

공연예술박물관  
소장자료 연구총서 권1

# 초연에서

# 레퍼토리로



공연예술박물관 소장자료 연구총서 권 1

초연에서 레퍼토리로

# 초연에서

# 레퍼토리로

차례

7 발간사

## 총론

---

11 1960년대 국립극장의 현상 희곡 모집과 창작극 공연

백현미 | 전남대학교 국어국문학과 교수

37 국립오페라단의 출범과 비상(飛上)

우혜언 | 한국예술종합학교 강사

## 각론

---

65 1960년대 국립극단의 현상공모작과 그 선정 의의

김남석 | 부경대학교 국어국문학과 교수

97 1960년대 국립극단 창작극과 작가

김옥란 | 극동대학교 연극연기학과 교수

125 1960년대 국립오페라단의 서양 오페라 초연 무대의 공연예술사적 의의

김현주 | 이화여자대학교 강사

151 장일남의 오페라 〈왕자호동〉 연구

허영한 | 한국예술종합학교 음악학과 교수

173 1960년대의 국립극장 무대미술: 국립극장 공연예술박물관 소장자료를 중심으로

박동우 | 홍익대학교 공연예술대학원 교수

## 소장자료

---

223 도판목록

230 도판

313 [초록] 한국 공연예술 토대 구축기인 1960년대의 공연과 공연장에 대한 고찰: 공연예술박물관이 소장한 국립극단과 국립오페라단의 자료를 중심으로

주선영 | 국립극장 공연예술박물관 학예연구사

### 일러두기

이 책은 국립극장 공연예술박물관이 소장한 자료를 중심으로 사진과 논고를 엮은 자료집이다.

참고한 자료의 경우, 인용부분에서는 원문 표기 그대로를 실었으나, 논고의 본문에서는 독자의 가독성을 높이기 위해 현대어를 사용했다.

참고문헌은 작자의 가나다순, 그 외에는 날짜순으로 배열하였다.

공연예술박물관 소장자료의 정보는 자료유형, 창작자, 연도, 크기, 관리번호 순으로 기재하였다.

이 책에 수록된 글과 사진은 저작권자의 동의 없이 전체 또는 부분 복사·복제할 수 없다.

## 공연예술박물관 소장자료 연구총서 발간사

국립극장 공연예술박물관은 2009년 12월 개관 이래 공연예술 관련 자료를 꾸준히 수집·정리해왔습니다. 더 나아가 금년부터는 현재 박물관이 소장하고 있는 약 44만 점을 대상으로 공연예술사적으로 가치가 있는 자료들을 선별하여 소장자료 연구총서를 발간하게 되었습니다.

『공연예술박물관 소장자료 연구총서』 권1은 「초연에서 레퍼토리로」로 주제를 선정하여 1960년대 국립극단과 국립오페라단이 각 단체 고유의 레퍼토리를 확보하기 위해 시도했었던 역사적 사건들을 다루었습니다. 또한 「초연에서 레퍼토리로」라는 주제에 해당하는 작품들을 시대적, 공연예술사적인 관점에서 상세하게 들여다 보았습니다.

본 연구총서에는 1960년대의 국립극단과 국립오페라단이 공연한 국내 초연작 및 창작품 26편에 대한 논고와 각 작품의 자료이미지가 수록되어 있습니다. 논고를 작성해 주신 김남석·김옥란·김현주·박동우·백현미·우혜언·허영한 교수님께 감사의 말씀을 전합니다.

이번 연구총서 창간을 시작으로 박물관이 소장하고 있는 자료들을 지속적으로 연구하여 적극적으로 개방·공유하고자 합니다. 이러한 노력과 시도가 자료 이용 및 연구 활성화에 도움이 되어 한국 공연예술 발전에 밑거름이 되기를 바랍니다.

고맙습니다.

2021년 12월

국립중앙극장 극장장 직무대리 강성구

---

# 총론

---



---

# 1960년대 국립극장의 현상 희곡 모집과 창작극 공연

---

백현미

전남대학교 국어국문학과 교수

THE PLAYWRITING COMPETITIONS  
AND THE PERFORMANCES OF  
ORIGINAL PLAYS  
BY NATIONAL THEATER OF KOREA  
IN 1960'S

# I. 명동국립극장과 국립극단 새 편성

## 1. 4·19혁명 전후, 창작극에의 열망

### (1) 국립극장 환도와 4·19혁명

1957년 국립극장이 환도했지만 국립극장이 사용할 극장은 없었다. 한국 전쟁 전에 국립극장이 사용했던 태평로의 부민관은 국회의사당으로 사용되고 있었다. 그래서 국립극장 환도기념공연인 국립극단 제3회 <신앙과 고향>은 명동에 있던 시공관에서 공연되었다. 시공관을 서울시와 공동 사용하는 식으로 극장을 확보했던 것이다.

1959년 겨울, 국립극장 전속 극단 체제가 결정되었다. “극단의 유신을 부르짖으며 새로이 국립극장의 전속극단”이 된 신희과 민극은 때로는 합동으로 때로는 단독으로 공연을 이어갔다. 국립극단 제15회 <대수양>은 신희과 민극의 합동공연이었고, 국립극단 제17회 <여인천하>는 민극의 공연이었고, 국립극단 제18회 <안네 프랑크의 일기>는 신희의 공연이었다.<sup>2</sup> 4·19혁명 이후 국립극단의 첫 공연인 제19회 <빌헬름 텔>은 신희과 민극의 합동공연이었다.<sup>3</sup>

1960년 4·19혁명 이후 연극계에서 연극협의회가 결성되었고,<sup>4</sup> 문교부 산하에 둔 국립극장 운영위원회와 국립극장장의 적절성 여부가 뜨거운 감자로 부상했다. 문교부는 과거 운영위원들의 사표를 일괄 수리하고 현제명, 김생려, 오영진, 유치진, 이해랑, 이원경, 조택원 등 7명을 새롭게 위촉했다고 발표했다.<sup>5</sup> 그런데 이들 전원이 용퇴해야 한다는 비판이 쏟아졌고,<sup>6</sup> 문교부 내에 운영위원회를 둘 필요가 없다는 주장도 제기되었다.<sup>7</sup> 서항석 극장장이 전국문화예술단체총연합(약칭 문총)과 자유당을 업고 민족의 태양을 찬양한 어용 예술인이라는 향간의 비난을 언급하며<sup>8</sup> 극장장의 정체성을 문제 삼기도 했다. 극장 사업과 극장장 교체 문제를 둘러싼 논의가 이어졌고<sup>9</sup> 연극협의회와 국립극장 구성원 사이의 갈등도 빠져나왔다.<sup>10</sup>

그리고 “제2공화국의 첫가을에는 시공관 셋방살이를 그만 두고 전용극장을 사용하게 될 수는 없을가?”<sup>11</sup>라는 기대 섞인 주장이 신문지상에 거둬 나왔다. 한국연극연구소가 전용 극장으로 사용하는 드라마센터가 가을에 착공된 사실과 빗대어 “국립극장이 시공관인지 극장인지도 분간할 수 없는 장소를 갖고 있는 사실”<sup>12</sup>이 더욱 부각되었다.

1. 「연기진의 불균형」, 『조선일보』, 1960.6.15, 4면.

2. 「두 국립극단의 공연」, 『조선일보』, 1960.2.20, 4면.

3. 「〈빌헬름 텔〉 공연 10일부터 국립극단서」, 『조선일보』, 1960.6.8, 4면.

4. 연극협의회 참석자와 현장 및 결성식에 대한 자세한 내용은 다음 신문 기사 참고(「연극 유신운동의 선포」, 『동아일보』, 1960.6.22, 4면.).

5. 「국립극장 운영위원 경질」, 『경향신문』, 1960.7.15, 4면.

6. 이윤찬, 「국립극장 운영위 개편을 보고, 반혁명정신의 노정을 경계한다」, 『동아일보』, 1960.7.24, 4면.

7. 오화섭, 「국립극장은 이렇게 운영되어야 한다」, 『경향신문』, 1960.8.15, 4면.

8. 「그 사람이 그 사람들이지」, 『경향신문』, 1960.7.17, 4면.

9. 「국립극장 운영위 곧 소집, 기구개편 인사채신 위해」, 『경향신문』, 1960.12.14, 3면.

10. 이원경, 「60년의 문화계 정리-연극계」, 『경향신문』, 1960.12.27, 4면.

11. 오화섭, 「국립극장은 이렇게 운영되어야 한다」, 『경향신문』, 1960.8.15, 4면.

12. 여석기, 「1960년도 연극계 어수선하고 보람없는 한 해」, 『동아일보』, 1960.12.23, 4면.

(2) 장편 창작극에의 열망

4·19 직후 첫 작품으로 번역극인 <빌헬름 텔>을 올려 여러 비판을<sup>13</sup> 받은 국립극장은 서둘러 신인 작가 이중기의 처녀작 <분노의 계절>을 국립극단 제20회 공연으로 올렸다. “4·19 이전의 독재정권 하에서 부패한 정치 사회를 배경으로 이 사회상을 압축한 한 가정의 이야기를 그린 홈 드라마”<sup>14</sup>로 홍보되었는데, “사월혁명을 소재로 한 연극을 상연한다는 명목상의 의미만”<sup>15</sup> 내세워진 공연으로 평가되었다. 전속 극단의 행태가 비난을 사기도 했다. 국립극장은 진주에서 열리는 개천절예술제에 공연 초청을 받고 전속 극단인 민극을 보냈는데, 이 민극 일행이 부산과 대전에서 예정에 없던 공연을 하면서 문제가 생겼던 것이다.<sup>16</sup>

운영위원회, 전용 극장, 전속 극단에 대한 논의와 더불어 장막 창작극 공연과 레퍼토리 시스템에 관한 요구가 급등했다. 창작극 진흥과 신진 작가 발굴 필요성을 제기한 차범석과 오화섭의 글을 순서대로 읽어 보자.

국립극장의 사명이 민족연극의 발전을 기한다면 새로운 극작가를 길러내어 새로운 작품을 쓰이게 하도록 충격과 기회를 주어야 할 것이다. 그러기 위해서는 적어도 일 년 동안의 상연 기획안을 작성하여 미리 작가들에게 작품을 청탁하는 문호개방을 주장하고 싶다. 우리 극계는 작가가 없고 작품이 없는 것도 숨길 수 없는 현실이다. 그렇다고 언제까지나 각색이나 번역에 의존할 것이 아니라 모든 극작가에게 적어도 3개월의 기한을 주어 피차 책임 있는 창작의 기쁨과 보람을 느끼게 하자는 것이다. 소설과 달라서 장편희곡은 신문이나 잡지사에서는 출입금지라는 것이 우리의 현실이다. 그러기 때문에 단막극의 창작이 고작이며 상연의 가능성이 희미한 장막희곡은 좀체로 쓰게 되지 않은 것이다. 그렇게 되면 적어도 일 년 네 편의 희곡을 우리는 얻게 되는 것이다. 연출가의 경우도 마찬가지다. 그 사람의 실력이 미지수라 하여 언제까지나 몇 사람의 기성인이 도맡아버린다면 새로운 후계자는 언제 누가 양성할 것인가? 주장하노니 연극계의 혁명은 숙청에 있는 것이 아니라 단합이다. 독선이 아니라 양보다. 그리하여 구세대와의 교류와 융합과 실천에서만 이루어질 것이다.<sup>17</sup>

국립극장이 반드시 창작극만을 상연해야 된다는 법은 없겠지만 우수한 창작극 공연이 없는 국립극장도 상상할 수 없다. 우리는 말버릇처럼 극작의 빈곤을 한탄하고는 하지만 좋은 작품이 나오도록 방법을 강구하는 것이 국

13. 「회화화 되어버린 원작」, 『경향신문』, 1960.6.18, 4면.

14. 「〈분노의 계절〉 이중기 작·이진순 연출, 국립극장 추계공연」, 『동아일보』, 1960.9.21, 4면.

15. 「무감동한 무대」, 『조선일보』, 1960.9.29, 4면.

16. 「추태를 실연한 국립극단 민극, 멋대로 지방공연타 밥값으로 단장은 인질」, 『경향신문』, 1960.12.14, 3면.

17. 차범석, 「연극인 자체의 정화를 위하여」, 『동아일보』, 1960.5.7, 4면.

립극장의 의무이기도 하다. 우선 국립극장은 현상 모집을 자주 할 것이다. 그러나 모집에만 급급하지 말고 현상금을 많이 내야 된다. 당선작에 백만 환 이상을 내도록 하고 상연을 한다면 신진 작가를 발굴해 내는 동시에 레퍼토리도 한 개 해결되는 셈이 된다. 이 밖에 기성작가에게 선금을 내어 위촉하는 방법도 있을 수 있다. 그리고 매년 4월에 셰익스피어제를 가짐으로써 레퍼토리 문제와 고전극 부활의 두 가지 이익을 얻을 수 있지 않을까?<sup>18</sup>

차범석은 기왕에 발표된 소설을 각색해서 공연하거나 서양 작품을 번역해서 공연하는 데서 벗어나 창작극을 진흥해야 한다고 주장했다. 장편 희곡 창작이 어려운 특수성을 거론하며, 국립극장이 1년에 4편 정도의 창작극 공연을 기획하고, 작가에게 최소 3개월 이전에 작품을 청탁하자고 제안했다. 오화섭은 현상 모집을 자주 하되 현상금을 100만 환 이상으로 올릴 것, 기성작가에게는 선금을 주며 창작을 의뢰할 것을 제안했다. 오화섭의 제안 중 ‘100만 환 현상 희곡 공모’는 곧 현실화되었다.

18. 오화섭, 「국립극장은 이렇게 운영되어야 한다」, 『경향신문』, 1960.8.15, 4면.

## 2. 공보부 산하 국립극장의 레퍼토리위원회

### (1) 명동국립극장 개관과 국립극단 새 편성

5·16군사정변 직후인 1961년 6월 공보부가 발족하고, 예술 분야별 협회 결성이 추진되었다. 6월 17일 포고령 6호에 의해 각 분야별(음악, 영화, 국악, 무용, 사진, 연예, 미술, 연극, 문학) 단일 협회를 결성해<sup>19</sup> 한국예술문화단체총연합회(이하 예총)를 창립하는 일이 진행된 것이다.<sup>20</sup> 이에 따라 그해 12월 한국연극협회가 유치진을 이사장으로 선출하며 출범했고, 예총의 회원 단체가 되었다.

1961년 10월 2일 공포된 새로운 정부조직법에 따라, 국립국악원과 국립영화제작소 그리고 국립극장의 소관 부처가 공보부로 옮겨졌다.<sup>21</sup> 이 무렵 공보부 김창구 서기관이 제3대 극장장 직무대행으로 임명되었고, 해군 소령 박명민이 국립극장 감독관으로 임명되었다.<sup>22</sup> 유치진은 “공보부의 사업이란 마스크이 그 전부터가 마스크의 하나인 연극 역시 공보부의 품안에서는 생기를 얻을 수 있을 것이다. 일이란 제도도 제도거리와 결국 사람이 하는 것이기 때문에 오재경 씨가 공보책임자로 있는 동안 국립극장은 물론 국립국악원도 활발한 태세를 갖추 수 있을 것으로 기대된다.”<sup>23</sup>고 했다.

19. 「한국예술문화단체총연합회 연내로 결성」, 『경향신문』, 1961.12.20, 4면.

20. 「문화단체통합 막바지에」, 『동아일보』, 1961.12.13, 4면.

21. 「새로운 체제 갖춘 행정부」, 『경향신문』, 1961.10.3, 1면; 「68개 각령을 일괄공포」, 『경향신문』, 1961.10.4, 1면.

22. 「정부인사」, 『경향신문』, 1961.10.7, 1면.

23. 유치진, 「선전에 이용 말라, 예술을 망치지 않도록」, 『동아일보』, 1961.10.24, 4면.

1961년 11월 20일을 기해 문교부와 서울시가 관리하던 시공관이 공보부로 넘어가 국립극장으로만 사용하게 되었다.<sup>24</sup> 공보부는 “깨끗하고 춤지 않고 덤지 않고 볼 것 있는 국립극장을 만든다는 목표 아래”<sup>25</sup> 대대적 개축을 진행했다. 특히 내부를 모두 뜯어고쳐 공연예술 공간이 되도록 한다고 거듭 홍보했다.<sup>26</sup> 1962년 3월 21일 국립극장 개관식이 거행되었고, 국립극단(현 국립창극단), 국립무용단, 국립오페라단 등의 전속 단체 결성이 예고되는<sup>27</sup> 가운데 개관기념 예술제가 진행되었다.<sup>28</sup>

시공관을 국립극장으로 개축하는 공사가 한창 진행 중이던 1962년 1월, 전속 극단 실험과 민극을 해체하고 단일 단체로서 국립극단이 새롭게 편성되었다. 양 극단의 중추 멤버들과 외부 연기자 서너 명을 흡수해서 단원을 구성했고 단장에 박진, 부단장에 이해랑이 임명되었다.<sup>29</sup> 단일 국립극단 체제는 자리를 잡았지만 ‘개편’이 거듭되었다. 1963년 11월 제8대 극장장에 취임한 윤길구는 국립극단을 개편한다면서 기존 단원들에게 해촉장을 발송하고 단원 10명을 새롭게 위촉했다.<sup>30</sup> 1965년에도 단원 변화가 있었다.<sup>31</sup> 13명으로 늘어 변기중, 백성희, 강효실, 김인태, 박근형, 윤계영, 노경자, 여운계, 이진수, 백수련, 박수현, 김금지, 김신자로 발표되었다. 1967년도에는 단원 수가 6명, 즉 변기중(고문), 김성옥, 백성희, 정애란, 나옥주와 단장 장민호로 개편되었다.<sup>32</sup> 1968년도에는 단원수가 13명, 1969년에는 15명으로 구성되었다.<sup>33</sup>

## (2) 공연법과 국립극장 레퍼토리위원회

1961년 12월 30일 공연법이 공포 및 시행되었다. ‘예술의 자유를 보장하고 건전한 국민오락을 육성하기 위하여 공연에 관한 사항을 규정함을 목적’으로 내세웠지만, 실제로는 공연자 등록제, 공연장 설치 허가제, 공연 신고제 등을 명문화한 것이었다. 즉 공연자는 시나 도(등록청)에 등록해 유효기간 2년짜리 등록증을 받아야 하고(3조, 4조), 공연장 설치하는 서울특별시 또는 도지사의 허가를 받아야 하며(7조), 공연자는 공연지를 관할하는 서울특별시 또는 시장이나 군수에게 신고해야 하며(14조), 관계 행정관청은 소속 공무원으로 하여금 공연 장소를 임검하게 할 수 있다(18조)고 명시되었다. 그리고 1963년 3월 12일 일부 개정되어 각본 사전 심사 조항이 신설되었다. 공연자는 사전에 각본에 대해 등록청의 심사를 받아야 하고, 심사에 합격되지 아니한 각본에 의한 공연은 할 수 없으며(14조 2), 심사 합격한 각본의 내용과 상위한 공연은 관계 행정관청이 정지시킬 수 있게(17조) 되었다.

24. 「국립극장으로만 시공관 사용에 결정」, 『경향신문』, 1961.11.19, 3면.

25. 「새로 단장하는 예술의전당」, 『동아일보』, 1961.12.16, 4면.

26. 「변모하는 국립극장」, 『경향신문』, 1961.12.25, 4면.

27. 「새롭게 단장한 국립극장 개관」, 『동아일보』, 1962.3.22, 3면.

28. 「국립극장 개관기념 3월 한 달 동안 예술제」, 『동아일보』, 1962.2.19, 4면.

29. 단원은 변기중, 강계식, 장훈, 박상익, 최삼, 고실봉, 최성섭, 최명수, 강창수, 조항, 장민호, 추석양, 한은진, 백성희, 정애란, 진랑, 옥경희, 나옥주였다(「국립극단 결단 단장에 박진씨」, 『경향신문』, 1962.1.18, 2면.).

30. 1년 계약으로 단원 10명을 위촉하고, 공연 때마다 필요한 인원은 그때그때 출연 교섭을 통해 총당할 계획이라고 했다. 남자 연기자는 신예 연극인들이었다. 위촉된 10명은 다음과 같은데, 괄호 안은 이전에 소속된 극단의 이름이다. 최명수(민중), 김동훈(실험), 이인태(동인), 김성옥(산하), 김순철(동인), 최상현(제작), 백성희(국립), 정애란(국립), 진랑(국립), 나옥주(국립)(「국립극장 전속극단을 개편」, 『경향신문』, 1963.11.30, 8면.).

31. 「국립극장 전속단체 보강」, 『경향신문』, 1965.2.15, 5면.

32. 「내년 단원 결정」, 『동아일보』 1966.12.13, 5면; 「국립극장 새단원 6명을 내정」, 『경향신문』, 1966.12.14, 5면.

33. 장민호, 변기중, 백성희, 최불암, 정애란, 김성원, 민승원, 문오장, 윤계영, 이치우, 박암, 주선태, 문정숙, 안은숙, 김민자(「국립극단 일부 개편」, 『조선일보』, 1968.12.31, 5면.).

국립극단의 공연도 각본 심사를 받아야 하고, 국립극장 대관 공연도 공보부 장관의 승인을 받아야 했다. 1963년 3월 1일 제정된 국립극장 대관규칙(공보부령 제11호)에 따르면 극장장이 사용 신청서와 각본을 첨부해 1개월 전에 제출된 신청에 대해 공보부 장관의 승인을 받은 뒤 대관 여부를 결정하도록 했다. 1966년 12월 30일 일부 개정 때 사용 신청을 공연 3개월 전에 극장장에게 하는 것으로, 대관은 국립극장 운영위원회의 심의를 거쳐 결정하고 이를 공보부 장관에게 보고하는 것으로 바뀌었다.

1962년 1월 공보부는 국립극장 운영위원회(유치진, 여석기, 송범, 임성남, 이유선, 김성태, 성경린, 박현봉)와의 합의를 거친 국립극장 운영방침안을 발표했다. 국립극단, 국립무용단, 국립오페라단 등 국립 예술단체의 조직 계획을 밝혔고, 국립극단의 질적 향상과 임무로 공연의 정기화(중앙 6회, 지방 각 1회)와 창작 활동에 중점을 둔 공연 편성, 즉 창작물 3편, 고전물 1편, 번역물 2편 비율의 편성 및 국제 활동을 권장했다.<sup>34</sup>

1962년 12월 국립극장은 “공연할 때마다 갑자기 레퍼토리를 선정해서 충분한 검토와 치밀한 기획을 세우지 못한 관계로 무대예술의 향상을 크게 꾀하지 못했다는 지배적인 여론을 참작, 앞으로의 체계화한 치밀한 공연 진행”<sup>35</sup>을 위해 레퍼토리 위원을 위촉해 1963년도 국립극장 전속 단체의 레퍼토리를 한꺼번에 수립할 예정(공연 횟수는 국립극단 6회, 국립극단 3회, 국립무용단 3회, 국립오페라단 2회)이라고 했다. 발표된 각 단체의 레퍼토리 위원은 다음과 같다.

국립극단: 박진, 강계식, 여석기, 이진순, 오화섭  
 국립극단: 김연수, 김소희, 성경린, 이해구, 박진  
 국립오페라단: 김학근, 이인영, 김자경, 이정희, 임원식  
 국립무용단: [민속] 김백봉, 강선영, 정인방 / [발레] 임성남, 송범, 진수방<sup>36</sup>

공연의 정기화와 레퍼토리 시스템 정착은 난항을 거듭했다. 1965년 즈음 국립극장은 연간 연극 5회, 국극 2회, 무용 2회, 오페라 2회, 교향악 6회를 상연하는데, 예산은 반감되기 일췌였다.<sup>37</sup> 안이한 레퍼토리 기획과 대작주의를 경계하는 목소리가 커졌고,<sup>38</sup> 국립극장 시설의 열악함과 예산 산정에서 보이는 당국의 몰이해 등을 질타하는 목소리도 흘러나왔다.<sup>39</sup> 1969년에는 정전으로 인한 공연 중단과 입장료 환불 사태로 열악한 시설 문제가 다시 언급되었고,<sup>40</sup> 국립극단이 공연 횟수를 채우지 못하자 국립극장장이 문화공보부를 대변하며 비판하기도 했다.<sup>41</sup>

34. 「국립극장 운영방침 결정」, 『경향신문』, 1962.1.12, 4면.

35. 「국립극장에 레퍼터리워 설치」, 『경향신문』, 1962.12.21, 8면.

36. 「국립극장에 레퍼터리워 설치」, 『경향신문』, 1962.12.21, 8면.

37. 「유추된 국립극장 새해 예산반감」, 『동아일보』, 1965.12.28, 5면.

38. 「66년을 되돌아보며 다시 생각해보 일들(2) 연극의 양과 질」, 『동아일보』, 1966.12.20, 5면.

39. 우리나라 유일의 무대예술의 전당인 국립극장은 겨울철과 여름철이던 부득이 연 2개월의 휴관을 하지 않으면 안 되는 서늘한 현상에 직면한다. 그것은 국립극장이 여름철에는 냉방시설 하나 없고 겨울철에는 객석 주변에만 와있는 미완의 난방장치 때문에 별수없이 겪는 현상이다[...]. 국립극장의 미흡한 시설은 당국의 몰이해와 성의없는 방치로 아직까지 구비되지 못하고 있는데 무성의는 예산을 둘러싼 금년초의 국회에서의 태도에서도 드러났다. 9백23만천백원의 공연비가 5백만원이나 삭감되었다가 여론에 못이겨 다시 추경예산에서 겨우 복구되었으니 위정자들의 국립극장에 대한 푸대접을 가히 알만하다. 그러나 지금의 이 예산으로는 도저히 우수한 공연성과를 기대할 수 없다고 관계자들은 말한다. 오페라 2회, 발레 2회, 국극 1회, 교향악 6회, 연극 4회의 연 공연(年公演)에는 단원들의 출연비도 A급의 경우 겨우 2만원에서 2만5천원 정도다. 보다 효율적인 운영과 공연성과를 위해서는 먼저 극장시설의 현대화와 예산의 증액을 서둘러야 할 것이다(「계정휴관 국립극장 푸대접받는 무대예술의 전당」, 『동아일보』, 1966.12.20, 5면.).

## II. 현상 희곡 공모의 변천과 창작극 공연

국립극단이 해마다 창작극 3편과 번역(고전)극 2편 정도의 공연을 기획하고 시행하는 레퍼토리 시스템이 정착되기 위해서는 무엇보다 장막 창작극 대본이 필요했다. 1957년에 시작된 국립극장의 현상 희곡 공모는 창작극 대본 확보의 발판이었다. 국립극단은 국립극장 현상공모 당선작이나 가작 입선작들뿐 아니라 여타 신문사의 문예 공모 당선작들로 창작극 레퍼토리를 확보했다. 여기서는 1960년대 내내 지속된 현상 희곡 공모의 진행 상황과 다양한 양상을 자세히 확인해보자.

### 1. 50만 환 현상 희곡 공모: 국립극장과 서울신문사의 제휴

국립극장은 1957년 7월 신진 작가 발굴을 목표로 제1회 희곡 현상 모집을 시작했고, 두 명의 신진 작가를 배출했다. 50여편에 달하는 작품이 응모했으나 당선작 없이 하유상의 <딸들은 자유연애를 구가하다>와 이용찬의 <가족>이 가작으로 입선되었다.<sup>42</sup> 가작이었지만 이어진 성과는 만만치 않았다. <딸들은 자유연애를 구가하다>는 그해 국립극단 제6회 공연으로 무대에 올랐고, 이듬해에는 이 작품을 영화화한 이병일 감독의 <자유결혼>이 개봉하기도 했다.<sup>43</sup> 작가 하유상은 가작 당선에 이어 1959년 국립극단 제13회 공연작인 <젊은 세대의 백서>를 집필하면서 신진 작가로서의 입지를 공고히 했다. <가족>은 1958년 국립극단 제9회 공연으로 무대에 올랐는데 “플래쉬백과 조명에 의한 장면전환 수법을 사용하면서 종래의 드라마트루기에서 완전히 벗어난”<sup>44</sup> 새로움을 보여준 공연으로 주목을 끌었고 평론가들의 찬사가 이어졌다.<sup>45</sup>

국립극단은 서울신문사의 현상 희곡 모집 입선작들을 공연하는 방식으로 창작극 공연 성과를 내기도 했다. 국립극단 제8회 공연작 <우물>은 1958년 서울신문사의 현상 당선작이고,<sup>46</sup> 제11회 <인생일식>도 서울신문사의 희곡 현상 입선작이다.<sup>47</sup> 1959년 국립극장 부설 연기인양성소 배우들이 출연한<sup>48</sup> 국립극단 제14회 공연 <나의 독백은 끝나지 않았다>는 서울신문사 신춘 현상 희곡 입선작이었다.<sup>49</sup> 본래 국립극단의 제14회 공

40. 「공연 중 정전 소동」, 『매일경제』, 1969.11.6, 6면.

41. “문공당국은 연극진흥을 위한 지원책의 일환으로 국립극단 공연을 연 5회로 하고, 이에 대한 공연비로 600여 만원을 영달해줌과 동시에 국립극단원을 모집, 전에 없던 월급까지 주는 등 강력한 뒷받침을 해주고 있는데도 불구하고 금년 공연을 지난 10월 말로 3회 공연에서 그침으로써 당국의 지원책은 하등의 실효를 거두지 못하고 있다.”(「올해의 국립극장 김원호 극장장과의 일문일답」, 『매일경제』, 1970.1.8, 6면.).

42. 「오는 1일 시상 국립극장 제1회 현상희곡입선자」, 『동아일보』, 1957.10.29, 4면.

43. 「자유결혼」, 『경향신문』, 1958.10.18, 4면.

44. 오화섭, 「형식과 내용의 일치」, 『경향신문』, 1958.4.29, 4면.

45. 조인숙, 「궤도에 오른 연극계」, 『조선일보』, 1958.6.4, 4면.

46. 「국립극단 팔월 공연」, 『동아일보』, 1958.3.25, 4면.

47. 「국립극단 7월 공연」, 『동아일보』, 1958.7.24, 5면.

48. 「제2회 발표회 국립극장 연구생」, 『동아일보』, 1959.4.15, 4면.

49. 「국립극단 14회 공연 24일부터 시공관서」, 『조선일보』, 1959.3.13, 4면.

연은 보리스 파스테르나크 작, 이원경 각색의 <의사 지바고>로 준비되었다. 그런데 작가가 공산국가의 현존자인 관계로 검열법에 저촉되어 상연을 중지하게 되었고<sup>50</sup> 대신 <나의 독백은 끝나지 않았다>를 올리게 된 것이다.

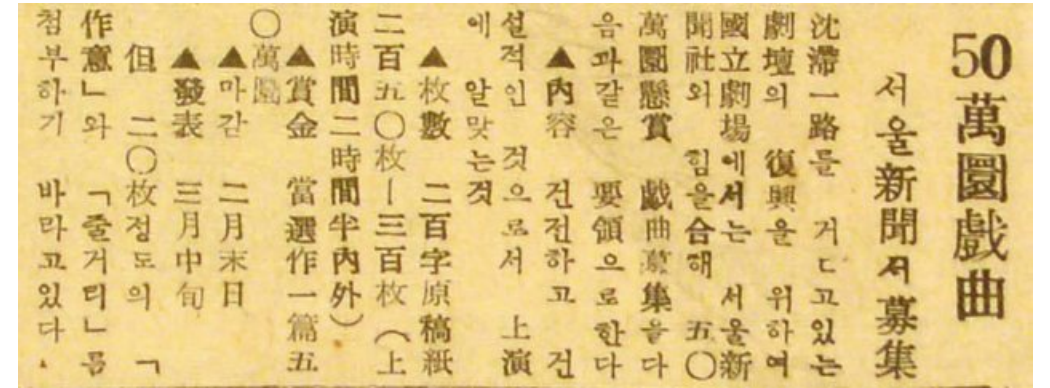
1960년 시위 군중에 의해 사옥과 시설 일부가 훼손되기도 했던 서울신문사는 국립극장과 제휴해 50만 환 현상 희곡 공모를 진행하며, 마감은 1961년 2월 말로 공지했다.<sup>51</sup> 1961년 3월 <고독한 부녀>(송재홍 작)가 당선작으로 발표되었으나,<sup>52</sup> 이 희곡은 국립극단에 의해 공연되지 않았다.

50. 「문화소식」, 『경향신문』, 1959.3.11, 4면.

51. 「오십만원 희곡」, 『마산일보』, 1961.1.29, 4면.

52. 「<고독한 부녀> 당선」, 『경향신문』, 1961.3.28, 4면.

53. 「오십만원 희곡」, 『마산일보』, 1961.1.29, 4면.



[그림 1] 국립극장과 서울신문사 제휴 50만 환 희곡 공모<sup>53</sup>, 1961, 국립중앙도서관 소장

1961년 5월 국립극장 전속 단체인 민극, 즉 국립극단이 제23회 <마을의 봉팔이>(이석청 작)를 공연했다. 당시 기사에 따르면 이 작품은 “4292년도 국립극장과 서울신문사가 공동으로 모집한 희곡 중 가작으로 입선된 작품”<sup>54</sup>이다. 4292년은 서기로 1959년이다. 그리고 1959년에도 국립극장과 서울신문사가 공동으로 희곡 공모를 진행했는지 여부는 확인이 필요하다.

54. 「민극의 23회 공연 <마을의 봉팔이>」, 『조선일보』, 1961.5.13, 4면.

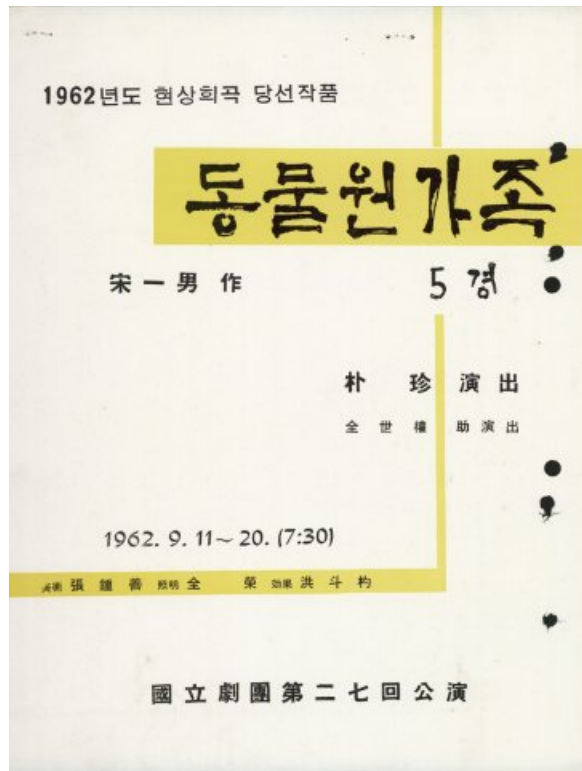
### 2. 100만 환 현상 희곡 공모와 10만원 현상 희곡 당선

1961년 12월 30일 국립극장은 ‘민족예술진흥과 새로운 연극 활동의 르네상스를 위하여’라는 기치를 내세우며 100만 환 현상 희곡 모집을 광고했

다.<sup>55</sup> 마감은 6개월 뒤인 1962년 6월 30일로 설정되었고, 200자 원고지 300매 내외의 상연 시간 2시간 반 이상의 작품으로 제시되었다. 장막극 공모였다. 그리고 당선작은 1편에 한하지 않으며 상금은 매 편당 100만 환이라고 했으니, 다수의 당선작을 기대하는 대규모 공모였다. 신문사마다 공고문의 내용이 달랐는데 『동아일보』에 실린 공고문에서는 당선작에 대해 차기 작품 집필과 상연 우선권을 준다고 했다.<sup>56</sup> 『경향신문』에 실린 공고문에서는 ‘건전한 내용’을 요구한다고 했다. 이 100만 환 현상 희곡 모집 공고는 1962년 4월까지 간헐적으로 기사화되었다.<sup>57</sup>

그런데 1962년 6월 9일 긴급통화조치법이 공포되고 이튿날인 6월 10일 제3차 긴급통화조치가 전격 실시되었다. 군사정부가 유휴자금의 산업자금화와 통화량 수축을 통한 물가안정을 목적으로 내세우며 통화개혁을 단행한 것이다. 화폐단위를 ‘원’으로 칭하며 ‘환’화의 유통과 거래는 금지한다는 것, 환의 원과의 환가비율은 10:1로 한다는 것, 모든 자연인과 법인과 임의 단체가 보유한 환화 표시의 은행권 및 어음과 수표 등 각종 지급수단을 금융기관에 예입하도록 하는 것이 주요 내용이었다.<sup>58</sup> 그래서 1962년 8월에 심사 결과를 발표하게 되었을 때 당선작들은 100만 환이 아닌 10만원 현상 희곡 당선작이 되었다.

공모 기간이 길어서 그랬는지 총 88편이 응모했다. 송일남의 <동물원가족>이 당선작으로, 신명순의 <은하의 환상곡>과 송숙영의 <환상의 늪>은 가작으로 입선했다. 당선작의 작가 송일남은 전년도 ‘오십만 환 희곡 현상’ 당선작 <고독한 부녀>를 쓴 송재홍과 동일 인물이라는 점, 그리고 가작 입선자인 신명순과 이종 간이라는 점 때문에 더욱 주목을 끌었다.<sup>59</sup> 국립극단은 제 27회 공연으로 박진 연출의 <동물원가족>을 올렸다.



[그림 2] <동물원가족> 프로그램북, 1962, 공연예술박물관 소장

55. 「백만환 현상 희곡 국립극장서 모집」, 『조선일보』, 1961.12.30, 4면.

56. 「백만환 현상 희곡 국립극장서 모집」, 『조선일보』, 1961.12.30, 4면.

57. 「100만원 현상 희곡 중앙국립극장서 모집」, 『경향신문』, 1962.1.3, 4면; 「희곡 현상 모집, 국립극장서 실시」, 『경향신문』, 1962.4.9, 4면.

58. 박경, 「강압적 정부개입의 실패와 제3차 통화조치의 교훈」, 『산경연구』 8권(목원대학교 산업경영연구소, 1992), 199-200쪽.

59. 「10만원 현상 희곡당선작 <동물원가족>」, 『경향신문』, 1962.8.11, 4면.

### 3. 10만원 현상 희곡 공모

1962년 12월에 ‘1963년도 10만원 현상 희곡’ 공모가 나왔다. 마감은 약 3개월 뒤인 1963년 3월 20일이나 공모 기간은 전년도보다 짧아졌다. 내용은 ‘진취적이고 건전한 것’이 강조되기도 했고, 저작권이라는 말은 없지만 당선작은 3년 간 국립극장이 보유한다고 ‘보유’기간을 정해 알리기도 했다.<sup>60</sup>

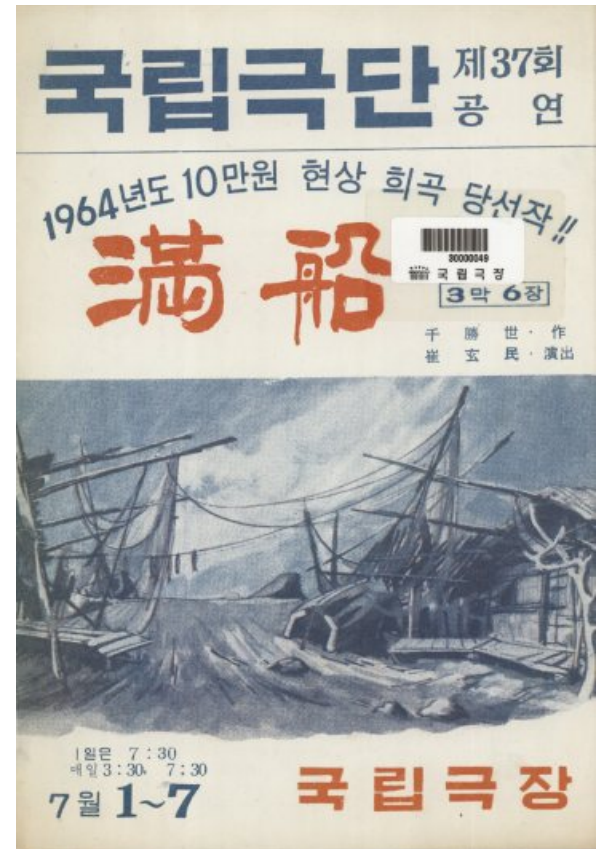
모두 73편이 응모했는데<sup>61</sup> 당선작을 내지 못했다. 그래서 1963년 5월에 재모집을 실시했고 마감은 8월 20일로 설정했다.<sup>62</sup> 새롭게 응모된 82편 중 유진강(본명 유후렬)의 <매몰된 여름>을 당선작으로, 정유리의 <검은 태양>과 이만택의 <난류>를 가작으로 뽑았다는 심사 결과가 9월에 나왔다.<sup>63</sup> 그런데 어쩐 일인지 이때의 입선작들은 희곡이 남아 있지 않고, 국립극단에 의해 공연되지도 않았다.

이런 상황을 고려할 때, 박만규가 쓴 <해풍>이 국립극단 제33회 작품(이진순 연출)으로 1963년 9월 11일부터 17일까지 공연된 것은 특이하다. 희곡 현상에 응모한 작품인데 만장일치제 심사에서 낙선했으나, 국립극장 측이 개작해 올린 것이라고 했다.<sup>64</sup> 재공고 결과가 9월 하순에 나왔고 이 작품의 공연도 9월이었으니 <해풍>은 1차 공모에 응모한 73편 중 하나일 것이다. 공연은 “신인의 작품에서 볼 수 있는 발랄하고 참신한 것”이 크게 부족하다고 평가되었다.<sup>65</sup>

1963년 11월에 국립극장의 ‘1964년도 10만원 현상 희곡’ 공모가 나왔고,<sup>66</sup> 1964년 5월의 발표에 따르면 48편의 응모작 중 천승제의 <만선>이 당선작으로 결정되었다.<sup>67</sup> 이 무렵 민간 극단인 실험은 한국일보사와 공동으로 10만원 현상 희곡 공모를 했고, 이만택의 <무지개>가 뽑혔다. 이

60. 「10만원 현상 희곡 국립극장서 모집」, 『조선일보』, 1962.12.6, 8면.

61. 「모두 73편 응모 10만원 현상 희곡」, 『동아일보』, 1963.4.12, 8면.



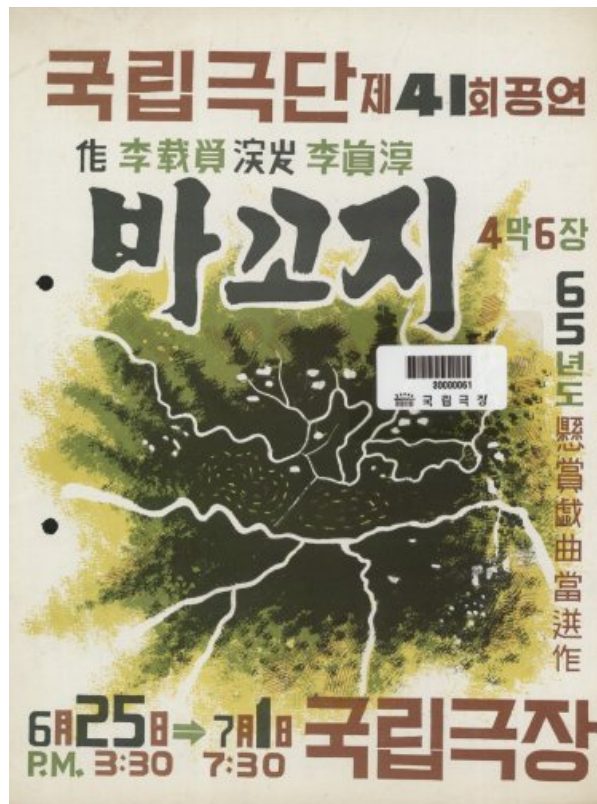
[그림 3] <만선> 프로그램북, 1964, 공연예술박물관 소장

62. 「당선작 없어 재모집 국립극장서 쓸 희곡」, 『동아일보』, 1963.5.3, 6면.

63. 「「매몰된 여름」이 당선」, 『경향신문』, 1963.9.26, 5면.

두 작품은 1964년 7월에 각각 공연되었는데, 국립극단 제37회 〈만선〉은 가난한 어촌을 호남 사투리로 표현한 반면 극단 실험이 공연한 〈무지개〉는 화진민의 삶을 영남 사투리로 표현한 점이 비교되면서 특히 주목을 끌었다.<sup>68</sup> 한편 〈만선〉은 1967년 김수용 감독에 의해 영화화되었다.<sup>69</sup>

1964년 11월에도 국립극장은 '1965년도 10만원 현상 희곡' 공모를 냈고,<sup>70</sup> 1965년 5월의 발표에 따르면 38편이 응모한 가운데 이재현의 〈바꼬지〉가 당선작으로, 이대유의 〈동물원 풍경〉이 가작으로 뽑혔다.<sup>71</sup> 〈바꼬지〉는 당선 발표 직후인 1965년 6월, 국립극단 제41회 공연으로 무대에 올랐다.



[그림 4] 〈바꼬지〉 프로그램북, 1965, 공연예술박물관 소장

국립극단의 제45회 공연작인 〈그 길고 지루한 여름〉(김병원 작, 박진연 연출)은 서울 동대문 근처의 어느 창녀촌을 무대로 한 드라마인데, 국립극장 10만원 현상 희곡에 응모한 작품을 개작한 것이다.<sup>72</sup> 응모 시기를 특정하기는 어렵지만, 1965년도 현상 희곡 응모작이라 짐작한다.

64. "국립극단의 제33회 공연 〈해풍〉(3막6장)으로 올가을 시즌의 첫 테이프를 끊는다. 국립극장이 모집한 박만규 씨의 문제 희곡을 개작, 이번 공연작품으로 선택한 것이다. 이러한 국립극장 측의 처사에 대해 연극계 일부에선 현상 희곡의 권위를 실추시켰다고 반발하고 있으나, 국립극장측은 애초에 이번 현상 심사를 만장일치제로 규정했는데 심사 결과 낙선은 되었으나 아까운 작품이어서 스테이지에 알맞게 다시 매만져 상연키로 한 것이라고 밝히고 있다." (『원색적인 삶을 그린 작품』, 『경향신문』, 1963.8.31, 5면.)

65. 임영웅, 「공감 없는 비극」, 『경향신문』, 1963.9.19, 5면.

66. 「현상 희곡을 모집 국립극장서」, 『경향신문』, 1963.11.5, 5면.

67. 「당선작에 〈만선〉」, 『조선일보』, 1964.5.7, 5면.

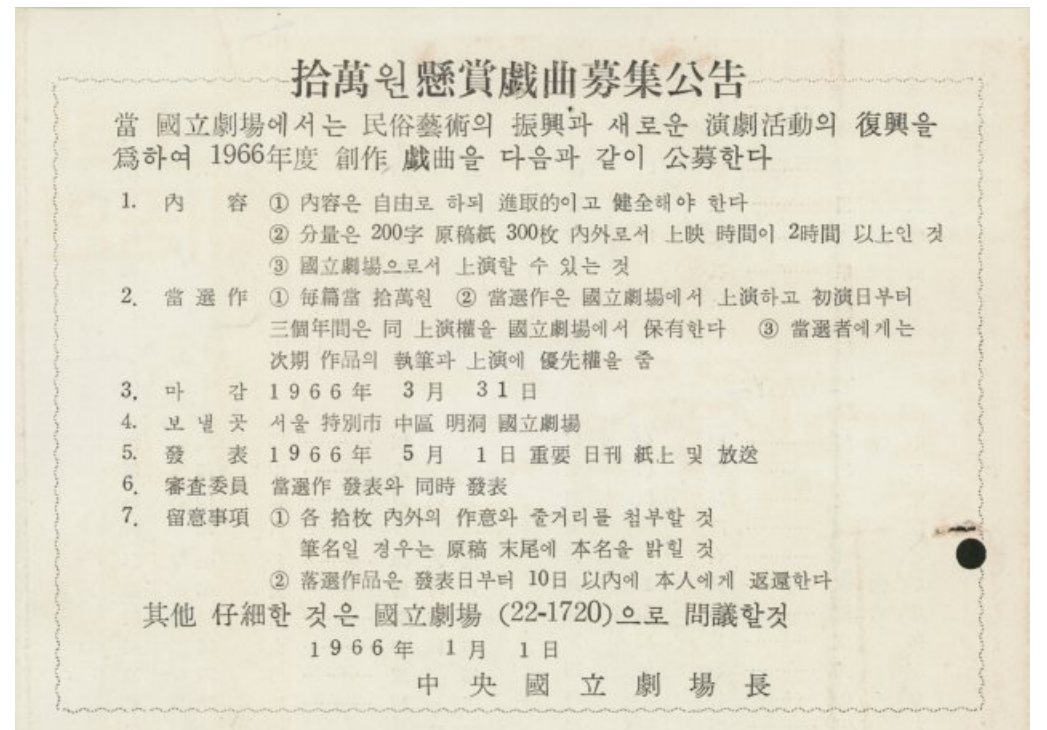
68. 「활기 띠는 7월의 극계, 두 극단서 현상 희곡 당선작 공연」, 『동아일보』, 1964.6.27, 5면.

69. 「영화화된 〈만선〉」, 『경향신문』, 1967.1.7, 5면.

70. 「10만원 현상 희곡 국립극장서 공모」, 『경향신문』, 1964.11.16, 5면.

71. 「이재현 작 〈바꼬지〉 당선」, 『경향신문』, 1965.5.3, 5면.

72. 「〈그 길고 지루한 여름〉 국립극단 45회 공연」, 『동아일보』, 1966.9.24, 6면.

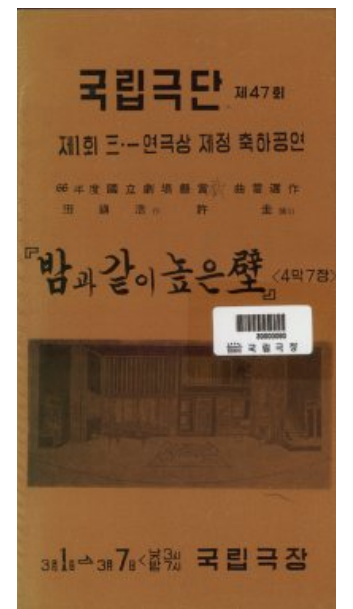


[그림 5] 〈이순신〉 프로그램북, 10만원 현상 희곡 모집, 1966, 공연예술박물관 소장

1965년 연말에는 공모 공고가 안 나오고, 1966년 2월에 '10만원 고료의 희곡 현상' 모집 공고가 나왔다.<sup>73</sup> 연말에 이듬해 현상 희곡 공고를 내고, 5월에 심사 결과를 발표하며, 6월이나 7월에 공연하는 게 관례였는데 그 관례가 바뀌게 된 것이다. '10만원 현상' 대신 '10만원 고료'로 바뀐 것도 눈에 띈다. 상금이라기보다 원고료로 보는 관점이 스민 것이다.

1966년 10월에 나온 발표에 따르면 44편이 응모했고, 전진호의 〈모래와 물의 긴 인내〉가 당선작으로 선정되었다.<sup>74</sup> 이 작품은 1967년 〈밤과 같이 높은 벽〉으로 제목이 바뀐 채, 국립극장이 제정한 제1회 3·1연극상의 축하 공연이자 국립극단 제47회 공연으로 무대화되었다.<sup>75</sup>

1967년 2월에 '67년도 10만원 고료 희곡' 공모가 나왔다.<sup>76</sup> 마감은 5월 31일이었다. 7월에 나온 발표에 따르면, 44편이 응모했고 이 중 "휴전 직전의 서부전선 어느 마을을 무대로 자유와 신앙의 힘으로 북괴인을 구출한다는 내용"을 다룬 윤조병의 〈이

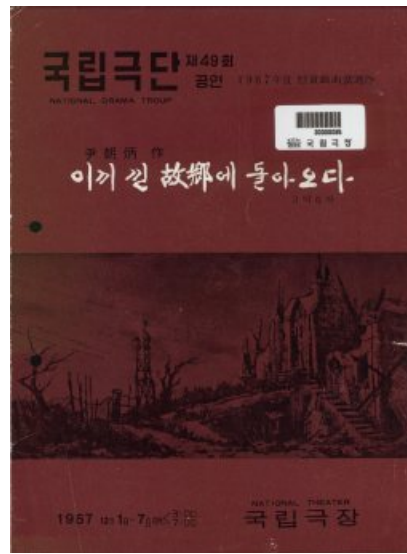


[그림 6] 〈박과 같이 높은 벽〉 프로그램북, 1967, 공연예술박물관 소장

끼 낀 고향에 돌아오다)가 당선작이 되었다.<sup>77</sup> 이 작품은 그해 12월 국립극단 제49회 작품으로 공연되었다.

#### 4. 20만원 고료 현상공모: 국립극장과 경향신문사의 제휴

1967년 11월 2일자 『경향신문』 1면에는 신춘 작품 모집을 알리는 사고社告가 실리는데, 희곡 부문의 내용이 이전과 크게 바뀌었다. “연극예술의 중흥을 위해 국립극장과 공동으로 장막물을 공모, 당선작을 국립극단이 상연”하고, 고료는 당선작 1편에 20만원, 원고 마감은 다른 부문의 마감인 12월 5일인 것과는 다르게 1월 말로 특기되었다. 이 제휴는 두 가지의 큰 변화를 의미했다. 하나는 1964년부터 신춘문에 희곡 부문을 두어 단막극을 공모해왔던 경향신문사의 희곡 공모 방향이 장막극으로 바뀌었다는 점, 다른 하나는 경



[그림 7] <이끼 낀 고향에 돌아오다> 프로그램북, 1967, 공연예술박물관 소장

73. 「10만원 고료의 희곡 현상 모집」, 『조선일보』, 1966.2.22, 5면.

향신문사가 장막 희곡의 공모와 심사와 선정을 주관하고, 국립극단은 공연화를 담당하는 식의 제휴였다는 점이다. 경향신문사의 신춘 작품 모집 공고 내용은 바야흐로 국립극장과 경향신문사가 공동으로 ‘사상 최고의 고료’인 20만원을 걸고 ‘장막 희곡’을 모집한<sup>78</sup> 것으로 재정리되었다.

1967년 12월부터는 경향신문사와 국립극장 공동 ‘20만원 고료 희곡 모집’으로 홍보되었다. 국립극단 제49회 공연인 <이끼 낀 고향에 돌아오다> 프로그램북에는 ‘20만원 고료 희곡모집공고’가 실렸다. 1968년 들어 경향신문사도 ‘20만원 고료 장막희곡 모집’<sup>79</sup>이라는 사고를 별도로 내기도 했다.

이 1968년도 장막 희곡 모집에 응모한 작품은 총 92편에 달했다.<sup>80</sup> 3월에 오태석의 <환절기>가 당선작으로 발표되었고,<sup>81</sup> 5월에 국립극단 제51회 공연(임영웅 연출)으로 무대에 올랐다.<sup>82</sup>

1968년 12월에 이듬해인 1969년도의 20만원 고료 장막 희곡 공모가 나왔다. 경향신문사는 1969년부터 신춘문에 제도를 아예 폐지하고, 20만원 고료의 장막 희곡만을 모집하기로 했다.<sup>83</sup> 경향신문사와 국립극장이 공동 주최하며 경향신문사의 주관하에 공모 및 심사를 실시하고, 국립

74. 「전진호 씨 작품 당선 국립극장 공모 희곡」, 『경향신문』, 1966.10.29, 5면.

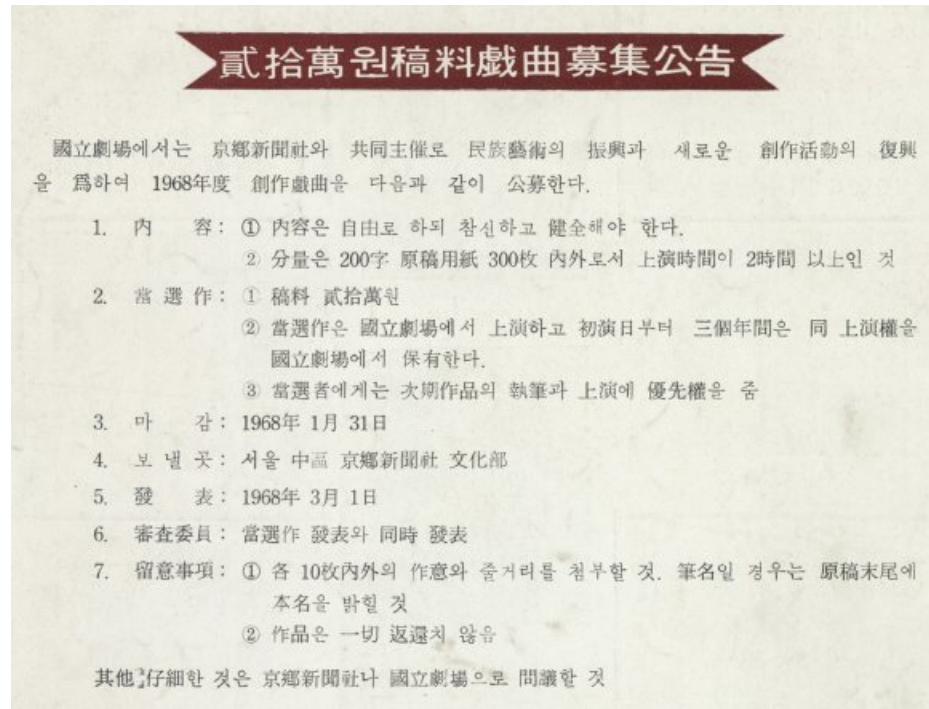
75. 「국립극단 축하공연」, 『경향신문』, 1967.2.25, 8면.

76. 「10만원 고료 희곡 국립극장서 공모」, 『경향신문』, 1967.2.6, 5면.

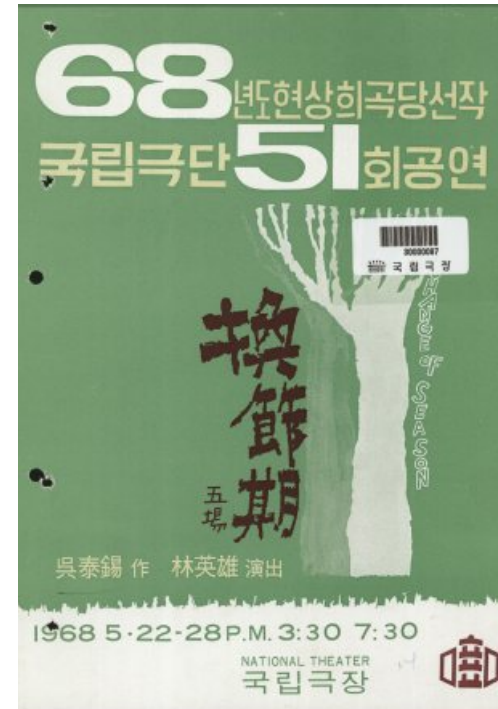
77. 「윤조병 씨 당선」, 『동아일보』, 1967.7.18, 5면.

78. 「극단」, 『경향신문』, 1967.11.11, 5면.

79. 「20만원 고료 장막희곡 모집」, 『경향신문』, 1968.1.6, 4면.



[그림 8] <이끼 낀 고향에 돌아오다> 프로그램북, 20만원 고료 희곡 모집 공고문, 1967, 공연예술박물관 소장



[그림 9] <환절기> 프로그램북, 1968, 공연예술박물관 소장



[그림 10] <환상살인> 프로그램북, 1969, 공연예술박물관 소장

극장 주관하에 공연하는 이 공모에 47편이 응모했고, 정하연의 〈환상살인〉이 당선작으로 선정되었다.<sup>84</sup> 심사위원이었던 임영웅이 연출을 맡아, 국립극단 제54회 공연으로 무대에 올랐다.

1969년 10월 11일자 『경향신문』에는 국립극장과 공동으로 40만원 고료를 걸고 1970년도 신춘 장막 희곡을 모집하는 사고가 실렸다. ‘고료를 그 동안의 배인 40만원으로 올려 명실공히 극작가의 가장 권위 있는 등용문’<sup>85</sup>이 되고자 했다. 1970년 2월에 나온 결과 발표에 따르면, 60여 편의 작품을 놓고 심사위원인 여석기, 이진순, 차범석이 격론을 벌였고, 이일용의 〈손달씨의 하루〉가 당선되었다.<sup>86</sup> 희곡 〈손달씨의 하루〉는 1970년 3월 10일부터 4월 17일까지 『경향신문』에 장기 연재되었고, 1970년 9월 국립극단 제52회(허규 연출) 작품으로 공연되었다.<sup>87</sup>

## 5. 20만원 고료 현상공모: 공보부 모집, 문화공보부 발표

1967년 전후 영화계에 시나리오 현상 붐이 일었다. 태창흥업, 제일, 세기, 신필름 등이 편당 50만원의 현상금을 내걸었고, 합동, 안양필름, 연합, 연방 등의 제작사도 시나리오 현상공모를 준비 중이었다. 공보부가 1967년도 상반기 우수 문예, 반공, 계몽 영화에 대한 부상으로 외화 수입 쿠키터 1편씩을 주는 대신 오리지널 시나리오를 모집하라고<sup>88</sup> 권고했기 때문이다.

1967년 12월, 국립극장이 단독 공모를 하지 않고 경향신문사와 함께 20만원 현상 희곡 공모를 시작할 때, 공보부는 ‘시나리오·방송극대본 현상 모집’을 실시했다. 작품 내용에 대한 안내가 자세하게 딸린 공고였다. ‘1. 경제건설의 대열에 국민이 적극 참여할 수 있는 테마, 2. 지역사회개발과 향토애를 일으키며 농어민의 발전향상을 기하는 내용, 3. 생산적인 국민상을 부각시키고 진취적인 생활관 확립을 테마로 한 내용, 4. 반공사상을 양양하는 내용, 5. 기타 건전한 국민생활과 명량한 사회질서를 주제로 한 것으로서 예술성이 높은 내용’<sup>89</sup>이 제시되었다. 이 현상 모집에는 희곡이 포함되지 않았다.

공보부가 1968년 4월 두 번째 현상 모집을 실시할 때에는 희곡 부문이 포함되었다. 내용을 반공과 계몽으로 하고, 시나리오와 라디오 및 텔레비전 방송극 대본과 희곡을 현상 모집했다. 부문별로 반공과 계몽을

80. "희곡문학의 창달과 연극중흥을 위해 경향신문사가 공모한 20만원 현상 장막희곡이 지난 31일로 응모 마감되었다. 이번 모집에 응모한 작품수는 총 92편, 희곡의 창작이 부진한 현실에도 불구하고 비교적 많은 작품이 들어왔다. 본사는 곧 작품심사에 착수, 엄격한 심사를 거쳐 당선작을 3월 1일에 발표할 예정이다. 당선작은 국립극단이 신연극 60년 축전 기념공연으로 국립극장서 상연한다." (『응모희곡 모두 90편 본사 20만원현상』, 『경향신문』, 1968.2.3, 5면.)

81. 「장막희곡 〈환절기〉 시상」, 『경향신문』, 1968.3.16, 7면.

82. 「국립극단 공연 〈환절기〉」, 『경향신문』, 1968.5.25, 5면.

83. 「20만원 고료 신춘희곡 모집」, 『경향신문』, 1968.2.7, 1면.

84. 「당선작 〈환상살인〉 정하연 작」, 『경향신문』, 1969.1.18, 5면.

85. 「신춘희곡 모집」, 『경향신문』, 1969.10.11, 1면.

86. 「〈손달씨의 하루〉 당선, 경향 희곡공모에」, 『매일경제』, 1970.2.17, 6면.

87. 「〈손달씨의 하루〉 공연 국립극단」, 『동아일보』, 1970.9.29, 5면.

88. 「영화계에 시나리오 현상 붐」, 『조선일보』, 1968.1.16, 8면.

89. 「시나리오 방송극대본 현상 모집」, 『동아일보』, 1967.12.21, 8면.

나누었다. 시나리오와 라디오 방송극은 반공과 계몽 부문에 당선작과 가작을 각 2편씩, 텔레비전 방송극은 계몽 부문에만 당선작과 가작을 각 1편씩, 희곡은 계몽 부문에만 당선작 1편을 모집했다. 당선작에 대한 상금은 시나리오 40만원, 라디오 방송극이 20만원, 텔레비전 방송극이 30만원, 희곡이 20만원이며, 가작은 모두 5만원으로 공지되었다.<sup>90</sup>

현상 모집 공고를 낸 건 공보부였지만 그해 8월 당선작 발표는 문화공보부 이름으로 이뤄졌다. 1968년 7월 25일 문화공보부가 1실 4국(외청 7) 13과를 둔 조직으로 발족되어 문화 및 예술행정 기능도 문화공보부로 이전되었기 때문이다. 희곡 당선작은 김용락의 〈동트는 새벽에 서다〉였다.<sup>91</sup> 20만원 현상 희곡 당선작으로, 10월에 국립극단 제52회(허규 연출) 작품으로 공연되었다.<sup>92</sup>

이듬해 문화공보부는 ‘1969년도 문예창작작품 현상 모집’을 실시했다. 희곡 등 13개 분야에 걸쳐 공모를 했는데 중편소설 등 7개 분야에서만 당선작이 나왔다.<sup>93</sup> 1971년에는 문화공보부가 밝은 사회를 만들고 반공 사상을 높이기 위해 한국영화진흥조합을 통해 영화 시나리오 현상 모집을 재개했다.<sup>94</sup>

90. 「반공 시나리오 등 공보부서 현상 모집」, 『동아일보』, 1968.4.6, 5면.

91. 「〈뜨이지 못한 편지〉 당선, 문화공보부 시나리오」, 『매일경제』, 1968.8.10, 3면.

92. 「나옥주·문정숙 양 열연, 〈동트는 새벽에 서다〉」, 『경향신문』, 1968.10.16, 5면.

93. 「문공부현상 모집 문예작품 당선작」, 『경향신문』, 1969.7.16, 3면.

94. 「문화단신」, 『조선일보』, 1971.8.18, 5면.

## III. 현상 시대의 국립극장

### 1. 장막극 집필 작가의 탄생

1960년대에 국립극단은 총 38회의 공연을 했는데, 이 중 28회가 장막 창작극 공연이었다. 1962년 명동국립극장이 개관하고 국립극단이 재정비된 것과 연결되어 낸 성과였다. 창작극이 7할을 훌쩍 넘는 비중으로 무대에 오른 것이다. 그리고 창작극 대부분은 국립극장 현상 희곡 입선 작가들에 의해 쓰여졌다.

국립극장의 희곡 현상 모집은 1957년에 시작되었고, 1961년 이후 안정적으로 지속되었다. 보통 전년도 연말에 공고가 나오고, 당해 연도 전반기에 입선작을 발표하고, 당해 연도 하반기에 국립극단이 공연을 올리는 식으로 진행되었다. 상금은 오랫동안 10만원이었다가 1968년에 실행방법과 상금(혹은 고료) 액수가 크게 달라져 ‘20만원 고료’ 현상으로 바뀌었다. 분량은 ‘200자 300매 내외의 상연시간 2시간’으로 명시되었다. 신

문사 신춘문예가 단막극을 공모한 것과 달리 장막극을 공모했던 것이다.

1960년대 국립극단의 창작극 공연과 국립극장 현상공모 입선작 및 입선 작가와의 관계가 드러나도록 표를 정리하면 다음 페이지의 [표 1]과 같다. 현상 입선 작가 자격으로 발표한 창작극인 경우들을 드러내기 위해 '입선 작가 여부' 항을 따로 설정했다.

국립극장의 현상 희곡 당선작들은 국립극단에 의해 공연되었고, 입선 작가들에게는 차기작 집필 기회가 제공되었다.<sup>95</sup> 연극과의 만남을 통해 희곡 작가로 성장할 수 있다는 점에서 이는 분명 특전이였다. 1957년 가작 입선 작가였던 하유상과 이용찬의 신작들이 1960년대 국립극장 무대에 올랐다. 하유상은 1961년 국립극단 제22회 <미풍>과 1963년 국립극단 제30회 <아리나의 승천>, 1965년 국립극단 제39회 <여성만세>를 발표했고, 이용찬은 1962년 국립극단 제26회 <젊음의 찬가>와 1963년 국립극단 제32회 <푸른 명맥>을 선보였다. 신명순은 1962년도에 <은아의 환상>으로 가작 입선했다. <은아의 환상>은 국립극단이 직접 공연하지 않았지만, 국립극장 부설 연기인양성소 출신 배우들을 중심으로 만들어진 극단 동인무대에 의해 1962년 10월 30일부터 11월 1일까지 국립극장에서 공연되었다.<sup>96</sup> 이후 신명순은 1965년 국립극단 제43회 <이순신>의 작가로, 1968년 국립극단 제50회 <북간도>와 1969년 국립극단 제55회 <한산섬 달 밝은 밤에>의 각색자로 활동했다.

1960년대 국립극장 현상 희곡 당선 작가들도 눈에 띄이게 성장했다. 송일남, 천승세, 이재현, 전진호, 윤조병, 오태석, 정하연이 그렇다.

송일남(본명 송재홍)은 1961년도 국립극장 희곡 공모에 <고독한 부녀>로 가작 입선했고, 1962년도에 <동물원가족>으로 당선했다. <동물원가족> 당선 당시 24세의 약관으로 충청대학 영문과 3년에 재학 중이었고, 신명순과 이종 간이었다.<sup>97</sup>

천승세는 1964년도 국립극장 희곡 공모에 <만선>으로 당선했는데, 이 공연이 크게 주목을 끌었다. 경향신문사는 <만선> 공연에 특별 후원을 했음을 알리며 “당선작 작자 천 씨는 이에 앞서 본사 신춘문예 희곡부문에서 입상한 바 있고 소설가로는 이미 일가를 이루고 있는 젊은 준재”<sup>98</sup>라고 소개하기도 했다.

이재현은 1965년도 국립극장 희곡 공모에 <바꼬지>로 당선한 이후, 1966년 실험극장 공연 <해뜨는 섬>으로 1967년 제3회 한국연극영화에 술상 신인상을 수상했고, 1967년 동아일보사의 장막 희곡 공모에 입선된 <사할린스크의 하늘과 땅>으로 1969년 제5회 한국연극영화예술상 희곡

95. 현상 모집의 공고 내용은 엇비슷했다. 다음은 한 사례이다. "국립극장은 1964년도 10만원 현상 희곡을 다음 요령에 의해서 모집한다. ▲제목=자유 ▲내용=진취적이고 건전하며 국립극장에서 상연할 수 있는 것 ▲분량=2백자 3백매 내외(상연시간 2시간) ▲당선작=편수 제한없음(매편당 10만원) ▲마감=1964년 3월 31일 ▲보낼곳=서울중구명동국립극장 기획과 ▲발표=1964년 5월1일 중요일간지 및 방송 ▲주의=작의와 줄거리를 각 10매씩 첨부할 것 ▲당선자의 특전=차기 작품의 집필과 상연에 우선권을 줌."(「현상 희곡을 모집 국립극장서」, 『경향신문』, 1963.11.5, 5면.).

96. 「활기 띤 가을의 연극계」, 『경향신문』, 1962.10.15, 5면.

97. 「10만원 현상 희곡당선작 <동물원가족>」, 『경향신문』, 1962.8.11, 4면.

98. 「국립극단 <만선> 공연 본사후원」, 『경향신문』, 1964.6.29, 5면.

[표 1] 1960년대 국립극단 창작극 공연과 국립극장 현상공모와의 관계

회	작품명	극작	연출	현상 입선 연도	입선 작가 여부
17	여인천하	박종화 원작, 차범석 각색	이진순		
20	분노의 계절	이종기	이진순		
22	미풍	하유상	이해랑		1957년도 입선 작가(가작)
23	마을의 붕팔이	이석청	박진	1959년도(가작)	
25	태양을 향하여	차범석	이광래		
26	젊음의 찬가	이용찬	박진		1957년도 입선 작가(가작)
27	동물원가족	송일남	박진	1962년도(당선작)	
29	산불	차범석	이진순		
30	아리나의 승천	하유상	박진		1957년도 입선 작가(가작)
32	푸른 명맥	이용찬	박진		1957년도 입선 작가(가작)
33	해풍	박만규	이진순	1963년도 응모(추정)	
35	욕망	이근삼	최현민		
37	만선	천승세	최현민	1964년도(당선작)	
38	순교자	김은국 원작, 김기팔 각색	허규		
39	여성만세	하유상	이해랑		1957년도 입선 작가(가작)
41	바꼬지	이재현	이진순	1965년도(당선작)	
42	수선화	이원경	박진		
43	이순신	신명순	이진순		1962년도 입선 작가(가작)
44	이민선	김자림	전세권		
45	그 길고 지루한 여름	김병원	박진	1965년도 응모(추정)	
47	밤과 같이 높은 벽	전진호	허규	1966년도(당선작)	
49	이끼 낀 고향에 돌아오다	윤조병	서항석	1967년도(당선작)	
50	북간도	안수길 원작, 신명순 각색	이해랑		1962년도 입선 작가(가작)
51	환절기	오태석	임영웅	1968년도(당선작)	
52	동트는 새벽에 서다	김용락	허규	1968년도(당선작, 문화공보부 주최)	
53	여왕과 기승	오태석	이진순		1968년도 입선 작가(당선작)
54	환상살인	정하연	임영웅	1969년도(당선작)	
55	한산섬 달 밝은 밤에	이은상 원작, 신명순 각색	이해랑		1962년도 입선 작가(가작)

상을 받았다.<sup>99</sup> 그 외 1968년 극단 광장의 〈학마을 사람들〉에 각색으로 참여했으며, 1969년 실험극장 공연으로 〈제10층〉을 선보였다.

진진호에게 1966년도는 특별했다. 그는 〈모래와 물의 긴 인내〉<sup>100</sup>로 1966년 10월 국립극장 희곡 현상 당선 작가로 발표되었다.<sup>101</sup> 그해 1월 〈들개〉로 조선일보사 신춘문에의 희곡 당선 작가가 된 이후의 쾌거였다. 〈들개〉는 이진순 연출로 드라마센터에서 공연되기도 했다.<sup>102</sup>

윤조병은 1967년도 국립극장 희곡 공모에 〈이끼 낀 고향에 돌아오다〉로 당선했는데, 작가로서의 이력은 시나리오 분야에서부터 시작되었다. 1963년 영화 전문지인 『국제영화』의 시나리오 공모에 〈휴전일보〉가 입선되었던 것이었다. 이후로도 그는 영화계와 연극계를 넘나들며 활동을 이어갔다. 〈이끼 낀 고향에 돌아오다〉를 바탕으로 한 영화 〈지하실의 7인〉(태창흥업주식회사, 윤조병 원작, 이영일 각색, 이성구 감독)이 1969년 10월 31일 명보극장에서 개봉했고, 1970년 제6회 백상예술대상을 수상했다.

오태석은 1968년도 국립극장 희곡 공모에 〈환절기〉로 당선한 이후 실험 공연 〈고초열〉과 1969년 국립극단 제53회 공연 〈여왕과 기승〉, 실험극장 공연 〈유다여 님이 울기 전에〉 등 장막극을 연이어 발표하며 1960년대 대표 작가가 되었다.<sup>103</sup>

1969년도 국립극장 희곡 공모에 〈환상살인〉으로 당선한 정하연은 1968년 서울신문사의 신춘문에에 단막 희곡 〈산울림〉으로 당선하고, 월간 종합지 『세대』가 1968년 처음 공모한 15만원 고료 현상에 〈무지개 쓰러지다〉로 당선한, 문예판의 신인이었다. 〈무지개 쓰러지다〉는 그해 5월에 나영세 연출로 극단 실험극장의 제23회 공연으로 무대에 올랐다.<sup>104</sup> 이후 정하연은 단막극 〈미궁〉을 잡지 『우리 시대』에 발표했고, 연세대학교에서 학생극 〈시바여 돌아오라〉의 연출을 담당하기도 했다.<sup>105</sup>

1960년대에 공연된 국립극단 창작극의 집필자 대부분은 국립극장 현상 희곡 공모 입선 작가였지만, 그렇지 않은 경우도 있었다. 소설가나 시인이 ‘원작가’로 공연에 참여했는데 박종화, 김은국, 안수길, 이은상이 그렇다. 극작가로는 차범석, 김자림, 이근삼이 참여했는데, 공모를 통해 등단한 작가가 아닌 경우는 이근삼이 유일하다. 1960년 〈원고지〉가 공연되면서 극작가로 이름이 나기 시작한 이근삼은 1960년대에만 13편의 작품을 무대에 올렸다. 이 중 〈육망〉만이 1964년 국립극단 제35회 공연으로 무대화되었는데, 그의 첫 희곡집 『제18공화국』(서울: 을유문화사, 1967)의 서문에 따르면 희곡 〈육망〉은 그가 1959년 미국 노스캐롤라이나대학교에서 공부할 때 영어로 쓴 희곡을 우리말로 고친 것이다.<sup>106</sup>

99. 김문환, 「연극과 사회현실-이재현론」, 『한국현역극작가론 II』(서울: 예니, 1988), 153-157쪽.

100. 이 작품은 〈밤과 같이 높은 벽〉이라는 제목으로 공연되었다.

101. 「진진호 씨 작품 당선 국립극장 공모 희곡」, 『경향신문』, 1966.10.29, 5면.

102. 「4사 신춘문에 희곡부문 당선작품 공연」, 『조선일보』, 1966.1.27, 5면.

103. 「내외에 떨치는 경향 가족」, 『경향신문』, 1969.10.6, 12면.

104. 「〈무지개 쓰러지다〉 실험극장서 공연」, 『경향신문』, 1968.5.29, 5면.

105. 「내외에 떨치는 경향 가족」, 『경향신문』, 1969.10.6, 12면.

106. 김문환, 「연극과 정치현실-이근삼론」, 『한국현역극작가론 II』(서울: 예니, 1987), 101쪽.

차범석과 김자림은 1950년대 신춘문에 등단 작가이다. 차범석은 1955년 〈밀주〉로 조선일보사 신춘문에 현상에 가작으로 입선했고, 1956년 〈귀향〉으로 조선일보사 신춘문에 현상에 당선됐다. 그리고 1956년 5월에 조직된 제작극회에 동인으로 참여했다. 그런 활동을 바탕으로 1961년 국립극단 제25회 공연 〈태양을 향하여〉와 1962년 국립극단 제29회 공연 〈산불〉을 발표했다. 김자림은 1959년 〈돌개바람〉으로 조선일보사 신춘문에 현상에 가작으로 입선했고, 1961년 〈유산〉으로 조선일보사 신춘문에 현상에 당선됐다. 그리고 1964년 국립극단 제44회 〈이민선〉을 발표했는데, 이 작품은 국립극단 공연 작품 중 유일하게 여성작가가 쓴 것으로 홍보되었다.

## 2. 국립극장 현상공모의 반향

국립극장이 진행해온 현상 당선작을 연극으로 공연하는 기획은, 신문사가 진행하는 신춘문에 희곡 입선작의 공연 기획으로 확대되기도 했다. 1965년 1월 드라마센터(한국연극연구소)는 경향신문사, 동아일보사, 서울신문사와 공동 주최로 각 신문에서 현상 모집한 신춘문에 희곡 입선작을 공연하겠다고 발표했다. 신진들의 창작 의욕을 불러일으키고, 무대상에 형상화되어 그 진가를 발휘하도록 하는 획기적인 성사라고 자평했다.<sup>107</sup> 1966년에는 신춘문에 희곡 부문 당선작의 공연이 더 확대되었다. 서울신문사가 빠지는 대신 조선일보사와 중앙일보사의 입선작 등 총 4편이 공연되었고, 극단 드라마센터 단원뿐만 아니라 국립극단 단원들이 참가하는 등의 보강이 이루어졌다.<sup>108</sup>

국립극장 희곡 현상 입선작이나 낙선작을 다른 극단이 공연하기도 했다. 박조열의 데뷔작이라 할 수 있는 1965년에 공연된 〈토끼와 포수〉(김정옥 연출)가 그 예다. 김정옥의 회고에 따르면 이 작품은 당시 국립극장의 창작 희곡 현상 모집에 응모했다가 낙선한 작품인데, 그 심사에 참가했던 누군가가 추천해서 읽어보고 극단 민중극장이 레퍼토리로 결정했던 것이다.<sup>109</sup>

국립극장의 현상 희곡 공모는 신문사와 제휴하는 식으로 진행되기도 했다. 신문사가 모집과 심사 및 시상을 맡고, 국립극장의 국립극단이 공연을 담당하는 식이었다. 국립극장은 1960년 즈음 서울신문사와 일시 제휴했고, 1968년도 공모부터는 경향신문사와 제휴했다. 경향신문사는

107. 「신춘문에 입선희곡을 공연」, 『경향신문』, 1965.1.18, 5면.

108. 「4사 신춘문에희곡부문 당선작품 공연」, 『조선일보』, 1966.1.27, 5면.

109. 김정옥, 「두 사람만 나오는데 무슨 연극이나」, 『동아일보』, 1992.6.13, 28면.

“다행히 언론기관 등에서 걸치레뿐인 신춘문예의 단막극 모집에서 탈피, 10-20만원의 고료를 내걸고 장막희곡을 공모하고 있어 극단을 위해서는 고무적”<sup>110</sup>이라고 자평하며, 장막희곡 공모를 진행하는 선구적 언론기관이라 자부했다.

언론사가 단독으로 장막극 공모를 진행한 경우로는 동아일보사 사례를 들 수 있다. 1964년 동아일보는 동아연극상 제정과 함께 창작 희곡 장려와 대상 수상 단체의 기념 공연을 위해 ‘15만원 고료 장막희곡 모집’을 시작했다. 10월 말 마감에 34편이 응모했는데, 1965년도에는 당선작을 내지 못했다.<sup>111</sup> 1966년도에는 응모된 48편 중 당선작은 없었고, 가작으로 이길수의 <울먹섬>과 김승규의 <표주박>이 뽑혔다.<sup>112</sup> 1967년도에도 당선작 없이 김택환의 <사하린스크의 하늘과 땅>이 가작 입선했다.<sup>113</sup> 그러다가 1968년 1월 1일자 『동아일보』에 김승규의 <패륜의 동굴>이 당선작으로 발표되었다. 동아일보사가 추진한 장막 희곡 모집에서 처음으로 나온 당선작이었다.<sup>114</sup> 제4회 동아연극상에서 대상을 받은 극단 드라마센터가 수상 기념 공연으로 이 작품을 <동굴>(유인형 연출)이라는 제목으로 무대에 올렸다.<sup>115</sup> 1969년에도 당선작이 나왔다. “심사에는 동아연극상의 대상인 단체상을 타게 된 극단 광장의 대표이자 당선작을 연출하게 될 이진순이 참여했고”<sup>116</sup> 조성현의 <죽은나무 꽃피우기>가 당선작으로 발표되었다. 이듬해에는 당선작을 내지 못했다.<sup>117</sup>

### 3. 공보부 산하기관의 흔적

1962년 1월 공보부의 김창구 서기관이 제3대 극장장 직무대행으로 임명된 이래 공보부 산하 국립극장의 장은 직업 공무원들이 맡았다. 1962년 5월 제4대 극장장으로 이용상이, 10월에는 서울국제방송국장인 황기오가 제5대 극장장으로 취임했다. 1963년에도 극장장이 세 번 바뀌었다. 3월에 제6대 김득성, 5월에 제7대 김진영, 11월에 제8대 윤길구가 새롭게 취임했다. 1967년 1월 제10대 김창구, 1968년 7월 제11대 이용상 그리고 1969년에는 제13대 김원호가 극장장이 되었다.

국립극장은 공보부 산하기관이었고, 국립극장의 창작극 공연이 공보부의 행사와 연계되어 기획되기도 했다. 대표적인 것이 3·1연극상이다. 1967년 공보부는 3·1연극상(단체 30만원, 개인 10만원의 상금)을 제정했고 국립극장 현상 입선작은 3·1연극상 축하 공연으로 올려졌다. 제1회 3·1연극

110. 「연극진흥」, 『경향신문』, 1968.2.24, 5면.

111. 「본사 15만원 고료 장막희곡모집에 모두 34편 응모」, 『동아일보』, 1964.11.7, 5면.; 한로단(한노단), 「15만원 고료 장막희곡 심사후기」, 『동아일보』, 1965.1.7, 6면.

112. 「장막희곡 입선작」, 『동아일보』, 1966.1.11, 11면.

113. 「무대를 알고 작품 써야 장막희곡 심사후기」, 『동아일보』, 1967.1.24, 5면.

114. 「신춘문예 당선작결정」, 『동아일보』, 1968.1.1, 4면.

115. 「김승규 작 장막희곡 <동굴> 공연」, 『동아일보』, 1968.3.30, 5면.

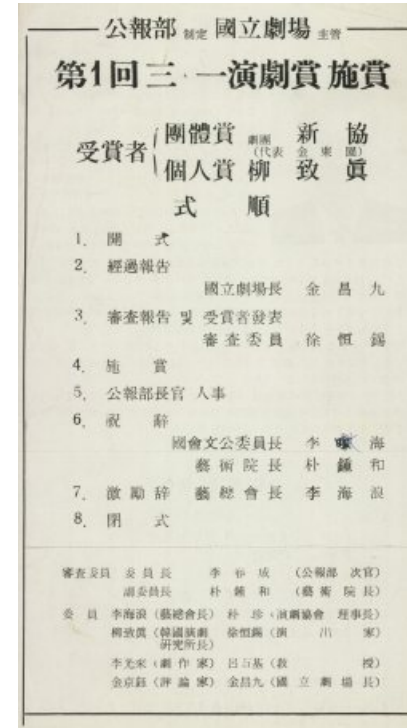
116. 「장막희곡 심사평」, 『동아일보』, 1969.1.7, 5면.

117. 「장막희곡 심사평 무대상연 어려워 낙선 서문」, 『동아일보』, 1970.1.1, 4면.

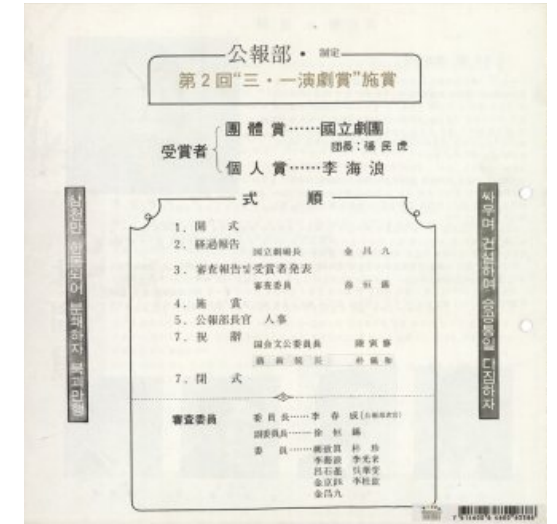
상 중 개인상은 유지진, 단체상은 극단 신희이 수상했고,<sup>118</sup> 시상식이 열린 3월 1일에 1966년도 현상 희곡 당선작인 <밤과 같이 높은 벽>이 축하 공연으로 무대에 올랐다. 제2회 3·1연극상의 개인상은 이해랑, 단체상은 국립극단이 받았다.<sup>119</sup> 이때는 <북간도>가 3·1연극상 기념작으로 공연되었다. 제3회 3·1연극상의 개인상은 백성희, 단체상은 극단 산하(대표 차범식)

118. 「개인상에 유지진 씨 단체상에는 신희」, 『조선일보』, 1967.2.26, 5면.

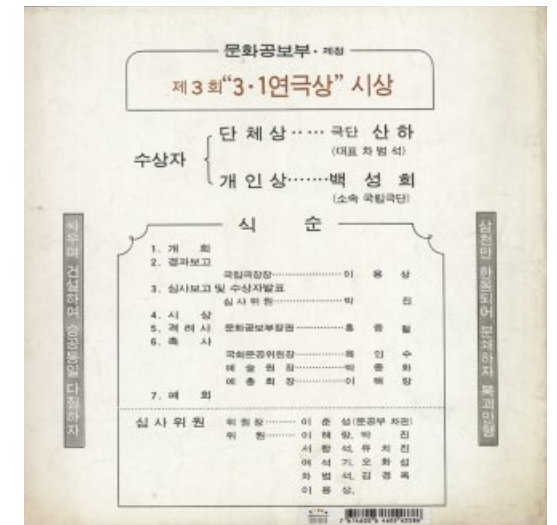
119. 「단체상에 국립극단 3·1연극상」, 『경향신문』, 1968.2.21, 5면.



[그림 11] <밤과 같이 높은 벽> 프로그램북, 제1회 3·1연극상 시상 식순, 1966, 공연예술박물관 소장



[그림 12] <북간도> 프로그램북, 제2회 3·1연극상 시상 식순, 1968, 공연예술박물관 소장



[그림 13] <환상살인> 프로그램북, 제3회 3·1연극상 시상 식순, 1969, 공연예술박물관 소장

가 받았고,<sup>120</sup> 1969년 현상 희곡 당선작인 〈환상살인〉이 축하 공연으로 올랐다. 그리고 1969년 국립극단 제55회 공연인 〈한산섬 달 밝은 밤에〉는 이충무공 제424회 탄신기념일을 맞아 기획한 공연<sup>121</sup>이었다.

공보부가 직접 현상공모를 주도하기도 했다. 1967년 공보부는 ‘시나리오 방송극대본 현상 모집’을 실시했고, 작품 내용의 방향으로 1. 경제건설 참여, 2. 향토애와 농어민 발전, 3. 진취적인 생활관, 4. 반공 양양, 5. 명량한 사회질서를 제시했다. 1968년 공보부의 모집 공고에는 희곡도 추가되었고 내용 방향을 반공과 계몽으로 압축해 제시했다. 현상금을 올려 공모의 가치를 높이려 했고, 장르마다 현상금을 달리해 위화감을 일으키기도 했다. 이른바 현상懸賞 시대였다.

## 참고문헌

김문환, 「연극과 정치현실-이근삼론」, 『한국현역극작가론I』 (서울: 예니, 1987).

김문환, 「연극과 사회현실-이재현론」, 『한국현역극작가론II』 (서울: 예니, 1988).

김정옥, 「두 사람만 나오는데 무슨 연극이나」, 『동아일보』, 1992.6.13, 28면.

박경, 「강압적 정부개입의 실패와 제3차 통화조치의 교훈」, 『산경연구』 8권(목원대학교 산업경영연구소, 1992).

여석기, 「1960년도 연극계 어수선하고 보람없는 한 해」, 『동아일보』, 1960.12.23.

오화섭, 「형식과 내용의 일치」, 『경향신문』, 1958.4.29.

오화섭, 「국립극장은 이렇게 운영되어야 한다」, 『경향신문』, 1960.8.15.

유치진, 「선전에 이용 말라, 예술을 망치지 않도록」, 『동아일보』, 1961.10.24.

이용찬, 「국립극장 운영의 개편을 보고, 반혁명정신의 노정을 경계한다」, 『동아일보』, 1960.7.24.

이원경, 「60년의 문화계 정리-연극계」, 『경향신문』, 1960.12.27.

임영웅, 「공감 없는 비극」, 『경향신문』, 1963.9.19.

조인숙, 「궤도에 오른 연극계」, 『조선일보』, 1958.6.4.

차범석, 「연극인 자체의 정화를 위하여」, 『동아일보』, 1960.5.7.

한로단(한노단), 「15만원 고려 장막희곡 심사후기」, 『동아일보』, 1965.1.7.

「오는 1일 시상 국립극장 제1회 현상희곡입선자」, 『동아일보』, 1957.10.29.

「국립극단 팔월 공연」, 『동아일보』, 1958.3.25.

「국립극단 7월 공연」, 『동아일보』, 1958.7.24.

「자유결혼」, 『경향신문』, 1958.10.18.

「문화소식」, 『경향신문』, 1959.3.11.

「국립극단 14회 공연 24일부터 시공관서」, 『조선일보』, 1959.3.13.

「제2회 발표회 국립극장 연구생」, 『동아일보』, 1959.4.15.

「두 국립극단의 공연」, 『조선일보』, 1960.2.20.

「〈빌헬름 텔〉 공연 10일부터 국립극단서」, 『조선일보』, 1960.6.8.

「연기진의 불균형」, 『조선일보』, 1960.6.15.

「회화화 되어버린 원작」, 『경향신문』, 1960.6.18.

「연극 유신운동의 선봉」, 『동아일보』, 1960.6.22.

「국립극장 운영위원 경질」, 『경향신문』, 1960.7.15.

「그 사람이 그 사람들이지」, 『경향신문』, 1960.7.17.

「〈분노의 계절〉 이종기 작·이진순 연출, 국립극장 추계공연」, 『동아일보』, 1960.9.21.

「무감동한 무대」, 『조선일보』, 1960.9.29.

「추태를 실연한 국립극단 민극, 멋대로 지방공연타 밥값으로 단장은 인질」, 『경향신문』, 1960.12.14.

「국립극장 운영위 곧 소집, 기구개편 인사쇄신 위해」, 『경향신문』, 1960.12.14.

「오십만원 희곡」, 『마산일보』, 1961.1.29.

120. 「단체상에 산하 극단

3·1연극상 결정」, 『동아일보』,

1969.1.25, 7면.

121. 「총무 424년 탄신 국립극단

기념공연」, 『조선일보』,

1969.4.27, 5면.

「〈고독한 부녀〉 당선」, 『경향신문』, 1961.3.28.

「민극의 23회 공연 〈마을의 붕팔〉」, 『조선일보』, 1961.5.13.

「새로운 체제 갖춘 행정부」, 『경향신문』, 1961.10.3.

「68개 각령을 일괄공포」, 『경향신문』, 1961.10.4.

「정부인사」, 『경향신문』, 1961.10.7.

「국립극장으로만 시공관 사용에 결정」, 『경향신문』, 1961.11.19.

「문화단체통합 막바지에」, 『동아일보』, 1961.12.13.

「새로 단장하는 예술의전당」, 『동아일보』, 1961.12.16.

「한국예술문화단체총연합회 연내로 결성」, 『경향신문』, 1961.12.20.

「변모하는 국립극장」, 『경향신문』, 1961.12.25.

「백만환 현상 희곡 국립극장서 모집」, 『조선일보』, 1961.12.30.

「100만원 현상 희곡 중앙국립극장서 모집」, 『경향신문』, 1962.1.3.

「국립극장 운영방침 결정」, 『경향신문』, 1962.1.12.

「국립극단 결단 단장에 박진씨」, 『경향신문』, 1962.1.18.

「국립극장 개관기념 3월 한 달 동안 예술제」, 『동아일보』, 1962.2.19.

「새롭게 단장한 국립극장 개관」, 『동아일보』, 1962.3.22.

「희곡 현상 모집, 국립극장서 실시」, 『경향신문』, 1962.4.9.

「10만원 현상 희곡당선작 〈동물원가족〉」, 『경향신문』, 1962.8.11.

「활기 띤 가을의 연극계」, 『경향신문』, 1962.10.15.

「10만원 현상 희곡 국립극장서 모집」, 『조선일보』, 1962.12.6.

「국립극장에 레퍼터리위 설치」, 『경향신문』, 1962.12.21.

「모두 73편 응모 10만원 현상 희곡」, 『동아일보』, 1963.4.12.

「당선작 없어 재모집 국립극장서 쓸 희곡」, 『동아일보』, 1963.5.3.

「원색적인 삶을 그린 작품」, 『경향신문』, 1963.8.31.

「〈매물된 여름〉이 당선」, 『경향신문』, 1963.9.26.

「현상 희곡을 모집 국립극장서」, 『경향신문』, 1963.11.5.

「국립극장 전속극단을 개편」, 『경향신문』, 1963.11.30.

「당선작에 〈만산〉」, 『조선일보』, 1964.5.7.

「활기 띤 7월의 극계. 두 극단서 현상 희곡 당선작 공연」, 『동아일보』, 1964.6.27.

「국립극단 〈만산〉 공연 분사후원」, 『경향신문』, 1964.6.29.

「본사 15만원 고려 장막희곡모집에 모두 34편 응모」, 『동아일보』, 1964.11.7.

「10만원 현상 희곡 국립극장서 공모」, 『경향신문』, 1964.11.16.

「신춘문에 입선희곡을 공연」, 『경향신문』, 1965.1.18.

「국립극장 전속단체 보강」, 『경향신문』, 1965.2.15.

「이재현 작 〈바꼬지〉 당선」, 『경향신문』, 1965.5.3.

「옴추린 국립극장 새해 예산반감」, 『동아일보』, 1965.12.28.

「장막희곡 입선작」, 『동아일보』, 1966.1.1.

「4사 신춘문에 희곡부문 당선작품 공연」, 『조선일보』, 1966.1.27.

「10만원 고려의 희곡 현상 모집」, 『조선일보』, 1966.2.22.

「〈그 길고 지루한 여름〉 국립극단 45회 공연」, 『동아일보』, 1966.9.24.

「전진호 씨 작품 당선 국립극장 공모 희곡」, 『경향신문』, 1966.10.29.

「내년 단원 결정」, 『동아일보』, 1966.12.13.

「국립극장 새단원 6명을 내정」, 『경향신문』, 1966.12.14.

「계정휴관 국립극장 푸대접받는 무대예술의 전당」, 『동아일보』, 1966.12.20.

「66년을 되돌아보며 다시 생각해볼 일들(2) 연극의 양과 질」, 『동아일보』, 1966.12.20.

「영화화된 〈만산〉」, 『경향신문』, 1967.1.7.

「무대를 알고 작품 써야 장막희곡 심사후기」, 『동아일보』, 1967.1.24.

「10만원 고려 희곡 국립극장서 공모」, 『경향신문』, 1967.2.6.

「국립극단 축하공연」, 『경향신문』, 1967.2.25.

「개인상에 유치진 씨 단체상에는 실패」, 『조선일보』, 1967.2.26.

「윤조병 씨 당선」, 『동아일보』, 1967.7.18.

「극단」, 『경향신문』, 1967.11.11.

「씨나리오 방송극대본 현상 모집」, 『동아일보』, 1967.12.21.

「신춘문에 당선작결정」, 『동아일보』, 1968.1.1.

「20만원 고려 장막희곡 모집」, 『경향신문』, 1968.1.6.

「영화계에 시나리오 현상 불」, 『조선일보』, 1968.1.16.  
 「응모회곡 모두 90편 본사 20만원현상」, 『경향신문』, 1968.2.3.  
 「20만원 고료 신춘회곡 모집」, 『경향신문』, 1968.2.7.  
 「단체상에 국립극단 3·1연극상」, 『경향신문』, 1968.2.21.  
 「연극중흥」, 『경향신문』, 1968.2.24.  
 「장막회곡 〈환절기〉 시상」, 『경향신문』, 1968.3.16.  
 「김승규 작 장막회곡 〈동굴〉 공연」, 『동아일보』, 1968.3.30.  
 「반공 시나리오 등 공보부서 현상 모집」, 『동아일보』, 1968.4.6.  
 「국립극단 공연 〈환절기〉」, 『경향신문』, 1968.5.25.  
 「〈무지개 쓰러지다〉 실험극장서 공연」, 『경향신문』, 1968.5.29.  
 「〈띄우지 못한 편지〉 당선, 문화공보부 시나리오」, 『매일경제』, 1968.8.10.  
 「나옥주·문정숙 양 열연, 〈동트는 새벽에 서다〉」, 『경향신문』, 1968.10.16.  
 「국립극단 일부 개편」, 『조선일보』, 1968.12.31.  
 「장막회곡 심사평」, 『동아일보』, 1969.1.7.  
 「당선작 〈환상살인〉 정하연 작」, 『경향신문』, 1969.1.18.  
 「단체상에 산하 극단 3·1연극상 결정」, 『동아일보』, 1969.1.25.  
 「총무 424년 탄신 국립극단 기념공연」, 『조선일보』, 1969.4.27.  
 「문공부 현상 모집 문예작품 당선작」, 『경향신문』, 1969.7.16.  
 「내외에 떨치는 경향 가족」, 『경향신문』, 1969.10.6.  
 「신춘회곡 모집」, 『경향신문』, 1969.10.11.  
 「공연 중 정전 소동」, 『매일경제』, 1969.11.6.  
 「장막회곡 심사평 무대상연 어려워 낙선 서운」, 『동아일보』, 1970.1.1.  
 「올해의 국립극장 김원호 극장장과의 일문일답」, 『매일경제』, 1970.1.8.  
 「〈손달씨의 하루〉 당선, 경향 회곡공모예」, 『매일경제』, 1970.2.17.  
 「〈손달씨의 하루〉 공연 국립극단」, 『동아일보』, 1970.9.29.  
 「문화단신」, 『조선일보』, 1971.8.18.

# 국립오페라단의 출범과 비상(飛上)

우혜인  
한국예술종합학교 강사

THE LAUNCH AND RISE OF  
KOREA NATIONAL OPERA

## I. 서론

1948년 1월 베르디Giuseppe Verdi의 오페라 〈춘희樵姬〉로 한국의 오페라 공연이 첫발을 내딛었다. 일제 식민지 통치로 겪은 고통과 상처가 아직 제대로 회복되지 않았지만, 당대의 성악가들이 총출동하여 무대에 오를 만큼 서양 오페라 무대를 향한 열정은 실로 뜨거웠다. 한국전쟁과 혼란한 정치 상황으로 대중이 오페라나 여타 문화예술 공연을 누릴 여유는 없었고, 동시에 오페라 공연을 무대에 올릴 수 있는 넉넉한 재정과 환경이 마련되지 않았지만, 1962년 국립오페라단이 공식 출범하기 전까지 20여차례가 넘는 오페라 공연이 개최되었다. 경제적 여건과 더불어 전문 인력의 확보 등 제반 조건을 제대로 갖추지 못했을 터인데 꾸준히 오페라가 공연되었다는 것은 정말 놀라운 일이다. 물론 시작은 서툴렀고, 공연마다 난관이 있었지만, 무대를 향한 음악인들의 열의와 노력이 있었기에 오페라 공연의 맥이 이어져 왔다.

한국 오페라사에서 1960년대는 국립오페라단의 출범과 함께 오페라 공연이 진일보한 시대로 평가된다. 국립오페라단이 한국 오페라 운동의 선두에서 중대한 책임을 짊어질 수 있었던 것은 1948년부터 꾸준히 이어온 오페라 공연과 무대예술 발전을 위한 관계자들의 노력 그리고 음악인들의 열정과 진심 어린 충고가 있었기에 가능했다. 즉, 1962년 국립오페라단의 창단은 초창기 한국 오페라 공연의 열악한 환경을 극복하고 새롭게 비상하고자 한 여러 관계자의 의지가 맺은 결실이라 할 수 있다.

1960년대 국립오페라단의 출범과 공연으로 초창기 한국 오페라를 되돌아보는 것은 한국 오페라사와 공연 문화 연구의 디딤돌이 되리라 기대한다. 본 총론은 국립극장 공연예술박물관(이하 공연예술박물관)의 소장 자료를 바탕으로 국립오페라단의 출범과 그 의미를 짚어보고, 1960년대 국립오페라단의 국내 초연작과 창작 오페라 공연이 한국 오페라사에서 어떠한 의미를 지니는지 살펴보려 한다. 동시에 국립오페라단의 신인 작곡가와 연출가 및 가수의 발굴이 오페라 문화의 저변확대에 어떻게 작용했는지도 조명해 볼 것이다.

## II. 국립오페라단의 출범과 그 의미

1962년 2월 6일 서울중앙공보관에서 가진 결단식을 시작으로 국립오페라단은 국립극단, 국립무용단과 함께 공식 출범했다. 공보부 산하의 국립극장은 1961년 개보수한 명동극장을 독자적인 건물로 가지면서 국립극단과 더불어 국립극단, 국립무용단, 국립오페라단을 전속 단체로 두었다. 국립오페라단과 국립무용단의 발족은 국립극장이 한국의 종합 예술 무대를 이끌어 갈 제반 조건을 마련하는 첫 단계이자 여러 예술 영역이 서로 협업할 수 있는 첫 단추를 끼우는 순간이었다. 무엇보다 오페라를 올릴 수 있는 극장이 생겼다는 것, 무대에 오르기까지의 경비를 정부 지원으로 충당할 수 있다는 것은 오페라 문화 창출에 큰 힘이 될 수밖에 없었다. 그러하기에 국립오페라단의 행보에 많은 관심이 쏠렸고, 국립극장과 국립오페라단은 기대에 부응하기 위해 적잖은 부담과 책임감을 안고 출발했다.

국립오페라단은 1960년대 한국 오페라 공연을 이끌어가는 견인차였다. 1948년 이인선李寅善을 필두로 한 조선오페라협회의 베르디〈춘희〉공연 이후, 서울오페라단, 국제오페라사(전 조선오페라협회), 푸리마오페라단, 한국오페라단, 고려오페라단, 대한오페라단, 부산오페라단 그리고 몇몇 음악대학이 오페라를 공연해왔다. 한국 오페라 무대에는 베르디의〈춘희〉가 압도적으로 많이 올랐으며, 다른 베르디의 작품들인〈리골렛토〉(1958),〈일 트로바토레〉(1960),〈오텔로〉(1960)와 푸치니Giacomo Puccini의〈토스카〉(1958)와〈라 보엠〉(1959), 레온카발로Ruggiero Leoncavallo와 마스카니Pietro Mascagni의 오페라 그리고 비제Georges Bizet의〈카르멘〉(1950, 1955, 1959)이 주요 레퍼토리였다. 창작 오페라로 현제명玄濟明의〈춘향전〉(1950)과〈왕자호동〉(1954) 그리고 김대현金大賢의〈콩쥐팍쥐〉(1951, 1960)도 공연되었다.

대중이 서양 오페라에 얼마나 친숙했는지 정확하게 알 수 없지만, 대학에서 음악 전공자가 꾸준히 배출되었고, 오페라가 지속해서 무대에 올랐던 상황을 볼 때, 오페라 공연이 조금씩 일반인에게도 젖어 들어갔다고 볼 수 있다. 또 해외에서 활동한 성악가들이 속속 국내로 들어오면서 귀국 독창회를 열었고, 서양음악을 대중에게 선보이는 기회도 점차 증가했다. 무엇보다 한국전쟁 이후 ‘코스모폴리타니즘cosmopolitanism’이 본격적으로 전개되었고, 서양음악과 어깨를 견주고자 고군분투하며 한국의

음악 문화를 성장시키려는 음악가들의 의욕이 불타다.<sup>1</sup>

하지만 충분한 관객석과 넓은 무대를 가진 전용 극장, 연습실과 같은 인프라와 경비지원 체계가 제대로 구축되지 않은 상황이었고, 무대 스태프 같은 전문 인력 확보가 쉽지 않았으며, 심지어 성악가가 자비로 비용을 감당하고 경제적 손실을 떠안아야 하는 처지였기에 오페라를 공연하려는 음악가들의 부담은 막대했다. 이러한 악조건 속에서도 한국 오페라 공연사가 이어질 수 있었던 것은 민간 오페라단과 뜨거운 열정을 지닌 음악인들이 의기투합했기 때문이었다. 오페라 공연을 향한 의지는 1961년 2월에 결성된 대한오페라인협의회에서도 잘 드러났다.

1950년대와 1960년초에 활동했던 오페라단이 꽤 다채로운 것에 비해 1962년 국립오페라단 창단 이후에는 1968년 김자경오페라단이 등장하기 전까지 국립오페라단의 무대가 한국 오페라 공연계를 이끌어갔다. 그동안 민간 오페라단에서 활동하면서 많은 고충을 겪은 음악가 대부분이 국립오페라단에 편입했고, 새로운 마음가짐으로 무대에서 재기하려 했다. 국립오페라단의 공연은 이전에 오페라 무대를 경험했던, 그리고 대한오페라인협의회를 통해 한국 오페라의 현주소를 파악하고 돌파구를 찾으려 했던 이들의 저력이 있었기에 가능했다.

국립오페라단은 처음부터 쉽지 않은 과제를 떠안았다. 국립오페라단이 국립극장의 전속 단체로 시작하면서 오페라 공연에서 발생하는 현실적인 문제가 해결될 것이라는 희망이 부풀어 올랐다. 무엇보다 오페라 제작 환경 개선에 대한 바람이 가장 컸다. 막대한 비용과 여러 분야의 전문 인력이 필요한 오페라 무대의 특성상 여러 조건이 충족되지 않으면 수준 높은 공연을 이어가기가 어렵기 때문이다. 더불어 가수와 오케스트라를 위한 악보의 확보, 충분한 연습 시간과 공간, 무대와 연출의 문제까지 총체적인 체계가 원활히 운영되지 않는다면 무대는 허점투성이일 수밖에 없다.

국립오페라단의 또 다른 과제는 한국 오페라 공연의 레퍼토리를 확장하고 창작 오페라 공연의 장을 마련하는 일이었다. 1950년 5월 현제명의〈춘향전〉이 첫 한국 창작 오페라로 공연되었고, 그 다음 해 김대현이 창작 오페라〈콩쥐팍쥐〉를 선보였지만 창작의 열의를 이어가지 못했다. 공연 레퍼토리 대부분은 서양 오페라, 특히 19세기 이탈리아 오페라에 편중되어 있었다. 초창기 국립오페라단은 다양한 오페라를 선보이고, 동시에 서양 오페라가 아닌 우리의 창작 오페라를 가능한 한 자주 선보이겠다는 의지를 표명했다. 이 모든 계획이 제대로 실현될 수 있을까 의구심

1. 민경찬,『청소년을 위한 한국음악사-양악 편』(서울: 두리미디어, 2006), 261쪽.

을 가진 이들도 물론 있었겠지만, 국립오페라단이 장소와 비용 같은 현실적인 장벽을 돌파하고 한국의 오페라 문화를 한층 더 비옥하게 만들고자 한 것은 분명했다.

국립오페라단은 외국 연출가와 가수를 초빙하고 신인 오페라 가수를 발굴하겠다는 미래지향적인 목표도 제시했다. 이인범李仁範 단장은 창단과 함께 “우리 국립오페라단은 외국 오페라계의 연출가를 초빙하여 우리 오페라계의 질적 향상을 도모할 것”<sup>2</sup>이라는 당찬 포부를 밝혔다. 비록 이 목표는 달성되지 못했지만, 우리 오페라 공연의 수준을 끌어올리려는 의도는 분명했다. 연극 연출가에 의존해 온 이전의 경험을 되짚어 보며 음악적 흐름을 자연스럽게 구현해낼 수 있는 오페라 전문 연출가의 필요성을 강조한 것이다. 넉넉하지 않은 단원의 고정수당과 전체 경비에 관한 책임을 정부가 지게 되었다는 점에서 국립오페라단은 많은 기대감을 불러일으켰다. 무엇보다 국립무용단과 같이 출범하면서 오페라 무대에서 펼쳐지는 안무의 문제도 해결할 수 있게 되었다. ‘종합예술작품’인 오페라를 선보일 수 있는 제반의 조건을 충족하는 데 한 걸음 더 나아가게 된 것이다. 나아가 1, 2회성의 공연에 그치지나 문화계의 요구에 부응하고 만족하는 것에 머무르지 않고, 시행착오를 거치더라도 장기적으로 오페라 문화를 성장시키고 견고하게 만들고자 하는 의도가 국립오페라단의 운영 방침 전반에 깔려 있었다.

2. 「국립오페라단의 길길」, 『조선일보』, 1962.2.12, 4면.

### III. 국립오페라단 공연 소장자료의 의미와 가치

최근 들어 한국 오페라사 연구와 오페라 공연 데이터베이스 구축 및 아카이빙 작업이 탄력을 받고 있다. 특히 한국 오페라가 창작되고 무대에 오르는 기회가 늘면서 우리나라 오페라 문화의 흐름을 정리하고 재평가하는 작업의 필요성이 대두된 것이다. 음악 예술 관련 자료의 소장과 보존, 분류 및 체계화 등이 미흡했었기에, 문화예술 자료의 가치를 되새기는 이러한 작업은 뒤늦은 감이 있지만 환영할 일이다.

현재 우리나라 오페라 공연계는 서양 오페라를 공연하기 급급했던 과거에서 벗어나 한국 오페라 작곡과 다채로운 소재 그리고 국내 연출가의 연출과 무대미술까지 수준 높은 오페라 공연 문화와 넓은 애호가층을

갖고 있다. 이런 시점에서 한국 오페라 문화 도약의 발판을 마련한 국립오페라단의 발자취를 더듬어 보는 일은 당시의 레퍼토리와 연출 및 무대의 총체적인 프로세스를 추적할 수 있는 작업이다. 무엇보다 공연예술박물관이 소장하고 있는 국립오페라단의 자료는 초창기 한국 오페라 공연뿐만 아니라 작품이 탄생하고 무대에 오르기까지의 과정을 연구할 수 있는 자료이다. 1960년대는 국립오페라단의 공연이 주를 이루었기에, 국립오페라단의 공연 자료들은 그 당시 한국 오페라 공연을 파악할 수 있는 실마리이기도 하다.

1960년대 창작 오페라 작품의 악보와 대본, 프로그램북 등은 희소성이 높은 소중한 자료이다. 오페라 공연 초창기의 창작 작품과 공연을 고찰하는 연구에서 관련 자료를 확보하는 일은 쉽지 않다. 공연 관계자의 공연 취지, 참여 스태프, 배역과 가수, 작품에 대한 정보를 포함한 프로그램북을 비롯해 무대디자인, 무대의상, 대본과 악보, 공연사진 등은 오페라 공연의 전모를 알려주는 소중한 자료이다. 무엇보다 창작 오페라 악보는 작품과 음악 연구의 핵심이 되는 자료이자 그 당시 음악을 구현해 낼 수 있는 단초가 된다. 주지하듯이 창작 오페라 음악 연구에서 서양 오페라 음악과 비교하는 것에 그치지 않고, 창작 오페라의 무대가 어떻게 펼쳐졌는지, 어떤 소재를 선택하고 음악을 창작했으며, 대본이 어떻게 만들어졌는지 파악하는 것은 매우 중요하다. 오늘날 활발하게 이루어지고 있는 한국 창작 오페라를 연구할 때에도 이러한 작업은 필수적이다.

다른 한편으로 공연예술박물관의 소장자료는 연대기적 서술 및 창작 오페라의 음악적 연구와 더불어 공연사, 연출, 대본, 무대미술, 의상 등의 세세한 연구를 실행하는 데 큰 도움이 된다. 특히 국내 초연 오페라의 자료는 무대배경과 의상, 장신구, 무대소품에 관한 아이디어를 파악하게 할 뿐 아니라 오페라 무대 전체를 가늠케 하는 출발점이 된다. 등장인물을 묘사하기 위해 기록한 세세한 설명과 스케치는 오페라 한 편이 무대에 오르기까지 얼마나 많은 전문 인력과 치밀한 준비가 필요한지 증명해 준다.

대본은 오페라의 드라마가 무대에서 어떻게 구체화 되었는지 그려볼 수 있는 중대한 자료이다. 어떻게 원작이 번역되고, 혹은 각색되었는지, 원작과 오페라 대본이 어떻게 다른지, 원작의 인물이 오페라에서 어떻게 바뀌었는지 등 극 연구의 기저가 된다. 창작 오페라의 경우 대부분 잘 알려진 한국 전통 이야기를 소재로 삼고 있는데, 바탕이 된 원작이 있는지 혹은 전통 이야기가 어떻게 오페라를 위한 대본으로 재탄생했는지



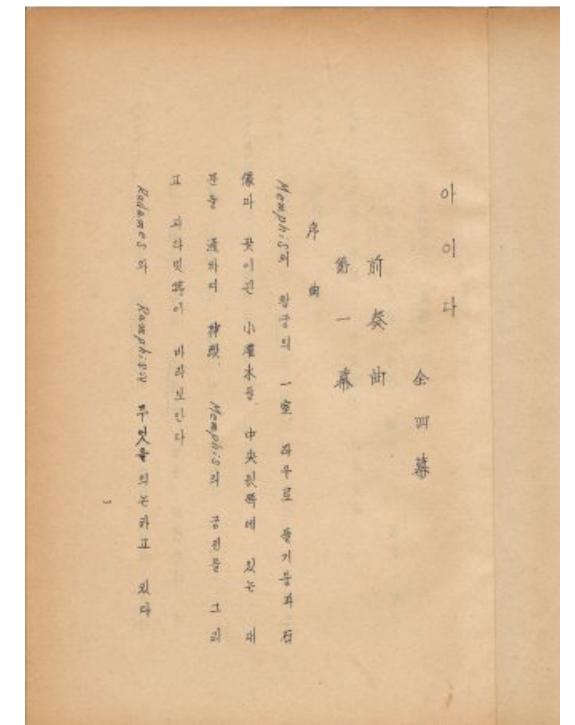
[그림 1] 김정환, <루치아> 의상스케치, 1964, 공연예술박물관 소장

연구하는 작업은 인물의 성격과 드라마 구성을 파악하는 단서를 제공해 줄 수도 있다. 또한 대본 속 세세한 설명을 통해 무대배경과 장면 연출을 추적할 수도 있다. 이 시기 서양 오페라 작품은 한글로 번역되면서 당대 현실에 맞게 각색되었을 가능성이 크기 때문에, 대본은 당시 오페라가 무대에서 어떻게 전개되었는지 알 수 있는 여러 근거를 제공한다.

국립극장의 역사와 함께 시작된 공연예술자료의 데이터베이스 구축은 꾸준히 진행 중이다. 디지털화 기술의 발달로 자료의 소장과 보관이 쉬워지고, 오히려 넘쳐나는 자료로 인해 선택과 선별이 중요해진 오늘날이지만, 1960년대의 자료에 접근할 수 있는 길은 많지 않다. 이런 배경에서 1960년대 국립오페라단 공연예술 연구의 토대를 구축하는 일은 공연예술박물관의 소장자료가 있기에 가능하다. 옛 자료의 발자취를 따라가며 오페라 공연을 역사적으로 조명하는 작업은 단지 당시의 오페라 공연을 언급하는 것에 머무르는 것이 아니라, 현 오페라 공연사를 완성할 수 있는 초석을 다지는 일이다. 더불어 이번 연구를 계기로 문화예술 연구에서 자료의 수집과 보존, 체계화 등의 데이터베이스 구축이 얼마나 중요한지도 강조되어야 한다.



[그림 2] 김정환, <루치아> 소품작업도, 1964, 공연예술박물관 소장



[그림 3] <아이디다> 대본, 1막 서곡, 1965, 공연예술박물관 소장

# IV. 1960년대 국립오페라단의 오페라 제작 발자취

## 1. 창작 오페라

### (1) 장일남張一男의 〈왕자호동王子好童〉

국립오페라단의 첫 무대에는 장일남의 창작 오페라 〈왕자호동〉이 올랐다. 국내 창작 오페라가 국립오페라단 창단 공연으로 오른 것은 한국 오페라사에서 의미 있는 일이었다. 창작 오페라 공연을 향한 의욕과 필요에 공감했다 하더라도 당시 음악계 상황을 고려하면, 오페라를 작곡한다는 것부터 녹록지 않은 작업이었다. 1950년 5월 부민관에서 처음으로 창작 오페라인 현제명의 〈춘향전〉이 공연되었고, 1951년 10월에는 대한오페라단이 부산에서 김대현의 〈콩쥐팍쥐〉를 올렸다. 1954년 현제명의 두 번째 창작 오페라 〈왕자호동〉이 공연되었지만, 한국전쟁 이후 폐쇄해진 한국 오페라 공연계에서 창작 작품을 만나기는 쉽지 않았다. 따라서 한국 오페라사 초창기를 재정비하고 국립오페라단 창단을 계기로 다시 발돋움하는 시점에서, 한국 창작 오페라를 무대에 올린다는 것은 음악계와 문화 예술계 모두의 이목이 쏠리는 일일 수밖에 없었다.

3막으로 구성된 장일남의 〈왕자호동〉<sup>3</sup>은 1962년 4월 13일부터 19일까지 국립극장에서 이남수李南洙 지휘와 오현명吳鉉明 연출로 무대에 올랐다. 유치진柳致眞의 희곡 〈자명고〉를 원작으로, 고봉인高鳳仁이 각색하여 대본을 완성했다. 호동 역은 테너 안형일과 이우근, 공주 역은 소프라노 김복희와 황영금이 맡았고, 그 밖에도 우순자, 윤을병, 이재우, 태용섭, 윤치호, 변영섭, 양천중, 임만섭, 김금환, 장동은 등이 참여했다. 오현명은 “오페라인으로서 연출을 맡아 봐야 된다.”<sup>4</sup>는 극장 측의 요구로 연출을 맡았지만, 외국 무대의 경험이 없는 오현명에게도 연출은 도전이 아닐 수 없었다.

국립오페라단이 첫 작품의 연출을 베이스 가수 오현명에게 맡긴 것은 연극과 다른 오페라의 음악적 특성을 강조하기 위함이라고 볼 수 있다. 오페라 전문 연출가가 없던 시절, 오페라는 연극 연출가에게 의존해왔고, 이로 인해 오페라가 부자연스럽게 진행되는 일이 비일비재했다. 따라서 오현명은 오페라 무대에 선 경험을 바탕으로 음악과 극의 흐름을 읽어내는 강점을 충분히 발휘하려 했다. 1970년대 남산 국립극장 시절 오

3. 장일남의 〈왕자호동〉에 관한 자세한 내용은 본 서의 다음을 참조(허영한, 「장일남의 오페라 〈왕자호동〉 연구」, 『공연예술박물관 소장자료 연구총서』 권1(서울: 국립극장, 2021), 151쪽.).

4. 오현명, 「연출가의 말」, 〈왕자호동〉 프로그램북, 1962.

페라 전문 연출가 시대를 열던 주역으로 오현명과 연극을 전공한 독일 유학과 문호근이 동시에 언급된다<sup>5</sup>는 점에서 오현명의 연출가 데뷔는 국립오페라단을 비롯해 한국 오페라 역사에서도 의미가 크다. 다만 앞으로 언급하겠지만 오페라가 음악뿐만 아니라 연극의 특징을 표출해야 하기 에 오페라 전문 연출가가 없던 시절, 연출의 측면에서 어떤 점을 강조해야 하는지 혹은 누가 연출을 맡아야 하는지는 항상 제기되는 숙제였다.<sup>6</sup>

〈왕자호동〉에 대한 음악적, 극적 평가는 기대만큼 긍정적이지 못했다. “재래수법在來手法를 지양”하고 “현대적 스타일”을 모색했다는 긍정적인 평가를 받기도 했지만,<sup>7</sup> 초연 직후 여러 매체에서 아쉬움을 쏟아냈다. “홀어진 긴장감”, “망각된 우리정취”, “창의성 아쉬운 연출” 등 비평계는 냉정한 평가를 내렸다.<sup>8</sup> 같은 해 4월부터 5월까지 개최되었던 제1회 국제음악제와 5월에 독일 오페라단이 선보인 베토벤Ludwig van Beethoven의 〈피델리오〉 공연으로 관심이 흩어져 흥행하지 못했다는 평도 있지만, 예산을 비롯해 오페라 공연이 체계적으로 제작될 수 있도록 제 역할을 다하는 전문 인력이 부족했기 때문이라는 분석도 있다.<sup>9</sup>

나름대로 흥행을 보증할 수 있는 이탈리아 오페라를 국립오페라단의 첫 레퍼토리로 올릴 수도 있었지만, 창작 작품을 공모하고 신인 작곡가의 첫 오페라를 그 대상으로 선정한 것은 분명 파격적이고 대담하며 미래지향적인 결정이었다. 다른 한편으로 장일남이 자신의 창작 작품을 무대에 올릴 수 있었던 것은 그에게 커다란 호기好機였음이 틀림없다. 작곡가가 신작을 완성했다 하더라도 실제 오페라 무대에서 공연되는 기회는 많지 않았기 때문이다. 신인인 장일남의 음악이 기대에 부응하며 호평받지는 못했지만, 국립오페라단이 창단 첫 무대에 신인 작곡가를 등용해 기회를 제공했다는 것은 의미가 크다.

### (2) 장일남의 〈춘향전春香傳〉

국립오페라단의 두 번째 창작 오페라는 1966년 10월 26일부터 30일까지 무대에 오른 장일남의 〈춘향전〉이다. 국립오페라단이 세운 초창기 목표와 달리 창작 오페라는 자주 등장하지 못했다. 〈왕자호동〉에 대한 반응이 폭발적이지 못했고, 공연의 완성도가 부족했으며, 창작곡을 향한 아쉬움이 컸기에 이후 공연 레퍼토리는 서양 오페라가 대부분이었다. 그럼에도 장일남은 두 번째 오페라 〈춘향전〉을 국립오페라단의 두 번째 창작 오페라로 공연하는 기회를 얻었다. 그 원동력으로는 1965년 〈라 보엠〉과 〈아이다〉의 흑자와 더불어 오페라 애호가층의 확보가 꼽힌다. 〈왕자호동〉

5. 주성혜, 『국립오페라단 40년사』(서울: 국립오페라단, 2002), 82쪽.

6. 오페라 연출에 관한 논의는 본 서의 다음을 참조(김현주, 「1960년대 국립오페라단의 서양 오페라 초연 무대의 공연예술사적 의의」, 『공연예술박물관 소장자료 연구총서』 권1(서울: 국립극장, 2021), 125쪽.).

7. 김형주, 「재래수법을 지양」, 『민국일보』, 1962.4.16.

8. 유한철, 「홀어진 긴장감」, 『경향신문』, 1962.4.15, 4면.; 이상삼, 「망각된 우리정취」, 『조선일보』, 1962.4.16, 4면.; 박용구, 「창의성 아쉬운 연출」, 『동아일보』, 1962.4.18, 4면.

9. 주성혜, 『국립오페라단 40년사』(서울: 국립오페라단, 2002), 68쪽.

이후 국립오페라단 공연이 이탈리아 오페라에 집중되었기에 장일남의 <춘향전>은 창작 오페라를 기다려 왔던 음악계의 갈증을 해결해 주는 동시에 오페라 창작 활동을 자극하는 계기가 되었다.<sup>10</sup>

10년 동안 17회에 걸쳐 모든 악조건을 극복하고 부단의 노력을 경주하여 온 결과로 금일수리의 우리나라 오페라 예술은 이제 본궤도에 올라 많은 팬을 갖게 되었으니 반갑고 경하慶賀스런 성과가 아닐 수 없습니다. 그러하오나 지금까지의 모든 오페라는 다수가 서구의 것이었으므로 우리의 것을 보지 못하는 아쉬움을 금할 길이 없었습니다. [...] 과연 그 성과는 보아야 할 것이오나 금번 오페라 춘향전春香傳을 공연케 된 의의는 무엇보다도 앞으로 우리의 오페라를 창조하는데 발판을 만들어 보자는데 있습니다. 그러므로 우리나라의 음악인들이 오페라의 작곡을 하게 되고 또한 많은 애호가들이 늘어남으로서 비로소 우리의 오페라가 성장될 것입니다.<sup>11</sup>

— <춘향전> 프로그램북 중

4막 7장의 <춘향전>은 장일남이 3년을 공들여 완성했고, 연극 연출가 김정옥金正鈿이 처음으로 오페라 연출을 맡아 무대에 올렸다. 춘향 역에 이경숙과 황영금, 이도령 역에 김금환과 안형일, 방자 역에 신경욱과 양천중, 월매 역에 김혜경과 이정희, 변사또 역에 이인영과 오현명, 향단 역에 장혜경이 출연했고, 그 밖에도 진용섭, 김원경, 김진원, 이훈, 조인원, 정광, 김준열이 참여했다. 대중에게 잘 알려진 고전 <춘향전>을 서양 음악인 오페라로 창작한다는 것이 작곡가에게는 큰 부담일 수밖에 없었다. 결과의 성공 여부를 떠나서 장일남의 고심은 분명했고, 한국의 정서를 담기 위해 거문고와 가야금의 음을 양악기로 표현하는 등 여러 면에서 타협하는 시도를 보였다.

무겁고 거대한 짐을 제가 달았습니다. 춘향전春香傳이란 의미자체가 우리 고전으로서 철저히 아로 새겨져 있어서 여기에 제 생각을 전개한다는 것은 고된 작업이 아닐 수 없었습니다. 무엇인가 우리가 오랫동안 피부로 스며오고 느끼게 된 감정을 제가 가진 기법으로써 정리를 하느냐가 문제였습니다. 제간에는 지닌 능력과 발휘할 수 있는 모든 것을 구사하느라고 무진애를 써왔습니다마는 우리가 지니고 있는 모든 상황은 많은 제약을 가져다 주었습니다. 춘향전春香傳이 풍기는 모든 것이 시대감각에 어떻게 부각

10. 1965년 11월에 고려오페라단이 시민회관에서 현제명의 <춘향전>을 공연했지만, 장일남의 <왕자호동>과 <춘향전> 사이에 새로운 창작 작품은 무대에 오르지 않았다.

11. 이홍수, 「춘향전 공연을 가지며」, <춘향전> 프로그램북, 1966.



[그림 4] <춘향전> 공연사진, 1966, 공연예술박물관 소장

이 되어서 여러분께 비치어 지고 또 판가름 되는가를 저는 초조하게 기다릴 수밖에 없습니다.<sup>12</sup>

— <춘향전> 프로그램북 중

12. 장일남, 「인사의 말씀」, <춘향전> 프로그램북, 1966.

1960년대까지 한국 창작 오페라의 역사를 살펴볼 때, 앞서 언급한 현제명의 <왕자호동>과 <춘향전>, 김대현의 <콩쥐팥쥐> 그리고 장일남의 <왕자호동>과 <춘향전>이 거론된다. 창작 오페라는 겨우 첫발을 내디딘 걸음마 수준이었고, 작품의 소재는 한국 정서를 반영하는 친숙한 전통 이야기에 한정되었을 뿐이다. 음악의 수준도 서양 오페라와 비교하기 힘들었다. 하지만 어려운 여건과 냉담한 시선 속에서도 꾸준히 창작 의지를 불태우며 공연을 올릴 수 있었던 것은 한국 오페라 문화를 구축하겠다는 열의가 있었기 때문이다. 장일남의 <춘향전>은 국내 초연 후 아쉬운 평이 쏟아졌으나 이 작품은 이후 여러 차례 무대에 올랐고, 1977년에는 미국 뉴욕에서도 공연되었다.<sup>13</sup>

13. 『New York Newspaper(뉴욕신문)』 1977년 11월 15일자 기사에 따르면 장일남의 <춘향전>은 서구 세계에 소개된 최초의 한국 오페라로 평가받고 있다(공은아, 「장일남의 오페라 춘향전의 음악기법 연구」, 『음악과 민족』 35권(부산: 민족음악학회, 2008), 120쪽.).

## 2. 초연 오페라

창작 오페라 〈왕자호동〉과 〈춘향전〉을 제외하고 1960년대에 국립오페라단은 총 9편의 서양 오페라 작품을 무대에 올렸다. 출범 때 연 2회의 공연을 목표로 했지만 1968년의 〈파우스트〉까지 총 11회 공연을 해냈다. 9편의 서양 오페라 중 1964년 〈토스카〉, 1965년 〈라 보엠〉 그리고 1966년 〈리골렛토〉를 제외하면 모두 한국에서 초연된 작품이다. 레퍼토리도 다양하다. 오페라 애호가들에게 인기 있는 베르디, 푸치니를 비롯하여 도니체티 Gaetano Donizetti, 모차르트 Wolfgang Amadeus Mozart, 베버 Carl Maria von Weber, 구노 Charles-François Gounod 등 다채로운 작곡가들의 작품을 선보였다.

1962년 후반기에 올린 작품은 모차르트의 〈돈 조반니〉였다. 지금까지의 외국 오페라 공연이 그러했듯 국립오페라단도 〈돈 조반니〉의 대본을 우리말로 번역해 불렀다. 국내 창작 오페라 이후 이어진 공연이 모차르트의 작품인 것은 오페라 작곡가로 평판이 나 있는 모차르트의 힘일 수도 있지만, 1962년 5월 독일 오페라단이 선보인 베토벤의 〈피델리오〉도 자극이 되었고, 익숙한 레퍼토리에 안주하지 않고 음악적 성장을 이루

[표 1] 1960년대 국립오페라단 공연 연보

회	공연일자	작품명	작곡	연출	공연장소	비고
1	1962.4.13.-4.19.	왕자호동	장일남	오현명	명동국립극장	초연
2	1962.11.13.-11.19.	돈 조반니	모차르트	이인영	명동국립극장	초연
3	1963.5.29.-6.4.	가면무도회	베르디	홍진표	명동국립극장	초연
4	1964.6.1.-6.7.	루치아	도니체티	홍진표	명동국립극장	초연
5	1964.10.24.-11.1.	토스카	푸치니	이진순	명동국립극장	
6	1965.5.5.-5.14.	라 보엠	푸치니	이진순	명동국립극장	
6	1965.6.16.-6.18.	라 보엠	푸치니	이진순	부산 동명극장	
7	1965.11.5.-11.12.	아이다	베르디	이해랑	명동국립극장	초연
8	1966.4.15.-4.22.	리골렛토	베르디	오현명	명동국립극장	
9	1966.10.26.-10.30.	춘향전	장일남	김정옥	명동국립극장	초연
10	1967.5.8.-5.14.	자유의 사수	베버	이진순	명동국립극장	초연
11	1968.6.19.-6.24.	파우스트	구노	이해랑	명동국립극장	초연

겠다는 국립오페라단의 도전 의식이 있었기 때문이기도 했다. 이전까지 한국 오페라의 공연 레퍼토리는 대부분 19세기 이탈리아 작곡가의 작품이었으며, 그 가운데에서도 잘 알려진 베르디와 푸치니의 작품 그리고 프랑스 작곡가 비제의 〈카르멘〉에 집중되었다. 〈피델리오〉 공연에서는 외국 지휘자와 외국 출연진이 주축을 이루었기에 〈돈 조반니〉 공연은 한국 자체의 힘으로 ‘독일 오페라’를 완성했다는 점에 무게를 둘 수 있다. 모차르트의 〈돈 조반니〉는 이탈리아어로 된 이탈리아 오페라지만, 기존의 이탈리아 작곡가의 오페라에서 독일 작곡가의 작품으로 레퍼토리를 확장했다는 점에 의미가 있다.



[그림 5] 김정환, 〈돈 조반니〉의상스케치 레포렐로 역, 1962, 공연예술박물관 소장

1962년 11월 13일부터 19일까지 국내 초연된 〈돈 조반니〉의 연출은 오현명에 이어 음악인 이인영李仁榮이, 지휘는 임원식林元植이 맡았다. 이인영은 일본에서 경험한 오페라 무대의 기록을 바탕으로 작품을 연출했다고 밝혔으며, 무엇보다 “‘모차르트’를 ‘모차르트로 표현’할 수 있는 날이 온다면 그날이야말로 우리 악단은 세계로 통하는 길을 찾을 것이다.”<sup>14</sup>라고 희망찬 의지를 보였다. ‘모차르트로 표현’하기 위해 공연에서 공들인 것은 바로 앙상블(중창)의 연주와 연기였다. 모차르트 오페라의 특성상 앙

14. 이인영, 「公演을 맞으며」, 〈돈 조반니〉 프로그램북, 1962.

상블의 전개가 중요하고, 음악뿐 아니라 연기의 요소가 동반되어야 하기  
에 앙상블 연출에 심혈을 기울였다. 또한 레치타티보를 대화로 대체했는  
데, 레치타티보의 음악적 소화와 대사의 전달력이 여전히 논의의 대상이  
었음을 알 수 있다. 테너 이인범을 비롯해 레포렐로 역의 오현명 등 국내  
최고의 가수진이 참여해 역량을 펼쳤다.

당시 언론 매체는 <돈 조반니> 공연에 아쉬움을 토로하기도 했지만,  
무엇보다 국립오페라단의 제2회 공연은 희극 오페라인 오페라 부파opera  
buffa라는 새로운 장르를 선보였다는 점에서 주목할 만하다. <돈 조반니>  
는 모차르트의 ‘독일 오페라’로 소개되었지만, 작곡가가 독일어권 출생일  
뿐 이탈리아 오페라 세리아와 부파의 특징을 지닌 이탈리아 오페라이다.  
특히 극적, 음악적 구성을 이끌어가는 앙상블의 비중이 크고 익살스러운  
연기를 펼치는 ‘바소 부포basso buffo’의 역할이 중요한 오페라로, 기존 한  
국 오페라 레퍼토리가 보여준 진지함과 다른 희극적 분위기를 처음으로  
보여주었다. 이인범은 공연을 마치고 나서 오페라 무대에서는 가수의  
노래 실력과 세련된 연기가 함께 어우러져야 한다고 경험담을 이야기했  
다. 더불어 노래하는 사람뿐만 아니라 큰 동작 없이도 내면을 표현하는  
‘연기 없는 연기’의 돈 오타비오 역처럼, 무대에서 펼쳐지는 일련의 사건  
과 등장인물의 연기를 세세하게 이끌 수 있는 전문 오페라 연출가의 필요  
성과 국가의 지원을 강조했다.<sup>15</sup>

국립오페라단은 <돈 조반니> 이후 1963년 상반기 공연을 <아이다>  
로 정하고 공개 배역 오디션을 추진했다. 하지만 이 작품은 기대와 달리  
실현되지 못했고, 1965년에서야 비로소 국립오페라단 제7회 공연으로  
초연되었다. <아이다>는 국립오페라단 역사상 야심찬 시도가 아닐 수 없  
었다. 하지만 예산과 출연진 및 연출의 문제, 오케스트라 연주 수준 등 준  
비 과정의 상황을 해결하지 못하며 국립극장과 국립오페라단 운영의 현  
실적인 문제를 드러냈다. <아이다> 공연 무산은 의욕만 앞선 기획의 결과  
를 보여준 것이다. 오디션으로 신인을 발굴하고 등용 기회를 준다는 것  
또한 긴 호흡으로 본다면 매우 의미 있는 일이지만 시대적으로 녹록하지  
않은 상황이었기에 오디션 당시에 이견이 분분했다.<sup>16</sup>

<아이다>를 대신해 무대에 오른 작품은 베르디의 <가면무도회>이  
다. 1963년 베르디 탄생 150주년 기념으로 공연된 이 작품은 <아이다> 공  
연이 갑작스럽게 연기되면서 짧은 연습 기간을 거쳐 5월 29일 무대에 올  
랐다. 지휘는 임원식, 연출은 이탈리아에서 수학하고 1962년에 귀국한 성  
악가 홍진표洪鎭杓가 맡았다. 그는 이탈리아 유학 시절 밀라노와 로마에

15. 이인범, 「모차르트의  
<돈 조반니> 공연을 마치고」,  
『연세춘추』, 1962.11.26.

16. 1963년 2월 오디션 결과,  
아이다 역에 이화여자대학교  
성악과 졸업반 이규도가  
선발되어 주목받았다. 그를  
포함하여 총 네 명의 신인이  
선출되었는데, 과연 신인이  
<아이다>와 같은 음악적 비중이  
높은 작품에서 제 역할을  
제대로 소화해 낼 수 있을  
것인가 하는 기성 가수들의  
회의도 있었고, 전속 단체로  
출발한 국립오페라단에서  
정규단원 외에 다른 가수를  
기용한다는 것이 결국은 전속  
단체의 명분을 백지화하는 것  
아니냐는 격정스러운 비판도  
있었다(최영환, 「국제음악제는  
공론으로, 오디션은  
이율배반이다」, 『경향신문』,  
1963.1.21, 8면.).

서 접한 오페라 무대 경험에서 연출의 도움을 얻었고, 역사적 고증을 거  
쳐 작품의 시대에 맞는 무대와 의상, 연기 등을 연출하려 노력했다. 이탈  
리아 오페라가 요구하는 성악적 기술과 ‘노래하는 배우’로 거듭나기 위한  
연기력은 항상 비평의 대상이었고, 협소한 무대, 성악과 오케스트라 음악  
의 균형, 가사 전달의 문제도 매번 숙제로 남았다.

국립극장 방수공사로 인해 국립오페라단은 <가면무도회> 공연 후  
1963년 하반기 공연을 올리지 못했고, 1년 후인 1964년 6월 1일부터 7일  
까지 도니체티의 <루치아>를 초연했다. <루치아>는 한국 오페라 공연에  
서 꽤 오랜 오페라 공백기를 깨고 등장한 작품이었으며, 도니체티 오페라  
의 한국 초연이었다. <가면무도회>에 이어 지휘는 임원식, 연출은 홍진표  
가 다시 맡았다. 주한이탈리아대사관의 협조로 악보를 조달할 수 있었으  
나 악보 도착이 지연되어 4월 공연이 6월로 미루어졌다.

공개 오디션을 통해 선발된 소프라노 장은경, 테너 유근열, 테너 박  
성원이 <루치아> 공연에서 데뷔했다. 신인이 기성 가수들과 함께 무대 경  
험을 쌓는 것은 전문성 향상에 있어 매우 중요하다. 국립오페라단은 신인  
오디션을 통해 매번 새로운 인물을 무대에 기용함으로써 음악교육을 받  
은 전공자가 실제 무대에서 오페라를 경험할 수 있게 했다. 오디션은 다  
른 측면에서도 극장 측과 성악가 모두에게 긍정적으로 작용했다. 국립오  
페라단은 정규단원인 전속 가수의 연봉을 현실적으로 책임질 수 없는 재  
정 문제를 안고 있었고, 동시에 성악가 대부분은 대학 교수 활동을 겸하  
고 있었기에 오히려 이와 같은 오디션이 선호되었다.

<루치아> 공연 이후, 24명이었던 국립오페라단원은 9명으로 축소  
되었고, 홍진표에 이어 1964년 9월 오현명이 3대 단장으로 취임하며 국  
립오페라단을 재정비했다. 그해 10월 26일부터 11월 1일까지 올린 푸치니  
의 <토스카> 공연에서는 연극적 요소를 살리기 위해 성악가 출신이 아닌  
연극 연출 경험이 있는 이진순李眞淳이 연출봉을 잡았고, 조연출은 성악  
가 신경옥辛慶燾이 맡았다. <토스카>는 국내에서 공연된 적이 있지만, 연  
출을 맡은 이진순이 “극적상황 속에서 참다운 연기를 표출하는 가극에  
대한 염원이었다고도 볼 수 있다.”<sup>17</sup>고 밝혔듯이, 새로운 단장의 출범과  
함께 연출에서 색다름을 추구하면서 국립오페라단의 혁신과 변화를 보  
여주고자 했다.

이진순은 <토스카>에 이어 국립오페라단의 제6회 공연인 푸치니의  
<라 보엠>에서도 연출을 맡았다. 1965년 5월에 공연된 <라 보엠>에서도  
오디션을 통해 무제타 역을 함께 맡을 두 명의 신인 한승희와 박경자를

17. 이진순, 「연출자의 말」,  
<토스카> 프로그램북, 1964.

선발했다. <라 보엠> 공연은 창단 이후 국립오페라단이 일보 전진할 수 있게 하는 촉매가 되었다. 전체적으로 긍정적인 호응을 얻었을뿐더러 성공적인 공연으로 관객 수를 늘렸다. 특히 연극 연출가의 연출 지도로 가수들의 어색한 무대 동작이 개선되었으며, 창의성 있는 새로운 무대가 선을 보였다.

이번 「오페라」의 연출을 맡은 이진순李眞淳 씨는 극적으로 우선 무대에 밀착시키는데 주력, 「오페라」가 음악일 뿐 아니라 극이라는 점을 강조하고 있다. 지금까지의 국내 상연 「오페라」가 마치 연주회형식처럼 되었던 폐단을 철두철미 뜯어고쳐서 음악인들이 무대에 적응토록 하고 있다.<sup>18</sup>

<라 보엠>의 성공은 6월 부산 동명극장에서의 공연으로 이어졌다. 서울과 비교할 때 당시 지방에서 오페라 공연을 접할 기회는 월등히 적었다. <라 보엠> 공연은 국립오페라단 창단 이후 첫 지방공연이었다. 이는 국립오페라단의 활동이 국내 오페라 문화권으로 뻗어 나가게 했으며, 동시에 음악 애호가층을 두텁게 하는 데 이바지했다. 일회성 공연으로 모든 숙제가 완성되진 않았지만, 국립오페라단의 지방공연은 해당 지역의 오페라단 육성과 음악 문화 발전에 자극제가 될 수 있었기 때문이다.

<라 보엠> 이후 국립오페라단은 분명 관객의 호응과 관심을 얻었으며, 음악인들도 자신감과 격앙된 분위기에 고무되었다. 공연의 성공 여부를 판단하는 기준은 여러 가지가 있지만, 무엇보다 중요한 것은 후자 여부이다. <라 보엠>은 후자를 거두며 오페라 무대에 활력을 불어넣었고, 국립오페라단의 숙원사업과도 같았던 <아이다> 공연을 성사시킬 수 있는 자원이 되었다. 또한 국립오페라단뿐만 아니라 오페라 관계자들에게도 난관을 이겨내고 <아이다>를 무대에 올리겠다는 의욕과 열정을 고취시키는 긍정적인 힘이 되었다.

1963년 취소되었던 <아이다>는 1965년 11월 5일부터 12일까지 명동 국립극장에서 초연되었다. 계획이 수포가 된 적이 있었던 만큼 사전작업을 더 철저히 할 수밖에 없었다. 예정된 제작비는 90만원 정도였지만 150-160만원 정도의 비용이 들어갔다. 사실 이보다 훨씬 더 많은 금액이 필요했지만, 그나마 국립오페라단이었기에 이 정도의 경비를 지원받아 작품을 초연할 수 있었다. <아이다> 작품의 규모를 생각해 볼 때, 늘 지적되어왔던 무대의 협소함을 해결해야 했기에 기존의 오케스트라박스까지 무대로 넓히고, 그 앞부분에 새롭게 오케스트라박스를 마련했다.



[그림 6] <아이다> 공연사진, 1965, 공연예술박물관 소장

18. 「맹연습 하루 16시간 표현의 변화를 시도」, 『경향신문』, 1965.4.26, 5면.

정재동鄭載東이 <아이다> 무대에서 지휘자로 데뷔했고, 연출은 연극계의 유명인사인 이해랑李海浪이 맡았다. 이해랑은 이번 오페라 연출이 ‘퇴역적인 일’이 되지 않도록 노력했다.<sup>19</sup> 오페라 연출에 관한 그동안의 냉랭한 비평이 신경이 쓰였는지 혹은 자신이 음악 전공자가 아니라는 점이 마음에 걸렸는지, 이해랑은 오페라 연출 경험이 있음에도 연극 연출가인 자신이 연출을 맡는 것에 부담을 느꼈다.

19. 이해랑, 「연출자의 말」, <아이다> 프로그램북, 1965.

아이다 역에 박노경과 황영금, 암네리스 역에 김혜경과 양경자, 라다메스 역에 김금환과 안형일, 아모나스로 역에 황벽덕과 양천중, 람피스 역에 오현명, 이집트 왕 역에 이인영이 발탁되었고, 주조연급 인물과 합창단에 오케스트라까지 합쳐 약 140명이 공연에 참여했다. 이집트가 배경으로 거대한 규모의 무대장치가 필요했고, 대규모의 합창과 무대의상 등이 필요해 우리나라 오페라 공연 사상 최대 규모로 초연되었다.

무대를 확장했음에도 무대 크기에 대한 아쉬움은 여전했고, 합창의 음악적 완성도가 미흡하긴 했지만 성악가들은 아리아와 중창으로 음악적 기량을 마음껏 뽐냈다. 국내 초연이라는 사실만으로도 한국 오페라사

에서 충분한 의미가 있지만, 국립오페라단의 〈아이다〉는 창단 이래 최고의 흥행 성적을 거두며 한국 오페라 공연이 이전보다 한 단계 성장했다는 강력한 인상을 남겼다. 1965년은 명실상부 ‘오페라의 해’라고 해도 좋을 만큼 국립오페라단은 〈왕자호동〉 이후 가장 성공적인 한 해를 보냈다. 그 중심에 〈라 보엠〉과 〈아이다〉가 있었고, 두 작품의 성공은 1966년 〈리골렛토〉와 창작 오페라 〈춘향전〉의 비옥한 토대가 될 수 있었다.

1962년에 국립극장장이었던 김창구金昌九가 1967년 1월 다시 국립극장장으로 부임하면서 국립극장에 새바람이 불기 시작했다. 김창구는 무엇보다 네 개의 산하 단체를 두고 있는 국립극장이 여전히 건재하며, 무대예술계의 활발한 전개를 위해 솔선수범하겠다는 포부를 밝혔다. 특히 그는 국립극장 전속 단체의 공연에서 중요한 것은 레퍼토리의 선정과 연출이라고 강조했다.<sup>20</sup>

1967년 국립오페라단도 이 흐름에 부응하며 베버의 〈자유의 사수〉와 비제의 〈카르멘〉으로 새로운 각오를 다지고자 했다. 특히 독일 작곡가 베버의 작품을 선택한 것은 아리아 중심의 19세기 이탈리아 오페라에서 벗어나 다양한 무대를 보여주겠다는 의도였다. 1966년 9월 내한한 독일 극단 다리Die Brücke의 공연과 11월 베를린 도이치오페라Deutsche Oper Berlin의 내한 공연인 모차르트의 〈피가로의 결혼〉으로 형성된 서양 예술의 바람이었던지 단정하기는 어렵지만, 외국과의 문화 교류를 통해 대중은 독일을 비롯한 서양 예술에 조금씩 젖어 들었고, 이러한 분위기는 베버의 ‘전통적인 독일 오페라’를 레퍼토리로 선정하는 파격으로 이어졌다. 김창구는 〈자유의 사수〉 공연의 의미를 다음과 같이 밝히고 있다.

국립오페라단이 몇 편의 이태리오페라와 우리의 창작오페라를 공연했음 니다마는 독일의 국민오페라라고 불리우는 「자유의 사수」를 이 시기에 공연하게 되었음은 더욱 뜻있는 일이라고 생각합니다. 이 역사적인 대로망의 전개 속에 펼쳐지는 작품의 향기는 말할 것도 없거니와 독일의 국민오페라가 이 작품에 의해서 연원을 이룩했다는 점은 확실히 우리의 새로운 오페라를 만들어야하는 입장에서 생각하며는 여러 가지 면에서 보탬이 될 수 있는 좋은 기회라고 생각합니다.<sup>21</sup>

— 〈자유의 사수〉 프로그램북 중

당시 대중에게 베버나 오페라 〈자유의 사수〉는 낯선 대상이었고, 따라서 국립오페라단이 제10회 공연으로 베버의 오페라를 선정한 것은 신

20. 「김창구씨, 국립극장장컴백」, 『신아일보』, 1967. 1. 21.

21. 김창구, 「인사말씀」, 〈자유의 사수〉 프로그램북, 1967.

선한 바람이었다. 지휘를 맡은 임원식은 〈자유의 사수〉 공연의 벽찬 감동을 이렇게 표현했다.

「모차르트」의 「돈조반니」와 「베토벤」 외 유일한 가극인 「휘데리오」는 독일의 유명한 가수들과 합동으로 상연은 했으나 아직 우리나라 가수들만으로 독일의 정통 오페라를 상연하는 것은 이번의 「자유의 사수」가 처음이라 할 수 있다. 이 가극은 널리 알려져 있듯이 내용이 민중적 공명을 얻을 수 있는 것인데 환상적이고 독일적인 맛이 풍부하고, 관현악 반주가 참신하고 성격 묘사가 착실해서 공감을 주는 창조력이 뛰어난 작품이라 할 수 있다. 이 작품의 상연이야말로 우리나라 가극사의 한 획기적인 사실이라 할 수 있다. 특히 이 「자유의 사수」는 중요한 합창의 역할과 더불어 대중적인 분위기와 서정적 효과를 자아내는 그야말로 낭만의 향기가 전곡에 넘쳐흐르고 있다. 나는 해방 후 20년간 우리나라에서 상연된 가극의 지휘를 거의 다 해 왔지만 이번 같이 흥분을 느껴본 적은 없었다.<sup>22</sup>

— 〈자유의 사수〉 프로그램북 중

22. 임원식, 「지휘자의 말」, 〈자유의 사수〉 프로그램북, 1967.

앞서 선보였던 모차르트의 〈돈 조반니〉는 엄격하게 말해 이탈리아 오페라였고, 베토벤의 〈피델리오〉는 외국 가수들과의 합작이었다. 그러했기에 독일 낭만주의 오페라의 대표작으로 평가받는 〈자유의 사수〉 공연은 우리나라 오페라사에 한 획을 긋는 사건으로 다시금 국립오페라단의 보폭을 넓힌 일이었다. 연출은 이진순이 맡았고, 황영금, 신경욱, 진용섭, 전봉구, 박인수, 박성원, 현혜숙, 오현명, 노승진, 김원경, 이인영이 참여했다. 무엇보다 현혜숙이 오디션 을 통해 비중 있는 옹옹 역에 당선되어 무대에 섰다. 현혜숙은 〈아이다〉에서 무녀장 역할로 오페라 무대를 경험했기에 더욱 주목을 받았다.

국립오페라단은 서정적인 아리아 중심의 이탈리아 오페라에서 벗어나 ‘정통’ 독일 오페라 작품을 선보이려는 의욕을 보였다. 무대배경이나 의상은 이전과 달랐고, 무대는 극적인 생동감을 표현했다. 특히 유명한 2막 ‘이리의 계곡’ 장면의 경우, 박쥐와 비둘기 등의 인형을 특별하게 조작해 숲속의 신비로움을 묘사했다. 노래 중심의 오페라에서 벗어나 극의 전개가 돋보이는 독일 오페라 무대를 통해 종합예술로서의 오페라를 구현해낸 것이다. 〈자유의 사수〉 공연은 국내 초연으로 한국 오페라 공연의 레퍼토리를 확장하는 동시에 연기와 새로운 연극적 연출에 도전해 국립오페라단의 성장 가능성을 보여주었다고 평가할 수 있다.



[그림 7] 장종선, 〈자유의 사수〉 채색입면도, 2막 2장 '이리의 계곡', 1967, 공연예술박물관 소장



[그림 8] 장종선, 〈자유의 사수〉 소품작업도, 1967, 공연예술박물관 소장

1967년 후반기에 계획되었던 비제의 〈카르멘〉은 무대에 오르지 못했지만, 1968년 프랑스 작곡가 구노의 〈파우스트〉가 6월 19일부터 24일 까지 제II회 정기 공연으로 무대에 올랐다. 한국에서 1948년 첫 오페라 무대가 열리고 20년이 흘러 어느덧 국립오페라단이 한국 오페라사의 중심에 서기에 〈파우스트〉 공연도 적지 않은 부담감 속에 준비되었다. 국립극장장 김창구는 “우리나라 오페라도 베르디나 푸치니 등 이제까지의 대중적인 것에서 좀 더 본질적이고 중후한 오페라 공연을 지향하여 작년에 상연한 〈자유의 사수〉에 이어 금년에는 〈파우스트〉를 공연”<sup>23</sup>한다고 그 취지를 밝혔다.

23. 김창구, 「인사말씀」, 〈파우스트〉 프로그램북, 1968.

〈파우스트〉 공연에서는 이해랑이 다시금 연출을 맡았고, 임원식의 지휘로 안형일, 신인철, 이인영, 오현명, 박노경, 신경욱, 이정희, 최혜영, 김원경이 연기를 펼쳤다. 〈파우스트〉는 1949년 한불문화협회 주최로 서울 시공관에서 3막까지 공연된 적이 있었지만 5막 전체가 공연된 것은 이 공연이 최초였다. 한국 오페라사 20년 동안 음악대학이 전문 음악인을 꾸준히 양성했고, 해외에서 유학한 전공자들이 속속 들어오면서 귀국 독창회와 귀국 연주회를 개최하는 등 한국에서 음악적 역량을 펼치려는 젊은 음악가들도 등장했다. 이 공연에서도 이탈리아 산타체칠리아콘서바토리Conservatorio di Musica Santa Cecilia에서 유학하고 돌아온 테너 신인철과 촉망받고 있는 바리톤 김원경 등이 주목을 받았다.

〈파우스트〉는 난해하고 철학적인 괴테Johann Wolfgang von Goethe의 희곡 〈파우스트〉를 기저로 둔 프랑스 작곡가 구노의 작품이기에 오페라 내용을 노래에 맞게 번역하는 일부터 만만치 않았다. 리닝타임과 무대에 들어가는 전체 준비 과정 및 인원, 비용 등을 계산할 때 당시 해외에서도 전막 공연이 어려웠다. 그러하기에 이 공연은 한국 오페라 20년사를 되돌아보며 발돋움의 모색하는 야심 찬 기획이라고 평가할 수 있다. 지휘자 임원식은 〈파우스트〉를 공연하면서 한국 오페라 20년사를 다음과 같이 정리하고 있다.

우리나라의 오페라계는 여러 가지로 발전을 거듭하고 있으면서도 중요한 몇 가지 문제를 해결하지 못하고 있다. 첫째는 가수들이 중심이 되어 오페라를 하고 싶다는 정열과 열의만으로 모든 악조건을 물리치며 상연하던 20년 전 환경에서 벗어나지 못하고 있다는 것이다. 둘째는 재정적 스폰서가 되는 측에서는 오페라가 종합예술이라 하더라도 사람이 노래하고 연주하는 데 있어 정신과 단체의 긴장상태에는 한도가 있는데 이것을 공연 횟

수나 수입 면에 치중하는 등의 태도는 지양해야 될 것이다. 셋째로는 오페라의 연출, 무대, 대도구, 소도구, 의상, 조명 등등의 일은 종합적으로 유기적으로 생각하며 연습과 준비를 조직적으로 진행시키는 훈련된 기술인이 필요하다. 이 사람이야말로 절대로 없어서는 안 될 사람인데 이런 인재를 이제부터라도 육성하는데 구체적 노력이 없다면 우리나라 오페라계는 이제부터 20년이 되어도 아무런 발전을 가져오지 못할 것이다.<sup>24</sup>

— 〈파우스트〉 프로그램북 중

24. 임원식, 「지휘자의 말」, 〈파우스트〉 프로그램북, 1968.

1949년 〈파우스트〉 공연에 바그너 역할로 참여했던 오현명은 한국 오페라 20년의 산증인으로, “성악가의 재질이 우수함에도 불구하고 ‘오페라’가 자라지 못하는 것은 ‘오페라’ 전문의 지휘, 연출가가 부족하기 때문”<sup>25</sup>이라고 진단한다. 더불어 1968년 국립오페라단의 〈파우스트〉 공연에 앞서 국립오페라단이 나아가야 할 방향도 잊지 않고 강조하고 있다.

25. 「근황 국립오페라단장 오현명씨」, 『서울신문』, 1968.6.18.

민간 「오페라」단이 나오고 있으므로 국립 「오페라」단의 성격도 뚜렷해져야겠습니다. 많은 민간 「오페라」단에서 훈련된 신인들이 국립 「오페라」단으로 모임으로써 명실공히 한국 「오페라」의 정상이 되도록 해야 할 것입니다.<sup>26</sup>

26. 「근황 국립오페라단장 오현명씨」, 『서울신문』, 1968.6.18.

음악대학에서 성악을 전공한 음악가들이 점차 증가하고 있더라도 오페라 가수로 거듭나기 위해서는 오페라 무대를 경험할 수 있는 장이 마련되어야 한다. 이러한 이유에서 국립오페라단은 레퍼토리 확장을 통해 한국 오페라 문화의 저변을 확대하는 일뿐만 아니라 전문 인력 양성의 거점으로서 역할을 하고자 했음을 알 수 있다.

## V. 1970년대 국립오페라단의 도약을 향해

국립오페라단은 1962년 발족 이후 공고하지 못한 오페라 공연 문화를 다지기 위해 매 공연마다 열정과 열의를 다해 오페라를 무대에 올렸고, 한국 창작 오페라와 국내 초연 오페라 공연으로 1960년대 한국 오페라 운동의 건인차 역할을 다해왔다. 한국 오페라의 첫 시작부터 전 과정에 걸

쳐서 다종다양한 현실적 문제들이 제기되었다. 오페라는 가수와 오페라 전문 연출가, 조명 및 무대미술과 의상을 담당하는 전문 스태프, 무용단, 오케스트라와 합창단까지 모두가 합을 이루어야 공연될 수 있다. 국립오페라단은 그나마 민간 오페라단과 달리 국립극장 전속으로 여러 지원을 받을 수 있었음에도 공연마다 비슷한 어려움에 처했다.

인적자원과 공간의 확보, 연습을 위한 물리적 시간, 제작 과정에 사용되는 막대한 재정 등의 조건이 선결되어야 하는 현실에서 1960년대 ‘국립’이라는 단어에 거는 대중과 비평계의 기대는 사뭇 높았다. 동시에 신인 오페라 가수의 발굴과 전문 인력 양성, 그리고 오페라 문화를 형성하고 관객이 음악을 더 향유하도록 여건을 조성하는 것도 국립오페라단의 과제였다. 그 과정에 열의를 다했지만 아쉬움은 많을 수밖에 없었고, 이에 비평계는 쓴소리를 아끼지 않았다. 비평의 역할을 인정한다 하더라도, 편파적이고 일방적인 내용은 음악인들의 공감을 얻지 못하는 경우도 종종 있었다. 여러 가지가 만족스럽지 못했더라도 분명 오페라 공연은 성장하고 있었기 때문이다. 현실과 동떨어진 비평은 오페라 관계자들의 반감을 사거나 갈등을 야기하기도 했다.

1960년대 국립오페라단 공연의 문제를 재단하는 것은 선부를 수도 있지만, 좁은 무대와 어설픈 연출, 대사 전달의 미숙함은 해결되어야 할 문제였다. 연극과 달리 오페라는 주인공을 비롯해 합창단이 설 수 있는 넓은 무대 공간이 필요하고, 동시에 오케스트라가 연주할 수 있는 공간도 확보되어야 하기에 좁은 공간은 가수들의 연기와 연출에 제약이 되었다. 연출은 항상 어려운 문제였다. 연극 연출가든 음악 전공자든 누가 연출을 맡아야 하는가에 정답은 없었지만, 음악과 드라마를 오페라의 장르적 특성에 맞게 전개할 수 있는 전문적인 오페라 연출가가 필요하다는 것은 자명했다. 성악가들의 노래 실력뿐만 아니라 자연스러운 연기력을 키우는 것도 필수적이었다. 또한 서양 오페라를 한국어로 번역해 노래하는 오페라에서 레치타티보는 쉽게 해결되지 않았다. 대사의 전달력도 문제였지만, 한글 레치타티보의 어색함 때문에 레치타티보를 대화로 대체하는 방식은 원어 오페라 공연의 필요성을 부각하기도 했다.

1960년대는 국립오페라단의 시대였다. 1968년 김자경오페라단이 창단되기 전까지 국립오페라단은 한국 오페라를 이끌어가는 주역이었고, 그렇기에 책임은 무거웠다. 연출과 무대, 연기에 대한 비판은 종종 있었지만, 가수들의 실력은 수준급이었으며, 공개 오디션을 통해 젊은 음악가들의 역량을 드러낼 수 있는 계기를 마련했다. 무엇보다 레퍼토리를 확

# 각론

대하면서 한국에서도 다채로운 오페라를 올릴 수 있는 가능성을 보여주었고, 작곡가들에게 창작 오페라를 공연할 수 있는 기회를 마련해 주었다. 한 차례 무산되었던 〈아이다〉 공연에서 경험했듯이 레퍼토리는 충분한 무대 공간과 제작비, 많은 관객을 동원할 수 있는 객석 등의 조건과 연결되어 선정되는 만큼 국립오페라단은 여러 공연을 통해 더 큰 무대와 탄탄한 운영체계의 필요성을 여실히 보여주었다.

국립오페라단은 1970년대 남산 국립극장 시대를 맞이하면서 한층 화려하고 웅장한 무대를 기획할 수 있게 되었다. 객석 수도 늘어나 더 많은 사람들이 오페라를 누릴 수 있게 되었다. 한국 오페라 공연의 역사가 겨우 20여년인 이 시점에 국립오페라단이 창작 오페라를 비롯해 서양 오페라 음악과 무대를 완벽하게 소화할 수 있었던 것은 아니다. 하지만 1960년대 국립오페라단은 한국 오페라의 성장을 위한 여러 가지 시도를 보여주었고 1970년대 오페라의 발전이 가능하도록 든든한 버팀목 역할을 했다.

## 참고문헌

- 공은아, 「장일남의 오페라 춘향전의 음악기법 연구」, 『음악과 민족』 35권(부산: 민족음악학회, 2008).
- 김창구, 「人事말씀」, 〈자유의 사수〉 프로그램, 1967.
- 김창구, 「人事말씀」, 〈파우스트〉 프로그램, 1968.
- 김형주, 「在來手法을 止揚」, 『민국일보』, 1962.4.16.
- 민경찬, 「청소년을 위한 한국음악사-양악 편」 (서울: 두리미디어, 2006).
- 박용구, 「창의성 아쉬운 연출」, 『동아일보』, 1962.4.18.
- 오현명, 「연출가의 말」, 〈왕자호동〉 프로그램북, 1962.
- 유한철, 「출어진 긴장감」, 『경향신문』, 1962.4.15.
- 이성삼, 「망각된 우리 청취」, 『조선일보』, 1962.4.16.
- 이인범, 「모차트의 〈돈-조반니〉 공연을 마치고」, 『연세춘추』, 1962.11.26.
- 이인영, 「公演을 맞으며」, 〈돈 조반니〉 프로그램북, 1962.
- 이진순, 「演出者の 말」, 〈토스카〉 프로그램북, 1964.
- 이해량, 「연출자의말」, 〈아이다〉 프로그램북, 1965.
- 이홍수, 「春香傳 公演을 가지며」, 〈춘향전〉 프로그램북, 1966.
- 임원식, 「指揮者の 말」, 〈자유의 사수〉 프로그램북, 1967.
- 임원식, 「指揮者の 말」, 〈파우스트〉 프로그램북, 1968.
- 장일남, 「人事의 말씀」, 〈춘향전〉 프로그램북, 1966.
- 주성혜, 「사십년, 한국의 대표음악극을 만들고자」, 『국립오페라단 40년사』 (서울: 국립오페라단, 2002).
- 최영환, 「國際音樂祭는 公論으로, 오디션은 二律背反이다」, 『경향신문』, 1963.1.21.
- 「國立오페라 團의 갈길」, 『조선일보』, 1962.2.12.
- 「猛練習 하루16時間 表現의 變化를 試圖」, 『경향신문』, 1965.4.26.
- 「김창구씨, 국립극장장컴백」, 『신아일보』, 1967.1.21.
- 「근황 국립오페라단장 오현명씨」, 『서울신문』, 1968.6.18.

---

# 1960년대 국립극단의 현상공모작과 그 선정 의의

---

김남석

부경대학교 국어국문학과 교수

THE WINNERS OF PLAYWRITING  
COMPETITIONS HELD  
BY NATIONAL THEATER OF KOREA AND  
THE SIGNIFICANCE OF PRIZEWINNER  
SELECTIONS IN THE 1960'S

# I. 국립극장 희곡 현상 개요와 현존 자료

일단, 1960년대 국립극장 현상공모에 당선된 작품의 면모를 살펴보도록 하자. 논의의 편의를 위해 표로 정리해 제시하겠다.

[표 1] 1960년대 국립극장 현상공모 당선작 및 공연예술박물관 자료 소장 현황

공연일자	작품명	극작	연출	자료번호 <sup>1)</sup>	매체	수량
1961.5.12.-5.17.	마을의 봉팔이	이석청	박진	DSD00016	무대디자인	1점
				TSC00076	대본	1점
1962.9.11.-9.20.	동물원가족	송일남	박진	DSD00021	무대디자인	1점
				TSC00086	대본	1점
				CPR00020	프로그램북	1점
				IPH00029	사진	2점
1964.7.1.-7.7.	만선	천승세	최현민	DSD00026	무대디자인	1점
				CPO00007	포스터	1점
				IPH00048	사진	6점
				CPR00178	프로그램북	1점
1965.6.25.-7.4.	바꼬지	이재현	이진순	TSC01948	대본	1점
				CPR00232	프로그램북	1점
				IPH00055	사진	9점
1967.3.1.-3.7.	밤과 같이 높은 벽 (1966년 당선작)	전진호	허규	CPR00407	프로그램북	1점
				DSD00030	무대디자인	1점
				TSC00115	대본	1점
1967.12.1.-12.7.	이끼 낀 고향에 돌아오다	윤조병	서항석	DSD00688	무대디자인	1점
				CPR00504	프로그램북	1점
1968.5.22.-5.28.	환절기	오태석	임영웅	TSC00131	대본	1점
				CPR00571	프로그램북	1점
1969.3.1.-3.7.	환상살인	정하연	임영웅	TSC00140	대본	1점
				CPR00678	프로그램북	1점

[표 1]의 작품 중 널리 알려진 작품으로 <만선>과 <환절기>를 들 수 있다. 이 두 작품은 한국 연극사의 주요 작품으로 인정 받아 여러 극단이 공연한 바 있으며, 교과서와 연극 교재에서도 주요하게 언급될 정도로 강력한 영향력을 발휘해 왔다. 특히 오태석의 <환절기>는 한국 연극사에

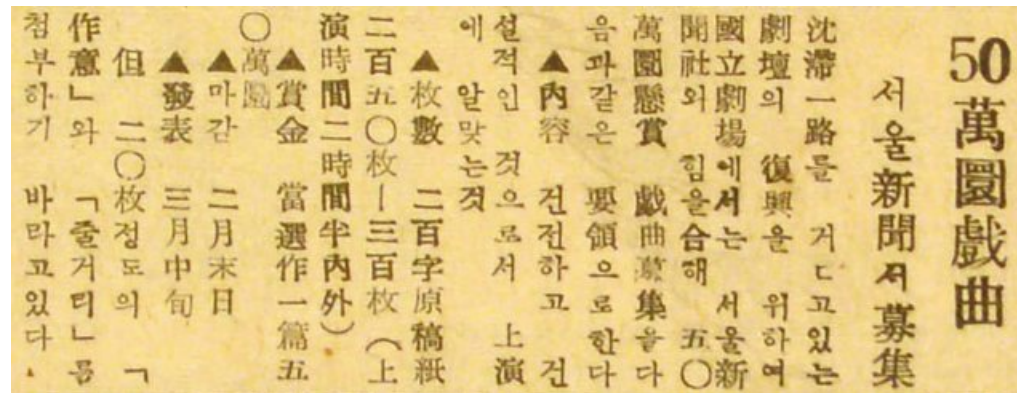
1. 자료번호는 국립극장 공연예술박물관 소장자료의 관리번호를 가리킨다.

서 크게 주목받는 작품으로 남아 있다. <바꼬지>와 <환상살인>도 국립극단이 상당한 관심 속에 자주 공연했다.

## II. 현상공모작의 흐름과 창작 희곡의 특징

### 1. 1960년 전반기 희곡 현상공모 당선작 현황

1960년대 전반기에 시행된 희곡 현상공모와 그 당선작에 대해 살펴보자. 1961년 3월 국립극장은 서울신문사와 제휴해 '50만 환 현상공모 희곡 모집'을 시행했다. 이때 당선작은 송재홍 작 <고독한 부녀>였다.<sup>2</sup> 송재홍은 이듬해 <동물원가족>으로 재차 당선되는 송일남의 가명(필명)이기도 했다.



[그림 1] 국립극장과 서울신문사의 희곡 모집 공고<sup>3</sup>

현재 이 <고독한 부녀>의 대본은 남아 있지 않은 것으로 확인되고 있다. 하지만 1961년에 이러한 공모와 제휴를 통해 공연에 필요한 희곡을 확보하고 국립극장의 정체성을 강화하려는 정책을 도모하기 시작했다는 점은 기억될 필요가 있다.

1961년 국립극장은 현상공모에 돌입해 이석청이 쓴 <마을의 봉팔이>를 당선작으로 선정했고, 이 작품을 국립극단 전속 극단인 민극民劇이 공연했다. 1961년 5월 12일부터 17일까지 공연된 <마을의 봉팔이>는 박진

2. 「고독(孤獨)한 부녀(父女)」 당선, 『경향신문』, 1961.3.28, 4면.

3. 「오십만원의 희곡」, 『마산일보』, 1961.3.28, 4면.

4 연출, 김정환 장치로 제작되었고, 정애란, 백성희, 옥경희, 나옥주, 이귀자, 진랑, 복혜숙, 고설봉, 번기종 등이 출연했다.<sup>5</sup> 공연 장소는 명동국립극장(현 명동예술극장)이었는데, 당시 이름은 시공관市公館이었다.<sup>6</sup>

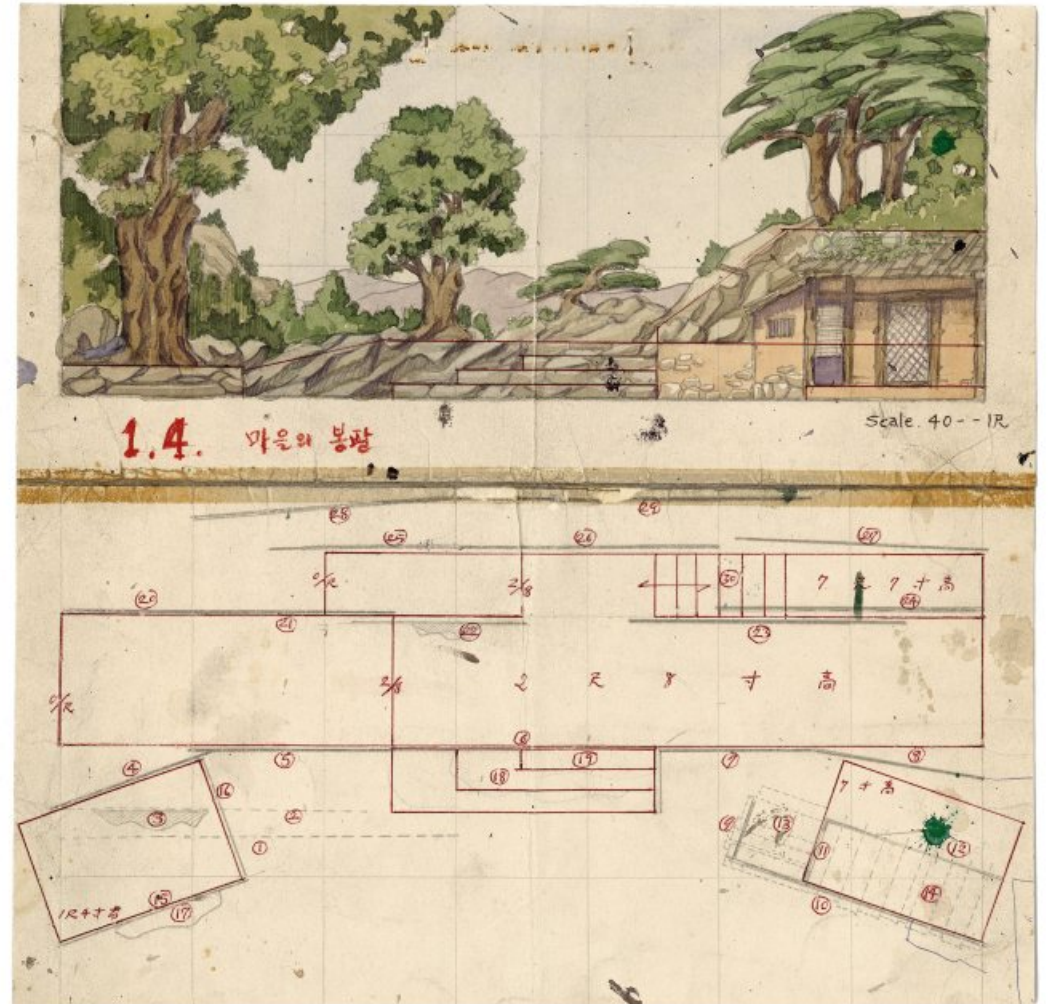
<마을의 봉팔이>는 마을에 사는 순박한 일꾼 봉팔이의 수난과 동리 사람들의 이기적인 마을을 대비해 보여 준 작품이다. 희곡적 완성도가 뛰어나지는 않지만, 당시 국립극장 전속 극단 민극은 이 작품을 공모 형식으로 발굴해 공연하는 선구적 활동을 시도했다. 이 작품을 연출한 박진은 <마을의 봉팔이>에서 “특이한 연출 솜씨를 보여 주었다.”<sup>7</sup>는 평가를 받았다.

4. 박진은 <마을의 봉팔이>를 연출한 공로를 인정받아 1962년 서울시문화상을 수상했다 (『각고(刻苦)의 보람찬 영예 62년도 서울시문화상 수상자』, 『동아일보』, 1962.11.28, 5면).

5. 「마을의 봉팔(鳳八)이」, 『조선일보』, 1961.5.9, 2면.

6. 「연애안내」, 『조선일보』, 1961.5.10, 4면.

7. 「서울시문화상 수상자 = 연극 박진 씨」, 『조선일보』, 1962.11.30, 8면.



[그림 2] 김정환, <마을의 봉팔이> 채색입면도와 무대평면도, 1961, 공연예술박물관 소장

1962년 현상공모 당선작은 송일남의 〈동물원가족〉(5경)이었다. 이때 상금은 10만원으로 상당한 고액이었다. 이에 총 88편이 응모되었고, 당선작으로는 〈동물원가족〉이, 신명순의 〈은하의 환상곡〉과 송숙영의 〈환상의 늑〉은 가작에 입선했다.<sup>8</sup>

송일남은 이전 해 국립극장 현상공모에서도 〈고독한 부녀〉로 당선된 바 있는 작가였다.<sup>9</sup> 전술한 대로, 이 현상공모는 서울신문사와 국립극장이 공동 주최한 것으로 상금이 50만 원에 달하는 주목받는 행사였다.<sup>10</sup> 송일남은 1961년과 1962년에 연이어 현상공모에 당선함으로써, 크게 주목되는 신진 극작가로 부상했다.

## 2. 송일남의 재선정과 다문화가족의 무대화

송일남 작 〈동물원가족〉은 1962년 9월 11일부터 20일까지 국립극장에서 공연되었다.<sup>11</sup> 박진 연출, 전세권 조연출, 장종선 미술, 홍두표 효과로 제작되었으며, 노경자를 비롯해 김세원, 김금지, 백성희, 나옥주, 최명수, 진량, 장훈, 박상익 등이 출연했다.<sup>12</sup> 전세권과 김금지 등은 당시 신진 연예인으로 주목받는 인물들이었다.<sup>13</sup>

〈동물원가족〉은 전쟁 직후 혼란한 1950년대 서울을 배경으로, 전쟁으로 인해 증가한 혼혈인 문제를 부각하고자 했다. 인물은 손 씨 가족과 자식들의 애인을 위주로 구성되었다. 상세하게 말하면, 외국인 헬렌과 결혼한 한국인 남자 손재석 일가가 주요 배역을 형성하고, 여기에 아들 손철규의 애인 미아와 딸 손주리의 애인인 한대명이 포함된다.

애인들의 등장만 손 씨 일가가 겪고 있는 문제를 단적으로 드러내는 기능을 한다. 철규(미국식 이름 찰리)는 한국에서 부적응 상태에 처해 있고, 한국 사람들과 상당한 마찰을 겪고 있다. 한국인들은 피부색이 하얗고 눈이 파랗고 코도 높은 철규를 양키라며 경멸했고, 철규는 자신이 찰리가 아닌 철규임을 주장하면서 한국 사회에 편입하고자 노력했다. 하지만 철규의 노력은 수용되지 않았고, 철규 곁에는 단 하나의 친구 미아만 남아 그를 위로하고 있는 형편이다.

들은 천천히 문 쪽으로 걸어간다.

문 앞에 당도하자 들의 시선은

똑같이 문 옆의 거울에 깊이 뿌리박힌다.

8. 「〈동물원가족〉(動物園家族) 당선」, 『경향신문』, 1962.8.2, 4면; 「〈동물원가족〉 당선 국립극장 모집 회곡」, 『조선일보』, 1962.8.2, 4면.

9. 「10만 원 현상 회곡 당선작 〈동물원가족〉」, 『경향신문』, 1962.8.11, 4면.

10. 「〈고독(孤獨)한 부녀(父女)〉 당선」, 『경향신문』, 1961.3.28, 4면.

11. 「화려 국립극장의 초추(初秋) '레파토리」, 『조선일보』, 1962.8.25, 4면; 「연예메모」, 『경향신문』, 1962.9.20, 8면.

12. 「신진작가의 의욕에 찬 작품 〈동물원가족〉」, 『경향신문』, 1962.8.31, 8면.

13. 「눈부신 신진대사(新陳代謝) …… 연극계(演劇界)에도」, 『조선일보』, 1962.8.29, 4면.

**철규** 저길 드러다봐! 미아가 아름다워하는 눈이 저기서 또 빛나고 있어.  
**미아** 마찬가지로예요. 찰리가 좋아하는 까야만 눈동자도 저기서 빛나고 있어요.<sup>14</sup>

— 〈동물원가족〉 대본 중

14. 송일남, 〈동물원가족〉 대본, 1962, 77-78쪽.

철규는 자신의 정체성을 확립하기 위해 애쓰고 있지만 하얀 피부, 노란 머리, 푸른 눈은 그와 그 주변의 한국인들을 갈라놓고 있다. 이로 인해 철규는 자신이 찰리가 아닌 철규가 되어야 하는 상황에 대해 강박관념을 품게 된다. 즉 철규는 자신이 한국인이 되어야 한다고 믿지만, 현실의 벽 앞에서 과연 한국인들이 생각하는 같은 민족이 될 수 있을까 하는 의심과 회의에서 벗어나지 못한다.

여동생 주리도 마찬가지이다. 주리 역시 자신을 둘러싼 한국의 환경에 제대로 적응하지 못하고 있고, 그로 인해 남자친구 대명에 대한 의존도가 높아지고 있다. 자신의 방에 수시로 대명을 끌어들이면서, 바깥 세계와 단절된 자신의 세상을 달래려 하지만, 주위 사람의 눈에는 바람직하거나 온전한 대응 방식으로 보이지 않는다. 정체성 혼란을 겪고 있는 오빠 철규마저도 주리와 대명의 관계를 비판할 정도이다.

이 집안에 큰 충격을 가한 사건은 대명의 모친이 방문해 대명과 주리의 관계를 정리해야 한다고 통보한 이후이다. 혈통을 중시하는 한국 사회에서 주리가 며느리로 용납되기 어려운 존재라는 사실을 확인한 헬렌 손도 이 의견에 찬동할 수밖에 없다. 결국 헬렌 손은 대명을 불러 주리와 의 교제를 금지하고, 유일한 친구를 잃은 주리는 크게 상심한다. 이어서 헬렌 손은 미아와 철규의 교제도 금지하고, 그 사연을 두 자식에게 알려 준다.

이러한 극적 상황은 파란 눈과 하얀 피부를 가진 철규와 주리에게 또 다른 절망을 선사한다. 그들은 한국에서 그나마 사귀고 있던 사람들을 잃었고, 관계를 회복할 희망과 이유를 상실했다. 가장 문제적 인물인 헬렌 손(백성희 분)은 한국에서의 삶을 고향을 떠난 불행한 삶으로 규정하고 있다. 남편을 따라 ‘코리아’에 오긴 했지만 자신이 있을 곳이라 생각하지 않았고, 주변인과의 친교나 공생을 거부하고 자신의 집에 틀어박혀 사는 삶을 고집한다. 그녀는 자식들도 자신처럼 한국 사람들과 거리를 둔 채 외로운 섬처럼 살기를 강요하며 자식들의 교제를 방해한다.

그러자 자식들은 헬렌 손과 부친에게 반기를 든다. 주리는 억지 결혼을 추진하고, 철규는 부친의 낙선운동을 주도한다. 하지만 주리는 결



[그림 3] 〈동물원가족〉 공연사진, 1962, 공연예술박물관 소장

혼사진조차 찍지 못했고, 철규 역시 마음의 원한을 털어내지 못했다. [그림 3]은 헬렌 손을 중심으로 두 자식이 대화를 나누는 공연 장면을 포착하고 있는데, 4경의 가장 마지막 장면 혹은 5경의 첫 장면으로 여겨진다. 부모에게 반기를 들었으나 결국 마음의 만족을 얻지 못한 자식들을 가운데 앉은 헬렌 손이 자신만의 방식으로 달래고 있다. 5경에서는 선거에 낙선한 후 귀가하지 않은 아버지에 대한 이야기를 나눈다. 4경이든 5경이든 손 씨 일가가 외부의 친구를 잃고 자신만의 세계로 다시 돌아간 후이다. 그곳에서 그들은 고립되고 외로운 삶을 살고 있다.

이러한 장면들은 대단히 상징적인데, 남편도 부재하고 자식도 곧 떠나 적막해질 집에서 홀로 외롭게 인생을 묻어 버릴 생각을 하는 헬렌 손이라는 존재 때문이다.

**철규** 외롭게 혼자 갇힌 동물원엔 손님도 적은 법예요. 그래서 우리 집 창살 밖에는 언제나 손님이 불비고 있었어요. 그 손님이 싫다고

뽕뽕이 흩어져 살 수 없는 법예요. 어머니 차라리 더 많은 손님들을 불러 활자 창문을 열어젖힌 채 그 속에서 당당하게 살도록 해주세요. 부디 이 생소하기만 땅에 어서 뿌리가 박히도록 해주세요.

**헬렌** 정말 생소한 땅이야. 십몇 년을 두고 노력해도 뿌리 하나 생겨날 수 없는 땅이야.

**철규** 어머니! 어머니 노력하시지 않았어요. 어머니 아직 대문 밖의 땅도 밟아 보시지 않았어요.

**헬렌** 누가 뭐래도 친근해질 수 없는 곳이야.<sup>15</sup>

— 〈동물원가족〉 대본 중

15. 송일남, 〈동물원가족〉 대본, 1962, 180-181쪽.

헬렌 손은 한국에서의 삶을 도피의 삶으로 생각했고, 때로는 유배의 삶으로 여기기도 했다. 그녀는 십몇 년이 지나도록 자신과 한국인들은 다르다고 생각하며 그들과 자신 사이에 벽을 쌓고자 했다. 철규는 그러한 모친의 삶을 비판하지만, 따지고 보면 철규의 삶도 별반 다르지 않았으며, 손 씨 가족 모두는 그러한 삶에 익숙한 상태이다. 그들은 한국 사회의 구성원이 되지 못한 상태로, 각자의 영역에서 서로를 미워하고 질시하는 삶을 추구하고 있었다.

이러한 각자의 삶에 서로 다른 해결책이 제시되었다. 낙선한 부친은 가족들과의 새로운 삶을 계획하고, 주리는 살을 비비고 살 사람을 찾아 집을 나섰다. 헬렌 손 역시 남편과의 대화를 통해 기존의 삶에 변화를 주기로 결정했다.

철규에게 찾아온 변화는 미아의 임신이었다. 미아는 철규의 아이를 가졌다는 사실에 기뻐하는데, 정작 철규는 미국인 찰리를 닮은 아이의 탄생을 걱정하며 임신을 반기지 않는다. 자신과 같은 외톨이 존재가 세상에 태어난다는 생각에 기뻐할 수 없는 것이다. 철규는 급기야 임신한 미아의 목을 누르며 아이의 출생에 격한 반응을 보인다. 위의 [그림 4]는 철규의 이러한 살해 행위를 포착한 사진이다.



[그림 4] 〈동물원가족〉 공연사진, 1962, 공연예술박물관 소장

**철규** (미친 듯 미아의 목을 누르며) 그래 그래? 그런 아기를 절대 사랑하지 않는다.

미아의 비명悲鳴, 가까이서 들리는 우뢰雷. 비는 자꾸 창문에 부딪친다. 헬렌, 손 씨와 급히 달려온다. 그러나 미아는 벌써 죽 늘어져 있다.

**손 씨** 찰리아.

**헬렌** 찰리

(비에 젖은 주리와 대명 들어서서 놀란다.)<sup>16</sup>

— 〈동물원가족〉 대본 중

미아가 비명을 지르자 놀란 가족들이 뛰어나오고, 가족들은 죽은 미아와 실성한 철규를 목격한다. 한 신문에서 연습 장면으로 제시된 마지막 장면은, 죽은 미아 곁으로 손 씨와 헬렌, 주리가 몰려들고, 정신착란을 일으킨 철규가 망연자실한 표정으로 서 있는 광경을 담고 있다(대명은 연습 장면에서는 포착되지 않았다).<sup>17</sup>

〈동물원가족〉은 혈족의 정통성을 주장하던 과거 한국 사회에서 혼혈(다문화) 가족으로 정착을 시도하는 손 씨 일가의 이야기이다. 전쟁과 분단 그리고 정치적 혼돈 속에서 재미교포의 귀국이 불려온 일련의 정체성 혼란을 다룬다. 손재석은 정치를 향한 꿈 때문에 자신의 미국 생활을 미화하기에 급급하고 가족의 문제를 도외시켰지만, 한국의 대중은 혈통의 순수성을 잃은 그에게 믿음을 주지 않았다.

헬렌 손은 외국인으로서 남편을 위해 최선을 다하고 있지만, 미국인이라는 선민 우월 의식으로 인해 한국 민중과 이웃에게 다가가지 못한다. 철규와 주리는 단 한명의 한국 친구이자 애인을 곁에 두고 있지만, 그들의 사랑과 관계 정립은 실패하기 일쑤이다. 주리는 사랑하지 않는 남자임에도 불구하고 대명과 함께 살아야 한다는 강박관념을 지니고 있고, 철규는 자신과 같은 아이가 태어나서는 안 된다는 피해의식을 드러내고 있다.

손 씨 일가의 부적응은 철규의 미아 살해로 귀결되는데, 이러한 살인의 저변에는 한국 사회의 완고한 의식과 공생을 계획할 수 없는 사회적 모순이 깔려 있다. 작품에 드러난 한국 사회는 자신만의 방식으로 구성원을 결정하고자 하며, 외부인에 대한 편견과 선입견 때문에 내부의 문제를 해소하지 못하고 있다.

16. 송일남, 〈동물원가족〉 대본, 1962, 202-203쪽.

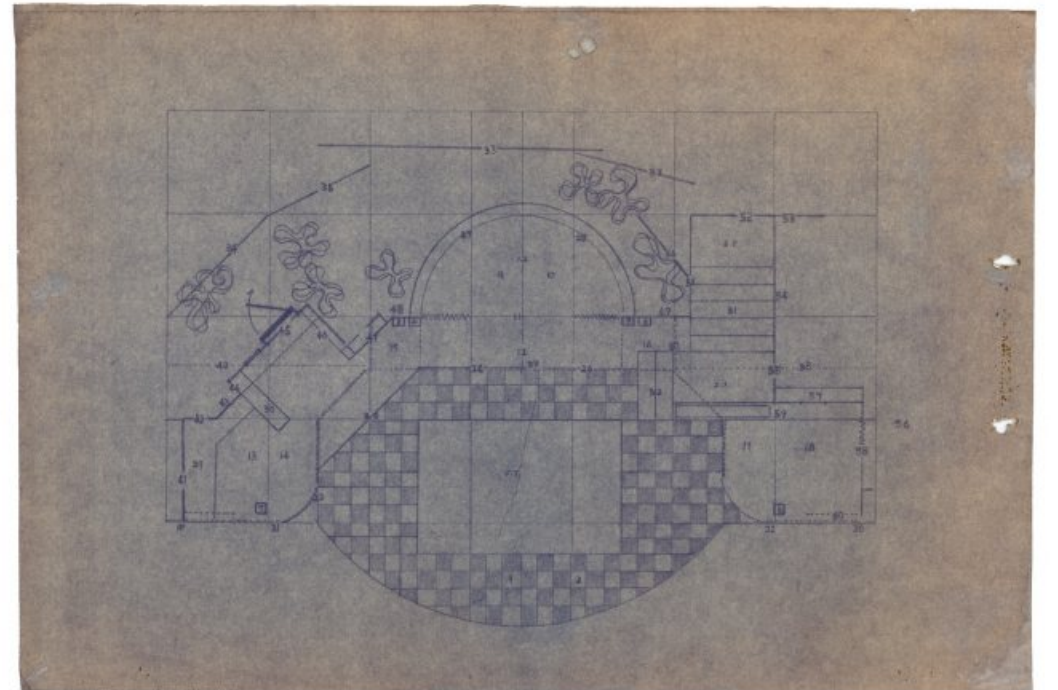
17. 「국립극단의 연습 장면 〈동물원가족〉의 '라스트·산」, 『경향신문』, 1962.8.31, 8면.

18. 「〈동물원가족〉, 『경향신문』, 1962.9.14, 8면.

이러한 문제의식은 1960년대에 산출된 것이지만 그 시대만의 것은 아니다. 다문화가족이 증가하는 현시대의 상황에서 이와 같은 문제의식은 더욱 중요한 화두이자 이슈로 떠오르고 있다. 당시로서는 선구적이라고 해야 했던 이러한 희곡적 탐색은 현재에도 매우 소중한 시선을 상기시킨다.

하지만 이러한 의의에도 불구하고, 당시 공연에 대한 평가는 그다지 긍정적이지 않았다. 더 정확하게 말하면, 이 공연의 성과에 대해서 심도 있는 접근이나 폭넓은 의견 개진이 이루어진 바 없다. 연출에 대해서는 “신인 작품의 의도를 살리는데 충실하려고 조심한 흔적이 나타났다.”는 평가가 전제되면서도 “정신 경험만으로는 작가가 지닌 고도의 주제 의식을 소화시키기엔 상황이 뚜렷하지 않았다.”는 비판도 첨부되었다. 이처럼 〈동물원가족〉에 대한 평은 상찬賞讚 일변도는 아니었다. 하지만 무대장치에 대해서는 긍정적인 평가가 있었다. 다만 ‘홀름’한 장치에도 불구하고, 상반된 연극 분위기가 조성되었다는 지적도 이어졌다.<sup>18</sup>

〈동물원가족〉의 무대디자인과 관련된 도면은 [그림 5]에서 확인할 수 있다.



[그림 5] 장중선, 〈동물원가족〉 무대평면도, 1962, 공연예술박물관 소장

송일남이 지시한 무대는 “화려한 양실洋室”로 오른쪽으로는 “이층으로 오르는 층계”가 있고, 층계 옆에는 “내실로 들어가는 복도”가 위치하고 있으며, “맞은편 창문으로는 멀리 시가지가 보이는” 화려한 주택이다.<sup>19</sup> 전반적으로 품위 있고 고급스럽게 꾸며져 있어 거주자의 사회적, 경제적 위치가 높다는 사실을 암시하고 있다.

이러한 무대지문은 공연 당시 사진을 통해 확인된다.<sup>20</sup> 이를 살펴보면, 무대 중앙에 테이블과 소파가 있고, 뒤편으로 유리창이 있으며, 무대 오른쪽에는 계단이 마련되어 있다. 인물들은 전반적으로 세련된 복장을 착용하고 있고, 무대 여기저기에 있는 전등, 커튼, 그림 등에서 세련미가 배어 나온다.

이러한 집안 내부는 손 씨 일가의 부유함과 안락함을 보여 주는 상징적 장치이다. 또한 그들의 라이프 스타일이 미국식이라는 사실을 시사한다. 응접실 구조의 실내와 그 안에서 펼쳐지는 희곡(연극)적 구성이 1960년대 한국 연극의 상황에서 보기 드문 것은 아니었지만, 외국에서 오랫동안 활동했고 다문화가정을 꾸리고 있다는 사실을 잘 보여 준다는 점에서 효과적이라고 해야 한다.

따라서 〈동물원가족〉은 응접실 구조를 취한 희곡으로 집필되어야 했다. 그리고 이에 따라 바깥세상(한국 사회)에서 소외된 한 가족(다문화가정)의 상황을 보여 주는 데에 적합한 형태로 해당 공간이 조성되었다. 헬렌 손은 한국에 들어온 이후 이 공간(집)을 벗어난 적이 없고, 손재석과 그의 자녀들도 가정 안에서 고민을 풀어진 삶을 이어가야 했다. 지극히 폐쇄적이고 개인적이고 고립된 공간으로서의 무대배경(손 씨택)이 자동으로 설정된 셈이다.

### 3. 어촌극 〈만선〉의 선정과 근대 희곡의 정점

3막 6장으로 이루어진 천승세의 희곡 〈만선滿船〉은 한국 희곡사 중 1960년대를 대표하는 작품이면서 동시에 바다와 어촌을 소재로 한 희곡 중 손꼽히는 명작이다. 일제강점기에 산출된 함세덕의 〈산허구리〉나 〈무의도기행〉과 소재적으로나 기법적으로나 창작적으로 맥락이 닿아 있고, 이후 산출되는 바다 및 어촌 소재 희곡과도 접점을 갖는다. 1960년대를 그 이전 시대인 일제강점기와 연계하는 희곡사적 위상을 지닌 작품이라고 할 수 있다.

19. 송일남, 〈동물원가족〉 대본, 1962, 12쪽.

20. 「〈동물원가족〉의 무대면」, 『경향신문』, 1962.9.1, 8면.

주목할 점은 이 희곡이 산출되고 발표된 시기이다. 1960년대에 들어서면서(정확히는 1961년부터) 국립극장은 가능성 있는 극작품과 극작가를 발굴하기 위해 현상공모를 통한 희곡 발굴 사업을 거의 매해 추진했다.<sup>21</sup> 1964년에도 국립극장은 10만원 현상공모를 단행하며 새로운 희곡을 발굴하고자 했고, 서항석, 윤길구, 여석기, 오화섭, 박진이 심사위원으로 참여해 응모 작품 가운데 천승세의 〈만선〉을 당선작으로 결정했다.<sup>22</sup>

〈만선〉은 우선 문학적 향기를 풍기는 청신한 작품이었다. 매양 바다와 싸우는 사람들에게서 볼 수 있는 비극성을 이 작품도 지니고 있으나 저(바다로 달리는 기수)와는 달리 강인한 의지를 주인공에게서 발견할 수 있다. 대사도 세련되어 있고 소위 배경이자 주인공이라고도 할 수 있는 바다의 '이미지'가 잘 표현되었다. 이 작품도 비극적 의지가 한 가닥 희망으로 연결되었으면 하는 아쉬움을 내포하고 있으나 별로 큰 흠이 없이 짜여 있는 작품이기 때문에 심사위원 일종의 합의를 보아 당선작으로 결정한 것이다.<sup>23</sup>

당시 심사위원들은 〈만선〉을 아일랜드 극작가 존 밀링턴 싱 John Milington Synge의 〈바다로 달리는 기수들 Riders to the sea〉과 비교하고 있다. 함세덕의 〈산허구리〉 등이 이 작품과 여러모로 비교된 바 있었고,<sup>24</sup> 당시 일련의 한국 희곡을 〈바다로 달리는 기수들〉의 강력한 영향 관계하에서 파악하는 시선이 지배적이었기 때문에,<sup>25</sup> 이러한 영향 관계를 극복할 수 있는 대안으로 〈만선〉의 위상과 가치를 내세운 것이다.

한편, 당시의 시각은 〈만선〉의 주제를 가난과 그에 대항하는 의지로 요약하고 있다. 이 희곡은 ‘가난이란 무엇인가’라는 질문을 던지고 그에 대한 답으로 현실을 ‘리얼’하게 보여 준 사례로 평가받는다.<sup>26</sup> 이러한 대중적 평가는 사실주의 연극이 여전히 성행하고 있고 연극의 주요한 가치이자 형식으로 인정되고 있으며, 결국 현실의 모습을 묘파描破하는 데에 연극의 목적이 있다는 1960년대 전반기 연극 의식의 단면을 보여 준다.

천승세의 〈만선〉은 1964년 7월 1일부터 7일까지 명동국립극장에서 최현민 연출, 장종선 미술로 곱치 역의 김성옥, 구포택 역의 백성희, 도삼 역의 김순철, 무당 역의 김금지 등이 출연해 공연되었다.<sup>27</sup>

남아 있는 공연 사진에는 구포택 역을 맡은 국립극단 단원 백성희가 곱치 역을 맡은 김성옥에게 추궁 당하는 장면이 포착되어 있다.<sup>28</sup> 장성한 아들 도삼을 바다에서 잃자 실성한 구포택이 갖 낳은 아들을 바다에 떠나보내고 그 끝을 가늠할 수 없는 실의에 빠져드는 장면으로 판단되

21. 「부각된 의지의 인간상(人間像)」, 『경향신문』, 1964.5.12, 5면.

22. 「당선작 〈만선(滿船)〉」, 『경향신문』, 1964.5.7, 5면.

23. 부각된 의지의 인간상(人間像)」, 『경향신문』, 1964.5.12, 5면.

24. 유민영, 『한국 현대 희곡사』 (서울: 홍성사, 1982); 김인표, 「J.M. Synge과 함세덕 비교 연구: Riders to the Sea가 〈산허구리〉와 〈무의도 기행〉에 미친 영향」, 『현대영미드라마』 4호(한국현대영미드라마학회, 1995), 71-79쪽.

25. 오화섭은 〈만선〉에 대한 공연 평을 제기하면서 ‘바다와 싸우는 사람들’의 이미지를 거론한 바 있다. 이러한 이미지는 한국 희곡의 전통과 함께 존 밀링턴 싱의 문학적 유산까지 염두에 둔 발언이다(오화섭, 「비극(悲劇)의 인간상(人間像) 부각(浮刻)-국립극장의 〈만선〉」, 『동아일보』, 1964.7.7, 6면.).

26. 「국립극단 〈만선(滿船)〉 공연 본사 후원」, 『경향신문』, 1964.6.29, 5면.

27. 「국립극단선 〈만선(滿船)〉」, 『조선일보』, 1964.7.1, 5면.

28. 「집중 공연 계획 중하(仲夏)의 연예계(演藝界)」, 『경향신문』, 1964.6.22, 5면.

는데, 백성희는 비극의 절정을 보여 주는 연기로 각광을 받았다. 실의와 절망에 빠져 삶의 의욕을 잃어버린 구포택의 절규가 묻어나오는 사진도 있다.<sup>29</sup>

이 작품과 배역은 백성희의 연기 인생에서 특별한 이정표로 남는데,<sup>30</sup> 해당 사진을 비롯해 각종 증언과 관련 기록은 백성희의 연기가 '신들린 경지'였음을 증명한다. 그의 연기는 다양한 찬사를 이끌어냈는데, 대표적으로 "연기 생활 중 정점을 나타내는 호연으로서 단연 빛나는 배역이었다."<sup>31</sup>는 임영웅의 평가가 있다.

한편 <만선>의 무대스케치는 '파선된 배'의 이미지를 활용했는데 이는 곰치 일가의 운명과 맞물리면서 어촌 마을의 운명을 상징적으로 보여 준다. 지금까지 남아 있는 <만선>의 무대사진들을 살펴보면, 1960년대 국립극단의 대표적 무대스케치로 인정되는 이유를 잘 알 수 있다.

<만선>의 공연 무대는 배의 가운데가 끊어진 형상으로 무대 중앙을 형성하고 배의 앞뒤는 무대 좌우에 걸쳐 있는 형상으로 디자인되었다. [그림 7]을 보면 무당으로 분한 김금지가 곳을 하고 있고, 무대 오른쪽에

29. 「국립극단 <만선(滿船)> 공연 분사 후원」, 『경향신문』, 1964.6.29, 5면.

30. 김남석 편, 『연극의 정석』 (서울: 연극과 인간, 2015).

31. 임영웅, 「비극(悲劇)의 한 단면(斷面)」, 『경향신문』, 1964.7.8, 5면.



[그림 7] <만선> 공연사진, 1964, 공연예술박물관 소장

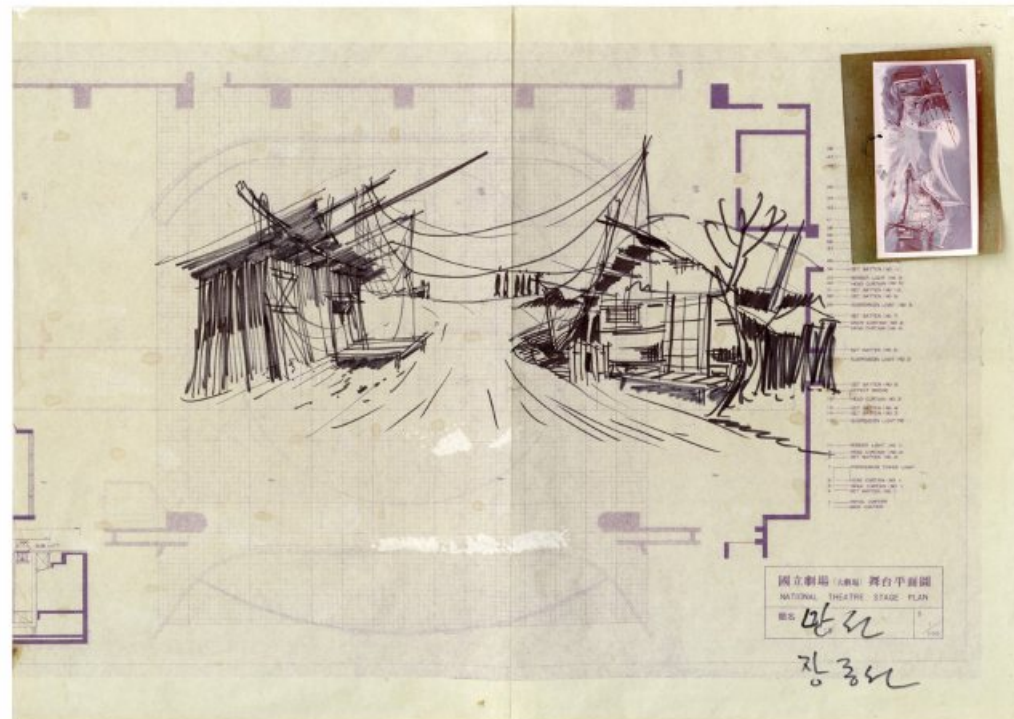
는 구포택 백성희가 서 있다. 구포택 부근에는 곰치의 집으로 보이는 구조물이 배치되어 있고, 그 맞은편에는 평상이 놓여 있어 많은 주민이 그 위에 앉거나 그 주변에 선 채로 곳을 구경하고 있다.

장종선은 사실적이고 전통적인 형태로 무대화되었던 전형적인 어부의 집을 보여 주는 무대스케치 대신, 암시적이고 추상적이지만 작품의 결말을 강하게 시사할 수 있는 무대스케치를 선택했고 이를 사실주의 연극 공연에 과감하게 반영했다. 그 결과 <만선>은 전형적이고 관습적인 무대배경에서 벗어날 수 있었다. '파선된 배 구조물 모양'의 세트디자인은 <만선> 공연 내내 곰치 일가를 덮칠 불행의 파도를 암시할 수 있으며, 결과적으로 구포택을 비롯한 곰치 일가의 슬픔과 비극을 증언할 수 있는 기반을 형성한다.<sup>32</sup>

<만선> 공연에 대한 평가는 대체로 상찬 일색이었다. 가장 대표적으로 『조선일보』의 공연 평을 보면 다음과 같다.

32. 「환상과 집요와 절망과……」, 『조선일보』, 1964.7.8, 5면; 임영웅, 「비극(悲劇)의 한 단면(斷面)」, 『경향신문』, 1964.7.8, 5면.

절망적인 빈곤 속에 만선(풍어)의 환상에 집요하게 늘어 붙는 곰치의 심상을 통해 인간의 집요력(執拗力)을 부조시키려고 한 작가 천승세의 주제가 연출 최현민에서는 이러한 극한상황을 뚫고 나가려는 극복 의지의 차원으로 이끌어가고 있다. 국립극장서 공연한 <만선>은 이러한 작가와 연출의 차점(差點)이 불안과 절망에 지친 구포택의 무궁한 모성애와 물(육지)으로의 향



[그림 6] 장종선, <만선> 무대스케치, 1964(추정), 공연예술박물관 소장

방향<sup>33</sup>을 그린 '휴머니티'로 조화되면서 전라도 사투리가 풍기는 정감 깊은 '뉘앙스'가 가미되어 극의 생명력을 이루고 있다. 어부 구포택의 백성회는 정수<sup>34</sup>精髓의 경지를 가는 듯했고, '곰치' 역의 김성옥도 <세일즈맨의 죽음> 이래의 열연<sup>35</sup>熱演(밑줄: 인용자)

33. 「환상과 집요와 절망과……」, 『조선일보』, 1964.7.8, 5면.

이 연극 평에서도 만선<sup>36</sup>滿船과 풍어<sup>37</sup>豐漁를 향한 꿈은 환상으로 여겨 지는데, 왜냐하면 현실의 가난을 전제하고 있기 때문이다. 가난에서 벗어나고자 하는 환상은 성공, 즉 만선에 대한 집요한 집착을 부르고, 결국 그 환상이 성취할 수 없는 꿈으로 전락하자 피폐한 곰치 일가는 절망에서 빠져나오지 못한다.

환상과 환상에 대한 집착, 그 집착이 무너지는 자리에서 덮쳐오는 절망은 <만선>의 기조이고, 작품에서 바다와 죽음이 주는 삶의 충격일 터이다. 만선으로 인해 파선에 처하는 충격과 곰치 일가가 경험하는 비극은 곰치와 구포택이 살아남으면서 더욱 강력한 깊이를 동반한다. 그들은 살아남았지만, 그들의 가족은 죽어갔고, 결과적으로 그들 일가는 나락으로 떨어져야 했다. 곰치 역의 김성옥과 구포택 역의 백성회는 이러한 절망의 색채를 분명하게 드러내면서 무르익은 연기의 끝을 보여 주었다.<sup>34</sup>

34. 김남석 편, 『연극의 정석』 (서울: 연극과 인간, 2015), 271-272쪽.

이 공연에 대한 비판적 입장도 제기되었는데, 비판자가 후에 <만선>을 연출하는 임영웅이라는 점에서 주목해야 할 필요가 있다.

가난이 빚어내는 비극은 이미 수많은 작가들이 다루어 온 문제다. 우리가 신인작가에게 기대하는 것은 깊이 있는 인생의 관조보다는 차라리 새로운 관점에서 우리들의 현실을 파헤쳐 줬으면 하는 것이다. <만선>엔 그런 것이 결여돼 있다. 연출은 치밀한 계산 아래 바닷가의 분위기를 서정적으로 조성하고 그 위에 어민들의 비극을 차분하게 그리기에 성공했다. 다만 마지막 부분 '연철'이 살아 돌아오는 대목의 처리는 현실과 상징의 중간에서 엉거주춤한 상태에서 사족 같았고, 어민들의 생활 분위기가 좀더 질게 그려졌으면 하는 아쉬움도 따른다.<sup>35</sup> (밑줄: 인용자)

35. 임영웅, 「비극(悲劇)의 한 단면(斷面)」, 『경향신문』, 1964.7.8, 5면.

임영웅은 '가난'의 문제가 보편화된 소재라는 전제를 깔고, 그러한 측면에서 <만선>은 '새로운 관점'을 제공하는 데에는 이르지 못한 공연이었다고 비판한다. 비록 서정적인 바닷가 분위기를 조성하는 데에 성공했고, 그 서정적 분위기와 대조되는 비극의 참상을 보여 주는 데에도 성공

했지만, 가난으로 요약되는 현실의 문제를 보여 주는 참신한 시각의 도출에는 한계를 드러냈다는 지적이다.

이러한 지적은 어촌 소재 희곡이 지닌 단점이자 약점에 대한 비판일 수도 있고, 가난이라는 이슈가 연극적으로 더 이상 유효하지 않다는 현실 인식을 드러내는 것일 수도 있다. 실제로 임영웅은 이후 <만선>과는 뚜렷하게 대비되는 국립극장 현상공모 당선작인 <환절기>와 <환상살인>을 연출하고 호평을 받으면서 1960년대 새로운 연출 방식과 관점을 내세우는 연출가로서의 입지를 확보한다.

임영웅은 흔히 사실주의 연출가로 치부되지만, 사실상 그의 연출 이력에서 사실주의는 극히 일부를 차지한다. 그는 부조리극 <고도를 기다리며>를 비롯한 일군의 부조리 계열 작품을 연출하며 연출가로서 중요한 입지를 다졌고, 뮤지컬에서 선두적 업적을 보이며 초기 음악극 형태의 정착과 유행에 강력한 영향을 끼쳤다.

그는 1960년대라는 현실 속에서도 <만선>과 같은 정통 사실주의 연극보다는 해당 시대의 극작 성향에서 탈피하고 벗어나는 <환절기>나 <환상살인> 같은 비사실주의적 작품을 옹호하고 그 가치를 조명하고자 했다. <만선>의 공연과 연기를 칭찬하면서도 동시에 작품에 '결여'된 무언가를 찾아내는 이유도 여기에 있다고 하겠다.

#### 4. <바꼬지> 공연과 전쟁 및 이산의 상처

<바꼬지>는 이재현의 작품으로, 1965년 10만원 고료의 국립극장 현상공모에서 38편의 응모작 중 당선되었다. 이대유 작 <동물원 풍경>은 가작으로 선정되었다.<sup>36</sup> 심사위원은 서항석, 박진, 이진순, 오화섭, 여석기, 윤길구 등이었고,<sup>37</sup> 이 중에서 이진순이 <바꼬지>의 연출을 담당했다.

이재현은 1940년 평양에서 출생해 남한에서 대학교를 다녔으며, 1965년에 <바꼬지>로 연극계에 데뷔했다.<sup>38</sup> 그는 1960년대 등장한 일군의 희곡 작가와 함께 신진 극작가로 분류될 수 있는 위치였는데, 이재현처럼 국립극장을 통해 본격적으로 활동을 시작한 신진 작가로 <이순신>의 신명순, <이끼 낀 고향에 돌아오다>의 윤조병, <환절기>의 오태석, <둥트는 새벽에 서다>의 김용락, <환상살인>의 정하연, <인종자의 손>의 진진호, <달집>의 노경식 등을 꼽을 수 있다.<sup>39</sup>

<바꼬지>는 1965년 6월 25일부터 7월 1일까지 명동국립극장에서 이

36. 「이재현(李載賢) 작 <바꼬지>」, 『동아일보』, 1965.5.1, 5면.

37. 이재현(李載賢) 작 <바꼬지> 당선」, 『경향신문』, 1965.5.3, 5면.

38. 박윤영, 「이재현 희곡 연구- '서사극' 개념을 중심으로」, 『한국어와 문화』 14권(서울: 숙명여자대학교 한국어문화연구소, 2013), 4-5쪽.

39. 서연호, 『한국연극사-현대편』 (서울: 연극과인간, 2005), 52쪽.

진순 연출, 장종선 미술, 고광 조명에 박근형과 김금지 및 이진수의 주연으로 공연되었다.<sup>40</sup> 특히 분이 역을 맡은 김금지의 연기가 호평을 받았다.

40. 「〈바꼬지〉 공연」, 『조선일보』, 1965.6.22, 5면.

매양 향수는 인간이 지니고 있는 가장 아름다운 본능이지만 〈바꼬지〉에서는 이 향수가 영원한 자연의 품속으로 쫓달음치고 있다. 전쟁고아인 '분'은 늙은 양부모 밑에서 행복한 나날을 보내지만 꽃피고 폭포 소리 은은한 바꼬지 산골의 오솔길을 잊을 수 없다. 그것은 희미한 기억에서 되살아나는 전설과도 같은 마음의 고향이다. [...] 시외버스 정거장 근처에 자리 잡은 조그만 음식점에서 분이 바꼬지를 그리워하는 것은 추석이 박두했기 때문이다. 여기서 시작되는 연극은 시종 분이의 소박하고 청명한 마음씨를 에워싸고 담담하게 진행된다. [...] 그러나 분이의 향수는 용팔이의 꼬임에 격동하는 '리듬'으로 변한다. 결국 분이는 비가 퍼붓는 진부령을 넘어 바꼬지를 찾는 여운만을 남김으로써 이 연극은 끝나는 것이다. 그러나 4막에서 연출자 이진순 씨는 모처럼의 템포를 갑자기 풀어놓아 바꼬지에의 향수에 어두운 그림자를 던져주고 있다. [...] 연기진은 젊음의 열의가 넘쳐흐르는 호연이었으며 분이(김금지)의 청초한 연기와 대사는 종막에 이르기까지 승화된 분위기를 이끌고 나갔다.<sup>41</sup>

41. 오화섭, 「부각(浮刻)된 향수(鄉愁)」, 『동아일보』, 1965.7.8, 5면.

오화섭은 전쟁고아 분이의 마음을 통해 이상향으로 설정된 바꼬지에 대한 향수를 자극하는 작품이 〈바꼬지〉라고 설명하고 있다. 그리고 이러한 〈바꼬지〉의 여운이자 템포는 4막에서 '어두운 그림자'로 뒤덮이면서 그 청초함과 청명함을 훼손당한다고 부연하고 있다. 즉 어두운 시대의 그림자가 덮이기 전까지 분이의 마음씨와 연기로 구현된 향수가 〈바꼬지〉의 미학적 원천이었다고 여기고 있다.

〈바꼬지〉는 전쟁으로 가족을 잃은 분이 성년이 되어 고향 바꼬지에 대한 회귀 본능을 드러내는 사연을 다루고 있다.<sup>42</sup> 분이는 윤구와 연화의 양녀로 성장했고, 양부모를 도와 시외버스 정류장 근처 식당에서 일하고 있다. 그녀는 양부모를 친부모 이상으로 공경하고, 양부모도 분이를 친딸 이상으로 아끼지만, 분이는 고향 바꼬지를 찾으려는 생각을 버리지 않는다. 분이는 버스를 운전하는 창준과 장래를 약속하고 언젠가는 고향을 찾아 양부모와 함께 그곳에 가겠다는 소망을 품고 있다.

하지만 분이의 소망은 현실의 불행과 난관 앞에서 조금씩 무너진다. 결혼을 약속했던 창준이 교통사고로 세상을 떠나자 분이는 실의에 빠져 정상적 일상생활이 불가능한 처지로 전락한다. 이때 건달 용팔과 용팔의

42. 「국립극단」, 『경향신문』, 1965.6.24, 3면.

손아귀에 넘어간 청자가 접근한다. 청자는 바꼬지에 대한 분이의 마음을 이용해 그녀를 유혹하고, 용팔은 양부모의 돈을 훔쳐 자신들과 함께 떠나라도록 분이를 중용한다. 결국 분이는 부모를 떠나게 된다.

작품의 마지막 부분인 4막은 남겨진 가족과 지인들의 이야기이다. 분이의 소식을 알 수 없는 양부모는 헐려가는 옛집을 떠나지 못하고 인근에서 배회하고 있다. 그러다가 분이처럼 보이는 처녀가 바꼬지를 찾고 있다는 막연한 소문에 기대 분이를 찾아 떠난다.

〈바꼬지〉의 서사 전개는 분이를 만날 수 없는 현실을 우회적으로 보여 준다. 6·25전쟁으로 고향과 가족을 잃은 사람들에게, 현실에서 그 아픔을 치유할 방안이 막연하다는 전언을 남긴 셈이다. 이러한 전언은 전쟁과 분단이라는 한국의 역사와 현실을 되새기도록 유도하고, 동시대의 아픔을 함께 나누고자 하는 작가의 의지와 사명 의식을 담고 있다.

1965년에 전쟁과 분단 그리고 이산가족의 문제는 희곡적으로나 연극적으로나 중요한 이슈가 되었다. 그런 점에서 이 작품은 역사와 현실에 대해 비판적 의식을 견지하는 한국 연극의 전통과 맥락이 발현된 희곡이라 할 수 있다. 흥미로운 점은 〈바꼬지〉 내에 곁들여진 가난과 개발의 문제이다. 분단의 아픔과 전쟁의 참상은 자연스럽게 가난의 문제를 불러온다.

분이 일가는 식당을 하면서 근근이 살아가는 가족이다. 경제적으로 윤택하지는 않지만, 궁핍한 시대를 극복하기 위해 노력하고 있다. 이러한 그들에게 개발로 인한 곤란이 발생한다. 버스정류장이 이전하면서 그 일대가 개발 대상이 된 것이다. 자연스럽게 그 인근에서 식당을 하던 분이 일가도 생존을 위해 이사를 하고 식당을 바꾸어야 하는 문제에 직면한다.

분이 훔쳐서 바꼬지행 여비로 삼은 돈은 양부모의 이사 비용 겸 영업 자금이었다. 결과적으로 분이의 도주는 양부모의 식당 인수를 방해했고, 그들을 궁핍한 처지로 밀어 넣었다. 가난과 개발의 문제가 민중에게 끼치는 영향이 어느 정도 확인되는 셈이다. 서연호가 이 희곡을 “산업화·도시화 과정과 산업사회의 문제를 다룬 작품”이라 해석하듯이 이 작품에서 개발의 문제는 중요한 쟁점으로 취급된다.<sup>43</sup>

다만 이 희곡의 초점은 가난의 문제에 국한되지 않는다. 양부모는 곤궁한 처지로 전락했지만, 이로 인한 고통보다는 딸을 잃을 고통을 더욱 크게 인식하고 있다. 가난보다 이산의 문제가, 경제적 궁핍보다 심리적 상처가 더욱 강하게 인지되는 셈이다. 다만 가난이 1960년대적 관심사로 여전히 기능한다는 점은 인정된다.

43. 서연호, 『한국연극사-현대편』 (서울: 연극과인간, 2005), 114쪽.

1960년대 후반기로 들어서면 한국 연극과 희곡의 기조가 변화한다. 국립극장 공연은 이러한 풍조를 직간접적으로 뒷받침하거나 주도한다. 〈만선〉이나 〈바꼬지〉에는 사회 현실과 계층 격차의 문제 그리고 가난과 소외의 관심사가 농도 짙게 포함되어 있었다. 이는 뒤에서 언급할 〈환절기〉나 〈환상살인〉 등에서 엿보이는 새로운 관심사로서 동시대 현대인의 문제와는 차이를 보였다. 그 이전의 희곡적 맥락과 더욱 근접한 경우였다고 할 수 있다.

### III. 1960년 하반기 희곡 현상공모 당선작의 특징과 대표작

1966년 국립극장 희곡 현상공모 당선작은 전진호의 〈밤과 같이 높은 벽〉이었다. 10만원이 걸린 이 공모에는 총 44편이 응모했고 이 작품에 수상의 영예가 돌아갔다. 그런데 신문보도를 보면, 현상공모 당시 이 작품의 제목은 〈모래와 물의 긴 인내〉였던 것으로 보인다.<sup>44</sup>

이 작품은 제47회 국립극단 공연작이기도 했고, 제1회 3·1연극상 제정 축하공연작이기도 했다.<sup>45</sup> 허규 연출, 장종선 미술, 고광 조명, 공원 효과로 제작되었고, 장민호(둘째 아들 선장 역), 백성희(그들의 어머니, 석윤경 여사 역), 김수일(넷째 아들 시인 역), 오현주(작은딸 여대생 역), 이치우(만아들 역), 김성욱(셋째 아들 역), 정애란(큰딸 역) 등이 출연했다.<sup>46</sup>

#### 1. 〈환절기〉의 파격과 오태석의 부각

오태석의 〈환절기〉는 1967년 국립극장과 경향신문사가 공동으로 시행한 현상공모에서 선정된 작품으로, 1968년 5월 22일부터 28일까지 명동 국립극장에서 임영웅 연출로 공연되었다. 조대빈 역에 장민호, 한나영 역에 백성희, 유정기 역에 김성원, 성은주 역에 나옥주, 김형주 역에 최불암이 출연했다.

이 현상공모는 20만원의 상금을 내걸었는데, 당시 신춘문예의 시 부문 당선 금액이 2만원, 소설(단편)이 5만원이었던 것과 비교하면 대단히 파격적인 액수이다.<sup>47</sup> 더구나 당선된 작품은 국립극단이 공연한다는

44. 「전진호(田鎭浩) 씨 작품 당선 국립극장 공모 희곡」, 『경향신문』, 1966.10.29, 5면.

45. 〈밤과 같이 높은 벽〉 프로그램북, 1966.

46. 〈밤과 같이 높은 벽〉 프로그램북, 1966.

47. 「신춘작품(新春作品)모집」, 『경향신문』, 1967.11.2, 1면.

특혜도 있었다.<sup>48</sup>

1960년대 공연 여건을 살펴보면, 실제적인 공연 조건은 미약했고 관련 인프라는 부실했다. 이 파격적 공모는 부족한 희곡을 수급하는 효과와 함께, 능력과 가능성을 갖춘 신인 극작가의 등용을 겨냥한 현실적인 조치였다. 응모자뿐만 아니라 이를 시행하고 추이를 지켜보는 국립극장 및 경향신문사의 관심도 매우 지대했던 공모였다.

고액의 현상공모는 희곡과 극작가의 부족 및 부재에서 기인했다. 같은 분량의 원고라도 텔레비전 드라마(연속방송극)의 고료는 희곡보다 2-5배 정도 많고, 시나리오의 경우에는 3-6배 정도까지 많았기 때문에 희곡 창작에 매진하지 않으려는 분위기가 퍼지고 있었다. 급기야 1967년은 “단 한 편의 창작극도 무대에서 볼 수 없었던 창작극 전멸의 해”가 되었고, 연극계는 이와 같은 특단의 조치를 강구하기에 이르렀다.<sup>49</sup>

많은 극작가와 연극인들의 관심을 끌어모은 결과, 총 92편의 장편 희곡이 응모되었고,<sup>50</sup> 박진, 여석기, 차범석, 하유상이 심사해 오태석의 〈환절기〉를 당선작으로 선정했다. 심사위원들은 해당 작품에 “지금까지의 수준을 상회한 작품”이라는 품평을 남기며 20만원 고료 희곡 모집의 성과가 상당했다는 평가를 내놓았다.<sup>51</sup>

당시 심사평은 〈환절기〉에 대한 인식과 평가를 압축적으로 보여 주고 있다.

〈환절기〉도 어떤 의미에서는 비정상적인 소재(기억상실자를 등장시키는)였으나 부부간의 애정의 정상화를 결과해주는 촉매로서 작용하는데 말초적이 아닌 작가의 감각을 느낄 수 있었다. 추억 속에 가뒀놓았던 과거의 사건을 재생시킴으로써 현재의 ‘애정의 환절기’를 겪어버렸다는 그 주제의 추구도 비교적 뚜렷할 뿐 아니라 일견 허술하게 보이는 극 구성이 작품 분위기를 조성하는 솜씨, 그리고 특히 부드럽고 재치 있는 대사에서 신인다운 신선미를 느끼게 하였다.<sup>52</sup>

〈환절기〉가 지닌 가장 특별한 특징은 과거를 불러오는 방식이었고, 해당 무렵 유행했던 응접실 희곡의 형식과 주제 그리고 소재적 관심사를 확장한 것이 공적이었다. 그러한 측면에서 심사위원들은 오태석의 〈환절기〉가 당대의 연극적 관습, 그러니까 주제나 윤리적 보편성을 잃지 않으면서도 과거를 소환해 무대에서 실현하는 새롭고도 특이한 방식을 찾았다는 점을 높이 샀다.

48. 이 현상공모는 명목상으로 신춘문예 공모 형식을 취하고 있지만, 희곡 분야는 마감일을 1월 말로 다르게 설정하고 있고, 국립극장과 협력을 중시해 일반적인 신춘문예의 형식을 탈피하고자 했다(「신춘작품(新春作品)모집」, 『경향신문』, 1967.11.18, 5면.). 더구나 이 현상공모는 『경향신문』에 여러 차례 기사화되었고, 별도의 사고(社告)를 통해 공모 관련 내역이 공개되고 있다.

49. 「연극중흥(演劇中興)」, 『경향신문』, 1968.2.24, 5면.

50. 「응모 희곡이 모두 90편」, 『경향신문』, 1968.2.3, 5면.

51. 「오태석(吳泰錫) 작 〈환절기(換節期)〉」, 『경향신문』, 1968.3.1, 1면.

52. 「뚜렷한 주제·신선한 대사」, 『경향신문』, 1968.3.2, 5면.

무엇보다 주목되는 점은 이러한 평가가 <환절기>가 가진 1960년대적 평가와 그 의의에 광범위하게 적용되는 점이다. 후대의 연구자들도 이러한 관점에 동의하면서, 오태석을 사실주의 연극에 새로운 경향을 불러 일으킨 작가로 평가하기 시작했다. 그런데 이러한 평가에는 양면성이 숨어 있다. 우선 심사위원 대부분은 이 작품을 1960년대 희곡의 보편적인 문법인 사실주의 희곡 문법에 새로움을 불어넣은 작품으로 평가했다.<sup>53</sup> 하지만 이러한 새로움을 사실주의 희곡 문법이 아닌 부조리극 계열의 작품 창작 성향으로 판단하는 평가도 속출했다. 가령 서연호는 <환절기>를 “독창적인 언어와 행동을 구연”한 “부조리극 계열의 대표작”<sup>54</sup>이라고 규정했고, 오태석이 이러한 부조리극을 통해 “삶에 근본적으로 내포된 모호성, 애매성, 불가해성”을 드러내며 “한국 전후세대의 정신적 혼돈, 방황, 불황과 맞물려 개연성 있게”<sup>55</sup> 제시했다고 평가했다. 유민영도 “부조리한 상황 속에서 방향도 없는 상태를 말하는 희곡”<sup>56</sup>이라고 평가하며, <환절기>가 부조리극 성향 혹은 그 범주에 속하는 희곡이라는 견해를 피력했다. 이러한 관점은 후대의 연구에서도 확인된다.<sup>57</sup> 그리고 정우숙은 이러한 부조리극 계열의 성향을 서구 작품인 <누가 버지니아 울프를 두려워하라>, <생일파티>의 영향으로 간주하며 구체화했다.<sup>58</sup>

이러한 양분된 시각은 1960년대의 희곡적 환경과 관련이 깊다. 기본적으로 <환절기>는 응접실 희곡으로 대변되는 사실주의 희곡의 흐름 속에서 탄생한 작품이다. 하지만 오태석의 독특한 창작 성향은 이 작품을 기존의 사실주의 희곡 형식에 가두지 않았다. 이는 당시 오태석이 느꼈던 창작적 혼란에서 연원했다.<sup>59</sup> 이러한 혼란에 당시 유입된 서구 사조가 영향을 끼치면서, 이른바 응접실 희곡이 가진 한계를 넘어설 수 있는 수단으로 시공간의 재창조와 낯선 의식의 투입이 자연스럽게 이루어졌다.

<환절기>는 전통적인 사실주의 희곡 작법에서 벗어나 새로운 기법을 도입한 것이 특징인 작품이었다. 무엇보다 연극계의 관심 속에서 진행된 20만원 현상공모 당선작이었고, 국립극장의 지원하에 성공적으로 공연되었기 때문에 한국 연극사의 중요한 전환을 만든 작품으로 인식될 수 있었다.

<환절기>의 희곡적 특징은 한 부부의 이상심리를 극적으로 구현한 점에서 찾을 수 있다. 한나영과 결혼한 조대빈은 과거 자신의 애인인 이정애를 빼앗은 김형주에 대해 현재까지 분노와 경쟁심을 느낀다. 하지만 김형주가 5년 전 사고 때문에 몸과 정신이 온전치 못하다는 사실을 확인

53. 여석기, 「신극 60년 연극적 결산」, 『한국연극의 현실』(서울: 동화출판, 1974), 204-205쪽.; 한상철, 「신들린 연극」, 『한국연극의 쟁점과 반성』(서울: 현대미학사, 1994), 217쪽.; 홍재범, 「오태석 희곡 <환절기>의 사실주의적 특성」, 『통일인문학』 59집(서울: 건국대학교 인문학연구원, 2014), 373-402쪽.

54. 서연호, 『한국의 현대희곡(열음희곡선3)』(서울: 열음사, 1984), 344쪽.

55. 서연호, 『한국연극사-현대편』(서울: 연극과인간, 2005), 226쪽.

56. 유민영, 『한국현대희곡사』(서울: 기린원, 1988), 538쪽.

57. 김영학, 『한국 희곡의 모더니즘과 비사실주의』(서울: 연극과인간, 2002), 94-107쪽.

58. 정우숙, 「오태석 희곡 <환절기>와 울비 희곡 <누가 버지니아 울프를 두려워하라>의 비교 연구」, 『우리어문연구』 44권(서울: 우리어문학회, 2012), 657-668쪽.

59. 김남석, 「오태석 초기작에 나타난 혼란 양상과 그 의미」, 서연호 장원재 공편, 『오태석공연대본전집 3』(서울: 연극과인간, 2003), 197-269쪽.

하자 태도를 바꾸어 김형주를 회복시키는 일에 전념한다.

이러한 조대빈의 선택은 과거 김형주의 애인이었던 한나영에 대한 묘한 복수심에서 비롯된 것이기도 하므로, 한나영으로서는 부담스럽지 않을 수 없다. 특히 현재 조대빈을 사랑하며 김형주와의 과거를 지우려는 한나영에게, 김형주와 계속해서 접촉하거나 대면해야 한다는 사실은 공포와 고통 그 자체다. 한나영의 애원과 부탁에도 불구하고 조대빈은 김형주에 대한 생각과 입장을 철회하지 않아 부부는 크게 대립한다.

오태석은 부부 간의 문제를 ‘관계’로 설명하며, ‘관계’에 대해 깊은 회의를 드러내려 했던 자신의 극작 의도를 숨기지 않았다.<sup>60</sup> 이 작품을 연출한 임영웅은 이 부부의 관계를 “단순하지 않은 애정의 몸짓과 몸부림”이라 해석하고 있다.<sup>61</sup> 극작 의도와 연출 해석이 크게 다르다고 할 수 없는 데, 가장 친밀하고 속내를 가감 없이 나누는 부부 사이에도 기묘한 경쟁심과 자학적이거나 피학적인 심리가 존재한다는 문제의식으로 응축될 수 있을 것이다.

<환절기>는 현대인의 이상심리를 부부 사이에 대입하고, 그들의 대립을 극적 연출을 통해 강조하는 희곡이었다. 따라서 일상의 부부 관계에 의존해 이 작품을 해석하려고 할 경우, 매우 난해하고 때로는 이상할 수밖에 없었다. 1960년대 희곡 작법에서 이러한 이상심리의 표출은 낯선 방식이었고, 그로 인해 조대빈과 한나영은 특이한 인물로 등장할 수밖에 없었다.

특히 조대빈은 표면적으로는 김형주와의 경쟁과 원한을 배면에 깔고 있는 인물로 여겨지지만, 실질적으로는 한나영에 대한 과도한 집착과 함께 미묘한 애증을 교차시켜 표출하는 문제적 인물이다. 어쩌면 조대빈은 김형주와의 과거 정리보다는 한나영과의 관계 정립에 어려움을 겪는 인물이라고 보아야 한다. 결국 조대빈이 취한 특수한 선택과 기묘한 내면 심리는 결국 한나영이라는 여성에 대한 의존과 집착의 결과라고 볼 수 있다.

<환절기>는 1960년대 국립극단을 대표하는 공연작일 뿐만 아니라, 이후 한국 연극계의 중추로 성장하는 오태석의 실질적인 데뷔작이자 대표작이기도 하며,<sup>62</sup> 여러 측면에서 논쟁과 이견을 불러온 희곡이기도 하다. 희곡의 창작 성향을 비롯해 작품의 완성도뿐만 아니라, 외국 작품과 오태석 창작 세계와의 관련성 측면에서 상당히 흥미로운 관찰을 요구하는 사례이기도 하다.<sup>63</sup>

1960년대 마지막 현상공모 작품으로서 <환절기>는 긍정적이든 부

60. 오태석, 「작가의 말」, <환절기> 프로그램북, 1968.

61. 임영웅, 「연출자의 말」, <환절기> 프로그램북, 1968.

62. 백로라, 「1960년대 오태석 희곡 연구」, 『한국연극연구』 2권(서울: 한국연극사학회, 1999), 167-230쪽.

63. 오태석의 <환절기>는 『경향신문』 지면을 통해 희곡이 공개되는 파격적인 대우를 받기도 했다(오태석, 「<환절기> 1-13(완)」, 『경향신문』, 1968.3.2.-4.1, 5면).

정적이든 한국 연극계와 국립극장 공연 역사에 상당한 충격을 주었다. 이러한 충격은 이후 연극계의 흐름 변화와 관련이 깊다. 즉 국립극장의 현상공모는 오태석이라는 걸출한 신인의 등용문이 되어 한국 연극계뿐만 아니라 국립극장 공연사에서 지울 수 없는 흔적을 남겼다.<sup>64</sup> 1960년대 이후 오태석은 국립극장과 떼려야 뗄 수 없는 사이로 발전했고, 이러한 발전은 국립극장의 명암을 좌우할 정도로 강력한 영향력을 가졌다.

## 2. 정하연의 극작술과 〈환상살인〉의 형식 미학

1968년의 공동 현상공모가 일정한 성공을 거두자, 국립극장과 경향신문사는 그 이듬해에도 20만원 고료의 장편 희곡 현상공모에 돌입했고, 총 47편의 희곡이 응모되었다.<sup>65</sup> 예심은 오태석과 경향신문사 문예부가 맡았고, 본심은 여석기와 이용찬 그리고 임영웅이 맡았으며, 그 당선작은 정하연의 〈환상살인〉으로 결정되었다.<sup>66</sup>

〈환상살인〉은 전 3막의 희곡으로, 국립극단의 제54회 정기 공연이자 제3회 3·1연극상 기념공연으로 1969년 3월 1일부터 7일까지 명동국립극장에서 공연되었다. 이 작품의 연출은 작품 심사를 맡았고 그 이전에 〈환절기〉를 연출했던 임영웅이 맡았다. 최연호 미술, 고천산 조명, 김기갑 음악, 공성원 효과, 유경환 조연출 등이 참여했으며, 성민주 역에 민승원, 권중혁 역에 장민호, 판사 역에 윤계영, 주인지 역에 안은숙, 김옥희 역에 김민자 등이 출연했다.<sup>67</sup>

〈환상살인〉은 일종의 재판극으로, 살해된 여인 하인혜를 죽인 범인을 찾는 과정을 형상화한 작품이다. 범행 현장에는 하인혜의 아들 성민주가 있었고, 그녀의 정부인 권중혁도 함께 있었다. 관객들은 제1막(오프닝 씬)에서 성민주가 권중혁으로 하인혜를 겨누고 있는 장면을 목격했기 때문에, 당연히 성민주를 범인으로 규정한다. 성민주 역시 모친을 죽였다는 사실을 부인하지 않으면서 재판의 결과, 그러니까 살인범을 찾는 과정은 매우 단순하게 여겨진다. 〈환상살인〉은 이러한 관객의 확신과 서사상 명징함을 점차 뒤집는 방식으로 진행된다.

현장에서 행방이 모호한 총알이 발견되고, 목격자 권중혁의 수상한 태도가 드러나며 권중혁과 성민주의 모호한 관계가 탄로 난다. 그러면서 범인이 성민주라는 확신에 의구심이 제기된다. 권중혁도 자신이 총을 쏘았다고 주장해 범인이 확실하다는 초기의 판단에 균열이 생긴다. 당시 이

64. 오태석은 〈환절기〉당선 이듬해인 1969년 〈여왕과 기승〉이라는 작품으로 국립극단 공연을 이어갔다(「국립극단 첫 공연 〈여왕(女王)과 기승(奇儻)〉」, 『경향신문』, 1969.11. 11면).

65. 「총 응모 47편 본사 공모 희곡-심사 시작」, 『경향신문』, 1968.12.28, 5면.

66. 「당선작 〈환상살인(幻想殺人)〉 정하연(鄭夏淵) 작」, 『경향신문』, 1969.1.18, 5면.

67. 〈환상살인〉 프로그램북, 1969.

러한 애매성 혹은 모호함을 인식한 연출가 임영웅은 다음과 같은 연출 의도를 남겼다.

당선작 〈환상살인〉은, 작품의 형식으로 보면 일종의 재판극이다. 자기 친어머니를 살해했다는 혐의를 받고 있는, 한 청년의 재판으로부터 극은 시작된다. 그러나 이 작품이 의도하고 있는 것은, 재판의 과정이나 사건의 판가름이 아니다. 재판이 진행되는 동안, 피고나 증인들의 진술 속에서 어쩔 수 없이 스며 나오는 인간들의 단면斷面 내지는 인간관계가 문제인 것이다. 그것은 어쩌면 현대인들의 모습이고 인간관계다. 따라서 〈환상살인〉의 무대에 등장하는 재판 장면은, 우리나라의 현대 재판양식을 고집하지 않았다.

성민주를 생각한다. 어머니를 향하여 총을 쏘지 않으면 안됐던 젊은이—그러나 그는 과연 어머니를 살해했을 것인가? 왜? 왜?

권중혁을 생각한다. 인생의 황혼길에 서서 마지막으로 다시 한 번 삶을 확인해 볼려고 안간힘을 쓰는 사나이—그의 처절한 몸부림에, 우리는 돌을 던질 수 있을까?

하인혜를 생각한다. 아들과 사나이의 틈에 끼어 끝내는 목숨을 잃어야 했던 여인—우리는 그 여인의 사랑을, 그리고 또 죽음을, 모두 이해할 수 있지 않을까?<sup>68</sup>

— 〈환상살인〉 프로그램북 중

68. 임영웅, 「연출자의 말」, 〈환상살인〉 프로그램북, 1969.

임영웅은 〈환상살인〉에 묘사된 재판이 현대 한국의 재판 제도나 실제 상황과는 거리를 두고 있다는 점을 간파했다. 그래서 재판 상황을 극적으로 강조하기보다는 재판을 통해 진범을 색출한다는 〈환상살인〉의 창작 의도를 살리는 데에 집중하고자 했다. 그러니 이 작품의 초점은 흔히 말하는 추리극의 범인 찾기가 아니라, 왜곡된 인간관계에 대한 재조명에 있다고 해야 한다.

하인혜와 성민주는 때로는 서로를 불편해하고 때로는 증오할 정도로 미워하는 관계이지만, 서로에 대한 깊은 의존심을 지닌 모자 사이이다. 하인혜는 성민주에게 심정적으로 깊이 의존해 성민주가 애인(부인)을 두는 것조차 용납하지 않는다. 성민주 역시 모친에게 전폭적인 기대감을 지니고 있어 그녀를 미워하면서도 결코 떠나지 못하는 이율배반적인 관계를 유지하고 있다.

권중혁은 이러한 모자 관계에 낀 자로, 어떤 의미에서는 피해자이기도 하다. 새로운 인생을 시작하기 위해 불륜을 무릅쓰고 하인혜와 동거

하고 있지만, 늘 성민주 다음으로 취급되는 자신의 위치와 관계에 대해 불안을 느낄 수밖에 없었다.

결국 권중혁과 성민주는 하인혜의 관심과 사랑을 확보하기 위해 경쟁하는 입장이었고, 이로 인해 하인혜에 대해 애정을 넘어 증오를 느끼는 기현상이 빚어진다. 문학평론가 르네 지라르Rene Girard의 욕망의 이론을 살펴보면, 주체는 대상을 욕망하는데 그때 그러한 욕망을 매개하는 인물이 나타나고, 주체는 이 매개자의 욕망을 복사해 자신의 욕망으로 삼는 경우가 흔하다고 한다.<sup>69</sup>

성민주로서는 하인혜에게 접근하기 위해서 어떻게든 권중혁을 넘어야 했고 이 때문에 권중혁의 욕망을 의식하지 않을 수 없었다. 권중혁 역시 하인혜를 차지하기 위해서는 어떠한 방식으로든 아들인 성민주와 대결하거나 그의 욕망을 복사해야 한다. 주체를 하인혜로 바꾸어도 이러한 상황은 변하지 않는다. 하인혜 역시 성적 파트너로서의 남자도 필요했고, 아들같이 절대적으로 의존할 대상도 필요했기에, 결과적으로 그녀는 두 남자에 대한 사랑(욕망)을 포기할 수 없었다.

사랑이라는 욕망을 차지하기 위해 경쟁하는 입장에 처한 이들은 결과적으로는 서로를 경쟁자 혹은 모방자로 간주해야 했는데, 이로 인해 세 사람 사이에는 일반인들이 좀처럼 용납하기 어려운 경쟁의식과 함께 독점욕도 양립하고 있었다. 위기에 빠진 성민주의 재판 비용을 권중혁이 부담하거나, 서로 자신이 하인혜를 죽였다고 증언함으로써 죽은 하인혜에게 자신이 더욱 소중한 존재였다는 점을 강조하는 발언 등이 이러한 사례에 해당한다.

**성민주** (조용히 웃는다) 어머니의 방문을 열었어요. 방안은 한낮인데두 밤처럼 어두웠어요. 그리고 어머니 침대에서는 한 남자가 막 이불속으로 숨는 중이었어요. 나는 문을 닫을 수도 없구 그렇다구 방안으로 들어설 수도 없어서 잠시 막연히 그대로 서 있었지요. 그러자 어머니가 얼굴 하나 가득히 웃음을 띠시면서 말씀하셨어요. “들어왔구나, 애야.” 그런데 난 웃을 수가 없었어요. 어머니는 웃고 계시는데 전 울 수도 없었던 것이예요.<sup>70</sup>

— 〈환상살인〉 대본 중

69. 르네 지라르, 김윤식 역, 『소설의 이론』(서울: 삼영사, 1991); 르네 지라르, 김진식 역, 『희생양』(서울: 민음사, 2007).

70. 정하연, 〈환상살인〉 대본, 1969, 110-111쪽.

## IV. 당선작을 통해 확인된 1960년대 희곡의 성향과 새로운 인물의 가능성

1960년대 국립극장 현상공모작의 성향과 당선작의 특성을 살펴보면, 전반기와 후반기를 나누는 뚜렷한 특징을 도출할 수 있다. 그것은 현실을 그려내는 방식의 차이이면서 동시에 현실을 연극화하는 시각의 차이이기도 하다.

가령 1960년대 전반기 국립극장 희곡 공모에서 가장 뚜렷한 성과로 꼽힐 수 있는 작품은 천승세의 〈만선〉이었다. 〈만선〉에 대한 당대의 평가 중 주목되는 것은 이 작품을 가난의 묘사, 즉 가난한 현실에 대한 정확한 문제 제기로 바라보는 시각이다.<sup>71</sup>

〈만선〉은 1960년대 전반기의 현실에서는 희곡이나 연극이 동시대 현실의 문제를 진단하고 무대적으로 수용하는 방식 혹은 소재적 경향을 보여 주는 작품이다. 이런 작품이 연극적으로 호평을 받으면서 국립극장 공모를 통과하고 연극계에 신선한 자극을 가하는 상황을 참작하면, 〈만선〉은 1960년대 연극적 상황이나 현실 탐색과 그다지 동떨어진 작품이 아니었다.

하지만 1960년대 후반기에 접어들면서 〈만선〉 같은 사실주의 연극이나 전통적 소재에 대한 천착이나 관심이 줄어들었다. 신진 작가였던 오태석이나 정하연으로 대표되는, 즉 새로운 기법 혹은 시각적 차이를 견지한 작가의 등용을 한국 연극계는 암묵적으로 고대하고 있었고, 새로움을 개방적으로 응대할 준비를 갖추고 있었다. 이러한 현상은 사실주의를 벗어 나려는 1960년대 연극계의 움직임과도 연동되어 있었다.

이러한 시대적 분위기를 등에 업고 등장한 신진 작가들은 일제강점기와 근대극 도입기부터 고수하던 사실에 대한 묘사와 현실에 대한 개입으로서의 사실주의 연극 풍토에서 벗어나려는 시도와 모색을 과감하게 실행했다. 〈환절기〉에서 과거와 기억을 재현하는 방식이나, 〈환상살인〉에서 인간관계의 심도와 중층성을 드러내는 방식이 그러하다. 이러한 연극적 시도는 국립극장 공연을 통해 한층 강력한 힘으로 퍼져나가 새로운 연극 풍토를 만들었다. 이른바 동시대 연극 혹은 새로운 현대극의 출발을 추동하는 힘으로 작용한 것이다.

신진 작가들의 희곡과 세계관에서는 오랫동안 한국(조선) 연극을 주재하던 가난의 문제가 도외시되기 시작했고, 사회적 풍조나 역사적 인식

71. 「국립극단 〈만선(滿船)〉 공연 본사 후원」, 『경향신문』, 1964.6.29, 5면.

에 대해 크게 천착하지 않는 개인주의적 경향이 나타났다. 파편화되고 개인화된 사회 속에서 개인이 느끼는 심리나 그로 인해 파생되는 인간관계의 전면적 재조정 혹은 관계 정립의 실패상 등이 부각되면서, 사회 구성원으로서의 개인이 아니라 고유한 개성을 가진 개인이 강조되기 시작했다.

〈환절기〉의 부부 조대빈과 한나영의 이상심리나, 〈환상살인〉에서 여성(어머니 혹은 미혼 처)에 대한 남성(아들 혹은 불륜남)의 극단적인 집착은 현대적 인간상에 대한 탐구 결과로 도출되었다고 해야 한다. 이러한 새로운 인간상의 연극적 창출은 1960년대 신진 작가들이 당대의 한국 연극계에 가한 분명한 충격이다. 오태석은 그러한 작가군의 최선봉에 서 있던 작가였고, 그래서 그의 등장은 한국 연극사와 희곡사의 한 기점으로 인식될 수밖에 없었다.

오태석은 이미 등단한 작가였고 이미 일정한 입지도 확보한 상태였지만, 1960년대 한국 연극계의 중심이었던 국립극단과 직접적인 인연은 없는 상태였다.<sup>72</sup> 그러던 중 〈환절기〉가 국립극장의 20만원 현상공모에 선정되고 연극계의 주목을 받으면서 공연에 성공함으로써, 그의 입지는 확고해졌고 이를 계기로 1960년대 일련의 새로운 희곡 작가군에 이름을 올리게 되었다.

앞서 분석한 대로 〈환절기〉는 현대인의 이상심리를 부부 사이에 대입하고, 그들의 대립을 극적 연출을 통해 강조하는 구조를 취한 희곡이었다. 자연스럽게 김형주를 둘러싼 주변 인물의 감정과 선택 그리고 심리와 반응에 주목할 수밖에 없다. 유정기나 성은주 역시 과거에 두 쌍의 커플이었던 김형주와 한나영, 조대빈과 이정애를 동시대적으로 재현하고자 설정한 인물이다.

김형주를 사이에 두고 과거 사건과 감정 문제를 완벽하게 해결하지 못한 조대빈과 한나영은 대립적이면서도 양립적일 수밖에 없는 상호관계의 문제를 끝내 해소하지 못한다. 조대빈은 한나영에 대해 상당히 깊게 집착하고 그녀의 애정을 갈구하기 때문에 김형주를 통해 한나영에게 감정적 복수와 자극을 주고자 했고, 조대빈의 이러한 모순적 감정을 파악한 한나영은 김형주를 더욱 멀리하고 조대빈의 감정을 누그러뜨리기 위해 애써야 하는 기묘한 상황을 연출한다.

더욱 흥미로운 점은 김형주에 대한 조대빈의 심리가 원한과 경쟁에서 보호와 연민으로 바뀌는 지점에서 발견된다. 이러한 감정 변화는 궁극적으로는 현대인이 가지고 있는 혼란한 인간관계 혹은 사회적 자아의 불

72. 오태석의 첫 〈영광〉은 공보부가 주최하고 한국연극협회가 주관한 '신인예술상'에 '합격한 각본'으로, 희로무대에 의해 제작되어 국립극장의 '연극제본선' 경연에 참가했다 (『연극부문 9편 창극부문 6편』, 『경향신문』, 1962.5.24, 4면; 『연극제전참가(演劇祭典參加) 작품 9편 선정』, 『동아일보』, 1962.5.26, 4면; 『9개 단체 참가 연극제전 본선에』, 『조선일보』, 1962.5.28, 4면.〕

안정성을 동시에 겨냥한다. 조대빈의 이러한 선택과 결정은 한나영에게도 상당한 혼란과 불안을 유발해 이상 심리의 상호 전염 효과를 불러일으킨다.

부부 혹은 인간관계의 특이한 측면은 정하연의 〈환상살인〉에서도 발견된다. 〈환상살인〉에서 가장 주목되는 새로움은 성민주와 권중혁이라는 인물이다. 두 사람은 닮은 점이 많은데, 그 이전의 희곡에서는 좀처럼 보이지 않는 특징도 함께 지니고 있다. 그것은 모친 혹은 여성에 대한 의존도가 매우 높다는 점이다. 그 이전까지의 한국 희곡(특히 일제강점기 희곡)에서 남성이나 부친 혹은 영웅 등에 대한 관심과 심리적 의존도가 높은 경우는 흔했지만, 성민주와 권중혁처럼 여성과 심정적인 구속 관계에 놓인 인물을 찾기는 어려웠다.

여성들이 남성(지배자 혹은 우월자)에 의해 침탈당하고 피해에 파멸하는 구도의 희곡이 성행했고, 이러한 희곡은 여성의 성적, 신체적, 사회적, 관습적 훼손과 파괴에 그 구조적 초점을 맞추고 있었다. 그러한 각도에서 보면 〈환상살인〉의 하인혜는 두 남성을 심적으로나 경제적으로나 환경적으로 지배하며 두 사람을 파멸시키는 팜프파탈에 육박하는 인물로 간주할 수 있겠다.

이러한 여성과 여성에 종속된 남성의 등장은 이례적이었다고 해야 한다. 강력한 힘을 가진 주체로서의 남성과, 그 남성에 대항하는 적대자로서의 남성이 충돌하고 갈등하는 과정에서 생겨나는 극적 에너지에 집중하던 1960년대까지의 희곡(연극)의 일반적 관습에서 크게 벗어나기 때문이다.

임영웅이 지적한 대로 〈환상살인〉의 특이함 혹은 고유성은 두 남자와 한 여자가 맺는 특이한 인간관계에서 찾아야 한다. 일종의 삼각관계인 그러한 인간관계가 한편으론 예외적이고 이상해 보이지만, 결과적으로는 1960년대 인간의 삶 속으로 미끄러지듯 침투하고 있었다. 임영웅이 성민주와 하인혜와 권중혁의 관계를 “애정과 공감을 갖고서 바라본다.”고 말한 까닭도 여기에 있다.<sup>73</sup>

오태석과 정하연은 1960년대 한국 연극의 새로운 발견이었고, 국립극장 연극의 일대 전환을 일으켰다. 이들이 새로운 가능성이 되고, 의미 있는 전환점을 만들 수 있었던 까닭은 이들의 희곡이 사실주의라는 한국 연극의 오래된 관습에서 벗어날 수 있다는 시각을 열어주었기 때문이다. 오태석은 그 이후로 통련했고 정하연은 곧 극작계를 떠났지만, 당시 이들이 쓴 희곡은 국립극장과 한국 연극계에 충격적인 파장을 일으켰다.

73. 임영웅, 『연출자의 말』, 〈환상살인〉 프로그램북, 1969.

1960년대 국립극장 현상공모작의 최종 귀결점은 1960년대 연극의 전환 이자 근현대 연극의 새로운 출발이었다. 그리고 그 추동력으로 국립극단이 있었다.

#### 참고문헌

김남석, 「오페라 초기작에 나타난 혼란 양상과 그 의미」, 서연호·장원재 공편, 『오페라공연대본전집 3』 (서울: 연극과인간, 2003).

김남석 편, 『연극의 정석』 (서울: 연극과 인간, 2015).

김영학, 『한국 희곡의 모더니즘과 비사실주의』 (서울: 연극과인간, 2002).

김인표, 「J.M. Synge과 함세덕 비교 연구: Riders to the Sea가 〈산허구리〉와 〈무의도 기행〉에 미친 영향」, 『현대영미드라마』 4호 (한국현대영미드라마학회, 1995).

르네 지라르, 김윤식 역, 『소설의 이론』 (서울: 삼영사, 1991).

르네 지라르, 김진식 역, 『희생양』 (서울: 민음사, 2007).

박윤영, 「이재현 희곡 연구-‘서사극’ 개념을 중심으로」, 『한국어와 문화』 14권(서울: 숙명여자대학교 한국어문화연구소, 2013).

백로라, 「1960년대 오페라 희곡 연구」, 『한국연극연구』 2권(서울: 한국연극사학회, 1999).

서연호, 『한국연극사-현대편』 (서울: 연극과인간, 2005).

서연호, 『한국의 현대희곡(열음희곡선3)』 (서울: 열음사, 1984).

송일남, 〈동물원가족〉 대본, 1962.

여석기, 「신극 60년 연극적 결산」, 『한국연극의 현실』 (서울: 동화출판, 1974).

오페라, 「작가의 말」, 〈환절기〉 프로그램북, 1968.

오페라, 「〈환절기〉 1-13(완)」, 『경향신문』, 1968.3.2.-4.1.

오화섭, 「부각(浮刻)된 향수(鄉愁)」, 『동아일보』, 1965.7.8.

오화섭, 「비극(悲劇)의 인간상(人間像) 부각(浮刻)-국립극장의 〈만선〉」, 『동아일보』, 1964.7.7.

유민영, 『한국 현대 희곡사』 (서울: 홍성사, 1982).

유민영, 『한국현대희곡사』 (서울: 기린원, 1988).

임영웅, 「비극(悲劇)의 한 단면(斷面)」, 『경향신문』, 1964.7.8.

임영웅, 「연출자의 말」, 〈환상살인〉 프로그램북, 1969.

임영웅, 「연출자의 말」, 〈환절기〉 프로그램북, 1968.

정우숙, 「오페라 희곡 〈환절기〉와 올비 희곡 〈누가 버지니아 울프를 두려워하라〉의 비교 연구」, 『우리어문연구』 44권(서울: 우리어문학회, 2012).

정하연, 〈환상살인〉 대본, 1969.

한상철, 「신들린 연극」, 『한국 연극의 쟁점과 반성』 (서울: 현대미학사, 1994).

홍재범, 「오페라 희곡 〈환절기〉의 사실주의적 특성」, 『통일인문학』 59집(서울: 건국대학교 인문학연구원, 2014).

「〈고독(孤獨)한 부녀(父女)〉 당선」, 『경향신문』, 1961.3.28.

「오십만환의 희곡」, 『마산일보』, 1961.3.28.

「〈마을의 붕팔(風八)이〉」, 『조선일보』, 1961.5.9.

「연예안내」, 『조선일보』, 1961.5.10.

「연극부문 9편 창극부문 6편」, 『경향신문』, 1962.5.24.

「연극제전참가(演劇祭典參加) 작품 9편 선정」, 『동아일보』, 1962.5.26.

「9개 단체 참가 연극제전 본선에」, 『조선일보』, 1962.5.28.

「〈동물원가족(動物園家族)〉 당선」, 『경향신문』, 1962.8.2.

「〈동물원가족〉 당선 국립극장 모집 희곡」, 『조선일보』, 1962.8.2.

「10만 원 현상 희곡 당선작 〈동물원가족〉」, 『경향신문』, 1962.8.11.

「화려 국립극장의 초추(初秋) '레파토리'」, 『조선일보』, 1962.8.25.

「눈부신 신진대사(新陳代謝)……연극계(演劇界)에도」, 『조선일보』, 1962.8.29.

「국립극단의 연습 장면 〈동물원가족〉의 '라스트·신'」, 『경향신문』, 1962.8.31.

「신진작가의 의욕에 찬 작품 〈동물원가족〉」, 『경향신문』, 1962.8.31.

「〈동물원가족〉의 무대면」, 『경향신문』, 1962.9.1.

「〈동물원가족〉」, 『경향신문』, 1962.9.14.

「연예메모」, 『경향신문』, 1962.9.20.

「각고(刻苦)의 보람찬 영예 62연도 서울시문화상 수상자」, 『동아일보』, 1962.11.28.

「서울시문화상 수상자=연극 박진 씨」, 『조선일보』, 1962.11.30.

「당선작 〈만선(滿船)〉」, 『경향신문』, 1964.5.7.

「부각된 의지의 인간상(人間像)」, 『경향신문』, 1964.5.12.

「집중 공연 계획 중하(仲夏)의 연예계(演藝界)」, 『경향신문』, 1964.6.22.

「국립극단 〈만선(滿船)〉 공연 본사 후원」, 『경향신문』, 1964.6.29.

「국립극단선 〈만선(滿船)〉」, 『조선일보』, 1964.7.1.

「환상과 집요와 절망과……」, 『조선일보』, 1964.7.8.

「이재현(李載賢) 작 〈바꼬지〉」, 『동아일보』, 1965.5.1.

「이재현(李載賢) 작 〈바꼬지〉 당선」, 『경향신문』, 1965.5.3.

「〈바꼬지〉 공연」, 『조선일보』, 1965.6.22.

「국립극단」, 『경향신문』, 1965.6.24.

〈밥과 같이 높은 벽〉, 프로그램북, 1966.

「전진호(田鎭浩) 씨 작품 당선 국립극장 공모 희곡」, 『경향신문』, 1966.10.29.

「신춘작품(新春作品)모집」, 『경향신문』, 1967.11.2.

「신춘작품(新春作品)모집」, 『경향신문』, 1967.11.18.

「응모 희곡이 모두 90편」, 『경향신문』, 1968.2.3.

「연극중흥(演劇中興)」, 『경향신문』, 1968.2.24.

「오페라(吳泰錫) 작 〈환절기(換節期)〉」, 『경향신문』, 1968.3.1.

「뚜렷한 주제·신선한 대사」, 『경향신문』, 1968.3.2.

「총 응모 47편 본사 공모 희곡-심사 시작」, 『경향신문』, 1968.12.28.

「국립극단 첫 공연 〈여왕(女王)과 기승(奇僧)〉」, 『경향신문』, 1969.1.1.

「당선작 〈환상살인(幻想殺人) 정하연(鄭夏淵) 작」, 『경향신문』, 1969.1.18.

---

# 1960년대 국립극단 창작극과 작가

---

김옥란  
극동대학교 연극연기학과 교수

THE ORIGINAL PLAYS AND  
THE PLAYWRIGHTS OF NATIONAL THEATER  
COMPANY OF KOREA IN THE 1960'S

# I. 국립극단 존재의 명분, 창작극 진흥

국립극단은 1950년 4월 국립극장 개관 공연 〈원술량〉 이후 현재까지 70년의 역사를 이어오고 있다. 김미도는 국립극단의 역사를 시기별로 다음처럼 구분한다.<sup>1</sup>

▪ 1950-1961	피난과 환도, 이합집산의 모색기
▪ 1962-1972	전속극단 체제의 정착기
▪ 1973-1980	장충동 이전과 국책연극기
▪ 1981-1999	민간 극장장과 국립극단의 변혁기
▪ 2000-2009	국립극장의 책임운영기관화와 예술감독제 도입
▪ 2010-2019 현재	재단법인화 이후

국립극단은 제1회 공연 〈원술량〉, 제2회 공연 〈뇌우〉에 이어 제3회 공연을 준비하던 중 6·25전쟁을 맞았다. 설립 반년 만이다. 연습이 중지되고, 피난을 떠나야 했다. 그리고 대구 문화극장을 국립중앙극장으로 재개관한 것은 이로부터 2년여가 훌쩍 지난 1953년 2월 〈야화〉 공연을 통해서다. 초대 극장장 유치진이 임시 수도 부산에서 국립극장 재건 운동이 실패하자 사퇴하고, 제2대 극장장으로 서항석이 취임하고 나서였다. 전쟁이 끝난 뒤 환로도 쉽지 않았다. 환도기념공연 〈신앙과 고향〉은 1957년 7월에 이르러서야 공연된다. 국립극장으로 사용하던 부민관 대신 서울시 시공관을 서울시와 공동으로 사용하면서 공연을 시작한 것이다. 전속극단 실험이 피난 시절 사설 극단화하고, 환도 후에도 복귀와 탈퇴를 거듭하면서 국립극장은 안정적 운영에 어려움을 겪었다. 급기야 1959년 5월에는 국립극단 해산이 결정되었다. 연간 8,000만 환 국고 보조금을 지원받으면서도 “민족예술의 진흥에 별다른 이바지를 하지 못하고 있다.”<sup>2</sup>는 이유에서였다. 실질적으로는 “흥행실적이 부조不調”<sup>3</sup>한 것이 원인이었다. 그러나 연극계의 강력한 반발에 부딪혀 간신히 재논의에 들어가 해산 결정이 철회되었다. 1950년대는 국립극단이 존재 여부를 걱정해야 하는, 그야말로 혼란스러운 모색기였다. 국립극단 폐지론을 잠재운 명분은 “민족연극의 수립이라는 지상목표”<sup>4</sup>였다. 그러나 김방옥의 지적처럼 ‘민족연극’의 개념은 실체가 불분명한 모호한 것으로 논란의 여지가 많다.<sup>5</sup> 한편 국립극단 폐지론을 강력하게 비판했던 차범석은 또 다른 글에서 ‘민족연극’을 ‘창작극’과 연결해 설명하고 있다. 국립극단이 환도 후 첫 공연으로

1. 김미도, 「앞으로 써야 할 역사를 위하여-국립극단 70년 역사」, 『국립극단70+아카이빙』 (서울: 국립극단, 2021), 107-165쪽. 한편, 김성희는 국립극단 60년 역사를 짚는 글에서, 전용 극장의 변화에 따라 다음의 세 시기로 그 역사를 구분한다. 제1기 정체성 형성기(1950-1961), 제2기 명동 시대(1962-1973), 제3기 남산 시대(1973-2010)가 그것이다(김성희, 「국립극단 60년사-민족예술의 수립과 한국 대표 극단을 추구해온 도전」, 『국립극단 역사』 (서울: 국립극단, 2013), 12쪽.).

2. 「국립극장 전속극단을 폐지-운영위, 8월까지 대안 작성키로」, 『동아일보』, 1959.6.9, 3면.

3. 「국립극단은 어디로? "수지 안 맞는다고" 모순되는 해체 이유」, 『동아일보』, 1959.6.12, 4면.

4. 차범석, 「새로운 연극운동을-혁신적인 국립극단의 재조직」, 『조선일보』, 1959.6.17, 4면.

5. '국립극단 설치령' 제1조는 "민족예술의 발전과 연극문화의 향상을 도모하며 국제문화의 교류를 촉진하기 위하여 국립극장을 설치한다."이다. 그러나 '민족예술'과 '민족문화 부흥' 등의 말은 일종의 관용어처럼 사용될 뿐, 실체가 불분명하다. 넓은 의미로는 "일제의 압제에서 벗어나 민족 국가의 자존을 지키고자 하는 소박한 염원" 정도를 뜻하고, 역사적 맥락에서 살펴보면 '민족'의 명칭은 "해방 공간에서 우파 연극인들이 좌파 연극인에 대해해서 스스로를 일컫던 명칭"에서 비롯되었다(김방옥, 「국립극단의 정체성을 다시 묻는다-국가/민족/전통의 개념을 중심으로」, 『국립극단70+아카이빙』 (서울: 국립극단, 2021), 79-80쪽.).

창작극이 아닌 번역극 〈신앙과 고향〉(칼 쇠헤어 작, 서항석 역, 홍해성 연출)을 올린 것을 비판하는 글에서이다. “민족연극의 전당이라야 하며 또한 그의 육성을 과업으로 하는 국립극장의 첫 출발에 창작극을 올리지 못했다는 점에 대해서 뜻있는 문화인들의 탄식을 금치 못하게 하였다.”<sup>6</sup>는 것이다. 곧 ‘민족연극의 수립’이라는 대내외적 명분의 실제적인 내용은 창작극 진흥을 가리킨다. 실제로 창작극 진흥은 이후 국립극단의 중요한 책무로 여겨졌고 특히 1960년대 명동국립극장 시기에 국립극단 정책의 중심 방향이 되었다.

1960년대 국립극단이 대대적인 변화를 맞이한 것은 5·16군사정변 이후 1961년 11월 ‘정부조직법’이 개정되면서이다. ‘국립극장 설치법’ 제1조는 “정부는 국립극장을 경영할 수 있다.”로, 제2조는 “국립극장은 공보부 장관이 직할”할 것으로 개정되었다. 곧 국립극단은 문교부에서 공보부 산하로 이관되었고, 관료 중심의 운영체제로 개편되었다. 1961년 9월 서항석이 극장장직에서 정년 퇴임하고, 제3대 극장장으로 공보부 문화과 과장 출신인 김창구가 임명되었다. 1981년 연출가 허규가 극장장으로 임명되기까지 20년 동안 국립극장은 이처럼 관료 출신 극장장에 의해 운영된다. 그리고 당시 공보부 장관 오재경에 의해 시공관이 대대적인 리모델링을 거쳐 국립극장 전용 극장으로 열린다. 더불어 1962년 1월 두 개의 전속 극단인 신희파 민극이 해산되고 한 개의 전속 극단으로 재편되며 ‘국립극단’이라는 하나의 명칭을 사용하게 되었다.<sup>7</sup> 군사정권의 강력한 개입으로 난감했던 전용 극장 문제와 전속 극단 문제가 일단락을 맺었다. 명동에 위치했던 시공관은 현재 재단법인 국립극단이 전용 극장으로

6. 차범석, 「1957년 문화계 총평-내일을 위한 포복, 금년도 연극계의 결산」, 『조선일보』, 1957.12.30, 4면.

7. 김미도, 「앞으로 써야 할 역사를 위하여-국립극단 70년 약사」, 『국립극단70+아카이빙』(서울: 국립극단, 2021), 122-124쪽.

[표 1] 1960년대 국립극단 분석 창작극 목록

연번	공연일자	작품명	작가	연출	무대미술	공연장소
1	1961.10.5.-10.9.	태양을 향하여	차범석	이광래	장중선	시공관
2	1962.12.25.-12.29.	산불	차범석	이진순	장중선	명동국립극장
3	1964.3.1.-3.10.	욕망	이근삼	최현민	장중선	명동국립극장
4	1966.1.1.-1.7.	이순신	신명순	이진순	장중선	명동국립극장
5	1966.6.2.-6.8.	이민선	김자림	전세권	장중선	명동국립극장
6	1968.3.1.-3.7.	북간도	안수길 원작, 신명순 각색	이해량	장중선	명동국립극장
7	1969.1.9.-1.15.	여왕과 기승	오태석	이진순	김동진	명동국립극장

로 사용하고 있는 명동예술극장<sup>8</sup>이다. 그렇다면 명동국립극장 시기, 즉 1960년대 국립극단 창작극의 모습은 어떤 것이었을까. 국립극장 공연예술박물관(이하 공연예술박물관)의 소장자료를 통해 이를 살펴보고자 한다.<sup>9</sup> 이를 위해 공연예술박물관 소장자료 연구총서 자문위원회에서 다음의 일곱 개 작품을 추천받았다. 작품 목록은 앞의 [표 1]과 같다.

차범석은 국립극단 폐지 결정을 강력하게 반대하며 개선안을 제안하는 등 국립극단 창작극 진흥에 가장 적극적으로 목소리를 냈던 작가이다. 그리고 그의 〈산불〉은 흥행 면에서나 작품성 면에서나 성공을 거두면서 국립극단에 대한 여러 논란을 불식시켰다. 이근삼과 김자림의 공연은 젊은 작가의 의욕적인 무대이다. 〈이순신〉, 〈북간도〉, 〈여왕과 기승〉은 역사극으로, 젊은 작가 신명순과 오태석이 참여하였다. 〈이순신〉과 〈북간도〉는 정부 시책에 따른 군사주의와 국가주의를 강화하는 목적극 공연이기도 하다.<sup>10</sup> [표 1]의 작품들은 1960년대 국립극단의 단체사와 공연사의 여러 측면을 보여주는 것으로, 이 시기 국립극단 창작극의 방향을 보여준다.

## II. 전쟁과 반공의 주제, 차범석 〈태양을 향하여〉와 〈산불〉

차범석車凡錫(1924-2006)은 1955년에 등단한 전후 작가로, 해방 이후 사실주의극의 계보를 잇는 작가로 평가된다. 특히 〈산불〉은 “해방 이후 리얼리즘 희곡의 최고봉”<sup>11</sup>이라는 평가를 받으며, 유치진 사실주의극의 계보를 잇는 작품으로 간주된다. 김방옥도 차범석의 〈산불〉을 극작술 면에서 안정된 기교를 보이는 한국 사실주의 희곡 정착기의 대표작 중 하나로 꼽고 있다.<sup>12</sup> 〈태양을 향하여〉는 차범석의 국립극단 첫 작품이다.<sup>13</sup> 〈태양을 향하여〉와 〈산불〉 모두 6·25전쟁을 소재로 하고 있다. 〈태양을 향하여〉에는 상이 제대군인이 등장하고, 〈산불〉에는 전쟁기 지리산 지역의 공비共匪가 등장한다.

8. 명동예술극장은 2009년에 개관했고, 2015년 국립극단과 통합되었다.

9. 공연예술박물관의 소장자료는 국립극장 공연예술종합서비스플랫폼 별벌스테이지(<https://archive.ntok.go.kr>)에서 확인이 가능하다.

10. 김성희, 「국립극단 60년사-민족예술의 수립과 한국 대표 극단을 추구해온 도전」, 『국립극단 백서』(서울: 국립극단, 2013), 42쪽.

11. 유민영, 『한국현대희곡사』(서울: 기린원, 1988), 458쪽.

12. 김방옥은 한국 사실주의 희곡의 계보를 꼽으며, 초창기(1910-1920년대), 형성기(1930년대), 정착기(해방 후)로 시기를 구분하고, 형성기의 대표적인 작가로 유치진, 정착기의 대표적인 작가와 작품으로 차범석과 〈산불〉, 천승세와 〈만산〉, 노경식과 〈달집〉을 들고 있다(김방옥, 『한국사실주의희곡연구』(서울: 중앙공연예술연구소, 1988), 132-156쪽.).

13. 차범석은 1960년 국립극단이 박종화 소설을 원작으로 만든 〈여인천하〉(이진순 연출)에 각색자로 참여했고, 1961년 4·19 기념 ‘국립극장 지정’ 작품으로 〈껍질이 찢어지는 아픔 없이는〉(허규 연출)을 제작극회 공연으로 국립극장에서 선보였다. 그러나 국립극단 제작 공연으로 차범석의 첫 작품은 〈태양을 향하여〉이다.

## 1. <태양을 향하여>

<태양을 향하여>는 1961년 9월 서항석 극장장 퇴임 후 1962년 1월 김창구 극장장 취임 이전까지의<sup>14</sup> 공백기에 올라간 작품이다. 하나의 ‘국립극단’으로 통합되기 전 존속했던 두 개의 전속 극단인 민극과 신탁의 마지막 합동공연이다. 그러나 이 희곡은 차범석의 기존 작품인 <불모지>와 <나는 살아야 한다>를 합친 개작 대본으로,<sup>15</sup> 급하게 준비되어 공연된 것으로 보인다. 시기상 5·16 군사정변 직후의 어수선한 때였다.

<불모지>에는 철 지난 구식 족두리와 사모관대 같은 혼구 대어업을 하는 최노인 부부와 제대군인인 첫째 아들 경수, 영화배우 지망생 첫째 딸 경애, 출판사 식자공 둘째 딸 경운, 고등학생 막내 아들 경제가 등장한다. <나는 살아야 한다>에는 아버지, 상이 제대군인 아들 한규, 이웃 처녀 은순이 등장한다. <불모지>의 극 중 배경은 서울 종로통 변화가에 위치한 낡은 기와집이고, <나는 살아야 한다>는 산촌 초가집이다. 두 작품의 공통점은 제대군인이다. <태양을 향하여>는 <불모지>의 제대군인 경수가 족의 이야기를 중심으로, <나는 살아야 한다>에서 제대군인 한규를 기다리고 있는 가족과 이웃집 처녀 은순의 이야기를 결합시켰다. <불모지>의 경수는 제대군인이지만 상이군인은 아니다. <나는 살아야 한다>의 한규는 전쟁터에 나가 “공산 오랑캐를 내쫓고”<sup>16</sup> 돌아온 제대군인이자, 한쪽 팔과 다리를 잃은 상이군인이다. <태양을 향하여>의 경수도 왼쪽 팔을 잃고 의수를 단 상이 제대군인으로 개작되었다. 전후 사회문제였던 제대군인 문제를 상이군인 설정으로 강조하고 있다.

또한 <태양을 향하여>에는 제대군인 문제를 제대로 해결하지 못하고 있는 정부의 무능력을 비판하는 대사가 추가되었다. 경수는 “정부가 우리에게 무얼 해줬어?”<sup>17</sup>라고 비난하는데, 원작 <불모지>에는 없는 대사이다. 그리고 경수보다 더 강하게 정부와 정치가를 비판하는 이는 어머니와 출판사 식자공 노동자인 여동생 경운이다. 이 내용 또한 <불모지>에는 없는, 새롭게 추가된 것이다.

**어머니** 가난은 나라에서도 못 막는다는데 경수가 잘못이예요? 나라를 위해 싸우다가 빨갱이들에게 팔까지 빼앗긴 사람에게 일자리 하나 못주는 나라가 잘못이지! 도적놈들! 대통령이고 국회의원이고 어느 놈이 백성 걱정을 해준대요?

**경운** 그러니 오빠들 어떻게 해요? 밤낮 감투싸움에만 눈이 뒤집혔지.

14. 역대 국립극장장의 재직 기간에 대해서는 다음을 참고하면 된다(김창구, 『시공관 국립극장 시절』, 『국립극단 50년사』 (서울: 연극과인간, 2000), 55쪽).

15. 두 작품은 차범석의 극단 제작극회 활동 시기의 작품들을 수록한 첫 번째 희곡집 『겉질이 찢어지는 아픔 없이는』 (서울: 정신사, 1960)에 수록되어 있다.

16. 차범석, 『겉질이 찢어지는 아픔 없이는』 (서울: 정신사, 1960), 193쪽.

17. 차범석, <태양을 향하여> 대본, 1961, C-41쪽.

사회복지나 제대장병들의 생활보장 하나 제대로 못하는 정치가가 나빠요!<sup>18</sup>

—<태양을 향하여> 대본 중

이 대목에서 참고할 만한 것은 <태양을 향하여>의 시간적 배경이 “현대(4·19 전)”<sup>19</sup>라는 것이다. 곧 국민 불신의 대상인 대통령과 국회의원, 밤낮 감투싸움만 하는 나쁜 정치가는 4·19혁명의 대상이었던 이승만과 자유당을 뜻한다. 그런데 공연이 올라간 시점이 1961년 5·16군사정변 직후라는 사실은 이 공연이 단순히 이승만 정권을 비판하는 데서 그치는 것이 아니라 신생 박정희 정권을 지지하는 것으로도 읽힐 가능성이 있다. 순박한 대중을 표상하는 여성 인물들로 하여금 정치적인 발언을 하게 하는 것은 프로파간다 연극의 익숙한 기법이기도 하다.

<불모지>의 결말은 경수의 취직 통지서가 도착했지만, 경수가 전쟁터에서 가지고 온 권총으로 종로 귀금속상에서 강도짓을 하다가 체포된 다음이다. 경수의 체포 이후 경애의 음독자살 사실까지 밝혀지면서 풀 한 포기 제대로 자라지 못하는, 그야말로 ‘불모지’인 한 집안의 현실을 보여 주면서 작품은 끝이 난다. <불모지>의 현실 인식은 곧 1950년대 전후 현실에 대한 암울한 묘사이다. 그런데 <태양을 향하여>는 다르다. 비록 경애는 음독자살로 죽지만, 취직 통지서를 받아든 경수는 새 출발을 하게 되고 불구의 몸임에도 불구하고 춘자와 결합한다. 최노인도 고집을 꺾고 살던 집을 팔고 녹번리의 후생주택으로 이사할 것을 결심한다. 경수는 “해바라기처럼 태양을 향해 다시 한 번 살아보자!”<sup>20</sup>고 결심한다. 해피 엔딩이다. 전후 현실에 대한 인식이 한순간에 ‘불모지’에서 ‘해바라기’의 결말로 바뀌었다. 전후 사실주의 희곡을 대표하는 작가 차범석을 염두에 두었을 때, 매우 당황스러운 결말이다.

18. 차범석, <태양을 향하여> 대본, 1961, C-54쪽.

19. 차범석, <태양을 향하여> 대본, 1961, 2쪽.

20. 차범석, <태양을 향하여> 대본, 1961, D-46쪽.

## 2. <산불>

<산불>은 국립극단의 대표적인 레퍼토리 작품이다. 1962년 초연(이진순 연출)에 이어 1963년 재공연되었고 그리고 2005년과 2007년에 이윤택 예술감독에 의해 ‘국립극단 레퍼토리 복원 및 재창조 작품’(임영웅 연출)으로 무대화되었다. 또한 1999년 정희갑 작곡, 박수길 연출로 국립오페라단의 오페라 <산불>이 공연되었으며, 2007년과 2008년에는 국립창극단

의 창극 〈산불〉이 안숙선 작창, 박성환 연출로 그리고 2017년에는 최치연 재창작, 이성열 연출, 장영규 작곡으로 재창작되었다. 〈산불〉은 이렇게 국립극장 전속 단체들의 대표적 레퍼토리가 되었다.

앞서 짚어보았듯이, 〈산불〉은 작품성과 흥행으로 국립극단 부실 논란을 잠재운, 국립극단을 위기에서 구한 작품이다. 초연 연출을 맡았던 이진순은 당시를 이렇게 회고한다.

끓일 사이 없이 비난의 소리로 지면과 화제에 오르내리던 국립극단은 〈산불〉 공연으로 그러한 잡음도 싹 가시고 대단한 환영을 받았다. 사실 이 당시 출연진은 국립극단으로서는 이리저리 다 빠지고 약체일 때다. 내세울 배우는 백성희 뿐이고, 나옥주는 다만 기대되는 신인으로 촉망받을 뿐, 그리고 김순철, 김금지, 이종만, 김인태, 백수련 등은 이제 국립극단 양성소를 갓 나왔을 때다. 그러나 열심히 착실히 성의껏 연습을 한 덕으로 좋은 성과를 거둘 수 있었다.

막만 오르면 200여 명, 좀 웬만하다면 100여 명, 아주 잘 됐다고 해서 300여 명의 관중이 고작이던 때 〈산불〉 공연은 연일 대만원, 입석도 모자라 300여 명이 밖에서 아우성치는 성시(盛市)였다.<sup>21</sup>

21. 김의경·유인경 편, 『지촌 이진순 선집1』 (서울: 연극과인간, 2010), 173쪽.

배우로 김노인 역에 박상익, 양씨 역에 백성희, 점례 역에 나옥주, 최씨 역에 진랑, 규복 역에 박성태, 귀덕 역에 김금지, 사월 역에 백수련 등이 출연했다. 앞서 인용한 이진순 연출의 말에서 짐작할 수 있듯 〈산불〉 공연은 1962년 1월 신험과 민극의 전속 극단 체제가 해체되고 이해랑 연출과 김동원, 장민호 등 신험 계열의 주역 배우들이 같은 해 4월 개관한 드라마센터로 옮겨간 후에 이루어졌다. 국립극단이 가장 ‘약체’일 때 〈산불〉이 일종의 구원투수가 된 셈이다. 차범석의 안정된 극작술과, 무엇보다 전쟁으로 남자들이 돌아오지 않아 여자들만 남아 있는 산골 마을에 남자 공비가 나타났다는 극적 설정이 가진 독창성 덕분이다.

〈산불〉은 초연 당시 이근삼의 공연 평에서 “금년도 연극계가 거둔 커다란 성과”<sup>22</sup>라는 극찬을 받았다. 백성희, 진랑, 나옥주를 중심으로 한 배우들의 뛰어난 연기로 관객들에게 큰 감동을 주었다고 전해진다. 이 작품은 한국 연극사에서 드물게 여배우들이 중심인 극이다. 그리고 이러한 설정은 이근삼도 지적하고 있듯이, 페데리코 가르시아 로르카Federico Garcia Lorca의 〈베르나르다 알바의 집〉을 연상시킨다. 〈산불〉은 〈베르나르다 알바의 집〉에서와 같이 폐쇄된 공간 속에서 억압당한 성적 욕망과

22. 이근삼, 『연극평-이 해의 가장 큰 수확, 국립극단의 〈산불〉 공연』, 『한국일보』, 1962.12.29.

자유분방한 생명력이라는 주제를 6·25전쟁 한복판의 지리산 산골로 옮겨 놓았다. 로르카는 스페인 내전을 배경으로 활동한 작가이다. 차범석이 6·25전쟁, 즉 한국 내전을 배경으로 활동한 작가라는 점은 두 작품의 비상한 상동(相同)성에 주목하게 한다. 1936년 스페인 내전과 1950년 한국 내전은 좌우익의 대립 때문에 발발해 공산 진영과 자유 진영이 치르는 국제전의 대리전 양상을 띤 대표적 전쟁들이다.

한편 〈산불〉에 대해 뛰어난 작품성과 별도로 반공극의 혐의를 지적하는 논자들도 적지 않다. 김방옥은 규복과 점례의 인물 설정이 모호하며, 이들에 비해 성격이 뚜렷하고 능동적이고 성욕에 집착하는 예외적인 물 사월 또한 보편성이 결여되어 있어 이 극을 ‘반공 멜로드라마’로 떨어뜨릴 위험이 있다는 점을 지적한 바 있다. 덧붙여 점례의 남편은 국군 편이고, 사월의 남편은 공산주의자로 그려지고 있는데, 점례는 반공적인 인물로 착하고 사월은 그 반대로 이분법적으로 구성함으로써 반공극의 성격을 드러냄을 지적한다.<sup>23</sup> 정미진도 우익으로 상징되는 점례는 구원의 여신으로 표현되는 반면, 빨갱이 남편을 둔 사월은 극단적이고 신경질적인 모습으로 이분법적 구도를 보이고 있다고 지적한다. 또한 극이 빨치산 공비들의 강압적인 공출로 고통 받는 주민들로부터 시작하고, 국군이 입성하고 공비 소탕 작전으로 대숲에 불을 지르는 결말로 끝나고 있어 작가의 반공 의식을 단적으로 보여주고 있다고 분석한다. 이 작품은 반공 이데올로기의 문제를 정면으로 다루지 못하고 개인의 애욕 문제로 환치시켜 멜로드라마화했으며, 결국 이는 현실에 적극적으로 대응하지 못하는 무력한 현실 인식 태도를 보여주는 것이라고 비판한다.<sup>24</sup>

이와 관련해 김미도는 제3대 극장장 김창구의 발언을 인용하며 이 작품이 “당시 장관으로부터 극장에 지시가 내려오기를 5·16혁명으로 인해서 이제 세상이 바로 서게 되었으니 온 국민이 합심하여 민족적 민주주의를 꽃피우는 대본을 새로 만들어서 공연하라.”는 지시에 의해 집필 의뢰된 작품이라는 점을 환기시킨다. 당시 장관의 지시에 따라 대본 집필이 의뢰된 작품은 차범석의 〈산불〉, 하유상의 〈아리나의 승천〉, 이용찬의 〈젊음의 찬가〉이다. 시공관을 전용 극장으로 쓰면서 국립극단이 선보인 첫 작품도 〈젊음의 찬가〉였다.<sup>25</sup> 이는 1960년대 중반 이후 국립극단 무대에 반공극과 역사극이 주로 올라갔던 배경을 이해하는 중요한 단서이다. 더불어 이러한 집필 배경은 국립극단의 대표 레퍼토리인 〈산불〉에 대해 비판적으로 성찰하게 한다.

차범석은 1950년대를 대표하는 작가이다. 1930년대부터 활동하고

23. 김방옥, 『한국사실주의희곡연구』 (서울: 중앙공연예술연구소, 1988), 140-141쪽.

24. 정미진, 『차범석의 전후 희곡 연구』 (고려대학교대학원 석사학위논문, 2009), 37-40쪽.

25. 김창구, 『시공관 국립극장 시절』, 『국립극단 50년사』 (서울: 연극과인간, 2000), 56쪽; 김미도, 『앞으로 써야 할 역사를 위하여-국립극단 70년 약사』, 『국립극단70+이카이빙』 (서울: 국립극단, 2021), 127쪽.

있었던 유치진, 서항석, 이해랑 등 해방 이전 세대를 제외하고, 당대 연극계를 대표하는 중심에 있었다. 따라서 그의 작품에 전쟁을 매개로 5·16 군사정권의 반공 이데올로기가 반영되는 과정은 시대의 반영이자 한계라고 할 수 있다.

### III. 해방과 여성의 주제, 이근삼 〈욕망〉과 김자림 〈이민선〉

이근삼李根三(1929-2003)과 김자림金慈林(1926-1994)은 모두 평양 출신 월남 작가이다. 이근삼은 서사적 극작술, 김자림은 여성주의적 주제로 1960년대 한국 연극사에서 새로운 흐름을 이끌었다. 1960년대 국립극단 공연에서도 이러한 특징은 발견된다. 이근삼의 〈욕망〉에는 서사적 해설자 역할의 코러스가 등장한다. 김자림의 〈이민선〉은 1962년 시작된 브라질 이민을 소재로, 여성 주인공인 창수택과 또 다른 이주자인 월남 피난민 피양택을 통해 해방과 분단, 이주와 난민의 문제를 목격하게 다룬다. 차범석의 작품이 6·25전쟁을 중심 주제로 삼고 있는 것에 비해, 이근삼과 김자림의 작품은 역사적 시각을 해방기까지 확장해 1960년대적 현실을 재조망하고 있다. 해방과 함께 전개된 분단 상황으로 인한 월남 혹은 월북, 귀환 혹은 이주의 문제를 월남 작가의 관점에서 다루고 있다.

#### 1. 〈욕망〉

1964년 윤길구 극장장은 관객 동원 부진과 연기자들의 체질 개선을 위해 기존 단원을 해촉하고 젊은 연기진으로 새 단원을 위촉하며 “국립극단의 새로운 창단”<sup>26</sup>을 선언했다. 〈욕망〉은 새 창단 선언 후 첫 작품이다. 그러나 이 시기 국립극단은 극장장의 잦은 교체라는 제도적인 문제를 안고 있었다. 공보부 이관 이후 1962년부터 1963년까지 만 2년 동안 김창구, 이용상, 김득성, 김진영, 황기오, 윤길구 등 6명의 공무원이 극장장 자리를 거쳐 갔으며, 당연히 국립극단은 장기적 목표나 철학적 비전을 가질 수 없었다. “마치 열차시간을 기다리는 대합실처럼 6개월 혹은 1, 2년 간격으로 반복된 극장장 교체, 순환보직의 문제 때문에 연극의 발전을 바

26. 새로 위촉된 단원은 다음과 같다. 박진(단장), 변기중, 백성희, 진량, 정애란, 최명수, 나옥주, 최상현, 김성욱, 김동훈, 김순철, 김인태(『국립극단 창단』, 『동아일보』, 1964.1.17, 7면.).

27. 김성희, 「국립극단 60년사-민족예술의 수립과 한국 대표 극단을 추구해온 도전」, 『국립극단 60년사』(서울: 국립극단, 2013), 35쪽.

랄 수 없다는 평”<sup>27</sup>이 나올 수밖에 없었다.

그럼에도 불구하고 이러한 과정을 통해 국립극단 배우들의 세대교체가 이루어졌다. 〈욕망〉 공연은 새 단원 최상현, 김성욱, 김동훈, 김순철, 김인태의 첫 무대이다. “세대교체를 한 국립극단 연기진의 새로운 앙상블”<sup>28</sup>도 호평을 얻었다. 연출도 젊은 연출가인 최현민이 맡았다. 최현민은 1961년 〈태양을 향하여〉의 조연출을 거쳐 1963년과 1964년의 〈만선〉(천승세 작)에 이어 〈욕망〉에서도 연출을 맡았다. 그러나 코러스를 활용한 이근삼의 새로운 극작법은 의욕만큼 공감을 얻지는 못했다. 당시 임영웅과 오화섭의 공연 평은 다음과 같다. “코러스를 등장시킴으로써 극의 진행을 원활하게 하기보다는 극의 흐름을 자꾸 정체시킨 것 같다. 코러스를 등장시킨 것은 창작극으로서는 드물게 보는 시도지만 결과적으로는 실패한 셈이다.”<sup>29</sup> “작가가 코러스를 등장시킨 것은 오랜 시일에 걸친 사건을 설명하기 위한 것이기는 하나 ‘일류전’을 깨뜨릴 우려가 없지 않다. 그러나 작가가 종래의 ‘화스’적 수법을 지양하고 비극적 관조를 통하여 인간을 투시하는 태도를 평가하고 싶다.”<sup>30</sup> 〈욕망〉은 해방과 함께 뒤집어진 세상 속에서 독립운동가와 친일파의 입장이 서로 바뀌고, 좌우의 대립, 신탁통치 논란, 테러와 암살, 정당 난립, 선거 과열, 단독정부 수립, 전쟁에 이르는 방대한 역사를 다루고 있다. 1945년 해방 이후 1950년 9월 서울 수복 및 환도까지 5년여의 복잡한 정치사를 빼곡히 담고 있다. 직접적인 정치적 논평을 포함한 코러스의 해설로 역사적 시간을 빠르게 훑고 있다. 뒤에 나오는 [그림 1] 과 [그림 2]를 보면, 노혁명가 이성일의 집 거실 공간이 무대의 중심이다. 한쪽에 나무가 세워져 있고, 이 나무 밑에 벤

28. 임영웅, 「공전한 열연-국립극단 〈욕망〉」, 『경향신문』, 1964.3.12, 5면.

29. 임영웅, 「공전한 열연-국립극단 〈욕망〉」, 『경향신문』, 1964.3.12, 5면.

30. 오화섭, 「차선의 비극-국립극장의 〈욕망〉」, 『동아일보』, 1964.3.11, 5면.



[그림 1] 〈욕망〉 공연사진, 1964, 공연예술박물관 소장



[그림 2] 〈욕망〉 공연사진, 1964. 공연예술박물관 소장



치나 술집 탁자를 가져다 놓으며 외부의 여러 공간을 동시에 표현한다. 막의 전환마다 세트를 바꾸는 사실적인 무대가 아니다. 대본에도 제1막, 제2막, 제3막과 같은 표현이 없다. 다만 “막이 내린다.”, “막이 오르면”이라는 무대 지시문으로 막 구분을 짐작케 한다.<sup>31</sup> 원세트one-set 무대에 조명만으로 공간을 구분하고 시간을 전환하는 구조로 쓰인 대본이다. 그러나 새 창단을 선언하고 일정을 연기하면서까지 최신 조명기기를 설치하고 의욕적인 무대를 보여주고자 했던 공연은 새 조명기기의 조작 미숙 등으로 산만하게 진행되었다.<sup>32</sup> 무대기술적인 부분이 새로운 양식의 공연을 충분히 뒷받침하지 못했던 것으로 보인다.

이근삼은 과연 이 작품에서 무엇을 의도한 것일까. 프로그램북에 실린 작가의 글에 의하면, 이근삼은 미국 유학 시절 미국 관객을 대상으로 해방과 전쟁에 이르는 한국의 역사를 알리고 싶어서 이 작품을 썼다고 한다. “삼팔선의 비극을 미국인에게 보이고 싶어” 작품을 쓰기 시작해 〈영원한 실마리〉와 〈다리 밑에서〉를 쓰고 세 번째로 쓴 희곡이 1959년 작 〈욕망〉이라는 것이다. 그리고 작가는 〈욕망〉에서 한국의 역사와 운명을 아이스킬로스Aeschylus의 〈오레스테스〉 3부작에 빗대어 썼다는 설명을 덧붙인다.

31. 이근삼 사후, 제자들에게 의해 발간된 『이근삼 전집 1-6』(서울: 연극과인간, 2008)에는 막 구분 대신 암전과 조명을 통한 장면전환으로 수정되어 있다.

32. “스포츠의 과잉이 미숙한 조명 조작(시설완비 후의 훈련기간이 짧은 탓이었지만)과 아울러 산만한 느낌을 준다.”(오화섭, 『차선의 비극-국립극장의 〈욕망〉』, 『동아일보』, 1964.3.11, 5면.)

나의 생각은 이 극을 쓰면서도 늘 희랍 비극작가 ‘에스키라스’의 〈오레스테시아〉 삼부작에서 떠날 수가 없었다. 그 옛날 희랍작가가 그린 인물을 한국 땅에 끌어오고 그들에게 한국 옷을 입히고 싶었다. 이 극에 나오는 모든 인물이 자기 나름의 변명을 갖고 최선을 위해 몸부림친다. 최선을 다 하고자 하는 약삭같은 욕망이 서로 부딪쳐 갈등하고 반복하는 상태에 있다. 우리의 역사, 우리 인간의 역사는 이러한 갈갈히 찢어진 욕망의 총산總算이 아닐까 생각한다.<sup>33</sup>

—〈욕망〉 프로그램북 중

즉, 이 작품은 미국 관객에게 미국의 원조를 받는 남한의 정치 현실을 알리기 위해 쓴 극이었다. 〈오레스테스〉 3부작의 형식을 빌린 것도 미국 관객이 좀 더 이해하기 쉬운 보편적인 설명을 위한 시도가 아니었을까 추측하게 한다. 〈욕망〉은 실제로 〈오레스테스〉 3부작을 연상케 하는 인물과 플롯을 가지고 있다. 등장인물로 노혁명가 이성일, 그의 처 고은애, 딸 희원, 아들 원일이 등장한다. 각각 아가멤논, 클리타임네스트라, 엘렉트라, 오레스테스에 해당하는 인물들이다. 노혁명가 이성일은 해방이 틀 후 서대문형무소에서 풀려났지만, 아내 고은애는 친일 사업가 박덕과 불륜 관계다. 해방으로 세상이 뒤집히자 박덕은 숨는 위치가 되고, 이성일은 정당 활동에 열성이다. 그러나 친일과 박덕이 다시 정치권에 등장하고, 테러와 암살의 혼란한 정국이 흘러간다. “민족의 태양”<sup>34</sup>으로 추앙받으며 해방 이전 만주에서 활동한 혁명가로서의 이름이 높았던 이성일도 혼란한 정국에서 위상이 추락한다. ‘이성일’의 이력과 명명은 남북한의 두 지도자 이승만과 김일성을 연상시킨다.

이성일이 설립한 정당에 대한 신문의 평가는 “정치이념이 없고 정책이 막연하고 조직성이 없는 제4류급第四流級 군소당 중의 하나다.”<sup>35</sup> 아버지 이성일을 절대적으로 신봉하는 딸 희원도 다음처럼 해방 직후의 정치 혼란을 자조한다. “미국엔 정당이 되서너 개밖에 없다는데 우린 한 2백 개가 넘는다니…미소공동위원회에서도 놀라고 있네.”<sup>36</sup> 그리고 코러스가 작품 전체에서 여러 차례 반복하는 논평은 다음과 같다. “이 정치적 혼란은 직접 피를 흘리지 않고 남의 선물로 받은 해방이 그 대가를 요구했기 때문에 일어난 결과일런지도 몰읍니다.”<sup>37</sup> ‘우리의 피를 흘리지 않고 남의 선물로 받은 해방’이라는 인식은 해방 이후 미국에 의한 ‘아시아 냉전冷戰’의 시국이 반영된 것으로, 해방기 현실에 대한 이근삼의 냉소冷笑를 이해하는 중요한 단서이다.

33. 이근삼, 『작가의 글』, 〈욕망〉 프로그램북, 1964.

34. 이근삼, 〈욕망〉 대본, 1964, 31쪽.

35. 이근삼, 〈욕망〉 대본, 1964, 93쪽.

36. 이근삼, 〈욕망〉 대본, 1964, 76-77쪽.

37. 이근삼, 〈욕망〉 대본, 1964, 87쪽.

## 2. 〈이민선〉

국립극단의 〈이민선〉은 한국연극협회가 주최한 연극페스티벌인 제1회 연극절의 참가작이다. 한국연극협회는 연극절演劇節을 제정하고, 산하 7개 단체가 참가하는 연극페스티벌을 국립극장과 드라마센터에서 한 달간 공연하는 시즌 기획을 마련했다. 도스토예프스키 원작의 〈악령〉을 제외하고는 모두 창작극으로 꾸며져 창작극 축제로서의 성격도 컸다.<sup>38</sup> 그리고 의욕적인 젊은 연출가들이 참여해 기대를 모았다.<sup>39</sup> 참가 단체와 작품은 다음과 같다.

【표 2】 한국연극협회 주최 제1회 연극절 참가작

연번	공연일자	작품명	극작	연출	무대	공연장소
1	1966.3.31~4.3.	악령	도스토예프스키 원작, 알베르 카뮈 각색	정일성	동인극장	명동국립극장
2	1966.4.6~4.10.	열대어	차범석	표제순	산하	명동국립극장
3	1966.4.15~4.19.	나도 인간이 되련다	유치진	오사랑	드라마센터	드라마센터
4	1966.4.27~5.1.	증언	신명순	나영세	실험극장	명동국립극장
5	1966.5.4~5.8.	인생부결안	이근삼	김정옥	민중극장	명동국립극장
6	1966.5.10~5.17.	교류	한노단	안동운	실험	명동국립극장
7	1966.6.2~6.8.	이민선	김자림	전세권	국립극단	명동국립극장

1953년 극단 실험이 초연한 유치진 작 〈나도 인간이 되련다〉의 드라마 센터 공연을 제외하고, 모두 명동국립극장에서 공연되었다. 차범석, 신명순, 이근삼, 김자림의 공연은 모두 신작 공연이다. 원로작가 한노단이 쓴 〈교류〉의 연출가 안동운은 일본 극단 황토의 대표로, 1962년 설립된 한국예술문화단체총연합회(약칭 예총)의 동경지부장으로 연극계에 참여했다. 여성 극작가 김자림의 〈이민선〉은 “여류극작가의 작품으로서 해방 후 최초의 공연”<sup>40</sup>으로 일주일 공연에 6,000여명의 관객을 동원하며 만원사례를 기록해 화제가 되었다. 이 작품으로 연출 데뷔를 한 전세권은 당시 28세로, 국내 최연소 연출가로도 화제가 되었다.<sup>41</sup> 요컨대 제1회 연극절은 원로작가 유치진과 한노단을 제외하고, 1960년대의 촉망받는 신인 작가 및 연출가의 공연으로 기대를 모았고, 국립극장은 이들을 위한 열린 장場으로 중요한 역할을 했다.<sup>42</sup>

38. 「제5차 세계무대예술의 날 맞아 연극절 제정-문인극 공연」, 『동아일보』, 1966.3.26, 5면.

39. 「봄을 맞은 연극계, 30일부터 의욕 찬 대 페스티벌」, 『경향신문』, 1966.3.28, 5면.

40. 「여류들의 나의 대표작14-극작가 김자림 씨의 〈이민선〉」, 『경향신문』, 1971.7.14, 5면.

41. 「예술상 탄 정열가, 연출가 전세권 씨」, 『경향신문』, 1966.12.14, 5면. 연출가 전세권은 극단 실험의 연구생을 거쳐 〈꽃잎을 먹고 사는 기관차〉(김규대 연출)의 무대감독을 했고, 이해랑 연출에게 발탁되어 연출 공부를 시작해 〈갈매기떼〉의 조연출을 맡았다. 극단 제3극장의 공연 〈새우〉(1964)를 연출했는데 이 작품이 신인예술상 작품상을 받았고, 이듬해 극단 제3극장에서 그가 연출한 〈사적원〉(1965)으로 극단 신인예술상 단체특상을, 그는 연출상을 받았다.

김자림은 1959년 희곡 〈돌개바람〉으로 조선일보사 신춘문예에 가작 입선했고, 1961년 〈유산〉으로 조선일보사 신춘문예에 당선해 정식 등단한 극작가이다. 국립극단의 〈이민선〉 공연은 국립극단 역사상 최초로 여성 극작가의 작품으로 만든 것이다. 김자림은 1970년대에는 주로 방송극 활동을 해 실질적인 희곡작가 활동은 1960년대로 마감되었다.<sup>43</sup>

〈이민선〉은 1960년대 브라질 이민 붐을 다루고 있다. 작가의 회고에 의하면 당시 브라질 이민 붐이 대만해 만나는 사람마다 브라질로 이민 가지 않느냐는 이야기를 마치 인사말처럼 했을 정도라고 한다. 작가는 작의로 “조국을 버리고 신천지라고 불리는 브라질로 이민을 가려고 발버둥치는 사람들의 심리”<sup>44</sup>를 파헤치고자 했다고 밝히고 있다. 극 중 배경은 브라질 이민단이 묵고 있는 부산 항구의 호텔 보헤미안이다. 호텔은 서울에서 내려오는 100여명이나 되는 브라질행 이민단을 맞을 준비로 분주하다. 제3차 이민단으로 고창수 일가, 피양택 일가, 최득찬 일가가 도착한다. 무대 배경으로 보이는 바다를 설명하는 무대지시문은 다음과 같다. “배경은 망연히 펼쳐져 있는 비취빛 바다가 마치도 육안陸岸을 꼭 가로막고 있는 듯 강한 압력을 느끼게 한다.”<sup>45</sup> 신천지를 향해 떠나는 브라질 이민의 꿈이 마치 장벽처럼 눈앞을 가로막고 있는 바다에 의해 쉽게 이루어지지 않을 것을 암시하고 있다.

1962년 시작된 브라질 이민은 영농 이민으로 세대당 3인 이상의 노동력을 확보하고 있어야 했고, 월남한 피난민 피양택은 딸 보비 외에 급하게 복덕방 영감 정민락과 물개를 가족으로 ‘급조’해 이민 서류를 꾸민다. 고창수는 사탕수수 농지 개간으로 “사탕왕”<sup>46</sup>을 꿈꾸고, 최득찬의 동생 영찬은 “실직 5년에 녹슬었던 이 몸뚱이”<sup>47</sup>에 불이 날 정도로 열심히 일하겠다는 희망찬 포부를 밝힌다. 신문과 방송에서 대대적인 이민 홍보가 이루어지고 있고, 고창수의 사탕수수 농지 개간 포부는 브라질 신문에 모범 사례로 소개되었다. 반면에 고창수의 처남 덕보는 “여기엔 우리에게 주어진 땅이 없어.”<sup>48</sup>라는 말로 이 땅에서 버티지 못하고 밀려나는 처지를 자조한다. 보비 또한 “우린 이 조국에서 축출당하는 망명의 무리들”<sup>49</sup>과 같다고 비판한다. 브라질 이민에 대한 객관적 묘사를 통해 당대 사회상을 충실히 보여주고자 하는 작가의 의도가 엿보인다. 이 작품에서 가장 문제적인 인물은 창수매이다. 그녀는 사탕왕의 꿈을 향해 돌진하는 남편과 달리 “상해에서 해방을 만던 날의 그 감격”<sup>50</sup>을 환기시키며 “다시 고국을 떠나지 못해 안달”<sup>51</sup>인 지금 상황에 대해 비판적 태도를 보인다. 극 중 마지막에 창수매는 딸 소리를 잃고, 정신착란 상태에서 해방과 함

42. 참고로, 1967년 제2회 연극절에는 8개 단체가 참여했고, 국립극장이 참가 단체에게 3일간 무료로 극장을 대관하는 특전을 제공했다. 그러나 제1회 연극절과는 달리 드라마센터가 선보인 〈진실로 인간적인〉(오혜령 작)을 제외하고, 모두 번역극 공연으로 채워져 “창작극이 거의 의면당하고” 있고 “창작극이 빈곤한 우리의 현실”을 그대로 반영한 것이라 비판받았다. 참가 작품은 〈누가 버지니아 울프를 두려워하나〉(에드워드 올비 작, 이해랑 연출/실험), 〈적과 흑〉(스탕달 원작, 표제순 연출/산하), 〈사계절의 사나이〉(로버트 볼트 작, 이기후 연출/국립극단), 〈한꺼번에 두 주인을〉(골도니 작, 김정옥 연출/자유극장), 〈동키호테〉(세르반테스 원작, 허규 연출/실험극장), 〈사춘기〉(베데킨트 작, 이진순 연출/광장), 〈타인의 머리〉(마르셀 에메 작, 정일성 연출/동인), 〈진실로 인간적인〉(오혜령 작/드라마센터)이다. 관객 동원에서도 별다른 성과가 없었다(「예단 가을시즌 오픈」, 『동아일보』, 1967.9.9, 5면.; 「제2회 연극절 결산」, 『동아일보』, 1967.11.25, 5면.). 단 1년 만에 벌어진 이러한 변화가 과연 무엇 때문이었는지 의아할 정도이다.

43. 김자림의 1970년대 이후 희곡 작품으로는 〈화돈〉(1970), 〈오호, 종달새〉(1973), 〈로터리의 피아노〉(1981), 〈노녀들의 발톱〉(1982), 〈하늘의 포도밭〉(1984) 등이 있다. 〈오호, 종달새〉는 새마을연극, 〈하늘의 포도밭〉은 성극이다(김옥란, 『한국여성극작가론』(서울: 연극과인간, 2004), 73쪽.).

44. 「여류들의 나의 대표작14-극작가 김자림 씨의 〈이민선〉」, 『경향신문』, 1971.7.14, 5면.

게 중국 상해에서 고국으로 돌아오던 날 입었던 “찢어진 녹색 투피스와 찢그러진 갈색 모자”<sup>52</sup> 차림으로 나타나 이민선 쟁카호에 오른다. 창수댁으로 인해 해방된 조국으로 떠나는 귀환선과 브라질로 떠나는 이민선의 현실이 중첩되고 있다. 창수댁의 찢어진 트렁크를 통해 월남 피난민인 구두수선공의 사연도 소개된다. 그는 고향을 그리며 사는 자신의 처지를 들어 이곳을 떠나지 말고 “자유가 있는 제 고향”<sup>53</sup>에서 살라고 만류한다. 구두수선공과의 대화에서 창수댁이 서울 사람이지만 이북에도 좀 살았던 사연이 밝혀진다. 창수댁과 월남 피난민 피양댁, 구두수선공은 월남 작가 김자림의 관점을 대변하는 인물들이다. 창수댁 역은 백성희, 피양댁 역은 강효실, 구두수선공 역은 박근형이 맡았다.

당시 공연 평을 살펴보면, 30명 가까이 되는 등장인물로 공연 진행은 산만하고 배우들의 연기가 통일되지 않아 앙상블을 이루지 못했으나,<sup>54</sup> 물개 역의 오지명, 계월 역의 여운계, 구두수선공 역의 박근형 등 신인배우들의 호연은 긍정적으로 평가되었다.<sup>55</sup> 혹평을 통해 짐작하는 것이긴 하지만, 배우들이 객석에서 등장하고, 배경에 그려 붙인 배가 움직이는 듯 연출된 점 등 새로운 연출적 시도도 과감하게 이루어진 것으로 보인다.<sup>56</sup>

## Ⅳ. 역사극과 국가주의, 신명순 〈이순신〉 및 〈북간도〉와 오태석 〈여왕과 기승〉

신명순(申明淳(1940-))은 1962년 국립극장 현상 희곡 공모에 입선해 등단했고, 오태석(吳泰錫(1940-))은 1967년 조선일보사의 신춘문예로 등단했다. 1960년대 명동국립극장 시기의 국립극단은 창작극과 신인 작가 발굴에 주력했다. 신명순은 1966년 〈이순신〉(이진순 연출)과 1968년 〈북간도〉(안수길 원작, 신명순 각색, 이해랑 연출), 1969년 〈한산섬 달 밝은 밤에〉(이은상 원작, 신명순 각색, 이해랑 연출)를, 오태석은 1968년 〈환절기〉(임영웅 연출)와 1969년 〈여왕과 기승〉(이진순 연출)을 국립극단 공연으로 선보였다. 〈환절기〉는 20만원 고료로 실시된 국립극장과 경향신문사의 장막 희곡 공모의 당선작이다. 그리고 이들의 공연에는 관록의 연출가 이진순, 이해랑, 임영웅이 함께하고 있다.

45. 김자림, 〈이민선〉 대본, 1966, 6쪽.

46. 김자림, 〈이민선〉 대본, 1966, 42쪽.

47. 김자림, 〈이민선〉 대본, 1966, 39쪽.

48. 김자림, 〈이민선〉 대본, 1966, 53쪽.

49. 김자림, 〈이민선〉 대본, 1966, 136-137쪽.

50. 김자림, 〈이민선〉 대본, 1966, 157쪽.

51. 김자림, 〈이민선〉 대본, 1966, 158쪽.

52. 김자림, 〈이민선〉 대본, 1966, 287쪽.

53. 김자림, 〈이민선〉 대본, 1966, 175쪽.

54. 여석기, 「국립극단 공연 〈이민선〉-의욕적 소재·스타일 결여된 연출」, 『동아일보』, 1966.6.16, 5면.

55. 임영웅, 「앙상블 못 이룬 연기진, 국립극단의 〈이민선〉」, 『경향신문』, 1966.6.8, 5면.

56. 임영웅, 「앙상블 못 이룬 연기진, 국립극단의 〈이민선〉」, 『경향신문』, 1966.6.8, 5면.

## 1. 〈이순신〉과 〈북간도〉

신명순은 서울대학교 문리대 출신으로, 1962년 국립극장 현상 희곡 공모에 〈은아의 환상〉이 가작 입선해 등단했다.<sup>57</sup> 〈은아의 환상〉은 국립극장 부설 연기인양성소 출신으로 구성된 동인극장의 창립 공연으로, 국립극장에서 이진순의 연출로 초연되었다.<sup>58</sup> 이후 신명순은 1963년 7월 〈일물〉(최진하 연출)과 1965년 6월 〈신생공화국〉(김동훈 연출)을 실험극장을 통해 선보였고, 1965년 6월 연출작 〈여인〉(오혜령 작)을 실험극장에서 올렸다. 〈신생공화국〉과 〈여인〉은 실험극장이 매주 토요일마다 릴레이로 이어간 ‘토요살롱’을 통해 선보인 공연으로, 젊은 연극인들의 의욕적인 실험으로 관심을 모았다.<sup>59</sup> 이후에도 신명순은 1966년 1월 국립극단의 〈이순신〉(이진순 연출), 1966년 3월 제1회 연극절 참가작인 실험극장의 〈증인〉(나영세 연출), 1968년 3월 국립극단의 〈북간도〉(안수길 원작), 1968년 11월 실험극장의 〈상아의 집〉(나영세 연출), 1969년 12월 제작극회의 〈도시의 벽〉(김정옥 연출) 등을 선보였다. 그는 실험극장, 제작극회, 국립극단을 중심으로 활동한 1960년대 대표적 극작가 중 한 사람이다.

그러나 1974년 9월 극단 민예의 〈우보시의 어느 해 겨울〉(허규 연출)이 “정치권력의 폭력성과 군사문화의 폐해를 폭로”<sup>60</sup>했다는 이유로 공연 금지 희곡이 되고 뒤늦게 공연되는 검열의 어려움을 겪었다. 1978년 극단 민예 〈가실이〉 공연 프로그램북 중 「작가의 말」에서 신명순은 당시의 심경을 다음과 같이 밝히고 있다. “그 후 이유야 어찌 되었건 나는 단 한 편의 작품도 발표를 하지 못했다. 작품을 하기는커녕 관극을 하는 일조차 나는 무척 신경질적인 반응을 보일 수밖에 없었는데 굳이 이 자리에서 그 까닭을 밝히고 싶지 않다.”<sup>61</sup> 신명순은 1966년 임영웅 연출의 권유에 따라 방송극 작가 활동을 시작했고, 1970년대엔 주로 방송극 작가로 활동했다.<sup>62</sup> 1960년대 내내 연극계의 위기로 창작극 빈곤을 염려하는 진단이 많았던 것이 단지 경제적으로 유리한 방송극과 시나리오로 작가들이 옮겨간 것만이 이유가 아니라 실질적으로는 작가들의 의욕을 꺾는 검열의 폐해가 심했기 때문이었던 것을 확인할 수 있다. 신명순은 희곡집도 제대로 남기지 않아 대본 확인도 어렵다. 1988년 출간된 『신명순 희곡선집1-우보시의 어느 해 겨울』(서울: 예니, 1988)에 〈전하〉, 〈증인〉, 〈우보시의 어느 해 겨울〉, 〈왕자〉가 수록되어 있고, 그 외 작품은 확인이 어렵다. 공연예술박물관 소장자료 중에도 1966년 〈이순신〉과 1968년의 〈북간도〉 대본은 없어 공연의 구체적 면모를 확인하기에는 어려움이 있다. 제한된

57. 「10만원 현상희곡에 〈동물원가족〉 당선」, 『동아일보』, 1962.8.2, 4면.

58. 「동인극장 공연」, 『동아일보』, 1962.10.24, 5면.

59. 「실험극장의 실험무대 1개월여 만에 폐막」, 『동아일보』, 1965.7.10, 7면.

60. 이 사실은 1990년 『70·80년대 공연금지 희곡선집』(서울: 황토, 1990)의 출간으로 기사화되어 알려졌다(「유신·5공 때 금지희곡 ‘햇빛」, 『경향신문』, 1990.9.19, 9면.).

61. 신명순, 「작가의 말-민예와의 인연」, 〈가실이〉 프로그램북, 1978(박명진, 「1960년대 희곡의 정치적 무의식과 알레고리-박조열, 신명순, 윤대성을 중심으로」, 『한국극예술연구』 11권(한국극예술학회, 2000), 274쪽에서 재인용).

자료 내에서 작품의 면모를 살펴볼 수밖에 없다.

〈이순신〉은 국립극단이 의뢰해 집필된 작품으로, “되도록 허구보다는 사적史의 현실에 충실”<sup>63</sup>하고자 한 작품이다. 프로그램북에 소개된 줄거리에 의하면, 조선 선조 25년인 1592년 임진왜란이 일어났을 때부터 노량해전까지를 다루고 있다. 50여명에 달하는 배우가 등장하는 대형 사극으로, 이순신 역에 오지명, 원균 역에 윤계영 등 국립극단 단원 외에도 민간 극단에서 20여명의 연기가자 찬조 출연했다. 당시 『신아일보』와 『중앙일보』의 공연 평에 비교적 상세한 공연 내용이 담겨 있어 옮겨 보면 다음과 같다.

보통 이순신을 성웅聖雄이라고 하는데 이 연극은 그의 성자로서의 고인보다도 영웅英雄으로서의 웅장한 모습을 그린 것이다. 비교적 사실史實에 충실하고 별다른 작가의 야심을 담지 않았기 때문에 줄거리가 진부하게 보인다. 가장 중심적인 고비를 이루고 있는 명나라 진 도독과의 갈등조차 너무나 잘 알려진 이야기 때문에 연기자들의 노력에도 불구하고 별로 감동적이지 못된다. 다만 조선군부의 알력을 표현하는 데 약간의 의도가 엿보인다. 비탈마루를 쓴 간소한 무대 뒤에 비친 조명효과가 스크린처럼 되어 마지막 이순신의 최후는 국산영화의 라스트신처럼 통속성을 살렸다. 연기자들은 고식적인 사극의 테두리를 벗어나지 못하고 있으나 개별적으로는 세련된 모습을 보여주고 있다.<sup>64</sup>

그러나 이 현란한 ‘코스튬 플레이’는 ‘센티멘털’을 극조劇調 막을 내렸다. 새 인격을 창조하는 것은 문학작품의 과녁이다. 이순신의 결점을 찾으려다 실패했다는 작자의 고백은 무엇을 뜻하는 것인지 이해되지 않는다. 작품 〈이순신〉은 성격의 발전이 없을 뿐만 아니라 사건의 발전도 없다. 시간의 흐름도 애매하기만 하다. 더구나 이 작품은 이순신의 사적을 잘 알고 있는 사람에게나 이해될 수 있게 씌어진 듯하다. 즉 이순신은 관객의 상식 속에 이미 있는 그대로여서 새로운 진경境界이 없는 것이다. 또 하나 이 작품에는 역사적 언어가 부정확하다. 너무 많아서 일일이 지적하기 어렵다. 무대장치는 간략하고 화려한 대신 새롭지 않다. 디자이너를 밝히지 않은 의상 역시 화려했으나 계급표시가 눈에 들어오지 않는 등 역사적 지식의 결여가 드러난다. 더우기 조명은 ‘골고다’를 연상시키는 감옥장면을 위시해서 ‘인스피레이션’이 느껴지지 않는 제자리 뛰기에서 그쳤다.<sup>65</sup>

62. 당시 신문자료에서 확인할 수 있는 신명순의 방송극 활동은 다음과 같다. 〈장난감 파수병〉(임영웅 연출/동아방송, 1966.2.), 〈분레기〉(방영웅 원작, 임영웅 연출/MBC, 1968.1.), 〈오투기가죽〉(유신호 연출/동아방송, 1969.5.), 〈그 사람 이름은 잊었지만〉(안평선 연출/동아방송, 1970.3.), 〈어름의 훈장〉(김의경 연출/TBC라디오, 1970.9.), 〈불타는 다리〉(신명순·김수현 공동집필, 유희렬 연출/MBC특집극, 1981.6.) 등 (『2월의 연속방송극』, 『경향신문』, 1968.1.27, 5면; 『새 연속방송극』, 『조선일보』, 1968.2.1, 8면; 『오늘의 동아방송, 현대가정의 풍속도 7시 새 연속극 〈오투기가죽〉』, 『동아일보』, 1969.5.7, 4면; 『연속극 〈그때 그 사람 이름은 잊었지만〉(동아방송 하오 8시 40분)』, 『경향신문』, 1970.3.2, 8면; 『어름의 훈장』(TBC라디오 밤 8시 20분)』, 『경향신문』, 1970.9.1, 8면; 『여인극장’ 오늘 방송 5천 5백 회』, 『조선일보』, 1989.5.31, 16면; 정중현, 『TV드라마 ‘대형화’ 경쟁』, 『조선일보』, 1981.4.16, 9면; 김양삼, 『6·25동란 31주 특집, 대작 드라마 제작』, 『경향신문』, 1981.6.22, 12면; 『그때 그 비극’ 생생하게-TV 6·25 특집, 3시간짜리 대작을』, 『조선일보』, 1981.6.24, 9면.).

63. 신명순, 「작가의 말」, 〈이순신〉 프로그램북, 1966.

64. 「연극 〈이순신〉-작가의 야심 없어 진부해」, 『신아일보』, 1966.1.6.

65. 「상식에 머문 무대-국립극단 공연 〈이순신〉」, 『중앙일보』, 1966.1.8.

다음으로 〈북간도〉는 안수길의 장편소설이 원작으로, 이한복 일가 4대를 중심으로 한일 합방, 삼일운동, 독립군의 무장봉기와 해방까지를 아우르며 독립운동을 다룬다. 안수길은 프로그램북에 실린 「원작자의 말」에서 “해방을 종점으로 거슬러 올라간 백년 가까운 시간 속에 전개되는 일가 4대에 걸친 이야기이며, 청국, 일본, 러시아, 구미나 열강의 세력 다툼의 틈바귀에서 가지가지로 수난을 겪으면서도 끝까지 민족정신을 드높인 이야기”<sup>66</sup>라고 이 작품을 설명한다. 해설자로 최불암이 출연했고 주역 장민호, 백성희, 정애란, 오현경, 강효실, 김성옥, 나옥주, 윤계영, 이치우, 문오장, 민승원, 최은연, 변기종 외 50여명, 즉 총 60여명의 배우가 출연했다. 국립극단 창설 후 가장 많은 수의 인물이 등장한 공연이었다. 온통 함경도 사투리로 이루어진 공연으로도 화제가 되었다.<sup>67</sup>

신명순은 이 극에 해설자를 등장시키고 있지만 이는 “빠른 연극의 진행을 돕기 위한 하나의 방편이었을 뿐”<sup>68</sup> 엄밀한 의미에서 서사극적 이론에 의해 쓰여진 것은 아니라고 밝히고 있다. 그러나 당시 임영웅의 공연 평에 의하면, 해설자의 활용은 효과적인 장치였다. “원작의 양을 해설자를 등장시켜 간략하면서 간결하게 각색해놓은 솜씨”<sup>69</sup>를 긍정적으로 평했다.

반면에 아쉬운 점을 다음과 같이 지적하고 있다.

연출은 줄거리를 전달하는 데는 성공했지만 작품을 너무 피상적으로 다룬 흠이 있다. 지나친 BG음악의 남용이라든지 1부 끝머리에 사실적인 처리를 해놓고 2부 첫 머리엔 해설자와 주인공의 대화를 시키는 부조화 등이 특히 거슬린다.

많은 장면을 처리한 장치의 고심은 역력히 보이나 전체적인 흐름의 통일이 아쉬웠고 조명은 분위기 조성에는 성공했으나 극중 두 번 화재장면이 있는데 같은 위치에 ‘에펙트 머신’을 설치한 것은 생각해볼 문제다.<sup>70</sup>

한편 〈북간도〉의 경우, 1980년 임영웅 연출로 재공연한 대본이 남아 있다. 이 작품을 긍정적으로 평가했던 임영웅은 1980년 4월 국립극장 창립 30주년 기념 공연으로 이 작품을 재공연했다. 〈북간도〉 재공연 프로그램북에서 임영웅은 “10여년이 지난 80년대 초에서 상연되는 〈북간도〉는 필연적으로 변모해야 된다.”<sup>71</sup>는 포부를 밝히고 있고, 신명순도 “초연 때 상당한 비중을 두었던 해설자 역도 없었다.”<sup>72</sup>는 개작 방향을 밝히고 있다. 그러나 현재 남아 있는 1980년 〈북간도〉(2부 19경) 대본을 살펴보

66. 안수길, 「원작자의 말」, 〈북간도〉 프로그램북, 1968.

67. 「신극 60년 기념행사 〈북간도〉 공연」, 『조선일보』, 1968.2.25, 5면.

68. 신명순, 「각색자의 말」, 〈북간도〉 프로그램북, 1968.

69. 임영웅, 「재치 있는 각색-국립극단 50회 공연 〈북간도〉」, 『서울신문』, 1968.3.12.

70. 임영웅, 「재치 있는 각색-국립극단 50회 공연 〈북간도〉」, 『서울신문』, 1968.3.12.

71. 임영웅, 「연출가의 말」, 〈북간도〉 프로그램북, 1968.

72. 신명순, 「각색자의 말」, 〈북간도〉 프로그램북, 1968.

면, 앞서 공연 평에서 임영웅이 ‘부조화’라고 지적하고 있는 2부 1경의 장면, 즉 해설자와 주인공 창윤의 대화 장면이 그대로 실려 있다. 2부 11경에서도 해설자와 정수의 대화 장면이 나온다. 정확한 사실 확인이 필요하지만 1980년 <북간도> 재공연의 대본으로 남아 있는 자료가 초연의 대본일 가능성도 있다.

해설자의 활용은 신명순 극작법의 중요한 장치이다.<sup>73</sup> 이 작품에서도 비록 본격적인 서사극적 장치로 활용된 것은 아니지만 해설자의 활용이 눈에 띈다. 서사극의 경우, 주로 객관적 관찰자인 해설자의 설명으로 극을 시작하고 끝내는 경우가 많다. 그런데 이와 달리 <북간도>의 해설자는 첫 장면 이후인 1부 2경에서야 등장하고, 2부 11경에서 마지막으로 등장한다. 마지막 장면인 2부 12경은 창윤의 임종과 정수의 장면으로 끝난다. 작가의 말처럼, 이 극에서 해설자는 원작 소설을 충실히 전달하기 위한 수단으로 보인다. 북간도 이주 조선인인 이한복, 이창윤, 이장손, 이정수 4대의 이야기를 장면마다 주역을 바꾸어가며 이어가고 있고, 해설자는 주인공이 바뀔 때 장면 변화를 설명하는 소극적 역할을 하고 있다. 이한복 일가 4대의 세대별 주인공 4명으로 주인공을 바꾸어가며 모두 설명하는 것은 소설적인 방식이고 연극적으로는 집중이 어려운 구성이다. 그럼에도 불구하고 주인공 4명의 이야기로 극을 전개하고 있는 것은 원작을 충실히 살리고자 하는 의도로, 각색자의 고충이 느껴지는 부분이다.

신명순은 이 작품의 각색을 수락한 이유로 창작극 부진에 대한 염려가 있었다고 밝히고 있다. <북간도> 공연 전년도인 1967년은 “단 1편의 창작극도 무대에서 볼 수 없었던 창작극 전멸의 해”<sup>74</sup>였다. 창작극이 단 1편도 없었다는 표현은 다소 과장된 것이기는 하지만, 신명순은 “작년 한 해에 무대에 올려진 창작극이 겨우 다섯 손가락에 꼽을까 말까하다는 사실”<sup>75</sup>이 충격적이었고, 이것이 <북간도> 집필 의뢰를 수락한 직접적인 계기가 되었다고 밝히고 있다. 실제로 당시 희곡작가 대부분이 라디오방송극이나 TV드라마나 영화 쪽으로 이동해 갔다. 한국연극협회는 창작극 진흥책으로 정부에 창작극을 공연하는 단체에 장막극 10만원 또는 단막극 5만원을 보조해달라고 정부에 건의했으나 반영되지 않자 “계몽영화니 반공영화 등 한 편만 만들면 4백만 원짜리 보상코터를 정부로부터 받을 수 있는 영화에 비하면 정부의 예술문화정책은 터무니없이 편파적”<sup>76</sup>이라고 비판했다. 계몽영화와 반공영화를 장려하는 정부 시책 그리고 그 이면에서 동시에 작용하고 있었던 검열은 창작극 부진의 실질적 원인이었다.

73. 신명순의 대표작 <전하>에도 해설자 역할인 ‘학자’가 등장한다. <전하>는 세조의 정권 찬탈 역사를 재구성한 극종극 형식의 작품으로, 4·19혁명을 거세한 5·16군사정변의 정권 찬탈을 비판하는 알레고리를 담고 있다(박명진, 『1960년대 희곡의 정치적 무의식과 알레고리-박조열, 신명순, 윤대성을 중심으로』, 『한국극예술연구』 11권(한국극예술학회, 2000), 275-280쪽.).

74. 「연극중흥-의욕 부문 무대 그 안팎, 아쉬운 창작극」, 『경향신문』, 1968.2.24, 5면.

75. 신명순, 「각색자의 말」, <북간도> 프로그램북, 1968.

76. 「연극중흥-의욕 부문 무대 그 안팎, 아쉬운 창작극」, 『경향신문』, 1968.2.24, 5면.

이 시기 국립극단의 역사극 공연에 대해 김성희는 다음처럼 논평한다. “박 정권의 국가주의와 접속한 공연들은 주로 국난의 역사와 영웅을 호출하는 역사극들이었다. 특히 이순신은 박 정권의 표상으로 기표화하면서 1966년 <이순신>(신명순 작, 이진순 연출), 1969년 <한산섬 달 밝은 밤에>(이은상 원작, 신명순 각색, 이해랑 연출) 등이 공연되었다. 이러한 대형사극은 국가주의적 이데올로기를 내장한 국책극의 성격을 명백히 드러내고 있었기에 관객이 국립극단으로부터 더 멀어지게 하는 역효과를 자아냈다.”<sup>77</sup> 이진아 또한 1960년대 명동 국립극단 시기 창작극을 정리하는 글에서 다음과 같이 논평한다. “명동 시대에는 1961년 시공관 시절의 <여당원>(성철오 원작, 서항석 각색, 이진순 연출)에 이은 <포로들>과 같은 반공극, 1972년 12월 공연된 <송학정>(이재현 작, 이기하 연출)과 같은 새마을 연극, 창립공연 <원술량>의 계보를 잇는다 할 <이순신>, <한산섬 달 밝은 밤에>, <원술량>, <신라인> 등 민족의식을 내세운 국난 극복의 영웅극 등 국책극 성격의 작품이 무대를 잠식하기 시작한다. 이러한 국책극, 목적극은 1973년 남산 국립극장의 개막과 함께 본격화된다.”<sup>78</sup>

77. 김성희, 「국립극단 60년사-민족예술의 수립과 한국 대표 극단을 추구해온 도전」, 『국립극단 백사』(서울: 국립극단, 2013), 40쪽.

78. 이진아, 「우리말로 된 좋은 작품을 향해-국립극단 창작극의 역사」, 『국립극단70+아카이빙』, (서울: 국립극단, 2021), 976-977쪽.

## 2. <여왕과 기승>

<여왕과 기승>은 <이순신>이나 <북간도>로 대변되는 남성 영웅 및 출연진 50-60명의 대형 사극 중심의 국립극단 역사극 공연 중 이채로운 작품이다. 이 작품은 『삼국유사』에 나오는 선덕여왕과 기승 해공惠空과 지귀志鬼설화를 모티브로 하고 있다. 독립운동과 국난 극복의 역사적 배경을 벗어나 자유분방한 설화의 세계를 배경으로 삼았다. 물론 그럼에도 불구하고 신라의 삼국통일 시기를 역사적 배경으로 하고 있다는 점은 남북한이 대치하는 당대의 군사적 상황을 연상케 한다. 공연 프로그램북에 실린 이용상 극장장의 글에서도 이 작품은 “기승 해공의 애국심과 더불어 국난을 물리치고 대대 신라건설의 기틀을 마련한다는 의의 높은 내용으로 민족주체성 확립에 크게 도움이 될 것”<sup>79</sup>이라고 소개되고 있다.

오태석은 이른바 ‘전통의 현대화’ 실험극을 대표하는 작가이다. <여왕과 기승>은 오태석의 등단 초기인 1969년 작품이다. 그동안 오태석의 전통 실험극은 1971년 <이석수술>, 1973년 <쇠뚝이 놀이>와 <초분>, 1974년 <약장사>와 <태> 등 극단 드라마센터 공연을 중심으로 이루어진 것으로 주목받았다. 그러나 이보다 일찍 국립극단에서 『삼국유사』의 설화를

79. 이용상, 「인사말씀」, <여왕과 기승> 프로그램북, 1969.

소재로 한 그의 〈여왕과 기승〉이 공연된 점이 흥미롭다. 신춘문에 등단작인 1967년 〈웨딩드레스〉를 비롯해 1968년 〈환절기〉와 〈고초열〉 등 그의 직전 작품들은 부조리 계열의 현대극이었으므로, 오태석의 갑자기 이 작품에서 『삼국유사』를 들고 나온 이유가 궁금하다.

이와 관련해 참고할 만한 대목은 〈여왕과 기승〉의 연출을 맡았던 이진순이 1967년 국립극단의 창극 〈춘향전〉을 연출한 바 있고,<sup>80</sup> 다음의 인용문에서 드러나듯 〈여왕과 기승〉에서도 우리 ‘전통연극의 유산’을 적용해보겠다는 의지를 밝히고 있는 점이다.

나는 작년도 회합에서나 지면을 통하여 한국연극의 정립을 역설해왔다. 새 삼스레 이게 무슨 소리나할지 모르지만 서구적인 연극이 도입만 됐지 우리적인 성격을 뚜렷이 무대에 정립해놓지 못했다는 것이다.

오늘 우리 연극의 허탈이 이런 데 있지 만나 싶다. 난 이번 작품의 연출작업으로서 우리나라의 전통연극의 유산을 효율적으로 끌어들이 보자는 의욕을 느꼈다.

그것은 어쩌면 우리들이 무언가 서구인들이 만들어놓은 모방과 흉내에서 벗어나려는 의지일지도 모른다. 그래서 ‘산대놀이’도 좋고 ‘오광대’도, 또 필요하다면 ‘봉산탈춤’까지도 동원해보자는 것이다.<sup>81</sup>

—〈여왕과 기승〉 프로그램북 중

실제로 〈여왕과 기승〉 공연에는 김천홍 안무를 비롯해 김동진 장치, 고천산 조명, 전예출 분장, 이동호 소품, 이재선 음악 등 새로운 무대 스태프들이 참여하고 있다. 당시 기사에서도 “이제까지 갖고 있던 사극의 통념을 벗어나 작품은 물론 연출, 미술, 안무에 이르기까지 한국적 이미지를 살려 현대화하는 데 중점”<sup>82</sup>을 둔 공연으로 소개되었다. 작가 오태석 또한 “과거 역사적 사실을 현대인의 전위적 방향에서 이끌어내고 이것을 극화함으로써 대사 어법 등이 완전히 새로운 형태”<sup>83</sup>의 작품이라고 설명하고 있다. 참고로 공연이 이루어지던 시기인 1969년 1월부터 3월까지 『경향신문』은 ‘문화한국의 비전’이라는 기획으로 미술, 문학, 음악, 종교, 과학, 연극, 방송을 망라해 ‘서구사조의 혼란과 모방’을 벗어나 ‘전통보존’이 시급하다는 주제의 특집 기사를 연재했다.<sup>84</sup> 연극 분야에서는 “한국의 전통극술인 가면극, 탈춤, 꼭두각시놀음 등”<sup>85</sup> 전통의 복원이 시급하다는 여성기의 발언이 소개되었다. 드라마센터 소장 유치진은 “중국은 창희劇戲, 일본은 노와 가부끼, 영국은 셰익스피어, 독일은 괴테가 있겠지만 한

80. 1962년 국립극장 산하 전속 단체로 국립극단(1973년 국립창극단으로 개칭)이 창설되고, 1967년 창극정립위원회가 결성되었다. 이진순은 창극정립위원회의 한 사람으로, 창극 〈춘향전〉(1967)을 연출했다(백현미, 「1950·60년대 한국연극사의 전통담론 연구」, 『한국연극학』 14권(서울: 한국연극학회, 2000), 77-78쪽.

81. 이진순, 「연출자의 말」, 〈여왕과 기승〉 프로그램북, 1969.

82. 「이 해를 연다(1) 국립극단-열띤 리허설이 한창」, 『경향신문』, 1969.1.6, 5면.

83. 「이 해를 연다(1) 국립극단-열띤 리허설이 한창」, 『경향신문』, 1969.1.6, 5면.

84. 「문화한국의 비전(1)-(7)」, 『경향신문』, 1969.1.11, 1.27, 2.3, 2.15, 3.3, 3.15, 3.22.

85. 「문화한국의 비전(6) 전통극술 살려야」, 『경향신문』, 1969.3.15, 5면.

국과 연결할 것은 창작이나 연기가 모두 자연주의의 모방”일 뿐 한국적 연극이 필요하다고 주장했다.<sup>86</sup> 〈여왕과 기승〉이 시도한 새로운 극작법 및 연출법과 관련해 참고할 만한 발언들이다.

공연은 서쪽에선 백제 의자왕이 침공하고 있고, 북쪽에선 고구려가 침략을 준비하고 있는 신라 위기의 시기를 배경으로 한다. 삼태기를 쓰고 다니는 기승 혜공은 70년 전에 죽은 백제 성왕의 망령을 불러 세우고, 성왕의 망령은 대야성 전투를 예언한다. 성왕의 망령은 “산대놀이의 그것과 같이 우스꽝스러운 가면을 쓰고 양쪽 발목에 작은 방울로 연계된 쇠사슬과 같이 매어진 것으로 찢렁찢렁 소리를 내면서”<sup>87</sup> 등장한다. 성왕의 부하 망령들도 “일곱 여덟 명의 동자 비슷한 혹은 난쟁이 비슷한 무리를 넘는 듯 성왕 주위를 뱅글뱅글 돈다.”<sup>88</sup>라고 묘사된다. 지귀는 혜공의 삼태기를 뒤집어쓰고 자다가 혜공 대신 용왕의 딸인 세어녀(細魚女)와 짝을 이루게 되는데, 세어녀는 장중한 울동으로 춤추는 “용의 탈을 쓴 여인들”<sup>89</sup>과 함께 등장한다. 혜공 역은 장민호, 지귀 역은 최불암, 세어녀 역은 김금지, 선덕여왕 역은 백성희, 백제 성왕의 망령 역은 문오장 배우가 맡았다.

선덕여왕은 당에 구원병을 요청하자는 대신들의 의견에 반대하며 같은 민족인 고구려에게 원군을 요청하기로 결정하고 대신들은 반발한다. 신하 염종은 선덕여왕의 기이한 결정을 지귀가 여왕에게 바친 금지환, 곧 금가락지의 요술이라고 생각하고 지귀를 찾아 나선다. 신하 비담 또한 김유신을 제거하는 모반을 꾀한다. 선덕여왕이 당나라가 아니라 고구려에게 원군을 요청했다는 설정은 실제 역사와 다르다. 임준서는 이를 “이민족의 힘으로 통일과업을 이룬 신라의 과행적 역사를 꼬집고 교정하고자 하는 작가의 의도”<sup>90</sup>라고 해석한다.

금가락지의 요술은 계속되고, 금가락지를 얻은 염종은 여근곡 전투를 예언한다. 이 금가락지에는 세어녀의 혼이 들어 있는데, 염종과 세어녀의 관계는 흡사 정권 찬탈을 꿈꾸는 맥베스와 세 마녀의 이야기를 연상시킨다. 선덕여왕과 혜공이 만나고, 선덕여왕은 지귀에게 반지를 돌려주며, 지귀와 세어녀는 불꽃이 되어 사라진다. 지귀는 설화 속에서 ‘불 귀신’을 뜻한다. 지귀설화는 영묘사(靈廟寺) 화재와 관련해 전해 내려오는 이야기이다. 지귀와 세어녀는 국난과 모반의 위기 속에서 선덕여왕을 구하고 사라진다. 혜공이 뒤집어쓰고 다니는 삼태기, 삼태기 모양을 닮은 무대 그리고 경주 여근곡(女根谷) 전투와 지귀설화의 배경인 영묘사의 큰 연못

86. 「문화한국의 비전(6) 전통극술 살려야」, 『경향신문』, 1969.3.15, 5면.

87. 오태석, 〈여왕과 기승〉 대본, 1969, 18쪽.

88. 오태석, 〈여왕과 기승〉 대본, 1969, 18쪽.

89. 오태석, 〈여왕과 기승〉 대본, 1969, 26쪽.

90. 임준서, 「경계를 가로지르는 롤러스케이트의 상상력」, 『오태석공연대본전집 2』(서울: 연극과인간, 2003), 273쪽.

옥문지玉門池의 ‘여근’과 ‘옥문’은 여성의 성기를 뜻한다. 이 작품은 선덕여왕 설화가 보여주고 있는 민속학적 음양陰陽의 세계관에서 ‘여성적-음陰’의 이미지를 중심 배경으로 하고 있다.

1960년대는 문화재보호법이 제정(1962.1.)되고, 종묘제례, 양주별산대놀이 등 40여개 종목이 중요무형문화재로 지정(1964)되는 등 정부의 주도로 전통문화 발굴 및 복원과 보존이 수행된 시기이다.<sup>91</sup> 앞에서 인용한 이진순 연출의 글에서와 같이 ‘서구인들이 만들어놓은 것의 모방과 흉내에서 벗어나려는 의지’를 정부 차원에서 대대적으로 표방하고 실행한 시기이다. 물론 여기에는 정권의 정통성을 의심받는 군사정부가 민족주의 체계모니를 얻기 위한 의도가 깔려 있다. 동시에 1960년대는 정부뿐만 아니라 민속학 등 학계, 대학 그리고 연극계에서 저항 담론이나 전통 담론이 활발히 모색된 때이다.<sup>92</sup>

오태석의 <여왕과 기승>은 『삼국유사』 설화, 셰익스피어 <맥베스>의 망령과 세 마녀 모티브, 작가 특유의 언어적 재담의 특성을 잘 보여주는 작품이다. ‘전통의 현대화’ 시도가 극단 드라마센터 작업 이전에 국립극단에서 먼저 시도되었음을 보여주는 작품으로 주목할 만하다. 그러나 그동안 이 작품에 대한 연구자들의 관심은 적었다. 국난 극복의 국책 목적극 성격이 강한 국립극단 역사극에 대한 인식 때문이다. 그러나 오태석은 <환절기>의 국립극단 공연 성공 이후 곧바로 <여왕과 기승>을 선보이고, 1978년 <물보라>, 1979년 <사추기>, 1980년 <산수유>, 1981년 <한만선>, 1985년 <여자가>, 1988년 <팔곡병풍> 등을 선보이며 1970-1980년대 국립극단의 대표적 작가이자 연출가로 활동했다. 검열로 인해 연극 활동을 정리하고 방송극으로 넘어간 다수의 작가들과는 대비되는 행보이다. 정치적인 메시지를 직간접적으로 표현하거나 반영할 수밖에 없는 사실주의극인 <산불>과 <이민선>, 서사극인 <육망>, 역사극인 <이순신>과 달리 설화와 전통극의 실험 영역은 1960년대 이후 동시다발적으로 진행되고 있었던 전통 담론의 교집합 속에서 일종의 중립지대 역할을 했던 것으로 보인다. 그런데 ‘한국연극의 거장’ 오태석에 대한 2018년의 ‘미투’ 폭로 이후, 지금 현재 오태석에 대한 재평가 작업이 뒤따르고 있다. 오태석의 ‘전통의 현대화’ 작업 또한 역사적인 재평가와 후속 논의들이 필요하다. <여왕과 기승>은 오태석과 국립극단 그리고 전통 담론에 중요한 화두를 던져주는 작품이다.

91. 백현미, 「1950-60년대 한국연극사의 전통담론 연구」, 『한국연극학』 14권(서울: 한국연극학회, 2000), 59쪽.

92. 백현미는 이러한 흐름을 민속학의 부흥, 정부의 민족적 민주주의적 관점, 대학의 저항 민족주의적 관점, 전문연극계의 전통 논의로 정리하고 있다. 민속학 분야에서는 1957년 산대가면극보존회가 결성되었고, 1959년에 송석하의 『한국민속고』, 1969년에 이두현의 『한국가면극』이 발간되었다. 대학에서도 1963년 서울대학교 문리대의 ‘민족적 민주주의 장례식’, 1965년 서울대학교 문리대 ‘민속극연구회 발족’ 조직 등 현재적 관점에서 전통을 부활시키고자 하는 움직임이 강했다. 민속학계나 정부가 보존과 보호에 강조점을 둔 것과 달리 대학에서는 현재적 관점에서 전통을 새롭게 해석하고자 하는 의지가 강했다. 박정희 군사정권에 대한 대항적이고 민중적인 저항 담론으로서의 성격이 강했던 것이다. 연극계를 살펴보면, 드라마센터의 전통극 실험이 이루어졌고, 드라마센터 부설 서울연극학교가 가면무극을 정규과목으로 채택했으며, 1962년 국립극장 전속 단체로 국립극단(1973년 국립창극단으로 개칭)이 창설되는 등 전통을 둘러싼 다양한 움직임이 시작되고 있었다(백현미, 「1950-60년대 한국연극사의 전통담론 연구」, 『한국연극학』 14권(서울: 한국연극학회, 2000), 45-87쪽.

## V. 나가며

지금까지 1960년대 국립극단 창작극을 중심으로 차범석의 두 작품 <태양을 향하여>와 <산불>, 이근삼의 <육망>, 김자림의 <이민선>, 신명순의 두 작품 <이순신>과 <북간도> 그리고 오태석의 <여왕과 기승> 등 모두 일곱 편의 작품을 살펴보았다. 이 작품들은 각각 사실주의극, 서사극, 역사극, 전통의 실험 등 1960년대 한국 연극의 다양한 모습을 보여준다. 차범석, 이근삼, 김자림, 신명순, 오태석은 1960년대를 대표하는 젊은 극작가들로, 민간 극단인 제작극회, 산하, 실험극장, 민중극장, 드라마센터에서도 활발하게 활동하고 있었다. 차범석과 신명순의 사실주의극과 역사극은 관록의 연출가인 이광래, 이진순, 이해랑이 연출했고, 서사극이 시도된 이근삼의 작품과 국립극단 최초의 여성 극작가 공연인 김자림의 작품은 젊은 연출가인 최현민과 전세권이 각각 만들어 신구의 균형도 맞춰줬음을 알 수 있다.

그러나 1960년대 명동 시기 국립극단은 1962년 공보부 산하로 이관되면서 국가의 직접적인 통제 아래 있었다. 이 시기 극장장직은 공보부 관료들의 순환보직 성격이 강했고, 국립극장은 장기적인 목표나 철학을 가질 수 없었다. 1960-1970년대 국립극단 공연은 국가 시책인 새마을연극, 국난 극복의 역사극 등 국책극으로 이루어져 관객과 연구자들의 관심에서 멀어졌다. 그러나 1973년 남산 국립극장 이전 시기인 1960년대 명동국립극장 시기의 국립극단은 창작극을 중심에 두고 신인 발굴 책임에 충실했고, 이근삼, 신명순, 김자림, 오태석 등 신인 작가들에게 중요한 무대의 기회를 제공했다.

한편 신명순이나 김자림 등의 작가들이 1960년대 극작 활동을 마감하고 1970년대 방송극으로 옮겨간 이면에는 검열이 중요하게 작용하고 있다. 2013년 국립극단의 <개구리> 공연 이후 문제가 되었던 블랙리스트 사태는 국립극단의 독립성 문제가 여전히 문제적 지점으로 남아 있음을 여실히 보여주었다. 국립극단은 국민에 의한, 국민을 위한 극단이다. 록펠러재단 등 미국 재단의 공적 지원금과 정부 후원, 시민들의 성원에 힘입어 건립된 공공극장인 드라마센터가 유치진 개인의 사유물이 되어 폐쇄적으로 운영된 것과 달리,<sup>93</sup> 국립극단은 비록 부정적인 역사를 가지고 있지만 국민들 곁에서 최소한의 공공성 영역을 유지하고 있다. 한국 연극사에서 국립극단의 역할은 제대로 정리되고 재평가되어야 하는 한편, 우

93. 김옥란, 「유치진과 미국, 드라마센터와 문화냉전」, 『한국학연구』 51권(한국학연구소, 2018), 163-171쪽.

리에게 국립극단이란 무엇인지에 대해 생산적으로 논의하는 작업이 앞으로 계속 이어져야 할 것이다.

#### 참고문헌

김미도, 「앞으로 써야 할 역사를 위하여-국립극단 70년 약사」, 『국립극단70+아카이빙』(서울: 국립극단, 2021).

김방욱, 「국립극단의 정체성을 다시 묻는다-‘국가’‘민족’전통’의 개념을 중심으로」, 『국립극단70+아카이빙』(서울: 국립극단, 2021).

김방욱, 『한국사실주의회극연구』(서울: 동양공연예술연구소, 1988).

김성희, 「국립극단 60년사-민족예술의 수립과 한국 대표 극단을 추구해온 도정」, 『국립극단 백서』(서울: 국립극단, 2013).

김양삼, 「6·25동란 31주 특집, 대작 드라마 제작」, 『경향신문』, 1981.6.22.

김옥란, 『한국여성극작가론』(서울: 연극과인간, 2004).

김의경·유인경 편, 『지촌 이진순 선집 1』(서울: 연극과인간, 2010).

김자림, 〈이민선〉대본, 1966.

김지하 외, 『70·80년대 공연금지 희곡선집』(서울: 황토, 1990).

김창구, 「시공관 국립극장 시절」, 『국립극단 50년사』(서울: 연극과인간, 2000).

박명진, 「1960년대 희곡의 정치적 무의식과 알레고리-박조열, 신명순, 윤대성을 중심으로」, 『한국극예술연구』 11권(광주: 한국극예술학회, 2000).

백현미, 「1950 60년대 한국연극사의 전통담론 연구」, 『한국연극학』 14권(서울: 한국연극학회, 2000).

신명순, 「각색자의 말」, 〈북간도〉 프로그램북, 1968.

신명순, 『신명순 희곡선집1-우보시의 어느 해 겨울』(서울: 예니, 1988).

신명순, 「작가의 말」, 〈이순신〉 프로그램북, 1966.

신명순, 「작가의 말-민예와의 인연」, 〈가실이〉 프로그램북, 1978.

안수길, 「원작자의 말」, 〈북간도〉 프로그램북, 1968.

여석기, 「국립극단 공연 이민선-의욕적 소재·스타일 겹여된 연출」, 『동아일보』, 1966.6.16.

오택석, 〈여왕과 기승〉대본, 1969.

오화섭, 「차선의 비극-국립극장의 〈육망〉」, 『동아일보』, 1964.3.11.

유민영, 『한국현대희곡사』(서울: 기린원, 1988).

이근삼, 「연극평-이 해의 가장 큰 수확, 국립극단의 〈산불〉 공연」, 『한국일보』, 1962.12.29.

이근삼, 〈육망〉대본, 1964.

이근삼, 『이근삼 전집 1-6』(서울: 연극과인간, 2008).

이근삼, 「작가의 글」, 〈육망〉 프로그램북, 1964.

이용상, 「인사말씀」, 〈여왕과 기승〉 프로그램북, 1969.

이진순, 「연출자의 말」, 〈여왕과 기승〉 프로그램북, 1969.

이진아, 「우리말로 된 좋은 작품을 향해-국립극단 창작극의 역사」, 『국립극단70+아카이빙』(서울: 국립극단, 2021).

임영웅, 「공전한 열연-국립극단 〈육망〉」, 『경향신문』, 1964.3.12.

임영웅, 「양상을 못 이룬 연기진, 국립극단의 〈이민선〉」, 『경향신문』, 1966.6.8.

임영웅, 「연출가의 말」, 〈북간도〉 프로그램북, 1968.

임영웅, 「재치 있는 각색-국립극단 50회 공연 〈북간도〉」, 『서울신문』, 1968.3.12.

임준서, 「경계를 가로지르는 롤러스케이트의 상상력」, 『오택석공연대본전집 2』(서울: 연극과인간, 2003).

정미진, 「차범석의 전후 희곡 연구」(고려대학교대학원 석사학위논문, 2009).

정중현, 「TV드라마 ‘대형화’ 경쟁」, 『조선일보』, 1981.4.16.

차범석, 「새로운 연극운동을-혁신적인 국립극단의 재조직」, 『조선일보』, 1959.6.17.

차범석, 「1957년 문화계 총평-내일을 위한 포복, 금년도 연극계의 결산」, 『조선일보』, 1957.12.30.

차범석, 〈태양을 향하여〉대본, 1961.

차범석, 『껍질이 깨지는 아픔 없이는』(서울: 정신사, 1960).

「국립극장 전속극단을 폐지-윤영위, 8월까지 대안 작성키로」, 『동아일보』, 1959.6.9.

「국립극단은 어디로? "수지 안맞는다고" 모순되는 해체 이유」, 『동아일보』, 1959.6.12.

「10만원 현상희곡에 〈동물원가족〉 당선」, 『동아일보』, 1962.8.2.

「동인극장공연」, 『동아일보』, 1962.10.24.

「'국립극단' 창단」, 『동아일보』, 1964.1.17.

「실험극장의 실험무대 1개월여 만에 폐막」, 『동아일보』, 1965.7.10.

「연극 〈이순신〉-작가의 야심 없어 진부해」, 『신아일보』, 1966.1.6.

「상식에 머문 무대-국립극단 공연 〈이순신〉」, 『중앙일보』, 1966.1.8.

「신극 60년 기념행사 〈북간도〉 공연」, 『조선일보』, 1968.2.25.

「제5차 세계무대예술의 날 맞아 연극질 제정·문인극 공연」, 『동아일보』, 1966.3.26.

「봄을 맞은 연극계, 30일부터 의욕 찬 대 페스티벌」, 『경향신문』, 1966.3.28.

「예술상 탄 정열가, 연출가 전세권씨」, 『경향신문』, 1966.12.14.

「예단 가을시즌 오픈」, 『동아일보』, 1967.9.9.

「제2회 연극질 결산」, 『동아일보』, 1967.11.25.

「2월의 연속방송극」, 『경향신문』, 1968.1.27.

「새 연속방송극」, 『조선일보』, 1968.2.1.

「연극총흥-의욕 부푼 무대 그 안팎, 아쉬운 창작극」, 『경향신문』, 1968.2.24.

「이 해를 연다(1) 국립극단-열띤 리허설이 한창」, 『경향신문』, 1969.1.6.

「문화한국의 비전(1)-(7)」, 『경향신문』, 1969.1.11, 1.27, 2.3, 2.15, 3.3, 3.15, 3.22.

「문화한국의 비전(6) 전통극술 살려야」, 『경향신문』, 1969.3.15.

「오늘의 동아방송, 현대가정의 풍속도 7시 새 연속극 〈오뚜기가족〉」, 『동아일보』, 1969.5.7.

「연속극 〈그때 그 사람 이름은 잊었지만〉 (동아방송 하오 8시 40분)」, 『경향신문』, 1970.3.2.

「〈여름의 훈장〉 (TBC라디오 밤 8시 20분)」, 『경향신문』, 1970.9.1.

「여류들의 나의 대표작14-극작가 김자림씨의〈이민선〉」, 『경향신문』, 1971.7.14.

「그때 그 비극' 생생하게-TV 6 25 특집, 3시간짜리 대작을」, 『조선일보』, 1981.6.24.

「'여인극장' 오늘 방송 5천 5백 회」, 『조선일보』, 1989.5.31.

「유신:5공 때 금지희곡 '햇빛」, 『경향신문』, 1990.9.19.

국립극장 공연예술종합서비스플랫폼 별별스테이지(<https://archive.ntok.go.kr/>)

---

1960년대  
국립오페라단의  
서양 오페라 초연 무대의  
공연예술사적 의의

---

김현주  
이화여자대학교 강사

THE KOREAN PREMIERE OF WESTERN  
OPERAS BY KOREA NATIONAL OPERA  
IN THE 1960'S AND ITS SIGNIFICANCE  
IN THE HISTORY OF PERFORMING ARTS

# 1. 서론

1968년 5월 12일자 『조선일보』는 한국 오페라의 20년 역사를 돌아보며 「오페라 20년 그 실적과 앞으로의 문제점」(이하 「오페라 20년」)이라는 제목의 기사를 실었다.<sup>1</sup> 겉으로는 한국 오페라의 20년 역사를 읊고 있는 듯한 기사이지만 그 역사적 맥락에서 초점을 맞춘 것은 단연코 국립오페라단의 활약이다. 기사는 1962년 국립극장 산하 단체로 출범한 국립오페라단을 “현재 한국 오페라계의 한 정상”으로 강조하며 그 출범 의의를 이렇게 밝힌다. 이 단체는 “5·16 이후 작은 오페라 단체들을 크게 하나로 뭉쳐 더욱 집중적이며 활발한 오페라운동을 한다는 정부 방침에 따라 발족했다.” 이어서 기사는 “창단 이래 10회의 공연을 함으로써 가장 많은 실적을 가진 국립오페라단”을 칭찬하며, 1962년 4월 〈왕자호동〉을 창립 기념으로 공연한 이래 1967년 5월 베버 작곡의 〈자유의 사수〉까지 10회(부산에서의 앙코르 공연 1회까지 합하면 11회)의 공연을 알리고, 다가오는 6월 구노 작곡의 〈파우스트〉 공연까지 소개한다.

본고는 1960년대 국립오페라단의 서양 오페라 초연 작품들에 초점을 두며 그들의 공연예술사적 의의를 탐구한다. 「오페라 20년」 기사는 〈왕자호동〉을 비롯한 창작 오페라를 포함했지만, 이 글은 국립오페라단의 서양 오페라 초연작인 9개 작품으로 한정한다.<sup>2</sup> 『국립극장 70년사』는 1962년 국립오페라단 창단 이후 초기 10년간을 “차츰 전문성을 키우며 자리 잡아간 시기”로 설정하지만, 70년사의 흐름에서 1960년대의 초연 무대에 대한 논의는 미흡한 실정이다.<sup>3</sup> 하지만 앞서 살펴본 기사와 같이 1960년대 국립오페라단의 활약은 꾸준히 언론의 주목을 받았다. 당시 초연 무대에 대한 기사는 예상보다 상당량 축적되어 있고 유용하며, 국립극장 공연예술박물관(이하 공연예술박물관)이 소장하고 있는 포스터, 사진, 프로그램북, 대본, 무대디자인, 신문스크랩 또한 소중한 자료로 자리매김한다.

이 글은 공연예술박물관이 소장한 신문스크랩을 포함한 90여개의 신문 기사를 바탕으로 1960년대 국립오페라단의 작품들에 대한 비평 담론을 분석한다. 1960년 4·19 혁명과 1961년 5·16 군사 정변의 혼란을 감안하면 당시 우리 사회의 오페라 공연에 대한 준비가 미비했음을 쉽게 짐작할 수 있다. 그럼에도 불구하고 1960년대의 성장을 반영하는 국립오페라단의 서양 오페라 9편에 대한 기사는 쏟아져 나왔다. 이 기사들을 작성한

1. 「오페라 20년 그 실적과 앞으로의 문제점」, 『조선일보』, 1968.5.12, 5면.

2. 대상 작품은 [표 1]을 참고하면 된다.

3. 이용숙, 「한국오페라 발전을 견인한 국립오페라단 국립오페라단사」, 『국립극장 70년사』 (서울: 국립극장, 2020), 471쪽.

기자들의 프로필과 음악적 전문성은 불투명하지만, 공연예술적이며 음악적 견해가 묻어나는 유용한 기사들이 상당수 발견된다. 안타까운 점은 기사들이 9편의 작품에 고루 분포되어 있지 않다는 사실이다. 오페라 사상 흑자 전환의 기록을 세운 <라 보엠>과 <아이다> 공연이나, 독일 오페라의 초연과 신인들의 획기적 발걸음을 시도한 <자유의 사수>에 집중되어 있다. 그러나 이 기사들은 개별 오페라에 대한 이야기를 넘어서 1960년대 서양 오페라공연에 대한 총체적 담론을 반영하고 있다.

이 글은 앞서 언급한 「오페라 20년」 기사를 소환해 한국 오페라의 문제점들을 제시하며 시작한다. 이어서 <라 보엠>과 <아이다> 공연에 대한 기사를 중심으로 1960년대 오페라 공연이 기록한 흑자의 의미를 살펴본다. 이 글의 중심엔 <아이다> 공연에 대한 담론이 있다. 이 공연에 대한 기사들의 내용이 압도적으로 많고 무엇보다 음악과 연출에 대한 구체적이고 세밀한 논의가 보이기 때문이다. <아이다> 공연 기사중 성사(盛事)로 남은 시도들, 아쉬움으로 남은 과제들, 공연 후의 좌담에 집중한다. 특히 좌담은 공연에 직접 참가한 이들의 진솔한 대화로, 공연의 진정한 의도 및 준비 과정에서 벌어진 해프닝을 들을 수 있는 흥미로운 기록이다. 이 밖에 연출의 문제는 그 시대의 가장 큰 과제였는데, 이를 연극 연출가 이해량(李海良)의 사례를 통해 살펴본다. 마지막으로 이탈리아 오페라 레퍼토리를 넘어서고자 한 <자유의 사수>와 <파우스트>의 진보적 시도 또한 조명한다. 결국 1960년대 기사들의 분석은, 1965년 11월 11일자 『동아일보』 기사가 강조했다듯이 “착실히 성장하고 확실히 전진”<sup>4</sup>하는 국립오페라단의 활약을 보여준다.

4. 「형실수설」, 『동아일보』, 1965.11.11, 1면.

## II. 1960년대 한국 오페라 운동의 문제점들

「오페라 20년」 기사는 한국 오페라 20년의 역사를 개괄적으로 소개한다. 한국 오페라 20년은 1948년 1월 이인선(李寅善)이 이끄는 조선오페라협회의 <춘희(椿姬)> 공연으로 시작해 만 20년이 되는 1968년 1월 김자경(金在敬) 오페라단이 <춘희>를 시민회관에서 재공연하는 것으로 이어진다. 그동안 한국에서 공연된 오페라 레퍼토리는 26개(그중 한국 작품 4개), 공연 횟수는 39회에 이른다. 이 기사는 “상당한 공연실적”을 강조하지만 어조는 다음

과 같이 긍정적이지만은 않다. “고달픈 한국 오페라의 길은 20년이 넘는 오늘도 밝게 풀릴 전망이 좀처럼 보이지 않는다.”

당시 한국 오페라의 문제점들은 곧 국립오페라단이 맞닥뜨린 문제점들이었다. 「오페라 20년」 기사는 가장 큰 난제로 경제적인 뒷받침을 지적하며, “1회 공연에 최소한으로 필요한 공연 비용을 대개 400-500만원으로 추산하는데 가장 확실한 배경을 가진 국립오페라단의 경우도 150만원 내외로 넘긴다.”고 보도한다. 같은 기사에서 다른 문제들도 제시된다. 한국 오페라의 어려움은 인적 자원 면에서 “스태프의 빈곤”뿐만 아니라 “지휘자는 근본적으로 부족하고 연출 면은 황무지”라는 상황으로 부각된다. 오페라의 연출을 연극 연출가나 성악가들이 주로 담당하고 있었기에 전문 연출가 양성의 필요성을 지적한 것이다. 또한 이 기사는 음악감독을 겸하기도 하는 수석 지휘자가 “오페라 상연에서 최고 결정권자인데도 한국의 경우 반주자에 그치는 것 같은 느낌”을 주는 상황 또한 안타까워한다.

이러한 문제점들은 1960년대 국립오페라단 활동에 대한 기사에 자주 등장하는 키워드들이었다. 하지만 동시에 이러한 문제점들을 하나씩 해결하려는 모습을 보인 점도 주목할 만하다. [표 1]에서 보듯이, 1960년대 국립오페라단의 서양 오페라 초연작은 총 9개 작품이다. 이중 오페라 공연에 대한 관심을 한층 끌어올린 <라 보엠>과 <아이다> 공연을 시작으로 공연의 문제점과 해결에 대한 비평을 살펴본다.

[표 1] 1960년대 국립오페라단의 서양 오페라 초연 작품들

회	공연일자	작품명	작곡	공연예술박물관 소장자료
2	1962	돈 조반니	모차르트	무대디자인, 프로그램북, 공연사진
3	1963	가면무도회	베르디	프로그램북, 공연사진
4	1964	루치아	도니체티	무대디자인, 프로그램북, 공연사진
5	1964	토스카	푸치니	프로그램북
6	1965	라 보엠	푸치니	공연사진
7	1965	아이다	베르디	프로그램북, 공연사진, 악보, 대본
8	1966	리골렛토	베르디	무대디자인, 공연사진, 악보
10	1967	자유의 사수	베버	무대디자인, 프로그램북, 공연사진
11	1968	파우스트	구노	프로그램북, 사진

### III. 흑자 기록 세운 <라 보엠>과 <아이다>

1960년대 가장 주목 받은 국립오페라단의 공연은 1965년에 상연된 <라 보엠>과 <아이다>라고 할 수 있다. 같은 해 7월 20일자 『조선일보』의 「<아이다> 공연준비」기사는 “우리나라의 오페라 사상 처음으로 흑자 공연 기록을 세웠던 지난 5월의 <라 보엠>에 이어 베르디의 <아이다>를 국립극장에서 11월부터 올릴 것”<sup>5</sup>이라고 보도했다. 두 오페라 공연은 이전까지 적자였던 한국 오페라 산업의 전환기를 가져왔다. 「오페라 20년」기사는 국립오페라단의 경제적 문제를 지적했는데, 두 공연은 그러한 문제를 딛고 성공한 사례이다. 그뿐만 아니라 음악적 측면, 연출, 무대장치, 오케스트라 등이 이전보다 주목을 받으며 크게 부각되었다. 관련 기사들은 한편에서는 긍정적으로, 다른 한편에서는 부정적으로 논조를 펼치지만, 이전보다 더 흥미를 가지고 세부적으로 접근하는 모습을 보인다. 후술하겠지만 <아이다>의 성공은 오페라 운동에 관한 진지한 좌담회가 열리는 계기가 되기도 했다. <라 보엠>과 <아이다>에 대한 평을 차례로 살펴보면 1960년대 중심이 된 공연을 둘러싼 담론을 살펴본다.

5. 「<아이다> 공연준비」, 『조선일보』, 1965.7.20, 5면.

#### 1. 첫 흑자 공연, <라 보엠>

<라 보엠>의 경우 흑자를 거뒀다는 점을 크게 부각시킨 기사를 제일 먼저 거론하지 않을 수 없다. 1965년 11월 14일자 『조선일보』의 「20년만의 흑자공연」기사는 해방 후 20년 동안 공연된 오페라가 총 35회임을 지적하며, 이는 “빈약하기 짝이 없는 공연 횟수였을 뿐 아니라 한 번 공연할 때마다 적자는 당연한 것으로 생각되어 왔었다.”<sup>6</sup>라고 시작한다. 하지만 이어서 전례 없는 흑자 공연에 대해 구체적인 관객 숫자까지 명시하며 이렇게 서술한다. “그러나 지난 5월 <라 보엠>이 10일간 공연에 8,962명이란 유례없는 관객동원으로 처음으로 흑자를 냈고, 12일로 막을 내린 <아이다>(한국초연)는 8일간에 6,600명의 관객동원으로 역시 흑자를 냈다.” 결국 결국 “1965년은 오페라의 해라고 할 수 있을 정도로 빛나는 수확收穫이 있었다.”며 극찬한다.

6. 「20년만의 흑자공연」, 『조선일보』, 1965.11.14, 5면.

<라 보엠>의 음악적 효과는 긍정적인 리뷰를 받은 반면 진부한 무대

와 연출은 여전히 문제점으로 등장했다. 1965년 5월 11일자 『동아일보』 이상만 기자의 「구태 못 벗은 무대에 주목할 음악적 효과 <라 보엠>」기사는 다른 어떤 오페라 리뷰보다 비평적인 논조를 유지하며 공연 연출의 구체적인 면모를 다루었다. 이 기사는 “음악적인 성과는 확실히 주목할 만한 것이었다.”라고 시작하며, “실제 오페라 공연 여건을 비교적 갖추고 공연에 임한 점은 종래에는 보기 어려웠던 것으로 이 점은 국립극장의 업적에 속한다.”<sup>7</sup>고 칭찬을 아끼지 않았다. 다음 [그림 1]은 <라 보엠> 1막 1장에 나오는 유명한 아리아 ‘그대의 찬 손’ 장면으로 짐작되는 공연예술 박물관 소장자료이다.<sup>8</sup>

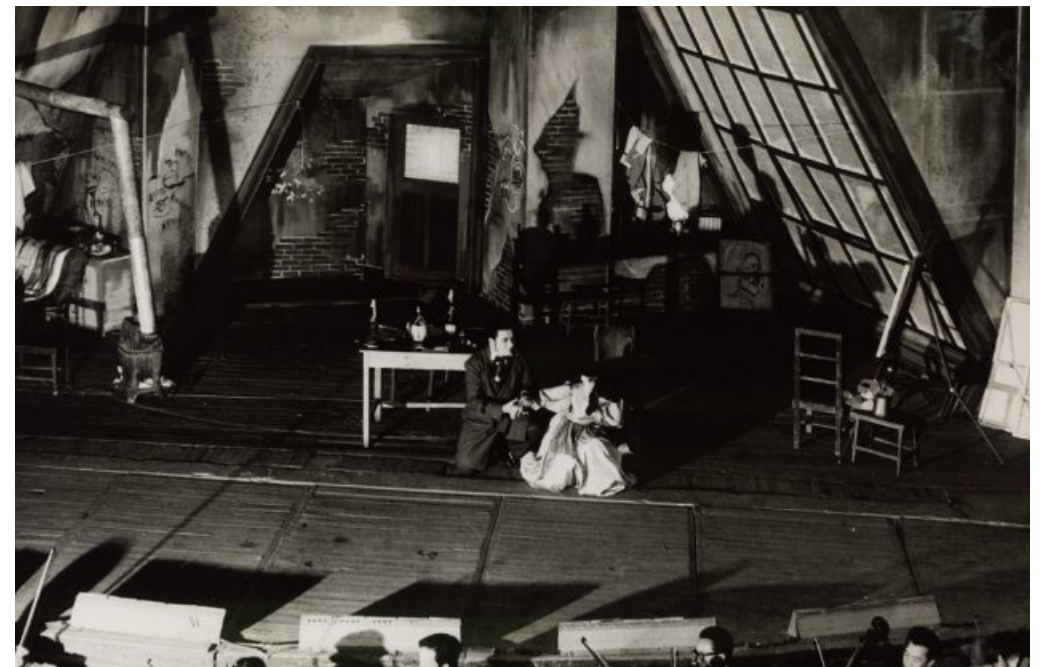
이어서 이상만 기자는 음악적 효과로 색채감이 있는 오케스트라를 “호감”으로 표현했다. 무엇보다 “이번 오페라에 있어서 개인의 연기력들이 훨씬 부드러워진 점은 눈에 띈다.”고도 강조했다. 특히 연기진에서 두 프리마 돈나인 이경숙李慶淑과 박노경朴魯慶이 “품”이 있다고 하며, “성격을 잘 파악한 이경숙과 고음의 아름다움을 자랑한 박노경의 연기가 백미”였다고 칭찬했다.<sup>9</sup> 「오페라 20년」기사도 여러 가지 문제를 지적하면서도 “성악부문의 자원은 소질 면에서 볼 때에 비교적 풍부하며 앞으로 더 철저한 훈련과 활발한 오디션을 거친 신인등용 등으로 가장 밝은 전망이 선다.”<sup>10</sup>고 했다. 이렇듯 1960년대의 기사 전반에서 성악의 개인적

7. 이상만, 「구태 못 벗은 무대에 주목할 음악적 효과 <라 보엠>」, 『동아일보』, 1965.5.11, 6면.

8. ‘그대의 찬 손’을 비롯한 오페라 명장면에 대한 사진들은 다음을 참조(「오페라 <라 보엠>」, 『조선일보』, 1965.5.9, 5면.).

9. 이상만, 「구태 못 벗은 무대에 주목할 음악적 효과 <라 보엠>」, 『동아일보』, 1965.5.11, 6면.

10. 「오페라 20년 그 실적과 앞으로의 문제점」, 『조선일보』, 1968.5.12, 5면.



[그림 1] <라 보엠> 공연사진, 1965, 공연예술박물관 소장

기량은 호평의 대상이었다.

하지만 이상만 기자는 <라 보엠> 공연의 성공에 크게 두 가지 의문을 던지기도 했다. 첫째, 진부한 레퍼토리 선정과 무대장치에 대한 의문이었다. 6년 전의 레퍼토리를 되풀이했고 무대 자체도 6년 전과 큰 차이를 찾을 수 없다고 하면서, 한마디로 “무대장치가 허술했고 분위기가 자리 잡히지 않은 것이었다.”라고 비판한다. 둘째, 연출에 대한 비판의 소리를 높였다. “움직임을 지나치게 요구했고 특히 아리아를 부르는 데에서는 어색한 처리가 눈에 띄었다. 무리한 연기의 요구는 오히려 격조를 낮춘 인상이었다.”<sup>11</sup> 덧붙여서 서양 오페라를 연출하는 데 있어서 “철저한 모방이나 그렇지 않으면 한국적인 무대의 설정이나” 하는 연출 방향의 필요성을 제안하기도 했다.

이렇듯 레퍼토리, 무대장치, 연출에서 미흡한 점은 <라 보엠>에 대한 리뷰뿐만 아니라 1960년대 오페라 기사에서 종종 떠오르는 문제들이었다. 그럼에도 불구하고 <라 보엠>은 부산 공연까지 성사되며 의미 있는 성공을 거두었다. 1965년 6월 9일자 『경향신문』의 「<라 보엠> 부산서 공연 16일부터 3일, 부산시향반주」 기사는 부산 동명극장에서의 공연을 알리며, “지난 서울 정기공연에서 절찬을 받은 국립오페라단이 같은 레퍼토리와 스텝, 캐스트 진을 가지고 10여년 만의 지방공연을 실현 시킨 것”<sup>12</sup>이라고 의미를 부여한다. 부산 지역의 특수성도 다음과 같이 부각했다. “특히 지방과의 음악을 통한 유대를 굳게 하는 뜻에서 관현악은 부산 시립교향악단이, 합창도 현지에서 조직하여 맹연습을 거듭했다. 지휘는 부산시향의 상임지휘자 오태균吳泰均 씨가 맡았다.”

11. 이상만, 「구태 못 벗은 무대에 주목할 음악적 효과 <라 보엠>」, 『동아일보』, 1965.5.11, 6면.; 「의욕은 엿보여, 국립오페라 <라 보엠>, 아쉬운 연기력」, 『서울신문』, 1965.5.11.

12. 「<라 보엠> 부산서 공연 16일부터 3일, 부산시향반주」, 『경향신문』, 1965.6.9, 5면.; 부산 공연에 대한 또 다른 기사는 「10년만의 오페라, 라 보엠 부산서」, 『서울신문』, 1965.6.3.

13. 김형주, 「의욕과 정열의 무대」, 『경향신문』, 1965.11.15, 5면.

14. 「무난한 첫무대...가난한 '한국」, 『조선일보』, 1965.11.7, 5면.

이제부터 공연에 대한 기대와 관객 동원의 성공 및 흑자 기록을 살펴본 뒤 구체적인 비판 담론을 살펴보겠다.

<아이다> 공연은 3년 전부터 꿈꾸어 오다가 실현된, 세간의 관심을 집중시키는 이벤트였다. 따라서 공연 소개 기사부터 기대를 불러일으키는 제목으로 연이어 등장한다. 1965년 10월 26일자 『동아일보』는 「시도 여러 번 만에 성취, 국립오페라단서 <아이다> 공연」<sup>15</sup>이라는 기사로 선전을 하고, 10월 20일자 『경향신문』은 「오페라 사상 최대의 무대」 기사에서 “아이다 한국 초연 3년 만에 이룬 꿈”이라며 기대를 한껏 부풀린다. 『경향신문』 기사는 <아이다> 한국 초연의 의의를 다음과 같이 표현한다. “합창(100여 명)과 무용(40여 명)에만도 140여 명이 출연하는 대작이라 국립극장은 약 3년 전부터 아이다 공연을 꿈꾸어 왔으나 쉽게 이루어지지 못했다. 1963년 초에는 시민회관에서 공연을 기획하고 스태프와 캐스트까지 결정하고서도 실현을 보지 못한 일까지 있었다. 이를테면 아이다 공연은 우리나라 오페라계의 염원이었는데 그런 만큼 이번 공연은 오페라인 뿐 아니라 음악 팬들에게 최대의 열과 희열을 가져다주고 있다.”<sup>16</sup>

<아이다> 공연에 대한 기대는 프리마 돈나에 대한 기대와 맞물려 있었다. 『조선일보』 11월 14일자 「숙명의 비극주역」 기사는 공연 30분 전 명동국립극장의 무대 뒤 분장실에서 검은 피부의 이디오피아 왕녀 아이다로 분장한 박노경을 인터뷰한 것이다. 이 기사에서 박노경은 올해 공연된 오페라 <라 보엠>과 <아이다> 두 작품 모두 주역을 맡으며 가장 크게 활약한 가수로 소개된다. 이어서 그녀가 “대단히 정리된 음악성, 자기의 목소리를 적절히 구사하는 기법의 소유자란 평(이인영)을 받고 있다.”며 비극의 주역에 대한 기대를 한껏 올린다.<sup>17</sup>

관객들의 호응도 주목을 받았다. 1965년 11월 11일자 『동아일보』의 「황설수설」 칼럼은 <아이다>의 300원짜리 입장권이 700원에 암거래되는 상황을 알리며, “고급예술이 디디고 설 땅이 탄탄하다.”고 진단한다. 이어 오페라 관객이 미흡한 현실 속에서 <아이다> 관객 동원의 의미를 다음과 같이 설명한다. “재즈나 대중가요가 순수음악을 몰아내고 영화나 신과극이 본격극本格劇<sup>18</sup>을 비웃고 순 미술보다는 상업미술을 해야 밥을 먹는 ‘악화는 양화良貨를 구축한다.’는 그레섬의 법칙Gresham's law 같은 것이 문화예술의 세계에서든 적용된다고 개탄하는 오늘의 현실에서도 8일간 공연하는 <아이다>에 줄을 지어 보러가는 사람들도 있다는 것이 입증되었다.”<sup>19</sup>

<아이다>의 성공적 관객 동원은 이전의 두 공연인 <가면무도회> 및

15. 「시도 여러 번 만에 성취, 국립오페라단서 <아이다> 공연」, 『동아일보』, 1965.10.26, 6면.; 「오페라 사상 최대의 무대」, 『경향신문』, 1965.10.20, 5면.

16. 「오페라 사상 최대의 무대」, 『경향신문』, 1965.10.20, 5면.

17. 「숙명의 비극주역」, 『조선일보』, 1965.11.14, 5면.

18. 영국과 미국에서 뮤지컬 코미디나 오페라와 구별해 정통 연극을 지칭하던 말.

19. 「황설수설」, 『동아일보』, 1965.11.11, 1면.

## 2. 역사상 최대 규모의 <아이다> 공연

1960년대 오페라 공연 중 <아이다>는 그 어떤 것보다 내용이 많고 자세한 기사를 만들어냈다. 『경향신문』, 『동아일보』, 『조선일보』 기사 모두 의욕과 정열이 넘치는 공연인 점은 인정하지만, ‘가난한 한국 오페라’의 실정을 보여주는 점에 대해서는 아쉬워했다. 하지만 그들은 한국 오페라사에서 성장과 전진을 확인할 수 있다는 점에서 이 공연의 의의를 찾았다. 비판의 대상은 무대를 총괄하는 연출의 능력과 액션에 집중되어 있었다. 특히 당시 “개선장면”<sup>13</sup> 또는 “개선마치”<sup>14</sup>로 소개된 2막 2장의 ‘개선행진’은 안타까움과 아쉬움을 안겼다.

## IV. 〈아이다〉 공연에 대한 담론

### 1. 보기 드문 성공

앞서 언급한 국립오페라단의 열악한 재정 문제를 감안하면 대규모의 스펙터클을 요하는 〈아이다〉는 보기 드문 무대였다. 1965년 11월 7일자 『조선일보』의 「오페라 아이다」 기사는 “무난한 첫 무대…가난한 한국 축소판”이라는 부제를 덧붙이며, “스테이지 크기와 코끼리를 비롯한 다채로운 등장인원의 수(보통 600여 명)로는 도저히 외국의 예를 따를 수 없지만, 좁고 작은 공간에서 오직 하나의 밀천인 열렬만으로 뚜껑을 연데 대해 첫 날 관객들은 뜨거운 박수를 보냈다.”<sup>28</sup>고 보도했다. 11월 9일자 『동아일보』의 「보기 드문 성사 〈아이다〉 가극」 기사도 큰 스케일의 오페라인 〈아이다〉를 작은 무대에서 상연하면서 발생하는 ‘핸디캡’은 뒤따랐지만, 여러 가지 미비한 상황 속에서 초연을 강행해서 보기 드문 성사를 이룩한 점을 강조했다.<sup>29</sup>

이틀 뒤인 11월 11일자 『동아일보』의 「황실수설」 칼럼은 〈아이다〉 공연을 우리 오페라의 성장과 전진의 표시로 삼았다. “〈아이다〉 같은 그랜드 오페라가 우리나라에서 상연되었다는 이 사실 하나만 하더라도 대단스럽고 흐뭇한 일이다.”라고 의견을 찾으면서 “우리는 착실히 성장하고 있고 확실히 전진하고 있구나’하는 자신을 먼저 느낄 수 있다”<sup>30</sup>고 말했다. “물론 비좁은 무대에 동원된 인원도 적었고, 따라서 구미선진국에 비할 수는 없으나 100여명이 노래와 연기에 조화미를 이룬 미증유未曾有의 성전이였다.” 또한 “외국에서처럼 6,700명이 동원되지도 않았고 또한 〈아이다〉에 으레 명물로 나오는 코끼리도 등장하지 않았으나, 오페라 가운데 최고 최난의 〈아이다〉가 한국에서 공연되었고 유명한 아리아 이중창·삼중창이 성공적으로 연주되는 것을 듣고 외국인들도 놀라는 표정이다. 경제적 여건은 미흡하지만 예술적 재능에서 손색없다고 자부해도 좋을 듯싶다.”며 긍정적인 어조를 이어간다.<sup>31</sup>

성악 부문의 주요 캐스트에 대한 호평은 다른 오페라 때처럼 일관되게 보인다. 앞서 『동아일보』의 칼럼은 아이다 역의 소프라노 박노경, 암네리스 역의 메조 소프라노 김혜경, 이집트 왕 역의 베이스 이인영, 라다메스 역의 테너 김금환 등을 유학파로 국내에서 오랜 연륜을 쌓은 “이미 오페라 가수로 명성을 확립한 예술가들”로 소개하며, 이들에게 “많은 외

〈토스카〉와 비교하면 그 의미가 남다르다. 1963년 5월 22일자 『경향신문』의 「입체적 연출 취해」라는 기사는 국립오페라단의 단장으로 갓 선출된 홍진표洪鎭杓가 〈가면무도회〉 공연에서 “참 오페라다운 입체적인 연출방식을 취하겠다.”고 포부를 밝혔음에도 불구하고, 관객 동원에는 성공하지 못한 점을 지적했다.<sup>20</sup> 또한 같은 해 6월 4일자 『경향신문』의 「성악적 지시의 필요성 오페라 〈가면무도회〉」 기사는 “물가지수의 상승, 국립극장의 선전상 애로에 기인함인지 팬의 호응이 지극히 미온했음은 국립오페라단원들의 노고를 생각할 때 마음 아픈 일이었다.”<sup>21</sup>고 안타까움을 표한다.

사실 〈토스카〉는 당시 “음악애호가들에게 널리 사랑을 받고 있다.”<sup>22</sup>고 보도될 만큼 오페라 팬에게는 친근한 작품이었다. 1964년 10월 8일자 『경향신문』의 이어령李御寧 칼럼 「바람이 불어오는 곳 이것이 서양이다」에도 등장한 오페라였다.<sup>23</sup> 한편 관객의 호응에 대한 기사는 일관성이 없다. 같은 해 11월 7일자 『동아일보』 이상만 기자의 「잃지 않은 청중」 기사는 “이번 오페라 〈토스카〉의 공연에서 가장 큰 수확은 오페라의 청중을 잃지 않았다.”<sup>24</sup>라며 긍정적이기만 하다. 반면 10월 29일자 『조선일보』 이성삼 기자의 「극적인 진실성이 결여」라는 기사는 종래의 상황을 이루던 오페라 팬이 현격하게 줄어들었다는 점을 지적하며 “오페라계의 발전을 위해 근심스러운 일이다.”<sup>25</sup>라며 안타까움을 전했다.

〈아이다〉에 대한 기대와 관객 동원은 재정 흑자라는 기록을 낳았다. 「오페라 20년」 기사는 국립오페라단의 열악한 재정 문제를 언급한 바 있다. 1965년 7월 20일자 『조선일보』의 「〈아이다〉 공연준비」 기사도 국립극장이 “150만원 예산으로” 공연을 준비하고 있다며 “코끼리 등장은 그 실현성이 희박하다.”<sup>26</sup>고 말한다. 예산 부족에 따른 무대장치의 한계를 예상한 것이다. 하지만 결과적으로 〈아이다〉는 흑자를 내며 내재된 문제를 딛고 성공한 사례가 되었다. 같은 해 12월 27일자 『동아일보』의 간결한 기사는 1965년 “음악계의 가장 큰 수확은 오페라 공연이 처음으로 적자를 면했다는 점”이라고 강조한다. 이 기사는 국립오페라단이 봄과 가을 공연으로 기획한 〈라 보엠〉과 〈아이다〉가 각각 만원을 이루어 오페라 운동에 새로운 전기를 마련했다며 고무적인 분위기를 전한다.<sup>27</sup>

20. 「입체적 연출 취해」, 『경향신문』, 1963.5.22, 8면.

21. 유한철, 「성악적 지시의 필요성 오페라 〈가면무도회〉」, 『경향신문』, 1963.6.4, 8면.

22. 「“푸치니”의 비극 “토스카”」, 『동아일보』, 1964.10.17, 4면.

23. 이어령, 「바람이 불어오는 곳 이것이 서양이다」, 『경향신문』, 1964.10.8, 5면.

24. 이상만, 「잃지 않은 청중」, 『동아일보』, 1964.11.7, 5면.

25. 이성삼, 「극적인 진실성이 결여」, 『조선일보』, 1964.10.29, 5면.

26. 「〈아이다〉 공연준비」, 『조선일보』, 1965.7.20, 5면.

27. 「음악 해외에서 떨친 정진공적」, 『동아일보』, 1965.12.27, 6면.

28. 「오페라 아이다」, 『조선일보』, 1965.11.7, 5면.

29. 이상만, 「보기 드문 성사 〈아이다〉 가극」, 『동아일보』, 1965.11.9, 6면.

30. 「황실수설」, 『동아일보』, 1965.11.11, 1면.

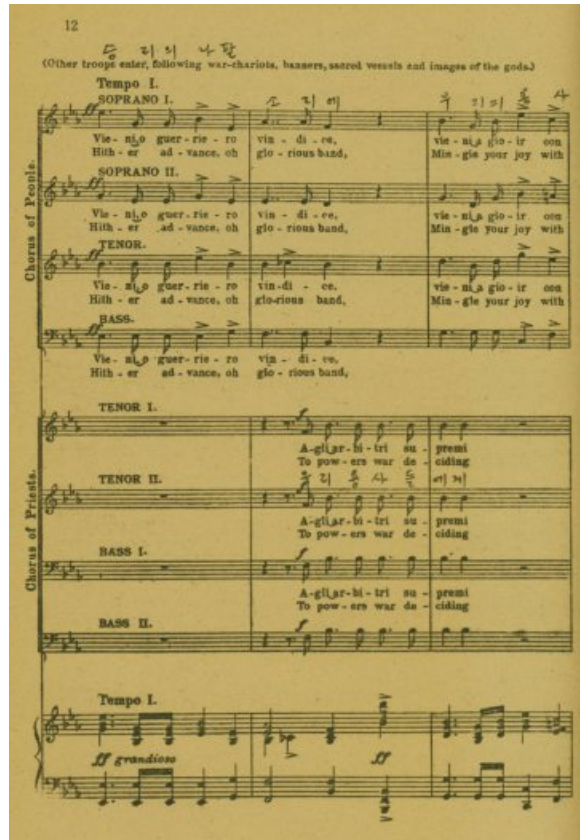
31. 「황실수설」, 『동아일보』, 1965.11.11, 1면.

국민 관객들까지 열띤 박수를 보내는 것도 껍 자연스럽게 보였다.”고 칭찬해 마지않았다. 또한 앞서 소개한 『동아일보』 이상만 기자의 기사도 A팀과 B팀으로 나뉜 연기진 중 B팀의 앙상블이 현격하게 활기를 띤 점을 보여주며, 특히 라다메스 역의 안형일(安亨一)이 소리와 연기에서 뚜렷한 위치를 가지고 있었고, 아이다 역의 황영금(黃英鎭)은 밀착된 움직임과 알찬 소리를 연출했다고 칭찬했다. A팀에서는 프리마 돈나 박노경을 일컬어 소리의 조절이 “약간 거칠었지만 격을 가지고 있어서 뛰어난 느낌”이었다고 표현했다.<sup>32</sup> 앞서 보았듯 박노경은 공연 전인 11월 14일 『조선일보』의 인터뷰 기사를 통해 이미 개별적으로 소개되었던 가수다. 다음 [그림 2]와 [그림 3]은 공연예술박물관이 소장한 당시 〈아이다〉의 공연사진과 악보이다.

32. 이상만, 「보기 드문 성사 (아이다) 가극」, 『동아일보』, 1965.11.9, 6면.



[그림 2] 〈아이다〉 공연사진, 라다메스 역인 안형일의 열연, 1965, 공연예술박물관 소장



[그림 3] 〈아이다〉 악보, 개선행진 도입부, 1965, 공연예술박물관 소장

## 2. 아쉬움이 남는 〈아이다〉 공연

〈아이다〉 공연은 아쉬움 또한 크게 남겼다. 무엇보다 연출에 대한 비판이 지배적이다. 1965년 11월 15일자 『경향신문』 김형주 기자의 「의욕과 정열의 무대 국립오페라단의 아이다 공연」 기사는 가장 비판적인 내용을 담고 있는 듯하다. 우선 기자는 연출이 중요한 이유를 다음과 같이 설명한다. “오페라를 이상적인 예술 형태라고 생각하지만 이것처럼 불완전한 예술은 없는 것이다. 왜냐하면 음악, 시, 극, 미술(장치) 등의 독립된 예술 양식이 상호 견제하고 제약을 받고 있기 때문에 각기 그 특성과 묘미를 상실하는 불구자가 되기 때문이다. 따라서 이 혼합양식을 어느 정도 통일체로서의 가능성을 보여주느냐에 연출의 능력이 평가되는 것이다.” 그러므로 〈아이다〉에서 “음악과 드라마, 그리고 장치, 조명 등 분야가 긴장도 있는 유기성으로 통합되지 못한” 점은 “부자연성과 산만한 무대 구성”을 초래했다고 혹평했다. 인물의 성격이 잘 살지 못한 점도 이렇게 지적했다. “인간성의 적나라한 갈등에서 순애(純愛)로 정화시켜가는 프로세스가 강력히 정조(淨彫)되지 못한 안이성이 있다.” 특히 “이집트의 청연장군인 라다메스를 중심으로 한 이디오피아의 왕녀인 아이다와 이집트의 여왕인 암네리스와의 연적으로서 대조적인 인물성격이 살지 못해 싱거운 멜로드라마의 영역을 벗지 못한 느낌이다.”라고 말했다.<sup>33</sup>

33. 김형주, 「의욕과 정열의 무대 국립오페라단의 아이다 공연」, 『경향신문』, 1965.11.15, 5면.

〈아이다〉의 그 유명한 ‘개선행진’ 장면은 여러 기사에서 주목을 받은 부분하면서도 비판의 과녁이 되기도 했다. 김형주 기자는 베르디의 모든 작품 중 가장 대규모이고 스펙터클한 긴박감을 주는 〈아이다〉의 특징을 강조하면서 “작곡자 자신이 노린 시각적인 박력이 살지 못한 것은 흥미를 반감”시킨 것이라고 지적한다. 특히 이 가극의 정점인 ‘개선행진’ 장면은 “등장인물의 수로나 합창과 관현악의 효과로는 너무 빈약해서 장난감 같은 인상을 면치 못했다.”고 비판한다. 또한 등장인물을 적어도 100명 이상 동원해야 하는데, 이러한 작품을 좁은 명동국립극장의 무대에 올리는 것부터가 무리였다고 주장한다. 결국 “행사 위주가 아니라 작품 위주의 공연이 되어야 할 것이다.”<sup>34</sup>라고 일침을 가한다.

34. 김형주, 「의욕과 정열의 무대 국립오페라단의 아이다 공연」, 『경향신문』, 1965.11.15, 5면.

비판적 기사는 연이어 등장한다. 물론 김형주 기자의 거침없는 공격보다는 수위가 낮다. 전체적으로 공연의 한계는 있었지만 노고와 공은 인정해야 한다는 어조의 『조선일보』의 「오페라 아이다」 기사도 ‘개선행진’ 장면에 대해서는 비판의 소리를 높인다. “400여 명의 코러스(합창)와 코끼리 말 등이 개선군으로 나와야 하지만 가난한 한국은 간역(簡易)

版<sup>35</sup>으로 참아야 했다(85명). 그것도 2인조 짝이 무대 뒤를 되돌아 다시 등장하는 캐러필라<sup>36</sup>식으로 관객에선 동정어린 실소와 고소가 새어나오기도 했다.”<sup>37</sup> 하지만 기사와 함께 수록된 ‘개선행진’ 사진의 설명은 이런 평가와 상반되게 장면의 스펙터클을 다음과 같이 강조하고 있다. “2막 2장, 〈아이다〉의 스펙터클한 절정의 신. 웅장한 개선의 행진곡에 맞추어 ‘라다 메스’가 승천의 귀국을 하고 있다. 흰옷의 검은 머리가 ‘아이다.’”

또 다른 아쉬움으로 번역 오페라의 실정과 관객의 에티켓도 언급되었다. 『동아일보』의 이상만 기사는 “외국의 오페라를 상연하는데 늘 부연되는 애기지마는 언제나 번역 오페라에서 만족해야 할지 극장 측의 창의성 있는 노력을 앞으로 또 기다려 보아야 되겠다.”<sup>38</sup>라며 문제를 제기했다. 또한 『조선일보』의 「오페라 아이다」 기사는 관객이 만들어 가는 공연의 분위기를 지적하며, 막이 올라 아리아가 노래 중인데도 “황(문소리), 덜거덕(의자 소리), 딱딱(하이힐 소리)으로 기분을 잡치는 일부 관객들의 코리아 타임의 버릇은 빨리 없어져야 할 텐데”<sup>39</sup>라고 아쉬움을 남겼다.

이렇듯 〈아이다〉 공연은 1960년대 오페라 공연 중 가장 풍성하고 자세한 기사를 만들어내며 긍정적인 점과 취약점 및 아쉬운 점을 적나라하게 드러냈다. 사실 기사에서는 후자가 더 강조된다. 하지만 흥미롭게도 이 공연과 직접적으로 관계된 인물들의 좌담은 또 다른 이야기를 들려준다.

### 3. 〈아이다〉 공연 후의 좌담

〈아이다〉 공연 후인 11월 11일 동아일보사 주관으로 성악가를 비롯한 오페라 관계 인사가 모인 가운데 오페라 운동의 오늘과 내일을 논하는 좌담회가 열렸다. 이날 참석자는 김자경金慈瓏(성악가/이화여자대학교 교수), 오현명吳鉉明(성악가/국립오페라단 단장), 윤길구尹吉九(국립극장장), 최영환崔寧煥(음악평론가/사회)이었다. 이 좌담회의 내용은 1965년 11월 11일자 『동아일보』에 「좌담 오페라 운동의 금후 〈아이다〉 공연 마치고」라는 기사에 인터뷰 형식으로 실렸다.<sup>40</sup> 앞서 살펴본 기사들과 같이 좌담은 흑자 공연, 관객 동원력 향상, 큰 규모의 오페라 초연이라는 점에서 의의를 평가하면서, 부정적으로 여겨진 요소들은 한국 오페라의 발전과 성장에 밀거름이 되는 기회로 초점을 맞춰 살피고 있다. 무엇보다 리허설과 공연에 실제 참여한 사람들만이 알 수 있는 해프닝을 공유해 표면적 문제에 내재된 실

35. 나무 판자 위에 그림을 그려 세워 놓은 것으로 무대배경에 자주 사용되었다.

36. 무한케도 장치를 뜻하는 캐러필라를 말한다.

37. 「오페라 아이다」, 『조선일보』, 1965.11.7, 5면.

38. 이상만, 「보기 드문 성사 〈아이다〉 가극」, 『동아일보』, 1965.11.9, 6면.

39. 「오페라 아이다」, 『조선일보』, 1965.11.7, 5면.

40. 김재관, 「좌담 오페라 운동의 금후 〈아이다〉 공연 마치고」, 『동아일보』, 1965.11.11, 5면.

제 상황을 이해할 수 있게 해준다. 포괄적인 맥락에서 이 좌담회는 사회자의 말대로 “지나간 우리 오페라의 자취와 현황을 검토하고 빛나는 장래를 내다보는 장”으로 자리매김했다.

사회자는 〈아이다〉 공연으로 악단이나 팬들의 오랜 소망이 실현된 것에 대한 의의를 물으면서 좌담을 시작한다. 이에 대해 김자경과 윤길구는 다음과 같이 말한다.

**윤길구(이하 윤):** 〈아이다〉는 3년 전에 기획되었다 좌절된 일이 있지요. 워낙 규모가 큰 오페라여서 시민회관 무대가 아니면 안 된다는 주장도 있었으나 단원 한 분이 외국에서도 소규모로 공연하는 일이 있다고 해서 국립극장 무대에 올렸습니다.

**김자경(이하 김):** 규모도 문제지만 더 중요한 것은 가수들이라고 봐요. 그들의 음성이나 성격이 등장인물의 성격을 어느 정도 바르게 전달할 수 있느냐가 더욱 문제가 되지 않을까요.

**윤:** 국립극장에는 오페라 관계로 연 2회 공연에 각 90만원씩의 예산이 있어요. 그런데 이번에는 160만원을 들였어요. 적자赤字 투성이던 오페라 공연이 금년 봄 〈라 보엠〉 때 처음 흑자를 냈어요.<sup>41</sup>

41. 김재관, 「좌담 오페라 운동의 금후 〈아이다〉 공연 마치고」, 『동아일보』, 1965.11.13, 5면.

이 좌담은 수차례 기획되었다가 좌절되었으나 결국 무대에 오른 〈아이다〉 공연의 의의를 밝히고 흑자 소식을 전한다. 눈에 띄는 점은 통상 1편의 공연에 통상 90만원의 예산이 투입되지만, 이 공연에는 160만원으로 무려 두 배 가량 증액했다는 점이다. 과감한 투자가 흑자의 결실을 거두는 토대가 되었음을 짐작할 수 있다.

여기에서 한 가지 짚고 넘어갈 점은 이후에도 지속적으로 예산이 증액되지는 않았다는 점이다. 다음 해인 1966년 4월 17일자 『조선일보』 기사는 〈리콜레토〉를 언급하며 “예산이 대폭 삭감”되었지만 “그래도 굶히지 않고 호화로운 오페라 무대를 마련하는 것만큼 모두 열의가 대단하다.”<sup>42</sup>고 글을 이어간다. 〈아이다〉의 흥행을 이어가려 전진하는 국립오페라단의 활약을 다시 한번 확인할 수 있다.

흥미로운 점은 소규모 공연에 대한 내용이다. 기존의 공연 평은 큰 규모의 오페라를 명동국립극장의 좁은 무대에서 연출한 한계와 문제를 지적했다. 이 좌담에서는 오히려 “외국에서도 소규모로 공연하는 일이 있다.”며 소규모로 실험한 것임을 밝힌다. 이어서 사회자는 무대에서 바라본 청중의 태도를 물어보고 오현명은 관객 수나 그 질이 모두 뚜렷하

42. 「첫 그랜드 오페라 〈리콜레토〉」, 『조선일보』, 1966.4.17, 5면.

게 향상되었다고 하면서 “무대에서 보아도 아주 만족스럽습니다.”라고 답한다.

사회자가 흑자 공연이 출연자 입장에서 어떤 의미를 갖는지 묻자 참석자들은 이렇게 말한다.

**오현명(이하 오):** 적자를 면했다는 것은 참으로 다행한 일입니다. 그러나 경비를 외국같이 들인다면 문제는 달라지겠지요. 한 번 공연의 총수입이 외국 프리마돈나의 출연료에도 미치지 못하는 것이 아닐까요? 우리가 받는 출연료는 5, 6년 전과 변함없어요. [...] 오페라를 한 번 하려면 개인연습, 그룹연습, 액손 및 합창과의 합동연습 등 3부분으로 각각 한 달씩 모두 3개월의 연습이 필요해요. 이것이 끝나면 공연 이틀 전에 2회의 총연습을 거쳐 연속 8일간 출연합니다. 이걸 무리, 아니 기적입니다.

**윤:** 그래서 출연료라고 받아 봤자 버스 값도 안 된다는 건 알고 있는데(웃음) 그렇지만 전망은 밝아요. 지금으로는 예산 관계 등으로 연 2회 공연은 조금 힘에겹지만 민간 오페라단에서도 1회쯤 해 주었으면 해요.<sup>43</sup>

43. 김재관, 「좌담 오페라 운동의 금후 〈아이디〉 공연 마치고」, 『동아일보』, 1965.11.13, 5면.

예산도 기존보다 두 배 가까이 늘리고 흑자도 냈지만 출연료는 열악한 상황이 열거된다. 1960년대 초 국립오페라단 단원들은 정식 급료를 받는 상근제 단원이 아닌 공연 때마다 출연 수당을 받는 비상근 단원이었다.<sup>44</sup> 이러한 점을 감안하면 “사재를 안 터는 것 만해도 어딘데, 출연료까지 주면 고마운 일이지.”라던 한 성악가의 말은 안타깝지만 이해가 되는 부분이기도 하다.<sup>45</sup> 주지하다시피 1960년대 국가경제는 전반적으로 어려웠다. 그럼에도 불구하고 좌담에 참여한 〈아이디〉 관계자들의 태도나 어조는 비관적이지 않고 밝은 전망을 그리고 있어 고무적이기까지 하다.

44. 주성혜, 「사십 년, 한국의 대표음악극을 만들고자」, 『국립오페라단 40년사』(서울: 국립오페라단, 2002), 71쪽.

45. 주성혜, 「사십 년, 한국의 대표음악극을 만들고자」, 『국립오페라단 40년사』(서울: 국립오페라단, 2002), 71쪽.

좌담이 오페라의 현재를 검토하고 미래를 내다보는 장이다 보니 현 상황을 직시하고 보완할 점과 나아가야 할 방향을 공유하기도 했다. 먼저 당시 오페라의 상황은 다음과 같이 표현된다.

**김:** 20년이란 짧은 역사에 비하면 많이 발전했어요.

**오:** 1948년에 처음 〈춘희〉를 공연했을 때 오페라는 싱겁다고 했어요. 청중 입장에서 보면 연극도 아니고 뭔지 이해하지 못했어요. 〈라 트라비아타〉를 〈라 콤파르시타〉라고 혼동하면서 귀족적인 취미라 일침한 평론가도 있었으니까요. (모두 웃음) 제 생각으로는 한국어가 성악에 알맞아 발전할 여

지가 많다고 봐요.

**윤:** 요즘엔 오페라를 보려는 젊은이들 열의도 대단하고.<sup>46</sup>

46. 김재관, 「좌담 오페라 운동의 금후 〈아이디〉 공연 마치고」, 『동아일보』, 1965.11.11, 5면.

오페라의 미래와 관련해 사회자는 앞으로 오페라 운동이 어떠한 노력을 해야 할지에 대해 질문한다. 오현명은 “드문드문 공연하는 것 대신 봄·가을로 오페라 시즌을 만들면 어떨까요. 조금 어렵지만 재연작품도 끼어 각기 작품 2개씩 공연하게 하면 좋겠다.”<sup>47</sup>면서 조심스럽게 정기 시즌과 공연의 확대를 제안한다. 이어 김자경은 “우리나라 작품도 하나 넣으면 두 팀이 경쟁하는 폐단도 없어지겠다.”고 덧붙인다. 이렇듯 레퍼토리 선정도 중요한 이슈로 등장한다.

47. 김재관, 「좌담 오페라 운동의 금후 〈아이디〉 공연 마치고」, 『동아일보』, 1965.11.11, 5면.

비록 이 글은 국립오페라단의 서양 오페라 초연을 다루며 우리나라 창작 오페라는 초점 밖에 두고 있지만, 우리나라 작품의 선정은 이 좌담 뿐만 아니라 오페라 운동 내내 중요한 문제로 일관되게 떠오른다.<sup>48</sup> 이 좌담에서 국립오페라단 창립 공연인 〈왕자호동〉에 대한 평은 긍정적이지 않았지만, 다음해에 한국 작품을 선정하길 바라기도 하고(오현명), 우리나라 작품이 부족함을 지적하며 신인 등용을 권장하기도 하며(김자경), 독일에서 호평 받고 국내 신문에 보도된 윤이상의 작품을 고려하기도 했다(오현명). 결국 레퍼토리 선정과 관련해서는 “민속적인 창작의 발굴”에 착실하게 노력을 기울일 것을 다짐하며 마무리한다.

48. 이 문제에 관한 자세한 내용은 다음을 참조. 허영한, 「장일남의 오페라 〈왕자호동〉 연구」, 『공연예술박물관 소장자료 연구총서』 권1(서울: 국립극장, 2021), 151쪽.).

한국 오페라가 앞으로 나아가기 위해 연출의 문제는 하루 빨리 해결되어야 할 과제였다. 오현명은 “연극인이 맡으면 연극인의 입장에서 다루게 되는데 문제가 있어요. 음악인으로서 이 부문을 전공한 분이 출연해야 되지 않을까요.”라고 전문 연출가의 양성에 대해 말했다. 또한 그는 명동국립극장보다 조금 큰 알맞은 극장을 요구하기도 했다. 가수들의 정진이 선행되어야 한다는 의견도 나온다(김자경). 지방 공연의 필요성도 부각되며(윤길구) “의상만 갖추고 연주회 형식으로도 지방에 가야”한다는 제안도 나온다(김자경). 더불어 “오케스트라와 합창만 말고 주요 캐스트만 내려가는” 방식이 언급되며, 〈라 보엠〉 공연이 부산에서 성공한 예를 참고로 삼아야 한다고 말한다(오현명).

## V. 연출가의 고뇌

앞의 좌담에서 오현명이 제기한 전문 연출가 양성은 1960년대 오페라 공연의 필수 과제였다. 오페라 연출자 대부분이 연극계 인사들이었기 때문이다. 사실 국립오페라단에서 전문 연출가가 본격적으로 활동한 시기는 1970년대로 알려졌다, 그 주역으로 오현명과 문호근이 자주 등장한다.<sup>49</sup> 하지만 당시의 상황 또한 녹록치 않았다. 대표적인 성악가 출신 전문 연출가인 오현명은 “외국 오페라 무대를 볼 기회가 전혀 없었던” 인물로서 주위의 염려 속에서 국립오페라단 창단 공연 〈왕자호동〉의 연출을 맡았다고 전해진다.<sup>50</sup>

1963년 〈가면무도회〉 공연에서도 오페라 전문 연출의 필요성이 구체적으로 제기된 바 있다. 1963년 6월 4일자 『경향신문』의 「성악적 지시의 필요성 오페라 〈가면무도회〉」 기사는 “우리에게 남겨진 큰 숙제는 [...] 근본적 창법 시정은 어려워도 연출상의 지시처럼 곡상에의 해석의 차위시정差位是正 적어도 강약의 밸런스 조절은 지시해야 될 것”이라고 지적했다. 또한 “창연자들이 과히 크지 않은 소리로 적절히 컨트롤해가며 오케스트라·복스를 넘어 객석을 향해 포물선으로 음을 넓고 멀게 전달시켰더라면 효과적이었을 것”<sup>51</sup>이라고 했다. 창법, 강약의 밸런스, 성악과 오케스트라의 균형 등은 연극 연출가에게는 감당하기 힘든 과제였을 것이다.

〈아이다〉의 연출가인 이해랑 또한 연극계에서 손꼽히는 연출가 중 한 명이었다. 그는 〈아이다〉 프로그램북에서 다음과 같이 말한다.

나 같은 연극 연출가보다는 음악을 전공한 분이 다루어야 올바른 연출을 할 수 있을 것이라고 생각하였다.

첫째, 연극 연출가에게는 음악을 충분히 저작할 능력이 없으며 또 그것을 가슴 깊이 담아 두었다가 표현할 가능성이 없다.

음악적인 감상보다는 연극적인 것이 앞을 서서 자신이 노래를 부르면서 연출을 하지 못 하고 가슴 속에서 우러나오는 말소리를 듣고 연출을 한다.

그리고 안타까운 제약은 작곡자가 이미 악보로 표현하여 놓은 세계에서 연출가는 한발자국도 벗어날 수가 없는 것이다. 리듬, 템포, 화음 모두 작곡자가 지시한 대로 따라가야 한다. 연출가의 독창력이 용납되지 않

49. 주성혜, 「사십 년, 한국의 대표음악극을 만들고자」, 『국립오페라단 40년사』 (서울: 국립오페라단, 2002), 82-83쪽.

50. 주성혜, 「사십 년, 한국의 대표음악극을 만들고자」, 『국립오페라단 40년사』 (서울: 국립오페라단, 2002), 84쪽.

51. 유한철, 「성악적 지시의 필요성 오페라 〈가면무도회〉」, 『경향신문』, 1963.6.4, 8면.

는다. 고작 노래가 숨을 쉬는 간주하는 동안을 머뭇 것이 연출가의 할 일이다.<sup>52</sup>

— 〈아이다〉 프로그램북 「연출가의 말」 중

52. 이해랑, 「연출가의 말」, 〈아이다〉 프로그램북, 1965.

이해랑의 연출에 대한 자기 의문은 1968년 〈파우스트〉 프로그램북의 「연출가의 말」에서 심화된다. 그는 “나는 오페라 연출에 책임이 아님을 통감하였다.”라고 글을 시작하며 다음과 같이 말을 잇는다.

연극에서는 연출가가 가장 많이 손을 써야 할 인물의 내면적인 움직임이 오페라에서는 이미 작곡으로 이루어져 있어서 나로서는 손을 쓸 여지가 없다. [...]

그저 연출가는 전체적인 무대의 균형이나 잡고 노래하는 분들이 불편을 느끼지 않게 안정된 위치를 마련하여 주는 것이 고작이었다. [...]

제대로 오페라의 연출을 하려면 가사의 내용에 대한 정당한 해석은 물론 음보에 대한 해석이 따라야 하는데 불행히도 나에게서는 후자에 대한 기능을 발휘할 수 있는 실력이 없는 것이다. [...]

연출의 사상의 빈곤! 나의 오페라 연출은 언제나 피행적인 범위를 넘어설 수가 없다.

그래서 신체적인 움직임을 통하여 노래하는 분들의 심리를 움직이려 하고 인물의 행동선에 전 신경을 쓰다시피 한다. 그러나 그것이 이미 작곡된 악보의 제약을 받고 자연스럽게 진전이 되지 않을 뿐 더러 음보에 대한 무지로 인하여 시행착오만을 되풀이 할 적이 많다.<sup>53</sup>

— 〈파우스트〉 프로그램북 「연출가의 말」 중

53. 이해랑, 「연출가의 말」, 〈파우스트〉 프로그램북, 1968.

이해랑이 자신의 한계와 망설임을 표현한 것은 누군가에게 당혹감을 줄지도 모른다. 그의 태도는 〈가면무도회〉의 연출자 홍진표와 비교된다. 〈가면무도회〉의 연출에 대한 평가는 긍정적이지 않았지만, 1963년 5월 22일자 『경향신문』의 「입체적 연출 취해」 기사는 홍진표가 “이제까지 연극과 똑같이 다루어진 평면적인 연출 태도를 지양하고 참 오페라다운 입체적 연출방식을 취하겠다.”<sup>54</sup>며 당당하게 말한 것을 보도했다. 이와 달리 이해랑은 연극 연출가에게 부여된 “안타까운 제약”과 그가 “할 수 없는 것”에 초점을 둔다. 프로그램북에 연출의 새로운 면모를 선보여도 모자랄 판인데, 오페라 청취자 입장에서는 아쉬움을 남기는 말이다. 동시에 그가 처한 상황은 1960년대 한국 오페라가 처한 열악한 상황에서

54. 「입체적 연출 취해」, 『경향신문』, 1963.5.22, 8면.

비롯된 것이라 안타깝기도 하다. 연극 연출자인 그는 아마도 음악적 흐름과 시간이 낯설었을 것이고, 그저 “노래가 숨을 쉬는 간주하는 동안을 매꾼” 연출에 한계와 의문을 동시에 느꼈을지도 모른다.

## VI. 이탈리아 오페라를 넘어: <자유 의 사수>와 <파우스트>

국립오페라단의 1960년대 마지막 2개 공연은 <자유 의 사수>와 <파우스트>로, 기존의 이탈리아 오페라가 아닌 독일과 프랑스 오페라였다. <자유 의 사수>에 대해서 1967년 5월 6일자 『동아일보』 기사는 새로운 연출가 이진순李眞淳이 “이제까지 이태리 오페라 위주의 공연에서 독일의 낭만파 작품을 공연케 되어 새로운 스타일로 연습을 진행시키고 있다.”<sup>55</sup>며 기대감을 고취시킨다. <파우스트>는 이전 해에 이미 연극으로 상연되었는데, 1968년 6월 15일자 『경향신문』의 「오페라의 참 멋을」이라는 기사는 이제 “우리나라의 오페라도 베르디나 푸치니 등 이제까지의 대중적인 것에서 좀 더 본질적이고 중후한 독일계의 오페라<sup>56</sup>를 상연할 시기로 접어들었다.”<sup>57</sup>라는 국립극장장 김창구金昌九의 말을 보도하며 이 공연의 의의를 밝힌다. 한편 새로운 시도에서 오는 어려움도 만만치 않았는데 다음 기사들에서 살펴본다.

55. 「웹버작 <자유 의 사수> 공연」, 『동아일보』, 1967.5.6, 5면.

56. 샤를 구노의 프랑스 오페라인 <파우스트>를 두고 “독일계”라 한 것은 부정확한 표현이지만 괴테의 원작을 기초로 한 점을 강조한 듯하다.

57. 「오페라의 참 멋을」, 『경향신문』, 1968.6.15, 5면.

### 1. 독일 오페라의 초연, <자유 의 사수>

<자유 의 사수> 공연에 대한 기사는 노래보다 대사가 위주인 이 오페라의 이색적 특징에 주목했다. 베버의 작품으로 대표되는 독일 초기 낭만 오페라에서 대사가 우세한 점은 현대 오페라 팬들에게는 친근한 특징이나 당시에는 특별했던 것 같다. 당시 프로그램북의 「해설」은 “징그슈필(대사를 말하는 연극적 부분과 노래를 부르는 부분으로 나누어진 독일의 음악극)의 형식을 빌린 레치타티보에 의하지 않고, 대화에 의해서 줄거리를 발전시키는 방법으로 만들었다.”<sup>58</sup>고 설명한다. 1967년 4월 22일자 『경향신문』의 간결한 기사도 “줄거리 전개는 노래 아닌 대사 처리로 된 데가 많은 것이 이색”<sup>59</sup>이라고 주목했고, 5월 6일자 『동아일보』 기사도 “노래 부분 외에도 대사

58. 「해설」, <자유 의 사수> 프로그램북, 1967.

59. 「한국초연 자유 의 사수」, 『경향신문』, 1967.4.22, 8면.

에 많이 치중되어 있는”<sup>60</sup> 작품이라고 소개했다.

대사에 대한 집중은 독일어 대사에 내재한 난해함으로 연결되었다. 1967년 5월 11일자 『동아일보』 이상만 기자의 「국립오페라단 <자유 의 사수> 어려운 여건 속에 친밀감 있는 연기」라는 기사에서 “대사에서 오는 핸디캡은 짜임새를 얹게 했다.”<sup>61</sup>는 비판을 찾아볼 수 있다. 또한 5월 13일자 『경향신문』의 「국립오페라 제10회 기념공연 <자유 의 사수>의 무대」 기사는 가수들의 “가사 전달이 미숙”하며 “문제되는 것은 공명시키면서도 정확한 가사 전달”<sup>62</sup>이라고 지적했다.

이상만 기자의 기사는 “합창은 발달하게 몰아갔지만 소리의 크기에 주력을 두어 뻣뻣한 느낌”이었고, “오케스트라는 관현악의 색채보다 반주적인 면에 힘을 기울여 아쉬운 감은 있었다.”<sup>63</sup>며 독일 낭만 오페라에서 중요하게 다루는 합창과 오케스트라의 역할에 대한 아쉬움까지 말한다. 오늘날의 오페라 청취자로서 이 작품의 주요 특징들을 떠올려보면 이러한 비판을 쉽게 이해할 수 있다. 예를 들어, 2막의 유명한 피날레인 ‘늑대의 협곡 장면 Wolf's Glen scene’에서 합창이 드라마적 낭송조와 불협화음의 외침을 교대하는 가운데, 오케스트라는 반음계와 저음을 사용해 어두운 협곡의 분위기를 자아내는 역할을 하는데 아마도 이러한 점들에서 부족함을 느꼈던 것 같다.

하지만 이 기사는 전체적으로 긍정적인 어조를 유지한다. “본격적인 독일의 가극을 상연케 된 것은 때 늦은 감은 있었으나 적절한 기획”이라고 의의를 밝히면서, “특히 연출의 역점이 강하게 튀어 올랐고 비교적 친밀감 있는 연기들을 보여 주었던 것 같다.”며 호평했다. 신인들을 주역 가수로 발탁한 대담한 시도는 화제가 되었지만 긍정적인 점과 아쉬운 점 모두가 있었다고 표현했다. 예를 들어, 앵헨 역의 현혜숙玄惠淑은 신선한 연기를 보여주었던 반면, 막스 역의 박인수朴仁洙는 막스다운 자질은 있었지만 역부족인 감이었다고 전한다. 또한 전체적으로 볼 때 아가테 역의 황영금黃英金이 대사의 세련도는 미흡했지만 대담한 연기와 노래의 폭이 있어 안정감을 보여주었고, 카스파르 역의 오현명은 중량감 있는 연기로 써 분위기의 대조를 세차게 끌어갔다고 말한다.<sup>64</sup>

베버의 작품에서 또 다른 중요한 요소인 무대와 조명은 인상적으로 연출된 것 같다. 1967년 5월 13일자 『경향신문』 기사는 3막 1장에서 보인 “인상적인 무대는 값진 것이었다.”<sup>65</sup>며 장종선張鍾善의 무대장치와 고광高光의 조명을 강조했다. 연출자 이진순의 활약도 돋보였다. 앞서 4월 22일자 『경향신문』과 5월 6일자 『동아일보』 기사 모두 이진순 연출자가 출

60. 「웹버작 <자유 의 사수> 공연」, 『동아일보』, 1967.5.6, 5면.

61. 이상만, 「국립오페라단 <자유 의 사수> 어려운 여건 속에 친밀감 있는 연기」, 『동아일보』, 1967.5.11, 5면.

62. 「국립오페라 10회 기념공연 <자유 의 사수>의 무대」, 『경향신문』, 1967.5.13, 8면.

63. 이상만, 「국립오페라단 <자유 의 사수> 어려운 여건 속에 친밀감 있는 연기」, 『동아일보』, 1967.5.11, 5면.

64. 이상만, 「국립오페라단 <자유 의 사수> 어려운 여건 속에 친밀감 있는 연기」, 『동아일보』, 1967.5.11, 5면.

65. 「국립오페라 10회 기념공연 <자유 의 사수>의 무대」, 『경향신문』, 1967.5.13, 8면.

연진들의 연기 지도에 무척 신경쓰고 있음을 언급하며, 2막 2장에서 박쥐와 비둘기가 나는 처리는 인형을 조작해서 실감을 돋우는데 새로운 기획이라며 주목했다.<sup>66</sup>

공연예술박물관은 국립오페라단의 무대연출과 관련된 여러 종류의 자료들을 소장하고 있는데, 다음은 자미엘과 쿠노의 의상스케치이다.<sup>67</sup>



[그림 4] 장종선, 〈자유의 사수〉 의상스케치, 자미엘과 쿠노 역, 1967, 공연예술박물관 소장

66. 「한국초연 자유의 사수」, 『경향신문』, 1967.4.22, 8면; 『웹버작 〈자유의 사수〉 공연』, 『동아일보』, 1967.5.6, 5면.

67. 무대장치에 대한 자세한 내용은 다음을 참조(박동우, 「1960년대의 국립극장 무대미술」, 『공연예술박물관 소장자료 연구총서』 권1(서울: 국립극장, 2021), 173쪽).

## 2. 보다 높은 차원으로의 도약, 〈파우스트〉

〈파우스트〉에 대한 기사는 〈자유의 사수〉에 비해 내용이 자세하지는 않지만, 긍정적 평가가 지배적이다. 무엇보다 기존 오페라 공연과 다른 방향을 제시한 점이 주목을 받았다. 그중 이전의 이탈리아 오페라에서 탈피한 점이 가장 눈길을 끌었다. 1968년 6월 15일자 『동아일보』의 「가극 〈파우스트〉 공연」 기사는 “그 깊은 사상과 방대한 내용으로 해서 모든 작곡가들이 가극화의 꿈을 있었지만 아무도 감히 손을 대지 못 했다.”<sup>68</sup>며 괴테의 대표작으로 만들어진 이 오페라의 한국 초연의 의미를 밝혔다. 같은

68. 「가극 〈파우스트〉 공연」, 『동아일보』, 1968.6.15, 5면.

맥락에서 6월 29일자 『경향신문』의 「보다 높은 차원으로 도약」 기사는 다음과 같이 극찬을 했다.<sup>69</sup> “한국오페라 20년의 성장을 보여준 것으로 성공적이었다. 감미로운 아리아만에 중점을 둔 이탈리아 오페라에서 관객에게 영합하기 어려운 진부하고 극적 흥미가 없는 오페라를 가지고 공감함을 갖게 했다는 것은 무엇보다 이번 공연의 큰 성과다.”

또한 이 기사는 〈파우스트〉의 발전적 면모로 연출, 무대, 조명을 호평하며, 가수들의 활약도 구체적으로 언급한다. 이해랑의 연출이 “환상과 서정을 성공적으로 결부시킨 점”과 더불어 관록을 보여준 장종선의 미술, 고광의 조명이 거론된다. 주역들의 활약에 대해서는 “오랜 경험을 살려 안정된 분위기를 만들고 있다. 특히 그들 모두가 대사의 세심한 처리로 설득력이 강했고 아리아와 레치타티보 그리고 관현악 사이에 균형도 원만했다.”<sup>70</sup>고 전한다.

무엇보다 〈파우스트〉 공연은 관객 동원에 성공했다. 1968년 6월 29일자 『동아일보』의 「파우스트 앙코르 공연」이라는 기사는 다가오는 가을의 앙코르 공연 소식을 보도하며, “800석밖에 없는 국립극장에 하루 평균 1,000명의 관객으로 물러드는 상황을 이뤘으며, 한국 오페라가 앙코르 공연을 갖는 것은 이번이 처음”이라고 그 의의를 밝혔다.<sup>71</sup> 다음은 공연예술박물관이 소장한 〈파우스트〉 공연의 사진이다.

69. 「보다 높은 차원으로 도약」, 『경향신문』, 1968.6.29, 5면.

70. 「보다 높은 차원으로 도약」, 『경향신문』, 1968.6.29, 5면.

71. 「파우스트 앙코르 공연」, 『동아일보』, 1968.6.29, 5면.



[그림 5] 〈파우스트〉 공연사진, 1968, 공연예술박물관 소장

## VII. 결론

우리는 1960년대 신문 기사들을 통해 국립오페라단의 발자취를 따라갈 수 있었다. 그들은 비록 ‘가난한 한국 오페라’의 실정 속에서 여러 한계를 드러냈지만, 착실하고 꾸준히 성장하는 모습을 보여주었다. 그들이 맞닥뜨린 문제점들은 경제적 어려움뿐만 아니라 전문 인력의 부족, 특히 전문 연출자의 결핍, 한정적 레퍼토리, 미흡한 무대장치 등을 포함한다. 그러나 〈라 보엠〉과 〈아이다〉 공연은 한국 오페라 역사상 처음으로 독자 공연 기록을 세우면서 성공적인 관객 동원이라는 전환기를 가져왔다. 더욱이 이 글의 중심인 〈아이다〉 공연은 음악적 성과, 연출, 무대장치, 오케스트라의 면모에서 이전보다 크게 주목받았고, 자세하고 풍부한 기사들을 양산해냈으며, 공연 이후 오페라 운동에 관한 진지한 좌담회가 열리는 계기도 마련했다. 한편 연극계 인사들이 연출을 맡았던 상황에서 오페라 전문 연출가에 대한 요구가 높아졌는데, 당대의 대표적 연출가인 이해랑의 고뇌에 찬 연출의 말은 1970년대 오페라 전문 연출가의 출현을 이해하는 데 도움이 된다. 마지막으로 1960년대 마지막 두 공연인 〈자유의 사수〉와 〈파우스트〉는 이탈리아 오페라를 벗어나 레퍼토리를 확장한 사례로, 연출, 무대, 조명, 가수들이 향상된 면모를 보인 공연들이었다. 이렇듯 1960년대 국립오페라단의 서양 오페라 초연 무대는 초연이라는 소중한 의미를 가지면서 동시에 “보다 높은 차원으로의 도약”을 선보이는 한국 오페라의 발전과 성장의 맥락에서 새롭게 조명될 수 있으리라 생각한다.

### 참고문헌

- 김재관, 「최담 오페라 운동의 금후 〈아이다〉 공연 마치고」, 『동아일보』, 1965.11.11.  
 김형주, 「의욕과 정열의 무대 국립오페라단의 아이다 공연」, 『경향신문』, 1965.11.15.  
 유한철, 「성악적 지시의 필요성 오페라 〈가면무도회〉」, 『경향신문』, 1963.6.4.  
 이상만, 「구태 못 벗은 무대에 주목할 음악적 효과 〈라 보엠〉」, 『동아일보』, 1965.5.11.  
 이상만, 「국립오페라단 〈자유의 사수〉 어려운 여건 속에 친밀감 있는 연기」, 『동아일보』, 1967.5.11.  
 이상만, 「보기 드문 성사 〈아이다〉 가극」, 『동아일보』, 1965.11.9.  
 이상만, 「읽지 않은 청중」, 『동아일보』, 1964.11.7.  
 이성삼, 「극적인 진실성이 결여」, 『조선일보』, 1964.10.29.  
 이어령, 「바람이 불어오는 곳 이것이 서양이다」, 『경향신문』, 1964.10.8.  
 이용숙, 「한국오페라 발전을 견인한 국립오페라단 국립오페라단사」, 『국립극장 70년사』 (서울: 국립중앙극장, 2020).  
 이해랑, 「연출가의 말」, 〈아이다〉 프로그램북, 1965.  
 이해랑, 「연출가의 말」, 〈파우스트〉 프로그램북, 1968.  
 주성혜, 「사십 년, 한국의 대표음악극을 만들고자」, 『국립오페라단 40년사』 (서울: 국립오페라단, 2002).  
 「입체적 연출 취해」, 『경향신문』, 1963.5.22.  
 「“푸치니”의 비극 “토스카”」, 『동아일보』, 1964.10.17.  
 「오페라 〈라 보엠〉」, 『조선일보』, 1965.5.9.  
 「의욕은 엷보여, 국립오페라 〈라 보엠〉, 아쉬운 연기력」, 『서울신문』, 1965.5.11.  
 「10년만의 오페라 라 보엠 부산서」, 『서울신문』, 1965.6.3.  
 「〈라 보엠〉 부산서 공연 16일부터 3일, 부산시향반주」, 『경향신문』, 1965.6.9.  
 「〈아이다〉 공연준비」, 『조선일보』, 1965.7.20.  
 「오페라 사상 최대의 무대」, 『경향신문』, 1965.10.20.  
 「시도 여러 번 만에 성취, 국립오페라단서 〈아이다〉 공연」, 『동아일보』, 1965.10.26.  
 「무난한 첫 무대...가난한 ‘한국’」, 『조선일보』, 1965.11.7.  
 「오페라 아이다」, 『조선일보』, 1965.11.7.  
 「황실수설」, 『동아일보』, 1965.11.11.  
 「20년만의 독자공연」, 『조선일보』, 1965.11.14.  
 「속명의 비극주역」, 『조선일보』, 1965.11.14.  
 「음악 해외에서 떨친 정진공적」, 『동아일보』, 1965.12.27.  
 「첫 그랜드 오페라 〈리골레토〉 (개막)」, 『조선일보』, 1966.4.17.  
 「한국초연 자유의 사수」, 『경향신문』, 1967.4.22.  
 「웹버작 〈자유의 사수〉 공연」, 『동아일보』, 1967.5.6.  
 「해설」, 〈자유의 사수〉 프로그램북, 1967.5.8.  
 「국립오페라 10회 기념공연 〈자유의 사수〉의 무대」, 『경향신문』, 1967.5.13.  
 「오페라 20년 그 실적과 앞으로의 문제점」, 『조선일보』, 1968.5.12.  
 「가극 〈파우스트〉 공연」, 『동아일보』, 1968.6.15.  
 「오페라의 참 맛을」, 『경향신문』, 1968.6.15.  
 「보다 높은 차원으로 도약」, 『경향신문』, 1968.6.29.  
 「파우스트 앙코르 공연」, 『동아일보』, 1968.6.29.

---

# 장일남의 오페라 〈왕자호동〉 연구

---

허영한

한국예술종합학교 음악학과 교수

A STUDY OF OPERA "PRINCE HODONG"  
BY CHANG IHL-NAM

# I. 서론

1962년 초 음악인들이 오랜 기간 희망해온 국립오페라단 설립이 발표되었고, 곧이어 창단 기념 공연으로 당시 무명 작곡가였던 장일남(1932-2006)의 <왕자호동>이 결정되었다는 신문보도가 나왔다. 인기 가곡 <비록>과 <기다리는 마음>의 작곡가로 널리 알려진 장일남이 꾸준히 오페라를 작곡했다는 것을 모르는 이들이 많다. 국내 창작 오페라의 형편을 살펴보았을 때 그만큼 오페라 작곡 활동을 꾸준히 이어간 작곡가는 보기 드물다. 그는 <왕자호동>을 시작으로 1965년 1월 18일 KBS TV에서 방송되었다는 <심청전><sup>1</sup>, 1966년 국립오페라단이 초연한 <춘향전>과 1971년 김자경오페라단이 공연한 <원효대사>, 1988년 서울올림픽 축전 오페라로 기획되어 국립오페라단이 초연한 <불타는 탑>, 1993년과 1994년에 연이어 공연된 <견우직녀>, 그리고 1999년 영호남의 대표 오페라단이 합작으로 무대에 올린 <녹두장군>을 작곡했다.<sup>2</sup> 이 중에서 <춘향전>을 제외하면 그의 오페라를 학문적으로 바라본 접근은 전혀 없었다고 할 수 있다.<sup>3</sup> 무엇보다 그의 첫 오페라인 <왕자호동>은 국립오페라단의 창단 작품이었음에도 불구하고 그동안 학계의 별다른 주목을 받지 못했다. 다행히 국립극장 공연예술박물관(이하 공연예술박물관)이 <왕자호동>과 관련된 일련의 자료를 공개함으로써 본격적인 연구가 가능해졌다. 이 글은 먼저 공연예술박물관이 소장하고 있는 <왕자호동> 관련 자료들을 살펴보고, 오페라 <왕자호동> 대본과 원작희곡 <자명고>를 비교해보며, 오페라 <왕자호동>의 장면 구성 특징과 <왕자호동>에서 찾을 수 있는 이탈리아 오페라의 전통을 살펴본다.

## II. 공연예술박물관 소장의 <왕자호동> 관련 자료 개관

공연예술박물관에는 총 네 점의 <왕자호동> 자료가 있다. 그중 가장 중요한 자료는 악보 두 점이다. 하나는 오페라 전곡의 보컬스코어이다. 오케스트라 총보가 아니라는 아쉬움이 있기는 하지만 전곡의 음악적 내용을 확인할 수 있는 매우 소중한 자료이다. 2막 중 호동의 아리아와 사

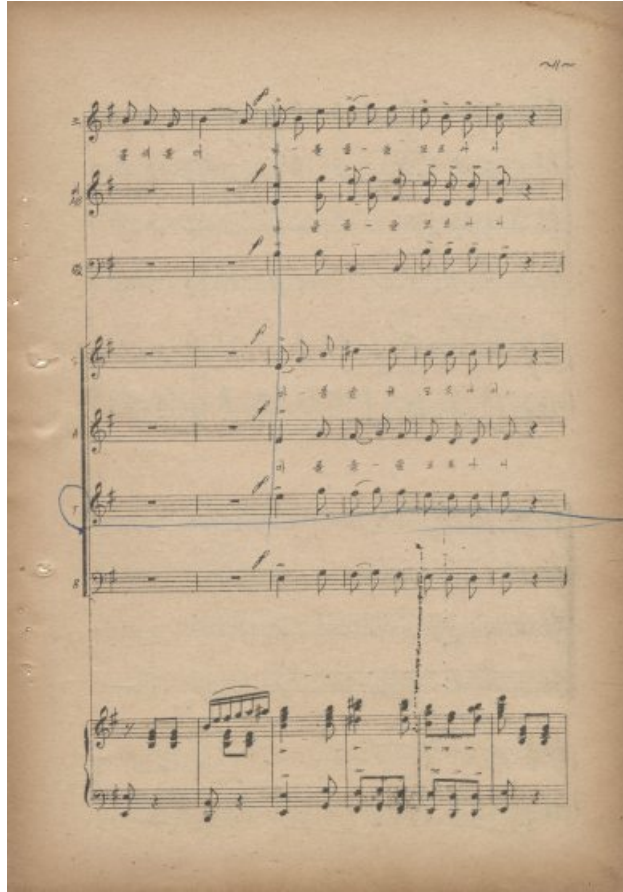
1. 많은 문헌에서 <심청전>이 1967년 작곡됐다고 언급되지만 1965년 2월 23일자 『조선일보』 기사는 “지난달 18일”이라고 밝히고 있다(『리고레토』 방송, 『조선일보』, 1965.2.23, 5면).

2. 『한국 작곡가 사전』은 장일남의 오페라 여덟 곡을 수록하고 있다. 이 중에서 <시집가는날>(1962), <심청전>(1965), <수양대군>(1966) 세 곡은 무대에서 공연되었다는 기록을 찾을 수 없다. <심청전>과 <수양대군>, <견우직녀>는 ‘TV오페라’라고 표시되어 있는데 <심청전>은 TV에서 연주회 방식으로 중계되었다는 기록이 있다. 따라서 공연 기록을 전혀 찾을 수 없는 작품은 <시집가는날>과 <수양대군> 두 곡이다. 그리고 사전에는 없지만 1999년 11월 호남오페라단과 영남오페라단이 합작해 초연한 <녹두장군>을 그의 오페라 목록에 포함시켜야 한다. 이를 반영하면 장일남의 오페라는 총 일곱 곡이 된다(한국예술종합학교 한국예술연구소, 『한국 작곡가 사전』 (서울: 시공사, 1999), 399쪽.).

3. 공은아, 『장일남의 오페라 춘향전의 음악기법 연구』, 『음악과민족』 35권(민족음악학회, 2008), 119-152쪽.

량의 이중창을 제외하면 완전히 깨끗하게 보존된 보관용 악보이다.<sup>4</sup> 1막 134쪽, 2막 80쪽, 3막 151쪽으로 모두 합쳐 365쪽에 달한다. 또 다른 악보는 표지에 ‘합창단용’이라고 적혀 있는 합창스코어이다. 합창단 전용으로 만들어진 악보이기는 하지만 독창자 부분도 모두 포함하고 있어 보컬스코어에서 빠진 내용을 확인하는 데에 큰 도움을 준다. 예를 들어 1막 앞부분에서 공주가 왕에게 자신의 소신을 밝히는 “아바마마 아바마마 겨레를 팔고” 대목이 나오는 보컬스코어 56쪽에는 악보 위에 아무런 연기 지시가 없으나 합창단용 악보 56쪽에는 “왕을 보며 왕 곁에 가서”라는 구체적인 지시가 있다. 이렇듯 음악적으로도 보다 세세한 내용을 포함하고 있어서 합창단용 악보는 보컬스코어를 보완하는 역할을 한다. 현재 공연예술박물관이 소장하고 있는 합창단용 악보는 불행히도 2막까지만 남아 있으며, 악보 곳곳에 여러 표시가 되어 있는 것으로 보아 실제 연습용으로 사용되었던 것으로 판단된다.

4. 악보 표지에 ‘보관용’이라는 도장이 찍혀 있다.



[그림 1] 장일남, 〈왕자호동〉 합창스코어, 1막 부분, 1962, 공연예술박물관 소장



[그림 2] 〈왕자호동〉 공연사진, 1962, 공연예술박물관 소장

이 악보들 외에도 공연예술박물관은 프로그램북을 소장하고 있다. 이 프로그램북에는 〈왕자호동〉 공연과 관련된 다양한 정보가 실려 있는데, 작곡가와 연출자의 말을 비롯해 줄거리가 영어로도 수록돼 있다. 무엇보다 소중한 것은 대본 전체가 실려 있다는 점이다. 대본에는 악보에 없는 다양한 무대 지시문이 포함되어 있어 공연 실황 동영상이 남아 있지 않은 상황에서 이 오페라를 이해하는 데에 큰 도움을 준다. 특히 당시에 사용되었던 무대장치 그림을 각 막의 시작 부분에 제시하고 있어 장면을 이해하는 데에도 유용하다. 끝으로 공연예술박물관은 〈왕자호동〉의 공연 장면을 담고 있는 사진 한 장을 소장하고 있다. [그림 2]가 그것으로, 이 사진의 무대장치를 프로그램북의 대본에 그려진 것과 비교해보면 3막임을 알 수 있다. 공주로 보이는 여인이 죽어 쓰러져 있고 호동왕자로 보이는 남자가 그 여인을 끌어안고 절규하는 모습으로 볼 때 3막의 피날레임이 확실해 보인다. 자료의 종류가 많지 않지만 보컬스코어와 대본 전체가 남아 있어 장일남의 첫 오페라 작품을 이해하는 데에 결정적인 도움을 준다.

### III. 장일남의 <왕자호동>

#### 1. 초연 배경

장일남의 오페라 <왕자호동>은 1962년 국립오페라단의 창단 기념 작품으로 4월 13일부터 19일까지 명동국립극장에서 초연되었다. 1962년 초에 국립극장은 전속 단체로 국립오페라단을 포함해 국립극단과 국립국극단(현 국립창극단), 국립무용단을 설립했으며 새롭게 단장한 명동국립극장(옛 시공관)에서 3월 중순부터 한 달 동안 창단 공연을 펼쳤다. 세 개의 단체를 출범시킨 그해 2월의 공연예술계는 그야말로 축제 분위기였다. 다소 급하게 진행되었으나 공연예술계가 그간 추진해 온 공연 전용 극장 확보와 국립 공연예술단의 설립이 동시에 이루어진 것이다. 국립오페라단과 국립국극단, 국립무용단의 설립을 두고 『대한일보』는 「새 민족예술의 디딤돌」이라는 거창한 제목의 기사에서 초대 국립오페라단 단장에 임명된 이인범(1914-1978)이 “앞으로 민족 오페라를 확립하여야겠으며 무엇보다도 우리 작곡가의 손에 의한 창작 오페라의 출현이 갈망된다.”<sup>5</sup>는 포부를 밝혔다고 보도한다.

국립 공연 단체를 출범시키면서 국내 창작 작품을 강조한 것은 당연한 선택으로 보인다. 실제로 3월 말부터 진행된 국립 공연 단체의 창단 기념 공연은 4개 단체 모두 창작 작품을 하도록 기획되었다. 그러나 국립오페라단이 곧바로 선택할 수 있는 창작 오페라 작품은 많지 않았다. 그렇다고 공연을 두 달 정도 앞둔 상황에서 작품을 새롭게 위촉하기도 어려웠을 것이다. 『조선일보』의 1962년 2월 12일자 기사에 의하면 그때까지 작품 선정이 마무리되지 않았음을 알 수 있다. 그러나 약 일주일 후인 2월 20일자 『대한일보』 기사는 장일남의 <왕자호동>으로 작품이 결정되었고 이미 개인 연습에 들어갔다고 알린다. 그러면서 장일남을 “재건축음악 작곡자로 현재 숙명여고의 교사로 있는 신인이다.”<sup>6</sup>라고 소개한다. 한편 『서울신문』 2월 18일자 기사는 국립오페라단의 첫 작품으로 장일남의 <왕자호동>이 결정되었음을 가장 먼저 알리며 “레퍼토리 문제로 구구한 의견이 많았음”<sup>7</sup>을 전하고 있다. 국립오페라단이 어떻게 장일남의 <왕자호동>을 첫 작품으로 선택했는지는 정확하게 알려진 바가 없으나 최종 결정까지 내부에서 상당한 논의가 있었음을 짐작할 수 있다.

그때까지 우리 음악계에 알려져 있던 창작 오페라로는 2년 전에 작

고한 현제명(1902-1960)의 <춘향전>(1950)<sup>8</sup>과 <왕자호동>(1954) 그리고 김대현(1917-1985)의 <콩쥐팍쥐>(1951)가 있었다. 특히 현제명의 <춘향전>은 재공연될 정도로 인기몰이를 했던 터라 가장 강력한 후보였을 것으로 짐작된다. 당시 작곡계의 큰 인물이었던 현제명의 인기 오페라 <춘향전>을 제치고 이제 막 서른 살이 된 장일남의 <왕자호동>을 선택하게 된 데에는 초연 작품이라는 점이 크게 작용했던 것 같다. ‘민족 오페라’ 확립을 기치로 내세운 상황에서 기존의 작품보다는 신작을 선호했다고 볼 수 있다.

또 다른 강력한 후보 작품으로 김동진(1913-2009)의 <심청전>을 꼽을 수 있다. 김동진은 한국전쟁 이전에 이미 <심청전>을 완성했다고 말한다.<sup>9</sup> 그리고 국립오페라단이 창단되기 불과 3개월 전인 1961년 11월 15일 『경향신문』과의 인터뷰에서 “국립극장에서 말이 있었는데 작곡가가 북한에서 작곡한 것이라는 사리에도 닿지 않는 말썽으로 해서 무대공연이 이루어지지 않은 웃지 못 할 일도 있었다.”<sup>10</sup>며 불만을 토로한 적이 있다. 또 장일남의 <왕자호동>이 초연되기 직전인 3월 29일 『경향신문』의 좌담 기사에서 평론가 이성삼은 김동진의 <심청전>을 언급하며 완성된 작품조차 공연되지 못하는 현실을 질타한다.<sup>11</sup> 이런 정황들로 보아 국립오페라단의 창단 기념 작품 선정과 관련해서 ‘구구한 의견’이 많았음을 짐작할 수 있으며 김동진의 <심청전>이 논의의 대상이었음을 추정할 수 있다. 특히 김동진은 1962년 당시 서라벌예술초급대학 교수였으며 이미 가곡 <가고파>, <수선화>, <내 마음> 등으로 널리 알려진 유명 작곡가였다.

완성된 채로 첫 무대를 기다리고 있는 유명 작곡가의 창작 오페라를 제쳐두고 신진인 장일남의 오페라를 선택한 이유는 무엇일까. 김동진의 <심청전>은 판소리 <심청가>를 채보한 후에 서양 화음과 오케스트라 반주를 사용해 만든 실험성 강한 음악이었다.<sup>12</sup> 또한 국립오페라단보다 약 3주 앞서 창단 기념 공연을 가진 국립국극단의 작품이 바로 판소리 <춘향가>의 국극 버전이었다. 김동진의 <심청전>이 판소리를 바탕으로 만들어진 오페라라는 점에서 국립국극단의 레퍼토리와 중첩이 되는 문제가 있었을 것이고, 작품이 음악 양식적인 측면에서 당시 성악가들에게 낯설게 느껴질 수 있었다. 현제명과 김동진, 김대현 등 막강한 선배들을 제치고 장일남의 작품이 선정된 이유는 초연 작품이며, 성악가들에게 익숙한 양식으로 작곡되었고, 소재 역시 한국적이지만 국악 극음악인 판소리와 연관성이 없다는 점을 들 수 있을 것이다.

장일남은 『민국일보』와 가진 인터뷰에서 <왕자호동>은 3년 전부터 구상해오던 것으로, 1961년 9월 작곡에 착수했고 5개월 후인 이듬해 2월

8. 국립오페라단 초대 단장인 이인범이 이 공연에서 이도령 역을 맡았었다.

9. 김동진은 오페라 <심청전>을 1952년 3월 31일에 음악회 형식으로 발표했다(『김동진씨 작곡발표』, 『경향신문』, 1952.3.30, 2면.).

10. 「오페라 심청전」, 『경향신문』, 1961.11.15, 4면.

11. 「좌표」, 『경향신문』, 1962.3.29, 4면.

12. 김동진의 <심청전>은 1978년 세종문화회관 개관 기념 공연으로 김자경오페라단에 의해 초연되었다. 완성 이후 실로 사반세기만의 일이었다.

5. 「새 민족예술의 디딤돌」, 『대한일보』, 1962.2.7.

6. 「오페라」, 『대한일보』, 1962.2.20.

7. 「모두 우리 작품」, 『서울신문』, 1962.2.18.

에 완성했다고 한다.<sup>13</sup> 그는 공연에 대한 어떠한 보장도 없이 작곡을 시작했다고 말한다. 음악계의 주목을 받지 못하던 서른 살의 작곡가가 공연 기약도 없이 오페라 작곡을 시작했다는 것은 믿기 어렵지만, 때마침 국립 오페라단이 출범하면서 필요했던 초연 창작 오페라로 〈왕자호동〉이 선정되는 행운을 누리게 되었다. 이 인터뷰 기사에서 장일남은 신진 작곡가답게 겸손한 자세를 취한다. 〈왕자호동〉을 미완성된 작품이라 평가하면서 좀 더 개선할 여지가 있다고 말한다. 동시에 기존의 양식을 벗어나 새로운 음악 어법으로 오페라를 작곡하고 싶다는 포부를 밝히기도 한다.

## 2. 초연과 평가

오페라 〈왕자호동〉은 국립극단의 창단 기념 공연에 이어서 4월 13일부터 19일까지 명동국립극장에서 초연되었다. 주요 캐스팅은 다음과 같다.

주요 캐스팅	
공주(소프라노): 김복희, 황영금	호동(테너): 안형일, 이우근
장초(바리톤): 변성엽, 양천중	최리왕(테너): 임만섭, 김금환 <sup>14</sup>
셋별(메조소프라노): 우순자	반달(엘토): 윤을병

초연에 캐스팅된 성악가들은 국립오페라단 결성과 함께 발표된 단원 명단에 포함된 인물들이었다.<sup>15</sup> 이들과 함께 KBS 교향악단과 합창단이 출연했으며 오케스트라 지휘는 이남수(1930-2009)가, 합창 지휘는 신경육(1934-)이 맡았다. 국립오페라단의 첫 공연인 만큼 연출자에 대한 관심도 컸다. 그동안 오페라 연출을 연극 연출 전공자들이 전담하다시피 했는데 성악가들 사이에서는 성악을 모르는 연극 연출가에 대한 불만이 있었다.<sup>16</sup> 이를 의식한 듯 국립오페라단 첫 공연의 연출봉은 연극인이 아닌 성악가 오현명(1924-2009)에게 주어졌다. 처음으로 오페라 연출을 맡은 오현명은 프로그램북 중 「연출자의 말」에서 “외국 오페라 무대를 볼 기회가 전혀 없었던 저에게 오페라 연출을 할 수 있겠느냐고 걱정을 해주시는 분도 있었음”을 언급하고 있다. 작곡가의 첫 번째 오페라를 처음으로 오페라 연출을 맡은 성악가가 초연한 셈이었다. 여러모로 평단의 호평을 기대하기는 어려운 조합이었다.

평론가 박용구는 오페라의 극적 구성이 ‘고전적 기본형태’조차 갖추

13. 「재래수법을 지양」, 『민국일보』, 1962.4.16.

14. 등장인물의 음역을 볼 때 공주의 아버지이며 낙랑국의 왕인 최리왕을 테너로 배정한 것은 잘 이해가 되지 않는다. 이탈리아 오페라의 관습으로 볼 때 이와 같은 역은 베이스가 맡는 것이 적절하다. 테너가 왕을 노래함으로써 주요 등장인물 중에 베이스가 말을 역할이 없어졌다.

15. 「국립오페라, 무용단발족」, 『동아일보』, 1962.2.8, 4면.

16. 「국립오페라단의 갈길」, 『조선일보』, 1962.2.12, 4면.

지 못했고 작곡 양식도 19세기 어법을 답습하고 있다며 전혀 새로운 모습을 찾을 수 없음을 아쉬워했다. 또한 오현명의 연출에 대해서도 ‘창의성이 없는 연출’이었음을 지적한다.<sup>17</sup> 평론가 이성삼 역시 좋게 평가하지 않는다. 오페라 작곡가로서 장일남의 가능성을 인정하면서도 우리 역사를 다룬 오페라의 의상, 무대 등을 옛 방식으로 재현하면서 음악만 서양식으로 만들어 “갓 쓰고 자전거를 타는 격”의 부자연스러움이 있었다며 실패를 말한다. 그는 일부 장면에서라도 국악 양식이 사용되었으면 효과를 살릴 수 있었을 것이라 지적한다.<sup>18</sup> 평론가 김형주는 대본의 미흡함을 비판하지만 오현명의 첫 오페라 연출은 무난했다고 말한다. 장일남의 음악은 부분적으로 개선될 필요가 있지만 “신선한 감각과 군데군데 새로운 수법을 시도하여 무리 없는 짜임새를 가지고 있고, 노래도 다양성이 개재되어 몇 편 안되는 우리나라 창작 오페라에서는 상급”이라고 호평한다.<sup>19</sup> 평론가 유한철은 “아직 미흡한 점이 엿보이기는 해도 전체가 새롭고 발달하다.”라면서도 대본의 부족함을 아쉬워하는 반면 오현명의 연출과 지휘 이남수, 미술 장종선 등에 대해서는 전반적으로 높은 점수를 부여했다.<sup>20</sup> 결론적으로 평자 네 명의 음악에 대한 평가는 호불호가 갈리지만 대본에 대한 평가는 전반적으로 부정적이었음을 알 수 있다.

17. 박용구, 「창의성 아쉬운 연출」, 『동아일보』, 1962.4.18, 4면.

18. 이성삼, 「망각된 우리 정취」, 『조선일보』, 1962.4.16, 4면.

19. 김형주, 「국립오페라단 창립공연 ‘왕자호동’」, 『민국일보』, 1962.4.16.

20. 유한철, 「출어진 긴장감, 오페라 왕자호동 평」, 『경향신문』, 1962.4.15, 4면.

## 3. 대본

### (1) 유치진의 〈자명고〉와 고봉인의 〈왕자호동〉

호동왕자 이야기는 「삼국사기」에 처음 등장한 이후 20세기가 되기까지 자취를 감추었다가 일제강점기인 1935년부터 재등장한 이래 한국 대중 문화 전반에 걸쳐 매우 자주 사용된 드라마 소재이다.<sup>21</sup> 극작가이며 소설가인 윤백남이 1935년에 호동왕자를 소재로 한 두 편의 야담을 발표했고, 1942년 이태준이 신문연재소설로 〈왕자호동〉을 발표해 인기를 끌었다. 오페라 〈왕자호동〉은 극작가인 동랑 유치진(1905-1974)이 1948년에 발표한 희곡 〈자명고〉에 기초했다. 이 세 작가의 호동왕자 이야기를 비교 연구한 유인혁은 유치진의 설화 해석을 ‘민족주의 이데올로기의 강화와 남성성의 회복’이라는 관점에서 설명한다.

21. 유인혁, 「호동왕자 서사의 근대적 재현 양상 연구」, 『대중서사연구』 26호 (대중서사학회, 2011).

유치진이 새로 해석한 호동왕자는 지금껏 보아온 서사 중 가장 민족주의 이데올로기에 깊숙하게 침식되어 있다. 윤백남의 호동왕자가 연인을 잃고

슬픔에 잠긴 낭만적 정조를 보여주었고, 이태준의 호동이 어머니의 배신 때문에 상처 입은 소년의 면모를 지니고 있었다면, 유치진의 호동왕자는 '사'의 영역이 완전히 제거된 국가의 대리인agent이다.<sup>22</sup>

22. 유인혁, 「호동왕자 서사의 근대적 재현 양상 연구」, 『대중서사연구』 26호 (대중서사학회, 2011).

유치진의 작품을 원작으로 고봉인이 쓴 오페라 〈왕자호동〉의 대본은 당시 비평가들의 혹평과는 달리 잘 만들어졌다. 안기영의 향토 가극 작품까지 포함해도 10여 편에 불과한 창작 오페라 역사를 생각해 볼 때, 이 정도의 대본이 만들어졌다는 것은 장일남에게 행운이었다. 고봉인에 대해서는 별로 알려진 바가 없다. 여러 신문 기사 등을 볼 때 연극 분야에 서 활동했던 극작가이거나 연출가였던 것으로 추정된다.<sup>23</sup> 고봉인의 대본이 오페라에 어울리는 이유는 '민족주의 이데올로기'를 약화시키고 여성성을 강화했기 때문이다. 결국 오페라의 필수 요소라 할 수 있는 '사랑'이 즐거리의 중심이 되었다. 고봉인은 5막으로 구성된 복잡한 이야기를 3막으로 단순화시켰다. 이렇게 즐기면서 즐거리가 이어지지 않는 측면이 생겼지만 복잡한 심경 변화를 보이는 공주를 사랑을 위해 아버지를 배신하는 비운의 여주인공으로 선명하게 변신시키는 데에 성공했다.

23. 1976년에 공연된 극단 가교의 뮤지컬 〈포기와 베스〉 프로그램북에 고봉인이 연출가로 명시되어 있다(극단 가교, 〈포기와 베스〉 프로그램북, 1976).

원작과 오페라 대본의 등장인물은 크게 다르지 않다. 주요 등장인물인 호동왕자와 공주, 최리왕, 장초는 같고, 그 외 등장인물들은 이름과 역할에는 변화가 있지만 대체로 원작과 유사하다. 오페라 〈왕자호동〉은 원작의 2막부터 시작한다. 호동이 한나라 장군인 장초에게 사로잡히는 내용을 생략한 것이다. 그리고 1막은 원작 2막의 내용을 대체로 충실하게 반영했으나 2막과 3막은 원작과 큰 차이를 보인다. 이 두 개의 막은 원작을 바탕으로 했기보다는 그 내용을 기초로 대본가가 재창작했다고 해도 과언이 아니다. 먼저 오페라 〈왕자호동〉의 즐거리를 살펴보고 오페라의 대본과 원작을 비교해 본다.

## (2) 〈왕자호동〉 즐거리

### 주요 등장인물

호동(테너): 고구려 대무신왕의 아들	최리(테너): 낙랑군국의 왕
공주(소프라노): 최리의 딸	장초(바리톤): 한나라의 젊은 장군, 한족

1막. 낙랑군국 최리왕의 궁전에서 고구려의 왕자 호동을 사로잡은 것을 축하하기 위한 잔치가 벌어진다. 최리왕이 호동을 생포한 장군 장초를 치하하자 장초는 권주가를 부르고 궁녀들이 장초의 권주가를 이어받으

며 흥겹다. 이때 공주가 탄식의 노래를 부르며 들어온다. 괴이한 노래라며 불쾌해하는 왕에게 공주는 겨레를 배신하지 말아 달라고 탄원한다. 공주의 당돌함에 장초는 기분이 상하지만 자신의 사랑을 받아달라며 그녀에게 접근한다. 갑자기 신하들이 들어와 잡혀 있는 호동이 소리를 지르며 난동을 벌이고 있다고 전한다. 그러자 궁녀들은 왕에게 호동을 빨리 처형하라고 고한다. 군졸들이 호동을 외떨어진 감옥으로 옮기기 위해 들어온다. 장초는 호동을 당장 처형하려 하고 공주는 단호하게 장초를 막아선다. 호동은 왕을 겨레의 배신자라고 공격하면서 장초를 믿지 말라고 충언한다. 궁녀와 신하들의 요청에 왕은 호동을 다음 날에 처형하라 명한다. 다시 풍악이 울리고 잔치 분위기가 이어지며 막이 내린다.

2막. 바위 동굴로 만들어진 감옥에서 호동은 사랑하는 공주를 두고 떠나야 한다며 통곡한다. 이때 낙랑의 문관인 예관을 대동하고 들어온 공주가 조용히 감옥으로 접근한다. 공주와 호동이 서로를 알아보며 감격의 재회를 한다. 멀리서 인기척이 들리자 공주와 예관은 옥졸들을 매수한다. 장초가 들어와 호동이 잘 간혀 있는지 확인하고는 돌아간다. 장초가 나가자 다시 모습을 드러낸 공주는 감옥 문을 열어주고 호동을 도피시킨다.

3막. 자명고가 있는 무기고 앞에서 공주는 호동의 목소리를 듣는다. 자명고를 찢어버리겠다고 호동과 약속한 일을 떠올리며 공주는 괴로워한다. 자명고가 사라지면 아버지인 최리왕의 목숨도 끝이라는 것을 알고 있기 때문이다. 망설임 끝에 공주는 결단했다는 듯이 무고수에게 술을 주라고 시너들에게 명한다. 무고수들은 술을 마시며 흥에 겨워하다 잠에 빠져든다. 그 틈을 타 공주는 자명고를 칼로 찢어버린다. 그때 시너들이 공주에게 호동왕자가 그의 군사들과 함께 오고 있다고 알린다. 잠에서 깬 무고수는 자명고가 찢어져 있는 것을 보고는 아연실색한다. 곧이어 최리왕과 장초가 들어오며 자명고가 왜 울리지 않았는지 이상해한다. 무기고를 확인한 군졸들은 자명고가 찢어져 있었고 그 근처에서 주운 것이라며 너울과 단검을 보여준다. 이를 본 장초는 공주가 범인이라고 소리친다. 병졸들에게 잡혀온 공주가 자신의 행위는 겨레를 위한 일이었다고 하자 장초와 부하들은 왕에게 공주의 처형을 요구한다. 왕은 공주의 목을 베고 낙랑국의 장군은 장초를 처단한다. 고구려 군사들과 함께 들어온 호동이 공주를 찾지만 이미 공주는 죽은 후였다. 호동이 죽은 공주를 품에 안고 비통해하는 가운데 막이 내린다.

### (3) 원작과 오페라의 공주

오페라로 각색되면서 가장 크게 바뀐 인물은 공주이다. 공주는 원작 <자명고>에서 5막 전반에 걸쳐 모두 등장하며 호동왕자와 함께 중심 역할을 한다. 1막에서 공주는 아버지처럼 철저히 받고구려적인 성향을 보인다. 국경 경계 비석을 세우는 장면에서 공주는 “이번에야말로 이 새 국경을 굳건히 지키어서 고구려로 하여금 무엄히 우리 땅을 넘나들지 못하게 하여야지...”<sup>24</sup>라고 말하고, 호동왕자가 나타났다는 소식에 그를 반드시 없애달라고 장초를 부추긴다. 오페라의 1막에 해당하는 <자명고>의 2막에서도 공주는 장초의 접근을 마다하지 않는다. 그러던 공주가 호동과의 만남 이후 흔들리기 시작한다. 포로 신세이면서도 최리왕을 겨레의 배신자라고 몰아붙이는 호동왕자의 당당함과 용맹함에 공주의 마음이 바뀌기 시작한 것이다. 3막에서 감옥으로 호동왕자를 찾아간 공주는 왕자와 대화를 하다가 그에게 완전히 마음을 빼앗기며, 이어진 4막에서는 호동왕자를 살리기 위해 장초에게 시집가겠다고 거짓 약속을 하고 자신의 손으로 자명고를 찢는다. 마지막 5막에서는 도망간 호동을 보호하기 위해 장초에게 빨리 낙양으로 가자고 한다. 그러나 다시 잡혀온 호동왕자가 자명고를 찢은 범인으로 처형 위기에 처하자 자신이 범인이라며 호동왕자를 살려달라고 애원한다. 이렇듯 원작에서는 왕자호동에 대한 공주의 심경 변화가 매우 중요하게 전개된다. 하지만 오페라에는 이런 내용이 전혀 없다. 1막부터 공주와 왕자호동은 사랑하는 연인 사이이다. 평론가 박용구는 초연 평에서 “왜 공주가 왕자를 동정 또는 사랑을 했는지 납득이 갈 수가 없다.”며 대본의 극적 구성에 대해 비판했다.<sup>25</sup> 이러한 비판은 오페라 대본의 속성에 대한 이해가 부족한 결과일 수도 있다. 베르디의 <아이다>와 벨리니의 <노르마>에서 여성 주인공이 어쩌다 적군의 장군을 사랑하게 되었는지 나오지 않는 것과 마찬가지로이다. 극적 연결성이 다소 약하더라도 오페라에서는 등장인물의 성격을 단순화하는 것이 중요하다고 볼 때 고봉인이 만든 공주의 성격은 오페라적으로 적합한 설정이라고 할 수 있다.

오페라 <왕자호동>에서 공주는 원작의 강인함과는 거리를 둔다. 아이다처럼 사랑과 겨레 중 하나를 선택해야 하는 비운의 여주인공으로 바뀌었다. 공주의 성격을 단순화하기 위해 대본가는 처음부터 공주와 호동을 연인 관계로 그리고 있다. 또 원작의 3막과 4막에서 벌어지는 공주와 장초의 갈등은 모두 생략해 공주와 호동의 관계에 집중할 수 있도록 만들었다. 오페라 3막 시작 부분에서 공주는 호동의 환영을 따라 자명고가

24. 유치진, 「자명고」, 『동랑 유치진 전집1-희곡』 (서울: 서울예대출판부, 1992), 322쪽.

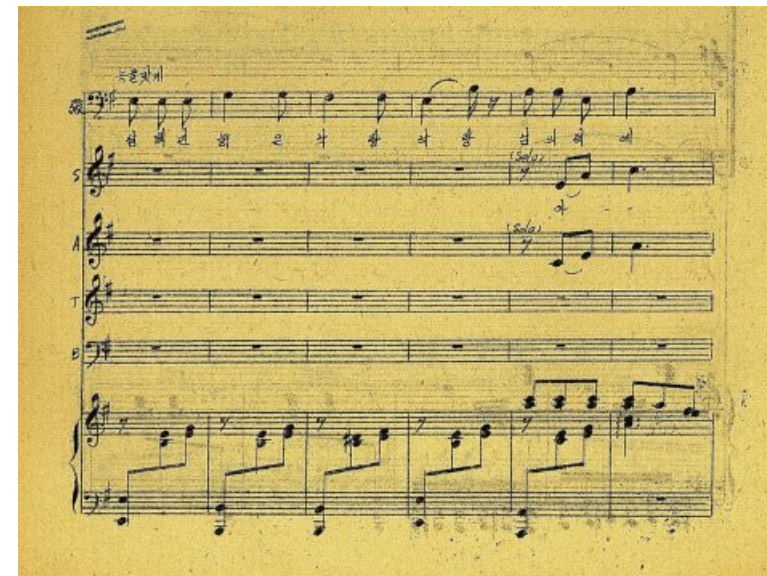
25. 박용구, 「창의성 아쉬운 연출」, 『동아일보』, 1962.4.18, 4면.

있는 곳으로 다가가다. 이 과정에서 공주는 “구름 넘어 흐르는 그리움이여 별처럼 눈에 박힌 님의 모습이여 그대는 바람과 더불어 갔세라”라며 오로지 사랑을 노래한다. 그런가 하면 “사랑은 밭도록 아름답고 괴로워 가슴 속에 수놓은 산딸기 양 뺨알간 내 사랑 내 보람아”라며 마치 대중가요의 사랑 노래 같은 가사를 노래한다. 그러면서도 공주는 “겨레 건지려는 님의 높으신 덕을 내 어찌 모르오리”라며 나라를 완전히 잊지 않은 모습을 보여준다. 원작 <자명고>와 비교하면 오페라 <왕자호동>의 대본은 겨레(민족)의 무게를 크게 줄이고 사랑을 강조함으로써 줄거리의 비약에도 불구하고 성공적일 수 있었다.

## 4. 장일남의 음악과 이탈리아 낭만주의 오페라

### (1) 1막의 음악 구성

장일남의 <왕자호동>은 장면과 장면이 완전히 구분되는 19세기 중반 이탈리아 오페라 스타일은 아니다. 장면 구성 방법에 있어서 <왕자호동>은 음악이 쉬지 않고 지속되는 베르디의 말기 오페라나 푸치니의 오페라와 유사하다고 할 수 있다. 먼저 1막의 장면 구성을 살펴보자. 베르디의 여러 오페라와 유사하게 장일남은 1막을 합창단이 참여하는 도입부로 시작한다. 왕궁에서 벌어지는 축하연인 만큼 궁녀들의 합창이 울려 퍼진다. 합창



[그림 3] 장일남, <왕자호동> 보컬스코어, 1막 장초의 권주가 시작 부분, 1962, 공연예술박물관 소장

의 중간에 왕은 호동을 사로잡은 장초를 칭송하고, 장초는 권주가인 ‘삼백년 늙은 낙랑’을 노래하며, 궁녀들이 앞에서 나왔던 가사와 선율로 합창을 마무리한다. 이 부분은 베르디의 <라 트라비아타> 1막 도입부와 매우 흡사하다. 합창과 레치타티보(또는 세나scena) 그리고 3박자의 흥겨운 권주가가 자연스럽게 어우러져 있다. 문제는 <라 트라비아타>와는 달리 <왕자호동>에서는 합창과 독창이 거의 섞이지 않고 이어져 연극적 요소가 들어갈 여유가 없다는 점이다. 이는 <왕자호동>의 전반적인 문제라고 할 수 있다.

이어지는 장면의 초점은 공주의 등장이다. 공주의 등장 방법을 보면 장일남과 고봉인이 이 오페라의 주인공을 공주로 설정하고 있음을 짐작할 수 있다. 마치 푸치니의 작품에서 프리마 돈나인 미미, 토스카, 나비부인이 등장하는 것처럼 공주도 무대에 모습을 드러내기 전에 먼저 목소리를 들려준다. 이어지는 장초와의 이중창은 ‘갈등의 이중창’이다. 둘은 이중창을 노래하지만 서로 다른 생각을 노출하며 갈등을 보여준다. 가사의 차이만큼 둘의 선율은 다르게 처리되었다.

다음 장면의 중심은 호동의 등장이다. 잡혀 있던 호동이 끌려와 흥겨운 잔치 분위기는 사라지고 서로 공격적인 표현을 주고받는 험악한 상황이 된다. 그러다가 호동을 감옥으로 보내고 다시 흥겨운 잔치 분위기로 돌아간다. 1막의 마지막인 이때에 합창이 도입부에서 나왔던 같은 음악을 반복한다. 이를 정리하면 다음과 같다.

**1막 음악 구성 요약**

합창 - 장초의 아리아(권주가) - 합창 - 공주의 아리아 - 공주와 장초의 이중창  
- 등장인물들의 레치타티보 - 합창(반복)

합창으로 시작해 같은 합창 음악으로 마무리를 함으로써 하나의 막을 하나의 악장처럼 처리하고 있으며, 그 중간에 아리아와 이중창, 그리고 긴 대화의 레치타티보를 배치해 전반적으로 막의 구성을 다양하게 만들고 있다.

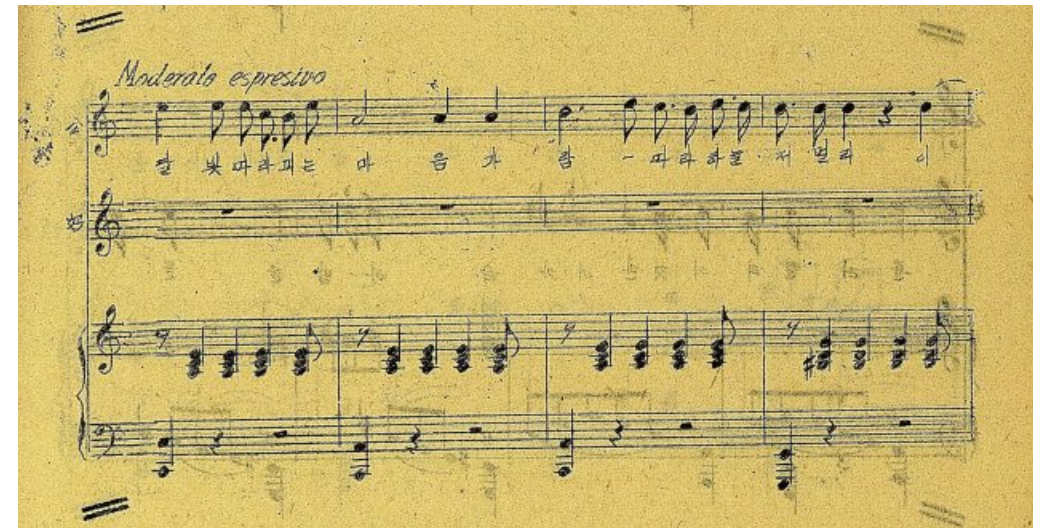
**(2) 2막의 음악 구성**

2막 역시 합창으로 시작한다. 호동의 감옥을 지키는 옥사정들의 합창이다. 평론가 이성삼이 우리 민속음악 방식으로 작곡했어야 했다는 장면이다.<sup>26</sup> 옥사정들이 술에 취해가고 호동은 감옥에 갇힌 채 공주를 그리워하

26. 이성삼, 『망각된 우리 정취』, 『조선일보』, 1962.4.16, 4면.

는 아리아 ‘모란 피는 언덕에’를 노래한다. 이어서 공주가 감옥으로 호동을 찾아오고 둘은 사랑의 이중창을 노래한다. 2막은 제일 짧은 막으로 이 이중창을 끝으로 막을 내린다. 여기서 주목할 점은 이중창의 구조가 19세기 이탈리아의 그것과 닮아 있다는 것이다. 19세기 전반의 오페라, 즉 로시니, 벨리니, 도니체티, 그리고 베르디의 초기 오페라에서 아리아와 이중창은 각각 두 개의 완전한 곡이 연결된 하나의 곡이다. 앞의 곡은 템포가 다소 느리고 두 번째 곡은 빠르다. 첫 곡을 마치면 외부의 요인으로 인해 극적 상황에 변화가 생겨 두 번째 곡이 빨라지는 방식으로 작곡한다. <왕자호동> 2막의 이중창은 공주가 먼저 ‘달빛 따라 피는 마음’을 노래하면 이어서 호동이 같은 선율에 가사가 다른 ‘꽃을 따라 타는 마음’을 부르는 것이다. 이 역시 이탈리아 오페라에서 흔히 볼 수 있는 이중창 방식이다. 이후 공주와 호동은 함께 노래하며 첫 이중창을 마무리한다.<sup>27</sup>

27. 장일남은 이중창 ‘달빛 따라 피는 마음’을 자신의 회갑기념음반에 수록했다. 이 음반을 들어보면 2막의 두 이중창 부분을 이어서 하나의 곡처럼 노래하고 있다. 이는 장일남이 애초부터 두 곡을 연결된 이중창으로 여기고 있었음을 말해주며, 그가 이탈리아 오페라의 관습을 인지하고 있었음을 증명한다(장일남, 『장일남회갑기념음반』 (서울: 킹레코드, 연도 미상)).



[그림 4] 장일남, <왕자호동> 보컬스코어, 2막 공주와 호동의 이중창 중 첫 곡의 도입부, 1962, 공연예술박물관 소장

곤이여 둘의 만남을 위해 망을 보던 예관이 장초가 오고 있다며 공주를 급히 피신시킨다. 호동이 감금되어 있는 모습을 확인한 장초와 군졸들이 나가자 공주와 예관이 다시 들어온다. 호동은 공주에게 함께 탈출하자고 하고 공주는 호동의 손에 나라의 운명이 달렸다고 그를 먼저 피신시킨다. 여기서 두 번째 이중창이 시작된다. “공주! 우지를 마사이다”라고 시작해 레치타티보를 슬피 주고받다가 곧바로 다시 만날 수 있으리라는 기대에 부풀어 흥겨운 왈츠풍의 ‘사랑하는 호동님!’을 부르며 끝맺

는다. 2막의 이중창은 레치타티보로 시작해 느린 템포의 이중창인 칸타빌레cantabile로 이어지다가 외부적 요인에 의한 상황 변화인 템포 디 메초tempo di mezzo를 겪고 빠른 템포의 이중창인 카발레타cabaletta로 진행되는 19세기 이탈리아 이중창의 면모를 그대로 보여준다. 결국 <왕자호동>의 2막은 다음과 같이 정리할 수 있다.

**2막 음악 구성 요약**

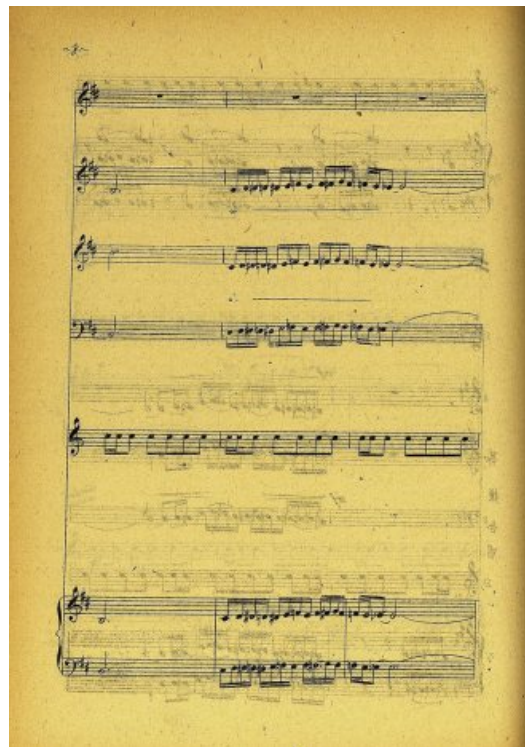
옥사정의 합창 - 호동의 아리아 - 공주와 호동의 칸타빌레 - 템포 디 메초 - 공주와 호동의 카발레타

박용구는 2막 중 호동의 아리아와 공주와 호동의 이중창을 두고 19세기의 음악 어법을 답습했다며 비판했고, 김형주는 같은 음악을 “감명 깊다.”<sup>28</sup>고 호평했다. 김형주의 평가대로 이 두 곡은 <왕자호동>의 하이라이트라고 할 수 있다. 장일남의 인기 가곡 양식인 조성적이고 서정적인 선율을 여기서도 그대로 확인할 수 있다.

28. 김형주, 「국립오페라단 창립공연 '왕자호동」, 『민국일보』, 1962.4.16.

**(3) 3막의 춤음악**

<왕자호동>의 독특한 구성으로 3막 앞에 첨부되어 있는 2분 가량의 춤음악을 말할 수 있다. 프랑스 오페라의 경우 흔히 음악적으로 독립된 춤음악을 사용한다. 베르디의 오페라에도 독립적인 춤음악이 나오는데 극 중간에 포함되는 경우가 많다. <라트라비아타>의 2막 2장에 집시와 투우사들의 춤음악이 있고, <아이다>의 유명한 개선행진곡 끝부분에도 춤음악이 나온다. 그러나 둘 다 합창단의 노래가 곁들여진 춤음악으로 완전한 기악곡이 아니다. 반면에 <왕자호동>의 춤음악은 합창이 있는 것이지만 가사 없이 모음만으로 노래하는 것이라 음향적으로 사용된다. 즉 이 춤음악은 오케스트라 반주를 주로 사용하는 독립된 기악곡이라는 점에서 프랑스 오페라의 그것과 가깝다. 하지만 그 짧은 길이



[그림 5] 장일남, <왕자호동> 보컬스코어, 3막 춤음악 중 일부, 1962, 공연예술박물관 소장

를 보면 베르디의 오페라와 유사하다고 볼 수도 있다. 앞서 살펴보았던 <왕자호동>에 대한 언론 평에서 이 춤 부분은 전혀 언급되지 않는다. 프로그램북에는 국립오페라단과 함께 창단된 국립무용단의 단장 임성남(1929-2002)이 안무를 맡은 것으로 되어 있다. 아마도 이 춤음악은 오페라 작곡이 완성된 후에 첨부된 것으로, 국립무용단과 국립오페라단의 협업을 과시하기 위해 추가되었을 것이다. 이렇게 추정하는 이유는 극적인 측면에서 볼 때 이 부분의 역할이 분명치 않기 때문이다.

악보를 살펴보면, 춤이 본격적으로 시작하기 직전에는 “요정의 춤(신고문에서 요정들 출현)”, 춤음악이 끝나는 부분에는 “요정들 모다 신고에 들어간다.”라는 표시가 있다. 신고문神鼓門이란 자명고가 있는 무기고를 뜻하는 것으로 보이며 그곳에서 요정들이 나와 춤을 추고 다시 들어가는 것이라 이해할 수 있다. 여기서 문제는 요정들의 정체이다. 원작과 오페라 대본 어디에도 요정은 등장하지 않는다. 대본의 3막 처음에 “요정들 춤이 끝난다.”라는 지문이 있을 뿐이다. 극적인 문맥에서 어떤 요정인지 알 수 없지만 그에 대한 힌트를 다른 곳에서 얻을 수 있다. 프로그램북에는 출연진의 사진과 함께 오페라 줄거리가 영어로 번역되어 있다. 3막의 영어 줄거리는 한글 대본에는 없는 “The guards of Armory dance in praise of the country.(무기고의 경비원들이 나라를 칭송하며 춤을 춘다.)”는 문장으로 시작한다. 즉, 요정들은 무기고를 지키는, 다시 말해서 자명고를 지키는 요정들인 것이다. 이 춤은 오페라의 중심 소재이며 3막의 중심인 자명고의 운명을 암시하는 ‘요정들의 춤’인 것이다. 그럼에도 불구하고 이 춤 부분은 극적인 요구보다는 이탈리아 오페라에서처럼 지속되는 성악곡의 긴장을 풀어주기 위한 눈요깃거리로 들어갔을 가능성이 농후하다.

여기서 이 춤음악에 주목하는 것은 음악 양식적으로 오페라의 성악 부분과 많은 차이를 보이기 때문이다. 장일남의 음악 어법은 박용구의 지적대로 19세기 조성 음악의 테두리를 크게 벗어나지 않는다. 이는 장일남만의 문제가 아니었다. 1960년대 초 한국의 창작 음악은 한국 가곡에 치중해 있었고 가곡 작곡가 대부분의 음악 어법은 장일남과 크게 다르지 않았다. 그런데 <왕자호동>의 ‘요정의 춤’은 불협화음정을 중심으로 작곡되었다. 작곡자는 악보 첫마디부터 “음산한 기분으로”라는 악상을 사용하고 있다. 그는 단2도와 장2도 음정을 사용하며 선율에서도 반음계 스케일을 주로 활용해 전반적으로 매우 불협화적인 음악을 만들었다. 여기에 소리 지르듯이 미끄러지는 글리산도 부분은 가사 없이 모음만으로 노래하며 음산한 분위기를 더한다. 조표는 올림표 두 개를 달아 나단조를

암시하고 있으며, 실제로 나음이 중심음이라서 무조음악이라고는 할 수 없으나 과감한 불협화음정의 사용이 매우 두드러진다고 할 수 있다. “군데군데 새로운 수법을 시도했다.”<sup>29</sup>는 김형주의 평이 바로 이 춤음악을 뜻하는 것으로 받아들일 수도 있을 것 같다.

#### (4) 3막의 음악 구성

3막은 음악적으로 이 오페라에서 가장 복잡한 구성을 갖는다. 앞서 언급한 요정들의 춤이 끝난 다음 무대 뒤에서 호동의 노랫소리가 들려온다. 호동의 목소리를 들었는지 호동을 찾는 공주는 아리아 ‘사랑은 밭도록 아름답고’를 노래하고 곧바로 무대 밖의 호동과 이중창을 노래한다.<sup>30</sup> 마치 베르디 <라 트리비아타>의 1막 피날레에서 비올레타가 무대 밖의 알프레도와 이중창을 노래하는 것을 떠올리면 된다. 호동은 자명고를 없애야 한다고 말하고 공주는 아버지를 배신한다는 생각에 고통스러워한다. ‘설득의 이중창’이라고 할 수 있는 이 곡에서 왕자와 공주는 처음에는 의견 차이를 보이지만 점차 공주가 왕자의 의견을 따르는 내용으로 가사가 진행되며 선율은 그 과정을 잘 보여준다. 이중창 처음에 둘의 선율은 완전히 다르게 진행되지만 의견의 일치로 보이는 끝부분에서 둘은 같은 리듬으로 거의 함께 화음을 맞추어 노래한다. 공주는 자명고에 접근하기 위해 무기고를 지키는 무고수를 술에 취해 잠들게 한다. 무고수가 잠든 후에 무기고의 열쇠를 받아 자명고가 있는 곳으로 들어간 공주는 자명고를 칼로 찢는다. 그 순간 무대 뒤 합창이 모음 ‘아’만으로 탄식하듯 노래하며 섬뜩한 장면을 만든다. 정신을 차린 공주는 이어서 아리아 ‘불타는 사랑을 위해’를 노래한다. 이 아리아 중 무대 뒤의 합창 남성 파트는 모음 ‘아’로 음을 길게 끌며 화음을 채워준다. 아리아가 끝나면서 공주의 시녀 셋별과 반달이 공주를 피신시키고, 자명고가 울리지 않는 것을 이상하게 여긴 최리왕과 장초가 군졸들을 이끌고 들이닥친다. 자명고가 찢어져 있는 것을 발견한 장초는 공주의 소행이라며 그녀를 잡아오라고 명한다. 장초의 반복되는 요청에 왕은 공주를 자신의 칼로 처형하고 왕의 유일한 아리아 ‘저 하늘이 무너지들’을 노래한다.

왕의 궁정이 호동의 군사로부터 공격 받고 있음을 알게 된 최리왕은 군졸들과 함께 자리를 피한다. 곧이어 도착한 호동은 죽어 있는 공주를 발견하고는 마지막 아리아 ‘울어봐도 울어봐도’를 노래하고 막이 내린다. 호동의 이 마지막 아리아는 2막의 이중창 중 칸타빌레 부분을 그대로 가져온 것이다. 이는 19세기 이탈리아 오페라에서 자주 등장하는 ‘회상동기

29. 김형주, 「국립오페라단 창립공연 '왕자호동'」, 『민국일보』, 1962.4.16.

30. 장일남, <왕자호동> 보컬스코어, 1962, 3막 34쪽.

remembrance motif’라고 할 수 있다. 푸치니의 <라 보엠>에서 미미가 죽어갈 때 미미와 로돌포가 처음 만나 노래한 두 아리아를 파편적으로 들려주면서 그 당시를 회상하게 하는 것과 같다. 피날레에서는 회상동기 전체가 완전한 선율로 나오고, 이전에 공주가 열쇠를 받아들고 무기고로 갈 때에도 같은 선율의 앞부분이 활용된다.<sup>31</sup> 이 회상동기도 장일남이 알고 있는 19세기 이탈리아 오페라의 관습 중 하나였다.

#### 3막 음악 구성 요약

- (요정의 춤) 호동의 무대 밖 아리아
- 공주의 아리아 - 공주와 (무대 밖) 호동의 이중창
- 레치타티보 - 공주의 아리아
- (피날레) 왕의 아리아 - 호동의 아리아

3막의 음악 구성은 어쩌서 공주가 주인공인지를 잘 보여준다. 호동은 처음부터 무대 뒤의 인물이었다고 공주가 죽은 후에 나타난다. 반면에 공주는 3막 처음부터 왕에게 처형당할 때까지 극을 이끌어가며 아리아 두 곡을 노래한다.

#### (5) 합창의 활용과 라이트모티프

장일남의 <왕자호동>은 그때까지 공연된 창작 오페라 중 합창을 가장 많이 활용했다. 궁녀들의 합창이 1막의 시작과 끝을 장식하며, 2막은 이와 대조적으로 옥졸들의 남성 합창으로 시작된다. 그런가 하면 3막에서는 군졸과 장군들, 그리고 예관들로 구성된 남성의 무리가 무대 위에서 합창하며 짙막하게나마 극에 참여한다. 3막은 독립된 합창 음악을 갖지는 못했으며, 앞의 두 막에서는 합창 부분이 제법 길게 전개된다.

이 작품에서는 무대 위에서 극에 동참하는 등장인물로서의 합창단도 중요하지만 그보다는 무대 뒤의 합창이 무척 잦다.<sup>32</sup> 서양 오페라에서 무대 뒤 합창은 자주 들을 수 없다. 가장 유명한 무대 뒤 합창이라면 허밍으로 노래하는 푸치니의 <나비부인>과 허밍은 아니지만 가사 없이 모음



[그림 6] 장일남, <왕자호동> 보컬스코어, 3막 호동의 아리아 전주 부분, 1962, 공연예술박물관 소장

31. 장일남, <왕자호동> 보컬스코어, 1962, 3막 62쪽.

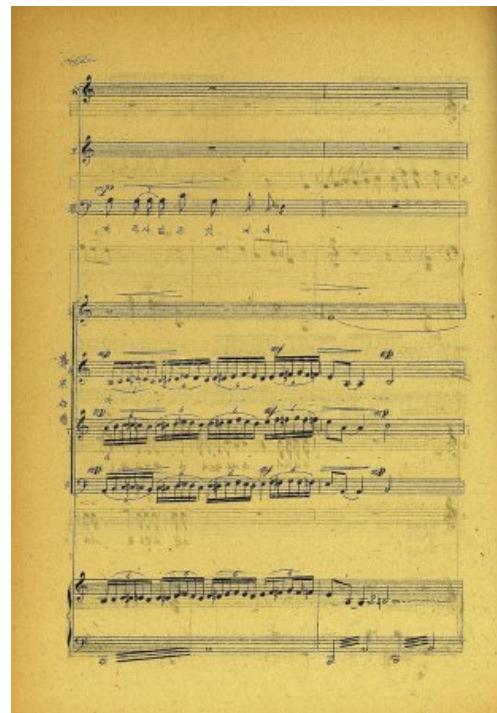
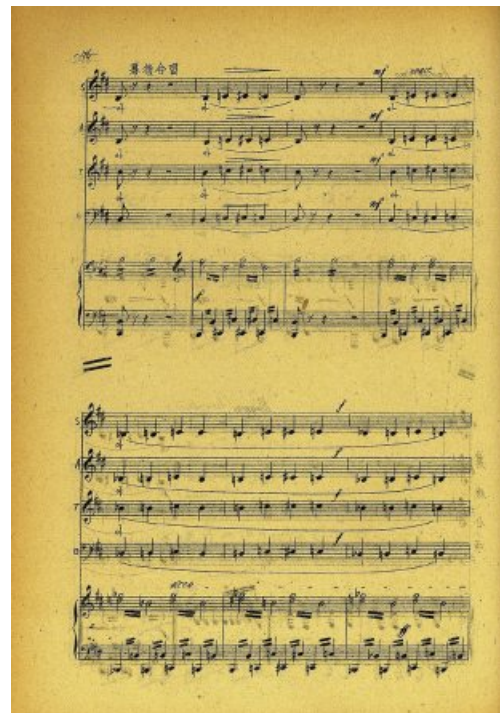
32. 장일남은 이를 악보에 '막후(幕後)'합창이라 표시한다.

으로만 노래하는 베르디의 <리골레토>일 것이다. <나비부인>의 허밍 합창은 그 자체로 독립된 곡이지만 <리골레토>의 무대 뒤 합창은 악곡을 노래하지는 않고 스산한 분위기를 조성하기 위해 단편적으로만 사용된다. 말하자면 일종의 음향 효과라고 할 수 있는데 실제 공연에서 그 효과는 매우 뛰어나다. <왕자호동>의 무대 뒤 합창은 <리골레토>와 유사하다. 그 사용 방식도 그렇지만 반음계로 올라갔다가 내려가는 음형도 닮아 있다. 베르디는 이 특별한 방법을 4막 폭풍우 장면에서만 사용해 그 효과를 극대화시킨 반면, 장일남은 지나치게 자주 사용해 그 효과를 반감시킨 아쉬움이 있다. 상당히 많은 양의 무대 뒤 합창은 단순히 음향적 효과를 보강하기 위한 방식으로 사용되었는데, 관현악의 빈곤함을 보충하려는 목적이 있었다고 볼 수도 있다.

장일남이 이를 일종의 라이트모티브 leitmotiv<sup>33</sup>처럼 다루고 있다는 인상을 받을 수도 있다. 무대 뒤 합창이 처음 나오는 곳은 1막의 중간 부분으로, 호동이 끌려오고 있다는 소식이 전해질 때와 실제로 무대에 등장하기 직전이다.<sup>34</sup> 같은 반음계 동기는 합창 없이 오케스트라만으로도 연주되는데 호동이 분노하는 장면에 배경으로 사용되었다. 이로써 이 동기

33. 우리말로 '유도동기'라고도 한다. 오페라에서 인물, 장소, 극적 상황 등을 음악적 동기로 연상시키는 기법을 말한다. 독일의 오페라 작곡가 리하르트 바그너가 처음 사용한 기법으로 알려져 있다.

34. 장일남, <왕자호동> 보컬스코어, 1962, 1막 75쪽과 81쪽



[그림 7] 장일남, <왕자호동> 보컬스코어, 호동의 라이트모티브 (왼)1막 (오)3막, 1962, 공연예술박물관 소장

와 호동과의 연관성이 분명하게 성립되었다고 할 수 있다. 이 동기는 이후 3막에서 공주가 자명고를 찢은 범인임이 밝혀지고 호동왕자의 군사가 오고 있다고 기뻐할 때에도 사용되었다.<sup>35</sup> 이번에도 호동이 등장하기 전에 미리 들려줌으로써 라이트모티브의 역할을 하고 있다. 그러나 이 동기가 이처럼 일관되게 사용된 것만은 아니다. 시작 부분의 춤음악에서도 이 동기가 중요하게 활용되는데 어떤 극적인 연관성이 있는지는 불분명하다.

## IV. 결론

국내 작곡가들에게 오페라는 접근하기 어려운 장르였다. 서양음악을 도입한 지 반세기가 넘었지만 장일남의 <왕자호동>이 초연될 때까지 오페라 작품은 다섯 손가락 안에 꼽을 수 있었다.<sup>36</sup> 작곡가로는 현제명과 김대현에 이어 장일남이 세 번째로 이름을 올린다. 그만큼 창작 오페라는 매우 특별한 데가 있었다. 이런 맥락에서 국립오페라단이 창단 공연 작품으로 젊은 작곡가의 첫 오페라를 선택했다는 것은 상당한 의미를 지닌다. 앞에서 보았듯 신진 작곡가 장일남의 작품을 선택하게 된 데에는 여러 현실적인 이유가 있었을 것이다. <왕자호동>은 장일남의 오페라 7편 중 첫 작품이라는 의미도 있다. 현재까지 국내 작곡가 중 자신의 오페라를 7편이나 무대에 올린 작곡가는 장일남이 유일할 것이다. 작품 수는 많지 않지만 1962년의 첫 오페라부터 마지막 작품인 1999년의 <녹두장군>까지 40년 가까이 자신의 오페라 전부를 꾸준히 무대에 올렸다는 것은 그의 열정을 짐작하게 해준다. 그런 점에서 한국 유일의 오페라 작곡가라 할 수 있는 장일남의 첫 작품 <왕자호동>의 음악적인 내용을 공연예술박물관이 소장한 악보를 통해서 확인할 수 있었던 점은 큰 수확이다. 특히 그의 첫 오페라 작품에 나타난 이탈리아 오페라의 여러 관습들에 주목할 필요가 있는데, 오페라 공연 자체가 매우 드물었음에도 불구하고 그가 이탈리아 오페라의 전통을 상당히 깊게 파악하고 있었음을 알 수 있기 때문이다.

장일남의 <왕자호동>은 초연 후 레퍼토리에서 완전히 사라진다. 자신의 첫 오페라에서 미흡한 점을 많이 발견한 그가 개작의 의욕을 보였지만 실행에 옮길 수 있는 여건은 마련되지 않았다. 장일남의 다음 오페라

35. 장일남, <왕자호동> 보컬스코어, 1962, 3막 71쪽.

36. 안기영이 1940년대에 작곡한 세 편의 작품인 <콩쥐팥쥐>(1941)와 <견우직녀>(1942), <은하수>(1943)는 오페라라기보다는 향토가극으로 분류된다. 만약 이 작품들을 오페라로 인정하게 되면 한국 창작 오페라의 시작은 10여년 앞당겨진다.

공연은 또 다른 초연 작품으로 1966년 국립오페라단이 무대에 올린 〈춘향전〉이었다. 〈왕자호동〉의 재공연은 초연 후 약 30년 후인 1995년 8월 예술의전당이 기획한 창작오페라축제에서 글로리아오페라단에 의해 이루어질 예정이었으나<sup>37</sup>, 신문 보도 등을 종합해보면 글로리아오페라단은 같은 해 9월과 10월에 장일남의 〈춘향전〉과 〈원효대사〉를 각각 공연했다. 결국 〈왕자호동〉의 재공연은 단 한 번도 이루어지지 않았다. 한국 창작 오페라의 역사 중에 가장 아쉬운 점은 일회성 공연이 일상화되어 있다는 점이다. 지금도 공연되는 현재명의 〈춘향전〉을 제외하면 레퍼토리로 정착한 작품이 많지 않다. 푸치니의 〈나비부인〉은 초연 당시 작곡가에게 큰 실패를 안겼다. 〈라 보엠〉과 〈토스카〉로 세계적인 스타 작곡가 반열에 올라선 그조차 신작 창작에는 상당한 부담감을 가졌다. 그러나 이탈리아 오페라 청중은 또 한 번의 기회를 주었고 새롭게 수정된 〈나비부인〉은 그의 3대 오페라 중 하나가 되었다. 그런 점에서 장일남의 첫 오페라 〈왕자호동〉을 재공연한다면 이는 매우 중요한 의미를 지닐 수 있다. 초연의 평가가 긍정적이진 않았지만 필자는 신인 작곡가의 첫 오페라로서 〈왕자호동〉은 많은 발전 가능성을 보여준 작품이라 평가하기 때문이다. 작품성을 떠나서 한국 작곡가 중 유일하게 오페라 작곡가라 불릴 수 있는 장일남의 첫 오페라를 되살려보는 작업은 한국 오페라의 역사를 이해하게 해 주는 중요한 기회가 될 수 있을 것이다.

#### 참고문헌

- 공은아, 「장일남의 오페라 춘향전의 음악기법 연구」, 『음악과민족』 35권(민족음악학회, 2008).  
 극단 가교, 〈포기와 베스〉 프로그램북, 1976.  
 김형주, 「국립오페라단 창립공연 '왕자호동'」, 『민국일보』, 1962.4.16.  
 박용구, 「창의성 아쉬운 연출」, 『동아일보』, 1962.4.18.  
 유인혁, 「호동왕자 서사의 근대적 재현 양상 연구」, 『대중서사연구』 26호(대중서사학회, 2011).  
 유치진, 「자명고」, 『동량 유치진 전집1-희곡』 (서울: 서울예대출판부, 1992).  
 유한철, 「출어진 긴장감, 오페라 왕자호동 평」, 『경향신문』, 1962.4.15.  
 이성삼, 「망각된 우리 정취」, 『조선일보』, 1962.4.16.  
 장일남, 『장일남회갑기념음반』 (서울: 킹레코드, 연도 미상).  
 한국오페라50주년 기념축제추진위원회, 『한국오페라50년사』 (서울: 세종출판사, 1998).  
 한국예술종합학교 한국예술연구소, 『한국 작곡가 사전』 (서울: 시공사, 1999).  
 「김동진씨 작곡발표」, 『경향신문』, 1952.3.30.  
 「오페라 심청전」, 『경향신문』, 1961.11.15.  
 「새 민족예술에의 디딤돌」, 『대한일보』, 1962.2.7.  
 「국립오페라, 무용단발족」, 『동아일보』, 1962.2.8.  
 「국립오페라단의 갈길」, 『조선일보』, 1962.2.12.  
 「모두 우리 작품」, 『서울신문』, 1962.2.18.  
 「오페라」, 『대한일보』, 1962.2.20.  
 「좌표」, 『경향신문』, 1962.3.29.  
 「재래수법을 지양」, 『민국일보』, 1962.4.16.  
 「리고레토 방송」, 『조선일보』, 1965.2.23.  
 「창작오페라축제 열린다」, 『경향신문』, 1995.1.30.

37. 『경향신문』의 기사는 광복 50돌 기념으로 8월과 9월 예술의전당에서 공연될 5편의 오페라가 선정되었다고 보도한다. 이 중에 장일남의 〈왕자호동〉이 포함되어 있었다. (『창작오페라축제 열린다』, 『경향신문』, 1995.1.30, 14면.).

# 1960년대의 국립극장 무대미술

국립극장 공연예술박물관 소장자료를 중심으로

박동우

홍익대학교 공연예술대학원 교수

THE SET DESIGNS OF NATIONAL THEATER  
OF KOREA IN THE 1960'S:  
BASED ON THE COLLECTIONS OF MUSEUM  
OF PERFORMING ARTS OF  
NATIONAL THEATER OF KOREA

## 1. 1960년대의 공연사적 의미

이 연구는 1960년대 국내 공연계를 주도했던 국립극장 공연의 무대미술을 국립극장 공연예술박물관(이하 공연예술박물관) 소장자료를 중심으로 분석해 봄으로써 당시의 무대미술이 대한민국 공연사에서 어떤 역사적 의미를 가지고 있는지 살펴보는 데에 그 목적을 두고 있다.

1960년대는 대한민국 현대 공연사에서 ‘본격적 출발’이라는 의미를 가지는 중요한 시기이다. 민간 상업 공연이 국가 전체 공연량 및 매출의 대부분을 차지하는 오늘날의 공연 환경과 달리 한국전쟁 후 약 20년간의 절대적 빈곤 및 개발 도상 상태에서의 공연은 국립극장 공연을 위주로 발전할 수밖에 없었고, 무대미술 분야는 더욱 그러했다.

1960년대를 ‘본격적 출발’의 시대라고 부를 수 있는 이유를 간단히 살펴보면 다음과 같다. 1902년 대한제국 국립극장인 협률사가 설립되어 이 땅에 근대적 공연의 터전이 처음으로 마련되었으나 역병과 흉년을 맞아 본격적으로 출발하지 못한 채 민간에 넘겨져 원각사라는 이름으로 운영되다가 소실되었다. 1910년에 일제의 강제병합으로 국체團體가 없어진 후 1919년 대한민국임시정부가 수립되었으나 국가 주도의 공연 활동은 상상할 수 없는 상태였다. 개화기인 당시의 민간 상업 공연 및 영화 산업은 대도시를 중심으로 활발히 이어지고 있었으나 일제 강점 상태에서의 그 한계 또한 분명했다. 1945년 광복 직후의 혼란기를 거쳐 1948년 정부를 수립하고 정상적인 국가 활동을 시작하고부터 공연 분야에 눈을 돌릴 수 있게 된 대한민국은 1949년 국립극장이라는 기관을 설치하고 1950년 부민관을 전용 극장으로 삼아 개관했다. 그러나 개관 후 58일 만에 한 반도는 전쟁 상태에 빠지게 되었고 1952년 피난지 대구의 문화극장에서 국립극장 공연을 재개했다. 1953년 휴전협정 후에도 한 동안 대구에 머물던 국립극장은 1957년 환도해 명동의 시공관을 서울시와 공동으로 사용하면서 다시 수도에 정착했다. 시공관은 일제 시절 영화관 겸 공연장으로 지어졌던 명치좌였는데, 시민회관으로는 기능할 수 있었으나 극장으로서는 부족함이 많았다. 1961년 광화문에 서울시민회관이 준공되면서 명동의 시공관을 단독으로 쓸 수 있게 된 국립극장은 관련 시설을 전면 개수해 1962년 3월 본격적인 명동국립극장 시대를 열었다. 그로부터 1973

1. 1960년대 대한민국은 절대 빈곤 국가에서 벗어나려는 노력을 시작하는 단계였다. 1961년 국민 1인당 국내총생산(GDP)은 94달러였으며 매년 급성장해 1969년에는 243달러가 되었다.

년 8월 현재의 남산 국립중앙극장으로 이전하기까지의 11년 동안 명동국립극장에서는 국립극단과 국립국극단(현 국립창극단), 국립무용단, 국립오페라단의 정기공연 및 특별공연들이 활발히 상연되었으며 민간 극단들의 대관 공연도 이어졌다. 체계적, 물리적 측면에서 ‘본격적 출발’이 가능해진 것이다. 이 연구는 바로 그 시기 국립극단과 국립오페라단의 무대미술을 명동국립극장이라는 하드웨어와 함께 살펴보겠다.

## 2. 극장으로서의 국립극장

1948년 정부 수립 후 12월에 국립극장 설치에 관한 법령이 작성되었고 1949년 10월 대통령령으로 반포됨으로써 국립극장의 역사가 시작되었다. 그것은 ‘기관’으로서의 국립극장을 말하는 것으로 전쟁을 거치면서도 폐지되지 않고 오늘날까지 이어지고 있다. 그렇다면 ‘극장’, 즉 하드웨어로서의 국립극장은 어떠한가? 1950년 경성부 부민관으로부터 1952년 대구 문화극장, 1957년 서울 시공관, 1962년 시공관을 개수한 명동국립극장, 1973년 남산 국립극장, 2021년 리모델링한 남산 국립극장에 이르기까지 4개 장소, 6개 버전의 극장을 국립극장이라는 기관의 물리적 극장으로 사용하고 있다.<sup>2</sup>

무대미술에는 극장의 물리적 조건이 절대적인 영향을 미친다. 각 지역에 다수의 우수한 극장이 있고 순회공연이 빈번한 오늘날의 공연 제작 조건에서는 극장의 물리적 조건이 일정 수준 이상으로 표준화되어 있으므로 극장에 따라 무대미술이 결정적으로 달라지는 경우가 많지 않다. 하지만 단 하나의 극장에서 공연해야 했던 초창기 국립극장의 경우 극장은 무대미술의 결정적 영향인자였을 것이다. 지금부터 무대미술을 위한 공간 조건으로서 역대 국립극장의 물리적 변화과정을 대한제국 국립극장인 협률사를 포함해 살펴보겠다. 한 가지 아쉬운 점은 어문 우선의 기록 관행으로 인해 그림이나 도면 등의 기술적 기록이 부족해 근현대의 극장 들임에도 불구하고 그 내부의 모습을 제대로 확인하기 어렵다는 것이다.

### (1) 협률사: 대한제국 국립극장

1902년 대한제국 고종황제 즉위 40년 기념행사를 위해 궁내부에 행사 및 극장 운영 기관인 협률사를 설치하고, 야주현夜珠峴<sup>3</sup> 봉상시奉常寺 건물 일부를 터서 극장을 만들었는데<sup>4</sup> 그것이 이 땅 최초의 국립극장격인 협

2. 상자형 극장(별오름극장) 신설, 야외극장(하늘극장) 신축 및 지붕 추가, 소극장(달오름극장) 개수 등의 소규모 변화는 포함하지 않았다.

3. 현재 광화문 새문안교회 자리에 있었던 고개를 말한다.

률사協律社이다. 협률사 이전에도 극장이 있었다는 기록이 있다. 개항장 인천의 역사에는 청일전쟁(1894-1895) 중에 지은 단층 창고를 연극 무대로 전용한 협률사協律舍<sup>5</sup>라는 극장이 있었다고 한다.<sup>6</sup> 하지만 인천의 협률사는 극장으로서의 운영 시기를 특정할 수 없어 최초의 극장이라고 확정하기에는 부족하다. 또한 1899년의 아현무동연희장을 최초의 옥내 극장으로 추정하는 견해도 있으나, “남강 한잡배閤雜輩가 아현 등지等地에서 무동연희장舞童演戲場을 설하였다.”<sup>7</sup>는 기사에 나타나는 ‘등지’라는 복수적인 표현을 볼 때 장소를 옮겨다니며 설치한 가설극장이었을 개연성이 크다. 실제로 그 다음 해의 기사에는 용산무동연희장이 나타난다.<sup>8</sup> 또한 이 서구 등의 회고에 의하면 19세기 말엽에 광무대光武臺가 설립된 것으로 보이나 그곳이 활동사진 상영장으로 쓰였다는 최초의 기록은 1903년<sup>9</sup>에 나타난다.<sup>10</sup> 그래서 지금까지의 공식기록으로는 협률사를 최초의 극장으로 볼 수 있다.

협률사의 건축가는 알려져 있지 않고, 외관은 한 장의 사진으로 남아 있으나 내부의 모습에 관해서는 그림이나 도면, 사진 등 그래픽 기록이 남아 있지 않다. 그 한 장의 외관 사진과 최남선의 『조선상식문답 속

4. 유민영, 『한국근대극장변천사』 (서울: 태학사, 1998), 23쪽.

5. 고종의 협률사(社)는 기관의 의미를 가지면서 극장의 명칭으로도 쓰였다. 인천의 협률사(舍)는 건물의 의미를 가진다.

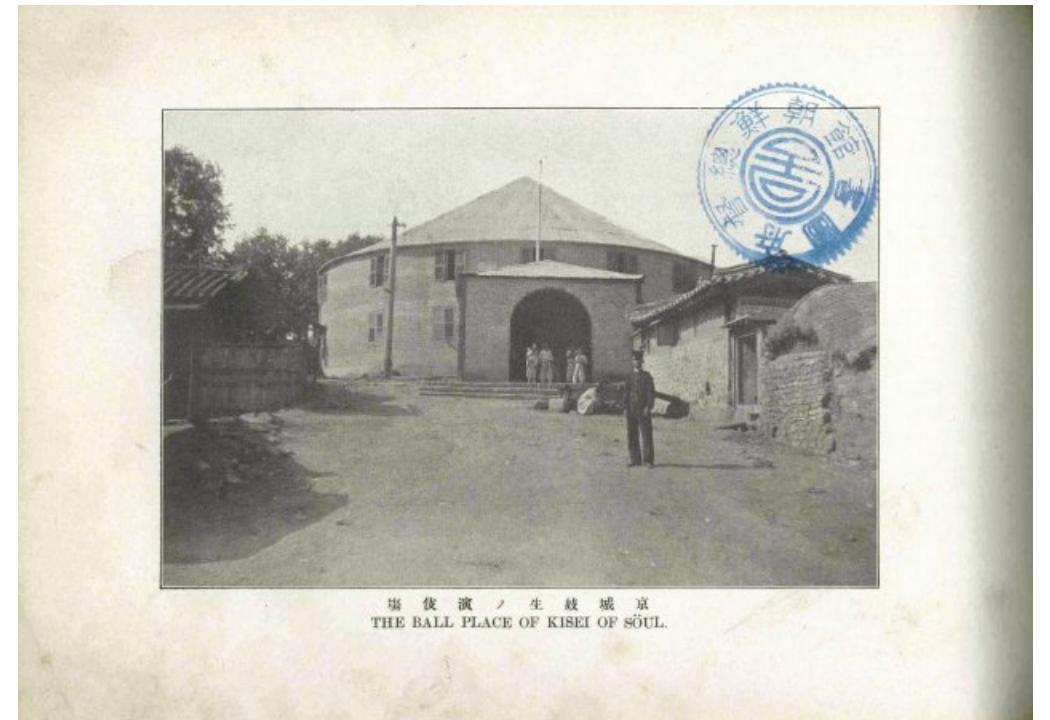
6. 최성연, 『개항과 양관역정』 (인천: 해반문화사랑회, 2002), 215쪽.

7. 『황성신문』, 1899.4.3, 3면.

8. 『황성신문』, 1900.3.6, 2면.

9. 『황성신문』, 1903.6.24, 3면.

10. 유민영, 『한국근대극장변천사』 (서울: 태학사, 1998), 23쪽.



[그림 1] 이데 마사이치(井手正一), 『한국병합기념첩』, 협률사 외관, 1910, 국립중앙도서관 소장

편』, 김재철의 『조선연극사(구극과 신극)』, 김정환의 「원각사의 규모와 구조」<sup>11</sup>에 나오는 현철의 회고담, 유민영의 『한국근대극장변천사』에 나오는 번기중의 회고, 노동은의 『한국 근대 음악사』에 나오는 프랑수아인 관객 에밀 부르다레 Emile Bourdaret의 증언 등을 종합해 협률사의 건축적 양상을 추정해보면 다음과 같다.

11. 김정환, 「원각사의 규모와 구조」, 『연극학보』 2권(서울: 동국대학교, 1968), 16-28쪽.

[표 1] 협률사의 건축적 양상

외형	원형 2층 벽돌건물, 원추형 양철지붕. 건물 직경은 약 24m 정도로 추정. 사각형으로 돌출된 정면 현관.
내부 구조	정면 현관 내에 매표소, 계단, 신발방이 있었음. 복층식 원형 3방 관람석, 단상무대.
객석	상등석(2층 목조 계단석), 중등석(1층 목조 계단석), 하등석(1층 중앙 마루 평바닥석). 개별 객석이 아니므로 수용 인원은 유동적(500-800명 정도).
무대	연단식 단상무대, 끝막 설치.
조명	전등 시설.
기타 시설	무대 양 옆 준비실(초기에는 무대 뒤에 있었다고 함).

## (2) 경성부민관: 대한민국 첫 국립극장

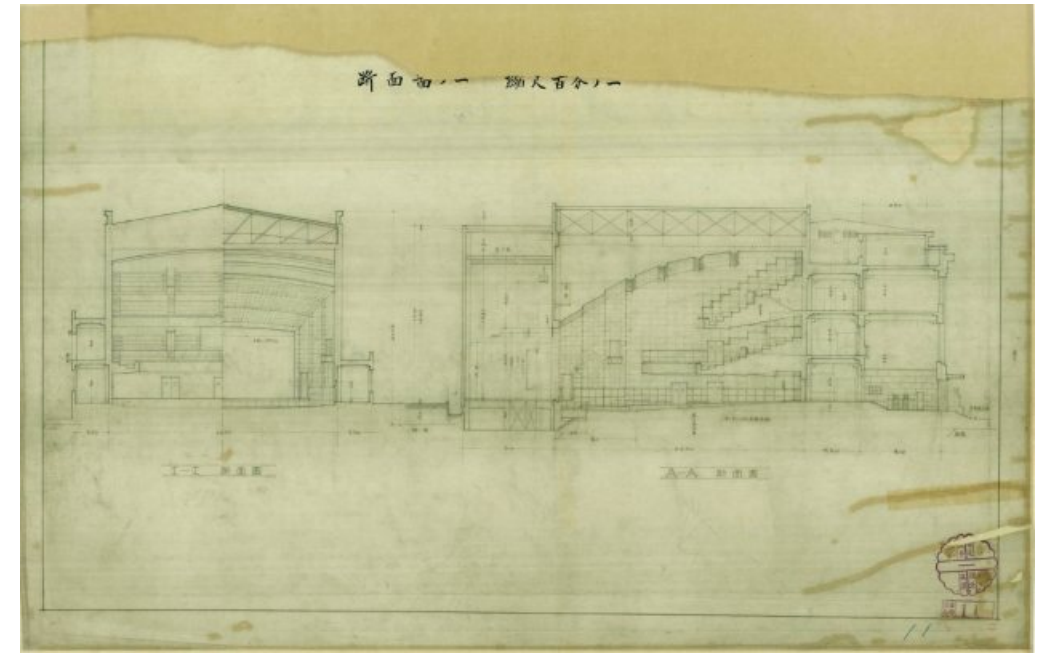
대한민국 국립극장의 첫 전용 극장인 부민관은 1934년 착공해 1935년 12월에 완공한 경성부의 시민회관으로서, 경성부민관京城府民館 혹은 줄여서 부민관이라고 불렸다. 광복 후 1950년 4월 국립극장이 조직되면서 전용 극장으로 지정되었다. 그러나 같은 해 전쟁이 발발해 국립극장은 피난지 대구로 이전했고, 부민관은 휴전협정 체결 후 1954년부터 국회의사당으로 사용되다가 1975년 여의도에 국회의사당이 신축되자 서울시민회관의 역할을 담당했다.<sup>12</sup> 그 후 1976년부터 1990년까지 세종문화회관 별관이라는 이름의 공연장으로 사용되다가 1991년부터 서울시의회 건물로 사용되고 있으며 2002년에 태평로 구 국회의사당이라는 명칭으로 등록문화재 제11호로 지정되어 현재에 이르고 있다. 국립극장은 1950년 4월 29일 개관식을 가지고 다음날부터 제1회 공연 〈원술량〉을, 6월에는 제2회 공연 〈뇌우〉를 성공적으로 올렸으나 개관 후 58일 만에 한국전쟁을 맞이했다.

12. 1961년 완공된 서울시민회관이 1972년의 화재로 소실되어 1976년 세종문화회관이 완공되기까지 부민관을 서울시민회관으로 사용했다.

부민관은 당대 최고의 규모와 시설을 갖춘 근대식 다목적 홀이었으며, 음악회, 연극 등 각종 공연과 좌담회, 총회, 기념식 등의 행사 개최 장소로 활용되었다.<sup>13</sup> 일본인 설계자 하기와라 고이치萩原孝一는 특히 대강당의 음향과 조명의 조절에 신경을 썼다고 보고했다.<sup>14</sup> 부민관의 도면을 보면 다음과 같다.

13. 국가기록원 일제시기 건축도면컬렉션 참조(<https://theme.archives.go.kr/next/place/govLoaclAdmin.do?flag=8>).

14. 유민영, 『한국근대극장변천사』(서울: 태학사, 1998), 276쪽.



[그림 2] 경성부 부민관 대강당 단면도, 1934-1935년(추정), 국가기록원 소장

부민관의 건축 목적은 극장이 아닌 시민회관이었으므로 본질적으로는 강당에 극장 기능을 갖춘 다목적 건물이었다. 그 점을 당시 직접 극장을 사용했던 연극인들 중 이운곡이 다음과 같이 지적하고 있다.

무대와 관객석과의 유기적 연락, 무대 상의 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 너무나 협소한 것과 푸로시니엄 아치가 낮은 것, 그리고 가장 큰 결함은 호리존트가 전연 없다는 것이다. 이 결함은 우리 신극 상연에 있어서는 치명적인 결함이 된다. 그리고 또 한가지 결함으로는 이 극장은 조선의 신극계 재현의 힘으로 보아서는 너무나 크다는 것이다.<sup>15</sup>

15. 이운곡, 『조선신극운동의 당면과제』(서울: 조광, 1937), (유민영, 『한국근대극장변천사』(서울: 태학사, 1998), 279쪽에서 재인용.)

당시의 무대미술가 김일영은 조명 시설에 대해 다음과 같이 호평하였다.

또 하나 걱정되는 것은 조명이다. 장치와 조명은 밀접한 관계가 있다. 조명이 한 장치를 죽이고 살릴 수 있다. 들으니 부민관은 조명설비가 꽤 좋다고 한다. 이것을 잘 구사하여서 장치자의 의도를 잘 살리는 조명자의 적극적인 협력을 바라마지 않는 바이다.<sup>16</sup>

16. 김일영, 「장치자로서의 말-극히 단편적인 수감」, 『극예술』 제4호(극예술연구회, 1936년), (유민영, 『한국근대극장변천사』(서울: 태학사, 1998), 279쪽에서 재인용.)

도면과 서술 자료들을 종합해보면 부민관은 프로시니엄 개구부의 가로세로 비율이 2.33배로 가로로 길쭉하고 무대의 깊이가 무대폭의 0.64배에 불과한 전형적인 강당형 극장의 특징을 가지고 있었다. 하지만 조명과 음향 등 설비 면에서는 최신했다고 한다. 국립극장을 제외한 민간 공연단의 제작 여건으로 그 거대한 관객석과 무대를 채우기는 힘들었을 것으로 보인다. 한편 같은 해 무용가 배우자와 그의 남편 홍순언이 건립한, 조선인이 만든 민간 최고의 연극 극장인 동양극장(건축면적 1,230㎡)의 규모가 조선총독부가 건립한 경성부민관(건축면적 1,927㎡)의 약 2/3에 달한다는 것은 놀랄만한 일이다. 연극 전문 극장이며 객석 규모도 648

[표 2] 경성부민관의 건축적 양상

외형	건축면적 1,927㎡, 연면적 5,676㎡, 철근콘크리트조, 지하 1층, 지상 3층. 옥탑(시계탑)의 높이는 9층.
전체 규모	대강당 1,800석, 중강당 400석(입석 행사 시 1,000명), 소강당 160석.
대강당 구조	프로시니엄 무대, 3개층 객석, 2층 객석 양측부 일부 벽면 따라 돌출.
대강당 무대	프로시니엄: 폭 14m, 높이 6.9m(실제 사용 6m), (가로세로비=2.33). 무대깊이: 9m(무대턱-무대 뒷벽 사이의 거리). 무대높이: 1m(객석바닥과 무대바닥 사이의 높이 차). 오케스트라피트 : 폭 9m×깊이 2.5m 승강무대: 대형(5.3m×1.8m) 1개, 소형(3.3m×1.65m) 1개. 무대 지하실(트랩룸): 깊이 3m. 간이 화도: 좌우 프로시니엄 도어에 연결.
대강당 객석	총 1,800석. 1층: 25열 932석. 2층: 13열 450석(좌우 날개 돌출형, 돌출부 좌우 각 23석). 3층: 12열 418석. 좌석 폭: 43.75cm(현대 극장의 평균 좌석 폭인 52cm의 84% 정도).

석이었으니 동양극장은 당시의 여러 극장들 중 연극을 하기에 가장 적합했을 것으로 보인다.

국가기록원 일제시기건축도면컬렉션에 수록된 건축 당시의 도면들을 참조해 종합해보면 경성부민관의 건축적 양상은 [표 2]와 같다.

### (3) 문화극장: 피난지 대구의 국립극장

1950년 부민관에서 1, 2회 공연을 성공적으로 상연한 국립극장은 제3회 공연 〈청춘의 윤리〉를 준비하다가 6월 25일 전쟁이 발발하자 피난하게 되었다. 1951년 피난지 부산에서 유치진 극장장이 정부에 국립극장 재개를 건의했고 1952년 국립극장 개정법률안이 통과되어 정부가 환도할 때까지 국립극장을 대구에 두기로 하고 문화극장을 국립극장으로 접수했다.<sup>17</sup>

대구 문화극장文化劇場의 역사와 규모를 살펴보면 다음과 같다.

일본 수비대의 주둔지에 1938년 키네마 구락부Cinema Club가 일본인에 의해 들어섰다. 3층 높이의 키네마 구락부는 당시로는 어마어마한 시설이었다. 광복 후 극장은 경상북도의 소유가 되었고, 1945년 9월에 광복 후 최초의 연극 〈깃발 흔들던 날〉을 시작으로 여러 편의 연극이 무대에 올랐다. [...] 1949년에 국립극장으로 승격하려 했으나 무산되었고, 문화극장으로 명명하고 대구대학의 소유가 되었다. 그러나 1953년 한국 전쟁으로 무너진 서울 국립중앙극장을 대신해 국립중앙극장으로 지정됐다. 이때 무대가 확장되고 좌석도 1,300석 규모로 늘었다. 1957년 서울에 국립극장이 재개관하자 경상북도에서 관리하면서 구 국립극장으로 명명하다가, 개인에게 불하되어 한일극장으로 문을 열었다. 1996년 4월 구 건물을 철거하였고, [...] 2012년 리모델링과 함께 CGV가 인수하며 직영화, 2012년 12월 28일부터 CGV 대구한일이라는 명칭으로 변경되었다.<sup>18</sup>

17. 국립극장, 『국립극장 60년사: 자료편』(서울: 국립중앙극장, 2010), 29-30쪽.

18. Wikipedia korea 사이트 한일극장 참조 (<https://ko.wikipedia.org/wiki/한일극장>).

최초 개관 당시의 이름인 키네마구락부에서 알 수 있듯이 이 극장은 영화관으로 건축되었다. 초기의 영화관 대부분이 그렇듯 스크린과 함께 소규모 무대를 겸비하고 영화 이외에도 대중음악 공연이나 대중연극 등 다양한 엔터테인먼트를 제공했을 것이다. 1953년 국립극장으로 지정되면서 무대가 확장되고 객석도 1,300석으로 확장되었다고 하는데 그 도면 자료를 구하지 못해 소개할 수 없다. 국립극장은 여기에서 재개관 공연으로 〈야화〉를 올렸고 후일인 1955년에 국립극장 전속 극단이 될 극단 민국

은 <과랑새>, <양귀비와 안록산>, <인생유정> 등을 올렸다. 1953년 휴전협정이 체결되고 나서 공연은 더 활발해졌다. 통계에 의하면 문화극장에서 3년간의 상연작은 연극 31편, 창극 44편, 악극 37편, 가극 3편, 음악회 17회, 무용 14회, 예술제 8회였다고 한다.<sup>19</sup> 비록 좋은 평가를 받지는 못했지만 전쟁의 소용돌이 속에서도 활발히 공연을 올렸다는 점은 놀라운 일이다.

#### (4) 시공관: 환도 후 국립극장

대구에 임시로 있던 국립극장이 4년 만에 환도해 정착하게 된 극장은 서울의 시공관이였다. 휴전협정 체결 후 서울시는 시민회관으로 쓸 건물로 이미 국회의사당으로 사용 중인 부민관 대신 명치좌를 택했고 시공관市公館이라 명명했다.

국립극장은 서울시와 함께 시공관을 사용하게 되었다. 시공관은 대구의 문화극장과 마찬가지로 일제 시기 일본인에 의해 영화 상영을 주목적으로 건축된 다목적 극장이었으므로 극장의 기능에는 부족함이 많았을 것이다. 그렇지만 국립극장은 1957년 환도기념공연 <신앙과 고향>에서부터 1961년 <태양을 향하여>에 이르기까지 24편의 연극을 시공관 무대에 올렸다. 1961년 11월 서울시민회관이 완공되어 시공관의 기능이 옮겨감에 따라 이 공간을 단독으로 사용할 수 있게 된 국립극장은 1961년 12월에 객석, 무대, 난방시설, 화장실, 로비 등을 전면 개수하고 1962년 1월 기존의 국립극단에 더해 국립국극단, 국립무용단, 국립오페라단을 창단했다. 1962년 3월 21일 국립극장을 재개관하고 다음날부터 국립국극단의 <대춘향전>을 시작으로 재개관 기념 예술제를 시작했다. 이때부터 대한민국의 공연예술이 본격적으로 출발했다고 보아도 무방할 것이다. 또한 이 연구의 대상 시기인 1960년대의 국립극장 무대미술은 오롯이 이 극장에서 이루어진 것이다. 이 극장의 변천사를 간략히 정리하면 다음과 같다.

19. 유민영, 「환갑 맞은 국립극장 되돌아보다」, 『국립극장 60년사: 역사편』 (서울: 국립중앙극장, 2010), 64쪽.

1936.10.	일본인 영화관 명치좌(明治座메이지좌) 준공.
1946.1.	국제극장으로 개칭.
1947.12.	서울시가 매입해 시공관(市公館)으로 개칭.
1957.6.	국가가 매입해 명동예술회관으로 개칭.
1961.12.	시설 개수.
1962.3.	명동국립극장으로 개칭하고 국립극장이 단독 사용.
1973.8.	남산의 신축 국립극장으로 국립극장이 이전하면서 폐쇄.

1975.	금융기관에 매각.
2003.	국가가 매입하고 리모델링.
2009.	명동예술극장으로 재개관, 현재 국립극단 전속극장으로 사용. <sup>20</sup>

20. 국립극장, 『국립극장 60년사: 자료편』 (서울: 국립중앙극장, 2010), 29-36쪽.; Wikipedia Japan 사이트 明治座(京城市府) 참조([https://ja.wikipedia.org/wiki/明治座\\_\(京城市府\)](https://ja.wikipedia.org/wiki/明治座_(京城市府))).

시공관의 건축적 양상을 살펴보면 다음과 같다. 명치좌는 1936년 경성의 일본인 상업지구 메이지마치明治町에 대지 1,667㎡, 연건축면적 2,471㎡의 규모로 지은 지상 4층, 지하 1층의 철근콘크리트조 벽돌벽 건축물로서, 바로크풍의 파사드를 가진 대형 극장이었다. 김정동의 “명동 예술극장은 일대 복제건물”이라는 주장에 의하면 이 극장은 1930년 동경 아사쿠사에 건축된 오오카쓰칸大勝館의 외형은 물론 내부의 평면도까지 그대로 베낀 표절작이라고 한다.<sup>21</sup> 명치좌는 관객 정원이 1,000명을 넘어 경성부 내 1등급관으로 분류되었다. 당시 1등급관으로는 경성다카라즈카극장京城宝塚劇場(후일 황금관, 국도극장)과 와카쿠사극장藥草劇場(후일 스퀘라극장)이 있었다.

21. 장인철, 「명동 예술극장은 일대 복제건물」, 『한국일보』, 2009.3.4, 26면.

명치좌 시절과 국제극장 시절의 도면은 남아 있지 않다. 1995년 시점의 건축물 상태에 대한 기록이 있는데, 도로변의 외피는 변형 없이 그대로 유지된 상태로 원 평면의 극장 통로 기둥과 계단 일부 등이 남아 있



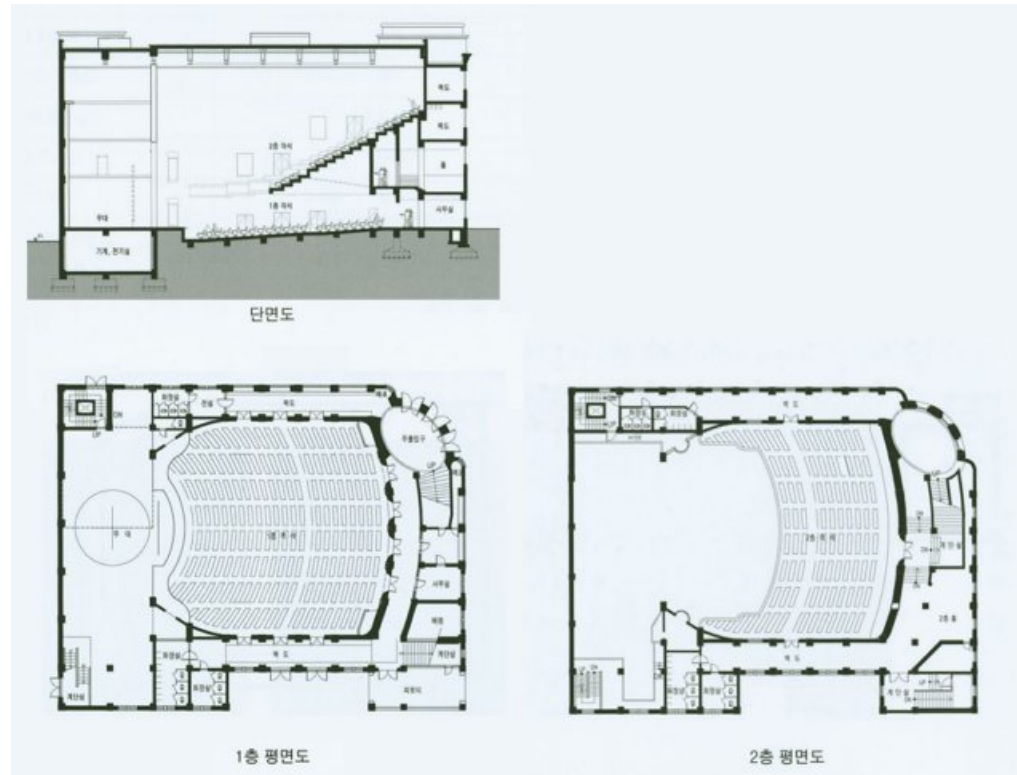
[그림 3] 경성명소 엽서, 명치좌, 1937, 서울역사박물관 소장

으나 무대의 흔적은 없고 층마다 슬라브가 끼어 들어가고 내부가 새로이 구축되어 내부에서는 원 극장의 모습을 상상하기 힘들었다고 한다.<sup>22</sup> 그러나 몇 장 남아 있지 않은 명치좌 시절의 내부 사진들을 보면 등글게 돌출된 무대와 오케스트라피트 그리고 프로시니엄 도어와 2층 발코니 등의 특징을 볼 수 있다. 객석은 4석마다 세로 통로 1열씩을 두고 8개 블록으로 이루어져 있다. 이러한 구조는 시공관 시절까지 이어진다. 1960년 4월 혁명 시민협회 준비대회의 기록사진에서 그것을 확인할 수 있다.



[그림 4] 4월 혁명 시민협회 준비대회, 1960, 서울역사박물관 소장

22. 박복섭 외, 「명동 구 국립극장의 증개축 계획에 관한 연구」, 『대한건축학회 학술발표논문집』 15권 2호 (서울: 대한건축학회, 1995), 125쪽.



[그림 5] 서울시공관 추정 복원도, 『명동예술극장』, 2009.

1975년 이후 금융회사의 사옥으로 변경되어 사용되던 이 건물의 재극장화를 위해 문화체육관광부가 원도시건축에 의뢰하여 건축 초기의 모습을 추정 복원한 도면은 [그림 5]와 같다. 그러나 명치좌에서 시공관으로, 다시 명동국립극장으로 개수되어 사용되다가 사무용으로 완전히 변경되어 사용되던 건물로부터 건축 초기의 모습을 복원하기는 대단히 어려운 일이었을 것이다. 또한 그 복원 시점이 명치좌 시절인지 명동국립극장 시절인지 정확히 판단하기도 쉽지 않다.

## II. 명동국립극장과 무대미술

### 1. 명동국립극장의 물리적 조건

무대미술은 극장에서부터 결정적인 영향을 받는다. 1960년대 국립극장의 무대미술은 모두 명동국립극장에서 이루어졌다. 당시의 무대미술을 이해하기 위해서는 시공관을 개수한 명동국립극장의 물리적 양상을 먼저 이해해야 한다.

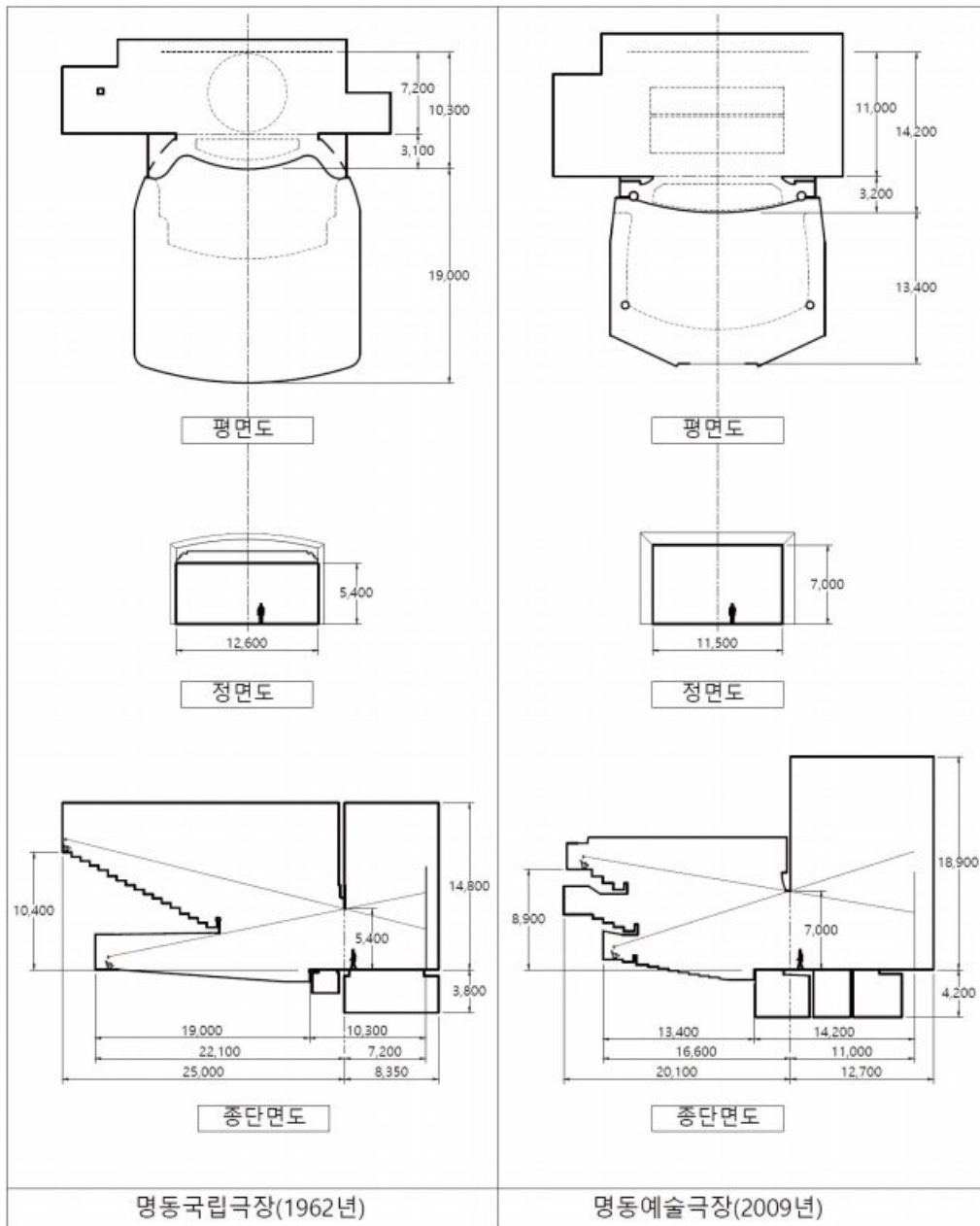
1961년 이 극장을 단독으로 사용할 수 있게 된 국립극장은 12월에 대대적인 시설개수에 들어갔다. 총 공사비 1억 8,000만 원이 투입된 공사의 내용은 좌석을 안락의자로 바꾸고 무대를 종전보다 20평 넓혀 전동식 회전 무대를 설치했으며 무대막과 무대바닥을 새로이 하고 샤워실, 무대효과실, 음악효과실을 갖추고 로비를 벽화와 예술작품으로 장식한 것이라고 한다.<sup>23</sup> 개수한 명동국립극장의 도면은 전해지지 않는다.

1973년 이 극장에서 열린 개천절 기념식 사진을 보면 프로시니엄 도어와 프로시니엄 발코니를 포함한 프로시니엄 아치의 형태와 장식은 그대로 유지되었으며 앞무대의 오케스트라피트도 유지한 것으로 보인다. 그런데 앞

23. 국립극장, 『국립극장 60년사: 자료편』 (서울: 국립중앙극장, 2010), 31쪽.



[그림 6] 제4305주년 개천절 기념식, 1973, 서울역사박물관 소장



[그림 7] 박동우, 명동국립극장(1962)과 명동예술극장(2009)의 주요 치수 비교(단위: mm), 2021.

무대가 이전보다 상당히 확장되어 있는 모습이다.<sup>24</sup>

필자는 앞의 [그림 5]의 서울시공관 추정 복원 도면을 바탕으로 당시의 내부 사진들 그리고 공연예술박물관 소장자료들<sup>25</sup>을 종합해 다시 명동국립극장의 추정 복원 도면을 제작했다. 이를 2009년 개관한 현재 명동예술극장의 도면과 비교해 1962년 명동국립극장의 물리적 특성을 분석해 보겠다.

#### (1) 무대 개구부의 비율

무대 개구부(proscenium opening)란 프로시니엄 아치를 말하며 그것이 무대의 그림틀 역할을 하기에 프로시니엄 무대는 그림틀 무대(picture-frame stage)라고도 한다. 배우와 무대장치 등 공연의 시각적 요소들을 무대 위에 배치하는 무대미술가에게 무대 개구부의 가로세로 비율은 캔버스의 가로세로 비율이 화가에게 중요한 만큼이나 결정적으로 중요하다. 오늘날 공연장의 프로시니엄 비율은 일반적으로 3:2 정도이다. 예술의전당 오페라극장과 엘지아트센터, 명동예술극장, 블루스퀘어, 디큐브아트센터, 샤롯데극장 등 현대 한국의 대표적 극장들 대부분이 그렇다. 한편 1973년에 개관한 국립극장 대극장, 1978년에 개관한 세종문화회관 대강당 등 일본식 극장 건축의 영향을 받은 극장들은 가로세로 비례가 2:1에 가깝다. 즉 가로로 길쭉한 프로시니엄 아치를 가지고 있다. 이는 일본 가부키 극장의 영향이라고 볼 수 있다.

명동국립극장의 프로시니엄 아치도 2:1의 비율이다. 겉보기에는 12.6m×7.5m로 보이지만 실제 건축적 개구부의 높이는 12.6m×6.3m이며 평소 공연에서는 윗조리개(teaser)를 이용해 5.4m로 낮추어 사용했다. 실질적 개구부의 높이는 5.4m인 셈이다. 이는 공연예술박물관 무대미술 소장 자료를 분석해 얻은 수치이다. 명목상의 개구부를 만들어 넣은 것은 착시현상을 이용해 가파르고 높은 2층에 앉은 관객의 소외감을 줄여주려는 의도였던 것으로 보인다. 이는 서양의 많은 오페라극장 건축에서 사용되는 기법인데, 건축적 개구부는 높아 보이게 만들어 두고 그랜드 밸런스(grand valance)라는 상부 휘장막을 이용해 실제 공연의 높이를 결정하는 방법이다. 또한 2층 객석 발코니 전면부가 1층 객석 중반부까지 전진해 있었으므로 1층 후반부 관객들의 시각선을 만족시키기 위해서도(특히 영화 상영시 스크린 전체가 보여야 하기에) 실제 개구부의 높이를 5.4m로 낮춘 것으로 보인다. 당시 명동국립극장 프로시니엄의 가로세로 비율은 사실상 2.33:1로 시네마스코프 영화 화면비와 유사하며, 공연장 프로시니엄 아치

24. 1962년 이후 추가적으로 무대를 개수했다는 기록은 없으므로 행사를 위해 일시적으로 확장했는지 여부는 알 수 없다.

25. 1962년 공연된 연극 <동물원 가족>의 무대장치평면도와 1967년에 공연된 연극 <밤과 같이 높은 벽>의 무대스케치 참고.

로서는 가로가 극단적으로 긴 형태였다.

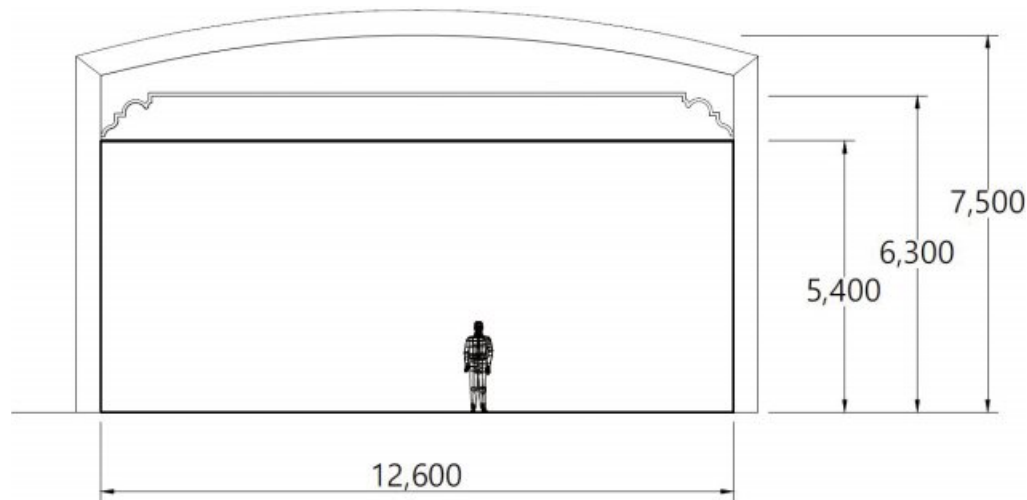
무대 개구부의 크기는 무대탑fly tower의 크기에도 영향을 미친다. 무대 상부 기계설치층grid iron의 높이는 무대 개구부 높이의 2.5-3배의 범위로 프로시니엄 아치 높이에 비례하는 것이 일반적이다. 과거 명동국립극장에서는 5.4m의 개구부를 사용했기 때문에 독립적인 무대탑을 세우지 않았고, 객석 건물과 무대 건물은 하나의 건물로서 옥상 바닥면의 높이가 동일했다. 반면 현재의 명동예술극장에서는 높은 프로시니엄 아치에 비례한 높은 무대탑을 확보하기 위해 무대 건물의 옥상을 객석 건물의 옥상보다 7m 더 높였다.

개구부의 높이는 배우와 무대장치의 수직적 배치에도 큰 영향을 미친다. 5.4m의 무대높이에서 2층짜리 무대장치는 가능하지만 3층짜리는 불가능하다. 또한 높은 절벽이나 다리에 올라선 장면 등을 연출하기에 불리하다. 유리한 점은 무대장치 제작비를 절감할 수 있으며 조명 작업 시간이 단축된다는 것이다.

## (2) 무대 평면의 비율

현대 공연에서는 프로시니엄의 비율 못지않게 무대 평면의 비율, 즉 무대 폭과 무대깊이의 비율도 중요하다.<sup>26</sup> 주로 배우들의 대사에 의존하는 종래의 연극과 달리 현대의 연극과 뮤지컬은 배우들의 역동적인 동선을 중

26. 프로시니엄 아치 벽의 뒷선을 가로로 잇는 선을 영점선이라고 하며 그 선의 정중앙을 영점이라고 한다. 평면도에서 영점을 기준으로 x축 방향을 너비(width), y축 방향을 깊이(depth), z축 방향을 높이(height)라고 한다. 무대폭은 프로시니엄의 가로 거리이며 무대깊이는 영점선으로부터 하늘막까지의 거리이다. 경우에 따라서는 무대턱으로부터 하늘막까지를 말하기도 한다.



[그림 8] 박동우, 명동국립극장(1962)의 무대 개구부(단위: mm), 2021.

요한 표현 수단으로 사용한다. 그래서 무대폭보다 무대깊이가 더 긴 극장들이 선호된다. 앞의 [그림 7]에서 보듯이 1960년대 명동국립극장의 무대폭은 12.6m, 무대깊이는 7.2m로서 무대 평면의 비는 1.75:1이었다. 이는 1960년대 무대미술 소장자료를 분석해 얻은 수치이다. 2009년 명동예술극장의 경우 11.5m×11.0m로서 거의 1:1에 가깝다. 예술의전당 오페라극장이나 토월극장의 경우 뒷무대까지 공연에 사용하면 그 깊이는 무대폭의 2배를 초과하며 현대의 많은 무대미술가들이 그러한 비율을 애용하고 있다. 1960년대 명동국립극장의 공연에서는 입체적이고 역동적인 동선보다는 평면적이고 정적인 동선을 주로 사용했을 것이며 대사와 스토리 위주의 공연을 하게 되었을 것이다. 장점은 대부분의 연기 공간이 객석에 가까이 있다는 것이며, 무대장치 및 조명의 예산이 비교적 덜 들고 짧은 준비 시간으로도 무대를 채울 수 있다는 점일 것이다.

## (3) 무대와 객석의 비율

무대와 객석의 비율은 주로 극장의 목적 및 상업성 여부에 의해 결정된다. 현대의 많은 공립 비영리 극장들은 객석의 면적보다 무대의 면적이 월등히 큰 경우가 대부분이다. 민간 상업 극장들은 대개 그 반대이다. 흔히 새로운 부지에 지역 재개발 형식으로 지어지는 공공극장들과 달리 인구가 밀집된 기존 상업지역에 지어지는 도심형 민간 극장의 경우 건축주와 건축가는 객석을 단 1석이라도 늘리기 위해 노력한다. 1960년대의 명동국립극장은 초기에 상업 극장으로 건축된 명치좌를 기반으로 하고 있으므로 객석의 면적 비중이 크다. 건축 당시의 관객 정원은 1,178명(1층 664명, 2층 354명, 3층 160명)이며<sup>27</sup>, 1942년에는 1,165명, 1943년에는 1,120명으로 기록되어 있다.<sup>28</sup> 후일 시공관으로 쓰이던 시절의 정원 수는 820석이라는 기록도 있다.<sup>29</sup> 명치좌 건물의 정면 외벽만 남기고 재건축한 현재 명동예술극장의 관객 정원은 558명이다. F.O.H. 깊이<sup>30</sup>와 무대깊이의 비율을 보면 과거 명동국립극장의 경우 3.07배, 현재 명동예술극장의 경우 1.51배이다. 오케스트라피트 펜스를 기준으로 객석깊이와 무대깊이의 비율을 보면 1.84배와 0.94배로, 두 기준 모두에서 과거 극장과 현재 극장의 그 수치가 2배 정도 차이 남을 알 수 있다. 무대와 객석의 크기 비율은 관객의 쾌적감과 몰입도에 영향을 미친다. 또한 클로즈업이 불가능한 연극이라는 장르의 특성상 배우의 표정을 감상할 수 있는 한계 거리인 18m를 넘기지 않는 것이 연극 극장의 설계 원칙이다. 그러나 1960년대의 명동국립극장에서는 20m를 넘기고 있음을 볼 수 있다. 단, [그림 7]의 평면도

27. 3층 객석은 실제로는 2층 객석의 뒷부분이었다.

28. Wikipedia Japan 사이트 明治座(京城市府) 참조([https://ja.wikipedia.org/wiki/明治座\\_\(京城市府\)](https://ja.wikipedia.org/wiki/明治座_(京城市府))).

29. 유민영, 「환갑 맞은 국립극장 되돌아보다」, 『국립극장 60년사: 역사편』 (서울: 국립중앙극장, 2010), 64쪽.

30. F.O.H(front of house) 깊이는 영점선으로부터 1층 객석 뒷벽까지의 수평 거리를 말하며, 객석깊이는 오케스트라피트 펜스로부터 1층 객석 뒷벽까지의 수평 거리를 말한다.

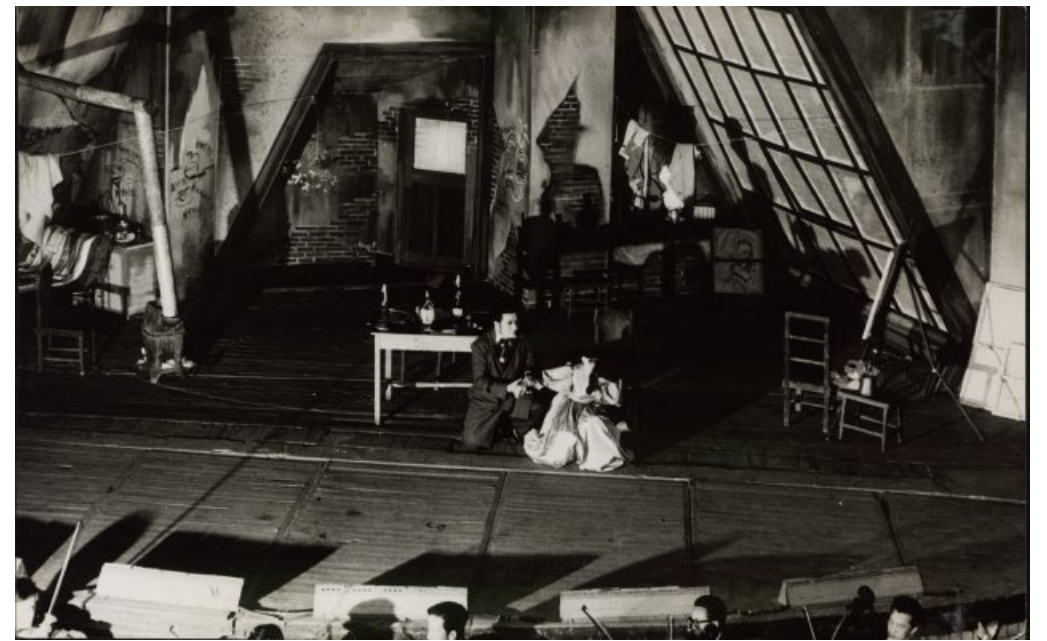
에 점선으로 표시된 2층 발코니 선이 1층 객석의 중간 열보다 더 앞에 있으므로 2층 앞 열 관객은 상당히 쾌적한 시야를 가졌을 것이다. 이는 런던 웨스트엔드와 뉴욕 브로드웨이에 있는 도심형 상업 극장에서 흔히 볼 수 있는 배치이다.

#### (4) 객석의 경사도

객석의 경사도 또한 공연의 시각적 구성과 관람에 큰 영향을 준다. 공연의 입체성을 강조하려는 공연자들의 요구가 반영된 현대의 극장들은 관객석의 경사가 가파른 경우가 많다. 그러나 경사가 가파를수록 많은 관객을 수용하기에 불리하므로 일반적으로 민간 극장보다는 공공극장에서 가파른 객석을 채택하는 편이다. 객석 경사가 완만할수록 배우들의 앞뒤 움직임을 파악하기 힘들고 경사가 가파를수록 무대바닥에 있는 배우들의 앞뒤 관계가 입체적으로 보이므로 가파른 경사의 객석은 배우들의 역동적인 움직임과 무대장치의 깊이 있는 배치를 요구해 공연 전체의 역동성을 향상시키는 데에 큰 도움을 준다. 하지만 2층 객석의 출발점이 높아지거나 후퇴하게 되어 결과적으로는 객석 수가 줄어들게 된다.

앞의 [그림 7]에서 주 객석인 1층 객석의 경사도를 비교해볼 수 있다. 과거 명동국립극장의 객석은 복층식으로 구성되어 있는데, 1층 객석은 총 19열에 경사가 4°이며 2층 객석은 총 17열에 경사가 28°이다. 현재 명동예술극장의 1층 객석은 총 12열에 10°, 2층 객석은 5열에 22°, 3층은 4열에 22°이다. 과거 극장에서는 1층 제일 마지막 열인 제19열의 바닥 높이가 무대바닥 높이와 동일한 반면, 현재 극장에서는 1층 제7열이 그렇다. 결과적으로 1960년대 국립극장 공연의 무대미술에서는 무대의 깊이를 강조할 필요성이 현재보다 작았다. 그래서 당시의 무대스케치로 원근법적 투시도 대신 채색입면도가 자주 그려졌음을 소장자료를 통해 볼 수 있다.

명동국립극장의 경우, 1층 객석의 경사도가 완만한 반면 2층 객석의 경사도는 상당히 가파르다. 이는 2층 객석의 앞부분을 1층 객석의 중간부분까지 전진시켰기 때문에 생기는 현상으로서 도심형 상업 극장에서 흔히 나타나는 현상이다. 2층에 많은 관객을 수용할 수 있다는 장점과 함께 가파르고 높은 객석이라는 단점도 가진다. 가파른 객석과 낮은 개구부 높이가 조합되면서 명동국립극장 2층 객석의 제3열 정도부터는 이미 관객의 눈높이가 프로시니엄을 벗어나는 현상이 나타난다. 개구부 바로 뒤에 스크린을 두는 영화 감상에는 큰 지장이 없으나 무대 뒤쪽까지 배우



[그림 9] <라 보엠> 공연사진, 1965, 공연예술박물관 소장

가 들어가는 연극 감상에는 대단히 불리한 조건이다. 특히 무대 뒤쪽 높은 곳에 배우나 중요한 요소가 배치되면 2층 객석 후반부의 관객들은 그 존재 자체를 인지할 수 없게 된다. 반면 현재 명동예술극장의 경우 2층 관객까지는 모두 프로시니엄 안쪽에 눈높이를 두고 있으며 3층 객석 마지막 열의 바닥 높이가 과거 명동국립극장 2층 객석 제13열의 그것과 동일하다.

#### (5) 오케스트라 피트

과거와 현재의 두 명동 극장 모두 오케스트라 피트를 갖추고 있다. 명동국립극장은 산하에 국립오페라단을 두고 있었기에 오케스트라 피트는 필수적이었고, 현재의 극장은 국립극단 전용 극장이므로 공연에 따라 선택적으로 오케스트라 피트를 활용하는 정도이다. 하지만 과거 극장의 오케스트라 피트는 규모가 크지 않아서 오페라 공연 때 오케스트라 전체를 편성하는 일이 쉽지 않았을 것으로 보인다. 무대 면적도 부족했으므로 대규모 합창단이 필요한 오페라의 경우 연기 공간 확보를 위해 오케스트라 피트를 덮어 무대로 사용하고 앞쪽 몇 개 열의 좌석들을 철거하고 그곳을 오케스트라 연주 공간으로 사용한 예를 [그림 9]의 공연사진을 통해

확인할 수 있다. 그 결과로 악기와 연주자의 머리가 오케스트라 펜스 위로 돌출된 공연사진이 여럿 발견된다. 관객을 공연 장면에 몰입시키기 위해 지휘자와 연주자들의 모습을 객석에서 볼 수 없게 설계한 바그너의 바이로이트페스티벌극장과 정반대의 결과를 얻었을 것으로 보인다.

### (6) 무대 기계

명동국립극장의 본 무대에는 회전무대가 있었다. 직경은 약 7m 정도로, 회전무대 내부에 승강무대를 내장하고 있었는지는 알 수 없다. 1960년대 국립극장 공연들의 도면을 살펴보면 회전무대를 사용한 예가 거의 없다. 유일한 사례로, 국립극단의 〈산불〉에서 대나무숲 속 토굴로 전환되는 장면에서 쓴 것이 보인다. 널리 사용되지 않은 이유는 직경이 작아서 무대 전환에 효과적이지 않았기 때문인 것으로 보인다. 일반적으로 회전무대는 직경이 무대폭의 80% 이상일 때 효과적으로 사용될 수 있다. 이 극장에서는 그 비례가 55%이므로 사용이 제한적이었을 것으로 보인다. 현재의 명동예술극장에는 회전무대 대신 승강무대가 있으며 무대바닥의 일부분을 제거하고 트랩을 만들 수 있는 모듈식 플로어가 설치되어 있다.

당시의 무대미술 소장자료 중에 상부 무대 기계에 관한 자료는 없다. 극장 시설을 그려 넣지 않는 관행 때문이다. 소장자료에 나타나는 약간의 단서로 추정해보면, 많지 않은 라인세트lineset<sup>31</sup>로 극장 막과 조명 장비, 상부 무대장치를 수용했던 것으로 보인다.

## 2. 1960년대의 무대미술가들

앞서 1960년대 이전 국립극장의 역사를 요약했듯이 무대미술 분야에서도 광복 이전의 역사를 간단히 요약한 후 1960년대를 살펴보겠다.

### (1) 한국 무대미술의 개척자들

협률사는 1906년 공식적으로 폐지되었으나 그 자리에서 사사로이 원각사圓覺社라는 이름의 영업적 극장으로 존속했다.<sup>32</sup> 원각사는 1909년 공연한 〈수궁가〉에서 새로운 무대장치를 선보였고 이를 ‘신연극’이라 선전했다.<sup>33</sup> 〈수궁가〉는 배역과 분장을 리얼하고 다양하게 꾸며 본격적인 창극으로 일보를 내디딘 시도였다.<sup>34</sup> 협률사에서의 무대장치는 주로 배경막이었다. 김재철은 당시의 구극 무대에 대해 “무대는 대개 백포장으로 뒤

31. 무대장치나 조명기 등을 다는 무대 상부 기계 세트를 말한다.

32. 이두현, 『한국신극사연구』 (서울: 서울대학교출판부, 1966), 13쪽.

33. 양승국, 『한국 신연극 연구』 (서울: 연극과 인간, 2001), 37-38쪽.

34. 이두현, 『한국연극사』 (서울: 보성문화사, 1981), 149쪽.

를 막았고, 화폭을 사용한 지가 얼마 되지 않을 뿐 아니라 그나마 고정시키지 못해 흔들흔들하는 등 미비한 점이 많으며, 또 무대 위에 집을 꾸미는 것도 말할 수 없이 우습다.”<sup>35</sup>고 평했다.

우리나라에서 근대적 관점의 무대미술은 서구식 연극의 도입과 함께 시작되었다. 혁신단에서 신파극을 도입하고 정착시키는 과정에서 무대미술도 도입되는데, 초기의 신파극 작품들이 주로 일본의 신파극을 차용하거나 변안하는 경우가 많았으므로 무대미술 또한 원작의 영향을 어느 정도 받았을 것으로 추정된다. 〈쌍옥루〉는 혁신단 초기의 대표작인데, 주인공이 투신하는 한강 다리와 물결을 묘사한 모습, 그리고 바다를 표현하기 위해 물결이 그려진 천을 무대바닥에 깔아 펠릭이는 모습을 기사 사진에서 볼 수 있다.<sup>36</sup>

무대미술이 한 단계 발전한 것은 토월회에서였다. 1920년대 토월회의 발족부터 무대디자인은 연극 공연의 중요한 요소로 부각되었다.<sup>37</sup> 문에서클로 시작된 토월회의 창립 멤버 중 미술을 전공하던 김복진과 이승만, 이제창이 무대미술을 담당했다. 1923년 7월 조선극장에서 창립 공연<sup>38</sup>에서 “관중의 눈초리에 질려서 막 앞에 모기장을 치고 공연할 수밖에 없었던”<sup>39</sup> 아마추어들이었지만 무대미술 분야에서는 ‘광선의 응용과 배경의 색채조화를 얻어 매우 불만한 무대’<sup>40</sup>라는 호평을 받았다. 제2회 공연인 〈부활〉과 〈알트 하이델베르크〉에서는 “무대장치만은 일본의 쓰키치 소극장보다 앞섰다는 중론이었다.”<sup>41</sup>고 하는데, 총제작비 500원 중에서 장치 그림 값으로만 300원이 지급된 것으로 미루어 보아도 장치에 얼마나 공을 들였나를 알 수 있다. 또한 토월회는 극 중 몰입과 전개를 돕기 위한 수단으로 배우들에게 초점을 맞춘 무대조명을 활용하기 시작했다.<sup>42</sup> 관중들은 신파극에서 보지 못했던 사실적 무대장치와 새로움을 발견했다.<sup>43</sup> 토월회의 무대미술은 초기 동인제 시절 김복진이 주도했으며, 회장제 전환 이후에는 미술부를 별도로 두면서 원우전이 그를 맡아 이끌었다.

광복 이전의 무대미술가들을 열거하자면 다음과 같다.<sup>44</sup>

1920년대	토월회의 김복진, 이제창, 이승만, 원우전.
1930년대	동양극장 무대장치부의 원우전, 김운선, 정태성. 동경 학생예술좌 의장부 <sup>45</sup> (장치부)의 김정환, 김병기, 장오평이. 동경 조선예술좌의 김일영(귀국 후 원우전과 라이벌 구도 형성). 극예술연구회의 김정환, 황토수, 정현용, 강성범.
1940년대	원우전, 김일영, 강성범, 이원경.

35. 김재철, 『조선연극사』 (서울: 동문선, 2003), 195쪽.

36. 「30일 夜의 雙玉淚 상황, 그제 밤에 쌍옥루 상황, 여러 사진을 보면 알겠소」, 『매일신보』, 1913.5.2, 3면.

37. 김남석, 『조선연극과 무대미술II』 (서울: 소명출판, 2021), 515쪽.

38. 유진 필롯의 〈기갈〉, 안톤 체호프의 〈곰〉, 박승희의 〈길식〉, 버나드 쇼의 〈그 남자가 그 여자의 남편에게 어떻게 거짓말을 하였나〉 등 4편의 단막극을 묶어서 선보였다.

39. 유민영, 『우리시대연극운동사』 (서울: 단국대학교출판부, 1990), 83쪽.

40. 「토월회의 출연할 '기갈'의 한 장면」, 『등아일보』, 1923.7.5, 3면.

41. 유민영, 『한국연극운동사』 (서울: 태학사, 2001), 227쪽.

42. 고설봉, 『이야기 근대연극사』 (서울: 창작마을, 2000), 95쪽.

43. 유민영, 『한국연극무용영화사』, 한국예술사총서IV(서울: 대한민국예술원, 1985), 179쪽.

44. 단체를 옮기거나 복수의 단체에서 활동한 경우가 있었으므로 이름이 중복된다.

45. 일본에서는 전통적으로 무대장치를 대도구(太道具) 혹은 배경(背景)이라고 했으며 소품은 소도구(小道具)라고 했는데 지금도 그렇게 부르고 있다. 또한 디자인을 의장(意匠)이라고 했으며 무대미술가를 장치가(裝置家)라고도 불렀다.

광복 전 가장 활발하게 활동한 무대미술가는 원우전(1903?-1970, 본명 원세하)<sup>46</sup>이었는데 그는 우리나라 최초의 직업적인 무대미술가였다. 본래 문예 모임 백조 소속 동인이었는데 토월회 공연을 계기로 무대미술에 발을 들여 1920년대에는 토월회의 배경주임으로 재직했다. 1930년대 초반에는 조선극장 선전부와 장치부에서, 1936년부터 1939년까지는 동양극장 무대장치부에서 활동했고 이후 극단 아랑으로 분화 독립했다가 1941년 즈음 다시 동양극장으로 돌아왔으며 해방 이후에도 연극계와 국극단에서 활동했다.<sup>47</sup> 그는 매 공연마다 예상하지 못한 방식으로 관객의 시선을 잡아끄는 새로운 무대디자인을 선보였다.<sup>48</sup> 〈명기 황진이〉에서는 소방호스에서 실제로 물을 끌어다 만든 ‘동양극장의 구룡폭포’로 장안에 화제를 불러일으켰으며,<sup>49</sup> 1942년 제1회 연극경연대회에 출품한 청춘좌의 〈산풍〉에서는 화전민촌의 분위기를 실감나게 재현해 신에 김일영을 제치고 무대미술상을 수상했다.<sup>50</sup> 원우전은 무대장치를 제작하기 전에 모형을 만들어가며 작업한 우리나라 최초의 무대미술가였다고 한다.<sup>51</sup>

다음은 극문학가 함대훈이 1941년 『매일신보』에 기고한 「국민연극에의 전향-극계 일년의 동태」라는 글 중 당시의 무대미술계에 대해 언급한 부분인데 당시의 무대미술가에 관한 정보와 무대미술에 대한 인식을 엿볼 수 있다.

끄트로 일어난 것은 무대장치가로서 활동한 분을 들려고 하는 것이다. 장치가로서 금년도에 제일 활발한 분은 이원경, 김일영, 강성범, 원우전씨 등을 들 수 있는데 이원경씨는 〈흑룡강〉, 〈조춘〉, 김일영씨는 〈청춘무성〉, 〈가두〉, 강성범씨는 〈남풍〉, 〈추석〉, 원우전씨는 〈가족〉, 〈백마강〉 등을 제작하여 각기 그 능숙한 수완을 발휘했다. 장치가의 존재는 연극 생산에 있어서 가장 빼놓을 수 없는 것이니 현재의 장치에서 좀 더 비약하는 날 조선의 연극은 더욱 빛나는 성과가 나타나리라 믿는다.<sup>52</sup>

## (2) 김정환(1911-1973)

광복 전의 무대미술가 중 1960년대까지 왕성하게 활동한 이는 김정환이다. 그는 1960년대 국립극장 작품 중 1961년 연극 〈마을의 봉팔이〉, 1962년 오페라 〈돈 조반니〉, 1964년 오페라 〈루치아〉를 디자인한 무대미술가이다. 1932년 5월 조선극장에서 공연된 극예술연구회의 제1회 공연 〈검찰관〉에서 무대미술 보조로서 김인규를 도와 공연을 올린 것을 인연으로 무대미술을 시작했다. 그 후 1935년 일본미술대학 응용미술학과에 입학

46. 고설봉의 『증언 연극사』에는 1903년으로 나와 있고 그의 부고 기사에는 향년 76세라고 나와 있어 1895년 출생으로 추정되기도 한다(『원우전음 별세』, 『동아일보』, 1970.10.21, 5면).

47. 김남석, 『조선연극과 무대미술』 (서울: 소명출판, 2021), 77-82쪽.

48. 김남석, 『조선연극과 무대미술』 (서울: 소명출판, 2021), 517쪽.

49. 고설봉, 『증언 연극사』 (서울: 진양, 1990), 59쪽.

50. 고설봉, 『증언 연극사』 (서울: 진양, 1990), 137쪽.

51. 고설봉, 『증언 연극사』 (서울: 진양, 1990), 138쪽.

52. 함대훈, 「국민연극에의 전향-극계 일년의 동태」, 『매일신보』, 1941.12.13, 4면.

하여 2년 과정을 수료했다. 본격적으로 무대미술 활동을 시작한 것은 동경 학생예술좌의 의장부에 소속되면서부터이다. 1939년 도호東寶영화사와 일본극장, 동경극장 등에서 무대장치 및 제작을 맡았으며 1940년 귀국해 조선연예주식회사의 미술부장이 되었다.<sup>53</sup> 극단 고희, 예원좌, 약초악극단, 반도악극단 등의 공연에서 무대미술을 하고, 광복 후 서울무대장치제작소<sup>54</sup>와 한국무대예술원, 신희 등에 관여하던 그는 1950년 설립된 국립극장의 무대과장이 되어 국립극장의 무대미술을 담당했다. 이후 서울대학교와 동국대학교에서 후진을 양성했다.

1950년 국립극장의 첫 작품인 〈원술량〉의 무대미술을 맡은 김정환은 화려하고 세련된 무대로 부민관을 채워 “그 세련됨과 웅장함이 이전의 다른 연극무대들과는 비교도 되지 않았으며 무대 어느 곳도 대충 꾸민 것이 없이 구석구석까지 공을 들인 완벽한 무대였다.”<sup>55</sup>는 찬사를 받았다. 역시 부민관에서 막을 올린 제2회 공연 〈뇌우〉의 무대장치는 더욱 화제가 되었다. 인공 강우가 쏟아지는 장관에 관객들이 매료된 것이었다. 당시의 프로그램북에는 강성범이 무대미술가로 되어 있지만 당시의 출연진들은 김정환을 비 내리는 장치의 창조자로 꼽고 있으며 1951년의 공연 광고에는 ‘김정환 장치’로 명기되어 있다.<sup>56</sup>

그는 디자인 과정에서 철저한 고증을 거쳤으며 도면도 철저하게 작성했다. 근대적 무대디자인 과정을 확립한 것이다. 공연예술박물관의 소장자료에 나타난 김정환<sup>57</sup>의 무대미술 작업을 보면 장면별로 채색입면도와 평면도를 모두 생산해 작업과정 면에서 당대의 다른 무대미술가들에 비해 더 충실했다는 것을 알 수 있다. 그리고 김정환에 의해 전적서에 대한 인식이 생기면서 제작비와 인건비 등이 정확히 산출될 수 있었다.<sup>58</sup>

## (3) 장종선(1918-1987)

장종선은 1960년대뿐만 아니라 한국 무대미술 역사를 통틀어 가장 탁월한 작가 중 한 명이다. 공연예술박물관의 소장자료 통계를 보면 1960년대 국립극단과 국립오페라단의 공연 26편 중 21편이 장종선의 무대미술로 이루어졌으며, 나머지 작품 중 3편을 김정환이, 각 1편씩을 김동진과 최연호가 담당했다. 전체 공연의 80% 이상을 장종선 혼자 감당했던 것이다. 소장자료 이전의 공연들에서도 마찬가지였다. 1957년 환도 후의 첫 공연인 연극 〈신앙과 고향〉에서부터 〈태풍정보〉, 〈발착점에 선 사람들〉, 그 다음해의 〈야화〉, 〈우물〉, 〈가족〉, 〈시라노 드 베르주라크〉, 〈인생일식〉 등의 무대미술을 맡아 환도 후 국립극장 공연의 무대미술 대부분을

53. 김남석, 『조선연극과 무대미술II』 (서울: 소명출판, 2021), 274쪽.

54. 한국 최초의 무대장치 제작소이다.

55. 김동원, 『미수의 커튼콜: 김동원, 나의 예술과 삶』 (서울: 태학사, 2003), 167-168쪽.

56. 김남석, 『조선연극과 무대미술II』 (서울: 소명출판, 2021), 277쪽.

57. 소장자료에는 김정환이 김정환이라 표기되어 있는데 당시의 행정직원이 환植자를 항植자로 오독한 것으로 보인다.

58. 박성희, 「한국 근대극 무대미술의 발전 양상 연구」(한양대학교대학원 박사학위논문, 2012), 97쪽.

담당하고 있다.

1918년 평안남도에서 태어난 그는 1940년 동경제국미술학교에서 미술을 전공하고 귀국 후 원우진, 김정환 등의 영향을 받았다. 이후 피난지 대구에서 국립극장의 무대미술을 맡는데, 이진순 및 서항석 등의 회고에 의하면 그때 실력을 인정받은 것으로 보인다.<sup>59</sup> 그는 환도 이후 국립극장의 무대미술을 전담하다시피 했으며 KBS와 동양방송에서 TV무대미술을 겸했다. 1984년에는 『장종선무대TV미술』이라는 작품집을 출간했다. 그때까지의 작품 수는 연극 395편, 오페라 60편, 창극 45편, 무용 38편, 쇼 95편, 악극 68편, 영화 6편, TV 41만 400개 장면 등이었는데, 한 사람의 개인이 디자인했으리라고는 믿어지지 않는 작업량이다. 제1회 전국연극경연 미술상, 제1회 및 제4회 동아연극상 미술상, 제1회와 제5회 및 제9회 한국연극영화상, 대한민국방송공로상, 대한민국방송미술상 등을 수상했다.

당대의 대표적 연출가들이 장종선과의 협업을 원했던 이유가 작품집 출판을 축하하며 쓴 그들의 글에 담겨 있다. 그들이 공통적으로 언급하는 장종선의 장점은 다음의 세 가지로 요약할 수 있다.<sup>60</sup>

- 혁신성: “통속적이고 안이한 무대미술을 깨고 새로운 무대미술을 보여 주었다.”(이진순)  
“무대미술가로서의 창조적인 완고한 고집이 같은 작업의 답습을 용서치 않는다. 디자인 뿐만 아니라 장치의 재료도 가급적 새로운 것을 도입하려고 애쓴다.”(임영웅)
- 입체성: “평면에서 입체로 우리나라의 무대미술의 체질을 완전히 개선시켜 놓았다.”(이진순)  
“막이 오르고 조명이 밝혀지자 객석에서는 탄성이 터졌다. 그것은 새로운 무대장치에 대한 감탄사였던 것이다. 그것은 입체무대였다.”(전세권)
- 정확성: “무대에 세워진 장치는 한 치의 오차도 없으며 장치를 세우는 시간도 약속시간에서 어김이 없다.”(임영웅)  
“벽과 벽의 이음새가 어찌나 정교했는지 물을 부어도 새지 않을 정도라고 보는 이마다 감탄을 아끼지 않았다.”(전세권)

그는 당대 연극 표현 양식의 주류를 이루던 재현주의적인 무대미술에도 능했지만 상징주의적이고 극장주의적인 표현에도 능했다. 이는 장

59. 장종선, 『장종선무대TV미술』 (서울: 중앙일보사, 1984), 3쪽.

60. 장종선, 『장종선무대TV미술』 (서울: 중앙일보사, 1984), 3-6쪽.

르를 넘나들던 그의 활동 범위가 주는 장점이었을 것이다. TV드라마나 영화의 사실성, 쇼 무대의 추상성 등을 연극 무대에 능란하게 접목할 수 있었던 것으로 보인다. 그의 무대미술 창작 작업은 1987년 작고하기까지 30여년간 지속되었으며 우리나라 무대미술사에 거대한 족적을 남겼다.

#### (4) 최연호(1929-1996)

공연예술박물관의 소장자료 목록을 보면 1960년대 말미인 1969년 연극 〈여왕과 기승〉의 무대미술에 김동진, 연극 〈환상살인〉의 무대미술에 최연호의 이름이 나타난다. 김동진은 국립극장 무대계장으로 부임해 극장 소속 디자이너로서 다수의 국립극장 작품들과 각종 행사 등의 무대미술을 맡았으며, 최연호는 프리랜서 무대미술가로 활동했다. 소장자료 중 그의 작품은 1편뿐이지만 최연호를 여기에서 언급하는 이유는 1960년대 명동국립극장 무대에 장종선과 함께 가장 많은 작품을 올린 무대미술가이기 때문이다. 그는 연극 경력 초반부를 당대의 대표적 민간 극단인 실험극장과 함께했는데, 1963년 〈위대한 실종〉으로부터 시작해 1960년대에만 이 극단의 연극 27편을 디자인했으며 그중 과반수는 명동국립극장에서 공연되었다.<sup>61</sup>

최연호는 1963년 데뷔 이래 34년간 1,000여편에 이르는 작품에서 활동한 한국의 대표적 무대미술가 중 한 명이다. 평양 출생으로 1·4 후퇴 때 남하해 무대미술가 박석인의 미술 지도를 받았고 대구 피난 시절의 국립극장이던 문화극장에서 무대미술가 김정환을 만났다. 김정환의 지도로 육군 군예대에 배속되었으며 그곳에서 장종선을 만나 TV미술과 무대미술을 오랫동안 함께했다.<sup>62</sup> 1961년 KBS의 개국과 함께 장종선의 권유로 방송국 미술부에 몸담게 된 그는 장종선을 도와 방송과 공연의 무대미술을 병행했다. 그는 재현주의적 무대미술이 대다수를 차지하던 시기에 비재현주의적 무대미술을 다수 창작함으로써 무대미술에 대한 사고의 전환을 가져 왔으며 한국적 전통미를 잘 활용한 무대미술가로 평가받고 있다.<sup>63</sup> 국립극장과는 1965년 국립무용단의 정기공연 〈명든 산하·무희 타이쓰·제3의 영상〉으로 인연을 맺었다. 국립극단에서의 첫 작품은 1969년의 〈환상살인〉인데 프로그램북에 실린 스케치를 보면 과감한 생략과 표현주의적인 양식이 돋보인다. 그의 국립극장 대표작은 1973년 남산국립극장 개관기념공연인 연극 〈성웅 이순신〉인데 특유의 과감한 생략과 입체성이 잘 드러난 무대였다. 이후 국립극장 작품을 많이 맡았으나 본 연구의 시기를 넘어서므로 후일에 기회가 생기면 다루기로 하겠다.

61. 최기봉, 『최연호 무대미술』 (서울: 디자인하우스, 1997), 128-129쪽.

62. 김효정, 「무대미술가 최연호 연구」(중앙대학교대학원 석사학위논문, 2009), 30-31쪽.

63. 김효정, 「무대미술가 최연호 연구」(중앙대학교대학원 석사학위논문, 2009), 1쪽.

### 3. 1960년대 국립극장의 공연과 무대미술 소장자료

국립극장 공연예술박물관에 소장된 1960년대 국립극단과 국립오페라단의 무대미술을 보기 전에 우선 국립극장의 시대별 공연 목록을 살펴보고자 한다. 1950년 국립극장 설립 시의 경성부민관, 6·25 피난 시의 대구 문화극장, 1957년 환도 후의 시공관, 그 시공관을 전면 개수한 1962년부터 1973년 남산 국립극장으로 이주하기 전까지의 명동국립극장 시대의 전속 단체 공연 목록을 극장과 연대순으로 정리해 보면 다음과 같다.<sup>64</sup>

64. 국립극장, 『국립극장 60년사: 자료편』(서울: 국립중앙극장, 2010), 47-160쪽.  
\* 표시를 한 작품은 이번 소장자료 연구에 포함된 것들이다.

65. 이 작품의 개막일이 한국전쟁이 발발한 1950년 6월 25일이었다.

[표 3] 경성부민관 시대(1950.4.29.-)의 국립극장 공연 목록

연도	국립극단	기타
1950	제1회 국립극장 개관기념공연 〈원술량〉 제2회 〈뇌우〉 제3회 〈청춘의 윤리〉 (연습 중 전쟁 발발)	국극사기념공연 창극 〈만리장성〉 서울오페라단 〈춘향전〉(서울오페라단 최초의 창작오페라) 서울발레단 〈인어공주〉 <sup>65</sup>

[표 4] 대구 문화극장 시대(1952.12.15.-)의 국립극장 공연 목록

연도	국립극단
1950-1955	〈야화〉, 〈내가 낳은 검둥이〉, 〈파랑새〉, 〈양귀비와 안록산〉, 〈인생유정〉 등

[표 5] 서울 시공관 시대(1957.6.1.-)의 국립극장 공연 목록

연도	국립극단
1957	〈신앙과 고향〉, 〈태풍경보〉, 〈발착점에 선 사람들〉, 〈인생차압〉, 〈딸들은 자유연애를 구가하다〉
1958	〈야화〉, 〈우물〉, 〈가족〉, 〈시라노 드 베르주라크〉, 〈인생일식〉, 〈릴리움〉
1959	〈젊은 세대의 백서〉, 〈나의 독백은 끝나지 않았다〉, 〈대수양〉, 〈뜨거운 양철지붕 위의 고양이〉
1960	〈여인천하〉, 〈안네 프랑크의 일기〉, 〈빌헬름 텔〉, 〈죄와 벌〉
1961	〈미풍〉, 〈마을의 봉팔이〉*, 〈여당원〉, 〈태양을 향하여〉*

[표 6] 명동국립극장 시대(1961.11.7. ~ 1973.8.25.)의 국립극장 공연 목록

연도	국립극단	국립오페라단	국립무용단	국립극단(국립창극단)
1962	〈젊음의 찬가〉 〈동물원가족〉* 〈침중〉 〈산불〉*	〈왕자호동〉* 〈돈 조반니〉*	〈백의 환상·영은 살아있다·쌍곡선〉	〈춘향전〉 〈판소리 수궁가〉
1963	〈아리나의 승천〉 〈세인트 존〉 〈푸른 명맥〉 〈해풍〉 〈결혼중매〉	〈가면무도회〉*	〈검은 태양·사신의 독백〉 〈영지·산제〉	〈배비장전〉 〈판소리 춘향가〉 〈백운량〉
1964	〈욕망〉* 〈베니스의 상인〉 〈만선〉* 〈순교자〉*	〈루치아〉* 〈토스카〉*	〈푸른 도포·허도령〉	〈서라벌의 별〉 〈판소리 흥부가〉
1965	〈여성만세〉 〈울어도 부끄럽지 않다〉 〈바꼬지〉* 〈수선화〉	〈라 보엠〉* 〈아이디〉*	〈배신·열두무녀도〉 〈명든 산하·무희 타이스·제3의 영상〉	〈오대대전 특별찬조 민속놀이〉 〈판소리 추석대공연〉
1966	〈이순신〉* 〈이민선〉* 〈그 길고 지루한 여름〉	〈리골렛토〉* 〈춘향전〉*	〈3.1절기념대공연〉 〈스위트 에스파오라·왕비 웨도르·심산유곡〉	〈대보름 달맞이 민속제전, 판소리 향토놀이〉
1967	〈세 자매〉 〈밤과 같이 높은 벽〉* 〈사계절의 사나이〉 〈이끼 낀 고향에 돌아오다〉*	〈자유의 사수〉*	〈까치의 죽음·종송〉	〈흥보가〉
1968	〈북간도〉* 〈환절기〉* 〈동트는 새벽에 서다〉	〈파우스트〉*	〈향연·초혼〉	〈판소리 심청가·춘향가·흥보가〉
1969	〈여왕과 기승〉* 〈환상살인〉* 〈한산섬 달 밝은 밤에〉		〈봉선화·모란의 정〉	〈심청가〉
1970	〈인종자의 손〉 〈원술량〉 〈손달씨의 하루〉 〈인조인간〉	〈라 보엠〉		국립극단 특별공연 〈심청가·흥보가·수궁가〉 〈춘향가〉
1971	〈신라인〉 〈달집〉	〈카발레리아 루스티카나·팔리아치〉		〈춘향전〉
1972	〈환상여행〉 〈포로들〉 〈꽃상여〉 〈송학정〉	〈투란도트〉		〈흥보가〉
1973				〈배비장전〉

국립극장은 격동의 시기에 4개의 극장에 차례로 적응해 가며 공연을 올렸다. 위의 공연 목록에서 보듯이 국립극단은 65회, 국립창극단은 18회, 국립무용단은 11회, 국립오페라단은 11회의 정기공연을 가졌는데, 모두 합하면 95회에 이르고 작품 수로는 130편이 넘는다.<sup>66</sup> 부민관 시절은 58일 만에 전쟁으로 막을 내렸고, 피난지 대구의 문화극장 시절은 그 예술적 성과를 기대하기 어려운 상황이었다. 그리고 서울로 돌아와 자리잡은 4년여의 시공관 시절은 공연 공간과 무대 시설 면에서 연극을 하기에 불편했을 것이다. 그 후 시공관을 공연용 극장으로 개수해 출발한 명동국립극장 시절에 이르러서는 기존의 국립극단에 국립극단, 국립무용단, 국립오페라단이 더해져 4개 단체가 약 12년간 83편의 공연을 올렸다. 연평균 약 6.5편의 정기공연을 무대에 올린 셈이다. 그중 1960년대는 시공관 시절과 명동국립극장 시절에 걸쳐져 있다. 앞서 언급한 바와 같이 무대미술은 극장의 물리적 조건과 불가분의 관계이므로 1960년대의 대부분과 1970년대의 초반 일부분을 차지하는 명동국립극장이라는 범주에서 그 역사성을 논하는 것도 의미가 있을 것이다. 하지만 여기서는 1960년대라는 시대에 초점을 맞추겠다.

공연예술박물관의 소장자료에 의한 1960년대의 공연은 다음과 같다. [표 7]의 작품 중 국립극단의 1961년 두 작품은 시공관에서, 그 후의 작품들은 모두 명동국립극장에서 공연되었다. 국립오페라단의 경우 11개 공연 모두가 명동국립극장에서 공연되었다.

66. 국립극단은 대구문화극장에서의 공연들은 정기공연에 산입하지 않고 제1회 〈원술랑〉, 제2회 〈뇌우〉에 이어 1957년의 환도기념공연 〈신앙과 고향〉을 제 3회 정기공연으로 기록하고 있다. 또한 국립무용단의 경우 한 회의 정기공연에 두 작품 이상 공연하는 경우가 많았다.

[표 7] 무대미술 소장자료가 남아 있는 1960년대 국립극단 공연 목록

회	공연일자	작품명	극작	연출	무대미술	조명
23	1961.5.11~5.19.	마을의 봉팔이	이석형	박진	김정환	전영
25	1961.10.5~10.9.	태양을 향하여	차범석	이광래	장종선	전영
27	1962.9.11~9.20.	동물원가족	송일남	박진	장종선	전영
29	1962.12.25~12.29.	산불	차범석	이진순	장종선	전영
35	1964.3.1~3.10.	욕망	이근삼	최현민	장종선	전영
37	1964.7.1~7.7.	만선	천승세	최현민	장종선	전영
41	1965.6.25~7.1.	바고지	이재현	이진순	장종선	고광
43	1966.1.1~1.7.	이순신	신명순	이진순	장종선	고광
44	1966.6.2~6.8.	이민선	김현림	전세권	장종선	고광
47	1967.3.1~3.7.	밤과 같이 높은 벽	전진호	허규	장종선	고광
49	1967.12.1~12.7.	이끼 낀 고향에 돌아오다	윤조병	서항석	장종선	고광
50	1968.3.1~3.7.	북간도	안수길	이해랑	장종선	고광
51	1968.5.22~5.28.	환절기	오태석	임영웅	장종선	고광
53	1969.1.9~1.15.	여왕과 기승	오태석	이진순	김동진	고천산
54	1969.3.1~3.7.	환상살인	정하연	임영웅	최연호	고천산

[표 8] 무대미술 소장자료가 남아 있는 1960년대 국립오페라단 공연 목록

회	공연일자	작품명	극작	연출	무대미술	조명
1	1962.4.13~4.19.	왕자호동	장일남	오현명	장종선	
2	1962.11.13~11.19.	돈 조반니	모차르트	이인영	김정환	전영
3	1963.5.29~6.4.	가면무도회	베르디	홍진표	장종선	전영
4	1964.6.1~6.7.	루치아	도니체티	홍진표	김정환	고천산
5	1964.10.24~11.1.	토스카	푸치니	이진순	장종선	고천산
6	1965.5.5~5.14.	라 보엠	푸치니	이진순	장종선	
7	1965.11.5~11.12.	아이다	베르디	이해랑	장종선	고광
8	1966.4.15~4.22.	리골렛토	베르디	오현명	장종선	
9	1966.10.26~10.30.	춘향전	장일남	김정욱	장종선	고광
10	1967.5.8~5.14.	자유의 사수	베버	이진순	장종선	고광
11	1968.6.19~6.24.	파우스트	구노	이해랑	장종선	고광

1960년대 국립극단과 국립오페라단의 공연 목록을 공연예술박물관의 무대미술 소장자료별로 분류하면 다음과 같다.

[표 9] 공연예술박물관의 국립극단 1960년대 무대미술 소장자료 목록\*

연도	작품명	무대 미술	소장자료 (무대미술 관련)								
			무대 스케치	채색 입면도	무대 평면도	무대 단면도	무대 작업도	의상 스케치	소품 작업도	공연 사진	프로그램북
1961	마을의 봉팔이	김정환		2	2		5	10	3		
	태양을 향하여	장종선				4		1			
1962	동물원가족	장종선			1	3	2	1	1	1	
	산불	장종선			2	2	2	2	1		
1964	육망	장종선							5	1	
	만선	장종선	(1)		(1)						
1965	바꼬지	장종선							8	1	
1966	이순신	장종선							9	1	
	이민선	장종선						1	1	1	
1967	밤과 같이 높은 벽	장종선	1		2	2	1	1		1	
	이끼 낀 고향에 돌아오다	장종선	1							1	
1968	북간도	장종선							1	1	
	환절기	장종선								1	
1969	여왕과 기승	김동진							7	1	
	환상살인	최연호	1(프)							1	

1961년의 <마을의 봉팔이>와 <태양을 향하여>는 시공관 시절의 공연이며 1962년 공연부터는 전용 극장으로 개수한 명동국립극장 시절의 공연들이다. <만선>의 경우 스케치와 평면도가 남산 국립극장 도면에 그려진 것이어서 1973년 이후 공연의 스케치와 평면도로 보인다. <환상살인>의 경우 프로그램북에 실린 무대스케치만 남아 있다. 각 공연의 무대미술 자료가 무대사진과 프로그램북을 제외하고 일부라도 독립적으로 남아 있는 경우는 목록 내 15개 공연 중 7개이다. <육망>, <바꼬지>, <이순신>, <북간도>의 경우는 공연사진만 일부 남아 있으며 <환절기> 같은 경우 대본과 프로그램북 이외에는 아무것도 남아 있지 않다.

# 표 안의 숫자는 자료의 매수이다. 분류가 애매한 자료는 괄호 ( ) 로 표시하고 본문에 설명했다. (프) 표시는 해당 자료가 프로그램북에 수록되었다는 의미이다.

국립오페라단 1960년대 공연의 무대미술 자료에 대한 공연예술박물관의 소장 현황은 다음과 같다.

[표 10] 공연예술박물관의 국립오페라단 1960년대 무대미술 소장자료 목록

연도	작품명	무대 미술	소장자료 (무대미술 관련)								
			무대 스케치	채색 입면도	무대 평면도	무대 단면도	무대 작업도	의상 스케치	소품 작업도	공연 사진	프로그램북
1962	왕자호동	장종선	3(프)							1	1
	돈 조반니	김정환		10	10		10	19			
1963	가면무도회	장종선								4	1
1964	루치아	김정환		5	5		25	5		1	1
	토스카	장종선									1
1965	라 보엠	장종선								(5)	
	아이다	장종선								2	1
1966	리골렛토	장종선		3	4					2	
	춘향전	장종선								(1)	1
1967	자유의 사수	장종선		4	4		6	8	3		1
1968	파우스트	장종선								1	1

<왕자호동>의 경우 프로그램북에 대본과 함께 장면별 스케치가 실려 있으며 직접적인 무대미술 자료는 없다. <가면무도회>, <라 보엠>, <아이다>, <춘향전>, <파우스트>의 경우 무대미술 자료는 없고 공연사진만 있다.

제11회 정기공연인 <파우스트>의 프로그램북에 제1회부터 제10회에 이르는 국립오페라단 각 작품의 대표적 공연사진이 실려 있어 각 공연의 한 장면씩을 볼 수 있다. <토스카>는 프로그램북 이외에 아무런 자료도 남아 있지 않고 <파우스트> 프로그램북에 한 장의 공연사진만 남아 있다. 장종선의 작품집에는 <토스카> 3막의 무대스케치와 모형사진이 실려 있다.

자료 분류가 애매한 경우도 있다. <라 보엠>의 경우 공연사진 5장 이외에는 자료가 남아 있지 않은데 그것을 <파우스트> 프로그램북에 나오는 국립오페라단 <라 보엠>의 사진 그리고 장종선의 작품집에 나오는 국립오페라단 <라 보엠>의 사진과 비교해 보면 공연예술박물관이 소장한

사진은 동일 공연의 사진이 아닌 것으로 보인다. 또한 <춘향전>의 경우 유일한 자료인 공연사진에 보이는 무대가 장종선의 작품집에서는 국립창극단 창극의 무대로 분류되어 있다.

## 4. 1960년대의 무대미술

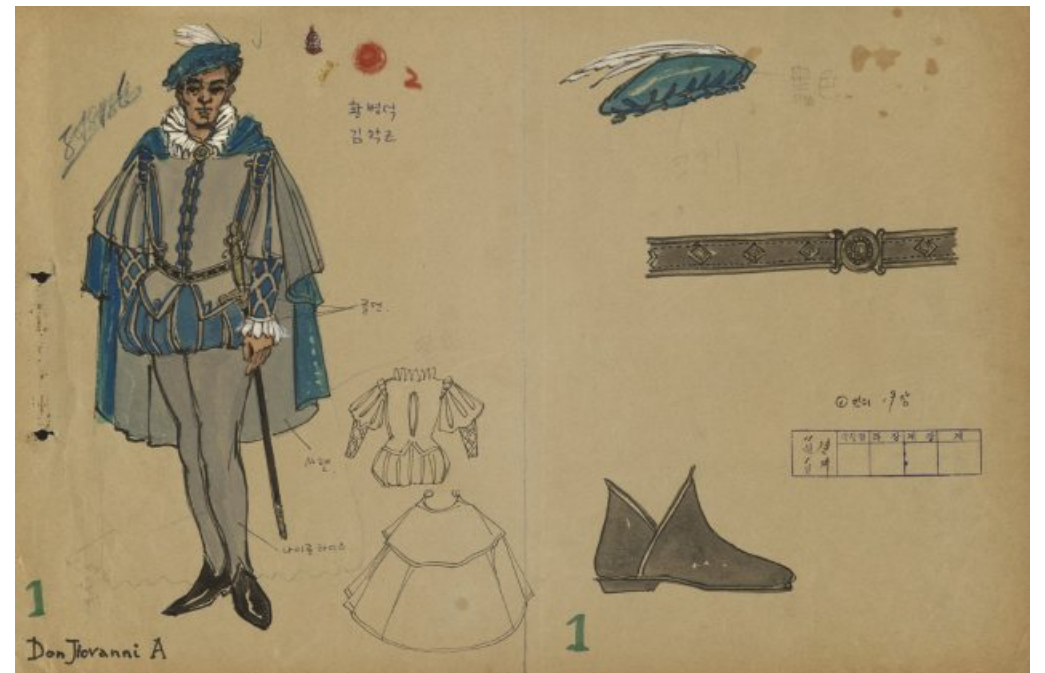
### (1) 무대미술가의 역할

1960년대 무대미술가의 역할은 오늘날의 그것보다 광범위해 1인의 무대미술가가 무대장치, 의상, 소품, 장신구의 디자인까지 담당했다. 의상스케치에는 캐릭터의 헤어스타일과 수염, 피부색, 자세, 태도 등의 특징까지 나타나므로 사실상 성격 표현 및 분장디자인까지도 주도하고 있었다고 볼 수 있다. 이는 극장 내에 무대장치, 의상, 소품과 장신구 등의 제작을 관장하는 부서들이 갖추어져 있어 스케치와 대략의 도면만으로도 실제로 구현될 수 있는 시스템에서 적용되는 방식이다. 우리나라 국립극장은 해당 부서를 설치했기 때문에 초기부터 이런 방식으로 운영되었던 것으로 보인다.<sup>67</sup> 그리고 1950년의 제1회 공연과 제2회 공연의 무대미술을 맡은 김정환이 무대와 의상을 모두 디자인하는 종합적인 무대미술가였기 때문에 이런 방식이 자연스럽게 정착된 것으로 보인다. 무대미술가가 의상디자인을 겸하는 경우 드라마에 대한 이해가 깊어지고 시각적 통일성을 추구할 수 있다는 장점이 있다. 단점은 의상 제작 과정에서 전문적인 감리가 비교적 어렵다는 것이지만 극장 소속 의상 제작 책임자가 있는 경우 안정적으로 보완될 수 있다.

소장자료의 공연 중 김동진이 무대미술을 맡은 연극 <여왕과 기승>의 경우에만 이해운 의상디자이너와 이동호 소품디자이너가 독립되어 있고 나머지는 모두 무대미술가가 무대장치와 함께 의상과 소품도 디자인했다.

김정환은 오페라 <돈 조반니>에서 등장인물 1인당 1장의 의상스케치를 남겼는데 의상 전체를 갖춘 인물의 채색화, 상의와 망토, 모자, 허리띠, 신발 등을 구체적으로 그려두고 있다. 오늘날 전문 의상디자이너의 스케치와 동일한 수준의 작업이다. 또 다른 등장인물들의 스케치에서는 수염의 모습과 색깔, 얼굴의 점 등 캐릭터의 분장 요소들까지 제시하고 있다. 그의 또 다른 오페라 <루치아>에서도 각 등장인물의 모습이 생생하게 구체화되어 있다. 어두운 색과 밝은 색을 모두 표현하기에 유리한

67. 단, 현재의 국립극장처럼 극장 내에 무대장치 제작소를 둔 것은 아니고 외부의 민간 회사에 제작을 의뢰했다. 현재 국립극단, 국립오페라단, 서울예술단 등은 과거의 국립극장처럼 소속 무대미술감독이 외부 무대장치 제작 작업을 감리하는 방식을 택하고 있다.



[그림 10] 김정환, <돈 조반니> 의상스케치, 1962, 공연예술박물관 소장



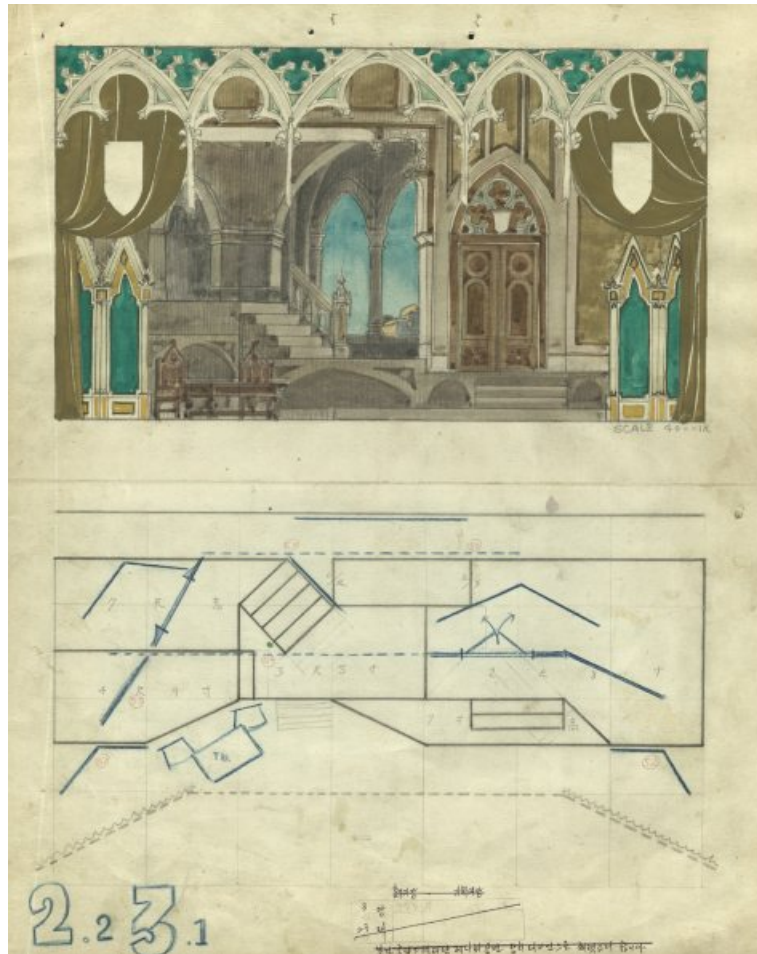
[그림 11] 김정환, <마을의 봉팔이> 의상스케치, 1961, 공연예술박물관 소장



것이다. 그 점은 김정환의 소품디자인에서도 마찬가지였다.

## (2) 무대미술가의 작업

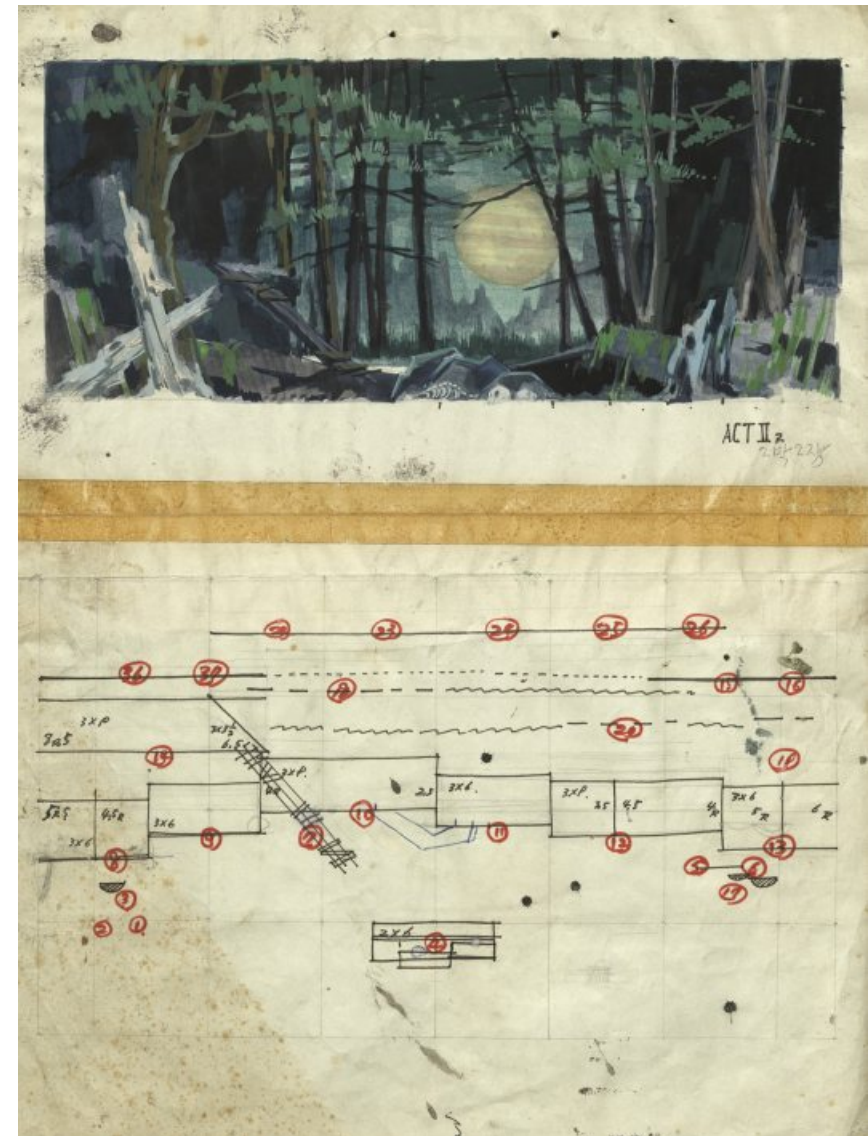
소장자료들을 볼 때 당시의 무대미술가들 중 김정환은 무대디자인뿐만 아니라 의상디자인, 소품디자인까지 광범위한 영역에서 작업하면서도 장면별 채색입면도와 평면도를 일일이 제공하는 모범적인 작업과정을 수행한 것을 알 수 있다. 1960년대의 첫 작품인 국립극단 〈마을의 봉팔이〉에서만도 총 22매의 디자인 도면을 제공했으며 국립오페라단 공연에서도 비슷했다. 〈돈 조반니〉에서는 49매, 〈루치아〉에서는 40매의 디자인 도면을 제공해 단일 작품만으로도 1960년대 국립오페라단 다른 모든 공연의 디자인 도면 소장량을 넘어선다. 다음 그림은 김정환 미술의 오페라



[그림 15] 김정환, 〈루치아〉 채색입면도와 무대평면도, 1964, 공연예술박물관 소장

〈루치아〉의 장면별 무대 도면 중 일부이다. 한 장의 도면 윗부분에 채색 입면도 colored elevation를, 그 아래에 무대평면도 ground plan를 그렸다.

장종선도 채색입면도와 무대평면도를 장면별로 제공했다. 다음은 장종선 미술의 오페라 〈자유의 사수〉 2막 2장의 도면이다. 두 무대미술가의 도면에 희미하게 표시된 정방형의 선은 6척(1,818mm) 간격으로 그른 방안선으로서 1칸의 면적은 약 3.3㎡(1평)이다. 당시에는 무대뿐만 아니라 일상생활에서도 일본식 척법이 관행처럼 사용되었는데 무대 작업에서는



[그림 16] 장종선, 〈자유의 사수〉 채색입면도와 무대평면도, 1967, 공연예술박물관 소장

1990년대 후반까지도 척법이 널리 쓰였다. 지금도 덧마루의 규격 호칭에는 척<sup>68</sup>이 쓰인다.

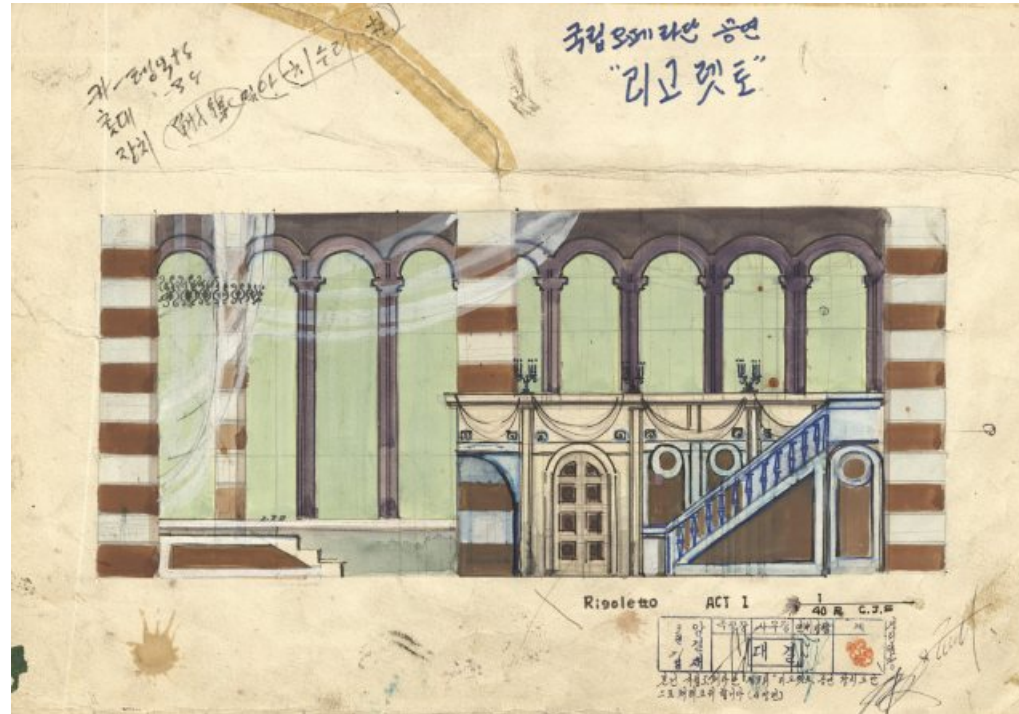
68. 1척은 303mm이다.

당시의 무대 도면들은 극장의 건축적 평면도를 생략하고 있다. 늘 같은 극장에서 공연하므로 극장 상하부의 세부적인 모습을 기술진과 공유하고 있어서일 수도 있다. 컴퓨터응용제도CAD가 없던 시절이므로 모든 장면별 평면도에 극장 평면도를 그려 넣는 것이 상당히 번거로워서일 수도 있는데, 어떤 이유에서건 그것이 관행이 된 듯하다. 당시 극장의 정확한 모습을 파악할 자료를 남기지 않았다는 점에서 결과적으로는 아쉬운 일이다.

또 당시의 관행 중 하나는 채색입면도로 무대스케치를 대신하는 경우가 많았다는 것이다. 무대깊이가 깊지 않으므로 원근법적 투시도의 필요성이 덜했기 때문일 수도 있고, 채색입면도가 스케치와 작화 도면을 겸하는 효과적인 수단이었기 때문이기도 할 것이다. 장면이 많은 공연일수록 그러한 작업 경향이 빈번하게 나타난다. 다음은 국립오페라단 제8회 공연 〈리골렛토〉의 무대스케치인데 채색입면도가 스케치를 대신하는 전형적인 모습을 보여주고 있다.



[그림 18] 장종선, 〈밤과 같이 높은 벽〉의 무대스케치, 1967, 공연예술박물관 소장



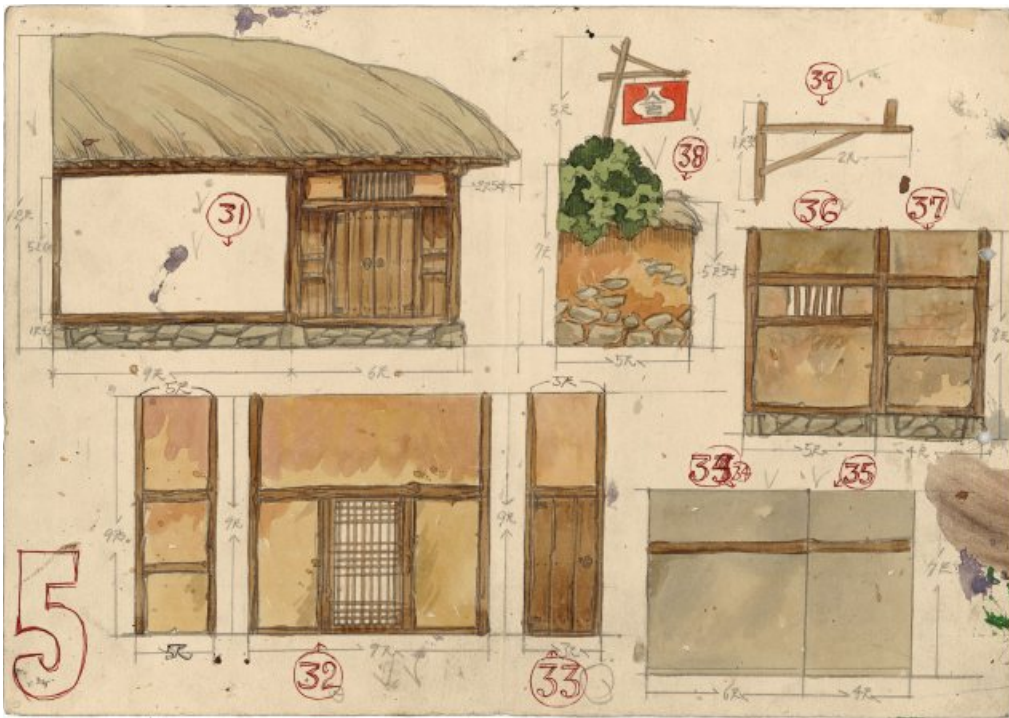
[그림 17] 장종선, 〈리골렛토〉 채색입면도, 1966, 공연예술박물관 소장

소장자료 중 드물게 원근법적으로 그려진 스케치는 1967년 장종선 미술의 연극 〈밤과 같이 높은 벽〉의 무대스케치이다. 둥글게 돌출된 명동 국립극장 앞무대apron의 모습을 비교적 잘 보여주고 있다. 소장자료 중 당시 앞무대의 모습을 유추하는 데 가장 도움이 되는 자료이다.

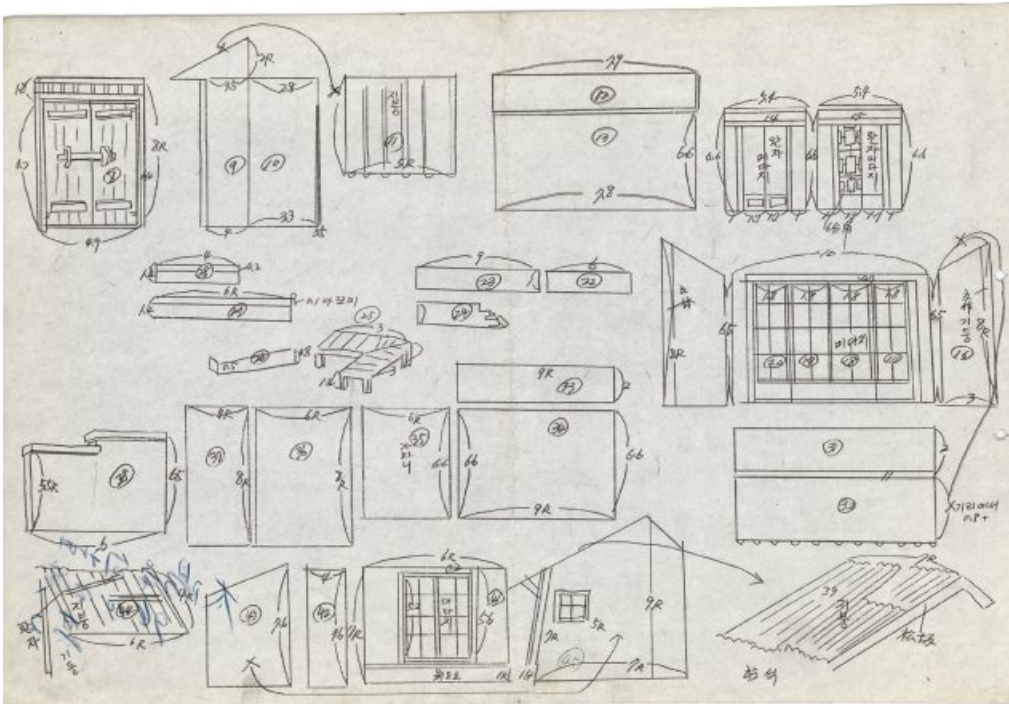
또 다른 당대 무대미술 작업의 관행은 무대단면도center-line section를 그리지 않았다는 것이다. 현대의 무대미술 작업에서는 하부 무대장치 의 높이, 상부 무대장치의 위치와 크기, 머리막의 높이, 관객의 시각선, 조명기의 높이, 영상 투사의 각도 등을 파악하기 위해 거의 반드시 무대단면도를 그린다. 하지만 앞서와 마찬가지로 늘 같은 극장에서 작업하므로 그러한 높이 정보를 모두 공유하고 있어 생략한 것으로 보인다. 이 역시 결과적으로 관행이 된 듯하다.

가장 기본적인 도면인 장면별 평면도와 입면도의 경우 김정환과 장종선 모두 비슷한 과정으로 작업한 것으로 보인다. 하지만 무대작업도<sup>69</sup>에서는 그 스타일과 상세함에서 차이를 보인다. 김정환은 대단히 모범적이고 전문적인 작업도를 그렸다. [그림 19]는 김정환 미술의 연극 〈마을의 봉팔이〉의 제작 도면 중 일부이다. 번호가 매겨진 장치 유니트의 치수와 작화 내용, 질감 등을 확인할 수 있다.

69. 흔히 제작도라고도 말하는데, 엄밀히 말하면 작업도(working drawing)는 무대미술가가 제시하는 장치 유니트의 규격과 작화 내용 등을 보여주는 도면이고, 제작도(construction drawing)는 장치제작감독이 그리는 제작기술 도면이다.



[그림 19] 김정환, 〈마을의 봉팔이〉 무대작업도, 1961, 공연예술박물관 소장



[그림 20] 장중선, 〈태양을 향하여〉 무대작업도, 1961, 공연예술박물관 소장

반면 장중선의 무대작업도는 대단히 실전적인 방법을 취했음을 좌측 자료로 알 수 있다. [그림 20]은 장중선 미술의 연극 〈태양을 향하여〉의 작업 도면 중 일부이다. 단순한 선화로 그려져 있으며 작화 내용은 채색스케치로 대신했다. 김동진과 최연호의 작업 도면은 소장자료에 남아 있지 않아 비교해볼 수 없었다.

1960년대를 대표하는 무대미술가는 장중선이지만 정작 공연예술 박물관의 소장자료 중에는 그의 도면이나 스케치가 많지 않다. 특히 국립오페라단에서의 무대스케치들은 〈리골렛토〉와 〈자유의 사수〉의 채색입면도를 제외하고는 없다. 그 이유는 다음과 같이 추정된다. 첫째, 무대스케치와 채색입면도의 경우 1984년에 출간한 개인作品集 『장중선무대 TV미술』에 실기 위한 목적으로 그의 요청에 의해 반출되었을 것으로 보인다. 다작을 하던 그의 상황에서作品集 출간을 위해 모든 스케치를 다시 만들기는 어려웠을 것이므로 인쇄를 위해 대여했을 것으로 추정된다. 둘째, 당시의 제작 관습으로는 채색입면도와 평면도, 그리고 간단한 제작도로도 대부분의 작업이 가능했으므로 오늘날 무대미술가들이 생산하는 만큼의 상세한 도면들은 생산되지 않았을 것이다. 이런 실전적인 관습은 그보다 후배인 최연호의 기타 작품에서도 엿보인다. 하지만 선배 무대미술가인 김정환이 오히려 충실한 도면들을 생산해낸 점을 생각해볼 때 공연과 방송 그리고 영화의 무대를 오가며 초인적인 다작을 하던 장중선은 어쩔 수 없이 실전적 관습을 택한 것으로 보인다. 그렇지만 그 결과물로서의 무대장치는 정교했고, 이는 장중선이 손발이 잘 맞는 무대제작감독 및 유능한 민간 무대제작자들과 안정적인 파트너십을 유지하고 있었다는 증거일 것이다.

### (3) 무대미술의 양식

소장자료에 나타나는 1960년대의 무대미술을 살펴보면 극 중 장소의 성격에 따라 양식이 결정되는 경향을 발견할 수 있다. 이는 무대미술가나 연출가의 성향 차이보다도 더 큰 상관관계를 보여준다. 먼저 국립극단 연극의 극중 장소와 양식의 상관관계를 도식화해보면 [표 II]과 같다. 모든 작품은 창작극이다.

한국적이고 전통적인 풍경은 전반적으로 충실하게 재현한 편이다. 특히 초가집과 기와집 등 전통가옥이 등장하는 공연에서는 예외 없이 사실적인 무대가 만들어졌다. 이는 그 가옥과 주변 자연물에 투사되어 있는 그들의 삶을 표현하기 위한 것으로 보인다. 오래된 집은 거기에서 오

[표 11] 국립극단 1960년대 연극의 시각적 양식

배경구분	극 중 장소	무대미술	작품명	시각적 양식	
한국적, 전통적	농촌, 산촌, 어촌 촌락의 한옥(초가)	김정환	마을의 봉팔이	전반적으로 충실한 사실적 재현	
		장종선	산불		
		장종선	만선		
		장종선	이끼 긴 고향에 돌아오다		
		장종선	북간도		
	도시의 한옥(와가)	장종선	태양을 향하여		
		장종선	바꼬지		
	역사극		장종선	이순신	추상적, 구성적
			김동진	여왕과 기승	
			장종선	동물원가족	
서양적, 현대적	양옥집 거실	장종선	욕망	선택적 재현 선택적 추상	
		장종선	밤과 같이 높은 벽		
		장종선	환절기		
		최연호	환상살인		
	항구	장종선	이민선	사실적 재현	

랜 시간 살아온 거주자의 성격과 직업, 경제적 사정 등 많은 것을 담고 있기에 집과 주변 환경을 충실하게 재현함으로써 최적의 감상 조건을 만들 수 있었다. 더구나 위의 표에 나타난 농어촌 드라마들은 감정이입을 요구하는 작품들이기에 사실주의적 연기와 공연 환경을 택했을 것이다. 도시의 한옥을 극중 장소로 하는 두 작품에서도 낡은 기와집은 농어촌의 낡은 초가집과 마찬가지로 정서적 기능을 갖고 있기 때문에 사실적으로 표현한 것으로 보인다.

한국적이고 전통적인 배경이라 할지라도 역사극의 경우 상황이 달라진다. 우선 〈이순신〉의 경우 7.2m에 불과한 명동국립극장의 무대깊이 안에 그 드라마를 사실적으로 담을 수는 없었을 것이다. 그 무대에서 대규모 환영illusion을 창조하는 것은 현실적으로 불가능하기 때문이다. 또한 넉넉하지 못한 예산 여건 속에서 대형 역사드라마를 사실적으로 재현할 수도 없었을 것이다. 그래서 추상적이고 표현적인 양식으로 단순화해

공연화한 것으로 보인다.<sup>70</sup> 공연사진을 보면 거의 빈 무대에 가까울 정도로 단순화된 것을 볼 수 있다. 한편 김동진 미술의 〈여왕과 기승〉의 경우 극작가 오태석이 대본에 제시한 무대 설명을 충실히 따른 것으로 보인다. 무대스케치나 도면은 소장자료로 전혀 남아 있지 않으나 공연사진을 보면 “어전, 산길, 영묘사 등으로 쓰일 수 있는, 다양성 있게 쌓아놓은 단을 주로 사용한다. 약식의 장치로 이 단을 보조하는 것도 좋다. 될수록 무대 중앙이 오목 패이고 삼방이 올라가 흡사 삼태기를 놓은 것 같은 형의 무대가 좋겠다.”<sup>71</sup>는 대본의 무대 설명과 거의 일치한다. 극작가의 스타일이 무대미술의 양식에 영향을 미친 것으로 보인다. 그리고 현실적으로도 신라 선덕여왕 시절의 왕궁 등 여러 장소에 걸친 드라마를 명동국립극장에서 사실적으로 재현할 수는 없었을 것이다.

반면 양옥집 거실을 극 중 장소로 하는 다섯 편의 연극에서는 비교적 자유롭게 스타일을 결정한 편이었다. 한옥과 달리 양옥에서는 일반적으로 소파, 테이블, 의자 등의 가구들 주변에서 드라마가 펼쳐지고 문, 창문, 계단 등의 건축 요소를 사용해 동선이 생겨나는데, 연극자가 접촉하는 실제적 요소들만 제시되면 나머지 주변 요소들은 비교적 자유롭게 양식화할 수 있다. 가구들은 사실적으로 제시하는 경우가 대부분이다. 문, 창문, 계단 등 실제로 사용하는 요소들은 기능에 지장을 주지 않는 범위 내에서는 양식화할 수 있다. 그 외의 건축적 요소들, 즉 벽, 지붕 등은 극의 주제를 드러내는 방식으로 얼마든지 생략하거나 강조 혹은 변형할 수 있다. 무대미술가의 재량에 의한 선택이 풍부한 조건에서 다섯 개 작품의 양옥집은 저마다의 개성을 가지고 무대화되었다.

한편 오페라는 연극과는 상당히 다른 조건에서 시각적 양식이 결정된 것으로 보인다. 연극과 마찬가지로 방법으로 도식화하면 [표 12]와 같다. 공연예술박물관의 소장자료 중 전통적 한국 풍경을 배경으로 하는 오페라는 〈왕자호동〉과 〈춘향전〉인데 〈왕자호동〉은 연극의 경우와 마찬가지로 사실적인 재현을 택하고 있다. 그와 달리 〈춘향전〉에서는 생략적이고 기하학적 표현이 보인다. 한옥의 기둥과 주두 장식, 창호 등을 모티브로 해 벽면과 지붕 구조 등을 생략한 뼈대장치skeleton 양식을 보여주고 있다. 〈왕자호동〉의 경우 2,000년 전 낙랑국이라는 미지의 건축공간을 창의적으로 구성해 사실적으로 제시할 필요가 있었을 것이다. 또한 국립 오페라단의 창단 공연으로서 가지는 정체성과 중량감 등이 영향을 미쳤을 것으로 보인다. 하지만 〈춘향전〉에서는 비교적 자유로운 표현이 가능했다. 영화와 연극 등을 통해 이미 자주 제시된 동헌과 감옥 등을 굳이 사

70. 명동국립극장보다 무대 면적이 5배 이상 큰 남산 국립극장 대극장에서 1973년 공연된 최연호 미술의 〈성웅 이순신〉도 재현적 무대 대신 추상적이고 구성적인 무대를 택했다.

71. 오태석, 〈여왕과 기승〉 대본, 1969, 2쪽.

[표 12] 국립오페라단 1960년대 오페라의 시각적 양식

배경구분	극 중 장소	무대미술	작품명	시각적 양식
한국적, 전통적	고대 낙랑국 왕궁, 무기고 등	장종선	왕자호동	사실적 표현
	조선 남원 동헌, 감옥 등	장종선	춘향전	생략적, 기하학적 표현
서양적, 전통적		김정환	돈 조반니	건축요소를 선택적으로 재현해 장식적으로 표현한 절충적 무대
		장종선	가면무도회	
	왕궁, 대저택, 성벽, 신전 전원, 강가, 산중 등 풍경 (이집트)	김정환	루치아	
		장종선	토스카	
		장종선	리골렛토	
		장종선	아이다	
	주막, 산중 등 서민적 풍경	장종선	자유의 사수	사실적 재현
서재, 시장, 환상공간 등	장종선	파우스트	구조적 표현	
서양적, 현대적	파리 일대	장종선	라 보엠	사실적 재현

실적으로 반복할 필요가 없었을 것이다. 그래서 관객이 충분히 이해하고 있는 공간을 재현하기보다 분위기와 정서를 강조하는 쪽을 택한 것으로 보인다.

그 두 작품을 제외한 나머지 9개 작품은 모두 서양 오페라이다. 서민적 풍경의 〈자유의 사수〉와 가난한 예술가의 다락방과 카페 등을 주 무대로 하는 〈라 보엠〉처럼 웅장한 스펙터클을 필요로 하지 않는 경우에는 사실적 재현에 가까운 무대를 제시했다. 그러나 〈돈 조반니〉, 〈가면무도회〉, 〈루치아〉, 〈토스카〉, 〈리골렛토〉, 〈아이다〉 등 왕궁, 신전, 대저택, 성벽 등의 거대 건축물이 필요한 오페라에서는 건축 요소를 선택적으로 재현해 장식적으로 표현하는 전략을 택한 것으로 보인다. 명동국립극장의 물리적 한계와 제작 여건의 한계를 감추고 극복하고자 하는 고심에서 비롯된 디자인 계획이었을 것이다. 앞서 분석한 바와 같이 명동국립극장은 개구부의 높이가 5.4m에 불과해 웅장한 건축물을 표현하기 어렵고 무대 깊이가 부족해 원근감을 표현하기 어렵다. 게다가 장치 전환을 위한 준비 공간의 면적이 부족해 입체적인 무대의 전환이 극히 제한적이었다. 예산도 넉넉하지 않았지만 예산이 있다 하더라도 정교한 무대전환 장치를 설치하고 연습할 충분한 시간과 공간도 주어지지 않았다. 하지만 관객들은 초연 오페라의 웅장한 스펙터클과 서양식 거대 건축물 배경의 사실적 구

현에 대한 기대감을 갖고 객석에 앉아 있다. 이 모순되는 상황을 조화롭게 해결하기 위해 두 무대미술 거장은 왕궁과 총독관저, 무도회장 등으로부터 대표적인 건축적 요소들을 선택하고 그것들을 장식적으로 조합한 절충의 무대를 만들어냈다. 하지만 그런 장면들 사이에 섞여 있는 소박한 장면들은 비교적 사실적으로 표현했다. 〈가면무도회〉 중 울리카의 오두막과 사형장, 〈리골렛토〉의 강변 오두막 등이 그 예이다.

그런 전략에도 불구하고 명동국립극장의 좁은 무대는 오케스트라와 대규모 합창단을 모두 수용하기에는 무리였다. 그래서 넓은 연기 공간이 필요한 작품에서는 기존의 오케스트라피트를 덮어서 무대로 사용하고, 대신 객석 앞부분의 좌석들을 철거하고 그 자리에 연주단을 수용했다. 국립극단은 명동국립극장 무대에 비교적 잘 적용할 수 있었겠으나 국립무용단과 국립오페라단 그리고 무대미술가들은 늘 높고 넓은 무대를 향한 갈망을 품고 있었을 것이다.

### III. 역사성

오늘날 대한민국의 수많은 극장에서 수많은 민간 공연 단체들과 공립 공연 단체들이 엄청난 양의 공연을 매일 올리고 있다. 그중 제작 규모가 큰 공연들은 거의 뮤지컬로, 공연 시장 전체에서 차지하는 경제적인 비중도 압도적이다. 새로운 기술이 처음 도입되고 시도되는 곳도 대개 뮤지컬 무대이다. 그러므로 전체 무대미술 영역에서 국립극장이 차지하는 비중은 작은 편이다. 하지만 번듯한 극장이라고는 명동국립극장과 드라마센터 뿐이고 공연 제작 여건은 열악하던 1960년대에 대한민국의 무대미술은 국립극장을 중심으로 발전했다.

대한제국기와 일제강점기, 한국전쟁기를 거치는 동안 우리 공연예술계는 정상적인 토양을 갖지 못했다. 전쟁의 소용돌이에서 벗어나 일상으로 돌아와 시공간에 자리 잡게 된 1957년부터 정상적인 공연 활동이 가능했고, 1962년 새롭게 고친 명동국립극장에서 기존의 국립극단에 국립극단과 국립무용단, 국립오페라단을 더하면서 대한민국 공연예술계는 본격적으로 출발했다. 그로부터 약 12년간 국립극장은 명동국립극장에서 83편의 작품을 올렸다. 그 시대의 무대미술을 공연예술박물관의 소장자료를 바탕으로 실증적으로 분석함으로써 1960년대의 국립극장 무

대미술이 한국 무대미술사에서 어떠한 의미를 가지는지 살펴보았다. 그 의미는 다음과 같이 요약될 수 있다.

첫째, 극장의 물리적 조건이 무대미술 디자인 및 작업 관행에 지대한 영향을 주었다. 국립극장(기관)은 첫 국립극장인 부민관에서 시작해 피난지 대구의 문화극장을 거쳐 환도 후 명동의 시공관에 정착했다. 시공관은 가로로 길쭉한 무대 개구부, 얇은 무대깊이, 완만한 경사의 주 객석을 가진 영화관형이자 강당형 극장이었다. 1961년 개수하고 1962년 명동국립극장으로 개칭한 이 극장은 그 무대에 오른 국립극단과 국립오페라단의 모든 공연의 공간을 결정했다. 부족한 무대높이와 무대깊이 때문에 고저차와 원근감을 이용한 역동적 공간 연출이 어려워 평면적 무대 동선에 의존하게 되었으며 결과적으로는 역동적 행동보다 대사와 스토리에 의존하는 공연이 주를 이루게 되었던 것으로 보인다. 공간뿐만 아니라 그 시대의 세계적 예술사조와 관객의 요구 등이 종합적으로 공연 양식을 결정했겠지만 극장의 물리적 조건도 분명히 영향을 미쳤을 것이다. 특히 무대미술에 직접적 영향을 주었을 것이다.

둘째, 불리한 극장 조건과 제작 여건에도 불구하고 1960년대의 무대미술가들은 지금의 명동예술극장에 올려도 감탄할 만큼의 훌륭한 무대를 자주 창작해냈다. 그것은 김정환과 장종선이라는 두 거장의 재능과 노력의 결실이었다. 김정환은 정확하고 전문적인 작업과정을 보여주고 있으며 특히 등장인물의 캐릭터를 시각적으로 구축하는 데에 크게 기여했다. 장종선은 혁신적인 상상력과 실험 정신, 입체적인 무대, 정확성 등으로 1960년대 국립극장 공연의 수준을 한 단계 끌어올렸다. 그는 시대를 뛰어넘는 탁월함으로 우리나라 공연사에 거대한 발자취를 남겼다.

셋째, 1960년대 무대미술가들의 역할은 오늘날의 그것보다 광범위하고 종합적이었다. 그들은 무대디자인은 물론 의상디자인과 소품디자인까지 담당했다. 특히 김정환의 의상스케치에는 등장인물의 의상뿐만 아니라 헤어스타일, 수염, 얼굴색, 표정, 자세, 태도 등이 나타나 있다. 연출과 분장디자이너, 조명디자이너 등 창작자들은 물론이요, 배우들의 드라마 이해와 성격 구축에도 도움을 준 것으로 보인다. 장종선의 역할도 그와 유사하다.

넷째, 당대의 무대미술가들은 공연 무대뿐만 아니라 방송극과 영화계에서도 활약하며 폭넓은 경험을 쌓아 각 장르의 무대디자인에 긍정적으로 활용했다. 특히 장종선과 최연호는 방송과 영화에서의 영화적 리얼리즘과, TV쇼나 행사 무대 등에서의 추상적이고 기하학적인 함축성을

극장 무대에 적용해 사실적 재현과 상징적 표현에 모두 능했던 것으로 보인다.

다섯째, 다분히 실전적인 디자인 작업과정이 당시의 관행이었던 것으로 보인다. 물론 작가에 따라 개인차는 있다. 김정환은 비교적 교과서적인 작업과정을 거쳤고 장종선은 비교적 실전적인 디자인 도면을 생산했다. 하지만 두 작가 모두 무대평면도에 극장의 건축적 구조와 시설물을 제도하지 않고 무대단면도를 그리지 않는 등 오늘날의 무대디자인 작업물에 비해서는 비교적 약식으로 작업했다. 하지만 이것도 시대와 제작여건의 산물이었던 것으로 보인다. 즉, 1920-1930년대 일본과 한국 무대미술계의 관행이 그대로 이어져 내려온 것일 수도 있다. 또한 현실적으로는, 모든 스태프에게 익숙한 명동국립극장에서 단순한 극장 시설을 이용해 무대장치를 제시하는 반복적 과정이 복잡한 도면들을 생략하게 했던 것으로 보인다. 그것은 무대기술 인력들과의 원활한 협업이 있었기에 가능했던 관행으로 보인다.

여섯째, 극 중 장소의 성격에 따라 무대미술의 양식이 결정되는 경향이 있었다. 연극에서 한국적이고 전통적인 장소는 대개 사실적으로 재현되는 반면, 서양적이고 현대적인 장소는 선택적 요소들만 사실적으로 재현되고 주변 요소들은 자유롭게 변형되거나 생략되는 등 양식적으로 표현되는 경우가 많았다. 그리고 다수의 장면을 사실적으로 재현하는 것이 현실적으로 불가능한 규모의 역사극에서는 상징적이고 구성적인 표현 양식이 주를 이뤘다. 한편 오페라에서는 왕궁과 신전, 성벽 등 서양의 거대 건축물을 명동국립극장 무대에 무리하게 재현하기보다 건축물의 특징적 요소를 선택해 장식적으로 활용하는 절충적인 전략을 취했다.

오늘날의 공연 제작 여건은 1960년대와 비교할 수 없을 정도로 발전했다. 역으로 보면 그것은, 1960년대의 무대미술을 오늘날의 잣대로 재려고 해서는 안된다는 것이다. 극장의 공간적 조건뿐만 아니라 경제적 제작 환경, 물리적 준비 시간 등이 지금과는 완전히 달랐다. 오늘날 대형 뮤지컬의 경우, 거액의 무대 제작 예산과 최신 장비, 훈련된 기술 인력, 2주간의 무대 설치 기간 및 기술 연습 기간을 당연하게 여긴다. 하지만 1인당 국내총생산GDP이 지금의 300분의 1에 불과하던 1960년대의 경제적 여건 그리고 시공관 하나를 다수의 국립 예술단체와 민간 예술단체뿐만 아니라 각종 행사를 치러야 하는 공공기관들과도 나누어 쓰던 당시의 시간적 조건을 고려해야 한다. 그 시절엔 각목과 합판과 천과 물감만으로 무대를 만드는 것이 당연하게 여겨졌고 공연이 끝나자마자 무대를 철거

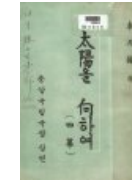
하고 밤새 새로운 무대를 세워 다음날 공연하는 것이 당연한 일상이었다. 이와 같은 1960년대 명동국립극장 시대를 거쳐 1970년대 남산 국립극장 시대로 나아갔던 것이다.

#### 참고문헌

- 건축세계편집부, 『명동예술극장』 (서울: 건축세계, 2013).
- 고설봉, 『이야기 근대연극사』 (서울: 창작마을, 2000).
- 고설봉, 『중언 연극사』 (서울: 진양, 1990).
- 국립극장, 『국립극장 60년사: 역사편』 (서울: 국립중앙극장, 2010).
- 국립극장, 『국립극장 60년사: 자료편』 (서울: 국립중앙극장, 2010).
- 김남석, 『조선연극과 무대미술I』 (서울: 소명출판, 2021).
- 김남석, 『조선연극과 무대미술II』 (서울: 소명출판, 2021).
- 김동원, 『미수의 커튼콜: 김동원, 나의 예술과 삶』 (서울: 태학사, 2003).
- 김정환, 『원각사의 규모와 구조』, 『연극학보』 2권(서울: 동국대학교, 1968).
- 김재철, 『조선연극사』 (서울: 동문선, 2003).
- 김효정, 『무대미술가 최연호 연구』(중앙대학교대학원 석사학위논문, 2009).
- 노동은, 『한국 근대 음악사』 (서울: 한길사, 1996).
- 박복섭 외, 『명동 구 국립극장(明治座)의 증개축 계획에 관한 연구』, 『대한건축학회 학술발표논문집』 제15권 제2호(서울: 대한건축학회, 1995).
- 박성희, 『한국 근대극 무대미술의 발전 양상 연구』(한양대학교대학원 박사학위논문, 2012).
- 양승국, 『한국신연극연구』 (서울: 연극과 인간, 2001).
- 오태석, 『여왕과 기술』 대본, 1969.
- 유민영, 『우리시대연극운동사』 (서울: 단국대학교출판부, 1990).
- 유민영, 『한국근대극장변천사』 (서울: 태학사, 1998).
- 유민영, 『한국연극운동사』 (서울: 태학사, 2001).
- 이두현, 『한국신극사연구』 (서울: 서울대학교출판부, 1966).
- 이두현, 『한국연극사』 (서울: 보성문화사, 1981).
- 장인철, 『명동예술극장은 日복제 건물』, 『한국일보』, 2009.3.4.
- 장종선, 『장종선무대TV미술』 (서울: 중앙일보사, 1984).
- 장한기 외, 『한국연극무용영화사』, 한국예술사총서IV(서울: 대한민국예술원, 1985).
- 최기봉, 『최연호 무대미술』 (서울: 디자인하우스, 1997).
- 최남선, 『조선상식문답 속편』 최남선 한국학총서 23(서울: 경인문화사, 2013).
- 최성연, 『개항과 양관역정』 (인천: 해반문화사랑회, 2002).
- 함대훈, 『국민연극에의 전향-극계 일년의 동태』, 『매일신보』, 1941.12.13.
- 大里浩秋, 『中国朝鮮における租界の歴史と建築遺産』, 神奈川大学人文学研究叢書(東京: 御茶の水書房, 2010).
- 『황성신문』, 1899.4.3.
- 『황성신문』, 1900.3.6.
- 『황성신문』, 1903.6.24.
- 「30일 夜の 雙玉淚 상황, 그제 밤에 쌍옥루 상황, 여러 사진을 보면 알겠소」, 『매일신보』, 1913.5.2
- 「토월회의 출연할 '기갈'의 한 장면」, 『동아일보』, 1923.7.5.
- 국가기록원 일제시기건축도면컬렉션: 경성부 부민관(<https://theme.archives.go.kr/next/place/govLoaclAdmin.do?flag=8>)
- 국립극장 공연예술종합서비스플랫폼 별별스테이지(<https://archive.ntok.go.kr/>)
- 국립중앙도서관 디지털컬렉션 대한민국신문아카이브(<https://www.nl.go.kr/NL/contents/>)
- Wikipedia Japan([https://ja.wikipedia.org/wiki/明治座\\_\(京城府\)](https://ja.wikipedia.org/wiki/明治座_(京城府)))
- Wikipedia Korea(<https://ko.wikipedia.org/wiki/한일극장>)

# 소장자료

국립극단 제25회 정기공연  
〈태양을 향하여〉  
1961.10.5.-1961.10.9.  
시공관



대본  
차범석  
1961.  
197×252mm  
TSC00080-1



무대디자인  
장종선  
1961.  
390×540mm  
DSD00019-1



무대디자인  
(무대작업도)  
장종선  
1961.  
455×340mm  
DSD00019-2



무대디자인  
(소품작업도)  
장종선  
1961.  
497×380mm  
DSD00019-10

국립극단 제29회 정기공연  
〈산불〉  
1962.12.25.-1962.12.29.  
명동국립극장



무대디자인  
(소품작업도)  
장종선  
1962.  
550×200mm  
DSD00023-4



사진  
1962.  
213×89mm  
IPH00032-1



사진  
1962.  
175×112mm  
IPH00032-2



포스터  
1962.  
535×780mm  
CPO00004



프로그램  
1962.  
197×237mm  
CPR00027-1

국립극단 제35회 정기공연  
〈육망〉  
1964.3.1.-1964.3.10.  
명동국립극장



대본  
이근삼  
1964.  
188×261mm  
TSC00099-1



프로그램  
1964.  
176×250mm  
CPR00156-1



프로그램  
1964.  
176×250mm  
CPR00156-5

국립극단 제43회 정기공연  
<이순신>  
1966.1.1.-1966.1.7.  
명동국립극장



사진  
1966.  
140×88mm  
IPH00057-5



사진  
1966.  
138×92mm  
IPH00057-10



사진  
1966.  
133×88mm  
IPH00057-11



사진  
1966.  
139×90mm  
IPH00057-12



프로그램  
1966.  
181×257mm  
CPR00289-3

국립극단 제44회 정기공연  
<이민선>  
1966.6.2.-1966.6.8.  
명동국립극장



대본  
김자림  
1966.  
180×255mm  
TSC00106-1



프로그램  
1966.  
195×266mm  
CPR00332-1



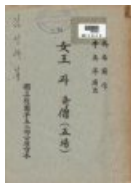
사진  
1966.  
197×109mm  
IPH00060

국립극단 제50회 정기공연  
<여왕과 기술>  
1968.3.1.-1968.3.7.  
명동국립극장



사진  
1968.  
172×116mm  
IPH00067

국립극단 제53회 정기공연  
<여왕과 기술>  
1969.1.9.-1969.1.15.  
명동국립극장



대본  
오태석  
1969.  
190×261mm  
TSC00139-1



프로그램  
1969.  
132×227mm  
CPR00665-1

국립극단 제23회 정기공연  
<마을의 봉팔이>  
1961.5.12.-1961.5.17.  
시공관



사진  
1969.  
160×114mm  
IPH00069-4



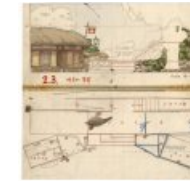
사진  
1969.  
160×116mm  
IPH00069-5



대본  
이석청  
1961.  
174×248mm  
TSC00076-1



무대디자인  
김정환  
1961.  
390×540mm  
DSD00016-1



무대디자인  
(채색입면도와  
무대평면도)  
김정환  
1961.  
352×346mm  
DSD00016-4



무대디자인  
(무대작업도)  
김정환  
1961.  
270×380mm  
DSD00016-13

국립극단 제27회 정기공연  
<동물원 가족>  
1962.9.11.-1962.9.20.  
명동국립극장



무대디자인  
장종선  
1962.  
390×540mm  
DSD00021-1



무대디자인  
(의상스케치)  
장종선  
1962.  
545×200mm  
DSD00021-8



프로그램  
1962.  
198×260mm  
CPR00020-1



프로그램  
1962.  
198×260mm  
CPR00020-8

국립극단 제37회 정기공연  
<만선>  
1964.7.1.-1964.7.7.  
명동국립극장



포스터  
1964.  
532×776mm  
CPO00007



사진  
1964.  
210×105mm  
IPH00048-5

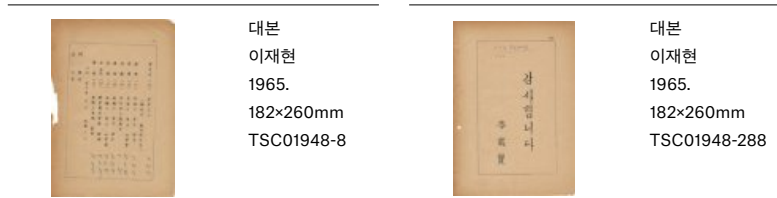
국립극단 제41회 정기공연  
<바꼬지>  
1965.6.25.-1965.7.4.  
명동국립극장



대본  
이재현  
1965.  
182×260mm  
TSC01948-1



대본  
이재현  
1965.  
182×260mm  
TSC01948-7



대본  
이재현  
1965.  
182×260mm  
TSC01948-8

대본  
이재현  
1965.  
182×260mm  
TSC01948-288



사진  
1965.  
191×92mm  
IPH00055-7



사진  
1965.  
125×77mm  
IPH00055-3



사진  
1965.  
139×90mm  
IPH00055-4

국립극단 제47회 정기공연  
〈밤과 같이 높은 벽〉  
1967.3.1.-1967.3.7.  
명동국립극장



대본  
전진호  
1966.  
181×248mm  
TSC00115-1

국립극단 제49회 정기공연  
〈이끼 낀 고향에 돌아오다〉  
1967.12.1.-1967.12.7.  
명동국립극장



무대디자인  
(무대스케치)  
장종선  
1967.  
400×230mm  
DSD00688-1

국립극단 제51회 정기공연  
〈환절기〉  
1968.5.22.-1968.5.28.  
명동국립극장



대본  
오태석  
1968.  
195×260mm  
TSC00131-1

국립극단 제54회 정기공연  
〈환상살인〉  
1969.3.1.-1969.3.7.  
명동국립극장



대본  
정하연  
1969.  
195×270mm  
TSC00140-1

국립오페라단 제2회 정기공연  
〈돈 조반니〉  
1962.11.13.-1962.11.19.  
명동국립극장



무대디자인  
김정환  
1962.  
390×540mm  
DSD00699-1



무대디자인  
(무대작업도)  
김정환  
1962.  
355×470mm  
DSD00699-19



프로그램  
1962.  
193×263mm  
CPR00023-1

국립오페라단 제3회 정기공연  
〈가면무도회〉  
1963.5.29.-1963.6.4.  
명동국립극장



사진  
1963.  
224×88mm  
IPH00038-1



프로그램  
1963.  
182×252mm  
CPR00080-1

국립오페라단 제4회 정기공연  
〈루치아〉  
1964.6.1.-1964.6.7.  
명동국립극장



사진  
1964.  
181×119mm  
IPH00046-1



프로그램  
1964.  
177×197mm  
CPR00171-1

국립오페라단 제5회 정기공연  
〈토스카〉  
1964.10.26.-1964.11.1.  
명동국립극장



프로그램  
1964.  
178×250mm  
CPR00185-1

국립오페라단 제4회 정기공연  
〈아이다〉  
1965.11.5.-1965.11.12.  
명동국립극장



프로그램  
1965.  
192×257mm  
CPR00265-1



프로그램  
1965.  
192×257mm  
CPR00265-7

국립오페라단 제8회 정기공연  
〈리골렛토〉  
1966.4.15.-1966.4.22.  
명동국립극장



사진  
1966.  
211×88mm  
IPH00059-2



악보  
베르디,  
김창구 기증  
1966.  
162×246mm  
TSO00041-1

신문 스크랩북  
19601.1.-1969.12.31



신문 스크랩북  
1960년대  
247×300mm  
스크랩북 19



신문 스크랩북  
1960년대  
300×362mm  
스크랩북 26

국립오페라단 제10회 정기공연  
〈자유인 사수〉  
1967.5.8.-1967.5.14.  
명동국립극장



사진  
1967.  
116×84mm  
IPH00063



프로그램  
1967.  
186×263mm  
CPR00428-1



신문 스크랩북  
1960년대  
247×300mm  
스크랩북 20



신문 스크랩북  
1960년대  
스크랩북  
8,17,19,20,25

국립오페라단 제11회 정기공연  
〈파우스트〉  
1968.6.19.-1968.6.24.  
명동국립극장



프로그램  
1968.  
267×253mm  
CPR00583-1



프로그램  
1968.  
267×253mm  
CPR00584-3



신문 스크랩북  
1960년대  
스크랩북 17,19,20



신문 스크랩북  
1960년대  
스크랩북 17,19,20

국립오페라단 제1회 정기공연  
〈왕자호동〉  
1962.4.13.-1962.4.19.  
명동국립극장



악보(보컬)  
최동선  
1962.  
189×256mm  
TSO00130-1



악보(보컬)  
최동선  
1962.  
189×256mm  
TSO00130-3



신문 스크랩북  
1960년대  
스크랩북 17,19,20



신문 스크랩북  
1960년대  
스크랩북  
8,17,19,20,25,26



악보(합창)  
최동선  
1962.  
170×247mm  
TSO00493-1-1



악보(합창)  
최동선  
1962.  
170×247mm  
TSO00493-2-1



프로그램  
1962.  
190×259mm  
CPR00018-1

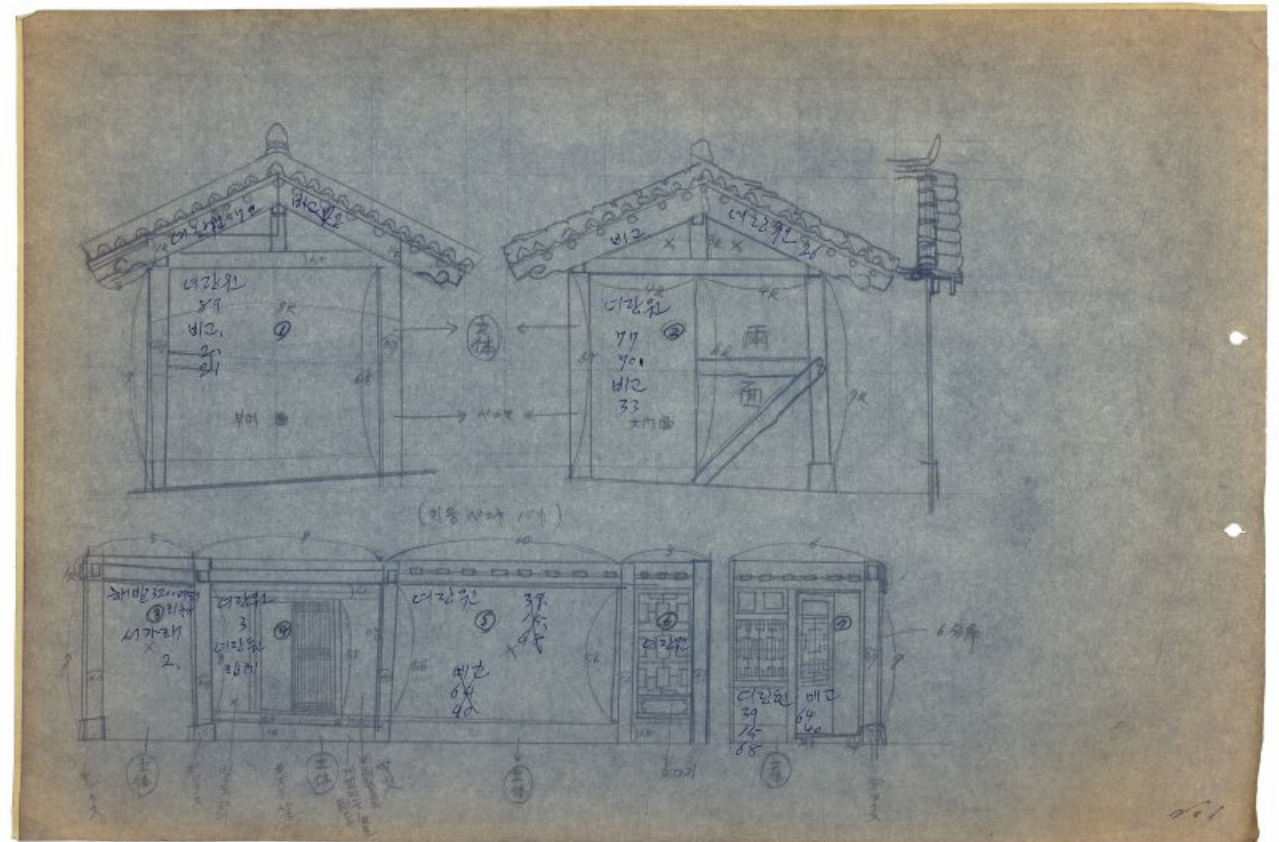
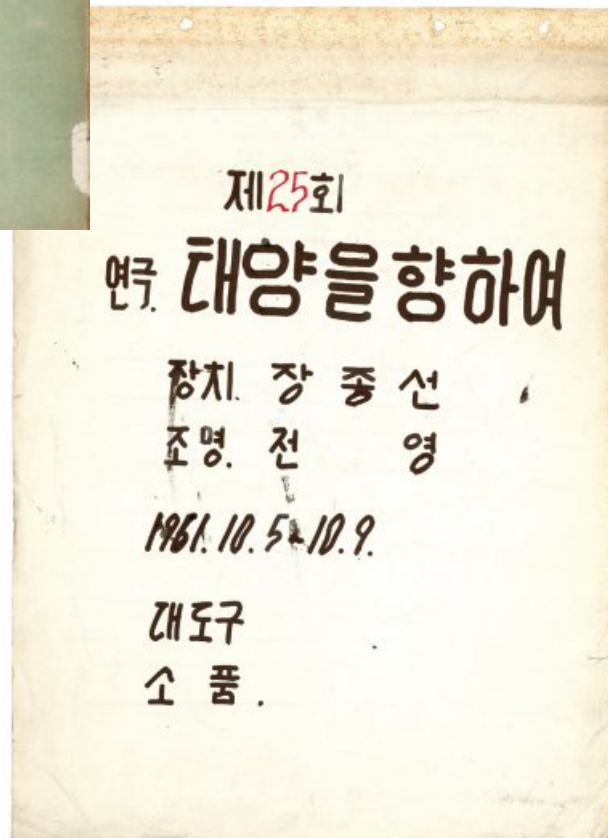
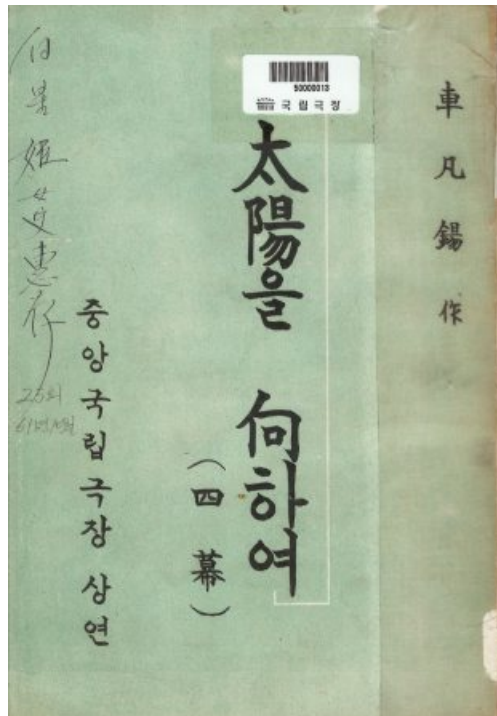


프로그램  
1962.  
190×259mm  
CPR00018-3

국립오페라단 제9회 정기공연  
〈춘향전〉  
1966.10.26.-1966.10.30.  
명동국립극장



프로그램  
1966.  
190×261mm  
CPR00375-1





"太陽之向" (Tae-yang-jeong) 194.10%

- ① 밥상 (62)
- ② 손 NING (되침) (63)
- ③ 돼배지 (45) 물비 (65)
- ④ 창부지 (46)
- ⑤ 세-타 (67)
- ⑥ 빨래도구 (68)
- ⑦ 실거지 등 (47)
- ⑧ 도시라 (48)
- ⑨ 장바구니 (69)
- ⑩ 손톱손질도구 (70)
- ⑪ 담배 (71)
- ⑫ 담배대 (72)
- ⑬ 숟가락 (73)
- ⑭ 돈지개 (74)
- ⑮ 군용 배낭 (75)
- ⑯ 학 병 드 (76)
- ⑰ 수염 니 스푼 (77)
- ⑱ 목거리 (78)
- ⑲ 정장 (79)
- ⑳ 물구 (80)
- ㉑ 솥 (81)
- ㉒ 빨래비 (82)
- ㉓ 휴지 (83)
- ㉔ (84)





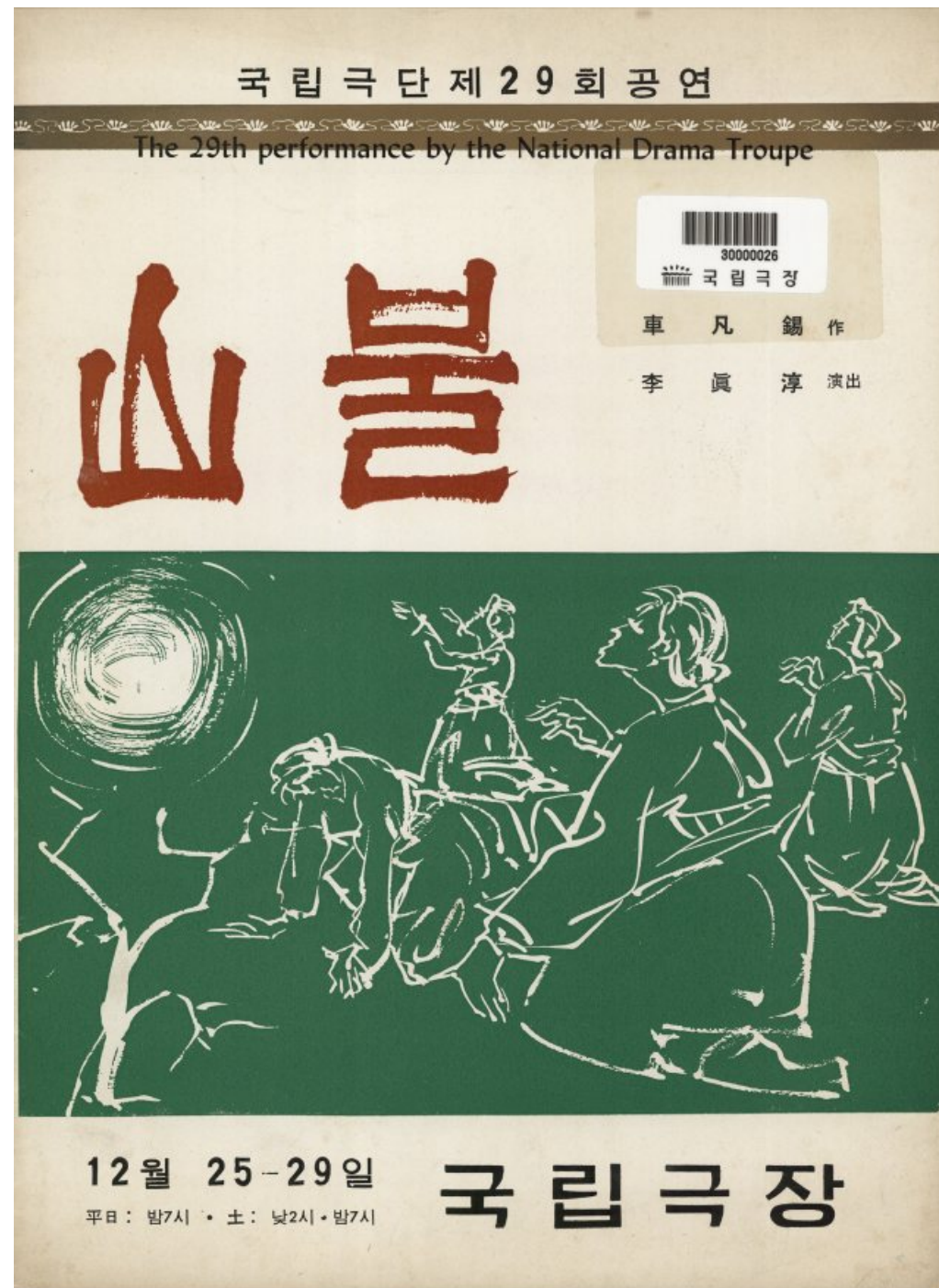
사진  
1962.  
213×89mm  
IPH00032-1



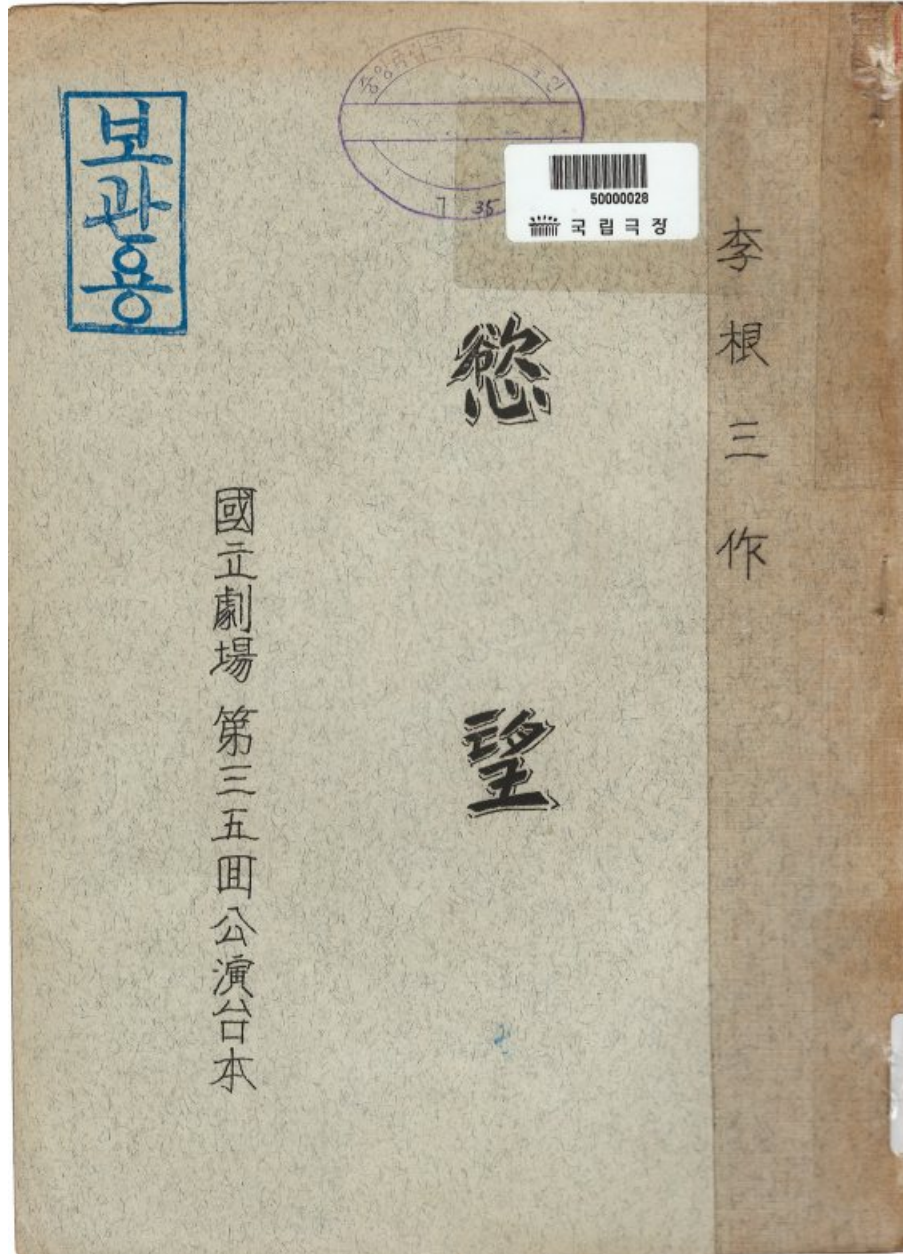
사진  
1962.  
175×112mm  
IPH00032-2



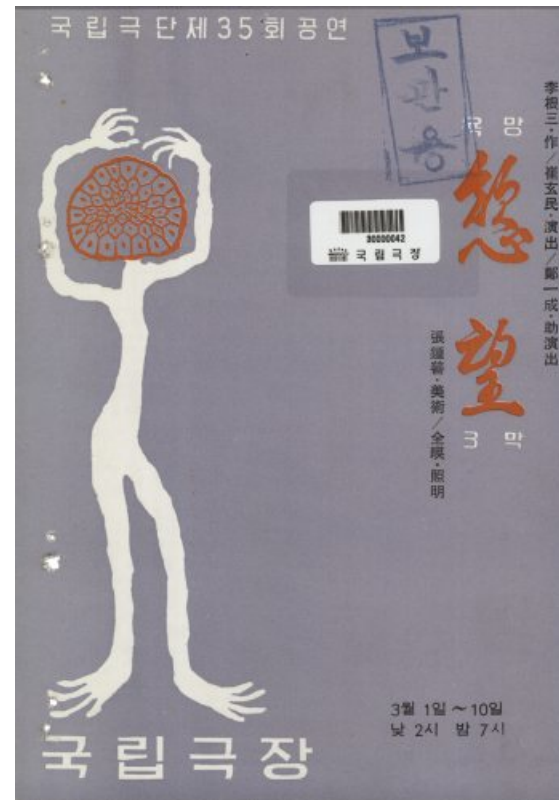
포스터  
1962.  
535×780mm  
CPO00004



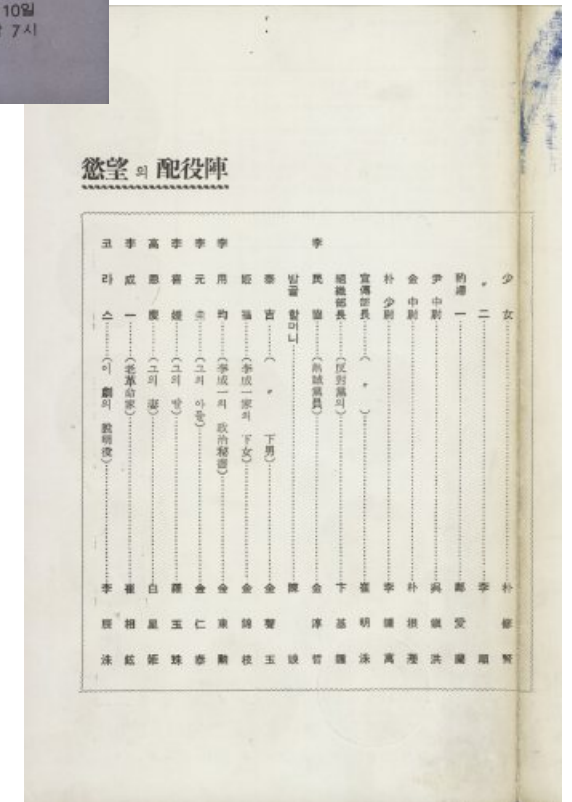
프로그램  
1962.  
197×237mm  
CPR00027-1



대본  
이근삼  
1964.  
188×261mm  
TSC00099-1



프로그램  
1964.  
176×250mm  
CPR00156-1



프로그램  
1964.  
176×250mm  
CPR00156-5



사진  
1966.  
140×88mm  
IPH00057-5

사진  
1966.  
138×92mm  
IPH00057-10

사진  
1966.  
133×88mm  
IPH00057-11

사진  
1966.  
139×90mm  
IPH00057-12

~STAFF~

作	申	明	淳	演	出	李	眞	淳
美	衛	張	善	照	明	高	龍	光
助	出	文	明	音	樂	朴	爽	基
効	果	孔	源	舞	監	李		九

~CAST~

李元	舜	臣	吳	知	明	宜	祖	李	辰	洙
宋	均	立	尹	啓	榮	老	人	下	基	鍾
陳	立	琦	朴	根	澄	李	男	崔	佛	岩
계	立	眞	高	雪	峯	노	斗	呂	運	計
李	成	龍	金	錦	枝	魚	潭	朴	圭	彩
柳	億	完	文	五	長	尹	壽	金	相	點
鄭	成	完	李	起	弘	金	瑞	趙	松	堆
李	成	完	林	東	勳	李	馨	咸	廣	蒸
權	成	完	李	致	雨	鄭	運	金	賢	培
朴	成	完	朴	景	得	都	揆	李	武	鎮
金	成	完	李	鍾	萬	軍	帥	朴	鍾	榮
李	成	完	劉	容	煥	臣	官	宋	承	雨
臣	成	完	徐	海	東	李	下	李	滿	逸
	成	完	朱	雄	吉	李	逸	鄭	鍾	玉
禁	成	完	文	詩	雲	李	福	金	承	權
明	成	完	權	泰	國	明	將	鄭	用	雨
	成	完	李	香	維			金	鎮	善
軍	成	完	具	煎	香	軍	官	金	民	培
	成	完	高	哲	煎	李	士	鄭	文	圭
	成	完	鄭	永	煎	山	海	權	五	平
軍	成	完	李	永	煎	李	生	吳	致	集
左	成	完	韓	榮	煎	百	姓	崔	仁	輝
衛	成	完	河	淑	煎			金	明	福
百	成	完	金	夫	煎			金	吉	禮
南	成	完	叔	德	煎			金		民
司	成	完	夫		煎			金		
城	成	完	德		煎			金		

外 韓國俳優專門學院生一同

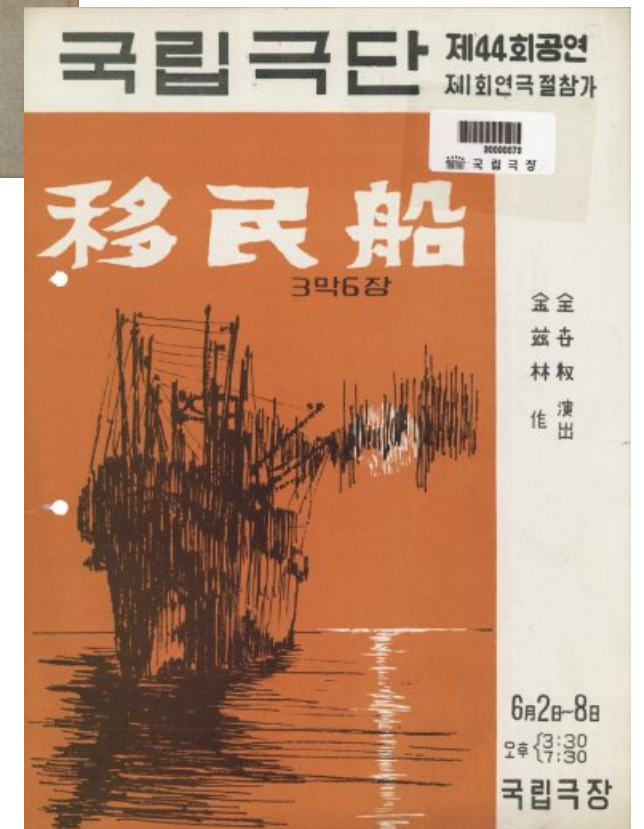
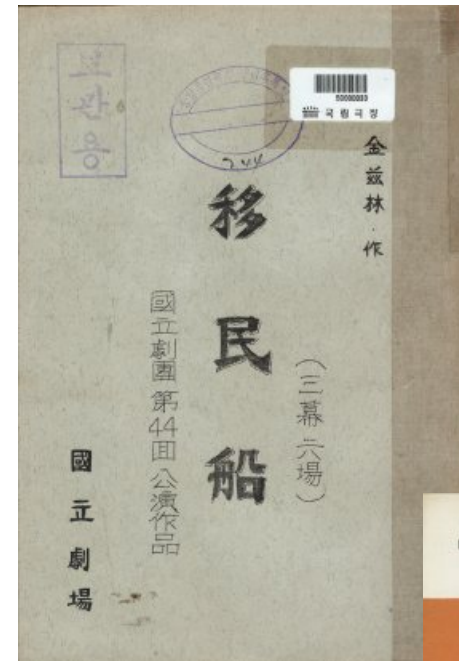
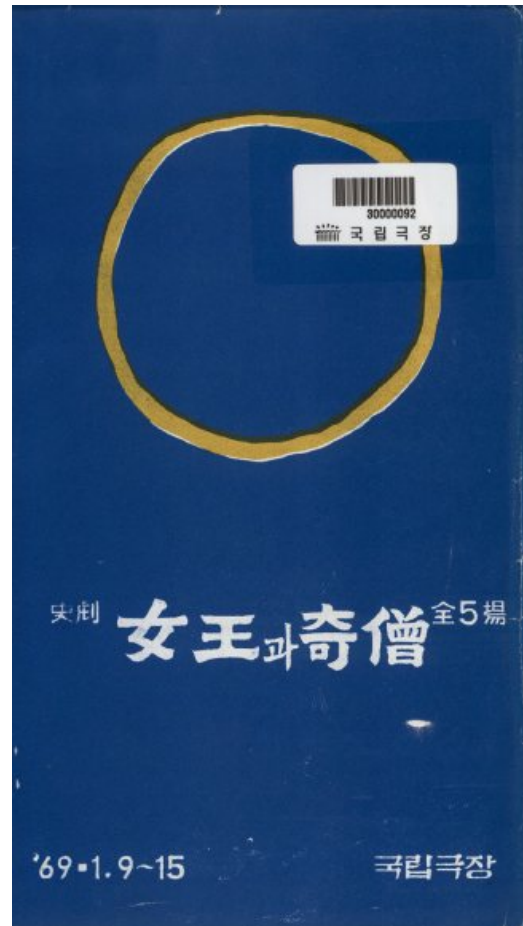
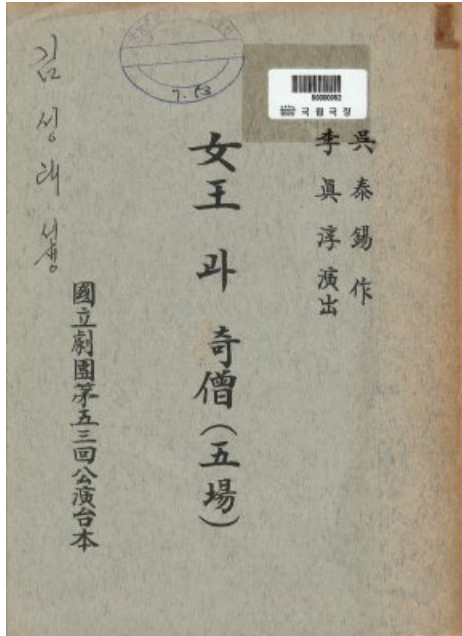




사진  
1966.  
197×109mm  
IPH00060





대본  
오태석  
1969.  
190×261mm  
TSC00139-1

프로그램  
1969.  
132×227mm  
CPR00665-1

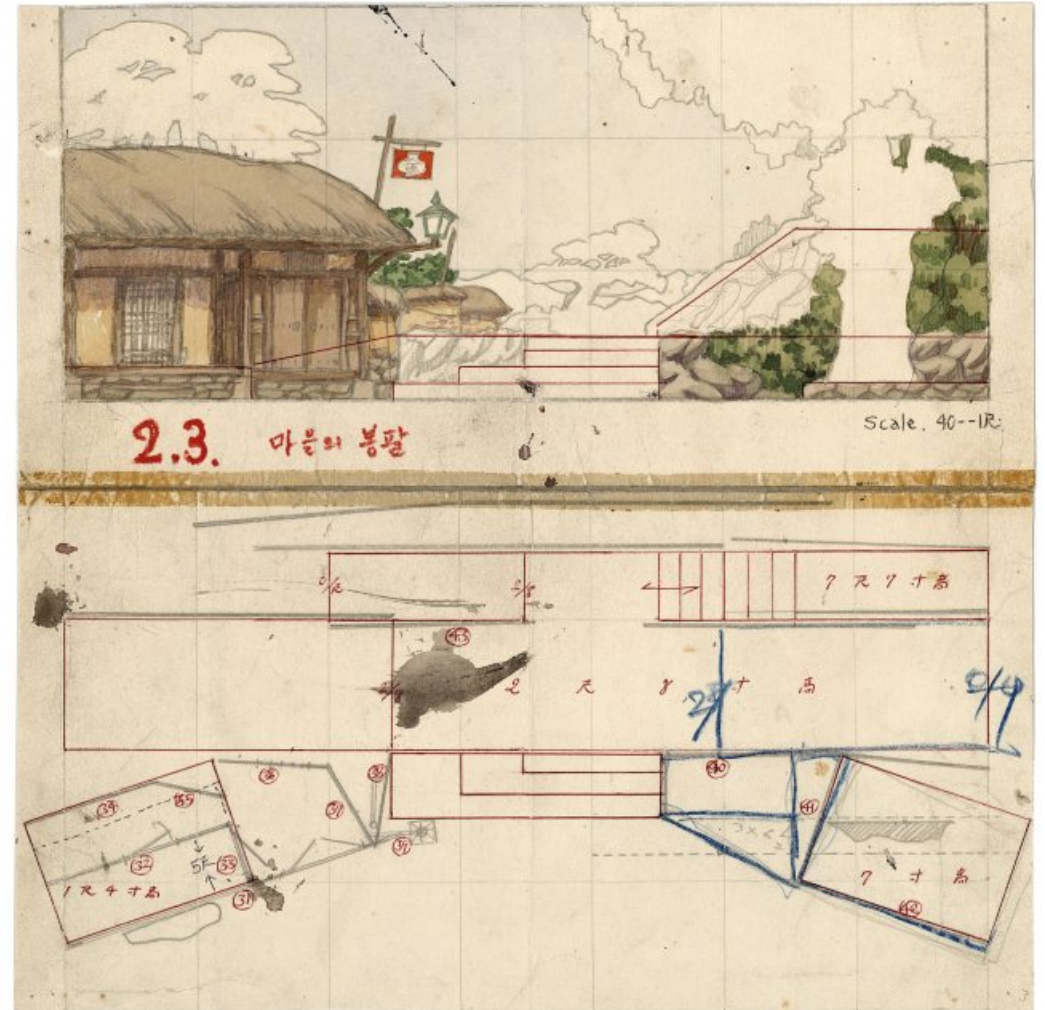
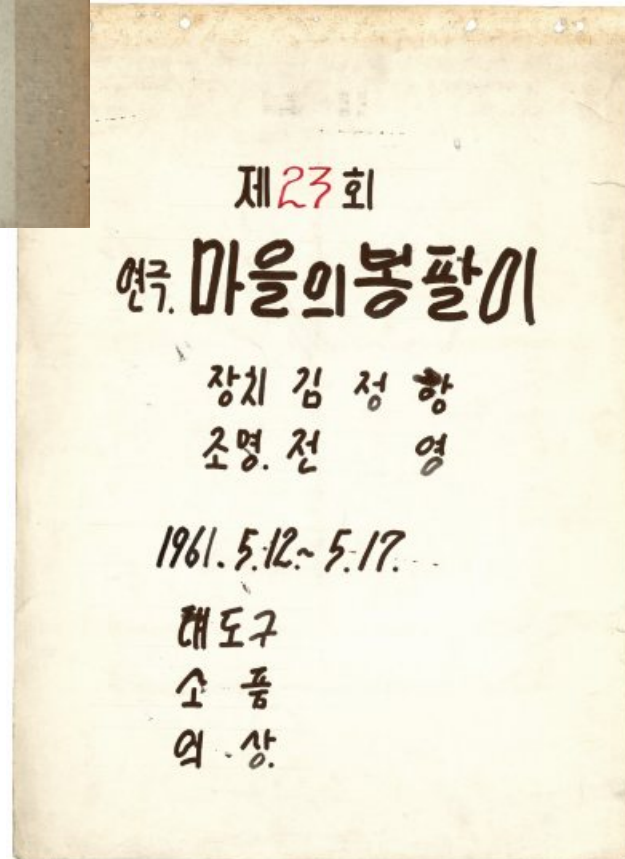
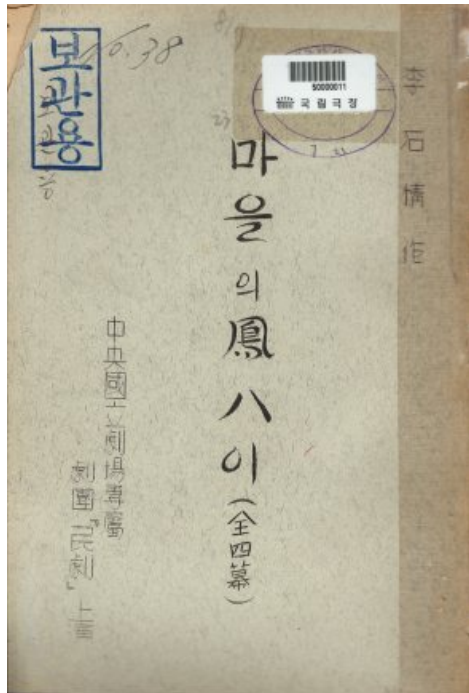
250

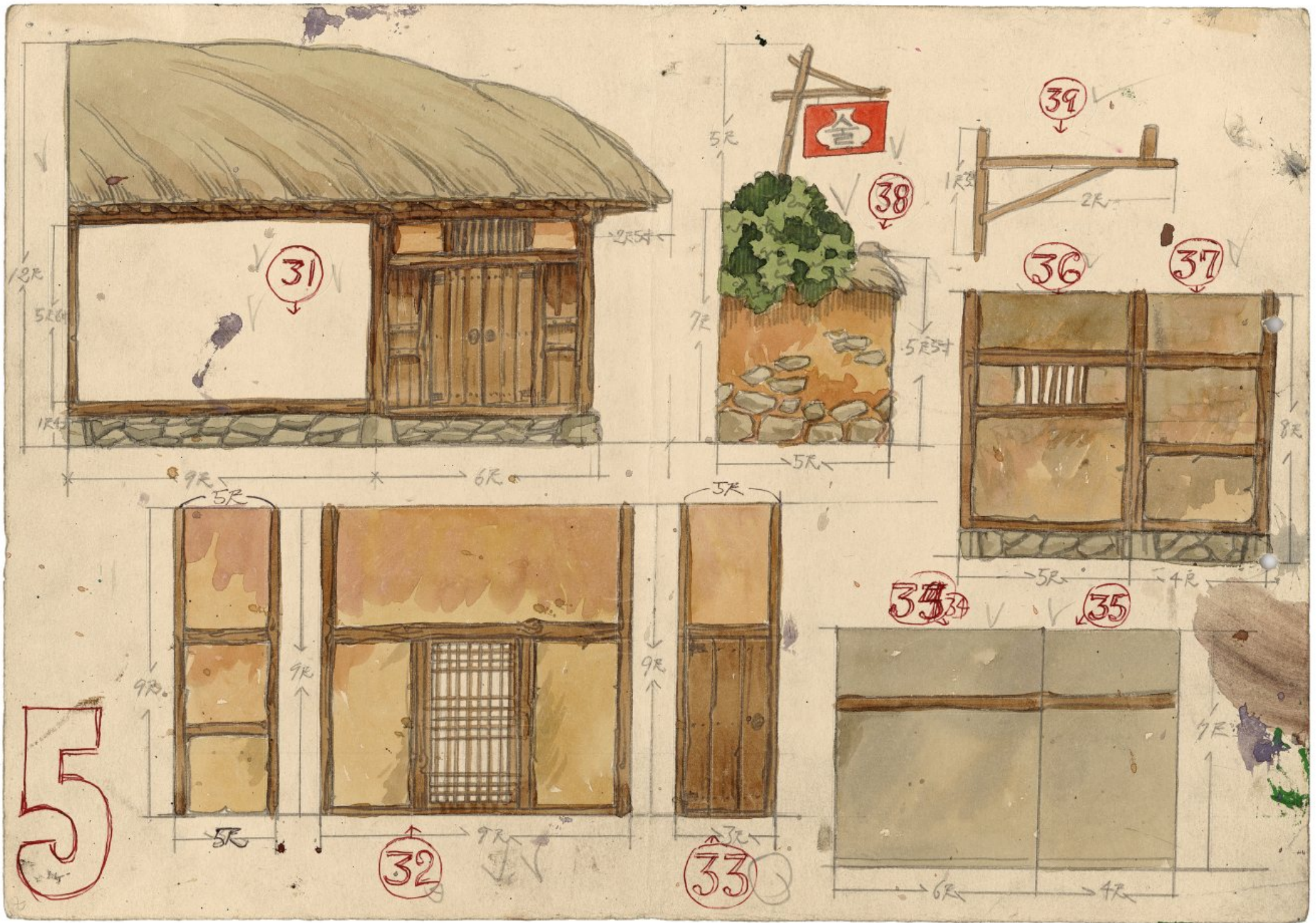


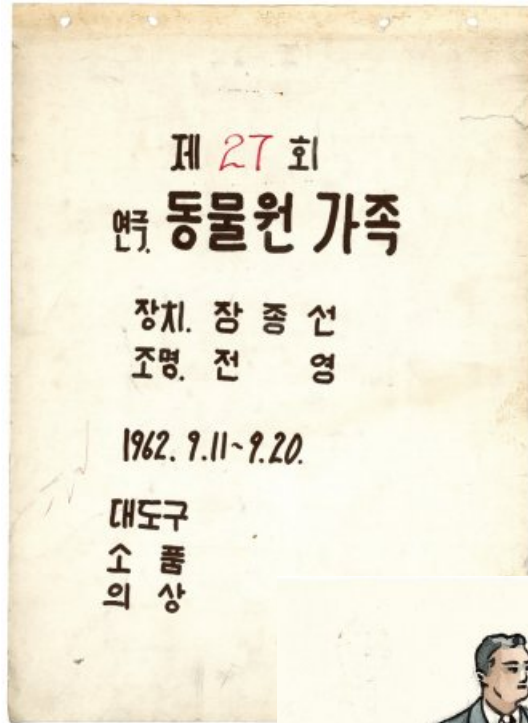
사진  
1969.  
160×114mm  
IPH00069-4

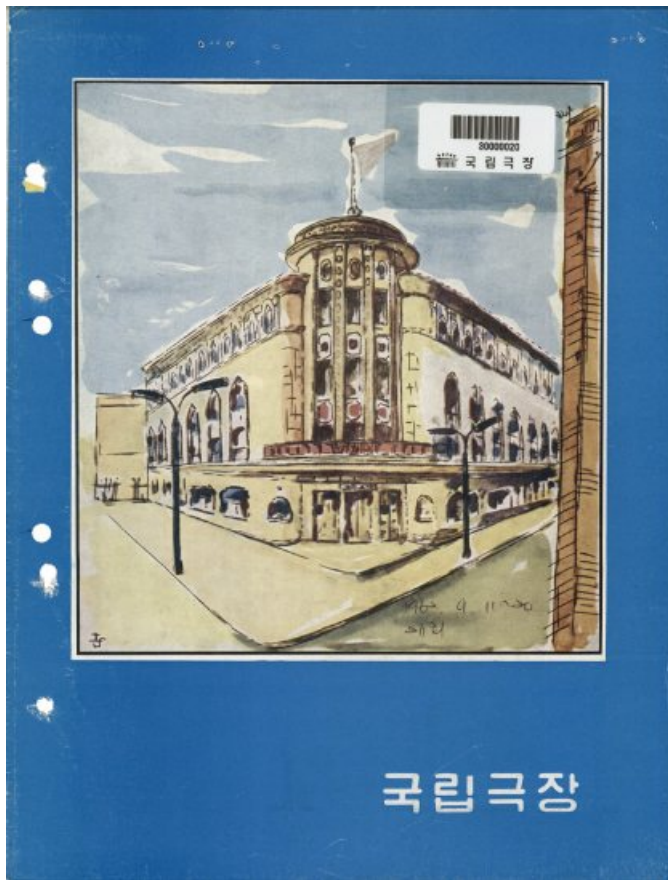
사진  
1969.  
160×116mm  
IPH00069-5

251



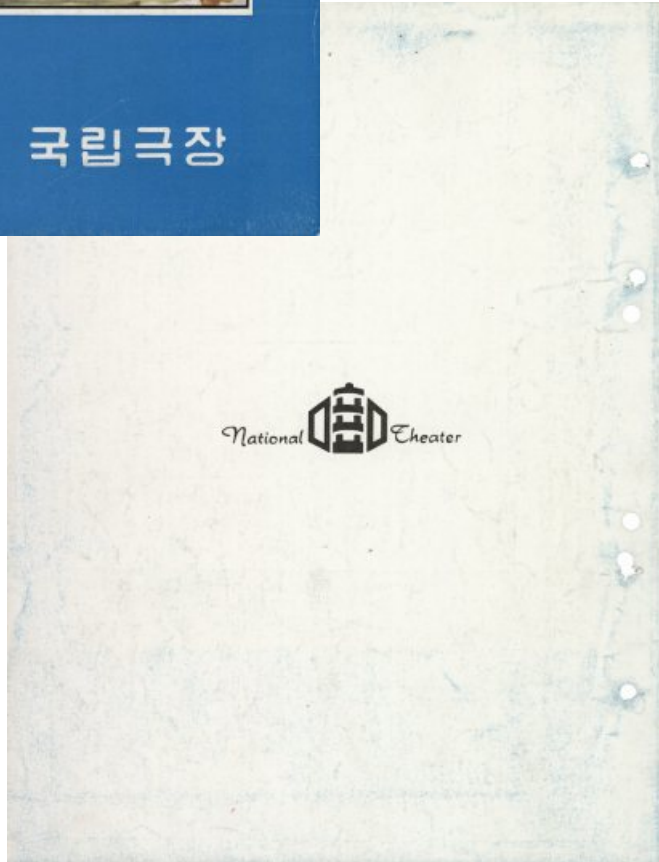






국립극장

프로그램  
1962.  
198×260mm  
CPR00020-1



프로그램  
1962.  
198×260mm  
CPR00020-8

국립극단 제37회 정기공연  
〈만선〉

1964.7.1.-1964.7.7.

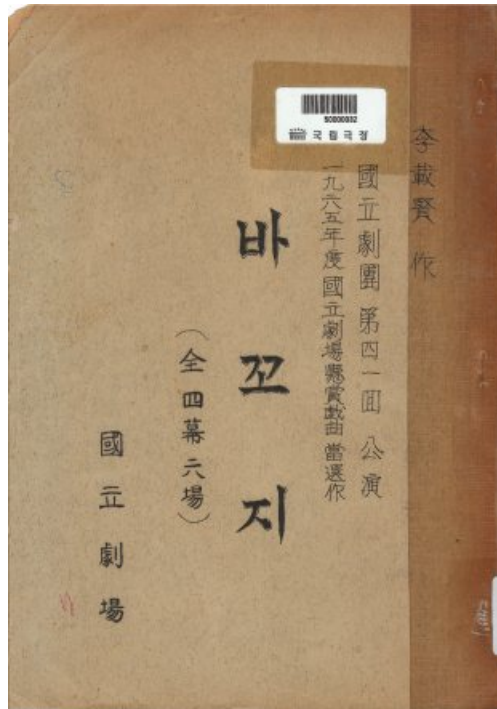
명동국립극장



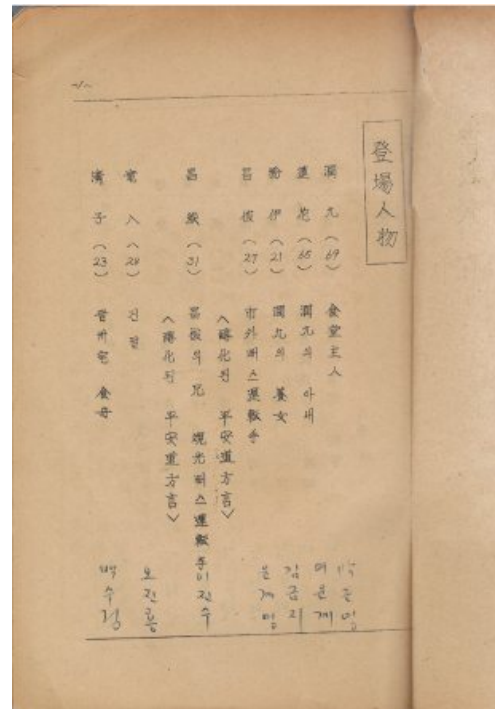
포스터  
1964.  
532×776mm  
CPO00007



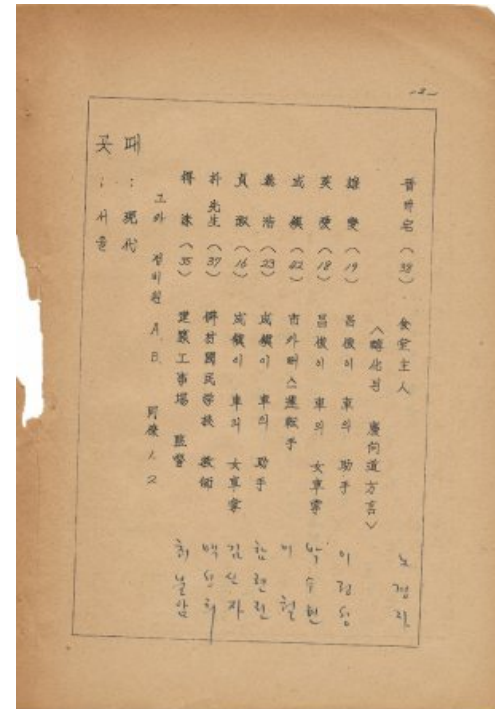
사진  
1964.  
210×105mm  
IPH00048-5



대본  
이재현  
1965.  
182×260mm  
TSC01948-1



대본  
이재현  
1965.  
182×260mm  
TSC01948-7



대본  
이재현  
1965.  
182×260mm  
TSC01948-8

대본  
이재현  
1965.  
182×260mm  
TSC01948-288

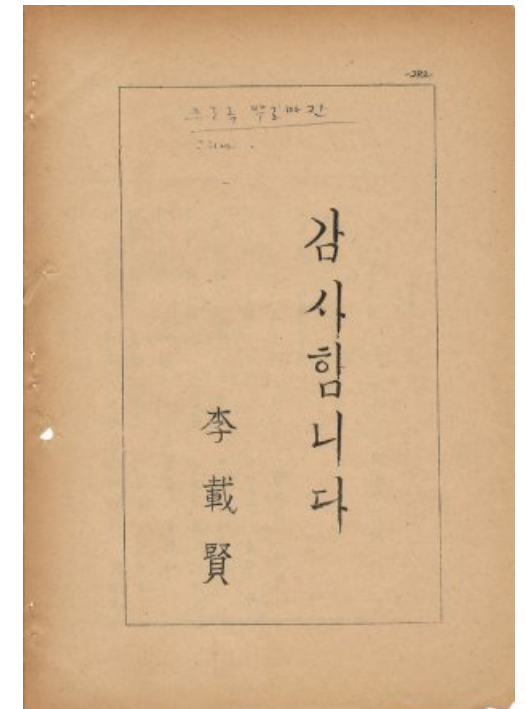


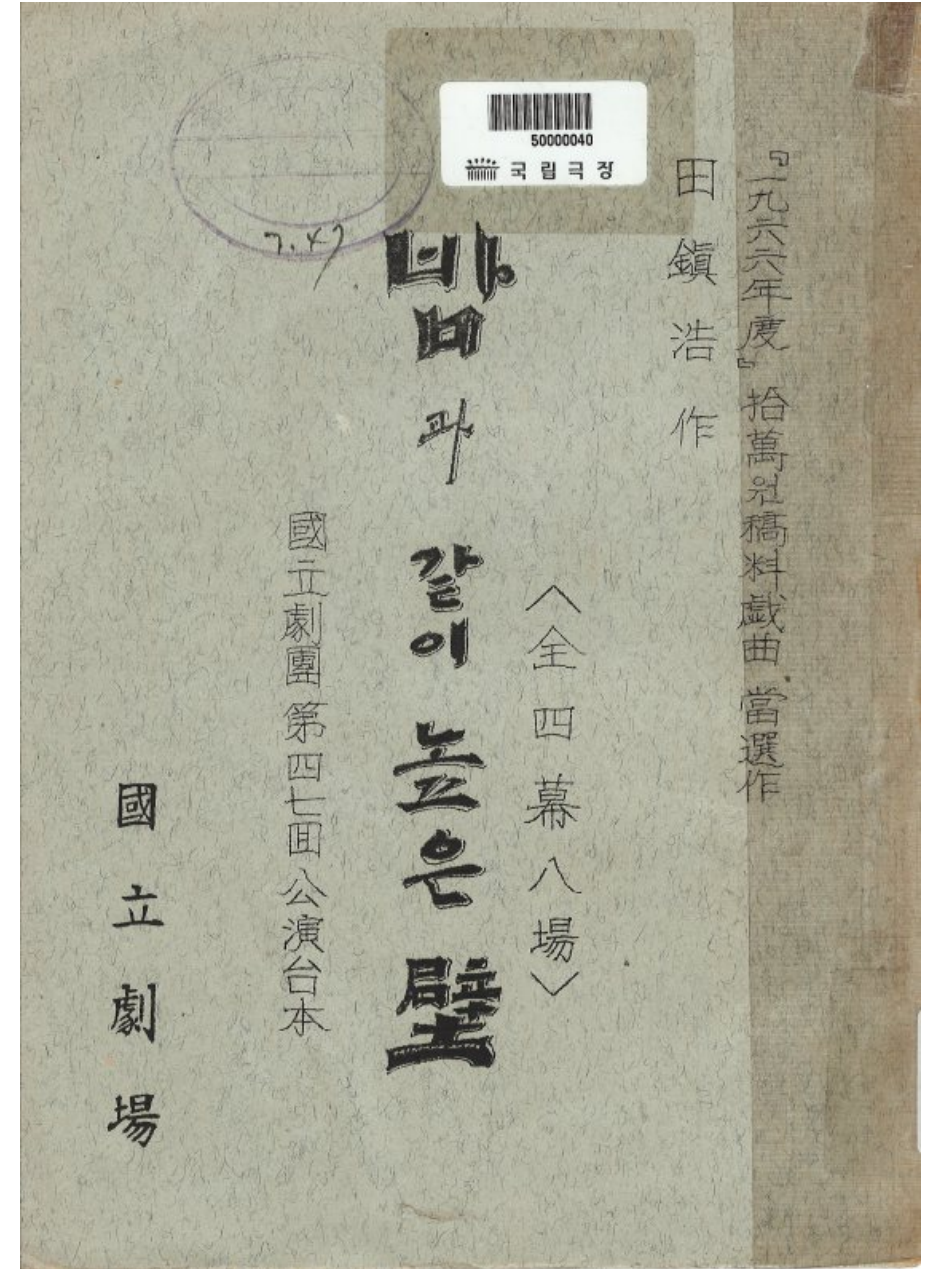


사진  
1965.  
191×92mm  
IPH00055-7

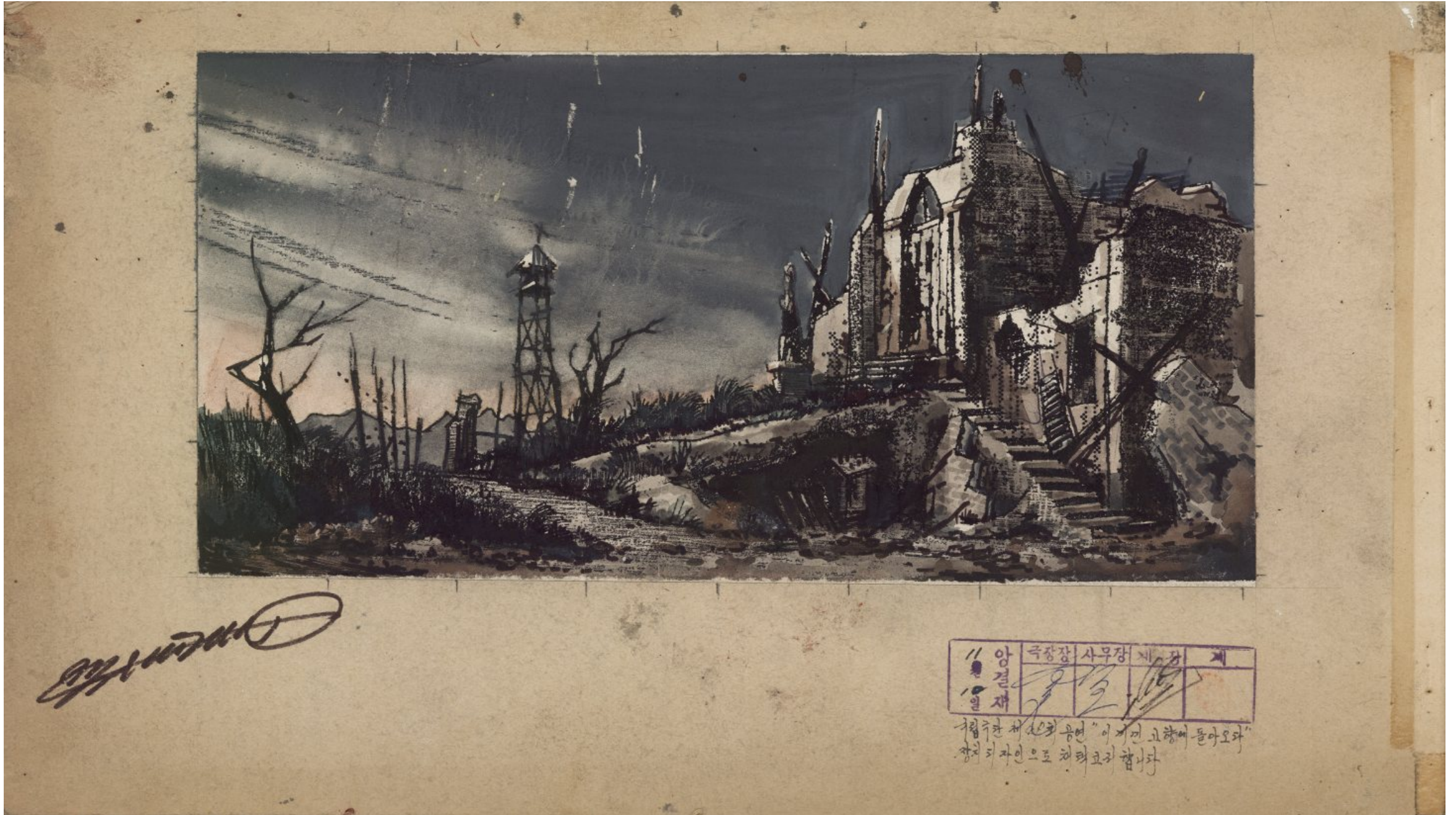


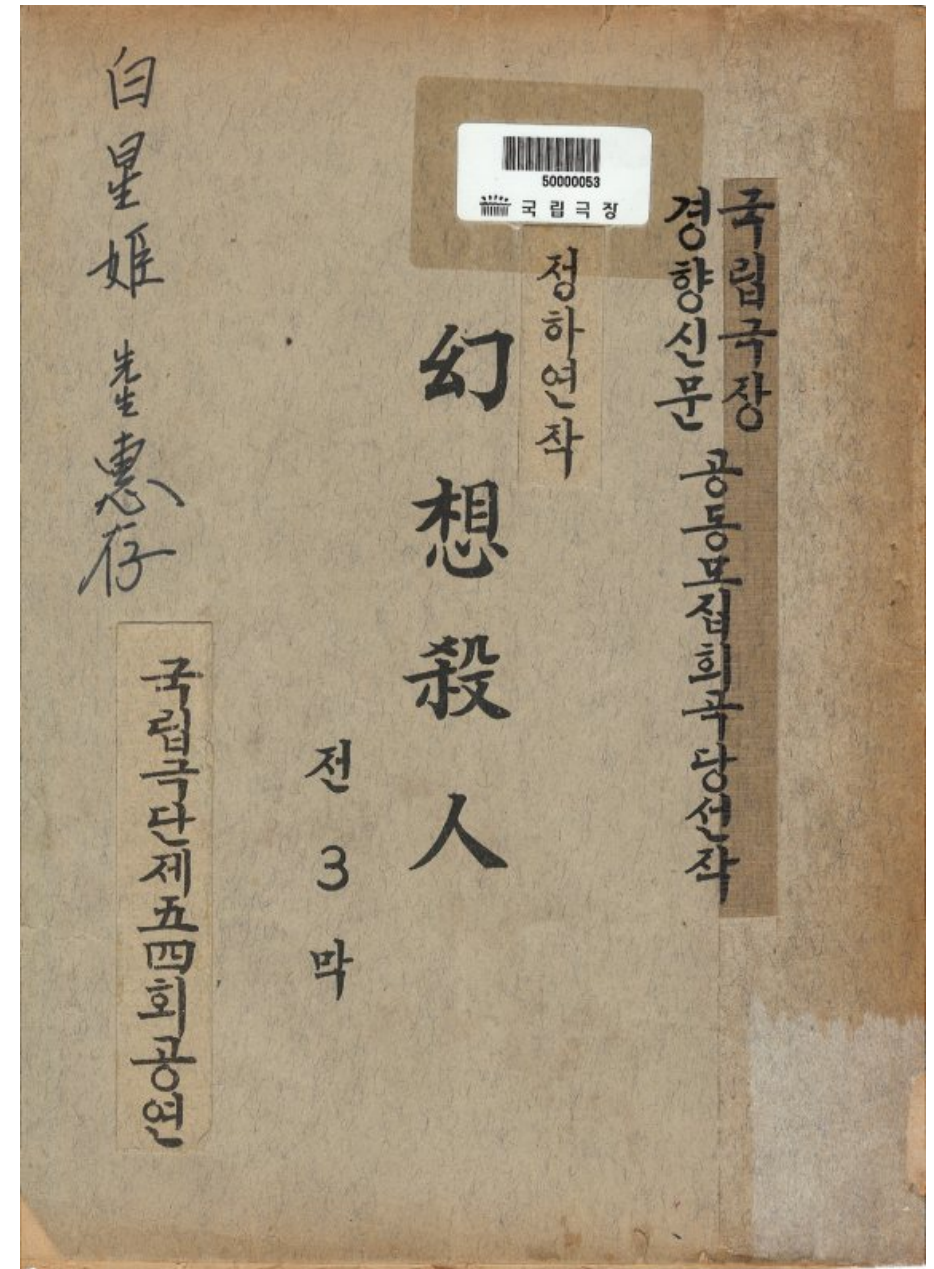
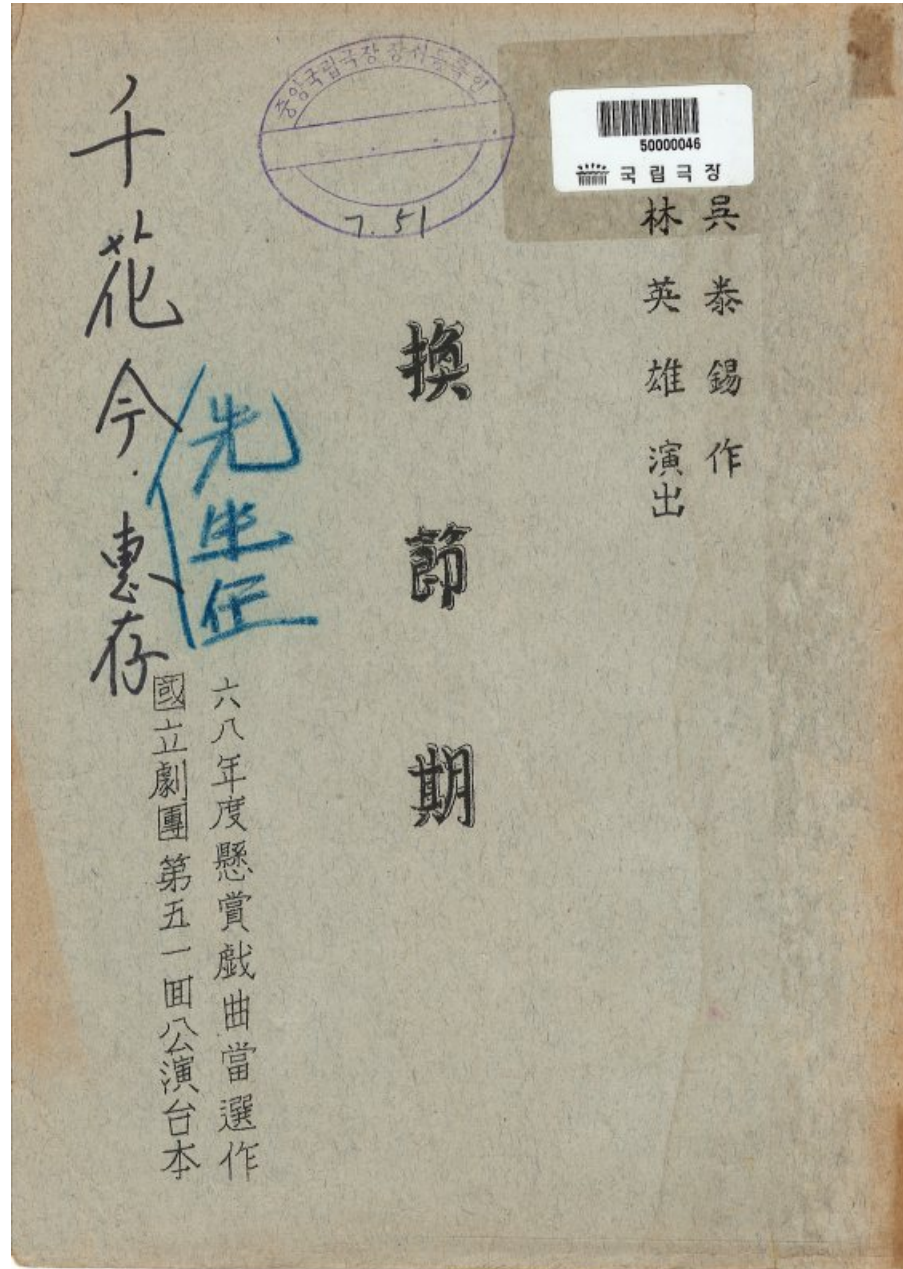
사진  
1965.  
125×77mm  
IPH00055-3

사진  
1965.  
139×90mm  
IPH00055-4



대본  
전진호  
1966.  
181×248mm  
TSC00115-1





제2회  
오페라. 돈. 조반니  
장치. 김정환  
조명. 전영  
1962.11.13~11.19.  
대도구.  
소품.  
의상.

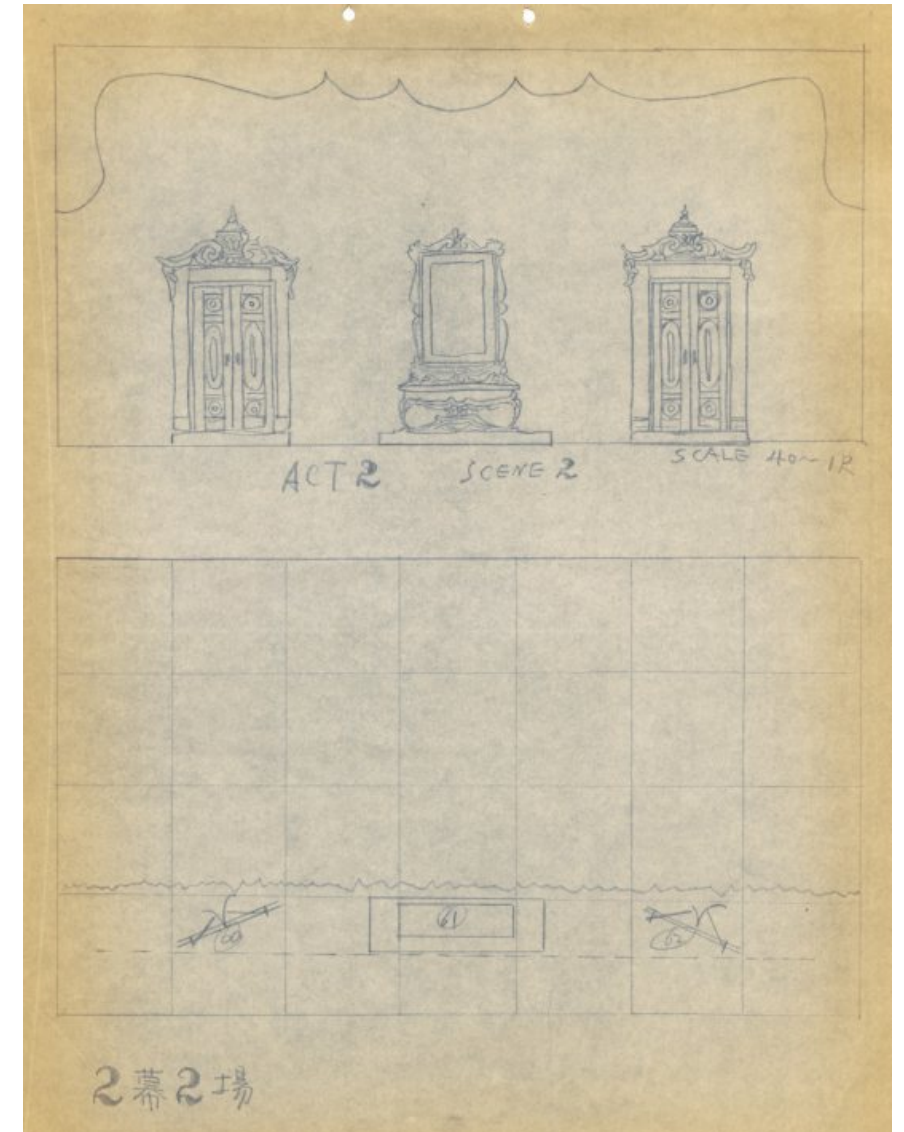
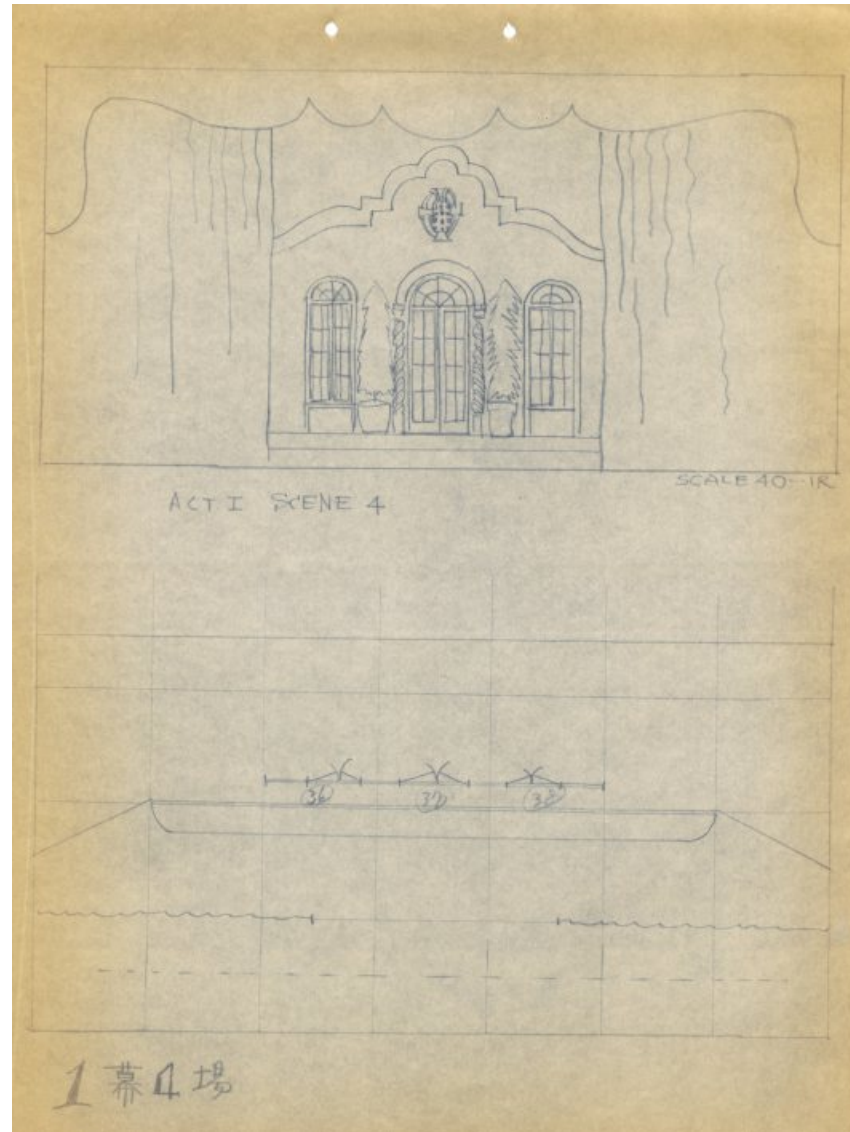
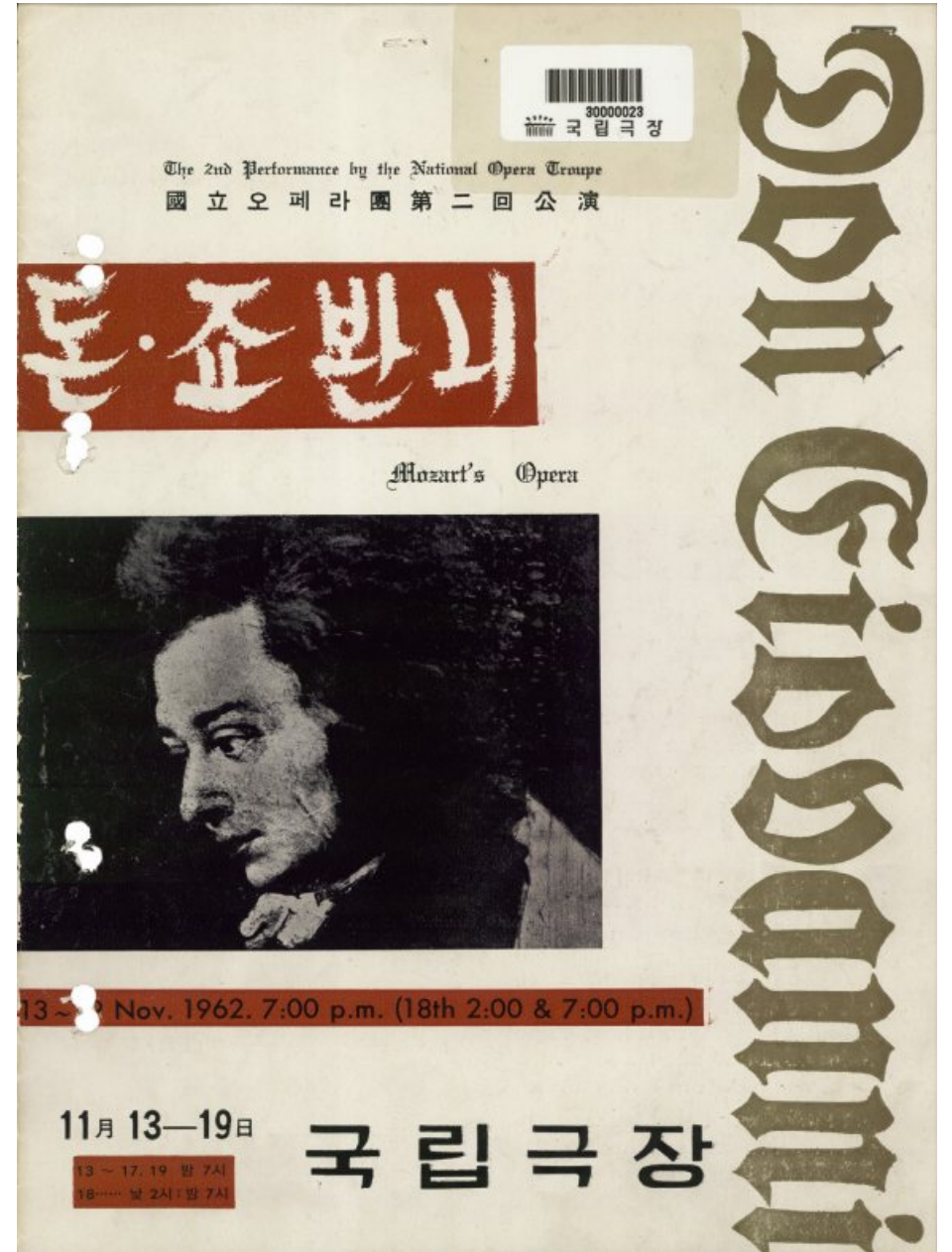




사진  
1962.  
210×82mm  
IPH00030



프로그램  
1962.  
193×263mm  
CPR00023-1

국립오페라단 제3회 정기공연  
(가면무도회)

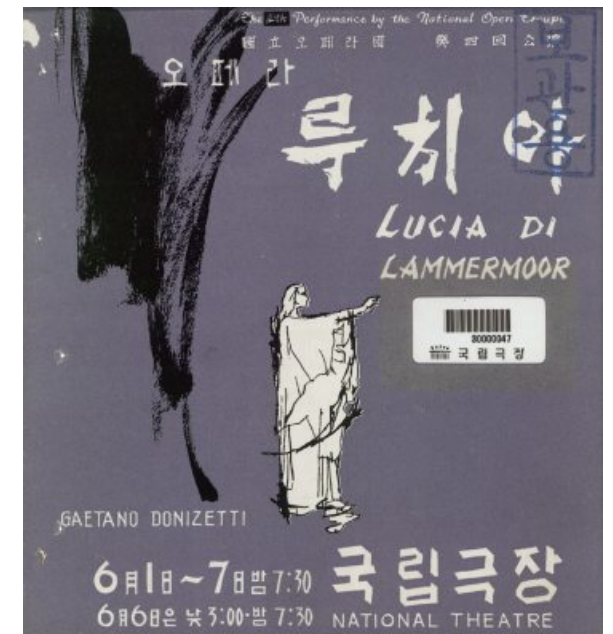
1963.5.29.-1963.6.4.

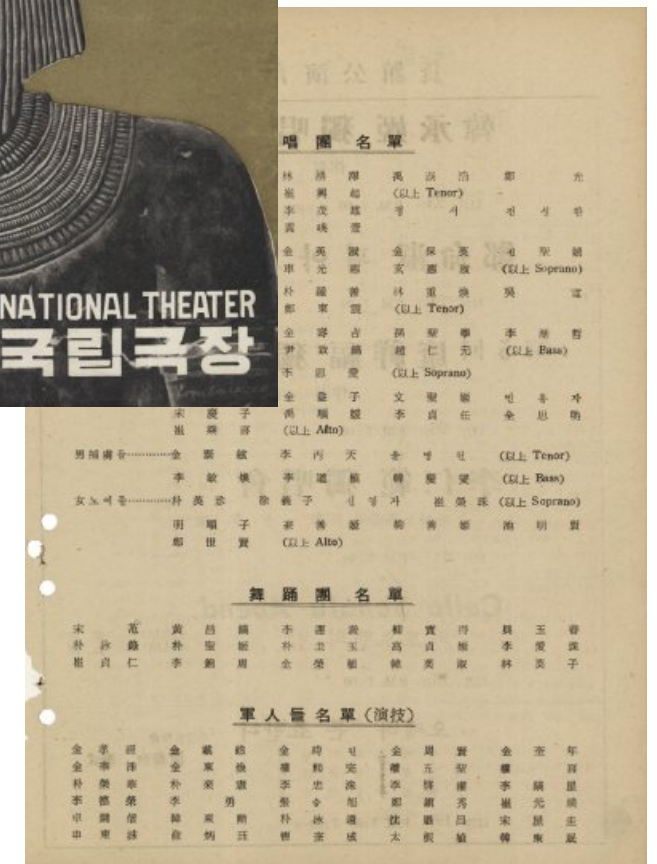
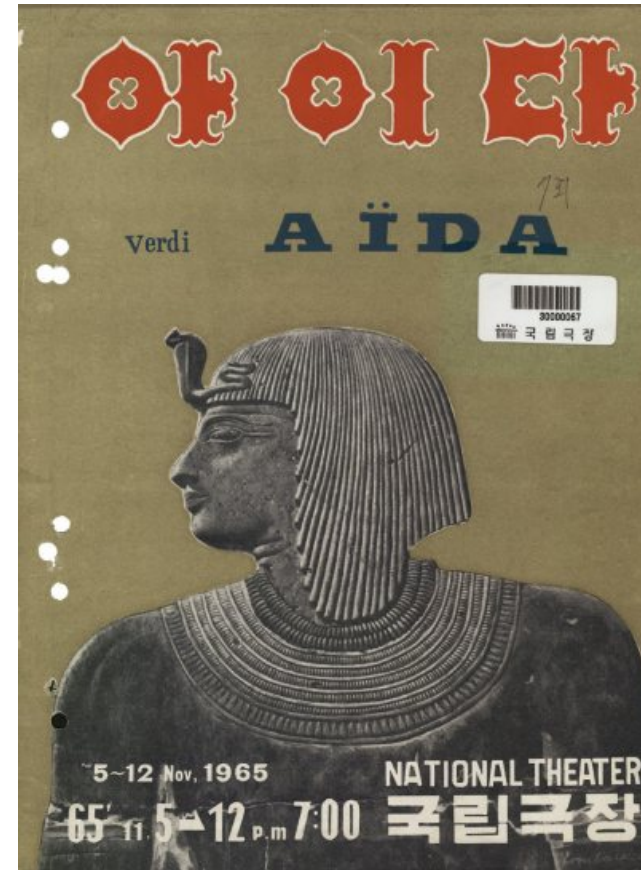
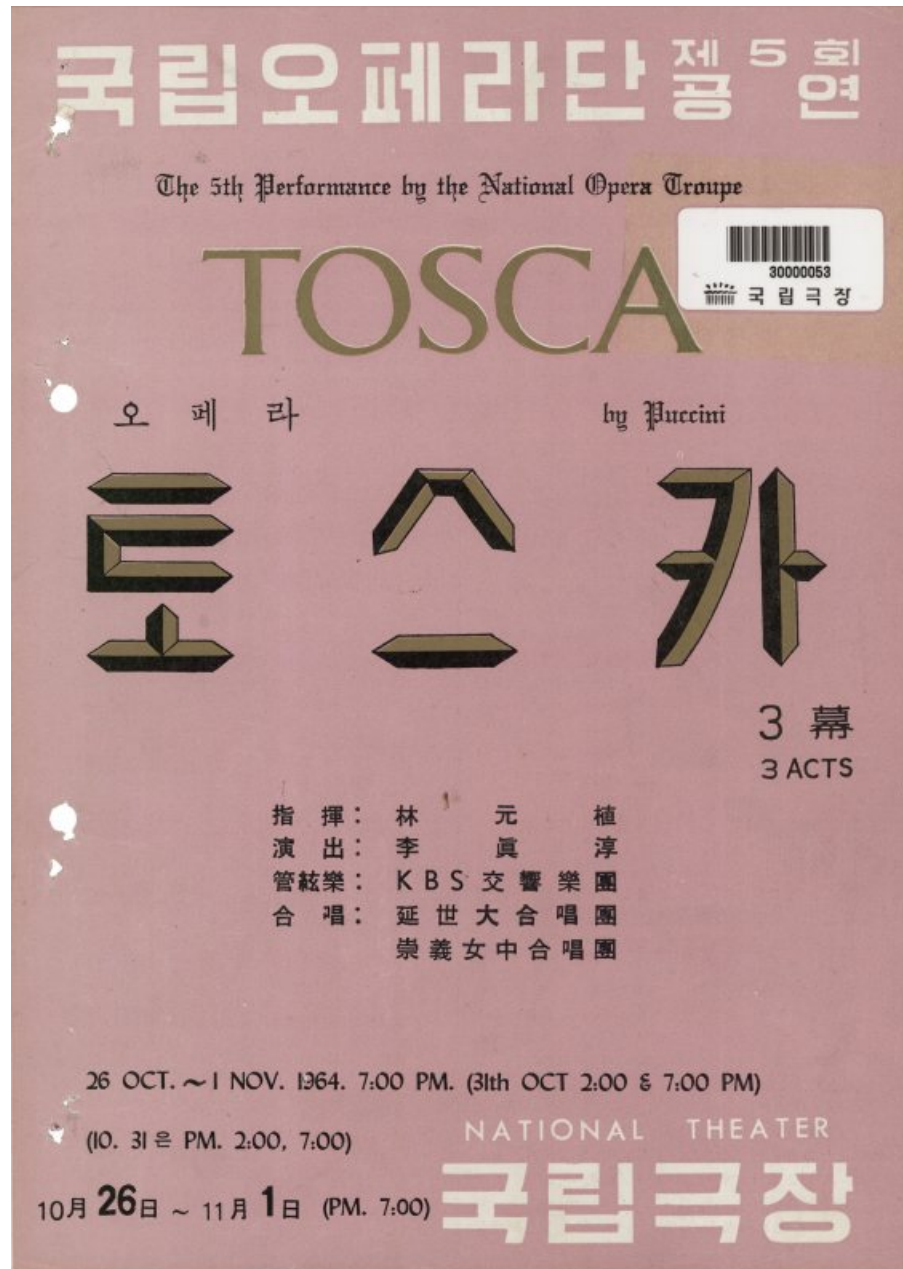
명동국립극장



사진  
1963.  
224×88mm  
IPH00038-1

프로그램  
1963.  
182×252mm  
CPR00080-1





국립오페라단 제8회 정기공연  
〈리골렛토〉

1966.4.15.-1966.4.22.

명동국립극장

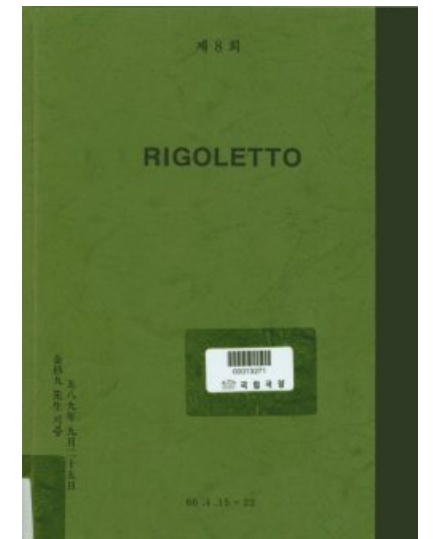


사진  
1966.  
211×88mm  
IPH00059-2

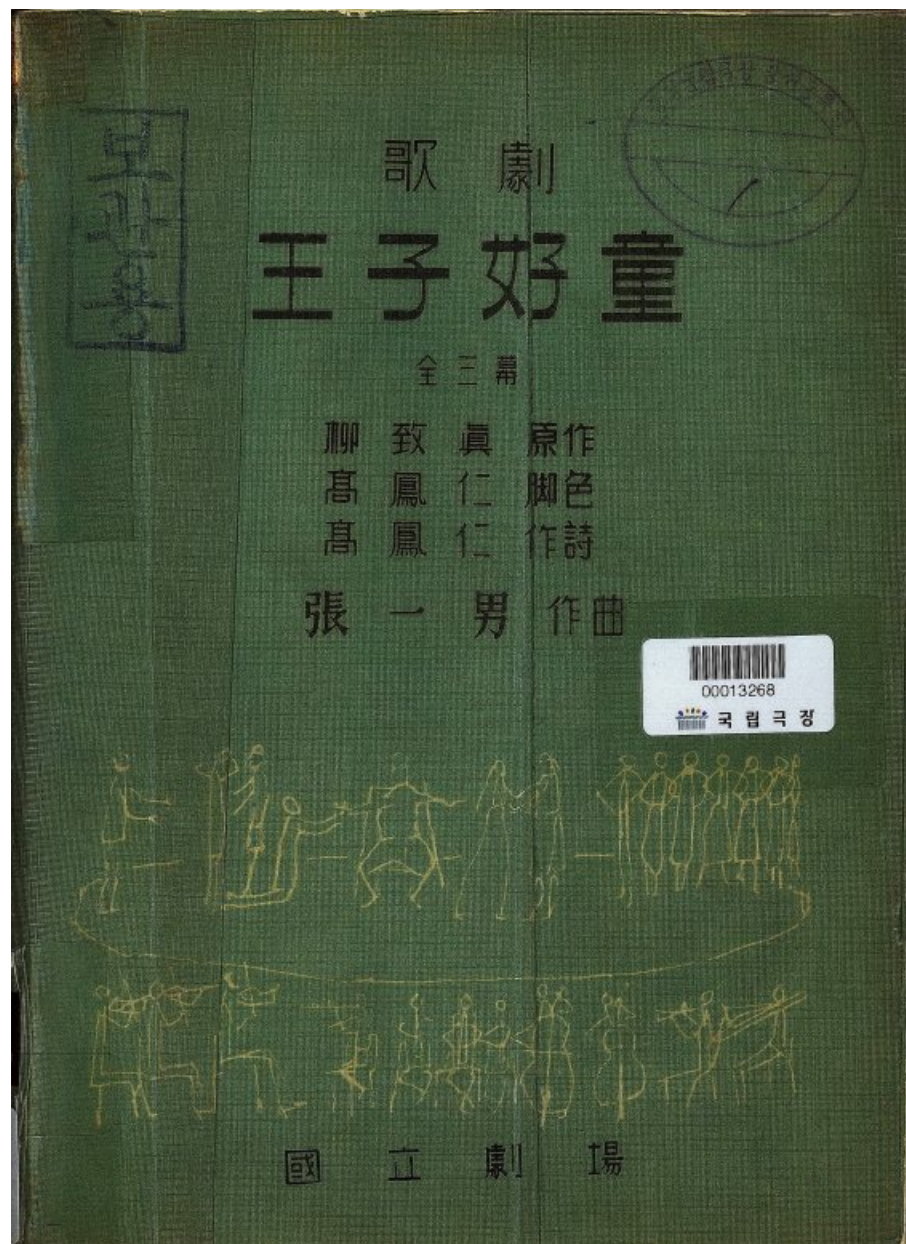
282

악보  
베르디, 김창구 기증  
1966.  
162×246mm  
TSO00041-1

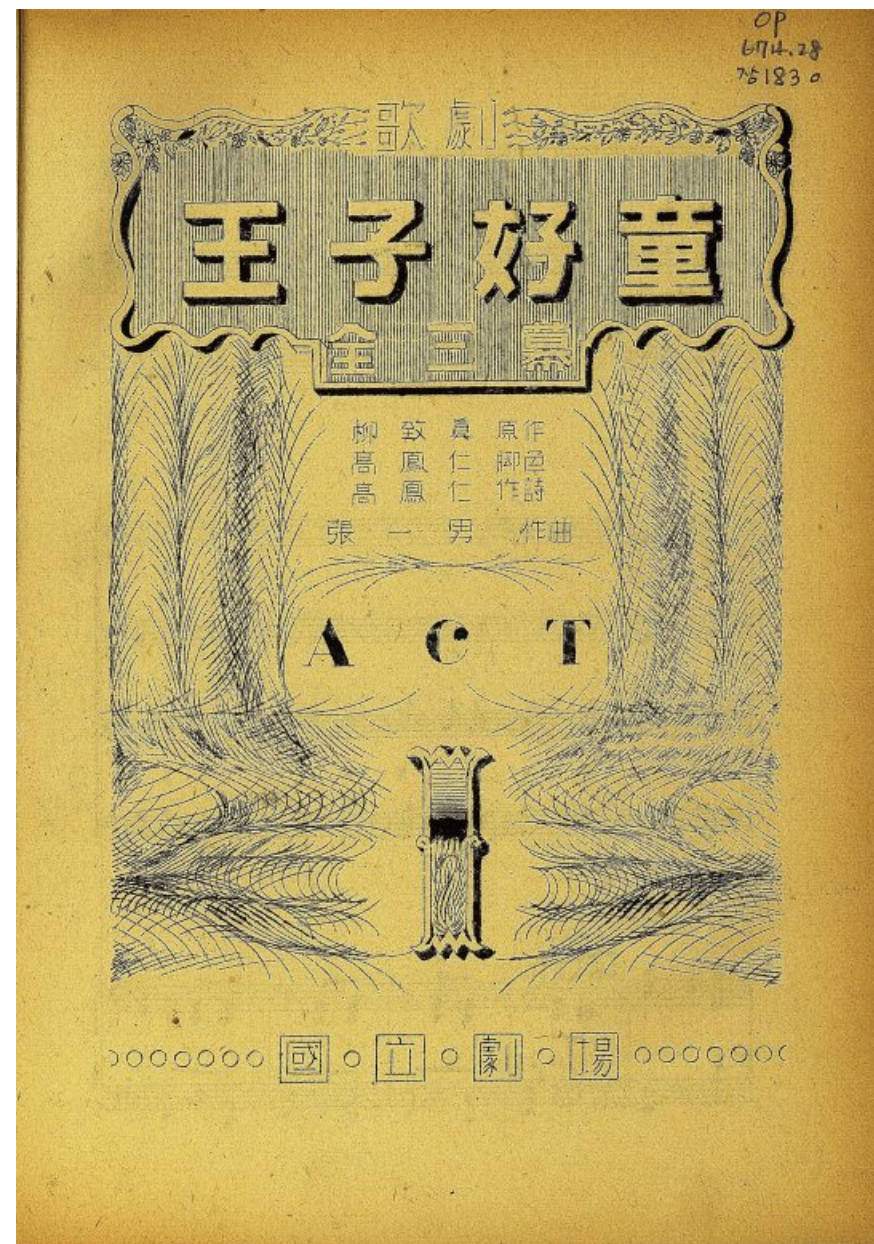
283







악보(보컬)  
최동선  
1962.  
189×256mm  
TSO00130-1



악보(보컬)  
최동선  
1962.  
189×256mm  
TSO00130-3

Grand Opera

# 王子好童

고봉인詞 장일남曲

## ACT



合唱團用  
國立劇場

악보(합창)  
최동선  
1962.  
170×247mm  
TSO00493-1-1

Grand Opera

# 王子好童

高鳳仁詞  
張乙男曲

## ACT



合唱團用  
國立劇場

악보(합창)  
최동선  
1962.  
170×247mm  
TSO00493-2-1



국립극장

# Ho Dong Prince

## 王子妙童

3 Acts

作曲 張 一 男  
指揮 李 南 洙  
演出 吳 鉉 明

原作 柳 致 眞  
脚色 高 鳳 仁  
作詞 張 鍾 善  
美術 林 聖 男  
按 舞 林 聖 男

合唱指揮 辛 慶 昱

管絃樂 K. B. S. 交響樂團

合唱 K. B. S. 合唱團

國立オペラ團第一回公演  
The First Performance by the National Opera Troupe.

국립오페라단 제9회 정기공연  
<춘향전>

1966.10.26.-1966.10.30.

명동국립극장



1962-1965

주제	기사명	신문명	페이지
중	침체에서 벗어날 국립「오페라」무용단	민중 2.2	1
〃	문 잡히는 국립무용단. 국립 오페라 무용단도 발족	한겨레 2.6	1
〃	국립「오페라」·무용단 결단. 시민들 예술계의 대열들	대한 2.7	2
만	국립「오페라」단이 바뀐다. 정경혜시라리 김정영을(최명환)	서울 2.11	3
	국립 오페라 무용단 발족. 60여명만. 곧 본격적 활동전개	동아 2.12	3
	국립 오페라단장. 이인범씨.	"	"
	국립 오페라단의 걸걸 우리 작품극성과 인인양성	조선 2.12	4
	오페라 「돈 조반니」	대한 2.20	4
	한국「오페라」운동의 방향. 국립오페라단 창립연을 앞두고(김영주)	민중 4.9	5
	국립 오페라 공연. 13일부터 국립무용단서	경향 11.8	6
	오페라. 모차르트곡. 돈 조반니	"	"
	「모차르트」이 베푼 열의. 국립오페라단의 「돈 조반니」	경향 11.12	6
	시즌 감성향 두가득. 모두 한국중편의 「모차르트」 작품	대한 9.24	7
	Mozart's Don Giovanni	K.T 11.10	8
	오페라. 모차르트곡. 돈 조반니	서울 10.31	9
	일류 가수들 참모자. 우리 나라의 전연. 가수 「돈 조반니」	조선 11.11	10
	'Don Giovanni' At Nat'l Theater	Korean Republic 11.11	10
	열정속의 「리허말」. 국립「오페라」단. 「돈 조반니」 공연 서둘러	서울 11.1	11
	한국「오페라」에 새 전기. 국립오페라단 「돈 조반니」 공연	대한 11.10	12
	오페라. 모차르트곡. 돈 조반니	일요신문 11.4	13
	후쿠국 초연 -- 「돈 조반니」. 국립오페라단 제1회 공연	조선방송 11.11	14
	Mozart's Don GIOVANNI	Korean Republic 11.4	15
	13일부터 오페라 「돈 조반니」 공연	시사동인 11.13	16
	Don Giovanni Opens Season	Korean Republic 11.14	17

沈滯에서 벗어날

# 國立 오페라·舞踊團

한해 두번의 大公演期待... 기대

6日 下午中央公報館서 結團式

舞... 古典·「바레」部로 나뉘어活躍

한겨레 2.2.9.

## 를 잡히는 國立劇場

### 國立 오페라·舞踊團 結團式

6日 結團, 1日 開館紀念公演

국립 오페라·무용단은 6일 오후 2시 중앙공보관에서 창립식을 가졌다. 이날은 창립식과 함께 11월 1일 개관 기념 공연을 앞두고 있다.

국립 오페라·무용단은 창립식에서 이인범 단장을 비롯해 김성환 단장, 김성환 단장, 김성환 단장 등이 참석했다. 이인범 단장은 창립사에서 "국립 오페라·무용단은 우리 문화의 발전을 위해 창립된 것이다. 앞으로는 국민들의 사랑을 받으며 활동할 것이다"고 말했다.

국립 오페라·무용단은 창립식에서 이인범 단장을 비롯해 김성환 단장, 김성환 단장, 김성환 단장 등이 참석했다. 이인범 단장은 창립사에서 "국립 오페라·무용단은 우리 문화의 발전을 위해 창립된 것이다. 앞으로는 국민들의 사랑을 받으며 활동할 것이다"고 말했다.

한겨레 2.6. 9간

주제	기	사	명	신	문	명	페이지
중	1967. 2.	명동역에서		X			1
중	중립민족문화센터			한글	1966. 3. 15		1
중	건물 拂下 계획			한글	1966. 4. 17		1
중	한자리 집중된 거의 빈대			한글	1966. 4. 19		2
"	중립민족문화센터			서문	1966. 4. 28		3
"	중립민족문화센터			중문	1966. 4. 29		3
				한글	1966. 4. 29		3
				한글	1966. 4. 29		3
				서문	1966. 5. 3		3
				한글	1966. 5. 3		4
				동아	1966. 5. 7		4
				한글	1966. 5. 15		4
				중문	1966. 10. 13		5
				서문	1966. 10. 13		5
				동아	1966. 11. 22		5
				중문	1966. 11. 23		5
				경향	1966. 11. 22		"
				중앙	" 11. 22		"
				한글	11. 22		"
				서문	60. 10. 11. 22		6
				서문	1966. 12. 27		6
					1966. 12. 30		6
				동아	1967. 1. 20		6
				중앙	1967. 2. 5		7

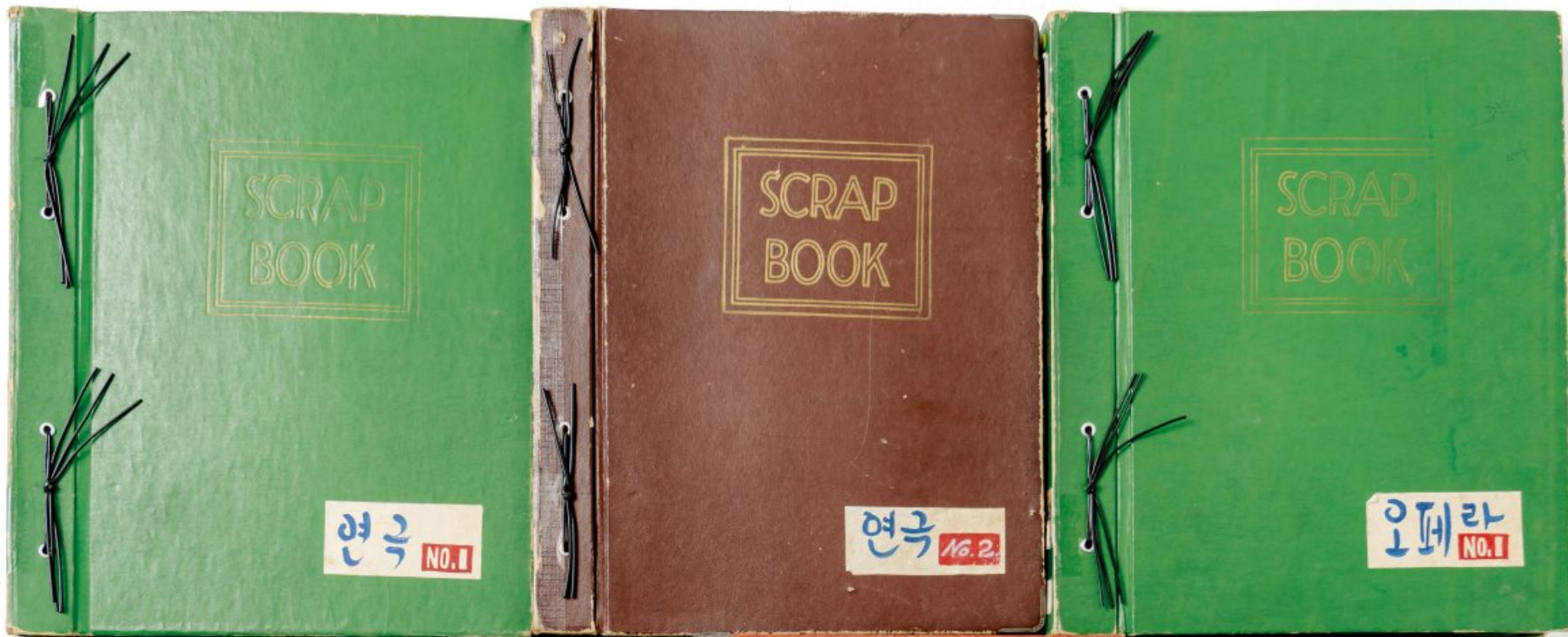
1

조선근대역사의 거행한 과정은  
 알기 어려운 여러 가지로 이루어졌으나  
 비록 늦은 적구적 구구해한 여로  
 생 각할 때 우리 민족의 역사  
 전서 학업해인것은 부재한 바  
 주류 스토리에서 새로운 스토리  
 위대한 역사

1966년 11월 22일  
 민족문화센터 설립위해  
 건물 拂下 계획  
 1. 민족문화센터 설립위해  
 2. 건물 拂下 계획  
 3. 민족문화센터 설립위해  
 4. 건물 拂下 계획  
 5. 민족문화센터 설립위해  
 6. 건물 拂下 계획  
 7. 민족문화센터 설립위해  
 8. 건물 拂下 계획  
 9. 민족문화센터 설립위해  
 10. 건물 拂下 계획

国立도서관  
 總會部  
 三民族文化센터 建立위해  
**建物拂下 계획**  
 1966. 11. 22













---

# 한국 공연예술 토대 구축기인 1960년대의 공연과 공연장에 대한 고찰

공연예술박물관이 소장한 국립극단과  
국립오페라단의 자료를 중심으로

---

주선영

국립극장 공연예술박물관 학예연구사

A STUDY ON PERFORMANCES  
AND PERFORMANCE VENUES OF KOREA  
NATIONAL THEATER IN THE 60'S,  
THE FOUNDING ERA OF KOREAN  
PERFORMING ARTS:  
BASED ON NATIONAL MUSEUM OF  
PERFORMING ARTS COLLECTIONS OF  
NATIONAL THEATER COMPANY OF KOREA  
AND KOREA NATIONAL OPERA

국립극장은 2012년 ‘국립레퍼토리시즌’을 시작하면서 다수의 공연이 매진을 기록하는 등의 유의미한 성과를 이루어냈다. 국내 공연계에서 최초로 시도되는 시즌제여서 기대와 우려 속에 시행되었는데 시작과 동시에 큰 반향을 일으켰다. 국립극장은 그로부터 10년여가 흐른 현재도 시즌제를 운영 중인데, 전속 단체들은 시즌이 거듭될수록 양질의 레퍼토리 수를 늘리며 시즌을 더욱 풍성하고 다양하게 꾸미고 있다. 국립극장 시즌제의 고무적인 성과는 세종문화회관, 경기아트센터 등 많은 공연장들이 시즌제를 도입하게 되는 계기가 되었다.

국립극장은 이제 명실상부 레퍼토리 씨어터(repertory theater)가 되었다. 레퍼토리 씨어터란 항시 공연이 가능한 작품들을 보유한 전속 공연예술 단체의 공연 시스템을 말하는데,<sup>1</sup> 전속 단체인 국립창극단, 국립무용단, 국립국악관현악단이 자체적으로 신작을 창작할 수 있고, 적당한 레퍼토리들을 보유하고 있기에 가능하다.

국립극장은 창립 초기였던 1950년대부터 레퍼토리 시스템을 도모했다. 이 총서의 연구 시기인 1960년대에도 마찬가지였다. 당시 국립극단과 국립오페라단만을 살펴보더라도 한국 고유의 작품을 창작하고 레퍼토리로 만들기 위해 부단히 노력했던 것으로 파악된다. 국립극단은 연간 창작 희곡과 번역극의 공연 횟수를 정해 운영함으로써 창작 희곡을 개발하고자 했다. 이를 위해 희곡 현상 공모의 방식으로 신인 작가를 발굴하고 지원했다. 국립오페라단의 경우 창단 기념 공연으로 신인이었던 장일남의 <왕자호동>을 선택했는데, 이런 사실만 보더라도 공연계가 얼마나 창작품을 원하고 그에 투자했는지를 잘 알 수 있다.

이번에 발간하는 소장자료 연구총서는 1962년 하나로 개편된 국립극단과 새로 창단된 국립오페라단의 1960년대 작품 중 창작품 또는 국내 초연작을 연구한 논문과 국립극장 공연예술박물관이 소장 중인 자료를 소개하기 위해 기획했다. 연구의 대상이 된 작품과 소장자료는 국립극단의 15개 작품 78점, 국립오페라단의 11개 작품 39점으로 총 26개 작품 117점이며, 이 중 60점을 사진으로 총서에 수록했다. 자료의 유형은 무대디자인, 사진, 프로그램북, 대본, 악보, 포스터 그리고 국립극장 및 국립예술단체 관련 내용을 담고 있는 신문스크랩이다.

이 소장자료들은 한국 공연예술사를 연구할 수 있는 기초 자료로서 그 가치를 드러낸다. 구체적으로 말하면, 1960년대 공연장 형태의 한계 및 인력 부족과 같은 질적, 양적 인프라의 문제를 보여줌으로써 이러한 여건이 당대 공연예술의 발전에 장애가 되었음을 알게 해준다. 신문기사

1. 브리태니커 백과사전 참고  
(<https://www.britannica.com/art/repertory-theatre>).

1. encyclopedia Britannica, s.v. "repertory theater," last modified Nov. 5, 2008, <https://www.britannica.com/art/repertory-theatre>.

As National Theater of Korea launched the National Repertory Season in 2012, numerous sold-out performances led to meaningful achievements. When the season system was to be introduced to the management of Korean Theaters for the first time, it raised concerns. However, it immediately caused an enormous sensation. It has been almost 10 years since National Theater of Korea initiated it, and resident companies have continuously presented more outstanding performances each year. Such accomplishments inspired Sejong Center for the Performing Arts, Gyeonggi Arts Center and more to adopt the season system.

National Theater of Korea is a bona fide repertory theater now. A repertory theater is “system of play production in which a resident acting company keeps a repertory of plays that are always ready for performance”<sup>1</sup>, and it is made possible since resident companies such as National Changgeuk Company of Korea, National Dance Company of Korea, and the National Orchestra of Korea are capable of presenting new original productions and their own repertoire.

Since its founding in the 50's, National Theater of Korea has aimed to be a repertory theater. It continued into the 60's which is the period mainly discussed in this series. It is evident that National Theater Company of Korea and Korea National Opera in the 60's made relentless efforts to introduce productions that were unique to Korea and turn them into their own repertoire. National Theater Company of Korea tried to develop more original plays by controlling the number of original plays and translated plays performed each year. Therefore, playwriting competitions were held to discover and support new playwrights. National Opera also chose Prince Hodong by Chang Ihl-Nam as its inaugural production. These cases clearly show how the performing scene longed for original works and devoted itself to them.

The purpose of this research series is to introduce materials on the original productions or world premieres of National Theater Company of Korea, which was restructured in 1962, and Korea National Opera, which opened in the 1960's, as well as the related materials collected by Museum of Performing Arts. 78 pieces from 15 productions of National Theater Company of Korea, and 39 pieces from 11 productions of Korea National Opera, the total of 117 pieces from 26 productions. 60 pieces out of the aforementioned were finally included in this article in pictures. It consists of set designs, pictures, playbills, scripts, scores, posters and newspaper clippings regarding National Theater of Korea and other national performing arts organizations.

및 광고, 공고를 수록한 신문스크랩을 연구 대상으로 포함한 이유는, 외부의 시선과 반응 및 분위기를 유추해 보는 데 도움을 주기 때문이다. 공연은 상연되기 직전까지 여러 가지 이유로 일정과 출연진, 장소 등이 변경되기도 하는데 이런 부수적인 내용들은 공연 창작 및 제작을 위한 자료에서는 드러나지 않지만 신문기사 등을 통해서 알 수 있는 경우가 있다. 즉 공연 관련 내용을 검증하고 보완하는 측면에서 활용도가 있다.

안타까운 것은 시청각 자료이다. 공연예술은 그 특성상 영상이나 녹음과 같은 시청각 자료로 기록되어야 하는데 1960년대 작품들의 시청각 자료는 거의 남아 있지 않다. 당시의 공연 제작 여건상 공연을 촬영하고 녹음하는 일은 드물었기에 무대디자인, 대본, 사진 등과 같이 공연 제작 과정에서 생산된 자료들만 남은 것이 아닌가 추측된다. 또한 영상과 녹음으로 기록했다 하더라도 기록 매체 자체가 워낙 값비싸 이를 다른 공연에 재사용해 기록이 사라진 경우도 있지 않았을까 유추해 본다.

무엇보다 과거의 공연예술 자료는 새로운 창작품을 위한 아이디어를 주고, 레퍼토리의 재공연을 위한 참고자료로 활용됨으로써 공연예술 발전에 이바지할 수 있다. 이를 위해 기획한 본 연구총서에는 총 7편의 논고가 수록되어 있다. 연구 시기는 1960년대이며, 국립극단 관련 논고가 3편, 국립오페라단 관련 논고가 3편, 극장이라는 인프라에 대한 논고가 1편이다.

국립극단을 다룬 3편의 논고를 간략히 살펴보면 다음과 같다. 김남석 필자는 1960년대를 전후반으로 나누어 국립극단을 중심으로 한 한국 연극과 희곡의 기조 변화에 대해 논했고, 김옥란 필자는 국립극단의 창작극 7편을 사실주의극, 서사극, 역사극으로 분류하며 한국 연극의 양식을 다루었다. 백현미 필자는 1960년대 신문기사를 중심으로 국립극장이 실시한 현상 희곡 공모의 변천 과정과 입선 작가들을 위한 지원을 말한다.

국립오페라단을 다룬 3편의 논고는 다음과 같다. 먼저 우혜언 필자는 국립오페라단의 출범이 한국오페라사에 끼친 영향과 의미에 대해 논했다. 김현주 필자는 90여개의 신문기사를 바탕으로 국립오페라단이 국내 초연한 작품들에 대한 비평을 분석했다. 허영한 필자는 국립오페라단의 창단 작품인 <왕자호동>에 대해 집중적으로 논했다.

마지막으로 박동우 필자가 국립극장이 사용한 극장들의 조건과, 무대미술가들의 역할이 당시의 공연 제작 환경과 어떤 관련이 있으며 1960년대 무대미술사에 어떤 영향을 주었는지에 대해 다루었다.

특정 시기와 주제를 공연예술박물관의 소장자료를 활용해 연구한

These holdings are valuable since they would help lay the foundation for the researches regarding the history of performing arts. For example, by showing the problems concerning the quantity and quality of infrastructure such as spatial constraints of performance venues and staff shortages in the 60's, they prove how these conditions hindered the development of performing arts then. Newspaper articles, advertisements, and notices were included because they would help infer how theatrical events were publicly received. Various circumstances would come into play in order for cast or venue changes to occur before opening, and such details were never stated in the resources directly related to the creation or production of performances, but they can be found in newspaper articles. Therefore, the newspaper clippings come in handy for verifying the resources and compensating for foresaid problems.

It is highly regrettable that the audiovisual resources from the 60's are scarce. Performing arts, by its very nature, should be filmed or recorded but considering the circumstances at that time, it was rare to leave audiovisual records of performances. That is probably why there are more production records such as set designs, scripts, pictures available than video and audio records. Even though some performances were recorded, it is quite possible that the footage and tapes were recorded over or recycled by other productions due to high costs.

The resources of past performances can not only trigger new creative ideas but also be used as references when past repertoires are revived on stage. Hence, they contribute to the development of performing arts and this series came about for the reason. It is comprised of 7 studies. They are all on the 1960's and the 3 of them are on National Theater Company of Korea, another 3 are on Korea National Opera, and finally the last one is on the history set designs and theaters.

The three studies on National Theater Company of Korea are as follows: Kim Namseok discussed the trend in Korean plays and scripts of the early and late 1960's. Kim Ock-ran delved into the styles of the Korean theater by categorizing 7 original works of National Theater Company of Korea into realistic, epic, and period theaters. Baek Hyun Mi explored the changes in playwriting competitions and the supports for the winners based on newspaper articles.

The three studies on Korea National Opera are as follows: Uh Hye Eun examined how the launch of Korea National Opera influenced the history of opera in Korea and its significance. Hyun Joo Kim analyzed reviews on the original productions by Korea National Opera using more than 90

결과를 담은 첫 번째 연구총서인 만큼 최대한 많은 자료들을 수록하고자 노력했다. 이 결과물을 통해 공연예술 자료에 대한 관심이 확대되어 창작자, 제작자, 연구자 및 평론가 등 공연예술계의 여러 종사자들이 공연예술 자료를 보다 적극적으로 활용하기를 기대해본다.

newspaper articles. YoungHan Hur poignantly discussed Korea National Opera's inaugural production, Prince Hodong.

Lastly, Park Dongwoo looked into how the conditions of the theaters that National Theater of Korea used and the roles of set designers were related to the production environment at that time and influenced the history of Korean set design.

Insomuch as it is the first research series done with the collections of Museum of Performing Arts of National Theater of Korea on a particular period and subjects, lots of efforts went into including as many resources as possible.

Hopefully, this series sparks interests in performing arts resources and encourages anyone working in theater, such as creators, producers, researchers, and critics to take more advantage of it.

공연예술박물관 소장자료 연구총서 권1  
초연에서 레퍼토리로

발행인

강성구 | 국립중앙극장 극장장 직무대리

사업총괄

김성경 | 교육전시부 부장

사업관리

최석영 | 공연예술박물관 관장

기획·진행

주선영 | 공연예술박물관 학예연구사

편집

이주연·주선영

편집지원

이윤희·손수린·안소현 | 공연예술박물관 주무관

번역

홍서희

사진촬영

전강인 | 교육전시부 홍보팀 주무관

디자인

포물러

발간등록번호

11-1371032-000011-11

ISBN

979-11-951925-6-4

발행일

2021년 12월 20일

발행처

국립극장 공연예술박물관  
서울특별시 중구 장충동 장충단로 59  
www.ntok.go.kr

비매품



