



국립극장 70년사

National Theater of Korea
70TH ANNIVERSARY

역사편

 국립극장

국립극장 70년사

National Theater of Korea
70TH ANNIVERSARY

역사편

국립극장 70년사

역사편

National Theater of Korea
70TH ANNIVERSARY
-HISTORY-

초판 1쇄 인쇄 2020년 4월 27일
초판 1쇄 발행 2020년 4월 29일
발행인 김철호
사업총괄 김경남
사업관리 최석영
기획·편집 설인재
사진 윤유성(스튜디오 것)
김창제(스튜디오 249)
발행처 국립중앙극장
04621 서울시 중구 장충단로 59
전화 (02)2280-4114
홈페이지 www.ntok.go.kr

편집·디자인·제작 오니트주식회사

인쇄제작 더프레스

© 국립중앙극장, 2020

값 50,000원

ISBN 979-11-951925-3-3 94680

979-11-951925-2-6 (set)

이 책에 실린 글과 사진, 이미지를 포함
모든 콘텐츠의 저작권은 국립극장에 있습니다.
무단 전재, 복사, 배포를 금합니다.

잘못된 책은 구입한 곳에서 바꾸어 드립니다.

구입문의 정무간행물판매센터

02-394-0339 | <http://gpcbooks.co.kr>

편찬자문

송지원 음악인문연구소 소장
심정민 무용평론가, 비평사학자
이경미 한국연극학회 편집위원장
이경분 한국학중앙연구원 학술연구교수
이정원 서강대학교 교수
이주영 『공연과 이론』 편집위원

집필

이상우 고려대학교 교수, 연극평론가
최혜진 목원대학교 교수
심정민 무용평론가, 비평사학자
임혜정 서울대학교 국악과 강사
김호연 송실대학교 연구교수
이용숙 음악평론가, 공연예술학 박사
문애령 무용평론가
김은영 중앙대학교 음악예술학부 강사
송현민 음악평론가, 국립극장 70주년 준비위원
유인경 순천향대학교 강사
김정동 우리근대건축연구소 소장
이태섭 무대미술가, 용인대학교 명예교수
박영철 GS칼텍스 예술마루 극장운영팀장

감수

유민영 단국대학교 명예교수

	INTRO		
006	발간사 국립극장 70년사를 펴내며 국립극장장 김철호		
008	이미지 연대기 사진으로 보는 국립극장 70년		
	SECTION 01 국립극장사		
	극장, 장충동에서 길을 찾다		
040	국립극장사 이상우 고려대학교 교수, 연극평론가		
	1. 국민국가와 극장: 국립극장 이전의 공공극장		
	2. 혼란기의 국립극장: 국립극장의 탄생, 성장(1945~1961)		
	3. 산업화 시대의 명동 국립극장(1961~1973)		
	4. 권위주의 시대의 장충동 국립극장: 장충동 시대의 성립(1973~1986)		
	5. 민주화 이후 국립극장의 변화: 민주화와 국립극장(1987~1999)		
	6. 신자유주의 시대의 국립극장: 책임경영 시대의 국립극장(2000~현재)		
	7. 공공극장, 장충동에서 길을 찾다: 공공성, 예술성, 시장 사이에서		
		SECTION 02 국립극장 전속단체사	
		한국 공연 역사의 갈래와 흐름을 잇다 전속단체 70년사	
156	국립창극단사 최혜진 목원대학교 교수		
	1. 창극의 탄생과 변화		
	2. 국립창극단의 활동 역사(1962~2009)		
	3. 2010년대 국립창극단의 활동과 의미		
	4. 국립창극단 58년의 성과와 과제		
262	국립무용단사 심정민 무용평론가, 비평사학자		
	1. 여는 말		
	2. 국립무용단 창단의 의미와 가치(1962~1972)		
	3. 국립무용단의 전문화와 정체성 확립 (1973~1986)		
	4. 춤예술 중심의 다양한 무용극 시대 (1987~1999)		
	5. 동시대적인 창작 경향의 수용과 주도 (2000~2019)		
	6. 맺음말		
352	국립국악관현악단사 임혜정 서울대학교 국악과 강사		
	1. 여는 말		
	2. 국립국악관현악단의 창단 배경		
	3. 국립국악관현악단의 초기 활동이 지니는 의미 (1995~2000)		
	4. 국립국악관현악단으로서의 정체성 확립 (2000~2005)		
	5. 한국적인 미의 완성을 위한 국립국악관현악단의 도약(2006~2011)		
	6. 국립국악관현악단, 현대 한국음악의 중심에 서다(2012~2018)		
	7. 맺음말: 한국음악의 무한한 가능성을 위한 국립국악관현악단의 여정		

402 **국립극단사**

김호연 숭실대학교 연구교수

1. 여는 말
2. 국립극단의 생성기
3. 국립극단의 성장기
4. 재단법인으로서 국립극단의 도전
5. 맺음말

468 **국립오페라단사**

이용숙 음악평론가, 공연예술학 박사

1. 여는 말: 국립극장 70년사 속
국립오페라단의 의의
2. 국립오페라단 창단 이전의 한국 오페라
3. 명동 국립극장 시대의 발전
4. 장충동 국립극장 시대의 개막
5. 재단법인 출범 이후의 국립오페라단
6. 최근 10년간의 국립오페라단
7. 맺음말: 국립오페라단의 과제와 비전

526 **국립발레단사**

문애령 무용평론가

1. 여는 말
2. 국립무용단으로 활동한 초창기
3. 국립발레단 창단과 전공 단체로서의
면모 갖추기
4. 국제 교류 활성화와 발전기
5. 세계적 수준의 레퍼토리 정착기
6. 국제 무대의 창작을 선도하는
한국 국립발레단

582 **국립합창단사**

김은영 중앙대학교 음악예술학부 강사

1. 여는 말: 국립합창단 출범 이전의
한국 합창음악
2. 예그린악단에서 국립합창단 창단까지
3. 국립합창단 공연사
4. 맺음말: 국립합창단의 과제

626 **국립교향악단사**

송현민 음악평론가, 국립극장 70주년 준비위원

1. 여는 말: 국립교향악단의 전사(前史)
2. 서울방송국 관현악단
3. 국립교향악단의 역사
4. 맺음말: KBS교향악단으로 재탄생

670 **국립가무단사**

유인경 순천향대학교 강사

1. 여는 말: 국립가무단,
낮익은 공간에 편입된 낯선 역사
2. 국립 뮤지컬 전문단체의 탄생:
창단 배경과 상황
3. 매머드 국립극장의 신축:
제작 환경과 운영 체제의 변화
4. 국립가무단의 공연 활동:
'한국적 뮤지컬'의 창조, 발전과 변모의 양상
5. 맺음말: 글로벌화(Globalization)의 선구,
지나간 미래

SECTION 03 국립극장 공간과 무대의 역사

극장과 무대의 한계를 넘나든,
극복과 새로운 실험의 70년

710

국립극장 공간사

김정동 우리근대건축연구소 소장

1. 국립극장의 탄생 배경
2. 국립극장으로서의 협률사 태동
3. 구 부민관, 국립극장이 되다
4. 명동의 국립극장 시대
5. 국립극장 같았던 서울시민회관
6. 장충동 국립극장, 50년을 철하다

756

국립극장 무대미술사

이태섭 무대미술가, 용인대학교 명예교수

1. 여는 말
2. 연구의 제한
3. 연대기로 살펴본 국립극장과 무대미술가들
4. 맺음말

804

국립극장 무대기술사

박영철 GS칼텍스 예술마루 극장운영팀장

1. 여는 말
2. 초기 국립극장 시기(1950~1973)
3. 장충동 국립극장 시기(1973~현재)
4. 국립극장 무대기술 현대화
5. 국내 무대기술 보급의 산실 국립극장
6. 맺음말: 국립극장 무대기술의 과제와 전망

SECTION 04 국립극장의 어제와 내일

한국 무대예술 역사를 써온 70년,
새로운 지평을 여는 100년

844

무대 뒷이야기

구술 고천산 전 무대과

김인철 전 책임기술감독

송기준 전 무대과

원동규 전 무대과

변방원 전 무대예술부장

주기홍 전 무대미술팀장

오진수 전 무대예술부장

김명수 전 하우스매니저

876

70주년 기념 대담

‘국립극장 100년, 전망과 제언’

사회 송지원 음악인문연구소 소장

참석자 박영정 한국문화관광연구원 본부장

이용관 부산문화회관 대표

조현의 한양대 ICT융합학부 교수

현경채 국악평론가

SECTION 05 Appendix 부록

896

국립극장 현황

924

국립극장 70주년 기념 엠블럼

928

국립극장 연혁

국립극장 70년사를 펴내며

‘민족예술의 발전과 공연예술문화의 향상’을 위해 창설된 국립극장이 올해 70주년을 맞이하게 되었습니다.

1950년 4월 29일 국립극장의 창설은 문화예술사적으로 매우 중요한 분기점이 되었다고 할 수 있습니다. 광복 후 정치·경제·사회적으로 매우 어려운 상황 속에서도 공연 예술인들의 뜨거운 열망은 국립극장의 역사적 탄생이라는 결실을 이끌어냈습니다. 창립 공연 〈원술랑〉과 제2회 공연 〈뇌우〉에 관객들은 폭발적 반응으로 호응해 주었습니다. 곧이어 한국전쟁이라는 큰 시대적 위기에 직면했으나 피난지 대구와 환도 후의 명동에서 어려운 고비를 잘 극복해 왔습니다. 1973년 10월 17일, 현재의 장충동 국립극장으로 신축, 이전하며 제대로 된 공간을 마련하기까지 민족예술을 지키기 위한 공연 예술인들의 각고의 노력은 계속되었습니다. 지금까지 국립극장에서 활동한 전속예술 단체는 국립극단, 국립창극단, 국립무용단, 국립오페라단, 국립발레단, 국립합창단, 국립교향악단, 국립가무단, 국립국악관현악단 등 총 9개 단체에 이르며, 2600여 건의 공연을 올리는 장대한 역사를 이루었습니다. 이번 『국립극장 70년사』 발간을 통해 이러한 국립극장의 활동에 대한 양적 성과뿐만 아니라 예술사적 의미와 평가를 가능한 한 객관적 시각으로 담아내고자 합니다.

『국립극장 70년사』는 역사편과 자료편으로 엮었습니다. 역사편은 국립극장의 각 시기 별 운영 변천사를 서술한 국립극장사와 각 전속예술단체의 역사를 서술한 예술단체사, 그리고 공간사와 무대미술사, 무대기술사 등으로 구성되어 있습니다. 자료편은 국립극장의 역대 공연 목록과 역대 직·단원 목록을 쉽게 편람할 수 있도록 구성했습니다. 새롭게 추가된 공간사는 국립극장의 공간 변천 과정을 시대·정치 상황에 비추어 서술



했으며, 무대사에는 무대미술과 무대기술의 변화와 흐름을 담았습니다. 또한 스태프들의 인터뷰를 통해 국립극장의 역사를 다른 시각에서 생동감 있게 전달하고자 했습니다. 전반적으로는 국립극장의 총사와 단체사 중심으로 '역사' 기술을 탄탄히 하면서도 그간 아쉬웠던 '사람'에 대한 이야기에 초점을 맞추고자 한 시도가 더해졌다 할 것입니다.

국립극장의 역사는 한국 공연예술사와 끊임없이 맥을 같이해 왔습니다. 국립극장에는 수많은 예술인과 예술단체, 스태프들의 땀과 노력이 배어 있으며 관객들의 환호와 박수가 긴 울림으로 남아 있습니다. 『국립극장 70년사』가 지난 70년의 역사적 평가와 의미를 새롭게 정립하여 오롯이 담아내는 예술사서로서의 가치를 지니는 한편, 헤아릴 수 없는 열정의 증거가 되는 자료로 역할해 주기를 희망합니다.

기초 자료가 미흡한 환경에도 불구하고 발간을 위해 노력을 아끼지 않은 필진 여러분과 공연예술박물관 최석영 관장님을 비롯한 직원 및 관계자 여러분께 감사의 마음을 전합니다. 그리고 무엇보다 공연예술의 발전을 위해 헌신해 오신 공연예술인과 관객 여러분께도 깊은 감사와 존경의 뜻을 표합니다.

2020년 4월

국립극장장

김 경 호

사진으로 보는 국립극장 70년

Part 1.

국립극장과 전속단체의 창설(1950~1972)

Part 2.

국립극장 장충동 시대(1973~1999)

Part 3.

2000년대의 새 도약(2000~현재)

Part 1.

국립극장과 전속단체의 창설 (1950~1972)

국립극장의 출발과 공연예술의 태동



경성 부민관(京城府民館 / 사진 제공, 한국콘텐츠진흥원 문화콘텐츠닷컴)
1950년 4월 29일, 국립극장이 설립되어 구 부민관에 등지를 들었다.



국립극장 개관 기념 공연 <원술량>
(유치진 작, 허석 연출, 1950. 4. 30~5. 6)
서울 인구 40만 명이던 시절에 1주일간
5만여 명의 관객을 동원했다.

국립극장의 제2회 공연
 <너우>(조우 작, 유치진 연출.
 1950. 6. 6~6. 15) 프로그램.
 <너우>는 앙코르 공연까지 7만
 5000여 명의 관객을 동원하며
 <원술랑>의 흥행 기록을 이었다.



한국전쟁 당시 국립극장으로
 사용된 대구 문화극장
 (출처: 블로그 '대구의 한일극장
 변천사')





1957년 6월 1일 국립극장이 환도하면서 사용한 명동의 시공관
(市公館. 광복 전 명칭은 메이지좌[明治座] / 사진 제공. 한국콘텐츠진흥원 문화콘텐츠닷컴)



국립극장의 희곡현상공모제 첫 입선작 <딸들은 자유연애를 구가하다>
(하유상 작, 박진 연출. 1957. 11. 28~12. 5)



국립극장 부설 연기인양성소 1기 수료자들(1959. 3)



1961년 11월 시민회관이 개관함으로써 서울시와 공동으로 사용하던 시공관을 국립극장이 전용하게 되었다.



820석 규모의 명동 국립극장 객석



명동 국립극장 개관식(1962. 3. 21) 객석, 무대, 냉난방시설, 화장실, 로비 등을 전면 수리하고 재개관했다.



국립창극단 1회 정기 공연 <춘향전>(박황 각색, 김연수 연출, 1962. 3. 23~3. 29)
국립극장은 재개관을 앞두고 국립오페라단, 국립국극단(1973년 국립창극단으로 이름 변경),
국립무용단을 창단하면서 국립극단까지 네 개의 전속단체를 산하에 두게 되었다.



국립무용단 창단 공연 <백의 환상·영은 살아있다·쌍곡선>(1962.3.31~4.4)



국립오페라단의 창단 공연 〈왕자호동〉(장일남 작곡, 오현명 연출, 1962. 4. 13~4. 19)
극의 짜임새와 음악의 흐름이 훌륭하다는 평을 받은 창작 오페라이다.



▲ 국립교향악단 초대 상임지휘자 임원식의 단원들

◀ 국립교향악단 창단 기념 및 헬기구입기금 모금을 위한 연주회(임원식 지휘, 1969. 2. 10) 프로그램북

Part 2.

국립극장 장충동 시대(1973~1999)

진일보한 공연 환경, 자체 공연 확대



장충공원에서 열린 종합민족문화센터 기공식(1967. 4. 25 / 사진 제공. 국가기록원)
국립극장 신축은 1966년 발표된 종합민족문화센터 건립 계획의 일부로 시작되었다.



국립극장과 국립국악원 공사 현장(1968. 9. 14 / 사진 제공. 국가기록원)



국립극장대극장(해오름극장) 외장공사(1969. 12. 12 / 사진 제공. 국가기록원)



착공한 지 6년 만에 완공된 국립극장 전경(1973. 9. 6 / 사진 제공. 국가기록원)
1973년 8월 남산으로 이전하고 10월 17일 개관식을 치렀다.



개관 당시의 대극장(해오름극장) 내부(1973. 10. 15 / 사진 제공. 국가기록원)
상하좌우로 자동 이동하는 최신 무대와 조명 및 음향 장치, 냉난방시설 등을 완비했다.



장충동 국립극장 개관 기념 공연 <성웅 이순신>(이재현 작, 허규 연출, 1973. 10. 17~10. 28 / 사진 제공. 국가기록원)
국립극단, 국립발레단, 국립합창단 등 240명이 출연한 한국 연극 사상 최대 규모의 공연이었다.



3·1절 경축 및 소극장 개관 기념으로 마련한 특별 프로그램의 제1일차 아악 공연.
국립극장은 장충동으로 이전 후 소극장을 활용해 전통예술 공연을 확대했다.



국립발레단 창단 공연 <지귀의 꿈>
(원작 이두현, 이남수 작곡, 임성남 안무, 1974. 4. 3~4. 7)



국립가무단의 제1회 정기공연 <대춘향전>
 (박만규 극본, 김희조 작곡, 최현 안무,
 이기하 연출, 1974. 5. 21~5. 26)
 국립가무단은 1972년 예그린예술단을 계승해
 창단하면서 국립극장 전속단체가 됐다.



남성, 여성, 혼성 합창의 화려한 무대를 펼친 국립합창단 창단 공연 <한국합창곡발표회> (나영수 지휘, 지명신 반주, 나운영 의 작곡, 1974. 7. 18~7. 19) 작곡가 40여 명이 참여해 전곡을 순수 창작곡으로 선보였다.





민속예술단 유럽 순회 공연(1979. 7. 31~9. 25)

국립무용단을 중심으로 부채춤, 장고춤, 농악 등 전통예술을 현대화한 공연을 선보여 호평을 받았다.



1981년 10월 28일 개관한 실험무대(2001년 별오름극장으로 재개관)는 젊은 예술가들의 자유롭고 진취적인 창작 정신을 고양시켰다.



판소리, 탈춤 등 전통 공연예술을 위한 공간으로 야외 놀이마당을 개장하고 기념 공연을 진행했다. (1982. 5. 15~5. 19)



1985년은 8·15 광복 40주년을 계기로 남북예술교류가 시작된 해이다.

남과 북은 이산가족 고향방문단과 예술단을 구성해 서울과 평양을 교차 방문했다. 평양예술단은 국립극장에서 북춤과 칼춤 등의 무대를 선보였다.



국립극장을 방문한 평양예술단과
북측 기자단(1985. 9. 21)



1985년 세계 청소년의 해를 맞아 국립극장에서는 한 달간 청소년공연예술제가 열렸다. 첫날 한국합창제를 시작으로 진속단체들의 공연과 해외 예술단체 내한공연까지 청소년과 어린이를 위한 다채로운 공연이 마련됐다.



1986년 답답한 실내를 벗어나 시원한 바닷바람을 맞으며 전통 예술을 향유할 기회를 제공한 하계 해변예술캠프



1993년 시작된 문화광장은 놀이마당과 분수대광장에서 펼쳐진 무료 야외공연이다. 대중가요와 팝, 발레, 전통무용 등의 다양한 장르와 다채로운 형태의 공연으로 시민들을 만났다.



국립무용단 중남미 순회공연(1995. 5. 2~6. 2)

국립무용단은 서양 무용과 다른 절제미와 풍부한 감정을 가진 한국 전통무용과 무용극을 세계에 선보이며 가는 곳마다 찬사를 이끌어냈다.



국립국악관현악단 창단 연주회(박범훈 지휘, 이성친 외 작곡, 손진책 연출, 1995. 6. 20~6. 21)

초대 단장 박범훈은 노래, 춤, 연극을 융합한 국악 연주, 청중과 소통하는 악단을 표방해 국악관현악의 새로운 바람을 일으켰다.

Part 3.

2000년대의 새 도약(2000~현재)

국민과 함께, 세계 속으로



경주만월성터에서 연 초연에 이어
해오름극장에서 막을 올린
〈우루왕〉(셰익스피어 원작,
김명곤 대본, 배정혜 안무,
방은미 연출, 2000. 12. 14~12. 17)
국립극단, 국립창극단,
국립무용단, 국립합창단 등의
전속단체들이 함께한 총체극이다.



〈우루왕〉은 셰익스피어의
〈리어왕〉에 바리테기 설화를
접목한 국립극장의 특별
기획공연으로 유럽, 일본 등
해외에서도 큰 호응을 얻었다.
사진은 터키 공연 실황 무대.
(2003. 6. 7)



600석 규모의 야외 공연장으로 마련된 하늘극장 개관 기념 공연(2002. 6. 11)



2003년부터 2004년까지 해오름극장 리모델링을 실시했다.
로비 중앙의 계단을 철거하고 음향 시설을 정비했으며 장애인 시설을 갖췄다. 사진은 재개관 기념축제(2004. 10. 29)



세계에 자신 있게 내놓을 한국 대표 공연을 만든다는 목표로 시작한 국가브랜드공연의 첫 번째 작품 <태>
(오태석 작·연출, 2006. 11. 10~11. 19)



2007년에는 세계 국립극장의 주요 작품을 한자리에서 만날 수 있는 세계국립극장페스티벌을 시작했다.
사진은 국가브랜드공연이자 2011 세계국립극장페스티벌 폐막작 <화선 김홍도>
(배삼식 작, 손진책 연출, 김대성 작곡, 국수호 안무. 2011. 10. 25~10. 29)



2008년에는 야외무대 하늘극장을 자동 개폐가 가능한 지붕과 아레나형 무대를 갖춘 새 극장으로 리모델링했다. 새롭게 개관한 KB청소년하늘극장에서는 4월 30일부터 6월 15일까지 청소년공연예술제를 진행했다.



2009년 시작된 국립국악관현악단의 국악 브런치 콘서트 <정오의 음악회> 대중 눈높이에 맞춘 국악 이야기와 저렴한 관람료 등으로 10년 이상 사랑받아 온 국립극장 대표 상설 공연이다.



<국립극장 고고고!-보고, 듣고, 즐기고>는 청소년들이 공연예술을 쉽게 이해하고 즐기도록 돕기 위해 기획한 프로그램이다. KB청소년하늘극장을 가득 메운 청소년들이 편안하고 즐거운 분위기에서 공연을 감상하고 있다. (2009. 12. 10)



다목적 시설 산아래를 제2 종합연습실로 개관해 당시 연습실 부족 문제를 다소 해소했다. (2009. 11. 10)



공연예술박물관 개관식(2009. 12. 23)

국내 최초의 공연예술박물관 개관으로 공연예술 문화유산을 보존·계승하고 발전시키는 기틀이 마련되었다.



국립극장 개관 60주년 기념행사에서 국립국악관현악단이 〈페리 3중주-춤을 위한 메나리〉를 선보이고 있다.(2010. 5. 7)



◀ 공연예술박물관은 국립극장 남산 이전 40주년을 기념해 기획전시 <73.10.17 국립극장, 남산시대를 열다>전을 열고 극장 건축과 개관 공연 관련 자료 등을 공개했다. (2013. 7. 23~2014. 2. 28)

▼ 외국인 국악아카데미는 국내 거주 외국인에게 사물놀이, 판소리, 한국무용 등 전통 공연예술 체험 기회를 제공하는 프로그램이다.





▲ 어린이예술학교 1기 수업 장면(2016. 1. 17)
어린이예술학교는 재미있는 이야기와 음악, 놀이를 통해 문화예술 향유 능력을 키우는 체험 프로그램이다.

▶ 2016년 12월 개관한 팔아래연습장. 전속단체들의 장르 특성에 맞게 환경을 조성한 세 개의 대형 연습실과 다용도 연습실, 개인 연습실 등을 갖추었다.





▲ 국립극장 문화동반자 특별 공연(2017. 11. 10)
2005년 시작한 문화동반자는 다양한 문화권의 음악가들을 초청해 쌍방향 문화 교류를 도모하는 사업이다.

◀ 국립극장은 개관 40년이 지난 건축물의 보수와 공연 환경 개선을 위해 해오름극장 리모델링 공사를 시작했다.(2018. 4)
그림 이미지는 무대에서 바라본 객석.

▶ 여우락 대학생 워크숍 수료식 참석자들(2018. 7. 13)
여우락은 낯설고도 새로운 우리 음악을 한자리에서 만나는 국립극장 대표 페스티벌이다.

▼ 2012년부터 2014년까지 여우락 예술감독을 맡았던 양방언의 여우락 (Passion & Future)(2019. 7. 10)
2019년에는 여우락 10주년을 맞아 더욱 풍성한 프로그램과 이벤트가 진행되었다.





국립극장 레퍼토리시즌 2019~2020은 개관 70주년을 맞아 더욱 특별하고 알찬 공연으로 구성되었다.
국립극장 레퍼토리시즌 2019~2020 중 국립무용단 공연 <회오리>(2019.10.3~10.9)



국립극장 레퍼토리시즌 2019~2020 중 국립국악관현악단 공연 관현악시리즈1 <3분 관현악>
(2019.10.24~10.25)



국립극장 레퍼토리시즌 2019-2020 중 마당놀이 시리즈 네 번째 작품 <춘풍이 온다>(2019.12.12~2020.1.26)

SECTION
01

국립극장사

극장,
장충동에서 길을 찾다

국립극장사



극장, 장충동에서 길을 찾다

국립극장사

이상우

고려대학교 교수, 연극평론가

- 01 국민국가와 극장: 국립극장 이전의 공공극장
- 02 혼란기의 국립극장: 국립극장의 탄생, 성장(1945~1961)
- 03 산업화 시대의 명동 국립극장(1961~1973)
- 04 권위주의 시대의 장충동 국립극장: 장충동 시대의 성립(1973~1986)
- 05 민주화 이후 국립극장의 변화: 민주화와 국립극장(1987~1999)
- 06 신자유주의 시대의 국립극장: 책임경영 시대의 국립극장(2000~현재)
- 07 공공극장, 장충동에서 길을 찾다: 공공성, 예술성, 시장 사이에서

01 국민국가와 극장: 국립극장 이전의 공공극장

한국 최초의 근대식 극장은 1902년에 설립된 협률사^{協律社}다. 1902년에 근대식 극장 협률사가 설치됨으로써 비로소 1900년대부터 한국 현대연극의 역사가 시작됐다고 볼 수 있다. 그만큼 근대식 극장의 설립은 근대극^{modern drama}, 근대 공연예술^{modern performing arts}의 성립과 밀접한 관계를 갖고 있다.

대개 연극의 4대 요소로 배우, 관객, 희곡, 극장을 꼽는다. 우리에게 근대 이전에 서구적 개념의 ‘연극^{theatre}’은 존재하지 않았지만, 연극에 가까운 공연 예술^{performing arts} 형식이 존재했다는 것은 부인하기 어렵다. 가면극, 판소리, 굿과 같은 전통연희가 그러한 것이다. 이를 연희^{演戲}, 연행^{演行} 예술이라고 불렀지만 연극^{演劇}이라고 부르지는 않았다. 연극이라는 말은 서구적 개념의 연극, 즉 ‘시어터^{theatre}’의 번역어로 근대 이후에 만들어진 것이다. 동아시아에서 근대 문물을 가장 먼저 받아들인 일본에서 서양의 연극 개념 ‘시어터’를 연극이라고 번역했고, 이를 그대로 가져다 쓴 것이다. 따라서 연극이라는 번역어는 서구적 개념의 연극, 즉 근대극을 의미하는 것이다.

그러나 전근대 시대 한국의 연희예술에도 연극의 4대 요소는 모두 갖추어져 있었다. 연희광대가 배우인 썸이고, 이를 지켜보는 관중이 관객이며, 광대들이 구술^{口述} 전승을 통해 사용해 온 대사(과백^{科白})가 희곡인 썸이다. 또 연희가 이루어진 장터 마당이나 양반집 대청마루, 마당이 극장이나 마찬가지로였다. 그렇지만 우리 연희예술에는 문자로 기록된 희곡문학이 존재하지 않았고, 연희 공연을 위해 지어진 특별한 목적의 건축물로서 극장이 존재하지 않

았다. 그래서 오늘날 근대적 연극을 구성하는 필수 요소인 희곡과 극장이 포함되지 않으므로 우리 연희예술은 근대적 연극 개념에 미달하는 것으로 인식되었다. 연극 상연을 위해 문자로 쓴 공연 대본인 희곡은 1910년대 후반에 이광수의 희곡 <규한>(1917) 발표에 의해 비로소 성립된다. 그보다 근대식 극장의 성립이 훨씬 더 빨랐으니 1902년 협률사의 설치가 그것이었다.

1902년 협률사는 대한제국 정부에서 세운 극장이므로 한국 최초의 황실극장^{皇室劇場}이자 국립극장이라는 역사적 의미가 있다. 당시 대한제국은 황제가 통치하는 입헌군주제 국가였으므로 황실극장이라고 할 수 있지만 실제로는 협률사가 한국 최초의 국립극장이었음을 의미하는 것이다. 그렇다면 대한제국 정부가 왜 황실극장의 설립을 추진했을까. 본래 협률사의 설치 목적은 고종황제 즉위 40주년을 기념하는 청경예식^{淸慶禮式}을 치르기 위한 건축물을 설립하는 것이었다. 그러나 협률사는 본격적인 의미의 서양식 극장 건축물 정도는 아니고 봉상시^{奉常寺} 건물 일부에 연극 공연을 할 수 있는 극장 공간인 ‘희대^{戲臺}’를 설치한 것이었다. 여기에 대해 최남선은 다음과 같이 기술하였다.

희대^{戲臺}라 함은 지나(중국, 인용자)류로 일컫는 극장이란 말입니다. 조선의 고연희^{古演戲}에는 똑바른 의미의 무대를 요하지 않는 동시에 특정한 극장의 설립도 생기지 않고 말았습니다. 한말 고종 황제 광무 6년(壬寅)(1902년, 인용자) 추^秋에 어극^{御劇} 40년 청경예식이란 것을 경성(서울, 인용자)에서 거행하기로 하고, 동서양 체약^{締約} 각국의 군주에게 초청장을 보냈는데 이러한 귀빈의 접대를 위하여 여러 가지 신식설비를 갑자기 진행할 새 그 중의 하나로 봉상시의 일부를 터서 지방 새문안예배당 있는 자리에 벽돌로 동그렇게-말하자면 로마의 ‘콜롯세움’을 축판^{軸板}한 형제^{型制}의 소극장을 건설하고 여령^{女伶}, 재인^{才人}을 뽑아서 예희^{藝戲}를 연습케 하였습니다. 규모는 애루^{隘陋}하지만은 무대, 층단식 3방 관객석, 인막^{引幕}, 준비실을 설비한 조선 최초의 극장이요, 또 한참 시절 런던의 로열 희대, 비엔나의 왕립극장에 비^{比擬}

하려한 유일의 국립극장인 것만은 사실이었습니다.⁰¹

01 최남선, 『조선상식문답 속편』, 동명사, 1947. 344~345쪽.

황제 즉위 기념 예식이라면 황실의 국가적 기념행사이며, 이를 거행하면 국내외의 축하 사절이 대거 초청되는 것이 근대국가의 외교 상례이다. 이러한 국가적 대규모 행사를 수행하기 위해서는 그러한 퍼포먼스를 치를 수 있는 적합한 건축물이 있어야 했다. 최남선이 말한 “동서양 체약^{締約} 각국의 군주에게 초청장을 보냈는데 이러한 귀빈의 접대를 위하여”라는 것이 바로 협률사의 설치 목적이 대한제국의 외교적 국가 행사에 있었음을 의미한다. 이를 위해 국가의 제사나 의례를 담당하는 관청인 봉상시의 일부 공간을 활용해서 근대식 극장 무대를 모방한 회대를 건립한 것이다. 이러한 근대식 극장의 설립, 그리고 이러한 공간에서 대규모 국가적 의식의 수행을 통해 대한제국이 근대 문명국가로서의 면모를 과시하고자 했던 것이다. 이러한 측면에서 볼 때, 한국 최초의 황실극장 협률사는 한국 국립극장의 기원이 되는 것이라고 볼 수 있다.

그러나 근대적 극장 건축물이라는 하드웨어가 갖춰졌다고 해서 곧바로 근대적 공연을 할 수 있는 것은 아니다. 그러한 근대적 극장 공간과 어울리는 근대적 공연을 수행할 수 있는 배우, 연출가, 작가, 공연제작팀과 같은 근대적 소프트웨어가 갖춰져야 함은 당연하다. 1902년 협률사 설립 당시의 한국의 공연계 현실을 보면 그러한 극장에서 공연할 수 있는 사람들은 판소리, 가면극, 광대, 남사당패, 무당, 기생, 재담꾼 등 이른바 구파극^{舊派劇} 배우들밖에 없었다. 협률사의 설립 목적인 고종 황제 등극 40주년 기념 칭경예식은 몇 차례 연기된 끝에 결국 1904년에 약식으로 치러졌다. 설립 목적만으로 사용하기 위해 이왕 지은 극장을 비워놓을 수는 없는 노릇이니 평상시에는 극장을 구파극의 흥행장으로 사용하였다. 구파극 배우들의 대관 공연을 허락한 것이다.

그래서 이루어진 협률사의 첫 번째 유료 공연이 1902년 12월의 공연 〈소춘대유희^{笑春臺遊戯}〉였다. 관람료는 노란 티켓의 상등표가 1원, 붉은 티켓의 중

02 『황성신문』, 1902.12.4.

03 『황성신문』, 1902.11.30.

04 『황성신문』, 1903.7.10.

등표가 70전, 푸른 티켓의 하등표가 50전이였다.⁰² 협률사에서 공연하는 배우들의 급료는 등급에 따라 차등 지급되었는데, 1급 광대가 20원, 2급 광대가 14원, 3급 광대가 10원을 받았다.⁰³ 구파극 공연뿐만 아니라 한성전기회사의 활동사진 기계(영사기)를 구입하여 영화 상영을 해서 극장이 인산인해를 이루었다고 한다.⁰⁴ 극장에 인파가 모임에 따라 자연스럽게 소란, 고성방가, 싸움, 난동 등 풍기문란 문제가 일어날 수밖에 없었다. 이에 따라 협률사의 폐지를 주장하는 유생들의 상소가 제기되었고, 마침내 1906년 4월 협률사 폐지를 주장한 봉상시 부제조 이필화의 상소가 받아들여져 1906년 4월 20일에 협률사 폐지를 공식 결정하게 되었다.

협률사의 폐지는 1906년 시작된 연극 개량에 관한 논란에 따른 결과였다. 연극개량론은 크게 두 가지 방향에서 제기되었다. 한 가지는 협률사 폐지론이었다. 협률사의 연극이 미풍양속을 해치고 인민의 재물을 탕진케 하므로 극장 문을 닫아야 한다는 연극 부정의 논리였다. 이러한 연극 부정의 논리를 들여다보면 다시 두 가지로 세분되는데, 하나는 협률사가 황실극장이기는 하나 자금 출처가 일본인 자금이므로 극장에서 연극하는 저의가 의심스럽다는 것이었다.⁰⁵ 또 하나는 협률사가 ‘음일풍류지장(淫佚風流之場)’이요, ‘육취민재기관(戮取民財機關)’⁰⁶, 즉 음탕한 풍류의 장소이고, 백성의 재산을 갈취하는 사악한 기관이므로 폐지해야 한다는 논리였다. 둘 다 연극 부정의 논리라는 점에서 공통점이 있다. 다른 하나의 방향은 연극의 효용성을 적극 인정하면서도 근대국민국가를 건설하는 데 극장의 공연이 공헌할 수 있어야 한다는 연극 긍정의 논리였다. 대개 이러한 연극 긍정 논리에 입각한 연극개량론은 협률사 폐지 이후인 1908년 원각사 설립 무렵에 주로 민족주의 언론에서 나오게 된다.

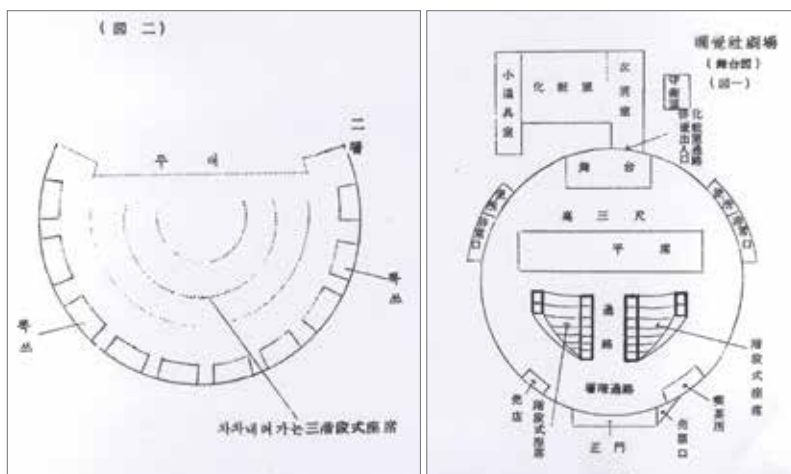
협률사 폐지 이후 당시 유력 언론인 『황성신문』과 『대한매일신보』 등에 구파극을 근대적인 연극으로 개혁하자는 연극개량론이 전개되었다. 이러한 연극개량론을 제기한 필진은 신채호·박은식·장지연·류근·양기탁·장도근 등과 같은 민족주의 계열의 언론인이었다. 이들은 대개 유학과 한학을 공부

05 「論協律社」, 『대한매일신보』, 1906.3.8.

06 현철, 「반도국계의 소하담」, 『신민』 26호, 1927, 85쪽.

하다가 신학문을 접한 사람들이었다. 유학과 한학 지식을 바탕으로 하면서 민족자강운동을 주창하는 민족주의 지식인들이었다. 이들의 연극개량론은 한마디로 근대적 극장과 전근대적 공연 사이의 괴리 현상에 대한 비판이었다. 연극개량론자들은 근대적 극장에서 상연되는 <춘향전> <심청전>류의 구태의연한 구과극 공연을 비판하면서 관객에게 국민국가의식, 민족의식, 애국 계몽의식을 고취시킬 수 있는 연극을 공연하라고 요구하였다. 가령, 을지문덕·계백·최영·이순신과 같은 충신이나 성충·박제상·길재·정몽주와 같은 열사, 혹은 나폴레옹·워싱턴·비스마르크·가리발디와 같은 전쟁영웅·독립영웅의 이야기를 소재로 한 연극을 만들어서 공연할 것을 주장하였다. 이는 다시 말해 극장이 영웅호걸을 소재로 한 민족(국민) 이야기를 공연함으로써 민족 국가 만들기에 기여해야 한다는 주장과 다름없는 것이었다.

이러한 연극 개량의 요구가 들끓던 와중에 탄생한 것이 바로 1908년 7월 협률사 자리에 설립된 극장 원각사^{圓覺社}다. 현재 광화문의 새문안교회 자리에 있던 협률사를 개수하여 근대식 극장 건축물로 세운 것이 원각사였다. 원각사 설립 주체에 대해서는 현재 몇 가지 이설^{異說}이 있다. 1906년 협률사 폐지 이후 협률사가 군인구락부(관인구락부)로 사용되었는데, 대한제국 근대 해



[그림] 원각사 도면 (출처: 조영규, 『바로잡는 협률사와 원각사』)

07 조영규, 『바로잡는 협률사와
원각사』, 민속원, 2008,
255~259쪽

산을 계획한 이토 히로부미(伊藤博文) 통감이 군인구락부를 없앨 목적으로 대한 제국 정부에 극장 설립을 건의해서 협률사 자리에 원각사가 생기게 되었다는 주장이 그것이다. 이 학설에 따르면 원각사의 설립 및 운영 주체는 이토 히로부미를 정점으로 해서 그 집행자 역할을 친일 관료 송병준이 했고, 실무자로 내세운 인물이 이인직이라는 것이다.⁰⁷ 원각사 극장의 설립 자금을 낸 것은 친일 자본가 김시현, 안순환이었으나 원각사의 설립·운영 주체는 친일 관료 송병준과 대한신문사 사장이자 신소설 『혈의 누』의 작가인 이인직이 맡았다. 외관상으로 보면, 원각사는 이인직 중심의 사설 민간 극장의 형태를 취하고 있었지만 내면적으로는 대한제국 정부가 설립, 운영하는 공공극장의 성격을 갖고 있었다. 그러나 이인직도 당시에 정치 활동, 언론사 활동, 소설 창작에 몰두해 극장 운영에 큰 관심을 보이지는 않았다. 원각사의 공연 활동을 실질적으로 이끌었던 것은 판소리 광대들이었다고 해도 과언이 아니다. 원각사의 설립 배경에 당시 대한제국 정부를 사실상 지배하고 있던 조선통감부의 이토 히로부미 통감의 건의가 있었다는 점이 주목을 끄는 대목이다. 원각사 설립 배경에 대한 연극인 현철(玄哲)의 증언은 중요한 참고 자료가 된다. 현철은 극작가 김운정(金雲汀)과 함께 대한제국 법무대신이던 조중응(趙重應)을 찾아가 대한제국 시절 원각사의 설립 배경에 대한 이야기를 듣게 되는데, 그 내용은 다음과 같다.

일본인 伊藤博文公이 조선에서 권리를 잡고 있을 때에 伊藤公의 주장으로 한국의 일국적 체면으로 연극이 없는 것이 대단한 수치이니 정부에서 말을 하여 한국에 연극을 일으키는 것이 좋다함으로 趙大臣(조중응을 지칭)은 당시 법무대신으로 어떠한 기회를 얻어 대신회의 시에 이 말을 제출한 일이 있었다고 한다. …(중략)… 할 수 없이 이 의논에 실패를 당한 조대신은 이 사연을 이등공에게 말한즉 이등공이 웃으면서 그러면 내가 사전(私錢)을 내어 이 일에 착수할 것이니 당신이 맡아 일이 성사되도록 하여 달라고 부탁을 함으로 조대신은 즉시 응낙을 하고 제일착수로 매니저 될 사

람 즉 감독될 사람을 양성할 필요가 있어 각종으로 물색한 결과 광무와 융희 연간에 신소설로 『치악산』, 『귀의 성』 등 여러 가지 소설을 쓴 국초^{菊初} 이인직^{李人直} 공을 선발하여 일본 동경에 유학을 시키게 되었다.⁰⁸

08 현철, 「반도극계의 소하담」, 『신민』 26호, 1927, 85쪽.

당시 대한제국 정부 범부대신이던 조중응의 증언에 따르면, 이토 히로부미는 대한제국이 서양 열강과 어깨를 나란히 하는 근대 문명국가가 되려면 서양 국가처럼 국가적 제례의식을 수행할 수 있는 근대식 극장과 연극을 가져야 한다고 건의하였다는 것이다. 그러나 정부의 대신회의에서 정부 주도의 극장 설립에 난색을 표하게 되자 할 수 없이 이토 히로부미가 국립극장 대신에 민간 극장 형식의 극장 설립을 추진해서 결국 원각사라는 근대식 극장을 설립하게 되었다는 것이다. 대한제국 정부의 고위 친일 관료 이완용의 측근인 신소설 작가 이인직이 외형적으로 원각사의 설립, 운영을 책임지게 되었다. 극장 설립 자금을 대한제국 정부가 국비로 지원하지 않았으므로 국립극장이라고 할 수 없지만 조선통감부의 지배하에 있던 대한제국 정부가 이토 히로부미 통감의 조언에 의해 대한제국 정부의 고위관료 측근을 내세워 세운 극장이기에 그것을 단순한 사설 극장, 민간 극장이라고 보기 어렵다. 대한제국 정부가 민간인을 내세워 설립한 사실상의 공공극장이라고 보는 게 정확할 것이다. 1900년대 협률사에 이어 원각사를 공공극장의 맥락에서 볼 수 있는 근거가 바로 이러한 점에 있다.

흥미로운 점은 이토 히로부미 조선통감에 의해 근대식 극장 원각사가 설립되었다는 점이다. 그 이유는 무엇일까. 첫째로는 대한제국을 수중에 넣기 위한 전 단계로 군대를 해산시킬 계획과 군인구락부를 제거할 명분으로 황실극장 설립을 기획, 주도했다는 것인데 매우 설득력 있는 학설이다. 둘째로는 1880년대 일본 연극개량운동의 정치적 후원인이 이토 히로부미였다는 사실과도 관련이 있다. 일본에서는 1886년 8월 정치인 주도의 연극개량운동 단체인 ‘연극개량회^{演劇改良會}’가 만들어지는데, 이토 히로부미의 사위 스에마쓰 겐조^{末松謙澄}가 회장을 맡고, 메이지 정부의 정치인 다수가 참여하게 된다. 메이

지 정부 총리를 지낸 거물 정치인 이토 히로부미는 직접 참여하지는 않았지만 사위 스에마쓰 겐조를 내세우고 배후에서 연극개량운동을 지휘, 감독하였다. 스에마쓰 겐조가 이끈 연극개량회는 에도시대 이래 저속한 서민연극이던 가부키를 개량해서 중산층과 상류층을 비롯한 일본 국민이 함께 즐기는 ‘국민연극’으로 끌어올리려는 시도를 하였다. 이를 위해 구태의연한 가부키 실내극장과 재래식 공연 관습을 개량하고, 온나가타^{おんながた}를 폐지하고 여배우를 채용하는 극장 개혁, 연극 개혁을 시도하였다. 그러한 연극 개량의 시도는 부분적으로 성공하여 1887년 4월에 사상 처음으로 메이지 천황과 황후, 궁중 사람들이 극장에서 일반 대중과 함께 가부키를 관람하게 된다. 이로써 가부키는 천황이 직접 관람한 연극 ‘천람극^{天覽劇}’의 지위를 얻고 일약 ‘제국의 국민극’으로 승격하게 된 것이다.

1908년에 이토 히로부미의 건의에 의해 지어진 원각사도 1880년대 일본 연극개량운동의 경험을 활용하여 대한제국의 연극 개량을 시도하기 위해 설립된 것이라고 볼 수 있다. 대한제국에서 일본 연극개량회의 스에마쓰 겐조가 맡은 역할을 대신한 인물이 신소설 작가이자 대한신문사 사장 이인직이라고 봐도 틀리지 않을 것이다. 그러나 이인직은 원각사의 설립과 운영 책임자로 역할을 부여받기는 했지만 실무적인 극장 운영은 강용환, 김창환, 이동백 등 판소리 광대들에게 맡겼던 것으로 보인다. 원각사의 연극개량운동은 전통연희 가운데 협률사의 관객 대중으로부터 가장 인기가 높은 판소리 장르를 개량하는 방식으로 추진되었다. 즉, 전통적인 1고수 1명창의 판소리 공연 방식에서 창자^{唱者}, 소리광대의 독창을 분창^{分唱}으로 바꾸고, 이를 다시 여러 광대가 역할을 나누어 맡는 대화창^{對話唱}으로 발전시키는 방향으로 판소리 개량운동이 전개되었다. 창극 연구자 박황^{朴晃}의 진술에 따르면, 1903년에 협률사에서 공연된 창극 <춘향전>에서 이미 대화창 방식이 적용되었다고 한다. 극중 인물로 등장하는 남녀 판소리 광대가 각자의 역할에 따라 의상과 소품을 갖추고 연기했다고 한다. 당시 <춘향전>의 배역으로는 이몽룡役に 이동백, 방자役に 강용환, 이부사役に 김창환, 춘향役に 강소향, 월매役に 허금

파, 신관 사또 역에 송만갑 등이 맡아서 대화창으로 공연했다고 한다.⁰⁹

이러한 판소리를 개량하는 연극개량운동의 완결판으로 등장한 것이 1908년 11월에 원각사에서 상연된 신연극^{新演劇} 〈은세계^{銀世界}〉 공연이었다. 1900년대 연극개량운동의 성과물을 ‘신연극’이라고 불렀던 것이다. 작품 내용은 이 인직의 신소설 『은세계』를 바탕으로 한 것이고, 이를 각색해서 공연으로 완성한 것은 김창환·강용환·이동백 등 판소리 광대들이었다. 신연극 〈은세계〉는 독립된 형태의 대본은 존재하지 않았고, 당대 구전 판소리 〈최병도 타령〉과 이를 기초로 해서 이인직이 쓴 신소설 『은세계』를 바탕으로 삼아 판소리 광대들이 연극을 만들어 공연하였다. 신소설 『은세계』는 강릉의 평민 출신 부호 최병도가 아무런 죄 없이 원주 감영에 끌려가 부패 관료 원주 감사에게 돈을 강요당하고 모진 매질 끝에 사망하자 그의 자식 옥순·옥남이 남매가 미국으로 유학을 떠나 근대식 교육을 받고 다시 조선에 돌아와 민중을 계몽하며 조선의 근대 개혁을 촉구한다는 이야기를 다루고 있다. 그러나 신연극 〈은세계〉 공연에서는 최병도의 비극적 죽음으로 결말을 맺었고, 그 자녀들의 후일담은 공연되지 않았다. 이로써 오늘날 한국 근대연극의 기점이 되는 신연극 〈은세계〉 공연이 본격적인 근대식 극장 원각사에서 열린 것이다.

원각사는 협률사와 마찬가지로 1900년대 대한제국 시기 공공극장의 성격을 갖는 극장이었다. 협률사는 대한제국 정부에서 황실 행사 및 국가적 의례, 외교사절의 접대를 수행하기 위해 직접 세운 국립극장(황실극장)의 성격이 강하다. 이러한 근대식 극장의 필요성을 인식한 것은 대한제국이 근대 문명 국가로서 위상을 갖추려면 근대식 극장을 반드시 가져야 한다는 자각을 했기 때문이다. 원각사도 일본의 조선 지배라는 정치적 야욕이 바탕에 깔려 있기는 하지만 근본적으로 협률사와 유사한 맥락에서 설립된 것으로 봐야 할 것이다. 원각사는 대한제국이 서구 열강과 어깨를 나란히 하는 근대 국민국가로서의 면모를 갖추기 위해 위풍당당한 규모와 시설을 가진 근대식 극장 건축물이 필요하다는 인식에 의해 만들어진 것이다. 그뿐만 아니라 극장의 근대적 시설에 걸맞은 근대적 국민연극의 제작에도 신경을 써서 재래의 판

⁰⁹ 박황, 『창극사 연구』, 백록출판사, 1976. 23~25쪽.

소리를 근대적 공연 양식으로 개량한 신연극 〈은세계〉를 상연했다는 점이 주목할 만하다. 이로써 극장과 연극 양면에서 근대성이 구현된 것이다.

1900년대 근대식 극장은 원각사 이외에도 광무대, 단성사, 연흥사 등이 있었다. 광무대는 한성전기회사가 동대문 부근의 전차 정비장에서 활동사진을 상영하면서 극장으로 발전하게 되었다. 광무대는 근대극보다 주로 구파극(구극)을 공연하는 극장으로 사용되었다. 흥행사 박승필이 극장 운영을 맡았고, 1920년대 중반에는 한때 토월회가 전속극장으로 사용하기도 했다. 1900년대에 설립된 민간 극장인 단성사와 연흥사에서는 활동사진 상영이 주로 이루어졌으나 간간이 연극이 상연되기도 했다.

1930년대에 들어서 주목할 만한 극장들이 설립되었다. 1935년에는 동양극장과 부민관이라는 대극장이 지어졌다. 동양극장(東洋劇場)은 1935년에 평양 출신의 홍순언과 그의 부인 무용가 배구자에 의해 서대문구 충정로에 설립된 한국 최초의 연극 전용 극장이다. 대지 488평에 건평 373평(2층), 객석 648석에 회전무대와 호리존트 시설까지 갖춘 현대식 극장이었다.¹⁰

연중무휴 연극 공연을 목표로 청춘좌와 호화선, 두 개의 전속 극단을 거느리고 공연하였다. 소설가 최독견을 지배인으로 임명하고, 극작가 박진과 연출가 홍해성을 각각 각본부, 연출부의 책임자로 두고 전속 극작가와 연출가, 배우를 월급제로 고용해서 생계 걱정 없이 연극에만 전념할 수 있는 본격적인 직업극단을 만들었다. 이에 따라 〈사랑에 속고 돈에 울고〉 〈어머니의 힘〉 등과 같이 대중에게 오랫동안 사랑받는 인기 레퍼토리가 나올 수 있었고, 황철·차홍녀·문정복·서일성 등과 같은 대중 스타 배우들이 탄생할 수 있었다. 비록 공공극장은 아니었지만 한국 최초의 연극 전용 극장이었고, 관객 대중의 폭넓은 사랑을 받은 극장이었다는 점에서 당대 연극을 애호하는 조선 대중에게 ‘민족의 극장’으로 자리매김했다고 볼 수 있다.

1935년 7월에 중구 태평로1가 태평동 1정목 60번지에 경성 부민을 위한 종합위락시설 부민관(府民館)이 설립되었다. 대규모 행사나 강연회는 물론 연극·영화·무용 공연을 위한 극장 시설로 사용하기 위해 경성부에서 거금 60여

10 유민영, 『한국 근대극장 변천사』, 태학사, 1998, 232쪽.

만 원을 들여 설립한 종합 공연장이다. 대지 1486평, 연건평 1717평에 대강당 1800석(301평), 중강당 400석(147평), 소강당 160석(40평) 규모를 갖추어 크고 작은 공연과 영화 상영이 가능한 시설을 구비하였다.¹¹ 부민관은 오늘날의 서울시에 해당하는 경성부(京城府)가 부민(시민)들의 문화예술 및 오락을 위해 만든 복합 공연장이므로 공공극장이라고 할 수 있다. 일종의 시립극장에 해당한다고 할 수 있다. 부민관 대극장(대강당)에서는 극예술연구회의 연극 〈춘향전〉 등 대중적인 인기를 누린 연극이 상연되었다.

11 유민영, 앞의 책, 274~275쪽.

1937년 중일전쟁의 발발 이후 식민지 조선에서 일본 군국주의의 파시즘 체제가 강화되는 흐름에 따라 근대극의 활동이 크게 침체되었다. 1939년에 이르면 극예술연구회의 활동이 사실상 중단되고, 중앙 무대가 해체되는 등 신극의 위기 현상이 나타난다. 1940년 12월에는 '연극의 향상과 지도 및 연극인의 보호'라는 미명하에 사실상의 연극 통제 기구인 조선연극협회가 설립되었다. 그리고 1941년 3월 극예술연구회 출신 유치진·함대훈·서항석·이현구·주영섭·이해랑·함세덕 등이 주축이 되어 극단 현대극장이 설립되었다. 극단 현대극장은 조선총독부가 신극인들을 강압하고 회유하기 위해 설립되었다. 1940년 가을 총독부 경무국 호시테 히사오(星出壽雄)가 극연좌의 유치진을 불러서 국책에 부응하는 연극단체 설립을 종용하였고, 이를 거절할 경우 연극계에 검거 선봉이 불어닥칠 것을 염려하여 유치진·함대훈 등이 이듬해 봄에 극단 현대극장을 설립하였다. 현대극장은 총독부의 전폭적인 행정적·물질적 지원을 받았다. 평양고무공장 소유주인 박승엽·박승환 형제에게서 거금 3만 원의 출자를 받았고, 경성 태평로1가(태평통 1정목)에 극단 사무실을 설치·운영하였다. 국민연극연구소(소장 함대훈)를 설치하여 '국민연극'의 이론 개발과 연구생, 청강생 대상의 교육과정을 운영하였다. 총독부의 지원 덕분에 극단 현대극장은 1945년 8월까지 4년간 40여 회의 공연을 하였으며, 〈흑룡강〉 〈낙화담〉 〈황해〉 등과 같이 규모가 크고 스펙터클한 무대의 연극을 상연하였다. 이러한 점에서 현대극장은 전용 극장을 두지는 못했지만 국가로부터 전폭적인 행정적·재정적 지원을 받는, 사실상 준^準국립극단의 성

12 김미도 외, 『유치진과 드라마 센터-친일과 냉전의 유산』, 연극과 인간, 2019, 153~188쪽.

격을 갖고 있었다고 할 수 있다.¹²

대한제국 시대의 협률사는 한국 최초의 국립극장이라고 부를 수 있지만 서양식 극장 건축물의 신축이 아니라 근대 이전 관청 건물을 개조한 형태의 건축물이므로 오늘날과 같은 근대식 극장 건축물로서 합당한 내용과 형식을 갖추었다고 보기 어렵다. 1902년에 조선 시대 관청 봉상시의 일부를 터서 개조하여 연극하는 장소인 회대^{會臺}를 설치하였다는 정도로 알려져 있을 뿐이다. 그러나 대한제국 정부가 근대 문명국가로서 대외적 면모를 갖추기 위해 근대적 극장을 설립하려고 했다는 점에서 주목할 만하다. 1908년 협률사 터에 근대적 극장 건축물을 완비한 원각사는 외형상 민간 극장의 모습을 하고 있었지만, 내용상으로는 설립 과정에서부터 대한제국 정부의 대리자인 조선통감부의 지원을 받아 설치되었고, 그 위탁운영자인 이인직에 의해 기획·운영되었으므로 실질적인 공공극장의 성격을 갖는다고 볼 수 있다. 원각사의 배후에 조선통감 이토 히로부미와 대한제국 정부의 친일 관료들이 있었으므로 원각사의 공연 내용에는 그들의 이데올로기인 ‘비^非민족주의적 근대주의’가 크게 반영되어 있었다. 원각사의 신연극 〈은세계〉가 그러한 점을 잘 보여주고 있다. 원각사의 신연극에 대해 당시 민족주의 언론 『황성신문』, 『대한매일신보』가 비판적이었던 것은 이러한 정치 구도에 따른 것이었다.

이후 식민지 시대 공공극장으로는 1935년에 경성부에 의해 설립된 부민관을 꼽을 수 있다. 부민관은 대강당·중강당·소강당을 갖춘 복합 공연장의 성격을 가진 공공극장이었으며, 식민지 시대 연극·영화·무용 등 다장르 무대예술 공연을 위해 사용되었으나 복합문화공간의 성격이 강해 공연예술 이외에 각종 정치·문화 행사나 강연회 등에 대여되었다. 따라서 공공극장으로 국한해서 보기 어려운 측면도 있다. 일제 말기 군국주의 시기에 설립된 극단 현대극장은 전용 극장을 갖지는 못했지만 조선총독부의 회유와 강요에 의해 조직된 준국립극단의 성격을 가진다는 점에서 주목을 요한다. 그에 따라 총독부의 행정적 지원과 기업의 재정적 후원을 받았고, 4년간 국책에 부응하는 국민연극을 40여 회에 걸쳐 공연할 수 있었다. 비록 국립극장, 국립극단이

라는 국가와 극장의 직접적 관계를 체결하지는 않았지만 내용적으로는 국가와 극장이 밀착하여 국가 정책이나 국가주의 이데올로기에 극장이 봉사하는 관계를 맺었다는 점은 주목할 만하다. 제2차 세계대전 무렵 국가주의 이념이 팽창하는 시기에 국가가 극장과 연극을 통제하여 국가 이념을 위해 봉사하게 하는, 국가에 대한 극장의 노예적 복무 현상을 일제 말기 극단 현대극장이 보여주었다고 할 수 있다.

02 혼란기의 국립극장: 국립극장의 탄생, 성장(1945~1961)

1945년 8월 15일, 꿈에 그리던 민족해방이 되었지만 기쁨도 잠시 공연예술계는 좌우 진영으로 분열되었다. 먼저 발 빠르게 움직인 것은 좌익 진영이었다. 1945년 8월 조선연극건설본부, 이어서 9월에는 조선프롤레타리아연극동맹이 조직되었다. 송영(위원장)·안영일(서기장)·김태진·이서향·박영호·김승구·나옹 등은 일제 말기 연극 통제기구였던 조선연극협회를 접수하여 ‘조선연극건설본부’를 조직하였다. 조선연극건설본부의 노선 방향은 다음과 같다.

첫째로 일본 제국주의에 의한 일체의 야만적이고 기만적인 문화정책의 잔재를 소탕하고 이에 침윤된 문화반동에 대하여 가차 없는 투쟁을 전개할 것.

둘째로 연극에 있어서의 철저적인 인민적 기초를 완성하기 위하여 일체의 봉건적 요소와 잔재의 청산을 위하여 활발한 투쟁을 전개할 것.

셋째로 세계연극의 일환으로서의 민족연극의 계발과 양양을 위하여 필요한 모든 건설 사업을 설계할 것.

넷째로 문화전선에 있어서의 인민적 협동의 완성을 기하여 강력한 문화의 통일전선을 조직할 것.¹³

13 안영일, 「연극계」, 『1947년 예술연감』, 예술신문사, 1947.5.

조선연극건설본부는 일제 잔재의 소탕, 봉건 잔재의 청산, 민족연극의 건설,

문화의 통일전선 구축을 슬로건으로 내걸고 탄생하였다. 그러나 좌익 연극계의 일부 세력이 조선연극건설본부의 노선에 불만을 품고 1945년 9월에 '조선프로레타리아연극동맹'을 조직하였다. 나웅(위원장)·강호·박영호·김옥·신고송·송영 등이 그 구성원이었다. 좌익 연극 진영은 노선상의 차이로 분열되었다. 조선연극건설본부는 민족통일전선 노선을 중시했던 데 비해 조선프로레타리아연극동맹은 예술운동에서 노동자·농민 계급의 헤게모니를 더 중시하였다. 그러한 점은 다음과 같은 조선프로레타리아연극동맹의 강령에 잘 나타나 있다.

1. 우리는 프로레타리아연극의 건설과 그 예술적 완성을 기한다.
2. 우리는 일체의 반동연극과 싸운다.
3. 우리는 연극 활동이 노동자, 농민의 생활력과 투쟁력의 원천이 되기를 기한다.¹⁴

¹⁴ 『예술운동1』, 조선프로레타리아예술동맹, 1945.12.

강령만 보아도 조선연극건설본부에 비해 노동자·농민 계급의 당파성이 강조되고 있음을 알 수 있다. 그러나 결국 두 단체는 1945년 12월에 남로당의 지령에 의해 '조선연극동맹'으로 통합된다. 진보 연극 진영의 통합 단체로 등장한 조선연극동맹의 휘하에는 자유극장·낙랑극회·해방극장·서울예술극장·조선예술극장·혁명극장 등 많은 극단이 모여들었다.

자유극장은 식민지 시대 동양극장 전속 극단이었던 청춘좌, 성군(호화선의 후신)이 통합된 극단이었다. 변기중·황철·박상익·김승호·유계선·김신재·황정순 등 대중적 인기가 높은 배우들이 다수 소속되어 있었다. 박로아 작 〈선구자〉 〈3·1운동과 만주영감〉 등을 공연하였다. 낙랑극회는 함세덕·황철·서일성·박민천·이해랑 등이 속해 있던 극단으로 실러의 〈군도〉와 함세덕 작 〈기미년 3월1일〉, 김사랑 작 〈봄뿔의 군복〉 등을 공연하였다. 해방극장은 신고송·김건·김옥 등이 조직하였으며, 고리키의 〈어머니〉를 공연하였다. 서울예술극장은 김승구·이서향·나웅·강호·박학·태을민 등을 주축으로 조직하여

시모노프의 <남부전선>, 조영출 작 <독립군>을 공연하였다. 조선예술극장은 송영·김태진·안영일·강호·박영신·엄미화 등이 소속된 극단으로서 이기영 원작 <고향>, 김남천 작 <3·1운동>을 상연하였다. 혁명극장은 박영호 작 <번지 없는 주막> <북위38도> 등을 공연하였으며, 단원으로 박춘명·김일영·박제행·심영·김연실 등이 속해 있었다.

광복 직후 많은 연극인과 극단이 조선연극동맹 산하에 모여들게 되자 자신감을 얻은 조선연극동맹은 1946년 3월에 '3·1기념 연극대회'를 개최하여 그 위세를 과시하게 된다. 3·1기념 연극대회에는 서울예술극장의 <독립군>(조영출 작, 나웅 연출, 동양극장), 자유극장의 <3·1운동과 만주영감>(박로아 작, 이서향 연출, 수도극장), 조선예술극장의 <3·1운동>(김남천 작, 안영일 연출, 중앙극장), 혁명극장의 <님>(박영호 작, 박춘명 연출, 국제극장) 등 4편의 작품이 공식 참가하였다. 비공식 참가작으로 1946년 4월에 낙랑극회의 <기미년 3월1일>(함세덕 작, 국제극장) 공연되어 3·1기념 연극대회의 열기를 이어갔다. 조선연극동맹은 이듬해인 1947년에 국도극장에서 제2회 3·1기념 연극제를 개최하였다. 이번에는 경연 방식이 아닌 합동 공연 방식으로 진행하였는데, 제1부 공연은 2월 26일부터 3월 4일까지 낙랑극회·혁명극장·자유극장·무대예술연구회가 합동으로 <태백산맥>(함세덕 작, 이서향 연출)을 상연하였다. 제2부 공연에서는 예술극장, 민중극장, 문화극장이 합동 공연으로 <위대한 사랑>(조영출 작, 안영일 연출)을 3월 5일부터 11일까지 국도극장에서 상연하였다.

이 밖에도 조선연극동맹은 1947년 7~8월에 노동자·농민을 비롯한 아마추어 연극인들이 구성한 연극 서클이 참가하는 제1회 자립극경연대회를 제일극장에서 개최하였다. 27개의 자립극단이 여기에 참여하였는데, 연극 대중화를 기치로 내걸고 아마추어 연극 활동을 조선연극동맹이 지도하는 형세를 취하였다. 이러한 활동을 통해 1945년 8월부터 1947년 8월까지 약 2년간 해방 공간 남한의 연극계를 좌익 연극계의 집결체인 조선연극동맹이 장악하고 있었다.

반면, 우익 연극계는 오랫동안 침묵하고 있었다. 우익 연극 진영의 지도자라고 할 수 있는 유치진이 일제 말기에 ‘국민연극’의 추진을 목표로 창단된 친일 극단 현대극장의 대표로 활약한 전력 때문에 해방 공간에서 자숙할 수밖에 없었기 때문이다. 광복 직후에 우익 진영의 극단이라고 할 수 있는 것은 민족예술무대 정도가 있었다. 과거 극예술연구회 회원인 이광래·맹만식 등이 1945년 10월에 창단한 민족예술무대는 1945년 12월에 대중적 연극인 톨스토이 작 <부활>을 상연하였다.

이진순·이해랑·김동원·이화삼·김선영 등이 극단 극예술원을 창단하여 <목격자>(맥스웰 앤더슨 작, 이진순 연출)를 상연하였다. 극예술원 역시 극예술연구회 출신이 주축이 된 극단이라고 볼 수 있다. 극예술원은 1947년 2월 25일 국제극장에서 유치진 작 <조국>을 공연하였다. 1946~1947년에 걸친 좌익 측의 3·1기념 연극제에 자극받은 우익 진영의 3·1운동 기념 연극에 대한 대응이었다. 극예술원의 유치진 연극 공연으로 자신감을 얻은 우익 연극 인사들은 유치진을 중심으로 극예술협회를 창단하여 결집하게 된다. 유치진이 고문을 맡고, 이해랑·김동원·이화삼·김선영·윤방일·조미령 등이 극예술협회의 단원이 되어 창립 공연으로 1947년 5월 유치진 작·연출의 <자명고>를 국도극장에서 상연하였다. 이후 유치진 작 <조국> <별> <은하수> 등을 상연하며 극예술협회는 남한 연극계의 주류 극단으로서 위상을 확보하게 되었다. 이 밖에 우익 연극 진영의 극단으로 김영수·박진·박제행·주선태·김연실 등이 중심이 된 극단 신청년이 1947년에 창립되어 김영수 작 <오남매> <혈맥> 등을 상연하였다.

1947년 5월 미군정청의 미국인 고문관들이 물러나고 그 자리를 우익 성향의 한국인이 대체하면서 좌익 진영에 대한 대대적인 검거 선풍과 좌익 활동에 대한 탄압이 일어나게 된다. 이에 따라 좌익 연극인과 극단의 활동도 크게 위축, 침체된다. 1946년에 이미 신고송·한효·송영·김승구·박영호 등의 연극인이 월북을 감행하였는데, 1947년에 이르러 좌익 연극 진영에 대한 검거와 탄압이 이어지자 함세덕·김태진·조영출·한태천·안영일·나웅·황철·심영 등

상당수의 연극인들이 월북의 길을 택하게 되었다. 이들은 월북 이후 북한 연극의 성립에 크게 기여하게 된다.

광복 이후 북한에서 연극 활동은 매우 활발하게 진행되고 있었다. 북한 정권의 적극적인 연극 장려 정책 덕분이었다. 북한에서는 1947년 1월 북한 최고결기구인 북조선임시인민위원회의 결정에 따라 국립극장이 설립되었다. 그뿐만 아니라 각 도에 도립극장을 비롯해 직능단체 예술단, 이동예술대, 그리고 수천 개에 달하는 연극 서클이 조직, 운영되었다. 연극이 지닌 프로파간다의 기능을 북한 정권이 높게 평가한 결과였다. 이와 같은 적극적인 연극 인프라의 확충과 연극인에 대한 처우 개선 등을 보장하는 정책을 전개함으로써 북한 지역에서 활동하는 연극인들의 적극적인 지지와 협력을 얻어낸 것은 물론 남한에서 활동하는 좌익 연극인들을 유인하는 효과를 얻게 되었다. 1947년 이후에 나타나는 남한 연극인들의 월북 현상도 이러한 점과 무관하지 않다.

광복 이후 북한의 예술 활동은 1946년 3월 공산당 선전부장 김창만의 지도하에 ‘북조선예술총동맹’이 출범하면서 본격화된다. 1946년 말에 ‘북조선연극동맹’이 결성되어 송영(위원장)·신고송·김승구·강호 등이 조직을 이끌게 된다. 북한의 국립극장(국립극단) 전신에 해당하는 중앙예술공작단은 1946년 5월에 창립되는데, 나옹이 단장을 맡고, 3·1극장(전 금천대좌)을 전속극장으로 사용하여 김사량 작 <뇌성>, 남궁만 작 <하의도>, 김창만 작 <북경의 밤> 등을 상연하였다. 이후 1947년 5월 극단 정비 개편이 단행되어 국립극장을 비롯해서 각 도립극장, 교통성예술단, 인민군예술극장, 노동자예술단, 농민극장, 청년예술단 등 11개 전문 극단과 10개의 이동예술대로 연극계가 재편된다. 이외에 개별 직장과 농촌, 학교 등에 수천 개에 달하는 연극 서클이 조직되었다. 1947년 5월에 창설된 북한의 국립극장은 <봉화>(한태천 작, 이석진 연출), <홍경래>(남궁만 작, 주영섭 연출), <바우>(한태천 작, 전영권 연출), <백두산>(조기천 원작, 이석진 연출), <춘향전>(김승구 각색, 주영섭 연출), <심청전>(김일용 각색·연출), <그 여자의 길>(드레노프 작, 김일용 연출), <나란히 선 두 집>(송영 작) 등을 상연하였다. 이렇듯 1947년에 이루

어진 북한의 국립극장 설립과 활발한 연극 활동은 남한에서 국립극장 설립 운동에 자극제 역할을 하였다.

한편, 같은 시기 남한에서 극장과 공연 상황은 매우 암담했다. 광복 직후 대부분 일본인의 소유였던 극장은 일본인 극장주들이 급하게 본국으로 떠나자 일본인 극장주 밑에서 일하던 한국인 흥행사들에 의해 접수되었다. 적산 불하의 방식으로 일본인 재산인 극장을 접수한 흥행사들은 한성극장협회라는 이익단체를 조직하고, 장택상 수도경찰청장을 명예회장으로 영입하여 집단적으로 자신들의 이익을 관철하고자 했다. 극장이 순식간에 흥행사들에 의해 장악되자 공연예술 창조의 주체인 연극인들은 광복이 되어도 설 자리가 없었다.

엮힌 데 덮친 격으로 미군정 당국이 1948년 5월 1일부로 공포한 ‘유흥음식세 및 입장세령遊興飲食稅及入場稅令 등의 개정’(법령 제193호)에 의거해 극장 입장세가 100% 인상됨으로써 관객은 비싼 연극 공연을 외면하게 되었다. 입장세령의 개정은 1940년 3월 조선총독부가 제정한 ‘조선입장세령’에 규정된 세율을 개정한 것으로 종래의 극장 입장세를 대폭 인상하여 10원을 초과하는 입장요금의 경우에 ‘요금의 100분의 100’ 세율을 적용한 것이다. 즉, 연극 공연 입장료가 100원이면 거기에 대한 입장세 100원을 부과한 것이었다. 더 문제가 된 것은 상업시설인 유흥음식점보다 극장의 입장세가 과도하게 높았다는 점에 있었다. 이에 대해 당시 연극인 이해량은 다음과 같이 울분을 토로하였다.

중세기 청교도들의 연극에 대한 박해도 이토록 심하지 않았다. 맥박은 시간을 따라 자꾸 희미해가는 육체, 회복할 줄 모르고 날이 갈수록 더해가는 연극 생명의 위기는 죽음의 공포에 쌓여 바야흐로 단발마의 고통을 호소하고 있는 것이다.

십할 입장세, 이 억울한 정책 때문에.

전쟁보다도 전염병보다도 더 무서운 이 정책은 연극에서 모든 것을 빼앗아가고 지금 최후로 연극 생명을 노리고 그 위를 엄습하고 있는 것이다.

작부를 끼고 술을 마시고 하는 유흥세는 삼할이고, 어느 예술보다 유별
히 인간적인 예술, 강렬한 극적 정서를 통하여 보다 높은 삶의 의식을 자
극하고 직접 국민의 정신을 개발하는 연극예술에 심할 입장세를 부과하는
문화정책을 우리는 무어라 말해야 좋을지 모르겠다.¹⁵

15 이해랑, 『해방연극에 대한 몇
가지 제언』, 『허상의 진실』, 새문사,
1991. 52쪽.

이해랑의 표현대로 극장이 “작부를 끼고 술을 마시는” 유흥음식점보다 훨
씬 높은 입장세 세율을 적용받는 세금 정책에 대한 연극인들의 분노는 충분
히 이해할 만한 것이었다. 유흥음식점의 경우에 입장세가 기생 허가가 있는
요리점이 30%, 기생 허가 없는 요리점이 20%였던 반면 극장은 당구장·마작
장과 같은 유흥시설과 똑같이 입장세 100%를 적용받았던 것이다. 이러한 입
장세 조치로 시민들은 유흥시설에 비해 상대적으로 값비싼 극장 출입을 외
면하게 되었다. 이 법령은 당시 민정장관 안재홍의 건의로 발의되었고, 조선
군정장관 W. F. 딘 미국 육군 소장의 인준에 의해 개정, 공포되었다. 문화예
술 공간인 극장에 대한 미군정 당국의 몰이해를 드러낸 것이었다.

미군정 당국의 극장 입장세 100% 인상은 1947~1948년 무렵 좌익 연극 진
영의 다수 연극인이 검거와 탄압을 피해 월북을 감행함으로써 생긴 연극계
의 공백을 유치진·서향석·김영수·이해랑·김동원·이진순 등 극예술연구회
계열을 중심으로 한 우익 성향 연극인들이 채우면서 남한 연극계를 새롭게
재건하려는 움직임에 찬물을 끼얹는 조치였다. 1948년 6월 1일부로 발효된
입장세령으로 인해 연극계는 일시에 관객 70%가 격감하는 심대한 타격을
받게 되었기 때문이다.

마지막 악법은 금년 6월 1일부터 발효한 법령 제193호다. 이 법령은 전
대미문의 악법으로서 유흥세 3할에 대하여 입장세를 10할로 인상하였다.
기생을 끼고 노는 모리 간상배의 유흥에는 3할이요, 가난한 대중의 유일한
오락물이자 민족예술의 전당인 극장에는 10할 인상이란 결국 모리 간상배
를 양성하고 문화를 압박하지는 수작밖에 안 된다. 이 인상에 대한 채무 당

극자의 이유는 이렇다. 즉 유흥세는 훈련이 부족하여 탈세가 많고 너희들은 세금을 잘 납부하기 때문에 인상했다는 것이다. 이 이유 설명은 탈세 장려의 선동책! 그것일 따름이다. 이로 말미암아 전선¹⁶의 입장자 수는 대폭적으로 7할이 격감되어 3할밖에 동원되지 않는 현상으로 무대예술계는 완전히 경제적으로 멸망되었다. 예술가는 거리에서 잠자게 되고 비예술적 10원(10원은 면세액)짜리 악덕 흥행만이 거리를 횡행하게 되었다. 법의 위대함을 나는 여기서 과연 처음 보았다. 종이 한 조각에 쓰인 법령의 한 문구가 일조에 예술계를 이렇게 암흑화할 수도 있는 것이었다.¹⁶

16 유치진, 『동량 유치진 전집(8)』, 서울에대출판부, 1993, 41쪽.

극장의 입장세가 100% 대폭 인상됨으로써 연극 관객 수가 70% 격감되어 공연예술계가 경제적 파탄에 이르게 되었다는 것이 당시 연극계 지도자인 유치진의 전언이었다. 더욱 기막힌 것은 극장 입장세율을 대폭 인상한 이유가 극장이 유흥업소에 비해 양심적으로 세금을 더 잘 내기 때문이라는 재무 당국자의 설명이었다. 이러한 사실은 연극인들을 더욱 분개하게 만들었다. 이 때문에 유치진은 1948년 5월의 입장세령을 ‘전대미문의 악법’이라고 규정하였다. 이에 따라 우익 진영의 연극인들은 1949년 1월 전국무대예술인대회를 개최하고, 국민선거에 의해 1948년 8월 새롭게 출범한 대한민국 신생 정부에 대해 입장세 철폐를 강력하게 건의하였다.

새 정부는 이러한 집단적 건의와 항의를 받아들여 1949년 10월 21일 입장세법을 공포하였다. 새롭게 제정된 입장세법은 1940년 조선총독부가 만든 조선입장세령을 개정한 미군정 당국의 입장세령(1948.5)과 달리 조선입장세령을 폐지하고 극장 및 공공 관람시설에 대해 새롭게 세율을 제정한 대한민국 신생 정부의 법령이었다. 이에 따르면, 입장세는 입장 시설을 제1종과 제2종으로 구분하고 제1종에 (1) 연극, 연예 또는 관람물(씨름, 야구, 권투, 골프장 등), (2) 영화관 기타 영화를 상영하는 장소, (3) 경마장 또는 경견장으로 분류하였다. 제2종은 마작장, 당구장 등을 지정하였다. 입장세 세율은 제1종 (1)에 30%, (2)에 60%, (3) 110%, 그리고 제2종에 120%를 부과하였다.

1948년 5월 미군정이 개정한 입장세령에 비해 연극 입장세는 70%가 인하된 30% 세율이 적용된 것이다. 영화는 입장세 세율이 연극의 두 배인 60%가 적용되었다. 연극은 순수예술이고, 영화는 상업적 흥행 예술이라는 점이 어느 정도 반영된 것이다.

이러한 분위기 속에서 국립극장 설립 논의가 무르익게 되었다. 국립극장 설립에 대한 요구는 연극인 전체의 열망과 같은 것이었다. 그것은 첫째, 일제강점기 공연예술계의 열악한 극장 환경에서 비롯되었다. 일제강점기 전 조선의 극장 수는 대강 200여 개에 이르렀는데, 조선인 소유의 극장은 45개 정도에 불과했고, 나머지는 모두 일본인 소유의 극장이었다. 연극인 대부분은 영리를 추구하는 일본인 극장주와 흥행 모리배에게 극장을 빌려서 연극을 할 수밖에 없었는데, 연극하느라 온갖 고생을 하면서 거둔 매표 수익을 이들에게 고스란히 빼앗기는 설움을 겪어야 했다. 그러나 광복이 되어도 상황은 달라지지 않았다. 일본인이 본국으로 돌아가자 그들이 소유한 극장을 그 밑에서 일하던 한국인 흥행 모리배가 대부분 접수했기 때문이다. 광복이 되어도 극장으로부터 연극인이 소외되는 현상은 변하지 않음을 알게 된 연극인들은 국립극장 설립을 갈망하게 된 것이다. 자본의 극장 소유가 바람직하지 않음을 알게 되었기 때문에 차라리 국가의 극장 소유가 더 바람직하다는 생각을 갖게 된 것이었다.

둘째, 1947년 5월 북한의 국립극장 설립이 자극제 구실을 하였다. 북한은 1947년 1월 북조선임시인민위원회의 의결에 따라 국립극장 설치를 결정하고, 같은 해 5월에 중앙예술공작단(1946.5)을 모체로 삼아 국립극장을 창립하였다. 이 밖에 북한은 각 도에 도립극장을 설립하고 단위별, 직업별로 10개의 전문극단을 설립하는 등 연극 지원 정책을 과감하게 전개하였다. 이러한 점은 상대적으로 연극 지원 정책이 전무한 남한과 큰 대조를 이루었기 때문에 연극계를 비롯한 공연예술계의 비등해진 불만은 국립극장 설립에 대한 요구로 표출될 수밖에 없었다.

실상 연극계에서 국립극장 설립 논의가 시작된 것은 훨씬 더 오래전부터였

다. 1946년 1월에 극작가 겸 연출가 이서향이 국립극장 설립을 제안하였다.

다난한 조선극계의 제과업 중 어느 것이 중대하지 않음이 없지만 그 중에서도 가장 초미의 급무는 극장문제이다. (중략) 현하 조선극장의 개황을 살펴보면 전부가 모리상인의 손에 점령되어 과거에서 보다 더 악한 상태에서 극장과 극단의 대립을 초래하고 ‘보합제’ 같은 극단 착취제도도 구태의연 답용되고 있다. ‘5.5’, ‘4.6’제가 채용되고 있다. 극장주 측은 극단의 예술적 의도에까지 간섭하려 들고 자기들의 상업주의적 의도에 따르도록 하고 있다. 따라서 나의 제안은 과거 일인¹⁷ 경영의 극장 일체를 국유화해서 그 운영을 극장예술가에게 위양하고 일방 가급적으로 속히 새로운 국립극장을 건설하라.¹⁷

17 이서향, 「극장문제의 귀추」, 『매일신보』, 1946.1.27.

이서향의 제안은 과거 일본인 소유의 극장을 민간에 불하하지 말고 국유화를 단행해서 연극인에게 그 운영을 위탁하고, 하루속히 새로운 국립극장을 건설하자는 것이었다. 극장의 민영화라는 것은 결국 과거 경험에 비추어 볼 때 흥행사의 상업주의적 농간에 걸려드는 것이기 때문에 차라리 극장 국영화가 바람직하다는 논리였다. 과거 일본인 소유의 극장을 국유화한다는 것은 전국에 70% 이상을 차지하는 일인 소유의 극장을 국립극장화하자는 파격적 제안이나 다름없는 것이었다. 즉, 극장의 국유화는 사실상 극장의 소유권을 연극인에게 주자는 주장이었다. 시기적으로 다소 이르고 파격적인 주장이었지만 이러한 이서향의 주장은 국립극장 설립 논의를 이끈 마중물 역할을 했다고 보인다.

이서향의 논의에 호응이라도 하듯 미군정 당국도 1946년 3월경에 서향석을 극장장으로 내정하고 국립극장 설립을 준비하였다. 서향석이 극장장으로 내정된 것은 연극계에서 보기 드문 동경제국대학 출신의 엘리트 연극인인 점, 1930년대 극예술연구회 활동에서 시작해 오랫동안 신극운동의 주류로 참여한 경력, 연극 실무뿐만 아니라 독문학 전공자로서 독일 연극을 비롯해

서양 연극사와 연극 이론에 대한 학식을 겸비했다는 점 등이 작용하였다. 미군정 당국은 서항석에게 극장장 내정에 대한 함구를 요구하고, 우익 진영의 문화예술 단체인 중앙문화협회에서 탈퇴하고 중립적 입장에서 처신할 것을 촉구하였다. 그리고 좌우익에서 각각 5명의 국립극장 운영위원을 내정하고, 서항석을 극장장으로, 부극장장 이창용, 사무국장 채정근, 연극 부문 이서향, 영화 부문 김한, 가극 부문 박노홍, 음악 부문 김재훈, 무용 부문 조택원 등을 실무자로 하는 국립극장 준비 진용을 갖추었다.¹⁸ 그러나 미군정 당국이 추진한 국립극장 설립 계획은 국립극장 지정 문제로 암초를 만나게 되었다.

당시 국립극장으로 사용할 만한 극장은 부민관과 국제극장(구 명치좌) 정도였는데, 부민관은 미군이 이미 사용 중이었기에 국제극장이 국립극장 후보로 유력하였다. 경기도지사 앤더슨이 국제극장을 공개 입찰에 부쳐 국립극장장 내정자인 서항석이 응찰하여 낙찰되었으나 영화 흥행업자 김동성이 미국 8개 영화사의 독점 배급권을 자신이 얻었으므로 국제극장의 연간 프로그램의 4분의 3을 미국 영화 상영에 사용하겠다고 주장하였다. 국립극장의 연간 사용 시간 4분의 3을 영화 개봉에 사용하겠다는 것은 논리에 맞지 않는 억지 주장이었지만 김동성의 배후에는 미군정 당국의 지원이 있었기에 사실상 국제극장을 국립극장으로 사용하는 것은 불가능한 일이 되어버렸다. 그 와중에 러치 군정장관이 갑자기 사망함으로써 국립극장 설립운동은 다시 신임 군정장관이 취임하기를 기다리는 사이에 점차 요원한 일이 되고 말았다.¹⁹ 이에 따라 미군정 통치하의 국립극장 설립운동은 무산되었다.

1948년 8월에 남한에서 미군정 통치가 종식되고 대한민국 정부가 수립됨으로써 국립극장 설립 논의가 재개되었다. 정부 수립 이후 곧바로 국립극장 설립 논의가 재개될 수 있었던 데에는 우선 미군정 시기부터 연극인들이 끈질기게 전개한 국립극장 설립을 향한 집요한 노력이 크게 작용하였다. 1946년 봄에 국립극장장 내정자 서항석을 중심으로 남한 연극인들이 전개한 국립극장 설립 노력은 1948년 8월 대한민국 정부 수립 이후에는 유치진을 중심으로 한 무대예술원에 의해 이어지게 되었다. 유치진을 필두로 무대예술

18 서항석, 「나와 국립극장 1」, 『극장예술』 제2호, 국립극장, 1979.5.

19 『조선일보』, 1947.11.5.

원은 신생 정부인 대한민국 정부의 정치 권력자와 고위관료들을 대상으로 국립극장 설치를 강력히 요구하였다. 무대예술원 중심의 집요한 국립극장 설치 운동은 독일에서 유학을 경험한 덕분에 국립극장의 필요성에 대해 인식을 갖고 있는 안호상 문교부 장관의 공감을 얻어내서 국립극장 설립에 대한 정부의 긍정적 검토를 이끌어내게 되었다.²⁰ 이러한 노력 덕분에 1948년 12월 15일에 문교부가 공보처로부터 흥행허가권을 인수하고, ‘국립극장 설치령’ 초안이 마련되어 법제처를 거쳐 국무회의를 통과하였다. 국립극장은 문교부 산하 기관으로 설치될 예정이었기에 공보처가 소유하고 있던 흥행허가권을 문교부가 공보처로부터 가져올 필요가 있었던 것이다. 마침내 대통령령 제 47호 ‘국립극장 설치령’이 1949년 1월 12일부로 발효되었다. ‘국립극장 설치령’의 내용은 다음과 같다.

20 유치진, 『동량 유치진 전집(9)』, 서울에대출판부, 1993, 198~199쪽.

국립극장 설치령(대통령령 제47호, 1949.1.12)

제1조 민족예술의 발전과 연극문화의 향상을 도모하여 국제문화의 교류 촉진하기 위하여 국립극장을 설치한다.

제2조 국립극장은 문교부에서 직할한다.

제3조 국립극장에 운영위원회를 둔다.

운영위원회는 국립극장의 운영의 기본방침에 관하여 문교부 장관의 자문에 응한다.

운영위원회는 위원장 1인과 위원 9인 이내로써 구성한다.

위원장에는 문교부 장관이 되고 위원은 문교부, 내무부, 공보처에서 각 1인과 민간예술인 중에서 문교부 장관이 임명한다.

제4조 운영위원회의 위원의 임기는 1년으로 한다. 단 연임할 수 있다.

제5조 국립극장에 국립극장장을 둔다.

국립극장장은 국립극장 운영위원회의 추천에 의하여 문교부 장관이 임명한다. 국립극장장은 국립극장 운영에 관한 일체 사무를 관장한다.

제6조 국립극장은 연극단 이외에 교향음악단 합창단 가극단 및 무용단을

가질 수 있다.

제7조 국립극장은 연극인을 양성하기 위하여 연구소 또는 양성기관을 설치할 수 있다.

제8조 국립극장의 공연용 건물은 귀속재단인 극장 또는 기타 적당한 건물 중에서 정부가 이를 지정한다.

제9조 국립극장 운영에 관한 규정은 따로 정한다.

부칙

본령은 공포한 날로부터 시행한다.

무엇보다도 주목되는 부분은 국립극장 설치 목적을 ‘민족예술의 발전, 연극문화의 향상 도모, 국제문화의 교류 촉진’으로 설정하였다는 점이다. 국립극장 설치 근거로 (1) 민족정체성의 가치, (2) 연극예술 중심, (3) 국제교류의 중요성에 특히 주안점을 두었다는 점이다. 국가에 의해 설립되는 공연 공간인 만큼 민족정체성을 지향하는 공연예술을 우선순위에 두는 것은 국립극장의 존재 근거가 되는 일임에 분명하다. 공연예술의 대표 주자로 연극 장르를 인식했다는 점도 시뮬거리가 될 수 없다. 한 나라를 대표하는 극장이므로 민족정체성을 가진 공연으로 해외의 극장들과 교류·협력하는 것도 필수적인 일임에 틀림없다. 국립극장 설치령을 보면 애초부터 국립극장이 설 자리를 제대로 인식하고 출범했다고 할 수 있다.

국립극장을 문교부 산하에 둔 것은 문화와 교육 업무를 담당하는 부처의 속성을 고려한 것으로 보인다. 즉, 국립극장을 하나의 문화기관으로 인식하고 있었다는 점을 말한다. 국립극장의 실질적인 운영 권한은 운영위원회에 맡기고, 그 직접적인 실무 일체는 극장장에게 위임하는 방식으로 국립극장의 조직을 구성하였다. 이 밖에 연극단 이외의 교향음악단, 합창단 등 기타 공연단체들의 설치, 부속기관으로서 연구소나 양성기관을 둘 수 있게 하였다. 부산·대구 두 곳에 지방 국립극장을 두기로 하고, 부산의 보래관과 대구의 키네마극장을 지방 소재 국립극장으로 지정하고 각각 2000만 원의 경비

를 들여 개수공사를 진행하였다.²¹

그러나 국립극장 설치령이 제정되었음에도 불구하고 국립극장은 바로 출범하지 못하였다. 국립극장으로 사용할 극장을 지정하지 못했기 때문이다. 많은 연극인이 국립극장으로 사용하길 소망한 부민관²²은 미군이 철수해 비게 되었으나 국회의사당 건물로 지정될 예정이라 사용이 불가능하게 되었다. 할 수 없이 차선택으로 시공관^{市公館}, 구 명치좌를 사용하길 원했으나 이번에는 시공관의 소유주인 서울시가 반발하였다. 이에 문교부와 서울시가 오랫동안 시공관 극장 사용 문제로 시비가 벌어지게 되었다. 연극인들이 부민관의 사용을 원하는 것은 당연했다. 부민관은 1935년 설립 당시부터 1800석 규모의 대강당을 여러 극단에서 대극장 공연 무대로 활용해 온 바 있다. 그러나 1935년에 영화관으로 설립된 구 명치좌(시공관)는 애초부터 연극 공연에 적합한 무대와 설비를 갖추지 못하였으므로 국립극장 건물로 사용하기에 난점이 있었다. 그럼에도 연극인들은 시공관이나마 국립극장 건물로 받아들이고자 했지만 서울시의 반발로 난항을 겪게 되었다.

무대예술원은 전국무대예술인대회를 열고 국립극장 기성 축진을 정부에 촉구하였다. 이러한 연극인들의 집단적 대응은 정부를 움직이게 만들었다. 국립극장 설치령에 따라 문교부는 1949년 10월 국립극장 운영위원회를 열어 초대 극장장으로 유치진을 임명하였다. 국립극장 운영위원은 당연직으로 문교부 장관·문화국장·치안국장·국회 문화사회분과 위원이 참여하였고, 이 밖에 선출직으로 각 분야 예술가 민경식·안석주·채동선·박헌봉·서항석·유치진 등 총 9명으로 구성되었다. 난항을 겪던 국립극장 설립 문제도 부민관을 국립극장으로 사용하라는 대통령의 결정에 따라 비로소 순조롭게 진행되었다. 초대 국립극장장으로 극작가 유치진, 그리고 중앙국립극장 건물로 부민관이 결정되어서 커다란 문제는 해결이 되었으나 또 다른 난관이 기다리고 있었다. 국립극장 예산 문제였다. 국립극장 예산이 국가 예산에 포함되어 있지 않고 특별회계로 잡혀 있었던 것이다. 미군정 시기에 미군 오락시설로 사용하던 부민관은 무대와 설비 시설의 보수공사가 필요했고, 그에 들어가

²¹ 유치진, 『동량 유치진 전집(8)』, 56쪽.

²² 유치진, 위의 책, 43쪽.

는 비용은 국가 예산 부족으로 국회에서 처리될 기미가 보이지 않았다. 할 수 없이 유치진 극장장은 부산 우편국 강습 교육을 함께 받았던 어린 시절의 친구 구 오위영 저축은행장을 찾아가 1억 원의 용자를 받아 부민관 보수공사를 마쳤다.²³

23 유치진, 『동량 유치진 전집(9)』, 201~202쪽.



[사진] 부민관 (출처: 한국콘텐츠진흥원 문화콘텐츠닷컴)

유치진 극장장은 국립극장 아래에 신극협의회(약칭 신협)라는 기구를 두고, 신극협의회 산하에 극협과 신협을 전속극단으로 두었다. 극협(극예술협회)은 1947년에 5월에 설립된 우익 진영을 대표하는 극단이었다. 1947년 1월 31일에 극예술원이라는 명칭으로 출발했다가 유치진의 <조국> 공연의 성공을 계기로 자신감을 얻어 발전적 해체를 하고 새로운 진용을 보강하여 극예술협회라는 명칭으로 창립하였다. 극작가 유치진을 고문으로 하고, 연기진으로 이해랑·김동원·이화삼·박상익·김선영 등을 규합하여 조직되었다. <자명고>(유치진 작·연출), <마의태자>(유치진 작, 이화삼 연출), <목격자>(앤더슨 작, 유치진 연출), <청춘>(이광래 작, 유치진 연출) 등을 공연했으며, 유성애·이애경·장일호·오사량 등의 연기자를 영입해 보강하였다. 1950년 1월에 국

립극장 설립에 맞춰 국립극장의 신극협의회로 흡수되었다.

극단 신탁은 국립극장 출범에 맞춰 1950년 1월에 새로 창립한 신생 극단이었는데, 실질적으로 1950년 1월 국립극장에 흡수된 극협의 후신 성격을 갖는다. 신탁은 이광래를 간사장으로 극작분과·연기분과·연출분과·무대분과로 나뉘어 있었는데, 연기분과에는 이해랑·김동원·박상익·주선태·오사랑·박제행·이화삼·김선영·유계선·백성희·황정순 등이 포진하고 있었다. 연기분과 과장은 윤방일이 맡았다.²⁴ 각 전속극단의 단원은 남녀 배우 15~20인 규모로 구성하였으며, 극단은 전속으로 두되 배우는 전속으로 하지 않는다는 원칙을 정했다. 국립극장 전속배우가 되면 공무원 신분이 되어야 하는데, 배우가 공무원이 되면 관료적 체질을 갖게 될 수도 있다고 보았기 때문이다. 어쨌든 국립극장이 신극협의회 산하에 신탁과 극협이라는 두 개의 전속극단을 경쟁 체제로 운영하여 선의의 경쟁을 유도하는 방식은 과거 1930년대 동양극장이 청춘좌, 호화선이라는 두 개의 전속극단을 상호 경쟁 체제로 운영했던 방식과 유사한 것이었다. 다만 동양극장은 전속극단뿐만 아니라 전속작가, 전속연출가, 전속배우를 두고 월급제를 시행하였으나 국립극장은 전속극단만 두고 전속작가, 전속연출가, 전속배우 제도를 두지 않았다. 그것은 동양극장은 민간 극장이므로 전속배우를 두고 월급제를 시행해도 경쟁 시스템에 의해 상호 경쟁과 분발을 유도할 수 있지만, 국립극장은 공공극장이므로 전속배우를 두면 공무원 신분이 되어서 안주하기 쉽기 때문이었다. 배우가 공무원 신분을 가지면 나태하고 안주하기 쉬우므로 국립극장 전속으로 둘 수 없다는 국립극장장 유치진의 판단은 공공극장의 성격을 잘 이해하는 현명한 결정이었다.

유치진은 신극협의회회의 무대감독에 허석, 무대미술에 김정환, 조명에 최진, 효과에 심재훈 등을 두었다. 두 개의 전속극단이 격월로 신작 1편씩을 국립극장에서 2주간 공연케 하여 연중무휴 공연 체제로 만들고자 하였다. 작품은 가능하면 창작극을 위주로 하고 번역극을 가미하는 방식으로 하였고, 기성 극작가가 제한되어 있으므로 신인 극작가를 적극 발굴하고, 소설가의 참

24 유치진, 앞의 책, 203쪽.

여도 유도하기 위해 입장료 수입의 5%를 작품 원고료로 지급하기로 방침을 세웠다. 그러나 전속극단이 매달 신작 1편을 상연하기 위해서는 1년에 12편의 신작이 공급되어야 하는데, 당시 극작가 수로는 도저히 불가능한 일이었다. 소설 각색이나 신진 극작가의 희곡 없이는 불가능한 것이었다.

무대장치와 설비 등은 국립극장에서 자체 제작하는 것을 원칙으로 하였다. 전속극단의 배우들이 월급을 받는 전속배우가 아니기 때문에 제작비만큼은 공공극장인 국립극장에서 부담하는 것이 필요했다. 국립극장의 제작비 지원을 받고, 배우는 연기에만 전념한다는 원칙이었다. 연출은 국립극장에서 간섭하지 않고 전속극단에 일임하는 방식을 원칙으로 하였다. 예술 작업은 행정의 간섭을 받지 않고 철저하게 예술가에게 맡긴다는 입장은 매우 바람직한 것이었다. 입장료 수입의 70%는 국립극장 측이 갖는 대신에 무대장치·설비·분장·의상·소도구 등의 제작 지원과 행정 지원 및 홍보 지원을 전담하고, 나머지 30%는 전속극단에 지급하는 대신에 연출가와 배우의 인건비를 극단이 부담하는 방식을 채택하였다. 배우의 인건비는 배우의 경력에 따라 급료 형식으로 지급하였다. 최상급 배우의 경우 급료로 50만 원 정도를 받았는데, 당시 다섯 식구가 15만 원 정도면 생활할 수 있을 때였으므로 적은 액수는 아니었다. 공무원 신분을 갖지 않는 대신에 안정적인 수입을 보장해 준 셈이었다.

1950년 4월 26일 국회 본회의에서 국립극장 설치법과 국립극장 특별회계법이 통과되었다. 국립극장 설치의 최종적인 법적 근거가 성립된 것이다. 국립극장 설치법의 내용은 다음과 같다.

국립극장 설치법(법률 제142호, 1950.5.8)

제1조 민족예술의 발전과 연극 문화의 향상을 도모하기 위하여 정부는 국립극장을 경영할 수 있다.

제2조 국립극장은 서울특별시에 1개소를 설치한다.

제3조 국립극장 운영의 기본 방침에 관하여 주무부 장관의 자문에 응하기 위하여 국립극장운영위원회를 둔다.

국립극장 운영위원회의 구성에 관한 사항은 대통령령으로 전한다.

제4조 국립극장은 예술과 연극에 관한 요원을 양성하기 위하여 연구소 또는 양성소를 부설할 수 있다.

제5조 본법 시행에 관한 중요 사항은 대통령령으로 정한다.

부칙

본법은 공포일로부터 시행한다.

‘국립극장 설치법’은 1950년 5월 8일부로 대통령령에 의해 공포·발효되었는데, 이전의 ‘국립극장 설치령’과 달리 제2조에서 ‘국립극장은 서울특별시 1개소를 설치’한다고 못 박음으로써 각각 2000만 원을 들여 개수공사까지 한 부산 보래관과 대구 키네마극장의 국립극장 설립 근거를 원천적으로 배제해 버렸다. 결국 국립극장은 예산상의 문제로 서울 한 곳에만 두는 것으로 낙착되었다.

1950년에 4월 29일 국립극장은 개관식을 거행하고, 그다음 날인 4월 30일에 역사적인 개관 기념 연극 〈원술량〉(5막 7장, 유치진 작, 허석 연출)을 공연하였다. 당시 언론에 의하면 국립극장은 극장 내부공사와 시설 개수를 마치고 야심만만하게 개관 기념 공연을 준비한 것으로 보인다.

오랫동안 내부수리 중이던 국립극장은 그간 무대와 객석을 비롯한 내부수리에 막대한 경비를 들여 면목일신에 전력을 기울여오던바 드디어 오는 30일부터 막을 올리기로 확정되었는데 그간 수리 중에 있던 무대기구는 한국에서 처음 보는 본격적인 호리존트를 만들었고, 조명기구는 해외에서 새로 구입하여 더 한층 이채를 돋우었고 이중 무대기구는 전부 신조新造하였으며 객석은 관극의 안정성을 고려하여 폭을 넓혔고 또한 내외부의 재래식 불결을 일소하여 새로운 화장을 가한, 그야말로 문자 그대로 민족예술의 전당으로서의 명실을 갖추었다고 한다.

이 국립극장의 개막은 오랫동안 우리 민족의 갈망하던 바로 우리나라

문화인들은 물론 일반 사회인들의 기대도 자못 큰 바 있었는데 그에 호응하여 오는 29일은 관계 관청 및 문화인들을 위하여 비공개리에 초대공연을 하고 일반 공연은 30일부터라 한다. 그리고 이번 호화스럽게 장식한 첫 무대에 보다 기쁨지게 수놓을 작품은 화랑정신을 고취한 유(柳致眞)씨의 신작인 사극(史劇) 〈원술량(元述郎)〉(5막 7장)으로 신극인들의 대동단결로 조직된 신극협의회 직속극단(新협)이 출연한다고 한다.²⁵

²⁵ 「국립극장 30일 개관」, 『연합신문』, 1950.4.26.

국립극장이 개관 준비를 위해 시설과 설비의 개수공사를 마치고, 화랑 정신을 고취한 역사극 〈원술량〉으로 첫 공연을 준비하고 있음을 알리는 언론 기사 내용이다. 개관 기념작으로 〈원술량〉이 선택된 데에는 몇 가지 이유가 있어 보인다. 개관 기념 작품의 선정은 신극협회의 이광래 간사장, 윤방일 과장, 연출가 이화삼·허석, 배우 이해랑·김동원 등이 상의해서 결정하였다. 외형적으로는 작품 선정이 신극협회의 자체 결정에 의한 것이지만 한국의 대표적인 극작가 유치진이 극장장이다 보니 그의 작품을 외면하기 어려웠을 것이다. 그 밖에 여러 가지 이유가 있었던 것으로 보인다. 광복 이후 독립된 민족국가를 건립해서 국립극장을 갖게 되니 개관 기념작으로 민족적 정체성을 표현할 수 있는 역사극 공연을 올리고 싶은 욕망이 있었을 것이다. 그리고 국립극장 개관 작품으로서 애국심, 애국주의, 국가주의를 호소하는 연극에 대한 기대가 있었을 것이라고 생각된다.

작품 〈원술량〉이 채택된 것도 단순히 극장장이 쓴 것이어서라기보다는 그 당시 주변 상황에 따른 것이었다. 나는 사실 예술을 모르거나 그 중요성을 인식 못해서가 아니라 우리나라의 독특한 역사적 상황 때문에 시대와 민족에 이념적으로 기여하는 방향에서 작품도 썼었다. 후세에 그러한 나의 창작 행로가 어떻게 평가받을지는 알 수 없다. 그러나 우리 민족은 항상 생존에 위협을 받고 있는 처지였으므로 한가하게 예술만을 찾고 앉아 있을 수는 없었던 것이다. 내가 특히 해방 후의 혼란기에 사극을 많이 썼던 것도

그 때문이다. 즉 3·1독립운동을 다룬 <조국>으로부터 시작해서 외세 배격과 분단고착문제를 다룬 <자명고>와 <별>, 그리고 같은 맥락에서 쓴 것이 <원술량>이었다. 충분한 연습 끝에 최고의 배역진을 동원하여 역사적인 개관공연에 앞서 4월 29일 내외 인사를 초청하여 성대한 개관식을 가졌다. 정말로 내 생애에 있어서 감격의 날이었다.²⁶

²⁶ 유치진, 『동량 유치진 전집(9)』, 206쪽.



[사진] 원술량(1950.4)

유치진의 회고대로 실제로 개관 기념 연극 <원술량>은 극장장 유치진에게 감격을 줄 만한 공연이었다. 4월 30일부터 1주일간 공연하였는데, 매일 극장이 터져나갈 만큼 관객이 몰렸다. 1800여 석의 부민관 대극장에서 일주일간의 공연으로 5만 명의 관객을 동원하는 경이적인 대기록을 세웠다. 평일은 하루 2회, 주말은 하루 3회 공연한 덕에 경이적인 기록이 가능하였지만, 그렇다고 해도 단순 계산상 5만 명은 무리라는 생각이 든다. 매 공연에 만원이었다고 해도 부민관 대극장에서 1주일 공연이면 최다 3만 명 남짓이었을 것으로 추산된다. 그러나 당시 극장장이던 유치진의 『동량자서전』에 따르면, 국립극장 공연에서 1800석 규모의 대극장 객석에 4000명까지 관객을 받았다

고 회고한 것을 신뢰한다면 관객 5만 명 동원도 불가능한 것이 아니라고 판단할 수 있다. 이어서 5월 12일부터 16일까지 대한국악원 전속인 국극사의 창극 <만리장성>을 공연하였고, 5월 20일에는 현제명의 창작 오페라 <춘향전>을 김생려 지휘, 고려심포니오케스트라 연주로 상연하였다. 국립극장 공연에 대한 관객의 기대와 열망은 연극 공연에서 시작하여 창극, 오페라, 발레 공연에 이르기까지 5월 내내 이어져서 입장권을 사려는 관객의 줄이 극장에서 광화문 사거리까지 늘어설 정도였다.

국립극장 공연에 대한 이러한 관객의 기대와 열망은 제2회 공연에서도 이어졌다. 제2회 공연작은 중국 작가 조우^{曹禺} 작, 김광주 역 <뇌우^{雷雨}>(4막)였다. 마땅한 창작극을 구하지 못해 번역극을 채택하였고, 연출은 극장장인 유치진이 직접 맡았다. 제2회 공연은 1950년 6월 6일에서 15일까지 10일간 이루어졌는데, <뇌우> 역시 폭발적인 인기를 누렸다. 표를 사려는 사람들의 행렬이 국립극장에서 정동 경성방송국^{JODK}까지 이어졌다. 관객의 열띤 호응에 10일간의 공연을 마치고 5일간 무용 공연을 한 뒤에 다시 1주일간 연장 공연을 하였다. 1800석의 객석이 모두 매진되고 입석까지 포함해서 매회 4000명의 관객이 연극을 관람했다. 17일 동안 무려 7만 5000명의 관객이 연극 <뇌우>를 관람했다. 한국 연극 사상 초유의 관객 동원 기록이었다.

그리고 7~8월 상연 예정의 제3회 공연 작품으로 정비석 작 <청춘의 윤리>를 이광래 간사장이 각색하여 무대에 올리기 위해 준비하던 중에 한국전쟁이 발발하였다. 미처 피난을 가지 못한 극장장 유치진은 북한 인민군 치하의 서울에서 3개월을 숨어 지내다가 납북을 모면하였다. 국립극장 산하 신극협의회 소속 배우 중에는 박상익·이화삼·김승호·김동원 등이 북한군에게 납북되었다는 소식을 듣게 되었다. 이해량은 한강을 헤엄쳐 건너 부산으로 피난을 가는 바람에 화를 모면하였다. 유치진은 겨우 부산으로 피난 와서 문교부에 국립극장 재개를 건의하였으나 목살당하자 사의를 표하고 극장장직에서 물러났다. 1951년 10월의 일이었다. 초대 극장장 유치진의 짧은 임기는 그렇게 끝이 났다. 국립극장 전속극단인 신협 단원들은 이해량을 중심으로 부산

에서 정훈감 이선근의 도움을 받아 문관 촉탁으로 등록되어 공연 활동을 재개할 수 있게 되었다. 극장장에서 사표를 낸 유치진도 신희 단원들과 함께 부산에서 활동하였다.

1952년에 들어서 국립극장 재개 문제가 재론되기 시작하였다. 정부가 환도할 때까지 국립극장을 대구에 있는 문화극장에 두고, 특별회계에서 24억 원의 예산과 극장수리비 2억 원을 내는 것으로 1952년 5월 14일에 국무회의에서 의결되어서 피난지 대구에서 국립극장이 재개될 수 있게 되었다. 그러나 대구 문화극장의 접수도 쉬운 문제가 아니었다. 당시 대구의 모 대학 재단 소유로 되어 있던 문화극장은 대학 내 분규로 시끄러운 상태였고, 대구시의회는 문화극장을 시민관^{市民館}으로 사용하게 해달라고 건의하면서 5명의 대표 교섭의원을 선출한 상태였다.²⁷ 그러나 이러한 난관에도 불구하고 1952년 5월 국무회의 의결대로 대구 문화극장의 국립극장 접수는 그대로 추진되었다. 1952년 12월 정부는 공식적으로 대구 문화극장을 국립극장으로 접수하였고, 공식이 된 극장장에 서항석을 임명하였다.

이로써 1930년대 극예술연구회 시절부터 유치진의 동료였던 서항석이 제2대 국립극장장을 맡게 되었다. 1946년 3월 미군정 통치 시기에 초대 국립극장장으로 내정되었던 서항석이 우여곡절 끝에 거의 6년 만에 국립극장장직을 맡게 된 것이다. 당시 서항석은 피난지 부산에서 서울대학교 최규남 총장으로부터 전시연합대학의 신문인 『대학신문』의 초대 주필을 맡아달라는 부탁을 받고, 『대학신문』의 편집과 운영의 총책임을 맡고 있었다. 동경제국대학 출신으로 1930년대에 『동아일보』 학예부 기자로 9년간 일했던 그에게 대학신문의 편집·운영 책임을 맡긴 것은 매우 자연스러운 선택이었을 것이다. 1951년 12월에 그는 『대학신문』의 주필로 취임하였다. 서항석의 노력에 의해 드디어 1952년 2월 6일부로 『대학신문』 창간호가 간행되었다. 그러나 1953년 2월 문교부 장관 김법린이 서항석을 국립극장장에 공식 임명하자 그는 미련 없이 『대학신문』을 떠나 대구의 국립극장으로 달려갔다. 그에게는 신문사 주필보다 국립극장장이 천직이었던 것이다.²⁸ 제2대 국립극장장 서

27 이진순, 『한국연극사(1945~1970)』, 대한민국예술원, 1977, 59쪽.

28 서항석, 「대학신문과 나: 창간 당시를 회고하면서」, 『대학신문』, 1957.10.28.

항석은 불교총무원과 서울대 학생회 등에서 2억 원을 빌려 국립극장으로 사용하기에는 시설이 낡은 대구 문화극장의 전면 수리를 감행하였다. 서항석이 문교부 장관으로부터 공식적으로 국립극장장 직책에 임명된 것은 1953년 2월이었지만 이미 그전에 극장장직을 제안받고 대구 문화극장의 국립극장 접수 작업을 지휘해 왔다. 적어도 정부에서 대구 문화극장을 접수한 1952년 12월 15일경부터 그는 사실상 국립극장장직의 인수 준비를 해왔던 것으로 보인다. 극장의 수리와 개관 기념 공연 준비로 약 2개월간의 시간을 보낸 것으로 짐작된다.

난산 끝에 대구에서 재개관한 국립극장은 1953년 2월 13일 〈야화〉(윤백남 작, 서항석 연출)로 개관 기념 공연을 열었다. 〈야화〉는 본래 1930년대에 야담 작가로 명성이 높았던 윤백남이 오래전부터 역사소설로 구상한 작품으로 조선 시대 단종 때 김종서의 여진족 출신 애첩 야화를 소재로 한 야담류 소설이 원작인 5막의 사극이었다. 국립극장 재개관 기념 공연에서 대본 윤백남, 장치 원우전, 연출을 서항석이 맡게 된 것은 우연이 아닌 극장장 서항석의 기획 의도였다. 재개관 공연의 기획자로서 서항석은 〈야화〉의 공연 프로그램에 「개관의 막을 올리며」라는 글에서 “전란과 피난의 상황²⁸ 중에서도 국립극장이 재개된다는 것은 이 나라 문운²⁹의 명일을 위하여 경하할 일이다. (중략) 다음 이번 개관공연의 기획자로서 일언 하거니와 각본을 윤백남 선생에게 부탁했고, 장치를 원우전 선생에게 수고를 청한 데는 이유가 있다. 말하자면 이 두 분은 우리나라 극예술의 대선배”라는 사실에서 극본, 장치, 연출 선임의 기획 의도를 찾았다. 근대극 초창기 개척자의 윤백남(극본), 토월회 출신의 원우전(장치), 극예술연구회의 동인 서항석(연출)이 공연의 주요 책임을 맡았다는 사실로 재개관 공연 〈야화〉의 연극사적 정통성을 강조하고 싶었던 것으로 보인다. 그러나 윤백남 작 〈야화〉는 정통 신극의 보루라고 할 수 있는 국립극장 공연으로 썩 어울리는 작품이라고 보기는 어렵다. 윤백남은 1912년 신파극단 문수성을 창단해서 신파극 공연을 하였고, 1910년대 말에는 희곡 〈국경〉과 〈운명〉을 창작하고, 1920년대 초에는 민중극단을 창단하여

근대극을 지향하는 공연 활동을 하면서 한국의 근대극 수립에 상당한 기여를 하였던 것이 사실이다. 하지만 1920년대 중반 이후에는 대부분 야담작가, 역사소설가, 방송작가로 활약하면서 대중문학, 대중문화 영역에서 활동하였다. 따라서 1950년대에 그가 쓴 극본 <야화>는 야담소설의 맥락을 계승하는 것이지 신극의 계보를 잇는 작품이라고 보기 어려운 것이 사실이다.

그러나 서항석의 입장에서는 선택의 여지가 별로 없었을 것이다. 첫째, 국립극장의 열악한 환경이다. 우선 불의의 한국전쟁으로 국토 전체가 전쟁터가 되었고, 산고 끝에 탄생한 국립극장은 개관 2개월 만에 문을 닫았다. 부산에 임시수도를 정하고 한반도 남단까지 밀려온 전시체제 한국 정부의 처지에서는 피난지 대구에 극장 건물을 마련해 국립극장의 재개관을 추진한 것도 쉬운 일이 아니었다. 극장 시설은 겨우 마련해 주었으나 예산상의 지원은 거의 없었다고 해도 과언이 아니었다. 대구 문화극장의 시설 보수 비용을 극장장 개인이 돈을 여기저기서 빌려와야 할 정도였다. 국가의 예산 지원이 없는 국립극장은 한마디로 빛 좋은 개살구나 다름없었다.

둘째, 전속극단이 부재한 상태였다. 전속극단이었던 신극협의회는 전쟁이 발발하면서 국립극장과 결별하였다. 1952년 상반기에 극단 신헌은 4월에 <수전노>(몰리에르 작, 이광래 연출)를 대구 문화극장과 부산극장에서 상연하였다. 이어서 <맥베스>(셰익스피어 작, 이해랑 연출)를 상연했다. 그리고 하반기에는 수복된 서울로 진출해서 8월에 <별>(유치진 작, 허석 연출), <도라지 공주>(오영진 작, 이해랑 연출)를 수도극장에서 상연하였다. 10월에는 <목격자>(맥스웰 앤더슨 작, 이해랑 연출)를 서울 평화극장에서, 그리고 12월에는 <처용의 노래>(유치진 작·연출)를 서울 시공관에서 상연하였다. 당시 국방부 정훈국과 공군 정훈감실의 지원을 받았던 극단 신헌은 1952년 대구에서 문화극장을 접수하며 한창 재개관을 준비하고 있던 국립극장과 무관하게 별도로 행동하였다. 당시에 신헌을 빼고 나면 변변한 극단을 찾기 어려울 처지였다. 광복 직후에 창립된 극단 신청년 정도가 있었고, 전시에 부산에서 창단된 극단 파도, 극단 인생극장, 극단 상록극회, 극단 극협 등이 있었으나

신통치 않았다. 극단 신청년과 신극협의회에서 이탈한 젊은 연극인들이 모인 극단 극협 정도가 그나마 신극을 계승할 능력이 있는 극단이었다. 이외에는 악극단, 신파극단 등 피난민을 웃고 울리는 대중 극단이 대부분이었다.

셋째, 대중극 일변도의 공연 환경도 문제였다. 피난지 부산과 대구의 개인 소유 극장은 피난민 관객을 대상으로 수지타산이 맞는 악극, 여성극 등 대중극 공연에만 혈안이 되었다. 이러한 연극 환경에서 대구의 국립극장이 수준 높은 신극 공연을 계속하는 것이 바람직했으나 극단 신탁과 같은 신극의 핵심 인력과 예산 문제로 전속극단을 확보하지 못한 국립극장은 대중성이 있는 공연으로 일종의 타협을 보게 된 것이다. 게다가 극장장 서항석은 일제 말기인 1940년대부터 악극의 연출과 극작에 관심을 가진 바 있다. 유치진, 이해랑, 김동원을 비롯한 신탁의 핵심 단원들에 비해 악극과 대중극에 대한 관심이 높은 극장장 개인의 연극 성향도 레퍼토리 선정에 영향을 끼쳤다고 보인다.

이에 따라 국립극장이 재개관한 1953년에 극단 신탁이 서울과 부산을 오가며 <원술량>(유치진 작, 허석 연출), <여성전선>(정비석 작, 이해랑 연출), <향수>(마르셀 빠놀 작, 이해랑 연출), <햄릿>(셰익스피어 작, 이해랑 연출), <오셀로>(셰익스피어 작, 유치진 연출), <나도 인간이 되련다>(유치진 작·연출) 등을 공연하였고, 극단 신청년이 <성자의 뺨>(싱 작, 곽학송 연출)을, 그리고 극단 극협이 <녹 쓰는 파편>(오상원 작, 유치진 연출) 등을 공연하였던 것에 비해 국립극장의 공연 작품이 신극의 정통성을 계승하였다고 보기 어려운 부분이 있었다. 전쟁의 아수라장 속에 흥행 극단이 우후죽순처럼 생겨나고 ‘신파극 시대의 재판’이라고 일컬을 정도로 극장가를 대중극이 휩쓰는 상황이었다는 점을 감안하더라도 이 시기 대구의 국립극장이 제 역할을 충분히 못 했던 것은 분명하다.

실로 1954년도의 극계는 신탁이 고군분투의 기록으로 겨우 연명하였다 고 하여도 과언은 아니다. 바꿔 말하면 신탁이 상연한 레퍼토리에서 우리

는 충분히 한국연극의 실질적인 빈곤상을 증언할 수가 있는 것이다. 극단 신헌은 경연^{競演}에서의 자체의 빈곤을 극복하려고 유치진 작 <나도 인간이 되련다>를 들고 자유와 독재에 대한 이른바 현실적인 문제에 터치하였다. (중략) 대구 국립극장 기획실에서 조직한 민극^{民劇}의 메테르링크 작 <파랑새>는 중학^{中學} 정도의 극 형성이었다.²⁹

29 윤방일, 「갑오년 연극운동 총결산: 회고와 자성의 위치에서」, 『동아일보』, 1954.12.19.

윤방일이 극단 신헌에 속한 인물이라는 점을 감안하더라도 1954년 연극계에 대한 그의 평가에는 상당한 객관성이 있는 것은 사실이다. 그는 1954년 극계를 총평하면서 1954년의 극계는 레퍼토리의 빈곤 수준을 보여준 신헌이 그나마 신작을 공연하면서 고군분투한 해였다고 정리하였다. 다른 극단들은 지리멸렬하거나 흥행 극단이 부활하는 현상이 나타났다고 보았다. 국립극장은 예산 부족으로 전속극단을 두지 못한 상태에서 극장 건물을 가진 기획단체에 머물렀다. 그러다 보니 국립극장 대관 업무 외에 할 일이 없었는데, 그것도 대구의 국립극장에서 공연하고자 하는 극단들은 악극, 국극, 신파극 등 대중극 단체가 많았다. 생각다 못해 대구에서 이원경 주도로 창립한 극단 민예(민극)와 국립극장이 손을 잡는 제휴 형식이었다. 국립극장 기획실이 공연을 기획하면 극단 민예가 협력해서 공연 실무를 책임지는 식의 실질적인 협력 극단의 형태였다. 극단 사무실도 대구시 국립극장 내에 두고 있었다. 단원으로는 전창근·강성범·이철혁·최무룡·추석양·유계선·지계순·이진순·김정환·변기중·최현민·조미령·이민자·정애란 등이 있었다.³⁰ 1954년 12월 7일부터 <파랑새>(메테르링크 작, 이진순·이원경 연출)를 공연하였으나 윤방일은 “중학 정도의 극 형성”이라고 혹평하였다. 국립극장과 손잡은 협력 극단의 체면이 말이 아니었다.

30 이진순, 『한국연극사(1945-1970)』, 71-72쪽.

1955년 극단 민예는 2월에 <제2의 생명>(김소동 작, 이원경 연출)을 공연하였고, 7월에는 <돈>(이원경 작·연출)을 홍해성·변기중 회갑 기념 공연으로 상연하였다. 그러나 극단 신헌이 같은 해에 <금삼의 피>(박종화 원작, 박동근 연출), <자매>(유치진 작, 이해랑 연출), <별>(유치진 작, 김동원 연출), <인수

지간)(우루오 작, 김동원 연출), 〈육망의 이름이라는 전차〉(테네시 윌리엄스 작, 유치진 연출), 〈자명고〉(유치진 작, 연출), 〈느릅나무 그들의 육망〉(유진 오닐 작, 이해랑 연출) 등을 상연한 것에 비하면 초라한 수준이었다. 신협은 1956년에 들어서도 〈민중의 적〉(헨리크 입센 작, 전근영 연출), 〈꽃잎을 먹고 사는 기관차〉(임희재 작, 김규대 연출) 등을 공연하며 연극계를 주도하였다. 1955년 이해랑이 미국 국무성 초청으로 3개월간 미국 연수를 다녀온 바 있는데, 1956년에는 유치진이 미국 록펠러재단의 초청으로 1년간 미국과 유럽을 비롯해 세계 연극계를 시찰하고 돌아왔다. 유치진과 이해랑은 한국의 대표적인 연극인으로 해외에서 공인받는 효과를 얻게 되었다. 이로써 1950년대 한국 연극계에서 극단 신협의 주도력은 더욱 강해졌다. 1955년 11월에 서울 경운동 문화관에서 개최된 제1회 전국남녀중고등학교 연극경연대회에 14개 고교가 참가하였는데, 남자부는 유치진 작 〈사육신〉, 여자부는 이광래 작 〈견우와 직녀〉로 작품을 통일했다. 같은 해 12월 한국연극학회와 한국일보사 공동 주최로 열린 제3회 전국대학 연극경연대회에서는 단국대·동국대·서울사대·서라벌예대·중앙대 등 8개 대학이 참가하였는데, 작품은 유치진 작 〈푸른 성인〉(원제 순둥이)으로 통일하였다. 이와 같은 현상은 1956년에도 반복되었다. 1956년 6월에 문교부 주최로 열린 제4회 전국남녀대학 연극경연대회에는 청구대·국학대·세브란스의대·서라벌예대·동국대·중앙대 등 9개 대학이 참가하여 경연을 벌였는데, 작품은 남자대학은 유치진 작 〈조국〉, 여자대학은 이광래 작 〈해와 달과〉로 국한하였다. 대학생들의 자율적인 창작 의욕을 감퇴시킨다는 비난이 있었음에도 불구하고 대회는 정해진 작품으로 강행되었다. 그만큼 1950년대는 유치진을 정점으로 한 극단 신협의 독주 시대였다.

1956년에 진정한 현대극을 지향하는 젊고 패기만만한 연극인들이 의기투합해 제작극회를 창단하였다. 김경옥·최창봉·오사랑·차범석·조동화·이두현·허규 등이 주역이었다. 제작극회는 신협이 독주하는 극계에 새바람을 불려 일으킨 것이 사실이었지만 그렇다고 연극계의 주류를 교체하기에는 아직 미약하였다. 신협의 지나친 독주 체제는 공연계의 활력을 잃게 만들었고, 설상

가상으로 밀려드는 미국 영화로부터 국산 영화를 지키고 육성하기 위해 영화에 세금을 부과하지 않는 국산 영화 무세 정책의 불똥이 연극계로 튀었다. 1950년대 중반 이후 정부의 국산 영화 무세 정책으로 한국 영화 붐이 일게 되자 많은 연극배우가 무대를 떠나 영화계로 진출하였다.

신협이 지나친 독주 체제, 국산 영화 무세 정책으로 인해 한국 연극의 위기감이 고조될 무렵 국립극장의 서울 환도 문제가 다시 대두하였다. 위기에 처한 연극계를 구원할 전환점을 대구에 등지를 틀고 있는 국립극장의 환도에서 찾아보자는 논의가 1957년에 들어서 시작되었다. 전국문화예술단체총연합(문총)은 1957년 1월 5일 국립극장 환도 추진에 관한 건의문을 각계에 제출하였다. 건의문의 내용은 다음과 같다.

건의문

중앙국립극장 환도 추진의 건에 관하여 본연합회에서는 이미 4288년 9월 중에 문교부장관에게 건의한 바 있으며, 이후 문교부를 비롯하여 각종 각면에서 이를 강력히 추진하시고 있음은 숙지하는 바이이나 아직도 이의 실천에는 그 전도를 우려치 않을 수 없는 바이옵기, 본연합회는 4289년도 제5회 중앙위원회 결의로써 또 한 번 그 촉진을 위해 건의하는 바입니다. 그 이유를 새삼스레 노노히 서술할 바 아니오나 중앙정부 환도 수년인 금일에 이르도록 유독 중앙국립극장만이 대구에 잔류되어 있어 실정 여하를 막론하고 민중과 식자로 하여금 문교행정에의 논박의 또 하나의 대상이 되고 있음은 심히 유감이라 하겠습니다.

이에 관하여서는 건물이 문제임은 사실일지 모르나, 이는 결코 변연^辨에 불과한 것이며 어떠한 방법으로 하여서라도 중앙국립극장은 중앙에 있어야 하고 지방국립극장은 지방에 있음이 당연하겠거늘, 중앙국립극장이 지방에 있어 지방인이 물의의 대상이 되고, 그 운영에 있어서는 천식 상태여서, 중앙국립극장의 위신은 물론, 그 사명에 있어 본래의 목적에 위배되는 바 있으니, 이는 실로 문화발전에 큰 상실이 아닐 수 없습니다.

그러나 다행히 4290년도부터는 문교부는 이에 대한 예산을 특별에서 일반회계로 전입하였고 또 국회는 이를 통과시킨 것입니다. 이로 말미암아 현금까지 담보 부진하던 우리날 문화면은 일보 전진할 것이며 퇴락후진의 이중^{泥中}에서 신음하던 무대예술 전반에 있어서는 명일을 낙관할 것이며 실로 국립극장은 본래의 사명을 완수할 것으로 믿습니다. (생략)³¹

31 김의경·유인경 편, 『지촌 이진순 선집(1)』, 연극과 인간, 2010. 130~131쪽.

문충은 1955년 9월부터 문교부에 국립극장 환도 건의를 시작하였고, 1956년에는 중앙위원회 결의로써 이를 다시 촉구하였다. 이에 대한 반응으로 문교부가 1957년에 국립극장의 예산을 특별회계에서 일반회계로 전환하는 법안을 마련해 국회를 통과하게 되었다. 대구의 국립극장이 겪은 가장 큰 문제가 특별회계로 편성된 국립극장의 예산 문제였는데, 일반회계로 전환됨으로써 국립극장의 환도가 급물살을 타게 되었다. 그러나 여전히 국립극장이 돌아갈 건물이 마땅치 않다는 것이 문제였다. 한국전쟁 전에 국립극장으로 사용하던 구 부민관은 국회의사당으로 사용 중이고, 시공관은 서울시에서 내



[사진] 명동 국립극장(출처: 국가기록원)

주지 않으려고 하니 갈 곳이 없는 상태였다. 서울시가 시공관을 국립극장과 공동 사용하는 데 겨우 합의해 줌으로써 국립극장 환도의 길이 열리게 되었다. 시공관에 서울시와 국립극장이 함께 간판을 내걸고 공동 사용하되 시공관 무대를 국립극장이 우선적으로 사용하는 조건이었다.

예산의 일반회계 전환 문제와 공간 확보 문제는 겨우 해결되었으나 전속극단을 갖춰야 하는 문제가 남았다. 대구에서 극단 민예(민극)를 협력 극단으로 활용해서 실패한 경험을 가진 국립극장으로서의 국내 최고 수준의 극단 실험을 다시 국립극장의 전속극단으로 받아들이는 길밖에 별다른 수가 없었다. 유치진·이해랑·김동원 중심의 실험과 서항석·이진순·이원경 중심의 국립극장은 1952년 이후 오랫동안 반목과 불화의 길을 걸었으나 국립극장 환도를 계기로 다시 협력의 길을 선택하게 된다. 실험 단원이 모두 국립극단에 참여하여 1957년 7월에 국립극장 환도 기념 공연으로 <신앙과 고향>(카알 쇠인헤르 작, 홍해성 연출)을 공연하였다. 1953년 2월 대구에서 국립극장이 재개관하여 활동한 지 4년 반 만에 서울에서 국립극장의 활동이 본격 재가동하게 되는 감격의 순간이었다. 국립극장은 기획위원회에 서항석·이무영·박진·김정환·이해랑·이원경·김진수·이진순 등을 위원으로 임명하고, 국립극단의 공연기획 업무를 맡겼다. 같은 해 9월에는 제4회 공연으로 <태풍경보>(코프먼 하아트 작, 이진순 연출), <발착점에 선 사람들>(이무영 작, 이광래 연출)을 공연하였다. 이어서 제5회 공연으로 10월에 <인생차압>(오영진 작, 이해랑 연출)을, 제6회 공연으로 11~12월에 <딸들은 자유연애를 구가하다>(하유상 작, 박진 연출)를 상연하였다. 1958년 4월에는 신진 극작가 이용찬 작, 이원경 연출의 <가족>을 공연함으로써 환도 이후 국립극장이 하유상·이용찬 등 신진 극작가를 발굴하는 성과를 올렸다. 1958년에 연기인 양성소를 개설하여 제1기생이 배출되었고, 그들의 발표 공연으로 <작가를 찾는 6인의 등장인물>(루이지 피란델로 작, 이진순 연출)이 상연되었다. 그야말로 국립극장의 환도는 분열하고 반목했던 연극계가 단합하여 새롭게 연극 붐을 일으키는 활력소가 되었다.

국립극장의 환도로 유치진 그룹(신협)과 서항석 그룹(민국)의 반목과 불화가 해소되는 것 같았으나 1957년 12월에 『자유문학』에 게재된 유치진의 희곡 〈왜 싸워?〉에 관한 논란으로 두 그룹의 반목과 갈등은 다시 재연되고 말았다. 〈왜 싸워?〉가 1942년 제1회 국민연극경연대회에서 극단 현대극장이 상연하여 총독부 정보국장상을 받은 유치진의 희곡 〈대추나무〉의 개작이라는 것을 문총 월레위원회가 문제 삼았기 때문이었다. 더욱이 친일극을 개작했다는 혐의를 받는 〈왜 싸워?〉가 전국남녀중고등학교 연극경연대회에서 지정작품으로 선정되자 그에 대한 비난이 들끓게 된 것이다. 〈왜 싸워?〉가 〈대추나무〉의 개작인 여부를 판단하는 문총 심의위원에 서항석이 참여하면서 이 〈왜 싸워?〉 문제를 둘러싸고 유치진계와 서항석계의 갈등은 한층 심화되었다. 1958년 5월 1여년간 세계 연극 시찰을 마치고 귀국한 유치진의 귀국 이후 첫 작품인 〈한강은 흐른다〉를 국립극단 작품이 아닌 ‘신협 재건공연’이라는 타이틀을 내걸고 공연하였다. 그리고 1958년 7월 신협 단원들은 총회를 열고 국립극장 이탈을 선언하고, 회장 유치진, 운영위원장 이해랑, 운영위원 김동원·강계식으로 구성되는 독립극단 체제로 재출발한다고 선언하였다.

신협이 떨어져 나가자 국립극장 공연은 다시 침체에 빠졌다. 1959년 1월에 〈젊은 세대의 백서〉(하유상 작, 박진 연출), 4월에 1959년 희곡 현상 당선작인 〈나의 독백은 끝나지 않았다〉(박동화 작, 박진 연출) 등 신진 극작가의 작품을 공연하며 새바람을 일으켜보려고 했으나 관객의 호응은 신통치 않았다. 신협도 신협대로 국립극장과 결별 후 평탄치 않은 길을 걸었다. 연극계 전반의 불황이 큰 원인이었다. 더군다나 국가의 예산 지원이 없는 민간 극단으로서 관객이 영화로 쏠리는 상황에서 신협의 독자 생존은 쉬운 일이 아니었다.

1959년 5월에 국립극장은 국립극단 해산을 결정하고, 국립극장 직속으로 신협과 민국, 두 개의 전속극단 체제를 갖게 된다. 1959년 10월 30일에 열린 국립극장 운영위원회에서 신협의 국립극장 영입을 결정하였고, 이에 따라 신협은 국립극장으로 다시 복귀하였다. 그리고 이해랑을 단장으로 하는 신협과 박진을 단장으로 하는 민국을 전속극단으로 두는 체제로 운영하게 된

다.³² 그리고 그해 12월 9일에 신협과 민극의 합동 공연 〈대수양〉(김동인 원작, 이광래 각색, 박진 연출)을 상연하였다. 이어서 〈뜨거운 양철지붕 위의 고양이〉(테네시 윌리엄스 작, 이해랑 연출)를 상연하였다.

32 『동아일보』, 1959.11.4.

유치진·서항석 등 기성 연극인들이 국립극장 권력을 두고 오랜 세월 반목과 갈등을 빚어온 사이 기성세대에 대한 젊은 연극인들의 불만과 소외의식은 누적되어 왔다. 이러던 와중에 오재경 공보실장 주도로 공보부가 설립한 소극장 원각사는 국립극장 대관에 참여하지 못한 젊은 연극인들에게는 가뭄 끝에 단비 같은 존재였다. 1958년 12월 12일 공보부는 서울시 을지로 입구에 소극장 원각사를 준공하고, 12월 22일부터 30일간에 걸쳐 개관 기념 예술제를 열었다. 1959년에 소극장 원각사에 젊은 신생 극단들이 대거 진출하여 공연을 올렸다. 제작극회는 제6회 발표회로 〈목살된 사람들〉(오상원 작, 최창봉 연출)을 공연하였다. 그 밖에 소극장 원방각은 〈비오는 성좌〉 〈생명은 합창처럼〉을, 현대극회는 〈각테일 파티〉를, 햇불극회는 〈신만은 알고 있다〉를, 신무대 실험극회는 〈햄릿〉을, 신인소극장은 〈문제된 시간〉을 상연하였다. 1950년대 말 연극 무대 공간을 갈망하던 젊은 연극인들은 소극장 원각사 설립에 발맞춰 붓물이 터지듯 극단을 만들어 연극을 상연하였다. 유치진·서항석 사이의 대립과 갈등 속에서 국립극장 무대로부터 배제된 젊은 연극인들의 극장과 무대에 대한 열망은 소극장 원각사로 향하고 있었던 것이다.

1960년 4·19혁명으로 이승만 독재 정권이 물러가자 연극계에도 하나의 변화가 나타났다. 연극인의 권익 옹호를 위한 연극인의 결사체 연극협의회가 1960년 6월 20일에 탄생하였다. 연극협의회는 국가의 재정 지원을 받으면서 무사안일주의와 매너리즘에 빠진 국립극단 운영에 대한 불만을 표시하며 국립극장과 대립하였다. 연극협의회는 출범으로 국립극장도 연극인들의 준엄한 비판 대상이 될 수 있다는 인식이 생기게 되었다. 1960년 8월 24일 문교부가 연극공연단체의 등록을 문교부 고시로 발표하자 연극협의회를 비롯한 연극인들의 반발이 일어났다. 공연단체의 등록은 일제 말기에 조선 연극협회를 통한 연극인의 감시와 통제를 연상케 하는 것이라며 연극협의회

등 연극인들이 강하게 반발하자 결국 문교부는 물러서고 말았다. 또 연극협의회는 재무부가 연극 입장료의 5% 과세 조치를 시행하기 위해 입장료 개정 법안을 국회에 제출하려 하자 연극 말살 정책이라며 강력 반대하는 진정서를 제출하였다. 연극협회의 진정서에는 “국립극장 건물의 확보와 각 도의 국립극장 개관, 연극문화에 대한 국가보조의 대폭강화와 운영의 민주화, 국립극장 운영위의 예술인 자치로의 개편, 현행 국립극장 운영의 모순점 시정과 연극인의 대우 개선”³³ 등 국립극장 관련 내용이 특히 많았다. 국립극장의 지방 확대, 자율권 강화, 처우 개선 등을 요구하는 내용이었다.

4·19혁명 이후 국립극장은 6월 10~15일에 <빌헬름 텔>(쉴러 작, 서항석 연출)을 상연하였고, 전속극단 민극은 11월 19일부터 12월 3일까지 지방 순회공연을 통해 4·19혁명 이전 독재 정권의 부패 정치와 사회상을 그린 <분노의 계절>(이종기 작, 이진순 연출)을 상연하여 인기를 모았다.

1960년에 4·19혁명과 더불어 연극계에도 혁명적 변화가 나타났다. 실험극장을 비롯해 업 선 스테이지, 발전극회 등 동인제 극단이 대거 등장하여 연극계에 젊은 연극인들이 새로운 바람을 불러일으켰다. 이들은 사실주의 연극 중심의 기성 연극계에 저항하여 반사실주의 연극을 표방하며 연극의 실험 정신을 주창하였다. 이들이 실제로 내세운 실험적 연극은 부조리극, 서사극이 대부분이었다. 이들의 탈사실주의 경향의 소극장 연극운동은 1960~1970년대 한국 연극의 흐름을 변화시키는 것이었다.

33 김의경·유인경 편, 『지촌 이진순 선집(1)』, 156쪽.

03 산업화 시대의 명동 국립극장(1961~1973)

1961년 5월 박정희를 중심으로 한 군부 쿠데타 세력에 의해 4·19혁명으로 탄생한 민주 정부가 붕괴하고 국가재건최고회의가 한국 사회를 통치하게 되었다. 군사정부는 문화예술 단체에 대한 통제 강화를 위해 기존의 전국문화예술단체총연합회(문총)와 그 산하 단체를 해산하고, 이를 대신하여 한국예술문화단체총연합회(예총)을 발족시키고 각 분야의 예술 단체들을 예총 산하 기관으로 두었다. 이에 따라 연극협의회, 무대예술원, ITI 한국본부 등 연극계 관련 단체를 통폐합하여 한국연극협회로 단일화하고 예총 산하 단체로 복속시켰다. 그러니까 군사정권은 ‘공보부-예총-한국연극협회-연극인 및 극단’의 수직적 직할 체제를 통해 연극 통제 제도를 확립한 것이다. 한국연극협회는 1961년 12월 17일에 유치진을 이사장, 박진·이해랑을 부이사장으로 선출하여 출범하였다.³⁴

34 『한국연감』, 1962, 480쪽.

군사정권은 국립극장도 예술인에게 맡기지 않고 정부의 직접 통제하에 두는 방식을 선택하였다. 이에 따라 1952년 12월부터 1961년 9월까지 8년 9개월간 제2대 국립극장장직을 수행한 서항석이 9월 12일 극장장직에서 물러났다. 제3대 극장장 직무대행으로 음악대학 출신의 공보부 김창구 서기관이 취임하였다. 연극인이 아닌 직업공무원이 처음으로 국립극장장직을 맡게 된 것이며, 이후 직업공무원 출신 국립극장장 시대가 지속되었다. 이러한 혼란의 와중에도 국립극장은 1961년 3월에 <미풍>(하유상 작, 이해랑 연출), 10월에 <태양을 향하여>(차범석 작, 이광래 연출) 등 젊은 극작가들의 작품을

상연하며 공연 활동을 이어갔다.

1961년 10월 2일 국가재건최고회의의 의결로 확정된 국립극장 설치법 중 개정법률(법률 제745호)이 윤보선 대통령에 의해 공포되었는데, 국립극장 업무를 문교부에서 공보부로 이관한다는 내용이였다. 5·16군사정부는 정부 조직법 개정에 따라 문화예술행정 업무를 문교부에서 공보부로 이관하였다. 이에 따라 국립극장 업무가 공보부로 이관되었다. 11월 7일, 세종로에 시민회관이 준공됨으로써 국립극장이 서울시 소유로 서울시와 공동 간관을 달고 셋방살이하던 시공관 건물을 인수하여 국립극장 전용 건물로 사용하게 되었다. 1950년 4월 부민관을 국립극장 건물로 사용하며 국립극장이 처음 출범한 이래 10여 년 만에 서울에서 국립극장 전용 건물이 탄생한 것이다. 국립극장은 총 공사비 1억 8000만 원을 투입하여 시공관의 객석, 무대, 난방시설, 화장실, 로비 등을 전면 개수하였다. 12월에는 공보부가 제정, 공포한 전속극단 운영 규정에 의거해 신희과 민극이 국립극단으로 재출발하였다. 국립극단은 기존의 신희과 민극 단원 이외에 제작극회의 젊은 연극인들을 흡수하고 영화계에 진출한 배우들을 영입하여 박진을 단장, 이해랑을 부단장으로 한 체제로 재출범하게 되었다. 국립극단 운영위원회가 구성되었는데, 위원으로 유치진·여석기·김성태·이유선·임성남·성경린·박헌봉 등이 임명되었다.

1962년 1월에 국립극장 전속단체 설치 근거(각령 제379호)를 마련하여 국립극장 산하에 국립극단 이외의 기타 공연 단체의 설치를 공보부 장관의 승인을 얻어 국립극장이 정할 수 있게 하였다. 1962년 2월에 제3대 김창구 국립극장장 직무대행 체제에서 국립극단 이외의 공연 단체로서 국립오페라단, 국립국극단, 국립무용단이 창단하였다. 1962년 3월 21일에는 드디어 시공관이 라는 간관 대신에 명동 국립극장이라는 이름을 달고 국립극장 건물이 재개관 하였다. 3월에 재개관 기념 공연으로 국립국극단의 <춘향전>, 국립무용단 발레 <백의 환상>(임성남 구성), 무용극 <영은 살아있다>(송범 구성) 등을 공연 하였다. 4월에는 13일에서 19일까지 국립오페라단이 오페라 <왕자 호동>(장일남 작곡, 이남수 지휘, 오현명 연출)을 상연하였다. 4월에 국립극단은 <젊음

의 찬가)(이용찬 작, 박진 연출)를 공연하였다. 국립극장 산하에 연극 이외의 다양한 공연 단체가 출범하면서 국립극장의 공연 내용이 다양화, 다변화하여 국민에게 한결 풍족하고 다양한 문화 향수 기회를 제공하게 되었다.



[사진] 명동 국립극장 개관식(1962.3.21)

1962년 5월에 제4대 국립극장장으로 이용상이 취임하였으나 5개월 만에 물러나고 그해 10월에 다시 제5대 극장장으로 황기오가 취임하였다. 극장장의 잦은 변동에도 불구하고 국립극장은 <젊음의 찬가>(이용찬 작)에 이어 9월에 <동물원 가족>(송일남 작, 박진 연출), 10월에 번기중 무대 생활 50주년 기념 공연으로 <고독은 외롭지 않은 것>(이용찬 작), 11월에는 <침종>(하우프트만, 서향석 역·연출), 그리고 <산불>(차범석 작, 이진순 연출)이 상연되었다. 독일 극작가 하우프트만의 <침종>을 제외하면, 이용찬·차범석 등 젊은 극작가의 신작을 지속적으로 공연하려 한 노력을 읽을 수 있다.

특히 <산불>은 대성공작이었다. 국립극장의 연극 <산불>에 대해 이근삼은

다음과 같이 평하였다.

국립극단은 금년도 행사의 마지막을 장식하는 공연물로서 차범석 작 <산불>을 들고 나왔다. 서민층의 조그만 사건을 조그마하게 처리하곤 하던 씨가 이번에는 대담하게 과거의 테두리에서 벗어나 산중^{산중} 인간들의 생태를 그려 내놓았다. 씨의 말대로 어색한 응접실 극에 싫증을 느껴 새로운 형태의 극을 모색하고자 한 의도일지도 모르겠다. 그러나 씨의 이러한 의도는 밀도 짙은 연출, 짜임새 있고 공이 든 장치, 연습도가 역력히 보이는 훌륭한 연기진으로 해서 훌륭한 성과를 거두었다. 일견 6·25의 배경과 로르카의 <베르나르다 알바의 집>을 혼합한 듯한 느낌을 주는 이 극은 남자란 전부 학살, 납치되고 여자만이 생존 아닌 존재만을 영위하는 세칭 과부마음에서의 사건을 엮어 내놓은 극이다.³⁵

35 『한국일보』, 1962.12.29.

실험 출신의 국립극단 단원들이 새로 설립된 드라마센터로 대거 이탈한 결과, 약체로 불리던 국립극단 연기진은 백성희·나옥주·김순철·김금지·김인태·백수련 등의 열연으로 연기에서 호평을 받았다. <산불> 공연은 연일 대만원이었고, 입석도 모자랄 지경의 대성공이었다. 국립극장은 연극 이외에 1962년 10월에 국립극단이 김연수 지도로 판소리 <수궁가>를 공연하였고, 11월에는 국립오페라단은 오페라 <돈 조반니>(모차르트 작곡, 임원식 지휘, 이인영 연출)를 공연하였다.

1960년대의 국립극장은 산하 공연 단체의 공연 이외에 외부 공연 단체에 극장을 대관하는 경우도 많았다. 당시 일부 동인계 극단이 국립극장 무대를 활용하여 자신들의 소극장운동을 전개하였다. 1963년에 이근삼·김정옥·양광남·최명수·오현주 등을 동인으로 해서 창단한 민중극단은 5월 2일부터 4일까지 국립극장에서 <달걀>(마르소 작, 김정옥 연출)로 창립 공연을 열었다. 제작극회, 실험극장 출신이 주축이 된 극단 산하는 오화섭을 대표로 차범석·임희재·이기하·김성옥·이순재 등을 동인으로 하여 1963년에 창립하였다. 창

립 공연으로 11월 14일부터 17일까지 국립극장에서 <잉여인간>(손창섭 원작, 이기하 연출)을 상연하여 주목을 받았다. 연출가 이원경은 “신협이 우리나라의 씨들은 극단이고, 실험극장이 젊은 새사람들의 집단이라면, 산하는 이 중간에 속한다. 중간은 곧 중견으로 통한다.”³⁶고 말하며 극단 산하가 중간 세대 연극인들이 모인 극단이라는 점을 강조했다. 이 무렵 신협은 사실상 해체 상태나 다름없었는데, 1963년 이해랑·김동원 등을 중심으로 한 단원들이 모여 신협 재건 총회를 열고 6월 6일부터 재기 공연으로 차범석 작 <갈매기떼>를 상연하였으나 지나간 시절 신협에 대한 향수를 그리워하며 모인 관중을 확인했을 뿐 새로운 전망을 제시하지는 못했다는 평가를 받았다. 제작극회 역시 재기를 선언하고 1963년에 6월 11일부터 4일간 드라마센터에서 <산여인>(김경옥 작, 이원경 연출)을 공연하였으나 1960년대 벽두부터 못물 터지듯 쏟아져 나온 젊은 동인제 극단들의 참신함에 비해 별다른 새로움을 제시하지 못했다.

36 『동아일보』, 1963.11.19.

국립극단은 1963년 1월에 <아리나의 승천>(하유상 작, 박진 연출), 3월에 <세인트 존>(버나드 쇼 작, 이진순 연출), 5월에 <푸른 명맥>(이용찬 작, 박진 연출), 9월에 <해풍>(박만규 작, 이진순 연출), 12월에 <결혼중매>(손튼 와일더 작, 오화섭 역, 이기하 연출) 등을 상연하였다. 번역극에 비해 창작극의 비중이 높았던 것은 평가받을 만했으나 창작극에 비해 번역극 공연에 대한 성과가 더 좋았다는 반응을 얻었다.

1963년에만 국립극장장이 세 차례나 새로 부임하였다. 3월에 제6대 김득성 극장장이, 5월에 제7대 김진영 극장장이, 그리고 11월에는 제8대 윤길구 극장장이 새로 취임하였다. 국립극장장직이 공보부 공무원의 순환보직의 하나가 되었던 까닭에 이 시기에 극장장의 임기는 짧으면 심지어 2~3개월, 길어도 1년 남짓 정도에 불과하였다. 그럼에도 불구하고 국립극단 공연 활동을 비롯해 3월에는 국립무용단이 송범 안무로 무용극 <검은 태양>을, 임성남 안무로 무용극 <사신의 독백>을 공연하였다. 6월에는 국립극단이 판소리 <춘향가>를 공연하였다. 또 10월에는 국립무용단이 제3회 공연으로 <영지>(송

범 구성, 김문숙 안무), <산제>(모윤숙 원작, 강선영 안무)를 공연하였다.

1964년에 들어서 국립극장은 국립극단이 3월에 <육망>(이근삼 작, 최현민 연출), <서라벌의 별>(김동초 작, 박진 연출), 7월에 <만선>(천승세 작, 최현민 연출), 9월에 <순교자>(김은국 작, 김기팔 각색, 허규 연출) 등의 창작극을 상연하였다. 이 중에서도 역시 주목할 만한 작품은 천승세 작 <만선>이었다. <만선>은 1964년에 신협이 신인 작가 공모 작품으로 선정한 <무지개>(이만택 작)와 더불어 1964년이 낳은 대표적인 신진 작가의 창작극으로 주목받았다. 여기에 실험극장에서는 브레히트의 서사극 기법을 시도한 <갈대의 노래>(김의경 작)를 내놓았고, 산하에서는 <청기와집>(차범석 작)이 공연되는 등 주목할 만한 창작극 공연이 눈에 띄게 많은 시기였다.

그러나 1964년은 셰익스피어 탄생 400주년 기념 페스티벌로 기억되는 해라고 해도 과언이 아니었다. 4~5월에 걸쳐 셰익스피어 페스티벌에 6개 극단이 참가하여 6편의 셰익스피어극을 상연하였다. 극단 신협은 <오셀로>(한노단 연출)를, 민중극장은 <뜻대로 하세요>(양광남 연출)를, 실험극장은 <리어왕>(최정우 연출)을, 동인극장은 <안토니와 클레오파트라>(이효영 연출)를, 산하는 <말괄량이 길들이기>(차범석 연출)를, 드라마센터는 <오셀로>(이원경·오현주 연출)와 <햄릿>(오사랑 연출)을 상연하였다. 셰익스피어 페스티벌에는 6개 극단 참가, 총 72회 공연, 관객 3만 7781명 동원에 71만 2790원 수입, 51만 7573원 지출로 총 19만 5217원의 수익을 남기는 기록을 세웠다.³⁷ 국립극장도 셰익스피어 탄생 400주년을 기념하여 1964년 4월 22일부터 5월 23일까지 <베니스의 상인>(김재남 역, 이진순 연출)을 상연하였다.

윤길구 극장장은 1965년 국립극단 제39회 공연 프로그램에서 “금년에는 예술지상 사업을 지양하고 실질적인 체험예술을 위주로 하는 감명적인 예술 활동으로써 국립극장 본연의 사명을 곳곳이 지켜가려 합니다.”라고 표명함으로써 국립극장이 예술의 수준 향상보다 관객 대중의 예술 체험에 더 관심을 기울이겠다는 의지를 보였다. 극장장으로서 충분히 지향할 수 있는 극장 운영 목표이고, 예술 창조자뿐만 아닌 수용자에게 눈을 돌리겠다는 점에

37 『한국연감』(문화면), 1965. 419쪽.

서 바람직한 방향이라고 할 수 있지만 이는 예술계에 커다란 파장을 불러일으켰다. 우선, 예술지상주의에서 벗어난다는 명목으로 국립극장에 대한 정부의 예산 지원이 대폭 삭감되었기 때문이다. 1965년 2월에 전속단체 중에 국극단, 무용단의 단원을 감축하는 전속단체 구조 개편을 시행하고 결단식을 치렀다. 1966년 국립극장 예산액 920만 8000원이 국회 문공위원회에서 무려 508만 9000원이 삭감되어 411만 9000원으로 크게 줄었다. 예산의 절반 이상이 대폭 삭감되었다. 이러한 예산으로는 국립극장 산하 4개 전속단체의 공연 활동이 도저히 불가능한 수준이었다. 국립극장 운영위원회는 공보부 장관을 찾아가 국립극장의 어려운 사정을 설명하고 문제 제기를 하였다. 언론에서도 국립극장의 입장을 옹호하였다. 『동아일보』는 사설에서 “국립극장의 설립 취지는 대중적인 흥행이 목적이 아니라 예술성이 높은 부문을 담당하여 이를 육성함으로써 예술 일반의 질적 향상을 도모하고 그로써 국민의 정서를 높은 데로 끌어올리자는 데 있다.”³⁸고 말하면서 정부와 국회의 예산 삭감 조치를 비롯한 허술한 예술 지원 정책을 비판하였다.

이러한 어려움 속에서 국립오페라단은 1965년 5월 오페라 <라보엠>(푸치니 작곡, 임원식 지휘, 이진순 곡·연출)을 공연하였고, 국립극단은 6월 25일부터 7월 1일까지 한국전쟁 15주년을 맞아 이재현 작, 이진순 연출의 문제작 <바꼬지>를 공연하였다. 11월에는 국립오페라단이 오페라 <아이다>(베르디 작곡, 정재동 지휘, 이해랑 연출)를 상연하였고, 1966년 1월 1일부터 7일까지 국립극단은 <이순신>(신명순 작, 이진순 연출)을 공연하였다. 국립무용단은 3월 1일 3·1절 기념 대공연으로 무용극 <아! 1919년>(김경옥 대본, 송범 안무)을 공연하였다. 국립오페라단은 4월 오페라 <리골레토>(베르디 작곡, 임원식 지휘, 오현명 연출)를 공연함으로써 대표적인 오페라 레퍼토리를 관객에게 소개하는 역할을 하였다. 국립극단의 <바꼬지>와 <이순신>은 1960년대 국립극장의 정체성을 잘 보여주는 작품이라는 점에서 주목을 받을 만한 작품이었다. 전쟁과 분단, 이산을 소재로 하는 반공극과 외적의 침략에 맞서 나라를 구한 민족 영웅을 선양하는 역사극 등은 권위주의 시대 국립극장의 전

38 김의경·유인경 편, 『지촌 이진순 선집(1)』, 215쪽.

형적인 레퍼토리였다고 할 수 있기 때문이다. 국립무용단의 〈아! 1919년〉 공연도 같은 맥락의 작품이라 할 수 있다.

1966년 연극계에서는 극단 광장과 자유극장이 창단하여 1960년대 초부터 시작된 동인제 극단 시대의 열기를 이어갔다. 광장은 1966년 6월 창립 공연으로 〈원저의 명랑한 아나네들〉(셰익스피어 작, 이진순 연출)을 국립극장에서 공연했다. 이어서 제2회 공연은 창작극인 〈인간부결〉(고동률 작, 이진순 연출)을 역시 국립극장에서 공연하였다. 한편 자유극장은 이병복·김정옥·나옥주·함현진 등이 주축이 되어 1966년 4월 29일에 발족되었다. 창립 공연으로 〈따라지의 향연〉(스칼레타 작, 김정옥 연출)을 상연하였다.

국립극장은 1966년 4월 제9대 이흥수 극장장이 취임하여 특별한 변화 없이 기존의 극장 운영 체제를 지속하였다. 6월에 국립극단은 〈이민선〉(김자립 작, 전세권 연출)을 상연하였다. 여성 극작가의 희곡을 국립극장 무대에 상연했다는 점에서 기억할 만한 작품이다. 1963년 1월 11일부터 20일까지 시도된 국립극장의 단막극 시리즈는 수년간 매년 지속되면서 국립극장이 1960년대에 행한 연극계의 젊은 연극인 육성 사업으로 커다란 성과가 되었다. 여기에는 매년 젊은 연극인들이 주축이 된 동인제 극단들이 참가하여 선의의 열띤 경쟁을 벌였다. 1963년 1월의 겨울철 단막극 시리즈에는 동인극장의 〈죽음 앞에 선 사람들〉(존 웨슬리 작, 정일성 연출), 햇불극장의 〈출구 없는 방〉(사르트르 작, 김창일 연출), 회로무대의 〈사중주〉(오테석 작, 조영일 연출), 실험극장의 〈위대한 실종〉(이근삼 작, 허규 연출), 청포도극회의 〈복많은 의사 선생〉(몰리에르 작, 최진하 연출) 등이 참여하여 연극계에 신선한 자극을 주었다. 1963년(7.27~8.10) 여름 단막극 시리즈에는 햇불극회의 〈줄리〉(스트린드베리 작, 김아영 연출), 실험극장의 〈일몰〉(신명순 작, 최진향 연출), 동인극장의 〈바다로 가는 기사들〉(싱 작, 정일성 연출), 신무대실험극회의 〈존경할만한 창부〉(이철향 연출), 회로무대의 〈조난〉(오테석 작·연출) 등이 참가하여 자용을 겨루었다. 1966년에도 국립극장 하기 연극시리즈(8.21~8.30)가 개최되어 형상무대의 〈혈맥〉(김영수 작, 나소운 연출), 독립무대의 〈인생

의 단계)(오태일 작, 김정부 연출), 극단 희극의 〈서쪽나라의 장난꾸러기〉(싱 작, 문고현 연출), 극단 사계의 〈어떤 수난기〉(김석야 작, 김벌래 연출) 등이 참가하였다. 1960년대에 국립극장의 자체 제작 공연은 젊은 연극인들의 새로운 미의식과 도전, 실험 정신을 반영하지 못했지만, 매년 단막극 시리즈를 개최하여 젊은 연극인들에게 연극 창조의 장을 제공함으로써 연극계에 새로운 변화의 바람을 불어넣는 데 일조하였다.

1966년 국립극장의 공연으로 10월에 국립오페라단이 오페라 〈춘향전〉(장일남 작곡, 정재동 지휘, 김정옥 연출)을 공연한 것은 매우 의미 있는 시도였다. 서양의 교과서적인 오페라 레퍼토리를 차례로 공연하던 관례에서 벗어나 한국의 고전 작품으로 창작 오페라 공연을 시도한 것은 민족문화의 전당으로서 국립극장이 도전해 불만한 기념비적 사건이었다. 1967년 1월에 제10대 극장장으로 김창구가 취임하였다. 1950년 개관 이래 1962년까지 예술인 출신 극장장 체제에서는 12년간 유치진·서항석, 두 사람이 극장장을 맡았으나 1962년 1월 공보부 공무원 출신 극장장 체제에서는 5년간 무려 8명의 극장장이 바뀌는 혼란이 되풀이되었다. 그러나 실상 국립극장의 행정 체제는 극장장 아래에 사무장이 있고, 사무장 밑에 서무담당·연예담당·경리담당 책임부서가 있어서 각 담당 부서에서 행정 업무를 전담하였고, 공연 체제는 국립극장 운영위원회에서 공연 기획을 담당하고, 전속 공연단체에서 제작 실무를 담당하는 등 업무 분장이 잘되어 있어서 극장장이 자주 교체되는 혼란이 있어도 국립극장의 공연 체제에 큰 악영향을 미치지 않았다. 다만 공무원 출신 극장장 체제에서는 극장장의 일관성 있는 예술철학을 기대할 수 없다는 점이 애석한 일이었다.

이 무렵 국립극단의 공연으로 1967년 1월 〈세 자매〉(체호프 작, 이해랑 연출), 3월 국립극장 희극 현상 당선작인 〈밤과 같이 높은 벽〉(전진호 작, 허규 연출), 그리고 12월에 역시 국립극장 희극 현상 당선작인 〈이끼 낀 고향에 돌아오다〉(윤조병 작, 서항석 연출) 등이 주목할 만한 작품이었다. 국립극단은 2월 창극 〈홍보가〉(구자운 안무, 서항석 연출)를 공연하였고, 국립무용단

은 9월 제9회 정기공연으로 임성남 안무의 〈까치의 죽음〉을 공연하였다.

1968년은 한국 신연극 탄생 60주년을 기념하는 해로서 연극계에 큰 행사가 많았다. 한국연극협회는 이를 위해 ‘한국 신연극 60년 축전위원회’를 구성하고, 기념행사와 공연을 준비하였다. 각 시대를 대표하는 연극 〈육혈포 강도〉 〈아리랑고개〉 〈토막〉 〈검사와 여선생〉 〈시집가는 날〉 5편을 발췌하여 편극한 차범석 구성의 〈그래도 막은 오른다〉의 공연과 2월 크리스찬 아카데미에서 개최된 심포지엄 〈신극60년과 내일의 연극〉이 가장 의미 깊은 행사였다. 국립극장은 신연극 60주년 기념공연으로 3월 1일부터 7일까지 〈북간도〉(안수길 원작, 신명순 각색, 이해랑 연출)를, 그리고 3월 27일부터 4월 1일까지 차범석 구성의 〈그래도 막은 오른다〉를 공연하였다. 1968년 12월에는 국립극장, 한국연극협회 공동 주최로 한국 신연극60주년 기념 합동 공연〈대수양〉(김동원 원작, 이광래 각색, 박진·오사량 연출)을 상연하여 신연극 60주년 기념행사의 대미를 장식하였다. 국립극단의 일반 공연으로는 국립극장 희곡 현상 당선작 〈환절기〉(1968.5.22~28. 오태석 작, 임영웅 연출)와 〈동트는 새벽에 서다〉(1968.10.17~22. 김용락 작, 허규 연출) 등이 상연되었는데, 〈환절기〉는 회로무대 출신의 극작가 겸 연출가 오태석을 연극계의 유명 극작가 반열에 올려놓은 출세작이 되었다.

1968년 7월 제11대 극장장에 이용상이 취임하였는데, 이 시기의 문화예술계는 명동 국립극장의 매각과 장충동 이전 문제로 큰 화젯거리가 되었다. 장충동 국립극장의 신축은 당시 북한의 평양 대극장과 규모의 경쟁에서 뒤지 않는 매머드급 대극장 설립을 목적으로 추진되었던 것이다. 1970년 12월 준공 예정으로 착공을 준비하고 있는 장충동 국립극장은 거대한 종합민족문화센터 건립 자금을 마련하기 위해 불가피하게 명동 국립극장을 매각하기로 결정하였다. 4차례나 공개 입찰에 부쳤으나 번번이 유찰되었다. 이에 대해 연극계를 비롯한 공연예술계는 공개 반발하였다. 예술의 중심지로서 접근성이 좋은 명동 국립극장을 장충동 국립극장의 건립 기금을 마련하기 위해 매각한다는 것은 공연예술계 전체의 위기를 불러오는 일이라고 인식했던 것이

다. 그뿐 아니라 자금 마련을 위해 명동 소재의 국립극장을 매각한다는 것은 한국 공연예술계 전체의 자존심을 무너뜨리는 일이기도 했다.

1969년부터는 국립교향악단의 활동이 매우 활발하게 전개되었다는 점이 눈에 띈다. 2월 국립교향악단은 임원식 지휘, 이묘훈·오현명 협연으로 바그너 ‘뉘른베르크의 명가수’ 서곡, 푸치니 ‘노래에 살고 사랑에 살고’ 등을 공연하였고, 3월에는 임원식 지휘, 임자향 피아노 협연으로 이상근 ‘피아노 협주곡 제2번’ 등을 공연하였다. 5월에는 김선위 지휘로 차이콥스키의 ‘환상서곡’, 베를리오즈의 ‘플루트와 하프 관현악을 위한 이탈리아 헤럴드’ 등을 공연하였고, 6월에는 이남수 지휘, 김복수 바이올린 협연으로 모차르트 ‘바이올린 협주곡 제5번’ 등을 공연하였다. 10월에는 외국인 지휘자를 초빙하여 공연하였다. 발터 데일 지휘, 문용희 피아노 협연으로 베버 ‘오베른 서곡’, 모차르트 ‘피아노 협주곡 D장조’ 등을 공연하였다.

국립극단에서는 1969년 1월 <여왕과 기승>(오태석 작, 이진순 연출)을 상연하였다. 1968년 현상 희곡 당선자인 오태석에게 다시 국립극장 무대에 작품을 올릴 기회를 부여하였다. 3월에는 <환상살인>(정하연 작, 임영웅 연출)을 상연했고, 4월에는 충무공 이순신 탄신 424회 기념 공연으로 <한산섬 달 밝은 밤에>(이은상 원작, 이해랑 연출)를 공연하였다. 1966년 1월 신명순 작 <이순신>에 이어 3년여 만에 다시 이순신 소재의 연극을 국립극장이 공연하였다는 점은 주목할 만한 일이다. 민족 영웅 이순신의 서사를 국립극장이 반복해서 무대화하였다는 점이 주목되는 것이고, 특히 이순신 장군이 박정희 대통령이 가장 존경하는 인물이었다는 점에서 국립극장의 이순신 소재 연극 공연은 단순한 연극 공연이라기보다는 이순신에 대한 국가적 선양 사업의 의미를 갖는 것이었다. 권위주의 시대의 국립극장이 어떻게 국가주의와 국가권력에 포섭되는지 보여주는 한 단면이라고 할 수 있다.

국립극장에서는 1968년에 국극정립위원회를 발족하여 창극 레퍼토리의 개발, 발전에 많은 노력을 기울이기 시작하였다. 1969년 9월에 국립극단은 이진순 연출로 창극 <심청가>를 공연하였다. 이를 계기로 한국인의 민족 심

성에 맞는 공연예술 양식을 정립하고자 시도하였는데, 이는 국립극장의 설립 목적과 취지에 어울리는 일이었다.

10월에는 국립무용단 제11회 정기공연으로〈봉선화〉(김진걸 안무)와 〈모란의 정〉(강선영 안무)을 공연하였다. 1969년이 저물어갈 무렵 제13대 극장장 김원호가 새로 부임하였으나 국립극장 운영에 변화를 불러일으키지는 않았다. 그럼에도 변화라고 한다면 12월에 극장 기구

개편과 전속단체의 단원이 충원되었다는 점일 것이다. 국립극단은 장민호가 단장에 임명되었고, 15명의 단원을 확보하였다. 국립극단(단장 김연수)은 13명, 국립오페라단(단장 오현명)은 9명, 국립무용단(단장 임성남)은 51명, 국립교향악단은 91명 등의 단원을 구성하였는데, 과거에 비해 큰 변화는 아니지만 단원의 수가 다소 보강되었다.

1970년대에 들어서 국립극단의 첫 공연은 〈인종자의 손〉(진진호 작, 임영웅 연출)이었다. 신진 극작가와 신진 연출가의 작품으로 1970년대 국립극장 연극의 벽두를 열었다는 점에서 의의가 있었다. 이어서 1970년 초반에 국립교향악단의 정기연주회가 주목을 끌었다. 3월 10일에 임원식 지휘, 신수정 피아노 협연으로 베토벤 ‘피아노 협주곡 제3번’ 등이, 3월 25일에 김선위 지휘, 이윅희 피아노 협연으로 베토벤 ‘교향곡 제2번’, 리스트 ‘헝가리안 환상곡’ 등이, 4월 28일에는 김몽필 지휘로 베토벤 ‘에그몬트’ 서곡, ‘바이올린 협주곡 D장조’ 등이 공연되었다. 5월 28일에 국립오페라단은 오페라 〈라보엠〉(푸치니 작곡, 임원식 지휘, 이진순 연출, 송범 안무)을 공연하였다.

국립극단은 5월에 국립극장 20주년을 맞아 1950년 국립극장 창립 공연이었



[사진] 심청가(국립국극단, 1969.6)

던 유치진 작 〈원술랑〉을 이해랑 연출로 공연하였다. 6월에는 한국연극협회와 공동 주최로 제37차 세계작가대회 기념 합동 공연 〈산불〉(차범석 작, 임영웅 연출)을 공연하였다. 창립 20주년을 맞은 국립극장은 〈원술랑〉 〈산불〉 등 과거의 공연 작품 중에 기록에 남을 만한 문제작을 재상연함으로써 국립극장 20년을 역사화하고자 시도하였다. 1970년 9월에 제14대 극장장으로 전 극장장이었던 김창구가 다시 부임하여 1976년 2월까지 5년 반가량 재직하였다. 유치진·서항석 이후로 가장 오랜 기간 재직한 국립극장장이 된 것이다. 과거 국립극장장을 경험했던 김창구가 다시 국립극장으로 복귀하고, 5년 이상 장기간 재임한 것은 명동 국립극장의 매각과 장충동 국립극장 건축 및 이전이라는 대역사^{大역事}를 수행하기 위해서라고 할 수 있다.

1970년대에 국립극장의 창극정립위원회가 조직되어 창극을 통해 한국적 공연 양식을 정립하고자 하는 노력을 계속하였다. 이러한 방향이 국립극장의 설치 목적과 취지에 부합하는 것이라는 믿음 때문이었다. 창극정립위원회는 서항석을 위원장으로 하여 강한영(서울대 교수), 김동욱(연세대 교수), 김소희(국악인, 중요무형문화재 보유자), 김연수(국립국극단 단장), 김천홍(무용가, 중요무형문화재 보유자), 박진(연출가), 박헌봉(국악예술학교장), 성경린(국립국악원장), 이진순(연출가), 이해랑(연출가, 예총 회장), 이혜구(서울대 교수) 등 각계의 전문가들이 위원을 맡았다.³⁹ 1970년 9월 20일부터 10월 4일까지 국립국극단은 창극 〈춘향전〉(창극정립위원회 편극, 박진 연출)을 상연하였다. 국립국극단은 1971년 9월 29일부터 10월 14일까지 같은 작품을 이진순 연출로 상연하였다. 1972년 9월에 국립국극단은 레퍼토리를 바꿔 이진순 연출로 창극 〈홍보가〉를 상연하였다. 1973년 2월 15일에서 19일까지는 이진순 연출로 창극 〈배비장전〉을 공연하였다. 국립국극단의 창극 공연은 극장 직속의 창극정립위원회가 공연 기획 및 편극의 역할을 담당했고, 창극 공연은 매년 추석 연휴나 설 연휴 기간을 이용해 공연하는 관례를 정립하였다.

국립극단은 1970년 9월 국립극장, 경향신문 공모 40만 원 원고료 희곡 당

³⁹ 성경린, 「현대창극사」, 『국립극장 30년』, 국립극장, 1980, 348쪽.

40 안병섭, 「연극시평: 가을 극단의 수확」, 『연극평론』 제3호(1970년 겨울), 1970.12, 78쪽.

선작인 <손달씨의 하루>(9.29~10.4. 이일룡 작, 허규 연출)를, 11월에는 <인조인간>(11.11~14. 카렐 차페크 작, 이해랑 연출)을 상연하였다. 이일룡 작 <손달씨의 하루>는 4·19혁명 당시 부정부패 혐의로 해외에 도피하였다가 귀국한 정치인에 관한 연극으로 ‘드물게 보는 현실감각이 있는 작품’이라는 평을 받았다.⁴⁰ 카렐 차페크 작 <인조인간>은 1920~1930년대 프롤레타리아연극운동 단체가 자본주의 문명사회의 모순을 비판하기 위해 상연한 작품이었는데, 이 시기에 국립극단이 공연했다는 점이 매우 이채롭다. 1971년 3월에 국립극단은 역사극 <신라인>(3.1~7. 김경옥 작, 이진순 연출)을 상연하였다. 연극적 사건이나 등장인물, 무대의 규모가 큰 역사극은 당시 국립극단이 아니면 시도하기가 어려웠다. 게다가 민족사의 비극이나 애환, 혹은 수난극 복과 영광을 다룬 역사극은 애국주의, 민족정체성을 추구하는 경향이 강하기 때문에 국립극장, 국립극단의 취지에 부합한다고 여기는 측면이 있다. 그러한 이유로 국립극단의 공연 레퍼토리에는 역사극이 심심치 않게 끼어 있게 마련이었다. 1971년 9월에 국립극단은 <달집>(9.14~18. 노경식 작, 임영웅 연출)을 상연하였다. 1972년 2월에는 <환상여행>(2.1~7. 차범석 작, 이기하 연출)을 상연하였고, 5월에는 <포로들>(5.16~22. 이재현 작, 이기하 연출)을 상연하였다.

<달집>과 <포로들>은 한국전쟁을 소재로 한 작품으로 전쟁, 분단, 동족상잔의 고통과 비극을 극화한 신진 극작가 노경식·이재현의 주목할 만한 대작이다. <달집>은 전라도 방언과 풍속, 토속적 색채가 사실적으로 묘파된 작품이고, <포로들>은 포로수용소를 둘러싼 전쟁 현실을 서사극적 기법과 사실주의 기법의 조화를 통해 생생하게 그려낸 수작이었다. 희곡사적으로나 연극사적으로 가치가 큰 신진 극작가의 작품인데, 이러한 작품을 공연함으로써 국립극장은 신진 작가의 우수 희곡 발굴을 통한 예술적 수준 향상의 목적을 달성한 것이라고 볼 수 있다. 이 밖에 국립극단은 1972년 8월 <꽃상여>(하유상 작, 이진순 연출), 12월에는 <송학정>(이재현 작, 이기하 연출)을 상연하였다.

1972년 6월 국립발레단은 무용극 <공기의 정>(임성남 구성·안무)을 발표

하였다. 같은 해 10월에 국립오페라단은 오페라 <투란dot트>(푸치니 작곡, 이남수 지휘, 오현명 연출)를 공연하였다. 흥미로운 점은 1970년대 들어 국립오페라단의 오페라 공연 연출을 연극연출가가 아닌 국립오페라단 단장 오현명이 직접 했다는 점이다. 1948년에 공연된 한국 최초의 오페라 <라 트라비아타>에 출연한 성악가 출신의 오현명은 많은 오페라 출연 경험을 토대로 자신이 직접 오페라 연출에 도전하였다. 그는 1964년부터 1982년까지 국립오페라단 단장을 맡으며 한국 오페라 공연의 정립에 크게 기여하였다. 오현명이 국립극단 연출가의 연출 지원을 받지 않고 국립오페라단의 역량으로 오페라 연출의 자립을 도모했다는 것은 오페라 공연 양식의 독립성 확보를 위해 바람직한 일이었다.



[사진] 투란dot트(국립오페라단, 1972.10)

1968년부터 국립극장의 장충동 이전을 계획하고 여러 차례 매각을 시도했던 명동 국립극장이 계속 유찰되자 결국 공연예술계의 끈질긴 요구를 받아들여 명동예술극장으로 사용하는 것으로 결정되었다. 명동 국립극장은 총

무치의 연금특별회계 재산으로 잡혀 있는 것을 문공부가 빌려서 예술극장으로 사용하게 된 것이다. 1972년 1월 국립극장은 예그린예술단을 국고보조단체로 인수하였는데, 1973년 5월에 예그린예술단을 국립가무단으로 개칭하여 국립극장 전속단체로 두었다. 예그린예술단은 1961년에 한국 전통예술의 국제화를 표방하며 한국적 음악극을 정립하고자 탄생한 예그린악단이 모체이다. 1962년 이후 <살짜기 읊서예> <대춘향전> 등과 같은 음악극 공연으로 주목을 끌었으나 1960년대 말에 해체 상태에 이르렀다가 1973년에 와서 정식으로 국립가무단이라는 이름으로 국립극장의 새 식구로 영입되었다.⁴¹ 국립무용단은 발레 부문을 분리해 국립발레단을 하나의 전속단체로 창설하고, 국립무용단에는 한국무용 분야를 전문으로 하는 전속단체로서의 정체성을 부여하였다. 국립예술단체로서의 민족예술 정체성 강화를 도모한 것으로 해석된다.

41 국립가무단은 1978년 세종문화회관 설립과 함께 서울시로 이관되어 서울시립가무단으로 변경되었다.

장충동 국립극장 이전을 앞둔 1973년 7월 14일에 국립극장 직제(대통령령 제6770호)가 공포되었다.

제1조(설치) 정부조직법 제5조의 규정에 의하여 민족예술의 발전과 연극 문화의 향상을 도모하기 위하여 문화공보부장관 소속하에 국립극장(이하 '극장'이라 한다)을 둔다.

제2조(극장장)

- ① 극장에 극장장을 두되, 이사관 또는 부이사관으로 보한다.
- ② 극장장은 문화공보부장관의 명을 받아 소관 사무를 처리하며 소속공무원을 지휘, 감독한다.

제3조(사무국장)

극장장을 보조하게 하기 위하여 극장에 사무국장을 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 별정 직 국가공무원으로 보한다.

제6조(서무과) 서무과는 다음 사항을 분장한다.

1. 보안
2. 관인 관수
3. 문서의 수발, 통제, 보존 및 편찬
4. 공무원의 임용, 복무, 교육훈련, 연금 기타 인사관리
5. 극장운영의 기획, 조사 및 연구
6. 예산 및 회계
7. 국유재산 관리
8. 물품의 조달 및 관리
9. 대관 업무
10. 기타 다른 과의 주관에 속하지 아니하는 사항

제7조(공연과) 공연과는 다음과 같은 사항을 분장한다.

1. 공연 계획
2. 공연물의 제작과 실시
3. 공연물의 선전

제8조(무대과) 무대과는 다음 사항을 분장한다.

- 조명
의상, 대소도구, 미술 등 무대장치
기기의 조작 및 보수관리

제9조(전속단체)

- ① 극장에 전속악극단 기타 공연단체(이하 '전속단체'라 한다)를 둘 수 있다.
- ② 제1항의 전속단체의 지정과 그 운영에 관한 사항은 문화공보부장관이 정한다.⁴²

⁴² 국립극장 편, 『국립극장 신축이전 20년사』, 1993. 115쪽.

극장장 아래에 극장장을 보좌하는 사무국장을 두고, 사무국장의 관할하에 행정 업무와 극장 운영·기획 업무를 관장하는 서무과, 공연의 계획·제작·홍보를 담당하는 공연과, 무대장치·조명·소품·기술 등을 담당하는 무대과 등 3개 부서를 두었다. 그리고 별도로 공연 실무를 담당하는 각 분야의 전속단체들로 구성되었다. 1970년대 국립극장의 행정 및 운영 업무 체제를 살펴볼 수 있는 자료인 셈이다. 1973년 7월 국립극장 직제가 개편됨으로써 새로운 장충동 국립극장 시대를 열 수 있는 극장 운영 체제가 정비된 것이다.

04 권위주의 시대의 장충동 국립극장: 장충동 시대의 성립(1973~1986)

공교롭게도 장충동 국립극장 시대는 이른바 ‘10월 유신’과 더불어 시작되었다. 1961년 5·16군사정변으로 집권한 박정희 정부는 ‘조국 근대화’를 기치로 내걸고 1960년대 산업화와 근대화를 이끌며 집권하였으나 민주적 헌정 질서로는 장기집권이 더는 불가능하자 1972년 10월 17일 비상계엄령을 선포하고 유신 체제를 구축하였다. 유신 체제는 국민직선제에 의한 대통령 선출 제도를 폐지하고, 통일주체국민회의 대의원들이 대통령을 선출하는 간접 선거제를 실시함으로써 민주주의 제도를 제한하고 박정희 정권의 영구 집권 음모를 드러낸 조치였다. 이는 한국적 실정에 맞는 ‘한국적 민주주의’라는 미명으로 합리화되었다. 10월 유신 조치에 따라 1972년 12월 통일주체국민회의에 의한 대통령 간접선거로 제8대 박정희 대통령이 당선됨으로써 제4공화국이 시작되었다. 따라서 1973년 새롭게 신축 이전한 장충동 국립극장은 제4공화국, 유신 체제와 더불어 출범하게 된 것이다.

국립극장의 장충동 이전 계획은 1967년에 이미 수립되었다. 제3공화국 정부는 1967년에 장충동에 국립극장을 비롯해 국립국악원, 예총회관, 국립중앙도서관 등을 건립하는 매머드급 종합민족문화센터 조성 계획을 수립하였다. 여기에 들어가는 막대한 건립 자금 마련을 위해 명동 국립극장은 매각하는 방향으로 결정하고, 장충동 국립극장을 1967년 10월 12일 착공하였다.⁴³ 1969년 완공이 목표였다. 그러나 종합민족문화센터 계획은 대폭 축소돼 장충동에 국립극장만 건립하는 것으로 목표가 수정되고, 1973년 장충동 국립

43 『조선일보』, 1968.3.12.

극장이 완공되어 10월 17일 명동에서 장충동으로 이전하게 되었다. 명동 국립극장은 매각될 때까지 예술극장으로 존속하기로 하였다.

장충동 국립극장은 주소지가 서울시 중구 장충동2가 산14-67에 소재하고 있으며, 부지 면적 5만 7041㎡(1만 7255평), 건축 면적 3만 2410㎡(9804평)에 이르는 큰 규모를 자랑하고 있다.⁴⁴ 국립극장 대극장(현재 해오름극장)은 지하 1층, 지상 3층에 1593㎡(482평)의 면적에 객석 1518석 규모를 갖추었다. 무대 면적은 1389㎡(420평)에 회전무대, 승강무대, 수평장치를 갖추었고, 100여 명이 연주할 수 있는 오케스트라 피트와 TV중계 장치가 마련되었다. 이외에 실내 확성 장치, 음향 지원 장치, 잔향 부가 장치 등 각종 음향 설비가 설치되었다.⁴⁵ 소극장(현재 달오름극장)은 객석 면적 310㎡(94평), 무대 면적 271㎡(82평)에 454석의 객석 규모를 갖추었다. 장충동 국립극장의 건설은 삼환기업이 맡았고, 공사 기간은 1967년 10월에 착공해서 1973년 10월에 완공하기까지 정확히 6년이 소요되었다. 총 공사비는 9억 5000만 원이었다. 국립극장의 외관은 누마루를 돌리고, 그 위에 열주를 세우고, 처마를 올리는 등 한국의 전통 건축양식과 현대식 건축양식을 조화시키고자 하였다.

44 국립극장 편, 『국립극장 신축이전 20년사』, 69쪽.

45 위의 책, 69쪽.
윤용준, 『우리 국립극장과 세계 국립극장은 어떻게 다른가』, 민속원, 2014. 17쪽.



[사진] 신축 국립극장(1973.10.)(출처: 국가기록원)

1973년 10월 17일 장충동 국립극장 신축 이전 기념 공연으로 국립극단은 대하 역사극 <성웅 이순신>(이재현 작, 허규 연출)을 상연하였다. 장충동 신축 이전 기념 공연에 걸맞게 출연 배우가 무려 120명에 달하는 국립극단 사상 초유의 대작이었다. 박정희 대통령이 직접 극장을 찾아 관람할 정도로 신축 이전 기념 공연에 대한 관심이 높았는데, 이 때문에 출연진이 긴장한 탓에 공연 도중 실수가 많아서 기대에 미치지 못했다는 평가를 받았다. 이순신이라는 국민 영웅을 극화한 작품인데, 단순한 사건 서술에 치우치고, 인물의 내면화에 실패했다는 지적을 받았다.⁴⁶ 장충동 국립극장의 신축 이전과 성웅 이순신 추앙 연극에 대한 박정희 대통령의 높은 관심을 보여준 공연이었다. 국립무용단은 극장 신축 이전 기념 공연으로 <별의 전설>(서항석 원작, 안제승 대본, 박범훈 작곡, 송범 안무)을 공연하였다. 이 작품은 <성웅 이순신>처럼 과거 공연과 달리 스케일이 큰 무용극이었고, 조명과 무대 전환의 역동성을 보여주었다는 평가를 받았다. 국립오페라단은 11월 6일 오페라 <아이다>(베르디 작곡, 홍연택 지휘, 오현명 연출)를 공연하였다. <아이다> 역시 명동 국립극장 시대에 비해 웅장한 규모를 자랑하는 획기적인 대형 무대라는 평가를 받았다. 그러나 김창구 극장장은 신축 이전 기념 공연을 창작 오페라가 아닌 외국 오페라를 공연했다는 점에서 아쉬움이 남는다고 말했다. <아이다>는 웅장한 무대를 통해서 한국 오페라의 새로운 전기를 마련했다는 평가를 받은 공연이었다.⁴⁷ 국립교향악단은 10월 23일 신축 이전 기념 공연으로 재미 피아니스트 한동일을 초빙하여 홍연택 지휘로 베토벤 '피아노 협주곡 제5번 E장조, 작품73' 등을 공연하였다.

1974년에 접어들어 주목할 만한 사건은 2월 26일부터 3월 6일까지 국립극단이 연극 <활화산>(차범석 작, 이해랑 연출)을 공연하였다는 점이다. <활화산>은 경북 지역의 새마을운동 지도자의 실화를 극화한 작품으로서 이른바 '새마을 연극'에 해당하는 것인데, 이러한 작품이 국립극단 작품으로 국립극장에서 공연되었다는 것은 국립극장이 국가주의 이데올로기에 포획된 사례로 볼 수 있기 때문이다. <활화산>에 대한 평단의 반응도 차가웠다. <활화산>

46 「합평: 이번 호의 문제작들」, 『연극평론』(1973년 겨울호), 1973, 89-91쪽.

47 『동아일보』, 1973.11.10.

48 한상철, 「부정을 통해서」, 『연극평론』(1974년 여름호), 1974, 115쪽.

49 「〈활화산〉 녹화방영」, 『경향신문』, 1974.3.14.

50 「30년만에 처음 받아보는 감격」, 『경향신문』, 1974.4.27.

51 『선데이서울』, 1973.10.24.

이 새마을운동이라는 정책적 목적에 부합되도록 만든 연극이며, 인물 개개인의 다양한 이해와 갈등의 심화 과정을 보여주지 못하고 정해진 목표, 계획된 정책을 정당화하는 데 급급했다는 비판을 받았다.⁴⁸ 작가 차범석은 당시 한국연극협회 이사장직(1969~1974)을 맡고 있었기에 새마을연극운동에 참여하지 않을 수 없는 입장이었던 것으로 보인다. 국립극단은 〈활화산〉으로 1974년 4월 2일부터 20일까지 춘천·원주·청주·대전·포항·대구·부산·마산·진주·목포·광주·전주·군산·이리·수원 등 15개 도시를 순회공연하며 새마을운동을 전국에 홍보하는 역할을 했다. 그뿐만 아니라 〈활화산〉의 공연 실황을 녹화하여 KBS 전파를 타고 전국에서 방송되기도 하였다.⁴⁹ 국무총리 김종필은 국립극단 단원 46명을 초청하여 만찬을 베풀어 이들의 공로를 치하하였다.⁵⁰ 제4공화국의 호명에 의해 국립극장이 ‘새마을운동’의 선전대로 동원되는 역할을 한 서글픈 역사의 장면인 것이다.

1974년 3월 1일부터 3·1절 경축 국립극장 소극장(현 달오름극장) 개관 기념 공연으로 아악(국립국악원), 판소리(국립창극단), 민요(한국민요연구회), 무용(국립무용단) 등이 공연되었다. 국립교향악단에서는 3월 26일 흥연택 지휘로 〈한국작곡가의 밤〉을 공연하였다. 1973년 장충동 신축 이전 이후에 별다른 공연을 열지 못한 국립발레단은 1974년 4월 3일 〈지귀의 꿈〉(이두현 원작, 이남수 작곡, 임성남 구성·안무)을 국립극장 대극장에서 공연하였다. 한국 전통 소재를 발레 형식으로 표현하는 과감한 시도를 통해 서구적 무용 예술을 토착화하고자 하였다. 그러나 “지나친 조심성과 매너리즘을 탈피하지 못한 아쉬움”을 보여주었다는 지적을 받았다.⁵¹

4월 27일 국립극단은 이충무공 탄신 429년을 기념하여 장충동 신축 이전 기념 공연 작품이었던 연극 〈성웅 이순신〉(이재현 작, 허규 연출)을 재상연하여 민족 영웅 이순신 장군의 국가적 추앙 사업을 이어나갔다. 5월 7일부터 11일까지는 ‘한국탈춤 연속공연’을 국립극장 소극장에서 상연하였다. 봉산탈춤, 양주별산대놀이, 강령탈춤, 송파산대놀이, 꼭두각시놀이, 북청사자놀이 등을 상연하여 국립극장이 한국의 전통 민속극인 탈춤의 보존, 계승 사업에

소홀하지 않음을 보여주었다. 1970년대에 여석기 교수가 주재한 연극 전문지 『연극평론』에 이두현·조동일 등 민속극 연구자들이 가면극에 관한 논문을 발표하여 민속극에 대한 학구적 관심을 불러일으켰고, 대학가를 중심으로 탈춤부흥운동, 마당극운동이 전개되는 분위기도 영향을 미쳤다고 보인다.

1974년 5월 21일부터 26일까지 국립가무단은 <대춘향전>(박만규 극본, 김희조 작곡·지휘, 최현 안무, 이기하 연출)을 국립극장 대극장에서 공연하였다. 6월 25일부터 30일까지 국립극단은 <남한산성>(김의경 작, 이진순 연출)을 상연하였다. 병자호란 때 삼전도의 굴욕적인 사건을 중심으로 주전론과 주화론의 대립, 충돌을 박진감 넘치게 다룬 다큐멘터리적 요소가 강한 역사극이다. 9월 17~22일 국립오페라단은 오페라 <오셀로>(베르디 작곡, 홍연택 지휘, 볼프람 메링 연출)를 상연하였다. 국립창극단은 판소리 명창의 전통적인 판소리 공연과 창극 공연을 병행하였다. 9월 28일 판소리 <숙영낭자전>(박동진 창)을, 10월 26일에는 판소리 <춘향가>(김소희·조상현 창)를, 11월 29일에는 판소리 <수궁가>(박초월·남해성 창)를 공연하였다. 뿐만 아니라 10월 8일에 창극 <수궁가>(김연수·이진순 편극·연출)를, 1975년 3월 19~23일에 창극 <배비장전>(이상설 편극, 이진순 연출)을 공연하였다. 1974년 11월 12~17일 국립가무단은 <시집가는 날>(오영진 작, 박만규 각색, 이기하 연출)을 공연하였다. 작곡·지휘는 김희조, 안무는 최현이 맡았다. <시집가는 날> 공연 보름 전에 극작가 오영진이 타계하였다는 소식에 단원들이 안타까워했다고 한다.⁵² 12월에는 국립발레단의 <백조의 호수> <호두까기 인형> 공연과 국립교향악단의 <1974 송년 대음악회>의 일환으로 베토벤 ‘교향곡 제9번’(홍연택 지휘)이 공연되었다.

광복 30주년을 맞은 1975년에 국립극단은 <성웅 이순신> <남한산성>에 이어 무게감 있는 역사극 <징비록>(노경식 작, 이해량 연출)을 공연하였다. 3월 1~9일에 공연된 <징비록>은 임진왜란을 배경으로 한 역사적 사건을 극화한 작품이었다. 이어서 6월 24~29일에는 한국전쟁 25주년 기념 공연으로 <고랑포의 신화>(윤조병 작, 이진순 연출)를 공연하였다. <고랑포의 신화>는 한

⁵² 『국립극장 신축이전 20년사』, 국립극장 편, 58쪽.

국전쟁 당시 한 성당을 배경으로 성직자의 휴머니즘과 북한군의 잔학성을 대비함으로써 공산주의의 비인간성을 비판한 반공극의 특징을 갖는다. 8월 6~11일에는 광복 30주년 기념 공연으로 <광야>(김기팔 작, 이해랑 연출)를 상연하였다. <광야>는 광복 30주년 기념 공연답게 장백산맥이 펼쳐진 만주에서 조국을 잃은 민중이 벌이는 독립투쟁을 그린 작품이다. 그러나 <광야>는 소박한 애국주의에 입각하여 우리 민족의 ‘추하고 나약한 패배사’를 그리는데 머물렀다는 지적뿐만 아니라 민족정신의 고취가 아니라 민족정신 ‘모독의 멜로드라마’를 광복 30주년 기념 공연 작품으로 선정한 국립극장 운영진의 양식이 의심스럽다는 날카로운 비판을 받았다.⁵³ 평론가 서연호도 국립극단 연극이 민족 수난사를 자주 다루는 데 소재주의에 머물고 역사적 지향성을 획득하는 데까지 나아가지 못하였다고 비판하였다.⁵⁴ 11월 27~12월 1일에 상연한 번역극 <빌헬름 텔>(11.27~12.1. 실러 작, 서향석 역, 허규 연출)이 창작극에 비해 더 나은 공연이었다는 평가가 많았다. <빌헬름 텔>은 오스트리아의 압제하에 고통받는 스위스인의 저항을 그린 작품인 까닭에 일제강점기 한국의 식민지적 상황을 은유하는 작품으로 읽힐 수 있었다. 광복 30주년 기념 공연으로 이 작품이 채택된 것은 이 때문이다.

11월 6~11일 국립오페라단은 창작 오페라 <논개>(모운숙 원작, 김의경 극본, 흥연택 지휘, 오현명 연출)를 상연하였다. 국립오페라단이 연극연출가의 힘을 빌리지 않고 오페라계의 자체 연출력을 확보한 데 이어 외국 오페라 레퍼토리에선 벗어나 창작 오페라 레퍼토리의 구축을 향해 나아갔다는 점에서 의미가 있는 공연이었다. 12월 18~21일 국립가무단은 <상록수>(심훈 원작, 박만규 극본, 김희조 작곡·지휘, 임영웅 연출)를 공연하였다. 국립오페라단의 창작 오페라 <논개>가 임진왜란 당시 왜장과 함께 투신한 논개의 애국심을 미화한 작품이었음은 두말할 나위도 없다. 국립가무단의 가무극 <상록수>가 식민지 시대 계몽 지식인의 고난을 다룬 민족주의적 작품이라는 점 또한 재언을 필요로 하지 않는다. 이러한 작품들 역시 국립극장 광복 30주년 기념 공연이라는 기획의 틀 속에 있음은 당연한 것이다.

53 유민영, 『한국연극의 위상』, 단국대출판부, 1991, 367쪽.

54 서연호, 『새로운 노정의 모색』, 『한국연극』(창간호), 1975년 12월호, 16쪽.

1975년 12월에 명동 국립극장(예술극장)이 총무처로 이관됨으로써 극장 문을 닫게 되었다. 1935년 명치좌라는 이름의 영화관으로 문을 연 지 40년 만에 극장으로서의 생을 마감하게 된 것이다. 명동 국립극장이 다시 극장으로서 생명을 회복하기 위해서는 20년을 더 기다려야만 했다.

1976년 2월 13~15일 ‘대보름맞이 탈춤잔치’가 국립극장에서 펼쳐졌다. 13일 수영야유·양주별산대놀이, 14일 통영오광대놀이·봉산탈춤, 15일 송파산대놀이·강령탈춤이 공연되었다. 2월 27~3월 2일 국립극단은 다시 <함성>(김의경 작, 이진순 연출)을 공연함으로써 스케일이 큰 역사극 공연의 전당으로서 면모를 이어나갔다. <함성>은 구한말 의병운동을 일으키다 실패하고 체포되어 대마도에서 순절한 최익현의 우국충정을 그린 작품이었다. 6월 10~13일에는 역사극 <손탁호텔>(차범석 작, 이해랑 연출)을 상연하였고, 다시 11월 25~29일에는 역사극 <북향묘>(이재현 작, 임영웅 연출)를 상연함으로써 역사극 전문 극단으로서의 이미지를 굳혀갔다. <손탁호텔>은 구한말 서울의 손탁호텔을 배경으로 풍전등화의 운명에 놓인 대한제국의 정치 상황과 민족 선각자의 애국심을 그린 역사극이다. <북향묘>는 고려 말 최영 장군의 웅대한 북벌 의지가 이성계의 위화도 회군에 의해 좌절되는 이야기를 다룬 작품이다. 1977년 3월 2~6일 국립극단은 역사극 <초립동>(한노단 작, 임영웅 연출)을 공연하였다. 무대, 객석의 규모가 큰 국립극장 공간의 적절한 활용을 위해 규모가 큰 역사극 공연이 불가피한 측면이 있었고, 또 국립극장으로서 국가적·민족적 정체성과 애국심을 호소하는 역사극 공연을 자주 공연할 수밖에 없는 필연성이 있었을 것이다.

국립무용단 역시 1976년 6월 24~27일 무용극 <원효대사>(김의경 극본, 정윤주 작곡, 강선영 안무, 백성규 연출)를 공연함으로써 역사무용극을 지향하였다. 국립극단의 역사극 지향과 마찬가지로 큰 규모의 무대에 어울리는 스펙터클을 창조하려면 역사무용극이 적합했을 것이고, 국립 공연단체라는 점도 역사극 추구의 이유가 되었을 것이다. 국립가무단은 1976년 9월 7~10일 국립극장 소극장에서 <돈키호테>(세르반테스 원작, 김희조 편곡·지휘, 김영

일 연출, 김학자 안무)를 공연하였다. 창작 뮤지컬 공연을 지향해 온 국립가무단이 최초로 번역극을 상연한 것이었으나 공연 내용에 대해 좋은 평가를 받았다.



[사진] 톤키호테 (국립가무단, 1976.9.)

국립극단은 1977년 4월 21~24일 <인생차압>(오영진 작, 이승규 연출)을 상연하였다. 오영진의 희곡 <살아있는 이중생 각하>를 <인생차압>이라는 제목으로 상연한 것이었고, 이중생 역으로 김동원이 열연하였다. 10월 19일 국립가무단도 오영진 작품을 상연하였다. 국립가무단의 <시집가는 날>(박만규 각색, 김희조 작곡·지휘, 허규 연출)은 국립극장 전속단체로서 마지막 공연이었다. 이 작품을 끝으로 국립극장에서 세종문화회관으로 이관되어 시립가무단으로 명칭이 변경되었기 때문이다. 허규는 1977년에 국립가무단의 상임연출가로 부임하였으나 채 1년도 안 돼 소속이 바뀌게 었다.

1977년 국립가무단의 세종문화회관 이관에 이어 1981년에는 국립교향악단이 KBS로 이관되었다. 장충동 국립극장으로 신축 이전한 후에 국립교향악단은 매년 꾸준히 <한국작곡가의 밤> 연주를 지속하였다. 점차 안정기에 접어들어 1975년 이후에는 매년 10회 이상의 정기공연을 열었다. 한국 교향

악 발전의 새로운 전기가 된 해라고 일컬어지는 1979년에는 사상 처음으로 미국 순회공연을 하였다. 1979년 1월 14일부터 약 50일간의 일정으로 미국 주요 도시를 순회하며 공연하였고, 현지에서 한국 교향악 기량의 수준을 인정받고 돌아왔다. 1981년 하반기에 KBS로 이관되어 국립교향악단으로서 22년간의 역사를 매듭지었다.

국립가무단을 세종문화회관으로 떠나보낸 1977년에 가무극단의 상임연출가이던 허규는 처음으로 창극 연출에 도전하였다. 창극 <심청가>의 연출을 맡게 된 것이다. 이제까지 국립창극단의 연출은 주로 이진순이 맡아온 것이 상례였으나 그 뒤를 이어 허규가 새로운 창극 연출가로 급부상하게 된 것이다. 창극 전문 연출가의 세대교체를 알리는 신호탄이었다. 1978년 5월 12~16일 창극 <강릉매화전>(이재현 극본, 허규 연출, 김소희 지도, 김영동 작곡, 최현 안무)이 공연되었다. 작가 이재현은 판소리 12마당 중에 이름만 전해지고 창본이 전해지지 않는 강릉매화타령을 단편적 기록을 토대로 새롭게 창조하여 극본을 완성하였다. 창극 <강릉매화전>은 “이재현이 여러 자료를 정리하고 종합하여 재미있는 극본을 얻은 것이 제일의 수확이오, 허규의 연출이 여기 빛을 더했다.”는 호평을 받았다.⁵⁵

55 성경린 외, 국립극장 편, 『국립극장 30년』, 361쪽.

1979년에 국립창극단은 <광대가>와 <가로지기(변강쇠타령)>로 1970년대를 결산하는 의미 있는 창극 공연을 내놓았다. 1979년 3월 22일~26일 국립극장에서 상연된 <광대가>(허규 극본·연출, 김소희 작창, 최현 안무)는 판소리 중흥에 큰 공헌을 한 신재효의 일생을 그린 창극이다. 극본과 연출을 맡은 허규는 <광대가>가 “우리나라 최초의 극작론이며 연출론이며 배우론이라 할 수 있고 판소리의 정체를 이해하고 연구하는 데 있어서 가장 귀중한 자료”라고 의미를 부여하였다. 성경린은 1974년 이진순 연출의 <수궁가>와 더불어 1979년 허규의 <광대가>는 창극사의 한 획을 그은 명작이라고 평가하였다.⁵⁶ 10월 7~11일에는 창극 <가로지기(변강쇠타령)>(허규 극본·연출, 박귀희 작창, 최현 안무)를 공연하였다. 내용에서 대담한 파격성을 지닌 <가로지기(변강쇠타령)>를 허규의 극본과 연출이 밀도 있고 재미있게 형상화하였다는 평가를

56 성경린, 위의 책, 364쪽.

받았다. 1980년에는 국립극장 설립 30주년을 맞아 국립창극단이 우리나라 최초의 창작 창극이라고 알려진 <최병도전>(허규 작·연출)을 상연하였다. 이 인직의 신소설 『은세계』의 전반부를 발췌·원용해서 창극으로 복원하였는데, 허규의 창극 만들기에 대한 학구적인 열정이 잘 반영된 공연이었다.

국립극단 공연의 국가주의적 색채의 레퍼토리는 1970년대 후반에도 지속되었다. 1977년 11월 24~28일 국립극단은 <학살의 숲>(차범석 작, 이진순 연출)을 공연하였다. 한국전쟁기 지리산 빨치산이 혁명과 해방을 외치면서 자행한 비인간성, 잔혹성을 폭로, 비판하는 작품으로 작가 차범석은 <학살의 숲>이 발표 순서는 늦었지만 내용상으로는 1962년 국립극단 공연작 <산불>의 전편에 해당한다고 말했다.⁵⁷ 이 작품으로 차범석은 제2회 대한민국 반공문학상을 받았다. 1974년 2월 국립극단이 공연한 새마을 연극 <활화산>에 이어서 1977년 국립극단의 반공극 <학살의 숲>에 이르기까지 국립극단과 작가 차범석은 국가주의의 기획에 의해 예술이 포획되는 불행한 사례를 보여주고 말았다.

그러나 1978년에 국립극단은 <활화산> 이외의 다른 작품들로 새로움을 보여주었다. 국립극단은 1978년 4월 19~28일 번역극 <천사여 고향을 보라>(토마스 울프 작, 한상철 역, 이해랑 연출)를 국립극장 소극장에서 상연하였다. 국립극단의 번역극 상연은 이 시기에 다소 일반적이지 않은데, <천사여 고향을 보라>는 과감하게 신인을 등용하여 참신한 연극미학을 보여준 1978년 연극계의 수작으로 평가되었다. 시인 김영태는 <천사여 고향을 보라>가 이해랑의 긴장감 있는 연출력, 배우들의 균형 있는 앙상블 연기, 과감한 신인 기용 등으로 국립극단의 이미지를 쇄신한 성공작이라고 평가했다.⁵⁸ 1978년 6월 21~25일에 국립극단은 역사극 <흑하>(노경식 작, 임영웅 연출)를 공연하였다. <흑하>는 1921년 러시아령 자유시에서 이르쿠츠크파 고려공산당과 상해파 고려공산당의 독립운동 부대가 소련군에 의한 무장해제 과정에서 서로 충돌하여 다수의 독립운동가가 희생된 이른바 ‘자유시 참변’을 소재로 한 역사극이다. 역사적 사실을 고증을 통해 생생하게 재현한 기록극적 역사극인

57 차범석, 「작품노트」, 『학이여 사랑일레라』, 어문각, 1982. 275쪽.

58 『서울신문』, 1978.4.25.

점이 돋보이는데, 한국전쟁 기념 공연으로 상연된 것은 소련군에 의한 독립 운동가의 희생을 묘사함으로써 적성국가 소련 및 공산주의에 대한 부정적 인식을 갖게 하고자 의도한 것으로 보인다. 9월 15~24일에는 신작 〈물보라〉(오태석 작·연출)를 상연하였다. 오태석의 개성이 잘 드러난 참신한 공연이었다는 평가를 받았다.

국립극단 제90회 정기공연 〈객사〉(1979.2.28~3.4. 이태원 작, 안중관 극본, 이해랑 연출)는 안중관의 각색이 주목받은 공연이었다. 원작을 새롭게 창의적으로 해석하여 각색의 창조성을 보여준 작품이라는 평을 받았다. 3·1운동을 전후한 민족의 수난 시대를 살아간 기층민중 판들이 일가의 가족사를 다룬 이 연극은 단순한 가족사를 뛰어넘어 사회사, 민중사, 민족사의 지평을 보여준 작품이었다는 점에서 높은 평가를 받았다.⁵⁹ 국립극단은 3월 15~18일 〈객사〉로 대구·부산에서 공연을 올렸다. 1979년에는 4월 1일 국립극장이 처음으로 기관지 『극장예술』을 창간한 뜻깊은 한 해였다.

59 서연호, 『극장예술』, 1979.4.

국립극단은 1979년 번역극으로 〈동 쥐앙〉(1979.4.19~26. 몰리에르 작, 이진순 연출)과 〈베케트〉(장 아누이 작, 박영우 연출)를 상연하였다. 특히 장 아누이의 작품 〈베케트〉를 상연한 것은 국립극단의 레퍼토리로서는 파격적인 것이었다. 대체로 국립극단의 번역극 레퍼토리는 서양의 고전희곡이나 영미 사실주의극 중심의 성향이 강했는데, 장 아누이의 〈베케트〉 공연은 이러한 선입견을 깨뜨렸다는 의미가 있다. 1979년 국립극단의 창작극으로서 〈사추기〉(오태석 작·연출)가 주목을 끌었다. 갱년기에 접어든 중년 부부의 어색한 관계를 작가는 사춘기에 대응하는 ‘사추기’라고 명명하고, 자식을 잃은 과거의 사건을 축으로 중년 부부가 겪는 고통과 갈등을 독특한 정서로 표현한 작품이다. 장민호·정애란의 연기가 돋보인 공연이었다.

국립극장은 이러한 작품들을 공연하는 동안 1979년 10월 26일 박정희 대통령의 서거라는 사건을 맞았다. 박정희 대통령의 집권 초기는 1962년 명동시공관이 국립극장으로 새롭게 출범한 시기였고, 극단 실험과 민극에 의해 운영되던 전속극단이 국립극단이라는 이름으로 재출범하던 시기였다. 물론

이는 우연한 것이 아니었고, 박정희 주도의 국가재건최고회의의 의결에 따라 결정된 것이었다. 집권 중반에는 장충동 국립극장의 신축 이전이라는 대역사와 명동 국립극장의 매각 사건이 있었다. 그리고 <성웅 이순신> <포로들> <활화산> <학살의 숲> 등과 같은 국립극단의 레퍼토리가 말해 주듯이 국가주의적 정책에 따라 성웅 이순신 추앙 연극이나 새마을 연극, 반공 연극 등이 강요되었던 시기다. 국가주의 정책과 이념의 울가미에 국립극장이 포획되어 레퍼토리의 예술적 순수성이 훼손된 시대가 박정희 대통령의 죽음에 의해 일단락되었다는 점에서 이 정치적 사건은 큰 의미를 갖는다.

1980년은 국립극단이 새로운 창작극을 선보이며 새로운 시대의 분위기를 표현하려고 애쓴 한 해였다. 사회 민주화의 바람을 타고 작가와 연출가들의 상상력도 자유분방해져서인지 다양하고 참신한 창작극이 유난히 많았다. 먼저 1979년 장막희곡 공모 당선작인 <무언가>(1980.2.27~3.7. 이병월 작, 이진순 연출)를 국립극장 소극장에서 상연하였다. <무언가>는 <사람의 아들>과 더불어 1980년 상반기 연극의 훌륭한 수확이라는 평가를 받았다.⁶⁰

60 한상철, 「다양화와 그 허상」, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미술사, 1992. 286쪽.



[사진] 무언가 (국립극단, 1980.2.)

다음으로는 <북간도>(1980.4.30~5.6. 안수길 원작, 신명순 각색, 임영웅 연출)를 국립극장 대극장에 선보였다. <북간도>는 1959년 소설가 안수길이 잡지 『사상계』에 연재를 시작한 장편소설로 거의 10년에 걸쳐 완성한 장편서사소설이다. 19세기 말부터 광복에 이르기까지 북간도에서 삶의 터전을 개척하며 살아온 한 일가의 4대에 걸친 삶을 통해 우리 민족의 수난사를 묘파한 작품이다. 그러나 안수길의 소설을 각색한 신명순의 대본은 좋은 평가를 받지 못했다. 평론가 한상철은 “도대체 한국 연극에서 각색이란 하지 말아야겠다. 각색이란 아무리 잘해봐야 원작의 감동을 앞지르기가 거의 불가능한 일인데다 한국의 각색자들은 그 능력의 한계가 너무 뚜렷하기 때문이다. (중략) <북간도>는 한마디로 각색의 잘못에 공연 실패의 원인을 돌려도 마땅하다.”라고 <북간도>의 각색을 혹평하였다.⁶¹

61 한상철, 『극장예술』, 1980.6.

9월 10~17일에는 <둥둥 낙랑동>(최인훈 작, 허규 연출, 이상규 작곡, 강선영 안무)이 국립극장 소극장에서 공연되었다. 『광장』의 소설가로 유명한 최인훈은 1970년대에 소설을 절필하고 극작가로 변신하여 <어디서 무엇이 되어 다시 만나라> <옛날 옛적에 휘어이 휘어> <봄이 오면 산에 들에> 등 한국적 비극 정서를 동양적 침묵과 정지의 분위기로 표현하는 희곡을 발표하였다. <둥둥 낙랑동>도 호동왕자의 전설을 토대로 하여 한국적 비극 세계를 동양적 정서와 율동으로 재현한 연극이었다. 12월 2~8일에는 <산수유>(오태석 작, 이해랑 연출)가 국립극장 대극장에서 상연되었다. 노장 연출가 이해랑이 오랜만에 연출로 복귀한 <산수유>는 <자전거> <운상각>과 더불어 오태석의 한국전쟁 3부작에 해당하는 작품이다.⁶² 전쟁의 상흔, 고통을 독특한 표현 세계로 재현한 연극이었다.

62 오태석·서연호, 『오태석 연극: 실험과 도전의 40년』, 연극과인간, 2002, 107쪽.

1981년 8월 18일은 연출가 허규가 제21대 국립극장장(1981.8.18~1989.1.12)에 취임한 뜻깊은 날이었다. 1950년 초대 국립극장장 유치진, 1952년 제2대 국립극장장 서항석의 임명에 이어 세 번째 연극인 출신의 국립극장장이 된 셈이었다. 1962년 1월 서항석의 뒤를 이어 공보부 공무원 출신의 제3대 극장장 김창구 취임 이래 20년 동안 공보부 고위직 공무원들의

임시 거쳐 역할을 했던 국립극장장직이 다시 공연예술인에게로 돌아온 것이다. 오랜 기간 공연예술인들의 숙원이었던 국립극장 수장 자리가 다시 예술인들에게 돌아왔다는 것은 국립극장 운영에 예술의 자율성을 구현할 수 있는 기회가 회복되었음을 의미하는 것이었다. 1982년 5월 15일 허규는 전통 연희, 창극 연출가 출신답게 장충동 국립극장에 놀이마당을 개장하여 국립극장 공간에 전통과 현대, 정통과 파격의 조화를 꾀하였다. 이 또한 공연예술가 출신의 극장장다운 행보였다.

1981년 국립극단의 공연으로는 <세종대왕>과 <한만선>이 주목할 만한 작품이었다. 1981년 6월 16~22일 국립극단 제100회 공연 기념작 <세종대왕>(이재현 작, 허규 연출)은 한국 최고의 문화유산인 한글 창제와 과학 발전의 위업을 남긴 세종대왕을 추앙하는 역사극이다. 그러나 세종대왕이라는 역사적 위인의 극화를 위해 세종실록 등의 사서, 아악 연주, 궁중무용, 현란한 의상 등을 동원하여 고심한 흔적이 있으나 세종의 장대한 일대기를 나열하는 데 그친, 생명력이 없는 역사극이 되고 말았다는 비판을 받았다. 역사극의 생명력은 역사적 사실에 대한 현재적 재해석에 있는 것인데, 그러한 점이 결핍된 것이 실패의 주원인이라는 정당한 지적이었다.⁶³ 1981년 11월 18~27일 국립극장 소극장에서 공연된 <한만선>(오테석 작·연출)은 한국에서 만주로 이어지는 가상의 철도 ‘한만선’을 소재로 우리 민족의 수난과 좌절, 투쟁과 극복의 이야기를 다루고 있는데 이야기 구조의 복잡성으로 인해 실패했다는 평을 받았다.

국립극장장 허규의 취임 이후에도 여전히 국립극단의 공연 레퍼토리는 다소 거칠게 분류하자면 민족정체성을 담지한 역사극, 현대 한국인의 일상과 삶을 소재로 한 현대극, 해외 고전이나 우수 현대극을 소개하는 번역극 등으로 세분되었다. 여기에 전통·고전·민속을 소재로 한 창작극을 포함할 수 있을 것이다. 국립극단은 1982년 9월 30~10월 6일 제34주년 국군의 날 기념공연으로 <삭풍의 계절>(김의경 작, 이해랑 연출)을 상연하였다. 극작가 김의경이 3대에 걸친 항일 독립운동을 뒷바라지한 윤희순 여사의 일대기를 극화

63 유민영, 『한국연극의 위상』, 368쪽.

한 것으로서 김의경 작가 특유의 기록극적 기법을 활용한 작품이다. 작가 김의경은 공연 프로그램에서 역사극이 국민의 역사교육 장으로서 매우 훌륭한 역할을 하는 것이라고 말했는데, 이는 사실상 국가주의 시대에 국립극장이 역사극 공연을 많이 하는 이유에 대한 설명으로 매우 적합한 것이었다. 국립극장은 설립 당시부터 창립 기념작 <원술량>을 공연한 이래 1980년대까지 국민 역사교육의 장으로 기능해 오면서 ‘국민 만들기’에 일익을 담당해 왔다.

1984년에 국립극단은 5월 10~13일 역사극 <불타는 여울>(노경식 작, 이해량 연출)을 공연하였다. 1900년대 을사조약 체결을 전후한 격동의 시기에 충청도 지역에서 일어난 이강년의 의병운동을 소재로 한 작품으로 고난의 시대를 헤쳐나간 한 의병장의 일대기를 사실적으로 묘사하였다. 1987년 국립극단은 3월 18~27일에 역사극 <꿈하늘>(차범석 작, 김석만 연출)을 상연하였다. <꿈하늘>은 단재 신채호의 일대기를 극화한 역사극으로서 극작가 차범석과 연출가 김석만이라는 이색적인 조합으로 대단히 흥미로운 성과를 산출한 작품이다. 정통 사실주의 극작가 차범석의 대본을 신진 연출가 김석만은 거의 해체에 가까운 수준으로 분해하여 기록극과 서사극의 기법을 활용하여 재구성하였다. 그러한 과정에 작가 차범석도 적극 동의하였고, 결과는 매우 성공적이었다. 평론가 서연호는 <꿈하늘>에서 김석만의 연출력이 특히 돋보였으며, 젊은 연출가의 과감한 도전과 실험 정신이 작품의 성공을 낳았다고 평하였다.⁶⁴

64 서연호, 『동시대적 삶과 연구』, 열음사, 1988, 368쪽.

국립극단의 창작극으로 1983년 3월 9~4월 1일에 국립극장 대극장에서 공연된 <바리더기>(김진희 작, 손진책 연출), 1985년 3월 8~17일에 국립극장 소극장에서 공연된 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>(최인훈 작, 김정옥 연출), 1985년 5월 28일~31일에 소극장에서 공연된 <여자가>(오탈석 작·연출), 1985년 12월 16~17일에 대극장에서 상연된 <내일 그리고 또 내일>(이근삼 작, 허규 연출), 1986년 8월 28~29일 대극장에서 상연된 <비용사용>(이강백 작, 이승규 연출) 등은 국립극장장 허규의 전통, 고전, 민속연희 지향성이 잘 반영된 작품이었다. <바리더기>는 1981년 국립극장 장막희곡 입선작으로 한

국 전승무가^{傳承巫歌} 바리데기 전설을 극화한 작품으로 보수성이 강한 국립극장에서는 보기 어려운 신진 작가와 신진 연출가의 조합으로 이루어진 폐기 있는 공연이었다. <옛날 옛적에 휘어이 휘이>는 <둥둥 낙랑동>에 이어 국립극장이 공연으로 올린 최인훈 희곡으로 아기장수 설화를 모티프로 한 한국적 비극 정서를 용서와 화해의 정신으로 풀어낸 시적 연극이다. 시적 리듬을 가진 지시문의 사용, 인형·그림자 등을 사용한 상징적 시각효과, 바람 소리·파도 소리 등 소리의 상징을 활용한 청각효과 등을 통해 절제된 극언어의 사용, 정지와 침묵의 행동으로 동양화와 같은 여백의 미를 지닌 동양적 연극을 추구하였다. 평론가 이상일은 최인훈 연극의 이러한 점을 주목하여 “상투적인 극작가라는 호칭 대신에 그는 극시인으로 불러 마땅하다.”고 평하였다.⁶⁵ 연출가 김정옥은 최인훈의 희곡을 극단 자유극장이 추구하는 집단창작 방식의 극장주의 연극으로 연출하였다.

65 이상일, 『극시인의 탄생』, 『옛날 옛적에 휘어이 휘이』, 문학과학지성사, 1979, 370쪽.

<여자가>는 한국의 전통적 여성의 삶과 운명을 전통 시가인 규방가사 형식을 도입하여 풀어내고 있다는 점에서 독특하다. <내일 그리고 또 내일>은 연극에 죽은 사람을 등장시켜 보면 어떠하겠냐는 허규의 민속연희적 상상력이 담긴 제안을 받아들여 이근삼이 대본을 써서 허규가 연출한 연극이다.⁶⁶ 그러한 점에서 전라도 다시라기 굿을 현대극화한 허규의 창작극 <다시라기>가 연상되기도 한다. <비용사용>(이강백 작, 이승규 연출)은 1986년 아시안게임 문화축전 참가작으로 창작된 작품으로 고전소설 <옹고집전>을 현대적으로 재창조한 것인데, 연기의 일체감과 연출의 안정감에서 좋은 점수를 받았다.

66 이근삼, 『이근삼전집(5)』, 연극과 인간, 2008, 13쪽.

번역극 공연으로는 1984년 한독수교 100주년 기념 공연 <파우스트>(1984.10.26~31. 괴테 작, 디터 기징 연출), 1986년에는 <봐냐 아저씨>(1986.12.13~22. 체호프 작, 장민호 연출), 1987년에는 <들오리>(입센 작, 이해랑 연출) 등을 공연하였다. <파우스트>는 한독수교 100주년 기념 공연의 의미로 독일에서 연출가를 비롯한 공연제작팀이 내한하여 제작하였다는 점에서 의미가 있다. <봐냐 아저씨>는 국립극단의 연기자 장민호의 연출작이라는 점에서 호기심의 대상이 되었다. 허규 극장장 시대의 번역극 레퍼토리는

피테·체호프·입센 등 서양 연극의 고전, 현대를 대표하는 명작을 선택했다는 점에서 안정감과 신뢰감을 주었다.

국립극장장 허규는 1977년 봄 국립창극단의 창극 <심청가>를 연출하면서 창극 연출에 첫발을 들여놓게 되었다. 그리고 1981년 허규가 국립극장장에 임명되면서 국립창극단의 창극 공연에 커다란 변화가 나타났다. 그것은 주요 레퍼토리의 완판창극화 작업이었다. 허규는 “완판이란 내용이 약간씩 다른 여러 편의 판소리 사설과 더늠⁶⁷, 그리고 80여 년간에 걸쳐 여러 가지 형식과 내용으로 개작·보완·변형하여 공연된 과거의 창극들 가운데서 좋은 부분들을 발췌한 것들을 총망라하고 집대성하여 공연 시간의 제약 없이 하나의 창극 작품으로 정리한 것을 뜻한다”고 정의하였다.⁶⁷ 그는 이러한 소신을 바탕으로 국립창극단의 완판창극 공연을 3년간 밀고 나갔다. 1982년 9월 4~11일 완판창극 <홍보전>(강도근 작창, 허규 연출)을 공연하면서 완판창극 시대를 열었다. 공연 시간이 장장 4시간 30분이 걸린 대장정이었다. 두 달 뒤인 11월 2~13일에는 완판창극 <춘향전>을 공연하였다. 1984년 4월 4~12일에 완판창극 <심청가>(국극정립위원회 극본, 허규 연출)를 공연하였다. 그

67 허규, 「창극의 창조적 계승」, 『민족극과 전통예술』, 문학세계사, 1991. 94쪽.



[사진] 홍보가 (국립창극단, 1982.9.)

리고 1년 후인 1985년에 그때까지 창극으로 거의 공연되지 않은 <적벽가>의 완관창극화에 도전하였다. 4월 4~8일에 허규 연출로 완관창극 <적벽가>를 공연함으로써 춘향가·흥부가·심청가·적벽가 등 4대 판소리 레퍼토리의 완관창극 공연이 완성되었다.

완관창극 공연에 이어 국립창극단은 창작 창극 공연에 심혈을 기울였다. 여기에도 허규의 열정이 크게 작용하였음은 두말할 나위도 없다. 1984년 선화공주 이야기를 소재로 한 창작 창극 <서동가>(1984.6.15~20. 이재현 작, 김소희 작창, 허규 연출)를 시작으로 하여 1985년에는 가왕^{國王}이라는 칭호를 받은 송홍록의 일대기를 창극화한 <광대의 꿈>(1985.10.4~6. 최인석 작, 손진책 연출)을 공연하였다. 1986년에는 1986년 아시안게임 문화예술축전 참가작인 창작 창극 <용마골 장사>(1986.3.27~28. 허규 작·연출)를, 그리고 윤봉길 의사의 일대기를 창극화한 <윤봉길 의사>(허규 작, 김소희 작창, 손진책 연출)를 공연하였다. 이 시기 허규가 시도한 일련의 창작 창극은 희곡작가의 대본과 연극연출가의 연출을 동원하여 창작 창극의 발전을 기획하였다는 점에서 허규가 창극을 연극과 구분된 것으로 보지 않고 연극의 일부로 생각하였음을 알게 해준다. 1981년 국립극장장에 허규가 취임한 것은 1980년 '서울의 봄'이라고 일컬어지는 민주화운동의 좌절과 5월 광주항쟁의 폭력적 진압 직후에 이루어진 것이었지만, 허규가 주도한 국립극단·국립창극단 등 국립극장의 공연 방향은 과거에 비해 국립극장의 정체성에 걸맞은 예술 행보를 보여준 것이었다. 극장장 허규의 전통·고전·민속 취향이 민족정체성을 지닌 공연예술을 한결 선명하게 추구하는 국립극장의 이미지를 구축하게 만드는 계기가 된 것이었다. 그러나 그것은 어디까지나 국립극장 공연의 형식, 기법의 민족지향성에 국한된 내용이였다. 국립극장의 공연 레퍼토리가 그 내용에서 진정한 민족지향성을 추구하기 위해서는 1987년 6월 민주화의 전환점을 기다려야만 했다.

05 민주화 이후 국립극장의 변화: 민주화와 국립극장(1987~1999)

1987년 6월 항쟁의 결과로 대통령 직선제를 비롯한 정치적 민주화의 요구가 받아들여지게 되었다. 국민 직선제로 선출된 대통령의 임기는 5년 단임이며, 대통령의 국회 해산권은 폐지되었다. 제3공화국에서 제5공화국까지 25년간 지속된 군사정부를 청산하는 1987년 체제가 시작되었다. 이에 따라 정치적 민주화에 이어 사회·문화·예술 분야에서도 민주화의 변화가 나타나기 시작하였다. 1988년 7월 19일에는 그동안 금기시되었던 남북·월북 문학인 120여 명의 문학작품에 대한 해금 조치가 이루어졌다.

국립극장장에는 1981년 제5공화국 정부가 임명한 허규가 그대로 그 자리를 지키고 있었다. 그러나 1987년 6월 이후 민주화의 바람은 장충동에도 불어왔다. 국립극장의 공연에도 큰 변화가 나타나기 시작했다. 1987년 12월 17~22일에 국립극단은 역사극 <침묵의 바다>(노경식 작, 임영웅 연출)를 상연하였다. <침묵의 바다>는 임진왜란과 정유재란을 배경으로 전쟁의 수난을 극복하는 민초들의 생명력을 극화한 역사극이다. 과거 국립극장의 역사극이 이순신·세종대왕·최영·최명길·김상헌 등 영웅적 인물 중심의 서사였던 것에 비해 <침묵의 바다>는 평범한 민중 중심의 서사를 가진 역사극이라는 점에서 차별성이 있다. 민주화의 영향으로 민중을 초점에 놓는 역사의식이 국립극장의 역사극에 반영되기 시작한 것으로 보인다.

1988년 7월 7일 노태우 대통령은 ‘민족자존과 통일번영을 위한 특별 선언’에서 남북한 관계 개선과 더불어 사회주의 국가들과의 관계 개선에 대한 의

지를 표명하였다. 1990년 한려 수교, 1992년 한중 수교는 그 연장선에 있는 것이라고 할 수 있다. 노태우 대통령의 특별 선언은 곧바로 국립극단의 연극 레퍼토리 선정에도 영향을 미쳤다. 공산권 국가의 예술 작품에 대한 문호가 개방됨에 따라 국립극단은 1988년 10월 16~25일 중국 작가 조우의 <뇌우>를 이해랑 연출로 상연하였다. <뇌우>는 1950년 국립극단의 제2회 공연 작품이었으니 38년 만에 다시 국립극장 무대에 서게 된 것이다. 흥미롭게도 1950년 <뇌우> 공연에 배우로 참여했던 이해랑이 38년 만에 연출가 자격으로 1988년 <뇌우> 공연에 다시 참여하게 되었다는 점이다. 이 때문에 국립극단의 <뇌우> 공연은 연출가 이해랑의 연극관에 크게 지배를 받았다고 평가되었다.⁶⁸

68 유민영, 『한국연극의 위상』, 369~370쪽.

1989년 1월 12일부로 허규 국립극장장이 경영 및 행정 능력의 문제로 사임하고, 1월 14일부로 제22대 극장장으로 공무원 출신의 전영동이 부임하였다. 8년 만에 제2기 예술가 출신 국립극장장 시대가 막을 내리고 다시 공무원 출신의 단명 국립극장장 시대가 개막되었다. 공무원 출신 극장장은 문화공보부(후에는 문화부)에서 극장에 파견한 행정 관료로 국립극장을 위해 행정 업무 지원 역할을 하는 데 머물 뿐 극장예술의 새로운 방향을 지향하는 뚜렷한 예술관이나 예술철학, 예술적 비전을 기대하기는 어려웠다. 더욱이 국립극장장의 공무원 지위는 공무원 직제상 중앙부처의 국장에 해당하는 이사관급(2급) 공무원으로 국립극장의 운영과 미래 설계에 대한 책임 있는 청사진이나 소신을 기대하기에는 난망한 일이었다. 그럼에도 국립극장의 공연은 전속단체 단장의 책임하에 당시까지의 관행대로 크게 흔들림 없이 운영되었다.

1990년 국립극장은 개관 40주년을 맞게 되었다. 개관 40주년 기념 공연으로 국립극단은 창작극 2편과 번역극 1편을 상연하였다. 창작극으로 김의경 작, 정일성 연출의 역사극 <남한산성>(국립극장 대극장, 1990.3.31~4.4)을 공연하였다. <남한산성>은 병자호란을 소재로 한 역사극으로 1974년에 국립극단이 초연한 작품이었다. 또 한 편의 창작극은 윤조병 작, 오태석 연출의 <외로운 도시>(국립극장 소극장, 1990.4.23~30)는 국내 첫 집필계약제로 창작된

작품이라는 점에서 화제가 되었다. 평론가 김미도는 “우리 시대 최고의 리얼리스트와 최고의 모더니스트가 만나 꾸미는 한판 무대”라고 평하였다. 번역극으로는 로르카 작, 김정옥 연출의 <베르나르다 알바의 집>(1990.4.5~19)을 공연하였다. 이 연극은 여성 출연자들로만 구성되었다는 점에서 화제를 모은 작품이었다.

문화부에 의해 ‘연극, 영화의 해’로 지정된 1991년에는 연극계 전체에서 공연수가 크게 증가하였지만 국립극단의 공연도 다른 해에 비해 많았다. <넋씨>(대극장, 1991.4.3~8. 이현화 작, 강영걸 연출), <소>(소극장, 1991.4.13~18. 유치진 작, 장민호 연출), <사로잡힌 영혼>(소극장, 1991.6.14~23. 이상현 작, 김아라 연출), <물거품>(대극장, 1991.9.6~12. 이강백 작, 이병훈 연출), <검찰관>(1991.11.6~12. 고골 작, 김철리 연출) 등이 공연되었다. 창작극 중에서도 1930년대 작품인 유치진 작 <소>를 제외하면 이현화 작 <넋씨>, 이상현 작 <사로잡힌 영혼>, 이강백 작 <물거품>은 모두 중견 작가의 무게감 있는 신작으로 주목을 받았다. <넋씨>는 이현화 작가가 1980년대 초에 <산씻김> <불가불가>를 발표한 이래 거의 10년 만에 내놓은 신작이라는 점에서 화제가 되었고, <사로잡힌 영혼>은 조선 시대 화가 장승업의 예술혼을 극화한 작품인데 신예 연출가 김아라의 참신한 연출력이 주목을 받은 작품이었다. <물거품>은 이강백 작가가 1970~1980년대에 정치 세태를 비판하는 우화극 세계에서 벗어나 철학적 깊이를 획득한 작품을 보여주었다는 점에서 이채를 보였다. <넋씨>와 <사로잡힌 영혼>은 국립극장 창작극 개발 1991년 선정작이었고, <검찰관>은 국립극단 1991년 세계명작무대로 공연된 작품이었다.

‘국립극장 창작극 개발 선정작’을 통해 국립극단은 새로운 창작극으로 1992년 <안네 프랑크의 장미>(대극장, 1992.9.6~9. 차범석 작, 문고현 연출), 1993년 <피고 지고 피고 지고>(소극장, 1993.7.1~20. 이만희 작, 강영걸 연출)를 내놓고 이 제도의 시행을 중단하였다. 이외에 국립극단 창작극으로 <홍동지는 살아있다>(대극장, 1993.3.26~4.4. 김광림 작, 이윤택 연출), 국립극단 배우 김동원의 은퇴 무대였던 <이성계의 부동산>(소극장, 1994.3.3~25. 이

근삼 작, 김도훈 연출), 1992년 ‘한국명작무대’ 작품인 <맹진사댁 경사>(대극장, 1992.2.10~15. 오영진 작, 김상열 연출), <태>(소극장, 1997.3.6~20. 오태석 작·연출), <혈맥>(소극장, 1998.6.12~21. 김영수 작, 임영웅 연출), <무의도기행>(소극장, 1999.6.11~22. 함세덕 작, 김석만 연출), <운상각>(소극장, 1999.11.12~21. 오태석 작·연출) 등은 1990년대 국립극장 무대를 빛낸 창작극이었다.

‘창작극 개발 1992년 선정작’ <안네 프랑크의 장미>는 일본의 야마네 마사코가 쓴 『머나먼 여로』를 바탕으로 한 희곡인데 제2차 세계대전 말에 일본의 지하도시 건설을 위해 강제동원된 조선인 노동자들과 그 후예들의 이야기를 다룬 작품이다. 이 작품은 연극학 박사 김창화가 드라마투르기 자격으로 참여하여 대본에 대한 의견을 제시하고 그 과정을 거쳐 새 인물이 추가되거나 대사 순서가 바뀌는 ‘드라마투르기’ 제도를 국립극단이 처음 도입한 것이어서 화제가 되었다. 원로배우 백성희와 중견배우 권성덕의 연기가 무대에 활력을 불어넣었다는 평가를 받았다.⁶⁹

<피고 지고 피고 지고>는 일확천금을 노리고 3년 동안 계속 굴을 파고 있

69 「극작가 차범석씨, 울 들어 왕성한 창작열 과시」, 『연합뉴스』, 1992.9.7.



[사진] 안네 프랑크의 장미 (국립극단, 1992.9)

는 세 노인의 이야기를 통해 인생의 허무와 고독을 잔잔하게 그려낸 작품이다. 사기, 절도, 밀수 등의 전과를 가진 세 노인은 신라 시대의 값비싼 유물이 묻힌 것으로 추정되는 보물 이야기를 듣게 되는데, 산 아래에 화원을 만들고 오갈 데 없는 노인네들을 불러 모아 꽃 재배를 위장하고 굴을 파들어 간다. 3년이라는 세월이 흘러 보물을 찾을 것이라는 기대와 보물이 없을지도 모른다는 의구심에 빠지기도 하고, 격리된 생활로 인해 세상에 대한 그리움 등을 느끼기도 한다. 노인들의 고독감과 짙은 페이스스를 드러낸 이 작품은 인물의 성격과 극적 상황에 따른 현실적이고 생동감 넘치는 대사가 돋보인다. 오영수·김재건·이문수 등 국립극단 중견배우들이 열연한 무대였다. 국립극단은 이 공연을 계기로 일주일 내지 열흘 정도에 불과했던 공연 기간을 20일로 확대하여 국립극장 연극의 장기공연 체제를 정립하였다.⁷⁰

1993년 3월 15일에 부임한 제25대 김광락 국립극장장의 극장 운영 구상은 장기공연 체제의 운영이었다. 김광락 극장장은 소극장을 상설공연장으로 만들어 연중무휴로 운영하며, 우수 레퍼토리를 개발하여 장기공연을 보장하는 정책을 추진하였다. 이에 따라 창작극 개발 선정작인 <피고 지고 피고 지고>, 세계명작무대 작품인 <앙드레마끄> 등이 국립극장 무대에서 20일 이상 장기 공연되었다.⁷¹

국립극단의 창립 단원인 배우 김동원의 은퇴 무대로 주목받은 <이성계의 부동산>은 배우 김동원의 고별 무대를 기려야 한다는 국립극단의 요구에 따라 작가의 원작이 여러 차례 수정된 작품이다. 배우 김동원에게 지나치게 초점이 맞춰져 작가의 본래 작품 의도가 많이 달라지는 결과를 초래했다는 지적을 받았다.⁷² 국립극단의 번역극으로는 <앙드레마끄>(소극장, 1993.9.15~10.12. 라신 작, 김세곤 역, 테이지 아미아스 연출), <노부인의 방문>(대극장, 1994.11.3~12. 뒤렌마트 작, 최병준 역, 메쯔거 연출), <리처드 3세>(대극장, 1995.11.10~17. 셰익스피어 작, 이태주 역, 김철리 연출), <파우스트>(대극장, 1997.11.17~24. 괴테 작, 원당희 역, 이윤택 연출) 등이 주목을 끌었다.

국립극단은 1999년 4월부터 국립극장 대극장에서 '1999년 세계명작무대-

70 「국립극단 <피고 지고 피고 지고> 공연」, 『연합뉴스』, 1993.6.30.

71 유민영, 『달라지는 국립극장 이야기』, 마루, 2001, 163쪽.

72 이상우, 『연극 속의 세상읽기』, 내일을 여는 책, 1995, 219쪽.

한·중·일 동양 3국 연극 재조명 시리즈'를 공연했다. 국립극단은 1986년 체호프의 <파나 아저씨> 공연을 시작으로 셰익스피어의 <말괄량이 길들이기>, 고골의 <검찰관>, 라신의 <앙드로마끄>, 피테의 <파우스트> 등의 작품으로 해마다 '세계명작무대'를 공연해 왔는데 주로 서양의 명작 희곡 공연에 치우쳐 왔다. 1999년에는 시선을 이웃 나라로 돌려 중국과 일본 작품을 무대에 올렸다. 그 첫 번째 작품이 4월 13~18일에 공연한 중국의 <아큐정전阿Q正傳>(루쉰 작, 강춘애 역, 김효경 연출)이고, 9월 15~24일에는 일본의 <아베 고보의 친구들>(아베 고보 작, 차범석 역, 임영웅 연출)을 상연하였다. 이에 대응하는 한국 연극으로 <무의도 기행>(함세덕 작, 김석만 연출)을 상연하여 한중일 연극 삼국지를 벌이는 흥미로운 기획을 선보였다.⁷³

73 「국립극장의 한중일 연극 재조명 시리즈」, 『연합뉴스』, 1999.3.27.

1990년대의 국립창극단의 창극 공연은 1980년대 허규 국립극장장 시대에 대체적으로 정립한 창극 레퍼토리의 안정화와 완판장막창극 공연의 지속화를 추구하였다. 국립창극단은 김홍승 연출의 창극 <심청가>(소극장, 1991.3.12~17), 제14대 대통령 취임 경축 공연 <춘향가>(대극장, 1993.2.25~3.6. 강한영 극본, 김홍승 연출), <수궁가>(대극장, 1995.3.11~18. 강한영 극본, 김효경 연출), <홍보가>(소극장, 1998.11.10~15. 허규 각색·연출) 등 창극 4대 대표 레퍼토리를 여러 차례 반복 공연하면서 공연 판본의 안정화를 추구하였다. 나아가 허규 극장장 시절부터 추구해 온 완판창극 공연의 전례를 부분적으로 계승하여 김명곤 대본, 임진택 연출의 완판장막창극 <춘향전>(대극장, 1998.2.14~26.), 김명곤 대본·연출의 완판장막창극 <심청전>(대극장, 1999.6.25~7.4.) 등을 공연하였다. 1990년대에 들어서 창극 공연은 공연 기간 2주간에 이르는 장기 공연을 기획하여 과거에 비해 창극 대중화에서 진일보한 면모를 보여주었다. 그뿐만 아니라 고전을 각색한 새로운 창극 레퍼토리의 개발과 새로운 서사를 도입한 창작 창극도 꾸준히 시도해 <황진이>(대극장, 1990.7.15~20. 김봉호 작, 김홍승 연출), <박씨전>(대극장, 1991.7.13~17. 정복근 작, 김효경 연출), <이생규장전>(소극장, 1993.6.4~17. 홍원기 극본, 황두진 연출), <구운몽>(대전 엑스

포극장, 1993.10.4~10. 문정희 작, 홍원기 구성, 이병훈 연출), 〈명창 임방울〉(소극장, 1994.9.29~10.12. 천이두 작, 김정옥 연출), 〈배비장전〉(소극장, 1996.10.3~10. 김홍승 연출), 대한민국 정부 수립 50주년 기념공연 〈백범 김구〉(대극장, 1998.8.14~16. 김병준 작, 김명곤 연출) 등이 상연되었다.

창극 공연의 인력 면에서도 1990년대에 상당한 변화가 나타났다. 과거에 창극 연출가는 주로 이진순·허규 등으로 국한되었으나 이 시기에 와서 새로운 창극 연출가로 김홍승·김효경·황두진·이병훈·김정옥·정일성·임진택·김명곤 등이 등장하여 연출가 그룹이 다양화되었다. 창극 극본 작가도 허규 이외에 정복근·홍원기·김명곤 등이 새로 창극 대본 작가 대열에 참여함으로써 창작 작가층을 좀 더 다양화할 수 있게 되었다. 특히 1970~1980년대에 진보적 마당극·마당극 운동가로 활동해 온 김명곤·임진택이 국립극장의 창극 대본 작가·연출가로 참여한 것이 주목을 끌었다. 제도권 예술계, 특히 공공극장인 국립극장의 창극 창작 작업에 그들이 일원으로 합류한 것은 민주화의 성과였다. 국립창극단에서 김명곤·임진택이 합류하여 본격적인 창극 제작을 하게 된 것은 1990년대 후반부터다. 즉, 1997년 12월 김대중 대통령의 당선으로 평화적 정권 교체가 이루어진 후에 나타난 현상이었다는 점에 주목할 필요가 있다. 1987년 6월 항쟁 이후에 나타난 정치적 민주화가 국립극장 내 예술 창작의 권력 이동으로 전환되는 데에는 다시 10년의 세월이 더 필요했음을 말해 주는 것이었다.

1997년 12월 제15대 대통령으로 김대중이 당선되면서 1987년 6월 민주항쟁으로 획득한 제도적 정치민주화가 실질적인 사회민주화로 뿌리내릴 수 있게 되었다. 국립극장의 운영 및 제작 주체의 중심 이동 현상은 이러한 계기가 있었기에 가능하였다. 그러나 1997년 12월 김대중 대통령의 당선 직전 11월에 외환위기를 맞아 국제통화기금^{IMF}에 구제 자금을 요청하는 충격적인 국가 경제위기 사태가 벌어진 점은 한국 예술계에도 커다란 동요를 불러일으켰다. 김대중 정부는 출범하자마자 외환위기 극복에 매진해야 했기에 예술 지원 정책을 추진할 여력을 잃게 된다. 이에 따라 국립극장의 공공성에도 큰 위

기가 다가오게 되었다.

김대중 정부는 1999년 1월 29일 ‘책임운영기관의 설치·운영에 관한 법률’(법률 제5711호)을 공포하는데, 국립극장 역시 책임운영기관에 해당되어 그 법률의 직접적 영향을 받게 되었다. 그 법률의 내용은 다음과 같다.

책임운영기관의 설치·운영에 관한 법률

제1장 총칙

제1조 (목적) 이 법은 책임운영기관의 설치 및 운영에 관한 기본적인 사항과 책임운영기관의 조직·인사·예산·회계 등에 관한 특례를 규정함으로써 행정운영의 효율성과 행정서비스의 질적 향상을 도모함을 목적으로 한다.

제2조 (정의) 이 법에서 “책임운영기관”이라 함은 정부가 수행하는 사무중 공공성을 유지하면서도 경쟁원리에 따라 운영하는 것이 바람직한 사무에 대하여 책임운영기관의 장에게 행정 및 재정상의 자율성을 부여하고 그 운영성과에 대하여 책임을 지도록 하는 행정기관을 말한다.

제3조 (운영원칙) ①책임운영기관은 소속중앙행정기관의 장이 부여한 사업목표를 달성하는 데 필요한 기관운영의 독립성과 자율성이 보장된다.

②책임운영기관의 장(이하 “**機關長**”이라 한다)은 당해기관의 경영혁신을 위하여 필요한 조치를 하여야 한다.

제4조 (책임운영기관의 설치) ①책임운영기관은 그 사무가 다음 각호의 1의 기준에 적합한 경우에 대통령령으로 설치한다.

(중략)

제2장 책임운영기관의 장

제7조 (기관장의 채용) ①기관장은 소속중앙행정기관의 장이 공개모집 절차에 따라 행정이나 경영에 관한 지식·능력 또는 관련분야의 경험

이 풍부한 자 중에서 계약직공무원으로 채용한다.

②기관장의 채용요건은 소속중앙행정기관의 장이 행정자치부장관과 협의하여 정한다.

③기관장의 채용기간은 3년의 범위 내에서 소속중앙행정기관의 장이 정한다.

④기관장의 공개모집 및 채용절차와 채용계약의 내용, 채용계약의 해지사유 등에 관하여는 대통령령으로 정한다.

⑤경력직공무원이 제1항의 규정에 의하여 기관장으로 채용되기 위하여 퇴직한 경우에 채용 기간이 만료되거나 채용계약이 해지된 때에는 퇴직 시에 재직할 직급의 경력직공무원으로 우선하여 특별채용할 수 있다. 다만, 대통령령이 정하는 사유로 채용계약이 해지된 경우에는 그러하지 아니하다.

제8조 (기관장의 책무) 기관장은 소속중앙행정기관의 장과 체결한 채용계약의 내용을 성실히 이행하여야 하며, 기관운영의 공익성 및 효율성 향상, 재정의 경제성 제고 및 서비스의 질적 개선을 위하여 노력하여야 한다. (밑줄, 인용자)

다소 인용이 길지만 1999년 법률에 의거하여 국립극장이 책임운영기관으로 지정되었기 때문에 1999년 이후 10년간 국립극장의 운영에 관해 파악하려면 ‘책임운영기관의 설치·운영에 관한 법률’에 대한 이해가 필수적이다. 이 법률에 따르면, “책임운영기관’이라 함은 정부가 수행하는 사무 중 공공성을 유지하면서도 경쟁원리에 따라 운영하는 것이 바람직한 사무에 대하여 책임운영기관의 장에게 행정 및 재정상의 자율성을 부여하고 그 운영성과에 대하여 책임을 지도록 하는 행정기관을 말한다.”라고 되어 있다. 즉, 정부 산하 책임운영기관은 공공성을 유지하면서 동시에 경쟁원리에 따라 운영해야 하며, 그 기관장에게는 행정 및 재정상의 자율성을 부여하되 그 성과에 대해서는 책임을 지도록 하겠다는 것이다. 이에 따라 책임운영기관으로서의 국립

극장도 공공성의 유지와 더불어 경쟁 원리에 따른 극장 운영이 불가피하게 되었다. 그리고 국립극장장은 행정 및 재정상의 자율성을 보장받지만 극장 운영 성과에 대해 책임을 져야 하는 입장에 놓이게 되었다. 그뿐만 아니라 공모 절차에 따라 임명된 국립극장장은 전문 분야의 경험과 지식은 물론 경영 능력도 갖추어야 하며 극장의 공공성, 효율성, 경제성, 서비스 등의 제고를 위해 노력하게 되었다. 그러나 이 법률에는 국립극장이 지향해야 하는 중요한 목표의 하나인 예술성의 제고에 관련된 내용이 빠져 있다. 공공성·효율성이 예술성을 대체할 수는 없는 노릇이었다.

06 신자유주의 시대의 국립극장: 책임경영 시대의 국립극장(2000~현재)

2000년 1월 3일 연극·영화배우 겸 연극연출가 출신의 김명곤이 국립극장에 취임하면서 동시에 국립극장은 책임운영기관으로 출범하게 되었다. 영화 <바보선언> <서편제> <태백산맥>의 배우로 유명한 김명곤은 책임운영기관 국립극장의 수장이 됨으로써 극장의 공공성과 효율성, 경제성, 서비스 질적 수준의 제고를 위해 노력해야 하는 입장이 되었다. 국립극장의 수장으로서 예술가 김명곤뿐만 아니라 경영자 김명곤의 면모가 요구되었다. 그것은 국립극장뿐만 아니라 문화 정책에 대한 김대중 정부의 확고한 입장이었다. 그러나 김대중 정부의 책임운영기관 제도 시행은 그 기원이 1997년 11월 외환위기 사태에 있었음은 분명한 사실이다. 한국 정부가 국제통화기금^{IMF}에 구제기금을 요청함에 따라 한국은 국제통화기금의 요구에 의해 기업의 구조조정 확대, 노동자의 해고를 자유롭게 할 수 있는 노동유연성 제고, 외국 자본의 금융산업 및 공기업 진출 허용, 은행의 고금리 조치 등 일련의 신자유주의 정책을 확대하지 않으면 안 되었다.

이에 따라 책임운영기관인 국립극장의 수장 김명곤은 국립극장 운영에 신자유주의적 정책을 적용하지 않으면 안 되는 처지가 되었다. 진보적 연극인 출신으로서 극장의 효율성, 경제성보다 공공성의 가치를 훨씬 더 중요하게 생각해야 하는 김명곤으로서는 곤혹스러운 입장일 수밖에 없었을 것이나 시대 상황이 불가피했다. 국립극장이 처한 신자유주의적 상황은 현재까지 큰 틀에서 다를 바 없지만, 중요한 것은 국립극장의 신자유주의 경향은 김명곤

극장장 시대에 시작되었다는 사실이다.

김대중 정부는 1998년 초 국립극장, 세종문화회관, 예술의전당 등 정부 산하 공공 예술기관의 법인화를 구상하였다. 국립극장의 경우를 예로 들자면 국립극단·국립창극단·국립오페라단·국립발레단 등 7개의 전속단체를 거느리고 있는 데 반해 수익구조와 재정자립도가 지나치게 열악하다는 이유에서였다. 단적으로 1997년 국립극장이 사용한 예산은 171억 6000만 원인 데 비해 177회의 자체 공연을 통해 국립극장이 벌어들인 돈은 4억 5000만 원에 불과하다는 이유로 국립극장을 비롯한 공공 예술기관의 법인화 문제가 대두한 것이다.⁷⁴ 국립극장의 설립 목적이 수익 창출과 재정 자립이 아니라 한 나라를 대표하는 수준 높은 공연예술의 창조 기관을 지향하는 것인데, 수익성과 재정자립도의 저조함을 판단 근거로 삼아 법인화를 추진한다는 것은 문제가 있었다.

74 「위기의 문화인프라 ①: '한해살이' 급급 공공공연장」, 『동아일보』, 1998.2.27.

이러한 여론을 의식해서인지 정부는 시범적으로 서울시 소유의 세종문화회관을 먼저 재단법인화하여 민간 전문가가 운영하도록 하였다. 세종문화회관은 1999년 7월 재단법인화와 함께 문공부 공무원 출신의 이종덕 총감독 체제가 출범하게 되었다. 국립극장도 세종문화회관의 전철을 밟아 법인화하려 했으나 '민족정서 함양을 위한 국민의 예술교육기관'으로서 국립극장이 지닌 설립 취지와 목적의 특수성을 감안하여 법인화의 길을 포기하고 책임운영기관으로 전환한다는 방침을 굳히기에 이르렀다. 1999년 여름 국립극장은 책임운영기관 체제를 준비하기 위한 과도 체제로 최진용 극장장을 임명하고, 국립극장의 새로운 체제로의 전환을 추진하였다. 1999년 가을에 새로운 극장장을 공채로 뽑기 위한 국립극장 운영심의위원회를 구성하였고, 11월 말에 극단 아리랑 대표로서 1970~1980년대 영화배우와 연극배우, 연극연출가로 전방위 활동을 해온 김명곤을 새 국립극장장으로 추천하였다. 그리고 1999년 12월 8일 정부 중앙인사위원회에서 2000년 1월부터 3년간의 임기를 수행할 국립극장장직에 김명곤의 임명을 최종 결정하였다.⁷⁵

75 「국립중앙극장장에 연극영화인 김명곤 새」, 『동아일보』, 1999.12.8.

새 국립극장장 김명곤은 국립극장이 안고 있는 가장 큰 문제가 예산 집행

과 관리의 비효율성과 같은 제도적 경직성이라고 보고 자율성과 유동성을 최대한 보장해 국립극장을 창의적 아이디어가 효과적으로 실행되는 기관으로 만들겠다는 다짐을 밝혔다. 정부가 국립극장을 책임운영기관으로 전환한 것은 재정자립도를 높이라는 요구일 터이나 수지 개선도 중요하지만 순수 공연예술과 민족예술의 중심지로서 국립극장의 역할이 더 중요하다고 말함으로써 국립극장의 기본 임무에 충실하겠다는 소신을 밝혔다. 그러나 국립극장의 기본 임무에 충실하면서도 외부 기획사와의 협력이나 합작을 통한 수익사업을 추진하고 인센티브 제도를 도입하겠다는 의지를 밝혔다. 1999년 기준 국립극장의 예산은 연간 170억 원인데, 이 중에 인건비 등 경상비 비중이 140억 원을 차지하기에 이를 제외하면 작품 활동비로 사용할 수 있는 액수는 30억 원에 불과했다. 30억 원으로 전속단체의 공연 활동을 하기에는 부족하므로 별도의 수익사업을 계획하거나 지정후원금을 확보하지 않으면 안 되는 상황이었다.⁷⁶

우선 국립극장은 몸집을 줄일 필요가 있었다. 연간 170억 원 예산에 경상비를 제외하고 남는 30억 원의 공연활동비는 7개의 전속단체가 나눠 사용하기에는 너무 적은 돈이었다. 7개 전속단체의 수를 줄이지 않으면 안 되었다. 예술의전당은 상주단체가 없는 상태이므로 국립오페라단·국립발레단·국립합창단 등 3개 전속단체를 법인화하여 예술의전당 상주단체로 이관하게 되었다. 이에 따라 국립극장의 전속단체는 국립극단·국립창극단·국립무용단·국립 국악관현악단 등 4개만 남게 되었다. 책임행정기관 국립극장의 첫 수장인 김명곤은 국립극장의 몸집 줄이기로 지출 규모를 줄이고, 적극적인 예술 마케팅 전략을 수립해 수익을 창출함으로써 국립극장의 경영을 개선해 나갔다. 특히 적극적인 예술 마케팅으로 국립극장의 객석 점유율과 유료 관객 수가 예전에 비해 크게 늘어났다. 2000년 3월에 공연된 국립국악관현악단의 〈겨레의 노래〉은 3회 공연에 총 관람객 수는 2428명(유료율 50%)으로 1999년보다 유료 관객 수가 1회당 평균 104명이 늘어났다. 국립극단의 〈태〉(4.1~9. 오태석 연출)도 당초 계획했던 10회 공연 외에 특별공연 3회

76 「인터뷰: 국립극장장 내정자 김명곤 씨, "단원 자율성 보장"」, 『동아일보』, 1999.12.12.



[사진] 겨례의 노래단 (국립국악관현악단, 2000.3.)

의 연장 공연을 할 만큼 성황을 이뤘다. 최근 3년간 20%대를 벗어나지 못하던 국립극장의 유료 관객이 크게 증가하여 60.5%를 기록하는 신장률을 보여주었다.⁷⁷

77 「'국립극장 50주년' <수궁가> 내달 6~14일 기념공연」, 『동아일보』, 2000.4.27.

설립 50주년을 맞아 책임운영기관으로 변신한 국립극장은 2000년 2월 중장기발전계획을 발표하였는데, 예술감독제와 프로듀서 시스템의 도입이 가장 중요한 골자였다. 국립극장 산하 전속단체의 단장이 예술감독을 겸임하던 것을 단장과 별도로 예술감독을 두는 이원 체제로 개편하기로 하였다. 프로듀서 시스템의 도입을 통해서 전속단체와 극장 행정팀이 함께 공연 초기 단계부터 기획·홍보·마케팅을 고려한 공연 전략을 세우도록 하였다.⁷⁸ 사실 국립극장의 예술감독제 도입 논의는 1990년대 초반부터 이루어졌으나 찬반 논란 끝에 도입하지 않는 것으로 결정하였다. 예술감독제가 가진 장점은 예술감독을 두고 전속단체 공연 활동의 자율성을 보장하고 그에 따른 책임을 부여할 수 있다는 것이다. 단장을 둔 상태에서 예술감독제를 도입하면 단장은 전속단체 운영의 행정 권한만 갖고, 공연 레퍼토리의 선정·기획 등의 권한은 예술감독이 갖게 되므로 단장이 자신의 막강한 기득권을 포기해야 하는 문제,

78 「국립극장, '거듭나기' 팔걸었다. 단장, 예술감독 분리 등」, 『한국경제』, 2000.2.21.

권한 및 업무 분장 문제 등의 해결 등 난제가 도사리고 있었다.⁷⁹ 이러한 난제는 2000년 국립극장이 책임운영기관으로 선정되면서 한꺼번에 해결되었다.

김명곤 국립극장장은 “국립극장이 권위적인 분위기를 버리고, 시민들이 편하게 쉴 수 있는 휴식 공간으로 탈바꿈시키겠다”는 의지를 보였다. 이를 위해 국립극장 대극장과 소극장의 명칭을 인터넷 공모를 통해 각각 ‘해오름극장’ ‘달오름극장’이라는 친근감 있는 이름으로 바꿔 2000년 5월 6일부터 사용했다. 이어서 분수대광장 주차장을 별관 운동장으로 옮기는 공사를 하고, 분수대광장 자리는 나무와 잔디가 심어진 ‘문화광장’으로 탈바꿈해 ‘토요문화광장’ ‘문화 9일장’ 등 다양한 문화행사를 펼치기 위한 공간으로 활용했다.

김명곤⁸⁰의 국립극장은 관객을 위한 서비스 개선에도 박차를 가했다. 장애인과 노약자를 위한 편의시설을 보완하고, 극장 실내의 카페를 설치했으며, 노선버스 정류장을 극장 가까이로 이전함으로써 관객의 편의성을 개선하였다. 책임운영기관 체제 도입의 목적 중 하나인 재정자립도 향상에서는 상당한 성과를 거두었다. 국립극장은 1999년에 7.34%이던 재정자립도를 2000년에 약 15%로 두 배나 끌어올렸다.⁸⁰ 책임운영기관 체제의 첫해에 경영 성과와 서비스 개선에서는 상당히 좋은 성과를 올린 것이 분명했다. 그러나 경영 실적의 성과가 공연의 질적 향상으로 이어지지는 못했다는 평가를 받았다. 극장의 수익률 개선에 전념하다 보니 기획공연보다 대중성이 있는 외부 단체 공연의 대관 업무에 관심을 갖게 되고, 그에 따라 저렴한 관람료로 수준 높고 예술성 있는 공연을 국민에게 제공해야 하는 공공극장으로서의 역할에는 소홀하게 되었다는 비판을 받아야 했다.

국립극장 설립 50주년이 되는 2000년에는 크고 작은 기념 공연이 많았다. 국립극단은 4월에 <태>(대극장, 2000.4.1~9. 오태석 작·연출)를 공연하였고, 6월에는 <마르고 닳도록>(해오름극장, 2000.6.24~7.2. 이강백 작, 이상우 연출)을 상연하였다. 국립창극단은 50주년 기념 공연으로 2000년 5월 6~14일 해오름극장에서 완관장막창극 <수궁가>(허규 대본, 김명곤 연출)를 공연하였다. 국립무용단은 <사인사색, 나홀간의 춤이야기>(대극장, 2000.4.19~22.

79 「국립극장 단장제 계속 유지방침」, 『연합뉴스』, 1992.11.16.

80 「세종문화회관-국립극장 민간경영 1년: 서비스는 개선」, 『동아일보』, 2001.1.8.

송범·조흥동 안무, 원일 음악, 배정혜 연출)를 공연하였다. 국립국악관현악단은 <겨레의 노래던>(대극장, 2000.3.17~18. 김재영 지휘, 김태균 구성·연출, 한상일 총감독)을 공연하였다.

책임운영기관 시대 국립극단의 연극 공연은 작품 수도 크게 감소하였고, 새로운 창작극의 개발에서도 뚜렷한 성과를 거두지 못했다. 그나마 공연된 창작극에는 <피고 지고 피고 지고>(달오름극장, 2001.5.1~27. 이만희 작, 강영걸 연출), <문제적 인간 연산>(해오름극장, 2003.9.11~21. 이윤택 작·연출), <인생차압>(달오름극장, 2004.4.13~19. 오영진 작, 강영걸 연출), <산불>(달오름극장, 2005.5.29~6.4. 차범석 작, 이윤택 연출), <물보라>(달오름극장, 2005.6.9~19. 오태석 작·연출) 등과 같이 재공연작이 더 높은 비중을 차지했다. <뇌우>(달오름극장, 2004.4.1~7. 조우 작, 이윤택 연출)도 비록 번역극이지만 같은 맥락에 해당하는 작품이다. 과거에 공연을 통해 연극적 성과와 대중적 인지도가 검증된 작품을 재공연함으로써 객석점유율과 유료 관객 수를 제고하고자 하는 의도가 깔려 있다고 볼 수 있다. 긍정적인 관점에서 해석하자면 국립극단의 레퍼토리 극단화라고 볼 수도 있을 것이다. 우수 공연 레퍼토리를 다수 확보하여 국립극장을 대표하는 연극 레퍼토리로 육성하고 안정적인 극장 운영을 도모하려는 의도라고 볼 수 있다.

국립극단의 참신한 창작극 발굴로는 <나 어릴 적에-아홉 살 인생>(달오름극장, 2001.5.3~25. 위기철 원작, 김정숙 각색·연출), <집>(달오름극장, 2003.2.4~23. 박근형 작·연출), <황색여관>(달오름극장, 2007.3.22~4.8. 이강백 작, 오태석 연출) 등에 불과하였다. 번역극의 경우도 마찬가지였다. <페도적>(해오름극장, 2005.4.29~5.8. 실러 작, 김미혜 역, 이윤택 연출) 정도가 주목할 만한 흥미로운 번역극 공연이었다. 번역극 공연에서 눈에 띄는 특징은 유독 셰익스피어극의 상연이 많았다는 점이다. 정진수 연출의 <햄릿>(해오름극장, 2001.9.7~16), 정일성 연출의 <줄리어스 시저>(해오름극장, 2002.11.29~12.8), 김철리 연출의 <타이투스 앤드러니쿠스>(달오름극장, 2003.4.18~25), 박재완 연출의 <베니스의 상인>(하늘극장, 2005.9.6~15), 연

스-다니엘 헤르초크 연출의 <햄릿>(달오름극장, 2007.11.6~24), <테러리스트 햄릿>(달오름극장, 2008.9.18~26) 등 셰익스피어 극 상연이 번역극의 절반 정도를 차지했다. 다음으로는 체호프의 연극 비중이 높았다. 전훈 연출의 <바나 아저씨>(달오름극장, 2004.7.5~11), 오경택 연출의 <세 자매>(명동예술극장, 2009.9.4~13) 등이 체호프의 연극이었다. 번역극 상연 작품도 대체로 창작극과 마찬가지로 <뇌우> <세 자매> <햄릿> <베니스의 상인>처럼 대중적 인지도가 높거나 과거 공연 실적이 좋은 작품들이 레퍼토리로 선정된 사례가 많았다. 이러한 점은 책임운영기관 시대의 국립극장 공연이 갖는 특징이자 한계라고 볼 수 있다.

국립창극단의 공연도 2000년대에 들어 작품 수나 공연 횟수가 크게 감소하였다. 이 시기의 창극 공연에서 다소나마 새로운 점을 찾는다고 한다면 김명곤·이윤택·이병훈·정일성·김아라 등 연극 연출가의 참여가 늘었다는 사실이다. 또 한 가지는 외국 작품을 소재로 한 창극 공연이 출현했다는 점이 주목된다. 번역 창극 <제비>(해오름극장, 2004.5.29~11.3. 제임스 미키 작, 안숙선 작창, 하용부 안무, 이윤택 연출)가 그러한 사례에 해당한다.

국립창극단의 정기공연 횟수의 감소에 대신하여 어린이 창극 공연이 신설되었다는 점은 주목할 만하다. 여름방학이나 겨울방학을 이용해 상연된 류기형 각색·연출의 어린이 창극 <토끼와 자라의 용궁여행>(2002.7.31~8.8.), <효녀 심청>(2003.7.27~8.10), 방은미 각색·연출의 <춘향이와 몽룡이의 사랑이야기>(2003.12.27~1.25), 류기형 각색·연출의 <홍부 놀부>(2005.8.5~21) 등의 공연은 창극 관객층 확대와 창극 교육의 시도로서 의미 있는 기획이었다.

2005년 12월 말로 김명곤 국립극장장의 임기가 끝나고 후임으로 무대미술가 출신의 신선희가 새로운 국립극장장으로 부임하여 예술가 출신 극장장의 계보를 이어나갔다. 새 국립극장장 후보에 3배수로 무대미술가 신선희, 연극 연출가 박인배, 연극연출가 겸 판소리 공연가 임진택이 복수 추천되었으나 중앙인사위원회에서 신선희가 최종 선정되었다. 그러나 신선희 신임 극장장은 당시 집권여당 대표였던 신기남 국회의원의 누나라는 이유로 코드인사라

81 「코드 인사, 영동한 시상, 이상한 문화계」, 『동아일보』, 2005.12.30.

82 「"새 국립극장장 수용 못해"…문화연대 이어 민예총도 반대성명」, 『동아일보』, 2006.1.5

는 논란이 벌어지기도 했다.⁸¹ 국립극장장의 인선에 대해 집권여당에 우호적인 진보적 문화예술계도 반대 의사를 표명했다. 한국민족예술인총연합(민예총)과 문화연대는 신선희 국립극장장의 임명에 대해 납득하기 어려운 코드 인사, 정략인사라면서 거부 의사를 밝히고 진상 규명을 요구하여 논란이 되었다.⁸² 논란 끝에 신선희가 2006년 1월부터 국립극장장 임기를 시작함으로써 최초의 여성 국립극장장 시대가 열렸다. 신선희는 최초의 여성 국립극장장인 동시에 유치진·서항석·허규·김명곤에 이어 5번째 예술인 출신 국립극장장이 되었다.

책임운영기관 시대의 국립극장 기획공연으로서 평가할 만한 것은 국가브랜드공연이다. 국가브랜드공연의 기획은 신선희 극장장 시대(2006~2008)에 이루어진 것이다. 연극 <태>(달오름극장, 2006.11.10~19. 오태석 작·연출), 창극 <청>(해오름극장, 2006.11.7~12. 박성환 대본, 김홍승 연출), 춤 공연 <춤, 춘향>(달오름극장, 2007.9.8~12. 배정혜 구성·안무, 지원석 작곡, 국수호 연출), 그리고 국립국악관현악단이 김홍재 지휘로 공연한 <네 즐기 강물이 바다로 흐르네>(해오름극장, 2007.10.13~14) 등이 국가브랜드공연 작품으로 선정되어 2006년부터 2008년까지 2~3회 공연하였다. 장르별로 국가를 대



[사진] 춤, 춘향 (국립무용단, 2007.9)

표할 만한 공연 레퍼토리를 개발·확보하는 것도 국립극장의 역할 중 하나다. 국립극장은 전통예술을 기반으로 민족 정체성을 지닌 공연예술을 육성·발전 시켜야 할 책무가 있는 동시에 국가를 대표하는 현대 공연예술의 제작·발전의 책임도 있기 때문이다. 그러한 의미에서 국립극장의 국가브랜드공연 기획은 다소 늦은 감이 있지만 매우 뜻깊은 시도로 평가된다.

김명곤·신선희 극장장 시대에 국립극장의 시설 개선 및 확장 등 외형적인 프라의 확대·발전이 상당한 수준으로 진행되었다. 김명곤 극장장 시기에는 장충동에 국립극장이 신축 이전한 지 거의 30년가량이 흘러 극장 시설이 낡고 노후화함에 따라 대대적인 리모델링 사업이 필요하게 되었다. 국립극장의 리모델링 사업은 순차적으로 진행되었다. 2001년 7월에 국립극장 리모델링 종합계획(안)을 수립하고, 같은 해 11월 말에 리모델링을 위한 현상 공모를 실시해서 2002년 6월 리모델링 현상 설계 당선작을 발표하였다. 그리고 2003년 7월 기본 및 실시설계를 완료하고, 2003년 12월 23일에 해오름극장(대극장) 공사를 착공하여 공사를 시작한 지 10개월 만인 2004년 10월 29일에 재개관을 하게 되었다. 2005년 1월 2일에는 달오름극장(소극장) 리모델링 공사를 착공해서 4개월 만에 공사를 완공하고 5월 1일에 재개관하였다. 리모델링 공사에서는 객석·음향시설·오케스트라 피트·의자 등을 교체하였고, 로비와 천장의 인테리어를 고쳤다. 이 밖에 기계설비·전기통신설비 등을 교체하였는데, 총 공사비로 161억 원이 소요되었다.⁸³ 김명곤 극장장 시기인 2001년에는 실험극장으로 별오름극장을 개장하였다. 그리고 신선희 극장장 시기인 2008년 4월에 국민은행으로부터 25억 원을 협찬받아 노천 놀이마당에 개폐식 돔형 지붕을 설치하여 KB청소년하늘극장이라는 이름으로 재개관하였다.

김대중 정부와 노무현 정부에서 국립극장은 극장의 외형적 성장, 발전과 경영의 효율성, 수익성의 개선 등이 이루어졌지만 반면에 공공극장으로서의 역할은 오히려 과거에 비해 퇴조한 것도 사실이다. 전속단체의 정기공연 및 기획공연 횟수가 크게 줄었고, 공연 레퍼토리의 개발이나 질적 수준의 향

⁸³ 윤용준, 『우리 국립극장과 세계 국립극장은 어떻게 다른가』, 48~49쪽.

상에서도 발전이 있었다고 보기 어렵다. 극장의 장기 대관이나 외부 공연단체와 공동 주최 공연 등이 이전에 비해 더 많아지면서 국립극장의 공공성이 심각한 위기에 처하게 되었다는 여론이 일게되었다. 이와 함께 국립극장 공연의 예술성 심화에서도 퇴조가 나타났다는 우려가 커졌다. 공공극장으로서 국립극장의 정체성이 훼손된다는 문제가 잇따라 제기되었다.

이에 따라 이명박 정부 들어 2008년 8월 ‘책임운영기관의 설치·운영에 관한 법률 시행령’의 개정을 통해 기업형 책임운영기관에서 행정형 책임운영기관으로 변경이 가능해짐으로써 국립극장은 경영 효율화, 수익성 개선에서 벗어나 극장의 공공성을 회복하고 예술적 수준 향상을 꾀할 수 있는 계기를 마련하게 되었다. 2009년 1월에 동아일보 문화부장, 논설위원 출신인 임연철이 국립극장장으로 부임하였다. 공무원이 아닌 6번째 민간인 출신 국립극장장이지만 첫 번째 민간 언론인 출신의 극장장인 셈이다. 이명박 대통령 대선 특보 출신의 보은 인사라는 비판이 있었지만⁸⁴ 다른 관점에서 보면 국립극장 최초로 극장 경영, 문화 경영 전문가가 극장장이 된 사례로도 볼 수 있다.

임연철 극장장 시대 국립극장 공연의 달라진 모습으로는 국악 대중화와 보급운동으로 추진한 ‘여우락^樂 페스티벌’의 개최를 손꼽을 수 있다. 여우락은 ‘여기 우리의 음악이 있다’의 준말이다. 2010년 9월 2~11일에 개최된 제 1회 여우락 페스티벌에서 2~3일은 공명, 4~5일은 노름마치, 6~7일은 소나기 프로젝트, 9~10일은 들소리의 공연이 펼쳐졌다. 11일에는 네 그룹이 함께 하는 합동 콘서트가 열렸다. ‘공명’은 한국 전통음악을 바탕으로 창작과 재구성을 통해 우리 음악의 다양성과 새로운 소리를 창출하는 그룹인데, 자신들이 직접 고안해 제작한 대나무 악기 ‘공명’을 연주하기도 하고, 관악기·타악기 등 다양한 악기로 색다른 앙상블을 보여주었다. ‘노름마치’는 전통음악의 독창적 음악 어법인 장단·호흡·시김새를 통해 우리 시대에 어울리는 전통음악의 모습을 찾기 위해 노력하였는데, ‘놀다’의 놀음(노름)과 ‘마치다’의 마침(마치)이 결합된 말로 절정의 순간에 등장해 최고의 연주로 대미를 장식하는 재주꾼을 뜻한다. ‘소나기 프로젝트’는 타악 주자 겸 보컬리스트로서 세계

84 「MB언론특보는 무조건 무조건이야」, 『노컷뉴스』, 2009.2.13.

를 무대로 다양하고 폭넓은 활동을 하고 있는 장재효가 이끄는 그룹인데, 장구와 노래가 결합된 국내 최초의 장구 앙상블 ‘바람의 숲’은 1970년대 말 사물놀이의 탄생 이후 가장 혁신적인 창작물로 평가받았다. ‘들소리’는 전통 기원 문화를 토대로 무율과 선율이 총체화된 국악 콘서트를 선보였다. 광대들의 유랑길 또는 민중의 굿판에서 성스럽게 구전되던 비나리는 어진 사람들의 행복을 기원하는 축원 덕담이자 우리 민중의 삶과 가장 밀착한 노래인데, 이 정신을 계승해 세상 모든 사람의 행복을 기원했다. 네 단체는 국내에서보다 해외 제작자들에게 먼저 인정받았다는 공통점이 있었다.⁸⁵

임연철 극장장 시대에 나타난 국립극장의 큰 변화는 국립극단의 법인화라고 할 수 있다. 2000년에 국립극장은 서양예술에 기반을 둔 3개 전속단체, 국립오페라단·국립발레단·국립합창단을 재단법인으로 독립시켜 예술의전당 상주단체로 이관한 데 이어 2010년 6월에는 국립극단을 재단법인으로 독립시켰다. 재단법인으로 독립한 국립극단은 장충동 국립극장에서 나와 2010년 12월에 서울역 뒤 용산구 서계동에 개관한 백성희장민호극장(190석)과 소극장 판(100석) 등 2개의 소극장을 거점으로 활동하게 되었다. 국립극단이 사실상 장충동 국립극장을 떠나게 된 셈이다. 이러한 국립극단의 법인화에 대해서는 찬반양론이 엇갈렸다. 1950년 설립된 국립극장의 뿌리가 사실상 국립극단인 셈인데, 국립극단을 재단법인화하여 독립시킨다는 것은 이치에 맞지 않다는 의견이 있었다.⁸⁶ 반면에 국립극단이 운영하는 전속단원제가 배우 노령화에 따라 공연의 활력을 저하시키는 원인으로 작용하므로 이참에 전속단원제를 폐지하고, 프로듀서 시스템제를 기반으로 하는 국립극단의 법인화가 시행되어야 한다는 찬성 의견도 강하게 대두되었다.⁸⁷ 2010년 국립극단을 법인화함으로써 국립극장은 상대적으로 경쟁력이 있는 전속단체들을 차례로 재단법인화하여 독립시키고, 경쟁력이 상대적으로 약한 전통예술 기반의 전속단체인 국립합창단·국립무용단·국립국악관현악단 세 단체를 산하에 두게 되었다. 이를 통해 국립극장은 전통예술을 기반으로 하는 공연예술의 중심지라는 극장의 정체성을 더욱 강하게 정립하게 되었다.

85 「여기 우리 음악이 있다... 여우樂 페스티벌」, 『뉴스스』, 2010.8.9.

86 윤용준, 「우리 국립극장과 세계 국립극장은 어떻게 다른가」, 24쪽.

87 「국공립공연단체 전속단원제 없애야」, 『동아일보』, 2009.6.15.

임연철 극장장 시대에 공연예술박물관이 설립되었다. 2009년 12월 23일에는 국립극장 별오름극장 건물에 지상 1~2층, 연면적 2851㎡ 규모, 소장품 11만여 점 규모로 국립극장 산하의 공연예술박물관을 개관하였다. 공연예술박물관은 상설전시실을 비롯해 기획전시실, 아카이브실, 수장고, 교육실 등으로 공간이 구성되었다. 상설전시실은 국립극장의 역사와 한국 공연예술사의 흐름을 보여주는 연대기 전시실과 무대의상, 예술가들의 유품, 무대 미니어처 등을 전시하는 주제전시실로 구성되었다.⁸⁸ 공연예술박물관이 갖추어짐으로써 국립극장은 공연예술의 제작극장뿐만 아니라 명실공히 자료 전시, 예술교육, 연구기관으로서의 역할까지 겸하게 되었다.

⁸⁸ 「공연예술박물관 개관…한국 공연의 역사를 한자리에」, 『매일경제』, 2009.12.23.



[사진] 공연예술박물관 개관 (2009.12.)

2011년 3월 11~20일 ‘국립극단 봄마당’이라는 기획공연에서 국립극단의 원로배우 장민호·백성희가 출연하는 연극 <3월의 봄>(배삼식 작, 손진책 연출)을 공연하였다. <3월의 눈>은 국립극장이 용산구 서계동에 소극장인 백성희장민호극장, 소극장 판을 개관하면서 개관 기념으로 상연한 작품이다. 2011년 9월 1~18일 소극장 판에서 국립극단과 극단 동이 공동 기획·제작한 <상주국수집>(강량원 작·연출)을, 10월 7~30일에는 소극장 판에서 <지하생

활자들》(고연옥 작, 김광보 연출)을 공연하였다. 10월 13~30일 명동예술극장에서는 〈별〉(배삼식 작, 김동현 연출)을 상연하였다. 손진책 국립극단 예술감독은 배삼식·강량원·고연옥·김광보·김동현 등 젊은 극작가·연출가에게 국립극단 무대의 창작·제작 기회를 적극적으로 제공하였다.

2012년 1월에 신임 국립극장장으로 예술의전당 예술사업국장 출신의 안호상이 임명되었다. 안호상은 예술의전당에서 오랫동안 근무하면서 예술경영·극장경영 전문가로 평가받았다. 공교롭게도 이명박 정부에서 임연철, 안호상으로 이어지는 극장경영·예술경영 전문가 출신의 국립극장장 시대가 열리게 되었다. 연극인 출신 극장장 시대에서 공무원 출신 극장장 시대를 거쳐 다시 연극인 출신 극장장 시대로 회귀했다가 2010년 무렵 이명박 정부 들어서 극장경영, 예술경영 전문가 출신 극장장 시대가 개막한 것이다.

국립극단은 2012년부터 ‘삼국유사 프로젝트’ 공연을 시도하였다. 2012년 4월 8~22일 제1탄으로 명동예술극장에서 〈마늘 먹고 쭈 먹고〉(오태석 작·연출)를 공연하였다. 9월 22일~10월 7일에 제2탄 〈꽃이다〉(홍원기 작, 박정희 연출), 10월 13~28일 제3탄 〈나의 처용은 밤이면 양들을 사러 마켓에 간다〉(최치언 작, 이성열 연출), 11월 3~18일에는 제4탄 〈멸〉(김태형 작, 박상현 연출)을 공연했다.

2014년에 김윤철 국립극단 예술감독은 손진책 예술감독의 ‘삼국유사 프로젝트’를 계승한 ‘삼국유사 연극만발’ 기획공연으로 전통 서사의 현대적 재창조 공연의 맥을 발전적으로 이어나갔다. 첫 번째 공연으로 2014년 9월에 〈만파식적 도난사건의 전말〉(백성희장민호극장, 9.5~21. 김민정 작, 백혜선 연출), 〈남산에서 길을 잃다〉(소극장 판, 9.16~29. 백하룡 작, 김한내 연출), 〈무극의 삶〉(백성희장민호극장, 9.30~10.12. 김태형 작, 김낙형 연출), 〈너는 똥을 누고 나는 물고기를 누었다〉(소극장 판, 10.28~11.9. 배요섭 작·연출) 등을 공연하였다.

김윤철 예술감독은 2014년 9월 한국 근현대극의 명작을 엄선하여 재공연하는 ‘근현대극의 재발견’ 기획공연을 〈살아있는 이중생 각하〉(달오름극장,

9.12~28. 오영진 작, 김광보 연출)로 시작하였다. 2015년 5월에는 <이영녀>(백성희장민호극장, 5.12~31. 김우진 작, 박정희 연출), 10월에는 <토막>(달오름극장, 10.22~11.1. 유치진 작, 김철리 연출), 2016년 4월에는 <국물있사옵니다>(백성희장민호극장, 4.6~24. 이근삼 작, 서충식 연출), <혈맥>(명동예술극장, 4.20~5.15. 김영수 작, 윤광진 연출), 10월에는 <산허구리>(백성희장민호극장, 10.7~31. 함세덕 작, 고선웅 연출), 2017년에는 <가족>(명동예술극장, 4.21~5.14. 이용찬 작, 구태환 연출), <제향날>(백성희장민호극장, 10.12~11.5. 채만식 작, 최용훈 연출) 등을 상연하였다. 후임 이성열 예술감독은 전임 예술감독의 '근현대극 기획공연'을 이어받아 2018년 <운명>(백성희장민호극장, 9.7~29. 윤백남 작, 김낙형 연출), <호신술>(백성희장민호극장, 12.5~24. 소영 작, 윤한솔 연출) 등을 공연하였다. 현재 이성열 예술감독 체제에서 근현대극의 재조명 기획공연은 근현대극 자문위원회와 국립극단 측이 긴밀한 협의를 통해 한국 근현대극에서 고전명작을 찾아 한국 현대연극의 정전을 확립하고자 하는 의미가 있다.

국립극단은 3~4편의 청소년극을 기획·제작 공연함으로써 어린이청소년연극을 통해 연극 교육과 미래 관객 개발에 노력하고 있다. 2011년 11월 24일~12월 4일 <소년이 그랬다>를 시작으로 해서 2012년에는 <레슬링 시즌>과 <빨간 버스>(박근형 작·연출)를 공연하였다. 2013년에는 <노란 달>, 2014년에는 <햄스터 살인사건> <옆에 서다> <비행소년 KW4839>, 2015년에는 <록산느를 위한 발라드>, 2016년에는 <고등어> <죽고 싶지 않아> <오렌지 북극곰> <타조 소년들>, 2017년에는 <좋아하고 있어> <말들의 집>, 2018년에는 <사물함>, 2019년에는 <영지> <자전거도둑헬멧을 쓴 소년> 등의 신작 청소년극 레퍼토리를 상연하였다. 국립극단이 어린이청소년극연구소를 만들고 청소년연극 기획공연을 제작하기 시작한 것은 공공극단이 해야 하는 매우 뜻깊은 시도라고 보이는데, 시간이 갈수록 국립극단 청소년극의 공연 수준은 높아지고 있다.

2012년부터 국립극장장을 연임한 안호상 극장장은 박근혜 대통령의 탄

핵으로 2017년 5월 문재인 정부가 출범하자 국립극장장을 사퇴하였다. 이후 1년간 공석으로 있던 국립극장장직에 2018년 9월 20일 김철호 극장장이 임명되었다. 김철호 극장장은 국립국악원장, 서울시국악관현악단장을 역임한 정통 국악인 출신이다. 김철호 극장장의 임명은 유치진·서향석·허규·김명곤·신선희에 이은 여섯 번째 예술가 출신의 국립극장장이라는 의미가 있고, 예술가 출신 국립극장장 중에 최초의 비연극인 출신 극장장이라는 점이 특별하다. 다른 각도에서 보면 최초의 국악인 출신의 국립극장장인 셈이다. 국악인 출신의 국립극장장 탄생은 전통예술 기반의 제작극장을 지향하는 국립극장의 정체성에 부합하는 것이라고 볼 수 있다. 더욱이 그동안 국립극장의 핵심 전속단체였던 국립극단이 국립극장에서부터 독립하여 재단법인화하고, 국립극장 산하의 전속단체가 모두 전통예술 기반의 공연단체인 점에 비추어 보면 어쩌면 국악인 출신의 국립극장장의 탄생이 새로운 국립극장 정체성의 모색을 위해 필요한 일인지도 모른다.

그러나 국립극단이 법인화하였음에도 불구하고 국립극장에 극단이 제외된 채 창극단·무용단·국악관현악단만 존재한다는 것은 어불성설이라는 관



[그림] 해오름극장 리모델링 (2020.10. 완료예정)

점도 존재한다는 측면에서 앞으로 국립극장의 정체성 모색에서 국립극단과의 공존은 필수불가결한 일이라 할 수 있다. 2020년에 국립극장은 설립 70년을 맞아 해오름극장의 리모델링 공사를 추진하고 있다. 현재 해오름극장의 시설 문제로 3개 전속 예술단체가 공연할 공간 확보에도 어려움을 겪고 있는 실정이다.⁸⁹ 김철호 극장장이 국립극장장에 취임하자마자 급선무로 해결해야 하는 임무가 70주년을 맞이하는 전통예술 기반의 국립극장의 새로운 미래 정체성의 모색이 아니라 낡고 노후한 장충동 국립극장 시설의 개선 문제에 있다는 것은 현재 국립극장이 처한 열악한 현실을 말해 준다.

⁸⁹ 「새 수장 맞이한 국립극장·세종문화회관, 변화 보여줄까?」, 『이데일리』, 2018.9.26.

07 공공극장, 장충동에서 길을 찾다: 공공성, 예술성, 시장 사이에서

1950년 4월에 설립되어 2020년 4월에 70주년을 맞는 국립극장은 아시아 최초의 국립극장이라는 커다란 상징성을 갖는 공공극장이다. 일본은 우리보다 16년 늦은 1966년에 국립극장을 설립했다. 일본의 국립극장은 철저하게 전통 공연예술의 보존·발전·재창조에 놓여 있어서 국립연예장·국립노가쿠극장·국립분리극장·오키나와국립극장 등이 먼저 개관하였다. 현대연극을 주로 공연하는 신국립극장은 1997년 10월에야 문을 열었다.

세계에서 가장 오랜 역사를 가진 국립극장은 프랑스의 국립극장으로 코메디 프랑세즈(1680)를 필두로 오데옹 국립극장(1782), 샤이오 국립극장(1937), 콜린 국립극장(1988), 스트라스부르 국립극장(1972) 등 5개의 극장을 갖고 있다. 그리고 1976년에 영국 국립극단의 공연장으로 설립된 영국 국립극장이 유명하다. 영국 국립극장과 일본 신국립극장은 모두 독립된 재단 법인 형태로 운영되고 있다.

한국의 국립극장은 1950년 창설과 더불어 연극 극단의 역사와 함께해 왔다고 해도 과언이 아닐 만큼 오랫동안 현대 연극 중심으로 운영되어 왔다. 그리고 총 7개에 달하던 전속단체 중에 국립극단을 포함하여 4개가 법인화되어 세종문화회관·예술의전당으로 이관되었고, 현재는 국립창극단·국립무용단·국립국악관현악단 등 전통예술 기반의 3개 전속단체만 장충동 국립극장에 남아 있다. 따라서 우리 국립극장은 현재 전통예술 기반 제작극장이라는 극장의 정체성을 뚜렷하게 정립하는 도정에 있다. 2018년 9월 국악인 출

신 김철호 극장장의 임명도 그러한 점을 반영하고 있다. 그러나 아직도 국립극장의 법인화는 이루어지지 않고 있다. 아직까지는 안정적인 국가 재정 지원을 통한 국립극장의 정체성 확립이 더 필요하다고 보기 때문일 것이다. 시장의 입김으로부터 공공극장 국립극장의 위상을 더욱 확고하게 지킬 필요가 있다고 보는 것이다. 실제로 2000년대 초반 김명곤 극장장 시기 책임운영기관으로 전환됨에 따라 국립극장의 재정 자립화를 추구하면서 제작극장으로서는 국립극장의 역할이 크게 위축되고, 대관 공연, 공동 주최 공연이 대폭 늘어나서 국립극장의 정체성이 흔들리는 경험을 한 적이 있기 때문이다. 국립극장도 언젠가는 재단법인화가 이루어질 것이 분명하기에 국가 재정 지원을 받는 동안에 공공극장의 역할을 유지하면서 동시에 전통예술 기반의 제작극장으로서 어떻게 하면 자생력을 하루빨리 확보할 수 있을지 모색해야 할 시점이다.

이를 위해서 먼저 국립극장의 위상을 높여야 한다. 문화체육관광부 산하 국립문화예술기관장 중에 국립극장장의 지위가 가장 낮은 것이 현실이다. 공무원 직급으로 볼 때 국립중앙박물관장이 차관급이고, 국립중앙도서관장·국립국어원장·대한민국역사박물관장 등이 1급인 데 비해 국립중앙극장장은 2급, 즉 이사관급에 불과하다. 이는 한 나라의 국립극장에 대한 정부의 인식이 한심한 수준임을 말해 주는 척도라 할 수 있다. 관료적 사고방식으로 국립극장은 극장이라는 단순한 건축물과 관련 공무원, 직원의 숫자 정도로만 인식되는 듯해서 안타깝기 그지없다. 국립박물관은 건축물 내부에 국보급을 비롯한 많은 유물을 소장하고 있는 데 비해 국립극장은 건축물 내부가 무대와 객석만 있는 빈 공간이어서 급이 떨어진다고 보는지 모르겠다. 그러나 국립박물관 내부에 귀중한 가치를 지닌 유형문화재를 많이 소장하고 있는 것처럼 국립극장에는 소중한 가치를 지닌 무형 문화 자산이 가득 차 있다. 공연 예술이 일회성의 예술인 까닭에 공연이 끝난 뒤 사라지고 흔적이 남아 있지 않을 뿐이지 국립극장 무대 위에서 공연된 무형의 문화 자산은 관객의 기억에 영원히 남아 우리 국민의 정신문화를 고양시키는 데 일조하고 있다. 무형

의 문화 가치를 유형문화재에 비해 무익하게 보는 관료적 사고가 잔존하는 현실을 극복해야 국립극장의 미래가 달라질 수 있다.

국립극장의 접근성 문제도 이 문제와 연관해서 해결해야 할 과제다. 정부 당국자들은 다른 문화예술기관들이 도시의 공원이나 녹지에 위치해 있다는 이유로 국립극장도 그러한 위치에 있어도 된다는 생각을 하는 듯하다. 국립 박물관이나 국립현대미술관 등이 도시의 공원 녹지 내에 자리 잡고 있는 것처럼 국립극장이 남산 자락에 위치하고 있는 것이 이상할 것이 없다고 보는 듯하다. 이 또한 관료들의 탁상공론식 사고방식이 아닐 수 없다. 박물관이나 미술관은 고정적인 유형의 문화재나 문화 자산을 관람하는 공간이므로 오전 9시~오후 5시 사이에 언제든 가서 관람하면 그만이다. 그러나 극장은 유동적인, 혹은 일회적인 무형(잔존의 관점에서)의 문화재나 문화 자산을 관람하는 장소이기에 특정한 시간대, 통상 저녁 시간에 관객이 모여서 관람하다가 흩어진다. 따라서 박물관이나 미술관은 주로 낮 시간을 이용해 관람하므로 한적한 공원 녹지에 위치해도 큰 상관이 없지만 주로 밤 시간을 이용해 관람하는 극장은 공원이나 녹지나 남산 기슭에 위치해 있다는 것이 시민 접근성과 편의성 측면에서 치명적인 약점이 된다.

그러나 이미 남산 기슭 장충동에 지어놓은 국립극장을 지금에 와서 어찌할 수 없는 노릇이다. 국립극단이 현재 법인화한 뒤에 접근성이 훌륭한 명동의 명동예술극장, 서계동의 백성희장민호극장, 소극장 관 등 3개의 공연장을 가지고 있는 것처럼 국립극장 산하 3개의 전속단체도 점진적으로 접근성 좋은 시내에 전용 극장을 확보해서 이전해야 한다. 현재의 장충동 극장은 상징성 있는 행사나 큰 규모의 공연을 할 때 사용하고, 국립창극단·국립무용단·국립국악관현악단도 시내 중심지의 접근성이 좋은 장소에 전용 극장을 확보할 필요가 있다.

그리고 국립극장이 전통예술 기반의 제작극장으로서 정체성을 추구하는 것은 국립극장의 방향성을 위해서 좋은 일이라고 본다. 그러나 전통 공연예술 기반의 제작극장에서 국립극단은 핵심적인 요소다. 극본 창작과 연출, 연



[그림] 리모델링 후 국립극장 조감도

기예술의 본향인 연극의 지원 없이 어떻게 창극, 전통무용, 국악만으로 진정한 전통예술 기반의 제작극장이 나아갈 길을 확립할 수 있을까. 역사적으로 국립극단은 국립극장의 출발점이기도 하지만 국립극장 정체성의 핵심 요소이기도 하다. 그러한 점에서 국립극단은 제도적으로는 재단법인으로 독립되어 있지만 실질적으로는 국립극장의 4개 전속단체 중 하나로서 관계를 가져야 한다. 차제에 나머지 3개 전속단체도 재단법인화하여 국립극장과 연극·창극·무용·국악 4개의 법인화한 공연단체가 국립극장이라는 울타리에서 새로운 가족 관계를 재정립하는 것이 필요하다고 생각한다. 국립극장이 창립 70주년을 맞아 장충동에서 공공극장으로서 나아가는 새로운 길을 찾아야 할 시점이다.

참고문헌

단행본

- 국립극장 편, 『국립극장 30년』, 국립극장, 1980.
 국립극장 편, 『국립극장 신축이전 20년사』, 국립중앙극장, 1993.
 국립극장 편, 『국립극단 50년사』, 태학사, 2000.
 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 태학사, 2010.
 김미도 외, 『유치진과 드라마센터-친일과 냉전의 유산』, 연극과인간, 2019.
 김의경·유인경 편, 『지촌 이진순 선집(1)』, 연극과인간, 2010.
 박황, 『창극사 연구』, 백록출판사, 1976.
 서연호, 『동시대적 삶과 연극』, 열음사, 1988.
 서연호, 『한국연극사-근대편』, 고려대출판부, 2003.
 서연호, 『한국연극사-현대편』, 고려대출판부, 2005.
 서연호·이상우, 『우리연극 100년』, 현암사, 2000.
 안영일 외, 『1947년 예술연감』, 예술신문사, 1947.
 오태석·서연호, 『오태석 연극·실험과 도전의 40년』, 연극과인간, 2002.
 유민영, 『한국극장사』, 한길사, 1982.
 유민영, 『한국 근대극장 변천사』, 태학사, 1998.
 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대출판부, 1996.
 유민영, 『한국연극의 위상』, 단국대출판부, 1991.
 유민영, 『달라지는 국립극장 이야기』, 마루, 2001.
 유치진, 『동랑 유치진 전집(8)』, 서울에대출판부, 1993.
 유치진, 『동랑 유치진 전집(9)』, 서울에대출판부, 1993.
 윤용준, 『우리 국립극장과 세계 국립극장은 어떻게 다른가』, 민속원, 2014.
 이근삼, 『이근삼전집(5)』, 연극과인간, 2008.
 이두현, 『한국신극사연구』, 서울대출판부, 1966.
 이상우, 『연극 속의 세상읽기』, 내일을 여는 책, 1995.
 이상일, 『옛날 옛적에 휘어어 휘이』, 문화과지성사, 1979.
 이진순, 『한국연극사(1945년~1970년)』, 대한민국예술원, 1977.
 이해랑, 『허상의 진실』, 새문사, 1991.
 조영규, 『바로잡는 험물사와 원각사』, 민속원, 2008.
 차범석, 『하이어 사랑일레라』, 어문각, 1982.
 최남선, 『조선상식문답 속편』, 동명사, 1947.
 최인훈, 『옛날 옛적에 휘어어 휘이』, 문화과지성사, 1979.
 한상철, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미술사, 1992.
 허규, 『민족극과 전통예술』, 문학세계사, 1991.
 『동아일보』, 2005.12.30.
 『동아일보』, 2006.1.15.
 『동아일보』, 2009.6.15.
 『매일경제신문』, 2009.12.23.
 『매일신문』, 1946.1.27.
 『서울신문』, 1978.4.25.
 『연합뉴스』, 1992.9.7.
 『연합뉴스』, 1993.6.30.
 『연합뉴스』, 1999.3.27.
 『연합뉴스』, 1992.11.16.
 『연합신문』, 1950.4.26.
 『이데일리』, 2018.9.26.
 『조선일보』, 1947.11.5.
 『조선일보』, 1968.3.12.
 『한국경제』, 2000.2.21.
 『한국일보』, 1962.12.29.
 『황성신문』, 1902.11.30.
 『황성신문』, 1902.12.4.
 『황성신문』, 1903.7.10.
 네이버 블로그, <https://blog.naver.com/kwank99/30029414806>

잡지 및 간행물 등

- 『극장예술』, 국립극장, 1979.4. 1호.
 『극장예술』, 국립극장, 1979.5.
 『극장예술』, 국립극장, 1980.6.
 『신민』, 신민사, 1927.6. 26호.
 『연극평론』, 연극과인간, 1970.12.
 『연극평론』, 연극과인간, 1973.10.
 『예술운동』, 조선프로레타리아예술동맹, 1945.12. 1호.
 『한국연감』, 한국연감사, 1962.
 『한국연감』, 한국연감사, 1964.
 『한국연극』, 1975.12. 창간호.
 『노컷뉴스』, 2009.2.13.
 『뉴스』, 2010.8.9.
 『대학신문』, 1957.10.28.
 『대한매일신보』, 1906.3.8.
 『대한매일신보』, 1906.5.20.
 『동아일보』, 1954.12.19.
 『동아일보』, 1959.11.4.
 『동아일보』, 1963.11.19.
 『동아일보』, 1973.11.10.
 『동아일보』, 1998.2.27.
 『동아일보』, 1999.12.8.
 『동아일보』, 1999.12.12.
 『동아일보』, 2000.4.27.
 『동아일보』, 2001.1.8.

SECTION
02

국립극장 전속단체사

한국 공연 역사의 갈래와
흐름을 짓다

전속단체
70년사



국립창극단사
국립무용단사
국립국악관현악단사
국립극단사
국립오페라단사
국립발레단사
국립합창단사
국립교향악단사
국립가무단사

국립창극단사

최혜진
목원대학교 교수

- 01 창극의 탄생과 변화
- 02 국립창극단의 활동 역사(1962~2009)
- 03 2010년대 국립창극단의 활동과 의미
- 04 국립창극단 58년의 성과와 과제

01 창극의 탄생과 변화

1962년 1월 15일 창단된 국립창극단은 2020년 현재 58년의 역사를 지닌 명실상부한 국립 예술단체로서 그 사명과 역할을 감당하고 있다. 그동안 우리 창극의 정립과 작품 발굴을 위해 노력한 발자취를 돌아보면 엄청난 예술적·기술적 발전을 해왔음을 알 수 있다. 한국의 오페라, '창극'을 정립하기 위한 시도는 지금도 현재 진행형으로, 해마다 다양한 실험과 도전 속에 명작을 만드는 작업을 수행하고 있다. 여기서는 국립극장 70년, 국립창극단 58년을 되돌아보면서 우리 창극사의 흐름과 의미를 살펴보고자 한다. 기왕의 창극단사에서 창극의 탄생과 초기 창극의 변화를 상세히 다루어놓았기 때문에 여기서는 초기 부분을 최대한 약술하고자 한다.

1) 판소리에서 분창으로

판소리는 한 명의 연창자가 한 명의 고수를 대동하고 긴 이야기를 창과 아니리로 엮어가는 구비 서사시이며 공연예술이다. 판소리는 애초 이야기를 '이면'에 맞게 구현해 전달하기 때문에 극적 성격을 갖고 있는 장르이다. 명창의 기량에 따라 여러 유파와 이분을 형성하면서 3세기 이상 전승되어 온 국민예술이라 할 수 있다.

정노식의 『조선창극사』에 따르면 최초의 판소리 광대는 최선달·하한담이라고 하는데, 판소리라는 독자적 장르의 출발점을 '명창'으로부터 찾은 것이라고 하겠다. 특히 최선달은 충남 홍성군 결성면의 최예운(1726~1805)으로

밝혀지면서 초기 판소리 광대가 양반층에서 탄생했음을 보여주었다. 최예운은 진사 벼슬을 한 것으로 알려져 있고, 후에 한양에 올라가 어전에서 소리하여 '가선대부'의 직첩까지 받은 인물이다. 충청 지역 최예운 명창의 출현 이후 권삼득·정춘풍 등 양반층이 소리꾼으로 활약한 사례는 판소리 발생과 지역에 대해 여러 가지 재고의 여지를 보여준다. 즉 경기·충청 지역에서 천민 광대는 물론 양반 광대들이 출현하고 경쟁하면서 판소리 예술성이 발전하기 시작했다는 점이다. 18세기 중반 판소리는 다른 음악 장르를 뛰어넘어 독자적인 전문성을 갖기 시작했으며, 특히 왕실과 상류 계층에서 애호함으로써 그 소비 향유층의 기반을 마련할 수 있었다. 양반층의 수요를 바탕으로 전문 소리꾼이 점차 많아지고 이 중 '명창'들이 생겨나기 시작한 것이 18세기 중후반경의 일이다. 이후 염계달이나 김성옥 등 중고제의 시조가 자신의 계보를 형성하기 시작했고, 김성옥의 처남인 송홍록이 자신의 기반을 전북 남원 운봉으로 옮겨 동편제를 발생시켰다. 이 시기 박유전의 고졸한 서편제는 순창·보성 등지를 중심으로 발전하기 시작하여 대원군의 지원을 받아 강산제로 변화되었다. 곧 중고제, 동편제, 서편제로 판소리가 진화, 발전되어 온 것이다. 특히 판소리 유파의 성립은 판소리가 명창들을 중심으로 사승 관계가 성립되면서 학습과 철저한 독공을 통해 전문성을 유지해 왔음을 보여준다.

기본적으로 판소리는 한 사람이 한 바탕 소리를 모두 배운 것으로 보인다. 과거 사랑방에서도 며칠씩 판소리가 어어졌다는 증언이 있기 때문이다. 그러나 긴 이야기를 혼자서 하지 않고 여럿이 나누어 부를 경우 '분창'이라 할 수 있다. 신재효 이전 시대까지 판소리는 남성 소리꾼에게만 허락된 영역이었다.

신재효(1812~1884)는 여창을 길러 판소리 연창을 남성뿐 아니라 여성에게도 열어놓았는데, 바로 이러한 성별 분화가 창극의 시초를 열었다고 할 수 있다. 한편 판소리는 1902년 협률사의 설립을 통해 '극장'에서 공연하는 양식으로 변화하기 시작했다. 당시 청나라에서 들어온 경극 공연과 신식 극장의 설립 등은 판소리가 분창할 수 있는 기회는 물론 '관'이나 '마당'이 아닌 '무대'에서 공연되는 양식으로 변화를 일으켰다. 최초의 창극은 1902년 고종의

즉위 40년을 기념하는 ‘칭경예식’에서 벌인 여러 행사와 관계가 있다. 이 축제에서 전문 연희 공간인 ‘희대’를 만들고 김창환을 중심으로 한 여러 명창이 참여해 <춘향전>을 부르기로 되어 있었던 것이다. 이 ‘희대’의 공연은 질병의 유행으로 연기되었지만 그 기획은 원각사로 이어졌고, 원각사의 해체 이후 김창환·송만갑·이동백·강용환·염덕준·유공열 등이 ‘협률사’를 조직하면서 판소리 분창과 대화창 등을 시도하게 되었다.⁰¹ 이들은 전래의 다섯 바탕 소리를 중심으로 점차 분창을 시도하면서 극으로서의 실험을 이어나갔다.

01 전성희, 국립극장 편, 『국립창극단사』, 『국립극장 50년사』, 태학사, 2000, 257쪽.

2) 분창에서 창극으로

최초의 창작 창극은 이인직의 신소설 『은세계』에 기반을 둔 <최병도타령>이라고 할 수 있다. 강용환이 판소리화한 이 작품은 1908년 11월 원각사에서 공연되었다.⁰² 한일강제합방 이후로 전통연희를 개량한 극으로서 판소리는 ‘구연극’이라는 이름으로 광무대, 장안사, 단성사 등의 극장에서 공연되었다. 당대의 창극은 신극과 경쟁하면서 번역극과 창작극으로 범위를 넓히고자 하였다. 판소리 연창자들이 창극으로 변화를 꾀한 본격적인 시도는 ‘조선성악 연구회’(1934)를 결성하면서부터라고 할 수 있다.

02 전성희 외, 국립극장 편, 위의 책, 257쪽.

정충권 교수는 초기 창극의 형태에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.

초기 창극은 때로는 창에 중점을 두어 부수적으로 대사와 동작을 처리하기도 하면서, 때로는 서사적 내용의 극화에 중점을 두어 인물 의상, 무대 장치, 배우의 동작 등을 실제에 가깝게 재현하기도 하는 등의 공연 형태를 지녔었다. 하지만 창과, 배우들의 대사 및 동작을 적절히 부합되게 하지는 못했던 것으로 보인다. 이는 초기 창극이 전반적으로는 판소리의 공연적 특성을 완전히 떨쳐버리지 못했음을 뜻한다. 극장 무대 위에서 창이 인물의 대사로 제대로 자리 잡으면서 극의 진전까지 이루어내는 오늘날의 형식에 부합하는 창극은 1930년대 중반 조선성악연구회에 와서야 그 모습을 드러내었던 것이다.⁰³

03 정충권, 「초기 창극의 공연 형태와 위상」, 『국어교육』 114, 한국어교육학회, 2004, 258~259쪽.



[사진] 조선성악연구회 (1938.5) (출처: 한국콘텐츠진흥원 문화콘텐츠닷컴)

조선성악연구회는 1933년 5월 10일에 김초향^{金楚香}의 발의로 서울 관훈동에 있던 김초향의 집에서 송만갑^{宋萬甲}·김창룡^{金昌龍}·이동백^{李東伯}·정정렬^{丁貞烈}·한성준^{韓成俊} 등이 모여 창립한 단체이다. 1935년 서울 익선동에 있던 박녹주^{朴綠珠}의 집에 모여 대책을 논의하고, 박녹주의 주선으로 전라남도 순천의 독지가 김종익^{金鍾益}의 후원을 받아 그해에 익선동에 큰 한옥을 마련해 사무실을 차렸다.

당시 참가한 명인·명창들은 송만갑·이동백·김창룡·정정렬·김연수·정광수·김준섭·김초향·박녹주·김여란·임소향·김소희·박초월 등이었고, 김재선·정원섭과 같은 명고수, 강태홍·박종기·한주환·박상근·신쾌동·정남희 등의 산조 명인, 오태석 등 가야금병창 명인, 한성준·박소군과 같은 무용 명인, 김연승과 같은 경서도소리 명창 등이 있었다. 총지휘는 이동백이 맡았고, 창극의 작곡·편곡은 정정렬이, 기획과 사무는 김연승이 맡았다.

당시 이 연구회 한식 건물에는 수위실로 쓰는 문간방, 사무실로 쓰는 방 등이 있었으며, 창악실이 여러 개 있어서 송만갑·이동백·정정렬과 같은 명창들이 판소리를 전수하였고, 따로 기악실이 있어서 박종기·강태홍·정남희 등

산조 명인들이 기악을 전수하였다. 1935년에는 창극 단체를 조직해 그해 봄에 정정렬 편곡으로 창극 〈춘향전〉을 창립 기념 작품으로 서울동양극장에서 공연해 큰 성공을 거두었다. 이에 힘입어 조선성악연구회 창극단은 대구·부산·진주·광주·전주·함흥·평양·마산·충무·여수·목포·대전·청진·사리원·개성 등지의 전국 주요 도시를 순회공연하며 성황을 이루었다.

그해 가을에는 동양극장에서 〈심청전〉(정정렬 편곡, 김용성 극본)이 공연되었는데 역시 크게 성공하였다. 1936년 2월에는 정남희·오택석·조상선·임방울·김연수·박녹주·박초월·김소희 등 소장파들이 주동이 되어 조선성악연구회 직속 극단으로 창극좌를 조직하고 그해 4월, 〈홍보전〉(이동백 총지휘, 김용구 기획, 정정렬 편곡, 김용성 각색)을 동양극장에서 공연하였다.

창극좌는 〈홍보전〉에 이어 〈숙영낭자전〉 〈별주부전〉 〈배비장전〉 등을 공연해 성공을 거두었다. 한편 방송 출연은 물론 음반 취입에도 참여해 판소리와 가야금산조·거문고산조 등의 음반이 제작되면서 명인·명창들의 음악이 세상에 널리 알려지게 되었다. 원각사^{圓覺社} 이래 한때 주춤하던 창극이 부흥기를 맞게 되었다.⁰⁴

조선성악연구회를 통해 창극이 정립되면서 대중의 호응을 얻자 창극단이 여럿 생겨나고, 판소리를 창극화한 것 외에도 창극 작품이 많이 창작되었다. 이러한 정황은 광복 직후에도 지속되었다.⁰⁵ 당시 창극은 판소리를 중심으로 하면서도 다양한 춤과 음악을 함께 구성해 음악극으로 발전해 나갔고, 판소리를 더욱 대중화하는 데 기여하였다. 따라서 판소리에 기반을 두고 이를 무대화한 음악극을 ‘창극’이라고 부르기 시작했다.⁰⁶

광복 이후 국악원(대한국악원)의 산하 단체로 국극사가 창단되면서 1946년 1월 전국의 명창들이 모여 국극사 창단 기념 〈대춘향전〉을 공연하였다. 그 외에도 창극단으로 국극협회, 조선창극단, 김연수 창극단 등이 활동을 벌였다. 그러다 1948년 여성 국악인들이 여성국악동회를 결성, 여성 창극을 공연하면서 창극계는 또 다른 지평을 열기도 하였다. 이 시기 일반 창극계는 위축되었으나 여성국극은 대성황을 누리기도 하였다.

04 『한국민족문화대백과사전』

05 전성희 외, 국립극장 편, 『국립극장 50년사』, 258쪽.

06 유영대, 국립극장 편, 『국립창극단사』, 『국립극장 60년사』, 태학사, 2010, 208쪽.

1950년 4월 국립극장이 개관하면서 개관 기념 공연으로 창극 〈만리장성〉을 무대에 올렸다. 창극단이 아직 국립극장의 산하 단체는 아니었지만 국립극장과 국극사 대표의 계약으로 이루어진 공연이었다. 그러나 한국전쟁의 발발로 국극사는 해산하게 되고 1953년 재건되기는 했지만 그 후 활동이 거의 없었다.⁰⁷ 이후 1962년 국립극장은 기존의 국립극단 외에 국립창극단·국립무용단·국립오페라단을 창설하면서 본격적인 국립예술단의 면모를 갖추기 시작했다.

⁰⁷ 전성희 외, 국립극장 편, 『국립극장 50년사』, 258쪽.

02 국립창극단의 활동 역사 (1962~2009)

1) 국립창극단의 탄생과 창극의 정립

1962년 국립국극단의 창단은 1월 14일 각령 제379호로 국립극장 전속단체 설치 근거법이 공포된 데 따른 것이다. 창단 당시 국립국극단은 단장 김연수(재임기간 1962.1.1~1974.12.31), 부단장 김소희, 단원 박귀희·박초월·강장원·김준섭·임유앵·김경애·김경희·김득수·한일섭·장영창·강종철·정권진·남해성·한농선·박봉선·박초선·김정희·한승호 등 20명으로 구성되었다. 국극사의 상부 조직이었던 대한국악원은 1961년 한국예술문화단체총연합회 산하 한국국악협회로 흡수되어 창립 16년 만에 막을 내렸다. 그리고 국립국극단 단원이 1950년대 조직된 국극사와 김연수 창극단, 여성국극단 단원들을 중심으로 구성되었다는 점은 국립국극단이 창극 관련 공연 단체의 대표격으로 등장했음을 의미한다.⁰⁸

당시 국립국악원 원장이던 성경린은 “국극을 지향하고 국극을 확립해야 할 것”⁰⁹이라고 하면서 국립국극단에 대한 기대를 표했다. 이렇게 전속단체를 구성한 국립극장은 1962년 3월 22일부터 4월까지 전속단체의 창단과 국립극장 재개관을 기념하는 공연을 개최했다. 이후 국립국극단은 김연수가 연출한 <춘향전>을 3월 22일 명동 국립극장에서 창단 기념으로 공연하였다. 국립국극단 창단 공연이 끝난 후 국극단의 구성 인원은 20명 규모로 하고, 연간 2회 공연을 하며, 단원에 대한 월급은 없고, 등급에 따라 출연료를 지급하는 것으로 운영을 시작하였다. 하지만 두 번째 공연 <수궁가>(1962.10.13~15)

08 백현미, 「국립창극단의 창단과 운영」, 『세계화 시대의 창극』, 연극과인간, 2002, 67쪽.

09 성경린, 「국극수립의 길」, 『서울신문』, 1962.2.28.

는 창극이 아닌 연창회로 개최되었고, 처음부터 끝까지 단원 전원이 일인창, 이인창, 삼인창으로 나누어 입체창으로 부르는 형식이었다. 1963년에는 고전가극 <배비장전>(이상운 편극, 박진 연출, 김소희 작창)을 2월 22일부터 27일까지 올렸다. 이해 6월에는 제4회 공연으로 판소리 <춘향가>를 전·후편으로 나누어 14~15일에는 전편을, 16~17일에는 후편을 완창하였다. 이 역시 남녀 입체창 형식이었으며, 도창 김연수 외 15명이 참여하였다.¹⁰

¹⁰ 전성희 외, 국립극장 편, 『국립극장 50년사』, 260~261쪽.

이후 국립극장 운영체제는 불안하였고, 재정도 빈약하여 다수의 극장장이 단기간 재임하였다. 산하 단체들의 단원들 역시 임금 체불 불안에 시달려야 했다. 1964년에는 국립극장 직제를 폐지하고 오페라단을 제외한 3개의 전속 단체를 전면 개편하기도 하였다. 그러나 사정은 점점 열악해져 1966년 당시 공보부의 예산이 대폭 삭감됨에 따라 전속단원의 급료조차 제대로 지급할 수 없게 되었다. 이에 따라 단원이 절반으로 감축되고 김연수 단장을 제외한 김소희·장영찬·박초월·정권진·박귀희 등 6명만이 단원으로 남게 되었다. 이러한 사정은 1968년까지 이어져 창극이라기보다는 허울뿐인 명창의 발표회 정도의 공연¹¹이 이어졌다.

¹¹ 「형식에 그친 판소리공연」, 『동아일보』 1968.11.16.

1968년에는 국극정립위원회가 발족해서 판소리를 창극화하기 위한 본격적인 논의가 이루어졌다. 이 위원회는 위원장 서항석을 비롯해 박진·이혜구·이혜량·김소희·강한영·김동욱·김천홍·성경린·김연수·박헌봉·이진순 등이 참여했다. 여기서 나온 의견 즉, 고수나 악사를 무대에 세워 추임새도 하고 극의 일부가 되도록 하는 것, 판소리의 설명 부분을 도창이라는 이름으로 무대 한편에서 판소리식으로 부르도록 하는 것, 연출 대신 도연^{導演}이라는 용어를 사용하자는 것 등이 그것이다.¹² 이를 통해 1968년에는 <홍보가>를, 1969년에는 <심청가>를, 1970년에는 <춘향가>를 각각 정립하고 공연하는 성과를 냈다.

¹² 서항석, 「나와 국립극장⑦」, 『극장예술』, 1979.11, 29쪽.

이와 함께 1970년에는 새로운 전기를 맞이하는 여러 일이 있었다. 우선 창립 20주년을 맞은 국립극장은 기구를 개편하고, 전속단원도 대폭 보강했다. 또한 국악의 대중화 운동으로 새로운 이미지를 담을 수 있도록 국극이란 명칭 대신



[사진] 홍보가 포스터 (1972.9)

창극이란 명칭을 사용하기로 결정하였다. 이에 따라 국립국극단은 국립창극단으로, 국극정립위원회는 창극정립위원회로 바뀌었다.¹³

1973년 장충동에 국립극장이 신축되어 명동 시대를 마감하였다. 개관 기념으로 10월 17일 <성웅 이진신>(이재현 작, 허규 연출)을 공연하였다. 이러한 국립창극단 중흥의 시기에 김연수 초대 단장(1962~1974)이 별세하고, 2대 단장으로 박동진 명창이 임명되었다. 박동진 명창은

1962년부터 1972년까지 국립국악원의 국악사로 근무했고, 1960년대 후반부터 판소리 5대가를 최장시간 완창하는 기록을 세우며 대중적 인기를 끌고 있었으며, 1974년에는 <수궁가>(19회)에서 용왕 역을 맡으면서 국립창극단과 인연을 맺었다. 박동진 단장이 재임하는 동안 판소리 다섯 바탕 외에 <배비장전> <대업> <강릉매화전> 등이 공연되었고, 연출가로는 이진순과 허규가 활동하였으며, 박동진 단장 스스로는 창극 공연의 도창과 작창을 전담하다시피 하였다.¹⁴

1970년대 초반은 창극 정립을 위해 연출진이 노력한 성과가 무대에 구현된 시기이다. 1970년 9월에는 창극정립위원회가 완성한 <정립 춘향가>가 박진의 연출로 공연되었다. 창극의 현대화를 실현하기 위한 노력이 돋보였다. 1971년에는 창극정립위원회 편극, 이진순 연출의 <춘향전>이 이어졌다. 이진순은 전혜의 <춘향전>을 발전시키면서 ‘한국의 전통극’을 수립하고자 무대양식화를 고민¹⁵한 흔적을 보여주었다. 성경린은 “창극 정립의 문제점은 우리 고유의 형식이 없다는 점”¹⁶이라고 하면서 판소리의 풍부한 극적 요소를 어떻게 전통 연극으로 수립할 것인지가 문제라는 점을 토로하였다.

13 「전기찾는 국악」, 『경향신문』, 1970. 9. 9.

14 백현미 외, 국립극장 편, 『세계화 시대의 창극』, 71쪽.

15 유영대 외, 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 220쪽.

16 성경린, 「현대창극사」, 『국립극장 30년』, 국립극장, 1980. 35쪽.

이러한 고민의 연장선상에서 1972년에는 이진순 연출, 김연수 창 지도로 <홍보가>를 공연하였는데 아니리와 너름새는 물론 탈춤 사위와 버슴새를 활용한 창극을 시도하였다. 1973년에는 <배비장전>(연출 이진순)이 공연되었고 전통 5가만이 아닌 실창 판소리의 창극화에도 관심을 갖기 시작하였다.

한편 1973년은 국립극장이 장충동으로 이사한 해였는데, 5월 1일 자로 국립극단은 국립창극단으로 개칭되었다. 당시 국립창극단은 이진순 연출의 <수궁가>를 장충동 국립극장 개관 기념작으로 무대에 올리고자 하였으나, 예산상의 어려움으로 다음 해로 미루었다. 더욱이 당시 국립창극단장이던 김연수가 타계하였다. 1962년 이래 단장을 맡으며 국악계에 헌신하던 김연수의 유고로 국립창극단은 슬픔에 빠졌으나, 새로운 전환점을 맞이하기도 하였다. 당시 국립창극단은 '명창 판소리'를 기획하여, 여러 명이 부르는 연창회 형식에서 완창판소리 형식으로 과감히 변화를 꾀하였다. 1974년 3회의 '명창 판소리'가 기획되었는데, 첫 공연은 1974년 9월 28일 국립극장 소극장에서 개최되었다. 당시 첫 완창판소리의 주역은 박동진 명창으로 <숙영낭자전>을 완창하였다. 이로써 국립창극단의 완창판소리 역사가 시작되었다. 그러나 그것이 지속적으로 이어지지는 않았다. 당시 1974년 2회 '명창 판소리'는 10월 26일 27일 양일간 김소희와 조상현의 <춘향가>가 무대에 올랐고, 11월 29일 30일에는 박초월과 남해성의 <수궁가>가 완창되었지만, 2년간 공백이 있는 후 1977년 1월이 돼서야 '판소리감상회'라는 이름으로 재개되었고, 그나마 1983년 6월 19일까지 판소리 주요 대목을 부르는 형식으로 진행되었다. 비록 1974년 이후 완창이 그대로 이어지지는 않았지만 1985년 본격적인 완창판소리가 공연되기까지 국립창극단은 '판소리감상회'를 꾸준히 이어나가는 노력을 하였다.

1975년이 되자 박동진 명창이 제2대 단장(재임기간 1975.1.1~1979.12.31)을 맡게 되었다. 당시 22회 정기공연은 이진순 연출의 <배비장전>이었는데, 3월 19일부터 국립극장 대극장에서 공연되었다. 기존의 <배비장전>에 30인조 악단의 반주를 넣음으로써 풍부한 음악성을 살리는 계기가 되었다. 1975년에

는 창작 창극 <대업¹⁷>(박동진 창 지도, 이진순 연출)이 제작·공연되었다. 이 창극은 독립운동을 소재로 안중근 역 조상현, 어머니 역 박초월 등이 출연하였으며, 무용과 조명에 심혈을 기울여 기존의 창극과 차별화를 시도하였다. 특히 역사적 소재를 중심으로 한 창작 창극의 가능성을 보여준 무대였다.

1976년은 새로운 연출 기법을 도입한 <춘향전>(이원경 각색·연출)을 선보였다. 4월에 공연된 <춘향전>은 ‘전통의 현대적 계승과 재창조’라는 사명 아래 창극과 연극의 연결 고리를 찾기 위해 노력한 결과를 보여주었다. 이원경은 창을 기본으로 하는 음악극인 창극의 특성을 살리기 위해 창이 계속되는 동안에는 극의 진행을 멈췄다고 한다. 창극의 중심 역시 판소리라는 인식을 보여준 것이다.¹⁷

17 국립극장 『미르』, 2018.4.

1977년에 이르자 국립창극단은 이진순·이원경 연출 세대와는 다른 시대로 접어들기 시작했다. 곧 허규 연출의 시대가 시작된 것이다. 허규는 전통 양식을 바탕으로 연극 운동을 해온 연출가로 그는 새로운 시도를 통해 창극에 새바람을 몰고 왔다. 1977년 3월 24일부터 공연된 <심청가>(김소희 창 지도, 허규 연출)는 판소리의 대목을 적절히 구성하고 무대 활용과 장치에도 신경을 써 ‘음악극’으로서의 정체성을 다듬어나가기 시작했다. 허규는 이후 1978년 5월 국립극장 대극장에서 올린 <강릉매화전>(이재현 극본, 김소희 창 지도, 김영동 작곡, 허규 연출)을 통해 작품의 완성도를 높이기 시작했다. <강릉매화전>에는 실력 있는 제작진이 참여하였고, 박동진·박귀희·박초월의 도창과 매화 역 김동애, 이생 역 조상현 등이 출연하였다. 판소리와 창극을 양립시키면서 감상할 수 있도록 구성한 허규의 시도는 판소리의 눈대목을 제대로 살려 관객의 큰 호응을 얻었으며¹⁸, 창극 발전에 기여하였다.

18 유영대 외, 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 225쪽.

1979년 제30회 정기공연 작품은 <광대가>로 허규 작·연출이었다. 신재효의 삶을 그려낸 창작 창극으로 김소희 작창, 최현 안무, 이상규 음악 등 안정적인 무대를 선보여 대중적 지지를 받았다. 박초월·김소희의 도창과 신재효 역 조상현, 진채선 역 김동애·김성녀, 김세종 역 강종철 등이 출연하였다. 이어진 제31회 정기공연은 <가로지기(변강쇠타령)>으로 역시 허규 작·연출 작

품이었다. 서연호는 “놀이성을 충분히 살린 판굿으로서 의미”가 있다고 평했으며, 성경린은 “1970년대 최종의 작품이라는 의미뿐만 아니라 창극의 역사 70년에 있어서 바야흐로 창극의 정립에 접근하고 있다는 가능성”을 보여주었다고 하였다.¹⁹ 이러한 ‘허규표 창극’으로 이룬 성과는 이후 허규가 국립극장장이 됨으로써 창극 발전에 더욱 박차를 가하는 계기가 되었다.

19 유영대 외, 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 226쪽.

1980년에 박귀희 명창이 제3대 단장(재임기간 1980.1.1~1982.2.28)으로 취임하였다. 박귀희 단장은 국가무형문화재 제23호 가야금병창 예능보유자로 판소리는 물론 여성국극에서도 명배우로 이름을 떨쳤다. 국립창극단 창단 단원이기도 했고, 여러 창극에서 도창과 작창을 맡기도 하였다. 1980년에는 허규 작·연출의 <최병도전>이 무대에 올랐다. <최병도전>은 최초의 창작 창극 <최병도타령>을 복원한 것이다.

박귀희가 국립창극단장으로 재임하던 1981년에 허규가 극장장으로 취임했다. 허규는 국립창극단을 이끌고 첫 해외 공연을 나갔는데, 창극 <춘향전>(허규 작·연출)이 바로 그 작품이었다. <춘향전>을 통해 직접 판소리를 감상하는 재미와 창극의 양식화를 모색하는 두 숙제를 점검하는 기회가 되었다. 그리고 판소리가 지닌 음악성을 최대한 활용해서 성공시킨 무대²⁰라는 평가를 받았다. 허규 극장장은 재임하는 동안 개혁을 단행하기도 했는데, 전속단원의 계약제 실시, 단체장의 3년 임기제 및 겸직 금지, 단장·안무 및 연출자의 독립성 보장, 국립극단 이원화 등 운영 문제가 그 대상²¹이었다. 당시 오디션의 공정성 문제로 조상현 등 국악인 10여 명이 국립극장을 탈퇴하기도 했지만, 오디션 제도가 확립되고 실험적 공연이 다양하게 제작되는 등 여러 변화를 주도하기도 하였다.

20 구히서, 『판소리의 음악성을 전개시킨 무대』, 『공간』, 1981.10.

21 백현미 외, 국립극장 편, 『세계화 시대의 창극』, 73쪽.

1982년에 제4대 단장이 된 박후성(재임기간 1982.3.1~1990.12.31)은 9년간 재임하면서 판소리 다섯 바탕을 창극으로 공연하였고, 이외에도 <용마골장사> <부마사랑> <윤봉길의사> 등 창작 작품도 창극으로 공연하였다. 1982년 9월 4일부터 무대에 오른 <홍보가>(허규 연출)는 원본정리위원회에서 국본을 마련해 올린 것으로 창극사에서 매우 의미 있는 공연으로 평가된다. 그

간 창극은 제한된 시간 속에서 서구식 극작술을 바탕으로 공연되는 일이 많았는데, 허규는 우리식 완판창극을 주장해, 전통 판소리의 내용을 빠짐없이 모두 창극화하고자 노력을 기울였다. 그리하여 탄생한 작품이 바로 완판창극 〈홍보가〉였으며, 공연 시간은 4시간 30분이었다. 이후 〈춘향가〉 〈수궁가〉 〈심청가〉도 완판창극으로 제작되었는데, 그해 11월 2일부터 13일까지 소극장에서 5시간 분량의 완판창극 〈춘향전〉이 올랐다. 이 〈춘향전〉도 원본정리위원회에서 극본을 마련한 것이었다. 한편 허규는 총 23개 장면으로 구성된 〈춘향전〉을 소극장에서 공연함으로써 관객과 더 가까워서 교감하는 환경을 만들었다. 허규 연출의 〈토생원과 별주부〉는 1983년 4월 6일부터 29일까지 소극장에서 공연되었다. 이어서 9월 1일부터 4일까지는 창작 창극 〈부마사랑〉이 대극장 무대에 올랐다. 이 〈부마사랑〉은 고전소설 『윤지경전』을 바탕으로 각색된 창작 창극으로 불교음악, 궁중음악, 민요 등이 망라되어 활용되고 궁중연희가 재현됨으로써 볼거리와 들을 거리가 풍성했다.

1984년 4월 4일부터 12일까지 소극장에서 완판창극 〈심청가〉(허규 연출)가 공연되었다. 제44회 정기공연으로는 6월 15일부터 20일까지 창작 창극 〈서동가〉(이재현 작, 김소희 작창, 이원경 연출)가 무대에 올랐다. 한편 제45회 정기공연으로 오른 완판창극 〈홍보가〉(허규 연출)는 9월 27일부터 30일까지 대극장에서 공연되었다. 1982년에 오른 완판창극 〈홍보가〉가 정광수체를 기본으로 제작되었다면, 이해에는 박봉술체를 토대로 제작되어 무대에 올랐다. 4시간 20여 분의 공연에 홍보 역에는 조통달, 홍보처 역에 전정민, 놀보에 박후성, 놀보처에 김경숙, 도창에 오정숙이 출연하였다.

1984년 12월에는 동리 신재효 선생의 서거 100주년 기념 공연으로 본격 완판창극 공연이 기획되었다. 12월 18일부터 21일까지 〈변강쇠타령〉(박동진), 〈춘향가〉(성창순), 〈홍보가〉(조통달), 〈수궁가〉(오정숙)가 공연되었다. 이후 완판창극은 1985년부터 상설 공연으로 자리 잡아 현재에 이르고 있다.

1985년 4월 4일부터 8일까지 소극장에서 완판창극 〈적벽가〉(허규 연출)가 올랐다. 완판창극의 마지막 작품인 이 〈적벽가〉는 역시 창극정립위원회의 극

본을 바탕으로 제작되었으며, 5월 9일부터 13일까지 재공연되었다. 가을에는 창작 창극 <광대의 꿈>(손진책 연출)이 제작되었다. 10월 4일부터 6일까지 공연된 이 작품은 가왕 송홍록의 일대기를 창극으로 만든 것으로, 사회 부조리와 광대의 삶을 밀도 있게 그려냈고, 판소리 외에 마당놀이식 공연을 도입해 주목을 받았다. 최인석 작으로 창작 창극의 가능성과 손진책 연출의 여러 시도가 담긴 실험적인 작품이었다.



[사진] 적벽가 (1985.4)

1986년 아시안게임과 1988년 서울올림픽을 치르면서 전통문화의 중요성을 인식하게 된 국립극장은 극단과 창극단에 연수단원제를 실시하기 시작했다. 여러 대학에 국악과가 설치되면서 관련 인재들이 배출되고 있었고, 이들을 수용하는 일이 필요했던 것이다. 첫해인 1987년에 창극단원 5명이 연수단원으로 선발되어 활동했는데, 이 제도는 지금까지 시행되고 있다. 1986년 첫 작품은 제50회 정기공연 <용마골 장사>(허규 작·연출)였다. 이 작품은 ‘아기장수 설화’를 극화한 것이다. 도창 오정숙, 만덕 역에 왕기석, 운선공주 역에 안숙선이 출연하였으며, 같은 해 2회 재공연되었다. 이 작품은 그간 남도창 위주였던 창극에 서도창, 강원도 민요, 무가, 농요 등이 활용되면서 음악

적으로 확장된 면모를 보여주었다. 제56회 정기공연으로는 창작 창극 〈윤봉길의사〉(허규 작, 손진책 연출)가 12월 공연을 장식하였다. 다큐멘터리 기법을 도입한 손진책의 실험이 호평을 받았다. 허규에서 손진책에 이르는 창작 창극 실험은 창극의 지평을 넓혔을 뿐만 아니라, 이 시기부터 창작 창극과 실험적인 무대들이 탄력을 받아 생겨나기 시작했다.

1987년에는 제57회 정기공연으로 〈토끼타령〉(허규 연출)이 막을 올렸고, 제58회 정기공연으로 대극장에서 〈춘향전〉(허규 각색·연출)이 올랐다. 제59회 정기공연으로는 10월 21일부터 23일까지 창작 창극 〈두레〉(이보형 작, 정철호 연출, 심희만 연출)가 공연되었다. 도창에는 오정숙, 먹쇠 역 은희진, 단실 역 안숙선, 김학사 역 허희 등이 출연하였다.

1988년에는 제61회 정기공연으로 〈홍보전〉(이원경 연출)이 대극장에서 공연되었으며, 제62회 정기공연으로는 〈배비장전〉(이상운 편극, 허규 연출)이 4월 20일부터 29일까지 상연되었다. 이 작품은 6월과 8월, 12월에 걸쳐 재공연될 만큼 큰 인기를 얻었다. 〈배비장전〉의 인기에 이어 1989년이 되자 〈춘풍전〉(허규 각색·연출)이 초연되었다. 3월 31일부터 4월 14일까지 소극장에서 공연된 〈춘풍전〉은 해학적인 창극, 현대적인 창극으로 멋을 살리고, 당대 사회를 비판적으로 풍자하는 내용을 삽입해 관객의 호응이 높았다. 도창에 오정숙, 춘풍에 은희진, 춘풍처에 안숙선이 출연하였다. 1989년에는 역시 허규 각색·연출의 〈심청가〉가 만들어졌다. 이 〈심청가〉 공연이 끝난 후 ‘창극의 정형화를 위한 세미나’가 열렸고, 이를 바탕으로 제70회 정기공연에서 보완된 〈심청가〉가 막을 올렸다. 당시 세미나에서 백대웅은 “길(음계)과 청의 관계, 음질서와 본청의 변동, 음역과 음질서의 한계 등 조직적 체계적인 적응 훈련”이 필요하다는 점을 강조하였으며, 서연호는 “기존 판소리의 구조적 해체와 해석 및 연극적 재창조를 시도해야 한다”고 밝혔다.²²

²² 유영대 외, 국립극장 편, 『국립극장60년사』, 232쪽.

1989년까지 허규의 국립극장 시대가 막을 내리자 비로소 1990년 국립창극단장을 맡고 있던 박후성의 연출로 〈홍보전〉이 대극장에서 공연되었다. 제71회 정기공연 〈홍보전〉을 통해 박후성은 예술성과 오락성을 갖춘 새로운

23 제71회 공연 <홍보전> 팸플릿

창극의 길을 모색해 창극의 대중화 시대를 열어야 한다고 주장²³하였다. 이러한 변화의 조짐은 제72회 정기공연인 창작 창극 <황진이>(김봉호 작, 김홍승 연출, 정철호 작창)로부터 나타났다. <황진이>는 작품 전반을 새로운 연출로 신선하게 만든 것으로 평가받았다.

이후 12월 22일부터 26일까지 열린 제73회 정기공연은 <달아달아 밝은달아>(한명희 작, 김홍승 연출)로 소극장에서 공연되었다. 김홍승 연출가는 창극을 판소리만이 아닌 음악극의 양식으로 정립하기 위해 민요·시조·가곡·대중가요 등 서민의 정서를 담으려고 노력하였으며, 음악 편곡도 적극적으로 하여 서곡·간주곡·합창 등의 연주곡을 도입하였다. 1990년 이후 허규의 뒤를 이어 김홍승 연출의 극작법이 큰 흐름으로 지속되었다고 할 수 있다.

1991년 제5대 강한영 단장(재임기간 1991.1.1~1995.12.31)은 '창극 레퍼토리 개발'을 우선 과제로 삼고, <박씨전> <이생규장전> <구운몽> <명창 임방울> <황진이> 등 창작 창극을 무대에 올렸다. 이 밖에 해외 공연도 활발히 추진하여 대만·일본 등에서 창극을 공연하기도 하였다. 먼저 3월 12일부터 17일까지 <심청가>(김홍승 연출)를 소극장 무대에 올렸다. 김홍승의 <심청가>는 반주 음악에 비중을 두고 장면의 수를 줄이면서 음악적 감성과 여운을 강조하였다. 7월 13일부터 17일까지 제75회 정기공연으로 <박씨전>(정복근 작, 김소희 작창, 김효경 연출)이 올랐다. 76회 공연 <심청가>가 10월 15일부터 18일까지 대극장에서 올랐는데, 김소희 작창, 허규 각색, 김관규 연출의 작품이었다.

1992년 3월 13일부터 17일까지 열린 제77회 정기공연은 <박씨전>(정복근 작, 김소희 작창, 김효경 연출)이 다시 올랐다. 이전 해에 공연된 <심청가>는 6월에 한일문화교류 페스티벌로 대극장에서 재공연되었고, 8월 22일부터 25일까지 대극장에서 다시 공연되었다. 1993년 2월에는 제14대 대통령 취임 경축 공연으로 <춘향가>(김소희 작창, 강한영 각색, 김홍승 연출)가 대극장에서 올랐다. 이후 6월 4일부터 17일까지 소극장에서 제81회 정기공연으로 <이생규장전>이 상연되었다. 이 작품은 김시습 원작으로 홍원기 작, 오정숙 작창, 황두진 연출로 이루어졌다. 1993년은 한국의 음악극축제가 펼쳐져

10월 4일부터 10일까지, 11월 3일부터 7일까지 각기 대전 엑스포극장, 예술의전당 토월극장에서 <구운몽>(문정희 작, 김소희 작창, 홍원기 구성, 이병훈 연출)이 올랐다. 이 시기부터 연출자들이 자신만의 창극을 다양하게 선보이기 시작했고, 레퍼토리 역시 다양해졌다. <구운몽>은 당시 창극과 첨단 기술이 접목된 작품으로 기록되었다.²⁴ 첨단 조명기기, 애니메이션, 투명막 등으로 화려한 시각효과를 연출했다.

24 유영대 외, 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 236쪽.

1994년에는 <홍보가>(국극정립위원회 극본, 안숙선 작창, 김한영 구성, 심희만 연출)를 2월 25일부터 3월 3일까지 대극장에서 공연하였다. 이후 7월에는 <심청가>(안숙선 작창, 김효경 연출)가 대극장에서 올랐으며, 9월에는 <명창 임방울>(천이두 작, 김정옥 연출)이 창작 창극으로 선을 보였다. 제85회 정기공연으로, 장월중선이 작창하였다. 한편 1992년 12월부터 국립극장 산하 단체 중 무용단·발레단에 단장 겸 예술감독제를 도입하게 됨에 따라 강한영 단장은 1994년부터 단장 겸 예술감독의 직책을 맡게 되었다. 1995년에는 국립관현악단이 창단됨에 따라 창극단 기악부 소속 단원들이 국립국악관현악단 소속으로 이관됐고, 창극 공연 반주는 국립국악관현악단이 담당하게 되었다. 이 시기부터는 판소리와 창극 무대에 외국인 관객이 늘어나는 한편 교류가 생기면서, 다섯 바탕 전통 판소리가 일어·불어로 번역, 출판되기도 하였다.

1995년 첫 공연은 대극장에서 막이 오른 <수궁가>(김영자 작창, 강한영 극본, 김효경 연출)로 3월 11일부터 18일까지 상연되었다. 6월에는 광복 50주년 기념공연으로 <박씨전>이 재공연되었다. 제88회 정기공연은 <황진이>로 9월 20일부터 29일까지 소극장에서 열렸다. 이 작품은 지난 72회 때와는 달리 김봉호 작을 성창순이 작창하고, 정일성이 연출함으로써 분위기를 바꾸었다. 황진이 역에는 안숙선·김영자, 임백호 역에 왕기석, 지족선사에 윤충일 등이 출연하였다.

1996년에는 제6대 전향 단장(재임기간 1996.1.1~1997.12.31)이 국립창극단을 이끌기 시작했다. 전향은 무용가 출신으로, 재임 중에는 주로 대본 구성을 맡았으며, 당시 단원에는 오정숙·안숙선·김영자·은희진 외 23명이 활동

하였다. 1996년 첫 공연은 5월 3일부터 8일까지 공연된 <대춘향전>(안숙선 작창, 정일성 연출)이었다. 이후 제90회 정기공연으로 <배비장전>(전황 구성, 김영자 작창, 김홍승 연출)이 10월 4일부터 10일까지 소극장에서 공연되었다. 김홍승은 젊은 소리꾼을 주역으로 대거 발탁하여 젊은 감각을 살린 창극을 지향하였다.



[사진] 대춘향전 (1996.5)

1997년 제92회 공연에는 <효녀 심청>(전황 구성, 안숙선 작창, 김효경 연출)이 대극장에서 4월 1일부터 6일까지 공연되었다. 어린 심청 역에 유수정·정미정, 황후 심청 역에는 안숙선, 심봉사 역에 왕기석·윤충일, 뽕덕어미 역에 김영자 등이 출연하였다. 제93회 정기공연은 9월 9일부터 14일까지 소극장에서 <열녀춘향>(안숙선 작창, 박병도 연출)으로 선보였다. 제94회 공연은 소극장에서 <경복궁 북소리>(김영만 대본, 김효경 연출)가 올랐다.

제7대 단장은 안숙선 명창(재임기간 1998.1.1~1999.12.31)으로, 이 시기 창극단에 다시 기악을 담당하는 단원을 두기 시작했다. 한편 안숙선 단장은 단원의 정원 증가를 위해 노력하였다. 1999년 1월 채용된 20명의 연수단원

이 7월에는 정식 단원으로 발령이 나, 당시 국립창극단 단원은 50여 명으로 대폭 증가하였다. 이 시기에는 임진택과 김명곤 등이 연출을 맡아 활동하면서 공연성을 인정받기도 하였다.

안숙선 단장은 다시 허규의 창극을 전범으로 삼아 완판창극을 올렸다. 1998년 2월 14일부터 26일까지 완판장막창극 <춘향전>(김명곤 대본, 성창순 작창, 임진택 연출)이 대극장에서 공연되었다. 6월 18일부터 23일까지는 제 96회 정기공연 <광대가>(허규 작, 김일구 작창, 김효경 연출)가 대극장에서 올랐다. 제97회 공연은 정부 수립 50주년 기념 공연으로 <백범 김구>가 제작되었는데, 김병준 작, 정철호 작창, 김명곤 연출로 대극장에서 공연되었다. 김명곤은 김구를 역사적 영웅이라기보다는 외로운 내면과 신념을 가진 인간의 모습으로 표현하고자 하였다. 이후 98회 공연에서는 오랜만에 허규의 연출과 각색으로 <홍보가>가 올랐다. 11월 10일부터 15일까지 소극장에서 공연되었는데, 작창은 박송희가 맡았다. 이 작품은 박봉술 바디를 바탕으로 이루어졌고, 놀보 박타는 대목을 흥미롭게 그려냈다. 공연의 호응에 힘입어 이듬해 평양·마산·통영 등지에서도 공연되었다.

1999년 제100회 공연으로는 완판장막창극 <심청전>(조상현 작창, 김명곤 대본·연출)이 선택되었다. 이 작품은 6월 25일부터 7월 4일까지 대극장에서 공연되었는데, 6시간짜리 공연임에도 1만 3000여 명의 관객을 동원함으로써 흥행에도 성공하였다. 완성도 높은 공연은 시간에 상관없이 상업적으로 성공함을 보여준 사례였다.

2000년 제8대 단장으로 최종민(재임기간 2000.1.1~2001.12.31)이 임명되었다. 최종민 단장은 한국음악 이론가로 재임 기간에 다양한 기획공연을 선보였다. 2000년은 국립극장 개관 50주년을 맞은 해였다. 이해부터 단장과 예술감독이 각각 임명되어, 안숙선 예술감독과 공동 체제로 운영되었다. 이 시기에는 안숙선 단장 때부터 단원이 50여 명으로 증가하여 다채로운 활동이 가능해졌고, '창극단 기악부'가 신설되어 이태백·정현 등 10여 명이 활동하면서 창극단의 반주를 전담하였다. 먼저 제101회 정기공연으로 5월 6일부터

14일까지 완판창극 <수궁가>가 해오름극장에서 올랐다. 총 4시간 30분의 공연이었는데 토끼 역에 안숙선, 별주부 역에 조통달이 출연했고, 소리의 재미에 지루한 줄 몰랐다는 호평이 이어졌다. 2000년부터 국립극장 대극장은 해오름극장으로, 소극장은 달오름극장으로 명칭이 변경되었다. 제102회 정기공연으로는 9월 11일부터 17일까지 창작 창극 <배비장전>이 달오름극장에서 올랐다. 안숙선 예술감독, 김홍승 연출로 왕기석·주호종·유수정·박애리 등이 출연하였다. 한편 2000년 10월에는 ASEM 경축 공연으로 '한중일 춘향가 합동공연'이 열렸다. 이 공연은 <춘향가>를 세 부분으로 나누어 중국 절강 소백화월극단의 월극식(楊小青 연출), 일본 송죽주식회사의 가부키식(石澤秀二 연출), 국립창극단의 창극식(손진책 연출)의 연출로 구성되었는데, 동양 삼국의 고유 양식을 비교할 수 있어 의미 있는 기획공연으로 호평을 받았다. 또한 2000년부터 어린이창극이 기획되어 <은혜값은 제비>(김창화 연출)와 <토끼와 자라의 용궁여행>(류기형 연출)이 공연되었다. 어린이를 대상으로 교육성과 재미를 준 공연으로 큰 호응을 얻었다. 2001년부터는 어린이 소리꾼을 발굴하기 위한 '꿈나무명창 공연'이 열렸고, '차세대명창공연'은 젊은 소리꾼들이 기량을 발휘할 수 있는 무대로 주목받았다.

2002년은 제9대 단장으로 정회천 단장(재임기간 2002.1.1~2003.12.31)이 부임하고 안숙선이 예술감독이 되었다. 정회천 단장은 고법 이수자이자 전북대 한국음악과 교수로 국립창극단 40주년이 되는 해에 부임하여 여러 기획공연을 올렸다. 창극단 최초의 CD음반 <토끼와 자라의 용궁여행>을 출판하였으며, <춘향전> <다섯바탕던> 등을 공연하였다. 먼저 제105회 정기공연으로 완판창극 <춘향전>이 올랐다. 이 창극은 5월 3일부터 12일까지 해오름극장에서 공연되었다. 예술감독과 작창에 안숙선, 극본·연출에 김아라, 총지휘·각색은 정회천이 맡았으며, 전체 2부 9장으로 구성되어 총 5시간 20분이 걸리는 작품이었다. 이후 제106회 정기공연은 <다섯바탕던>으로 10월 23일부터 27일까지 해오름극장에서 공연되었다. 판소리 다섯 바탕의 눈대목을 중심으로 창극화한 것으로 옴니버스식 구성이 새로웠다. 예술감독 안숙선,

연출·각색 정갑균, 총구성 정희천, 대본·구성에 왕기석·조영규, 작곡 한상일 등이 참여하였다. 한편 2001년 ‘창극 100년, 국립창극단 40년사’를 위하여 발간위원회를 구성하고, 2002년 『세계화시대의 창극』을 간행하였다.²⁵

²⁵ 유민영 외, 국립극장 편, 『세계화 시대의 창극』, 2002.

2003년 제107회 공연은 창작 창극 〈청년시대〉였다. 이 작품은 윤봉길 의사의 애국적 활동을 창극화한 것으로 작창 안숙선, 연출·각색에 정갑균, 극본 조영규, 작곡 박범훈 등이 참여하였다. 윤봉길 역에 주호중, 어머니 역에 안숙선·유수정 등이 출연하였으며, 4월 5일부터 13일까지 해오름극장에서 상연되었다. 당시는 대한민국 임시정부 수립 84주년이 되는 해였으며, 〈백범 김구〉 이래 독립운동을 주제로 한 창극이 뜻깊게 다가왔다. ‘매헌 윤봉길의 사 상해의거 70주년 기념’ 작품이었다.



[사진] 청년시대 (2003.4)

국립극장에서 윤봉길 의사의 삶을 다룬 ‘청년시대’라는 창극이 공연되고 있다. 창극의 이름을 청년시대라고 붙인 것은 윤 의사가 중국 칭다오(青島)에서 가족에게 보낸 아래와 같은 내용의 서신에서 나온 것이 아닌가 생각된다.

“사람은 왜 사느냐? 이상을 이루기 위해서 산다. 이상은 무엇이나? 목적의 성공자이다. 보라 풀은 꽃을 피우고 나무는 열매를 맺는다. 만물의 영장

26 「임시정부 민족정신 계승을」,
『문화일보』 2003.4.12.

인 사람인 나도 이상의 꽃이 피고 목적의 열매가 맺기를 자신하였다. 그리고 우리 청년시대는 부모의 사랑보다, 처자의 사랑보다도 일층 더 강의^{剛毅}한 사랑이 있는 것을 각오하였다.” 대의를 위해서라면 기꺼이 자신을 태울 수 있는 뜨거운 열정을 가진 한 청년의 기개를 느낄 수 있는 대목이다.²⁶

그러나 <청년시대>에 대한 평가는 비장미 일색이라는 창극에 대한 비판으로 이어졌다.

2003년의 두 번째 공연은 9월에 열린 <삼국지 적벽가>(9.29~10.5)였다. 연출 김홍승, 극본은 국립창극단 편극위원회(정회천·박성환·조영규)였다. 박봉술제 <적벽가>를 바탕으로 무대화한 것으로 비로소 완판창극에 버금가는 창극화가 이루어졌다고 할 수 있다. 이 공연은 제108회 정기공연이자 국립극장 남산 이전 30주년 기념작이었다.

‘적벽가’가 창극으로 오르지 못한 이유는 무엇보다 소리에 있다. ‘적벽가’가 기교보다는 힘, 무게, 깊이를 한꺼번에 요구하는 ‘서술이 있는’ 소리인 만큼 이를 잘 소화해 내는 소리꾼들이 많지 않았다. 특히 전체적으로 남성 소리꾼이 많지 않은 상황에서 남성이 주를 이루는 적벽가를 무대에 올리는 일이 그리 쉽지는 않은 일. 또한 극의 대부분이 전쟁 장면과 같은 장대한 스케일을 요구하므로 이를 무대화하기에 어려움이 있었다. 국립창극단은 오랫동안 ‘적벽가’의 창극화에 대한 고민을 해왔는데, 창극단 내 편극위원회(정회천, 조영규, 박성환)를 결성, 창극 대본 작업에 착수하는 등 본격적인 창극화 작업을 준비하게 되어 그동안 누구도 엄두를 내지 못했던 이 작품을 2003년 가을, 마침내 연출가 김홍승과 손을 잡고 제대로 된 ‘창극 적벽가’로 국립극장 해오름극장에 올리게 된 것이다.

한국 창극사에 새로운 기념비를 세우게 될 창극 <삼국지 적벽가>. 단순히 ‘대형 창극’이라는 외형뿐 아니라 판소리 ‘적벽가’로서의 소리와 음악에도 충실을 기할 이 작품은 무대예술로서 여느 장르와 비교되지 않는 독특

한 경쟁력을 지닌 한국 창극 작업의 현재를 가늠해 볼 수 있는 뜻깊은 작품이 될 것이다.²⁷

27 제10회 공연 〈삼국지 적벽가〉 팸플릿

한편 2000년 이후에는 어린이창극이 제작되면서 큰 호응을 받았는데 2000년 〈은혜깊은 제비〉(극본 최종민, 작창 안숙선, 연출 김창화)를 시작으로 2001년 12월 21일부터 30일까지와 2002년 7월 31일부터 8월 8일까지 〈토끼와 자라의 용궁여행〉(작창 왕기석, 작곡 김대성, 안무 김옥희, 연출·각색 류기형)이 인기리에 공연되었다. 이후 2003년에는 어린이창극 〈호녀 심청〉(작창 왕기석, 안무 문창숙, 연출·대본 류기형)과 〈춘향이와 몽룡이의 사랑이야기〉(작창 유수정, 안무 오세란, 각색·연출 방은미)가 각기 7월과 12월에 공연되었다. 어린이창극은 판소리 5대가를 중심으로 하면서 어린이 눈높이에 맞는 환상적인 설정과 재미있는 캐릭터들이 표현되어 어린이를 위한 창극 개발의 중요성을 깨닫게 해주는 계기가 되었다.

2004년부터는 국립창극단이 예술감독 단독 체제로 운영되었다. 제10대 단장 겸 예술감독은 다시 안숙선 명창(재임기간 2004.1.1~2005.12.31)이 맡아 다채로운 공연을 올리게 되었다. 이 시기 정기공연으로 〈심청전〉〈제비〉〈춘향〉이 제작되었다. 제109회 정기공연으로는 달오름극장에서 〈심청전〉(이용택 지휘, 김효경 연출)이 상연되었다. 〈심청전〉은 음악적 구성에서 찬사를 받았다. 2004년에 주목할 만한 창극으로는 제110회 공연으로 열린 〈제비〉(10.29~11.3)를 들 수 있다. 〈제비〉는 창작 창극으로 제임스 미키 원작, 이윤택 연출로 제작되었다. 조선통신사로 일본을 방문한 이경식이 난리통에 실종된 자신의 부인 ‘연’을 만나나 이미 일본인의 아내가 된 연은 이경식을 따라 조선으로 향하던 중 자결한다는 줄거리를 가지고 있다. 안숙선·박애리·김지숙·왕기철·남상일·왕기석·김학용 등이 출연하였으며, 특히 다양한 우리 전통극의 자산을 활용했다는 점에서 호평받았다. 굿 장면과 하용부의 춤도 화제²⁸가 되었다.

28 유영대 외, 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 245쪽.

2005년 제111회 정기공연으로 〈춘향〉이 해오름극장(4.9~17)에서 올랐다.

연출·각색은 정일성, 예술감독·작창은 안숙선이 맡았다. 2004년에는 공연되지 못한 어린이창극은 2005년에 다시 제작되었다. 8월 5일부터 21일까지 달오름극장에서 <홍부놀부>(박종선 음악감독, 왕기석 작창·소리 지도, 류기형 각색·연출)가 공연되어 어린이들에게 열띤 호응을 얻었다. 할미제비 역에는 허애선, 놀부처 역에는 김경숙이 출연하였다. <홍부놀부>를 통해 류기형 연출가는 어린이창극 전문가로서 저력을 보여주었다. 이 작품은 “‘왕따’와 ‘대입’ ‘빈부’ 등의 문제를 생각하는 ‘왕따 송’ ‘고액과의 송’ ‘밥쥐 송’ 등을 들을 수 있게 하였으며, 화려한 무대와 기발한 소품 등으로 보는 재미를 한층 업그레이드했고, 객석과 무대가 하나로 이어져 색다른 경험을 할 수 있다.”²⁹고 평가받았다. 그러나 어린이창극은 이후 2008년이 되기까지 침체기를 겪고 무대에 오르지 못했다.

29 「밥쥐 송 창극으로 들어보세요」 『한겨레21』, 2005.8.19.

제11대 예술감독으로 유영대 교수(재임기간 2006.2.3~2011.12.31)가 임명되었다. 고려대 교수이며 국문학을 전공한 이론가로 그는 미학적 표현에 바탕을 둔 작품들을 올렸다. 유영대 단장은 6년여의 재임 기간 중 기왕의 창극 기반 위에서 ‘우리 시대 정서를 담은 멋진 음악극’을 만들고자 노력했다. 첫 작품으로 2006년 4월 유니버스 전통 창극 <십오세나 십육세 처녀>가 공연되었다. <십청가>와 <춘향가>에서 중요한 대목을 모아 새롭게 구성한 것으로 김홍승 연출, 작창과 도창에 안숙선, 작곡과 지휘에 이용탁, 대본 박성환·조영규, 안무에는 이문옥 등이 참여하였다. 이 작품의 호평에 힘입어 2006년에는 창극 <청>(작창 안숙선, 대본 박성환, 안무 정은혜, 연출 김홍승)을 제작하였다. 9월 22~23일 전주세계소리축제 폐막작으로 초청되어 전주에서 먼저 막을 올렸는데, 폭발적 호응을 얻어 3대 우수 공연으로 인정받았다. 이후 이 작품은 국립극장의 국가브랜드 제작 정책에 따라 국립창극단 국가브랜드 공연으로 해오름극장에서 11월 7일부터 11일까지 공연되었다. 도창에 안숙선·유수정, 심청 역에 김지숙·박애리, 심봉사 역에 왕기철·왕기석, 뽕덕이네 역에 김금미, 황봉사 역에 윤충일·김학용 등이 출연하였다. <청>은 2006년부터 2009년까지 50회 공연으로 6만 관객을 동원하였다. <청>을 통해 우리나라의



[사진] 청 (2006.11)

보편적 음악극으로서 창극에 대한 실험과 도전이 큰 성공을 거두었다고 평가받았다. 대체로 다음과 같은 평론이 이어졌다.

우선 최소한의 세트, 최대한의 여백을 살린 공간 미학. 극적 상징성을 담고 있는 회전무대의 역동적인 사용이 두드러진다.(이학순의 무대미술). 그리고 이로써 도달하게 된 주인공 ‘청’의 개인성 부각도 특징적이다. 그동안의 공연물들이 주제를 전달하기 위한 도구로서의 ‘심청’에 머물러 있었다면, 창극 〈청〉은 주인공의 내면에 다가가고자 의도했다. 공연 포스터도 이를 충분히 반영하고 있다. 분분히 날리는 꽃잎 아래 외로이 홀로 선 심청의 뒷모습은 안명한 세계의 개안을 위해 자신을 던질 수밖에 없는 심청 개인의 고뇌를 잘 담고 있다. 심청에게서 성씨를 떼내고, ‘효’라는 윤리적 수식을 훌훌 벗기고서 ‘청아!’ 하고 오직 이름만을 불러놓고 보니, 세계와 대면한 개인으로서의 청이 더욱 더 고독하게 부각되는 것이다.³⁰

³⁰ 장성희, 「창극의 새로운 영역을 탐사하다」, 국립극장 『미르』, 2007.4.

한편 2006년 〈맹진사댁 경사〉를 창극으로 만든 〈시집가는 날〉(작창 안숙선, 작곡 이태백, 극본 박성환)이 12월 22일부터 29일까지 달오름극장에서

공연되었는데, 이듬해 국립창극단의 기획공연으로 재공연되었고, 동해·부산 등 지방공연을 포함해 50회 이상 공연을 이어나가며 호평을 받았다. 그리고 2007년 젊은 창극 <산불>이 기획되었다. 이 작품은 ‘젊은창극 시리즈’ 중 가장 긍정적인 것으로 평가되며, 새로운 가능성을 열었다. 창극단의 단원인 박성환이 연출과 창극본을 맡고 이용택이 작곡한 이 작품에 대해 연극인들의 관심이 높았으며, 탁월한 작품이라는 평을 받았다.³¹ <산불>은 한국전쟁 시 국군과 빨치산의 틈바구니에서 남자들은 모두 희생되거나 길을 떠나 노망난 김노인과 아이들을 빼곤 줄지에 여자들만 남은 두메산골 과부촌을 배경으로 한다. “<산불>은 인간이 통제할 수 없는 증오와 전쟁, 남녀의 삼각관계를 단순하면서도 감동적으로 짜 올린 작품”³²으로 호평받았다. 김경숙·김금미·유수정·김지숙·박애리·우지용·임현빈 등이 주요 배역을 맡았다. 이후 <산불>은 2008년에 기획공연으로 6월 13일부터 22일까지 달오름극장에서 재공연되기도 하였다.

31 유영대 외, 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 253쪽.

32 조정진, 「'산불' 판소리와 만나 창극으로 거듭난다」, 『세계일보』 2007.12.14.

2008년 제113회 정기공연은 5월 5일부터 10일까지 해오름극장에서 올린 <춘향>(유영대 예술감독, 안숙선 작창, 이용택 작곡·지휘, 김용범·조영규 각색, 김효경 연출)이었다. 도창에는 안숙선, 춘향에 김지숙·박애리, 이도령에 왕기철·임현빈, 월매에 임향님·김미나 등이 출연하였다. 이 작품은 <십오세나 십육세 처녀>에서 ‘십오세’가 <칭>으로 발전한 것에 대해 ‘십육세’를 <춘향>으로 완성해 달라는 주문과 기대에 응답한 것이었다. 그러나 큰 기대와는 달리 종합적인 면에서 혹평을 받았다.³³

33 유영대 외, 위의 책, 251쪽.

2009년 다시 국립창극단의 예술감독으로 연임된 유영대 예술감독은 10월 29일부터 11월 1일까지 해오름극장에서 <적벽>을 올렸다. 연출 이윤택, 작창 김경숙, 작곡과 지휘 이용택, 대본은 국립창극단 편극위원회(왕기석·조영규·박성환)가 맡았다. 출연진은 조조에 왕기석·남상일, 유비에 조영규·김학용, 관우에 왕기철·허종렬, 장비에 윤석안·우지용, 조자룡에 이시웅·임현빈, 공명에 박애리·이연주, 주유에 김형철·이영태, 노군사에 윤충일 등이 참여하였다.

젊은 창극으로는 <로미오와 줄리엣>(안숙선 소리 작곡, 박성환 연출)이 2월



[사진] 로미오와 줄리엣 (2009.2)

6일부터 14일까지 달오름극장에서 공연되었다. 로묘에 임현빈·이광복, 주리에 박애리·민은경, 최불립에 김학용, 문태규·약장수에 윤충일 등이 출연하였다. 이 작품은 셰익스피어 작품을 번안한 것으로 서구 연극을 창극화한 첫 작품으로서 새로운 창극의 독자적 영역을 개척한 것으로 평가되었다.

창극 <로미오와 줄리엣>은 셰익스피어의 한국화를 시도하면서 우리 전통 대동 놀이마당의 원형을 그대로 살렸다. 무대의 화려함에 기대기보다 창극 본래의 묘미로 승부하겠다는 진정성을 엿볼 수 있는 부분이다. 불거리에 지나치게 의존하다가 정작 음악이나 배우들의 연기는 문혀 버리고마는 요즘 유행하는 대형 뮤지컬과는 다른 길을 선택한 오기만 해도 높이 살 만한 것이다. 우리 소리의 보배 안숙선의 작창은 역시 우리를 실망시키지 않았다. 젊은 작곡자 이용택의 음악도 무대의 단조로움으로 인한 따분함을 멀리 날려 버려주었다.³⁴

³⁴ 이종민, 국립극장 『미르』, 2009.8.

이와 같은 도전과 실험은 우리 창극을 세계화하고 대중화하는 데 크게 기여하였다. 더욱이 번안극으로의 소재 확장이나 우리 소설의 창극화 등은 다

양한 소재 발굴과 형식을 실험하고자 하는 고민 속에 이루어진 것이었다. 특히 젊은 창극의 시도나 연출의 새로움이 개인의 기량을 넘어서 집단 창작의 공동 작업 과정에서 나온 것이어서 더욱 의미 있다고 할 것이다.

2) 국립창극단의 완창판소리사(1974~2009)

국립창극단에서 진행하는 기획공연, 레퍼토리 공연, 신작 공연, 창작 공연 등이 있지만, 무엇보다 완창소리의 긴 역사를 쓰고 있다는 점을 잊지 말아야 한다. 국립창극단에서 애초부터 완창판소리가 있었던 것은 아니었으나, 1960년대 완창의 중요성이 부각되면서, 부분적으로 이루어지던 판소리감상회가 1985년 <완창판소리> 상설공연으로 자리 잡게 된다. 전국의 실력 있는 명창들이 이 무대에서 등용되거나 기량을 인정받았으며, 완창의 횡수와 기량에 따라 명창들의 존재감이 빛나는 역할을 하였다. 무엇보다 <완창판소리> 소리꾼들이 기본적인 역량을 선보이는 자리였고, 자신이 전승한 소리가 어떠한 계보인지를 자리매김하는 시간이기도 하였다. 따라서 본 항목에서는 <완창판소리>의 역사를 따로 다룸으로써 창극의 기본인 판소리의 전승과 계보가 현대에 어떻게 이어지고 있는지 살펴보고자 한다.

최동현 교수는 완창의 탄생에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.

박동진처럼 대중의 관심을 끌지는 못했지만 박동진 이전에도 완창 공연은 있었다. 바로 임방울의 <적벽가>와 <수궁가>이다. 현재 여러 가지 형태로 쉽게 구해 들을 수 있는 임방울의 <수궁가>와 <적벽가>는 공연 실황 녹음이다. <수궁가>는 1956년 11월 24일 국립국악원 주최 국악감상회 실황 녹음이며, <적벽가>는 1957년 9월 21일 연세대 주최 국악감상회 실황 녹음이다. 이 경우를 보면 박동진 이전에도 판소리 완창 공연은 있었다. 다만 박동진처럼 확실한 목적을 가지고 시도하지 않았으며, 그 때문에 대중의 이목을 끌지도 못했을 뿐이다. 또 임방울의 공연은 두 시간을 넘지 않아서 일반적인 공연 관습을 벗어난 범위의 공연도 아니었다. 그러나 박동진

은 다섯 시간이라고 하는 일반적인 공연 관습을 벗어난 장시간의 판소리 공연을 시도했다. 바로 이 점이 박동진의 새로움이다.

그러므로 박동진이 실제로 무대에서 완창을 시도한 최초의 소리꾼은 아니라고 할지라도, 일반적인 공연 관습을 벗어난 장시간 판소리 완창을 기획하고 실행하여 이목을 집중시키고, 그 결과 판소리계에 큰 파장을 일으킨 것은 사실이다. 그러므로 박동진을 완창의 창안자라고 부르는 것이 잘못된 일은 아니다. 박동진은 다음 해인 1969년 5월 20일 여덟 시간에 걸친 〈춘향가〉 발표회를 국립극장에서 열었다. 이때 기사에 비로소 “완창”이라는 용어가 등장한다.³⁵

35 최동현, 「판소리 완창의 탄생과 변화」, 『판소리연구』 38, 판소리학회, 2014, 353쪽.

1960년대 당시 판소리는 ‘토막소리’로 존재했기 때문에 판소리 전체를 감상하기가 어려웠다. 박동진이 1968년 〈홍보가〉 완창을 시작으로 완결성과 완전성을 지닌 판소리를 한 무대 안에서 이룬 성과는 판소리에 대한 관심과 ‘대중화’로 이어졌다. 그리고 이후에도 박동진은 완창판소리 무대를 지속적으로 마련해, 국립창극단 완창판소리에서만 19회의 공연을 열었다. 이처럼 완창 판소리가 판소리 발표에서 명성과 실력을 뽐내는 공연으로 자리 잡기까지 1970년대에 판소리를 확산하려는 노력이 있었다.

국립창극단은 1974년 초대 김연수 단장의 유고로 연말까지 단장 자리가 공석이었다. 그런데 그해 9월 박동진 명창을 초빙해 판소리를 감상하는 전통적인 공연을 만들었다. 1974년 첫해에는 ‘명창판소리’라는 이름으로 3회에 걸친 완창 공연을 선보였다. 1974년 9월 28일 박동진은 국립극장 소극장에서 〈숙영낭자전〉 완창으로 첫 시작을 알렸다. 두 번째 ‘명창판소리’는 10월 26일 김소희의 〈춘향가〉, 10월 27일 조상현의 〈춘향가〉로 이틀에 걸쳐 공연되었다. 세 번째 ‘명창판소리’는 11월 29일 박초월의 〈수궁가〉, 11월 30일 남해성의 〈수궁가〉로 역시 이틀에 걸쳐 공연되었다. 이후 제2대 단장으로 박동진이 1975년 부임하였다.

1975년이 되자 명창들의 판소리는 ‘토요민속예술제’라는 이름으로 기획되

었다. 1975년 한 해 많은 명창이 무대에 올랐다. 4월 5일은 한농선·박귀희, 4월 12일은 박동진, 4월 19일은 강종철·박초월, 4월 26일 조상현·김소희가 매주 토요일 무대에 올랐다. 이후 6월 7일은 한농선·김소희, 6월 14일은 강종철·박초월, 6월 21일은 조상현·박동진, 6월 28일은 남해성·박귀희가 출연했다. 4월과 6월 공연을 끝으로 1976년에는 공연이 열리지 못하다가, 1977년이 되어서야 <관소리감상회>라는 이름으로 본격적인 소극장 판소리 감상 시대가 열렸다. 이후 1983년까지는 여러 명창이 한 대목씩을 부르는 것으로 형식이 정착됐는데, 연간 한두 번을 제외하고는 매달 감상회가 열렸다.

첫 <관소리감상회>는 1977년 1월 29일 국립극장 대극장에서 열렸다. 이때 조영자(심봉사 황성기는 대목), 은희진(적벽대전), 신영희(홍보 박타는 대목), 박동진(수궁가 중 자라 세상에 나오는 대목)이 출연하였다. 2월 26일부터는 소극장으로 자리를 옮겼다. 이때는 이정일(조조 패주하는 대목), 조남희(심청가 중 애기 어르는 대목), 남해성(토끼 수궁 탈출하는 대목), 박초월(홍보 매편파는 대목)이 출연하였다. 4월 30일에는 김정숙·김영자·조상현·강종철, 5월 28일에는 최영길·조통달·김동에·김소희, 6월 25일에는 김종엽·윤성배·오정숙·한농선이 참여하였다. 7월 30일에는 왕기창·은희진·신영희·박동진이 출연하였다. 8월 27일에는 김광희·조통달·남해성·박초월이 출연하였다. 9월 24일에는 조남희·한농선·조상현·강종철이 출연하였다. 11월 26일에는 왕기창·신영희·박후성·김소희가, 12월 24일에는 조영자·김종엽·오정숙·박동진이 출연하였다. 이렇게 <관소리감상회> 첫해부터 걸출한 명창들이 참여해 판소리의 진면목을 보여주었으며, 이러한 전통이 1983년까지 이어졌다. <관소리감상회>에 출연한 명창, 고수들은 다음과 같다.³⁶

36 국립극장 편, 『세계화 시대의 창극』, 268~271쪽.

[표] 국립창극단 <관소리감상회> 목록

연도	날짜	출연 명창	고수	비고
1974	09.28	박동진	미상	'명창판소리'라는 이름으로 기획
	10.26~27	김소희, 조상현	미상	
	11.29~30	박초월, 남해성	미상	

연도	날짜	출연 명창	고수	비고
1975	04.05	한농선, 박귀희	미상	'토요민속예술제'라는 이름으로 개최
	04.12	박동진	박후성, 강종철	
	04.19	강종철, 박초월	미상	
	04.26	조상현, 김소희	미상	
	06.07	한농선, 김소희	강종철	
	06.14	강종철, 박초월	박후성	
	06.21	조상현, 박동진	강종철	
	06.28	남해성, 박귀희	강종철	
1977	01.29	조영자, 은희진, 신영희, 박동진	박후성	판소리감상회
	02.26	이정일, 조남희, 남해성, 박초월	박후성	
	04.30	박초월, 김정숙, 김영자, 조상현	박후성	판소리감상회
	05.28	최영길, 조통달, 김동애, 김소희	박후성, 강종철	
	06.25	김종엽, 윤성배, 오정숙, 한농선	박후성, 강종철	
	07.30	왕기창, 은희진, 신영희, 박동진	박후성, 강종철	
	08.27	김광희, 조통달, 남해성, 박초월	박후성, 강종철	
	09.24	조남희, 한농선, 조상현, 강종철	박후성	
	11.26	왕기창, 신영희, 박후성, 김소희	박후성, 강종철	
	12.24	조영자, 김종엽, 오정숙, 박동진	박후성, 강종철	
1978	02.25	박귀희, 오정숙, 은희진, 김경숙	박후성, 강종철	
	03.25	박동진, 남해성, 조통달, 김동애	박후성, 강종철	
	04.29	강종철, 조상현, 한농선, 조남희	박후성, 강종철	
	06.24	박초월, 김소희, 신영희, 김정숙	박후성	
	07.29	박동진, 오정숙, 은희진, 김경숙	박후성, 강종철	
	08.26	강종철, 남해성, 조통달, 강정자	박후성	
	09.30	김소희, 한농선, 이정일, 왕기창	박후성, 강종철	
	10.28	박귀희, 신영희, 윤충일, 김종엽	박후성, 강종철	
	11.25	박초월, 조상현, 조남희, 김광희	박후성, 강종철	
	12.24	김경숙, 은희진, 김동애, 조상현	박후성, 강종철	
1979	02.24	안숙선, 김경숙, 은희진, 오정숙, 박동진	박후성	
	03.31	강형주, 전정민, 조통달, 남해성, 박초월	박후성	
	04.28	김성녀, 왕기창, 조남희, 한농선, 강종철	박후성	
	05.26	오병수, 김종엽, 오정숙, 박후성, 박동진	강종철	
	06.30	이정일, 윤충일, 강정자, 신영희, 조상현	강종철	
	07.28	안숙선, 김경숙, 은희진, 오정숙, 박동진	강종철	

연도	날짜	출연 명칭	고수	비고
1979	08.25	강형주, 전정민, 통통달, 남해성, 박초월	강종철	
	09.29	왕기창, 신영희, 한농선, 강종철	박후성	
	10.27	이정일, 강정자, 오정숙, 박귀희	박후성	
	11.24	김경숙, 은희진, 김동애, 조상현	박후성	
1980	02.23	왕기창, 김동애, 신영희, 남해성	박후성, 강종철	
	03.29	오병수, 전정민, 오정숙, 강종철	박후성, 강종철	
	04.26	윤충일, 강정자, 한농선, 박후성	박후성, 강종철	
	05.31	안숙선, 은희진, 조상현, 박귀희	박후성, 강종철	
	06.28	강형주, 김동애, 신영희, 박후성, 남해성	박후성, 강종철	
	07.26	김성녀, 전정민, 오정숙, 강종철	박후성, 강종철	판소리감상회
	08.30	은희진, 한농선, 창극(박후성, 강형주, 강종철)	신평일	
	09.27	남해성, 김소희, 창극(조상현, 은희진, 김경숙, 강정자, 전정민)	신평일	
	10.25	오정숙, 박귀희 남도민요(남해성, 한농선, 신영희, 강정자, 김경숙 외)	신평일	
	11.29	조상현, 박동진 창극(강종철, 김경숙, 박후성, 오정숙, 김종엽)	미상	
1981	08.29	강형주, 신영희, 강종철 창극(국립창극단 단원)	신평일, 윤충일	
	09.26	김동애, 강정자, 한농선 민요(창극단 여단원)	신평일	
	10.31	안숙선, 은희진, 조상현 창극(국립창극단 단원)	신평일, 윤충일	
	11.28	김경숙, 김영자, 오정숙 창극(국립창극단 단원)	신평일	
1983	03.13	최재현, 김일구, 성창순, 윤충일	김동준	
	03.27	윤충일, 전정민, 박동진	김동준	
	04.10	오정숙, 최란수, 강형주	김동준, 김일구	
	04.24	박봉술, 허희, 안숙선	김동준, 김일구	
	05.08	허희, 김일구, 안숙선	김동준, 김청만	
	05.22	박송희, 윤석기, 전정민	김동준, 김일구	
	05.29	최승희, 이일주, 송순섭	김득수	
	06.05	강종철, 김영자, 김경숙	김일구, 김청만	
06.19	김종엽, 강정자, 오정숙	미상		

1977년부터 1983년에 이르는 <판소리감상회> 기간의 날짜와 출연진을 보면 매월 1회의 행사를 지속적으로 이어나가는 데 어려움과 변화가 많았음을 알 수 있다. 이 감상회는 1977년부터 1980년 7월까지 매월 4~5명의 출연진이 판소리의 한 대목을 부르는 것으로 이어졌다. 고수는 박후성과 강종철이 번갈아 도맡았다. 그런데 1980년 8월부터 1981년 11월에 이르는 공연은 일부 국립창극단 단원들이 출연한 창극이 공연되거나 민요 합창을 하는 것으로 정통 판소리 공연에 변화를 주었음을 알 수 있다. 게다가 1981년 상반기에는 아예 공연이 없었던 점으로 보아 당시 <판소리감상회>가 안정적으로 운영되지 못했음을 알 수 있다. 이것은 당시 시국이 어수선하기도 했거니와, 출연진에 대한 새로움이 없어졌기 때문으로 추정된다. 1980년 7월까지 출연한 명창은 강정숙·강정자·강종철·강형주·김경숙·김광희·김동애·김성녀·김소희·김영자·김정숙·김종엽·남해성·박귀희·박동진·박초월·박후성·신영희·안숙선·오병수·오정숙·왕기창·윤성배·윤충일·은희진·이정일·전정민·조남희·조상현·조영자·조통달·최영길·한농선 등 34명이었다. 이 중 강종철·신영희·은희진·한농선이 9회 출연했고, 남해성·오정숙·한농선이 10회 출연했다. 조상현과 박동진은 11회 출연으로 가장 많은 출연 횟수를 기록하였다.



[사진] 판소리감상회 (1983.6)

1980년 8월 이후 고수는 신평일과 윤충일로 교체되었는데 이들도 1981년까지만 활약하였다. 1982년에는 아예 <관소리감상회>가 열리지 않다가 한 해 건너 1983년에 이르러서야 3월부터 6월까지 공연된 것으로 보아 당시 <관소리감상회>를 지속적으로 개최하기 어려웠던 사정을 짐작할 수 있다. 그러나 1983년에 다시 개최되어 넉 달간 지속된 <관소리감상회>에는 새로운 명창 즉 박봉술·최난수·이일주·송순섭·윤석기·최승희 등이 대거 참여하였다. 고수도 소리꾼들이 하는 것이 아니라 김동준·김청만·김득수 등 명고들이 진입하기 시작했음을 알 수 있다.

1983년까지 국립창극단 단원은 물론 당대 실력 있는 명창들이 <관소리감상회>의 무대에 섰고, 주요 대목을 불렀다. 어려운 여건에도 매월 혹은 매주 감상회를 이어가려고 한 노력은 1985년 <완창관소리>를 매월 상설화하는 역사를 썼고, 35년째 완창의 역사를 이어가고 있다.

1985년부터 2009년까지 <완창관소리> 공연 현황은 다음과 같다.³⁷

37 국립극장 편, 『세계화 시대의 창극』, 274~275쪽 참조.
국립극장 편, 『국립극장 60년사』(자료편), 91~103쪽 참조.

[표] 국립창극단 <완창관소리> 공연 현황

연도	날짜	완창자	공연명	고수
1985	03.30	성창순	심청가	김득수, 김동준, 정철호
	04.27	최승희	춘향가	
	05.25	박동진	흥보가	
	06.29	송순섭	적벽가	
	08.31	조통달	수궁가	
	09.28	강도근	흥보가	
	10.26	남해성	수궁가	
	11.30	오정숙	춘향가	
	1986	03.29	박동진	적벽가
04.26		박송희	흥보가	
05.31		오정숙	춘향가	
06.28		은희진	심청가	
08.30		안숙선	수궁가	
09.27		김영자	수궁가	
10.25		정순임	심청가	
11.29		민소완	춘향가	
12.27		조소녀	심청가	

연도	날짜	완창자	공연명	고수
1987	03.28	박동진	배비장전	김득수, 김동준, 김청만
	04.25	최란수	수궁가	
	05.30	성창순	춘향가	
	06.27	조통달	홍보가	
	08.29	강형주	춘향가	
	09.26	김일구	적벽가	
	10.31	한승호	심청가	
	11.28	안숙선	수궁가	
	12.26	임항님	홍보가	
1988	03.26	박동진	적벽가	
	04.30	성창순	춘향가	
	05.28	최승희	심청가	
	06.25	안숙선	홍보가	
	08.27	강도근	수궁가	
	09.24	남해성	심청가	
	10.29	은희진	수궁가	김득수, 김동준
	11.26	전정민	홍보가	
	12.24	조통달, 안숙선	춘향가	
1989	03.25	박동진	춘향가	김득수, 김동준
	04.29	성창순	홍보가	
	05.27	민소완	수궁가	
	06.24	안숙선	춘향가	
	08.26	한승호	적벽가	
	09.30	김영자	심청가	
	10.28	조소녀	춘향가	
	11.25	오정숙	홍보가	
	12.30	오정숙, 성창순, 박동진	심청가	
1990	04.28	김영자	수궁가	김득수, 김동준
	05.26	최난수	홍보가	
	06.30	박계향	춘향가	
	07.28	박동진	변강쇠타령	김청만, 주봉신, 이성근
	08.25	이일주	수궁가	
	09.29	민소완	적벽가	
	10.27	전정민	수궁가	
	11.24	안숙선	심청가	
	12.15	박동진	변강쇠타령	
	12.19	김수연	홍보가	
1991	03.30	박동진	수궁가	이성근, 주봉신, 김청만
	04.27	정순임	심청가	

연도	날짜	완창자	공연명	고수
1991	05.25	김영자	춘향가	
	06.29	방성춘	심청가	천대용, 박근영, 김청만
	08.31	박계향	춘향가	
	09.28	이명희	흥보가	천대용, 주봉신, 정철호
	10.26	선동욱	수궁가	
	11.30	민소완	적벽가	
	12.28	한승호	흥보가	
1992	03.28	성창순	심청가	
	04.25	최승희	흥보가	
	05.30	송순섭	적벽가	
	06.27	민소완	수궁가	천대용, 주봉신, 정화영, 이성근
	08.29	이일주	흥보가	
	09.26	최영길	춘향가	
	10.31	박동진	배비장전	
	11.28	김영자	춘향가	
12.26	안숙선	적벽가		
1993	03.27	한농선	흥보가	천대용, 정화영, 박근영, 김청만
	04.24	정순임	유관순전	
	05.29	윤총일	수궁가	
	06.26	박동진	심청가	
	08.28	방성춘	흥보가	
	09.25	김수연	수궁가	
	10.30	강정자	적벽가	
	11.27	조통달	수궁가	
	12.25	임향님	흥보가	
1994	02.26	유영애	흥보가	천대용, 정화영, 김청만
	04.26	오정숙	수궁가	
	04.30	김소영	춘향가	
	05.28	김경숙	수궁가	
	06.25	김일구	심청가	
	07.30	안숙선	수궁가	
	09.24	조영자	심청가	천대용, 정화영, 박근영
	10.29	박동진	심청가	
	11.26	민소완	적벽가	
	12.24	왕기석	수궁가	
1995	03.25	송순섭	흥보가	
	04.29	김수연	수궁가	
	05.27	김영자	심청가	
	06.24	정순임	심청가	
	08.26	안숙선	춘향가	

연도	날짜	완창자	공연명	고수
1995	09.30	강정자	홍보가	
	10.28	박양덕	수궁가	
	11.25	왕기석	적벽가	
	12.30	유수정	홍보가	
1996	03.30	안숙선	춘향가	정화영, 장종민, 이상호
	04.27	윤충일	수궁가	
	05.25	민소완	심청가	
	06.29	김영자	수궁가	
	08.30	정순임	홍보가	
	09.28	최영길	심청가	
	10.26	이일주	홍보가	
	11.30	박방금	수궁가	
	12.28	왕기석	적벽가	
	1997	03.29	최난수	홍보가
04.26		남해성	수궁가	
05.31		박동진	변강쇠타령	
06.28		전인삼	홍보가	
08.30		정순임	심청가	
09.20		이명희	춘향가	
10.25		김일구	적벽가	
11.29		유영애	심청가	
12.27		안숙선	홍보가	
1998		03.28	박동진	수궁가
	04.25	이난초	홍보가	
	05.30	박방금	수궁가	
	06.27	김수연	심청가	
	08.29	한승호	적벽가	
	09.26	유영애	홍보가	
	10.31	김명자	심청가	
	11.28	김영자	적벽가	
1999	03.27	박동진	적벽가	김성곤, 정화영, 장종민, 이상호, 박근영
	04.24	송순섭	수궁가	
	05.29	성우향	춘향가	
	06.26	윤진철	심청가	
	08.28	왕기철	홍보가	
	09.25	정순임	홍보가	
	10.30	김일구	적벽가	
	11.27	남해성	심청가	
	12.25	안숙선	수궁가	

연도	날짜	완창자	공연명	고수
2000	03.25	정순임	유관순열사가	김청만, 신규식, 이태백
	04.29	남해성	수궁가	
	05.27	신영희	춘향가	
	06.24	김영자	심청가	
	09.30	조상현	수궁가	최영길, 정화영, 박근영, 이태백, 조용수
	10.28	조통달	수궁가	
	11.25	안숙선	적벽가	
2001	03.31	한승호	적벽가	정화영, 조용수
	04.28	성우향	심청가	송원조, 정화영
	05.26	최영길	춘향가	김규형, 장종민
	06.30	김일구	적벽가	정철호, 조용수
	09.29	전인삼	수궁가	김청만, 조용수
	10.27	김수연	홍보가	송원조, 조용수
	11.24	안숙선	심청가	김청만, 정화영
2002	03.30	남해성	수궁가	김청만, 이태백
	04.27	이명희	홍보가	김청만, 이태백
	05.25	오정숙, 김성애, 고향임	춘향가	김청만, 정화영, 이태백
	06.29	왕기철	홍보가	김청만, 이태백
	07.27	꿈나무 명창 8명		장종민, 조용수
	08.09	안숙선	수궁가	정화영, 이태백
	08.31	차세대 명창 4명		장종민, 조용수
	09.28	김영자	심청가	정화영, 조용수
	10.26	이일주	홍보가	송재영, 조용수
	11.30	성우향	춘향가	송원조, 정화영
	2003	03.29	정순임	심청가
04.26		정희석	수궁가	김청만, 정희천
05.31		왕기철	적벽가	조용수, 정화영
06.28		이난초	수궁가	조용수, 이태백
07.26		염경애	춘향가	이상호, 김청만
08.09		안숙선	수궁가	김청만, 조용수
08.30		최승희	춘향가	조용수, 장종민
09.27		신영희	홍보가	신규식
10.25		김일구	적벽가	장철호, 정화영
11.29		김소영	심청가	주봉신, 김형태
2004		03.27	김영자	수궁가
	04.24	방기준	심청가	김청만, 조용수
	05.29	송순섭	적벽가	박근영, 정향자
	06.26	박송희	홍보가	박근영, 장종민

연도	날짜	완창자	공연명	고수
2004	08.14	오정숙, 이일주, 조소녀, 민소완	홍보가	김규형, 조용수
	09.25	박계향	춘향가	정화영, 장종민
	10.30	조소녀	심청가	조용안, 김규형
	11.27	남해성	수궁가	정화영, 김규형
2005	08.12	성창순	심청가	정철호, 김청만
	09.24	조통달	홍보가	김청만, 박근영
	10.29	왕기석	수궁가	김규형, 이태백
	11.26	송재영	춘향가	김청만, 권혁대
	12.31	안숙선	적벽가	장종민, 이태백
2006	03.18	조통달	수궁가	박근영, 정화영
	03.25	윤진철	적벽가	윤종호
	04.28	최정희	춘향가	박근영
	05.26	김일구	적벽가	정화영, 정철호
	05.27	김수연	심청가	
	06.24	정순임	수궁가	
	06.30	오정숙	춘향가	최만, 김규형, 김청만
	08.11	성창순	춘향가	조용수, 정화영
	08.12	안숙선	홍보가	
	09.30	이옥천	홍보가	조용수, 정화영
	10.27	염경애	수궁가	김청만, 이태백
	10.28	이일주	심청가	
	11.25	유수정	춘향가	
	11.25	김성예	심청가	김규형, 김청만
	12.30	송순섭	홍보가	
12.31	안숙선	홍보가	김청만, 정화영	
2007	03.18	조통달	수궁가	
	04.28	최정희	춘향가	
	05.26	김일구	적벽가	
	06.30	오정숙	춘향가	
	08.11	성창순	춘향가	
	09.29	이옥천	홍보가	
	10.27	염경애	수궁가	
	11.25	김성예	심청가	
	12.31	안숙선	홍보가	
2008	03.29	박계향	춘향가	조용수
	04.26	송재영	춘향가	권혁대, 송원조
	05.31	성창순	홍보가	조용수, 정화영
	06.29	송순섭	적벽가	박근영, 정향자

연도	날짜	완창자	공연명	고수
2008	08.30	안숙선	심청가	김청만, 정화영, 조용수, 장종민
	09.27	최영길	심청가	조용수, 장종민
	10.25	김금미	수궁가	조용수, 이태백
	11.29	왕기석	적벽가	조용수, 정화영
	12.31	정의진	홍보가	김청만, 이태백
2009	03.28	김일구	적벽가	
	04.25	모보경	춘향가	
	05.30	전인삼	홍보가	
	06.27	김미나	심청가	
	08.15	안숙선	춘향가	
	09.26	정희석	심청가	
	10.31	이난초	홍보가	
	11.28	정옥향	수궁가	
	12.31	송순섭	수궁가	

위의 표와 같이 1985년 이후 2009년까지 25년간 220여 회의 <완창관소리> 공연이 열렸다. 1985년 3월 30일에 시작된 <완창관소리>의 역사는 2020년 현재 35년의 전통을 이어오고 있다. 최근 10년을 제외한 2009년까지의 공연에서 가장 많이 공연된 작품은 <수궁가>이다. <수궁가>는 총 53회 완창되었고, 강도근·김경숙·김금미·김선이·김수연·김영자·남해성·민소완·박동진·박방금·박양덕·선동욱·송순섭·안숙선·염경애·오정숙·왕기석·윤충일·은희진·이난초·이일주·전인삼·전정민·정순임·정옥향·정희석·조상현·조통달·최란수 등이 불렀다. 다음으로 많이 불린 바탕은 <홍보가>다. <홍보가>는 총 49회 완창이 이루어졌고, 강도근·강정자·김수연·박동진·박송희·방성춘·성창순·송순섭·신영희·안숙선·오정숙·이일주·조소녀·민소완·왕기철·유수정·유영애·이난초·이명희·이옥천·이일주·임향님·전인삼·전정민·정순임·정의진·조통달·최란수·최승희·한농선·한승호 등의 명창이 불렀다. 다음으로는 <심청가>가 44회 완창되었다. <심청가>는 김명자·김미나·김성예·김소영·김수연·김영자·김일구·남해성·민소완·박동진·방기준·방성춘·성우향·성창순·안숙선·오정숙·유영애·윤진철·은희진·이일주·정순임·정희석·조소녀·조영자·최승희·최영길·한승호 등이 불렀다. <춘향가>는 40회 완창되었으며,

강형주·고향임·김성애·김소영·김영자·모보경·박계향·박동진·성우향·성창순·송재영·신영희·안숙선·염경애·오정숙·유수정·이명희·조소녀·조통달·최승희·최영길·최정희 등이 불렀다. <적벽가>는 31회 완창되었으며, 강정자·김영자·김일구·민소완·박동진·송순섭·안숙선·왕기석·왕기철·윤진철·한승호 등이 불렀다. 이외에도 박동진은 <배비장전>을 2회, <변강쇠타령>을 2회 완창하였다. 정순임은 <유관순 열사가>를 2회 완창하였다.

연창자 중 가장 많은 완창을 한 사람은 안숙선으로 총 21회 완창을 하였다. 다음으로는 박동진이 15회 완창을 기록했다. 정순임은 10회 완창을 하였다. 9회 완창은 김일구·성창순·오정숙이, 8회 완창은 김영자·송순섭·조통달이, 7회 완창은 남해성·민소완이, 6회 완창은 김수연이, 5회 완창은 이일주·한승호가 이루었다. 안숙선은 다섯 바탕 모두를 완창하는 동시에 가장 많은 횟수를 기록함으로써 높은 수준의 기량을 보여주었다. 25년간 <완창판소리>의 무대는 명창들이 자신의 실력을 인정받을 수 있는 기회이면서, 스스로 소리 공부를 늦추지 않고 발전시키는 역할을 한 것으로 평가할 수 있다.



[사진] 완창판소리 (2008,8)

국립창극단의 〈완창판소리〉 무대가 자리를 잡아가면서 국립국악원이나 각 지역에서도 많은 소리꾼이 완창을 통해 자신의 기량을 선보였고, 한 바탕의 소리를 완창할 줄 아는 것이 소리꾼의 기본 실력으로 인정받는 기준이 되었다. 국립창극단이 지속적으로 완창 무대를 제공하고 많은 명창이 다양한 유파의 판소리를 선보임으로써 명실공히 완창 중 가장 모범적이고 격조 있는 무대를 만들어왔다. 이러한 완창의 역사 중 특히 2006년의 무대를 주목할 만하다. 다른 해에 비해 2배 많은 완창 무대가 열렸다. 한 달에 한 번씩 정례적으로 열리던 완창 무대를 한 달에 두 번씩 확대해서 올린 것이다. 이때는 유영대 예술감독 시기로, 2005년 상반기에 완창 공연이 열리지 못한 것을 보상하며 완창 무대가 활발하게 열린 것으로 보인다. 또한 2005년 12월 31일에 출연한 안숙선은 이후 2006년, 2007년 3년간 송년판소리의 주역으로 활약했으며, 2010년 이후로는 해마다 마지막 날에 제자들과 함께 완창 무대를 선보이며 ‘송년판소리’라는 새로운 레퍼토리를 만들어냈다.

03 2010년대 국립창극단의 활동과 의미

1) 2010년대 국립창극단의 활동

2010년은 국립창극단의 인기 레퍼토리 공연과 음악극으로서의 창극을 지향하기 위해 노력한 해였다.

이해는 국립극장 60주년 기념 공연(4.29)이자, G20정상회의 개최 기념 특별 공연(11.12) 작품으로 국가브랜드공연 <청>이 다시 공연되었다. <청>은 2006년 초연되었는데 매해 공연되면서 창극의 위상을 높였다. 국립극장의 대표 레퍼토리로서 창극의 세계화에 공헌했다고 평가받았다.³⁸

38 『2010 국립극장 연보』, 9쪽.

국립창극단 제115회 정기공연으로는 우리 시대의 창극 시리즈 다섯 번째 작품으로 <춘향 2010>(안숙선 작창, 이용탁 작곡·지휘, 김홍승 연출)이 올랐다. 4월 6일부터 11일까지 해오름극장에서 공연되었다. 도창 안숙선·염경애, 춘향에 김지숙·박애리·이선희·이소연, 이도령에 왕기철·남상일·이광복 등이 출연하였다. <춘향 2010>은 관객과의 일체감, 현장성을 담보하는 도창의 기능을 강화하여 보편적인 음악극으로서의 특징은 물론 대중성과 작품성을 담아냈다. 또한 판소리 더늠을 중심으로 한 입체적 구성, 양식상의 독자성, 모던한 무대 스타일이 뛰어난 수작으로 평가받았다. <춘향 2010>은 특히 열린 오디션을 통해 캐스팅을 시도했는데, 4명의 춘향을 창극단 내외부에서 선발함으로써 신선한 자극을 주었다. 오디션으로 선발된 춘향 역에는 이선희·이소연·김지숙·박애리가 활약했다.

유영대 예술감독은 <춘향 2010>의 재해석에 대해 다음과 같이 설명하였다.

캐릭터의 재해석은 당연합니다. 변학도는 악인이고 춘향은 정절녀라는 고정관념에서 완전히 벗어나야 고전을 뛰어넘는 재창조가 가능해집니다. 이번 공연은 고전 속에 존재해 온 관념적인 인물들을 구체적이고 생생한 캐릭터로 변화시키는 데 가장 큰 역점을 뒀습니다. 기왕의 해석보다 훨씬 현대적인 인간상을 보여주려고 했지요. 이를테면 춘향은 발칙하고 적극적인 여성입니다. 이 도령은 호기심 많고 성취욕이 강한 남성으로 그려집니다. 변학도는 목적의식이 강한 원칙주의자며, 다혈질이기도 하지요. 자신의 원칙과 현실적 욕망 사이에서 내적 갈등을 겪습니다. 현대인이라면 누구나 겪고 있는 심리적 갈등을 가장 많이 보여주는 인물이지요³⁹

39 문학수, 「춘향, 발칙한 여성으로 다시 태어나다」, 국립극장 『미르』, 2010.4, 15쪽.

한편 우수 레퍼토리 공연으로 번안 창극 〈로미오와 줄리엣〉이 공연(12.22~29)되었다. 이 작품은 젊은 창극 시리즈로 초연된 이후, 2010년 우수 레퍼토리 공연으로 올랐다. 셰익스피어의 〈로미오와 줄리엣〉을 창극으로 번안, 제작한 작품으로 고려 시대 전라도와 경상도의 경계이던 팔랑치 고개가 배경이다. 남원 토호 집안의 최주리와 재 너머 함양의 귀족 문로묘의 사랑 이야기를 그리고 있다. 서울 및 지방공연 등을 통해 창극의 지평을 넓히는 데도 기여하였다. 김현선은 이 작품에 대해 다음과 같이 의미를 부여하였다.

이 시대의 화두는 융합이다. 융합은 학문, 문화, 음식, 예술, 문학 등에서 두루 다양하게 적용되는 신조어다. 융합은 이제 현실이며 새로운 기치다. 퓨전음식, 퓨전학문 등이 매우 긴요하게 우리 생활에 깊숙이 자리하고 있다. 문화의 장벽이 무너지고, 새로운 시대의 새로운 문화가 만들어지고 소비되고 있다. 국립창극단의 야심작 〈로미오와 줄리엣〉은 이러한 본보기로 삼을 만하다. 세계적으로 널리 알려져 있는 셰익스피어의 작품을 환골탈태하여 창극으로 만들겠다고 하는 발칙한 상상이 구체적으로 실현되어 마침내 무대에 올랐으며 각광을 받기에 이르렀다.⁴⁰

40 김현선, 「젊은 창극, 세계무대 햇불 밝히다」, 국립극장 『미르』, 2010.12, 20쪽.

창극 <로미오와 줄리엣>은 세계의 고전을 토대로 우리식의 창극을 만들었다는 점에서 새로운 도전이었다. 더욱이 창극 안의 세계와 미학을 우리의 고향을 통해 열어갔다는 데에 큰 의의가 있다고 인정되었다.

특별기획도 주목을 끌었다. 특별기획 공연으로 국립창극단 상설공연 <정오의 판소리>가 기획되었다. ‘국내 최초 판소리 브런치 콘서트’를 표방하면서 10월 5일, 11월 24일, 12월 3일 오전 11시 KB청소년하늘극장에서 열렸다. 유네스코 세계무형문화유산으로 등재된 ‘판소리’를 더욱 친근하고 편안하게 즐길 수 있도록 기획되었다. 대중에게 친근하게 다가가 소리에 대한 이해의 폭을 넓히기 위해 판소리 5대가는 물론 민요나 창극·기악 등을 더불어 무대에 올려 호응을 얻었다.

2011년 국립창극단은 판소리 5대가의 창극본 정립은 물론 다양한 외국어 창극본을 보급하면서 세계화를 위해 애썼다. 그간 대표 작품으로는 <청> <춘향> <로미오와 줄리엣> <산불> <완창판소리> 등이 있으며, 2010년부터 해설이 있는 브런치 공연 <정오의 판소리> 등을 진행하면서 판소리 대중화에 힘썼다.

2011년 국가브랜드공연 <청>은 5월 15~28일까지 총 12일에 걸쳐 12회의 공연이 열렸다. 2006년부터 공연되어 71회 공연, 7만여 명의 관객을 동원한 이 작품은 스테디셀러 작품으로 창극의 대중화에 크게 기여했다는 평가를 받았다. 국립창극단의 <청>은 단순히 효녀라는 수식을 넘어서 고뇌하는 인간 ‘심청’을 조명한 철학적인 작품으로, 판소리 다섯 바탕 가운데 비장미가 돋보이는 창극이라 평가받고 있다. 한국 전통 양식을 개발하는 한편, 스펙터클한 무대와 풍성한 국악 오케스트라 편성 등 기존 전통 방식의 창극과는 다른 새롭고 신선한 창극의 면모를 보여주었다. 평단과 일반 대중의 호평 속에서 세계에 통하는 보편적 음악극으로 거듭나는 창극 <청>이 5월 가족의 달을 맞이해 ‘국민공연’으로 거듭났다는 평을 받았다.⁴¹ 도창에는 안숙선, 유수정, 심봉사 역에는 김학용·남상일·왕기철이 번갈아 했으며, 심청 역에는 김지숙이 출연하였다.

41 『2011 국립극장 연보』, 6쪽.

2010년에 이어 2011년은 창극 세계화를 위해 야심만만하게 도전한 한 해였다. 세계적인 연출가 아힘 프라이어와 손잡고 만든 판소리 오페라 <수궁가>(9.8~11)는 국내는 물론 독일에서도 성공적으로 공연되었다. <수궁가>는 독일 출신의 세계적인 오페라 연출가 아힘 프라이어와 국립창극단이 해외 무대를 겨냥해 공동 제작한 판소리 오페라이다. 여기서는 원작과 달리, 도창이 스토리텔러가 되어 극을 이끌었다. 토끼와 별주부 외에도 광대·호랑이·도사 등 개성 가득한 캐릭터들이 기상천외한 방법으로 연기하면서도 우리 전통 판소리를 기반으로 하여 수준 높은 공연을 펼쳐냈다. 아힘 프라이어는 연출뿐 아니라 의상과 무대 디자인도 담당하였는데, 독특하고 추상적인 미학을 완성하여 큰 호평을 받았다. 한복을 모티프로 만든 의상과 표현주의 기법의 가면, 추상적인 한국의 산수가 그려진 무대미술 등이 화제를 뿌리며 큰 관심을 받았다. 아힘 프라이어는 다음과 같은 인터뷰를 통해 그의 예술 세계를 표현했다.⁴²

42 『2011국립극장 연보』, 35쪽.

스토리텔러(도창)인 마담은 거대한 치마를 입고 최대 5미터 높이의 리프트에 앉게 된다. 마담, 고수, 가야금 연주자를 뺀 모든 배역은 가면을 쓰고 노래한다. 가면을 쓰는 이유는 그들이 마담의 ‘말’을 시각적으로 보여주는 장치에 불과하기 때문이다. 모든 이야기는 오직 마담을 통해서 전개된다. 그녀의 말, 그녀가 만들어내는 공간을 통해 관객들 머릿속에 판타지가 탄생할 거다. 관객들이 책을 읽듯, 이 극을 읽었으면 좋겠다. 이야기를 머릿속으로 상상하면서...

판소리는 원래 민중들의 이야기다. 나도 이 작품을 통해 우리 시대, 우리들의 이야기를 하고 싶다. 별주부는 돈과 명예를 중시하는 세속적인 캐릭터로, 토끼는 온갖 어려움을 극복하고자 노력하는 영리한 영웅으로 그렸다. 바닷속에 버려진 폐트병은 심각한 환경문제, 암울한 현실을 말한다. 모두가 널브러진 마지막에 토끼가 사다리를 타고 달나라로 들어가는데, 그것이 희망적 미래를 알리는 메시지가 됐으면 좋겠다.⁴³

43 허윤희, 「민중철학 담긴 판소리, 현대예술의 근원될 가치 있다」, 국립극장 『미르』, 2011.9. 13쪽.



[사진] 수궁가 (2011.9)

12월 독일 무대에서도 관객 전원의 기립 박수가 이어져 우리 판소리의 세계화를 실현하였다. 이 작품은 창극의 유럽 시장 진출의 발판을 마련하고 궁극적으로 '창극의 세계화' 프로젝트를 성공으로 이끌기 위한 것이었다. 기획 의도에 따르면 특히 이 무대는 마이크와 오케스트라 등 인공적인 음향장치를 최소화하여 한국인의 열과 혼이 담긴 판소리의 원형을 연출함으로써 세계 무대에서 한국의 소리를 어필하고자 하였다. 그간 <별주부전>이나 <토끼전> 등으로 각색되어 아동이나 대중을 대상으로 하던 공연에서 나아가, 풍자와 은유를 통해 현대사회의 지성인들을 위한 고품격 <수궁가>로 새롭게 재구성하였다. 이를 위해 개성 넘치는 동물 캐릭터와 약육강식의 자연 세계를 통해 지혜·수확·권력·야욕·꿈·환경·유토피아·소원·갈망 등의 주제를 전달하고자 하였다. 배역에는 안숙선·김지숙이 도창을 번갈아 맡았으며, 토끼 역에는 서정금·이소연, 별주부 역에는 남상일·김형철, 용왕 역에는 김학용·왕기철 등이 더블캐스팅되어 활약하였다. 주요 스태프는 다음 표와 같았다.

[표] 국립창극단 <수궁가> 주요 스태프

업무	이름
예술감독	유영대
연출·무대디자인·의상디자인·조명콘셉트	아힘 프라이어(Achim Freyer)
지휘	이용탁, 임상규
작곡·편곡	박위철, 이용탁
작창	안숙선
대본·협력연출	박상환
안무	이현주
조명디자인	고희선
의상협력디자인	이주희
무대·의상협력디자인	페트라 바이커트(Petra Weikert)
조연출	에스더 리(Esther Lee)
공연기획부장	이상흠
예술단 기획팀장	임상우
책임 PD	이주영
PD	신혜원, 오지원
총무	노승환
무대예술부장	변방원
기술감독	오진수
미술감독	주기홍
무대감독	정대교

우화 작품인 <수궁가>에 인간의 욕망이나 현실의 제 측면을 투사하여 주제의식을 선명하게 드러내고자 한 점, 판소리 사설이 본래 지니고 있는 묘미를 최대한 살리려고 한 점 등도 이 작품에서 도드라지게 드러난 중요한 특징이다. 신화에 등장하는 여성 주인공을 형상화한 듯한 도창의 형상, 세련되면서도 색감이 돋보이는 무대장치, 가면을 쓰고 공연한 배우와 다양한 표현 기법 등 기존 창극에서는 보기 어려웠던 새로운 시도를 보여주고 있다는 점도 이번 <수궁가> 공연이 갖는 변별적 특징이라 할 수 있다.⁴⁴

이외에 2011년의 국립극장 기획공연 시리즈로 국립창극단 단원을 주인공으로 한 <남상일 100분 쇼>(2.25~26), <정금씨 & 호박씨>(12.14)가 무대에 올랐다. 이 기획공연 시리즈는 국립극장 예술단원들의 창작 활동 지원을 통해 스타성을 갖춘 경쟁력 있는 배우를 발굴하고자 2011년 시작된 것이다. 국

44 김기형, 「기존 창극에서 보기 어려웠던 새로운 시도」, 『2011 국립극장 연보』, 84쪽.

립창극단의 <남상일 100분 쇼>는 다양한 레퍼토리와 ‘쇼’로서의 오락거리를 제공하며 전석 매진 기록을 낳았다. 주요 내용으로는 관현악과 어우러진 판소리, 창극의 묘미를 보여주는 심청가 중 ‘황성가는 대목’, 남도민요와 재즈가 어우러진 퓨전 무대, 진도씻김굿·동해안별신굿과 서울굿 등 3도의 굿소리를 함께 들려주었다.

<정금씨 & 호박씨>는 명품 조연 서정금을 발굴하여 연극, 무용, 판소리의 요소를 결합해 시도함으로써 젊은 관객의 호응을 받았다. 국립창극단의 서정금은 주요 레퍼토리 작품에 빠짐없이 출연하는 단원으로, 주인공은 바뀌어도 서정금은 고정 출연이라는 말이 있을 정도로 독보적 가치를 인정받았다. 여러 작품에서 감초 역할을 했던 서정금이 주인공이 되어 소리꾼 서정금의 인생을 펼쳐 보여주었다. 서정금의 인생 이야기를 현실과 이상이 초월된 가상의 공간을 통해 보여주며, 마임과 키프레레이션을 시도하였다. 출연진으로는 국립창극단 김미진·남상일·서정금이 활약하였다. 주요 스태프는 다음과 같다.

[표] 국립창극단 <정금씨&호박씨>(2011) 주요 스태프

업무	이름	업무	이름
연출·안무	정길만	예술단기획팀장	임상우
음악	안은아	책임 PD	이주영
조안무	김유진	PD	오지원, 신혜원
조연출	김대현	진행	노승환
분장	김종한	기술감독	오진수
무대디자인	이상호	미술감독	주기홍
공연기획부장	이상흡	무대감독	목호찬

2011년 <정오의 판소리>는 매월 주제에 따른 민요 배워보기 코너, 판소리, 기악 연주, 창극 등으로 꾸며졌다. 관객과 함께하는 무대로서 재미와 흥을 더하여 진행되었으며, 판소리를 더욱 친근하고 편안하게 즐길 수 있도록 해설도 곁들였다. 매월 오전 11시에 진행되어 총 12회 공연을 했으며, 연출은 박성환·왕기철·김형철·조영규가 맡았다. 그러나 <정오의 판소리>는 대중화의

의도에도 불구하고 관객 모집에 어려움을 겪다가 2011년을 마지막으로 더는 운영되지 않았다.

2012년 국립창극단은 김성녀 예술감독의 영입으로 파격적이고 신선한 작품 선정 및 캐스팅을 시작했다. 창극에 대한 화제와 관심을 집중시키면서 새로운 소재인 스릴러 창극 <장화홍련>, 판소리 일곱 바탕 복원 시리즈1, 코미디창극 <배비장전>을 제작하고 대중과 함께하는 창극 레퍼토리를 확대해나갔다.

먼저 국립창극단 기획공연으로, 국립극장 예술가 시리즈7 <박애리, 봄날은 간다>(4.20~21)가 제작되었다. ‘소리, 춤 그리고 이야기가 함께하는 감성콘서트’라는 부제가 붙은 이 공연은 국립극장 전속단체의 스타 발굴과 단원 경쟁력 강화를 위해 기획된 것이다. 춘향, 심청, 제갈공명 등 주인공을 도맡아 온 박애리를 집중 조명하고 국악인으로서의 스타성과 대중성을 부각하였다. 정통 판소리, 단가, 창작 판소리, 국악동요, 국악가요, 트로트 등 다양한 레퍼토리와 악기의 협업 등을 통해 전통을 현대화하는 콘셉트로 꾸며졌다. 연출은 홍석환이었으며, 음악감독 강상구, 대본에 정우정 등이 참여하였다.

2012년 국립극장 예술가시리즈10으로 기획된 <모전여전-소릿길에서 만나다>(8.30~31)는 국립창극단 기악부 거문고 연주자 최영훈 편으로 열렸다. 최영훈은 1999년 국립창극단에 입단해 수많은 작품 활동을 한 국악 명인이자, 안숙선 명창의 고명딸이기도 하다. <모전여전-소릿길에서 만나다> 공연은 거문고를 중심으로 전통에 기반하여 가장 ‘거문고다운’ 공연을 선보이며 그녀가 어릴 적부터 오랜 시간 익힌 소리 무대를 선사했다. 그의 어머니인 안숙선 명창은 음악감독으로 참여하며 공연 프로그램의 구성을 맡았다. 프로그램은 거문고산조와 창작음악, 거문고 병창, 안숙선 편곡의 토끼 이야기, 성예람 편곡의 민요연곡, 안숙선 작창의 진달래꽃, 흥타령 등으로 이루어졌다. 국립창극단의 최영훈·박애리·남상일·서정금·김미진·조용수·박희정·이성도·이원왕·이동훈 등이 참여하였다. 음악감독은 안숙선, 연출은 조영규가 맡았다.

이어 10월 25일부터 26일에 걸쳐 국립극장 예술가시리즈11의 주인공은 국립창극단의 이연주 단원이었으며, <맥베스 부인>이 공연되었다. 이연주의

창극 <맥베스 부인>은 셰익스피어의 원작 <맥베스>를 레이디 맥베스의 관점에서 각색한 작품으로 국립극장의 총체극 <우루왕>, 국립창극단의 <로미오와 줄리엣> 등과 같이 외국 고전 작품을 한국화하는 작업의 일환이라고 할 수 있다. 그동안 예술가시리즈가 콘서트 위주의 작품을 많이 선보였다면 <맥베스 부인>은 판소리와 성악의 결합으로 새로운 음악적 시도를 보여주었다. 따라서 청각적으로는 기존의 판소리에서 느낄 수 있었던 진중한 울림과 잘 다듬어진 성악의 소리가 시너지 효과를 창출하여 관객에게 새로운 자극으로 다가갔다.⁴⁵ 이연주의 소리에 양일모(테너), 서용교(바리톤), 한진만(바리톤)이 함께하였다. 예술감독에 김성녀, 음악감독에 홍정의, 연출 김수진, 안무 최아름 등이 스태프로 참여했다.

45 『2012 국립극장 연보』, 67쪽.

2012년 9월 5일부터 8일까지는 창극 세계화를 위한 전략 기획으로 세계 거장시리즈 <수궁가>를 다시 무대에 올렸다. 2011년 초연으로 세계화를 시도한 아힘 프라이어의 <수궁가>는 국립창극단의 대표적인 작품이다. 이에 2012년 재공연을 통해 더욱 많은 국내외 관객에게 관람 기회를 확대하고자 하였다. 특히 2012년 <수궁가>는 국립극장 레퍼토리시즌 개막작으로 선정되어 관객과 평단, 문화계 인사들의 관심을 이끌어냈다. 4일 동안 4회 공연에 3000여 명이 관람하였다.

출연진은 다음과 같다.⁴⁶

46 국립극장, 위의 연보, 65쪽.

[표] 국립창극단 <수궁가>(2012)출연 현황

배역	청팀(9.5, 7:30)	홍팀(9.6, 7:30)	청팀(9.7, 7:30)	홍팀(9.8, 7:30)
도창	안숙선	김지숙	김지숙	안숙선
토끼	서정금	김금미	서정금	김금미
별주부	남상일	남상일	김형철	김형철
용왕	김학용	왕기철	김학용	왕기철
호랑이	윤석안	허종열	윤석안	허종열
원숭이	이광원	이광원	이광원	이광원
용왕꼬리	여승호(객원)	여승호(객원)	여승호(객원)	여승호(객원)
도사, 망나니	이연주	이연주	이연주	이연주

2012년 11월 27일부터 30일까지 국립극장 해오름극장에서는 신작 창극 <장화홍련>(정복근 작, 한태숙 연출)이 공연되었다. 스릴러 창극 <장화홍련>은 창극에서 다루지 않은 소재 중 재미있는 이야기를 발굴해 창극화하고자 하는 국립창극단의 새로운 시도로 제작된 작품이다. 창극단 역사상 최초로 전회 매진 사례를 기록하며 타 장르의 관객을 영입하는 데 성공했다는 평을 받았다. 또한 이 작품은 ‘창극’에 대한 수많은 논란을 만들어냄과 동시에 언론과 관객으로부터 찬사와 호평을 받으며 관심을 이끌어내는 화제작이 되었다. 한태숙 연출의 참신하고 현대적인 접근을 기반으로 펼쳐지는 빠른 전개와 스토리와 함께 국립창극단이 가진 ‘소리의 힘’은 연극적인 해석과 만나 지금껏 보지 못한 새로운 창극을 만들어냈다.⁴⁷

47 『2012 국립극장 연보』, 67쪽.

창극 <장화홍련>은 고전소설 『장화홍련전』을 각색한 작품으로, 우리 주변에서 현재 일어나는 사회문제들을 반영하여 인간의 불완전하고 나약한 심리를 한국적인 소리로 극대화해 그려낸 작품으로 ‘스릴러 창극’의 지평을 열었다. 작품에 내재한 어두운 측면을 포착해 치밀하고 세련되게 표현해 내는 한



[사진] 장화홍련 (2012.11)

태숙 연출은 “공포를 유발하여 두려움을 느끼게 되는 작품에 끌리는 것은 인간의 본능이자 무의식의 작용이 아닐까. 잔혹하고 괴기스러우며 인간 본연의 속성을 파헤치고 죄의식을 담아내는 작품은 신화나 희랍비극도 예외가 아니다. 특히 우리의 고전 <장화홍련전>은 공포극의 요소를 두루 갖춘 작품이라고 생각한다. 창극의 정수를 지키되 음악·미술에도 참신하고 현대적인 접근을 지향하며, 치밀하고 빠른 전개와 감각적인 창극을 만들고 싶다.”고 밝힌 바 있다. 관객들이 작품에 몰입할 수 있는 장치로 한태숙 연출은 해오름극장 무대 위에 이동식 객석을 설치하고 기존의 객석과 무대를 사막으로 차단해 공포감을 극대화하였다.⁴⁸ 도창에 왕기철, 장화 역에 김미진, 홍련 역에 김차경, 허씨 역에 김금미, 배무룡 역에 왕기석이 출연하였다.

창극 <장화홍련>은 『장화홍련전』을 바탕으로 하고 있지만, 나쁜 계모 때문에 억울하게 죽은 두 자매의 이야기가 아니라 가족 간의 이기심과 무관심으로 빚어지는 현대적 의미의 비극을 그리고 있다. 이 작품이 ‘공포’스러운 건 귀신이 등장해서가 아니라 우리가 매일 마주하는 불편한 진실을 보여주고 있기 때문이다.⁴⁹ 객석(605석)을 설치하고 기존의 객석과 무대를 사막으로 차단해 공포감을 극대화했으며, 해오름극장 무대 위에 객석을 통째로 올리는 방법을 사용하였다. 조명과 음향으로 호수의 어두운 분위기를 증폭시키고, 공연 중 찬 공기가 확 들어오게 함으로써 오감까지 자극하고자 하였다.

2012년 12월 8일부터 16일까지 총 8회의 기획공연으로 <배비장전>이 올랐다. 실창 판소리 일곱 바탕 중 하나인 <배비장타령>을 복원한 창극으로 원작이 지닌 골계문학의 진수와 양반에 대한 풍자와 야유를 현대적으로 조명한 작품으로 송년 중년 관객층으로부터 큰 사랑을 받았다. 판소리 일곱 바탕 복원시리즈 첫 번째 작품으로 전통을 기반으로 하되 조명과 무대디자인으로 세련미를 더한 한국적 무대, 생생한 육성을 느낄 수 있는 무대 제작을 목표로 삼았다. 창극단의 정서를 잘 살려낸 이 작품은 유수정·남상일·박애리·김학용·허종열 등 국립창극단 스타가 총출동하여 연말의 피로를 한바탕 웃음으로 날려버리는 코미디 한마당을 펼쳐 보였으며, 그 결과 전 회 80%가 넘는

48 국립극장, 앞의 연보, 70쪽.

49 김주연, 「이 비극 앞에서 누구도 결백할 수 없다 한태숙 연출 정복근 작가 대담」, 국립극장 『미트』, 2012.11, 10~11쪽.

50 『2012 국립극장 연보』, 35쪽.

유료 객석점유율을 달성하며 또 한 번의 매진 사례를 만들어냈다.⁵⁰

신작 이병훈 연출의 창극 <배비장전>은 ‘판소리 일곱 바탕’의 원형 발굴 및 체계화라는 의미를 갖는다. 음악적 형식은 판소리 원형을 그대로 살리되 원작의 해학과 골계미는 현대인의 감성에 맞게 재각색하여 한결 대중적이고 재미있는 창극을 만들어냈다. 지난 2000년(1996년 김홍승 연출 버전) 이후 12년 만에 새롭게 선보이는 21세기형 코미디 창극을 표방하였다. 이병훈 연출은 작품의 콘셉트를 양식화된 캐릭터들이 즉흥적으로 펼치는 이탈리아 소극美劇 ‘코메디아 델 라르테(Commedia dell’arte)’라 밝혔다. 국립창극단 배우들은 그간 해오던 정통 창극의 사설조와 연기의 기본기 위에 특별한 움직임 및 발성 훈련을 통한 새로운 연기 방식을 더했으며, ‘즉흥’과 ‘양상블’의 극대화를 추구하기 위한 여러 가지 훈련을 받았다. 이런 결과로 창극단 배우들의 슬랩스틱 연기와 성대모사 등등의 소소한 요소들이 더욱 세련되게 연출되어 웃음을 자아냈다. 주역인 배비장과 애랑은 8회 공연 동안 더블캐스팅으로 무대에 올랐다.⁵¹ 국립창극단 남상일·박애리(5회)와 신예인 김준수·이소연(3회)이 출

51 국립극장, 위의 연보, 77~79쪽.



[사진] 배비장전 (2013.12)

연하여 서로 다른 매력을 발산했다.

주요 스태프로는 예술감독 김성녀, 각색과 극본 오은희, 연출 이병훈, 작창 안숙선, 작곡 황호준, 안무 이경수 등이 참여했다.

2013년 국립창극단은 <서편제> <미디어> <내 이름은 오동구>, 앵콜 <서편제> <배비장전>을 기획 공연했으며, <완창판소리>를 이어나갔다.

창극 <서편제>는 2013년 국립창극단 신작 창극 첫 번째 공연이었다. 3월 27일부터 31일까지 국립극장 해오름극장에서 총 6회 공연을 이어나갔다. <서편제>는 1993년 영화로 거듭나 히트를 기록했으며, 2011년에는 뮤지컬로만 들어서 또 크게 사랑받았다. 소설가 고[※] 이청준의 동명 소설을 창극으로 만들어 색다른 무대를 선사하였다. 연출은 윤호진, 극본 김명화, 작창 안숙선, 작곡과 연주는 양방언, 편곡과 지휘는 계성원이 맡았다. 윤호진은 창작 뮤지컬 <명성황후>와 <영웅> <완득이>의 제작자 겸 연출자이다. 김명화는 희곡 <뚝날>로 2002년 대산문학상을, 장막극 <침향>으로 2007년 차범석희곡상을 받은 실력 있는 작가이다. 양방언은 예술성과 대중성을 두루 갖춘 피아니스트 겸 작곡가로 피아노 연주를 맡았다. 그는 이 작품에서 국악과 양악의 크로스오버를 통해 한국의 정서를 현대적으로 세련되게 풀어냈다. 판소리를 소재로 하는 창극인 만큼 작창^{作唱}에는 안숙선 명창이 참여했다.

특히 창극 <서편제>는 판소리의 멋과 아름다움을 지리산의 사계절을 배경으로 그려냈다. 소리꾼의 삶의 여정에도 생동하는 기운과 아름다움, 고난과 성숙이라는 주기가 있듯이, <서편제>는 그런 소리꾼의 여정을 지리산이 맞이하는 사계절의 흐름 속에서 보여주하고자 했으며, 그 흐름 속에서 소리의 길이 무엇인지, 소리가 담고 있는 한과 아름다움이 무엇인지 표현하고자 하였다.

여주인공 송화는 어린 송화, 중년의 송화, 노년의 송화로 달리 등장하며 세월의 흐름에 따라가며 깊어지는 소리의 맛을 전했는데, 완숙한 경지에 이른 노년의 송화 역을 안숙선 명창이 맡았다. 노년의 송화가 부르고, 오빠 동호가 북재비(고수)를 하는 작품 마지막의 판소리 '심청가' 눈대목은 창극 <서편제>의 압권으로 관객의 눈시울을 뜨겁게 만들었다. 캐스팅은 다음과 같았다.⁵²

⁵² 『2013 국립극장 연보』, 40쪽.

[표] 국립창극단 <서편제>(2013) 출연 현황

회차	일시	노년 송화	중년 송화	어린 송화	중년 동호	어린 동호	임방울	유봉	엄마
1	3.27(수) 20:00	안숙선	김미진	민은경	임현빈	김준수	최호성	왕기철	박애리
2	3.27(수) 20:00	김금미	이소연	민은경	이광복	김준수	이영태	왕기석	박애리
3	3.27(수) 20:00	안숙선	김미진	민은경	임현빈	김준수	최호성	왕기철	박애리
4	3.27(수) 20:00	안숙선	이소연	민은경	이광복	김준수	이영태	왕기석	박애리
5	3.27(수) 20:00	김금미	김미진	민은경	임현빈	김준수	최호성	왕기철	박애리
6	3.27(수) 20:00	안숙선	이소연	민은경	이광복	김준수	이영태	왕기석	박애리

2013년 5월 22일부터 26일까지 <미디어>가 총 6회 공연으로 국립극장 해오름극장에서 올랐다. 이 작품은 에우리피데스가 쓴 그리스비극 『메디아 Medea』를 토대로 현대적인 창극화를 시도한 것이다. 서양 비극의 구조와 한국 소리의 이색적인 조화를 통해 창작 소리극을 제작하고자 하였다. 판소리에 녹아든 남도 사투리와 어법을 현대의 표준어와 화술로 풀어냈으며, 현대 연극의 대사와 연기가 아닌 ‘소리’가 이끌어가는 대사로 장단과 템포가 수시로 바뀌는 드라마틱한 판소리를 연출했다.⁵³ 작곡과 작창에 황호준, 극본과 작사에는 한아름, 연출과 조명 디자인에 서재형, 지휘에 진성수, 안무에 이경은 등이 참여했다. 출연진으로는 미디어 역에 박애리·정은혜, 도창장 역에 김금미·이연주, 이아손 역에 김준수, 크레온 역에 윤석안, 크레우사 역에 민은경 등이었다.

<미디어>의 작곡을 맡은 황호준은 다음과 같이 작곡의 방향을 밝혔다.

- 가창과 음악이 극적 전개에 보다 더 효과적으로 기능할 수 있도록 기존의 판소리 장단 이외에도 다양한 전통 장단을 적극적으로 활용하였으며, 필요에 따라서는 장단의 틀에 머무르지 않고 과감한 리듬전개와 템포 변화를 적극적으로 구사했다.
- 창극 <미디어>에서 코러스의 역할은 전통 창극의 도창과 유사하다. 때로

53 『2013 국립극장 연보』, 45쪽.

는 극의 흐름을 3인칭 시점으로 관조하며 설명하기도 하고 때로는 극의 전개에 적극적으로 개입하기도 한다. 결국 코러스의 역할이 극적으로나 음악적으로나 매우 중요한 위치를 점하게 되며 필연적으로 합창 앙상블에 대한 고민에 집중하게 되었다. 화성 표현에 의한 서구적 합창 앙상블이 아닌 다양한 시김새 표현과 아티클레이션이 지배하는 전통 가창에 의한 합창을 통해 공간의 크기와 장면에서 표출되는 정서의 세기를 음악적으로 표현하려 했다.

- 관객석에서 자연스러운 추임새가 터져 나올 수 있는, 이른바 눈대목은 심지어 극 전개에서 떨어져 나와 소리를 감상하는 것 자체만으로도 가치가 있을 정도로 창극에 반드시 필요한 음악적 보루라고 믿고 있다. 눈대목 소리만큼은 전통 판소리의 음악 어법에 충실하려 했다. 반면, 자칫 잘못하면 긴박한 극적 전개에서 극의 흐름을 방해할 수도 있기 때문에 적절한 위치에 배치하려고 노력했다.

- 반주 편성은 작업 초기부터 재즈 밴드, 체임버 오케스트라, 국악관현악까지 모든 가능성을 열어두고 고민했다. 극적 필요에 의한 것이 아니라면 기악 반주는 최소화하여 되도록 가창자의 소리를 통해 작품을 풀어내려 했다.⁵⁴

⁵⁴ 황호준, 「나는 어떻게 <미디어>의 음악을 만들었나」, 국립극장 『미르』, 2013.5, 15쪽.



[사진] 미디어 (2013.5)

〈미디어〉는 실험적인 창극으로 호평을 받았으며 다음과 같은 언론의 평론도 이어졌다.

이 작품은 지난해 김성녀 예술감독 취임 이후 계속돼온 국립창극단의 창극 현대화의 연장선에 있다. 〈미디어〉는 창궐을 처음 접하는 이들이 관람해도 한시도 눈을 뗄 수 없을 만큼 강렬한 소리와 이미지로 극을 집중도 있게 끌고 간다. 여성의 한뼘을 주제로 했다는 점에서, 뮤지컬 공연의 메인 타깃층인 2030 여성관객에게 어필할 요소도 확실하다. 다만, 창극 본연의 매력을 기대했던 관객에게는 아쉬운 무대가 될 듯하다. 이유는 여러 가지인데, 가장 큰 요소를 꼽자면 창극 고유의 덕목인 해학이 없다.

서 연출은 개막을 앞두고 가진 본지(뉴스컬처)와의 인터뷰에서 “관객의 공감을 100% 이끌어내기보다, 방향을 제시할 수 있다면 그것으로 만족한다”고 했다. 하지만 〈미디어〉는 방향 그 이상의 것을 제시했고, 그런 의미에서 이 작품의 결과는 성공이라고 할 만하다. 세기의 악녀를 우리 가락으로 완벽하게 재창조했으니, 앞으로 창극에 오르지 못할 주인공은 없다. 국립창극단의 변신이 흥미로운 것은 이 때문이다.⁵⁵

55 김현진, 「리뷰」 창극은 고루하다? 편견 깨부수는 악녀 '미디어', 『뉴스컬처』, 2013.5.24.

〈미디어〉를 통해 보여준 새로운 연출 기법과 내용, 소재의 확장 등은 창극을 현대화하기 위한 국립창극단의 의지를 나타내주었다.

2013년 6월 8일부터 16일까지 청소년 창극시리즈1로 〈내 이름은 오동구〉가 총 15회 공연되었다. 이 작품은 2006년 개봉된 한국 영화 〈천하장사 마돈나〉를 원작으로 창극화한 작품이다. ‘여자가 되고 싶은 소년’을 소재로 아동·청소년극 연출의 전문가 남인우가 참여하였다. 이 작품을 통해 청소년 관객을 끌어들이는 데 일조하였다고 할 수 있다. 창극에서 처음 시도되는 파격적인 소재인 만큼 출연진과 스태프가 지속적인 워크숍을 진행하며 극의 완성도 향상은 물론 공동 창작 방식을 도입하였다.

이 작품은 2000년부터 국립창극단이 제작해 온 아동·청소년 창극 〈은혜강

은 제비) <토끼와 자라의 용궁여행> <효녀심청> <홍부놀부> <안숙선과 떠나는 민요여행>의 연장선상에서 제작되었다. 여기서 한발 더 나아가 판소리 원작의 재해석에 머무르지 않고, 현재의 청소년들이 공감할 수 있는 작품을 제작함으로써 관객과 소통하는 창극을 만들고자 한 의도가 엿보인다. 창작부에서는 유수정·김학용·허종열·남해웅·이광원·최호성·이소연·이광복·박성우·안미선·왕윤정·강태관 등이 참여하였다.



[사진] 내 이름은 오동구 (2013,6)

2013년 신작 공연으로 <서편제>와 <메디아>가 있었다면, 국립창극단의 레퍼토리 공연으로 <서편제>와 <배비장전>이 있었다. <서편제>(9.13~21)는 앵콜 창극으로 국립극장 레퍼토리시즌을 통해 선보인 공연 중 국립창극단의 개성과 정통성을 잘 드러낸 것으로 평가받았다. 연출 윤호진, 작창 안숙선, 작곡 양방언 등 각 분야의 명장이 다시 한자리에 모여 한층 발전된 무대를 보여주었다. 이 앵콜 창극은 ‘공개 리허설’ 행사를 열기도 했는데, 9월 12일 12시 50분부터 15시 10분까지 김성녀 예술감독의 사회로 진행되었다. 청

소년을 대상으로 생생한 리허설 현장을 공개함으로써 공연 제작과 창극에 대한 관심을 불러일으킬 수 있었다. 이와 함께 창극 〈서편제〉 공연 개막 전 약 10분간 전체 공연 관람객을 대상으로 ‘김성녀 예술감독의 친절한 창극 이야기’라는 프로그램을 진행하였다. 공연 전 〈서편제〉가 국립창극단 작품으로 공연되는 의의를 소개하고, 창극을 능동적으로 감상할 수 있도록 함으로써 관객 만족도 향상을 유도하고자 하는 신선한 기획이었다.

〈배비장전〉(12.14~18)은 2013 송년특별공연으로 다시 무대에 올랐다. 2012년 초연 당시 중장년층으로부터 폭발적인 인기를 누린 〈배비장전〉은 연말이라는 시기적 특수성을 바탕으로 ‘21세기형 코미디창극’을 표방하며 공연되었다. 판소리 실창 작품 복원 및 창극화 작업으로 열린 레퍼토리 공연이다. 도창에 유수정, 배비장 역에 남상일·김준수, 애랑 역에 박애리·이소연, 김경 역에 윤석안, 방자 역에 이광복, 정비장 역에 김학용이 출연하였다. 주요 스태프로는 예술감독 김성녀, 각색·극본에 오은희, 연출에 이병훈, 작창에 안숙선, 작곡·편곡에 황호준이 참여했다.

2013년에 국립창극단은 지방공연을 시작했는데, 〈내이름은 오동구〉를 7월 17일 충북학생교육문화예술회관에서 공연한 것을 시작으로, 〈배비장전〉은 산청군문화예술회관(7.19), 논산시문화예술회관(7.25), 김제문화예술회관(7.30) 등 3회에 걸쳐 올렸다. 지방공연은 전석이 무료였고 총 2983명이 관람하였다. 한편 이 시기에는 국가 및 외부 행사도 진행하였는데, 7월 7일에는 2013년 인천실내&무도 아시아대회를 맞아 〈수궁가〉를 인천문화예술회관에서 공연하였고, 12월 20일에는 국립국제교육원 송년 축하 공연으로 〈판소리와 민요〉를 국립국제교육원 대강당에서 열었다. 2013년 공연된 〈서편제〉 〈메디아〉 〈앵콜 서편제〉 〈배비장전〉 중 특히 〈배비장전〉은 전석 매진이 될 정도로 호응이 높았으나, 〈메디아〉는 서양 비극을 다룬 무게감 탓인지 객석 점유율이 63%에 그치는 선에서 마무리되었다.

2014년 공연 역시 신작 공연과 레퍼토리 공연, 특별 공연으로 이루어졌으며, 전반적인 내용은 다음 표와 같다.

[표] 2014년 국립창극단 공연 현황

구분	공연명	공연기간	공연횟수	장소
신작공연	2014 국립창극단 신작 <숙영낭자전>	2.19~23	5	달오름
레퍼토리	2014 국립창극단 레퍼토리 <장화홍련>	4.1~5	6	해오름
특별공연	2014 국립창극단 <완창판소리 30년 맞이 특별공연>	5.31	2	달오름
신작공연	2014 국립창극단 신작 <변강쇠 점 찍고 웅녀>	6.11~7.6	23	달오름
상설공연	완창판소리	9.27	1	KB하늘
상설공연	완창판소리	10.25	1	KB하늘
상설공연	완창판소리	11.22	1	KB하늘
상설공연	완창판소리	12.31	1	달오름
레퍼토리	2014 국립창극단 레퍼토리 <미디어>	10.1~5	6	해오름
신작공연	2014 국립창극단 세계거장시리즈2 <안드레이 서반의 다른 춘향>	11.20~12.6	15	달오름

먼저 2014년 국립창극단의 신작 공연으로는 <숙영낭자전>(2.19~23)과 <변강쇠 점 찍고 웅녀>(6.11~7.6), <안드레이 서반의 다른 춘향>(11.20~12.6)이 무대에 올랐다.

<숙영낭자전>은 2014 국립창극단 신작-판소리 일곱 바탕 복원시리즈 두 번째 창극으로 5회의 공연이 이어졌으며, 2월 19일 공연은 달오름극장 재개관 기념식을 겸해 전석 초청으로 열렸다. <숙영낭자전>은 <배비장전>에 이은 ‘판소리 일곱 바탕 복원시리즈’의 일환으로 고전소설을 ‘멜로 창극’으로 재구성한 것이다. <숙영낭자전>은 일제강점기 정정렬에 의해 소리가 짜여 박녹주-박송희 명창에게 전승되고 있는데, 이를 바탕으로 창극의 소리가 되살아났다. 여기서는 원작에서는 잘 드러나지 않는 몸종 ‘매월’을 욕망에 충실한 인물로 부각해 운명에 순종하는 ‘숙영’과 삼각관계를 형성하는 서사 구조를 짰다.

한편으로 선군과 숙영의 인연이 시작된 ‘하늘나라’를 화려하게 그려내 볼거리를 풍부하게 하였다. 본 작품은 <배비장전>에 이어 지방공연이 가능한 대중적인 작품으로 제작하였다.⁵⁶ 숙영낭자 역에 박애리·이소연이, 선군 역에는 이광복·김준수가 출연하였다. 제작진으로는 예술감독 김성녀, 책임PD 이주연, 극본 김정숙, 작창 신영희, 연출 권호성, 음악 양승환, 연기감독 진남

56 『2014 국립극장 연보』, 28쪽.

수 등이 참여하였다.

한편 6월에 공연된 신작 <변강쇠 점 찍고 웅녀>는 판소리 일곱 바탕 복원시리즈 세 번째 창극이었다. 달오름극장에서 23회 공연이 이어졌다. 18세 미만 관람불가로 성인 대상의 창극을 표방하였는데, 그동안 외설적이라고 폄하되어 온 <변강쇠타령>을 모던하게 재해석하였다. 주인공이 변강쇠가 아닌 웅녀라는 발상의 전환을 통해, 스스로 운명을 개척하는 ‘웅녀’의 이야기를 펼쳤다.⁵⁷

57 『2014 국립극장 연보』, 31쪽.

웅녀 역에 김지숙·이소연, 변강쇠 역에 김학용·최호성이 열연하였다. 예술 감독 김성녀, 극본·연출에 고선웅, 작창·작곡에 한승석, 안무에 박호빈이 참여하였다.

이후 11월에 공연된 신작 <안드레이 서반의 다른 춘향>은 국립창극단 세계거장시리즈2로 제작되었다. 창극의 세계화를 위한 국립창극단 ‘세계거장시리즈(World Master’s Choice)’ 사업의 두 번째 작품으로 인습을 타파한 혁신적인 해석과 무대 연출로 유명한 재미 루마니아 연출가 안드레이 서반^{Andrei Serban}을 초청, 국립창극단과 협업하여 국내뿐만 아니라 세계 무대에서도 각광받을 수 있는 창극 작품을 제작하고자 하였다. 달오름극장에서 총 15회 공연하였고, 객석점유율이 94.9%에 이를 정도로 큰 관심을 받았다. 춘향 역에 민은경·정은혜·이소연, 몽룡 역에 김준수·이광복, 월매 역에 김금미·박애리, 방자 역에 유수정·조유아가 참여하였다. 주요 제작진은 다음과 같았다.

- 각색·연출·조명 콘셉트 디자인: 안드레이 서반^{Andrei Serban}
- 드라마투르그·협력연출: 다니엘라 디마^{Daniela Dima}
- 무대·의상 디자인: 앙카 루페스^{Anka Lupes}
- 안무: 안은미
- 영상 디자인: 신성환
- 작창·소리 지도: 유수정
- 율색: 안재승
- 음악감독: 이태백

하지만 평단에서는 여러 아쉬운 점을 지적하였다.

원재료의 향이 너무 강했던 것일까. ‘다름’을 강조한 새로운 조리법과 향신료는 분명 신선했지만, 재료와 어우러지지 못한 채 낯선 음식을 만들어냈다. 한국의 전통 리브스토리 ‘춘향’을 외국인 연출가의 시각에서 현대적으로 재해석한 창극 ‘안드레이 서반의 다른 춘향(이하 다른 춘향)’은 원작을 실험적인 시각으로 재조명, 색다른 재미를 선사했지만 과한 욕심 탓에 작품의 정체성은 오락가락하는 아쉬움을 남겼다.

다른 춘향은 과감하게 한복을 벗어 던졌다. 정절의 상징 춘향은 노란 저고리 대신 튜브톱 드레스를 입은 당돌한 여인으로, 이몽룡은 클럽을 즐겨 찾는 대학생으로 변신한다. 스토리는 원작의 흐름을 크게 벗어나지 않지만, 캐릭터와 상황 설정은 현대적으로 재탄생했다. 정치인 아버지를 따라 남원에 내려온 몽룡이 춘향과 사랑에 빠져 결혼을 약속하지만, 아버지의 발령 후 서울로 떠나고 그사이 신입 시장 변학도가 자신을 거부하는 춘향을 명예훼손과 반역죄로 감옥에 가둔다. 원작이 춘향과 몽룡의 리브스토리라면 다른 춘향에선 그녀의 정절을 사회 정의의 표상으로 확대한다. 춘향이 ‘이상적 가치’를 지키기 위해 저항하는 영웅이라면 몽룡은 사랑에 무척 임한, 온실 속에서 자란 부잣집 도련님 정도로 그려진다. 미묘하게 변형된 설정 덕에 결말 역시 마냥 들뜬 사랑의 축제 분위기는 아니다.⁵⁸

58 백현미 외, 국립극장 편, 『세계화 시대의 창극』, 67쪽.

현대적인 캐릭터의 해석에도 불구하고 창극으로서의 정체성을 잘 살리지 못했다는 평가를 받기도 하였다.

한편 2014 국립창극단 레퍼토리 공연으로 <장화홍련>(4.1~5)과 <미디어>(10.1~5)가 해오름극장에서 올랐다. <장화홍련>은 한태숙 연출과 정복근 작가, 이태섭 무대디자이너, 김창기 조명디자이너 등 연극계의 저명한 제작진 참여로 여러 장르 전문가의 관심을 받았다. 2012년 초연에서 문제가 된 시야 제한석을 최소화하기 위해 수정 및 보완을 하였으며, 각각의 캐릭터가 더욱



[사진] 다른 춘향 (2014.11)

섬세하게 두드러질 수 있도록 대본과 음악도 보완하여 한결 완성도 높은 작품이 되었다. 도창에 왕기철, 장화役に 김미진·정은혜, 흥련役に 김차경·민은경, 허씨役に 김금미가 출연하였다. 작창은 왕기석, 작곡은 홍정의, 안무는 이경은이 맡았다.

〈미디어〉는 2013년 초연 당시 ‘오페라를 위협하는 수작’ ‘창극의 위대한 혁신’이라는 평가를 통해 공연예술계의 화제작으로 인정받았다. 이러한 열기를 이어받아 창극 〈미디어〉의 재공연을 개최하여 국립창극단의 대표 레퍼토리로 정착시키고자 하였다. 2014년에는 재공연의 장점을 살려 연습실 공개, 사전연계 프로그램 등 관객 서비스 프로그램을 실시함으로써 관객의 이해도를 높이고 흥미를 끌어올렸다. 미디어 역에는 박애리·정은혜, 이아손 역에는 김준수, 도창장에 김금미·이연주가 출연하였다. 제작진으로는 예술감독 김성녀, 극본 한아름, 작곡·작창에 황호준, 연출·조명디자인에 서재형, 안무에 이경은이 참여하였다.

2014년부터 국립극장의 자체 기획으로 마당놀이가 공연되었다. 첫째 마당놀이로 〈심청이 온다〉가 기획되었으며, 12월 10일부터 2015년 1월 11일까지

해오름극장에서 공연되었다. 마당놀이는 30년간 관객의 사랑을 받으며 역사를 이어온 한국적 공연 양식이다. 2014년부터는 국립극장이 주체가 되어 기존 체육관이나 텐트극장에서 펼쳐지던 마당놀이를 극장으로 끌어들이며 현대 감각의 ‘극장식 마당놀이’를 선보이고자 하였다. 김지일 극본 <심청>을 바탕으로 한 배삼식 각색, 손진책 연출로 제작되었으며, 안무에 국수호, 연희감독에 김성녀, 작곡 박범훈 등 원조 격의 제작진이 새로운 마당놀이를 시준화하기 시작했다. 국립극장의 기획이지만 예술감독 김성녀를 비롯한 출연진 대부분이 국립창극단 단원(국립창극단 단원 4명, 인턴단원 8명, 객원 21명)으로 구성되었으며, 국립무용단과 국립국악관현악단이 협업하여 제작되었다. 연말연시를 겨냥하여 대중적인 마당놀이를 국립극장 시즌물로 정례화하기 시작했다.

2015년에도 신작 공연과 레퍼토리 공연을 중심으로 국립창극단의 공연 일정이 활발하게 전개되었다. 2015년 전체 공연 일정 목록은 다음과 같다.

[표] 2015년 국립창극단 공연 현황

구분	공연명	공연기간	공연횟수	장소
신작공연	2015 국립창극단 신작 <코카서스의 백목원>	3.21~28	8	해오름
상설공연	완창판소리 3월	3.28	1	KB하늘
상설공연	완창판소리 4월	4.25	1	KB하늘
상설공연	완창판소리 5월	5.30	1	KB하늘
상설공연	완창판소리 6월	6.27	1	KB하늘
레퍼토리	2015 국립창극단 레퍼토리 <변강쇠 집 짝고 웅녀>	5.1~23	20	달오름
신작공연	2015 국립창극단 신작 <적벽가>	9.15~19	5	해오름
상설공연	완창판소리 9월	9.19	1	KB하늘
상설공연	완창판소리 10월	10.31	1	KB하늘
상설공연	완창판소리 11월	11.28	1	KB하늘
상설공연	완창판소리 12월	12.31	1	달오름
신작공연	2015 국립창극단 신작 <아버, 방언>	11.26~12.5	9	달오름

2015년에는 신작 공연 3편과 레퍼토리 공연 1편이 창극으로 올랐다. 상설 공연으로 <완창판소리>가 상반기, 하반기로 나누어 8회 열렸다.

가장 먼저 무대에 오른 국립창극단의 신작 <코카서스의 백목원>(3.21~28)

은 해오름극장에서 7일간 8회 공연되었다. 브레히트 원작을 창극화하여 한국적으로 재해석한 작품으로, 재일교포 극작가 겸 연출자인 정의신이 맡아 창극의 지평을 넓혔다. 아츠다 역에 유수정·서정금, 그루세 역에는 신예 조유아, 시몬 역에 최용석 등이 출연하였다. 국악밴드와 서양식 오케스트라가 함께 연주되어 풍성한 사운드를 연출했다. 극본과 연출에 정의신, 작곡·작창·지휘에 김성국, 안무에 이경은이 참여하였다.

〈코카서스의 백묵원〉은 실험적인 연출로 호평을 받았다.

국립창극단의 신작으로 무대에 오른 ‘코카서스의 백묵원’은 브레히트의 희곡과 창극의 만남, 연극 ‘아끼니꾸 드래곤’으로 유명한 재일동포 극작가 겸 연출가인 정의신의 첫 창극 도전 등으로 개막 전부터 화제를 모았다. 그런데 뚜껑을 열어보니 생각지 못한 파격이 곳곳에 나타났다. 객석으로 들어가는 순간부터 새로운 경험이 시작됐다. 객석을 지나쳐야 도달할 수 있는 무대 위 객석에 여기저기서 탄성이 들렸다. 3면의 객석으로 둘러싸인 무대는 2층으로 구성돼 다른 무대 장치들과 입체감 있는 장면을 연출했다. 그루세가 피난길에 아이와 함께 건너는 ‘밧줄다리’는 천장에서 내려와 무대 1층과 2층을 연결했고 중간중간 지하에서 2층 높이로 리프트 무대가 올라가는 등 창극에서 보기 어려운 다채로운 무대 구성도 신선했다.

무엇보다 파격적인 건 음악. 2층 무대 오른편에 자리한 14인조 오케스트라는 국악 타악기, 서양 현악기, 전자악기가 모두 모인 독특한 구성으로 눈길을 사로잡는다. 바이올린·비올라·첼로·콘트라베이스 등 서양 현악기의 선율이 주가 되고 북·장구 등 전통 타악기의 리듬이 더해진다. 전자기타·드럼·키보드는 강렬한 사운드로 극적인 효과를 더한다. 도창 역할을 맡은 재판관이 해설을 하는 몇 대목에서 전통 타악기 반주만으로 고유의 판소리 맛을 살리기도 하지만 극히 일부분이다. 여기서 창극의 딜레마가 시작된다. 전통적인 창극 ‘고유의 맛’과 대중화를 꾀한 ‘친숙한 맛’ 사이에서다.⁵⁹

59 이다해, 「공연 리뷰
코카서스의 백묵원」,
『파이낸셜 뉴스』, 2015.3.23.

새로운 무대장치와 음악 구성이 신선한 충격을 주었다고 평가받았지만 전통과 현대 사이에서 ‘창극’만이 가지는 멋은 ‘딜레마’가 되고 있음을 지적받기도 하였다. 하지만 전통의 현대화나 세계화를 위해 보편적인 음악극으로 나아가려는 실험은 지속되고 있었다.

9월에 올린 두 번째 신작은 <적벽가>(9.15~19)였다. 2015-2016 국립극장 레퍼토리시즌 개막작으로 판소리 다섯 바탕 중 가장 드물게 공연된 ‘적벽가’를 선정하여 창극화하였다. 오페라 연출가로 활약하는 이소영의 참여로 파격적인 구성과 세련된 미장센이 돋보이는 현대화된 <적벽가>로 거듭났다. 작창과 도창에 송순섭 명창이 참여하였으며, 출연진으로 허종열·김형철·김학용·이영태·윤석안 등이 참여하였다. 주요 제작진으로는 극본·연출에 이소영, 음악감독 김주현, 구성·작곡 홍정의, 안무 박호빈 등이 참여하였다.

해오름극장에서 선보인 이 공연은 국악기와 양악기, 타악기가 조화를 이루어 실험적인 스타일의 음악을 선보였으며, 거대한 부채 모양을 활용한 상징적인 무대로 꾸며졌다. 송순섭 명창의 정통 동편제 창본을 바탕으로 꾸며진 <적벽가>는 무대의 압축미를 잘 살려, 정형화한 창극의 구조를 새롭게 확장했다는 평가를 받았다.



[사진] 적벽가 (2015.9)

11월 무대에 오른 세 번째 신작 공연은 〈아비. 방연〉(11.26~12.5)이었다. 달오름극장에서 총 9회 공연되었다. 2013~2014년 〈미디어〉를 제작한 한아름 작가와 서재형 연출가를 초청하여 한국적 창극 레퍼토리를 제작하고자 기획되었다. 이 작품은 최초로 역사적 인물을 중심으로 새롭게 창작된 것으로 조선 시대를 배경으로 한다. 계유정난 때 단종의 유배길 책임자로 단종을 호송하고 사약을 전달한 생몰년 미상의 '왕방연'을 모티프로 하여, 그를 둘러싼 '부성애'에 초점을 맞추고 허구적 이야기를 보태어 서사를 구성하였다. 역사 속 인물을 중심으로 한 팩션 창극을 표방하였다. 도창에 김금미, 왕방연役に 최호성, 단종役に 민은경이 출연하였으며, 박애리의 첫 작창 작품으로 관심을 끌었다. 작곡과 음악감독으로는 황호준이 참여하였으며, 안무는 이경은이 맡았다.

2015년 레퍼토리 공연은 2014년 초연에 이어 〈변강쇠 점 찍고 옹녀〉(5.1~22)가 다시 상연되었다. 높은 인기에 힘입어 20회 공연에 8629명의 관람객이 다녀갔다. 객석점유율도 97%에 달했다. 이 공연은 창극 최초로 차범석희곡상을 수상하면서 관객과 평단으로부터 모두 호평받은 작품이다. 이해에는 초연 이후 지방공연 문의와 해외 공연 추진이 활발히 진행됨에 따라 지방 및 해외 투어에 보다 효율적인 인원 편성 및 무대 구성으로 작품을 보완하고자 하였다. 옹녀役に 김지숙·이소연, 변강쇠役に 김학용·최호성이 캐스팅됐으며, 김차경·허종렬·우지용·이영태·나윤영 등이 출연하였다. 극본·연출에 고선용, 작창·작곡에 한승석, 안무에 박호빈 등이 참여하였다.

이외에 2015년 국립창극단은 〈변강쇠 점 찍고 옹녀〉를 지방 무대에 2회 올렸다. 안산문화예술회관의 해돋이극장(7.3)과 구리아트홀 코스모스대극장(10.10)에서 열린 공연으로 지역민들이 관람의 혜택을 얻을 수 있었다.

한편 2015년에도 전년도에 이어 국립극장 자체 기획으로 마당놀이 〈춘향이 온다〉가 공연되었다. 12월 10일부터 2016년 2월 15일까지 해오름극장에서 57일간 46회 공연이 펼쳐졌다. 해오름극장 무대의 새로운 활용 방법 모색을 통해 관객이 공연의 일부가 되는 마당놀이의 특성을 살리면서도 극장이

라는 공간에 맞는 마당놀이를 구현해 연말연시 남녀노소 모두 함께 어우러져 즐길 수 있는 연례 프로그램으로 정착되었다.⁶⁰

60 『2016 국립극장 연보』, 97쪽.

마당놀이는 ‘한국식 뮤지컬 형태의 놀이극’으로 연말연시 장기 공연을 통해 해오름극장 활성화를 극대화할 수 있는 방편으로도 활용되었다. 2015년 공연 이후, 매년 연말 공연 시리즈화와 지방공연으로 연결될 수 있는 방안을 모색하고자 하였다. 국립창극단 단원 6명(김학용, 서정금, 나윤영, 민은경, 이광복, 김준수)과 인턴단원 4명, 객원단원 20명으로 출연진을 구성하였다. 극본 배삼식, 연출 손진책, 안무 국수호, 연희감독 김성녀, 작곡·편곡 강상구 등이 제작진으로 참여하였다.

2016년 국립창극단의 전체 공연 일정은 다음과 같다.

[표] 2016년 국립창극단 공연 현황

구분	공연명	공연기간	공연횟수	장소
워크숍공연	〈창극여행-토막창극 네 바탕〉	3.24	1	별오름
상설공연	완창판소리 3월	3.26	1	KB하늘
상설공연	완창판소리 4월	4.23	1	KB하늘
상설공연	완창판소리 5월	5.28	1	KB하늘
상설공연	완창판소리 6월	6.25	1	KB하늘
레퍼토리	〈변강쇠 점 찍고 옹녀〉	5.4~22	17	달오름
레퍼토리	〈배비장전〉	6.15~26	11	달오름
신작공연	〈오르페오전〉	9.23~28	5	해오름
상설공연	완창판소리 9월	9.24	1	KB하늘
상설공연	완창판소리 10월	10.29	1	KB하늘
상설공연	완창판소리 12월	12.31	1	달오름
신작공연	〈트로이의 연인들〉	11.11~20	9	달오름

3월 24일에 진행된 워크숍 〈창극여행-토막창극 네 바탕〉은 일종의 판소리 네 바탕(춘향가·심청가·수궁가·홍보가)의 재미있는 부분을 따서 만든 갈라쇼 형식이었다. 워크숍이기 때문에 초대받은 관객을 대상으로 별오름극장에서 1회 공연되었다. 유니버스 형식으로 따로따로 구성되었기 때문에 여러 작품의 일부를 맛보기 형식으로 보는 것 이상의 의미를 찾기 어려워 극화되지

는 않은 것으로 보인다.

2016년의 첫 번째 신작 공연은 <오르페오전>(9.23~28)이다. 이 작품은 뮤지컬, 오페라 등 서양 장르 중심의 대형 음악극 시장을 재편할 수 있는 한국적 대형 음악극 개발을 목표로 기획되었다. <오르페오전>은 그리스신화를 바탕으로 창극화된 것으로 '2016-2017 국립극장 레퍼토리시즌' 개막작으로 선정되었다. 2015년 <적벽가>를 연출한 이소영이 다시 연출을 맡아 창극의 범위를 서양음악극으로까지 확장하고자 하였다. 그리스신화를 기반으로 한 소재와 줄거리는 동서양의 보편적 정서를 담아내고 있다고 보이며, 이를 '오페라창극'이라 표방하였다. 올페 역에 김준수·유태평양, 애울 역에 이소연이 출연하였다. 연출·극본에 이소영, 작창·작곡에 황호준, 안무에 김보람, 조명디자인에 이우형, 무대디자인에 김희재가 참여하였다. 예술감독은 김성녀, 책임 PD는 권태연이 맡았다.

2016년 두 번째 신작은 <트로이의 여인들>(11.11~20)로 달오름극장에서 9회 공연되었다. 연출 옹케센, 극작 배삼식, 작창 안숙선, 음악 정재일 등이 제작에 참여했으며, <오르페오전>에 이어 그리스비극 <트로이의 여인들>을 창극화하여 세계 무대에서 보편적으로 통할 수 있는 음악극으로 만들고자



[사진] 트로이의 여인들 (2016.11)

하였다. 이 작품은 판소리가 가진 고유의 아름다움을 부각하는 방향으로 모든 음악적 전략과 역량을 집중시키고 작창과 음악의 정밀함을 높였다. 이에 반해 무대·조명·의상 등 시각적 요소는 청각적 경험을 보조할 수 있도록 최대한 간결하게 하여 모던한 느낌을 살렸다. 헤큐바 역에는 김금미, 안드로마케 역에 김지숙, 카산드라 역에 이소연, 헬레네 역 김준수, 메넬라우스 역에 최호성, 탈튀비오스 역에 이광복이 출연하였다.

2016년 레퍼토리 공연으로는 <변강쇠 점 찍고 옹녀>(5.4~22)가 2015년에 이어 공연되었으며, <배비장전>(6.15~26)이 다시 공연되었다. 이 두 작품은 대중적 인기와 호응이 높았는데, 특히 <배비장전>은 2012년 초연에 비해 김준수·이소연 콤비를 내세우고 낮 공연을 대폭 늘리는 방향으로 운영되었다.

2016년 국립창극단의 해외 공연으로 <변강쇠 점 찍고 옹녀>(4.14~17)가 프랑스 파리 테아트르 드 라빌 극장에서 열렸고, 지방공연으로는 <배비장전>이 군산예술의전당에서 7월 16일 개최되었다.

2016년 연말의 마당놀이는 <심청이 온다> <춘향이 온다>에 이어 <놀보가 온다>가 기획되었다. 2016년 12월 8일부터 2017년 1월 29일까지 해오름극장에서 이어졌다. 세 번째 기획된 작품으로 ‘명품 마당놀이’ 시리즈로 인정받았다. 해오름극장 무대 위에 가설 객석을 세워 관객이 공연의 일부가 되는 마당놀이의 특성을 살리면서도 극장이라는 공간에 맞게 마당놀이를 구현했고, 연말연시 남녀노소 모두 함께 어우러져 즐길 수 있는 연례 프로그램으로 정착되었다. 극본 배삼식, 연출 손진책, 안무 국수호, 연희감독 김성녀, 작곡·편곡 강상구 등 원조 제작진이 계속 참여하였다.

2017년 국립창극단의 전체 공연 일정은 다음과 같다.

[표] 2017년 국립창극단 공연 현황

구분	공연명	공연기간	공연횟수	장소
신작공연	어린이창극 <미녀와 야수>	1.11~22	11	KB하늘
상설공연	완창판소리 3월	3.25	1	KB하늘
상설공연	완창판소리 4월	4.22	1	KB하늘

구분	공연명	공연기간	공연횟수	장소
상설공연	완창판소리 5월	5.27	1	KB하늘
상설공연	완창판소리 6월	6.24	1	KB하늘
신작공연	〈홍보씨〉	4.5~16	11	달오름
레퍼토리	〈변강쇠 점 찍고 웅녀〉	4.28~5.6	8	달오름
레퍼토리	〈코카서스의 백묵원〉	6.3~10	7	해오름
상설공연	완창판소리 9월	9.23	1	KB하늘
상설공연	완창판소리 10월	10.21	1	KB하늘
상설공연	완창판소리 12월	12.31	1	KB하늘
신작공연	〈산불〉	10.25~29	5	해오름
레퍼토리	〈토로이의 여인들〉	11.22~12.3	11	달오름

2017년 국립창극단 신작 공연은 어린이창극 〈미녀와 야수〉, 창극 〈홍보씨〉 〈산불〉이었다. 어린이창극으로 새롭게 선보인 공연과 전통 판소리 창극, 현대소설을 창극화한 작품으로 다양하게 구성하였다.

어린이창극 〈미녀와 야수〉(1.11~22)는 12일간 11회 공연되었으며, 공연시간은 60분 정도로 제작되었다. 18세기 프랑스 동화작가 ‘드 보몽 부인’의 동화 『미녀와 야수』의 이야기에서 모티프를 가져와 새롭게 창극화한 작품으로, 어린이를 대상으로 한 창극의 소재와 대상을 넓혔다는 의의가 있다. 〈미녀와 야수〉는 이미 월트 디즈니사의 애니메이션으로 세계적으로 알려진 이야기인데, 아동극 연출에 탁월한 임도완 연출이 국립창극단과 함께 제작을 맡았다. 특히 1월 겨울방학을 맞이한 어린이들을 위한 기획으로 미래 관객 개발을 위해 노력한 작품이라 할 수 있다. 국립창극단은 그간 아동·청소년 창극으로 〈은혜깊은 제비〉 〈토끼와 자라의 용궁여행〉 〈효녀심청〉 〈홍부놀부〉 등을 선보인 바 있는데, 이번 작품은 좀 더 친근한 소재로 작품을 제작함으로써 어린이들에게 창극을 자연스럽게 접할 수 있는 기회를 제공하고자 한 것이다. 서양 이야기가 중심이기는 하지만, 상상력을 유발하는 공간 디자인, 움직임과 생동감을 부여한 영상·조명·의상, 독창적인 판소리와 음악으로 기존 상업 어린이 뮤지컬과 차별화하고자 하였다. 추후 재공연과 투어가 용이하도록 기동성을 고려해 기획한 작품으로 오랫동안 사랑받는 어린이 창극으로 레퍼

토리화하고자 만들어졌다.

이야기꾼 역에 우지용, 아리 역에 장서윤, 야수 역에 김준수, 공주 역에 김유경, 아버 역에 남해웅, 동경이 역에 최용석 등이 출연하였다. 제작진으로는 극본 장성희, 연출 임도완, 작곡 이지수, 소리만들기 박인혜, 움직임 지도 이춘남, 안무 권영호 등이 참여하였다.



[사진] 미녀와야수 (2017.1)

다음 신작 공연은 4월에 공연된 <홍보씨>(4.5~16)로 달오름극장에서 12일간 11회 공연되었다. 창극 <홍보씨>는 <변강쇠 점 찍고 웅녀>를 연출한 고선웅이 두 번째로 연출을 맡았으며, 판소리를 바탕으로 폭넓게 활동하고 있는 이자람이 작창과 작곡을 맡아 새로운 음악적 변화를 꾀했다. 젊은 단원들이 중심이 되어 활약한 창극으로 이야기의 반전과 시대성을 포함하였으며, 현대적인 사운드와 극으로 표현되었다. <홍보가>의 선악, 형제 갈등을 소유에 대한 관점으로 바꾸었다는 점이 특징적이다. 홍보 역에는 김준수, 놀보 역에는 최호성, 마당쇠 역으로 최용석, 정씨 역으로 이소연이 출연하였다. 제작진으로는 극본과 연출 고선웅, 작창과 작곡 이자람, 안무 지경민, 무대디자인 김종석 등이 참여하였다.

10월에 공연된 신작 공연 <산불>(10.25~29)은 해오름극장에서 5회 상연되었다. 차범석의 『산불』을 원작으로, 진지한 비극적 창극을 선보였다. <산불> 역시 한국적 대형 음악극 개발을 목표로 기획되었으며, 해오름극장에서 웅장한 무대와 연출로 막이 올랐다. 거대 회전 무대와 감각적이고 세련된 음악 양식, 긴장감 넘치는 전개와 실험적 연출이 돋보인 작품이었다. 점례 역 이소연, 사월 역 류가양, 양씨 역 유수정, 규복 역에 김준수·박성우, 최씨 역 김금미 등이 출연하였다. 창작진으로는 극본 최치언, 연출 이성열, 작곡·음악감독 장영규, 안무 금배섭 등이 참여하였다.

2017년 레퍼토리 공연으로는 <변강쇠 집 찍고 웅녀>(4.28~5.6), <코카서스의 백목원>(6.3~10), <트로이의 여인들>(11.23~12.3)이 앙코르 공연으로 다시 무대에 올랐다. <변강쇠 집 찍고 웅녀>는 여전한 인기몰이를 했으며, <코카서스의 백목원>은 대형 음악극으로서 창극단의 역량을 확인한 무대였다. 2015년 초연 이후 창작 음악극 장르와 소재의 다양화를 본격화한 작품으로 전통 타악기와 서양 현악기, 전자악기 등을 조합한 구성, 이중창·합창·대중적 선율의 노래 등 새로운 음악적 실험이 돋보였다.⁶¹ <트로이의 여인들>은 9월 싱가포르 공연으로 흥행성과 작품성을 인정받았으며, 세계 속의 창극으로 나아가는 역할을 하였다.

2017년 연말의 마당놀이인 <심청이 온다> 앙코르 공연으로 12월 8일부터 31일까지 공연되었다. 전년도 해오름극장에서 한 ‘극장식 마당놀이’에서 원형극장 하늘극장으로 무대를 옮겨 관객에게 더욱 가까이 다가갔다. 원작·극본 김지일, 각색 배삼식, 연출 손진책, 음악 박범훈, 안무 국수호, 연희감독 김성녀 등이 참여하고 국립창극단 단원들의 연기로 수준 높은 명품 마당놀이 공연을 이어나갔다.

2017년의 국립창극단 지방공연은 <변강쇠 집 찍고 웅녀>를 여수와 이천, 군포 등에서 올렸으며, 9월 7일부터 9일까지 싱가포르 예술 축제 초청으로 <트로이의 여인들>을 3회 공연하였다.

2018년 국립창극단 전체 공연 일정은 다음과 같다.

61 황미숙, 「전통공연 예술의 활성화 및 관객 개발 방안」, 2019.

[표] 2018년 국립창극단 공연 현황

구분	공연명	공연기간	공연횟수	장소
신작공연	〈소녀가〉	2.28~3.4	5	예술의전당 자유
신작공연	〈심청가〉	4.25~5.6	11	명동예술극장
레퍼토리	〈홍보씨〉	7.13~7.22	9	명동예술극장
레퍼토리	〈변강쇠 점 찍고 옹녀〉	10.18~21	4	예술의전당 오페라
신작공연	〈우주소리〉	10.21~28	7	달오름
상설공연	완창판소리 3월	3.25	1	하늘
상설공연	완창판소리 4월	4.21	1	하늘
상설공연	완창판소리 5월	5.26	1	하늘
상설공연	완창판소리 6월	6.23	1	하늘
상설공연	완창판소리 9월	9.29	1	하늘
상설공연	완창판소리 10월	10.27	1	하늘
상설공연	완창판소리 11월	11.24	1	하늘
상설공연	완창판소리 12월	12.27	1	하늘

2018년 국립창극단의 신작 공연으로는 〈소녀가〉 〈심청가〉 〈우주소리〉가 무대에 올랐다. 2월에 공연된 〈소녀가〉(2.28~3.4)는 젊은 창극 창작자 발굴 및 새로운 양식의 창극을 개발하고자 하는 중장기 프로젝트 ‘신창극시리즈’ 첫 번째로 기획된 것이다. 판소리가 가진 서사적 전달 방식을 현대적으로 풀어 배우와 연주자의 규모를 최소화한 것이 특징이다. 〈소녀가〉는 동화 『빨간 망토』를 원작으로 하고 있지만, 프랑스 소설가 장 자크 프디다가 새롭게 쓴 『빨간 망토 혹은 양철캔을 쓴 소녀』 버전을 택해 새로운 이야기로 재구성되었다. 이 작품은 소녀 역의 이소연이 혼자 나와 전편을 이끌어가기 때문에 창극이라기보다는 1인 모노드라마 형식에 가깝고 서양악기의 반주도 높은 비중을 차지한다. 판소리가 창자 혼자 이야기를 노래로 풀어간다는 점에서 본래의 판소리에 더 가까운 형식이라 할 수 있다. 이자람은 〈소녀가〉를 통해 성에 대한 관점과 창극의 정체성을 새롭게 풀어냈다. 한편 이 작품은 예술의전당 자유소극장으로 공간을 바꾸어 공연했다는 점에서도 극장 무대를 다양하게 경험하는 기회를 만들었다.



[사진] 소녀가 (2018.2)

4월에 공연된 신작 <심청가>(4.25~5.6)는 판소리 다섯 바탕을 현대화하는 작업의 일환으로 제작된 것이다. 다섯 바탕 시리즈의 마지막 순서라 할 수 있다. 손진책·안숙선은 판소리 사설 중 미학적으로 가장 뛰어난 부분만 발췌해 2시간여로 압축한 <심청가>를 선보였다. 무대는 모던하고 정갈하게 최소화 하였다. 무대나 장면을 단순하게 하는 대신 소리의 힘을 제대로 보여줄 수 있도록 구성하여 소리에 집중할 수 있는 작품이 되었다. 전통 <심청가>의 내용을 그대로 살리는 대신 상징적인 무대미술을 선택하여 관객의 상상력을 불러일으키도록 만들었다. 도창에는 안숙선·유수정이, 심청 역에 민은경·이소연, 심봉사 역에 유태평양, 뽕덕 역 김금미가 출연하였다. 창작진으로는 대본과 연출에 손진책, 작창과 도창에 안숙선, 음악감독 이태백, 안무 고흥균, 무대 디자인 이태섭, 조명 디자인 김창기 등이 참여하였다.

10월에 공연된 세 번째 신작 <우주소리>(10.21~28)는 8일간 7회 공연이 이어졌다. <우주소리>는 소녀가에 이어 신창극시리즈 두 번째 작품으로 기획된 것이다. 뮤지컬에 가까운 극작법으로 연출된 이 작품은 제임스 팀트리 주니어 James Tiptree Jr.의 단편선 『마지막으로 할 만한 멋진 일』The only neat thing to do』을 원작으로 하여 독특한 소재를 보여주었다. 'SF창극'을 표방한 이 작품은 뮤지

כל계의 전문가들이 참여하여 다양하고 대중적인 무대와 음악을 선사했지만 창극으로서의 성격을 제대로 드러내지는 못했다. 특히 국립창극단 단원들이 공동 작창했다는 소리는 수준이 높지 않아서 가요와 판소리 사이에서 방향하는 느낌을 주었다. 코아티 역에 조유아, 실료빈 역에 장서윤 등이 출연하였고 창작진으로 각색·연출에 김태형, 작곡·음악감독에 김혜성, 안무 이현정, 무대·소품디자인 김미경, 조명디자인 구윤영, 의상디자인 홍문기 등이 참여하였다.

2018년 레퍼토리 공연으로는 전년에 이어 <홍보씨>(7.13~22)와 <변강쇠 점 찍고 옹녀>(10.18~21)가 공연되었다. 재공연된 <홍보씨>는 수정·보완된 작품으로 완성도를 높이고자 하였다. 명동예술극장에서 9회 공연되었으며, 객석점유율도 93.8%로 인기가 매우 높았다. 극본·연출에 고선웅, 작창·작곡·음악감독에 이자람이 참여하였다. <변강쇠 점 찍고 옹녀>는 5년 연속 재공연된 것으로 흥행성과 작품성을 인정받았다. 이해에는 국립극장의 공사로 인해 예술의전당에서 공연되었으며 결말 부분이 보장되어 무대에 올랐다.

한편 송구영신 프로그램으로 자리 잡은 국립극장 마당놀이는 2018년에는 신작 <춘풍이 온다>를 기획, 공연하였다. 2018년 12월 6일부터 2019년 1월 20일까지 달오름극장에서 무대를 펼쳤다. 이해에는 국립극장 해오름 리모델링 공사에 따라, 달오름으로 공연장을 옮기고 무대 위 가설 객석을 설치해 마당놀이만의 매력을 유지하였다. 춘풍 역에 이광복·김준수, 오목 역에 서정금·조유아, 김씨 역에 김미진, 추월 역에 홍승희, 꼭두쇠 역 최호성 등이 출연하였다. 창작진으로는 원작·극본에 김지일, 각색에 배삼식, 연출 손진책, 작곡 박범훈, 안무 국수호, 연희감독 김성녀 등이 참여하였다.

2018년 국립창극단의 지방공연은 <변강쇠 점 찍고 옹녀>를 하남문화예술회관(5.25), 익산예술의전당(9.1), 울산문화예술회관(9.8)에서 선보였다. 해외 공연으로는 전년에 이어 <트로이의 여인들>이 영국·네덜란드·오스트리아에서 초청 공연되었다. 먼저, 런던국제연극제 초청으로 런던 사우스뱅크센터 퀸엘리자베스홀(6.2~3)에서 열렸고, 다음으로는 홀란드페스티벌 초청으

로 네델란드 암스테르담 뮌지크 헤바우(6.8~9)에서 공연되었다. 이어서 빈 페스티벌 초청으로 오스트리아 빈 테이터 안테어빈(6.13~18) 무대에 올랐다. 해외 공연 관람객은 4321명이었다. 명실공히 <트로이의 여인들>은 세계적인 창극의 위상을 갖게 되었다.

2019년 국립창극단의 전체 일정은 다음과 같다.

[표] 2019년 국립창극단 공연 현황

구분	공연명	공연기간	공연횟수	장소
신작공연	신창극시리즈 3-〈시〉	1.18~26	8	하늘
신작공연	〈패왕별희〉	4.5~14	9	달오름
레퍼토리	〈심청가〉	6.5~16	11	달오름
레퍼토리	〈변강쇠 점 찍고 옹녀〉	8.30~9.8	9	달오름
레퍼토리	〈패왕별희〉	11.9~17	9	예술의전당
CJ토월	완창판소리 3월	3.25	1	하늘
상설공연	완창판소리 3월	3.30	1	하늘
상설공연	완창판소리 4월	4.20	1	하늘
상설공연	완창판소리 5월	5.25	1	하늘
상설공연	완창판소리 6월	6.22	1	하늘
상설공연	완창판소리 9월	9.21	1	하늘
상설공연	완창판소리 10월	10.26	1	하늘
상설공연	완창판소리 11월	11.23	1	하늘
상설공연	완창판소리 12월	12.28	1	하늘

2019년 신작 공연으로 〈시〉와 〈패왕별희〉가 무대에 올랐다. 신창극시리즈 세 번째인 〈시^詩〉(1.18~26)는 연출가 박지혜의 작품으로 시 자체를 감각적으로 창극화하였다. 창극 〈시^詩〉는 노벨문학상 수상작가 파블로 네루다의 시를 기반으로 만든 작품이다. 그의 시 중에서도 탄생, 사랑, 이별, 죽음 등 인간의 삶에 대한 모티프를 담고 있는 시 속 문장들을 예술적으로 창극화하였다. 〈시〉에는 창극배우 2명과 연극배우 2명이 어울려 서로 다른 연기를 보여주었다. 유태평양·장서윤·양종욱·양조아가 출연하였으며, 극본·연출에 박지혜, 작창과 음악감독에 이자람이 협력하였다. 〈우주소리〉에 이어 국립창극단이 공동 작

창 형식으로 참여하였다.

〈시〉는 여러 면에서 독특하고 참신한 기법을 보여주었다.

창극 ‘시’ 속의 시들은 칠레의 시인 파블로 네루다의 시의 언어들을 창에 맞춰 새롭게 재구성하는 과정을 거쳤다. 배우들이 직접 작창을 하는 공동 창작의 과정을 통해 시인의 시는 배우들의 언어로 재탄생했다. 자신이 한 작창을 배우 자신이 직접 부르는 극의 형태 또한 새롭다. 새로운 것은 익숙해지기까지 낯설고 거리감이 있게 마련이다. ‘시’는 익숙했던 이야기 구조를 해체하고 멜로디는 장르를 넘나들며 풍부해졌다. 구체적인 이야기 구조를 갖는 창이 추상적인 시어들을 담아내는 것이 가능할까라는 의구심은 공연과 함께 가능할 수 있다는 놀라움으로 변한다.

여신동 무대 감독은 무대를 이른 아침, 파티가 있었던 공간으로 설정했다. 탁자 위에 놓인 많은 잔들과 흩어진 그릇들은 수많은 사람들이 이곳에 있었음을 알게 해준다. 무대는 파티가 끝난 적막한 방 안과 미묘한 빛이 새어나오는 문으로 요약된다. 문은 엘리스가 이상한 나라로 빠져들어간 문처



[사진] 시 (2019.1)

62 이숙정, 「[리뷰]파블로 네루다의 '시(詩)'를 무대화한 국립창극단의 신선한 도전, 신창극시리즈3 '시', 『민중의소리』, 2019.1.21.

럼 무대 위의 세상과 다른 차원의 세상을 구분짓는 듯하다. 배우들의 등장은 유기적인 관계를 갖지는 않지만 탄생-사랑-전쟁-이별-소멸이란 소재의 시들을 통해 인간의 생을 그려낸다. 창극에선 절대 볼 수 없는 배우들의 현대적 의상과 파티룸과 창, 시라는 이질적인 것들이 뒤섞여 관객과 무대 그리고 문 밖의 세상을 이어준다.⁶²

국립창극단은 <시>를 홍보하기 위한 영상을 만들기도 했는데, 감각적인 연출로 광고영상을 보는 듯한 느낌을 주었다.

4월에 달오름극장에 오른 신작 공연 <패왕별희>(4.5~14)는 대만의 경극 배우이자 영화배우·연출가인 우싱궈^{吳興國 Wu Hsing kuo}가 연출을 맡은 작품이다.

<패왕별희>는 동명의 경극을 원작으로 춘추전국시대 초한전쟁에서 패하고 자결하는 영웅 항우와 그의 연인 우희의 사랑 이야기를 담고 있다. 특히 우희 역을 맡은 김준수는 여장을 한 남자배우(전통경극의 '단^旦')로 변신했고, 영화 <와호장룡>으로 제73회 아카데미 미술상을 수상한 예진텐이 의상



[사진] 패왕별희 (2019.4)

디자인을 맡아 화제가 되었다. <패왕별희>는 4월 공연의 호응으로 11월에는 예술의전당 도월극장으로 장소를 옮겨 재공연되었다. 항우 역 정보권, 유방 역 윤석안, 우희 역 김준수, 범중 역 허종렬, 장량 역 유태평양, 맹인노파 김금미, 한신 역 최용석, 팽월역 이시웅 등이 출연했다. 제작진으로는 연출 우성귀, 극본·안무 린슈웨이, 작창·음악감독 이자람, 작곡 이자람·손다혜 등이 참여하였다. 초연에 매진 사례를 기록할 정도로 뜨거운 호응과 호평이 이어졌다. 그러나 '젠더'라는 입장에서 다음과 같은 시대적 문제가 노출되기도 하였다.

문제는 창극 <패왕별희>가 여전히 남성 중심적이고 이분법적인 젠더 인식을 벗어나지 못하고 있다는 점이다. 유방(윤석안 분)은 좌절하여 술과 여자에 빠져 있다가 부인 여치(이연주 분)의 계략으로 위기를 넘기게 되는데 이때 여치의 적극적이고 전략적인 면모는 '여성의 주체적인 모습'으로 부각되기보다 유방을 통해 권력을 욕망하는 모습으로 형상화된다. 그리고 우희는 그저 아름다운 모습으로 항우(정보권 분)를 위로하는 춤을 추다 '수동적인 종부'의 모습으로 자살을 택하며 정절을 중시하고 남성을 위해 희생하는 면모를 보인다. 오추라는 영리한 말이 항우를 위해 강물로 뛰어들어 자살하는 것도 같은 흐름이다. 남성 영웅을 위해 여성과 동물이 모두 희생하는 것을 더 이상 감동적이라 볼 수 없는 것이다. 우희를 남자 소리꾼 김준수가 연기하고 있더라도 이러한 설정이 그 어떠한 젠더적 문제의식을 해소하고 있지 못하다. 남자 소리꾼이 연기하던 여자 소리꾼이 연기하던 우희는 남성의 영웅성을 부각시키기 위한 부수적인 역할에 머물고 있다.⁶³

'전통의 현대화' 속에서 구습과 관례를 되돌아보고 시대적 공감대를 형성하는 작업이 필요하다는 점이 지적되고 있다. 그러나 이러한 우려에도 불구하고 이후 국립창극단은 관객의 큰 호응에 답해 11월 9일부터 17일까지 예

63 김향, 「2019년 초반 창작 창극의 화두, '젠더': 내 이름은 사방지 패왕별희」, 『연극평론』 93, 한국연극평론가협회, 2019, 84쪽.

술의전당 CJ토월극장에서 재공연하였다. 초연과는 달리 서초패왕 항우와 그의 연인 우희가 이별하는 6장 ‘패왕별회’의 영상과 조명 디자인을 수정해 초연보다 완성도 높은 무대를 선보였다.

2019년 레퍼토리 공연으로는 <변강쇠 집 찍고 옹녀>가 연속 6년 공연되었으며, 전년도 제작된 <심청가>도 재공연되었다. 한편 송구영신 시즌 공연 마당놀이 <춘풍이 온다>가 12월 12일부터 2020년 1월 26일까지 달오름극장에서 재공연되었다.

2) 2010년대 완창판소리

<완창판소리>는 국립창극단이 주관하여, 1985년 이후로 정례화한 대표적인 판소리 공연이다. 2020년 현재까지 35년간 매월 한 차례 이상 정기적인 완창 공연을 지속해 오고 있다. <완창판소리> 공연은 무엇보다도 한 바탕의 긴 판소리를 처음부터 끝까지 감상해 봄으로써, 명창의 기량을 살펴보고 완결된 작품의 실체를 파악하는 데 주안점을 두었다. 특히 <완창판소리>는 판소리 애호가에게 당대 최고 수준의 판소리 감상 무대를 제공하였으며, 명창들에게는 도전과 발전의 기회를 제공하는 중요한 역할을 하였다.

현재 판소리 다섯 바탕은 각기 여러 유파별로 전승이 이루어지고 있으며, 전승의 현재적 양상을 살펴보기 위해서는 완창 무대가 필수적이다. 1964년 이후 무형문화재 제도가 시행되면서 현재 국가무형문화재와 시도무형문화재로 지정된 많은 명창이 활약하고 있으며, 인간문화재를 중심으로 한 전승이 활발하게 이루어지고 있다. 국가무형문화재 제5호 판소리는 현재 판소리 고법을 포함해 예능보유자가 지정되어 있으며, 보유자의 교육과 전승 의지에 따라 많은 이수자를 배출하고 있다. 또한 예능보유자뿐만 아니라 지역에서 활발하게 활동하는 명창들과 그의 제자들 또한 자신의 소리를 꾸준히 알리고 전승하기 위해 한 바탕 전체를 긴 시간 완창하는 것이 필수적인 일로 자리 잡았다.

국립창극단은 2010년대에도 변함없이 완창 무대를 선보였으며, 다양한 유

파의 작품을 비교 감상하는 기회를 제공하였다. 더욱이 국립창극단의 <완창 판소리>는 전통적으로 전문가의 해설을 곁들여 진행되기 때문에 소리에 대한 특징과 명창에 대한 소개 등이 감상자들에게 제공된다. 그동안 최종민·최동현·배연형·김기형·유영대 등 판소리 이론가이면서 전문가들이 완창 무대의 해설을 맡아 청중을 만나왔다.

최동현 교수는 완창의 의의에 대해 다음과 같이 논의했다.

판소리 완창은 또 판소리 창자들에게는 전판을 한자리에서 공연할 수 있는 공력을 닦게 하는 기능을 하였다. 20~30분 소리에 만족하던 사람들이 이제 두세 시간 이상의 공연을 감당해야 했으므로 보다 많은 수련을 하지 않으면 안 되었다. 당연히 완창을 준비하는 과정에서 판소리 창자들의 기량 또한 향상될 수 있었다.

완창은 또 판소리 경연대회나 판소리 공연의 양상을 바꾸어놓았다. 권위 있는 판소리 경연대회의 경우에는 완창 능력이 있는 사람들만 출전할 수 있게 되었으며, 판소리 공연은 완창 공연이 주를 이루게 되었다. 이러한 흐름을 대표하는 완창 공연이 바로 국립극장의 완창 발표회이다. 이 공연을 통해 많은 명창과 명고수, 귀명창이 탄생되었다. 장장 30년 동안 255회에 걸쳐 이어져온 국립극장 완창 발표회야말로 현대 판소리의 모든 것이라고 할 만하다.⁶⁴

64 최동현, 「판소리 완창의 탄생과 변화」, 『판소리학회지』 48호, 판소리학회, 2014, 376쪽.

한편 2010년 이후 안숙선 명창은 매해 마지막 날 완창 무대를 꾸준히 열어 ‘제야 완창’의 특별함을 선사하였다. 국립창극단은 제야판소리를 통해 관객들과 함께 새해를 맞으면서 관객들을 위해 떡국을 제공하고, 불꽃을 즐기는 이벤트도 마련하였다.

매월 마지막 토요일 오후 3시가 되면 판소리 한 바탕 전판을 감상할 수 있는 <완창판소리>의 전통은 앞으로도 계속 이어질 것이다.

2010년대 <완창판소리>는 다음과 같이 공연되었다.

[표] 2010년대 <완창판소리> 공연 현황

연도	일자	완창자	공연명	고수	유파
2010	2010.3.27	염경애	심청가	이태백, 조용수	보성소리
	2010.4.24	유영애	심청가	김청만, 박근영	보성소리
	2010.5.29	박복희	수궁가	김청만, 임영일	박유전제
	2010.6.26	윤진철	적벽가	임영일, 조용수	보성소리
	2010.8.28	이일주	춘향가	김청만, 송원조, 조용안	동초제 (송재영, 김미나, 차복순, 장문희)
	2010.9.25	김차경	흥보가	이태백, 김학용	보성소리
	2010.10.30	정순임	심청가	정화영, 김청만	박동실제
	2010.11.20	한승석	적벽가	김청만, 이태백	박봉술제
	2010.12.31	안숙선	수궁가	정화영, 김청만	만광수제
2011	2011.3.26	송순섭	수궁가	박근영, 정항자	박봉술제
	2011.4.30	장문희	심청가	송원조, 조용복	동초제
	2011.5.28	전인삼	춘향가	박근영, 김청만	동편제
	2011.6.25	김경호	적벽가	조용안, 이태백	동편제
	2011.8.27	박송희	흥보가	김청만, 박근영	박녹주제 (연창: 서진경, 권하경, 채수정)
	2011.9.24	김명남	심청가	이태백, 임현빈	보성소리
	2011.10.29	이영태	수궁가	정화영, 김규형	박초월제
	2011.11.26	남궁정애	춘향가	정철호, 장종민	동초제
	2011.12.31	안숙선	흥보가	정화영, 김청만	만정제
2012	2012.3.31	송순섭	흥보가	박근영, 정항자, 김태영	박봉술제
	2012.4.28	모보경	춘향가	신호수, 조용수	정정렬제
	2012.5.26	정희석	심청가	정희천, 김청만	강산제
	2012.6.30	차복순	수궁가	조용안, 김청만	동초제
	2012.8.25	김일구	적벽가	정화영, 김청만	박봉술제
	2012.9.22	남해성	수궁가	김청만, 조용복	박초월제
	2012.10.27	김미나	적벽가	송원조, 정화영	박봉술제
	2012.11.24	염경애	심청가	조용안, 이태백	강산제
	2012.12.31	안숙선	춘향가	정화영, 김청만, 송원조	만정제
2013	2013.3.30	성창순	심청가	정화영, 정주리, 조용수	보성소리(분창: 김지숙, 김명자, 선미숙, 오단해)
	2013.4.20	이난초	춘향가	정화영, 김청만, 이태백	김세종제
	2013.5.25	임현빈	수궁가	김태영, 이태백	강도근제
	2013.6.22	김세미	흥보가	이태백, 조용수, 김청만	동초제
	2013.9.28	권하경	흥보가	김청만, 송원조	박녹주제

연도	일자	안창자	공연명	고수	유파
2013	2013.10.19	최승희	춘향가	신호수, 조용수, 조용복, 김태영	정정렬제
	2013.11.23	박지윤	심청가	이태백, 김청만, 정화영	강산제
	2013.12.31	안숙선	수궁가	김청만, 정화영	정광수제 (분창: 한승석, 남상일)
2014	2014.9.27	송재영	흥부가	조용복	동초제
	2014.10.25	김명남	심청가	이태백	보성소리
	2014.11.22	서정민	춘향가	김청만, 권혁대	동초제
	2014.12.31	안숙선	흥부가	정화영, 김청만	강도근제 (분창: 한승석, 이선희, 조정희)
2015	2015.3.28	윤진철	심청가	윤종호	보성소리
	2015.4.25	강경아	흥부가	조용복, 조용수	미산제
	2015.5.30	주소연	수궁가	박근영, 이태백	강산제
	2015.6.27	김수연	춘향가	김청만, 송원조	김세종제(분창: 강경아, 이광복, 강태관)
	2015.9.19	정순임	흥부가	박근영, 최광수	박녹주제(분창: 윤진철)
	2015.10.31	정은혜	심청가	조용복, 김인수	강산제(분창: 강경아)
	2015.11.28	장문희	춘향가	김청만, 조용안	동초제(분창: 주소연)
	2015.12.31	안숙선	적벽가	정화영, 김청만	박봉술제 (분창: 염경애, 조정희, 남상일) 외 김수연 창
2016	2016.3.26	염경애	심청가	정화영, 김청만	강산제
	2016.4.23	유태평양	흥부가	조용수, 김태영	미산제
	2016.5.28	김금미	수궁가	정화영, 이태백	유성준제
	2016.9.24	김미진	심청가	김규형, 김태영	강산제
	2016.10.29	김미나	적벽가	송원조, 윤호세	박봉술제
	2016.12.31	안숙선	수궁가	이태백, 조용수	정광수제 (분창: 염경애, 박애리, 서정민)
2017	2017.3.25	민은경	심청가	이태백, 김태영	강산제
	2017.4.22	나윤영	흥부가	정화영, 조용수	만정제
	2017.5.27	이연주	심청가	이태백, 김태영	강산제
	2017.6.24	임현빈	춘향가	이태백, 김태영	김세종제
	2017.9.23	유수정	춘향가	정화영, 조용안	만정제
	2017.10.21	허애선	심청가	정화영, 김청만	강산제
	2017.12.31	안숙선	흥부가	정화영, 김청만	만정제 (분창: 유수정, 김차경, 정미정)
2018	2018.3.24	김준수	수궁가	이태백, 박병준	미산제
	2018.4.21	박애리	춘향가	김청만, 정화영, 김태영	김세종제
	2018.5.26	유영애	심청가	김청만, 조용복	강산제
	2018.6.23	정신예	심청가	김청만, 이태백	동초제

연도	일자	완창자	공연명	고수	유파
2018	2018.9.29	김정민	흥보가	김청만, 이태백	박녹주제
	2018.10.27	정미정	춘향가	조용수, 김태영	만정제
	2018.11.24	김경호	적벽가	이태백, 조용안	박봉술제
	2018.12.27	안숙선	심청가	김청만, 조용수	강산제
2019	2019.3.30	방수미	춘향가	김태영, 전준호	김세종제
	2019.4.20	최진숙	춘향가	유태평양, 이태백, 최영길	김세종제
	2019.5.25	오민아	심청가	박근영, 최효동	강산제
	2019.6.22	최호성	심청가	조용수, 임현빈	강산제
	2019.9.21	신영희	흥부가	김청만, 신규식	만정제
	2019.10.26	이난초	춘향가	김청만, 이태백, 임현빈	김세종제
	2019.11.23	김일구	적벽가	김청만, 이태백	박봉술제
	2019.12.28	안숙선, 이선희, 남상일, 서정민	수궁가	김청만, 조용복, 조용수	정광수제 (분창: 이선희, 남상일, 서정민)

2010년 <완창판소리>는 3월부터 12월까지 총 9회 공연을 올렸다. 염경애의 <보성소리 심청가>, 유영애의 <보성소리 심청가>, 박복희의 <박유전제 수궁가>, 윤진철의 <보성소리 적벽가>, 이일주의 <동초제 춘향가>, 김차경의 <보성소리 흥보가>, 정순임의 <박동실제 심청가>, 한승석의 <박봉술제 적벽가>, 안숙선의 <유성준제 수궁가>가 차례로 올랐고, 최고의 명창들이 참여하였다.

2011년 <완창판소리>는 3월부터 12월까지 총 9회 공연을 올렸다. 송순섭의 <박봉술제 수궁가>, 장문희의 <동초제 심청가>, 전인삼의 <동편제 춘향가>, 김경호의 <동편제 적벽가>, 박송희의 <박녹주제 흥보가>, 김명남의 <보성소리 심청가>, 이영태의 <박초월제 수궁가>, 남궁정애의 <동초제 춘향가>, 안숙선의 <만정제 흥보가>가 무대에 올랐다. 이 중 박송희의 <박녹주제 흥보가>는 연창 형식으로 오후 8시에 공연되었고, 안숙선의 <만정제 흥보가>는 제야판소리로 12월 31일 오후 8시에 공연되었다.

2012년에는 특히 국악계 원로의 완창판소리 무대가 많이 열려 의미 있었다. 송순섭·김일구·남해성·안숙선 등 이름만으로도 권위와 실력을 확인할 수 있는 판소리 다섯 바탕 공연은 자리를 가득 채운 관객과 기립 박수를 통

해 명불허전의 무대로 자리매김하였다. 판소리 마니아층이 형성될 정도로 한국 최고⁶⁵ 장수 공연으로 손꼽히는 <완창판소리>는 앞으로도 계속해서 혼이 담긴 무대를 선보이며 창극의 뿌리를 굳건히 지켜냄과 동시에 원로 명창과 대를 잇는 후계자들의 실력을 가감 없이 선보이는 자리를 마련하게 될 것이다.⁶⁵ 2012년에는 판소리 전문가 최동현 교수의 전문적이면서 특색 있는 해설을 곁들여 교육적 효과를 추구하였다.

65 『2012 국립극장 연보』, 35쪽.

2013년 <완창판소리>는 2381명이 관람했고 객석점유율도 73%를 유지했다. 판소리 전문가의 해설과 함께 공연을 구성하여 완창판소리에 대한 이해도와 만족도를 높여 꾸준한 마니아층을 생산하였다. 2013년에는 성장순·이난초·임현빈·김세미·권하경·최승희·박지윤·안숙선 등 원로 명창과 중견 명창들이 출연하여 판소리의 높은 예술 수준을 보여주었다.

2014년은 국립극장 <완창판소리> 30주년이 되는 해였다. 이를 기념하여 2014년 5월 31일(토) 오후 1시부터 9시 30분까지 낮마당, 밤마당으로 나누어 명창들의 공연이 이어졌다. 이 특별공연은 1985년부터 한국 고유의 성악인



[사진] 완창판소리 특별공연 (2014.5)

판소리의 원형을 오롯이 감상할 수 있는 의미 깊은 무대인 <완창판소리> 30년제를 축하하고자 기획되었다. 국가무형문화재 제5호 판소리 예능보유자와 그에 비견되는 문화재급, 40~50대 중견, 30~40대 젊은 소리꾼 중 대표적인 명창이 해당 그룹별로 5명가량씩 판소리 눈대목을 선보였다.

고수로는 김청만·이태백·정화영·조용수가 출연하였으며, 사회는 최동현 교수가 맡아 진행하였다. 예술감독 김성녀, 연출 박성환 등이 참여하였다.

2014년 상반기에는 <완창판소리> 무대가 열리지 않았고, 하반기에만 진행되었다. 송재영의 <홍보가>(9.27), 김명남의 <심청가>(10.25), 서정민의 <춘향가>(11.22), 안숙선의 <홍보가>(12.31)가 이어졌으며, 해설은 최동현 교수가 맡아 했다.

[표] <완창판소리 30년맞이 특별공연-명창들 한데 모이니 이 아니 좋은가> 프로그램

낮마당	
성창순	<심청가> 범피중류 대목-김세종제
남해성	<수궁가> 상좌다툼 대목-박초월제
송순섭	<적벽가> 새타령 및 오림산곡 대목-박봉술제
신영희	<춘향가> 갈까부다 대목-만정제
박송희	<홍보가> 셋째 박타는 대목~화초장 대목-박록주제
김일구	<적벽가> 자룡 활 쏘는 대목-박봉술제
김수연	<춘향가> 이별 대목-김세종제
김영자	<수궁가> 토끼 배 가르는 대목-정광수제
안숙선	<춘향가> 이별 대목-만정제
밤마당	
박지윤	<춘향가> 이별 대목-김세종제
유수정	<춘향가> 어사상봉 대목-만정제
왕기철	<홍보가> 박타는 대목-박록주제
장문희	<춘향가> 동헌 경사 대목-동초제
윤진철	<적벽가> 자룡 활 쏘는 대목-보성소리

2014년 <완창판소리>는 2014년 5월 30년맞이 특별 공연을 통해 확인된 완창판소리 공연의 의의를 살려 지속적인 상설공연으로 올림으로써 판소리 중

가로서 국립창극단의 위상을 제고하였다. 한편 전국적으로 활발하게 활동 중인 다양한 유파의 신진, 원로 명창들을 초청해 관객에게 수준 높은 판소리 공연 감상 기회를 제공하였고, 판소리 전문가의 해설을 통해 완창판소리에 대한 이해도와 만족도를 높이고, 완창판소리가 어렵고 낯선 것이 아님을 알게 하려는 노력을 지속적으로 기울였다.⁶⁶

66 『2014 국립극장 연보』, 128쪽.

2015년 <완창판소리>는 상반기 완창에 윤진철의 <심청가>(3.28), 강경아의 <홍보가>(4.25), 주소연의 <수궁가>(5.30), 김수연의 <춘향가>(6.27)가 진행되었다. 하반기 완창에는 정순임의 <홍보가>(9.19), 정은혜의 <심청가>(10.31), 장문희의 <춘향가>(11.28), 안숙선의 <적벽가>(12.31) 등이 이어졌다. 해설은 최동현·유영대 교수가 맡았다. 전국 무대에서 활발하게 활동하며 대통령상 수상 등 기량을 인정받은 신진, 중견 명창은 물론 정순임 같은 원로 명창들을 초청해 관객에게 수준 높은 완창판소리를 경험케 하였다. 한편으로는 국립창극단의 소리꾼들에게 판소리 기량을 연마할 수 있는 기회를 주기도 하였다. 안숙선의 제야판소리는 해마다 이어졌고, 판소리 전문가의 해설로 각 유파와 명창에 대한 이해도를 높이는 노력도 계속되었다.

2016년 <완창판소리> 공연은 염경애의 <심청가>(3.26), 유태평양의 <홍부가>(4.23), 김금미의 <수궁가>(5.28), 김영자의 <심청가>(6.25)가 상반기에 공연되었다. 하반기에는 김미진의 <심청가>(9.24), 김미나의 <적벽가>(10.29), 안숙선의 <수궁가>(12.31)로 이어졌다. 총 7회 공연으로 11월에는 공연이 열리지 않았다. 이해에는 특히 유태평양·김금미·김미진·김미나 등 국립창극단 단원들이 완창에 도전하면서 기량을 높였다.

2017년 <완창판소리>는 상반기에 민은경의 <심청가>(3.25), 나윤영의 <홍부가>(4.22), 이연주의 <심청가>(5.27), 임현빈의 <춘향가>(6.24)가 공연되었다. 하반기에는 유수정의 <춘향가>(9.23), 허애선의 <심청가>(10.21), 안숙선의 <홍보가>(12.31)가 이어졌다. 11월 공연은 열리지 않았다. 전년도에 이어 민은경·나윤영·이연주·유수정·허애선 등 국립창극단 단원들이 중심이 되어 한 해 동안 완창이 이어졌고, 안숙선의 제야판소리도 어김없이 지속되었다.

해설은 김기형 교수가 맡아 하였다.

2018년 <완창판소리>는 상반기에 김준수의 <수궁가>(3.24), 박애리의 <춘향가>(4.21), 유영애의 <심청가>(5.25), 정신예의 <심청가>(6.23)가 공연되었다. 하반기에는 김정민의 <홍보가>(9.29), 정미정의 <춘향가>(10.27), 김경호의 <적벽가>(11.24), 안숙선의 <심청가>(12.27)가 이어졌다. 중견 명창들이 참여해 다양한 유파의 수준 높은 완창 무대를 선사하였다. 이해부터 안숙선의 제야판소리는 송년판소리로 성격을 바꾸어 공연되었다.

2019년 <완창판소리>는 상반기에 방수미의 <춘향가>(3.30), 최진숙의 <춘향가>(4.20), 오민아의 <심청가>(5.25), 최호성의 <심청가>(6.22)가 공연되었다. 하반기에는 신영희의 <홍부가>(9.21), 이난초의 <춘향가>(10.26), 김일구의 <적벽가>(11.23), 안숙선의 <수궁가>(12.28)가 이어졌다. 2019년 완창은 중견 명창으로부터 신영희, 이난초, 김일구, 안숙선 등 문화재급 명창들의 소리를 들을 수 있었다. 해설은 유영대 교수가 맡아 하였다.

2010년대 <완창판소리>는 국내 최고의 명창들이 한 바탕의 소리를 남김 없이 보여줌으로써 판소리 마니아층을 확보하는 데 주력했다. 인간문화재의 무대는 물론 원로·중견·신진 명창에 이르기까지 출연진의 연령대도 다양해졌으며, 특히 국립창극단원의 기량을 확보하고 점검하기 위한 완창 무대도 선보여 다채로운 공연이 이어졌다. <완창판소리> 30주년 기념 공연이나 제야판소리 같은 독특한 완창 형식도 선보였다. 국립창극단은 창극의 바탕이 되는 판소리의 전통 무대를 소중히 이어가면서 앞으로 차세대 명창을 발굴하고 조명하는 역할을 담당할 것이다.

3) 국립창극단의 운영과 변화

국립창극단은 지난 58년간 전통 창극의 보존과 정형화 작업, 창극의 현대적 재창조를 통한 대중화와 세계화를 위해 꾸준히 노력해 왔다. 1962년 국립국극단의 창단 이래 우리 전통 극으로서의 창극을 정립하기 위해 도전과 실험을 멈추지 않았다. 반세기가 넘는 역사를 이어오고 있는 국립창극단은 현

재 국립극장 전속단체로서 위상과 역할을 공고히 하고 있다.

창단 이후 58년간 판소리 다섯 바탕(춘향가·심청가·흥부가·수궁가·적벽가)의 노래와 사설을 온전히 따라가는 전통 스타일의 창극 무대를 꾸미며 애호층을 형성해 왔으며, 2012년 레퍼토리시즌제를 도입하고부터는 창극이 다루지 않던 다양한 소재를 국내외 저명 연출가에게 맡겨 창극화했다. 한편으로 국립창극단은 사라진 판소리 일곱 바탕의 이야기를 창극화하는 ‘판소리 일곱 바탕 복원시리즈’도 지속적으로 추진 중이며, 창극의 토대가 되는 판소리 보존에도 힘을 쏟아 전국 각지의 명창들이 꾸미는 완창판소리 무대를 30년 넘게 선보이고 있다. 앞으로도 국립창극단은 오늘날의 다양한 관객과 소통하는 일에 매진, 세계 속에서 우리 음악극 창극의 위상을 높이 세우고자 한다.⁶⁷

67 국립창극단 홈페이지.

현재 국립창극단은 다음과 같은 업무를 수행한다.

- 판소리를 바탕으로 가·무·악이 어우러진 한국적 총체 음악극 개발
- 유능한 창극인의 발굴·육성과 새로운 레퍼토리의 개발
- 판소리 및 창극의 대중화와 해외 진출을 위한 국제화
- 국립창극단의 정기, 특별, 기획, 지방, 해외 공연 계획 수립 및 시행·홍보·관객유치·마케팅
- 소속 단체 운영 및 단원의 교육 훈련 지원
- 국립창극단 공연자문협의회 운영⁶⁸

68 『2011 국립극장 연보』, 14쪽.

이에 국립창극단은 현재 신작 공연과 레퍼토리 공연, 상설공연과 지방공연, 해외 공연, 국가 및 외부 행사 등을 기획하고 있으며, 예술감독 아래 단원들의 훈련과 교육도 진행하고 있다. 이 부분에서는 국립창극단의 운영과 체계에 대해 살펴보면서 시기별 특징을 알아보려고 한다.

1962년 이후 13명의 단장 혹은 예술감독이 국립창극단을 이끌었다. 그중 단장을 가장 오래 지낸 분은 초대 김연수 단장이다. 2번 이상 단장을 한 분은

안숙선 명칭이다. 명망 있는 단장들이 국립창극단을 이끌면서 기획이나 공연에서도 차별화 전략을 구사하였다. 특히 2010년대 이후로는 2006년부터 부임한 유영대 예술감독 체제가 2011년까지 이어졌고, 2012년부터는 김성녀 예술감독이 7년간 맡다가 2019년에는 유수정 예술감독이 선임되어 새로운 변화를 예고하였다. 단장 체제는 9대 정회천 단장까지 이어졌는데, 단장과 예술감독이 따로 임명되어 운영되는 체제였다. 그러나 10대 안숙선 단장 시기에는 단장과 예술감독을 겸임하였는데, 이후 11대 유영대 예술감독부터는 예술감독이 국립창극단을 대표하는 것으로 명칭과 위상이 변경되었다. 역대 단장과 임기는 다음과 같다.

[표] 국립창극단 역대 단장 및 예술감독

단장·예술감독	임기
1대 김연수	1962.1.1~1974.12.31.
2대 박동진	1975.1.1~1979.12.31.
3대 박귀희	1980.1.1~1982.2.28.
4대 박후성	1982.3.1~1990.12.31.
5대 강한영	1991.1.1~1995.12.31.
6대 전황	1996.1.1~1997.12.31.
7대 안숙선	1998.1.1~1999.12.31.
8대 최종민	2000.1.1~2001.12.31.
9대 정회천	2002.1.1~2003.12.31.
10대 안숙선	2004.1.1~2005.12.31.
11대 유영대	2006.2.3~2011.12.31.
12대 김성녀	2012.3.12~2019.3.11.
13대 유수정	2019.4.1~현재.

2010년대 국립창극단을 이끈 예술감독은 유영대·김성녀·유수정이었다. 이들 역대 단장·예술감독들은 그 아래 음악감독과 악장, 수석과 부수석 등을 두면서 공연을 준비하고 기획하였다. 현재는 단원 40여 명이 활동 중이며 이 밖에 부정기적으로 인턴단원이나 객원을 기용하기도 한다. 다음은 2010년 이래 2019년까지 10년간 국립창극단의 운영 조직과 단원 체계를 정리한 것이다.⁶⁹

69 『국립극장 연보』
2010~2018년.
국립창극단 홈페이지 참조.

[표] 국립창극단 역대 단원 현황(2010~2019)

2010	
예술감독	유영대
음악감독	이용탁
약장	한선하
수석	김경숙, 김차경, 윤충일, 조용수
부수석	김학용, 박노훈, 왕기철, 이성도, 이원왕, 허애선
악보요원	최영훈
기획위원	이주영
총무	노승환
일반단원	김금미, 김미나, 김미진, 김유경, 김지숙, 김차경, 김형철, 나운영, 남상일, 남해웅, 박애리, 박희정, 서정금, 오민아, 왕기석, 우지용, 유수정, 유주현, 윤석안, 이광원, 이동훈, 이시웅, 이연주, 이영태, 임항님, 장종민, 정현, 정미정, 조영규, 최영길, 최은경, 허종열
2011	
예술감독	유영대
원로단원	안숙선
명예단원	김경숙, 윤충일, 임항님, 최영길
음악감독	이용탁
약장	한선하
2011	
수석	김차경, 조용수
부수석	김학용, 박노훈, 왕기철, 이성도, 이원왕, 허애선
악보요원	최영훈
기획단원	신혜원, 오지원, 이주영
총무	노승환
일반단원	김금미, 김미나, 김미진, 김유경, 김지숙, 김형철, 나운영, 남상일, 남해웅, 박애리, 박희정, 서정금, 오민아, 왕기석, 우지용, 유수정, 윤석안, 이광원, 이동훈, 이시웅, 이연주, 이영태, 장종민, 정현, 정미정, 조영규, 최은경, 허종열
2012	
예술감독	김성녀
원로단원	안숙선
명예단원	김경숙, 윤충일, 임항님, 최영길
기획단원	김혜영, 황순원, 김가연
총무	이혜원
일반단원	김금미, 김미나, 김미진, 김유경, 김지숙, 김차경, 김학용, 김형철, 나운영, 남상일, 남해웅, 박노훈, 박애리, 박희정, 서정금, 오민아, 왕기석, 왕기철, 우지용, 유수정, 윤석안, 이광원, 이동훈, 이성도, 이시웅, 이연주, 이영태, 이원왕, 장종민, 정미정, 정현, 조영규, 조용수, 최영훈, 한선하, 허애선, 허종열
2013	
예술감독	김성녀
명예단원	김경숙, 임항님, 장종민
창약부장	유수정
기약부장	조용수
수석	한선하, 김차경

2013	
부수석	김학용, 김형철, 김금미
기획단원	김혜영, 우다슬, 김연정
총무	이혜원
일반단원	김미나, 김미진, 김유경, 김준수, 김지숙, 나윤영, 남해웅, 민은경, 박노훈, 박애리, 박희정, 서정금, 오민아, 우지용, 윤석안, 이광복, 이광원, 이동훈, 이성도, 이소연, 이시웅, 이연주, 이영태, 이원왕, 정미정, 정은혜, 정현, 조영규, 최영훈, 최호성, 허애선, 허종열
2014	
예술감독	김성녀
명예단원	장종민
창악부장	김학용
기악부장	한선하
수석	정현, 김차경
부수석	김금미, 허종열, 이영태, 정미정
기획단원	이주연, 우다슬, 김연정
총무	이혜원
일반단원	김미나, 김미진, 김유경, 김준수, 김지숙, 김형철, 나윤영, 남해웅, 민은경, 박노훈, 박애리, 박희정, 서정금, 오민아, 우지용, 유수정, 윤석안, 이광복, 이광원, 이동훈, 이성도, 이소연, 이시웅, 이연주, 이원왕, 조용수, 조영규, 최영훈, 최호성, 허애선
2015	
예술감독	김성녀
창악부장	허종열
기악부장	최영훈
수석	김금미
부수석	이영태, 김형철, 나윤영, 윤석안
기획단원	이주연, 우다슬, 김연정
총무	이혜원
일반단원	김미나, 김미진, 김유경, 김준수, 김지숙, 김차경, 김학용, 김형철, 남해웅, 민은경, 박노훈, 박희정, 서정금, 오민아, 우지용, 이광복, 이광원, 이동훈, 이성도, 이소연, 이시웅, 이연주, 이원왕, 정미정, 정현, 조용수, 조영규, 최호성, 허애선
2016	
예술감독	김성녀
창악부장	허종열
기악부장	최영훈
수석	유수정, 윤석안
부수석	김금미, 김차경, 김학용, 이영태
기획단원	권태연, 신민경, 이서정
총무	이혜원
일반단원	김미나, 김미진, 김유경, 김준수, 김지숙, 김형철, 나윤영, 남해웅, 민은경, 박성우, 박희정, 서정금, 오민아, 우지용, 유태평양, 이광복, 이광원, 이성도, 이소연, 이시웅, 이연주, 이원왕, 정미정, 조영규, 조용수, 조유아, 최용석, 최호성, 허애선
2017	
예술감독	김성녀
창악부장	허종열
기악부장	최영훈
수석	유수정, 윤석안

2017	
부수석	김금미, 김차경, 김학용, 이영태
기획단원	권태연, 신민경, 이서정
총무	이혜원
일반단원	김미나, 김미진, 김유경, 김준수, 김지숙, 김형철, 나윤영, 남해웅, 민은경, 박성우, 박희정, 서정금, 오민아, 우지용, 유태평양, 이광복, 이광원, 이성도, 이소연, 이시용, 이연주, 이원왕, 정미정, 조영규, 조용수, 조유아, 최용석, 최호성, 허애선
2018	
예술감독	김성녀
창악부장	유수정
기악부장	박희정
수석	허종렬, 김차경
부수석	정미정, 이영태, 윤석안, 김지숙
기획단원	권태연, 신민경, 이서정
총무	이혜원
일반단원	김금미, 김미나, 김미진, 김유경, 김준수, 김형철, 나윤영, 남해웅, 민은경, 박성우, 서정금, 오민아, 우지용, 유태평양, 이광복, 이광원, 이성도, 이소연, 이시용, 이연주, 이원왕, 조영규, 조용수, 조유아, 최영훈, 최용석, 최호성, 허애선
2019	
예술감독	유수정
창악부장	
기악부장	박희정
수석	허종렬, 김차경
부수석	정미정, 이영태, 윤석안, 김지숙
기획단원	신민경, 이주미, 정혜련
총무	김향은
일반단원	김금미, 김미나, 김미진, 김유경, 김준수, 김형철, 나윤영, 남해웅, 민은경, 박성우, 서정금, 오민아, 우지용, 유태평양, 이광복, 이광원, 이성도, 이소연, 이시용, 이연주, 이원왕, 조영규, 조용수, 조유아, 최영훈, 최용석, 최호성, 허애선

2006년 부임한 유영대 예술감독은 국가브랜드공연 대작 <청>을 성공시키고, <로미오와 줄리엣> 등의 번안극이나 아힘 프라이어의 <수궁가> 등 창극을 세계화하기 위해 노력하였다. 특히 국립창극단원들을 대본·연출 등에 발탁함으로써 <시집가는 날> <산불> 등의 새로운 공연을 선보였으며, 국립창극단원이 중심이 되는 편극위원회를 통해 집단창작을 가능케 했다는 점을 높이 평가해야 하리라 본다. 단원들이 수동적인 배우의 위치가 아니라 직접 작품을 기획·공연하고, 연출·출연함으로써 우리 창극에 대한 주체적인 고민을 하게 만들었다. 유영대 예술감독은 이용탁 예술감독, 한선하 악장과 함께 주

목할 만한 작품들을 선보이며 작품성과 예술성이 두드러지는 공연을 무대에 올렸다.

2012년 부임한 김성녀 예술감독은 7년간 국립창극단을 이끌었다. 김성녀 예술감독 운영 시기에는 유명대 감독을 이어 다수의 번안극이 기획되어 무대에 올랐다. <미디어> <코카서스의 백목원> <오르페오전> <트로이의 여인들> 같은 작품이 그것이다. 서양의 고전을 우리의 창극으로 가져와 보편적인 음악극으로서의 위상을 세우는 동시에 세계인이 이해할 수 있는 창극을 만들고자 시도하였다. 한편으로는 전승 판소리를 창극화하려는 노력도 지속적으로 기울였다. <배비장전> <숙영낭자전> <변강쇠 점 찍고 웅녀> 같은 실창 판소리 작품은 물론 <안드레이 서반의 다른 춘향> <심청가> <홍보씨> <적벽가> 등이 새로운 해석을 더하여 무대에 올린 작품이다. 특히 이 시기의 전승 판소리 작품은 간결한 무대로 소리에 집중할 수 있도록 연출한 것이 특징이다. 다른 한편으로는 새로운 실험 창극도 많이 선보였다. 스텔러창극 <장화홍련>, 청소년창극 <내이름은 오동구>, SF창극 <우주소리>, 팩션창극 <아비.방언>, 어린이창극 <미녀와 야수> 등이 그것이다. 이러한 시도는 창극과 경극의 만남이라 할 수 있는, 2019년의 <폐왕별회>로 이어졌다. 이처럼 다양한 주제는 물론 다양한 관객층을 염두에 두고 다채롭게 창극이 이어졌다. 김성녀 감독 시기에 또 하나 특징이라 할 만한 것은 ‘마당놀이’ 시리즈가 이어졌다는 점이다. 2014년 마당놀이 <심청이 온다>를 시작으로, 2015년 <춘향이 온다>, 2016년 <놀보가 온다>, 2018년 <춘풍이 온다>로 이어졌다. 마당놀이 시리즈는 해학적이고 관객과 가까이서 소통하는 판을 벌이며 흥행에도 성공하였다. 요컨대 김성녀 예술감독은 대중성·흥행성·실험성을 염두에 둔 작품들을 통해 창극의 저변을 확대하는 동시에 관객을 위한 서비스 개발, 홍보 전략 등을 실행하여 마케팅에도 성공한 사례를 남겼다.

2019년 4월 후임으로 유수정 예술감독이 막중한 책임을 맡았다. 유수정 예술감독은 국립창극단원으로 오랫동안 활약했으므로, 예술적 기량을 바탕으로 2020년대 이후 새로운 창극의 역사를 써나갈 것으로 기대한다.

04 국립창극단 58년의 성과와 과제

1900년대 이후 우리 판소리는 새로운 길을 모색하지 않을 수 없었다. 그것이 창극이라는 우리 전통음악극으로 정립되기까지에는 많은 실험과 도전의 여정이 있었다. 초기의 창극은 전통 판소리에 대해서는 극적·사실적 재현이라는 ‘새로운 것’을, 그리고 신과극에 대해서는 판소리 창이라는 ‘낯익은 것’을 내세우면서⁷⁰ 발전해 왔다. 이 두 가지 특성을 추구하면서 양식상의 정체성을 확보하기 위한 노력의 부단함이 바로 우리 창극사라 할 수 있다.

⁷⁰ 정충권, 「초기 창극의 공연 형태와 위상」, 260쪽.

지금까지의 국립창극단 활동을 시기별로 구분해서 특징을 살펴보면 다음과 같다.

우선 제1기(1962~1974)는 ‘창극의 자립기’라 할 수 있다. 국립국극단이 창단되고 김연수 명창이 초대 단장이 되면서 단체를 이끈 시기이다. 김연수 단장은 명창들의 소리를 위주로 창극과 판소리 연창 중심의 공연을 선보였다. 이 시기에는 여성국극과는 다른 판소리의 본질을 회복하는 데 주안점을 두었으며, 창극의 양식을 정립하기 위해서는 판소리의 음악성이 기반이 되어야 한다고 보았다.

제2기(1975~1990)는 ‘창극의 발전기’로 허규의 시대였다. 1974년 이래 15년 동안 허규표 창극은 대본이나 연출 등에서 가장 큰 영향력을 발휘하며 공연되었다. 허규는 연출자·극작가를 거쳐 국립극장장을 지내며 창극의 독자적 성격을 정립하는 데 매진하였다. 그 결과, 판소리의 전 바탕을 소화하는 ‘완판창극’의 시대를 열었으며, 전통연희의 현대적 수용과 재구성을 통한 창

71 이재성, 「창극의 양식적 변천과 발전과정 연구」, 『연극교육연구』 20, 한국연극교육학회, 2012, 135쪽.

극의 양식화가 이루어졌다고 할 수 있다.

제3기(1991~2005)는 ‘창극의 실험기’라 할 수 있다. 이 시기에는 국립창극단이 창극 레퍼토리 개발에 주목하면서 창작 창극이 활성화되고 다양한 공연 장르에서 활동하던 연출가들이 새로운 창극 연출가로 대거 등장⁷¹하였다. 강한영·전황·안숙선·최종민·정회천·안숙선 단장이 거쳐간 시기이다. 이때 오페라 연출가, 뮤지컬 연출가, 마당극 전공자, 연극 연출가 등이 자신만의 연출 기법을 창극에 도입하여 창극의 가능성을 실험하기 시작했다. 특히 창극의 공연 양식을 정립하기 위한 실험과 도전은 이후 창극의 대중화와 세계화를 위한 중요한 기반이 되었다. 2002년 국립창극단 창단 40주년이 되어 ‘세계화 시대의 창극’을 모토로 삼으면서 보편적 음악극으로서의 발돋움 시작되었다.

제4기(2006~2019)는 ‘창극의 확장기’로 유명대·김성녀 예술감독의 시대로 볼 수 있다. 유명대 감독부터 국가브랜드공연, 번안극, 젊은 창극 등 창극의 세계화와 대중화 가능성을 모색하면서 기울인 노력의 성과가 창극에 실질적으로 반영되기 시작했다. 전통 판소리 다섯 바탕을 유지하면서도 무대와 해석을 달리하는 실험이 지속되었고, 실창 판소리 작품에 대한 창극화 작업도 병행되었다. 이는 우리 전통 판소리를 중심으로 하는 창극이 미학적인 작품으로 발전되었다고 할 수 있으며, 대표적인 작품이 <청>(2006)이다. 다른 한편으로는 소재를 확대하여 창극의 지평을 넓혔다. 동서양의 고전 작품과 근대소설, 현대소설 등을 창극화했을 뿐만 아니라 역사적 사건을 창작 창극으로 개발했다. 대상 관객 맞춤형 혹은 국립창극단원 참여형 작품도 지속적으로 기획되었다. 젊은 창극, 어린이창극, 청소년창극 등이 그러한 예이다. 김성녀 예술감독은 유명대 감독이 추구했던 다양성을 더욱 더 확장하여 2010년대 창극을 더욱 다채롭고 풍성하게 이끌었으며, 대중성은 물론 흥행 면에서도 성과를 거두었다. 이제 국립창극단은 새로운 10년을 내다보며 우리 창극의 ‘전형성’을 확보해야 하는 과제를 안고 있다.

이에 국립창극단 58년 역사의 성과를 공연 측면에서 크게 대분화와 연출

기법으로 나누어 살펴보고자 한다.

그간 창극의 대본화 방향은 ‘전승 5가의 창극화’ ‘실창 7가의 창극화’ ‘설화 혹은 소설의 창극화’ ‘창작 창극’으로 줄기가 잡혔는데, 김기형은 창극 대본에 대한 국립창극단의 노력을 다음과 같이 정리하였다.

1968년 국극정립위원회가 발족되었는바, 이는 ‘원전정립위원회’의 연장 선상에서 구성된 것으로 보인다. 국극정립위원회는 국극의 전통과 형식을 확립하는 데 그 목적이 있었는데, 이러한 목적을 달성하기 위해서 구체적으로 설정한 목표는 창극 양식의 정립과 대본의 정립이라고 할 수 있다.

당시 국극정립위원회가 창극을 바라보는 관점은 “판소리의 현대화”라는 말로 집약해서 설명할 수 있다. 판소리 텍스트는 시각에 따라 다양하게 해석될 수 있는 여지를 지니고 있기 때문에, 동일한 작품이라도 수많은 각편 Version이 존재한다. 판소리의 ‘바디’나 독서물화된 판소리계 소설의 ‘이본’이 바로 이에 해당한다. 판소리를 창극화하는 과정에서도 작품 해석 시각에 따라 인물의 형상화나 주제의식의 구현의 측면에서 다양한 변주가 가능하다. 그런데 창극정립위원회는 ‘정본’ 확정하는 작업이 곧 대본의 정립이라는 인식을 가지고 있었기 때문에, 각편으로서 ‘바디’가 지니고 있는 독자성은 고려하지 않았다. 정립위원회가 이른바 ‘정본’으로 제시한 대본은 몇 가지 특징을 보여 주고 있다. 신재효본을 비롯하여 문서로 남아 있는 텍스트를 저본으로 했다는 점, 더늠 혹은 눈대목 중심으로 창을 엮어 나갔다는 점, 이전에 토막극 등에서 대중들에게 인기 있었던 재담의 성격이 강한 대목은 거의 수용하지 않았다는 점 등이 그것이다.

이진순은 판소리뿐만 아니라 그 밖의 전통연희에서 보이는 다양한 극적 기법을 수용하여 창극의 양식화를 도모할 수 있다고 생각했다. 특히 탈춤의 춤사위나 연극적 동작을 창극에 수용하였는바, 배우들이 무대에 등·퇴장할 때 탈춤에서의 걸음걸이를 사용하도록 한 것이 그 대표적인 사례이다. 이진순은 국극정립위원회 회원이었기 때문에, 기본적으로 정립위원회의 자장

안에서 활동한 것으로 보인다. 그는 창극을 판소리와 구별되는 공연예술로 인식하여 창극만의 독자적인 양식화를 정립하기 위해 노력했으면서, 대본은 국극정립위원회가 추구한 지향과 궤를 같이했다고 할 수 있다.

허규는 창극 연출 과정에서 고민한 제반 사안들을 제시했는데, ① 작품의 해석 문제, ② 연기자의 창의 문제, ③ 창극 공연장의 구조 문제에 관한 자신의 견해를 비교적 자세하게 피력했다. 그 밖에 앞으로 풀어나가야 할 과제로, 무대 활용과 장치 문제, 감상주의 탈피 문제, 연기의 양식화 문제, 창극의 격조를 높이는 문제, 창의 속도와 길이의 문제, 반주 음악의 문제, 신작 창극 제작상의 문제 등을 제기했다. 허규는 ‘완판창극’이라는 이름으로 전승 5가를 창극화했는데, ‘완판창극’에 한국의 전통유산 가운데 빼어난 예술적 성과를 거둔 요소들을 집대성하여 창극을 한국의 대표적인 공연예술로 정립해 보고자 했다. 완판창극의 중요한 특징으로, 전승 5가의 소리 대목을 생략하거나 축약하지 않고 모든 대목을 수용하여 무대에 올림으로써 판소리의 음악성을 극대화시킨 점, ‘도창’을 적극적으로 활용한 점 등을 꼽을 수 있다. 허규는 새로운 사실을 창작하기보다는 기존의 다양한 이본 가운데 자신이 추구하는 가치관이나 취향에 부합하는 사실을 취사선택하는 방식으로 새로운 주제의식을 구현해 보고자 했다. 그는 작품을 사회역사적으로 해석하여 동시대성을 드러내기보다는, 성정과 같은 인간의 보편성의 문제나 한국인의 성격·정서·해학성 등의 문제에 더 많은 관심을 가지고 있었던 것으로 보인다.

2000년대에 들어와 창극 대본을 담당한 작가를 보면, 이전에 볼 수 없었던 특징적인 현상이 눈에 띈다. 국립창극단 단원 박성환이나 조영규와 같은 배우가 대본 작업을 담당할 사례가 많아졌다는 점이 그것이다. ‘국립창극단 편극위원회’라는 이름도 보이는데 이들 배우가 주 구성원으로, 실체를 가진 조직체라기보다는 편의상 사용된 명칭으로 볼 수 있다. 박성환은 보편적 음악극으로서의 창극을 지향하며 대본 집필에 임했다. 도창의 긍정적 기능을 인정하고 활용했다는 점에서, 그동안 축적되어 온 창극 양식에

대한 고려가 있음도 알 수 있다. 그렇지만 도창의 비중은 그렇게 크다고 할 수 없다. 수성가락이 아닌 정교한 작곡에 의한 음악의 필요성과 시각적 효과를 극대화할 수 있는 제반 요소의 개발의 필요성을 강조하고 있는 점도 특징적이다.⁷²

초기 창극정립위원회에서 가치로 내세운 것은 판소리 눈대목을 중심으로 한 ‘정본’을 만드는 것이었다. 그러다 허규의 시대에 이르러서는 하나의 바디를 온전히 창극으로 대본화하는 노력이 이어졌으며, 그 안에 전통연희 전반과 인간의 보편적 문제를 담고자 하였음을 알 수 있다. 2000년대 이후에는 국립창극단원들이 주체가 되어 보편적인 음악극으로서의 지향을 보여주었고, 음악이나 대본에 대한 다양한 실험이 일어났음을 알 수 있다. 이러한 과정에서 창극의 대본은 점차 정교해졌다고 할 수 있는데, 음악 반주도 북 반주에서 관현악 반주로, 수성가락에서 작곡이나 편곡의 악보화가 이루어지고 있다고 보인다. 대본이나 음악에 대한 기록화 작업은 자료의 축적이나 표준화, 전형화를 위해 매우 의미 있는 작업이라 할 수 있다.

창극의 연출과 정립에 대한 부분은 여전히 현재 진행형이다. 1968년 국립극장은 국극정립위원회를 발족하고 창극을 정립하기 위한 실험을 시작했는데, 제작 과정이나 공연 결과로 보았을 때 아직도 우리는 ‘실험’의 연장선상에 있음을 알 수 있다. 창극에 대한 논리의 개발이나 방향성에 대한 합일이 이루어지지 않고 있기 때문이다. 100년이 넘는 창극의 역사를 가지고 있는 우리에게 우리 고유의 전통 무대가 모범적으로 정립되지 않았다는 것은 그만큼 창극에 대한 관점이 다양했음을 반증하는 것이다. 2019년 공연된 <패왕별회>는 이러한 고민을 다시금 하게 해주었다.

국립창극단의 <패왕별회>에는 창극이 없었다. 이 작품은 경극과 판소리의 만남-사실 창 이외에 다른 판소리 양식은 쓰이지 않았으니 엄밀히 따지면 판소리와는 만남이 아니라 단순히 ‘판소리 창’과의 만남-이라고 말

72 김기형, 「국립창극단 공연, '창극대본'의 현황과 특징- '전승 5가 창극대본'을 중심으로」, 『판소리연구』38, 판소리학회, 2014, 54-58쪽.

할 수는 있을지 몰라도, 경극과 창극의 만남은 분명 아니었다. 판소리 진승 5가 외에 다른 소재를 창극화할 때마다 창극은 그 정체성을 의심받아 왔다. 특히 서양 고전극을 창극화하거나 판소리가 아닌 다른 음악을 접목하여 창극을 만들 때마다 ‘反창극’이니 ‘양식화되지 못했다느니’ 하는 비판이 있었다. 그러한 비판에 대해서 지나치게 엘리트적 관점이라고, 이론이 실천을 앞설 수는 없다고 생각해왔다. ‘관객이 좋아할만한 잘 만든 작품이라면 그것으로 족하지 않은가?’, ‘진짜 문제는 양식화가 아니라 작품의 완성도가 아닐까?’라고. 그러나 고백하건대, 창극이 양식화되지 못했다는 지적이 유효하다는 것을 이 공연을 보면서 처음으로 절감했다. 앞으로 창극은 어떤 모습이어야 하는가에 대한 걱정이 이 공연을 보면서 처음으로 들었다.⁷³

73 이진주, 「패왕별희: 경극에 가려진 창극」, 『공연과이론』74, 공연과이론을위한모임, 2019, 261~262쪽.

제4기(2006~2019)의 창극이 ‘창극의 확장’을 위해 고군분투한 시기의 작품임을 감안해 보면 많은 변안극이 창극의 경계를 넘어서고 있다는 점이 주목된다. 그러나 서구적 연극과 판소리의 만남, 혹은 경극을 판소리로 듣는 것에 대한 거부감은 여전히 해소되지 못하고 있다. 더욱이 <우주소리>(2019) 같은 국악가요의 등장과 뮤지컬인지 SF창극인지 그 경계를 알 수 없는 작품에 대해서는 그것이 흥행에 성공했다고 해도 우려의 시선이 있는 것도 사실이다. 일찍이 서연호는 다음과 같이 창극의 방향에 대해 피력한 바 있다.

창극은 전통적인 판소리의 음악원리와 창법을 바탕으로 하는 독자적인 음악극인 전판 창극으로 새롭게 창출되어야 하며, 창극의 현단계는 이러한 음악극을 위한 과도기로 규정된다. 독자적인 창극을 위하여 현행 창극의 공간과 시간과 연기는 ‘판소리의 연희구조’로부터 ‘창극의 연극구조’로 획기적이고도 창조적인 변화가 이루어져야 한다. 음악극의 질서와 방법에 알맞은 대본, 작곡 및 편곡, 반주 및 지휘, 연기 및 연출, 무대예술적 조건 등이 갖추어져야 한다. 창극 속에 한국인의 정서와 사상을 붙여넣고, 아울러

인류의 보편적인 주제를 감동적으로 표현하는 전문적인 창조자들이 나와야 한다. 우리 연극사적 과제 중 하나는 바로 이러한 독자적인 창극의 개발에 놓여 있는 것이다.⁷⁴

그간 창극은 살아 있는 연극으로서의 생명력 개발, 판의 현장성 확보, 창극에 대한 자부심 확보⁷⁵에 대한 지적을 겸허히 수용하며 진화해 왔다. 따라서 앞으로 한국 고유의 음악극으로 거듭나기 위한 노력은 우리 전통 판소리의 판짜기 전략을 수용하며 이루어져야 할 것으로 본다. 이를 위해 판소리의 개방성, 즉흥성, 소통성 등이 기본 원리로 적용되어야 할 것이다. 연기 방식의 개발이나 희곡 텍스트의 표준화⁷⁶ 등도 필요할 것이다. 무엇보다도 대중적 감각을 잃지 않도록 시대 흐름을 잘 파악하는 일도 필요하다. 한국 고유의 전통 어법이 잘 살아날 수 있도록 판소리를 넘어서는 전통예술의 총체적 음악을 지향해야 할 것이다. 김용범은 국가 문화브랜드로서 창극의 방향성에 대해 다음과 같이 제안한 바 있다.

- 첫째, 가사 원형의 교감과 2시간 내외의 공연 작품으로 압축, 축약
- 둘째, 전통 예능의 총체극으로서의 기능을 보강하기 위한 음악성과 전통무용 기량 보강
- 셋째, 영문 자막을 표기하여 세계성 확보
- 넷째, 디지털 테크놀로지를 수용, 무대 형상화 및 신세대 문화 취향 배려⁷⁷

창극 무대를 압축해 표현하고, 이를 위해 판소리 기량을 닦고 연기를 익히는 일, 공연 시 자막을 활용하는 일은 이제 보편화되었다. 최신 무대 연출로 시각 효과를 두드러지게 사용하는 것도 낯설지 않게 되었다. 오히려 무대의 미니멀리즘이 추구되고 판소리의 ‘소리’를 제대로 감상하는 배려가 창극 안에 담기기도 한다. 어쩌면 현시대에 무엇보다도 필요한 것은 ‘창극 전문 연출가’를 양성하는 일일지 모른다. 서구식 연출 기법을 사용하는 한 우리는 언제

74 서연호, 「창극의 현대화와 독자적인 음악극으로서의 거듭나기」, 『판소리연구』 5, 판소리학회, 1994, 16쪽.

75 백현미, 「창극공연의 현황과 전망」, 『판소리연구』 2, 판소리학회, 1991, 193~194쪽.

76 류경호, 「창극공연의 연출 특성과 발전적 대안」, 『판소리연구』 27, 판소리학회, 2009, 80~81쪽.
여기서 현대의 창극은 작품마다 악보와 소리 그리고 대사·몸짓·반주 음악·소도구·의상·조명·음향 등에 대한 표준화 작업이 필요하며, 희곡 텍스트뿐만 아니라 표준 악보의 기록은 어떠한 전문적인 연구 과정을 거쳐 확정해야 할 과제를 안고 있다고 제시한다.

77 김용범, 「국가 문화브랜드로서 창극의 새로운 가치에 대한 연구」, 『한국언어문화』 26, 한국언어문화학회, 2004, 15쪽.

나 연극과 창극 사이에서 방황하게 될 것이기 때문이다. 오페라나 뮤지컬, 경극과는 다른 우리만의 음악극을 어떻게 정립하고, ‘전형’을 수립할지 묻는 것은 그 때문이다.

소통하는 판짜기 전략, 절제되고 상징적인 너름새의 활용, 비장과 골계가 교차되는 희곡 구성, 전통예술의 다각적인 활용, 판소리의 전달력과 음악성의 고도화가 관건이라 할 수 있다. 곧 문학과 음악, 기법 측면에서 우리만의 독자성을 확립할 필요가 있다.

국립창극단은 한국적 무대와 예술로 창극의 독자성을 확립하기 위해 끊임 없이 노력해 왔다. 지난 58년의 역사는 바로 이러한 과정 속에서 노력한 결과를 축적해 온 시간이다. 이제 우리는 다시 신발끈을 조이고 새로운 출발선에 서 있다. 21세기 창극의 ‘전형성’을 확립하면서 대중화, 세계화, 예술화를 이끌어내기 위해 앞으로도 먼 여정을 열심히 달려가기를 기대해 본다.

참고자료

단행본

- 국립극장 편, 『국립극장 30년』, 국립극장, 1980.
 국립극장 편, 『국립극장 50년사』, 태학사, 2000.
 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 태학사, 2010.
 국립극장 편, 『세계화 시대의 창극』, 연극과인간, 2002.

논문

- 김기형, 「국립창극단 공연, '창극대본'의 현황과 특징- '전승 5가 창극대본'을 중심으로」, 『판소리연구』, 판소리학회, 2014. 38호.
 김용범, 「국가 문화브랜드로서 창극의 새로운 가치에 대한 연구」, 『한국언어문화』, 한국언어문화학회, 2004. 26호.
 류경호, 「창극공연의 연출 특성과 발전적 대안」, 『판소리연구』, 판소리학회, 2009. 27호.
 백희미, 「창극공연의 현황과 전망」, 『판소리연구』, 판소리학회, 1991. 2호.
 서연호, 「창극의 현대계와 독자적인 음악극으로서의 거듭나기」, 『판소리연구』, 판소리학회, 1994.5호.
 이재성, 「창극의 양식적 변천과 발전과정 연구」, 『연극교육연구』, 한국연극교육학회, 2012. 20호.
 이진주, 「패왕별희: 경극에 가려진 창극」, 『공연과이론』, 공연과이론을위한모임, 2019. 74호.
 정충권, 「초기 창극의 공연 형태와 위상」, 『국어교육』, 한국어교육학회, 2004. 114호.
 최동현, 「판소리 완창의 탄생과 변화」, 『판소리학회지』, 판소리학회, 2014. 48호.
 황미숙, 「전통공연 예술의 활성화 및 관객개발 방안」, 2019.

잡지 및 간행물 등

- 『2010 국립극장 연보』, 2011.
 『2011 국립극장 연보』, 2012.
 『2012 국립극장 연보』, 2013.
 『2013 국립극장 연보』, 2014.
 『2014 국립극장 연보』, 2015.
 『2015 국립극장 연보』, 2016.
 『2016 국립극장 연보』, 2017.
 『2017 국립극장 연보』, 2018.
 『2018 국립극장 연보』, 2019.
 『공간』, 1981.10.
 국립극장 『미르』, 2007.4.
 국립극장 『미르』, 2009.8.
 국립극장 『미르』, 2010.4.
 국립극장 『미르』, 2010.12.
 국립극장 『미르』, 2011.9.
 국립극장 『미르』, 2012.11.
 국립극장 『미르』, 2018.4.
 『극장예술』, 국립극장, 1979.11.
 『연극평론』, 연극과인간, 2019.12.
 『한겨레21』, 2005.8.19.
 팸플릿 〈홍보전〉(국립창극단, 1990.5.26~28)
 팸플릿 〈삼국지 적벽가〉(국립창극단, 2003.9.29~10.5)
 『경향신문』, 1970.9.9.
 『뉴스컬처』, 2013.5.24.
 『동아일보』, 1968.11.16.
 『문화일보』, 2003.4.12.
 『서울경제신문』, 2014.11.25.
 『서울신문』, 1962.2.28.
 『세계일보』, 2007.12.14.
 『파이낸셜뉴스』, 2015.3.23.
 『민중의 소리』, 2019.1.21.
 국립극장 > 국립창극단, <https://www.ntok.go.kr/kr/Changgeuk/Main/Index>
 한국민족문화대백과사전, <https://encykorea.aks.ac.kr/Contents/SearchNavi?keyword=조선성악연구회&ridx=0&tot=8>

국립무용단사

심정민

무용평론가, 비평사학자

- 01 여는 말
- 02 국립무용단 창단의 의미와 가치(1962~1972)
- 03 국립무용단의 전문화와 정체성 확립(1973~1986)
- 04 춤예술 중심의 다양한 무용극 시대(1987~1999)
- 05 동시대적인 창작 경향의 수용과 주도(2000~2019)
- 06 맺음말

01 여는 말

우리나라 무용계는 1세기 남짓한 기간 동안 격동의 현대사를 딛고 일어나 찬란하게 개화하였다. 20세기 전환기에 유입되기 시작한 근대 문물 속에는 서양의 여러 예술 형태가 있었다. 일제강점기, 광복, 한국전쟁, 전후^{戰後} 재건을 거치는 과정에서도 무용 선구자들의 활동은 우리 무용계의 성장과 확산에 초석이 되었다. 1960년대에 이르러서는 한국 무용계가 근대성을 넘어 현대성을 띠기 시작하였으며 1970년대에는 그 이전보다 무용예술의 질적 향상이 두드러지게 되었다. 1980년대 춤의 르네상스와 1990년대 국제화·개방화 추세를 거쳐 21세기에 들어서 세계 무용계와 격차를 더욱 좁혀나가고 있다. 현재 주도적인 무용 경향인 컨템퍼러리댄스에 대한 적극적인 수용과 전개를 이루어내고 있는 것이다.

이러한 흐름에서 국립무용단은 우리나라를 대표하는 국립무용단체로서 주도적이고도 유의미한 활약을 펼쳐왔다. 국립무용단은 1962년 창단되어 한국무용, 발레, 현대무용을 아우르는 공연 활동을 펼치다가 1973년 장충동 국립극장이 건립된 후 지금과 같이 한국무용으로 전문화된 국립무용단체로 자리매김하였다. 이후 한국의 전통적인 춤사위에 근거한 현대적인 감각의 새로운 창작이라는 굵직한 노선을 일관되게 밟아왔다. 21세기 들어서는 한발 더 나아가 ‘한국무용에 기반을 둔 동시대적인 창작’이라는 업그레이드된 목표를 설정하였는데, 2010년대에 이르러서는 이러한 목표가 한층 혁신적으로 실현되고 있다.

본 원고에서는 1962년 창단부터 2019년 최근까지 국립무용단의 활동상을 망라하여 정리하고 분석함으로써 우리 무용계에서 어떠한 주도적이고도 유의미한 활약을 펼쳤는지 논의하고자 한다.

국립무용단사는 시대 흐름과 예술감독의 성향 등으로 예술적 스타일이 변화함에 따라 크게 네 장으로 나뉘었다. 1962년부터 1972년까지 국립무용단 창단의 의미와 가치를 살펴보고, 1973년부터 1986년까지 국립무용단의 전문화와 정체성 확립을 다루는 한편, 1987년부터 1999년까지 춤예술 중심의 다양한 무용극 시대에 대해 언급하고, 2000년부터 현재까지 동시대적인 창작 경향의 수용과 주도에 대해 논의하고자 한다. 각 장의 서두에는 각 시대의 배경과 무용계 상황을 정리함으로써 국립무용단의 활동에 대한 배경적인 이해를 돕는다. 이후 2~4개의 소분류로 국립무용단의 활동 상황에 대한 구체적인 논의와 함께 진단을 전개한다.

이러한 논의와 진단은 국립중앙극장에서 펴낸 『국립극장 30년』 『국립극장 50년사』 『국립극장 60년사』를 필두로 관련 논문과 평문을 근간으로 하고 있으며, 2010년대 들어 국립무용단에 관한 필자의 40편 내외의 저서·논고·평문을 바탕으로 하고 있음을 밝힌다.

02 국립무용단 창단의 의미와 가치 (1962~1972)

1) 시대 배경과 무용계 상황

한반도에서 20세기 전환기는 소위 말하는 개혁 시대, 즉 우리나라에 근대 문물이 유입되기 시작한 때다. 1876년에 문호가 개방되고 이후 1882년까지 일본·미국 등을 비롯한 각 나라와 수호통상조약이 이루어지자 서양의 여러 문물이 들어오게 되었다. 서양의 예술 형태도 바로 이때 유입된 것으로 알려진다.

1910년 한일강제합방 이후 한국의 근대화는 더욱 가속화되었다. 이어 1920년대에는 일제의 문화정책으로 문화운동이 활발히 전개되면서 서양의 여러 예술 분야가 빠르게 유입되었다. 하지만 이러한 현상은 한국민의 주체적이고 자발적인 정착이라기보다 일제의 정책에 의해 단기간 내에 형성되었기 때문에, 한국 문화와 예술의 주체성을 약화시켰으며 기형적으로 성장하게 만들었다.⁰¹

무용에도 의미 있는 변화가 일어났다. 1919년 3·1운동 이후 일제의 문화 말살정책으로 전통 무용은 상대적으로 위축된 반면, 서양의 무용은 의식적으로 받아들여졌으며 한국의 새로운 무용으로 창안되어 본격적으로 무대 위에 오르게 되었다.⁰²

1920년대에는 무용이 하나의 문화로 인식될 수 있는 계기가 마련되었다. 1926년과 1927년에 이시이 바쿠의 대한 공연은 새로운 서양 무용에 대한 충격을 가져왔으며, 최승희와 조택원 등이 춤의 길로 들어서는 계기를 마련하

01 심정민, 『무용비평이란 무엇인가』, 민속원, 172쪽.

02 심정민, 「방송영상물로 조명된 최승희의 삶과 춤」, 『한국영상문화』, 2012년 19호.

03 심정민, 『무용비판이란 무엇인가』, 173쪽.

였다. 1929년 9월에 배우자가 첫 무용 발표회를 열었고, 최승희·조택원도 잇달아 개인 공연을 개최함으로써 전통 무용에서 근대 무용으로 넘어가는 교량 구실을 하였다.⁰³ 이들은 서양의 현대무용을 근간으로 하여 한국적 정신과 정서를 담은 독자적인 무용 작품을 극장 무대 위에 올렸는데 바로 신무용이다. 뒤를 이어 김민자·박외선·조용자·김미화·진수방·이채옥·심미원·박영인 등의 신무용가들도 등장하였다.

04 김경애·김재현·이종호, 『우리 무용 100년』, 현암사, 2002, 15쪽.

근대 무용은 ‘개화기부터 일제강점기까지의 춤을 지칭하는 용어’로 사용되고 있는데, 좀 더 구체적으로는 1926년 이시이 바쿠의 경성 공연을 기점으로 한다. 서양에서 유입된 개념으로 전문 무대(주로 프로시니엄 무대), 전문가에 의한 공연과 전수, 자본주의 유통 체제를 기본으로 하며 여기에 창작의 요소까지 덧붙일 수 있다.⁰⁴ 그리고 이를 모두 충족하는 춤이 바로 신무용이다.

05 심정민, 위의 책, 202쪽.

신무용은 서양 무용의 체제 안에 한국적 소재를 담아냈다는 점에서 새로운 한국무용의 가능성을 짚어본 것이었고 이러한 실험 정신은 높이 평가되고 있다. 하지만 신무용은 일본을 거쳐 도입된 서양 무용으로 민족적 미의식과는 일정한 거리가 있는 것이었고, 서양 취향의 외형적 아름다움에 치중한 나머지 당대의 민족 현실과는 무관한 탈⁰⁵역사성을 지녔다는 비판도 동시에 받았다.⁰⁵

06 심정민, 『우리시대를 빛낸 무용가들』, 에스프레소북, 2017, 12~14쪽.

같은 시기에 한성준은 전통 무용에 뿌리를 두고 여러 갈래의 민속무용을 정리, 창작하여 한국무용 고유의 기맥을 무대 춤으로 승화하는 데 크게 이바지하였다. 그의 노력으로 승무·살풀이춤·태평무·학무 등이 전통 무용에서 빼놓을 수 없는 주요한 유산으로 남겨졌다. 이렇게 볼 때, 서양 무용의 충격과 더불어 전통 무용에 한 획을 긋는 시기라고 할 수 있다.⁰⁶

광복 이후 우리나라는 극도로 혼란스러운 정세를 맞이하게 된다. 한국전쟁이 발발하여 전국은 황폐해졌으며 경제 기반이 와해되는 후유증에 시달려야 했다. 또한 계속되는 정치적 갈등 역시 국가 발전을 저해하는 요인이었다. 이러한 국가적 위기 상황으로 말미암아 무용예술도 제자리를 찾지 못했다. 근본적으로 무용가들은 창작하고 관객들은 관람할 수 있는 여력이 부족한 시

기였다. 다만 무용가들 스스로 무용의 전문 영역과 정체성을 찾기 위해 노력했다는 점은 다음 세대에 긍정적인 영향을 주었다.

한국 전반에 걸친 정치·사회적인 혼란은 1960년대에도 이어졌다. 1960년 3월에 실시된 선거에서 부정이 드러나자 국민들이 이에 강력히 항의하였다. 4·19혁명은 성과를 거두는 듯했으나 1961년 5월 16일에 군부에 의한 정변이 일어났다. 이후 박정희 정권의 장기 집권과 유신체제로 말미암아 우리나라 정치·사회적 억압은 계속될 수밖에 없었다. 한편, 1960년대부터 시작된 국가 주도의 경제개발 정책은 큰 성과를 거두면서 우리나라의 공업화와 산업화를 가속화시켰다. 이때부터 경이로운 경제성장을 이루기 시작한 것이다.⁰⁷ 박정희 정권은 경제성장과 함께 교육 정책에도 최우선적으로 관심을 쏟음으로써 그 분야에 대한 대도약을 촉진하였다.

같은 시기에, 한국학에 대한 관심이 고조됨에 따라 한국인의 주체성 확립을 위한 일련의 민족의식 재건 사업이 시도되었다. 서구 지향의 풍토에 대한 비판 의식이 고조되었으며 전통문화에 대한 연구가 차츰 활발해졌다. 이러한 현상은 침체되어 있던 문화·예술계에 활력을 불어넣었다. 문화·예술에 대한 사회적인 관심이 확대되면서 공연예술도 서서히 활성화되어 갔던 것이다.

한국의 무용계는 신진 세력이 부상하고 춤 형태가 장르로 갈리면서 신무용⁰⁸이 현재와 같이 한국무용을 현대화한 작업으로 정착되어 갔다. 전통을 제외한 신식 예술춤을 포괄적으로 지칭한 신무용이 한국무용의 창작화를 지향하던 최승희·조택원 유의 춤으로 고정되기 시작한 것이다. 그리하여 신무용이 한국 무용계의 전체 흐름이 아닌 한국무용의 한 분야라는 인식이 확립되었다. 그럼에도 실제 공연은 여전히 어느 하나의 장르만을 보여주지 않고 한국무용, 발레, 현대무용을 섞어 공연하였으니 신무용의 잔재에서 완전히 벗어나지는 못했다.

한국전쟁 이후 발레계의 무용단 창단이나 무용 공연 횟수는 타 분야에 비해 두드러졌다. 상대적으로 활발한 활약을 보인 발레 분야는 국립무용단 발족과 함께 여기에 흡수되었다. 그 결과 국립무용단의 활동에서 발레는 주도

⁰⁷ 김상태, 『한국문화사』 교문사, 1997, 305~317쪽.
신용하·박명규·김필동(편), 『한국 사회사의 이해』, 문학과지성, 1995, 523~549쪽.

⁰⁸ 서울시사 편찬위원회 편, 『서울역사총서 8-서울공연예술사』, 서울시, 2011, 766~767쪽.
신무용은 1920년대 처음 소개된 이래로 전통을 제외한 예술 춤을 포괄적으로 아우르고 있었다. 조동화의 『신무용사 40년사』(1962)와 강이문의 『한국신무용론』(1976)에서 논의된 내용을 정리하자면, 신무용이란 말은 제1차 세계대전 후 일어난 새로운 무용이란 뜻으로, 독일의 노이에 탄츠(Neuer Tanz)나 미국의 뉴 댄스(New Dance) 또는 프리 댄스(Free Dance)에서 유래한다. 한국에서 신무용이란 서양춤이나 신식 춤이라는 말도 되고 일본에서 수입된 대로 새로운 시대에 맞게 창작된 춤을 가리킨다. 이 말의 시작은 1926년 3월 21일 일본인 현대무용가 이시이 비쿠의 경성공회당 공연을 '신무용 공연'이라고 한 것에서 비롯된다. 1960년대 이루어진 신무용에 대한 이론적 정의는 정론으로 받아들여졌다.

적인 위치를 차지하였다. 한편 현대무용은 양적으로 그 활동이 미미했다. 그러한 가운데 육완순의 활약은 국내 현대무용을 빠르게 성장시키는 데 크게 기여하였다. 이와 더불어 대학 무용과를 중심으로 현대무용이 급성장할 수 있는 토양이 마련되었다.

전반적으로 무용가들 사이에서 독자적인 예술관이 확립되어 가던 시기로, 춤 기교의 체계화 필요성이 대두되는가 하면 전문적인 무용단에 대한 요구도 확대되었다. 1962년 국립극장의 전속단체로 국립무용단이 창단 공연을 열었는데, 이러한 직업 무용단의 탄생은 곧 무용 전문화를 촉진하는 시발점이 되었다. 1963년에는 우리나라 최초로 이화여자대학교에 무용과가 설립되어 아카데미 체제 안에서 무용 전문인을 양성할 수 있는 발판을 마련하였다. 여러 대학교가 앞다퉈 무용과를 신설하여 많은 전문인을 양성함으로써 무용계 발전에 일익을 담당하게 된 것이다.⁰⁹ 한국의 무용 장르가 기법에 따라 한국무용, 발레, 현대무용으로 삼분화된 것도 대학 무용과의 전공 분류에서 영향을 받은 것으로 알려진다.

이러한 1960년대의 무용계 상황은 한마디로 한국 무용계가 근대성을 넘어 현대성을 띠기 시작한 시기로 정리할 수 있겠다.¹⁰

2) 국립무용단 창단

1960년대 무용계 최대의 성과 중 하나는 국립무용단 창단을 들 수 있다. 1962년 국립무용단의 창단은 당시 열악했던 무용계 토양에서 무용가들의 활동을 고취시키려는 자구책으로 여겨진다. 이러한 직업 무용단의 탄생은 이후 대학 무용과 개설과 함께 무용 전문화를 촉진하는 데 기여하였다.

우리나라 유수 언론은 2010년 1월 25일, 문화체육관광부와 문화관광연구원이 3년마다 실시하는 '문화예술인 실태조사'에 근거하여 문화예술인 가운데 창작 활동 관련 수입이 없는 이들이 37.4%에 이른다고 발표하였다. 국내 예술가들의 열악한 상황은 비단 어제오늘만의 일은 아니다. 반세기 전에도 마찬가지였다. 아니, 훨씬 더 좋지 못한 상태였다. 국립무용단 창단 당시

⁰⁹ 심정민, 『무용비평이란 무엇인가』, 삼신각, 2004, 176~178쪽.

¹⁰ 서울시사편찬위원회 편, 『서울역사총서8-서울공연예술사』, 서울시, 2011, 765~766쪽.

만 하더라도 무용가들은 무용에 대한 낮은 사회적 인식과 더불어 취약한 창작 환경에서 허덕이고 있었다. 무용가들이 영세한 수입으로 막대한 공연비를 부담해야 하는 상황은 무용계 활성화를 저해하는 주요 요인이었다.

국가 차원에서 시책을 내놓지 않으면 안 되는 시점에서 『경향신문』을 통해 김백봉은 당시 무용계의 견해를 대변하여 다음과 같이 호소했다. “조국 해방이 이루어진 지 15여 년 동안에 만방에 자랑할 만한 오랜 전통과 탁월한 소재를 가지면서도 이를 뒷받침해 줄 몇몇 기본조건을 갖추지 못한 채, 불우하고 고독한 환경 속에서 수공업적인 작품 및 공연 활동으로 겨우 명맥만 유지해 오다가 최근 2~3년에 이르러서는 무대마저 잃고 몇몇 무용인에 의한 산발적인 작품발표회를 제외하면 문자 그대로 공백 상태”라는 것이다. 이어서 국내 무용의 육성책으로 국립무용단의 조직을 필두로, 국립무용학교를 전제로 한 국립무용연구소의 설치 운영, 국립극장의 대폭적인 시설 확충과 조명·기재·효과 기기의 도입, 무용상 제도의 제정, 해외 공연의 권장과 보조, 우수 해외 무용단의 국내 초청, 기성 및 신인들의 외국 유학 권장 및 보조·국비 유학생의 파견 등을 건의하였다.

무용계의 절실한 노력에 의해 국립무용단 결단식이 1962년 2월 6일 중앙공보관에서 거행되었다. 인적 구성을 보면 임성남(단장), 김백봉과 송범(부단장), 강선영·권려성·김문숙·김진걸·이월영·이인범·정인방·조용자·주리·진수방(단원) 총 13명이었다.¹¹ 김백봉은 창단 공연 직후 탈퇴하였고 이후 임성남과 송범이 주도권을 잡게 된다. 그러나 국립무용단은 현재 우리가 알고 있는 국립무용단과 국립발레단과 같은 전문화된 시스템을 갖추지는 못했다. 설립 당시 조항을 보면 “단원은 일정한 봉급은 따로 없다. 단장과 부단장은 임명제가 아니라 호선제이다. 매일의 출퇴근은 요구하지 않는다. 연 2회의 정기공연은 국가 예산으로 보장한다.”등이었다. 국립무용단에 소속된 무용가들은 아무런 제약 없이 개인 연구소를 운영하거나 타 단체 공연에도 출연할 수 있었다. 게다가 발레와 한국무용을 함께 무대 위에 올리곤 했다.

국립무용단의 조직력은 지금에 비해 상당히 느슨했다고 할 수 있다. 평소

¹¹ 안제승, 국립극장 편, 「신무용사」, 『국립극장 30년』, 국립중앙극장, 1980, 407쪽.

에는 존재나 형태도 없다가 정기공연이 있을 때만 모여서 연습을 했으므로 공연 작품의 일관성을 찾아보기 힘들었다. 재정적·상황적 어려움에도 불구하고 매년 한두 차례 공연을 이어감으로써 초석을 다져갔다는 점은 고무적이다. 이러한 국립무용단의 공연은 명동에 위치한 국립극장에서 펼쳐졌다. 원래 시공관으로 쓰였던 건물을 내부 수리하여 만든 이 국립극장은 1970년대 초 장충동으로 이전하기 전까지 우리 무용 공연 문화의 큰 줄기를 이뤄왔다. 현재는 연극 전용 극장인 명동예술극장으로 재개관한 상태다.

국립무용단의 역사적인 창단 공연은 1962년 3월 31일부터 4월 4일까지 명동의 국립극장에서 열렸다. 임성남 안무의 〈백의 환상〉과 〈쌍곡선〉 그리고 송범 안무의 〈영국은 살아있다〉를 선보였는데, 출연자로 국립무용단 단원인 권려성·김문숙·김진걸·이월영·주리와 함께 임성남발레단과 송범코리아발레단의 단원인 김혜식·김인주·김절자·서정자·신순심·김학자·김성일·한익평·황창호·송준영·유보득·박옥재가 있었다.

임성남의 〈백의 환상〉은 클래식 발레의 형식미 분석에 집중하였으며, 〈쌍곡선〉은 현대인의 심리적 갈등에 초점을 맞추었다. 송범의 〈영국은 살아있다〉는 민속발레로 우리 자연의 아름다움을 표현함으로써 사대주의적 사고방식에 대한 반성을 표현하였다.¹² 국립무용단의 첫 공연에 대한 평은 다소 회의적이었다. 박용구는 “전체적으로 불성실하고 의욕적이지 못하다”¹³든지, 김경옥은 “내용이나 형식에 있어서 미진하다”¹⁴든지 하는 글을 실었다. 전체적으로 아직 예술적 전연을 기다림지 못했다는 평가가 주를 이루었다.

제2회 정기공연에는 송범의 〈검은 태양〉과 임성남의 〈사신의 독백〉이 발표되었다. 전자에 송범·주리·황창호·이운철·김인주·신순심 등 이, 후자에 임성남·김혜식·김학자·김절자 등이 출연하였다. 역시 안무가의 제자들이 대거 눈에 띈다. 제3회 정기공연은 김문숙의 〈영지〉와 강선영의 〈산제〉같이 한국무용으로만 짜였다. 이어진 제4회 정기공연은 반대로 발레로만 이루어졌다. 주리가 안무한 〈푸른도포〉에서 송범과 주리가 주역으로 서고, 이운철·황창호·임연주·김절자 등이 출연하였다. 임성남 안무의 〈허도령〉에는 최현 주

¹² 이은경, 국립극장 편, 『국립무용단사』, 『국립극장 50년사』, 태학사, 2010, 328~329쪽.

¹³ 『동아일보』, 1962.4.4: 이은경, 위의 책, 329쪽 재인용.

¹⁴ 『조선일보』, 1962.4.3: 이은경, 위의 책, 329쪽 재인용.

역에 임성남·김혜식·김학자·김절자·이동복·서비연 등이 출연하였다. 특이한 점은 임성남의 발레 작품에 한국무용가 최현이 출연했다는 것이다. 한 무용단에서 여러 장르의 춤을 섞어 공연한다는 것과 더불어 무용가들 사이에서도 타 장르를 넘나들며 춤을 췄다는 것은 당시 장르 간 구분이 완전히 확립되지 않은 상태임을 나타낸다. 이를 통해 1960년대에 한국무용, 발레, 현대무용의 삼분화는 아직 완전히 고정되지 않았으며 정착 단계에 있었음을 알 수 있다.

1960년대 후반에 들어서 국립무용단은 단원들의 이민과 퇴직, 정부 예산 삭감, 발레와 한국무용의 혼재 등으로 말미암아 침체 일로를 걸었다. 외부적으로는 신진 무용가들의 무용 발표회나 그들을 위한 무용 콩쿠르가 점차 활발해짐으로써 무용 활동의 다변화를 겪게 되었다. 특히 1960년대 말 국립무용단의 정기공연은 규모나 내용 면에서 위축되었는데, 이유인즉 송범과 김문숙 같은 주요 단원들이 멕시코 올림픽 축전에 참여한 후 일본에 순회공연을 떠났기 때문이다. 그러한 공백을 메운 것이 제10회에 〈향연〉과 〈초혼〉, 제11회에 〈봉선화〉와 〈모란의 정〉으로 각각 앞 작품을 김진걸이, 뒤 작품을 강선영이 안무하였다.

국립무용단은 1962년부터 1972년까지 13차례 정기공연을 한 것으로 집계되는데 임성남 8차례, 송범 6차례, 주리 4차례, 강선영 4차례, 김진걸 3차례, 김문숙 2차례 참여하였다. 이는 정기공연에 참여한 횟수를 말하며 각 안무가의 작품 수는 더 많아질 수 있다. 당시 국립무용단은 임성남의 발레, 송범의 발레 위주의 경향, 주리의 스페인춤 스타일, 김문숙·강선영·김진걸 등의 한국무용을 함께 무대 위에 올렸다.¹⁵ 차츰 여러 분야의 무용가들이 참여하여 작품 활동의 폭을 넓혀갔다. 무엇보다 단편적인 독무를 벗어나 군무 구성을 강조한 작품들이 두드러지면서 무용극 형태를 추구하기 시작하였다. 주요 테마는 한국의 민족적 이미지와 현대인의 실존 문제에 근거한 것이 많았다.

국립무용단의 특징을 정리해 보면, 우선 발레와 한국무용 등을 섞어 공연하고 있었으며 그중 발레 위주의 공연이 다수를 이루었다. 무용가들 역시 여

15 김경애·김채현·이종호, 『우리 무용 100년』, 126~128쪽, 258~261쪽.

러 장르를 넘나들며 춤을 추곤 했다. 게다가 안무가가 지도하는 학생이나 원생이 빈번하게 출연하곤 하였다. 이를 통해 아직 무용단이 전문화된 체제를 갖추지 못했고 장르도 구분되지 않았음을 알 수 있다. 하지만 1960년대 말 송범이 한국무용으로 완전히 전향하고, 1970년과 1972년 정기공연에서 임성남이 자신의 발레 작품만을 밀어붙이자 국립무용단의 이원화 요구는 거세졌다. 다음 시기에 이를 실현시킬 수 있는 분위기가 충분히 조성된 점은 주목할 만하다. 마침내 국립극장이 장충동으로 이전하면서 1973년 국립무용단과 국립발레단이 분리된다.¹⁶

16 서울시사편찬위원회 편, 『서울역사총서 8 -서울공연예술사』, 778~780쪽.

3) 발레에 치우친 초기 정기공연

국립무용단은 초기에 지금과 같이 한국무용으로 전문화된 단체는 아니었고 발레와 한국무용 등을 뒤섞어서 발표하였는데 한국무용보다는 발레에 치중한 경향이 짙었다. 창단 당시만 하더라도 단원 중 한국무용가로 김백봉(부단장)·김문숙·권려성·조용자·정인방·강선영·김진걸·이월영을 꼽을 수 있으며, 발레무용가로는 임성남(단장)·송범·진수방·주리·이인범을 들 수 있다. 하지만 김백봉이 창단 공연 후 탈퇴하였고, 단장 임성남과 부단장 송범이 발레 작품을 주로 선보인지라 1960년대 전반적인 작품 세계도 그쪽으로 치우치게 되었다. 게다가 이월영·김문숙·김진걸·권려성 등 한국무용가들이 송범의 발레 작품에 출연하는 경우가 왕왕 있었으니 무용가들이 여러 장르의 작품을 넘나들며 춤을 췄다는 것을 알 수 있다.

17 국립무용단 홈페이지, 국립발레단 홈페이지 참조.

[표] 국립무용단 정기공연(1962~1972년) 내역¹⁷

공연연도	정기공연	작품제목	안 무
1962	제1회	백의 환상/쌍곡선, 영은 살아있다	임성남, 송범
1963	제2회	검은 태양, 사신의 독백	송범, 임성남
	제3회	영지, 산제	김문숙, 강선영
1964	제4회	푸른도포, 허도령	주리, 임성남
1965	제5회	배신, 열두 무녀도	김진걸, 강선영
	제6회	멍든 산화, 무희 타이스, 제3의 영상	송범, 주리, 임성남

공연연도	정기공연	작품제목	안무
1966	제7회	론도 카포리치오/마라톤, 살풀이, 아! 1919년, 화려한 왈츠	주리, 김문숙, 송범, 임성남
	제8회	스위트 에스파뇨라/왕비 웨도르, 심산유곡	주리, 송범
1967	제9회	까치의 죽음, 종송	임성남, 송범
1968	제10회	향연, 초혼	김진걸, 강선영
1969	제11회	봉선화, 모란의 정	김진걸, 강선영
1970	-	팻사카리아/랩소디 인 블루 등	임성남
1972	-	공기의 정 등	임성남

실제로 국립무용단은 1962년부터 1972년까지 13차례의 정기공연을 한 것으로 집계되는데 발레 쪽에서 임성남 8차례, 송범 6차례, 주리 4차례 그리고 한국무용 쪽에서 강선영 4차례, 김진걸 3차례, 김문숙이 2차례 참여하였다. 1970년과 1972년 정기공연의 경우 국립무용단에는 기록되어 있지 않고 국립발레단에만 기록되어 있다. 이는 임성남의 단독 안무 발레 공연으로 특성화되었기 때문으로 여겨진다. 임성남과 주리가 한 번에 여러 작품을 발표한 경우도 있었으므로 발레가 한국무용보다 두 배가량 많이 공연되었다고 할 수 있다. 한 가지 변수는 송범이다. 당시 송범은 발레 위주로 안무를 한 것으로 알려지나 어떤 문헌에서는 발레와 한국무용을 융해하거나 장르를 넘나들었다고 한다. 주리 역시 스페인춤 스타일의 작품이 많았음을 고려해야 할 것이다.

국립무용단 창단 공연(1962)에서 임성남은 〈백의 환상〉과 〈쌍곡선〉, 송범은 〈영은 살아있다〉를 선보였다. 출연자 중에는 김혜식·서정자·이동복·김절자·김성일·서비연 등 임성남의 제자들이 있었고, 김인주·신순심·황창호·한인평 등 송범과 주리연구소 원생들도 있었다. 국립무용단 단원 중 한국무용가인 이월영·김문숙·김진걸·권려성 등은 송범의 작품에 출연하였다. 다음 해 제2회 정기공연에서는 송범 안무의 〈검은 태양〉과 임성남 안무의 〈사신의 독백〉을 선보였다. 전자에는 송범·주리·황창호·이운철·김인주·신순심 등이, 후자에는 임성남·김혜식·김학자·김절자 등이 출연하였다.



[사진] 백의환상 (1962.3)



[사진] 영은 살아있다 (1962.3)

제4회 정기공연(1964)은 임성남과 주리가 안무한 발레 작품으로 이루어졌다. 주리가 안무한 <푸른도포>에서 송범과 주리가 주역을 맡아 이운철·황창호·임연주·김절자 등이 출연하였고, 임성남 안무의 <허도령>에서는 최현 주역에 임성남·김혜식·김학자·김절자·이동복·서비연 등이 출연하였다. 특이한 점은 임성남의 발레 작품에 한국무용가 최현이 출연했다는 것이다. 한 무용단에서 여러 장르의 춤을 혼용해서 발표한다는 것과 더불어 무용가들 사이에서도 타 장르를 넘나들며 춤을 뺐다는 것은, 장르 간 구분이 완전히 확립되지 않은 상태임을 나타낸다.

제6회 정기공연(1965) 중 송범 안무의 <명든 산화>에는 송범·이애주 등이 출연하였으며, 임성남 안무의 <제3의 영상>에는 임성남·김학자·김혜식·김성일·서비연·이동복·조승미·김정순·김정수·김예숙·이계순·진수인 등이 출연하였다. 당시 임성남은 한양대학교와 서울예술고등학교에 출강하면서 개인 연구소 운영까지 병행하였는데 자신의 작품에 학생들이나 원생들을 대거 출연시키는 경우가 많았다.

창작적 요소가 돋보인 작품으로 제9회 정기공연(1967)에서 임성남 안무의 <까치의 죽음>을 들 수 있다. 녹음 음악만 사용하던 전례를 깨고 관현악 연주를 녹음하여 사용하였는데 이때까지 국내에서 무용을 위해 음악을 새로 작

곡한 적이 없었으므로 주목받을 만했다. 우리 무용계의 열악한 상황을 알 수 있는 대목이기도 하다.

1968년과 1969년 정기공연에서는 규모가 다소 축소되었고 김진결과 강선영이 안무를 맡게 되었는데, 임성남과 송범 등의 무용가들이 한국민속예술단이나 한국민속무용단을 통해 멕시코 올림픽에 파견되고 해외 여러 도시로 초청받아 공연을 펼치는 경향이 있었다.

1970년 정기공연에서는 임성남이 단독으로 발레 작품을 무대 위에 올림으로써 국립발레단 등장의 진조를 보였다. 프로그램상에 <개관 20주년 국립발레단 특별 공연>이라는 문구도 그러했지만 단장 임성남의 인사말 중 “당국의 무용단으로 국립무용단은 발레와 한국무용으로 분리시켜…”라는 문구는 시사하는 바가 크다. ‘에블’ ‘콘체르토 제1번 작품11’ ‘팻사카리아’ ‘카리프소-에이구’ ‘랩소디 인 블루’ 등 임성남의 창작 발레로만 구성된 공연에 김학자·이운철·이동복·유정옥·정미용·김예숙·김민희·백세현·김명순·김유현·박인자 등이 출연하였다.¹⁸

그 당시 발레계에서 가장 주도적인 활약을 보인 이는 임성남이다. 그는 일본 유학 후 1956년 귀국하여 국내에서 본격적으로 발레를 선보였다. 임성남의 귀국발표회에 대해 『경향신문』은 실력과 정력의 무용가와 그의 발레단을 얻은 기쁨이 크다고 쓴 바 있다. 임성남은 발레에 민속무용적 소재를 가미하려는 노력을 펼쳤으며 국립무용단 정기공연에서도 이러한 성향을 심심치 않게 드러냈다. 한국적인 발레를 정착시키려는 포부를 보여준 것이었지만 한민족 특유의 미적 감수성을 어떻게 형상화할 것인지는 과제로 남아 있었다.¹⁹ 우선적으로 고전발레의 기본 테크닉을 탄탄하게 습득해야 할 필요성에 대한 문제 제기도 없지 않았다.

같은 시기에 활약한 송범은 발레에 치우친 작품 세계를 보였다가 1960년대 말에 한국무용으로 완전히 전향하였다. 1973년부터는 한국무용으로 전문화된 국립무용단의 단장을 맡아 한국무용계에 큰 획을 그었다. 그리하여 송범은 한국무용계에서 상당히 중요한 위치를 차지하게 되었다.

18 김경애·김채현·이종호, 『우리 무용 100년』, 126-131쪽, 258-261쪽, 서울시사편찬위원회 편, 『서울역사총서 8-서울공연예술사』, 771~774쪽.

19 안제승, 「한국무용사」, 『한국연극무용영화사』, 대한민국예술원, 1985, 416쪽. 이에 대해 안제승은 한국적 발레가 된다는 것은 기예의 외형적인 혼합이나 접근에 의해서 되는 것이 아니라고 말한다. 그보다는 발레를 형태화해 가는 과정에서 어떻게 우리 민족 특유의 감각과 관념을 작용시켜 독특한 우리의 정서나 우리의 미의식을 조성하며, 어떻게 우리 고유의 품격과 기품을 갖추게 하는지에 달려 있다고 한다.

국립무용단 창단 당시만 하더라도 무용가들은 낮은 사회적 인식과 더불어 취약한 창작 환경에서 허덕이고 있었다. 무용가들이 영세한 수입으로 막대한 공연비를 부담해야 하는 상황은 무용계 활성화를 저해하는 주요 요인이었다. 무용계의 절실한 노력에 의해 국립무용단 결단식이 1962년 2월 6일 중앙공보관에서 거행되었다.

초창기에 국립무용단은 전문적인 직업단체로서의 면모를 제대로 갖추지는 못한 상태였으며 조직력 또한 지금에 비해 상당히 느슨했다. 평소에는 존재나 형태도 없다가 정기공연이 있을 때만 모여서 연습을 했으므로 공연 작품 사이에 일관성을 찾아보기 힘들었다. 재정적, 상황적 어려움에도 불구하고 매년 한두 차례 공연을 이어감으로써 초석을 다져갔다는 점은 고무적이다.

예술적인 면에서도 한국무용, 발레, 현대무용, 그 밖에 서양 춤이 섞여 있었으며 임성남 단장의 영향으로 한국무용보다 발레가 중심을 이루고 있었다. 이러한 발레 위주의 공연 역시 서양의 발레 테크닉을 한국 정서에 맞추려는 시도가 그리 긍정적인 평가를 받지 못하였다. 이후 장충동의 국립극장 건립과 함께 국립무용단과 국립발레단으로 분리 독립을 통한 전문적인 발전상에 초석을 다진 시기로서의 가치는 확인된다.

03 국립무용단의 전문화와 정체성 확립 (1973~1986)

1) 시대 배경과 무용계 상황

1970년대부터 우리나라는 공업화와 산업화가 가속화되었고 그에 따른 경이로운 경제성장을 이루게 된다. 같은 시기에, 정치적으로는 자유민주주의와 근대화 정책이 뿌리내리기 시작하였으며 문화적인 면에서는 한국 전통에 대한 반성을 통해 확고한 전통관을 다져나갔다.²⁰

이러한 상황에서 무용계는 한국 무용 문화의 전통성을 회복하려고 부단히 노력하였으며 기존 신무용에 대한 재평가 작업을 광범위하게 펼쳤다. 변모하는 문화예술 환경으로 말미암아 기존 신무용이 지니고 있었던 전원풍의 예술 감성은 그 매력을 급속하게 잃어갔다. 1976년 조택원의 작고와 함께 신무용이 막을 내리게 된 것은 어쩌면 자연스러운 시대 흐름에 따른 것이다. 물론 그 영향의 잔재는 한동안 이어졌다. 동시에 정부 주도의 민족문화진흥사업으로 인해 한국 전래 무용에 대한 새로운 인식이 부각되자 한국 무용계는 이를 적극 수용하기에 이른다. 특히 민속무용이나 궁중무용 혹은 탈춤과 같은 한국 전통 무용에 대한 발굴 작업이 활발히 진행되었다.

한편 서양무용의 방법론을 그대로 답습하거나 응용한 한국의 발레와 현대무용도 광복 이후 꾸준히 활동을 이어가다가 이 시기에 공연예술의 하나로 자리매김하였다. 신무용에 비해 상대적으로 서양적 표현 방식에 직접적으로 영향을 받은 발레나 현대무용은 이후 무용 공연의 창작 기법을 다양화하는데 큰 역할을 하게 된다.

²⁰ 심정민, 『무용비평과 감상』, 205쪽.

유의미한 국내외 무용 교류도 눈에 띈다. 1968년 멕시코 올림픽에 파견할 한국민속예술단이 결성되어 조택원을 중심으로 송범·김백봉·김문숙이 안무 지도를 맡았다. 이를 계기로 1970년 사단법인 한국민속무용단이 정식으로 결성되었는데 구성원으로는 단장 조택원, 이사 김백봉·임성남·김문숙·전황·최현·운영위원장 안제승, 단원으로는 박영숙·이예신·최혜숙·김말애·박연진·정봉애·김경희 등 20명에 달했다. 그 밖에도 뉴욕에서 무용을 시작하여 포스트모던댄스 장르에서 이름을 알린 홍신자가 1973년 귀국 공연으로 대대적으로 주목받기도 하였다.

1973년에는 공적 지원 기관인 한국문화예술진흥원이 설립되면서 무용계 전반의 활동은 더욱 가시화되었다. 무용 창작, 무용 공연, 무용 강습회, 해외 연수 등 대내외적인 활동이 증가하면서 무용계는 활기를 띠게 되었다. 이는 실제적인 공연 횟수와 이를 논하는 평론의 가시적인 증가에서 찾아볼 수 있다. 1979년부터는 대한민국무용제를 개최함으로써 우리나라 창작 무용의 발전에 적지 않게 기여하게 된다. 대한민국무용제는 1990년부터 서울무용제로 개칭되어 유지되고 있다.

같은 1973년, 장충동에 현 국립극장 건물이 완공되었다. 이때부터 한국무용으로 전문화된 국립무용단과 발레로 전문화된 국립발레단이 분리되어 각각 송범과 임성남을 단장으로 하여 본격적인 활약상을 펼쳐 보였다. 이에 고무되어 1973년 부산시립무용단, 1974년 서울시무용단, 1976년 광주시립발레단이 속속 창단되었다.

그뿐만 아니라 각 대학 무용과에서 체계적으로 학문을 습득한 무용 전공자들이 무용의 이론적인 기반을 확립하면서 발전 가능성을 타진한 시기이기도 한데, 특히 '전통의 현대화' 연구에 많은 관심을 기울였다. 각 대학에서 배출된 무용가들 역시 무용계의 비약적 발전을 예견할 수 있을 만한 활동을 펼쳐나갔다.

1976년에는 조동화가 월간 『춤』을 창간하면서 본격적인 춤 평론 시대가 열렸다. 춤 평단이 조성되었으며 무용평론가에 의한 글쓰기가 정착되어 갔다.

1970년대 무용계에서 두드러지는 창작 경향은 우선, 신무용기에 주를 이루던 독무 위주의 공연 형태에서 벗어나 (대규모) 군무 작품을 선보이기 시작하였다는 점이다. 그만큼 무용예술계의 양적·질적 저변이 확대되었음을 증명하는 것이기도 하다. 이러한 군무의 발달은 무대 구성을 다양하게 변모시켰고, 무용극 형식을 발전시키는 역할을 하였다. 또한 음악이나 무대장치, 소품 등과 같은 여러 구성 요소를 도입해 독자적인 무용 영역을 개발하는 등 예술적인 가치를 지닌 창작성을 지향하기에 이르렀다.²¹ 이와 더불어 전통적인 무속이나 민속적인 요소를 내재한 움직임이나 춤사위를 수용하여 다양한 표현 양식을 갖추었다.

이렇듯 1970년대는 무용예술의 질적 향상이 두드러진 가운데 무용가의 독자적인 예술관이 확립되어 간 시기다. 무엇보다도 개인의 내면세계를 표현하려는 창작 의도가 현대적인 창작의 중요한 요소로 인정받게 되었다. 이러한 창작 경향은 훗날 국제 무대에서도 소통될 만한 한국 무용예술의 독자성을 확립할 수 있게 하였다.²²

1970년대 무용계의 긍정적인 변화 양상은 1980년대를 거치면서 더욱 활성화되어 갔다. 한국의 무용은 양적 확산과 질적 향상을 모두 이루어냈다. 무용 공연이 해마다 비약적으로 증가하였고, 이에 따라 공연 공간과 연행 개념이 변모되고 확충되었다. 무용계 안에서만 자급자족하던 공연의 유통 구조도 일반 관객에게 개방되기 시작했는데, 이는 무용에 대한 대중의 인식을 크게 변화시키면서 무용을 공연예술의 중요한 한 장르로 자리 잡게 하였다. 직업무용단과 신진 무용가들의 본격적인 등장, 지역 상호 간의 교류와 국제 교류의 확대, 무용 비평의 활성화 역시 한국 무용계의 새로운 변화 양상이었다.

무용 움직임과 표현도 다양한 양상을 띠며 발전하였다. 마임적인 움직임, 연기술, 소극장 공간을 중심으로 한 실험적인 창작물, 마당춤 등이 정착되어 가는 한편, 민족과 민중의 개념을 확대하기 위한 논의가 계속되었다.²³

무용 장르별 발전 양상을 보면 1980년대는 현대무용과 한국창작무용 분야의 활동이 두드러진 시기였고, 1990년대에 발레계의 발전이 이어진다. 특히

21 구은희, 『한국 창작 무용에 나타난 표현주의적 경향에 대한 연구』, 이화여자대학교 석사논문, 1982, 40쪽.

22 심정민, 『우리시대를 빛낸 무용가들』, 16~19쪽.

23 전해정, 『1980년대 춤문화의 형태와 특색에 관한 연구』, 이화여자대학교 석사논문, 1993, 7쪽.

1980년대 중엽 신무용의 완전한 퇴조와 함께, 한국창작무용은 양적으로 대폭 증가하여 소재의 다변화를 꾀하기 시작하였다. 1986년 서울아시아경기대회와 1988년 서울올림픽경기대회의 개막식과 폐막식을 화려하게 장식한 한국무용은 우리 무용 문화에 대한 의식을 고취시켰으며, 이러한 의식은 전통의 발전적 계승이라는 이슈를 대두시키기에 이른다.

대학에서 교육을 마친 전문인들이 신진 세력으로 부상하여 다양한 무용 경향을 이끌어간 시기이기도 하다. 1970년대 결성되어 1980년대 본격적인 활동을 시작한 대학 동문 단체들이 서서히 창작 무용 활동을 주도해 갔다. 동문단체의 수는 지속적으로 증가했으며 이를 기점으로 신진 무용가가 대거 등장하였으며 그 일부는 현재 우리 무용계의 원로로 자리매김하였다.²⁴

24 이은숙, 「한국 무용 비평계 등단과정 현황 연구」, 경성 대학교 석사 논문, 2010, 7쪽.

2) 송범 단장의 극 중심 무용극 시도(1973~1978)

1970년과 1972년의 공연에서는 국립발레단이란 명칭으로 임성남 단장의 작품으로만 펼쳐진바 한국무용은 위축될 수밖에 없었다. 그 반발로 1972년 뮌헨 올림픽 축전을 비롯하여 아시아 23개국 순회공연을 위해 만들어진 한국민속예술단의 무용가들을 주축으로 국립무용단이 새로이 조직되기에 이른다.²⁵ 1973년 국립무용단이 국립발레단과 분리되면서 재개된 정기공연은 발레로 기울어졌던 작품 성향에서 벗어나 한국적인 무용극을 완성하려는 목표를 세우고 그 기반을 다져나갔다. 그리하여 국립무용단은 1973년부터 1978년까지 송범 주도로 극 중심의 무용극을 확립하기 시작하였다.

25 유인화, 국립극장 편, 「국립무용단사」, 「국립극장 60년사」, 태학사, 2010, 277쪽.

국립발레단과 분리되어 독립한 국립무용단의 초대 단장은 송범으로 20년 가까운 임기 기간을 보내면서 국립무용단의 전문화 그리고 초기 발전상을 이끌었다. 내용적으로도 1962년 국립무용단의 창단부터 30년간 국립무용단에 몸담으면서 한국무용에 확고한 예술적 색깔을 입힌 주인공이라 할 수 있다.

송범은 한동인에게 발레를 사사하고 최승희의 제자 장추화에게 신무용과 인도춤을 배운 후 한국무용까지 섭렵한 인물이었다. 1960년대에는 국립무용단을 중심으로 활동하면서 <검은 태양>(1963) <명든 산화>(1965) <아!

1919) (1966) 등 비교적 극 성격이 뚜렷한 작품들을 선보였다. 송범은 초기에 발레 중심의 작품 세계를 보였지만 해외에서 발레나 현대무용을 수학한 무용가들이 속속 귀국하면서 스스로 서양의 예술춤 양식을 포기하고 한국무용에 집중하게 된다. 또 다른 설로 1957년부터 발레에 전념했다가 1968년 멕시코 올림픽 축전에서 <화관무>를 공연하면서 본격적으로 한국무용으로 전향하였다고 한다.²⁶

근대 무용극의 출발을 조택원 안무의 <학>(1941)으로 보면서, 좀 더 본격적인 무용극이 시도되고 정착된 시기를 국립무용단이 창단된 1962년 이후로 보는 견해가 일반적이다. 무용극은 종합적인 연출과 안무를 표현해 줄 수 있는 극장예술적인 기술력이라든지 전문적인 인적자원이 필요하기 때문이다. 송범이 <검은 태양> <명든 산화> <아! 1919> 등과 같은 작품을 통해 무용극의 성향을 보이긴 했지만, 국립무용단이 한국적 무용극을 완성하려는 목표 의식을 가지화한 것은 국립발레단과 분리된 1973년부터다. 그때부터 한국적인 무용극이 확립된 시기라 할 수 있다.

송범은 역사적·설화적 이야기를 소재로 한 무용극을 주로 창작하였는데 이러한 창작 스타일은 ‘서술적 리얼리즘’으로 정의되었으며 고스란히 국립무용단의 예술적 스타일이자 작품 성향으로 자리 잡게 되었다. 송범은 한국적인 무용극을 지향하면서 그 성격을 “민속무용이 가지는 민족적 특성이 전수나 보전의 벽을 넘어서서 세계적 보편성과 강렬하게 밀착되는 것”으로 규정하였다. 하지만 한국 정서를 살리면서도 세계적인 보편성을 확립한다는 무용극의 기본 방향을 뒷받침하는 구체적인 방법에 대해서는 명확하게 밝히고 있지 않다. 따라서 이 시기는 여러 시행착오를 겪으면서 한국적 무용극을 구체화해 간 시기라고 할 수 있다.²⁷

1973년 10월 17일 국립극장이 서울 장충동에 신축 개관하면서 국립무용단이 지금과 같이 국립무용단²⁸과 국립발레단으로 이원화되었다. 이는 대통령령 제6770호로 국립극장직제 공포에 따른 것이다. 국립무용단은 국가 지원으로 한국무용을 무대화하는 전문 직업무용단으로 확립되었다.

²⁶ 대한민국예술원, 『예술원 50년사』(인명편), 대한민국예술원, 2004, 344-345쪽.

²⁷ 김태원, 『예술춤 시대의 진동』, 현대미술사, 1997; 이은경, 국립극장 편, 『국립무용단사』, 『국립극장 50년사』, 태학사, 2000, 335-336쪽 재인용.

²⁸ 정확히는 국립극장 개관에 앞서 1973년 5월 1일에 창단되었다. 국립극장 홈페이지 참조.

29 유인화 외, 국립극장 편,
『국립극장 60년사』, 277쪽.

1973년 11월 21일부터 25일까지 국립극장 준공 기념 공연으로 추진된 제 12회 정기공연에서, 견우직녀 이야기를 무용극화한 <별의 전설>을 안무하면서 “우리 전통 무용의 흥겹고 아름다운 형태를 최대한 보존하면서 극적 표현을 살려가는 데 치중”할 뿐 아니라 “해외 공연을 염두에 두고 음악이나 안무에 있어서 가능한 한 한국적인 색채를 원형 그대로 살리려고 노력”(송범의 ‘안무자의 말’ 중에서)했다고 한다.²⁹ 이 작품은 서항석 원작, 안제승 대본, 송범 연출로 제작되었으며 예술적 감각, 세련된 매너, 안정적인 기량, 공간 조형미 등에서 고무적인 평가를 받았다.



[사진] 별의 전설 (1973.11)

1974년 11월 27일부터 12월 1일까지 열린 제14회 정기공연에서는 호동왕자 설화를 소재로 한 <왕자호동>(전진호 대본, 송범 안무, 이진순 연출)이 발표되었다. 전수되어 온 우리의 전통춤을 근간으로 생동감 넘치는 한국창작 무용극을 만들고자 하는 국립무용단의 목표 의식이 확연하게 드러난 작품으로 평가할 수 있다. 한국 춤사위에다가 당나라에서 전래된 고구려춤의 하나인 건무(健舞)라든지 창술과 같은 무예를 끌어들이어 한결 입체적인 움직임을 만들어냈다. 작곡을 맡은 이성천은 각 등장인물에 어울리는 주제음악을 만드는 한편 궁중악의 기법을 용해하였으며 이는 서울시립국악관현악단의 연주로 무용극에 생동감을 더해주었다. 물론 일부 장면에서 안무와 어우러지

지 못한 음악으로 인해 아쉬움을 토로한 경우도 없지 않았으나 대규모 창작 무용극의 제작에서 작곡의 중요성이 강조되기 시작한 선례로 중요성을 갖는다 하겠다.



[사진] 왕자호동 (1974.11)

1975년 10월 16일부터 17일까지 열린 제15회 정기공연 <심청>(박만규 극본, 김백봉 안무, 안제승 연출, 김희조 작곡)은 2부 8장의 대작이었다. 당시로서는 드물게 국립무용단의 외부 인사로 김백봉을 초청해 제작했다는 점에서 관심을 끌었다. 국립무용단의 제작 풍토에 분위기 전환을 위한 야심 찬 제작으로, 원작의 각색, 새로운 작곡, 대규모 안무와 연출 등을 총체적으로 아우르는 창작 무용극이었으나 배역 선정과 안무상 이견 등으로 인해 연출진과 무용단원 사이에 분쟁이 일어났고, 결과적으로 충분한 연습이 이루어지지 못한 채 무대 위에 올려야 했다.

제17회 정기공연 <원효대사>(김의경 극본, 강선영 안무, 백성규 연출, 정윤주 작곡)는 1976년 6월 24일부터 27일까지 서울신문사 특별 후원으로 펼쳐졌다. 미국 독립 200주년 기념 경축사절로 단원들의 상당수가 빠진 상태인 데다가 개막 2~3주 전에 제일동포 연출가를 초빙하는 줄속 기획임에도 “대

형 무대 무용극에 대한 방법론을 격조 있게 제시하여 우리나라 무용 발전에 중요한 전환점을 찾아준 작품”이라는 평가를 받기도 하였다. 안무를 맡은 강선영은 대한민국 예술상을 수상하였다.



[사진] 원효대사(1976.6.24)

제20회 공연은 1977년 5월 24일부터 26일까지 석가탄신일을 즈음하여 전년도에 초연된 <원효대사>(김의경 각본, 정윤주 작곡, 강선영 안무, 백성규 연출)를 재공연하였다. 원효대사 역이 송범과 국수호의 더블캐스팅으로 이루어진 점을 제외하고는 초연과 유사하게 전개되었다. 연륜이 묻어난 송범의 인물 해석이 돋보인다는 평가를 받았다.

제21회 공연은 <마음속에 이는 바람>(김지일 극본, 김희조 작곡, 송범 안무)으로 1978년 3월 10일 10일부터 14일까지 공연되었다. 이미 공연된 <명든 산화>와 유사한 내용을 지닌 작품으로, 평화로운 시골의 순박한 젊은 남녀가 외지에서 찾아온 한량과 기생에 의해 일시적으로 유혹에 빠져 파경에 이르는 결말이다. 한국 춤사위에 탈춤을 활용한 안무, 국악과 양악의 크로스 오버한 음악 등으로 색다른 분위기를 자아냈으나 신진 무용가의 잘못된 기

용이나 극 내용이 진부하다는 혹평을 받기도 하였다.³⁰

이 시기의 정기공연에서는 무용극이 가장 높은 빈도로 공연되었다. <별의 전설>(1973) <왕자호동>(1974) <심청>(1975) <원효대사>(1976·1977) <춘향전>(1977) <마음속에 이는 바람>(1978) 같은 무용극이 초연과 재공연을 포함하여 11회 정기공연 중 7회를 차지하였다. 송범은 “대중이 보고 즐기는 춤”을 만들고자 하는 취지로, 서사 구조를 지닌 무용극의 형태로 무용예술이 가진 추상적이거나 은유적인 표현의 한계를 극복하고자 하였다. 관객의 이해를 돕기 위해 고전 설화에서 주제를 차용하거나 추상적 표현보다는 극적 전개를 펼치는 등 시대의 흐름에 맞게 재해석하고 재구성하면서 국립무용단만의 한국창작무용극 형태를 정착시켜 갔다.³¹

이 시기에 주요한 특질은 무용극에 새로이 창작된 무용음악이 사용되었다는 점이다. <왕자호동>에서 작곡을 맡은 이성천은 등장인물마다 주제음악을 만드는 한편 궁중아악의 기법을 융해하였으며 이는 서울시립국악관현악단의 연주로 무용극에 생동감을 더해 주었다. 제1회 정기공연 당시 해외 음악을 사용하면서 제대로 된 악보조차 구하지 못하여 안무하는 데 어려움을 토로했던 송범의 팸플릿 글을 볼 때, 의미 있는 발전상으로 여겨진다.

당시 몇몇 전문가가 국립무용단의 정기공연에 대해 평가했는데 냉철한 잣대로 평가하다가 본인과 관련된 무용가의 작품에는 호평 일색의 평가를 내리곤 하였다. 이를 통해 평론가는 무용가와의 이해관계에서 자유로울 때 어느 무용가나 어떤 작품이든 객관적인 잣대로 평가할 수 있음을 되새겨 볼 수 있다.

3) 대규모 무용극의 전성기(1979~1986)

1970대 말에 이르면 한국적인 무용극이 완전히 자리 잡으면서 그 성격 또한 명확해졌다. 전통을 그대로 고수하기보다는 전통을 현대적으로 재창조한 창작 무용극을 지향하기 시작한 것이다. 이는 서양의 무용극 형식에다가 민속춤사위를 적용하는 등의 형태로 발전하였다.

30 유인화 외, 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 278~280쪽.

31 유인화 외, 국립극장 편, 위의 책, 341~342쪽.

1979년 5월 23일부터 27일까지 제23회 정기공연에서는 <백의 환상> <봉산탈춤> <아름다운 내 마을>과 함께 <꿈, 꿈, 꿈>(김지일 극본, 송범 안무 및 연출, 하주성 작곡)이 발표되었다. <꿈, 꿈, 꿈>은 이광수의 단편소설 『꿈』을 무용극화한 것이다. 신라 고승 조신의 득도 과정을 창작 무용극으로 만드는 과정에서 현대무용이나 발레의 기법도 과감하게 활용하였다. 문학적 원작은 이후 국립무용단의 소재 고갈을 타파하는 데 크게 기여하게 된다.

제24회 정기공연에서는 영화나 뮤지컬로 이미 잘 알려진 <시집가는 날>(오영진 원작, 김지일 극본, 최현 안무, 박범훈 작곡)을 발표하였다. 최현은 『극장예술』 1979년 12월호에서 한국창작무용극의 실패 요인을 “충분한 공동작업의 결여, 충분한 준비기간의 부족, 안무가의 지나친 극본과 줄거리 의존 등”으로 꼽은 바 있는데 여기서 바로 그것을 답습하게 된다. 한편 완성도 높은 원작, 맹진사 역 최현의 탁월한 춤 기량, 박범훈의 참신한 발상의 작곡이 관심을 끌었다.

1980년 6월 20일부터 24일까지 열린 제25회 정기공연은 박지원의 고전소설 『허생전』을 현대적으로 해석한 <푸른 천지>(전진호 극본, 박범훈 작곡, 송범 연출 및 안무)를 발표하였다. <꿈, 꿈, 꿈>에 이어 두 번째로 문학을 소재로 한 작품이다. 원래 민중을 이끄는 허생을 친인화함으로써 환상적인 분위기를 돋우었다. 전국을 배경으로 하기 때문에 각 지방의 특색을 갖춘 춤사위가 다채롭게 등장하기도 한다. 특히 전년도에 <시집가는 날>에서 주목을 받은 작곡가 박범훈이 이번에도 음악을 맡았는데 국악기만으로는 극적인 효과를 제대로 내기 힘들기 때문에 서양악기를 함께 사용하여 보다 폭넓은 무용 음악을 완성하기 위해 주력했다고 한다. 단원들은 7개월간의 연습 기간에 국가무형문화재 김선봉으로부터 봉산탈춤을, 김상용으로부터 양주별산대놀이를 특별 지도받는 등의 열의를 보였다. 세상 삶이란 돈이 아닌 인간다운 삶이라는 깨달음을 주제로 하는 <푸른 천지>는 탄탄한 원작과 각색·작곡·연출 및 안무와 함께 오랫동안의 훈련 기간이 어우러져 상당한 성과를 냈으며 당연하게 호평을 이끌어냈다.

1981년 5월 28일부터 6월 1일까지 열린 제27회 정기공연 〈황진이〉(김지일 극본, 박범훈 작곡, 강선영 안무)는 여인 황진이가 아닌 예기 황진이에 초점을 맞춰 이야기 구조보다는 춤 자체에 집중한 경향이 있었다. 극본가 김지일은 “기승전결이나 갈등 구조보다는 독립된 장면의 심층적인 추구에 주안점을 두었다”고 한다. 작곡가 박범훈은 “태평무나 무녀무 등의 춤사위에 맞춰 악기를 들고 연주하면서 얻은 특색 있는 장단을 활용하여 작곡을 했다. 국악기를 전부 동원하면서 보다 풍부한 효과를 위해 전자악기, 구름과 합창 등을 넣었다”고 한다.

같은 해 11월 16일부터 20일까지 열린 제28회 정기공연에서는 이광수의 소설과 유치진의 희곡으로 유명한 〈마의 태자〉(김지일 극본, 이상규 작곡, 최현 안무)를 발표하였다. 극본가 김지일은 “난숙한 신라의 문화와 신진의 활달하고 진취적인 고려의 문화를 대비함으로써 무용적 다양함을 시도하려는 의도”를 가지고 있었으나, 안무가 최현은 마의 태자의 비극적 상황을 극대화하기 위해 일부 내용을 삭제하거나 삽입하였다. 공연 제작 과정에서 극본과 작곡에 많은 시간을 소요함에 따라 연습 시간이 부족했으며 음악 녹음테이프를 분실하여 갑작스럽게 재녹음하는 등의 우여곡절이 있었다. 결과물은 긍정적이어서 단순한 장엄미를 조성한 피날레, 색감이 돋보인 의상, 장치, 조명, 새로운 흐름으로 전개된 음악 등이 이목을 집중시켰다.

1982년 4월 21일부터 26일까지 열린 제30회 정기공연은 국립무용단 창단 20주년 기념공연으로 펼쳐졌다. 〈썰물〉(국수호 극본, 박범훈 작곡, 송범 안무)은 인간이 죽음으로 가는 과정에다가 인간성 회복을 중첩시킨 작품이다. 이 작품에서도 작곡을 맡은 박범훈은 국악기와 서양악기를 교차, 융합, 대비시키면서 음색, 음폭 등에 변화를 줘 폭넓고 풍성한 음악을 만들어냄으로써 이 시대를 대표하는 무용음악 작곡가로 자리매김하였다.

1983년 6월 1일부터 3일, 8일부터 10일까지 열린 제33회 정기공연 〈땀〉(조흥동 구성 및 안무, 한상일 작곡)은 단원들 중에서 국수호에 이어 두 번째로 조흥동이 안무가로 발탁되어 만든 작품이다. 우리 춤의 전통적 춤사위와 가

락을 근간으로 하여 신무용의 세련된 기교를 살리는 한편 이를 오늘의 춤으로 재창조함으로써 한국무용의 맥을 이어가려는 의도로 안무하였다. 무용극이 아닌 창작 무용 형태로 만들어진 이 작품은 전통의 현대적인 재구성 및 재창조라는 국립무용단의 예술적 방향성이 확고해졌음을 드러냈다.

1984년 3월 19일부터 23일까지 열린 제34회 정기공연에서는 차세대 안무가로 기대를 모은 국수호와 조홍동이 각각 안무한 〈무녀도〉(김동리 원작, 국수호 극본 및 안무, 한유성 음악)와 〈뜯구름〉(조홍동 극본 및 안무, 최상화 작곡)을 소개하였다. 국수호의 〈무녀도〉는 “죽음은 또 다른 생명의 의미”라는 주제를 숙명적인 인간상으로 표현하였다. 조홍동의 〈뜯구름〉은 장인의 경지에 오르기 위해 예술가들이 겪어야 하는 고뇌의 과정을 삶의 허무함과 중첩해 표현하였다.

1984년 5월 24일부터 27일까지 열린 제35회 정기공연에는 국립무용단 최초의 고정 레퍼토리로 일컬어지는 〈도미부인〉(차범석 극본, 송범 안무, 허규 연출, 박범훈 작곡)이 초연되었다. 삼국시대의 전설을 조선 시대로 옮겨 도미부인의 정절과 동양적인 부부애를 그렸다. LA올림픽 아트페스티벌 참가작으로 제작된 까닭에 관객 반응을 살피기 위한 시연회 성격을 띠고 있었다. 〈도미부인〉의 LA 공연은 성공적이었으며, “기량이 뛰어난 단원들의 다양성, 개성, 매력, 질서정연함으로 진정한 올림픽의 특성을 느끼도록 해주었다.”³² “극중 지나치게 화려한 연출법이나 도미 부부의 재결합과 도미의 죽음이 감성적임에도 불구하고 한국의 민속무용을 신선하고 놀라운 방법으로 무용극화시켰다.”³³ 등의 호평이 이어졌다. 기획 의도와 창작 성과가 두드러진 이 작품은 국내외적으로 수차례 재연됨에 따라 국립무용단 최초의 고정 레퍼토리로 자리 잡게 되었다. 〈도미부인〉의 또 다른 성과로는 한국창작무용극이 나아가야 할 방향을 제시했다는 점이다. 즉 도미부인의 주역을 맡은 국수호는 “누구나 공감할 수 있는 진실된 삶의 이야기가 담긴 춤”을 강조하면서 “탄탄한 스토리와 극적 요소를 부여할 문학적·철학적 기반인 대본”의 중요성을 피력하였다.

32 『LA타임스』, 1984.7.9.

33 『한국일보』, 1984.8.17.



[사진] 도미부인 (1984.5)

〈도미부인〉의 대대적인 성공으로 인해 1984년 10월 8일부터 10일까지 열린 제36회 정기공연은 이 작품을 리바이벌하는 것으로 결정되었다.

광복 40주년을 맞은 1985년 8월 27일부터 30일까지 열린 제39회 정기공연에는 〈젊은 날의 초상〉(한덕치 극본, 조흥동 안무, 김동환 작곡)을 올렸다. 삼국통일의 일등공신인 김유신 장군의 젊은 날의 꿈과 사랑 그리고 애국정신을 무용극화한 작품이다. 종전의 무용 작품들이 여성적인 이미지나 분위기가 짙었던 데 비해 이 작품은 영웅적인 남성상을 전면으로 내세우면서 태권도, 봉술, 검술 등 무예를 기본으로 하는 새로운 춤을 선보였다. 대규모 전쟁 장면도 돋보였다. 여기에 신라 시대부터 내려온 전통 무용인 선유락과 불교 의식 무용인 작법 그리고 민간신앙에서 발현된 무속무 등을 끌어들이기도 하였다.

1985년 12월 18일과 19일 열린 제40회 정기공연에서는 〈북의 대합주〉(국수호 구성 및 안무)와 〈도미부인〉(차범석 극본, 송범 안무, 허규 연출, 박범훈 작곡)이 각각 1부와 2부에 걸쳐 전개되었다. 신작인 〈북의 대합주〉는 우리

민족의 고유하면서 다양한 북을 조화롭게 구성하여 북의 화음만으로 “청신, 소망의 기원, 신의 조화, 지구의 생성, 생명체의 탄생과 함께 인간의 노동·사랑·결혼, 생명의 탄생, 대립, 분열, 전쟁, 비통, 승자와 패자, 환희와 절망, 절망의 극복, 감격, 화합, 새로운 질서, 축제, 새 역사 창조 등”을 표현하려고 하였다.



[사진] 짧은날의 초상 (1985.8)

1986년 4월 10일 제41회 정기공연은 10월에 있을 86아시아경기대회(아시안게임) 예술축전에 참가하기 위해 만든 <은하수>(차범석 극본, 박범훈 작곡, 송범 안무)가 시연회 형식으로 공연되었다. 1973년 국립극장 개관 기념작인 <별의 전설>을 각색하여 재창조한 것으로, 약혼녀를 잃은 건우와 지상을 동경하는 직녀 사이의 만남과 사랑을 그리고 있다. 비슷한 설화들이 아시아 지역에 널리 퍼져 있는 관계로 보편적인 공감대를 형성할 것으로 판단하여 건우·직녀 설화를 채택하였다고 한다. 제42회부터 제48회까지의 정기공연은 기존 작품을 재연하는 데 그쳤다. 1986년 열린 정기공연을 정리하면 다음과 같다.

[표] 1986년 국립무용단 정기공연 현황

회차	날짜	제목	초연 및 재연	기타
41	4월 10일	은하수	초연	
42	5월 18~19일	젊은 날의 초상	재연	
43	7월 11~12일	민속예술단 유럽순회 귀국공연	재연	1부 <작법>, <나비춤·승무·바라춤>, <구름 시나위> 2부 <도미부인>
44	8월 15~17일	도미부인	재연	
45	10월 5~6일	은하수	재연	
46	10월 9~11일	은하수	재연	
47	12월 20~21일	도미부인	재연	

1986년 당시 한국 무용계에서는 형식에 관계없이 한국적인 춤을 찾자는 자각과 시도가 있었는데 국립무용단도 이러한 흐름에 동참할 수밖에 없었다. 특히 86아시아경기대회와 2년 후의 88올림픽을 계기로 우리 것을 찾아 보여주어야 한다는 의식이 문화예술계에 팽배한 상태였다. 이는 곧 ‘우리 춤의 세계화’라는 목표를 지향하게 만들었다.

국립무용단의 정기공연은 1970년대만 하더라도 연간 한두 편의 작품을 올렸으며 1980년대에는 연간 2~4편 올렸는데 1986년에만 총 7회의 정기공연이 열렸다는 점은 주목할 만하다. 86아시안게임을 전후로 우리 춤의 우수성을 국내외 관객에게 알리고자 하는 취지로 문화예술계의 행사 및 공연이 활발한 상황에 동참했기 때문으로 여겨진다. 공연의 내용 면을 살펴보자면 <은하수> 3회, <도미부인> 3회, <젊은 날의 초상> 1회 그리고 <유럽순회 귀국공연> 1회였으며 이 중 새로 만든 작품은 <은하수>뿐으로 86아시안게임 전후로 열리는 여러 문화예술 행사를 의식하고 만든 레퍼토리로서 국내외적으로 여러 차례 공연되었다. 1986년의 영향은 1987년 초까지 이어져서 1월 4일 제48회 정기공연 역시 <은하수>를 재연하였다.

1980년대는 한국 무용계가 이전과는 뚜렷한 차이를 보이면서 양적으로나 질적으로 비약적인 발전을 보인 시기다. 한국무용에 세대교체 바람과 함께 새로운 창작 경향이 생겨남에 따라 한층 다양한 작품이 만들어졌다. 국립무용단 역시 이러한 조류에 동참함으로써 국수호·조흥동 같은 차세대 안무

가들이 등장하였으며, 〈도미부인〉 〈은하수〉 〈젊은 날의 초상〉 등 레퍼토리가 확립되어 갔다.

이 시기에 무용극은 국립무용단의 예술적 방향과 성격으로 확립되었다. 더 나아가 무용극이 한국무용의 중심 장르로 정착된 시기라고도 할 수 있다. 당시 국립무용단이 상대적으로 안정적인 공적 재원과 무용수 수급으로 인해 한국무용계의 주축을 이루는 활동을 이어나갔다. 이 시기 무용극의 특징은 다음 세 가지로 정리할 수 있다. 첫째, 소재의 영역이 넓어졌다는 점이다. 이전에 고전 설화 위주로 무용극이 만들어진 데 견주어 문학을 원작으로 하는 작품도 다수 만들어졌다. 둘째, 서양의 무용이나 음악 기법을 대범하게 차용하여 표현의 폭을 확장해 갔다. 발레의 스펙터클한 전개 등을 활용하는가 하면 음악에서 국악기와 서양악기를 교차하는 등의 시도를 통해 주제 표현의 폭을 넓혀나갔다. 셋째, 서사 구조가 더욱 강조되었다 일반 관객의 이해도를 높이기 위한 예술적 자구책은 결국 이야기 구조가 뚜렷한 무용극으로 귀결되었으며 이를 이끈 것은 송범 단장이었다.³⁴

34 이은경 외, 국립극장 편, 『국립극장 50년사』, 342~351쪽.
유인화 외, 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 280~282쪽.

대규모 무용극의 제작과 함께 레퍼토리화⁴⁾가 촉진되었다. 〈원효대사〉(1976·1977), 〈도미부인〉(1984·1985·1986-2회), 〈젊은 날의 초상〉(1985·1986), 〈은하수〉(1986-3회, 1987-3회) 등과 같은 작품들이 이 시대를 대표하는 레퍼토리로 확립되었으며 일부는 다음 시기에도 계속해서 리바이벌되었다. 특히 〈도미부인〉은 그다음 시기에도 리바이벌된 대표 레퍼토리로 서울올림픽 대회가 개최된 1988년에 이어 1992년 송범 단장의 퇴임 기념 공연에서도 리바이벌되었다.

이 시기에 새로운 세대를 이끌어갈 두 명의 안무가가 활동을 시작했다는 점이 주목할 만하다. 1982년 〈썰물〉의 대본을 시작으로 〈무녀도〉의 극본 및 안무, 〈도미부인〉의 극본, 〈북의 대합주〉의 구성 및 안무를 맡은 국수호 그리고 1984년 〈뜯구름〉의 극본 및 안무를 시작으로 〈젊은 날의 초상〉의 안무를 맡은 조흥동이 그들이다. 이들이 국립무용단의 창작 일선에 등장함에 따라 다음 시대에 세대교체를 예고하였다.

또 하나 눈에 띄는 점은 국립무용단이 발표한 신작 상당수에서 박범훈이 작곡을 맡았다는 것이다. 1973년 <별의 전설>을 시작으로 <시집가는 날>(1979) <푸른 천지(허생전)>(1980) <황진이>(1981) <송범 무용전>(1982) <썰물>(1982) <도미부인>(1984) <북의 대합주>(1985) <은하수>(1986) 등의 음악을 책임졌다. 박범훈은 국악기와 서양악기를 교차, 융합, 대비시키면서 음색, 음폭 등에 변화를 주어 폭넓고 풍성한 음악을 만들어냄으로써 이 시대를 대표하는 무용음악 작곡가로 자리매김하였다. 박범훈은 1995년 설립된 국립국악관현악단의 초대 단장 겸 예술감독을 맡기도 하였다.

4) 한국 무용계의 주축 활동과 문화사절단의 역할(1973~1986)

이 시기에 국립무용단은 한국 무용계의 주축 역할을 담당한 데다가 자체적으로도 몇 십 주년을 기념할 행사가 적지 않았다. 더 나아가 미주·유럽·아프리카·동아시아 등 해외 순회공연을 통해 우리나라의 문화예술을 널리 알리는 사절단으로서 역할을 충실히 수행하기도 하였다. 86아시안게임과 88올림픽이라는 국가적인 행사까지 맞물려 있어서 국내외적으로 관련 행사가 상당할 수밖에 없었던 시기였다. 이에 따라 국립무용단의 전체 공연 수가 늘어났으며 그중 모음집 형태의 공연이 빈번하게 열렸다.

1974년 국립무용단은 무용계 중진을 충원하면서 최정상급 무용가들을 대거 보유한 한국을 대표하는 무용단으로 거듭났다. 기존의 지도위원인 강선영·김문숙·김진걸과 함께 전황·최현·이숙향·은방초·한순옥·송수남 등이 동참하였다. 1974년 6월 12일부터 16일까지 열린 제13회 정기공연은 한국무용제전으로 펼쳐졌는데 충원된 무용가들의 기량을 십분 드러내는 프로그램을 선보였다. 한영숙의 <승무>, 김문숙의 <살풀이>, 한순옥과 은방초의 <야월삼경>, 이숙향의 <밤길> 등이 찬사를 이끌어냈다. 한편으로 기획의 안일함을 지적하면서 국립무용단의 정기공연이 기존의 춤 소품을 열거하는 데 그쳐서는 안 된다는 비판 역시 상존하였다.

제16회 정기공연은 1975년 10월 16일부터 17일까지 <한국무용제전>으로

치러졌다. 그 직전인 8월 14일부터 10월 4일까지 일본 순회공연 후 귀국 공연의 형태로 마련되었는데 ‘화관무’ ‘살풀이춤’ ‘부채춤’ ‘무당춤’ ‘승무’ 등 기존의 춤 소품들을 올렸다. 이 공연은 전통성에 대한 시비를 불러일으키기도 하였는데, 이두현 서울대 국문과 교수는 비판적 입장을 취하고 김백봉의 남편인 안제승 경희대 무용학과 교수는 옹호하는 입장이었다. 국가 행사에 치중하느라 국립무용단 고유의 창작 공연을 준비할 수 없었던 상황에서 빚어진 논란이었다.

1976년 10월 4일부터 6일까지 열린 제18회 정기공연은 장기간 미국 순회공연으로 인해 〈종합무용제〉 형식으로 춤 소품들을 내놓았다. 이는 귀국 공연의 형태를 띤 제16회 정기공연과 비슷하게 치러졌는데 ‘화관무’ ‘즉흥무’ ‘부채춤’ ‘농악’ 등과 함께 송범 안무의 ‘사^死의 승무’가 덧붙여졌다. 1977년 2월 3일부터 5일까지 열린 제19회 정기공연 역시 6개월 후 유럽 순회공연을 앞두고 레퍼토리 선정을 위한 시연회 성격이 강했다. 1부에 새로운 창작인 ‘춘향전’(김지일 극본, 김희조 작곡, 송범 안무, 이진순 연출)과 더불어 2부에 ‘부채춤’ ‘강강수월래’ ‘무당춤’ 등 기존의 춤 소품들이 공연되었다. 무용극 형태로 한국의 생활, 정서, 가치 등을 다각적으로 부각하려고 한 ‘춘향전’은 기대 이하의 평가로 해외 공연 레퍼토리로는 선정되지 못하였다. 반면 2부를 장식한 춤 소품들은 무용수들의 탁월한 기량으로 인해 호평을 받았다.

1978년 10월 6일부터 8일까지 제22회 정기공연은 또다시 ‘종합무용제’ 형태로 이루어졌다. 구성과 연출을 맡은 송범은 팸플릿에 “소신과 신념을 가지고 보는 사람의 눈이 아닌 가슴을 두드리는 춤을 만들겠다”라고 썼으나 실상은 기존의 여러 춤 소품을 엮은 공연이었다. 1부는 ‘화관무’ ‘갯마을 처녀’ ‘학춤’ ‘장고춤’ ‘살풀이’ ‘강강수월래’로 구성되었으며 2부는, ‘환희’ ‘비상’ ‘봉산탈춤’ ‘부채춤’ ‘밤길’ ‘승무’ ‘복춤’으로 이루어졌다. 국립무용단 단원들이 1진, 2진 3진으로 나뉘어 각각 중남미와 아프리카 순회공연, 홍콩 순회공연, 일본 순회공연을 앞두고 있는 까닭에 제대로 된 창작 공연을 할 여력이 없었다.

1980년 9월 25일부터 29일까지 열린 제26회 정기공연은 중앙국립극장 건

립 30주년 기념공연으로 전개되었다. 그동안 발표된 주요작 중에서 <별의 전설>(1973) <심청>(1975) <시집가는 날>(1979)의 주요 장면을 발췌하여 모음집 형태로 공연한 것이다. 일정 기간의 성과를 망라하고 정리하는 기념 공연으로서 의미를 갖는다.

1982년 3월 21일부터 24일까지 열린 제29회 정기공연은 송범 단장의 40년에 가까운 춤 인생을 되짚어보는 의도로 <송범 무용전>(송범 구성 및 안무, 국수호 조안무)을 기획하였다. 국립무용단의 정기공연은 그동안 국립극장 대극장에서만 펼쳐졌는데 이번 공연은 소극장에서 펼쳐졌으며 이후 소극장 정기공연이 간간이 열리게 된다. 한국무용의 전통적 춤사위와 서양 예술 춤의 기법을 접목해 한국창작무용을 만들어온 송범의 예술 세계를 살펴볼 수 있는 자리였다. 송범의 레퍼토리 중에서 발레와 현대무용의 영향을 받은 무용시 계열의 <사형대>와 <생명의 신음>, 한국 민속춤인 살풀이·승무·탈춤 등에 영향을 받은 <가사호접>과 <황혼>, 인도춤에서 강한 영감과 영향을 받은 <반자라>와 <사사의 춤> 등이 공연되었다. 특히 이번 정기공연은 우리나라에 신무용을 소개한 이시이 바쿠의 경성 공연일인 1926년 3월 21일을 기념하기 위해 3월 21일에 펼쳐졌다. 이시이 바쿠의 공연에 고무된 최승희와 조택원이 무용계에 입문하여 신무용을 국내에 정착시킨 역사가 있기에 의미가 남다른 날이기도 하다. 여러모로 한국 신무용 60년의 역사를 되새겨보는 뜻깊은 기획으로 주목받았다.

1982년 4월 21일부터 26일까지 열린 제30회 정기공연은 국립무용단 창단 20주년 기념공연으로 펼쳐졌다. <썰물>(국수호 극본, 박범훈 작곡, 송범 안무)은 인간이 죽음으로 가는 과정에 인간성 회복을 중첩한 작품이다.

1983년 4월 12일부터 15일까지 열린 제32회 정기공연은 <한국무용전>(송범 안무, 국수호 안무)으로 치러졌는데 송범의 춤 인생 40년을 기념하여 그의 주요작 이룰테면 부채춤, 사랑가, 여명, 영혼의 길, 농악 등을 재연하였다.

1982년 10월 20일부터 21일까지 열린 제31회 정기공연은 중남미 순회 귀국 공연으로 이루어졌다. 직전인 8월 6일부터 10월 12일까지 장장 두 달이

홀쩍 넘는 기간에 국립무용단은 미국·멕시코 등 12개국 24도시에서 49회에 달하는 순회공연을 성공리에 완수하였다. 송범·김백봉·김천홍·최현 등의 주요작을 제안무하거나 재구성한 작품들을 순회공연에서 펼쳐 보였다. 귀국 공연에서는 화관무, 부채춤, 장고춤, 강강술래, 살풀이, 농악 등과 같은 춤 소품들을 올렸다.

1985년 3월 27일부터 29일까지 열린 제37회 정기공연은 <국립무용단 소극장무용 발표>란 타이틀로 젊은 창작자를 육성하기 위해 여성 중견 무용가 4인의 작품을 발표하였다. 국립무용단에서 8년 이상의 경력을 가지고 있는 주역급으로 이화숙의 '다구지', 이지영의 '작업', 김나영의 '심열', 김향금의 '법 앞에서'다. 같은 해 5월 22일에는 제38회 정기공연으로 화관무, 살풀이, 부채춤, 승무 등의 춤 소품들이 모음집 형식으로 공연되었다.

광복 40주년을 맞은 1985년 8월 27일부터 30일까지 제39회 정기공연에서는 <젊은 날의 초상>(한덕치 극본, 조흥동 안무, 김동환 작곡)을 올렸다. 삼국통일의 일등공신인 김유신 장군의 젊은 날의 꿈과 사랑 그리고 애국정신을 무용극화한 작품이다.

1986년 4월 10일 제41회 정기공연은 10월에 있을 86아시안게임 예술축전에 참가하기 위해 만든 <은하수>(차범석 극본, 박범훈 작곡, 송범 안무)가 시연회 형식으로 공연되었다. 1973년 국립극장 준공 기념작인 <별의 전설>을 각색하여 재창조한 것으로, 약혼녀를 잃은 견우와 지상을 동경하는 직녀 사이의 만남과 사랑을 그리고 있다.³⁵

이와 같이, 1973년부터 1986년까지 국립무용단은 대내외적인 활동을 눈에 띄는 정도로 활발하게 이어나갔다. 문화예술사절단으로서 해외 순회공연, 국가 행사에 동참하는 공연, 무용계 행사와 연계한 공연, 자체적으로 기념하기 위한 공연 등이 활발하게 펼쳐진 시기였다. 이에 따라 새로운 창작 작품을 발표할 여력이 없을 경우 기존의 춤 모음집 형태로 정기공연을 올리곤 했다. 이에 대해 기획력이 약하다느니 성의나 열의가 부족하다니 등의 비판이 없지 않았으나 지금과 같이 다양한 공연을 동시다발적으로 펼쳐나갈 수 있는 시스

³⁵ 이은경 외, 국립극장 편, 『국립극장 50년사』, 335~351쪽. 유인화 외, 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 277~282쪽.

템이 갖춰지지 못한 상태임을 감안하면 어쩔 수 없는 일이라고 하겠다.

해외 순회공연을 전후^{前後}로 한다든지 무용계 행사와 연계한 정기공연으로는 <한국무용제전>(1974년 13회 정기공연), <한국무용제전>(1975년 16회 정기공연), <종합무용제>(1976년 18회 정기공연), <종합무용제>(1978년 22회 정기공연), <중남미 순회 귀국 공연>(1982년 31회 정기공연), <민속예술단 유럽순회 귀국 공연>(1986년 43회 정기공연) 같이 기존의 춤 소품들을 엮어 놓은 모음집 공연이 자주 확인되었다.

이와 더불어 국립극장과 국립무용단의 주기성 기념뿐 아니라 20년간 단장을 지낸 송범의 주기성 기념까지 더해져 기념 공연 형태로 치러지는 정기공연이 부쩍 늘어났다. 1973년 제12회 정기공연에서는 국립극장 준공 기념작으로 <별의 전설>을 발표하였으며, 1980년 제26회 정기공연에서는 국립극장 건립 30주년 기념으로 <별의 전설> <심청> <시집가는 날>을 펼쳤다. 1982년 제29회 정기공연에서는 송범 단장의 30여 년의 춤 인생을 재조명하는 <송범 무용제>가 있었고, 같은 해 제30회 정기공연에서는 국립무용단 창단 20주년 기념작 <쌀물>을 선보였다. 1983년 제32회 정기공연 <한국무용전>은 국립무용단 창단 20주년 기념으로 치러졌다.

그 밖에도 국가 기념일을 맞이해서는 1985년 광복 40주년 기념 <젊은 날의 초상>(제39회 정기공연)이라든지 1986년 아시안게임 예술축전 참가를 위한 <은하수>(제41회 정기공연)가 공연되었다.

1973년 국립무용단이 국립발레단과 분리되어 독립하면서 재개된 정기공연은 발레로 기울어진 작품 경향에서 벗어나 한국적인 무용극을 완성하는 것을 목표로 하여 기반을 다져나갔다. 그리고 이는 <검은 태양> <멍든 산화> <아! 1919> 등과 같은 작품으로 실제화되었다.

1970년대 말부터는 무용극이 한국무용의 중심 장르로 정착되어 갔다. 앞선 시기의 무용극이 고전 설화를 바탕으로 창작된 반면 이 시기 무용극은 좀 더 다양한 소재를 바탕으로 한 다양한 춤 형식이 시도됐다.³⁶ 이를테면 서양무용

36 유인화 외, 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 282쪽.

기법과 서양음악을 과감하게 사용하여 한국무용의 표현 영역을 확대하려는 조짐이 생겨났다. <별의 전설> <꿈, 꿈, 꿈> <원효대사> <북의 대합주> <시집 가는 날> 등이 긍정적인 평가를 받았다. 하지만 관객의 이해를 돕기 위해 서사 구조가 지나치게 강조됨에 따라 춤은 극적 전개를 받쳐주는 역할에 머문다는 지적³⁷도 있었다.

또 하나 주목할 점은 1982년 <썰물>을 시작으로 <무녀도> <도미부인> <북의 대합주>에서 국수호가, 그리고 1984년 <뜯구름>을 시작으로 <젊은 날의 초상>에서 조흥동이 국립무용단의 창작 일선에 등장함에 따라 다음 시기에 세대교체를 예고했다는 것이다.

이 시기에는 예술적 측면에서 한국무용 작품이 해외에 알려지기 시작하였다. LA에서 <도미부인>이 호평을 받았으며 86아시안게임 개최를 기념하여 공연된 <은하수>는 한국과 한국춤에 대한 세계인의 관심을 불러일으켰다. 기획적인 측면에서서는 단원들의 실력 배양 및 신진 무용가들을 양성하기 위해 정기공연 무대에 중견 단원들 안무 작품을 올리는 새로운 시도가 있었다. 또한 국위 선양을 위한 국립무용단의 바쁜 일정으로 인하여 정기공연이 연이은 재공연으로 대체되는 문제점³⁸이 나타나기도 하였다.

37 유인화 외, 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 282쪽.

38 엄은진, 「국립무용단의 정기공연 작품변천사 고찰」, 경기대학교 석사논문, 82~83쪽.

04 춤예술 중심의 다양한 무용극 시대 (1987~1999)

1) 시대 배경과 무용계 상황

1980년대 무용계의 양적·질적 향상은 매우 드라마틱하여 ‘무용의 르네상스 시대’라 할 정도로 발전하였다.

1980년대에 한국의 무용 문화가 활성화될 수 있었던 다각적인 원인을 정리해 보면 우선, 대학 무용과의 성공적인 정착과 확산 그리고 발전으로 많은 전문인이 양성, 배출되었다. 둘째, 소극장을 중심으로 극장 공간이 확대됨에 따라 신진 무용가들은 더 많은 활동 기회를 제공받을 수 있었다. 대극장이 중심이던 1970년대에는 많은 무용수에게 기회가 주어지지 못한 반면, 1980년대에는 공연 공간에 대한 의식이 변화하면서 소극장, 거리, 공원 등 다양한 곳에서 공연이 열렸다. 셋째, 무용 이론의 필요성과 중요성을 인지함으로써 무용 서적과 학회지가 속속 등장하였다. 넷째, 무용 문화 및 공연 활동에 대한 정보를 제공하는 무용과 예술 관련 잡지 역시 눈에 띄게 증가하였다.

마지막으로 대외적으로는 무용 문화를 활성화하기 위한 무용 행정의 제도적 지원이 이루어졌다. 두 차례의 국가적인 행사 즉 아시안게임과 올림픽을 계기로 다양한 문화 행사가 펼쳐지는 한편 외국의 우수한 무용단체들이 속속 내한함으로써 무용 문화에 대한 일반인의 인식이 크게 변화했다. 더불어 국제적인 행사와 관련된 공연예술을 중심으로 정부 및 기업의 지원도 활발해졌다. 무용을 둘러싼 정치·경제·사회 등 외적 문화 환경의 변화가 1980년대부터 지금까지 무용 공연 문화를 활성화하는 기반이 되고 있다.³⁹

³⁹ 이은숙, 『한국 무용 비평계 등단과정 현황 연구』, 7~8쪽.

40 심정민, 『무용비평이란 무엇인가』, 187쪽.

1980년대의 비약적인 발전상은 1990년대에도 이어진다. 무용 공연 양상이 서울에서 벗어나 전국적으로 확대되어 가면서 대중화의 징후를 띠게 된다. 그리고 무용예술이 장르별로 전문화되고 시스템적으로 선진화되는 동시에 무용계의 국제 교류가 더욱 다양한 양상으로 전개되었다.⁴⁰

구체적으로는 각 무용단체의 활동이 조직적으로 이루어지면서 신진 무용수들과 안무가들이 많이 배출되기 시작하였고, 이러한 신진 무용가들을 중심으로 더욱 전문화된 형태의 무용 작업이 활발해졌다. 또한 전문적으로 세분화된 무용 교육이 요구되는 동시에 실용적인 무용교육의 필요성이 대두되면서, 대학 커리큘럼에도 이를 반영하려는 움직임이 엿보였고, 한국예술종합학교 무용원이 설립되기도 하였다.⁴¹

41 심정민, 위의 책, 187~188쪽.

아울러 공연 기획 활동의 중요성이 어느 시기보다 부각되었다. 페스티벌, 무용제, 제전 등의 명칭이 자주 등장하면서 무용 공연 기획이 한층 조직화, 심층화되었다. 같은 맥락에서 소극장을 중심으로 한 공연 프로그램도 활성화되었다. 우리 무용계가 선진적인 시스템을 확립함으로써 이루어낸 일련의 성공 사례라고 할 수 있다.

이뿐만 아니라 1990년대 중엽부터 우리나라 무용가들이 국제 무대에서 가능성을 인정받으면서 우리 무용계의 국제화 경향이 더욱 짙어졌다. 그렇다고 우리 무용계가 국제화만을 중요시한 것은 아니다. 같은 시기에 전통 무용계에서는 우리 것을 보존하고 발전시키자는 목소리가 높아지면서 우리 고유 의 뿌리를 찾는 작업이 활발하게 이루어지기도 하였다.

1980~1990년대에 각 분야에서 주도적인 역할을 한 무용가들을 언급하자면 다음과 같다. 현대무용 분야에서 1980년대 창작 운동을 이끈 이들로는 이정희·박명숙·박인숙·이청자·김복희·김화숙·김옥규·양정수·김기인·김경옥·이혜경·노춘희·박영희·박재희·황문숙·서영희 등이 있다. 독자적이고 개성 있는 창작 활동을 펼친 이로는 이정희·남정호·최청자·이숙재·조은미·전미숙 등을 꼽을 수 있다. 물론 가장 독자적이고 개성 있는 형태는 홍신자의 포스트모던댄스에서 찾을 수 있다. 포스트모던댄스에 대한 이해가 부족한

당시에는 전위무용으로도 불렸다. 1990년대 중후반에 현대무용계에 주목할 만한 변화는 한국 컨템퍼러리댄스의 선구자로 분류할 수 있는 안애순·홍승엽·안성수·안은미가 본격적으로 활동을 전개했다는 것이다.

한국무용계에서 한국창작무용은 소재 다변화와 함께 양적으로 대폭 증가하게 된다. 1980년대 한국창작무용을 이끈 사두마차로는 김매자·문일지·배정혜·김현자가 거론되는 가운데 조홍동·국수호·정재만·채상목·한상근·김숙자·김근희·임학선 등의 활약이 두드러진다. 지역에서는 김은이·최은희·백현순·권정숙 등이 활동하였다. 1987년 이후 제2의 창작 무용 세대로 윤덕경·김영희·강미리 등이 언급되는가 하면 1990년대 들어서 오은희·김선미·김말애·김은희·김삼진·박재희·이청자·이은주·장유경·정은혜·김운미 등의 활동상도 눈에 띈다.

발레계로 가보면 김학자·진수인·박경숙·정남숙·이복선·조미송·김선희 등이 주로 전문적인 교육 쪽에서 역할을 다했고, 주요 직업 발레단의 주역으로 활동한 최태지·문훈숙·김인희·김순정 등이 무대 위에서 화려한 스포트라이트를 받는가 하면, 이상만·민병수·김공수·문병남·정형수·제임스 전·이원국 같은 남자 무용수도 다수 등장하였다. 발레계는 세 장르 중에서 가장 활발하게 해외 진출을 이루어냈다. 1985년 강수진의 스위스 로잔 콩쿠르 입상 이후 김지영·김용걸·김주원 등이 세계적인 발레 콩쿠르에서 입상함으로써 국위 선양을 하였다. 더 나아가 강수진·허용순·김용걸·강예나 등이 세계적인 발레단에서 활동한 바 있다. 이러한 발레계의 발전상은 현재에 이르기까지 긍정적인 영향을 미치고 있다.

이렇게 볼 때, 1980~1990년대는 우리 무용이 화려하게 비상한 때라 할 수 있다. 1980년대는 우리나라의 무용 60년 역사에 획을 그으면서 좀 더 선진적인 무용의 시대로 전환하는 시기인데, 이는 세대교체 이상의 의미를 지닌다. 그리고 1980년대를 거쳐 1990년대의 무용계는 양적으로나 질적으로 이전과는 비교할 수 없을 만큼 가시적인 발전 양상을 보이면서 전문화·선진화·국제화를 이루어나갔다.⁴²

42 심정민, 『우리시대를 빛낸 무용가들』, 19~23쪽.

2) 춤 중심의 무용극 시대(1987~1992)

송범 단장 위주로 무용극 창작이 전개되던 초창기 관례에서 벗어나 1980년대 들어 국수호·조흥동 등 새로운 안무가가 등장하면서 자연스럽게 예술적 경향이 변화되어 갔다. 가장 두드러진 변화로는 극 중심의 무용극에서 춤 중심의 무용극으로 변화하기 시작한 것이다.⁴³ 춤적인 요소, 연출적인 면을 강조하는 현상이 나타나는 한편, 서사 구조에서 벗어나 현재와 현실의 모습을 통해 역사 인식과 시대정신을 담아내려는 노력을 가시화하였다. 이와 동시에 무용가들의 기량과 지식 수준이 향상됨에 따라 한국 춤사위의 다양한 탐구를 통해 질적 향상을 도모하였으며 이는 자연스럽게 춤 중심의 표현을 가능케 하였다. 이전에 내용을 전달하기에 급급하였으며 이에 따라 춤이 주가 된 연극 공연이라는 비판도 없지 않았는데 이제는 다양한 춤사위를 통해 폭넓고 깊이 있는 주제 표현으로 일반 관객에게 시청각적인 미적 쾌를 주기에 충분한 수준으로 올라선 것이다.

1987년 4월 4일부터 7일까지 열린 제49회 정기공연은 국립무용단 창단 25주년 기념공연으로 전개되었다. <대지의 춤>(국수호 극본 및 안무, 박범훈 작곡)은 삶의 잉태에서 죽음까지의 과정을 상징적으로 표현하는데 우리의 열과 혼을 담은 춤사위로 그려내고자 한다는 의도를 가지고 있다. 국립무용단이 25년간 일관되게 추구해 온 무용극 형태에서 벗어나 새로운 변화를 모색한 작품으로 여겨진다. 스펙터클한 흥취를 돋우기 위해 발레의 무대장치에서 착안한 풍경을 실제화하기도 하였다. 스펙터클한 한국창작무용극에 관한 타의 추종을 불허하는 국수호의 성향이 확립되는 시기로 여겨진다.

같은 해 9월 2일 제50회 정기공연은 '무용예술큰잔치-한국무용의 밤'의 일환으로 <은하수>와 <매곡>(이문옥 안무, 김영동 작곡)을 올렸으며, 12월 14일부터 16일까지 열린 제51회 정기공연에서도 이를 그대로 재연하였다.

1988년 3월 4일부터 7일까지 열린 제52회 정기공연에서는 <도미부인>을 재공연하였다. 같은 해 9월 28일부터 29일까지 열린 제53회 정기공연 <하얀 초상>(국수호 대본 및 안무, 박범훈 작곡)은 88서울올림픽 문화예술축전

43 이은경 외, 국립극장 편, 『국립극장 50년사』, 35쪽.



[사진] 하얀 초상 (1988.9)

에 참여하기 위해 만들어진 것이다. 우리나라에 불교를 전파하다가 순교한 이차돈의 생애를 그린 무용극으로 “한국인의 정신적 의지력의 승화”를 주제로 삼고 있다. 중앙국악관현악단과 불광사합창단이 대규모로 동원되어 라이브 연주와 합창을 통해 웅장함과 비장미를 극대화하였다.

1988년 12월 8일부터 10일까지 송년 공연의 성격으로 치러진 제54회 정기공연에서도 <하얀 초상>을

재공연하였다.

1989년 6월 23일부터 28일까지 열린 제55회 정기공연은 <신^神>(한덕치 대본, 조흥동 안무, 김영동 작곡)이었는데 이야기 구조의 극적인 춤보다는 추상적인 표현의 춤을 선호하는 조흥동의 스타일이 고스란히 묻어나는 작품이다. 서사 구조에서 벗어나 에피소드처럼 춤을 구성하였다. 신이라는 절대적 존재로부터 태어난 인간들이 주어진 운명에 고뇌하고 환희하며 때론 극복하면서 살아가는 모습을 다양한 한국 춤사위로 그려놓은 것이다. 이야기 구조에서 벗어난 상징적인 춤판이라는 평가를 이끌어내기도 하였다.

같은 해 7월 13일과 14일에는 제56회 정기공연으로 <중견단원 창작무용>이 펼쳐졌는데 윤성주·강이섭·최정임·이지영의 신작이 무대에 올랐다.

1990년 3월 22일부터 24일까지 제57회 정기공연에서는 전년도에 초연한 <신^神>을 재구성한 <흙의 울음>을 선보였다. 가능성 있는 작품을 새롭게 수정하고 보완하여 더 좋은 레퍼토리로 발전시키고자 하는 목적의식을 드러냈다.

같은 해 6월 20일부터 24일까지 열린 제58회 정기공연은 국립극장 40주년을 기념하여 <그 하늘 그 북소리>(차범석 대본, 송범 안무, 박범훈 작곡)를 발

표하였다. 1974년 초연된 <왕자호동>과 마찬가지로 호동왕자와 낙랑공주를 소재를 한 무용극으로 동양적인 우주관과 인간관계를 내재하고 있다. <왕자호동>과의 차이점이라고 한다면 우선 호동왕자와 낙랑공주 사이에 가화라는 남장 여인을 새로 만들어 넣음으로써 좀 더 복잡한 성격 및 관계 묘사를 꾀했다는 것이다. 또한 합창을 곁들인 국악관현악단의 라이브 연주라든지 과감한 서사극적인 장면 연출 등을 통해 스케일이 큰 무용극을 시도했다는 점이다. 이와 더불어 주제를 표현하는 데 구체적인 이야기 전개를 통한 설명보다는 추상적인 극적 묘사로 그려나가는 창작을 단행했다는 점이다.

1991년 6월 1일부터 4일까지 열린 제59회 정기공연은 <그 하늘 그 북소리>를 수정 및 보완을 통해 레퍼토리화하려는 의도로 재연하였다.

1992년 3월 5일부터 8일까지 제60회 정기공연인 <강강술래>(조흥동 안무, 정병호 대본, 최종실·한상일 작곡, 김효경 연출)는 익숙한 민속놀이면서 무속적 성격까지 지닌 강강술래를 창작 무용으로 승화시킨 작품이다. 음력 정월 보름과 한가위 밤에 보름달 아래서 부녀자들이 손에 손을 잡고 원을 비뮷하여 다양한 곡선을 그리면서 즐기는 놀이가 바로 강강술래다. “전라도 남해안 지방에 남아 있는 강강술래는 정월 보름에 행한 주술적 성격의 춤과 한가위 밤에 행한 축제적 성격의 춤이 있는데, 이는 강강술래가 신성과 세속의 이중적 내용을 가진 춤이라는 것을 의미한다.”(정병호) 주요 연출진은 우리에게 익숙한 민속놀이이면서 종교적 성격까지 띠는 강강술래를 한국창작무용극으로 확립하기 위해 노력하였다. 실제로 조흥동은 “난해한 창작 무용의 추상성을 관객에게 쉽게 전달하면서도 강강술래가 담고 있는 신성과 세속성의 정신세계를 살리는 데” 안무의 중점을 두었다고 한다. “우리의 민속놀이인 강강술래를 정신대의 응어리와 결부시켜 우회적으로 형상화”하여 한국 근대사를 무용과 성공적으로 결합하였다는 호평을 받은 이 작품은 그해 5월 북한 총리 일행 방문 때 특별 공연으로 무대에 오르기도 하였다.⁴⁴

1992년 11월 26일부터 29일까지 열린 제61회 정기공연은 초대 단장으로 서 20년간 국립무용단을 이끌어온 송범의 퇴임 기념 공연으로 <도미부인>을

44 이정화, 『한국무용극의 흐름에 관한 연구』, 숙명여자대학교 석사논문, 2003, 36쪽.

재연하였다. 1962년 창단 멤버이기도 한 송범은 30년간에 걸친 국립무용단 활동을 마감하면서 “지난 세월 무용에 미쳐 살았으므로 아무런 여한이 없다”는 소회를 남겼다. 자타가 공인하는 송범의 대표작 <도미부인>(1984년 초연)을 올린 것은 어쩌면 당연하였다. ‘92 춤의 해’와 ‘국립무용단 창단 30주년’이 겹친 해라는 점에서 그 의미가 더욱 빛났다. 한국무용의 새로운 방향을 제시하였다는 평가를 받은 <도미부인>은 시대 배경에 대한 고증을 거쳐 무대의 상과 무대디자인을 새롭게 했으며 중앙국악관현악단의 라이브 연주 등을 통해 공연의 완성도를 높였다.⁴⁵

45 이은경 외, 국립극장 편, 『국립극장 50년사』, 351~359쪽.

3) 포스트-송범 시대를 연 조흥동(1993~1994)

국립무용단의 2대 단장인 송범은 1973년부터 1992년까지 약 20년간 연임했다. 포스트 송범 시대에 들어 춤이 강조된 무용극 시대로 들어섰으며 한층 다양한 창작 무용극이 활성화되어 갔다. 이전까지는 과거나 환상 속의 사건을 통해 현재를 간접적으로 드러냈다면, 이 시기부터는 현재나 현실의 사건을 통해 주제를 표현하는 작품으로 나아갔다. 동시대적 관점으로 해석한 역사 인식이 돋보이는 작품들도 있었다.

포스트-송범 시대를 맞이한 첫 번째 단장은 조흥동으로 예술감독이라는 직함도 함께 갖고 활동하였다. 1993년 4월 17일부터 22일까지 열린 제62회 정기공연은 <우리 춤, 우리의 맥>이란 타이틀로 열렸는데 ‘원로 무용가와 함께하는 6일간의 춤 잔치’란 부제에 맞게 조흥동을 필두로 김문숙·한순옥·김진걸·김백봉·최희선·최현·강선영·전황의 춤 소품을 선보였다. 송범의 장기 재임 당시에는 단장 주도의 예술적 색깔을 추구하는 데 몰두하느라 외부와의 교류나 새로운 인재 발굴 혹은 작품 방향을 폭넓게 설정하는 데 소극적이었던 비판도 없지 않았는데, 한국 무용계의 주축 인사이면서 국립무용단의 지도위원을 거친 원로 무용가 8명을 한 무대에 올리는 정기공연은 새로운 단장 겸 예술감독과 함께 새로운 변화를 알리는 신호탄이 되었다. ‘구원제’ ‘살풀이’ ‘승전’ ‘산조춤’ ‘장구춤’ ‘부채춤’ ‘덧배기춤’ ‘군자무’ ‘태평무’ ‘농악’으로 구성

된 이 공연에 대해 조흥동 신임 단장 겸 예술감독은 국립무용단 창단 이후 처음으로 정기공연에 전^부 지도위원 상당수를 참여시킨 데다가 예술성과 대중성을 모두 갖춘 우리 춤으로 관객과 함께하는 동시에 그동안 발표해 온 여러 춤소품을 ‘소품 레퍼토리’로 확립함으로써 레퍼토리를 확장하였다고 한다. 그동안 대규모 무용극을 통해 창작에 심취한 관계로 상대적으로 우선순위에 밀려난 다양한 우리 춤의 원형의 멋과 맛을 내는 소품 레퍼토리를 확보한다는 측면에서 고무적이었다.



[사진] 강강술래 (1994.3)

같은 해 10월 12일부터 17일까지 제63회 정기공연은 국립극장의 장충동 신축 이전 20주년을 기념하여 <환^경>(차범석 대본, 조흥동 안무, 백대웅 작곡, 김효경 연출)을 초연하였다. 현진건 원작의 『무영탑』을 무용극화한 <환^경>은 신라의 불국사 3층 석탑을 만들어야 했던 백제 석공 이야기를 내용으로, 역사적 흐름과 개인의 삶 사이에서 빚어지는 갈등에다가 불교적 분위기 속에 묻어나오는 우리 민족의 정서까지 그려냈다. 춤 그 자체를 중요시하는 조흥동의 예술 방향에 따라 줄거리를 최대한 단순화하고 다양한 우리 춤을 펼쳐 보이는 데 집중하였다.

1994년 3월 24일부터 27일까지 제64회 정기공연은 조흥동 단장 겸 예술감독이 우수창작 레퍼토리 확보를 위한 첫 번째 단계로 1992년 초연된 <강강술래>를 수정 및 보완하여 올렸다. 원래 정신대로 국한된 내용을 한국 근대사로 확대하여 우리 민족이 거처온 고난과 극복의 역사를 담아냈다. 강강술래의 근원적인 움직임에다 집단무, 동물춤, 마당극적 연기술 등을 아우른다.

같은 해 5월 17일부터 22일까지 열린 제65회 정기공연은 1993년 초연하여 호평받은 <환^환>을 재연하였다. 불교 정신에서 우리 민족의 정서를 찾으려는 조흥동이 만든 이 작품을 ‘부처님 오신 날’에 맞춰 무대화한 것이다.



[사진] 무천의 아침 (1994.11)

역시 같은 해 11월 23일부터 30일까지 제66회 정기공연은 <무천의 아침>(조흥동 안무, 구히서 대본, 한상일 음악, 김효경 연출)으로 서울 정도 600년을 기념하여 공연으로 기획되었다. ‘제사로 드리는 제사’라는 부제를 가진 <무천의 아침>은 상고시대 제천의식인 부여의 영고, 고구려의 동맹, 동예의 무천을 춤으로 승화시킨 작품이다. 제사를 통해 신과 인간에 대한 세계관이 생성된 상고시대에 이 땅의 주인의식을 발현한 최초의 연희로서 축제를 바라보았다. 이 시기에는 과거와 환상 속에서 교훈 찾기에서 벗어나, 우리 민족의 역사의

식과 현실의식을 반영하려는 시도가 일어났다. <강강술래>에서 근대사의 굴곡과 극복 의지에 초점을 맞추었다면 <무친의 아침>에서는 우리 민족의 주체성 회복에 중점을 두었다.⁴⁶

46 이은경 외, 국립극장 편, 『국립극장 50년사』, 359~362쪽.

4) 세계적 보편성 추구-국수호(1995~1999)

1995년은 광복 반세기라는 남다른 의미를 지닌 해로서, 국립무용단은 국내외에 우리 춤의 우수성을 널리 알리겠다는 목표를 수립하였다. 하지만 당시 단장 겸 예술감독이 조흥동에서 최현으로 교체된 데다가 최현이 제대로 된 역할을 수행하기도 전에 일부 단원들과의 마찰로 몇 개월 만에 사임하게 되자 원래의 목표 수행이 큰 차질을 빚을 수밖에 없었다. 몇몇 중견 단원이 공동 운영하는 체제가 잠시 유지되었으나 운영 및 창작의 동력을 잃다시피한 상태에서 광복 50주년이라는 위상에 맞는 신작 발표는 사실상 불가능하였다. 그러한 가운데서 광복 50주년 특별공연으로 11월 25일부터 29일까지 <하늘에서 땅에서>(김지일 극본, 국수호 안무, 박범훈 음악, 손진책 연출)를 올렸으며, 12월 14일부터 19일까지 제67회 정기공연으로 <황혼의 노래>(국수호 작 및 안무, 송범 연출, 박범훈 작곡)를 올렸다.

이 중 <황혼의 노래>는 1982년 창단 20주년을 기념하여 제작한 송범 안무의 <쌔물>을 국수호가 재창조한 작품으로 우리나라 해안 지역에 산재한 민속무용과 민속신앙을 새로 소개한 점이 돋보였다. 한국판 『노인과 바다』라고 일컬어지기도 한 <황혼의 노래>는 자연에 대한 경외와 동양적 윤회사상 그리고 인간 삶의 모습을 함축해 놓았다. 단원들은 해안 지역의 민속무용을 재현하기 위해 국가무형문화재 박병천에게 진도북춤을 지도받는 한편 제주도 연등굿 등도 연마하였다. 대본과 안무뿐 아니라 음악, 무대미술, 의상에 이르기까지 스펙터클한 무용극의 귀재로서 국수호의 면모가 드러난 작품이다. 한편으로 볼거리에 비해 우리 고유의 정신과 춤과는 거리가 있다는 지적도 있었다.

조흥동과 최현에 이어 단장 겸 예술감독으로 선임된 국수호는 우리 전통을 살리면서도 세계적 보편성을 갖춘 작품을 만들고자 하였다. 국립무용단

은 88서울올림픽을 통해 한국춤의 세계화에 대한 자신감을 구체화해 나간다. 단원들의 기량이 최고 수준이기 때문에 한국 전통문화를 바탕으로 하되 세계인이 공감할 수 있는 작품을 만들기 시작한다.

그 일환으로 ‘무용극’이란 용어를 우리 고유의 용어인 ‘춤극’으로 바꾸고 한국 무용계의 폐쇄적 관행을 타파하기 위한 노력을 가시화하였다. 즉 열려 있는 춤 작업을 시도한 것이다.⁴⁷ ‘춤’이란 용어의 사용은 당시 월간 『춤』 발행인이던 1세대 무용평론가 조동화를 중심으로 여러 의식 있는 무용가, 이론가, 평론가들이 주장한 우리 고유의 말이다.

1996년 국립무용단은 본격적인 춤극을 시도한다. 국수호 예술감독 겸 단장이 부임한 후, 3월 30일부터 4월 2일까지 제68회 정기공연 테마공연Ⅰ〈전설과 현실〉은 국립무용단의 전통에 걸맞은 새로운 작품을 개발하겠다는 의지를 담고 기획된 것이다. 전통 춤을 오늘의 춤으로 되살린 차세대 안무가의 작품을 선보였는데 ‘석학’(김향금 안무, 이준호 음악)과 ‘아롱의 여인들’(이지영 안무, 한상일 음악)이 그것이다.

같은 해 9월 17일부터 22일까지 제69회 정기공연 역시 테마공연Ⅱ를 펼쳤는데 춤과 문학이라는 테마로 〈무녀도〉(국수호 대본 및 안무, 한상일 음악)를 소극장 무대에 올렸다. 1984년 대극장에서 초연된 〈무녀도〉를 소극장으로 재구성한 것이다. 국립무용단이 추구해 온 세계적 보편성을 지닌 작품을 제작하고자 하는 의도와 함께 ‘문학의 해’를 맞이하여 외래문화의 물결 속에 우리 춤의 우수성을 널리 알리고 정통성을 지키기 위한 공연이었다.

역시 같은 해 11월 26일부터 12월 1일까지 열린 제70회 정기공연에서 선보인 〈무어랑〉은 국립무용단이 문학의 춤극화, 춤극의 세계화에 심혈을 기울인 작품으로 윌리엄 셰익스피어 원작, 차범석 대본, 국수호 안무, 조석연 작곡, 이병훈 연출로 제작되었다. 국수호가 〈무녀도〉에 이어 문학작품을 춤극으로 만든 두 번째 시도로 한국문학이 아닌 세계적으로 널리 알려진 윌리엄 셰익스피어의 4대 비극인 『오셀로』를 소재로 한다는 점에서 관심을 끌었다. 동서고금의 장벽을 어떻게 극복할 것인지에 대한 기대와 우려가 동시에 있

47 유인화 외, 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 285쪽.

었다. 국수호는 마사 그레이엄이 그리스 신화를 끌어들이고 모리스 베자르가 일본 가부키를 끌어들이며 과감한 작품을 만들 듯 우리 춤극에 세계적 보편성을 세우려는 시도라고 한 바 있다. 베네치아를 한반도의 상고시대로 옮겨놓은 데다가 오셀로를 부족국가의 수장 무어랑으로, 데스테모나는 사라비, 에밀리아는 다시리, 이아고는 가문사로 번안하였다. 국수호식 대작답게 음악·무대미술·의상·소품 등이 주제를 짚게 드러내는 요소로 작용하였으며 안무 역시 한국춤이 가진 표현의 한계를 넘어 다양한 움직임의 찾아 심어놓았다. 작품의 파격성은 캐스팅에서도 두드러졌는데 이아고 역에 이탈리아 출신으로 서울발레시어터에 몸담고 있는 발레리노 루돌프 파텔라를, 데스테모나 역에 김현자 부산대학교 교수를 불러들였다. 특히 발레리노를 주역으로 기용함으로써 자연스럽게 한국춤에 발레를 융합하여 폭넓은 움직임 표현을 포괄할 수 있었다. 물론 윌리엄 셰익스피어의 원작이 가진 무게감을 이겨내지 못했다는 평가도 적지 않았으나 과감한 실험에 대한 성과는 높히 평가되었다.



[사진] 무어랑(오셀로) (1996.11)

1997년 5월 1일부터 6일까지 열린 제71회 정기공연은 국립국악관현악단과 협업한 <이차돈의 하늘>(국수호 대본 및 안무, 박범훈 작곡)이었다. 1988

년 초연된 <하얀 초상>을 재창작한 작품으로 ‘부처님 오신 날’ 기념행사로 기획되었다. 역사의 흐름 속에서 잊혔거나 묻혔거나 가려진 인물을 발굴하여 민족적 차원에서 성인으로 승화시키기 위한 의도로 기획된 <이차돈의 하늘>은 불교 포교를 위해 목숨마저 바친 이차돈의 인간적인 면모를 조명하는 데 초점을 맞추었다. 처용무, 바리춤, 향발무, 검무 등을 다채롭게 조화시킨 안무뿐 아니라 음악에도 큰 비중을 두었는데 국악관현악단의 연주에 200여 명의 연합합창단의 소리가 어우러져 결과적으로 춤, 음악, 노래가 함께하는 대규모 공연을 완성하였다.



[사진] 이차돈의 하늘(1997.5)

같은 해 5월 27일부터 28일까지 열린 제72회 정기공연은 또다시 테마공연Ⅲ <인간>이 젊은 안무가의 작품세계라는 부제목으로 소극장 무대에 올랐다. 중견 단원 중에서 김호동 안무의 ‘천화’, 정혁준 안무의 ‘시, 작!’, 홍성숙 안무의 ‘그리운 날의 연서’, 강경수 안무의 ‘아무도 기억하지 않는...’, 윤상진 안무의 ‘무흔’이 펼쳐졌다.

제73회 정기공연(1997. 9. 18~21)에서는 전년도에 초연된 <무어랑>을 재연하였다. 세계공연예술축제 초청작으로 선정된 것을 기념하는 공연이었다.

제74회 정기공연(1997. 11. 29~12. 2)에서는 <동양 3국의 북춤-황사의 길

을 따라서)〈국수호 구성 및 연출〉가 발표되었는데 우리 춤의 세계화를 위한 작업으로 제작되었다. 이전까지 주로 전통 춤이나 창작 춤에 집중했던 춤 공연에서 벗어나 북춤이라는 새로운 공연 형식을 만들어낸 것이다. 3년 연작으로 기획된 〈동양 3국 북춤 시리즈〉 중 첫 번째 공연이다. 가장 오래된 악기의 하나인 북을 통해 각 민족의 예술적 성질을 파악할 수 있게 해준다. 마치 황사의 이동 경로와 같이 자연스럽게 흐름을 형성한 중국·한국·일본의 다채로운 북춤을 한자리에 망라해 놓았다. 스케일이 크고 기예에 가까운 중국의 북춤을 비롯하여 정신세계를 중요시하는 일본의 북춤, 소리의 진동까지 몸에 실는 즉흥적인 한국의 북춤을 한데 아우른 대작으로 호평받았다. 특히 제3부 〈북의 대합주〉는 국수호의 주요 레퍼토리로 2010년대인 현재에 이르기까지 국내외적으로 활발하게 리바이벌되고 있다.

1998년 3월 19일부터 22일까지 열린 제75회 정기공연인 〈한국, 천년의 춤〉(국수호 구성 및 안무, 박범훈 음악)은 삼국시대부터 조선 시대까지 여러 유형의 춤을 레퍼토리화¹⁶함으로써 우리 고유의 춤 소품을 정예화하려는 의도로 기획된 것이다. 전통 춤사위와 여기서 변용된 창작 춤사위가 한데 어우러져 한국 춤의 과거와 현재 그리고 미래를 동시에 관찰하고 조망할 수 있게 하였다. 1996년 미국 애틀랜타 올림픽의 문화축전에 참가했던 같은 제목의 작품과 연장선상에 있다. 국립무용단이 주창해 온 전통성을 근간으로 하여 가장 한국적이면서도 세계 무대에서 소통될 수 있는 레퍼토리를 지향하였다. 1부 ‘여명의 빛’ ‘여명의 산하’ ‘장고춤’ ‘사랑가’ ‘한량무’ ‘강강술래’ ‘살풀이’ ‘땅의 울림’, 그리고 2부 ‘솟대의 기원’ ‘달의 기원’ ‘오방신’ ‘천마춤의 비밀-원화의 춤, 십이지신 춤, 화랑의 춤, 처용무’ ‘입춤’ ‘북의 대합주’로 이루어졌다.

제76회 정기공연(1998. 11. 26~29)은 춤의 다양화 작업의 일환으로 〈자연인〉(이정희 안무, 임동창 음악)과 〈티벳의 하늘〉(국수호 안무, 홍동기 음악)을 올렸다. 현대무용가 이정희에게 안무를 의뢰함으로써 새로운 시대에 다원화하는 창작 경향에 발맞추려는 시도를 읽을 수 있었다. 이러한 작품을 올리기 위해 단원들은 꽤 오래전부터 현대무용가와 발레무용가에게 지도를 받아왔다.

1999년 1월 16일부터 17일까지 열린 제77회 정기공연에서는 국립발레단과 합동 공연으로 한국 춤과 발레의 만남을 시도한 '99 1월의 춤 <우리춤과 발레의 만남>을 마련하였다. 1부는 국립발레단의 김지영·김용걸의 '차이코프스키 파드되'와 '다िए나와 악테온' 등을 공연하였으며 2부는 국립무용단의 '티벳의 하늘'을 공연하였다. 같은 해 5월 22일부터 25일까지 제78회 정기공연에서는 우리 춤을 망라하여 정리하는 기획 시리즈로 <한국, 천년의 춤 Ⅲ-그 새벽의 땅>이 펼쳐졌다. 1997년에 조선의 춤, 1998년 신라의 춤에 이어 세 번째로 백제의 춤을 선보였다. 백제의 춤을 선보인 2부에서는 '해오름 춤-영일무' '오기무' '향' '공후' '대동무와 탁무' '신무' '땅의 울림'을 통해 의식무, 토속신앙, 불교무, 기악무, 오고무 등을 아울렀다.

국수호의 경우 삼국시대, 고려 시대, 조선 시대의 춤을 찾아 발굴하고 정리하기 위해 국내는 물론 중국과 일본 등지를 넘나들면서 의미 있는 탐구를 꽤 오래도록 지속해 왔는데 그 일환으로 이러한 기획 공연을 설명할 수 있다. 춤뿐만 아니라 그 춤과 배경이 되는 문화의 음악·의상·소품 등을 함께 연구함으로써 자신의 작품 세계를 확장해 나갔다.

국수호 체제에서 국립무용단은 서사 구조에 치우친 무용극보다는 인간의 보편적 정서를 표현하고 우리 춤의 세계화 가능성을 타진하고자 다양한 시도를 단행하였고 그중 일부는 상당히 혁신적이라는 평가까지 이끌어냈다. 급변하는 세계 무용계의 흐름에서 폐쇄적인 단체 운영과 창작 작업을 계속해 나갈 수 없다는 위기의식 또한 이러한 시도를 가능케 했으리라 본다. 과도기적인 변혁기에서도 국수호 특유의 스펙터클한 춤극을 확립하였다는 점은 주목할 만하다.⁴⁸ 하지만 1999년 국수호가 신상과 관련된 사건으로 단장 및 예술감독에서 물러나면서 11월 예정된 정기공연은 취소되었다.

48 이은경 외, 국립극장 편, 『국립극장 50년사』, 362~372쪽.

송범 단장 위주로 무용극 창작이 전개되던 초창기 관례에서 벗어나 1980년대 들어 국수로·조흥동 등 새로운 안무가가 등장하면서 자연스럽게 예술적 경향이 변화되어 갔다. 가장 두드러진 변화로는 극 중심의 무용극에서 춤

중심의 무용극으로 변화하기 시작한 것이다. 무용가들의 기량과 지식 수준이 향상됨에 따라 한국 춤사위의 다양한 탐구를 통해 질적 향상을 도모하였으며 이는 자연스럽게 춤 중심의 표현을 가능케 하였다. 이전에 내용을 전달하기에 급급하였으며 이에 따라 춤이 주가 된 연극 공연이라는 비판도 없지 않았는데 이제는 다양한 춤사위를 통해 폭넓고 깊이 있는 주제 표현으로 일반 관객에게 시청각적인 미적 쾌를 주기에 충분한 수준으로 올라선 것이다.

1992년 조흥동 단장 겸 예술감독이 포스트-송범 시대를 열게 됨에 따라 춤이 강조된 무용극 시대로 들어섰으며 보다 다양한 창작무용극이 활성화되었다. 이전까지는 과거나 환상 속의 사건을 통해 현재를 간접적으로 드러냈다면, 이 시기부터는 현재나 현실의 사건을 통해 주제를 표현하는 작품으로 나아갔다. 동시대적 관점으로 해석한 역사 인식이 돋보이는 작품들도 있었다.

이 시기에는 과거와 환상 속의 교훈 찾기에서 벗어나, 우리 민족의 역사의식과 현실의식을 반영하려는 시도가 일어났다. <강강술래>에서 근대사의 굴곡과 극복 의지에 초점을 맞추었다면 <무천의 아침>에서는 우리 민족의 주체성 회복에 중점을 두었다.

1995년 광복 50주년을 맞이하여 국제 무대에 한국춤을 알리기 위해 준비하던 가운데 조흥동 단장 겸 예술감독이 최현 단장 겸 예술감독으로 교체되면서 한국춤의 세계화 작업은 무산되었다. 최현은 국립무용단에서 제대로 된 성과를 거두기도 전에 일부 단원과의 갈등으로 사퇴하였다. 이후 여러 달 동안 증견 단원 5명의 공동 운영으로 유지되었는데 이와 같은 상황에서 신작 준비는 어려웠다.

국수호 예술감독 겸 단장은 무용극보다는 인간의 보편적 정서의 표현을 우선하였으며 우리 춤의 세계화를 위한 다양한 시도를 했다. 국수호는 과도기적 변혁기에 그 나름의 스펙터클한 춤극을 확립하는 성과를 보여주었다.

05 동시대적인 창작 경향의 수용과 주도 (2000~2019)

1) 시대 배경 및 무용계 상황

새로운 밀레니엄 시대에 전 세계적으로 더욱 급격해진 변화 양상은 우리나라에도 영향을 미쳤으며 정보화 사회로 빠르게 진입하게 된다. 정보화 사회란 컴퓨터, 멀티미디어, 통신 분야의 매체를 통해 다양한 정보가 생산되고 전달되는 사회를 말한다. 이러한 정보화 사회는 현대의 사회구조를 정의 내리는 표현으로 매체에 관한 기술 영역에 국한된 것이 아니라 즉 사회적·기술적 영역을 넘어 경제적·정치적·문화적·역사적 속성까지 포괄하는 복합 개념⁴⁹이다.

49 「정보화 사회」,
『문학비평용어사전』,
한국문학평론가협회, 2006.

국민의 일상생활과 활동이 변화하고, 여러 분야에 시민의 참여가 증대하며, 사회 전반에 양극화 논리가 확산됨에 따라 문화예술계 또한 이에 영향을 받을 수밖에 없었다. 문화예술 분야에서 다변화, 다양화, 다각화 추세와 함께 교차·접합·혼종 현상이 두드러지게 되었다.⁵⁰

50 김영희 외, 『한국춤사』,
보고사, 2014, 487쪽.

무용계는 이전 시대에 비약적인 발전상을 이어받으면서 새로운 문화예술적 변화에 발맞추려는 노력을 가시화하였다. 1990년대에 이어 2000년대 들어서 창작 양식의 다변화, 젊은 창작의 활성화, 춤 축제 및 기획 공연의 증가, 춤 관련 공연장 증가, 국제 교류 증대, 춤 유통 경로의 확장 등은 더욱 촉진되었다. 동시에 한국무용·발레·현대무용 3분법이 약화되었으며, 동문 무용단의 활동 및 세력이 분산되어 갔다.

국제 축제나 극장 기획 공연을 통해 세계적인 무용단이 내한하는 한편 국

내 무용가들의 해외 연수 및 진출이 활발해짐에 따라, 동시대적인 창작 경향의 유입, 정착, 확산이 빠르게 진행되었다. 젊은 무용가들 사이에서 동시대적인 창작 경향에 대한 적극적인 수용 및 적용은 자연스럽게 세대교체를 이루어냈다.

여기서 동시대적인 창작 경향이란 컨템퍼러리댄스^{contemporary dance}로서 말 그대로 ‘동시대의 춤’이며 기존의 무용미학과 고정관념에 대한 반발로 나온 현재 진행 중인 창작 춤을 지칭한다. 20세기 말에 서유럽을 중심으로 등장한 컨템퍼러리댄스는 세계 무용계에 가장 주도적인 경향으로 자리 잡고 확산되어 갔다.⁵¹

춤 관련 축제와 기획 공연은 이전에 시작되어 지속되어 온 서울무용제(1979~)⁵², 국제현대무용제(1982~)⁵³, 한국무용제전(1985~), 전국무용제(1992~), 서울세계무용축제(1998~)뿐 아니라 21세기에 새로 만들어진 서울국제공연예술제(2001~), 부산국제무용제(2005~), K-발레월드(2008~)⁵⁴, 대한민국발레축제(2011~) 등이 합세하였으며⁵⁵ 좀 더 작은 규모의 기획 공연까지 속속 만들어져서 축제와 기획 공연의 시대라고 할 수 있을 정도로 연간 상당한 수의 춤 관련 축제와 기획 공연이 치러지고 있다. 특히 국제 교류를 직·간접적으로 추구하는 축제와 기획 공연이 많아짐에 따라 국내외 춤 교류가 다각적으로 확장되고 있다.

무용 공연이 치러지는 극장 역시 보다 넓게 확산되어 갔다. 대표성을 띠는 굵직한 공연장만 하더라도 국립극장(1973년 재개관)⁵⁶, 아르코예술극장(1981년 개관), 예술의전당(1993년 개관), LG아트센터(2000년 개관), 서강대학교 메리홀(2004년 재개관), 대학로예술극장(2009년 개관) 등으로 늘어났다. 그뿐만 아니라 서울시내 26개 자치단체 중 10개 이상이 문화재단을 설립하였는데 이러한 문화재단이 운영하는 극장 중에서 무용 친화적인 극장으로는 노원문화예술회관(2004년 개관), 마포아트센터(2008년 재개관), 강동아트센터(2011년 개관), 나루아트센터(2016년 재개관) 등이 있다. 이러한 극장에서는 상주단체 사업을 적극 유치했거나 유치하고 있다. 그 밖에 다수의 소

51 심정민, 『한국무용창작의 컨템퍼러리화(化) 그 성과와 과제』, 『한국출판문화진흥회 신무용 90주년 특별 세미나』, 2016.

52 처음에는 대한민국무용제로 불리다가 1990년에 지금과 같은 서울무용제로 변경되었다. 1995년 한시적으로 서울국제무용제란 명칭을 사용하기도 하였다.

53 1982년 현대무용협회향연으로 출발하여 1984년 한국현대무용제를 거쳐 1988년 지금과 같은 국제현대무용제로 정착되었다. 2003년부터는 모다페라는 약칭을 병용하고 있다.

54 2008년 발레엑스포로 시작하여 2011년 서울국제발레페스티벌로 계승되었으며 현재는 K-발레월드란 명칭을 사용하고 있다.

55 김영희 외, 『한국출판사』, 489쪽.

56 1950년 아시아 최초의 국립극장으로 설립되었다. 한국전쟁 당시 대구로 옮겨갔다가 1957년 다시 서울로 이관하였다. 1973년 지금의 잠충동 국립극장을 개관하였다.

극장에서도 춤 공연이 열리고 있으며, 최근 들어서는 갤러리나 재생 건물 등에서 장소 특정적 공연이 펼쳐지기도 한다.

급변하는 21세기 초의 정세에서 춤 예술은 어느 정도의 자생력을 요구받게 되었다. 2005년 문예진흥원이 한국문화예술위원회로 개편되면서 이러한 순수예술 분야에 대한 지원과 함께 예술의 사회적 가치와 역할을 강조하는 사업을 벌여나갔다. 최근 들어 이러한 추세는 더욱 강화되고 있다. 이에 따라 순수예술 춤은 위축되는 반면, 소외계층을 포함하여 시민에게로 찾아가는 춤 공연, 어린이를 포함한 가족 단위의 관객을 위한 춤 공연, 비보잉이나 힙합 혹은 방송댄스 분야의 공연, 각종 춤 장르를 취미로 하는 일반인 동호회의 공연 등이 활성화되었다.

2010년대 들어 무용 전공 인구 감소, 대학 무용과 구조조정, 지역 무용계 침체, 불균형한 지원 제도 등 무용계의 혹독한 지각변동과 무용 관련 지원 기관의 변화가 맞물리면서 세계 무용계(정확히는 서유럽을 중심으로 한 선진적인 무용계)의 수준과 스타일을 따라잡지 못하며 간극이 다시 벌어지고 있다. 이러한 우려 속에 우리 무대를 찾은 세계적인 무용가들 빔 반데키부스, 시디 라르비 세르카위, 올리비에 드뷔아, 드미트리스 파파이오아누, 크리스티앙 리조 등의 수준 높은 작품들은 적지 않은 충격을 주었다. 우리가 주춤하거나 퇴보하고 있을 때 세계 최정상급의 무용가들의 예술적 수준과 스타일이 진화하고 있음을 확인할 수 있었기 때문이다.⁵⁷

57 월간『춤』, 2018.12.

2016년에는 또 다른 사회적 대변혁을 야기할 만한 중대한 발표가 있었다. 2016년 세계경제포럼을 통해 언급된 4차 산업혁명이 그것이다. 18세기에 1차 산업혁명이 증기기관 기반의 ‘기계화’라면, 19세기부터 20세기 초까지의 2차 산업혁명은 전기 에너지 기반의 ‘대량생산’이고, 20세기 후반에 3차 산업혁명은 컴퓨터와 인터넷 기반의 ‘지식정보’에 초점이 맞춰져 있다. 그리고 2016년 세계경제포럼을 통해 언급된 4차 산업혁명은 정보통신기술^{ICT}이 경제 및 사회 전반에 융합되어 혁신적인 변화를 일으키는 것을 말한다. 근래 들어 인공지능^{AI}, 사물인터넷^{IoT}, 빅데이터, 모바일, 로봇공학, 생명공학, 나노기술,

3D프린팅, 드론, 가상현실^{VR}, 증강현실^{AR}, 혼합현실^{MR}, 확장현실^{XR} 등과 같은 용어가 우리의 삶 주변에 스며들고 있는 이유도 여기에 있다. 새로운 혁신의 시대에는 예술에도 그에 대한 시도가 있기 마련이다. 우리나라의 경우 많은 선구자들이 예술적 혁신을 펼쳐오긴 했으나 첨단기술을 활용한 작업에는 다소 소극적이었던 것이 사실이다. 최근 몇몇 무용가가 협업을 통해 여러 가지 실험과 혁신을 시도하는 점은 고무적이며 앞으로의 파장을 기대케 한다.⁵⁸

58 월간『춤』, 2019.3.

59 심정민, 『우리시대를 빛낸 무용가들』, 277~278쪽.
원래 국립극장에 전속단체였던 국립발레단은 2000년에 재단법인화(化)하면서 예술의전당으로 옮겨갔다. 예술의전당의 전속단체가 아닌 상주단체다 보니 극장 대관료, 직원 인건비, 연습실 임차료 등 모든 것을 스스로 해결해야 했다. 이후 호봉제에서 연봉제로 바꾸는 등의 쇄신을 통해 발전을 거듭하여 현재에 이르렀다. 현재는 우리 무용계에서 가장 전문화, 선진화, 대중화를 잘 이루어낸 무용단체의 하나로 자리 잡고 있다.

60 엄은진, 『국립무용단의 정기공연 작품변천사 고찰』, 84쪽.

2) 동시대적인 창작 경향의 수용-배정혜와 김현자(2000~2012)

2000년은 여러모로 대변화의 시기라고 할 수 있다. 우선 국립극장에서 전속되어 있던 두 국립무용단체 중 국립발레단이 재단법인화⁵⁹하여 예술의전당으로 동지를 옮겼다.⁵⁹ 국립무용단은 국립발레단만큼의 획기적인 변화는 아닐지라도 1월 1일 배정혜 단장 겸 예술감독을 맞이하면서 책임경영체제로 새로 출범하면서 변화의 시기를 맞이하였다.

첫 여성 단장인 5대 배정혜는 현대적인 감각과 세련된 예술 표현으로 창작의 현대화, 전통의 세계화에 두드러진 성과를 거두었다. 스타 시스템을 적용하여 스타 무용수들을 양성하였으며 그에 따라 팬클럽이 형성되고 더 많은 일반 관객이 공연을 관람하도록 이끌면서 춤의 대중화를 확립하였다.⁶⁰ 성공적인 운영과 지도로 인해 7~8대 단장 겸 예술감독으로 재임과 연임을 하기에 이르렀는데, 이는 초대 단장인 송범을 제외하고는 가장 오래 임기를 유지한 것이다.

배정혜는 현대적인 창작 춤은 더욱 모던하게, 전통 춤은 전통에 더욱 충실하게 보존하겠다는 의지를 표명하였으며, 부임 후 첫 정기공연에서 역대 단장 4명의 안무 세계를 조명하는 기획을 마련하였다. 2000년 4월 19일부터 22일까지 열린 제79회 정기공연에서는 <사인 사색, 나홀간의 춤 이야기>라는 제목으로 송범, 조흥동, 최현, 국수호의 대표작 16편을 릴레이 형식으로 펼쳤다. 국수호의 '티벳의 하늘', 최현의 '군자무', 조흥동의 '시나위', 송범의 '사랑의 춤'을 비롯하여 동래야류 예능보유자 문장원의 '입춤', 동래고무 예능보유자 김

온경의 '동래학춤', 한량무 예능보유자 김덕명의 '양산 사찰학춤', 고성 오광대 보존회장 이윤석의 '고성 오광대', 밀양 백중놀이 전수조교 하용부의 '밀양 북춤' 등이 무대에 올랐다. 창단 38년 만에 관객 중 유료 관객 비율이 처음으로 80퍼센트를 기록해서 화제를 모았다. 그중에서도 4월 20일 최현의 주요작 공연은 89퍼센트에 달했다. 전년도만 하더라도 유료 관객 비율이 10~20퍼센트였음을 감안하면 비약적인 상승률이다.

제80회 정기공연(2000. 9. 22~27)은 <신라의 빛>(배정혜 대본 및 안무, 원일 작곡, 김효경 연출)으로 에밀레종 설화를 근간으로 새롭게 구성한 내용에 다가 신라 고분에 새겨져 있는 춤을 복원하여 화랑과 무녀들의 춤으로 승화시켜 놓았다. 여러 무예와 검무에서 차용한 남성 군무가 역동적으로 펼쳐진 작품으로 호평을 받았다.

2000년 10월 13일부터 15일 경주 반월성터에서는 윌리엄 셰익스피어의 『리어왕』과 한국의 바리데기 설화를 융해한 <우루왕>을 선보였다. 당시 국립극장 극장장인 김명근의 총감독 및 대본에 배정혜 안무와 원일 작곡, 안숙선 작창 등으로 완성된 <우루왕>은 국립무용단뿐 아니라 국립극단·국립창극단·국립합창단 같은 국립극장 전속단체들이 협업하여 출연진만 100여 명이 되는 대규모 총체극이었다. 제작비도 2억 600여만 원에 이르는 등 여러모로 새로운 밀레니엄을 장식할 대작임을 의식해 제작된 작품이다. <우루왕>은 같은 해 12월과 이듬해 7월에 국립극장 해오름극장에서 재연되었으며 2001년 8월에는 제주에서 재연되기도 하였다.

2001년 4월 20일부터 25일까지 제81회 정기공연으로 <춘당춘색고금동>(배정혜 안무, 이준호 음악, 오테석 구성 및 연출)이 초연되었다. 21세기 초의 대표 레퍼토리로 일컬어지는 <춤, 춘향>의 첫 번째 버전으로, 세 쌍의 춘향과 몽룡이 등장하여 마음속의 복잡 미묘한 감정을 표현했다. 『춘향전』의 현대적인 재해석인 셈이다.

2001년 9월 29일부터 10월 10일까지는 충칭·베이징 등 중국 순회공연을 펼쳤다. 이어서 10월 15일에는 세계적으로 널리 알려진 피나 바우슈의 초청⁶¹

⁶¹ 피나 바우슈는 2000년 내한 공연 당시 '탄츠시어터 피나 바우슈 부퍼탈 페스티벌'에 선보일 참가작을 물색하기도 하였다. 당시 한국의 다양한 춤을 관찰하였는데 국립무용단의 초청으로 한국춤을 감상하기도 하였다. 결국 국립무용단의 춤들과 하용부의 <밀양 범부춤>을 선정하였다. 피나 바우슈는 2009년 6월 30일에 폐암으로 작고하였다.

으로 독일 탄츠시어터 피나 바우슈 부퍼탈 페스티벌에 참가하고, 이후 보름 동안 독일 도시를 찾아 순회공연하였다. 국립무용단은 오고무, 부채춤, 장고춤, 동래학춤, 탈춤, 진도 강강술래, 북의 대합주 등을 통해 우리 춤의 우수성을 해외에 알렸으며 기립 박수와 커튼콜을 받을 정도의 호응을 얻었다.

2002년은 국립무용단 창단 40주년을 맞이하여 6월 2일부터 5일까지 제82회 정기공연을 통해 <춤, 춘향>(장광열 대본 및 각색, 배정혜 안무 및 구성, 김태근 작곡, 한태숙 연출)을 발표하였다. 국립무용단은 21세기 들어 『춘향전』을 원전으로 하는 춤극을 만드는 데 심혈을 기울여왔다. 2001년 <춘당춘색고금동>에 이어 2002년 발표한 <춤, 춘향>은 원작의 전개나 고전적 춤사위에 충실하면서 현대적인 감각을 불어넣은 퓨전 춤극이라 할 수 있다. 총 4608명에 달하는 관객 중 유료 관객이 85%에 이를 정도로 성공을 거둔 작품이다.⁶²

2002년에는 한일 월드컵이 개최되어 각종 문화행사가 이어졌는데 국립무용단 역시 국내외적으로 한국의 문화예술의 우수성을 널리 알리기 위한 활동을 활발히 전개하였다. <코리아 환타지>가 8월 29일부터 9월 10일까지 인도·인도네시아·홍콩 등 동남아시아 3개국 순회공연에 이어 9월 13일과 14일에는 부산 공연으로 이어졌다. ‘여명의 빛’ ‘사랑의 춤’ ‘진도 강강술래’ ‘동래학춤’ ‘오고무’ ‘부채춤’ ‘검무’ ‘살풀이춤’ ‘북의 대합주’ 등으로 이루어진 프로그램은 국내외적으로 큰 호응을 불러일으켰으며, <코리아 환타지>를 국립무용단을 대표하는 하나의 레퍼토리로 자리 잡게 하였다.

같은 해 11월 16일부터 19일까지 제83회 정기공연은 해오름극장에서 <마지막 바다>(이재환 대본, 윤상진 안무, 김태근 작곡, 최성신 연출)를 올렸다. 파격적으로 38세의 젊은 단원 윤상진에게 안무를 맡긴 작품으로 기존의 한국무용 작품에서 벗어나 동시대적인 춤과 연출을 시도한 무대였다.

2003년 1월 6대 단장 겸 예술감독으로 부임한 김현자는 배정혜와는 다른 실험성으로 국립무용단의 작품 세계를 확장하는 역할을 하였다. 한국무용의 최첨단 진화를 추구하였으며 신진 무용가들을 발탁하여 스타 군단을 강화하였다.⁶³

62 유인화 외, 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 287~290쪽.

63 엄은진, 『국립무용단의 정기공연 작품변천사 고찰』, 84쪽.

제84회 정기공연(2003. 4. 24~27)으로 <바다>(김현자 안무, 강은구 작곡)를 발표하였다. 1995년 베니스 비엔날레에서 특별상을 수상한 설치미술가 전수천이 무대미술을 맡았다는 점이 관심을 모았다. 한국무용이라기보다는 현대무용에 가깝다는 평가에 대해 김현자는 현대적이지만 뿌리는 우리 전통 춤을 기본으로 하고 있다고 피력한 바 있다. 한국무용에 동시대성을 반영하는 과정의 한 가지 시도로 여겨진다.

제85회 정기공연으로 <비어 있는 들>(김현자 안무)은 2003년 10월 16일부터 19일까지 해오름극장에서 초연되었다. 텅 비어 있는 들이 상징하는 고독과 회한, 그리움과 기다림 등을 이미지화하였다. 한국적인 정서를 바탕으로 동시대적인 한국창작무용을 제작하여 세계적인 보편성을 확립해 나아가려는 국립극장과 국립무용단의 방향성에 발맞춘 작품으로 여겨진다.

2004년 3월 13~16일 (해오름극장의 보수공사로 인해) 달오름극장에서 열린 제86회 정기공연은 중견 안무가 초대전인 <주목-흐름을 눈여겨보다>로 치러졌다. 외부에서 초청한 40대 무용가 셋에게 안무를 의뢰하여 김장우 안무의 '앞새에 이는 바람', 정혜진 안무의 '태허', 최테레사 안무의 '다산의 땅'을 무대에 올렸다.

이후 일본 공연을 시작으로 5~6월에는 우즈베키스탄·카자흐스탄·러시아를, 연달아 9~10월에는 호주와 뉴질랜드에 이르는 대장정을 마친 상태였다. 2001년과 2002년 해외 순회공연 당시 대호평을 받은 <코리아 환타지>는 국립무용단의 대표 레퍼토리로 확고히 자리매김하였으며 해외나 지역 순회 및 초청 공연 시에 우선순위로 선정되곤 하였다. 특히 10월의 호주 공연은 시드니, 멜버른, 캔버라, 웰링턴으로 이어지는 공연에서 총 4400명 이상이 관람했으며, 현지 공연기획사와의 계약으로 대관, 홍보 마케팅, 티켓 판매, 수입금 관리 등을 해결함으로써 보다 선진적이고 전문적인 현지 기획을 이루어냈다. 한국 공관을 통해 현지 축제 조직위원회나 극장의 초청으로 진행돼 오던 이전의 관행에서 벗어났다는 점이 고무적이다.

제87회 정기공연(2004. 11. 11~13)인 <코리아 환타지>는 여명의 빛, 춘향

전, 사랑가, 진도강강술래, 동래 학춤, 부포놀이, 부채춤, 북의 대합주 등 총 11편의 춤 소품으로 이루어졌다. 당시 연달아 진행된 해외 공연으로 인해 신작을 준비할 여력이 없어 기존의 춤 소품을 엮은 모음집 형태로 정기공연을 치렀다.

2005년 3월 24일부터 26일까지 해오름극장에서는 제88회 정기공연으로 <주목-흐름을 눈여겨보다>의 후속으로 안성수의 ‘뜰’, 김영희의 ‘어디만치 왔나’, 정은혜의 ‘미알...’이 펼쳐졌다. 잘 알려진 중견 무용가의 안무에 국립무용단 단원들의 실연이 어우러져 긍정적인 성과를 냈다. 같은 해 9월 20~21일 독일 베를린 축제극장에서는 제5회 아시아·태평양 주간을 맞이하여 <코리아 환타지>를 공연하였는데 한국춤의 다채로움과 역동성으로 상당한 주목을 받았다.

또한 11월 17~19일에는 제89회 정기공연으로 <매창-매화, 창에 어리다>(김현자 안무, 강은구 작곡)가 공연되었는데 “한국의 전통적 호흡법에 의한 무용수들의 움직임이 갖는 미감이 독창성과 현대적인 감각의 세련됨과 맞물려 있다”는 평을 받았다. 김현자 특유의 생동적 호흡법으로 훈련한 단원들이 기교의 윤행에 바탕을 두고 의식 개입을 절제하여 움직임을 재구성한 춤이 독특한 매력을 자아냈다.⁶⁴

64 유인화 외, 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 287~296쪽.

7~8대 단장 겸 예술감독에는 배정혜가 이례적으로 재임과 연임을 거듭하였다. 이는 송범을 제외하고는 국립무용단의 수장 자리를 가장 오래 지킨 것으로 기록된다. 정확한 기간은 2000년 1월 2일부터 2002년 12월 31일까지, 그리고 2006년 1월 2일부터 2011년 12월 31일까지다. 따라서 2000년대와 2010년대 초에 배정혜의 영향력은 상당하다고 할 수 있다. 동시대적인 창작 경향을 수용하면서도 일반 관객을 끌어모을 수 있도록 예술성과 대중성을 모두 함양한 레퍼토리를 제작하는 한편, 더 나아가 세계 무대에서 우리 춤의 우수성을 널리 알릴 수 있는 레퍼토리를 확립하려는 노력을 단행하였다. 적극적인 주역 무용수 양성을 통해 장현수·김미애·이정윤·조재혁이 스타플레이어로 올라섰으며, 일종의 팬클럽까지 형성되면서 티켓파워를 과시하였다. 대

표 레퍼토리와 함께 스타 무용수들은 자연스럽게 일반 유료 관객의 수를 상승시켰으며 이전 시기와는 차별화된 유료 관객점유율을 보이게 된다. 이와 더불어 이에 해외 공연 마케팅을 통한 세계화에 더욱 박차를 가했다.

21세기 초에 배정혜의 가장 두드러진 성과는 국립무용단의 역량을 총 망라해 놓은 대표성을 띤 3개의 레퍼토리를 확립하였다는 것이다.

2002년 초연된 <춤, 춘향>은 2001년 <춘당춘색고금동>을 전작으로 하여, 2007년 9월 8~12일 업그레이드를 거쳐 2008년 9월 17~20일 한층 완성도를 높였다. 2009년 7월 3~4일에는 그동안 해오름극장에 공연을 올리던 관객을 벗어나 KB청소년하늘극장으로 무대를 옮겼으며 부동의 주역이던 장현수와 김미애를 이을 신예 주역으로 이의영과 장혜림을 발탁하는 등 변화를 꾀하였다. 이후 2010년 5월 28일부터 6월 1일까지 그리고 2013년 9월 4일부터 7일까지 다시 해오름극장에 올리는 등 21세기 초에 국립무용단을 대표하는 레퍼토리로 확고히 자리 잡았다.

조선 시대 판소리계 소설인 『춘향전』은 두 남녀의 사랑 이야기를 넘어선다. 정인⁶⁵을 향한 여성의 정절을 찬양하는 한편, 사회 특권층의 횡포를 고발하고, 천민의 신분 상승 욕구를 담았다. 시대를 초월하는 남녀의 사랑 이야기를 바탕으로 그 시대의 독특한 사회상을 고스란히 담고 있는 것이다.

가장 문학적인 무용가로 불리는 배정혜의 안무와 스펙터클한 춤극의 진수를 보여주는 국수호의 연출로 일찌감치 화제를 모은 <춤, 춘향>은 춤을 중심으로 음악, 의상, 무대미술, 조명 등 여러 요소가 총체적인 조화를 이루며 작품의 표현력을 견고히 하고 있다. 우선, <춤, 춘향>의 전개는 사계⁶⁶와 일체감을 갖고 있다. 봄-만남, 여름-꽃사랑, 가을-농익은 사랑, 겨울-별리와 옥중 고초, 그리고 또 한 번의 봄-재회와 새로운 출발이 그것이다.⁶⁵ 이러한 계절의 흐름을 따른 연출은 작품의 극적 표현을 심미적으로 돋우었다는 평가를 받았다.

<춤, 춘향>은 무대장치, 의상, 음악, 그리고 춤이 총체적으로 어우러진 스펙터클한 춤극을 보여준다. 작품은 각 요소 간의 조화를 통해 실현되는 일련

65 국립극장 『미르』, 2008.10, 42쪽.

의 심미적인 표현력에서 강점을 보이고 있다. 특히 음악은 국악과 양악이 조화를 이루며 작품의 극적이고 서정적인 분위기를 돋우는 데 기여하였다. 음악의 주요 부분을 이루는 ‘추천사’는 『춘향전』 중 그네 뛰는 장면을 서정주가 시로 지었고, 이를 황병기가 가곡으로 만든 것이다. 거기에다 지원석이 한국적이면서도 현대적인 감각의 작곡으로 작품 전체의 분위기를 풍성하게 이끌어갔다.⁶⁶

66 『댄스포럼』, 2007.10.
〈춤, 춘향〉 프로그램북.



[사진] 춤, 춘향 (2002.6)

2002년 초연된 〈코리아 환타지〉는 국립극장의 정기공연보다는 국내외 순회공연에서 셀 수 없이 많이 공연되어 온 국립무용단의 대표 레퍼토리다. 2008년 5월 17~21일 공연된 〈코리아 환타지Ⅲ-밀레니엄 로드〉는 당시 전 세계적으로 60여 개국에서 600여 차례나 공연된 기록을 가지고 있다.

그동안 한국춤의 아름다움을 국내외에 알려온 국립무용단이 자신 있게 내놓은 〈코리아 환타지〉 시리즈는 국내에서는 대통령 취임식이나 국민 방문 때 소개되는가 하면 전국 방방곡곡에 의상이 해질 정도로 초청 공연을 다니는 것으로 유명하다. 〈코리아 환타지Ⅲ-밀레니엄 로드〉에서는 역량 있는 안

무가들이 전통 춤을 소재로 한 신작을 다채롭게 펼쳐 보인다는 점에서 주목할 만하다.

〈코리아 환타지Ⅲ-밀레니엄 로드〉는 국립무용단의 지향을 고스란히 담고 있다. 우선, 옛것으로만 여겨지던 전통 춤을 새로운 창작 춤으로 바꾸어놓았다. 궁중무용, 의식무용, 교방무용, 민속무용을 포괄하는 한국 전통춤을 21세기에 걸맞은 감각으로 재창조해 놓은 것이다. 그리고 그 안에서 예술적 수준을 떨어뜨리지 않으면서도 대중적 수용력을 높이려는 국립무용단의 의지를 엿볼 수 있다.⁶⁷ 국수호의 ‘화’와 ‘색’, 박재순의 ‘맥’, 류장현의 ‘유’, 김충한의 ‘천’을 통해 궁중무, 한량무, 교방무, 북춤, 탈춤, 승무 등을 다채롭게 재구성하거나 재창조한 작품을 선보였다.⁶⁸

이후 국립극장에서 정기공연으로 〈코리아 환타지〉는 2009년 3월 18~21일, 2010년 3월 13~20일, 2011년 3월 23~26일 등으로 이어졌다. 사실 국립극장 무대보다는 국내외 순회공연에서 상당한 공연 횟수를 자랑하면서 한국 춤의 아름다움을 널리 알리는 역할을 하고 있다. 2010년대 들어서는 KB청소년하늘극장에 오르면서 규모가 축소된 감이 없지 않으며 이는 2011년 〈정오

67 〈코리아 환타지Ⅲ-밀레니엄 로드〉 프로그램북.

68 위의 글.



[사진] 코리아 환타지 (2004.11)

의 춤 판타지)에 영향을 미쳤다. <정오의 춤 판타지>는 다소 작은 규모로 다채로운 한국춤을 선보이는 대중적인 기획 공연으로 자리 잡았다. 그리고 <추석-만월>(2018.9.25~26. 하늘극장)과 <설-바람>(2019.2.5~6. 하늘극장)에서도 그 유사성을 느낄 수 있다.

<Soul, 해바라기>는 2006년 초연 이래로 수차례 리바이벌되면서 그때마다 수정·보완을 거쳤다. 초연 10주년인 2016년 당시 9번째로 리바이벌되었다는 뜻은 평균적으로 거의 매년 재연되었다는 것이다. 국립극장 해오름극장에는 2006년 10월 27~31일 초연 이래로 2007년 4월 4~6일, 2009년 5월 20~23일, 2010년 9월 7~8일, 2016년 11월 18~20일에 올랐다.

2016년 초연 10주년을 맞이한 <Soul, 해바라기>는 11월 18~20일 해오름극장에서 이제껏 가장 유려한 전개를 보였다. <Soul, 해바라기>는 인간의 공통된 정서 중 하나인 그리움을 다양한 형태의 춤으로 그려간다. 전반부에는 내면의 공허함과 아련함을 담은 보편적인 그리움을 표현했다면, 후반부에는 아들을 잃은 어머니가 치르는 제사를 통해 그리움을 좀 더 구체화한다. 우선, 전반부에서는 살풀이를 재구성한 춤 속에 우리 고유의 정과 한, 흥과 멋을 현재의 느낌으로 담아내고 있다. 이를 여성무, 남성무, 이인무로 다채롭게 펼쳐 보인다. 특히 재즈 선율과 어우러진 여성무의 우아함이 정중동의미를 머금고 있다.

후반부에서는 세상을 떠난 젊은 영혼과 그를 그리워하는 어머니 그리고 둘을 이어주는 무당이 등장한다. 세 등장인물의 사연은 “죽은 자의 한을 풀어주고 극락왕생을 기원하는 지노귀굿”의 현대적인 재해석으로 실체화된다. 이와 같은 큰 줄기를 바탕으로 세부적으로는 손뼉춤, 아박춤, 북어춤, 방울·부채춤, 씻김, 천도·피날레로 이어지면서 다채로운 춤이 전개된다. 특히 무당으로 분한 여성 무용수들이 빨간 부채를 휘두르며 날렵하게 도약하면서 액을 쫓는 무속무는 더할 나위 없는 동작 기교와 표현으로 작품을 절정으로 치닫게 한다. 그리움의 정한을 일종의 굿 신명으로 풀어내는 우리 춤의 풍류가 고스란히 느껴진다.⁶⁹

69 월간『춤』, 2017.1.

<Soul, 해바라기>의 현대적인 세련미를 돋우는 요소는 음악이다. 작곡을

말은 페터 선들러는 재즈 음악을 주로 하면서 ‘진도 아리랑’ ‘강강술래’ ‘위대한 손기정’ ‘소주 파티’와 같은 우리 음악을 첨가하여 세련된 선율에다가 동서양과 고금의 분위기까지 풍성하게 끌어안았다. 이는 바이올린·첼로·더블베이스 그리고 가야금의 합주로 실현된다. 유사한 맥락에서 무대미술과 조명, 의상 또한 동서고금을 아우르는 퓨전 춤 예술을 완성한다.⁷⁰

70 월간『춤』, 2016.12.



[사진] Soul, 해바라기 (2006.10)

2000년부터 2012년까지는 새롭고 다양한 창작 무대가 활발히 전개되었다. 국립극장 전속단체들의 협업으로 만들어진 <우루왕>이라든지 세 쌍의 춘향과 몽룡이 등장하는 <춘당춘색고금동> 같은 작품이 시도되었다. 더 나아가 현대적이고 실험적인 감각이 중시되는 창작 무용이 시도되었는데 이는 기존의 창작 무용극에서 벗어나 이미지 중심의 창작 춤을 지향하는 <바다> <매창-매화, 창에 어리다> <신라의 빛> <Soul, 해바라기> 등과 같은 작품으로 실현되었다.

그뿐만 아니라 정기공연에 단원 안무가와 외부 안무가를 적극 등용함으로써 한결 더 젊은 감각의 동시대적인 경향을 수용하려는 노력을 게을리하지 않았다. 그동안 국립무용단의 정기공연 작품들은 단장 겸 예술감독이 주로

안무를 해왔는데, 안무 능력을 인정받은 단원들이라든지 외부에서 실력을 인정받은 중견 안무가와 신진 안무가들을 정기공연에 참여시키기도 하였다.

신작 창작과 더불어 국내외적으로 국립무용단의 브랜드 네임을 높여줄 만한 대표 레퍼토리의 확립도 적극적으로 이루어졌다. <코리아 환타지> 시리즈, <춤, 춘향> <Soul, 해바라기> 등은 레퍼토리 자체의 성과와 함께 배정혜 단장 겸 예술감독의 오랜 재임으로 그 시대를 대표하는 레퍼토리로 자리 잡았다.

또 다른 주목할 만한 변화는 2000년에 배정혜 단장 겸 예술감독의 취임과 함께 책임경영체제로 들어섰다는 것이다. 이전처럼 국가 재원에만 의존할 수는 없으며 자체적으로 유의미한 수익 창출을 통해 어느 정도 운영 자립도를 확립해야 했다. 이에 따라 객석점유율이나 유료 관객층에 대한 관리가 상당히 중요해졌다. 배정혜 취임 후 첫 정기공연에서 창단 38년 만에 관객 중 유료 관객 비율이 처음으로 80퍼센트를 기록했다는 점은 달라진 면모를 확인시킨다.

국내외 무대에서 경쟁력 확보라는 측면에서 전문적인 홍보 마케팅이 본격적으로 진행되었다. 이는 특히 해외 공연에서 두드러진 성과를 거두었다. 이전에도 국립무용단의 해외 공연은 활발했으나 외교부나 대사관 등의 지원을 바탕으로 하는 문화사절단의 역할이 강했다고 한다면, 이제는 본격적으로 홍보 마케팅의 전문성을 강화하여 국립무용단의 콘텐츠를 세계에 알리는 방향으로 나아갔다. 해외 현지 마케팅을 통한 <코리아 환타지> 시리즈 공연이라든지 독일에서 제작비를 지원받아 만든 <Soul, 해바라기>⁷¹ 라든지 피나 바우슈에 의해 ‘탄츠시어터 피나 바우슈 부퍼탈 페스티벌’에 공식 초청되는 등의 성과도 있었다. 이 시기에 진정한 의미로 한국무용의 세계화가 실현되었다고 할 수 있다.

2000년대 들어 특이할 만한 사항으로는 특별공연의 빈도가 높아졌다는 점이다. 국립극장 전속단체들의 협연으로 만들어지는 총체극 <우루왕> 같은 전락적인 대작뿐 아니라 국립무용단예술감독의 대표 레퍼토리인 <춤, 춘향> <코리아 환타지> <Soul, 해바라기>와 함께 ‘바리바리 춤춤 디딤새’ 시리즈, ‘(떠오르는 안무가) 동동 시리즈, ‘안무가 페스티벌’, <틀·공> 같은 기획공

71 엄은진, 「국립무용단의 정기공연 작품변천사 고찰」, 84쪽.

연이 상당수다. 1984년에 처음 등장한 특별공연은 1980년대 6편, 1990년대 5편을 기록하다가 2000년대만 24편을 기록할 만큼 국립무용단이 재단법인화⁴한 이후 급증하였다. 이와 같이 2000년대 들어서 정기공연뿐 아니라 특별공연이 빠르게 늘어나고 국내외적으로 초청 및 순회공연이 증가함에 따라 정기공연의 횟수는 상대적으로 중요도가 떨어졌다.

3) 창작의 컨템퍼러리화⁵속에서 한국춤의 고유성과 균형 잡기

-윤성주와 김상덕 재임 시절(2013~2019)

2010년대 들어 국립무용단은 동시대의 혁신적인 무용 경향에 적응하려는 노력을 가시화하였다. 현재 세계 무용계를 주도하는 경향이라고 한다면 컨템퍼러리댄스^{Contemporary Dance}를 꼽을 수 있다. 컨템퍼러리댄스는 말 그대로 동시대의 춤을 의미한다. 우리는 예술춤을 흔히 한국무용, 발레, 현대무용으로 인식하는데 좀 더 전문적으로 들어가면 각각의 춤을 시대별로 세분화할 수 있다. 한국무용을 전통 무용과 창작 무용으로 나누고 발레를 고전발레와 현대발레로 나누듯, 현대무용 역시 20세기의 현대무용과 최근의 컨템퍼러리댄스로 나눌 수 있다.

이러한 컨템퍼러리댄스는 다양한 움직임의 영역을 넘나들면서 움직임 간의 융합과 재조립을 실험하기도 하며, 관련 분야 간의 관계를 재정립하여 장르 파괴나 복합 매체 수용까지 단행하기도 한다. 우선 현대무용과 한국무용이 서로 섞여 있다든지 발레와 재즈댄스, 현대무용과 동양무술 등이 융해되어 있는 것이 더는 생소하지 않게 되었다. 다양한 영역의 움직임이 한데 섞여서 새로운 예술 표현을 추구한다고나 할까. 그뿐만 아니라 음악, 무대미술, 조명, 의상 등과 같이 무용 공연을 이루는 관련 분야는 무용을 받쳐주는 ‘필요하지만 부수적인’ 요소가 더는 아니며 작품을 이루는 각각의 부분으로서 무용과 동등적인 혹은 독립적인 가치를 인정받고 있다. 따라서 컨템퍼러리댄스는 단순히 무용^{dance}에서 벗어나 공연예술^{performing arts}이라는 포괄적인 개념으로 확장되었다.

우리 무용계에서도 컨템퍼러리댄스라는 세계적인 추세에 적극 동조하였다. 처음에는 새로운 창작에 민감한 현대무용 계열로 시작하여 발레와 한국무용 계열로 퍼져나갔다. 요즘 무용가들 사이에서 자신의 춤을 컨템퍼러리댄스로 지칭하는 것이 매우 흔한 일이 되었다는 이야기다. 이제 무용 창작에 컨템퍼러리화^㉔는 도발과 혁신의 차원을 넘어 동참해야만 하는 주류로 자리매김하였다.

2010년대 들어 흥미로운 현상은 우리나라 무용계를 대표하는, 그러므로 어느 정도 보수적일 수밖에 없는 국공립무용단까지 무용 창작에 컨템퍼러리화^㉔를 추구하고 있다는 것이다. 특히 국립무용단은 한국무용 장르이면서도 컨템퍼러리한 창작 대작을 과격적이고 지속적으로 시도하고 있다. 국립무용단은 안호상 극장장 체제로 들어서면서 더욱 두드러지게 되었다.⁷²

72 심정민, 「한국무용창작의 컨템퍼러리화(化), 그 성과와 과제」

2012년의 예열을 거쳐 2013년에는 현대무용가 안성수의 안무와 패션디자이너 정구호의 연출로 〈단^뽕〉, 예술감독 윤성주의 안무로 〈신들의 만찬〉, 패션디자이너 정구호의 연출로 〈목향〉을 초연하였다. 신작이면서 대작인 레퍼토리를 한 해에 세 편이나 발표하였다는 점에서 그리고 현대무용가와 패션디자이너를 초빙하여 동시대적인 융·복합을 시도하였다는 점에서 국립무용단의 새롭고 혁신적인 시도와 면모를 확인할 수 있었다.

2014년에는 한층 더 급진적인 시도와 면모를 드러냈다. 핀란드 출신의 현대무용가 테로 사리넨을 초빙하여 〈회오리〉라는 신작을 선보인 것이다. 이어 한국무용가 윤성주의 〈목향〉과 현대무용가 안성수의 〈단^뽕〉을 교차 공연하기도 하였으며 패션디자이너 정구호의 연출과 윤성주·안성수의 안무 협업으로 〈토너먼트〉를 제작함으로써 한국무용의 컨템퍼러리댄스화^㉔를 시도하였다. 그리고 2015년 가을에는 〈회오리〉의 리바이벌과 함께 작곡가 장영규의 연출로 강강술래를 재창조한 〈완월^{玩月}〉을 선보였다. 2016년 봄에 초연된 〈시간의 나이〉 역시 프랑스 현대무용가 조세 몽탈보와의 협업으로 이러한 방향성을 실현하고 있다. 2017년에는 기존 레퍼토리인 〈향연〉 〈회오리〉 〈시간의 나이〉가 차례로 재연되었으며 6월 28일부터 7월 1일까지 김상덕 예술감독의

신작 <리진>을 발표하고⁷³ 9월 21일부터 24일까지 배정혜 안무의 <춘상>을 발표하였다. 2018년 5월 10~12일에는 현대무용가 신창호에게 안무를 의뢰한 <맨 메이드>를 선보였다.

73 국립극장 홈페이지 참조.

[표] 국립무용단 주요 신작(2013~2019년)과 레퍼토리화(化)

연도	초연 및 재연	작품명	안무/연출	주제 및 개요
2013	4.10~14. (초연)	단(壇)	안성수(현대무용가)/ 정구호(패션디자이너)	새로운 공간에서 만나는 종교, 신분 권력의 상징으로서 단(壇)
	9.4~7.(초연)	신들의 만찬	윤성주(예술감독)	인간의 힘겹고 기나긴 삶의 여정이 신들에게는 잘 차려진 흥겨운 만찬
	10.17~22.	춤, 춘향	배정혜	2007년 초연의 기존 레퍼토리. 신분의 벽을 넘은 춘향과 몽룡의 만남, 사랑, 이별을 그린 춤사위
	12.6~8.	묵향	윤성주/정구호	사군자의 덕을 담은, 짙은 먹선과도 같은 춤의 잔향
2014	1.29.	코리아 환타지	배정혜	기존 레퍼토리, 세계 70여 개국 공연. 한국무용의 우아함과 역동성, 정중동과 동중정이 살아 있는 무대
	4.16~19. (초연)	회오리	테로 사리넨 (핀란드 현대무용가)	동서고금과 장르의 벽을 뛰어넘은 성공적인 협업
	5.31.~6.6.	단(壇)	안성수/정구호	위의 단(壇)과 상동
	6.1~7.	묵향	윤성주/정구호	위의 <묵향>과 상동
	9.17~20. (초연)	토너먼트	윤성주&안성수	천상에 오르고자 하는 전사들과 천상으로 향하는 통로를 지키는 수호자들의 물리칠 수 없는 토너먼트. 한국무용과 현대무용의 크로스오버
2015	4.9~11.(초연)	제의	윤성주/ 박이표(한국무용가)	다양한 의식무와 동양사상을 망라한 한 편의 파노라마
	10.7~10.	회오리	테로 사리넨 (핀란드 현대무용가)	위의 <회오리>와 상동. 초연에 비해 작품 완성도가 높아짐.
	10.9~11. (초연)	완월	장영규(작곡가)	작곡가 장영규의 연출. 재발견되는 강강술래의 미학과 춤사위와 놀이성
	12.5~6.(초연)	향연	조흥동(한국무용가)/ 정구호	궁중무용, 종교무용, 민속무용이 사계절이라는 옷을 입고 새로이 태어남
2016	3.23~27. (초연)	시간의 나이	조세 몽탈보 (프랑스 현대무용가)	동양과 서양, 전통과 현대, 무용과 영상의 크로스오버
	4.16~19.	향연	조흥동/정구호	위의 <향연>과 상동
	6.2~4.	심청	김매자(한국무용가)	김매자의 기존 레퍼토리, 한국무용과 판소리의 가능성을 확장시킴. 춤으로 듣는 소리, 소리로 보는 춤.
	10.6~8.	묵향	윤성주/정구호	위의 <묵향>과 상동

연도	초연 및 재연	작품명	안무/연출	주제 및 개요
2016	11.18~20.	Soul, 해바라기	배정혜	2006년 초연의 기존 레퍼토리. 한국무용의 무속적인 정서와 재즈의 소울풀한 감성을 결합해 동서양의 요소들을 파격적이면서도 세련되게 어우름
2017	2.8~11.	향연	조흥동/정구호	위의 <향연>과 상동
	3.30~4.1.	회오리	테로 사리넨	위의 <회오리>와 상동
	4.27~29.	시간의 나이	조세 몽탈보	위의 <시간의 나이>와 상동
	6.28~7.1. (초연)	리진	김상덕(예술감독)	프랑스인의 시각으로 본 조선의 궁중무희 이야기
	9.21~24. (초연)	춘상	배정혜/정구호	『춘향전』을 이 시대의 청춘남녀의 사랑, 갈등, 이별, 재회로 재창조
	11.10~12.	묵향	윤성주/정구호	위의 <묵향>과 상동
	12.14~17.	향연	조흥동/정구호	위의 <향연>과 상동
2018	5.10~12. (초연)	맨 메이드	신창호	한국무용과 현대무용을 융해하여 인간미와 인공미에 대해 고찰
	6.6~9.	향연	조흥동/정구호	위의 <향연>과 상동
2019	3.15~17.	시간의 나이	조세 몽탈보	위의 <시간의 나이>와 상동
	6.29~30.	묵향	윤성주/정구호	위의 <묵향>과 상동
	10.3~5.	회오리	테로 사리넨	위의 <회오리>와 상동

위의 표에서 나타나듯 2013년부터 2019년까지 최근 약 7년간의 행보를 보면 총 11편의 주요 신작을 제작하였다. 이와 함께 상대적으로 작은 규모로 단원 및 외부 안무가들에게 동시대적인 창작 기회를 제공하기도 하였는데, 2012년 장현수·조재혁, 2013년 정관영·이경옥, 2014년에는 장현수·조재혁·조용진, 2016년 류장현·조용진, 2018년 김설진·이재화 등이 그들이다.

여러 신작 중에서 동시대적인 창작 혁신을 강조하는 작품으로 조세 몽탈보의 <시간의 나이>와 테로 사리넨의 <회오리>를 들 수 있다.

조세 몽탈보의 <시간의 나이>는 2016년 3월 23~27일 해오름극장에서 한 불 수교 130주년 기념 공연으로, 6월 16~24일에는 프랑스 샤요국립극장 ‘포커스 코리아’의 일환으로 공연되었다. 2017년 4월 27~29일, 2019년 3월 15~17일에도 재연되었다.

2019년 3월 15~17일 LG아트센터에서 펼쳐진 국립무용단의 <시간의 나이>는 한국 춤의 컨템퍼러리댄스화를 혁신적으로 추구한 작품으로 설명될 수 있

다. 컨템퍼러리댄스의 주요 특질이라면 분야 간 융·복합을 들 수 있는데, 이는 주로 무용과 타 예술 분야 사이에서 일어나지만 문화적·역사적·사회적인 부분에서도 일어날 수 있다. 실제로 한국무용으로 특성화된 국립무용단과 프랑스 현대무용가 조세 몽탈보가 협업한 <시간의 나이>는 동양과 서양, 전통과 현대를 아우르는 십자형 크로스오버를 실현하고 있다.



[사진] 시간의 나이 (2016.3)

구체적으로 접근하자면, 국립무용단과 조세 몽탈보는 각각 한국과 프랑스라는 국가의 문화를 배경으로 한국무용과 현대무용이라는 서로 다른 장르에서 활동해 왔다. 그 둘의 만남 자체가 도전적인 크로스오버라 할 수 있다. 특히 “전통과 현대는 상충하는 게 아니라 함께 섞이고 공존하는 것이다”라는 조세 몽탈보의 말처럼, 비키니를 입은 여성과 융복(조선 군사 복식)을 입은 남성이 서로 주거나 받거나 우산을 씌워주는 장면은 작품 전체를 관통하는 이미지로 작용한다. 그 밖에도 무용과 영상의 크로스오버 또한 실현되어 있다.

<시간의 나이>는 2016년 초연에 비해 전체적으로 정비된 인상이다. 여기 저기 보강을 거쳐 작품의 완성도를 높였는데 가장 두드러진 보강은 제3장 볼

레로에서 찾을 수 있다. 그 중심에서 장현수는 장악력 강한 몸짓과 기합에 가까운 구음으로 볼레로 음악의 특성, 이를테면 반복 속에 점진을 적절하게 이끌어갔다. 볼레로 특유의 포옹의 힘을 단계별로 끌어올리는 역량을 발휘했다고나 할까. 무대를 중횡무진하며 강한 구음을 지속함으로써 이따금씩 지나치다는^{too much} 느낌이 없지 않았으나, 그녀에 의해 초연 때 허술할 정도로 약했던 제3장 볼레로 부분이 종장으로서 면모를 갖추었다는 점은 높이 평가할 만하다.⁷⁴

74 월간 『춤』, 2019.4.

〈회오리〉는 핀란드 현대무용가 테로 사리넨에게 안무를 의뢰한 작품으로 2014년 4월 16~17일 초연된 이래로 2015년 10월 7~10일, 2017년 3월 30일~4월 1일, 2019년 10월 3~5일(LG아트센터)에 재연되었다. 테로 사리넨은 세계 정상급 무용단인 네덜란드 댄스 시어터, 바체바 무용단, 리옹 오페라 발레단, 마르세유 국립발레단에서 초청안무가로 활동한 경력을 가지고 있으며 지난 10년간 우리나라를 여러 차례 방문하여 인지도와 지명도를 확보하고 있다.



[사진] 회오리 (2014.4)

테로 사리넨은 현대무용과 발레뿐 아니라 일본 전통무용과 부토를 섭렵하였으며 근래에는 경극이나 한국무용에까지 관심을 기울이면서 자기만의 예술적 색깔을 확고히 하고 있다. 자연주의적인 춤이 그것이다. 이는 근원적이고 본질적인 자연스러움이 내재된 춤을 추구하는 것으로, 두 발을 대지 깊숙

이 뿌리내리는 동시에 대기 중으로 떠오르는 영혼을 느끼는 춤이라고 할 수 있다. 자연 친화적인 선을 가진 한국무용과 보편적으로 일맥상통하는 부분이 있으므로 국립무용단이 그를 선택한 것은 현명해 보인다.

서로 다른 장르와 문화의 예술가들이 충돌과 융합을 거쳐 한데 어우러지는 과정을 실현하는 <회오리>는 물결, 전파, 회오리의 세 장으로 진행된다. 횡적인 힘의 탐구인 ‘물결’과 내면의 탐구인 ‘전파’를 거쳐, 외부로의 확장을 이루는 ‘회오리’에서는 테로 사리넨과 국립무용단 단원들의 조화가 폭발적인 힘을 발휘하면서 절정에 이른다.⁷⁵

75 월간 『춤』, 2015.11.

국내 현대무용가나 타 분야 예술가를 초청하여 안무 및 연출을 맡긴 작품도 여럿 있다.

2013년 4월 10~14일 국립극장 해오름극장에서 초연된 <단^뎌>은 현대무용가 안성수와 패션디자이너 정구호의 협업으로 만들어졌다. 이는 국립극장 레퍼토리시즌의 일환으로 발표된 것으로 이후 2014년 5월 31일~6월 6일에도 재연되었다.

안성수는 현대무용가이지만 국립무용단이나 국립발레단과 몇 차례 협업을 통해 장르 융해적인 작품을 선보였다. 이것이 가능한 이유는 그의 안무 스타일, 즉 현대무용의 자유로운 동작 구성에 발레의 섬세한 선형과 한국무용의 순환적 호흡을 아우르는 스타일에 있다. 국립무용단만 하더라도 2005년, 2007년, 2008년에 <틀>을 통해 호흡을 맞춘 경험이 있는지라 안성수의 부담감은 크지 않을 것 같지만 단독적인 대작에다가 정구호의 총연출이라는 새로운 조건이 붙었다는 점을 간과할 순 없다. 패션디자이너 정구호는 꽤 오랫동안 안성수의 조력자로 연을 맺어왔는데, <단^뎌>에서는 전체 콘셉트를 제시하고 세부 요소들을 조율하는 연출가로 전면에 나섰다.

안성수와 정구호 특유의 불필요한 군더더기를 떼어버린 미니멀한 감각이 무용과 무대미술, 조명, 의상 등에서 두드러진다. 하지만 세련미로 승화되기에 다소 단조로운 느낌이 있는데, 지나치게 정돈된 듯한 단조로운 동작 구성으로 인해 그러한 인상이 주도되었다. 한국무용이 현대무용이나 발레만큼

동작 구성이 다채롭지 않다는 것을 감안해도 그러하다. 안성수가 몇 해 전 국립무용단을 위해 만든 〈틀〉과 비교하더라도 안무적 응집력이 떨어졌음을 확인할 수 있다. 이는 무용이 무대미술, 조명, 의상과 같은 시각 요소들과의 구도적인 조화를 지나치게 의식하는 데서 기인한다. 다만 정구호 연출에 안성수 안무가 맞춰주고 있다는 비판도 있다.⁷⁶

76 『댄스포럼』, 2013.5.

2018년 5월 10~12일 LG아트센터에는 신창호에게 안무를 의뢰한 〈맨 메이드^{Man Made}〉를 올렸다. 4차 산업혁명이 불러일으킨 인공지능의 특이점, 가상현실과 현실의 경계, 인간성 상실 등은 현재 인간의 삶 자체를 송두리째 뒤 흔들 수 있다는 위기감을 조성하고 있다. 〈맨 메이드〉는 지식과 기술의 진화, 열망과 욕심의 최대치를 반영하는 작금의 현상과 그 속에 간혀 정체성을 잃어가는 인간에 대해 고찰한다. 이를 픽셀, 인공지능, 글리치(일시적인 시스템 오류), 가상현실 같은 소재를 끌어다가 이미지화한다.

분야 간 융·복합은 한국무용 분야의 국립무용단과 현대무용가 신창호의 협업을 필두로 하여 영상과 가상현실 디자인을 맡은 김재민과 무대디자인을 맡은 이태양, 그리고 음악감독인 강태원 사이에서 총체적으로 이루어졌다. 이를 통해 인공미와 인간미 사이의 괴리를 탐구하는, 절제되고 예민하고 강렬하고 세련된 중심 이미지를 완성할 수 있었다.⁷⁷

77 『이데일리』, 2018.5.24.

안무를 맡은 신창호로서는 오랜 침묵 끝에 국립무용단의 전폭적인 지원으로 또 하나의 대표작을 발표하였다. 한편, 국립무용단 측에서는 한국 춤사위를 근간으로 동시대적인 감각의 한국창작무용을 지향해 온 정체성에 혼란을 보여주고 있는바 앞으로의 융·복합에 재고해야 할 과제를 안게 되었다. ‘컨템퍼러리한 한국창작무용’과 ‘컨템퍼러리 현대무용’은 서로 다른 영역에 있기 때문이다. 이와 동시에, 국립무용단이 다른 무용과 예술 분야의 안무가나 연출가를 끌어들이는 때는 파격적인 반면, 한국무용 전문가를 섭외할 때면 사뭇 신중하고 까다로운 잣대를 제시하고 있지는 않은지 자문해 볼 필요가 있다.⁷⁸

78 월간 『춤』, 2019.2.

한국 춤사위의 고유성과 정통성을 잃지 않으면서 연출적인 면에서 동시대의 세련된 감각을 강조하는 작품은 국내외적으로 매우 두드러진 성과를 거

두었다. 〈향연〉이나 〈목향〉은 국내외적으로 수많은 공연 기록과 티켓 파워를 자랑할 정도로 2010년대 국립무용단의 컨템퍼러리화 과정에서 대표 레퍼토리로 자리매김하였다.

〈향연〉은 2015년 12월 5~6일 해오름극장에서 조홍동 안무, 정구호 연출, 김영숙과 양성옥 협력안무로 초연되었다. 이 작품 이후 여러 차례 재연되었는데 매진 사례로 화제를 모았다. 2016년 4월 16~19일, 2017년 2월 7~11일, 2017년 12월 14~17일에는 국립극장 해오름극장에서 펼쳐졌고, 2018년 6월 6~9일 공연은 예술의전당 오페라극장으로 무대를 옮겨갔다.

국립무용단의 〈향연〉은 전통적인 선과 멋과 흥을 간직하면서도 동시대적인 세련미를 더함으로써 예술적인 가치를 높였다. 21세기의 감각으로 한국무용의 전통을 재구성하였다는 점에서 대중에게도 큰 호응을 일으킬 수 있는 작품이다. 실제로 2015년 초연 당시 가장 먼저 반응한 이들은 일반 관객층이었으며 매해 재연될 때마다 이례적인 매진 행진을 이어가고 있다. 〈향연〉을 더욱 향연스럽게 만드는 요소를 다섯 가지로 주목해 보면 다음과 같다.

조홍동은 정식으로는 열일곱 명, 짧은 기간 전수받은 것까지 합하면 수십 명의 스승에게 배운 만큼 한국 춤사위를 가장 많이 보유한 무용가로 알려져 있다. 그의 춤 자산은 〈향연〉에 고스란히 반영되어 있다. 궁중무, 종교무, 민속무를 망라하여 11개에 이르는 우리 춤의 고유한 선과 멋을 제대로 그려냄으로써 말이다. 이러한 〈향연〉을 찾는 일반 관객층이 두텁고 매해 재공연 때마다 반복해서 관람하는 이도 적지 않다는 점은 시사하는 바가 크다. 그동안 크고 작은 변형을 거쳐온 창작 춤사위에 익숙해지다 못해 식상해진 일반 관객에게 오랜만에 접한 전통 춤사위는 도리어 신선하게 받아들여졌으며 근본에 대한 열망과 기대까지 충족시키고 있다.

우리 가락의 멋과 흥을 고스란히 반영하고 있는 음악도 마찬가지다. 시작하여 3분의 1지점까지는 다소 현대적인 감각으로 편곡된 듯하지만 이 또한 전통 가락을 미니멀하게 덜어내는 작업을 거쳤을 뿐이다. 이후에는 춤에 어울리는 전통적인 가락에 충실하고 있다. 박재록 음악감독은 “구상 단계에서

는 여러 시도를 해볼까도 했지만 연출가와 안무가와 논의 끝에 결국 춤과 어우러지는, 춤을 최대한 살리는 방향으로 가닥을 잡았다”고 한다. 여러 요소가 망라된 총체적인 작품에서 무^舞와 악^樂이 면밀한 상호작용을 통해 묵직하게 중심을 잡아간다는 점에서 고무적이다.

〈향연〉에서 제일 먼저 각인되는 요소라 한다면 아무래도 의상이다. 초연 당시, 6억 1000여만원이라는 무용 작품으로서는 파격적인 제작비였다 그중 3분의 1 이상을 의상비로 소요했다는 점은 화제를 모았다. 연출을 맡은 정구호가 의상디자이너여서인지 가장 공을 들인 부분이기도 하고 결과적으로 작품의 인상을 결정짓는 주요 요소로 작용한다. 200여 벌에 달하는 의상은 전통 한복의 실루엣과 소재를 그대로 살리면서 색감과 디자인에 현대적인 감각을 돋우고 있다.

조명과 무대미술 역시 의상과 맥을 같이하면서 미니멀리즘을 극대화하였다. 조명은 기존의 한국창작무용에서 자주 볼 수 있는, 감정을 풍부하게 표현하는 입체적인 조명을 배제한 채 단순하고 납작한 색 조명을 활용하여 춤의 선과 멋을 돋보이게 하는 데 집중하였다. 무대미술에서는 매듭이 주요 오브제로 등장한다. 전통 공예에서 노리개든, 부채든, 상자든 모든 마무리는 매듭을 짓는다는 데서 영감을 얻어 공간의 짜임새를 마무리 짓는 느낌을 부여하고자 하였다.



[사진] 향연 (2018.5)

〈향연〉은 무용수들이 배워오던 그대로의 전통적인 춤을 추는데도 이를 어떠한 연출로 재구성하느냐에 따라 얼마든지 새로운 이미지를 창출해 낼 수 있다는 실례를 보여주고 있다.⁷⁹

79 국립극장 『미르』, 2018.6.

〈목향〉은 고^故 최현의 ‘군자무’를 바탕으로 하여, 국립무용단 예술감독인 윤성주가 안무를, 그리고 패션디자이너 정구호가 연출 및 디자인을 맡았다. 2013년 12월 6~8일 초연된 이래로 2014년 6월 1~7일, 2016년 10월 6~8일, 2017년 11월 10~12일에 국립극장 해오름극장에서 재연되었으며 2019년 6월 29~30일에는 예술의전당 오페라극장으로 무대를 옮겼다. 윤성주 예술감독은 〈목향〉뿐 아니라 〈그대 논개여!〉를, 2012년 11월 16~18일과 2013년 6월 13~16일에 〈신들의 만찬〉을, 2013년 9월 4~7일에 〈제의〉를 2015년 4월 9~11일에 해오름극장에 올린 바 있다.

특히 〈목향〉의 경우 해외에서도 수차례 공연을 펼친 바 있는데 2018년 2월 홍콩예술축제에 초청받아 전회 매진과 호평을 받았으며, 2016년 6월에는 프랑스 리옹 ‘레 누 드 푸르비에르 페스티벌’에 진출하기도 하였다.

사군자를 소재로 정갈한 선비 정신을 한 편의 수묵화처럼 담아낸 〈목향〉은 서무, 매화, 난초, 국화, 오죽, 종무의 총 여섯 장으로 이루어진다. 한국무용의 전통을 동시대적인 감각으로 재구성하고 있는데, 이를테면 한국 춤사위의 여백의 미와 정중동^{靜中動}을 살리면서 의상, 영상, 조명, 음악 등에서 동서양의 융합과 미니멀한 세련미를 시도하고 있다.

모든 기운이 땅으로부터 일어나는 서무^{序舞}에서는 하얀색 도포를 입은 남성 무용수들이 낮게 깔리는 거문고와 콘트라베이스의 선율에 맞춰 도와 품을 함축한 선비춤을 전개한다. 이어서 이른 봄에 추위를 무릅쓰고 제일 먼저 피어나는 매화^{梅花}의 기개를, 한껏 부풀린 치마를 입은 여성 무용수들이 정갈한 발의 디딤, 유려한 팔의 어름, 말끔한 춤의 선^線으로 그려나간다.

그리고 나서 여름날 화려하진 않지만 그윽한 향을 멀리 전하는 난초^{蘭草}, 늦가을의 추위를 감내하며 고유한 색을 드러내는 국화^{菊花}, 혹한의 겨울에도 선비의 기개처럼 푸른 잎을 잃지 않은 오죽^{烏竹}을 각각 남자, 여자, 남자 위주의

춤으로 형상화한다. 중무^{終舞}에서는 가야금과 바이올린의 합주가 흐르는 가운데, 매·난·국·죽으로 대변되는 사계절 자연의 이치를 대규모의 조화로운 남녀 군무로 풀어간다. 인간과 자연, 음과 양의 어우러짐이 총체적이면서도 자연스럽다.

국립무용단의 <묵향>은 공간이라는 도화지에 춤사위로 선을 그리고, 의상으로 색을 입힌 한 폭의 그림과도 같은 작품이다. 거기에는 전통과 현대, 동양과 서양, 음과 양, 인간과 자연이 어우러져 있다. 때론 정갈하게 응집된 의식과도 같은 느낌을 풍기기도 한다.⁸⁰

80 『댄스포럼』, 2016.11.



[사진] 묵향 (2013.12)

2019년 6월 29~30일 예술의전당 오페라극장에서 초연될 예정이었던 <색동>은 공연을 불과 3주 앞두고 전격 취소되었다. 2018-2019 레퍼토리시즌 중에서도 <색동>은 <향연>과 <묵향>으로 한국무용 매진 사례를 끌어낸 정구호 연출의 신작이어서 화제를 모았으며, 예매율 50%를 넘겨 무용계에서 이례적으로 빠른 판매 속도를 보였다. 『연합뉴스』 2019년 6월 5일자 기사를 보면 “제작진 간 갈등이 임계점을 넘었다. 지난 5월 2일에야 첫 연습 상견례를 했

고, 이후에도 제대로 연습이 이뤄지지 못한 것으로 전해졌다. 김상덕 국립무용단 예술감독은 결국 5월 15일 〈색동〉 공연 제작중단 결정문을 냈다. 국립극장 관계자는 ‘국립무용단 무용수 이외에 외부 무용수를 기용할지, 또 외부 스태프를 쓸지 문제를 두고 갈등이 있었다’며 ‘그러다 연습에 필요한 최소한의 시간을 확보하지 못했다’고 설명했다.” 초유의 사태로 무용계, 관객층, 평단, 언론계에 실망감을 주었으며 국립무용단의 위상과 신뢰도에 오점을 남겼다.

4) 안무가 등용을 위한 기획공연

2000년대 정기공연과 특별공연에서 주목할 점은 국립무용단 레퍼토리의 다양한 확장성을 위해 안무가들을 등용하려는 노력을 보여주었다는 것이다. 이를 위해 중견 안무가를 초청하는 한편 신진 안무가를 육성하려는 시도가 동시에 이루어졌다.

제86회와 제88회 정기공연에서는 중견 안무가 초대전 〈주목-흐름을 눈여겨보다〉란 기획으로 2004년 3월 13~16일 달오름극장에서 김장우·정혜진·최테레사를 초청하였으며, 2005년 3월 24~26일 해오름극장에서 안성수·김영희·정은혜를 초청하였다.

정기공연이 아닌 특별공연에서는 이러한 성향을 더욱 명확하게 확인할 수 있다.

배정혜 단장 겸 예술감독 체제였던 2001년 시작된 〈바리마리 춤춤 디딤새〉는 관객으로 하여금 한국 춤을 보다 쉽고 편안하게 이해할 수 있도록 하는 취지로 기획되었다. 전통춤에 대한 한 가지 주제로 단원들이 전통 무용이나 이에 기반한 창작 춤을 선보이는 가운데 해설이나 관객과의 대화를 곁들이기도 하였다. 2000년대 내내 한 해도 거르지 않고 매해 개최된 대표 안무가 발굴 및 양성 프로그램으로, 국립무용단 단원들과 외부 한국무용가 그리고 현대무용가에 이르기까지 무용가들을 폭넓게 끌어들이어서 더욱 젊고 신선하며 실험적이고 동시대적인 창작을 지향함으로써 일련의 성과를 거두어왔다.

김현자 단장 겸 예술감독에 의해 2013년에 시작된 〈동동〉 시리즈는 젊고

창조적인 실험 무대로 자리 잡아갔다. 여기서 동동은 새로운 봄과 젊은 생명력을 상징하는 동^동과 생동감 넘치는 에너지로 움직인다는 동^동이 합쳐진 말이다. 대규모 창작 무용을 지향하는 정기공연과는 차별화된, 작고 기발한 창작 무용을 선보임으로써 관객에게 좀 더 가까이 다가가려는 목적을 지니고 있다. 2003년부터 2005년까지는 <동동 2030>이란 명칭을, 2006년과 2009년에는 <떠오르는 안무가, 동동 2030>이란 명칭을 사용하였다.

2000년대 기획공연은 서로 연관성을 띠면서 창작적인 레벨업을 지향하고 있다는 점에서 고무적이다. 이를테면 <바리바리 춤춤 디딤새>와 <동동>은 비교적 젊은 무용가들에게 창작 기회를 제공하거나 현대무용 분야의 창작자를 초청하는 등 젊고 혁신적인 무대로 운영되었으며 한 단계 레벨업된 기획공연인 <안무가 페스티벌>을 거쳐 최종적으로 <틀·공>과 같은 더블빌 공연으로 귀결되었다.

2010년대에 들어서도 안무가 육성을 위한 크고 작은 기획공연이 이어졌다. 2012년 국립극장 예술가 시리즈로는 6월 27~29일 해오름극장에서 장현수 안무의 <팜프파탈>과 11월 29~30일 달오름극장에서 조재혁 안무의 <이상증후군>이 발표되었다. 2013년에는 정관영 안무의 <젠틀맨>(2.22~24. 달오름극장)과 이경옥 안무의 <21C 안테르센-빨간구두 셔틀보이>(4.9~13. 하늘극장)가 펼쳐졌다. 2014년 하늘극장에서 펼쳐진 ‘국립무용단 콜렉션’에서는 장현수 안무의 <팜프파탈>(1.10~11), 조재혁 안무의 <이상증후군>

[표] 국립무용단의 창작육성 기획공연(2000~2012년)

기획공연	일시 및 장소	안무자
바리바리 춤 디딤새	2001.8.14~9.2 / 별오름극장	오레지나, 이현주, 김향, 우재현, 전지희, 웅경일, 이윤경
	2002.8.6~22 / 별오름극장	장현수, 정길만, 임현미, 윤명화, 백형민, 김윤진
	2003.8.3~23 / 별오름극장	이화석, 김추자, 김진영, 박재순, 윤성철, 서정숙, 김윤규
	2004.8.7~24 / 별오름극장	정용진, 박영애, 이금용, 이현경, 김정웅
	2005.8.10~20 / 별오름극장	김미란, 정소연, 추현주, 이미희
	2006.8.2~27 / 별오름극장	김은이, 홍은주, 김남용, 최준명, 노문선, 심현주, 이지영, 이해경

기획공연	일시 및 장소	안무자
바리바리 춤 디딤새	2007.7.25~8.16 / 별오름극장	여미도, 류장현, 문창숙, 박기환, 김선영, 태혜신, 유영수
	2008.7.23~8.14 / 별오름극장	박종현, 엄은진, 김윤희, 장윤나, 장지영, 정현숙, 황재섭
	2009.7.22~8.9 / 달오름극장	최정호, 박윤정, 이현주, 김재승, 김남용
	2010.8.11~15 / 별오름극장	문창숙&백형민, 여미도&윤성철
	2011.7.6~24 / 별오름극장	문창숙, 김현전, 오현주, 박한울, 이해현, 리휘
	2012.7.4~19 / 별오름극장	김영찬, 이현주, 박영애, 전도현, 백재화
동동	2003.12.2~6 / 달오름극장	백형민(연출), 정길만, 이현주, 우재현, 장현수
	2004.12.15~19 / 달오름극장	이화석, 박재순, 이윤경, 백형민
	2005.12.14~18 / 달오름극장	윤성철, 김윤진, 김진영, 임현미
	2006.12.7~13 / 달오름극장	이현경, 김정웅, 윤명화, 박영애
	2009.6.18~19 / 달오름극장	조남규(예술감독)
안무가 페스티벌	2007.11.28~12.8 / 달오름극장	이지영, 김남용, 정소영, 홍은주, 이해경, 이미희, 안성수, 김윤진, 김윤수
틀·공	2008.3.6~8 / 해오름극장	<틀> 안성수 / <공> 김윤수

(1.17~18), 조용진 안무의 <기본활용법>(1.24~25)이 공연되었다. 2016년 하늘극장에서 펼쳐진 류장현 안무의 <칼 위에서>(1.20~23)와 조용진 안무의 <기본활용법>(1.21~23)도 빼놓을 수 없다.

2018년 <넥스트 스텝>(3.15~17)이라든지 2019년 <넥스트 스텝II>(3.15~17)등을 통해 신진 창작자 발굴 및 육성을 위한 기획공연이 이어졌다. 한층 업그레이드된 기획으로는 중극장 레퍼토리 공연으로 2018년 달오름극장에서 펼쳐진 김설진 안무의 <더 룸>(11.8~10)이라든지 이재화 안무의 <가무악칠채>(11.22~24)를 들 수 있다.

5) 시민을 위한 대중적인 기획공연

2006년 4월 29일부터 5월 7일까지 진행된 <짱구가 보여주는 요절복통>(배정혜 총감독, 이지영·여미도·박영애 안무)은 춤을 통해 어린이들에게 전하는 문화예술 교육의 일환으로 기획되었다. 어린이 무용극으로의 확장이 두드러진 가운데 ‘1장 짱구가 바다로 떠나요’ ‘2장 짱구가 달나라 토끼를 만나면?’ ‘3장 슬플 때는 짱구처럼 춤춰요’ 등으로 프로그램이 구성되었다.

국립무용단이 2011년 가족의 달 5월을 맞아 선보인 신작 〈프린세스 콩쥐〉는 어린이를 포함한 가족 단위의 관객들이 즐겁게 향유할 수 있는 댄스뮤지컬이다. 국립무용단은 그동안 전통춤을 계승하되 이를 동시대에 맞는 창작춤으로 승화시키는 작업을 펼쳐왔다. 더 나아가 이렇게 만들어진 우리 춤의 우수성을 일반 관객에게 널리 소개함으로써 잠재적인 무용 향유층을 증가시켜 왔다. 국립무용단체로서 예술성과 대중성의 균형을 잡는 작품을 만들려는 노력도 게을리하지 않았다. 〈프린세스 콩쥐〉의 경우 어린이를 포함한 가족 단위의 관객들을 불러 모을 수 있는 작품으로 대중성이 짙은 편이다.⁸¹

81 국립극장 『미르』, 2011.6.

한국춤의 감상 기회를 활짝 열어놓은 마티네 공연인 정오 시리즈는 2011년 중하반기에 시작되어 몇 년간 지속되었다. 뉴욕의 공연 현장을 찬찬히 들여다보면 흥미로운 기획을 찾아볼 수 있는데 그중 '마티네^{matinée}'라는 것이 있다. 낮 공연이라는 뜻으로 주로 밤에 펼쳐지는 포멀^{formal}한 공연에 비해 훨씬 더 편안하고 유연한 분위기를 지니고 있다. 티켓이 저렴하다는 장점도 있어서인지 남녀노소 할 것 없이 다양한 관객이 들어서곤 한다. 우리나라에서도 근래 들어 마티네 공연이나 마티네 콘서트의 형태를 종종 접할 수 있다.

2011년 시작된 정오 시리즈는 〈정오의 춤 판타지〉 〈정오의 판타지〉 〈정오의 춤〉 등으로 이름이 바뀌었다. 우선 〈정오의 춤 판타지〉는 2011년 7월 12일부터 12월 13일까지 8차례 펼쳐졌다. 〈정오의 판타지〉는 2013년 상반기에 4차례(3.21~22, 4.18~19, 5.16~17, 6.20~21) 펼쳐지다가 〈정오의 춤〉으로 이름을 변경하여 하반기에 5차례(8.15, 9.26~10.1, 10.17~18, 11.21~22, 12.12~13) 펼쳐졌다. 이후에도 계속 〈정오의 춤〉이란 이름으로 2014년 8차례(3.27, 4.17~18, 5.29, 6.26, 9.25, 10.30, 11.27, 12.24~25) 펼쳐진 바 있다. 모두 하늘극장에서 1만~2만 원 정도의 티켓 가격으로 운영되었다. 2011년 11월 공연의 경우 국립무용단의 주요 레퍼토리 중 짧은 작품에 해당하는 '궁궐' '품' '춘설^{春雪}' '부채춤' '한량무' '장고춤' '신라의 기상' '삼고무' '오고무' 등을 펼친 바 있다.⁸²

82 『댄스포럼』, 2011.12.

'문화가 있는 날' 공연은 하늘극장에서 무료로 제공되는 공연으로 2014

년 7차례(1.29, 3.26, 5.28, 6.25, 9.24, 10.29, 11.26), 2015년 4차례(4.29, 7.29, 8.26, 10.28), 2016년 2차례(5.25, 8.31), 2017년 1차례(3.29) 있었다.

2018~2019년에는 명절기획시리즈 <추석 만월>과 <설-바람>이 각각 우리 민족 최대의 명절인 추석과 설에 공연되었다.

새로운 밀레니엄과 함께 국립무용단은 시대적 요구에 따라 그 이상의 역할을 부여받게 되었다. 동시대적인 창작 경향을 수용하여 일반 관객을 끌어모을 수 있는 예술성과 대중성을 모두 함양한 레퍼토리를 제작해야 하며 더 나아가서 세계 무대에서 우리 춤의 우수성을 널리 알릴 수 있는, 한국을 대표하는 국립무용단으로서의 역할이 그것이다.

새로운 시대에 혁신적인 창작 경향을 수용하려는 시도를 가시화하였다. 신작 창작과 더불어 국내외적으로 국립무용단의 브랜드 가치를 높여줄 대표 레퍼토리를 확립하려는 노력도 적극적으로 이루어졌다. 정기공연에 단원 안무가와 외부 안무가를 적극 등용함으로써 한결 젊은 감각의 동시대적인 경향을 수용하려는 노력을 게을리하지 않았다. 그동안 국립무용단의 정기공연 작품들은 단장 겸 예술감독이 주로 안무를 해왔는데, 안무 능력을 인정받은 단원들이라든지 외부에서 실력을 인정받은 중견 안무가와 신진 안무가들을 정기공연에 참여시키기도 하였다.

또 다른 주목할 만한 변화는 2000년에 배정혜 단장 겸 예술감독의 취임과 함께 책임운영체제로 들어섰다는 것이다. 이전처럼 국가 재원에만 의존할 수는 없으며 자체적으로 유의미한 수익 창출을 통해 어느 정도 운영 자립도를 확립해야 했다. 이에 따라 객석점유율이나 유료 관객층에 대한 관리가 상당히 중요해졌다. 배정혜 취임 후 첫 정기공연에서 창단 38년 만에 관객 중 유료 관객 비율이 처음으로 80퍼센트를 기록했다는 점은 달라진 면모를 확인시킨다.

국내외 무대의 경쟁력 확보라는 측면에서 본격적으로 전문적인 홍보 마케팅이 이루어졌다. 이는 특히 해외 공연에서 두드러진 성과를 거두었다. 이전에도 국립무용단의 해외 공연은 활발했으나 외교부나 대사관 등의 지원을

바탕으로 하는 문화사절단의 역할이 강했다고 한다면, 이제는 본격적으로 홍보 마케팅의 전문성을 강화하여 국립무용단의 콘텐츠를 세계에 알리는 방향으로 나아갔다. 이 시기에 진정한 의미로 한국무용의 세계화가 실현되었다고 할 수 있다.

2012년 안호상 극장장 체제에 들어서는 한발 더 나아가 ‘한국창작무용의 컨템퍼러리화(化)’라는 업그레이드된 목표를 향해 나아갔다.⁸³

83 심정민, 「한국무용창작의 컨템퍼러리화(化), 그 성과와 과제」

최근 무용계의 화두는 융·복합이다. 전 세계적으로 주도적인 무용 경향이 라고 한다면 컨템퍼러리댄스(Contemporary Dance)인데 그 주요 특질이 두 개 이상의 분야 간 융·복합이기 때문이다. 우리나라 국공립 무용단체들 역시 이러한 추세에 동참하고 있다. 그중에서도 국립무용단은 한국무용을 전문으로 하면서도 가장 적극적으로 분야 간 융·복합을 시도하고 있다. 2010년 들어서 국내의 현대무용가인 안성수, 테로 사리넨, 조세 몽탈보뿐 아니라 패션디자이너 정구호, 작곡가 장영규 등에게 안무나 연출을 의뢰하여 컨템퍼러리한 한국 창작무용에 대한 지향을 표명해 왔다. 무용계의 찬반양론을 뒤로하고 가장 빠르게 반응한 것은 일반 관객이다. 일단 공연장을 찾는 관객 수가 증가한 데다가 젊은 관객층이 많아졌다는 점은 더욱 고무적이다. 이 같은 현상은 국립무용단이 작품 제작 방향을 설정함에 있어 다음과 같은 사항을 고려해야 함을 역설하고 있다. 컨템퍼러리한 한국창작무용과 현대무용은 각각 서로 다른 영역에 놓여 있기 때문에 국립무용단은 그들 스스로 정체성의 혼란을 겪지 않으면서도 적절하게 타 장르 및 예술과의 융·복합을 끊임없이 고민해야 한다는 것이다.

06 맺음말

국립무용단은 우리나라 문화예술계를 대표하는 국립무용단체로서 국내외에서 한국무용의 위상을 높이는 일등공신 역할을 해왔다. 창단 58주년을 맞이한 국립무용단이 급변하는 정세 속에서 앞으로도 주도적이면서도 의미 있는 활약을 이어가기 위해서는 한국무용의 고유성과 국립무용단의 정체성 그리고 동시대적인 경향 사이에서 균형 감각을 갖는 것이 매우 중요해졌다. 그리고 국립무용단은 언제나 그러했듯 여러 시도를 통해 그 절충점을 찾아가고 있다.

국립무용단은 1962년 무용가들의 낮은 사회적 인식과 취약한 창작 환경을 개선하고자 하는 절실한 목적으로 창단되었으나 전문적인 직업단체로서의 면모를 확립하지는 못하였다. 1973년 장충동 국립극장 개관과 함께 국립무용단은 국립발레단과 분리 독립되었으며 이에 따라 발레로 기울어졌던 작품 성향에서 벗어나 한국적인 무용극을 추구하였다. 송범 단장은 그 초기에 고전설화를 바탕으로 한 무용극을 다수 창작하였다가 1970년대 말부터 보다 다양한 소재와 춤 형식을 시도하는 무용극으로 나아갔다. 1980년대 들어서는 극 중심의 무용극에서 춤 중심의 무용극으로 변화하였다. 무용가들의 기량과 지식 수준이 향상됨에 따라 한국 춤사위의 다양한 탐구를 통해 질적 향상을 도모하였으며 이는 자연스럽게 춤 중심의 표현을 가능케 하였다. 1992년 조흥동 단장 겸 예술감독이 포스트-송범 시대를 열게 됨에 따라 춤이 강조된 무용극 시대로 들어섰으며, 보다 다양한 창작 무용극이 활성화되었다.

1995년 국수호 체제에서 국립무용단은 서사 구조에 치우친 무용극보다는 인간의 보편적 정서를 표현하고 우리 춤의 세계화 가능성을 타진하고자 다양한 시도가 단행되었고 그중 일부는 상당히 혁신적이라는 평가까지 이끌어냈다.

2000년 배정혜 단장 겸 예술감독의 취임과 함께 책임운영체제로 들어섰으며 이에 따라 자체적인 수익 창출을 통해 운영 자립도를 어느 정도 확립해야 했다. 이후 동시대에 혁신적인 창작 경향을 수용하려는 노력과 국립무용단의 브랜드 네임을 높여준 레퍼토리 개발은 물론, 한국무용의 우수성을 국내외에 널리 알리는 역할과 단원 및 외부 안무가 등용을 통한 안무 수용력 확대 등도 동시에 이루어졌다. 2012년 안호상 극장장 체제로 들어서서는 ‘컨템퍼러리한 한국창작무용’이라는 업그레이드된 목표를 설정하였다. 두 개 이상의 분야 간 융·복합을 주요 특질로 하는 이러한 경향은 국립무용단으로 하여금 혁신적인 창작 시도를 하도록 자극했다. 한국무용의 고유성이나 국립무용단의 정체성이 흔들린다는 우려가 없지 않았으나 동시대적인 창작 경향에 더는 뒤처질 수 없다는 의식이 더욱 강했던 것으로 여겨진다.

올해로 창단 58주년을 맞이한 국립무용단은 우리나라를 대표하는 문화 예술 단체로서 국내외에서 셀 수 없을 정도로 많은 공연 활동을 펼쳐왔다. 21세기 들어서는 무용계뿐 아니라 대중적으로, 더 나아가 세계 주류 무대에서 소통할 수 있는 창작물을 만들고자 하는 의지를 강력하게 표명하고 실천해 왔다. 현재 국립무용단이 가지고 있는 경쟁력은 다양한데 다음과 같이 정리할 수 있다.

우선, 우리의 전통적인 춤을 현대적으로 재창조하고 있다. 현대의 한국 창작무용은 신무용으로부터 시작되었다고 해도 과언이 아니다. 1926년과 1927년 이시이 바쿠의 내한공연에 고무된 최승희와 조택원은 그의 문하에서 현대무용을 배운 후 서구식 현대무용에 한국의 전통춤을 아우르는 일련의 작품 세계를 펼쳐갔다. 신무용은 이후 한국창작무용에서 주요한 계보를 이루며 발전해 왔다. 그 계보의 중심에 서 있는 국립무용단은 전통적인 춤을 고수하기보다 그것을 현대적인 감각으로 재창조하는 작업을 펼쳐왔다. 21세기

들어서는 동시대의 혁신적인 창작 경향을 수용하려는 노력이 두드러진다.

두 번째, 한국 춤에 내재한 원리적 특질은 상당한 경쟁력을 갖는다. 공간에 획을 긋는 듯한 춤사위, 대지에 친밀한 낮은 무게중심, 자연스럽고 순환적인 호흡, 마음으로 춘다는 느낌, 안으로 응집하는 에너지 등은 모두 한국춤에 내재하는 특질이다. 이는 춤 동작이라기보다 더 정확한 말로 춤의 근본적 원리에 해당하는데 이런 원리야말로 발레나 모던댄스 같은 서구의 춤과는 차별화된 우리 춤만의 고유성이라 할 수 있다.

세 번째, 다양한 색깔의 레퍼토리를 제작하려는 노력을 기울이고 있다. 국립무용단은 그동안 전통을 보다 능동적으로 재창조하는 작업을 통해 스펙터클한 창작품을 만들어왔다. 이를 큰 뼈대로 유지하면서 동시에 작금의 급변하는 무용계의 추세에 적응하려는 의지를 적극적으로 내비치고 있다. 이 시대가 요구하는 예술 코드까지 담아내는 탐구의 노력을 아끼지 않은 것이다.

네 번째, 국립무용단이 가진 가장 큰 자산이라 한다면 무용수들을 꼽을 수 있다. 그들은 탄탄하고 유려한 기본기, 농후하고 맛깔스러운 표현, 압도적인 무대 장악력 등에서 출중한 기량을 자랑한다. 이와 더불어, 국공립단체라면 무용수의 외형적인 면도 무시할 수 없는데, 춤이라는 공연예술에서 시각적인 측면은 매우 중요한 요소로 작용하며 이러한 춤에서 가장 직접적으로 보이는 매체가 무용수의 몸이기 때문이다.

마지막으로, 우리 무용단들에서는 흔치 않은 전문적인 공연 기획과 홍보·마케팅이 이루어지고 있다. 이러한 전문 인력과 시스템은 국내외적으로 한국을 대표하는 국립무용단체로서 연간 상당수의 공연을 가능케 하며 두드러진 성과를 거두게 하는 제반 요소로 작용해 왔다. 더 나아가, 우리나라 문화예술의 관련 기관과 관계자들의 다각적이면서도 광범위한 공공의 노력 역시 병행되어야 할 것이다.⁸⁴

이와 같이, 국내외적으로 소통할 수 있는 한국창작무용의 조건에서 국립무용단은 상당 부분 경쟁력을 갖고 있다. 전통적인 춤을 현대적으로 재창조해 가는 과정을 거치고, 한국 춤사위에 내재한 원리적 특질을 잘 활용하는가

84 심정민, 「현대적인 한국무용극의 세계화 조건, 독자성과 보편성-국립무용단을 중심으로」, '국립극장 포럼' 2009.7.6.

하면, 다양한 색깔의 레퍼토리를 제작하기 위한 노력과 전문적인 공연 기획이나 홍보·마케팅 역시 확립하고 있다. 국립무용단의 58년간의 성취는 단체의 개별적인 성과를 넘어 우리 무용계, 더 나아가 우리 문화예술계의 공공적인 성과로 인식될 만큼 주요하고 가치 있는 것이다.

참고문헌

단행본

- 강이문, 『한국 무용문화와 전통』, 현대미술사, 1976.
 국립극장 편, 『국립극장 30년』, 국립극장, 1980.
 국립극장 편, 『국립극장 50년사』, 태학사, 2000.
 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 태학사, 2010.
 김경애 외, 『우리 무용 100년』, 현암사, 2002.
 김기제 편, 『한국연예대감』, 성락문화사, 1962.
 김상태, 『한국문화사』, 교문사, 1997.
 김영희 외, 『한국춤사』, 보고서, 2014.
 김태원, 『예술춤 시대의 진동』, 현대미술사, 1997.
 대한민국예술원 편, 『예술원 50년사』, 대한민국예술원, 2004.
 서울시사편찬위원회 편, 『서울역사총서8-서울공연예술사』, 서울시, 2011.
 신용하 외, 『한국 사회사의 이해』, 문학과지성, 1995.
 심정민, 『무용비평과 감상』, 민속원, 2015.
 심정민, 『무용비평이란 무엇인가』, 삼신각, 2004.
 심정민, 『우리시대를 빛낸 무용가들』, 에스프레소북, 2017.
 이해람 편, 『한국연극무용영화사』, 대한민국예술원, 1985.

논문

- 구은희, 『한국 창작무용에 나타난 표현주의적 경향에 대한 연구』, 이화여자대학교 석사논문, 1982.
 심정민, 『방송영상물로 조명된 최승희의 삶과 춤』, 『한국영상문화학회』, 2012. 19호.
 엄은진, 『국립무용단의 정기공연 작품변천사 고찰』, 경기대학교 석사논문, 2012.
 이은숙, 『한국 무용 비평계 등단과정 현황 연구』, 경성대학교 석사논문, 2010.
 이정화, 『한국무용극의 흐름에 관한 연구』, 숙명여자대학교 석사논문, 2003.
 전해정, 『1980년대 춤문화의 형태와 특색에 관한 연구』, 이화여자대학교 석사논문, 1993.

잡지 및 간행물 등

- 국립극장 『미르』, 2010.12.
 국립극장 『미르』, 2011.6.
 국립극장 『미르』, 2018.6.
 『댄스포럼』, 2007.10.
 『댄스포럼』, 2011.12.
 『댄스포럼』, 2013.5.
 『댄스포럼』, 2016.11.
 『댄스포럼』, 2019.3.
 『춤』, 2015.11.
 『춤』, 2016.12.
 『춤』, 2017.1.
 『춤』, 2018.12.
 『춤』, 2019.2.
 『춤』, 2019.4.
 프로그램북 <코리아 환타지III 밀레니엄 로드>(국립무용단, 2008.5.17~21)
 프로그램북 <춤, 춤향>(국립무용단, 2008.9.17~20)
 『동아일보』, 1962.4.4.
 『연합뉴스』, 2019.6.5.
 『이데일리』, 2018.5.24.
 『조선일보』, 1962.4.3.
 『한국일보』, 1984.8.17.
 심정민, 『한국무용창작의 컨템포러리화(化), 그 성과와 과제』, 『한국춤평론가회 신무용 90주년 특별세미나』, 2016.11.15.
 심정민, 『현대적인 한국무용극의 세계화 조건, 독자성과 보편성-국립무용단을 중심으로』, 『국립극장 포럼』 2009.7.6.
 『문학비평용어사전』, 한국문학평론가협회, 2006.
 국립발레단, <http://www.kballet.org>.
 국립극장 > 국립무용단, <http://www.ntok.go.kr/dance>
 국립극장, <https://www.ntok.go.kr/kr/Introduction/H/History/indexA>

한국음악의 미래를 위한 국립국악관현악단의 여정

국립국악관현악단사

임혜정

서울대학교 국악과 강사

- 01 여는 말
- 02 국립국악관현악단의 창단 배경
- 03 국립국악관현악단의 초기 활동이 지니는 의미(1995~2000)
- 04 국립국악관현악단으로서의 정체성 확립(2000~2005)
- 05 한국적인 미의 완성을 위한 국립국악관현악단의 도약(2006~2011)
- 06 국립국악관현악단, 현대 한국음악의 중심에 서다(2012~2018)
- 07 맺음말: 한국음악의 무한한 가능성을 위한 국립국악관현악단의 여정

01 여는 말

한국 고유의 악기를 중심으로 편성된 관현악단으로서, 우리나라에서 유일하게 국립단체로 존재하는 국립국악관현악단은 국립극장의 전속단체로 1995년에 설립되었다. ‘국악관현악단’이라는 이름을 사용한 최초의 관립 단체인 서울시국악관현악단이 1965년에 창단되었고, KBS국악관현악단은 1985년에 창단되었다. 이들과 비교할 때, 국립국악관현악단의 출발은 비교적 늦은 시기였다는 것을 부정할 수 없겠다. 그럼에도 불구하고 창단 초기부터 오늘날까지 이 시대의 음악으로 전통음악을 새롭게 해석하려는 국립국악관현악단의 활동은 현대 국악사의 중요한 흐름으로 자리 잡았다. 이는 국립국악관현악단 소속 단원들이 각고의 노력을 기울여온 그간의 여정 덕분이라 할 수 있겠다. 한국인의 정체성을 표현하는 음악을 지향함과 동시에, 한국 음악의 무한한 가능성의 제시를 위해 힘써 온 국립국악관현악단의 25년간을 국립극장 70주년을 맞아 회고해 보고자 한다.

02 국립국악관현악단의 창단 배경

1) 국립극장과 ‘국악관현악단’

국립국악관현악단의 창단과 관련해서는 여러 가지 배경을 고려해 보아야 할 것이다. 우선, 국립극장의 설립과 이후의 역사, 그리고 소속 단체들과 관련된 부분이다. 1950년 개관 당시의 문화예술계 인사들은 국립극장이 이상적인 예술을 실행하는 무대가 되기 위해서는 연극단 외에도 다른 예술과 관련된 단체, 그중에 국악과 관련된 단체도 포함되어야 한다는 의견을 제시하기도 했다. 초대 국립극장장이던 유치진은 「국립극장론」이라는 글에서 다음과 같이 적고 있다.

어떻게 해야만 우리가 이상^{理想}하는 예술을 국립극장의 무대에서 창조하느냐가 새해에 내게 짊어지워진 커다란 과제며 따라서 우리 이원^{梨園}의 하나의 숙제일 것이다. [중략] 국립극장장은 그 건물을 유지하는 한편 극장 예술단체인 연극단을 비롯하여 합창단·심포니·무용단·국악·오페라 단체를 육성해야 한다. 그래야만 국립극장의 면목을 세울 수 있을 것이다.⁰¹

⁰¹ 유치진, 「국립극장론」,
『동량유치진전집 8』,
서울예대출판부, 1993, 51~52쪽.

그러나 국립극장 출범 당시 예산 부족의 문제, 곧이어 발발한 한국전쟁 등으로 인하여 부설 예술단체에 관한 논의가 더는 이어지지 못했다. 이후 1962년 1월 15일자로 정부에 의해 각령^{閣令} 제379호로 국립극장에 전속단체 설치

근거법이 공포되었고, 같은 해에 국립극장의 전속단체로서 국립극단 외에 오페라단, 국립국극단(현 국립창극단), 국립무용단 등이 창단되었다. 이들 단체 중 국립국극단의 창단은 국극의 정립을 목적으로 설치되었고⁰², 소속 단원은 판소리 명창들을 중심으로 채워졌다. 그러나 국립창극단의 공연을 위해서는 기악 반주가 필요한 경우가 많았으며, 이는 당시 활동하는 음악인들을 객원으로 초빙해서 충당해 나갔다. 일례로 1965년 2월에 개최된 국립창극단의 제8회 〈오대가전 특별찬조 민속놀이〉 공연에는 반주자로 이충선·김광식·이정업 등이 참여했으며, 1969년 9월에 개최된 국립창극단의 제13회 〈심청가〉 공연에는 반주로 이정업·지영희·한갑득·성금연·서용석·박동현·김광식 등이 참여했다.

1973년 여름에는 장충동 신축 국립극장이 1500석의 객석을 지닌 큰 무대로 완공되었고⁰³, 이는 곧 국립창극단의 공연에서 반주 음악 규모가 확대되는 것으로 이어졌다. 국립극장의 공연 기록에 따르면 1974년 3월에 개최된 제19회 〈수궁가〉 공연에서는 박범훈이 지휘를 담당한 것으로 나온다. 역시 같은 해 10월에 개최된 〈수궁가〉 공연에서는 서울시립국악관현악단이 반주를 담당했다. 즉, 이전보다 커진 무대 규모로 인해 창극 공연의 반주 음악 역시 지휘자가 이끄는 국악관현악으로 확대되고 있었던 것이다. 이후 1995년 국립국악관현악단이 창단되기 이전까지 박범훈 외에 이상규·김영동·한상일 등이 국립창극단 공연에서 지휘 역할을 맡으며 반주 악단을 이끌었던 것으로 확인된다.

한편, 1980년대에 들어서면서 국립극장은 적극적으로 다양한 국악 무대를 마련하고자 했다. 1983년부터 국립창극단이 마련한 일요상설무대에서는 〈판소리감상회〉와 창극 외에도 민요, 기악 연주, 가곡, 시조, 범패 등을 선보였던 것을 그 예로 들 수 있겠다.

이처럼 국립극장 공연에 국악 연주자들에 대한 필요성이 높아지면서 1987년 1월에는 국립창극단 내에 기악부를 설치하게 되었다. 이들은 국립창극단의 정기공연과 특별기획 공연의 반주음악을 담당하는 것은 물론이고 당시

⁰² 전성희, 국립극장 편, 『국립창극단사』, 『국립극장 50년사』, 태학사, 2000, 259쪽.

⁰³ 새로 지어진 당시의 국립극장 규모와 관련해서는 유민영, 「환갑 맞은 국립극장, 되돌아보다」, 『국립극장 60년사』, 태학사, 2010, 83쪽 참조.

국립극장의 상설무대에서 이루어지는 국악 공연 역시 담당하게 했다.

그러나 국립창극단 기악부의 적은 인원수만으로는 국립극장 공연 작품들의 음악을 담당하는 것에는 한계가 있었다. 1990년에 이루어진 국립창극단의 제73회 정기공연 〈달아 달아 밝은 달아〉의 경우를 살펴보면, 기악반주는 수성가락만이 아닌 극적 분위기의 고양을 위해 서곡, 간주곡, 합창 등 서양의 오케스트레이션 기법까지 추구하고 있었다. 즉, 반주음악의 역할을 넘어서서 별도의 음악 양식을 가진 오케스트레이션 기법 구사가 가능한 음악이 요구되고 있었던 것이다. 이러한 상황은 국립국악관현악단의 창단과 관련된 다음 기사에서도 확인할 수 있다.

내년에는 국립국악관현악단이 생기게 될까. 문화체육부가 신규로 요구한 95년도 예산안에 국립국악관현악단 창단을 위한 신규 사업 예산 5억 9천만 원이 책정돼 있어 관심을 모으고 있다. 국립국악관현악단 창단은 수년 동안 국립극장의 숙원사업이었다. 국립극장 산하단체인 창극단과 무용단 공연에는 국악관현악반주가 필수적이기 때문. 그러나 현재 국립극장에서는 국악반주 단원으로 20명을 채용하고 있을 뿐이어서 중요 공연이 있을 때면 중앙국악관현악단 등 민간 관현악단을 초청하거나 객원 악사들로 충당해 왔다. 이번에 문체부 예산안에 국립국악관현악단 창단부문이 반영된 것은 한국 고유의 장르인 창극과 한국무용에 대한 특별한 관심과 육성책이 필요하다는 국립극장의 강력한 요구에 의한 것이다. 국립극장은 지난해부터 창극육성연구회를 발족시키는 등 창극을 한국의 오리지널리티를 지닌 장르로 발전시키기 위해 노력을 기울여 왔다. 판소리에 연기와 무용이 가미된 전통 종합 가무극인 창극을 중국의 경극, 일본의 가부키, 이태리의 오페라, 미국의 뮤지컬과 어깨를 나란히 할 수 있는 세계적인 장르로 정착시키겠다는 것이다. 국립극장은 현재의 기악부에 33명을 증원시켜서 단원 53명의 명실상부한 관현악단으로 발족시키고 보다 수준 높은 공연을 펼치겠다는 계획을 갖고 있다.⁰⁴

04 『경향신문』 1994. 6. 30.

이렇게 국립극장에서 이루어지는 창극 및 무용 공연의 발전에 따른 반주 음악 변화의 요구에 응할 수 있는 악단의 필요성, 다양한 국악 공연의 필요성 등은 국립극장 전속단체로서 연주 시스템을 마련하는 것으로 이어졌다. 그리고 설립 초기부터 꾸준히 표명해 온 국립극장의 ‘한국적’ ‘민족적’ 예술이라는 지향점을 위해, 그 연주 시스템은 곧 우리 고유의 악기를 중심으로 하는 국악관현악단이 된 것이다.

2) 국악관현악에 대한 시대적 요구와 국립국악관현악단의 창단

1995년, 국립극장이 설립된 지 45주년을 맞이하던 해에 국립국악관현악단은 국립극장의 일곱 번째 산하단체로 창단되었다. 박범훈이 단장 겸 음악감독으로 선임되었고, 46명의 연주단원이 오디션을 통해 선발되어 1995년 1월 1일자로 그 첫걸음을 내딛게 되었다.

이러한 국립국악관현악단의 창단 배경으로는 우선 앞에서 언급한 바와 같이 국립극장 내부적인 요소를 들 수 있겠다. 국립극장에서 기획되는 각종 국악 관련 공연에서 이를 뒷받침해 줄 연주 시스템이 부재했고, 그 해결책으로 국립국악관현악단이 창단되었다는 것은 부정할 수 없다. 그러나 이는 『국립극장 60년사』에 수록된 「창단 15년, 국립국악관현악단이 걸어온 국악 창작의 길」에서 송혜진이 언급한 바와 같이 기존의 국립 국악 전문기관(국립국악원) 외에 또 하나의 국립 전통음악단체가 설립되어야 하는 당위성과 차별화된 역할을 설명해 주기 위해 강조된 것으로 이해해야 할 것이다.⁰⁵ 그 외에 국립국악관현악단 창단 배경으로 주목해야 할 부분으로는 당시 국악관현악의 전개와 관련된 시대적 상황, 그리고 초대 단장 겸 상임지휘자를 맡게 된 박범훈의 역할이 있을 것이다.

국악기로 연주하는 관현악이 시도된 것은 20세기 전반의 일이고, 최초의 국악관현악단이 설립된 것은 1960년대 후반이지만 국악관현악단이 비로소 자리를 잡고 발전해 나가기 시작한 것은 1980년대라고 할 수 있겠다. 다양한 작곡가들의 활동으로 국악관현악 레퍼토리가 1970년대에 꾸준히 누적되면

⁰⁵ 송혜진, 국립극장 편, 「국립국악관현악단사」, 『국립극장 60년사』, 태학사, 2010, 315~316쪽.

06 임혜정, 「국악관현악의 흐름과 발전방향」, 『한국음악사학보』, 한국음악사학회, 2018, 제60권.

서, 1980년대에 들어서야 국악관현악단을 위해 창작된 작품 중심으로 연주회 구성이 가능하게 되었다. 국악관현악을 위한 보편적인 악기 편성이 1980년대에 확립되었는데, 단체의 구성 인원별로, 그리고 연주회 레퍼토리에 따라 인원수와 사용되는 악기의 가감이 있기는 하지만, 고정적인 국악관현악 편성이 등장했다.⁰⁶ 또한 1980년대에 이르러 각 시·도에 국악관현악단 창단이 활발해졌고, 민간 악단도 창단되기 시작했다. 1981년에 대전시립연정국악단이, 1984년에 부산시립국악관현악단이 창단되었다. 그리고 1985년에는 KBS국악관현악단이 창단되었다.

이러한 1980년대의 상황은 한편으로는 국악관현악이라는 장르와 관련해서 또 다른 방향성을 요구하게 되었다. 이전까지는 우리의 고유 악기로 서양의 오케스트라와 같은 관현악단이 성립될 수 있을까 하는, ‘관현악단’으로서의 적정성에 대한 논의가 주를 이루었다. 하지만 여러 국악관현악단이 동시에 활동하게 되면서 1980년대의 국악관현악은 ‘비교’라는 관점에서 오는 비평적 시각을 받아들이게 되었다. 이는 이후 국악관현악단이 펼치는 공연의 방향성 자체에 대한 고민으로 이어질 수밖에 없었고, 그 해법은 시대성 반영으로 이어졌다.

1970년대 이후 대학가를 중심으로 전통예술에 대해 관심을 갖기 시작하면서 젊은 층의 국악에 대한 이해가 높아졌고, 이들은 1980년대에 한국 음악 공연의 향유층으로 자리 잡았다. 이를 반영하여 국악관현악단에서는 1980년대 말 이후 당시 인기의 중심에 있던 사물놀이, 국악가요를 관현악단의 무대에 맞게 꾸며서 새로운 공연 레퍼토리로 내놓게 된다. 즉, 1980년대 후반에 접어들면서 국악관현악단은 청중 및 청중이 속해 있는 사회의 분위기에 발전 방향을 맞추고자 하는 노력을 하게 된다. 그리고 그 결과, 1990년대 이후 국악관현악은 전통음악의 어떤 장르보다도 현시대를 반영하는 장르로서 존재하게 된다. 1994년이 국악의 해로 지정되면서 <국악관현악축제> <대한민국국악제> 등 국악관현악단이 적극적으로 참여하는 행사가 펼쳐진 것도 그 영향으로 볼 수 있겠다.

이러한 맥락에서 보자면, 국립국악관현악단이 창단된 1990년대 중반은 ‘국악관현악’이라는 장르가 이미 정립되어 있었던 시기였다. 이에 더해 각 각의 국악관현악단들은 현재를 반영하며 청중과 호흡하는 음악을 연주하는 단체로서 새로운 방향성을 모색하는 시기였다.

그러므로 국악관현악단은 기존의 국악관현악단과의 차별점을 어떠한 형태로써 제시하며 등장해야 했던 것이다. 국립국악관현악단이 창단 당시 제시했던 방향성을 논의하기 위해서는 박범훈이라는 초기 국립국악관현악단을 이끈 인물에 주목해 볼 필요가 있다.

박범훈은 국립국악관현악단 창단 이전의 국립극장 공연에도 자주 참여해 역량을 발휘해 오고 있었다. 1994년 국악의 해를 맞아 국립창극단 단원들이 참여하는 <천명^{天命}>이라는 공연에서도 박범훈은 반주음악의 지휘를 담당했다. 당시 공연에서는 ‘10명 이내의 시나위연주단이 반주를 맡았던 기존 창극에 비해’ 150명에 달하는 무대 위 출연자에 맞추어서 반주의 음악 규모 역시 커졌다.⁰⁷ 이때 박범훈이 이끌었던 중앙국악관현악단은 악기의 편성과 배치 등에서 기존의 국악관현악단과는 차별점을 보였던 것으로 확인된다.⁰⁸

이에 더해 박범훈은 범아시아적인 형태의 음악을 추구하고 있었다. 아시아 각국에서 이루어져 온 전통음악의 현대적 개량 작업에 관심을 가져온 박범훈은 이를 국악관현악에도 적용해 보고자 했다.

박범훈은 국립국악관현악단의 단장으로 선임되기 이전에 이미 기존의 악단과 차별화된 국악관현악의 새로운 경향을 만들어나가고 있는 인물로 주목 받고 있었던 것이다. 그가 국립국악관현악단을 창단하며, 새로운 국악관현악을 보여주고자 하는 포부는 다음의 인터뷰 내용에서도 확인된다.

박씨는 어려운 여건 속에서 지난 8년 동안 단원 60명 규모의 사설 중앙국악관현악단을 훌륭하게 이끌어온 인물답게 의욕에 찬 모습이다. 그는 첫째 예산으로 6억5천만 원을 배정받고 오는 30일까지 오디션을 통해 단원을 확정, 47명의 단원으로 출발한다는 일정표를 갖고 있다. 국립극장 산하

07 『동아일보』 1994.4.10.

08 설보라의 「국공립 국악관현악단 편성의 통시적 고찰」 서울대학교 박사논문, 187쪽에 따르면 당시 중앙국악관현악단의 국악관현악 편성에서는 협악기의 배치에 여러 변화를 시도해 보고 있었다.

단체인 창극단·무용단과 함께 악가무^{樂歌舞} 일체의 전통을 살려나간다는 복안. [중략] 일본 중국의 민족음악가들과 93년에 창단한 아시아민족악단을 통해 국악의 세계화에 힘쓰는 한편 음역이 넓고 소리가 풍부한 새로운 국악기들을 무대에 올리겠다는 박단장. 아악 중심의 국악 풍토에 민속음악의 싱싱한 생명력을 불어넣었다는 평을 들어온 그가 국립국악관현악단을 어떻게 이끌어갈지 국악계의 시선이 한껏 쏠리고 있다.⁰⁹

09 『경향신문』 1994. 12. 23.

즉 1995년 국립국악관현악단 창단 배경에는 국립극장 공연 작품의 시대 변화에 따른 연주 시스템이 필요하다는 요구를 일차적으로 언급해 볼 수 있겠다. 그러나 이보다 더 중요한 배경으로 국악관현악이라는 장르에 대해 발전적 방향을 요구하게 된 시대 상황과 이에 대한 해법을 국립국악관현악단이 제시할 수 있을 것이라는 희망이 작용했다는 것을 짚어두고 싶다.

03 국립국악관현악단의 초기 활동이 지니는 의미(1995~2000)

1) 생활 속에 함께하는 국악, 세계음악과 나란히 할 수 있는 국악

국립국악관현악단은 창단 초기 국악의 미래를 위한 대안으로, “생활 속에 함께하는 국악” “세계음악과 나란히 할 수 있는 국악”을 제시했다.¹⁰ 그중 “생활 속에 함께하는 국악”을 위해서는 관객이 부르는 곳이면 어디든 찾아가는 국민적 관현악단으로서 존재하며, 청중이 쉽게 공감할 수 있는 음악을 만들어내고자 했다. 이와 같은 취지는 창단 초기 박범훈의 다음과 같은 인터뷰에서도 확인된다.

10 1995년 6월에 개최된 창단연주회 프로그램에 수록된 당시 박범훈 단장의 인사말 중에 “이 시점에서 저희 국립국악관현악단이 지향해야 될 방향은 명백하다고 봅니다. ‘생활 속에 함께하는 국악’ 그리고 ‘세계음악과 나란히 할 수 있는 국악’이 바로 앞으로 저희의 모습입니다”라는 언급이 포함되어 있다.

지난 25일 창단식을 갖고 국립극장의 일곱 번째 전속단체로 출범한 국립국악관현악단의 박범훈(48) 단장은 이 악단은 현대화된 대중적 국악을 지향한다고 밝혔다. 대중성 없는 국악은 미래도 없기 때문이다. 따라서 국립극장뿐 아니라 각종 야외무대·공원·해외연주 등 어디서 부르든 관객이 있는 곳이라면 가리지 않고 달려가는 국민적 관현악단의 면모를 보여줄 작정이다. 특히 국악의 종합예술화에 의욕을 보이는 그는 “순수한 관현악곡 연주도 좋지만 국립창극단이나 국립무용단·합창단 등과 함께 가무악이 어우러진 종합공연이 많이 이뤄지도록 그 음악적 뒷바라지를 하겠다”고 말했다. 이를 위해 국립국악관현악단은 24줄 가야금 등 음정과 음역이 확장된 개량관현악기를 만들고 중견 국악인에게 창작곡을 위촉하는 등 기초 작업을 한창 벌이고 있다.¹¹

11 『한겨레신문』, 1995.1.28.

국악이 발전하기 위해서는 청중과의 교감을 통해 살아 있는 음악으로 존재해야 한다는 국립국악관현악단의 의지는, 곧 기존의 국악관현악단과는 구분되는 새로운 국악관현악에 대한 구상도로 표현되었다. 그리고 이를 위한 작업 중 첫 번째가 악기의 개량이었다.

수십 명의 연주자가 참여하게 되는 국악관현악이라는 장르를 한국의 전통 악기로 연주하기에는 많은 어려움이 따랐다. 서로 음정을 맞추기도 쉽지 않으며, 또한 서양의 오케스트라를 위해 설계된 공연장에 적합한 음량을 내는 것에도 무리가 있다.

이에 국립국악관현악단은 새로운 시대의 한국음악을 위해 전통악기의 개량이 필요하다는 입장을 우선적으로 취하게 된다. 1995년 1월 창단 이후, 창단 기념 연주회보다도 개량악기 시연회가 먼저 개최된 것으로도 국립국악관현악단의 악기 개량에 대한 당시의 확고한 의지를 확인할 수 있다. 1995년 3월 28일에 개최된 개량악기 시연회에서 국립국악관현악단이 선보인 개량악기는 가야금, 대금, 아쟁, 편종, 운라, 모듬북 등 모두 여섯 종이였다.

이날 선을 보인 개량국악기는 가야금, 대금, 아쟁, 편종, 운라, 모듬북 등 6종, 가야금은 12현으로 된 전통가야금보다 대폭 현을 늘려 22현으로 만들었고 전래 재료인 쌍골죽이 아닌 흑단으로 만든 대금이 첫선을 보였다. 이 밖에 8현의 전통아쟁을 대신한 10현 대아쟁, 종 1개로 2개의 소리를 내도록 만든 개량편종, 울림통을 36개로 늘려 만든 개량운라 등이 동원됐다.

박범훈 감독이 지휘를 맡은 첫 연주곡은 서양음악 체계로 작곡된 애국가. 국민의례의 한 부분이 아니라 감상을 위한 애국가 연주여서 관객들은 자리에 앉아 귀를 기울였다. 첫 곡 연주에 대해 관객들은 ‘이색적’이라는 반응을 보였다.

이어 전통가야금과 개량가야금의 비교연주, 우리 민요 ‘도라지’를 안옥선·문양숙 단원이 잇따라 연주했다. 개량가야금은 22현으로 음이 세분된 데다 음량도 커 전통가야금과 뚜렷이 비교됐다. 개량가야금은 특히 기타

연주의 애드립과 같은 화려한 기교가 돋보였다. 연주 도중 간간이 개량국악기에 대한 설명을 곁들인 박 감독은 “개량악기는 아직 연주 기량이 부족해 다소 어색한 감은 있지만 전통 국악과 창작 국악을 모두 연주할 수 있는 점이 특징”이라고 소개했다. 이어 경음악으로 편곡한 대중가요 ‘칠갑산’과 외국 민요 ‘로렐라이’ ‘오솔레미오’ ‘여수’ ‘스와니강’ 등의 연주가 끝나자 관객들은 앙코르를 요청하는 등 큰 호응을 보였다.¹²

12 『경향신문』, 1995.3.30.

시연회에서 선보인 개량악기들은 대부분 전통악기보다 다양한 음을 낼 수 있고, 그 음량도 확대된 것이 특징이었다.



[사진] 창단연주회 (1995.6)

특히 22현 가야금은 기존 12현 가야금의 특징을 살리면서도 음역의 확장이 가능한 가야금으로 음량의 확대를 위해 몸통(울림통)을 두 배 이상으로 크게 만들었다. 가야금의 줄도 명주실을 합성 재료로 바꾸었으며 연주에 편리하도록 악기 받침대를 부착했다. 대금(B[♭])관은 기존 대금의 특징을 유지하면서 7음을 쉽게 연주할 수 있도록 개량했다. 대금관의 재료를 대나무가

13 송혜진 외, 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 323쪽.

아닌 흑단나무로 바꾸어 대량생산을 가능케 했으며 키(음조절장치)를 달아서 음을 자유롭게 조절할 수 있도록 하였다. 기존의 8현 또는 9현의 대아쟁을 개량한 10현 대아쟁은 음폭이 넓어졌다. 중국에서 수입한 악기 편종은 장치된 15개의 종이 각기 2개의 음을 내 총 30개의 음을 연주할 수 있게 되었다.¹³ 16개의 음만을 낼 수 있었던 기존 편종의 한계를 극복하고자 했던 것이다.

그리고 이들 개량악기로 도라지와 같은 한국 전통 국악은 물론 창작 국악, 외국곡 등을 연주해서 다양한 장르의 음악을 우리 악기의 음색으로 연주 가능한 시대를 열었다. “세계음악과 나란히 할 수 있는 국악”을 위한 국립국악관현악단의 첫걸음이 시작된 것이다.

이렇게 창단 초기 국립국악관현악단이 선보인 개량악기들은 정부 행사의 공식 연주에 사용되는 성과를 낳아서 큰 반향을 일으켰다. 당시 청와대에서 4월에 열린 젤류 젤레프 Zhelyu Zhelev 불가리아 대통령 국빈 공식 만찬에서는 국립국악관현악단의 개량악기 연주를 선보였다. 국립국악관현악단이 개량국악기 연주에 알맞도록 새로 편곡된 20여 곡을 준비해서 다채로운 분위기의 음악을 선사했던 것이다.¹⁴

14 『매일경제』, 1995.4.4.

당시 국립국악관현악단의 개량악기 개발에 대한 각계의 관심은 시연 연주회에 국악계는 물론 서양음악계 인사들까지 포함해서 500여 명이 참석했다는 것으로도 증명되었다. 이상규 당시 한양대학교 국악과 교수는 “개량 국악기의 음량이 커진 것은 좋으나 전통 국악기의 음색을 그대로 유지하기는 어려운 것 같다”고 평가했다. 한편 서양음악 전공자인 박수길(당시 한양대학교 교수)은 “악기 간의 피치(음높이)가 맞지 않아 화음이 어색한 등 문제가 있긴 하지만 국악의 세계화를 위해 국악기 개량은 바람직한 시도로 보인다”고 언급했다.

이처럼 국악기 개량 자체에 관해서는 대부분 그 필요성에 관해서는 긍정적인 입장이었던 것은 맞지만, 중국에서의 악기 제작, 또는 중국 악기와의 유사성 등을 근거로 비난을 받기도 했다. 이에 관해 국립국악관현악단 측은 “시연회가 충분한 검토 끝에 이뤄지지 못한 것은 사실”이라면서 “우리 음악

의 지평을 넓혀보려는 과도기적 노력으로 봐달라”고 해명했다.¹⁵ 그러나 이와 같은 비난에도 굴하지 않고 국립국악관현악단은 국악기 개량과 관련한 작업을 지속해 왔다.

국립국악관현악단이 현재 사용하는 개량해금을 예를 들자면 창단 이후 수차례의 수정 작업을 거쳤다. 음색의 변화와 악기 구조의 변화, 연주법의 변화까지도 과감히 시도해서 오늘날의 개량해금이 탄생한 것인데, 이는 새로운 창작 음악을 통해 다양한 시도를 해온 국립국악관현악단 연주자들의 필요에 따른 선택이라고도 언급되고 있다. 명주실을 쇠줄로 교체했으며, 줄을 잡아당기지 않고 음정의 거리에 따라 손가락 끝으로 짚어서 음을 만드는 방식으로 바꾸었다. 그리고 울림통에 나무 외에도 가죽을 함께 사용함으로써 음의 공명과 울림을 증대시켰다. 이와 같은 개량으로 해금은 다른 악기군과의 앙상블에서 상당히 향상된 모습을 보여주고 있으며, 국악관현악 전체로 보았을 때는 조금 더 다양한 연주가 가능하게 되었다.

창단 초기의 단발적인 ‘시도’에 그치지 않고, 실제 연주에의 효율성을 확인하고, 이를 반영해 온 국립국악관현악단의 악기 개량 작업은 곧 국악기의 한계점 극복과 시대성 반영이라는 면에서 긍정적으로 평가해야 할 것이다. 즉 현재는 물론 미래의 음악을 위해 끊임없이 변화하고자 하는 국립국악관현악단의 의지가 악기 개량에도 반영되어 있었으며, 이는 창단 초기는 물론이고 오늘날까지도 마찬가지이다.

한편, 국립국악관현악단은 아시아 각국은 물론이고 북한의 악기를 도입하거나, 또는 일부를 수용해서 국악기를 개량하는 작업 역시 진행했다. 국립국악관현악단의 초대 단장 박범훈은 일본에서 북한과 중국, 일본의 전통악기 개량 결과를 접하면서 우리나라 국악기 개량의 실마리를 찾았다.

현재 국립국악관현악단에서는 북한에서 제작한 북한식 개량대금과 전통대금에 두 개의 금속키만을 부착한 개량대금이 사용되고 있다. 그리고 2003년 국립국악관현악단의 <겨레의 노래단>을 통해 북한의 대피리가 최초로 소개·연주되었다. 이후 국립국악관현악단은 북한 대피리를 도입해서 우리의

¹⁵ 1995년 6월 3일 경향신문의 기사에서는 국립국악관현악단이 선보인 개량 국악기가 사실상 중국 악기였다는 비난을 받고 있다고 보도했으며, 그에 관한 국립국악관현악단의 해명 역시 함께 게재했다.

정서에 맞는 연주법 개발과 연주 음악 작곡에 힘쓰고 있다. 북한 대피리는 박달나무 또는 자단나무로 만든 둥근 기둥형 올림통에 소리 구멍과 여러 개의 키를 설치한, 12음계의 악기이다. 풍부한 음량과 부드러운 음색, 그리고 넓은 음역을 가진 악기로서, 전통 피리의 여러 주법은 물론이고, 빠른 음의 진행, 자유로운 조 변화가 가능하다. 또한 반음[#]을 자유롭게 연주할 수 있는 특징이 있다.¹⁶

16 이상 국립국악관현악단이 사용하고 있는 개량악기에 관해서는 국립국악관현악단의 홈페이지 참고.

이렇게 창단과 동시에 개량악기의 개발을 통해 현대적인 이미지를 부각한 국립국악관현악단은 대중에게 비교적 잘 알려진 음악을 연주회의 레퍼토리로 선택하며 국악의 대중화, 세계화를 위한 활동에 적극적으로 나섰다. 악기의 개량은 곧 연주 가능한 레퍼토리의 확대로 이어졌으며, 이는 전통음악은 물론이고 당시 유행하던 국악가요, 서양음악까지 연주의 폭을 넓힐 수 있는 결과를 가져왔다. 창단 이듬해인 1996년 3월에 개최된 제3회 정기연주회 <봄노래잔치>가 그 효과를 보여준 것이라 할 수 있겠다. 당시 연주회에서는 박범훈이 편곡하거나 창작한 전래동요를 안양시립소년소녀합창단이 국악관현악단의 반주에 맞춰 불렀고, 그 외에 가야금병창곡, 판소리 중에서 봄과 관련 있는 악곡을 국악관현악으로 시도했다. 대중에게 비교적 잘 알려져 있던 국악가요와 서양식 가곡 등도 이날의 레퍼토리였다.

창단 초기 국립국악관현악단은 한국의 전통악기를 중심으로 하는 국악관현악단이지만, 대중에게 다가가기 위한 실천의 첫걸음으로 과감하게 악기 개량을 시도했고, 세계음악과 비견되는 국악을 선보이기 위해 폭넓은 레퍼토리들을 연주했다. 이에 관해서는 국립국악관현악단에 의한 우리 음악의 ‘대중화’ ‘세계화’로 그 역사적 의미를 부여해야 할 것이다.

2) 국악관현악의 새로운 존재 방식의 제시

국악계는 물론 공연예술계 전체에서도 큰 화제를 불러일으키며 등장한 국립국악관현악단은 기대에 부응하고자, 창단 초기부터 기존과는 다른 국악관현악단 공연으로 관객을 찾고자 노력했다.

1995년 6월 20~21일 양일간 개최된 국립국악관현악단 <창단연주회>는 악·기·무가 어우러지는 종합예술의 형태를 띠었다.¹⁷ 1, 2부로 구성된 공연 중 1부에서는 대자연의 생성 원리를 표현한 관현악 합주곡 8번 '서곡, 음양의 조화'(이성천 작곡), 성금련의 흥을 주제로 한 '가야금 협주곡'(김희조 작곡), 고려가요에 곡을 붙인 '청산별곡'(이건용 작곡)이 연주되었다. 그리고 2부에서는 나나니 가락을 노래와 춤을 겸한 관현악곡으로 작곡한 '춤을 위한 나나니'(박범훈 작곡), 춘향과 이도령이 만나는 광한루 장면을 창극으로 작곡한 '오월의 노래'(박용구 작시, 백대웅 작곡)가 연주되었다. 이날의 공연은 같은 산하단체인 무용단, 창극단의 적극적인 출연을 이끌어낼 수 있는 구성이란 점이 돋보였으며, 이는 바로 국립극장 산하단체들의 협력을 구할 수 있는 국립국악관현악단의 장점을 보여주는 것이었다.

17 『국립극장소식』, 1995.6

국립국악관현악단의 <창단연주회>에서 선보인 무대 연출 역시 큰 화제가 되었다. “관객들이 함께 장단을 맞추며 흥겨워할 수 있고 신명이 나면 무대에 올라 함께 춤도 출 수 있는 공연”을 위해 무대와 객석 사이에 계단을 설치했다.¹⁸ 무대 세트도 공연 분위기에 맞게 특별히 제작해서 국립국악관현악단만의 색깔을 보여주고자 했다. 음악이 연주될 때마다 무대 뒤에 설치된 대형

18 『동아일보』 1995. 6.10.



[사진] 창단연주회(1995.6)

흰색 천에 관련 영상이 영사되었고, 연주단을 중심으로 띠처럼 둘러싸고 있는 공간에는 연주 도중 화려한 춤이 펼쳐졌다. 이와 같은 연출은 국악 공연에 대한 청중의 참여를 적극적으로 유도했으며, 시각화라는 효과를 사용해서 신선함을 던져주었다는 평가를 받았다.

새로운 존재 방식을 제시하고자 하는 노력은 국악관현악단의 창단연주회 이후에도 계속되었다. 국립국악관현악단은 전통이라는 시대적 경계는 물론이고, 한국이라는 지역적 경계 역시 허물고자 했다. 아시아의 음악을 수용한 국악관현악의 시도가 대표적인 예이다. 1995년 10월에 개최된 제2회 정기연주회는 <한·중·일 개량악기를 위한 협주곡의 밤>이라는 주제로 진행되었다. 이 연주회에서 중국 21현 쟁을 위한 협주곡 ‘창해부(滄海賦)’(유문금 작곡), 일본 20현 쟁을 위한 협주곡 4번 ‘송(松)’(미키 미노루^{三木稔} 작곡), 한국 22현 가야금을 위한 협주곡 ‘새산조’(박범훈 작곡)를 선보였다. 즉 한국의 가야금, 그리고 이와 역사적으로 관련이 있는 중국의 구정^{古正}, 일본의 고토^琴가 현대화된 모습으로 등장한 연주회라고 할 수 있겠다. 한편으로는 중국과 일본의 개량악기를 참고해서 우리나라 악기 개량의 방향성을 고심하고 있던, 국립국악관현악단의 당시 상황이 잘 반영된 연주회이기도 했다.



[사진] 세기를 여는 2000년의 소리 (1997.5)

이처럼 국립국악관현악단은 창단 초기에 한국음악의 국제화에 큰 관심을 기울였는데 이는 한동안 지속되었다. 1997년의 제9회 정기연주회 〈세기를 여는 2000년의 소리〉는 일본의 21현 고토·적·비파, 중국의 소나·양금·얼후를 위한 협주곡을 선보였다. 그리고 같은 해 제10회 정기연주회 〈2000년을 여는 아시아의 소리〉에서는 비파를 위한 협주곡과 아시아 민족 악단을 위한 ‘달맞이’ ‘후토’ ‘동점’ 등의 악곡을 선보였다. 이들 공연에 붙인 제목처럼 다가올 21세기를 여는 소리로서 한국음악뿐만이 아니라 아시아의 음악을 수용한 국악관현악을 시도해 보고자 한 것이다.

국립국악관현악단의 중국, 일본 등과의 교류 활동은 이들 음악에 대한 관심을 유도하고 한국 전통악기의 현대화에 대한 고민의 장을 마련해 주었다는 면에서 분명 의미 있는 작업이었다. 또한 단원들이 다른 나라의 악기와 협연해 보거나, 직접 연주해 볼 기회를 갖게 되면서 음악적 표현의 폭을 넓힐 수 있었다는 것도 이후 국립국악관현악단의 발전에 밑거름이 되었다. 물론 국립국악관현악단의 이러한 활동에 대해 긍정적인 시선만 있었던 것은 아니다.¹⁹

물론 한국음악의 국제화, 또는 한국음악과 다른 나라 음악의 교류라는 차원에서 볼 때 창단 초기에는 중국과 일본이라는 두 나라를 중심으로 그 작업이 이루어졌던 것은 부정할 수 없다. 하지만 국립국악관현악단은 지속적이면서도 점진적으로 그 대상 국가 및 음악 영역의 확대가 이루어지는 음악 교류로 창단 초기의 우려를 잠재워 나갔다.

19 이러한 국제적인 교류를 통한 국악관현악단의 한중일 음악가의 교류 무대가 ‘시도’나 ‘실험’을 넘어서 음악적 완성도나 감동으로 이어지기에는 여건이 충족되지 못하였고, 이로 인해 ‘외내빈 치르기식 연주’라거나, ‘아시아의 개량 전통악기로 서양 음악 문화를 주체적으로 수용하기보다는 ‘모방’ 이상의 무엇을 기대하기 어렵다’는 당시의 평가는 『국립극장 60년사』에 수록된 송혜진의 「창단 15년, 국립국악관현악단이 걸어온 국악 창작의 길」에서 언급된 바 있다.

04 국립국악관현악단으로서의 정체성 확립(2000~2005)

1) '겨레의 음악'을 연주하는 국악관현악단

국립극장은 설립 이후 20세기 후반기 내내 다양한 무대예술 장르의 공연 무대로서 존재해 왔다. 그러나 세종문화회관, 예술의전당 및 그 밖에 여러 무대가 세워지면서 한국의 공연예술계 역시 변화가 나타났고, 국립극장 역시 이러한 분위기의 영향을 받을 수밖에 없었다. 국립극장 설치법과 예술의전당의 제 규정을 고치는 내용을 중심으로 문화예술진흥법 개정 법률안이 1999년 가을 정기 국회에 제출되었고, 이후 국립극장 산하에는 극단·창극단·무용단·국악관현악단 네 단체만 남게 되었다. 그 결과 연극과 전통예술 중심의 공연무대로서, 국립극장의 방향성이 더욱 견고해졌다.²⁰

또한 2000년부터 국립극장이 책임운영기관이 되면서, 행정과 재정의 자율성을 극장장에게 부여하고 운영 성과를 책임지도록 했다. 국립극장의 운영 자체가 극장장에 대한 평가와 직결되면서, 국립극장에서 올리는 공연과 이에 대한 관객의 반응이 더욱 중요하게 되었다. 그리고 이러한 상황에 발맞추어 2000년대에 들어서면서 국립국악관현악단은 정체성 확립을 위한 노력에 나서게 된다. 박범훈에 이어 2000년 봄부터 국립국악관현악단을 이끈 한상일²¹은 국립극장 산하단체의 공연에서 그 음악을 담당해 온 이력을 지니고 있었다. 그리고 국립국악관현악단 창단 이후에도 국립국악관현악단의 상임 지휘자로서 정기연주회²², 국립창극단이나 국립무용단 공연에 참여했다.²³ 즉, 한상일은 단장으로 부임하기 이전부터 국립국악관현악단의 음악 활동에

20 유민영 외, 국립극장 편, 「환갑 맞은 국립극장, 되돌아보다」, 『국립극장 60년사』, 115쪽.

21 국악예고와 추계예술학교에서 피리를 전공한 후 국립국악원 민속악단에서 활동한 연주가 출신으로 1985년 이후 <MBC마당놀이> 지휘, 국립무용단 반주단 및 국립창극단 반주단을 지휘하였다. 현재 동국대학교 불교음악과 교수로 재직하고 있다.

22 제5회·9회·11회 등의 국립국악관현악단 정기연주회에서 한상일이 지휘를 맡은 것으로 확인된다.

23 1996년 9월 17일에서 22일까지 개최된 국립무용단의 공연 <무녀도>에서 한상일 지휘로 국립국악관현악단이 그 음악을 맡았다. 『한겨레신문』 1996.9.12. 그리고 같은 해 12월 14일에서 21일까지 개최된 국립창극단의 공연에서도 반주 음악의 작곡을 한상일이 맡았다. 『매일경제』 1996.12.6.

깊숙이 관여해 온 인물이었다.

한상일 단장은 국립국악관현악단의 창단 당시 표방했던 ‘대중과 가까운 국악’이라는 의도를 좀 더 구체적으로 드러내는 공연을 기획했다. 예를 들면 민요처럼 대중에게 가까이 다가갈 수 있는 노래를 국악관현악단의 연주 레퍼토리의 소재로 삼았다. 2000년 3월에 열린 제21회 정기연주회 〈겨레의 노래뎌〉은 이러한 그의 의도를 충실히 반영한 연주회였다. 이 연주회에서는 민요의 범위를 근대화 이전에 형성된 전통 민요만으로 국한할 것이 아니라, 시대를 반영하며 현대사회에서도 재창조되어 발전하고 있는 노래로 확대하자는 메시지를 담았다.

대중적으로 알려진 노래들을 국립국악관현악단의 연주로 선보이는 것에 중점을 둔 당시 공연에 가수 한영애·정태춘, 소리꾼 장사익 등이 출연하기도 했다. 한편으로는 민요를 테마로 새로 작곡된 ‘태백산 영산홍 지다’(김희경 작곡), ‘새천년 아리랑’(박범훈 작곡) 등의 국악관현악곡도 선보였다. 익숙한 가락을 통해 국악관현악이 대중에게 다가가고자 하는 노력이었다. 한상일 단장은 “민요의 현대적인 재해석 작업은 국악대중화와 생활화의 중요한 밑거름”이라며 당시 공연이 민요가 “특히 관현악과 만나는 자리여서 새로움을 더해 줄 것”으로 기대했다.²⁴

이후에도 국립국악관현악단은 〈겨레의 노래뎌〉이라는 기획을 더욱 발전시켜 나갔다. 〈겨레의 노래뎌〉을 통해 당시 시대 상황을 적극적으로 반영해서 현재를 연주하는 국악관현악단이라는 이미지를 더욱 공고히 했다. 2000년 ‘6·15 남북공동선언문’이 발표되었고, 남북 교류에 대한 기대감이 한층 고조되었다. 이러한 시대에 맞춰 북한의 노래도 포함시키는 제2회 〈겨레의 노래뎌〉이 2001년 3월 16~17일 양일간 공연되었다. 당시 북한 가극 〈꽃파는 처녀〉 중 ‘꽃사시오’와 ‘아리랑’을 연주하기로 했지만 〈꽃파는 처녀〉의 정치적 색채에 대한 부담으로 인해 북한 현대 민요인 ‘압록강’으로 교체되기도 했다. ‘국립’ 연주단체로서 여러 가지 제약이 있었던 것이다. 그럼에도 불구하고 북한의 전통 가락을 파악한다는 원래 기획 취지를 포기하지 않고 북한의

24 한상일 단장 인터뷰와 관련해서는 『한국경제신문』 2000.3.8. 기사 참고.

현대 민요 ‘압록강’으로 레퍼토리를 바꿔서 진행했다. 2000년의 평양학생소년예술단과 북한교향악단의 서울 공연으로 당시 국민들은 북한 예술 분야에 대한 높은 관심을 표명했고, 이를 반영한 연주를 선보인 국립국악관현악단의 노력이 돋보이기도 했다.

그러나 북한의 노래를 선보이고자 하는 기획은 단순히 시사적인 화제성을 담고자 한 것은 아니었다. 민요 등 전통 노래를 바탕으로 새로운 민족음악 양식을 전개하고자 했던 국립국악관현악단의 고민이, 바로 북한의 노래에서 그 해법을 찾고 있었던 것이다. 이는 아래의 2001년 개최된 <겨레의 노래연> 프로그램에서 북한의 노래 ‘압록강’(조기천 시, 김옥성 작곡), ‘봄이 왔네’(작사·작곡 미상), ‘남누리 북누리’(백창우 작곡) 등을 소개한 프로그램에서 확인이 가능하다.

겨레의 노래의 양식성과 예술성 고양이란 차원에서 북한의 예술가곡을 처음으로 선보인다. 김옥성은 북한 음악교과서에 수록될 정도로 유명한 작곡가이다. 그의 작품 압록강은 4악장으로 된 교향시곡의 일부이다. 굽이굽이 흐르는 압록강을 보며 느낀 민족의 비애감을 노래한 것이다. 세마치 장단으로 된 “봄이 왔네”는 봄의 애틋한 정경과 정취를 그린 곡이다. 이들 노래를 통해 민요를 바탕으로 한 민족음악 양식의 새로운 전개에 대한 새로운 방향이 이번 무대에 선보인다. “남누리 북누리”는 통일을 염원하는 노래로 굿거리 장단으로 되어 있다.²⁵

25 <겨레의 노래연>
(2001.3.16~17)
프로그램북, 8쪽.

이후 북한의 음악을 적극적으로 소개하는 방향으로 진행된 <겨레의 노래연>은 2009년까지 국립국악관현악의 대표적인 공연 레퍼토리로서 큰 사랑을 받게 되었고, 이 공연을 통해 국립국악관현악단은 북한에 전하는 우리의 노래를 적극적으로 소개해 나갔다. 또한 북한의 대피리와 같은, 개량된 전통악기를 우리 음악에 도입하는 계기를 마련하기도 했다. 2002년, 2003년의 <겨레의 노래연> 공연에서는 제일동포 지휘자 김경화와 기악 연주자 등을 초청



[사진] 겨례의 노래단 (2001.3)

하여 북한의 민요 및 관현악곡 ‘아리랑 환상곡’(최성환 작곡)을 소개하기도 했다. 즉 북한의 현대화된 전통음악을 남한의 공연예술에서 수용하는 계기를 마련했으며, 남북한 문화 교류에 국악계가 참여할 수 있게 했다.

이에 더불어 우리 음악의 범주를 북한의 음악으로 확대시켰고, 이를 통해 남북 통일과 평화 실현을 위한 메시지를 전달해 왔다. 이는 국립국악관현악단이 대중을 위한 음악뿐만이 아니라, 대중을 움직일 수 있는 음악까지 선도하게 되었음을 증명하는 것이기도 하다.

2) 다양한 향유층을 위한 국악관현악단

2004년 이후 국립극장은 그간 단장제로 운영되어 오던 체제를 2년 임기의 예술감독제로 바꾸었다.²⁶ 이때 국립국악관현악단 예술감독으로 최상화²⁷가 임명되었다. 국립극장 측에서 산하단체에 변화를 요구하는 상황에서 최상화 예술감독은 창단 당시 국립국악관현악단이 지닌 사명감을 다양한 공연 기획을 통해 풀어나갔다.

우선 국립국악관현악단 창단 10주년 기념 <세계평화를 위한 아시아 음악제>를 개최하여 악단의 정체성과 발전적인 방향성을 상기시킨 바 있다.

26 유민영 외, 국립극장 편, 「환갑 맞은 국립극장, 되돌아보다」, 『국립극장 60년사』, 127쪽.

27 서울국악예고와 중앙대학교, 한양대학교 대학원에서 대금을 전공했다. 서울시립국악관현악단 단원을 역임하였으며, 1969년에 민속악회 ‘시나위’를 결성했다. 전북 국립국악관현악단 상임 지휘자를 역임하기도 했다.

10년 전 강산이 변하기 전에 창단된 국립국악관현악단의 가장 큰 운영 목표는 보편적이고 국제적인 관현악단으로 자리매김하는 것이었습니다. 우리의 전통적인 연주관습의 특수성만 강조하기보다는 모자라는 것을 보충하여 국제적인 보편적 악단으로서 인정받는 것, 바로 마이너스를 보충하여 제로베이스를 만들어야 그 토대 위에서 우리 음악의 특수성을 담아낼 수 있다는 자각이었습니다. 그래서 지구촌의 어느 음악이나 연주가 가능한 악단, 그러나 우리의 음악을 제일 잘 표현하는 관현악단이 되어야 하는 것이었습니다. 그래야 대중화나 국제화도 가능하리라는 판단이었습니다. [중략] 바로 국악관현악단의 태생적 한계를 어떻게 극복하느냐가 관건이었습니다. 그래서 악기개량, 새로운 연주기법개발, 악단의 시스템 변화, 새로운 음악창작, 남북한 교류음악, 아시아 음악과의 교류 및 합동연주, 국악 교육을 위한 유아와 청소년을 위한 음악회 등 필요하다 싶으면 닥치는 대로 새로운 일을 해야 했습니다.²⁸

²⁸ 창단 10주년 기념 제38회 정기연주회 <세계평화를 위한 아시아 음악제> 프로그램에 수록된 최상화 당시 예술감독의 인사말 중에서 인용.

1995년 창단 이후 국립국악관현악단은 대중화, 국제화를 위한 각고의 노력을 거듭해 왔고 이를 위한 여러 가지 시도는 10주년을 맞이하면서 어느 정도 성과를 보이고 있었다. 그리고 대중화·국제화를 위한 다양한 음악의 연주라는 실천 방식은 다양한 향유층의 확보를 위해 좀 더 세분화되는 방향으로 나아가고 있었다.

우선 2005년 10월 27~28일 양일간 개최된 창단 10주년 기념 공연에서는 한국을 넘어서 아시아 전체를 아우르는 국악관현악단으로 자리매김하고, 이를 대중에게 전달하고자 했던 그간의 국립국악관현악단의 의지를 반영했다. 라오스, 말레이시아, 미얀마, 브루나이, 베트남, 태국 등 10개국 연주자들로 된 '아세안 심포니 오케스트라'가 내한해 국립국악관현악단과 한 무대에 올랐다. 여기에 더해 일본의 고토, 중국의 얼후, 북한의 옥류금, 우리의 대금·해금 등 동아시아 국가들의 전통악기와 국악관현악단의 협연 무대도 펼쳐졌다.

국립국악관현악단은 창단 초기, 국악기와 양악기, 여기에 각국 전통악기

까지 더해져 범아시아적 소리를 만들어가고자 했으며, 이러한 의지를 반영한 연주회를 꾸준히 개최해 나갔다. 10년간 악기 개량은 물론이고, 아시아 각국의 연주자, 작곡가 등과 교류한 결과를 무대에 올려 호평도 받았는가 하면, 우려의 소리를 듣기도 했다. 그러나 청중의 반응을 살피고, 각계의 비판을 받아들이며 더 나은 음악을 위해 노력했기에 창단 10주년을 기념하는 자리에서도 아시아 음악을 연주하는 국악관현악단으로 설 수 있었다. 냉소적인 시선을 받으면서도 우리 음악의 경계 넘기와 이를 청중과 공유하는 작업에 집중해 왔다는 측면에서, 국립국악관현악단의 10년의 성과를 평가해 보아야 할 것이다.



[사진] 세계평화를 위한 아시아음악제 (2005.10)

다음으로 ‘대중에게 친근한 우리 음악’을 추구한다는 창단 초기의 목표는 최상화 예술감독에 의해 더 다양한 청중을 위한 공연 기획으로 거듭나게 된다. 특히 어린이를 청중으로 하는 공연을 기획하게 되는데, 〈엄마와 함께하는 국악보따리〉라는 공연이 그 시작이다. 이 공연은 어린이 관객과의 소통을 통해 이들을 국악의 차세대 향유층으로 확보하고자 하는 프로그램으로 기획되

었다. 기획 단계부터 ‘놀이형 국악 공연’으로 출발한 〈엄마와 함께하는 국악보따리〉는 전래동요 및 어린이용 동화 판소리 등을 어린이 눈높이에 맞춰서 전해 주고자 했다. 청중이 관현악과 함께 구음을 메기고 받는 ‘구음놀이’, 전통 장단을 배우고 이에 맞춰 율동과 노래를 따라 해보는 ‘장단놀이’ 등의 구성은 첫 회부터 큰 호응을 얻었다. 당시까지의 국악 공연이 성인과 청소년을 주요 대상으로 진행되고 있었기에, 어린이를 위한 국악 공연은 국립국악관현악단에 의해 본격적으로 시작된 것이라 할 수 있다. 그리고 이는 어린이들과 함께 공연을 관람한 어른들의 눈에도 국악이 좀 더 친숙한 음악으로 비치는 효과를 낳았다.

유아와 어린이를 중심으로 기획된 〈엄마와 함께하는 국악보따리〉는 2004년 초연 이후 2011년까지 8년 동안 국립극장은 물론 서울 및 지방의 다른 공연장 무대에도 올랐다. 이 공연이 이후 2013년 초연된 〈땅속 두더지 두디〉, 2016년에 초연된 〈아빠사우르스〉와 같이 국립국악관현악단의 어린이 대상 공연이 국립극장의 대표 레퍼토리로 등장하고, 인기를 얻는 데 큰 역할을 했음은 물론이다.



[사진] 엄마와 함께하는 국악보따리 (2004.3)

05 한국적인 미의 완성을 위한 국립국악관현악단의 도약(2006~2011)

1) 국악관현악의 예술성 대한 탐구, 미래에 대한 설계

2000년대 전반기, 예술감독제를 도입한 국립극장의 변화와 함께 국립국악관현악단 역시 차별화된 공연의 마련과 이를 바탕으로 한 정체성 확립에 매진했다. 그 덕분에 국립국악관현악단은 창단 10여 년이라는 짧은 기간이었지만 강한 존재감을 지닌 악단으로 부상할 수 있었다.

2006년에 접어들면서 국립국악관현악단은 또 한 번 변화를 겪게 된다. 창단 당시에는 단장이라는 직함으로, 2004년부터는 예술감독이라는 직함으로 국립국악관현악단을 이끌던 박범훈·한상일·최상화 등은 지휘자를 겸하고 있었다. 물론 상황에 따라 다른 지휘자가 지휘한 공연도 있었지만, 단장 또는 예술감독의 주요 역할이 지휘라는 것에는 변함이 없었다. 이는 당시 다른 국악관현악단도 마찬가지였다. 그런데 2006년에 국립국악관현악단은 황병기 예술감독이 부임하면서, 예술감독과 지휘자를 구분하는 체제로 악단을 꾸려나가기 시작했다.

이는 당시 국립극장이 한국적 창작 공연을 만드는 유일한 기관으로 거듭나기 위해 산하 예술단체와 관련해서 작가·작곡가·안무가 등 창작 예술가들이 양상블을 이룰 수 있도록 예술감독제를 강화하고자 했던 것과는 관련이 있다. 황병기²⁹는 1950년대 초부터 활발하게 국악 창작곡을 발표하면서, 현대적인 한국음악을 이끌어온 대표적인 인물이다. 즉 황병기는 변화를 모색하던 당시 국립극장이 지향하는 ‘한국적 창작 공연’을 국립국악관현악단에서

²⁹ 황병기(1936~2018)는 중학교 시절 가야금에 입문하여 조선조 후기에 뿌리를 둔 가야금의 전통음악을 두루 경험하였으며, 1950년대 초부터 현대적인 국악의 길을 모색해 왔다. 1974년부터 이화여자대학교 국악과 교수로 재직했다.

실현하기 위한 적임자로 평가되었던 것이다.

황병기 예술감독은 국립국악관현악단의 공연에 대한 전체적인 방향성의 제시 및 구상, 기획 등을 담당하게 된다. 그리고 김홍재·박은성·이상규·조정수·원영석 등 지휘자들을 공연의 성격에 맞게 기용했다. 황병기 예술감독은 그간 다소 산발적으로 이루어져 오던 국립국악관현악단의 공연 레퍼토리를 구분하고, 체계화하는 방향으로 정비해 나갔다. 정기연주회와 특별연주회, 기획연주회 등을 실시해 왔지만, 각 공연별로 구성 내용이 중복되기도 한 점을 고려해서 이를 범주화했다. 이와 같은 작업을 통해 국립국악관현악단의 각 공연별 음악적 완성도를 높이고자 했던 것이다.

이러한 황병기의 공연 체제 정비는, 이후 국립극장에서 레퍼토리시즌제를 도입하게 되는 상황에서 국립국악관현악단이 안정적으로 대처해 나갈 수 있는 근간이 되었다. 2012년 하반기부터 국립극장은 공연장별로 일정한 기간의 전체 프로그램을 미리 구성해서 제공하는 형태로 운영해 오고 있다. 이보다 한발 앞서 황병기 예술감독이 그간의 국립국악관현악단의 공연 레퍼토리를 범주화하고 체계화해 둔 것이었다.

황병기 예술감독 체제하에 우선 국립국악관현악단의 공연은 ‘음악’ 자체에 초점을 둔 기획과 ‘청중과의 소통’에 초점을 둔 기획으로 분류되었다. 그리고 음악을 전문적으로 다루는 전문연주회, 기획연주회, 그리고 음악 외에 노래나 춤 등 다른 장르를 포함하는 기획공연으로 분류되었다. 그 결과 황병기 예술감독 부임 이후 국립국악관현악단의 정기연주회는 음악 자체에 초점을 둔 기획으로 진행되었다. ‘정통 국악관현악의 재해석’이라는 기치를 내건 <국악관현악 명곡전> 시리즈와 신작 위촉 초연곡을 중심으로 한 <창작음악연주회>가 이때 등장하게 되었다. <국악관현악 명곡전>은 국악관현악을 위한 창작품들이 초연된 이후 반복적으로 연주되지 못하고 있다는 문제를 해결하고자 한 방안이었다. 명곡으로 꼽을 수 있는 국악관현악 작품들이 고정적인 공연 레퍼토리로 자리 잡도록 국립국악관현악단의 공연 방향성을 정한 것이다. 국립국악관현악단의 대중화를 위한 노력으로 국악관현악이라는 장르가 대중

에게 친근해지는 데는 성공했지만, 정작 국악관현악 작품이 대중에게 명곡으로 각인되지 않고 있는 상황에 대한 뼈아픈 반성의 결과였다. 황병기 예술감독이 기획한 <국악관현악 명곡전>은 국악관현악을 위해 작곡된 작품이 일시적으로만 존재할 것이 아니라, 한국음악의 한 부분으로 자리 잡게 하기 위해서였다. 국립국악관현악단의 <국악관현악 명곡전>에서 연주된 작품을 소개해 보면 김희조의 ‘합주곡 1번’, 박범훈의 ‘춘곡’, 나효신의 ‘길을 찾는 동안’, 김성국의 ‘심심’, 김대성의 ‘산맛이’ 등이 있다.

2010년의 국악관현악 명곡전 <침향무에서 염원까지>에서는 황병기·정대석 두 명인을 중심으로 기악 협주곡을 들려주는 무대를 꾸몄다. 이들은 당시 협연자로 무대에 서기도 했으며, 직접 작곡한 곡이 국악관현악으로 연주되기도 했다. 1부에서 김희조의 합주곡 시리즈를 시작으로 가야금의 명인 황병기가 가야금 협주곡 ‘침향무’를, 거문고의 명인 정대석이 거문고 협주곡 ‘수리재’를 연주하였다. 또한 2부에서는 2009년 국립국악관현악단이 위촉하여 초연된 이혜성 작곡의 ‘어여차’와 1972년 작곡된 박범훈의 초기 관현악곡 ‘염원’을 통해 과거와 현재를 아우르는 관현악의 명곡을 선보였다.³⁰

30 『2010국립극장 연보』, 54쪽.



[사진] 국악관현악 명곡전 V 침향무에서 염원까지 (2010.9)

국립국악관현악단의 〈국악관현악 명곡전〉은 음악적 완성도가 검증된 작품을 엄선해서 관객에게 감상 기회를 제공한 것으로 평가해 볼 수 있다. 이 연주회에서 선곡된 레퍼토리들은 다른 국악관현악단에서도 주목하게 되었고, 공연 레퍼토리로 선택하는 데 영향을 주었다. 즉 국립 예술단체로서 현시대에서 지향해야 하는 예술적 완성도를 제시해 주었다는 점에서도 이 연주회의 기획과 성공은 큰 의미가 있다.

한편 이 시기 국립국악관현악단은 창작 음악에 더욱 집중하기 위해 신작 위촉 초연곡을 중심으로 한 ‘창작음악연주회’에도 힘을 실어 나갔다. 2010년의 〈어부사시사〉, 2011년의 〈파트 오브 네이처〉라는 공연을 그 예로 들 수 있겠다.



[사진] 어부사시사 (2010.10)

2010년 10월 2일에 개최된 공연 〈어부사시사〉는 국립국악관현악단이 2년여의 기획으로 내놓은 사상 최대 규모의 국악칸타타 공연이었다. 작곡가 임준희가 1년간에 걸쳐 테너, 바리톤, 여창, 합창, 국악관현악을 위한 4부작 칸타타를 만들어냈다. 윤선도의 시 중에서 사계절의 이미지를 대표하는 시를 선별해서 관현악을 위한 기악적 서주, 독창, 실내악, 합창, 중창 등 다양한 성

부 배합이 포함된 작품이었다. 이 〈어부사시사〉 공연은 “격조 높고 현대적인 사운드로 동시대는 물론 후대의 사람들에게까지 사랑받는 이 시대의 고전”을 만들어내고자 했던 국립국악관현악단의 역작이었다.

한편 예술감독이던 황병기는 “매년 새로운 테마를 선정하고 역량 있는 신진 예술가들에게 많은 기회를 줄 것”이라는 의도를 살려, 독일 작곡가 정일련의 작품을 무대에 올렸다. 사람의 6가지 모습을 그린 80분 분량의 대작 협주곡으로 모두 6개 악장으로 구성되었다. 한국의 악기는 몇 천 년 전과 특별히 다른 점이 없을 정도로 고유의 형태를 잘 간직하고 있고, 이를 자연으로 생각하고 표현하고자 한 작곡가의 의도가 반영된 작품이었다. 이 공연으로 국립국악관현악단은 새로운 형식의 협주곡과 국악기의 실험적인 연주 기법 도입을 통해 국악관현악의 영역 확대라는 결과를 만들어냈다.

2) 한국과 세계, 과거와 현재를 담은 상설공연의 정착

2000년대 후반 한국의 각종 무대에서는 낮 시간대를 이용하는 관객 찾기 움직임이 나타났다. 주로 저녁 시간, 또는 휴일에만 이루어지던 공연을 평일 낮 시간에 시도해 보는 것이었다. 관객층의 라이프스타일에 따라, 공연장을 찾을 수 있는 시간이 다르고 이를 배려해 더 많은 공연을 보급하고자 하는 이유에서였다. 국립극장 역시 2009년부터 낮 시간대의 공연장을 활성화하는 노력을 하게 된다. 극장이 비어 있는 낮 시간을 대중을 위한 문화 공간으로 제공해서 예술을 접할 수 있는 기회를 더욱 확산시키고자 한 것인데, 이때 주를 이룬 것이 국악 감상 프로그램이었다.

〈정오의 음악회〉라는 국립극장의 국악 상설공연이 대표적인 국립극장의 낮 시간대 공연으로 꼽히는데, 이 공연은 2009년 5월 처음 시작해 2020년을 맞아 11년째 지속되고 있다. 국악 상설공연은 국립극장에서 처음 진행한 것은 아니었다. 1987년부터 국립국악원에서 국악 공연의 정기적인 무대로 상설공연을 선보여 오고 있었다. 그러나 국립국악원의 상설 공연은 오늘날까지도 주로 전통음악을 장르별로 소개하는 데 중점을 두고 있다. 물론 국악 창

작곡이 레퍼토리로 등장하기는 하지만 이 역시 한국음악의 한 갈래로서 소개되는 정도라고 할 수 있겠다. 이와는 다르게 국립극장에서 열어 온 <정오의 음악회>는 국립국악관현악단의 음악적 여정을 고스란히 담아내는 방향으로 진행되어 왔다. 60여 명의 오케스트라가 등장하는 국악관현악곡을 비롯, 전통악기별 음색을 조명하는 협주와 전통 연주법을 탐구하는 ‘전통의 향기’ 무대, 민요, 재즈, 영화음악, 세계민요 등의 레퍼토리를 선보였다.

2008년 시작된 <사랑방음악회> 역시 오늘날까지 지속되고 있는 국악 상설 공연이다. 소규모 극장에서 인공 음향을 최소화하여 악기가 지닌 고유의 음색을 원형 그대로 전달하고자 하는 취지에서 기획되었다. 옛 풍류 공간을 재현하고자 한 <사랑방음악회>의 성공적인 결과는 유료 관객 점유율이 매우 높은 것으로도 확인되고 있다. 상설공연이라고는 하지만 <사랑방음악회>를 통해서도 국립국악관현악단은 시기별로 적절한 레퍼토리 구성을 통해 관객의 반응을 이끌어냈다. 2008년 12월 25일에 개최된 공연을 예로 들어보자면, 주로 크리스마스 분위기를 느낄 수 있는 음악으로 꾸며졌다. 국립국악관현악단 단원과 가야금 4중주단 여율이 ‘당신은 사랑받기 위해 태어난 사람’ ‘내가 천사의 말 한다 해도’ 등 대중적인 성가곡, 그리고 가야금의 음색을 살려



[사진] 사랑방 음악회(2008,12)

편곡한 ‘산타할아버지 우리 마을에 오시네’ 등 성탄송도 연주되었다.

〈정오의 음악회〉 〈사랑방 음악회〉 등 국립국악관현악단이 주축이 되어 이루어진 국립극장의 국악 상설공연에서는 해설이 곁들여져 관객과의 대화를 시도했다는 점도 주목해 보아야 한다. 관객이 음악의 배경을 알고 감상하도록 해서, 이해의 폭을 넓힐 뿐 아니라 국립국악관현악단의 음악에 대한 경계를 풀 수 있도록 배려한 것이다. 〈정오의 음악회〉에서는 예술감독이던 황병기·원일·임재원, 그리고 2019년 현재 예술감독인 김성진이 해설자로 등장했다. 이들의 해설은 국립국악관현악단이 지향하는 음악, 현재 펼치고 있는 다양한 음악 활동을 〈정오의 음악회〉를 통해 소개하는 데 큰 역할을 했다. 그 외에도 송혜진 숙명여자대학교 교수, 연극배우 박정자, 소리꾼 박애리, 방송인 진양혜, 지휘자 계성원 등이 해설을 맡아서 쉬운 국악, 명쾌한 국악의 이미지를 객석에 전달했다. 〈사랑방음악회〉의 해설자로는 예술감독이던 황병기, 윤중강 국악평론가 등이 등장한 바 있다.

06 국립국악관현악단, 현대 한국음악의 중심에 서다(2012~2018)

1) 전통음악 속의 '현대성' 발견

31 원일은 작곡자이자 지휘자이며 피리와 타악기 연주가로서 활동해 오고 있다. 1993년 '푸리'라는 타악 그룹을 만들어 활동했으며, 영화 <꽃잎> <아름다운 시절> <이재수의 난> <황진이> 등 대중상 영화음악상을 4회나 수상하며 대중에게도 이름을 알리기도 했다. 또한 국악에 실험적 전자음악을 접목한 앙상블 '바람꽃'을 창단하면서 호평을 받았다. 현재 한국예술종합학교 전통예술원 작곡과 교수로 재직하고 있다.

2012년 3월, 국립국악관현악단 최연소 예술감독으로 원일³¹이 부임하였다. '국악관현악단 무용론, 체질개선훈'을 내세우기도 했던 원일이 국립국악관현악단을 이끌게 된 배경에는 이전 예술감독인 황병기가 있었다. 황병기에 의해 국립국악관현악단의 공연 구성 및 내용이 변화해 나가는 것을 보고, 원일은 예술감독의 입장에서 국악관현악이라는 장르의 역사를 새로 쓸 수 있겠다는 가능성을 보았던 것이다.

원일 예술감독은 국악관현악의 가장 큰 문제가 효과적인 소리를 내지 못하는 악기 편성 및 배치에 있다고 보았다. 이에 음향 전문가인 이돈웅 서울대 작곡과 교수를 연습에 참여시키기도 하면서 새로운 국악관현악 편성을 만들어 나갔다. 악기별 특성, 즉 위로 퍼져나가는 소리를 가진 악기, 밑으로 깔리는 소리를 가진 악기 등을 고려해서 재배치했다. 그는 현재의 국악관현악단이 연주하는 음향이 관객에게 어떻게 들리는지, 그리고 앞으로 어떠한 소리를 관객에게 들려주어야 하는지 고민했다.

이러한 원일 예술감독의 관현악단의 편성에 관한 해법 찾기는, 방법은 다르지만 국립국악관현악단이 창단 초기부터 표방한 현대적인 새로운 우리 소리 찾기와도 맥락을 같이하는 것이다. 지속적인 악기 개량과 북한 또는 아시아 각국의 악기를 도입하는 등의 시도에 원일 예술감독의 편성 및 배치에 대한 고민이 더해져서 국립국악관현악단만의 소리를 위한 노력의 역사는 더욱

발전적으로 진행될 수 있었다.

그간 “레퍼토리가 없다” “유료 관객이 적다”는 지적을 받아온 것에 대해 국립극장은 도전적 해법으로 2012년부터 시즌제를 도입하게 되었고, 이와 맞물려 예술감독 원일이 이끄는 국립국악관현악단은 여러 실험적 무대를 과감하게 선보였다. 2012년 8월에 내놓은 국립국악관현악단의 구상도는, 창작 음악을 본격적으로 소개하는 정기연주회, 어린이 음악회, 〈시나위 프로젝트 2〉, 〈소리보감 동의보감〉 등이었다. 이러한 구상도 아래에서 기획된 공연은 전통과 현대, 그리고 미래 간에 더욱 적극적으로 소통하는 음악으로 국립국악관현악단을 현대 한국음악의 중심에 서게 했다.

원일이 예술감독으로 부임한 이후에 처음으로 선보인 제56회 정기연주회 〈新, 들림〉은 음악적으로나 기술적으로 지금까지와 전혀 다른 새로운 국악관현악 음향을 제시하였다. 음향 전문가를 영입해 각 악기의 성질에 맞는 배치와 공간 구성으로 조화롭고 선명한 소리를 찾아내려고 노력한 결과를 선보인 것이다. 이 연주회는 원일이 선곡과 지휘, 재편곡 등의 작업을 도맡아서 새로운 국립국악관현악의 음향을 들려줄 것을 목적으로 기획되었다. 조선 시대 행진음악 ‘대취타^{大吹打}’를 관현악 형태로 재편곡해서 국립국악관현악



[사진] 新(신), 들림 (2012.9)

단원들이 이를 연주하며 차례로 공연장에 입장해서 음향의 구조를 제시하고자 했다. 이는 새롭게 만들어진 소리의 공간에 연주자, 청중이 자연스럽게 들어올 수 있도록 하는 장치이기도 했다. 당시의 인터뷰에 따르면 원일 예술감독은 “연주회장이 일종의 소리를 통한 제의의 공간이 될 것”을 희망했다. 그러면서 “그 ‘음악적 제의’에 참여하는 연주자와 청중과 지휘자가 첫 곡 대취타를 통해

자연스럽게 소리의 공간에 들어올 수 있도록 배려해 보았다”고 설명하고 있다.

한편 국악관현악의 경계를 허물기 위한 또 하나의 시도로, 악보를 없앤 〈시나위 프로젝트〉를 들 수 있겠다. 국악관현악은 그 이전의 한국 전통음악과는 다르게 지휘자 중심의 합주 음악으로 존재해 왔다. 이러한 국악관현악을 연주하는 국악관현악단에서 다시 대표적인 전통 합주 음악인 시나위를 레퍼토리로 들고 나온 것이다. 악보가 전혀 필요 없는, 연주자의 즉흥성에 의존하는 공연의 시도는, 기존의 국악관현악 또는 국악관현악단의 틀을 깨는 것으로 화제가 되었다. 그러나 바꿔 말하면 한국음악의 본질을 찾는 국악관현악단의 과감한 여정이라고 볼 수 있겠다. 한국의 악기 본연이 갖는 소리, 한국 고유의 합주 음악으로서 시나위가 가진 악기들 간의 소통 등 전통음악에서 국악관현악단의 발전을 위한 해법을 찾은 것이다. 한국음악의 본질이 국립국악관현악단에 의해 현대적인 공간에서 다시 빛을 발하게 된 순간이었다.

2012년 12월 무대에 오른 첫 번째 〈시나위 프로젝트1〉을 위해서 정재일과 카이업^{Kayip}·허윤정·한승석·이태원을 음악감독으로 영입해 4개 팀으로 프로젝트를 진행했다. 난해한 현대음악으로부터 전통 장단의 변형, 진도 셋김굿의 재현까지 각각의 무질서를 경험하게 만드는 음악이 시도되었다.

〈시나위 프로젝트1〉 공연은 다른 한편으로는 국립국악관현악단 소속 연주자들의 창의성 부활 프로젝트이기도 했다. 서양식 음악교육으로 인해 점점 악보에 익숙해진 국악 연주자들이 잃어버린 창의적인 능력을 〈시나위 프로젝트1〉을 통해서 회복시키고자 한 것이다.³² 이를 위한 준비 과정은 국립국악관현악단 단원들의 연주 역량이 성장하는 효과를 기대했음은 물론이고, 당시 진통을 겪고 있었던 노조 문제, 감독 선임 지연 문제 등 여러 어려움에 음악적인 해법으로 제시된 것이었다. 〈시나위 프로젝트1〉의 연습을 위해 단원들은 그간 국립국악관현악단이 시도하지 않던 음악을 접하게 되고 팀별로 좋은 의미의 경쟁까지 하게 되었다. 당시 이 공연을 통해 보여준 국립국악관현악단의 새로운 연주 형식은 평단과 관객 모두에게 호평을 받았으며 나아가 단원들이 국립국악관현악단 특유의 정체성을 담아내는 연주자로서 한층

32 『2012국립극장 연보』, 41쪽.



[사진] 시나위 프로젝트1 (2012.12)

더 성장하는 계기가 되었다.

이처럼 국악관현악단으로서 관현악 중심의 공연을 선보이던 것에서 탈피해서, 그 초점을 한국음악 자체로 옮겨가는 국립국악관현악단의 움직임은 개별 악기에 주목하게 하는 공연을 펼치는 양상으로도 나타났다. 그중 하나로 2012년 7월 20~21일에 열린 <피리, 셋^{set}>을 들 수 있겠다. 이 공연은 국립극장이 국립예술단체 단원들에게 발표 기회를 제공하는 ‘국립예술가시리즈’의 아홉 번째 기획이었다. 피리 앙상블이라는 이례적인 악기 편성에 연주곡 전곡이 박범훈·김성국·황호준·강상구·안승철 등의 창작곡이라는 점으로도 화제를 모았다. 이어서 2013년 12월에 공연된 ‘국립예술가시리즈’의 열다섯 번째 공연 <이용구, 문양숙의 수작^{秀作}>에서는 국립국악관현악단의 단원인 이용구·문양숙이 등장해서 기량을 펼쳤다.

2010년대에 들어서면서 국립국악관현악단의 공연은 전통음악을 현대인이 공감할 수 있는 음악으로 재탄생시킨다는 취지를 더 적극적으로 반영하게 된다. 그리고 이는 한국의 전통음악을 근간으로 외국의 작곡가들이 자신이 속한 지역의 문화적 배경을 담아 재창작한 곡을 연주하는 작업으로 이어졌다.

2014년 6월 13일에 개최된 국립국악관현악단의 제61회 정기연주회 <리컴 포즈>는 벨기에·미국·대만·일본의 유명 작곡가들이 한국의 전통음악을 듣고 만들어낸 곡들로 채워졌다. 벨기에 작곡가 보두앵 드 제르는 북청사자놀음을 벨기에 왕실을 상징하는 사자와 연관시켜 수풀 속 어린 사자를 묘사한 ‘더 라이온 댄스’를 발표했다. 2009년부터 이화여대 작곡과 교수로 재직 중인 미국의 마이클 팀슨은 시나위와 서양음악 재즈의 즉흥이라는 공통분모를 토대로 소프라노 색소폰과 국악관현악을 위한 협주곡 ‘하트 비츠’(관현악 시나위)를 선보였는데, 색소포니스트 이정식이 협연자로 공연에 참여했다. 일본의 다카다 미도리는 타악 산조를 새로운 형태의 실내악곡으로 재구성한 ‘바람의 소리’를 자신이 직접 참여한 연주로 들려주었다.

이처럼 외국의 작곡가들이 한국의 전통음악을 모티프로 해서 새로운 음악을 재창조해 내는 과정은, 우리가 미처 발견하지 못한 전통음악의 현대적 면모를 찾아내기 위한 국립국악관현악단의 노력 중 하나였다.

2) 국악관현악이라는 장르의 변신을 위한 도약

2012년부터 국립국악관현악단은 국악관현악 역사에서 큰 획을 그은 작곡가를 선정하여 그의 작품을 재조명하는 작곡가시리즈를 기획해서 선보였다. 첫 번째로 2012년 제57회 정기연주회 <만수산 드림춤>에서는 이진용의 음악 세계를 3단계로 구분해서 단계별 작품을 연주했다. 이진용은 1980년대 이후 1990년대까지 전통음악과 서양음악, 예술음악과 대중음악이라는 이분법적 경계를 뛰어넘으며 현대 한국음악사를 만들어온 작곡가 중 한 명이다. 당시 국립국악관현악단은 70인조 대형 오케스트라와 60인조 합창단이 장엄한 무대를 연출하고, 강은일의 해금 연주, 장철의 성악, 김보라의 여창가곡 등을 포함한 연출과 협연을 시도했다. 이를 통해 한 작곡가의 작품으로만 꾸민 연주회라고는 보기 어려운 다채로움을 선사했다. 이후 2013년 4월에 공연된 두 번째 작곡가시리즈에서는 박범훈의 방대한 작품을 조명했다. 산조·무속음악·무용음악·아시아음악·불교음악 등 박범훈의 창작곡을 카테고리별로

선곡하고, 여기에 덧붙여 초연곡도 선보였다.

2014년 3월에는 이해식·강준일·김영동이 세 번째 작곡가시리즈 공연의 주인공으로 선정되었다. 2014년 3월 20일부터 3일간 연속해서 개최된 공연 중 첫 번째, <작곡가시리즈 3 이해식편>에서는 이진상을 비롯해 9인 브라스밴드 ‘킹스틴루디스카’ 멤버인 트럼페터 배선용, 태평소의 박세라, 피리의 박지하가 출연하기도 했다. 다음 날의 <작곡가시리즈 3 강준일편>에서는 원일·민영치·김웅식·장재효로 구성된 월드뮤직그룹 ‘푸리’와 해금 연주자 정수년, 바이올리니스트 이보연이 연주를 선보였다. 마지막 날인 <작곡가시리즈 3 김영동편>에서는 한국오라토리오합창단과 국립창극단이 함께해 스케일이 큰 소리를 전달했으며, 김영동이 직접 지휘봉을 잡기도 했다.

국립국악관현악단의 공연 역사에서 특징적으로 꼽을 수 있는 것이 시리즈 공연 안에서의 이색적인 시도라고 할 수 있겠다. 작곡가시리즈도 마찬가지였다. 작곡가들에 의한 ‘국악관현악’을 연속해서 선보이며, 해당 장르에 대한 인상을 강하게 전달하기도 했지만, 한편 국악관현악의 다양한 존재 방식을 실험해 보는 자리이기도 했다.

한편 한국의 고전과 국립국악관현악단의 음악을 결합해, 새로운 국악관현악 공연 형태를 만들어보고자 시도한 기획도 있었다. 2013년 10월 25일부터 27일까지 총 세 번에 걸쳐 진행된 <소리보감, 동의보감>이 그 예이다. 국립국악관현악단은 이 공연을 통해 고전에서 얻는 지혜와 우리 음악을 듣는 즐거움으로 “우리의 문화를 통해 건강해지는 시간”을 관객에게 선사하고자 했다. *lecture* 콘서트 형식으로 진행된 <소리보감, 동의보감>은 유네스코 세계기록유산으로 등재된 400년 전통의 『동의보감』을 소재로 기획되었다. 공연을 ‘동의보감’과 ‘소리보감’ 파트로 구별해서, ‘동의보감’ 파트에서는 고전평론가 고미숙, 의역학연구가 안도균의 우리 몸과 삶에 대한 강의가 있었다. 그리고 ‘소리보감’ 파트에서는 건강해지는 우리 음악을 연주했다. 음양의 조화가 담긴 민간 음악의 진수 ‘대풍류’와 막힌 기를 뚫어주는 음악으로 ‘사물놀이’ 등이 어우러졌다. 국립국악관현악단의 연주를 통해 음양오행의 원리와 율려의

이치를 온몸으로 배우고 체험할 수 있도록 한 것이다. 잘 알려진 우리의 문화를 소재로 삼아, 이를 현대적으로 재해석하고 국립국악관현악단의 연주에 적용시킨다는 취지가 돋보이는 공연이었다.

한편, 2015년 4월, 국립국악관현악단은 국악관현악에 대한 새로운 해석을 위해 또 하나의 시도를 진행했다. 서양 오케스트라를 지휘해 온 임헌정에게 지휘를 의뢰한 것이었다. 임헌정은 당시 국립국악관현악단을 지휘하면서 악기가 다른 만큼 국악이 서양음악처럼 완벽한 하모니를 만들기 힘들지만 “그 분위기를 표현할 가능성을 봤다”면서, 국악관현악단의 현대적 변모의 가능성을 제시했다.



[사진] 임헌정과 국립국악관현악단 (2015.4)

임헌정이 지휘자로 국립국악관현악단을 이끈 공연에서는 ‘아리랑 환상곡’, 재독 작곡가 정일련이 궁중음악 ‘수제천’을 모티프로 만든 ‘천^天-헤븐^{Heaven}’, 강준일이 작곡한 ‘내 나라 금수강산’이 연주되었다. 현대음악 작곡가 아르보 파르트 Arvo Part의 바이올린 협주곡 ‘프라트레스’도 편곡 작업을 거쳐 바이올리니스트 백주영과의 협연으로 관객에게 선보였다. 임헌정은 악기별로 가능한 연주법을 문

고, 그가 원하는 소리를 위한 새로운 연주법까지 시도하게 했다. 공격적 해석, 거침없는 도전으로 이름난 임헌정이 지휘하는 국악관현악단은 당시의 국악관현악이라는 장르가 새로운 세계를 만나도록 한 것임에 틀림없다.

3) 스스로의 역사에서 길을 찾는 국립국악관현악단

2012년 원일 예술감독이 국립국악관현악단을 이끌게 된 이후 또 하나의 눈에 띄는 움직임으로 이전의 국립국악관현악단 공연을 바탕으로 한, 발전적인 형태의 기획이 등장한 것을 언급해 볼 수 있겠다.

2007년에 시작된 <엄마와 함께하는 국악보따리> 공연을 새로운 제목과 함께 극의 스토리 및 음악을 강화해서 온 가족이 재미있게 즐기면서 교육적 의미를 함께 담아낼 수 있는 국립국악관현악단의 대표적인 어린이 전문 공연의 위상을 유지하고자 한 2012 <국악보따리 은비 깨비>가 대표적인 예이다.

그리고 2013년에는 어린이 관객층을 위한 새로운 음악회도 기획되었다. <땅속두더지, 두디>라는 이름으로 2013년 4월 28일부터 5월 12일까지 지속된 이 공연에서는 지나치게 상업화된 어린이 공연물과 차별화된 미적 체험을 추구하는 예술 감상을 목표로 했다. 객석과 무대를 상호 변환하고, 넓은 무대를 비정형 자유적으로 배정함으로써 어린이들의 상상력을 극대화했다. 또한 음악회 본래의 목적을 체험하게 하고자 극적인 스토리, 인위적인 교훈이나 권선징악의 메시지 등을 배제하도록 기획되었다. 한가롭게 땅속에서 지내던 꼬마 두더지 두디가 상상으로만 꿈꿔 오던 땅 위 세상의 소리를 직접 찾아 나서면서 벌어지는 상황을 국악기로 연주하는 각종 음악이 채워나가는 공연이었다. 각종 매스미디어 및 스마트 기기의 녹음 음악에 길든 이 시대의 어린이들이 라이브로 연주하는 음악 세계로 눈을 돌리게 하는 계기를 제공하고자 마련된 것이었다.

2007년과 2009년에 시작된 상설공연 <정오의 음악회> <사랑방음악회>를 바탕으로, 또 다른 상설공연에 대한 기획도 나타났다. 2014년 직장인들을 위해서 저녁 시간대의 공연으로 진행된 <좋은 밤 콘서트 야호^{夜好}>는 <정오의 음

악회)의 성공을 바탕으로 이루어진 것이었다. <정오의 음악회> <사랑방 음악회>가 주로 낮 시간대에 공연을 감상할 수 있는 관객층을 겨냥하던 것에서, 이후 다양한 시간대 및 관객층을 겨냥하고자 등장한 것이 <좋은 밤 콘서트 야호^{夜好}>라는 공연이었다. 좀 더 젊은 감각의 국악 콘서트로 계획된 <좋은 밤 콘서트 야호^{夜好}>는 공연을 오후 8시에 시작하게 해서 직장인, 연인, 친구들이 함께 즐길 수 있도록 했다.

음악으로 전 세계와 소통하고자 하는 시도 역시 좀 더 발전적으로 진행되었다. 창단 이후 한국음악의 국제적인 발신을 지속적으로 주도해 온 것은 국립국악관현악단이 이룬 커다란 업적 중 하나이다. 그러나 2000년대 중반까지는 외국 악기와 한국 악기를 함께 연주하는 자리를 마련해서 음악적 화합을 시도하거나, 또는 한국의 악기를 외국에 선보이거나 외국의 악기를 한국에 선보이는 정도에 머물러 있었다. 즉, '교류'와 '소개'가 중심이 되어왔다고 할 수 있겠다. 또한 이전의 공연이 주로 중국·일본 등의 음악가들을 중심으로 이루어진 교류의 형태를 보여주었다.

그런데 2012년부터 선보인 아시아 뮤직 시리즈에서는 한국음악에 대한 외국인의 시각을 반영한 새로운 음악을 마련해서, 보다 적극적으로 국경을 넘는 음악적 공감대를 마련하고자 했다. 2012년 8월 10일에는 몽골 울란바토르 국립극장에서 국립국악관현악단이 공연했으며, 이에 화답하는 형식으로 같은 8월에 국립극장에서 무대가 마련되었다. 국립국악관현악단과 몽골국가대합주단이 공연한 <초원의 소리>에서는 모링후르 연주의 정수를 들을 수 있는 '체첵트 호숫가', 몽골의 전설을 바탕으로 1980년대 제작된 영화의 주제곡 '황금궁전', 탄광 광부들의 죽음을 애도한 '마음의 선율' 등의 레퍼토리가 연주되었다. 현대 몽골인의 정서를 이해하도록 짜인 구성이었다. 이날 공연의 마지막에서는 원일 감독의 작품인 관현악곡 '신벚놀이'를 양국의 연주자가 함께 연주하면서 한국음악과 몽골음악이 관현악을 통해 소통하는 모습을 보여주었다. 한국과 몽골의 전통음악을 서로 재해석해 볼 수 있는 예술 교류의 장을 마련한 것이었다.



[사진] 초원의 소리 (2012.8)

이후 2014년 4월에는 대만의 전통음악을 국악기로 연주할 수 있도록 새롭게 편곡하고 재해석해서 대만국립국악단 수석급 단원 5명이 협연자로 출연하는 무대 <대만의 소리>를 만들었다. 공연 레퍼토리에는 가자희^{歌仔戲}라고 하는 대만 전통 오페라 중에서 ‘얼음 속의 목단’ 중 한 곡을 포함해서, 관양희극단 주연배우 창메이가 연주에 맞춰 연기를 펼치도록 했다. 지휘는 대만 국악계의 명지휘자 쿠과오웬^{顧寶文}과 원일 국립국악관현악단 예술감독이 맡았다.

이렇게 국립국악관현악단이 과거를 돌아보며, 끊임없이 반성하고 이를 바탕으로 발전적인 모습을 보여주려 한 것은 2015년, 국립국악관현악단의 창단 20주년 공연을 통해서도 알 수 있다. 당시 공연은 국립국악관현악단 <베스트 컬렉션>이라는 제목으로 진행되었다. 지난 20년간 국립국악관현악단이 연주한 작품 중 단원 60명이 무기명 투표를 통해 뽑은 5곡이 공연 레퍼토리였다. 원일 전 예술감독 작곡의 ‘대취타 易’, 김성국 작곡의 ‘공무도하가’, 가야금 협주곡 ‘침향무 沈香舞’, 무용곡 ‘춘무 春舞’, 백대웅 작곡의 ‘남도아리랑’ 등이 창단 20주년을 장식할 음악으로 선정되었다. 이날 공연의 지휘를 맡은 계성원 당시 국립국악관현악단 부지휘자는 “이번 공연은 국악관현악단이 가장 자신 있어 하는 곡들로 구성됐다”며 “그러나 과거의 연주와 습관에 안주하지



[사진] 국립국악관현악단 베스트 컬렉션 (2015.5)

않고 더욱 정교한 무대를 선보이겠다”고 언급했다.

즉, 그간 내놓은 공연물들을 되짚어보고, 이를 발전적으로 새로운 공연물 형태로 내놓는 작업은 물론 국립국악관현악단이 펼쳐온 음악 활동에 대한 긍정적인 평가가 있었기에 가능했다. 그러나 여기에 덧붙여 과거에 안주하지 않고 더욱 훌륭한 무대를 만들기 위한 국립국악관현악단 단원 전원의 고민과 노력이 있었다는 점을 주목해야 한다.

4) ‘고유성’과 ‘공감’을 위한 국립국악관현악단

2015년, 국립국악관현악단은 임재원³³을 예술감독으로 맞이하고 미래 지향적인 음악 활동을 더욱 적극적으로 펼치게 된다. 2015년은 창단 20주년을 맞은 해이기도 하다. 지난 20년간 전통음악을 바탕으로 동시대 음악을 재창조하는 작업을 통해 국악의 무한한 확장 가능성을 보여준 국립국악관현악단이 미래를 위해 어떤 방향성을 내놓을지가 중요한 관심사로 떠올랐다.

국립국악관현악단은 2015년 11월에 열린 국립국악관현악단 20주년 기념 관현악시리즈 <리컴포즈>(11. 5)와 관현악시리즈Ⅱ <마스터피스>(11. 26)를

33 임재원은 대금 연주자, 지휘자로도 활동해 왔고 서울대학교 국악과 교수로 후진 양성에도 기여해 왔다. 대전시립연정국악원의 지휘자로도 활동했다. 2018년부터는 국립국악원의 원장으로 재직하고 있다.

통해 그 해답을 제시했다. <리컴포즈>에서는 현대음악과 국악 분야에서 가장 주목받는 작곡가인 김택수·김성수가 각각 고유의 한국음악을 재해석한 작품을 발표했다. 당시 임재원 예술감독은 “이번 공연을 시작으로 한국의 고유성을 잃지 않으면서도, 누구나 공감할 수 있는 우리 음악을 만들어가겠다”고 국립국악관현악단의 이후 공연에 대한 포부를 밝혔다.



[사진] 리컴포즈 (2015.11)

즉 ‘고유성’과 ‘공감’이, 국립국악관현악단이 그리는 미래의 음악을 위한 키워드로 제시된 것이다. 당시 연주회는 김성수가 문묘제례악을, 김성국이 남도시나위를 소재로 리컴포즈(재작곡) 작업을 한 곡을 선보여서 화제가 되었다. 국악의 여러 소재를 소개해 나가는 음악 작업으로 국립국악관현악단에서 2012년에 처음으로 제시한 ‘리컴포즈’가 이제는 대중에게 문묘제례악을 소개하고, 공감을 이끌어내기 위해 시도된 것이다. 당시 김성수의 문묘제례악을 재탄생시킨 리컴포즈 작업의 결과는 ‘아카데미 리추얼-오르고 또 오르면’이라는 곡명으로 국립국악관현악단에 의해 연주되었다. 대금·피리·해금 등 선율 악기의 음들이 결합해 연금술적인 화음을 빚어냈다. 한편 김성국은

민속음악 ‘남도시나위’를 모티프로 만든 대금·아쟁·거문고의 3중 협주곡 ‘내일’을 선보였다. 시나위의 고전적 형식을 과감하게 해체하는 작업을 통해 ‘남도시나위’가 감각적인 현대의 음악으로 재탄생한 것이다.

미래를 위한 국립국악관현악단의 준비 작업은, 공연을 통해서뿐만 아니라 상주작곡가 제도의 시행, 아마추어 국악관현악단의 시도 등으로도 이어졌다. 2016년에 처음으로 도입된 ‘상주작곡가 제도’는 국악관현악 작품 창작에 기여할 역량 있는 신진 작곡가를 발굴, 양성하는 것을 목적으로 국악계에서는 처음 시도된 것이었다. 첫 번째 프로젝트에서는 김성국·정일련이 상주작곡가로 위촉되어 1년간 두 작곡가와 단원들이 함께 다양한 창작 시도를 위한 워크숍을 진행하고, 그 결과로 마련된 신곡을 국립국악관현악단 연주회에서 공개했다.

2016년에 진행된 ‘아마추어 국악관현악단’ 프로젝트는 국악의 저변 확대를 위해 국립국악관현악단이 선보인 작업이다. 국악을 배우는 국악 향유자들에게 국악관현악단의 일원으로 합주 기회를 제공함으로써 이들이 보다 적극적인 국악 향유층이 될 수 있도록 마련한 자리였다. 일반인이 서양음악계의 아마추어 오케스트라를 구성한 적은 다수 있지만, 국악관현악단을 구성한 것은 국내 최초였다. 2015년 12월 지원자 72명이 지원서와 연주 영상을 제출, 이를 아마추어 국악관현악단 지휘자 김종욱과 강습을 맡은 단원들이 심사해 52명을 선발했다. 남녀노소, 직업의 구별 없이 다양한 이들이 바쁜 일상을 쫓아서 약 2개월간 의기투합해 마련한 연주회에서는 관객의 박수가 쏟아졌다. ‘아마추어 국악관현악단’ 프로젝트는 2017년에도 진행된 바 있다.

더 많은 사람이 국악을 친근하게 접할 수 있도록 하는 아마추어를 위한 강좌는 각종 국악 관련 기관 및 단체에서 제공해 왔다. 그러나 국악관현악단을 구성하게 해서 좀 더 젊고 새로운 분위기의 국악, 다른 이들과 화합하는 동시대의 국악을 접하도록 했다는 점에서 아마추어 국악관현악단 프로젝트는 전통을 현대화해서 관객의 공감을 이끌어내고자 하는 국악관현악단의 또 다른 시도였다.



[사진] 아마추어 국악관현악단 (2016.9)

2017년 국립극장은 해오름극장의 대대적인 공사를 진행하게 되고, 이에 맞춰 국립국악관현악단의 공연도 중극장인 달오름극장에서 진행되었다. 그리고, 이를 계기로 마이크 없는 국악관현악을 시도하기도 했다. 국악기의 생생한 음색을 제대로 들려주는 음악에 초점을 맞춰본 것이다. 중극장인 달오름극장에서 <테마가 있는 실내악>, 2017 <리컴포즈>를 올리면서 대규모 국악관현악 편성을 마이크를 사용하지 않는 자연 음향 그대로 관객에게 선사한 것이다. 이는 창단 이래 국악관현악에 사용되는 악기에 대한 지속적인 고민, 그리고 이를 반영한 국악관현악 편성에 대한 다양한 시도가 있었기에 가능했다.

07 맺음말: 한국음악의 무한한 가능성을 위한 국립국악관현악단의 여정

34 김성진은 뉴욕 시립대(Aaron Copland School of Music) 대학원에서 오케스트라 지휘로 음악학 석사학위를 받았으며 지휘자·작곡가로 활동해 왔다. 서울시국악관현악단 단장, 청주시립국악관현악단 예술감독, 서울시청소년국악관현악단 단장 등으로도 활동했다.

2019년 3월 신임 예술감독으로 김성진³⁴이 부임하면서 국립국악관현악단은 그간의 여정을 담은 음악 활동을 더욱 적극적으로 이어나가고 있다. 2019년 6월 11일 롯데콘서트홀에서 펼쳐진 국립국악관현악단의 네 번째 관현악 시리즈 〈내셔널 & 인터내셔널〉에는 창단 이후 국립국악관현악단의 모습을 담아냈다. 1995년 창단 이후 세계 각국의 음악가 및 연주자들과의 교류를 기반으로 한 창작 활동, 그리고 한국의 전통을 현대음악으로 재해석해 온 국립국악관현악단의 25년이 있었기에 가능한 곡목들이 이날 연주회를 위해 선곡되었다. 2018 〈마스터피스-황병기〉 공연에서 위촉 신작으로 선보여 관객과 평단의 호평을 얻은 임준희 작곡가의 ‘심향^{心響}’, 2016년 〈무위자연〉에서 초연한 후, 단원들에게 ‘다시 연주하고 싶은 곡’으로 손꼽혀온 토머스 오즈번의 ‘Haru^{하루}’, 해금과 바이올린의 조화를 강준일 작곡가의 이중 협주곡 ‘소리그림자 No.2’의 연주를 통해 국립국악관현악단은 한국 최고의 위치에 있음을 증명해 냈다.

국립국악관현악단은 2020년 창단 25주년을 맞이하였다. 또한 2020년은 국립극장이 70주년을 맞는 해이기도 하다. 이에 전통을 소재로 한 완성도 높은 레퍼토리의 재공연을 통해 국립극장의 70주년 역사를 되돌아보고자 하는 기획 아래, 국립국악관현악단 역시 동참하고 있다. 시즌 마지막 작품으로 〈2020 겨례의 노래편〉을 준비하고 있는데, 2000년 국립극장 창설 50주년을 기념해 기획된 〈겨례의 노래편〉을 다시 선보이는 것이다. 분단 국가라는 아

폼을 갖고 있는 한국의 현실을 위로하는 거례의 음악을 통해 한국의 아픈 현대사를 위로할 계획이다.



[사진] 격률, 한국의 멋 (2019.11)

이와 같은 국립국악관현악단의 현재는 1995년 창단 이래 국악관현악이 처한 현실의 한계를 극복하는 데 주력해 얻은 성과일 것이다. 창단 직후부터 국악관현악에 맞는 국악기를 개량하고 연주법을 개발하면서 이전까지 국악관현악이 지닌 고질적인 문제들을 해결해 보고자 했다. 이후에는 국악관현악이 낼 수 있는 소리에 대한 한계를, 악기별로 올림을 고려한 음향학적 연구까지 동원했다. 한편으로는 국악관현악을 위한 창작곡을 발굴하기 위한 노력으로 한국에서 활동하고 있는 다양한 세대의 작곡자들은 물론 외국의 작곡가들에게도 곡을 의뢰해서 소개했다. 이는 곧 한국 국악관현악의 실험의 무대로 이어졌고, 그중 많은 곡이 국립국악관현악단의 이후 공연과 다른 단체의 공연에서 레퍼토리로 정착하기도 했다. 창작의 과정과 관련해서도, 국립국악관현악단은 그 해법을 제시하기도 했다. 여러 서양적인 요소를 도입했다는 전제에서 출발한 국악관현악이지만, 한국 고유성을 살려야 한다는 당위성에 대한

고민은 지속적으로 이어져 왔다. 이와 관련해서 국립국악관현악단은 한국의 전통음악을 소재로, 이를 새로운 작품으로 다시 만들어내는 리컴포즈라는 작업을 진행한 바 있다. 서양음악을 전공한 한국 작곡가, 또는 외국 작곡가들에 의해 한국 전통음악이 지니는 요소들이 현대적으로 변모할 수 있었던 것이다. 이렇게 전통음악에 대한 한계를 부정하고, 무한한 가능성을 이끌어낸 것은 국립국악관현악단의 역사 중 가장 먼저 주목해 봐야 할 부분이다.

다음으로 국립국악관현악단은 북한음악 또는 다른 나라들과의 소통을 통해서 국악관현악의 저변을 확대하고자 했다. 창단 초기에는 중국·일본과의 협력을 통해 함께 관현악단을 구성해서 연주하거나 이들 나라에서 진행되고 있는 전통음악의 현대화 작업을 소개하는 데에만 주력했다는 부정적인 평가도 있다. 그러나 이러한 초기의 작업을 바탕으로 몽골·대만 등 그 교류의 폭을 점차적으로 넓혀오면서 다양한 음악적 소통과 공감을 이끌어냈다. 한국인만을 위한 한국음악이 아닌, 다양한 인종·민족·국가를 위한 한국음악을 위해 세계와 소통하는 국립국악관현악단의 작업은 곧 한국음악의 미래와도 직결되는 것이다.

국립국악관현악단 창단 이후 25년의 역사는 단지 고정관념, 또는 고정 틀을 깨뜨리는 시도에만 머물지 않았다. 이러한 시도를 국립국악관현악단은 고정적인 국악 공연의 레퍼토리로 정착하게 하고, 또는 현대사회의 한국음악으로 거듭나게 했다는 점에서 더욱 큰 의미가 있다. 관객에게 반응이 좋은 공연 또는 음악은, 국립국악관현악단의 정기적인 레퍼토리로 자리 잡게 하는가 하면, 좀 더 발전적으로 변화를 시도해서 무대에 올리기도 했고, 다른 국악단체의 공연에서 이용되기도 했다. 국립국악관현악단이 관객의 반응과 문화예술계의 평을 받아들이고, 시대 상황을 읽어내고자 고민하는 모습들로 그 여정을 채운 결과이다.

국악계는 물론 문화예술계의 주목을 받고 1995년에 등장한 국립국악관현악단은, 창단 25주년을 맞이한 지금 어느새 한국 현대음악사의 주역으로서 맡은 바 역할을 충실하게 수행하는 단체로 성장했다. 창단 당시부터 국립국

악관현악단은 늘 한국음악의 미래를 여는 곳에서 관객과 만나왔다. 이는 그동안 국립국악관현악단의 발전을 이끌어낸 단장 및 예술감독, 그리고 이들과 함께 고민한 단원들, 국립국악관현악단의 요구에 부응해 새로운 시도를 함께 한 작곡가들이 있었기에 가능한 여정이었다.

참고문헌

단행본

국립극장 편, 『국립극장 50년사』, 태학사, 2000.
 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 태학사, 2010.
 유치진, 『동랑 유치진 전집(8)』, 서울에대출판부, 1993.

논문

설보라, 『국공립 국악관현악단 편성의 통시적 고찰』, 서울대학교 박사논문, 2019.
 임혜정, 『국악관현악의 흐름과 발전방향』, 『한국음악사학보』, 한국음악사학회, 2018. 60권.

잡지 및 간행물 등

『국립극장소식』, 국립중앙극장, 1995.6.
 프로그램북 <겨레의 노래단>(국립국악관현악단, 2001.3.16~17)
 프로그램북 <세계평화를 위한 아시아 음악제>(국립국악관현악단, 2005.10.27~28)
 『2010 국립극장 연보』, 2011.
 『2012 국립극장 연보』, 2013.
 『경향신문』, 1994.6.30.
 『경향신문』, 1994.12.23.
 『경향신문』, 1995.3.30.
 『동아일보』, 1994.4.10.
 『동아일보』, 1995.6.10.
 『매일경제신문』, 1995.4.4.
 『매일경제신문』, 1996.12.6.
 『한겨레신문』, 1995.1.28.
 『한국경제신문』, 2000.3.8.
 국립극장 <국립국악관현악단, <https://www.ntok.go.kr/kr/Orchestra/Main/Index>

국립극단사

김호연

송실대학교 연구교수

- 01 여는 말
- 02 국립극단의 생성기
- 03 국립극단의 성장기
- 04 재단법인으로서 국립극단의 도전
- 05 맺음말

01 여는 말

국립극단의 역사는 국립극장의 역사와 그 시작을 같이하였다. 1948년 국립극장 설치령 제1조에 “민족예술의 발전과 연극문화의 향상을 도모하며 국제문화의 교류를 촉진하기 위하여 국립극장을 설치한다”고 밝혔듯 국립극단은 국립극장의 중심이었다. 국립극단은 1950년 〈원술랑〉을 공연한 이래, 한국전쟁을 거쳐 명동 국립극장, 장충동 국립극장에서 대중과 호흡하며 다양한 레퍼토리를 만들어냈다. 그런 가운데 국립극단은 2010년 법인화가 되며 새롭게 출발하게 되었고, 그동안의 고답적인 분위기에서 벗어나 새로운 발돋움을 하기 위해 노력하였다.

이 글에서는 1950년 국립극단의 첫 출발부터 2010년 법인화가 이루어진 이후 2019년까지 국립극단의 역사를 개괄적으로 정리하고자 한다. 역사의 기술은 시간적 흐름에 따라 정리하는 것을 기본으로 하면서도 그 매듭과 풀림이 있는 주요 분기점이 될 만한 시기로 구분하였다. 국립극단사를 몇 군데 기점으로 나누어 정리해 본다면 그 변천 과정을 조금 더 쉽게 살필 수 있을 것이다. 먼저 거시적인 측면에서 첫째, 국립극장의 첫 시작인 태평로 국립극장(구 부민관), 전후 명동 국립극장(구 서울시공관) 시기를 하나로 묶어 살펴 보도록 한다. 이 시기는 한국 사회의 혼란상과 마찬가지로 국립극단 역시 새로운 토대를 구축하기 위한 다양한 시도를 거듭하는 불안정한 시기로 볼 수 있을 것이다. 이 시기는 다시 한국전쟁 전후와 시공관에 더부살이하던 시절, 명동 국립극장 시절로 세분하여 정리하고자 한다. 두 번째는 장충동 국립극

장 시기이다. 장충동 이전 후 37년이란 긴 시간 동안 국립극단은 완만한 성장을 이루며 다양한 담론을 이끌어냈다. 마지막으로 국립극단이 법인화되어 국립극장에서 분리되는 2010년부터 현재까지를 살펴보고자 한다. 이 시기는 현재 진행형이지만 앞선 기간과는 다른 새로운 의미를 지닌다는 점에서 따로 생각하여 살펴보도록 한다. 특히 이 시기는 예술감독 재임 기간을 하나의 단락으로 잘게 나누어 기술할 것이다.

국립극단에 대한 역사적 정리는 대개 10년 단위로 진행되어 왔다. 이에 이전의 역사는 개괄적으로 정리하면서 새롭게 정리되는 10여 년의 흐름에 대해서는 중요한 작품군을 정리하는 데 초점을 맞추어 세심한 평가를 하기보다는 이들이 추구하고자 한 목표와 실천적 의지를 정리하는 데 방점을 두고자 한다.

02 국립극단의 생성기

1) 국립극단의 첫출발

1945년 광복을 맞으면서 많은 이들이 내세운 담론 중 하나는 민족문화 건설이라는 문제였다. 이는 일제강점기 동안 한국 문화의 본질이 제대로 발현되지 못하여 이에 따른 정체성 확립이 절실하게 필요하였기 때문이다. 이러한 인식 속에서 해방 공간의 예술계에서도 보수나 진보를 막론하고 어느 단체든 각각의 이념에 맞게 이러한 문제를 중심에 놓고 고민하였다. 이때 가장 시급하게 제기된 문제 중 하나는 민족문화 건설을 위해 제대로 된 공간이 필요하다는 인식이었으며 자연스럽게 국립극장에 대한 논의도 뒤를 이어 나타났다.

국립극장 설립 문제가 처음 공론화된 것은 1946년 1월 즈음이다. 이 시기 국립극장 건설에 관한 계획은 미군정청 학무국을 중심으로 이루어졌는데, 특히 당시 러치^{Archer L. Lerch} 군정장관의 중용에 의해 간담회가 추진되고 군정청 중심으로 계획이 조금씩 수립되기 시작했다.⁰¹ 이러한 과정에서 연극·영화·가극·음악·무용 등 5개 분과의 위원회가 설치되었고, 연극 분과위원으로 안영일·황철·박영호·박창환·김일영, 운영위원을 겸직한 이서향 그리고 극장장에 서항석이 내정되었다.⁰² 그렇지만 국립극장 건물 선정 문제와 정치적 알력이 함께하며 국립극장 설립은 빛을 보지 못하고 표류하게 되었다.

국립극장 설립 논의가 다시 진행된 것은 1948년 대한민국 정부가 들어서면서부터다. 우여곡절을 겪은 이후 1948년 12월 21일 국무회의를 통해 설치령이 통과되어 그 바탕을 마련하게 되었다. 설치령을 발췌하여 살펴보면

01 『중앙신문』, 1946.1.21.

02 『중앙신문』, 1946.3.24.

03 『동아일보』, 1948.12.22.

“제 1조 민족예술의 발전과 연극문화의 향상을 도모하며 국제문화의 교류를 촉진하기 위하여 국립극장을 설치한다고 밝혔고, 제6조에 국립극장은 연극단 이외에 교향음악단, 합창단, 가극단 및 무용단을 가질 수 있으며, 제7조 국립극장은 연극인을 양성하기 위하여 연구소 또는 양성기관을 설치할 수 있다.”⁰³는 내용이였다. 이러한 논의에서 민족문화 건설과 연극문화의 향상이라는 대전제와 더불어 연극단 이외에 여러 단체를 만든다는 것에서도 엿볼 수 있는 것처럼 국립극장은 초반부터 연극 중심이라는 인식이 강하게 나타났다.

그렇지만 국립극장이 바로 설립된 것은 아니었다. 아직까지 정치적·사회적으로 안정되지 않은 상태였기에 새롭게 극장을 짓는다는 것은 쉬운 일이 아니었다. 기존의 극장을 활용하는 방안도 검토되었으나 어려운 문제가 존재하고 있었다. 우여곡절 끝에, 국립극장으로 논의되던 시공관과 부민관 중 부민관이 최종 선정되고, 초대 극장장에 유치진이 임명되면서 국립극장 설립 문제는 점차 가시화되었다.

04 홍해성, 「국립극장 개관과 신극협의회 발족에 제하여」, 『경향신문』, 1950.4.30.

국립극장 직속협의기구로 신극협의회가 조직되었고, 극작분위에 유치진·이광래·김진수·김영수·김광주, 연출분위에 이백수·허석·이화삼, 연기분위에 박제행·복혜숙·이해랑 등을 비롯한 믿음직한 연기 진용을 갖추었다. 또한, “민족무대예술의 수립과 실제적 표현을 위한 조직으로 구성되어 있었다”⁰⁴는 말처럼 여러 연극계 인물과 조직이 국립극장의 전속극단에 참여하였다.

05 유치진, 『동랑 유치진 전집 9』, 서울예대 출판부, 1993, 206쪽.

국립극장은 1950년 4월 29일 개관식을 열었는데, 그 첫 무대로 <원술량>(4.30~5.6, 유치진 작, 허석 연출)이 공연되었다. <원술량>이 국립극장의 첫 작품으로 선정된 것은 시대 상황을 역사에 빗대어 표현하며 민족의식을 고취시키려는 의도가 강하게 존재했기 때문이다. 이는 광복 이후 남북의 교착국면에서 당대 우리 역사를 올바르게 인식시키고, 애국자의 참모습을 형상화하여 민족의식을 고취시키는 의도와 한국적인 모형을 세우고자 하는 의식도 있던 데서 기인한다.⁰⁵ 그런 의미에서 ‘원술량’은 민족국가 건설을 위한 충체성을 지닌 역사적 인물로 가장 들어맞는 인물이었고, 당대의 시대상을 함께 읽을 수 있는 작품의 주인공으로 맞아떨어졌다. 오영진도 이러한 면에 중

점을 두며 “민족정신을 수립하려는 신극협의회와 국립극장원의 정열이 하나로 뭉쳐졌고, 김동원·김선영의 매력과 감각적인 연기를, 이해랑·박경주의 중후와 종합한 허석·이화삼의 연출 등이 돋보인 작품”⁰⁶이라 말하면서 거기다 유치진의 ‘정통적 드라마투르키’가 잘 드러나 있는 점 등이 이 작품이 지니는 중요한 의미라 밝혔다.

〈원술랑〉은 큰 호응을 얻었다. 1000석이 넘는 국립극장이 밤낮으로 통로까지 꽉 차는 초만원을 이루었고, 지식층이 대거 극장에 몰리는 등 연극이 고급문화로 자리 잡을 수 있다는 가능성을 보여주었다는 점에서도 역사적 의미를 지니는 것이었다.⁰⁷ 이러한 측면은 국립극장이 하나의 상징적 의미를 지니면서도 예술에 대한 호기심을 자극할 수 있는 공간으로 대중에게 인식되기 시작하였음을 보여준다.

06 오영진, 「원술랑을 보고」, 『경향신문』, 1950.5.3.

07 유민영, 국립극장 편, 「국립극단의 형성과정」, 『국립극장 50년사』, 태학사, 2000, 13~14쪽.



[사진] 원술랑 (1950.5)

이러한 인기에 힘입어 두 번째 작품으로 〈뇌우〉(1950.6.6~15. 조우 원작, 김광주 번역, 유치진 연출)가 공연되었다. 이 작품은 중국 작가 조우가 쓴 희곡으로 가정 문제를 다루면서 사회적 담론을 담아낸 사실주의 연극이다. 아버지役に 김동원, 아들役に 이해랑, 어머니役に 김선영, 젊은 처녀役に 황정순이 분해 열연을 보였다. 이 작품도 〈원술랑〉에 이어 많은 관객을 국립극장으로

끌어들이며 국립극단의 안정적인 출발에 일조하였다.

그렇지만 1950년 6월 한국전쟁이 발발하면서 모든 활동이 휴지기로 들어갔다. 한국전쟁은 민족 간의 전쟁으로 일진일퇴를 벌이는 교전이 이어졌는데, 이러한 가운데 대구로 피난을 간 국립극장은 1952년부터 환도할 때까지 대구 문화극장을 임시로 활용하며 전쟁 중에도 민족의식을 일깨우고자 하였다. 직속 기구였던 신희은 1952년 부산극장에서 〈처용의 노래〉를 공연하는 등 별도로 활동하였고, 한편에서는 제2대 국립극장장으로 선임된 서항석을 중심으로 극장 재건의 노력을 보여왔다. 그러나 〈야화〉(1953.2.13~19. 윤백남 작, 박진 연출) 이후 뚜렷한 활동이 이어지지 못하고 대관 공연으로 명맥을 이었다.

1953년 정전이 되면서 많은 중앙 기관이 서울로 복귀하였지만 국립극장은 정전 이후에도 한동안 대구에 머물렀다. 이에 전국문화단체총연합회가 국립극장의 조속한 환도를 촉구하는 건의문을 문교부에 제출하는 등 많은 이들이 국립극장 정상화를 바라는 목소리를 내기 시작했다. 그렇지만 국립극장이 처음 설립되던 당시와 마찬가지로 이번에도 예산과 극장 선정 문제가 다시 불거졌다. 이는 국립극장이 터를 잡은 부민관이 환도 이후 국회의사당으로 쓰이면서 새로운 공간을 확보해야 하는 어려움이 크게 작용한 탓이다. 결국 국립극장 후보지로 논의되던 서울시공관을 서울시와 공동으로 사용하기로 합의하고, 이전 전속극단이던 신희은이 국립극장에 수용되면서 본격적인 활동이 다시 시작되었다.

2) 전후 시공관 시절의 국립극단

환도 이후 가장 큰 과제는 전속극단을 새롭게 조직하는 것이었다. 국립극장은 이전 전속단체였던 신희은의 단원과 변기종 등의 원로 연극인이 참여하는 국립극단을 새롭게 재편하며 다양한 창작극과 번역극을 양산했다. 국립극단은 1957년 환도 기념 공연으로 〈신앙과 고향〉(1957.7.12~20. 카알 쇠인헤르 원작, 서항석 번역, 홍해성 연출)을 공연하였다. 이어 〈태풍경보〉(1957.9.15~19. 코프먼·하아트 합작, 오화섭 번역, 이진형 연출),

〈발착점에 선 사람들〉(1957.9.20~26. 이무영 작, 이광래 연출), 〈인생차압〉(1957.10.30~11.5. 오영진 작, 이해랑 연출), 〈딸들은 자유연애를 구가하다〉(1957.11.28~12.5. 하유상 작, 박진 연출) 4편을 선보이며 의욕적인 활동을 보였다. 서항석 극장장의 ‘매달 공연을 가질 것이고, 공연일수도 12일 이상으로 늘리며 창작극 우선으로 하면서 부득이한 경우 번역극을 하며 매달 2편의 연극을 단원을 둘로 나누어 공연한다’는 생각에서 비롯된 결과였다.⁰⁸

이러한 연이은 활동에도 불구하고 작품에 대한 평가는 그리 좋지 못하였고, 관객의 호응도 크지 않았다. 〈신앙과 고향〉은 오역을 통한 작품 진의의 문제, 〈태평경보〉도 제목과 일치되지 않는 모순점이, 〈발착점에 선 사람들〉은 팬클럽 환영 공연의 성격에 지나지 않는다는 평이 있을 정도였다.⁰⁹ 이러한 모습은 국립극단의 정체성이 제대로 확립되지 않은 상태에서 의욕만 앞선 나머지 드러난 양상이었고, 번역극도 대중과 친밀도를 찾을 수 없는 작품이었다는 측면에서 좋지 못한 결과로 이어졌다고 할 수 있다. 〈신앙과 고향〉이 로마 가톨릭 교회의 반^ㅁ종교개혁에 저항하는 농민의 투쟁을 그린 작품이고, 〈태평경보〉는 코프먼과 하아트가 쓴 〈조지 워싱턴 여기에서 잠들다〉의 제목을 바꾼 것으로, 널리 알려지지 않은 미국 희극이라 대중의 공감대를 형성하는 데 어려움이 있었다.

그럼에도 창작극 두 작품에서는 긍정적인 모습을 찾을 수 있었다. 중견 작가와 신진 작가의 의욕적인 작품은 새로운 방향성을 제시하기에 충분하였다. 오영진의 〈인생차압〉은 기회주의적 삶을 사는 ‘이중생’을 주인공으로 자신의 재산을 지키기 위해 가짜 죽음으로 위기를 모면하려 하지만 재산을 사회에 몰수당하면서 자살한다는 사회풍자적 요소가 진하게 담긴 작품이다. 이 작품은 〈살아있는 이중생 각하〉라는 제목으로도 알려져 있는데 그의 작품인 〈맹진사댁 경사〉의 동시대적 페이스의 변용도 드러나고, 전광용의 소설 『꺼삐단 리』처럼 한국 현대사의 이면을 깊이 있게 통찰하면서 풍자하고 있다는 점에서 주목을 받았다.

이 작품에 대해서 소설가 김광주는 “『인생차압』에 있어서 씨의 독특한 풍

⁰⁸ 〈뇌우〉 팸플릿: 김성희 외, 국립극장 편, 『국립극단사』, 『국립극장 50년사』, 172쪽에서 재인용.

⁰⁹ 김규대, 『국립극장의 환도』, 『경향신문』, 1957.12.24.

10 김광주, 「諷刺의 斷面」,
『동아일보』, 1957.11.9.

11 오화섭, 「短縮된 客席과의
거리」, 『경향신문』, 1957.11.10.

자와 기지와 대사의 묘미 속에서 오늘날의 우리 자신들의 전형적인 개성 성격 생태를 솔직대담하게 보여주었다”¹⁰라고 평가하면서 이 작품이 사회적 진형성의 문제를 잘 묘사하였음을 논하였다. 오화섭도 “오랫동안 무대와 격리되었던 관객과의 거리를 단축시킨 것은 근래에 보기 드문 획기적인 성과”¹¹라며 사회적 담론을 담아내 소통할 수 있는 범주의 새로운 창작 방법론을 보여주었다는 점에서 이 작품을 긍정적으로 평가하였다.



[사진] 인생차압 (1957.10)

또한 〈딸들은 자유연애를 구가하다〉도 그해 주목할 만한 작품이라고 할 수 있다. 이 작품은 1957년 국립극장 희곡현상공모 당선작을 무대화한 것으로 전후 새로운 작가의 출현이라는 측면에서 주목할 수 있으며 희곡현상공모 당선 작품이 국립극장의 대표적인 창작극의 바탕이 되는 데 이 작품이 견인 역할을 했다는 측면에서 의미가 있었다.

이러한 의욕적인 성과에도 불구하고 관객은 국립극단의 작품을 적극적으로 수용하지 않았다. 우선 국립극단이 계획적으로 일정한 준비 기간을 두고 작품을 무대에 올리지 못하는 현실과 당시 무대 공연예술이 악극 등 대중극에 치우쳤고, 영화 등의 대중문화가 득세하는 상황에서 국립극단의 작품이 흥미를 끌지 못한 것은 당연한 결과였을 것이다. 이러한 국립극단의 문제에 대해서 이해량은 그리 수준이 낮은 작품들이 아니었고, 오영진과 하유상의 작품은 신랄한 풍자극으로 대성공할 요인이 많음에도 객석은 언제나 한산하였고, 같



[사진] 딸들은 자유연애를 구가하다 (1957.11)

은 신험의 작품임에도 국립극단이라는 이름으로 무대화하였을 때 관객이 외면하는 부분은 문제가 있다고 지적하였다.¹² 이는 국립극단의 정체성에 대한 문제로 국립극단만의 색깔이 확립되지 못한 본질적인 부분에서 비롯된 모습이었다. 이러한 바탕에는 국립극단과 신험의 불안정한 관계의 문제도 있었다. 신험 출신 단원들이 신험 재건을 위해 국립극단을 대거 탈퇴하여 유치진 작〈한강은 흐른다〉를 공연하면서 갈등이 노골화되었다. 이러한 저변에는 연극계의 헤게모니를 쥐고 있던 유치진과 서항석의 반목이 큰 원인으로 작용하였다.

중심 세력인 신험 출신 단원들이 대거 이탈하면서 국립극단은 여러 면에서 부족함을 드러냈고 객원 단원들로 극단을 꾸리며 간신히 유지하고 있었다. 이런 와중에도 긍정적인 평가를 받은 작품이 있었는데 〈가족〉(1958.4.29~5.4. 이용찬 작, 이원경 연출)이다. 이 작품은 국립극단의 혼란스러운 과도기에도 불구하고 신인 작가의 발굴이라는 나름대로 의미 있는 결실을 보도록 해주었다. 이 작품은 1950년대 전후의 동시대성을 그대로 드러내면서도 현재 해방 공간과 한국전쟁, 그리고 다시 현실로 돌아오는 기법을 사용하여 3막으로 구성, 새로운 형식을 보여주었다는 점에서 형식미를 보여주었다. 그래서 종래의 드라마투르기를 벗어나서 새로운 수법으로 형식과 내용의 일치를 이룬 것으로 미국 현대극이 자주 실험하고 있는 바와 같은 조명에 의한 장면 전환, 그리고 플래시백에다가 현대 감각을 담아 문학성을 고도로 살린 작품¹³이라는 평에서 엿볼 수 있듯 그동안 고답적인 연극계에 새로운 감각을 전해 주었다.

12 이해량, 「객석은 언제나 한산-1957년의 반성」, 『동아일보』, 1957.12.29.

13 「새로운 형식의 연극」, 『동아일보』, 1958.4.25.

14 이해랑, 「극장예술이 선행된 무대」, 『경향신문』, 1958.5.8.

한편 이해랑은 “극작가의 예술이 무대예술보다 확실히 선행하였다며 역량 있는 극작가 출현에 기쁨”을 드러내면서도 그렇지만 “국립극단의 무대는 원작을 소화하지 못하였을 뿐만 아니라 관객과 괴리된 지점에서 연극을 진행하였다”¹⁴라는 평으로 국립극단의 현실을 지적하였다. 이것은 신협희의 중심이던 이해랑의 시각이라는 측면도 존재하지만 국립극단의 당시 모습에 대한 냉철한 비판으로 보인다.

국립극단에서는 이즈음 이러한 여러 외부적 갈등에서 벗어나고 자체적으로 배우를 양성하기 위해 1958년 국립극장 연극인 양성소를 개설하였다. 이곳 연구생들은 1년 과정으로 연극교육을 하였는데, 1959년 수료공연으로 루이지 피란델로 원작의 〈작가를 찾는 6인의 등장인물〉을 공연하였다. 그렇지만 이는 오래 지속되지 못하여 1962년 4기까지 졸업생을 배출하고 폐지되었다.

국립극단이 1950년대 후반 주목할 만한 활동을 보여주지 못하자 1959년 국립극단 해체론이 대두되었다. 가장 큰 문제는 국립극단이 연 9000여만 환이 들어감에도 민족예술에 크게 기여하지 못한다는 점을 우선 들면서 국립극장운영위원회에서 국립극단 폐지를 논의하기 시작한 것이었다. 이러한 시각은 사회를 제대로 대변하는 작품을 양산하지 못함은 물론이거니와 관객들도 외면하는 현실 속에서 이익 창출도 제대로 안 되는 현실에 대한 비효율성을 정부가 문제 삼은 것이다. 이와 같은 문제는 국립단체가 지니는 숙명으로 현재도 지속되는 쟁점이다.

15 「국립극단은 어디로」, 『동아일보』, 1959.6.12.

이 같은 견해에 대해서 민족예술의 일환으로 무대예술의 보호 육성을 목적으로 창설된 국립극장에서 흥행 수지의 균형에 좌우하여 전속극단의 존폐를 결정하는 것부터 퇴보하는 일이라는 비판적인 시각도 존재하였다.¹⁵

이러한 문제가 대두된 것은 표면적으로 국립극단의 호응도나 관객 유치 등의 문제에서 발생된 것도 있지만 본질적으로 제대로 된 시스템이 구축되지 못한 점에서도 이유를 찾을 수 있다. 이는 단순하게 지표상으로 나오는 성과적인 측면을 강조한 관료적 발상도 존재하며 이 시기는 아직까지 극장 경영 혹은 문화 콘텐츠에 대한 인식이 제대로 형성되지 못하다 보니 결과론에

만 집착한 측면도 없지 않은 탓이다. 이에 차범석도 “해산이라는 가혹한 방법을 내리기 전에 왜 국립극장 자체가 기동성과 과단성을 발휘하지 않았는가”라고 질타하며 단순한 해산이 아닌 내적 체질 개선을 통한 국립극단의 재정립이 필요하다는 점을 강조하였다.¹⁶

이러한 쟁점에 대해 여러 의견이 종합되고 논의가 이어지면서 국립극단은 해체하지 않고, 조직을 새롭게 다지는 것으로 문제는 일단락되었다. 그 결과 국립극단에 2개의 전속단체를 두기로 하면서 우선 신희를 복귀시켜 조직화 하는 한편, 많은 배우를 수용하여 새로운 단체를 만들기로 했다. 이해랑을 단장으로 하는 신희와 박진을 단장으로 한 민극 두 단체가 생기게 된 배경이다.

위와 같은 조치로 극단의 자율적 권한이 부여되면서 새로운 배우 영입 등을 통해 진보적인 활동이 가능하였고, 당대 인기 있는 배우를 끌어들이 대중성을 확보할 수 있다는 취지에서 긍정적인 기획으로 받아들여졌다. 이 시기 활동한 배우들의 면면을 보면 신희는 이해랑 단장, 김동원·김진규·박암·이예춘·주선태·최남현·고선애·도금봉·문정숙·석금성·최은희·황정순이 소속되었고, 민극에는 김승호·박노식·서월영·장동휘·최무룡·허장강·노경희·복혜숙·이민자·전옥·주증녀·조미령 등 당대의 배우들을 총망라하고 있음을 알 수 있다.¹⁷

신희와 민극의 합동 공연으로 <대수양>(1959.12.8~13. 김동인 원작, 이광래 각색, 박진 연출)이 공연되었고, 이어 <빌헬름 텔>(1960.6.10~15)이 무대에 올랐다. 이후 신희에서 <뜨거운 양철지붕 위의 고양이>(1959.12.31.~1960.1.10), <안네 프랑크의 일기>(1960.4.7~12), <죄와 벌>(1960.11.3.~10) 등과 같은 번역극 중심으로 공연을 펼쳤고, 민극은 <여인천하>(1960.2.26~3.2) <분노의 계절>(1060.9.23~29) 등의 창작극을 공연하면서 번역극과 창작극 그리고 합동무대 등 어느 정도 기획력을 바탕으로 한 준비된 모습을 보여주었다.

그렇지만 이 시기의 작품은 그리 좋은 평가를 얻지는 못하였다. “제각기 제멋대로의 멋을 부리는 배우들은 마치 무슨 웅변대회에 나와서 발악적으로 울부짖는 것 같았으며 심지어는 만네리즘의 전시장 같기도 하였다”¹⁸라거나

16 차범석, 「새로운 연극활동을— 혁신적인 국립극단의 재조직」, 『조선일보』, 1959.6.17.

17 「연극부흥을 위한 신희」, 『동아일보』, 1959.12.4.

18 「회화화되어 버린 원작」, 『경향신문』, 1960.6.18.

19 「과장과 신파조 웃음」,
『경향신문』, 1960.11.12.

“모두 무게 있는 연기자들이나 과장과 신파조의 웃음 같은 것을 지양하고 내면 형식에 주력했다라면 더욱 훌륭한 연극을 관객에게 보여주었을 것이다”¹⁹라는 말처럼 여러 영화배우의 참여가 있어 흥미를 주었지만 연극 공연으로는 전달력이나 흡인력이 떨어지는 무대였다.

이러한 흐름과 내용은 1961년에도 그대로 이어진다. 4·19혁명에 뒤이어 5·16군사정변이 일어난 혼란기임을 감안하더라도, 이 기간에 신희에서 〈미풍〉(1961.3.9~14. 하유상 작, 이해랑 연출), 민극에서 〈마을의 봉팔이〉(1961.5.12~17. 이석형 작, 박진 연출), 신희·민극 합동 공연으로 〈여당원〉(1961.6.19~24. 철오 원작, 서항석 각색, 이진순 연출), 〈태양을 위하여〉(1961.10.5~9. 차범석 작, 이광래 연출)가 공연되었지만 제대로 주목을 끌지는 못하였다. 이러한 모습에 대해 “국립극장이 연극계와 외떨어져 관료적인 타성으로 운영되고, 백수십 명의 단원 리스트만 비치한 국립극단은 언제나 개점휴업 상태로 조금이라도 이름 있는 연기자들은 영화관에 재미 붙여 일 년에 고작 한번쯤 배역표에 이름을 빌릴 정도이다”²⁰라는 비판적인 시각이 팽배해 있었다. 국립극단이 두 개로 분리되어 있어 관리가 철저하게 이루어지지 못하였고, 단원에 대한 처우가 부실하다 보니 이러한 결과가 초래되었다. 대중적 관심을 끌기 위해 연극에서 영화배우를 수용한 점은 흥미를 주었지만 이들이 경제적인 면에서 처우가 좋은 영화계에 주력하다 보니 이러한 결합은 국립극단의 정체성 확립에 크게 도움을 주지는 못하였다.

20 「침체 속의 연극계」,
『동아일보』, 1961.8.21.

이 문제는 국립극단의 체질 강화를 통해서 해결할 수밖에 없는 부분이었다. 이에 대해 차범석은 국립극장은 전용 건물을 조속히 확보하여야 하고, 전속극단의 강화 보충 문제, 창작위원회를 설치하여 레퍼토리의 계획적인 선정, 단원들의 보수 전폭적 상승²¹을 제시하였는데 가장 이상적이면서 현실적인 대안이었다.

21 차범석, 「강화되어야 할 국립극장」, 『조선일보』, 1960.11.8.

3) 국립극단의 실질적인 출발

1962년 시공관의 개축과 더불어 국립극장은 문교부에서 공보부로 이관되었

고, 신탁과 민국을 해체하고 새로운 질서 속에서 국립극단이 새롭게 결성되는 등 또 다른 변화를 보이기 시작하였다. 이러한 배경에는 5·16군사정변을 통해 들어선 정부가 조직 개편을 단행하면서 극장에도 변화가 생긴 것이다. 주무 관청이 공보부가 되고, 시공관을 전용극장으로 수용하면서 시설을 개보수하여 온전한 국립극장을 마련하였고, 국립극단도 체제를 갖추는 등 국립극장과 국립극단의 온전한 모습이 갖춰지기 시작했다.

국립극단 단장에 박진, 부단장에 이해량이 선임되었고, 변기중·강계식·장훈·박상익·최삼·고설봉·최성섭·최명수·강창수·조항·장민호·추석양·한은진·정애란·진랑·옥경희·나옥주²²를 단원으로 하여 실질적으로 무대에 설 수 있는 인물들로 조직력을 강화하였다. 이와 함께 월 수당으로 7만에서 8만 환 정도를 지급하고 공연 수당으로 한 작품당 등급에 따라 10만에서 20만 환 정도를 지급하는 등 국립극단으로 소속감을 주는 체계를 만들었다.²³ 이 액수는 영화 등의 다른 영역에서 활동하는 배우에 비해서는 턱없이 부족한 보수였지만 구조적인 측면에서는 진일보한 형태였다.

1962년 이후 국립극단은 매해 4~5개의 레퍼토리를 유지하며 무대를 꾸몄는데, 첫해인 1962년에는 <젊음의 찬가>(4.6~11. 이용찬 작, 박진 연출), <동물원 가족>(9.11~20. 송일남 작, 박진 연출), <침중>(11.22~27. 하우프트만 원작, 서항석 번역·연출) 그리고 <산불>(12.25~29. 차범석 작, 이진순 연출)을 공연하였다. 이 중 <산불>은 한국 사실주의 연극의 대표적인 작품으로 일컬어지며 평단과 관객에게 좋은 평가를 얻었다. 이 작품은 한국전쟁 시기 지리산을 배경으로 규복이라는 교사 출신의 젊은 빨치산이 남편들이 모두 국군으로 나간 여인들만이 사는 마을에 오며 발생한 이야기로 이데올로기와 본능의 갈등적 요소를 사실적으로 그려냈다.

당시에도 이 작품은 전쟁이 우리에게서 앗아간 것은 물질이 아니라 인간의 존엄성이며 극한 상황 속 두 젊은 과부가 그 청년을 사랑하게 된다는 이야기는 숙명적인 주제라며 이 작품의 주제의식은 높게 평가되었다.²⁴ 게다가 이 작품은 무대장치나 연기진에서도 큰 호평을 받았다. 원색에 가까운 산중 초가,

²² 「국립극단 결단 단장에 박진씨」, 『경향신문』, 1962.1.18.

²³ 「국립극단 새편성」, 『동아일보』, 1962.1.6.

²⁴ 오화섭, 「승화된 인간의 존엄성 산불 공연」, 『동아일보』, 1962.12.29.

25 이근삼, 「이해의 가장 큰 수확-국립극단 산불 공연」, 『한국일보』, 1962.12.29.

대나무밭 등이 리얼리즘 수법을 최대한 구사하여 획기적인 결과를 주었고, 백성희·진랑·나옥주를 주축으로 한 연기진은 주목을 받았다.²⁵ 〈산불〉은 평단과 관객을 모두 만족시키는 국립극단의 몇 안 되는 작품이었고, 새로운 자극을 준 작품으로 자리매김할 수 있었다. 이러한 흐름 속에서 1963년에는 창작극 3편, 번역극 2편을 선보였는데 창작극의 경우 하유상·이용찬·박만규 등 전후 작가로 이루어지며 새로운 경향을 보여주기도 하였다.



[사진] 산불 (1962.12)

26 「국립극단 새단원 12명 위촉」, 『동아일보』, 1963.11.30

그렇지만 국립극단 단원에 대한 급여는 예산 부족 등으로 제대로 이행되지 못하여 다시 문제가 되었고 그러던 와중에 1963년 11월 국립극단은 다시 해체되고 새롭게 단원을 조직하였다. 기존 단원이던 진랑·나옥주·백성희·정애란·박진·변기중·최명수 등이 유입되었고, 최상현·김인태·김순철·김성옥·김동훈이 새롭게 합류했다.²⁶ 특징적인 것은 대부분 실험극을 펼치던 젊은 연기자들을 수용하여 체질 개선을 하고자 한 점이다.

27 이진순, 국립극장 편, 「현대연극사」, 『국립극장 30년』, 국립극장, 1980, 315~316쪽.

1964년에는 번역극으로 셰익스피어 원작의 〈베니스의 상인〉(4.22~5.23. 김재남 번역, 이진순 연출)을 공연하였는데 이해는 셰익스피어 탄생 400주년으로 한국에서도 여러 단체에서 이를 기념하였고 국립극단도 동참하였다. 셰익스피어 탄생 400주년 기념축하위원회가 6개 단체를 중심으로 결성되어 4월 22일부터 축제 공연이 펼쳐졌고, 32일 동안 행사가 개최되면서 72회 4만여 관객을 동원하는 등 연극계에서 좀처럼 보기 드문 현상을 만들어냈다.²⁷

국립극단의 <베니스의 상인>은 국립극단이 셰익스피어 원작을 무대에 올린 첫 작품이라는 점에서도 의미를 둘 수 있다.

또한 창작극으로 1964년 국립극장 희곡현상공모 당선작 <만선>(7.1~7. 천 승세 작, 최현민 연출)도 주목할 만한 작품이었다. 이 작품은 어촌을 배경으로 바다라는 생존과 일상의 공간 속에서 살아가는 인물들을 사실적으로 형상화하여 사실주의 연극의 모범적 형태를 보여주었다. <만선>은 토속적인 세계를 질펀하게 그려냈고, 김성옥을 비롯한 연기진에 대한 평가도 긍정적이었다. 이에 대해 신인 작가임에도 새로운 관점에서 현실을 다루지 못한 아쉬움이 있지만 인생의 한 단면 속에 부각된 인간에 공감되며 백성희는 그의 연기 생활에 정점을 찍는 호연으로 단연 빛나고, 신진 박근형의 연기도 좋았다는 평가를 얻었다.²⁸

28 임영웅, 「비극의 한 단면」, 『경향신문』, 1964.7.8.

1965년 국립극장은 국립극단을 비롯한 산하단체를 개편하였는데 국립극단의 단원도 변기종·백성희·강효실·김인태·박근형·윤계영·노경자·여운계·이진수·백수련·박수현·김금지·김신자로 새롭게 구성하였다. 이해는 <여성만세>(1.1~7. 하유상 작, 이해랑 연출), <울어도 부끄럽지 않다>(제임스 리 원작, 한상철 번역, 오사랑 연출), 1965년 국립극장 희곡현상공모 당선작인 <바꼬지>(6.25~7.1. 이재현 작, 이진순 연출), <수선화>(이원경 원작, 박진 연출)가 공연되었는데 “안이한 자세로 별다른 성과를 거두지 못하였다”²⁹는 평가를 받았다. 1966년에도 <이순신>(1.1~7. 신명순 작, 이진순 연출), <이민선>(6.2~8. 김자림 작, 전세권 연출), <그 길고 지루한 여름>(9.28~10.4. 김병원 작, 박진 연출) 세 편만을 무대에 올렸지만 뚜렷한 인상을 주지 못하였다. 1966년 12월 국립극단은 다시 새롭게 개편하여 단장에 장민호, 고문으로 변기종, 단원으로 백성희·김성옥·나옥주·정애란, 이렇게 6명으로 구성하였다.

29 「문화계 1965년 연극」, 『동아일보』, 1965.12.30.

국립극단은 이 시기 지속적으로 월급을 받는 형태가 아닌 작품마다 출연료를 받는 형식이었음에도 조직은 점점 축소되었고, 작품의 양이나 질에서도 제대로 된 수준을 유지하지 못하였다. 이러한 근본 원인은 국립극장과 국립극단에 대한 정부의 지원에도 문제가 있었고, 주먹구구식의 공연 레퍼토리

선정 그리고 텔레비전이 대중문화의 중심으로 자리 잡으면서 연기자들이 방향을 전환하는 등 여러 가지 난제가 한꺼번에 겹친 결과로 나온 현상이었다.

그나마 이즈음 국립극단에서 이목을 끌 수 있는 것은 지속적으로 이어온 신인 작가 발굴을 통한 무대였다. 1966년 국립극장 희곡현상공모 당선작 전진호의 <밤과 같이 높은 벽>(1967.3.1~7. 허규 연출), 1967년 국립극장 희곡현상공모 당선작 윤조병의 <이끼 낀 고향에 돌아오다>(1967.12.1~7. 서향석 연출), 1968년 국립극장 희곡현상공모 당선작 오태석의 <환절기>(1968.5.22~28. 임영웅 연출), 1969년 국립극장 희곡현상공모 당선작 정하연의 <환상살인>(1969.3.1~7. 임영웅 연출) 등의 젊은 작가 작품들은 신선한 자극과 흥미를 주며 관객과 평단의 관심을 이끌어냈다. 오태석의 <환절기>에 대해서는 “부부의 깊숙이 가로놓여진 장애에 대한 날카로운 매스를 넣어 심층심리를 다룬 이색적 드라마로 창작희곡의 빈곤이 두드러진 우리 극단에 수확”³⁰이라는 평가를 받았고, 정하연의 <환상살인>도 “외디푸스 콤플렉스를 파헤쳐본 정념적 드라마로 우리 극단에 푸짐한 결실을 가져다 준 역량 있는 무대”³¹라며 국립극단에서 청량제 역할을 하였다.

그렇지만 1960년대 후반부터 1970년대 초반까지 국립극장 그리고 국립극단은 제대로 된 역할을 하지 못하고 있었다. 1969년 국립극단의 공연은 상반기에 세 작품에 그쳤고, 국립극장의 경우 대관 중심으로 운영하며 공연이 많은 가을 시즌에는 모든 극단이 국립극장 대관 신청에 몰리면서 주인 격인 국립극단은 제대로 된 공연을 하지 못하고 있었다.

이러한 문제는 국립극단에만 한정된 문제는 아니었다. 국립극장이 설립된 이후 국립극단, 국립무용단, 국립오페라단, 국립교향악단 등의 연평균 공연 횟수는 5회 정도에 그치며 명목상으로만 국립 명칭을 유지하고 있었다. 본질적으로 “예산이 낮아 최저생활비조차 주지 못하는 현실 그리고 문공부 산하로 오면서 8년 동안 11번의 극장장이 교체되는 등 장기적 노력을 기울이지 않는 점”³² 등 국립단체에 대한 홀대에서 비롯된 것이었다. 1967년 장충동에 국립극장을 새로 짓는 계획이 시작하면서 다소나마 희망을 주었다.

30 황운현, 「국립극단 공연 환절기」, 『경향신문』, 1968.5.25.

31 황성일, 「공연평 정념적인 드라마」, 『경향신문』, 1969.3.5.

32 「국립극장 스무들」, 『동아일보』, 1970.4.4.

1970년대 초반의 작품군을 보면 <인종자의 손>(1970.3.3~9. 전진호 작, 임영웅 연출), 국립극장 개관 20주년 기념작인 <원술량>(1970.5.5~11. 유치진 작, 이해랑 연출), 1970년 희곡 당선작 <손달씨의 하루>(1970.9.29~10.4. 이일룡 작, 허규 연출), <신라인>(1971.3.1~7. 김경옥 작, 이진순 연출), <달집>(1971.9.14~18. 노경식 작, 임영웅 연출), <환상여행>(1972.2.1~7. 차범석 작, 이기하 연출), <포로들>(1972.5.16~22. 이재현 작, 이기하 연출), <꽃상여>(1972.8.30~9.4. 하유상 작, 이진순 연출), <송학정>(1972.12.26~28. 이재현 작, 이기하 연출) 등이다. 창작극 중심으로 이루어졌고, 번역극은 <인조인간>(1970.11.11~15. 카렐 차페크 원작) 한 편이었다. 이 시기 창작에서 뚜렷한 변화를 보이지는 않았지만 연출에서는 임영웅·허규 등이 조금씩 두각을 나타내고 있었다.

1972년 국립극장 이전을 준비하고 체질 강화를 위해 단원을 재조직하였다. 먼저 체질 강화라는 측면을 강조하였는데, 연극에만 전념할 수 있는 단원을 중심으로 하여 장민호·백성희·손숙·신구·권성덕·민승원·정애란·강계식·이진수·이기홍·고설봉·변기중 등이 소속되었다. 기존의 최불암·김성원·김금지 등은 해임되었는데 TV쪽에 치중하는 연기자는 배제한다는 원칙 때문이었다. 1970년대 국립극단에서 TV출연이라는 문제가 쟁점이 되었고 이후에도 이러한 잣대는 유지되었다.

이렇게 부민관, 시공관을 거쳐 명동 국립극장으로 이어진 시기인 1950년부터 1972년까지는 한국 사회의 정치적 격변만큼이나 다양한 변화를 겪으며 국립극단도 명맥을 이어왔다.

이 시기에는 총 65개의 레퍼토리가 공연되었다. 거의 매해 4편 내외의 작품을 레퍼토리로 구성한 것이었다. 창작극 48편(<원술량>은 1950, 1970년 두 번 공연), 번역극이 14편으로 창작극이 훨씬 많은 숫자를 차지하고 있다. 아무래도 국립이라는 이름에 걸맞게 민족문화 창달을 위한 작품을 양산하다 보니 이러한 결과가 도출된 것으로 보인다. 희곡은 하유상이 5편으로 가장 많았고, 연출은 박진·이해랑·이진순을 중심으로 이루어졌다.

03 국립극단의 성장기

1) 민족문화 정립을 위한 다양한 시도

1973년 국립극장이 명동 시대를 마감하고 장충동에 새 터를 마련하였다. 가장 큰 변화는 극장의 규모였다. 이전 명동 국립극장의 경우 무대 크기가 50여 평에 불과했던 데 반해 장충동 국립극장은 무대 크기가 400여 평이었고, 좌석도 3층에 관객석이 총 1494석으로 이전 공간과는 비교되지 않을 정도의 규모로 확대된 모습이였다.

국립극단도 대규모 무대에 걸맞은 작품을 올려야 했는데 대서사의 역사극 중심으로 초기 작품군을 구성하였다. 장충동 국립극장 무대에 오른 첫 작품은 <성웅 이순신>(1973.10.17~28, 이재현 작, 허규 연출)이었다. 이 작품은 국립극단·합창단·가무단·발레단 등이 참여하여 204명이 출연하였고, 제작비 1005만 원, 공연 시간도 2시간 30분의 대작이었다. 그렇지만 구성이나 완성도 면에서 부족함을 드러냈다. 이는 아직까지 이런 대극장에서 관객을 끌어들이기 위한 역량과 준비가 부족했음을 단적으로 보여준 결과였다. 작가와 연출자가 “이순신은 성웅으로 너무 완벽해 인간적 갈등이 없는 데다 선부른 픽션을 가미할 수 없다”거나 “4백 평 무대를 소화하기 힘들었다”³³는 소회를 밝힌 것처럼 아직까지 대형 극장에서 올릴 수 있는 인프라가 제대로 구축이 되지 않은 모습을 드러낸 것이었다.

이후 작품군도 <남한산성>(1974.6.25~30, 김의경 작, 이진순 연출), <징비록>(1975.3.1~9, 노경식 작, 이해랑 연출), <광야>(1975.8.6~11, 김기팔 작,

33 「산만한 군중묘사, 서술적인 생애 묘사」, 『경향신문』, 1973.10.13.



[사진] 성용 이순신 (1973.10) (출처: 국가기록원)

이해랑 연출), 〈함성〉(1976.2.27~3.2. 김의경 작, 이진순 연출), 〈손탁호텔〉(1976.6.10~13. 차범석 작, 이해랑 연출) 등과 같이 민족의식을 고취하는 역사극 작품들로 이어졌다. 이런 일련의 흐름은 역사극이 대작을 만들기에 가장 적합한 서사 구조를 가졌고, 당시 민족주의 지향의 사회 분위기가 작품에도 그대로 반영된 데서 기인한다. 1972년 10월 유신이 선포된 이후 1973년에 제1차 문예진흥 5개년 계획이 세워졌는데 기본 골자는 민족사관 정립, 새 민족예술 창조, 예술의 생활화·대중화였고 국민연극의 진흥, 레퍼토리 개발, 무대 확충, 국립극단의 세부 강화 등³⁴으로 이에 대한 실천적 형태가 그대로 수용된 모습이었다.

이 중 〈남한산성〉은 병자호란 당시 역적으로 몰린 주화파의 중심 인물 최명길을 중심으로 “죽음이나 삶이나, 개인을 위해서냐 모두를 위해서냐”라는 갈등 구조를 심도 있게 풀어내며 가장 큰 호응을 얻었다. “작가의 사관 같은 것이 번쩍이는 대사로 설득력을 갖기도 하였고, 무대 메커니즘을 활용한 전투신이나 투강신 등은 애쓴 흔적이 보였다”³⁵라는 평가처럼 대극장의 장점을 어느 정도 활용한 모습이었다. 이 작품은 그해 가을 다시 재공연되었고, 제11

³⁴ 「전통개발 민족사관 정립」, 『매일경제신문』, 1973.10.19.

³⁵ 「사관 번쩍이는 대사의 설득력」, 『동아일보』, 1974.7.5.



[사진] 남한산성 (1974.10)

회 한국연극영화TV예술상에서 대상과 연극작품상, 희곡상, 연기상, 미술상까지 차지하기도 하였다.

이러한 작품 경향은 번역극에서도 나타난다. 장충동으로 옮긴 이후 첫 번 역극이 <빌헬름 텔>(1975.11.27~12.1. 프리드리히 실러 원작, 서항석 번역, 허규 연출)이었는데 오스트리아 통치 아래에서 핍박을 받던 스위스 3개 주민초들의 항거를 다룬 작품으로 150여 명이 무대에 오르는 대작이었다. 이러한 작품 흐름의 공통점은 대부분이 역사적 인물 특히 연극의 토대가 되는 갈등 요소를 극대화할 수 있는 인물의 수용이란 측면과 당시의 한반도의 상황에 대한 투영도 함께 드러난다는 것이다.

또한 <징비록>에서 당쟁과 사대주의의 문턱에서 갈등하는 이미지 표현, <함성>이 조선 후기 위정척사의 중심이던 최익현 그리고 유림과 농민의 의병운동을 다루었고, <손탁호텔>도 열강의 쟁패에 놓인 조선 후기의 상황을 손탁이 경영하던 손탁호텔을 중심으로 난세의 여러 상황을 묘사하는 등 이 시기 작품군의 일정한 경향을 드러내고 있었다.

장충동 국립극장에는 대극장뿐만 아니라 소극장도 함께 들어섰다. 소극장은 총면적 1244평에 무대가 70여 평, 객석 320여 석 규모로 다양한 무대 공

연을 수용할 수 있는 적절한 공간이었다. 국립극단은 1977년부터 이 공간을 활용하였는데, <인생차압>(1977.4.21~24. 오영진 작, 이승규 연출)을 시작으로 다양한 창작극과 번역극을 공연하면서 대극장보다는 양이나 질에서 좋은 작품을 양산하였다. 이 시기 오태석 작·연출의 <물보라>(1978.9.15~24), <사추기>(1979.12.12~18)는 당시 주목을 끈 대표적인 작품이었다. <물보라>는 향토색이 강하면서도 전통의 현대적 수용 양상이라는 오태석 특유의 색깔을 잘 드러냈다. 이 작품은 “이번 공연은 어느 의미에서 한국의 리얼리즘 연극을 한 단계 비약시킨 일이며 국립극단으로서는 이제까지 볼 수 없었던 훌륭한 업적으로 평가될 만한 일”³⁶이라거나 “물보라는 거의 잊혀가거나 아주 잊어버리고만 우리의 심성을 연극적 조명으로 재현”하였고, “국립극단이 정말 오래간만에 창작극으로 개가를 올렸다”³⁷ 라는 호평을 얻으며 국립극단의 새로운 모습을 보여주었다. 이 작품은 제1회 서울연극평론가상과 희곡상(오태석), 연기상(전무송·장민호), 무대미술상(김동진) 등을 받았다.

이후 <사추기>는 작가가 정애란·장민호 두 배우를 염두에 두고 구상한 작품으로 황혼기에 접어든 50대 후반의 부부 이야기를 진솔한 대사로 풀어내었는데, 이 작품도 제2회 서울연극평론가상 대상과 함께 정애란이 연기상을 받으며 국립극단의 진가를 드높였다. 이 시기 대극장 공연에 비해 소극장 공연이 국립극단의 연간 공연 5편 중 3편을 차지하며 중심이 되었다. 이 같은 현상은 소극장 무대가 연출자·연기자·관객에게 모두 친숙한 점과 목적극이 아닌 작품성이 뛰어난 작품 위주였고, 관객 동원에서도 용이한 점을 들 수 있다.³⁸

국립극장과 국립극단은 국립극장이 세워진 1950년 이후 10년 주기로 그동안을 반성하고 미래를 위해 새로운 구상을 하며 기념하였다. 1980년은 국립극장이 창립 30주년이 된 해로 다양한 각종 행사가 기획되었고, 국립극단도 이를 기념하여 <북간도>(1980.4.30~5.6. 안수길 원작, 신명순 각색, 임영웅 연출), <동동 낙랑동>(1980.9.10~17. 최인훈 작, 허규 연출), <산수유>(1980.12.2~8. 오태석 작, 이해랑 연출)를 공연하였다.

이듬해인 1981년에는 국립극단이 정기공연으로 제100회를 맞이하며 <세

36 한상철, 「한국인의 삶-〈물보라〉」, 『공간』, 1978.10.

37 이상일, 「국립극단의 물보라를 보고」, 『동아일보』, 1978.9.20.

38 김성희 외, 국립극장 편, 『국립극장 50년사』, 215쪽.

중대왕〉(1981.6.16~22. 이재현 작, 허규 연출)을 공연하였다. 이 작품은 세종대왕의 성군으로서의 이미지와 인간적인 고뇌와 갈등을 함께 묘사하고자 한 작품으로 국립극장의 산하단체들이 총출연한 대작이었다. 그럼에도 불구하고 이 작품은 세종이 백성 속에 파고들어 인간적인 면모를 보이는 데 성공하였지만 계몽 사극이 아닌 현대 사극으로 나아가지 못한 한계가 있었다³⁹는 평가를 받았다. 또한 “〈세종대왕〉이 기념행사적 측면에서 새로운 시대를 연 인물의 업적을 서사적으로 보여주는 데 이바지하였다 하더라도 행사적 성과 일 뿐 공연 측면에서 성공적이었다 말할 수 없다”⁴⁰는 평가처럼 시대 상황과 맞물린 뼈아픈 직언도 함께 나왔다.

39 유민영, 「생명력 없는 일대기 나열식- 국립극단 세종대왕을 보고」, 『동아일보』, 1981.6.18.

40 이상일, 「갈등 없는 깊이도 없다」, 『극장예술』, 국립극장, 1981.7.

이 같은 평가는 국립극단에 항상 지적된 문제가 다시 반복되어 표출된 부분이었다. 적은 제작비, 단원들에 대한 적은 급료, 작품 내용에서도 순수예술로서의 연극보다는 국책을 다룬 작품이 더러 관객의 심금을 울리지 못하는 점 등을 비판의 대상⁴¹으로 거론하였다. 국립극장이 새로운 공간을 마련해 옮겨졌지만 이에 따른 내적 변화가 없었고 경제적 지원이 부족하였기에 항상 같은 이야기가 반복된 것이다.

41 「국립극단 100회 기념작 세종대왕」, 『동아일보』, 1981.6.13.

비슷한 현상은 〈세종대왕〉 공연 이후 제34주년 국군의 날 기념, 독립기념관 건립 성금 모금 참여라는 이름으로 항일 투쟁기를 다룬 〈삭풍의 계절〉(1982.9.30~10.6. 김의경 작, 이해랑 연출) 등의 국책극을 무대화하면서 나타난다. 국립극단이 대규모 국책극과 역사극에 치중하면서 창작극은 대극장에서 제대로 공연되지 않는 등 순수예술에 대한 본질적인 고민을 필요로 했다. 당시 신문은 국립극장 공연에 대해 대극장 공연이 소극장 공연에 비해 5배 정도 막대한 비용이 들며 이 또한 몇 편이 계속 실패를 거듭하여 대극장 연극을 감행할 용기와 자신을 갖고 있지 못하였다⁴²라는 비판을 하기도 하였다.

42 「국립극장 대형 연극은 외면」, 『동아일보』, 1982.9.16.

이즈음 국립극단은 미세한 변화를 보이는데, 〈동쪽양〉(1982.11.22~30. 폴리에르 원작, 김정옥 번역, 로제 코르니악 연출)은 프랑스 연출가를 초빙하여 새로운 감각을 선보였고, 1983년은 〈바리더기〉(1983.3.9~4.1. 김진희 작, 손진책 연출), 장충동 국립극장 개관 10주년 기념공연 〈제3의 신〉(1983.6.15~7.8.

이청준 작, 임영웅 연출), <나래섬>(1983.10.16~19. 오태석 작, 허규 연출), <공녀아실>(1983.11.17~18, 11.23~25, 11.30~12.2. 강추자 작, 이진순 연출)이 공연되었는데 레퍼토리 시스템에 따른 공연으로 조금씩 외연을 확장하거나 내실을 기하기 시작한 모습이었다.

이러한 변화는 한독수교 100주년 공연으로 열린 <괴테의 파우스트>(1984. 10.26~31. 괴테 원작, 박찬기 번역, 디터 기징 연출)에서 응집되었다. 이 작품은 연출·음악·미술 등의 스태프는 독일인, 배우는 국립극단이 참여한 합작 형태로 대중에게 잘 알려져 있는 괴테의 『파우스트』를 새로운 감각으로 전달해 주었다. 특히 무대장치 리허설을 갖는 등 무대장치의 시각적 효과를 강조한 형식을 취하여 그동안의 무대와 변별성을 보여주었는데, 연일 관객이 늘어차며 큰 호응을 얻었다. 이러한 인식은 그동안 역사극 혹은 민족성을 강조하던 고답적인 면모에서 벗어나 동시대적 연극으로 전환했다는 점에서 새로운 자극을 준 작품으로 평가할 수 있다.

1985년에는 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>(3.8~17. 최인훈 작, 김정옥 연출), <여자가>(5.28~31. 오태석 작·연출), <내일 그리고 또 내일>(8.17~23. 이근삼 작, 허규 연출), 이렇게 3편의 창작극만 공연되었다. 중진 작가 세 명의 작품이라는 점에서 기대가 모아졌지만 뚜렷한 인상을 심어주지는 못하였다. 이 시기는 문화에 대한 향유 요구로 관객층이 서서히 증가하기 시작한 시점이었다. 이에 관객은 어느 정도 증가하였지만 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>는 4213명의 관객 중 3526명이 초대로 채워져 순수 문화 애호가의 실질적인 증가라고 볼 수 없기도 하였다.⁴³

<내일 그리고 또 내일>은 3·1만세운동을 하다 죽은 인물이 다시 이승으로 내려와 달라진 현대 한국을 보고 놀란다는 모티프로 구성된 작품으로 광복 40주년 기념 대형극이었다. 관객이 싫증 날 때쯤이면 코믹 터치로 자극을 주는 것 등은 좋았지만 ‘행사 연극’이라 그런지 불거리에 치중하여 진지한 감이 부족했다는 관객의 평가처럼 이 연극은 목적극의 한계를 드러냈다.⁴⁴ 이러한 비판적 시각은 국립극단의 장점과 단점을 논할 때 언급되는 부분이다. 이

43 「문화 행사 흥성 관객도 늘어나」, 『매일경제』, 1985.12.25

44 「눈요기 치중 진지한 맛 부족」, 『동아일보』, 1985.8.20.

시기에 국립극단은 정치적으로 자유로울 수 없었으며 정부 정책에 부합하는 작품을 양산할 수밖에 없는 구조를 갖고 있었다. 이러한 흐름은 1986 서울아시안게임과 1988년 서울올림픽으로 이어지며 지속되었다.

1985년에는 이승규가 국립극단 첫 상임연출가로 취임하면서 또 다른 변화를 시도하였다. 그의 취임은 그동안 원칙이 제대로 적용되지 못한 국립극단 시스템에 새로운 변화를 불러옴과 동시에 국립극단이라는 이름에 걸맞은 고유성과 동시대성을 추구하고자 한다는 점에서 기대를 모았다. 이러한 점은 국제 행사를 앞두고 모든 예술 분야에서는 한국의 원형 발현과 전통의 현대화에 집중한 점과 궤를 같이한 것이다. 국립극장에서는 ‘한국적 전통극 확립을 위한 세미나’를 열고 전통의 현대적 수용에 매진하고자 하였다. 이 세미나를 토대로 공연된 것이 〈약속-춘향전에서 따온 10장면〉(1986.5.24~25. 이승규 연출)이었고, 고전소설 『옹고집전』을 새롭게 해석한 〈비용사용〉(1986.8.28~29. 이강백 작, 이승규 연출)도 그러한 맥락으로 볼 수 있는 공연이었다. 그렇지만 1년여 만에 이승규 상임연출가가 그만두면서 이러한 시도는 계속 이어지지 못하였다.

이 시기 번역극 공연은 조금씩 양질의 공연을 지향하고 있었다. 국립극단에서는 세계명작무대라는 이름으로 매해 서양 연극의 진수를 볼 수 있는 작품을 선보였다. 그 첫 작품으로 안톤 체호프의 〈봐냐 아저씨〉(1986.12.13~22), 다음 해에는 대극장에서 〈들오리〉(1987.6.21~25. 헨리크 입센 원작, 신정옥 번역, 이해랑 연출)가 공연되었다. 〈봐냐 아저씨〉는 사실주의 희곡의 대가인 안톤 체호프의 작품으로 19세기 러시아의 일상을 보여주면서 인간 군상의 온갖 심리적 갈등을 치밀하게 그린 고전으로 일컬어진다. 이 작품은 국립극단에 의해 초연되어 주목을 받았지만 아직까지 체호프에 대한 진지한 분석이 이루어지지 않은 설익음과 이에 대한 변용을 이루기에는 시기상조라는 점도 존재하였다. 이는 “〈봐냐 아저씨〉는 그 자체의 성과보다 내일 우리가 리얼리즘 연극을 위해 무엇을 어떻게 준비해야 될지 목표를 상정시켜 준 좋은 본보기라고 생각한다”⁴⁵라는 평가처럼 번역극이 단순하게 표현되는 것이

45 한상철, 「초연된 근대리얼리즘의 작품」, 『공간』, 1987.1, 154쪽.

아닌 체화된 진지한 분석을 바탕으로 해야 한다는 고민을 던져주었다.

〈말괄량이 길들이기〉(1988.2.26~3.12. 셰익스피어 원작, 김재남 번역, 문호근 연출)는 국립극단 사상 처음으로 연장 공연 및 지방 순회공연까지 이어지는 등 관객의 흥미를 끌었다. 셰익스피어 등과 같은 익숙한 작품, 혹은 사회적 배경에 놓이는 사실주의 연극이 아닌 수용자의 입장에서 어느 정도 기대를 가지고 작품을 대하기에 소통이 쉽게 이루어진 것으로 해석할 수 있다.

이즈음 창작극으로 단재 신채호의 생애를 다룬 〈꿈하늘〉(1987.3.18~27. 차범석 작, 김석만 연출)과 〈팔곡병풍〉(1988.9.14~16. 오태석 작, 윤호진 연출)만이 공연되었다. 1987년은 국립극단이 그동안 비판받은 레퍼토리 시스템에 대해 사전 계획을 세우고 이에 따라 진행하는 형태를 띠었다. 그러나 사전 계획에서 네 편의 작품을 준비하였지만 내부 문제로 모두 취소되고 〈꿈하늘〉만 무대에 올리는 아쉬움을 남겼다.

〈팔곡병풍〉은 서울올림픽 시기에 다양한 문화행사의 일환으로 만들어진 그해 국립극단의 유일한 창작극이었다. 처용설화를 모티프로 한 이 작품은 작가 특유의 원형 변용을 통한 전형성을 확보하면서 낯 형식을 도입하는 등 제의적이면서도 놀이적 연극을 지향하였다. 그렇지만 이 작품은 전통의 불거리는 많았지만 관객을 집중시키는 주제의식은 뚜렷하지 못한 점에서 아쉬움을 드러내며 문화행사 작품으로 기억되는 정도에 머물렀다.

1989년에는 〈너우〉(1.21. 조우 작, 장민호 연출), 〈물보라〉(3.6~15. 오태석 작·연출), 〈태평천하〉(1989.6.3~9. 채만식 원작, 차범석 극본, 허규 연출), 〈옛날 옛적에 휘어이 휘이〉(1989.10.13~18. 최인훈 작, 김정옥 연출) 그리고 〈간계와 사랑〉(1989.11.25~30. 프리드리히 실러 작, 프랑크 아놀드 연출)이 공연되었다. 이해의 특징은 그동안 국립극단의 문제작을 다시 공연하는 레퍼토리 시스템을 도입한 것이었지만 큰 반응을 얻지 못하였다. 〈간계와 사랑〉은 독일 연출가의 수용이란 측면에서 새로움을 주었고, 밀도 있는 무대디자인은 성공적이었지만 몸매 익지 않은 연기가 부족함을 보여주었고, 전체적으로 관객 수용에서도 저조한 양상을 보였다.

2) 새로운 인식을 통한 세대교체기

1990년은 국립극단 창단 40년이 되는 해였다. 그럼에도 아직까지 국립극단에 대한 이미지는 긍정적이지는 않았다. 연극인들은 국립극단의 문제점으로 지금까지 뚜렷한 작품 성과가 거의 없었으며, 단원들의 신진 대사와 새 얼굴의 참여가 적었고, 기존 연극계와 거리가 있다는 점 등을 들면서 다양한 외부 개방과 창작극 발굴에 주력할 것을 바라고 있었다.⁴⁶ 이러한 부정적인 인식이 깊이 자리 잡고 있었지만 이 시기는 앞서의 여러 비판적 시각에 대한 통찰과 서울올림픽 등의 국제적 행사를 치른 이후 물리적인 전통에 대한 현대화 작업의 축적, 정치 변화에 따른 시대정신이 등이 결합되어 미시적이지만 하나의 분기를 이룬 시기라 할 수 있다.

1990년에는 이러한 비판에 조금이라도 벗어나려는 시도가 이루어졌는데, 국립극장 40돌 기념 공연 <남한산성>(3.31~4.4. 김의경 작, 정일성 연출)과 함께 <베르나르다 알바의 집>(4.5~19. 로르까 원작, 김세영 번역, 김정옥 연출), <외로운 도시>(4.23~30. 윤조병 작, 오태석 연출)를 통해서였다. <남한산성>은 1974년 호평을 받은 대극장 작품으로 고설훈·강계식·김동원·장민호·김성원·신구·이진수·박규채·최불암·전무송 등 그동안 국립극단을 거친 간 배우들이 함께하며 관심을 끌었다. <남한산성>이 남성 중심의 구성이었다면 <베르나르다 알바의 집>은 남성 중심의 보수 사회에 대한 비판적 시각을 담아낸 작품이었다. 박정자·이승옥·손숙 등 15명의 여성 배우로만 이루어졌고, 국립극단 소속이 아닌 배우들이 중심이 된 측면에서 흥미를 주었다. 또한 <외로운 도시>는 국립극단의 집필의뢰제도를 통해 만들어진 첫 번째 작품이었다. 그동안 국립극단은 공모전을 통해 젊은 작가의 작품을 수용하는 데 초점을 맞추었는데 이제는 다양한 작가군이 축적되어 중견 작가에게 작품을 미리 의뢰하여 작품의 다각화에도 힘쓸 수 있게 된 것이다.

창작극 개발에 대한 문제는 국립극단에 끊임없이 요구되는 사항이었다. 그러나 국립극단은 이러한 요구에 제대로 부응하지 못하였다. 이러한 점은 고답적인 활동으로 인해 진보적인 모습을 띠지는 못한 데 원인이 있다. 그렇다

46 「한국연극 두간판 탈바꿈 무대」, 『경향신문』, 1990.1.22.

보니, 문제작을 양산하지 못했으며 당연히 재공연의 비중이 높을 수밖에 없었고 국립극이라는 이름에 걸맞은 모습을 보여주지 못하고 있었다. 이런 비판에 대해 국립극단장을 다시 맡은 백성희는 창작극보다는 리바이벌에 치중함을 인정하면서 “극장에 오면 연극을 볼 수 있는 상시공연체제를 갖추는 일이 시급하고, 대중성 확보가 본래의 역할”⁴⁷임 강조하며 점진적인 변화를 예고하였다.

47 「연극의 해에 걸맞은 창작극 개발」, 『국립극장소식』, 1991.3. 5쪽.

국립극단은 창작극 부족의 한계를 극복하기 위한 방안으로 우수 창작극 지원 사업인 ‘창작개발 문화가족’을 만들어 향후 작품군을 선정하는 새로운 방식을 도입하기에 이른다. 이러한 방식은 기존의 공모 방식을 통해 신인 작가를 발굴함과 동시에 중견 작가에게는 창작 의욕을 북돋아 중량감 있는 창작극 개발을 꾀하고자 한 것이다. 그 결과, 첫 작품으로 <넋씨>(1991.4.3~8. 이현화 작, 강영걸 연출)를 비롯하여 <사로잡힌 영혼>(1991.6.14~23. 이상현 작, 김아라 연출) <물거품>(1991.9.6~12. 이강백 작, 이병훈 연출) 등 세 작품이 1991년 한 해에 집중되어 주목을 받았다.

<넋씨>는 <카덴자> <불가불가> 등 잔혹극 성격을 지닌 강한 역사극을 써온 이현화의 작품으로 임진왜란·병자호란·한국전쟁 등을 관통하며 어머니·노파·처녀·아기엄마 등을 등장시켜 모성에 대한 원형적 의미를 살피고자 했다. 이 작품은 서사 구조가 갖는 치밀함을 통해 완성도를 높였고, 특히 백성희·이승옥·손숙·손봉숙·권복순 등 여성 배우의 연기가 돋보였다. <사로잡힌 영혼>은 조선 시대 대표적인 화가 장승업의 일대기를 다룬 작품으로 남자 배우만 15명이 등장하는 선 굵은 작품이었다. 특히 김아라가 여성 연출가로는 국립극단 작품을 처음 연출하였다는 점에서 주목을 끌면서 시대 변화를 느낄 수 있게 해주었다. <물거품>은 다양한 작품 세계를 변화무쌍하게 펼친 이강백의 작품으로 인간의 갈등 요소를 심리적으로 풀어낸 작품이었다. 등장인물은 그녀의 전남편을 죽인 현 남편인 ‘나’, 그녀의 전남편 ‘너’ 그리고 ‘그녀’가 등장하는 삼각 갈등 구조 속에서 인생을 물거품에 비유하며 통찰하는 철학적 담론을 담아내 호평을 받았다. 특히 이 작품은 대극장에서 공연되었음

에도 장치를 과하게 쓰지 않고, 이미지에 치중하는 등 새로운 무대 연출을 보여주었다. 이러한 작품들은 1991년 연극영화의 해에 열린 ‘사랑의 연극 잔치’에 참여하며 대중 지향의 문화 구조 속에 동참하였다는 점도 특이했고, 중견 작가의 작품에 김아라·이병훈·김철리 등의 젊은 연출가들이 참여하였다는 점에서 새로움을 보여주었다.

이러한 호평에 힘입어 1992년에는 창작극개발 선정작인 <안네 프랑크의 장미>(9.6~9. 차범석 작, 문고헌 연출), 한국명작무대로 <맹진사댁 경사>(2.10~15. 오영진 작, 김상열 연출), 세계명작무대로 <범에는 범으로>(셰익스피어 작, 김창화 번역·연출)의 세 작품을 선보였는데 작품 수에서 부족함이 있었지만 일정한 시즌 레퍼토리 시스템을 구축해 가는 형태를 보여주었다.



[사진] 맹진사댁 경사 (1992.2)

<맹진사댁 경사>는 희극적 요소가 가득한 작품으로 한국 희극의 대표성을 띠는 작품 중 하나이다. 이 작품은 국립극단이 한국명작무대를 기획한 첫 번째 결실로 이전의 작품이 이야기 구조에 초점이 맞추어졌다면 김상열 연출에 의해 판소리·탈춤·꼭두각시 등을 수용하여 전통적 요소를 강조하였다.

한국무용가 정재만이 안무하고, 해금 명인인 김영재가 음악을 맡아 춤과 다양한 음악이 어우러진 총체적 연극을 지향하며 새로운 감각을 선보였다. 이러한 시도는 고전이 갖는 고유성과 함께 시대에 따라 다양한 해석이 나올 수 있는 전형성이 그대로 표출된 예가 되었다.

1993년에는 주목할 수 있는 두 작품이 나타나는데, 앞서 1991년 국립극장 우수창작극 공모 당선작인 <홍동지는 살아있다>(3.26~4.4. 김광립 작, 이윤택 연출)와 창작극개발 1993년 선정작 <피고지고 피고지고>(7.1~20. 이만희 작, 강영걸 연출)이다. 먼저 <홍동지는 살아있다>는 한국 전통극인 꼭두극의 등장인물인 홍동지를 등장시켜 해체와 전통극에 대한 새로운 해석을 보여준 점에서 신선한 감흥을 주었다. 이러한 흐름은 당시 전통에 대한 동시대적 해석이 자율적으로 나타나던 시대 흐름과 궤를 같이하는 것이라고 할 수 있다.



[사진] 피고지고 피고지고 (1993.7)

<피고지고 피고지고>는 <그것은 목탁 구멍 속의 작은 어둠이었습니다> <불쭌 꺼 주세요> 등으로 대학로에서 인기몰이를 하던 이만희와 국립극단의 만남이란 점에서 흥미를 준 작품이었다. 여기에는 왕오·천축·국전의 70대 노

인들이 산꼭대기 군부대 지하에 보물이 묻혀 있다는 풍문을 듣고 땅굴을 3년째 판다는 내용이 하나의 서사 구조를 이룬다. 설 새 없이 대사를 쏟아내는 이만희식 화법이 2시간 30여 분 동안 작품을 가로지르며 관객을 몰입시키는 특징을 그대로 보여주었다. 이 작품은 “어찌 보면 유치하지만 달리 보면 인생의 진한 맛을 느낄 수 있다”⁴⁸는 점에서 가볍지만 철학적 바탕이 기저에 질게 깔리며 관객과 쉽게 소통할 수 있었다. 특히 이문수·김재건·오영수 세 명의 연기가 돋보인 작품으로 국립극단에서 드문 20여 일에 걸친 장기 공연을 할 만큼 관객의 사랑을 받았다. 이렇게 이 시기는 양질의 작품들이 연극계를 풍미하던 시기로 국립극단에서도 문제작이면서도 대중의 흥미를 끄는 작품을 선보이며 조금 더 친근한 모습을 보여주었다.

48 한상철, 「피고지고 피고지고」, 『시사저널』, 1993.7.23.

1994년은 <맹진사댁 경사>와 <피고지고 피고지고>처럼 이전에 사랑을 받은 두 작품을 레퍼토리 시스템 형식으로 재공연하였고, 창작극과 번역극 두 작품을 새롭게 선보였다. <이성계의 부동산>(3.3~25. 이근삼 작, 김도훈 연출)은 재산 상속 분쟁에 휩싸인 한 노인이 사이버 종교원에 가서 이성계 행세를 한다는 것을 모티프로 사실적이면서도 현실을 잊기 위해 환상의 세계를 넘나드는 구조 속에서 각박한 세대에 대한 풍자가 드러나는 작품이었다. 국립극단 원로배우 김동원의 은퇴 무대라도 의미를 지니는 작품이었다.

1994년 세계명작무대 <노부인의 방문>(11.3~12. 뒤렌마트 작, 최병준 번역, K.메쯔거)은 그동안 한국에서 공연된 <노부인의 방문>과 달리 원전을 충실하게 해석하고, 과장된 치정 복수극이 아닌 희극적 비극으로 풀어놓았다는 점에서 낯익은 것에 대한 낯섦의 관점으로 번역극의 본질을 잘 드러내 주었다.

1995년에는 그동안 기획된 여러 창작극 시리즈와 결이 다른 시도가 이루어졌다. ‘국립극단, 오늘의 연극시리즈’라는 이름으로 젊은 작가와 젊은 연출가의 작품을 연속적으로 선보이는데 <푸른 무덤의 숨결>(3.17~23. 정우숙 작, 박상현 연출) <불>(3.29~4.4. 최현묵 작, 박은희 연출) <귀로>(4.8~14. 오은희 작, 김태수 연출) 등이었다. 먼저 <푸른 무덤의 숨결>은 출산과 유산의 고통을

다른 것으로 고문당한 남편의 이야기가 중심을 이루면서 조금씩 인식되기 시작한 페미니즘의 시각이 일상 속 여성성에 대한 문제 제기와 더불어 표출되는 시대 감각을 보여주었다. 이 작품은 그동안 수직적 질서가 강조된 국립극단에서 신인 배우 이상직·남유선이 주인공으로 등장했다는 점에서도 이야깃거리가 된 작품이었다. 이어 <불>은 노론과 소론의 당파싸움을 그리면서 양반 셋 김굿으로 풀어냈고, <귀로>는 왕조의 변혁 의지가 변절되면서 결국 고통을 고스란히 겪어야 되는 민중의 이야기를 그려 젊은 작가, 연출가의 역사성과 시대정신을 가늠하게 하는 작품이었다.

또한 이해는 광복 50주년이 되는 해였는데 이러한 주제를 바탕으로 국립극장의 창작희곡 공모 당선작인 <눈꽃>(8.2~11. 우봉규 작, 김석만 구성·연출)을 공연하였다. 이 작품은 구소련에서 조선인이 강제 이주되는 도중 탈출하여 만주에 새로운 터전을 마련한다는 디아스포라를 다루고 있다. 그동안 일제강점기를 소재로 한 연극 대부분이 역사적 인물이나 역사적 사건을 거시적 주제 중심으로 풀어간 형태였다면 이 작품에서는 이러한 시각을 탈피하여 미시적이지만 공산주의 체제 붕괴 이후 나타난 새로운 역사 인식을 반영했다는 측면에서 의미가 있었다. 그럼에도 연출에 의해 군중 장면과 영상을 처리하여 풍성함을 보여준 데 반해 허약한 중심 플롯에 버겁게 매달려 극의 템포를 잡아먹었다는 점에서 아쉬움을 주었다.⁴⁹

49 이영미, 「이영미의 연극읽기 눈꽃」, 『한겨레신문』, 1995.8.12.

1995년 세계명작무대 <리처드 3세>(11.10~17. 셰익스피어 원작, 이태주 번역, 김철리 연출)도 주목할 수 있는데, 이 작품은 정치역사극으로 권력 찬탈에 대한 담론이 짙게 묻어 있는 작품이었다. 리처드 3세가 형과 조카를 비롯한 많은 인물을 죽이고 왕위에 오르지만 결국 그도 비참한 종말을 맞다는 이야기로 셰익스피어 작품이 지니는 장점 중 하나인 보편적 이야기를 진지하게 전해 주기에 한국적 상황에서도 흥미할 만한 작품이었다.

1996년은 <반도와 영웅>(2.29~3.19. 김의경 작, 장진호 연출) <원더미어 부인의 부채>(6.19~28. 오스카 와일드 원작, 김완수 연출) <춘향아 춘향아>(9.5~14. 이근삼 작, 김광립 연출) <혼수 없는 여자>(11.10~17. 오스트롭스

키 원작, 보리스 마로조프 연출)가 공연되었다. 그중 〈춘향아 춘향아〉는 총체적 봉건 지배권력의 구조적 악습이 춘향과 몽룡의 사랑을 가로막는 것으로 보고, 사랑과 권력의 충돌 속에서 인간 실존의 문제를 다루려 한 작품이었다. 이즈음 고전에 대한 패러디 혹은 포스트모던의 경향이 중요한 흐름으로 나타나며 고전의 현대적 해석이 다양하게 이루어지고 있었는데, 국립극단도 이러한 흐름 속에서 일부나마 동참하는 모습을 보였다. 이 작품은 국립극단이 최초로 서울연극제에 참가한 작품이라는 점에서도 의미 있다.

1997년에는 〈태〉 〈피고지고 피고지고〉 〈시집가는 날〉 〈파우스트〉 등 그동안 국립극단에서 인기를 모은 레퍼토리와 창작 희곡 공모 입선작 〈무주별곡〉(6.8~22. 김지연 작, 정진수 연출)이 공연되었다. 부정기적으로 이루어지던 국립극단 레퍼토리 시스템 형태를 유지하면서도 신진 작가의 작품 공연과 고전에 대한 새로운 해석 등 다양성을 추구한 결과로 볼 수 있다. 주목할 만한 작품은 1997년 세계명작무대 〈파우스트〉(피테 원작, 원당희 번역, 이윤택 연출)로 원전을 새롭게 해체하고 조합하여 동시대 전형성을 띤 파우스트로 표현하였다. 〈파우스트〉는 국립극단에서 자주 선보인 번역극이다. 그동안의 경향이 원전에 충실하였던 데 반해 이 공연에서는 연출가의 파우스트 뒤틀기를 통해 이 시대 파우스트 인물형에 대한 감각적 인식을 불러일으켰다는 점에서 흥미를 끌었다. 파우스트가 악마에게 영혼을 판 것은 어떤 고상한 목적보다는 섹슈얼리티라는 측면에 주목하고 대중문화에 익숙한 젊은 세대를 위해 빠른 템포와 감각적 장면으로 3시간의 공연을 지루하지 않게 풀어 동시대적 감각을 그대로 수용하였다⁵⁰는 평을 얻었다.

50 「공연 현장 파우스트」, 『동아일보』, 1997.11.18.

1998년은 한국연극의 재발견 시리즈가 처음으로 선보였다. 그동안 간헐적으로 예전 작품을 선보이던 흐름에서 벗어나 국립극단이 공연하지 않은 희곡 명작을 새로운 인식 속에서 찾고자 했다는 면에서 의미가 있었다. 한국연극의 재발견 시리즈 첫 작품은 〈혈맥〉(6.12~21. 김영수 작, 임영웅 연출)이었고, 이 같은 시도는 한국 연극을 재인식하고 전통을 수립한다는 측면에서 이후에도 지속적인 노력이 이어지게 되었다.

이 시기 또한 주목할 것은 청소년을 위한 기획공연시리즈2로 <몰리에르의 수전노>(1.26~31. 몰리에르 원작, 김정옥 번역, 이창구 연출)가 공연된 것이다. 1998년 국립극단은 청소년 연극 교실을 기획하여 <더블게임>을 공연한 바 있는데, 이러한 기획은 예술의 사회적 기여, 살아 있는 교육이라는 측면에서 국립극단에 유의미한 작업이었다. 프로그램은 고전이라는 어려운 작품을 친근하게 접하고, 청소년 문제를 문화예술로 풀고자 하는 의도가 반영된 것으로 긍정적인 시도로 받아들여졌다.

1999년은 한중일 동양 3국 연극 재조명 시리즈로 세계명작무대 <아Q정전>(4.13~18. 노신 원작, 진백진 각색, 강춘애 번역, 김효경 연출) <무의도기행>(6.11~22. 함세덕 원작, 김석만 각색, 연출) <아베고보의 친구들>(9.15~24. 아베고보 작, 차범석 번역, 임영웅 연출)을 선보였는데 진일보한 모습이었다.

2000년 새로운 세기를 맞이함과 동시에 국립극장과 국립극단이 설립 50주년이 되는 시기로 연극인 출신인 김명곤이 국립극장장으로 취임하면서 여러 변화가 나타났다. 가장 큰 변화 중 하나로 단장과 예술감독을 분리하면서 단장에 정상철, 예술감독으로 김석만을 선임하였는데 내실을 기하면서도 자율적인 책임을 유도하여 경영과 예술 활동의 긴밀한 협력을 꾀하고자 하였다.

국립극장 50주년 기념 공연으로 <태>(4.1~9. 오태석 작·연출)와 <마르고 닳도록>(6.24~7.2 이강백 작, 이상우 연출)이 공연되었다. <마르고 닳도록>은 스페인 마피아가 안익태가 죽을 때 국적이 스페인이었기에 애국가 저작권은 스페인에 있다며 40여 년간 꾸준히 한국을 방문하여 저작권료를 받으려 한다는 줄거리의 코미디이자 정치 풍자극이다. 여기에는 박정희부터 당시 김대중 대통령까지 전·현직 대통령 5명을 등장시켜 가벼울 수 있지만 사회의식을 묘파하고 있다는 점이 흥미를 주었다. 특히 그동안 무거운 작품을 펼치던 국립극단이 이강백의 특유의 페이스스를 담은 희곡과 이상우의 맛깔나는 연출이 조화를 이루는 작품을 선보임으로써 호평을 받았다. 이 공연은 2002년 다시 무대에 올리는데 이때는 해오름극장에서 달오름극장으로 무대 규모를 줄이고, 출연진도 50여 명에서 10여 명으로 축소하며, 공연 시간도

1시간 20여 분으로 단축해 앞서의 빠른 진행을 더욱 간결한 리듬으로 이끌며 또 다른 재미를 주었다.

또한 <햄릿>(9.7~16. 셰익스피어 원작, 정진수 번역·연출)도 흥미로운 공연이었다. 그동안 국립극단에서는 셰익스피어의 다양한 작품을 무대에 올렸지만 <햄릿>은 첫 시도라는 점에서 의미가 있었기 때문이다. 이 작품은 고전인 만큼 그동안 많은 변용이 있어왔는데 정통의 맛을 그대로 살리려 했다는 점에서 국립극단에 어울리는 작품이었다. 그동안 김동원·유인촌으로 이어진 햄릿의 계보를 텔린트 김석훈이 이어받으면서 관심을 불러일으켰고, 국립극단 공연으로는 드물게 연일 매진을 기록하기도 하였다.



[사진] 햄릿 (2001.9)

이후 국립극단의 번역극에서 셰익스피어의 작품은 거의 매해 공연되었다. 2002년 <줄리어스 시저>(11.29~12.8. 셰익스피어 원작, 신정옥 번역, 정일성 연출·각색), 2003년 <타이투스 앤드리니쿠스>(셰익스피어 원작, 김철리 번역·연출), 2005년 <베니스의 상인>(9.6~15. 셰익스피어 원작, 신정옥 번역, 박재완 각색·연출), 2007년 <햄릿>(11.6~24. 셰익스피어 원작, 신정옥 번역,

옌슨-다니엘 헤르초크 연출), 2008년 <테러리스트 햄릿>(3.14~23. 셰익스피어 원작, 신정옥 번역, 옌슨-다니엘 헤르초크 연출) 등의 작품들이었다. 중간에 몰리에르의 <귀족놀이>(2004.9.11~24. 에릭 비니에 연출)가 공연되었지만 셰익스피어의 작품을 지속적으로 기획하였다는 점에 주목할 수 있다. 이는 셰익스피어 작품이 갖는 연극적 매력과 보편성에서 이유를 찾을 수 있다. 셰익스피어 연극은 실제 공연을 통해 대중이 쉽게 작품을 받아들일 수 있다는 장점과 연출가나 배우는 자신의 개성을 통해 시대에 걸맞은 새로운 전형성을 보여줄 수 있다는 점에서 시대가 변해도 계속 사랑을 받고 있다.

국립극장 장충동 이전 30주년 기념 특별 공연 <문제적 인간 연산>(2003.9.11~21. 이윤택 작·연출)도 주목을 끌었다. 이 작품은 연산군의 광기와 심리변화를 통해 그의 인간적인 면모를 파헤치며 관객과 평단의 호평을 받았다. 그렇지만 국립극장 장충동 이전 30주년 기념작이면서, 국립극단 200회 정기공연으로 이 작품을 올린 것에 대해 비판적 시각도 존재하였다. “반세기를 이어온 국립극단이 자신 있게 내세울 대표적 레퍼토리 하나가 없어 민간 극단의 창작력을 빌렸다는 것은 부끄러운 일”⁵¹이라며 국립극단 레퍼토리 부재와 기획력의 문제를 한꺼번에 지적받은 것이다.

이러한 양상은 국립극단이 2000년대 중반 대중의 흥미를 끌거나 각인시킬 만한 활동이 두드러지지 않은 상황에서도 그대로 드러났다. 이 시기에는 <뇌우> <인생차압> <산불> <물보라> 등 예전 레퍼토리를 다시 공연해 아쉬움을 주었다. 물론 레퍼토리 공연으로서 의미를 지니기는 하지만 문제는 창작극이나 혹은 새로움을 주는 번역극도 거의 공연되지 않았다는 점과 특별 공연 형식을 띤 공연이 자주 등장하였다는 점이였다.

2009년은 신춘 기획 특별공연으로 <새 새>(4.4~10. 해오름극장, 임형택 연출)가 무대에 올랐다. 아리스토파네스의 <새>를 원작으로 고대 그리스를 배경으로 한 원작에서 벗어나 한국 상황에 대입해 만담이나 랩 등을 수용하였고, 공무원·검사·래퍼·파파라치 등 현대사회의 여러 캐릭터를 통해 이 사회가 안고 있는 문제점을 직시하게 해주었다.

51 「「문제적 극단」 국립극단, 『경향신문』, 2003.9.18.

이어 세계 국립극장 페스티벌이 2009년 9월부터 두 달 동안 열렸는데 국립극단은 <세 자매>(9.4~13. 명동예술극장, 체호프 작, 오경택 연출)를 공연하였다. 이 작품은 1967년에 한국에서 초연되었는데 그 당시 나타샤 역을 맡은 백성희가 유모 안피샤 역을 맡아 화제가 되었고, 초연 당시 공연된 명동예술극장이 재개관하여 이곳에서 새롭게 작품을 올린다는 점에서도 의미가 있었다.

이어 <등등 낙랑동>(2009.12.22~27. 최인훈 작, 김동연 연출)이 공연되었는데 이 시기 국립극단은 체계적인 시스템에 의한 공연 구조라기보다는 예전 작품을 다시 선보이는 정도에 머무르고 그것도 일 년에 한두 작품에만 그치고 있었다. 이러한 가운데 국립극단의 법인화 문제가 가시화되었고, 장충동 국립극장 시대를 마감하고, 용산구 서계동으로 이전을 준비하게 되었다.

04 재단법인으로서 국립극단의 도전

1) 재단법인을 통한 새로운 변화의 첫 발걸음

2010년 7월 국립극단이 재단법인으로 새롭게 출범하였다. 이는 국립중앙극장의 전속단체에서 독립하여 자율성과 독립성을 갖춘 공공 조직으로 발전을 꾀한다는 취지에서 나온 결과였다. 당시 이명박 정부는 시장경쟁 논리를 앞세우며 공공기관 법인화를 무리하게 추진해 왔는데 국립극단 법인화도 그 연장선에 있었다. 그 결과 국립극단은 국립오페라단, 국립발레단, 국립합창단에 이어 재단법인으로 바뀌게 되었다.

당연히 국립극단 법인화는 추진 과정에서 여러 논쟁을 야기하였다. 국가의 상징적 문화예술기관으로 공공성의 문제, 재정 자립이 쉽지 않은 순수 공연 예술단체에 대한 지원 문제가 제기되었고, 반대로 국가의 재정 부담을 덜고자 하는 취지의 견해 등 다양한 논쟁이 펼쳐졌다. 게다가 법인화 과정에서 국립극단에 외국인 예술감독을 둔다는 보도가 나왔고, 이와 함께 3월 기존 단원을 해고하고 단원 전체를 새로 선발하겠다는 발표가 나오면서 반발은 더욱 심하게 불거졌다.

이에 국립극장 예술노조에서는 오디션 실시, 법인화 추진 등에 반대하며 부분 파업을 실시하였는데 이에 대해 당시 유인촌 문화체육관광부 장관은 “국립극단 법인화에 따른 공공성 훼손은 없을 것이다”라고 밝히고, 공개 오디션의 경우도 해고를 위한 평가가 아닌 역량을 키워 관객 확보에 심혈을 기울

52 「유인촌 장관 “국립극단, 공공성 훼손 없을 것”」, KTV국민방송, 2010.3.24.

53 이태주, 「국립극단이 무너지고 있다」, 『한겨레신문』, 2010.3.18.

54 「원로 연극인 ‘국립극단 법인화’ 반대 성명」, 『한겨레신문』, 2010.5.7.

55 「국립극단 법인화 놓고 柳문화-연극인 만남」, 『연합뉴스』, 2010.5.14.

이는 단체의 역할을 강조하는 측면이라고 말하였다.⁵² 이러한 정부의 정책 흐름에 대해 연극평론가 이태주는 “시장논리는 예술의 대중화와 상업화를 촉진해 국립극장 고유의 성격을 마모시키며, 예술의 창조적 실험성과 공공성을 훼손하는 것으로 현재 시급한 것은 국공립 극단의 사회적·예술적 기반의 형성이며, 문화예술진흥법 개정과 극장 운영 규정의 보완”⁵³이라며 국립극단의 법인화 과정의 본질적 문제를 지적하기도 하였다.

한편, 서울연극협회와 오현경·이태주·정일성·김의경 등 원로 연극인들 역시 반대 의견을 피력하였는데 “치밀한 준비와 중·장기 계획이 따르지 못하는 국립극단의 법인화는 위태롭고, 불안하고, 비효율적”⁵⁴이며 문화예술계의 의견이 수렴되지 않은 정부의 국립극단 법인화는 문제가 있다고 강력하게 비판하였다. 이런 가운데 문화체육관광부에서는 외국인 예술감독에 대해서는 여러 의견을 수렴하겠다고 밝히면서 단원 문제에 대해서는 원로 단원 2명, 정단원 40명, 연수단원 20~40명 규모의 단원 제도를 둘 방침이었지만, 일부 연극인들은 상주 단원을 뽑지 않고 오디션을 통해 작품별로 배우와 계약하는 제작 중심의 극단으로 가야 한다는 의견을 표명하기도 하였다.⁵⁵

이렇게 국립극단 법인화 문제는 어느 정도 그 정당성을 확보해 갔고, 외국인 예술감독에 대한 문제에 적극적이지 않은 모습을 띠면서 가장 큰 문제는 단원 승계 부분으로 귀결되었다. 이러한 담론의 형성은 결국 그동안 국립극단의 근본적인 문제인 비효율적인 경영에 대해서는 어느 정도 공감대를 형성했음을 의미하며, 국립극단의 질적 향상을 위해서는 단원의 체질 개선이 가장 중요하게 요구되는 부분이었음을 뒷받침한다.

국립극단은 이러한 여러 의견의 충돌이 있던 뒤 2010년 7월 15일 설립기념식을 열고 재단법인으로 출발하였다. 국립극단 초대 이사장으로 구자홍 명동예술극장장이 임명되었고, 임영웅·손숙·정진수·김미혜·박계배·김상헌·임연철·박순태가 이사진으로 선임되었다. 이어 2010년 11월 9일 손진책이 국립극단 초대 예술감독을 맡으면서 조직 구성은 완성되었다.

국립극단이 법인화하면서 생긴 가장 큰 변화는 주 공연장이 장충동 국립

극장에서 명동예술극장으로 바뀌고, 전속단원제를 폐지하면서 오디션을 통한 시즌별 단원제를 도입하였으며 다양한 프로그램 개발을 통해 연극의 생활화와 독립화를 지향한다는 점이였다. 이와 함께 통섭과 교류의 시대에 맞는 단체를 지향하면서 국립극단만의 레퍼토리 개발, 오디션을 통한 단원 확보, 학술팀과 학예팀을 두어 연극 이론 정립과 어린이와 청소년 관객을 확보하는 등 조금 더 대중 친화적인 극단을 만드는 데 역점을 두었다.

국립극단은 서울 용산구 세계동 옛 기무사 부지에 터를 잡고 2010년 12월에 개관한 백성희장민호극장, 소극장 판을 전용극장으로 삼으면서 본격적인 활동을 시작하였다. 국립극단 원로 배우인 백성희와 장민호의 이름을 딴 백성희장민호극장은 200여 석을 갖추었으며 여기에 100석 규모의 소극장 판, 연습장인 스튜디오 하나, 스튜디오 둘, 그리고 사무동으로 이루어졌다.

법인화 이후 첫 작품으로 한태숙 연출 <오이디푸스>(2011.1.20~2.13. 명동예술극장)가 공연되었다. 이 작품은 그동안 오이디푸스가 지니는 영웅적이고 초인적 이미지에서 벗어나 보편적 인간의 모습에 초점을 맞추며 관심을 끌었다. 이러한 점은 연출가 한태숙이 그동안 보인 고전에 대한 재해석 혹은

뒤틀림 속에 나타나는 낯익은 것에 대한 낯섬과 오이디푸스를 맡은 이상직, 크레온 역의 정동환, 예언자 테리시아스 역의 박정자, 어머니이자 아내 요카스타 역의 서이숙 등의 중견 배우들이 함께하면서 밀도감과 완성도를 보여 가능한 것이었다. 게다가 오브제 연출을 맡은 이영란은 무대를 가로지르는 칠판 벽에 분필 그림을 그려 이미지 표현을 극대화하였고, 국악에 바탕을 둔 원일의 음악도 오이디푸스가 지니는 무거운



[사진] 오이디푸스 (2011.1) (제공: 국립극단)

정조를 배가해 주었다.

재단법인 국립극단의 첫 작품에 관객이 연일 들어차며 기대감을 주었는데 같은 시기 공연한 국립발레단(〈지젤〉), 국립현대무용단(〈블랙박스〉) 등 법인화가 이루어진 세 단체가 모두 관객의 호응을 얻으면서 시너지 효과를 일으켰다. 이러한 현상에 대해 캐스팅 개혁, 재미있는 공연, 착한 가격, 단체 간 경쟁, 실력과 감독, 차별화된 마케팅 전략, 경쟁 시스템 도입, 작품 완성도를 위한 과감한 투자 등 다양한 시각의 논의가 이루어졌다.⁵⁶

56 「밥통 '국립'이 변했다! 도대체 무슨 일 있었기에」, 『서울신문』, 2011.2.16.
「매진 매진 매진 국립단체 공연들 이유있는 흥행돌풍」, 『동아일보』, 2011.2.18.

국립극단은 이어 백성희장민호극장 개관 기념으로 〈3월의 눈〉(2011.3.11~20. 배삼식 작, 손진책 연출)을 공연하였다. 한국 연극사와 국립극단의 산증인인 백성희·장민호 두 원로배우가 출연한 이 작품은 장오와 이순이라는 인물을 통해 인생의 뒀안길에서 맞는 일상을 잔잔하게 그려내면서 진한 감동을 주었다. 이 연극은 극의 흐름이 느리고 노부부의 대사와 움직임은 어느 순간 툭툭 끊기고 다시 일상의 대화를 이어가지만 묵직하게 느껴지는 침묵 속에서 잊고 지냈던 그때 그 시절 우리네 삶을 되돌아보게 만들어주었다⁵⁷는 평을 받았다. 여든이 넘는 두 배우가 하나가 되며 무게감을 전해준 이 공연은 국립극단의 대표작으로 이후에도 매년 3월 다시 공연되는 고정 레퍼토리가 되었다.

57 「리뷰-연극 '3월의 눈」, 『서울경제』, 2011.3.17.

소극장 판에서는 개관작으로 우리 단막극 연작(2011.3.22~30) '새 판에서 다시 놀다'라는 이름으로 〈전하〉(신명순 작, 김승철 연출), 〈파수꾼〉(이강백 작, 윤한솔 연출), 〈흰둥이의 방문〉(박조열 작, 김한내 연출)이 공연되었다. 이 세 작품은 이미 1960~1970년대 정치적 상징성이 깊게 녹아 있는 문제작으로 이 시대



[사진] 3월의 눈 (2011.5) (제공: 국립극단)

젊은 연출가를 통해 동시대적 의미를 찾고자 하였다. <진하>는 계유정난으로 시작하여 단종의 죽음으로 이어지는 역사적 사건을 배경으로 한 공연의 리허설 상황을 극중극 형식으로 풀어낸 것으로 원작의 서사 구조를 잘 살려내면서도 오늘날 진보와 보수라는 시각에서도 읽을 수 있는 작품이다. <흰둥이의 방문>과 <과수꾼>은 우화적 요소가 강한 작품이면서도 오브제 등의 이미지 활용을 통한 상징성으로 현실을 은유적으로 보여주었다.

국립극단에서 기획 제작한 작품도 선보이는데 <주인이 오셨다>(2011.4.21~5.1. 고연옥 작, 김광보 연출)는 혼혈, 사창가, 살인 등 조금은 어두운 주제를 가지고 다문화 사회의 이면과 남녀를 비롯한 일상적 권력 구조 등 한국 사회의 현실적 문제점을 부조리극으로 풀어내려 하였다. 이 작품은 최소한의 무대장치로 풀어낸 20여 년의 시공간에서 복잡한 이야기 구조가 긴장감 있게 펼쳐진다는 점에서 주목할 만하였다.⁵⁸

⁵⁸ 「리뷰 주인이 오셨다」, 『한겨레신문』, 2011.4.27.

이어 2011년 두 번째 정기공연으로 아놀드 웨스커의 <키친>(5.20~12. 명동예술극장, 이병훈 연출)을 공연하였다. 제2차 세계대전 후 영국의 레스토랑과 주방이라는 공간 속 인간군의 여러 상징적 전형성을 잘 드러내 보여주었다. 이어 <보이체크>(8.23~9.10. 타테우시 브라데츠키 연출)는 19세기 게오르크 뷔히너가 쓴 작품으로 표현주의 기법이 두드러진 현대연극의 고전으로 일컬어진다. 국립극단에서는 처음 시도한 작품으로 폴란드 연출가 타테우시 브라데츠키를 초빙하였는데 되도록 원작에 충실하면서도 두 명의 인물이 극중 연기와 작품 내레이션을 맡는 등 새로운 해석을 시도하였다.

국립극단은 그동안 지속적으로 관심을 보이지 못한 청소년 연극에 대한 연구와 함께 공연을 정례화하기 위해 국립극단 산하에 어린이청소년극연구소를 두었고, 연구소 개소 기념작 <소년이 그랬다>(11.24~12.4. 백성희장민호극장)를 무대에 올렸다. 이 작품은 중학생 두 명이 장난으로 던진 돌로 인해 트럭 운전사가 숨지고 이들이 사건 용의자가 된다는 모티프에 바탕을 두었다. 여기서 1인 2역을 맡은 배우들은 소년이 되기도 하고 형사가 되면서 기성세대와 청소년 세대의 시각을 그대로 드러내 보여주었고, 온라인 게임 스타

크래프트 효과음을 사용하거나 신조어나 은어 등을 대사로 푸는 등 청소년이 공감할 수 있는 요소를 반영하였다.

그 밖에 국립극단이 극단 동과 공동 제작으로 공연한 〈상주국수집〉(9.1~18), 국립극단과 명동예술극장이 공동 제작한 〈벌〉(10.13~30. 배삼식 작, 김동현 연출)을 공연하는 등 다양한 방식의 노력을 기울였다.

2011년의 국립극단은 재단법인 전환으로 우여곡절이 많았지만 첫 작품인 〈오이디푸스〉가 대중의 관심을 모으며 연착륙하였고, 〈3월의 눈〉은 고정 레퍼토리의 가능성을 열어주었다. 번역극인 〈키친〉을 통해서 그동안 고전극에 집중한 모습에서 벗어나 새로운 인식을 전해 주었고, 폴란드 연출가를 초빙한 〈보이체크〉도 그동안과는 다른 연출방법론을 통해 신선한 자극을 주었다. 또한 공동 제작 작품, 기획 작품, 어린이청소년극연구소 개소작 〈소년이 그랬다〉 등을 통해서는 외연을 넓히면서 국립극단의 다양한 기획력을 시험하는 무대로 가능성을 열었다는 점에서 국립극단에 대한 우려를 떨쳐낸 해로 평가될 수 있다.

2012년은 레퍼토리 공연 〈3월의 눈〉 〈풍선〉 〈마늘먹고 쭈먹고〉 〈궁리〉 등의 창작극과 단막극 연작, 어린이청소년극연구소의 〈레슬링 시즌〉, 젊은 연출가 시리즈 〈다정도 병인 양하여&본다〉, 2012년 중점 공연인 삼국유사 프로젝트가 이어졌고 해외 연출가 초청 공연 〈밤으로의 긴 여로〉 〈로미오와 줄리엣〉, 차세대연극스튜디오 〈손님〉, 어린이청소년극연구소의 창작극 〈빨간 버스〉 등을 공연하였다.

2012년 봄마당축제 개막작 〈풍선〉(3.13~23. 소극장 판, 고재귀 작, 이상우 연출)은 국가 행사에서 실수를 한 우일병이 중대장에게 건어차여 고환이 부풀어 오르는데 오히려 병에 걸린 그에게서 만병통치 성분이 발견되고, 국가의 보호 실험 대상이 되어 비인간적인 실험의 희생양이 된다는 코미디 풍자극이다. 이 작품은 권력자들의 가면 속에 숨은 이기심과 잔인함을 한판의 코미디로 야유하고 조롱하고 있는데,⁵⁹ 보이지 않는 권력구조의 이면을 페이스스로 보여주고 있다는 점에서 치기 어리지만 사회적 담론을 잘 드러냈다고 할 수 있다.

59 「국가 폭력에 맞선 강력한 웃음 폭탄」, 『경향신문』, 2012.3.2.

삼국유사 프로젝트 시리즈에 앞서 서두로 공연된 〈마늘먹고 쑥먹고〉(4.8~22. 명동예술극장, 오태석 작·연출)는 “단군신화 속 웅녀가 지금까지 살아 있다면?” “그 참을성 없던 호랑이가 사람이 되기 위해 다시 마늘과 쑥을 먹게 된다면?”이라는 가정으로 출발하는 연극이었다. 이 연극은 역사를 가로지르며 논개·김구·조만식·최남선 등의 인물과 조우하고, 24명의 배우가 100여 개 가면을 쓰고 산대놀이 형식으로 놀면서 역사 담론의 전개와 관객과 소통하는 놀이 구조가 어우러져 오태석 특유의 색깔을 가감 없이 보여주었다.

국립극단은 이어 삼국유사 프로젝트로 9월부터 〈꿈〉(9.1~16. 백성희장민호극장, 김명화 작, 최용훈 연출), 〈꽃이다〉(9.22~10.7. 홍원기 작, 박정희 연출), 〈나의 처용은 밤이면 양들을 사러 마켓에 간다〉(10.13~28. 백성희장민호극장, 최치언 작, 이성열 연출), 〈멸〉(11.3~18. 백성희장민호극장, 김태형 작, 박상현 연출) 〈로맨티스트 죽이기〉(11.24~12.29. 백성희장민호극장, 차근호 작, 양근호 연출) 등 다섯 작품을 선보였다.

〈꿈〉은 이광수가 낙산사에서 조신 설화를 모티프로 소설 〈꿈〉을 집필하는 이야기를 바탕으로 하면서 조신과 이광수 자신을 대입하고, 자신의 과거와 현재에 대한 갈등 양상을 그린 작품이다. 〈꽃이다〉는 수로부인 이야기와 당시의 역사적 사실을 결합한 것으로 꽃과 수로부인 그리고 민중의 대립적 양상을 환상적 구조가 아닌 현실적 이야기로 풀어냈다. 〈나의 처용은 밤이면 양들을 사러 마켓에 간다〉는 아내와 통음한 귀신도 용서하는 관용의 처용이 아닌 복수의 화신인 검은 처용으로 해석해 동남아 혼혈인 오가리를 주인공으로 등장시키는 시각에서 처용의 뒤틀림을 통해 현대사회의 부조리를 깊게 꾸짖었다. 〈멸〉은 신라의 마지막 왕 경순왕과 그의 아들 마의태자를 권력에 눈이 먼 인물로 비틀어 보면서 현대적 공간과 관점에서 바라본 연극이었다. 그리고 〈로맨티스트 죽이기〉는 설화 ‘도화녀와 비형랑’을 바탕으로 하면서도 배경을 화려한 현대사회로 옮기고 정치·사회 문제, 특히 현대의 보이지 않는 계급 문제에 일침을 가한 작품이었다. 이렇게 다섯 작품 모두는 삼국유사의 설화를 시대 배경에 머물기보다는 현대적 관점과 감각적 이미지를 통해 삼

국유사 속 원형의 전형적 의미를 찾는 데 골몰한 작품이었다.

한편, <궁리>(4.24~5.13. 백성희장민호극장, 이윤택 작·연출)는 조선 세종 때 과학자 장영실의 이야기를 다룬 작품이었다. 장영실에 대한 기록은 정확하게 남아 있지 않은데 작가는 이러한 부분에 의문을 가지고 출발한다. 그가 역사의 뒤편길로 사라진 것에 대한 의문을 사대주의자들과 자주 세력 사이의 갈등 속에 희생됐을 것이라는 가설에서 찾으며 궁리가 가지는 현대적 의미를 관객에게 묻고자 하였다.

어린이청소년극연구소의 작품으로 <레슬링 시즌>(5.29~6.10. 로리 브룩스 작, 서충식 연출)과 <빨간 버스>(11.22~12.16)도 주목할 만하다. <레슬링 시즌>은 규칙에 의해 정당하게 평가받는 모습이 아닌 여러 이면적인 갈등 속에서 빚어지는 사회적 문제를 작품에 담아내면서 왕따·동성애 등 청소년, 더 나아가 이 시대가 안고 있는 고민을 과감하게 풀어내었다. <빨간 버스>도 미혼모 여고생의 이야기를 주제로 삼은 작품으로 어떤 문제의식보다는 본질적 의미를 찾고자 한다는 점에서 또 다른 울림을 주었다.

2012년에 주목할 또 하나의 작품으로 <로미오와 줄리엣>(12.18~29. 해오름극장, 셰익스피어 원작, 티엔친신 연출)을 들 수 있다. 이 작품은 국립극장 레퍼토리시즌제 도입에 따른 국립극단 2012-2013 첫 작품으로 한국 국립극단과 양해각서^{MOU}를 체결한 중국국가화극원이 합작한 형태였다. 이 작품에서는 배경을 문화혁명 시기로 옮겨 중국적 요소를 다분히 담아내고 있으면서도 셰익스피어 작품이 가지는 사랑에 대한 보편적 의미를 잘 담아냈다.

이렇게 국립극단의 2012년도 레퍼토리 시스템은 삼국유사 프로젝트, 어린이·청소년 연극 등을 비롯하여 다양한 작품군을 형성하며 관객과 소통하였다. 이 시기 작품 경향을 보면 사회의 부조리를 날카롭게 꼬집고 있다는 점이 공통분모처럼 들어가 있다. 이러한 점은 사회적 문제로 대두된 사안에 대해 제대로 된 해결책을 만들지 못한 사회와 개인에 대한 물음이고 대중과 이 문제를 함께 고민하고자 하는 의도가 반영된 결과라고 볼 수 있다.

2013년은 국립극단은 <로미오와 줄리엣>을 시작으로 레퍼토리 공연 <3월

의 눈), 국립극단 봄마당 축제 두 번째 공연 <푸른배 이야기> <안티고네> <칼 집 속에 아버지>와 어린이청소년극연구소의 레퍼토리 <소년이 그랬다> <빨간 버스> <레슬링 시즌>, 그리고 한일 합작 공연 <아시아 온천>, 차세대연극스튜디오 졸업 공연 <사천의 착한 영혼>, 젊은 연출가 시리즈 <알리바이 연대기> <밤의 연극>을 비롯한 한여름밤의 작은극장 프로젝트가 공연되었다. 또한 가을마당인 아리스토파네스 희극 3부작 <개구리> <구름> <새>, 어린이청소년극연구소의 <노란 달>, 2012년 제작 공연인 <로미오와 줄리엣>의 중국 투어 공연 및 창작극 <전쟁터를 훔친 여인들>과 <혜경궁 홍씨> 등이 펼쳐졌다.

<3월의 눈>(3.1~23. 백성희장민호극장)은 2011년에 초연된 작품으로 극적이거나 감정의 기복이 크지 않은 담담한 작품이지만 관객에게 감흥을 주며 다시 공연되었다. 2012년 11월 타계한 장민호 대신 변희봉이 43년 만에 연극 무대에 섰으며, 이순 역에는 백성희·박혜진이 더블캐스팅되었다.

봄마당 무대로 제일한국인 작가 겸 연출가 정의신의 <푸른배 이야기>(3.8~24. 소극장 판)가 무대에 올랐다. 일본 소설가 야마모토 슈고로의 <아오베카 모노가타리>에서 넓은 갯벌이 펼쳐진 소박한 어촌에 도쿄 디즈니랜드

가 들어선다는 이야기를 차용하여 송도신도시로 조성된 인천시 남촌도림동 이야기를 <푸른배 이야기>라는 제목으로 담아냈다. 이 연극은 주인공이 마을 사람들을 만나는 이야기가 옴니버스 형식으로 펼쳐지면서 잊힌 것들에 대한 기억의 궤적이라는 감정선을 관객과 교감하려 하였다.

이어 한태숙 연출의 <안티고네>(4.15~28. 예술의전당 CJ토월극장, 소포클레스 원작)가 공연되었다. 이



[사진] 푸른배 이야기 (2013.3) (제공: 국립극단)

작품은 앞서 <오이디푸스>로 주목을 받은 한태숙 연출가가 다시 소포클레스의 ‘오이디푸스 3부작’ 중 하나인 <안티고네>를 그의 문법으로 풀어놓은 것이다. 신구·김호정·박정자 등이 출연하여 절제된 연기를 보여주었고, 크레온과 안티고네의 심리적 갈등이 긴장감을 불러일으키며 고전에 또 다른 색깔을 입혔다.

2013년 창작 초연작으로 공개된 <칼집 속에 아버지>(4.26~5.12. 백성희장민호극장)는 무림고수였던 아버지를 죽인 원수를 찾아 나선다는 상투적인 이야기를 소재로 하였다. 그렇지만 그 아들은 칼을 한 번도 잡아보지 않은 소심한 청년이라는 이야기가 중심으로 복수의 여정 속 여러 실존적 고민과 사회적 아픔을 그려내는 한편, 환상성을 함유한 작품이었다.

청소년극 <소년이 그랬다>까지 국립극단은 3월부터 5월까지 다양한 작품으로 대중과 만났다. 이러한 쉽 없는 5개 공연은 모든 작품이 유료 객석 점유율 80%가 넘어서며 관객 호응도에서 큰 성장을 보였다. 국립극단이 발표한 ‘2011-2013년 관객동향’을 살펴보면 <칼집 속에 아버지>가 87%로 가장 높았고, 초대 관객까지 포함한 객석 점유율에서는 <소년이 그랬다>가 115%로 가장 높은 수치를 보였으며, 나머지 네 편도 모두 100%를 넘기는 성과를 보였다. 극단 측은 2013년 관객이 이처럼 크게 늘어난 중요 요인으로 “국립극단의 브랜드화를 꾀고 국립극단의 작품에 대한 브랜드 가치와 신뢰성에서 상승적 모습을 드러낸 것이었다”⁶⁰라고 평가하였다. 이러한 성과는 레퍼토리 시스템이 정착됨에 따라 최근에 관심을 받은 작품을 다시 선보여 재관람의 기회를 제공하였고, 신작도 적극적인 홍보를 통해 대중의 시선을 모은 데서 기인하였다.

젊은 연출가전의 하나인 <알리바이 연대기>(9.3~15. 소극장 판, 김재엽 작·연출)는 연출가의 개인 가족사를 다룬 작품으로 일제강점기와 한국전쟁 등의 질곡의 세월을 살아온 아버지의 삶을 통해 한국 현대사를 거시적으로 조망하고자 하는 작품이다. 이 작품의 기저에는 격동의 역사 속 알리바이를 만들어 과오를 숨기려 한 지도자들에 대한 질타가 뒤섞여 있다.

60 『연합뉴스』, 2013.5.28.

국립극단에서는 9월 아리스토파네스의 희극 3부작 <개구리> <구름> <새>를 공연하였다. <개구리>(9.3~15. 백성희장민호극장, 장지혜 작, 박근형 연출)는 고전에 바탕을 두면서 사회 풍자와 한국적 현실을 빗대어 풀어내고 있다. 신부와 동자승이 대한민국을 구할 인물을 찾아나서는 여정에서 ‘그분’을 찾아 저승으로 찾아가는 등 페이스와 블랙코미디적 요소가 강조된 작품이었다.

이 연극에 대해 노무현과 박정희로 대변되는 한국 현대사의 좌우 이념 대립을 나타내면서도 공포정치, 세뇌, 특혜와 부의 대물림 등을 꼬집으며 박정희에 대한 공격이 대부분이라고 말하며 이 작품이 쟁점이 될 수 있음을 지적한 보도가 나오기도 하였다.⁶¹ 이 작품의 질적 수준이나 완성도를 떠나 이 보도는 이후 블랙리스트 작성의 시발점이 되었고, 이후 특정 작가와 연출가가 문화체육관광부 블랙리스트에 포함되어 장지혜 작가의 <날아가 버린 새>가 공연에서 배제되는 아픔을 겪었다. 이러한 부분에 대해 국립극단에서는 2019년 공식적인 사과문을 게재하기도 하였다.⁶²

61 「박정희·박근혜 풍자나 비하나... 국립극단 연극 논란」, 『중앙일보』, 2013.9.12.

62 국립극단 홈페이지

<전쟁터를 훔친 여인들>(11.27~12.8. 백성희장민호극장, 김지훈 작, 김광보 연출)은 남성 중심의 이데올로기로 점철된 전쟁터를 배경으로 삶의 터전을 일구려는 여인들의 대조적인 모습이 잘 그려진 작품이었다. 이 작품은 이호재·오영수·김재건·정태화·길해연·황석정 등 관록 있는 배우들의 연기가 돋보였다.

<혜경궁 홍씨>(12.14~29. 백성희장민호극장, 이윤택 작·연출)는 사도세자의 아내인 혜경궁 홍씨가 쓴 『한중록』을 해체하여 사도세자, 영조 그 밖의 인물과 관계 등을 담아낸 작품이다. 초반 20여 분 동안 이어지는 혜경궁 홍씨와 정조의 긴장감 넘치는 대화, 그리고 혜경궁 홍씨와 영조의 갈등 구조 등이 담겨 있고, 연출가 특유의 총체적 요소가 잘 드러났다.

2013년 국립극단은 작품을 20편 공연하였다. 신작이 14편이고, 근래 주목을 받아 다시 무대에 올린 작품이 6편이었다. 우연찮게도 이해에는 정치적인 의미가 담긴 작품이 중심을 이루었다. 이는 현실 문제를 직접적으로 다루

기보다는 역사에 빚대어 현대사회에 내재된 갈등을 무거운 정조로 풀어냈기 때문이다. 이러한 현상은 시대적 어려움에 처한 상황을 역사적 갈등 구조에서 그 원인을 찾거나 해소하고자 하는 현실 인식이 응집된 결과로 나타났다.

2) 배우·서사·개념연극 중심의 지향

국립극단은 2014년 2월 두 번째 예술감독으로 김윤철을 임명하였다. 연극 평론가 출신으로는 처음 국립극단 예술감독으로 선임된 경우였다. 그의 예술감독 선임에 대해서는 논쟁이 일어났다. 작품 제작을 통한 현장 경험이 부족한 인물이 국립극단을 맡는다는 것은 문제라는 의견과 예술감독은 극단의 운용 등 전반적인 경영자여야 한다는 의견이 충돌하였다. 이에 대해 김윤철은 취임 기자간담회에서 “배우 중심, 서사 중심, 개념연극 중심”으로 제작 중심의 극단을 이끌 것이라 말하면서 40년간 현장의 평론가로 공정하고 비판적으로 바라보면서 많은 의견을 나누었고, 앞으로 자문위원회 등을 구성하여 결정하겠다는 국립극단의 정체성을 확보하는 데 치중한다고 포부를 밝혔다.⁶³ 그러면서 그는 해마다 하나의 주제를 삼아 이를 극단의 지향점으로 두고자 하였는데 2014년의 주제는 ‘자기응시’였다.

국립극단에서는 2014년 셰익스피어 탄생 450주년 기념공연 〈맥베스〉 〈노래하는 샤일록〉 〈템페스트〉 〈리처드 2세〉 등을 선보였고, 청소년극 〈햄스터 살인사건〉 〈옆에서다〉 〈비행소년 KW4839〉, 젊은연출가 시리즈 〈안데르센〉 〈엘렉트라 파티〉, 차세대 연극인 스튜디오 〈플라토노프〉, 근대극재조명 시리즈 〈살아있는 이중생 각하〉, 삼국유사 프로젝트 〈만파식적 도란사건의 전말〉 〈남산에서 길을 잃다〉 〈무극의 삶〉 〈유사유감〉 〈너는 똥을 누고 나는 물고기를 누었다〉, 해외결작 시리즈 〈우리는 영원한 챔피언〉 그리고 레퍼토리 공연 〈혜경궁 홍씨〉 등을 공연하였다.

2014년, 셰익스피어 탄생 450주년을 맞아 많은 셰익스피어 작품을 다시 해석하고 동시대적 의미를 밝히고자 하는 작업이 진행되었다. 국립극단에서도 봄마당을 통해 연속적으로 이루어진 〈맥베스〉 〈노래하는 샤일록〉 〈템페

63 「2기 국립극단, 제작 중심으로 운영」, 『경향신문』, 2014.2.18.

스트)와 <리처드 2세>까지 네 작품이 관객과 소통하였다. <맥베스>(3.8~23. 명동예술극장, 이병훈 연출)는 원작이 가지고 있는 정치적 권력 구조의 갈등을 기저에 두면서 현대인의 욕망과 무의식의 세계를 묘사하려 하였고, <노래하는 샤일록>(4.5~20. 달오름극장, 정의신 연출)은 베니스의 상인의 고리대금업자 샤일록에 초점을 맞추어 희극적 상황을 극화해 정의신 특유의 가족, 이웃, 소외인 등 공동체에 대한 담론을 담아내 흥미를 주었다. <템페스트>(5.9~25. 달오름극장, 김동현 연출)에서는 프로스페로 역의 오영수와 캘리번 역을 맡은 오달수의 진지함 속에서 나오는 무게감과 사악함을 통한 악마의 모습이 양가적 모습을 비추며 주의를 끌었다.

또한 12월에 공연된 <리처드 2세>(12.18~28. 달오름극장)는 루마니아 출신 연출가 펠릭스 알레사가 연출을 맡은 작품으로 리처드 2세가 지니는 권력자로서의 의미보다는 인간적 고뇌와 인생에 대한 조망을 깊이 있게 그린 것이었다. 이 작품은 원작에 없는 리처드 2세의 어린 시절을 담아내는 등 새로운 서사 구조를 통해 진지한 인간 내면에 대한 성찰을 보여주었다. 이 네 작품은 고전을 재해석해 동시대적 의미와 셰익스피어 작품이 가지는 시대를 관통하는

전형성의 본질을 그려냈다는 점에서 의미를 지닌다.

2014년의 ‘삼국유사 연극만발’도 주목을 받았다. 2012년 삼국유사 시리즈를 시작한 국립극단은 2014년 삼국유사의 또 다른 재생산을 시도했다. <만파식적 도난 사건의 전말>(9.5~21. 백성희장민호극장, 김민정 작, 박혜선 연출)은 신비한 피리인 만파식적을 손을 넣으려고 쟁투를 벌이는 현대인의 욕망을 그린 작품으로 신라 시대와 현대를 넘



[사진] 리처드 2세 (2014.12) (제공: 국립극단)

나드는 판타지 구성을 통해 감각적 분위기와 인간의 본성을 그려냈다. <남산에서 길을 잃다>(9.16~28. 소극장 판, 백하룡 작, 김한내 연출)는 삼국유사에 등장하는 해공왕 이야기를 토대로 1980년대 봉제공장 노동자 숙명과 승렬, 진숙의 이야기가 교차되며 사회적 전형성을 드러냈다. <무극의 삶>(9.30~10.12. 백성희장민호극장, 김태형 작, 김낙형 연출)은 일연이 죽은 뒤 『삼국유사』를 편찬했다고 알려진 무극을 중심으로 책이 만들어지는 과정을 창의적 상상력으로 풀어낸 것으로 지금 시대에 적용해도 될 만한 시사성을 지닌 작품이었다. <유사유감>(10.7~19. 명동예술극장, 박준근 작, 박해성 연출)은 일연의 다른 이름인 견명, 회연이 일연과 다른 인물이며 이 인물들이 『삼국유사』를 쓴 공동 저자라는 가정 아래 역사와 설화의 경계에서 창의적 상상력을 발휘한 작품이었다. 이러한 삼국유사의 새로운 인식은 그동안 전통의 현대화라는 관점이 아닌, 삼국유사가 지니는 시대적 의미를 파악하고, 이를 동시대적 관점에서 풀고자 한다는 점에서 분석적이면서도 강한 인상을 남겼다.

국립극단이 새롭게 역점을 둔 어린이청소년극도 2014년에 눈에 띄는 성과였다. 2014년은 ‘청소년극 릴-레이II - 탐색과 도전’이라는 이름으로 공연된 두 작품 <햄스터 살인사건> <옆에 서다>와 <비행소년KW4839> <안테르센>도 관객의 호응을 얻었다.

이 중 <비행소년KW4839>(6.13~21. 백성희장민호극장)는 무대를 이름 모를 공항으로 설정하고, 이륙과 함께 청소년들이 현존을 찾아가는 색다른 형태의 체험 연극으로 제4의 벽을 허문 독특한 구성을 보여주었다. 이 작품은 구성과 연출을 맡은 여신동의 감각적 색깔이 잘 묻어났는데, 독특한 디자인의 무대 구성은 환상적 상상력을 만들기도 하고, 현실적 이야기를 상징적으로 담아내기도 하였다.

2014년은 아무래도 셰익스피어 탄생 450주년과 관련된 작품군과 ‘삼국유사 연극만발’을 주목할 수 있지만 국가적인 큰 아픔이 있던 해여서인지 전체적으로 크게 이슈가 되거나 문제작은 뚜렷하지 않은 해이기도 하였다

2015년은 국립극단에 특별한 변화를 불러온 해였다. 시즌 단원제를 5년 만에 부활하여 17명의 배우를 선발하였고, 국립극단과 명동예술극장이 통합되어 명동예술극장, 백성희장민호극장, 소극장 판 세 공간을 활용할 수 있게 되면서 재단법인 국립극단의 활동 폭이 확장되었다.

이런 배경을 바탕으로 2015년 국립극단은 ‘해방과 구속’이라는 주제의 레퍼토리를 기획하였다. 기획의 의도는 광복을 맞은 지 70년이 된 것을 기억하고, 우리에게 또 다른 구속은 없었는지 성찰하는 의미를 내포하고 있었다. 2015년의 레퍼토리를 보면 2014년 제작 공연되어 호평을 얻은 <우리동물원>(테네시 윌리엄스 작, 정명주 번역, 한태숙 연출)이 재공연되었고, <3월의 눈>(배삼식 작, 손진책 연출)이 신구·손숙 출연으로 공간을 바꾸어 국립극장 달오름극장에서 공연되었다. 두 작품은 관객 호응을 이끌어내며 국립극단 레퍼토리 시스템 정착에 기여하였다.

2015년 새롭게 선보인 작품으로는 <슬픈 인연>(김광림 작·연출), <리어왕>(셰익스피어 작, 윤광진 번역·연출)이 공연되었고, 2015년 국립극단의 ‘젊은 연출가전’ <소년 B가 사는 집>(이보람 작, 김수희 연출), <허물>(쓰쿠다 노리히코 작, 명진숙 번역, 류주연 연출), 어린이청소년극연구소 제작 공연 <특산느를 위한 발라드>(에드몽 로스탕 작, 김태형 각색, 서충식 연출), <비행소년 KW4839>가 펼쳐졌다. 또한 근현대 희곡의 재발견으로 <이영녀>(김우진 작, 박정희 연출), <토막>(유치진 작, 김철리 연출), <더 파워>(니스-몸 스토크만 작, 장은수 번역, 알렉시스 부호 연출), <문제적 인간 연산>(이윤택 작·연출), <아버지와 아들>(이반 쿠르케네프 원작, 브라이언 프리엘 작, 이상열 연출), <키 큰 세여자>(에드워드 올비 작, 이경후 번역, 이병훈 연출), <조씨고아, 복수의 씨앗>(기군상 작, 오수경 번역·드라마투르기, 고선웅 각색·연출), <시련>(아서 밀러 작, 김윤철 번역, 박정희 연출) 등이 공연되었다.

<슬픈 인연>(3.20~4.5. 명동예술극장)은 2015년 레퍼토리 중 신작 창작극으로 유일한 작품이다. 주인공 백윤석은 서울대 법대생으로 어느 날 정보부에 끌려가 고문을 받고 아버지가 간첩이라고 자백한다. 이에 그는 평생을 죄

의식 속에서 고통스럽게 살아가다가 우연히 첫사랑을 만나 자신을 되돌아본다는 내용이 큰 줄거리이다. 이 작품은 과거 거대한 조직에 의한 개인의 억압을 그리면서 자칫 진부함을 드러낼 수도 있는 점이 이 작품이 지니는 장점이자 단점으로 작용하였다.

창작극이 두드러지지 못하였던 데 반해 번역극은 풍성하였다. <리어왕> <THE POWER> <스플렌디즈> <아버지와 아들> <키 큰 세여자> <조씨고아, 복수의 씨앗> <시련> <겨울이야기> 등 8편의 번역극이 공연되었다. 이 중 가장 주목받은 작품은 <조씨고아, 복수의 씨앗>(11.4~22. 명동예술극장)이었다. 『조씨고아』는 중국의 4대 비극 중 하나라 일컬어지고 ‘동양의 햄릿’이라 불리는 작품으로 ‘복수의 씨앗’을 품은 필부 정영의 이야기를 중심으로 담아내고 있다. 이 작품은 2시간여 복수의 서사극이지만 지루함을 느낄 수 없게 진행되었다. 연극은 가식적이고 과장된 신과 연기와 개그적인 동작과 말투 등 고선웅 특유의 희극적인 연극어법을 많이 사용해 비극적인 이야기를 경쾌하고 속도감 있게 풀어놓았다.⁶⁴ 이는 고선웅식 연출법을 통해 이루어진 비극 속 희극적 대사 처리나 군더더기 없는 무대장치와 오브제의 활용에서도 그대로 드러나고 있었다. 이 작품은 평단과 관객에게 호평을 받으며 제 52회 동아연극상 대상·연출상·연기상·시청각디자인상, 대한민국연극대상을 수상하였고, 이후에도 중요 레퍼토리 공연으로 이어졌다.

또한 젊은 연출가진의 <소년B가 사는 집>(4.14~26. 백성희장민호극장, 이보람 작, 김수희 연출)도 주목할 만한 작품이었다. 14세 때 살인을 저지른 대환과 대환의 가족 이야



[사진] 조씨고아, 복수의 씨앗 (2016.10)
(제공: 국립극단)

64 「『조씨고아, 복수의 씨앗』, 희극적 요소 결집인 『복수의 칼날』」, 『한국경제』, 2015.11.11.

기를 가해자 가족의 관점에서 바라본 작품으로 이들의 삶 속에 어떠한 고통이 있는지 현실적 모습을 그려내려 하였다. 대환은 자신의 고통을 내버려둔 채 살아가다 소녀B의 환상과 마주하며 또 다른 인식의 장을 넓힌다는 내용으로 우리 사회가 안고 있는 담론을 담아내려 하였다.

‘근현대희곡 재발견 시리즈’인 <이영녀>(5.12~31. 백성희장민호극장, 김우진 작, 박정희 연출)도 의미 있는 시도였다. 이 작품은 희곡으로만 존재하고 제대로 공연되지 못한 김우진의 표현주의 희곡이 관객과 소통하였다는 점에서 의미가 깊다.

이 밖에 그동안 지속적으로 이루어진 어린이청소년극연구소 작은극장 프로젝트, 청소년예술가 탐색전, 예술가청소년 창작벨트, 이야기관, 차세대 연극인 스튜디오 등의 의미 있는 행사가 지속적으로 이루어졌다.

2015년에는 18편이 공연되었다. 이 중 번역극이 강세를 보였다. 셰익스피어 원작의 <리어왕>부터 동시대 연극의 수용까지 다양한 형식으로 이루어졌다는 점에서는 긍정적이었다. 이전의 국립극단 번역극의 유형은 고전극이거나 고전의 재해석이라는 측면이 강하였다는 점에서 변화된 면모를 보여주었다. 이는 예술감독의 성향이나 지향점과 맥을 같이하는 부분이었다. 그럼에도 뚜렷한 창작극이 없었다는 점은 숙고해 봐야 할 문제이며 이와 별도로 계획된 공연이 취소된 사례가 발생하여 국립극단의 고정 관객층에게 아쉬움을 남겼다.

2016년의 기획 주제는 ‘도전’이었다. 2016년은 고전에 대한 새로운 해석과 타자와 소통을 통해 보편성과 특수성을 정립하는 등 다양한 관점의 실험이 이루어진 해로 평가된다. 셰익스피어 서거 400주년 추모작 <겨울이야기>(셰익스피어 작, 로버트 알폴디 각색·연출), <실수연발>(셰익스피어 작, 이근삼 번역, 서충식·남궁호 연출)을 시작으로 한국인의 정체성을 탐구하고자 기획된 ‘한국인의 초상 시리즈’ <한국인의 초상>(공동창작, 고선웅 구성·연출), ‘근현대희곡의 재발견 시리즈’로 <국물 있습니다>(이근삼 작, 서충식 연출), <혈맥>(김영수 작, 윤광진 연출) 그리고 <산허구리>(함세덕 작, 고선웅

연출) 등의 공연이 있었다.

장기 해외협업 프로젝트로 <빛의 제국>(김영하 원작, 발레리 트레장 각색, 아르튀르 노지시엘 연출), 루마니아 연출가 펠릭스 알렉사의 고전의 재해석 작품인 <갈매기>(안톤 체호프 작, 펠릭스 알렉사 연출), <미스 줄리>(아우구스트 스트린드베리 작, 펠릭스 알렉사 연출), 장 랑베르-빌드, 르노 라지에 연출의 <로베르트 주코>(베르나르-마리 콜테스 작, 유효숙 번역, 장 랑베르-빌드·르노 라지에 연출), 해외 신작을 동시대적으로 수용한 <아버지>(플로리앙 켈레르 작, 박정희 연출), <어머니>(플로리앙 켈레르 작, 이병훈 연출), <더 파워>(니스 몸 스토크만 작, 알레시스 부호 연출) 등이 관객과 소통하였다.

젊은 연출가전 12번째 작품으로 <가까스로 우리>(손톤 와일더 작, 박지혜 번역·구성, 연출), 청소년극으로는 2016 국립극단 청소년극 릴-레이 <고동어>(배소현 작, 이래은 연출), <죽고 싶지 않아>(류장현 안무, 연출), 한국-영국 청소년극 프로젝트 <오렌지 북극곰>(고순덕·에반 플레이시 작, 피터 윈 윌슨·여신동 연출) 등이 무대에 올랐다.

2016년은 한국인의 정체성을 찾으려는 작업이 진행되면서 <한국인의 초상>(3.12~28, 소극장 판)이 공연되었다. 이 작품은 27개 에피소드를 12명의 배우가 작가가 되어 공동 창작했고, 이를 개인별 경험을 토대로 연령별로 다양한 시각을 담아 풀어낸 페이스스가 담긴 블랙코미디를 지향하였다. 비정규직 문제, 해고를 카카오톡으로 통보하는 세대 등 한국 사회의 부조리한 점을 대사와 몸짓으로 즉흥적으로 풀어낸다는 점에서 기존의 연극 문법과는 차별을 두었다

근현대희곡 재발견 시리즈 중 <국물 있습니다>(4.6~24, 백성희장민호극장, 이근삼 작, 서충식 연출)는 인간의 본성을 신랄하게 그려낸 작품이었다. 이 작품은 1960년대 쓰인 희곡을 바탕으로 함에도 지금의 현실 그대로를 그려낸다. 이는 50년이란 시간차가 있음에도 주인공 상범의 세상은 21세기와 판박이로 임시직은 처량하고 월급에서 하숙비를 제하면 손에 쥐는 돈은 형편 없는 등⁶⁵ 현재의 관객에게도 충분히 공감할 수 있는 세대 풍자 연극이었다.

65 「출세주의 만연 우리시대 자화상... 씩씩한 웃음 선사」, 『세계일보』, 2016.4.15.

청소년 연극인 <죽고 싶지 않아>(6.9~19. 백성희장민호극장)는 기존의 대사 위주의 극에서 벗어나 무용과 연극이 결합된 댄스극을 지향한 작품이었다. 그래서 이 작품은 일정한 형식을 따르기보다는 자유로운 표현법을 강조하였고, 청소년들 스스로 움직임을 만들며 고민을 해소하고 소통의 장치를 마련하고자 하였다.

2016년도 번역극이 강한 인상을 주었는데, 특히 <아버지>(7.13~8.15. 명동예술극장)와 <어머니>(7.14~8.15. 명동예술극장)는 동시대의 작품을 수용하였다는 측면과 배우 중심의 연극을 지향한 국립극단의 선택이 잘 맞아떨어진 작품이었다. 프랑스에서 가장 주목받는 작가인 플로리앙 젤레르의 두 작품이 평일에는 한 작품씩 번갈아 공연되고 주말에는 연이어 상연하는 공연 형태도 관심을 모았다. 이 두 작품은 치매와 우울증을 겪는 노년층의 이야기를 담아내면서 세대 간 갈등과 사회 병리적 현상을 현실적으로 그려내었고, 박근형·윤소정 두 배우의 연기가 흡인력 있게 다가왔다.

2016년에는 18편의 작품이 공연되었는데 번역극을 공연의 중심에 두었다. 그중 셰익스피어, 체호프, 스트린드베리의 고전과 함께 동시대의 연극이 함께 상연되어 연극의 본질적 의미를 관객에게 선사하였다면 창작극은 한국의 원형과 전형을 함께 다루며 수직적, 수평적 구조를 심도 있게 다루었다는 측면에서 의미를 가진다.

2017년은 관객과 평단에서 두루 호평을 받은 <조씨고아, 복수의 씨앗>(기군상 원작, 고선웅 각색·연출)이 레퍼토리 공연으로 자리를 잡았고, 창작극으로 <1945>(배삼식 작, 류주연 연출)가 공연되었다. 세계명작 시리즈 <메디아>(에우리피데스 작, 로버트 알폰디 연출), <1984>(조지 오웰 작, 한태숙 연출), <준대로 받은대로>(셰익스피어 작, 오경택 연출)가 있었고, 매년 이어진 근현대희곡의 재발견 <가족>(이용찬 작, 구태환 연출), <제향날>(채만식 작, 최용훈 연출) 등의 공연이 무대에 올랐다.

2017년은 ‘한민족 디아스포라전’이란 색다른 주제로 여러 작품이 공연되었는데 <용비어천가>(영진 리 작, 오동식 연출), <이건 로맨스가 아니야>(인숙

차펠 작, 부새롭 연출), <가지>(줄리아 조 작, 정승현 연출), <널 위한 날 위한 너>(미아 정 작, 박해성 연출), <김씨네 편의점>(인스 최 작, 오세혁 연출) 등이었다. 또한 젊은 극작가전 <광주리를 이고 나가시네요, 또>(윤미현 작, 최용훈 연출), 젊은 연출가전 <나는 살인자입니다>, 청소년극은 예술가청소년창작벨트 당선작 <좋아하고있어>(황나영 작, 김미란 연출), <말들의 집>(박춘근 작, 김현우 연출)이 공연되었다.

<1945>(7.5~30. 명동예술극장)는 해방 공간 만주에서 살아가는 민초들의 삶을 다룬 작품이었다. 여기서는 광복이 되었음에도 고향으로 돌아갈 수 없는 억척스러운 위안부 여성 명숙, 자신도 조선으로 데리고 가달라고 조르는 일본인 동료 미즈코 등 다양한 인물군이 등장하지만 모든 역할이 생동감이 있게 그려지며 긴 서사 구조를 풀어나갔다. 황량한 별판을 표현한 무대는 단조롭고 눈을 휘어잡을 만한 화려한 소품은 없지만 관객의 집중력을 떨어지지 않게 했는데 이는 대본의 열개가 지루할 틈 없이 촘촘하게 짜인 탄탄한 기본의 수작이기 때문이라는 평가를 받았다.⁶⁶

66 「2시간 40분이 훌쩍... 배상식 작가의 마법 통했다」, 『동아일보』, 2017.7.12.

<가지>(6.22~7.2. 백성희장민호극장)는 이해 국립극단에서 가장 의미 있는 작품이었다. ‘한민족 디아스포라전’에서 선보인 이 작품은 이민 세대 간의 갈등을 그대로 드러내는데, 살아가며 가장 기본인 언어와 입맛이 서로 너무 다른 부자가 결국 아버지가 죽음을 맞이하는 순간에 진정한 소통을 이룬다는 내용을 담았다. 이는 디아스포라적 담론이면서도 한국 사회에도 그대로 적용되는 현실적인 주제라는 측면에서 많은 관객에게 공감을 얻었고, 제54회 동아연극상 작품상·연기상을 수상하기도 하였다.



[사진] 가지 (2017.6) (제공: 국립극단)

〈나는 살인자입니다〉(11.10~27. 소극장 판)는 일본 공상과학 소설의 대가 호시 신이치의 작품 중 ‘죽음’을 주제로 한 이야기를 발췌하여 풀어낸 옴니버스 극으로 창의적 상상력을 통해 미래의 디스토피아를 그려내며 기발함을 전해주었다. 이 작품도 동아연극상 연출상, 무대예술상, 연기상 등을 수상하였다.

2017년에는 17편의 자체 제작 공연을 하였다. 이해에 ‘한민족 디아스포라전’이 열려 관심을 모았고, 〈미디어〉의 경우 국립극단 공연 중 최장기인 33일 동안 공연하여 1만 244명의 관객이 찾았고, 객석점유율도 91%(유료 점유율 82.4%)로 큰 성과를 보였다. 또한 ‘젊은 연출가전’에 이어 ‘젊은 극작가전’을 마련하여 레퍼토리 공연 체제가 일정한 시스템을 통해 완성되어 갔다.

3) 성찰과 변혁 그리고 동시대 연극의 지향

2017년 11월 3대 예술감독으로 이성열이 임명되었다. 그는 2018년 기획 방향으로 연극이 시대와 사회를 비추는 거울이 되는 것을 목표로 삼으며 우리 시대의 사회상을 담은 작품을 제작 공연과 기획초청 공연으로 선보이는 국립극단 세 극장의 특색을 살리고, 창작극 개발 등에 역점을 두었다.⁶⁷ 판 예술감독, 작품개발실장을 두어 좀 더 전문화를 꾀하였고, 다양한 토대 프로그램을 마련하는 등 변화된 모습을 보였다.

먼저 레퍼토리 공연 〈3월의 눈〉(배삼식 작, 손진책 연출)과 〈조씨고아, 복수의 씨앗〉(기군상 원작, 고선웅 각색·연출)이 국립극단을 대표하는 레퍼토리 공연으로 관객에게 다가갔고, ‘한민족 디아스포라전’에서 호평을 받은 〈가지〉(줄리아 조 작, 박춘근 번역, 정승현 연출)도 재공연되었다. ‘근현대희곡의 재발견’은 〈운명〉(윤백남·김낙청 연출), 〈호신술〉(송영 작, 윤한술 연출), 세계고전 시리즈로 〈성〉(카프카 작, 이미경 각색, 구태환 연출), 〈페스트〉(알베르 카뮈 작, 박근형 각색·연출) 등 고전소설을 각색한 두 작품을 올렸다.

또한 강렬한 음악을 바탕으로 역동성을 드러낸 〈록엔롤〉(톰 스토파드 작, 손원정 번역, 김재엽 연출)과 젊은 연출가전 〈2센티 낮은 계단〉(공동창작 부

67 국립극단, 『국립극단 2018』, 재단법인 국립극단, 2019. 6쪽.

새롬 연출), 젊은 극작가진 <얼굴도둑>(임빛나 작, 박정희 연출), 그리고 이성열 예술감독이 연출한 <오슬로>(J.T.로저스 작), 안산문화재단과 공동 제작한 <텍사스고모>(윤미현 작, 최용훈 연출) 등이 공연되었다. 청소년극으로 <사물함>(김지현 작, 구자혜 연출)과 초연 때 호평을 받은 <죽고 싶지 않아> <오렌지 북극곰>이 다시 공연되었다.

<3월의 눈>(2018.2.7~3.11)이 명동예술극장에서 3년 만에 다시 공연되었다. 오현경·손숙·오영수·정영숙 등이 주역을 맡아 또 다른 감흥을 주면서 국립극단 레퍼토리 공연으로 무게감을 더해 주었다. 해마다 국립극단의 첫 작품으로 의미를 지님과 동시에 세대 간을 아우를 수 있는 작품이란 측면에서도 의미 있는 작품이다.

‘근대희곡의 재발견 시리즈’ 9번째로 <운명>(2018.9.7~29. 윤백남 작, 김낙형 연출)이 공연되었다. 1920년대 신여성이 하와이 남성과 사진만 보고 결혼을 하게 되면서 벌어지는 여러 갈등의 요소를 드러낸 작품으로 원작의 서사에 충실하지만 신파적 요소를 약화시키고 사실성을 강화하기 위해 약간의 장면 연출을 더했다. 또 여인들의 대사와 행위를 만담처럼 진행시켜 죽음으로 치닫는 긴장과 갈등 속에 희극적 이완을 조성해서 극적 리듬감을 부여하였다.⁶⁸ 이 ‘근대희곡의 재발견 시리즈’는 자문위원회가 선정한 작품을 통해 잊힌 희곡 혹은 동시대 관객에게도 수용될 가치가 있는 희곡을 무대화하여 한국 연극의 토대를 다진다는 측면에서도 의미 있는 작업이었다.

<오슬로>(2018.10.12~11.4, 명동예술극장)는 1993년 이스라엘과 팔레스타인 두 정상의 평화협정에 대한 뒷이야기를 다룬 연극으로 노르웨이 오슬로에 모여 7차례의 비밀 회담과 이에 참여한 노르웨이인 부부를 중심으로 한 무거운 내용이지만 속도감 있게 전개되었다. 또한 방대한 서사 구조가 한 공간 안에서 빠른 장면전환을 통해 느슨해지지 않도록 무대는 면이 분할된 백색 삼면 구조로 하고 다양한 영상을 투사시키는 등 무대 디자인도 돋보인 작품이었다.⁶⁹ 이 작품은 2016년 토니상을 받으며 호평을 받은 바 있는데, 국립극단의 공연도 제11회 대한민국연극대상 대상을 수상하였고, 월간 『한국연

68 이은경, 「운명 저항하는 ‘한국형 노라’ 만나다」, 『이데일리』, 2018.9.21.

69 김건표, 「평화의 길목을 환기시키는 이성열 연출 연극 <오슬로>」, 『국민일보』, 2018.11.8

극』 선정 2018 공연베스트 7, 제55회 동아연극상 무대예술상을 받는 등 좋은 성과를 거두었다. 아무래도 <오슬로>에 담긴 평화를 향한 기나긴 여정이 자연스럽게 남북한의 현실과 맞닿아 있어 한국 관객에게도 공감대 형성에 용이한 측면이 있었다.

이 밖에 ‘우리 연극 원형의 재발견 연극동네 연희마당’ ‘연출의 판’, 희곡우체통, 북한연극 훑어보기, 작은극장 1교시, 영유아극 창작 연구, 청소년 예술가탐색전, 예술가청소년창작벨트, 주제연극, 청소년 17인 등 다양한 프로그램이 관객과 함께하였다.

‘우리 연극 원형의 재발견’ <연극동네 연희마당>(2018.9.30)은 한국 전통공연예술 속에서 우리 연극의 고유성을 찾아 펼친다는 취지의 행사로 국립극단 서계동 마당에서 펼쳐져 새로운 시도를 보여주었다. 이는 재현뿐만 아니라 원형을 수용하여 창작한 <양반을 찾아서>도 함께 선보여 한국 연극의 본질을 공유하는 무대였다.

또한 ‘희곡우체통’을 새롭게 신설하였다. 이는 창작 희곡 온라인 상시 투고 제도로 우수 희곡을 발굴하고 작가들에게는 공연 기회를 주는 참신한 형식의 시스템으로 2018년 총 173편이 접수되어 8편의 작품이 낭독회를 통해 소개되었다. 이 가운데 안정민 작 <고독한 목욕>이 2019년 젊은 극작가전 공연으로 선정되었다.

2018년은 이성열 예술감독이 부임하며 맞은 첫해였다. 그가 강조한 점은 성찰과 개혁 그리고 동시대적 연극이었다. 이러한 인식은 블랙리스트라는 문화계의 현실 문제에 대한 반성과 새로움이 필요한 시점이었기 때문에 등장한 것이다. 2018년은 변혁보다는 내실을 기하면서 차근차근 새로운 변화를 꾀하는 시기였다.

2019년에도 다양한 공연이 펼쳐졌다. 프랑스 공쿠르상을 두 번 수상한 로맹 가리의 소설이면서 연극으로도 몰리에르 최고작품상을 받은 <자기 앞의 생>(2.22~3.23. 명동예술극장)이 공연되었고, 이성열이 연출한 베르톨트 브레히트 작품 <갈릴레이의 생애>(4.5~28. 명동예술극장), <콘서트-동의>(니

나 레인 작, 강량원 연출), 몰리에르 작 <스카팽>(9.4~29. 명동예술극장), 뷔히너 작 <당통의 죽음>(9.27~10.13. 명동예술극장) 등의 번역극이 공연되었다. 창작극으로는 희곡우체통을 통해 발굴된 <고독한 목욕>(3.8~24. 백성희장민호극장, 안정민 작, 서지혜 연출), <뼈의 기행>(5.31~6.16. 백성희장민호극장, 백하룡 작, 최진아 연출) 등이, 청소년극으로 <영지>(5.23~6.15. 소극장관, 허선휘 작, 김미란 연출) 그리고 우리 연극 원형의 재발견과 다양한 프로그램이 펼쳐졌다.

<고독한 목욕>은 2018년 처음 도입한 희곡우체통 제도를 통해 발굴된 작품으로 인혁당 사건 속 개인의 고통을 심리적으로 파헤치면서도 진영의 논리로 바라보기보다는 고통을 겪고 이를 잊는 과정에 대한 성찰을 드러내고 있다. 또한 <뼈의 기행>도 부모의 유골을 찾아 길을 떠나는 70대 노인의 이야기지만 광복, 한국전쟁 등의 역사적 배경을 자연스럽게 녹여내면서 이산의 문제와 개인의 역사가 곧 한국 역사임을 깊이 있게 바라보았다.

<콘서트-동의>는 생명윤리의 문턱에서 성폭력, 낙태 등 여성의 자기결정권 문제를 심도 있게 다룬 작품으로 영국에서 쟁점이 된 작품을 번역해 올린 것이다. 이는 젊은 세대가 고민하는 동시대 사회적 논쟁거리에 주목하여 연극이 사회를 반영한다는 측면에서 나름대로 의미를 갖는 작품이었다.

05 맺음말

국립극단이 2020년 창단 70년을 맞는다. 이 장구한 세월 동안 국립극단은 한국 현대사만큼이나 부침이 많았고, 질곡의 역사를 지나왔다. 일제 강점 이후 광복을 맞아 민족문화 건설이라는 취지로 국립극단이 만들어졌지만 두 작품을 공연한 뒤 한국전쟁으로 휴지기에 들어갔고, 전후에도 불안정한 상태의 운명이 지속됐다. 이러한 흐름은 1962년 명동 국립극장이 재개관을 하고 전속단체로서, 국립극단의 이름이 제자리를 찾아가는 동안에도 계속되었다.

당시 국립극단의 활동 양상은 뚜렷한 존재감을 대중에게 심어주지 못하였다. 국립이라는 이유로 국책에 순응하는 작품을 무대에 빈번하게 올렸으며, 의미 없이 반복되는 국립극단의 레퍼토리를 대중은 외면하였다. 또한 정부에서도 투자 대비 뚜렷한 성과를 내지 못하자 국립극단 폐지 혹은 축소를 단행하며 국립극단을 옥죄었다. 이런 당시의 패러다임은 결국 국립극단이 양질의 작품을 제작하는 데 저해 요소로 작용했으며, 불안정한 상태의 악순환이 반복되는 결과를 불러왔다.

국립극단은 장충동 국립극장으로 옮겨간 이후에도 큰 변화를 보이지 못하였다. 1년에 네다섯 작품의 공연에 머물거나 장기적 기획에서 나오는 작품이 뚜렷하지 않은 등 국립이란 이름이 갖는 기대감에 미치지 못하는 아쉬움을 남겼다.

2010년 국립극단이 재단법인으로 탈바꿈하면서 자의반 타의반으로 자생력을 키우며 변화하는 양상을 보였다. 먼저 국립극단은 국립극장이라는 등지

를 나와 명동예술극장·백성희장민호극장·소극장 판을 무대로 다양한 작품 개발과 시즌 단원제를 도입하여 역량 강화에 힘을 썼다. 아울러 기획공연·기획초청·해외초청·합작공연 등 다양한 형태의 공연을 펼쳤으며, 어린이청소년극연구소를 열어 매해 청소년극을 발표하는 등 대중의 관심을 집중시켰다. 이러한 움직임은 급격하게 변화하는 시대 흐름 속에서 한국 연극이 나아가갈 방향을 제시하였다는 점에서 의미를 지닌다.

그럼에도 불구하고 최근 10년 동안 국립극단이 긍정적인 모습만 보인 것은 아니다. 이른바 블랙리스트와 미투운동에서 자유로울 수 없는 모습을 보이는 등 또 다른 형태로 권력 구조에 속박되는 경우가 있었기 때문이다. 이러한 측면은 항상 작용과 반작용의 여러 현상을 낳으며 앞으로 나아가지 못하고, 정체되는 현상을 보이기도 하였다는 점에서 반성할 대목이다.

국립극단 70년의 기나긴 역사를 살펴보면 몇 가지 점에서 특징적 모습을 발견할 수 있다. 먼저 한국 문화의 원형을 살피고 이를 무대화하여 관객과 소통하였다는 점을 들 수 있다. 이는 전통문화에서 주제를 찾는 것은 물론이거니와 전통의 현대적 수용 혹은 동시대의 사회적 진실성의 객관적 표현 등 다양한 방법론을 통해 새로움을 전해주었다는 측면에서 의미가 있었다. 이러한 부분은 시대가 요구하는 시대정신에 따라 그 의식이 다양하게 구현되어 왔음을 의미한다. 민족정신을 강조하던 1950~1970년대까지는 역사적 배경에 바탕을 둔 작품을 통해 이를 표현하고자 하였다. 민주화를 통해 새로운 의식이 싹튼 1990년대부터는 근대 이후 역사에 집중하여 지금의 현상이 과거와 연결된다는 문제의식과 함께 해결의 실마리를 고민하는 등 사회적 담론을 제공했다는 측면에서 의미 있는 작업들이었다.

두 번째, 국립극단을 통해 많은 젊은 연극인이 발굴되었는데, 이는 국립극단뿐만 아니라 연극계 전체에 새로운 변화로 작용했다는 점에서 의미가 있었다. 국립극장 희곡 공모를 통해 수많은 작가가 배출되었고, 법인화 이후 이루어진 젊은 작가, 연출가 발굴 그리고 희곡우체통 제도 등 다양한 프로그램을 통해 신진들이 배출될 수 있는 창구를 마련해 주었다. 또한 국립극단을 거

친 많은 배우가 다양한 장르를 통해 거듭나며 사랑을 받은 것도 이 공간이 기여한 중요한 부분 중 하나일 것이다.

세 번째, 한국 희곡의 재발견 등을 통해 한국 희곡이 확장되었다는 점도 평가할 만하다. 한국 근대 연극은 그리 길지 않은 기간 동안 많은 인프라가 축적되었다. 물론 전통 공연예술이 존재하였지만 극장을 통한 공연예술로 정착한 것은 근대 이후이며 희곡이 쓰이고, 연극으로 무대화된 것도 그즈음에 불과하다. 그럼에도 근대 희곡의 발굴과 더불어 국립극단 초기에 공연된 연극을 레퍼토리화하고 이를 체계화하였다는 점에서 한국 연극의 기틀을 마련하는 중요한 역할을 담당한 것이었다.

이러한 공백과 함께 많은 과제도 있었다. 이는 외부와 내부의 총체적인 난국에 의해 국립이라는 이름은 항상 비판의 대상이 되었기 때문이다. 게다가 급변하는 시대에 공연예술의 가치는 점점 희미해지고, 경제적 잣대에 의해 존립이 흔들리며 법인화로 내몰리는 형국에까지 이르렀다.

현대사회는 마셜 맥루한이나 백남준을 언급하지 않더라도 영상 문화가 지배하는 흐름 속에 놓여 있다. 국립극단이 출범한 이후 줄곧 영화, TV 드라마 등 영상예술과 견주기보다는 순수예술로서 정체성을 유지하며 예술적 가치를 높이고자 노력한 역사의 연속이었다. 순수예술은 대중예술에 비해 관객 수용이나 관심도에 있어 비교 대상이 될 수 없는 현실적 문제를 안고 있다.

그럼에도 불구하고 2020년 현재 TV가 지배하던 대중문화도 인터넷을 통한 새로운 소통 창구로 중심이 이동하면서 새로운 패러다임의 전환을 고민하지 않을 수 없게 되었다.

이러한 부분은 재단법인화 이후 국립극단이 자생력을 강화하는 부분과 궤를 같이하는 것으로 여러 측면을 함께 생각해 볼 수 있다.

먼저 국립극단이 지금까지 존립이 힘들었던 점은 정부의 직접적이거나, 혹은 보이지 않는 평가와 관점에서 자유롭지 못한 측면에서 기인한다. 이는 어느 정부에서나 나타난 것이었지만 가장 극단적인 예증이 블랙리스트일 것이다. 또한 경제적 논리에 의해 수치상으로 나타나거나 겉으로 보이는 부분만

평가하다 보니 내용보다 형식을 앞세우는 경우도 허다하였다. 이런 문제를 해결하기 위해서는 경영과 예술적 성과에 대한 의미 부여, 그리고 공공성 등을 함께 논의할 제도적인 장치가 필요할 것이다.

법인화 이후 다양한 프로그램 개발로 대중에게 가까이 다가가려고 노력하고 있다. 이러한 노력이 관객층 확장에는 어느 정도 기여하기는 했지만, 이제 대중은 단순한 구경꾼에서 머물지 않고 직접 몸으로 체험하고 향유하는 문화가 점점 확대되고 있다. 흔히 커뮤니티 아트라고 일컫는 대중의 문화예술 활동을 통해 자아를 발견하며 새로운 문화를 만들어내는 시대가 된 것이다. 국립극단에서도 계층별, 지역별, 연령별 등 다양한 형태로 참여하고 즐기는 프로그램 개발이 요구된다. 이러한 접근 방향은 흔히 말하는 100세 시대, 노년층을 위한 프로그램 개발과 청소년 그리고 소외 계층이 함께할 수 있는 체험학습 등을 통해 연극의 확장성을 이룰 수 있는 계기로 작용할 것이다. 또한 이는 문화예술교육과도 맞물리는 부분으로 전문예술인 양성을 위한 마중물이고 문화를 향유하지 못하는 계층에 대한 사회 기여이자 풍요로운 여가 생활을 위한 기초가 될 것이다.

국립극단에는 ‘국립’이라는 이름으로 요구되는 것이 많다. 이는 정부나 관객 양자에서 다양한 이해와 요구를 수렴해야 하기에 어려움이 더욱 크게 존재한다. 그럼에도 불구하고 국립극단은 국립이라는 자존심과 더불어 양질의 공연 문화를 창출할 수 있는 제도적 장치가 어느 정도 마련되어 있는 조직이라는 강점을 가지고 있다. 무대공연예술이 대형화되거나 혹은 소형화되는 형태로 극단적으로 나뉘는 현상 속에서 국립극단이 예술성과 보편성을 아우르며 동시대 한국 공연예술문화의 정체성을 지키고 발전시키는 친근한 모습으로 국민 옆에 늘 있어주기를 바란다.

참고문헌

단행본

국립극장 편, 『국립극장 30년』, 국립극장, 1980.
 국립극장 편, 『국립극단 50년사』, 연극과인간, 2000.
 국립극장 편, 『국립극장 50년사』, 태학사, 2000.
 유치진, 『동량 유치진 전집(9)』, 서울예대출판부, 1993.

잡지 및 간행물 등

『공간』, 1978.10.
 『공간』, 1987.1.
 『국립극단 2018』, 재단법인 국립극단, 2019.
 『국립극장소식』, 1991.3.
 『극장예술』, 국립극장, 1981.7.
 『시사저널』, 1993.7.23.
 『경향신문』, 1950.4.30.
 『경향신문』, 1950.5.3.
 『경향신문』, 1957.11.10.
 『경향신문』, 1957.12.24.
 『경향신문』, 1958.5.8.
 『경향신문』, 1960.6.18.
 『경향신문』, 1960.11.12.
 『경향신문』, 1962.1.18.
 『경향신문』, 1964.7.8.
 『경향신문』, 1968.5.25.
 『경향신문』, 1969.3.5.
 『경향신문』, 1973.10.13.
 『경향신문』, 1990.1.22.
 『경향신문』, 2003.9.18.
 『경향신문』, 2012.3.2.
 『경향신문』, 2014.2.18.
 『국민일보』, 2018.11.8
 『동아일보』, 1948.12.22.
 『동아일보』, 1957.11.9.
 『동아일보』, 1957.12.29.
 『동아일보』, 1958.4.25.
 『동아일보』, 1959.6.12.
 『동아일보』, 1959.12.4.
 『동아일보』, 1961.8.21.
 『동아일보』, 1962.1.6.
 『동아일보』, 1962.12.29.
 『동아일보』, 1963.11.30.
 『동아일보』, 1965.12.30.
 『동아일보』, 1970.4.4.
 『동아일보』, 1974.7.5.
 『동아일보』, 1978.9.20.
 『동아일보』, 1981.6.18.
 『동아일보』, 1981.6.13.
 『동아일보』, 1982.9.16.
 『동아일보』, 1985.8.20.
 『동아일보』, 1997.11.18.
 『서울신문』, 2011.2.16.
 『동아일보』, 2011.2.18.
 『동아일보』, 2017.7.12.
 『매일경제신문』, 1973.10.19.
 『매일경제신문』, 1985.12.25.
 『서울경제신문』, 2011.3.17.
 『세계일보』, 2016.4.15.
 『연합뉴스』, 2010.5.14.
 『연합뉴스』, 2013.5.28.
 『이데일리』, 2018.9.21.
 『조선일보』, 1959.6.17.

『조선일보』, 1960.11.8.
 『중앙신문』, 1946.1.21.
 『중앙신문』, 1946.3.24.
 『중앙일보』, 2013.9.12.
 『한겨레신문』, 1995.8.12.
 『한겨레신문』, 2010.3.18.
 『한겨레신문』, 2010.5.7.
 『한겨레신문』, 2011.4.27.
 『한국경제신문』, 2015.11.11.
 『한국일보』, 1962.12.29.
 『KTV국민방송』, 2010.3.24.
 국립극단, <http://www.ntck.or.kr/ko/content/board/notice/44156/form?>

한국 오페라 발전을 견인한 국립오페라단

국립오페라단사

이용숙

음악평론가, 공연예술학 박사

- 01 여는 말: 국립극장 70년사 속 국립오페라단의 의의
- 02 국립오페라단 창단 이전의 한국 오페라
- 03 명동 국립극장 시대의 발전
- 04 장충동 국립극장 시대의 개막
- 05 재단법인 출범 이후의 국립오페라단
- 06 최근 10년간의 국립오페라단
- 07 맺음말: 국립오페라단의 과제와 비전

01 여는 말: 국립극장 70년사 속 국립오페라단의 의의

국립극장의 수준은 해당 국가 문화 수준의 척도다. 서구에서는 국립극장, 주립극장 또는 시립극장이 일반적으로 오페라와 발레를 공연하는 오페라극장을 뜻하지만, 서양과 다른 고유의 전통문화를 발전시켜 온 우리나라의 국립극장에서는 국악 및 연극 장르가 오페라나 발레보다 당연히 더 큰 비중을 차지한다.

1950년에 시작된 국립극장 70년의 역사는 그보다 2년 앞서 1948년에 출발한 대한민국 오페라 72년 역사와 발전 시기를 나란히 하고 있다. 420년을 넘긴 유럽 오페라의 역사는 고대 그리스비극을 르네상스 정신으로 되살리려 한 이탈리아 피렌체 예술가들의 열정, 그리고 예술로 신분을 과시하려는 귀족들의 과시욕이 맞아떨어져 화려하게 출발했다. 그리고 한국에서는 극과 음악을 조화시킨 이 서구 예술을 사랑한 성악가들의 열정을 토대로 오페라의 역사가 시작되었다.⁰¹ 1948년 국제오페라사가 명동 시공관에서 김자경, 이인선 주역으로 선보인 주세페 베르디의 오페라 <춘희>(원제: 라 트라비아타)가 그 첫걸음이었다.

오늘날 오페라는 전 세계적으로 사양산업에 속한다. 영상이 라이브 무대를 압도한 지 이미 오래이며, 라이브 무대 역시 압도적인 스피드와 몰량 공세가 아니면 살아남을 수 없는 시대가 되었다. 문학·연극·성악·기악·무용·미술·무대기술 등 다양한 예술 분야가 함께 어우러지는 종합예술이어서 한 국가의 예술 수준을 가늠하는 잣대가 된다는 오페라지만, 확장장치를 사용할 수

01 이용숙, 국립극장 편, 『국립오페라단사』, 『국립극장 60년사』, 태학사, 2010.

없는 장르 특성상 큰 음량에 익숙한 요즘 세대의 귀에 그 소리는 너무 여리고 속도는 한없이 느리다. 그럼에도 불구하고 전 세계의 유명 오페라극장은 여전히 도시 또는 국가의 문화적 상징물 역할을 하고 있다.

그러나 우리나라에는 아직 서구적인 의미의 오페라극장이 없다. 서초동 예술의전당 오페라극장은 하드웨어일 뿐 오페라극장의 소프트웨어인 극장 전속 오케스트라, 합창단, 발레단을 갖추지 못했기 때문에 진정한 의미의 오페라극장이라고 말할 수가 없다. 오페라의 역사는 이미 72년이지만 아직 제대로 된 오페라극장은 갖추지 못한 셈이다.

예술의전당 오페라극장이 개관하기까지 국립극장은 긴 세월 한국의 오페라 발전 과정을 담아내는 핵심 공간으로 기능해 왔다. 국립오페라단이 국립극장을 떠나 재단법인으로 독립해서 이관단체가 된 지 20년이 지났지만, 연주자들과 음악계 주변의 인물들, 그리고 오페라 관객들은 과거 국립극장에서 펼쳐진 국립오페라단의 공연들을 생생하게 기억하고 있다. 물론 이관 후 시대의 변화에 따른 공연 수준의 큰 발전이 있었지만, 자체 공연장인 오페라극장을 갖지 못하고 예술의전당에 세 들어 사는 응색한 상황이 20년 계속되는 동안, 오페라와 연관을 맺고 살아가는 음악인과 비^ㅁ음악인들 모두가 현실적으로나 정신적으로 지쳐가고 있는 것도 사실이다. 하드웨어와 소프트웨어가 온전히 조화를 이룬 정상적인 오페라극장에서 충분한 연습을 거쳐 탄탄하게 제작된 공연을 보고 싶다는 희망, 그래서 더 많은 관객에게 진정으로 사랑받고 기대를 모으는 국립오페라단의 모습을 보고 싶다는 갈망이 여전히 존재한다. 그래서 오페라계에서는 최근 한국 오페라 70년을 지나오면서 과거 국립극장 시절의 국립오페라단을 추억하는 일이 더 잦아졌다.

한국 오페라 발전에 대한 의지와 동력이 점점 약해져 가는 것으로 보이는 이즈음, 국립극장 70년을 돌아보며 한국 오페라 72년의 역사를 국립오페라단사 중심으로 정리하는 작업이 이 의지와 동력의 상실을 막는 데 조금이나마 보탬이 되기를 바란다.

이제 국립오페라단 발전사를 시기별로 구분하여 각 시기의 역사적 의의를

살펴보고 주요 공연들을 개관하러 한다. 명동 국립극장이 개관해 오페라 공연을 시작한 1950년부터 국립오페라단이 창단되는 1962년까지의 태동기를 먼저 정리해 보고, 국립오페라단이 출범한 1962년부터 1972년까지, 장충동 국립극장이 개관한 1973년부터 예술의전당으로 이관하는 2000년까지, 그리고 이관 이후 2019년까지 국립오페라단의 역사를 조망하려는 것이다.

국립오페라단의 태동기는 국립극장 산하단체로 출발하기 이전의 시기이다. 1962년부터 1972년까지에 해당하는 초기 10년간은 국립오페라단이 산하단체로 출범해 차츰 전문성을 키우며 자리 잡아간 시기로, 오페라연출가라는 직업군이 존재하기 이전이었으므로 이 시기에는 연극연출가들이 주로 오페라 공연의 연출을 맡았다. 그러나 국립극장이 장충동으로 이전하면서 오페라 음악을 이해하는 전문 오페라 연출가들이 활동하기 시작했다. 특히 국립합창단의 창단은 합창이 대단히 중요한 역할을 하는 오페라 장르의 특성상 오페라 공연 수준을 전반적으로 향상시키는 역할을 했다.

1980년대 초반에는 군부독재하의 불안한 정치 상황과 국제 유가 인상 등의 경제 상황으로 인해 오페라 공연이 전반적으로 위축되고 횡수도 줄었다. 그러나 1986년 아시안게임과 1988년 서울올림픽으로 조성된 국제적인 축제 분위기는 오페라라는 서구 예술에 대한 획기적인 관심을 불러일으켰다. 이에 따라 오페라 공연 횡수가 늘었을 뿐 아니라 해외 오페라극장 프로덕션이 선을 보이거나 세계적인 성악가들이 내한하면서 국내 오페라 공연 수준 역시 이에 자극을 받아 크게 향상되었다. 이때부터 오페라 공연에 본격적으로 전광판 자막이 도입되어, 이전에 대세였던 번안 오페라 형식을 극복하고 오페라의 원작 언어로 노래하는 원어 공연이 점차 자리 잡기도 했다.

1980년대에 출발한 소극장 오페라 운동은 1990년대에 들어 본격적으로 궤도에 오르며 활력을 얻었다. 이와 더불어 국립극장에서 관객의 인기를 얻는 주목할 만한 소극장 오페라 공연이 다수 열렸다. 1993년 예술의전당 오페라극장 개관은 정식 오케스트라 피트와 오페라에 최적화된 음향을 갖춘 전문극장에서의 공연을 가능하게 했고, 이곳에서 많은 공연이 열리기 시작하

면서 국내 오페라 제작 수준도 눈에 띄게 향상되었다.

2000년에 재단법인으로 독립한 국립오페라단이 예술의전당으로 이관하면서, 이후로는 국립오페라단 공연 대부분은 예술의전당 오페라극장 무대에 올랐고, 국립극장에서는 예술의전당 오페라극장에서 공연한 작품을 재공연 하거나 소극장 중심의 공연을 주로 무대에 올렸다.

2006년 메트로폴리탄 오페라의 영상 방송 서비스 시스템이 성공적으로 정착하면서 2007년부터 국내에서도 오페라 영상이 수입되었다. 메트 오페라 온 스크린^{Met Opera on Screen} 상영이 호암아트홀에서 시작되었고, 지금까지도 메가박스 영화관에서 지속되고 있다. 이후 런던 코벤트가든 로열오페라, 파리국립오페라 등도 메트로폴리탄과 비슷한 방식으로 오페라와 발레 공연의 영상 서비스를 시작해 롯데시네마에서 상영하고 있다. 이런 요소들은 일반 공연 관객이 오페라에 대해 느끼는 심리적 장벽을 제거하는 데 도움을 주었고, 젊은 세대를 국립오페라단 관객으로 끌어들이는 데도 어느 정도 일조한 것으로 보인다.

국립오페라단의 역사를 돌아보는 필자의 이 글 중 국립극장에서 예술의전당으로 이관되기 이전의 역사 부분은 2010년에 국립극장이 발간한 『국립극장 60년사』에 필자가 기고한 글과 내용 면에서 상당부분 유사함을 미리 밝혀둔다.

02 국립오페라단 창단 이전의 한국 오페라

1) 1945년 광복 후 상황

오페라라는 서구의 낯선 예술 형식은 광복 이후 어떻게 한국에 이식될 수 있었을까? ‘노래를 즐기는 한국인의 기본 성향’을 그 이유로 들 수도 있겠지만, 공연예술사적인 면에서 좀 더 구체적으로 접근한다면, 판소리에서 발전한 창극의 공연 단체 수와 공연 횟수가 1940~1950년대 급격히 증가한 것을 이유로 꼽을 수 있다. 관객들이 창극이라는 공연 양식에 익숙해지면서 이와 크게 다르지 않은 오페라 공연 양식을 낯설지 않게 받아들일 수 있었다는 것이다.

1945년 광복을 맞이하면서 일제강점기의 활동 제약에서 벗어난 음악인들도 자유롭게 활동할 수 있게 되었고, 이해 9월에는 고려교향악협회가 현제명을 이사장으로 해 탄생했다. 당시 세브란스 의학전문학교 출신 테너 이인선은 개업의로 일하면서 번 돈으로 오페라 운동을 시작했다. 광복 전 3년간 밀라노에서 세계적인 테너 티토 스키피에게 배운 그는 ‘동양의 스키피’라는 별칭으로 불리기도 했다. 조선오페라협회를 조직하고 국제오페라사⁰²를 창단한 이인선은 1948년 1월 16일 베르디의 <라 트라비아타>를 <춘희>라는 제목으로 명동 시공관 무대에 올렸다.

이탈리아어 대본을 직접 한국어로 번안한 이인선은 5일간 10회 공연 내내 남자 주인공 알프레도 역을 혼자 소화해 냈다. 여주인공 비올레타 역은 소프라노 김자경이 맡았는데, 극장에 난방도 되지 않아 추위 때문에 상당한 고통을 겪었다고 한다.⁰² 지휘자 임원식이 고려교향악단을 지휘했으며, 연출은 연극

⁰² 한상우 외, 한국오페라 50주년 기념축제 추진위원회, 『한국오페라 50년』, 『한국오페라 50년사』, 세종출판사, 1998.

연출가 서항석이 맡았다. 한국에서 처음으로 서양 오페라가 공연된다는 소식에 전국 각처에서 관객이 몰려들어 이 공연은 대성황을 이뤘고 같은 해 4월에 재공연이 이루어졌다. 당시 『서울음악신문』에는 ‘가극 초상연으로 시공관 성황, 조선 오페라협회에 개가’라는 라는 제목으로 다음과 같은 기사가 실렸다.

우리는 그동안 동가극을 스크린을 통하여 보았고 음악을 레코드를 통하여 또한 가극을 겨우 들을 수는 있었다. 그러나 아직 실제로 국내에 있었던 우리들에게는 동가극뿐만 아니라 다른 가극도 전혀 볼 영광을 입지 못하여서 약 100년 전에 열광적인 환영을 받은 가극이 이제야 조선오페라협회의 이인선씨 외 기타 동지 몇 분의 수고한 덕택으로 하여 우리나라 대사로서의 동가극을 지난 1월 16일 서울 시공관에서 볼 수가 있었다.(...)03

03 『서울음악신문』, 1948.1.31.

오페라 관극에 관련해 ‘영광을 입다’라는 표현을 사용한 것이 인상적이다. 그만큼 광복 직후 이 서양 예술 장르에 대한 전망이 대단했음을 알 수 있다. 이 공연을 계기로 오페라가 무엇인지 일반인들이 알게 되고 이에 대한 관심이 커지자 새롭게 오페라동인회가 출범했다. 1949년, 한규동·황병덕을 중심



[사진] 춘회 (1948.1)

으로 한 이 오페라동인회에서는 한불문화협회 주최로 구노의 오페라 <파우스트>를 3막까지 무대에 올렸다. 한규동이 번역한 대본으로 김성태가 지휘하고 서항석이 연출했으며, 한규동·김형로·이금봉·권원한·황병덕·오현명·호진옥 등이 출연했다.

한국에서 세 번째로 이루어진 오페라 공연은 1950년 1월, 이인선이 주관하는 조선가극협회 국제오페라사의 전막 오페라인 비제의 <카르멘>이었다. 지휘자 임원식이 서울교향악단을 지휘했다. 이인선은 당시 외국인들이 한국에 주문해 있는 점을 염두에 두고 총 7일 공연 중 2일은 영어로 된 프로그램을 만들어 외국인을 위한 특별공연을 마련하기도 했다.⁰⁴ 리허설을 위해 미국에 주문한 악보가 도착하지 않자 이인선은 작곡가 김희조에게 부탁해 ‘카르멘’ 음반을 듣고 오케스트라 총보를 만들게 했다. 그런데 공연 직전에 미국에서 도착한 ‘카르멘’ 총보가 김희조가 만든 총보와 거의 비슷해 놀라움을 샀다.⁰⁵ 초기 오페라 공연을 제작한 음악인들이 오페라의 불모지에서 얼마나 대단한 노력을 기울였는가를 짐작할 수 있게 하는 일화다.

⁰⁴ 이승희, 전정임, 한국오페라70년사 발간위원회, 『한국오페라 10년사: 2008~2017』, 『한국오페라 70년사』, 리움아트앤컴퍼니, 2018, 112쪽.

⁰⁵ 한상우 외, 한국오페라 50주년 기념추진위원회, 『한국오페라 50년사』, 25쪽.

1950년 4월에 국립극장은 일제강점기에 부민관, 즉 1991년 서울시의회가 들어선 장소에 개관했고, 이곳에서 5월 20일부터 10일간 한국 최초의 창작 오페라인 현제명 작곡 <춘향전>이 무대에 올랐다. 1945년 경성음악학교를 설립한 현제명은 1946년 국립서울대학교 창립과 함께 음악대학의 초대 학장으로 취임했다. 이 오페라 <춘향전>은 국내 관객을 위해서 작곡했을 뿐만 아니라 해외에 한국의 문화를 소개하려는 뜻을 지니고 창작했다고 하니, 초기 오페라 제작자들은 이미 서구 문화의 일방적인 수용이 아닌 상호 교류를 염두에 두었던 것으로 보인다. 작곡가 자신이 이 오페라 공연의 지휘를 맡았고 극작가 유치진이 연출했으며, 이상춘·이인범·사상필이 이도령 역, 이관옥·이금봉·권원한이 춘향 역을 노래했다.

2) 1953년 한국전쟁 휴전 후 상황

<춘향전> 공연 뒤 한국전쟁이 일어났지만 전쟁 중에도 대구와 부산에서는

오페라 공연이 있었다. 휴전 후 첫 오페라 공연은 1954년 현제명의 <왕자호동>이었다. 한국일보와 서울대 음대 주최로 임원식 지휘, 이경숙·엄경원·이상춘·임만섭·오현명·황병덕 등이 출연했다. 1955년에는 해군정훈음악대장 김생려의 지휘와 이해랑 연출로 비제의 <카르멘>이 공연되었다.

1957년에는 서울대학교 음악대학을 중심으로 한 서울오페라단이 단장 없는 동인 체제로 결성되었다. 고문 현제명, 지도위원 김성태·정훈모·임원식 등으로 출범한 서울오페라단은 이해 5월, 베르디의 <라 트라비아타>를 공연하고 10월에는 같은 프로덕션을 대구와 부산에서 재공연했다. 1958년에 이 단체는 국립극장이 공연 비용을 지원하는 ‘직영공연’으로 베르디의 <리콜레토>를 국립극장(시공관) 무대에 올렸다. 서울대 음대 객원교수이던 로이 해리스가 연출을 맡아 첫 외국인 연출작이 되었을 뿐만 아니라, 유명 연극연출가가 음악을 충분히 이해하지 못하는 상황에서 연출을 맡은 이전 공연들과 비교할 때 차원이 다른 공연이 되었다. 이 사건은 ‘반드시 음악에 정통한 사람이 오페라 연출을 맡아야 한다’는 인식을 음악계에 심어주는 계기가 되었다.⁰⁶

06 한상우 외, 한국오페라 50주년 기념축제 추진위원회, 『한국오페라 50년사』, 29쪽.

최초의 오페라 공연을 무대에 올린 지 10년 만에 한국의 오페라 환경은 엄청나게 풍성해진다. 1958년 한국오페라단, 1959년 푸리마오페라단(대표 한경진), 고려오페라단(대표 서영모) 등 민간 오페라단이 차례로 창단되었다. 1958년 국립극장 직영공연으로 이루어진 푸치니의 <토스카>에는 김생려 지휘, 오화섭 연출로 채리숙·엄경원·이인범·홍진표·김학근·황병덕·서영모 등이 출연했다. 이때 가수들은 발음 공부에 심혈을 기울이지 않는다는 지적을 받기도 했다.⁰⁷

07 계정식, 『한국일보』, 1958.10.21.

1960년 4·19혁명 직후인 5월에 고려오페라단은 창단 공연으로 베르디의 <일 트로바토레>를 국립극장(시공관) 무대에 올렸다. 김희조 지휘, 이해랑 연출로 이루어진 이 공연은 바리톤 서영모 단장의 신인 발굴 의지가 충분히 반영된 공연이며 이 오페라의 한국 초연이라는 의의가 있었다. 그러나 당시 혁명에 따른 사회 분위기로 인해 관객 동원에 실패한 것은 대단히 아쉬운 일이었다. 이해 7월에도 푸리마오페라단이 로시니의 ‘세비아의 이발사’를 <시빌

리아의 이발사》라는 제목으로 한국 초연했다. 한국오페라단 역시 베르디의 〈오텔로〉를 한국 초연으로 무대에 올렸다.

1961년에 발발한 5·16군사정변으로 공연계 전반은 큰 타격을 입었고 오페라도 예외가 아니었다. 그러나 이해 말 세종로에 서울시민회관(현재 세종문화회관 위치)이 세워져 명동 국립극장보다 넓은 오페라 공연장을 얻게 되었다. 서울시민회관 개관 기념으로 푸리마오페라단은 플로토의 〈마르타〉를 한국 초연으로 공연했다. 이해에 부산에서는 부산오페라단이 창단해 마스카니의 〈카발레리아 루스티카나〉를 부산천보극장 무대에 올렸다.

위에서 살펴본 대로, 국립오페라단이 아직 출범하기 전에도 국립극장은 지정공연 또는 직영공연 형태로 민간 오페라단의 공연을 후원하며 국립오페라단의 태동기에 중요한 역할을 담당했다. 이 시기에 한국 최초의 오페라 공연이 열렸으며 국제오페라사, 서울오페라단, 한국오페라단, 푸리마오페라단, 고려오페라단 등 여러 민간 오페라단이 창단했다. 대부분 성악가들의 개인적인 열정이 모여 창단된 민간 오페라단들이 오페라 제작비를 감당하고 수지 균형을 맞추는 일은 쉽지 않았다. 그래서 집이나 가재도구를 팔거나 저당잡히는 경우가 흔했다. 이처럼 개인적인 희생을 토대로 초기 오페라를 발전시킨 선구적 음악인들의 노고는 존경해야 마땅하지만, 민간 오페라단의 이런 여건이나 단체 운영 방식이 오늘날까지 그다지 변하지 않은 것은 참으로 안타까운 일이다. 이 시기에는 지휘자로는 임원식·김생려·현종건·김희조, 연출가로는 오화섭·이진순·이해랑·최현민 등의 연극연출가들이 참여했다.

03 명동 국립극장 시대의 발전

1) 국립오페라단의 창단으로 달라진 국내 오페라 환경

한국 최초의 오페라 공연을 성사시킨 국제오페라사는 이인선의 도미^{濶美}로 활동을 중단했고, 앞에서 언급한 여러 민간 오페라단이 활약하게 되었다. 그러나 수적으로 한정된 연주 인력이 여러 공연에 참여하다 보니 공연 수준에서는 만족할 만한 경지를 기대하기 어려웠다. 이런 문제점을 인식한 음악인들은 1960년에 대한오페라인협의회를 구성했다. 김자경·안형일·오현명·이인범·이정희·채리숙·황영금 등 24명이 이 협의회에 참여했다. 음악평론가 한상우는 이로부터 비롯된 국립오페라단의 창단 과정을 다음과 같이 설명했다.

당시 예술분야는 문교부가 관장하고 있었는데 5·16 후 정부 조직이 개편되면서 예술분야는 공보부 산하로 이관되었고 1962년 명동 시공관을 완전히 인수, 본격적인 국립극장 시대의 문을 열면서 김창구가 관장으로 취임하게 되었다. 김창구는 서울음대 출신으로 그간에도 오페라에 깊은 관심을 가져왔는데 국립극장장을 맡게 되면서 당시 공보부 장관이었던 오재경의 도움을 받아 국립극장 산하에 국립오페라단을 창단케 했다.⁰⁸

⁰⁸ 한상우 외, 한국오페라 50주년 기념축제 추진위원회, 『한국오페라 50년사』, 34~35쪽.

예술 분야가 문교부가 아닌 공보부(법령의 공포, 언론보도 정보, 선전, 선전영화제작, 인쇄·정기간행물 및 방송에 관한 사무 등을 관장하던 중앙행정기관) 산하로 이관되었다는 것은 당시 정권이 예술의 목적을 국민의 문화향

유권 실현보다는 국책 홍보에 두고 있었음을 보여준다. 그런 시기에 국립오페라단이 창단되었다는 것은 역사의 아이러니라 할 수 있다. 위의 설명을 보면 김창구 국립극장장이 음악 전공자였다는 사실이 국립오페라단의 창단에 중요한 역할을 한 것으로 보이는데, 물론 성악인들의 열의가 그 못지않은 역할을 했을 것이다. 민간 오페라단이 사적으로 조달한 경비가 아닌 국가 예산으로 오페라를 제작하게 되면서 당연히 공연 수준은 눈에 띄게 향상되었다. 국립오페라단 창단과 함께 중요한 성악 인력이 국립오페라단으로 모이면서 민간 오페라단은 자연스럽게 해체되었다. 이때부터 음악인들은 새 희망과 기대 속에 국립오페라단에 동참했다.

국립오페라단의 초대 단장으로 이인범, 부단장으로는 미국 유학을 마치고 귀국한 김자경, 간사로는 오현명이 선임되었다. 그리고 김학근·황병덕·변성엽·서영모·안형일·황영금·이인영·김복희 등 당시 여러 오페라 공연에 출연하던 성악가 24명이 국립오페라단 단원으로 위촉되었다.

1962년 4월, 국립오페라단은 창단을 기념해 장일남의 창작 오페라 <왕자호동>을 공연했다. 호평도 있긴 했으나, “홀어진 긴장감, 무리 없는 미술-오



[사진] 왕자호동 (1962.4)

09 유한철, 『경향신문』,
1962.4.15

10 이성삼, 『조선일보』,
1962.4.16

페라 왕자호동”⁰⁹ “망각된 우리 정서 - 오페라 왕자호동”¹⁰ 등의 공연평은 공연이 대단히 성공적이지 않았음을 보여준다. 오페라의 구성에 밀도 있는 긴장감이 결여되었다는 평도 있었다. 역사 또는 설화 속의 위인이나 영웅을 주인공으로 삼은 창작 오페라가 성공하기 어렵다는 오늘날의 지적은 이미 국립오페라단 창단 때부터 계속되어 온 셈이다.

1962년 11월에 선보인 국립오페라단의 제2회 정기공연은 모차르트의 <돈 조반니>로 한국 초연작이었다. 지휘 임원식, 오화섭 연출로 시작했으나 오화섭이 이 작품의 연출을 그만두면서 출연 가수 이인영이 연출까지 하게 되었다. 김학근·황병덕·오현명·양천종·호진욱·황영금·이인범·이우근·김복희·김영환·김옥자·민경자·이인영·서영모 등 당대 한국 최고의 오페라 가수들이 총출동한 이 공연은 KBS에서 보관하고 있는 음원을 들어보더라도 성악적인 면에서는 큰 성공을 거두었다. 그러나 작품 해석 면에서는 혹평을 들어야 했다. “돈 조반니의 시대적인 고찰과 고전적인 품격이 작품 해석의 뒷받침이 되었어야 할 것인데 피상적인 구성과 프로세스가 요령을 얻지 못해 한국적인 어설픈 ‘돈 조반니’가 탄생한 것이다”¹¹라는 언론의 비평이 대표적이었다. 이후 가수들 간의 갈등과 김창구 극장장 후임으로 부임한 새 국립극장장에 대한 반발 등으로 극장장이 교체되고 국립오페라단장도 사임했다. 단원들의 뜻에 따라 제2대 국립오페라단장직은 테너 홍진표가 맡게 되었다.

11 김형주, 「피상적인 프로세스-국립오페라단의 돈 조반니 공연」, 『한국일보』, 1962.11.20.

1963년 5월에 국립오페라단은 베르디의 <가면무도회>(임원식 지휘, 홍진표 연출)를 한국 초연했다. 제3회 정기공연이었다.

1964년 6월에 국립오페라단은 도니체티의 람메르무어의 <루치아> 한국 초연을 임원식 지휘, 홍진표 연출로 공연하고, 11월에는 푸치니의 <토스카>를 황영금·김영환·김금환·안형일·오현명·양천종 등의 출연으로 공연했다. 공연은 대성황을 기록했지만, “학예회적인 무대를 한 걸음도 벗어나지 못하고 있었다”¹²는 냉정한 비평도 있었다. 전문 연출가가 아닌 홍진표 단장의 연출에 대해서는 부정적 평가가 많았다.

12 박용규, 「방향 감각을 잃었다-국립오페라단의 토스카 공연」, 『한국일보』, 1964.11.1.

1965년 5월에 임원식 지휘, 이진순 연출로 공연한 푸치니의 <라 보엠>은 대

체로 긍정적인 평가를 받았다. 출연진은 박노경·한승희·이경숙·박경지·김금환·안형일·오현명·양천중·나영수·신경옥·진용섭·이인영·김원경·황철·이공진 등이었다. “출연자들의 호흡이 맞는 앙상블과 몸에 밴 자신 있는 열창”¹³ “구태 못 벗은 무대에 주목할 음악적 효과”¹⁴ 등 이 공연에서도 호평을 받은 부분은 음악적 성과였고, 무대와 연출에 대해서는 그리 긍정적인 평가가 나오지 않았다. 11월에는 베르디의 <아이다>가 정재동의 지휘자 데뷔, 이해랑 연출로 한국 초연을 기록했다. 그러나 해외 대형 무대와는 비교하기 어려운 국립극장 시공관 무대에서 열린 <아이다> 공연은 빈약한 무대장치 때문에 “가난한 한국 축소판”이라는 평가를 받을 수밖에 없었다.

2) 오페라의 학술적 연구 시동

1966년 4월, 국립오페라단은 베르디의 <리골렛토>를 무대에 올렸다. 임원식이 지휘했고, 1964년에 국립오페라단장직을 맡은 오현명이 처음으로 연출을 맡았다. 지나치게 좁은 국립극장 무대에 대한 지적이 이때도 있었지만, 심플한 무대장치로 좁은 무대에서 최대의 효과를 냈다는 호평도 있었다. 당시 성악가들이 국립오페라단 단장직을 맡으며 연출을 겸한 것은 오페라 음악을 완벽하게 이해하는 연출가를 구할 수 없어서였겠지만, 이때부터 오페라 전문 연출 인력을 양성했다라면 한국 오페라의 공연 수준은 훨씬 높아졌을 것이다.

1967년에는 칼 마리아 폰 베버의 <마탄의 사수>가 한국 초연으로 공연되어 독일의 ‘징슈필’이라는 형식을 알릴 수 있었고, “오페라 무대의 다양성과 더불어 보다 전문성이 가미된 오페라 제작에 대한 새로운 각오를 보여주었다”¹⁵는 호평을 이끌어냈다. 이진순이 연출을 맡았으며, 소프라노 현혜숙 및 테너 박성원·박인수 등 신인들을 주역 가수로 파격 발탁해 화제가 되었다. 1968년 6월, 국립오페라단은 프랑스 오페라의 대표작인 구노의 <파우스트>를 최초로 전막 공연했다. 1948년에 한국 최초의 오페라 무대 <라 트라비아타>에서 비올레타 역을 노래한 김자경은 20년이 지난 이해에 김자경오페라단을 창단했다.

¹³ 박용구, 「흐뭇한 감동 주는 열연-국립오페라단의 라보엠 공연」, 『한국일보』, 1965.5.11.

¹⁴ 이상만, 「구태 못 벗은 무대에 주목할 음악적 효과-국립오페라단 라보엠 공연평」, 『동아일보』, 1965.5.11

¹⁵ 한상우 외, 한국오페라 50주년 기념축제 추진위원회, 『한국오페라 50년사』, 39쪽.

국립오페라단이 공연이 전혀 없었던 1969년에 김자경오페라단은 마스카니의 <카발레리아 루스티카나>와 푸치니의 <토스카>를 공연했다. 이 해에 테너 박성원·박인수, 바리톤 박수길·김원경·최명용·송계묵, 소프라노 현혜숙·이귀임·남덕우·김희정 등이 참여한 서울오페라아카데미가 창설되었다. 오페라 작품 하나하나를 깊이 있게 연구해 이를 실제 무대에서 실험해 보려 한 이들은 3월에 푸치니의 <라 보엠>을 우리말이 아닌 이탈리아어로 노래했다. 한국 최초의 원어 오페라 공연이 이루어진 것이다. 모든 오페라가 원문을 번안한 한국어로 공연되던 당시로서는 획기적인 사건이었지만, 오늘날과 같은 번역 자막 스크린은 존재하지 않았다. 주어진 대본 언어의 의미와 리듬을 살려 음악을 작곡해야 하는 오페라의 특성상 가사와 음악은 불가분의 관계이므로 오페라는 원어로 공연해야 예술적 완성도를 기할 수 있다. 이런 면에서 서울오페라아카데미의 학술적 연구와 원어 공연은 한국의 오페라 발전에 중요한 발판을 마련한 셈이다.

1970년은 국립극장 개관 20주년으로 이경숙·박노경·황영금·안형일·박수길·이인영·장혜경 등이 출연한 푸치니의 <라 보엠>이 기념공연으로 다시 무대에 올랐다. 1971년 5월에는 마스카니의 <카발레리아 루스티카나>를 공연했고, 1972년 10월에는 푸치니의 <투란dot트> 한국 초연이 있었다. 출연자 가운데는 윤치호·엄정행·최승태 등 비교적 젊은 성악가들이 <투란dot트>에 출연했다.

04 장충동 국립극장 시대의 개막

1) 음악적 성과에 미치지 못한 연출의 전문성

1973년 장충동 국립극장의 개관은 대한민국 오페라 공연 수준을 급격히 향상시킨 중요한 사건이었다. 이 현대적이고 규모가 큰 극장에서 공연을 시작하면서 국립오페라단 역시 획기적으로 발전하기 시작했다. 극장 규모와 시설·음향 등 여러 요소가 크게 개선되었을 뿐 아니라, 국립극장 산하에 국립교향악단·국립발레단, 국립합창단 등 오페라 제작에 반드시 필요한 요소들을 제공했기 때문이다. 전속단원제가 실현된 것은 아니었지만, 국립극장에 국립오페라단이 소속되어 있던 이 시기에는 서구 선진국의 오페라극장들처럼 하드웨어와 소프트웨어를 고루 갖춘 극장이 존재한 셈이다. 국립오페라단 외에도 1972년 화재로 시민회관이 전소된 이후 공연장이 없어 고민하던 민간 오페라단 역시 모든 공연을 국립극장 무대에 올리게 되었다. 이런 흐름은 세종문화회관 개관 시기까지 이어졌다.

이해 11월에 장충동 신축 국립극장 개관기념 공연으로 베르디의 <아이다>를 공연했다. 흥연택 지휘, 오현명 연출로 규모나 인원 면에서 단연 대작이었던 이 공연은 “웅장한 무대에서 다진 한국 오페라의 새 전기”¹⁶라는 호평을 받았다. 8년 전인 1965년 시공관 무대의 <아이다> 초연과 비교하면 눈부신 발전이었다.

1974년 5월에 국립오페라단은 바그너 오페라의 한국 초연을 성사시켰다. 바그너의 초기작 <방랑하는 화란인>(방황하는 네덜란드인) 공연으로 지휘는

¹⁶ 김형주, 『동아일보』, 1973.11.10.

홍연택, 연출은 오현명, 출연진은 정영자·윤치호·김준일·정은숙·김명지·진용섭 등이었다. 바그너 음악극을 공연하려면 바그너 연주 경험이 있는 전문적인 오케스트라와 바그너 전문 가수들, 그리고 특별한 무대 노하우가 필요하다. 그래서 오페라 공연의 가장 높은 도전으로 꼽힌다. 25년간 오페라 역사상 중요한 대표작들을 하나씩 소화해 낸 한국 오페라가 마침내 현대 오페라로 넘어가기 위한 최종적이고 절대적인 관문을 통과하는 순간이었다.

1975년 5월에 국립오페라단은 비제의 <카르멘>을 이남수 지휘, 볼프람 메링 연출로 무대에 올렸고, 11월에는 광복 30주년 기념공연으로 홍연택의 창작 오페라 <논개>를 초연했다. 모윤숙의 원작을 토대로 김의경이 대본을 쓴 이 작품은 “그간의 창가조 기법에서 탈피, 바그너 또는 슈트라우스에 이르는 후기 낭만의 내음을 짙게 품김으로써 창작 오페라의 새로운 방향을 제시해 주었다”¹⁷는 칭찬을 받았다. 홍연택이 지휘하고 오현명이 연출한 이 공연에서 소프라노 이규도와 정은숙이 타이틀 롤을 맡았다. 이해에는 소프라노 김봉임이 서울오페라단을 창단해, 국립오페라단과 김자경오페라단이 경쟁하기 시작했다.

1976년 국립오페라단의 정기공연은 모차르트의 <마술피리>와 바그너의 <로앵그린> 초연이었다. 둘 다 빈의 연출가 베르너 뷔스를 초청해 제작했는데, <마술피리>보다는 <로앵그린>이 더욱 더 많은 찬사를 얻었다. 지휘자 쿠르트 뷔스와 국립교향악단은 바그너다운 사운드를 들려줬다는 평을 받았고 나영수가 지휘한 국립합창단도 프로덕션의 성공에 큰 기여를 했다는 평가를 얻었다.¹⁸ 1977년 정기공연에서는 폰키엘리의 <라 조콘다>가 초연되었다. 홍연택 지휘, 오현명 연출로 열린 이 공연의 리뷰를 통해 평론가 한상우는 오페라의 대중성과 상업적 본질을 숙고하며, 기획과 연출의 여전한 부족함을 다음과 같이 지적하고 있다.

오페라란 근본적으로 즐겁고 유쾌해야 한다. 내용이 슬픈 것이든 기쁜 것이든 간에 상업적 의미가 강하게 작용되어야 하는 것이다. 청중이 모든 말

17 한상우 외, 한국오페라 50주년 기념축제 추진위원회, 『한국오페라 50년사』, 49쪽.

18 한상우 외, 위의 책, 51쪽.

든 연주하는 현대 전위음악과는 다른 것이며 그러기에 아주 작은 일로부터
구석구석까지 산뜻하고 짜임새 있는 기획과 내용이 풍겨야 할 것이다.¹⁹

19 한상우, 「즐겁고 유쾌해야 할
오페라-국립오페라단 22회 공연
라 조콘다」, 『공간』, 1977.6.

이 시기에 국립오페라단은 대체로 1년에 두 작품을 정기공연 무대에 올렸
다. 1977년 후반기의 작품은 푸치니의 <라 보엠> 새 프로덕션으로 미국의 젊
은 연출가 토마스 빅맨이 연출해 큰 호평을 받았다. 여주인공 미미 역을 노래
한 소프라노 이규도는 최고의 프리마돈나로 자리매김하며 관객의 열광적인
호응을 이끌어냈다.



[사진] 라 보엠 (1977.11)

1978년은 한국 오페라 30주년을 기념하는 해인 동시에 세종문화회관이 개
관한 시기여서 과거 어느 해보다도 오페라 공연이 풍성했다. 국립오페라단은
이해를 맞아 이남수 지휘, 오현명 연출로 베르디의 <리골렛토>를 공연했고
홍연택 지휘, 문호근 연출로 <일 트로바토레>를 무대에 올렸다. <리골렛토>는
공연이 특징 없이 산만하다는 지적을 받았고, 김성길·윤치호·김희정·박노경·
정은숙·강화자·박수길 등 젊은 성악가들의 약진이 두드러졌던 <일 트로바토

례)는 “부족한 점이 많았으나 새로운 시도를 하려고 노력했다”는 점에서 긍정적인 평가를 받았다.

20 이강숙, 『뿌리깊은 나무』, 1979.5.

21 박용규, 『재연 오페라가 지녀야 할 사명-오페라 토스카』, 『극장예술』, 국립극장, 1979.5.

22 김명권, 『극장예술』, 국립극장, 1979.5.

1979년에 국립오페라단은 데니스 버크 지휘, 오현명 연출로 <토스카>를 공연했다. “오페라의 연출 부재”²⁰라는 혹평이 등장했고, “이식의 과정에만 머무르지 말고 빨리 소화과정과 아울러… 진정한 의미의 우리의 예술로, 우리의 것으로 만드는 작업을”²¹ 하라는 요구도 있었다. 서양 오페라 첫 공연 후 30년이 지났지만 여전히 오페라 전문 연출가가 부재했음을 알 수 있다. 이해 12월에 국립오페라단은 한스 하르트레프 연출로 <탄호이저>를 무대에 올렸고, 박성원·홍춘선·김영자·김은경·박수길·윤치호·오현명·진용섭 등이 출연했다. 공연 준비 중에 10.26 사건이 일어나 사회가 불안정한 상황이었지만 이 공연은 “바그너 산맥은 정복될 수 있다”²²는 희망에 찬 평가를 얻었다.

1970년대는 오페라 발전의 중요한 기틀을 마련한 시기였다. 1973년에 장충동에 넓은 무대와 객석을 갖춘 국립극장이 들어선 것이 가장 중요한 요소였고, 같은 해에 국립합창단이 창단되어 국립극장 산하단체로 활동하기 시작한 것 역시 오페라 공연 수준을 높이는 데 큰 도움이 되었다.

2) 소극장 운동이 이끈 오페라 관객층 확대

국립극장이 개관 30주년을 맞이한 1980년은 군부 쿠데타에 의한 전두환 정부의 출범, 광주민주화운동, 전국대학 휴교령 등으로 한국 사회가 유례없는 분노와 불안, 혼란을 겪었던 시기였다. 오페라의 입장에서 보면 한국 오페라가 지난 30여 년의 역사를 거치며 오페라 역사의 주요 걸작 초연을 공연해 왔기 때문에 ‘초연작’은 점점 감소하게 된 시기다. 국립오페라단은 30주년 기념 공연으로 6월에 흥연택의 <논개>를, 11월에는 <삼손과 데릴라>를 공연했다. 유충렬·박인수·강화자·정영자·김원경·김성길 등이 출연한 이 공연은 의욕이 넘치는 무대였다는 호평을 받았다.

1981년 4월, 국립오페라단은 베르디의 <라 트라비아타>를 공연했다. 여전히 제목은 1948년 공연 때처럼 ‘춘희’로 내걸었다. 이 시기에 이규도·이정애·

송광선 등이 스타 소프라노로 등장하기 시작했다. 11월에는 도니체티의 람메르무어의 <루치아>를 이남수 지휘, 이인영 연출로 공연했는데, 이번에는 소프라노 김영미의 이름이 두드러진다. 이 공연에서는 이인영의 연출, 합창, 오케스트라 연주가 모두 좋은 평을 받았지만, “연기에 있어서는 좀 더 훈련이 있어야 하겠다. 오페라에서 연기를 빼면 극으로서의 성립을 볼 수 없기 때문이다”²³라는 비평이 있었던 것으로 보아 연극적인 면에서는 역시 만족스럽지 않았던 공연으로 보인다. 오페라 공연을 성악 위주로 감상하던 시대는 끝나고, 극과 연출의 중요성이 강조되는 시대가 시작된 것이다.

1982년에는 소극장 오페라 공연이 시작되면서 오페라의 중요한 발전을 이끌어내기 시작한다. 국립오페라단의 정기공연은 대규모 공연이었지만, 이와는 별개로 국립오페라단은 실험적 성격이 강한 작품들을 소극장 무대에 올렸다. 홍연택 지휘, 문호근 연출로 이루어진 메노티의 <무당>과 <전화> 공연은 공개 오디션을 통한 주역 선발과 춘천·대전·광주·전주의 순회공연이라는 점에 큰 의의가 있다. 이해 6월에는 국립오페라단 창단 20주년 및 한미수교 100주년을 기념해 제임스 웨이드의 <순교자> 공연이 찰스 로스 퍼얼리의 지휘와 연출, 박수길·김성길·유충열·박성원·강화자 등의 출연으로 열렸다.

1983년에 국립오페라단은 6월의 <라 보엠> 공연으로 18년간의 오현명 단장 시대를 마감하고 4대 안형일 단장 시대를 열었다. 안형일 단장 취임 후 첫 번째 공연은 9월에 소극장에서 열린 36회 정기공연으로, 박재열의 창작 오페라 <초분>이었다. 박성은이 지휘하고 원작자인 오테석이 연출을 맡았다. 기존의 연극 작품을 오페라로 만들었다는 새로운 시도가 눈길을 끌었다. 이해 10월에는 신축 국립극장 개관 10주년 기념으로 베르디의 <리골렛토> 원어 공연이 열렸다. 발터 길레젠 지휘, 조성진 연출, 정광·박인수·윤치호·김성길·곽신행·이규도·최명용·오현명·김학남·박영수 등의 출연으로 무대에 오른 이 공연은 “오페라의 참맛을 보여준 무대”라는 호평을 받았다.²⁴ 본격적인 궤도에 오른 우리 오페라를 위해 정책적 지원과 전문 오페라극장의 필요를 역설하는 목소리도 등장했다.

23 이승학, 「루치아」, 『극장예술』, 국립극장, 1981.12.

24 한상우, 『서울신문』, 1983.11.

25 서우석, 「오페라 어떻게 할 것인가-국립오페라단 상설무대를 보고」, 『한국일보』, 1983.10.28.

이제는 우리의 문화정책도 극음악에 대한 태도를 세워야 할 것이다. 그리고 각고 끝에 얻어진 성악가들의 역량과 오케스트라의 능력 그리고 무대를 위한 그 모든 종합의 능력이 그 힘을 잃어 무용한 것이 되지 않도록 해야 할 것이다. 첫 과제는 적당한 크기의 그러나 완전한 장비를 갖춘 오페라 좌를 갖는 일이다.²⁵

이런 요청이 제기된 것이 37년 전이라는 것은 오늘날의 국립오페라단 현실에 비춰 볼 때 시사하는 바가 크다. 창단 무렵 줄곧 상존해 온 이런 요청과 열망이 아직까지도 실현되지 못한 것은 대단히 안타까운 일이다. 이 글의 ‘오페라좌’란 외형만 갖춘 오페라극장이 아니라 전속 오케스트라, 합창단, 발레단이 상주하는 일반적인 오페라극장을 의미하기 때문이다. 서우석이 언급한 ‘우리의 문화정책’은 극음악 또는 국립오페라단에 관련해서는 크게 발전한 것이 없어 보인다. 극음악 관련 정책을 수립하는 당국자들이 해당 장르에 대한 이해와 애정을 갖지 않는 한 이 문제의 해결은 요원할 것이다.

1984년에 국립오페라단은 최승한 지휘, 문호근 연출로 페르골레시의 〈하녀에서 마님으로〉와 모차르트의 〈바스띠앙 군과 바스띠엔 양〉을 국립극장 소극장 무대에 올렸다. 공개 오디션으로 선발한 박순복·김애엽·이단열·이요훈 등이 출연해 ‘젊은 오페라’의 가능성을 선보이며 관객의 사랑을 받았다. 이해에 김봉임이 이끄는 서울오페라단은 한국 오페라 사상 최초로 현재명의 〈춘향전〉을 미국 4개 도시에서 공연했다.

광복 40주년인 1985년에 서울시는 서울시립오페라단(현재 서울시오페라단)을 창단해, 11월에 창단 기념 공연으로 조르다노의 〈안드레아 세니에〉를 무대에 올렸다. 이해에도 소극장 오페라의 발전은 계속되었고, 국립오페라단은 이강백의 희곡을 공석준이 작곡한 오페라 〈결혼〉을 무대에 올려 관객의 열띤 호응을 얻었다. 박은성 지휘, 오영인 연출에 정동희·박성원·박수길 이 출연한 이 소규모 공연은 “옛날 얘기가 아니라 요즘 얘기라는 점이 새로웠다”²⁶는 평을 받으며 오페라 소재의 변화는 시대의 흐름이며, 한국 창작오

26 이견용, 「오늘의 얘기 그린 오페라-국립오페라단의 〈결혼〉을 보고」, 『한국일보』, 1985.10.8.

페라도 일반 관객의 인기를 끌 수 있음을 보여준 공연이었다.

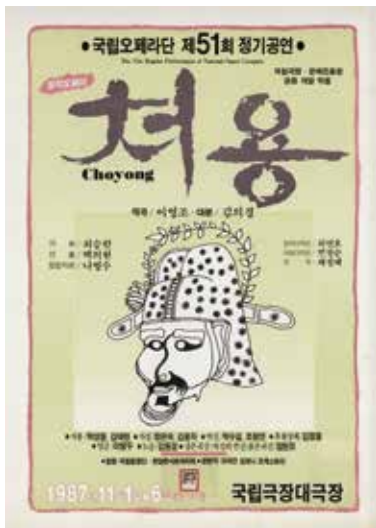
1986년은 한불수교 100주년을 맞이하는 해였다. 이를 기념하여 국립오페라단은 4월에 45회 정기공연으로 구노의 <로미오와 줄리엣>을 무대에 올렸다. 이때 초청된 프랑스 지휘자 피에르 드 보르와 연출가 앙드레 바티스는 섬세하고 치밀한 작업으로 수준 높은 프로덕션을 만들어냈다. 국립합창단의 뛰어난 기량도 호평을 받았다. 박인수·곽신행·송광선 등의 신진 성악가들도 돋보였다. 10월에는 김영태 대본, 백병동 작곡의 <이화부부>가 임헌정 지휘, 문호근 연출로 무대에 올랐다. 동상이몽 부부의 일상을 그린 이 코믹한 한국 오페라는 “우리의 현실을 돌아본다는 점에서 보다 긍정적인 움직임으로 받아들여진다”²⁷는 호평을 받으면서 현대 오페라의 연극적 매력을 일깨웠다.

1987년에 국립오페라단은 중견 단원 다수가 탈락하는 사태를 겪는다. 당시 국립오페라단 단원은 상근제가 아니라 위촉제였다. 창단 25주년 기념 공연으로는 로시니의 <세빌리아의 이발사>와 도니체티의 람메르무어의 <루치아>가 무대에 올랐는데, 흥연택과 이남수가 격일로 하루씩 지휘하고 루카스가 연출을 맡았다. 10월에는 메노티의 가벼운 희극 <전화>와 파사티에리의 <델루조

씨>가 나영수 지휘, 김홍승 연출로 소극장 무대에 올라 호평을 받았다. 11월에는 이영조의 창작 오페라 <처용>(최승한 지휘, 백의현 연출)이 무대에 올랐다. 이전 한국 창작 오페라에서 볼 수 없었던 바그너적 음악 어법으로 크게 호평받은 작품이다. 박성원·정은숙·박수길·김정웅 등이 출연한 이 공연은 “처용의 비극을 세계화”²⁸ 했다는 평가와 함께, 세계로 진출할 수 있는 한국 창작 오페라의 가능성 논의를 활성화했다.

27 김춘미, 「우리오페라운동의 실험작」, 『한국일보』, 1986.10.24.

28 김열규, 『동아일보』, 1987.11.5.



[사진] 처용 (1987.11)

〈처용〉은 뮤지컬드라마의 형태에 가까운 오페라로서 음악뿐 아니라 극의 진행을 함께 따라가며 즐길 수 있었다. 그러므로 대사전달이 더욱 중요한 사항이었으나 고음에 많은 말이 처리되어 대본 구성상 보다 프로페셔널한 작업이 아쉬웠다. 그러나 그랜드오페라로서의 면모를 갖추고 있는 오페라 〈처용〉은 우리 창작계에 또 다른 이정표를 세운 것만은 확실하다.²⁹

29 『객석』, 1987. 12.

서울올림픽의 해였던 1988년에 국립오페라단은 벨리니의 〈노르마〉, 장일남의 창작 오페라 〈불타는 탑〉, 베르디의 〈돈 카를로〉를 공연했다. 이때, 올림픽 축하 행사로 〈투란도트〉 등의 대형 해외 오페라 프로덕션이 소개되면서 국내 오페라계도 신선한 자극을 받을 수 있었다. 특히 이즈음 자막 전광판이 본격적으로 사용되기 시작하면서 드디어 관객이 내용을 모두 이해하며 오페라를 볼 수 있는 시대가 열렸다.

1989년에는 테너 박성원이 국립오페라단의 5대 단장으로 취임했다. 박성원 단장은 정단원 외에 준단원제를 도입해 젊은 가수들에게 더 많은 기회를 제공하려 했다. 10월에 국립오페라단은 박은성 지휘로 모차르트의 〈피가로의 결혼〉, 그리고 최승한 지휘, 표재순 연출로 이영조의 〈처용〉을 격일제 공연해 “한국 창작 오페라가 재공연되는 경우가 흔치 않은 중에 좋은 선례가 되었다”³⁰는 긍정적 평가를 받았다. 선진국 오페라극장에서 일반화되어 있는 레퍼토리 시스템을 부분적으로나마 도입해 보았다는 점에서 의미 있는 시도였다. 또 이해에는 전국 민간오페라단장협의회가 발족했다.

30 우광혁, 『객석』, 1989. 12.

3) 레퍼토리의 확장과 심화된 작품 해석

1990년대에 국립오페라단은 서구 오페라극장에서 일반화되어 있는 시스템의 본격적인 도입을 시도했다. 그 첫 예로 같은 해 4월에 데니스 버크 지휘, 피에르 상바르톨로메 연출의 〈라 보엠〉과 〈사랑의 묘약〉이 3일 간격으로 공연되었다. 음악적 즐거움뿐만 아니라 무대와 연기를 보는 시각적 즐거움까지 선사한 이 공연은 “작품에 배어 있는 제작진의 정성이 청중에게 깊은

감동을 주는” 무대였다는 긍정적인 평을 받았다.³¹

1991년에는 이강백의 희곡을 토대로 한 박영근의 창작 오페라 <보석과 여인>이 안재성 지휘, 장수동 연출로 무대에 올랐다. 이 공연은 오페라 음악과 대본의 상관관계에 대한 다양한 논의에 불을 붙였다.³²

이해에는 국립오페라단 단원 재임용 탈락의 과문으로 시작된 문제가 국립오페라단 운영 전반에 관한 문제로 확대되면서, 국립오페라단 시스템 개혁에 대한 요구가 커졌다. 그래서 국립오페라단은 ‘부작용 많았던 단원 정원제를 철폐하고 문호를 개방한다’는 원칙을 발표하기도 했다. 이때 기자간담회에서 발표한 국립오페라단의 ‘6개 항 원칙’ 중 특히 주목할 만한 부분은 ‘둘째, 91, 92년 공연계획을 확정, 공연별 지휘자 연출자 출연자를 사전 확보한다’라는 항목이다. 선진국 오페라극장에 비해 언제나 너무 늦게 지휘자, 연출가, 출연진을 선정하는 국립오페라단의 고질적인 병폐가 이때부터 이미 문제시되었음을 알 수 있다. 네 번째 항목에는 ‘공개 오디션을 통한 출연자 선정’도 포함되어 있다. 월급단원제를 고려해 단원을 20명으로 제한했던 원칙은 ‘오페라단원 전원 무급 비상근’으로 바뀌면서 사라졌고, 단원 수는 이에 따라 50명 선으로 늘릴 방침이었다.

1992년 4월에는 국립오페라단 창단 30주년 기념 공연인 도니체티의 <라 파보리타>의 한국 초연이 강화자·정영자·신동호·김태연·김관동·조창연 등의 출연으로 이루어졌다. 늘 같은 레퍼토리를 반복하던 오페라계에 신선한 바람을 일으킨 공연이었다는 평이 지배적이었고, “국립오페라단의 권위 보여준 결실 있는 무대”³³라는 찬사도 받았다. 11월에는 홍연택 지휘, 한스 노이게바우어 연출로 베토벤의 <피델리오>를 공연했다. 이 공연은 극도로 절제된 연기와 단순한 무대 및 조명을 통해 ‘폭력과 자의적 권력 행사’라는 주제를 부각하는 데 성공한 연출이라는 평을 받았다.

피델리오는 국립극장으로서의 발레단의 레퀴엠과 브라보 휘가로이 개가에 이어서 일반적으로 흥미가 덜한 독일 오페라를 오페라 청중들에게

31 김학민, 『객석』, 1990년 7월호.

32 홍승찬, 『객석』, 1991.10.
“대본이 음악적인 고려를 결여하고 있음에도 대본에 충실하고 관객에 충실한 음악을 쓰려고 한 작곡가의 의도는 앞으로의 소극장 오페라 운동의 한 방향으로 정착할 수 있는 가능성을 제시했다.”

33 탁계석, 『음악동아』, 1992.6.

34 이상만, 『문화예술』, 1992.12.

접근시킴으로써 공연 자체의 수준을 높임과 아울러서 새 청중을 개발시킨 뜻깊은 일들을 감행하였다. 국립오페라단은 1992년 국내 오페라 무대에서 분명한 개가를 올렸다.³⁴

35 김춘미, 『경향신문』, 1993.2.19.

1993년에 예술의전당 오페라하우스가 개관하면서 드디어 전문 오페라 공연장이 탄생했다. 개관기념 공연은 흥연택의 〈시집가는 날〉이었다. 이 공연에 대해서는 “역사적 개관기념 공연으로는 미흡했다”는 평이 지배적이었고, “화려한 극장에 초라한 무대”³⁵라는 혹평도 있었다. 이해 9월에 국립오페라단은 차이콥스키의 〈에프게니 오네긴〉(최승한 지휘, 볼프람 메링 연출)을 한국에서 처음 선보였다. 1991년 말에 소비에트연합과 동유럽 사회주의가 붕괴되면서 일어난 정치사회적 변화에 따라 러시아 오페라의 공연이 가능해졌던 것이다.

11월에 국립오페라단은 푸치니의 〈마농 레스코〉(금노상 지휘, 장수동 연출)를 무대에 올렸다. 이 무렵 국립오페라단은 단원제를 폐지했다. 대신 오페라 한 편을 제작할 때마다 단장이 스태프와 출연진을 결정해 자문위원회의 의견 수렴을 거치는 것으로 제작 방식을 바꿨다.

36 이장직, 『객석』, 1994.5.

1994년 4월에는 하이든의 〈사랑의 승리〉가 소극장 무대에 올라 “베르디와 푸치니의 오페라 일색으로 치닫고 있는 대형 오페라에 식상한 청중들에게 잘 알려지지 않은 작곡가의 오페라와 유명 작곡가들의 잘 알려지지 않은 소극장 오페라를 소개한다는 점에서 그 존재 이유가 충분히 있다”³⁶는 긍정적인 평가를 얻었다.

1995년에는 박성원 단장 후임으로 박수길 단장이 취임하여 더욱 더 의욕적이고 발전적인 국립오페라단의 새 시대를 열었다. 3월에는 베르디의 〈팔스타프〉(카를로 팔레스키 지휘, 신경욱 연출)를 무대에 올렸고, 이해 10월, 국립오페라단은 구노의 〈파우스트〉(박은성 지휘, 문호근 연출)를 공연하기에 앞서 심포지엄을 열어 다양한 각도의 해석을 수렴했다.

1996년 5월에도 국립오페라단은 모차르트의 〈코지 판 투테〉를 준비하면

서 작품 해석 심포지엄을 열었다. 정치용 지휘, 백의현 연출로 6월에 무대에 오른 이 공연은 오페라 부파의 진정한 재미를 일깨운 수작으로 평가받았다. 국립오페라단은 이해 10월, 벨리니의 <청교도>(카를로 팔레스키 지휘, 구니아키 이다 연출)를 초연했는데, 주역을 맡은 소프라노 박정원과 테너 신동호는 완벽에 가까운 가창으로 잊을 수 없는 감동을 주었다.

같은 해 또 하나의 성과는 소극장 운동의 활성화에 진력해 온 박수길 단장이 연출가 장수동과 함께 ‘오페라 스튜디오’라는 이름으로 신인 성악가들을 선발해 메노티의 <무당>, 모차르트의 <바스띠앙 군과 바스띠엔 양>, 파사티에리의 <텔루조 아저씨>를 무대에 올린 것이다. “젊은 가수들에게 일정기간 무대에 서기 위한 훈련과정을 연수케 한 후 무대경험의 기회를 부여하여 소극장 오페라를 통해 오페라의 대중화를 꾀하려는”³⁷ 이와 같은 시도는 “오페라 소극장 운동은 우리 오페라의 발전을 위한 하나의 실험이자 과정”이라고 볼 수 있다.³⁸

1997년에 예기치 않게 불어닥친 IMF 사태는 국내 오페라계에도 엄청난 타격이 되었다. 이해는 유럽 오페라 탄생 400주년을 맞는 해여서 국내에서도 다수의 공연이 예정되어 있었지만, 결국 상당수 공연이 취소되었다. 4월에 로시니의 희극 오페라 <결혼청구서>(장윤성 지휘, 이소영 연출)는 막 활동을 시작한 젊은 연출가 이소영의 기발한 아이디어와 섬세한 연출력이 돋보였던 공연으로 “소극장 오페라-드디어 궤도에 올랐다”³⁹는 찬사를 받았다. 6월에는 한일 오페라 교류공연으로 이루어진 베르디의 <리골렛토>에서는 타의 추종을 불허하는 고성현의 리골렛토 연기가 잊을 수 없는 인상을 남겼다. 8월은 벤자민 브리튼의 오페라를 번안한 <섬진강 나무>, 11월에는 최병철의 창작 오페라 <아라리 공주>를 공연하며 소극장 오페라와 창작 오페라에 대한 지원 의지를 유감없이 발휘했다.

1998년 6월 베르디의 <돈 카를로>, 9월에는 한국 오페라 50주년 및 정부 수립 50주년 기념 오페라 <순교자>, 11월에는 베르디의 <오셀로>가 무대에 올랐다. 1999년 2월에 개최된 제1회 <서울 소극장 오페라 축제>에는 국립오페라

37 장수동, <바스띠앙 군과 바스띠엔 양-텔루조 아저씨> 프로그램북.

38 「오페라도 소극장 시대 연다」, 『한국일보』, 1995.4.13.

39 전원경, 『객석』, 1997.5.



[사진] 리콜레토 (1997.6)

단과 민간 소극장오페라단 여섯 단체가 한 달간 합동으로 참여했다. 국립오페라단 참가작은 박영근의 <보석과 여인> 및 도니체티의 <초인종>이었다. 4월에는 프란시스 풀랑 탄생 100주년을 기념해 <티레지아스의 유방>을 공연했고, 11월에는 차범석 원작 <산불>이 정희갑 작곡의 창작 오페라로 선보였다. 대작들도 있었지만 짧고 가벼운 작품들도 많아 이전보다 젊은 관객들의 관극 빈도가 상승한 시기였다.

05 재단법인 출범 이후의 국립오페라단

1) 순수예술의 무한경쟁 시대

새로운 밀레니엄의 시작과 함께 국립오페라단에는 그리 달갑지 않은 변화의 바람이 불어닥쳤다. 1962년 1월 14일 국립극장 소속의 전속단체로 출범한 국립오페라단이 국립발레단, 국립합창단과 함께 개별 독립법인이 되어 예술의전당으로 이전하게 된 것이다. 이 변화가 달갑지 않은 이유는 국립오페라단이라는 예술단체가 세계 어느 나라에서나 수익 구조 적용에 익숙하지 않은 순수예술단체라는 점에서다. 국가의 재정적 보호 속에서 국민의 문화향유권을 위해 존재하던 단체가 IMF와 글로벌화에 의해 무한 경쟁으로 내몰리게 된 것이다.

1999년 12월에 개정된 문화예술진흥법에 의해, 국립오페라단은 기관장에게 최대한 재량권을 주되 경영의 책임을 묻는 책임운영기관이 되었다. 국립극장 및 예술의전당과의 3자 계약에 의해 국립오페라단은 독립적인 지위로 예술의전당에 입주했다. 그러나 전문가들의 평가에 의하면 이처럼 경쟁에 내몰린 국립오페라단은 당초의 우려에 비해서는 초기 대응에 뛰어났고 새로운 환경에 비교적 훌륭하게 적응한 것으로 보인다. 2000년 2월 1일에 새롭게 출발한 재단법인 국립오페라단(단장 박수길)은 오페라의 전문화와 대중화라는 사실상 양립하기 어려운 두 가지 목표의 추구를 지속하면서 질적으로나 양적으로 눈에 띄는 발전을 이룩했기 때문이다.

40 민경찬 외, 한국오페라 60주년 기념사업 추진위원회, 『한국오페라 10년사: 1998~2007.』, 한국오페라 60주년 기념사업 추진위원회, 2008, 28쪽.

41 장규호, 「은은한 수목화 같은 화성-국립오페라단 '마농 레스코」, 『한국경제』, 2000.6.13.

42 오미환, 「실망스런 무대, 대중 때운 느낌」, 『한국일보』, 2000.10.10.

(국립오페라단의 재단법인화는) 외환위기와 경쟁력 강화라는 시대적 분위기에 편승된 조치로, 예술단체에 경제 논리를 적용시킨다는 반대와 더욱 열악해진 환경 속에서 오페라를 제대로 할 수 있을까 하는 우려가 있었지만, 재단법인으로 바뀐 국립오페라단은 이내 그 우려를 기우로 바꾸어 놓았다.⁴⁰

2000년에도 국립오페라단의 국립극장 소극장 공연은 계속되었다. 제2회 서울 소극장 오페라축제에 흥연택의 창작 오페라 〈성춘향을 찾습니다〉와 칼 오르프의 〈현명한 여인〉으로 참여한 것이다. 같은 해 6월에는 이어 국립극장 50주년 및 국립오페라단 재단 발족 기념 공연으로 제95회 정기공연 푸치니의 〈마농 레스코〉가 국립극장 해오름극장에서 공연되었다. 최승한 지휘, 이 소영 연출로 이루어진 이 공연은 “각 막이 닫힐 때마다 강렬한 이미지의 선을 제시해 시각적 효과를 높ی겠다”는 연출 의도가 극적 긴장감을 살려나갔다.⁴¹ 는 등의 긍정적인 평을 얻었다.

9~10월에 국립오페라단은 모차르트 〈피가로의 결혼〉으로 제3회 서울오페라페스티벌에 참여했다. 박은성 지휘, 신경욱 연출에 데이비드 히긴스가 무대 및 의상디자인을 맡아 예술의전당 오페라극장에서 공연되었다. 주역 가수 중에는 피가로 역의 연광철과 강순원이 특히 극찬을 받았다. 그러나 연출과 무대에 대해서는 평가가 부정적이었다. “(…) 이 오페라의 아기자기한 감칠맛을 살리지 못한 것 같다. (…) 문을 열고 들락날락하는 것 외에는 이렇다 할 움직임이 없이, 가수들은 일렬로 앞을 보고서서 노래할 뿐이다.”⁴² 10월 말에는 제3차 ASEM 서울 개최 특별공연으로 이탈리아 작곡가 메노티에게 위촉한 〈시집가는 날〉이 국립극장 해오름극장 무대에 올랐다. 오영진의 〈맹진사댁 경사〉를 토대로 한 오페라였다.

2001년은 오페라계가 크게 활성화된 시기이기도 하지만, 질적인 발전이 양적인 팽창을 따라가지 못해 부작용과 우려도 많은 때였다. 〈라 트라비아타〉 〈사랑의 묘약〉 〈라 보엠〉 〈리골렛토〉 〈나비부인〉 〈마술피리〉 등 인기 레퍼토리들이 여러 단체에 의해 중복으로 공연되면서 공연의 질은 떨어지고 오페

라 관객의 분산 현상이 심화되었다. 현재도 지속되는 오페라계의 이런 병폐가 시작된 시기가 바로 이즈음이었다. 그런 중에 국립오페라단은 1월, ‘한일 교류공연’으로 도쿄 신 국립극장 중극장에서 이건용의 창작 오페라 <봄봄봄>을 공연했고, 일본 작곡가 다나카 킨의 창작 오페라 <호월전>도 이때 함께 공연되었다. 이 두 작품은 3월에 열린 제3회 서울국제소극장오페라축제 때 국립극장 달오름극장에서 한국 관객에게도 선보여 호평을 받았다.

2001년은 베르디 서거 100주기여서 민간 오페라단에서도 유난히 베르디 오페라 공연이 많았다. 이해 4월에 국립오페라단은 <라 트라비아타>를 예술의전당 오페라극장에서 공연했다. 김덕기가 지휘하는 부천필하모닉오케스트라가 연주를 맡았고, 박수길 단장이 연출을 맡았다. 이 프로덕션은 경기도 문화예술회관, 일산문화회관, 광주문화예술회관에서 순회공연을 가졌다. 이해에 특별히 주목받은 또 하나의 국립오페라단 공연은 4월 말 예술의전당 오페라극장 무대에 오른 베르디의 <시몬 보카네그라> 한국 초연이었다. 피에르 조르지오 모란디 지휘, 올리세 산티키 연출, 전기홍·우주호·김승철·김향란·이지연·카를로 벤트레·이현·김요한·변승욱·이연성 등이 출연한 이 공연은 “이것이 오페라다, 이것이 베르디다”⁴³ 라는 열정적인 찬사를 받았다.

43 오미환, 「시몬 보카네그라- 이것이 바로 베르디 오페라」, 『한국일보』, 2001.5.1.



[사진] 시몬 보카네그라 (2001.4) (제공: 국립오페라단)

2) 시즌제와 상근단원제의 도입

박수길 단장은 6년간 연임했고, 국립오페라단이 국립극장에서 이관된 어렵고 중요한 시기를 효율적으로 대처하며 여러 면에서 의미 있는 발전을 이루었다. 2002년에 국립오페라단 최초의 여성 단장으로 선임된 정은숙 단장은 주요 오페라 무대에서 기량을 입증해 온 소프라노 가수로서 국립오페라단에 새로운 활력을 불어넣었다. 4월에는 국립극장 해오름극장에서 현제명의 <춘향>(김덕기 지휘, 김효경 연출)을 공연했고, 월드컵 한국 개최를 기념해 6월에는 프로코피예프의 <전쟁과 평화>를 한국 초연으로 예술의전당 오페라극장 무대에 선보였다. 톨스토이 소설을 원작으로 한 이 오페라는 공연 시간 4시간 30분에 총 300여 명이 출연하는 대작이다. 국립오페라단은 여러 장면을 삭제한 2시간 30분 버전으로 공연했고 공연 취지도 바람직했으나, 너무 많은 출연자 때문에 무대가 산만했고 음악의 집중도도 크게 떨어졌다는 것이 일반적인 평가였다.

9월에는 박영근의 오페라 <고구려의 불꽃-동명성왕>을 예술의전당 오페라극장에서 공연했다. 그즈음 역사의 위인들을 소재로 한 여러 오페라 중 어느 작품도 성공하지 못했고, <동명성왕> 역시 관객과 평단의 관심과 호응을 받지 못했다. “위인전 같은 재미없는 창작 오페라는 관객의 외면을 받을 뿐이죠. 정말 세계가 공감할 수 있는 오페라를 국립오페라단의 레퍼토리로 만들도록 하겠습니다.”⁴⁴ 정은숙 단장은 국립오페라단이 3년간 공을 들였던 이 작품과 관련해 훗날 언론과의 인터뷰에서 이처럼 회고한 바 있다.

2002년 11월에 열린 국립오페라단 100회 정기공연은 임현정 지휘, 백의현 연출에 테너 이영화가 타미노 왕자로 출연해 깊은 인상을 남긴 <마술피리>였다. 2003년에는 윤이상의 오페라 <류통의 꿈>이 한국·독일·일본 공동 제작으로 도쿄 신국립극장 소극장과 국립극장 달오름극장, 그리고 통영국제음악제에서 공연되었다. 지휘자 정치용, 연출가 조태준, 유상훈·김진섭·박미자 등의 성악가가 참여했다.

4월에는 예술의전당 오페라극장에서 <투란도트>(조르지오 모란디 지휘,

44 국민일보 장지영 기자와의 인터뷰에서 정은숙 단장의 말, 『국민일보』, 2005.1.6.

울리세 산티키 연출)를 공연해 유럽 유수의 극장 프로덕션과 비교해도 뒤떨어지지 않는다는 찬사를 받았다. 10월에는 도니체티의 <사랑의 묘약>(최승한 지휘, 울리세 산티키 연출)을 제작해 이해에 개관한 대구 오페라하우스 무대에 올랐고, 상근단원제를 도입해 오미선·박현재·함석헌 등의 상근단원들에게 주역을 맡겼다. 위에서 언급한 <투란도트>와 <사랑의 묘약> 공연에 국립오페라단은 '2003~2004 시즌공연'이라는 타이틀을 걸었다. 이제까지의 정기공연 시스템 대신 시즌제 시스템을 도입한 것이며, 이 두 작품으로 "국립오페라단 역사상 최고의 흥행기록을 세우기도 하였다."⁴⁵ 이때부터 국립오페라단은 전성기를 맞이한다. 그뿐만 아니라 정은숙 단장 체제의 국립오페라단은 오페라 아카데미 스튜디오 연수 제도로 오페라 인재를 키우고, 오픈리허설 시스템으로 청소년들이 낮은 가격으로 오페라를 관람할 수 있게 했으며, 국립오페라합창단을 조직해 오페라 공연에 더욱 활력을 불어넣었다. 연간 공연 일정이 촘촘한 국립합창단이 국립오페라단 공연에 참여할 경우 음악적 수준은 보장되지만 리허설 시간이 부족해 완벽한 연습이 어렵다고 판단했던 것이다.

2004년에 국립오페라단은 통영국제음악제에서 윤이상의 <영혼의 사랑>을 공연했다. 1971년 독일 초연 뒤 33년 만에 성사된 한국 초연이었다. 작곡가의 고향 통영 시민들이 이날 초연에서 느낀 벅찬 감동, 그리고 타계한 스승 윤이상의 작품을 지휘한 김홍재의 감회 등을 언론은 생생하게 전했다.⁴⁶

10월에는 예술의전당 오페라극장에서 세계적인 지휘자 리카드로 프리차를 초청해 디터 케기 연출로 베르디의 <아이다>를 공연했다. 하스믹 파피안·아디나 아론·이화영·김남두·하석배·테아 데무리쉬빌리·이아경 등이 출연했고, 이 프로덕션은 의정부 예술의전당, 대구 오페라하우스, 고양 어울림극장 무대에도 올랐다.

3) 국립오페라단 전성기의 극장 화재

2005년 한 해 동안 우리나라에서 공연된 오페라는 약 200회에 달했고, 이

45 민경찬 외, 한국오페라 60주년 기념사업 추진위원회, 『한국오페라 10년사: 1998~2007』, 436쪽.

46 정상영, 「33년 걸렸다-윤이상 오페라 '영혼의 사랑' 첫 국내무대」, 『한겨레신문』, 2004.3.23.

47 민경찬 외, 한국오페라 60주년 기념사업 추진위원회, 『한국오페라 10년사: 1998~2007』, 437쪽.

48 유윤중, 「마탄의 사수-시원한 테너, 가슴 졸인 반주」, 『동아일보』, 2005.3.24.

헛수는 같은 장소의 연속 공연을 1회로 간주했을 때 나온 것이다.⁴⁷ 오페라의 저변이 이만큼 넓어지고 작품 제작이 활발했던 시기는 이전에 없었다. 러시아 마린스키 극장의 〈니벨룽의 반지〉 한국 초연이 이루어진 이해에 국립 오페라단은 자주 공연되지 않은 신선한 작품들을 무대에 올렸다. 정은숙 단장은 3년의 임기를 마치고 다시 연임되어 3월, 칼 마리아 폰 베버의 〈마탄의 사수〉를 공연했다. 볼프람 메링의 연출은 “‘우연’이 지상의 자잘한 사건들을 만들어내지만, ‘의지’는 이 모두를 통찰하고 있다는 흥미로운 상징 연출이었다”⁴⁸ 는 등의 호평을 받았다.

10월에 국립오페라단은 베르디의 〈나부코〉(리날도 조바니네티 지휘, 다니엘 브누앙 연출)를 공연했다. 구약성경 시대의 배경을 연출가는 과감하게 나치 시대의 게토로 바꿔놓고, 극의 모든 요소를 달라진 연출 콘셉트에 맞춰 재구성했는데, 이제까지 한국 오페라에서 흔히 볼 수 없었던 이런 치밀한 ‘레지테아티’ 연출은 관객과 평단의 찬사를 받았다.

국립오페라단은 2006년 10월에 임준희의 오페라 〈천생연분〉(정치용 지휘, 양정웅 연출)을 예술의전당 오페라극장에서 공연하여 호평을 받았다. 한국적인 개성과 색채를 음악과 무대를 통해 효과적으로 드러낸 공연이었다.



[사진] 보헤크 (2007.6) (출처: 국립오페라단)

2007년에 가장 주목받은 국립오페라단 공연은 ‘마이 넥스트 오페라’ 시리즈로 공연된 알반 베르크의 〈보체크〉였다. 양정웅의 연출력이 돋보인 이 프로덕션은 LG아트센터 무대에 올라 젊은 관객들에게도 큰 사랑을 받았다. 정치용의 지휘와 TIMF양상블의 연주 역시 현대 오페라 공연의 새로운 가능성을 확인해 주었다.

세계적인 지휘자 마우리치오 베니니가 지휘하고 올리케 산티키가 연출한 〈맥베드〉도 세련된 무대로 관객들의 인기를 끌었다.

2007년 국립오페라단의 송년 오페라 〈라 보엠〉 공연 중에 발생한 화재로 예술의전당 오페라극장 무대가 불에 타 1년 동안 사용할 수 없게 되었다. 정은숙 단장은 6년간 국립오페라단을 발전시킨 공이 인정되어 연임됐었으나 정권 교체와 함께 이루어진 문화단체 기관장들에 대한 사퇴 요구 및 화재사고에 대한 책임 등으로 결국 2008년 6월에 단장직을 사임했다. 예술의전당 오페라극장을 사용할 수 없게 되자 국립오페라단은 이해 4월 〈람메르무어의 루치아〉 공연을 오랜만에 국립극장 해오름극장에서 올렸다.

4) 연출가 단장 시대의 개막

유럽 오페라극장들과는 달리 우리나라에서는 국립오페라단 창단 이래 줄곧 단장 즉 예술감독을 성악가가 맡아왔다. 한국에 서양 오페라를 이식하고 발전시킨 주체가 성악인들이었기 때문이다. 그러나 정은숙 단장 사임 후 국립오페라단 역사상 처음으로 현역 오페라 연출가에게 단장직이 맡겨졌다. 신임 이소영 단장은 ‘MOM 프로젝트’라는 타이틀을 걸고, “돌보고 포용하는 어머니의 마음으로 오페라를 할 것”이라고 밝혔다. 이소영 단장 재임 기간 관객들은 “국립오페라단 프로덕션이라면 무조건 믿고 본다”는 신뢰를 보였으며, 정은숙 단장 재임 기간에 이어 오페라 장르의 인기는 최고로 상승했다. 그러나 임기 초부터 전임 정은숙 단장 시절 만들어진 국립오페라합창단을 해단하는 문제로 극심한 마찰이 있었고, 이 문제는 아직까지도 완전한 해결을 보지 못했다.

2008년 국립오페라단의 가장 인상적인 프로덕션은 리하르트 슈트라우스의 <살로메>였다. 이병욱이 지휘하는 TIMF양상블 및 엘렉톤의 연주와 카를로스 바그너의 연출로 LG아트센터 무대에 올랐다. 작품 선정도 과감했지만 연출가의 작품 해석이 특히 시선을 끌었다. “전복적 연출의 핵심은 주인공 살로메와 요한의 인물 설정에 있었다. 남자를 파멸로 이끄는 ‘팜프파탈’의 상징이던 살로메가 이번에는 처음으로 사랑을 알게 된 열여섯 살 순수한 소녀로 등장하고, 요한은 신의 사랑을 설파하면서도 인간의 사랑을 인정하지 않는 종교적 광신자로 설정되었다.”⁴⁹

49 이웅숙, 「탄탄함과 신선함
돋보인 현대오페라」, 『연합뉴스』,
2008.10.3.

2009년 국립오페라단 최고의 화제작은 파올로 바이오키 연출로 예술의전당 오페라극장 무대에 오른 벨리니의 <노르마>였다. 무대의 색감과 조명이 환상적인 아름다움을 연출했고, 데뷔 30년을 넘기고도 완벽한 성량과 테크닉으로 고난도의 타이틀 롤을 소화해낸 소프라노 김영미가 특히 화제였다. 음악평론가 유형중 역시 다음과 같은 평으로 <노르마>를 ‘2009년 최고의 오페라 공연’이라고 꼽았다. “국내 성악가들의 발견이라 할 만한 공연이었다. 노련한 김영미의 소리도 좋았지만, 유럽에서 주로 활동해 국내에는 생소했던 소프라노 박현주가 특히 눈부셨다. 그는 그 자체로 여주인공 노르마였다. 전설적인 노르마였던 마리아 칼라스의 영향도 얼핏 보였지만 그보다 여성적이면서도 자신만의 색깔이 있는 노르마를 만들어냈다. 무대 위 존재감이 기대 이상이었다.”⁵⁰

50 유형중, 「2009 문화동네 <5>
클래식」 중에서, 『중앙일보』,
2009.12.22.
(김호정 기자의 기사 중)

06 최근 10년간의 국립오페라단

1) 유럽 유수의 오페라극장과 비견할 공연 수준 상승

이소영 단장 취임 이후 국립오페라단의 공연 작품 수가 늘어나고 예산이 증액되자, 국가 지원을 거의 받지 못하는 민간 오페라단의 불만은 더욱 커졌다. 이에 따라 ‘제작 능력을 갖춘 민간 오페라단 지원 및 공연 활성화’를 목표로 대한민국오페라단연합회와 국립오페라단이 주최하는 ‘대한민국오페라페스티벌’이 시작되었다. 주최 측은 “페스티벌에 참여하는 모든 단체가 제작 노하우를 공유할 것이며, 단체 간의 경쟁을 지양하고 함께 화합하며 작업하도록 할 것”이라는 페스티벌의 지향점을 분명히 하며 이 페스티벌을 통해 한국 오페라계가 더욱 풍성해지고 다채로워질 것을 예고했다.

그러나 1회 페스티벌에서 이런 이상은 제대로 실현되지 못했다. 참여한 민간 오페라단 대부분이 〈카르멘〉 〈리골렛토〉 〈라 트라비아타〉 〈아이다〉 등 흥행의 성공이 보장된 익숙한 작품만을 공연했고, 제작 과정에 있어 단체 간의 협력은 거의 이루어지지 않았기 때문이다. 2011년 2회 페스티벌에서는 1회와는 다른 다양한 작품 선정이 눈에 띄었다. 벨리니의 〈청교도〉, 생상스의 〈삼손과 데릴라〉처럼 국내에서 접하기 어려운 작품들이 공연되었고, 국립오페라단은 바그너의 〈니벨룽의 반지〉를 어린이 눈높이에 맞춰 압축하고 개작한 〈지크프리트의 검〉을 공연해 호평을 받았다. 국립오페라단은 해마다 이 페스티벌에 참여해 전체적인 페스티벌의 수준을 높이는 데 기여했다.

페스티벌의 운영 방식은 비교적 공정하고 투명했다. 매년 오페라 분야의

전문가들을 심사위원으로 위촉해서 각 오페라단 프레젠테이션 심사 및 자료 심사를 통해 지원작 중 우수한 작품을 선정하게 했다. 페스티벌 기간에는 전문 평가위원과 관객평가위원의 평가를 종합해 다음 페스티벌에 반영했다. 대한민국 오페라페스티벌은 2019년 현재까지 10년간 꾸준히 지속되어 왔고, 도니체티의 〈안나 볼레나〉 등 이제까지 공연된 적이 없는 오페라사의 주요 작품 초연이 이루어지는 긍정적 성과도 있었다. 그러나 대부분의 공연은 국내에서 끊임 없이 공연된 레퍼토리의 반복이어서 아쉬움이 컸고, 이에 대한 비판도 많았다.

2010년에 국립오페라단 무대는 각별히 다채롭고 풍성했다. 1월에 한국 초연으로 무대에 올린 모차르트의 〈이도메네오〉는 정명훈이 지휘하는 서울시향이 연주를 맡아 화제가 되었고, 이소영 단장의 연출도 호평을 받았다. 임선혜·헬렌 권·김재형 등 해외에서 인정받는 한국 성악가들의 출연 또한 관심을 모았다. 3월에는 베르디의 〈맥베드〉를, 4월에는 도니체티의 〈람메르무어의 루치아〉를 공연하며 고성현·신영옥 등의 인기 성악가를 주역으로 내세웠다. 5월에는 역시 이소영 연출로 글루크의 〈오르페오와 에우리디체〉를 대한민국 오페라페스티벌에서 공연해 오페라 애호가들의 열광적인 반응을 끌어냈다. 가을 시즌에도 두 편의 한국 초연작이 오페라 애호가들을 열광하게 했다. 피테의 〈파우스트〉를 원작으로 한 이탈리아 작곡가 아리고 보이토의 〈메피스토펠레〉와 알반 베르크의 〈롤루〉였다.

이해에 국립오페라단은 창작 한국 오페라와 현대 오페라에도 큰 관심을 쏟았다. 이는 민간 오페라단이 예산 문제로 쉽게 도전하지 못하는 과제로, 국립오페라단이 택해야 할 바람직한 방향이었다. 1년 반의 창작과 수정 작업을 거쳐 이해 12월 16일 서울 예술의전당 토월극장에서 공식 초연된 황호준의 〈아랑〉이 대표적인 작품이다. 공식 초연 전에 이미 예술의전당 자유소극장, 명동예술극장, 국립극장에서 쇼케이스 형식의 40분 또는 60분 버전으로 선보인 이 작품이 긴장과 생동감 넘치는 90분 버전으로 완성돼 무대에 올랐다. 과거의 한국 창작 오페라 작품들과 비교했을 때 대본과 음악이 특히 자연스럽게 어우러진 점이 큰 찬사를 받았다.

작가 오은희는 오페라에 적합하지 않은 언어의 현실을 뒤집었다. 오히려
운율적으로 쓰면 돼 편했다고 대수롭지 않게 말했다. 그녀는 우리말의 좋
은 음절을 찾아 창작오페라 '아랑'의 진화에 녹여냈다. 작가의 이런 노력은
창작오페라의 어색함을 벗긴다. (...) 관객은 다소 지루할 수도 있을 오페
라 관람을 한국 전통장단에 사용되는 리듬의 호흡을 고려한 작가의 친절
함으로 음악에 취해 무대에 취해 견딘다.⁵¹

51 전성진, 「감춰진 인간의 욕망과
이중성, 창작오페라 '아랑」,
『프레시안』, 2010.12.20.

7월에는 프랑스 현대 작곡가 모리스 라벨의 오페라 <어린이와 마법>을 토
월극장에서 공연했다. 11월에는 독일의 젊은 여성 연출가 크리스티나 부스가
연출한 <롤루>의 한국 초연이 대히트였다. 프랑크 크라머가 지휘한 TIMF 앙
상블의 연주가 탁월했고, 박은주의 롤루와 사무엘 윤의 쉰 박사가 압권이었
다. 풍성했던 2010년을 국립오페라단은 <아듀 2010 갈라>로 화려하게 마무리
했다. 전반부는 2010년 공연한 작품들을 되돌아볼 수 있게 해준 감동의 하
이라이트, 그리고 후반부는 2011년에 국립오페라단이 공연할 작품들을 미리
보고 기대하게 만드는 예고편이었다.



[사진] 롤루 (2010.11) (출처: 국립오페라단)

2011년 1월, 국립오페라단은 2010년에 창단된 중국 국가대극원 오케스트라^{China NCPA Orchestra}와 합창단을 초청해 푸치니의 <투란도트>를 공연했다. 리신차 오가 지휘하고 첸신이가 연출을 맡은 본격 중국 프로덕션으로, 무대·의상·조명도 모두 중국의 크리에이티브 팀이 맡았다.

오페라계에서 이해 최고의 화제작은 단연 국립오페라단이 3월에 공연한 프랑스 작곡가 구노의 <파우스트>였다. 이소영 단장이 연출을 맡은 이 프로덕션에서는 무엇보다 로익 티에노의 무대가 객석을 압도했다.

국립오페라단의 인기 고공 행진은 4월에도 이어졌다. 지휘자 정명훈이 이끄는 서울시향, 연출가 마르코 간디니와 함께 베르디의 <시몬 보카네그라>를 무대에 올렸고, 바리톤 고성현이 타이틀 롤을 맡았다. 이 프로덕션에서도 무엇보다 이탈리아의 무대디자인이 무대에서 눈을 땔 수 없게 만들었다.

5월에 한국 초연으로 무대에 오른 프란시스 풀랑의 <카르멜회 수녀들의 대화>는 음악사의 주요 현대 오페라를 국내 관객에게 소개하려는 국립오페라단의 적극적인 의지를 보여준 또 하나의 소중한 성과였다. 티켓 판매의 어려움 때문에 민간 오페라단이 공연하기 어려운 현대 오페라를 소개하는 것은 국립오페라단의 당연한 의무지만, 특히 2010년과 2011년간에는 현대 오페라의 주요 작품이 풍성하게 초연되었다.

2) 행정적 정비에 치중한 시기

국립오페라 역사상 연간 가장 많은 작품 편수가 무대에 올랐고 가장 많은 작품의 한국 초연이 이루어진 시기가 이소영 단장 재임 기간이었다. 오페라 애호가들이 현재까지도 작품의 다양성과 공연 수준 면에서는 국립오페라단의 최전성기로 꼽는 임기 말에 연임이 거론되었으나 경력 및 예산 집행과 관련된 의혹 등이 불거지면서 연임에는 성공하지 못했다. 이 단장의 임기가 끝난 뒤 운영과 행정의 달인으로 꼽히는 김의준 단장이 2011년 하반기부터 예술감독을 맡게 되었다. 김의준 단장은 국립오페라단 조직의 재정비 및 화합, 그리고 예술의전당 오페라극장 화재로 인한 국립오페라단의 부채 청산에 큰 힘을 쏟았다.

2011년 10월 국립오페라단은 베르디의 <가면무도회>(마르코 발데리 지휘, 장수동 연출)를 무대에 올렸다. 2012년 4월에는 정명훈 지휘, 마르코 간디니 연출, 로익 티에노의 무대디자인으로 새롭게 제작된 아름다운 <라 보엠>이 관객에게 공개되었다. 무대 위 파리의 굴뚝들과 테너 강요셉의 로돌포 역이 깊은 인상을 남긴 이 프로덕션은 이해 5월에 중국 국가대극원, 12월에는 국립극장 달오름극장과 예술의전당 오페라극장에서 다른 캐스트로 공연되어 호평을 받았다.

6월에는 국립오페라단 창단 50주년을 기념해 예술의전당 오페라극장에서 <창작 오페라 갈라>가 열렸다. 제3회 대한민국오페라페스티벌의 국립오페라단 참여작이다. 박수길 국립오페라단 전 단장의 연출, 최승한·김덕기 지휘로 펼쳐진 이 공연에서는 장일남의 <왕자호동>, 공석준의 <결혼>, 현제명의 <춘향전>, 이영조의 <처용>, 이건용의 <봄봄>, 임준희의 <천생연분> 등이 하이라이트 중심으로 무대에 올라 국립오페라단에서 이제까지 공연한 우리 창작 오페라의 역사를 한눈에 조망할 수 있게 했다.

10월에는 세계적인 메조소프라노 케이트 올드리치가 타이틀 롤을 노래한 비제의 <카르멘>이 폴 에밀 푸르니가 연출한 새 프로덕션으로 무대에 올랐다. 다양한 상징을 사용한 새롭고 개성 있는 <카르멘>이었다. 이 프로덕션 역시 11월에 국립극장 해오름극장, 천안 예술의전당에서 재공연되었고, 이듬해 8월에는 부산문화회관에서도 공연이 열렸다.

2012년 국립오페라단 공연 가운데 최고의 인기 프로덕션은 요한 슈트라우스의 오페레타 <박쥐>였다. 이해 11월 말에 선보인 이 프로덕션에서는 지휘자 최희준이 코리안심포니오케스트라를 이끌고 스티븐 로리스가 연출을 맡아 화려하고 신나는 송년 파티 분위기로 관객을 끌어들이었다.

3) 베르디·바그너 탄생 200주년

셰익스피어 탄생 450주년(2013~2014년)

가. 베르디와 바그너 주요 공연

2013년은 19세기 오페라의 양대 산맥이라 불리는 베르디와 바그너의 탄생 200주년을 기념하는 해였다. 오페라의 종주국인 이탈리아 오페라를 대표하는 주세페 베르디, 그리고 독일어에 맞는 음악극 형식을 개발해 오페라의 기준을 바꾸어놓은 리하르트 바그너를 기리기 위해 전 세계 오페라극장이 2~3년 전부터 이 두 작곡가 작품의 새 프로덕션을 제작하느라 분주했다.

국립오페라단 역시 2013년 시즌을 베르디 최후의 걸작 <팔스타프>로 시작했다. 3월에 예술의전당 오페라극장 무대에 오른 이 현대적인 작품은 줄리안 코바체프가 지휘하는 코리안심포니오케스트라의 연주와 헬무트 로너의 연출로 공연되었다. 헤르베르트 무라우어의 아름답고 환상적인 무대는 라인하르트 트라우프의 조명으로 더욱 빛났다. 4월의 무대는 역시 베르디의 후기작인 <돈 카를로>였다. 이 프로덕션은 이해 10월에 대구국제오페라축제에서, 이듬해 5월에는 국립극장에서 재공연되었다.

6월에는 제 4회 대한민국오페라페스티벌이 개최되었고, 국립오페라단의 참여작은 이영조의 <처용>이었다. 정치용이 프라임필하모니오케스트라를 지휘했고, 연극연출가 양정웅이 연출을 맡은 이 프로덕션은 바그너 음악극을 연상시키는 깊이와 무게감으로 관객을 몰입시켰다.

2013년 국립오페라단 최고의 화제작은 바그너 최후의 역작 <파르지팔>이었다. 바이로이트에서 <탄호이저>를 연출한 프랑스 연출가 필립 아를로는 카스파 다비트 프리드리히의 <빙해^{*海}>를 모티프로 매혹적인 색감의 무대를 만들었다. 난해하고 무거운 이 작품을 처음 만나는 한국 관객들이 내용과 의미를 이해하기 쉽게 만든 친절한 무대였다. 코리안심포니오케스트라를 지휘한 독일 지휘자 로타 차그로셴은 바그너 음악의 깊이를 충분히 전달했다. 바그너 음악극 전용 극장인 독일 바이로이트 극장의 <파르지팔> 주역들인 베이스 연광철, 테너 크리스토퍼 벤트리스, 소프라노 이본 네프가 함께한 이 공연은 바이로이트 현지의 공연과 비교해도 수준이 처지지 않을 만큼 모든 면에서 탁월했다.

셰익스피어 탄생 450주년, 리하르트 슈트라우스 탄생 150주년을 기념하는 해였던 2014년을 국립오페라단은 모차르트의 <돈 조반니>로 출발했다. 희극

오페라에 남다른 감각을 지닌 연출가 정선영의 프로덕션으로, 모차르트 오페라의 규모에 적합한 도월극장에서 3월에 공연했다. 김의준 단장의 임기는 2014년 여름까지였으나 이 <돈 조반니>를 끝으로 김의준 단장은 국립오페라단을 떠났다. 김의준 단장의 조기 사임에 따라 국립오페라단은 이해 말까지 최영석 단장 직무대행 체제로 운영되었다. 그런 중에 국립오페라단은 2014년 4월 베르디 <라 트라비아타>의 새 프로덕션을 선보였다. 특히 무대의 화려함에 가려진 원작의 본질을 꿰뚫어 본 아흐노 베르나르의 연출이 돋보였다. 이 프로덕션은 2015년에 예술의전당 오페라극장에서 재공연되었고, 2016년에는 국립극장 해오름극장에서 공연되었다. 5월에 국립오페라단은 작곡가 임준희의 창작 오페라 <천생연분>(김덕기 지휘, 서재형 연출)을 예술의전당 오페라극장 무대에 올렸다. 2006년에 초연한 <천생연분>의 개정판이었다.



[사진] 파르지팔 (2013.10) (출처: 국립오페라단)

나. 셰익스피어 원작을 토대로 한 작품 공연

셰익스피어 탄생 450주년을 기념해 베르디·구노 등의 셰익스피어 오페라가 전 세계 오페라극장 무대에 오른 가운데, 국립오페라단도 셰익스피어 원작 오페라 두 편을 이해 가을에 연달아 새 프로덕션으로 예술의전당 오페라

극장 무대에 올랐다. 줄리안 코바체프 지휘, 일라이저 모신스키 연출로 10월에 공연한 구노의 <로미오와 줄리엣>은 2014년 국립오페라단 공연 중 가장 돋보인 새 프로덕션이었다. 단순하고 미니멀하지만 색상 대비가 뚜렷한 리처드 허드슨의 무대와 의상은 5막의 긴 작품 길이에든 관객의 시선을 쫓아 없이 무대에 고정시키는 효과를 발휘했다.

11월에는 역시 셰익스피어의 희곡 『오셀로』를 토대로 한 베르디의 오페라 <오텔로>가 스티븐 로리스 연출로 공연되었다. <박쥐>에서 탁월한 솜씨를 보여준 로리스 연출과 바리톤 고성현의 이아고 역 출연으로 화제가 되었던 공연이다. 바다의 폭풍우를 묘사하는 오케스트라의 맹공, 강렬한 합창, 그리고 무대디자이너 베누아 두가딘이 세운 ‘마텔로 타워(해안 방어용 원형 포탑)’의 위용이 관객을 압도했다. 베르디의 <오텔로>에서 흔히 기대할 수 있는 무대가 아니어서 참신했다.

2014년은 작곡가 리하르트 슈트라우스의 탄생 150주년이기도 했다. 국립오페라단 전년도 자문회의에서 슈트라우스의 국내 초연작을 공연해야 한다는 논의가 있었으나 적절한 작품 선정에 의견을 모으지 못해 무산되었고, 이에 대해 오페라 애호가들은 국립오페라단에 큰 아쉬움을 표했다. 이 해에 국내 오페라계에서는 유일하게 한국오페라단(단장 박기현)만이 슈트라우스의 오페라를 전막으로 공연했다. 2005년에 국립오페라단이 <살로메>를 공연한 이후 처음으로 이 작품에 도전한 것이다.

4) 예술감독 임명 시스템 문제 제기

가. 한예진 단장 사태가 남긴 과제

최초의 행정가 출신 단장이었던 김의준 단장은 인품과 행정력으로 국립오페라단 조직의 재정비를 성공적으로 해냈다. 그러나 임기를 마치기 전에 사임하게 되어 이후 약 10개월간 국립오페라단 단장직에 공백이 있었고, 2015년 초에 임명된 한예진 단장은 취임 후 두 달을 넘기지 못했다. 이른바 ‘한예진 단장 사태’였다.

40대 초반의 성악가 출신인 한예진 단장이 2015년 1월 임명됐을 때는 당시 내정 단계부터 같은 성악계가 ‘비상대책위원회’를 구성해 반발하는 진풍경이 벌어지기도 했다. 당시 야권 등 정치권까지 나서 “젊은 성악가가 임명된 배경에 권력 실세가 있다.”는 비판이 일었고, 한 단장은 결국 53일 만에 자진 사퇴했다.⁵²

52 안석, 「독이 든 성배, 국립오페라단장 잔혹사, 『서울신문』, 2019.5.26.

당시 비상대책위원회에서는 “오페라계에서는 이영조 작곡가가 임명되는 것으로 알고 있었는데 11월 말 위(청와대)에서 소프라노 한예진을 임명하라고 했다. 문체부 관계자도 “우리 손을 떠났다”고 말했다”며, 한 단장이 경험과 경력 면에서 단장 자격이 없고 오페라계에 공헌한 바도 없다고 강조했다.⁵³ 소위 청와대의 ‘낙하산 인사’와 문화체육관광부의 인사검증 시스템 등이 심각하게 지적되었던 이 사태는 한 단장의 사퇴로 일단락되었지만, 국립오페라단장직은 다시 공백으로 돌아갔다. 오페라계에서는 국립오페라단에 대한 우려의 목소리가 점점 커지고 있었다. 국민일보 장지영 기자는 다음과 같은 칼럼으로 국공립예술단체의 감독 임명 시스템을 근본적으로 숙고해 보게 했다.

53 전혜원, 「한예진 국립오페라단장, “이탈리아 작은 지역에서 활동… 제작 경험 없어”」, 『아시아투데이』, 2015.2.4.

파리오페라발레뿐만 아니라 구미의 국공립예술단체는 이번이 없는 한 후임 예술감독을 취임 2년~1년 반 전에 발표하고 1년 전부터 업무를 익히도록 하는 시스템을 갖추고 있다. 새로 오는 예술감독이 사전에 속속들이 파악해 취임 직후 장기계획까지 짤 수 있도록 하기 위해서다.

우리처럼 서양 공연예술 ‘이식’의 역사가 짧은 일본의 신국립극장도 4년 임기의 연극, 발레, 오페라 부문 예술감독이 연임되지 않을 경우 2년 전 차기 감독을 발표한 뒤 ‘예술참여’라는 직함으로 업무에 참여시키고 있다. 장수동 서울오페라양상블 예술감독은 “좋은 오페라를 제작하려면 대개 1~2년 전에는 연출가나 성악가를 캐스팅해야 하는 만큼 차기 감독이 일찌감치 업무에 참여하는 게 당연하다”며 “우리나라가 국립예술단체 예술감독을 미리 뽑지 않는다면 발전하기 어렵다”고 비판했다.⁵⁴

54 장지영, 「외국 국공립 예술감독 선임 사례」, 『국민일보』, 2015.3.16.

한예진 단장 사퇴로 인한 수장 공백 중에도 국립오페라단은 2015년 3월에 움베르토 조르다노의 〈안드레아 세니에〉로 화려하게 시즌을 열었다. 명 지휘자 다니엘레 칼레가리가 코리안심포니오케스트라를 이끈 이 프로덕션의 최고 화제는 이탈리아 연출가 스테파노 포다의 개성 넘치는 연출이었다. 연출, 무대디자인, 의상, 조명, 안무에 이르기까지 모든 분야를 혼자 담당하는 포다는 열정적이고 섬세한 작업 방식으로 국립오페라단과 국내 관객에게 깊은 인상을 남겼다.



[사진] 안드레아 세니에 (2015.3) (출처: 국립오페라단)

55 황장원,
「익살맞고 떠들썩한 터키풍 오페라」, 『주간동아』, 2015.4.27.
“통상적인 등장인물 외에 현대 의상을 입은 젊은 배우들을 추가로 투입한 부분은 시대를 초월한 공감을 지향했다는 면에서 긍정적이었지만, 배우들 연기가 다소 어색했고 뒤로 갈수록 배역이 모호해진 감도 없지 않았다. 또 아무리 정치적으로 민감한 시기라고는 하나, 터키 태수의 관용을 빛나게 하는 이유 중 핵심인 벨몬테 부친과의 악연 부분을 생략함으로써 극 자체의 설득력을 약화하고 말았다.”

최영석 직무대행 체제가 계속된 4월에 국립오페라단은 모차르트의 〈후궁으로부터의 도주〉를 토월극장 무대에 올렸다. 안드레아스 호츠가 프라임필 하모니오케스트라를 지휘한 이 공연에는 국립합창단이 참여했다. 유럽에서 활동하고 있는 한국 연출가 김요나의 연출에 대해서는 호불호가 갈렸다. 연출가가 자신의 철학을 담아 작품을 새로운 시각으로 해석했다는 점에서 의미 있는 연출이었으나, 새로운 해석에 대한 부정적인 견해도 많았다.⁵⁵

국립오페라단은 이해 6월에 제6회 대한민국오페라페스티벌 참여작으로

작곡가 박영근의 <주몽>을 공연했다. <주몽>은 2002년 국립오페라단의 위촉으로 박영근이 작곡한 <고구려의 불꽃-동명성왕>을 개작한 작품이다. 작품 선정과 관련해 반대 의견도 많았으나, ‘광복 70주년 기념’이라는 시기적 적합성 때문에 공연이 결정되었다. 대본과 음악에 많은 수정과 보완이 있어 초연작보다는 한결 개선된 <주몽>이었으나 역시 원작의 한계를 완전히 극복하기는 어려웠다. 그러나 재공연의 긍정적인 면을 부각한 평가도 더러 있었다.

나. 유럽에 뒤지지 않는 바그너 공연 수준의 향상

2015년 7월, 김학민 단장이 취임했다. 이소영 단장에 이어 연출가로서는 두 번째 단장이다. ‘국민 모두와 함께하는 국립오페라단’을 만들겠다는 포부를 밝히며 업무를 시작한 김단장은 가을 오페라 시즌이 시작된 10월에 비제의 <진주조개잡이> 한국 초연으로 첫 공연을 올렸다. 주세페 핀치가 프라임 필하모니오케스트라를 지휘하고 국립합창단이 출연한 이 공연은 장 루이 그린다의 연출과 함께 헤수스 레온, 나탈리 만프리노의 열연이 관객을 감동시킨 프로덕션이었다.

2015년 국립오페라단 최고의 화제작은 11월에 공연한 바그너의 <방황하는 네덜란드인>이었다. 1974년 5월, 국내 첫 바그너 오페라로 국립극장에서 공연한 지 41년 만에 독일어 원어 공연으로는 처음으로 국립오페라단이 예술의전당 오페라극장 무대에 올린 것이다. 이 작품의 원어 초연은 2012년 대구국제오페라축제에서 칼스루에 극장 프로덕션 초청 공연으로 이미 이뤄졌지만, 11월 18일 서울 공연은 독자적인 프로덕션으로 제작한 국내 첫 <방황하는 네덜란드인> 원어 공연이라는 의의가 있다. 2013년 국내 초연한 <파르지팔>의 놀라운 성공에 이어 국립오페라단의 바그너 공연 역량을 보여준 두 번째 작품이다. 해외 공연 스케줄이 빈틈없이 차 있어 국내 오페라 무대에 출연하기 어려웠던 세계적인 베이스 연광철이 2013년 <파르지팔>에 이어 다시 한번 국립오페라단 무대에 서서 오페라 애호가들의 갈증을 풀어준 공연이었

다. 랄프 바이커트 지휘, 스티븐 로리스 연출, 코리안심포니오케스트라와 국립합창단, 연광철, 유카 라질라이넨, 마누엘라 울, 김석철 등이 출연했다.

2016년 4월에 국립오페라단은 드보르자크의 <루살카>를 한국 초연으로 무대에 올렸다. 정치용이 코리아 쿵 오케스트라를 지휘했고 김학민 단장이 연출을 맡았으며, 서선영·이윤아·권재희·정주희 등이 출연했다. 물속 세계를 그린 박동우의 아름답고 환상적인 무대, 가수들의 가창력 등에 대해서는 긍정적 평가가 많았지만, 국내 관객에게는 다소 당혹스럽게 느껴졌다는 집단 성애의 표현 등 연출상의 문제점이 거론되었고, 원작 자체의 한계에 대한 의문도 제기되었다.

원작의 한계일까. 이런 시도에도 단조로운 구성을 극복하지는 못했다. 친숙한 인어공주 이야기가 색다르고 독특한 해석 없이 이어져 극이 흘러갈수록 긴장감과 흥미가 떨어졌다. 루살카와 왕자가 사랑에 빠지는 과정도 제대로 드러나지 않는다. 서로 감정을 주고받는 장면이 지나치게 짧다. 1막이 끝나갈 때 왕자가 등장하고, 2막으로 넘어가서는 곧바로 외국 공주에게 흔들린다. 루살카가 인간이 되지 못하는 슬픔과 배신의 아픔을 토로하는 장면은 잣고 길다.⁵⁶

56 김희경, 「오페라 '루살카', 뛰어난 영상미, 파격적 장면에도 스토리 긴장감 끝내 못 살렸다」, 『한국경제』, 2016.4.28.

5월에 아시아 초연으로 LG아트센터 무대에 오른 비발디의 <오를란도 핀토 파초>는 바로크 오페라 규모에 맞게 작은 무대를 택한 효과적인 작품으로, 관객의 반응 역시 대단히 긍정적인 프로덕션이었다. 로베르토 페라타가 카메라타 안티과 서울을 지휘해 비발디 음악의 전아함과 청량함을 전해주었고, 이탈리아의 젊은 연출가 파비오 체레사가 재기발랄하고 유머 감각이 살아 있는 연출을 보여주었다. 카운터테너 이동규 및 정시만의 가창, 발레리나 김주원의 깜짝 출연도 눈길을 끌었다.

2013년, 2015년에 바그너 공연으로 전석 매진에 가까운 흥행을 기록한 국립오페라단은 2016년에 바그너의 <로엔그린>으로 다시 한번 흥행 신화에 도

전했다. 그러나 13억 원의 예산을 들인 이 공연의 흥행 성적은 대단히 빈곤했다. 예산의 10분의 1에도 못 미치는 수입으로 국립오페라단의 방만한 경영이 질타를 받은 대표적인 공연이었다.⁵⁷ 이런 실패의 원인 중에는 바그너의 대작을 제대로 공연하기에는 준비 기간이 너무 짧았다는 국립오페라단 내부의 문제점도 있었지만, 2016년 9월 28일부터 본격적으로 시행된 ‘김영란법(부정청탁 및 금품 등 수수의 금지에 관한 법률)’의 영향도 컸다. 김영란법 이전에는 오페라 관람권을 대량으로 구입해 문화 접대로 활용하던 기업들이 김영란법 시행 이후 ‘고가 티켓 접대’를 더는 할 수 없게 되었고, 이와 함께 오페라 공연에 기업 협찬도 줄어들었으며 초대권 발행에도 많은 제한이 생겼다. 결과적으로 이전보다 객석점유율이 현저히 낮아졌고, 유료관객점유율은 더욱 낮아져 40퍼센트대로 떨어졌다. 예매가 늦으면 티켓을 못 구해 공연을 볼 수 없었던 과거 국립오페라단의 위상과는 상당한 거리가 생긴 셈이다.

1976년 국내 초연 이후 40년 만에 새롭게 선보인 <로엔그린>은 필립 오갱이 지휘하고 카를로스 바그너가 연출했다. 2016년에 바이로이트 페스티벌에 데뷔한 테너 김석철의 타이틀 롤과 여주인공 엘자 역을 노래한 소프라노 서

⁵⁷ 이승희·전정임, 한국오페라70년사 발간위원회, 『한국오페라 70년사』, 132쪽.



[사진] 로엔그린 (2016.11) (출처: 국립오페라단)

선영의 가창이 깊은 인상을 남겼다.

2017년 국립오페라단의 첫 공연은 레온카발로의 <팔리아치>와 푸치니의 <외투>를 묶은 4월의 ‘더블 빌’이었다. 두 오페라는 ‘베리스모(19세기 말~20세기 초 이탈리아 하층민의 현실을 보여준 자연주의에 가까운 사실주의) 오페라의 대표작’이라는 점 외에는 상호연관성이 없는 작품들이지만, 연출가 페데리코 그라치니는 원작의 배경을 바꿔 두 작품의 내용적 연결을 시도했다. <팔리아치>와 <외투>의 여주인공 넷다·조르젯타 역을 맡은 소프라노 임세경은 이 공연을 성공으로 이끈 최고의 주역이었다.

4월 후반에 국립오페라단은 또 하나의 대작을 무대에 올렸다. ‘세상에서 가장 지루한 오페라’라고 불리는 러시아 작곡가 무소르스키의 <보리스 고두노프>였다. 소재도 배경도 무겁고 어두운 작품이어서 오페라계의 우려가 컸으나 연출가 스테파노 포다는 이번에도 한국 관객을 실망시키지 않았다. 무대조명이 지나치게 어두웠다는 일부 관객의 불만을 제외하고는 모두 대만족이었다. 그러나 김학민 단장은 2018년 2월에 개최될 평창동계올림픽 성공을 기원하는 야외 오페라 공연 <동백꽃아가씨>(라 트라비아타)를 준비하던 2017년 7월에 돌연 사퇴를 선언했다. 향후 3년간 한국 창작 오페라 제작 지원 예산을 받아 새 오페라를 위촉할 계획을 세우던 중이었지만, 임기 1년을 남겨두고 단장직에서 물러나 교수직으로 돌아갔다.

5) 최초의 지휘자 단장 시대

가. 다시 수장 공백기로 회귀

김학민 단장이 사퇴한 2017년 7월부터 다음 윤호근 단장이 임명되어 업무를 시작한 2018년 3월까지 국립오페라단은 다시 8개월간 최선식 사무국장의 단장 대행 체제로 운영된다. 8월에 정구호 연출로 올림픽공원에서 <동백꽃아가씨>를 공연한 뒤 국립오페라단은 10월에 베르디의 <리골레토>를 예술의전당 오페라극장 무대에 올렸다. 현대적 무대와 함께 테너 정호윤의 연기력과 소프라노 캐슬린 김의 절창이 객석을 사로잡았다.

나. 한국오페라 70주년 기념의 해

2018년 3월, 긴 공백 끝에 국립오페라단의 새 예술감독이 임명되었다. 이 때까지 대부분의 단장이 성악가 출신이었고 연출가가 단장이 된 경우가 두 번이었다. 신임 윤호근 단장은 프랑크푸르트와 베를린에서 오래 활동해 온 지휘자 출신의 첫 예술감독이었다. 윤단장은 유럽에서 일반화되어 있는 오페라 드라마투르기를 임기 초부터 국립오페라단에 도입해 프로덕션과 관객 간의 원활한 소통을 도모했다. 국립오페라단은 새 예술감독을 맞이하고 얼마 지나지 않은 4월에 마스네의 <마농>을 예술의전당 오페라극장 무대에 올렸다. 마농 역의 루마니아 소프라노 크리스티나 파사로이우와 남자 주인공 데 그리외 역의 스페인 테너 이스마엘 요르디는 무대 위의 사건을 관객이 현실로 믿게 할 만큼 탁월한 연기 호흡을 과시하며 관객을 매혹했다. 코리안심포니오케스트라를 이끈 독일 지휘자 제바스티안 랑 레싱의 정확하고 유연한 지휘, 아름다운 무대와 화려한 의상, 세계적인 연출가 뱅상 부사르의 섬세하고 의미심장한 연출 또한 몰입도를 최고로 높였다.

그러나 국립오페라단이 연출가를 찾을 때 해당 작품을 최근에 연출한 적 있는 연출가를 골라 섭외한다는 점은 문제점으로 떠올랐다. 연출가들이 어떤 작품을 최근에 연출했을 경우, 자신이 연출한 프로덕션의 아이디어에서 완전히 자유로울 수 없기 때문에 국립오페라단에 온전히 새로운 연출 콘셉트를 제공하기 어렵다는 점이다.

5월에 국립오페라단은 한국 오페라 70주년 기념 <오페라 갈라>(정치용 지휘, 정선영 연출)를 개최했다. 창작 오페라 ‘천생연분’과 ‘리골레토’ ‘라 트라비아타’ ‘방황하는 네덜란드인’ 등의 하이라이트가 무대에서 펼쳐졌다. 6월에는 프란츠 레하르의 오페레타 <유쾌한 미망인>을 빈 출신의 지휘자 토마스 뢰스너, 벨기에 연출가 기 요스텐과 함께 LG아트센터 무대에 올렸다. 드레스덴에서 활동하는 오페레타 주역 가수 마네사 코이코에체아를 비롯해 소프라노 정주희, 바리톤 안갑성, 김종표가 주역으로 출연해 관객의 큰 호응을 이끌어냈다.

2018년 9월에는 벨기에의 젊은 지휘자 다비드 레일랑, 이탈리아의 젊은 연출가 니콜라 베를로파가 이탈리아와 한국의 젊은 성악가들과 함께 모차르트의 <코지 판 투테>를 예술의전당 오페라극장 무대에 올렸다. 눈을 사로잡는 경쾌하고 세련된 무대와 의상, 젊음의 열정이 넘치는 무대가 관객을 행복하게 했으나 첫날 공연 중 2막에서 무대가 제대로 작동하지 않는 사고가 있어 공연이 30분 이상 중단되었고, 무대 전환이 불가능해 주요 장면을 생략할 수밖에 없는 사태가 벌어졌다.



[사진] 헨젤과 그레텔 (2018.10) (출처: 국립오페라단)

<코지 판 투테>에 이어 10월에는 영엘베르트 훔퍼딩크의 <헨젤과 그레텔>이 공연되었다. 영국의 젊은 지휘자 피네건 다우니 디어, 독일의 노련한 연출가 크리스티안 파데, 그리고 다채로운 아이디어가 가득한 무대 및 의상 디자이너 알렉산더 린틀이 어린이를 위한 과자 집과 마녀의 동화 세계를 완성했다.

다. 3·1운동 및 대한민국 임시정부 수립 100주년 기념의 해

2019년은 3·1운동과 대한민국 임시정부 수립 100주년을 기념하는 해였다. 3월에 토월극장에서 모차르트의 <마술피리> 새 프로덕션을 크리스티안 파데 연출로 공연한 국립오페라단은 3.1운동이라는 역사적 사건의 의미를 되새기려는 의도로 스위스 독립운동을 소재로 한 로시니의 오페라 <윌리엄 텔>을 한국 초연으로 기획했다. 독일어권의 유명 여성 연출가인 베라 네미로바가 연출을 맡아 화제가 된 프로덕션이다. 전년도 <마농> 공연에서 호평을 받은 제바스티안 랑 레싱이 지휘봉을 잡았고, <유쾌한 미망인>에서 뛰어난 안무를 선보인 브루스 맥코믹이 안무를 맡았다. 휴식 시간 포함 거의 네 시간

에 달하는 긴 공연 시간에도 관객 대부분으로부터 “음악과 극이 긴장의 연속 이어서 지루한 줄 몰랐다”는 평을 받은 이 공연은 ‘이데일리 문화대상’ 상반기 추천작으로 뽑혔다.

“〈윌리엄 텔〉 초연은 한국 오페라사에서 기념비적인 일. 국립오페라단은 이번 대작 공연을 성공적으로 마침으로써 그 실력을 새삼 인정받는 계기를 만들었다”(이경선 바이올리니스트·서울대 음대 교수), “성악과 합창이 매우 좋았고, 일제강점기를 콘셉트로 독립운동과 광복을 극적으로 표현하며 몰입도 높여”(이성주 한국예술종합학교 음악원 교수), “현실감 높은 소재를 통해 관객과의 공감을 이끌어냈다. 음악적 완성도를 높인 연주자·연출자·지휘자 등 모든 요소가 단체의 역량을 업그레이드 했다.”(왕치선 음악평론가)⁵⁸

58 이윤정, 「이데일리 문화대상 추천작: 국립오페라단 윌리엄 텔」, 『이데일리』, 2019.7.25.

5월의 감동과 찬사에 이어 7월에는 또 한 편의 한국 초연작이 관객과 만났다. 독일 극작가 베르톨트 브레히트와 작곡가 쿠르트 바일의 역사적 협업으로 유명한 20세기 오페라 〈마하고니 도시의 번영과 몰락〉이다. 지휘자 다비드 레일랑이 코리안심포니오케스트라를 이끌었고 국립현대무용단 안성수 단장이 연출을 맡아 이제까지 상상하지 못했던 완전히 새로운 방식의 브레히트를 선보였다. 국립현대무용단의 시즌 무용수들이 대거 참여해 원작의 무거움은 빼고 위트와 유머 감각을 최대한 살렸다. 전 세계에서 〈마하고니 도시의 번영과 몰락〉 주역을 맡아온 독일 테너 미하엘 쾨니히, 그리고 한국 테너 국윤중이 남자 주인공으로 출연해 서로 다른 개성의 배역을 창조했다. 브레히트의 원작에 무게를 두고 관람한 관객들은 무용이 전면에서 나선 연출에 회의를 표하기도 했지만, 초심자 관객들과 무용 애호가들은 이 공연을 제대로 즐기며 크게 반겼다. 언론 리뷰도 호평 일색이었다.

이 역사적인 해의 정점을 찍은 작품은 최우정의 신작 〈1945〉였다. 이미 연극으로 공연되어 호평받은 극본을 토대로 배삼식 작가 자신이 오페라 대본

을 쓴 작품이다. 국립오페라단은 대극장, 중극장, 소극장용 신작 한국 오페라 세 편의 위촉을 위해 2018년에 심사위원단을 구성해 3차에 걸친 엄정한 심사 과정을 거쳤다. 심사에서 1위로 선정된 최우정은 작가 배삼식, 연출가 고선웅과 함께 이 작품을 준비했다. 전쟁이 끝나고 광복이 된 1945년, 만주 전제민 구제소를 거쳐 고향으로 돌아가는 사람들 속에서 주인공인 한국인 위안부와 일본인 위안부가 생존의 기회를 박탈당하는 이야기다.

최우정의 음악은 동요 ‘엄마야 누나야’를 비롯해 당대의 창가와 군가의 멜로디를 재가공해 삽입했고, 떡 만드는 장면에서 흥겨운 국악 장단의 리듬을 사용하는가 하면 마침내 기차가 도착했을 때 쿠프랭의 음악을 인용하는 등 시대와 문화권의 경계를 허무는 다채로운 시도로 가득했다. 그러나 그 모든 음악적 장치는 전혀 산만하지 않았고, 언어의 의미를 녹여낸 하나의 유기체로 살아 움직였다.

감각적인 시어에 탄탄하게 붙은 음악은 처음부터 끝까지 긴장과 밀도를 잃지 않았고 마치 비늘을 반짝이며 솟구쳐오르는 고기떼처럼 에너지가 넘쳤다. 작곡가 자신의 설명대로, 음악이 인물이나 상황을 묘사하는 방식이 아니라 음악의 구조 자체가 극이 된 것이다. 한국어 때문에 서양 현대음악을 입혔지만 어색함이 없었고 노랫말 하나하나가 너무도 자연스럽게 음악으로 전달되었다. 그리고 더는 말을 계속할 수 없는 순간에 음악이 대신 그 폭발하는 감정을 채웠다. 음악극의 본령에 도달하는 전율의 순간들이었다.⁵⁹

59 이용숙, 「한국오페라 신기원 연 '1945', 예술성과 대중성 다 잡았다」, 『연합뉴스』, 2019.9.28.

관객과 평단 모두는 한목소리로 가장 이상적인 한국 오페라의 탄생을 반겼고, 이 작품이 앞으로 국내외에서 자주 공연되어 많은 사람이 보게 되기를 바랐다.

〈마농〉〈윌리엄 텔〉〈1945〉 등 재직 중에 큰 호평을 받은 성공작들을 제작했지만, 윤호근 단장은 ‘채용비리’ 판정으로 해임되었다. 이와 관련해 언론은 임기를 채우지 못하고 자진 사퇴하거나 해임된 국립오페라단의 예술감독 사례들을 일제히 기사화하며 그 심각성을 지적했다.



[사진] 1945 (2019.9) (출처: 국립오페라단)

윤호근 단장이 해임되면 국립오페라단은 다시 한번 장기 공백 사태를 맞을 전망이다. 지난 10년간 국립오페라단을 이끈 수장 4명 중 3년 임기를 모두 채운 감독은 제8대 이소영 예술감독(2008년 7월~2011년 7월)뿐이다. 이 감독도 재직 당시 국립오페라합창단 해체 결정으로 논란을 빚었고, 허위경력 기재 의혹까지 있었다. 다른 감독들은 여타 이유로 경질되거나 자진사퇴 형식으로 자리를 떠났다. 제9대 김의준 감독(2011년 8월~2014년 3월), 한예진 감독(2015년 1~2월), 김학민 감독(2015년 8월~2017년 7월) 등이다.⁶⁰

윤호근 단장은 해임에 불복해 소송을 제기했고, 법원에서도 해임은 적절치 않다고 판단해 조정을 시도했으나 문체부와 윤호근 단장 양자가 다 조정안을 받아들이지 않아 조정은 결렬되었다. 문체부는 10월 1일에 박형식 단장을 국립오페라단 새 예술감독으로 임명했고, 국립오페라단은 2018년에 공연했던 <헨젤과 그레텔>을 12월에 재공연하면서 2019년을 마무리했다.

⁶⁰ 김시균, 「윤호근 국립오페라단장 '채용비리 의혹' 해임키로」, 『매일경제』, 2019.5.15.

07 맺음말: 국립오페라단의 과제와 비전

국립오페라단은 국립극장이 개관 70주년을 맞이하는 2020년에 재단법인 20주년을 맞이한다. 국립극장에서 이관해 독립한 후로 20년이 지났다. 이해를 기념해 국립오페라단은 다양한 공연을 준비하고 있다. 5월에는 대한민국 오페라페스티벌 참여작으로 예술의전당 오페라극장에서 〈2020 오페라 갈라〉를 공연하며, 같은 달에 명동예술극장에서 〈한국오페라 베스트 컬렉션〉이라는 타이틀의 공연을 예정하고 있다. 1962년에 국립오페라단이 역사적인 탄생을 경험한 국립극장, 즉 현재의 명동예술극장으로 되돌아가 과거를 회고하며 미래를 바라보는 의미 있는 공연을 마련하려는 의도다.

2019년 오페라 〈1945〉에 이어 중극장과 소극장의 신작 한국 오페라도 준비하고 있다. 2018년 심사에서 선발된 작곡가 나실인의 오페라 〈빨간 바지〉가 2020년 3월 국립극장 달오름극장에서 공연되며, 중극장인 CJ토월극장에서도 다른 한편의 신작이 공연될 예정이다.⁶¹ 이 밖에 국립오페라단은 4월에 푸치니의 〈서부의 아가씨〉 한국 초연, 6월에 마스네의 〈마농〉 재공연, 10월에 베토벤 탄생 250주년을 기념해 〈피델리오〉, 12월에 〈라 보엠〉 새 프로덕션을 기획하고 있다.

문화는 경제 논리에 지배될 수 없다는 비판과 우려 속에 국립오페라단이 재단법인으로 독립한 지도 20년이 지났다. 이 20년간 한국 오페라에서 가장 성장하고 발전한 분야는 연출이다. 전환이 거의 없는 미니멀한 무대와 조명 및 첨단 영상기술을 이용한 무대 변화가 현재 유럽 오페라 연출의 전형적인

61 코로나바이러스감염증-19 발생 사태로 〈빨간 바지〉는 공연이 잠정 연기되었으며, 〈서부의 아가씨〉는 취소되었다.

동향인데, 현재 한국 오페라 무대에서도 그런 유럽의 동향을 체험할 수 있게 되었다. 다만 연출, 무대디자인, 의상디자인, 조명디자인 등을 오페라 선진국의 인력으로부터 체계적으로 배울 수 있는 시스템과 교육 기회가 반드시 필요하다.

성악 분야는 오래전부터 우리 오페라의 강점이었지만, 최근 들어 유럽과 미주 오페라 무대에서 활약하는 한국 성악가가 점점 늘고 있다. 국립오페라단 공연에서도 오케스트라, 연출, 무대의 취약함을 성악적 완성도로 덮는 경우가 많다. 그러나 연출과 기술 분야의 인력을 성장시키는 일은 아직 큰 과제다.

오페라 전문 합창단이 없어 짧은 연습 기간 동안 합창이 완전히 만족스러운 수준에 도달할 수 없다는 점도 중요한 문제점이다. 그리고 가수와 합창단의 연기 훈련이 좀 더 철저하게 이루어져, 공연에서 완벽한 자연스러움을 느낄 수 있어야 할 것이다.

서양 오페라 420여 년의 역사를 돌아보면, 우리 오페라 70여 년의 역사는 대단히 짧다. 하지만 그 짧은 기간에 이룬 성과는 놀라울 정도다. 국립오페라단은 우수한 공연 제작을 통해 이 서양의 예술 장르를 우리나라에 이식하는데 크게 기여해 왔다. 그러나 이제는 문화 이식의 단계를 벗어나 우리가 창작한 오페라를 해외에 소개하고 우리의 독자적인 창작 역량을 인정받아야 할 시기다. 그러므로 무엇보다도 오페라에 맞는 좋은 대본을 쓸 수 있는 작가들을 양성하고 지원해 세계 무대에서 자신 있게 공연할 만한 신작 한국 오페라를 제작하는 일이 급선무다. 세계를 향한 국립오페라단 도약의 열쇠는 바로 전통과 현대를 조화시킨 우리 작품 창작에 있다.

국립오페라단의 단장이 바뀔 때마다 운영 시스템이 완전히 달라지고, 국립오페라단의 전통을 세워갈 수 있는 자료 축적이 제대로 이루어지지 않는다는 점은 대단히 안타깝다. 이제까지의 공연 기록과 비평을 정리하는 작업이 반드시 필요하리라고 본다.

마지막으로, 국립오페라단의 발전을 위한 문화체육관광부의 역할에 대해 언급하고자 한다. 문화 정책, 특히 오페라 장르가 속해 있는 공연예술 분야

의 정책 방향을 정하고 실현하는 문체부의 역할은 한국 오페라 발전에 대단히 중요하다. 그러나 우리나라처럼 오페라 관객이 적고 오페라 장르가 특정 소수 관객을 위한 예술 장르로 인식되는 상황에서는 문체부 인력 중 오페라에 조예가 있는 전문가의 존재 자체를 기대하기가 어렵다. 이처럼 장르 특성에 대한 지식이 부족한 문화부가 오페라 장르 발전에 이렇다 할 도움을 주지 못해 온 것이 우리나라의 오랜 현실이다. 지식의 부족은 어쩔 수 없다 하더라도, 국립오페라단이 국립 예술단체로 존재하는 한 이 단체의 개선과 발전을 위해 적극적인 관심을 가져주길 간곡히 바란다.

참고문헌

단행본

- 국립극장 편, 『국립극장 50년사』, 태학사, 2000.
 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 태학사, 2010.
 한국오페라 50주년 기념축제 추진위원회, 『한국오페라 50년사』, 세종출판사, 1998.
 한국오페라 60주년 기념사업 추진위원회, 『한국오페라 10년사: 1998~2007』, 한국오페라 60주년 기념사업 추진위원회, 2008.
 한국오페라70년사 발간위원회, 『한국오페라 70년사』, 리움아트앤컴퍼니, 2018.

잡지 및 간행물 등

- 『객석』, 1987.12.
 『객석』, 1989.12.
 『객석』, 1990.7.
 『객석』, 1991.10.
 『객석』, 1994.5.
 『객석』, 1997.5.
 『공간』, 1977.6.
 『극장예술』, 국립극장, 1979.5.
 『극장예술』, 국립극장, 1979.12.
 『극장예술』, 국립극장, 1981.12.
 『뿌리깊은 나무』, 1979.5.
 『문화예술』, 1992.12.
 『음악동아』, 1992.6.
 팽플릿 <바스피앙 군과 바스피엔 양·델루조 아저씨>(국립오페라단, 1996.5.4~9)
 『주간동아』, 2015.4.27.
 『경향신문』, 1962.4.15.
 『경향신문』, 1993.2.19.
 『국민일보』, 2015.3.16.
 『동아일보』, 1965.5.11.
 『동아일보』, 1973.11.10.
 『동아일보』, 1987.11.5.
 『동아일보』, 2005.3.24.
 『매일경제신문』, 2019.5.15.
 『서울신문』, 1983.11.
 『서울신문』, 2019.5.26.
 『서울음악신문』, 1948.1.31.
 『아시아투데이』, 2015.2.4.
 『연합뉴스』, 2008.10.3.
 『연합뉴스』, 2019.8.28.
 『이데일리』, 2019.7.25.
 『조선일보』, 1962.4.16.
 『중앙일보』, 2009.12.22.
 『프레시안』, 2010.12.20.
 『한겨레신문』, 2004.3.23.
 『한국경제신문』, 2000.6.13.
 『한국경제신문』, 2016.4.28.
 『한국일보』, 1958.10.21.
 『한국일보』, 1962.11.20.
 『한국일보』, 1964.11.1.
 『한국일보』, 1965.5.11.
 『한국일보』, 1983.10.28.
 『한국일보』, 1985.10.8.
 『한국일보』, 1986.10.24.
 『한국일보』, 1995.4.13.
 『한국일보』, 2000.10.10.
 『한국일보』, 2001.5.1.

국립발레단사

문애령
무용평론가

- 01 여는 말
- 02 국립무용단으로 활동한 초창기
- 03 국립발레단 창단과 전공 단체로서의 면모 갖추기
- 04 국제 교류 활성화와 발전기
- 05 세계적 수준의 레퍼토리 정착기
- 06 국제 무대의 창작을 선도하는 한국 국립발레단

01 여는 말

국립극장은 1950년 4월 29일 부민관(현 서울특별시의회)에 창설되었다. 한국전쟁기인 1952년 12월 15일에는 대구 문화회관을 인수해 개관했고, 1957년 6월 1일 서울 명동 국립극장(현 명동예술극장)으로 이관했다. 1962년 국립창극단, 국립무용단, 국립오페라단이 창단되면서 국립무용단사가 기록되기 시작했다. 1962년부터 대표적 무용가들이 국립무용단에 소속되어 활동했고, 발레 전공자들 역시 국립무용단을 통해 다수의 작품을 발표했다. 따라서 무용단사는 극장사보다 12년이 짧다.

국립발레단은 1973년에 무용단과 분리되었다. 1974년부터 전막 발레 공연을 통해 비로소 발레단의 면모를 갖췄고, 이후 괄목할 만한 성장을 지속했다. 그러던 2000년 2월 1일 국립발레단이 재단법인화되면서 예술의전당으로 이전했고, 국립극장 전속단체로서의 역사가 끝났다. 따라서 국립극장사 안에서 국립발레단을 다룰 수 있는 시기는 매우 짧다. 극장의 역사는 앞으로도 계속 쌓이겠지만 발레단의 역사는 2000년에서 정지된 양상으로 기존의 기록을 재확인해야 할 형편이다.

그러나 ‘국립발레단사’를 기술하는 입장에서는 활동 중인 발레단에 대한 언급을 중간에서 끊기 어렵고, 경제적·문화적 성장과 함께 2000년 이후의 활동상이 한층 화려하다는 사실을 고백하지 않을 수 없다. 따라서 국립극장이라는 건물과의 관계보다는 ‘국립 예술단체’로서의 태동과 발전상에 주목해야 한다고 생각한다. 이런 근거로 국립극장을 떠난 국립발레단의 활동상도 일

마간 균형감 있게 다루고자 한다.

국립발레단의 역사는 대략 다섯 단계로 구분해 정리할 수 있다. 국립무용단으로 활동한 시기, 발레 전공 단체로서의 면모 갖추기, 국제적 교류 활성화와 발전기, 세계적 수준의 레퍼토리 정착기, 국제 무대의 창작을 선도하는 현재로 구분한다면 비교적 명료할 것으로 생각한다. 특정 시대상, 인물들, 대표 작품에 초점을 두어 단계별 주제에 부합하는 내용을 도출하고자 하며, 이를 통해 국립발레단의 변천 과정을 제시할 수 있을 것으로 기대한다.

02 국립무용단으로 활동한 초창기

1) 국립무용단 창단 이전의 발레 전공자들

1946년 6월 8일 결성된 조선무용예술협회 조직도에 따르면⁰¹ 당시의 발레 전공자는 총 4인이다. 수석위원에 정지수, 조익환·한동인·진수방이 위원이 다. 이들 중 한동인은 '서울발레단' 창단⁰² 및 공연 활동을 통해 초대 국립무용단장 임성남을 배출했다. 임성남은 이렇게 회고했다. "1950년 6월 24일, 그동안의 고생과 노력의 결과로 드디어 나는 서울발레단의 일원으로 서울 부민관 무대에 서게 되었다. <인어공주>의 솔로와 파드되에 출연하게 된 것이다. 그러나 기쁨도 잠시, 다음 날 6월 25일에 한국전쟁 발발로 인해 공연이 중단되는 사태가 벌어졌다."⁰³ 정지수·조익환·한동인은 전쟁 전후로 월북 혹은 납북되었다고 하며, 진수방은 미국으로 이주해 현 발레계와 단절되었다. 전쟁기의 발레 활동은 이인범·송범·주리가 주도했다. 이인범은 한동인발레단원, 주리는 진수방의 제자다. 송범은 한동인에게 발레를 배웠다. 『국립극장 30년』에 이런 기록이 있다. "51년 5월 10일 송범·주리·이인범·김해송 등이 클래식 발레 <왕자와 백조>를 비롯 몇몇 소품을 마련하여 동아극장(부산)에서 공연을 가졌는데 이들은 53년 5월까지 어려운 환경 속에서 10여 차의 발표회를 열었다."⁰⁴

1956년에는 일본에서 돌아온 임성남도 발레단을 창단했다. 특히 임성남은 평론가들로부터 극찬을 받았다. "발레 본래의 가치인 기하학적^{幾何學的} 선미의 형식화, 구성적 대열의 형성, 그리고 안정스럽고 정확한 체켓티계의 정통적

⁰¹ 안제승, 국립극장 편, 『국립극장 30년』, 국립중앙극장, 1980, 382쪽.

⁰² 1946년 창단된 단체. '발레'는 당시의 표기법.

⁰³ 장광열 편, 『한국 발레의 선구자 임성남 발레 60년-하늘 높이 춤추며』, 한길출판문화, 2005, 23쪽.

⁰⁴ 안제승, 국립극장 편, 위의 책, 394쪽.

05 김경옥, 『임성남 제1회 발레공연을 보고』, 『조선일보』, 1950.6.21.

06 장광열 편, 『한국발레의 선구자 임성남 발레 60년-하늘 높이 춤추며』, 46쪽.

07 안제승, 『한국 신무용사』, 슬리문화사, 1984, 75쪽.

08 안제승, 국립극장 편, 『국립극장 30년』, 407쪽.

09 「국립무용단의 당면과제」, 『조선일보』, 1962.2.9.

발레 기교의 구사 등 일찍이 우리 무용사상 흔히 찾아볼 수 없었던 무용 예술을 보여주었다. (중략) 〈로맨틱 조곡〉 〈미뉴에트〉 〈흑과 백〉은 안무가 임성남씨의 무용적 천재성을 확인케 한 세계 수준의 작품이었다.”⁰⁵ 그러나 임성남의 회고는 국립단체의 필요성을 일깨운다. “적지 않은 관객이 객석을 채웠음에도 귀국 공연 후 나에게 주어진 것은 30만원이라는 결손이었다. 연구소 보증금을 찾아 빚을 갚고 마땅한 방도를 찾지 못한 나는 제자들에게는 미안하지만 연구소를 폐쇄시켰다. 조국에 와서 내 뜻을 이루지 못한 것에 실망한 나는 매일같이 한강에 가 소주를 마시며 되지도 않는 낚시로 소일하는 신세가 되고 말았다.”⁰⁶ 전쟁 이후 국립무용단 창단까지 짧게 존재한 발레단을 정리한 기록이 있다. “진수방의 ‘한국발레무용단(1954)’, 이인범의 ‘서울발레단(1955)’, 조광의 ‘조광발레단(1956)’, ‘아카데미발레단(1959)’, 임성남·송범·주리의 ‘한국발레단(1960)’이 있었으나 창단 공연이 바로 해단 공연으로 통했다.”⁰⁷

2) 국립무용단 창단과 임성남의 급부상

“국립무용단은 1962년 2월 6일 오후 2시, 중앙공보관(소공동 소재)에서 결단식을 가짐으로써 정식 발족을 보았다.”⁰⁸ 국립무용단(단장 임성남, 부단장 송범·김백봉)은 그러나 국비로 공연하는 조직 이상은 아니었던 것으로 보인다. 안제승에 의하면, 일정한 봉급이 없고, 단장은 임명제가 아닌 호선제며, 매일의 출퇴근은 요구하지 않았다. 연 2회의 정기공연을 국가 예산으로 보장하나 출연이 절대적인 의무는 아니었으며, 개인 연구소 운영과 타 단체 출연이 보장되었다.

특기할 사항은, 국립무용단 창단 공연에 임성남 발레단과 송범 코리아발레단이 총출연했다는 기록을 통해 송범은 당시 서양무용을 대표하는 부단장이었음을 알 수 있다. 당시의 신문에서도 이 사실을 확인할 수 있는데, “발레(외국무용)에 임성남·송범·진수방·주리·이인범 등 5명이요 한국무용은 김백봉·김문숙·권려성·조용자·정인방·강선영·김진걸·이월영 씨 등 8명이다.”⁰⁹ 같

은 기사에서 임성남은 “우리나라 고유한 한국무용의 전통을 보전 육성하는 문제와 기교상으로 얽은 발레를 세계 수준에까지 이끄는 이 두 가지 커다란 과제를 실현해야 한다. (중략) 발레가 질적·수적으로 뒤떨어져 있기 때문에 대작 중심 활동이 불가능하고, 인재가 있더라도 경제적 배경이 없어 어려운 처지다.”라고 말했다.

이후 발레 전공자 다섯 명 중 임성남·송범을 제외한 사람들이 점차 사라진다. 이인범에 관해서는 당시의 창단 공연에 참가했던, 전 국립발레단 지도위원 김성일의 증언이 있다. “이인범 씨가 공연을 계획하게 되는데, <프린스 타 무랑>을 했는데, 내가 알기에는 우리나라에서 발레를 오케스트라에 헌 게 그 게 처음이야. 해군 정훈음악대라고 있었어. 하루에 두 번 공연을 하는데, 공연할 때마다 출연료를 줘야 해, 사흘인가 나흘을 해가지고, 빛이 되가지고… (학부형들이) 아이들 고대로 놔두고 원장만 바꿨어. 임성남 씨로…”¹⁰

진수방에 관해서는 안제승의 기록이 있다. “국립무용단에 품었던 무용가들의 기대는 허무하게 무너져갔다. 진수방은 일찌감치 단념하고 63년 미국으로 건너가 그곳에 영주하고 말았고, 송범·임성남 등 안무의 특혜를 누릴 수 있었던 강선영·김문숙·김진걸·주리 등을 제외하고는 이인범·정인방·조

¹⁰ 김성일 구술채록, 국립예술자료원, 2009, 148~149쪽.



[사진] 백의 환상 (1962.3. 국립무용단 제1회 공연)

11 안제승, 『한국 신무용사』, 91쪽

12 “양씨는 장추화무용연구소 시절부터 15년이나 목은 단짝이다... 무려 20여 편에 달한 작품에서도 파트너가 되어 공연해 온 것이다. 지금도 연구소를 공동으로 경영할 정도로 사이좋은 단짝”, 『조선일보』, 1963.2.28.

13 안제승, 위의 책, 114쪽.

14 조선일보, 좌담회 「민속예술단 주유(周遊)천하」, 1972.12.24.

15 조선일보, 「무용, 활발했던 국제교류. 지도권 장악한 발레」, 1962.6.26.

16 안제승, 국립극장 편, 『국립극장 30년』, 430쪽.

용자까지도 자취를 감추고 말았다.”¹¹ 국립무용단 정기공연 안무를 여러 차례 맡았던 송범과 주리는 『조선일보』 ‘우리는 단짝’ 코너¹²에 소개될 정도였는데, 주리가 스페인 유학길에 오르고, 송범은 한국무용가로서의 입지를 강화하면서 임성남이 발레 전공자를 대표하는 인물로 부상한다.

3) 국립발레단 독립을 향한 행보

국립무용단 창단 조직이 발레(외국무용)와 한국무용으로 양분된 구도였기에 무용가들은 점차 자신의 전공 장르를 필수적으로 선택해야 했던 것으로 보인다. 특히 해외 공연을 위한 민속예술단에 합류한 무용가들은 한국무용 전공자로서의 입지를 더욱 공고히 했다. “세계민속예술제전에 초청받았으나 참가자 전부가 신무용 계열이라 ‘무용예술단’으로 불러야 한다는 건의에도 불구하고 당국이 끝내 ‘민속예술단’을 고집”¹³한 사실이나 “23개국을 4개월 간 순회한 공연으로 무용계에서는 송범이 연출, 한영숙(인간문화재)이 〈승무〉, 김문숙이 〈봄의 연가〉, 강선영이 〈무당춤〉을 담당했다.”¹⁴는 기록을 통해 전통예술과 인간문화재의 가치가 상승했음을 짐작하게 된다. 그러나 국립무용단 창단 당시에는 ‘한국무용’의 개념이 전통보다는 창작에 가까웠다. “민속무용과 혼동을 가져와 한국 전래의 춤을 추는 것이 한국무용이 아니냐는 등 얕은 수준을 면하지 못했었는데... 현대에 대한 창조적인 감각에 의해서 한국무용의 독특한 스타일이 이룩되어왔다.”¹⁵ 1962년의 이런 창작적 개념이 전통예술을 우대하는 사회 분위기에 힘입어 신무용, 현대무용 등의 명칭을 붙여 활동했던 무용가들이 한국무용가라는 타이틀을 사용하게 되었다고 설명할 수 있다.

한국무용가들의 잦은 해외 공연은 임성남의 독자적 활동을 수월하게 만들었다. 1970년 제12회 공연(6.3~7)에서 ‘국립발레단’ 명칭을 처음 사용하는 데, ‘국립극장 개관 20주년 국립발레단 특별공연’이 그것이다. 〈콘체르토 제1번 작품 11〉 〈예불〉 등 다섯 작품을 모두 임성남이 안무해 “어쨌든 사상 처음으로 국립발레단은 창단되었다.”¹⁶ 김학자·이운철·유정옥·김민희 등이 출

연했다. 1972년 6월 16~18일에 열린, 2년 만의 첫 무대에는 보다 확실하게 ‘국립발레단 제13회 공연’이란 제목을 붙였다. 임성남이 <공기의 정^{Les Sylphides}> 외에 네 편의 작품을 안무했고, 세 작품에 출연했다. <공기의 정>에서 남성 제1무용수, <발레학교>에서 발레교수, <오줌싸개의 향연>에서 수사마귀 역을 맡았다. 김창구 당시 극장장은 이때 “직업발레단의 확립이 시급하다는 것… 내년부터 사용하게 될 장춘단의 새 국립극장에서는 전문적인 무용수 양성기관의 설치도 준비 중”¹⁷ 이라며 발레단의 분리를 암시했다.

국립무용단과 발레단의 공식적 분리는 1973년 5월¹⁸, 장충동 이전은 8월 26일¹⁹ 이뤄졌다. 1974년 공연부터 국립발레단은 어려운 여건이지만 열정적인 자세로 단체의 위상을 높여갔다. 그러나 독립 이전까지의 공연 연보를 보면 사실 아쉬움이 많다. 국제 관례에 따르면, 고전발레 레퍼토리 확보 수준을 통해 한 발레단의 역량을 평가하기 때문이다. 이 기준을 적용하면, 1907년 작품을 무리해서 고전 범주에 넣더라도, 1972년에 공연한 <공기의 정(레실피드^{Les Sylphides})>이 유일한 작품인데, 그마저도 한동인이 1946년에 이미 한국 초연한 기록이 있다. 국립무용단 창단 이후 연속된 정기공연을 통해 다수의 창작 발레를 발표했다는 점, 고전적 발레를 추구했던 임성남이 국립무용단 초대 단장이었다는 점이 국립발레단 1962년 창단에 힘을 실어주는데, 긴 기간의 작은 성과가 그다지 자랑스럽지만은 않다.

17 국립발레단 제13회 공연 팸플릿.

18 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 태학사, 2010, 34쪽.

19 국립극장 편, 위의 책, 36쪽.

03 국립발레단 창단과 전공 단체로서의 면모 갖추기

1) 한국적 창작 발레

한국적 창작 발레는 국립발레단 창단 이전부터 한동인·진수방·주리 등이 시도했고, 현재도 그 정신은 변함없이 계승되고 있다. 국립발레단이 장충동 국립극장에서 연 첫 공연을 <지귀의 꿈>으로 선정한 사실만으로도 한국적 창작 발레에 대한 여망을 짐작할 수 있다. 1974년 4월 3일부터 7일까지 공연한 3막 5장 <지귀의 꿈>에 대해 김창구 당시 극장장은 “주체 의식을 가지고 모든 분야에서 ‘우리의 것’을 찾고자 하는 욕구가 점증하는 이때 발레만이 예외일 수는 없습니다.”²⁰ 라며 시대상을 묘사했다. 1980년대에는 특히 민족문화를 중시하는 사회 분위기가 강화되면서 한국적 창작 발레가 더욱 활성화되었다. <처용>(1981), <지귀의 꿈>(1982) 재연, <처용>(1983·1985) 재연, <배비장>(1984), <춘향의 사랑>(1986), <왕자호동>(1988), <고려애가>(1990) 등이 있었다. 그러나 1998년의 <바리>까지 포함해 레퍼토리로 전해진 작품은 없다. 임성남 역시 이 문제를 언급한 바 있다. “나는 한국적인 소재의 창작 발레 작업에도 관심을 가졌었다.··· <고려 애가> 공연 때는 슬픈 내용 때문인지 관객이 우는 것을 보고 성공했구나 하는 생각을 가졌었다. 그러나 지금까지 해 온 작품들에 대해서 개인적으로는 불만족이다.··· 아쉽게도 나 스스로 만족하고 자신 있게 추천할 수 있는 작품이 아직은 없다.”²¹

국립발레단의 고유한 역사를 입증할 만한 작품이 없다는 이러한 염려는 후대에도 반복되었다. 그에 따라 2009년 <왕자호동>(문병남 안무, 국수호 연

20 <지귀의 꿈> 팸플릿, 국립발레단, 1974.

21 장광열 편, 『하늘 높이 춤추며-한국발레의 선구자 임성남 발레 60년』, 55~56쪽.

출, 제롬 카플랑 의상디자인)이 재창작 초연되었고, 2011년과 2015년에 재연되었다. 이 대작은 모든 면에서 원작을 뛰어넘는 완성도를 지녔으나 원작과의 연계성이 전혀 없기 때문에 역사성을 강조할 만한 레퍼토리는 아니었다. 아드리엔 델라스^{Adrienne Dellas}가 1986년 초연한 유니버설발레단의 <심청>이 독자적 생존력을 자랑하고 있는 상황과 비교할 때, 국립발레단의 한국적 창작 발레는 여전히 실험 중이라고 하겠다.

2) 고전 전막 레퍼토리 확보

독립한 국립발레단은 고전 전막을 의욕적으로 확보해 가며 본격적인 발전기에 들어섰다. <지젤> <코펠리아> <백조의 호수> <호두까기인형> <신데렐라> 등 한국 발레의 진정한 개화기를 장식한 결과물들이 나왔다. 작품은 주로 일본 안무가들을 통해 연출되었는데, 임성남 초대 단장의 인맥 덕분이었다.

가. <지젤>

1975년 12월 10일, 큰 기대 속에 막을 올린 <지젤>은 국립발레단 최초의 전막 발레라는 역사적 의미를 지녔다. 극장장 김창구는 “한국 발레의 진정한 성장을 목표로 하는 본격적인 작업의 첫출발”로 가치를 부여했고, 안무자 임성남은 “국립발레단이 재편된 후 단 2년간의 성장으로 이룩되는 사실이라 할 때 놀라운 일이 아닐 수 없다.”²²는 소회를 밝혔다. <지젤>은 알브레히트를 사랑하던 시골 소녀 지젤이 실연의 충격으로 사망해 ‘윌리’가 되었다는 내용이다. 결혼식 전에 죽은 젊은 여인의 영혼인 윌리들이 밤마다 무덤에서 나와 지나가는 모든 남자들이 춤추다 죽도록 강요하는데, 알브레히트는 지젤의 도움으로 살아남는다. 지젤 역에 김학자·김명순, 알브레히트 역에 김성일·이상만, 힐라리온 역에 양문수·김종훈, 미르타 역에 지경자·김명희가 출연했다.

그러나 국제 관례를 지킬 수 없었던 작품 전수 방식에서는 큰 아쉬움을 남겼다. 주로 안무자의 기억을 통해서 전해지는 무형문화재의 특성상 발레는 경험자로부터의 전수가 필수적이다. 즉, 공연에 직접 참가한 공인된 안무가

²² <지젤> 팸플릿, 국립발레단, 1975.

23 김성일 구술채록,
국립예술자료원, 2009, 223쪽.

24 장소정·조윤라, 「한국의
〈지젤〉 전막 초연작에 대한 역사적
고찰」, 『무용역사기록학』 제49호,
2018, 117쪽.

25 안제승, 국립극장 편,
『국립극장 30년』, 1980, 445쪽.

26 위의 책

만이 작품을 무대에 올릴 수 있는 것이 관례이나 당시에는 그러지 않은 것 같다. 초연 알브레히트 역을 맡았던 김성일은 “이 양반이 불란서를 몇 개월 갔다 오더니… 그걸 찍어 왔어… 안무를 해놓고 그 담날 다시 바뀌. 집에 가서 보니 아니거든…”²³ “김학자와 김명순 역시 임성남은 항상 메모한 노트를 보고 안무했으며, 안무 초반에는 외국을 자주 왕래하면서 〈지젤〉을 관람한 기억을 바탕으로 안무를 하였으나, 안무 후반에는 비디오 영상을 참고했을 것이라고 추측했다.”²⁴ 1975년 초연 때는 또한 음악에도 문제가 있었다. “별 지장 없이 오케스트라 스코아가 구해질 것이라는 연단 아래 누장을 피우다가 끝내 전 악장을 마련하지 못한 채 상연할 수밖에 없게 한 관계자들의 안이한 태도”²⁵를 지적받았다. 1841년 파리에서 초연된 낭만발레 〈지젤〉은 각국 발레단의 가장 기본적인 레퍼토리인데, 무에서 유를 창조하듯 안무했을 당시의 상황이 연상된다. 그럼에도 불구하고 “한국 발레의 현주소를 의식한다면 〈지젤〉의 한국 초연은 성공적이었다고 단정 지을 수 있다.”²⁶는 평을 받았다.



[사진] 지젤 (1975.12)

낭만발레 <지젤>을 고전으로 칭하는 이유는 발레 사조의 특성에 있다. 낭만주의 이후에 프티파의 고전발레가 완성되었기 때문에 다른 예술과의 연계성을 위해, 혹은 전통을 통칭하는 의미로 낭만주의 시절의 작품을 고전으로 칭한다. 따라서 <라 실피드> <지젤>은 고전발레라는 큰 범주에 속한다. 현재 국립발레단은 2011년 이후로 파트리스 바르의 <지젤>을 공연하고 있다. 파트리스 바르는 파리 오페라 발레학교와 발레단의 정규과정을 거친 인물로 그의 버전은 마임을 활용한 섬세한 내용 묘사가 특징이다.

나. <코펠리아>

임성남의 스승 시마다 히로시(백성규)가 안무해 1976년 9월 1일 막을 올린 <코펠리아>는 국립발레단의 첫 초창 안무작이다. 1978년 4월, 3막만을 한번 더 공연한 이후로 중단되었는데, 2010년 국립발레단이 ‘해설이 있는 발레’에서 만든 60여 분 길이의 공연물과는 다른 3막 스펙터클이다. 1870년 프랑스에서 초연된 희극발레 <코펠리아>는 청년 프란츠가 인형 코펠리아에게 반해서 여자 친구 스와닐다를 속이지만 결국 그녀의 도움으로 구출되어 결혼하는 이야기다. 안무자 아르튀르 생-레옹과 스와닐다 역 주제피나 보차키가 초연 성공 후 몇 달 만에 사망한 비극적 일화로도 유명하다. “현재의 작품은 마리우스 프티파가 19세기 말 상트페테르부르크 황실 발레단에서 재연한 것으로, 스테파노프 무보법으로 기록되었다. 이 기록을 영국 로열발레의 전신인 빅-웰즈 발레 등지에서 사용했다.”²⁷

한국 초연 안무자 시마다 히로시는 연희전문 영문과 2년 수료, 에리아나 파브로바²⁸ 사사, 파리 오페라 발레단 객원(1965~1969) 경력을 지녔는데, 상하이 발레 뤼스 출신 고마키 마사히데의 공연물과 파리에서의 경험을 통해 <코펠리아>를 재연할 수 있었던 것으로 보인다. 고마키 마사히데는 “1940년대에 상하이 발레 뤼스(Shanghai Ballet Russe)에서 활약했고... <페트루슈카>에서 동양의 니진스키란 별명을 얻었다. 1946년 <백조의 호수> 일본 초연 이후 <세헤라자데> <페트루슈카> <코펠리아> <잠자는 미녀> <지젤>, 앤서니 튜더의 작품들

²⁷ <https://en.wikipedia.org/wiki/Coppélia>

²⁸ Elena Pavlova, “일본 발레의 어머니.” 현재의 조지아 트빌리시 태생, 1919년 가족과 함께 일본에 도착, <빈사의 백조>로 스타가 됨. 일본 가마쿠라 근처에 첫 고전발레 학원을 열었다. <<https://books.google.co.kr/books?isbn=0801467756>>

29 <https://bachtrack.com/tokyo-komaki-ballet-new-nation...>

30 <코펠리아> 팸플릿, 국립극장, 1976.

31 안제승, 국립극장 편, 『국립극장 30년』, 448~449쪽.

을 일본 초연했다.”²⁹

<코펠리아>는 연극에 가까운 마임과 각 나라 민속무용 스타일을 정확히 구분한 캐릭터 댄스 때문에 매우 어려운 작품이다. 캐릭터 댄스까지 배울 여력이 없었던 당시의 국립발레단에는 매우 힘든 도전이었을 것이다. “단 25일간의 극히 제한된 시간으로 이번 <코펠리아>를 상연키 위해 진지한 노력을 해준 단원 여러분의 열성”³⁰에 고마움을 표한 임성남 단장의 인사말처럼 훈련은 부족했지만 최선을 다했다는 의미의 평을 받았다. “1막에서의 차르다스라든가, 2막에서의 인형춤은 한두 가지 장면을 제외하고는 보기가 민망스러웠다. … 그러나 이런 단점과 어려움이 착잡하게 교차하는 가운데서도 관객들은 시종 경건했다. … 진지한 분위기가 무대로부터 끊임없이 전해왔기 때문이었다. 그것은 무용수의 마음이었고, 예도예의 숭고한 의지였던 것이다.”³¹ 스와닐다 역은 지경자·진수인, 프란츠 역은 이상만·김성일이 맡았고, 코펠리우스 역으로 임성남이 출연했다.



[사진] 코펠리아 (1976.9)

다. <백조의 호수>

발레의 대명사란 명칭에 걸맞게 한국인에게도 <백조의 호수>는 가장 친근한 작품이다. <백조의 호수> 한국 전막 초연은 1967년 동아일보사가 주최한 ‘아시아 발레제전’에서였다. 예그린악단장 박용구가 제안했고, 안무는 박용구와 친분이 두터운 고마키 마사히데가 맡았다. “<백조의 호수> 초연 공연을 하자… 동아일보하고 얘기를 한 거지요… 고마끼를 불러와야 되잖아요? 우리나라에 안무 역량이 있는 사람이 없으니까.”³² 강선영·김백봉·김천홍·박외선·홍정희 등 한국의 거의 모든 무용가가 운영위원인 거국적 행사였다. 고마키는 당시 일본에서도 독보적 인물이었던 것 같다. “고마키가 상하이에서 귀국하면서 가져온 <백조의 호수> 악보를 바탕으로 시마다 히로시(백성규)·하토리 치에코·아즈마 유사쿠·가이타니 야오코 등으로 이루어진 도쿄 발레단의 창단이 이루어졌다. 도쿄 발레단은 1946년 결성되었으나 내분 끝에 1950년 해산되었다.”³³ 1967년의 <백조의 호수> 한국 초연은 고마키 마사히데의 이런 연륜 덕에 대단한 기대와 찬사의 대상이었다. 당시 지그프리트 역을 맡았던 임성남이 10년 후 국립발레단에서 전막을 안무한 연계성을 생각하면 더욱 큰 가치를 지녔다. 그러나 안무자, 오데트·오딜 두 마리 백조, 여왕 등이 모두 외국인이란 점은 한국 단체에 의한 진정한 초연을 1977년으로 미루게 만드는데다.

국립발레단 제20회 정기공연 <백조의 호수>(1977.4.7~11)는 역사상 보기 드문 대성공을 거뒀다. 임성남은 프티파-이바노프 버전을 따랐으며, 변형을 가하지 않는 것이 관객을 위한 예의라고 인사말에서 밝혔다. 비록 오데트와 오딜을 한 사람이 연기할 정도의 탄탄한 기량적 배경을 아직 갖추지 못해 백조와 흑조를 박해련과 안승희가 나눠 맡기는 했지만, 당시의 관객에게는 최고의 무대였다. 장충동 국립극장의 장중합과 오케스트라 연주의 생동감, 그리고 백조의 가녀린 라인과 흑조의 힘찬 푸에테^{Fouettés}가 대비를 이뤄 기대치를 넘어선 연기를 펼쳤다. 그뿐만 아니라 객석점유율도 믿기 어려울 정도로 높았다. “로맨틱한 줄거리와 분위기의 이 <백조의 호수>는 개막 10일 전에 이

32 박용구 구술채록, 국립예술자료원, 2003, 300쪽.

33 장소정·조윤라, 「<백조의 호수> 국내 전막 초연작에 대한 역사적 고찰」, 『무용역사기록학』 제45호, 2017, 155쪽.

34 「〈백조의 호수〉 전례 없는 관객 동원」, 『조선일보』, 1977.4.22.

35 이순열, 『문예연감』 1977년도 판, 한국문화예술진흥원, 1978, 393쪽.

미 좌석권이 매진되었는데도 관객이 몰려들어 1회 1천 5백장의 좌석권 이외에 회당 5백장 이상의 입석권이 팔린 것으로 집계되었다.”³⁴ 그야말로 예술성과 대중성을 고루 갖춘 작품이었다. “국립극장 개관 이래 최대의 성황이라 할 만큼 흥행 면에서 큰 성과를 거두었다. 관객 동원의 기록이 반드시 질적인 수준을 반증하는 것은 아니라 하더라도 이렇듯 관객으로부터 호응을 받았다는 반가운 일이며...”³⁵라는 기록도 있다. 국립발레단은 현재 왕자가 로트바르트와 싸워 승리하는 유리 그리가로비치의 해피엔딩 버전을 공연하는데, 당시에는 자못 낭만적인 해석이었다. 오데트가 호수에 몸을 던지자 왕자 역시 그 뒤를 따른다. 왕자의 이런 진정한 사랑이 백조들을 마술에서 구했다는 결말이다. 박해련·안승희·김성일·김중훈·백의선·서차영·이민숙 등이 출연했다.



[사진] 백조의 호수 (1977.4)

라. 〈호두까기인형〉

1977년 12월 15일부터 19일까지 제21회 정기공연 〈호두까기인형〉 전 2막이 한국 초연되었다. 〈호두까기인형〉은 1892년 러시아에서 초연되었는데, 마리우스 프티파가 대본을 썼지만 곧 병에 걸려 실질적 안무는 레프 이바노프가 했다는 의견도 있다. 1919년 알렉산더 고르스키가 사탕요정과 기사를

없애고 그 춤을 클라라와 호두까기 왕자에게 배당하면서 어린이 배역이 어른으로 변했다. 1934년에는 바실리 바이노넨이 개작했고, 이 바이노넨 버전이 후대 작품에 영향을 주었다. 원작 『호프만의 이야기』에서는 주인공 이름이 마리 스탈바움이고, 그녀의 인형 이름이 클라라였다. 마리우스 프티파는 주인공을 마리 실버하우스로 불렀고, 바리시니코프 버전에서는 클라라 스탈바움이다. 국립발레단 초연 때는 클라라 스탈바움이었었는데, 현재는 마리로 부른다.

임성남은 〈호두까기인형〉 초연 인사말에서 “3년이란 짧은 기간에 발레의 전막 작품만 상연해 왔다는 것은 흔히 그 예를 찾아볼 수 없는 일이며, 발레단원들의 피눈물 나는 훈련과 노력, 그리고 국립극장의 강력한 지원이 없었더라면 불가능한 일이라고 하겠습니까. 이번에 안무를 맡은 아리마 고로^{有馬五郎} 씨는 본인과 구우^{舊友}이며, 현재 일본 발레계에서 가장 손꼽히는 안무가이며, 〈호두까기인형〉을 120회 이상이나 상연한 실력의 소유자입니다.”³⁶라고 했다. 아리마 고로는 1968년 결성된 도쿄시티발레의 공동 창단자 중 한 명으로, 그의 재안무작이 현재까지 레퍼토리에 올라 있다. 공연 당시에는 동경시립발레단 이사장으로 소개되었다.³⁷

〈호두까기인형〉 전막 초연은 “〈백조의 호수〉보다 훨씬 세련된 무대를 열어 주었고, 디베르티스망^{divertissement}에 있어서는 한결 좋은 구성을 보여주었다. … 무엇이 발레인가라는 기본개념조차 정립되지 않은 채 발레단이 있어왔고, 그런 상태에서 우리나라의 발레가 ‘세계수준’이라는 엄청난 평가까지 받기에 이르렀다. 그러나 이제 우리는 바야흐로 발레에 대한 올바른 인식에서부터 재출발해야 할 중대한 시점에 이르렀고, 1977년은 그런 계기를 마련해 주었다는 점에서 주요한 의의를 찾을 수도 있는 한 해였다.”³⁸는 평가를 받을 만한 〈백조의 호수〉와 〈호두까기인형〉이다.

이후 이 〈호두까기인형〉을 임성남이 계승해 1985년부터 퇴임 때까지 매년 공연했고, 김혜식·최태지 연출을 거쳐 2000년에 유리 그리고로비치 버전으로 바뀌었다. 2000년 연말에는 특히 〈호두까기인형〉을 통해 한국 발레의 세

36 〈호두까기인형〉 팸플릿, 국립발레단, 1977.

37 『동아일보』, 1977.12.14.

38 이순열, 『문예연감』 1977년도 판, 한국문화예술진흥원, 1978, 393쪽.

계적 수준을 공표했다. 국립발레단이 예술의전당에서 볼쇼이발레단 예술감독 출신 유리 그리고로비치 버전을, 유니버설발레단이 세종문화회관에서 키로프발레단 예술감독 출신 올레그 비노그라도프 버전을 각각 공연해 구소련의 발레 전통을 합법적으로 계승한 빛나는 무대로 감동을 주었다.

마. <신데렐라>

1978년 9월 22일부터 26일까지 한국 초연한 <신데렐라>는 임성남 단장과 활동을 함께 했던 이시다 다네오가 안무했다. 임성남은 “이시다 다네오 씨는 25년 전 일본에서 같이 발레를 했던 친우이며 일본 발레계에서 일급 무용가로 또 안무가로 활약하고 있는 분입니다.”³⁹라며 순수한 우정에 감사했다.

39 <신데렐라> 팸플릿, 국립극장, 1978.

프로코피예프 음악으로 안무한 <신데렐라>는 1945년 11월 21일 볼쇼이극장에서 갈리나 올라노바 주역으로 초연되었다. 1948년에는 런던 로열 오페라하우스에서 새들러스 웰즈 발레의 프레드릭 애슈턴이 새로운 버전을 초연했고, 1965년 개작된 작품이 현재에 전해졌다. 고전 스타일의 <신데렐라>가 크게 러시아와 영국 계보로 나뉜다는 의미인데, 이시다 다네오의 작품에 대한 설명은 없다. 도쿄시티발레단 창단에 참여한 그의 경력으로 미루어 고마키 마사히데의 영향력을 생각해 볼 수 있겠다.

신데렐라役に 지경자·김명순, 왕자役に 민병수·백의선, 어머니役に 강숙현, 자매役に 진수인·최미리, 아버지役に 신호용이 출연했다. “민병수·백의선이 기대 이상의 호연을 보여주었고... 김학자의 ‘마술선녀’ 역과 ‘폴란드 춤에서의 안승희의 존재가 돋보여 인상적이었는데...”⁴⁰라는 평을 받았다. 반면, “구라과 발레를 받아들인다면서 일본인만 불러오는 것은 마치 문학에 있어서 외국 작품을 직접 번역하지 않고 일본말로 번역된 것을 중역하는 것과 같지 않으나”⁴¹는 지적도 있었다. 같은 해 5월 세종문화회관 개관 기념공연에서 영국 로열발레단이 <백조의 호수> <마농> 등으로 충격적인 감동을 남긴 이후라 유럽 안무가의 작품을 더욱 기대했던 것 같다. 국립발레단은 현재 고전 스타일의 <신데렐라>는 공연하지 않고 있다.

40 안제승, 국립극장 편, 『국립극장 30년』, 456쪽.

41 박용규, 『문예연감』 1977년도 판, 한국문화예술진흥원, 1978, 342쪽; 이순열, 월간 『춤』 1978.12, 재인용.



[사진] 신데렐라 (1978.9)

3) 유럽 안무가 프레드 마르티니 초청

1979년, 국립발레단 제25회 정기공연(11.30~12.4)은 대단한 반향을 불러 일으켰다. 임성남 단장은 “한국문화예술진흥원의 해외 예술가 초청사업의 일환으로 오스트리아의 안무가 프레드 마르티니^{Fred Marteny} 씨를 독일문화원의 적극적인 지원 아래 맞이해서 <사계> <작품 9번> <콜롬> 등 3개 작품을 선보이게 된 획기적 기획⁴²을 강조했다. 프레드 마르티니(1931~2010)는 프라하 태생으로 프랑스와 독일, 오스트리아 등지에서 발레 감독으로 일했다. “20년간 발레 마스터와 안무가로 유럽 발레 무대에서 활약하고 있으며… 현재는 프랑스 로랑 뷔띠 발레단 안무가 겸 발레 마스터로 있다.”⁴³ 그의 나이 40대 후반에 국립발레단에 초청되었으니 열정과 원숙미를 고루 지닌 시기였다고 하겠다.

발레 음악으로 작곡된 알렉산더 글라주노프의 <사계>는 1900년 마리우스 프티파 안무로 마린스키극장에서 초연되었다. 1965년 <사계>를 안무한 프레드 마르티니는 이 음악을 계절별 2인무와 군무로 구분해 안무했고, 여왕을 두었다. 여왕役に 진수인, 겨울에 안승희·이득효·양문수(남자 역 교대), 봄

⁴² 제25회 정기공연 팸플릿, 국립발레단, 1979.

⁴³ 위의 글.

에 지경자·김성일, 여름에 김명순·백의선, 가을에 이민숙·박일규·허경자·신호웅(키플 교대)이 출연했다. 고트프리트 폰 아이넨의 〈작품 9번〉은 1948년 발표된 관현악곡으로 마르티니 안무는 1975년 오스트리아에서 초연되었다. 세 개의 파트로 구성되었는데, 이민숙·김혜영·백의선이 제1파트, 지경자·진수인·김성일이 제2파트, 김명순·허경자·박일규가 제3파트에 출연(세 파트 모두 여성 교대)했다.

프란시스 버트의 〈골렘〉은 1959년 처음 작곡된 발레 음악으로, 골렘은 유대교 신화에 등장하는 사람의 형상을 한 존재다. 프레드 마르티니의 〈골렘〉(1965)은 중세 어느 유대인 거리가 배경이다. 라헬과 찬노프가 달빛 아래서 춤추면 유대인들이 합세한다. 다른 편 군중이 유대인을 추방하고 죽이라는 구호를 외치며 다가온다. 데보라가 랍비에게 골렘을 깨우라고 종용하고, 생명력을 얻은 골렘은 잡혀간 라헬을 찾기 위해 성벽을 부수고 그녀를 구한다. 찬노프가 라헬에게 사랑을 고백하지만 골렘은 라헬을 안고 춤춘다. 랍비가 골렘으로부터 샘(전지전능한 신)을 떼어내는 과정에서 라헬이 질식해 죽고, 결국 골렘도 죽는다. 라헬役に 진수인·지경자, 골렘役に 박일규, 찬노프役に 신호웅·이득효, 랍비役に 김성일이 출연했다.

“1979년을 마무리 짓는, 그리고 희망의 1980년대를 맞는 멋진 선물을 국립발레단은 우리에게 선사했다. 확실히 국립발레단은 그들 나름의 저력을 가지고 있었다. 그런데 왜? 그들은 그 저력을 좀 더 일찌감치 발동하지 못했던가?... 이번 공연이 그 목적을 단원들의 질적 향상, 외국 발레의 흐름이나 동향 파악, 관객들의 흥미도 제고와 인식 개선 등에 둔 것이라면 그 기대는 모두 성공적으로 이루어졌다고 볼 수 있다.”⁴⁴는 호평을 받았다. 서양 안무가를 처음 대면한 국립발레단원들은 강도 높은 훈련을 버거워하기도 했지만 유럽의 동시대 창작 발레를 경험하는 신세계를 경험했다. 관객 역시 새로운 안무 스타일을 소화해 낸 국립발레단의 변화된 모습을 확실히 구별했다. 기교의 다양성, 구성의 논리성, 명확한 표현성으로 창작품의 매력을 각인시킨 무대였다.

44 안제승, 국립극장 편, 『국립극장 30년』, 464쪽



[사진] 콜렙 (1979.11)

프레드 마르티니는 1980년 5월 16일부터 20일까지 공연된 <로미오와 줄리엣>으로 다시 한번 주목받았다. 임성남 단장은 외국 안무가에게 당당할 수 없는 당시의 작업 환경 때문인 듯 불편한 심기를 드러냈다. “국립극장 전속의 국립발레단이 있는데도 양성 기관인 발레학교가 없다는 것은 커다란 모순일 뿐 아니라 종래와 같은 방법으로는 절대로 국제적 수준의 발레무용수가 나오기 어렵다는 것입니다.··· 국립발레단이 예산 부족으로 지방공연을 가지 못하고 있는데 스폰서들은 문화교류라는 명목으로 갖가지 외국무용단을 불러 흥행을 하고 있는 현실이며, 이같이 절박한 당면문제를 수없이 호소해 왔지만 도시 마이동풍입니다.··· 예술의 한 분야가 더 크게 발전 못해 나간다면 종사하는 예술가의 책임도 있지만 어느 부분만큼은 마땅히 사회도 책임을 져야 한다는 것입니다.”⁴⁵ 라고 했다. 제26회 정기공연이자 국립극장 30주년 기념 공연 <로미오와 줄리엣>은 제25회 공연의 성과를 본 국립극장 측의 청탁으로 이뤄졌다. 프레드 마르티니는 인사말을 통해 1979년 공연 직후에 자신의 <로미오와 줄리엣>을 한국 초연하기로 합의했다고 밝혔다. 프로코피예프 음악에 백의선·김명순이 주역, 머큐쇼 역 이득효, 벤볼리오 역 김

45 <로미오와 줄리엣> 팸플릿, 국립발레단, 1980

46 「로미오와 줄리엣
국립발레 정기공연」, 『동아일보』
1980.5.16.

47 이순열, 『문예연감』 1979년도
판, 한국문화예술진흥원, 1980,
303쪽

중훈, 티발트 역 박일규 등이 출연했다. “한국에선 처음으로 선보이는 이번 무대를 위해 4개월간 하루 5시간씩 맹연습을 쌓아온 두 주역 김명순(줄리엣)과 백의선(로미오)은 그 어렵다는 발코니의 2인무도 무난히 선보일 수 있게 됐다며 자신감에 넘쳐 있다.”⁴⁶고 홍보했다. 그러나 안무자가 3월 1일부터 4월 20일까지 도쿄에 체류할 선계약이 있었던 때문인지, 혹은 이 작품이 원래 까다로운 때문인지 <로미오와 줄리엣>은 전년도의 충격적인 분위기를 재현하지는 못했다. 하지만 프레드 마르티니 초청 안무는 “우리나라 발레사상 가장 획기적인 사건이라 할 만한 일이었다. 그가 어떤 업적을 남기고 가느냐 하는 것도 중요하지만 우리 발레계에 무엇이 필요한가를 이제 인식하기 시작한 소치로 생각되기 때문이며, 이것을 기점으로 해서 발레 발전의 가능성이 생겨났기 때문이다.”⁴⁷라는 의미심장한 결론을 도출해 냈다.

04 국제 교류 활성화와 발전기

1) 로이 토비아스 초청 안무

프레드 마르티니가 남긴 충격의 여파인 듯 1981년 <국립발레단 제29회 정기공연>(10.16~20)에는 로이 토비아스의 세 작품이 올랐다. 로이 토비아스^{Roy Tobias·1927~2006}는 “필라델피아에서 독일계 아버지와 영국인 어머니 사이에서 태어났다. 정식 발레 입문은 16살 때인 1944년. 아메리칸 발레 시어터 최연소 단원으로 첫발을 디뎠다.··· 60년대에는 모리 발레단, 타니 발레단, 벨아르 발레단 등 일본 발레계에서 발레 교사 겸 안무가로 일했다.”⁴⁸ 1981년 당시에도 일본 도쿄에서 활동하고 있었다. 그는 이후 유니버설발레단과 서울발레시어터 예술감독을 지냈고, 한국으로 귀화했다. 임성남은 “새로운 분위기와 외국 발레 흐름에 접함으로써 단원들의 자질 향상에 도움을 주고, 나아가서는 작품을 통해 관객에게 다른 면모의 무대를 보여드리기 위해서입니다.··· 단원 중에는 외국에 가는 사람, 그리고 군에 입대하는 남성 무용수 등으로 결원이 생겨서 공연 때는 큰 지장을 갖게 됩니다.”⁴⁹라고 당시의 분위기를 설명했다. 단원들의 해외 연수가 본격화한 시기임을 짐작할 수 있다.

제29회 정기공연 작품은 김명순·김성일·임아유미·백의선이 교체 주역한 ‘비단우리’, 김옥선·신효용·김경희·이득효가 교체 주역한 ‘어린이의 유희’, 임아유미·백의선·박해련·김성일이 교체 주역한 브람스의 ‘세레나데’였다. 로이 토비아스는 각 작품에 대해 이렇게 설명했다. “차이콥스키의 모음곡 제4번은 모차르트의 여러 개 소품을 관현악곡으로 편곡한 것으로, 차이콥스키

48 「로이 토비아스의 삶」 『조선일보』, 1997.7.14.

49 <제29회 정기공연> 팸플릿.

자신이 ‘모차르티아나’라는 제목을 붙였습니다. 그리고 이번 무대 구성에 맞게 우리가 붙인 제목 ‘비단우리^{The Silken Pavilion}’는 공연의 세트·디자인에서 암시 받은 것입니다. ‘어린이의 유희^{Jeux d’Enpants}’에는 할리퀸(어릿광대)과 콜럼바인(할리퀸의 아내), 장군, 왕과 왕비 등이 등장합니다. 이 작품은 일종의 어린이 환상극이라 할 수 있습니다. 브람스의 ‘세레나데’는 시기적으로는 고전주의 작품이지만 내용적으로는 다분히 낭만주의적인 작품입니다.”⁵⁰ 로이 토비아스의 작품은 기교가 섬세하고, 어떤 분위기건 지나친 감정을 요구하지 않는다. 자극적이지 않은 순수성이 생경했을 수도 있었을 것이다.

50 <제29회 정기공연> 팸플릿.

2) 지도위원 김학자의 해외 연수와 ‘망령들의 왕궁’

제36회 정기공연 <고전·창작발레 모음>은 ‘상설무대’로 불린 소극장 공연이었다. 김학자의 ‘라 바야데르’ 3막 ‘그늘진 궁전(망령들의 왕궁)’, 김명순의 ‘집시’, 김성일의 ‘매직 칼라’, 임성남의 ‘백조의 호수’ 2막을 1983년 9월 1~2일과 7~8일에 국립극장 소극장에서 공연했다. 이 중 김학자의 작품에 초점을 두는 것은 그녀의 해외 연수와 이 한국 초연작에 인과관계가 있다고 생각하기 때문이다. 김학자는 1979년 12월 27일부터 뉴욕 아메리칸 발레 시어터 학교^{New York American Ballet Theatre School}에서 첫 외국 연수를 경험한다. 한국문화예술진흥원의 해외파견 대상자로 선정된 그녀의 경험은 동시대 전공자들의 그것과 함께 한국 발레 발전의 또 다른 원천이 되었다. “얼마나 아다지오를 오래 하고, 변화무쌍하게 하고, 어디에 힘주고 하느냐 이런 거에 차이가 있고… 수준이 훨씬 높다 생각을 했죠… 부끄럽고 창피하고 속상하고 더 빨리 왔으면 얼마나 좋았을까…”⁵¹라고 회고했다. 당시 국립발레단 지도위원이던 김학자는 귀국 후 단원들에게 자신의 경험을 꼼꼼하게 주입했고, 그 결과물이 곧 ‘망령들의 왕궁’이었다고 본다.

51 김학자 구술체록, 국립예술자료원, 2011, 103쪽·109쪽.

김학자는 “전체가 흐름을 같이하는 앙상블의 묘를 살려야 하는 작품이다.… 아라베스크 라인에 자신이 있게 되어 기틀이 잡혔을 때 도전해볼 만한 작품인 것이다.… 그동안 많은 발전을 한 단원들이 아름다운 장면을 펼쳐 보

이게 됨을 자랑스럽게 생각한다.”⁵²고 말했다. 하지만 출연자 명단에는 바야데르 역과 솔로르 역이 없다. 세 개의 베리에이션을 권안숙·김복선·전미연이 각각 춤춘 기록만 있다. 비록 주역 파트가 빠졌지만 고전주의적 기교 연기를 향한 열망이 느껴진다. 김학자 이후 많은 발레 전공자들이 경쟁적으로 외국 연수를 경험하게 되는데, 직접 체득해야 하는 무용의 특성상 국제 감각이 크게 변화한 시기다.

52 제36회 정기공연 팸플릿, 국립발레단, 1983.

3) 발레리나 최태지의 데뷔

1983년 제37회 정기공연(10.10~13) 프로그램은 ‘목신의 오후’ ‘발레콘서트’ ‘세헤라자데’ 였다. 초청 안무는 다시 일본인이 맡았는데, 임성남 단장은 “고마끼 마사히데 선생을 초청한 것과 가이따니 발레단 소속의 재일교포 최태지 양이 특별히 객원 출연하게 된 사실”⁵³을 강조했다. 최태지는 스토리텔링 단막 발레 ‘세헤라자데’ 한국 초연과 ‘발레콘서트’ 중 ‘해적 파트’에 출연했다. 미래의 국립발레단장이 처음 등장했다는 의미도 크지만 당시로서는 연기력의 차원이 다른 발레리나로 화제를 모았다. 최태지는 1984년 11월

53 제37회 공연 <세헤라자데> 팸플릿.



[사진] 세헤라자데 (1983.7)

21~25일 제40회 정기공연 〈백조의 호수〉에 재등장했다. 임성남은 막대한 예산과 충분한 인원이 필요한 까닭에 7년 만에 재연하게 되었다며, 초청 객원 최태지와 신인 김순정이 오데트·오딜 역을 맡게 되었고, 새롭게 발탁된 문병남이 김공수와 남성 주역을 담당한다고 알렸다. 오데트·오딜을 한 사람이 연기하는 국제 관례를 기준으로 본다면 이 1984년 공연이 정통성을 지닌 첫 무대였다고 생각된다. 일본, 프랑스, 미국 등지에서 발레 교육을 받은 최태지는 타고난 외적 조건까지 빼어나 국립발레단의 작품 수준을 한 단계 끌어올렸다. 1987년 9월부터 국립발레단원이 된 그녀는 이후 〈노틀담의 꼽추〉 〈호두까기인형〉 〈왕자호동〉 〈고려애가〉 등에서 간판스타로 활약했다. 최태지의 탁월한 이미지는 1990년대 말에 등장한 김지영과 김주원이 계승했다.

4) 이시다 다네오의 〈노틀담의 꼽추〉

1987년 4월 25일부터 29일까지 한국 초연한 제52회 정기공연 〈노틀담의 꼽추〉는 일본 안무자의 작품이란 점에서 회귀적 느낌이 짙다. 이시다 다네오는 1978년에 초연한 〈신데렐라〉 안무가이기도 하다. 빅토르 위고의 1831년 작 『파리의 노트르담(Notre Dame de Paris)』을 발레로 각색한 첫 안무자는 쥘 페로다. 1844년 초연된 쥘 페로의 〈에스메랄다〉는 원작과 달리 해피엔딩인데, 빅토르 위고가 직접 각색한 오페라 리브레토와 같은 결말이다. 마지막 장면에서 감옥 문이 열리고 뫼비스의 스카프를 두른 에스메랄다가 나온다. 그녀는 그 스카프와 함께 물어달라고 유언한다. 프롤로는 그녀가 자신을 사랑한다면 그녀를 구할 수 있다고 말한다. 그 순간 죽을 정도의 부상은 아니었던 뫼비스가 나타난다. 그는 에스메랄다의 무죄를 증언한다. 에스메랄다와 뫼비스의 행복을 본 프롤로는 질투에 미쳐 칼을 뽑아 들고, 콰지모도가 제지하다가 결국 프롤로를 찌른다. 에스메랄다의 석방을 기뻐하는 군중 장면으로 끝나는 대본이 존재한다. 쥘 페로의 작품은 마임과 춤의 결합으로 이뤄진 표현력이 강한 발레 언어였고, 극적 사실주의가 반영된 안무였다고 한다. 이는 백년 후에 등장하는 드라마틱 발레와 유사해 쥘 페로의 낭만발레가 지닌 앞선

예술성을 짐작해 볼 수 있다.

이시다 다네오는 소설 내용처럼 결말을 비극으로 처리했고, 장면 구분이 없는 전2막으로 압축했다. 1482년 파리의 부활제, 광대 왕으로 분장한 콰지모도, 에스메랄다 납치 실패, 에스메랄다가 주는 물 한 모금의 의미가 1막 내용이다. 2막은 프롤로의 살인 미수, 용의자가 된 에스메랄다, 피뷔스와 플뢰르 드 리의 결혼, 여러 죽음 묘사로 채워졌다. 에스메랄다 역 김순정, 콰지모도 역 문병남, 프롤로 역 남상열, 피뷔스 역 김궁수, 플뢰르 드 리 역에 전미연이 출연했다.

5) 국제 스포츠 행사에서 제작된 한국풍 발레

서양 무용예술을 수용하는 과정에서 한국인들은 특히 외국인 앞에서 ‘한국적인 것’으로 승부를 내려 했다. ‘86 아시안게임’과 ‘88 올림픽’을 맞아 <춘향의 사랑>과 <왕자호동>이 제작된 사실도 이러한 관행적 감각을 보여준다. ‘86 아시아경기대회 문화예술 축전 참가작품’ <춘향의 사랑>은 8월 24일부터 25일까지 초연, 두 달 후인 제49회 정기공연(10. 13~15)에서 재연되었다. ‘민족발레의 다짐’이란 제목의 인사말에서 안무자 임성남은 “너무도 잘 알려진 ‘춘향전’을 우리나라에서 처음으로 전막 발레화한 것입니다. … 발레의 특성이라 할 수 있는 환상성이나 추상적인 면, 그러면서 우리의 감각을 살려 국제 무대 진출을 목표로 승화한 작품인 것입니다.”⁵⁴라고 설명했다. 성춘향 역에 김순정·전미연, 이도령 역에 문병남·김궁수, 향단 역에 박경숙·김옥선, 방자 역에 신명식·소홍섭, 사또 역에 김성일·남상열, 월매 역에 김학자·김혜영이 교체 출연했다.

54 제49회 공연
<춘향의 사랑> 팸플릿.

<왕자호동>은 1988년 8월 12일 시연 공연에 이어 8월 21일과 22일에 서울국제무용제 참가작으로 공연되었다. 임성남 단장은 “서울올림픽 문화예술 축전이라는 범인류적 축전에 걸맞도록 발레만이 가능한 전형적인 표현수법을 도입, 외국인을 비롯한 여러 관객들이 공감할 수 있는 작품이 되도록 애썼습니다.”⁵⁵라고 했다. 왕자 역에 문병남, 공주 역에 최태지, 고구려왕과 왕비

55 제57회 공연
<왕자호동> 팸플릿.

에 김성일과 진미연, 낙랑 최리왕에 성호가 출연했다. 기존의 대한민국무용제를 확대한 88서울국제무용제에는 국립발레단, 유니버설발레단, 소련의 스타들, 워싱턴발레단 등이 참가했는데, “표는 매진되고, 극장 앞에는 암표상들이 줄을 잇고, 성공적이었다.… 대중예술에 머물러왔던 우리의 문화 수준을 고급화하는 계기가 되었고, 특히 문화예술인들에게는 커다란 자부심을 갖게 하였으며, 정치·경제를 포함한 사회 각층에 새로운 기대와 희망을 가져다주어…”⁵⁶라는 평가를 받았다.

56 서정자, 『문예연감』
1988년도 판, 한국문화예술진흥원,
1989, 187쪽.



[사진] 왕자호동 (1988.8)

6) 마리나 콘드라체바의 <돈키호테> 초연

제67회 정기공연(1991.6.13~17) <돈키호테> 초연(국내 초연은 1990년 4월 광주시립발레단에 대해 임성남 단장은 이렇게 소개했다. “한·소 수교에 따른 양국 간의 문화교류가 활발하게 이루어지고 있는 가운데 처음으로 소련 볼쇼이 발레단의 지도교사 겸 안무가인 마리나 콘드라체바 여사를 초청하게 되었습니다.… 지난해 직접 소련을 방문한 윤탁 극장장님의 초청에 의해… 볼쇼이발레단에서 공연한 원작을 국립발레단에서 그대로 공연하는 데 큰 의미가 있습니다.”⁵⁷ 마리나 콘드라체바는 1934년생으로 볼쇼이극장 주

57 제67회 공연
<돈키호테> 팸플릿.

역(1952~1980)을 거쳐 1981년부터 교사 겸 안무자로 활동했다. 당시에 <파키타> <잠자는 숲 속의 미녀> <돈키호테> 등을 안무한 경력의 소유자였다.

평론가 김영태는 당시 연습 장면을 보고 주역들을 소개했다. “최태지는 부드럽고 날렵하다. 그만한 개성을 누가 넘볼 수 있겠는가… 김순정은 선이 크고 관객의 느낌을 그의 몸에서 풀어낸다… 진홍원 해외연수 심사 때 나는 문병남에게 한 표를 던졌다. 어떤 파트너와 교체해도 그의 안정된 기량, 힘의 절충은 찬연하다.”⁵⁸ 키트리役に 최태지·김순정, 바질役に 문병남·나형만이 교대했는데, 특히 최태지·문병남 커플의 연기는 국립발레단 사상 가장 전문적이었을 것이다. 1막 2인무에서 바질이 키트리를 한 손으로 들어 올려 정지한 포즈는 한국 관객이 처음 보는 놀라운 장면이었다. 그때 키트리는 한쪽 팔과 다리를 사선으로 들어 올린 에카르테 포즈에서 탬버린까지 흔든다. 망토를 휘저으며 투우사 군무를 이끈 에스파다역 민병수 역시 객석을 압도하는 솔리스트의 역량이 어떤 것인지를 유감없이 과시했다.

“마리나 콘드라체바는 춤의 기본을 빈틈없이 알고 있는 안무자였다. 화려한 발레 테크닉 구사 요령은 제쳐두고라도 일상생활의 마임이나 희극적 분

위기를 주도하는 제스처와 동작 연출에서도 탁월한 능력을 발휘했다.… 국립발레단의 <돈키호테>는 우리 발레가 세계 무대에서 인정받을 날이 요원한 것만은 아니라는 기대에 부풀게 한 공연이었다.… 이런 자신감을 어떻게 지속시키느냐가 앞으로의 과제다.”⁵⁹라는 평을 받았다. <돈키호테>는 1년 후인 1992년(4.9~12)에 재공연되었다. “무용계 인사들과 관객들의 요청에 따라 마련된 앙코르 무대”⁶⁰였다. 최태지와

58 <돈키호테> 팸플릿.



[사진] 돈키호테 (1991.6)

59 월간 『객석』, 1991.7.

60 『발레 <돈키호테> 앙코르 무대』, 『동아일보』, 1992.4.3.

문병남, 박경숙과 나형만이 교체 출연했다. 마리나 콘드라체바의 <돈키호테>는 프레드 마르티니가 조성했던 열광적 분위기를 재현했다는 점에서 또 하나의 이정표가 되었다. 전막 고전발레를 유감없이 소화했다는 점에서 국립발레단 역사상 가장 발전적인 모습을 기록했다고 할 수 있을 것이다.

7) 러시아 안무가 보리스 에이프만 초청

‘춤의 해’를 기념해 1992년 9월 22일부터 27일까지 공연한 제72회 정기공연 <레퀴엠·브라보 휘가로>는 러시아 스타일의 창작 발레를 첫 경험한 무대였다. 안무자는 “모차르트의 ‘레퀴엠’은 장송곡이라기보다는 끝없는 아픔이고 희망이고 애정이었습니다.”⁶¹라고 말했다. 모차르트는 이 곡을 완성시키지 못한 채 1791년에 사망해 곡의 뒷부분은 제자가 완성했다고 한다. 보리스 에이프만은 이 음악 해석에서 약간의 드라마적 요소를 가미했는데, 인간의 유년기를 유나샤로, 청년기를 무시나로, 노년기를 스라릭으로, 어머니를 마츠로, 사랑의 대상을 류바빈으로 칭해 배역했다. 유나샤 역에 나형만·최광석, 무시나 역에 문병남·이원국(객원), 스라릭 역에 민병수·박상철, 마츠 역에 이경란·정미자, 류바빈 역에 최태지·박경숙이 출연했다. <브라보 휘가로>는 안무자가 1989년 몬테카를로 발레단에서 초연한 작품이다. 의사 바르톨로와 알마비바 백작이 로지나를 두고 경쟁하는데, 이발사 휘가르가 백작을 돕는다는 내용이다. 로지나 역에 최태지·이재신, 휘가로 역에 민병수·손민호, 알마비바 역에 문병남·나형만, 바르톨로 역에 박상철·최광석이 출연했다.

진한 감정 표현과 곡예적 기교 연출이 장기인 보리스 에이프만은 국립발레단 무대를 통해 완성도 높은 창작 발레의 한 모형을 제시했다. 평론가 김태원은 “<레퀴엠>은 모리스 베자르의 안무작들이 흔히 갖는 매우 감각화된 제의성의 범주를 넘어 러시아인만이 가질 수 있는 ‘대지와 영혼 사이의 어떤 신비한 중얼거림’과 같은 풍경을 연출해 내었다.”⁶²고 썼다. 에이프만의 이 두 작품은 우연히도 단장 교체기를 연결하였다. 1992년 임성남이 은퇴하고 1993년 김혜식이 부임했는데, 1993년 6월 10일부터 15일까지 재연되었다.

61 제72회 공연 <레퀴엠·브라보 휘가로> 팸플릿.

62 제75회 공연 <레퀴엠·브라보 휘가로> 팸플릿.

8) 임성남 단장은퇴

제73회 정기공연 〈호두까기인형〉에는 ‘임성남 단장 퇴임 기념공연’이란 부제가 붙었다. 1962년 국립무용단 시절부터 30년간 단장으로 활동한 그의 흔적이 역사로 정리되는 순간이었다. 임성남은 “정열을 다해 클래식 발레의 대표작과 한국적 창작 발레를 헤아릴 수 없이 무대에 올릴 수 있었다는 것은 참으로 다행스럽고, 예술가로서 이보다 더 큰 행복은 없다고 생각합니다.”⁶³ 라고 말했다. 임성남의 삶이 한국 발레 역사의 일부일 정도로 그가 한국 발레계에 끼친 영향력은 막대하다. 그는 발레 학교 없는 발레단 체제의 문제를 평생 호소했으나 그 당연한 바람은 현재까지도 이뤄지지 않았다. 항상 제작비 걱정을 했었고, 불모지에서 만들어낸 작품들을 자랑스러워했다.

그가 퇴임한 1992년 즈음에 한국의 발레는 격변기를 맞이한 것 같다. 대규모 국제 행사를 치르며 대한민국 전체에 국제화 바람이 불었다. 특히 1990년 이뤄진 한·러 수교가 발레계에 미친 영향은 매우 컸다. 러시아로부터 볼쇼이·키로프 같은 발레 공연단은 물론 안무자와 교사들이 대거 이입되었

63 제73회 공연
〈호두까기인형〉 팸플릿.



[사진] 호두까기인형 (1992.12)

고, 조기 유학생들이 해외로 떠났다. 한국인의 발레 수준이 모든 면에서 크게 향상된 시기였다. 1984년 창단된 유니버설발레단의 활동상도 국립발레단의 변화를 요구했을 법하다. 유니버설발레단은 워싱턴의 발레학교, 외국인 예술감독, 정통한 계보의 작품 전수, 화려한 무대장치와 의상 등 모든 면에서 차별화된 공연물을 제시했다. 1995년, 당시 30대이던 발레리나 문훈숙을 전격 단장에 임명했고, 이에 화답하듯 국립발레단도 1996년에 30대 발레리나 최태지를 단장 겸 예술감독에 임명했다. 임성남의 뒤를 이은 감독으로는 김혜식(1993~1995), 최태지(1996~2001), 김공수(2002~2004), 박인자(2005~2007), 최태지(2008~2013)가 있다. 2014년 강수진이 신임 단장에 취임해 현재 6년째 재임하고 있다. 임성남 이후의 20년은 단장 교체가 매우 잦았던 편이다. 2012년, 창단 50주년을 맞은 국립발레단은 기념사업으로 초대 단장 임성남의 흉상을 제작했다.

05 세계적 수준의 레퍼토리 정착기

1) 임성남 이후의 예술 감독들

김혜식 단장 겸 예술감독의 취임부터 국립발레단은 모험의 시대를 구가했다. 각 예술감독은 자신의 장기를 최대한 살린 네트워크를 통해 ‘놀라운 작품’으로 한국 초연 목록을 늘려갔다. 1993년부터 3년간 재임한 김혜식은 임성남 발레연구소, 영국 로열발레학교 등지에서 수학했다. 스위스 취리히발레단, 캐나다 레 그랑 발레 카나디앵^{Les Grands Ballets Canadiens}을 거쳐 1972년부터 미국 캘리포니아 프레스노대학교 연극무용과 교수로 재직했다. 김혜식은 단장 겸 예술감독제를 시작했고, 1993년부터 ‘호도까기인형’을 ‘호두까기인형’으로 표기했다. 특히 재정 문제 해결을 위해 1월 27일 국립발레단 후원회를 발족했고, 문병남·최태지·김공수를 지도위원으로 발탁해 세대교체를 가시화했다. “김혜식 단장이 부임하면서 오디션도 철저하게 했을 뿐만 아니라 정단원, 준단원, 연수단원으로 구분하여 단원들의 기량을 획기적으로 향상시켜 나간다는 것이었다. 솔직히 그동안 국립 예술단체에서는 그런 것을 하지 않는 것으로 알았을 뿐만 아니라 실제로 아무도 그런 시도를 한 적이 없었기 때문에 그녀의 시도는 훌륭한 것이었다.”⁶⁴ 그러나 김혜식 단장은 3년 임기에 그쳤다. 객관적 평가를 만족시킬 인재가 부족했던 듯 그녀의 인기는 절정에 달했다. “이화여대 이사장님과 총장님께 전례가 없는 교수 특채 권유를 받아 모교에 가게 되었다. 한 학기도 끝나기 전에 한국예술종합학교 이강숙 총장님으로부터 무용원을 설립하게 되었으니 초대 원장으로 오라는 간곡한 권유를

64 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 108쪽.

받게 되었다. 조기교육을 통한 영재 발굴 및 프로 성향의 무용인을 키우기 위하여 발레단과 모교를 떠나게 되었다.”⁶⁵

65 국립발레단 편, 『국립발레단 50년사』, 국립발레단, 2012, 338쪽.

1996년부터 6년간 재임한 최태지 단장 겸 예술감독은 임성남·김혜식이 키운 인재다. 파격적인 발탁으로 여겨졌던 최태지 단장은 발레리나 출신의 30대답게 지금보다 더 많은 공연을 하고 싶다며 1997년 국내 최초로 ‘해설이 있는 발레’를 시작했다. “발레의 대중화’보다는 우리 무용수들에게 무대에 설 수 있는 기회를 더 많이 주는 것이 목적”⁶⁶이었다. 특히 ‘스타 만들기’와 ‘스타 마케팅’ 개념을 도입, 러시아 볼쇼이 발레학교 출신 김주원과 러시아 바가노바 발레학교 출신 김지영을 영입해 국립발레단의 기교 수준과 대중적 인기를 끌어올렸다. 최태지 감독은 마침 발표된 책임운영기관 법령⁶⁷에 따라 국립발레단을 재단법인체로 만드는 임무도 맡았다. “책임운영기관이란 ‘정부가 수행하는 사무 중 공공성을 유지하면서도 경쟁원리에 따라 운영하는 것이 바람직한 사무에 대하여 책임운영기관의 장에게 행정 및 재정상의 자율성을 부여하고 그 운영 성과에 대하여 책임을 지도록 하는 행정기관’⁶⁸이다. 최 감독은 “기획예산처(현 기획재정부)를 방문하여 발레단의 모든 예산을 설명드리고 재단법인에 필요한 예산을 배정받아 드디어 재단법인이 되었습니다.”⁶⁹라고 했다. 2000년 2월 1일, 국립오페라단·국립발레단·국립합창단이 재단법인화되었다.

66 국립발레단 편, 위의 책, 340쪽.

67 『국립극장 50년사』 자료편, 924쪽. 1999. 7. 29. 책임운영기관의 설치, 운영에 관한 법률시행령 공포(대통령령 제16490호)-2000.1.1부터 시행되는 책임운영기관에 국립중앙극장을 포함.

68 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 117쪽.

69 국립발레단 편, 위의 책, 340쪽.

2002년부터 3년간 발레단을 이끈 김공수 단장 겸 예술감독 역시 국립발레단 주역 출신으로 지도위원을 거쳤다. 2003년, 국립발레단 역사상 최초로 미국 공연(시카고와 워싱턴)을 한 반면 노조 결성 초기의 어려움도 겪었다. “예술인노조가 결성되어 많은 갈등과 어려움이 뒤따르기도 하였습니다.… 그러한 와중에도 우리에게 중요한 것은 우리가 무용인이며 예술인이라는 사실 그것 하나였습니다.”⁷⁰라고 회고했다. 2005년 취임한 제5대 박인자 단장 겸 예술감독은 수도사대(현 세종대)를 졸업했다. 1970년 학생 신분으로 국립발레단 특별 공연에 출연, 1972년 국립발레단 제13회 공연 <레 실피드> ‘녹턴’에서 솔리스트 역을 했다. 박인자 감독은 특히 유명 인사를 동원한 마케팅으

70 국립발레단 편, 위의 책, 344쪽.

로 이목을 집중시켰는데, 김혜식 단장처럼 후원회원들을 <해적> 1막 노예시장에 출연시켰다. 또한 ‘해설이 있는 발레’ 해설자로 유인춘 전 장관, 배우 이영하·정보석·강석우, 연극인 박정자, 뮤지컬 배우 남경주가 등장했다.

2008년, 제6대 예술감독으로 취임한 최태지는 과거에 자신이 확보한 레퍼토리를 바탕으로 신작 발굴에 더욱 힘을 쏟았다. 특히 2010년, 한·러 수교 20주년을 맞아 국립발레단 역사상 최초로 러시아 볼쇼이 발레단과 합동 공연을 진행한 사실은 이정표적 의미를 지녔다고 하겠다. 러시아에서는 국립발레단 솔리스트들이 출연한 <로미오와 줄리엣>을, 한국에서는 볼쇼이 발레단 솔리스트들이 출연한 <레이몽다>를 공연했다. 2014년 제7대 예술감독에 취임한 강수진은 선화예술학교를 거쳐 1982년 모나코 왕립발레학교 유학, 1985년 로잔 콩쿠르 입상, 1986년 슈투트가르트 발레단에 입단하며 한국 발레를 대표하는 인물로 부상했다. 강수진 감독은 독일에서 젊은 시절을 보낸 발레리나의 개성이 담긴 작품을 다수 공연했고, 한국적 창작 발레 제작에도 지속적인 관심을 쏟고 있다.

2) 김혜식 재임기 대표작

가. <에페르니떼Eternité>

김혜식 감독은 임성남 안무의 <백조의 호수>를 취임 첫 작품으로 올렸다. ‘예술의전당 전관 개관기념’ 초창작이라 오페라극장에서 공연했다. 김 감독의 진정한 작품 개입은 제76회 정기공연(1993.10.25~11.1)부터로 <에페르니떼> <알레그로 브릴리언트> <빠 드 까트르>를 함께 공연했다. 김혜식은 자신이 안무한 <에페르니떼>에 대해 “윤회적인 삶을 서정적인 깊이로 표현한 창작품입니다. 일반인들에게도 친숙한 반젤리스의 미니멀한 음악을 편집하여 현대적인 표현연기와 다양한 테크닉의 대중적인 형식으로 안무되었습니다.”⁷¹라고 설명했다. ‘탄생’ ‘사랑’ ‘고독’ ‘밤’ ‘질투’ ‘종교·번뇌·죽음’ 그리고 ‘영원으로’ 연결된 7장의 현대 발레 <에페르니떼>는 특히 새로운 형식과 테크닉을 지닌 한국인의 창작품으로 눈길을 끌었다. 당시에는 보기 힘들었던 남

71 제76회 공연
<에페르니떼> 팸플릿.

성 군무가 강조되었는데, 존 노이마이어 스타일의 서정적 깊이 추구가 느껴졌다. 사색과 춤의 결합이 다양하게 전개된, 상당히 신선한 작품이었다. 김금수·최광석·한성희·강준하·이재신 등이 출연했다.



[사진] 에베르니떼 (1993.10)

나. <까르미나 브라나>

1994년(4.14~21)의 <까르미나 브라나>는 역사상 최초의 단장 교체로 인한 충격, 27년간의 해외 활동을 마무리하고 귀국한 새로운 인물에 대한 기대를 충족시킨 작품이다. 카를 오르프의 1936년 작 <까르미나 브라나>는 국립발레단 제78회, 국립합창단 제64회 정기공연으로 진행되었다. 김혜식 단장은 “저의 스승이자 친구인 페르난드 놀트 씨의 역작 <까르미나 브라나>를 국립발레단원들과 함께 작업하여 올린다는 것은 또 다른 행운이요 기쁨이 아닐 수 없습니다.”⁷²라고 했다.

‘보이렌의 시가집’이란 뜻의 ‘까르미나 부라나’는 1803년 독일 베네딕트 보이렌 수도원에서 발견된 중세의 극시라고 한다. 1937년 작곡자 카를 오르

72 제78회 공연
<까르미나 브라나> 팸플릿.

프가 그중 일부에 곡을 붙여 칸타타로 만들었다. 안무자 페르난드 놀트(Fernand Nault)는 몬트리올 태생으로 아메리칸 발레 시어터 단원 및 마스터로 일했다. 1965년 몬트리올에 있는 레 그랑 발레 캐나다엔 조감독 및 상임안무자로 취임, <까르미나 브라나>를 탄생시켰다. 그는 안무 노트에서 “카를 오르프의 변화무쌍한 운율에 실린 다양하고 감수성 넘치는 시어를 처음 듣는 순간, 난 뭔가 영감이 떠오르는 것을 느꼈다. <까르미나 브라나>는 모든 장르의 예술이 서로 조응하는 일종의 예술적 모험이다.”⁷³라고 말했다. ‘세상을 지배하는 운명의 여신’ ‘술집에서’ ‘사랑의 정원’ 등 카를 오르프의 음악 구성에 따른 안무다. 웅장한 규모, 현대 발레의 활력과 개성이 신선한 충격으로 다가온, 기억할 만한 무대였다. 문영철·제임스 전·김인희 등이 출연했다. 아쉽게도 이 작품이 한 시간을 채우기 어려운 1막 구성이라 제78회 정기공연의 전반부는 페르난드 놀트의 또 다른 작품인 <디베르티스망 글라주노프(Divertissement Glazunov)>로 채웠다.

73 <까르미나 브라나> 팸플릿.

다. <라 바야데르>

제82회 정기공연 <라 바야데르(La Bayadère)>는 1995년 9월 16일부터 23일까지, 비교적 장기간 공연되었다. 러시아 무용가 마리나 콘트라체바와 그 남편 발레리 투마노프가 재안무와 조안무자로 초청되었다. 니키아 역에 이재신·한성희, 솔로르 역에 강준하·신무섭·김용걸, 감자티 역에 스페틀라나 최·김현주가 교체 출연했고, 아메리칸 발레 시어터 수석 요한 랑볼이 황금신상 역을 맡아 떠들썩했다.

“이번 공연은 러시아 인민공훈배우로 직접 니키아 역을 한 바 있는 마리나 콘트라체바가 전체 지도를 맡았다. 1991년 국립발레단의 <돈키호테> 안무를 통해 호평을 받았던 그는 4년 전에 비해 발레단의 기량이 훨씬 나아졌다고 말했다.”⁷⁴는 기사가 보도됐다. 하지만 <라 바야데르>는 매우 다양하고 섬세한 기량이 필요한 방대한 스펙터클이라 <돈키호테>만큼의 성공은 애초에 기대하기가 힘들었다. 현실과 초현실을 넘나드는 주역들의 연기력이 농익어야

74 「고난도 발레 <라 바야데르> 초연」, 『동아일보』, 1995.9.15.

하고, 대형 군무의 통일감이 정형미의 극치를 연출해야 하며, 인도를 연상시키는 코끼리에서 앵무새 춤까지 모든 면에서 연륜이 필요한 작품이라 초연 기록 자체를 축하할 일이다.

3) 최태지 재임기 대표작

최태지 예술감독은 6년 임기 중 5년 가까이를 국립극장에서, 나머지 1년 정도를 예술의전당에서 보냈다. 1996년부터 발레단을 맡은 최 감독은 <돈키호테>, ‘쁘띠빠 명작 발레의 밤’, 이시다 다네오의 <노틀담의 꼽추>, 마리나 콘트라체바의 <신데렐라>, 최태지 안무의 <바리> 등을 차례로 무대에 올리며 지도자로서의 개성을 다잡기 시작했다. 그러나 가장 강력한 인상을 남긴 작품은 장-크리스토프 마이요의 <로미오와 줄리엣>, 그리고 유리 그리고로비치를 통해 확보한 고전 명작 레퍼토리들이다. 국립발레단 역사상 가장 견고한 스타 시스템을 구축한 업적도 특기할 사항이다.

가. 마리나 콘트라체바의 <신데렐라>

제88회 정기공연 <신데렐라>는 1997년 10월 6일부터 12일까지 국립극장 대극장에서 공연되었다. 로스티슬라브 자하로프의 안무를 마리나 콘트라체바가 재안무한 3막 발레다. “19세기 발레의 위대한 전통을 고스란히 간직했다는 평판대로 <신데렐라>에는 낭만발레의 환상과 고전발레의 형식미가 공존하지만 현실과 상상의 세계가 막의 구분 없이 항상 병행한다는 점이 특이하다. 1막에 등장해 구걸하던 노파가 다시 나타나 대모 요정이 되면서 거실이 갑자기 요정들의 춤 무대로 변하고, 2막의 궁정에서는 신데렐라가 마법에 걸려 있어 언제 깨질지 모르는 환상 때문에 아슬아슬하다. 다시 3막은 허름한 모습으로 시작되지만 왕자가 나타나면서 무대는 다시 재회를 축하하는 요정들로 채워진다.··· 국립발레단의 이번 공연은 자하로프의 원작을 충실히 따른 반면 새엄마는 영국 로열발레의 관례에 따라 남자 무용수를 캐스팅함으로써 낭만적인 면과 희극적인 면이 조화되도록 재구성했다고 한다.”⁷⁵ 최

75 제88회 공연
<신데렐라> 팸플릿.

경은·김지영·배주윤이 신데렐라 역, 강준하·김용걸·이원국이 왕자 역, 김구열·이영훈이 엄마 역으로 출연했다. 러시아의 발레 전문 지휘자 알렉산더 라브르누크까지 초청한, 최태지 감독의 성심이 담긴 무대였다.



[사진] 신데렐라 (1997.10)

나. 장 크리스토프 마이요의 <로미오와 줄리엣>

예술의전당으로 이관된 국립발레단의 첫 작품은 1996년 몬테카를로 발레단에서 세계 초연된 <로미오와 줄리엣>으로 2000년 9월 1일부터 3일까지 무대에 올랐다. 최태지 단장의 작품 선별 및 기획력이 유감없이 발휘된 일대 사건으로 기억된다. 장-크리스토프 마이요의 <로미오와 줄리엣>은 이 희곡을 발레로 만든 모든 작품 중 가장 간결한 무대장치로 뛰어난 연출력을 과시했다. 의상·조명 역시 간결하면서도 효과를 극대화했고, 기교는 드라마 속에 숨어 더욱 폭발적으로 분출되었다. 슬로비디오 기법처럼 안무된 티발트 살해 장면, 무대 세트 모서리로 돌진해 자살하는 로미오, 입맞춤으로 시체를 끌어 올리는 두 주인공의 이별 장면 등등 당시의 발레 안무법 범주를 넘어선 새로운 작품에 전 세계 발레 관객이 열광했다. “프로코피예프의 음악, 현대와 고전이 손잡은 장 크리스토프 마이요의 안무, 모노톤 의상과 미니멀한 세

트, 감정의 흐름에 따라 변하는 조명, 슬로모션 등 영화적 기법을 이용한 연출이 한데 어우러져 애절한 사랑의 비극성을 강렬히 살려낸다. 돌고 뛰는 무용수의 기량에 탄복하기보다는 감정의 흐름에 폭 빠질 수 있어 가을과 잘 어울리는 공연⁷⁶으로 소개되었다. 김용걸·김지영·이원국·김주원 커플이 자타가 공인하는 스타로 무대를 빛냈다. 이후 이 작품은 국립발레단에서 자주 공연되었고, 안무자의 다른 작품 <신데렐라>를 한국 초연하는 계기가 되었다.

76 「주말! 어디 갈까? 춤」, 『조선일보』, 2000.9.1.

다. 유리 그리고로비치의 작품들

최태지 단장의 가장 중요한 업적은 아마도 고전발레 레퍼토리에 계보 개념을 심어준 일일 것이다. “지난 4년간 최태지 국립발레단장의 끈질긴 부탁이 있었다.”⁷⁷고 밝힌 유리 그리고로비치는 <호두까기인형> <백조의 호수> <스파르타쿠스>를 차례로 한국 초연하도록 했다. 국립발레단은 현재까지도 이 세 작품을 레퍼토리로 공연하고 있다.

77 「안무가 유리 그리고로비치 내한」, 『조선일보』, 2000.10.7.

가) <호두까기인형>

<호두까기인형>은 1960년대 후반부터 각국 발레단에서 크리스마스 시즌에 큰 인기를 얻고 있다. 국립발레단은 1985년부터 <호두까기인형>을 매년(2007년 화재로 취소) 공연했으나 작품 계보는 명확하지 않았다. 최 감독이 2000년에 높은 완성도를 자랑하는 그리고로비치의 불쇼이 버전을 수입함으로써 국제 무대에서 작품성을 주장하게 되었다. 그리고로비치 버전의 특징은 어른과 토슈즈다. 1892년 <호두까기인형> 초연 때 어린이들이 대거 출연했기 때문에 호평받지 못했다는 평판에 따라 알렉산더 고르스키, 바실리 바이노넨 등이 어른으로 대체한 버전을 만들었는데, 그리고로비치도 같은 생각을 드러냈다. 그러나 어린이 출연이 필수인 최근의 축제적 분위기에 따라 그 부분은 눈감아 주는 형편이다. 그리고로비치는 특히 ‘발레는 토슈즈’라는 원칙을 엄격히 지킨다. 따라서 모든 캐릭터 댄스를 2인무로 안무하고, 모든 여성 무용수가 토슈즈를 착용하도록 했다. 그 결과 발레 전체가 매우 깔끔한

통일감을 지녔다. 왕자로 변신한 호두까기인형은 빨간 의상을 입었고, 은촛대를 든 군무가 화려한 무대의 격조를 더욱 높인다. 여자 어린이가 호두까기인형 역을 하는 것도 색다른 특징이다.

나) <백조의 호수>

최태지 감독은 1966년 볼쇼이발레단에서 초연한 유리 그리고로비치의 <백조의 호수>를 2001년 6월 1일부터 6일까지 예술의전당 오페라극장 무대에 올렸다. “이번 <백조의 호수>는 러시아 볼쇼이 발레를 33년간 이끌며 ‘볼쇼이 표 발레’를 일군 거장 안무가가 직접 안무·연출·지도하는 무대. 러시아 그라스나다르 극장에서 제작한 무대 세트와 의상, 소품을 통째 들여오는 8억짜리 대작이다. 그리고로비치는 ‘왕자의 의식 속에서 현실(궁정)과 비현실(호수)이 끊임없이 교차하도록 하는 등 <백조의 호수>를 동화가 아닌 낭만소설로 꾸민 게 특징’이라고 말했다.”⁷⁸ 내용상의 다른 점은 ‘짜워서 이기는’ 해피엔딩이고, 구성상으로는 1막과 2막을 연결하고, 다시 3막과 4막을 연결해 크게 보면 전 2막 구성이다. 진회색 그림이 있는 중간 막을 사용해 한결 간결한 진행이 가능해졌다. 오테트 역에 김지영·김주원, 지그프리트 역에 이원국·장운규가 교체 출연했다.

78 「볼쇼이 거장이 안무 ‘백조의 호수’」, 『조선일보』, 2001.5.17.

다) <스파르타쿠스>

101회 정기공연 <스파르타쿠스>는 로마 검투사 스파르타쿠스의 이야기를 다룬 발레로 2001년 8월 27일부터 9월 1일까지 공연했다. 구소련의 대표작이라고도 할 수 있는 이 작품은 아람 하차투리안의 음악에서 시작되었다. 1954년 작곡과 함께 레닌상을 수상했고, 1956년 레오니드 야콥슨이 발레로 제작했다. 그러나 1968년 유리 그리고로비치가 새롭게 안무하면서 비로소 오늘날과 같은 큰 성공을 거뒀다. 3막 13장 구성에는 로마 군대의 행진, 노예시장, 검투사들의 막사, 크라수스 저택의 연회, 스파르타쿠스의 승리, 불화, 마지막 전투, 레퀴엠 등의 장면이 있다. 로마 군사의 위용, 검투사들의 압

도적 체력을 기본기처럼 요구하는 동시에 그 외양의 동작이 발레로 다듬어져 있어야 하기 때문에 국립발레단이 쉽게 다룰 수 있는 작품은 결코 아니었다. “국립발레단의 각오는 대단하다. 먼저 부족한 무용수들을 메우기 위해 오디션을 실시하고 발레 전공 학생들과 현대무용 전공자들까지 객원 무용수로 초청했다. 주역도 부족해 파리 오페라 발레로 진출한 김용걸, 러시아 볼쇼이 발레단 단원 배주윤을 불러들였다.”⁷⁹는 기사에서 당시의 의욕적 분위기가 감지된다. 스파르타쿠스 역 이원국·김용걸, 프리기아 역 김지영·배주윤·김애정, 크라수스 역 신무섭·장운규, 예기나 역에 김주원이 출연했다.

79 「국립발레단 ‘스파르타쿠스」」, 『조선일보』, 2001.8.23.

4) 김궁수 재임기 대표작

가. 몬테카를로 발레단 주역들의 <로미오와 줄리엣>

2002년, 김궁수 예술감독은 창단 40주년 기념 공연(10.25~29. 예술의전당 오페라극장)으로 장 크리스토프 마이요의 <로미오와 줄리엣>을 재공연했다. 초연작은 아니지만 몬테카를로 발레단 지휘자와 두 주역을 초청해 작품의 완성도를 끌어올린 성과는 초연에 버금갔다. “로미오 역의 크리스 톨랑이 발코니 장면에서 보여준 정확하고 여유로운 기교의 탄력은 뭔가 가슴에 맺힌 것을 후련하게 풀어주는 묘약이었다. 줄리엣 역의 베르니스 코피에터스는 시원시원한 동작선과 유연성을 과시하며, 사랑과는 무관해 보이던 말괄량이 소녀가 정열적인 여인으로 변신하는 이중적 면모를 유감없이 연기했다. 두 주역을 빛내준 우리 무용가들의 자세도 진지했다. 로렌스 신부 역의 이원국은 비극을 조절하는 절대자의 고뇌를 원숙한 연기로 묘사했고, 머큐소 역의 정현옥은 한국 무용가들이 어색해하는 장난기 어린 역할을 멋지게 소화했다.”⁸⁰ 이 공연은 특히 안무자가 의도한 세심한 감성이 담긴 ‘원본’이라는 점에서 발레단과 관객 모두에게 성장의 계기가 되었다.

80 문애령, 「리뷰- 로미오와 줄리엣」, 『조선일보』 2002.10.31.

나. 2003년을 위한 ‘국립발레단 스페셜 갈라’

이 갈라는 작품성보다는 공연 장소가 예술의전당이 아닌 국립극장이라 특

기할 만했다. ‘국립발레단의 친정이랄 수 있는 국립극장’ 공연은 1월 11일 오후 7시 30분 해오름극장에서 진행되었다. 팸플릿에 따르면, 국내 발레계의 황태자로 평가받는 이원국과 독일 드레스덴 발레단 수석 강화혜의 〈파키타〉, 국립발레단의 신예 이영철과 뉴욕타임스 비평가상을 받은 중국계 미국인 안첸의 〈해적〉, 유니버설발레단 수석 김세연과 러시아 출신 스타니슬라브 벨야브스키의 〈백조의 호수〉와 〈잠자는 숲 속의 미녀〉, 2002년 일본 신국립극장 객원 주역으로 초청되어 “일본 관객을 사로잡은 한국의 발레 스타”로 불린 김주원·장윤규의 〈레이몽다〉와 〈로미오와 줄리엣〉 등이 무대에 올랐다.

다. 〈고집쟁이 딸〉

2003년 10월 10일부터 13일까지 예술의전당 오페라극장 무대에 오른 제 108회 정기공연 〈고집쟁이 딸^{La Fille Mal Gardée}〉은 발레가 오늘날처럼 무언극적인 형태로 완성된 초기 대표작이다. 초연 200주년을 기념해 1989년 이보 크라메르가 상상으로 재구성한 원작에는 포인트 슈즈가 없고, 기교보다는 마음이 더 중요해 보이며, 심지어는 단원들의 합창 장면이 있다. 원작자 장 도베르발^{Jean Dauberval}이 당시의 프랑스 유행가 수십 개를 연결해 안무했다니 춤만을 떼어내는 독립 과정이 어려웠던 것 같다.

오늘날의 대표적 버전은 두 개로, 하나는 폴 탈리오니의 1864년 베를린 공연, 프티파·이바노프의 1885년 상트페테르부르크 공연, 고르스키의 1903년 모스크바 공연으로 연결된 러시아 버전이다. 다른 하나는 1960년 프레드릭 애슈턴이 로열 발레에서 안무·초연한 작품인데, 국립발레단이 초연한 쿠바 버전은 전자의 계보에 속하는 사만다 던스터^{Samantha Dunster}의 작품이다. 캐나다인 사만다 던스터는 쿠바 국립발레단을 거쳐 알리시아 알롱소의 딸인 로라 알롱소가 조직한 무용단에서 활동했으며, “2001년 〈고집쟁이 딸〉을 재안무해 2년 뒤 한국에서 공연했다.”⁸¹ 엄마가 감시를 잘못했다는 뜻인 ‘잘못 지킨 딸^{la fille mal gardée}’은 모든 안무자가 원작을 계승하려 했다지만 차이가 클 수밖에 없다. 〈지젤〉처럼 공연 무대가 지속되었거나 〈백조의 호수〉처럼 대표로 세

81 <https://www.broadwayworld.com/connecticut/article>

울 만한 역사성이 없고, 특히 전 낭만발레 시절의 작품이라는 특징이 겹쳐 계승적인 가치와 현대성 추구의 갈등을 평가하기가 어렵다. 쿠바 발레리나 알리시아 알롱소의 버전에서 영향을 받았을 것으로 생각되는 사만다 던스터의 〈고집쟁이 딸〉은 아기자기한 전 낭만발레 스타일 무언극과 현대적 기교를 안배한 작품이다. 돈만 많은 남자 알랭, 그 아버지 토마스, 알랭이 탐나는 남장 엄마 시몬느 부인, 그녀의 딸 리즈, 리즈의 애인 콜라스가 펼치는 희극적 줄거리다. 김주원·노보연·홍정민이 리즈 역을, 이원철·장운규·이종필이 콜라스 역을 맡았다.

라. 〈잠자는 숲속의 미녀〉

제111회 정기공연 〈잠자는 숲속의 미녀〉는 2004년 5월 8일부터 15일까지 공연됐다. 국립발레단에는 전막 초연작이었고, 누레예프 버전을 택해 더욱 관심을 모았다. “루돌프 누레예프의 〈잠자는 숲속의 미녀〉는 현재 파리 오페라발레단의 레퍼토리로 화려하고 예식적이며 매우 길다.… 바로크 양식의 춤과 화려함과 의식으로 가득하다. 에지오 프리게리오의 장식에는 로코코 디테일이 새겨져 있는 고전적인 기둥이 있다. 프랑카 스콰르차피노의 의상은 매우 화려한 색상이다.”⁸² 국립발레단 공연에서도 동일한 무대와 의상이 등장해 누레예프 스타일을 재확인시켰다. “〈잠자는 숲속의 미녀〉는 황금빛 찬란한 궁전과 의상으로 관객의 탄성을 자아낸다.… ‘왕자의 키스’라는 너무도 낭만적 해결책을 통해 다시 완전한 행복을 회복한다. 관객들은 눈앞에 펼쳐지는 동화 속에 빠져들며 고도로 훈련된 무용수들이 완벽한 조형미를 구현하기를 기대한다.”⁸³ 누레예프 버전에서는 라일락 요정이 중복 출연하는데, 1890년 초연 때의 라일락이 마임만 했다는 기억을 되살린 듯하다. 이후 버전에서 라일락 요정이 가장 우아한 솔로를 차지함에 따라, 결과적으로 두 명의 라일락이 등장하는 장면이 탄생했다. “누레예프의 개정 안무도 마리우스 포티파의 원형을 크게 손대지는 않았다. 다만 세계 최고의 발레리노답게 데지레 왕자의 비중을 크게 강화하고 디베르티스망 장면을 정비하여 2막과

⁸² <https://www.nytimes.com/2013/12/23/arts/dance>

⁸³ 「고전발레 '숲 속의 미녀」, 『동아일보』, 2004.5.12.

3막에 상당한 수정을 가했다. 이에 따라 음악의 순서도 일부 바뀌었다.”⁸⁴ 이 공연을 위해 파리 오페라 발레단 소속 페트리샤 뤼안이 내한 지도했고, 김주원·안나 자로바(노보시비르스크 발레단 수석)·폴리아나 리베로(보스턴 발레단 수석)가 오로라 역을, 이원철·이원국·사이먼 볼(휴스턴 발레단 수석)이 데지레 역을 맡았다.

⁸⁴ m.yes24.com > goods > detail

5) 박인자 재임기 대표작

가. 마츠 에크의 <카르멘>

2005년 임명된 박인자 감독은 <해적> <고집쟁이 딸> <호두까기인형> <돈 키호테> 등의 기존 레퍼토리를 재연하며 적응 기간을 가졌다. 2006년 10월 24~28일에 열린 제117회 정기공연에서 초연된 마츠 에크의 <카르멘>은 박인자 감독의 의지가 반영된 첫 작품으로 평가된다. 1945년 스웨덴에서 태어난 마츠 에크는 <지젤> <백조의 호수> <잠자는 숲속의 미녀>를 독특한 방식으로 해석한 개작으로 세계적 명성을 얻었다. 1992년 스웨덴 쿨베리 발레단이 초연한 <카르멘> 역시 마츠 에크의 그런 독특함을 드러내 보이는 47분짜리 작품이다. “발레는 돈 호세가 사형당하는 장면으로 시작하고 마무리된다. 그는 연인 카르멘을 살해한 혐의로 처형될 예정이며, 두 장면 사이에 카르멘의 이야기가 전개된다. 입에 문 거대한 시가가 보여주듯 그녀는 여성의 몸 안에 남성의 영혼을 지닌 무례한 여자고, 돈 호세는 겁쟁이에 수줍은 시골 사람으로 카르멘에게 희생당한다. … 디자인과 세트는 만화풍으로, 스페인 부채를 암시하는 금속성 배경과 패널이 있고 아래쪽에는 큰 무도장이 있다. 반짝이고 주름진 드레스는 80년대로의 역류다. 남자들은 대부분 회색 양모 의상을 입었다. 여자들은 소리치며 시가를 피운다. 에크 스타일은 현대적이며 약간의 고전주의만을 수용한다.”⁸⁵ “발레리나 출신으로 영화 <셸 위 댄스>의 여주인공을 맡았던 구사카리 다미요를 비롯해 올봄 ‘브누아 드 라 당스’상(최고 여성무용가)을 수상해 세계적인 발레리나로 발돋움한 김주원과 국립발레단의 솔리스트 노보연 등이 트리플 캐스팅돼 각기 다른 뇌쇄적인 카르멘을 보

⁸⁵ www.theballetbag.com > 2010/05/08 > carmen

86 「우아한 발레리나
"나도 요부"」, 『동아일보』,
2006.9.27.

여준다. 남자 주인공 호세 역은 장운규와 이원철이 번갈아 맡는다”는 기사가 있다.⁸⁶ 마츠 예크의 〈카르멘〉 재현을 위해 내한한 안나 라구나는 초연 주역이자 안무자의 부인이다. 재독 안무가 허용순이 그녀와 함께 고전발레와 감각이 크게 다른 작품을 성공적으로 전달했다.

나. 미셸 포킨의 〈사랑의 시련〉

2007년 10월 31일부터 11월 3일까지 한국 초연한 포킨의 1936년 작 〈사랑의 시련^{L'Épreuve d'amour}〉에 나오는 여주인공 이름은 춘향이다. 한국의 『춘향전』을 다뤘을 것이라는 기대가 컸지만 막상 무대에 올리고 보니 무관했다. “〈사랑의 시련〉 혹은 〈춘향과 만다린〉은 1막의 코믹발레다. 그라츠에서 발견된 모차르트의 미발표 중국 스타일 악보가 이 발레에 아이디어를 제공했다. 춘향, 그 연인, 춘향의 아버지 만다린(중국 관료), 서양에서 온 대사 역이 등장한다.”⁸⁷ 반면 음악에 대한 다른 설명도 있다. “다양한 작곡가의 음악, 드렝(포킨과 공동 대본)의 디자인으로 1936년 4월 4일 르네 블럼의 발레 뤼스 드 몬테카를로에서 초연했다. 한국의 동화를 바탕으로 한, 가볍고 재치 있는 이 중국 양식은 부유한 대사와 약혼했지만 궁핍한 젊은이를 사랑하는 관료의 딸 이야기다. 젊은이는 용으로 변장하고 대사의 금을 모두 훔친다. 이로 인해 대사와의 결혼에 흥미를 잃은 관료는 딸이 사랑하는 이와 결혼할 수 있게 허락한다. 발레 악보가 처음 발견되었을 때(1928년 그라츠에서)는 모차르트 것으로 여겼으나 현재는 다양한 작곡가의 소품 모음으로 판단한다. 포킨의 이 작품은 1956년 핀란드 국립발레단, 1980년 인디애나 대학교에서 재연했다.”⁸⁸

87 <https://www.facebook.com/BalletsRusses/posts/le>

88 <https://www.oxfordreference.com/view/authority.2>

“원숭이 가면을 쓴 6명의 남자 무용수가 익살스러운 표정으로 등장해 꼬리를 흔들며 뛰노는 사이로 춘향의 아버지 ‘만다린’(원작에서 월매에 해당하는 배역)이 거만하고 우스꽝스러운 걸음으로 등장했다. 포킨은 경쾌한 첫 장면으로 발레 ‘춘향’을 열며 우리에게 친숙한 ‘춘향의 사랑 이야기’를 한바탕 유쾌한 소극^{笑劇}으로 만들어냈다.”⁸⁹ “〈사랑의 시련〉은 30분 정도의 단막 발레로 한국에선 구경하기도 힘든 원숭이의 군무로부터 시작돼 줄거리를 심하게 왜

89 「되살려낸 포킨의 ‘춘향’」, 『동아일보』, 2007.11.1.

곡해서 우리에게는 당혹스러울 만큼 낯선 춘향으로 번안, 변형해 놓았다... 월매도 방자도 나오지 않고 변학도 대신 외국의 사신이 등장하는 포킨 버전의 ‘변형 춘향전’이다.”⁹⁰ “동화적인 이야기 흐름과 안무는 그대로 수입하고, 중국풍으로 소개됐던 무대와 의상은 한국식으로 바꾼다. 김주원·노보연이 춘향, 김현웅·이원철이 몽룡 역을 맡는다.”⁹¹는 기사처럼 포킨의 원작에 없던 한복을 입고, 서양 대사를 중국 대사로 교체한 한국식 결과물이 탄생했다.

90 「‘사랑의 시련’ 속의 우리 ‘춘향」, 『동아일보』, 2007.11.1.

91 「춤추는 秋」, 『조선일보』, 2007.10.4.

다. 보리스 에이프만의 <뮤자제트>

<사랑의 시련>과 함께 공연된 <뮤자제트Musagète>는 ‘뮤즈를 이끄는’이란 뜻이다. 조지 발란신의 초기 대표작 중 하나가 <뮤즈를 이끄는 아폴로Apollon Musagète>인데, 뉴욕시티 발레단에서 요청받은 발란신 탄생 100주년 기념작이라 이 제목을 붙인 것 같다. 바흐와 차이콥스키 음악을 편집해 2004년 6월 18일 뉴욕시티 발레단에서 초연한 작품으로 발란신의 <아폴론 뮤자제트>와 유사한 포즈가 인상적이다. 세 명의 여성이 한 줄로 서 다리 높이를 달리한 아라베스크 포즈다. “이 발레는 조지 발란신에게 헌정되었다. 그에 대한 안무가의 감탄을 표현한 것이다... 춤의 진화를 가능하게 한 인물에 대한 감사다... 보리스 에이프만은 이 작업에서 발란신의 학교, 안무, 교육 및 그의 천재성에 경의를 표한다.”⁹² 한국 초연에는 김현웅·김리희·장운규 등이 출연했다.

92 <https://www.nycballet.com/ballets/musagete>

6) 최태지 후기 재임기 대표작

가. 유리 그리고로비치의 <로미오와 줄리엣>

2008년 예술감독에 재취임한 최태지는 국립극장 해오름극장에서 첫 정기 공연(4.16~19)을 열었다. 유리 그리고로비치의 <로미오와 줄리엣>은 고전 명작의 격조를 끌어올린 이전 재임기의 영광을 상기시킨 무대였다. 신선희 당시 극장장은 “1962년 창단 이래 국립극장과 희로애락을 같이했던 국립발레단이... 마치 출가한 자식이 되돌아온 듯하여 기쁜 마음을 금할 수 없습니다.”⁹³라고 했다. “네덜란드 국립발레단 수석무용수 김지영이 초청돼 김주원

93 제121회 공연 <로미오와 줄리엣> 팸플릿.

과 함께 줄리엣으로 번갈아 무대에 오른다. 러시아 유학파로 상체 움직임이 좋은 두 발레리나가 100분 동안 사랑·이별·죽음을 가로지르는 진폭 큰 배역을 어떻게 견디고 넘어서는지 비교하는 재미가 있다.··· 17·19일은 김지영·정주영, 18일엔 김주원·김현웅이 줄리엣·로미오 역을 맡는다.”⁹⁴는 기사를 통해 최태지 방식의 스타 시스템을 재확인할 수 있다.

94 「발레 '로미오와 줄리엣」, 『조선일보』, 2008.4.17.

나. 장 크리스토프 마이요의 <신데렐라>

2009년 3월 20일부터 24일까지 예술의전당에서 한국 초연한 124회 정기 공연 <신데렐라>는 <로미오와 줄리엣>으로 유명한 몬테카를로 발레단 장 크리스토프 마이요의 작품이다. 1999년 몬테카를로 발레단이 초연한 이 작품 역시 무대 세트나 의상이 간단하지만 개성 있고, 유머 감각은 물론 애잔한 감정 묘사가 매우 정확한 현대 발레다. “21일 저녁공연이 끝날 때 관객은 환호와 박수, 여러 번의 커튼콜로 이 모던발레의 성공을 격려했다. 클래식에 치중해 온 국립발레단에 이채로운 레퍼토리 하나가 더해지는 순간이었다.”⁹⁵ 신데렐라 역 김지영, 어머니이자 요정 역 김주원, 왕자 역 이충훈과 이동훈(교대), 계모 역 윤혜진, 아버지 역 장운규가 열연했다. 이 작품은 이후로도 수차례 공연되었으나 최근에는 맥이 끊겼다. 대신 2019년(6.12~14) 몬테카를로 발레단 내한 공연을 통해 그 탁월함을 재차 확인한 바 있다.

95 「국립발레단 '신데렐라' 유머러스한 안무와 파격적 무대」, 『조선일보』, 2009.3.23.

다. <왕자호동> 재창작

2009년 11월 18~22일, 제126회 정기공연작 <왕자호동>이 초연되었다. 주지하다시피 국립발레단은 한국적 소재의 창작 발레를 다수 공연했으나 한 작품도 레퍼토리로 남지 못했다. 따라서 국립발레단의 <왕자호동> 개작 소식은 큰 기대를 모았고, 1988년 초연 당시 주역을 맡았던 최태지와 문병남이 단장과 부단장으로 재직하던 시기라 신뢰도 깊었다. 국수호 연출, 문병남 안무, 조석연 작곡, 신선희의 무대디자인, 제롬 카플랑의 의상, 뽕상 미예의 조명으로 <왕자호동>이 재탄생했다. 김현웅·이동훈·이영철이 호동 왕자로, 김

주원·김지영·박세은이 낙랑 공주로 출연했다. 왕비 역 유난희, 최리왕 신무섭, 어여쁜 궁녀들, 무사들의 중심에 선 윤전일까지 상향 평준화된 열정적 기량이 돋보였다. 그러나 문제는 이 신작 역시 과거의 작품을 보존적으로 계승한 ‘레퍼토리’는 아니라는 점이다.

〈왕자호동〉은 2010년 10월 29~30일 국립극장 해오름극장에서 열린 ‘세계 국립극장페스티벌’ 폐막작으로 선정되었고, 2011년 4월 22~24일 제138회 정기공연에서 재연되었다. 특히 강수진 예술감독 부임 이후인 2015년 10월 16~18일에 ‘국립극장 레퍼토리시즌’작품이자 제161회 정기공연작으로 국립극장 해오름 무대에 올랐다. 주요한 뼈대를 살려둔 상태에서의 개작을 통해 세계 무대의 감각에 뒤지지 않는 레퍼토리로 남길 바란다.

라. ‘롤랑 프티의 밤’

최태지 단장 후기 재임 기간의 최고 무대는 아마도 2010년 7월 15~18일에 열린 제132회 정기공연일 것이다. 프랑스 안무가 롤랑 프티는 파리 오페라 발레학교 출신으로 마르세유 발레단을 창단해 26년간 이끈 유명 인사다. 국립발레단이 초연한 〈아를르의 여인〉 〈젊은이와 죽음〉 〈카르멘〉은 공연 기록 자체만으로도 역사적 의의를 따질 수 있는 작품들이다. 롤랑 프티의 장기는 다양한 방식의 심리 묘사인데, 세 작품에서도 그 특징을 살펴볼 수 있다. “무대가 열리면 남자가 차가운 다락방 침대에 누워 있다. … 의자와 탁자까지 이용해 춤을 추는데 문이 열리고 고풍적인 노란 드레스의 여인이 등장한다. ‘죽음’이다. 프랑스 안무가 롤랑 프티의 모던발레 ‘젊은이와 죽음’은 이렇게 시작된다. 장 콕토가 대본을 쓰고 바흐의 음악 ‘파사칼리아’를 붙인 1946년 초연작이다.”⁹⁶ 이원철·이동훈·윤혜진·장우정이 출연했다. 〈카르멘〉은 사실적이고 일상적인 군무와 관능미를 대범하게 드러내는 2인무의 대비, 그리고 극적인 장면 해석이 얹혀 있다. 돈 호세 역에 김현웅·이영철, 카르멘 역에 김지영·윤혜진이 출연했다. 〈아를르의 여인〉은 결혼식장에서 민속춤 파랑들을 추는 장면이 중심이다. 옛 연인을 잊지 못한 신랑이 자살하는 내용을 시

⁹⁶ 「이 매혹적인 여인이 ‘죽음’이라나…」, 『조선일보』, 2010.7.1.

끄러운 가운데 섬세하게 설명해 간다. 신랑 역 윤진일, 신부 역 김주원이 열연했다. 톨랑 프티는 장 크리스토프 마이요보다 한 세대 이전 인물이다. 작품 연보 순서가 바뀌기는 했지만, ‘톨랑 프티의 밤’은 한국인에게 발레의 색다른 표현 방식을 알려주었다.

마. 창단 50주년 기념작 <포이즈>

2012년 6월 29일부터 7월 1일까지 공연된 <포이즈^{Poise}>는 현대무용가 안성수가 안무했다. 막을 단지 않은 열린 무대, 흰색 사각 천 여러 겹이 무대를 장식하고, 옆 윙과 바닥까지 연결된 하늘빛 배경 막의 조화가 한 폭의 그림 같다. 쇼스타코비치와 바흐의 음악이 장면 변화를 유도하면, 발레와 현대 춤 요소가 균형을 이룬다. 포인트 슈즈를 신은 여러 쌍의 군무, 관절 비틀기, 굽뚫 발레 기교 등이 점차 ‘자세’나 ‘균형’의 의미를 각인시킨다. 빠르고 화려한 동작구를 자랑하는 발레 유산과 개성 넘치는 현대적 몸짓의 조화에 관객은 환호했다. 한 시간이 채 못 되는 군더더기 없는 작품 <포이즈>는 국립발레단 창단 50년을 기릴 만한 수작이었다.

06 국제 무대의 창작을 선도하는 한국 국립발레단

1) 강수진 감독 이후 확장된 레퍼토리의 범주

2014년부터 2020년 현재까지 예술감독을 맡고 있는 강수진은 발레라는 문화유산을 자연스럽게 몸에 지닌 인물이다. 강수진 감독 영입으로 국립발레단은 우선 슈투트가르트 발레단의 주요 레퍼토리를 입수할 수 있었다. 2015년 4월 29일부터 5월 3일까지 공연한 <말괄량이 길들이기>는 1969년 독일 슈투트가르트 발레단에서 안무, 초연된 작품이다. 그 발레단에서 오랜 기간 주역을 맡은 강 감독의 지도인 듯 국립발레단은 각 배역의 자연스러운 성격 연기, 어느 순간에 어떤 액션이 어떤 강도로 행해져야 하는지의 연출 감각을 자연스럽게 드러냈다.⁹⁷ 아시아 최초로 공연권을 얻은 국립발레단원들의 연기가 자랑스럽다.

97 문애령, 월간 『춤』, 2015.2.

2016년 공연한 마르시아 하이데의 <잠자는 숲속의 미녀> 역시 슈투트가르트 발레단에서 1987년에 초연했다. 러시아보다는 영국 버전에 가깝고, 안무자의 고유한 해석은 특히 카라보스 역에서 두드러진다. 마르시아 하이데가 창조한 카라보스는 멋지게 춤추는 남자라는 점이 특별하다. 기존의 악역 마임에 난도 높은 기교를 더하니 카라보스가 절대자처럼 보인다. 이를 보는 관객은 자연스레 주인공들의 편에서 응원하는 입장이 된다.

강수진 감독은 또한 유럽 현대 안무가들의 유명 작품도 소개했는데, 2015년 5월 29일부터 31일까지 한국 초연한 우베 솔츠 작 <교향곡 7번>과 글렌 테틀리 작 <봄의 제전>은 강수진이 새롭게 제시한 현대성이라고 할만한 독

특한 개성을 지녔다. 순수한 형식미의 절정을 추구한 <교향곡 7번>은 김지영의 정확한 기교 라인 덕에 안무자의 이상을 확인할 수 있었고, <봄의 제전>은 예민한 음악에 치밀한 구성력을 드러냈다. 글렌 테틀리의 작품을 감상하는 그 자체로 흥겨운 무대였다.

크리스티안 슈푹Christian Spuck이 2014년에 안무한 <안나 카레니나>(2017. 11.1~5. 예술의전당 오페라극장)는 '2018 동계올림픽 기념작'으로 선정

되었다. 톨스토이의 8부작 소설에 담긴 충격적 사건들로는 브론스키의 권총 자살 시도와 기차에 뛰어든 안나의 죽음을 꼽을 수 있다. 크리스티안 슈푹 역시 이 두 사건을 1막과 2막의 종결 장면으로 선택했다. <안나 카레니나>는 러시아 제정 사회를 연상할 수 있는 21세기의 드라마 발레라는 점에서 큰 호기심의 대상이다. 새로운 표현법과 실용적 무대장치로 기존 명작들과 차별성을 유지했으니 이만한 창의력을 지닌 안무자 찾기도 어렵다. 유럽의 우수 발레단과 동일 레퍼토리를 공유하게 된 국립발레단의 노고 역시 갈채 받아 마땅하다.



[사진] 안나 카레니나 (2017.11) (출처: 국립발레단)

2) 국립발레단이 제작한 세계 초연작들

2018년 제176회 정기공연 작품 <마타 하리>는 안무자와 무용가의 오랜 인연으로 탄생한 작품이다. 1993년 레나토 자넬라Renato Zanella가 슈투트가르트 발레단에서 안무한 <마타 하리>에 26세이던 강수진이 출연했다고 한다. 2017년 강수진이 국립발레단을 위한 <마타 하리> 재연을 요청했고, 안무자는 1993년 작품과 매우 다른 개작을 시도했다. 극적 내용, 음악, 의상, 무대, 기교

등을 모두 새롭게 손질했다니 2018년의 <마타 하리>는 한국국립발레단의 세계 초연작으로 기록해도 무방할 것 같다. 1막(55분)에서 마타 하리의 일생을 객관적 시각으로 묘사했다면, 2막(45분)에서는 주인공의 감정 표출에 중점을 두었다. 때로는 역사적 전문 지식이 필요한 전개가 다소 부담스럽고, 때로는 고통과 슬픔이라는 감정이 반복되는 긴 춤의 행렬이 버겁기도 하다. 그럼에도 불구하고, 국제 무대에 알려진 안무자의 신작이 한국에서 초연된 사실에 주목할 필요가 있다.

강수진 감독의 또 다른 업적은 단원들의 안무력 향상을 지속적으로 도모해 왔다는 점이다. 단원들에게 안무 기회를 주는 기획 공연은 이미 초대 단장 시절부터 해온 관행적 행사였으나 강 감독은 일회성 행사 이상의 성과를 거뒀다. 일례로 강효형을 발굴해 어엿한 안무가로 성장시킨 과정 자체가 곧 차별

성이다. 마침 재능을 타고난 강효형을 만난 것이 행운일 수도 있지만 소품 <요동치다>(2015)의 성과를 보고 <허난설헌-수월경화>(2017)를 과감하게 맡겼고, 2019년에는 전 2막 신작 <호이 랑>이 탄생했다. 강효형의 <호이 랑>은 다수의 한국적 소재 작품들처럼 스토리텔링 방식이지만 구성이 한결 치밀하다. 극적 효과를 최대한 살린 장면 묘사는 물론 기교 면에서도 다양한 기법을 추구한 신선함이 돋보였다.



[사진] 호이 랑 (2019.11) (출처: 국립발레단)

3) 국립발레단의 발전적 미래를 위한 단상

가. 기록 보존의 필요성

1974년부터 독립된 체제를 갖춘 국립발레단은 비로소 '발레단'다운 활동

을 시작했다. 고전 레퍼토리 정착, 해외 유명 안무가 초청, 전막 공연 창작 등이 그것이다. 따라서 발레단의 진정한 역사는 아직 50년이 되지 못했고, 그 기간에 비해서는 상당히 훌륭한 성과를 이룩했다고 볼 수 있다. 그러나 이번 집필을 통해 공연 성과물에 대한 기록 강도는 다소 약화된 느낌을 받았다. 상주 극장 이전과 더불어 예술감독이 자주 바뀐 영향도 있을 것이다. 그에 더해 2000년부터는 국립극장이 국립발레단의 주 공연장이 아니었기 때문에 현실적으로 ‘국립극장사’에서 ‘발레단사’를 다룰 수 없는 문제가 매우 심각하게 느껴진다. ‘발레단사’ 측면에서 본다면 공연 장소보다는 내용이 중요하므로 최근의 역사를 외면하기가 어렵다. 마침 국립발레단이 지난 2012년 9월 『국립발레단 50년사』를 발행했고, 현 예술감독의 활동상은 웹사이트에 공개되어 있지만 전문 기관에서 기획한 통합적 기록이 없어 정보의 질에 다소 문제가 있다. 혹시 『예술의전당사』가 발간되고, 그 안에서 국립발레단 역사를 기록한다면 문제가 없겠지만 그런 계획이 없는 현재로서는 『국립극장사』가 원하는 글을 쓰기가 어려웠다. 이런 이유로 2000년 이후의 국립발레단 공연물을 다뤘다는 점을 밝히고 싶다. 국립발레단 공연 연보는 잘 정리된 편인데, 초연 일과 장소 같은 필수 정보를 통일감 있게 정돈할 필요가 있다.

나. 발레단 부속 교육기관

임성남 초대 단장은 국립발레학교 설립을 수없이 주장했다. 뉴욕시티 발레단을 만든 조지 발란신이 발레단을 원한다면 학교를 먼저 만들라고 요구한 일화가 유명하듯, 유명 발레단이 각각의 발레학교를 운영하는 일이 결코 드물지 않다. 국립발레단 역사를 보면 “모로 가도 서울만 가면된다”는 속담이 떠오른다. 어쨌거나 발레 학교 없이도 세계적 수준을 운운할 수 있게 되기 때문이다. 지나고 보니 멀리 돌아오는 과정에서 잃은 것과 얻은 것이 있었다. 잃은 것은 인력과 재정의 낭비다. ‘발레’를 위해 외국으로 떠난 수많은 어린 학생이 있었고, 그중 성공해 돌아온 극소수의 승자들만이 갈채를 받았다. 얻은 것은 발레의 대중화다. ‘발레’가 대학교로 들어가면서 전공자들의 사회

적 신분이 상승했다. 그 역사가 60년에 이르니 전문학교 시스템의 수십 배에 달하는 전공자들이 배출되었고, 그들의 상당수는 발레 애호가 대열에 선 교양을 갖춘 관객이 되었다. 줄자를 들고 체격 조건부터 따지는 외국의 유명 전문학교와 달리 자신이 원하면 누구나 할 수 있는 ‘발레’였던 덕분에 발레 학원이 보편화되었고, 성인 아마추어 발레단이 경연을 할 정도로 대중화가 되었다. 이러한 예상 밖의 인기 앞에서 정통한 코스를 밟지 못한 과거를 비판만 할 수는 없게 되어버렸다.

하지만 역시 발레 전문 학교는 필요하다. 물론 그간 전문성을 추구하기 위한 방책이 없었던 것은 아니다. 예중·예고를 졸업하고 진학한 특수 대학 전공자들이 지난 20여 년간 한국의 발레를 빛내왔고, 해외 진출 목록도 화려하다. 또한 특수 대학 부설 영재원을 통해 초기 교육 정립과 직업 발레단 입단 시기를 외국처럼 앞당기는 등의 실질적 성과도 얻었다. 국립발레단 측에서도 연수단원제를 통해 발레단 체제에 효과적으로 적용할 수 있는 단원 관리를 하고 있다. 문제는 초·중·고교에서 직업단체로 연결성이 없다는 점이다. 만일 국립발레단 산하에 극소수 정예 단원을 선발해서 교육하는 통합적 정규 교육제도가 있다면 훨씬 효율적인 스타 배출이 가능할 것이다. 다양한 수준의 전공자들 가운데서 특수 능력자를 좀 더 확실하게 추려내 보자는 취지다.

다. 예술감독제 운영

임성남 초대 단장이 30년(국립무용단 포함) 재임한 이후, 김혜식·최태지·김공수·박인자·최태지·강수진 순으로 예술감독을 맡았다. 감독 교체 기간이 발다는 느낌을 지우기 어렵다. 아메리칸 발레 시어터 예술감독 케빈 매켄지는 1992년부터 현재까지 감독직을 맡고 있다. 1990년부터 뉴욕시티 발레단을 이끈 피터 마틴스는 2018년에야 그것도 개인적 문제로 사임했다. 미국인 존 노이마이어는 1973년부터 현재까지 독일 함부르크 발레단 예술감독이다. 한국에는 그런 독보적 인물이 없어서일까? 아니면 예술감독 자격을 갖춘 인물이 많아서일까? 발레 강국들을 보면 단장은 대개 그 발레단의 주역 중에서

선발된다. 고전발레 중심의 단체일 경우 예술감독은 창작 대신 고전을 연출하는 임무를 맡는다. 자신이 주역으로 출연했던 명작을 훌륭하게 재연하는 작업이다. 함부르크 발레단처럼 현대발레단일 경우에는 상임안무가를 겸임한 감독이 창작에 전념한다. 따라서 한국 국립발레단 예술감독은 고전 재연에서 능력을 우선 드러내야 하고, 그다음으로 유수의 창작품을 수입·발굴하는 임무를 띠었다고 볼 수 있다. 재연 불가능한 창작은 일회성 소모품에 불과한데, 대규모 발레단에서 비경제적인 모험을 굳이 할 이유가 없다.

국립발레단의 역사를 살피면서 그간의 감독들이 참으로 최선을 다했다는 생각을 했다. 임성남 단장은 명작 고전발레를 도입할 경제적 여건이 되지 못하던 시절에 ‘발레’를 키운 열정적 예술가였다. 이후의 감독들은 자신만의 독특한 장점을 살려 국립발레단을 살찌웠다. 어쩌면 잦은 단장 교체가 가져온 성과일 수도 있겠으나 같은 이유로 일관된 목표나 판단력이 흔들린 조급함의 흔적도 없지 않았다. 3년이건 6년이건 발레단에는 모두 지나치게 짧은 시간이다. 고전발레단 예술감독은 매우 독보적인 능력의 소유자다. 적합한 인물이 그만큼 희귀하다는 의미이기도 하다. 때번 주장했듯이, 한 인물이 모든 능력을 쏟아낼 때까지 지켜보는 거시적 계산법도 생각해봄 직하다.

참고문헌

단행본

국립극장 편, 『국립극장 30년』, 국립극장, 1980.
 국립극장 편, 『국립극장 50년사』, 태학사, 2000.
 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 태학사, 2010.
 국립발레단 편, 『국립발레단 50년사』, 국립발레단, 2012.
 안제승, 『한국 신무용사』, 승리문화사, 1984.
 장광열 편, 『한국 발레의 선구자 임성남 발레 60년-하늘 높이 춤추며』,
 한길출판문화, 2005.

논문

장소정·조윤라, 「한국의 [지젤] 전막 초연작에 대한 역사적 고찰」,
 『무용역사기록학』, 2018. 49호.
 장소정·조윤라, 「[백조의 호수] 국내 전막 초연작에 대한 역사적 고찰」,
 『무용역사기록학』, 2017. 45호.

잡지 및 간행물 등

『1977 문예연감』, 한국문화예술진흥원, 1978.
 『1979 문예연감』, 한국문화예술진흥원, 1980.
 『1988 문예연감』, 한국문화예술진흥원, 1989.
 『객석』, 1991.7.
 팸플릿 <공기의 정·발레학교·발레명작집·오줌싸개의 향연>(1972.6.16~18)
 팸플릿 <자귀의 꿈>(국립발레단, 1974.4.3~7)
 팸플릿 <지젤>(국립발레단, 1975.12.10~14)
 팸플릿 <코펠리아>(국립발레단, 1976.9.1~5)
 팸플릿 <호두까기인형>(국립발레단, 1977.12.15~19)
 팸플릿 <신데렐라>(국립발레단, 1978.9.22~26)
 팸플릿 <사계·작품 9번·골렘>(국립발레단, 1979.11.30~12.4)
 팸플릿 <로미오와 줄리엣>(국립발레단, 1980.5.15~20)
 팸플릿 <제29회 정기공연>(국립발레단, 1981.10.16~20)
 팸플릿 <고전·창작 발레 모음>(국립발레단, 1983.5.4~6, 5.11~13)
 팸플릿 <목신의 오후·발레콘서트·세헤라자데>(국립발레단, 1983.10.10~13)
 팸플릿 <춘향의 사랑>(국립발레단, 1986.10.13~15)
 팸플릿 <왕자호동>(국립발레단, 1988.8.12)
 팸플릿 <돈키호테>(국립발레단, 1991.6.13~17)
 팸플릿 <레퀴엠·브라보 휘가로>(국립발레단, 1992.9.21~24)
 팸플릿 <호두까기인형>(국립발레단, 1992.12.10~13)
 팸플릿 <발레 레퀴엠·브라보 휘가로>(국립발레단, 1993.6.10~15)
 팸플릿 <빠드 가트르·알레그로 브릴리언트·에테르니떼>(국립발레단,
 1993.10.25~11.1)
 팸플릿 <까르미나 브라나>(국립발레단, 1994.4.14~21)
 팸플릿 <신데렐라>(국립발레단, 1997.10.6~12)
 팸플릿 <로미오와 줄리엣>(국립발레단, 2008.4.16~19)
 『동아일보』, 1980.5.16.
 『동아일보』, 1977.12.14.
 『동아일보』, 1992.4.3.
 『동아일보』, 1995.9.15.
 『동아일보』, 2004.5.21.
 『동아일보』, 2006.9.27.
 『동아일보』, 2007.11.1.
 『동아일보』, 2007.10.4.
 『조선일보』, 1956.6.21.
 『조선일보』, 1962.2.9.
 『조선일보』, 1962.6.26.
 『조선일보』, 1963.2.28.
 『조선일보』, 1972.12.24.
 『조선일보』, 1977.4.22.
 『조선일보』, 1997.7.14.
 『조선일보』, 2000.9.1.
 『조선일보』, 2000.10.7.
 『조선일보』, 2001.5.17.

『조선일보』, 2001.8.23.
 『조선일보』, 2002.10.31.
 『조선일보』, 2008.4.17.
 『조선일보』, 2009.3.23.
 『조선일보』, 2010.7.1.
 <김성일 구술채록>, 국립예술자료원, 2009.
 <김학자 구술채록>, 국립예술자료원, 2011.
 <박용구 구술채록>, 국립예술자료원, 2003.
<https://en.wikipedia.org/wiki/Coppélia>
<https://books.google.co.kr/books?isbn=0801467756>
<https://books.google.co.kr/books?isbn=0801467756>
<https://bachtrack.com/tokyo-komaki-ballet-new-nation>
<https://www.broadwayworld.com/connecticut/article>
<https://www.nytimes.com/2013/12/23/arts/dance>
[m.yes24.com/goods/detail](https://www.yes24.com/goods/detail)
www.theballetbag.com/2010/05/08/carmen
<https://www.facebook.com/BalletsRusses/posts/le>
<https://www.oxfordreference.com/view/authority.2>
<https://www.nycballet.com/ballets/musagete>

국립합창단이 걸어온 길, 나아갈 길

국립합창단사

김은영

중앙대학교 음악예술학부 강사

- 01 여는 말: 국립합창단 출범 이전의 한국 합창음악
- 02 예그린악단에서 국립합창단 창단까지
- 03 국립합창단 공연사
- 04 맺음말: 국립합창단의 과제

01 여는 말: 국립합창단 출범 이전의 한국 합창음악

국립합창단은 1973년 10월 17일 국립극장이 현재의 장충동으로 신축, 개관하면서 전속단체로 출범하게 된다. 국립합창단은 전문 합창단 시대의 효시로서 본격적인 합창 예술운동의 선두 주자 역할을 해왔다. 한국 작곡가들의 창작곡 개발을 선도하여 한국 합창음악 문화의 중심에 서은 국립합창단은 창단 이래 정기연주회 및 특별 연주회, 지역 순회 연주회를 통해 대중과의 소통을 끊임없이 시도하였고, 2000년부터는 재단법인으로 독립하면서 문화관광부 소속으로 국내외에서 한국 합창음악의 아름다움을 알리는 데 진력하고 있다. 『국립극장 70년사』의 한 부분으로 기술하게 될 이 글은 국립극장 내 전속단체로 활약하던 당시의 활동을 중심으로 고찰하되 재단법인 이후의 활동은 간략히 언급할 것이다.

한국의 합창 문화는 선교사들이 세운 교회와 학교에서 시작된다. 한국 교회의 초창기 예배에서 선교사들은 찬송을 가르쳤는데 서양 곡조가 익숙하지 않아 조선 곡조처럼 불렀다는 기록⁰¹이 있을 정도로 도입 초기 찬송가는 조선인에게 낯선 음악이었다. 그러나 차츰 따라 부르기를 넘어 4성부로 부르게 되면서 찬송가를 통해 서구를 경험하는 훈육의 장^場이 되었다.

1890년대부터 미션스쿨에서 합창을 노래했다는 기록이 있는 가운데 1911년, 이화학당에 하몬 Grace Harmon, Mrs. Mcgary 이 부임한 후부터 일주일에 한 번씩 정기적으로 교과과정에 합창 수업이 정식으로 포함되었다.⁰² 선교사들에 의해 설립된 학교에서 합창 수업은 학생들에게는 서구 음악을 경험하고 음악적

01 김진경, 『靈溪 吉善宙』, 종로서적, 1980, 102쪽.

02 Mary E. Young, "What the King Did not Know", The Korea Mission Field vol.34, April, 1938, pp.69~72

아름다움에 눈을 떠가는 과정이었다. 특히 가사가 있는 합창은 선교사들의 가장 큰 목표인 선교를 하는 데 상당히 중요한 위치에 있었다. 노래의 선율과 종교적 가사로 인해 사람들에게 신앙심을 고취시키는 데 크게 기여하였기 때문이다. 1894년 H.G.언더우드에 의해 출판된 『찬양가』는 4성부로 된 한국 최초의 합창 악보였다. 이렇듯 개화기 합창음악의 도입에 기독교 음악 문화의 영향이 컸다.

1908년에 준공한 황성기독교청년회관^{YMCA}은 1910년대 대표적 서양음악 연주회장으로 많은 음악회가 열리면서 합창단의 필요성이 대두되었다. 처음에는 숭실·연희전문 학교 등 주로 남성 합창단의 활동이 많았으나 점차 학교연합합창단을 비롯한 혼성 합창단의 활동도 시작되었다. 감리교회인 서울종교교회에서는 한국 양악의 개척자인 김인식과 이화여전 글리클럽을 지도한 메리 영^{Mary E. Young}이 번갈아 지휘하면서 혼성 합창단의 가능성을 대중에게 알렸으며 1925년 고등음악교육이 실시된 이화여자전문학교의 음악과 글리클럽^{Glee Club}도 전국 순회 연주회를 열고 음반으로도 취입하는 등 활발한 활동을 했다. 특히 이화여전 글리클럽은 안기영과 메리 영이 조선 민요를 합창곡으로 편곡하여 당시 사회에 큰 반향을 일으켰다. 이외에도 1928년 후반에는 중앙코러스라는 전문 합창단 성격의 합창 공연도 있었으며 유치원 교사를 양성하는 경성·중앙·이화 보육학교에 모두 합창단이 있어서 매년 연주회를 열었다. 1935년 현재, 『동아일보』에는 경성에서 활동 중인 합창단으로 이화여전 글리클럽(윤성덕), 연희전문 글리클럽(현재명), 경성보육합창단(홍난파), 중앙보육합창단(홍성유), 이화보육합창단(이순영)⁰³을 기록하고 있다.

03 『동아일보』, 1935.1.2.

우리나라 직업 합창단의 시작은 1936년 박태현이 조직한 백조합창단과 1939년 경성방송합창단을 꼽을 수 있다.⁰⁴ 1927년 경성에 설립된 경성방송국은 1933년 조선인 청취자 확장을 위해 한국어 방송인 제2방송을 시작하면서 1934년에 경성방송관현악단, 1939년에는 경성방송합창단이 조직되었다. 1930년대 말 홍난파가 경성방송국의 음악방송 제작을 맡으면서 이른바 가정가요라는 명목으로 건전가요 보급을 주도하고 있었다. 경성방송합창단의

04 이상만, 「일화로 엮어본 이면사(42) 경성방송국 가정가요 보급」, 『경향신문』, 1986.9.4.

상임지휘자로 온 김성태는 합창단의 가장 중요한 과제를 가정가요의 보급에 두고, 가장 먼저 보급한 곡이 김동환 작사, 김성태 작곡인 ‘즐거운 우리집’이었다. 그 외에 흥난파의 ‘산에 들에’, 이흥렬의 ‘어머니 마음’ 등이었다.

광복이 되자 악단은 식민지 청산과 민족음악 수립에 대한 논쟁이 치열하게 일어나게 된다. 특히 채동선은 민족음악 수립의 구체적 방법으로 국립교향악단과 국립합창단의 필요성을 역설⁰⁵했는데 당시 대다수 합창단이 종교적 성격을 가진 상황에서 국립합창단 창설의 필요성을 처음으로 주창했다는 점에서 주목된다. 그러나 민족음악 수립을 향한 열망은 정치적 이념 대립과 남북한 단독 정부 수립, 6.25전쟁으로 이어진 냉전체제를 겪으며 분단적 시각이 고착된다.

이 시기 주목할 만한 합창 활동은 전쟁 기간 피난지 부산에서 조직된 해군정훈음악대 내 합창부가 설치되어 성악인 대부분이 이곳에서 활동하게 된다. 해군정훈음악대는 1956년 해군교향악단으로 발전적 해체를 함에 따라 해군정훈음악대 내의 합창부의 활동도 종말을 고하게 되었다.

이 밖에 광복 후 조직된 합창 조직으로 채동선과 이흥렬에 의한 고려합창협회가 있었고, 미국 유학을 마치고 귀국한 박태준이 조직한 한국오라토리오합창단, 시온성성가대(이동일), 성중합창단(곽상수), 주한미군을 대상으로 활동을 한 필그림합창단(이동훈), 한국남성합창단(서수준), 실로암합창단(구두회), 대한합창단(나운영) 등이 있었다. 1950년대 후반부터는 방송국 산하 합창단의 활동이 활발해졌다. 서울방송합창단이 1958년에 창단되었고, 1963년에는 동아방송합창단·라디오서울합창단 등이 출범하여 합창 활동을 전개한다. 그러나 전문 예술 합창단을 운영하는 데 필요한 예산의 부족 등 재정 문제로 안정적 활동이 이루어지지 못하고 설립과 해체의 과정이 반복됐다.

⁰⁵ 채동선, 「문화정책의 확립」, 『평화일보』, 1948.9.3.

02 예그린악단에서 국립합창단 창단까지

1) 1960년대 민족문화의 총화, 예그린악단

6.25전쟁 후 반공주의와 북진통일을 표방한 이승만 정권은 1960년 4·19혁명에 의해 종식되었다. 그러나 4·19가 초래한 급격한 자유 앞에 지식인들은 “전국의 다방과 ‘빠’에서는 일본노래가 물결치고 서점마다 일본문학 번역물이 붐을 이루고 있다”며 당혹감을 감추지 못하고 있었다. 일본 문화 유행은 1960년 한국 사회의 트렌드였고, 정부는 왜색 붐에 대해 이렇다 할 대책을 내놓지 못하는 상황이었다.

이러한 상황에서 1961년 5월 쿠데타 세력에 의해 일시적으로 진정될 기미가 보이자, 지식인들이 쿠데타 세력에 대한 기대는 꺾다. 당시 지식인들은 5·16군사정변에 의외로 긍정적인 모습을 보이고 있었다. 박정희 정권은 쿠데타 직후 일제의 국가동원 체제를 계승하여 ‘국가재건 범국민운동’을 전개했다. 당시 국가재건최고회의에서 통과시킨 ‘재건국민운동에 관한 법률’에 의하면 이 운동은 “전 국민이 청신한 기풍을 배양하고 신생활체제를 견지하며, 반공이념을 확고히 하기 위한 것”으로 규정하고 있다.

1962년 초 명동에 국립극장이 재개관한다는 소식이 들리자 국립교향악단과 국립합창단이 창설될 것이라는 기사가 심심찮게 등장했다.⁰⁶ 그러나 개관 당시 실제로 새로 설립된 전속단체는 국립오페라단·국립국극단·국립무용단 등 세 단체였다. 국립교향악단의 설립은 1969년, 국립합창단의 창설은 1973년까지 기다려야 했다.

06 『경향신문』, 1962.1.19.
『경향신문』, 1962.2.6.

박정희 정권은 재임 기간 문화예술인 정치라는 비판을 무릅쓰고 학자와 예술가들을 동원한 관치 문화예술론을 폄하한 것으로 유명하다. 그는 “행정은 예술과 참으로 가까운 동기⁰⁷라 생각했고, 국가 주도의 경제 발전 방식을 문화예술 분야에도 그대로 적용하고자 했다. 박정희 정권이 강조했던 ‘조국 근대화’와 ‘민족문화 창달’이라는 국정 과제는 쿠데타 혁명의 제2인자인 김종필이 만든 ‘예그린악단’(이하 예그린)에 의해 실현된다. 예그린의 창단 목표는 “한국의 전통적인 민속예술의 계승과 활성화 및 대중화”였으며, 이러한 목표를 위해 연극·음악·무용·관현악으로 구성된 총체적인 종합예술무대로 조직되어 1961년 12월 1일 창단되었다.⁰⁸ 당시 예그린 단원을 모집하는 광고에는 관현악 및 합창부원 60명을 모집하며 합격자는 최상의 대우를 한다고 명시되어 있다.⁰⁹

07 박정희, 『국가와 혁명과 나』, 지구촌, 1997, 132쪽.

08 『동아일보』, 1962.8.8.

09 『경향신문』, 1961.12.12.

첫 공연은 1962년 1월, 서울시민회관에서 열린 <삼천만의 향연>이었다. 창단 공연은 “예그린관현악단과 예그린합창단, 국악예술학교 무용단과 연주단(창-김소희), 권여성무용단 그리고 농요단에 의해서 민요, 동화에 이르기까지 우리의 정서와 이것을 가꾸고 순화하려는 의욕이 번득이는 무대”¹⁰였다는 찬사가 쏟아졌다. ‘예그린’이라는 이름을 지었다는 오화섭은 예그린 창단 공연의 의미를 다음과 같이 피력했다.

10 『경향신문』, 1962.1.17.

문화혁명의 기치를 높이 들고 옛과 어제의 찬란한 우리문화를 되살려 내일의 위대한 민족예술을 창조할 것을 목표로한 예그린집단은 그 첫 공연에서 대담하고도 과감한 기도기획을 통하여 그들의 맑은 바 사명을 과시하였다. 오늘 우리 민족은 청신하고도 건전한 민족정기를 앙양하기 위한 투쟁적인 국민운동을 전개하고 있거니와 민족예술의 창조란 이와 같은 주체법에 입각한 하나의 신앙적 계발이 되어야 함은 물론이다.

예그린악단은 이러한 방향을 제시하고 실천할 것을 다짐하였다. 퇴폐적이고 이질적인 외래음악을 일소하고 오랜 역사 속에서 발효된 영기와 향기가 그윽한 우리의 고유한 음악을 그대로 또는 현대를 호흡하는 새로운

생명체로 바꾸어놓음으로써 문화재건의 전위가 되려는 것이다.(…) 무엇보다도 새롭고 이채를 띤 것은 국악과 양악의 합주였다. 이것은 앞으로 계속하여 연구해야 할 중요한 과제이지만 국악이 발전하기 위해서는 반드시 밝아야 할 과정이라고 생각한다.¹¹

11 오화섭, 「흥겨운 민족정서 예그린 악단의 첫공연을 보고」, 『동아일보』, 1962.1.15. 강조는 인용자.

다시 말해 예그린의 존재 이유는 “문화 재건의 전위가 되려는 것”으로 국립극장 개관에 앞서 열린 예그린의 창단 공연은 쿠데타 세력이 지향하던 음악적 목표를 분명히 제시하고 있었다. 예그린은 정치적 배경에 의해 창단된 태생적 한계로 인해 김종필의 정치적 부침¹²에 따라 여러 차례 해체와 재창단을 거듭해 왔다. 김생려 체제의 1기 예그린은 6회의 정기공연 및 170여 회의 외빈 행사 공연을 치르는 등 분주했지만 1963년 5월 30일에 해산하였다.

2기 예그린은 1966년, 김종필이 공화당 의장으로 복귀하면서 박용구가 이끄는 제2기 체제를 맞이하였다. 제2기 ‘예그린’의 첫 작품은 〈살짜기 읊서예〉였다. 〈살짜기 읊서예〉는 ‘한국적 뮤지컬의 창조’를 목표로 300만 원의 제작비, 출연자 300명이라는 당시 한국 무대 사상 최대의 기록을 세웠고, 관객 동원도 7회 공연에 1만 6000명을 기록하는 대성공을 거두었다.¹² 무엇보다 제2기 예그린에서 나영수의 합창 지도와 그가 고안한 ‘예그린조 창법’은 한국적 뮤지컬의 중요한 성과로 평가되고 있다. ‘예그린조 창법’은 무대에서의 가사 전달 문제를 고민하던 나영수가 벨칸토와 관소리식 육성의 발성법을 절충하여 고안한 창법으로 가사 전달에 결정적 효과를 가져왔다¹³는 평가를 받았다. 예그린에서 보여준 나영수의 활약은 1973년에 창설되는 국립합창단의 바탕이 되었다는 점에서 중요하다.

12 『일요신문』, 1967.2.19.

13 나영수, 「가장 어려웠던 창법연구」, 뮤지컬센터 미래내창단공연 〈살짜기 읊서예〉(1978.10.6~10) 팸플릿.

한편, 예그린은 당시 KBS 합창단조차 예산 부족으로 유지가 어려워 활동을 방송에만 국한하고 있던 상황에서 월평균 300만 원의 운영비와 공연 경비는 따로 계산하였고, 후원회 이사들이 매달 회비로 10만 원과 5만 원의 두 종류의 후원비를 냈다¹⁴는 것을 통해 정부의 적극적 개입과 국내외 재계 인사로부터 탄탄한 후원이 있었음을 알 수 있다.¹⁵ 그러나 이와 같은 후원 구조

14 『조선일보』, 1966.4.14.

15 「미실업인 ‘예그린’에 천불 기증」, 『동아일보』, 1963.1.18.

에도 불구하고 예그린은 1968년 ‘예그린기동대’라는 이름으로 퇴락하고, 결국 1972년 문화공보부에서 인수한 후 1973년 국립가무단으로 개칭하면서 국립극장 전속단체로 편입하게 된다.

1960년대 예그린이 시도한 공연 양식은 박정희 정권의 문화 정책 방향을 압축적으로 상징하는 화려한 미장센이었다. 예그린에서 추구한 것은 예술성 보다는 민족주의적 경향을 띤, 목적극 위주의 작품들이었고 이와 같은 경향의 작품이 박정희 시기 문화예술의 전형이 되었다.

2) 1970년대 합창음악 진흥책과 국립합창단의 창단

1973년 10월 17일, 국립극장이 신축 개관한 날은 유신혁명 1주년이 되는 날이었다. 개관 공연작으로 <성웅 이순신>(이재현 작, 허규 연출)이 선택된 것은 우연이라고만 볼 수 없다. 박 대통령의 민족사에 대한 인식은 “지난날 우리 민족사상^{民族史上}의 악유산^{惡遺産}을 반성하고 이조당쟁사, 일제식민지 노예 근성 등을 깨끗이 청산하여 건전한 국민도^{國民道}를 확립”¹⁶해야 한다고 말하는 등 대단히 부정적이었다. 그러나 『난중일기』는 거의 외우다시피 탐독했다고 할 정도로 충무공 이순신은 박정희가 가장 숭배한 인물로, 이순신의 고독한 영웅 이미지와 혁명 과업의 완수를 위한 험난한 지도자의 길을 가고 있는 자신을 동일시하며 정당화하고자 했다.

<성웅 이순신>의 공연 일자는 10월 17일부터 28일까지였는데 공교롭게도 10월 20일 제1회 ‘문화의날’ 행사에서 문예 중흥 선언이 선포된 것과 시기가 같았다.

우리는 민족중흥의 역사적 전환기에 처하여 새로운 문화창조의 사명을 절감한다. 한 겨레의 운명을 결정짓는 근원적 힘은 그 민족의 예술적 문화적 창조력이다. 예술이 창조력을 잃었을 때 겨레는 침체되고 문화가 자주성을 찾았을 때 나라는 흥한다. 신라통일의 위대한 업적과 세종 시대의 문화창조는 이를 증명한다. 우리는 길이 남을 유산을 개발하고 민족적 정통성을

¹⁶ 박정희, 『우리 민족의 나팔 길: 사회재건의 이념』, 동아출판사, 1962. 2쪽.

이어받아 오늘의 새 문화를 창조한다. 맹목적인 복고경향을 경계하고 분별 없는 모방행위를 배척하며 천박한 퇴폐사조를 일소하여 우리 예술을 확고한 전통 속에 꽃 피우고 우리 문화를 튼튼한 주체성에 뿌리박게 한다.¹⁷

17 문화공보부, 『문화공보 30년』, 1979, 450쪽.

1973~1974년까지 개관 공연인 〈성웅 이순신〉으로부터 〈남한산성〉 〈징비록〉 〈광야〉와 같은 대하역사극 공연을 올렸다. 예술정보다는 메시지가 강하고 민족주의적 경향을 띤 작품들이 선정되었다. 작품 선정 기준에서 예술정보다는 대극장 무대를 채울 수 있는 대형극인지가 우선시되었던 것이다.

새 극장의 건축 및 이전을 진두지휘한 김창구 극장장은 전통의 바탕 위에서 현대 예술을 창조해 가겠다는 기본 원칙 아래 전통예술을 국립극장 안으로 들여와 민속예술을 활성화하기 위한 기초를 다질 것을 강조했다. 개관식에는 대통령이 직접 참석하여 “민족예술의 중흥을 이룩할 수 있는 계기”가 되라고 주문¹⁸한 후 국립교향악단과 서울대합창단이 노래하는 ‘대통령찬가’ ‘봄치녀’ ‘내 마음’ ‘희망의 나라’ 등을 들었다.

18 『동아일보』, 1973.10.17.

광복 후 줄곧 악단이 요구한 국립합창단의 창단은 장충동 국립극장 개관과 함께 비로소 실현될 수 있었다. 그러나 창립을 서두르게 한 사건은 북한의 〈피바다〉 가극 관람이었다. 1972년 7.4 남북공동성명을 앞두고 당시 회담에 참석했던 정치인들은 북쪽의 〈피바다〉 가극을 보고 충격을 받아 그 대응 방법으로 비슷한 성격의 악단을 기존 예그린악단의 규모를 확대하여 크게 확충할 계획을 세웠다. 당시 국립극장 극장장이던 김창구는 국립오페라단 공연 때마다 애를 먹던 합창단 문제를 해결하고자 예그린악단을 200명으로 하고 나머지 100명을 합창단으로 만들어 뮤지컬과 오페라, 심포니에 두루 쓰려는 계획이 있었다.

그러나 남북공동성명의 합의가 깨지면서 〈피바다〉에 대응하려던 국립극장 특별예산 계획이 없어지자 합창단 해체의 위기가 찾아왔다. 나영수는 자칫 창단이 불발로 이어질 수 있던 위기 상황을 국민가요 녹음으로 극복했다고 전하고 있다.¹⁹ 국립합창단이 창단과 동시에 존재 위기까지 있었으나 국

19 나영수, 「20년의 회고-간추린 국립합창단의 지난 이야기들」, 국립합창단 〈창단 20돌 축하음악회〉(1993.5.13) 팸플릿.

민가요 녹음을 통해 다시 존속하게 되었다는 것은 당시 정권에서 문화를 대하는 태도를 단적으로 보여준다. 박정희 정권에서 가장 중요시된 문화는 '민족문화'였지만 민족 서사를 주제로 하는 역사극을 재현하는 데 필요한 단체만이 살아남을 수 있었다.

국립합창단의 창단 배경에는 당시 정권에서 추진하고 있던 합창음악의 진흥책이 광범위하게 시도되고 있었던 점과 연관된다. 박정희 정권은 1960년대 중반부터 각급 학교와 직장을 대상으로 합창단의 조직 및 활성화 방안을 논의하기 시작하였다. 음악가들도 이에 적극 가담하면서 합창의 의의를 홍보하는 데 가세한다. 음악평론가 이성삼은 한 좌담회에 참여하여 합창운동의 효과를 다음과 같이 정의한다.

합창은 보편성과 대중성이 그 바탕입니다. 악기가 필요 없이 누구나 목소리를 가지고 자유로이 함께 부를 수 있으며 그 성과는 생을 건전하게 엔조이 할 수 있다는 점이지요. 또 교가를 불러 정신을 통일시켰다는 이야기는 합창만이 가지는 효과지요. 2차 대전 후 독일에서 칸타타가 성행했는데 우국 단결 재건을 표방하는 칸타타는 국민의식을 양양시키는데 있어 오페라나 다른 형태보다 훨씬 강한 성격의 것이죠.²⁰

20 「좌담회-우리나라의 합창음악」, 『경향신문』, 1966.10.29.

합창운동은 새마을운동과 연계되는 1970년대에 이르러 그 규모가 범국민적으로 확대되었다. 학교, 군대, 직장은 물론이고 어린이합창단, 지역 단위의 새마을어머니합창단에 이르기까지 광범위해지고 합창단을 지도할 가창 지도자 강습회 및 각종 합창대회가 상시적으로 열리는 등 국가 차원의 프로젝트로 전개되었다. 1972년에는 명랑한 생활 기풍을 조성하기 위한 범국민적 개창운동 계획이 발표된다. 그 골자는 다음과 같다.

개창운동을 생활화하고 지속적으로 추진하기 위해 각종 매스콴을 통해 계몽과 캠페인을 벌일 계획인 문공부는 1 건전가요를 제정, 선정하여 보급

하고 2 건전가요경연대회를 열어 건전가요붐을 일으키며 3 새노래 부르기 운영위원회를 구성하여 새노래 활동을 육성키로 했다. 이에 따라 문공부는 금년에 새마을노래와 새생활노래 등 2편을 직접 제정하고 연간 120편을 제정보급토록 권장하며 기존노래 중 건전가요 20편을 선정 보급하는 한편 합창서클 구성을 장려할 방침이다. 또한 건전가요경연대회는 문공부 주관으로 합창제를 10월에 개최하며 4월중에는 음악협회 주관으로 합창제를 열고 9월 한 달 동안에는 각시도별로 합창경연대회를 가질 계획이다.²¹

21 『동아일보』, 1972.3.16

1972년 10월 유신 이후 합창은 ‘총화의 메아리’로 표현되면서 “합창은 바로 새마을 노래운동의 기본 주축이 되어야 한다”는 방향으로 향하고 있었다.²² 관에서는 합창을 국민 총화를 이끄는 중요한 수단으로 인식하고 있었다. ‘새마을음악회’라는 이름으로 열린 관 주도 행사에는 새마을합창단을 비롯한 대규모 합창단이 등장하였고, ‘새마을 노래’를 작사·작곡하기도 했던 대통령도 직접 참석하여 음악을 통한 국민 총화를 강조하고 있었다.²³

22 「총화의 메아리 건전가요 부르기」, 『경향신문』, 1972.11.18.

23 「새마을 음악회 성황 박 대통령 내외 참석 시민회관서」, 『매일경제』, 1972.11.16.

제도권 작곡가들도 합창운동에 적극적으로 가세한다. 작곡가 금수현은 “합창은 인간관계의 융합과 국민에게 신념과 희망을 주는 것으로 여럿이 합창하고 협동해야 하기 때문에 애국심, 단결심, 민족의 얼을 가장 잘 심어줄 수 있는 건전가요운동²⁴이라고 자신의 견해를 피력한다. 음악평론가 김형주도 “합창은 직장 근로인으로 하여금 근로의욕과 탄력 있는 활기를 배양하고 밝은 직장 분위기를 만들고 단합하는 데 효과적²⁵이라면서 합창과 BGM음악을 통해 근로자들의 생산성을 향상시키는 방법까지 설파한다. 나아가 금수현은 1972년 『월간음악』 2월호 권두언을 통해 “나는 일급 성악인이니 그런 통속적인 노래를 부르지 않겠다는 생각을 버리고, 언제 어디서나 국민가요 정화를 위한다면 앞장서서 노래 부르고, 그곳에 있는 국민에게 ‘함께 부르기를 권장하자’라며 예술인들을 향해 국민가요 보급에 적극적으로 나설 것을 촉구하고 있다.²⁶

24 「총화의 메아리 건전가요 부르기」, 『경향신문』, 1972.11.18.

25 김형주, 「합창운동과 BGM운동 근로의욕 불어넣어 밝은 분위기 조성, 단합에도 효과 각 직장서 권장되기를」, 『경향신문』, 1963.4.27.

26 금수현, 「권두언: 국민가요」, 『월간음악』, 1972.2, 12쪽.

국립합창단이 창단된 1973년이 당시 정권에서 새마을운동과 연계된 합창

음악 진흥책이 한참 모색되던 시기에 비로소 창단되었다는 점은 무엇을 시사하고 있는가? 당시 정부에서 추구했던 합창운동의 방향은 국민개창운동 차원의 합창의 필요성이었고 이것을 국립합창단이 주도할 것을 기대했던 것이다.

03 국립합창단 공연사

1) 국민 통합으로서 합창(1974~1979)

박정희 정권은 1960년대에 경제 근대화를 이룩하는 데 성공한 편이었지만 1970년대에 이르면 한국 자본주의의 고질적 병폐가 사회 곳곳에서 나타나기 시작했다. 이와 같은 정치적 위기를 타개하고 1972년의 유신체제를 강화하기 위해 전개된 새마을운동은 표면적으로는 ‘농촌 근대화’를 목표로 내세웠지만 거기에 그치지 않고 국민의 ‘정신’과 ‘의식’의 역할을 강조하는 정치적 의미를 내포하기에 이른다. 정부는 대중문화를 퇴폐적이고 저속하다는 이유로 검열하고 억압했다. 이미 1970년부터 장발, 미니스커트에 대해 퇴폐적이라는 이유로 ‘퇴폐풍조 단속령’이 시행되었으며, 1971년에는 가요정화운동이 추진되고, 1975년부터 가요의 사전검열과 금지곡 제도가 실시되었으며, ‘대마초 파동’으로 수많은 연예인이 활동 정지를 당했다. 영화·방송·대중음악·청년문화 등에 대한 검열과 단속의 명분은 모두 ‘사회정화’라는 표어와 밀접한 관련을 가지고 1970년대 국가의 지배와 통제 정책 및 담론의 차원에서 강력한 힘을 발휘했다.

건전한 국민음악으로서의 합창음악진흥책이 발표되는 가운데 정부는 합창을 통해 집단의 동질성을 부여하며 노동생산성을 향상시키는 등 조국 근대화에 이바지하며 이를 통해 국민 통합을 이룰 수 있다는 관념을 유포하고 있었다.

우여곡절 끝에 열린 국립합창단의 창단 기념 연주회는 나영수의 지휘로

1974년 7월 18일부터 19일까지 <국립합창단 창단기념 한국합창곡발표회>로 열렸다. 한국 창작곡 및 한국 작곡가의 강조는 국립교향악단에서는 ‘한국작곡가의 밤’을, 합창단에서는 ‘한국합창곡의 밤’을 기획한 것을 통해 당시 정부의 문화 정책에 대한 전속단체로서의 호응이었다. 그럼에도 창단 연주회를 한국 작곡가들의 작품으로 구성한 것은 서구 음악의 무조건적 모방으로만 치닫고 있던 당시 악단의 상황에 비출 때 의미 있는 첫 출발이었다. ‘민족 예술의 노래’(이은상 작사·김희조 작곡)로 시작한 연주회는 나운영·구두회·정윤주·김연준·유신·이흥렬·황철익·장일남·최영섭·박재열·김성태·김규환·김동진·김달성·김희조의 곡이 선보였다. 지휘자 나영수는 창단 지휘자로 국립합창단에서 그의 위치는 확고했다. 예그린에서 공조했던 김희조와의 협업도 초기 국립합창단의 방향에 큰 영향을 미쳤다. 창단 공연 중 김희조의 ‘벚노래’는 뜨거운 호응을 얻었다. 김희조의 ‘벚노래’는 1962년 10월 예그린 공연 때 이미 발표했던 곡이었으나 김연수 명창의 소리를 합창 파트로 재구성하고 관현악 반주였던 것을 피아노 반주로 편곡한 것이었다.²⁷

27 김희조, 「국립합창단과 나의 회고」, <창단 20돌 축하음악회> (1993.5.13) 팸플릿.



[사진] 창단기념 한국합창곡발표회 기념사진 (1974.7)

1975년에는 두 번의 정기공연과 국립극장 <신춘대음악회> <광복 30주년 기념음악회>에 참여하였다. 특히 <광복 30주년 기념음악회>는 8월 15일부터

3주간 국립극장에서 열렸는데 이상만이 기획 추진한 이 음악제에서 첫날과 다음 날에 열린 '교성곡의 밤'에는 '수제천'과 대교성곡 '민족의 행진'(이은상 시·공석준 곡)이 흥연택의 지휘로 서울대·연세대·국립합창단 등 300여 명의 연합합창단과의 협연으로 열렸다. 당시 기사에는 이날 공연을 “신라 때부터 전해오는 우리의 기악곡 '수제천'과 대교성곡 '민족의 행진'은 이조 전성 시대의 아악 연주를 방불케 한다”고 평가받았다.²⁸

28 『동아일보』, 1975.7.12.

제2회 <국립합창단 정기공연>은 2월 20일과 21일 나영수의 지휘로 '아베 마리아' '할렐루야' '영광' 등의 종교음악, '새 몽금포타령' 등 민요, 오페라와 뮤지컬을 편곡한 합창곡으로 구성되었는데 제2회 공연에서도 역시 김희조의 '농부가'는 큰 호응을 얻었다. 제3회 정기공연은 10월 11일부터 12일까지 <한국합창곡발표회>로 구성됐다. 김규환·허방자·김연주·박재열·구두희·한성석·백병동의 곡과 제2부에서는 이수열·최병철·김희조·채동선·김동진·황철익 등의 곡이 연주되었다.

1976년 7월에는 처음으로 지방 순회 연주회를 시작하였고, 4월과 12월에는 두 차례의 정기공연을 열었다. 지방 순회 연주회는 이후 국립합창단이 매년 전국을 순회하며 연주회를 여는 시작이 되었고, 이를 통해 전국 조직인 한국합창총연합회와 전국 각지에 있는 시립합창단 창단에 기폭제가 되었다.

한편, 정기공연 중 한 번은 반드시 우리 합창곡만으로 구성할 것을 고집했던 나영수 단장은 3회 공연까지 이끌면서 현실의 한계를 느꼈다. 그래서 생각해 낸 것이 10년 계획으로 대학생들을 길러내는 일이었다.

제6회 공연(1977)부터 시작된 <대



[사진] 대학생작곡발표회 (1977.2)

학생작곡발표회)는 음악학도들의 작곡 의욕을 고무하여 합창음악 창작 활성화에 기여했다. 대학생 창작 합창곡 발표회는 1977년부터 10년간 매회 대학생들이 작곡한 150여 곡의 합창곡이 발표되어 합창 인구의 저변 확대에 큰 성과를 거두게 된다. 제10회 정기공연은 나영수 단장이 독일 연수를 떠나기 위한 고별 무대였다. 제11회부터는 객원지휘자 최병철에 의해 주도되었고, 최병철 지휘자는 장애인들을 위한 자선 공연을 개최하여 국립합창단의 사회적 기여를 위한 활동으로 평가받는다.

1979년, 제12회 정기공연은 6월 4일과 5일에 흥연택 지휘로 <바하 미사 B단조>를 공연했다. 12회 공연은 대곡의 국내 초연이라는 역사적 의의와 함께 “이러한 예술적 명작인 동시에 단곡을 시도함으로써 국내 합창계에 자극과 의욕을 불어넣어 주었다는 사실, 작품 선정과 이 공연을 위해 흥연택 씨의 객원지휘, 국립교향악단의 협연, 그리고 국내에 없는 오보에 다모레 주자를 위해 일본 NHK교향악단에서 니도리 다께히꼬를 초청하는 등 진취적이고 치밀한 사전 기획성과 준비”²⁹라는 점에서 높이 평가받을 수 있는 시도였다. 국립합창단의 <바하 미사 B단조> 공연의 의의는 “작품 자체가 종교예술의 극치이며 난곡인 작품을 예술가적 대우로는 너무나 미흡한 여건 속에서도 11회의 정기공연을 거치는 과정 속에서 실로 놀라운 예술적 기술적 성장을 이뤄 낸 성과”³⁰로 평가받았다. 제13회 정기공연은 모테트, 마드리갈, 상송 등 르네상스~바로크 시기 작곡가들의 작품으로 구성된 1부에 이어 2부는 브람스의 ‘새 사랑의 노래 작품 65’로 구성됐다. 연수를 마치고 돌아온 나영수는 그동안 국립합창단이 지향했던 한국 창작곡 레퍼토리 구성과 외국곡의 번역 문제에 대해 자신의 신념을 피력하고 있다. 그는 “한국 작곡가의 작품을 연주하려 했던 이유는 국산품보다 외제를 더 좋아하는 현상을 극복하고 연주자 입장에서 작곡가와 청중 사이의 간격을 좁히려는 시도”였으며 13회 공연의 전곡을 우리말로 번역한 것은 “노래를 부르는 데 있어 우리 자신도 이해하지 못하는 노래는 부르지 말아야겠다는 것과 번역으로 인해 다른 뜻이 되었다 손 치더라도 우리 스스로 이해할 수 있고 느낄 수 있는 범위 안에서 노래 부

29 김형주, 「치밀한 사전준비 뛰어난 효과」, 『극장예술』, 국립극장, 1979.7.

30 한상우, 「국립합창단, 또 한번의 도약」, 제12회 공연 <바하 미사 B단조>(1979.6.4~5) 팸플릿.

31 나영수, 「우리 스스로 이해하고 느낄 수 있는 노래」, 제13회 <정기공연>(1979.12.5~6) 팸플릿.

르고 싶은 마음에서”³¹라고 설명했다.

나영수가 한국 작곡가의 작품을 연주하는 이유를 국산품 애용의 관점에서 설명하고 있는 부분은 흥미롭다. 국산품 애용 슬로건은 당시의 정권에서 가장 강조하고 있던 부분이기 때문이다. 그 이유가 나영수가 당시 정권이 추구한 문화 정책의 방향을 내면화한 결과인지 쉽게 예단할 수는 없지만, 결과적으로 국립합창단이 한국 작곡가들의 창작곡 소개 및 발굴에 집중했다는 점은 부인할 수 없다.

2) 가극과 칸타타를 향한 새로운 실험(1980~1992)

1980년대는 다시 신군부가 정치를 주도하는 시대였다. 10.26 사건으로 유신체제가 급속히 붕괴되면서 정치 공백 상태가 되자 민주화에 대한 기대감에 차 있었다. 그러나 신군부 세력의 권력 장악 의도가 분명해지자 사회민주화운동과 군부독재 타도라는 정치적 투쟁이 곳곳에서 일어남으로써 마침내 5월 18일 광주민주화운동이 일어나게 된다. 광주민주화운동에 대한 신군부의 무자비한 유혈 진압과 그 참상에 크게 자극받은 학생운동은 1984년에 단행된 ‘학원자율화’ 조치를 계기로 강화됐다. 또 학생운동 출신 지식인들이 노동운동에 광범위하게 투신하게 되면서 노동운동이 확산되었는데 이와 같은 대중의 강경한 투쟁은 이른바 ‘유화 국면’의 중요한 계기가 된다.

이렇듯 1970~1980년대의 문화 변동을 겪으며 음악계는 서구 음악의 무조건적 추종을 반성하며 전통음악을 재료로 하되 현대성이 깃든 음악을 추구하려는 경향이 다양하게 시도된다. 새로운 정부도 문화 정책으로 새로운 국악 진흥 방안을 발표했고, 1981년에는 작곡 동인 ‘제3세대’가 결성되면서 ‘한국적 음악’에 대한 논의가 시작되었다. 그들은 음악계 현실에 대한 반성적 시각을 자신들의 작품에 투영했다. 전통음악을 해체한 뒤 그 원리를 재구성하여 오늘에 옮겨놓거나 즉흥성·놀이성 등의 개념을 다양한 매체를 이용해 형상화했다. 무엇보다 이들은 민속악에서 추출해 낼 수 있는 공동체적 예술 형식에 관심을 갖기 시작했다.

제3세대 다음으로 음악계에 파문을 던진 움직임은 1986년 개소한 '한국 음악극연구소'에서 시작됐다. 1970년대까지 공연 문화의 목표가 북한을 겨냥한 크고 대형화된 공연이 추구됐다면, 한국음악극연구소에서는 전통 속에 있는 창극과 판소리, 향토 가극의 면면을 살피고 우리나라 말과 음악의 관계를 연구하는 등 한국의 음악극을 실현해 보겠다는 취지였다. 1987년 한국 음악극연구소는 영국의 작곡가 존 게이의 <거지 오페라>를 우리의 이야기로 변안한 <우리들의 사랑>을 만들었다. 그리고 1988년에는 노동운동과 만난 작품, <구로동 연가>를 연우무대와 합동으로 만들어 100회가 넘는 장기 공연을 이끌었다. 음악에 강준일·이건용·김철호가 공동 작업을 한 독특한 면모를 보여 큰 반향을 일으켰다.³²

32 김춘미, 『한국음악학의 사회사적 구조』, 시공사, 1997, 32~38쪽.

이와 같은 변화 속에서 정부는 문화계의 여론을 받아들인 것이라면서 극단 '민예'의 대표이던 중견 연출가 허규를 1981년 8월, 제21대 극장장으로 임명했다. 허규 극장장은 오디션 제도의 확립과 함께 대극장 공연의 축소 대신 실험 무대와 워크숍, 세미나, 심포지엄의 확대 등으로 변화를 시도하며 내실을 기해 나갔다. 특히 전속단체로 있던 교향악단이 KBS로 옮겨가면서 연습실을 비우게 되자 그 공간을 실험 무대로 전용했다. 1981년 10월 28일부터 4일 동안 개관 기념으로 제1회 전통예술 특별 초청 공연을 열었는데 장산도 셋김굿을 비롯하여 <밀양 5북춤> <승무> <진도 다시라기> <판소리 연창회> <봉산 탈춤> 등으로 구성했다. 이듬해인 1982년에는 야외 놀이마당을 만들어 1982년 8월 25일, <놀이마당 얘기모임 및 판국 잔치>라는 타이틀로 3일 동안 양주 별산대놀이, 경기도 당굿, 서울 말뚝이 돼지풀이 등의 공연과 채희완·이병옥·이보형·임진택·김응수 등 전문가의 해설을 곁들이는 기획을 하였다.

1980년은 국립극장 설립 30주년을 맞는 해였다. 국립합창단은 이를 기념하기 위해 제14회 정기공연으로 <바하 마태 수난곡>을 올렸다. 1976년 4월 국내 초연으로 연주된 <바하 요한 수난곡>에 이어 수난곡 가운데 가장 위대한 예술품으로 꼽히는 바흐의 '마태수난곡'의 초연은 창단한 지 10년이 채 안된 상태에서 이룬 큰 진전이었다. 당시의 프로그램북은 번역된 가사가 전곡

제공되어 청중의 이해를 도왔다. 제 15회 정기공연은 1980년 10월 6일부터 7일까지 요한 크리스찬 바흐의 모테트와 후고 디스틀러의 모테트, 김정길의 '서당의 울', 이영조의 '승무', 김동환의 '새야 새야 파랑새야', 이상규의 '여리시 오신 당신'이 연주됐다.

1981년 제16회 정기공연에서 지휘자 나영수는 브람스 '사랑의 노래-왈츠'를 독일어 원어로 연주했다. 김

희조의 채보 편곡으로 민요 '호미놀이'와 '놀랑'도 연주되었다. 특히 이날 공연에는 대만의 부부 음악인이 지휘와 소프라노 독창으로 비발디의 '영광'을 연주한 이색적 무대가 펼쳐졌다. 제5회 <대학생 합창곡 발표회>는 국립극장 소극장에서 열렸는데 14명이 참가해 14곡을 선보였다. 피아노 외에 오보에·클라리넷·타악기 등으로 반주하는 다채로운 곡이 연주된 개성 있는 음악회였다.

1982년부터 국립합창단은 정기공연 횟수를 연 2회에서 4회로 늘렸다. 하이든 탄생 250주년 및 한미수교 100주년 기념 공연을 겸한 제18회 정기공연은 가장 미국적인 음악이라고 할 수 있는 흑인영가를 비롯해 뮤지컬, 영화음악 등 활기차고 대중적인 곡을 선곡하여 대중에게 다가서려는 새로운 시도로 평가받았다. 제19회 정기공연은 나영수 지휘로 <대학생 합창곡 발표회>가 6월 29일부터 30일까지 열렸다. 그러나 이해에는 창단 이후 계속 단장직을 맡아왔던 나영수가 오디션 파문을 이유로 단장직을 사임하는 사건이 일어났다. 나영수는 이 시간을 "1981년 새로 부임한 허규 극장장은 그때까지 없었던 오디션 제도를 도입해 국립극장을 변화시키려고 했다. 오디션을 시행하지 않던 다른 단체와는 달리 합창단은 매년 자체 오디션을 했기 때문에



[사진] 바하 마태 수난곡 (1980.4)

따로 오디션이 필요없다고 순진하게 반대했다”³³면서 자신의 불찰로 단원들의 신임을 잃은 시기를 안타까운 심정으로 회고한다. 창단부터 국립합창단을 이끌었던 나영수는 결국 오디션 과문이 계기가 되어 홍콩에서 연 첫 해외 연주를 마치고 1982년 말에 사임하게 된다. 나영수의 빈자리는 제20회 정기공연부터 제22회 정기공연까지 객원지휘자 곽상수, 요아힘 빌러, 유병무 등이 맡게 된다.

1983년 제22회 정기공연 프로그램북에서 유병무는 “국립합창단은 일반 합창단에서는 연주할 수 없는 난곡들을 소화할 수 있는 가능성이 높은 합창단”이라고 하면서도 레퍼토리 선정 방향을 “청중과 호흡할 수 있는 곡들로 구성했다”³⁴고 밝히면서 프랑시스 풀랑크의 ‘무반주 미사 G장조’, 이영조의 남성 합창 ‘월정명’(초연) 등으로 구성했다.

제24회 정기공연은 신축 국립극장 개관 10주년을 기념한 것으로 2대 단장으로 취임한 배덕윤의 지휘로 연주됐다. 바흐·브람스·슈베르트·헨델의 곡과 김희조·나인용·김동진이 참여한 공연에서 김희조가 편곡한 ‘제비노정기’는 연주 당시 상당한 주목을 받았다. 그러나 1983년 연말 배덕윤이 사임한 후 국립합창단은 1984년 한 해 동안 상임지휘자 없이 운영되었다.

1984년에는 26~30회까지 5회의 정기공연이 이어졌다. 제26회 정기공연은 나영수가 객원으로 지휘를 맡아 3월 30일에는 한국 합창곡으로, 3월 31일에는 외국 합창곡의 무대를 마련하였다. 그간 국립합창단이 연주해 온 레퍼토리 중에서 선곡한 것이었다. 10여 년간의 국립합창단의 연주를 결산하고 정리한다는 점에서 의미 있는 공연이었다. 27회는 나영수가 지휘한 <대학생 합창곡발표회>, 28회는 최재근 지휘로 상설 합창, 29회는 백선용 지휘의 상설공연 <영광>, 30회 공연은 최훈차가 지휘한 <송년음악회>로 구성되었다.

1985년 제31회 정기공연부터는 1년간 공석이던 상임지휘자 겸 3대 단장(1984~1992)으로 다시 나영수가 영입되어 바흐의 ‘요한수난곡’을 연주하였다. 이 공연은 바흐 탄생 300주년 기념 연주회로 나영수가 공백 후 다시 상임지휘자로 취임한 후 처음 마련한 자리라 관심을 끌었다. 이진용은 이날 공연

33 나영수, 「국립합창단 40년 회고」, <국립합창단 창단 40주년 기념 합창 갈라콘서트>(2013.5.16) 팸플릿.

34 제22회 공연 <국립합창단공연> (1983.3.22~23) 팸플릿.

35 『한국일보』, 1985.3.12.

을 “오늘 우리의 노래”를 만들기 위해 치열하게 바흐를 해석한 의도가 돋보인 공연”이라고 평가했다.³⁵ 제32회 정기공연은 <청소년을 위한 합창의 역사>로 꾸며졌다. 초기 단성음악에서부터 콘дук투스과 오르가눔, 미사와 모테트, 르네상스 세속음악, 요한수난곡, 오라토리오와 오페라에 이르기까지 교회음악사의 대표적 합창음악 장르를 연주했다. 이어 한국 합창곡으로 최병철·나운영·김규환의 곡과 김희조 편곡의 ‘긴 소리’ ‘아리랑’을 연주했다.

1986년은 86아시안게임이 열린 해였다. 제35회 정기공연은 <아시아경기대회 경축공연>으로 1986년 5월 23일 춘천 시립문화관에서 열렸다. 하이든·슈베르트·브람스 등의 곡과 각국의 민요 모음을 여성 합창으로, 최창권의 곡을 남성 합창으로, 마지막은 로시니의 ‘뱃놀이’와 김희조의 ‘뱃놀이’로 구성하였다. 한편 1977년부터 한 해에 한 번씩은 대학생 합창곡 발표회로 신진 작곡가 양성 및 창작 합창곡 발굴을 기획했던 시도가 1986년으로 10주년을 맞았다. 제36회 정기공연은 10주년 기념 <대학생 합창곡 발표회>로 12월 4일에 열렸다. 이날 공연에서는 지금까지 발표된 작품 9곡과 1986년도의 작품 8곡이 발표되었다. 프로그램북에는 1977~1985년까지 발표된 작품을 모두 수록하



[사진] 국립합창단 제35회 정기공연 (1986.5)

면서 그동안의 성과를 기록하고 있다. 박재열과 한상우는 특별 기고를 통해 창단 초부터 창작 합창곡을 발굴하고자 매년 대학생들의 출품작을 발굴해 소개해 온 나영수 단장의 공을 평가하면서 국립합창단이 발굴해 온 창작 음악 레퍼토리들이 전국 합창단의 레퍼토리에 포함되어 한국 창작곡이 다양하고 풍부해진 점을 국립합창단이 이룬 성과로 평가했다.³⁶

1987년의 시작은 문화공보부 주최의 <신년음악회>로 1월 27일 열렸다. 장일남 작곡의 교향시 ‘한강’, 김희조 편곡의 한국 민요, 말리의 교향곡 제2번 ‘부활’ 중 5악장이 연주되었다. 39회는 나영수 지휘로 ‘감사 미사’ 등이, 40회는 박상수 지휘로 ‘영광송’ 외의 곡이, 41회는 나영수 지휘로 멘델스존의 오라토리오 ‘엘리아’가 공연되었다.

제42회 정기공연은 예술의전당 개관 기념으로 로시니의 <작은 장엄미사>를 국내 초연하였다. 제43회 정기공연은 국립합창단 창단 15주년 기념 공연으로 5월 19~20일에 열렸다. 허규 극장장은 축하의 글에서 국립합창단의 성과를 “창작곡 연주, 대학생 합창곡 발표, 외국 유명 작품의 대작 공연 특히 음악예술의 집대성인 오페라에서 합창의 비중을 새롭게 하여 한국 오페라 역사에 합창의 역할을 드높인 점”³⁷으로 꼽았다. 이 공연에서는 창단 공연 당시의 레퍼토리를 그대로 부르는 기획으로 마련되었다. ‘민족예술의 노래’ ‘변화산상’ ‘해가지네’ ‘연분홍’ ‘영광’ ‘쾌지나 칭칭나네’ ‘바우고개’ ‘꽃파는 아가씨’ ‘염불’ ‘그리운 금강산’ ‘진달래’ ‘무심천을 지나며’ ‘귀뚜라미’ ‘당달수’ ‘도라지’ ‘벚노래’로 팸플릿에는 지금까지 국립합창단에서 연주했던 연주 곡목 및 공연의 역사가 정리되어 있다.

1989년의 공연에서 가장 주목받은 것은 제47회 정기공연으로 마련한 창작 가극 <환향녀>였다. <환향녀>는 당시 한국적 오페라 확립을 위한 새로운 시도로 평가되었는데 이는 기존의 오페라에서 볼 수 있는 주인공을 없앴으로써 극적 전개에 좀 더 집중하여 오페라의 소재가 갖는 역사적 성격과 집단적 공동체 의식의 구현을 부각했고 당대에 공존하는 여러 가지 음악적 자원을 충분히 활용하기 위해 국악기와 서양악기, 전통무용과 현대무용, 그리고 신

36 제36회 공연 <대학생 합창곡 발표회>(1986.12.4) 팸플릿.

37 제43회 공연 <한국합창곡> (1988.5.19) 팸플릿.

시사이저 등의 사용을 통한 한국 오페라 양식을 모색하려는 의도가 읽혀졌기 때문이었다.

연출가 장수동은 “전쟁의 잿더미 위 가문의 체통을 위해 세운 열녀문 뒤에 가려진 환향녀들의 아픔을 그린 작품”이라고 이 작품을 설명하고 있는데 <환향녀>는 1년 뒤 제51회 정기공연에 재공연될 정도로 주목받은 작품이었다. 1990년 9월부터 열린 제 51회 정기공연 프로그램북에는 47회 정기공연에서 있었던 초연 공연평이 실리는데 배상환은 “이종구, 나영수 이 두 사람의 <환향녀>에서의 만남은 ‘불새’ ‘봄의 제진’ 등으로 온 세계에 명성을 떨치기 시작한 스트라빈스키와 그의 동반자 디아길레프와의 만남만큼 의미 있는 것”으로 찬사를 보냈다. 탁계석도 “지금까지의 합창운동이 끝없이 화성감을 바탕으로 청중에게 접근하려 했지만 그 한계점이 여기에서는 새로운 시도로서 맥을 잡으려 했다는 데 의의가 있는 공연”이라고 평가했다.³⁸

38 제51회 공연
<환향녀>(1990.9.4~5) 팸플릿.

<환향녀>의 대중적 성공에 자극을 받은 국립합창단은 1991년 창작 칸타타 최창권의 <계백>을 야심 차게 선보였다. 이 작품은 국립극장이 1990년부



[사진] 계백 (1991.10)

터 추진해 온 연극·음악·무용 등 자체 레퍼토리 개발을 위한 창작개발 문화 가족사업의 일환으로 합창 분야에서 거둔 첫 수확이었다. 나영수는 공연의 의의를 설명하면서 “최창권은 그의 대표작 <살짜기 읊서예>를 비롯하여 많은 뮤지컬, 무용음악, 영화음악으로 일찍부터 우뚝 서 있는 분으로 순수과 대중이라는 흑백논리 같은 이분법으로 나누어지는 우리 음악 풍토에서는 소위 저쪽인 대중음악가에 속한” 사람이라고 운을 뗀 후 “그는 대중과 순수를 자연스럽게 넘나들 수 있는 뛰어난 능력을 두루 갖춘 분”이라고 소개한다.³⁹ 이 공연에서 최창권은 극적 감각이 돋보인다는 평가를 받았다. 그런 그의 작품을 국립합창단에서 적극적으로 의뢰한 것은 제도권 악단에서는 이례적인 일로 우리 음악계에 신선한 충격을 준 일이기도 했다.

1992년에는 모두 다섯 차례의 정기연주회가 대극장에서 펼쳐졌다. 제55회 정기연주회에서는 김병엽의 객원지휘로 김혜자의 ‘미사’와 벤자민 브리튼의 ‘5개의 꽃노래’가 연주되었다. 나영수는 이해에 네 번의 공연을 객원지휘자 연주회로 기획하였다. 이러한 기획의 이면에는 국립합창단 창단 이후 서울시립합창단을 비롯, 전국 각지에서 본격적인 전문 합창단이 탄생하면서 지휘자 부족이 큰 문제라는 점에 대한 인식, 그리고 “정체되기 쉬운 직업 합창에 신선한 피의 수혈”⁴⁰을 하려는 의도가 깔려 있었다. 국립합창단은 매년 정기공연에 객원지휘 무대를 마련했고, 1992년에는 김병엽·염진섭·유봉현·오세종 등 네 지휘자가 객원지휘를 맡았다.

제56회 정기연주회는 나영수 지휘로 가스펠 모음, 브람스의 ‘집시의 노래’, 김희조 편곡의 ‘농군의 노래’ 등이 연주되었다. 제57회 정기연주회에서는 염진섭 객원지휘로 바흐의 ‘오소서 예수여’ 외의 곡이, 제58회 정기연주회에서는 유봉현 객원지휘로 에른스트 페핑의 ‘찬미하라 눈물을’ 외의 곡이 연주되었다. 제59회 정기연주회는 오세종의 객원지휘로 이종구의 서사음악 ‘백제’와 미사곡 흑인영가 등이 연주되었다. 국립극장은 12월로 임기가 만료되는 3대 단장 나영수의 후임으로 국립합창단의 전 부지휘자이자 서울시립가무단의 지휘자 오세종을 4대 단장으로 임명했다.

39 제54회 공연 <계백>(1991.10.29) 팸플릿.

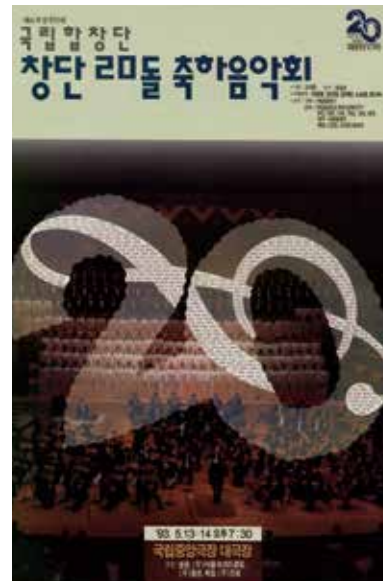
40 제55회 공연 <미사·5개의 꽃노래>(1992.3.19~20) 팸플릿.

3) 창단 20주년과 대중화 시도(1993~1999)

지난 20년간 국립합창단은 3명의 단장, 3명의 부지휘자, 1명의 반주자, 350여 명의 합창단원이 거쳐갔으며 연 4회의 정기연주회, 연 2회의 전국 순회 연주회, 특별 연주회 등 60회의 정기연주회를 통해 한국 합창곡 130여 곡, 외국 합창곡 350여 곡을 선보였다. 또한 국립오페라단 공연 작품 45편에 출연했으며 6편의 뮤지컬에서 합창을 맡기도 했다. 국립합창단이 짧은 시간에 성공적으로 이룬 우수한 성적이었다. 이를 기념하는 국립합창단 <창단 20돌 축하음악회>는 전국 12개 전문 합창단 단원들이 연합으로 출연해 성대하게 치러졌다.

국립합창단 창단 20년을 축하하는 음악회는 1993년 5월 13일부터 이틀간 열렸다. 그동안 국립합창단의 공연에서 가장 많이 연주되었고 관객의 반응이 뜨거웠던 작곡가로 김희조를 들 수 있는데 김희조는 20주년을 기념한 국립합창단을 향해 “합창단으로서 국내외의 대곡을 연주하는 것도 큰 사명의 하나임에는 공감하지만, 한편으로 전국에 퍼져 있거나 숨겨져 있는 우리의 특색을 간직한 전통적 토속적인 곡을 발굴 채보하여 원본 그대로 혹은 편곡하여 연주함으로써 한국 합창계에 제한된 레퍼토리를 늘려주는 일에도 앞장서는 것이 국립합창단의 또 다른 사명이라고 생각한다”고 밝혔다.⁴¹

국립합창단이 20주년이 되기까지 나영수의 역할은 거의 절대적이었다. 무엇보다 종교음악 일변도이던 기존의 합창음악 문화에서 우리 창작곡들을 공연함으로써 한국 합창곡 개발에 새로운 전기를 이룬 점을



[사진] 창단 20돌 축하음악회 (1993.5)

41 <창단 20돌 축하음악회>
(1993.5.13~14) 팸플릿.

들 수 있다. 창작 가극 <환향녀>나 창작 칸타타 <계백>과 같은 실험적 음악극의 개발은 지금까지 제도권 바깥에서 시도하고 있던 ‘한국 음악극의 정체성 찾기’의 시도를 국립합창단이 호응하여 대중에게 다가서려고 한 것이다.

이 과정에서 김희조와의 협업은 국립합창단이 한국 음악의 정체성을 확립하는 데 중요한 방향을 설정할 수 있었다. 김희조는 1958년부터 KBS 스물 오케스트라 상임지휘자로 활동하며 민요 등 국악곡을 KBS합창단과 관현악으로 편곡하여 ‘보리타작’ ‘아리랑’ ‘밀양아리랑’ ‘베를가’ ‘방아타령’ ‘뱃노래’ ‘농부가’ 등으로 만든 바 있다. 또한 1962년에는 예그린악단의 편곡자로 입단하여 뮤지컬 <대춘향전> <시집가는 날> <양반전> <아리랑 아리랑>(88예술단 위촉 작품), 무용극 <심청전> 등의 작품을 발표하였는데 이와 같은 역량은 나영수와의 협업을 통해 유감없이 발휘되었다.

1990년대 중반으로 향하면서 한국 음악계는 한국음악의 정체성에 대한 고민과 실험을 구체화하기 시작한다. 그 저변에는 서구화되어 있는 한국의 문화예술계에 대한 반성이 자리 잡고 있었다. 1990년 벽두에 미국에서 활동하던 거문고 연주자 김진희의 즉흥음악 연주회와 1991년 김덕수 사물놀이와 미국 재즈 그룹 레드선의 공연, 1997년 창단 연주회를 연 ‘푸리’, 1990년대 말 시나위적 즉흥성을 아방가르드한 현대음악으로 풀어내려는 시도를 한 ‘트리오 상상’ 등 연주자 중심의 공연 문화가 점차 확산하면서 국립합창단도 1960~1970년대식의 전통음악을 편곡한 것을 넘어선 창작음악이 필요하게 되었다.

그런 의미에서 제66회 정기공연에서 이진용의 창작 칸타타 <들의 노래>는 국립합창단의 변화와 도약을 보여준 공연이었다. 1994년은 동학혁명 100주년을 기념하는 해였다. 이진용은 이 공연을 위해 “우리 역사를 소재로 한 곡에 서양식 음악어법을 사용하는 결끄러움을 덜기 위해 전통 장단을 많이 원용했다. 동학 노래로 널리 알려진 ‘새야새야 파랑새야’, 천도교 신도들이 지금도 외우고 있는 주문 ‘시천주 조화정...’, 전봉준의 유시 등을 중요한 모티프로 삼았다”⁴²고 했다. 그는 또 이 곡을 쓰면서 “흔탁한 현실 안에서도 새 빛

42 『경향신문』 1994.7.15.

을 보고 그 현실을 조금이나마 빛 쪽으로 움직여가려고 몸과 마음을 바치는 불가사의하면서도 아름답고 또한 매우 자연스러워 보이는 흐름이 100년 전의 그 사람들에서부터 오늘 나에게 이르기까지 이어져 오고 있다는 느낌, 그 느낌의 실감”⁴³이었다고 술회한다.

43 제66회 공연 <들의 노래>(1994.9.16~17) 팸플릿.



[사진]들의 노래 (1994.9)

1995년은 광복 50주년을 맞는 해로 제70회 정기공연을 겸하여 <용비어천가>를 무대에 올렸다. 배미순 작시, 이영조 작곡, 오세중 지휘로 초연한 이 작품은 “용비어천가의 현대적 해석이라 평가받을” 만한 작품이었다. 작곡에서도 “시조창, 판소리적 요소, 삼화음 구조의 전통 서양음악어법, 전자음향기와 컴퓨터를 이용한 새로운 음향의 구성 등 지금까지의 음악사에 나타난 음악 기법을 각 부분별로 총괄적으로 구사”⁴⁴하였다.

44 제70회 공연 <용비어천가>(1995.10.6~7) 팸플릿.

1996년은 <신춘음악회>로 러시아 국립방송 볼쇼이 합창단과의 합동음악회로 주목을 받았다. 1990년대에 들어서면서 외국 음악단체와의 협연은 일반적인 현상으로 자리 잡게 된다. 지난 1988년의 서울올림픽과 한중수교, 한소수교 등을 계기로 활발해지기 시작한 음악 수입 통로의 확장은 이전까지

연합할 수 없었던 러시아·동유럽 등의 국가로 확장되고 있었다. 1991년 모스크바 필하모닉 오케스트라의 내한 공연이 열린 데 이어 러시아 및 동유럽 국가의 오케스트라의 내한 공연이 이어졌다. 김영동의 창작 국악과 러시아 민요, 그리고 연합 합창으로 테오도르 뒤부아의 '십자가상의 칠언'과 차이콥스키의 칸타타 '모스크바' 등을 연주했는데 오세중은 이날 공연의 의미를 "우리나라 합창 문화가 이제 선진국 대열에 있다는 것을 알리는"⁴⁵ 무대였다고 평가했다. 제72회 정기공연은 오세중과 루드밀라 예르마코바의 지휘로 1996년 3월 22일부터 이틀간 열렸다. 1996년 10월 31일부터 이틀간 열린 제74회 정기공연은 정율성의 가곡 모음, 황성호의 '사두봉 신화', 박영근의 '황진이'의 사랑, 김정길의 '귀천' 등으로 꾸며진 <창작 합창곡의 밤>이었다. 정율성은 중국 정부로부터 그가 작곡한 '팔로군 행진곡'이 중국인민해방군의 군가로 지정된 작곡가였지만 당시에는 한국의 청중에게 그리 알려지지 않았다. 국립합창단의 정기연주회에서 정율성의 가곡을 조명한 것은 당시로서는 선구자적 시도였다.

45 제72회 공연 <러시아 국립방송 불소이합창단과의 합동음악회>(1996.3.22~23) 팸플릿.



[사진] 창작합창곡의 밤 (1996.10)

한편 4대 단장 겸 지휘자로 활동한 오세중은 제75회 정기공연을 끝으로 사임하고 이후 1년간 국립합창단은 객원지휘 체제로 운영된다. 1997년 첫 연주회는 박신화가 지휘하는 제76회 정기공연 <신춘음악회>로 르네상스에서 현대까지의 교회음악과 우리 가곡들을 선보였다. 이 공연은 극장에 전광판을 설치하고 히브리어·라틴어 등의 가사를 우리말과 영어로 옮겨 청중의 이해를 도운 점이 대단한 발전으로 평가되었다.

1998년은 국립합창단 창단 25주년을 맞이하는 해로 그간 공식이던 단장 겸 예술감독직에 염진섭이 선임되었다. <신춘음악회>는 염진섭 지휘로 제81회 정기공연으로 열렸고, 제82회 정기공연은 <청소년음악회>로 기획되어 열렸다. 브람스와 김동진의 곡, 베르디와 푸치니, 비제 오페라의 아리아와 러시아 민요 등 다채롭고 대중적인 곡들을 선보여 합창음악을 청소년에게 한층 가깝게 다가가도록 한 연주회였다. 제83회 정기공연은 청각장애인과 시각장애인 200명을 무료로 초대하여 그들을 위해 특수 헤드폰인 골드 헤드폰(뼈의 진동으로 소리를 들을 수 있도록 만든 장치)을 설치해 주목을 받기도 했다.

1999년에도 국립합창단은 네 차례의 정기연주회를 열었다. 이 중에서 제



[사진] 청소년음악회 (1999.5)

86회 정기공연은 <청소년음악회>로 구성되었는데 국립국악관현악단과의 협연으로 이진용의 ‘만수산 드렁칠’ 박범훈의 ‘청산별곡’, 진규영 편곡의 ‘밀양 아리랑’ 등 한국 작품이 연주되었다. 특히 이날 공연은 고등학교 합창단의 공연으로 기획되어 새로운 합창 문화를 만들기 위한 시험 무대 성격이 강했다. 이해의 마지막 공연이 된 제88회 정기공연은 국립극장 전속단체로서 국립합창단의 마지막 공연이었다. 국립합창단의 이전 계획이 발표된 것이다.

4) 재단법인으로 독립한 국립합창단

1999년 말 김대중 정부는 국립예술기관 구조조정 방침을 발표했다. 당시 정부의 기초를 실현할 수 있는 방안으로 채택된 것이 국립예술기관에 대한 법인화와 책임운영기관화였다. 이에 따라 국립발레단·국립오페라단·국립합창단은 재단법인으로 각각 독립해 안정적인 연습실과 공연장 확보를 위해 예술의전당 상주단체로 전환하게 된다. 그리하여 국립합창단은 27년 동안의 국립극장 시대를 마감하고 2000년 예술의전당으로 이전한다.

국립극장 전속단체에서 재단법인으로 새롭게 출발한 국립합창단은 이제 국립극장·예술의전당·KBS오케스트라 등 여러 예술단체와 함께 폭넓은 연주 활동을 펼치게 된다. 5대 단장(1998~2004)으로 취임한 염진섭은 1998년에 단장으로 임명된 후 얼마 되지 않아 IMF외환위기라는 악재를 만나 재단법인으로 독립하게 된 것이다. 재단법인으로 바뀌면서 단장의 호칭은 ‘예술감독’으로 바뀌었고, 예술감독이 단체 운영과 예술 활동에 대한 모든 책임을 지게 되었다. 단원들의 신분도 호봉에 따라 받던 월급직에서 연봉인 계약직으로 바뀌었다. 국립합창단은 이로써 주요 업무인 행정·운영·예산·직제관리 등은 문화관광부의 예술국 기초진흥과에서 관장하며 직접 지원을 받아 공공성·자율성·효율성을 높이는 운영을 하게 되었다.

문화관광부 ‘2002 공연예술진흥 기본계획’에 나와 있는 상주단체의 운영 목적을 살펴보면 “첫째, 국가 및 지방자치단체가 직접 운영하는 체계에서 독립법인화를 통해 간접 운영방식으로 전환하여 공공성과 자율성을 동시에 확

보할 수 있는 방안을 마련했다. 둘째, 공영사업의 마케팅 활동을 강화하여 수익률을 극대화시킴과 동시에 창작품 개발과 찾아가는 공연의 확대, 문화학교운영 등으로 공공성의 유지가 가능해졌다. 셋째, 법인화된 공공 공연예술단체는 장기적으로 재정의 안정성을 확보할 수 있도록 연차적으로 기본 재산을 확충시켜 나간다. 넷째, 법인화한 공공 공연예술단체와 상주계약관계의 확립으로 선진형 운영 모델을 구현한다”로 되어 있다.⁴⁶

46 문화관광부, 『2002 공연예술진흥기본계획』(부록), 문화관광부, 2002.

47 제89회 공연 〈신춘음악회〉(2000.3.23) 팸플릿.

2000년, 새 천년의 첫 공연은 〈신춘음악회〉로 예술의전당 콘서트홀에서 열렸다. 염진섭은 이 공연에서 “국립합창단은 ‘국립’이란 명칭을 더욱 높일 수 있도록 우리의 전통 창법과 각 나라의 언어에 이르기까지 체계적인 교육은 물론 국내 작곡가들의 창작 작품을 개발하여”⁴⁷ 다양한 레퍼토리 발굴에 주력할 것을 다짐했다. 신춘음악회는 러시아 출신인 노다르 찬바가 객원지휘를 맡아 바흐의 곡과 러시아 민속음악과 대중가요 등 일반인들이 좋아하는 다양한 곡이 무대에 올랐다. 그 뒤에 이어진 정기공연은 〈청소년음악회〉로, 유병무가 객원지휘를 맡았다. 1998년에 시작한 청소년음악회는 3년간 이어져 국립합창단 정기공연의 하나로 완전히 자리를 잡은 셈이었다. 제91회 정기연주회에서는 〈삶과 죽음의 찬미〉라는 타이틀로 바흐의 ‘마니피카트’를 선보였



[사진] 신춘음악회(2000.3) (출처: 국립합창단)

다. 제92회 <송년음악회>에서는 안양시립합창단과 협연으로 헨델의 ‘메시아’를 국립극장 해오름극장 무대에 올렸다. 지휘는 염진섭, 오세종 안양시립합창단 상임 지휘자가 맡았다.

2001년의 첫 연주회는 <한·일친선 신춘음악회>였다. 지휘는 젊은 일본인 지휘자 오타니 겐지로 바흐 음악에 정통한 인물이 지휘를 맡았다. 멘델스존 및 브루크너의 곡과 한국 합창곡을 선보였으며 무엇보다 일본의 합창곡과 가곡, 민요, 동요 등을 충분히 감상할 수 있는 자리였다. 제94회 정기연주회는 <청소년음악회>로 미술 전람회까지 포함하는 음악 예술제로 확대됐다. 1998년에 시작한 <청소년음악회>는 4년간 20여 개 고등학교가 참여하는 음악회로 성장했다. 제95회 정기연주회는 로드니 아이헨버거 교수의 지휘로 바로크에서 현대까지 동서고금을 아우르는 음악을 채택하여 다양한 스타일의 공연을 선보였다. 특히 이 연주회는 몽골 민요 합창과 흑인영가 등을 풍부하게 들을 수 있는 자리였다. 2001년을 마감하는 제96회 정기연주회는 송년음악회로 안양시립합창단, 코리아심포니오케스트라와 협연한 <헨델의 메시아>를 연주했다.

2002년의 첫 정기연주회는 <신춘음악회>로 국내 중견 작곡가 4인의 합창곡을 선보이는 무대였다. 김성기·이건용·박정선·이영조 등 작곡가 네 명의 작품으로 구성되었는데, 이 중 이건의 ‘메밀묵 사려’는 “흥미로운 무대 연출 아이디어가 돋보이는 작품”으로 평가받았다.⁴⁸ 또 이영조의 ‘월정명’과 ‘동동’은 국악의 선법을 현대화한 작품으로 주목을 받았다. 2002년은 한국에서 월드컵이 열리는 해이기도 했는데 국립합창단은 이를 기념하기 위해 2월 20일 예술의전당 음악당에서 월드컵 축하음악회 카를 오르프의 <까르미나 브라나>를 공연했다.

48 『음악저널』 2002.5.

2002년의 마지막 무대인 송년음악회는 <헨델의 오라토리오 메시아>를 한중일 합동 연주로 무대에 올렸는데 국립합창단 100회 맞이 특별공연이기도 했다.

2003년은 국립합창단 창단 30주년을 기념하는 공연으로 이종구 작곡의 <환향녀>를 ‘돌아온 여인들’이라는 제목으로 바꾸어 5월 30일부터 이틀간 국

립극장 해오름극장에서 열었다. 우리 역사의 아픔을 애절하게 녹여내는 극적 스토리로 구성된 이 작품은 “극 속에 녹아들어 있는 우리 음악의 다양한 맛과 멋이 진정한 작품의 의도”라는 평가를 받으며 “우리 민중의 풍부한 예술 정서와 몸에 배어 있는 음악의 원형질을 잘 발굴해 창작으로 승화시킨 점”⁴⁹으로 높이 평가받았다.

49 『음악저널』 2003.7.

2004년 제105회 <정기연주회>에서 이영조의 ‘죽은 자를 위한 네 개의 노래’와 브람스의 ‘독일진혼곡’을 연주했다. 이영조의 곡은 2003년 대구 지하철 철역 사고로 희생된 이들의 1주기 추모 음악회를 위해 국립합창단이 위촉해 작곡된 작품이다. 극히 짧은 4개의 곡으로 구성된 이 곡은 우리나라 앓은곳에 나타난 토속적 샤머니즘 요소와 기독교 성경에 나타난 죽음에 관한 내용을 융합한 것이 특징이다. 악곡은 조성파 무조성을 넘나들며 때로는 이중조성이 결합된 색감 있는 음향을 창출하였다. 염진섭의 지휘로 소프라노 김방술, 바리톤 최현수, 안산시립합창단과 안양시립합창단, 코리아심포니오케스트라가 함께했다. 제106회 정기연주회는 이상렬 객원지휘로 <중견작곡가 창작곡 발표회>가 열렸다. 김청목·박영근·김성기·황성호 네 명의 작품이 무대에 올랐는데, 첫 무대를 장식한 김성기는 이해인 시와 미사 통상문 등에 붙인 5편의 서정성이 돋보이는 작품을 선보였고, 황성호는 하재봉 시 4편에 곡을 붙인 ‘합창을 위한 비디오 칸타타’를 선보였다. 김청목은 ‘한하운 시에 의한 합창소품 4곡’과 윤동주 서시와 고려속요 ‘청산별곡’에 붙인 곡을 발표했고, 박영근은 7곡을 연작 스타일로 구성한 ‘주님의 기도’를 발표했다. 제107회 정기연주회는 <스페인과 라틴 아메리카의 합창음악>으로 예술의전당 콘서트홀에서 열렸다. 스페인과 페루, 브라질, 베네수엘라, 아르헨티나, 에콰도르, 멕시코, 쿠바 등 라틴아메리카 음악을 다양하게 선보인 무대였다. 제108회 정기공연은 2002년 송년음악회에 이어 다시 ‘한·중·일 합동연주회’로 <헨델의 메시아>가 무대에 올랐다.

2005년에 김명엽 예술감독이 새로 부임했다. 제109회 정기연주회는 <봄의 소리>라는 타이틀로 하이든과 브리튼, 엘가, 오르프, 슈베르트, 그리그의 합

창곡과 이영조, 허방자, 김성기, 김청목, 이문승, 이진용, 김희조의 곡으로 구성되었다. 제110회 정기연주회는 <우리가곡과 민요의 밤>으로 김명엽 지휘, 나경혜·이원준의 특별 출연으로 신작 가극 '강 건너 봄이 오듯' 등을 선보였다. 제111회 정기연주회는 광복 60주년 기념으로 헨델의 오라토리오 <이집트의 이스라엘인>을 공연하였다. 안산시립합창단, 프라임필하모닉오케스트라와의 협연으로 열린 이날 공연에서 김덕기가 객원지휘를 맡았다. 제112회 연주회는 크리스마스 음악으로 꾸며졌다. 김명엽 지휘, 천안시립합창단, 코리아심포니오케스트라의 협연으로 열린 공연에서 최현수·김인혜의 특별 출연과 캐롤곡으로 구성된 연주회로 2005년을 마무리했다.

2006년의 첫 정기연주회는 <하이든의 오라토리오 사계>가 박은성 객원지휘로 열렸다. 제114회 정기연주회는 한글학자 외솔 최현배의 일대기를 다룬 칸타타 <외솔의 노래>를 선보였다. 박종해의 시에 김기영이 작곡한 칸타타 <외솔의 노래>는 최현배의 옥중 시조 '임이여 어디갔노'를 비롯하여 모두 11곡으로 구성되었다. 나영수의 객원지휘로 울산시립합창단, 코리아심포니가 함

계한 공연이었다. 제115회 정기연주회는 헨델의 오라토리오 '유다스 마카베우스'와 슈베르트·드보르자크의 작품, 그리고 우리 가곡과 민요로 꾸며졌다. 제116회 정기연주회는 연말 공연으로 바흐의 '코랄'과 헨델의 '메시아'등이 연주되었다. 이해의 해외 특별 공연 중 2006년 독일 월드컵을 기원하는 연주회가 한독 수교 123년을 기념하여 독일 쿠르하우스 비스바덴 Kurhaus Wiesbaden에서 열렸다.

2007년의 공연은 제117회 정기연주회에서 로베르트 리히터의 객원



[사진] 한독수교 100주년 기념연주회(2006.6) (출처: 국립합창단)

지휘로 <드보르작의 Stabat Mater(슬픔의 성모)>가 연주되었다. 제118회 정기연주회는 박범훈의 국악 합창 ‘정선’과 부르크너·포레의 합창곡 등을 선보였다. 소리는 강효주·이자람이 했고, 국립국악관현악단과의 협연 무대였다. 제119회는 헨델의 오라토리오 <Judas Maccabaeus(유다스 마카베우스)>로 국내에서는 최초의 전곡 연주라는 의미가 있었다. 세 번째 무대인 타악기 연주자 박동욱의 ‘합창, 피아노, 타악기를 위한 Pax’는 무려 10분이 넘는 대작으로 피아노와 타악기 주자 여러 명이 합창과 함께 연주했는데 신선한 시도였다. 제120회는 어김없이 헨델의 ‘메시아’가 연주되었는데 이날 하이라이트 공연으로 선보였다.

2008년은 7대 예술감독(2008~2011)으로 나영수가 세 번째 취임하게 된다. 나영수는 취임하면서 국립합창단이 한국 합창음악의 발전을 위해 창작의 산실이 될 수 있도록 대작 칸타타 3편, 소품 100편을 제작하고 악보를 만들어 전국의 합창인에게 배포하는 계획을 목표로 세웠다. 이해의 공연 중 국립합창단 창단 35주년을 기념한 연주회 <35년의 노래>가 제123회 정기연주회로 열렸다. 나영수가 지휘를 맡아 그동안 국립합창단에서 연주한 노래 가운데 16곡을 고른 무대였다. 이해의 끝도 제124회 정기연주회는 <헨델의 오라토리오 메시아>로 마무리되었다.

2009년의 첫 공연은 제125회 정기연주회로 이상훈의 객원지휘로 예술의전당 콘서트홀에서 열렸다. 박정선에게 위촉한 ‘서울구경’을 포함한 한국 합창곡과 멘델스존·모차르트·바흐의 곡이 연주되었다. 제126회 정기연주회는 국립합창단의 <창작합창축제>라는 타이틀로 허걸재·이영조·박정선 등 작곡가 12명의 창작곡이 연주되었다. 제127회 정기연주회는 가정의 달 기념 <행복나눔 콘서트>로, 제128회 정기연주회는 장애를 극복한 동요시인 서덕출 선생의 일대기를 다룬 <푸른편지>를 선보였다 여섯 살 때 대청마루에서 떨어져 평생 장애인으로 살아야 했던 서덕출이 남긴 시에 소리를 불어넣은 것이다. 이강백 대본, 김기영 작곡으로 만든 칸타타로 나영수가 지휘하는 코리아심포니오케스트라가 협연했다.

2009년에 있던 기획 중 ‘신진지휘자 양성을 위한 데뷔콘서트’는 나영수 예술감독에 의해 만들어진 프로젝트로 젊은 리더들에게 전문 합창단에서 부지휘자 직위를 통해 국공립 합창단의 실제적인 조직 문화를 수개월간 경험할 수 있는 기회를 주는 인큐베이팅 시스템이라 할 수 있다.

2011년부터는 제8대 예술감독으로 이상훈이 취임하여 2014년 7월까지 국립합창단을 이끌게 된다. 2011년 제135회 정기연주회(2.24. 예술의전당 리사이틀홀)는 창작합창축제로 시작하여 마지막 140회 정기연주회인 <크리스마스 콘서트>에 이르기까지 숨가쁘게 진행되었다. 4월 26일에는 국립합창단의 파리 연주회, 4월 30일과 5월 3일에는 독일에서 음악축제 및 연주회를 열었다.

2012년 국립합창단은 제141회 정기연주회로 하이든의 오라토리오 <천지창조>를, 이상훈의 지휘로 ‘나라오페라합창단’과 협연하였다. 나라오페라합창단은 2009년 국내를 떠돌썩하게 했던 국립오페라합창단원 해직 사건을 해결하고자 만들어진 합창단으로 나라오페라합창단은 잠시 국립합창단 산하에 존재했다. 국립오페라단 정은숙 단장 시절 오페라단 전속합창단으로 입

단한 이들은 경영 합리화를 이유로 정은숙 단장의 후임인 이소영 예술감독으로부터 2009년 1월 8일 해고 통보를 받으면서 갈등을 빚었는데 문화체육관광부는 그들을 3년간 국립합창단에 소속시켜 문제를 해결하려 했다가 그들이 들어오면 자신들의 입지가 불안해질 것이라 생각한 국립합창단 단원들이 이에 반발한 사건이다. 나영수는 이 문제는 문화관광부와 노동부, 국립오페라단과 국립합창단이 얽혀 있던 사건으로 기록한다.⁵⁰ 제142회 정기연주



[사진] 전국 골든에이지 합창 경연대회 (2016.8)
(출처: 국립합창단)

50 <국립합창단 창단 40주년 기념 합창 갈라콘서트> 팸플릿.

회는 5월 17일 예술의전당 콘서트홀에서 <아카펠라&오르간과 함께하는 합창음악의 밤>으로 열렸다. 이 공연은 23일부터 시작되는 유럽 순회공연 전에 국내 청중과 미리 보는 콘서트로 기획되었다. 이 밖에도 국립합창단이 기획한 것으로 <전국 골든에이지(어르신) 합창 경연대회>가 개최되었다. 급격한 고령화 사회에 발맞춰 어르신들을 위한 합창 경연대회로 2012년 처음 개최된 이래 57개가 넘는 실버 합창단이 참여하여 경합을 펼쳤으며 이를 통해 합창이 주는 위안과 감동을 느끼는 축제의 장을 마련하려는 기획이었다.

그 외에 국립합창단은 코리안심포니 제178회 정기연주회(1.19), 서울시향 마스터피스 시리즈(2.3), 국립오페라단 푸치니의 <라보엠>(3.6), 5월에는 독일과 스위스 등 유럽 순회 연주회, 서울시향 보컬시리즈(8.24), 국립합창단 데뷔콘서트 등 정기연주회 이외에도 외부 출연과 해외 공연 등 많은 일정을 소화했다.

2013년 5월 국립합창단은 창단 40주년을 맞이하였다. 이상훈 제8대 예술감독은 다음과 같은 포부를 밝혔다.

국립합창단은 성악의 나라 대한민국을 대표하는 가장 성악적이고 가장 한국적인 사운드를 구사하는 세계적인 명문 합창단으로 성장하기 위하여 여러 가지 구체적인 계획을 세우고 있습니다. 우선 올해 중으로 세계적인 음반사와 손잡고 세계 음반 시장을 겨냥한 음반을 만들어 국제합창계에 우리 합창과 한국적인 사운드를 알리는 데 힘쓰려 합니다. 또한 그간의 한국합창곡 만들기를 통하여 만들어진 작품 중 악보는 DB화하고 음원들은 음반작업을 통하여 일반 합창인들의 합창곡에 대한 접근성을 높여나갈 것입니다. 그리고 합창 음악의 발전에 선도적 역할을 하기 위하여 이미 실시하고 있는 고교합창경연대회, 어르신 합창경연대회를 전국 규모로 확대해서 주최하여 아마추어 합창음악의 부흥에 힘쓰고, 미래의 합창 지휘자 양성을 위하여 합창지휘콩쿨, 합창지휘아카데미, 신진지휘자 연수 및 데뷔콘서트 등을 지속적으로 실시해나가고자 합니다. 또한 국립합창단의 역량을

국내는 물론 해외에까지 알리기 위하여 국제적인 음악 페스티벌 초청 연주를 통해서 국립합창단의 위상을 높여나갈 것입니다. 이를 위해서는 정부의 지원예산이나 국립합창단의 사업수입만으로는 이 모든 일들의 실행이 어렵기에 국립합창단의 행보에 뜻을 같이하는 개인 혹은 기업후원이 절실합니다. 이미 실시하고 있는 유료회원제도 외에 실제적인 합창문화 후원의 개념을 같은 ‘국립합창단 개인·기업후원회(가칭)’를 조속한 시일 내에 발족하고자 합니다. 예부터 노래하기를 즐겨하는 우리 민족의 노래 문화에 국립합창단이 앞장서려 합니다.⁵¹

51 <국립합창단 창단 40주년 기념 합창 갈라콘서트> 팸플릿.



[사진] 국립합창단 창단 40주년 기념 합창 갈라콘서트 (2013.5) (출처: 국립합창단)

이상훈 예술감독이 말하는 우리 합창과 ‘한국적 사운드’에는 국립합창단만이 표현할 수 있는 한국적인 합창의 해석과 사운드를 의미하는 것으로, 세계 속에서 경쟁력을 갖추게 될 한국 합창음악의 정체성과 관련된 포부일 것이다. 또한 국립합창단에서 발표된 한국 합창곡의 DB화는 합창음악인뿐 아니라 창작·연구 등 한국 음악을 연구하는 다양한 분야에 유용하게 제공될 콘텐츠일 것이다. 국립합창단 50년을 바라보며 국민을 향해, 세계를 향해 합창단

의 방향을 제시하고 있다는 점에서 주목된다.

국립합창단은 2013년과 2014년에도 정기공연 이외에도 해외 연주, 데뷔콘서트, 전국고교합창경연대회, 전국 골든에이지 경연대회 등 합창의 대중화와 합창음악의 예술적 수준 향상을 위해 한국 음악의 반경을 넓혀왔다. 2014년 7월부터는 제9대 예술감독으로 구천 예술감독이, 현재는 10대 윤의중 예술감독이 이끌고 있다.

04 맺음말: 국립합창단의 과제

국립합창단은 1973년 5월, 국립중앙극장이 장충동에 새로이 개관을 준비 하면서 우리나라 합창음악의 전문성과 예술성 추구를 위해 본격적인 직업 합창단으로 출범하게 되었다. 출범 당시 1970년대의 문화 정책이었던 합창 음악 진흥책이 국립합창단 창단의 배경이 되어 초기에는 국민가요 녹음 등 관 주도 행사에 동원되는 등 정부의 변화와 국가의 문화 정책서 영향을 받을 수밖에 없었다. 출범부터 대단히 어려운 여건 속에서 탄생했고, 정치적 격변을 겪으며 성장해 왔으나 이러한 우여곡절을 겪으면서도 한국 합창곡의 발굴과 보급에 국립합창단이 이룩한 성과는 크다고 할 수 있다.

지난 46년 동안 국립합창단은 정기공연 이외에도 기획 공연, 지방공연, 공공 행사, 해외 공연 등 음악적 완성도를 기하기 위해 경주하는 한편 대중과 끊임없이 소통하기 위한 노력을 해왔다. 바흐의 ‘마태수난곡’과 ‘요한수난곡’ ‘미사 B단조’ 등 해외의 대작을 국내에 소개하였고, 르네상스부터 현대에 이르는 폭넓은 레퍼토리를 보유하고 있으며 한국적 특성과 정서에 맞는 해석과 창법을 정립하여 한국 합창음악 발전의 중심에 서왔다.

그동안 국립합창단이 이룬 성과 중 1977년부터 1987년까지 10년간 <대학생 합창곡 발표회>를 개최하여 신인 작곡가를 배출하였고, 150여 곡에 달하는 창작 합창곡을 발표함으로써 창작계에 합창곡 창작 의욕을 고취시키는 등 합창 인구의 저변 확대에 커다란 공헌을 한 것은 중요한 성과라 할 수 있다. 2009년부터는 <신진지휘자 양성을 위한 데뷔콘서트>를 통해 젊은 리더

들에게 전문 합창단에서 부지휘자로 국공립 합창단의 실제적인 조직 문화를 경험할 수 있는 기회를 준 것도 차세대 인력 양성을 위한 중요한 성과였다.

또 우수한 창작곡을 발굴하기 위해 칸타타와 합창곡을 위촉해 왔으며 공모를 통해 다양한 창작곡을 발굴해 보급하는 일에도 힘써 온 것도 중요한 성과이다. 이 과정에서 창작 가극 〈환향녀〉, 창작 칸타타 〈계백〉 〈들의 노래〉 등 실험적이면서도 시대를 관통하는 합창음악이 발표되어 한국 합창음악의 중요한 레퍼토리로 정착된 성과가 있었다.

한편 국립합창단이 한국합창음악의 중심으로 서기까지는 초대부터 3대 단장 및 제7대 예술감독을 역임한 나영수의 역할이 컸다. 창단 연주회부터 한국 작곡가들의 합창곡으로 레퍼토리를 구성한 데 이어 단장으로서의 자신의 사명을 ‘국적 있는 합창단을 만드는 것으로서 우리 정서와 어법을 바탕으로 한 한국 고유의 합창 레퍼토리를 확립하는 것으로 여긴 것’은 외래 음악의 수용에 집중하고 있던 한국의 악단과 구분되는 지점이었다. 나영수의 음악 인생에는 당시 정권에서 추구했던 문화 정책의 방향과 같이하려 했던 측면도 있었겠지만 합창음악의 발화점이 서양음악에서 시작되었다는 점을 생각해 볼 때, 국립합창단이 보여준 이와 같은 성과는 정권의 의지와 정책만으로는 나올 수 없는 결과였다.

1990년대 이후 국립합창단은 나영수 단장이 다져온 토대를 기반으로 관객에게 다가가는 대중적인 합창단이 되기 위해 노력해 왔다. 대중에게 친근한 영화음악이나 뮤지컬 삽입곡 등 대중음악을 활용한 기획 공연을 마련하여 합창 인구의 저변 확대를 피하면서 국립발레단과 합동으로 공연했던 〈까르미나 브라나〉와 같은 시청각을 만족시키는 공연을 모색하기도 했다.

그리고 2000년, 국립합창단은 국립극장의 전속단체에서 재단법인으로 독립하면서 생존을 스스로 모색해야 했다. 재단법인으로의 변화는 예술감독이 임기 동안 스스로 책임 운영을 해야 하며 동시에 인사와 조직 운영은 중앙행정기관에 예속되어 있어서 기관의 자율성은 여전히 온전하지 못한 어려움이 있었다. 그러나 재단법인으로의 변화는 국립합창단의 활동 영역이 훨씬 넓

어졌고 레퍼토리도 더욱 다양해지는 등 긍정적인 면도 있었다.

국립합창단에 부여된 가장 큰 역할은 국민에게 수준 높은 연주로 좋은 곡을 선사하여 한국적 합창음악을 발전시키는 기본적인 임무와 한국의 가곡과 민요를 기반으로 재창작한 작품과 창작곡들을 연주하여 국내외에 좋은 창작곡을 소개하는 사명이 있다. 청중은 국립합창단이 정기공연을 통해서 수준 높은 연주를 선보이고, 지역 공연 프로그램을 통해서 예술단체의 공연을 접하기 어려운 관객을 직접 찾아가 만나는 폭넓은 활동을하기를 기대하고 있다. 이는 창단 당시부터 국립합창단에 요구하는 임무이자 기본 취지이기도 했다.

그러나 현실적으로는 많은 제약이 있다. 재단법인으로 독립하였지만 현실적으로 운영체제나 조직 기반이 취약한 어려움을 겪고 있다. 관객 동원을 위해 다양한 후원회원 제도를 비롯해 예산 마련을 위해 노력해야 하는 등 예술에만 집중할 수 없는 행정적 문제에 노출되어 있다. 특히 법인화 이후 예술기관에 대한 국고 지원이 지속적으로 감소해 오면서 1999년 95%를 차지하던 국립합창단 예산에 대한 국고보조율은 법인화 이후 2000년 91%로 4%포인트 하락했다. 박정훈에 따르면, 2000년 이후 꾸준히 하락한 국립합창단의 국고보조율은 2009년 현재 78%를 기록하고 있다. 법인화 이전과 비교하면 17%포인트 하락한 것이다.⁵²

정부가 법인화를 추진하면서 국고보조금에 절대적으로 의존하고 있던 예술기관의 재원을 기부금품, 자체 공연 수입 등으로 다변화하겠다는 계획을 세웠지만 2009년 현재 3개 공연예술단체를 위한 기부금품은 전혀 건히지 않았다. 즉 기부금품이 모집될 것이라는 정부의 기대는 국립 공연예술단체의 낮은 공공성 수준과 국립 단체에 대한 시민들의 낮은 신뢰, 그 결과물이 예술기부에 대한 저조한 관심이라는 현실을 외면한 부적절한 것이었다.⁵³

예술기관 재정의 안정성이 무너지면서 나타난 가장 큰 어려움은 국립예술기관으로서의 공공성이 축소되어 지방공연 등 지방의 시민들이 향수할 예술향유권이 위축되는 경향으로 나타나고 있다는 점이다. 국립합창단의 지방공

52 박정훈, 『법인화 이후 국립공연예술기관 어떻게 변했을까? 국립발레단, 국립오페라단, 국립합창단 사례 평가』, 사회공공연구소, 2010, 21쪽.

53 박정훈, 위의 자료, 23~24쪽.

54 박정훈, 『법인화 이후 국립공연예술기관 어떻게 변했을까? 국립발레단, 국립오페라단, 국립합창단 사례 평가』, 30쪽.

연은 법인화 이전인 1999년 33건이던 것이 2000년 10건, 2001년 9건 등으로 감소하다가 2009년 현재 6건으로 대폭 감소했다.⁵⁴

국고보조금 축소 및 예술 기부금의 저조한 성과는 국립합창단 직원들에게 바로 영향을 미쳤다. 한정된 단원으로 더 많은 성과를 내야 하는 경쟁 구도에 놓이게 되자 하나의 합창단으로 소화할 수 없는 혹독한 일정이 수반했다. 현재 국립합창단은 단원은 50명인데 국립 전문 합창단으로서 완벽한 연주를 기대하는 청중에게 부응하기 위해 정기연주에 소홀할 수 없음에도 현실적으로 소화해야 하는 일정은 1년에 최소 60여 개에 오페라 출연도 4편 이상 참여하는 등 성악가에게는 과중한 일정을 소화하고 있다. 연 5회의 정기연주회와 지방 및 해외 공연, 공공 행사 및 외부 출연, 신진들의 데뷔 무대인 데뷔콘서트, 전국고교합창경연대회, 합창지휘경연대회, 실버합창단경연대회 등 하나의 합창단이 감당하기에는 상당히 많은 양의 활동을 수행하고 있다. 한 해 거의 60여 회의 수많은 행사를 치르다 보니 막상 역량을 결집해야 할 정기연주회에 충분한 연습을 할 수가 없는 어려움이 발생한다. 이와 같은 문제는 시급히 개선되어야 한다.

해외의 경우 각 나라를 대표하는 서구의 유명 예술단체들은 자신들이 머무르는 극장과 하나의 이미지를 공유하면서 특별한 관계를 맺고 있지만 예술의전당 상주단체인 우리나라 국립오페라단, 국립발레단, 국립합창단은 공연장 대관에서부터 어려움을 겪고 있으며 상주단체끼리 협력하기보다는 그 결과에 대해 늘 비교당하는 고충을 감수해야 하는 어려운 상황에 놓여 있다. 국립합창단이 이러한 어려움을 극복하고 훌륭한 예술 작품의 창조를 통해 국민의 사랑과 자부심을 느낄 수 있도록 안정적으로 예술 활동에 집중할 수 있는 제도 개선과 대안이 마련되어야 할 것이다.

참고문헌

단행본

강준만, 『한국현대사산책 1970년대』 1~3권, 인물과사상사, 2002.
 강준만, 『한국대중매체사』, 인물과사상사, 2007.
 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 태학사, 2010.
 기시 도시히코, 쓰치야 유키 역음 ; 김려실 옮김, 『문화냉전과 아시아: 냉전 연구를 탈중심화하기』, 소명출판, 2012.
 길진경, 『靈溪 吉善宙』, 종로서적, 1980.
 김성환 외, 『1960년대』, 거름, 1984.
 김춘미, 『한국음악학의 사회사적 구조: 1970-80년대를 중심으로』, 시공사, 1999.
 김학선, 『K★POP 세계를 홀리다: 1970년대부터 현재까지 한국 대중음악의 성장기』, 을유문화사, 2012.
 문화공보부, 『문화공보 30년』, 문화공보부, 1979.
 문화관광부, 『2002 공연예술진흥기본계획 부록』, 문화관광부, 2002.
 민은기 편, 『독재자의 노래』, 한울, 2012.
 박정훈, 『법안화 이후 국립공연예술기관 어떻게 변했을까? 국립발레단, 국립오페라단, 국립합창단 사례 평가』, 사회공공연구소, 2010.
 박정희, 『국가와 혁명고나』, 지구촌, 1997.
 박정희, 『우리 민족의 나갈 길: 사회재건의 이념』, 동아출판사, 1962.
 박준홍, 『한국 음악창작자의 역사: 1970~1980년대』, 한울, 2008.
 성공회대 동아시아연구소, 『냉전 아시아의 문화풍경 1960~1970년대』, 협심문화연구, 2009.
 성공회대 동아시아연구소·김미란 등 역음, 『이동하는 아시아: 탈냉전과 수교의 문화정치』, 그린비, 2013.
 오타 오사무·허은 편, 『동아시아 냉전의 문화』, 소명출판, 2017.
 이강숙·김춘미·민경찬, 『우리음악 100년』, 현암사, 2001.
 이화여자대학교 음악연구소, 『이화여자대학교 음악대학의 역사』, 이화여자대학교 음악연구소, 2003.
 장문석·이상록 역음, 『근대의 경계에서 독재를 읽다』, 그린비, 2006.
 전재호, 『반동적 근대주의자 박정희』, 책세상, 2002.

논문

권정구, 『1975년 이후 한국 대중음악에 대한 제도적 규제의 변화 양상』, 한국학중앙연구원 박사논문, 2015.
 김은경, 『박정희 체제의 지배양식에 대한 비판적 연구: 음악정책을 중심으로』, 인하대학교 박사논문, 2010.
 김정원, 『1970~80년대 한국 음악 잡지를 통해 본 한국 여성음악가 담론』, 서울대학교 석사논문, 2008.
 송방송, 『근현대음악사의 총체적 시각』, 『한국학보』, 2001.
 신현준, 『1970년대 대중문화/대중음악에 대한 사적인 트리뷰트』, 『황해문화』, 새얼문화재단, 2008. 58호.
 양동복, 『한국 기독교 대중음악의 형성: 1970~1980년대 사회변동과 대중음악』, 『한국방송학보』, 한국방송학회, 2016.
 이계창, 『1960년대 한국의 뮤지컬 수용 역사와 문화제국주의』, 『공연문화연구』, 한국공연문화학회, 2018. 37호.
 이인호, 『1960~70년대 남·북한 음악정책의 비교 연구』, 경희대학교 박사논문, 2019.
 이진아, 『1960년대 가요정화운동과 건전가요의 창출』, 『한국 사회학회 사회학대회 논문집』, 한국사회학회, 2009.
 전인권, 『박정희의 정치사상과 행동에 관한 전기적 연구』, 서울대학교 박사논문, 2001.
 최연식, 『박정희의 '민족' 창조와 동원된 국민통합』, 『한국정치외교사논총』, 한국정치외교사학회, 2007. 2호.
 Mary E. Young, 『What the King Did not Know』, 『The Korea Mission Field』 vol.34, April, 1938. pp.69~72

잡지 및 간행물 등

『극장예술』, 국립극장, 1979.7.
 『월간음악』, 1972.2.
 『음악저널』, 2002.5.
 『음악저널』, 2003.7.

정준국, 『1970년의 음악계를 돌아본다』, 『월간음악』, 1970.12.
 팸플릿 <살짜기 읊서예>(뮤지컬센터 미래내, 1978.10.6~10)
 팸플릿 <바하 미사 B단조>(국립합창단, 1979.6.4~5)
 팸플릿 <국립합창단 정기공연>(국립합창단, 1979.12.5~6)
 팸플릿 <국립합창단공연>(국립합창단, 1983.3.22~23)
 팸플릿 <대학생 합창곡 발표회>(국립합창단, 1986.12.4)
 팸플릿 <민족예술의 노래>(국립합창단, 1988.5.19~20)
 팸플릿 <환향노>(국립합창단, 1990.9.4~5)
 팸플릿 <계백>(국립합창단, 1991.10.29~30)
 팸플릿 <미사 5개의 꽃노래>(국립합창단, 1992.3.19~20)
 팸플릿 <창단 20돌 축하음악회>(국립합창단, 1993.5.13~14)
 팸플릿 <들의 노래>(국립합창단, 1994.9.16~17)
 팸플릿 <홍비어천가>(국립합창단, 1995.10.6~7)
 팸플릿 <러시아 국립방송 불소이합창단과의 합동음악회>(국립합창단, 1996.3.22~23)
 팸플릿 <신춘음악회>(국립합창단, 2000.3.23)
 팸플릿 <국립합창단 창단 40주년 기념 합창길라카르네>(국립합창단, 2013.5.16)
 『한국음악총람』, 한국음악협회, 1991.
 『한국음악협회40년사』, 사단법인한국음악협회, 1985.
 『경향신문』, 1961.12.12.
 『경향신문』, 1962.1.9.
 『경향신문』, 1962.1.17.
 『경향신문』, 1962.2.6.
 『경향신문』, 1963.4.27.
 『경향신문』, 1966.10.29.
 『경향신문』, 1972.11.18.
 『경향신문』, 1986.9.4.
 『경향신문』, 1994.7.15.
 『동아일보』, 1935.1.2.
 『동아일보』, 1962.1.15.
 『동아일보』, 1962.8.8.
 『동아일보』, 1963.1.18.
 『동아일보』, 1973.10.17.
 『동아일보』, 1975.7.12.
 『매일경제신문』, 1966.11.18.
 『일요신문』, 1967.2.19.
 『조선일보』, 1966.4.14.
 『평화일보』, 1948.9.3.
 『한국일보』, 1985.3.12.

1969~1981

국립교향악단사

송현민

음악평론가, 국립극장 70주년 준비위원

- 01 여는 말: 국립교향악단의 전사(前史)
- 02 서울방송국 관현악단
- 03 국립교향악단의 역사
- 04 맺음말: KBS교향악단으로 재탄생

01 여는 말: 국립교향악단의 전사(前史)

국립교향악단은 정식으로 1969년에 창단되어 1981년까지 한국 현대사 속에 존재한 교향악단으로 알려져 있다. 현재 그 이름은 사라졌지만, 오늘날 KBS교향악단의 전신으로서 국립교향악단의 역사와 명맥을 이어나가고 있다.

1976년 국립교향악단의 20주년 기념 공연은 <제1회 대한민국음악제>와 함께 성대하게 치러졌다. 9월 8~20일에 진행된 음악제는 1975년 광복 30주년 기념음악제보다 더 큰 규모로 진행되었고, 1000명이 더 많은 8000여 명이 출연했다. 당시 국립교향악단이 내건 ‘20주년’이라는 원년을 따져보면 국립교향악단의 창단은 1956년이 된다.

따라서 1956년에 발족한 서울중앙방송국(현 한국방송공사) 방송관현악단의 역사가 국립교향악단의 전사^{前史}가 되는 관계로 국립교향악단의 역사를 논하는 이 글에서 먼저 서울중앙방송국 방송관현악단의 역사를 짚어보고자 한다. 이후 본격적으로 국립교향악단의 역사를 살펴본다.

02 서울방송국 관현악단

1) 서울방송국 관현악단 창단(1956~1957)

1956년 9월 서울중앙방송국(현 한국방송공사)은 방송관현악단의 필요성을 절감하고 창립을 추진한다. 당시 방송국 음악계장이던 서울대 음대 출신의 김창구를 비롯하여 동문인 이성재(작곡), 이남수(지휘), 최영우(바이올린) 등과 협의하여 방송관현악단 창단 준비 작업에 들어갔다. 이들은 제22회 정기연주회(6.30)를 끝으로 해산된 육군교향악단 단원들을 주축으로 하고, 상임지휘자·부지휘자·악장을 각각 임원식·이남수·최영우로 하여 1956년 9월 3일 방송관현악단을 결단식을 치렀다.

육군교향악단은 한국전쟁 중이던 1953년 피난지 부산에서 창단되었다. 1950년 창설된 해군정훈음악대가 1956년 해군교향악단으로 명칭을 바꾸면서 군대 내의 직업적 음악단체로 활동의 폭과 깊이를 더해가자 육군도 기존 정훈음악대를 재정비 및 확장하여 1953년 육군교향악단을 창설한 것이다. 초기에는 김관기가 지휘를 맡았고, 이후 임원식이 뒤를 이어 음악적 수준을 높였다.

9월 3일 결단식을 치른 서울중앙방송국 방송관현악단은 1주일 후인 9월 11일 오후 8시 30분부터 9시 30분까지 진행된 방송 프로그램 <KBS 콘서트>에 출연하였다. 첫 방송 연주회로 임원식의 지휘로 베토벤 '이 감감한 무덤 속에'와 헨델 '라르고'의 일부를 바리톤 오현명이 불렀고, 모차르트의 '디베르티토', 바흐 '바이올린 협주곡 2번 BWV1042'(협연 이재현)을 연주했다.

방송관현악단은 이후 11월 1일에 목·금관 단원을 포함하여 50명으로 인원을 확정하였고, 명칭도 서울방송교향악단^{KBS Symphony Orchestra}으로 개칭한다. 악단이 출연하는 <KBS 콘서트>는 매주 금요일 방송됐는데, 창단하던 1956년에만 해도 18회의 방송을 내보냈다. 30분간 방송된 <KBS 콘서트>는 음악에 목말라하던 시민들에게 마음의 양식이 되었다.

정식 창단 절차를 밟은 서울방송교향악단은 창단하던 해인 1956년 12월 20일 서울 명동에 위치한 시공관에서 <창단 기념 연주회>를 열었다. 곡목은 12월 7일에 방송된 <KBS 콘서트>의 프로그램과 거의 같았는데, 임원식의 지휘로 모차르트 교향곡 46번 K.96, 푸치니의 오페라 <라 보엠> 중 ‘내 이름은 미미’(소프라노 이경숙), 흥난파 ‘옛 동산에 올라’ 등을 연주하였다. 그리고 나서 1957년 1월 29일 제1회 정기연주회를 선보였다. 임원식의 지휘로 진행된 이 공연은 슈베르트 ‘교향곡 8번’, 멘델스존 ‘바이올린 협주곡’(협연 현해은), 리스트 ‘피아노 협주곡 1번’(협연 정진우) 등 높은 수준의 레퍼토리를 선보였다.

1957년 2월에는 미국에 주문한 악기 중 하프를 비롯하여 50점의 악기가 도착하였고, 6월에 팀파니 등 28점이 추가되었다. 같은 해 7월 23일 서울시 태



[사진] KBS 서울방송교향악단 (1957.4) (출처: 국가기록원)

평로에 방송관(KBS홀)이 새로 설립되었고, 12월 10일에 남산연주소가 준공되어 교향악단 연습실과 연주 공간으로 사용할 수 있게 되었다. 남산연주소는 1281평 대지에 3층 건물이었고, 9개의 스튜디오를 갖추었는데, 그중 서울방송교향악단이 사용한 제1 스튜디오는 340석으로 된 다목적 공개홀이었다.

이러한 환경에서 서울방송교향악단은 1957년부터 매해 5회 이상 정기연주회를 열었다. 당시 단원들의 신분은 고정 출연자에 불과했고, 급여도 방송 출연료를 적립했다가 월말에 지급하는 방식이었다.

2) 동남아 순회공연과 국내 활동(1958~1959)

서울방송교향악단은 1958년 2월 22일부터 4월 14일까지 52일간 동남아 순방예술사절단의 일원으로 사이공·방콕·마닐라·홍콩·타이베이·오키나와 등 6개 도시 순회공연을 하였다. 이 순회공연에 참가한 예술단은 총 269명 규모로 임원식과 서울방송교향악단, 이남수(지휘)와 KBS합창단, 김백봉무용단, 해병대 의장대로 구성되었다. 이경숙(소프라노), 오현명(바리톤), 정순빈(피아노), 이재현(바이올린), 이덕희(첼로) 등이 협연자로 대동하였다. 또한, 국립극장에서 처음으로 기획한 오페라 베르디의 <리글레토> 반주를 맡기도 했다.

서울방송교향악단은 1959년 8회, 1960년 7회, 1961년 8회를 개최하는 등 4·19혁명과 5·16군사정변 등 사회적 격동기에도 정기연주회를 통한 활동을 지속해서 이어나가던 중 1960년 4·19 이후 새롭게 부임한 방송국장이 교향악단과 방송의 관계에 대한 이해가 부족했던 나머지 1960년 연말에 해체하기에 이른다. 하지만 해산된 단원들은 한동안 민간으로 설립한 한국교향악단에서 활동하며 명맥을 유지해 나갔다.

3) 민간 ‘한국교향악단’과 방송국으로 재이관

1961년 1월 말에 결성된 한국교향악단은 2월 23일 시공관에서 창단 연주회를 열었다. 임원식 지휘로 베토벤의 ‘운명 교향곡’, 메조소프라노 이정희의 협연으로 오페라 삼손과 데릴라 중 ‘그대 목소리에 내 마음 열리고’와 마스네

의 오페라 베르테르 중 ‘눈물’을 불렀다.

이후 오재경 당시 문화공보부 장관의 관심과 배려 덕분에 한국교향악단은 다섯 번의 정기연주회를 선보인 후 8개월 만에 방송국으로 복귀한다. 복귀한 후 9월 23일 임원식의 지휘로 시공관에서 제32회 정기연주회를 선보였다. 이 공연은 서울중앙방송국 방송관현악단에서 서울방송교향악단으로, 그리고 한국교향악단으로 이어온 교향악단의 명맥이 KBS교향악단으로 다시 이어지는 공연이었다. 재출발하는 KBS교향악단은 같은 해인 1961년에 선보인 제33회 정기연주회에서 미국 지휘자 데이비드 사피로를 객원지휘로 초빙했다.

1961년 서울시민회관이 문을 열었고, 1962년 5월 1일부터 15일까지 이곳에서 한국 최초로 제1회 국제음악제가 열렸다. 음악제는 총 14개의 공연으로 구성되었는데, KBS교향악단은 안익태 지휘로 <교향악단의 밤>(5.2), 오페라 <피델리오>(5.7~9), <오드노포소프 바이올린 협주곡의 밤>(5.13)을 도맡았다. 이러한 국제음악제는 5·16군사정변 1주년을 기념하고 축하하려는 정부의 적극적인 주도로 진행되었다. 다소 정치적 목적도 배제할 수는 없었으나 예산상의 어려움 없이 행사를 치렀다는 이점도 있었다.

기존에 사용하던 시공관을 국립극장 전용 건물로 사용하게 되어 내부 시설을 전면 개수해 1962년 국립극장이 재개관하면서 KBS교향악단에도 변화가 생겼다. 국립극장은 전속단체인 국립오페라단, 국립국극단(현 국립창극단), 국립무용단 외에도 KBS교향악단을 초청하여 <국립극장 교향악연주>와 같은 공연을 선보이기도 했다. 정기연주회도 같은 레퍼토리와 협연자를 이틀 연속으로 같은 장소에서 선보이는 방향을 설정해 대중에게 교향악 공연의 문을 열어놓았다.

1960년대에 들어 KBS방송교향악단은 1962년 루트비히 카우프만(지휘), 1963년 레텐토르 로메로(지휘), 1965년 아서 피들러(지휘), 1966년 아사히나 다카시(지휘) 등의 객원지휘자를 초청해 교향악단에 음악적 활력을 불어넣었고, 1967년 야노스 슈타커(첼로)를 초청하는 등 악단 지명도를 높이고자 노력했다.

03 국립교향악단의 역사

1) 창단기

가. 창단공연(1969)

1969년 KBS교향악단의 운영 예산이 서울중앙방송국과 함께 소속되어 있던 문화공보부 산하 국립극장으로 배정됨에 따라 교향악단 운영권이 방송국에서 국립극장으로 이관되었다. 명칭도 KBS교향악단에서 국립교향악단으로 바뀌었다. 서울중앙방송국은 국립교향악단이 방송에 출연하는 조건으로 예산의 일부를 지원하기로 하고 이관에 합의했다. 이에 국립교향악단은 1969년 1월 28일 새롭게 발족한다.

3관 편성에 단원 90명으로 구성된 국립교향악단은 국내 최대 규모의 교향악단이었다. 새로운 발족과 동시에 이용상 단장이 임원식과 이재헌을 각각 상임지휘자와 악장으로 임명했다. 교향악단 운영은 국립극장 운영위원회의 자문을 거쳐 단장 책임 아래 체제를 이원화할 예정이었다. 두 명의 부지휘자를 선출하고 악장 밑에 15개 파트 수석들로 구성된 기획위원회를 두어 단원 추천, 레퍼토리 심사, 출연 여부의 결정을 맡게 했다.⁰¹

01 『동아일보』, 1969.1.28.

새로운 발족과 함께 국립교향악단이 내세운 것은 단원들의 훈련 강화였는데 이는 자연스럽게 임금 문제로 이어졌다. 음악평론가 박용구는 “우리 악단은 연주를 아르바이트로 하는 선생님들의 집단”⁰²이라고 강하게 비판했는데, 국립교향악단은 “교향악단이 저질의 연주에 맘돌았던 것은 단원들이 생계를 위해 개인 레슨 등 부업에 몰두, 연습이 부족한 데다가 연주에 전념하지 않았

02 『동아일보』, 1969.7.31.

기 때문⁰³이라며, 1만 5000원에서 최대 4만 원까지의 봉급을 책정하기로 했다(당시 자장면 가격 100원). 연주의 질적 성장을 위해 해외 유명 지휘자들도 초빙할 예정이었다.⁰⁴

국립교향악단은 1969년 2월 10일 서울 시민회관에서 창단 공연을 열었다. 임원식(상임지휘자)의 지휘로 개최된 공연은 헬기 구입 기금 모금을 겸한 공연으로 바리톤 오현명, 소프라노 이묘훈이 출연했으며, 베토벤 '교향곡 5번 운명', 바그너 '명가수', 한국 가곡을 선보였다. 임원식은 창단 기념 연주회 프로그램북에 "악전고투의 연속이었던 KBS교향악단의 12년 역사에 중지부를 찍고 새로 국립교향악단의 상임지휘자로 출발하게 되니 감개무량함을 금할 길이 없다"라고 소감을 밝혔다.

창단 기념 공연 이후 <제1회 정기연주회>(3.25. 서울시민회관)에는 임원식의 지휘로 바그너 '파르지팔 서곡', 이상근의 '피아노 협주곡 2번'(협연 임목향) 등이 연주됐다. <제2회 정기연주회>(11.29)에는 임원식 지휘로 에네스쿠 '루마니아 광시곡', 라벨 피아노 협주곡과 차이콥스키 '교향곡 6번 비창'이 올랐다. 특히 장혜원이 협연한 라벨 피아노 협주곡은 한국 초연으로 국립교향악단은 창단 초기부터 다른 교향악단과 선별되는 레퍼토리와 협연자 초빙에 많은 신경을 썼다.

03 『동아일보』, 1969.1.28.

04 『경향신문』, 1969.2.3.



[사진] 창단연주회 (1969.2) (출처: 국가기록원)

1960년대는 음악 교육이 활발히 진행되던 때이다. 1961년 서울예술고등학교를 설립하는 등 음악교육자로도 활동했던 임원식은 한국 음악계의 미래를 이끌어 나갈 신인을 발굴하는 장으로 국립교향악단과의 공연을 적극 활용했다. 5·16민족상 특상을 수상한 김복수(바이올린)가 1969년 이남수 지휘로 협연을 했는가 하면, 빈 국립음대에 유학 중이던 문용희(피아노)가 독일의 발터 다일리와 협연했고, 유학을 떠나는 김민(바이올린)이 국립교향악단과 함께 고별 무대를 마련하기도 했다. 이처럼 자라나는 새싹과 젊은 청년 음악가들의 등용문 역할 외에 국내에 취약했던 오페라 반주에서도 점차 두각을 나타냈는데, 국립오페라단(1962년 창단)과 민간 오페라를 대표하던 김자경오페라단(1968년 창단)의 공연과 레퍼토리 확장에 많은 영향을 주었다.

나. 단원 처우 문제와 임원식 상임지휘자 사퇴(1970~1971)

국립교향악단은 1970년 국립극장 기구 개편에 따라 단원을 3관 편성에 91명으로 보강한다. 정기연주회도 대폭 확장하여 1970년에 총 15회의 정기연주회를 열었다. 때마침 1970년은 서양음악사에서 중요시되는 베토벤 탄생 200주년이 되는 해였고, 1970년의 음악계를 내다보고 전망하는 음악계 관련 기사에는 베토벤이 단골로 등장했다. 국립교향악단이 연 정기연주회 15회 중 13회에는 베토벤의 중요 작품이 포함됐고, 7회의 정기연주회는 모두 베토벤 작품만으로 연주했다. 지휘는 임원식(상임지휘자)을 비롯하여 이남수·김선주·김몽필·정희석·아사히나 다카시·홍연택 등이 번갈아가며 했고, 박은성이 신인 지휘자로 발굴되기도 했다.

단원 처우 문제는 늘 거론됐고, 지휘자에 대한 평가도 양 갈래로 나뉘었다. “박한 월급은 결국 악단의 재정이 넉넉지 못한 형편으로 국향, 시향 두 대표적인 악단을 민영화하는 계획이 활발히 진행되고 있다”며 “국향의 악사들 사이에는 내년에는 좌우간에 해산하든지 월급을 대폭 인상하든지 결단이 날 것이라는 심상찮은 움직임까지 일어나고 있다”고 언론⁰⁵이 밝혔다. 더불어 “지휘자의 독선적인 입김이 강력히 작용하는 풍토”도 제기⁰⁶ 되는 가운데 결

05 『동아일보』, 1970.12.18.

06 위의 신문.

국 임원식이 1970년에 사임하게 되었다. 이 무렵 국립교향악단은 운영권이 또다시 KBS '라디오 제작2'와 '음악계'로 이관되며 1971년을 맞이했다.

1971년 1월부터 단원들의 월급이 최하 1만1000원을 1만7000원으로 올리는 등 평균적으로 6000~7000원 인상됐다. 문화공보부는 그 재원으로 국립교향악단의 1년 예산인 1800만 원을 6월까지 충당하고 7월부터 매월 부족액 500만 원은 추가경정예산안에 반영하기로 결정했다. 하지만 국회의 추가경정예산안 제출과 통과가 늦어질 것으로 예상됨에 따라 재원 조달은 결국 자체적으로 해결하지 않으면 안 되었다. 그 해결책으로 국립교향악단을 서울 중앙방송국에 전속시켜 라디오와 TV 출연료로 보충하기로 한 것이다.⁰⁷ 당시 사설을 보면 언론에 의한 국립교향악단의 문제점 도출과 그에 대한 관심을 짐작할 수 있다.

07 『경향신문』, 1971.3.15.

우리나라의 클래식 팬들이 얼마나 되는지 정확한 통계는 없다. 그렇지만 (...) 이제 서양음악의 전통은 이 땅에서도 우리의 민족문화의 뿔 수 없는 한가지로 뺄어나고 있음을 누구도 부인치 못할 것이다.

이런 관점에서 우리는 최근 우리의 유일무이한 국립교향악단을 지난 15년간 이끌어오던 상임지휘자 임원식 씨가 운영난을 이유로 사의를 표명하는데 대해 깊은 관심을 쏟지 않을 수 없다. (...) 우리의 유일한 국향이 상임지휘자조차 없이 변칙 운영이 불가피하게 됐다는 사실은 문화에 관심을 가진 국민으로서 하나의 충격적인 사건이라 아니할 수 없는 것이다. 사실 문공부 산하 국립극장에 소속된 하나의 관기구로서의 현재의 국향이 재정적으로뿐만 아니라, 이와 같은 예술단체의 조직 원리에 비추어 적지 않은 맹점과 모양을 지니고 있었다는 것만은 누구도 의심할 여지가 없는 것이 아닌가 생각된다. (...) 이로써는 중견 멤버조차도 월액 고작 2만원(평균 1만 4천 원) 정도의 보수를 받을 수 있었을 뿐, 그 때문에 단원들은 저마다 본격적인 연습시간도 빼앗긴 채 개인플레이에 열중할 수밖에 없었던 것이 적나라한 실정이었다고 한다.

일생을 통한 실 새 없고 몰아적인 정진을 통해서만 어느 정도의 수준에 도달할 수 있는 것이 모든 예술인에게 공통된 요구임을 더 말할 것도 없거니와, 특히 90명 가까운 단원들 한 사람 한 사람에게 보통 이상의 높은 수준이 요청되는 심포니 오케스트라를 나라의 이름으로 운영한다고 하면서, 그 보수 체계나 운행 방식 등을 전기한 바와 같이 상식 이하의 것으로 방치해 둔다는 것은 그야말로 문화 국민의 수치라 아니할 수 없을 것이다. (...) 민족문화 창달에 있어 이미 무시 못 할 중요한 일익을 담당하고 있는 국립교향악단을 현재의 상태로 버려두는 것은 너무도 서글픈 일이 아닐 수 없을 것이다. (...) 국립교향악단의 육성은 나라 전체의 책임임을 알아야 할 것이다.⁰⁸

08 『중앙일보』, 1971.1.19.

한편 단원들의 처우 개선과 함께 대두된 것은 상임지휘자이던 임원식의 운영 방식이었다. “차라리 임원식교향악단이라 불릴 만큼 임원식 씨의 거의 개인적인 의사로 운영되어 왔고, 전속된 국립극장과는 형식적인 관계만 있을 뿐 거의 독립되어 있었다.”⁰⁹는 지적과 같이 단원들이 임원식의 독단적인 악단 운영을 규탄했고, 봉급도 인상되지 않은 데에 불만이 있었다. “[서울]시향이 후원회 조직 또는 민영화 등의 활로를 모색하는 데 비해 국향은 매너리즘에 빠져 안이한 연주활동을 해왔을 뿐 아니라 트레이너도 없고 악기 대체도 개인에 의존하여 연주회다운 연주회를 들려주지 못했다”¹⁰는 비난도 받았다.

09 『경향신문』, 1971.1.7.

10 위의 신문.

다. 해외 지휘자 객원지휘(1971)

1971년의 첫 공연은 2월 9일 국립극장에서 정재동이 객원지휘를 맡았다. 이후 국립교향악단은 독일 바이에른 방송교향악단의 부지휘자로 재직 중인 체코 출신의 야로슬라프 오펠라가 10월부터 1972년 3월까지 6개월간 체류하며 5회의 연주회를 지휘했다.

그는 국립교향악단 역사상 최장기간 국내에 체류한 객원지휘자였는데 실제로는 “상임지휘자를 대행”¹¹한 셈이었다. 직책은 ‘주석^{주석}객원지휘자’로 오늘날의 ‘수석객원지휘자’에 해당하는 직책이었다. 외국 지휘자가 장기 체류

11 『경향신문』, 1971.10.4.

한다는 점에서 언론을 비롯하여 세간의 이목이 집중되었다. 특히 <KBS-TV 개국 10주년 기념 연주회>로 개최된 1971년의 마지막 정기연주회(11.18. 시민회관)는 전석 매진될 정도로 초만원을 이루어 화제가 되었다. 오펠라가 지휘를 맡은 베토벤 <합창> 공연(12.29. 시민회관)에서 200여 명으로 구성된 연합대합창단과 소프라노 황영금, 테너 안형일, 바리톤 황병덕 등이 솔리스트로 출연했다.

오펠라가 지휘한 1972년 <신년음악회>(1.31. 시민회관)는 야나체크의 ‘심포니에타’ 초연과 동시에 한국 최초로 저작권료와 악보 사용료 60달러를 지불한 것이 화제가 됐다. 악단은 공연 전에 악보가 없어 독일대사관에 협조를 요청했고, 빈에 있는 유니버설 출판사와 계약이 이뤄져 악보 사용료를 지불했다. 당시 한국은 국제저작권 기구에 가입하지도 않았고 ‘음악저작권’에 대한 개념도 없었는데 “국립교향악단의 체면상 어쩔 수 없었”¹²기에 저작권료와 사용료를 지불한 것으로 알려져 있다. 이 연주회에는 ‘심포니에타’ 외 이상근의 ‘교향악 제4번’(초연), 장혜원(이화여대 교수)의 협연으로 모차르트 ‘피아노 협주곡 K.466’이 연주됐다.

12 『동아일보』, 1972.1.24.

6개월간 국립교향악단의 지휘를 맡아온 오펠라는 3월 15일 고별 공연을 열었다. 이 공연에서는 국립교향악단 김용운(비올라 수석)의 협연으로 버르토크 ‘비올라 협주곡’과 브루크너 ‘교향곡 7번’을 연주했다. 두 곡 모두 한국 초연이었다.

오펠라는 한국을 떠나면서 한 인터뷰에서 국립교향악단이 발전하기 위해서는 향후 5년 정도는 하루 평균 4시간 이상 연습해야 하며 정기연주회를 더 자주 해야 한다고 말했다. 또한, 단원들의 봉급 인상, 악기 교환, 연습 장소 개선, 단원 확보, 독주자 초청 등을 시급한 과제로 지적했다.

당시 연습은 남산에 위치한 KBS 본사에서, 연주회는 명동 국립극장에서 개최하곤 했는데, 정기연주회를 서울시민회관에서 개최하는 일이 많아지면 서 국립교향악단과 국립극장의 관계가 소원해지기도 했다.

1972년에 선보인 정기연주회에는 오펠라 외에 조셉 로젠스톡과 쿠르트 뵘스가 객원지휘를 맡아 화제가 되기도 했다. 폴란드 출신의 로젠스톡은 1936

년부터 10년간 신교향악단(현 NHK교향악단 전신)의 상임지휘자로 재직하며 악단을 키운 이로, 홍연택과 정희석 등이 그에게 지휘를 배우기도 했다. 그는 1972년 객원지휘를 한 인연으로 5년 후인 1977년 3월에 내한하여 객원지휘자로 활동하기도 한다.

비록 국립교향악단이 주최한 공연은 아니었지만 쿠르트 뵘스의 객원지휘도 그해에 화제가 되었다. 1951년부터 1954년까지 NHK교향악단의 수석지휘자를 맡았던 그는 동아일보·동아방송이 주최한 <백낙호 피아노의 밤> 공연(9.27. 시민회관)에서 베버 <오이리안테> 서곡, 브람스 <피아노 협주곡 2번> (백낙호 협연), '베토벤 교향곡 7번'을 지휘했다.

2) 상임지휘자 홍연택과 공연의 다양화

가. 상임지휘자 홍연택 취임과 신축 국립극장으로 이전(1972~1973)

오페라의 고별 공연이 있던 1972년 3월, 국립교향악단의 운영권은 다시 국립극장으로 이관되었고, 상임지휘자로 홍연택(1928~2001)이 취임했다. 홍연택은 서울대 음대를 졸업하고 1963년 오스트리아 빈 아카데미에 유학해 토마스 데이비드를 사사했다. 이후 1969년 미국에서 조셉 로젠스톡에게 지휘를 배우고 미국·독일·프랑스·스위스 등지에서 활동하다가 1972년 귀국하여 국립교향악단을 맡았다.

홍연택은 취임 인터뷰에서 단원들이 음악에만 몰두할 수 있는 여건 마련, 레퍼토리 다양화, 외국 객원지휘자 초빙, 음악 인구 확장, 단원들의 음악적 체질 개선, 고전 위주의 공연 방침, 4관 편성과 단원 모두를 활용할 수 있는 공연 시스템 확립을 내세웠다.¹³

13 『한국일보』, 1972.3.4.

1972년에 국립교향악단은 7회의 정기연주회를 열었다. 그중 홍연택이 5회, 김몽필과 이남수가 각각 1회씩 객원지휘를 맡았다. '레퍼토리 다양화'는 홍연택 임기에 나타난 큰 변화였다. 그는 모차르트·베토벤 등 고전주의 중심이던 국립교향악단의 레퍼토리를 낭만주의·후기 낭만주의는 물론 현대음악까지 넓히며 말러·브루크너·리하르트 슈트라우스 등의 작품을 주요 목록에 포

합시켰다. 1972년 취임 후 연 첫 공연(4.17. 서울시민회관)에서 흥연택은 말러 ‘교향곡 1번 거인’을 선보였다. 당시 말러의 붐을 이루고 있는 국제 흐름에 걸음과 보폭을 맞추하는 행보였으며, 국립교향악단의 체질 개선을 알리는 신호탄이기도 했다.

1973년 국립교향악단은 4관 편성으로 증편되며, 더 많은 단원을 확보하게 되었다. 4관 편성을 한 후 처음 연 공연(2.29)에서는 김몽필이 객원지휘를 맡았고, 1972년 동아음악콩쿠르 대상 수상자인 김금봉(피아노)이 라흐마니노프 ‘피아노 협주곡 2번’을 협연했다.

1973년 국립교향악단에 큰 변화와 영향을 준 것은 신축 국립극장 개관이다. 국립극장은 장충동 남산 자유센터 건너편에 터를 잡아, 그동안 일본인들이 세운 부민관, 대구 키네마, 명동 명치좌 등을 거쳐 설립 23년 만에 비로소 한국인의 손으로 지은 극장을 갖게 됐다. 종합민족문화센터 건립계획의 일환으로 1967년 10월에 착공하여 6년 만에 완공된 새 국립극장은 1494석의 대극장과 324석의 소극장으로 구성되었고, 27억 원의 총 공사비가 소요되었다.

국립극장은 1973년 8월 26일 완전 이전했고, 10월 17일 개관식으로 국립극단이 제작한 <성웅 이순신>을 선보였다. 박정희 대통령은 17일 개관식에 참석하여 “훌륭한 시설을 갖춘 국립극장이 개관됐으므로 앞으로 무대 공연을 통해 우리나라의 무대예술을 더욱 발전시키고 무대예술인들의 적극적인 참여로 민족예술의 중흥을 이룩할 수 있는 계기가 되도록 하라”고 당부했다.¹⁴ 국립교향악단도 비로소 넓은 연습실을 갖추게 되고, 국립극장 대극장을 주요 공연장으로 활용하게 되었다.

1973년 10월 23일, 국립교향악단은 국립극장 신축 이전 개관 기념으로 일리노이주립대 교수로 재직하던 한동일(피아노)을 협연자로 초청해 <국립교향악단 대연주회>를 개최했다. 흥연택은 베토벤의 ‘피아노 협주곡 5번 황제’와 브루크너 ‘교향곡 4번’을 지휘했다. 그는 브루크너의 대작^{大作}을 선곡함으로써 국립교향악단의 연주 폭을 넓고 깊게 하고자 했다. 말러와 브루크너의 대작들을 정기연주회의 곡목으로 선정하여 연주하고자 했던 시도와 노력

14 『경향신문』, 1973.10.17.

은 그가 상임지휘자로 재직하는 동안 계속된다. 이는 국립교향악단 연주력 향상에 큰 도움이 되었다. 음악평론가 이상만은 “1972년 서울시민회관의 화재로 인해 마땅한 연주 장소가 없던 예술계에 국립극장 개관은 큰 활력소가 되었”지만, “국립극장 개관 기념 공연으로 베풀어진 국립교향악단과 국립오페라단의 공연은 단지 행사에 그친 인상”¹⁵이었다고 평가하기도 했다.

15 『경향신문』, 1973.12.15.



[사진] 국립교향악단대연주회 (1973.10)

나. 실내악 연주회 시작과 레퍼토리 확장(1973)

홍연택이 상임지휘자로 활동하면서 이룬 또 다른 업적 중의 하나는 교향악단 단원들로 조직된 실내악 연주의 활성화이다. 1973년 1월 25일, 국립극장에서 홍연택의 지휘로 <실내악 정기연주회>를 개최하였는데, 이 무대에는 국립교향악단 단원들로 구성된 서울브라스앙상블, 서울현악4중주단, 서울목관앙상블이 출연하였다. 여세를 몰아 2월부터 5월까지, 제2회부터 제5회까지 실내악연주회를 열었다. 국립교향악단이 개최한 실내악연주회는 그 후에도 매년 개최되었다. 이러한 전통은 1981년 국립교향악단이 KBS로 운영권이 이관된 후에도 한동안 계속되었다.

소규모 실내악 작품부터 말러나 브루크너 같은 낭만주의 작곡가의 대형 교향곡을 연주할 수 있는 4관 편성에 100명 이상의 단원을 확보하며 발전의 가도를 달렸지만, 단원들의 처우 문제와 이를 자생적으로 해결하기 위한 레슨 문제는 언론에 의해 지속적으로 제기되었다.

대학을 나와 몇 년씩이나 한 분야에 종사해 왔으면서도 고작 4만원밖에

받지 못하는 현상은 사회 다른 분야에도 있겠지만 국향 멤버의 경우는 그들이 예술, 특히 공연 하나하나마다 성패가 판가름나는 연주행위를 담당하고 있다는 점에 문제가 있다. [중략] 단원들 가운데 현악부문 등 인기파트는 개인 레슨 등 부업도 가능하지만 다른 파트는 그나마 불가능하며 또 모두 부업이 가능하다 하더라도 연습시간을 빼앗긴다는 점에서 결코 바람직한 상태는 아니다. 좋은 연주는 끊임없는 연습으로써만 가능하기 때문이다. 단원들의 치우 개선을 위한 손쉬운 방법은 예산의 확충에 있겠지만 그것이 당장 이뤄질 가능성이 없는 이상 다른 방도나마 모색해야 된다는 것이 단원들의 의견이다.”¹⁶

16 『동아일보』, 1973.11.21.

국립교향악단이 자체적으로 해외 지휘자나 협연자를 초청하여 지명도와 연주력을 담보로 입장 수입을 올리는 길도 모색했으나 “일반 회계법의 작용을 받는 국향으로서는 외국인 초청에 외화를 사용할 수 없다는 문제점”¹⁷만 드러나고는 하였다.

17 위의 신문.

다. 본격화된 지방 순회공연(1974)

문화공보부의 주도로 발표된 제1차 문예중흥 5개년 계획(1974~1978)은 “국민정신의 계발과 주체 의식의 배양을 뒷받침하는 새로운 민족문화를 창조한다”는 목표 아래 전통문화의 계승 발전을 도모하고 침체된 문화예술계에 새로운 자극과 활력을 불어넣어 경제성장과 상응하는 국민들의 문화생활을 향상시키기 위한 정부의 문화예술지원 정책이었다. 3개 분야-전통문화의 개발, 예술 진흥, 대중문화의 발달-로 나누어 진행된 이 계획 중 ‘음악’은 문학·미술·연극·무용·영화·출판 분야와 함께 ‘예술 진흥’ 임무를 책임져야 했다. 음악 분야는 ‘연주’에 비해 ‘창작’이 저조하다는 점에서 ① 창작 음악 집중 육성과 국립교향악단을 비롯하여 국립오페라단·국립가무단·국립합창단·국립오페라단 등 국립극장 전속단체를 확충하여 ② 지방공연을 가능하게 하고, 이를 통해 ③ 국민합창운동을 통한 건전가요를 제정·보급해야 하는 역할

18 『경향신문』, 1973.10.20.

을 맡게 됐다. 이외 예술 발표에 대한 입장세 면제, 필요한 악기 수입에 대한 관세 및 물품세 감면 등이 고려됐고, 음악 교육에서도 작곡과 지휘에 대한 관심을 높여야 한다는 문제도 제기됐다.¹⁸

이러한 정부의 움직임이 진행된 1974년은 대외적으로 정명훈이 모스크바에서 열린 차이콥스키 콩쿠르에 우승했고, 임원식(전 국립교향악단 상임지휘자)이 독일(서독) 뮌스터 동양현대음악제에서 뮌스터 심포니 오케스트라의 객원지휘를 맡아 윤이상 작품을 지휘한 해이기도 하다.

1974년, 국립교향악단은 10회의 정기연주회를 선보였다. 무엇보다 국립교향악단은 문예중흥 6개년 계획에 맞춰 4월에 7개 도시에서 순회공연(②)을 열었다. 국민 세금으로 운영되는 국립교향악단이 매년 지방공연을 펼쳐온 서울립교향악단과는 달리 지방공연 없이 서울 중심의 활동만 해온다는 비판을 받아왔는데, 1973년에 시작한 지방공연이 1974년에 본격적으로 궤도에 오르게 된 것이다. 그뿐 아니라 이해에는 <청소년음악회>를 본격화하여 청소년기의 음악학도들에게 협연의 기회를 제공하기도 했다. 1974년 <제2회 청소년을 위한 교향악의 밤>(5.10~11, 국립극장 대극장)에는 흥연택이 지휘를 맡았고, 김영준(바이올린)·조치호(피아노)가 협연자로 출연하기도 했다.

라. 창작 활성화와 대작^{大作} 오페라 도전(1974)

1974년에 시작한 <한국 작곡가의 밤>은 상기한 문예중흥 5개년 계획 중 ‘창작 음악 집중 육성’(①)과 연관된 것으로, 첫선을 보인 1974년 공연(3.26~27, 국립극장)에는 이교숙 ‘직선과 곡선’, 이영자 ‘바이올린과 관현악을 위한 협주곡의 장^場’, 이상근 ‘대금, 가야금, 오케스트라를 위한 조우 2/27’, 김용진 ‘4개의 현악군과 타악기를 위한 범시^{梵詩}’, 백병동 ‘피아노와 오케스트라를 위한 협연곡 작품63’, 이수철 ‘관현악을 위한 변주곡과 후가’ 등이 연주됐다. 당시 “한국의 작곡가들은 작곡 발표회라고 해서 출혈 연주회를 마련, 자신의 작품이 청중 앞에서 ‘일단 연주됐다’는 데 자위하는 게 고작”이던 현실이었고, 매년 열리는 서울음악제가 “유일하게 한국 작품만을 연주, 작곡가들을 고무”하는 무

대였지만, “청중이 한국 작품 특히 현대음악 계열의 작품에 귀 설어하는 반응을 보여 ‘음악인끼리의 집안 잔치’라는 비판”을 받기도 했다. 이러한 비판에 대해 국립교향악단과 언론은 “그동안 한국 악단이 한국 청중에게 한국 작품을 자주 들려주지 않은 탓으로 지적”했다.¹⁹ 국립교향악단의 이러한 움직임과 함께 국립합창단도 같은 해 6월에 있을 창단 공연의 레퍼토리를 모두 한국 창작곡으로 선정했으며, 국립오페라단도 1974년을 기점으로 1~2년 뒤에 창작 오페라를 올리기 위해 대본과 작곡 작업에 매진하기로 했다.

19 『동아일보』, 1974.3.22.

1974년에 시작한 〈한국 작곡가의 밤〉은 1981년까지 계속됐다. 1975년에 최병철·공석준·이영자·박재열·정윤주, 1976년에 유신·나인용·이연국·한성석·백병동·김성태, 1977년에 조복렬·이상근·정윤주·박중후·오숙자·강석희, 1978년에 강석희·나인용·박동욱·백병동·박재연·구두희의 작품을 선보였다. 이 중에는 이상근의 ‘피리 아쟁과 오케스트라를 위한 조우 1/74’(1977)처럼 국악기인 피리·아쟁과 서양 오케스트라가 함께하는 작품도 있었다.

1974년 국립교향악단은 국립오페라단이 한국 초연으로 선보인 바그너의 오페라 〈방랑하는 화란인〉(5.1~6. 국립극장) 공연에 함께하기도 했다. 바리톤 오현명이 연출을 맡고, 독일(서독)에서 무대미술을 전공한 조영내가 무



[사진] 방랑하는 화란인 (1974.5.1)

20 『동아일보』, 1974.5.1.

대 디자인을 맡은 이 공연은 1948년 한국 최초의 오페라로 선보인 〈춘희〉(라 트라비아타)와 “맛먹는 의의”를 지닌 공연으로 화제가 되었다. 무엇보다 “가수들의 역량 발전”과 “신축 국립극장의 무대 조건이 현대화”²⁰되면서 공연조건이 성숙된 것으로 보인다. 또한, 1973년에 4관으로 증편한 국립교향악단과 말리, 브루크너, 바그너 등 후기 낭만주의 작품 지휘에 매진해 온 흥연택이 있었기에 가능한 무대였다.

이해 8월에 영부인 육영수 여사가 서거했다. 8월 19일 국립묘지에서 진행된 발인식에서 국립교향악단은 ‘어머니 은혜’를 연주했고, 소프라노 이규도·배화여고 합창단과 함께 조기²¹를 연주하기도 했다. 12월 27일에는 송년대음악회(국립극장)에서는 베토벤의 ‘교향곡 9번 합창’을 선보였다. 소프라노 김영자, 메조소프라노 김혜경, 테너 홍춘선, 바리톤 김원경, 국립합창단이 함께해 200여 명이 오른 무대였다.

3) 높아진 연주 수준과 관객들 안목

가. 음악 생태계를 풍부하게(1975)

1975년 1월 23일 국립극장에서 흥연택의 지휘로 〈신춘대음악회〉를 연 국립교향악단은 제131회 정기연주회 〈한국 작곡가의 밤〉(2.7. 국립극장)과 제9회 〈실내악연주회〉(2.14. 국립극장)를 선보이며 1975년을 본격적으로 시작했다.

당시 국립교향악단과 관련해 살펴보아야 할 것 중 하나는 악단 주최의 ‘정기연주회’나 ‘기획연주회’로만 국한되지 않는 외부 공연들이다. 국립교향악단은 1974년 이화여고 유관순기념관 개관 기념 연주회(3.21), 1975년 문화방송·경향신문이 공동 주최한 정명훈 초청 대연주회(3.27. 이화여고 유관순기념관)와 서울오페라단 창단 공연을 함께하는 등 민간 차원에서 진행된 공연에 참여하여 서양음악 보급에 힘쓰는 경우가 많았기 때문이다.

1975년에는 홍콩 필하모닉의 립켄장 등 여러 객원지휘자를 초빙했는데, 그중 화제는 임원식의 객원지휘였다. 1970년에 사임한 그는 4년 만인 1974

년 <제128회 정기연주회>(10.29. 국립극장) 무대에 다시 올랐다. 그는 이 공연에서 헨데미트의 ‘발레 서곡 <아모르와 프시케>’를 초연했고, 베토벤의 ‘피아노 협주곡 제5번 E♭ 장조 작품73 황제’(정진우 협연), 베를리오즈의 ‘환상교향곡’을 지휘했다. 1년 뒤인 1975년에 다시 찾은 <제134회 정기연주회>(4.3. 국립극장)에서는 베버른 ‘관현악을 위한 파사칼리아’, 모차르트 ‘오보에 협주곡 C장조 KV.314’, 미요 ‘타악기와 소규모 관현악을 위한 협주곡’, 베토벤 ‘교향곡 제7번 A장조 작품92’를 선보였다. 이 공연에 대해 음악평론가 유신은 “객원지휘는 연주의 질적 승화의 계기”가 되고, “임 씨의 바통이나 악단 전체가 어느 때보다도 고양된 공감의 열풍을 불러일으켰다”고 평했다. 무엇보다 당시 국내 음악가들에 의한 타악기나 관악기 협연은 희소한 무대였는데, 피아노·현악기에 비해 이채로운 타악기와 관현악으로 꾸며 관객의 호응을 높인 무대였다.

나. 광복 30주년과 ‘민족’ 코드(1975)

제1차 문예중흥 5개년 계획(1974~1978)의 중요한 정책 중 하나인 ‘창작 음악 집중육성’을 실행하던 국립교향악단에 광복 30주년을 맞이한 1975년의 창작 노선은 ‘민족’ 코드로 수렴된다. 이를 증명하는 두 공연이 있는데, <광복 30주년 기념음악제>와 상임지휘자 홍연택의 창작 오페라 <논개>이다.

1975년은 광복 30주년을 맞아 기념음악제가 8월 15일부터 9월 13일까지 국립극장에서 성대하게 열렸다. 기념음악제 집행위원회 사무국장을 맡은 음악평론가 이상만이 “광복 30주년 기념행사인 만큼 순수한 우리 음악인끼리 연주를 갖는 것도 뜻깊은 일”²¹이라고 밝혔던 바와 같이 해외에서 활동 중인 우수한 음악가들이 여름을 함께 보냈다.

21 『경향신문』, 1975.7.12.

국내에서 열린 음악 행사로서는 최대 규모인 7000여 명의 음악인이 참가하는 이 음악제에는 국향과 시향을 비롯, 국내 각 합창단원으로 구성된 연합합창단과 특히 외국에서 활약 중이던 김영욱(바이올린), 백건우(피아노)

22 『동아일보』, 1975.7.12.

노), 김남윤(바이올린), 문용희(피아노), 이대옥(피아노) 씨 등이 특별초청으로 이 행사에 참여했다.²²

음악제의 개막 공연(8.15~16)을 맡은 국립교향악단은 교성곡 〈민족의 행진〉을 선보였다. 공석준이 작곡한 이 곡은 “민족 구원의 역사를 돌이키고 겨레의 밝은 내일을 노래하는” 작품으로 이은상의 시를 바탕으로 한 것이었다. 가사는 ‘8월의 태양’(1부), ‘역사의 갈림길에서’(2부), ‘6월의 악몽’(3부), ‘새 지도를 그리네’(4부), ‘조국은 나의 낙원’(5부) 순으로 구성됐다. 지휘는 흥연택이 맡았고 서울대·연세대·국립합창단으로 구성된 300여 명의 대합창이 함께했다.

기념음악제를 함께하는 서울시향도 ‘민족’ 코드를 내세웠다. 원경수의 지휘로 말려 ‘교향곡 2번 〈부활〉’을 선보인 공연(8.25. 국립극장)에서 끝부분에 한국 고유의 범종 4개(신라종·백제종·고려종·조선 좌종)를 5분간 웅장하게 울려 ‘부활’과 ‘광복’의 의미를 되새기게 하며 주목을 받았다.²³ 하지만 작곡가 김정길은 “특히 마련된 종은 공명이 좋지 못해 효과를 거두지 못했다”고 평하기도 했다.²⁴

23 『동아일보』, 1975.8.25.

24 『동아일보』, 1975.9.5.

민족 코드를 내세운 두 번째 공연은 국립오페라단의 창작 오페라 〈논개〉(11.6~11. 국립극장)였다. 광복 30주년을 기념하기 위한 이 작품은 상임지휘자 흥연택이 직접 작곡한 첫 오페라로 원작 모윤숙, 극본 김의경, 윤색 이진섭, 연출 오현명에, 이규도·정은숙·김성길·이상영·홍춘선·김태현·김청자·이혜선 등 내로라하는 성악가들이 참여했으며 국립합창단과 국립교향악단이 함께한 무대였다.

다. 창단 20주년을 맞아(1976)

1975년에 광복 30주년 기념음악제를 통해 한층 성장한 음악 환경 속에서 국립교향악단은 1976년에 정기연주회를 12회로 늘렸다.

국립극장 측은 전속단체의 공연을 35~50퍼센트 할인된 가격으로 제공하는 회원제를 처음으로 실시했는데, 국립교향악단의 공연 횟수는 국립극

장 전속단체 중에 가장 많았다. 28개 전체 공연 회원권은 일반 2만 원·학생 8000원이었는데, 공연 횟수 순으로 정리해 보면 창극·합창·가무 회원권은 각각 2개 공연으로 일반 1000원과 학생 500원, 오페라 회원권은 2개 공연으로 일반 3000원과 학생 1000원, 무용·연극 회원권은 각각 4개 공연으로 일반 3000원과 학생 1000원, 교향악 회원권은 12개 공연으로 일반 1만 원, 학생 5000원이었다. 국민 음식인 자장면이 138원 하던 때였다.

국립극장 전속단체 중에 가장 많은 공연 횟수를 자랑하게 된 이유는 (1) 서양음악은 일정한 기간 준비된 작품(명작)을 반복·연습해서 완성시키는 재연 예술이라는 점, (2) 그로 인해 창극단·가무단·무용단·극단에 비해 ‘창작’의 부담감이 크지 않다는 점, (3) 같은 서양음악을 다루는 국립오페라단에 비해 국립교향악단은 준비 기간과 규모가 상대적으로 간소하다는 점, (4) 국립극장 소속 8개 단체 중 가장 오랜 역사를 지닌 단체로서 이해에 ‘창단 20주년’을 맞았다는 점, (5) 1975년 광복 30주년 기념음악제의 개최와 그 여파로 인해 1976년 <제1회 대한민국음악제>를 시작하게 되었는데, 이를 통해 한결 성숙해진 음악 환경 등을 꼽을 수 있겠다.

정기연주회를 12회로 늘린 국립교향악단의 환경 변화는 그들이 더욱 다양한 레퍼토리에 도전하게 하는 밑바탕이 된다. 이를 바탕으로 흥연택은 오늘날과 같이 ‘전곡 연주’의 개념이 없던 당시에 말러의 교향곡을 시리즈로 선보이는 대장정을 감행한다. 흥연택과 국립교향악단은 <제144회 정기연주회>(4.23. 국립극장)에서 말러 ‘교향곡 3번 D단조’(소프라노 김청자·국립합창단 협연)을, <제147회 정기연주회>(7.10. 국립극장)에서 말러 ‘교향곡 2번 부활’을 연주했다. <제144회 정기연주회>를 본 음악평론가 한상우는 말러 도전에 대하여 “또 하나의 벽을 성공리에 정복함으로써 우리 교향악 역사에 획기적인 의미를 부여했으며 지휘자 흥연택의 말러에 대한 열의와 공감 있는 지휘력은 이제 논란의 여지가 없는 것이나 일찍이 국향을 통해 느끼지 못했던 중후함과 박력, 그리고 정열의 내음은 가동이라는 단어 이외는 나타낼 수 없는 것”이라고 평했다.²⁵

²⁵ 한상우, 「높이 평가되는 말러의 교향곡 3번」, 『공간』, 1976.5, 87쪽.



[사진] 제114회 정기연주회 (1976.4)

1976년에 이처럼 흥연택이 말리의 큰 기둥을 세우는 동안 객원지휘자들이 오페라와 이외의 무대를 책임지며 의미 있는 연주회를 꾸려나갔다. 임원식이 국립오페라단 제20회 정기연주회 <마적>(3.18~23. 국립극장)에 함께했고, 김선주가 <제143회 정기연주회>(3.30. 국립극장)에 참여하였다. <제145회 정기연주회>에는 흥연택의 지휘로 프랑시스 폴랑크의 ‘두 대의 피아노를 위한 협주곡’을 선보였는데 “피아노 협연에는 주한미^{駐韓美} ‘스나이더’ 대사부인 L. 스나이더’ 여사, 김정규²⁶가 함께했다. 특별히 이 해는 미국 독립 200주년을 기념하는 행사와 음악회가 많이 열렸는데, 그중 한미 친선을 상징하는 이 같은 연주자 구성을 별로 어렵지 않게 찾아볼 수 있다.

26 『매일경제』, 1976.5.22.

국립교향악단의 20주년 기념 공연은 <제1회 대한민국음악제>와 함께 성대하게 치러졌다. 9월 7~21일에 열린 음악제는 예년의 광복 30주년 기념음악제보다 더 큰 규모로 진행됐고, 1000명이 더 많은 8000여 명이 출연하였다. 음악제는 테너 조상현을 집행위원장으로 하여 문화공보부가 주최하고 한국음악협회가 주관했다.

1976년은 부쩍 늘어난 정기연주회와 국가 행사를 소화하는 가운데 “국향성년의 해였다”²⁷는 평을 받았지만, 한편으로 “역량이 그만그만한 현재의 상

27 『경향신문』, 1976.12.21.

임지휘자의 지휘 폭은 한계에 이르러 식상을 일으킨다” “단원의 박한 보수와 연습량 부족” “한 달 1회의 정기무대 공연 이외에 박스 공연(뮤지컬 오페라 기타 음악 반주)에 너무 시달려 충분한 연습량을 못 가지고 있다” 등의 지적²⁸도 받았다.

²⁸ 『경향신문』, 1976.12. 21.

라. 꾸준히 진행된 창작 음악 연주와 지방공연(1977)

국립교향악단은 제1차 문예중흥 5개년 계획(1974~1978) 중 음악 분야의 골자인 ① 창작 음악 집중 육성, ② 지방공연을 꾸준히 실행해 나갔다.

1977년에는 1974년 처음 선보인 <한국작곡가의 밤>(2.11. 국립극장) 시리즈로 열렸다. 이 공연에는 조복렬·이상근·정윤주·박중후·오숙자·강석희 등의 작품이 올랐고, 그중 이상근의 ‘조우’는 피리·아쟁·오케스트라가 함께하는 국악과 양악 편성의 작품이었다. 이러한 <한국작곡가의 밤>에 대해 음악평론가 한상우는 “한국 관현악 작품의 중흥을 위한 새로운 계기를 마련하는 데 결정적인 역할을 감당했다.”²⁹는 평을 남겼다.

²⁹ 한상우, 「창작 풍토의 새 밑거름」, 『공간』, 1977.3, 98쪽.

5월 16~20일에는 흥연택의 지휘로 5개 지방 도시 순회공연을 했다. 중앙과 지방의 음악 교류에서 1977년은 중앙 편중 현상이 시정되어야 한다는 소리가 높아진 가운데 지방 단체들의 서울 원정 공연이 성사된 해이기도 하다. 10월 5일 유관순기념관에서 열린 대구시향 연주회와 7일에 열린 부산시향의 공연이 대표적이다. 국립교향악단은 지방 순회공연에서 생상스 ‘바이올린 협주곡 3번’(구진경 협연), 차이콥스키 ‘교향곡 6번 비창’ 등을 선보였고, 5월 30일부터 6월 7일까지 진행된 국립오페라단의 순회공연을 위해 반주 녹음을 함께 하기도 했다.

마. 관객의 높아진 안목과 레퍼토리 확장(1977)

1977년 3월, 국립교향악단은 어느 해보다도 의미 있는 공연과 화제를 낳았다. 먼저 조지프 로첸스톡이 객원지휘를 맡은 <제154회 정기연주회>(3.8. 국립극장)와 <제155회 정기연주회>(3.12. 국립극장)가 화제가 됐다. 폴란드 출

신으로 1936년부터 10년간 신교향악단(현 NHK교향악단 전신)의 상임지휘자로 재직했고, 일제강점기이던 1940년에 NHK교향악단을 이끌고 처음 내한한 지휘자이다. 미국에 유학 중이던 홍연택은 1969년에 그에게 가르침을 받기도 했는데, 이러한 인연으로 홍연택 취임 후 1972년에 1회의 객원지휘를 하기도 했다. 5년 만에 국립교향악단을 찾은 로젠스톡은 <제154회 정기연주회>에서 로시니 '신데렐라 서곡', 베토벤 '교향곡 제1번 C장조 작품21', 스페타나 '폴카 오페라 "팔려 간 신부" 중에서', 무소륵스키 '전람회의 그림'을, <제155회 정기연주회>에서 버르토크 '두개의 그림 작품10', 차이콥스키 '바이올린 협주곡 D장조 작품35'(협연 김남윤), 슈베르트 '교향곡 제7번 C장조'를 지휘했다.

그가 첫 내한한 1973년과 1977년은 음악 환경이 달라져 있었다. 국립교향악단은 4관 편성으로 증대됐고, 말러·브루크너·바그너 등에 대한 적당한 소화력과 연주력을 갖춘 악단이 되어 있었다. 그뿐만 아니라 광복 30주년 기념 음악제와 대한민국음악제를 통해 공연 환경과 관람 문화도 부쩍 성장해 있었다. 따라서 마니아들과 관객들은 높아진 수준을 통해 로젠스톡의 '진가'와



[사진] 제154~155 정기연주회 (1977.3)

‘가치’를 재인식했고, 이러한 반응은 그의 입국부터 출국을 알리는 여러 기사로 표면화되었다.

이외 〈제156회 정기연주회〉(3.31. 국립극장)에는 홍연택의 지휘로 17세의 서혜경(피아노)이 베토벤 ‘피아노 협주곡 제5번 E♭ 장조 작품73 황제’를 협연했고, 스트라빈스키 ‘봄의 제전’이 초연되어 화제가 됐다. 음악평론가 한상우는 서혜경의 협연과 ‘봄의 제전’ 초연에 대해 “국립교향악단의 정기연주회가 아직도 우리나라에서 연주되지 못한 새로운 곡을 초연하는 일과 해외에서 공부하고 있는 젊은 연주자들을 국내에 소개하는 두 가지 일에 기여하고 있다.”³⁰고 호평했다.

그동안 바그너(1813~1883), 브루크너(1824~1896), 말러(1860~1911) 등 낭만주의와 후기낭만주의 작품을 연주했던 국립교향악단은 스트라빈스키(1882~1971)와 같은 20세기 모더니즘 음악으로 레퍼토리를 확장하고 있었다. 홍연택의 지휘로 오른 〈제161회 정기연주회〉(9.12. 국립극장)에서도 20세기 모더니즘 작곡가 알반 베르크(1885~1935)의 ‘일곱개를 위한 초기의 가곡’을 소프라노 박애경의 협연으로 선보이기도 했다. 같은 공연에서 연주한 리하르트 슈트라우스의 ‘알프스 교향곡 작품64’에서는 일본 NHK교향악단 클라리넷 수석 우치야마 히로시와 비순 수석 키리우 요시히테가 초청받아 함께 연주하기도 했다. 이들은 연주회 전인 10일에 공개 세미나를 열기도 했는데, 이를 통해 당시 목관악기군의 질을 높이려 했던 의지를 읽을 수 있다. 또한 이해 5월에 진행된 서울시립교향악단의 대만·홍콩·방콕 등 동남아 순회공연과 언론의 호평은 당시 양대 산맥으로 불리던 국립교향악단에 좋은 자극제가 되기도 했다.

30 한상우, 「〈봄의 제전〉의 초연이 갖는 중요성」, 『공간』, 1977.5, 98쪽.

4) 발전을 위한 내적 쇄신과 도전

가. 단원 오디션을 통한 발전적 쇄신(1978)

〈광복 30주년 기념음악제〉(1975)와 〈제1회 대한민국음악제〉(1976)가 일군 음악 환경을 토대로 발전 중이던 한국 음악계는 1978년 서울 세종문화회

관 개관으로 절정에 달하게 된다. 건국 30주년을 맞아 세종문화회관이 완공되었고, 4월에 개관과 동시에 4월 21일부터 7월 8일까지 12주 동안 개관 기념예술제가 진행되었는데 “국내외 41개 예술단체 3426명의 저명 예술인이 출연하는 우리나라 사상 최대의 공연”³¹이었다.

31 『동아일보』, 1978.2.14.

특히 <광복 30주년 기념음악제>(1975)나 <제1회 대한민국음악제>(1976)에서 이루지 못한 해외 유명 오케스트라 초청 공연을, 세종문화회관은 미국의 필라델피아 오케스트라와 뉴욕 필하모닉 오케스트라, 일본의 NHK교향악단을 초청하는 쾌거를 이루기도 했다.

하지만 “서울 변화가 도심에 자리 잡은 서울 세종문화회관이 문을 열면 장충동에 자리 잡은 국립극장엔 손님이 안 들어 운영이 어렵지 않겠느냐는 여론”³²이 돌기도 했다.

32 『동아일보』, 1978.3.2

국립극장은 이러한 환경을 인식하며 새로운 활로를 모색했고, 국립교향악단은 대대적인 혁신을 단행한다. 기존 서열에 따른 자리 배치 대신 ‘능력별 자리 배치’를 단행해, 창단 22년 만에 최초로 오디션에 의한 배석제를 실행했다. 이는 이해에 계획한 미국 순회공연을 위한 움직임이기도 했다.

홍연택은 정찬우(악장), 박동욱(타악기 수석), 이준호(비올라 수석), 이희선(오보에 수석) 등 단원들이 선발한 대표들로 기술위원회를 구성하고 계약에 앞서 오디션을 실시했고, 악장·부악장, 수석·부수석으로 구성돼 있던 각 파트에 제2 수석, 제2 부수석 등을 신설하기도 했다. 또한 일본 NHK교향악단의 교환 훈련을 시행하여 상대적으로 취약했던 플루트, 오보에, 호른, 더블베이스 단원 4명을 한 달 동안 일본에 파견해 기량을 높이도록 했다.

이러한 단행에 대해 언론은 “국향의 개혁은 TO는 변하지 않았으나 결과적으로 타이틀이 늘어나 아직까지는 결원이 생기지 않는 한 불가능했던 현재의 인사 체증에 어느 정도 숨통을 터놓은 셈이다. 이번 국향의 능력별 배석제의 도입은 뒤늦은 감은 있으나 보다 좋은 교향악단으로 발전하기 위한 한 걸음의 전진으로 풀이되고 있다.”³³ 혹은 “우수한 시인들이 나와도 수석 부수석 등 자리를 바라볼 수 없었으나 이번의 조치가 선례가 되어 앞으로는 역량 있는 신

33 『중앙일보』, 1978.1.21

인이 발탁될 가능성이 많은가 하면 실력이 처지는 원로나 중견 연주자들이 저회 스스로 국향 단원 자리를 아예 내놓는 등 신진대사가 가능할 것으로 보인다”³⁴ 등의 반응을 보였다.

34 『동아일보』, 1978.3.2

나. 세종문화회관 개관과 말러 교향곡 대장정(1978)

1978년 4월부터 7월까지 <세종문화회관 개관예술제>가 펼쳐진 뒤, 9월에는 국립극장에서 <제3회 대한민국음악제>가 진행됐다. 이 음악제에선 국립극장 전속단체들의 활약이 도드라졌는데, 국립교향악단은 세르즈 보도의 객원 지휘로 연주회(9.7)를 열었고, 국립오페라단이 선보인 모차르트 <돈 조반니>(9.9~13) 공연에 함께하기도 했다. 특히 <돈 조반니>에는 미국 메트로폴리탄 오페라극장에서 활약 중인 소프라노 이성숙이 엘비라 역을 맡아 화제가 되기도 했다.

<제3회 대한민국음악제>에는 서울시립교향악단이 참여하기도 했는데, 세르즈 보도가 지휘하는 국립교향악단과 정재동이 이끄는 서울시립교향악단은 베를린 방송교향악단 단원으로 활약 중인 바이올리스트 김민(9.8)과 미네소타 심포니 악장 민초혜(9.6)를 협연자로 내세워 한국 청년 음악가들의 위상을 보여주며 선의의 경쟁을 펼치기도 했다.

1978년에는 ‘건국 30주년’을 기념하기 위한 공연이 많이 오르는 가운데, ‘광복’의 의미도 되새겨지곤 했다. 국립교향악단은 광복절을 맞아 8월 13일에 세종문화회관에서 말러 ‘교향곡 8번 <천인>’을 초연으로 선보였다.

1976년부터 말러의 대형 교향곡을 꾸준히 선보여 온 국립교향악단의 말러 시리즈의 일환이라 할 수 있는 말러 ‘교향곡 8번’ 초연은 “일본에 이어 동양권에서 두 번째로 초연”³⁵된 무대로, 흥연택의 지휘로 이규도·김은경·김희정(소프라노), 이정희·정영자(메조소프라노), 홍춘선(테너), 김성길(바리톤), 오현명(베이스), 파이프오르간(윤양희), 경희대·서울대·연세대·한양대·에원중학교 합창단 등 600여 명이 함께하였다. 국립극장이 상주 홀임에도 국립교향악단이 세종문화회관에서 공연을 한 것은 당시 최고급 초대형 파이프오

35 『동아일보』, 1978.8.10.

르간이 유일하게 세종문화회관에만 설치됐기 때문이다. 이렇듯 세종문화회관의 개관은 파이프오르간이 함께하는 주요 레퍼토리를 연주하는 중요 장소로 자리매김했다. 이 공연에 대해 음악평론가 박용구는 “지금까지의 경축 공연이 감상적인 애국심을 앞세우거나 예술적으로 미흡한 공연이 많았다”라며 “그 내용으로 볼 때 우리 민족의 의지와 염원을 상징할 수 있는 점에서 의의가 크다”³⁶라고 평했다.

36 『동아일보』, 1978.8.10.

1978년 <제176회 정기연주회>(9.18. 국립극장)에는 1972년에 객원지휘를 맡았던 쿠르트 뵘스가 초빙돼 모차르트 ‘피아노 협주곡 제23번 A장조 K.488’(협연 주선경), 슈베르트 ‘교향곡 9번’을 선보였고, <177회 정기연주회>(10.13. 국립극장)에는 당시 애틀랜타 심포니 오케스트라의 부지휘자로 재직하던 광승의 지휘로 바그너 ‘베젠돈크에 의한 5개의 시’(메조소프라노 김신자), 모차르트 ‘심포니 제35번 하프너’, 시벨리우스 ‘심포니 제2번’을 선보였다.

다. 1979년 미국 순회공연 확정(1978)

세종문화회관 개관에 신경을 쏟고, 1979년 진행 예정인 미국 순회공연을 위해 1978년 연초에 단원 능력별 오디션을 시행한 국립교향악단은 미국 순회공연 확정 소식을 전하며 1979년을 마무리했다. “내년 1월 11일부터 3월 1일까지 미국 민간단체인 다스꼬 힐리어 매니지먼트의 초청으로 도미^{滯美}하는 국향은 50여 일 동안 로스앤젤레스를 시작으로 미국 전역에서 20여 회의 연주회를 갖게 된다. 이 중에는 뉴욕의 카네기홀, 워싱턴의 케네디센터에서의 연주가 포함돼 있으며 돌아오는 길에 일본 NHK홀에서 공연도 계획하고 있어 국향으로서는 창단 이래 최대의 잔치를 맞게 됐다.”³⁷

37 『경향신문』, 1978.12.7.

미국 순회공연은 세간에 국립교향악단의 두 번째 해외 순회공연으로 알려졌는데, 첫 번째는 전신인 서울방송교향악단 시절에 동남아 6개 도시에서 연 1958년 순회공연이었다. 언론은 “동양 악단으로서 미국 악계^{樂界}에 데뷔하는 것은 일본, 필리핀에 이어 세 번째”라며 “우리 악계^{樂界}의 총체적인 역량을 미국인들에게 보여줘야 한다는 무거운 책임을 지고 있는 셈”³⁸이라고 전했다. 또한

38 위의 신문.

그동안 “국악이나 선명회합창단 등이 미국에서 환영을 받았지만, 이는 민속음악과 재롱의 범주를 벗어나지 못했다”며, “서양음악이 활발한 미국 땅에 서양 음악을 들고 가는 것은 진정한 음악을 통한 한·미 간의 우의를 다지는 계기가 될 것”³⁹이라고도 전했다.

39 앞의 신문.

이해에는 제9대 대통령으로 박정희가 취임했다. 국립교향악단은 취임식(12.27. 장충체육관)에서 흥연택의 지휘로 500여 명의 이화여대 합창단과 ‘대통령 찬가’ ‘나의 조국’을 연주했다.

5) 미국 순회공연

가. 대망의 미국 순회공연(1979)

국립교향악단은 1월 14일 로스앤젤레스에서 시작되는 미국 공연을 위해 철저한 준비에 들어갔다. 이 공연은 1978년 2월 흥연택이 미국의 프로모터 가즈코 힐리어 국제재단과 계약해 성사된 것이었다. 계약 조건은 연주장 대관료, 홍보비, 숙박비, 교통비, 악기 수송비는 초청자 측이 부담하고 한국은 서울과 로스앤젤레스 간의 이동 비용과 여행 중 단원들의 식비를 부담하는 것이었다. 언론은 이러한 조건이 “1978년 도쿄 필하모닉 오케스트라의 미국 순회 연주회 때와 같은 조건인 것”⁴⁰이라 보도했다. 음악평론가 이상만은 『국립극장 30년』에서 “미국 순회 연주회가 성사된 것은 지휘자 흥연택의 집념과 문화활동을 매개로 한 국력 신장을 강력히 추진했던 정부의 문화 정책에 있었다고 하겠다”라고 평했다.

40 『중앙일보』, 1979.1.9.

국립극장은 미국 공연을 위해 약 1억 5000만 원의 별도 예산을 책정했고, 국립교향악단은 1978년부터 여러 준비에 들어갔다. 미국 공연에서 연주할 레퍼토리를 국내 정기연주회에 집어넣어 익혔는가 하면, 더블베이스·타악기 등 국립교향악단 소속의 공용 악기를 대량 교체했다. 바이올린·첼로 등 개인 악기도 1인당 300만 원까지 10년 거치(연 6%의 이자)로 상환하는 후한 조건으로 용자를 해주어 단원들이 소유한 30여 개 악기의 품질을 향상시킬 수 있었다. NHK교향악단과 교환 훈련도 실시해, 호른·더블베이스·플루트·오보에

단원을 1개월 동안 일본에 파견해 연주 기량을 높이도록 했다.

미국 공연은 1월 14일 로스앤젤레스를 시작으로 2월 14일 팜비치까지 이어져 21회의 무대를 선보였다. 귀국길에는 2월 28일 일본 NHK홀에서도 공연을 했으니 총 22회인 셈이다.

상임지휘자 홍연택과 함께 콰승(미국 애틀란타 심포니 부지휘자)이 지휘를 맡았고, 김민(베를린 방송교향악단 단원)을 임시 악장으로 영입해 기존 악장 정찬우와 함께 2인 악장제로 체계를 공고히 했다. 협연자는 백건우(피아노)와 강동석(바이올린)이었다.

연주 곡목은 ① 한국 창작곡, ② 바이올린·피아노 협주곡, ③ 교향곡과 관현악곡으로 구성되었다. ① 한국 창작곡으로 김성태의 ‘한국기상곡’, 박동욱의 ‘타악기 앙상블과 관악합주를 위한 대비’, 강석희의 ‘달하’를, ② 협주곡으로 시벨리우스의 바이올린 협주곡과 파가니니 바이올린 협주곡 1번, 라흐마니노프 ‘피아노 협주곡 1번’과 ‘차이콥스키 피아노 협주곡 1번’을, ③ 교향곡과 관현악곡으로 브람스의 ‘교향곡 4번’, 라흐마니노프의 ‘교향곡 3번’ 외에 바그너가 작곡한 ‘리엔치’ 서곡, ‘트리스탄과 이졸데’ 중 서주와 사랑의 죽음, ‘파르지팔’ 중 신성한 금요일, ‘로엔그린’ 3막 전주곡을 선곡했다. 이 곡들은 공연 지역과 악단 컨디션에 따라 달리 엮어 한국 창작곡, 협주곡, 관현악곡으로 구성하는 식이었다. 미국 공연의 중요 도시인 로스앤젤레스와 뉴욕에서 각각 다음과 같은 평을 받았다.

유능한 지휘자 홍연택 씨가 지휘한 한국 국립교향악단은 대체적으로 훌륭하게 연주했다. 기초음의 화음이 빈약했고 균형이 자주 깨졌으며 그 재능들 또한 고르지 않았다. 하지만 박동욱의 타악기를 위한 <대비>는 23명의 연주자들이 음색, 리듬, 구성, 음계를 고르게 연주한 아름다운 소품으로 매혹적이며 들을만했고, 또 별로 귀에 거슬리지도 않았다. 강동석은 차분하고 순수하고 자신 있게 시벨리우스의 바이올린 협주곡을 연주함으로써 이번 엘카미노의 연주회를 아주 가치 있게 하였다. 정확하고 섬세하고 폭

넓은 음악성 가진 강동석의 연주는 최대의 인정을 받을만한 가능성을 보여주었다.([『로스앤젤레스 타임스』 다니엘 카리아가)⁴¹

41 「국향 도미연주 현지 연주평 모음」, 『극장예술』, 국립극장, 1979. 4(창간호), 10쪽.

만일 우리가 2일 밤 카네기홀 연주를 눈을 감고 들었다면 무대에서 공연한 교향악단의 국적을 짐작해내는 것은 불가능할 것이다. 그 의문의 악단은 카네기홀에서 첫선을 보인 한국의 국립교향악단이다. 오늘날 국제 음악계에서 동양의 많은 저명한 음악가들이 활약하고 있는 점을 미루어 볼 때 한국에 서양의 전통에 기초한 교향악단이 있다는 것은 놀랄만한 일이 아닐 것이다. 두 주요 연주작품은 시벨리우스의 바이올린 협주곡과 브람스의 교향곡 4번이었으며 지휘자 홍연택은 이 두 곡의 기분 구조와 전반적인 악상을 확고하게 파악하여 지휘하였다.([『뉴욕타임스』 피터 데이비스)⁴²

42 위의 집지, 10~11쪽.

나. 귀국 후의 다양한 활동(1979)

미국 공연을 마치고 귀국한 국립교향악단의 1979년 첫 <정기연주회>는 귀국 연주회를 겸한 공연(3.9. 국립극장)으로, 홍연택의 지휘로 바그너 ‘오페라 리엔제 서곡’, 모차르트 ‘피아노 협주곡 제26번 D장조 K.537 대관식’(데틀레프 크라우스 협연), 브람스 ‘교향곡 제4번 E단조 작품98’을 연주했다. 이 연주회는 애호가와 전문가들의 관심을 끌었는데, 의견은 분분했다. 한상우와 이강숙의 평론은 그 대립을 잘 보여준다. 평들의 일부를 보면 다음과 같다.

“우선 그들의 연주를 통해 느껴지는 것은 여유와 지극함이었다. 충분한 연습과 앙상블 훈련을 거친 연주는 청중으로 하여금 편하고 즐겁게 음악에 도취될 수 있도록 분위기를 유발시켰고 처음부터 끝까지 단절됨이 없이 끌고 간 예술적 흥분과 긴장감은 청중으로 하여금 큰 감동의 경험을 맛보게 한 원동력이었다. 솔직히 말해 예술적 포기 상태에서 적당히 넘어간 일이 많았던 과거 연주에 비해 이번 연주는 무척이나 스태미너가 절묘한 연주였고 어떻게 보면 백적지근한 연주회였다고 말할 수 있겠다.

악기를 바꾸었다든가 대우가 높아졌다든가 하는 변화는 참으로 바람직한 것이지만 그로 인한 효과가 하루아침에 일어나는 것은 아니며 다만 귀국연주의 전체적인 분위기에서 느껴오는 감정은 집단적인 연주행위를 통한 표출에 어떤 자신감이 강하게 서려 있다는 것이며 이 점은 참으로 귀한 체험이라 말하고 싶다. 그러므로 이러한 귀한 체험을 통해 앞으로 국향은 전진의 도를 거듭하게 되리라 믿는다.”⁴³

43 한상우, 「국향의 귀국 첫 연주를 듣고」, 『극장예술』, 1979.4, 18쪽.

“미국에서 새로 구입했다는 국향의 악기 덕을 보려면 지휘자나 단원들의 실력 향상이 전제된다. 실력은 그대로 남아 있고, 악기만 바꾸었다고 소리가 갑자기 달라질 수 없는 것은 상식이다.

이번 귀국연주회의 소리가 달라졌다면 청중의 심리적 현상에 불과하다. 필자의 귀에는 변한 것이 별로 없었다. 일국의 대표지휘자 홍연택은 브람스의 「교향곡 4번」 연주에 이어서 여전히 히 지휘봉을 아래위로 흔들고 있을 뿐이었다.

모차르트 피아노 협주곡(피아노 테틀레프 크라우스) 「대관식」의 협연의 지휘에서는 정말 여러 가지 무리가 많았다. 아무튼 누가 지휘봉을 흔들어



[사진] 제181회 정기연주회 (1979.3)

도 국향에서 그 정도의 음악은 흘러나오게 되어 있는데, 우리는 그것을 원하지 않는다.

지휘자의 덕분으로 만들어진 「소리」나 「음악」을 좀 듣고 싶다. 이젠 견문도 넓혔고, 악기도 새로 구입했고, 단원들의 월급도 올라간다니 차제에 새로운 각오를 하여 명실공히 일국의 국향에 손색이 없는 악단이 되길 바란다.”⁴⁴

44 이강숙, 「국향귀국 연주회 무리 많은 지휘-탈바꿈 시급」, 『경향신문』, 1979.3.16.

국립교향악단을 바라보는 음악계의 시선이 다양해진 가운데 악단은 1979년에 총 14회의 정기연주회를 개최했다. 악단 안팎을 둘러싸고 크고 작은 변화가 있었는데 3월에 정찬우(악장)가 도쿄 심포니 오케스트라의 악장 제의를 받고 이동했는가 하면, 데니스 버크가 객원지휘를 맡은 〈제183회 정기연주회〉(4.13. 국립극장)는 기존 선보이던 서곡-협주곡-교향곡 순서가 아니라, 말러 ‘교향곡 제1번 D장조 거인’과 슈베르트 ‘교향곡 제3번 D장조 D.200’ 두 곡을 한 무대에 올리는 선곡의 변화를 보여주기도 했다.

〈제190회 정기연주회〉(9.4. 국립극장)는 1977년 서른 나이로 카라얀 지휘 콩쿠르에 입상한 금난새가 객원지휘를 맡아 모차르트 ‘피가로의 결혼 서곡 K.492’, 하이든의 ‘첼로 협주곡 제2번 D장조 작품101’(협연 양재표), 브람스의 ‘교향곡 제1번 C단조 작품68’을 지휘했다.

1979년 10월 26일에 박정희 대통령이 서거하고 비상계엄으로 통행금지 시간이 앞당겨지면서 10월에 예정돼 있던 음악회들이 취소 및 연기되는 사태가 일어났다. 국립극장과 국립교향악단도 이러한 분위기에 동참했고, 11월 3일에 있던 영결식에서 국립교향악단은 이은상 작시, 김동진 작곡의 조가^{조가} ‘고 박정희 대통령 영전에’를 연주했다.

음악계를 비롯해 문화예술계의 여러 활동이 재개되면서 음악계의 화제를 낳은 것은 국립오페라단이 제27회 정기공연으로 선보인 바그너 〈탄호이저〉(11.12~17. 국립극장)였다. 국립오페라단과 국립교향악단은 그간 바그너의 대작을 함께 공연하며 1974년 〈방랑하는 화란인〉, 1976년 〈로앵그린〉을 초연으로 선보였는데, 그들이 함께한 바그너 오페라 초연의 세 번째 무대였다.

홍춘선·현명·김영자·박성원·진용섭·윤치호·김은경 등 내로라하는 국내 성악가들이 총출연한 이 공연도 기준과 같이 흥연택이 지휘를 맡았다. 공연 시간은 3시간 이상이었는데, 계엄령의 통금 시간으로 인해 매회 공연은 오후 5시에 시작했다.

이해에 김민이 악장으로 취임했다. 서울예고, 서울대, 독일 함부르크 음대에서 수학한 그는 베를린 방송교향악단과 바이로이트 페스티벌에서 활동하던 중국립교향악단의 미국 순회공연에 임시 악장으로 함께하다가 합류한 것이었다.

다. 전임 지휘자 금난새 취임(1980)

1979년 미국 순회공연 전후로 진행된 악단 능력별 서열 배치, 단원들의 악기 품질 향상을 거친 국립교향악단은 제195회 정기연주회 〈한국작곡가의 밤〉(2. 21. 국립극장)으로 1980년을 시작했다. 악단에 변화의 바람이 분 것은 1979년 객원지휘를 맡았던 금난새가 전임지휘자로 취임함으로써 흥연택 상임지휘자와 함께하게 된 것이다.

뒤이은 〈제196회 정기연주회〉(3.11. 국립극장)는 금난새가 전임지휘자로 취임하고 선보인 첫 공연이었다. 언론은 “70년대 후반에 젊은 지휘자 금난새



[사진] 제195회 정기연주회 한국작곡가의 밤 (1980.2)

가 탄생했다는 것은 우리 악단^{樂壇}에 경이에 값할 사건이었다. (중략) ‘지휘자가 없다’는 한국 악단에 그는 이제 서른세 살로 한 나라의 으뜸가는 교향악단을 이끌게 된 것이다. 그래서 그는 80년대 이 나라 악단^{樂壇}의 가장 촉망받는 사람으로서의 기대를 한 몸에 안고 있기도 한 것이다. (중략) 그는 또 ‘국향과의 만남이 자기 개인의 일로 생각하기보다는 한국의 교향악단과 이 나라의 관현악의 흐름에 새로운 꿈을 나눌 수 있다는 데에 뜻이 있으며 또한 그렇게 노력할 것⁴⁵’이라고 전했다. 금난새는 취임 공연에서 브람스의 ‘대학축전 서곡 작품80’, 그리그 ‘피아노 협주곡 a단조 작품16’(협연 셀 베켈리트), 드보르자크 ‘교향곡 제8 G장조 작품88’을 지휘했다. 이러한 변화와 함께 국립교향악단이 상주하는 국립극장이 설립 30주년을 맞아 여러 공연과 행사를 진행했다.

45 『동아일보』, 1980.1.17.

라. 악단 운영을 둘러싼 문제 제기(1980)

국립교향악단은 1979년 미국 순회공연, 1980년 젊은 지휘자의 영입 등으로 음악계 안팎으로부터 주목을 받았지만, 한편으로는 운영상의 난제들이 지적되기도 했다. 그간 직면한 문제들의 실마리를 풀어왔지만, 문제의 본질은 해결되지 않았다는 것이었다. 이에 대해 언론은 ① 무리한 공연 스케줄, ② 경직된 인적 구성, ③ 지휘자 권한 독점 문제를 거론하며 국립교향악단을 비롯해 국내 교향악단 운영 실태에 문제를 제기했다. 이를 옮기면 다음과 같다.

① 국향^{國響}의 경우 월 1~2회의 정기연주회를 비롯, 오페라 및 발레반주, 녹음 및 방송출연, 협주곡의 밤, 가곡의 밤 등으로 “1년 중 1달 이상은 오케스트라 박스에 갇혀 지낸다”고 불평할 정도로 바빠 돌아간다. 그러다보니 상오 10시부터 하오 1시까지의 규정된 연습시간만으로는 그 많은 곡을 소화해내기는 처음부터 무리.

지난 11월 국립발레단 공연 때의 국향 반주는 이런 현실을 적나라하게 보여줬다. 모두 3곡을 준비했던 오스트리아 출신의 안무가는 국향 반주와 춤

이 맞지 않자 1곡만 생연주를 하고 나머지는 음반으로 바꾸어버렸다. 국향은 바로 3일 전에 5일 간에 걸친 오페라 「탄호이저」 연주를 맡고난 뒤로 계속된 발레단의 공연곡을 연습할 충분한 시간이 없었던 것이다. 누구를 나 무랄 수도 없는 딱한 모습이었다.

② 단원의 경직된 인적구성은 교향악단의 발전을 막는 요인이다. 현재 우리 교향악단의 분야별 수석 부수석 등 서열은 실력보다 입단순서. 그러다 보니 나이든 수석주자가 갓 대학에서 나온 말단 주자보다 소리를 못 내는 아이러니가 연출된다.

안 되겠다 싶어 자체 오디션으로 자리바꿈도 해보고 외부에서 유능한 플레이어를 데려오려고 공모도 해봤지만 재작년 국향의 경우 악장이 바뀐 것 외에 달라진 것이라곤 거의 없었다. 지나친 관료주의와 매사를 감정적으로 보는 우리네 습관이 여기에도 어김없이 적용됐기 때문이다.

③ 지금 우리 교향악단은 지휘자 중심체제, 협연자 선택권, 단원 임명권, 프로그램 선정권까지 모두 지휘자에게 주어졌다. “교향악단에 있어 지휘자는 사장, 수석주자는 부장, 단원은 사원”이란 단원들의 자조적인 비유 속에서 일반인이 알 수 없는 많은 문제들이 숨어있음을 느낀다.⁴⁶

46 『경향신문』, 1980.1.14.

국립교향악단은 어느 해와 같이 1980년에도 정기연주회를 진행했으나, 위와 같은 문제들을 해결하지 못한 채로 지속된 운영은 단원들의 지속적인 이탈로 이어졌다. 결국 9월 바이올린·비올라·오보에·트롬본·타악기 단원들, 악장을 비롯해 제2 바이올린 제2 수석, 비올라 제2 수석, 베이스 제2 수석 등의 간부급 단원 등 대대적으로 단원을 모집하기에 이른다.

이러한 상황은 국립교향악단과 양대 산맥을 이루던 서울시립교향악단도 마찬가지였다. 서울시향도 이해 2월과 8월에 걸쳐 두 번이나 단원 모집을 했음에도 불구하고 10명이나 모자란 상태로 운영되고 있었다.

상황이 이렇게 되자 “국내 교향악단들이 발전은커녕 뒷걸음질치게 생겼다”며, “단원이 확보되고도 ‘좋은 소리’를 못 낸다는 얘기를 듣는 마당에 기본

적으로 단원 확보조차 못하고 있는 실정”⁴⁷이라고 비판했다. 이러한 원인에 대해 언론은 “전부 외국 유학길에 오르고 있기 때문이다”⁴⁸라고 했지만 사실상 상황은 상기한 무리한 공연 스케줄, 경직된 인적 구성, 지휘자 권한 독점 문제 등이 복합적으로 얽힌 상태였다.

47 『동아일보』, 1980.9.5.

48 위의 신문 참조

6) 국립극장에서 KBS로

가. KBS로의 이관과 의견 대립(1981)

1980년을 맞아 1970년대의 음악계를 반성하고, 활동의 주축을 이뤘던 국립교향악단과 서울시립교향악단의 발전적 쇄신을 요구하는 목소리가 점점 높아졌다. 국립교향악단 측은 발전을 위해선 국립극장을 벗어나 독립적인 법인체로 환골탈태해야 한다고 주장했다. 여기에 지난 1972년부터 악단을 이끌어온 상임지휘자 흥연택이 사표를 냈고, 단원을 포함한 관계자들의 의견을 담은 건의서가 정책 당국에 전달되기도 했다.

이와 맞물려 1981년 1월부터 한국방송공사가 정식 방송교향악단을 갖춰야 한다는 여론도 일었다. 2개의 TV방송과 4개의 FM방송을 비롯해 전국 단위의 네트워크를 관장하는 대형 방송국에는 음악 관련 방송이 높은 비중을 차지함에도 불구하고 국립교향악단 연주자 50여 명이 교체 출연하는 등 음악의 수준이 문제가 됐던 것이다. “일단 눈을 감은 채 음악만 들어보면 이 교향악단의 음악 수준이 얼마나 낮은 것인지 알 수 있다. 화면의 움직임 때문에 어느 정도는 감춰지지만 귀가 조금이라도 트인 사람은 정말 들어줄 수가 없다”는 언론의 비판⁴⁹도 있었다.

49 『동아일보』, 1981.1.14.

결국, 2월에 국립교향악단의 한국방송공사^{KBS} 이관설이 나돌았고, 음악계에서는 “아직 미흡하지만 어느 정도 성장 가능성을 보이고 있는 국향을 KBS 교향악단으로 개편할 경우 매주의 프로그램 제작에 급급하여 음악의 질이 현저히 떨어질 우려가 있다”⁵⁰는 걱정과 “운영방법을 국립극장에서 KBS로 옮겨다 놓는 것이 아니라 아주 과감히 해체하고 정말 환골탈태한 새 오케스트라로 돼야 한다”⁵¹는 의견이 대립하기도 했다.

50 『동아일보』, 1981.3.27.

51 『동아일보』, 1981.2.12.

나. 국립극장과 KBS의 상호 협약과 이관 과정(1981)

결국 문화공보부는 교향악단 자질 향상을 위한 방안을 발표했고, 이에 따라 국립극장 소속의 국립교향악단(단원 103명)은 7월 31일 자로 해산된다. 국립극장이 단원들에게 지급해야 할 일괄 퇴직금은 3억 2000만 원이었다.

국립교향악단의 인수인계에 따른 상호 협의 사항은 다음과 같았다.

① 1981년 8월 이후 국립극장에서 기획했던 7회의 정기연주회와 2회의 실내악 공연은 전과 동일하게 국립극장의 사업으로 추진하고 모든 세출·세입은 국립극장에서 부담한다. ② 1981년 8월 이후 정기연주회의 명칭은 <KBS 교향악단 정기연주회>로 하며 12월 22일에 계획된 송년음악회는 <KBS교향악단 창단기념연주회>로 하되 공연비 일체는 한국방송공사에서 부담한다. ③ 국립극장이 주최할 하반기 오페라(1회), 발레(1회)의 반주는 예정대로 진행하고, 연습은 최소한 8일 이상 지원한다. 단 출연료는 예산의 내에서 국립극장⁵²이 부담한다. ④ 한국문화예술진흥원(현 한국문화예술위원회)에서 지원한 국립교향악단 단원들의 악기 용자금은 1981년 8월 1일자로 한국방송공사의 보증 아래 같은 조건으로 승계하며, 개인 악기 용자금과 국민은행 대부금을 사용한 단원들의 퇴직금은 별도 재정보증서를 한국방송공사에 제출할 때까지 유보한다. ⑤ 하반기 연주회의 지휘자 및 협연자는 쌍방 협의하에 선정한다. 단 섭외된 연주자는 예외로 한다.

52 당시 발레단, 오페라단은 국립극장 산하였다.

8월 1일 인수와 동시에 새로 창단되다시피 한 KBS교향악단은 사무국, 운영위원회, 교향악단 후원회로 구성되는 전담 기구에 의해 운영될 예정이었다. 그리고 “12월까지는 해외에서 트레이너를 초청하여 오디션을 실시하는 등 능력 위주로 대폭적인 체질 개선”⁵³ 계획을 밝힌 바와 같이 오케스트라 훈련 전문 외국 지휘자를 초빙해 트레이닝을 실시한 후 트레이너 중심으로 평가위원회를 구성, 12월 말까지 개인별로 오디션을 실시한다는 목표도 세웠다.

53 『중앙일보』, 1981.6.27.

여기에 정부가 수립한 교향악단 발전 5개년 계획이 길잡이 역할을 했다. 1단계(1982.1.1~1983.12.31)는 음악계 중진 및 방송공사 임직원 등으로 운영위원회를 구성해 악단 관련 모든 운영을 협의·결정하도록 하였다. 이는 전

례로 행해지던 지휘자의 독식 운영을 방지하기 위한 것이었다. KBS교향악단은 상임지휘자는 두지 않은 채 국내외 지휘자들에게 객원지휘를 맡기기로 했다. 2단계(1984.1.1. 이후)는 유럽과 미국의 교향악단들처럼 음악 총감독제를 도입하기로 했다. 이는 음악 총감독이 교향악단의 행정과 운영·연주 등의 권한을 갖고 운영하는 제도였고, 이를 거쳐 1984년에 국내외 저명 지휘자를 상임지휘자로 임용한다는 것이었다. 그리고 교향악단 발전 5개년 계획이 끝나는 1986년에는 연간 총 150회 정도의 연주회를 하는 교향악단이 되는 것이었다. KBS교향악단의 연습 및 연주 장소는 자체 시설이 확보될 때까지 국립극장을 사용하고 종전처럼 국립극장의 산하 공연단체와 협연도 계속하기로 했다.

8월 1일 KBS에서 이원홍 사장을 비롯해 전임 지휘자 금난새, 악장 김민 등 단원 98명에게 임용장을 수여했다. 당시 국립교향악단 인수와 KBS교향악단 재창단 실무를 맡았던 사무국장 김영선은 당시 상황을 다음과 같이 회상한 바 있다.

KBS교향악단은 구 국립교향악단 단원을 수평으로 흡수되어 새로운 면모를 갖추어야 하는 처지에서 출범이 시작되었다. 7월 31일 국립교향악단의 해체와 다음날인 8월 1일의 KBS교향악단의 발족, 하루 사이의 일이었으나 애호가들이나 각 일간지는 성급한 요구를 주문하기 시작했다. 소리가 달라져야 된다는 것이다.

그러나 우선은 수평으로 옮기는 단원들의 대우, 연습실, 후생시설들이 더 시급했다. 단원의 대우는 81년도 하반기에 급료 50% 인상, 82년도부터 다시 50% 인상하는 것으로 확정하고, [중략] 우선 교향악단이 자리 잡고 움직일 가장 기초적인 공간을 확보한 상태에서 8월 1일 임용장 수여식을 거행했던 것이다. 그리고 8월 5일 오전 10시부터 계획대로 일상근무에 들어갔다. 처음 며칠은 궁금증이 풀리지 않는 상태에서 연습이 계속되었으나 조심스럽게 하루하루를 넘겼고 차츰 음악적인 분위기가 살아났다.⁵⁴

54 김영선, 「KBS교향악단 출범」, 『KBS사보』, 1981.9.

04 맺음말: KBS교향악단으로 재탄생

1981년 열린 <제215회 정기연주회>(7.16. 국립극장)는 ‘국립교향악단’이라는 이름으로 선보이는 마지막 공연이었다. 국립교향악단의 비올라 수석을 지낸 뒤 빈에서 유학한 박은성이 지휘를 맡아 바그너 <리엔치> 서곡, 브람스의 ‘바이올린과 첼로를 위한 2중 협주곡’(신상준·신상원 협연), 베토벤 ‘교향곡 5번 <운명>’을 연주한 무대였다.

하지만 KBS로의 이관 과정은 매끄럽지 못했다. 운영 주체의 이관처럼, 국립교향악단이 안고 있던 문제들도 KBS교향악단으로 이관되었다. 관련 기사를 요약하면 ① 전 상임지휘자 흥연택이 빠진 것 외에 조직이나 운영체제상 별로 달라진 것이 없다는 점, ② 음악 총감독 임명 문제, ③ 운영위원회 구성 문제, ④ 단원들 간의 화합 문제였다.⁵⁵

55 『동아일보』, 1981.8.22.

이 중 부각된 것은 ②의 사안인 음악 총감독 임명과 역할 권한이었다. 서울대 교수이자 음악평론가인 이강숙이 거론됐고, 이를 놓고 행정과 운영의 전권을 맡겨야 한다는 의견과, 음악 총감독 복수제나 운영위원회에 전권을 맡겨야 한다는 의견이 분분했다. ④의 사안에서도 단원들끼리 불화를 일으켜 KBS 측이 중재에 나서기도 했다.

이러한 난관 속에서 초대 운영위원회가 구성되어 위원장 박민중(서울대 음대 학장), 부위원장 김만복(숙명여대 교수), 운영위원 김동성(명지대 교수·전 문공부 장관), 김자경(김자경오페라단 단장), 조상현(단국대 교수·한국음악협회 이사장), 최정호(연세대 교수), 이재현(연세대 교수·서울방송교향악단



[사진] 제215회 정기연주회 (1981.7)

악장 역임), 홍연택(한양대 교수·전 국립교향악단 상임지휘자), 이용권(문공부 문예국장), 조영서(한국방송공사 이사), 윤치오(한국문화예술진흥원 사무총장), 최서영(KBS 이사), 금난새(KBS교향악단 전임지휘자)가 위원으로 선발됐다.

그리고 9월 28일 임시운영위원회를 개최해 만장일치로 이강숙 초대 총감독을 임명했다. 공식 명칭은 ‘음악 총감독’이었으나 ‘상임지휘자’의 직무와 상충된다는 운영위원회 다수의 의견에 따라 ‘총감독’으로 수정됐다.

이러한 난관 속에서 KBS교향악단은 국립교향악단의 마지막 무대였던 <제215회 정기연주회>에 이어 <제216회 정기연주회>(10.9. 국립극장)를 첫 무대로 선보였다. 지휘는 당시 클리브랜드 오케스트라 부지휘자 곽승이 맡아 라흐마니노프 ‘피아노 협주곡 3번’(협연 윤미경)과 쇼스타코비치 ‘교향곡 5번’을 선보였다. 또한 국립교향악단이 1973년부터 행해 온 실내악연주회도 이어받아 KBS교향악단의 <제36회 실내악연주회>(9.17. 국립극장)으로 새롭게 간판을 내걸었다.

이후 독일 지휘자 발터 길레센이 <제220회 정기연주회>(11.19. 국립극장)에서 검증 무대를 마친 후 운영위원회의 의결에 따라 수석 객원지휘자로 임

명됐다. 잘츠부르크 페스티벌 부지휘자, 독일 키일오페라하우스 음악 총감독을 역임한 그는 악단의 내실을 다지는 데 필요한 훈련자로 적합하다는 이유로 운영위원회의 의결에 따라 수석 객원지휘자로 임명됐고, 1982년 1월부터 KBS교향악단에서 2년간 활동하며 연주회뿐만 아니라 해외 오디션 등 초창기 조직 운영에 많은 도움을 주었다.

살펴본 바와 같이 국립교향악단은 1956년에 발족한 서울중앙방송국 방송관현악단을 전신으로 하여 1969년부터 1981년까지 한국 음악사에 존속했고, 현재는 KBS교향악단의 전신으로 역사에 남았다. KBS교향악단은 2006년에 50주년을 돌아보는 의미에서 『KBS교향악단 50년사』를 발간했는데, KBS교향악단에서 공연기획부장을 지낸 강석홍이 쓴 「KBS교향악단 50년의 발자취」⁵⁶에는 1981년 이관 이후의 KBS교향악단의 역사가 잘 수록되어 있기에 국립교향악단의 역사(1969~1981)를 다루는 본고에선 생략하고자 한다. 강석홍은 이 글에서 KBS교향악단 이후의 역사를 크게 ‘동남아 5개국·일본 주요 도시 순회연주회’(1984), ‘특별연주회 활성화와 캠퍼스 음악회’(1986), ‘〈같은 프로, 두 번 공연〉 제도 실시’(1992), ‘UN총회장 연주와 광복 50주년 축전음악회’(1995), ‘관객이 찾는 공연-최정상의 연주자 초청’(1996), ‘남북교향악단 합동연주회-200년 서울·2002년 평양’ 순으로 굵직한 테마 아래 2006년까지의 역사를 다루고 있다.

56 KBS교향악단, 『KBS교향악단 50년사』, 한국방송공사, 2006.

참고문헌

단행본

- KBS교향악단, 『KBS교향악단 50년사』, 한국방송공사, 2006.
 국립오페라단, 『국립오페라단 40년사』, 국립오페라단, 2002.
 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 태학사, 2010.
 한국예술종합학교 한국예술연구소 편, 『한국현대 예술사대계Ⅰ』, 시공사, 1999.
 한국예술종합학교 한국예술연구소 편, 『한국현대 예술사대계Ⅱ』, 시공사, 2000.
 한국예술종합학교 한국예술연구소 편, 『한국현대 예술사대계Ⅲ-1960년대』, 시공사, 2001.
 한국예술종합학교 한국예술연구소 편, 『한국현대 예술사대계Ⅳ-1970년대』, 시공사, 2004.
 한국예술종합학교 한국예술연구소 편, 『한국현대 예술사대계Ⅴ-1980년대』, 시공사, 2005.

잡지 및 간행물 등

- 『공간』, 1976.5.
 『극장예술』, 국립극장, 1979.4. 창간호.
 『KBS사보』, 한국방송공사, 1981.9.
 『경향신문』, 1969.2.3.
 『경향신문』, 1971.1.7.
 『경향신문』, 1971.3.15.
 『경향신문』, 1971.10.4.
 『경향신문』, 1973.10.17.
 『경향신문』, 1973.12.15.
 『경향신문』, 1973.10.20.
 『경향신문』, 1975.7.12.
 『경향신문』, 1976.12.21.
 『경향신문』, 1978.12.7.
 『경향신문』, 1979.3.16.
 『경향신문』, 1980.1.14.
 『동아일보』, 1969.1.28.
 『동아일보』, 1969.7.31.
 『동아일보』, 1970.12.18.
 『동아일보』, 1972.1.24.
 『동아일보』, 1973.11.21.
 『동아일보』, 1974.3.22.
 『동아일보』, 1974.5.1.
 『동아일보』, 1975.7.12.
 『동아일보』, 1975.8.25.
 『동아일보』, 1975.9.5.
 『동아일보』, 1978.2.14.
 『동아일보』, 1978.3.2.
 『동아일보』, 1978.8.10.
 『동아일보』, 1980.1.17.
 『동아일보』, 1980.9.5.
 『동아일보』, 1981.1.14.
 『동아일보』, 1981.2.12.
 『동아일보』, 1981.3.27.
 『동아일보』, 1981.8.22.
 『매일경제신문』, 1976.5.22.
 『중앙일보』, 1971.1.19.
 『중앙일보』, 1978.1.21.
 『중앙일보』, 1979.1.9.
 『중앙일보』, 1981.6.27.

한국 뮤지컬의 명맥(名脈)을 지킨 국립가무단

국립가무단사

유인경

순천향대학교 강사

- 01 여는 말: 국립가무단, 낯익은 공간에 편입된 낯선 역사
- 02 국립 뮤지컬 전문 단체의 탄생: 창단 배경과 상황
- 03 매머드 국립극장의 신축: 제작 환경과 운영 체제의 변화
- 04 국립가무단의 공연 활동: '한국적 뮤지컬'의 창조, 발전과 변모의 양상
- 05 맺음말: 글로벌화(Glocalization)의 선구, 지나간 미래

01 여는 말: 국립가무단, 낮익은 공간에 편입된 낯선 역사

국립가무단은 1973년 10월 개관한 신축 국립극장 산하 8개 전속단체 중 하나로 창립된 공연단체이다. 당시 국립가무단은 국공립 예술단체로서는 최초로 설립된 관립 뮤지컬 단체이고 유일한 뮤지컬 전문 단체이기도 했다. 국립가무단의 전신은 중앙정보부의 관여하에 1961년 12월 정식 창단한 '에그린악단'이다.⁰¹ 군사정권에서 정치적 목적으로 발족한 에그린악단은 '국내 최대 유일의 종합예술단체'로서 전통예술의 현대화와 대중화를 표방하였다. 에그린악단은 "5·16 혁명 정신에 입각한 문화혁명의 선봉"⁰²을 자부한 단체이지만 창단 이후 후원회장인 김종필(1926~2018)의 정치적 영향력과 정계 변화에 따라 10년간 여섯 번에 걸친 해산과 재창단의 곡절을 겪게 된다.

일련의 창작 뮤지컬로 재기를 도모하던 에그린악단은 1972년 1월 문화공보부 산하 보조금 지원 단체로 지정되면서 국립극장의 감독을 받아 운영되었고, 1973년 2월 국립가무단으로 개칭되어 남산 중앙국립극장의 전속단체가 되었다.⁰³ 창단 때부터 순수예술이나 대중예술이 아닌 이른바 '중간예술'인 뮤지컬을 상연하는 국립가무단이 국립극장의 성격과 맞는 단체냐 하는 논란이 제기된 상황이었기에, 결국 세종문화회관 개관을 앞둔 1977년 11월 서울시로 이관됐다. 현 '서울시뮤지컬단'이 국립가무단의 후신인 셈이다.

국립극장 전속단체로서 만 4년간 운영된 국립가무단의 역사적 고찰은 의미 있는 연구일 터이다. 첫째, 국립가무단은 한국 뮤지컬의 초석을 다진 에그린악단을 모체로 해서 탄생한 국립 예술단체로서, 그 명맥이 현존하는 서울

01 에그린악단은 표면상 오일기업상사 문화부(五逸企業商社 文化部)에서 창설한 것이다. 초대 중앙정보부장인 김종필은 에그린악단의 창설 목적에 대해 "나라를 재건하는 데 정치·경제도 중요하지만 정신문화의 정수(精髓)인 문화예술이 뒷받침돼 줘야 한다는 생각이었다."고 밝혔다. 그러나 "에그린악단은 북한 피바다가극단의 대형 가무극에 대적할 음악극을 발전시켜야 한다는 정치적 목적으로 만들어졌다"고 한 모양인데 잘못된 해석"이라고 단호히 부정했다. 「J.P. 혁명도 예술도 다정다감한 기질 없으면 못 해」, 『중앙일보』, 2015.6.15.

02 「《여름밤의 꿈》 공연에 즈음하여 「프로그램 인사말」, 에그린악단 제4회 공연 《여름밤의 꿈》(1962.7) 공연 팸플릿.

03 [주요 연혁]
1973년 2월 6일: 국립가무단, 발레단 창단
1973년 5월 17일: 국립가무단, 합창단, 발레단, 창극단, 무용단의 유급전속단원 채용(최하 3만원 월급)
1977년 11월 1일: 국립가무단 세종문화회관 이관.



[사진] 예그린악단 창단 공연 (1962.1) 출처: 국가기록원

시뮤지컬단으로 계승되기 때문에 한국 뮤지컬사에서 중추와 같은 역할을 담당한다. 둘째, 국립가무단은 국가의 안정적 지원과 문예 정책의 반영을 기반으로 한 관립 예술단체로서, 당대 한국 뮤지컬의 예술적 역량과 수준을 가늠하는 기준을 제공한다. 셋째, 예그린악단의 ‘한국적 뮤지컬’ 창조 작업을 계승한 국립가무단은 뮤지컬의 정체성을 수립하기 위한 다양한 층위의 작업을 수행한 전문단체다. 국가대표 예술단체가 감당해야 할 예술적 책임과 국공립 예술단체만이 추구할 수 있는 공연물의 개발이라는 고민에서 볼 때, ‘한국적 뮤지컬’의 정립을 향한 국립가무단의 과거 경험은 미래를 상상하는 데 여러 시사점을 제시한다. 국립가무단의 공적은 전문 배우진을 양성하고 창작진을 조직화한 점, 근대성과 전통성의 조화를 목표로 한 대형 창작 음악극을 탐색한 점에서도 검토할 수 있고, 한국 뮤지컬의 전통이 국립가무단을 통해 중층적^{重層的}인 형태로 현재까지 계승된 점에서도 확인할 수 있다.

이 연구에서는 국립가무단의 탄생과 변화상을 역사적 맥락에 밀착해 이해하고자 한다. 접근 방법은 정치·사회 상황과 결부하여 공연작의 성과와 의

미를 분석하고, 이를 통해 국립가무단의 활동 궤적을 추적하는 것이다. 나아가 각종 문헌과 관계자의 증언을 토대로 국립가무단이 성취한 여러 성과를 객관적으로 평가하고 문제점을 정리하여, 국립가무단의 역사적 위상과 영향 관계를 재조명하고자 한다. 이러한 결과는 예술성과 공공성, 정체성과 전문성을 추구하는 오늘날 국공립 예술단체에 전략적 시사점을 제공할 것이다.

02 국립 뮤지컬 전문단체의 탄생: 창단 배경과 상황

문교부에서 작성하여 제출한 ‘국립극장설치령’이 1948년 12월 국무회의에서 채택, 통과되었다. 그 설치 목적으로 제6조에서 “국립극장은 연극단 이외에 교향음악단 합창가극단 및 무용단을 가질 수 있다”⁰⁴고 명시했다. 국립극장은 처음부터 전속단체를 소유하고 종합예술 공연장을 지향했던 것이다. 1946년 3월 미군정청(美軍政廳) 하에서 국립극장 초대 극장장으로 지상 발령을 받은 서항석은 국립극장에 ‘가극 분과’ 등을 설치⁰⁵, 가극단 설립을 추진한 바 있었다. 가극 또는 악극은 해방 공간에서 남북한 각지에서 특이한 현상이라고 할 정도로 성행한 대중 음악극 양식이었기 때문이다. 하지만 남산 국립극장 시대 이전에는 창극단, 오페라단 이외에 음악극단체가 전속된 적이 없었다.

근대 가극과 비견할 만한 현대적인 종합공연예술은 뮤지컬이다. 시대 변화에 따라 한국 뮤지컬에 대한 인식과 위상은 어떻게 변화되어 왔는가. 뮤지컬의 본격적인 국내 수용은 1950년대 이후 할리우드 뮤지컬영화, 미국 대학생을 주축으로 한 주한미군 위문 공연 등을 통해 형성되었고, 1960년대에 연극 발전의 견인차 역할을 기대하면서 젊은 연극인 중심으로 뮤지컬 제작이 간헐적으로 시도되었다. 1970년대 초반 한국 뮤지컬 현황은, 예그린악단 주도로 전국 순회공연 진행, 캐스팅 음반 발매, 민영 방송사를 통한 레퍼토리 방영 작업으로 대중의 일상 속에 침투하는 중이었다.⁰⁶ 그러나 그 위상은 ‘순수 예술로도 대중예술로도 분류되지 않는 중간예술’ 장르였다.⁰⁷ 한국에서 뮤지컬은 서구 전통예술이 아니라 ‘미국의 특산물’ 같은 신생 무대예술로 인식되

04 「국립극장설치령 입일국무회의통과」, 『동아일보』, 1948.12.22.

05 「새로 발족될 국립극장의 운영위원 임명」, 『서울신문』, 1946.3.24.

06 1970년대 뮤지컬 공연 활동 내역과 변화 지점에 대한 기술은 다음 부분을 참고할 것. 유인경, 「1970년대 뮤지컬의 지형도」, 『한국뮤지컬의 세계-전통과 혁신』, 연극과인간, 2009.

07 당시 국내 유일한 뮤지컬 제작자인 국립극장의 시도에 대해 이근삼은 그 의미를 강조하면서 ‘중간예술’로서의 뮤지컬 위상을 지적한다. “뮤지컬은 그런대로 서서히 관객의 폭을 늘려가고 있다. 성급한 말은 금물이지만 언제인가는 본격적인 뮤지컬도 가능해질 것 같다.” 이근삼, 「뮤지컬 곧 중간예술?」, 월간 『춤』, 1977.9.

고, 대중적이며 오락성이 짙은 경희극^{輕喜劇}으로 간주되기 일쑤였다. 1970년대 후반까지 뮤지컬, 우리식으로 표현해 가무극^{歌舞劇}은 고급문화권에서도 인정을 못 받고 대중문화권에서도 무관심의 대상이 된 애매한 형편이었다.⁰⁸ 그만큼 한국에서 뮤지컬 양식은 예술단체의 활동량이 적고, 전문 인력도 부족했으며, 관객 수요 기반도 취약했다. 유일하게 1970년 11월, 세 번째 재발족한 예그린악단이 중앙정보부장의 후원 약속과 민영 방송사인 동양방송^{TBC TV}과의 제휴에 의지하여 정기공연, 순회공연, TV 뮤지컬 제작, LP음반 발매 등의 팔목할 만한 사업을 전개하고 있었다.⁰⁹ 그러나 ‘한국적 뮤지컬 개발의 기수’인 예그린악단은 당시 급변하는 정세 속에서 소속과 조직의 변화를 겪게 된다.

문화공보부(이하 ‘문공부’)의 지시에 따라, 국립극장은 1971년 7월 ‘민족문화진흥책의 한 방안으로 무대예술의 획기적인 진흥책’을 작성 보고했다. 국립극장에서 작성한 진흥안에 ‘국립가무단의 신설 공연’ 방안이 처음으로 제시되어 있었다.¹⁰ 국립가무단 창설이라는 청사진에 입각하여, 예그린악단은 정부 시책인 ‘문예중흥 5개년 계획’의 일환으로 1972년 1월 11일 문공부 산하단체로 정식 이관된다. 예그린악단은 중앙정보부의 후원을 받긴 했으나 민간 종합예술단체로 공연 활동을 해왔는데, 국립 예술단체로 개편된 사실은 그 업적을 국가에서 평가한 결과라 할 수도 있다. 당시 문공부는 문화 정책 수립보다 정부의 공보 기능을 우선시하던 행정기관으로, 1972년 연말로 상정한 신축 국립극장의 준공과 뮌헨 올림픽대회 등의 해외 공연에 대비하여 예그린악단을 ‘국제적 수준의 뮤지컬 극단으로 발전시켜 민족적 소재로 연 9회 정도 공연한다’는 구상을 전격 발표하기도 했다.¹¹

신기하게도 미국·영국·일본을 포함해 세계의 국공립 예술단체 중 개별적으로 예산 지원을 받으며 운영된 뮤지컬 전문단체는 없었다. 1960년대에 서구식 뮤지컬 양식을 본격적으로 수용한 한국이 대형 공공극장 산하에 국립 뮤지컬 단체를 신설한 목적이 무엇일까? 박정희 정부가 국립 뮤지컬단을 창립한 취지는, 예술가들의 공연 활동 촉진과 선진 문화예술 창달, 세계적 조류

08 당대 한국인은

“뮤지컬(가무극)을 격이 낮은 공연예술 장르로 여기고 천시하는 이도 없지 않았다. 뮤지컬은 자매예술로부터 소외되어 있는 실정임은 물론, 대중음악을 즐기는 관객층으로부터도 외면당하고 있는” 현실이었다. 허규, 「가무극의 독자적 영역」, 『월간 국립극장』, 1977.5. 4쪽.

09 중앙정보부와 대기업의 후원을 받은 예그린악단의 예산은 막대한 규모였다. 1971년 산하에 5개 전속단체를 둔 국립극장의 예산 중 전체 공연비는 예그린악단의 1회 공연비에 불과한 1500만 원뿐이었다. 『의욕 71년 국립극장장 김창구 씨』, 『중앙일보』, 1971.1.16.

10 「포화상태…국립박물관 무령왕릉유품 보관을 계기로 본 실태」, 『경향신문』, 1971.7.15.

11 「“세계 문화 속에 한국 문화를” 문예중흥 장기계획」, 『중앙일보』, 1972.1.19. 「민속예술단 신설기구로」, 『경향신문』, 1972.2.12.

12 국립극장 편, 『국립극장 신축이전 20년사』, 국립중앙극장, 1993, 58쪽.

13 1971년 9월 20일 첫 남북적십자 예비회담이 열리게 된다. 예비회담은 이후 1972년 8월까지 25차례나 진행됐고, 이 사이 1972년 5~6월 남측 이후락 중앙정보부장과 북측 박성철 제2부수상의 상호 비밀 방문을 통해 자주·평화·민족대단결 합의를 핵심으로 한 '7·4남북공동성명'을 발표했다. 1972년 8월부터 남북대화는 남북적십자 본회담과 남북조절위원회 두 축으로 진행됐다. 1973년 7월까지 남북적십자 본회담 7차례, 남북조절위원회 3차례로 이어지던 당국 간 대화는 1973년 8월 파국을 맞아 아무런 성과를 거두지 못했다. 김지형, 『대탕트와 남북관계』, 선인, 2008, 27~55쪽.

14 '피바다극단'은 1946년 '북조선가극단'으로 창립하였다가 1971년 7월 피바다가극단으로 개칭되는데, 단원 수는 700여 명으로 추정되었다. '만수대예술단'은 1946년에 발족한 '평양가극단'을 모체로 1967년 9월 개편되었다. '평양예술단'은 1972년 4월 창립된 후, 1995년 '국립민족예술단'으로 개명하여 오늘에 이르고 있다. 북한의 가극단은 가극 공연을 기본으로 하면서 여러 가지 음악·무용종합공연을 진행하는 것을 기본 사명으로 하고 있다.

15 위의 글은 예그린 기획실에서 '예그린 육성대책 위원회(예그린 육성대책 위원장 귀하)'에 보낸 기획안 중 일부이다.

에 편승한 국민들의 문화예술 욕구와 그 대응, 국제 교류를 할 수 있는 가무악 중심의 작품성을 고려했기 때문만은 아니었다. 당국이 대규모 가무단을 창설한 의도는 당시 팽배한 남북 대결 구도와 남북 문화예술 교류에 대비하기 위한 시대 정황, 즉 정치적 목적성도 작용했다.¹² 1960년대 말까지 '대화 없는 대결'로 일관하던 남과 북은, 국력이 엇비슷해진 1970년대 초반에 이르러 일시적이거나 화해와 공존을 모색했다. 1970년대 초의 국제적 '데탕트' 국면은 한국의 '8·15 평화통일구상 선언' '남북적십자회담' '7·4 남북공동성명'으로 이어지는 남북 관계 변화의 주요한 요인을 제공하였다.¹³

이런 와중에 북한에서는 당국의 적극 지원 아래 일류급 예술단들이 재편되고 공연 문화 전반의 변화를 초래한 '혁명가극' '혁명연극'이 창작되었다. 구체적으로 살펴보면, 1971년 7월은 북조선 대표적인 가극 예술단체인 피바다가극단이 설립되고, 그 결과 '피바다식 가극' 등 새로운 예술 형식이 탄생하였다.¹⁴ 북한이 역사상 가장 큰 성과로 꼽는 '5대 혁명가극'이 겨우 2년 만에 창작된 것은 속도전과 집체성의 원칙을 따랐기 때문이다. 바꿔 말해, 우수한 창작가와 예술가를 광범위하게 망라한 양산 체제가 구축된 덕분이다. 무엇보다 1970년대 북한의 가극 양식은 전성기라 할 정도로 문화예술계에서 중심적인 지위를 차지하게 되었다. 이런 국면에서 남한 정부 당국도 적극적인 개입을 전제로 일류 예술단의 조직화 계획을 수행할 수밖에 없었다. 북한 가극 양식에 필적할 만한 대중 음악극 양식을 개발해야 한다는 경쟁 구도에서, 남한 정책 당국은 중앙정보부의 후원을 받아온 예그린악단을 확충하여 뮤지컬을 육성·강화한다는 대응책을 강구하게 되었다. 문공부 산하 예그린악단이 1972년 제출한 '남북적십자 서울회담 축하공연 기획안'에도 "공연 효과를 높이기 위해서는 성악·무용·연기를 자유로이 구사하는 예그린 공연이 주축이 되어야 할 것"이며, "우리 전통예술과 민속놀이를 함께 담을 수 있는 국제적 예술 양식인 뮤지컬을 육성 발전시켜 저들의 오페라도 뮤지컬도 아닌 사생아적 공연 형태, 이른바 가극에 대응해 나가야만 한다"는 사실을 강조하고 있었다.¹⁵ 요컨대, 남북 교류와 문화 대결 양상이 논의되던

시기에 북한 ‘혁명가극’의 대항마로 호명된 것이 남한의 ‘한국적 뮤지컬’이다.

근대 연극사 관련 증언을 많이 남긴 국립극단 원로단원 고설봉(1913~2001)은 군사정부에서 ‘종합민족문화센터’ 건립이라는 원대한 계획을 발표한 뒤 오랜 공사 과정에서 극장 내부 시설도 ‘국제 수준급 호화판’으로 장식한 사정을 다음과 같이 술회하였다.

“이후락이 북한에 다녀온 후 대통령에게 보고한 내용 중, 이북에서 본 <피바다> 공연에 대한 부분이 있었다. 상상을 초월할 만큼 스펙터클한 공연장에 압도되었다며, 우리도 극장 건설에 힘을 기울여야 한다는 내용이 있었다. 그리하여 중앙정보부에서 자금을 지원하고, 국립극장의 인원도 대폭 보장(단원 300명으로 증원)키로 하였다. 나중에 흐지부지되었지만, 남북 교환공연이 실현되었을 경우 북측 예술단이 공연할 장소이므로 정부에서 특별히 신경을 썼던 것이다.”¹⁶

16 고설봉, 『빙하시대의 연극마당 배우세상』, 이가책, 1996, 257쪽.

국립극장 역사의 증인인 당시 국립극단 단장 백성희(1925~2016) 역시 ‘덩치만 큰’ 국립극장의 초창기 발자취를 회고하면서 정치 문화의 풍경과 인원 확충의 이면사를 다음과 같이 토로하였다.

“74년에 남과 북이 서로 공연예술을 교류하게 되었다는 것이다. 정계 인사들이 전에 없이 일본으로 공연을 보러 갔는데, 마침 북한의 가무단이 일본에서 <피바다>를 공연하고 있을 때였다. 일본에서 <피바다>를 본 인사들이 눈이 둥그래져서 돌아왔다. 삼백여 명이 출연한 <피바다>는 인적·물적으로 엄청난 규모였고, 무대장치며 특수조명, 의상, 그리고 연기자들의 훈련도에 이르기까지 초라한 우리 무대와는 비교할 수 없는 무대였기 때문이다. [중략] 죄없는 현장의 공무원들은 발등의 불을 끄기 위해 필사적이었다. 우선 당시에 있었던 「예그린」악극단을 흡수했다. 그리고 각 대학 연극과 졸업생을 공모해서 선발했다.”¹⁷

17 백성희, 『무대 밖에서』, 혜화당, 1994, 82~83쪽.

위 증언은 일부 오류가 있긴 하지만, 남한 고위 인사들이 화려하고 장대한 혁명가극을 관람하고 받은 ‘일대 충격’을 방증한다. 1972년은 남한 적십자사와 조절위원회의 임원들이 철저히 준비된 혁명가극 <피바다>(1971.7. 초연)와 <밀림아 이야기하라>(1972.4. 초연) 등의 공연을 2300석 평양대극장에서 잇달아 관람한 시기다. 한편, 북한은 정치적 선전 목적을 달성하기 위한 수단으로 대외 문화 활동을 활발하게 전개하던 시기다. 북한 공연단체는 1960년대까지 공산권 및 중립국을 대상으로, 1970년대에는 제3세계 국가와 서방 국가로 ‘외국 방문 공연’을 점차 확대해 나갔다. 특히 1973년 8월부터 9월에 걸쳐 ‘국립평양만수대예술단’(220여 명)이 약 40일간 일본에 체류하며 7개 도시 순회공연을 전개, 현지에서 크게 환대를 받기도 했다. 일본인 전문가들까지 ‘북조선 민족가극’에 찬사를 보내는 사례가 많았다.¹⁸ 문공부는 김창구 국립극장장을 비롯해 극작가, 작곡가, 지휘자, 무용가, 배우 등을 비밀리에 일본으로 파견할 정도로 북한 도일¹⁹ 공연을 예의주시했다. 이때 공연 관계자들이 관람한 공연은 영화로도 제작된 혁명가극 <꽃파는 처녀>(1972년 11월 초연)이다.¹⁹ 이처럼 북한의 체제 정비와 공연 양식의 혁신, 예술단체의 대외 진출이 증가하는 추세 속에서, 남북 문화 교류와 교환 공연이 고려되던 1970년대 초반에 남한 정부는 그 대응 방안 마련에 고심해야 했다.

18 일레르 유명 지휘자 겸 작곡가인 도야마 유조(外山雄三, 1931~)는 “이해하기 쉽고 부르기 쉬운 노래를 만드는 것, 그리고 양악기와 민족 악기를 조합시키는 것, 발성법을 민족의 특성에 맞게 독창적으로 하는 것 등은 나도 시도해 왔지만 만족하는 것을 만드는 것은 어려웠다. 식민지에서 벗어나 20여 년 지났지만 조선은 이 길에서 최고 권위가 되었다. 만수대예술단이 혼드는 지휘봉의 저쪽에 음악의 극치, 아니 예술의 극치가 있다”고 호평하였다. 「キム・イルソン主席の創造したチュチェ芸術の勝利」, 『朝鮮時報』, 1973.8.11.

19 연극평론가 유민영은 북한의 혁명가극을 극히 도식적 해결과 단순한 줄거리, 권선징악의 멜로드라마에 김일성 혁명지도사상만을 삽입한 것에 불과하다고 혹평하는 한편, 분단 직전에 신파극과 약극을 하던 통속연극인들이 상당수 월북했기 때문에 스펙터클한 가극 창조가 용이했을 것이라고 주장하였다. 유민영, 『북한의 희곡』, 권영민 편, 『북한의 문학』, 을유문화사, 1989, 290쪽.

20 박광우, 『한국문화정책론』, 김영사, 2010, 146쪽.

대북한 경쟁에서 우위를 확보하려 한 윤주영 당시 문공부 장관은 그 대응 방안으로 국립극장에 “삼사백 명의 연기자를 증원해서 대작을 준비하라”는 지시를 내렸다. 부처의 속성상 당시 문화 정책의 가장 강력한 정책 주체는 박정희 대통령이였다.²⁰ 이 무렵이 신축 국립극장의 개관과 맞물려 국립 전속단체를 크게 확대하려 한 시기였기에 문공부는 특별예산을 편성, 가극단체와 비슷한 성격의 예그린악단을 300명 규모로 확대하는 계획을 수립했다. 국립극장 운영에 큰 포부를 가진 김창구 극장장은 인접 예술과의 협연을 감안하여 200명은 예그린악단에 두고 나머지 100명은 합창단을 만들어 뮤지컬, 오페라, 심포니에 두루 활용하는 계획을 세웠다. 실제로 예그린악단이 발전적 해체를 해서 국립가무단(단장 극장장 겸임·148명)이 됐고, 국립합창단(단장 나영수·71명)이

신설 국립극장 전속단체로 탄생한다.²¹ 국립극장 단원들의 급여도 인상되었다.

이상에서 언급했듯이 북한 정책 당국의 관리와 지원을 받는 공연단체들의 조직 재편, ‘주체적 가극예술’의 위력을 과시한 북한 대외 공연 활동은 남한의 대규모 예술 전문단체의 출범을 가속화하는 촉매제가 되었다. 특히 북한의 체계화된 대형 가무극에 압도된 남한 고위 인사들은 남북 문화 교류에서 뮤지컬 단체를 주축으로 내세우고자 했다. 초대형 국립가무단은 창조적인 무대 예술 진흥보다 남북 문화 교류에 대비한 중심 단체로 육성된 것이다. 그렇기에 ‘국립극장 산하에 있는 기타 순수예술단체들은 무용·음악·연극 등이 혼합되어 있는 가무단의 성격을 이질적으로 여길’²² 정도로 불만이 없지 않았다. 이런 이견에도 불구하고, 문공부는 역사적인 국립극장의 개관 기념 공연으로 대규모 신작 뮤지컬을 준비하고 있었다. 실제로 문공부는 “소요 경비 3억 여 원이 투입될 무대예술 초유의 대작” 계획에 박차를 가했고, 20여 회 장기공연과 지방공연에 이어 “외빈이 왔을 때도 수시로 공연할 수 있도록 준비를 갖출” 것이라 천명했다.²³ 국립극장은 9월 말까지 개관 기념 및 경축 공연으로 초대형 뮤지컬을 준비한 것으로 파악된다. 1973년 10월 1일 신문기사에 따르면, 8개 단체 640명이 출연하는 뮤지컬 <10월의 태양>이 10월 17일 공연 예정으로 보도된 바 있기 때문이다.²⁴ 하지만 이기하 연출로 연습 중이던 개관 기념 공연 <10월의 태양>은 전면 백지화됐다. 게다가 공연이 예정보다 앞당겨진 국립극단은 의상도 준비하지 못한 채 종일 연습에 열을 올려야 했다.

이토록 상황이 급변한 배경은 무엇일까. ‘김대중 납치사건’으로 1973년 8월 28일 북한이 대화 중단을 선언하면서 사실상 7·4 남북공동성명으로 인한 유화 국면이 막을 내린 것이다. 북한 가극단에 대응할 필요성이 없어진 관계로, 국립극장에 대한 특별 예산 지원마저 유명무실해졌다. 김창구 극장장은 운영 예산이 줄어들 수밖에 없게 되니 단원 오디션을 통해 전체 가무단 단원수를 줄여야 했다. 다만 극장장은 음악대학 출신으로서 합창단의 필요성을 확신하고 있었기에, 장관의 반대라는 위협을 무릅쓴 채 합창단원을 편법으로 가무단 조직 속에 존속시켰다.²⁵

21 「무대예술의 전기 가져올 새 국립극장(시설·운영과 10월 개관 프로그램)」, 『중앙일보』, 1973.8.4. 국립합창단 초대 단장을 지낸 나영수의 회고에 따르면, 전국을 돌면서 단원을 모집했는데도 합창단 모집 인원 100명을 채우지 못한 채 70명으로 시작하게 됐다. 그나마 합창단은 나은 편이었고, 가무단은 지원하는 사람이 터무니없이 적어 더 고생했다고 한다.

22 이유리나, 「살짜기에서 흐른다까지」, 『한국연극』, 한국연극협회, 1988.1. 40쪽.

23 「대작 「10월의 태양」 준비중」, 『중앙일보』, 1973.6.14.

24 「10월의 문화행사」, 『경향신문』, 1973.10.1.

25 국립합창단은 문공부 직제상으로는 없어진 상태가 되었다가 1974년 연말에 장관이 교체되므로 1975년부터 행정적으로도 독립된 전속단체가 되었다. 국립합창단의 창단과 존속은 김창구 극장장의 공적이라 할 것이다. 나영수, 국립합창단 <창단 20돌 축하음악회> 팸플릿: 『국립극장 신축이전 20년사』, 67쪽 재인용.

03 매머드 국립극장의 신축: 제작 환경과 운영 체제의 변화

26 「장충단 새 건물로 이전
국립극장 10월20일 기념공연」,
『동아일보』, 1973.8.29.

장충동 남산 자락에 신축된 중앙국립극장은 착공 6년 만인 1973년 10월 17일 개관하였다. 10월 20일 ‘문화의 날’ 개관 예정²⁶이 아닌, 17일로 국립극장 개관식과 개관 공연을 앞당긴 것은 박정희 정권의 ‘10월 유신^{維新}’ 선포 1주년을 성황리에 기념하기 위해서였다. 신축 국립극장의 성대한 출범 이후 운영상에도 관료 체제적 경직성과 타율성이라는 난항을 예고하고 있었다. 그럼에도 ‘민족문화의 전당’을 목표로 총 공사비 ‘26억 원’이 투입된 국립극장은 한국 극장문화사, 공연예술사에서 역사적인 업적이었다. 신축 국립극장은 무대예술 발전의 구심점으로 국내 초유의 시설 규모와 인적 구성을 구비했기 때문이다. 국립극장의 예산도 상설 극장 기능과 운영을 할 수 있도록 1973년 현재 ‘5800만 원’에서 ‘5억 4500만 원’으로 10배 가까이 인상 책정되었다.²⁷

27 「17일 개관하는「국립극장」
무대예술 진흥의 중추 역할」,
『경향신문』, 1973.10.13.

장충동 국립극장의 매머드 규모와 첨단 무대 시설은 뮤지컬, 오페라, 창극을 포함해 한국 공연예술의 무대 기술 발전에 큰 영향을 끼쳤다. 예그린악단의 주요 공연장은 1961년 11월 완공된 서울시민회관이었다. 서울시민회관은 국가자본과 기술로 설립한 첫 번째 대형 공연장이라는 의의가 있지만, “회전 무대도 제대로 쓸 수 없는 원시적인 무대 시설이라든지 관객의 신경을 자극하는 음향설비 등은” 해결되지 않는 숙제로 남았고, “스피디한 무대전환을 생명으로 하는 뮤지컬을 하기에는, 우리 무대 여건은 너무도 거리가 있”을 정도로 낙후된 시설이었다.²⁸ 이전의 원시적인 강당식 무대 설비와 달리 신축 국립극

28 임영웅, 「삼세번의 숙제」,
〈대춘향전〉(1968) 팸플릿.
「즐거운 작업」, 〈종이여 울려라〉
(1972.6) 팸플릿.



[사진] 신축 국립극장 내부 (1973.10)

장 대극장은 객석 1494석의 객석에 400평의 무대를 갖추었고, 한국 최초로 회전무대, 수평 이동무대, 수직 승강무대, 오케스트라 피트 등 전자동식 기계에 의한 무대 전환이 가능하게 되었다. 이 밖에 대극장은 2007개의 조명등으로 구성된 조명장치와 자동조명시설, 세트 장치로 표현하기 어려운 배경을 만들기 위한 무대 뒤 스크린, 영사시설, 간접음향장치 등 첨단 메커니즘을 갖춘 다목적 공연장이었다. 이런 무대 메커니즘 변화에 따라 작품의 시각적 볼거리와 압축적인 내용을 템포감 있게 표현해 낼 수 있었다.²⁹ 이로써 현대식 무대 기능을 최대한 활용하는 ‘본격적인 뮤지컬’이 공연될 수 있었다.

국립극장의 인적 구성도 쇄신되어 전속단체 보강과 인원 확충이 이루어졌다. 예그린악단이 확대 개편된 국립가무단 외에 국립합창단·국립발레단 등이 국립극장 전속단체로 신설되었고, 전속단체 체제가 강화되면서 8개 단체 478명 단원 모두 월급제를 실시 한 것도 한국 공연예술사상 획기적인 변화였다.³⁰ 월급은 풍족하지는 않았지만 생활 보장이 되는 수준이었다. 다만 국립극장의 단원들은 별정직 공무원으로 분류되어 매년 극장 측과 1년 재계약을 했기 때문에 단원들은 불투명한 장래에 대해 불안해하고 스트레스를 많이 받았다.³¹ 극장 업무는 훌륭한 작품을 제작 상연하는 일과 함께 그런 작품

29 서연호, 「남산 국립극장 탄생 실화」, 국립극장 「미르」, 국립중앙극장, 2013.8, 58~59쪽.

30 「무대예술의 전기 가져올 새 국립극장 | 시설·운영과 10월 개관 프로그램」, 『중앙일보』, 1973.8.4.

31 김순지, 『별을 쥐고 있는 여자』 제1권, 예음, 1994.

32 나영수, 「남산 시대와 함께 탄생한 국립합창단」, 『국립극장 이야기』, 2003, 118쪽.

33 김학자, 「한국을 대표하는 예술 본거지로 거듭나길 바라며」, 『국립극장 이야기』, 109쪽.

34 최창주, 연구자와의 개인 인터뷰, 2005.1.18, 한국예술종합학교 교수 연구실.

35 오현명, 「장충동 이전 30주년을 축하하며」, 『국립극장 이야기』, 115쪽.

을 창조할 수 있는 인재를 양성하는 일이 중요하다. 극장 개관을 앞두고 단원들은 하루 네 시간씩 연기, 합창, 무용, 발레 등을 의무적으로 훈련했다. 노래는 가무단과 합창단을 중심으로 특별시간이 배정되어 있었다. 단원들은 생소한 단체훈련이 “무척 부담스러웠지만 지나고 나니까 모두 자신들에게 새롭고 유익한 경험이 되었다”고 고백했다.³² 개성 강한 예술가들이 한자리에 모여 각 분야의 기본 훈련을 받은 것이 뜻밖의 효과를 발휘했다. “서로의 예술 분야를 이해하고 존중하며 국립극장이라는 한 지붕 아래 가족으로서 화합하고 예를 갖추게 되었던 것이다.”³³ 이러한 분위기는 국립극장 산하 전속단체들이 긴밀한 협업 체계를 이룰 수 있는 요인이 되었다. 1970년대 국립극장 전속단체 간 교류 및 협력은 그 어느 때보다 활발했다. 장충동 시대 이후에 단체장급 간 실질적인 상호 합동 작업이 원활해졌고, 우수한 기량을 갖춘 전문 단원들이 상호 찬조 출연하는 기회가 많아졌다. 무엇보다 대극장 위주의 공연 방침에 따라 기술 요소와 집단적 연행 요소를 활용하여 초대형 400평 무대 공간을 채우는 게 관건이었기 때문이다. 예컨대 대극장의 무대 시설 및 전속단체 간 협업 체제를 최대한 활용하는 양상은 창단작부터 유감없이 드러났다. 지금도 국립 예술단체들이 효율적으로 통합 운영된 국립가무단만 존재했다면 ‘한국적 뮤지컬’이 활성화됐을 것이라는 전망이 언급될 정도다.³⁴ 이러한 결속력과 효율성이 종합예술 발전에 획기적인 전기를 마련했으며, 국립극장에서 총괄 운영하는 전속단체들은 이런 장점을 십분 활용하여 소기의 성과를 거둘 수 있었다.³⁵

대형극장에 맞게 운영 인원 증가와 업무 분장의 세분화가 이루어진 것도 변화이다. 국립극장 직원 수 또한 공연 체계를 확립하고 상설극장 기능을 수

행할 수 있도록 과거 19명에서 128명으로 대폭 증원했다. 국립극장 직제를 개정하여 극장장·사무장 밑에 서무과·공연과·무대과를 두었고, 무대·음악·장치 등 부문별로 4~5명의 무대기술 담당자를 영입하였다. 작품의 질적 향상을 뒷받침하기 위한 운영지원, 공연기획, 무대기술 지원 체계가 최소한으로 마련된 것이다. 이 가운데 명동국립극장 시대와 달리 장충동 남산 시대에는 공연과가 만들어지는데, 공연과는 공연기획, 공연물 제작과 실시, 공연물 선전 업무를 담당하는 부서이다. 초대 공연과장은 서라벌예대 연극영화과 교수이던 김의경(1936~2016)이 발탁되었다. 그는 새 국립극장의 바람직한 운영과 국립극장의 비약상(飛躍相)을 기대하였고, 당국에 장기적인 안목으로 연극 정책을 수립할 것을 적극 주장한 연극인이었다.³⁶ 김의경이 부임한 공연과는 의욕적인 기획을 추진하게 되는데 가령 1973년 12월, 각 전속단체의 1974년 상연 작품을 발표한 것이다. 적어도 1년치 공연작을 사전 계획하여 공표한 것은 당시까지 공연기획 관행으로는 상상도 못할 일이었다. 이와 함께 작가들에게 1년부터 3년까지의 기간을 주며 집필을 의뢰했다. 그다음으로 공연과는 해외 유수의 예술가를 초빙하거나 각 단체의 5개년 계획까지 심혈을 기울여 수립하고 있었다. 1970년대 초반, 예술 정책을 다루는 문공부 공무원들조차 체계적인 예술행정에 대해 모르던 시절에 김의경 공연과장은 극단 실험극장의 기획 경험과 미국 연극학 전공 유학을 토대로 관람회원제 운영 계획을 세웠고, 인력과 무대기술 부족으로 현실화는 불가능했지만 각 단체가 해마다 1~2회 신작만을 상연하는 방식이 아니라 '레퍼토리 시스템'을 지향해야 한다고 역설했다. 여기서 레퍼토리 시스템은 단순히 기존 작품을 재공연한다는 것이 아니라 다양한 작품을 교차 상연하는 유럽식 레퍼토리 극장을 의미하였다.

공연장 시설 못지않게 중요한 것은 근본적으로 극장 운영의 이념과 지침 수립이다. 예술행정가로서 전문성을 인정받던 김창구 극장장³⁷은 개관 초기에 국립극장 활용 계획으로 대극장(1494석)의 경우 연중 3분의 2를 산하단체 자체 공연을 올릴 것이며, 소극장(344석)의 경우 외국 관광객에게 탈춤·창극·국악 등 전통예술을 상연하는 데 활용할 계획이라고 밝혔다.³⁸ 동시에

36 김의경 초대 공연과장(3급)은 2년 2개월간(1973.12~1976.2) 별정직 공무원으로 근무하다가 기획 업무에 대한 회의감으로 사직한다. 유인경, 「연극과 현실, 무대와 진실을 잇는 가교」, 『도전과 응전의 긴 여정』, 연극과인간, 2008, 464쪽.

37 제14대 극장장(1970.9~1976.2)으로 재취임한 김창구 극장장은 공연작의 질적 향상, 그것을 위한 단원들의 처우 개선, 예술적·학술적·기술적 지식과 기량의 향상, 연구·조사·자료의 보존사업, 후진 양성, 관객 개발, 예술 교육 등 국립극장이 해야 할 제반 역할을 이행하겠다는 청사진을 내놓았다. 김창구, 「국립극장-새로운 운영형태의 모색」, 국립극장 개관 팸플릿, 1973.10.17.

38 「17일 개관하는 「국립극장」 무대예술 진흥의 중추 역할」, 『경향신문』, 1973.10.13.

국립극장은 공연 활동을 강화하여 대관 중심이 아닌 자체 공연 위주로 극장을 운영해 가겠다는 청사진과 함께 연극 공연 연 4회, 오페라·창극·무용·발레·뮤지컬 등을 연 2회씩 공연할 계획이라고 밝혔다. 그것은 주로 '전통예술의 공개 보존 진흥'이라는 국립극장의 목적에 부합하는 것이었다. 여기서 내재된 문제점은 대극장 중심으로 운영하다 보니 공연 규모가 대형화할 수밖에 없었다는 것이다. 한정된 예산과 시간을 감안하면 대극장 무대에 걸맞은 공연의 대형화가 질적 향상으로 직결되는 것은 아니기 때문이다.

요약하면, 전문 예술단체로서 극장 공간, 연습장, 단원 및 스태프, 안정적인 재정 지원, 고유의 미학적 목표, 공연의 질적 향상을 위한 기반시설 등이 확보되어야 하는데, 남산 국립극장 시대에는 이러한 제반 요소들이 일정 부분 충족되기 시작하였다.

04 국립가무단의 공연 활동: ‘한국적 뮤지컬’의 창조, 발전과 변모의 양상

국립극장 극장장 김창구(1925~2004)는 1972년 문공부 산하 예그린악단의 감독관 겸 단장으로도 취임한다. 전임 박용구 단장이 같은 해 3월 23일, “예술 활동에 대한 관료주의적 제약을 이유로 사임한다”는 성명을 낸 직후이다. 김창구는 불비³⁹한 상황 아래서도 예그린악단이 이루어낸 성취를 인정하면서 ‘한국적 뮤지컬의 정립’이라는 이념을 목표로 삼았다. 따라서 ‘민족 유산을 활용해 한국적인 뮤지컬을 창조하는 일’³⁹이 예그린악단의 소임이며, 전통의 현대화와 대중화 작업에 주력할 것이라 강조했다.

39 김창구, 「한국적 뮤지컬의 창조」, <종이여 울려라> (1972.6. 국립극장) 팸플릿.



[사진] 종이여 울려라 (1972.7) (출처: 국가 기록원)

에그린악단이 국가보조금 지원 예술단체로 변모한 뒤 면모를 일신하기 위해 운영위원회 및 자문위원이 구성되었고, 운영위원회는 창단 10주년 뮤지컬로 <종이여 울려라>(2부 9장)를 선정했다. <종이여 울려라>는 신라 시대 '에밀레중'에 얽힌 전설을 소재로 한 창작으로, 1968년 <대춘향전>의 창작진 및 제작진 일부가 다시 모여 그간 쌓아온 경험을 발휘한 대형 뮤지컬이다. 박만규 극본, 김희조 작곡, 김백봉 안무, 장종선 무대미술, 임영웅 연출로 6월(6.28~7.2) 서울시민회관에서 상연되어 흥행에 성공했다. 1500만 원의 제작비, 500여 명이 출연한 이 작품은 역동적인 바라춤 군무가 서정적인 장면과 함께 연출되어 호평을 받았고, 상징적인 무대장치가 공연 수준을 높였다.⁴⁰ 음악은 에그린악단에서 제작한 다른 뮤지컬처럼 LP음반으로 일반 발매(1972.7)되었다.

기획에서 달라진 점이라면, 후원회의 간섭 없이 작품을 구상하고 이를 무대화한 이전 작업 과정과 다르게 레퍼토리 소재 선정부터 지시가 있었다는 점, 장치 규모를 축소해 전국 주요 도시 순회공연이 진행되었다는 사실이다.

차기작 <우리 여기 있다>는 서울시민회관에서 11월(11.22~24)에 상연된, '에그린악단이 최초로 시도한 현대 뮤지컬'이었다. 그동안 에그린악단 활동에 관여해 온 박만규 극본, 안길웅 작곡, 한익평 안무, 이기하 연출 등 창작 및 제작진이 투입된 신작이다. 극본(2부 12장)은 군에서 제대한 네 젊은이가 후방에 돌아와 버려진 낙도에 뛰어들어 그 고장 개발에 앞장선다는 내용인데, 당시 "방방곡곡에서 요원의 불길처럼 번져나가고 있는" 새마을운동을 소재로 한 것이 특색이다. 하이틴 스타인 가수 김세환과 MBC 10대 가수로 선정된 하춘화 주연에다 팝과 재즈, 디스코 음악에 맞춘 TBC-TV 무용단의 활기찬 현대무용이 이채를 띠었다. 뮤지컬 공연은 TBC-TV로도 녹화 중계방송되었다.

이처럼 에그린악단은 한국적 뮤지컬의 창조를 목표로 '고전의 발굴과 재창조'라는 본래의 사명을 계속 추진할 것이고, 한편으로 '공연 활동을 통한 사회참여 및 기여'라는 명목에서 국가의 지배 이데올로기를 구현한 창작극을 제작할 것이라는 두 방향성이 제시된 셈이다.⁴¹ 실상 군사정권 시대의 제도

40 박만규, 연구자와의 개인 인터뷰, 2004.2.7. 박만규 자택.

41 김창구, 「시대적 사명감의 구현」, <우리 여기 있다>(1972.11, 서울시민회관) 팸플릿.

권 예술단체로서는 전통 테마의 현대적 양식화 작업만이 아니라 관변단체의 입장에서 현실적 소재를 바탕으로 한 국책 홍보성 작품을 산출해 내야만 하는 상황에 직면하였다.

작곡가 김희조(1920~2001)는 서울시립국악관현악단 상임지휘자를 사임하고 1974년 국립가무단 단장으로 취임한다. 한국 음악계의 거목인 김희조의 말대로, 예그린악단과 국립가무단이 창작 뮤지컬 위주로 공연한 것은 뮤지컬을 도입 예술이 아닌 자생 예술로 만들려는 의지의 발로였다. 오로지 '뮤지컬의 토착화' '한국적 뮤지컬의 정착'이 단체의 모토였다. 가무단 운영을 책임지는 동시에 공연까지 챙기는 1인 2역을 감당해야 했던 김희조는 그러한 기조를 계승·발전시키기 위해 진력했다. 그는 한국적 뮤지컬의 성패가 '고전음악의 현대화, 내지는 민중적 예술로서의 부각'에 달려 있다고 보았고, 한국 뮤지컬의 방향을 '전통 선율 속에 서구식 경쾌한 리듬을 적절히 안배'하는, 즉 한국 전통 음악의 현대화로 표명한 바 있다.⁴² 따라서 국립가무단은 민족 정서를 한국적 선율과 춤으로 표출할 수 있는 뮤지컬 창조를 지향했고, 뮤지컬 작곡가로서 김희조는 '우리 전통음악과 서구음악 사이에 다리를 놓는 데 노력'을 기울였다.

국립가무단의 제1회 공연은 1974년 5월 대극장에서 상연된 <대춘향전>(2부 11장)⁴³이다. 이는 국립 뮤지컬 단체의 새 출발과 지향을 알려주는 방향타와 같았다.

남북한 통틀어 가장 많이 공연된 인기 레퍼토리가 『춘향전』이라는 사실이 남북 문화 교류에도 대비한 제재 선정으로 보인다. 국립가무단의 창단작은 1968년 예그린악단에서 초연한 제3회 공연작을 개작한 것이지만, 재창작에 가까웠다. 창작진과 제작 스태프는 기성작임에도 1973년 11월부터 1974년 4월까지 7차례 장시간 창작회의를 진행하며 협동 작업을 펼쳤다. 전작의 결점을 보완하고 새로운 요구 부분을 반영해 신작과 같은 노력이 필요했기 때문이다. 극작가 박만규는 일본 뮤지컬 <춘향전>(1973.4, 도쿄) 등 기존 텍스트의 해석까지 두루 참조해 가며 생동하는 인물 성격을 부각하는 데 중점을 두었다. 작곡·지휘자인 김희조는 대중적 호소력과 함께 흥겹고 속도감 있

42 김희조, 「작업 후의 아쉽고 허전한 마음」, <시집가는 날>(1974.11) 팸플릿.
김희조, 「전통적인 선율 속에서 서구리듬의 안배」, <달빛 나그네>(1978.12) 팸플릿.

43 <대춘향전>
(국립가무단 1회 작품)
일시: 1974년 5월 21~26일
장소: 중앙국립극장 대극장
극본: 박만규
작곡: 김희조
안무: 최현
합창 지도: 나영수
연출: 이기하
장치디자인: 장종선
장치제작: 김동진
조명: 이우영
반주: 국립관현악단

44 이후 공연 연출·작곡·안무의 맡은 국립가무단, 국립예그린예술단 해당 공연의 팸플릿에 게재된 내용을 각각 따옴표(" ")로 표시하고 인용했다. 이후 가독성을 위하여 공연 팸플릿 "인용"의 출처는 가급적 생략한다.

는 현대 뮤지컬의 특성을 살리기 위해 ‘양악적 편성에 우리 음악의 본질을 깊이 용해하는 방법을 사용’하였다.⁴⁴ 한국무용가 최현의 안무는 “극적 효과를 위한 무용, 음악에 완전히 용해되어 곡에서 절로 터져 나오는 생동하는” 뮤지컬 무용을 창조하고자 했다. 예그린악단 공연은 단체의 연출실장 임영웅이 주도했다면, 국립가무단 공연은 국립극단 상임연출로 초빙된 이기하(1932~2003)가 선임되어 무대연출의 변화를 모색했다. 이기하 연출은 총 11장인 “각 장면의 미학적인 구도, 스피디한 템포의 장면 연결”에 초점을 두었다. 주역진이 대중가수나 TV 텔런트 등 유명 연예인의 대중적 호소력을 활용했던 예그린악단 때와 달리, 국립가무단 공연에서는 단원만을 기용한 것도 달라진 지점이다. 국립가무단은 흥행성을 크게 고려하지 않을뿐더러 단원의 내실을 기하기 위하여 단원 대상의 오디션을 통해 배역을 선정했다. 이로써 조정애(춘향), 강대진(이도령), 최대웅(방자), 이영옥(향단), 김영자(월매), 김창섭(변사또) 등 예그린악단 시절부터 실력을 인정받은 뮤지컬 전문 배우들이 창단 공연의 주·조역을 맡게 된다. 가무단원들은 1년간 기초 훈련을 실시하고, 6개월 공연 연습을 거쳐 첫 공연을 오랫동안 준비했다. 그동안 가무단원은 연극 <성웅 이순신>, 오페라 <아이다>, 그리고 무용극 <별의 전설> 등의 기타 단체 공연에 찬조 출연하기도 했다.



[사진] 대춘향전 (1974.5)

역사적인 창단 공연에는 국립가무단과 합창단 전원이 출연하고, 국립무용단과 국립극단까지 특별 출연, 국립교향악단이 연주를 맡는 등 연인원 560명이 출연⁴⁵하여 “원작의 저력을 과시”한 성대한 향연을 선보였다. 역량 있는 연출가로 평가받던 이기하는 관록 있는 무대미술가 장종선, 국립극장 전속 무대디자이너 김동진과의 협업으로 대극장 400평 무대에 설치된 ‘이동무대, 투명막, 스크린, 프로세스’ 등의 무대 기능을 다양하게 활용하는 기지를 발휘했다. 특히 대극장 환경에 부합하는 무대 기계장치와 조명을 활용하여 막간을 없애고 신속하고 자연스러운 장면전환을 이루어낼 수 있었다. <대춘향전>은 뮤지컬 전문 배우진의 장기간의 연습, 수준 높은 국립극장 전속단체의 협업, 현대적인 대극장 시설을 최대로 활용한 무대장치 등 모든 여건이 호전되었기 때문에, 초연 때보다 작품의 완성도가 뛰어났다. <대춘향전>은 국립가무단의 위상을 정립한 뮤지컬로, 김희조의 대표작이자 한국 뮤지컬사에서 손꼽히는 레퍼토리로 자리매김한다. 국립극장의 연초 계획에 따라 <대춘향전>은 초연 직후 중앙과 지방의 문화 격차를 해소하기 위한 정책의 일환으로 6월 전북신문사 초청으로 지방공연을 시행하기도 했다.

제2회 정기공연은 1974년 11월 대극장에서 상연된 <시집가는 날>(2부 10장)⁴⁶이다. 오영진의 원작은 악극·영화·연극으로 널리 알려진 작품으로, 전통 해학과 선율과 율동을 기저로 한 완성도 높은 작품이다. 애초에 국립극장은 신축 국립극장 개관 기념으로 ‘호화판 뮤지컬’ <시집가는 날>을 3명의 연출에 의해, 300명이 출연하는 장대한 규모로 선보일 예정이었다. 오영진에게 지급한 원고료 70만 원은 사상 최고액으로 화제를 낳기도 했다. 유달리 신경 쓴 이 공연 계획은 남북 교류에 대비하기 위한 준비 작업이라 언론에 보도되기도 했다.⁴⁷ 그도 그럴 것이 국립가무단의 지향점인 ‘민족유산을 살린 한국적 뮤지컬 창조’ 연장선에서 오영진의 음악극 대본은 시의적절하고 적합한 선택이기도 했다. 가무단의 2회 정기공연에는 안정적인 창단 공연을 선보인 창작진과 제작 스태프가 변함없이 투입된다. 각색자 박만규는 풍자와 해학을 주로 담아 현대적 감각으로 가사를 구성하고, 주인공 “미연과 이쁜이의

⁴⁵ 1974년 1월 16일 국립극장 전속단체 결단식 인원을 보면, 국립가무단 80명, 국립합창단 70명, 국립무용단 38명, 국립교향악단 105명 등으로 구성돼 있었다. 「16일에 결단식 끝내 국립극장 전속단체」, 『매일경제』, 1974.1.18.

⁴⁶ <시집가는 날>
일시: 1974년 11월 12~17일
장소: 국립극장 대극장
원작: 오영진
각색: 박만규
작곡: 지휘: 김희조
안무: 최현
합창 지도: 나영수
연출: 이기하
장치디자이너: 장종선
장치제작: 조성민
조명: 구길웅

⁴⁷ 장윤환, 「50명 대가족으로 공연충실」, 『동아일보』, 1973. 6. 1.

결합을 좀 더 합리적인 인연으로 연결하면서 뮤지컬의 필수인 로맨티시즘을 가미”하였다. 6월 말 지방공연 직후부터 작곡을 진행한 김희조는 작품의 “희극성을 음악으로 표출하기 위해서 서양적 음악 기법에 우리 가락을 어떻게 융화시킬 것인가 하는 문제가 크게 부담을 주었다”고 토로했다. 관현악 대편성으로 작곡된 총38곡은, 서양의 전통 화성학을 바탕으로 민요풍의 작곡 기법과 전통 장단의 활용이 작품 전반에 크게 작용하고 있다. 김희조의 극음악은 서양음악과 국악의 여러 노래 형식과 화성·선율·리듬을 사용해 작곡하였으며, 전통적이면서 현대적 감각이 살아 있어 지루하지 않고 듣기 편한 음악으로 만들어진 게 특징이다.⁴⁸ 한국 선율과 장단 위주로 작곡한 뮤지컬 음악에 맞춰 최현의 안무는 풍자 희극 성격에 부합하는 탈춤의 춤사위를 돋보이게 활용하면서 여러 볼거리를 제공하고 분위기를 조성하는 데 기여했다. 연출자인 이기하는 “너무 외형적으로 표현되는 희극 연기를 자제”하도록 지시하고, 각 연기자들에게 “내면적 추구를 강력히 요구”하는 한편, 전체적인 조화를 이루는 데 성공을 거두었다.

48 이준호, 「김희조 작곡 뮤지컬 〈시집가는 날〉의 음악적 연구」, 한양대학교 박사논문, 2016, 171쪽.

〈시집가는 날〉은 오랜 기획 단계를 거쳐 제작된 뮤지컬 코미디로서, 공연의 완성도나 관객 호응도 면에서 가시적인 성과를 낳았다. 친근감이 떨어지는 대극장 공간 구조를 보완하고자 ‘돌출 무대를 마련, 관객과의 거리를 좁히는 효과를 시도’⁴⁹한 무대미술의 고안도 관객 대중의 호응을 이끈 한 요인이었다. 이처럼 1회, 2회 정기공연에서 정교한 재현주의식 입체무대 기법을 선보인 당대 무대미술가 장종선(1918~1987)의 창안과 경륜은 대형 뮤지컬의 질적 향상에 기여한 몫이 컸다. 심리적 동기와 인과적 개연성을 부여한 완성도 있는 극본, 재치를 가미한 가사, 연기진의 고른 연기력, 생동감 있는 구도상의 움직임 보여준 연출, 정상급 제작진과 전속단체 간의 협업, 국립단체로서의 안정적 지원, 첨단 극장 설비의 다양한 활용이 조화를 이루어 빛어낸 결과이다. 다만 극적 짜임새 면에서는 큰 성과를 거두었으나 뮤지컬 음악의 특징인 대표적인 주제곡과 주제 선율이 부각되지는 못하였다. 이는 관객의 인지 효과를 누리기 위한 수단인 주제 선율과 극에 통일성을 부여하는 주제 선율의 편곡

49 「『시집가는 날』 국립가무단 12~17일」, 『중앙일보』, 1974.11.8.

요소가 미약한 작곡법에 일부 기인한다. <시집가는 날>은 국립가무단 레퍼토리로 정착하여 1977년 재공연된 이후에도 수차례 무대화된 한국 창작 뮤지컬의 대표작이다.



[사진] 시집가는 날 (1974.11)

순조롭게 궤도를 달리던 국립가무단은 <시집가는 날> 공연 이후 작품 성향이나 기획을 전환한다. 제3회 정기공연 <이 화창한 아침에>(2부 14장)⁵⁰는 1975년 5월 대극장에서 상연된 뮤지컬로, 현대사회를 소재로 변화를 모색한 작품이다. 문공부 산하의 예그린악단이 <우리 여기 있다>를 1972년 11월 서울시민회관에서 상연한 이후 현대사회를 소재로 한 첫 작품인 셈이다. 창작진 및 제작 스태프도 새롭게 구성하여 이근삼 극본, 최창권 작곡, 김학자 안무, 허규 연출이 참여해 작품성의 변화를 추구하였다. 극작가 이근삼(1929~2003)은 미국 뮤지컬에 익숙한 유학파로서 뮤지컬을 이단시한 당대 연극계와 달리 뮤지컬의 가능성을 일찍부터 간파하여 창작 극본을 여러 편 쓴 선구자이기도 했다. <이 화창한 아침에>의 내용은 “한 농촌 마을을 배경으로 기계를 다루는 사람들과 농사를 짓는 사람들과의 소박한 갈등, 그리고 상호이해”를 다룬 것이다. 후일 이근삼이 “명령에 의해 써본 새마을 연극”⁵¹이

50 <이 화창한 아침에>
일시: 1975년 5월 6~11일
장소: 국립극장 대극장
극본: 이근삼
작곡·지휘: 최창권
안무: 김학자
합창 지도: 니영수
연출: 허규
장치디자인: 김동진
조명: 구길웅

51 서연호, 「극작가 이근삼의 창작활동과 작품세계」, 『연극문화 그리고 사회』, 서강대연론문화연구소, 1993, 75쪽.

라고 표명한 대로, 극 내용은 농촌 근대화를 위한 정책사업인 '새마을운동 성공사례를 극화'한 것인데 그러한 목적성 때문인지 작가 특유의 희극성과 기발한 발상이 제대로 표현되지 못했다. 1966년 예그린악단 음악실장을 지낸 최창권(1934~2008)은 극적 상황을 전개하는 데 뛰어난 작곡가로서, <살짜기 읊서예> <꽃님이 꽃님이 꽃님이> <바다여 말하라> 등의 대형 창작 뮤지컬과 한국 최초의 70mm 뮤지컬영화인 <아이 러브 마마>(1975)의 음악 재작곡과 녹음 영화음악을 맡아 "한국 뮤지컬 운동의 기수"로 유명한 선구자이다. 미국 체류 시 다채롭고 스케일이 다른 음악을 접한 최창권은 1974년 말 귀국 직후, <이 화창한 아침에>의 작곡 의뢰를 받게 된다.⁵² 의욕적으로 작곡한 시기는 1975년 초부터였다. 작곡·지휘까지 맡은 최창권은 "대중을 매혹하고 압도하는 로크의 물결을 누가 막겠는가"라고 역설하면서, 30여 곡의 절반에 해당하는 곡을 록 음악풍으로 구성한다. 미국 연수로 본토 뮤지컬을 경험한 안무자 김학자는 "의도적으로 몇 군데 무용의 질서를 파괴하고 다시 제 질서를 갖게 하였는데, 출연자들의 감정 흐름이나 관객의 시각적인 신선함을 유도하기 위해서였다"고 안무 의도를 밝혔다. 연출자인 허규는 "뮤지컬은 생소한 분야"이지만 "음악·무용·연극의 세 분야는 물론 여러 요소들이 유기적으로 조화를 이루는" 총체연극다운 뮤지컬 연출을 지향하였다.

<이 화창한 아침에>는 본격적인 현대물로서 팝과 강한 비트의 록음악을 접목한 "최초의 시도작"이라는 점에서, 그리고 한국 무대 사상 유례없는 축구 경기, 남성들의 결투, 공장 노동 장면을 참신하게 양식화한 안무에서 "현대 뮤지컬의 특성을 고루 보여준 작품"이다.⁵³ 아울러 연출은 현대극임에도 탈춤의 춤사위 같은 전통연희 요소를 가미하여 뮤지컬의 정체성과 향토색을 부각했다.⁵⁴ 전속단체 외에도 KBS어린이합창단이 마을 어린이들로 특별 출연한 작품이다.

이처럼 국립가무단은 소재를 확장하고 극의 내용과 형식, 음악, 안무에 이르기까지 현대적인 시도를 거듭하여 신선한 경험을 제공하였다. 그럼에도 관립 예술단체의 운영상 국가 문예 정책의 환경과 방향에 부응할 수밖에 없

52 최창권, 연구자와의 개인 인터뷰, 2005.6.22.
최창권 선생 자택.

53 「현대 뮤지컬 특성 고루 「이 화창한 아침에」 국립가무단 6일부터 공연」, 『경향신문』, 1975.5.3.

54 이근삼·박용구·최창권 대담, 「우리들에게 있어서의 뮤지컬이란?」, 『공간』, 1975.6.33쪽.

었다. 특히 유신 시대 관립 예술단체는 정부의 검열과 감시로부터 자유롭지 못했으며, 그에 따라 국가 이데올로기를 반영하는 국책 작품, 문예 시책에 속박된 공연 제작이 속출했다.

제4회 정기공연 〈상록수〉(2부 9장)⁵⁵은 역시 대극장에서 1975년 12월 상연된 대형 뮤지컬이다. 심훈이 쓴 원작은 1961년 신상옥 감독의 동명 영화로 제작돼 흥행에 성공했고, 1971년 김수현 극본의 TBC-TV 드라마로도 제작·방영된 농촌계몽소설의 대표작이다. 1930년대 일제 치하를 배경으로 한 내용은 “젊은 남녀의 향토애와 지고한 사랑을 다룬” 것이라 할 수 있으나, 농촌의 공동체적 쇠신과 자력갱생을 내세운 농촌계몽 서사는 박정희 개발독재정권의 새마을운동 이념과도 쉽게 연관될 수 있었다.⁵⁶ 실상 국립극장 공연은 유신 시절 강압적인 문화 시책으로부터 자유로울 수 없었다. 극작 의뢰를 받은 박만규는 뮤지컬로 극본화하면서 “젊은 남녀의 사랑과 의지, 이웃의 소중함, 향토적 정서를 되살리는 것”에 중점을 두었고, 가사 전달을 위해 “합창의 형식을 일단 주인공이나 조연들의 독창 또는 중창을 거쳐 되풀이되도록 다듬어보았다”고 밝혔다. 작곡·지휘자인 김희조는 9월 초에 〈상록수〉 음악을 작곡하기 시작, 3개월 만인 11월 말 완성을 보았다면서 “한국적인 무드를 유지하

55 〈상록수〉

일시: 1975년 12월 18~21일
장소: 국립극장 대극장
원작: 심훈
극본: 박만규
작곡·지휘: 김희조
안무: 송범
합창 지도: 나영수
연출: 임영웅
장지도안: 장종선
조명디자인: 이영

56 당시 국가재건최고회의 박정희 의장은 영화 〈상록수〉를 보고 깊은 감동을 받아 기회 있을 때마다 이야기하는 하면, 〈상록수〉같은 영화를 많이 만들어 농촌으로 보내라고 지시한다. 『「상록수」에 감동한 박의장』, 『동아일보』, 1962.1.19. 한편, 1972년 10월 유신 이후 박정희 대통령은 “10월유신이라고 하는 것은 곧 새마을운동이다. 새마을운동이라고 하는 것은 곧 10월유신이다”라고 표현할 만큼 새마을운동을 중요 정책으로 삼았다. 조희연, 『박정희와 개발독재시대-5·16에서 10·26까지』, 역사비평사, 2007, 163쪽.



[사진] 상록수 (1975.12)

면서도 현대 가극 형식을 위주로 한 것이 특징”이라 밝혔다. 1972년 6월 〈중이여 울려라〉 공연 이후 오랜만에 뮤지컬 연출을 맡게 된 임영웅은, “〈상록수〉는 뮤지컬 코미디 계열이 아닌 뮤지컬 드라마의 시도를 위해서 출발한 작품”임을 밝히고, 기획 단계에서부터 극본·작곡·연출을 포함한 스태프들이 여러 차례 많은 문제를 토의하여 다섯 번이나 극본을 수정한 결과라고 강조했다.

뮤지컬 〈상록수〉는 초연에 이어 1976년 5월 제5회 공연(2부 8장)으로 대극장에서 재공연되었다. 특기할 만한 점은 가무단원 외에 김성원·권성덕·박정자·전무송 등의 연극배우와 최창권이 창립한 ‘뮤지컬센터 미리내’ 어린이단원 등이 찬조 출연하여 주목을 끈 점이다. 국립극단원이 아닌 일반 배우까지 출연한 배경은 당시 뮤지컬 탤런트의 부족을 시사하는 부분일 터이다.⁵⁷ 40명 소수 단원으로 편성된 가무단으로서는 자력에 의한 대공연이 불가능했기 때문이다. 〈상록수〉 공연의 성과를 보면, 국립무용단 단장인 송범은 다수의 단원을 활용한 스펙터클한 효과, 신명의 역동성, 한국적 정서의 움직임을 무대화하는 안무가로서 “사소한 부분까지 우리 춤사위를 되살리는 데 노력을 기울여” 무대를 빛냈다. 임영웅 연출은 “뮤지컬의 흐름이 빈틈없는 가운데 짜임새 있게 다듬어진 역량”을 보여 완성도를 구현했다.⁵⁸ 음악 성과 면에서는 역시 논란이 있어 〈상록수〉 공연은 “팔목할 만한 내용도 못되고 극음악으로도 미흡한 것”이라 평가받기도 했다.⁵⁹

1976년 가무단은 두 차례의 대극장 정기공연 외에 한 차례의 ‘실험공연’을 추진하여 변화를 도모했다. 그해 9월 소극장에서 번역 뮤지컬 〈돈키호테〉⁶⁰가 상연된 것이다. 브로드웨이 무대에서 히트한 원작은 극단 실험극장에서 1975년 11월에 김현일 연출로 상연된 바 있고, 같은 해에 뮤지컬영화(1972) 역시 TBC-TV에서 방영되어 한국인에게 친숙한 해외 뮤지컬 작품이었다. 그동안 “번역을 통한 뮤지컬 수용보다 창작을 통한 뮤지컬 토착화에 전념”한 가무단이 최초로 시도해 무대화한 번역극이라는 데 의미가 있다. 가무단의 〈돈키호테〉는 남산 국립극장 소극장에서 상연된 최초의 뮤지컬이기도 하다. 1975년에는 창작극을 고수해 오던 국립극단 또한 운영위원회의 자문을 받아

57 1976년 2월 8개 단체의 단원 구성과 단장을 보면, 국립가무단 40명(단장 김희조), 국립합창단 60명(단장 나영수), 국립극단 30명(단장 김동원), 국립창극단 20명(단장 박동진), 국립무용단 50명(단장 송범), 국립발레단 40명(단장 임성남), 국립교향악단 105명(상임지휘 홍연택), 국립오페라단(단장 오현영)으로 총 365명이었다. 「국립극장 8개 전속단체 정비 새 발단식」, 『선데이 서울』, 1976.2.1.

58 박만규, 연구자와의 개인 인터뷰, 2004.2.7. 박만규 자택.

59 이유선, 『한국악백년사』, 음악춘추사, 1985, 248쪽.

60 〈돈키호테 Man of La Mancha〉
일시: 1976년 9월 7~10일
장소: 국립극장 소극장
원작: 세르반테스
극본: 데일 워셔만
작곡: 미치레이
각색: 박만규
편곡: 지휘: 김희조
안무: 김학자
연출: 김영열
미술: 김동진
합창 지도: 나영수

우수 번역극을 1년 1회 정도 공연하는 방향으로 선회한 상황이었다.⁶¹ 편곡·지휘를 맡은 김희조 단장이 밝힌 대로, 제작 의도는 “단원만으로 구성된 자력 공연이라는 점에서 단원들의 사기를 높이고 나아가 가무단의 현재 능력을 냉정히 평가할 수 있는 계기가 될 것”이며, “표현기법을 확대하고 뮤지컬 텔런트로서의 자질을 키우고자”한 것이다.⁶² 그런 의미에서 가무단은 국립관현악단을 제외한 합창단·무용단·극단·발레단 등의 협연 없이 가무단원만으로 출연진을 구성, 단체의 방향성을 새롭게 제시한 것으로 평가된다. 원래 발레 안무자인 김학자는 무대효과를 위하여 기계체조 훈련을 요구했고, 이에 배우들은 여름 동안 연습에 열중하여 공중회전이나 축전까지 구사할 수 있었다. 그러한 노력 덕분에 김영렬 연출로 무대화된 <돈키호테>는 비록 소극장 실험 공연으로 선보였으나, 그 작품성을 인정받아 서울시립가무단에서 1980년까지 두 차례나 공연될 정도로 호평을 받았다.⁶³



[사진] 돈키호테 (1976.9)

<돈키호테> 공연 팸플릿에는 ‘76년 하반기 공연 예고’로 <태양처럼>이 명시되어 있었다. 다만 창작진 및 제작 스태프 구성에서 이기하 연출이 허규 연출로 변경된 부분이 다를 뿐이다. 제6회 정기공연인 <태양처럼>(2부 11장)⁶⁴은

61 운영위원회의 번역극 제언의 가장 큰 원인은 “창작극은 1년 전에 위촉하여도 제대로 공연에 맞추기가 힘들고 기대에 어긋나는 경우가 빈번한데 외국의 우수한 번역극을 적어도 연 1회 정도 함으로써 예술적인 향상을 가져보자는 데에 목적이 있었고, 그것은 또한 연출 연기 면에서도 얻는 바 많은 것이라는 기대였다.” 이진순, 『현대연극사』, 김의경·유인경 편, 『지촌 이진순 선집』1, 연극과인간, 403쪽.

62 김희조, 「실험공연의 의의와 뮤지컬운동의 방향」, <돈키호테>(1976.9) 팸플릿.

63 서울시립가무단에서 김기주 연출로 상연한 <돈키호테>는 1979년 5월 세종문화회관에서 재공연되었다. 이때는 서울시립교향악단 12인조 오케스트라가 연주하는 수려한 곡들과 배우들의 하모니가 더해졌다.

64 <태양처럼>
일시: 1976년 11월 11~15일
장소: 국립극장 대극장
극본: 박만규
작곡·지휘: 김희조
안무: 임성남
합창 지도: 나영수
연출: 허규
장치디자인: 최연호
조명: 구길용

1976년 11월 대극장에서 상연된 역사 소재 뮤지컬이다. 내용은 당나라 30만 대군의 고구려 침공을 막아낸 안시성의 젊은 성주 양만춘을 난세의 남성적 영웅상으로 제시하고, 전쟁 속 좌절된 사랑을 통해 관습적 낭만성을 가미하며, 선악 구도에 따른 인물 구성과 함께 정치 갈등을 애정 관계로 통속화함으로써 멜로드라마 기법을 도입하였다. 극작가 박만규는 산하단체가 총출동하는 이 작품을 ‘20일’ 만에 집필해 달라는 주문을 받았다고 증언한다. 작가에게 주어진 뮤지컬 극본 집필 기간은 보통 한 달 아니면 길어야 두 달이 고작이었다. 그뿐만 아니라 당시 국립극장의 뮤지컬·창극·무용·발레 극본을 여러 편 쓴 박만규의 증언에 따르면, 1970년대 중반 창작료라고 해야 “몇 마리뿐인 가축의 사료값 충당에도 부족한 액수”였다.⁶⁵ 이는 국립극장 개관 시 공표한 창작료 인상 약속과는 달리 집필 조건과 작가에 대한 처우가 크게 개선되지 않았음을 보여준다. 후일 박만규는 한마디로 달갑잖은 목적극 의뢰인 데다 신상 문제까지 겹치는 바람에 부족한 극본을 제공한 아쉬움을 토로했다. 연출자 허규는 “미국식 뮤지컬이 아닌 고구려인의 정신을 가무극 형식을 빌려 무대화하려는 것”이라며 “장중하고 구수한 무대, 생명 의지가 넘치는 강열한 무대를 만들어” 보려는 의지를 표명했다. 국립발레단 단장이자 뮤지컬 연출 이력이 있는 임성남(1929~2002)은 발레를 한국무용과 잘 조합하여 현대 감각에 맞게 표현하는 안무가로 정평이 나 있었다. 그러나 <태양처럼>의 경우 “노래나 연기나 무용이 혼연일체가 되어 있는 음악적 뮤지컬이 아닌 다른 양식”이기 때문에, 안무자로서 “무희 군무, 남자 검무 등 독립된 몇 장면의 무용 안무”에 그친 안무 배경을 밝혔다.

<태양처럼>은 국립극장의 기조와 마찬가지로 국난 극복의 영웅상과 국가 민족주의를 선양하는 목적성이 강조된 역사극이다. 기실 박정희 정부는 베트남이 패망한 1970년대 중반의 상황을 국난의 시기로 규정하고, 결사 항전의 전투 의지를 선동하는 동시에 국민 총화 단결을 주장하는 국책 작품의 제작을 획책함으로써 반공 체제 존속을 기획하고 있었다.⁶⁶ 이와 같은 맥락에서 제작된 <태양처럼>은 국립극장 산하단체 전체가 투입되어 “연인원 600

65 박만규, 연구자와의 개인 인터뷰, 2004.2.7. 박만규 자택.

66 이상우, 「극장, 정치를 꿈꾸다」, 테오리아, 2018, 329쪽.

여 명이 펼치는 대규모의 화려한 무대”라고 홍보·선전되었다. 아울러 1000여 점의 의상과 소품, 11번의 무대장치 전환, 군무의 역동성이 다채로운 볼거리를 제공한다고 언론에 보도되었다.⁶⁷ 그러나 <태양처럼>의 경우 국시^{國時}에 부합하는 목적극에다 준비 부족으로 인한 결함이 있어서인지 관객의 외면을 받았다. 1494석인 대극장 객석점유율이 43%에 불과했던 것이다.⁶⁸ 보통 유신 정권 아래 장충동 국립극장에서 상연한 역사극은 관객에게 ‘국책극’이란 선입견을 갖게 한 데다 스펙터클 역사극이라 할지라도 지루하고 따분하다는 이유로 인해 유료관객 비율이 평균 20% 미만일 정도로 대중의 관심을 끌지 못하고 있었다.

1977년은 국립가무단이 커다란 방향 전환을 시도한 해이다. 우선 각계에서 국립가무단의 전신인 예그린악단에 대한 인지도와 친밀감이 높아 단체명을 ‘국립예그린예술단’으로 개칭한다. 다음으로 극단 민예극장에서 ‘전통의 현대화’를 주도해 온 연극인 허규(1934~2000)가 국립예그린예술단 상임연출자로 부임한 것도 특기할 만한 변화상이다.

제7회 정기공연인 <이런 사람-허생 이야기>(2부 10장)⁶⁹는 1977년 6월 대극장에서 상연되었다. 극작가 이근삼이 박지원의 한문소설 『허생전』을 뮤지컬 극본으로 각색하고, 난세로 표현되는 혼란한 조선에서 이상적인 지도자의 출현을 이야기하는 주제의 극이다. 박지원 혹은 현대인의 상징이기도 한 ‘작가’가 극중 인물로 등장해서 무대와 관객 사이를 중개하며 무대의 사건 진행을 관찰하고 해설함으로써 연극적 흥미와 거리두기를 유발한다. 이근삼뿐 아니라 일생 30여 편의 뮤지컬 음악을 작곡한 최창권 역시 <이런 사람>을 ‘참 열심히 한’ 작품으로 스스로 손꼽은 바 있다. 최창권은 ‘극적 분위기를 살리는 데만 충실’하려고 했다면서, 30여 곡의 뮤지컬 넘버를 팝 스타일의 음악과 국악 음계를 활용하여 작곡하였다. 연출자인 허규는 “가장 중요한 과제는 시대감각에 적합한 분위기 조성과 젊고 솔직하고 활기 넘치는 공연이 이루어져야 한다고 다짐하면서 6개월 가까이 작업을 진행했다”고 밝혔다. 판소리 가락과 탈춤사위, 무술 등 전통연희를 활용하는 허규식 연출 방식은 뮤지컬

67 「태양처럼」- 전통민속예술 현대극에 도입, 『중앙일보』, 1976.11.8.

68 대극장에서 상연한 <태양처럼>의 경우 7회 공연에 총 관객 수 5976명으로 객석점유율 43%, 유료 관객 비율은 무려 60%에 이른다. 국립극단의 역사극 <북항요>(1976.11)의 경우 7회 공연에 총 관객 수가 4699명이지만, 유료 관객 비율은 64%에 이른 것도 기현상이다. 1976년은 객석점유율이 낮은 대신 유독 국립극장 역사극의 유료관객 비율이 높았는데, 유신 정권 아래 국립극단 역사극의 경우 전체 유료관객 비율이 평균 20% 이하인 점과 비교하면 매우 이례적인 현상이다. 국립극장 편, 『국립극장 50년사』(자료편), 태학사, 2000.

69 <이런 사람-허생이야기>
일시: 1977년 6월 10일~14일
장소: 국립극장 대극장
극본: 이근삼
작곡: 최창권
지휘: 김희조
안무: 김학자
합창지도: 나영수
연출: 허규
미술: 김동진
장치제작: 조성인
조명: 김인철

공연에도 도입된다. 안무자 김학자는 뮤지컬 무용의 특성을 ‘일상생활의 동작과 밀착된, 용해된 사위의 무용’이라고 밝히고, ‘리듬이 있는 연기 동작의 연장으로서, 또는 보이는 노래로서 춤이 흡수 용해되도록’ 효과적인 안무 동작을 구상하려 노력했다.



[사진] 이런 사람-허생 이야기 (1977.6)

뮤지컬 <이런 사람> 공연은 풍자와 해학이 가득한 고전을 현대 시각으로 재조명한 극본, 10년 이상 경력을 가진 다기능 연기자들의 기량 향상, 극적 구성을 감안한 다양하고 현대적인 작곡·안무·연출이 협업하여 성가를 높인 뮤지컬이다. 그런데 초연 무대에 대한 국내외 전문가의 평가가 극단적인 대조를 이루어 주목을 끌었다. 연극평론가 이상일은 “도포 입고 부르는 브로드웨이 투의 음악은 보기에 듣기에도 어색”하며 “허생 이야기는 미국 뮤지컬의 한국판 흥내”라고 혹평했다. 반면에 미국 연극학자 케네드 리 존스는 “이제까지 어느 곳에서 본 연극보다도 더 훌륭했다. 이 연극을 만든 예술가들은 이제까지의 연극과 음악의 예술에 우수한 한국의 전통을 결합시켜 놓았다”고 찬사를 보냈다.⁷⁰ 이 밖에도 <이런 사람>이 ‘저질’이라는 이상일의 공연평과 이를 반박하는 윤치오 국립극장장의 ‘평론 공해’ 논쟁은 언론에서 이례적

⁷⁰ 이상일, 『빛나간 풍자의 화살』, 『뿌리깊은 나무』, 1977.7.
케네드 리 존스, 『똑똑한 사람이 필요없는 사회라니』, 위의 잡지, 1977.9.
윤치오, 『진단과 치료처방: 방향없는 비평의 공해성에 대하여』, 『공간』, 1977.7.

인 화제를 일으켰으나, 이를 계기로 차원 높은 이론 논쟁으로 발전하지는 못했다. <이런 사람>은 초연 직후인 7월 대전문화방송, 영남대학교 초청으로 지방공연을 나섰다. <이런 사람>은 1987년 5월 국립극장에서 제작 상연하는 등 이후 여러 차례 리메이크된 레퍼토리다.

제8회 정기공연인 <시집가는 날>(2부 8장)⁷¹은 1977년 10월 대극장에서 상연된 재공연이지만, 일부 스태프가 초연과 달라져 새로운 변화를 모색했다. 상임연출가로 부임한 허규가 새로이 연출을 맡고 그와 호흡을 맞춘 최연호가 무대 디자인을 했으며, 김학자 역시 안무를 맡았다. 허규는 “맹진사라는 인물을 통해 조선 후기 양반 사회 및 계급제도를 적나라하게 풍자하고, 순수한 인간성의 승리를 강조하며, 빠른 템포의 전개로 역동성을 부여”하려 했다.⁷² 동시에 연출은 초연 때와 달리 합창을 추가하고, 풍성한 볼거리를 펼쳐 보이도록 안배했다. 뮤지컬 무용에서 남다른 안무력을 입증한 김학자는 “춤이 연기로 또는 노래로 용해되는 것”을 추구하였고, “춤의 기교를 살리기보다는 일상생활에서 볼 수 있는 버릇에서 움직임의 움직임을 찾으려는 데” 안무의 초점을 맞추었다. 무대미술을 맡은 최연호는 선행 작업인 연극 <성웅 이순신>을 통해 국립극장 무대 시스템, 가령 상·하부 무대 기계에 대한 이해를 통해 확연히 달라진 무대미술의 가능성을 제시한 바 있었고,⁷³ <시집가는 날>에서는 한옥 특유의 구조와 유려한 곡선을 잘 살린 무대, 신속하고 다양한 장면전환을 시도했다.

허규 연출의 <시집가는 날> 공연은 정기공연작임에도 100여 명이 출연하여 기존보다 소규모라는 점이 특이한데, 공연 직후 국립예그린예술단은 대단원의 막을 내렸다. 이 작품이 국립극장 고별 무대였던 것이다. 가무단원 40명은 국립에서 시립으로의 이관을 반대하는 의사를 피력했으나, 단체는 1977년 11월 1일부로 서울시 산하 세종문화회관 전속단체가 되었다.⁷⁴ 명칭도 서울시립가무단(현 서울시뮤지컬단)으로 바뀐다.

이상에서 살핀 바대로, 국립가무단(또는 국립예그린예술단)의 공연 규모는 출연 인원이 500~600명에 달할 정도로 초대형, 대극장주의에 치중했다.

71 <시집가는 날>
일시: 1977년 10월 19~23일
장소: 국립극장 대극장
원작: 오영진
각색: 박만규
작곡·지휘: 김희조
안무: 최현
합창 지도: 나영수
연출: 이기하
장치디자인: 장종선
장치제작: 조성인
조명: 구길웅

72 「「뮤지컬 토착화」 때가 왔다」,
월간 「국립극장」, 1977.1. 3쪽.

73 김효정, 「무대미술가 최연호 연구」, 중앙대학교 석사논문, 2009. 37쪽.

74 단원들은 단지 국립에서 시립으로 이관되는 것만이 아니라 시립에도 똑같은 단체가 창단되어 선의의 경쟁을 벌이면서 뮤지컬 저변을 확대하고 뮤지컬 단체를 활성화하기 위한 마음에서 시립행을 반대하였다. 최창주, 연구자와의 개인 인터뷰, 2005. 1. 18, 한국예술종합학교 교수 연구실.



[사진] 시집가는 날 (1977.10)

다수의 출연진과 대형 무대장치의 전환을 통해 시청각적 스펙터클을 극대화하는 전략이 구사된 것이다. 가무단을 거쳐간 단원도 자그마치 300여 명에 이를 정도로 다수였다.⁷⁵ 국립가무단은 예그린악단의 명맥을 계승하여 ‘한국적 뮤지컬의 완성’을 목적으로 한 전문 예술단체로서 운영 기간에 비해 그 역사적 의의나 지속적 영향력을 인정하지 않을 수 없다. 다만 그 전신인 예그린악단의 뮤지컬이 아래로부터 만들어진 것이 아니라 위에서부터 만들어진 것이었고, 대극장에서 스펙터클하게 시작한 ‘두 가지 과오’를 범했듯이,⁷⁶ 정부의 적극적인 지원 정책에 따라 설립된 국립가무단의 뮤지컬 제작 현실도 다양성과 창의성을 축적하기보다 동일한 성장 궤도를 따르는 한계를 보였다. 국립가무단의 활동 의미와 위상도 이 지점에서 발견할 수 있을 것이다.

국립가무단은 국립극장 안착 후에 1974년부터 매년 두 편 정도씩 제작하여, 대극장 정기공연 8편, 소극장 실험공연 1편을 제작, 상연했다. 총 9편 제작, 대극장에서 41일간 55회, 소극장에서 4일간 4회를 총 상연한 것이다. 이 밖에 국립가무단은 국립극장의 문화균점화 계획에 따라 4개 지방도시를 순회공연하기도 했다. 전체적으로 정기공연, 순회공연, 특별공연 횟수가 적은 것은 관립단체이기에 배정된 예산 범위 안에서 질에 상관없이 제작, 상연했

⁷⁵ 「에그린 시에 이관」, 『월간 국립극장』, 1977.11, 2쪽.

⁷⁶ 박용구, 「한국 뮤지컬의 사회적 배경」, 『한국음악극을 찾아』, 청년문예, 1994, 46쪽.

기 때문이다. 기타 관립 예술단체처럼 가무단은 공연 흥행의 수지와 무관하게 무료 관객을 동원하는 실적 위주의 공연을 펼쳐왔기 때문에 일정 수준을 유지하는 대표작의 레퍼토리화, 다양한 공연 기획 등의 전략을 구현하지 못했다. 실제로 국립극단이 1977년부터 대극장 일변도였던 획일적인 공연 기획에서 탈피해 소극장 공연을 적절히 겸하면서 활발하게 운영된 데 비해, 국립가무단은 기획 및 운영상의 개선점을 보여주지 못했다. 물론 가무단 내에서도 “무조건 대극장에서 공연하는 큰 작품보다는 작곡가·연출가·대본가가 호흡을 같이 한 작품, 뮤지컬의 기본 요소인 재미가 더 가해진 작품”이 필요하고, 뮤지컬의 대중화를 위해 “관객들과 접할 수 있는 잦은 공연 기회가 시급하다”는 공감대가 형성되어 있었다.⁷⁷ 그런데도 가무단의 소속 기관이 계획 중이었기에 현안에 대한 극복 방안이 실행되지 못했을 것이다.

⁷⁷ 「이달의 주역들, 뮤지컬『이런 사람』의 두 주역 송운길 조정애씨, 『월간 국립극장』, 1977.6, 4쪽.

05 맺음말: 글로벌화(Glocalization)의 선구, 지나간 미래

1970년대 국립극장은 8개의 전속단체를 거느린 한국 공연예술의 총본산이었다. 신축 국립극장 개관과 더불어 출범한 국립가무단은 유일한 관립 뮤지컬 단체로서 대형 창작 뮤지컬 제작을 선도하는 산실로 기능하였다. 국립가무단은 조직과 전문 인력, 제작 시스템, 국가의 재정 지원이 있었기에 동시대 한국인 정서에 맞는 ‘한국적 뮤지컬의 정립’에 적합한 조건을 구비하였다. 또한 국립가무단은 당대 독보적인 뮤지컬 창작 집단으로서 가장 우수하고 체계화된 조직을 갖추고 있는 전문 예술단체였다. 가창력과 연기력을 겸비한 정예 단원들은 다양한 공연 장르를 소화할 수 있는 훈련 및 공연 과정을 거침으로써 앙상블이 뛰어났다. 국립가무단의 작업에서 창작진 및 제작진 대부분이 이전 예그린악단 작업부터 적지 않은 시간 동안 협업한 이력을 지녔기 때문에 축적된 창작 역량, 시행착오의 과정까지 귀중한 참조 사항으로 공유할 수 있었다. 이러한 시도는 뮤지컬 양식에서 필수적으로 갖추어야 할 합창단·무용단·교향악단 등 국립극장 산하단체 간의 긴밀한 협력 관계와 지원 체계를 통해 뒷받침되었다. 대형 창작 뮤지컬 모두 당대 민간 극단들이 도전하지 못하는 수준급 기량과 스펙터클한 규모를 보여주었다. 국립가무단이 1977년 11월 이후 서울시립가무단으로 큰 변모 없이 이관됨으로써 위상과 역할이 바뀌었지만, 국립가무단에서 전개한 제작 방향이 서울시립가무단 운영상에 변함없이 계승된 것은 당연한 귀결이었다. 전통음악의 현대화, 고전 소재의 대형 뮤지컬, 서구적 기법의 창작 뮤지컬, 해외 걸작 뮤지컬의 소

극장 공연 등이 그러한 방향이다.⁷⁸ 그런 점에서 국립가무단은 한국 뮤지컬사의 정통성뿐 아니라 ‘한국적 뮤지컬’ 전통의 정신과 양식을 계승한 전문 단체로서 의미가 심대하다.

나아가 국가가 뮤지컬 전문 단체를 육성하는 차원에서 국립가무단을 창단, 국립 예술단체로서의 위상을 확보함으로써 명맥만 유지하던 뮤지컬 장르가 대중에게 확고한 인식을 다지게 되었고, 관객 수준도 한층 높이는 근간을 마련했다. 더불어 국립가무단은 뮤지컬 전문 교육기관이 전무한 시기에 재능 있는 전문 배우를 양성, 배출함으로써 한국 뮤지컬의 발전을 주도했다. 가무단원들은 “우리 고유의 민족예술을 현대화하고 우리의 전통을 뮤지컬화하는데 주력하며, 창작 뮤지컬에 중점을 두고 공연해 온 데 대해 자부심”을 드러내기도 했다.⁷⁹ 부가적으로 1970년대는 텔레비전 대중문화 시대가 만개하는 단계였다. 이러한 시기에 예그린악단이 공연한 <종이여 울려라> <우리 여기 있다>에 이어 국립가무단이 민족 정서를 바탕으로 창작한 대형 뮤지컬, 그리고 <돈키호테> 같은 외국 명작 뮤지컬까지 텔레비전으로 방영되었다.⁸⁰ 대중 매체인 TV 방송은 지방 순회공연 활동과 함께 일반 대중에게 뮤지컬에 대한 인식과 저변 확대에 주요한 효과를 발휘했다.

국립가무단의 공연 활동은 성과 못지않게 한계도 선명하게 드러났다. 국립가무단은 그동안 축적된 기반을 바탕으로 공연 문화 수준을 한층 향상시킬 수 있는 지속성을 지닌 정책이나 방법론을 탐색하기 어려운 상황에 있었다. 여기에는 창작진 양성과 협업 체제 구축 방안의 부재, 창작 및 제작진의 전문 역량 축적을 위한 창작방법론의 미정립, 관객 개발을 위한 기획 마케팅의 전근대성 등 다양한 원인 분석이 제시될 수 있다.⁸¹

일단 적지 않은 예산을 투입하고 고른 기량을 갖춘 인력을 보유했으면서도 국립가무단이 제대로 정착하지 못한 원인은 무엇인가. 첫째, 중장기 발전 계획이 부재했기 때문이다. 문화 정책은 일관성을 지니고 기본적인 틀을 유지 발전시키는 것이 필요함에도, 국립가무단은 당대 문예 정책과 연동된 공연작 선정만이 아니라, 단체의 행로가 급변하는 정세나 강압적 문예 정책에

78 이에 대해서는 김성희, 『서울시뮤지컬단』, 세종문화회관 전사 편집위원회, 『세종문화회관 전사』, 세종문화회관, 2002, 326~341쪽.

79 김창섭, 「무대에서」, 『월간 국립극장』, 1977. 11, 4쪽.

80 정중현, 「한국 현대뮤지컬의 작품성향과 과제-1960년대~90년대 공연작을 중심으로」, 1991. 12. 23, (한국뮤지컬협회 제1회 심포지엄 발표 원고)

81 유인경, 『한국 뮤지컬의 세계-전통과 혁신』, 499~501쪽.

의해 통제받고 있었다. 예그린악단을 개편하여 국립가무단이 출범한 것도 정부 문예 시책의 맥락이지만, ‘국립예그린예술단’으로 개명된 것도 기실 문화예술진흥사업의 일환이었다. 1975년 5월 유신정권의 ‘긴급조치 9호’ 선포로 인해 한국 사회가 불안과 혼란의 소용돌이에 빠져든 시기에, 1976년 2월 문공부는 “대중연예의 정화를 위해 개정 공연법에 의한 공연윤리위원회를 발족시키겠다”고 언론에 발표했다. 아울러 “건전 가요의 창작·보급을 위해 1972년 해체한 예그린악단을 부활시켜 지방 순회공연케 하고, 직장 및 지역 단위와 합창 운동을 적극 전개할 계획”이라고 보도했다.⁸² 그런데 문공부 신년 시책 발표에는 국립극장 소속의 국립가무단을 확대·활용한다는 원칙만 공표했을 뿐 예산도 세부 계획도 확정되지 않은 상태였다. 국립가무단을 국립극장에서 독립시킬 것인지, 국립극장 전속단체로 운영할 것인지조차 미정인 채였다. 1977년 “국립가무단이 국립예그린예술단으로 개편 확충하여 한국적 뮤지컬의 토착화에 적극적인 의욕을 펼치게 된다”고 국립극장은 홍보했지만⁸³, 단체명만 변경하는 결과를 초래했다. ‘예그린’ 부활 계획을 공표한 문공부의 제반 여건이 부족했던 탓이다. ‘동양 최대’인 세종문화회관 개관을 앞두고 국립예그린예술단의 소속이 변경된 것도 동일한 맥락에서 단체 운영의 지속성과 안정성을 저해했다. 국립가무단은 창단 시부터 국립극장의 성격과 맞는 단체에 대한 논란이 있었고,⁸⁴ 공연 때마다 다른 전속단체의 협찬을 받아야 하는 성격이 모호한 단체인 데다, 서울시로 이관되는 것이 단체의 장래를 위해 바람직하다는 견해가 제기되었다. 이런 이유로 국립극장 측은 별다른 이의 없이 가무단의 이관에 동의했던 것이다.

앞서 국립가무단의 경우 공연 활동이 저조한 편이라고 지적했는데, 정기공연의 평균 객석점유율은 약 66%로 낮은 편이었고, 정기공연의 전체 관객 수 중 유료관객 비율은 약 38%로 매우 낮은 수준이었다. 유료관객은 많지 않고 동원된 초청관객이 상당 부분을 차지하는 실정은 그만큼 뮤지컬 관객 기반의 취약성을 설명해 준다. 국고 지원이라는 관립단체의 특수한 사정이 만성적 적자 관행을 조장했을 것이다. 반면에 국가의 재정 지원 덕에 뮤지컬의 위

82 「부활되는 예그린악단 국립가무단을 확대활용」, 『동아일보』, 1976.2.11.

83 「77년도 사업추진 목표-문화 균형화 운동에 역점」, 월간 『국립극장』, 1977.4.

84 국립극장 편, 『국립극장 신축이전 20년사』, 68쪽.

상이 제고되고 공연 제작이 안정화한 것도 사실이다. 문제는 단체 운영에 대한 관[■]의 간섭과 자율성 제한이었다. 산업화 시대에 전통·역사 위주라는 작품 소재의 다양성 부족도 결점으로 지적될 테지만, 관변단체로서 정책형 성격의 레퍼토리가 선정된 것이 더 큰 문제였다. 이것이 일반 대중, 언론계, 평론계에서 관립 뮤지컬단을 외면하게 만드는 단초를 제공하기도 했다. 다시 말해 한국 뮤지컬의 잠재력이나 가능성은 이미 증명되었는데도, 일부 정책 홍보성 대규모 공연 제작 방침으로 인해 일반 대중의 호응도를 높이지 못한 점이 패착이었다. 실례로 대규모 정기공연의 평균 유료관객 비율 38%는 소극장에서 상연한 번역 뮤지컬의 유료관객 비율 91%와 뚜렷한 대조를 이루었다. 이것은 뮤지컬 분야의 성장 가능성과 함께 이에 대한 효과적인 기획력이 필요했다는 점을 시사한다. 또한 이러한 관객 기호의 동향은 번역 뮤지컬과 창작 뮤지컬을 불문하고, 뮤지컬의 영역을 넘어서 1970년대 후반 연극계 전반에 관계된 문제였다.

물론 대형 창작 위주라는 국립가무단의 공연 제작 방침은 유신 시대 국립극장 산하단체와 동일한 기준이었다. 대극장의 광활한 무대는 연출가의 취향이나 배우의 동선을 무시하고 설계되었기 때문에 전시 행정의 본보기가 될 만한 사례이다. 그런데 이러한 대극장 규모에 적합한 형식을 갖추면서 양호한 수준을 유지한 극본과 악보를 지속적으로 공급받기란 어려운 게 현실이었다. 극히 제한된 극작가와 작곡가에게 청탁 방식으로, 각각 한 달 남짓한 창작 기간을 통해 제공받은 국립가무단의 사정상 후반기엔 질적 수준이 떨어지는 극작품을 상연할 수밖에 없었다. 게다가 대작 제작 관행은 연간 한정된 시간과 예산을 전부 투입해야 하므로 다양한 작품을 제작할 여력이 줄어들 수밖에 없었다. 다양성·실험성·창의성을 배양할 수 있는 소극장 공연 기획 대신 소수의 대형 창작극 공연에 매진하다 보니, ‘한국적 뮤지컬’이라는 지평 확대와 깊이의 심화가 어려웠다. 무엇보다 대형 창작 뮤지컬 제작은 한 회계연도 이상 장기간의 준비와 협업과 연습이 필수인 작업인데도 예산 구조상 단기간에 상연할 수밖에 없어 그만큼 질적으로 뛰어난 작품이 나올 수

없는 구조였다. 그나마 장기간 사전 제작 단계를 경유한 <대춘향전> <시집가는 날> 등은 작품성과 대중성을 확보한 성공작으로 평가받았으나 단기 공연 기간으로 인해 브랜드 가치를 키우기에는 턱없이 부족한 실정이었다.

1970년대 공연 제작 여건은 관립 예술단체의 경직된 운영 방식뿐 아니라 전문 인력의 부족, 관객 기반의 취약성 등 척박한 기반 위에 있었다. 한국 뮤지컬은 공연문화의 주변부에 위치해 있었다. 그럼에도 국립가무단은 낭만과 해학이 넘치는 완성도 높은 창작극을 산출하여 뮤지컬의 대중화를 예비하였고, 한층 현대적인 주제와 형식의 공연작을 창출함으로써 한국 뮤지컬의 미래 가능성을 제시하였다. 한국 뮤지컬의 정체성을 모색한 국립가무단의 제작 방향은 한마디로 전통예술의 동시대성을 획득하려는 일련의 탐색 과정이었다. 그 작업 성과는 전통적 요소와 현대성을 연결하고 과거와 현재, 동양과 서양 요소를 중첩시키는 문화 혼종화(Cultural hybridization)를 선택한 결과이다. 20세기 후반에 영미식 뮤지컬 양식을 수용해 한국식 뮤지컬 양식으로 창조하려 한 국립가무단의 과감한 실천은 21세기 초반 세계적 보편성과 지역적 특색을 융합하는 글로벌 문화 콘텐츠 핵심 전략과 일맥상통한다. 글로벌화가 지역적인 것의 세계화, 또는 세계적인 것의 지역화라는 의미를 포함한다면, 국립가무단의 ‘한국적 뮤지컬 창조’는 일종의 ‘창조적 전통’으로서 미래를 위해 우리가 기억해야 할 과거이다.

참고문헌

단행본

- 고설훈, 『빙하시대의 연극마당 배우세상』, 이가책, 1996.
 국립극장 편, 『국립극장 신축이전 20년사』, 국립중앙극장, 1993.
 국립극장 편, 『국립극장 50년사』, 태학사, 2000.
 국립극장 편, 『국립극장 이야기』, 국립극장, 2003.
 권영민 편, 『북한의 문학』, 을유문화사, 1989.
 김순지, 『별을 쥐고 있는 여자』 제1권, 예음, 1994.
 김의경·유인경 편, 『지존 이진순 선집』1, 연극과인간, 2010.
 김지형, 『데탕트와 남북관계』, 선인, 2008.
 박광무, 『한국문화정책론』, 김영사, 2010.
 백성희, 『무대 밖에서』, 혜화당, 1994.
 세종문화회관 전사 편집위원회, 『세종문화회관 전사』, 세종문화회관, 2002.
 유인경, 『한국 뮤지컬의 세계-전통과 혁신』, 연극과인간, 2009.
 이상우, 『극장, 정치를 꿈꾸다』, 테오리아, 2018.
 이유선, 『한국양악백년사』, 음악춘추사, 1985.
 조희연, 『박정희와 개발독재시대-5·16에서 10·26까지』, 역사비평사, 2007.
 한국음악극연구소, 『한국음악극을 찾아』, 청년문예, 1994.

논문

- 김효정, 『무대미술가 최연호 연구』, 중앙대학교 석사논문, 2009.
 서연호, 『극작가 이근삼의 창작활동과 작품세계』, 『연극문화 그리고 사회』, 서강대연론문화연구소, 1993.
 이준호, 『김희조 작곡 뮤지컬 <시집가는 날>의 음악적 연구』, 한양대학교 박사논문, 2016.

잡지 및 간행물 등

- 『공간』, 1975.6.
 『공간』, 1977.7.
 국립극장 『미르』, 2013.8.
 『월간 국립극장』, 1977.4.
 『월간 국립극장』, 1977.5.
 『월간 국립극장』, 1977.6.
 『월간 국립극장』, 1977.10.
 『월간 국립극장』, 1977.11.
 『한국연극』, 한국연극협회, 1988.1.
 팸플릿 <에그린악단, 여름밤의 꿈>(1962.7.)
 팸플릿 <에그린악단, 종이어 울려라>(1972.6.)
 팸플릿 <에그린악단, 우리 여기 있다>(1972.11.)
 팸플릿 <국립극장-새로운 운영형태의 모색>(1973.10.17)
 팸플릿 <대춘향전>(국립가무단, 1974.5.21~26)
 팸플릿 <시집가는 날>(국립가무단, 1974.11.12~17)
 팸플릿 <돈키호테>(국립가무단, 1976.9.7~10)
 팸플릿 <달빛 나그네>(서울시립가무단, 1978.12)
 『경향신문』, 1972.2.12.
 『경향신문』, 1973.10.1.
 『경향신문』, 1973.10.13.
 『경향신문』, 1975.5.3.
 『동아일보』, 1948.12.22.
 『동아일보』, 1962.1.19.
 『동아일보』, 1973.6.1.
 『동아일보』, 1973.8.29.
 『동아일보』, 1976.2.11.
 『매일경제』, 1974.11.8.
 『서울신문』, 1946.3.24.
 『조선일보』, 1973.8.11.
 『중앙일보』, 1971.1.16.
 『중앙일보』, 1972.1.19.
 『중앙일보』, 1973.6.14.
 『중앙일보』, 1973.8.4.
 『중앙일보』, 1976.11.8.
 정중현, 『한국 현대뮤지컬의 작품성향과 과제-1960년대~90년대 공연작을 중심으로』, 한국뮤지컬협회 제1회 심포지움 발표, 1991.12.23.
 인터뷰, 최창주 (한국예술종합학교 교수연구실, 2005.1.18)
 인터뷰, 박만규 (박만규 자택, 2004.2.7)
 인터뷰, 최창권 (최창권 자택, 2005.6.22)

SECTION
03

국립극장 공간과 무대의 역사

극장과
무대의 한계를 넘나든,

극복과
새로운 실험의 70년



국립극장 공간사
국립극장 무대미술사
국립극장 무대기술사

국립이라는 이름의 극장들

국립극장 공간사

김정동

우리근대건축연구소 소장

- 01 국립극장의 탄생 배경
- 02 국립극장으로서의 협률사 태동
- 03 구 부민관, 국립극장이 되다
- 04 명동의 국립극장 시대
- 05 국립극장 같았던 서울시민회관
- 06 장충동 국립극장, 50년을 철하다

01 국립극장의 탄생 배경

1) 연극을 위한 장, 극장

유럽의 극장은 크게 셋으로 나뉜다. 오페라하우스^{Opera House}와 시어터^{Theater} 그리고 콘서트홀^{Concert Hall}이다.

유럽에서 극^劇은 연극^{演劇}을 말하며 극이 상연되는 장을 극장^{劇場}이라 한다. 초기 연극은 광장에서 펼쳐졌다. 지붕^{roof}이 없는 열린 장소에서 이뤄졌다. 르네상스 시대, 건축 기술이 발전하며 지붕을 덮게 되어 실내 공간으로 들어오게 된 것이다.

처음에는 스몰 룸 또는 1층 현관 홀(살롱)에서 시작되었다. 리사이틀(독주회)이다. 처음에는 리사이틀 하는 장소를 리사이틀홀이라 했는데 홀의 의미는 중복개념으로 사라졌다. 영국의 경우 그레이트홀 혹은 그랜드홀이 이런 공간으로 변용된 것이다. 18세기 헨델(1685~1759)은 영국의 이런 매너 하우스^{Manor house, 貴族 莊園建築}를 방문, 자신의 음악을 선보였다. 실내는 폭 10미터, 길이 23미터, 천장 높이 20미터의 홀이 보통인데 100인 정도 모이는 사교 공간이 되었다. 2층의 경우 1층 로비는 노출형 계단실이 핵심이다. 홀의 마감재는 대리석, 소나무, 호두나무, 오크, 마호가니 등 고급재가 쓰였다. 조각이 곁들여진 것은 물론이다. 중심에 악기가 놓이고 연주자가 섰다. 객석은 이미 모두 의자석이였다. 다양한 의자가 들어왔다. 춤을 출 때는 모든 집기가 무버블^{movable}로 변해 댄스룸 혹은 댄스홀이라 했다.

일본에서 이런 집을 처음에는 관^觀이라 했다. 로쿠메이킨^{鹿鳴館}이 그것이다.

01 벽돌조 2층, 약 410평의
저택으로, 영국 건축가
콘더(Josiah Conder,
1852~1920)에 의해 르네상스
양식으로 지어졌다.

02 일본의 경우 이 극장 박물관을
지금도 파리 오페라좌 박물관이라
부르고 있다.

03 스칼라극장(Teatro Alla
Scala) 줄여서 La Scala이다.
미국의 필라델피아시는 1857년,
스칼라좌를 모델로 하여
2900석의 가극장, 아카데미 오브
뮤직(Academy of Music)을
만들어 오픈하였다.

04 빈의 극장, 부르크
테아터(Burg theater)는 황실
혹은 왕실극장으로 1741년
마리아 테레지아(Maria
Theresa, 1717~1780) 황후의
주도하에 세워진 것이다. 1776년
오스트리아의 구제실(舊帝室)
합스부르크가의 극장이 되었다.
연극 공연장으로 1888년 현재의
장소에 다시 지어진 것이다.

1883년 도쿄 히비야(比呂谷)에 이미 태서(泰西), 즉 서양을 경험한 고관이 저택을 짓고 댄스 사교장(社交場)을 연 것이다. 01 문명 개화는 즉 명사들의 댄스 파티에서 이뤄진다고 생각한 때문이다. 파티와 연주를 위한 공연은 이 홀에서 진행되었고 이후 협주장, 콘서트홀이 된 것이다.

콘서트홀은 규모가 커지며 정방형에서 장방형의 신발 박스(상자)형이 된 것이다. 콘서트홀이 커진 것이 오페라하우스이다. 홀보다 큰 것이 하우스이기 때문이다. 따라서 오페라 연주장은 오페라하우스가 되었다.

중국과 일본에서는 오페라 즉, 대서가극을 행하는 장을 가극장(歌劇場)이라 했다. 특히 일본에서는 오페라하우스를 오페라좌(座)라 별칭했다. 객석에 방석이 아닌 의자에 앉아 관람하게 된 때문이기도 하다. 파리 오페라좌(02), 라 스칼라좌(03) 등이 그것이다. 이것을 원용하게 된 것이 명치좌(明治座)이다. 이미 모든 공연장이 좌석화된 때문이다.

우리나라에서는 연극 분야가 극장이란 이름을 먼저 사용하게 되었고, 영화 관도 그 이름을 차용해서 사용하게 된 것이다. 무대와 객석을 뚫린 액자격벽(額子隔壁, proscenium arch)이 막고 있다. 따라서 영화를 보여주는 곳은 극장이 아니라 은막(銀幕)이 필요한 영화관(映畫館)이다. 미국을 중심으로 한 것인데 무대는 사라지고 스크린만 남은 것이다.

유럽의 도시마다 필하모닉 소사이어티가 만들어졌고, 이에 따른 필하모닉 오케스트라가 만들어졌다. 국가, 주, 도시 등이 후원하는 오케스트라 역시 생겨났는데 이들은 대부분 도시 이름을 딴 오케스트라, 심포니 오케스트라의 이름을 붙였다. 개인 오케스트라도 생겨났다.

극장의 명칭은 궁궐 내에 세워진 극장은 궁궐극장, 제국 시대에 세워진 극장은 제실극장, 제국극장 등이라는 이름을 붙였다. 정부의 형태에 따라 이름이 바뀌어 국립극장이 된다. 또한 운영 주체에 따라 황실극장, 제실극장 그리고 국립극장, 시립극장, 공중극장 등의 이름이 붙었다.

오스트리아의 빈에는 여러 개의 공연장 건물이 있는데 런던과 밀라노 그리고 파리의 공연장을 의식해 세워진 것들이다. 04 빈의 극장 중 두 개는 특

히 국립극장의 건물로 대표적이다. 오페라를 공연하는 빈 국립가극장^{Wiener Staatsoper}이 그 하나이고⁰⁵, 또 하나는 빈 뮤직 페라인^{Musik Verein Wien, The Music Society Bldg. 빈 樂友協會會館}이다.

05 슈타츠오페르는 국립 오페라극장이다. 영어로는 The State Opera라고 한다.

가극장은 1652년 궁정 내 궁정가극장으로 출발한 것이다. 건축가는 조바니 부르나치니^{Giovanni Burnacini, 1610-1655}이다. 프랑스 르네상스 양식의 건물이다.

오스트리아 프란츠 요제프 카를^{Franz Joseph Karl, 1830-1916, 재위; 1848-1966} 황제는 1857년 12월 빈을 음악의 수도, 예술의 수도로 만들고자 하는 포고령을 내렸다. 도심 내 핵심 건축물이 극장이었다. 이어 댄스홀, 호텔 그리고 스트리트 카페 등이 들어섰다. 이를 이루는 데 15년이 걸렸다.

오스트리아 건축가 에두아르트 반 데어 널^{Eduard van der Null, 1812-1868}이 1869년 오페라극장으로 맞춰 내부를 재설계, 국립 오페라극장으로 재탄생한 것이다(1863~1869). 이 오페라극장은 제2차 세계대전 중이던 1945년 3월 12일, 연합군(미·소·영·불 4개국)의 폭격으로 파괴되었다. 이것을 1955년 11월 10년 만에 복구, 재개관한 것이다. 외관은 옛 모습으로 재현했으나 내부는 최신 시설을 도입했다. 객석은 2200석이다.

악우협회회관은 여러 음악당으로 이뤄진 시설물로 덴마크 건축가 테오필 한센^{Theophil Hansen, 1813-1891}이 1870년 설계한 것이다. 황금홀로 불리는 메인 빌딩은 1700석짜리 음악당이다. 그리스 신전 정면을 그대로 복사한 네오 클래식 풍으로 당시 빈 제국의 주변 건물을 만들어간 것이다. 이 건물도 세계대전 중 일부가 피격되었으나 곧 복구되었다.

이후 빈의 이 두 건축물은 세계 각국 콘서트홀(음악당)의 모델이 되었다.

프랑스 파리 오페라 가르니에^{Opéra Garnier}는 바스티유 오페라극장^{Bastille Opéra}과 함께 파리의 주요 공연장이다. 건축가 가르니에^{Charles Garnier, 1825-1898}가 설계, ‘오페라 가르니에’로도 불리는 이 극장은 1875년 국립 음악 아카데미의 오페라극장으로 개장했다. 1923년 프랑스 문화재가 되었다. 국립으로는 오스트리아보다 늦다. 이탈리아의 오페라극장 대부분은 공중^{公衆} 오페라극장 즉 상업극장이다. 러시아 상트페테르부르크 극장은 제국극장이었는데 이 명칭이 일

본에 영향을 주기도 했다.

영국의 경우 건축가 프랑크 매침^{Frank Matcham, 1854~1920}의 역할이 컸다. 매침은 런던에서 활동했는데 극장과 뮤직홀 설계^{English theatre architect and designer}에 전념했다. 당시 설계한 것이 80점에 이른다. 1904년 잉글리시 내셔널 오페라^{ENO, English National Opera}의 거점인 런던 콜리시엄^{London Coliseum}을 설계했다. 이 극장이 일본에 알려져 영향을 주었다.

2) 동양 3국의 서양식 공연장 도입

일본은 서양 여러 나라로부터 공연 관계 시설물을 도입한다. 도쿄의 경우 히비야 공원과 우에노^{上野} 공원 일대, 그리고 아사쿠사^{淺草} 일대에 그 시설들이 집중된다.

1911년 도쿄에는 활동사진관이 35관 있었는데 아사쿠사에는 그 반수가 되는 17관이 성업하고 있었다. 영화는 아사쿠사였던 것이다. 이 중 한 관인 대승관과 유사한 건물이 서울 명동에 들어섰다. 현 명동예술극장으로 한때 국립극장으로 쓰인 곳이다.

히비야 공원 일대는 고급, 상류층을 위한 문화시설이라면 우에노 공원 일대는 대중적, 아사쿠사 일대에는 서민적 흥행 시설물이 들어선다.

히비야 공원은 1903년 개원^{開園}된다. 도심지 공원인데 음악당, 공회당 등이 들어선다. 그리고 주변에 제국좌, 제국극장 등이 세워진다. 대일본제국의 극장이라는 의미였다. 박물관 등에는 제실^{帝室}이라는 용어가 쓰였으나 극장에는 바로 제국이란 이름을 붙인 것이다. 1911년 오픈한 제국극장^{Teikoku Gekijo, 帝國劇場}은 첫 대규모 서양식 극장이었다. 요코가와 다무스케^{横河民輔, 1864~1945}가 설계한 것이다. 1945년 이후 제국은 국립이란 이름으로 바뀌었다.

1876년 우에노 공원이 개원^{開園}한다. 개원 후 다양한 문화시설이 들어서며 시민 문화의 중심이 된다. 1961년 우에노 공원에 들어선 도쿄문화회관^{東京文化會館}, 설계 前川國男, 시공 清水建設은 문자 그대로 대중을 위한 문화시설이다. 문화회관이란 명칭은 다목적 회관이란 의미를 갖고 주변에 영향을 주었다. 큰 홀이 2300석

정도로 지금도 개수를 계속해 가며 공연장 역할을 하고 있다.

아사쿠사는 1890년부터 능운각^{凌雲閣}이 들어서며 서민용 공연장과 극장류가 넓게 퍼진다. 일본 영화의 상업화는 이곳 일대에서 이뤄진 것이다.



[사진] 도쿄문화회관 (출처: 위키미디어)⁰⁶

⁰⁶ https://ko.wikipedia.org/wiki/%ED%8C%8C%EC%9D%BC:Tokyo_bunka_kaikan01_1920.jpg

3) 오래된 건물이 좋아

중국은 청말^{淸末} 일본과 같은 타입의 유럽형 공연장, 문화회관류의 복합건물을 세우지 않았다. 중국인들은 유럽 문화에 익숙하기 이전 대체로 노사^{老舍}를 사랑하는 정조^{情調}가 있었다. 오래된 건물을 철거하지 않고 그대로 사용하는 풍조를 말한다.

청나라 때 경극^{京劇}이 베이징 황성^{皇城} 내외에서 공연되었다. 경극은 대부분 4막짜리로 노래와 춤이 섞여 있어 외국인들은 북경 오페라(베이징 오페라)라고 불렀다. 건륭제^{乾隆帝} 때에는 궁정극단^{宮庭劇團}이 만들어졌다. 자금성과 이화원^{頤和園} 내에는 각각 상설 무대까지 만들어졌다. 성내에서는 제일 중심가인 종루^{鐘樓}·고루^{鼓樓} 부근에서 공연되었다. 기존 시설물을 사용하는 것이다.

베이징, 상하이의 경우 반점^{飯店}·대하^{大廈}의 공용 공간에서 음악회가 열리는

정도였다. 상하이의 경우 심포니가 있었으나 영화관, 호텔 홀, 경마장 같은 시설에서 연주하는 정도였다.

상하이는 1896년 아시아 최초의 서양 영화가 들어온 곳이다. 상설 영화관이 영업을 시작했다. 당시는 아르데코가 유행하던 시기라 오락성 건축에 아르데코가 장식으로 도입되었다. 중국에서는 영화 상영관을 초기에는 전영원이라 했다.

국태전영원(國泰電影院, Cathsai Theater)이 대표적이다. 1932년에 세워진 것이다. 상하이 극장 건축의 대표적인 건물은 대광명전영원(大光明電影院, 혹은 大光明大戲院, the Grand Theater)이다. 1933년 세워진 것인데 영국의 극장 건물을 받아들인 것이다. 2000석 규모이다. 대광명전영원은 휴텍(Ladislavus Edward Hutec, 1893~?)이 설계했다. 휴텍은 체코 태생 건축가로 1918년 상하이에 왔다. 일본의 영향을 받지 않았다. 상하이 관현악단이 이곳에서 연주하기도 했다. 리츠 극장은 국제극장(國際劇場)이라고도 불렀는데 외자를 끌어들이 유의 극장이었다. 홍도극장(紅都劇場, 파라마운트)도 있다. 앞에 열거한 건물은 전부 아르데코 건축물이다. 상하이 프랑스 조계에는 이미 프랑스 영화가 수입되어 상영되고 있었다.

1930년대 상하이의 극장 수는 40체에 이르렀다. 중국의 경우 국립이란 의미는 없었다. 모든 것이 국유 형태였기 때문이다. 그러나 근래에 와서는 국립이란 용어 대신 국가라는 용어를 사용한다. 예를 들면 2007년 준공된 베이징의 콘서트홀을 중국국가대극원(中國國家大劇院)이라 하고 있다. 이후 2010년 광둥성 광저우에 들어선 오페라하우스는 국립인데 광저우대극원(廣州大劇院)이라 하고 있다.⁰⁷

07 김정동, 「협률사의 세움에 관하여」, 『건축역사연구』, 한국건축역사학회, 2008.12. 177쪽.

4) 국립극장이란 이름의 공연장

협률사는 엄격히 말하면 왕실 극장이었다. 당시는 대한제국기였는데 제국이란 이름은 쓰지 않았다. 부민관은 부립이었다. 오늘의 시립이란 의미이다. 명동의 명동극장은 광복 후 국립이란 이름으로 쓰이게 되었다.

최남선은 “협률사를 조선 최초의 극장이라고 하며 이 극장이 런던의 로얄

희대^{희대} 08, 비엔나의 왕립극장에 비교할 수 있다”고 했다. 그는 험플사를 국립극장으로 보고 있는 것이다. 유민영은 험플사를 관립 극장이라 하고 있다. 09 왕립과 관립은 시대사를 보는 관점에 따라 다르게 인식되는 것이다. 왕립과 국립, 관립은 현시점에서 국립으로 보아야 할 것이다.

1995년 정동에 ‘정동극장^{眞洞劇場}’을 개설할 때(6.17) 이 험플사를 인식하고 개설했다. 국립극장 분관 형태였다. 원래 입지를 정동으로 하게 되면서(정동 8-11번지) 극장 이름이 정동극장이 된 것이다.

부민관이나 시공관 같은 공연장은 일제강점기에 일본인이 건축한 다목적 공연장 건물이었다.

우리 손으로 직접 만든 공연 문화의 요람이 남산 국립극장이다. 따라서 남산의 국립극장이 국립극장이란 이름으로 세워진 최초의 공연장이다. 건축 외 관도 전통 건축물을 의식, 열주^{열주}, 줄지어 늘어선 기둥을 둘러친다거나 누각형으로 레벨을 들어 올린다는지 하는, 전통을 현대화하려 한 디자인 의지는 높이 살 가치가 있다. 또한 현재도 디자인 의지가 나타나는 건축물로 남아 있는 것이다.

장충동 국립극장도 세종문화회관(1978), 1984년 예술의전당¹⁰ 계획안이 나오면서 위상이 변해 갔다. 세종문화회관은 처음에는 시민회관으로 계획된 것이다. ‘서울시립공연회관’ 즉 줄여서 시공관이었다. 설계는 현상 공모전으로 이뤄졌다. 엄덕문(엄덕문건축)의 안이 우수작이었다. 『건축사』(1973.5)

잡지에 소개되었다. 엄덕문은 같은 해 이미 어린이예능센터 및 리틀엔젤스 예술학교(건축사, 1973.4)를 설계하여 준공하고 있었다. 시민회관은 1978년 준공되며 세종문화회관으로 이름 지어졌다. 세종문화회관은 4500석 규모였다. 4500석은 평양을 의식한 숫자이기도 하다.¹¹ 1978년 이후 남산 국립극장은 세종문화

08 코벤트 가든 왕립극장을 말한다.

09 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대 출판부, 1996, 14쪽.

10 최초의 설계안은 김중업(건축사, 1984. 12), 이후 김석철 설계.

11 평양의 만수대예술극장(萬壽臺藝術劇場)은 종합공연장의 하나이다. 1970년대에 건립되었다. 1976년 10월에 준공, 1977년 1월 1일 개관 공연을 열었다. 연면적은 약 6만㎡ 규모이다. 약 4000명 수용 규모이다.



[그림] 국립극장 상징 이미지

회관의 입지와 규모를 의식하지 않을 수 없었다. 시립이 국립을 규모로 압도한 것이다. 이후 예술의전당이 준공되며 국립극장은 혼란기를 맞게 된다.



12 https://ko.m.wikipedia.org/wiki/%ED%8C%8C%EC%9D%BC:Sejong_Center.jpg

[사진] 세종문화회관 (출처: 위키미디어)¹²

5) 연희장 무대에서

협률사(원각사) 110여 년 역사를 다시 한번 약술해 본다. 지금 그 건축물이 남아 있지 않음은 매우 유감스러운 일이다. 몇 년 전 종로구청에서 역사와 공간을 복원하려는 시도는 있었으나 여건은 매우 어려웠다. 그러나 그 시도는 결코 헛되지 않을 것이다. 언젠가 원래의 협률사 건물이 복원되길 기대한다.¹³

13 김정동, 「협률사의 세움에 관하여」, 177쪽.

고종 황제 때 근대 개념의 공연장이 필요해졌다. 1902년 가을 서울 사대문 안에 협률사^{協律社}가 세워지고 1908년 여름에는 협률사가 대폭 보수되어 원각사가 다시 문을 열었다. 당시 시설, 규모 면에서 볼 때 협률사는 이른바 현대식 극장이라기보다는 연희장급^{演戲場級}의 것으로 생각한다. 당시의 공연물이 〈춘향전〉 〈홍부전〉 〈장끼전〉 등 우리 전통극이었으므로 서양식 단위의 규모는 필요치 않았다.

협률사에서 '사社'의 의미는 절寺이나 관청 사司, 회사의 사社에서 온 것 같은 생각이 드나 여기서 '사'는 '극장'을 의미하는 것이다. '대臺, 臺'도 마찬가지였다. 단성사團成社·장안사長安社·연흥사演興社 그리고 광무대光武臺 등이 모두 극장이었다. 그 후 일제강점기에는 '좌座'라는 말로 바뀌었다.¹⁴ 일본에서는 연무장演舞場을 영화 상영관으로 사용하기도 했다.

¹⁴ 협률사를 영어로는 'Hyopyulsa'라 쓰고, Troupe of Korean Classical Opera라고 설명한다.

02 국립극장으로서의 협률사 태동

1) 1902년 반[#]외국식 극장 등장

협률사^{協律社}는 우리나라 최초의 ‘반[#]외국식 옥내극장’으로 1902년(광무 2) 음력 8월 가을 무렵 세워졌는데,¹⁵ 최남선은 ‘고종 임금 어극^{御極} 40년 칭경^{稱慶} 예식’을 하기 위해 만들어진 것이며 또한 국내에 재류하는 외국 외교관들을 대상으로 여러 행사를 하기 위한 시설물로 세워진 것이기도 하다고 적고 있다.¹⁶ 알렌^{Allen}의 『조선건물기』에는 협률사 관건기가 실려 있다.

15 최초의 근대식 극장은 1895년 인천에 세워진 협률사(協律舍)(高逸, 『仁川昔今』, 주간인천, 1955)로 보는 견해가 있다. 후일 축항사(築港舍)로 개명되었다. 1926년 애관극장으로 이름을 바꾸었다.

16 최남선, 『조선상식문답』, 속편, 동명사, 1947, 344~346쪽.

...가난한 성인^{成人}들에게는 학교보다도 극장이 더욱 필요했다. 왜냐하면 극장은 그들에게 무엇인가 회상의 대상을 주고 여흥에 대한 갈망을 흡족 시켜 줌으로써 잔재주나 부리는 것을 막을 수도 있을는지 모르기 때문이다. 그러던 중에 반외국식 극장이 문을 열었다.

그리고 이곳에는 손재주나 줄타기가 무용과 무언극으로 바뀌었으며 자릿값만 가지고 있으면 지위 높은 사람과 낮은 사람이 함께 나란히 앉아 구경할 수 있었기 때문에 관중도 매우 흥미있어 했다.

좌석은 전차의 의자처럼 횡으로 뻗혀 있었다. 심지어 여인들도 입장하여 그들만을 위하여 따로 칸을 막은 곳에 앉아 있었다...¹⁷

17 알렌, 신복룡 역, 『조선건물기』, 박영사, 1979, 127~128쪽.

18 여기서 ‘극장’은 오늘의 영화관이라기보다 연극 무대에 가까웠다.

알렌도 협률사가 ‘반[#]외국식 극장’¹⁸ 이라 하고 있는데, 이는 건축물의 형태를 말하는 것이다. 미국의 극장에 비해서는 그 규모나 장치가 떨어지지만 당

시 우리로 볼 때는 서양식 극장과 닮았다는 데 의미를 둘 수 있다. 그러나 이 극장은 궁내부^{宮內府} 소속의 국립극장이었고, 개화 초기의 무대가 갖춰진 옥내 극장이었다는 데 그 의미가 있다.¹⁹ 당시는 대한제국기였으므로 제국극장이었다고도 볼 수 있다. 왕실을 유지하고 있었으므로 로열 시어터이기도 하다.

협률사는 1902년 12월 초, 가무악^{歌舞樂} 〈소춘대유희^{笑春臺遊戲}〉로 문을 열었다. 재래 옥외 공연장 즉, 연희장^{演戲場}이 옥내로 들어온 것이다.

19 김정동, 「협률사의 세움에 관하여」, 173쪽.



[사진] 궁내부 소속 협률사 (출처: 한국콘텐츠진흥원 문화콘텐츠닷컴)

그림엽서의 배경은 공연 막으로 보인다. 대형 태극기를 걸고 찍었는데, 사진은 외부 기단석 위에서 찍은 것으로 보인다. 창문들이 큰 정사각형 틀로 짜여 있는데 창은 종이류인 것 같다.²⁰

이 극장의 위치에 대해서는 여러 장소설이 있으나 백순재^{白淳在}는 다음과 같이 말했다.

...원각사^{圓覺社} 극장의 위치는 다른 곳이 아닌 지금의 신문로^{新門路} 파출소 건너편의 웰석유희사가 들어 있는 빌딩(구 구세군 본영 자리)의 뒤에 자리 잡았던 곳이 곧 원각사 극장의 위치임을 분명하게 밝혀줄 필요가 있다.²¹

20 일본인이 발행한 그림엽서, 제목은 '마이코(舞妓)'라고 적고 있다. 마이코(舞子)는 연희석에서 흥을 돋우는 기녀를 일컫는다.

21 백순재, 「원각사 극장 연구」, 중앙대학교 석사논문, 1974, 39쪽.

물론 여기서 원각사라 함은 협률사의 후신을 말한다.

협률사의 원위치는 경희궁^{慶熙宮}의 정문 흥화문^{興化門} 앞이 된다. 현 구세군회관 부근이다.

이곳 일대는 야주개^{夜珠峴}로 불리는 언덕길변이다. 야주개는 흥화문의 현판 글씨가 밤에도 빛나서 붙은 이름이었다. 당시의 창림정동^{昌林井洞}과 순라골^{巡邏洞} 일대인데 이후 당주동과 신문로 1가로 이름이 바뀌었다.²²

22 우물 없는 집이 집이 아니듯
순랏길 없는 궁은 궁도 아니다.
지금 순랏길은 모두 버려져 있다.

흥화문 앞에는 군인회관^{軍人會館}이 있었는데 그 부근에 협률사를 세운 것으로 보인다. 군인회관은 1901년의 지도를 보면 ‘사관학교^{Military College}’로 표기되어 있다. 또한 협률사는 서서^{西署} 봉상시^{奉常司} 일부를 터서 개수한 것이다. 봉상시^{奉常寺}는 고종 32년(1895년) 봉상사로 고쳐졌다.

그즈음 협률사가 그 구내에 들어섰다는 것이다. 이를 보면 군인구락부와 봉상사는 이웃하고 있었기에 그 양쪽 공간에 세워진 것이 아닌가 생각된다. 봉상사는 1907년 폐지되었다. 봉상사는 당주동 128번지이다. 1965년까지만 해도 당주동 128번지에 봉상시 현판이 남아 있었다고 한다. 현 종로구 신문로^{新門路} 1가 58-1, 16, 18 일대이다.²³

23 김정동, 「협률사의 세움에 관하여」, 174쪽.

원래 흥화문은 경희궁의 정문이었다. 이 흥화문이 1930년대 초 이토 히로부미^{伊藤博文, 菩提, 追福寺} 추모시설지로 결정된 장충단공원 내로 옮겨지게 되었다. 그 절의 정문으로 쓰일 예정이었다. 이 옮길 시점에 흥화문은 이미 경성중학교의 정문으로 전략해 있었다. 당시 흥화문의 주소는 서대문정 2정목 2번지였다.²⁴

24 『조선과 건축』, 조선건축회, 1931.11.

최남선은 봉상시^{奉常寺}와 새문안교회 자리를 협률사의 원위치로 보고 있는데, 새문안교회는 1907년 새문안^{新門內} 엄^嚴 정승의 집, 즉 현 신문로 1가 42번지 기지를 구입하고 신축 교회를 짓기 시작한 것으로 보아 봉상시 쪽에 더 가깝다고 생각된다.²⁵

25 김정동, 위의 글, 174~175쪽.

1903년 7월 협률사에서도 활동사진 상영을 시작했다. <대열차 강도>가 상영된 것이다.²⁶ 한성전기회사에서 상영되던 활동사진을 협률사에서도 상영한다고 했다.

26 『황성신문』, 1903.6.23.

협률사는 통감부 치하이던 1906년 4월, “흥행이 저속하고 난잡하다”는 수

구적 관료들의 반발에 밀려 문을 닫게 되었다.²⁷ 그리고 그 자리에 관인구락부 官人俱樂部가 들어섰다. 관인구락부는 우리나라 최초의 서양식 공무원 클럽이었다. 탁지부 度支部 공무원들이 주축이 되어 만들어진 것이다. 바둑, 장기, 군사, 정구 등을 하기 위한 사교 모임장이었다. 관인구락부는 1908년 4월 18일 남대문 쪽으로 이전해 갔다.

27 1906년 4월 부제조(副提調), 이필화의 협률사 소론(疏論)이 계기가 되었다.

2) 1908년 원각사로 재탄생

관인구락부 건물은 1908년 7월 26일 작가 이인직 李人植, 박정동 朴鼎東, 김상천 金相天이 경시청으로부터 극장으로 대여받음으로써 내외부를 개·보수하고 이름을 원각사 圓覺社로 바꾸어 재개관했다. 우리나라 사설 극장 시대의 시작이었다. 원각사는 대중에게 연극 전용 극장으로서의 모습을 보이며 막을 올린 것이다. 창 唱과 신극 新劇이 함께 공연되었다.

이인직은 이미 잘 알려진 바와 같이 상동청년학원 尙洞靑年學院²⁸ 출신으로 『혈 血의 누 淚』 『은세계 銀世界』 등을 쓴 문인이었다. 그는 이완용의 개인 비서로서 그의 일을 거들기도 했다. 원각사는 〈은세계〉를 무대에 올리면서 시작되었다.²⁹

28 일제 초기 배재학당, 경신학교와 함께 기독교 운동의 중심이 된 학교. 숙청, 상동학교라 불렀다.

29 현 정동 소재, 정동극장은 그 원각사의 후신으로 이름하며 개관되었다. 2008년 10월 100년을 맞았다.

이후 원각사는 국민회 본부 사무소로 사용되다가 1909년 11월 문을 닫았다. 그리고 비어 있던 이 건물은 일제강점기인 1914년 일어난 화재로 인하여 소실되었다.³⁰

30 김정동, 「한국근대건축의 재조명」, 『건축사』, 대한건축사협회, 1987.7.

사실 우리나라 최초의 민간 극장은 충남 공주시 중동 147번지에 세워진 극장 금강관 錦江館이었다. 1900년 공주 갑부 김갑순 金甲淳이 세운 것이다. 300석 규모로 당시로는 비교적 큰 규모였다. 1945년 광복이 되며 폐관되었다. 김갑순이 친일파로 단죄되면서였다.³¹

31 『公州郡誌』, 공주군, 1979.

협률사에 대한 연구는 연극사 학자 중심으로 이뤄져 왔다. 김재철 金在喆의 『조선연극사』(1933), 이두현의 『한국신극사연구』(1966), 백순재의 『원각사 극장연구』(1974), 유민영 柳敏榮의 『한국극장사』(1982) 등의 견해를 종합해 보면 건축물은 다음과 같이 유추해 볼 수 있다.

원각사 건물 자체는 지금 보아도 매우 모던하다. 원형 평면에 원뿔형의 지

봉 모양을 하고 있기 때문이다. 철산형^{鐵山形} 지붕이다. 우산을 펼친 것 같다는 의미이다. 지붕을 회색 양철로 덮어 내렸다. 원각사는 최남선의 비유대로라면 로마의 콜로세움을 보는 것 같다고 했는데, 이는 당시 최남선이 로마에 간 적이 없었으므로 그림책을 보고 느낀 바를 쓴 것에 불과하다. 굳이 비교하면 오히려 판테온^{Pantheon}에 더 가깝다 할 수 있다.

극장은 붉은 벽돌조 2층으로 지어졌고, 1·2층에는 같은 크기의 창을 내고 있다. 동남쪽을 전면으로 하여 4각 박스형의 포치(현관)를 두었다. 포치 전면 부에는 아치를 틀었다. 포치는 3단의 단 높이를 두고 있다. 매표구는 그곳 왼쪽에 근접해 있다. 사진에 보이는 나무 전신주로 보아 내부는 이미 전기 시설이 완비되어 있었던 것 같다.

김재철은 이 극장의 수용관객을 2000명까지 수용할 수 있었다고 하고 있고, 현철^{玄哲}은 500~600명이었다고 하고 있다. 두 사람 사이의 견해는 큰 차를 보이고 있다. 필자가 도면을 보고 유추해 볼 때, 관객 수용 능력은 최소 600명, 최다 1000명 정도 아난가 생각된다.³² 당시 객석은 의자가 설치된 입식은 일부이고 나머지는 바닥에 앉는 좌식이었기 때문이다.³³

일본의 경우도 재래식 극 공간을 변용해 사용하고 있다. 가부키^{歌舞伎}는 구극이라 하고 서양 연극(드라마)을 정극^{正劇}, 즉 신극이라 했다. 주로 번역극이나 번안극이었다. 이를 공연하는 극장을 신극장이라 했다. 1878년 세워진 신후좌^{新富座}가 전통과 근대의 사이에 세워진 가부키 극장이었다. 전통 시바이^{芝居}와 근대 극장의 연결점에 해당하는 것이다. 가와가미 오도시로우^{川上音二郎, 1864~1911}가 1896년 6월 도쿄 간다^{神田 三崎町}에 만든 가와가미좌^{川上座}는 신극장에 가깝다. 건평 210평, 3층의 서양풍 건물이었다. 자신의 성을 따서 만든 것인데 당시에는 일본에 건축가가 없을 때였다. 가와가미가 찾아 경험해 본 파리의 샤횀레 극장³⁴을 참고해 만든 것이다. 이토 히로부미와 관계가 깊던 그는 이후로도 ‘극장의 개량’과 ‘공중을 위한 극장의 필요성’을 말하고 있다.³⁵

최남선은 “규모는 애누^{愛努}하지마는 무대, 층단식^{層段式} 3방 관람석, 인막^{引幕}, 준비실을 설비한 조선 최초의 극장이오 또 한창시절 룬단의 로얄 회대^{皇臺}³⁶, 빈

32 김정동, 『협률사의 세움에 관하여』, 176쪽.

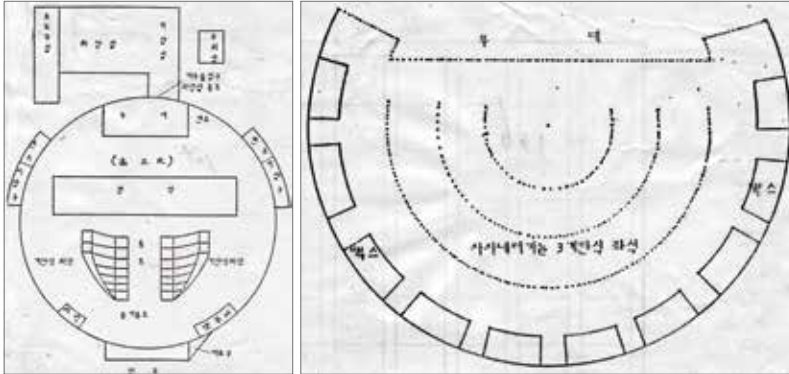
33 이와 관련하여 유민영은 객석 400석(의자 배치)으로 보고 있다. 이는 프랑스 고고학자 부르다레의 관극기(대한제국 최후의 숨결)를 따른 견해이다. 유민영, 『예술경영으로 본 극장사론』, 태학사, 2017, 참조.

34 1862년 개관한 연극, 오페라, 발레 등의 공연장이었다. 제국극장, 시립극장이기도 했다. 1989년 이후로 샤횀레 극장(Theatre du Chatelet) 명칭을 다시 쓰고 있다.

35 『東京朝日新聞』, 1902.10.13.~19.

36 여기서 최대는 무대(舞臺)를 말한다.

의 왕립극장에 비의^{比擬}하려 한 유일의 국립극장인 것만은 사실이였다”고 하고 있다.



[그림] 원각사 평면도

평면은 평탄^{flat}식이 아니고 계단^{step}식이었다. 즉 전열에서 후열로 점차 높아지도록 되어 있었다. 1층에서 무대를 전면으로 두고, 계단식 좌석과 평석(일반석)으로 구분했다. 중앙부는 오픈되었다. 북측에 있는 무대를 중심으로 세 방향의 관객 시야를 튼 것은 계획 각론적이다.

2층은 전부 특석(박스식)으로 두었다. 좌석은 전차의 의자처럼 횡으로 뻗어 있었다. 이것은 계단 자체가 의자였다는 설과 따로 의자를 설치했다는 설이 있다. 계단 자체는 목조의 마루를 깔았던 것으로 보인다. 남녀는 유별하여 따로 칸을 막았다. 매점, 깎다소^{喫茶所}, 변소, 신발장 등을 주변에 두었고 무대 뒤로는 소도구실, 의상실도 마련했다.³⁷

37 김정동, 앞의 글, 177쪽.

…단지 이 훌륭한 극장이 누구의 설계에 의해서 건축 됐느냐에 대해서는 분명치 않지만 이를 발설한 사람으로는 윤백남^{尹白南}을 들 수가 있다. 그의 말에 의하면 설계계획 당시 한성판윤이던 이채연의 건축안이라 하고 있는데, 그는 서양건축에 몹시 조예가 깊었다 하나, 원각사 극장 건축도 그가 관여하였기에 가능한 인물로 등장시켜 볼 수도 있을 것이다.…³⁸

38 백순재, 『원각사 극장 연구』, 72쪽.

당시 서울에서는 도편수^{都片手}이며 토건업자 그리고 건축가이기도 했던 심의석^{沈宜碩, 1854-1924}과 목수 김덕보^{金德甫}의 활동이 두드러졌다. 심의석은 서울에서 태어난 한학^{漢學} 세대이다. 그는 김수연^{金守淵}과 함께 우리 전통 건축의 마지막 세대였으며 동시에 새건축의 창세대^{創世代}였다. 그에게 외국인 특히 미국, 캐나다 선교사들과의 만남은 북아메리카 건축에 눈뜨는 계기가 되었다. 그는 목조, 벽돌조, 석조를 모두 다룰 수 있었으며 1800년대 말과 1900년대 초 ‘한양의 개조자’로서 크게 공헌했다. 심의석과 관련된 기록은 1896년의 한성부 조회^{照會} 1호에 나타난다.(1896. 9. 10)

“...외부^{外部}의 청사를 증축하려 하는 바, 터가 협소하므로 부^所의 뒷담 변두리에 위치하고 있는 민가를 매입하려고 호수와 칸수를 자세히 탐지하였습니다. 그 후 심기시^{沈技師}를 초치, 최근에 정동에서 가옥을 매입한 예에 따라 등급을 구분하여 가격을 정하였습니다...”

한성부 소속의 심 기사에게 외무부에서 자문을 구하는 기록이다. 심의석은 한성부 판윤 이채연^{李采淵, 1900.8.16}³⁹ 아래에서 당시 한성의 건축을 직접 다룬 당사자였다. 따라서 협률사는 이채연과 심의석의 합작품으로 추정해 볼 수 있는 것이다.⁴⁰

³⁹ 이채연은 유동(諭洞)에 살고 있었다. 현재의 충정로 2가이다.

⁴⁰ 김정동, 「협률사의 세움에 관하여」, 177쪽.

03 구 부민관, 국립극장이 되다

1) 공연장이 필요하다

일제는 미국인 경영의 한미가스회사를 매입해서 일한가스전기회사로 개명했다(이후 경성전기주식회사). 이 회사는 경성의 전기·가스·전화 경영권을 독점하고 사용료를 받았다.

회사는 1933년 6월⁴¹ 경성‘부민^{府民}을 위한 관^館’을 세우기로 하고, 경성부에 건축 기부금을 내놓았다. 위치는 조선조 초기 태조^{太祖} 때 정릉^{貞陵}이 있었고 흥천사^{興天寺}가 있던 곳이다. 이후 덕수궁 부지에 포함되어 있었고 이왕가 소유였다(태평로 1정목 60번지). 경성부는 덕수궁 궁궐 터 일부를 훼손하는 형태로 입지를 정한 것이다.

1930년대의 경성부는 인구 60만 명 정도의 도시였으나 부민을 위한 문화, 위락시설은 거의 없었다. 재한 일본인 등을 위한 시설만이 한둘 세워지는 정도였다. 부민관도 상류층을 위한 시설을 만드는 것이었다. 부민을 위한 강연회, 사교, 오락, 연극, 영화, 음악, 무용 등을 공연할 수 있는 다목적 공연장으로 하기로 했다. 경성부는 일본 주요 도시에 세워져 있는 시설물을 견학하기 위해 관계자들을 파견하고, 건축계의 의견을 청취하기도 했다. 그들은 일본 것을 모델로 생각하고 있었다. 도쿄에 1929년 세워진 히비야^{比比谷} 공회당⁴²은 좋은 샘플이 되었다. 2740석 규모의 다목적 시설이었다.

1930년 나고야에 세워진 나고야시 공회당도 모델이었다. 2700석이였다. 부민관의 사이즈는 1800석으로 둘보다 규모가 적은 것이었다.⁴³

⁴¹ 계획은 1932년 11월부터 시작.

⁴² 지요다구(千代田區) 히비야 공원 내에 소재, 사토(佐藤功一)가 설계한 것이다.

⁴³ 부민관 위치: 태평로 1가 3번지, 착공(1934.7.30) 준공(1935.12.10) 설계자: 하기와라 고우이치(萩原孝一), 쓰치야 쓰모루(土屋 稯), 시공자: 미키(三木)합자회사. 대지면적: 1780평, 건축면적: 584평, 연면적: 1714평, 이후 증축, 2440평으로 늘어났다.〔서울600년사〕, 제4권, 450쪽. 지하 1, 지상 3, 탐부, 철근콘크리트조(지하층 266평, 1층 584평, 2층 380평, 3층 370평, 옥상 43평), 탐옥 74평(본체 높이 63척), 보존 상태: 1980년 일부 훼손

44 정문희, 『등록문화재 건축물의 재사용을 위한 실내디자인 연구: 제1호 태평로 구국회의사당의 재사용 계획안』, 홍익대학교 석사논문, 2004. 48쪽.

45 『조선과 건축』, 조선건축회, 1935.8, 1936.3

46 냉·난방과 환기설비는 스기야마(杉山)제작소가, 전기설비는 가토(加藤)상회, 무대조명설비는 가와베(川部)배전기기연구소(配電氣器研究所)가 했다.

47 김정동, 『한국근대건축의 재조명(13)』, 『건축사』, 대한건축사협회, 1988.10, 67쪽.

48 따라서 특별실, 휴게실, 일본식 다다미실, 담화실, 식당, 부속실, 이발소 등도 두었다. (고우이치의 공사보고, 1936.1)

이 시기는 고전 양식 수법이 자취를 감추고 네오고딕 수법 즉 생략된 면 처리, 창문의 단조로움, 그리고 모던 기능주의가 넘쳐나던 때였다.⁴⁴ 『경성회보 京城會報』에 따르면 부민관의 설계는 일본인 하기와라(萩原孝一)와 쓰치야(土屋 積)가 했고⁴⁵ 1934년 7월 착공, 1년 예정으로 건축에 들어가 이듬해인 1935년 6월 1일 정초를 하고, 연말에 준공하였다.⁴⁶ 층수는 지하 1층, 지상 3층으로 하고 탐부를 본체에 붙여서 세웠다. 모뉴멘털한 이 수직탑은 공회당의 상징성이 강조되어 태평로 관아가의 진입을 암시하는 랜드마크 요소가 되었다. 탐부는 전면 현관의 좌우 대칭축에서 왼쪽의 계단부만 들어 올려 단탑형을 취하고 있다. 6.4×6.9m의 탐부는 높이 46.6m(144척)로 용도 외에 불균형된 과장법을 써서 수직선을 강조했는데 그 단부(端部)에 시계를 달아놓은 것이 그 목적의 유일한 것이라 할 수 있다.⁴⁷ 당시 고층 탐부에는 시계를 다는 것이 일반적이었다.

부민관은 공연장으로 계획되어 1800석 규모의 3층형 대강당(301평)을 중심으로 했다. 강당에 조명·음향 처리를 한 첫 예이다. 또한 400석의 중강당(147평), 160석의 소강당(40평)도 각각 두었다.⁴⁸

이 건물은 준공 후 일제와 친일파들의 선전 장소로 전락하였다. 1945년 7월



[사진] 부민관 (출처: 한국콘텐츠진흥원 문화콘텐츠닷컴)

24일 대한애국청년당 청년 당원들이 부민관에서 친일파 박춘금 주도하에 아세아민족분격대회를 개최하자 건물 내에 다이나마이트를 설치, 폭파를 시도한 바 있다.

2) 국립극장이 되다

1945년 8.15광복이 되자 이 건물의 사용에 대한 문화 기관의 의견은 분분했다. 정부가 국회의사당으로 사용하기로 결정했기 때문이다. 미군정기 미군이 차용해 쓰고 있다가 철수하게 되자, 1948년 8월 15일 우리 정부는 국립극장으로 하기로 했다. 당시 문교부는 서울·대구·부산 등 3대 도시에 국립극장을 설치하기로 했다(1949.1.12). 이어 직제를 개정, 국립극장직제를 공포(1949.10.8)했다.

뒤이어 ‘국립극장설치법(1950.5.8)’이 정식으로 공포되고 부민관 강당을 수리하여 좌석 수 1997석으로 국내 최대 크기의 국립극장이 탄생했다. 우리의 첫 공식 극장인 것이다. 개관을 준비 중이던 연극인들은 1950년 4월 29일 역사적인 첫 공연을 무대에 올렸다.

2) 대구 문화극장, 국립극장으로

그러나 1개월이 좀 지난 6월 25일 한국전쟁이 발발하자 이 건물은 북한의 수중에 들어가 버리고 말았다. 와중에 부민관은 폭격을 받아 일부가 파괴되었고 기능을 잃었다. 이에 국립극장은 피난지 대구로 옮겨가 문화극장(일제

강점기 키네마, 현 CGV한일극장)에서 명맥을 유지했다.

환도한 정부는 1953년 12월 22일, 이 부민관(국립극장)을 국회의사당으로 쓰기로 하고 다시 복구공사를 시작하였다. 서울시 건설국 영선과에서 이 일을 맡았다. 복구공사는 이



[사진] 대구 문화극장 (출처: 블로그)

듬해인 1954년 5월 30일 마쳤다. 본격적으로 국회의사당으로 전용된 것은 1954년 6월, 3대 국회 때부터였다. 국립극장에서 제헌국회가 개최되었고, 여기서 초대 대통령을 선출함으로써 이 건물은 우리 현대사의 한 장을 추가하게 되었다. 국립극장은 1957년 6월 서울로 복귀하였다. 따라서 이번에는 명동극장(시공관)이 국립극장이 되었다.

국회의사당은 1960년대 초 4·19와 5·16을 거치면서 불합리성(?)과 이미지 악화로 이전을 다시 추진하게 되었다. 5·16 군사정부는 남산에서 여의도로 위치를 조정한 것이다. 1975년 여의도에 새 의사당을 짓고 이전해 갔다.

원래의 건물은 태평로 도로 확장 공사(50m 폭)로 전면부 12미터를 도로에 내주게 되었다. 1980년 7월 정문과 현관 등 280평이 헐렸고 시계탑이 소방서 탑같이 그 기능을 잃었다. 4·19의 결정적 장소가 된 정면 앞 광장은 사라졌다. 그러나 그 건물이 근현대사의 질곡을 담고 있어 그대로 존치하게 된 것이다. 현재의 현관 위치는 건물 좌측 모서리로 옮겨져 있는 것이다. 한 때 서울시는 이 건물을 철거할 계획도 세웠으나 세종문화회관이 건설되면서 (1975.9) 그 별관으로 존치시켰다. 현재는 서울시의회 건물로 사용되고 있다.

04 명동의 국립극장 시대

1) 명동에 경사 났네

옛 명치좌^{明治座}가 문을 닫은 지 24년 만에 ‘명동예술극장’으로 다시 태어났다. 이 극장 건물은 세워진 후 계속 명동의 얼굴 구실을 해왔다. 영화관으로 세워졌으나, 광복 후 ‘나라의 극장’으로 승격되어 연극, 음악회, 각종 행사를 수없이 해왔다. 강남이 없을 때, 그리고 자가용 차와 지하철이 없을 때 이곳은 도시인의 모임 장소 1번지였다. 카페, 낚시점, 요리점, 극장 등이 들어서며 도심 변화가가 되었다. 따라서 유행의 발진 기지, 젊은 연인들의 데이트 코스로 빠질 수 없었다.

1973년 10월 남산에 국립극장, 그리고 광화문에 세종문화회관이 들어서면서 명동 국립극장은 그 역할을 다하고 퇴장했다. 명동 국립극장이 간판을 내리며 명동의 문화사도 막을 내리게 된 것이다. 올드 팬의 마음에만 남게 된 것이다.

명동이라 함은 옛 미도파백화점으로부터 명동 국립극장, 그리고 명동성당 까지가 한 축이었다.⁴⁹

2) 사연 많은 극장 건물

명동 국립극장의 개관 당시 명칭은 명치좌^{明治座}였다.⁵⁰ 1935년 11월 9일 착공, 1936년 10월 7일 준공되었다. 겨울철 공사를 거친 끝에 거의 1년 걸린 것이다. 서울 을지로 3가 국도극장과 같은 해 영화관으로 세워진 것이다.

49 김정동, 「[공간+너머] 2부 南村, 근대의 엘레지⑦ 명치좌」, 『국민일보』, 2009.3.2.

50 일본 도쿄에 메이지좌(明治座)가 있었다. 1893년 가부키극장으로 세워진 붉은 벽돌조 극장이다. 가부키를 공연하는 극장을 시바이(芝居)라 한다. 극장주는 가부키 배우 이치가와(市川左團次, 1842~1904)였다. 1903년 메이지좌에서는 셰익스피어의 <오셀로>가 상연되기도 했다. 대만(臺灣 澎湖島)을 무대로 하는 번안극이었다. 우리나라에서 가부키를 공연할 극장은 없다. 1988년 장충동 국립극장에서 가부키가 공연되었다. 1945년 이후 처음 하는 것이었다.

당시 경성 부민은 60만 명을 돌파하고 있었다. 60만 명이면 유럽의 이름 있는 대도시보다 작은 것이 아니었다. 일본 영화를 상영하는 영화관이었는데 주로 ‘마쓰다게^{松竹} 영화’를 개봉했다.

명치좌는 8.15광복 후 미군정청 시대가 되며 국제극장이란 이름으로 재개관되었다. 명동 1-65번지에 또 다른 명동극장이 있었기 때문이



[그림] 메이지마치(明治町) 약도 (출처: 尾崎新二)

다.⁵¹ 이후 국제극장은 서울시에 접수되어 시공관^{市公館}이란 이름으로 바뀌고 서울시의 공적인 행사를 하는 집회 시설이 된 것이다. 명칭도 ‘명동 시공관’으로 불렸다. 정부, 미군정청, 서울시 등의 지원을 받는 행사, 종합예술제 등이 이곳에서 행해졌다. 연극 등의 공연은 부차적인 것이었다.

1950년 4월 30일, 부민관(현 서울특별시의회 의사당)이 국립극장으로 개관하였다. 이후 명동 시공관은 한국전쟁으로 황폐해져 1952년 부분적인 개수가 이뤄졌다.

공보부는 1957년 6월 1일, 시공관을 다시 명동예술회관이란 이름으로 바꾸며 국립극장 역할을 하게 했다. 부민관이 국회의사당이 되었고, 광화문의 시민회관이 준공되었기 때문이다.

1961년 10월 명동예술회관의 개·보수가 시작되었다. 광복 이후 15년 만의 첫 개·보수공사였다. 객석, 무대, 로비 등의 개·보수 그리고 냉난방시설을 보수하였다. 이때 옥상 일부분을 증축, 지붕 처마선을 복잡하게 만들어놓기도 했다.

그즈음 극장 주변에 있던 고전음악 감상실 ‘돌체’, 목로주점 ‘은성^{銀星}’은 명동의 분위기를 함께 이끌었다.⁵²

명동예술회관은 1962년 3월 21일 개·보수공사가 끝나 재개관하게 되었다.

51 김정동, 「[공간+너머] 2부 南村, 근대의 엘레지⑦ 명치좌」, 『국민일보』, 2009.3.2.

52 김정동, 위의 기사.

명동 국립극장이라는 이름으로 다시 바뀌었다.⁵³ 같은 해 12월 국립극장 운영규정도 마련되었다. 1964년 대통령령 제1937호로 국립극장 직제 개편도 이뤄졌다.

53 1962년 4월 12일 남산 드라마센터가 개관하였다.



[사진] 명동 국립극장 (출처: 국가기록원)

명동극장 건물은 1973년 10월 17일 장충동의 국립극장이 개관될 때까지 10여 년간 국립극장으로 역할했다. 명동의 구 국립극장은 총무처 귀속 건물로 잠정적으로 예술극장이라고 개칭, 사설 예술단체의 공연장으로 쓰게 했다.⁵⁴

54 유민영, 「환갑 맞은 국립극장, 되돌아보다」, 『국립극장 60년사』, 국립중앙극장, 2010, 83쪽.

1975년 11월에는 대한투자금융에서 매입하여 금융업체 건물이 되었다. 너무 큰 변용^{變容}이었다. 1985년 12월 정일건축연구소에서 개수 공사를 했다. 이어 1995년에는 헐릴 위기에 처했다.

필자는 그때 사정을 ‘명동애사’란 글로 담았다.⁵⁵ 이 건물의 문화사적 가치를 생각하여 원래의 용도인 극장사의 한 장^章이 이어지길 기대하면서… 어쨌든 명동상인조합(명동상가번영회)이 움직였다. 명동 상권에서는 명동을 되살리자고 첫 ‘명동축제’를 열면서 ‘옛 영화^{榮華}를 되찾자’는 구호도 내걸었다.

55 월간 『플러스』, 1995.5.

3) 지극히 여성적인 건축물

명치좌의 건축주는 일본인 이시바시^{石橋良祐}였고, 설계자는 ‘건축사’ 다마타^{玉田橋治}였다. 다마타는 이미 단성사(1935)와 국도극장(1936)을 설계한 바 있는 극장 전문 건축가였다. 그의 건축사 사무소 이름은 ‘다마타 건축사무소’였다. 현 명동 2가 25번지에 있었다. 자택도 사무소 내에 있었다.⁵⁶ 최초의 ‘명동건축가’였던 셈이다. 그는 능력이 있어 사단법인 일본건축사회 경성지부 지부장을 겸하고 있었다.

56 『일본건축사』, 1939.12.

건축 당시 명치좌의 건축 규모는 국도극장과 거의 같았다. 관객 수용 인원은 1178명으로 1층은 664명, 2층은 354명 그리고 3층은 160명으로 계획되었다. 명동의 금싸라기 땅 505평에 건평 317.1평, 연건평 743.413평으로 지어졌다. 지하 1층, 지상 4층, 옥탑으로 구성되어 있으며 평지붕이다. 철골 철근 콘크리트조에 붉은 벽돌로 벽체를 마감했다. 화강석, 타일, 인조석을 부분 시공했다. 명동 안 사거리 부분에 위치, 모서리 부분을 정면으로 하며 양측 면은 동일한 이미지로 디자인했다. 5층으로 보이도록 옥탑부^{屋塔部}까지 부벽^{扶壁}을 세웠다. 옥탑 상부는 원형관을 올려놓은 것 같아 전반적으로 곡선이 강조된 느낌이다. 각면^{角面}이 없어 더욱 여성적이었다. 이 분위기는 당시 세칭 ‘모던 걸’들을 불러 모으는 역할을 하기에 충분했다. 4각창으로 2층을, 아치창으로 3~4층을, 그리고 전면 현관부의 옥탑 부분은 원형창^{圓形窓}을 돌려 창문이 자유분방하게 뚫린 느낌이다. 전면부는 캐스트 스톤^{Cast Stone} 조각을 수직으로 세워 올려 풍요롭게 했다. 처마 부분도 캐스트 스톤으로 조각, 부드러운 마감을 하고 있다.⁵⁷

57 김정동, 「[공간+너머] 2부 南村, 근대의 엘레지⑦ 명치좌」.

4) 우리 짝퉁 건축물의 원조

그런데 문제는 이 건물의 디자인이었다. 명치좌는 일본 도쿄의 아사쿠사^{淺草}에 있는 영화관 다이쇼관^{大勝館, Taishokwan}과 디자인이 똑같았다. 복사 정도가 아니고 완전한 도작^{盜作} 수준이었다.

원래 다이쇼관은 아사쿠사에서 하나야시키^{花屋敷}를 경영하던 오오다키 가쓰



[사진] 로쿠 1호지 다이쇼관. (출처: 玉井哲雄)

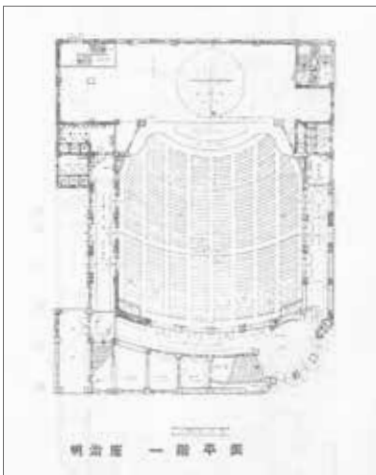
사부로우^{大瀧勝三郎}가 제일공성관^{第一共盛館}이란 건물을 매수해서 이름을 바꿔 단 활동사진관이었다. 자신의 이름에서 대^大와 승^勝을 따서 다시 만든 이름이다. 승은 ‘쇼’라고도 읽는다. 메이지 말기에 다이쇼관을 보고 찍은 사진이 있다. 로쿠^{六區} 남단에서

능운각^{凌雲閣}을 보고 찍은 것인데 여기 왼쪽 건물이 다이쇼관이다.

이어 두 번째 다이쇼관은 센고쿠 쇼타로^{遷石政太郎}가 설계해서 새로 지은 것이다. 이 두 번째 것이 우리 명동의 명치좌^{明治座}와 유사한 것이다.

센고쿠는 극장 전문가였다. 센고쿠는 도쿄 간다^{神田}에 사무실이 있었으며 도쿄의 여러 극장을 설계하였다. 아사쿠사 로쿠가^{六區街}에는 후지관^{富士館}, 1927, 이후 ^{新世界}, 제국관^{帝國館}, 1929, 이후 ^{松竹演藝場} 등을 설계, 이미 준공하였다. 다이쇼관은 1930년 12월에 준공된 것이다.⁵⁸ 오사카에는 일본구락부^{1931, 이후 新世界 日劇}도 설계했다.

명동의 극장 설계자 다마타는 센고쿠의 작품을 복사한 것이다. 그가 센고쿠의 허락을 받았든 안 받았든 짝퉁임에는 틀림없는 것이다.



[그림] 명치좌 평면도(1936) (출처: 『조선과 건축』)

전형적인 서민들의 시타마치^{下町}였던 아사쿠사^{淺草}는 에도^{江戸} 시대 이래 시바이^{芝居}가 개설되어 서민들을 부르고 있었다. 시바이는 작은 소극장을 말하는데 가부키를 주로 공연하던 곳이다. ‘○○座’라는 이름을 갖는 것이다. 메이지 시대 초기 이 로쿠에는 활동사진관이 들어서 극장이 영화관으로 바뀌기 시작한 것이다. 시바이가 있는 거리를 시바이마치^{芝居町}라 하고 이 거리가 곧 극장가^{劇場街}가

58 『조선과 건축』, 1930.11. 『건축잡지』(일본), 1931.3.

된 것이다.

또한 메이지 시대부터는 일본 사진의 발상지 역을 해내고 있다. 개화기 사진사^{寫眞師}에 의해 개인 사진관이 들어서고 있었다. 이후 이곳이 영화관으로 넘치게 된 것은 연극과 필름이라는 연^練으로 그 맥이 이어졌기 때문이다.

1927년 도쿄의 우에노^{上野}에서 아사쿠사^{淺草}까지 지하철이 개통되었다. 영화가 황금기를 맞던 그즈음 토키^{tokie} 영화가 일본에 수입되기 시작했다. 1920년대 말 아사쿠사에는 영화관·극장 등이 무려 30개를 헤아렸다. 그래서 더 많은 사람이 붐볐다.

다이쇼관은 1930년대 조선에도 알려져 있었다. 우리의 대중소설가 김내성^{金來成, 1909-1957}도 그 역할을 했다. 그는 우리나라 추리소설가 1호로 알려져 있다. 『마인^{魔人}』(1938), 『청춘극장』(1949), 『인생화보』(1951) 그리고 『애인』(1954) 등이 있다.

그가 도쿄 유학 시절 자주 간 곳이 아사쿠사였다. 1938년 그가 쓴 「아사쿠사 극장가^{淺草劇場街}」(『조광』, 1938.6)라는 수필의 무대가 바로 그곳이다. 그의 글에 다이쇼관이 나온다. 김내성은 이를 오오가쓰간이라고 썼다.

신파를 볼까? 구파를 볼까? 오페라를 볼까? 활동사진을 볼까? 연애극을 볼까? 탐정극을 볼까? 희극을 볼까? 비극을 볼까? 레뷰를 볼까? 대중은 각각 자기의 취미에 따라 이리 저리로 몰리어 들어간다. 오오가쓰간^{大勝館}, 일본관^{日本館}, 쇼치쿠간^{松竹館}, 일활관^{日活館}, 동경구락부^{東京俱樂部}, 금용관^{金龍館}, 모쿠바쿠완^{木馬館}, 하나야시키^{花屋敷} 등등-

일본의 월간지 『도쿄진^{東京人}』은 1935년경과 1955년경의 ‘로쿠^{六區} 극장 지도^{六區劇場地圖}’를 소개하고 있다.

김내성의 글과 이 지도를 비교해 보면 다이쇼관^{大勝館}은 다이쇼관 지하극장, 카지노좌가 되어 있었다.

일본관^{日本館}은 1955년경에도 존속했다. 쇼치쿠간^{松竹館}은 쇼치쿠 연예장이 되

어 있다. 동경구락부^{東京俱樂部}는 동경구락부로 쓰고 있다. 금용관^{金龍館}은 로키지-영화극장이 되어 있다. 모쿠바쿠원^{木馬館}, 목마연예관^{木馬演藝館}은 존재하다. 하나야시키^{花屋敷}도 그대로이다. 김내성의 글에 있는 일활관^{日活館}은 그 장소를 찾을 수 없다.

그런데 여기서 김내성이 말하는 오오가쓰간^{大勝館}은 다이쇼관^{大勝館}이 맞는 것이다. 발음의 문제라기보다 원래 그렇게 쓰였다.

아사쿠사는 지금은 물론 변해 있다. 극장 수도 많이 줄었다. 다이쇼관도 없어진 지 오래고.

1943년 4월 18일부터 미군의 도쿄 공습이 시작되었다. 1945년 8월 15일까지 계속되었다. 이른바 ‘도쿄대공습’이라는 것이다. 미 공군 B29 대편대에 의한 폭격은 1944년 6월 16일부터였다. “아사쿠사 일대에 소이탄^{燒夷彈}이 떨어졌다. 동서남북 전체에 화재가 발생했다. 북동쪽의 하늘이 새빨강게 타올랐다. 아사쿠사구^{淺草區}는 40~50% 즉, 반 정도가 피폭되었다. 이를 피복률^{被覆率}이라 한다. “로쿠^{六區} 영화기^{映畫街}도 탔다”는 기록이 있다.⁵⁹ 다이쇼쿠간도 이때 피폭되어 사라진 것이다.

59 朝日新聞社編, 『東京被暴記』, 1971, 56쪽, 87쪽, 89쪽, 92쪽, 132쪽, 153쪽, 156쪽.

이후 아사쿠사의 다이쇼간을 본 한국인은 없었다. 그렇기 때문에 서울 명동의 그것과 같은 것인지 알 수 없었던 것이다.

5) 1973년 명동 마감

명동의 국립극장 시대가 마감된 날은 1973년 8월 26일이다. 이날 이전했기 때문이다. 장충동 국립극장 시대를 연 것은 10월 17일이다.

명동에 새로운 계기가 마련된 것은 거의 30년이 지난 2002년이였다. 대한종합금융이 명동 옛 국립극장을 헐고 그 자리에 10층짜리 새 사옥을 세우겠다고 발표했기 때문이다. 이는 금융사 측이 이 건물이 향후 문화재로 등록되면 이후 건축에 제한이 가해질 것이라는 우려에 선^先철거를 계획한 것이다. 이에 ‘명동옛국립극장 되살리기 추진위원회’가 발족했고(2002.3.12)⁶⁰, 같은 해 8월 23일, 정부(문화관광부)가 명동 국립극장을 매입키로 한 것이다. 대한종합금융(전 대한투자금융)으로부터 극장을 매입, 국유화한 것은 2003

60 『국민일보』, 2009.3.3, 『와이드』, 2009.3~4.

년 12월이었다. 문광부는 이후 개수·재개관하겠다고 약속했고, 2004년 3월 한국문화관광정책연구원과 원도시건축사사무소에 용역 계약을 체결했다(2004.3.17~7.16). 필자는 이 초기 계획 단계에 관여했다. 이 용역 결과에 따라 명동 옛 국립극장 복원공사 설계경기가 진행됐고 삼우종합건축사사무소의 안이 당선(2004.12.20)되어, 2006년 1월 공사에 착수, 2009년 6월 5일 준공하게 되었다(한일건설). 현재 15미터 폭의 '명동길'에서 보게 되는 극장의 파사드가 그것이다.

05 국립극장 같았던 서울시민회관

광화문은 서울의 심장이고 나라의 중심이다. 예나 이제나 모든 초점은 여기로 모인다. 여기 1961년 말 광화문 일대를 찍은 사진이 있다.

사진 중 한가운데가 옛 조선총독부 건물이고, 왼쪽 탑이 있는 건물이 우남회관^{우남會館}이다. 이 회관은 1960년대 장안의 젊은이들에게 가장 인기 있던 건물이다. 우리 국민이 우리나라에서 가장 좋아하던 건물이다. 어려운 시대 그런 의미의 첫 건물이었다.



[사진] 서울시민회관(1963) (출처: 서울시 역사편찬원)

이 회관은 광화문의 국제극장, 아카데미극장과 더불어 영화 첫 부흥기를 맞던 곳이다. 서양 영화와 국산 영화가 만나던 대중성 강한 곳이었다.

우남회관은 당시 고급문화의 발신 기지였다. 음악회, 연극 무대로 당시 고급문화의 갈증을 충족시킨 곳이다. 시립의 시민을 위한 회관이라기보다 대통령을 위한 국립 회관 건물이었다. 이른바 시티 컬처센터였다.

우남회관은 1956년 6월 1일 착공되었다(종합건축+이천승). 우남^{우남}은 이승만 대통령의 아호이다. 당시 우남회관은 우리나라 최대의 국가 프로젝트 공사였다. 체신부 청사 자리에 세우는 것이었다. 5년여의 우여곡절 끝에 1961년 10월 31일 준공되었다.

회관 뒤쪽의 석굴암 다방은 서울 최고급의 다방이었다. 데이트족의 이상향이었다. 양식이라면 돈가스, 사은회는 맥주일 때였다.

그러나 4·19혁명, 5·16군사정변으로 이승만의 이름은 지워졌다. 혁명에 성공한 박정희 최고회의 의장이 준공 테이프를 잘랐다. 어부지리였다. 명칭은 서울시민회관으로 바뀌었다. 아주 재미없는 이름이 되었다. 지금 생각하면 우남회관도 괜찮았던 것 같다.⁶¹

그 시민회관은 1972년 12월 2일 저녁 일어난 화재로 소실되었다. 그 자리에 들어선 것이 현재의 세종문화회관(엄이건축+엄덕문)이다.

61 김정동, 「사진은 역사다_기억의 걸작」, 『MADE』, 2013.

06 장충동 국립극장, 50년을 철하다

1) 1970년대의 결과물

박정희 군사정권은 1960년대 초 남산 동쪽 산록과 성벽을 훼손하며 두 개의 고층 건축 프로젝트를 진행했다. 1964년의 자유센터와 타워호텔이 그것이다. 당시 우리 건축의 위상을 한 단계 높이는 것이었다. 김수근의 힘이라 할 수 있었다. 건축 마감재가 부족하던 시절 콘크리트 외면 그 자체가 주재^{主材}가 되던 때였다.

1967년 가을, 남산 남소문동천^{南小門洞川} 자락에 국립극장을 세우는 계획이 나왔다. 군사정부 지도자들은 남산에 화룡^{畫龍}의 점정^{點睛}이라고 생각하고 있었다.

박정희 대통령은 장군 시절 신당동에 살았기에 이곳을 적지로 생각한 것 같다. 김종필의 생활공간도 그쪽에 있었기에 그랬던 것 같다. 남산 쪽 장충동 공원 일대가 그들의 눈에 들어와 있던 것이다. 이후 장충체육관, 신라호텔 신축도 그 일환이었다.

박정희 군사정권은 1960년 후반 40대 초반의 건축가 이희태^{李喜泰, 1925-1981}를 국립극장 설계자로 지명했다. 5·16 주체 세력과 좋은 관계를 갖던 그가 선택된 것이다. 김중업과 김수근이 우리 건축을 한 단계 올리고 있을 때 이희태도 새롭게 뻗힌 것이다.

건축가가 평소 세우고 싶은 건물은 무엇일까? 중앙역, 중앙은행, 중앙극장... 그런 것들 아닐까. 이제 국립중앙극장이 그의 손에 맡겨진 것이다.

설계자 이희태는 1925년 충청북도 제천에서 태어났다. 조각가가 되려 했으나 여의치 않아 경성공립직업학교를 다니게 되었고 건축과(본과)를 1942년에 졸업했다. 졸업 후 조선주택영단 건축과, 용산 조선군 경리부, 조선비행기공업주식회사 건축과에 각각 근무했다. 광복 이듬해인 1946년 '이희태 건축연구소'를 종로 2가에 개설, 주로 천주교 성당 일에 전념했는데 장발(張勃), 김세중(金世中) 등의 도움을 받았다. 흑석동 명수대성당(1952), 인천 송림동 성당(1954), 진해 천주교성당, 경주 천주교성당(1955) 등으로 이어졌다. 조각과 미술을 도입한 해회동성당(1955)은 그중 대표작이 되었다. 이는 서강대학 신부관(1960), 절두산 순교기념관(1967)으로 이어진다. 공주 국립박물관(1971), 남산 국립극장(1973), 신라의 분위기를 살린 경주 국립박물관(1975), 가야 문화를 전시한 부산 시립박물관(1976)은 물론이고, 그가 마지막으로 독자적 심혈을 기울인 성 나자로 마을(1981) 등은 건축에 대한 나름대로의 언어를 창출한 당대의 우수작이었다.⁶²

62 성당 이외로는 명동 메트로호텔(1955), 용산 양곡방결창고(1966), 무역회관(1969), 대전 갈마동구 중앙공무원교육원(1971) 등이 있다.

이희태는 1960년대 후반과 1970년 초반, 서울 용산구 효창동 146에 '이희태설계사무소'란 이름의 건축사무소를 다시 냈다. 그는 1970년 홍콩에 코리아센터를 설계했는데 이는 한국 건축가의 해외 건축 프로젝트 첫 설계라는 의미로 값지다. 이후 그는 엄덕문과 손잡고 1977년 '엄이건축연구소'嚴李建業研究所를 개소했다.

2) 1965년, '종합민족문화센터'로 시작

박정희 군사정권은 국립극장을 세우고자 하면서 두 가지 면을 고려했다. 하나는 대통령의 취임식장이 적절하지 않다는 것이다. 취임식이 장충체육관에서 진행되어 '체육관 대통령'이란 소리를 듣게 되어 식장다운 건물이 필요했다. 당시 수요층이 되는 서울 인구는 900만 명 정도였다. 또한 북한을 의식했다. 평양에 세워진 공연장류의 건물 상황이었다.⁶³ 규모에서 비교되고 외관에 대한 고심이었다.

박정희는 각계의 '반듯한 국립극장 요구'에 응하며 이런 생각을 담은 공간

63 공연 관계 공공건물로는 모란봉극장(약 858석, 1954), 평양대극장(약 2190석, 1960), 평양학생소년궁전(극장, 약 1100석), 2.8문화회관(약 6000석, 1963) 등이 있었다. (리화선, 『조선건축사 2』, 과학백과사전종합출판사, 1989)

을 디자인하게 되었다. 그것이 1965년 대통령 연두순시에서 밝힌 '종합민족 문화센터' 건립안이었다. 국립극장 건축이라기보다 국가 행사장 건축물 건설이었다. 대통령은 이듬해인 1966년 1월, 연두교서에서 종합민족문화센터 건립을 발표했다.

3개년 계획으로 15억 원 정도 예산으로 용산구 응봉공원 20만 평의 대지에 국립극장·국립국악원·국악사양성소·국립도서관·국사편찬위원회·국립현대미술관·예총회관·종합전시관·세종대왕기념관·종합박물관 등으로 구성된 건평 2만여 평의 문화센터를 세우기로 했다. 10개의 건물이 들어서는 종합 계획이었다.

민족문화센터는 국립극장뿐 아니라 민족의 문화예술에 관련된 공간이 다 모인 곳을 지향하는 것이었다. 따라서 당시 계획은 극장뿐 아니라 다목적 센터의 추구라고 보는 것이 더 나을지 모른다. 그러나 이런 요구는 종합운동장과는 다른 것이었는데도 불구하고 진행되었다. '종합'이라는 것은 다목적 시설을 지칭하고 그 외 문화 시설물은 센터, 홀이라는 용어를 선호했다.

김종필 공화당 의장의 주도로 열리게 된 1966년 5월, '5·16민족제전'이 계기가 되었다. 민족이란 단어가 특별히 많이 사용된 것도 그즈음부터였다. 5·16 관련 행사는 주로 장충체육관에서 열렸다.

1966년 건립추진위원회가 구성되었는데 위원으로 역사학자들도 참여하고 있었고, 건축가로는 전창일과 이희태가 실무위원 15명 중에 포함되었다. 전창일은 대한건축학회 회원, 이희태는 예총 사무총장의 직으로 참여하였다. 당시 무임소장관은 윤주영, 예총회장은 손재형이었다.

처음 입지 후보지는 종묘^{宗廟}였다. 나라의 대표^{大廟}라 하던 곳이다. 이어 후보지는 응봉산 응봉공원 일대로 바뀌었다(1966.4.28). 그러나 여러 의견에 따라 다시 응봉공원을 포함 덕수궁, 종묘, 예총회관 앞 광장 3곳이 추가되었다. 새로 등장한 곳이 덕수궁과 현 세종문화회관 터였다. 종묘, 덕수궁, 육조거리가 훼손되는 무리한 입안이었다. 위치가 남산 동쪽 장충공원 일대로 결정된 것은 전창일과 이희태의 의견이 받아들여진 것이라 생각된다.

3) 1967년 첫 삽질

박정희 대통령의 최종 결정에 따라 1967년 4월 25일 현 남산 국립극장 자리에서 기공식이 거행되었다. 이희태의 설계안이 채택된 것이다. 그 전후 공청회와 설계(1967.5.10~11.30)가 이어졌다. 1969년 설계를 마쳤다. 2019년 현재의 눈에서 보면, 벌써 50년 전의 일이 되었다. 당시의 현역들은 모두 고인이 되었다. 지금 오래전 기록으로 그 역사를 다시 정리하고 있는 것이다.



[사진] 종합민족문화센터 기공식 (1967) (출처: 국가기록원)

1970년 10월, 민족문화센터는 ‘종합민족문화센터’(줄여서 종민문)로 확대되었다. 종민문 이후 경복궁이 추가되었다(1970.10). 센터 중 국립극장과 국립국악원 건립을 위한 기본 지침이 마련되었다. 그 소위원회는 이춘성·송민구·이희태·김세중·전창일·이세득⁶⁴·함성권 등 7인으로 꾸려졌다. 그중 전창일은 대한건축학회 회원, 송민구와 이희태는 한국건축가협회 이사 자격으로 참여하였다. 또한 이구^{李玖, 1931-2005}가 참여하는데 건축가라는 이름이다. 왕손으로 건축가이며 조선 왕조 관련 여러 장소가 거론되었기에 30대 중반이던 그가 참여한 것이다. 당시 서울에서 건축 활동을 하던 때이기도 하다.

국립극장 계획은 1973년 7월까지 세우는 것이었다. 명실공히 문화의 전당으로서 ‘동양 최대 규모 국립극장’을 만드는 것이었다. ‘나라 무대예술 발전

64 이세득은 극장 내 무대 면막(緋幕)의 제작에 참여하게 된다. 이세득의 스케치가 몇 점 국립극장에 소장되어 있다.

의 획기적인 계기를 마련하는 것'이라 했다.

이희태는 '전당에 전통'을 담으려 했다. 전당^{殿堂}이라는 전통 건축물 용어가 현대 건축물에 본격 등장하였다. 그러나 스케일이 워낙 크고 다양해 전통을 구현한다는 것이 쉬운 일이 아니었다. 현대 건축에 우리 전통을 어떻게 담아내는가. 풀리지 않는 숙제였다. 잘못 해석하면 왜색이 나오고, 북한 과시용 건축물같이 보일 위험성이 높았다. 국립극장은 국립국악원(국악사양성소)과 함께 먼저 건립하기로 결정되었다. 국립과 전통 연장선상에 있었다.

4) 뉴욕 주립극장 벤치마킹

이희태는 국립극장을 설계하기 위하여 세계 각국의 국립극장과 문화센터를 둘러보았다. 그는 그즈음 준공된 일본의 국립극장과 미국의 링컨센터에 주목했다. 파리의 오페라극장 같은 네오클래식 건물은 대상에서 제외했다.

도쿄의 국립극장은 1966년 준공된 것이다. 지요다구^{千代田區}에 세워진 극장은 현상설계를 통해 당선된 이와모토^{岩本博行}가 설계한 것으로 일본 전통 건축물 교창조^{校倉造}를 현대화한 것이다. 가부키 전용 극장으로 쓰이고 있는 것이었다.

링컨센터는 1967년 준공되었다. 뉴욕 브로드웨이 66번가에 위치한 복합 문화센터로 3개의 건물로 구성되었다. 그중 뉴욕 주립극장^{New York State Theater}과 에이버리 피셔 홀^{Avery Fisher Hall}에 관심을 집중했다. 한가운데에 있는 메트로폴리탄 오페라하우스^{Metropolitan Opera house}는 월레스 해리슨^{Wallace K. Harrison}이 설계한 것인데 입면이 너무 강하게 느껴졌다. 뉴욕 주립극장은 필립 존슨^{Philip C. Johnson}이 설계했고, 에이버리 피셔 홀은 맥스 아브라모비츠^{Max Abramovitz}가 설계한 것이다. 뉴욕 주립극장은 1982년 재단장된 바 있다.

이희태는 뉴욕 주립극장과 피셔 홀을 남산 국립극장 설계에 참고했다. 그는 신축 국립극장이 서양의 극장을 표본으로 삼았다는 점과 외형은 전통을 바탕으로 한 현대적인 모양으로 했고, 출연자와 관객, 그리고 극장 구조가 삼위일체를 이루도록 조화시켰다고 했다.⁶⁵ 두 건물 모두 4층짜리로 기둥과 보

65 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 85쪽.

가 주요 디자인 요소였다. 유리벽이 주요 특징이었고 외부 마감은 대리석으로 되어 있었다. 그러나 예산 문제로 콘크리트 마감으로 끝났다.

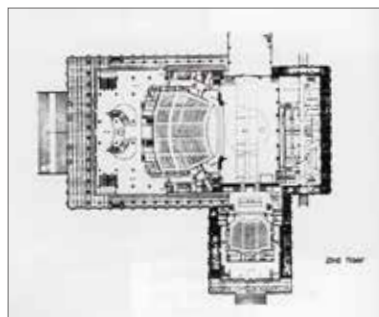
해외 극장을 조사하고 설계 자료를 수집했으나 우리 건축가에게는 한계가 있었다. 문제는 집권자의 문화예술에 대한 의식, 그리고 짧은 공기였다. 정부는 오래 기다려주지 않았다. 국가 예산이 1년 단위이기에 주어진 시간 내에 해낼 수밖에 없었다. 이희태는 결국 국립극장이라기보다 종합극장으로 설계할 수밖에 없었다. ‘민족문화 창달’ ‘민족중흥’이라는 시대의 구호를 반영해야만 했다.

이희태는 다음과 같이 말한 바 있다.

“적은 예산으로 좀 더 효과적인 극장을 건축할 수 있느냐 하는 문제로 상당히 고심을 하였고, 이것을 언제나 염두에 두고 3대 원칙을 세워 검토하였다.

그 하나는 새로 세워질 국립극장의 성격이고, 다음은 극장의 양식, 그리고 마지막은 기능이였다. 이러한 세 가지 원칙하에 계획을 진행했는데 대지 선정 문제로 상당한 고비를 넘겨야 했다.·· 그래서 대극장, 소극장으로 나누어 대극장에서는 연극·오페라·발레·교향악 등을 공연할 수 있게 하고, 소극장은 국악 연주를 주로 하는 한국 고전과 소음악회를 여는 공간으로 규정지었다.”

그는 설계 의도에 대해 다음과 같이 말하고 있다.



[그림] 장충동 국립극장 2층 평면도

“극장의 양식은 외형적인 것과 내부적인 것으로 나누어서 고찰할 수 있다. 우리나라도 근대화됨에 따라 많은 건축가들이 앞서 나가고 있으나, 본인은 건축가의 한 사람으로서 이 국립극장의 준공과 함께 한국의 현대건축을 우리

의 것으로 토착화해야겠다는 생각으로 설계에 임해 왔다.

우리에게는 우리만이 가지고 있는 전통이 있으니 이것을 어떻게 현대화 해서 국립극장 건축 양식으로 구현시키느냐가 외형 구성의 주안점이었다.

본인은 우리의 전통을 국립극장 건축 양식에 구현하는데, 외형적인 모방이나 확대가 아닌 어디까지나 내재적인 전통을 표현해야겠다고 생각했다.

그래서 지금의 극장 형태를 만들어 냈고 이것으로써 우리 고유의 전통미를 표현했다고 생각한다. 즉, 전통적인 기주^{基柱}와 주랑^{柱廊}이 지닌 아름다움의 현대화가 바로 그런 것이다. 이러한 미와 불가분의 관계가 있는 것이 질감이다. 그래서 나는 외부를 석재로 구성하고 싶었으나 예산상의 제약으로 콘크리트를 특수한 방법으로 시공하여 새로운 질감을 도모하였다.”⁶⁶

66 이희태, 「국립극장 계획설계에서 준공까지」, 『건축사』, 대한건축사협회, 1974.1.

남산 국립극장은 대지 1만 7600평, 건평 1만 평, 객석 1494석으로 이뤄졌다. 지상 4층은 장중한 기둥으로 세워 지붕선과 마주치게 하였다. 지하 2층을 계단으로 감추었다. 계단은 상승감을 주어 텍 처리, 플랫폼을 만들었고, 기둥은 역크기로 하여 상하 교호^{交互}하도록 했다. 다리는 계단, 몸체는 기둥, 머리는 지붕으로 보았다.



[사진] 신축 국립극장 공사 (1968, 출처: 국가기록원)

전면 14개의 기둥은 휴진 후 14년이 되었다는 의미였다. 이것에 톱니바퀴 지붕선으로 역동성을 주고 있다. 그는 지붕선 즉, 처마선의 톱니바퀴가 기둥과 함께 흘러가듯 처리했다고 말한 바 있다.

지붕 위에는 아무것도 올리지 않았다. 국회의사당의 이상한 돔에 식상한 탓이었다. 전반적으로 2층 회랑(수평선)과 기둥(수직선)이 강조된 회색 콘크리트 건물이었다.

여기서 1970년대 우리 건축계를 잠시 살펴볼 필요가 있다.

1970년대는 기념적 공공건물의 등장과 대형화, 그리고 아파트 단지가 주제가 되고 있었다. 고층 건축 시대를 예고하고 있었다. 정부종합청사 준공, 삼일로빌딩 준공은 1960년대의 상징으로 자리매김했다. 삼일로빌딩(1970, 김중업)은 한국인에 의한 최초의 고층 빌딩이었다. 남산에는 어린이회관(1970)이 준공되어 남산 산록을 가리기 시작했다. 남대문 주변의 고층화도 이때 시작된 결과물이다. 공주박물관(1972), 국립극장(1973, 이희태), 여의도 국회의사당(1975, 김정수 외), 세종문화회관(1978, 엄덕문) 등은 건축의장 측면에서, 동방생명빌딩(9176, 박춘명)과 대우센터(1976) 등은 기업의 신사옥 시대를 연다는 의미를 가진 작업이었다. 한편 와우아파트 붕괴(1970.4.8), 대연각호텔 화재사건(1971.12.25)은 이 시대의 조약성^{租界性}을 상징적으로 말해 주는 것이기도 했다.

남산의 새 국립극장은 명동의 옛 건물에 비해 새롭고 크다는 점이 돋보였다. 3층, 1500의 객석은 국내 처음이었다. 무대 면적도 400평(약 1322m²)으로 명동의 구건물(50평, 약 165m²)의 8배에 이르렀다. 무대는 회전, 상하좌우 자동 이동식으로서 막간에 소요되는 시간이 절약되어 무대의 장면전환이 빨리 이뤄졌다. 넓이에서 객석과 무대가 비슷했다. 국제회의를 열 수 있도록 동시통역 시설도 구비되어 있고, TV 중계할 수 있는 설비가 객석과 분리·설비될 만큼 좋은 시설을 갖춘 건축물이었다.

400평 무대에는 20미터경^徑의 회전무대를 중심으로 오케스트라 피트 사이클로라마·영사막·반사관 등이 설치되어 있고, 다목적 공연에 대비한 11.5×



[사진] 신축 국립극장 전경 (1973) (출처: 국가기록원)

25m 큰 프로시니엄아치로 대극장 객석을 맞이하고 있다.

1973년에 준공식을 했다. 10월 17일, 개관 경축 공연이 열렸다. 첫 공연은 <성웅 이순신>이었다. 이어 극단의 연극 공연, 교향악단, 오페라단, 무용단 등의 공연이 이어졌다.

그런데 축하 공연 중에 사고가 났다. 조명이 갑자기 터져서 꺼졌거나, 난방이 잘 안 되는 경우도 있었고, 움직이던 무대가 멈추는 사고도 있었다.

당시 윤주영 문화공보부 장관은 이날의 에피소드에 대해 밝혔는데 대통령이 다음과 같이 위로의 말을 전했다고 한다.

“개인도 집을 새로 지어 이사를 하면 보일러 작동법을 몰라서 고장을 낼 수도 있고 스위치 등이 혼동될 수 있는데 준공과 동시에 창립공연을 열 정도의 성의를 보일 수 있었던 것은 우리나라 연극문화의 계기를 만들어야 한다는 여러분의 신념과 열의 덕분이라고 생각한다. 오늘 있었던 몇 가지의 일에 관해선 패념치 말라.”⁶⁷

67 기획전시『국립극장, 남산시대를 열다』, 국립중앙극장, 2013.7~2014.2.

5) 입지 비판 지금도 이어져

1970년대 초, 설계자 이희태는 웬지 의기소침해 있었다. 진고개의 끝자락에 있던 그의 사무소는 축소되고 있었다. 국립극장의 설계에 대한 건축계의 부정적 시각, 그리고 주변 문제가 겹쳐서 그런 것 같았다. 5·16 세력의 지원도 끝나가고 있었다.

필자는 당시 이희태와 남산 국립극장 현장에 간 적이 있다. 공사가 시작되며 예산 문제로 그 규모가 축소되고 있었다. 국립극장과 국립국악원(국악사양성소) 두 건물만 짓고 있었다. 다행히 국악원은 민족문화센터 계획의 일환으로 함께 지어지게 된 것이다. 건물들의 연결이 ‘부라더스 빌딩’ 같았다. 국악원은 2층이나 단층같이 보였고 비례가 안정적이라 더 마음에 들었다. 쌓기동도 숨은그림찾기 같고….

국립극장이 세워진 후 외관이 뉴욕 주립극장의 그것과 너무 유사해 우리를 놀라게 했다.

1973년 국립극장이 문을 열자마자 이희태는 건축계 일각의 비판 대상이 되었다. 입지 선정 문제와 진입로, 그리고 내부 구조에 이르기까지 여러 면에 걸쳐 비판의 대상이 되었다.

국립극장이 명동을 떠난 후 일반인의 국립극장에 대한 생각은 더 멀어진 것 같았다. 미도파백화점에서 명동 국립극장, 명동성당으로 이어지던 문화감각 시대에 남산 뒤편은 너무 멀었다. 당시 남산에 있던 중앙정보부(중정)의 이미지도 한몫했다.

“1973년도 신축 개관 기념 축제의 분위기가 있었으나 유신 시대가 되며 국립극장에 냉담한 젊은 층이 늘어났다. 교통마저 불편했기 때문에 관객이 외면하기 시작했다.”⁶⁸

68 『한국일보』, 1979.2.2.

한 건축가는 극장 입지가 관객을 거의 배려하지 않아, 극장에 시민이 접근하는 것을 차단하는 느낌마저 준다고 했다. 또한 극장 내부에서는 “3층과 1, 2층과의 호흡이 끊겨 있으며, 3층에서는 무대의 출연자가 잘 보이지 않았다. 3층 관객은 푸대접의 자리에서 몹시 소외감을 느끼며 어깨너머로 빌어 듣고

보는 처지에 있게 된다.”⁶⁹고 하였다.

69 원정수, 「국립극장관건기」, 『공간』, 1974.4.

6) 거둬나려는 극장

어쨌든 세워지던 해 이 건물은 대한건축사협회의 제1회 대상 수상작이 되었다. 준공 1년 후인 1974년 8월 15일 오전 10시, 광복 29주년 광복절 기념행사가 이곳 국립극장에서 열렸다. 국립극장 건축물이 드디어 정부 행사의 으뜸 건축물이 된 의미 있는 행사였다. 이날 국립극장의 행사를 박목월은 다음과 같이 썼다.

“국립극장 정면의 흰 화강석 계단에 깔린 붉은 양탄자를 밟고, 정문으로 로비에 들어선 내외분은 단상으로 통하는 복도로 걸어갔다.”⁷⁰

70 박목월 『육영수여사』, 삼중당, 1976, 523쪽.

그러나 이 행사 중 10시 23분 대통령 저격 사건이 일어났고 부인 육영수 여사가 피격 사망했다. 국립극장은 뉴스의 중심이 되었다.⁷¹

71 『동아일보』, 1974.8.16.

이후 이 건물은 최소한 박정희 대통령에게는 상처가 큰 마땅치 않은 건물이 되었다. 어쨌든 건축물로는 우리 현대사 하나를 더 쌓은 것인지 모르겠다.

국립극장은 여러 번 개·수축이 이뤄졌다. 초기의 단점을 보완하는 의미도 있고, 시간의 흐름에 따른 노후화, 의식의 변화 등에 따른 것이다.

그동안 이희태가 설계한 국립극장은 장중하고 위엄이 있다는 평을 받아왔다. 반대로 표현하자면 권위적이고 고압적이라는 것이다. 긍정과 부정이 함께 있는 것이다. 특히 중앙 계단, 2층 귀빈석 등이 군사정권의 잔재라는 것이다. 콘크리트가 주는 회색톤이 관객의 접근을 막았다는 것이다. 이희태 건축에는 1960년대 말, 1970년대 초 우리 건축의 현실이 담길 수밖에 없었다. 노출 콘크리트이던 시대였다.

역대 극장장들은 이에 고심해서 몇 차례에 걸쳐 리노베이션을 했다.

2002년 3월 김명곤 위원장이 현상설계심사위원회를 구성했다. 10월에는 국립극장 새단장추진위원회는 설계자문위원회를 구성했다.(위원장 김진균

교수) 설계는 이희태가 재직하던 엄이건축에서 진행했다.(2003.12.30~2004.

10.15 설계: 엄이건축, 시공: 초석건설, 감리: 한성종합기술단 건축사무소)

전체적으로 큰 변화는 없는 영선적^{營線的} 수준이었다. 해오름극장의 관람석은 1500석에서 1600석 정도로 늘어났다. 달오름극장도 마찬가지였다. 객석은 400석 조금 넘는 수준이다.

두 번째 리노베이션은 2016년 말에 시작되었다. 설계공모에서 이가건축종합건축사사무소가 당선, 설계가 진행되었다(2016.12~2017.7). 건설사업관리 는 무영씨엠건축사사무소에서 맡았다(2016.12~2019.8).

현재, 2020년 말 준공 목표로 공사가 진행되고 있다. 설계와 공사는 1973년 준공 당시의 관계자와 전혀 연계 없이 진행되고 있다. 국립극장이 준공 후 50년이 경과되지 않았으므로 등록문화재 등록 조건이 충족되지 않았다. 건축물 내용 변경은 법적으로, 문화재 저축 상황에도 제한되지 않았다.

국립극장 측은 기존 극장의 역사성과 건축물의 가치를 존중하겠다고 기본



[그림] 국립극장 리모델링 조감도(외부)

계획 방향에서 밝혔다. 그런데 이번 리노베이션의 중요한 변화는 진입 동선이 바뀌는 데서 왔다. 극장 전면 주홀과 진입로를 바꾸는 것이다. 극장 이용자의 접근성 향상을 위해 전면 계단을 철거했다고 한다. 진입 레벨이 바뀌므로 건축물의 파사드가 바뀌게 된 것이다. 이회태의 설계 당시 의도는 목직한 계단 진입이었다. 입장객이 계단을 오르는 것을 무대에 오르는 것으로 생각한 것이다. 그리고 플랫폼에서 홀로 들어가고 다시 객석으로 진입하는 것이 극장의 맛이라고 생각하고 있었던 것이다. 반대로 퇴장할 때도 마찬가지로였다. 객석에서 홀로 다시 텍^{deck}으로 주변 남산의 어둠을 호흡하고 계단을 내려 광장으로, 그리고 떠나가는 것이다.

플랫폼은 수직선과 수평선이 교차하는 권위적 건축의 시대상을 반영하는 것이었다. 이제 리노베이션 후 우려되는 바는 대부분의 공연이 동시 입장, 퇴장인 관계로 진입 계단의 축소에서 오는 혼란이 있지 않을까 하는 것이다.

역사성 있는 건축물의 리모델링 때에는 관계자의 자문이 필요하다고 생각



[그림] 국립극장 리모델링 조감도(내부)

한다. 첫 번째 리모델링 작업 때 같은 설계자문위원회가 구성되었어야 한다.

객석은 1200석으로 축소 설계되었다. 극장은 창극, 무용, 국악 등 한국 음악극 공연을 위한 형태를 추구했다고 한다.

건축가 이희태는 1981년 11월 1일 56세를 일기로 별세했다. 그는 현재의 상황을 보고 있을 것이다. 건축물은 건축가의 유산이기도 하기 때문이다.

건축은 다 때가 있고 당시 상황이 있는 것이다. 이제 프로젝트 건축물에 건축가의 이름이 붙는 것은 어렵다. 대형 사무소의 이름으로 조직된 틀 속에서 움직이기 때문이다. 건축가의 이름으로 지어진 건축물을 훼손, 변형하는 행위는 지탄받아야 된다고 생각한다.

설계 계획부터 50년, 오늘의 변형이 개인적으로 매우 유감스럽다. 준공 후 이 건물은 우리 현대 건축의 또 하나의 이정표가 된 것이다. 앞으로 계속 새 옷을 갈아입으며 이 극장이 문화재급 건물로 거듭날 수 있게 되길 기대한다.

참고문헌

단행본

- 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 태학사, 2010.
 리화선, 『조선건축사 2』, 과학백과사전종합출판사, 1989.
 박독월, 『육영수여사』, 삼중당, 1976.
 알렌, 신복룡 역, 『조선건축기』, 박영사, 1979.
 유민영, 『예술경영으로 본 극장사론』, 태학사, 2017.
 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대 출판부, 1996.
 최남선, 『조선상식문답: 속편』, 동명사, 1947.

논문

- 김정동, 『한국근대건축의 재조명(3)』, 『건축사』, 대한건축사협회, 1987.7.
 김정동, 『한국근대건축의 재조명(13)』, 『건축사』, 대한건축사협회, 1988.10.
 김정동, 『힘줄사의 세움에 관하여』, 『건축역사연구』, 한국건축역사학회, 2008.12.
 백순재, 『원각사 극장 연구』, 중앙대학교 석사논문, 1974.
 이희태, 『국립극장 계획설계에서 준공까지』, 『건축사』, 대한건축사협회, 1974.1.
 정문희, 『등록문화재 건축물의 재사용을 위한 실내디자인 연구: 제11호 태평로구 국회의사당의 재사용 계획안』, 홍익대학교 석사논문, 2004.

잡지 및 간행물 등

- 『공간』, 1974.4. 제84호.
 『건축잡지』(일본), 1931.3.
 월간 『플러스』, 1995.5.
 『조선과 건축』, 조선건축회, 1930.11.
 『조선과 건축』, 조선건축회, 1931.11.
 『조선과 건축』, 조선건축회, 1935.8.
 『조선과 건축』, 조선건축회, 1936.3.
 『MADE』, 2013.
 『국민일보』, 2009.3.2.
 『東京朝日新聞』, 1902.10.13.~19.
 『동아일보』, 1974.8.16.
 『한국일보』, 1979.2.2.
 『황성신문』, 1903.6.23.
 『公州郡誌』, 공주군청, 1979.
 기획전시 『국립극장, 남산시대를 열다』, 국립중앙극장, 2013.~2014.
 위키피디아, https://ko.m.wikipedia.org/wiki/%ED%8C%8C%EC%9D%BC:Sejong_Center.jpg
 위키피디아, https://ko.wikipedia.org/wiki/%ED%8C%8C%EC%9D%BC:Tokyo_bunka_kaikan01_1920.jpg

국립극장 무대미술사

이태섭

무대미술가, 용인대학교 명예교수

- 01 여는 말
- 02 연구의 제한
- 03 연대기로 살펴본 국립극장과 무대미술가들
- 04 맺음말

01 여는 말

현대 극장예술에서 무대미술이 포함하는 분야는 무대장치·의상·조명·영상·소품·분장과 같은 모든 시각 요소이며, 이를 담당하는 무대미술가는 연출가와 함께 작품 해석 주체의 일원으로 프로덕션에 참여하는 극장예술가라는 인식이 보편적이다. 더불어 이들 제 분야의 디자인을 구현해 내는 제작 기술 또한 매우 전문적인 분야로서 무대미술의 중요한 영역으로 다루어지고 있다. 무대미술의 중심을 이루는 무대장치 디자인 분야는 공연예술에 필수적인 것으로 어느 정도 인정을 받아왔으나 다른 카테고리들은 중요도에 대한 인식이 결여되어 있었던 것으로 보인다. 2000년대 이전까지 무대 디자인을 제외한 기타 분야에 대한 비평이나 기록은 매우 미미한 수준으로 언급되고 있는 것이 이를 입증한다. 과거 조명 분야의 경우, 기술을 다루는 극장 내의 기술 스태프가 디자이너의 역할을 겸하고 있었고, 의상 디자인 역시 많은 작품에서 디자이너가 의상을 제작하여 납품하는 제작자 역할까지 수행하는 경우가 대부분이었다. 장치 제작은 무대기술에 대한 전문적 훈련 없이 도제식으로 이루어졌으며, 극장 내 상주 디자이너나 작화가들이 디자인과 기술의 경계가 애매한 상태에서 프로덕션에 참여하는 상황이 1990년대까지 이어져 왔다. 현재는 대부분의 프로덕션에서 디자인과 제작 분야는 분리되어 있고, 작품별로 책임 프로듀서와 기술팀이 지원을 맡고 있기 때문에 외부에서 초빙된 각 분야 디자이너들은 작품의 예술적 완성도에 좀 더 집중할 수 있게 되었다. 2010년 이후부터는 영상과 음향 디자인 분야가 많은 공연에 필수적

인 프로덕션팀의 일원으로 참여하게 된 것도 중요한 변화이며, 이는 작품의 시각적인 부분을 더욱 풍부하게 만들고 있다. 특히 무대기술에 대한 교육의 중요성이 인식되며 자격증 제도의 도입과 단기 교육과정, 연수 등을 통해서 교육이 진행되고 있으며 앞으로 전문성이 더욱 심화될 것으로 예상된다.

1950년 국립극장이 출범할 당시에는 극장 예술가들이 활동 무대의 중심에 있었으나 관선 극장장 체제로 바뀌면서 비예술적인 조직, 적은 예산, 폐쇄적인 운영으로 인해 매우 오랫동안 침체기를 겪기도 했다. 2000년대 이르러서야 다시 예술가들이 극장을 운영하게 되면서 활기를 찾았다. 국내의 공연예술계도 과거에 비해 엄청난 양적·질적 성장을 이루었다. 현대적 시설을 갖춘 다양한 크기의 공연장과 정규 교육과정을 거친 무대미술가들이 작품 제작의 중심을 이루고 있다. 유일하게 전통적인 무대미술 관련 제작 기술을 익힐 수 있으며 대형 무대와 시설, 공간, 장치제작 기술진을 보유하고 있는 국립극장은 무대미술가의 등용문 구실을 해왔으며 무대미술사의 중요한 축을 이루고 있다고 보아야 할 것이다. 이러한 바탕에는 ‘무대미술’이라는 미지의 세계를 찾아 열악한 환경에서도 명맥을 이어간 과거 극장예술가들의 노력이 있었음을 인식하는 계기가 되기를 바라면서 서술하고자 한다.

02 연구의 제한

본 글에서 중점적으로 서술하고자 하는 부분은 국립극장 작품의 무대 디자인을 수행한 디자이너들의 면면과 그들의 작품에 대한 비평문, 신문과 잡지의 기사들을 통해서 당시 무대미술의 경향과 작품에 대한 비평, 무대미술을 구현하기 위한 제반 여건 등을 위주로 서술하고자 한다. 아쉬운 점은 무대미술에 대한 심도 있는 비평을 찾는 것이 어렵고, 프로그램북이나 포스터에 무대미술가들의 정확한 크레딧과 프로필이 소개되어 있지 않다는 것이다.

2019년 현재, 국립극장 소속으로 남아 있는 공연예술단체는 1962년 3월 창단한 국립창극단과 국립무용단, 1995년 1월 창단한 국립관현악단이다.

현재 서울시립무지컬단의 시작이라고 볼 수 있는 국립가무단 역시 1974년 5월에 창단하여 1977년 6월까지, 국립오페라단은 1962년 4월, 국립발레단은 1974년 4월, 국립합창단은 1974년 7월에 창단하여 2000년 법인화될 때까지, 국립극장의 모태가 된 국립극단은 1950년 4월 창단하였으며 2010년 법인화될 때까지 국립극장 소속으로 남아 있었다.

본고에서는 국립 공연예술단체들이 국립극장 소속으로 남아 있던 기간의 무대미술 작업에 국한해서 다루고자 한다.

1920년대, 신극 초창기의 동경 유학생 중심의 1세대와 이후 1940년대부터 활동을 시작한 2세대 미술가들이 주축이 되어 국립극장을 출범시킨 때부터 20년 동안을 여명기로, 당시의 최첨단 시설과 장비·공간을 갖춘 장충동 국립극장으로 이전한 1973년부터 1990년까지 이곳을 중심으로 3세대 무대미술

가들이 활동하던 시기를 도약기로, 1980년대 중반 이후 국내외에서 전문적인 무대미술 교육을 받은 3세대 무대미술가들이 활동한 1990년부터 2010년까지를 변혁기로, 2010년 이후 새로운 감각으로 무장한 젊은 무대미술가들인 5세대의 등장과 다양한 분야의 디자이너들이 협업하며 디지털에 의한 조명과 영상이 무대미술의 중요한 요소로 적극 도입되고 있는 현재 시점까지를 번영기로 나누어 조망하고자 한다.

03 연대기로 살펴본 국립극장과 무대미술가들

1) 1950~1972: 여명기의 개척자들, 1세대와 2세대

국립극장 무대미술의 시작은 당시 산재하던 여러 개인 극단의 미술부에 소속되어 디자인과 제작, 무대 작화를 겸하고 있던 무대 장인들로부터 뿌리를 찾을 수 있을 것이다. 1920년대 초기 동경 유학생 중심의 학생극은 무대미술에 많은 관심을 두었던 듯하다. 이러한 흐름은 이후 전문 극단이나 1930년대의 ‘극예술 연구회’로 이어졌고, 이를 토대로 1950년 4월에 아시아 최초의 국립극장이 개관하면서 한 단계 크게 도약하는 계기를 만들게 되었다. 그 당시 거의 모든 무대미술가는 국립극장에서 활동하였다고 볼 수 있다. 원우전, 이승만, 홍성인, 김일영, 박석인, 김정환, 강성범과 같은 1세대와 2세대로 불릴 수 있는 무대미술가들이 초창기 중앙국립극장의 무대미술 작업에 참여한 것으로부터 시작점을 찾을 수 있을 것이다. 그러나 당시 그들의 자취나 역사를 찾아볼 만한 기록은 매우 미흡하다. 2014년 원우전의 작품 원본 스케치가 발견되었는데 당시의 무대미술사적인 실증 자료를 확보한 것은 매우 다행이라고 할 수 있다.

무대미술가로 꾸준히 활동한 사람들로써 원우전, 김정환, 강성범이 있다.

[표] 초창기 무대미술가

무대 미술가	설명
원우전(1903-1970)	1923년 극단 토월회(土月會)에 참여하여 이승만과 함께 새로운 무대장치를 만들기 시작하였으며, 신파극의 일본식 무대가 판을 치고 있을 때에 사실적인 무대미술을 시도하여 연극을 일신하는 데

무대 미술가	설명
원우전(1903-1970)	절대적인 기여를 한 초창기의 본격적인 무대미술가로서 당시의 동양극장의 전속단체인 청춘좌, 호화선의 무대미술을 도맡아 디자인하였다. 해방 이후에는 신희와 국립극단의 작품에 참여하였다. <춘향전> <산 송장> <농속에 든 새> 등 60여 편의 무대장치를 맡았다. 1935년 동양극장 개관 당시, 무대미술을 맡았는데, 이때 <황진이>의 무대 위로 구룡폭포의 물이 쏟아져 흐르도록 장치한 것이 대표적인 사례로 뽑힌다. 이후 아랑, 성군 등의 극단을 거쳐 1942년 조선연극 문화협회 주최 제1회 <전 조선 연극경연대회>에서 무대장치를 맡았다. 한국전쟁 당시 대구에 피난하여 신희 국립극단의 무대장치를 맡기도 했다. - 박용구, 『예술사 구술 총서 001』, 국립예술자료를, 232쪽.
이승만	원우전과 함께 토월 미술연구회에서 활동하였다. 학생극 운동의 하나였던 '토월회' 2회 공연에서 "무대장치는 천여 원을 들여서, 김복진·이승만 등이 준비하였는데, 이승만이 <알트 하이델베르크>의 궁전 벽화만을 그리는 데 1주일씩이나 공을 들여 그렸다"는 이야기는 유명한 일화로서 남아 있다. 초창기 국립극장의 장치를 맡은 기록이 있다. <www.culture.go.kr>
홍성인	동경학생예술좌에서 미술부장을 맡았고 이해랑의 친구로 알려져 있다. 해방 후, 동경학생예술좌 출신 연극인들이 모여 만든 극단 전선(全線)에서 활동했다는 기록이 있다. 박용구의 구술에 의하면 극단 고협에서 활동하기도 했다. 박용구, 위의 글, 192쪽.
김일영(1910-1959)	본명은 김우현이다. 부산에서 태어났다. 서울에 올라와 배재고보를 중퇴한 후, 일본으로 가서 축지 소극장에서 무대장치를 배웠다. 조선 예술좌의 무대미술을 맡으며 재능을 보였다. 1936년에 귀국하여 조선 연극협회 조직에 참여하고 무대장치를 맡았다. 1938년부터 1942년 까지 옥살이를 하고 출옥 후에도 계속 무대장치를 맡으며 김복진이 만든 고려미술원에서 수업을 받기도 했다고 한다. 3회까지 열린 조선 총독부 <전 조선 연극경연대회>에서 무대미술로 두 차례 상을 받았다. 1949년 월북하여 국립연극극장 미술부장, 평양미술대학 학부장 등을 지냈다고 한다. 박용구, 위의 글, 189쪽.
박석인	황해도 수안 출신으로 동경제국미술학교에서 미술 전공, 전시하에 대구 연극계를 중심으로 활동하였으며, 번역극을 가장 많이 디자인했다. 장중선과 같은 평양미술학교 출신이며, 한국전쟁 이후 영화미술에 전념하였다.
김정환(1912-1973)	1937년 일본 미술학교 응용미술과에 입학하였고 일본 동보영화사 미술과 촉탁으로 들어가 무대미술가 수업을 쌓았다. 1940년 귀국하여 조선연예주식회사와 조선악극단의 미술부장으로 재직하면서 무대디자이너 및 제작에 참여하였다. 광복 이후 서울 무대장치소를 개소하여 운영하는 한편, 연극과 영화 양쪽에 활동의 폭을 넓혔다. 초대 중앙국립극장 무대과장, 연극학회 간사, 서울시 문화위원 등을 역임하였다. 극당 고협에서는 <빙하> <무영탑> <해당화피는 섬> <삼남매> 등의 장치를 디자인했고, 신희의 <원술랑> <대정불심> <험릿>, 국립극단의 <파우스트> 등에서 우수한 장치를

무대 미술가	설명
김정환(1912-1973)	보여주었다. 서울대학교 조교수, 동국대학교 연극학과의 교수로서 1960년대 록펠러 재단 초청으로 예일 드라마스쿨에서 무대조명과 극장 공간에 대한 전문적인 교육을 받은 뒤, 귀국 후 국내에 처음으로 도입된 돌출무대(Thrust Stage) 형식의 순수 연극 전문 극장인 드라마센터 건립과 장충동 국립극장 설계에도 참여하였다. < http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/SearchNavi?keyword=김정환&ridx=0&tot=2 > 1970년 이후, 후학을 위한 『눈으로 보는 세계 극장사』 『무대미술 입문』 『한국 극장 발달사』를 집필하기 위해 드라마센터 도서관에서 시간을 보냈으나 완성을 보지 못했다.
강성범	개인적인 이력에 대한 자료는 거의 남아 있지 않으나 국립극단의 <뇌우>로 서울시 문화상을 수상한 기록과 함께 1950년대 다수의 영화 세트 제작에 참여했다.

1950년 중앙국립극장이 개관하자 모든 장치기는 거기에 다 모였다. 그중에 채남인蔡南人은 광복 후부터 5년 사이에 소리 없이 큰 장치가라 할 수 있는 인물이 되었다.⁰¹ 1951년 전시하에서 피난지 대구 문화극장에서 신협희 <햄릿> <오셀로>는 박석인 박석인이 무대장치를 했고, 1952년 <수전노>는 강성범이, <맥베스> <한노단 번역, 이해랑 연출>는 김정환이 무대장치를 담당했다.⁰² 이 시기에는 박석인 박석인과 그의 미술학교 동창으로 1.4후퇴 때 평양에서 월남한 장중선張鍾善, 호남에서 활동한 정우택鄭禹澤, 그리고 일제강점기 동경제국미술학교에서 미술을 전공하고 1936년경부터 무대장치 제작에 종사한 임명선林明善 등이 활동하였다.⁰³ 1953년 서항석이 제2대 국립극장장으로 취임하여 대구 문화극장을 중앙국립극장으로 재건하고, 1953년 <야화野花>(윤백남 작)를 올렸는데 무대장치는 원우전이 했다. 당시에 가장 대중적으로 인기를 끈 것은 여성국극이었기 때문에 대부분의 무대미술가가 여성국극의 무대장치를 맡아서 수행하기도 했다. 기록에 따르면 1951년부터 1960년까지 여성국극단체가 30여 개가 될 만큼 확산되어 대중극으로 전성기를 누렸다.⁰⁴ 이는 광복 후, 김정환이 전문적인 무대장치 제작을 위한 국내 최초의 '서울무대장치제작소'를 설립할 수 있는 밑거름이 되었다.

국립극장의 출범과 함께 무대미술이 중요한 분야로서 인정받고 새로운 조

⁰¹ 이원경, 「무대미술」, 『문예연감』, 한국문화예술진흥원, 1976, 417쪽; 강춘애·박미란, 『한국의 1세대 무대미술가 김정환 소장 작품 디지털 복원연구』, 238쪽 재인용

⁰² 이진순 외, 『한국연극사(1945~1970)』, 예술원, 1977, 53~57쪽; 강춘애·박미란, 『한국의 1세대 무대미술가 김정환 소장 작품 디지털 복원연구』, 2016, 238쪽, 재인용.

⁰³ 이원경, 위의 글, 417쪽; 강춘애·박미란, 위의 논문, 238쪽 재인용.

⁰⁴ 『여성 국극 60년사』, 문화체육관광부, 2009, 228~231쪽; 강춘애·박미란, 위의 논문, 239쪽, 재인용.

05 유민영, 국립극장 편, 『국립극장사』, 『국립극장 60년사』, 태학사, 2010, 55쪽.

06 유민영, 국립극장 편, 위의 책, 153쪽.

07 19세기 말부터 시작된 사실주의 연극운동은 기존의 무대장치 형식의 하나인 작화로 그려진 배경막의 사용을 거부하고 일상과 같은 사실적이며 입체적인 무대장치를 요구하게 되었다. 이러한 경향은 이후 다양한 미술사조와 결합하며 무대미술을 공간적 개념으로 발전시키게 된다.

08 전세권, 『타임머신 46, 명동 국립극장』, 『국립극장 이야기』, 국립극장, 2003, 65쪽.

직의 한 부분으로 기록되기 시작했다는 것 또한 매우 의미 있는 일이다. 국립극장 출범 당시 극장장이던 유치진이 “무대장치는 무대계에서 책임질 것이다.”⁰⁵ 라고 언급한 부분과 당시 국립극장 운영 방침 6개항에서 4번째 조항에 따르면, 무대장치 제작을 위한 제작비는 극장이 대며, 구체적으로 대·소도구나 조명·의상·신발·가발 등 모든 것은 극장 무대와 의상제작계에서 담당한다.⁰⁶ 라고 되어 있는 것으로 볼 때, 표면적으로는 이미 유럽식의 레퍼토리극장과 같이 모든 기본적인 인력과 조직을 갖추고 있었으며, 자체적으로 무대와 소품, 의상과 장신구를 포함한 모든 무대미술 요소를 디자인하고 제작하는 프로덕션 시스템이 구축되어 있었다는 것을 알 수 있다. 그러나 규모와 조직, 예산, 제작 공간 등에 대한 정확한 자료를 찾을 수 없는 것은 안타까운 일이다. 국립극장의 개관 공연은 극단 신희의 〈원술량〉으로 무대장치와 당대 최고 배우들의 연기에 열광했다는 기록을 발견할 수 있다. 이 공연에서 무대미술을 맡은 김정환은 초대 국립극장 무대과장으로 1940년대부터 전문적으로 활동한 2세대 무대미술계를 대표하는 인물이라고 할 수 있다. 1935년 휘문고등학교 시절 처음으로 극예술연구회의 〈김찰관〉(고골 작)에서 무대미술을 맡으면서 입문하게 된 김정환은 1930년대에 배경막을 걷어내고 입체적인 무대장치를 선보였다. 디자인과 장치제작의 분리, 회전무대와 중간 막을 활용한 장면전환과 같은 기술을 처음으로 선보였다. 김정환의 무대미술에 대한 개념은 “극장에서 배경막을 걷어내라”⁰⁷는 유럽의 현대 무대미술의 개념과 맥을 함께하는 것으로 보인다. 무대감독이었던 전세권이 당시를 회고하는 말 중에 “무대미술은 서양화풍에 김정환 선생, 수채화풍에 박석인 선생, 동양화풍에 임명선 선생 등이 맡아왔다”⁰⁸라는 대목이 있다. 당시 무대미술은 디자인과 작화가 거의 같은 개념으로 간주된 것으로 보인다. 당시 극단에 속해 있던 미술부는 디자인과 무대장치 제작, 작화가 분리되지 않고 전반적으로 다 맡아 하는 상황을 말해 주고 있다. 이러한 형태의 무대미술 작업은 2000년대까지 오랫동안 지속되어 온 우리나라 무대장치 제작의 관행이기도 하였다.

우리나라 무대미술사에서 최초의 기록을 남긴 1세대 무대미술가 원우전

발자취는 1953년 2월 13일에서 19일까지 피난지 대구 문화극장에서 공연된 <야화^{野花}>에서 찾아볼 수 있다. 당시 연출을 맡았던 2대 국립극장장 서항석의 회고다.

“초창기 선배 윤백남 선생의 극본에 낭만극기^{浪漫劇期}의 토월회 동인 원우 전 선생에게 장치를 청하고 보니 여기서 신극 수립기의 극연^{劇演}의 동인인 내가 연출을 담당하는 것이 국립극단의 재발족에 다소의 사적 의미를 부여하는 성실기도 하다.”⁰⁹

이후 <야화>는 서울로 돌아온 후 1958년에 시공관에서 재공연을 하기도 했다. 출범기의 무대미술가 강성범은 1950년의 <너우>와 1957년의 <발착점에선 사람들>(이광래 연출)에서 무대미술을 맡았으며, 1950년 6월 6일부터 15일까지 공연된 <너우>의 무대장치는 엄청난 반응을 불러왔다. 국립극단 소속이던 배우 김동원의 말이다.

“<너우>의 성공은 리얼한 장치와 리얼한 무대에 있었다. 특히 타이틀이 암시하듯 뇌성벽력과 빗속 장면 효과야말로 이 작품의 생명이었다 해도 과언이 아니었다. 사실적 묘사를 위해 무대 주변에 파이프를 설치해 놓고 인공 강우장치로서 극중 효과를 현실감 있게 전달한 것도 최초의 시도였다. 천둥번개가 치고 비가 역수로 쏟아지는 마지막 장면이 끝나고 막이 내리자 진짜 밖에 비가 오는 것으로 착각한 관객이 있었다.”¹⁰

박석인은 1957년 국립극단 5회 공연인 <인생차압>(이해랑 연출)의 무대미술을 맡았으며, 후일 후배 최연호에게 군예대를 통해서 무대미술계에 입문하는 계기를 마련해 주기도 하였다. 장중선¹¹은 다른 사람들보다 비교적 늦은 1950년대 군예대를 통해 무대미술에 발을 들여놓게 되었지만 1980년대까지 공연과 TV 방송에서 활동하며 대중적으로 성공한 당시의 스타 무대미

09 유민영, 국립극장 편, 『한국극장사』, 『국립극장 30년』, 국립극장, 1980, 165쪽. 계파간의 갈등을 빚고 있던 국립극장에서 신극(新劇)의 3년(1910~1930)을 종합한다는 의미라고 개관 프로그램에서 밝히고 있다.

10 유민영, 국립극장 편, 『국립극장 30년』, 165쪽.

11 장중선(1918~1989) 평양출생, 1940년 일본 제국미술학교 회화 전공, 1953 신협에서 무대미술사, 1960년대부터 80년대까지 공연예술계에서 가장 왕성하게 활동했다.

술가로 기록될 수 있을 것이다. 장종선은 뛰어난 스케치 실력과 감각으로 당시 지배하던 사실주의적 무대장치에 다양한 양식을 가미하여 작품의 분위기를 강화함으로써 무대미술 발전에 크게 기여하였다. 1957년 <태풍경보>의 무대 디자인으로 국립극장에 등장한 장종선은 김동진과 최연호가 활동하기 이전까지 국립극단의 거의 모든 무대를 도맡아 디자인했다.



[사진] 태풍경보(국립극단, 1957.9)

1960~1970년대 들어서면서 대극장에서는 아직도 작화된 장치들이 무대를 지배하고 있었지만 막 시작된 실험적인 소극장 공연에서는 실험적인 연출가와 함께 섬세한 조명, 실제와 같은 무대와 소품, 무대장치가 필수적이었다. 장종선은 이러한 흐름을 주도하였으며, 당시에 유행하던 무대미술 사조인 선택적 사실주의(Selective Realism)에 깊은 영향을 받은 것으로 보인다.¹² 그의 작품에 대한 찬사는 국립극장의 기록과 신문 비평문을 통해서 확인할 수 있다.

연출가이며 극작가인 전세권은 『국립극장 이야기』에서 장종선의 국립극장 데뷔 당시의 대단했던 상황을 아래와 같이 묘사하고 있다.

“1957년, 대구에서 환도한 뒤, 시공관에서 이진순 연출의 <태풍경보>가 올려지는데 이 공연에 생판 듣도 보도 못한 신인 무대미술가가 등단했다. 막이 열리자 공연은 시작도 안 했는데 “와” 하는 탄성이 터져 나왔다. 탄성

12 전세권, 『예술사 구술 총서』, 국립예술자료원, 81쪽.
“57년에 실험에서 <세일즈맨의 죽음>을 공연했는데 그때 아주 획기적이었어, 미르지너(Jo Mielziner)의 그 무대디자인을 그대로 재현시켰어” 라는 내용에서 참조.

의 배경은 사실감 넘치는 무대 세트 때문이었다. 건축미술을 전공한 장중선 선생의 무대미술은 당시 무대미술의 전형을 깨는 획기적인 것이었다. 그야말로 이음새와 이음새에 물을 부어도 새지 않는 정교한 입체 무대였다. 그후 장중선 선생은 KBS와 국립극장 무대를 도맡아 했다. 그 열악한 여건에도 불구하고 입체감과 리얼리티를 극대화한 완성도 높은 무대미술의 전형을 선보였던 것이다.¹³

¹³ 전세권, 『국립극장 이야기』, 66쪽.

한국 초연으로 1963년 공연된 〈결혼중매^{the Match Maker}〉(손턴 와일더 작)에서 “이번 공연의 공은 지루하지 않게 이끌어간 연출(이기하)과 골고루 잘한 연기진, 그리고 거의 일품^{逸品}이라 할 수 있는 장치(장중선)에 다 같이 돌려야 할 것 같다.”¹⁴

¹⁴ 여석기, 「에누리 없는 즐거운 무대, 국립극단 공연 결혼 중매」, 『한국일보』, 1963.12.26.

1962년에 국립극단이 공연한 차범석의 역작 〈산불〉에서 극작가 이근삼은 “장치를 맡은 장중선은 그가 신봉하는 리얼리즘 수법을 최대한도로 구사하여 획기적인 결과를 내었다. 거의 원색에 가까운 산중 초가, 대나무밭은 나무랄 데가 없었다”라고 극찬하였다.¹⁵

¹⁵ 이근삼, 「이 해의 가장 큰 수확, 국립극단 산불 공연」, 『한국일보』, 1962.12.29.



[사진] 산불 (국립극단, 1962.12)

특히 사진과 탁월한 스케치 실력을 갖추었기 때문에 빛을 다루는 것에는 가히 독보적이라고 할 수 있었다. 특히 무대의 구조와 밸런스, 형태, 색감의

세련미는 당시 외국의 다른 작품들과 비교해도 탁월한 것으로 보인다. 장중선은 1970년대 이후 새로운 장르인 TV 무대미술에 집중하면서도 1980년대까지 국립극장에서 75편의 작품을 디자인하여 국립극장 공연에 가장 많이 참여한 외부 디자이너로 기록될 수 있을 것이다. 1962년은 중앙국립극장의 전속극단이던 신희^{新協}과 민극^{民劇}이 자동적으로 해체되고 새로이 단일 단체로 ‘국립극단’의 이름으로 재발족하면서 큰 기대 속에 첫 번째 공연으로 <젊음의 찬가>(박진 연출)를 4월에 올렸다. 전반적으로 좋은 평을 받았지만은 무대미술에 대하여 혹평을 하고 있는 것을 볼 수 있다.

“장치는 과장된 편이고 조명과 음악은 극을 살리는 데 조금도 도움을 주지 못했다. 의상도 분에 넘치게 화려하기도 했으며 3경^幕의 민주의 양복은 실업가의 면모가 없었다.”¹⁶

16 이진수, 「대사의 묘를 얻어 국립극단 젊음의 찬가」, 『한국일보』, 1962.4.9.

삼일로 창고극장을 설립한 것으로 알려져 있는 이원경은 1938년 일본 미술학교 양화과를 졸업했으며 연출, 무대미술, 극작, 극장 운영, 연극교육자와 같이 다양한 방면에 재능을 지닌 탁월한 극장예술가라고 볼 수 있다. 1938년 축지소극장 미술부에 입단하고, 1940년 극단 고희에서 유치진이 연출하는 <무영탑>의 장치를 맡으며 등단했다. 이원경은 장치의 변화뿐만 아니라 조명의 변화에 더 많은 관심을 둔 듯하다. 이러한 그의 경험은 기존의 연출 방식에서 벗어나 좀 더 자유로운 장면 변화를 보여주었다. 1962년 이원경 연출의 <가족>은 조명 변화에 의한 장면 변화를 시도했다는 기록에서 현대적이며 극장주의적인 무대미술의 느낌을 감지할 수 있다.

“인간 가족의 몸부림과 번뇌가 심리적 배경으로 그려지는 가운데 제법 테마가 뚜렷한 이야기가 재래의 수법과 유를 달리하며 조명에 의한 장면 전환이란 새로운 수법을 대담하게 시도한 작품…(중략)…신속한 장면전환으로서 극의 지루함을 덮어보려는 수법인데 우리 관중에게는 생소한 것,

무엇보다도 조명에 의한 특히 스폿의 조종으로 초점의 인물 및 장면을 드러냄으로써 영화에서나 느낄 수 있는 리듬을 보여주었다.”¹⁷

초창기 국립극장의 무대미술은 당시의 무대 장인들의 노력에 의해서 발전되어 왔다. 그 시대의 사진 자료를 보면, 신파극에서 주로 사용되던 배경화 위주의 스타일에서 벗어나기 위해 많은 노력을 보여주고 있다.¹⁸ 정규 미술 교육을 받은 김정환과 장중선 같은 2세대 무대미술가들이 좀 더 입체적인 장치들과 양식화된 현대 감각의 무대미술을 보여주면서 전환기를 맞기도 하였으나 축적된 기술 없이 소수의 무대미술가들에 의해서 같은 작업이 반복되었기 때문에 지속적으로 발전하지 못하고 이후 오랫동안 침체를 피할 수 없었다. 이는 무엇보다 정부의 무관심으로 인한 열악한 재정과 인재 양성에 대한 투자가 없었기 때문이다. 체계적인 교육이 전무한 상태에서 도제식 교육으로 새로운 무대미술가의 탄생을 기다리는 것은 요원한 일일 수밖에 없었다. 1968년 여석기가 『사상계』에 남긴 한탄의 글에서 당시의 열악한 상황을 유추해 볼 수 있다.

“국립극장의 존재 이유를 부인한 예산 반감으로 극장은 대관에 의존하기 시작했다. 즉 자체 공연으로 매년 80일을 할당해 오던 것을 30일로 감축하고 대관 위주의 국립극장이 되었다. 세계 유례가 없는 국립극장이 된 것이다. 절대적으로 적은 공연 제작 예산은 정기공연에 의지한 채, 창작보다는 대관 공연이 주를 이루고 있는 것은 매우 안타까운 일이라고 볼 수 있다. 조그만 교량 하나의 건설비만도 못한 빈약하기 이를 데 없는 예산은 ‘국립’이란 이름 자체를 수치스러운 것으로 만드는 것이었다. 국립극장은 순전히 대관 극장으로 전락하고 말았다. 전속 단원들에게는 보잘것없는 급료가 지불되었고 전속단체들의 공연 활동은 지지부진한 무성의한 행사에 그치곤 했다. 거기다가 극장장을 위시한 사무장을 비롯한 직원들은 거의 공무원들이라 무대예술에 대한 안목이나 식견이 문제였고, 관할이 문교부

¹⁷ 「새로운 수법의 시도-가족, 국립극장 공연」, 『서울 신문』, 1958.5.4; 국립극장 편, 『국립극장 30년』, 204쪽 재인용.

¹⁸ 「국립극단 운영방침 결정」 『경향신문』, 1962.1.12일 내용. “평면무대에서 입체무대로의 발전 연구 및 극장 종업원의 교양훈련등을 실시한다”라는 대목을 통해 당시 무대미술의 상황을 살펴볼 수 있다.

19 여석기, 『5·16이후의 한국문화』, 『사상계』, 1968.5: 국립극장 편, 『국립극장 30년』 188~189쪽 재인용.

에서 공보부로 바뀐 61년부터 70년까지 공무원 극장장이 12번이나 바뀌는 잦은 이동은 국립극장의 장기적 계획과 취지를 어렵게 했다.···(중략)···냉방과 난방이 미비하여 여름과 겨울 한 달씩 휴관을 할 수밖에 없었고 공연 중 정전이 되어 촛불로 공연을 하는 경우도 있었다.”¹⁹

2) 1973~1990: 도약기, 3세대의 독주

1973년 장충동에 새롭게 지어진 국립극장은 무대장치제작실, 소품실, 의상실과 같은 무대미술을 위한 지원 공간과 인력을 갖추고 있었다. 신축 국립극장의 개관을 앞둔 정부는 1973년 7월 14일 대통령령 제6770호로 국립극장 직제를 공포하였으며 중앙국립극장 공무원 정원표에 의한 공연 제작 관련 편제를 보면 극장 내에 무대 디자인을 위한 상주 디자이너 격인 미술계장과 제작을 위한 제작기술 스태프들을 보유하고 있었음을 아래의 직제로서 확인할 수 있다.

별정직 공연과장(3급 갑류 상당), 무대과장(3급 갑류)

무대담당: 조명, 음상담당 5명, 장치미술 담당 3명,

기기 조작 담당: 6명(3급 을류 상당)

기능직: 35명(장치·소품·의상 제작 및 관리)

시설과 공간은 당시로서는 세계적인 수준을 갖추고 있었으나 조직은 경직된 공무원 조직 체계와 다름없다고 볼 수 있다. 독립된 예술기관이 아닌, 권위주의 정부의 국가기관으로서 출발한 남산 국립극장 시대는 이후 많은 비판과 논란에 휩싸이게 된다. 1973년 개관 공연으로 <성웅 이순신>을 공연하였는데 기술적으로는 아직 불안정한 상태였던 듯하다. 무대를 전환하는 장면에서 회전무대의 고장으로 정지되어 당황한 나머지 폐막 2분을 남겨놓고 막을 내렸다가 다시 올리는 해프닝이 벌어졌다.

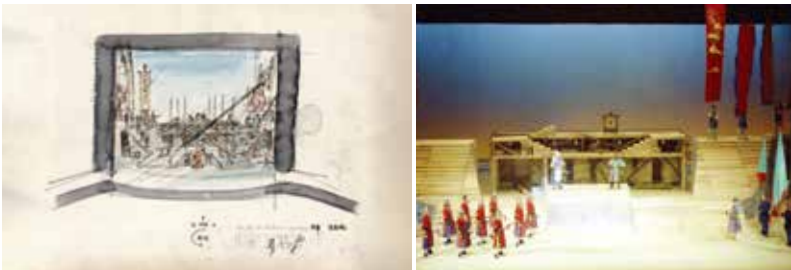
당시 3대 극장장이던 김창구는 그의 회고기에서 공사 기간이 길다 보니 책

임자가 자주 바뀐 점, 행정 관리의 일관성이 없다 보니 누구 한 사람 공사의 전체를 꿰뚫는 이가 없었던 것, 시설 공사 기간의 차질, 무대 기계 관련 해외 연수를 다녀온 총무과 직원의 사퇴와 단 몇 차례의 시운전만 실시한 뒤 공연 일정에 맞추어 급하게 개관한 것 등을 당시 사고의 이유로 들고 있다.²⁰ 그러나 대규모의 해전 장면과 100여 명의 등장인물, 다이내믹한 무대 연출이 화제를 낳았다. 개관을 위해 힘들었던 상황을 1973년부터 2000년까지 국립극장 무대장치 주임을 맡았던 송점수의 인터뷰를 통해서 추측할 수 있다.

“일이 힘들어서 하루 만에 또는 이삼일 만에 그만두는 사람이 속출할 정도였다. 그런데 정말 힘들게 하는 것은 저마다 한마디씩 하는 높은 분들이었다. 개관 공연인지라 대통령이 참석하게 되어 있었고 권위주위 시대에 서슬 퍼런 대통령을 모시려다 보니 하루는 극장장이, 다음 날은 차관이, 또 다음 날은 장관이 찾아와 이런저런 주문을 늘어놓았다. 밤새워 장치를 바꾸어놓으면 다음 날은 더 높은 곳에서 찾아와 또 밤을 새우게 했다. 10월 한 달 내내 집에 한 번도 들어가 보지 못하고 작업에 매달려야 했다.”²¹

²⁰ 김창구, 국립극장 편, 『나와 국립극장 ①』, 『국립극장 신축이전 20년사』, 국립중앙극장, 1993, 87쪽.

²¹ 「모래위에 그리는 그림」, 국립극장 『미르』, 2000.5, 24쪽.



[그림] 성용 이순신 (국립극단, 1973.10)

개관과 함께 무대미술 계장으로 부임한 김동진은 극장 내에 상주하는 디자이너와 같은 역할을 하였다. 1962년 서울대학교 미술대학 응용미술과를 졸업하고 KBS TV에서 미술감독을 하다, 신축 국립극장 개관과 때를 같이 해 국립극장 무대미술 계장으로 임용되었다. 출범 당시에 국립극장 무대미

술 종사자로서는 유일한 미술학사이며 무대 디자이너로서 명성을 지닌 그는 1970년 일본 NHK TV 연수, 1974년 일본 극장 기술 견학의 기회를 가졌으며 연극·무용·발레·오페라 대형 행사 등의 수많은 디자인을 하였다. 1975년 한국 연극영화상 미술상, 1978년 연극평론가 그룹상, 1979년 한국 연극영화 기술상, 제2회 문화공보부장관상, 공직자 최고의 영예인 근정훈장을 받기도 하였던 것으로 보아 많은 공적을 인정받은 것으로 보인다.

국립극장 연보에 따르면 1968년 국립극단 52회 공연 <동트는 새벽에 서다>로 국립극장 무대에 등단하였다. 1973년부터 국립극장에 재직하는 동안 김동진은 100여 편의 무대미술을 혼자서 수행하였다. 그러나 많은 작품 수에 비해 그의 작품에 대한 비평은 거의 남아 있지 않다.

1982년, '독립기념관 건립 성금 모금'을 위해 공연된 <작품의 계절>(김의경 대본, 이해랑 연출)에 대하여 "원로 연출가 이해랑의 완숙한 연출, 김동진의 사실적 무대미술, 연인원 80여 명의 앙상블에다 무대 메커니즘과 조명이 어우러져 장관을 이루었다."²² 그리고 시인 김영태는 『서울신문』 4월 25일자에 서 소극장 공연인 <천사여, 고향을 보라>가 국립극단의 이미지를 쇠신한 성공작이었다고 극찬하면서 그 이유로 극의 배경인 애슈빌 지방을 잘 살린 김동진 미술과 최소한 3단계 명암을 극중 인물에 주입시키다 암전의 묘를 획득한 조명효과²³라고 언급한 내용을 발견할 수 있다. 당시 최고의 무대미술가로 활동하고 있던 장중선과 함께 국립극장의 작품에 가장 많이 참여한 최연호는 박석인, 장중선, 김정환의 작업을 도우면서 무대미술계의 맥을 잇는 거장으로 성장하였다. 1963년부터 작고한 1996년까지 최연호가 미술을 맡은 작품은 공식적으로 확인된 작품만 866편에 달한다. 이외에 밝혀지지 않은 것까지 포함하면 1000여 편에 이른다.²⁴ 초기의 사실적 무대는 후기로 갈수록 다양한 재료와 기하학적이며 입체적인 상징을 사용하였다.²⁵ 한때 방송 무대에서 활동하기도 했으나 이후 공연 무대미술에 좀 더 매진하였다. 1969년 3월에 공연된 54회 공연인 <환상살인>(임영웅 연출)으로 1969년 국립극장 무대에 데뷔하였고, 이후 외부 디자이너로서는 장중선의 뒤를 이어 가장 많은

22 「수난의 근세사
대변한 의병사극」,
『조선일보』, 1982.10.9.

23 국립극장 편, 『국립극장
신속이전 20년사』, 14쪽.

24 서연호, 「무대
뒤의사람들 3, 최연호,
무대미술의 현대적인 선각자」,
www.arko.or.kr>artpaper95_05.

25 문세경, 「무대 미술가 최연호
작품분석을 통한 성향 연구」,
세종대학교 석사논문, 2002, 24쪽.

64편의 작품을 국립극장에서 디자인하였다. 장충동 국립극장 개관 작품 〈성웅 이순신〉의 무대 디자인과 88서울올림픽 개막식 미술감독을 역임하였다.

그 뒤를 이어 국립극장에서 20여 편의 작품을 디자인한 송관우는 최연호의 무대장치를 도우면서 무대미술계에 입문하였다. 사실 장치 제작소가 거의 없던 시절에 제작소를 운영하며 디자인과 제작을 병행하였으며 1970~90년대까지 동인제 형태의 사설 극단의 무대 작업을 도맡아 수행하였으나 안타깝게도 그에 대한 기록과 비평은 남아 있지 않다. 1970년대에 국립극장에서 데뷔한 디자이너 중에 가장 눈에 띄는 사람은 독일에서 무대미술을 공부하고 귀국하여 당시로서는 가장 파격적인 무대미술을 선보인 조영래이다. 그의 귀국은 공연예술계에 새바람과 함께 많은 논란을 일으키기도 했다. 국립오페라단의 제16회 공연으로 1974년 한국 초연인 바그너의 오페라 〈방랑하는 화란인〉의 무대 디자인으로 화제를 모았다. 조영래는 당시 국내 오페라 무대의 전형인 작화로 만들어진 배경막을 사용하지 않고 입체적인 형태로 구성된 무대를 선보였다.²⁶ 이는 오페라 〈방랑하는 화란인〉의 무대 모형 사진을 통해서 확인할 수 있다.

17회 정기공연 〈오텔로〉의 연출가는 유럽의 유명 연출가인 볼프람 메링으



[사진] 방랑하는 화란인 (국립오페라단, 1974.5)

²⁶ 『중앙일보』, 1974.12.16. 1974년 가장 돋보이는 무대미술가는 조영래로서 〈달나라와 딸꼭질〉에서는 정작할 수 없는 현대인을 은빛 아파트벽으로 상징해 보였고 〈심판〉에서 극 전개는 사실적으로 진행되는데, 무대는 추상적으로 꾸몄다는 단점이 있었음에도 종래 볼 수 없었던 입체적인 무대를 꾸며 호평을 받았다.

로 공연 사진을 보면 많은 계단을 활용한 코러스의 배치, 간결하게 이루어진 면, 입체적인 장치는 기존의 국내 오페라 무대의 사실적인 바탕 위에서 제작된 장치들과는 다른 모습을 보여주고 있다. 그러나 아직도 국내에서는 잘 그려진 그림과 같은 무대에 대한 미련을 갖고 있었기 때문에 그의 실험적인 방법이 받아들여지기에는 시기상조였던 듯하다. 대부분 스케치와 간단한 제작도에 의존해 오던 무대장치의 디자인보다는 입체적인 모형을 선호했던 그의 연출가와의 소통 방법은 분위기 위주의 무대미술 개념에서 공간을 활용하는 개념으로 옮겨가는 무대미술의 시초를 마련하였다고 볼 수 있다. 무대미술에 대한 고정관념이 지배적이던 시대에 무대 바닥을 깎아 내는 함석판을 사용하여 조명 디자이너가 반발하였다거나, 프로시니엄 무대 전면에 철조망을 설치하여 제4의 벽을 가로막아서 연극의 기초 이론도 모른다는 소리를 들었다는 얘기는 연극계에서 매우 유명한 일화로 전해지기도 한다. 1970년대 왕성하게 활동하던 그는 중도에 무대미술 작업보다는 극장 행정가와 교육자로서 활동하였다.

1980년대부터 시작된 외국 연출가들과의 협업을 통해 국제적인 흐름과 공연 제작 전반에 대한 새로운 체험의 기회를 제공하게 된 것은 우리나라 무대미술에 새로운 자각과 반성의 계기를 마련하였다. 초빙된 외국 연출가 대부분은 무대·의상 디자이너와 함께 내한하여 국립극장 무대 위에 새로운 감각의 무대미술을 선보였다. 가장 획기적이었던 공연은 1984년 독일 연출가 기징^{Giesing}이 연출을 맡은 <파우스트>로 국립극단과 독일 예술가들의 협업 작품이라고 볼 수 있다.

특히 이 공연은 한독 수교 100주년 기념 공연으로 국립극단 사상 최초로 외국의 공연예술가들을 초청해서 제작한 경우였다. 피스카토르^{Erwin Piscator}의 조연출 경력이 있는 연출가 기징을 비롯하여 의상·장치 디자인은 망어, 음악은 코호가 담당했다. 이 공연은 여러 가지 면에서 국립극단 역사에 기록을 남겼다. 연출팀은 40여 종의 무대장치 모형을 가설하여 무대효과를 보면서 수정하는 등 한국 최초의 무대장치 리허설을 했고, 하루 6시간씩 70일 동안 리허

설을 함으로써 가장 오랜 연습 기간을 거쳤으며 최다 유료 관객을 불러들이기도 했다.²⁷ 이 작품 공연은 연출이 고전을 현대적인 무대미술 환경 속에 어떻게 접목할 수 있는지 보여주는 파격적인 사건이었다. 필자는 당시 무대미술을 전공하는 학생으로서 국립극장의 대형 무대에서 공연된 〈파우스트〉의 무대를 잊을 수 없다. 35년의 시간이 흘렀지만 파격적이며 현대적 디자인의 무대는 오늘날의 시선으로 보아도 매우 세련되고 강렬하다. 특히 발프레기스의 밤에서 벽처럼 쌓아 올린 비디오벽과 함께 댄서들이 엘리베이터를 타고 무대로 올라오는 장면은 새로운 시대의 감각을 알리는 신호와도 같았다. 1986년 시작된 세계명작무대에서 외국의 스태프들을 초청하면서 당시에 접하기 어려웠던 외국의 무대미술을 경험한 것은 국립극장의 참신한 기획으로 평가할 수 있을 것이다. 1989년 해오름극장에서 막이 오른 〈간계와 사랑〉 역시 국립극장의 기념비적인 공연이라고 할 수 있다. 대극장을 꽉 채운 순백색의 실내와 직경 1미터가 넘는 원형 기둥, 긴 무대를 가로지르는 붉은색의 카펫과 창문을 통해 쏟아지던 빛은 현대적인 느낌의 절정을 이루었다고 필자는 기억한다. 당시의 비평도 무대미술에 대해 많은 찬사를 보내고 있다.

27 김우옥, 「무대디자인, 조명, 음악의 조화」, 『중앙일보』, 1984.10.31.



[사진] 파우스트 (국립극단, 1984.10)

“1989년 쉴러의 시민비극 <간계와 사랑>(1784년작, 원제 Kabale and Liebe, 이원양 역)의 연출을 위해 베를린 쉴러 데아터의 연출자 아놀드가 초청되었고 그는 무대미술·의상 디자이너인 게르트 로테를 대동하고 3시간 30분짜리 대작을 만들어 내었다. 중간에 휴식이 2번이나 있었음에도 극적 긴장감이 유지된 전체적으로 성공한 공연이었으나 연기자의 역량 부족이 지적되었다.”²⁸

28 이원양, 「비범을 동시대의 평범으로 만드는 현대적 연출을 개탄한다」, 『객석』, 1990. 1. 227쪽.

“가장 칭찬을 받은 것은 무대와 의상으로서 흑색과 적색의 강렬한 대비만으로 간계와 음모의 산실을 형상화하는 데 성공한 수상집무실 세트와 백색 하나로 황홀함마저 느끼게 꾸며진 빌포드 부인의 거실 세트들은 압권이였다.”²⁹

29 조우식, 「무대미술의 공간 상상력 탁월」, 『세계일보』, 1989. 11. 28.



[사진] 간계와 사랑 (국립극단, 1990.9)

1990년대까지, 국립극장은 내부의 미술 팀인 김동진과 여운덕 그리고 외부 디자이너로서 3세대로 분류되는 장중선과 최연호, 송관우와 같은 소수의 디자이너들에 의존해서 대부분의 국립극장 무대장치가 이루어졌다고 해도 과언이 아닐 것이다.³⁰

30 [표]: 1950-2000년, 무대미술가 장르별 작품통계, 참조.

1980년대에는 무대미술이 미학적으로나 기술적으로 충분한 완성도를 만들어내지 못한 점에 대한 비판, 그리고 눈높이가 높아진 관객들의 요구가 들끓던 시기로 보인다. 1980년부터 1981년까지까지 책임한 정연구 극장장의

회고기와 무대미술을 담당했던 김동진 계장의 불만에 찬 토로에서 당시의 구조적으로 어려웠던 현실과 더불어 무대미술에 대한 각 분야의 비평이 어 떤지 알 수 있다.

“평면적인 무대시설을 가능한 입체적인 구성으로 연구 개발시키고자 노력했다. 병풍 하나만 뒤에 세워 놓고 공연하던 창²¹의 무대에 주제와 어울리는 단막 배경 시설을 만들어 공연하게 하는 등, 시각적으로 의미를 돋보이게 하는 설비를 무대에 가설시키는 데 주력하고 미술 담당자의 노력을 당부했다. 무대 배경에 한 치의 공간이 허점으로 보여서는 안 된다는 영상윤리²²를 적용시키려는 노력을 극장의 여러 사람들이 공감해 주었다.”³¹

31 정연구, 「회고기 ③」,
『국립극장 신축이전 20년사』.

“무대를 한층 어설피게 한 것은 촌스럽기 짝이 없는 의상과 그리고 국립극장 사상 그 유례를 찾아볼 수 없을 정도로 천한 무대장치였다. 저번 문예진흥원에서 의상과 조명, 장치 등의 전문가를 좀 더 적극적으로 연수할 수 있는 길을 모색하겠다는 당국자의 이야기를 읽었을 때 필자는 그 반대를 표명하였다. 우선 무용의 발전이 시급하니까 급한 불부터 끄고 보자는 거다...(중략)...그러나 그런 주장을 했던 것이 부끄러워졌다.”³²

32 이순열, 「평가-1 발레 4계외,
골렘, 진흙속의 연꽃」, 『극장예술』,
국립극장, 1980.1. 7쪽.

“충족하지 않는 예산, 그런 가운데 전체 제작비 중에서 미술비가 점유하는 비율은 다른 나라의 경우에 비해서 너무 빈약한 실정이며, (타국은 총제작비에서 미술비의 비율이 40%~50%임) 대우 역시 미흡하다고 하지 않을 수 없다. 국립극장 무대 요원들의 신분은 국가 공무원이며 따라서 고용원에 준하는 대우를 받고 있다.”³³

33 김동진, 「무대미술 유감」,
『극장예술』, 국립극장, 1980.10,
10~12쪽.

“연초에 어느 신문에서 80년대를 전망하는 글을 읽은 일이 있다. 70년대 연극의 다양성이 80년대에는 더욱 침예화, 또는 심화될 것이고 그렇게 되면 종래의 한국연극이 등한시했던 분야가 자기주장을 하게 될 것이라고 한

뒤에 부연해서 공연예술에서 엄청난 역할을 담당하고 있는 이런 부분이 원시성을 면치 못하고 있는 것이 의아스럽다고 했다. 우리들의 입장에서는 현실을 덜 파악한 채로 한 이야기 같아서 씩씩하지만 원시성을 면치 못하고 있다는 말에는 창피를 느끼기에 앞서 나는 그 문제에 대해 이렇게 말하고 싶다. 엄청난 역할을 하는 그들이 자기주장을 할 줄 몰라서가 아니라,···(중략)···넉넉한 미술 예산의 바탕 위에 좋은 희곡, 훌륭한 줄거리의 대본, 멋진 춤, 장엄한 곡, 그리고 우수하고 경험이 풍부한 연출가와의 해후할 날을 고대하고 있는 것은 아닌지?”³⁴ 라고 그 당시의 무대미술에 대한 비평에 대해 반박하고 있다.

34 김동진, 「무대미술 유감」, 『극장예술』, 국립극장, 1980.12, 18~19쪽.

1980년 국립극단 정기공연 〈무언가^{無言歌}〉의 합평회에서는 장치가 단조로웠으며 조명이 미흡해 테마가 뚜렷이 전달되지 못했다고 지적하고 있다.³⁵

35 『극장예술』, 국립극장, 1980.4, 41쪽.

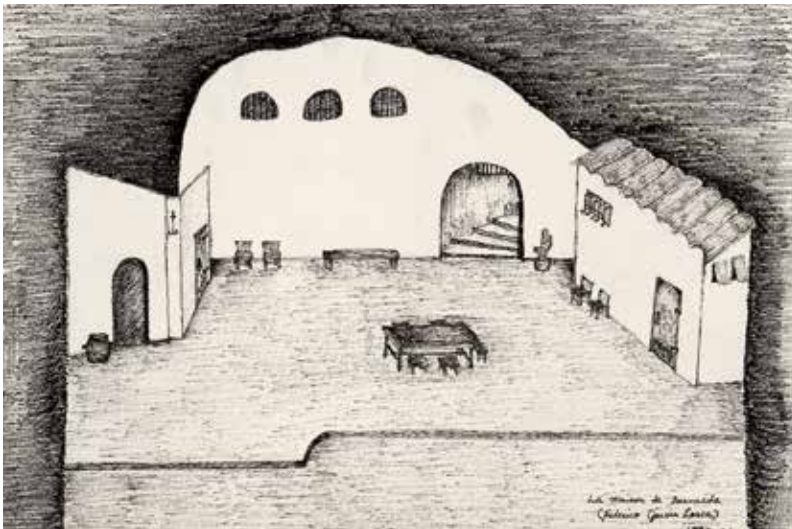
1981년 국립오페라단 정기공연인 〈루치아〉를 마친 뒤, 무대미술에 대한 불만을 토로하며 “오페라 전문 연출가나 지휘자, 그리고 오페라 가수는 물론 장치, 의상가에 이르기까지 전문요원이 없다는 것이 이를 입증한다. 연차적으로 양성기관을 세워 훈련하는 과정이 창작과정에서 실시되어야 할 것이다.”³⁶

36 김형규, 「국립 오페라단 31회공연 〈루치아〉를 마치고, 한국 오페라의 나아갈 길」, 『극장예술』, 국립극장, 1981.11, 16쪽.

이러한 문제점을 개선하기 위한 방안을 모색하기도 하였음을 당시의 기록을 통해 살펴볼 수 있다. 1979년 12월 15일 한국문화예술진흥원에서 열린 ‘80년대 한국연극의 전망’이라는 심포지엄에서 당시 국립극장장이던 엄정흠은 ‘국립극장의 역할과 방향’이라는 제목의 발표에서 “전문 무대기술요원을 양성하는 교육기관이 전무한 우리의 실정에서 무대기술의 개발은 어렵고 중요한 문제이다. 긴 전통과 전문적인 연구를 통해서 날로 발전하는 서구의 무대기술을 습득하고 거기서 또 독창적인 무대기술을 개발해야 할 우리들은 이 부분에 집중적인 투자가 있어야 한다. 국립극장은 우선 현업 종사자들에게

해외 연수를 통한 기술 습득에 주안점을 두고자 한다”는 계획을 발표하였다.

1980년대는 해외에서 본격적으로 훈련받은 무대미술가들이 국립극장에서 작업을 선보이며 활기를 찾아가던 시기이기도 하다. 일찍이 미국 대학의 연극과에서 수학한 양정현³⁷과 무대미술을 강의하던 신일수³⁸ 그리고 뉴욕의 폴라코프 무대미술학교에서 무대 디자인을 전공한 신선희가 귀국함으로써 일본의 영향이 지대하던 무대미술계에 서구의 전통을 잇는 미국 무대 디자인과 장치 제작 기술이 국내에 이식되기 시작한 시기라고 할 수 있다. 양정현은 주로 드라마센터 중심으로 연출과 무대미술 작업에 참여하였으며, 국립극장에서의 무대미술 작업은 1989년 작품인 <태평천하>(허규 연출)가 있다. 신선희는 1985년 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>(김정옥 연출)로 국립극장에 데뷔하였으며, 이후 국립극장에서 4편의 연극과 1편의 무용 작품의 무대를 디자인하였다. 일찍이 프랑스 유학 이후, 극단 자유의 대표로서 극단 운영과 무대미술 작업을 꾸준히 해오던 이병복³⁹이 처음으로 국립극장 40돌 기념 공연으로 올린 <베르나르다 알바의 집>(김정옥 연출)의 무대와 의상 작업에 참여하였다. 이 작품은 절제된 무대와 풍부한 질감의 의상으로 호평을 받았다.



[그림] 베르나르다 알바의 집 (국립극단, 1990.4)

37 양정현: 한국 무대미술가협회 창립 동인 및 회장 역임, 서울예술대학 학장을 지냈고 연출 및 무대미술 작품에 참여하였다. 최초의 무대미술교육 기관인 홍익대, 산업미술대학원에서 강의하였다. 대표적인 무대미술작품으로 <내, 물, 빛, 사랑>이 있다.

38 신일수: 중앙대 연극영화과 졸업한 뒤, 미국 브리검영 대학에서 연극학으로 석사와 박사학위를 취득함, 위스콘신 주립대학에서 기술감독과 교수 역임, 한양대 연극학과에서 무대미술 교육시작, 한국 무대미술가협회 창립 동인 및 회장 역임, 백상기술대상 수상 등 다양한 연극활동을 하였다.

39 이병복(1927~2018): 1947년 이화여대 영문과를 졸업하고 1948년 12월 여인극장 창립 멤버이며 프랑스에서 귀국한 뒤, 1966년 연출가 김정옥과 극단 자유를 창단하였으며 대표로서 극단을 이끌었고 카페·떼아트르를 운영하기도 했다. 한국무대미술가협회 1대 회장, 프라하 국제 무대미술 콰드레날레(QO) 1991년 전시에서 무대의상 부문 은상을 수상했다. 인형과 가면을 중요한 표현 매체로 사용하였고, 종이의상을 개발하고 한국 전통의상과 색상을 무대 위에 새롭게 해석하여 디자인하였다.

1980년대 말, 미국 대학의 연극과에서 디자인실기 석사 학위(M.F.A.) 과정을 이수한 김효선이 국립극장 무대에서 국립발레단의 <카르멘>으로 데뷔하였다. 무용평론가 김영태는 잡지 『춤』(1989.12)에서 “공중에 서까래를 매단 김효선의 무대미술은 선술집의 농염함, 더운 공기, 후덥지근함을 잘 살렸다. 카르멘이 술집 식탁 위에서 춤을 추는 장면이 압권이었다”라고 평하고 있다. 박동우는 보기 드물게 대학의 연극반 출신으로서 사설 극단과 당시 국내에서 유일한 무대미술 교육기관이었던 홍익대학교 산업미술대학원의 무대디자인 과정, 일본 연수 등을 통해 많은 경험과 지식을 갖추고 <꿈하늘>(김석만 연출)로 국립극장 무대에 데뷔하였다. 무대의상에 대한 중요성이 인식되면서 최보경·김현숙·이미현·변창순·이유숙·정경희와 같은 무대의상 전문 디자이너들이 국립극장에 등장한 시기이기도 하다.

[표] 1950-2000년 무대미술가 장르별 작품 통계

무대 디자이너	연극	창극	오페라	무용	발레	가무극	합계
김동진	34	25	10	10	26	3	108
강성범	2						2
여운덕	9	1	3	2	5		20
박석인	1						1
조성인					1		1
김정항	1	1	1				3
이경화		2					2
원우진	1						1
김정환	6	3					9
최윤호			7				7
장종선	49	2	12	7	2	3	75
백영수	2						2
최연호	15	16	6	22	3	2	64
정우택	1						1
송관우	4	9	3	4			20
최성학			1				1
신선희	4			1			5
조영래			3				3
박동우	4			3		1	8
강경렬	1						1
김효선	3	1			1	2	7

무대 디자이너	연극	창극	오페라	무용	발레	가무극	합계
윤정섭				3			3
양정현	1						1
이태섭	5	2	1	2		1	10
이병복	1						1
홍순창		1					1
G. 에켈	1						1
데이시아미아스	2						2
고승길	2						2
오길록			1		1		2
이인애	1						1
오길록/안영미	1						1
김준섭	2						2
망어	1						1
이학순	3	1			1		5
하성옥	1						1
조영래			2				2
박귀현				1			1
이희정		1					1
강경렬	1						1
김혜자	1						1
최인화			1				1
윤경모				7			7
세오갑빠 고시노 유키에					1		1
박길석				1			1
유리 우스티노프					1		1
V. 오쿠네브					1		1
루디거 탐식			1				1
아나부키 다카시					1		1
해롤드 맥			1				1
정연광					1		1
데이비드 가너			1				1
이세득				1	1		2
데이비드 하긴스			1		1		2
로베르 프레보					1		1
에릭 슈발리에			1				1
스베틀라나 스베틀리카					1		1
패트릭 테루와 타			1				1
카피타노프 이고르이제이					1		1
피에르 상 파르틀로메			3				3
미하일 사포유니코프					1		1
알렌 모이어			1				1

무대 디자이너	연극	창극	오페라	무용	발레	가무극	합계
오윤균	1						1
문호근			2				2
다니엘 메슈기슈	1						1
오현명			1				1
Phillip Craziano			1				1
한스 노이게			1				1
고바야시 유진			1				1

3) 1990~2010: 변혁기, 4세대와 5세대의 등장

1990년대는 국립극장이 적은 제작 예산과 관료적인 운영으로 인한 침체 속에서 새로운 방향을 모색하던 시기였다. 당시 공연예술의 주된 흐름은 대학로를 중심으로 활동하던 민간 극단에 의해 주도되기 시작했으며, 유럽과 미국에서 유학이나 연수 경험을 쌓고 이론과 실전으로 무장한 연출가와 무대미술가들이 등장하면서 새로운 변화를 맞이하고 있었다. 이미 1980년대 중반 시작된 무대미술의 새로운 변화와 함께 국립극장도 무대미술 교육의 필요성을 인지하고 비록 단기간이지만 1992년 독일 디자이너 게르트 로데^{Gert Rohde}를 초청하여 관심 있는 학생들을 대상으로 무대미술 워크숍을 실시하여 많은 호응을 받았다. 무대미술에 대한 강좌도 지속적으로 열었다. 무대미술에 대한 관심은 한국문화예술위원회^{Arko}에서 1992년 처음으로 ‘무대미술 아카데미’를 설립하는 것으로 이어졌으며, 대학 교육과정에 무대미술 전공을 개설하는 시발점이 되기도 하였다. 무대미술가가 작품 해석 주체의 일원으로서 연출가와 함께 작품의 초기 단계에서부터 무대 공간을 창조해 나가는 단계가 제작 과정에 진지하게 반영되기 시작하는 시기라고도 볼 수 있을 것이다. 새로운 무대 공간에서 형성된 실험적 분위기는 1990년대 시작된 국립극장의 ‘창작극 개발 작품 시리즈’에 반영되었고, 비평가들은 새로운 연출가들과 무대미술가들의 활동에 주목하는 계기가 되었다. 당시 잡지 『시티라이프』의 연극란에 연극비평가 김방옥이 기고한 칼럼, 「신세대 연출가와 무대미술가」에서 그 변화를 읽을 수 있을 것이다.

“국립극장 기획 시리즈’ 그리고 ‘연극의 해(1991년)’ 기념행사와 관련해서, 대담한 무대 상상력과 공간개념을 지닌 연출가들과 무대 미술가들이 작업을 펼쳐 보인 것이다.

그 예로서 <사로잡힌 영혼>(김아라 연출, 김진해 미술), <물거품>(이병훈 연출, 이태섭 미술), <검찰관>(김철리 연출, 김효선 미술), <춘향전>(정일성 연출, 윤정섭 미술) 등을 들 수 있다. 어떤 사람들은 이런 현상을 새로운 연출가군의 출현이라고 말한다. …(중략)… 단순하면서도 강렬한 형태, 때때로 포스트모던한 장식성이 가미된 무대들을 만들어내고 있다. 이들은 김창유, 김진해 등의 영상예술가들의 협조를 얻어 대형 영상효과를 도입하기도 한다. …(중략)… 우리나라에서는 일인극, 마당극 등을 통해 소형 무대 공연은 활발했으나 대형 무대는 경제적 문제와 대형 무대를 채울 연출가와 무대미술가의 부족 때문에 시각적 빈곤함을 면치 못해 왔다. 이런 상황에서 영상으로 화가 오원의 작품 세계를 표현하기 위해 달리는 말의 영상을 충격적으로 활용했던 <사로잡힌 영혼>, 2개의 대형 스크린 영상과 그 사이의 공간을 이용해서 보이는 세계와 보이지 않는 세계의 대립을 다룬 <물거품>, 부패한 관료 계층의 상징인 대형 샹들리에와 집정자의 초상화를 사용한 <검찰관>들은 우리 연극 경험에 신선한 활력소가 되었다.”⁴⁰

40 김방욱, 「신세대 연출가와 무대미술가」, 『시티라이프』, 1994, 45쪽.

<물거품>은 국립극단이 세 번째로 선보인 창작극 개발 작품으로 35밀리 필름 소스와 함께 파니^{Pani}프로젝트가 동원된 국내 최초의 멀티미디어 공연이었으며 무대미술에 대하여 많은 비평가의 관심이 집중되었다.

“막이 오르기 전부터 원작의 단조로움과 관념성, 그리고 정적인 분위기 때문에 과연 공포의 공간으로 알려진 대극장 무대가 어떻게 채워질 것인지 회의가 앞섰다. 이병훈은 이런 의구심이 무색하리만큼 대형 무대를 시적인 공간으로 변화시켰다. 물론 여기에는 무대장치와 소품을 담당한 이태섭의 공로가 크다. 비어 있는 듯하면서도 충만한 느낌, 정지해 있는 듯하면

41 김미도, 『깔끔한 무대와는 달리
실명적이었던 〈물거품〉』, 『객석』,
1990.9. 322쪽.

42 신현숙, 『동양적 사유와 서양적
표현』, 『한국연극』, 1991.10,
40쪽.

서도 내밀한 움직임이 일렁이는 신비한 무대였다.”⁴¹

“연출가 이병훈의 공간 미학은 기하학적이면서도 시를 느끼게 하고 절묘
함이 있었고 이를 뒷받침해주는 김창유의 영상처리 역시 높이 살만하다.”⁴²



[사진] 물거품(국립극단, 1991.9)

1993년 대전 엑스포 극장에서 엑스포를 기념하기 위해 제작된 〈구운몽〉(이
병훈 연출, 무대미술 김효선)은 창극과 첨단 기술의 접목으로 이루어진 공연으
로 기록되었다. 첨단 조명기기와 애니메이션 테크닉, 꿈과 현실의 세계, 천상과
물밑 세계를 흰색과 원색을 대비시켜 효과적으로 표현했다.⁴³ 독일에서 수학한
오윤균은 〈마르고 닳도록〉(이상우 연출)의 무대미술로 등단하였고, 이탈리아
에서 수학한 이학순은 1997년 6월에 공연된 〈무주별곡〉에 이어 국립극단의 〈파
우스트〉 무대미술을 맡았으며 이후 오페라와 창극 분야에서 좋은 평을 받았다.

1986년부터 2009년까지 지속된 세계명작무대 시리즈는 해외 연출가와 국
내 무대미술가의 협업, 국내 기술 스태프와 외국 디자이너의 협업을 통해서
많은 것을 보고 배울 수 있는 기회를 제공하게 되었다는 점에서 그 의미가
크다고 할 수 있다. 1990년, 연극 〈오이디푸스 왕〉에서 이태섭은 그리스 연
출가 테오도디아스와 함께 무대·의상 디자인을 수행했고, 1994년 〈노부인의

43 국립극장 편, 『국립극장
60년사』, 국립중앙극장, 2010,
236쪽.

방문)은 독일의 샤우뷔네 극장의 연출가 칼 메츠거와 장치 디자인에 P. 레르히 배우며, 그리고 의상 디자인에 정경희가 협업하여 만들어낸 작품이었다. 공연 작품에서 연출가와 무대미술가의 콘셉트에 의해 무대 공간이 어떻게 변화할 수 있는지 보여주었고, 국내 평론가들 역시 무대미술에 많은 관심을 보이고 있음을 아래의 비평으로 알 수 있다.

“이 공연은 1994년 최고의 번역극 공연으로 원작에 충실하면서 최소주의의 *minimalism* 적 무대장치, 사실주의와 서사주의의 적절한 배합을 통해서 물질이 인간을 황폐화시키는 과정을 그로테스크하게 형상화했다는 호평을 받았다.”⁴⁴

44 김윤철, 「리뷰-〈노부인의 방문〉」, 『한겨레』, 1994.12.22.

“특히 이 작품에서는 뒤렌마트의 희극성을 살리기 위해서 브레히트의 소외기법이 적극적으로 사용되었다. 대극장 무대를 단순한 직선 위주의 구조물로 처리하면서, 무대바닥에 바퀴를 달아 장면을 효율적이고 신속하게 전환하였고, 회색과 오렌지색의 대비를 통해 빈부의 격차를 시각적으로 전달하고자 했다.”⁴⁵

45 이경미, 「프리드리히 뒤렌마트 〈노부인의 방문〉」, 『한국연극』, 2012.3.

1993년 소극장에서 공연된 〈여관집 주인〉(골도니 작, 장치 디자인 G. 예켈, 의상 디자인 R. 빈치, 연출 M. 베르나르디은 이탈리아 제작팀과 국립극장 제작 스태프들이 참여하여 가설 회전무대 설치, 정통 이탈리아의 샘플을 기초로 한 의상과 가면을 제작하는 등 협업이 이루어졌으며, 1996년의 〈혼수 없는 여자〉는 보리스 A. 마르조프 연출과 함께 무대미술가 요셉 슴바따 쉬벌리가 무대장치와 의상을 디자인했다. 2000년에는 라신의 〈브리타니쿠스〉를 프랑스의 다니엘 메스기슈가 연출과 함께 무대를 디자인하였다.

“무대 위에 그어져 있는 X선을 축으로 배우들의 움직임을 통해 인물들의 갈등과 화해를, 그리고 권좌를 환유하는 의자의 쓰러짐과 세워짐을 통해 네로의 상대적인 권력을, 또 인형을 통해 네로가 아직 유아기를 벗어나

지 못한 황제임을 시각화하고 있다. 그리고 매번 막이 바뀔 때마다 마치 무대가 회전하고 있는 듯이 오브제들을 재배치하여, 관객들로 하여금 다양한 방향에서 무대를 들여다보는 듯한 입체감을 더해 주고 있다 또한 기울어진 무대, 배우들의 빠른 움직임과 대사, 그리고 적절한 음악을 사용하여, 2시간 반 동안 관객이 긴장을 늦추지 않고 처음부터 끝까지 극에 몰입하도록 유도하고 있다.”⁴⁶

46 서명수, 「시대를 초월한 보편적 인간그리기, 브리타니쿠스」, 국립극장 『미르』, 2000.10, 36쪽.



[사진] 브리타니쿠스 (국립극단, 2000.9)

2004년 9월에 공연된 프랑스 연출가 에릭 비니에가 연출한 <귀족놀이>에서는 미국 유학을 마치고 귀국한 윤시중이 무대, 송은주가 의상의 협력 디자이너로 참여하여 6개의 모빌화된 평판을 이용하여 장면을 구성하는 도구로서의 장치와 함께 한국적인 색채가 돋보이는 의상을 선보였다. 2007년 공연된 <테러리스트 햄릿>은 독일 연출가 엔스 다니엘 헤르초크와 무대·의상 디자이너 미리엄 부쉬가 협력한 작품으로 아래의 글은 달오름극장을 변형시켜 마치 셰익스피어 시대 극장의 돌출된 무대를 연상시키도록 만들어 화제를 모은 무대를 묘사하고 있다.

“달오름극장에서 공연되어 8개의 상들리에와 마루를 깎 돌출 무대만으

로 긍정 복도를 충분히 상기시키는 이번 무대는 삼면에 객석을 두고 햄릿을 높이하고 있는 배우들에게 주목하게 되었다.”⁴⁷

47 서명수, 앞의 글, 36쪽.

2000년부터 시작된 국립극장의 가장 큰 변화는 극장장이 공무원에서 민간인으로 복귀되었고, ‘책임운영기관’이 된 것이라고 볼 수 있다. 신임 김명곤 극장장은 예술감독제의 도입, 기획 단계부터 마케팅을 고려하는 ‘프로듀서 시스템제’를 도입하였으며, 공연과·서무과·무대과와 같은 관리 감독 체제의 조직을 공연운영과·행정지원과·무대예술과로 명칭을 바꾸고 조직의 탄력성과 기획력이 한층 강화된 ‘팀’제로 전환하면서 작품 제작 위주의 공연예술 조직으로 일대 변화를 꾀하였다. 당시에 새로운 국립극장의 변신을 알리는 대표적인 작품은 2000년 12월에 공연된 〈우루왕〉으로 국립극장 소속 공연단체의 모든 역량을 합쳐서 한국을 대표하는 작품을 제작하고자 하는 기획 의도에서 탄생한 작품이다. 예산과 기술이 집중적으로 투입된 작품으로 박동우가 무대미술을 담당했으며, 독일을 비롯한 5개국에서 초청받은 대표 레퍼토리다. 민간인 출신으로는 2번째 극장장이 된 신선희는 무대미술가 출신으로서 ‘국가브랜드공연’의 기획, 공연예술박물관 구상, 세계국립극장페스티벌 개최와 같은 큰 업적을 남겼다. 2006년 시작된 국가브랜드공연은 국립극장이 집중 지원을 통해 한국을 대표하는 작품을 만든다는 기획으로 야심만만하게 출발한 프로그램이다. 이 프로젝트는 우리 정서와 문화적 뿌리가 내재된 대표 레퍼토리를 만들어내기 위하여 국립극장 전체 공연단체의 모든 역량과 예산을 집중해 작품의 질을 높이기 위한 첫걸음이라고 볼 수 있다. 이 기획을 통해 한국 전통을 바탕으로 현대적인 미감과 독특한 개성이 살아 있으며 한국인과 세계인이 공유할 수 있는 작품들이 만들어졌다. 국립극단의 〈태〉 〈동동낙랑동〉, 국립창극단의 〈청〉 〈화선 김홍도〉, 국립무용단의 〈춤, 춘향〉 등이 그것이다. 창극 〈청〉은 2006년부터 2009년까지 3년 동안 50회 공연과 6만 관객을 동원한 대표적인 작품으로 이학순이 무대를 디자인하였으며, 현대적인 소재를 우리의 전통극 무대장치에 과감하게 도입함으로써 좋은 평을 받았다.



[사진] 청 (국립창극단, 2006.9)

“창극 <청>에서 첫 번째로 느낄 수 있었던 것은 아무래도 빠른 템포였다....(중략)...두 번째는 무대 메커니즘이었다. 고정된 무대가 아닌 생동감 넘치는 장엄한 장치가 관객을 압도하고도 남았다. 여태까지 심청가를 여러 번 창극화했지만 이번만큼 비장미를 본 적이 없었다. 세 번째, 색채와 음향도 작품을 충분히 뒷받침하고도 남았다.”⁴⁸

48 유민영, 「국립창극단, 청을 기다리며」, 국립극장 『미르』, 2006.11, 15쪽.

2006년 제작된 국립무용단의 <Soul, 해바라기>는 한국무용에서 보여주던 전형성을 탈피하여 새로운 시청각적인 모티프를 제공하는 전환점을 마련한 작품으로 대표 레퍼토리로 자리 잡은 작품이다. 독일 순회공연 때 전석 매진의 신화를 기록하였고, 기획 단계에서부터 해외 공연을 염두에 두고 용이한 이동성과 조립이 간편한 무대 디자인을 실행한 예라고 볼 수 있다.

“독일의 재즈그룹 산타첼로의 음악과 함께 간략하고 추상화된 무대를 보여주었다. 무대미술의 상징성이 뛰어나고 객석을 파고들어 설치된 제사상은 관객과의 소통을 위한 장치로 탁월했다.”⁴⁹

49 『2011국립극장연보』, 132쪽.

국립극장의 기획 중 돋보이는 프로그램은 2007년 시작된 ‘세계국립극장

페스티벌'이다. 이 페스티벌은 국내뿐만 아니라 해외에 우리 국립극장의 존재감을 알렸으며, 중국의 서극, 독일의 아힘 프라이어, 미국의 로버트 윌슨과 같은 세계적인 공연예술계 거장들의 작품을 우리나라에서 직접 보는 기회가 되었다. 세계 유수의 프로그램을 불러와서 우리 국립단체들과 예술적 기량을 견주면서 영감을 얻고 국민에게 세계 예술을 향유할 기회도 주는, 국립극장 60년 역사상 가장 의미 있는 기획 중 하나로 꼽을 만하다.⁵⁰ 특히 극장의 비주얼 아티스트로도 불리는 로버트 윌슨의 <크라프의 마지막 테이프>는 시청각적인 요소와 결합된 20세기 공연예술의 정수를 보여주었다.

50 이웅관, 「국립극장 브랜드가치 높은 페스티벌」, 국립극장 『미르』, 2011.1. 42쪽.

“체인지 퍼포밍 아츠의 <크라프의 마지막 테이프>는 거장 로버트 윌슨의 독자적인 미학을 통해 베케트의 희곡을 새롭게 해석한 작품으로 주목할 수 있다. 하얀 분칠을 한 광대의 모습에 양식적인 연극적 제스처와 파인 아트를 연상시키는 빛, 직선의 조형미가 탁월한 무대 디자인, 그리고 침묵의 사유가 드리우는 실존의 무게가 화려하진 않지만 윌슨의 미학을 고스란히 전하기에 충분했다.”⁵¹

51 최영주, 「60여 일의 축제, 세계명작을 만나다」, 국립극장 『미르』, 2010.12. 47쪽.

무대미술사적으로 더욱 중요한 사건은 2009년 국립극장 내에 국내 최초의 공연예술박물관이 개관한 일이라고 할 수 있다. 공연은 막을 내리면 사라지지만 공연을 통해서 생산된 많은 자료는 예술적·사회적 가치를 담고 있을 뿐만 아니라, 예술교육을 위해서도 중요한 부분이라고 볼 수 있으며, 무대미술 관련 자료가 중요한 부분을 차지하고 있다. 그동안 수많은 자료가 훼손됨에 따라 이를 더는 방치할 수 없다는 공연예술계의 숙원을 이루고자 1950년 국립극장이 개관한 이래 공연을 통해 만들어진 19만여 점의 대본, 녹화 녹음 자료, 사진, 대본, 포스터, 프로그램, 무대미술 작업 자료 등을 한곳에 보관함으로써 누구나 쉽게 열람할 수 있도록 한 것은 중요한 업적이라고 하겠다.

2000년대 이전까지 국립극장의 무대미술 작업은 여러 가지로 과도기적인 상황에서 무대미술가들에게는 다소 혼란스러운 상황이기도 했다. 그 원인을

살펴보면, 전문 무대미술가의 부족, 외부의 많은 예술가와 협업하는 과정에서 불거진 예술가에 대한 불공정한 계약과 대우 문제, 많은 공연에 비해서 전문 제작 기술 인력이 부족한 상황, 경직된 예산 체계, 공연 프로덕션 시스템의 미비, 재래식의 관습적 제작 방법 등을 들 수 있다. 결과적으로 충분한 제작 기간이 확보되지 못했기 때문에 예술적·기술적으로 새로운 시도를 하기 어렵지 않았으며, 무대 위에서 충분한 리허설을 할 수 없었기 때문에 완성도 있는 작품을 만들기도 어려웠다. 새로운 재료의 사용과 제작 방법의 난이도로 인해 기술팀과 많은 갈등을 겪기도 하였다. 무대미술은 적절한 예산의 뒷받침과 잘 훈련된 전문 무대기술팀의 지원이 없으면 좋은 결과를 만들어내기 어려운 분야이다. 1990년대 후반 이후부터는 제작 상황이 점차 개선되고 젊은 디자이너들에게도 참여 기회가 주어짐으로써 점차 활기를 찾게 되었다. 무대 디자인에서는 박경(《젊은 창극, 산불》), 손호성(《홍보가》), 김준섭(《리처드 3세》), 이인애(《귀로》), 김중호(《어느 계단 이야기》), 박귀현(무용 <전설과 현실>), 의상 디자인에서는 조문수(오페라 <산불>), 장혜숙(《산불》), 조명 디자인에서는 김창기(《산불》 <티어터스 앤그루니쿠스>), 조인곤(《뇌우》), 교회선(창극 <십오세나 십육세 처녀>)이 국립극장 무대에 등장한 새로운 무대미술가 그룹이라고 할 수 있다.

4) 2010~2019: 융성기, 신감성과 신기술

국립극단이 별도의 법인 조직으로 국립극장에서 분리되면서 남산 국립극장에는 전통에 기반을 둔 창극단, 국악관현악단, 무용단만으로 레퍼토리를 만들어가야 하는 상황이 되었고, 이는 현대 감성을 추구하는 관객의 관심을 유발할 수 있는 다양한 실험으로 연결되었다. 기획 단계의 창작팀을 구성하는 시점부터 관객의 관심을 불러일으키는 이슈를 만들어내기 위해 다양한 아이디어가 시도되었다. 따라서 무대미술 요소가 관객의 관심을 집중시키는 데 중요하다는 점에 공감하고, 국내외의 스타 연출가와 무대미술가를 초청하면서 전환기를 맞이하게 된다.

2010년에 제작된 <춘향 2010>은 작품성과 시각적인 평가에서 매우 좋은 평가를 받았다. 평균 객석점유율 83%를 기록한 <춘향 2010>은 우리 시대의 창극 시리즈 다섯 번째 작품으로 국립창극단이 지향해 오던 우리 음악극의 완성과 창극 대중화를 위한 노력의 결실을 보는 무대가 되었다. 국가브랜드 공연 <청>의 연출을 맡아 국립창극단과 좋은 호흡을 보여준 김홍승과 모던한 디자인으로 이름을 날리고 있는 임일진이 만들어낸 <춘향 2010>은 창극 역사에 새로운 이정표를 제시하였다.⁵²

52 『2010 국립극장 연보』, 9쪽.

제2기 국가브랜드공연 대형 작품으로 3개 전속단체가 함께 만든 2011년의 가무악극 <화선 김홍도>(배삼식 극본, 손진책 연출)는 윤정섭의 무대·영상 디자인이 돋보인 작품이다. 공개 오디션 2회(2010.10, 2011.4), 시연회(2010.12), 오픈 리허설(2011.4) 등 사전 제작 시스템으로 화제를 낳기도 하였다. 특히 한국적 음악과 드라마가 우리나라 대표 화가 김홍도의 그림과 조화롭게 융화된 새로운 무대 기법의 연출로 대중의 관심을 받은 작품이다. 김홍도의 그림이 영상에 의해 활인화로 펼쳐지고 그가 남긴 그림들을 통해 단원이 바라보던 풍정(風情)과 사람들 속으로 들어가게 된다.⁵³

53 『2011 국립극장 연보』, 30쪽.

2011년, 가장 화제를 모은 작품은 국립창극단이 세계적인 연출가이자 무대미술가인 아힘 프라이어와 손잡고 만든 판소리 오페라 <수궁가>로 국내에서도 대단한 반응을 얻었을 뿐만 아니라 독일 공연에서도 관객 전원의 기립 박수를 이끌어내는 등 호평을 받은 작품이다. 아힘 프라이어는 무대·의상·조명의 콘셉트 디자인까지 담당하였는데, 이는 시각적 상상력을 위해 유럽의 공연 예술가들이 선호하는 작업 방식이다. 특히 한복을 바탕으로 만든 의상과 가면, 먹을 이용해 단순한 선으로 그려낸 무대미술이 우리의 창과 어울려서 우화적인 느낌의 <수궁가>를 가장 잘 살려냈다는 평가를 받았다. 국내 비평가들 역시 외국인으로서 한국적 느낌을 무대 위에 더욱 잘 살려냈다는 찬사를 보냈다.

“세련되면서도 색감이 돋보이는 무대장치, 가면을 쓰고 공연한 배우와 다양한 표현 기법 등, 기존의 창극에서는 보기 어려웠던 새로운 시도를 보

54 『2011 국립극장 연보』, 84쪽.

여주고 있다는 점도 이번 수궁가의 공연이 갖는 변별적 특징이다.”⁵⁴

“무대의 구성과 소품은 우리가 잊고 있었던 우리의 본모습을 보여주었다. 다른 나라의 연출가를 통하여 우리 전통의 모습을 확인하는 깨달음과 울림을 세심한 관객들은 느꼈을 것이다. 그만큼 이 작품은 유럽인을 겨냥한 것이면서 동시에 우리의 가슴을 찡하게 울리는 요소를 여럿 가지고 있다.”⁵⁵

55 위의 연보, 85쪽.



[사진] 수궁가(국립창극단, 2011.9)

2012년 9월 시작된 ‘레퍼토리시즌제’는 국립극장이 본격적인 제작극장으로서의 면모를 갖추기 위한 시발점이라고 할 수 있다. 전통에 기반을 둔 공연 단만을 보유함에 따라 자칫 고루한 모습으로 비칠 수도 있는 상황에서 과거의 모습을 일신하고 관객들에게서 공감을 자아내며 자극을 주고받기 위해서는 시각 요소의 동시대적^{Contemporary} 감각을 도입하는 것이 필요했는데, 이는 관객의 센세이셔널한 반응을 불러왔다. 무대미술이 공연 성패를 좌우하는 중요한 요소라는 인식과 함께 다양한 미디어를 사용해 관객의 관심을 집중시키기 위한 노력이 동원되었다. 레퍼토리시즌을 통해서 전통 공연에 대한 선입견과 장르에 대한 고정관념을 깨고 연극, 뮤지컬, 오페라 연출가, 패션디자이너, 현

대무용 안무가, 현대음악 작곡가는 물론 해외 안무가, 연출가까지 다양한 예술가와 장르와 국경을 넘나드는 작업을 과감하게 시도했다.⁵⁶ 국립극장의 무대팀도 무대·조명·음향·무대장치·의상이 모두 책임감독제로 바뀌면서 각자 맡은 작품에 집중할 수 있도록 하였다. 창극단은 예술감독으로 김성녀를 영입하면서 창극을 대중이 관심을 갖는 레퍼토리로 만들어내기 위해 혁신과 실험을 거듭하였다. 그 중심에는 국내외의 인기 스타 연출가들과의 협업과 무대미술의 혁신이 있었다.

2012년 첫 번째 작품인 ‘스릴러 창극’으로 명명된 <장화홍련>(한태숙 연출)의 무대는 해오름극장의 객석을 포기하고 무대 위에 627석의 객석을 마련해 3면을 수용하면서 열린 무대로 변화시키고, 후면에 영상의 호수 이미지를 둔 채 공중에는 구름다리를 설치하였다.

“객석을 뒤바꾼 무대 구조는 이야기를 숨결과 피부로 느낄 수 있게 했고, 2000석에 달하는 기존의 객석 전체로 채워진 무대는 우리의 삶을 투영하는 큰 거울과도 같았다. 운무에 젖은 머리를 흔들며 선 (버드)나무와 음습한 호수의 풍경, 그들의 집을 엿보는 듯한 커다란 창 의 이미지, 그리고 아무리 애써 봤자 먼지 같은 존재에 불과한 우리의 미시적 삶에 이르기까지 무대는 그 이야기의 또 다른 주인공이었다.”⁵⁷

56 이양희, 「도전과 혁신으로 선입견을 딛고 지금 여기, 도전과 혁신으로 오늘의 관객과 함께」, 국립극장 『미르』, 2018.1, 3쪽.

57 『2012 국립극장 연보』, 75쪽.

2013년 <미디어>(서재형 연출)에서 여신동이 맡은 무대장치는 3면에 스크린을 설치해 3영상과 조명효과로 강렬한 인상을 관객에게 남겼다.

2014년 레퍼토리에서 최대의 관심은 세계적 거장 안드레이 서반의 <다른 춘향>이었다. 무대와 의상을 맡은 앙카 루페스^{Anka Lupes}는 포스트모던한 과격적 디자인을 선보였다. 2013년과 2014년 <단테의 신곡>(한태숙 연출)은 전회 매진을 기록한 작품으로, 2013년 작과 2014년 작이 각기 다른 무대장치를 사용하였다. 같은 작품이 다른 무대미술에 의해 어떻게 다르게 해석되는지 당시 무대미술에 대한 기사를 통해서 확인할 수 있다.

“주인공 단테가 거쳐 가는 지옥, 연옥, 천국의 무대는 지난해 회전구축물로 공간이동을 표현했으나, 무대미술을 맡은 이태섭은 이를 완전히 뜯어고쳤다. 뒤로 갈수록 좁아지는 경사 무대는 불안감을 증폭시켰고 지옥에는 불구덩이로 빠지는 사각형의 구덩이를 곳곳에 뒀다. 지옥과 천국 사이 연옥 공간은 현대화된 유리 건물을 표현했다. 고통과 희망이 동시에 존재한다는 점에서 우리가 살아가는 현재의 시간을 닮았다는 것이다. 마지막 천국은 의외로 무미건조한 공간으로 표현해 초현실적인 분위기를 자아냈다.”⁵⁸

58 유석재, 「〈단테의 신곡〉, 어떤 새웃을 입었나」, 『조선일보』, 2014.11.6.

2015년 공연된 창극 〈코카서스의 백목원〉(정의신 연출)은 무대 위에 600여 석의 객석을 만들어 국립극장의 분리된 객석과 무대를 같은 공간 안에 배치함으로써 관객과 더 가까이 호흡하는 공연 환경을 성공적으로 만들어낸 사례 중 하나이다. 2015년 제작된 〈적벽가〉는 오페라 연출가 이소영이 창극 연출을 맡아 화제를 낳은 작품으로, 오페라 무대에서 주로 활동하던 김현정이 무대 디자인을, 이우형이 조명 디자인을 맡아 다음과 같은 좋은 평가를 받았다.

“무대가 장점이다. 살만 남은, 낡고 거대한 부채가 한가운데 덩그러니 놓였다. 접히고 펼쳐지고 턴테이블 무대 위에서 회전하는 부채는 종종 〈적벽대전〉의 뒤집어진 배를 연상케 한다. 이 메인 무대 뒤편에는 병풍이 놓였다. 수목 회를 모티프로, 여백을 살린 영상은 삼고초려 전 제갈공명이 머물던 와룡강 인근 초막, 장판교 그리고 적벽이 된다. 악사들의 연주 공간인 오케스트라 피트는 적벽대전에서 수장된 무덤이다. 조명은 한 줄기 빛이 돼 인물들을 따라 다니는데 심해 속 어딘가를 연상케 하는 푸른 조명이 눈에 밟힌다.”⁵⁹

59 이재훈, 「민초의 한 토해낸 미니멀리즘 〈적벽가〉」, 『뉴스시스』, 2015.9.16.

싱가포르의 세계적인 연출가 옹캥셴이 연출한 2016년 창극 〈트로이의 여인들〉은 미국에서 활동하는 조명희가 무대 디자인을 했으며, 해외 공연을 위해 유니트화한 무대장치에 오스틴 스위치의 영상이 합쳐져서 기능적이면서



[사진] 적벽가 (국립창극단, 2015.9)

도 감각적인 무대미술을 보여주었다. 외국의 스타 디자이너와의 협업도 이루어졌다. 창극 <패왕별희>에서는 리안 감독의 영화 <와호장룡>으로 아카데미 미술상을 수상한 중국의 의상 디자이너 예진첸이 참여하여 중국의 화려한 색감과 한복의 우아한 곡선을 살린 무대의상을 선보였다. 그 외에 창극 <변강쇠 점 찍고 웅녀>(고선웅 연출)의 간결하면서도 역동적인 무대를 디자인한 김충신, 창극 <홍보씨>(고선웅 연출)의 무대 디자인을 맡은 김종석, 신창극 시리즈 두 번째 작품으로 SF소설을 각색한 <우주소리>(김태형 연출)의 무대 디자이너 김미경과 조명 디자이너 구윤영 등이 국립극장의 창극에 다양한 색깔을 입힌 무대미술가들이다.

국립무용단은 세계 무용계의 흐름과 함께하며 관객과 호흡할 수 있는 방향으로 나아가기 위한 동시대 경향의 작품들을 선보였다. 특히 작품을 매력적으로 만들어낸 요소 중에는 시각적인 세련도가 매우 중요하게 작용했음을 패션 디자이너이자 비주얼 아티스트인 정구호의 연이은 작업과 미디어의 호평을 통해서 알 수 있다. 2013년 국립무용단에서 공연한 <단^뎌>은 안성수·정구호 팀이 만들어낸 또 하나의 역작으로 한국무용에서 보아오던 공간의 미학을 벗어난 매우 획기적인 비주얼을 선보였다

“형광등으로 엮인 여러 개의 조명이 바를 형성하고 단을 상징한다. 이 바의 움직임은 수평과 수직으로 장면전환과 심리 상태를 보여준다. 이 도전적 조명은 눈을 피곤하게 하지만 상황에서 당하는 서민들의 고통, 시대의 아픔으로 이해하고 싶다. 형이상학과 안무가의 사상, 중용의 도에 부합되는 초록색과 붉은색 구조의 의상, 상상을 디자인하여 비주얼화한 정구호 의상 디자이너의 감각은 “전통 모던을 입다”의 카피에 어울린다. 미학적 상상과 선도적 흐름은 새로운 상상을 생성하고 변혁의 기폭제가 될 수 있다.”⁶⁰

60 『2013 국립극장 연보』, 68쪽.

〈단〉에서 움직이는 대형 단^{Platform}은 중심을 이루는 무대장치이다. 이의 설계를 위해 예일대 드라마 스쿨의 무대기술 전공^{Technical Production & Design} 과정을 마치고 그동안 뮤지컬에서 기술적 난도가 높은 공연의 기술감독으로 활동하던 어경준을 프로덕션 제작팀에 영입한 것은 무대미술 발전의 중요한 전기가 되었다고 볼 수 있다. 이는 무대장치의 섬세한 기술적 요구를 수용하기 위한 첫 번째 시도라고 보이며, 이후 어경준은 〈목향〉 〈향연〉 〈트로이의 여인들〉에 기술감독으로 참여한다. 〈목향〉은 2013년 12월에 공연된 작품으로 당시 예술감독인 윤성주의 안무와 정구호의 연출 및 디자인으로 만들어진 이미지 위주의 작품으로서 국립무용단의 대표 레퍼토리 중 하나로 무대미술에 대한 호평을 하고 있다.



[사진] 목향 (국립무용단, 2013.12)

“전형적인 미니멀리스트로 평가하고 싶은 정구호의 이전 작품들의 연장 선상에서 <목향>을 올리고 싶은데, 내용보다는 형식과 구조를 중시하는 그의 작업과 잘 맞아떨어진 작품이었다. 일례로 화선지를 연상시키는 무대미술은 벽과 바닥의 구분을 모호하게 만들어낸 공간이었을 뿐만 아니라 흰색의 단순함을 더욱 부각시켜 무대 전체를 미니멀하게 연출했다. 강렬하고 순수함이 돋보이는 무대는 마치 선비의 정신세계가 그대로 투영된 듯한 인상을 남겼다. 또한 백색의 배경을 십분 살린 조명도 빛의 색깔이 선명해짐에 따라 더욱 다채롭게 변화를 주는 이중효과를 보고 있었다. 하지만 이 작품의 백미는 정구호의 의상에 있었던 것 같다. 전통 한복의 미니멀한 해석으로 최대한 절제를 통해 한복이 가지고 있는 고유의 선과 질감을 그대로 드러내고 있었기 때문이다.”⁶¹

61 앞의 연보, 83쪽.

2015년 신작 <토너먼트>는 한국무용의 윤성주와 안성수가 공동으로 안무해 탄생한 작품으로 정구호의 미니멀한 무대, 강렬한 조명의 대비과 함께 정민선이 디자인한 의상은 종래 보아오던 무용의상의 조심스러운 기능 위주를 뛰어넘는 풍부한 상징성과 은유의 코드를 함유하고 있는 대담성을 무대 위에 펼쳐 보여서 호평을 받았다.



[사진] 토너먼트 (국립무용단, 2014.9)

62 심정민, 「세계무용조류 속 국립무용단 방향찾기」, 국립극장 『미르』, 2015.1.

“토너먼트에 내재한 남과 여, 동양과 서양, 인간계와 중간계, 장기와 체스의 이미지, 한국무용과 현대무용, 클래식 악기와 전통 타악기, 청색 계열 의상과 적색 계열 의상을 통해 하나의 복합적 판타지는 완성된다.”⁶²

2015년 초연 이래 ‘향연 신드롬’이라는 현상과 매년 레퍼토리에 이름을 올리면서 매진 행진을 이어가는 무용 〈향연〉은 정구호의 모든 시각적 요소를 종합하는 탁월한 감각에서 비롯된다는 것을 아래의 비평을 통해서 확인할 수 있다.

63 장지영, 「한국 천년의 춤, 새 역사를 쓰다」, 국립극장 『미르』, 2018.6. 19쪽.

“연출가 정구호는 우리 전통의 가장 큰 특징으로 꼽히는 오방색을 의상이나 도구 하나 하나에 넣는 것이 아니라, 작품 전체에 통일성 있게 녹여내 무대와 음악 등 전반적인 절제미를 추구했다. 군더더기를 걷어내 단순하지만 훨씬 강렬하고 화려해진 미장센은 충격을 줬다. 그는 국립무용단이 21세기에 걸맞은, 한국적인 모던한 아름다움을 갖추는 데 큰 역할을 했다. 덕분에 20~30대의 젊은 관객들은 지루하고 고루하고 촌스러울 것으로만 생각하던 전통춤을 세련되고 아름다운 것으로 인식하게 되었다는 반응을 보였다.”⁶³

64 심정민, 「작품을 빛내는 5가지 요소」, 국립극장 『미르』, 2018.6. 13쪽.

“미니멀한 세련미가 돋보이는 조명과 무대미술 역시 의상과 맥을 같이 하면서 미니멀리즘을 극대화했다. 조명은 기존의 창작 무용에서 볼 수 있고 감정을 풍부하게 표현하는 입체적인 조명을 배제한 채, 단순하고 납작한 색 조명을 활용해 춤의 선과 멋을 돋보이게 하는 데 집중했다. 무대미술에서는 매듭이 중요 오브제로 등장한다.”⁶⁴

국립무용단의 다른 과감한 시도는, 1952년 국립무용단 역사상 첫 번째 해외 안무가와의 협업으로, 이는 관객들의 호기심을 유발하기에 부족함이 없었다. 〈회오리Vortex〉는 핀란드의 테로 사리넨^{Tero Saarinen} 안무, 조명 디자이너 미키 쿤트^{Miki Kuntte}, 의상 디자이너 에리카 투루넨^{Erika Turunen}이 국립극장 기술 스태프와 함께 만들어낸 2014-2015년 레퍼토리로 조명과 의상이 큰 호평을 받았다.

“사리넨의 안무도 좋았지만 이를 뒷받침한 것은 조명, 의상, 음악이었다. 사리넨의 크리에티브팀 일원인 미키 쿤트는 조명과 무대를 담당했는데 무대 자체는 단순하지만 흑과 백의 대비가 강렬한 조명을 통해 입체적이고 짙 찬 이미지를 만들어내는 데 성공했다. 흑과 백의 그라데이션이 아름다운 의상을 주목할 만하다. 에리카 투루넨의 의상은 물처럼 흐르는 한복의 느낌을 잘 살렸는데 무용수마다 비슷하게 보이지만 잘 보면 조금씩 다른 디자인으로 변주되었다. 한국 창작 춤에서 흔히 볼 수 있는 의상보다 훨씬 세련미가 느껴졌다.”⁶⁵

65 『2014 국립극장 연보』, 49쪽.

두 번째 협업은 2015-2016년 레퍼토리로 한·불 상호교류의 해를 맞아 국립극장과 프랑스 샤요 국립극장이 공동으로 제작한 <시간의 나이>이다. 조세 몽탈보를 초청하여 외국 예술가의 시선으로 바라보는 한국의 전통과 현대가 혼합되어 있는 상황을 영상과 교감하며 춤을 추는 무용수들을 통해 보여주었다.

“주재료는 영상과 춤, 그리고 음악이었다. 영상은 그의 전작 <파라다이스>에서만큼 무용수들과 정밀하게 융합되진 않았지만, 배율을 다르게 하며 춤과 변주시켜 나갔고, 마치 다큐멘터리 기법으로 보편성을 담아나갔다.”⁶⁶

66 장광열, 「설 익은 해체와 접합」, 『객석』, 2016.5.

“1990년대부터 영상과 무대가 교감하는 독특한 무대를 선보여온 조세 몽탈보는 이 작품에서 영상과 테크놀로지를 적극 활용해 유쾌한 충돌 지점을 만들어냈다. 그의 작품에서 영상과 무대의 시공간은 겹치거나 교차하며 서로를 반영하는데 그의 영상은 항상 영리하고 기발하며 때로는 기상천외할 정도로 과격적이었다.”⁶⁷

67 이정연, 「환상속으로 걸어가다」, 국립극장 『미르』, 2019.3. 24쪽.

2018년은 현대무용 출신의 스타 무용수 김설진이 안무한 <더 룬>이 화제가 되었다. 무대 디자이너 정승호는 배경으로서의 무대가 아닌 작품 속에 무용수의 상황에 따라 같이 호흡하는 무대를 만들어서 무용 무대장치의 다양한 형태를 보여주었다.

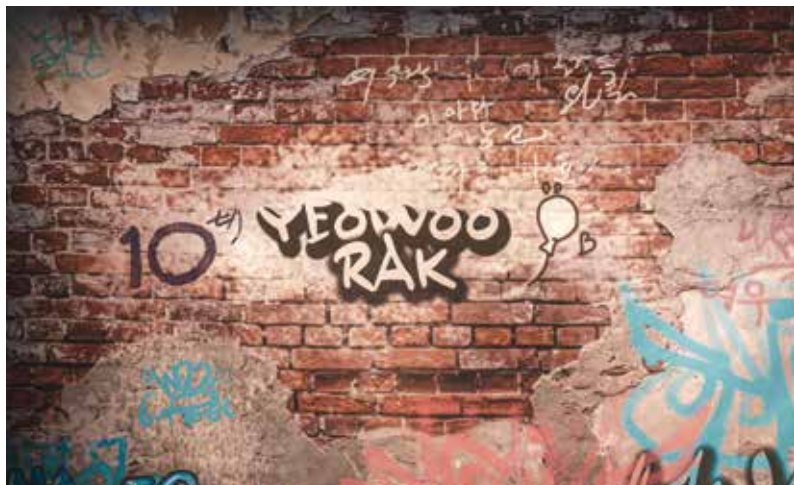
68 김예림, 「우리 춤이 초현실과 만나면」, 국립극장 『미르』, 2018.12, 34쪽.

“작품의 후반부, 벽장 속에서 불어오는 바람과 아픔의 절규 등 회오리 같은 클라이맥스가 지나고 나면 다시 평온한 일상이 찾아온다. 이때 무대가 천천히 돌아가면서 관객은 작은 창문으로만 방 안의 풍경을 볼 수 있다. 그 집이 무대 뒤로 멀어지면 영화의 줌 아웃이 실제 눈앞에서 벌어지는 듯한 착각을 불러일으킨다.”⁶⁸

국립극장의 대표적 음악 레퍼토리의 하나인 〈여우락〉은 2009년부터 현재까지 지속되는 가장 인기 있는 세계음악 축제이다. 2009년 첫 번째 공연부터 무대 디자이너로 함께한 박은혜에 의해 만들어진 다양한 분위기의 공간 연출은 항상 관객의 관심을 끈다.

69 김윤희, 「여전히 우리 음악의 최전선, 여우락」, 국립극장 『미르』, 2019.10.

“2019년 공연은 평소 록, 힙합, 전자음악을 주로 무대에 올리는 소규모 공연장 현대카드 언더스테이지를 마치 뉴욕의 골목처럼 자유분방한 필체의 그래피티로 벽을 장식해서 섞여 있는 문화의 다양성을 나타내는 시공간이 바로 〈여우락樂〉 무대임을 과격적으로 표현했다.”⁶⁹



[사진] 여우락 페스티벌 (2019.7)

04 맺음말

국립극장의 가장 큰 자부심은 국내에서는 유일한 제작극장^{Producing Theatre}이라는 것이다. 국가의 자존심을 건 최고의 작품을 만들어내기 위해 최대한의 지원을 하고 있는 유럽의 레퍼토리 극장에 비할 바는 아니지만, 프로덕션을 위한 모든 지원 시스템이 국립극장 출범 때부터 갖추어져 있었다. 그러나 부족한 국가 지원과 자율성이 보장되지 못한 조직 체계 등으로 인해 오랫동안 침체되어 있었던 것도 사실이다. 무대미술은 전문적인 훈련과 예산의 투자 없이 발전할 수 없는 분야이다. 연출, 극작, 연기에 비해서 무대미술은 전통 기반이 약했기 때문에 소수의 무대미술가에 의존해서 대부분의 프로덕션이 이루어지는 담보 상태가 거의 1990년대까지 지속되었다. 이것은 후세대를 위한 전문적인 교육 프로그램이 없었기 때문일 것이다. 이러한 국립극장의 역사를 잘 알고 있는 연극학자 유민영은 『국립극장 60년사』에서 “극장의 두 가지 기능이 뛰어난 공연예술의 창조 보급과 시민들을 위한 예능 교육 그리고 인재 육성이라고 볼 때 국립극장이 그런 역할을 충분히 발휘했다고 보기는 어렵다”⁷⁰라고 술회하는 부분에 공감할 수밖에 없다. 공연예술에서 가장 큰 영역을 차지하는 무대미술 분야의 교육과 프로덕션 시스템의 스탠더드를 만드는 데 국립극장이 일찍이 선도적 역할을 할 수 없었던 부분은 큰 아쉬움으로 남는다. 1990년대 중반부터 정식 교육이 진행되면서 무대미술이 비로소 이론적 배경과 예술적·기술적 훈련이 필요한, 극장예술의 필수적인 존재로 인식되기 시작된 것은 다행스러운 점이다.

⁷⁰ 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 116쪽.

국립극장 내의 장치제작소는 국가의 무대기술 수준을 보여줄 수 있어야 할 뿐만 아니라 이를 전수할 수 있는 장인들의 공방이 되어야 할 것이다. 현재의 협소한 공간과 적은 인력으로 레퍼토리 시스템에서 요구하는 완성도 있는 제작과 운영을 감당하기에는 어려움이 크다고 할 것이다. 원활한 시스템 운용을 위해서는 유럽의 레퍼토리 극장 수준(100~200명)의 무대기술 전문 인력이 극장에 고용되어야 가능할 것이다.

오랜 역사를 자랑하는 유럽의 극장에 비해 70년의 짧은 역사를 갖고 있는 국립극장이 세계성과 동시대성을 지닌 오늘날의 작품을 탄생시킬 수 있었던 요인 중에는 특별한 감성과 지식을 지닌 무대미술가들의 기여가 있었다고 볼 수 있다.

참고문헌

단행본

- 국립극장 편, 『국립극장 30년』, 국립극장, 1980.
 국립극장 편, 『국립극장 신축이전 20년사』, 국립중앙극장, 1993.
 국립극장 편, 『국립극단 50년사』, 연극과인간, 2000.
 국립극장 편, 『국립극장 50년사』, 태학사, 2000.
 국립극장 편, 『국립극장 이야기』, 국립극장, 2003.
 국립극장 편, 『국립극장 60년사』, 태학사, 2010.
 국립예술자료원, 『박용구: 한반도 르네상스의 기획자: 1914년~』(예술사 구술 총서 001), 수류산방, 2011.
 김기형 외, 『여성국극 60년사』, 문화체육관광부, 2009.
 이진순 외, 『한국연극사』, 예술원, 1977.

논문

- 강춘애·박미란, 「한국의 1세대 무대미술가 김정환 소장작품 디지털 복원 연구」, 『한국문화연구』, 2016.
 문세경, 『무대 미술가 최연호 작품분석을 통한 성향 연구』, 세종대학교 석사논문, 2002.

잡지 및 간행물 등

- 『2010 국립극장 연보』, 2011.
 『2011 국립극장 연보』, 2012.
 『2012 국립극장 연보』, 2013.
 『2013 국립극장 연보』, 2014.
 『2014 국립극장 연보』, 2015.
 『객석』, 1990.1.
 『객석』, 1990.9.
 『객석』, 2016.5.
 국립극장 『미르』, 2000.5.
 국립극장 『미르』, 2000.10.
 국립극장 『미르』, 2006.11.
 국립극장 『미르』, 2010.12.
 국립극장 『미르』, 2011.1.
 국립극장 『미르』, 2015.1.
 국립극장 『미르』, 2018.1.
 국립극장 『미르』, 2018.6.
 국립극장 『미르』, 2018.12.
 국립극장 『미르』, 2019.3.
 국립극장 『미르』, 2019.9.
 『극장예술』, 국립극장, 1980.1.
 『극장예술』, 국립극장, 1980.4.
 『극장예술』, 국립극장, 1980.10.
 『극장예술』, 국립극장, 1980.12.
 『극장예술』, 국립극장, 1981.11.
 『문예연감』, 한국문화예술진흥원, 1976.
 『사상계』, 1968.5.
 『시티라이프』, 1994.
 『한국연극』, 한국연극협회, 1991.10.
 『한국연극』, 한국연극협회, 2012.3.
 『경향신문』, 1962.1.12.
 『뉴스』, 2015.9.16.
 『서울신문』, 1958.5.4.
 『세계일보』, 1989.11.28.
 『조선일보』, 1982.10.9.
 『조선일보』, 2014.11.6.
 『중앙일보』, 1984.10.31.
 『한겨레신문』, 1994.12.22.
 『한국일보』, 1962.4.9.
 『한국일보』, 1962.12.26.
 『한국일보』, 1962.12.29.
 『한국일보』, 2007.11.(날짜 없음)
 서연호, 『무대뒤의 사람들5-최연호, 무대미술의 현대적인 선각자』,
http://www.arko.or.kr/zine/artspaper95_07/19950705.htm

국립극장 무대기술사

박영철

GS칼텍스 예술마루 극장운영팀장

- 01 여는 말
- 02 초기 국립극장 시기(1950~1973)
- 03 장충동 국립극장 시기(1973~현재)
- 04 국립극장 무대기술 현대화
- 05 국내 무대기술 보급의 산실 국립극장
- 06 맺음말: 국립극장 무대기술의 과제와 전망

01 여는 말

무대기술은 창작자의 상상을 무대 위에 펼치고 다양한 장면을 전환함으로써 관객으로 하여금 객석에 앉은 상태로 공간을 이동하는 효과를 연출하고, 감정을 자극받게 하는 목적을 이루는 수단이다. 또한 무대에서 행하는 공연은 시청각 효과를 통해서 표현되고, 그 효과가 사실적이든 추상적이든 작품을 만든 창작자나 연출가의 의도가 관객에게 효과적으로 전달될 수 있도록 적용하는 모든 기술이 ‘무대기술’이다. 그 영역은 창조적인 영역까지 이르게 되어 제한된 영역이 없다고 할 수 있다.

국내에서 최초로 무대기술에 대하여 학문적으로 접근한 이가 무대세트 디자이너이자 한양대학교 연극영화과 신일수 교수이다. 그는 2005년 발행한 무대예술전문인 자격검정 표준교재 중 『무대기술』에서 무대기술의 개념과 역사적 배경을 기술하였다. 그는 저서에서 무대기술을 다음과 같이 정의하였다.

“무대기술은 장치의 재료에 관한 지식과 장치를 만들고^{building}, 달고^{rigging}, 이동하고^{shifting}, 작화하는^{painting} 모든 기술과 소품, 특수효과에 필요한 기술을 의미한다. 더불어 무대조명, 음향, 의상, 분장을 포함하는 광범위한 용어이다.”⁰¹

01 신일수, 『무대기술』, 무대예술전문인자격검정위원회, 2005, 15쪽.

1902년 세워진 협률사가 우리나라 근대식 극장의 시초이므로 극장사와 더불어 국내의 무대기술의 역사는 그렇게 길지 않다고 볼 수 있다. 연극평론가

유민영을 비롯한 몇몇 연구자가 여러 저서를 통해 우리나라 극장 변천사를 다루어왔지만, 무대기술에 대한 내용은 극히 일부뿐이어서 본격적인 ‘무대기술사’는 아직 저술된 바가 없다고 해도 과언이 아니다. 본 ‘국립극장 무대기술사’는 비록 국립극장에 국한되기는 하지만 최초로 ‘무대기술사’를 조명한다는 측면에서 의미가 남다르다.

무대기술 분야는 무대·무대장치·무대기계·조명·음향·소품·분장·의상 등으로 나눌 수 있으나, 필자의 부족한 능력과 자료 조사의 한계로 인해 무대·무대기계·조명·음향을 중심으로 정리하였음을 양해 바란다.

02 초기 국립극장 시기 (1950~1973)

국립극장이 문을 연 것은 광복이 되고서도 한참 지난 1950년이였다. 유민영 교수는 저서에서 다음과 같이 국립극장의 탄생과 전통을 기술하였다.

“...식민지시대에 우리가 변변한 극장을 가질 수 없었던 것은 이상한 일이 아니다. 해방이 되어서도 마찬가지였다. 동양극장 등 몇 개의 연극공연장을 제외한 전국 185개의 극장은 거의가 영화전용관이였다. [중략] 연극인을 중심으로 한 문화계 인사들이 해방이 되자마자 국립극장 설치운동을 벌인 이유도 바로 여기에 있는 것이다.”⁰²

02 유민영, 「문화공간 개혁과 예술 발전」, 『연극과 인간』, 2004, 294쪽.

그럼에도 불구하고 국립극장 설치에 불안정한 사회문제와 이데올로기, 그리고 정부 수립 과정에서 파생된 문제들로 인해 1949년 대구의 '키네마'와 부산의 '봉래관'을 먼저 국립극장으로 지정하고, 1950년이 되어서야 서울에 중앙국립극장이 설치되었다. 우리나라 최초의 중앙국립극장은 구 부민관에 들어섰다.

부민관은 1935년 12월 일제강점기에 강연회나 공연을 할 목적으로 개관하였고, 객석 규모는 대강당 1800석, 중강당 400석, 소강당 160석이였다.⁰³ 이 극장은 1945년 7월에 대한애국청년단에 의해 폭파되기도 했다. 친일 어용극이나 관제 행사에 주로 사용되었으니 애국심에 들끓는 청년들이 두고 보기 힘들었으리라. 이 건물은 광복 후 미군정이 임시로 사용하다가 1949년 10월

03 네이버, 「한국민족문화대백과」.

경 국립극장으로 지정되었다. 다시 한국전쟁 후에는 ‘국회의사당’으로 사용되었다가 ‘시민회관’이 되었고, 1978년 세종문화회관이 개관하면서 ‘세종문화회관 별관’으로 이름이 바뀌었다. 1991년부터 현재까지 ‘서울시의회’ 건물로 사용되고 있다.



[사진] 부민관 (출처: 한국콘텐츠진흥원 문화콘텐츠닷컴)

애초 국립극장으로 거론된 것은 시공관이었으나 서울시가 반대하기도 하였고, 연극계에서도 무대 구조와 조명 설비 등을 고려했을 때 영화관으로 만들어진 시공관보다는 부민관이 더 적당하다고 주장해서 관철된 것이다. 그런데 막상 부민관을 국립극장으로 결정한 후 내부 사정을 살펴보니 막은 떨어져 나갔고, 의자며 조명 시설이며 모두가 망가져서 대대적인 보수를 할 수 밖에 없었다. 국립극장 개보수가 끝난 후 ‘정부조직법’이 개정되면서 예산 부족으로 당초 예정되었던 대구와 부산의 국립극장 지정은 취소되고 서울에만 국립극장을 두게 되었다. 부민관을 보수할 때 무대에 호리존트와 조명 기구 등 일체를 수입하여 설치하였는데, 그중 호리존트가 국내 최초였다고 하지만 의문의 여지가 있다.

국내 연극평론가 1세대인 유민영 교수의 『한국 근대극장 변천사』를 보면

초기 부민관의 연극에 참여한 바 있는 전문가의 글을 인용한 내용이 있다.

“~무대를 요형⁰⁴으로 둘러싸고 있는 3층으로 된 2천에 가까운 객석, 방음장치의 완비, 구비된 조명장치, 지루한 막간에 관객을 원만히 휴식시킬 만한 여유 있는 낭하와 휴게실 객연실의 설비 등등은 일본 내지 같은 곳의 대극장의 설비에 그리 지지 않을 만큼 훌륭한 설비를 하였다고 본다. 그 위에 무대와 관객석과의 유기적 연각, 무대상의 거리의 확장, 연기의 크로즈업의 가능성 등의 독특한 기능을 가진 조립식 화도의 설비가 있고, 무대 전면에는 커다란 오케스트라 박스의 설비까지 있다. 그러나 이 극장은 관객석에 비하여 무대 전체가 협소한 것과 프로시니엄 아치가 낮은 것, 그리고 가장 큰 결함은 호리존트가 전연 없다는 것이다. 이 결함은 특히 우리들의 신극상연에 있어서는 치명적인 결함이 된다. ~(이운곡)

또 하나 걱정되는 것은 조명이다. 장치와 조명은 가장 밀접한 관계가 있다. 조명이 한 장치를 죽이고 살릴 수 있다. 들으니 부민관은 조명 설비가 꽤 좋다고 한다. 이것을 잘 구사하여서 장치자의 의도를 잘 살리는 조명자의 적극적인 협력은 굳이 바라마지 않는 바이다.(김일영)⁰⁴

04 유민영, 『한국 근대극장 변천사』, 태학사, 1998, 274~279쪽.

위의 인용문에서는 호리존트가 없는 것이 단점이었다고 하고, 유민영도 그의 저서 『한국극장사』에서 부민관을 개보수할 때 호리존트를 설치하였는데 ‘국내 최초’라는 언급이 있었다. 그러나 부민관의 초기 설계를 집중 조명한 1936년 발행의 『조선과 건축』에서는 무대 도구 목록에 호리존트가 있는 것을 볼 때 중간에 시설이 변경되었거나 유실되었을 개연성이 있다.

“당국에서는 5천만 원을 들여 극장 내부수리를 하고 호리존트(국내 최초), 기타 조명기구 일체를 수입하여 극장의 면목을 일신시켰다.”⁰⁵

05 유민영, 『한국극장사』, 한길사, 1982, 120쪽.

또한 유민영은 그의 저서를 통해 당시 시설은 최첨단이었다고 호평하고

있다. 저서에는 부민관을 설계한 책임자(하기와라 고이치)의 보고서 일부가 인용되어 있는데 내용을 살펴보면 “특히 대강당의 음향과 조명에 대하여 신경을 썼고, 냉난방 환기시설에 최신 이론을 적용하였다”고 하였다. 우리나라 근대 건축양식이나 환경으로 미루어 짐작하건대 차음이나 방음이 잘되어 주위 소음으로부터 방해받지 않고 공연할 수 있는 곳이 없었을 것이므로 그 부분이 고려되었다는 것은 ‘극장사’ 면에서 중요한 의미가 있다고 판단된다. 게다가 대형 근대극을 할 수 있는 무대와 객석에 냉난방 환경 조건을 갖춘 것 자체가 드물던 시대였으니 그것만으로도 당연히 첨단 시설이었던 것이다.

부민관의 설계와 시설에 대하여는 1936년 발행된 학술지 『조선과 건축』 제15집 제3호에 자세하게 기록되어 있다. 먼저 건축음향 설계와 관련한 내용을 살펴보면 아래와 같은 내용이 있다.

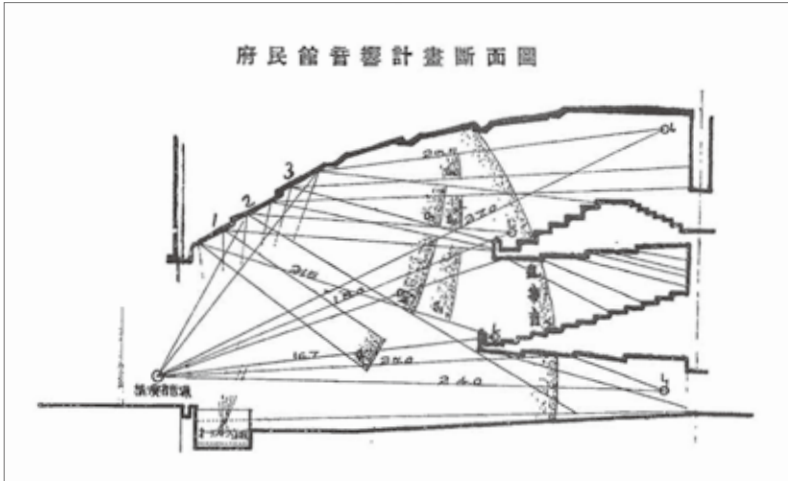
“공연장에서 완전한 음향조건을 갖추는 것은 실의 어느 곳에서나 음압이 균일하여야 하고, 반향이 없어야 하며, 음의 찌그러짐이 없고, 잔향이 빨리 없어지거나 유해한 다른 음이 침입되지 말아야 한다. 이상적인 강당의 조건은 건축 실용적 평면계획만으로는 얻을 수가 없다.[중략]”

“...부민관 대강당에 아래 3개항을 적용하도록 노력하였다.

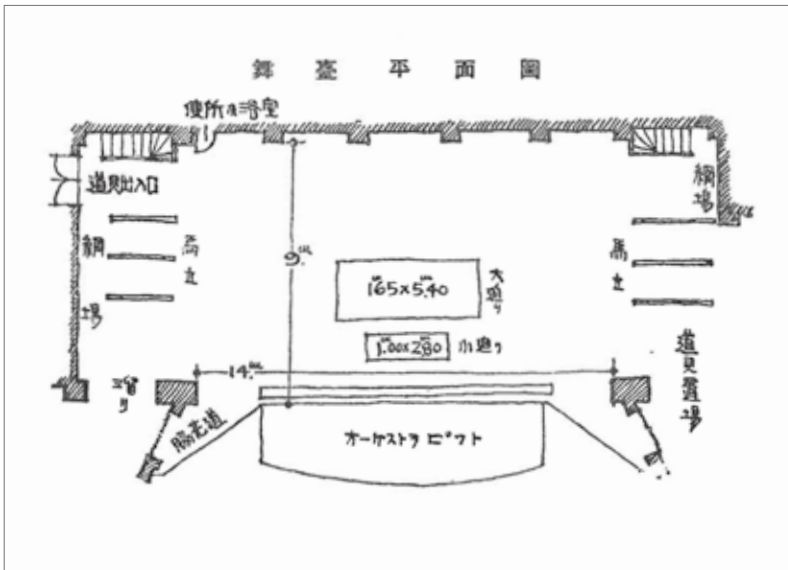
1. 형태 및 재료의 적절한 배치로 실내음압을 균등하게 할 것
2. 실내 적정 잔향시간을 유지할 것
3. 실내외에서 잡음이 유입되지 않도록 할 것.”

위 문헌에는 “부민관 앞 도로에는 전차가 다니고 있었고, 그 도로에서 소음이 극장으로 유입될 것을 염려하여 홀의 위치를 가급적 도로에서 먼 곳에 배치하였다”는 내용도 있다. 건축음향학 측면에서 보면 창시자인 사빈^{Sabine}이 잔향 이론을 발표한 것이 1895년이고, 1950년대까지도 잔향 시간만이 건축음향의 품질을 결정짓는 주요 인자로 인식돼 온 것이 정설이다. 1936년이라

는 시대를 거슬러 보면 건축음향학은 학문적으로 완성되지도 않았고, 세간에 잘 알려지지도 않았을 터인데, 이렇게까지 건축음향에 신경을 쓰고 적용하였다는 점이 대단히 훌륭한 설계자를 만났다고 할 수밖에 없다.

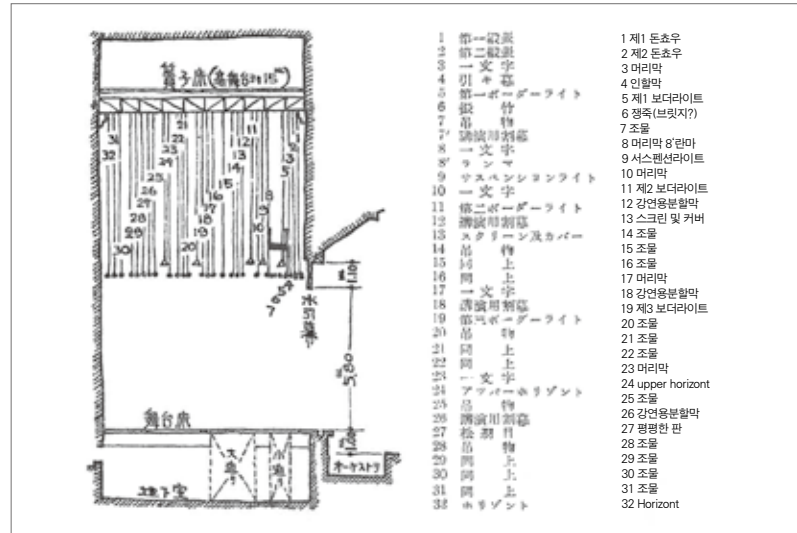


[그림] 부민관 음향설계 단면도 (출처:『조선과 건축』)



[그림] 부민관 무대 평면도 (출처:『조선과 건축』)⁰⁶

06 『조선과 건축』 제15집 제3호.
馬立(마립): 대도구 등을 정리해 놓는 곳을 말한다.
網場(망장): 배턴을 조작하는 갤러리로 하부 무대레벨은 철망으로 벽을 쳐서 평형추 움직임과 출연자 등을 격리하여 보호한다.



07 『조선과 건축』 제15집 제3호. 수리幕(수인막): 무대 전면에 가로로 치는 좁고 긴 막을 말한다. #1번번: 등초우는 무늬가 있는 두꺼운 막으로 현재의 본막과 유사한 막이다. #6번 振竹(정축)은 브리지(bridge)를 말하는 것으로 짐작된다. #8번 린마는 막의 종류인데 용도와 재질을 정확히 모르겠다. #27번 평평한 소나무 그림이 있는 판을 가리키는 松羽目(송우목)은 일본 전통극인 '노(能)'를 위한 장치로 기능적으로는 음향반사판 대응으로 판단된다.

[그림] 부민관 무대측면도 (출처: 『조선과 건축』)07

무대 상부의 구조물을 감추어야 하는 무대천장^{fly tower} 높이는 프로시니엄아치 높이의 2배에 1~2m를 더하였고, 리깅^{rigging} 장치는 평형추^{counterweight} 방식으로 간격은 최단 13cm~최장 33cm 간격으로 34대가 설치되었다(도면에 보이는 것은 32번까지만 있어서 도면에 나타나지 않은 리깅 장치 2대가 더 있었던 것으로 판단된다). 배턴 간격을 33cm로 한 것은 조명기를 매달았을 때 앞 뒤 구조물과 닿지 않게 하기 위함이다. 프로시니엄 폭은 14m, 높이는 6.1m, 무대 깊이는 9m이고, 무대 바닥에 있는 사각형은 리프트로 대형은 평동^{平動}식, 소형은 수동식이라는데 세부도가 없어서 사용 방법을 모르겠다. 또한 변전실은 지하에 설치되어 있고 3300V를 두 곳의 변전소에서 수전하는데, 정전 시 즉시 변전소를 전환할 수 있도록 장치한 것으로 짐작된다. 조명 시설도 첨단으로 갖추고 있었는데 젤라틴^{gelatin} 색지 50여 종이 있었고, 푸트라이트 1열, 보더라이트 3열, 서스펜션라이트 1열, 호리존트라이트 1열, 스포트라이트 29대, 조광기 32대, 효과기(고보) 1대 등이 목록에 올라 있다. 여러모로 볼 때 당시에 그런 구조나 설비를 갖추고 있었다는 것이 놀라울 뿐이다. 한 가지 재미있는 것은 부민관도 부대 설비 사용료를 받았는데 목록을 보니 전기축

음기가 있고, 사용료는 3엔^円 이었다.⁰⁸

당시는 무성영화 시대에서 유성영화^{Talkie} 시대로 전환하는 시기였다. 1936년 3월 6일자 『매일신보』에 「부민관에다가 고급발성기장치 예산문제로 당분간은 무망」이라는 제목의 기사가 있는데, 영사기와 함께 RCA 고급발성기(음향설비)를 설치하려고 하나 재원이 부족하여 어떻게 될지 모르겠다는 내용이였다. 미국에서 대중을 위한 스피커가 처음 출현한 것이 1915년 샌프란시스코 크리스마스이브 축제였고, 유성영화 시대로 접어들었으니 필시 부민관에는 영화를 상영하기 위한 영사기와 함께 음향 시설이 있었을 테지만 관련 자료에 영사 시설에 관한 것만 있고 전기음향에 관한 것은 전무한 점이 아쉽다.

국립극장은 한국전쟁 동안 부산으로 피난 갔다가 1953년부터 대구 ‘문화극장’을 지정하여 사용하였지만 활동이 지지부진하던 중 환도하여 1957년부터 명동의 시공관을 사용하기 시작했다. 서울시공관은 본래 대지 505평, 건평 749평, 객석 1180석의 3층 건물로 1936년 6월 ‘명치좌^{明池坐}’라는 이름으로 문을 연 영화관이었는데, 광복 후 1948년부터 시공관으로 사용해 오던 곳이다. 국립극장이 1957년 뒤늦게 환도하여 시공관을 서울시와 공동으로 사용하기로 결정하고서 같은 해 6월 1일에 ‘국립극장’ 간판을 달았다. 그 후 시공관은 세종로에 서울시민회관이 새로 지어짐으로써 1961년 11월 국립극장 전용 공연장이 되었으며, 자연스럽게 시공관의 명칭도 없어졌다. 시공관은 애초에 영화관으로 설계되었기 때문에 공연을 하기에는 적당하지 않았는데, 1941년부터 악극단이 무대에서 공연을 하였다는 기록을 볼 수 있다.

1973년에는 국립극장이 장충동 신축 건물로 이전하면서 ‘예술극장’으로 개칭되었다. 국립극장 전용 극장이 된 이후 예술극장으로 문을 닫게 된 1975년까지의 공연은 연극만도 전속단체 66회, 대관 295편에 이르러 우리나라 공연예술의 산실이었으며, 더욱이 시내 중심지이자 당시 문화의 중심지라고 할 수 있는 ‘명동’에 있었기 때문에 문화 보급의 산실 역할을 하였다. 이후 1975년 말에 문을 닫은 후에는 오랜 기간 금융회사 건물로 사용되다 2009년 6월 복원 사업을 하여 ‘명동예술극장’이라는 이름으로 재개관하였다. 현재

⁰⁸ 우리나라는 1973년 시작해서 2005년까지 무려 32년 동안 상용전압 100V를 220V로 바꾸는 정책을 펼쳤다. 과거에는 상용전압이 100V였기 때문에 변전실에 3300V를 수전했지만 현재는 2만 2900V를 수전한다. 이 전압을 상용전압으로 낮추어 사용하는 것이다.

재단법인 국립극단이 명동예술극장을 전용으로 사용하고 있다. 극장의 객석 수는 1층 339석, 2층 116석(장애인용 휠체어 좌석 6석 포함), 3층 103석 등 총 558석의 규모의 연극 전문 전용 극장으로 단장되었다.

시공관(구 명치좌)은 애초에 영화관이었으므로 공연 시설로는 논할 것이 별로 없으며, 국립극장으로 지정될 당시에는 얼마나 어떻게 시설을 보완하였는지 자료를 찾지 못했다. 복원된 후의 시설에 관해서는 본 주제와는 거리가 있어 생략하기로 한다.

03 장충동 국립극장 시기 (1973~현재)

1) 국내 최초 국제 수준의 대형 공연장

1973년 10월 17일 문을 연 장충동 국립극장은 공사 기간이 무려 6년이나 걸린 대공사였고, 문화예술에 관련 있거나 관심을 가진 사람들의 기대가 집중되었다. 이전의 공연장들이 시민회관과 같이 행사를 위한 다목적 집회장이었다면 예술적 가치가 높은 전문 공연장이 비로소 탄생했다고 할 수 있다. 최신·최고였다는 무대 시설은 물론 지금 시각으로 보면 대단한 수준은 아니겠지만 당시로서는 직원들도 대부분 처음 접하는 시설이었으니 세간의 높은 기대감도 당연한 것이었다.

장충동 국립극장을 설계한 건축가 이희태(1925~1981)는 경희루의 필로티^{pilotis}나 기둥과 같은 전통 양식을 현대화한 설계로 한 시대를 풍미했다. 그는 개관 이듬해인 1974년 『국립극장 계획에서 준공까지』라는 논문을 발표하는데 ‘신축국립극장의 시설 개요’를 소개하고 있어 그 규모를 알 수 있도록 하고 있다.

대극장의 무대 넓이는 1389m²에 오케스트라 피트 넓이는 92.12m²로 대형 오페라를 올릴 수 있는 규모였으며, 회전무대·이동무대·승강무대 등을 갖추었을 뿐만 아니라 대부분의 시설을 전동으로 제어할 수 있도록 한, 현재라 해도 규모 면에서는 국내에서 흔히 볼 수 없는 시설을 갖추고 있었음을 알 수 있다. 재미 있는 점은 논문에 사용된 용어들인데, 당시에는 주로 일본식 용어를 사용하고 있었으므로 용어를 우리말 표현으로 바꾸기 위한 저자의 고심을 엿볼 수 있다.

“당극장 무대는 직경 20m 깊이 10m에 달하는 회전무대와 이 회전무대 내에 대형(12m×3.6m), 소형(2.7m×1.5m)의 승강무대 2대를 포함하고 있으며 이 승강무대는 무대바닥 면상을 상단으로 승강행정行程 7m로 되어 있다. 또한 회전무대는 3단으로 변속變速되며 최대속도 50초秒에서 최소속도 3분分, 180도度 회전하고 무대만은 5,000kg의 적재량으로 매분 5m의 승강속도로 동작시키며 무대회전 중에도 승강동작이 가능하도록 되어 급속한 무대전환을 할 수 있다.”⁰⁹

09 이희태, 『국립극장 계획설계에서 준공까지』, 대한건축사협회, 1974, 36~38쪽.

또한 국내에 컬러텔레비전이 방송되기 시작한 것은 1980년부터였는데, 초기 설계에 컬러텔레비전 녹화에 필요한 조명 밝기를 고려한 설계를 한 것은 10여 년 후이나 도래할 시대를 앞당겨 대비한 것이었으니 그야말로 ‘침단’이라는 말이 부족할 정도다.

“이상과 같이 조명기계照明機械가 배치配置되었을 때 무대舞臺의 조명문제照明問題가 있으나 이번 새 극장劇場은 전회로全回路를 점등點燈하였을 때 무대舞臺바닥 1.5m 높이의 조도照度를 보통普通 800~1,200룩스로 유지維持할 수 있으며 컬러 TV 수신受信 때는 2,000~3,000룩스까지 올릴 수 있는 완벽完璧한 설비設備를 자랑할 수 있다.”¹⁰

10 이희태, 위의 글, 39쪽.



[사진] 신축 국립극장 조명실(1973.10) (출처: 국가기록원)

당연한 소리로 들리겠지만 이런 최신 시설을 갖춘 공연장에는 잘 훈련된 전문 인력이 있어야 한다. 그러나 공연예술 전문 공연장이 최초인 마당에 무대, 조명, 음향, 무대기계 등의 전문 인력이 있을 리 없었다. 그래서 한국방송공사에서 상당수 인력을 보쌌하듯 데려와 요직에 앉혔다고 한다. 그래도 경험을 갖춘 인력이 턱없이 부족했던 상황은 피할 도리가 없었을 것이다. 모든 계획을 순서에 따라 면밀하게 살펴보고 준비하던 시절이 아니었다는 점과 계획에 참여하는 사람들 대다수가 공연예술이나 공연장에 대한 경험이 거의 없었던 점은 매우 불안한 요소로 작용하였다. 대개 공연장 무대가 안정화되는 데 걸리는 시간이 2년 정도인 데 반해 국립극장이 관계자들에게 안정된 시기에 접어들었다는 평가를 받은 것은 개관 후 5~6년이나 지나서였으니 그 대가를 톡톡히 치러야 했다. 그럼에도 국립극장은 늘 ‘최초’ 또는 ‘최고’의 수석어와 함께했고, 묵묵히 우리나라 무대기술의 산실 역할을 오늘까지 해왔다는 사실은 부정할 수 없다.

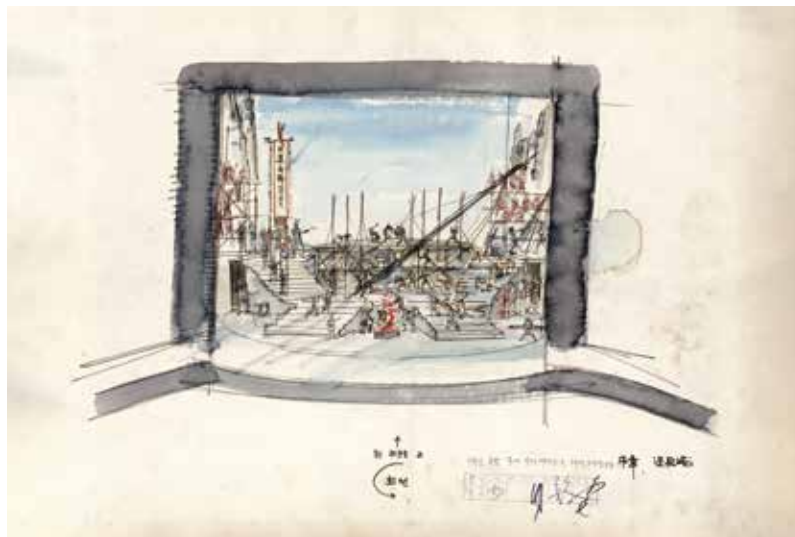
2) 전화위복의 해프닝

드디어 신축 국립극장의 개관이 다가오고 기념 공연으로 <성웅 이순신>이 막을 올렸다. 그런데 공교롭게도 공연이 막바지에 이르렀을 때 회전무대가 동작 중 멈춰버렸다. 마지막 전투 장면을 위해선 회전무대가 180도 회전해야 하지만 멈춰버린 것이다. 일단 막을 내린 후 직원 30여 명을 동원해서 원시적인 방법으로 힘을 써서 돌렸다. 1993년 국립극장에서 발행한 『국립극장 신축 이전 20년사』 12쪽에는 아래와 같은 기록이 있다.

“개관 공연에 대통령이 친히 참관하였던 것은 역사적인 일이었으나 그날 무대 관계자들은 지나치게 긴장한 탓으로 끝 장면 무대를 회전시키는 데 기계 고장으로 회전이 정지되어 당황한 나머지 폐막 2분을 남겨놓고 막을 내렸다가 다시 막을 열어 나머지 2분을 계속하는 해프닝도 벌어졌다.”

이미 공연은 20~30분 중단된 상태였고, 다시 막을 올려 공연을 끝냈다고는 하나 내빈으로 박정희 대통령이 와 있었으므로 해프닝으로 치부하고 끝날 일

이 아니었다. 대통령은 그 와중에도 자리를 뜨지 않고, 공연을 끝까지 관람한 후 친히 무대로 와서 출연자와 직원들의 노고를 치하했다고 한다. 당시 시대 분위기를 감안하였을 때 직원들은 사색이 되었을 것이고, 대통령이 격려까지 하니 몸 둘 바를 몰랐을 것이다. 게다가 전문 인력의 부족을 이해하고, 직원들을 해외로 연수를 보내서 능력을 배양하도록 하라는 지시까지 하니 결과적으로는 전화위복이 되었던 것이다. 그 후 직원들이 일본 연수를 다녀왔고, 해외인들이 하는 것이 쉽지 않던 시절이고 보니 파격적인 일이 아니라 할 수 없었으며, 이에 혜택을 입은 직원들이 크게 고무되었음은 물론이다.



[그림] <성용 이순신> 무대 스케치(국립극단, 1973.10)

3) 공연 시설의 진화

1970년대는 산업화의 물결이 빠르게 밀려오던 시대이고, 1980년대는 마치 폭주 기관차가 달리듯 기술 변화가 급격해진 사회 분위기에서 무대기술 분야도 보조를 같이한 것은 당연하였다. 국내에서는 1980년경부터 컴퓨터가 보급되기 시작했고, 중후반에는 컴퓨터를 이용한 무대 시설 제어 시스템이 도입되기 시작하였다. 그래도 1990년경까지 공연 시설은 아날로그 시스템을

유지하고 있었다고 할 수 있다. 이후에는 공연 시설도 디지털 기술을 기반으로 하는 시스템 비중이 점차 높아져 갔으므로 아날로그 시대와 디지털 시대의 구분은 1990년대 초를 기점으로 삼을 수 있겠다.

먼저 무대 시설의 변화를 살펴보면 개관 이후 초기 시설에서 대극장 무대 공간은 획기적인 변화라 할 수 있는 것은 없었다. 그러나 소극장은 공연 빈도가 높으나 “불편한 점이 있다”는 직원 및 출연자들의 의견을 수용하여 1981년에 객석을 확장하면서 조명조정실을 2층에서 1층으로 옮긴 뒤, 1984년 무대 또한 68평(약 225m²)에서 82평(약 271m²)으로 확장하는 등 공연장의 면모를 제대로 갖추도록 노력하였다. 사실 처음부터 시선이 집중된 대극장에 비해서 소극장은 분장실도 없는 등 공연장으로서의 형태를 제대로 갖추지 못했던 것은 사실이다. 게다가 개관 초기 운영하면서 부족한 부분을 계속 보완해 나가야 하는 중요한 시기에 예산이 받쳐주지 못했다. 한참 자라야 할 나이에 영양 공급을 충분히 받지 못해 제대로 자라지 못한 어린이와 같은 형국이라고 할까? 이러한 형편은 무대 시설 변화의 측면에서 보면 1990년대에 와서야 나아지기 시작한 것으로 보인다.

초기의 무대기계 자동제어는 릴레이시퀀스로 신호를 처리하여 1차 전압을 제어하는 방식이었는데, 1987년 마이크로컴퓨터와 PLC(programmable logic controller)로 신호처리를 하는 인버터제어 방식으로 교체함으로써 자기진단 기능 및 보호 기능이 추가되어 신뢰성이 크게 향상되었다. 회전무대의 최대 속도와 최저 속도의 차이도 2분 10초에서 8분 30초로 가변 가능 속도 역시 큰 변화 중 하나였다. 이 시기는 컴퓨터가 8비트에서 16비트로 진화되었고, 산업 전반에서 중요한 역할을 하기 시작하던 때로 무대장치 제어 시스템에도 발 빠르게 적용되었다. 1993~1995년에는 무대 노후 막 및 구동설비의 전격적인 교체와 보강이 있었고, ‘일본(주)마루쇼’ ‘중소기업진흥공단’ ‘(주)한진건설’에 의뢰하여 시설 전반에 안전진단을 실시하였다. 그 후 1997년 무대 마루 교체, 1998년 무대환경시설 개선공사, 1999~2000년 장치결이대 자동화 공사 및 기계시설 보강공사 등의 발전을 계속하였고, 2000년 이후부터 공연장의 명

칭이 해오름극장, 달오름극장, 별오름극장으로 변경되었다. 2010년에는 이 중화콘솔 프로그램으로 운영을 시작하여 시스템의 안정감과 신뢰도 향상을 도모하였고, 2011년 장치걸이대의 성능개선공사 등을 통하여 예술과 기술이 함께 발전하는 모습으로 시대의 요구에 부응하는 노력을 보여주었으며, 안전 사고가 많은 공연장 환경을 개선하여 사고 예방에도 적지 않은 신경을 썼다.

조명 시설의 변화를 살펴보면, 대극장의 컨트롤 시스템은 초기 140페이더 fader, 7프리셋^{preset}, 480회로패치^{path}, 144SCR제어 방식 조광기(디머유닛)에서 1989년 제어콘솔과 디머를 전면 교체하여 4032채널, 600CUE, 500디머유닛을 갖추고 컴퓨터를 통한 장면 프로그램 제어로 다양한 연출이 가능하도록 현대화되었다. 그 후 1998년, 2001년 등 시대 변화에 따른 장비 교체로 최신의 시설을 견지해 왔으며, 2002~2004년 DMX 신호체계 완비로 완벽한 디지털 컨트롤 시스템이 구축되었다.

소극장의 컨트롤 시스템은 초기 108페이더, 4프리셋, 150회로 패치에서 1993년 288채널, 999메모리, 111디머로 전격 교체되었고, 2006년 디머유닛 3.6 Kw Dual 114로 교체, 2010년 400채널, 228회로의 디머와 114대의 조명기를, 2015년에는 Grand MA2 컨트롤콘솔을 구입하여 현재에 이르렀다.

조명기는 1980년 엘립소이드^{ellipsoid}(1Kw) 35대, 1983년 엘립소이드^{ellipsoid}(1Kw) 25대, 1984년 엘립소이드^{ellipsoid}(500w) 30대, 1985년 엘립소이드^{ellipsoid}(2Kw) 20대, 1992년 파^{PAR}(250W/1Kw) 120대 등 보유 대수가 점진적으로 증가해 2010년 300대를 훨씬 상회하는 수량을 보유하게 되었다. 그동안 전통적인 조명기^{light}를 사용하려면 일일이 사다리를 타고 올라가 색지를 바꾸고, 각도를 조정하여 고정하는 수동 조작을 해야 했으므로 공연 작품에 따라서 많은 수의 조명기가 필요할 뿐만 아니라 그만큼 작업 시간과 인력이 필요할 수밖에 없었다. 2000년대 들어와서 그러한 부분을 개선한 효율성 높은 조명기가 출현하였는데, 바로 '무빙라이트'다. 이 장비의 등장으로 조정탁에서 조명기의 각도, 컬러, 고보효과 등등을 원격으로 컨트롤할 수 있었다. 비교적 고가여서 쉽게 마련하기 어려웠지만 2002년에 20대를 구입하여 작업 효

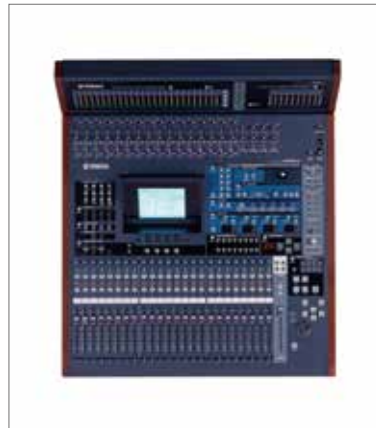


[사진] Grand MA2 조명콘솔

율을 높였으며, 작품 제작자의 요구에 적극적으로 대처할 수 있는 환경이 마련되었다. 그뿐만 아니라 2015년 무렵에 이 무빙라이트는 전기 소모량이 적고 중량이 가벼운 'LED 무빙라이트'로 발전하였고, 국립극장은 26대를 구입하여 최신 기술 발전에 보조를 같이하는 기민함을 보여주었다.

다음으로 음향 시설의 변화를 살펴보면 개관 초기에 파워앰프는 진공관 방식이었다. 이름을 듣는 것만으로도 아스라한 옛 향수가 느껴지는 이 진공관 방식은 당시에는 당연한 것이었지만 1970년대 중반을 기점으로 대부분의 전자기기는 트랜지스터 방식으로 대체되기 시작했다. 상대적으로 효율성과 경제성이 뛰어났기 때문에 산업 전반에 그러한 변화는 거의 전격적으로 일어났다. 그러나 국립극장의 파워앰프는 1980년대 초에나 교체할 수 있었고, 그것은 늘 최신의 시스템만을 고집할 수 없는 '예산 확보'와 같은 현실적인 문제가 있었음을 말해 준다. 국립극장의 공연 시스템은 개관 초기 국내에서야 최고 또는 최신이라는 찬사를 받았을지언정 국제적으로 보면 사실 최상급의 시설이라고 할 수는 없었다. 그것은 가난한 나라의 옹색한 살림 규모 때문이었을 것이다. 1980년대 말은 국가적 차원에서 올림픽을 준비하던 시기였고, 우리나라의 문화를 세계에 알려 올림픽을 알릴 좋은 기회였기 때문에 문화 시설에 대한 투자도 과감할 수밖에 없었다. 때를 맞춰 국립극장의 공연 시설도 국제적으로 최상급이라고 할 수 있는 시설이 도입되기 시작했다. 마침 국제적으로도 기술혁신이 빠르게 이루어지는 상황이어서 자고 일어나면 훌륭한 성능을 갖춘 새로운 기자재가 넘쳐나던 시절이었다. 각종 마이크로폰, 릴 녹음기, 컨트롤 믹서, 무선마이크로폰, 스피커 및 앰프 등 프로용 최상급 장비들이 1990년대 초반까지 점진적으로 도입되었다.

1990년대 초반부터는 음향 분야에서 디지털 기술이 접목된 기기들이 출현하였다. 사실 타 분야보다도 음향 분야는 컨트롤해야 하는 벡터의 복잡성과 보수적인 오퍼레이터의 기호 때문에 장비의 디지털화가 늦은 경향이 있었다. 1995년 국립극장에서는 우리나라 음향 시스템의 전기를 이루는 획기적인 사건이 있었는데, 바로 공연장 최초로 디



[사진] YAMAHA O2R 오디오 디지털 믹서

지털 음향믹서를 도입하여 사용하기 시작한 것이다. 그동안 국제적으로는 녹음용 디지털 믹서가 어느 정도 보급되어 있긴 했지만 공연장에서 사용하는 라이브용 믹서는 막 사용을 시도하던 때였다. 그것을 국립극장이 발 빠르게 도입하여 사용하기 시작하였고, 국립극장이 과감하게 신기술 접목을 실행하는 모습이 자극이 되어 타 공연장에서도 디지털 믹서 사용을 검토하는 동기가 되었다.

1990년대 후반 음향 분야에서는 각종 기록 매체가 디지털화되었고, 밀레니엄 시대의 문을 연 2001년에는 공연장에서 아날로그 기록 매체를 더는 볼 수 없게 되었다. 이후 현재의 음향 시스템은 스피커를 제외한 거의 모든 부분이 디지털화되었다고 해도 과언이 아닐 것이다. 그 과정에서 시스템은 수차례 업그레이드^{upgrade}되었고, 노후 기기들은 최신 기종으로 교체되었다.

음향 시스템은 홀을 기준으로 보면 하나의 악기와 같다. 시스템은 유기적으로 연결되어 있고, 마치 뉴런^{neuron}이 작용하는 것처럼 서로 반응하며 최종적인 결과를 만들어낸다. 그래서 음향 시스템은 각 기기 간의 밸런스가 중요할 뿐만 아니라 홀의 건축음향 영향도 받는다. 음향 시스템의 최종 목표는 청취자에게 최상의 소리를 들려주는 것이다. 그래서 악기와 비교되기도 하며, 악기처럼 튜닝을 한다. 2011년과 2014년에는 세계 최고의 음향 시스템 튜닝

전문가 밥 매카시를 초빙, 튜닝을 실시하였다. 그 이면에는 최상의 음향 품질 상태를 기대하고 국립극장을 찾는 관객을 생각하는 음향 담당자들이 예산 부족을 극복하려는 노력이 숨어 있었다.

담당자들의 이러한 노력은 분명히 칭찬받아 마땅하고 격려해야 한다. 그러나 좋은 일과 나쁜 일의 차이는 명암을 구별하기 어려울 때가 있다. 항상 예산이 풍족하지 않다는 것은 이해가 되는 일이고, 그런 녹록지 않은 환경에서 최선을 다하려다 보면 무리가 뒤따르는 경우도 있을 것이다. 국립극장은 전국 공연장의 표상이라고 해도 과언은 아니다. 그래서 국립극장의 일거수일투족은 항상 업계 관계자들로부터 주목을 받고 있다. 그만큼 공연장과 관련 산업에 끼치는 영향이 지대하다. 그렇기 때문에 관계 업체에서는 국립극장과의 계약은 손해를 감수하고서라도 체결하려는 경향이 있다. 당연히 국립극장은 공정한 거래를 통해서 예산을 절감하고, 국가기관의 위상을 견지하고 있다고 생각한다. 그러나 담당자들이 간과하지 말아야 할 점은 지나친 의욕이 때로는 업체를 압박하는 이른바 ‘갑질’로 비칠 수 있다는 점이다. 국립극장이기 때문에 당연히 취할 수 있는 이점도 심사숙고하여 불합리하게 행사되는 일이 없도록 해야 할 것이다.

4) 제1차 리모델링의 무대기술 측면 의의

2001년 ‘국립극장 새단장 종합계획’을 수립하고 설계 공모하여 2004년 약 11개월 동안 제1차 리모델링 공사가 실시되었다. 이 공사는 ‘관객 위주·미래 지향적인 극장-21세기 한국 대표 공연장으로 재탄생’이라는 목표를 지향하였으며, 무엇보다도 ‘철저히 사람 중심의 극장’을 내세워 과거 권위주의적이고 고압적인 이미지를 벗고 편안하고 즐겁게 접근할 수 있는 극장으로 변화를 시도하였다는 점에서 세간의 환영을 받았다.

이 공사로 무대는 고정 프로시니엄아치가 가변식으로 변경되어 공연의 규모에 따라 아치의 폭과 높이를 변경할 수 있게 되었으며, 오케스트라 피트를 3분할하여 연주 및 연기 공간의 다양한 변화를 가능하게 하였다.

음향 분야에서는 국내 최초로 광케이블을 포설하여 디지털 오디오 신호 전송을 가능하게 함으로써 오디오 신호 전송 품질을 극대화하였고, 조명 분야에서는 디지털 신호장비^{DMX}를 설치하여 특수효과장비, 색지변환기, 무빙라이트 등의 첨단 조명 기기를 컴퓨터로 컨트롤할 수 있는 기반을 갖추는 것으로 무대기술 시스템 대부분을 디지털화함으로써 시대 흐름을 선도한 공연장으로서의 위상을 굳건히 하였다는 데 의의를 찾을 수 있겠다.



[사진] 해오름극장 오케스트라 피트 (2004)

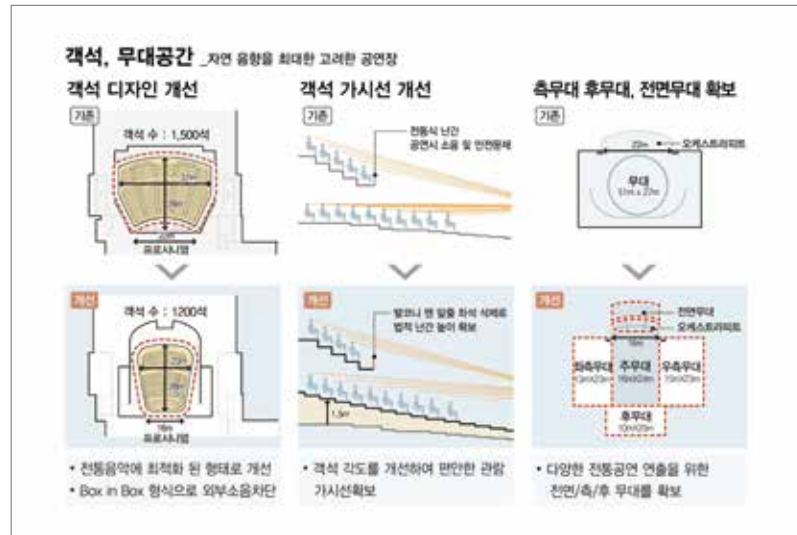
04 국립극장 무대기술 현대화

1) 또 하나의 혁신

현재 국립극장 해오름극장은 2020년을 목표로 제2차 리모델링을 대대적으로 시행하고 있다. 2004년에 실시한 제1차 리모델링이 노후 시설 보완과 환경 개선에 중점을 두었다면 제2차 리모델링은 국립극장의 대표성을 띤 해오름극장을 외형과 골격을 유지하여 이미지의 연속성은 지키는 한편, 내부는 완전히 새로운 모습으로 바꾸는 것에 방점을 둘 수 있다. 그동안 제1차 리모델링뿐만 아니라 수시로 노후 시설을 교체함과 동시에 과감한 신기술을 적극적으로 도입하여 선도 극장으로서의 위상을 지켜왔다. 그러나 1990년대 이후 전문 공연장과 대형 공연장이 속속 건립됨으로써 지금은 국립극장이 예전과 같은 위상을 지녔다고는 볼 수 없게된 측면이 있다. 그럼에도 국립극장은 민간이 하지 못하는 국가적인 문화사업 중흥의 의무가 있고, 전통문화의 계승에 대한 사명감을 가져야 하므로 여타의 다른 공연장과는 차별성을 보여야 한다. 바로 그런 면에서 제2차 리모델링 설계의 주안점이 '역사성을 존중한 음악극 극장'이 된 것은 당연하다고 판단된다.

리모델링 설계 개요를 살펴보면, 객석은 1500석에서 1205석으로 줄어든다. 그동안 프로시니엄 폭 22.4m는 공연 연출과 출연자에게 부담스러운 정도로 과도하다는 일부 지적이 있어 17m로 줄이기로 하였다. 프로시니엄 폭 17m는 현대 대형 공연장의 표준에 가깝다고 할 수 있다. 그러나 프로시니엄 폭이 좁아지면 관객의 가시선을 확보하기 위해서 객석의 폭을 37m에서

23m로 좁혀야 하므로 객석 수를 줄일 수밖에 없다. 그 대신 프로시니엄 폭이 줄어들면서 좌·우측 무대가 주 무대에 가까운 면적을 확보하게 되어 ‘다양한 전통공연 연출을 위한’ 공간을 갖추는 장점을 가지게 된다. 객석 좌·우 폭이 줄어들어서 발생하는 여유 공간은 공연 장르에 따라 최적의 건축음향 환경으로 가변할 수 있는 기능 공간으로 할애될 예정이다.



[그림] 해오름극장 리모델링 객석 무대 공간

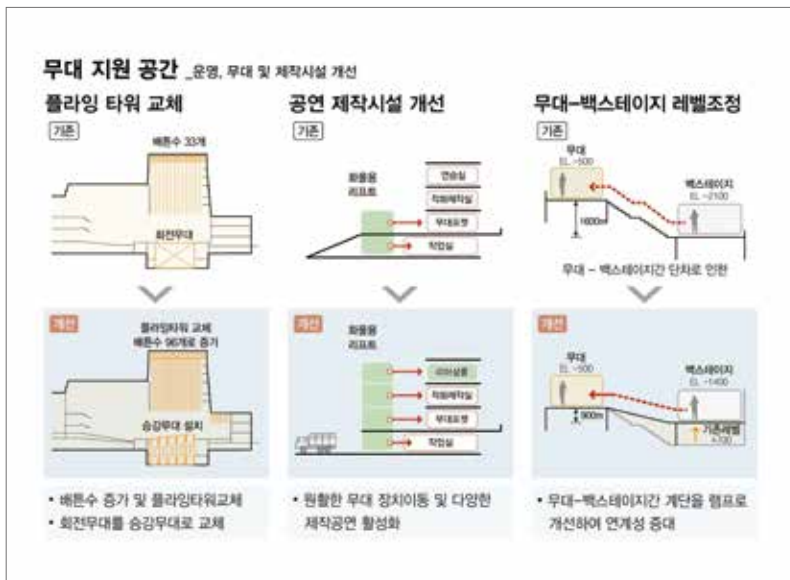
또한 무대장치기 관객의 시야에서 벗어나 매달려 있어야 할 플라잉 타워는 메인그리드와 서브그리드로 2중화하여 확장성과 작업 효율 향상을 도모하고, 장치를 매다는 배턴 수도 현재 43개에서 84개로 증설하게 된다. 기존의 회전무대는 사용 빈도가 낮아 철거하는 대신 승강무대로 대체된다. 그동안 화물 리프트는 작화제작실과 리허설룸에 접근할 수 없어서 매우 불편하던 것을 개선하여 무대장치 이동이 원활하도록 하였으며, 무대 뒤 공간인 백스테이지와 레벨차가 있던 것도 최대한 조정하여 계단을 없애고 램프를 설치하여 악기·의상·소품 등의 이동을 용이하도록 함으로써 공간의 연계성과 활동성 증대를 도모하였다.

이번 리모델링으로 무대기계, 무대조명, 음향·영상 분야의 기존 공연시설 중 활용할 수 있는 장비들을 제외하곤 대부분 교체된다.

[표] 해오름극장 리모델링 공사 범위¹¹

구분	내용
무대기계	1 - 상부 및 하부기계 제작설치 2 - 제어 시스템 및 배관배선
무대조명	3 - 노후화된 디머랙(Dimmer rack) 교체 및 제반 설비 구성 4 - 배관배선 및 인프라 설비 전면 교체 5 - 호환성/안전성 높은 제어 및 설비 시스템 구축 6 - 이외에 무대조명 설비 구축에 필요한 사항(재사용 장비의 연동 및 사용 계획)
건축음향	7 - 객석 가시선의 최적 구성을 위한 건축 환경 개선 8 - 외부 소음유입/유출을 차단하기 위한 차음층 확보 9 - 객석 규모 조정에 따른 적정 체적의 확보 10 - 공연장 인테리어 전면 개선 및 적정 음향 성능 실현
음향/영상	11 - 기존 장비의 철거 및 재활용 장비의 수선 활용 12 - 메인스피커 시스템 믹싱콘솔 등 주요 기자재의 교체 13 - 아날로그 디지털 인프라 및 확장성을 고려한 각종 인프라 적용 14 - 영상 음향 기기의 최적의 위치 선정

11 「국립극장 해오름 리모델링 설계설명서」, 국립극장, 2017, 210쪽.



[그림] 해오름극장 리모델링 무대 지원 공간

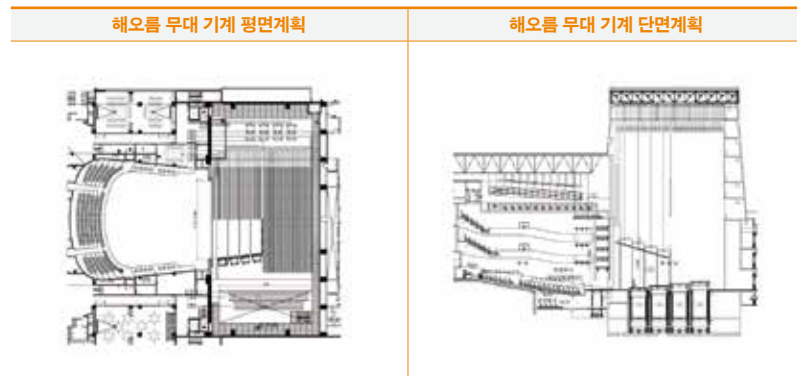
2) 무대 기계 현대화

무대 기계 설계 특징은 상기한 바와 같이 무대 그리드를 전면 철거하고 메인그리드와 서브그리드로 2중화하는 한편, 장치봉(배턴)의 수를 대폭 증설하는 것 외에도 제어 시스템을 기존 PLC 방식(또는 유사 AXIS 방식)에서 완전한 AXIS 방식으로 변경하는 점이다. PLC 방식은 모터를 중앙 집중 제어하는 방식으로 산업 전반에 걸쳐 기계 제어에 널리 사용되고 있으며, 그동안 무대에서도 최선의 제어 시스템이었다. 그러나 최근 AXIS 제어 방식이 개발 보급되면서 공연장의 무대 시설은 AXIS 제어 방식을 최선으로 받아들이고 있다. AXIS 제어 방식은 각 모터를 독립 제어하는 방식으로 PLC 방식보다 동작 반응 속도가 빠를 뿐만 아니라 정전이나 전기적인 쇼크가 발생해도 위치 값을 유지하고, 전체 시스템 이중화 구성이 가능하여 안정성 및 신뢰성이 높다. 무대 기계의 제어 방식 변화에 따라 더욱 역동적이고 안정적인 움직임이 기대된다.

12 「국립극장 해오름 리모델링 설계설명서」, 211쪽.

[표] 해오름극장 리모델링 무대 기계 설계¹²

상부 무대기계	장치봉 그리드아이언	최소 간격 250mm를 기준으로 허용하중 700kg 이상으로 제작 전면 철거 후 2중 그리드아이언으로 구성
하부 무대기계	오케스트라 리프트 스테이지 리프트	오케스트라 리프트 1set 설치 14×4m-4set로 구성. 무대레벨에서 1.2m 상승
제어시스템	AXIS System	상부무대-개별Panel 구성(서브모터 or 인버터모터) 하부무대-중앙집중 Panel 구성



3) 무대조명 현대화

무대조명 설계의 특징은 기존의 조명봉과 조명브리지가 전용인 까닭에 고정된 위치에서만 사용이 가능하여 공연 형태에 따른 작업 유연성이 낮다는 단점이 있었다. 이러한 방법은 종래에는 일반적이었지만 다양하면서도 세밀함이 요구되는 최근의 공연 형태에 대응하려면 한층 높은 유연성이 요구된다. 새로운 설계에서는 이러한 단점을 보완하기 위하여, 작업 갤러리에서 모든 장치봉에 멀티 전원을 공급할 수 있게 하여 어느 장치봉이든 조명봉으로 사용할 수 있도록 한다. 주 컨트롤 콘솔은 재사용되지만 객석에서 독립적으로 컨트롤할 수 있도록 별개의 컨트롤 콘솔을 추가하여 무대와 객석에서 통합 제어가 가능하게 된다. 또한 시스템 네트워크 인프라 설비를 완비하여 제어 신호의 안정성을 도모하며, 전체적으로 이전 시스템보다 유연성과 안정성이 향상될 것이다.

13 「국립극장 해오름 리모델링 설계설명서」, 210~212쪽.

[표] 해오름극장 리모델링 무대조명 설계13

분류	위치	시설	특징 및 비교	비고
디머유닛	무대조명 패널룸	전력제어장치	기존 콘솔장치와 호환 및 최신 사양의 동등 이상	DIM·RD 겸용
컨트롤 시스템	공연장 내	제어 시스템	주/백업 콘솔(재사용) 고려 인프라 계획 조명콘솔과 별개 객석 컨트롤 콘솔 제어신호의 안정화 계획 및 네트워크	무대 및 객석 통합제어 가능
갤러리 조명	무대 갤러리	주무대 전원 공급	모든 FLY SET BATTEN에 전원 공급	멀티케이블 사용
무대바닥조명	무대 바닥부	월박스 및 플로어 포켓	무대 바닥의 이동용 장비의 전원 공급	
객석 조명 투광실	객석 상부 및 사이트	실링, 플로트 사이트 등 부스 구역	무대 전면을 투광하기 위한 조명 구역	
발코니 조명	객석 발코니	월 박스	객석 발코니에서 조명 연출을 위한 조명 구역	

해오름 무대조명 단면계획	해오름 무대조명 평면계획
	

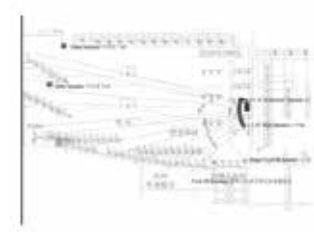
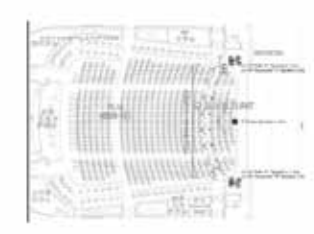
4) 무대음향·영상 현대화

음향·영상 설계의 특징은 우선 이전보다 고효율 스피커 시스템을 갖추게 된다는 것이다. 일반적으로 공연장의 전기음향 출력음압은 객석에서 100dB \pm 3dB로 권장되지만 이것은 연극을 기준으로 삼는 비교적 보수적인 경향이 있는 기준이다. 현대의 공연은 과거보다 높은 음압이 요구되는 경우가 많아 외부 스피커를 반입하여 가설하는 사례가 증가하고 있는 점을 고려할 때 한층 높은 음향출력 시스템을 검토하는 것이 모든 공연장의 과제였다. 해오름극장은 새로운 스피커 시스템으로 대중음악 콘서트까지 수용할 수 있는 110dB \pm 3dB의 객석음압이 가능하게 될 것이다.

또한 객석 발코니의 깊이·높이가 1.5 이하로 조정됨으로써 발코니의 영향을 받아 제한적이던 기존의 프로젝터 방사각 문제를 해결하게 될 것이다.

14 「국립극장 해오름 리모델링 설계설명서」, 210~213쪽.

[표] 해오름극장 리모델링 음향·영상 설계¹⁴

전기음향	<ul style="list-style-type: none"> • 창극 공연에 적합한 고효율 음향 시스템의 효율적 구축 • 객석 전반에 걸쳐 \pm3dB 이하의 고른 음압 분포 • 전원, 신호, 디지털 인프라의 효과적 구축 • 외부 기기 및 대관 시 활용 가능한 확장형 시스템 구축 • 대규모 오케스트라 수용이 가능한 오케스트라 피트 인프라 구축 • 관객용, 스태프용 별도 영상 시스템 구축 • 고품질 녹음, 녹화가 가능한 시스템 구축 • 최적의 영상 투사 각도 및 리어투사 공간 확보 계획
메인스피커 시스템 단면 계획	스피커 시스템 평면 계획
	
<ul style="list-style-type: none"> • 고효율 라인어레이 스피커 시스템의 적용 • 전체 객석의 효과적 커버리지 구성 	<ul style="list-style-type: none"> • 메인스피커와 보조스피커를 이용한 최적 구성 • 충분한 수량의 프런트필 스피커 설계

[표] 해오름극장 리모델링 건축음향 설계¹⁵

15 「국립극장 해오름 리모델링 설계설명서」, 214쪽.

Parameter	공석	반사판 사용 시	가변흡음 가동 시
RT (Reverberation Time)	1.5초	1.65~1.7초	1.35초
G 10 (Overall Strength)	5.0dB	5.1dB	4.8dB
C 80 (Clarity)	2dB	1.5dB	2.5dB
D 50 (Definition)	50%	48%	55%
LF (Lateral Energy Fraction)	26	26	26
RaSTI (Rapid STI)	53%	48%	58%
RaSTI (Speaker)	65%		70%
BR (Bass Ratio)	1.05	1.05	1.1

실내 인테리어를 완전히 철거하고 새로운 객석의 크기와 공간 형태를 갖추게 됨으로써 건축음향 분야가 가장 크게 변화되는 부분 중 하나라고 할 수 있다. 기존의 해오름극장은 잔향시간^{RT}이 1.4초로 되어 있었다. 복합문화공간인 다목적 극장에서 공연은 다양한 형태가 시도되고, 그 형태(장르)에 따라 필요한 건축음향 환경이 다르다. 그러나 잔향시간이 고정되어 있는 경우 이러한 다양성에 대처할 수가 없다. 그래서 이런 조건의 다목적 극장은 건축음향 측면에서 ‘무목적 극장’이라고 비판받아 왔다. 해오름극장도 예외가 아니어서 차제에 ‘완벽한 다목적 극장’이 되기 위하여 잔향가변 기능을 갖춘다. 잔향가변은 흡음면과 반사면 조합으로 달성되는데 최단 1.35초에서 최장 1.7초까지 가변을 목표로 설계되었으며, 많은 울림이 필요한 클래식 콘서트에서부터 비교적 작은 울림이 필요한 연극이나 뮤지컬까지 최적의 음향 환경으로 조정할 수 있게 된다.

05 국내 무대기술 보급의 산실 국립극장

1) 국립극장 연수원 설립 운영

1980년대 초에 이르러 국립극장 근무자들은 다양한 공연 경험이 축적되었을 뿐만 아니라 업무 능력 향상을 위한 다각적인 노력으로 국내 공연장에서 가장 높은 기술력을 갖추었다고 자부할 수 있게 되었다. 반면에 국내 무대기술 수준은 아직도 걸음마 단계를 면치 못하고 있었다. 공부를 하려 해도 교육기관도 없을 뿐만 아니라 교재도 거의 찾을 수 없었으며, 자신이 속한 직장의 선임자에게 도제식으로 교육을 받거나 제한된 경험을 통해 독학을 할 수 밖에 없는 것이 현실이었다.

국립극장은 지방 순회공연을 통하여 지방 무대 인력 사정이 열악하다는 것을 파악하고 있었고, 무대에 술인 확보 및 육성의 일환으로 1982년부터 타 공연장의 무대 인력을 대상으로 하는 직무 연수 프로그램을 시행하기 시작하였다. 이후 아르크 무대예술연수회관과 예술대학 관련 학과가 개설되는 등 교육기관이 등장한 뒤에는 그 필요성이 반감되었으나 현장의 생생한 실무 교육은 타



[사진] 무대예술전문인 자격검정 표준 교재

교육기관에서 쉽게 경험할 수 없는 것이므로 국립극장 공연에 참가하거나 시설을 견학하고 지도받을 수 있는 단기 직무 연수 프로그램을 계속 시행하여 국내 무대기술 보급 산실 역할을 견지해 왔다. 당시 국립극장은 연수인력 모집 글을 통해 다음과 같이 설립 목적을 밝히고 있다.

“전문적인 교육기관의 부족으로 유능한 무대예술인 확보가 어려운 현실에서 우수한 예술인을 육성 발굴함으로써 국립극장 설립 취지에 능동적으로 부응하며, 대규모 공연 시에 부족한 인적 자원 등 공연예술의 생명인 앙상블의 결정적인 저해요인을 해소하기 위함을 설립 목적으로 하고 있는 연수원을 '82년부터 설립 운영하고 있다.”¹⁶

16 『극장예술』(계간), 겨울호, 국립극장, 1982, 41쪽.

별다른 법률적 근거 없이 시작된 무대인력 연수 프로그램은 이후 무대예술전문인 김정이라는 제도적 장치가 마련되어 발전을 지속해 나가고 있다.

2) 무대예술전문인 김정위원회

가. 공연법 개정으로 운영 근거 마련

1950년 국립극장과 국립국악원이 설립되었지만 전쟁을 치른 후 정부의 예술 정책은 주로 지원보다는 예술의 자유로운 표현을 통제하는 모양새도 없지 않았다. 1961년 군사정권에서 제정된 ‘공연법’도 표현의 자유를 통제하는 적극적인 수단으로 사용된 바 있다. 이러한 통제를 기본 목적으로 하는 예술 정책이 1993년 2월 김영삼 정부가 출범하면서 각종 규제의 철폐 또는 완화를 통해 자율성을 보장하는 방향으로 변화하기 시작했다. ‘공연예술의 자유를 완전히 보장’한다는 목표로 제도적·재정적 지원 정책을 추진하게 된 것이다. 그 결과 1995년 12월 29일 개정된 공연법에서 최초로 ‘무대예술전문인’이라는 용어가 나타난다. 또한 공연법 제25조의 5(무대예술의 진흥)에는 “국가 및 지방단체는 무대예술의 발전을 위하여 무대예술전문인을 양성하는 계획을 수립·시행”하라고 되어 있다.¹⁷

17 ‘공연법’, 국가법령정보센터(<http://www.law.go.kr>)

한편 이 시기의 공연장 대부분은 국가 또는 공공기관이 운영하는 곳이었
고, 무대에서 일하는 무대예술전문인의 신분은 공무원이었으며, 공무원 근무
제도에 따라 순환근무를 하고 있었다. 이러한 근무제도 때문에 공연장에 배
치된 직원들은 2~3년 근무하다 새로운 근무지로 발령받아 떠나곤 하였는데,
그야말로 ‘무대예술전문인’이라 하는 말이 무색할 정도로 전문성을 갖추고
있지 못하였다. 자신들 스스로 ‘무대 스태프’가 전문성을 갖추어야 하는 직
업임을 제대로 인식하지 못하고 있었다. 게다가 사회적으로도 무대예술전문
인에 대한 인식이 낮아서 인력을 양성하는 교육기관도 극히 부족하였다. 국
립극장이 1982년부터 인력 양성을 위한 연수교육 제도를 시행하고 있었지
만 지방의 소요 인력 수요를 충족하기에는 역부족이었다. 이러한 인력 부족
때문에 국립극장이 지방 순회공연을 갈 때에는 공연에 필요한 모든 스태프
가 함께 내려가야 했다. 이런 배경이 국립극장 스태프들을 중심으로 지방 공
연 전문 인력이 부족하다는 성토를 하도록 만들었다. 이때 논의된 주요 문제
로는 공연장 인력의 순환근무 제도 폐지와 전문교육을 받을 수 있는 제도의
실시, 전문화된 인력의 처우 개선(지방 공연장 종사자들의 직급이 매우 낮았
다) 등이 있었다. 이러한 의견들이 공연법 개정과 때를 맞춰 국립극장을 통
하여 정부 부처로 전달되었고, 무대예술전문인 자격증 제도를 운영해 이러
한 문제를 해결해 보자는 방향이 설정되었다. 1997년 무렵부터는 관련 의견
을 수렴하는 공청회가 수차례 열렸다. 1999년 2월 공연법이 전면 개정 공포
되었는데, 그 속에 ‘제4장 무대예술전문인의 양성’이 있었고, ‘제14조에 무대
예술전문인 국가자격제도 도입’이 포함되었다. 이 법령의 공포로 그해 8월
‘무대예술전문인 국가자격제도 시행준비단’이 한국예술종합학교 서초동 캠퍼
스에서 발족하였다.

나. 검정 제도의 기초 세우기

검정 제도를 시행하기 위해서는 우선 해결해야 할 문제가 많았다. ‘시행준
비단’은 제일 먼저 검정 방법과 과목 등을 결정하기 위하여 공연예술계에 긴

급 연구 의뢰를 하였고, 한 달 만에 연구 결과가 제출되었으나 그 결과를 뒷받침할 수 있는 교육기관이나 교재가 전무하다시피 했기 때문에 표준 교재를 개발하는 것이 시급하였다. 교육 환경이나 제반 여건이 조성되어 있지 않았기 때문에 기초적인 것부터 개발해야 하는 상황이었다.

자격시험은 연 1회 실시하고, 분야는 무대기계·무대조명·무대음향 3분야 각각 1, 2, 3급을 두었다. 필기시험을 1차로 치르고, 합격자에 한해서 2차 실기시험에서 최종 합격자를 가리는 방법으로 결정되었다. 각 분야는 전공과목(전공, 무대제도) 외에 공연장 안전 및 관련 법규와 무대기술 일반(극장상식 및 용어, 무대기술, 공연제작)을 공통 과목으로 치른다.

교재는 8과목으로 개발되었다. 당시 시중 참고서는 무대조명과 무대음향 몇 종류가 출간되어 있었으나 다른 과목은 교재로 삼을 수 있는 도서가 전무했다. 전 과목 표준교재 개발에 착수하였으나 관련 참고자료가 부족하여 모든 것을 백지 상태에서 시작해야 하는 작업이었다. 해외 자료를 수집해 참고하였으나 무엇보다도 교재를 개발하는 데 참여한 저자들이 실무를 병행하는, 강단에 선 겸직 교수들로 구성되어 그들의 교수 경험과 무대 실무 경험이 가장 큰 도움이 되었을 것으로 짐작된다.

한편으로 무대기술은 공학과 예술이 결속되어 있는 분야이면서 다분히 경험 의존적이어서 정성적인 면이 있다. 표준 교재는 자격검정 응시자를 위한 것이므로 되도록 정성적이고 주관적 경험치를 배제하면서 논리가 분명하여야 하고, 정량적인 내용에 중심을 두면서도 무대예술전문인으로서 갖추어야 할 기본 소양을 습득할 수 있도록 해야 했기에 어려움이 많았을 것이다.

다. 전문인 자격검정 실시

‘제1회 무대예술전문인 자격검정’ 필기시험은 2000년 11월 12일(일요일) 석관동 한국예술종합학교 교사에서 시행되었다. 1차 필기시험에 합격한 응시자들은 2000년 12월 6일부터 3일간 과천시민회관에서 실기시험을 치렀

다. 제1회는 우선 준비된 3급만 시험을 치르는 반쪽짜리이긴 했다. 최종 시험 합격자와 함께 자격검정 제도의 연착륙을 위한 제도인 실무 경력으로 ‘검정 합격인정’을 받은 사람들 총 262명에게 최초의 ‘무대예술전문인자격증’이 발급되었다.

18 무대예술자격검정위원회.

[표] 제1회 무대예술전문인 자격검정시험 시행 공고문¹⁸

2000년도 제1회 무대예술전문인 자격검정시험 시행 공고

공연법시행령 제13조에 의거하여 무대예술전문인 자격검정 시행을 아래와 같이 공고합니다.

1. 검정개요

가. 응시 자격

- (1) 무대예술전문인 교육과정 이수자
- (2) 검정기관으로부터 2년 이상의 교육과정 이수 인정을 받은 자

나. 응시분야 및 등급

- (1) 분야: 무대기계, 무대조명, 무대음향
- (2) 등급: 3급

중략

3. 합격자 발표

가. 필기시험발표: 2000. 11. 22(수) 10:00

나. 실기시험발표: 2000. 12. 20(수) 10:00

2000. 10. 7. 한국예술종합학교총장

자격검정시험은 2000년 시작되어 2019년 제21회를 맞이하였다. 자격검정위원회는 2003년까지 한국예술종합학교에 적을 두고 있었으나 2004년 1월 국립중앙극장으로 이관되어 현재의 안정된 기반을 갖추었다.

그동안 매년 1회 시험을 시행하였지만 응시 기회가 적다는 민원이 있어서 2005년 한 해 제6회와 제7회 2회를 시행했으나 검정위원회의 업무 부담 및 시험 장소 등 해결하기 어려운 여러 문제가 있어 2006년 매년 1회만 시행하는 것으로 회귀하였다. 또한 2005년은 500석 이상 국·공립 공연장을 대상으

로 자격증 소지자 의무고용이 시작된 해이고, 2007년부터 고졸 학력자는 전공과 상관없이 누구든 응시할 수 있도록 3급 응시 자격이 확대되어 응시자가 대폭 증가하는 요인이 되기도 하였다.

무대예술전문인 자격증 소지자는 2018년 기준으로 무대기계 분야 1304명, 무대조명 분야 1368명, 무대음향 분야 1892명으로 총 4564명이 되었다.

라. 자격검정 제도의 합목적성

‘무대예술전문인’에는 무대(기계), 음향, 조명 세 분야가 있다. 무대감독, 소품, 분장, 작화 등도 무대예술 분야이지만 제도로 편입하는 데 여러 문제가 있어 제외되고 앞의 세 분야만 우선 시행하게 되었고, 현재까지 유지되고 있다. 초기 공청회에서도 많은 의견이 있었지만, 특히 자격검정 제도는 소지자의 등급에 따라 관련 업무 수행 능력에 대한 변별력이 있어야 하는데 과연 그것이 가능하냐는 이슈가 있었다. 무대예술전문인의 업무는 기술적인 능력과 예술적인 능력이 공히 필수적인데 전자는 정량적 평가가 가능하지만 후자는 정량적 평가가 불가하기 때문이다. 이 문제는 자격검정위원회가 출발한 후에도 시험 문제의 난이도나 여타 이슈가 나타날 때마다 반대 논리의 중심에 있게 되었다.

그러나 자격검정 제도는 무대 종사자들에게 성취 동기를 부여하고, 직능 전문화를 이루었으며, 직업안정성을 제공하는 데 지대한 기여를 하였음을 어느 누구도 부인하지 못할 것이다. 더욱 크게 보면 불모지나 다름없던 무대 예술 분야에서 전문인을 양성하는 일에 기여함으로써 우리나라 공연예술계의 수준을 향상시키는 데 크게 이바지한 정책임에 틀림없다. 이러한 성과로 볼 때 제도의 합목적성을 따지는 논란은 더는 의미가 없다고 판단된다. 또한 시험에 대한 난이도 문제도 이 제도의 목적이 무대예술전문인을 양성하는 데 있고, 예술적인 능력을 정량적으로 평가할 수 없다는 점을 감안했을 때 공연 업무를 수행할 수 있는 능력보다는 소양 검증에 비중을 두는 것으로 이해함이 올바른 방향이라고 생각한다.

마. 자격검정위원회의 운영

국립극장은 공연법 시행령 제15조에 의거, 무대예술전문인 자격검정 관련 업무 수행을 위해 자격검정위원회를 운영하고 있다. 위원들은 임기 2년·비상임으로 학계 및 현장 전문가 9명과 국립극장의 해당 부서 팀장 1명이 당연직으로 총 10명으로 구성되어 있다. 학계 및 현장 전문가들은 무대일반 3명, 무대기계 2명, 무대조명 2명, 무대음향 2명으로 구성하여 분야별뿐만 아니라 학계와 현장 전문가가 한쪽으로 치우침 없이 균형을 맞추고 있다.

위원회의 주요 업무는 무대예술인 검정 응시자들의 검정합격·실무경력 인정 심의·의결과 시험 관련 내용을 논의하고, 제도 관련 법령 개선안 검토 및 요청을 하고 있으며, 연 10회 정도 회의를 개최하는데, 2020년 현재 위원회는 제10기를 운영하고 있다.

06 맺음말: 국립극장 무대기술의 과제와 전망

‘공연을 한다는 것’은 ‘작품을 만드는 것’이다. 필자는 단 한 번도 작품 주변에서 조력자로 서성거리거나 머뭇거린 기억이 없다. 내가 참여하는 공연은 바로 ‘내 공연’이기 때문이다. 이것은 필자만의 생각이 아니라 지금도 전국의 공연장 무대에서 주야·휴무를 가리지 않고 수고하는 모든 스태프들이 공감하는 부분일 것이다.

최근 극장의 실무자들은 주52시간제의 실시에 촉각을 세우고 있다. 무대의 근무 여건은 ‘매우 나쁨’ 수준에 있다고 생각한다. 아침 일찍부터 밤늦은 시각까지는 물론 철야 작업을 밥 먹듯이 하고 공휴일이나 명절날 가족과 함께하지 못하는 것이 당연시되어 왔다. 그것이 ‘예술’로 호구지책을 하는 이들의 숙명 같은 거라고 생각했기 때문에 억울하다거나 피해의식 같은 것은 없다. 물론 예전에 비하면 격세지감을 느낄 정도로 변화가 없었던 것은 아니지만, 정부가 이제라도 나서서 행복지수를 높여주겠다고 하니 참으로 고마운 일이다. 그러나 아무리 좋은 정책도 특수한 현장 상황을 고려하지 않는다면 그 의도가 무색해질 수밖에 없다. 현재의 조건을 견지하면서 정책 시행을 강요하는 것은 무대 종사자들을 매우 곤혹스럽게 만드는 결과를 빚을 수 있다.

2018년 보건복지부령으로 고시된 ‘장애인등 편의법 시행령’ 역시 비슷한 예다. 이 시행령은 장애우들이 객석에서 휠체어를 사용하여 무대로 이동할 때 편안하게 이동하게 하기 위하여 객석에서부터 무대로 경사접근로를 의무적으로 설치하게 하는 내용을 담고 있다. 그러나 대부분의 공연장은 위 내용

을 준수하기가 거의 불가능한 구조여서 고민만 거듭하고 있는 현실이다. 여러 현실적 조건으로 현장 상황에 바로 적용이 어려운 이와 같은 문제들은 정책 당국과 극장, 무대 종사자 및 관계자 간의 진지한 논의와 설득 과정을 통해 해결해 나가야 한다. 무엇보다 직원들의 복지와 관객의 안전이 우선되어야 최고의 기술과 전문성이 발휘되어 수준 높은 공연을 서비스할 수 있기 때문이다.

국립극장은 이제 곧 새로운 모습으로 재개관을 할 것이다. 우리는 새로운 국립극장이 겉모습뿐만 아니라 무대기술 측면에서도 진일보한 모습으로 거듭날 것을 의심하지 않는다. 이제까지의 무대기술이 공연의 품질을 높이고 수용력을 확장하고 신뢰성 향상을 지향하였다면 최근에 새롭게 제시되는 공연 설비는 분석력을 높이고 공간의 제약을 극복하고 접근성을 높이면서 제어 능력을 확장하는 방향을 지향하고 있다고 판단된다. 이것은 무대에서 요구하는 세밀한 주문 대처에 유용한 장치가 될 것이다. 공연물의 기술 의존도가 갈수록 높아지고 있다. 무대기술의 역할도 그만큼 비중이 높아져 간다고 할 수 있다. 이제까지 그래왔던 것처럼 국립극장은 앞으로도 우리나라 공연계를 이끌 것이다.

“국립극장은 우리나라 유일의 제작극장이다. 국립극장을 거쳐간 술한 작품들 뒤에는 수많은 위험을 무릅쓰고 새로운 무대를 만들기 위해 노력한 무대 뒤 주역들의 땀과 눈물이 있었다. 오늘날 문화 강국의 한국을 만든 건 예술가들만이 아니라 그들이 설 수 있는 무대를 만든 수많은 무대 스태프들이라고 할 수 있다.”¹⁹

19 『국립극장 남산시대를 열다』, 국립중앙극장, 2013, 171쪽.

국립극장은 많은 어려움 속에서도 우리나라를 대표하는 공연장이었고, 국내 공연장의 나침반 역할을 묵묵히 수행해 왔다. 우리나라 최고의 스태프들이 일하고 있는 무대와 그들의 애환과 수고에 대하여 아낌없는 격려의 박수를 보내면서 ‘국립극장의 70돌’을 축하하고자 한다.

참고문헌

단행본

- 신일수, 『무대기술』, 무대예술전문인자격검정위원회, 2005.
 유민영, 『문화공간 개혁과 예술 발전』, 연극과인간, 2004.
 유민영, 『한국극장사』, 한길사, 1982.
 유민영, 『한국 근대극장변천사』, 태학사, 1998.

논문

- 이희태, 「국립극장 계획설계에서 준공까지」, 『건축사』, 대한건축사협회, 1974. 1호.

잡지 및 간행물 등

- 『국립극장 남산시대를 열다』, 국립극장 공연예술박물관, 2013.
 『극장예술』, 국립극장, 1982. 겨울호.
 『조선과 건축』, 조선건축회, 1936. 제15집 제3호.
 『국립극장 해오름 리모델링 설계설명서』, 국립중앙극장, 2017.
 국가법령정보센터, <http://www.law.go.kr/>
 무대예술전문인 자격검정위원회, <http://www.staff.or.kr/>
 네이버 지식백과, <https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=2458115&cid=46664&categoryId=46664>

SECTION
04

국립극장의 어제와 내일

한국 무대예술 역사를 써온 70년,
새로운 지평을 여는
100년



무대 뒷이야기
70주년 기념 대담

극장 사람들에게 듣는 무대 뒤의 기억

무대 뒷이야기

문화예술을 사랑하는 이 땅의 사람들에게 국립극장은 어떤 의미로 기억될 것인가.
누군가는 남산 위 장중한 건축물을, 또 누군가는 감동적인 작품들을 먼저 떠올리겠지만
국립극장의 가장 생생한 역사란 어디서든 묵묵히 해야 할 일을 다 했던 사람들의 일상 속에
새겨져 있을 것이다. 사료로서 기록되지 않은 무대 뒤 사람들의 땀과 눈물,
좌절과 환희의 순간들을 되짚어 보고 싶은 이유이다.

도움 말씀

고천산 전 무대과

김인철 전 책임기술감독

송기준 전 무대과

원동규 전 무대과

변방원 전 무대예술부장

주기홍 전 무대미술팀장

오진수 전 무대예술부장

김명수 전 하우스매니저

정리

편집실

1. 가난의 질곡에도 자유로웠던 시대

건국 직후 개관한 국립극장은 무대예술을 사랑하는 많은 사람의 꿈이고 등불이었다. 전쟁의 폐허 위에서 다시 시작한 명동극장도 꺼지지 않는 등불로 빛났다. 그 시대의 무대조명이란 아마도 기술이라기보다는 사람의 역량이었을 것이다. 많은 것이 디지털로 고도화된 지금과 비교하면 더욱 그렇다. 국립극장의 초기 역사는 고생은 많았고 보상은 작았어도 자유로웠던 시절, 지치지 않고 무대를 밝혔던 사람들의 이야기이다.

대한민국 최초의 조명 전문가

고천산 한국전쟁 전에 학교를 다니면서 어찌다 연극

을 봤어요. 광화문에 있는 서울시의회, 예전엔 부민관이라고 했는데 건국되자마자 거기에 국립극장이 생긴 거야. 우리가 일본한테도 큰소리칠 수 있는 게 일본은 국립극장이 없었어. 광복되면서 우리 국립극장이 일본보다 먼저 만들어진 거라고.

그때 유치진 선생이 초대 국립극장장이었고 조명 쪽으로는 최진 선생이라고 있었어. 최진 씨는 일제강점기에 한강 이북에서 조명을 했던 분야. 한강 이남과 일본 쪽으로는 일본 사람들이 조명을 했고, 한국 사람들은 한강 이북·만주·중국 쪽에서 조명을 담당했어. 그러니까 최진 씨가 대한민국에서 최초로 조명을 하신 분이시. 그 당시 조명이란 건 지금 우리가 생각하는 조명이 아니



고천산(왼쪽), 김인철



김인철

야. 그저 깡통에 백열등 켜서 했지. 최진 선생 밑에서 차기봉 씨, 윤경모 씨 같은 분들이 조명을 하다가 전쟁이 일어나고 국립극장이 대구로 피난을 갔어. 대구 키네마극장 조명책임자로 있던 전희영 씨가 서울 수복 후 국립극장 조명 담당으로 왔고.

서울 수복과 시공관

고천산 서울 수복 직전에 생긴 게 시공관인데 수복 후 국립극장이 시공관에 세를 든 거야(1957.6.1). 3층에 사무실 하나 내놓고. 연극 활동은 거의 못했지. 시공관에 천명식이라는 분이 있었고 국립극장에는 전희영 씨가 있었는데 국립극장의 조명 담당은 이분 혼자야. 바깥에는 윤경모, 차기봉 이런 양반들이 계실 때였고. 5·16이 일어나고 오재경 씨가 공보부 장관이 되면서 국립극장이 시공관을 전용하게 됐지(1961.11.7). 국립극장이란 타이틀을 명동에 제대로 붙인 거야. 국립극장이 시공관을 단독으로 사용하게 된 시점에 시공관에서 일하던 사람들 일부는 우남회관으로 갔어요. 나는 김창구 전 극장장과의 인연으로 국립극장에 왔고, 이우영 씨도 그때 왔어. 그때부터 한 2년은 전희영 씨가 조명 담당으로 있다가 무대계장이 되어서 행정을 했어요. 그러면서 내가 조명 책임자로 올라갔어.

김인철 김창구 극장장님은 한국전쟁이 끝나고 잠시 고등학교 음악선생님을 하신 적 있어요. 그때 그분 제자가 고천산, 무대감독 김관규, 발레단의 김성일입니다. 그분은 극장장을 세 번이나 역임하셨는데, 무대 스태프들 회식을 자주시켜 주셨어요. 직원들이 무대에서 먼지를 많이 마시니까 목구멍에 먼지 씻어낸다고 돼지고기 막걸리를 많이 먹게 해준거지.

삼오정 육개장 300원 하던 시절

고천산 그때 공무원 하면 배고플 때거든. 명동에 삼오정이라고 있었는데 거기 육개장이 300원이었어. 우리 공무원들 월급은 3000원밖에 안 돼. 국립 타이틀이 붙으면 춤고 배고프다는 이미지가 있었어. 대학에서 공연을 많이 했는데 하루에 다섯 학교를 다녔어. 공무원법은 이중직을 허용 안 하는데 그 당시엔 월급이 적으니까 묵인한 거야. 그리고 선생님들, 교수들이 전부 국립무용단원이고 그런 식이니까 그분들이 극장장한테 직접 얘기해서 나는 본의 아니게 파견 근무가 돼버린 거지. 눈코 뜰새 없이 세월이 지나갔어. 내 대에 많은 사람이 조명 일을 시작했는데 지속한 사람은 별로 없더라고. 워낙 가난한 시절이었고 빵 문제가 해결이 안 된 거야.

김인철 우리 극장 박물관에 대본이 400~500권 있잖아요? 내가 2007년에 형님이 보관 중이던 것을 사정사정해서 이관한 겁니다. 대부분 형님이 다 하신 작품들인데, 스태프 명단에 가끔 고영이라는 이름도 등장해요. 그게 형님 가명을 쓴 건데 당시에는 직원한테 조명 디자인료를 줄 수 없으니까 가명을 사용해서 챙겨줬다고 하더라고. 그 시절에는 조명디자인이란 것도 잘 모를 때야. 우리나라에 20여 명 정도 있었을까, 희귀 직종 중 하나였어요. 1980년대 지나면서 극장도 늘고 조명 디자이너도 늘고 그랬죠.

무대 일을 하는 사람의 고집

김인철 무대 일에 종사하는 분들이 자부심도 있고 고집도 아주 세요. 명동국립극장에서 일할 땐데, 천하 고집불통 고천산 형님이 무대에 달을 비추려고 했는데 무대가 좁아서 배경막이 걸리는 거야. 장치하던 사람들과 옥신각신하다가 장치에 구



고천산

명을 내서 달빛이 비치게 한 일화도 있어요.

고천산 <바꼬지>(1965.6.25~7.1)라는 국립극장 자체 공연이었는데 이진순 영감이 연출을 하고 장중선 씨가 장치를 하고 조명은 내가 했지. 장중선 씨도 고집이 대단한 양반이거든. 세트를 세워놨는데 조명이 들어갈 수가 없어. 배경막 한 장을 방향만 조금 바꾸면 될 텐데 딱 막아놓은 거야. 다 죽었지 뭐. 열두 칸짜리 사다리 꼭대기에 올라가서 냅다 소리를 질렀지. 당신 욕심만 부리지 말라고. 세트 방향을 조금만 옮기면 문제없을 것 같다고. 그게 파워 싸움이야. 조명 하는 사람, 세트 하는 사람의 파워 싸움. 그런데 말을 안 들어. 그래서

사다리 위에서 돈을 던진 거야. 유경환이라고 나를 말리던 무대감독이 있었는데 문방구 가서 면도칼 좀 사오라고 했어. 그러곤 세트를 잘라버렸지. 자기 세트에 칼질을 해놨으니 그 사람은 어땠겠어. 싸움이 붙었는데 또 이상하게 <바꼬지> 연극이 연말에 대상을 받았어. 대상 사설로 '조명이 그렇게 자연스러울 수가 없었다'라고.

낮설고 어려웠던 무대 용어

송기준 우리나라 공연 전문 기술을 만들고 태동시킨 곳이 국립극장이예요. 차기봉 선배, 고천산 선배, 고재권, 윤재덕, 이런 분들이 있었죠. 우리는 선배들 심부름하면서 일을 배웠어요. 스태프는 늘



<바꼬지>(1965.6.25~7.1)



〈원술량〉(1970.5.5~11)

부족했습니다. 저는 1970년에 입사했는데 상주 프리랜서 개념으로 일했어요. 1970년대에도 정상적으로 공무원을 고용할 수 있는 상황이 아니었어요. 공연을 주최하는 쪽에서 스태프 인건비를 주는데 당시 5급 공무원 월급의 다섯 배 정도? 그러면 공무원을 하려고도 안 했죠. 5급 공무원 월급이 8400원인 때거든요. 입사해서 차범석 씨의 〈산불〉(1970.6.26~7.1)을 했어요. 그 작품에서 대나무가 타들어 가는 장면을 연출했죠. 연기를 피워야 하는데 그 당시엔 스모그 머신이 없었어요. 군용 연막탄에 들어가는 재료를 숯불로 태우면서 선풍기로 날렸어요. 굉장히 매캐한 냄새가 났죠. 무대과 파트가 조명, 음향, 세트, 의상으로 나누어져 있었는데 특수효과는 조명 파트에서 담당했어요.

원동규 저는 1970년 4월 30일 정도, 명동 개관 20주년 때부터 국립극장에서 일하기 시작했어요. 국립극단 20주년 작품으로 연극 〈원술량〉(1970.5.5~11)을 한 기억이 나고. 무대 디자인을 이우영 씨가 했고 저는 보조였죠. 이우영 씨 조카와 제가 친구였어요. 그때 그랬어요. 정식으로 시험 보고 연수하고 그런 과정이 없었어요. 국립극장 기술직은 대부분 기술이 있어서 들어간 게 아니고 인맥으로 채용됐어요. 신분은 임시고용원, 지금으로 치면 인턴이나 마찬가지로였어요. 조명의 조 자도 모를 때였어요. 처음 일을 배우는데 조명 용어, 무대 용어가 전부 일본어인 거예요. 일제강점기에 일본 사람들이 극장을 운영하다가 일제 패망 후 돌아가고 우리나라 사람들이 이어온 상황이었으니 용어



송기준

가 전부 일어났어요. 숫자까지도. 일상생활에서 많이 써서 익숙한 말도 아니고 아다마, 쓰리, 돈쪼, 이런 말들을 써요. 말을 알아들어야 심부름이라도 하는데 말을 모르니 처음에는 많이 당황했죠.

송기준 메인 커튼은 돈쪼, 사이드 커튼은 소대, 밑에

깔리는 덧마루는 니주라고 했죠. 일본 연수 갔다 와서 그 용어들을 전부 바꿨어요. 옛날에는 위쪽에 매달려 있는 라이트를 서스펜션 라이트라고 하지 않고 솔라라고 했거든요. 솔라라는 건 일본에서 하늘을 가리키는 말인데 그걸 서스펜션으로 바꾸고 보더 라이트니 하는 용어를 다 만들었어요. 일본식 무대 용어를 순화하는 작업은 변방원 씨가 애를 많이 썼죠. 한국문화예술진흥원 연극사전에 국립극장에서 만든 용어가 다 올라가 있어요.

바람 불고 파도 치는 무대

원동규 지금은 스트로브 조명을 사용하지만 그때엔 카본이라는 걸 썼어요. 손가락 굵기 정도 되는 흑연 덩어리에 구리를 입혔어요. 긴 젓가락처럼 생겼는데 100볼트 전압을 10볼트로 낮춰서 전기를 통하게 하면 무대에서 번쩍번쩍하는 효과를 냈죠. 불을 때면서 주인공을 쫓아다녔어요. 전구가 아니고 불을 때는 거예요. 영사기 효과예요. 입사하자마자 <원술량>을 하는데 주연 배우들 동선을 조명이 따라가야 하잖아요. 극장은 어두운데 주연 배우가 어디 있는지 찾아야 해. 40~50미터 밖에서 팔로^{follow}하기가 굉장히 어렵더라고요. 등장할 때나 위치를 대충은 알아도 정확하게 포인트를 잡기가 힘들었어요. 카본에다 불을 붙여선 불타는 거 보랴 배우 보랴 얼마나 정신이 없는지. 조명을 사람 키만큼 딱 맞춰야 하는데 다리부터 들어갈 때도 있고 가슴부터 들어갈 때도 있고. 또 조명 사고가 예고 없

이, 예상치 못한 데서 많이 일어나거든요. 램프 불량, 전선 불량, 각종 불량으로. 미리 점검을 해놔도 라이트가 들어가야 할 때 못 들어가거나 늦게 꺼지거나 그러면 무대감독이 별 욕을 다 해요. 그럴 때는 며칠 동안 속이 상하고. 장비 때문이면 핑계라도 댈 수 있는데 내가 완벽하게 점검하지 못해서 실수했을 때는 더 속이 아프지. 앞으로는 더 잘 해야지 하면서도 못하겠단 생각 많이 했어요.

그랬는데 일하다 보니까 조명이 굉장히 매력이 있더라고요. 빛의 조화라는 게. 우리 극장은 아치형 극장, 액자 무대라고 했는데 액자 속 캔버스에 그림, 수채화 그리는 작업이 무대조명이라고 했어요. 카메라도 흑백일 때였는데 조명은 컬러를 만들어내니까, 전기를 이용한 기술로 예술을 하는 게 조명이에요. 기술을 알고 시스템, 장비를 다룰 줄 알면 응용하는 거죠. 이런 기능으로 어떤 효과를 내서 작품으로 보여주고 싶다는 생각을 늘 했어요. 우주의 섭리에 따른 자연현상이 모두 무대 위에서 표현됐어요. 그때는 영상이 아니에요. 조명으로 표현했어요. 하늘에 달이 뜨고 구름이 낀다, 바람이 불고 파도가 친다, 이런 걸 전부 조명으로 표현했어요. 한마디로 무에서 유를 창조하는 게 우리가 했던 조명 기술이에요.

공연 중에 끊어지는 필라멘트

원동규 카본 조명을 들고 있다가 잠깐 줄거나 실수하면 영사기에도 불꽃이 붙거나 꺼져요. 그러면

객석에선 휘파람 불고 난리가 나죠. 라이트도 몇 개 안 되니까 무대 색을 바꿀 때마다 하나씩 계속 교체해야 했어요. 컬러 종류는 100가지 미만이었고 핑크 계열은 10번대, 레드 계열은 20번대, 보라는 80번대, 이런 식으로 번호를 붙여서 사용했어요. 색은 숫자로도 표시하고 영어로도 얘기하고.



원동규

송기준 명동 국립극장 때까지 백열전구를 쓰다가 장충동 가면서 할로젠, 그러다 제논, 지금은 LED 까지 왔어요. 백열구는 색온도가 2800켈빈^{kelvin}이예요. 장충동으로 간 후엔 할로젠을 썼으니까 색온도가 3200켈빈 정도까지 나와요. 1980년에 컬러TV로 방송되기 시작하고 방송국도 할로젠을 안 쓸 때 우리가 먼저 썼어요. 조광 장치로는 아날로그를 계속 쓰다가 남산에서부터 디지털 조광 장치를 썼고요.

원동규 요즘은 다 컴퓨터 시스템으로 조명기를 조작하지만 예전엔 수동으로 했어요. 조광기에 핸들 같은 게 열두 개씩 세 줄이 있어요. 체인을 풀고 감으면 저 뒤에서 와이어가 올라갔다 내려갔다 하면서 불이 밝아지고 어두워지게 하는 거죠. 혼자선 조작 못 하고 둘이서 했어요. 나는 앉고 한 명은 서서, 조명감독이 큐 사인을 보내면 둘이서 밸런스를 맞춰서 올리고 내리고 했죠. 그런데 그게 에러가 많이 났어요. 와이어가 급히 넘어가면 불이 탁 붙어서 꺼지지도 않고 켜지지도 않고, 불이 안 들어오는 일도 비일비재했어요. 시스템을 잘 모르거나 점검이 덜 되어 있으면 실수가 빈번하게 일어나는 거예요. 전구도 잘 들어오다 필라멘트가 탁 끊어져요. 중간 전선에서 연결 불량도 나고, 불이 하나 들어오려면 필요한 요소가 많잖아요. 늘 안전 점검을 하고 연습을 해도 막상 공연이 시작되면 사고가 나곤 하는 거죠. 무대는 라이

브니까. 전기는 절대 거짓말을 안 해요. 아주 작은 오류만 있어도 바로 문제가 생겨요. 그런 안전사고가 제일 신경 쓰였어요.

무대 진행비와 소금값

고천산 수십 년간 일하면서 많은 변화를 겪었지만 조명하는 사람들이 하는 얘기가 있어. 우리는 새우젓독 시대 사람들이라고. 새우젓독의 염분으로 저항을 잡아서 페이드인, 아웃을 했거든. 그걸로 시작해서 컴퓨터 시대까지 온 거라.

송기준 요즘 조광 장치는 아주 예민하게, 감정을 충분히 표현할 수 있도록 부드럽게 페이드인, 아웃이 돼요. 명동에선 전압조정식 트랜스를 썼는데 요즘 반도체 조광 장치하곤 성격이 달라요. 그 조광 장치를 메인으로 사용하고 개별 조명으로는 소금독을 썼어요. 정확히는 새우젓독입니다. 질그릇으로 된 독인데 입구는 둥그렇고 높이가 있어요. 독에 소금물을 채우고 위에 동판을 넣었다가 아래쪽으로 내려요. 소금물에 저항이 걸리는데 동판이 얼마나 깊이 들어가느냐에 따라 전압이 조정돼요. 판이 아래에 닿으면 100볼트가 되죠. 그때 전기회로가 제한돼 있었거든요. 3킬로와트가 지밖에 못 써. 그런데 무대 쪽에서 개별 조명을 넣어야 하는 경우가 있어요.

원동규 쉽게 말하면 이동식 조광 장치가 필요한데

국내에는 장비가 없었어요. 일제는 있었어요. 6킬로와트짜리 포터블 배전판을 들고 다녔죠. 그걸 메인 조명에 연결하는데 필요한 조명만큼 다 해결이 안 되는 거예요. 그래서 소금독을 썼어요. 삼각동판을 들어내면 덤아웃이 되는데 부글부글, 과작과작하는 소리가 나요. 이게 열을 받거나 선을 잘못 연결하면 팡 터지고, 지방공연 다닐 때 사용하는데 극장에 진행비로 소금값을 청구해요. 그래서 지방 가면 제일 먼저 소금을 사러 다녀요. 세 말쯤 필요하면 다섯 말을 신청해서 나머지는 일하는 사람들이 쓰는 거죠. 직원들끼리 술 한잔하면서.

‘No’라는 말을 몰랐던 사람들

원동규 무대 일은 거의 즉흥적인 게 많아요. 지방 공연은 더 그랬어요. 무대 디자인을 미리 해도 그대로 구현할 수가 없어요. 무대 디자인은 인테리어나 건축과 달라서 항상 변수가 있어요. 공연장이 겉으로 보기엔 다 비슷한 것 같지만 무대 높이, 간격, 위치가 다 달라요. 환경에 맞추다 보니 무대 디자인은 애초에 정밀하게 나오기가 힘들어요. 공연장을 가보면 여건이 또 달라서 다시 수정하는 시간이 걸리고, 게다가 한 무대에서 몇 팀이 같이 작업하잖아요. 무대장치, 조명, 음향 등이. 그래서 무대 일을 하는 사람들한테는 순발력이 중요해요. 빨리 판단해서 수정할 건 수정하고 취소할 건 취소하고, 그걸 빨리 파악하고 결정해야 돼요. 현장에서 어영부영 시간 보내거나 이걸 안 돼요, 없

어요, 몰라요, 그렇게 말하는 사람과는 아예 일을 할 수 없었어요.

송기준 우리는 처음부터 하드 트레이닝을 받았기 때문에 ‘노’라고 하는 법이 없었어요. 한번은 지방 공연을 갔는데 구름 낀 하늘을 연출해야 된대요. 요즘처럼 연출할 수 있는 장비가 없어서 슬라이드 프로젝터를 썼어요. 유리 40장을 잘라서 그 위에 먹물을 바르고 말려. 거기에 침 한 방울 뺏어서 녹여. 먹물이 묻은 데와 안 묻은 데는 빛이 투영되는 게 다르니까 구름 배경이 만들어지지. 그런데 딱 일회용으로밖에 못 써먹어. 싸구려 유리에 검정 먹물을 발랐으니 유리가 열과 빛을 흡수해서 깨지지. 그래서 그다음 날 또 만들어. 그런 일을 많이 했어요. 무대에 초승달 하나 띄우려면 알루미늄판을 깎아서 만들고, 대통령 앞에서 공연하는데 무지개를 띄워야 한다고 해서 밤새 만들고.

한 편의 공연이 끝난 밤에도

송기준 명동에 있을 때는 1년에 작품 40편 정도 했나 봐요. 오페라단, 극단, 무용단 같은 전속단체들이 공연하고 나머지 시간에는 외부 극단들이 대관해서 공연했죠. 대관 공연이 많았어요. 공연 수가 많지는 않았는데 공연장도 부족한 시절이었어요.

원동규 1970년대엔 대한민국에 공연장이랄 곳이 명동의 국립극장하고 세종문화회관 자리에 있던

시민회관 정도였어요. 1972년 12월 2일에 시민회관에서 화재가 났어요. 날짜를 기억해. 명동에서 한창 공연하고 있는데 소식이 들렸어요. 그 사고로 시민회관이 소실된 후에는 국립극장만 있었죠. 그러니 공연하는 사람들이 대관을 하기가 힘들었어요. 한 팀에 일주일 이상 대관을 안 해줬어요. 월화 셋업하고 공연 4~5일 하고 주말에는 다른 공연을 하고, 거의 매일 공연이 있었는데 작품 수로는 일주일에 두세 편이었어요.

송기준 오늘은 음악회, 다음 날은 무용이에요. 새벽 다섯 시에 무용 연습을 하러 와요. 오늘밤 열 시에 공연이 끝나면 내일 새벽에 다음 팀이 오기 전까지 모든 준비를 마쳐놔야 해요. 세팅하고 포커싱 끝나고 나면 테크니컬 리허설까지 마치고 대기해야 해요.

원동규 작품을 이해하지 못하고 무대 디자인을 할 때도 있었어. 같이 대본 보고 연습하면서 연출하고도 손발을 맞춰야 하는데 그럴 시간이 없는 경우도 많았어요. 공연은 며칠씩 해도 대관해서 세팅할 날은 하루 아니면 이틀이에요. 대관 날짜는 짧고 시간은 얼마 없으니까 철야 작업이 대부분이었어요. 그래도 막은 오른다는 말이 있지만 막이 오를 때까지 얼마나 숨 가쁜 시간 싸움을 하는지. 나중에는 뭐가 어떻게 정리되는지도 모르고 하는 경우도 있는데 그렇게 미리 체크해도 꼭 문

제가 생기고 작품 속에서 타이밍을 놓쳐요.

그래도 막은 오른다

원동규 1972년에 뮌헨 올림픽이 열렸는데 이우영 팀장께서 국립무용단하고 해외 공연을 나갔어요. 해외 나가면 보통 4개월 있다 오시는 거예요. 바로 위의 한 선배는 군대를 가버리고 조명 담당으로 극장에는 송기준 씨하고 나하고 둘만 있는데 어떻게든 해내야 해. 그땐 외주 디자인이라는 것도 있을 수 없고, 조명 시작한 지 2년 만에 디자인을 한다고 대본 보면서 정말 고생했어요. 드라마는 대본이라도 있지. 무용을 하다 보면 대본도 없어요. 음악과 춤으로만 이해하고 머릿속에 그림을 그리고 디자인을 해야 하는 게 참 어려웠죠.

송기준 그러다 남산으로 이전했지만 명동 시절이 좋은 점도 많았어요. 일단 극장 크기가 적당해. 극장은 잔향이 중요한데 명동극장은 창을 할 때 마이크 없이도 다 전달됐어요. 또 6·25전쟁 때 명동 일대가 다 무너졌는데 명동성당과 극장 건물만 남았대요. 폭격에도 무사할 만큼 견고했다는 거죠.

원동규 명동 거리가 젊음의 상징이잖아요. 극장에서 내려다보면 사거리가 얼마나 활기차고 젊음이 넘쳐 보이던지. 우리는 보기만 해도 좋았어요. 못 놀아도 기분은 좋았어요. 그 골목에선 김치찌개, 순두부집이 유명했는데 지금도 있나?

송기준 예전 상업은행 뒤에 찌개 골목이 있었거든요. 거기서 밥 먹고 야근할 때는 시켜 먹기도 하고. 얼마 전에 설령탕집을 갔어. 50년 전에 먹던 맛 그대로야. 설령탕도 똑같고 김치 맛도 똑같아.

II. 국립극장 남산 시대의 도전과 영광

1973년 8월, 국립극장이 남산으로 이전했다. 설립 20여 년 만에 우리 기술, 우리 손으로 지은 극장을 갖게 된 역사적 이전이었다. 무대와 조직 모두 명동보다 몇 배나 커졌다. 남산은 국립극장의 높은 이상을 펼치기에 최적의 장소였다. 국립극장은 자체 제작 공연을 늘리며 한 나라를 대표하는 문화예술기관으로서 위상을 정립하는 한편으로 지방과 해외까지 울타리를 넓히기 시작했다.

첫 출근과 개관 공연 〈성웅 이순신〉

변방원 1973년 10월 17일에 국립극장으로 첫 출근을 했습니다. 남산으로 이전 개관하는 날이었죠. 개관 공연 〈성웅 이순신〉(1973.10.17~28)을 할 때였는데 저는 조명 파트에서 근무하고 있었습니다. 얼떨떨했죠. 거의 다 끝나가는데 전쟁 신 scene이 마지막에 남아 있었어요. 조선군과 일본군이 대전하는. 회전무대가 돌면서 슬라이딩 무대가 들어오는 장면이에요. 전 스태프가 긴장해서 그런지, 기계 조작 숙달이 안 돼서 그랬는지 회전무대가 안 돌아갔어요. 그러니 얼마나 난감했겠습니까.

막을 내리고 끝내야 하느냐, 메인 커튼을 내리고 다시 고쳐서 10분 동안 전쟁 신을 하느냐, 참 판단하기가 어려웠죠. 그런 일이 있을 거라고는 꿈에도 생각을 못했어요. 그때 무대감독인지 연출 선생님인지 극장장님인지 결정한 거죠. 메인 커튼을 내렸어요. 내리고 무대에 있던 스태프들을 무대 지층으로 다 데리고 내려갔습니다. 30명이 손으로 한 50톤 되는 회전무대 기계를, 톱니바퀴식이었는데 그걸 힘으로 돌렸어요. 지금은 100명, 200명이 달라붙어서 돌려도 안 돌아갈 거야. 손만 대고 있는 사람들 많아서(웃음). 그때 그걸 못 돌리면 다 집에 가야 한다는 생각 때문에 죽자 사자 돌렸어. 한 30분 걸린 거 같아.

대통령이 조금 기다리다 가실 줄 알았어요. 그때 이층에 로열박스가 있고 그 뒤에 손님들이 차 한잔하고 쉴 수 있는 공간이 있었죠. 대통령이 안 가시고 거기 계시다가 다 준비됐다고 하니 다시 나와서 전쟁 장면을 보셨어요. 그러곤 장관님부터 극장장님, 과장님, 계장님까지 다들 그만둘 각오를 한 거죠. 집에 가는구나. 사고가 났으니까. 그런데 대통령이 뭐라고 했느냐면 “아직 선진 기술이 부족한가 보다. 기계는 선진 기계인데 기술이 부족해서 그런 모양이니 해외 출장 보내서 기술을 배워 오도록 해라.” 대단한 거죠. 현대식 극장으로는 국립극장이 처음이었죠. 그 후 세종문화회관이나 예술의전당이 생겼지만. 그렇게 극장장이든 과장이든 책임 라인은 징계위원회 불려가서



〈성웅 이순신〉(1973.10.17~28)

그만되어야 할 상황이었는데 모면했어요. 1974년에 예산을 확보해서 1975년에 한 열 명이 일본으로 기술 연수를 갔어요. 그땐 해외 나가기가 굉장히 어려웠어요. 여권 내기도 힘들었고 하늘의 별따기로 어려웠는데 진짜로 다녀왔어요.

화약 대신 사용한 특수효과

송기준 〈성웅 이순신〉을 할 때 저는 조명팀에서 특수효과를 하고 있었는데 극 중에 조총 쏘는 장면이 있었어요. 원래는 화약으로 효과를 내는데 대통령이 관람하는 공연에서 화약을 어떻게 써요. 고민하다가 조명용 컬러 필터를 파이프처럼 만들고 안에 마그네슘과 전선을 넣었어요. 전기를 통하게 하면 터지면서 소리만 나고 불은 안 붙어요.

한 번에 60발을 쏘어요. 안 되는 걸 만들어낸 거예요. 밤새 납땀해서 만든 장치가 한동안 극장에 보관돼 있었어요. 그런데 그날 공연에선 실수가 많았어요. 대통령이 관람하는 공연이라 다들 긴장했고, 이전 직후여서 장비는 전부 새것인데 익숙하지도 않고.

원동규 명동에 있을 때부터 조명 담당자들이 청와대 출입을 자주 했어요. 청와대 연회 행사에서 무용단이 공연을 많이 했는데 조명도 필요하니까 자주 가던 시절이었죠. 대통령 앞에서 조명을 하는데 작은 실수도 있으면 안 되니까, 오금이 저리고 손에 땀이 나고. 그런데 결국은 〈성웅 이순신〉 개관 공연할 때도 실수를 했잖아요. 너무 긴장한

거죠. 얼마나 연습을 많이 했는데, 실수를 하고 싶어서 했겠느냐고요.

일본에서 가져온 램프

송기준 그 개관 공연을 계기로 일본 연수를 다녀왔어요. 저는 부모님 대화하시는 거 들으면서 일본어 공부를 한 게 도움이 돼서 다녀온 거죠. 총 일곱 명 갔어요. 무대기술·조명에서 두 명, 세트하는 사람, 음향 하는 사람. 그 당시 재밌는 게, 서울시에서 파견된 1호선 전철 기관사들이 우리와 같은 숙소를 썼어요. 한 달 일정으로 일본조명가협회, NHK 쪽의 협조를 받아서 공부하고 왔어요. NHK도 방문하고 극장도 많이 돌아다녔어요. 신주쿠에 있는 고마게키조, 시부야에 있는 다카라스카게키조, 게이조가 극장이거든요, 이런 데서 일본의 공연 형태, 가부키 같은 공연을 보러 다니면서 조명 기법을 봤죠. 일본 사람들이 아무것도 아닌 걸 매뉴얼화하잖아요. 민족성인가 봐. 그건 배울 만하더라고요. 거기서 라이트 콘솔 하는 거, 디자인하는 방법을 배웠단 말이죠. 다녀와서 무대 용어 사전도 만들고 국립극장에서 쓰고 있는 무대 평면도를 두 달에 걸쳐서 로트링으로 일일이 그렸어요. 연수 다녀온 후에 이런 일도 있었어요. 발레 <지젤>(1975.12.10~14)을 할 때였는데 이우영 팀장님이 공동묘지 신에서 도깨비불이 올라가야 한대요. 플래시로 하자, 필 하자, 의견이 많았는데 일본에서 가져온 램프가 있었어요. 필라멘트로 된

반딧불이 램프. 그걸 1만 개 주문해서 세트에 구멍을 뚫고 6000개를 붙였어요. 20개씩 그루핑을 하고 회로를 일대일로 다 연결해서. 피콜로 소리가 날 때 순간적으로 불빛이 올라가는 장면인데 객석에서 난리가 났습니다. 다들 놀라서. 그때 사흘밤을 새웠거든요. 6000개를 세팅하려면 납땀을 1만 2000번을 해야 돼요. 그 <지젤>로 부산 공연을 내려갔는데 거기서도 난리였어요.

1974년 잊을 수 없는 그날

변방원 1974년 8월 15일에 잘 알려진 그 사건이 벌어졌죠. 밤새고 8·15 광복절 경축 행사 준비를 했어요. 당일 조명실에서 근무하는데 객석에서 총소리가 들리더라고요. 조명실에는 방음 시설이 돼 있어서 인터폰이나 스피커로만 연락이 되지 말소린 안 들리는데 큰 소리가 들려 쳐다보니 그야말로 무대가 엉망이 된 거예요. 그때 생각으론 제2의 쿠데타인가 한 거죠, 그 순간에는. 그 일로 국립극장은 15일간 문을 닫았죠. 현장을 보존해야 하니까.

송기준 장충동으로 옮기고 1년도 채 안 되었을 때예요. 청량리에선 1호선 개통 준비할 때고. 출입문 봉쇄해라 난리 났던 일. 평생 안 잊히더라고요.

변방원 그 사건 관련해 아마 언론에도 안 알려진 이야기가 있어요. 그날 문세광이 1층 객석, 로비 쪽

에서 보면 왼쪽 음향실 앞에 앉아 있다가 튀어나간 거죠. 애국가 연주를 한 오케스트라 피트는 내려가 있었어요. 몸집이 큰 문세광이 객석 통로를 따라 단상으로 다가가고 맨 앞줄에는 공무원들이 앉아 있었거든요. 공무원 중 한 명이 뭔가 뒤에서 투다닥 다가오길래 발을 슬쩍 내밀었대요. 거기에 문세광이 걸려서 파당 넘어졌어요. 그 양반이 국세청 세무공무원이었는데 20년간 6급이였대요. 나중에 경호실에서 그분한테 소원이 뭐냐고 물었더니 5급 사무관 되는 거라고 해서 승진했다는 뒷얘기가 있어요.

송기준 그 일이 있는 후에는 청와대 출입도 엄청 까다로워졌어요. 청와대 파견 나갈 때 꼭 양복을 입어야 했어요. 전에는 아무거나 입고 다녔고, 저는 청바지를 즐겨 입었거든요. 한번은 급하게 들어오라는데 청바지 차림인 거예요. 요 아래 세탁소로 가서 급하게 양복을 빌려 입었어요. 그때 트라우마로 지금까지도 양복을 입습니다.

새마을연극으로 전국 순회

송기준 1970년대에는 국책 공연을 많이 했어요. 이른바 새마을연극으로 지방공연을 갔고 전국을 돌아다녔어요. 자체 버스가 있었는데 여름에 더우니까 버스에서 팬티만 입고 생활하고. 그때 문화를 향유할 수 없는 지방도시에, 대한민국 최고의 예술단체인 국립극장에서 내려가 공연을 보여준다

는 게 보람 있었죠. 이런 일도 있었어요. 연극을 하는데 시골에서 뭘 압니까. 진주아시아극장인가 무슨 극장에서 공연을 하는데 연극 도중에 객석에서 애가 울어요. 사장님한테 애 좀 안 울게 해줄 수 없느냐고 했더니, 대단한 여자 사장이야, 객석 문을 열고 큰소리로 “야 시끄러워 울지마.”(웃음) 그 정도로 서울과 지방의 문화 괴리가 있었어요. 그런 먼 지방까지 우리가 만든 대단한 작품들 갖고 내려가서 보여준다는 게 기분 좋은 일이었어요.

변방원 1974년에 <활화산>(1974.4.2~20)이라는 새마을연극을 가지고 전국을 다녔어요. 한 스무 군데 다닌 거 같아요. 근데 그땐 지방에 가면 대우가 좋았어요. 가면 도지사, 군수, 시장님들이 고속도로 입구까지 마중 나오고, 끝나면 감사패 주고, 먹여주고 재워주고. 연극하는 분들, 스태프들이 다 신났죠. 왜냐면 새마을 연극이다 보니 공무원들은 <활화산>이라는 연극을 했다는 게 실적이 돼서 내무부나 청와대까지 보고할 수 있었으니까. 그런데 그때는 지방에 문예회관이고 시민회관이고 없었어요. 전부 영화관·극장이었죠, 일제강점기부터 있었던. 춘천 육림극장부터 시작해서 여수·목포를 돌아다니는데 극장에 가보면 무대에 진짜 먼지가 30센티미터는 쌓여 있어. 영화관이라고 청소 한 번도 안 하고 무대에 막이라는 것도 없고. 더 어려운 건 배우들이 무대 뒤 한쪽에서 다른 쪽으로 이동해야 하는데 통로가 없어. 스크린하고



〈화산〉(1974.4.2~20)

무대 뒤가 붙어서 공간이 없었던 거죠. 그래서 로비로 나와서 저 뒤로 돌아다니곤 했어.

덧마루로 트럭 위에 지은 집

변방원 지방공연을 가면 무대 스태프 10여 명이 이동하잖아요. 5톤 트럭에다 반쯤 덧마루로 집을 지었어요. 관광버스를 임차해서 단원들이 타고 다니죠. 우리 스태프들은 트럭을 탔죠. 여비는 다 썼어요. 먹는 거, 숙박비, 기차 요금 뭐 다 썼는데 그걸 쓸 시간이 없는 거예요. 공연 끝나고 철수하면 열한 시, 열두 시가 돼요. 통행금지가 있으니 여관에서 자고 새벽에 다음 도시로 출발해야 하는데 여비로 완행열차 비용이 나왔어요. 완행열차로는 준

비할 시간을 맞추기가 힘들죠. 그래서 덧마루로 트럭에 집을 지어서 이동한 거야. 그때 저는 스물서너 살 됐을 때인데 가장 소원인 게 트럭 앞좌석에 앉는 거예요. 앞자리엔 어르신들이 앉아요. 장치 담당하는 분들이 앞에 앉고 젊은 직원들은 술 한잔 마시고 노름, 섯다 같은 거 하다가 자면서 가는 거예요. 극장 가서 세수하고 다시 준비해서 저녁에 공연하고 또 이동하고.

점심, 저녁은 주최 측에서 얻어먹었어요. 아침은 해장국 사 먹고 다녀왔는데요, 출장비가 엄청 남았어요. 봉급이 2만 원이었는데 출장비가 5만 원이었던 것 같아요. 1만 원 쓰고 4만 원, 그러니까 두 달치 봉급이 남더라고요. 대단하죠, 고생은 했



주기홍

지만, 4월인데도 추웠어요. 고속도로 달리면 트럭에 커버를 씌웠는데도 바람이 들어와서 술 안 먹고는 못 자요. 얼어죽을 정도야. 이런 애길 조명실이고 우리 스태프들한테 하면 미쳤다고 하죠. 지금은 스태프 버스가 있고,

하여튼 <활화산>은 힘들고 어려웠지만 재미있었

어요. 어느 지역인지는 생각이 안 나는데 장민호 선생님이 나한테 “너 뭐 하나?” 묻더니 요 장면에 출연을 한 번 하라더라고. 우리 무대 스태프들 작업복이 새마을 작업복하고 비슷했어요. 그런데 젊은 배우 한 사람이 집안에 일이 생겨서 서울로 갔어. 그 자리가 비니까 장민호 선생님이 나더러 저 자리에 가서 서 있어 보라고. 내 생애 처음으로 출연을 해봤다 이거죠. 대사 한 마디도 없이 5분을 서 있는데 제일 무서운 게 이 팔. 두 팔을 어떻게 해야 할지, 차렷을 해도 어색하고 어떻게 해야 할지 모르겠는 거야. 대사 없이 서 있으면 되는데 요놈의 팔이 어려워. 5분 동안 차라리 없었으면 좋겠어. 야, 이 연기라는 게 아무나 하는 게 아니구나.

주기홍 우리 스태프들이 대사 없이 가끔 출연했어요. 배우가 모자랄 경우. 창극은 사람이 모자라면 스태프들이 옷을 입고 와. 창을 든다든지 칼을 든다든지 하고 때로 노래를 하잖아요. 그러면 노래를 몰라도 가만히 있을 수는 없어. 병긋병긋이라도 해줘야 해. 그건 어렵지 않은데 팔은 정말 어떻게 할지 몰라요. 배우들 하는 일이 쉬워 보여도 그 사람들 최고예요. 지방공연 가서 나이트클럽을 가면 놀 때도 최고야. 합창단이 가면 지방에서 놀던 친구들이 짝 빠져.

중남미 교민들의 반가운 눈물

변방원 1981년 7월에 국립무용단하고 중남미 공연

을 갔어요. 중남미로 간다고 했다가 끝날 무렵에는 캐나다·LA까지 해서 3개월간 16개국 28개 지역을 갔죠. 저는 결혼 1년차에 조명·음향 담당으로 따라갔어요. 국립극장에서 고생한 게 많지만, 퇴직하고 나서 보니까 그때가 최고였어요. 리우데자네이루 호텔에서 큰딸 태어났다는 소식을 듣고 밤새도록 술을 마시고. 단원이 35명이었는데 국립단체가 다니다 보니 그 도시에서 가장 좋은 호텔만 갔어요. 비행기를 타고 가서 그 나라 공항에 도착하면 공항 픽업부터 공연장 대관까지 모두 현지 프로모터가 했어요. 공연마다 표가 매진되고 프로모터가 돈을 엄청 벌었으니까. 표가 왜 매진이 되느냐. 대사관, 현지 교민, 유학생들이 다 사는 거예요. 1000석이든 몇 석이든 우리나라 사람들이 다 사는 거예요. 대사관에 부탁해도 표 구하기가 힘들대. 한국에서 온 공연을 볼 기회가 없으니까. 국립무용단이 중남미로 간 건 1981년이 처음이었어요. 북한 공연단은 몇 년 전부터 다녔는데 우리 쪽에서 간 건 처음이었죠. 그러니 교민들이 얼마나 좋아해요, 고맙게 생각하고.

멕시코를 다니는데 체육관 상황이 우리나라보다 더 심각해. 100년 이상 됐다는데 백열등도 없이 수은등이 있고 무대가 푸석푸석해. 그러니 무대감독이나 나나 얼마나 걱정돼. 배우가 안전해야 하는데. 그리고 우리는 스페인어를 몰라서 애 많이 먹었어요. 특히 멕시코 지방 도시를 가니까 원, 투, 스리도 안 해. 우리가 일본에 가진 감정보

다 그들이 미국에 가진 반감이 더 안 좋아. 자기네 땅 다 빼앗겼다고요. 음식도 안 맞아서 사흘을 굶었어요. 그러다 멕시코시티 오니까 시설이 제대로 돼 있었어요. 문제는 멕시코나 에콰도르나 도시가 해발 2000~3000미터 이상에 있어요. 우리 공연 마지막 장면에 농악이 있었는데 되도록 펼떡펼떡



변방원

뛰지 말래, 호흡이 가빠진다고. 무대에 산소호흡기가 준비돼 있었어요. 밖엔 앰블런스가 와 있고.

복서품에 흘날리는 꽃가루

변방원 1984년 5월에 청소년공연예술제(1984. 5.3~27)를 했습니다. 개막일 아침 10시에 옥상에서 꽃가루를 뿌리기로 했어요, 대북을 때리면서. 예술제 총단장은 사무국장님이 했고, 각 과에서 인력을 차출했는데 무대과에서는 제가 나갔죠. 젊어서 용감했어. 계획으로는 꽃가루 한 가마, 그때 돈으로 5000원이었어요. 한 가마니를 뿌리기로 했는데 내가 다섯 가마를 뿌린 거야. 물방울 머신 열 대를 100만 원 주고 임차해서 쏘기로 했는데 꽃가루를 다섯 가마나 뿌리니까 물방울 기계에

다 들어가서 못 썼어. 사고를 친 거지. 그 대신 다섯 가마를 뿌리니까 장관이었죠. 바람도 복서품이 불어서 남산에 눈처럼 하얗게 내린 거야. 그런데 남산공원관리소에서 난리가 났어요. 꽃가루 하얗게 뿌렸다고, 주우라고... (웃음) 많이 혼났죠. 나중에 결산 보고를 하는데 사무국장님이 이 변방원이라는 놈 나쁜 놈이네. (웃음) 초과된 예산 2만 원을 내 봉급에서 제한대. 그러시라고 했어요. 허규 극장장님이 보기 좋았다며, 남산공원관리소엔 미안하지만, 뭘 봉급에서 빼느냐고 막아주시고.

그날 애드벌룬을 띄운 것도 조금 문제가 됐어요. 청와대 경호실에서 애드벌룬을 내리라고 전화가 왔어요. 10만 원이나 주고 올렸는데 내리긴 왜 내리냐고 버텼습니다. 총으로 쏘서 떨어뜨리겠다.



평양예술단

맘대로 하시라 했어요. 한 30분인가 한 시간 후에 지프차가 들어와서 극장장실로 갔어요. 청와대 경호 차원에서 띄우면 안 되는 거였는데 몰랐죠. 고도 제한이 있던 거죠. 20미터 내리라고 해서 내렸어요. 그때 내가 젊어서 위아래 없이 막무가내로. 국립극장은 청와대 경호 문제에 예민할 수밖에 없어요.

주기홍 국립극장은 입사 전 신원 조치가 철저해요. 국가원수가 방문하는 곳이니깐. 경찰서 기록부터 옛날 자료까지 다 살펴봐요. 저는 1985년에 왔는데 신원 조치에만 석 달이 걸렸어요. 졸업하고 3월에 서류 내고 6월에 발령받았으니까.

평양에서 그린 무대 도면

주기홍 청와대 경호만큼 예민하고 긴장되는 문제가 남북교류예요. 제가 온 1985년에 남북교류사업이 시작됐어요. 남북이 50명씩 예술단원을 구성해서 서로 방문했어요. 무대감독, 조명감독, 음향감독, 장치감독, 그리고 정부 관계자까지 다섯 명이 평양을 다녀온 거예요. 그때만 해도 동구권 극장에는 무대 도면이 없었어요. 무대 여기에 뭘 설치하고 저기에 뭘 설치하고 계획하려면 도면이 필요하잖아요. 돌아가신 유경환 감독님이 그때 평양에 갔었어요. 대한민국 총감독이에요. 평양극장에서 도면을 안 주니까 그분이 발로 무대 수치를 잴어요. 저는 그때만 해도 장치실에 있었는데 “너

건축과지?” 그러면서 저더러 도면을 그려보래요. 무대 도면이 뭔지도 몰랐는데 감독님이 재주시면 그리고, 열세 장을 버렸나? 그런 다음 도면을 완성했어요. 평양 사람들이 놀라더라고요.

변방원 1985년에 고생 엄청 했지. 우리 극장의 대선배님들은 올라가고 내가 남아서 기술감독을 했는데 특이한 게 그 사람들은 배우와 스태프의 구분이 안 돼 있어. 우리는 제작 시스템이라 네 영역, 내 영역이 정확히 나뉘어 있어요. 준비하다 보니 그쪽은 배우가 막 편도 잡으러 다니고 무대에서 조명기도 나르고 영상 필름도 갈아끼우고 그래. 공연을 하는데 그 사람들이 얼마나 대단했냐면 7미터 높이에서 춤추면서 내려온대. 선녀의 춤이라고. 그 사람들이 내려오는 길을 90센티미터 폭으로 깔아달래요. 제 생각에 90센티미터는 안 되죠. 무섭고 위험해. 난간도 만들어야 한다고 했어요. 제가 무대책임자니까 안전이 중요하잖아요. 그런데 그 사람들은 서커스하는 수준이야. 90센티 폭이면 충분한데 무슨 두 배로 깔고 난간까지 만드느냐 그러더라고. 북한을 찬양하는 건 아니지만 대단했어요. 우리 단원들 7미터 높이에서 내려오려면 걸어 내려오기도 힘든데 그 사람들은 춤추면서 내려와.

남북예술교류사업 준비로 100일 전부터 굉장히 바빴던 것 같아요. 100일 작전으로 평양에 방문할 서울예술단을 부랴부랴 만든 거예요. 국립

무용단, KBS무용단, 현대무용단 해서 50명 규모로 만드는 데도 꽤 힘들었어. 그때 서울예술단 구호가 '2000년대를 향하여'였어요. 1985년이었지만 2000년까지의 전망을 다 보여줬어요. 단원들의 옷차림도 과격적이었지. 우리가 수영복 차림으로 공연하니까 그 사람들이 다 당황했어.



김명수

1987년의 조명 담당과 검인 담당

오진수 저는 1984년에 국립극장에 왔어요. 처음에는 음향 담당이 아니었어요. 전기실에 있다가 1987년에 음향실로 왔죠. 그때는 무대과에서 전기·음향·소방·기계 다 관리하고 있었어요. 윤생현 씨가 서무일 때인데 음향실에 종종 결원이 생기곤 했어요. 급한 대로 저를 불러서 일을 시키다 보니 이 사람은 음향실에 근무하는 게 맞겠다 싶어서 옮기라고 한 거예요. 음향실에 공성원 선배가 계셨는데 우리 아버지와 나이가 같아요. 그래서 아버지, 아버지 하면서 일을 배웠어요. 전기에 대한 지식은 있어도 공연은 모를 때였어요. 공 선생님 밑에서 체계적으로 배웠죠. 주석길·황수현 선생님하고도 몇 개월간 같이 있었어요. 그분들은 1987년에 국립국악원으로 가고 음향실에는 공성원 선생님, 최성건 선배, 김형준 선배, 나까지 네 명이 근무했어요. 그다음 내 밑으로 사람이 계속 바뀌었죠. 최승철·한송헌·심상길 같은 사람들이 있었어요.

김명수 저는 1987년 11월 12일자로 발령받았습니다. 서무과에서 검인 담당을 했어요. 대관자 미팅하고 표 검인해 주는 일이에요. 검인기라고 티켓을 편칭하는 기계가 있었는데 고장이 잘 나요. 우리 티켓은 종이가 얇아서 열 장도 들어가는데 대관자들은 두꺼운 종이에 인쇄해요. 두꺼운 티켓을 몇 번 편칭하다 보면 기계가 고장이 나요. 그러면 오진수 부장님한테 전화하는 거예요. 우리 기계를

참 많이 고쳐줬어요.

하우스매니저 직군 신설

김명수 예전에는 티켓이 나오면 안내원들이 들고 예매처를 찾아가요. 예매처가 15군데쯤 있었어요. 먼 곳으론 경기도 광주의 골프장도 있었어요. 지방은 아예 없었고. 예매처는 연 단위로 계약했어요. 수수료는 티켓 값의 10퍼센트를 주고, 매일 가야 하니까 일이 상당했죠. 10일 공연이라고 하면 잘 팔리는 텐 열 장, 안 팔리는 텐 여섯 장씩 R·S·A석 티켓을 구분해서 하루치, 10회 티켓을 가져가요. 오늘 공연이 시작되면 예매처 가서 내일 티켓은 회수해 오는 거예요. 회수해다 극장에서 팔지. 티켓의 반은 예매처에 보내고 반은 극장이 가지고 있다가 잘 팔리는 곳에 더 보내주는 식이었죠. 종로서적에서 이날 티켓이 부족하다고 하면 갖다주는데 그럴 일은 거의 없었다고 봐야죠. 그렇게 티켓이 잘 팔린 공연은 남북교류공연. 남북교류공연 때는 표를 배정해서 교보문고에 갔는데 줄이 벌써 100미터는 서 있더라고. 우리도 표를 못 살 정도였어요. 나도 못 샀고.

그 당시엔 하우스매니저라는 건 없었고 대관 담당 한 명에 안내원들이 있었어요. 지문자 선생님이라는 분이 총괄반장으로 지금과 같은 하우스매니저 역할을 한 거예요. 밑에 직원이 열댓 명은 있었나 봐요. 원래는 제가 6시에 퇴근하고 지문자 선생님이 진행을 하죠. 그런데 공연은 변수가 많



오진수

아요. 매일 남아서 지금 같은 하우스매니저 역할도 했어요.

1993년쯤에 하우스매니저를 만들자고 보고서를 썼어요. 당시 저는 고용직이었는데 위에선 고용직이 어떻게 하우스매니저를 하냐고, 어느 정도 지위가 있어야 직원들을 통솔할 수 있으니 6급 정

도 되는 사람이 하게 하라고 지시했죠. 극장에 6급 직원이 몇 명 있었지만 힘든데 누가 하려고 해요. 공연 끝날 때까지 남아 있는 게 뻔히 보이는데. 아무도 안 하려고 해서 결국 제가 하게 된 거예요. 기회가 되면 승진하기로 하고, 그렇게 하우스매니저가 됐고 천직이라고 생각했어요.

VIP 특별 대우가 사라진 시기

김명수 예전엔 로비가 개방이 안 돼 있었어요. 손님들이 다 밖에서 대기하고 있었다고. 밖에 영화관 처럼 작은 매표소가 있었어요. 손님들이 거기서 표를 받고 줄 서 있다가 공연 시작 30분 전에 입장 시작하면 들어왔어요. 겨울엔 엄청 춥죠. 비 오면 피할 공간이 없었어요. 1988년쯤 로비를 개방했어요. 로비를 개방한 후엔 중앙 계단을 오픈했어요. 예전엔 해오름극장에 중앙 계단이 있었거든요. 평소에는 막아두고 국회의원이나 귀빈이 오면 중앙 계단으로 올라가게 했어요. 누가 귀빈인지는 윗사람 생각에 따라 달라지는데 일반 손님들이 보면 비난해요. 경호를 받는 사람도 아닌데 국회의원이고 장관이면 올라 다니는 거죠. 기업이 대관해서 공연을 주최하면 사장이 오잖아요. 기업은 사장이 최고니까 올라가야 하는데 우린 안 된다 하지. 안 되겠다 싶어서 어느 날 VIP 대우를 없애버렸어요. 공연장 오면 다 똑같은 손님이라고, 일반인들도 올라가게 했어요.

공연장 로비에 있던 카펫도 문제가 많았어요.

옛날에는 지방에 공연장이 생기면 카펫을 깔았거든요. 고급스러워 보인다고. 1층엔 못 깔아도 2층엔 깔고. 그런데 이게 공기에 안 좋고 청소하기도 어려워요. 로비에서 커피 마시고 담배 피우던 시절에 관리가 안 되잖아요. 카펫 치우고 특권 의식 같은 것도 없애자고 했어요. 그러면서 생긴 게 공연 시작 30분 전에 했던 로비 음악회예요. 로비에 서 하다가 2층으로 옮겼죠. 옛날엔 2층 중간에 열명 정도 들어가는 테라스가 있었는데, 귀빈실로 쓰다가 일반에 개방한 거예요. 2000년에 책임운영기관이 되면서 모든 제도와 시스템이 관 주에서 일반인 위주로 많이 바뀐 것 같아요.

Ⅲ. 국민에 더 가까이, 끝없는 변화와 발전

1990년대 후반에는 IMF구제금융위기와 민영화 바람이 남산까지 불어왔다. 2000년에는 책임운영기관으로 전환되면서 수많은 사람이 극장을 떠나야 했다. 그러나 그 바람은 국립극장이 생존을 넘어 번영으로 나아가는 변화의 동력이 되었다. 아날로그 시대를 거쳐 디지털 시대까지 무대 뒤의 시간을 지켰던 극장 사람들은 진정한 국립극장의 길을 따라 끝없는 변화와 발전을 모색한 역사의 중심에 있었음을 소중한 기억으로 간직하고 있다.

민간인 극장장과 책임감독제

변방원 1998년에 과장으로 승진했는데 승진되자마

자 국립극장 민영화 이야기가 나왔어요. 김대중 정부 들어서면서 민영화 공약이 있었기 때문에. 엄청난 일이 벌어졌습니다. 가장 어려웠던 건 민영화를 하지 않으려면 책임운영기관으로 변경하면서 인원 50퍼센트를 감축하라는 요구였어요. 단원 외에 직원이 150명이었는데 75명을 감원해야 할 상황이었어요. 무대와 스태프 27명을 감원하는 것으로 계획했어요. 별정직·기능직 다 포함해서요. 극장장님 모시고 인수위원회를 갔더니 서류를 집어던져요. 그걸 주워 갖고 돌아 나올 때의 아픈 마음, 책임운영기관 단계에서 직원들을 줄일 때의 아픈 마음은 누구도 모를 거예요. 서무과에서 50명, 무대 스태프 27명을 줄였어요. 변전실·기관실·방호원·미화원 이런 사람들이 기능직·고용직이었는데 줄였어요. 저는 무대와 27명을 줄이는데 3년간 유예기간을 달라는 조건을 걸었어요. 그리고 선 국악원, 예술의전당, 세종문화회관, 지방문예회관 등 있는 대로 보냈어요. 행정안전부 소속의 지방 기관에까지 미화원 같은 분들 다 보내드리고.

오진수 IMF구제금융 시기에 김대중 정부가 작은 정부를 만든다, 모든 공직자 수를 2분의 1로 줄인다 했어요. 무대과에 있던 시설팀·기계실·전기실이 서무과 관리계로 넘어가고, 지금처럼 외주·용역 회사에서 관리하게 된 거죠. 시대 상황이 그랬어요. 공무원이 극장장으로 오다가 책임운영기관이 되면서 민간 전문가가 극장장을 맡은 거예요. 김명

곤 극장장이 와서 극장을 국민하고 가깝게, 조직을 민간 조직과 같게 만들자고 했어요. 원래 스태프는 다 주임님이라고 하거나 이름을 불렀는데 그때쯤 스태프를 다 감독제로 바꾸자, 감독의 최고관리자는 책임감독이라고 이름을 붙이자 했어요. 2000년에 감독직 생기면서 제가 책임감독이 됐죠. 공성원 선생님이 조명·음향·무대를 총괄하는 기술계장으로 옮기시고, 공 선생님은 2001년쯤 퇴임하셨다가 촉탁직으로 한 1년 반인가 더 계셨어요.

오전에 설정한 음향 그대로

오진수 음향은 조명보다 늦게 디지털 콘솔을 사용하기 시작했어요. 허규 극장장이 연출할 때였는데 그분이 공성원 선생님보다 어려서 평소엔 형님이라고 부르다가도 연출하기 시작하면 뭐라고 할 때가 많았어요. 오전 리허설에서 음향을 설정하고 오후에 다시 리허설을 시작하면 왜 오전하고 다르냐고 뭐라 해요. 조명은 오전에 메모리한 그대로인데 수정할까요 하고 묻죠. 수정하라고 하면 기다리시라 하곤 가서 담배 피우고 오고. 그래서 음향도 메모리 콘솔을 찾아야겠다고 생각했어요.

메모리 콘솔이 막 태동하던 때였단 말이에요. 미국 제품은 너무 비싸서 못 쓰고 일본 야마하가 싼 콘솔을 만들어서 나오자마자 가져다가 극장에서 시연하고 그랬죠. 1997년에 야마하가 처음 디지털 콘솔을 만들고 시중에 풀리기도 전이에요. 일본의 『레코딩』이라는 잡지에 광고하길래 수입

하는 사람들 불러서 몇 월에 나온다는데 좀 써보게 가져다 달라고 했어요. 그렇게 디지털 콘솔을 가져와서 내가 콘솔을 잡고 작품을 했어요. 공 선생은 레벨 잡아주고, 리허설을 하는데 허규 선생이 음향 설정을 두고 또 뭐라 하시길래 음향실로 와보시라 해서 보여드렸어요. 그러면서 음향도 정확해졌다는 걸 연출가들이 알고 음향을 믿는 쪽으로 변하기 시작한 거죠.

〈우루왕〉과 무대기술의 선진화

오진수 본격적으로 디지털 콘솔을 사용한 건 김명곤 극장장이 온 다음이에요. 문화부에서 작품 하나 하자고 해서 2억 원쯤 예산을 받았어요. 〈우루왕〉(2000.12.14~17)이었는데 그 작품은 출연자가 많잖아요. 무선 마이크 32개를 채워줘야 하는 거예요. 32개를 채우는데 열 사람이 들어왔다가 그다음 장면에서 열다섯 사람이 투입되고 그 사람들이 빠지면 새로운 인물 8명이 들어가는 식이에요. 순식간에 영화의 한 장면처럼 바뀌어야 되거든요. 아날로그로는 도저히 할 수가 없어요. 그래서 김명곤 극장장님한테 얘기했죠. 아날로그식으로는 되지도 않고 디지털 콘솔이 있어야 된다고. 그때 연주도 라이브라서 음향이 70채널 정도 들어가야 했어요. 그 당시 72채널씩 들어가는 콘솔은 미국에서 나오는 제품인데 무척 비쌌어요. 5억 원대나 가는 거예요. 작품 제작비 가지고 턱도 없죠. 아마하에서 새로운 콘솔을 만든다고 광고

하길래 알아봤더니 12월 출시래요. 김명곤 극장장님한테 이 콘솔이 12월에 나오니까 작품을 내년부터 하면 음향 쪽이 따라갈 수 있을 것 같다고 했어요. 그 작품 시기가 정해진 건 복합적인 이유가 있지만 음향 쪽 사정도 있었어요.

12월에 그 콘솔이 들어왔어요. 그전에 아마하에 가서 교육도 받고. 처음에는 버그가 엄청 많았죠. 이듬해 1월부터 준비해서 여름 끝날 즈음 경주 반월성터에서 첫 공연을 했어요(2000.10.13~15). 안압지 앞에 야외 특설 무대를 만들어서 공연을 했는데 혼자 그걸 오퍼레이트한 게 대단했죠. 지금 봐도 장면전환이 되게 빠르거든요. 국립극장이 실질적으로 선진화된 게 〈우루왕〉을 하면서예요. 그때 음향 장비가 다 보장됐어요. 무선 마이크, 스피커 시스템도 다 교체됐죠. 그 시스템을 외국 다닐 때도 그대로 신고 다녔어요. 외국에서 빌리려면 돈이 안 맞는 거예요. 셋업하는 기간도 안 맞고. 극장에서 쓰다가 시스템 일부를 떼가지고 다니면서 해외 투어를 한 거죠. 그 공연의 성공 사례를 보면서 대한민국 모든 극장이 다 디지털로 바뀐 거예요. 처음에는 디지털 도입한다고 하니까 내부 직원들도 다 반대했어요. 왜 어려운 콘솔을 들여오려 하느냐고.

〈우루왕〉의 화려한 순회

주기홍 〈우루왕〉 초연이 경주 엑스포에서 열렸어요. 경주로 무대를 설치하러 내려갔는데 허허벌



〈우루왕〉(2000.12.14~17)

판에 컨테이너 하나 있어요. 누가 나와 보지도 않아요. 풀은 이만큼이나 자라 있고. 잔디 깎는 사람들을 모아서 풀부터 베고 무대를 만드는데 엑스포조직위원회에 가서 서류 작업을 하려면 복사기 한 번 쓰는 데도 눈치가 보여요. 그렇게 푸대접이었는데 리허설 하고 나니까 대우가 달라졌어요. 엑스포에 참가하는 데가 우리만이 아니잖아요. 외국에서도 오고 불국사, 보문단지, 시내 곳곳에서 공연이 열렸거든요. 우리가 반월성터에서 리허설을 할 때 처음에는 의자를 1000개도 안 깔았어요. 리허설 끝나고선 3000개로 늘렸어요. 경주에서 잡상인이란 잡상인은 다 모이고. 그리고 나니까 국립극장에서 오셨느냐고 대우가 달라졌어요. 엑스포 담당자들이 부산, 포항, 울산으로 다 전화해

서 “야 이런 공연 처음이니까 빨리 와” 그러더라고요.

〈우루왕〉이 콜롬비아, 이스라엘, 일본까지 다녀왔잖아요. 터키에는 거의 40일을 나가 있었어요(2003.6.7). 공연하기 40일 전에 갔는데 무대를 저 혼자 제작해야 된다는 거예요. 김명곤 극장장님은 네덜란드 공연 끝나고 터키로 넘어오시기로 돼 있었어요. 네덜란드까지는 몰류비가 싸서 우리 세트가 나갔어요. 터키는 몰류비가 비싸요. 거의 2억 원이 들어요. 터키에 무대 도면을 보여주고 비용 물었더니 8000만 원으로 제작할 수 있대요. 무대 제작할 사람 한 명만 보내주면 터키 쪽에서 체제비 등을 다 부담한다고 해서 내가 가게 된 거예요.

공연 당일 새벽에 내린 폭우

김명수 저는 <우루왕> 공연할 때 휴가 내서 경주에 갔다가 하우스매니저로 일을 했어요. 일본에도 갔었고요. 그런데 <우루왕>은 국립극장이 침수됐을 때 공연한 것도 잊을 수가 없어요. 다들 모여서 공연을 할 수 있을지 회의하고 있는데 김명곤 극장장님이 저한테 묻더라고요. 표 얼마나 팔렸느냐, 취소할 방법은 있느냐. 1300명 정도 올 것 같고 취소할 방법이 없으니 공연을 하자고 했어요. 무대에 전기만 되면 공연을 하시라, 로비나 객석은 저희가 알아서 합니다 했지요.

변방원 2001년 7월 14일이에요. 남산에 집중호우가 와서 국립극장이 물에 잠겼어요. 한 시간에

400밀리미터가 왔어요. 새벽 네 시가 다섯 시에 택시를 타고 극장에 갔어요. 택시가 장충체육관에서 더 못 올라가서 내렸어요. 타워호텔에서부터 아래로 토사가 엄청 밀려 내려왔더라고요. 장충체육관에서부터 걸어서 올라갔어. 극장에 도착하니 마당에 물이 차서 무릎까지 잠기더라고요. 보통 일이 아니에요. 긴급회의를 하는데 제일 큰 문제는 물이 안 나와. 7월인데 냉방이 안 돼. 화장실을 쓸 수가 없어요. 사무실 직원들 총동원해서 분수에서 물을 퍼 날랐어요. 생수병에 물을 열려서 관객들한테 나눠주고. 배우들이 덥다고 난리니까 사무실에 있던 선풍기 다 옮겨다 돌렸죠. 그리고 나선 하루 만에 물 나오고 복구가 되더라고요.

주기홍 한여름인데 배우들 복장은 다 겨울 복장이



<우루왕>(2000.12.14~17)

예요. 이게 김명곤 극장장님 작품인데 극장장님은 해야 한다고 말을 못 하죠. 그런데 만약 공연을 못 했다면 일이 더 커졌을 거예요. 자연재해나 인재나, 언론에서 떠들었겠죠.

김명수 쾡쾡 일린 생수를 하루에 3000개씩 썼어요. 관객 모두 불편했을 텐데 불평불만이 하나도 없었어요. 손님들도 직원들 모두 애쓴 걸 안 거예요. 그 사정이 방송에도 나갔죠. 무대와 사람들, 출연자들 다 고생했는데 공연을 끝내고 나니까 너무 기분이 좋은 거예요. 다 같이 바닥에 찬 물 퍼내고 아침에 장충동 가서 해장국 먹고 올라오고 그랬거든요. 직원들이 제일 일사불란하게 움직이고 같이 고생하고 어떻게든 공연을 하려는 의지가 강했던 때예요. 평소에도 그렇지만 어려움이 생겼을 때 서로 돕고 같이 이겨냈기 때문에 더 좋았어요.

대한민국에서는 만들 수 없는 무대

변방원 극장이 침수됐을 때의 일도 그렇고, 안 될 것 같은 일을 끝까지 해낸 경험은 정말 많습니다. 프랑스 태양극단을 초청했을 때도 그랬어요. <제방의 북소리>(2001.10.12~17)라는 작품인데 대한민국 극장에서는 할 수 없다는 말이 들리더라고요. 특수한 무대장치가 필요해서 예술의전당이 초청하려다 취소했다는 거예요. 그 공연을 우리가 유치하는데 기술적으로 문제가 까다로웠어요. 수중 공연이라 200톤짜리 수조로 무대를 만들어야

했거든. 수조 하중을 버티려면 무대를 고쳐야 하는데 3억 원이 드는 거야. 바깥에 만들겠다고 했더니 멀어서 안 된대. 결국 주차장 위치에 텐트를 치고 가설무대를 만들었어. 무대를 완성해 놓고 나는 초등학교 다니던 아이 체육대회를 보러 갔는데 김밥 먹으려다가 극장으로 다시 불려왔어. 그쪽 기술감독하고 협의해서 600석을 만들었는데 단장이 와서 보더니 단차가 너무 적어서 안 되겠다고 한 거야.

주기홍 그래서 다 부수고 밤새 새로 만들었잖아요. 대한민국에선 밤새자는 말이 통용돼요. 해외 공연을 가보면 외국 사람들은 철야하는 법이 없어요. 우리는 햇불을 들고서라도 밤을 새서 만들어내죠.

하늘극장 놀이마당과 달오름극장 리노베이션

주기홍 운영지원부 총무팀에 있을 때 김인철 팀장님이 저를 불렀어요. 신선희 극장장님이 국민은행에서 50억 원을 받아왔다고 하늘극장에 뚜껑을 씌워달라는 거예요. 전에는 1년 중에 서너 달밖에 공연을 못 했어요. 날 좋을 때만 한 거죠. 처음에는 두 가지 안이 있었어요. 하나는 텐트식인데 매년 예산이 들어가야 돼요. 다른 하나는 뚜껑을 뒤집어씌우는데 개폐식이에요. 서울시 담당자도 예산이 매년 어떻게 될지 모르니 뚜껑 개폐식으로 하는 게 좋겠다고요. 서울시도시공원위원회에서 심의위원회가 열리고 허가 떨어지자마자 땅을 팠어

요. 소방서, 서울시, 중구청, 남산공원관리소까지 쫓아다니느라 고생 많이 했어요. 그리고도 막판에 재개관 날짜를 일주일 당기느라 또 고생하고, 오픈하기 전날 밤까지 물청소를 했으니까요.

오진수 음향 담당이 아니고 관리자로 있을 때 달오름극장 리모델링을 했어요. 그게 안호상 극장장 와서 시작했던 일인데 예산이 처음엔 많지 않아서 무대 쪽만 손보려던 거였거든요. 나는 무대에 술부장이니까 무대 쪽만 신경 썼는데 안호상 극장장은 전체를 본 거예요. 예산으로 40억 원을 신청해서 16억 정도를 받았는데 그거 가지고 무대만 하긴 아까우니까 계획을 백지화하고 다시 시

작한 거예요. 처음엔 건물 후보만 손대지 않는 범위에서 내부를 다 털고 공간 배치를 다시 하는 걸로 설계했는데 예산을 뽑아보니 100억 원이 넘게 나왔어요. 돈도 문제지만 시간이 한정돼 있잖아요. 그래서 다시 방법을 찾은 거죠. 조달청 일반 발주가 아니라 조명, 음향, 무대를 다 개별 발주했어요. 건축 계약하고 냉난방 계약을 따로 하는 방식으로. 그렇게 해도 70억 원이 나오더라고요. 최종적으로는 62억 원에 낙찰돼서 리모델링을 시작했는데 우여곡절이 많았어요. 원래 2013년 10월로 예정한 게 늦어져서 2014년 2월에 재개관했죠. 지금 해오름극장 리모델링이 거기서부터 출발한 거예요. 그때 달오름극장을 전면적으로 리모델



달오름극장

링한 경험이 있으니까.

아날로그에서 디지털 예매 시스템으로

김명수 예매 시스템도 많이 바뀌었죠. 1990년대 후반에 예음문화재단에서 예매 시스템을 개발했어요. 완전 전산화는 아니었어요. 인터넷이 지금처럼 잘된 것도 아니고, 어느 순간 인터파크가 등장하고 티켓링크가 가세하고. 그렇게 전산화되니까 인건비도 아낄 수 있게 됐죠. 그전엔 전화를 받았거든요. 좀 좋은 공연을 할 땐 콜센터에 열 명, 열 다섯 명 두고 전화를 받았어요. 지금은 총괄 관리하는 사람 한 명만 있으면 되잖아요.

우린 처음에 티켓링크 시스템을 썼어요. 그러다 우리 시스템을 개발한 건 아마 안호상 극장장이 오면서였을 거예요. 우리 시스템을 꼭 개발해야겠다는 의지가 강한 분이었어요. 저는 극장이 독자 시스템을 운영하려면 개발비도 들고 서버 비용도 드니까 수수료를 주고 쓰는 것도 좋다고 생각했어요. 그런데 예매처에서 예매 데이터를 우리한테 안 주는 거예요. 그걸 받아서 마케팅에 써야 하는데 안 되는 거죠. 독자 시스템을 만들면서 우리가 직접 데이터를 관리하고 본격적으로 마케팅을 했어요. 그전에는 예매 상황을 관리할 때도 힘든 점이 많았죠. 예매처에 맡길 때는 오늘 어느 자리가 안 팔렸으니까 풀어달라 전화해서 얘기해야 했어요. 그쪽 담당자가 실수하면 자리가 중복되는 거예요. 독자 시스템은 내가 직접 보면서 관리할 수

있으니까 편하고 실수할 일도 없죠.

우리의 자부심이 태준 공간

고천산 국립극장 사람들이 좀 고리타분하다고 해야 하나, 세련되지 못하고. 예전부터 그랬어. 지금은 연극, 무용, 예능을 굳이 구분해서 일하지 않지만 전엔 그러지 않았어. 순수 연극을 하는 사람들하고 악극을 하는 사람들이 나뉘어 있었지. 동양극장에서 창극, 신파극을 할 때 순수 연극을 하는 사람들은 국립극장에서 일했어. 국립극장에 있던 사람들은 자신이 국립극장 밥을 먹은 사람이라는 자부심이 엄청나게 강해. 다른 직종 사람들 이랑은 달라. 나중까지도 누가 조명을 한다고 하면 어디 출신인지 물었다고. 국립극장 출신이라고 하면 인정하지.

원동규 지금은 쉴 때 쉬지 않으면 법적으로 문제가 되지만 예전엔 그런 게 없었어요. 쉰다는 건 생각할 수도 없었고 팀장님이 챙겨주는 대로 쉴 수 있으면 감지덕지했죠. 저는 직업에 대한 자부심으로 일했어요. 빛의 예술, 작품을 한다는 긍지를 갖고 내가 책임지고 작품을 만들 기회가 올 거다, 할 수 있다, 그런 마음으로 일했어요. 조명실이 있던 4층에서 무대를 내려다볼 때 아름다운 빛에 매료되고 예술 세계에 빠지면 그게 되더라고요. 지금도 두 달에 한 번씩 국립극장 퇴직자 모임이 있어요. 주로 현업에 종사하는 분 30명 내외로 모여

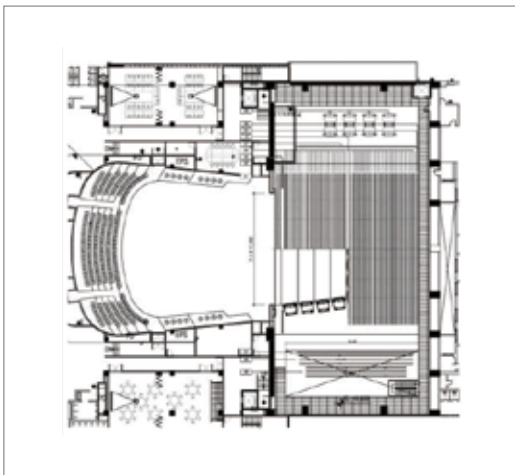
요. 국립극장에 몸담았다 떠난 사람이 한두 명입니까. 무대와 출신들, 무용단원이나 예술단원, 이런 분들이 대학교수나 지방의 예술단체장으로도 많이 퍼져 나갔죠. 아니면 나가서 사업을 하거나. 국립극장에서 나간 분들이 다 잘됐어요. 업계에서 만나 작업을 해보면 역시 국립극장 출신이라 다르다고 서로 칭찬해요.

요진수 국립극장은 나한테 많은 희망을 준 곳이고 지금까지 일할 수 있는 토대를 쌓은 곳이에요. 극장에 몸담았던 시기는 내 삶에서 정말 중요한 시기였죠. 새로운 아이디어를 떠올리려 노력하고 창작 중심으로 사고하고, 어떤 어려움이 있어도 늘 진취적으로 나아가는 태도를 배운 곳이에요. 국립극장은 대한민국 유일의 제작극장으로서 많은 일을 해왔죠. 수십 년간 좋은 작품들을 만들어왔고

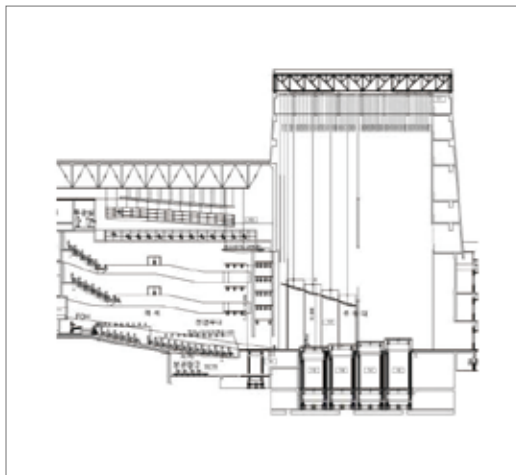
요. 조금 더 노력해서 현재의 구성원부터 떠난 사람들까지 더 큰 자부심을 갖는 극장이 되었으면 해요. 극장은 나에게 행복을 주는 공간이었어요. 애착도 크고 바라는 바도 커요.

국립극장의 색과 확장성

송기준 창작은 사고의 확장성이 필요한데 국립극장도 여건과 규율에 얽매일 때가 있다는 생각이 들어요. 창작자가 극장에 없는 장비를 쓰려면 비용을 더 들이고 까다로운 절차를 거쳐서 가져와야 해요. 스태프도 더 필요하고 기존 장비와 조율하는 데도 문제가 많고요. 브로드웨이 극장들을 가보면 아무것도 없어요. 오랫동안 공연하니까 공연하는 쪽이 다 새로 만들죠. 창작자가 흰 도화지에 마음대로 그릴 수 있는 거예요. 우리는 이미 색이 입혀 있는 극장이죠. 규정도 까다롭고, 남산으



해오름극장



해오름극장

로 옮기고 장비를 도입할 때도 그랬어요. 장충동에 가보니 조광 장치가 몇 년 전 장비예요. 건설공사 몇 년 하는 동안 장비는 라이프사이클 따라서 트렌드가 바뀌는데 그전에 정해둔 장비가 있으면 바꿀 수가 없어요. 바꾸려면 굉장히 복잡해져요. 장비 하나도 변화를 따라가기가 힘든 거예요. 국립극장이 규모가 커도 확장성이 없으면 크리에이티브가 부족해질 수밖에 없어요. 극장이 창작보다 앞서가 있어야 해요. 앞으로는 확장성을 좀 더 염두에 둬야 한다고 생각합니다.

김명수 저는 해오름극장 리모델링이 잘됐으면 좋겠습니다. 하우스를 운영하면서 정말 고생을 많

이 했기 때문에. 그런데 지금 직원들이 리모델링에 얼마나 관심 있는지 모르겠어요. 리모델링에 관여하는 몇몇만 관심을 두면 될까요. 정보 공유가 그래서 중요해요. 기획이 하는 일을 무대 직원들이 알아야 해요. 옛날에는 TF를 했잖아요. 모든 사람이 하나의 TF를 했죠. 저는 마케팅 TF에 있었어요. 거기엔 음향팀도 있고 장치팀도 있었는데 그 사람들이 아이디어를 굉장히 많이 냈어요. 이번 공연 기획의 중심이 뭔지 알면 무대 스태프도, 하우스도 생각이 달라지잖아요. 우리가 어떻게 변하는지 알면 소속감이 더 강해지고 하나가 될 수 있어요.



직원 야유회 단체사진(1979년경)

전통을 넘어 새로운 시대의 탐색

70주년 기념 대담 ‘국립극장 100년, 전망과 제언’

문화예술의 역할과 트렌드, 기술 수준과 관객의 기대 등
공연과 관련한 모든 환경이 빠르게 변하는 시대이다.

이러한 시대에 국립극장은 그간의 성과를 토대로 더 발전적인 미래를
맞이하기 위해 바쁜 행보를 이어가고 있다.

『국립극장 70년사』 발간에 부쳐 진행된 간담회에서는 앞으로 30년,
국립극장 설립 100년을 향한 미래의 바람직한 지향에 대해
문화예술계 전문가 여러분의 고견을 들었다.

일시

2019. 10. 24

장소

국립극장 인근 회의실

사회

송지원 음악인문연구소 소장

참석자

박영정 한국문화관광연구원 본부장

이용관 부산문화회관 대표

조현의 한양대 ICT융합학부 교수

현경채 국악평론가



들어가며

송지원 국립극장이 2020년이면 일흔 살이 됩니다. 국립극장은 지난 2000년에 책임운영기관으로 전환되었고 그해에 국립오페라단, 국립발레단, 국립합창단이 법인화되었습니다. 2009년 공연예술 박물관이 개관하고 2010년에 국립극단이 법인화되어서 지금 국립극장은 4부와 3개의 전속단체로 운영되고 있는 상황입니다. 전속단체로 국립창극단, 국립무용단, 국립국악관현악단이 활발한 공연 활동을 전개하고 있고요. 오늘 여기 자리하신 분 모두 그간 국립극장의 공연을 많이 보셨고 국립극장의 성장을 생생하게 느껴온 분들일 겁니다.

저도 아주 오래전에, 관객이 많지 않던 시대에도 열심히, 골고루 국립극장의 공연을 봤습니다. 그리고 이제는 공연을 볼 때마다 참 많이 달라졌구나 싶고 매진 사례도 많이 보게 되는 시점까지 왔습니다.

오늘 간담회 주제는 70주년을 맞이한 국립극장이 100주년을 어떻게 준비할 것인지입니다. 크게 국립극장 운영, 예술적 지향, 시설 및 공간 부분으로 나눠 이야기하려 합니다. 사실 이 세 가지는 별개로 분리된 것이 아니고 톱니바퀴 물리듯이 잘 맞물려야 국립극장의 구체적인 전망, 미래 지향을 논할 수 있다고 봅니다. 그런 의미에서 분야별로



송지원

적합한 분들이 참석하셨다고 생각합니다.

I. 국립극장 운영

문화예술계가 주목하는 국립극장의 변화

송지원 국립극장 운영 부분에서는 어떻게 보면 가장 핵심적인, 총괄할 내용이 나올 수 있을 것이라고 생각합니다. 100주년을 내다보는 시점에서 국립극장의 정체성과 미래 전망을 어떻게 설정하는 것이 바람직하겠습니까?

박영정 제가 먼저 편하게 얘기 꺼내겠습니다. 1950년, 국립극장이 설립될 때는 국내에 예술단체가 없었고 예술 제작 환경이 아주 열악한 상황이었

습니다. 국가가 이렇게 극장을 만들고 단체도 운영할 수 있도록 해서, 어떻게 보면 국립극장이 거의 유일하고 안정적인 예술공급기관 역할을 해왔습니다. 그렇게 국립극장은 존재만으로 의미 있던 시절이 있었습니다. 그러다가 장충동 시대가 열리고 1980년대를 지나, 특히 1990년대에는 민간 부문의 공연 역량이 아주 빠르게 성장하면서 국립극장의 역할은 무엇이어서 하는지 다시 규정해야 하는 맥락도 있었다고 봅니다.

그리고 발레단이나 합창단, 오페라단이 극장에서 분리, 법인화되고 최근에 국립극단까지 나가면서, 어떻게 보면 과거에 비해 국립극장의 역할이나 위상은 다소 축소된 느낌이 듭니다. 그러나

전통의 현대화라 할 역할을 수행하는 예술단체들이 지금 전속단체로 있고 최근 국립극장의 활동을 보면 공연 제작, 관객 개발, 또 전반적인 공연 실적, 관객들의 사랑을 받는다는 면에서 과거보다 굉장히 활성화되었다고 생각합니다. 장르나 전속단체의 성격을 볼 때 국립극장은 스스로 발전할 수 있는 계기를 맞고 있다고 봅니다.

이용관 국립극장은 설립 초기나 그 이후에도 새로운 환경에서 최초로 시도한 공연, 축제 등 일련의 일들로 인해 각광받던 시기가 있었습니다. 그러다가 2000년 전후 서양예술단체들이 예술의전당으로 옮겨가고 LG아트센터 같은 새로운 극장이 등장하면서 상대적으로 침체되어 있었습니다. 이 침체기는 심지어 서양 예술에 익숙하고 그것에 경도되어 있는 사람들에게는 극장장을 맡으라고 하면 주저한 시기이기도 했습니다. 예술의전당이 서양 예술 장르를 주로 다루고 국립극장에는 창극단, 국악관현악단, 무용단 등 전통예술만 남은 상황이었기 때문입니다. 서양 예술에 경도된 입장에서는 다 쓰러져가는 듯이 보였던 초가집을 살릴 수 있을까, 그에 앞서 자신이 저기에 흥미를 가질 수 있을까 의구심을 가졌던 것이지요. 그런 이유로도 국립극장이 문화예술계의 관심을 덜 받고 있었고, 그런 문제들이 수없이 논의되기도 했습니다. 국립극장이 달라지기 시작한 것은 2010년 이후 최근 몇 년 동안입니다. 그사이에 큰 변화가 있었고,

하나의 바람직한 흐름까지 만들었다고 봅니다. 그 달라진 내용이 무엇인지, 그것이 어떤 의미를 갖는지 곰곰이 되짚어보는 것이 앞으로 100년의 길을 이야기할 때도 좋은 참고가 되리라 봅니다.

저는 그 변화를 이렇게 정리하고 싶습니다. 우리 공연의 양식, 스타일은 그대로 계승하면서도 거기에 재창조한 부분들이 있습니다. 전통에만 치우쳐 있다는 소리를 듣다가 어느 정도 동시대성을 추구하고 그것이 언론이나 관객, 문화계의 주목을 받게 되었고요. 현대화와 소재의 확장도 있습니다. 창극 같은 경우 그리스비극의 내용까지 차용해서 고유 양식에 훌륭하게 녹여냈습니다. 그것이 세계화로 닿기도 하고 대중화로 닿기도 하고 어떻게 보면 보편성으로 닿기도 했습니다. 그러면서 레퍼토리를 상당히 축적하기도 했습니다. 그런 흐름을 만들어냈다는 점에서 최근 몇 년은 상당히 의미 있는 시간이었다고 생각합니다.

전통의 재창조와 레퍼토리 확장

송지원 전통의 재창조는 2010년대 이후에 많은 분이 주목한 내용입니다. 아무래도 전통이라는 보물을 어떤 식으로 포장할 것인가가 관건이라고 할까요. 추후 100년을 내다보더라도 결국 전통의 재창조에 답이 있다는 얘기를 많은 분이 해주실 것 같습니다. 현대화, 세계화라는 과제도 우리가 가지고 있던 것을 어떻게 다시 드러낼 것인지와 관련돼 있다는 중요한 말씀을 해주셨습니다.

현경채 국립극장에서 초연하는 작품을 보지 않으면 공연계의 시류를 못 쫓아간다는 느낌이 들게 하고, 국립극장이 하는 공연마다 관객이 차고 그 공연이 한두 번으로 끝나는 게 아니라 장기 공연을 하고 있다는 것도 굉장히 칭찬받을 일입니다. 그동안 레퍼토리시즌제라든지 레퍼토리 개발에도 힘써서 국립극장이라고 하면 떠오르는 레퍼토리가 많아진 것도 상당히 고무적입니다. 예를 들어 국립무용단은 <목향>이라든지 여러 좋은 레퍼토리가 있어서 외국에서 계속 러브콜을 받고 있는데 그것도 재미있고 괄목할 만한 성장이라고 볼 수 있습니다. 국립창극단 역시 깜짝 놀랄 만한 작품이 매우 많습니다. <장화홍련> <미디어> <단

테의 신곡>, 또 얼마 전에 공연한 <패왕별희> <트로이의 여인들>... 이런 작품들이 다 흥행에 성공했습니다. 국악계뿐만 아니라 대중도 꼭 봐야 할 작품이라고 할 정도입니다. 그런데 또 한편으로 그런 시도가 한국 예술사·음악사에 한 획을 그을 만한지, 그렇게 완성도 높은 작품인지, 예술적으로 국립창극단의 대표작이라 할 수 있는지는 다시 이야기할 필요가 있습니다.

외국에 가면 그 나라 대표 극장의 시설과 대표작으로 뽑고 있는 레퍼토리를 봅니다. 그렇다면 공연에 관심 있는 외국인이 한국을 찾았을 때 소개할 수 있는 레퍼토리는 뭘까요. 예를 들어 외국에는 극장을 중심으로 상례화된 페스티벌이 있습



현경채

니다. 우리의 여우락은 한계가 보이고 그것을 보완할 만한 축제가 떠오르지 않습니다. 국립극악관현악단은 대작들을 만들어냈지만 계속 연주되는지를 보면 아쉽습니다. 계속 실험만 하고 있을 것인지 의문도 듭니다. 옛날에는 대표 브랜드가 있었습니다. <겨레의 노래단>이 있었고 <뛰다 튀다 타다>라고 청소년을 위한 것도 있었는데 어느새 사라졌습니다. 결국 대표성 있는 관객층을 설정하든 예술성을 도모하든 큰 그림을 그릴 수 있는 예술감독이 있어야 하고, 장기 플랜을 뒷받침할 제도가 있어야 하고, 이런 것들이 국립극장의 정체성과 미래 전망과 관련해 중점을 두고 논의해야 할 사항이라고 생각합니다. 국립극장의 차별성, 국립이기 때문에 할 수 있는 것도 찾아내야 하겠지요. 일단 한국적이어야 되겠고, 한국적인 것을 찾고 만들기 위해 우리가 많은 돈을 투자하기 힘들다면 선택과 집중을 확실히 해야 한다고 봅니다. 대중을 선택하고 우리의 무게중심을 어디에 둔다는 집중, 두 가지 모두 중요하지 않을까요.

조현의 저도 대중의 선택을 받는 예술을 추구해야 한다는 말씀에 공감합니다. 공연 관련 기술이나 공간을 조성하는 방향성 측면에서 보면 공연예술이 어떤 방향으로 변해갈 것인지는 비교적 명확합니다. 관객과 제작자 간의 틀이 흔들리고 바뀌고 상호작용하는 방향으로 발전할 겁니다. 단순히 가장 큰 집에 사람을 불러 모으는 게 중요한 시대에

서 굉장히 다양한 과학기술이 공연을 만들고 보는데 활용되는 시대로 바뀌었습니다. 아마도 10년, 20년 후에 우리가 관람할 공연의 형태는 국적에 상관없이 거의 비슷할 것이라고 예상합니다. 큰 범주로 뭉치고 섞여서 경쟁할 때 살아남기 위해서 사람들에게 선택받고 사랑받는 것이 가장 우선되어야 할 가치일 것입니다. 기술을 꾸준히 업그레이드하고 축적해서 기술적으로도 감탄을 이끌어내는 작품을 만들어낼 필요가 있습니다.

기술을 사용하는 관점에서 보면 우리가 더욱 자신감을 가질 필요도 있습니다. 공연을 만들고 배울 때 외국 사례를 주로 참고하기 때문일 수도 있습니다만, 전통 공연 장르 쪽에서는 공연을 만들면서 이게 맞는지 스스로 의심하고 자신감을 못 갖는 면이 있어 보입니다. 기술적으로 우리가 하고 있는 것이 맞다는 자신감이 필요합니다. 지금 우리의 선택이 20~30년 후 무대에 올라올 작품의 큰 방향을 결정하게 될 것이라는 느낌이 듭니다. 좀 더 자신감 있게 우리에게 필요한 것을 선택해 나가면 더욱 성장할 수 있다고 생각합니다.

우리 것을 찾기 위한 실험과 혁신

박영정 지금까지 국립극장은 제작극장의 특성을 살리면서 레퍼토리를 축적해 왔는데 앞으로의 방향에 대한 제 생각은 이렇습니다. 예를 들어 창극은 서양식 프로시니엄 안에서 탄생하고 성장·발전해 왔습니다. 그리고 최근의 다양한 실험, 레퍼

토리 확장까지 역사적으로 다 의미가 있습니다. 다만 우리 창극은 본질적으로 판소리를 기반으로 하는 극적 양식이라는 점에서 보면 아직 자기 양식을 못 찾은 듯 보입니다. 좀 전에 기술과 공간 이야기를 하셨는데, 공간 측면에서는 프로시니엄에서 조금 더 빠져나오는 방향으로 새로운 시도가 있어야 할 것 같습니다. 과거에는 단순히 돌출 무대를 쓰는 정도였다면 지금은 디지털 기술이 굉장히 발전했기 때문에 새로운 디지털 환경에 맞는 것을 찾을 수 있습니다. 프로시니엄을 벗어나도 매우 풍부한 무대 표현과 구성이 가능하지 않겠습니까. 더욱 미래 지향적이면서도 판소리나 창극의 본래 양태일 수 있는 새로운 양식들을 상상해 보고 개발하자는 이야기입니다. 그러자면 국립극장, 특히 국립창극단이 연구 개발에 힘을 써야겠지요. 책으로 하는 연구가 아닌, 무대와 객석 관계라든지 음향 같은 것을 고려하면서 계속 실험해 보는, 워크숍 공연을 통한 연구 개발을 하면 합니다. 10년이나 20년 뒤의 목표를 갖고 다양한 작품을 실험해 가면서 양식을 좀 더 발전시켜 우리 창극의 스타일을 찾는 방향으로 나아갔으면 합니다.

이용관 저는 제작비 규모의 혁신도 중요한 과제라고 봅니다. 제작비가 적어서는 작품을 많이 만들 수도 없고 질적 담보도 쉽지 않습니다. 국립극장은 제작극장이잖습니까. 물론 단원들의 인건비가

제작비의 상당 부분을 차지하지만 이에 대한 정확한 분석이 필요합니다. 전체 시설운영비, 인건비 혹은 경상비, 제작비의 비율이 보통 비#제작극장이라면 1:1:1 구조가 정상이라는 것이 컨설턴트들의 견해입니다. 제작극장이라면 그보다는 제작비 비중이 높아야 하지 않겠습니까. 그런데 지금 1:1:1도 잘 안 되는 것 같습니다. 게다가 극장 인건비, 시설비, 관리비는 늘어나게 돼 있습니다. 반면 제작비는 그대로입니다. 그러면 나중에 기형이 됩니다. 이 구조를 바꾸는 것이 급선무라고 봅니다.

영국 국립극장은 1200억~1300억 원의 예산을 씁니다. 그중에 제작비가 800억~900억 원입니다. 연극밖에 없는데도 우리의 세 배를 쓰는 겁니다. 규모의 혁신이 이뤄지면 레퍼토리도 더 축적할 수 있습니다. 작품을 더 활발히 만들기 위해 인적 자원이 필요하면 오디션을 확대할 수 있습니다. 그리고 이제는 이 문제도 생각해 볼 필요가 있습니다. 예술단체가 작품 한 편을 제작하면 한두 번 혹은 두세 번 공연하고 끝입니다. 그런데 세 개 단체를 묶어서 오늘은 A, 내일은 B, 모래는 C를 공연할 수 있습니다. 앞서 이야기 나눈 것처럼 외국에서 찾아온 관광객이 일주일간 체류한다면 적어도 서너 편을 보고 갈 수 있는 구조가 됩니다. 이런 전략을 생각할 때도 되지 않았나 싶습니다.

세계 속의 국립극장을 향한 모색

송지원 말씀하신 대로 지속 가능한 공연을 만들기



이용관

위해서는 시스템을 갖추고 규모의 혁신도 모색해야겠습니다. 국립극장의 운영과 관련해 국민을 위한 공공성 확보, 세계 속의 대한민국 국립극장이라는 위상에 대한 생각도 더 이야기했으면 합니다.

이용관 공공성은 지금까지 충분히 확보해 왔다고 볼 수도 있습니다. 공연 관람료는 충분히 싸고 취약계층도 챙겼습니다. 사실 국립극장을 설립하고 예술단체를 구성해서 작품을 잘 만들어나가는 것이 이미 공공성·공익성을 갖는 일입니다. 저는 이미 인정된 공공성이 있으니 나머지는 마케팅 차원에서 해도 된다고 봅니다. 공공성을 더 높이려고 하면 운영에 혼선을 가져오거나 극장 전력의

낭비로 이어질 수도 있습니다. 현재 공연 등 하고 있는 일을 더 잘하는 것이 중요하다는 이야기죠.

박영정 우리가 공공성을 직접적으로 추구하다 보면 주민 대상 프로그램 같은 사업을 생각하기가 쉽습니다. 국립극장은 국가 대표 기관의 입장 혹은 세 개의 전속단체를 중심으로 하는 기관으로서 예술 활동을 잘하는 것이 핵심이라고 봅니다. 또한 국내에서 유일한 제작극장인 만큼 무대기술 전문인 연수를 포함해서 다른 극장들을 위해 해야 할 역할이 많지 않습니까. 그러니까 꼭 공공성을 앞세운 프로그램을 기획해서 운영하기보다는 국립극장이 갖고 있는 선도성을 염두에 두고 역

량을 확산하는 과정에서 공공성을 충분히 갖게 되는 것 아닌가 말씀드리고 싶습니다.

이용관 국제교류와 관련해서는 세계국립극장페스티벌 이야기를 하고 싶습니다. 저는 기획자한테 농담 삼아 국립극장 창설 이래 가장 좋은 기획이라고 했을 정도인데 왜 없었는지 아쉽습니다. 물론 더 좋은 작품을 가져오고 메이저 국가들이 참여하도록 하는 등의 몇 가지 숙제는 있었습니다. 좋은 작품들이 서로 교류되는 가운데 공동 제작을 시도한다든지, 세계적인 안무가를 초청해서 제작한다든지, 이곳에서 공연하는 데 그치지 않고 해외에서도 공연하도록 한다든지, 이런 종류의 작업이 맞물려서 계속 진행되었다면 좋았을 겁니다. 우선 세계국립극장페스티벌 같은 기획을 다른 형태로라도 계속 이어가면 어떨까 생각해 봤습니다.

송지원 저도 세계국립극장페스티벌을 이제는 좀 더 다르게 할 수 있지 않을까 생각합니다. 이제 다른 시즌이 왔으니까요.

II. 국립극장 예술적 지향

엘리트와 대중, 전통성과 동시대성의 균형

송지원 앞선 논의에서, 전통을 기반으로 현대화를 추구한 작품들이 의미 있는 성공을 거뒀는데 한편으로는 성공적이라고만 볼 수 있느냐는 의문이

제기되었습니다. 또 이 시대에 고급예술과 대중예술의 구분이 의미가 있는지 회의적일 수도 있습니다. 그럼에도 국립극장이기 때문에 어떤 지향점을 가져야 하는지는 중요합니다. 우선 동시대 공연예술의 지향점을 이야기했으면 합니다.

현경채 국립극장의 예술적 지향으로는 일단 한국적인 것을 기반으로 해야 한다고 봅니다. 무엇보다 본질을 놓치지 않는 균형감이 중요합니다. 또한 저는 엘리트적인 관점에서 창작 역량 강화에 좀 더 관심을 가져야 하지 않을까 생각합니다. 대표 브랜드를 만들 환경을 조성해야 하는데 그러려면 뭐가 필요한지 장기적으로 고민하고 경제적 요소와 시스템, 환경을 단계별로 갖춰나가야 한다고 봅니다. 국제 협의와도 연결해 생각할 문제입니다. 최근에는 외국 연출가도 많이 오기 때문에 그들과 함께하는 기획자의 네트워킹을 시도할 수 있습니다. 우리가 가서 배우고 그들이 와서 확장하는 구조를 만들 수 있을 겁니다. 이런 시도는 시스템화가 가장 중요합니다. 한 번으로 끝나는 것이 아니라 장기적인 계획을 갖고 해야 할 일입니다. 동시에 국립극장만의 차별성도 추구해야 합니다.

국립극장이 책임운영체로 바뀌면서 대표가 매우 중요해졌는데 이런 변화가 예술성 면에서는 하향 평준화를 초래할 우려도 있습니다. 균형을 잘 잡아야 한다는 면에서 저는 엘리트 예술을 만들자, 그러자면 천재 예술가들이 해야 할 역할이 있으니

인력을 키워야 된다는 입장입니다. 지금은 극장에 운영하는 팀, 홍보하는 팀, 예술가가 따로 있지만 제작에 관련된 인력이 상주하면서 월급을 받진 않는 것으로 압니다. 작품마다 연출팀이 따라 들어오는데 일회성이지요. 작품의 질을 높이려면 상주 작곡가 제도 같은 것도 필요합니다. 지금 수많은 작곡가와 일한다 해도 그들이 작곡을 의뢰받았을 때 일회성이라고 생각하지, 자신이 국립국악관현악단 가족이라고 생각하지는 않을 것 같거든요.

박영정 저는 엘리트 예술이란 작품의 질적 수준을 중시하는 관점이라고 해석합니다. 국립극장의 예술적 지향으로 한국적인 것을 말씀하셨잖습니까.

저는 국립국악원이 전통을 지키는 역할을 충분히 해나가고 있기 때문에 국립극장은 전통을 기반으로 하더라도 현대화에 좀 더 방점을 뒀도 된다, 국립극장은 좀 더 자유롭게 해도 된다는 쪽입니다. 대중예술에 대한 태도도 마찬가지입니다. 대중예술을 보면 굉장히 고급 인력, 고도의 전문성을 갖춘 사람들이 작품을 쓰고 연출하고 기술 인력으로 일하고 있습니다. 과거였다면 국립극장에서 일했을 사람들이 시대 흐름으로 인해 그쪽에 많이 가 있습니다. 앞으로 국립극장이 어떻게 해나갈지 생각해 보면, 대중예술의 질적인 수준은 낮지 않다고 보고 국립극장이 구현하는 장르는 훨씬 열린 태도를 가질 필요가 있다고 생각합니다. 국립국악



박영정

관현악단도 대중음악의 퍼포먼스, 음악 양식, 스타일과 결합하거나 더 많이 시도할 수 있습니다. 국립극악원이 있으니까 국립극장은 좀 더 자유로운 날갯짓을 해도 된다고 말씀드리고 싶습니다.

현경채 국립극장의 예술적 지향으로 말씀드린 것은 소재가 한국적이어야 한다는 의미입니다. 꼭 가야금을 뜯어야 한다는 게 아니라 현대적이면서도 딱 보면 한국의 것이라고 알 수 있는 작품을 지향했으면 합니다. 그런 작품을 만들려면 균형 감각이 중요하다는 견해입니다.

젊은 감각과 열린 생각을 가진 인재

송지원 작품의 질을 높인다는 점에서 엘리트를 양성하고 창작 역량을 강화해야 한다는 말씀도 해주셨습니다. 교육과도 밀접한 문제이지요.

박영정 공공성을 이야기할 때 말씀드리고 싶었는데, 예를 들어 청소년들과 창극 이야기를 해보는 것은 정말 중요한 일 같습니다. 고리타분하게 가르치기보다는 새로운 감수성을 가진 세대들이 창극을 어떻게 만날지, 어떤 느낌으로 표현해 낼지, 충분히 기회를 제공하는 겁니다. 나중에 그들이 청년 세대가 되면 그 뒤의 창극은 그들이 바뀌갈 수 있습니다. 국립극장이 어린 세대와 창극의 연결을 고민하면서 장르 면에서 좀 더 열린 생각을 가질 필요도 있다고 봅니다.

현경채 제작 시스템은 인큐베이팅과도 관련됩니다. 요즘 젊은 음악가들이 소규모로 모여서 새롭게 창의적으로 만드는 작업이 굉장히 많은데 국립극장이 함께하자는 이야기입니다. 국립극장의 제작 시스템, 연주자들이 있지만 밖에 있는 젊은 사람들과 함께할 필요도 있습니다. 젊은 예술가들의 일자리 창출로도 이어질 것이고 그들의 재기발랄함이나 경직된 사람들에게 부족한 상상력을 다양하게 받아들일 수 있으니까요.

이용관 국립극장이 동시대 예술이든 장르든 어떤 흐름을 만들려면 기본 시스템이 바뀌어야 하는데 우선 두 가지가 필요하다고 봅니다. 하나는 국립극장의 연구 기능입니다. 국립극단이 <원술랑> 같은 작품을 만들면 관객이 구름처럼 몰려들던 시대가 있었습니다. 그러나 지금은 그렇지 않습니다. 워낙 볼거리가 많은 시대이기도 하지요. 그래서 국립극장이 무엇을 어떻게 해야 할지, 멀리 보고 연구하면서 흐름을 잡는 기능이 있어야 된다고 봅니다. 두 번째는 그 흐름을 끌고 갈 사람들을 선임하는 방식이 달라져야 된다고 봅니다. 예술감독을 어떻게 선임할 것인지, 예술단체가 어떤 방향으로 가려면 어떤 사람이 필요한지 고민해야 합니다. 먼저 분석하고 논의한 다음에 사람을 뽑아야 되는데 그런 과정 없이 사람을 뽑습니다. 추천 방식 등 다양한 형태가 있을 텐데 공모를 통해서만 뽑았고, 또 우리가 알다시피 최적의 후보를

뽑지 못한 시기나 횡수가 너무 많았잖습니까. 어떤 흐름으로 가야 할지 중심을 먼저 잡고, 어떤 사람이 있어야 한다는 합의를 이룬 다음, 그에 맞는 사람을 뽑는 시스템이 필요합니다.

박영정 말씀하신 대로 지금보다 더 도약하려면 예술 작업의 지향점이 확실하고 그것과 맞는 사람을 모셔야 합니다. 그렇게 되면 흔히 하는 이상적인 얘기로 젊은 20대 예술감독이 나올 수도 있을 겁니다.

송지원 공연예술 지향점을 논의하기 시작해서 자연스럽게 운영 문제, 예술단체 운영에 필요한 사람을 선임하는 문제까지 언급되었습니다. 이제는 새로운 감수성이 필요하다는 것, 또한 장르에 대해 좀 더 열려 있어야겠다는 생각이 핵심인 것 같습니다. 이미 다원주의 예술 시대가 왔고 과거처럼 이른바 도제형으로 만들어지는 예술은 죽은 시대라고 선언할 만큼 이미 너무 많은 매체가 공연예술 안으로 들어와 있습니다. 그런 상황에서 감각이 젊어지지 않으면 새로운 것을 만들어낼 수 없다는 문제의식을 저희가 다 같이 공유하고 있다는 생각이 듭니다.

Ⅲ. 국립극장 시설 및 공간

장르 전용극장을 실현할 연구와 청사진

송지원 이제 국립극장 시설과 공간 이야기를 해보

겠습니다. 공연 제작 환경과 관련해서는 장르별 전용극장과 복합문화예술공간의 필요성 등이 그간 꾸준히 제기되었습니다.

조현의 우리가 지금 사용하고 있는 국립극장의 무대 시스템을 먼저 살펴봤으면 합니다. 구조적으로 완전히 서양식이기 때문에 거기에서 사용되는 모든 기술도 서양에서 시작된 기술을 바탕으로 하고 있습니다. 향후 10년, 20년 후에 더 새롭고 세계적으로 통용되는 기술을 적용할 때는 정말 국적을 따지는 게 별 의미가 없는 정도의 기술을 다 쓰게 될 겁니다. 그런 환경에서 우리가 지금 사용하고 있는 제작 시스템이나 기술을 어떻게 바라봐야 할까 생각하게 됩니다. 제가 만나본 국립극장의 여러 단장님, 많은 분은 막연히 생각했던 것처럼 사고가 경직되어 있거나 고집스럽거나 하지 않았습니다. 그분들이 무언가 만들면 그게 우리 것이 될 것 같다고 생각했습니다. 다만 아직은 전통의 테두리에 갇혀 기술적인 시도나 예술적인 시도나 아쉬운 부분들이 있습니다.

제작 환경을 논의할 때 자주 하는 생각은 좀 더 근본적인 대책이 필요하다는 겁니다. 예를 들어 태생이 다르고 구조가 다른 국악기들을 서양식 높은 천장의 대규모 공연장에서 연주하면서 소리가 작다고 불평하는 것은 환경이 바뀌지 않는 한 답이 없습니다. 공간을 작게 만들고 관객을 무대 가까이 앉히는 근본적인 대책이 필요합니다. 그러

면 왜 악기는 바뀌면 안 되는지도 생각해 봤습니다. 수백 년 전에 조그만 사랑방에서 연주하던 아주 작은 소리의 악기들을 앞으로 100년, 200년 동안 바꾸지 않고 연주하겠다는 예전 그만큼의 사람들만 만족시킬 수 있습니다. 국악기를 개량하는 분들의 사례도 찾아본 적이 있습니다. 전적으로 공감하기는 힘들지만 그런 시도와 의도에 대해서는 공감 가는 부분이 있습니다. 기술 쪽에서는 10년, 15년 전에 썼던 무대기술이 지금은 찾아보기 힘든 경우가 흔합니다. 계속 바뀌어야 하고 당연히 무대 위에 올라오는 콘텐츠도 그만큼 경각심을 갖고 바꿀 준비를 하고 있어야 합니다. 형식이 바뀐다고 해서 코어가 바뀌겠나 생각합니다. 그렇게 콘텐츠가 변화하면 기술은 그다지 어렵지 않게 대안을 찾아서 공급할 수 있습니다.

송지원 다른 나라에 비해 우리나라가 개량에 소극적인 것은 맞습니다. 최근에 개량 악기가 매우 많이 만들어졌는데 더 자신감을 갖고 더 많은 가능성을 열었으면 좋겠다는 생각이 듭니다.

박영정 국립극장에 세 개의 전속단체가 속해 있는데 장르로 보면 공간에 대한 요구도가 각각 다릅니다. 그래서 저도 예전부터 국립극장의 예술단에 따른 전용극장 이야기를 많이 했고, 누구나 했던 것 같습니다. 실제로 국립극장이 100년을 바라본다면 앞으로는 분리할 필요가 있습니다. 공연에

한정해 말하면 우리 국악기에 적합한 증폭기, 증폭 시스템이 악기마다 다르다고 할 수 있습니다. 타악하고 현악이 또 다르지요. 단순히 음향기술만으로는 만족스러운 결과를 얻기 힘들다고 봅니다. 이 문제는 작품 개발과도 맞물립니다. 연구개발팀이 융합적인 성격을 띠어서 작품 개발과 기술을 함께 고민해 좋은 공연 구조를 찾았으면 합니다.

프로시니엄 안에서 자라온 창극을 예로 들겠습니다. 늘 마음에 걸리는 게 있는데, 소리가 극장 안에서 움직이면 누가 소리를 냈는지 잘 들리지 않는다는 겁니다. 귀를 쫓긋 세워 듣지 않으면 잘 모릅니다. 저는 그렇다면 돌출된 무대에서 움직이는 쪽이 훨씬 전달력이 좋다고 생각했는데, 그런 방안을 포함해 장면별로 효과가 어떤지 실험해 본 적이 없습니다. 몇 년이 걸리더라도 계속 작업을 해보자는 말씀입니다. 그렇게 좋은 방안을 찾아내면 그다음에 전용극장론을 실현할 구체적인 방향을 잡아갈 수 있다고 생각합니다.

이용관 말씀하신 대로, 장르별 전용극장을 실현할 방안이 구체적으로 제시된 적은 없는 것 같습니다. 누군가 창극은 이러한 공연장 구조가 필요하다고 설계하고 그림을 그려서 제시해 본 적이 있는지도 모르겠고요. 지금의 극장들을 리모델링하는 것만으로 가능한지, 신축을 해야 되는지를 누군가 보여주고 끊임없이 설득해야 실현 가능성이 조금이라도 있다고 봅니다. 말로만 하면 가슴이



조현의

안 뚝니다. 전용극장을 만들면 우리 창극, 무용, 국악관현악이 정말 환상적인 결과물을 선보일 수 있다고 구체적으로 보여줘야 마음이 움직이겠지요. 이번 대극장 리모델링도 제가 알기로는, 이 장르도 생각하고 저 장르도 생각하다가 최적이라고 여겨진 안을 선택했겠다 싶습니다. 그러면 어느 장르하고도 제대로 맞지 않을 수도 있습니다.

예술적 지향에 따른 공간의 변화

조현의 우리나라 일본의 극장 건축 과정을 생각해 보면 문화의 성격, 음악 장르와 특성이 사뭇 다른 극동 지방에서 서구 사람들이 만든 공연장을 카피해서 수십 년 동안 수백, 수천 개의 공연장을 지었

다가 총체적인 실패라는 결론을 내리게 된 것이라고 제가 이해하고 있습니다. 일본은 그나마 버블 시대 때 쓸만한 전문 공연장을 여기저기에 많이 지어서 가지고 있습니다. 우리는 한 15년, 20년 뒤늦게 일본의 잘못된 선택을 따라가다 보니, 지금 와서 잘못 지었구나 발견하는 시점입니다. 사실 해오름극장도 그런 잘못된 선택의 끝자락에 와 있는 공연장이지요. 지금은 제대로 된 선택을 해야 할 시점인데, 처음 국립극장에서 이런 방향으로 공연장을 바꾸겠다는 청사진을 내놨을 때 기본적으로는 공감했습니다. 충분히 줄이지 못했다는 아쉬움은 있지만 큰 공간을 더 작은 공간으로 줄이고, 여러 가지 규모의 문제를 희생하더라

도 퀄리티에 집중하겠다는 취지에도 동의합니다. 그럼에도 불구하고 대한민국의 1호 공연장, 대표 공연장을 700~800석짜리 조그만 공연장으로 만들 것인지 고민하지 않을 수 없습니다. 국립극장의 공공성이나 대표성을 생각할 때 어쩔 수 없는 선택이었을 겁니다.

박영정 리모델링이 주로 전시, 교육, 지하주차장 등에 집중되어 있습니다. 당연히 필요한 시설입니다. 그런데 부속 공간을 확충할 때는 관객 편의성도 중요하지만, 제작극장으로서 주된 레퍼토리가 어떤 특성을 갖느냐를 한 번 더 살펴서 방향을 정해야 합니다. 극장의 리모델링도 앞서 이야기한 예술적 지향과 맞물리는 문제입니다. 극장의 핵심은 역시 예술적 지향이고 그로부터 공간도, 운영 방식도 정해져야 하는 것 아닌가 싶습니다.

조현의 그런 측면에서 보면 순수하게 기술적인 관점에서 드는 생각은 이렇습니다. 지금 해오름극장에서 실행하기를 희망하는 프로그램은 사실 그 공간에 어울리지 않기 때문에 오히려 달오름극장이나 전용극장들을 만들어서 새로운 방향으로 모색해 보는 것이 바람직하겠다는 생각입니다. 달오름극장을 변경하던 새로 짓든, 우리가 어떤 공연장을 지어야 할지는 긴 시간 동안 충분히 논의하고 합의해야 한다고 봅니다. 익숙한 공연장 포맷을 버릴 각오도 돼 있어야 합니다. 긴 호흡을 갖고

합의를 이끌어낸 후에는 빨리 진행하는 전략이 필요하겠지요. 100층이 넘는 엠파이어스테이트빌딩이 1년 2개월인지 만에 지어졌는데 설계 기간만 8개월 걸렸다고 합니다. 건축 기간은 굉장히 빨리 해결된 셈입니다. 그런 정도의 심사숙고와 빠른 진행이 필요하지 않을까 생각합니다.

송지원 공연장의 규모를 늘리는 동시에 자연음향도 제대로 전달할 길은 없을까요.

조현의 아마도 한 5년에서 10년 안에 전기적인 기술로 그런 것들을 가능하게 하는 시스템을 우리가 경험할 수 있지 않을까 내다보고 있습니다.

박영정 제가 프로시니엄에서의 해방을 얘기하는 것은 개발 가능한 기술에 대한 생각도 있어서입니다. 개방 공간에서 공연해도 프로시니엄 못지않은 음향효과를 얻게 하는 기술 말입니다. 증폭기가 훨씬 더 발전하면 아마 국악계도 자연음을 내면서 좋은 극장과 만나 표현할 수 있는 폭이 확대될 겁니다. 국립극장으로서도 그런 정도까지는 꿈을 꾸는 게 좋을 듯합니다.

송지원 최근에 독일 베를린 필 공연장을 가봤습니다. 연습하기 전에 바이올린 주자 혼자서 소리 내고 있는 모습을 봤습니다. 제일 꼭대기에서 듣는데 정말 조그만 소린데도 아주 잘 들리더라고요.

그래서 극장의 문제, 음향의 문제도 해결될 수 있겠구나 생각했습니다. 기술로 해결할 수 있을 것 같다고 하시니 앞으로 기대해도 좋겠습니다. 다음으로 지방 국립극장 설립과 복합문화예술공간 조성에 대한 의견도 궁금합니다.

작품과 기술 전파를 위한 지방 국립극장

이용관 지방 국립극장은 예산과 의지가 있다면 추진할 가치가 있다고 봅니다. 2009년쯤 국립극장 시설 재배치에 대해 연구한 적이 있습니다. 연구의 취지는 예술 시장의 판도를 읽으면서 각 지방의 특색에 맞는 극장을 갖추자는 것이었습니다. 가령 청주는 클래식 음악을 아우를 환경이 되는지 살펴서 특화하고, 대구에는 국립창작센터를 설립한다는 논의 등이 있었습니다.

무대공연종합아트센터에 관해서는 이렇게 이해합니다. 국립극장이 공연예술 생태계를 조성한다는 관점에서 보면 타당성이 있습니다. 공연 공간, 제작 센터, 저작물 보관 센터, 박물관까지 다 갖추고 하면 지방 국립극장을 만들자는 의도와도 맥락이 닿는다고 봅니다. 터키나 스웨덴은 국립중앙극장이 오페라나 연극 같은 작품을 다 제작합니다. 연극은 1년에 한 200편쯤 됩니다. 종사하는 인원은 2000명이 넘고 배우들이 1000명 이상입니다. 작품을 제작해서 전국으로 돌리고 영화 관람료 정도의 돈을 내고 보게 합니다. 우리도 이런 여건이 된다면 국립중앙극장이 좋은 작품을 제작해

전국 각지에 저렴한 비용으로 보급하고, 계속 순환하면서 공연하는 환경을 만들수 있지 않을까요. 매우 가치 있는 일임에 분명합니다.

조현의 저도 공감합니다. 우리나라의 유일한 제작극장으로서 국립극장이 좋은 공연을 만들고 기록해서 전국에 연극을 돌리듯이 기술 시스템을 전파하는 것은 의미 있는 일입니다. 숙련된 인력이 가장 많이 일하는 곳이고 다른 공연장과 비교해 가장 자유로운 제작 시스템을 보유한 곳이 국립극장이잖습니까. 그런 만큼 국립극장이 기술의 견인차 역할을 하면서 공공성을 높이는 것은 중요하다고 봅니다.

현경채 지금 하신 말씀의 연장선상에서 저는 아카이브를 생각했습니다. 그동안의 제작 노하우, 제작 과정, 대본이나 설계도 같은 많은 것을 우리가 언제든지 열람할 수 있는 아카이브를 만드는 겁니다. 여러 장르의 예술가들이 모이는 네트워크 거점이자 예술계의 다양한 정보가 교류되는 플랫폼 역할입니다. 사랑방이 될 수 있고 도서관이 될 수도 있습니다. 좀 더 공공성을 갖게 되면 시민 휴식 공간까지도 아우르는 예술종합정보센터 구상으로 나아갔으면 합니다.

송지원 지금 말씀을 들어보니 국립극장이 만드는 양질의 작품을 지방에서도 볼 수 있도록 제공하

는 아이디어, 좋은 제작 시스템을 확산하는 방향의 고민이 필요한 것 같습니다.

이용관 이런 논의는 여전히 일부 지역에서는 유효합니다. 지금도 문화예술 정책의 혜택을 못 받거나 문화예술을 향유할 기회가 적은 지역들이 있습니다.

다양한 지식·기술·경험이 교류되는 플랫폼

송지원 이제 마무리를 해야 할 것 같습니다. 한 분씩 마지막 제안을 해주시겠습니까.

조현의 만약 여기저기 흩어져서 모이기 쉽지 않은 공연이나 사업의 기록, 기술적인 기록을 다 모을 수 있는 공연기술센터가 지어진다면 어디에 만드는 것이 가장 적합할지 생각해 본 적이 있습니다. 오늘 언급된 무대공연융합아트센터에는 공연 기술 관련 계획도 포함되었으면 합니다. 무대를 만드는 능력 있는 감독님들의 노하우, 기술이 공연 후 본인의 기억에만 남아 있는 상황이 되어선 안 된다고 봅니다. 아카이브라고도 하셨는데 장기적으로 그런 종류의 의미 있는 공간을 만들면 좋겠습니다.

박영정 아카이브를 만드는 것은 국립극장이 하기 싫어도 해야 하는 일 중 하나인 것 같습니다. 단순히 무대의상이나 장치를 보관하는 것도 의미가 있지만, 특히 기술 스태프의 경험과 역량을 기록

하고 축적하는 것은 국립극장의 핵심 기능 중 하나로 딱 정착되었으면 합니다. 그게 박물관 기능과 만나서 외국의 종사자나 후배들, 다음 세대가 쉽게 접근하고 참고할 수 있도록 국립극장이 잘 준비해야 한다는 것은 저도 참 공감하는 이야기입니다.

송지원 조선 시대 의궤라는 기록이 바로 그렇습니다. 행사 날짜를 잡는 것부터 예산이 어디에 얼마나 들었는지, 어떤 물건이 필요했는지, 그 물건들을 어디에서 조달했는지, 물건을 쓰고 나서 돌려주는 상황까지 상세하게 공문서로 남겨놓은 것이 의궤 기록입니다. 그런데 지금 이 시대에 조선 시대 의궤 기록이라 할만한 것을 찾아보기 힘들습니다. 우리는 작품만 남겨두는데 사실은 작품을 만들기까지 눈에 보이지 않는 여러 요소가 있지 않습니다. 계획과 비용까지 모든 것을 한 세트로 만들어 기록할 필요가 있습니다. 기록 매체가 발달한 만큼 정말 입체적으로 기록해 놓고 활용할 수 있게 했으면 좋겠습니다. 복합문화예술공간은 작품만이 아니라 작품을 둘러싼 환경까지 다 기록해야 한다는 생각이 듭니다.

현경채 아카이브와 플랫폼 차원에서 더 말씀드리고 싶은 것은 레지던시 기능입니다. 작가나 창작자들이 플랫폼에 모여서 어떤 일이든 도모하고 함께 만든 작품을 무대에 올리는 그런 시스템을 상상해



됩니다. 그러려면 공간이 있어야 하고요. 외국 사람들과 소통하려면 그들이 와서 사용할 숙박 시설도 있으면 좋겠습니다. 꿈이 너무 큰가요.

이용관 뭐든 그렇지만 극장도 그런 것 같습니다. 과거의 좋은 것은 계속 살리고 부족한 것은 보완하고 시야를 확대해 다른 더 좋은 것들을 도입하는 과정에서 진화가 이뤄지는 것이라고 봅니다. 완성도도 점점 높아질 것이고요.

송지원 이제 30년 후면 100년이 되는데, 삶을 돌아보면 30년이 긴 시간은 아닙니다. 갈수록 시간은

빠르게 흐르고, 기술은 생각의 진화 속도에 비해 정말 빠르게 변화하는 것 같습니다. 과학의 진보와 맞물려 공연예술계에도 앞으로 더욱 많은 변화와 발전이 있으리라 예상됩니다. 오늘 논의한 내용 중에는 금방 폐기될 것도 있겠고, 30년 혹은 100년을 내다보며 준비해야 할 내용도 있겠습니다. 앞으로의 과제로 삼고 시간 관계상 여기서 마치겠습니다.

SECTION
05

Appendix 부록

부록





국립극장

리진

코카서스의
백무인

국립극장 현황
국립극장 70주년 기념 엠블럼
국립극장 연혁

2020년 1월

국립극장 현황

01	국립극장 직원
02	전속단체 단위
03	역대 극장장
04	역대 전속단체장
05	국립극장 공연장
06	연도별 공연통계

01 국립극장 직원

2020. 1. 1. 현재

극장장							
일반직고위공무원							
김철호							

운영지원부							
부장	부이사관	이기정					
총무팀장	서기관	-					
직원		박종범	구정록	이정희	서혜실	김경희	전혜정
		김윤정	이수미				
기획총괄팀장	행정사무관	여청구					
직원		김영란	송은영	문승호	이예은	김선정	김정분
시설관리팀장	시설사무관	김진현					
직원		모상문	윤준호	김현철	이승섭	김지훈	이혜영
		유상이					

공연기획부							
부장	서기관	선재규					
공연기획팀장	전문경력관 기군	이동현					
직원		권태연	이재금	김미화	이민	심우웅	조화연
		이서정	최성민	안지선	박세미	오수정	정선미
		송기현	전혜담	박슬기	박성연	예성훈	이상
		이승민	장민정	류혜인			
고객지원팀장		-					
단원		이선옥	김현자	최경미	박지현	오윤지	김재경
		박양미	정지윤	송한유	김은희	이현정	박태수
		김민성	김성희	오석원	권지은		

무대예술부							
부장	서기관	고상순					
무대기술팀장	방송무대사무관	김호성					
책임기계감독	6급	손후윤					
책임조명감독	6급	구승현					
책임음향감독	-	-					
직원		김동욱	목호찬	이계준	이정행	주영석	오상영
		정대교	박지용	원재성	지영	양정원	조문숙

무대에술부							
직원		김성희	정현철	김홍석	지병환	이재식	이상현
		김병용	한기창	김종락	김순복	박지영	김진영
		문마리아	고소현	김성찬	김소향	김태근	이정환
		유시환	이한누리	선헌지	김민웅	김상우	

무대에술부							
무대미술팀장	방송무대사무관	전선택					
책임장치감독	6급	강승구					
책임의상감독	6급	신종현					
직원		정복모	채수형	이명교	송낙원	박일천	조근하
		강규한	홍재민	박순용	김효영	김은경	김재순
		정성원	김항원	김선우	최성훈	김정규	최천수
		조재현	윤지현	김유리			

교육전시부							
부장	서기관	김경남					
예술교육팀장	행정사무관	김성진					
직원		이종연	권영선	김민지	전소희	정윤선	
홍보팀장	행정사무관	박용완					
직원		우다솔	차경연	이정연	유찬	이양님	장우상
		유정수	정일석	전강인	강은비	김보나	
공연예술박물관장	학예연구관	최석영					
직원		이주현	하을란	설인재	민덕홍	박정은	최은지
		송현나	이수윤	김도연	주선영	유수민	한빛
		이윤희	조혜원				

(재)국립극장 진흥재단	
사무국장	김제호
직원	심은이
	유숙

02 전속단체 단위

2020. 1. 1. 현재

1) 국립창극단

단원현황							
예술감독	유수정						
창악부장	김차경						
기악부장	조용수						
수석	허종열	정미정					
부수석	나운영	남해웅	최영훈	허선애			
기획단원	신민경	정혜련	이주미				
총무	이혜원(휴직)	김향은					
일반단원	김금미	김미나	김미진	김유경	김준수	김지숙	김형철
	민경은	박성우	박희정	서정금	오민아	우지용	유태평양
	윤석안	이광복	이광원	이성도	이소연	이시웅	이연주
	이원왕	이영태	조영규	조윤아	최용석	최호성	

2) 국립무용단

단원현황							
예술감독	손인영						
훈련장	김미애	송설	박혜지				
수석	윤성철	장현수					
부수석	김현숙	김원경	박재순	정길만			
기획단원	권태연	박은영	김영숙				
총무	변승희(휴직)	강수진					
일반단원	김영미	김은영	김은이	김현주	김희정	노문선	문지애
	박기량	박기환	박미영	박소영	박수윤	박영애	박준명
	박지은	송지영	엄은진	이민영	이석준	이세범	이소정
	이요음	이윤정	이의영	이재화	이현경	장윤나	전정아
	정관영	정세영	정소연	정현숙	조수정	조승열	조용진
	조현주	최원자	최호종	황용천	황태인		

3) 국립국악관현악단

단원현황							
예술감독	김성진						
부지휘자	이승훤						
악장	여미순						
악보/악기	배새롬	이재석					
수석	문양숙	오경자	강주희	김영미	박경민	최병숙	이승호
부수석	임현	이현경	최훈정	서은희	권성현	강애진	연제호
기획단원	오지원	김어진이	홍지원				
총무	안은아						
일반단원	김미경	김병성	김보들샘	김민아	김예슬	김인수	김한백
	김형석	노연화	마현경	문형희	박기영	변아영	서보람
	서희선	손성용	송희선	안수련	위재영	이경은	이상준
	이유진	이은경	이재원	장광수	장재경	정재은	조화상
	지현정	채운정	최용희	한향희	허유성	현경진	

03 역대 극장장

구분	성명	재직기간
1대	유치진	1949.10~1951.10.
2대	서항석	1952.12~1961.09.
3대	김창구	1962.01~1962.05.
4대	이용삼	1962.05~1962.10.
5대	황기오	1962.10~1963.03.
6대	김득성	1963.03~1963.05.
7대	김진영	1963.05~1963.11.
8대	윤길구	1963.11~1966.04.
9대	이홍수	1966.04~1967.01.
10대	김창구	1967.01~1967.07.
11대	이용삼	1967.07~1969.08.
12대	이성철	1969.08~1969.11.
13대	김원호	1969.11~1970.09.
14대	김창구	1970.09~1976.02.
15대	윤치오	1976.02~1976.04.
16대	박희양	1976.04~1976.11.
17대	윤치오	1976.11~1977.12.
18대	박호준	1977.12~1978.11.
19대	엄정흠	1978.11~1980.04.
20대	정연구	1980.04~1981.08.
21대	허규	1981.08~1989.01.
22대	전영동	1989.01~1990.01.
23대	윤탁	1990.01~1992.02.
24대	김진무	1992.02~1993.03.
25대	김광락	1993.03~1993.12.
26대	이한홍	1993.12~1996.12.
27대	이길웅	1997.01~1998.03.
28대	남인기	1998.03~1999.06.
29대	최진용	1999.06~1999.12.
30대	김명곤	2000.01~2005.12.
31대	신선희	2006.01~2008.12.
32대	임연철	2009.01~2011.12.
33대	안호삼	2012.01~2017.09.
34대	김철호	2018.09~2020.01.현재

04 역대 전속단체장

1) 국립창극단

구분	성명	재직기간
1대	김연수 단장	1962.01~1974.12.
2대	박동진 단장	1975.01~1979.12.
3대	박귀희 단장	1980.01~1982.02.
4대	박후성 단장	1982.03~1990.12.
5대	강한영 단장/예술감독	1991.01~1995.12.
6대	전황 단장/예술감독	1996.01~1997.12.
7대	안숙선 단장/예술감독	1998.01~1999.12.
8대	최종민 단장	2000.01~2001.12.
	안숙선 예술감독	
9대	정회천 단장	2002.01~2003.12.
	안숙선 예술감독	
10대	안숙선 예술감독	2004.01~2005.12.
11대	유영대 단장/예술감독	2006.01~2011.12
12대	김성녀 예술감독	2012.01~2019.03
13대	유수정 예술감독	2019.04~2020.01.현재

2) 국립무용단

구분	성명	재직기간
1대	임성남 단장	1962.02~1973.05.
2대	송범 단장	1973.05~1992.12.
3대	조흥동 단장/예술감독	1993.01~1994.12.
4대	최현 단장/예술감독	1995.01~1995.09.
5대	국수호 단장/예술감독	1996.01~1999.10.
6대	배정혜 단장	2000.01~2002.12.
	원일 예술감독	2000.01~2001.?
7대	김현자 단장(예술감독)	2003.01~2005.12.
8대	배정혜 예술감독	2006.02~2011.12.
9대	윤성주 예술감독	2012.06~2015.06.
10대	김상덕 예술감독	2016.10~2019.10.
11대	손인영 예술감독	2019.11~2020.01.현재

3) 국립국악관현악단

구분	성명	재직기간
1대	박범훈 단장/예술감독	1995.01~1999.12.
2대	한상일 단장	2000.01~2003.12.
3대	최상화 예술감독	2004.01~2005.12.
4대	황병기 예술감독	2006.02~2011.12.
5대	원일 예술감독	2012.03~2015.03.
6대	임재원 예술감독	2015.10~2018.03.
7대	김성진 예술감독	2019.04~2020.01.현재

4) 국립극단

구분	성명	재직기간
1대	(실험)이해량 단장	1959.10~1962.01.
	(민극)박진 단장	
2대	박진 단장	1962.01~1965.02.
3대	변기종 단장	1965.02~1966.12.
4대	장민호 단장	1967.01~1971.12.
5대	백성희 단장	1972.01~1974.12.
6대	김동원 단장	1975.01~1979.12.
7대	장민호 단장	1980.01~1990.12.
8대	백성희 단장	1991.01~1993.12.
9대	권성덕 단장/예술감독	1994.01~1995.12.
10대	정상철 단장/예술감독	1996.01~1999.12.
11대	정상철 단장	2000.01~2001.12.
	김석만 예술감독	2000.01~2000.?
12대	박상규 단장	2002.01~2003.12.
	김철리 예술감독	
13대	이윤택 예술감독	2004.01~2005.12.
14대	오태석 예술감독	2006.01~2008.12.
15대	최치림 예술감독	2009.01~2010.01.

5) 국립오페라단

구분	성명	재직기간
1대	이인범 단장	1962.02~?
2대	홍진표 단장	1963~?
3대	오현명 단장	1964~1983.04.
4대	안형일 단장	1983.04~1988.12.
5대	박성원 단장/예술감독	1989.02~1994.12.
6대	박수길 단장/예술감독	1995.01~2000.02.

6) 국립발레단

구분	성명	재직기간
1대	임성남 단장	1973.02~1992.12.
2대	김혜식 단장/예술감독	1993.01~1995.12.
3대	최태지 단장/예술감독	1996.01~2000.02.

7) 국립합창단

구분	성명	재직기간
1대	나영수 단장	1974.01~1982.12.
2대	배덕운 단장	1983.01~1983.12.
3대	나영수 단장	1984.01~1992.12.
4대	오세종 단장/예술감독	1993.01~1996.12.
5대	염진섭 단장/예술감독	1998.01~2000.02.

8) 국립교향악단

구분	성명	재직기간
1대	임원식 단장	1969~1970.
2대	홍연택 단장	1971~1981.

9) 국립가무단

구분	성명	재직기간
1대	박용구 단장	1972.01~1972.03.
2대	김창구 단장(극장장)	1972.03~1973.12.
3대	김희조 단장	1974.01~1977.11.

05 국립극장 공연장

1) 해오름극장

• 현황

구분	내용	비고 구분
무대면적	1,552m ²	
무대높이	지하2층, 지상8층 40m	
객석	오케스트라 피트: 77석 1층 일반: 658석 617m ² 장애인: 6석 2층 일반: 248석 273m ² 3층 일반: 223석 239m ²	1층 대기석: 24석
	계: 1,212석 1,309m ²	

• 사진(예상도)



• 좌석배치도 안(공사 중)



1층 객석(741석) | 2층 객석(248석) | 3층 객석(223석)

가. 무대

가) 상부설비(Fly facility)

명칭	수량
면막(Main Curtain)	1
조리개(Procenium Tower)-수동	2
하늘막(Cyclorama)-화이트, 블랙	2
후면 음향반사판(Acoustical Shell-Back Wall)	1
장치봉(Fly Set Batten)(다리막 6조, 머리막 6장 포함)	78
측면장치봉(Said Fly Set Batten)	2
천장 음향반사판 보관 호이스트(Acoustical Shell-Ceiling Hoist)	2
측면 음향반사판 보관 호이스트(Acoustical Shell-Side Wall Hoist)	4
조명탑(Lighting Ladder)	6
1점 마이크(1 Point Mic.)	8
3점 마이크(3 Point Mic.)	1
계	107

나) 하부설비(Stage facility)

명칭	수량
연주승강무대(Orchestra Lift)	1
회전무대(Revolving Stage)	1
주무대 리프트(Main Stage Lift)	4
이동식 객석(Seat Wagon)	3
계	9

다) 무대기계

구분	규격	수량	비고
연주승강무대	17.55m×3.99m	1식	승·하강 0~6m/min
회전무대	∅ 13m	1식	
주무대 리프트	4m×14m	4식	승·하강 0~6m/min
이동식 객석	9.54m×3.85m(Center) 4.74m×3.22m(Side)	3식	승·하강 0~90m/min
면막	23m×13m	1장	승·하강 0~90m/min
하늘막	34m×15m	2장	백색 / 흑색
머리막	22m×6m	6장	
다리막	4.5m×15m	6조	
음향반사판	17m×10m	13면	
장치봉	∅ 48.6/23m	78식	승·하강 0~90m/min

구분	규격	수량	비고
측면 장치봉	∅ 48.6/18m	2식	승·하강 0~20m/min
천장 반사판 호이스트	17.35m / 15.35m	2식	승·하강 0~6m/min
측면 반사판 호이스트	4Point	4식	승·하강 0~6m/min
조명탑(Ladder)		6식	
프로시니엄 장치봉	∅ 48.6 / 23m	1식	승·하강 0~20m/min
조리개	13m×3.5m	2식	수동방식
무대기계 조작반	프로그램 운전	1식	

라) 기타 무대시설

구분	내용
프로시니엄 높이(P.A.H)	13.1m
개구너비(P.A.W)	17.0m
영점선~하늘막	21.9m
무대바닥~그리드	33.9m
무대 너비	38m(무대포켓 제외)
무대~무대 릉	39.48m
무대 깊이	24.0m
무대~객석	2.5m
연주용 피아노(Piano)	STEINWAY D-274: 2대

나. 조명

가) 조명설비

구분	설비기계	형식	수량
조명조정실(CONSOLE)	조명조종콘솔 GRAND MA2	• 6 Port x DMX512: 3,072CH	2대
	인터컴	• 공연 진행용-유선인터컴	1식
조광기실(DIMMER UNIT)	미선정 (업체 2020년 상반기 선정 예정)	• Dim/Non-Dim Module • 5.5kW	768개
1번 객석 천장조명실(0 CL)	Zoom Profile Spotlight	• ADB DN205(2kW / 10~22°)	10대
2번 객석 천장조명실(1 CL)	Zoom Profile Spotlight	• ADB DN205(2kW / 10~22°)	24대
3번 객석 천장조명실(2 CL)	Zoom Profile Spotlight	• ADB DN205(2kW / 10~22°)	24대
2층 객석 발코니	Zoom Profile Spotlight	• ADB DW105(1.2kW / 15~38°)	15대
2층 객석 좌측조명실(2 FSL)	Zoom Profile Spotlight	• Robert Juliat 614SX(1.2kW / 15~38°)	12대
2층 객석 우측조명실(2 FSR)	Zoom Profile Spotlight	• Robert Juliat 614SX(1.2kW / 15~38°)	12대
3층 객석 발코니	Zoom Profile Spotlight	• ADB DW105(1.2kW / 15~38°)	15대
3층 객석 좌측조명실(3 FSL)	Zoom Profile Spotlight	• ADB DS205(2kW / 13~36°)	9대
3층 객석 우측조명실(3 FSR)	Zoom Profile Spotlight	• ADB DS205(2kW / 13~36°)	9대

구분	설비기계	형식	수량
무대 측면 No.1~8 타워 (Side-Tower)	Zoom Profile Spotlight	• Robert Juliat 614SX(1.2kW / 15~38°)	32대
디머 및 신호 (Dimmer & DMX)	갤러리(1~6 Gallery)	• 360 Dimmer & 24 DMX	
	실링(0~2 Ceiling)	• 98 Dimmer & 5 DMX	
	사이드 실링(Side Ceiling)	• 28 Dimmer & 2 DMX	
	객석측면(2~3F Front Side)	• 48 Dimmer & 4 DMX	
	객석발코니(2~3F Balcony)	• 42 Dimmer & 6 DMX	
	무대바닥(Stage Pocket)	• 67 Dimmer & 10 DMX	
	무대벽(Wall Box)	• 36 Dimmer & 4 DMX	
Special Light	• Marumo Fresnel 1.5kW		120대
	• ETC Source-4(750W / 36°)		25대
	• ETC Source-4(750W / Zoom)		55대
	• Par64 CP-61, 62		120대
	• Par46		80대
기타(REMARK)	Dimmer Power	• 전력: 3ø 4W/220V/900kW, 60Hz	
		• 전원연결방식: C형 콘넥터	
	Stage Special Power	• 무대 좌우측: 3ø 4W, 50A	
		• 갤러리 3층 좌우측: 3ø 4W, 50A	

나) 특수효과장비

품명	규격	수량	비고
1. Moving Light	ClayPaky Alpha Profile 1500	40대	전극장 공용장비
	ClayPaky Alpha Wash 1500	10대	''
	ClayPaky Alpha Wash 1200	10대	''
3. LED Wash	ROBE 1200 LED Wash	15대	''
	GLP Impression X4L	18대	''
4. FOG Machine	Look Solution Viper 2.6	4대	''
	Look Solution Unique 2.1	2대	''
6. Strobe	Martin Atomic 3000	2대	''

다. 음향
가) 음향설비

구분	설비기계	규격	형식	수량
음향조정실	음향콘솔 (SOUND BOARD)	YAMAHA Rivage PM-10 (DIGITAL)	<ul style="list-style-type: none"> • 입력 채널(Input CH): 144채널 • 출력 매트릭스(MATRIX): 36채널 • 그룹 출력 및 AUX 출력: 72채널 	2대
		YAMAHA PM-5D-RH (DIGITAL)	<ul style="list-style-type: none"> • 입력 채널(Input CH): 48채널 • 출력 매트릭스(MATRIX): 8채널 • 그룹 출력 및 AUX 출력: 24채널 	1대
	음향콘솔 스테이지박스 (STAGE BOX FOR SOUND BOARD)	YAMAHA RPio622	<ul style="list-style-type: none"> • 입력 채널(Input CH): 64채널 • 출력 매트릭스(MATRIX): 32채널 	1대
	스피커 프로세서 (LOUDSPEAKER PROCESSOR)	L-ACOUSTICS P1	<ul style="list-style-type: none"> • 아날로그입력: 4채널 • AES/EBU 입력: 2 (4채널) • EQ / Delay • 4 In / 4 Out 	8대
		MEYERSOUND GALAXY 816	<ul style="list-style-type: none"> • 입력 채널(Input CH): 8개 • 출력 매트릭스(MATRIX): 16개 	1대
	입체음향 구현장치 (IMMERSIVE SPATIAL AUDIO PROCESSOR)	OUTBOARD TIMAX	<ul style="list-style-type: none"> • Inpu: 8Channel • Output: 24Channel • Digital I/O 	1대
	CD 플레이어 (CD PLAYER)	DENON C-680	<ul style="list-style-type: none"> • Program Play • Auto Cue • AES/EBU Coaxial In/Output 	1대
증폭기실	증폭기 (DSP POWER AMP)	L-ACOUSTICS LA 12X	<ul style="list-style-type: none"> • MAIN L/R SPEAKER DSP AMP • 4 In / 4 Out 	10대
		L-ACOUSTICS LA 4X	<ul style="list-style-type: none"> • CENTER SPEAKER DSP AMP • 4 In / 4 Out 	3대
		L-ACOUSTICS LA 12X	<ul style="list-style-type: none"> • SUB SPEAKER DSP AMP • 4 In / 4 Out 	2대
		L-ACOUSTICS LA 4X	<ul style="list-style-type: none"> • FRONT FILL SPEAKER DSP AMP • 4 In / 4 Out 	1대
무대	스피커 (LOUD SPEAKER)	L-ACOUSTICS K-2	<ul style="list-style-type: none"> • MAIN L/R SPEAKER • Frequency Range: 35Hz-20kHz • 3Way LINE ARRAY • SPL: 147dB 	20개

구분	설비기계	규격	형식	수량
무대	스피커 (LOUD SPEAKER)	L-ACOUSTICS KARA-i	<ul style="list-style-type: none"> MAIN CENTER SPEAKER Frequency Range: 55Hz-20kHz 2Way LINE ARRAY SPL: 141dB 	12개
		L-ACOUSTICS KS28	<ul style="list-style-type: none"> SUBWOOFER SPEAKER Low FREQ. limit (-10dB): 25Hz Speaker Diameter(Driver): 18inch SPL: 143dB 	4개
		L-ACOUSTICS 5XT	<ul style="list-style-type: none"> FRONT FILL SPEAKER Frequency Range: 95Hz-20kHz SPL: 119dB 	2개
		MEYER SOUND UPM-1P	<ul style="list-style-type: none"> SURROUND SPEAKER Frequency Range: 70Hz-18kHz SPL: 108dB, Peak: 118dB 	48개
		MEYER SOUND UPA-1P	<ul style="list-style-type: none"> CEILING EFFECTOR SPEAKER Frequency Range: 80Hz-18kHz SPL: 125dB, Peak: 133dB 	9개
	음향콘솔 테이지박스 (STAGE BOX FOR SOUND BOARD)	YAMAHA RPio622	<ul style="list-style-type: none"> 입력 채널(Input CH): 64 채널 출력 매트릭스(MATRIX): 32 채널 	3대
	무선마이크 (WIRELESS MIC SYSTEM)	SENNHISER EM-3732	RF Frequency: 470MHz-698MHz	48채널
		SHURE MW4D	RF Frequency: 925MHz -932MHz	8채널
	유선 마이크 (WIRED MICROPHONE)	SHURE SM57	<ul style="list-style-type: none"> Dynamic Mic Frequency Response: 50Hz-15kHz 	25개
		SHURE SM58	<ul style="list-style-type: none"> Dynamic Mic Frequency Response: 50Hz-15kHz 	15개
		SHURE SM98A	<ul style="list-style-type: none"> Condenser Mic Frequency Response: 40Hz-20kHz MAX. SPL: 145dB 	12개
		SCHOEPS MK-4	<ul style="list-style-type: none"> Condenser Mic Frequency Response: 20Hz-20kHz MAX. SPL: 145dB 	29개
		DPA 4099	<ul style="list-style-type: none"> Condenser Mic Frequency Response: 20Hz-20kHz Sensitivity: 6 mV/Pa 	10개
		NEUMANN U89IMT	<ul style="list-style-type: none"> Condenser Mic Frequency Response: 20Hz-20kHz 5 Directional Pattens Sensitivity: 8mV/Pa MAX. SPL: 110dB 	10개

구분	설비기계	규격	형식	수량
무대	유선 마이크 (WIRED MICROPHONE)	SENNHEISER MKH416P48U3	<ul style="list-style-type: none"> • Short Gun Condenser Mic • Frequency Response: 40Hz~20kHz • Sensitivity: 25mV/Pa • MAX. SPL: 128dB 	8개
		SENNHEISER e614	<ul style="list-style-type: none"> • Condenser Mic • Frequency Response: 40Hz~20kHz • Sensitivity: 3mV/Pa • MAX. SPL: 139dB 	8개
	마이크스탠드 (MICROPHONE STAND)	BOOM TYPE	• T Type	77개
		JABARA TYPE	• Floor Type	39개

라. 영상

가) 영상설비

구분	설비기계	형식	수량
영상장비	빔프로젝터	• LCD프로젝터(SANYO PLC-XF47) - 15,000 ANSI	3대
		• LCD프로젝터(PANASONIC EX-16K) - 16,000 ANSI	1대
		• DLP 프로젝터(PANASONIC DW-PT17K2) - 17,000 ANSI	2대
영상스크린	이동형 스크린	• 400인치급(이동형)	1식
		• 200인치급(이동형)	1식
영상효과장비	APPLE MacBookPro	• Intel i9core 2.4Mhz / 64G RAM / 2TB SSD	2대
	APPLE MacPro PC	• Intel zeon / 16G RAM / 512 SSD	2대
공연해설용 장비	공연해설용 장비	• 객석 좌우 위치, LED패널 방식	2대

2) 달오름극장

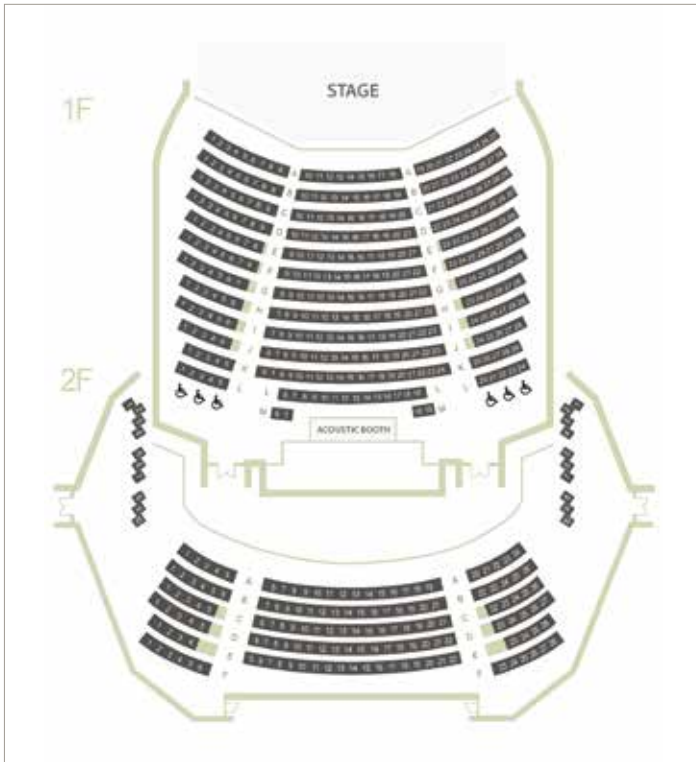
• 현황

구분	내용		비고
무대면적	17.4m × 28m 418m ²		3대
무대높이	15.2m		1대
객석	1층 일반	350석(장애인석:6석 포함) 332m ²	
	2층 일반	142석 138m ²	
	발코니	20석	
	계	512석 470m ²	

• 사진



• 좌석배치도



가. 무대

구분	설비기계	수량	비고
상부설비(Fly Facility)	하늘막(Cyclorama)	1	백색
	장치봉(Batten)	33	
	조명봉(Light Batten)	7	
하부설비(Stage Facility)	승강무대(Lift)	2	
계		43	

구분	규격	수량	비고
조작반	자동식	1식	
승강무대	10m×2m(20m ²)	2식	승·강 14초/유압
하늘막(백)	8m×15m(120m ²)	1장	0~60m/Min
장치봉	1.5인치 2열 파이프 / 15m	32식	0~60m/Min
		1식	0~30m/Min, 객석 장치봉
조명봉	1.5인치 2열 파이프 / 5m	6식	0~60m/Min
		1식	0~30m/Min, 객석 조명봉
다리막	5m×8m(40m ²)	5조	
머리막	15m×3m(45m ²)	5장	

나. 기타 무대시설

구분	내용
프로시니엄 높이(P.A.H)	6.7m
개구 너비(P.A.W)	12m
영점선~하늘막	11.7m
무대~트러스	14.5m
무대 너비	28m
무대~무대 틈	15.2m
무대 깊이	17m
무대~객석	0.655m
연주용 피아노(Piano)	STEINWAY B-211: 1대

다. 조명설비

구분	설비기계	형식	수량
조명조정실(CONSOLE)	조명조정콘솔 -Grand MA2 Light	• 4096ch	1대
		• 공연 진행용-유선인터컴	1식
조광기실(DIMMER UNIT)	Strandlighting CD80SV	• Dual 3.3kW	168개 총336ch
객석천장 부분조명(APRON)	Spotlight	• Marumo Fresnel Spot-1.5kW	12대
객석천장 조명실(2CL)	Spotlight Zoom Profile Spotlight	• ETC Source-4(Zoom / 15~30°)	28대
객석천장 조명실(3CL)	Follow Spotlight	• USHIO XPS-1003SR(XENON-1kW)	2대
	Zoom Profile Spotlight	• ETC Source-4(Zoom / 15~30°)	20대
2층객석 좌측조명(2 FSL)	Ellipsoidal	• ETC Source-4(575W/36°)	6대
2층객석 우측조명(2 FSR)	Ellipsoidal	• ETC Source-4(575W/36°)	6대
무대(STAGE)	천장부분조명기(SUS)	• Sus 1번~4번 Marumo Fresnel Spot-1.5kW	각 12대
	상단배경막 조명기(UH)	• 500W×60등	1식
	하단배경막 조명기(LH)	• 300W×48등	1식
	전원연결함(C형)(SP)	• 30A	44개
	Side Tower 8SET	• ETC Source-4(575W / 36°)	16대
	Special Light	• ETC Source-4(575W / 26°, 36°)	32대
		• ETC Source-4(Zoom / 25~50°)	20대
		• Par64 CP-61, 62	60대
• Par46		32대	
기타(REMARK)	Dimmer Power	• 전력: 3ø 4W, 220V, 60Hz, 225kW	
		• 전원연결방식: C형 콘넥타	
	DMX Port Position	• 무대 상·하수, 천정, 발코니	1식

라. 음향설비

구분	설비기계	규격	형식	수량
음향부스 (SOUND BOOTH)	음향콘솔 (SOUNDMIXING CONSOLE)	DIGICO(DIGITAL) SD10	• 마이크 입력(Mic Input) 96EA • 그룹, AUX 출력: 48개	1대
	스피커 프로세서 (Loud Speaker Processor)	MEYER SOUND Galileo616	• Input: 6ch, digital(AES/EBU)가능 24-bit resolution, 96 kHz sample rate • Output: 16CH • Main LoudSpeaker Management	1대
		XTA DP-226	• Input: 6CH·Output: 16CH • Frequency Resp. ±0.5dB 20Hz~20kHz. Dynamic Range >110dB 20Hz -20kHz • Subwoofer Management (Mixer+Timax)	1대

구분	설비기계	규격	형식	수량
음향부스 (SOUND BOOTH)	스피커 프로세서 (Loud Speaker Processor)	OUTBOARD TIMAX2	<ul style="list-style-type: none"> • Input: 16CH • Output: 16CH • Sound FX Playback • Surround Speaker Management 	1대
	녹음기 (RECORDER)	TASCAM (CD-RW2000)	<ul style="list-style-type: none"> • CD Disc • 2Ch Input • CUE. AUTO STOP 	1 EA
	CD 플레이어 (CD PLAYER)	DENON C-680	<ul style="list-style-type: none"> • 2tr Output • Programable • CUE. AUTO STOP 	2 EA
	에펙트 (EFFECT)	YAMAHA SPX-990	<ul style="list-style-type: none"> • Multi Effector / 1U / 4.6kg • Optical In/Output 	1 EA
무대 (Stage)	스피커 (Loud Spekaer)	MEYER SOUND UPA-1p	<ul style="list-style-type: none"> • Main LoudSpeaker Systems • 2Way • 100°x40°, 60Hz-18kHz, 133dB, 35kg 	12대
		MEYER SOUND 700HP	<ul style="list-style-type: none"> • Subwoofer Loudspeaker • 30 Hz-125 Hz ±4 dB • 139dB, 92.53kg 	2대
		MEYER SOUND UPM-1	<ul style="list-style-type: none"> • Under Balcony Loudspeaker • Frequency Range: 70Hz-18kHz • SPL: 108dB, Peak: 118dB 	3대
		MEYER SOUND UPM-1P(Wall-FX)	<ul style="list-style-type: none"> • Surround FX Loudspeaker • Frequency Range: 70Hz-18kHz • SPL: 108dB, Peak: 118dB 	12대
무대 (Stage)	스피커 (Loud Spekaer)	Electro-Voice ELX112P(Ceiling-FX)	<ul style="list-style-type: none"> • Ceiling FX Loudspeaker (90° × 50°) • Frequency Range: 50Hz-20kHz • Peak: 132dB 	4대
		YAMAHA MSP5	<ul style="list-style-type: none"> • CueMonitor Loudspeaker • SM DESK Monitor Speaker 	1대
	마이크 (MICROPHONE)	SHURE SM57	<ul style="list-style-type: none"> • Dynamic Mic • Frequency Response: 50Hz-15kHz 	5개
		SHURE SM58	<ul style="list-style-type: none"> • Dynamic Mic • Frequency Response: 50Hz-15kHz 	5개
		SHOEPS MK-4	<ul style="list-style-type: none"> • Short Gun Condenser Mic • Frequency Response: 40Hz-20kHz • Sensitivity: 25mV/Pa • MAX. SPL: 128dB 	2개

구분	설비기계	규격	형식	수량
무대 (Stage)	마이크 (MICROPHONE)	SENNHEISER MKH416P48U3	<ul style="list-style-type: none"> • Short Gun Condenser Mic • Frequency Response: 40Hz-20kHz • Sensitivity: 25mV/Pa • MAX. SPL: 128dB 	2개
		SENNHEISER MKE2-2R	<ul style="list-style-type: none"> • Lavalier (PIN) Mic • Frequency Response: 20Hz-20kHz • Sensitivity: 10mV/Pa • MAX. SPL: 130dB 	16개
	무선마이크 (WIRELESS MIC SYSTEM)	SENNHEISER EM3732-2L	<ul style="list-style-type: none"> • RF Frequency: 470MHz-698MHz • Frequency Range: 40Hz-20kHz 	8개
		SENNHEISER SK5212	<ul style="list-style-type: none"> • RF Frequency: 470MHz-698MHz • Frequency Range: 40Hz-20kHz 	16개
	유선인터컴시스템 (LINE INTERCOM SYSTEM)	CLEAR-COM MS-704	<ul style="list-style-type: none"> • Communication System • Sound, Light, Light(Follow Pin), Subtitle Room, SM Desk, Stage L,R... 	1식
	마이크스탠드 (MICROPHONE STAND)	BOOM TYPE	• T Type	10개
		JABARA TYPE	• Floor Type	10개
	접구선 박스 (JUNCTION BOX)	CANARE 16J12N12	• 16Ch	2개
멀티마이크케이블 (MULTI MIC CABLE)	CANARE 16RJ50	• 16Ch	2개	

마. 영상설비

구분	설비기계	규격	형식	수량
영상실	외부 중계 송출망	HD-SDI 중계차용 디지털광케이블	• GEPCO사의 Hybrid Fiber Optic 시스템	5채널
	공연해설용 장비	5000인치 프로젝터 80인치급 블랙 스크린	<ul style="list-style-type: none"> • SANYO 5000인치 프로젝터 • 시야각 우수한 80인치급 블랙 스크린 	각 2조

3) 하늘극장

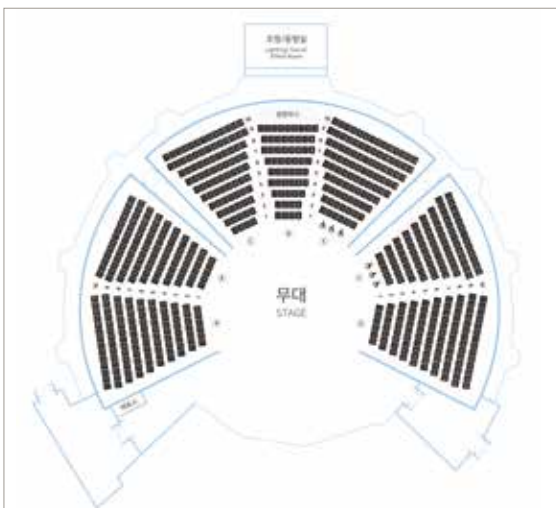
• 현황

구분	내용	비고
무대 형태	원형무대(arena stage)	
무대 면적	주무대: 직경 15m의 원형무대(177m ²)	
무대 치수	무대~트러스: 9m / 무대 깊이: 18m / 무대 너비: 15m / 조정실~건물벽: 35m / 프로젝터~스크린: 29m	지상고 13m
객석	고정석: 543석 / 이동석: 183석 / 장애인석: 6석 / 계: 732석	

• 사진



• 좌석배치도



• 무대 공간 시설제원

구분	내용
분장실	제1분장실: 41m ²
	제2분장실: 33m ²
	제3분장실: 68m ²
매표실 및 물품보관소	21m ²
기계실/조명, 음향실	1층: 51m ² / 2층 33m ²
카페	15m ²
로비	42m ²
관객출입구 및 통로	남측: 18m ² / 서측: 18m ²
창고	35m ²
전시실	35m ²
계	410m ²

가. 무대

가) 무대시설(종합)

구분	설비기계	형식	수량
조명조정실 (CONSOLE)	조명콘솔(Lighting Console)	MA Lighting II Grand Ma Light 12048ch	2대
	디머유닛(Dimmer Unit)	Strand Lighting CD80SV Module: 5.5kW	1식 / 288개
	조명기(Light)	PAR64 / 1kW	60대
	조명기(Light)	ETC Source-4 750w	30대
	조명기(Light)	Plano Convex 2kW	16대
	Follow Spot	USHIO Xenon 1kW	2대
	Moving Light	ClayPaky Alpha Profile 1200-ARC	14대
		ELATION Artiste Monet-LED Profile	14대
		GLP X4L- LED Wash	8대
기타(Remark)	전력: 3ø 4W, 220V, 180kW 전원연결방식: C형 콘넥터		
	Stage Special Power 무대 뒤 출입구: 3ø 4W, 380V/220V, 400A		
음향	믹싱콘솔 (Sound Mixing Console)	Yamaha M7CL	1대
	스피커(Stage Speaker)	Meyer Sound CQ-2	7대
		Meyer Sound 700HP	4대
		JBL EON 15"	2대
CD 플레이어(MD Deck)	Denon C-680	1대	

구분	설비기계	형식	수량
음향	MIC	Shure SM58	5대
	이동용 전원박스 (Transfer Power Box)	Legland Connector(16A) Legland Connector(32A): 1조	2개
	무대전원함(Stage Power)	MAIN 75A SUB 20A Legland Connector(16A) Legland Connector(32A): 3조	3개소
영상	프로젝터	SANYO XT-35K(5000안시)	2대
	자막용 스크린	200인치급 전동스크린	2조

4) 별오름극장

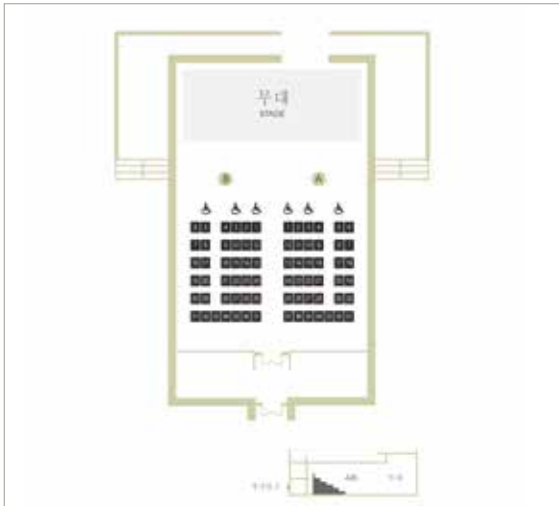
• 현황

구분	내용
무대 면적	9.5m×5.4m, 51m ²
무대 높이	7.9m
객석	74석

• 사진



• 좌석배치도



가. 무대기계

구분	설비기계	형식	수량
무대기계	조명걸이대	고정식	17조
	장치봉	수동식	1조
	다리막, 머리막	고정식	2조

나. 조명설비

구분	설비기계	형식	수량
조명조정실(CONSOLE) Dimmer Unit	Strandlighting 530i	• 1000ch / SUB: 30 3port	1대
	Strandlighting CD80SV	• 5.5kW	96개
무대(STAGE)	Spotlight	• Fresnel Spot-1.5kW	30대
	PAR Light	• PAR64 CP-62	30대
	PAR Light	• PAR46	16대
	Profile Spotlight	• ETC Source-4(575W/26°)	10대
• ETC Source-4(575W/36°)			
• ETC Source-4(575W/50°)		8대	
기타(REMARK)	Dimmer Power	• 전력: 3ø 4W, 220V, 150kW	
		• 전원연결방식: C형 콘넥터	

다. 음향설비

구분	설비기계	규격	형식	수량
음향실	음향콘솔 (SOUND MIXING CONSOLE)	MIDAS VENICE F32	<ul style="list-style-type: none"> • 마이크 입력(Mic Input): +20dB~-70dB • 그룹 출력: 8개 • AUX 출력: 6개 	1대
	그래픽 이퀄라이저 (GRAPHIC EQUALIZER)	YAMAHA Q2031B	<ul style="list-style-type: none"> • 31-Band Graphic Equalizer • 6/12dB Boost/Cut 	4개
	CD 플레이어(CD PLAYER)	DENON D6000	<ul style="list-style-type: none"> • 1bit D/A Converter • 8-Time Oversampling Digital filter • Optical Digital Output 	1대
	이펙트(EFFECT)	YAMAHA SPX-990	<ul style="list-style-type: none"> • Digital Effect System • 80 Effect Preset Parameters 	2개
	MD 플레이어(MD PLAYER)	DENON DN-M1050R	<ul style="list-style-type: none"> • Mini Disc • 2Ch Input • CUE. AUTO STOP 	1대
	마이크(MICROPHONE)	SHURE SM58	<ul style="list-style-type: none"> • Dynamic Mic • Frequency Response: 50Hz-15kHz 	5개
무대	스피커(SPEAKER)	MEYER SOUND UPA-1P	<ul style="list-style-type: none"> • Frequency Range: 80Hz-18kHz • SPL: 125dB, Peak: 132dB 	2개
		MEYER SOUND 650P	<ul style="list-style-type: none"> • Frequency Range: 28Hz-100Hz • Driver 2×18inch • SPL: 126dB, Peak: 136dB 	2개
		JBL EON15	<ul style="list-style-type: none"> • Frequency Range: 80Hz-18kHz • 2Way • SPL: 115dB, 	2개

5) 기타

가. 의상·장신구·소품 보유 현황

구분	내용
의상	7,700 여 벌
장신구	3,600 여 점
소품	7,000 여 점
계	18,300 여 점

나. 무대장치용 덧마루 현황

품명	규격	총수량
받침틀	15cm×30.3cm×45.5cm(0.5자×1자×1.5자)	100
덧마루	30.3cm×75.7cm (1자×2.5자)	15
	30.3cm×90.9cm (1자×3자)	20
	30.3cm×106.1cm (1자×3.5자)	20
	30.3cm×121.2cm (1자×4자)	20
	30.3cm×136.4cm (1자×4.5자)	15
	30.3cm×151.5cm (1자×5자)	15
	30.3cm×166.7cm (1자×5.5자)	15
	30.3cm×181.8cm (1자×6자)	30
	30.3cm×212.1cm (1자×7자)	15
	30.3cm×242.4cm (1자×8자)	15
	30.3cm×272.7cm (1자×9자)	15
	60.6cm×60.6cm (2자×2자)	10
	60.6cm×90.9cm (2자×3자)	20
	60.6cm×121.2cm (2자×4자)	8
	60.6cm×181.8cm (2자×6자)	4
	60.6cm×272.7cm (2자×9자)	10
	90.9cm×90.9cm (3자×3자)	20
	90.9cm×181.8cm (3자×6자)	30
	90.9cm×272.7cm (3자×9자)	30
	121.2cm×181.8cm (4자×6자)	27
	121.2cm×272.7cm (4자×9자)	30
	181.8cm×181.8cm (6자×6자)	20
	181.8cm×272.7cm (6자×9자)	20
	계	24종

06 연도별 공연통계

연도	공연(건)	공연횟수	관람객(명)		
			유료	무료	계
1995년	253	636	139,271	230,553	369,824
1996년	176	462	-	-	283,376
1997년	183	481	-	-	292,009
1998년	246	569	121,226	450,401	571,627
1999년	254	598	125,213	322,858	448,071
2000년	251	578	114,355	316,737	431,092
2001년	262	877	176,360	248,302	424,662
2002년	222	1,027	244,029	277,891	521,920
2003년	272	1,164	348,460	349,241	697,701
2004년	172	784	136,120	158,439	294,559
2005년	244	1,019	169,652	304,524	474,176
2006년	176	951	274,602	225,270	499,872
2007년	167	972	279,406	221,764	501,170
2008년	197	1,323	213,501	234,723	448,224
2009년	230	1,042	195,570	272,001	467,571
2010년	278	1,078	198,972	290,773	489,745
2011년	252	1,196	266,413	293,700	560,113
2012년	197	926	186,904	179,985	366,889
2013년	213	689	207,691	149,399	357,090
2014년	220	943	288,161	194,014	482,175
2015년	214	817	218,219	134,946	353,165
2016년	237	824	215,071	150,296	365,367
2017년	240	691	161,879	85,207	247,630
2018년	100	290	89,853	29,646	119,499
2019년	63	185	64,542	23,333	87,875

예술의 즐거움을 퍼트리다

국립극장 70주년 기념 엠블럼

- 01 엠블럼 Emblem
- 02 국영문 시그너처 조합형 Signature
- 03 슬로건 및 슬로건 조합형 Slogan

01 엠블럼 Emblem

국립극장은 70년 전, 대한민국 공연 역사와 함께 시작되어 같은 흐름을 이어오고 있다. 그 역사적 의미를 표현하기 위하여 국립극장이라는 대한민국의 공연 역사의 중심에서 여러 갈래로 뻗어나가는 공연 문화의 흐름을 상징하는 이미지를 차용하였다.

또한 컬러는 국립극장의 메인 컬러를 활용하여 기존 CI(Corporate Identity)와의 시각적 연결성을 확보하고자 했다. 국립극장의 메인 색상은 오방색(빨강, 노랑, 파랑, 하양, 검정)에 남산의 자연이 연상되는 초록색을 추가한 것으로 여러 전속단체의 창조적 예술 행위를 표현하는 것이기도 하다.



02 국영문 시그너처 조합형 Signature

1950년 시작된 국립극장의 역사와 정식 국·영문 명칭을 조합한 형태이다.



03 슬로건 및 슬로건 조합형 Slogan

1) 대내용

국립극장 내부 구성원들의 결속과 소속감을 다지고, 새로운 국립극장 100년에 대한 비전을 표현하는 슬로건으로, 내부 행사 및 홍보용으로 개발되었다.

**국립극장 70년,
국립극장 미래 100년**



2) 대외용

대외적으로 국립극장 70주년의 의미를 알리고, 국립극장이 가진 역사적 의미를 홍보하는 슬로건으로 외부 행사 및 매체에 활용하는 형태이다.

**국립극장 70년,
예술의 즐거움을 퍼트리다**



국립극장
연혁

- 1948.12. 문교부가 공보처로부터 흥행허가권을 인수하고, 국립극장 설치에 관한 법령안을 마련하여 국무회의 통과. 1949.1.3에 문교부안이 국무총리의 결재를 받음.
- 1949.01.12. 국립극장 설치령(대통령령 제47호)이 반포되고 1997석의 부민관 국립극장으로 확정.
- 1949.10.21. 국립극장 운영위원회 조직. 초대 극장장에 유치진 임명(~1951.10).
운영위원: 문교부장관, 문화국장, 치안국장, 민경식, 안석주, 채동선, 박헌봉, 유치진, 서항석 등.
- 1949.12. 국립극장 설치를 대통령령으로 공포.
-
- 1950.01.19. 직속 협의기구로서 신극협의회를 발족하고 전속극단으로 신협과 극협을 두기로 함.
- 1950.04.26. 국회 본회의(제8차)에서 국립극장설치법과 국립극장 특별회계법 통과.
- 1950.04.29. 국립극장 개장식. <원술량> 시연회.
- 1950.04.30. 국립극장 개관 공연 <원술량>(유치진 작, 허석 연출).
- 1950.05.08. 국회의 의결을 거친 국립극장설치법(법률 제142호)이 이승만 대통령에 의해 공포됨.
- 1950.06.06. 국립극단(신협) 제2회 공연 <뇌우>(조우 작, 김광주 역, 유치진 연출).
- 1950.06.25. 국립극단(신협) 제3회 공연을 위해 <청춘의 윤리>(정비석 작, 이광래 각색)를 준비하는 도중 한국전쟁 발발.
- 1951.10. 유치진 극장장이 부산에서 문교부에 국립극장 재개를 건의했으나 거절당하자 사의를 표하고 물러남.
- 1952.05.14. 정부가 환도할 때까지 국립극장을 대구에 두고 특별회계에서 24억 원의 예산과 건물수리비로 2억 원을 내기로 국무회의에서 의결.
- 1952.12.15. 정부에서 대구 문화극장을 접수. 서항석이 제2대 국립극장장에 취임.
불교총무원과 서울대 학생회 등에서 2억 원을 빌려 전면 수리하는 한편 개관 공연 준비.
- 1953.02.13. 재개관 작품으로 <아화>(윤백남 작, 서항석 연출)를 무대에 올림.
- 1954.01.12. 국회의 의결로 확정된 국립극장설치법 중 개정 법률(법률 제303호)이 대통령에 의해 공포됨.
국립극장설치법 중 다음과 같이 개정한다. 제2조 “국립극장은 서울특별시에 일개소를 설치한다”를 “국립극장은 문교부장관이 직할하고 서울특별시와 각도에 설치할 수 있다”로 개정함.
- 1957.01.05. 전국문화단체총연합회에서 국립극장 환도 촉진에 대한 건의문 제출.
- 1957.07.12. 국립극단 환도 기념 공연. <신앙과 고향>(카알 쇠인헤르 작, 서항석 역, 홍해성 연출, 3막) 공연(~20).

- 1957.10.16. 신인 작가 발굴을 위한 제1회 희곡 현상 공모 당선작 하유상의 <딸들은 자유연애를 구가하다>, 이용찬의 <가족> 두 편을 선정, 발표.
- 1958.04.07. 국립극장은 배우 양성과 연구 기능 강화를 위해 국립극단 연기인 양성소 연구생 모집. 총 33명 선발.
- 1958.07.31. 신탁 단원들은 총회를 열고 회장 유치진, 운영위원장 이해랑, 운영위원 김동원·강계식 등으로 국립극장에서 이탈, 재출발.
- 1959.03.31. 국립극단 해산.
- 1959.05. 국립극단은 해산 후, 다시 신탁과 민극 두 개의 전속극단이 국립극장 안에 설치.
- 1959.10.30. 운영위원회에서 신탁의 국립극장 복귀 결정. 이해랑을 단장으로 함. 민극은 박진을 단장으로 편제.
- 1959.12.08. 신탁, 민극 합동으로 <대수양>(김동인 원작, 이광래 각색, 박진 연출) 공연(~13).
-
- 1961.10.02. 국립극장설치법 중 개정법률(법률 제745호)이 윤보선 대통령에 의해 공포. 국립극장 소관 업무를 문교부에서 공보부로 이관.
- 1961.11.07. 서울시민회관이 개관됨으로써 시공관을 전용하게 됨.
- 1961.12.01. 총공사비 1억8000만 원을 들여 시공관의 객석, 무대, 난방시설, 화장실, 로비 등 전면 개수.
- 1961.12.30. 전속극단 운영규정 공포(공보부령). 이에 따라 신탁, 민극이 국립극단으로 재발족.
- 1962.02.06. 국립극장 전속단체로 국립극극단(국립창극단), 국립무용단, 국립오페라단이 새롭게 창단.
- 1962.01.19. 3대 극장장(직무대행) 김창구 취임(~1962.5.10).
- 1962.03.22. 명동 국립극장 재개관 기념예술제 개막. 국립극극단 <대춘향전>(6막 11장) 공연.
- 1962.03.31. 국립무용단 발레 <백의 환상>(임성남 구성), 한국무용과 현대무용을 배합한 <영은 살아있다>(송범 구성), 거슈윈 곡의 작품 등 공연(~4.4).
- 1962.04.13. 국립오페라단, KBS심포니오케스트라와 KBS합창단 협연, <왕자호동>(장일남 작곡, 이남수 지휘, 오현명 연출) 공연(~19), 명동 국립극장.
- 1962.05.11. 4대 극장장 이용상 취임(~1962.10.24).
- 1962.10.25. 5대 극장장 황기오 취임(~1963.3.26).
- 1963.03.27. 6대 극장장 김득성 취임(~1963.5.1).
- 1963.05.27. 7대 극장장 김진영 취임(~1963.11.1).

- 1963.11.02. 8대 극장장 윤길구 취임(~1966.4.14).
- 1964.09.21. 국립극장 직제를 폐지하고 중앙국립극장 직제로 개편(대통령령 제1937호).
- 1964.09.28. 국립극단, <순교자>(김은국 작, 김기팔 각색, 허규 연출) 공연(~10.4).
- 1966.04.15. 9대 극장장 이흥수 취임(~1967.1.8).
- 1966.12. 전속단원 개편. 국립극단 단장 장민호외 6명, 국립극단 단장 김연수외 6명, 국립오페라단 단장 오현명의 6명, 국립무용단 단장 임성남 외 6명.
- 1967.01.09. 10대 극장장 김창구 취임(~1967.7.26).
- 1967.10.12. 정부의 종합민족문화센터 건립 구상이 발표되고, 장충동에 지하 1층 지상 3층의 새 국립극장을 짓기 위한 공사 시작.
- 1968.07. 11대 극장장 이용상 취임(~1969.8).
- 1969.01.28. KBS로부터 교향악단을 인수하여 국립교향악단을 창단.
초대 단장은 이용상, 상임지휘자로 임원식을 임명하고 90명 규모의 단원으로 창단
첫 연주회(전신인 KBS교향악단은 1956년 9월 3일 서울방송교향악단이라는 이름으로 창단).
- 1969.08.01. 12대 극장장 이성철 취임(~1969.11.20).
- 1969.09.26. 국립극단 제13회 정기공연<심청가>(국극정립위원회 구성, 김천흥 안무, 이진순 연출) 공연.
- 1969.11.21. 13대 극장장 김원호 취임(~1970.9.24). 극장 기구 개편과 전속단원 대폭 보강.
국립극단 단장 장민호 등 15명, 국립극단 단장 김연수 등 13명, 국립오페라단 단장 오현명 등 9명, 국립무용단 단장 임성남 등 51명, 국립교향악단 91명.
-
- 1970.09.25. 14대 극장장 김창구 취임(~1976.2.8).
1970. 국립극단을 국립창극단으로 개칭.
- 1972.01.11. 뮤지컬 공연을 해오던 민간 예그린예술단이 국고보조단체로 지정되면서 국립극장이 관할.
예그린예술단은 1961년 창단했으며 1966년 초기 한국 뮤지컬의 대표작이라 할 <살짜기 읍서예>를 공연하기도 함.
- 1972.02.16. 5% 감원에 따른 직제 개정(대통령령 제6064호).
- 1973.05.01. 국립합창단 창단, 국립발레단을 국립무용단에서 정식으로 분리하여 운영.
- 1973.07.14. 대통령령 제6770호, 국립극장직제 공포.
- 1973.08.26. 명동에서 장충동 신축 국립극장으로 이전. 구 국립극장은 당분간 예술극장으로 존속.

- 1973.10.17.** 동양 최대 규모의 신축 국립극장이 6년여의 공사 끝에 개관.
8개 전속단체 478명의 단원, 직원은 120명으로 장르와 인력 규모도 확대(국립극단, 국립창극단, 국립무용단, 국립발레단, 국립오페라단, 국립교향악단, 국립가무단, 국립합창단).
대극장은 1500석, 소극장은 330석 규모.
개관 공연으로 국립극단의 <성웅 이순신>(이재현 작, 허규 연출) 상연.
- 1975.12.** 명동예술극장이 총무처로 넘어감으로써 완전히 문을 닫음.
- 1976.02.10.** 15대 윤치오 극장장 직무대행 취임.
- 1976.04.20.** 16대 박희양 극장장 취임.
- 1976.11.27.** 17대 윤치오 극장장 취임.
- 1977.02.01.** 월간 『국립극장』 창간.
- 1977.10.31.** 국립가무단이 세종문화회관으로 이관, 서울시립가무단으로 재창단.
- 1977.12.25.** 18대 박호준 극장장 취임.
- 1978.11.22.** 19대 엄정흠 극장장 취임.
- 1979.04.01.** 월간 『극장예술』 창간호 발행.
- 1979.07.30.** 민속예술단(단장 엄정흠) 유럽 공연차 출국(~9.25 도착).
- 1979.12.20.** 제1회 국립발레단 연수생 입소식.
-
- 1980.04.20.** 20대 극장장 정연구 취임(~1981.8).
- 1981.08.01.** 국립교향악단 KBS로 다시 이관.
- 1981.08.19.** 21대 극장장 허규 취임(~1989.1).
- 1981.10.28.** 300명의 관객을 수용할 수 있는 마당식 소극장 실험무대 개관.
- 1982.05.15.** 600석 규모의 계단식 노천극장인 놀이마당 개장.
- 1983.03.03.** 국립극장 예술강좌 개설.
- 1987.01.01.** 코리아심포니오케스트라(대표 흥연택)와 전속계약.
- 1987.01.27.** 사단법인 국립극장 예술진흥회 발족.
- 1987.12.31.** 대통령령 제12341호로 직제일부(제4조) 개정(정원 122명에서 155명으로).
- 1989.01.14.** 22대 극장장 전영동 취임(~1990.1).
- 1989.06.17.** 대통령령 제12733호로 직제 일부 개정(제4조). (고용직 공무원의 기능직화)

-
- 1990.01.13. 23대 극장장 윤탁 취임(~1992.2).
 - 1990.03.31. 국립극장 개관 40돌 기념행사 개최.
 - 1990.04.25. <움직이는 국립극장> 첫 공연.
 - 1990.05.01. 국립극장 '90 청소년 공연 예술제 개최.
 - 1990.08.01. 국립극장 '90 하기 해변 예술캠프 개최.
 - 1990.12.09. 90 남북 송년 통일 전통 음악회 개최.
 - 1991.02.01. 국립중앙극장으로 명칭 변경.
 - 1991.05.17. 국립극장 문화학교 개교.
 - 1992.02.27. 24대 극장장 김진무 취임(~1993.3).
 - 1992.03.02. 국립중앙극장 문화학교 개강.
 - 1993.03.15. 25대 극장장 김광락 취임(~1993.12).
 - 1993.08.07. 일반 대중과 보다 가까워지기 위한 야외 프로그램 문화광장 시작.
 - 1993.12.23. 26대 극장장 이한홍 취임(~1996.12.31).
 - 1995.01.01. 국립국악관현악단을 새롭게 창단(단장 박범훈).
 - 1997.01.01. 27대 극장장 이길용 취임(~1998.3.15).
 - 1998.03.16. 28대 극장장 남인기 취임(~1999.6.10).
 - 1999.01.29. 책임운영기관의 설치·운영에 관한 법률 공포(법률 제5711호).
 - 1999.06.11. 29대 최진용 극장장 취임(~1999.12.31).
 - 1999.07.29. 책임운영기관의 설치·운영에 관한 법률시행령 공포(대통령령 제16490호).
 - 2000.1.1부터 시행되는 책임운영기관에 국립중앙극장을 포함(총 정원의 한도 75명).
-

- 2000.01.01. 30대 극장장 김명곤 취임(~2005.12.31).
- 2000.01.01. 책임운영기관 시행.
- 2000.01.13. 문화관광부와 그 소속기관 직제를 일부 개정(문화관광부령 제33호).
공무원 정원: 75명(계약직 1, 별정직 23, 일반직 16, 기능직 35).
- 2000.02.01. 국립오페라단, 국립발레단, 국립합창단이 재단법인으로 독립, 예술의전당 상주단체로 이전.

- 2000.04.29. 국립극장 50주년.
- 2000.08.19. 문화관광부와 그 소속기관 직제 시행규칙을 일부 개정(문화관광부령 제42호). 행정지원과, 공연운영과, 무대예술과로 명칭 변경.
- 2000.05. 대극장을 해오름극장, 소극장을 달오름극장으로 개칭.
- 2001.05.23. 150석 규모의 별오름극장 개관.
- 2002.01.01. 국립극단 박상규 단장 취임.
- 2002.06.11. 그리스 원형극장과 한국의 전통 놀이마당의 장점을 살린 600석 규모의 하늘극장 개관.
- 2003.04.21. (재)국립극장 발전기금 설립.
- 2004.01.01. 국립국악관현악단 최상화 예술감독 취임.
- 2004.01.01. 국립극단 이운택 예술감독 취임.
- 2004.01.01. 국립무용단 김현자 예술감독 취임.
- 2004.01.01. 국립창극단 안숙선 예술감독 취임.
- 2004.10.29. 해오름극장 새단장 완료 후 재개관.
- 2005.04.29. 달오름극장 새단장 완료 후 재개관.
- 2005.09.16. 국립중앙극장 기본운영규정 개정. 조직개편: 3부(기획조정부, 운영지원부, 공연제작부). 4예술감독, 7책임기술감독.
- 2006.01.01. 31대 신선희 극장장 취임(~2009.1.1), 책임운영기관 제3기 출범.
- 2006.01.01. 국립국악관현악단 황병기 예술감독 취임.
- 2006.01.01. 국립무용단 배정혜 예술감독 취임.
- 2006.01.01. 국립창극단 유영대 예술감독 취임.
- 2006.01.01. 국립극단 오태석 예술감독 취임.
- 2006.12.20. 국립중앙극장 기본운영규정 개정. 조직개편: 3부1단(운영지원부, 공연기획단, 공연제작부, 진흥부). 4전속단체.
- 2007.05.10. 특별기획 전시회 <국립극단 57년>(~7.1).
- 2007.09.08. 세계국립극장페스티벌 개최. 그리스, 중국, 인도, 이탈리아, 영국, 스위스, 터키 등 총 9개국 14개 공연단이 참가.
- 2007.09.08. 특별기획 전시회 <소리와 몸짓.唱舞樂의 세계>(~12.31).
- 2008.04.30. KB청소년하늘극장 재개관.
- 2009.01.01. 32대 임연철 극장장 취임, 책임운영기관 제4기 출범.
- 2009.01.21. 국립극단 최치림 예술감독 취임.

- 2009.12.23.** 국내 최초의 공연예술박물관을 개관. 지하 1층, 지상 3층의 총 2851㎡ 규모에 상설전시실, 기획전시실, 아카이브실, 수장고, 교육실, 사무실 등을 갖춘.
-
- 2010.04.30.** 국립극단이 법인화하여 독립하고 용산구 서계동으로 이전.
- 2012.01.16.** 33대 안호상 극장장 취임(~2017.9.26), 책임운영기관 제5기 출범.
- 2012.09.05.** 레퍼토리시즌제 도입, 국내 8개 국립예술단체의 공연을 미리 계획하여 일정 기간 국립극장 무대에 올리는 레퍼토리시즌제 시작.
- 2014.02.19.** 달오름극장을 극 장르 전용 극장으로 전면 개보수하여 다시 개관.
512석 규모로 객석의 시야를 개선하고 무대와의 거리를 좁히는 한편, 적절한 음향효과를 갖도록 함.
- 2016.10.25.** 뜰아래 연습장 건립. 국립극장 문화광장 아래에 전속단체를 위한 연습장 마련.
- 2018.09.21.** 34대 김철호 극장장 취임, 책임운영기관 제6기 출범.
-
- 2020.03. (예정)** 지하주차장 건립. 지상1층, 지하2층 규모로 총 486대를 주차할 수 있는 공간.
- 2020.10. (예정)** 해오름극장 리모델링. 객석의 시야를 개선하고 자연음향을 최대한 살릴 수 있는 설계와 무대 제작 환경 최적화.



9 791195 192533
ISBN 979-11-951925-3-3
ISBN 979-11-951925-2-6 (세트)

값 50,000원