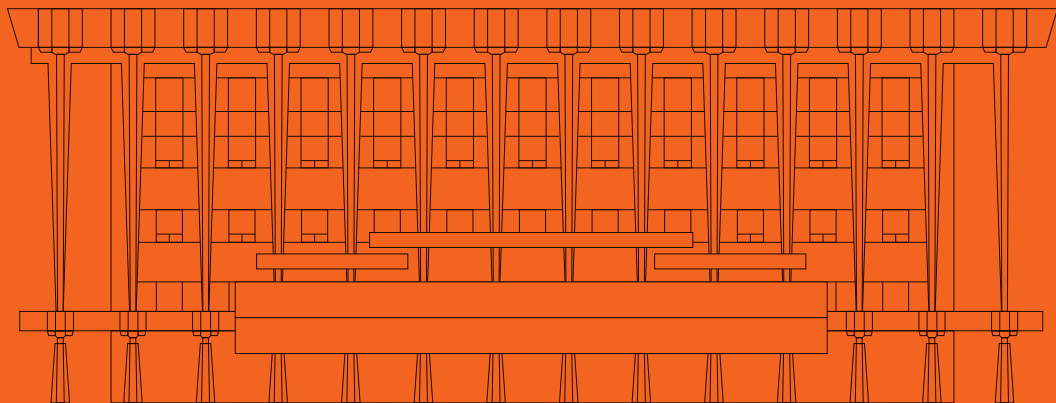


공연예술문화연구

*Korean Journal of
Research on Performing Arts
and Culture*

01

- | | | |
|----|-----|--|
| 특집 | 김남석 | 1950년대 국립극장 전속극단 '민극(民劇)'의 공연사(公演史)에 관한 연구 |
| | 김진각 | 공공극장의 제도변화와 형태적 전환 모색 |
| 연재 | 양민아 | 포스트 팬데믹 시대, 러시아 공연예술 라키비움의 변모 |
| 서평 | 최유준 | '제의적 전환'은 가능한가? |
| | 김민조 | 공공극장과 그 아카이브의 소명 |



공연예술문화연구

*Korean Journal of
Research on Performing Arts
and Culture*

01

2022

5 발간사

특집

국립극장 70년, 회고와 전망

- 6 1950년대 국립극장 전속극단 ‘민극(民劇)’의
공연사(公演史)에 관한 연구 김남석
- 52 공공극장의 제도변화와 형태적 전환 모색 김진각
설립 70주년, 책임운영기관 시행 20년, 국립극장을
중심으로

연재

- 80 포스트 팬데믹 시대, 러시아 공연예술 양민아
라키비움의 변모
상트페테르부르크 국립극장 도서관을 중심으로

서평

- 94 ‘제의적 전환’은 가능한가? 최유준
한병철의 『리추얼의 종말』이 던지는 질문들
- 108 공공극장과 그 아카이브의 소명 김민조
2010년대 국립극장의 성과와 극장사 서술의 한계

부록

- 124 발행규정
- 138 연구윤리규정
- 146 투고 요령
- 152 논문 양식

알림

- 160 투고 안내

발간사

창간호 발간에 즈음하여

국립극장이 1950년에 창립된 지 70여년의 시간이 흐르는 동안 한국공연예술의 토대가 구축되었을 뿐만 아니라, 그 연구 기반의 외연이 크게 확대되어 공공기관, 대학의 학과, 연구소 등의 설립과 함께 연구자 층도 두꺼워졌습니다. 이러한 환경 변화의 한 자락에서 국립극장은 그 간 공연예술연구의 축적된 열매를 한 그릇에 담을 만하다는 요구와 필요에 적극 부응하고자 학술지 『공연예술문화연구』를 창간하게 되었습니다.

『공연예술문화연구』는 ‘공연예술’과 ‘박물관’이라는 두 기둥의 담론에서부터 학제 간 융합 연구에 이르기까지 역사와 문화의 흐름 속에서 폭넓은 학적 논의와 결실을 담아내어 한국 공연예술 발전의 방향타 역할을 하는 데 그 지향점이 있습니다. 이번 창간호를 시작으로 매년 국제적인 연구 동향을 돌아보면서 <공연예술학 + 박물관학 + 역사·문화사>의 학제 간 학술적 논의를 통한 한국의 공연예술 발전의 초석으로서 그 역할을 기대합니다.

이번 학술지 창간호는 학술지의 전체적인 성격과 틀을 정해주신 편집위원님들, 논문을 투고해 주신 분, 연재와 서평의 원고를 주신 분, 엄격한 잣대로 논문을 심사해 주신 심사위원님, 행정 지원과 업무 담당자의 노력이 결합되어 이루어낸 결실입니다. 이 자리를 빌려 감사의 말씀을 드립니다.

앞으로 매해 발간되는 『공연예술문화연구』에 많은 관심과 동참을 부탁드립니다. 이 학술지가 한국의 공연예술학과 박물관학의 융합 연구에 큰 디딤돌이 되기를 바랍니다.

2022년 2월

국립중앙극장 극장장 직무대리 강성구

당대의 공연예술계를 둘러싼
주요 사건과 공연예술 전반에 관한 담론을
중심주제로 설정 기획하였다.

1950년대 국립극장
전속극단 ‘민극民劇’의
공연사公演史에 관한 연구

김남석

Kim Namseok

김남석

1973년 서울에서 출생했다. 1992년 고려대학교
국어국문학과에 입학하였으며, 이후 동대학원
국어국문학과에서 석·박사학위를 취득했다.
박사논문은 「1960~70년대 문예영화 시나리오의 영상
미학 연구」(고려대학교 대학원 2003.8)이다. 연극과 영화
연구에 매진하고자 노력하고 있으며, 2005년부터
부경대학교 국어국문학과 교수로 재직 중이다.

- I. 국립극장의 탄생과 1950년의 혼란
- II. 1954년 민극의 창단과 창립 공연 〈파랑새〉
- III. 1950년대 민극의 공연사와 공연 작품
 - 1. 1955년 〈제2의 생명〉 공연과 영화의 동시 개연
 - 2. 1955년 민극의 〈돈〉의 한계와 1958년 영화 〈돈〉의 약점
 - 3. 민극과 영화의 관련성 : 〈바람과 함께 사라지다〉와 단원의 영화 출연
 - 4. 국립극장의 환도와 국립극단의 창단
 - 5. 국립극단 제2~3회 공연 작품 : 〈태풍경보〉·〈발착점에 선 사람들〉·〈인생차압〉
 - 6. 1959년 합동 공연 〈대수양〉과 대규모 출연진
- IV. 전속극단 민극의 면모와 공연사적 한계

국문초록

‘민극’은 1950년대 국립극장의 공식 전속극단이었다. 1950년 국립극장이 출범하면서, 국립극장 공연을 담당할 극단에 대한 논의는 다방면에서 진행되었다. 6·25전쟁으로 인해 국립극장 운영이 중단되고, 지역에서 재개되는 과정에서, 이러한 국립극장 전속극단의 필요성이 가중되었고, 1954년 대구에서 전속극단으로 편입되었다. 이미 전속극단으로 지정되어 있었던 신극과 함께 국립극장의 공연을 맡아야 할 민극은, 저조한 공연 실적을 내보이면서 국립극장 관련 공연사에서 미미한 존재로 남았다. 지금까지 민극에 대한 깊이 있는 접근이 결여되어 있어, 그 실체와 활동 내역 역시 다소 모호하게 남아 있을 수밖에 없었다. 이 연구는 민극의 공연사를 복원하고 해당 공연의 특징을 밝히는 데에 목적을 두었으며, 이를 통해 민극의 구성원과 공연 방식이 영화 제작과 밀접한 관련이 있다는 점에 주목하고자 한다.

주제어

국립극장, 민극, 〈돈〉, 〈바람과 함께 사라지다〉, 〈대수양〉

10

I. 국립극장의 탄생과 1950년의 혼란

1950년 오랜 진통 끝에 국립극장이 탄생했다. 일제강점기 경성부의 강당(대극장 겸용) 격으로 사용되었던 부민관이 국립극장으로 지정되었고,¹ '중앙국립극장'으로 명명된 부민관은 개수한 이후 2월 1일부터 개관하기로 결정되었다.² 부민관의 사용처를 둘러싼 논란은 1949년까지 치열하게 이루어졌는데, 최종적으로는 서울 부민관이 국립극장으로 낙착되었다.³

국립극장 설립을 둘러싼 논의가 1946년부터 시작되었다고 할 때,⁴ 이러한 최종 결정은 거의 4~5년에 걸친 논란과 준비 작업을 마무리하는 최종 결론에 해당한다. 그동안 국립극장 설립과 지정 여부를 두고 적지 않은 의견 개진과 크고 작은 문제 제기가 이어졌고,⁵ 이에 대해 어떠한 방식으로든 정부 역시 국립극장 설치와 운영에 대해 방침을 결정하고자 했기 때문에,⁶ 1948년에는 급기야 '국립극장 설치령'이 국무회의를 통과하고,⁷ 관련 초안이 제작 공포될 수 있었다.⁸

하지만 이러한 결정에는 숨은 변수가 있었다. 실제로 당시에 국립극장을 중앙(서울)에만 건립하려고 한 것은 아니었다.⁹ 1948년 국립극장 시행령이 발표된 직후인, 1949년 1월에는 이와 관련된 추가 결정이 이루어졌다. 국립극장은 1948년까지는 부민관으로 결정되는 분위기였으나 부민관이 국회의사당으로 그 사용처가 변경 결정되면서, 자연스럽게 부민관을 대체할 극장을 찾아야 했고 서울시가 사용하는 시공관市公館이 그

- 1 「부민관府民館 국립극장國立劇場으로 귀산歸産을 빨리 불하할 작정」, 『동아일보』, 1949년 9월 3일, 2면.
- 2 「중앙국립극장中央國立劇場 탄생 시민관市民館 개수 2월 1일 개관」, 『동아일보』, 1950년 1월 4일, 2면.
- 3 「말썽 많던 부민관府民館 국립극장으로 데뷔」, 『경향신문』, 1949년 10월 19일, 2면.
- 4 「국립극장불일실國立劇場不一實」, 『동아일보』, 1946년 3월 3일, 2면.
- 5 「국제극장國際劇場은 어데로」, 『동아일보』, 1947년 11월 5일, 2면; 「문화단체총련서 문화정책을 건의」, 『조선일보』, 1948년 7월 10일, 2면.
- 6 「홍행허가사무興行許可事務 일체 문교부로 이관」, 『경향신문』, 1948년 12월 9일, 3면.
- 7 「국립극장설치령國立劇場設置令 20일 국무회의 통과」, 『동아일보』, 1948년 12월 22일, 2면.
- 8 「국립극장을 설치」, 『경향신문』, 1948년 12월 22일, 4면.
- 9 「국립극장 설치 부산 대구 등지는 결정」, 『경향신문』, 1949년 1월 19일, 3면.

후보지로 떠올랐다. 시공관이 국립극장으로 대체 지정되기에 이르렀고, 대구 키네마와 부산 보래관 역시 국립극장으로 추가 지정되었다.¹⁰

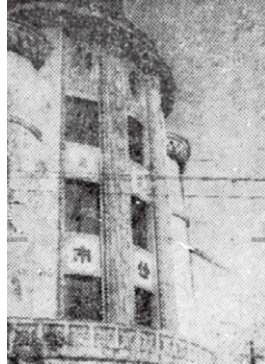
하지만 이 과정에서 시공관을 국립극장으로 지정하는 결정에 대한 이견도 제기되었다. 서울시가 부민관과 시공관을 관리하고 사용할 권한을 가지고 있었기 때문에, 두 극장 모두를 국회의사당과 국립극장에 내주는 것에 반발했기 때문이다.¹¹ 서울시민과 관련 단체도 시공관의 문교부 양도(국립극장 지정)에 반대하는 성향을 드러내면서,¹² 국립극장 지정 문제는 돌연 난항을 겪는다.¹³



[사진 1] 국립극장 부민관¹⁴



[사진 2] 국립극장 부민관¹⁵



[사진 3] 국립극장 당초 후보지 중 하나였던 시공관¹⁶

↳

¹⁰ 「국립극장 설립 수속 결정 문화발전을 도모」, 『조선일보』, 1949년 1월 8일, 2면.

¹¹ 「국립극장으로?」, 『경향신문』, 1949년 1월 15일, 4면.

¹² 「시공관市公館 명도明渡 부당不當탄 시민회市民會 성향」, 『조선일보』, 1949년 3월 4일, 2면.

¹³ 「국립극장」, 『경향신문』, 1949년 3월 16일, 3면.

¹⁴ 「중앙국립극장中央國立劇場 탄생 시민관市民館 개수 2월 1일 개관」, 『동아일보』, 1950년 1월 4일, 2면. <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1950010400209102004&editNo=1&printCount=1&publishDate=1950-01-04&officId=00020&pageNo=2&printNo=8135&publishType=00010>

¹⁵ 「부민관 국립극장으로」, 『조선일보』, 1950년 1월 4일, 2면. <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1950010400239102004&editNo=1&printCount=1&publishDate=1950-01-04&officId=00023&pageNo=2&printNo=8214&publishType=00010>

¹⁶ 「국립극장으로?」, 『경향신문』, 1949년 1월 15일, 4면. <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1949011500329204008&editNo=1&printCount=1&publishDate=1949-01-15&officId=00032&pageNo=4&printNo=707&publishType=00020>

이처럼 서울시와 이견을 겪으면서 문교부의 시공관 사용 문제가 상호 마찰로 빚어지다가,¹⁷ 미군이 반환한 부민관의 적절성이 제기되고 해당 의견이 지지를 확보하면서,¹⁸ 결국에는 국립극장이 부민관으로 최종 결정되었다.¹⁹ 그 사이에 부산과 대구에도 각각의 국립극장을 설립하여 세 도시에서 국립극장을 운영하고자 하는 계획도 추진되고 있었다.²⁰ 1949년에 이미 대구와 부산의 두 극장이 수리에 들어가서,²¹ 1950년 2월 개관을 목표로 삼고 있었다.²² 비록 이후 부산(보래관)과 대구(키네마)에서 국립극장으로 예정되었던 극장이 부실 공사의 위험을 떠안으면서 상당한 문제가 야기되기는 했지만,²³ 애초 수립된 계획인 1950년 2월 개관을 위한 국립극장 시행 작업은 계속 진행되었다.

이러한 준비를 위하여 국립극장 ‘운영위원회’가 임명되었는데, 위원장은 당시 문교부 장관이었던 안호상이 맡았고, 위원으로 문화국장 조근영, 치안국장 이호, 공보국장 이견혁 외에 연극인과 일반인으로 서항석, 유치진, 안석주, 채동선, 민경식, 박헌봉 등이 선임되었다.²⁴ 그리고 초대 국립극장장으로는 유치진이 피선되었다.²⁵

국립극장이 물리적 실체로서 그리고 공연 장소로서 극장을 가리켰다면, 이러한 극장에서 공연을 실행하고 상연 작품을 기획, 구상, 준비, 연습, 시행할 주체가 필요했는데 이러한 주체를 최초에는 국립극단으로 규정하지 않고 국립극장의 전속 단체로 대체하고자 했다. 그리고 두 개의 극단을 운영하며 교대로 국립극장 공연을 담당하여, 국립극장 자체로 연중무휴의 공연을 시행할 수 있도록 조율하고자 했다.

17 「국립극장 창설에 관하여」, 『동아일보』, 1949년 4월 2일, 2면; 「탁목조啄木鳥」, 『경향신문』, 1949년 4월 13일, 3면.

18 「국립극장은 어찌 되나? 예원 각계의 건의建議」, 『경향신문』, 1949년 9월 5일, 2면; 「문화인이 관리기술자 운영」, 『경향신문』, 1949년 9월 5일, 2면; 「반관반민半官半民으로 운영」, 『경향신문』, 1949년 9월 5일, 2면.

19 「서울의 국립극장 부민관府民館으로 결정」, 『동아일보』, 1949년 10월 19일, 2면.

20 「혼담婚談 많은 부민관府民館」, 『조선일보』, 1949년 10월 11일, 2면.

21 「국립극장 문제」, 『동아일보』, 1949년 9월 1일, 2면.

22 「국립극장의 장래 시급한 신진의 양성」, 『동아일보』, 1950년 1월 9일, 2면.

23 「국립극장 헛돈 들어 개수改修 부산釜山, 대구大邱 부정공사노정不正工事露呈」, 『동아일보』, 1950년 1월 16일, 2면.

24 「국립극장운위國立劇場運委 임명」, 『조선일보』, 1949년 11월 2일, 2면.

25 「국립극장운위國立劇場運委 결정」, 『경향신문』, 1949년 11월 3일, 2면.

이러한 계획에 따라, 국립극장 건물 건립과 함께 국립극장 전속극단이 창립되기에 이르렀다. 이른바 ‘신극협의회’(신협)로 지칭되는 이 단체는, 국립극장 설립을 계기로 국립극장 전속극단으로 조직되었다.²⁶

김옥란의 정리대로 이 신협은 “1950년대 국립극단 전속극단으로부터 시작하여 피난지 대구와 환도 후 서울에서 유일하게 연극계의 명맥을 이어갔던 극단”이었으며, “5·16이후 국가재건최고회의에 의해 정식으로 국립극단으로 통합되어 그 이름을 잃을 때까지 1950년대를 대표하는 극단”이었다.²⁷ 신극협의회는 나아가서 한국 연극의 창발과 민족무대예술의 확립에 그 목표를 둔 단체였는데,²⁸ 그 중요한 현실적 과업 중 하나로 국립극장과 의 협연이었다.

국립극장 측은 1950년 6월 제1회 공연으로 <원술량>을, 제2회 공연으로 <뇌우>를 공연했다. 이 두 작품은 상당수의 관객을 수용했는데, 이후 6·25전쟁이 발발하면서 국립극장의 상승세는 크게 꺾이고, 암울한 전쟁기로 들어서고 만다. 이로 인해 국립극장과 관련된 업무에 신경을 쓸 틈이 없어졌고, 그동안의 활동 역시 무산될 위기에 처했다.

1952년 국립극장운영위원회에서는 대구문화극장을 국립극장으로 결정하고, 서항석을 국립극장장으로 선임했다.²⁹ 자연스럽게 대구문화극장에서 국립극장 공연이 연계되기에 이르렀다. 그리고 시간이 흘러 민국이 전속극단으로 탄생했고, 국립극장 환도와 함께 중앙공연도 이루어졌다.

4

26 「신극협의회 창립」, 『조선일보』, 1950년 1월 19일, 2면.

27 김옥란, 「1950년대 연극과 신협의 위치」, 『한국문학연구』 34 (동국대학교 한국문학연구소, 2008), 121쪽.

28 홍해성, 「국립극장 개관과 '신극협의회'新劇協議會 발족에 제辭하여」, 『경향신문』, 1950년 4월 30일, 2면.

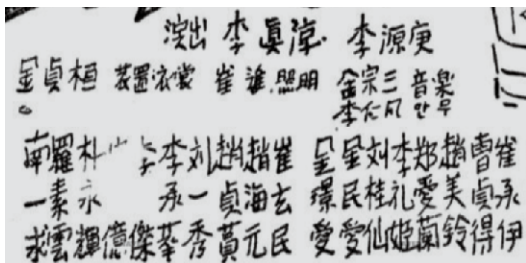
29 「국립극장으로 대구문화극장大邱文化劇場 극장장劇場長엔 서씨徐氏」, 『조선일보』, 1952년 11월 20일, 2면.

II. 1954년 민극의 창단과 창립 공연 <파랑새>

극단 민국(民劇)은 1954년 11월 대구에서 창단했다. 극단 민극의 창단에는 대구국립극장(기획실)과 관련이 있다. 극단 민극 자체가 국립극장 기획실에서 조직한 단체였고,³⁰ 창립 작품 <파랑새>는 '국립극장 기획실 제공'으로 제작되었다.³¹



[사진 4] 극단 민극 창립 공연
(중앙 공연) 광고³²



[사진 5] 출연진(확대)³³

- ³⁰ 윤방일, 「갑오년甲午年 연극 운동 총결산」, 『동아일보』, 1954년 12월 19일, 4면.
- ³¹ 「극단 '민극' <파랑새> 공연 7일부터 시공간 성황」, 『경향신문』, 1954년 12월 8일, 2면.
- ³² 「극단 민극 창립 공연」, 『동아일보』, 1954년 12월 7일, 1면. <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1954120700209201020&editNo=1&printCount=1&publishDate=1954-12-07&officeId=00020&pageNo=1&printNo=9777&publishType=00020>
- ³³ 「극단 민극 창립 공연」, 『동아일보』, 1954년 12월 7일, 1면. <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1954120700209201020&editNo=1&printCount=1&publishDate=1954-12-07&officeId=00020&pageNo=1&printNo=9777&publishType=00020>

극단 민국은 1954년 12월 7일부터 14일까지^(8일간) 서울 시공관에서
 〈파랑새〉를 공연하고자 했다.³⁴ 〈파랑새〉는 대구에서 창립 공연으로
 오른 이후에, 다시 중앙 공연에 나선 셈이다. 대구에서 창립 공연을 이미
 수행했음에도 불구하고, 대부분은 시공관에서의 공연을 첫 공연으로 여겼다.³⁵

[표 1] 〈파랑새〉 공연 내역

분류	중앙공연
연도	1954년
월	12월
날짜	7~14일
장소(공연장)	시공관
작품	〈파랑새〉(5막 8장) ³⁶
작가	모리스 마테를링크Maurice Maeterlinck(M·메-텔링크) ³⁷
번역자	이원경 역·편극
스태프	이진순·이원경 연출, 김정환 미술, 최진 조명, 이인범 안무, 홍종인 장치 ³⁸ 국립극장 기획실 제공, 경향신문 후원 ³⁹
출연진	찌루 찌루 역 김경애, 미찌루 역 이월레, 요술할머니 역 최승이, 어머니 찌루 역 유계선

16

34 「극단 '민국民劇' 중앙공연 〈파랑새〉 M·메-텔링크·작작 5막8장五幕八場 7일」,
 『경향신문』, 1954년 12월 2일, 4면.

35 「문화단신」, 『동아일보』, 1954년 12월 9일, 4면.

36 「극단 민국」, 『조선일보』, 1954년 12월 7일, 2면.

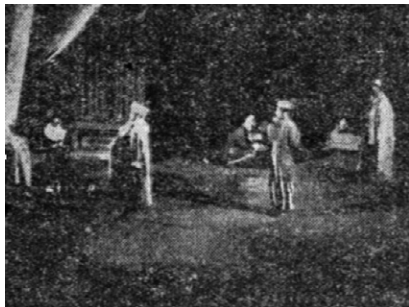
37 「극단 '민국民劇' 중앙공연 〈파랑새〉 M·메-텔링크·작작 5막8장五幕八場 7일」,
 『경향신문』, 1954년 12월 2일, 4면.

38 「극단 '민국' 〈파랑새〉 공연 7일부터 시공간 성황」, 『경향신문』, 1954년 12월 8일, 2면.

39 「문화단신」, 『동아일보』, 1954년 12월 9일, 4면.

40 「극단 '민국民劇' 중앙공연 〈파랑새〉 M·메-텔링크·작작 5막8장五幕八場 7일」,
 『경향신문』, 1954년 12월 2일, 4면. <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1954120200329204009&editNo=1&printCount=1&publishDate=1954-12-02&officld=00032&pageNo=4&printNo=2718&publishType=00020>

41 「극단 '민국' 〈파랑새〉 공연 7일부터 시공간 성황」, 『경향신문』, 1954년 12월 8일, 2면.
<https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1954120800329202022&editNo=1&printCount=1&publishDate=1954-12-08&officld=00032&pageNo=2&printNo=2724&publishType=00020>

[사진 6] 극단 민국의 창립 공연 작품 <파랑새>⁴⁰⁾[사진 7] <파랑새>의 한 장면(무대 면)⁴¹⁾

극단 민국의 중앙공연(시공관 공연)의 공연 관련 사항은 위와 같이 정리될 수 있다. 출연 배역도 일부 확인되고 있으며, 당시 무대 광경 또한 남아 있다.

<파랑새> 공연에 대한 평가는 부정 일변도였다. 가령 윤방일은 <파랑새>가 ‘중학 정도의 극’이었다고 평가했고,⁴²⁾ 김진수도 민국의 <파랑새>는 “동화극도 아니요 성인극도 아닌 뭐가 뭔지 모를 연출자의 애쓴 보람이 없는 연극이었다.”라고⁴³⁾ 비판한 바 있다. 이러한 평가를 통해 <파랑새>가 높은 수준의 작품이 아니었다는 점은 확인된다. 하지만 더 큰 문제점은 이 작품을 공연한 이유일 것이다. 더구나 <파랑새>는 한 극단의 전반적인 운영과 목표를 대내에 보여 주는 창립작이었다.

그러니까 위의 평가에서 확인되는 공통적인 문제점은 아동극에 해당하는 <파랑새>를 굳이 창립 공연작으로 선택하고 이를 분명한 콘셉트 없이 공연한 이유에서 나타난다. <파랑새>가 과연 한 극단의 진로와 운명 그리고 공연 목표와 운영 방침을 상징적으로 보여 주는 창립 공연 작품으로, 극단 민국에 어떠한 의미를 지니는지를 따져 볼 필요가 있다.

실제로 이 작품은 1938년 1월 21~23일 중앙무대에 의해 부민관에서 공연된 바 있고,⁴⁴⁾ 1938년 2월부터 시행된 지방 순회공연에서 주요한

⁴²⁾ 윤방일, 「갑오년甲午年 연극 운동 총결산」, 『동아일보』, 1954년 12월 19일, 4면.

⁴³⁾ 김진수, 「활발한 학생극學生劇의 대두」, 『조선일보』, 1954년 12월 20일, 4면.

⁴⁴⁾ 「중앙무대 신춘 제2회 공연으로 <청조靑鳥>(오막 구장) 상연 21, 22, 23일 어부민관於府民館」, 『매일신보』, 1938년 1월 22일, 4면.

작품으로 공연된 바 있다.⁴⁵ 당시에도 이 <파랑새(청조)>는 “재래에 보지 못하던 동극童劇으로서 다분히 환상적인 요소를 가지고 잇”는 작품으로 이해되어, “연출과 무대 장치에 허다한 곤란”이 존재하며 이를 극복하기 위해서 “오래 전부터 충분한 연습”과 준비를 갖추어야 하는 작품으로 간주된 바 있다.⁴⁶

당시 중앙무대는 <파랑새>가 비록 “동화극童話劇이나 어린아이들만이 볼 것이 아니고 오히려 어른들이 보아야 할” 작품이라고 여겼으며, “행복의 상징인 ‘파랑새’를 차저서 명상冥想의 세계를 널리 널리 방황하다가 마침내는 현실의 세상에서 자기가 가지고 잇는 새조룡에서 참말 찾고찾든 행복의 파랑새를 찾는” 과정과 깨달음을 진솔하게 그려내고자 했는데, 이를 통해 “생활 심경에 만히 동요”를 겪는 당시 사회에서 “행복의 탐구를 위하여 인생 철학의 새로운 암시”를 전하려는 의도까지 전달하고자 했다.⁴⁷



[사진 8] 러시아 <파랑새> 공연 일부⁴⁸



[사진 9] 중앙무대 <파랑새> 공연 현황(부민관 설치 무대디자인)⁴⁹

18

⁴⁵ 「본보 독자 우대의 중앙무대中央舞臺 제5회 대공연」, 『조선일보』, 1938년 1월 20일, 6면;

「신극 운동의 개척자 연학년 씨 영면」, 『조선일보』, 1938년 4월 6일, 4면.

⁴⁶ 「본보 독자 우대의 중앙무대中央舞臺 제5회 대공연」, 『조선일보』, 1938년 1월 20일, 6면.

⁴⁷ 「명극名劇의 밤 인생 철학의 새 암시 상연될 <청조靑島의 경개>」, 『조선일보』, 1938년 1월 21일, 2면.

⁴⁸ 「명극名劇의 밤 인생 철학의 새 암시 상연될 <청조靑島의 경개>」, 『조선일보』, 1938년 1월 21일, 2면. <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1938012100239102017&editNo=0&printCount=1&publishDate=1938-01-21&officId=00023&pageNo=2&printNo=5996&publishType=00010>

⁴⁹ 「본보 독자 우대의 중앙무대中央舞臺 제5회 대공연」, 『조선일보』, 1938년 1월 20일, 6면.

<https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1938012000239206003&editNo=0&printCount=1&publishDate=1938-01-20&officId=00023&pageNo=6&printNo=5995&publishType=00020>

중앙무대 공연의 경우에는 마테를링크Maurice Maeterlinck의 극작 의도가 단순 동극으로 전락하지 않도록 세심하게 신경 쓴 흔적이 남아 있다. 하지만 극단 민극의 공연에서는 이러한 전략이 드러나지 않으며, 공연 자체의 연출 전략도 명확하지 않은 상태에서 공연에 임한 것으로 보인다. 결국 민극의 공연은 공연 완성도도 매우 낮았지만, 궁극적으로는 해당 작품을 공연하고 창립 기념작으로 삼아야 하는 내적 타당성을 갖추는 데에도 실패했다. 멀리 보면, 이러한 실패는 결국 민극의 공연 목표나 운영 전략 혹은 극단 설립 취지가 분명하지 않았다는 방증이기도 하다.

III. 1950년대 민극의 공연사와 공연 작품

①

민극의 공연 작품에 대한 논의는 지금까지 분명하게 진행된 바 없다. 그 공연 연보와 작품 성향 그리고 핵심 인사에 대한 정리가 여러 차례 진행된 실험과는 자못 대조적이라고 할 수 있다. 그 이유는 여러 가지로 진단될 수 있지만, 일단 민극에 대한 기본 관심이 적었고, 민극의 극단 구성원이 실험과는 달리 강력한 영향력을 행사하지 못했기 때문으로 풀이된다. 물론 민극의 공연 활동이 상대적으로 위축되어 있고, 그 공연 역사 역시 길지 않았다는 단점도 부인할 수 없다.

1. 1955년 <제2의 생명> 공연과 영화의 동시 개연

민극은 1955년 김소동 작, 이원경 연출 <제2의 생명>(4막 8장)을 공연했다.⁵⁰



[사진 10] 극단 민국의 <제2의 생명>⁵¹

이 작품은 국립극장 경연에서 작품상을 획득했고,⁵² 중앙극장에서 공연되었다.⁵³ 같은 해 2월 27일 무렵에서 3월(2일 무렵까지)에는 동양극장에서 공연되었고,⁵⁴ 이후 동도극장에서 이어서 공연되었다.⁵⁵ 당시에는 중앙에서 공연한 작품이 서울 외곽 극장으로 옮겨 재공연되는 일이 다반사였고, 이러한 콘텐츠의 이동은 지방까지 이어지는 사례도 흔했다. 민국의 지역 공연은 확인되지 않고 있지만, 그 가능성마저 배제할 수는 없다.

30

51 「극단 민국 공연, 『동아일보』, 1955년 2월 18일, 3면. <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1955021800209203037&editNo=1&printCount=1&publishDate=1955-02-18&officId=00020&pageNo=3&printNo=9850&publishType=00020>

52 「예원藝苑, 『경향신문』, 1955년 2월 20일, 4면.

53 「연극영화 시내각관市內各館, 『동아일보』, 1955년 2월 20일, 4면; 「연운안내演芸案內, 『조선일보』, 1955년 2월 21일, 2면.

54 「연운안내演芸案內, 『조선일보』, 1955년 2월 27일, 2면; 「연운안내演芸案內, 『조선일보』, 1955년 3월 2일, 4면.

55 「연운안내演芸案內, 『조선일보』, 1955년 3월 3일, 4면; 「연운안내演芸案內, 『조선일보』, 1955년 3월 4일, 4면; 「예원藝苑, 『경향신문』, 1955년 3월 6일, 4면.

56 「연극영화 시내각관市內各館, 『동아일보』, 1955년 2월 20일, 4면; 「연운안내演芸案內, 『조선일보』, 1955년 2월 21일, 2면.

57 「극단 민국 공연, 『동아일보』, 1955년 2월 18일, 3면.

58 「연운안내演芸案內, 『조선일보』, 1955년 2월 27일, 2면; 「연운안내演芸案內, 『조선일보』, 1955년 3월 2일, 4면; 「영화연극 시내각관市內各館, 『동아일보』, 1955년 3월 2일, 4면.

59 「연운안내演芸案內, 『조선일보』, 1955년 2월 27일, 2면; 「연운안내演芸案內, 『조선일보』, 1955년 2월 28일, 2면; 「영화연극 시내각관市內各館, 『동아일보』, 1955년 3월 2일, 4면.

60 「연운안내演芸案內, 『조선일보』, 1955년 3월 3일, 4면; 「예원藝苑, 『경향신문』, 1955년 3월 6일, 4면.

61 「연운안내演芸案內, 『조선일보』, 1955년 3월 3일, 4면; 「예원藝苑, 『경향신문』, 1955년 3월 6일, 4면.

[표 2] 〈제2의 생명〉 공연 목록

분류	초연	재공연	재공연
연도	1955년	1955년	1955년
월	2월	2월	3월
날짜	18일부터 ⁵⁶	27일~3월 2일 ⁵⁸	3~6일 ⁶⁰
장소(공연장)	중앙극장	동양극장 ⁵⁹	동도극장 ⁶¹
작품	〈제2의 생명〉 ⁵⁷	〈제2의 생명〉	〈제2의 생명〉
작가	김소동 작	김소동 작	김소동 작
스태프	이원경 연출, 강성범 장치	이원경 연출, 강성범 장치	이원경 연출, 강성범 장치

이 작품에는 변기중, 박경주, 송억, 최남현, 최무암, 이암, 나소운, 유일수, 추석양, 남일구, 조해원, 김주오, 김학준, 노재신, 최승이, 송미남, 정애란, 조미령, 강효실, 이예희 등이 출연했다.⁶²

흥미로운 점은 〈제2의 생명〉이 1955년 1월 시점에서 35mm 영화로 제작 중인 작품이었다는 것이다. 당시 기사를 보면 1955년 1월 시점에서 이 영화는 김소동 작, 이현 감독의 작품으로 ‘제작 중’이었다.⁶³ 상황으로 판단할 때, 영화로 제작 중이었던 작품을 국립극단 소속 민국이 연극으로 별도 제작했다고 추정 할 수 있다. 그러나 연극으로 제작되어 공연된 것과는 달리, 이후 〈제2의 생명〉 제작 완료 소식은 접할 수 없었다.

〈제2의 생명〉이 만일 영화 제작에 성공했다면, 극단 민국은 연극 〈제2의 생명〉을 공연하고 영화관에는 영화 〈제2의 생명〉이 상영되며, 동일한 소스(source)의 연극과 영화 작품이 동시에 개연하는 상황이 펼쳐졌을 것으로 기대된다.

2. 1955년 민국의 〈돈〉의 한계와 1958년 영화 〈돈〉의 약점

1955년 7월 3일~7일⁶⁴ 민국은 시공관에서 손기현 작, 이원경 연출의 〈돈〉(4막)을 공연했다.⁶⁵ 이 공연에는 변기중, 김승호, 주선태, 최봉, 한민, 백송, 최현민, 조해원, 남일구, 김주오, 이문길, 정애란, 성명순, 강효실, 조금옥, 허림 등이

⁶² 「극단 민극 공연, 『동아일보』, 1955년 2월 18일, 3면.

⁶³ 「신영화 일람一覽, 『경향신문』, 1955년 1월 23일, 4면.

⁶⁴ 「민극 기념 공연, 『조선일보』, 1955년 7월 3일, 4면.

⁶⁵ 「문화소식, 『경향신문』, 1955년 6월 25일, 4면.

출연했고 박경주, 이향, 최무암, 고설봉, 정민, 조미령, 윤인자, 한은진이 찬조 출연했다.⁶⁶

이들의 배역 중에서 확인되는 극 중 배역과 출연 배우를 연관하여 기술하면, 봉수 역 김승호, 안 씨 역 정애란, 영호 역 최봉, 억조 역 주선태, 과부 역 성명순, 순애 역 조금옥, 검사 역 변기종, 서기 역 장훈, 도회 여자 역 강효실, 희순 역 허림을 꼽을 수 있다.⁶⁷

이들 중 상당수는 민극 단원 혹은 관련 인사였다고 해야 한다. 이러한 대규모 단원이 동원된 이유는 이 작품이 흥해성과 변기종의 회갑을 축하하기 위한 공연이었기 때문이다. 극단 민극은 핵심 단원이었던 변기종과 연극계의 주요 인사였던 흥해성을 이 공연에 참여시켰고, 이를 계기로 대규모의 공연을 기획하고 실현할 수 있었다.



2

[사진 11] 민극 공연작 <돈>의 광고⁶⁸

66 「흥해성·변기종 선생 회갑 기념 대공연」, 『조선일보』, 1955년 7월 1일, 2면.
 67 김경옥, 「초기 '리얼리즘'의 무대」, 『경향신문』, 1955년 7월 12일, 4면.
 68 「흥해성·변기종 선생 회갑 기념 대공연」, 『조선일보』, 1955년 7월 1일, 2면.
[https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1955070100239102007&editNo=1&printCou](https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1955070100239102007&editNo=1&printCount=1&publishDate=1955-07-01&officeId=00023&pageNo=2&printNo=10100&publishType=00010)
[nt=1&publishDate=1955-07-01&officeId=00023&pageNo=2&printNo=10100&publishType=00010](https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1955070100239102007&editNo=1&printCou)

당시 <돈>의 공연 사진이 남아 있다. 매우 희귀한 자료이기 때문에, 향후 해당 장면에 대한 분석이 시행될 필요가 있다고 하겠다. 다만, 지금까지는 <돈>의 대본이 발견되지 않아, 이를 분석할 근거가 미약하다고 해야 한다(대신 남아 있는 영화 <돈>을 통해 그 개요를 자세하게 확인할 수 있기는 하다).

<돈>은 “어린 딸의 입학금을 마련하기 위해서 가난한 농부가 살인하게 되는” 사연을 다룬 작품이다. 하지만 이러한 참담한 사연을 다루는 과정에서 극적 설정상 “비극적 풍토성이 박약하”고, “생활성”이 결여되어 있어 “멜로드라마가 되고 말”았다고 비판을 피할 수 없었던 작품이기도 했다.⁶⁹

농촌의 가난은 자식들의 어려움을 양산하고 이를 해결하기 위해서 애쓰지만 그 과정에서 부모가 중대한 범죄를 저지르고 만다는 사연(플롯)은, 가난한 이들에게 사회적 배려와 기회가 제공되지 않는 문제적 현실을 겨냥하려는 의도를 내포하고 있었다. 그리고 이러한 현실의 문제는 일제 강점이나 강제 수탈 같은 해당 시대의 문제와 밀접하게



[사진 12] <돈>의 공연 사진⁶⁹



[사진 13] 홍해성, 변기종이 무대에서 꽃다발을 받는 사진⁷⁰



[사진 14] <돈>의 공연 사진⁷¹

⁶⁹ 「극단 '민국'에서는 극계의 종진 격인 홍해성 변기종 양 씨의」, 『경향신문』,

1955년 7월 5일, 4면. <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1955070500329204003&editNo=1&printCount=1&publishDate=1955-07-05&officeId=00032&pageNo=4&printNo=2932&publishType=00020>

⁷⁰ 「극단 '민국'에서는 극계의 종진 격인 홍해성 변기종 양 씨의」, 『경향신문』,

1955년 7월 5일, 4면. <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1955070500329204003&editNo=1&printCount=1&publishDate=1955-07-05&officeId=00032&pageNo=4&printNo=2932&publishType=00020>

⁷¹ 「홍해성 변기종 양 씨 환갑 기념극 공연」, 『조선일보』, 1955년 7월 14일, 4면.

<https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1955071400239104013&editNo=1&printCount=1&publishDate=1955-07-14&officeId=00023&pageNo=4&printNo=10113&publishType=00010>

⁷² 김경옥, 「초기 '리얼리즘'의 무대」, 『경향신문』, 1955년 7월 12일, 4면.

연관되어 있었다. 가난과 살인이 연관되고, 법률과 강제(억압)가 집행되면서, 그 자장 안에서 살아야 하는 이들에게는 힘겨운 삶이 강요되는 셈이다.

민극의 공연작 <돈>은 1955년 7월 11일부터는 동양극장으로 무대를 옮겨 재공연되었다.⁷³



[사진 15] 영화 <돈>의 광고⁷⁴

한편, 1958년 3월 9일에 공식 개봉한 김소동 감독의 영화 <돈>은 민극의 공연작 <돈>과 밀접한 관련이 있는 작품이었다.⁷⁵ 일단 두 작품에서 김승호가 모두 출연했고, 출연 당시 맡았던 배역 역시 '봉수'로 동일하다. 또한 변기종과 정애란도 영화 <돈>에 출연했다. 정애란은 봉수의 아내 안 씨(영호의 어머니) 역으로 출연했는데, 그 역할은 연극 작품과 영화 작품에서 동일했다.

2

⁷³ 홍해성·변기종 선생 회갑 기념 대공연, 『조선일보』, 1955년 7월 11일, 2면.

⁷⁴ 「<돈>」, 『경향신문』, 1958년 3월 4일, 4면. <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1958030400329204018&editNo=2&printCount=1&publishDate=1958-03-04&officId=00032&pageNo=4&printNo=3902&publishType=00020>

⁷⁵ “<돈>”, 한국영화데이터베이스, <https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/00363/credit> (검색일 2021.09.30.)

[표 3] 영화 <돈> 연극 <돈> 출연진

영화 <돈>의 배역과 출연진	연극 <돈>의 배역과 출연진
출연진과 배역: 봉수 역 김승호, 사채꾼 억조 역 최남현, 옥경 역 최은희, 영호 역 김진규, 억조의 부인 역 황정순, 어머니 역 정애란, 시장여인 역 노경희, 시장여인 오빠 역 전택이, 영호 누이동생 역 임양, 우준 역 정민, 이주임 역 이용, 최 씨 역 박고송, 박서방 역 정철, 주수 역 변성환, 김순경 역 한영, 정순경 역 오문성, 김철성 ⁷⁶	출연진(민국 출연 위주): 변기종, 김승호, 주선태, 최봉, 한민, 백송, 최현민, 조해원, 남일구, 김주오, 이문길, 정애란, 성명순, 강효실, 조금옥, 허림, 박경주, 이항, 최무암, 고설봉, 정민, 조미령, 윤인자, 한은진 ⁷⁷
	배역: 봉수 역 김승호, 안 씨 역 정애란, 영호 역 최봉, 억조 역 주선태, 과부 역 성명순, 순애 역 조금옥, 검사 역 변기종, 서기 역 장훈, 도회 여자 역 강효실, 희순 역 허림 ⁷⁸

김소동이 제작에 개입된 정황도 확인된다. 영화 <돈>의 제작자는 김소동과 김승호였다.⁷⁹ 특히 김승호는 연극 <돈>의 주연 배우였기 때문에, 그 누구보다 제작 여부를 소신 있게 판단할 수 있는 위치에 있었다고 해야 한다. 김소동 역시 제작을 맡으면서, 제작사인 '김·푸로덕션'에서 제작 작업을 진행했다.⁸⁰ 두 사람의 주도 하에 연극 <돈>은 영화 <돈>으로 재탄생했고, 그 과정에서 일부 배우들이 양 작품에 출연하는 결과를 빚었다.

김소동은 비록 연극 <돈>에서는 주요 역할을 수행하지 않았지만, 연극 <돈>을 영화로 제작하는 작업에 적극적으로 임했다. 이전 사례인 <제2의 생명>을 참조하면, 김소동 작품을 이원경이 연출하여 영화로 만들고,⁸¹ 동시에 김소동이 영화로 제작하는 상황에 비견될 수 있겠다. 관련 정황을 고려하면, 김소동이 영화화하고자 했던 작품을 민국 측이 연극으로도 제작한 경우로 여겨지는데, <돈>에서는 그와 반대로 이미 민국 측이 연극으로 제작한 작품을 이후 영화로 제작한 사례로 판단된다. 두 사례 모두 연극과 영화 사이에 원작 공유와 교환이 드러난 경우이다.

76 “<돈>”, 한국영화데이터베이스, <https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/00363/credit> (검색일 2021.09.30.)

77 「홍해성·변기종 선생 회갑 기념 대공연, 『조선일보』, 1955년 7월 1일, 2면.

78 김경옥, 「초기 '리얼리즘'의 무대, 『경향신문』, 1955년 7월 12일, 4면.

79 「<돈>», 『경향신문』, 1958년 3월 4일, 4면.

80 「<돈>», 『경향신문』, 1958년 3월 4일, 4면.

81 「극단 민국 공연, 『동아일보』, 1955년 2월 18일, 3면.

무엇보다 두 작품의 원작자가 손기현으로 동일하고 영화 제작 과정에서 김소동이 각색을 맡아 연극 텍스트였던 원작을 시나리오로 각색하는 과정을 밟았다는 점에서,⁸² 동일 원작 작품임을 확인할 수 있다. 이러한 정황을 고려하면, 영화 <돈>은 그 소스(원작)가 된 연극 <돈>의 개요와 줄거리를 알려주는 참조 작품이 되기에 충분하다.

영화 <돈>에서는 돈이 없어 곤궁한 처지에 처한 봉수 가족의 상황을 묘사하며 시작된다. 봉수의 가족은 농사를 지어도 계속해서 빚만 늘어나는 상황에 크게 낙담하고 있다. 가난으로 인해 봉수의 딸 순이(영호 동생)는 철수와와 결혼(예정)을 두 번이나 미루어야 했으며, 봉수 집 수양딸 격인 옥경은 돈을 벌기 위하여 마을의 술집(억조의 집)으로 분가하여 일해야 했다. 외지에 나갔다가 집으로 돌아온 영호는 기울어져 가는 가세와 누이동생의 처지 그리고 옥경의 상황을 알고 크게 낙담한다. 사랑하는 사이인 영호와 옥경은 돈을 둘러싸고 이야기를 나누는데, 영호는 돈이 가진 추악함을 비판하고 옥경은 그럼에도 돈이 가지고 있는 힘에 대해 이야기한다. 두 사람은 돈으로 인해 크게 상심하고 오해를 할 수 있는 위기에 처한다.⁸³

한편 억조의 집에 모인 동네 농부들은 억조의 돈을 빌려 쓰고 위기에 처하고 만다. 사채놀이로 큰 재산을 모은 억조에게 그들은 높은 이자를 조건으로 돈을 빌리지만, 억조가 부추긴 도박판에 끼어들어 결국 빌린 돈까지 모두 잃고 말았기 때문이다. 특히 봉수는 처음에는 돈을 댔지만, 곧 억조에게만 돈을 모두 잃으면서 채무로 인해 고초를 겪고 만다. 억조의 사채와 술책으로 인해, 가뜩이나 가난하던 마을 농부들과 각 가정들은 엄청난 빚을 진 채무자로 전락한다.

가난과 빚에 몰린 봉수는 결국 소(송아지)를 팔아 구호물자를 구입하여 장사를 시작하고자 했으나, 서울에서 사기를 당해 그만 소를 판 돈을 모두 잃어버리고 만다. 빚을 갚을 기회뿐만 아니라 농사 기반마저 잃자, 봉수는 크게 실의에 빠진다. 그런데 실의에 빠져 있던 봉수의 눈에 바닥에 흩어져

8

⁸² “<돈>”, 한국영화데이터베이스, <https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/00363/credit> (검색일 2021.09.30.)

⁸³ 영화 <돈>의 경계와 서사적 특징 그리고 작품 분석에 관해서는 다음 자료(VOD)에 의거했다.[김소동 감독, “<돈>”, 한국영화데이터베이스, <https://www.kmdb.or.kr/vod/>] (검색일 2021.09.30.)

있는 돈다발이 눈에 들어온다. 그 돈은 억조가 수금한 돈으로 옥경을 잡기 위하여 실랑이를 벌일 때 흘린 것이었는데, 사정이 급해진 봉수는 그 돈으로 잃어버린 돈을 만회하고자 한다. 하지만 억조는 그 돈을 양보할 생각이 없고, 결국 이웃 간 두 남자는 몸싸움을 벌이고, 억조는 지니고 있는 칼을 꺼내 봉수를 위협하기 이른다. 하지만 그 칼은 억조에게 상해를 입히고, 결국 억조는 사망한다.

돈으로 인해 벌어진 이 참극은 농촌 사회의 근간을 흔들고, 각 가정의 고초를 불러일으키며, 결국에는 인간성과 양심을 저버리게 만든다. 특히 억조의 마수에서 벗어나기 위하여 서울로 가기로 한 옥경이 주인이 없어진 돈을 가지고 사라지는 장면은, 돈이 가진 기묘한 매력과 탐욕의 힘을 실감하게 한다. 억조가 죽고 그 살인범을 찾는 과정에서 옥경은 용의자로 몰리고, 이 광경을 지켜보는 봉수는 죄책감과 후회에 시달린다. 마지막에는 옥경과 영호가 억조를 죽인 범인으로 몰려 호송되는데, 그 장면을 보면서 봉수는 억조의 죽음은 돈 때문이라며 절규한다.

영화 <돈>의 전개를 참조하면, 연극 <돈>에서 부모가 저질렀다는 실수를 확인할 수 있다. 무지와 탐욕 그리고 실책으로 인해 집안의 재산을 계속 잃고 자식의 혼사를 막고 있던 부친 봉수는 이러한 문제를 일거에 만회할 기회를 얻었다고 생각했지만(황재수), 막상 그 기회는 악재가 되었고 살인을 하는 결과를 낳고 말았다. 더구나 그로 인해 자식 영호가 체포되고, 영호의 애인 옥경마저 파탄을 맞이하면서, 집안이 붕괴되는 참사를 겪고 만다.

<돈>의 이러한 주제 의식은 시의성을 반영하고 물욕에 대한 경계를 담고 있기는 하지만, 관련 서사가 진부하고 농촌 현실과 거리를 두고 있어 진정성 있는 전언을 형성하지 못했다. 돈을 둘러싼 문제가 현실에서 심각하게 발생한다는 점을 인정한다고 해도, 이러한 돈의 문제를 즉물적으로 풀어낸 점은 연극 공연에서도 크게 질타를 받은 바 있었는데, 영화 <돈>에서도 동일한 한계와 약점을 벗어나지는 못했다. 연극의 원천 소스를 영화로 변환 각색하는 과정에서 원작의 약점을 보완하고 매체 전환의 특성을 고려하지 못한 결과라고 할 수 있다. 다만 이 경우에도 원작의 약점은 고스란히 증빙되고 있는 셈이다.

3. 민극과 영화의 관련성 : 〈바람과 함께 사라지다〉와 단원의 영화 출연

민극은 영화 콘텐츠와 관련 있는 활동을 적지 않게 수행한 바 있다.

그 대표적인 사례가 앞에서 언급한 〈제2의 생명〉을 제작하여, 영화 상영과 연극 상연을 동시에 꾀한 활동일 것이다. 1955년 민극은 영화를 연극에 접목하는 작업의 일환으로, 서구 영화 〈바람과 함께 사라지다〉를 연극화하는 작업에 돌입했다.⁸⁴

이를 위해 민극은 극단 백조와 합작을 결정하고,⁸⁵ 마거릿 미첼의 원작을 이원경이 각색 연출하여 작품을 제작하고자 했다.⁸⁶ 이 작품에는 전옥, 정애란, 조미령, 변기중, 김승호, 최무룡이 출연했다.⁸⁷ 변기중의 연기가 호평을 받은 기록이 있다.⁸⁸

본래 〈바람과 함께 사라지다〉는 마거릿 미첼의 원작 소설을 빅터 플레밍 감독이 영화화한 작품으로 1939년 개봉된 이래 술한 화제와 인기 그리고 재개봉을 몰고 온 작품이었다. 이 영화로 여주인공 비비언 리 Vivien Leigh는 스칼렛 오히라 역을 맡아 세계적인 스타가 되었고, 랫 버틀러 역을 맡은 클라크 게이블 Clark Gable은 큰 인기를 누렸다. 국내에서도 이 작품에 대한 호감과 평판은 심대했다.

하지만 1955년에 이 작품을 연극화해야 할 특별한 이유는 없었으며, 실제로 두 극단이 이 작품을 무대에 올려야 하는 내적 당위도 부족했다고 해야 한다. 그럼에도 민극은 이러한 영화 작품의 연극화에 뛰어들었다. 사실 이러한 작업을 판단하는 데에 일관성이 중요하다고 할 때, 당시 민극은 영화 콘텐츠를 연극화하는 작업에 흥미나 가능성을 느끼고 있었던 것으로 판단된다.

이러한 판단 근거는 아무래도 민극의 구성원이 지니는 영화적 관련성 때문으로 풀이된다. 민극의 극단원들은 영화 작업을 병행했기 때문에, 영화에 대한 친밀도나 관심이 높았다. 자연스럽게 그들은 영화 작업과 연극 작업의 차이를 심각하게 인식하지 않았고, 양 분야에서의 활동을 한층 활발하게

28

84 「〈바람과 함께 사라지다〉 상연을 준비」, 『동아일보』, 1955년 11월 25일, 4면.

85 「〈바람과 함께 사라지다〉 연극화演劇化」, 『조선일보』, 1955년 11월 30일, 4면.

86 「〈바람과 함께 사라지다〉 상연을 준비」, 『동아일보』, 1955년 11월 25일, 4면.

87 「〈바람과 함께 사라지다〉 상연을 준비」, 『동아일보』, 1955년 11월 25일, 4면.

88 「연극 변기중+基鍾 수상授賞 작품명 〈바람과 함께 사라지다〉에서의 연기演技」, 『조선일보』, 1957년 10월 4일, 4면.

전개할 방법을 찾았던 것으로 보인다. 다음은 그들의 이러한 영화에 대한 정도 현상을 증빙하는 또 하나의 사례이다.

1956년 6월 13일 동광영화사 제작 <왕자호동과 낙랑공주>가 개봉했다. 이 작품은 유치진 원작 <자명고>를 이정선·이현양 윤색, 김소동 각색·연출로 제작되었으며,⁸⁹ 김동원, 조미령, 이해랑, 백성희, 문기종, 김승호, 석금성, 박상익, 최남현, 박암, 오사랑, 장일호, 변기종, 주선태, 이룡, 김칠성, 정애란, 조해원 등이 출연했다.⁹⁰

이 작품은 비록 연극 작품은 아니었고, 영화 제작사 역시 민국이 아니었지만, 이 작품에 출연한 상당한 배우 진영이 민국 출신으로 분류되었다. 민국 진영으로서는 신헌과 함께 영화 촬영과 제작에 깊숙이 관여한 사례라고 할 수 있었다. 민국뿐만 아니라, 1950년대 한국의 연극계는 영화계와의 보이지 않는 갈등을 겪고 있었다. 배우들은 연극과 영화 양 분야에서 활동하며, 반사적인 이익을 찾고 있었지만, 이로 인해 연극계가 처한 현실은 더욱 어려워졌다. 민국은 이러한 현실을 부정적으로 바라보지 않았고, 오히려 적극적으로 양 분야의 활동을 권장하는 성향을 드러냈다. 이 역시 연극에서의 활동을 보다 중시했던 신헌과는 차이를 드러낸다고 하겠다.

4. 국립극장의 환도와 국립극단의 창단

1957년 6월 국립극장은 서울로 이전했다. 당시 사용된 환도(還都)는 이러한 이전 상황을 표기하는 용어였는데,⁹¹ 그만큼 국립극장의 서울 이전은 숙망의 사업이었다고 해야 한다. 당시 국립극장은 서울특별시립시공관을 매월 12일 사용하는 조건(서울시와 공동 사용)으로 환도를 결정했다.⁹²

국립극장은 그전까지 위치하던 대구(대구키네마)에서 서울로 돌아오면서 그 기념작품으로 <신앙과 고향>을 공연한 바 있다. 이 작품은 국립극단

89 「왕자호동과 낙랑공주」, 『조선일보』, 1956년 2월 18일, 4면.

90 「왕자호동과 낙랑공주」, 『조선일보』, 1956년 2월 18일, 4면; “왕자호동과 낙랑공주”, 한국영화데이터베이스, <https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/00298/credit> (검색일 2021.09.30.)

91 「국립극장國立劇場 사실상 환도還都한 셈」, 『동아일보』, 1957년 6월 29일, 4면.

92 「구각舊殼을 탈피하고 환도 숙원 성취한 국립극장 제구실할 수 있다」, 『동아일보』, 1957년 7월 5일, 4면.

창립 공연작이기도 했다.⁹³
국립극장의 전속 단체 격인
국립극단은 〈신앙과 고향〉을
기점으로 공식 출범했다.

여기서 ‘국립극단’은
신극협의회, 즉 신협의 또
다른 이름이다. 대구에서
서울로 환도하면서

중앙국립극장을 재창설하고

신협이 전속극단으로 무대 제작 주체가 되기로 결의한 바는 사실이지만,
그 과정에서 신협은 자신의 이름을 고수하겠다는 의사를 표시했음에도
국립극장 운영위원회가 이를 국립극단으로 변경한 셈이다. 이에 신협
측에서는 즉각적으로 항의를 하고 탈퇴와 반대 의사를 피력했다.⁹⁵

그럼에도 〈신앙과 고향〉의 공연은 정상적으로 진행되었다. 이 작품은
환도한 중앙국립극장에서 국립극단 이름으로, 1957년 7월 12일부터 20일까지
공연되었으며,⁹⁶ 카알 쇠인헤르 작, 서항석 역, 홍해성 연출, 김규대 조연출로
꾸려졌다.⁹⁷ 출연한 배우로는 이해랑, 김동원, 강두식, 최남현, 박암, 장민호,
박성대, 장일호, 주선태, 박상익, 변기중(이상 남자), 백성희, 김경애, 나옥주,
문정숙, 황정순(이상 여자)을 꼽을 수 있다.⁹⁸ 민국의 전통적 단원도 포함되어
있었지만, 주로 신협의 회원들이 주류를 이루었다. 다만 이 시점부터는
신협과 민국의 고유 명칭은 사라졌고, 국립극단이라는 통합 명칭이
사용되었다고 해야 한다.

〈신앙과 고향〉은 1936년 12월에 조선에서 초연된 바 있었는데,



[사진 16] 환도 기념 국립극단 창립 공연 작품
〈신앙과 고향〉⁹⁴

30

93 「국립극단國立劇團 창립 공연 20일까지 국립극장서」, 『조선일보』, 1957년 7월 13일, 2면.

94 「국립극단國立劇團 창립 공연 20일까지 국립극장서」, 『조선일보』, 1957년 7월 13일, 2면.

<https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1957071300239102011&editNo=1&printCount=1&publishDate=1957-07-13&officeld=00023&pageNo=2&printNo=10841&publishType=00010>

95 김동원, 「'신협新協'과 나」, 『경향신문』, 1957년 12월 30일, 4면.

96 「국립극단國立劇團 창립 공연 20일까지 국립극장서」, 『조선일보』, 1957년 7월 13일, 2면;

「중앙국립극장환도기념中央國立劇場還都記念」, 『조선일보』, 1957년 7월 11일, 1면.

97 「국립극단國立劇團 창립 공연 20일까지 국립극장서」, 『조선일보』, 1957년 7월 13일, 2면.

98 「중앙국립극장환도기념中央國立劇場還都記念」, 『조선일보』, 1957년 7월 11일, 1면.

당시 공연 주체는 극예술연구회였다.⁹⁹ 극예술연구회는 창립 5주년 기념 공연으로 <춘향전>을 공연한 이후 서향석 번역 <신앙과 고향>을 공연했는데, 이때 <신앙과 고향>은 그 이전까지의 1936년 극예술연구회의 운영 방향을 역행하는 작품이었다고 해야 한다. 1936년 신방침 이후 대중적 취향의 창작극을 공연하고 그 외연을 넓힌다는 목표를 충실하게 이행하려고 했지만, 결과적으로 서구 번역극으로 회귀하는 1936년도 말엽의 상황을 상징적으로 보여 준 사례이기 때문이다.

5. 국립극단 제2~3회 공연 작품:

<태풍경보>·<발착점에 선 사람들>·<인생차압>

신협과 민극이 고유의 이름을 버리고, '국립극단'으로 명칭과 소속을 통합한 후, 1957년 9월 제2회 공연이 시행되었다. 제2회 공연은 2회 차로 나누어졌는데, 9월 15일부터 19일까지는 제1회 차 공연으로 코프만 George Kaufman·하트 Moss Hart 합작 <태풍경보>(원작 <워싱턴 여기서 주무시다 George Washington Slept Here>)를 무대에 올렸고, 9월 20일부터 26일까지 제2회 차 공연으로 이무영 작, 이광래 연출 <발착점에 선 사람들>(원작 명칭은 '팔각정이 있는 집')을 무대에 올렸다.¹⁰⁰

<발착점에 선 사람들>은 본래 국립극단 공연 작품이 아니었는데, 내한한 외국 명사(국제 토크클럽 해이 초청 작가)를 환영하기 위한 '특별 공연'이었다는 주장도 일각에서 제기되어 있다.¹⁰¹ 하지만 이러한 주장보다는 이 작품이 공연되는 이유를 다른 각도에서 타진할 수 있을 것 같다. 이 작품의 공연은 다소 의외이기는 하다. 김미도는 <발착점에 선 사람들>의 출연진에서 몇 사람을 제외하고는 '신협' 출신이 아니라는 점에 주목했고, 이 공연이 민극 소속의 공연이라는 주장을 제기했다.¹⁰²

적어도 공식적으로 1957년 9월 시점에서 신협과 민극은 고유 조직을 사용할 수 없다고 해야 한다. 하지만 실질적으로 두 극단의 소속과 연원은 달랐고, 이러한 내부 사정이 반영되어 신협은 국립극단 제2회 공연에서

99 「제13회 극예술연구회 공연」, 『조선일보』, 1936년 12월 16일, 6면; 유치진, 「연예계 회고(5) 중 연구극研究劇의 동정」, 『동아일보』, 1937년 12월 25일, 4면.

100 「국립극단 제2회 공연」, 『조선일보』, 1957년 9월 16일, 4면.

101 「정유 문화계 총평 극단劇場」, 『경향신문』, 1957년 12월 24일, 4면.

102 김미도, 「앞으로 써야 할 역사를 위하여」, 『국립극단 70+아카이빙』(서울: 국립극단, 2020), 117쪽.

제1회 차 <태풍경보>에 주력했고, 상대적으로 민극은 제2회 차 <발착점에 선 사람들>에 주로 집중한 것으로 보인다. 비록 겉으로는 해외 초청 작가를 위한 특별 공연으로 선전되고 있지만, 그 이면에는 두 개의 서로 다른 연원을 가진 극단이 독립적으로 작품을 만들어야 한다는 당위와 관례가 적용된 것으로 여겨진다. 공연 일자의 분리는 이러한 관점에서 파악되어야 한다.

전속극단(좌부극단) 이원화 체제는 국립극장 설립 시점부터, 1930~1940년대 동양극장의 성공과 그 영향력을 참조하여 비중 있게 논의되고 강도 높게 실현 가능성을 타진한 극단 체제였다. 다만 1957년



[사진 17] <발착점에 선 사람들>의 공연 사진¹⁰³

국립극단으로 잠정 통합되면서, 그 경쟁과 이원화 체제가 표면적으로는 소멸하여 다소 의외의 공연 상황이 펼쳐졌던 셈이다.

<발착점에 선 사람들>의 원작은 <팔각정이 있는 집>이다.¹⁰⁴ 이 작품은 1955년 11월 『문학예술』에 발표된 희곡으로 원고지 300매 분량의 4막 5장 규모의 장막극이다.¹⁰⁵ 이 작품은 6·25전쟁으로 인해 비극을 겪는 한(현식) 씨 집안 사연을 다루고 있지만, 그 비극의 연원은 일제강점기까지 거슬러 올라간다. 한현식은 일제강점기 사업가로 유명한 인물이었지만, 동시에 친일 행각으로 내외의 지탄을 받는 친일 인사이기도 하다. 그의 아들 인덕은 대동아전쟁에 희생되어 팔을 잃은 상태이고, 이로 인해 아버지 한 씨를 무척 원망하며 히스테리한 성격으로 가족을 공포에 몰아넣는 인물이다.

장녀 한인숙은 납북된 남편 권봉우로 인해 우울한 삶을 살아가고 있다. 그녀는 처음에는 남편의 귀환을 기다렸지만, 1·4 후퇴와 부산 피난



¹⁰³ 「방한작가 '국립극단' 관람」, 『경향신문』, 1957년 9월 22일, 4면. <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1957092200329204001&editNo=1&printCount=1&publishDate=1957-09-22&officeld=00032&pageNo=4&printNo=3740&publishType=00020>

¹⁰⁴ 「국립극단 제2회 공연」, 『조선일보』, 1957년 9월 16일, 4면.

¹⁰⁵ 「건실한 면에 비해 파도 없는 수준」, 『동아일보』, 1955년 11월 22일, 4면.



과정에서 신문기자 유홍식(柳鴻植)을 만난 이후 재혼을 했고, 이로 인해 무거운 멍에를 지고 산다. 결국 남편 권봉우가 북한을 탈출하면서 곤란한 지경에 빠지게 된다.

둘째 딸 미송은 시인인 신일(辛一)과, 부호의 아들이자 대학생 신동택(申東澤) 사이에서 애정의 혼란을 경험하고 있다. 미송은 당초에는 가난하지만 신실한 신일과 결혼하고자 했지만, 여동생 미애의 농간에 의해 부유한 신동택과 결혼할 상황에 처한다. 비록 오해와 농간에 의해 일어난 일이었지만, 미송은 신동택과의 결혼을 받아들인다. 시인 신일은 깊이를 더하는 글을 쓰고 책을 발간하면서 우울한 전후의 현실에서 고귀한 가치를 키워간다.

이 작품은 중공군의 개입으로 전세가 역전되어 서울을 다시 떠나야 하는 시점에서 시작되어(제1막), 부산으로 피난을 떠나 각자의 삶을 찾아가는 도정을 거쳐(제2막), 다시 돌아온 '팔각정이 있는 집'에서 간신히 남은 생활에 정착하고 각자의 결혼(연애)을 결정하는 시간을 통과한 후(제3막 1~2장), 어느 정도 안정을 이루고 각자의 가정을 이룬 상황에서 권봉우가 살아 돌아오면서 일어나는 일대의 혼란을 그리고 있다(제4막). 이러한 혼란과 비극은 결국 일제 강점이 참혹한 역사로부터 기원하여, 인간의 욕심이 순리를 거부하면서 마치 '첫 단추를 잘못 끼운 것처럼 어지러워지는 세상'의 모습으로 퍼져나갔다. 자신의 친일 행각에 늘 부끄러움을 느끼고 정계 진출 권유마저 고사하던 한현식이 모든 책임을 지고 자살함으로써 일단락되는 듯했지만, 궁극적으로는 자신의 잘못에 대해 책임지지 않고 그 책임을 타인에게 전가하여 자신의 안일과 평온과 이익만을 구했던 사람들에게 반성과 인식적 충격을 촉구하는 작품이었다.

국립극단 제3회 공연 작품은 〈인생차압〉이었다. 이 작품은 연극 침체와 위축된 객석 상황을 개선하기 위하여, 작품의 흥행과 인기를 고려하여 선정한 작품이었다. 그런데 이 작품을 선전하는 과정에서 이미 사라진 신헌의 이름을 다시 끌어내는 아이러니가 발생했다. 신헌과 민극을 합쳐서 국립극단을 만들고 그 과정에서 신헌이라는 극단 명칭은 소멸된 것으로 공식적으로 공표되었지만, 공연작 〈인생차압〉을 선전하고 공연의 당위성을 알리는 과정에서 '구신헌'이라는 명칭을 사용하며 '신헌'이라는 극단 개념을

소급하기에 이르렀다.¹⁰⁶

이러한 아이러니는
실질적으로 신탁이 국립극단으로
흡수되어 활동하면서도 신탁
특유의 색깔을 고수하고 있었기
때문에,¹⁰⁸ 결과적으로는 민극의
색깔만 더욱 강도 높게 희석되는
결과가 가중되었다. 그로 인해
국립극단에서 신탁 회원들은
자신들의 회원을 주려 독립할 수 있었지만(독립하여 자체 공연을 펼칠 수 있을 정도로
결속력과 자체 제작 능력을 보유하고 있었다.), 남은 극단원만으로는 국립극장 공연이
거의 불가능했을 뿐만 아니라 나머지 한 축이었던 민극은 운영이 어려워지는
현상이 발생하고 말았다.

실질적으로 신탁의 <인생차압>은 관객들의 호응을 얻으며 인기리에
상연되었고,¹⁰⁹ 이후 국립극단을 대표하는 1950년대 레퍼토리로 상정되기에
이르렀다. 특히 막간을 생략하고 온전히 작품의 완성도에 몰입한 점은,¹¹⁰ 당시
연극에서 주목되는 변화라고 해야 한다.



[사진 18] <인생차압> 공연 광고¹⁰⁷

6. 1959년 합동 공연 <대수양>과 대규모 출연진

1959년 11월 국립극장 운영위원회는 신탁의 국립극장 복귀(포섭)를 결정하면서
전속극단 체제로 이원화하겠다는 당초 계획이 어느 정도 가시적인 상황이
되었다. 당시 신탁은 이해랑을 단장으로 독립적인 체계를 구축하고 있었기

¹⁰⁶ 「정유 문화계 총평 극단劇場, 『경향신문』, 1957년 12월 24일, 4면.

¹⁰⁷ 「국립극단 제3회 공연, 『경향신문』, 1957년 10월 27일, 3면. <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.naver?articleId=1957102700329203024&editNo=1&printCount=1&publishDate=1957-10-27&officId=00032&pageNo=3&printNo=3775&publishType=00020>

¹⁰⁸ 신탁은 국립극단으로 복귀하는 것에는 찬성했으나 명칭을 버리고 국립극단으로만 남는 것에는 반대했다. 더구나 신탁은 국립극단 복귀 이전에도 1957년 1월 아서 밀러의 <세일즈맨의 죽음>, 3월 오영진 작 <풍운>(김규대 연출), 그리고 5월에는 번역극 <박쥐>(전근영 연출)를 공연하면서 자체적으로 독립적인 활동을 이끌어오고 있었다.
[정유 문화계 총평 극단劇場, 『경향신문』, 1957년 12월 24일, 4면.]

¹⁰⁹ 「국립극단 공연 <인생차압> 성황리 5일까지 속연續演, 『경향신문』, 1957년 11월 5일, 4면.

¹¹⁰ 「풍자의 단편, 『동아일보』, 1957년 11월 9일, 4면.

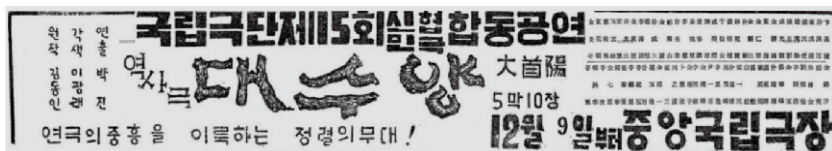
때문에, 그들의 결정 여하에 따라 국립극장 전속극단이 되는 데에 큰 문제가 없었고, 민국 역시 박진 단장이 임명되면서 ‘편제’ 정비를 서두르고 있었기 때문이다.¹¹¹

다만 민국은 신탁에 비해서는 극단 단원의 구성에서 난항을 겪고 있었고 그에 따라 ‘멤버 편성의 내용’을 쉽게 발표하지는 못하고 있었다. 그 이유는 영화계에 진출한 기성 연기자를 (재)확보하는 데에 어려움을 겪고 있었기 때문이다.¹¹²

신탁의 국립극장 복귀는 1950년대 국립극장 설립 시 신탁·극협의 이원화 체제를 다시 구현할 것이라는 기대를 불러일으켰다.¹¹³ 신탁은 국립극장 설립 시, 그리고 대구극장 이전 시와 환도 시에 중추로 활약했지만, 1957년 국립극장을 탈퇴하면서 국립극장 공연의 실질적인 공백을 가져왔고 동시에 한국 연극계도 활기를 잃어버리는 부정적 영향을 끼쳤다.

이에 연극계 안팎의 요구와 자성의 목소리로 신탁의 전격 복귀가 논의되었고, 민국의 새로운 약진(편제 구성과 공연 체제 강화)에 대한 요구가 동시에 일어나면서, 민국과 신탁의 두 체제가 양존 병립하는 구상안이 침체한 한국 연극계의 대안으로 제시되었다.¹¹⁴

두 극단은 그 첫 번째 행보로 합동 공연을 계획하기에 이르렀고, 그 계획의 일환으로 김동인 원작, 이광래 각색, 박진 연출 <대수양>(4막)의 제작과 공연에 나섰다.¹¹⁵



[사진 19] <대수양> 공연 광고¹¹⁶

111 「신탁」 국립극장에 복귀, 『동아일보』, 1959년 11월 4일, 2면.

112 「신탁」 국립극장에 복귀, 『동아일보』, 1959년 11월 4일, 2면.

113 「활기 띠울 연극계」, 『조선일보』, 1959년 11월 18일, 4면.

114 「활기 띠울 연극계」, 『조선일보』, 1959년 11월 18일, 4면.

115 「활기 띠울 연극계」, 『조선일보』, 1959년 11월 18일, 4면.

116 「국립극단 제15회 신탁민국 합동 공연」, 『조선일보』, 1959년 12월 2일, 2면.

이 작품에는 대단히 많은 배우들이 출연했다. 변기중, 허장강, 최무룡, 장민호, 조미령, 서월영, 김승호, 황해, 김인태, 박빈, 강계식, 천선녀, 진랑, 맹만식, 이향, 박영태, 정국산, 김만, 박성대, 이해랑, 김동원, 임생출, 옥경희, 김영자, 김금지, 주증녀, 유계선, 이진수, 전옥, 도금봉, 박상익, 장동휘, 장훈, 백송, 양일민, 고설봉, 복혜숙, 하지만, 최삼, 전방일, 나옥주, 박암, 이기홍, 이에성, 최성변 등이 그들이다.¹¹⁷

그야말로 당시 한국의 연극·영화계를 대표하는 이들이 다수 참여한 대규모 연극이었다.¹¹⁸ 거의 70여명에 이르는 배우들이 등장했는데, 대개 단일 배역이었던 반면에, ‘대수양’ 역할만 최무룡과 장민호가 매일 교대했다.¹¹⁹ 당시 무대 규모만 놓고 본다면, 〈대수양〉은 민극과 신탁의 합동 공연을 넘어 한국 연극계의 규모와 범위를 알려주는 대규모 공연이었다.

흥미로운 점은 신탁의 사정이었다. 신탁은 민극과의 협연으로 〈대수양〉을 12월 9일부터 공연하면서도, 15일부터는 단독으로 원각사에서 〈뜨거운 양철지붕 위의 고양이〉(3막)를 공연하고자 했다.¹²⁰ 1957년 신탁 계열 인사들이 반발하여 국립극장(국립극단)을 탈퇴한 여파로 이루어진 현상이며, 전반적으로 침체에 빠진 한국 연극계의 당시 상황을 보여 주는 대표적인 사건이었다.

38

당시 〈대수양〉의 연출을 맡았던 박진(민극 단장)의 회고에 의하면, 〈대수양〉의 가장 큰 의의는 “지리멸렬 그냥 분산 상태에서 절명(絶命)이 되나 싶던 연극이 되살아 일어난 것”이었다.¹²¹ 〈대수양〉은 작품의 완성도나 공연 규모의 측면에서 표면적인 성취 요인보다도, 분열과 분산을 거듭하던 한국의 연극계와 정체된 국립극장 활동을 다시 잇고 연극 공연을 속개했다는 의의가 더 크다고 해야 한다.

신탁의 탈퇴로 인해 1957년 이후 한국 연극계가 공백기로 빠져들었고, 이를 해소해야 한다는 의식이 넓게 공유되면서 민극과 신탁의 합동 공연(국립극장의 타계책)이 이루어졌으며,¹²² 한국의 전 연극계가 결집되는

117 「국립극단 제15회 신탁민극 합동 공연」, 『조선일보』, 1959년 12월 2일, 2면.

118 「연극 부흥의 새 신호」, 『동아일보』, 1959년 12월 4일, 4면.

119 「〈대수양〉 9일부터 개막」, 『동아일보』, 1959년 12월 9일, 4면.

120 「활발해진 연극 활동」, 『조선일보』, 1959년 12월 9일, 4면.

121 「다시 찾은 무대」, 『동아일보』, 1959년 12월 30일, 4면.

122 「신극 무대를 재건再建」, 『동아일보』, 1959년 11월 20일, 4면.

공연으로서 <대수양>이 기획, 연출되는 계기를 확인하도록 해주는
정황이라고 해야 한다.¹²³ 다만 신헌은 다시 국립극장의 전속극단으로
복귀하기로 결정했지만, 그들의 본령인 번역극 공연의 맥락 역시 이어 가기로
결정한 것이다.

1959년 11월 시점에서 민극의 주요 단원은 김승호, 박노식, 서월영,
장동휘, 최무룡, 허장강, 노경희, 복혜숙, 이민자, 윤인자, 전옥, 주증녀,
조미령이었다.¹²⁴ 영화계에서 활동하는 연기자가 상당했고, 과거 토월회와
인연을 맺은 바 있는 연기자도 다수 눈에 띄는 구성이다. 반면 같은 시점에서
신헌의 주요 단원은 김동원, 김진규, 박암, 이예춘, 주선태, 최남현, 고선애,
도금봉, 문정숙, 석금성, 최은희, 황정순이었다.¹²⁵ 현대극장과 극협 그리고
1950년 초대 국립극장의 멤버가 주축이었다. 여기에서 1959년 12월 무렵
신헌의 <뜨거운 양철지붕 위의 고양이>에 출연한 단원들을 추가할 수 있는데,
그 면면을 보면 김옥순, 조태희, 신인철, 조영호, 신경옥, 전용섭, 최양숙,
홍신숙, 장연택, 김용현, 장동은, 나영수, 김진원, 이종국 등이었다.¹²⁶



123 「활발해진 연극 활동」, 『조선일보』, 1959년 12월 9일, 4면.

124 「신극 무대를 재건(再建)」, 『동아일보』, 1959년 11월 20일, 4면.

125 「신극 무대를 재건(再建)」, 『동아일보』, 1959년 11월 20일, 4면.

126 「국립극단 제16회 신헌 공연 <뜨거운 양철지붕 위의 고양이> 막」,
『조선일보』, 1959년 12월 11일, 4면.



[사진 20] <대수양> 연습 광경¹²⁷



[사진 21] <대수양> 대본 읽기 광경¹²⁸

연출을 맡은 박진은 1936년 7월 15~21일에, 당시 소속 극단인 동양극장(청춘좌)에서 <단종애사>(최독건 각색) 공연을 연출한 바 있었다.¹²⁹ 그는 약 20여년이 흐른 시점인 1959년에 민국 소속 국립극장의 단원으로 <대수양> 공연에 임했는데, 이 시점에서의 극장은 중앙국립극장으로 지칭되는 시공관이었다.¹³⁰

<대수양>의 공연 대본은 확인되지 않는다. 다만 줄거리가 남아 있는데, 대강의 내용은 다음과 같다.¹³¹ 수양(장민호/최무룡 분)과 문종(강계식 분)은 성격적인 차이 때문에 대립이 심각했는데, 문종이 병사하자 수양은 조카 단종을 도와 국사를 돌보는 성의를 보인다. 하지만 수양의 집권을 반대하는 김종서(이향분)와 안평대군(황해 분) 측은 수양을 제거하고 정치적 실권을 장악하려고 한다. 이에 수양은 먼저 그들을 처단하고 단종을 보필한다. 단종은 숙부 수양에게 양위하려고 하고, 수양은 어쩔 수 없이 조선의 왕으로 등극한다.¹³²

<대수양>은 김동인의 원작을 근간으로 삼은 작품답게 수양의 처신과 행보를 긍정적으로 바라보고 있고, 수양에 의해 처단된 김종서와 안평 그리고 단종을 무능한 세력으로 규정하고 있다. 이러한 수양 위주의 역사관은

¹²⁷ 「<대수양> 9일부터 개막」, 『동아일보』, 1959년 12월 9일, 4면.

<https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1959120900209104004&editNo=2&printCount=1&publishDate=1959-12-09&officeId=00020&pageNo=4&printNo=11569&publishType=00010>

¹²⁸ 「활발해진 연극 활동」, 『조선일보』, 1959년 12월 9일, 4면.

<https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1959120900239204023&editNo=2&printCount=1&publishDate=1959-12-09&officeId=00023&pageNo=4&printNo=11719&publishType=00020>

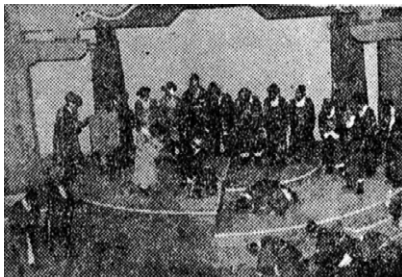
¹²⁹ 「사극 <단종애사端宗哀史>」, 『조선일보』, 1936년 7월 19일, 6면.

¹³⁰ 「연운 안내演芸案内」, 『조선일보』, 1959년 12월 8일, 4면.

¹³¹ 「풍겨준 연극의 매력魅力」, 『조선일보』, 1959년 12월 19일, 4면.

¹³² 「풍겨준 연극의 매력魅力」, 『조선일보』, 1959년 12월 19일, 4면.

일제강점기 단종의 폐위를 '애사'로 보는 시각과는 자못 차이를 보인다는 점에서 새로운 관점의 제시라고 할 수 있다. 그러니 세계관의 측면에서는 이전의 〈단종애사〉와 1959년 국립극장(민극과 신헌 공동 제작) 〈대수양〉은 그 가치관의 차이가 분명하다고 해야 한다.



[사진 22] 〈대수양〉 공연 사진¹³³



[사진 23] 동양극장 〈단종애사〉 공연 사진¹³⁴

이처럼 〈단종애사〉와 〈대수양〉의 공연 원작자가 서로 다른 점은 이채롭다. 더 주목되는 점은 두 공연에서 구현된 무대디자인 역시 상당한 차이를 보였다는 것이다. 가령 〈단종애사〉는 사실의 고증과 고풍스러운 연기 재현을 중점에 둔 공연이었다면, 〈대수양〉은 간결한 무대 이미지로도 상징되듯 고증 위주의 공연에 안착할 의도를 앞세운 공연이 아니었다. 특히 〈대수양〉은 회전무대를 활용하여 “리얼한 것을 버리고 반상징적인” 무대 이미지를 구축하고자 했으며, “장소와 시간을 초월하여 의식 세계에서 갈등하는 표상 등을 구체화하여 행동의 형상을 직관적으로 이해하는 데에 주력”하고자 했다.¹³⁵

¹³³ 「통속화通俗化된 신극무대新劇舞臺 〈대수양大首陽〉 연기 족보 뚜렷」, 『동아일보』, 1959년 12월 16일, 4면. <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1959121600209104005&editNo=2&printCount=1&publishDate=1959-12-16&officeId=00020&pageNo=4&printNo=11576&publishType=00010>

¹³⁴ 「사극 〈단종애사端宗哀史〉」, 『조선일보』, 1936년 7월 19일, 6면. <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1936071900239206012&editNo=1&printCount=1&publishDate=1936-07-19&officeId=00023&pageNo=6&printNo=5447&publishType=00020>

¹³⁵ 「〈대수양〉 9일부터 개막」, 『동아일보』, 1959년 12월 9일, 4면.

그럼에도 불구하고 두 공연은 공통점을 지니고 있었다. 조선의 비극적인 역사적 사건을 통해, 연극의 진정성을 획득하고 불거리가 풍성한 공연을 만들고자 했던 창작 의지가 그 첫 번째 공통점이다. 동양극장의 <단종애사>나 민극·신헌의 <대수양>은



[사진 24] 신헌의 <대수양> 공연 사진¹³⁶

대규모 출연진을 동원하는 대작 연극이자 역사적 사실에 바탕을 둔 역사극으로서의 의미를 중시여기며 각 작품의 창작 의의를 되살리려 했다.

두 작품은 서로 다른 관점을 적용하기는 했지만, 당시 공연 환경에서 필요한 작가적 전언을 투영하고자 했다. 일제강점기 왕위를 폐위 당한 단종의 처지는 일제 강점의 폭력을 연상시키고 이에 자연스럽게 폭력에 의해 사그라진 왕권의 종말을 자신들의 처지에 대입하려는 감상 활동을 불러일으켰다.

비록 해석은 다르지만 <대수양>은 새로운 국가 건설에 매진해야 하는 지식인의 고뇌를 다루고 있다. 구정권이 드러내는 적폐와 문제점을 해소하기 위한 결단이 필요했고, 부패한 정치에 맞서는 시대의 혁신이 필요했기 때문에, 정치와 국가 권력을 일신하고 새로운 변화와 체제를 도입하려는 개혁자로서 수양의 면모는 공감을 얻을 수 있었다. 해방 이후, 그리고 전쟁 이후 어지러운 사회 현실은 개혁자로서 수양대군의 역할을 일깨우는 계기가 되었다.

40

<대수양>에서 배우들의 연기는 충분한 연습을 통해 조율되지는 못했다. 연습 기간도 충분하지 않았고, 워낙 다수의 배우들이 등장하면서 장면 축소 자체도 여유가 별로 없었기 때문이다. 하지만 더욱 근본적인 문제는 연기의 결이 다른 배우들이 공존했다는 점이다. 비교적 호연을 펼쳤다는 평가를 받기는 했지만 수양 역 장민호는 과장된 억양을 억제하지 못했고, 반면 적역을 얻은 단종 역의 옥경희는 분한 연기를 구사할 수 있었으며, 안평대군 역을 맡은 황해를 비롯한 몇 명의 배우들은 ‘야릇한

¹³⁶ 「풍겨준 연극의 매력魅力」, 『조선일보』, 1959년 12월 19일, 4면.
[https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1959121900239204023&editNo=1&printCo](https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1959121900239204023&editNo=1&printCount=1&publishDate=1959-12-19&officeId=00023&pageNo=4&printNo=11729&publishType=00020)
[unt=1&publishDate=1959-12-19&officeId=00023&pageNo=4&printNo=11729&publishType=00020](https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1959121900239204023&editNo=1&printCount=1&publishDate=1959-12-19&officeId=00023&pageNo=4&printNo=11729&publishType=00020)

신파조 역양'으로 지칭되는 이질적인 연기(투)를 버리지 못했고, 김중서 역을 맡은 배우 이향도 과장된 연기로 혼란을 초래했다.¹³⁷

이러한 문제는 비단 개인적인 문제에만 국한되지 않는다. 이들의 문제에서 가장 중요한 차이는 대중극(신파극)의 공연 관습에 젖은 경우, 라디오나 영화 연기를 제어하지 못하는 경우, 지나치게 적역만을 추구하여 이질적 배역에는 적응을 제대로 하지 못하는 경우 등이 포착된다. 그러니까 민극과 실험의 서로 다른 연기(배우) 계열로 인해 극단 내부의 양상불이 크게 영향을 받으면서 통일되고 일관된 연기가 이루어지지 못한 셈이다. 이것은 국립극장의 전속극단이 지닌 혼잡성과 이질성, 그리고 복잡성의 문제가 예상외로 심각할 수 있다는 반증이기도 했다.

IV. 전속극단 민극의 면모와 공연사적 한계

지금까지 극단 민극은 한국 연극사에 뚜렷한 족적을 남긴 극단으로 기록되지는 못했다. 그 이유는 민극의 탄생에서부터 나타나기 시작했다. 민극은 국립극장의 이원화 체제에 따라 조직이 결성된 극단이었기 때문에, 내부적 결속력이 그렇게 강하지 않았다. 이로 인해 민극과 함께 국립극장의 또 다른 전속극단이었던 실험과 극명한 대비를 이루었다. 실험은 국립극장 측의 일방적인 소속(명칭) 변경에 항의해서, 주축 단원이 국립극장 탈퇴를 선언하고 전속극단의 지위를 버린 채 본래 극단으로 돌아갈 정도로 강한 내부 결속력을 보여 준 바 있다. 두 극단 모두 국립극장의 외적 필요, 그러니까 전속극단의 결속 필요에 따라 설립되었다는 공통점을 지니고 있음에도 불구하고, 그 행보와 운영 과정에서 사뭇 다른 결과를 가져왔다고 해야 한다.

¹³⁷ 「풍겨준 연극의 매력魅力」, 『조선일보』, 1959년 12월 19일, 4면.

이러한 차이는 두 가지 측면에서 고려될 수 있다. 우선, 민극은 극단적 이념이나 공연 목표가 분명하지 않았다. 반면 신협(신극협의회)은 극예술연구회-극협으로 이어지는 정통적인 신극을 계승했다는 분명한 자의식을 지니고 있었다. 이러한 자의식이 1930년대 신극과 대중극의 대립 과정에서 형성된 인위적인 정체성이라고 해도, 그들-신극협의회는 이러한 정체성과 자기 맥락을 고수했고, 이를 통해 신협이 나아가야 할 바를 분명하게 결정하고 있었다.

하지만 민극은 이러한 정체성 형성에는 실패했다. 그것은 민극의 연극적 스타일이 애매했기 때문이기도 하다. 민극을 이끈 이원경이나 박진은 당시로서는 정통적인 신극 계열의 연극인이 아니었다. 박진은 오히려 대중극 진영의 연출가로 분류되고 있었고, 이원경 역시 전문 연출가로 대접받지 못하고 있었다. 신극에 대한 경도와 자부심이 한국(조선) 근대 연극의 도입과 형성기에 생겨난 임시적 개념이라고 해도, 1950년대 혼란한 남한 상황에서 이러한 개념은 예상외로 큰 힘을 발휘했고, 막강한 영향력을 형성했다.

민극은 특정한 작품이나 사조 혹은 연극적 목표를 내세울 수 없는 입장이었고, 전체적으로 주어진 과제 혹은 국립극장의 필요에 따라 일회성 공연을 시행하는 위탁 주체로 기능하는 경우가 흔했다. 가령 민극의 창립 공연 <파랑새>는 세계적인 명작이기는 하지만, 민극의 창립 시점에서 첫 번째 공연이 되어야 하는 내적 당위성을 생산하지 못했다. 더구나 민극이 이러한 <파랑새> 공연을 성인극의 관점으로 분별력 있게 조율할 수 있는 역량도 갖추지 못했던 것으로 보인다. 결국 <파랑새>와 같은 무분별한 연극이 출몰했고, 민극의 존립 이유와 공연 미학은 안정적인 지지를 얻지 못했다.

다음으로 민극은 가용할 수 있는 극 단원이 조출한 편이었고, 그마저도 부침이 심해 공연 준비 과정에서 적지 않은 어려움을 초래하곤 했다.¹³⁸ 민극의 단원은 상당한 인지도를 지닌 배우들이었지만, 그들은 영화로 인해 매우 분주한 나날을 보내고 있었다. 본업이 연극배우보다는 영화배우를 지향하는 연예인들이 상대적으로 많았다. 공연을 위해 팀워크를 다지고 앙상블을 다듬을 시간이 부족했고, 전반적으로 연극에 대한 열망보다는 영화에 관한 관심과 활동 비중을 더욱 크게 두는 형편이었다. 이로 인해

138 「소극장이 필요한 계층階梯 신극 운동의 전망」, 『동아일보』, 1957년 9월 14일, 4면.



민국의 활동은 제약이 심했고, 민극 단독 연극보다는 신탁과의 협동 공연에 동원되는 듯한 인상마저 남겼다.

영화와 민극의 관련성은 비단 인맥의 중첩과 접합 활동 정도로 그치지 않는다. 1955년 민극의 세 공연작은 연극 작품 자체가 영화 필름과 연관된 정황을 보여 준다. 2월에 무대화된 <제2의 인생>(김소동 작, 이원경 연출)은 김소동 제작 작품을 연극으로 동시 개연한 것으로 보이며(영화의 완성 여부는 분명하게 확인되지 않는다.), 7월에 김승호가 주연하고 변기종이 출연한 연극 <돈>(손기현 작, 이원경 연출)은, 이후 영화로 제작되어 1958년 3월 동명의 영화로 서울, 부산, 대구에서 동시 개봉되었다. 같은 해 11월에는 극단 백조와 협연하여 <바람과 함께 사라지다>를 무대화하기도 했다.

이러한 행보는 연극과 영화 텍스트의 혼용 내지는 교환을 자연스럽게 용인하고, 오히려 더욱 권장하여 자신만의 장점으로 삼으려 했다는 합리적 추론을 가능하게 한다. 민극은 영화 작품에 대한 차별이 없었으며, 오히려 연극과의 교호 혼용에 대한 열망을 지니고 있었다고 해야 한다. 연극의 순수성, 혹은 무대 예술의 독자성이 아니라 성공한 텍스트에 대한 원 소스 멀티 유즈(OSMU)의 가능성을 강도 높게 타진하는 단체였다고 할 수 있다.

두 전속극단 체제는 1930년대 동양극장의 성공 이후 조선과 한국의 연극인들이 꿈꾸는 이상화된 체제였다. 그래서 국립극장 설립 시부터 이러한 양 극단 전속체제에 대한 강한 열망을 내보이고 있었다. 하지만 동양극장의 사례에서도 확인되듯, 청춘좌와 달리 호화선은 부침을 거듭했고, 그 이유는 호화선의 분명하지 않은 공연 콘셉트 때문이었다. 호화선의 전신은 희극좌와 동극좌였는데, 각각 희극과 역사극을 공연한다는 초기 설정과는 달리 최초 목적은 관객들에게 큰 호응을 얻지 못했다. 이후 두 극단을 통합하여 호화선을 재건립했지만, 인지도가 높고 관객 호응이 강력한 청춘좌와 달리 고전을 면하지 못했다. 그것은 호화선만의 공연 목표가 분명하지 않았기 때문인데, 이에 성군으로 거듭나면서 국민연극을 극단 운영 방향으로 설정하는 악수를 두기도 한다.

결국 두 개의 극단 체제에서 양 극단은 분명한 공연 목표와 운영 방향을 상정하고 있어야 했으며, 그로 인해 경쟁과 자체 개발 심지어는 독립적 성향까지 요구받지 않을 수 없었다. 극단 민극은 이러한 측면에서

지나치게 많은 허점을 지닌 단체였다. 독립적 성향은 거의 없었으며, 이로 인해 공연 체제에 대한 자립성을 발현하지 못했다. 신협과의 경쟁도 실제로는 매우 미약했으며, 자체 개발을 위한 노력도 발견되지 않고 있다. 결국 민극은 관 주도 극단으로서의 수동성이 지나치게 큰 극단으로 연명할 수밖에 없었다. 이러한 약점은 좀처럼 극복 가능한 문제가 아니었다는 측면에서 한국 연극사에서 다시 한번 주목할 필요가 있다고 판단된다.

44

참고 문헌

1. 단행본

김미도, 「앞으로 써야 할 역사를 위하여」, 『국립극단 70+아카이빙』,
서울: 국립극단, 2020.

2. 논문

김옥란, 「1950년대 연극과 실험의 위치」, 『한국문학연구』 34,
서울: 동국대학교 한국문학연구소, 2008.

3. 신문기사

「갑오년甲午年 연극 운동 총결산」, 『동아일보』, 1954년 12월 19일.
「건실한 면에 비해 파도 없는 수준」, 『동아일보』, 1955년 11월 22일.
「구각舊殼을 탈피하고 환도 숙원 성취한 국립극장 제구실할 수 있나」,
『동아일보』, 1957년 7월 5일.
「국립극단 제15회 실험민극 합동 공연」, 『조선일보』, 1959년 12월 2일.
「국립극단 제16회 실험 공연 〈뜨거운 양철 지붕 위의 고양이〉 막」,
『조선일보』, 1959년 12월 11일.
「국립극단 제2회 공연」, 『조선일보』, 1957년 9월 16일.
「국립극단 제3회 공연」, 『경향신문』, 1957년 10월 27일.
「국립극단國立劇團 창립 공연 20일까지 국립극장서」, 『조선일보』, 1957년
7월 13일.
「국립극단 공연 〈인생차압〉 성황리 5일까지 숙연續演」, 『경향신문』, 1957년
11월 5일.
「국립극장」, 『경향신문』, 1949년 3월 16일.
「국립극장 개관과 '실험협의회新劇協會' 발족에 제際하여」, 『경향신문』,
1950년 4월 30일.
「국립극장 문제」, 『동아일보』, 1949년 9월 1일.
「국립극장불일실國立劇場不一實」, 『동아일보』, 1946년 3월 3일.
「국립극장國立劇場 사실상 환도還都한 셈」, 『동아일보』, 1957년 6월 29일.
「국립극장설치령國立劇場設置令 20일 국무회의 통과」, 『동아일보』, 1948년
12월 22일.
「국립극장 설립 수遂 결정 문화발전을 도모」, 『조선일보』, 1949년 1월 8일.
「국립극장 설치 부산 대구 등지는 결정」, 『경향신문』, 1949년 1월 19일.

16

- 「국립극장운위 國立劇場運委 결정」, 『경향신문』, 1949년 11월 3일.
- 「국립극장운위 國立劇場運委 임명」, 『조선일보』, 1949년 11월 2일.
- 「국립극장으로?」, 『경향신문』, 1949년 1월 15일.
- 「국립극장으로 대구문화극장 大邱文化劇場 극장장 劇場長엔 서씨 徐氏」, 『조선일보』, 1952년 11월 20일.
- 「국립극장은 어찌 되나? 예원 각계의 건의建議」, 『경향신문』, 1949년 9월 5일.
- 「국립극장을 설치」, 『경향신문』, 1948년 12월 22일.
- 「국립극장의 장래 시급한 신진의 양성」, 『동아일보』, 1950년 1월 9일.
- 「국립극장 창설에 관하여」, 『동아일보』, 1949년 4월 2일.
- 「국립극장 헛돈 들어 개수改修 부산釜山, 대구大邱 부정공사노정 不正工事露呈」, 『동아일보』, 1950년 1월 16일.
- 「국제극장 國際劇場은 어디로」, 『동아일보』, 1947년 11월 5일.
- 「극단 민국」, 『조선일보』, 1954년 12월 7일.
- 「극단 민국 공연」, 『동아일보』, 1955년 2월 18일.
- 「극단 '민국'에서는 극계의 중진 격인 홍해성 변기중 양 씨의」, 『경향신문』, 1955년 7월 5일.
- 「극단 '민국民劇' 중앙공연 <파랑새> M·메-텔링크 작품 5막8장 五幕八場 7일」, 『경향신문』, 1954년 12월 2일.
- 「극단 민국 창립 공연」, 『동아일보』, 1954년 12월 7일.
- 「극단 '민국' <파랑새> 공연 7일부터 시공간 성황」, 『경향신문』, 1954년 12월 8일.
- 「다시 찾은 무대」, 『동아일보』, 1959년 12월 30일.
- 「<대수양> 9일부터 개막」, 『동아일보』, 1959년 12월 9일.
- 「<돈>」, 『경향신문』, 1958년 3월 4일.
- 「말썽 많던 부민관府民館 국립극장으로 데뷔」, 『경향신문』, 1949년 10월 19일.
- 「명극名劇의 밤 인생 철학의 새 암시 상연될 <청조靑島의 경개>」, 『조선일보』, 1938년 1월 21일.
- 「문화단신」, 『동아일보』, 1954년 12월 9일.
- 「문화단체총련서 문화정책을 건의」, 『조선일보』, 1948년 7월 10일.
- 「문화소식」, 『경향신문』, 1955년 6월 25일.
- 「문화인이 관리·기술자 운영」, 『경향신문』, 1949년 9월 5일.
- 「민국 기념 공연」, 『조선일보』, 1955년 7월 3일.
- 「<바람과 함께 사라지다> 상연을 준비」, 『동아일보』, 1955년 11월 25일.
- 「<바람과 함께 사라지다> 연극화演劇化」, 『조선일보』, 1955년 11월 30일.

「반관반민 半官半民으로 운영」, 『경향신문』, 1949년 9월 5일.

「방한작가 ‘국립극단’ 관람」, 『경향신문』, 1957년 9월 22일.

「본보 독자 우대의 중앙무대 中央舞臺 제5회 대공연」, 『조선일보』, 1938년 1월 20일.

「부민관 국립극장으로」, 『조선일보』, 1950년 1월 4일.

「부민관 府民館 국립극장 國立劇場으로 귀산歸産을 빨리 불하할 작정」, 『동아일보』, 1949년 9월 3일.

「사극 <단종애사 端宗哀史>」, 『조선일보』, 1936년 7월 19일.

「서울의 국립극장 부민관 府民館으로 결정」, 『동아일보』, 1949년 10월 19일.

「소극장이 필요한 계제 階梯 신극 운동의 전망」, 『동아일보』, 1957년 9월 14일.

「시공관 市公館 명도 明渡 부당 不當탄 시민회 市民會 성황」, 『조선일보』, 1949년 3월 4일.

「신극 무대를 재건 再建」, 『동아일보』, 1959년 11월 20일.

「신극 운동의 개척자 연학년 씨 영면」, 『조선일보』, 1938년 4월 6일.

「신극협의회 창립」, 『조선일보』, 1950년 1월 19일.

「신영화 일람 一覽」, 『경향신문』, 1955년 1월 23일.

「'신협' 국립극장에 복귀」, 『동아일보』, 1959년 11월 4일.

「'신협 新協'과 나」, 『경향신문』, 1957년 12월 30일.

「연극 변기중 卞基鍾 수상 授賞 작품명 <바람과 함께 사라지다>에서의 연기演技」, 『조선일보』, 1957년 10월 4일.

「연극 부흥의 새 신호」, 『동아일보』, 1959년 12월 4일.

「연극영화 시내각관 市內各館」, 『동아일보』, 1955년 2월 20일.

「연운안내 演芸案內」, 『조선일보』, 1955년 2월 21일.

「연운안내 演芸案內」, 『조선일보』, 1955년 2월 27일.

「연운안내 演芸案內」, 『조선일보』, 1955년 2월 28일.

「연운안내 演芸案內」, 『조선일보』, 1955년 3월 2일.

「연운안내 演芸案內」, 『조선일보』, 1955년 3월 3일.

「연운안내 演芸案內」, 『조선일보』, 1955년 3월 4일.

「연운안내 演芸案內」, 『조선일보』, 1959년 12월 8일.

「연예계 회고(5) 중 연구극 研究劇의 동정」, 『동아일보』, 1937년 12월 25일.

「영화연극 시내각관 市內各館」, 『동아일보』, 1955년 3월 2일.

「예원 藝苑」, 『경향신문』, 1955년 2월 20일.

「예원 藝苑」, 『경향신문』, 1955년 3월 6일.

「<왕자호동과 낙랑공주>」, 『조선일보』, 1956년 2월 18일.

18

- 「제13회 극예술연구회 공연」, 『조선일보』, 1936년 12월 16일.
- 「정유 문화계 총평 극단(劇壇)」, 『경향신문』, 1957년 12월 24일.
- 「중앙국립극장(中央國立劇場) 탄생 시민관(市民館) 개수 2월 1일 개관」, 『동아일보』, 1950년 1월 4일.
- 「중앙국립극장환도기념(中央國立劇場還都記念)」, 『조선일보』, 1957년 7월 11일.
- 「중앙무대 신춘 제2회 공연으로 〈청조靑鳥〉(오막 구장) 상연 21, 22, 23일 어부민관(於府民館)」, 『매일신보』, 1938년 1월 22일.
- 「초기 '리얼리즘'의 무대」, 『경향신문』, 1955년 7월 12일.
- 「탁목조(啄木鳥)」, 『경향신문』, 1949년 4월 13일.
- 「통속화(通俗化)된 신극무대(新劇舞臺)〈대수양(大首陽)〉 연기 족보 뚜렷」, 『동아일보』, 1959년 12월 16일.
- 「풍겨준 연극의 매력(魅力)」, 『조선일보』, 1959년 12월 19일.
- 「풍자의 단면」, 『동아일보』, 1957년 11월 9일.
- 「혼담(婚談) 많은 부민관(府民館)」, 『조선일보』, 1949년 10월 11일.
- 「홍해성·변기중 선생 회갑 기념 대공연」, 『조선일보』, 1955년 7월 1일.
- 「홍해성·변기중 선생 회갑 기념 대공연」, 『조선일보』, 1955년 7월 11일.
- 「홍해성 변기중 양 씨 환갑 기념극 공연」, 『조선일보』, 1955년 7월 14일.
- 「홍행허가사무(興行許可事務) 일체 문교부로 이관」, 『경향신문』, 1948년 12월 9일.
- 「활기 띠울 연극계」, 『조선일보』, 1959년 11월 18일.
- 「활발한 학생극(學生劇)의 대두」, 『조선일보』, 1954년 12월 20일.
- 「활발해진 연극 활동」, 『조선일보』, 1959년 12월 9일.

4. 인터넷 자료

한국영화데이터베이스 <https://www.kmdb.or.kr>

A Study on the Performance History of ‘Mingeuk’ as a theater company exclusive to the National Theater of Korea in the 1950s

Kim Namseok

‘Mingeuk’ was the official exclusive theater company of the National Theater of Korea in the 1950s. With the launch of the National Theater of Korea in 1950, discussions on the theater company that would lead performances at the National Theater of Korea were conducted in various ways. Due to the Korean War, the National Theater of Korea was closed and reopened in the area. Through this process, the need for an exclusive theater company for the National Theater of Korea was increased, and Mingeuk was launched as an exclusive theater company in Daegu in 1954. Mingeuk, which should have been in charge of performances at the National Theater of Korea along with Singeuk — already designated as an exclusive theater company — performed poorly, and the National Theater of Korea’s relevant performance history remained insignificant. As a result, an in-depth approach to Mingeuk has been lacking thus far, and its substance and the details of its activities have also remained somewhat vague. The purpose of this study was to restore the performance history of Mingeuk and to reveal the characteristics of its performance. Through this, it was noted that the members and performance methods of Mingeuk are closely related to film production which will be a topic focus in the study.

50

Key Words

National Theater of Korea, Mingeuk, *Money*, *Gone With The Wind*, *Daesuyang*

투고일 2021년 9월 30일
심사완료일 2021년 12월 17일
게재확정일 2021년 12월 17일

특집 2

공공극장의 제도변화와 형태적 전환 모색

설립 70주년,
책임운영기관 시행 20년,
국립극장을 중심으로

김진각
Kim Jingak

김진각

성신여자대학교 문화예술경영학과 교수로 재직 중이다. 문화예술학 박사로 문화예술정책과 문화예술콘텐츠 분야를 주로 연구하고 있다. 순수예술과 대중예술의 융합에 관심을 기울이면서 연극 등 문화예술 콘텐츠 기획도 직접 하고 있다. 주요 연구 논문으로는 「문화예술지원기관의 역할 정립 방안 연구: 합의제 기구 전환 15년, 한국문화예술위원회를 중심으로」, 주요 저서로는 『문화예술지원론: 체계와 쟁점』 등이 있다.

I. 서론

1. 연구의 배경 및 목적
2. 선행연구 검토 및 연구 방법

II. 이론적 고찰: 공공극장 정책 제도변화

1. 공공극장과 공공제작극장
2. 제도변화 논의
3. 국립극장의 책임운영기관화
4. 연구 분석의 틀

III. 국립극장 운영실태 분석: 문화형 책임운영기관 전환 이후

1. 공공성 실현
2. 재정건전성 제고의 딜레마
3. 자율성과 재량권 확보

IV. 국립극장 운영 개선 및 형태적 전환

1. 탈脫 책임운영기관·재단법인화 모색
2. 향후 10년을 위한 위상 정립 방안
 - 1) 공적가치 강화
 - 2) 극장장과 예술감독 관계의 재설정

V. 결론



국문초록

국립극장은 문화형 책임운영기관 제도의 틀 속에서 운영되면서 효율성과 재정적 경제성 제고를 목표로 하고 있다. 이 같은 책임운영기관의 수익형 성과 못지않게 공공성과 예술성 제고의 가치는 공공극장으로서 국립극장의 정체성이다. 본 연구는 설립 70주년, 책임운영기관 시행 20년을 넘긴 국립극장의 책임운영기관으로의 제도변화 이후의 역할과 성과를 분석한다. 이를 통해 공공성과 예술성을 제고하기 위한 방안에 초점을 맞추고 있다. 공공성 가치 실현이라는 국립 문화예술기관의 정체성 확보와 재정건정성을 중점적으로 논의하면서 국가를 대표하는 공공제작극장의 위상 정립 방안을 함께 모색했다.

국립극장의 존재 가치는 공공성을 향상시키고 개선하면서 예술성 높은 작품을 선보이는데서 출발한다고 한다면, 성과 중심의 문화형 책임운영기관 제도가 이러한 비전을 충족시키기에는 한계가 있다고 볼 수 있다. 국립극장의 최고 책임자인 극장장의 자율성과 재량권도 책임운영기관 취지를 충족시킬 정도로 확보되어 있다고 할 수 없다. 따라서 탈脫 책임운영기관 검토와 함께 수면 아래 있는 재단 법인화 등 다른 제도로의 변화를 심도 있게 논의할 필요가 있다. 수평적 관계라고 규정짓기 어려운 극장장과 전속단체 예술감독 간의 관계 재설정도 공공제작극장으로서의 역할과 관련하여 주요한 이슈로 살펴야 한다. 새로운 10년을 준비해야 할 국립극장은 현행 제도의 근본적인 문제점 개선을 통한 위상 정립 방안 마련이 시급하다.

58

주제어

문화형 책임운영기관, 제도변화, 공공극장, 공공성, 재정건정성



I. 서론

1. 연구의 배경 및 목적

지난 2020년 설립 70주년을 맞은 국립극장은 국립 공연장으로 책임운영기관 형태를 띠고 있다. 문화체육관광부 소속으로 또 다른 국립 문화예술기관인 국립현대미술관과 국립아시아문화전당도 책임운영기관으로 지정되어 있지만, 공공제작극장인 국립극장과는 그 성격이 상반된다. 책임운영기관¹은 민간 섹터의 효율성과 경쟁 같은 시장주의적인 요소를 공공 섹터에 도입해야 한다는 행정 패러다임인 신공공관리론 New Public Management(NPM)²의 일환으로, 공조직으로서의 공공성과 민간조직의 운영원리인 기업성을 동시에 내포하고 있다.

국립극장은 설립 50주년이 되던 지난 2000년 공공부문의 개혁과 강화된 성과관리의 필요성이 제기되면서 다른 공공기관들과 함께 책임운영기관으로 전환하는 첫 제도변화를 경험했다. 책임운영기관 지정 당시 정량적 지표를 통한 평가를 앞세운 책임운영기관제도가 국립극장에 부합하느냐는 논란이 적지 않았다.

국립극장은 이후 우려했던 기업형 책임운영기관제 시행의 부작용이 드러나면서 두 차례 제도변화를 가져오게 되었다. 수익성을 극대화하기 위해 상업적인 대형 뮤지컬의 장기 대관 등을 추진하면서 국립 공연예술기관으로서의 공공성 논란을 겪게 되었고, 결국 2008년 행정형 책임운영기관으로 전환했다. 그로부터 3년 뒤인 2011년에는 문화형 책임운영기관³으로 또 한차례 제도변화가 뒤따랐다.

1 2장에서 구체적으로 논의하고 있다.

2 NPM은 정부개혁의 일환으로 1980년대부터 등장한 행정 패러다임이다. 행정개혁을 위하여 다양한 형태의 시장주의적 요소들을 정부에 도입하고자 하는 노력을 의미한다. 우리나라는 1990년대까지 관료제를 적용하고 있었으나, 이러한 관료제에서는 산출과 성과를 적극적으로 관리하는 동기가 결여되어 있다는 지적에 따라 김대중 정부는 IMF 국가적 위기 속에서 행정개혁을 추진하기 위해 NPM을 공공 부문에 도입하기 시작했다.[우효석, 「작은 정부론적 행정개혁에 관한 연구: 김영삼 정부와 김대중 정부를 중심으로」(부산대학교 대학원 석사학위논문, 2007), 17~22쪽.]

3 2장에 후술되어 있다.

국립극장은 공공극장 형태의 국립 문화예술기관으로서 공공성 제고와 예술성 회복이 최고의 가치가 되어야 한다. 하지만 국립극장이 이 같은 정체성을 담보하기 어려운 책임운영기관이라는 제도 안에서 정량적 평가가 쉽지 않은 문화예술의 특수성이 도외시된 채, 민간 섹터의 시장주의적 요소가 여전히 강조되는 운영의 틀을 유지하고 있는 것은 아이러니다. 본 연구는 이와 같은 문제의식을 바탕으로 국립극장이 문화형 책임운영기관으로 제도변화가 이뤄진 2011년 이후 공공성 제고 등 운영실태를 살펴보고 정책적 대안을 제시하는 것을 목적으로 하고 있다. 이러한 논의를 통해 국립극장의 책임운영기관 체제 적용의 적절성 검토와 함께 향후 재단법인 전환 등 다른 형태의 제도변화 가능성에 대해서도 고찰할 것이다.

2. 선행연구 검토 및 연구 방법

우리나라 공공극장을 상징하는 국립극장의 위상과 역할을 감안한다면 운영 시스템의 일대 전환이라고 할 수 있는 책임운영기관으로의 제도변화와 관련한 연구가 상당수 구축되어야 하지만 실상은 그렇지 않다. 책임운영기관으로의 제도변화, 그중에서도 공공성 회복의 시발점인 문화형 책임운영기관 전환 이후가 갖는 의미는 각별할 수밖에 없다. 그러나 국립극장에 관한 연구는 중장기 발전 방안을 제시하거나 예술의전당, 국립국악원 등 다른 국립예술기관과의 조직 및 기능 비교 연구, 운영형태 연구 등이 다수를 차지하고 있다.

58

김지현⁴의 연구는 국공립 문화예술기관의 최대 현안인 재정적 한계를 극복할 수 있도록 세금 혜택을 비롯한 정책과 제도 구현을 제안한다. 안호상⁵은 전속단체들의 시즌제 레퍼토리 공연을 늘려나가는 것이 공공극장의 수익성과 공공성, 예술성 제고에 도움이 될 것이라는 논의를 하고 있다. 이정희⁶는 국립극장이 책임운영기관으로 선정된 뒤 기관 운영의 효율성이 제고됐는지를 파악하기 위해 국립전통예술기관인 국립국악원과의

4 김지현, 「국공립 문화예술기관의 법적 주체에 따른 운영형태 분석 연구」, (한세대학교 대학원 박사학위논문, 2010).

5 안호상, 「전속단체의 레퍼토리 공연을 통한 공공극장의 경제적 효과 분석」, 『우리 춤과 과학기술』 11(한양대학교 우리춤연구소, 2015).

6 이정희, 「문화예술분야 책임운영기관에 관한 이론적 연구: 국립중앙극장과 국립국악원의 사례를 중심으로」, 『한국정책학회 동계학술발표논문집』 12월(한국정책학회, 2015).

운영성과를 비교했다.

이처럼 국립극장의 전반적인 운영이나 세부 프로그램과 관련한 연구는 지속적으로 이뤄진 측면이 있지만, 국립극장 정체성의 핵심인 공공성과 예술성 회복을 전제로 하는 문화형 책임운영기관으로서 제도변화 이후의 운영과 쟁점, 대안에 대해서는 제대로 논의가 펼쳐지지 않았다. 본 연구의 지향점은 바로 여기에 있다. 공공성 및 예술성 추구라는 국립극장의 최대 가치는 효율성과 경제성 등을 내세울 수밖에 없는 책임운영기관 제도와 충돌하고 있다. 본 연구는 국립극장이 공공제작극장으로서의 위상 확보가 더욱 절실히 요구되는 시점임에 따라, 국립극장 연보 등 문헌 연구를 통해 일차적으로는 문화형 책임운영기관 운영실태를 분석하는 데 의의가 있다. 이차적으로는 현행 책임운영기관 존속에 대한 문제 제기와 함께 법인화 등 다른 제도로의 변화 가능성을 모색하면서 향후 10년을 준비해야 하는 국립극장에 발전적 대안을 제시한다. 이 같은 연구를 통해 국가를 대표하는 공공극장의 책임운영기관제 시행의 명암과 관련한 반성적 고찰 기회를 제공하고, 공공제작극장으로서 국립극장의 미래 운용 방향에도 유의미한 시사점을 도출해낼 것이다.

50

II. 이론적 고찰: 공공극장 정책 제도변화

1. 공공극장과 공공제작극장

공공극장은 개념적으로 두 가지로 정의할 수 있다. 정부와 지방자치단체가 공적기금으로 마련한, 공공성을 가진 문화공간이 첫 번째 정의이며, 국가의 문화예술정책 실현과 공연 중심의 문화예술 공간이 두 번째 정의이다.

맥락적으로 살펴보면 공공극장은 연극, 무용 등을 중심으로 하는 공간 예술을 구현하는 무대로 파악할 수 있지만, 국가가 제시한 문화예술정책이 펼쳐지는 정책적 공간이다. 이 같은 구조는 역설적으로 공공극장의 태생적 한계를

노정한다고 볼 수 있다. 공적기금에 의해 만들어진 공공극장⁷은 결과적으로 정부의 문화예술정책과 정치적 환경에 영향을 받는 것이다.

우리나라 해방 이후 최초의 공공극장은 국립극장⁸이다. 국립극장을 시작으로 공공극장 설립이 활발해질 것이란 예상도 있었지만, 한국적 상황에서 공공극장의 본격화는 이보다 훨씬 뒤인 1980년대 이후부터라고 할 수 있다. 국립극장이 설립된 지 28년 만인 1978년 세종문화회관이 만들어졌고, 1980년대 들어 예술의전당(1988년)을 시작으로 정동극장(1995년) 등 공공극장 건립이 활기를 띠었다. 이 시기는 국가 주도의 문화예술정책이 두드러지면서 공공극장의 서울 편중 현상이 현재화했다고 볼 수 있지만, 동시에 지방자치 시대가 개막하면서 지역 공공극장이라고 할 수 있는 문화예술회관이 속속 건립되었다.

국립극장 설립의 단초를 예술인들이 제공했다는 사실은 주목할 만하다. 국립극장은 해방 이후 일본 잔재와 서양 문물에 빠르게 잠식되어 가던 대중의 교양, 교육, 문화예술에 대한 지식의 향상을 위한 공공기관이자 장소가 절실함을 간파한 예술인들이 당시 정부에 강력히 요구함으로써 추진에 가속도가 붙었다.⁹ 1948년 12월 문교부는 ‘국립극장 설치령’을 마련, 국무회의에 제출함으로써 국립극장 설립을 공식화했다. 이후 장소와 예산 문제로 국립극장 설립이 지연되다가 설치령¹⁰이 공포된 지 2년 뒤인 1950년 발족의 결실을 맺게 됐다. 이러한 흐름은 공공극장이 정부와 지자체의 공적 자금에 의해 설립됐지만, 설립의 필요성과 당위성은 문화예술계가 제গণ함으로써 국가 주도의 일방적 운영보다는 예술계와의 협의를 통한 합리적 운영을 추구했다고 볼 수 있다. 그러나 실제로는 문화예술계와의

7 공연법 제8조 1항은 ‘국가와 지방자치단체는 공연예술육성을 위해 공공 공연장을 건립하여 운영할 수 있다’고 명시하고 있다. 이러한 규정을 근거로 공공극장을 공공 공연장으로 이해하는 시각도 적지 않다.

8 국립극장은 1950년 극장장 유치진 취임과 함께 발족했다. 그해 4월 ‘국립극장 설치법’, ‘국립극장 특별회계법’이 국회 본회의를 통과했다. 이로써 국립극장은 공공극장 위상에 걸맞은 무대장치와 설비를 갖추 수 있게 되었다.[김지니, 『해방 후 남북문화정책연구: 국립극장을 중심으로』, 『통일인문학』 84(건국대학교 통일인문학연구단, 2020), 101쪽.]

9 국립중앙극장 편, 『국립극장 70년사: 역사 편』(서울: 국립극장, 2020), 60쪽.

10 국립극장 설치령은 1949년 1월 12일 대통령령 제47호로 내려졌다. 제1조에 설치의 목적이 적확하게 나타나 있다. ‘민족예술의 발전과 연극문화의 향상을 도모하여 국제문화의 교류를 촉진하기 위하여 국립극장을 설치한다.’

소통을 통한 콘텐츠 제작보다는 공공극장 측의 일방적 운영이 반복되었다.

국립극장은 그동안 여러 차례 국립창극단, 국립무용단, 국립국악관현악단 등 전속단체 공연 중심의 제작극장으로 정체성을 확립할 계획이었지만 여의치 않았다. 관객이 원하는 간판 레퍼토리를 생성해내지 못한 것이 가장 큰 이유로 꼽히며, 그 결과 인기 없는 전속단체 공연은 극장의 전면에서 밀려나고 뮤지컬과 외부 대관이 그 자리를 차지하는 양상을 보여 왔다.¹¹

국립극장이 2012년부터 레퍼토리 시즌제¹²를 통해 공공제작극장으로 변모하는 데는 어느 정도 성공했지만, 내용적으로 공공제작극장의 위상을 확고하게 다졌다고 보기에는 무리가 따른다. 이는 정책적 관점에서 검토할 필요가 있다. 공공제작극장은 공연예술을 위한 물리적 공간이라는 개념을 뛰어넘어 관객까지를 포함하는 예술생태계로 내용적 범위가 확대되어야 한다. 이와 같은 극장에 대한 정책 담론의 변화가 구체적 사업으로 이어지고, 창작환경의 변화를 불러오게 되는 것이다.¹³

그러나 국립극장이 이 같은 역할의 공공제작극장인지에 대해서는 짚어야 할 지점이 대두된다. 공공제작극장은 레퍼토리 시즌제를 도입함으로써 자원의 집중과 안정적인 시스템 운영으로 창작의 새로운 돌파구를 마련할 것이라는 당위와 기대를 키웠지만 공공제작극장(중극장)과 민간제작극장(소극장)을 위계화하는 경향이 나타났다. 예컨대 소극장에서 분투하는 젊은 작가들의 성장프로그램을 중극장의 미션으로 내세우거나, 소극장 작품의 사후 지원 프로그램으로 중극장에서 공연 기회를 제공하는 식이었다.¹⁴

11 안호상, 「공공극장의 제작극장 복귀에 나타나는 가치혁신 차별화 양상에 관한 연구」, 『우리 춤과 과학기술』 48(한양대학교 우리춤연구소, 2019), 114쪽.

12 레퍼토리 시즌제는 공연장이 일정한 기간을 정해두고 전체 프로그램을 미리 구성해 관객에게 제공하는 방식을 의미한다.

13 김소연, 「공공극장을 둘러싼 담론」, 『공연과 이론』 73(공연과 이론을 위한 모임, 2019), 89쪽.

14 김소연, 「적용할 것인가, 사유할 것인가: 남산예술센터와 연극들」, 『연극평론』 62(한국연극평론가협회, 2011), 104쪽.

2. 제도변화 논의

국립극장은 설립 이후 세 차례의 제도변화를 경험했다. 후술할 책임운영기관으로의 제도변화가 그것으로, 기업형, 행정형, 문화형 등 세 가지 책임운영기관 유형의 변경이 있었다. 이것은 정부 산하기관에 머물던 국립극장의 위상과 운영에 획기적인 전기가 되었다고 볼 수 있다.

제도변화와 관련한 주요한 논의인 역사적 신제도주의에서 제도라는 개념은 매우 포괄적이고 다양하며¹⁵, 몇 가지 주요한 역할을 수행하는 것으로 이해되고 있다. 첫째, 제도는 정책을 형성하고 집행하는 정부의 능력을 제약한다. 둘째, 정치·경제적 행위자들에게 기회를 제공할 뿐만 아니라 그들의 행위를 제약함으로써 그들의 전략을 결정한다. 셋째, 제도는 정치·경제적 행위자들 간의 권력 배분에 영향을 미침으로써 궁극적으로 정책결과에 대한 행위자들의 영향력을 좌우한다. 넷째, 제도는 행위자들이 그들의 이익 혹은 선호를 정의할 것인가에 영향을 미침으로써 행위자들이 추구하는 목적을 구체화한다.¹⁶

레비^{Levi}는 제도란 일단 한번 형성되면 지속되려는 경향을 지니기 때문에 제도변화는 급격하게 이루어지는 것이 아니라 대부분의 경우 점진적으로 이루어진다고 파악했다. 레비는 특히 일상적인 의사결정의 의도하지 않은 결과로서 제도변화가 일어날 수 있음을 강조하고 있다.¹⁷

나이트^{Knight}는 몇 가지 조건이 충족됐을 경우에만 정부 등 전략적 행위자들이 제도를 변화시키고자 하는 유인을 갖게 된다고 파악했다. 예를 들어 자신들이 제도를 변화시킬 수 있는 힘을 가지고 있다고 판단해야 하거나, 외부적 환경의 변화가 제도로부터 얻을 수 있는 장기적 편익을 변화시켜야 한다는 것이다.¹⁸

국립극장의 책임운영기관 전환은 전술한 제도변화의 틀에서 논의할 수 있다. 국립극장은 설립 이후 1999년까지 50년 동안 일반 행정기관으로서

15 하연섭, 『제도분석: 이론과 쟁점』 (서울: 다산출판사, 2016), 44~45쪽.

16 Hall, Peter A, *Governing the Economy: The Politics of State Intervention in Britain and France*(New York: Oxford University Press, 1986), p.89.

17 Levi, Margaret, *A Logic of Institutional Change: in Karen Schweers Cook and Margaret Levi*(Chicago: University of Chicago Press), pp.416~417.

18 Knight, Jack, *Institutions and Social Conflict*(New York: Cambridge University Press), p.127.

장르별 전속단체를 통해 작품 활동을 이어왔지만, 작품의 수준과 단원의 사기 저하, 행정서비스의 저효율성 등의 논란이 끊이지 않았다. 이러한 흐름은 제도주의 논의에서 언급되고 있는 제도변화의 요인으로서 외부적 요인, 내부적 요인과 맞물려 있다. 외부적 요인은 1970년 이후 심화하기 시작한 여러 재정 위기를 계기로 OECD 국가를 축으로 등장한 공공관리개혁을 의미한다.¹⁹ 내부적 요인은 예술 분야 전문가가 아닌 관료 중심의 유연하지 못한 운영에 따른 문제점으로, 공공성과 예술성을 운영의 최우선 가치에 두는 것이 아닌 대관 중심 운영에 따른 작품의 질 저하 등이 가시적으로 나타났다.

3. 국립극장의 책임운영기관화

국립극장의 책임운영기관 전환은 기관 자율적 결정이 아니라 타율에 의해, 즉 외부행위자에 기인한 측면이 있다. 정부는 IMF 구제금융 이후 행정기관의 효율화를 위해 ‘책임운영기관의 설치 및 운영에 관한 법률’을 시행했으며, 여기에 국립극장이 포함됐다.

책임운영기관은 정부의 사무 중에서 공공성은 유지하면서도 경쟁의 원리에 따라 운영하는 것이 바람직하다고 판단되는 사무를 담당하는 기관을 의미하는데, 정부는 당시 문화예술 시설 운영 성과 향상을 도모하고 문화산업을 국가 기간산업으로 설정하면서 국립극장을 책임운영기관으로 전환했다.²⁰

국립극장은 2000년 책임운영기관으로 지정된 이후 2004년까지는 평가유형 구분 없이 종합평가가 진행됐다. 하지만 이후 2005~2008년 기업형, 2009~2010년 행정형, 2011년부터는 문화형 기관²¹으로 각각 분류되어 운영과 관련한 평가를 받고 있다.²² 이러한 세 차례의 정책 제도변화는

19 Patricia, Greer, *Transforming Central Government*(Buckingham: Open University Press, 1994), p.2.

20 국립중앙극장 편, 『국립극장 60년사: 역사 편』(서울: 국립극장, 2010), 117쪽.

21 문화형 기관은 통상 소속 중앙행정부처에 대한 의존이 높아 운영의 자율성이 크지 않은 유형이다. 공연법에 근거한 공연 및 예술의 보급, 발전 등 기관의 사무성격에 따른 구분으로, 현재 국립극장을 포함해 8개 기관이 문화형 책임운영기관으로 운영되고 있다. 이와 달리 행정형은 기관 특유의 임무와 기능이 다양하며, 고유사업 성과평가에 대한 균일한 척도 적용이 쉽지 않은 유형이다.

22 이정희, 「공공문화예술기관의 성과평가에 관한 연구: 국립중앙극장을 중심으로」(한양대학교 대학원 박사학위논문, 2018), 45쪽.

공공극장이 갖고 있는 특성을 무시한 채 일반 공공기관과 동일한 시장 경쟁 원리를 도입한데 따른 것으로, 결과적으로 제도 설계의 적절성과 연관이 있다고 볼 수 있다.

기업형 책임운영기관 지정으로 재정자립도 제고가 현안이었던 국립극장은 수익 창출을 위해 무리하게 상업 뮤지컬 장기 대관과 외부 프로덕션과의 공동주최 공연을 함으로써 순수예술 존립 및 진흥, 국민 문화 향수 기여라는 기관 설립목적과 미션 위반 논란을 자초했다. 이는 공공성 확보와 예술성 구현을 최고 가치로 삼고 있는 국립극장에 대한 책임운영기관 정책 제도변화 요구로 이어질 수밖에 없었다.²³ 문화체육관광부는 결국 2008년 8월 ‘책임운영기관의 설치·운영에 관한 법률 시행령’ 개정을 통해 국립극장을 기업형 책임운영기관에서 행정형 책임운영기관으로 변경했다.²⁴

행정형 책임운영기관 제도변화는 두 가지 관점에서 살필 수 있다. 첫째, 기업형 책임운영기관 초기엔 국고보조금 등 이전 자금을 세입으로 계상(計上)하면서 재정자립도가 크게 높아졌지만, 공연장 시설 규모 및 프로그램 한계와 국고보조금 증가 둔화로 수입의 정체 현상이 나타났다. 이러한 상황에서 국립극장은 돌파구의 하나로 공동주최 공연의 남발에 따른 추가 부담금 부과, 미납에 의한 소송 문제 등이 표면화하면서 국립예술기관으로서의 위상과 정체성 훼손이 가시화했다. 둘째, 공공성과 예술성 제고를 위한 공연이 실종됐으며, 이는 전속단체들이 수익성이 보장되지 않고 관객의 호응 또한 미미한 창작 신작 공연을 꺼리는 결과로 이어졌다.²⁵ 결국 행정형 책임운영기관으로의 제도변화는 공공성과 예술성 제고의 국립극장 위상을 되찾기 위한 시도로 이해할 수 있다.

9

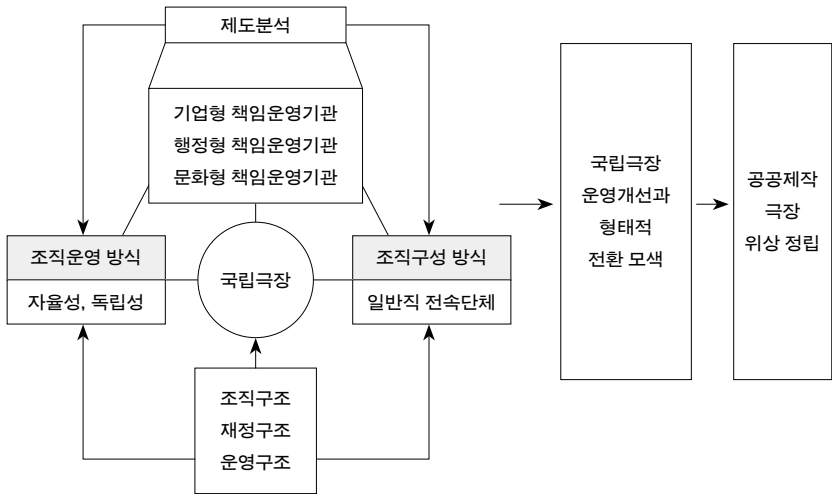
23 유인촌 당시 문화부 장관은 2008년 3월 국립극장 업무보고 자리에서 국립극장의 기업형 책임운영기관 시행을 지적하면서 개선을 요구한 바 있다. 유 장관은 “기업형 책임운영기관으로 지정 운영되어온 국립극장이 재정자립도 제고에 대한 부담으로 상업 뮤지컬 장기 대관 등의 공공성 논란을 초래했으며, 순수예술 존립 및 진흥과 국민 문화 향수 확대를 위해 설립된 국립예술기관은 공공성과 예술성을 최고의 가치로 삼아야 한다.”고 강조했다.[문화체육관광부, “국립중앙극장, 돈 벌어야 하는 부담 벗고 공공성 예술성 제고를 우선으로”, 문화체육관광부 홈페이지, https://www.mcst.go.kr/kor/s_notice/press/pressView.jsp?pSeq=9256 (검색일 2021.08.05.)]

24 윤용준, 「한국 국립극장의 운영 활성화 방안 연구」(세종대학교 대학원 박사학위논문, 2012), 15쪽.

25 윤용준, 「한국 국립극장의 운영 활성화 방안 연구」, 15~16쪽.

4. 연구 분석의 틀

수차례의 제도변화를 겪은 국립극장의 운영실태 논의를 통해 공공제작극장으로서의 역할 정립과 공공성 및 예술성 제고 방안을 도모하고자 하는 본 연구의 목적 달성을 위해 [그림 1]과 같은 분석 틀을 활용하였다. 분석 준거로서 공공제작극장의 목표는 세 가지 차원으로 규정할 수 있다. 첫째, 공공성을 추구하고 예술성을 제고함으로써 다양한 가치의 예술실험과 다양한 생각의 예술작품 표현이 가능하게 하는 것이다. 둘째, 재정 건전성 확보와 함께 예술가와 관객 모두가 만족할 수 있는 문화예술 공간으로 자리하는 것이다. 셋째, 극장운영에 대한 자율권이 보장된 독립기관으로서 문화예술지원의 핵심 기조인 ‘팔길이 원칙’을 엄격히 적용하는 것이다.



[그림 1] 연구 분석의 틀

Ⅲ. 국립극장 운영실태 분석: 문화형 책임운영기관 전환 이후

1. 공공성 실현

국립극장의 정체성은 기관이 제시하고 있는 비전에서 비교적 명확하게 드러나고 있다. 그 비전이란 시대적 예술 흐름을 선도하는 역할과 함께 공공성 추구로 정리된다. 이러한 맥락에서 국립극장의 공공성 실현 실태를 분석하는 것은 국립예술기관의 위상 정립과 맞닿아 있다.

공공성은 기본적으로 공공문제를 해결하기 위해 공적인 가치를 추구하는 것을 의미하지만, 맥락에 따라 변동되는 성격을 지니고 있다. 공공과 민간 섹터를 구분 짓는 주요 기제이기도 한 공공성은 공동체성, 책무성, 보편적 서비스성, 규범성, 공공재성, 공익성 등 여섯 가지의 특성을 내포하고 있다. 국립극장의 공공성 추구는 기관이 매년 발표하는 공연실적 총괄에서 확인할 수 있다. 국립 문화예술기관으로서 전통예술의 창조적 계승 및 발전이라는 설립목적 수행이 곧 공공성 이행 여부를 보여주는 지표이다.

국립극장이 문화형 책임운영기관으로의 세 번째 제도변화가 이루어진 2011년부터 2019년까지 9년간 공연실적은 기관 설립목적인 공공성과 연관 지어 살필 수 있다. 특히 기관의 수익성 증대가 최대 목적인 대관 공연이 전체 공연에서 차지하는 비중은 국립극장의 공공성 실현의 관점에서 파악이 가능하다.

[표 1]은 문화형 책임운영기관 변경 이후 국립극장의 공공성 추구가 지속해서 이루어졌다고 보기에는 다소 무리라는 사실을 보여준다. 국립극장이 비전으로 제시하고 있는 공공성은 전속단체와 극장기획이 중심이 된 공연²⁶을 통해 구현하는 것이 맞지만, 내용적으로는 정반대의 결과가 목도되고 있다. 국립극장 전체 공연에서 수익성 증대가 최대 목표인

68

26 전속단체 공연은 국립창극단, 국립무용단, 국립국악관현악단 등 국립극장 소속의 세 개 전속단체의 정기공연, 국가브랜드공연, 기획공연, 지방공연, 해외공연, 국가 및 외부 행사를 의미한다. 극장기획 공연은 국립극장 자체 기획 프로그램으로 '국립극장 고고고', '어린이 우수 공연 축제', '토요문화광장', '다문화 페스티벌', '문화동반자', '여우樂 페스티벌', '전통공연예술실기교육 유료공연' 등을 포함하고 있다.

대관 공연이 차지하는 비중은 작지 않은 것이다. 연도별 대관 공연 비중(횟수 기준)을 보면, 문화형 책임운영기관으로 제도가 변경된 2011년 25%를 시작으로 3년 동안 20%대를 유지하다가 2014년부터 급증해 2014년 57%, 2015·2016·2017년 각 58%로 전체 공연 대비 비중이 3배 가까이 높아졌다. 특히 공연 편수를 기준으로 할 경우 대관 공연 비중은 더욱 상승해 2016년과 2017년은 각각 60%, 64%를 기록했다. 이 같은 수치는 2014~2017년 4년 동안은 국립극장 전체 공연 두 개 중 하나가 수익 창출을 위한 외부 대관 공연으로 이뤄진 것으로, ‘공공성 가치 실현의 공백기’로 분류될 수 있다.

국립극장의 외부 대관 공연 흐름은 이후 2018년 22%, 2019년 6% 수준으로 각각 하락했는데, 이는 새로운 정부 출범과 이에 따른 문화예술정책의 기조 변화와

관련이 있다. 문재인 정부 출범 후 문화체육관광부는 ‘문화비전 2030-사람이 있는 문화’라는 정책 목표를 설정했으며, 국립극장은 ‘공공성 회복’을 비전으로 내세우면서 공공성 추구의 대척점에 있는 대관 공연 비중을 대폭 줄인 측면이 크다고 볼 수 있다.

[표 1] 국립극장 전체 공연 대비 대관 공연 비중

연도	편수(%)	횟수(%)
2011	26	25
2012	33	22
2013	13	25
2014	51	57
2015	57	58
2016	60	58
2017	64	58
2018	27	22
2019	11	6

출처: 2011~2019년 국립극장 연보 재구성

2. 재정건전성 제고의 딜레마

책임운영기관 제도의 핵심적인 목표는 자율성 부여를 통한 성과 책임 강화로 되어 있다. 이것은 책임운영기관장에 부여된 책무라고 할 수 있는데, 책임운영기관의 설치 및 운영에 관한 법률(책임법) 제2장 제1절 제8조는 기관장의 책무를 구체적으로 설명하고 있다. 첫째, ‘소속 행정기관의 장과 체결한 채용계약 내용의 성실한 이행’²⁷, 둘째, ‘기관 운영의 공익성 및 효율성 향상’, 셋째, ‘재정의 경제성 제고 및 서비스의 질적 개선’이다. 이러한

27 이 조항은 2015년 8월 삭제됐다.

규정은 책임운영기관으로서 국립극장의 주요한 책무로 공공성 외에도 재정 안정성을 높이는 것임을 살필 수 있다.

문화형 책임운영기관 전환 이후 국립극장은 괄목할 만한 재정적 안정을 가져왔다고 보기에는 어려운 측면이 있다. 국립극장의 예산을 세입과 세출로 나눠 분석해본 결과, 몇 가지 특징적인 현상이 나타나고 있다. 2011년부터 2019년까지 세입과 세출 모두 유의미한 현상을 발견하기 어렵다. 세입은 공연 관람권 판매 수입과 대관료 수입이 전체 세입의 대부분을 차지하고 있지만, 금액은 물론 증가 폭도 미미한 수준에 그치고 있다. 이에 반해 국고 지원 예산인 세출은 매년 늘어 책임운영기관 제도변화가 국립극장의 재정 안정성에 긍정적 영향을 미쳤다고 보기에는 무리가 있다.

[표 2] 2012년 이후 국립극장 재정 변화 추이 (단위: 100만 원)

구분	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
세입	3,183	3,450	3,303	3,875	3,206	3,373	1,690	1,428
세출	33,577	33,577	35,852	33,518	36,829	38,669	59,941	65,608
재정자립도 (%)	9.5	10.3	9.2	11.6	8.7	8.7	2.8	2.1

출처: 2012~2019년 국립극장 연보 재구성

88

[표 2]는 국립극장의 2012~2019년 재정 변화 추이를 보여주고 있으며, 이 가운데 기관의 독립적 운영 능력을 파악할 수 있는 지표는 재정자립도²⁸이다. 국립극장 재정자립도는 2012년 9.5%를 시작으로 11.6%를 기록한 2015년을 제외하곤 크게 변화가 없다. 다만 2018년과 2019년에는 각각 2.8%, 2.1%로 급감했다. 이는 국립극장 내 주요 시설인 해오름극장 리모델링 공사 및 주차장 공사로 극장 내 공연 감소에 따른 대관 및 관람권 판매 등의 격감이 야기한 불가피성이 있다.

재정건전성이 떨어지면 책임운영기관으로서 조직의 효율성도 기대하기 어렵다. 이것은 국립극장이 자체적으로 수입을 제고하고 예산 절감 등의 노력을 통해 재정자립도를 높일 것을 시사한다. 예술성을 중심에 놓고 대중성을 가미한 레퍼토리 시즌제 작품의 안정화와 공격적인 홍보마케팅 등을 통한 관객 수입 증대는 재정건전성 제고 방안으로 이해할 수 있지만,

²⁸ 재정자립도는 총예산 대비 세입의 백분율을 의미한다.

공연 수입은 [표 3]처럼 소폭 증가에 그치고 있다.²⁹⁾

[표 3] 연도별 국립극장 공연 수입 현황 (단위: 100만 원)

구분	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
공연수입	812	1,131	1,523	1,829	2,239	2,461	1,996	1,641

출처: 2012~2019년 국립극장 연보 재구성

특히 표면상으로는 전체 세출 예산의 15% 수준에 달하는 인건비³⁰⁾ 절감을 위해 총액인건비제³¹⁾ 도입을 논의해야 할 필요성이 대두되고 있다. 참여정부 시절인 2007년 공직 사회에 도입된 총액인건비제 시행으로 기존에 직급별로 규정된 정원 규모의 수동적인 운영만 가능하던 수준에서 벗어나, 동일한 인건비 수준에서 자율적인 정원 규모와 직급 관리가 가능해졌다. 이는 공공 부문 인적자원관리의 패러다임 변화를 의미한다고 볼 수 있다.

그러나 총액인건비제 시행을 둘러싼 한계 역시 존재한다. 첫째, 의도적 예산 절감 노력의 방법으로서 대다수 기관이 주로 수당 지급 축소 등의 방법을 택하거나, 둘째, 절감된 예산을 성과관리에 활용하기보다는 증원이나 직급 상향조정 등에 우선적으로 활용하고 있다.³²⁾ 재정건전성 제고가 최대 과제 중 하나인 국립극장으로서의 노사 간 충분한 논의를 통해 총액인건비제 도입 여부를 구체적으로 결정해야 할 것이다. 다만 이 과정에서 총액인건비제 도입과 관련한 쟁점 관리가 선행되어야 한다. 총액인건비제는 임금제도의 개념으로 구성원들이 제도 시행에 따른 결과와 과정에 대한 공정성을 인지하는 것이 매우 중요하다.³³⁾

²⁹⁾ 2018~2020년 공연 수입 감소는 해오름극장 등 주요 공연장 리모델링에 따라 공연 횟수가 대폭 줄어든 영향이 크다.

³⁰⁾ 인건비는 전속단체운영비가 포함된 2016년까지 실질적으로는 전체 사업비의 30~40%를 차지했다.

³¹⁾ 성과와 보수를 연계하도록 하는 임금제도를 의미한다. 행정안전부는 2018년 국립극장에 대한 책임운영기관 종합평가 보고서에서 “국립극장은 절감 재원확보에 대한 노사 측의 반대로 인하여 총액인건비제를 미운영하고 있으며, 총액인건비 취지에 비추어 미흡하다.”고 지적했다.[행정안전부, 『2018년도 책임운영기관평가 보고서』, (행정안전부, 2018), 514쪽.]

³²⁾ 이민호, 「중앙행정기관 총액인건비제 제도개선 연구: 제도변화 분석의 시사점을 중심으로」, 『한국사회와 행정연구』 22(1)(서울행정학회, 2011), 82~83쪽.

³³⁾ 전재균·박현숙, 「공무원의 총액인건비제도에 대한 공정성이 조직성과에 미치는 영향에 관한 연구: 수용성의 조절 효과를 중심으로」, 『벤처창업연구』 8(3)(한국벤처창업학회, 2013), 200쪽.

3. 자율성과 재량권 확보

국립극장은 2020년 말 현재 4부 10팀의 조직체계를 갖추고 있으며, 정원 307명, 현원 262명의 인력으로 구성되어 있다. 국립극장의 조직 및 인력 구조의 특징은 경영과 홍보마케팅 등의 업무 전반을 순환보직 형태의 92명의 공무원이 전반적으로 관리하고 있다는 점이다. 문화예술기관의 경우 공연예술 등의 특수성으로 학예연구사 등이 중심이 되어 운영되어야 하지만, 공연이 주된 기능인 국립극장은 학예연구사가 5명에 불과하다.

[표 4] 국립극장 정원(2020년 12월 31일 기준)

구분	직급	정원	현원
일반직(극장장)	일반직 고위공무원	1	1
일반직	4급	4	4
	5급	8	8
	6급	20	13
	7급	17	33
	8급	22	12
	9급	11	8
	학예연구관	1	1
	학예연구사	5	5
	전문경력관 가군	1	1
	전문경력관 나군	1	2
	전문경력관 다군	1	1
	관리 운영 직군	3	3
합계		95	92
전속단체	예술감독	3	3
	기획단원	23	23
	단원	186	144
합계		212	170

출처: 2020년 국립극장 연보 재구성

특히 일반직 공무원들이 운영 전반을 맡고 있어 국립극장 운영의 효율성 강화를 위한 전문가 부족 현상이 나타나고 있다.³⁴ 즉 문화형 책임운영제를 시행하고 있으나 인사와 조직 운영이 일반 행정기관과 마찬가지로 중앙행정기관에 예속되어 있어 기관의 자율성 확보가 쉽지 않은 것이다.³⁵ 이러한 논의는 국립극장장의 위상 및 재량권 결여와 결부되어

³⁴ 박희봉·유시용·유동상, 「국립중앙극장 법인화에 대한 비용: 편익 분석과 정책적 의미」, 『한국행정연구』 19(4)(한국행정연구원, 2010), 60쪽.

³⁵ 유민영, 『예술경영으로 본 극장사론』 (파주: 태학사, 2017), 404쪽.

있다. 문화예술 소비자 선호를 반영하여 조직의 종류별·계급별 인력 구조 변화가 있어야 하는 데도 극장장의 재량권 부족으로 조직 운영의 효율성 및 전문성 제고는 제대로 이루어지지 않고 있다.³⁶ 이와 관련하여 국립극장장 직급의 적절성에 대한 논란도 있다. 일반직 고위공무원인 국립극장장은 정부 부처 내 2급 상당에 해당하는 국장급 직위로, 문화체육관광부 산하기관으로 책임운영기관을 이끄는 CEO 직급의 위상과는 맞지 않다는 것이다.³⁷

IV. 국립극장 운영 개선 및 형태적 전환

1. 탈脫 책임운영기관·재단 법인화 모색

국립극장의 문화형 책임운영기관 체제 유지가 적절한지에 대한 논의가 필요한 시점이다. 이것은 2000년 이후 지속되고 있는 책임운영기관 체제가 공공제작극장으로서 국립극장의 정체성과 공공성 구축에 긍정적 역할을 하고 있느냐에 관한 근원적 문제 제기이기도 하다. 책임운영기관이라는 어정쩡한 제도로는 국립극장의 운신 폭 확장에 한계가 있다는 시각이 존재한다.³⁸ 이러한 측면에서 공공제작극장의 역할과 위상 정립 방안으로 탈 책임운영기관, 재단 법인화를 제안할 수 있다. 그러나 법인화 문제는 선불리 결론을 낼 수 있는 사안이 아니다. 우선 국립극장 존립의 이유이기도 한 공공성 제고에 역효과 가능성이 있다. 그 이유는 첫째, 국립극장이 정부의 재정 보조를 받으면서 자체적인 공연예술 역량을 축적하고 있지만, 법인화가 되면 수익 창출을 위한 사업에 중점을 둘 수밖에 없다. 둘째, 국립극장 구성원들의 신분 불안으로, 직업 안정성이 훼손되어 우수인력이 대거 유출되지만 국립극장이 요구하는 전문가 영입은 쉽지 않을 것이라는

36 박희봉·유시용·유동상, 「국립중앙극장 법인화에 대한 비용: 편익 분석과 정책적 의미」, 60쪽.

37 국립중앙극장 편, 『국립극장 70년사: 역사 편』(서울: 국립극장, 2020), 150쪽.

38 유민영, 『예술경영으로 본 극장사론』, 421쪽.

전망이다. 셋째, 기관의 효율성이 기대 이하일 수 있다는 점이다. 이는 관람료 인상을 통해 공연 수입을 늘리고, 부대사업도 늘어나게 돼 결국 소비자에게 비용을 전가하게 된다는 논리다. 하지만 이와 같은 입장과 달리 제도변화 논의가 지지부진한 국립극장 법인화 필요성에 대한 논거도 제시된다. 첫째, 법인화가 이루어지면 정부의 간섭에서 벗어나 자율적인 조직관리와 보수의 현실화, 인센티브 등을 통한 조직 및 인사관리의 독립성을 보장할 수 있다. 둘째, 정부 소속기관은 국가재정법 등에 의해 예산 투자에 제약을 받고 있지만 법인 전환 시 예산의 자율성 확보가 가능하다. 셋째, 관객들에게 양질의 서비스를 보다 저렴하게 제공할 수 있다. 법인화가 되면 법규 등에 얽매이지 않고 소비자 수요를 감안하여 고객 중심의 탄력적 업무추진이 가능하다.³⁹

국립극장이 탈 책임운영기관에 이은 법인화를 검토하더라도 몇 가지 조건은 필수적으로 감안해야 할 것이다. 공론화 과정에서 국립극장의 설립목적은 훼손해서는 안 되며, 지나친 경제적 논리 접근을 지양해야 한다. 또한 국립극장 구성원 신분 보장이 우선시돼야 구체적인 법인화 관련 논의가 탄력을 받게 될 것이다.



2. 향후 10년을 위한 위상 정립 방안

1) 공적가치 강화

국립극장의 위상 정립은 공공성 강화를 통한 공연예술적 가치를 제고하는 것에서 출발해야 한다. 공공성 강화는 세금으로 운영되는 국립극장에 주어진 책무이기에 그 내용적 실천을 확대하는 것이 무엇보다 중요하다. 이를 위해서 공연예술 향유의 확대, 공연예술 참여의 확대, 문화예술 교육의 확대, 장르별 전문 제작극장 체제 도입 등 네 가지 공공성 강화 방안이 요구된다. 첫째, 다양한 작품을 개발해 문화예술 향유 소외계층이 생기지 않도록 전속단체들의 전국 순회공연을 적극적으로 고려할 필요가 있다. 둘째, 자체 문화예술 프로그램 제작을 통해 지역 사회 참여를 유도해야 한다.

³⁹ 박희봉·유시용·유동상, 「국립중앙극장 법인화에 대한 비용: 편익 분석과 정책적 의미」, 63~64쪽.

이는 국립극장이 국립 공연장으로서의 역할 외에 국민의 자유로운 문화예술 참여 전초 기지로 인식되는 것을 의미한다. 셋째, 공연예술이 창의성 발휘에 영향을 미침에 따라 국립극장은 어린이를 포함한 10대 대상의 창조적 교육을 적극 지원할 필요성이 있다. 넷째, 공공제작극장으로서의 역할을 충실히 이행하려면 장르별 전문 제작극장이 필수적이다. 전속단체의 경쟁력을 제고하고 생산력을 높이기 위해선 자체 제작 공연을 활성화해야 하고, 이를 위한 무대가 장르별 전문 제작극장이라는 점이 간과되어서는 안 된다.

2) 극장장과 예술감독 관계의 재설정

공공제작극장으로서 국립극장의 위상 제고를 위해선 전속단체 예술감독에게 공연 제작의 전권이 부여되어야 하지만 현실은 그렇지 않다. 극장장이 소관 사무를 통할하고 전속단체 지휘 감독권을 갖도록 함으로써⁴⁰ 공연을 실질적으로 기획하고 제작해야 하는 전속단체 예술감독의 자율성은 약화되어 있다. 특히 전속단체 단위 평가 규정도 예술감독이 아닌 극장장에게 주어져 있어 예술감독의 자율성과 책임성을 저해할 소지를 안고 있다.⁴¹ 이러한 규정은 국립극장장과 예술감독이 수평적 관계가 아니라 통제적 관계로 볼 수 있다. 따라서 국립극장 운영 규정 개정을 통해 극장장의 과도한 권한을 분담해야 할 것이다.

영국, 미국 등 문화예술 선진국 공공극장은 극장장과 예술감독 관계가 우리나라와 상반되는 형태를 보인다. 극장장과 예술감독은 상호 독립적이며, 상위기구인 이사회가 예술감독에 대해 간섭하거나 통제하지 않는다. 독일과 프랑스에서는 예술감독이 예술과 경영에 관한 전권을 가질 만큼 권한이 막강하다.⁴² 선진국의 이러한 현실은 국립극장 운영 규정에 대한 재검토를 시사한다. 극장장이 예술작품에 대해 사실상의 예술 총감독이나 프로그래머

⁴⁰ 국립극장 기본 운영 규정 제2장 4조는 “극장장은 법령이 정하는 바에 따라 소관 사무를 통할하고 소속 공무원 및 전속단체를 지휘 감독한다.”라고 되어 있다.

⁴¹ 국립극장 전속 단체운영 규정 제15조(단위 평가) 1항은 “극장장은 일반단원과 일반단원을 겸하는 직책 단원의 예술적 기량 향상, 조직 및 인사관리의 합리성·객관성·공정성 확보를 위하여 공연 활동, 조직 및 연습, 복무 및 공연 참여 등 필요한 사항을 평가하여야 한다.”라고 규정하고 있다.

⁴² 윤용준, 「한국 국립극장의 운영 활성화 방안 연구」(세종대학교 대학원 박사학위논문, 2012), 205쪽.

역할을 할 것인지, 아니면 작품 제작을 지원하고 극장 경영에 집중할 것인지에 대해 새로운 논의가 뒤따라야 할 것이다.

V. 결론

국립극장은 운영의 효율성과 재정의 건전성 제고를 목표로 하는 책임운영기관 제도의 틀 속에서 운영되고 있지만, 기관의 정체성은 공공성을 높이고 예술성을 회복하는 것으로 집약할 수 있다. 이것은 국립극장의 시대적 예술 흐름의 선도 역할과 공공성 회복을 비전으로 내세운 업무계획에서도 확인할 수 있다. 그러나 국립극장이 공공극장의 대표주자 위상에 걸맞은 역할과 기능을 하고 있는지에 대해서는 근본적인 의문을 던지고 있음을 살펴보았다. 공공성의 제고는 효율성을 앞세운 성과주의적 운영에 밀리고 있으며, 책임운영기관 제도변화를 통해 기대했던 재정자립도의 확충은 유의미한 결과라고 보기 어렵다. 자율성 부여라는 책임운영기관 제도의 목표와 달리 인사와 조직 운영 과정에서의 극장장의 재량권은 중앙 상급 기관에 의해 한계에 부딪혀 있다. 이와 같은 논의는 국립극장의 책임운영기관 체제에 대한 전반적 재평가와 발전적인 대안을 요구한다.

4

현행 문화형 책임운영기관 제도가 공공제작극장의 가치를 구현하기에 역부족이라고 한다면, 제도개선이 시급하다. 제도개선 방안으로는 재단 법인화 등 다른 제도 도입을 적극적으로 검토할 필요가 있다. 특히 공공성, 효율성, 경제성, 서비스의 질 등 상충적 성격이 강한 요인들을 모두 충족시켜야 하는 현행 책임운영기관 제도가 국립극장에 부합하느냐에 관한 구체적 논의가 요구된다. 또한 수평적 관계라고 보기 힘든 극장장과 전속단체 예술감독 간의 관계 재설정도 주요하게 검토되어야 한다.

국립극장은 대관 공연이나 공동주최 공연을 위한 단순한 공공극장이 아니며, 수익성 추구를 위한 사업기관은 더더욱 아니다. 공공성과 예술성 구현을 전면에 내세운 공공제작극장으로서의 기본적 정체성 회복이

절실하다. 향후 10년의 운영 방향성도 여기에 맞춰져야 한다. 공공제작극장의 또 다른 면모와 성과를 살피는데 필요한 공연 레퍼토리 분석은 차기 연구과제로 남겨둔다.

참고 문헌

1. 단행본

- 국립중앙극장 편, 『국립극장 60년사』, 서울: 국립극장, 2010.
- 국립중앙극장 편, 『국립극장 70년사: 역사 편』, 서울: 국립극장, 2020.
- 유민영, 『예술경영으로 본 극장사론』, 파주: 태학사, 2017.
- 하연섭, 『제도분석: 이론과 쟁점』, 서울: 다산출판사, 2016.
- Hall, Peter A, *Governing the Economy: The Politics of State Intervention in Britain and France*, New York: Oxford University Press, 1986.
- Knight, Jack, *Institutions and Social Conflict*, New York: Cambridge University Press, 1992.
- Levi, Margaret, *A Logic of Institutional Change: in Karen Schweers Cook and Margaret Levi*, Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- Orren, Karren and Stephen Skowronek, *The Search for American Political Development*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Patricia, Greer, *Transforming Central Government*, Buckingham: Open University Press, 1994.

16

2. 논문

- 김소연, 「적응할 것인가, 사유할 것인가: 남산예술센터와 연극들」, 『연극평론』 62, 2011.
- , 「공공극장을 둘러싼 담론」, 『공연과 이론』 73, 2019.
- 김지니, 「해방 후 남북문화정책연구: 국립극장을 중심으로」, 『통일인문학』 84, 2020.
- 김지현, 「국공립 문화예술기관의 법적 주체에 따른 운영형태 분석 연구」, 한세대학교 대학원 박사학위논문, 2010.
- 박희봉·유시용·유동상, 「국립중앙극장 법인화에 대한 비용: 편익 분석과 정책적 의미」, 『한국행정연구』 19(4), 2010.
- 안호상, 「전속단체의 레퍼토리 공연을 통한 공공극장의 경제적 효과 분석」, 『우리 춤과 과학기술』 11, 2015.

- , 「공공극장의 제작극장 복귀에 나타나는 가치혁신 차별화 양상에 관한 연구」, 『우리 춤과 과학기술』 48, 2019.
- 우효석, 「작은 정부론적 행정개혁에 관한 연구: 김영삼 정부와 김대중 정부를 중심으로」, 부산대학교 대학원 석사학위논문, 2007.
- 윤용준, 「한국 국립극장의 운영 활성화 방안 연구」, 세종대학교 대학원 박사학위논문, 2012.
- 이민호, 「중앙행정기관 총액인건비제 제도개선 연구: 제도변화 분석의 시사점을 중심으로」, 『한국 사회와 행정연구』 22(1), 2011.
- 이정희, 「문화예술 분야 책임운영기관에 관한 시론적 연구: 국립극장과 국립국악원의 사례를 중심으로」, 『2015 한국정책학회 동계학술대회 자료집』, 2015.
- , 「공공문화예술기관의 성과평가에 관한 연구: 국립중앙극장을 중심으로」, 한양대학교 대학원 박사학위논문, 2018.
- 전재균·박현숙, 「공무원의 총액인건비제도에 대한 공정성이 조직성과에 미치는 영향에 관한 연구-수용성의 조절 효과를 중심으로」, 『벤처창업연구』 8(3), 2013.



3. 보고서

행정안전부, 『2018년도 책임운영기관평가 보고서』, 서울: 행정안전부, 2018.

4. 인터넷 자료

문화체육관광부 www.mcst.go.kr

A Study on the Changes in the System and Formal Transformation of Public Theater

-70 years since establishment, 20 years of implementing responsible management institutions, focusing on the National Theater of Korea-

Kim Jingak

The National Theater of Korea aims to improve efficiency and fiscal economics by operating under the framework of a cultural responsible management institution. As a public theater, the identity of the National Theater lies in the value of enhancing publicness and artistry, as well as in the profitable performance of such responsible management institutions. This study focused on the role and performance of the National Theater, which was established 70 years ago and has implemented responsible management institutions for more than 20 years, as a responsible management institution following changes in its system. In doing so, this study focused on methods to enhance publicness and artistry. While primarily discussing the National Theater's securing of its identity, which lies in realizing the value of publicness, along with discussing financial soundness, this study also sought to uncover ways to establish the National Theater's status as a public production theater representing the nation.

28

Given that the value of the National Theater's existence starts with the presentation of artistic works while improving publicness, the performance-oriented cultural responsible management system has limitations in satisfying this vision. The autonomy and discretion of the theater director, the chief executive of the National Theater, cannot be said to be secured enough to satisfy the purpose of the responsible management agency. Therefore, it is necessary to discuss in-depth changes made to other systems, such as the incorporation of foundations under the surface, along with the review of "de-responsible" management agencies. The re-establishment of the relationship between the theater director and the art director of the exclusive organization, which is difficult to define as a horizontal relationship, should also be considered a major

issue in relation to the role of a public production theater. The National Theater, which needs to prepare for the new decade, urgently needs to come up with measures to establish its status by improving the fundamental problems of the current system.

Key Words

Cultural Responsibility Management Institutions,
Institutional Changes, Public Theater, Public Value, Financial Soundness

투고일	2021년 9월 30일
심사완료일	2021년 12월 17일
게재확정일	2022년 1월 15일

명칭은 박물관, 도서관, 자료관 등과 같이 다양하나,
공연예술자료를 소장하면서 박물관으로서의 역할을
수행하고 있는 세계의 공연예술박물관을
그 대상으로 삼았다.

포스트 팬데믹 시대, 러시아 공연예술 라키비움의 변모

상트페테르부르크 국립극장 도서관을 중심으로

양민아
Yang Mina

양민아

중앙대학교 외국학연구소 HK연구교수와

(사)한국춤문화자료원 공동대표로 활동하고 있다.

서울대학교 사범대학 체육교육과에서 한국무용을

전공하고, 러시아 상트페테르부르크 국립대학교에서

문화사회학 석·박사 학위를 취득했다.

주요 연구논문으로는 「1920년대 러시아한인예술단

내한공연의 무용사적 의미」, 「1956-57년 국립 최승희

무용연구소의 소련 순회공연과 공연작품들의

글로벌리티 연구」 등이 있다. 현재 코리안 디아스포라

춤 문화와 소비에트 시기의 공연예술에 관심을 가지고

활동 중이다.

I. 들어가며

지난 2년 동안 우리는 코로나19라는 팬데믹과 사투를 벌이고 있다. 단기간에 백신이 개발되었고 코로나19와의 전쟁이 종식될 것이라 기대하고 있지만, 이러한 팬데믹이 앞으로 계속 발생할 수 있다는 두려움은 여전히 우리를 불안하게 만든다.

코로나19는 우리 일상에 많은 변화를 가져왔다. 그 가운데 가장 큰 변화를 겪은 분야는 공연예술일 것이다. 예상치 못한 코로나19로 인해 한동안 관객과 함께하는 공연이 중단되었지만 점차 온라인으로 공연을 스트리밍 하는 등 공연 방식이 크게 바뀌고 있다. 현재는 온라인을 주축으로 한 댄스필름 작업들도 활발하다. 공연의 방식과 매체가 변화하면 공연예술 아카이브 또한 함께 변화해야 한다. 이 같은 공연예술 아카이브의 변화를 상트페테르부르크 국립극장 도서관의 사례에서 볼 것이다.

상트페테르부르크 국립극장 도서관 Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека의 공식 명칭은 도서관이지만 실제로는 도서관 Library, 아카이브 Archive, 박물관 Museum의 역할을 모두 담당하고 있는 라키비움 Lachiveum이라고 볼 수 있다. 이 글에서는 약 3세기 가까이 운영되고 있는 러시아 최초의 라키비움 상트페테르부르크 국립극장 도서관에 대해서 알아보고, 포스트 팬데믹 시대를 맞아 러시아의 공연예술 아카이브는 어떻게 변모하고 있는지 살펴보고자 한다.



II. 상트페테르부르크 국립극장 도서관¹

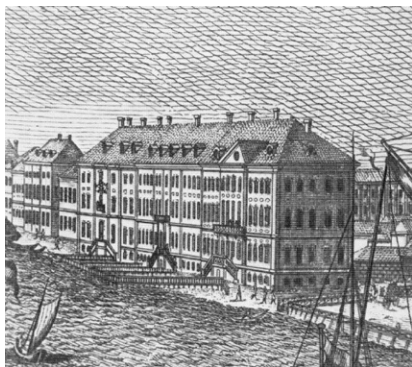
1. 상트페테르부르크 공연예술 아카이브의 탄생

상트페테르부르크 공연예술 아카이브의 산실이라고 할 수 있는 상트페테르부르크 국립극장 도서관(이하 극장 도서관)의 탄생은 러시아 희·비극 극장 Русский для представления трагедий и комедий театр²의 설립과 관계가 깊다. 제정 러시아의 여제 엘리자베타 페트로브나 Елизавета Петровна(1709~1762)는 표트르 대제의 막내딸로 공연예술에 대한 관심이 남달랐다. 그녀는 당시 야로슬라블에서 자신의 극단(Ярославль театр)³을 이끌며 전국적인 인기를 누리던 러시아 연극의 창시자 표도르 볼코프⁴의 연극을 보고 상트페테르부르크에 극장을 설립하기로 결심한다.

여제 엘리자베타 페트로브나의 “첫 번째 러시아 극장의 설립”에 대한 칙령⁵에 따라 1756년 8월 30일 러시아 희·비극 극장이 바실리 섬에 위치한

- 1 상트페테르부르크 국립극장 도서관에 대한 자세한 정보는 도서관 공식사이트(<http://sptl.spb.ru/>)에서 볼 수 있다. [참조] Вита Черёмузина, “Театры, которых нет”, Yandex Zen, [https://zen.yandex.ru/media/id/5e8522da587fbc16993533b3/teatry-kotoryh-net-5ea4d9d331870262df868ff](https://zen.yandex.ru/media/id/5e8522da587fbc16993533b3/teatry-kotoryh-net-5ea4d9d331870262df868ff?); “Создание в России первого публичного театра”, Русская Дарпа, <https://rusdarpa.ru/?p=815> (검색일 2021.10.20.)
- 2 러시아 희·비극 극장은 1756년 8월 30일에 바실리 섬에서 창립되었고, 1832년 8월 31일 시내 중심가인 네프스키 대로에 러시아 건축가 카를 로시가 설계한 새 극장 건물로 이전하여, 러시아 황제 니콜라이 1세(1796~1855)의 부인 여왕 알렉산드라 표도로브나 Александра Фёдоровна(1798~1860)의 이름을 따서 알렉산드린스키 극장Александринский театр으로 개칭되었다. 이 극장 건물은 유네스코 세계문화유산으로 등재되어 보존되고 있으며, 현재까지 상트페테르부르크 연극사에서 중요한 위치를 차지하고 있다.
- 3 표도르 볼코프는 1750년 야로슬라블에서 자신의 극단을 조직하여 희극과 비극을 공연했다. 이 극단은 러시아 최초의 대중극단으로 현재 야로슬라블에 소재한 러시아 볼코프 국립 아카데미 드라마 극장Российский государственный академический театр драмы имени Ф.Г. Волкова의 기틀이 되었다.
- 4 표도르 볼코프Ф.Г. Волков(1729~1763): 제정 러시아의 연극배우, 러시아 연극의 상설공연을 시도한 러시아 연극의 창시자.
- 5 엘리자베타 페트로브나의 “첫 번째 러시아 극장의 설립”에 대한 칙령의 내용은 다음에서 볼 수 있다. http://sptl.spb.ru/home_en/our-history/11375-2/?lang=en

콜로브킨 백작의 궁전⁶에 자리하게 되는데 이곳은 러시아 최초로 황제의 명으로 설립된 국립 전문 연극 극장이었다. 이 극장에 소속된 극단 단장을 표도르 볼코프가 맡게 되면서 러시아 연극의 상설공연이 시작된다. 러시아 공연예술 아카이브는 표도르 볼코프가 극단에서 상연된 작품들의 대본과 무대의상·무대디자인의 스케치 등의 자료들을 상자에 보관하던 것이 극장 레퍼토리 도서관으로 발전되었다고 볼 수 있다.



[사진 1] 18세기 러시아 희·비극 극장과 극장 도서관이 소재했던 콜로브킨 궁전의 모습
출처: 바실리에프(Я.В. Васильев) 동판화, 1753⁷

실제로 극장 도서관의 존재를 확인할 수 있는 최초의 문서는 볼코프 사후, 1784년 2월 16일 극장의 관리 감독관 드미트레프스키⁸가 러시아 배우들에게 공연과 관련된 러시아 책과 새로운 노트를 보관할 수 있는 자물쇠가 달린 보관장을 제작 또는 구입할 것을 지시했던 업무 관계 서류이다. 따라서 상트페테르부르크 국립극장 도서관의 정확한 설립일은 정확하게 알려지지 않았으나, 1784년에 이미 러시아 희·비극 극장 내에서 연극 공연과 관련된 기록물을 보관하고 있었던 사실을 확인할 수 있다. 그러한 이유로 상트페테르부르크 국립극장 도서관은 상트페테르부르크 공연예술 아카이브의 아버지 표도르 볼코프가 이끌었던 러시아 희·비극 극장의 설립일인 1756년 8월 30일을 도서관 창립일로 기념하고 있다. 2021년에 설립 265년을 맞은 극장 도서관은 러시아에서 첫 번째로 설립된 공연예술 도서관으로 유구한 역사를 자랑하는 가장 오래된 도서관이다.

⁶ 러시아 희·비극 극장이 콜로브킨(М.Г. Головкин(1699~1754) 백작의 궁전에 자리한 시기에는 ‘희극배우의 집(комедиантский дом)’이라고도 불렀다. 현주소는 ‘университетская наб. 17’로 현재 상트페테르부르크 국립레핀미술아카데미가 자리하고 있다.

⁷ Вита Черёмузина, “Театры, которых нет”, Yandex Zen, <https://zen.yandex.ru/media/id/5e8522da587fbc16993533b3/teatry-kotoryh-net-5ea4d9d331870262df868fff> (검색일 2021.10.20.)

⁸ 이반 드미트레프스키(И.А. Дмитревский(1734~1821): 제정 러시아의 배우, 번역가, 교육자, 드라마투르그, 러시아 학술원 회원.

2. 상트페테르부르크 국립극장 도서관의 독립

상트페테르부르크 국립극장 도서관은 현재까지 두 번 이전했다. 첫 번째는 1832년 8월 31일 러시아 희·비극 극장이 알렉산드린스키 극장Александринский театр⁹으로 개칭하고 시내 중심가인 네프스키 대로 부근의 새 건물로 이전하면서 함께 자리를 옮겼다. 극장 도서관은 그 후 50년 동안 알렉산드린스키 극장의 산하 기관으로서 극장 공연 작품들의 아카이브를 담당했다. 두 번째는 1889년 알렉산드린스키 극장에서 분리되어 독자적인 공연예술 도서관으로 현재 위치한 조드체보 로시 거리¹⁰로 이전한 것이다. 현재까지 132년간 러시아뿐만 아니라 프랑스와 독일의 공연예술에 대한 방대한 자료를 보관하며 제 역할을 충실히 하고 있다.



[사진 2] 상트페테르부르크 국립극장 도서관 전경
출처: 필자 촬영, 2018

88

극장 도서관은 150년 이상 황실극장에 소속되어 있었기 때문에 황실극장의 무대 구현을 위한 모든 정보들을 빠짐없이 소장할 수 있었다. 하지만 소장된 자료들은 황실극장 관계자들에게만 열람이 가능했고, 일반 대중은 도서관의 존재조차 알 수 없었으며 자료에 접근할 수도 없었다. 1917년 사회주의 혁명 이후가 되어서야 비로소 공연예술에 관심 있는 일반인에게 공개될 수 있었다.

- ⁹ 국립 드라마 극장Национальный драматический театр России은 공식 명칭이지만 실제로 러시아에서는 알렉산드린스키 극장Александринский театр이라는 명칭으로 통용된다.
- ¹⁰ 조드체보 로시 거리Ул. Зодчего Росси: 알렉산드린스키 극장 뒤쪽에 위치한 거리로 러시아 건축가 카를 로시К.И. Росси(1775~1849)의 설계로 6년간(1828~1834) 건설되었는데 거리 전체가 마치 하나의 건물처럼 보인다. 초기에는 극장거리Театральная ул.로 불렸으나 1923년 현재의 명칭으로 바뀌었다. 현재 이 거리에는 극장 도서관뿐만 아니라 러시아 발레의 산실 바가노바 발레아카데미, 마린스키 극장의 음악도서관 등이 소재하고 있다.

소비에트 시기를 맞아 관장으로 처음 부임한 알렉산드르 폴랴코프 A.C. Поляков(1882~1923)는 사회주의 사상 검열을 거친 연극에 대한 자료들을 모두 수집하여 폴랴코프 컬렉션을 구축했다. 그리고 극장 도서관의 여러 관계자들은 제2차 세계대전 기간 중 레닌그라드가 독일군에게 봉쇄당했던 레닌그라드 포위전 872일(1941년 9월 8일~1944년 1월 27일) 동안에도 묵묵히 그들의 업무를 이어나갔다.

III. 상트페테르부르크 국립극장 도서관 아카이브 현황

1. 소장 컬렉션

상트페테르부르크 국립극장 도서관은 약 60만점의 공연예술 관련 소장품들을 보유하고 있다. 그 중에는 육필원고 6만 2천점, 16~21세기까지 공연되었던 공연의 무대의상·무대디자인의 스케치 2만 4천점, 그리고 공연과 관계된 각종 문서들도 보관하고 있다. 이 밖에도 극장과 공연예술의 역사와 관련 희귀 서적들, 오페라와 발레의 대본, 발레 역사와 무대의상의 역사에 대한 화보집 등을 소장하고 있다.

소장 컬렉션은 러시아 연극, 검열 연극, 프랑스 연극, 독일 연극, 라틴 북부 극장 도서관¹¹, 사빈 도서관, 호도토프 도서관, 공연 스케치 컬렉션, 제정 러시아시기의 공연예술 분야 연속간행물 컬렉션, 예술가 개인 컬렉션과 같이 총 10개로 구분할 수 있다.¹² 각 컬렉션에 대한 상세 내용은 다음과 같다.

¹¹ 극장 도서관에서는 개인 컬렉션 명칭에 '도서관'이라고 기재한다. 아마도 해당 인물의 개인 자료들 중 서재의 책들을 포함하고 있는 경우에 '도서관'이라는 명칭을 붙인 것으로 유추해 볼 수 있다.

¹² 소장 컬렉션 http://sptl.spb.ru/home_en/english-our-collections/?lang=en (검색일 2021.10.20.)

1) 러시아 연극: 16~19세기까지 공연되었던 러시아 연극 작품 컬렉션이다. 이 시기 동안의 러시아 연극의 전 레퍼토리 원고를 소장하고 있다. 연기 노트, 연극 감독과 프롬프트가 남긴 메모, 미장센 스케치가 포함된 프롬프트 북도 함께 보관하고 있다. 이 컬렉션에는 차르스코예 셀로 Царское село 팔레이 궁전에 있는 파벨 알렉산드로비치 Павел Александрович(1860~1919) 대공 도서관의 연극 자료도 포함한다.

2) 검열 연극: 1917년 사회주의 혁명 이후 사상 검열이 이루어진 연극들에 대한 희곡 컬렉션이다. 이 컬렉션은 검열을 통과하고 인쇄위원회 아카이브에 보관된 연극의 인쇄본을 기초로 구성되었다.

3) 프랑스 연극: 18~19세기 러시아 무대에서 프랑스어로 공연된 프랑스 연극 컬렉션이다. 이 컬렉션은 백작 로바노프-로스토프스키 А.Я. Лобанов-Ростовский (1788~1866)가 평생에 걸쳐 모은 것이다. 피에르 코르네유 Pierre Corneille(1606~1684), 몰리에르 Moliere(1622~1673) 그리고 장 라신 Jean Baptiste Racine(1639~1699) 등 프랑스 작가의 작품들이 이 컬렉션에 포함된다.



4) 독일 연극: 18~19세기 독일어로 공연된 연극 컬렉션이다. 이 시기에 상트페테르부르크에서 활동했던 독일극단의 레퍼토리를 소장하고 있다.

5) 라린 К.П. Лалин 북부 극장 도서관: 19~20세기 중반에 공연된 러시아와 외국의 연극 번역 모음집과 감독과 배우가 사용했던 대본 컬렉션이다. 육필 또는 인쇄 대본에서 감독과 배우들의 메모를 볼 수 있다.

6) 사빈 도서관: 러시아의 배우 마리아 사빈 М.Г. Савин(1854~1915)과 황실극장위원회의 관계자였던 그녀의 남편 몰차노프 А.Е. Молчанов에 대한 개인 컬렉션이다.

7) 호도토프 도서관: 알렉산드린스키 극장의 배우였던 니콜라이 호도토프 Н.Н. Ходотов(1878~1932)의 개인 컬렉션으로, 극장 정기간행물, 역사, 예술, 철학 및 민족지학에 관한 책으로 구성되어 있다.

8) 공연 스케치 컬렉션: 황실극장도서관에 소장되어 있던 무대의상, 무대디자인, 배경막 스케치 컬렉션. 디아길레프와 함께 활동했던 알렉산드르 베누아 А.Н. Бенуа(1870~1960), 레옹 박스트 Л.С. Бакст(1866~1924)를 비롯하여 오페라, 발레, 연극 분야에서 활발히 활동했던 예술가들의 스케치 원본들이 소장되어 있다.

9) 제정 러시아시기 예술 분야 연속간행물 컬렉션: 1917년 사회주의 혁명 이전에 러시아와 외국에서 발행된 예술 관련 신문과 잡지 컬렉션이다.

10) 예술가 개인 컬렉션: 러시아와 외국의 오페라, 발레, 연극 분야 예술가들의 육필원고, 일기, 편지 등 예술가 개인의 실물자료 컬렉션이다. 세르게이 디아길레프 С.П. Дягилев(1872~1929), 마리 탈리오니 Мария Тальони(1804~1884), 미하일 포킨 М.М. Фокин(1880~1942) 등을 비롯하여 러시아 예술학자까지 포함하는 러시아 공연예술 관계자들의 방대한 개인 자료들을 소장하고 있다.

2. 포스트 팬데믹 시대, 컬렉션을 활용한 온라인 전시

극장 도서관은 라키비움답게 다양한 원본 및 실물 자료의 소장품을 가지고 기획 전시를 하고 있다. 원거리에 있는 도서관 이용자들에게 온라인 서비스를 제공하기 위해 2005년부터 점진적으로 자료들의 디지털화를 진행하기 시작했으며, 2020년 코로나19의 영향으로 도서관이 문을 닫게 되자 빠르게 온라인 전시를 전면적으로 진행하고 있다. 기존의 기획 전시는 원본 자료들을 직접 볼 수 있다는 장점이 있지만, 한 번에 하나의 전시만 개최할 수 있었으며 전시 후에는 철거의 불편함도 있었다. 그러나 온라인 가상 전시는 여러 개의 전시를 동시에 시간의 제약 없이 무기한으로 개최할 수 있으며 이용자가 언제든지 관람할 수 있는 장점이 있다.



[사진 4] 온라인 전시 <발레 의상의 역사> 메인 페이지

러시아 국민배우 블라디슬라프 스트르젤치크 В.И. Стрельчик(1921~1995)의 탄생 100주년을 기념하여 그의 생애와 사랑 그리고 예술세계를 다룬다. 다섯 번째 전시는 <발레 의상의 역사 История о балетном костюме>¹⁷를 다룬다. 16세기부터 20세기 초 발레 뤼스의 니진스키까지 발레의 역사와 의상에 대해 극장 도서관에서 소장한 다양한 스케치와 그림 그리고 사진들과 함께 전시한다. 여섯 번째 전시는 <가벼운 숨결 Легкое дыхание>로,¹⁸ 2020년 러시아 소설가 이반 부닌 И.А. Бунин(1870~1953)의 탄생 150주년을 맞아 연극과 영화로 만들어진 그의 작품들을 조명한다. 마지막 일곱 번째 전시는 <극장 도서관 온라인 산책 Прогулка по театральной библиотеке>¹⁹이다.

제2차 세계대전 당시 독일군의 폭격이 한창일 때에도 문을 닫지 않았던 극장 도서관은 2020년 코로나19로 문을 닫게 되었다. 하지만 도서관 임원진들은 도서관을 방문하지 못하는 이들을 위해 극장의 자료들을 소개하는 온라인 전시를 기획하여 ‘디지털’ 극장 도서관으로 방문객을 맞이하고 있다.

¹⁷ <https://garich24.wixsite.com/mysite/storyaboutballetcostume> (검색일 2021.10.20.)

¹⁸ <https://garich24.wixsite.com/mysite/bunin> (검색일 2021.10.20.)

¹⁹ <http://sptl.spb.ru/about/walk/> (검색일 2021.10.20.)

IV. 나가며

극장 도서관은 러시아가 겪은 격동의 세계사적 흐름 안에서 265년이라는 짧지 않은 시간 동안 공연예술 아카이빙을 통해 자신들의 역사를 스스로 만들어가고 있다. 오랜 역사를 자랑하는 도서관의 운영과 방대한 소장품의 보존 및 연구에는 학예연구사들의 숨은 노고를 빼놓을 수 없다. 극장 도서관은 자료를 수집, 보존 그리고 자료를 활용한 전시기획뿐만 아니라 출판 업무도 하고 있다. 극장 도서관은 19세기부터 현재까지 극장에서 공연된 공연 작품, 출연자, 공연 날짜 등의 정보들이 기록된 공연연감을 발행하기 시작했고, 도서관 자료를 주제별로 연구한 학술저서나 화보집 그리고 학술대회 자료집 등도 출판하고 있다. 이 외에도 전 세계의 이용자들에 대한 관리도 매해 진행하고 있다.

이용자의 입장에서 극장 도서관은 규모가 크지 않지만 다른 곳에서는 볼 수 없는 진귀한 실물 전시를 볼 수 있으며, 러시아의 공연예술과 관련된 거의 모든 자료들을 볼 수 있다는 것이 가장 큰 매력이자 장점이다. 포스트 팬데믹 시대에 등장한 극장 도서관의 온라인 전시들은 기술적인 측면에서 AR·VR과 같은 화려한 3D 기술을 사용하기보다는 아날로그 감성에 기반한 온라인 서비스를 제공하고 있다. 이를 살펴보면 전시기획의 주제, 소장품의 제목과 세부 텍스트 내용에 대해 심도 있게 연구한 흔적들을 쉽게 찾아볼 수 있다. 더군다나 전시 주제에 맞게 디자인된 각각의 페이지와 서체는 그들의 학문적 깊이와 예술성을 느끼기에 충분하다.

약 3세기에 가까운 극장 도서관의 공연예술 아카이브는 그 방대한 자료만큼 시대에 따라 다양한 변화를 겪고 있다. 하루빨리 코로나19가 종식되어 이 글을 읽는 독자들이 백야의 도시 상트페테르부르크를 방문하여 극장 도서관을 직접 경험하는 날이 오기를 바란다. 도서관 입구 1층에 있는 디아길레프 카페에 들러 발레 뤼스 전시와 함께 홍차와 러시아 파이를 먹으며 20세기 초 러시아의 분위기를 느낄 수 있다면 더할 나위 없겠다.



최근 5년 이내 공연예술학·미학·박물관학과
문화 전반을 고찰한 국내외 주요 저술을 통해
공연예술분야의 경향과 흐름을 짚어볼 수 있는 자리이다.

서평 1

‘제의적 전환’은 가능한가?

한병철의 『리추얼의 종말』이
던지는 질문들

최유준
Choi Yujun

최유준

전남대 호남학연구원(호남학과) 교수. 전공 분야는 음악학과 문화 연구다. 저서로는 『음악 문화와 감성 정치』, 『크리스토퍼 스몰, 음악하기』 등이 있고, 역서로는 『아도르노의 음악미학』을 비롯한 책들이 있다. 음악미학, 문화 연구에 관한 다수의 논문을 발표했다.

I. 피로사회와 우울증

재독 철학자 한병철의 『피로사회 Müdigkeitsgesellschaft』는 2010년 독일에서 출간된 이후 여러 나라에서 번역되면서 철학서로는 놀라울 정도로 폭넓은 독자층에게 반향을 일으켰다. 이후 2012년 한국어판이 출간되자마자 한국 독자들의 뜨거운 지지를 얻으며 베스트셀러 목록에 올랐다.¹ 이 같은 반응의 원인으로 저자 한병철은 한국어판 서문에서 “이 책이 시대의 뇌관을 건드렸기 때문”이라고 언급한다. 이 시대를 사는 이들 대부분이 피로에 시달리는 현실에서, 제목의 ‘피로’라는 단어가 갖는 임팩트도 한몫한 것으로 보인다. 현대인이라면 책에 담긴 현 사회의 심도 있는 철학적 분석을 들여다보기 전에 ‘피로사회’라는 제목이 주는 저자의 진단에 고개를 끄덕일 수밖에 없을 것이다.

물론 단순히 고단한 삶을 이야기하자면 그 정도는 과거에 더했을지도 모른다. 예컨대 전태일이 ‘근로기준법 준수’를 외치던 그 시절, 야근에 시달렸던 공장 노동자들의 삶을 떠올려보라. 하지만 한병철이 말하는 ‘피로사회’는 과거와 같이 ‘외부로부터 강제된 고단함’과 관련된 것이 아니다. 그가 지적하는 ‘피로사회’의 주인공은 한국의 경우, IMF 금융위기 이후 신자유주의적 경제구조 개편이 이루어지면서 새롭게 나타난 “성과주체”다. 자기 자신을 대상으로 성과를 내라고 뉘달하는 주체, 곧 “자신을 경영하는 기업가”²로서의 주체다.

책에서는 과거의 노동자가 ‘이것은 하지 말라.’는 부정성의 명령과 ‘시키는 대로 하는’ 수동성으로 특징되었다면, 반대로 오늘날의 성과주체는 ‘할 수 있다.’라는 긍정성과 능동성으로 무장한다.³ 후자로 지칭되는 현대인은 긍정적인 삶의 태도와 자유로움을 누리면서 스스로를 착취한다. 자격증

1 한병철 저, 김태환 역, 『피로사회』(서울: 문학과지성사, 2012).

2 한병철 저, 김태환 역, 『피로사회』, 24쪽.

3 『심리정치』에서 한병철은 신자유주의 시대 ‘긍정성’의 표상으로 페이스북의 ‘좋아요’를 꼽았다. “‘좋아요’는 디지털 아멘이다. 우리는 좋아요를 클릭하는 순간 스스로 지배에 예측되는 것이다. 스마트폰은 효과적인 감시 도구일 뿐만 아니라, 모바일 고해실이기도 하다. 페이스북은 디지털 교회, 글로벌한 시나고그이다.” [한병철 저, 김태환 역, 『심리정치』(서울: 문학과지성사, 2015), 26쪽.]

따기와 스펙 쌓기에 몰두하는 취업 준비생들, 크고 작은 프로젝트에 적극적으로 참여하며 스스로 밥새워 기획안을 작성하는 21세기 직장인들의 내면 풍경이 그렇다. 이러한 성과주체가 겪는 ‘피로’의 누적은 ‘우울증’이라는 결과를 낳았다.

성과주체는 자기 자신과 전쟁 상태에 있다. 우울증 환자는 이러한 내면화된 전쟁에서 부상을 입은 군인이다. 우울증은 긍정성의 과잉에 시달리는 사회의 질병으로서, 자기 자신과 전쟁을 벌이고 있는 인간을 반영한다.⁴

결국 고립된 개인이 겪는 우울증이라는 병증은 공동체 파괴의 징후이기도 하다. ‘피로사회’에 만연한 우울증으로부터 벗어나 공동체의 삶을 회복할 길이 있을까? 하지만 『피로사회』에서 저자는 성과주체가 겪는 우울증의 발생 원인을 사회구조적으로 날카롭게 진단할 뿐 그로부터 벗어날 수 있는 처방을 제시하지 않는다. “정신적 이완의 정점”인 “깊은 심심함”의 시간이 필요하다는 식의, 읽기에 따라서는 강단 철학자의 한가한 세평처럼 들리는 막연한 해법만 짧게 언급되었다.

98

『피로사회』가 출간된 지 어느덧 10년의 시간이 지났다. 이후 세상은 조금이라도 달라졌을까? 특히 예기치 못한 글로벌 팬데믹이 2년째 진행되는 현재는 어떠한가. 팬데믹은 자영업자들에게 말할 수 없는 고통과 절망의 시간을 겪게 했지만, 상대적으로 안정적인 직업을 가진 이들에게는 피로사회로부터 해방되는 계기를 마련해 주는 것처럼 보인다. 이를테면 몇 해 전까지만 해도 정치인이 ‘저녁이 있는 삶’을 공약으로 제시할 만큼 ‘일중독’ 사회였던 한국은 팬데믹으로 인해 직장 회식이 사라지고 재택근무가 늘어나면서 일부 직장인에게는 ‘저녁이 있는 삶’이 자연스럽게 실현되었다.

결과적으로 한국 사회에서 휴식의 절대량은 증가했을까? 피로의 양은 줄어들었을까? 그렇지 않아 보인다. 팬데믹 이후 도시의 거리는 새벽부터 밤늦게까지 바이러스 감염의 위험을 무릅쓰고 택배와 음식을 배달하는 라이더들로 넘쳐나게 되었으며, 늘어난 재택근무는 오히려 카페와 거실 등

4 한병철 저, 김태환 역, 『피로사회』, 28쪽.

일상의 공간을 일터로 만들었다. 이러한 의미에서 코로나 블루는 피로사회의 우울증을 가리키는 또 다른 이름이라 할 수 있다.

II. 리추얼과 놀이

2021년 출간된 『리추얼의 종말』(이하 『리추얼』)⁵에서 한병철은 전작 『피로사회』와는 달리 한국 사회의 우울증과 ‘피로 바이러스’로부터 벗어날 수 있는 효과적인 백신의 정체를 비교적 분명한 어조로 제시한다. 그 백신의 이름은 ‘리추얼 ritual; 제의’이다.

9

우울에 빠진 사람은 자기에게서 벗어나 세계로 건너갈 능력을 완전히 잃고 자기 안에 은둔한다. 세계는 사라진다. 고통스러운 공허감 속에서 그는 고작 자기 주위를 맴돌 뿐이다. 반면에 리추얼은 자아가 자기라는 짐을 내려놓게 해준다. 리추얼은 자아를 탈심리화하고 탈내면화한다.⁶

한병철은 특유의 시적인 은유와 수사로 리추얼의 의미를 설명한다. 그에 따르면 “시간에서의 리추얼은 공간 안에서의 거처에 해당”하며, 따라서 리추얼은 “시간을 거주 가능하게”하며, “시간을 집처럼 다닐(드나들) 수 있게 만든다.” 결국 그는 피로사회⁷의 원인을 책 제목인 ‘리추얼의 종말’이라는

- ⁵ 한병철 저, 전대호 역, 『리추얼의 종말』(서울: 김영사, 2021). 독일어 원서 『Vom Verschwinden der Rituale』는 2018년에 출간되었고, 스페인어와 영어로도 번역·출간되었다.
- ⁶ 한병철 저, 전대호 역, 『리추얼의 종말』, 25~26쪽.
- ⁷ 『피로사회』 출간 이후 한병철은 시리즈물처럼 『투명사회』, 『고통 없는 사회(원제: 진통사회)』와 같은 저서들을 통해 다양한 명명법을 썼지만 모두 신자유주의와 능력주의를 바탕으로 한 ‘성과사회’를 가리키는, 본질적으로 같은 이름들이다. 이 글에서는 주로 ‘피로사회’를 그 대표적 명칭으로 삼는다.

측면에서 재탐색한다. 리추얼이 사라진 피로사회에서 시간은 “확고한 짜임새가 없다. 집이 아니라, 변화무쌍한 흐름이다. 시간은 점 같은 현재의 한낱 연쇄로 와해된다. 시간은 황급히 가버린다. 아무것도 시간에 멈춤을 주지 않는다. 황급히 가버리는 시간은 **거주 가능하지 않다.**”⁸

무엇 때문에 우리는 ‘거주 가능한 시간’, 곧 리추얼을 잃어가고 있는가? 근대 이후 심화되어 온 맹목적 생산 추구, ‘생산 강제’ 때문이라고 한병철은 이야기한다. 생산 강제는 “삶을 안정화하는 고정된 말뚝들”과도 같은 ‘사물들’의 본래 기능을 없애고 그저 “소모되고 소비되지만” 하는 것으로 전락시킨다. 즉, 생산 강제는 “사물에게서 지속성을 앗아간다.” 시간 속에서 ‘삶을 안정화하는 말뚝’과도 같은 기능을 하는 리추얼 역시 사물들과 같은 운명에 처한다. “그렇게 생산 강제는 **삶의 지속성을 파괴한다.**”⁹

한병철이 문제 삼는 피로사회의 ‘성과주체’는 후기근대적 postmodern; 탈근대적 주체다. 하지만, 이 주체는 근대적 modern 주체의 연장선상에 있다. 근대의 ‘수동적 노동자’가 후기근대의 ‘능동적 성과주체’로 바뀌었지만, 둘 사이에는 ‘생산성 추구’라는 공통점이 있다.¹⁰ 그에게는 근대적 주체나 후기근대적 주체나 모두 극복의 대상인 것이다. 이제 상상 가능한 해법은 두 가지뿐이다. ‘포스트-포스트모던’의 ‘초과 근대’를 그려보거나 정반대로 ‘근대 이전’을 상상하는 것이다. ‘리추얼’을 내세우는 한병철의 처방은 사실상 후자의 해법에 가까워 보인다.

리추얼의 또 다른 이름은 ‘놀이’다. 따라서 ‘리추얼의 종말’은 곧 ‘놀이의 종말’이다. 한병철의 문제의식은 20세기 초반 역사가 요한 하위징아 Joan Huizinga(1872~1945)가 『호모 루덴스』(1936)¹¹에서 언급한 것과 상통한다. ‘놀이(리추얼)의 종말’에 대한 책임을 근대(성)에 돌리는 논변 또한 서로 닮아 있다. 하위징아에 따르면 ‘놀다’라는 단어에 부정적 함의가 강하게 실리게

8 한병철 저, 전대호 역, 『리추얼의 종말』, 10쪽(강조는 원문에 따름).

9 한병철 저, 전대호 역, 『리추얼의 종말』, 11쪽(강조는 원문에 따름).

10 “(*근대적) 규율사회에서 (*후기근대적) 성과사회로의 패러다임 전환은 하나의 층위에서만은 연속성을 유지한다. (...) 생산성이 일정한 지점에 이르면 규율의 기술이나 금지라는 부정적 도식은 곧 그 한계를 드러낸다. (...) 능력의 긍정성은 당위의 부정성보다 훨씬 더 효율적이다. 따라서 사회적 무의식은 당위에서 능력으로 방향을 전환하게 된다.” [한병철 저, 김태환 역, 『피로사회』, 25쪽.]

11 요한 하위징아 저, 이종인 역, 『호모 루덴스』 (파주: 연암서가, 2018).

된 것은 근대 이후다. “놀고 있네!”라는 말이 비난으로 들린다면 우리가 근대 이후를 살고 있기 때문인 것이다. 한병철과 하위징아는 ‘근대’가 본격적으로 시작된 19세기를 향해 공통적으로 적대감을 표출한다. 먼저 하위징아의 논평이다.

19세기 사상의 커다란 조류는, 어느 측면에서 바라보든, 사회적 삶 속의 놀이 요소를 적대시하고 배제했다. 자유주의나 사회주의는 놀이 요소에 그 어떤 양분도 제공하지 않았다. 19세기의 실험과 분석 과학, 철학, 개혁주의, 교회와 국가, 경제학 등 모든 것이 오로지 진지함만을 추구했다.¹²

이처럼 하위징아가 19세기 프로테스탄트적 금욕주의에 기반한 ‘진지함’의 문화를 문제 삼는다면,¹³ 한병철은 비슷한 맥락에서 근대 이전의 “리추얼적 상호작용”과 (18세기까지도 일상 속에 남아 있었던) “연극적 표현”을 일소해버린 19세기의 ‘노동’을 문제 삼는다. 다음은 한병철의 논평이다.

19세기는 노동을 발견했다. 연기에 대한 불신은 점점 더 커졌다. 사람들은 연기보다 노동을 더 많이 했다. 세계는 극장이라기보다 공장이었다. 연극적 표현의 문화는 내면성의 문화에 밀려났다. (...) 패션에서 연극적 요소가 사라졌다. 유럽 전체가 작업복을 입었다.¹⁴

¹² 요한 하위징아 저, 이종인 역, 『호모 루덴스』, 377쪽.

¹³ 물론 하위징아가 ‘진지함’ 그 자체를 부정하는 것은 아니다. 하위징아의 놀이 이론은 역설적이게도 ‘진지함’에 대한 그의 관점에서 독창성이 드러난다. 하위징아는 말한다. “진지함은 ‘놀이하지 않음’일 뿐이고 그 이상의 의미는 없다. 반면에 ‘놀이’의 의미는 ‘진지하지 않음’, ‘심각하지 않음’이라고 정의해서는 그 의미가 완전히 파악되지 않는다. 놀이는 그 자체로 독립되어 있는 것이다. 놀이 개념 그 자체는 진지함보다 더 높은 질서 속에 있다. 왜냐하면 진지함은 놀이를 배제하려고 하는 반면, 놀이는 진지함을 잘 포섭하기 때문이다.” [요한 하위징아 저, 이종인 역, 『호모 루덴스』, 109쪽.] 요컨대 하위징아에 따르면 ‘놀이’는 ‘진지함’의 반대말이 아니다. ‘진지한 놀이’가 얼마든지 가능하기 때문이다. 그가 비판하는 것은 ‘놀이’를 자신의 반대말로 간주하는 ‘근대적 진지함’이다.

¹⁴ 한병철 저, 전대호 역, 『리추얼의 종말』, 31~32쪽.

그는 19세기 ‘노동의 발견’이 생산 강제를 이끌었으며 근대적 ‘규율사회’를 지나 한층 더 과격해진 후기근대적 ‘성과사회’가 등장했다고 언급하면서, 결국 “오늘날 세계는 역할들이 연기되고 리추얼적 몸짓이 오가는 극장이 아니라 시장”이 되었으며, “그 시장에서 사람들은 자기를 발가벗기고 전시한다.”라고 한탄한다. “연극적 표현은 사적인 것의 포르노적 노출에 밀려난다.”는 것이다.¹⁵ 결국 다음 문장에서 한병철과 하위징아의 목소리는 하나로 포개어진다.

근대는 노동이 급속도로 중요한 의미를 획득한 시대다.

근대는 놀이를 점점 더 의심하게 된다.¹⁶

III. 수행적 전환과 진정성 숭배

102

그런데 하위징아와 한병철 사이에는 80년이 넘는 세월이 존재한다.

두 차례의 세계대전이 발발하던 20세기 초반, 하위징아의 시대는 아직 근대의 한복판이었다. 중세 연구자인 그가 근대 탈출의 해법을 근대 이전의 과거에서 찾은 것은 이해가 가는 대목이다. 하지만 21세기 초반의 한병철은 20세기 후반 이후 포스트모던 사조, 즉 ‘탈근대’의 혁신적인 사회 변화를 진행하는 다양한 움직임을 경험했다. 그런 그의 결론이 하위징아와 다르지 않다는 것은 사실상 포스트모던 실험의 파산 선고이기도 하다. 이러한 지점은 우리가 조금 더 깊이 들여다볼 필요가 있다.

1960년대 이후 서유럽 문화계와 지식계 일반에서 일어난 탈근대적 변화는 흔히 ‘수행적 전환(performative turn)’으로 불린다. 이 전환이 함의하는 바는 근대적 주객 이분법에 대한 거부, ‘저자의 죽음’으로 선언되기까지 했던

¹⁵ 한병철 저, 전대호 역, 『리추얼의 종말』, 32쪽.

¹⁶ 한병철 저, 전대호 역, 『리추얼의 종말』, 75쪽.

저자성 authorship의 폐기, 퍼포먼스와 체험의 강조 등으로 설명될 수 있다. ‘수동적 관객/ 독자/ 청중’이었던 이들에게 새롭게 작가성을 부여해 직접 무대에 참여하게 하는 것이 그 핵심적 의미다. 이를 정치적 차원과 연결하면 광범위한 ‘참여(직접) 민주주의’의 요구가 될 것이다. 실제로 이 전환은 1960년대 말에 이른바 ‘68혁명’으로 정치적 격변을 이끌어냈다.

‘수행적 전환’이라는 용어가 내포하듯 ‘수행/ 연행/ 공연’으로서의 ‘퍼포먼스 performance’라는 개념은 능동성과 참여성의 중심이 되는 요소다. 그리고 수행적 전환 이후 풍부해진 퍼포먼스 개념은 적어도 부분적으로는 제의 ritual에 대한 재해석 혹은 재탐구에 빚지고 있다.¹⁷ 요컨대 ‘수행적 전환’을 이끈 포스트모더니스트들 또한 ‘제의적 체험’을 지지하고 앞세웠다. 그럼에도 이들의 탈근대적 실험이 한병철의 주장대로 ‘리추얼의 종말’로 귀결되고 ‘성과주체’를 낳는 것에 그쳤다면, 그 이유는 무엇일까?

『리추얼의 종말』에서 그는 ‘퍼포먼스’에 대한 강조가 자신이 말하는 ‘리추얼’과 무관한 이유를 오늘날의 ‘자아 예배’, ‘진정성에 대한 숭배’를 통해 설명한다.



진정성 사회는 실행 performance 사회다. 누구나 실행한다. 누구나 자기를 생산한다. 누구나 자아 숭배에, 자아 예배에 충성한다. 자아 예배에서 사람은 자기 자신의 성직자다.¹⁸

한병철에게 ‘퍼포먼스 사회’ 곧 ‘수행(실행)사회’는 ‘성과사회’의 다른 이름일 뿐이다. 그가 보기에 ‘수행적 전환’의 탈근대적 기획은 실패로 돌아갔다. 오히려 자본주의적 경쟁 구조가 강화된 상태에서 그러한 ‘수행’은 ‘근대적 주체’와 다를 바 없이 오직 ‘자기관련’만을 갖기 때문이다. ‘체험’에 대한 강조 또한 마찬가지다. 앞서 1990년대에 독일의 사회학자 게르하르트 술체 Gerhard Schulze는 신자유주의가 본격화된 사회를 ‘체험사회’라고 명명하며 비판했다. “체험시장에서의 상업적 방향성 때문에 예전에 추구되었던

17 『제의에서 연극으로』(1982)를 통해 정점을 이룬 인류학자 빅터 터너 Victor Turner의 상징인류학이나 연극학자이자 연출가인 리처드 셰크너 Richard Schechner의 광범위한 ‘퍼포먼스 이론’은 ‘제의’에 대한 이 시대의 관심을 반영하고 있다.

18 한병철 저, 전대호 역, 『리추얼의 종말』, 27쪽.

문화 서비스의 민주화 대신 오히려 과거의 비판적 내용들이 대중화되고 손상되었으며, 도발적이고 피상적인 충격과 대중의 만족 여부만이 중요한 것으로 남게 되었다.”¹⁹

교육계에서 나타난 ‘수행적 전환’은 어떠한가. 교사에서 학생으로 향하는 일방적이고 권위주의적인 근대 교육 모델이 시효를 상실하고, 학생 개개인의 체험 학습과 ‘수행 평가’의 필요성이 폭넓게 대두되었다. 이는 한국의 교육 현장에서 수용되고 제도화되었다. 그 결과는 어떻게 나타났을까. 대학의 위계적 서열이 해체되지 않은 상태에서 수행 평가 모델은 그 취지와 반대로 교육 현장에서 경쟁의 심화로 나타났다. 교육의 유일한 목표가 지식의 효율적 생산이라면 그것은 성공적인 모델이라고 할 수 있을지도 모른다. 하지만 이 모델이 지식 생산의 근대적 모델에서 얼마나 벗어나 있는지는 알 수 없다.

한병철에 따르면 리추얼은 ‘맺음형식’이다. 하지만 “신자유주의 체제는 생산성을 높이기 위해 맺음형식들과 종결형식들을 없앤다.” 이는 교육 분야 역시 예외가 아니라면서 다음과 같이 덧붙인다. “평생학습은 졸업을 허용하지 않는다. 평생학습은 평생 생산에 다름 아니다.”²⁰ 그에게 ‘수행적 전환’이란 ‘신자유주의 사회로의 전환’이다. 자본주의적 시장 논리가 지배적인 현실에서 그것은 도착된 근대적 주체의 “나르시시즘적 진정성 숭배(자아 예배)”로 귀결되고 있다.

104

19 Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*, (Campus, 1992), pp.516~517; 우베 레비츠키 저, 최현주 역, 『모두를 위한 예술?-공공미술, 참여와 개입 그리고 새로운 도시성 사이에서 흔들리다』 (파주: 두성북스, 2013), 29쪽 재인용.

20 한병철 저, 전대호 역, 『리추얼의 종말』, 40쪽.

IV. 제의적 전환과 미학적 힘

결국 한병철은 ‘수행적 전환’ 대신 ‘제의적(리추얼적) 전환’을 요청한다.

나르시시즘적 진정성 숭배는 느낌과 생각에 적잖은 영향을 미치는, 형식들의 상징적 힘을 보지 못하게 만든다. 이에 대응하여, 형식의 우위를 복원하는 리추얼적 전환을 생각해 볼 수 있다. 리추얼적 전환은 내면과 외면의 관계, 정신과 몸의 관계를 뒤집는다. 몸이 정신을 움직인다. 정신이 몸을 움직이는 것이 아니다. 몸이 정신을 따르는 것이 아니라, 정신이 몸을 따른다. 이렇게 말할 수도 있을 것이다. ‘미디어가 메시지를 산출한다.’ 바로 이것이 리추얼의 힘이다. 외적 형식이 내적 변화를 가져온다.²¹

물론 그러한 ‘제의적 전환’을 통해 도달할 새로운 사회의 상이 명확히 그려지지는 않는다. 사실 ‘수행적 전환’을 이끈 ‘68혁명’의 기수들도 몸과 신체의 우위를 얘기하지 않았던가. 더구나 그가 “도래하는 리추얼 사회”, 즉 “진실 없이, 초월 없이 살아가는 사회, 철저히 미화된 사회, 아름다운 외관이 종교의 자리를 차지한 사회”의 한 가지 모델로 일본 사회를 예로 들 때는²² 고개가 갸우뚱거려진다. 고릿적 ‘자포니즘 Japonism’으로 신자유주의의 극복을 논한다는 것이 농담처럼 느껴지는 대목이다.

그럼에도 한병철이 제기하는 ‘제의적 전환’은 곱씹어볼 만한 가치가 있다. 빅터 터너가 하위징아의 논법을 따라 말했던 “신성한 놀이의 진지함”이 “세속적인 노동의 진지함에 밀려난” 이 시대에, 그것은 놀이성의 회복과 세계의 재마법화, 시적 언어의 복원을 요구한다.²³ 나아가 리추얼이 제공하는 ‘리미널리티 liminality’의 체험, 새로운 세계를 향한 통과 의례적 ‘문턱’의 경험을

21 한병철 저, 전대호 역, 『리추얼의 종말』, 34쪽(강조는 원문에 따름).

22 한병철 저, 전대호 역, 『리추얼의 종말』, 79쪽.

23 “시에서 언어는 놀이한다. 이런 이유로 우리는 오늘날 시를 거의 읽지 않는다. 시는 언어의 마술적 예식이다. 시적 원리는 의미 생산의 경제와 철저히 결별함으로써 언어에게 향유를 되돌려준다. 시적인 것은 생산하지 않는다. 따라서 시는 “언어의, 언어 자신의 법칙들에 맞선 붕기”다.” [한병철 저, 전대호 역, 『리추얼의 종말』, 80~81쪽(강조는 원문에 따름).]

되찾고자 한다.

문턱을 넘는 사람은 삶의 한 단계를 끝맺고 새 단계에 진입한다. 문턱들은 이행지점들로서 공간과 시간을 율동적으로 만들고 또렷하게 만든다. 한마디로, 공간과 시간을 이야기로 만든다. 문턱들은 심층적인 질서 경험을 가능케 한다. 문턱들은 시간적·약적 이행지점들이다. 문턱들은 오늘날 더 빠르고 중단 없는 소통과 생산을 위해 철거된다.²⁴

코로나19 팬데믹이 시작되었을 때, 경제적 생산의 위기 상황에서 한국 사회와 정부는 가장 먼저 예술 영역을 배제했다. 특히 대면과 접촉을 전제하는 공연예술 분야가 제외되었다. 국가 비상사태의 상황에서 공연예술은 가장 ‘무용한 것’으로 간주된 셈이다. 사실상 팬데믹 이전부터 이미 ‘무용한 것들’을 남김없이 경제적 ‘유용성’에 편입시키는 과정에서 한병철이 말하는 ‘리추얼의 종말’이 이루어졌다. 아파트의 문지방이 사라지듯 그렇게 ‘문턱의 경험들’도 사라졌다.

한병철의 언급대로 “삶이 외적인 목적에 종속되지 않고 삶 자신과 관련 맺을 때, 삶은 놀이의 성격을 되찾는다.”²⁵ 이제 2년째 팬데믹의 터널을 통과하는 시점에서 우리는 새삼 사회적으로 공인된, 예술의 그 ‘무용성’에서 “제의적 전환”의 가능성을 재발견할 필요가 있다. 그것은 크리스토프 멘케 Christoph Menke가 언급한 ‘미학적 힘’, 즉 “할 수 없음을 할 수 있는”²⁶ 예술가들의 능력을 발견하는 일, 나아가 그러한 능력을 발휘하기 위해 우리 자신이 ‘미학적 삶’에 다시금 ‘수행적으로’ 참여하는 일이기도 하다.

106

24 한병철 저, 전대호 역, 『리추얼의 종말』, 49쪽.

25 한병철 저, 전대호 역, 『리추얼의 종말』, 63쪽.

26 크리스토프 멘케 저, 김동규 역, 『미학적 힘-미학적 인간학의 근본개념』 (서울: 그린비, 2013), 166쪽.

공공극장과 그 아카이브의 소명

2010년대 국립극장의 성과와
극장사 서술의 한계

김민조
Kim Minjo

김민조

서울대학교 국어국문학과 강사로 동대학원 박사과정을 수료했다. 한국 현대희곡을 전공했으며 연극을 비롯한 공연예술에 대한 비평 활동을 하고 있다. 연극비평집단 시선의 필진, 극작가 동인 팔호의 전속 드라마투르그로 활동 중이기도 하다. 2010년대 이후 부상한 새로운 공공성 담론 및 퀴어, 페미니즘, 장애학, 청년예술 등의 관점이 동시대 공연예술과 교차하는 지점들에 주목하고 있다.



I. 공공성의 위기와 국립극장의 행로

‘연극사의 역사’라는 메타적인 차원에 대해 상상할 수 있다면, 극장사의 역사라는 차원 또한 성립할 수 있을 것이다. 10년 단위로 국립극장의 역사를 새로 기술하는 일은 단순히 최근 10년의 업적을 추가로 등록하는 작업에 그칠 수 없다. 극장사를 어떻게 기술할 것인가, 과거의 극장사가 이야기하지 않은 공백이나 사각지대는 무엇인가, 최근에 전개된 담론의 변화에 비추어 보았을 때 극장의 성격과 위상은 어떻게 재정의를 할 수 있는가 등에 대한 포괄적인 질문이 던져졌을 때, 새로운 극장사는 비로소 과거와 현재가 대화할 수 있는 장소가 된다. 『국립극장 70년사』¹(이하 『70년사』)가 새로운 극장사로서 어떤 가치를 지니고 있는지를 살펴보기 위해서 지난 극장사와의 비교가 필요한 것은 이 때문이다. 2010년에 발간된 『국립극장 60년사』(이하 『60년사』)와 『70년사』의 거리는 어떻게 설명될 수 있는가. 편찬의 주체인 국립극장은 그 거리 속에서 극장사 서술을 어떻게 재정비하고 있는가.

김태원은 2000년 발간된 『국립극장 50년사』가 지닌 서술의 한계에 대해 다음과 같이 지적했다. 첫째로 1980년대 이후 우리 예술 발전의 분수령이 되었던 '86아시안게임과 '88서울올림픽, 이어 1990년대로 넘어오는 특수한 역사적 시기에 대한 감각이 부족했으며, 둘째로 극장이 자문을 충분히 얻지 않고 수집한 자료들을 나열하는 정도에 그치고 있어 각 단체가 지향했던 미학상의 특수한 변화를 놓치고 있다는 것이다.² 환언하자면 김태원은 극장이 뿌리를 두고 있는 사회라는 보다 넓은 무대상의 변화를 시야에 넣지 못했을 때 극장사가 처할 수 있는 위험성에 대해 경고한다. 동시에 사료 수집과 축적을 넘어 예술사에 걸맞은 비평적 관점을 갖추길 요청한 것이라 할 수 있다.

물론 각각의 성격과 기조가 상이한 다수의 전속단체와 이관단체의 자료를 아카이빙 해야 하는 국립극장사 서술에서 하나의 포괄적인 예술사적 시각을 제시하는 것은 말처럼 쉬운 일이 아니다. 그럼에도 불구하고 한국

1 국립중앙극장 편, 『국립극장 70년사』(국립중앙극장, 2020).

2 김태원, 「신중했어야 할 '국립극장 50년사' 집필」, 『공연과 리뷰』 31(서울: 현대미학사, 2001), 167쪽.

문화장이라는 담론 속에서 각각의 예술단체에게 주어진 목표와 기대 지평이 무엇이었는지 가늠해볼 수 있는 공통의 키워드를 제시하는 것은 국립극장사의 통합적 서술에서 중요한 작업이라 사료된다. 반갑게도 『70년사』의 첫머리에 놓이는 「국립극장사」편을 저술한 이상우는 ‘공공성’과 ‘공공극장’이라는 동시대의 키워드를 전면에 세워 국립극장의 위상과 소명을 돌아보고 있다. 좁은 의미에서 공공극장은 국비 혹은 지자체의 예산이 투입되어 건립되고 운영되는 극장을 가리킨다. 이상우는 국립극장이 건설되기 이전 한국사에 존재해왔던 공공극장들의 역사를 살피며 한국 최초의 근대식 극장 협률사를 「최초의 황실극장 皇室劇場이자 국립극장이라는 의미가 있」³는 극장으로 호명한다. 이어 원각사와 부민관 등을 조명하며 “국가와 극장이 직접적 관계를 체결하지는 않았지만 내용적으로는 국가와 극장이 밀착하여 국가 정책이나 국가주의 이데올로기에 극장이 봉사하는 관계를 맺었다는 점”⁴에 주목한다. 즉 근본적으로 한국 극장사를 공공성이라는 키워드로 재탐색함으로써 국가-사회-민족의 영역을 매개하는 공공극장의 창설 배경을 살펴보는 것이다.

그러나 국가가 극장을 직영하는 관계에서 고착된 관 官 주도의 하달식 구조는 국립극장이 정식으로 설립된 1950년 이래 수많은 병폐의 근원으로 지적되어 왔다. 예술경영의 관점에서 극장사를 서술한 유민영은 한국처럼 짧은 기간 내에 수많은 공공극장을 건립한 것은 전무후무한 사례라 상찬하면서도 그 문제점을 다음과 같이 밝혔다. 첫째, 전시효과 측면에서 극장을 화려하게 지어놓고도 정작 콘텐츠 개발에는 소홀해 외화내빈 外華內貧의 전형이 되고 있다는 것. 둘째, 관이 극장을 직영하는 구시대적 시스템을 청산하지 못하고 있다는 것. 셋째, 수직형 구조와 비전문직 공무원들의 무사안일로 인해 극장의 혁신이 저해되고 있다는 것⁵이다. 유민영의 견해는 당시 예술인이 전반적으로 공감했던 문제의식을 반영하고 있으며, 이후 글로벌 스탠더드에 맞추어 국립극장 및 전속단체의 재단법인화와 ‘지원하되 간섭하지 않는다.’는 팔길이 원칙 arm’s length principle에 근거한 공공극장 운용이 대안으로 떠오르게 된다.

112

3 국립중앙극장 편, 『국립극장 70년사』, 42쪽.

4 국립중앙극장 편, 『국립극장 70년사』, 53쪽.

5 유민영, 『예술경영으로 본 극장사론』 (파주: 태학사, 2017), 767~771쪽.

2000년 시행된 책임운영기관 제도는 관료주의적 행정 간섭의 문제를 어느 정도 해결할 수 있는 대안으로 보였다. 책임운영기관 제도란 시장경쟁원리에 따라 운영하는 것이 바람직하다고 판단되는 정부의 공공 업무에 대해서 해당 기관장에게 자율권과 책임을 부여하고, 업무수행 평가에 따라 인센티브 또는 문책을 부여함으로써 효율성 제고를 꾀하는 제도이다.⁶ 그러나 국립중앙극장 책임운영기관화의 제도적 유효성에 대해 검토한 이정희는 앞서의 제도는 공연 수, 관람객 수, 고객만족도 점수 등의 정량적 지표에 따라 공공극장의 성과를 평가했을 뿐, '문화예술의 질적 향상'이라는 정성적 지표를 도외시하여 '수단과 목표의 대치 현상'을 초래했다고 진단한다.⁷ 즉 신공공관리(NPM)의 일환으로 시행한 책임운영기관 제도는 국립극장에게 공공성과 기업성을 모두 요구했다. 하지만 그 결과 공공성을 향상시킬 만한 정부 지원책은 제자리걸음인 상태에서 무리하게 수익률과 관객 유치율만을 요구하는 상황이 2000년대 내내 지속되었다고 할 수 있다.

『60년사』에 수록된 국립극장 설립 60주년 기념 간담회의 내용은 그러한 분위기를 여실히 반영한다. 유민영은 여전히 국립극장 극장장의 직급이 2급으로 격이 낮다는 사실을 지적했다. 유영대는 정부 지원금이 선진국의 국립극장에 비교해 턱없이 부족한 가운데 제작비 대비 50%의 수익을 요구하는 방침이 프로덕션을 옥죄고 있음을 지적했으며, 서연호는 국립극장에 대한 정부의 부실한 지원과 시혜적인 태도를 겨냥하여 궁극적으로 국민의 '문화권'이 침해되고 있는 문제를 지적하기에 이른다.⁸

2000년대 국립극장의 행로는 IMF 금융위기 이후 불어닥친 신자유주의적 공공관리의 한계점을 고스란히 반영한다는 측면에서 문제적이다. 이는 시장, 국가, 예술의 길항하는 요구들 사이에서 뒤섞여 있는 국립극장의 처지를 가늠케 하는 동시에 '공공성을 어떻게 이해하고 실현해나갈 것인가'라는 근본적인 질문에 대해 사유하게 만든다. 더욱이 2010년대 중반에 이르러 한국 문화예술계는 세월호 참사, 문화예술계

6 하계훈, 「문화공간 책임운영제, 성공적 시행 위해 혁신이 필요하다」, 『문화예술』 9월(한국문화예술진흥원, 2004), 8쪽.

7 이정희, 「문화예술분야 책임운영기관에 관한 이론적 연구: 국립중앙극장과 국립국악원의 사례를 중심으로」, 『한국정책학회 동계학술발표논문집』 12월(한국정책학회, 2015), 369쪽.

8 국립중앙극장 편, 『국립극장 60년사: 역사 편』(서울: 국립극장, 2010), 491~499쪽.

블랙리스트 파동, #metoo 해시태그 운동이라는 중요한 계기를 맞아 공공성의 위기라는 새로운 테제를 생산하기에 이르렀다. 국립극장은 과연 이 같은 사회적 변화의 물결과 조응하며 공공극장에 대한 이해의 지평을 확장해왔을 것인가. 이 글은 그러한 질문의 연장선상에서 『70년사』에 서술된 2010년대 국립극장의 성과를 개괄하고, 나아가 극장사 서술의 한계에 대해 지적하고자 한다.

II. 2010년대 국립극장의 성과: 전통적인 것의 확장과 재창조

『70년사』를 비롯해 10년 단위로 갱신되는 국립극장사는 전속단체 또는 기관단체의 역사를 병렬적으로 수록하는 방식으로 편찬되어 왔다. 각기 다른 운영 실태와 목표점을 갖고 있는 예술단체들의 약사略史로부터 공통된 키워드를 도출하는 것은 쉽지 않은 일이다. 그런 면에서 송지원·박영정·이용관·조현의·현경채가 참석한 국립극장 70주년 기념 대담을 다룬 부분은 2010년대 국립극장을 둘러싼 담론장의 면면을 가늠해볼 수 있게 해준다는 측면에서 중요하다.

14

우선 2010년대에 기존의 국립극단·국립발레단·국립합창단·국립오페라단이 분리 법인화되면서 국립극장의 전속단체로는 국립창극단·국립무용단·국립국악관현악단만이 남게 된 중요한 변화에 대해 언급하지 않을 수 없다. 박영정은 “과거에 비해 국립극장의 역할이나 위상은 다소 축소된 느낌”⁹이 든다는 소회를 밝히면서도 “전통의 현대화라 할 역할을 수행하는 예술단체들이 지금 전속단체로 있고 최근 국립극장의 활동을 보면 공연 제작, 관객 개발, 또 전반적인 공연 실적, 관객들의 사랑을 받는다는

9 국립중앙극장 편, 『국립극장 70년사』, 878쪽.

면에서 과거보다 굉장히 활성화되었다.”¹⁰는 긍정적인 견해를 피력한다. 실제로 2010년대 국립극장의 성과를 논하는 대담의 분위기는 『60년사』의 그것에 비해 현저히 밝고 긍정적이다. 턱없이 부족한 예산으로 다수의 전속단체를 운영해야 했던 부담이 줄었다는 현실적인 이유도 있겠으나, ‘전통예술’로 분류되는 단체만 남음으로써 오히려 극장이 추구해야 할 방향성을 정립하기가 수월해진 정황 또한 개재되어 있을 것이다. 이용관은 앞서의 대담에서 2010년대에 국립극장이 거둔 성과를 다음과 같이 분석한다.

2000년 전후 서양예술단체들이 예술의전당으로 옮겨가고 LG 아트센터 같은 새로운 극장이 등장하면서 상대적으로 침체되어 있었습니다. 이 침체기는 심지어 서양 예술에 익숙하고 그것에 경도되어 있는 사람들에게는 극장장을 맡으라고 하면 주저한 시기이기도 했습니다. 예술의전당이 서양 예술 장르를 주로 다루고 국립극장에는 창극단, 국악관현악단, 무용단 등 전통예술만 남은 상황이었기 때문입니다. (...) 국립극장이 달라지기 시작한 것은 2010년 이후 최근 몇 년 동안입니다. 그사이에 큰 변화가 있었고, 하나의 바람직한 흐름까지 만들어졌다고 봅니다. (...) 저는 그 변화를 이렇게 정리하고 싶습니다. 우리 공연의 양식, 스타일은 그대로 계승하면서도 거기에 재창조한 부분들이 있습니다. 전통에만 치우쳐 있다는 소리를 듣다가 어느 정도 동시대성을 추구하고 그것이 언론이나 관객, 문화계의 주목을 받게 되었고요. 현대화와 소재의 확장도 있습니다. 창극의 경우 그리스비극의 내용까지 차용해서 고유 양식에 훌륭하게 녹여냈습니다. 그것이 세계화로 닿기도 하고 대중화로 닿기도 하고 어떻게 보면 보편성으로 닿기도 했습니다.¹¹

요컨대 2010년대 국립극장의 전속단체들은 ‘전통성의 확장과 재창조’라는 공통의 기조를 실현함으로써 행정 효율화나 극장 마케팅의

10 국립중앙극장 편, 『국립극장 70년사』, 879쪽.

11 국립중앙극장 편, 『국립극장 70년사』, 879쪽(밑줄은 인용자 강조).

자원을 넘어서는 영역에서 국립극장만의 ‘색깔’을 찾게 되었으며, 이것이 국립극장 공연의 대중화와 세계화를 견인하여 브랜드 가치의 상승이라는 선순환을 창출해냈다는 진단이다. 실제로 국립창극단·국립무용단·국립국악관현악단 약사를 서술한 파트를 각각 살펴보면 전통, 현대화, 실험, 양식화, 융복합, 글로벌/글로컬 등의 키워드가 반복적으로 등장하고 있음을 확인할 수 있다. 전속단체 약사에서 2010년대의 성과에 대해 서술한 내용을 각각 요약하면 다음과 같다.

국립창극단(최혜진 집필): 춘향의 성격을 현대적으로 재창조한 <춘향 2010>, 세계적인 고전을 우리의 창극 양식과 융합한 <로미오와 줄리엣>, 연출가 아힘 프라이어를 초빙하여 창극의 세계화를 꾀한 <수궁가> 등을 기획하며 창극의 확장을 모색했다. 2012년 김성녀 예술감독 체제가 출범한 이후 창극의 실험과 확장이라는 기조는 더욱 심화되었다. <창극 미디어>, <코카서스의 백묵원>, <오르페오전>, <트로이의 여인들> 등 서양의 고전과 창극을 융합하여 보편적인 음악극의 가능성을 개척하려는 시도가 이어졌다. 한편 <배비장전>, <숙영낭자전>, <변강쇠 점 찍고 옹녀>, <안드레이 서반의 다른 춘향> 등 전승 판소리에 새로운 해석을 더하여 창극화하려는 노력도 지속되었다. 또한 스릴러 창극 <장화홍련>, 청소년 창극 <내 이름은 오동구>, SF 창극 <우주소리>, 팩션 창극 <아비, 방언>, 어린이 창극 <미녀와 야수> 등 장르 컨버전스를 통해 다양한 관객층이 호기심을 갖고 창극에 다가설 수 있도록 저변을 확대하려는 실험적 기획이 시도되었다.

116

국립무용단(심정민 집필): 세계 무용계를 주도하는 컨템퍼러리 댄스의 흐름을 받아들여 한국무용, 발레, 현대무용의 경계를 초월한 융합적인 공연을 추구했다. 핀란드 현대무용가 테로 사리넨의 자연주의적 춤과 한국무용의 시너지를 보여준 <회오리>, 전통과 현대의 공존 및 동서양 춤예술의 크로스오버를 시도한 조세 몽탈보의 <시간의 나이>, 4차 산업혁명 이후 특이점을 맞은 AI 테크놀로지에 대한 성찰과 한국 춤사위의 인간미를 결합한 신창호의 <맨 메이드>가 우수한 레퍼토리

사례로 손꼽혔다. 반면 한국무용의 미학에 충실하면서도 연출 측면에 있어서 동시대적 감각을 추구한 무용 공연들도 호응을 얻었다. 궁중무, 종교무, 민속무를 망라하는 우리 춤사위의 진수를 선보인 조흥동의 안무와 정갈한 미니멀리즘을 토대로 하는 연출 요소의 결합으로 창작 춤사위보다 전통 춤사위가 더욱 신선하게 다가갈 수 있음을 증명한 〈향연〉, 故故 최현의 군자무를 바탕으로 하여 자연의 조화롭고 단아한 움직임을 선보인 〈묵향〉 등이 인기를 끌었다.

국립국악관현악단(임혜정 집필): 전통음악을 현대인이 공감할 수 있는 음악으로 재탄생시킨다는 취지를 적극 반영하게 되었다. 2012년 부임한 원일 예술감독은 ‘현대적인 새로운 우리 소리 찾기’라는 창단 초기의 정신을 계승하여 국악관현악의 경계를 허물고자 시도했다. 악보를 없애고 연주자의 즉흥성에 의존하는 〈시나위 프로젝트〉나 피리 앙상블이라는 이례적인 악기 편성으로 개별 악기의 소리 자체에 주목한 〈피리, 셋_{set}〉 등 실험적 시도가 이어졌다. 한편 타 장르의 뮤지션과 협업하여 국악관현악의 새로운 해석을 모색하기도 했다. 벨기에 · 미국 · 대만 · 일본의 유명 작곡가들이 한국의 전통음악을 듣고 재창작해낸 곡들로 채워진 〈리컴포즈〉, 9인 브라스밴드 킹스턴 루디스카와 협업한 〈작곡가시리즈 3: 이해식 편〉, 대만의 전통음악을 국악기로 연주한 〈대만의 소리〉 등이 대표적인 사례이다. 한편 2015년 취임한 임재원 예술감독은 ‘고유성’과 ‘공감’의 조화라는 기조를 내세웠으며, 상주 작곡가 제도와 아마추어 국악관현악단 프로젝트를 실행하여 신진 작곡가를 발굴하고 일반인이 국악관현악에 접근할 수 있도록 문턱을 낮추었다.

이렇듯 2010년대의 국립극장은 전통성의 확장과 재창조를 통해 한국적인 전통을 동시대성으로 포용할 수 있는, 혹은 동시대성이 포용하고 싶은 매력적인 요소로 한국의 전통을 탈바꿈한다는 거시적인 목표를 향해 나아간 것으로 보인다. 그러한 지향성은 무대미술사와 무대기술사를 서술한 파트에서도 일관되게 드러난다. 무대미술사를 집필한 이태섭은 국립극장이 2012년 시작된 레퍼토리 시즌제와 맞물려 자칫 고루할 수 있는 전통 무대의

스펙터클에 동시대적 감각을 더하려는 노력이 보였다고 서술한다. 장르와 국경을 넘어 연극, 뮤지컬, 오페라 연출가, 패션 디자이너, 현대무용 안무가, 현대음악 작곡가, 해외 안무가, 해외 연출가 등을 과감하게 기용하고, 무대 · 조명 · 음향 · 무대장치 · 의상 분야에 모두 책임감독제를 도입함으로써 전문성을 제고하였고 그 결과 관객의 센세이셔널한 반응을 이끌어내는 데 성공했다는 것이다.¹²

한편 무대기술사를 집필한 박영철은 2017년 시작된 국립극장 제2차 리모델링의 설계 방향에 대해 상세히 밝힌다. 필자가 설명하는 공간 · 기계 · 조명 · 음향 파트의 재설계 내용을 살펴보면 궁극적으로 ‘다양한 형식의 전통공연을 위한 다양성과 유연성을 확보한다.’는 대목적에 부합한다는 것을 알 수 있다. 박영철은 프로시니엄 폭을 현대 대형 공연장의 표준치인 17m로 줄이고, 좌우측 무대의 면적을 확보함으로써 다양한 전통공연 연출을 위한 공간적 환경을 조성했다고 설명한다. 조명 시스템의 경우, 작업 갤러리에서 모든 장치봉에 멀티 전원 공급이 가능하고 객석에서 개별적으로 컨트롤할 수 있는 컨트롤 콘솔을 추가해 이전 시스템보다 유연성과 안정성이 향상되었다고 말한다. 음향기의 출력음압도 연극 공연을 기준으로 삼았던 기존의 100dB±3dB 대신 대중음악 콘서트까지 수용할 수 있는 110dB±3dB로 향상시켰다. 또한 잔향시간이 1.4초로 고정되어 있어 다양한 형태의 공연에 대처할 수 없었던 폐단을 극복하기 위해 잔향가변 기능을 갖추게 했다.¹³

요컨대 2010년대 국립극장은 무대미술과 무대기술의 측면에 있어서도 전형적인 틀에 갇힌 전통공연을 넘어서 컨템퍼러리 실험, 장르 간의 융복합, 동서양의 크로스오버 등 다양한 형태의 확장과 재창조를 가능케 하라는 자기명령을 일관되게 실현해온 셈이다.

이러한 관점에서 볼 때 『70년사』는 2010년대 국립극장의 성과를 다각도로 조명하는 데 성공한 것으로 보인다. 실제로 「국립극장 현황」에 수록된 2010년대 국립극장의 공연 통계를 살펴보면 해오름극장 리모델링이 시작되는 2017년 전까지 유료 관객 수가 유의미하게 증가하는 추세를 확인할 수 있다. 대체로 무료 관객이 유료 관객보다 많았던 2000년대와 달리

12 국립중앙극장 편, 『국립극장 70년사』, 792~793쪽.

13 국립중앙극장 편, 『국립극장 70년사』, 825~831쪽.

2010년대부터는 유료 관객 수가 무료 관객 수를 앞지르고 있다.¹⁴ 사정이 그러한 만큼 전속단체사를 서술한 필자들도 국립극장이 새로운 국면에 들어섰으며, 이 도약을 증명할 가시적인 성과들도 열거할 수 있다는 자신감과 확신에 차 있는 듯하다. ‘국립극장은 공공극장에 걸맞은 기능과 역할을 다하고 있는가’라는 질문 앞에서 국립극장에 주어진 상징적·제도적·물질적 한계를 기어코 곱씹을 수밖에 없었던 『60년사』의 필자들과는 사뭇 달라진 논조라 할 수 있다. 그렇다면 『60년사』에서 『70년사』로 넘어오는 과정은 국립극장이 공공성의 위기라는 문제 상황을 스스로 극복하고, 국가보조금을 지원받는 공공극장으로서의 위상과 브랜드 가치를 증명해내는 혁신과 극복의 서사로 파악될 수 있을 것인가.

III. 사회적 공공성을 위해: 공공극장 아카이브의 소명

119

아쉽지만 『70년사』를 혁신과 극복의 서사로 읽는 시선에는 포착될 수 없는 여러 사각지대에 대해 지적하지 않을 수 없다. 이 문제는 서두에서 언급한 김태원의 『50년사』 비판과 그대로 맥이 닿는 것이기도 하다. 첫째, 『70년사』에 서술된 2010년대 국립극장의 활동상은 그 배경이 되는 한국의 사회문화적 맥락과 거의 단절되어 있다. 『70년사』를 읽다보면 국립극장은 마치 사회나 예술계와는 무관하게 유리되어 내재적인 동력만을 믿거름 삼아 운항하고 있는 유아독존의 극장인 것처럼 보인다. 그러나 사회적 구성체로서 어떠한 극장도 그러한 방식으로 움직일 수 없다. 오히려 2000년대 이전까지의 예술단체사를 살펴보면 극장이 사회를 반영하고 사회가 극장을 조건 짓는 역동적인 관계성이 보다 선연히 드러나는 것을 확인할 수 있다. 하지만 2000년대 이후로 넘어오면서 극장(또는 단체)의 가치 증명을 위한 성과 보고의

14 국립중앙극장 편, 『국립극장 70년사』, 923쪽.

영역으로 역사 서술의 시야가 급격히 축소된다는 인상을 지울 수 없다.

물론 서두에서 개괄적으로 언급한 대로 국립극장이 열악한 현실 속에서 국가를 향한 인정투쟁을 벌여야만 했다는 점을 고려해야 한다. 그러나 국립극장을 공공극장이라 호명했을 때 그 공공성이란 단순히 국세를 지원받아도 좋을 만한 합당한 실적 쌓기만을 의미하지 않는다. 공공성(公共性: publicness)은 문자 그대로 사사성(私事性: privateness)과 대비되는 개념으로, 사인(私人)이나 특정 단체의 권익에 종속되는 것이 아니라 공동체 전체의 사안과 관련해 비판적인 토론과 대화가 이루어질 수 있는 공공영역(public sphere)을 활성화시키는 것과 관계된다. 예술과 공공성의 관계에 대해 성찰한 하형주는 하버마스를 경유하여 공공영역이란 “무엇보다도 공론에 근접하는 어떤 것이 형성될 수 있는 사회적 삶의 영역으로 공공성을 전제하는 동시에 추구하는 공간을 의미한다.”¹⁵라는 견해를 밝혔다. 이처럼 공공성을 단순히 관치적 질서 내에서만 이해하지 않고 공공영역을 형성하는 능력 또는 의지로 파악했을 때, 『70년사』는 국립극장을 보다 진지한 의미로서의 공공극장으로 포착하는 데 있어 일정한 실패를 드러내는 셈이다.

이 문제는 70주년 기념 대담에서도 동일하게 보인다. 이용관의 발언을 대표적으로 꼽아볼 수 있다. “사실 국립극장을 설립하고 예술단체를 구성해서 작품을 잘 만들어나가는 것이 이미 공공성·공익성을 갖는 일입니다. 저는 이미 인정된 공공성이 있으니 나머지는 마케팅 차원에서 해도 된다고 봅니다. 공공성을 더 높이려고 하면 운영에 혼선을 가져오거나 극장 전력의 낭비로 이어질 수도 있습니다. 현재 공연 등 하고 있는 일을 잘하는 것이 중요하다는 이야기죠.”¹⁶ 그러나 국립극장의 존재 자체가 공공성을 담보한다는 것은 지나치게 나이브한 시각으로 보인다. 반대로 공공영역을 형성하고 확장하려는 노력이 공공극장의 소임에 값하지 않을까. 가령 연극계의 경우 공공극장으로 불리는 남산예술센터(2020년 폐관)와 삼일로창고극장은 공연 프로그램의 기획과 운영에 있어 다음과 같은 지점들에 대해 사유해왔다: 현재 우리 사회의 의제는 무엇인가? 예술은 그 의제를 어떻게 조명할 것인가? 극장은 불평등하게 분배된 자원과 기회를 어떻게 나눌 것인가? 지속가능한

20

15 하형주, 「예술에서의 공공성이란?」, 『연극평론』 93(한국연극평론가협회, 2019), 119쪽.

16 국립중앙극장 편, 『국립극장 70년사』, 883쪽.

연극 생태계를 위해서는 무엇이 육성되어야 하며, 어떤 형태의 안전망을 통해 그것을 보호할 것인가? 이처럼 사회 혹은 예술 생태계 전체의 공동선을 증진하기 위한 노력이 체계적으로 실행될 때 비로소 공공극장은 그 이름에 걸맞은 위상을 가지게 될 것이다. 그러나 앞서 이야기했듯이 『70년사』에서 2010년대 국립극장의 역사는 사회나 예술계 전체의 맥락과 단절되어 보였으며, 그런 연유로 공공극장으로서의 역할과 소명에 대한 근원적인 성찰 또한 마주하기 어렵게 되었다.

둘째, 『70년사』는 2010년대 국립극단의 활동상에서 알아차릴 수 있었던 공공성의 영역들을 간과하거나 형식적으로 약술하는 데 그치고 있다. 주지하다시피 2010년대 한국 문화예술계는 세월호 참사와 블랙리스트, #metoo 해시태그 운동 등 엄청난 사건들을 겪으며 예술-사회-국가-시장의 관계에 대한 비판적 성찰의 국면에 접어들게 되었다. 공공성 개념에 대한 재사유가 일어나게 된 배경도 여기에 있을 것이다. 국립극장 또한 이 전환적 사건들과 관련되어 있는데, 가령 ‘검열의 귀환’이라 불린 문화예술계 블랙리스트 파동은 오랜 기간 극장의 자율성을 확보하기 위해 노력해왔던 국립극장의 역사를 돌이켜보았을 때 매우 의미심장한 시사점을 던져주는 사건이었다고 할 수 있다. 2010년대에 이루어진 예술의 정치적·미학적 변화에 대해 성찰할 때 블랙리스트를 중요한 전환점으로 삼는 예술계 전체의 분위기와는 달리 안호상 전前 극장장의 블랙리스트 가담 의혹과 같은 이슈가 엄존하는 국립극장만이 유독 무풍지대처럼 묘사되고 있는 것은 성과 보고 중심으로 기술된 『70년사』의 명백한 한계로 보인다.¹⁷

다른 각도에서 보자면, 앞서 열거한 『70년사』의 문제는 국립극장과 예술단체들의 역사를 창립 시점부터 현재에 이르기까지 매번 새롭게 기술하는 구성 체제의 문제로부터 일정 부분 기인하는 것일지도 모른다. 국립극장이 지난 10년간 새롭게 축적해온 역사에 대해 심도 있는 분석을 수행하기에는 지면상의 제약이 강할뿐더러 필자의 역량 또한 분산되는

17 『70년사』에서 블랙리스트를 비롯한 2010년대의 주요 정치적·사회적 사건에 대한 언급이 전혀 눈에 띄지 않는 것은 아니다. 가령 국립극단사를 집필한 김호연은 블랙리스트의 시발점이 된 2013년 〈개구리〉 공연과 장지혜 작가의 〈날아가 버린 새〉 배제 사건에 대해 언급하고 있다. [국립중앙극장 편, 『국립극장 70년사』, 449쪽.] 그러나 김호연 역시 블랙리스트 문제를 2010년대 국립극단의 타임라인에 출현했던 수많은 사건 가운데 하나로 간략히 기술하고 넘어가고 있을 뿐, 이 사건의 의미를 적극적으로 의제화하지는 않았다.

문제를 간과할 수 없기 때문이다. 향후 시간이 흘러 『80년사』와 『90년사』, 『100년사』가 편찬된다면 아카이빙 복은 점점 더 두꺼워지겠지만 양적인 두께가 반드시 질적인 우수성을 담보하지는 않는다. 국립극장의 통사通史를 재서술하는 과업은 별도의 연구 과제로 이관하고, 지난 10년간의 국립극장이 수행해온 공연 활동을 다각도로 분석해 비평적인 의제를 이끌어낼 수 있는 장으로서 ‘10년사’의 편찬에 집중하는 방안도 가능하지 않을까 사료된다. 「역사」편과 「자료」편으로 나뉘어 있음에도 불구하고 『70년사: 역사편』은 여전히 사료 중심의 아카이브에 가깝다. 그러나 후대의 활동에 실정적實情的 비전을 더해주기 위해서라면 해석과 비평의 기능의 보강이 더욱 필요하다. 극장사는 그러한 방식으로 극장의 과거와 현재 사이의 대화를 주선하는 ‘공공영역’으로서 기능할 수 있을 것이다.

발행규정

제1장 총칙

제1조(목적) 본 규정은 국립극장 공연예술박물관(이하“박물관”이라 한다.)에서 간행하는 『공연예술문화연구』(이하“학술지”라 한다.)에 관한 사항을 정하는데 그 목적이 있다.

제2조(발행일) 학술지는 매년 1권을 발간하며, 2월 28일에 발행하는 것을 원칙으로 한다.

제2장 논문 및 투고

제3조(논문내용)

- ① 본 학술지의 내용은 공연예술 및 공연예술분야 박물관 관련 학문의 논문, 평론, 연재, 서평 등으로 구성한다.
- ② 외국어 논문이 게재될 경우 번역문을 함께 신는다.
- ③ 공동연구논문일 경우에는 분담의 중요도에 따라 순서대로 저자명을 기재한다.
- ④ 필자의 소속 및 소개는 간지(논문 첫 페이지)에 기재한다.
- ⑤ 논문의 투고일, 심사완료일, 게재확정일은 각 논문의 마지막 쪽에 기재한다.
- ⑥ 각 논문에는 국문·영문초록(각 200자 원고지 5매 내외)을 게재하는 것을 원칙으로 하며, 논문의 초록에는 키워드 5개 이상을 제시해야 한다.
- ⑦ 투고된 논문의 분량(초록 포함)은 200자 원고지 120매 이내로 하나, 심사위원의 승인이 있을 경우 120매 이상 수록할 수 있다. 단, 논문이 게재가 결정된 논문의 경우 120매 이내에 해당되는 논문 원고료만 지급한다. 공동연구논문일 경우에는 집필자간의 협의에 의해 논문 원고료를 지급한다. 연재·서평은 200자 원고지 40매 내외로 하며, 40매 이내에 해당되는 원고료만 지급한다. 평론은 공연예술 평론가상의 대상, 최우수상 수상자의 원고를 게재한다.

28

제4조(논문투고)

- ① 본 학술지에 투고된 논문은 국내외에서 미간행 된 논문이어야 한다.
- ② 본 학술지에 투고된 논문이 연구윤리위원회에 의하여 표절, 이미 게재된 논문 또는 다른 학술지에 중복 게재된 논문으로 판명될 경우 편집위원회는 논문의 게재를 취소하고 논문 원고료 회수, 인터넷상 공지 및 향후 3년간 투고금지

- 등의 제재조치를 가할 수 있다.
- ③ 논문 투고는 단독 또는 공동으로 할 수 있다. 공동논문일 경우에는 분담의 중요도에 따라 순서대로 저자명을 기재한다.
- ④ 본 학술지에 논문을 게재하고자 하는 사람은 논문 작성 요령에 따라 논문을 작성하여 편집간사에게 논문투고신청서 및 연구윤리규정 준수 확인서와 함께 송고하는 것을 원칙으로 한다.
- ⑤ 임기 내 편집위원은 본 학술지에 논문을 게재할 수 없다.
- ⑥ 저자(공동저자포함)는 투고 논문이 게재될 경우 논문에 대한 권리와 이익, 저작권 및 디지털 저작권 등의 소유권과 지적재산권을 국립극장 공연예술박물관과 공동으로 소유하고 협의하여 활용한다.

제3장 편집위원회

제5조(편집위원회의 구성 및 역할)

- ① 본 학술지의 심사와 편집 방향에 관한 사항을 결정하기 위하여 학술지편집위원회(이하“편집위원회”라 한다.)를 둔다.
- ② 편집위원회는 편집위원장을 포함하여 5인 이상으로 구성하며 편집위원장 1인, 편집위원 4인 이상, 편집간사 1인을 둔다.
- ③ 편집위원의 임기는 2년이며 연임할 수 있다.
- ④ 편집위원장은 편집위원의 호선으로 선출하며 국립극장 공연예술박물관 관장은 당연직 편집위원이 된다.
- ⑤ 편집위원회 편집간사는 본 학술지 담당 학예연구사가 수행하며, 학술지 편집 및 간행 실무를 담당한다.

제6조(편집위원회 위촉 및 활동)

- ① 편집위원장은 편집과 간행에 대한 아래 각호의 제반 사항을 총괄한다.
1. 발간 및 편집방향 제시
 2. 심사 회부 결정 및 심사위원 위촉
 3. 투고 논문의 게재 여부 결정
 4. 이의제기 수용 여부 결정
 5. 연구윤리부정행위에 대한 조치
- ② 편집위원은 공연예술 또는 박물관 관련 연구 활동이 활발하고 학술성과가

우수한 전임교수나 전임연구원 또는 박사학위 소지자를 원칙으로 한다.

제4장 논문심사

제7조(논문심사위원 위촉 및 활동)

- ① 편집위원회는 본 학술지에 투고된 논문에 대하여 논문 주제, 논문 분량 등의 적합성 여부에 따라 논문별로 3인의 외부연구자를 심사위원으로 위촉한다.
- ② 제1항에 따라 위촉하는 심사위원은 다음 각 호의 사람 중에서 지정한다.
1. 공연예술이나 박물관 관련 분야 박사학위를 소지한 사람
 2. 공연예술이나 박물관 관련 분야 석사학위 이상을 소지한 사람으로서 관련 분야에 5년 이상 종사한 사람
 3. 공연예술이나 박물관에 대한 지식과 경험이 풍부한 사람으로서 관련 분야에 10년 이상 종사한 사람
- ③ 논문심사위원은 별지 제1호 서식 논문 심사위원수락·서약서와 별지 제2호 서식 논문 심사 평가서를 15일 이내 서면으로 편집위원회에 제출한다.

28

제8조(심사기준) 모든 논문은 다음의 평가지표에 따라 심사하여 게재 여부를 결정한다.

	내용		배점(100점)
	제목	내용과의 적합성	5
평가 항목	본문	형식요건과 체계의 정연성	10
		논리적 적합성	20
		연구 내용 및 결과의 독창성	25
		학술적 가치 및 수준	25
		참고문헌	10
	요약	적절성(국문, 영문)	5

제9조(심사규정)

- ① 편집위원회는 논문심사 결과를 토대로 논문의 게재 여부를 결정한다.
- ② 게재 여부는 심사위원 3인이 내린 평가(게재 가, 수정 후 게재, 수정 후 재심, 게재 불가)를 종합하여 다음 <1심 판정표> 각 호의 하나로 결정한다.

〈1심 판정표〉

심사위원 1	심사위원 2	심사위원 3	심사결과
게재 가	게재 가	게재 가	게재 가
게재 가	게재 가	수정 후 게재	
게재 가	게재 가	수정 후 재심사	수정 후 게재
게재 가	수정 후 게재	수정 후 게재	
게재 가	수정 후 게재	수정 후 재심사	
수정 후 게재	수정 후 게재	수정 후 게재	
수정 후 게재	수정 후 게재	수정 후 재심사	
게재 가	게재 가	게재 불가	
게재 가	수정 후 게재	게재 불가	수정 후 재심사
게재 가	수정 후 재심사	수정 후 재심사	
게재 가	수정 후 재심사	게재 불가	
수정 후 게재	수정 후 게재	게재 불가	
수정 후 게재	수정 후 재심사	수정 후 재심사	
수정 후 재심사	수정 후 재심사	수정 후 재심사	
게재 가	게재 불가	게재 불가	게재 불가
수정 후 게재	수정 후 재심사	게재 불가	
수정 후 게재	게재 불가	게재 불가	
수정 후 재심사	수정 후 재심사	게재 불가	
수정 후 재심사	게재 불가	게재 불가	
게재 불가	게재 불가	게재 불가	

- ③ 제2항의 결정사항에 대해 논문을 제출한 사람에게 개별적으로 통보해야 한다.
 이때 “수정 후 게재”와 “수정 후 재심사”의 경우에는 수정할 사항을 함께 통보해야 한다.
- ④ 수정·재심을 통보받은 논문을 제출한 사람은 논문을 수정·보완하여 통보일로 부터 10일 이내에 수정된 논문을 편집위원회에 제출해야 한다.
- ⑤ 편집위원장은 “수정 후 게재”의 판정을 받은 논문의 경우 수정 권고사항의 이행에 대한 부분을 검토하여 최종 논문 게재 여부를 결정한다.
- ⑥ “수정 후 재심”의 판정을 받은 논문의 게재 여부는 제4항에 따라 수정·보완된 사항이 반영되어 다시 제출된 논문으로 재심 평가(게재 가, 게재 불가)를 종합하여 최종 게재 여부를 다음 〈2심 판정표〉 각 호의 하나로 결정한다.

〈2심 판정표〉

심사위원 1	심사위원 2	심사위원 3	심사결과
게재 가	게재 가	게재 가	게재 가
게재 가	게재 가	게재 불가	
게재 가	게재 불가	게재 불가	게재 불가
게재 불가	게재 불가	게재 불가	

제10조(이의 제기)

- ① 논문제출자는 심사 결과 통보일로부터 7일 이내에 이의 제기하여야 한다.
이때 논문제출자는 이의 제기의 사유를 별지 제3호 서식의 심사 결정 이의 제기서에 따라 작성하여 서면으로 제출하여야 한다.
- ② 심사 결정 이의 제기서를 제출한 투고자의 논문에 대한 판정은 편집위원회에서 결정하며, 특별한 경우를 제외하고 학술지 발간일 7일 전까지는 결과를 투고자에게 통보해야 한다.
- ③ 제2항의 결정을 위하여 필요하다고 인정하는 경우 편집위원장은 외부 전문가에게 자문을 구할 수 있다.

30

부칙

이 규정은 2021년 2월 23일부터 시행한다.

부칙

이 규정은 2022년 2월 7일부터 시행한다.

논문 심사위원 수락 · 서약서

논문주제 :

1. 본인은 국립극장 공연예술박물관에서 발간하는 『공연예술문화연구』에 투고된 논문의 심사위원을 수락합니다.
2. 본인은 의뢰받은 논문을 『공연예술문화연구』 심사규정에 의거하여 엄정하게 심사하며, 심사한 사실과 결과, 내용(필자의 논지 및 근거 등 내용 일체)을 비밀로 지킬 것을 서약합니다.

㉸

20 년 월 일

(소속)

(심사위원)

(서명 또는 인)

『공연예술문화연구』 편집위원회 위원장 귀하

논문 심사 평가서(1심)

논문제목					
심사위원		성명:	전화번호:		
		소속:	전자우편(e-mail):		
		심사로 수령 계좌:			
번호		심사항목	배점	평가점수	
1	제목	내용과의 적합성	5		
2		형식요건과 체제의 정연성	10		
3		논리적 정합성	20		
4		연구 내용 및 결과의 독창성	25		
5		학술적 가치 및 수준	25		
6	참고문헌	자료 검증의 충실성	10		
7	요약문	적절성(국문, 영문)	5		
		총 계	100		
심사결과		게재 가 (80점 이상)	수정 후 게재 (79~70점)	수정 후 재심사 (69~60점)	게재 불가 (59점 이하)
심사총평 및 수정사항		※ 위 평가항목에 대한 지적사항이나 수정 또는 보완할 사항, 기타 심사의견 등을 상세히 기재해 주시고, 분량은 제한이 없습니다. (글자크기 10pt, 줄간격 160%)			

위 제목의 논문에 관하여 공정하게 심사하였습니다.

20 년 월 일

(소속)

(심사위원)

(서명 또는 인)

『공연예술문화연구』 편집위원회 위원장 귀하

논문 심사 평가서(2심)

논문제목				
심사위원		성명:	전화번호:	
		소속:	전자우편(e-mail):	
		심사료 수령 계좌:		
번호		심사항목	배점	평가점수
1	본문	내용과의 적합성	5	
2		형식요건과 체제의 정연성	10	
3		논리적 정합성	20	
4		연구 내용 및 결과의 독창성	25	
5		학술적 가치 및 수준	25	
6	참고문헌	자료 검증의 충실성	10	
7	요약문	적절성(국문, 영문)	5	
총 계			100	
심사결과		게재 가 (80점 이상)	게재 불가 (80점 이하)	
심사총평 및 수정사항		※ 위 평가항목에 대한 지적사항이나 수정 또는 보완할 사항, 기타 심사의견 등을 상세히 기재해 주시고, 분량은 제한이 없습니다. (글자크기 10pt, 줄간격 160%)		

위 제목의 논문에 관하여 공정하게 심사하였습니다.

20 년 월 일

(소속)

(심사위원)

(서명 또는 인)

『공연예술문화연구』편집위원회 위원장 귀하

심사 결정 이의 제기서

논문제목 :

투 고 자 :

(서명 또는 인)

심사결과에 대해 다음과 같이 이의신청합니다.

심사서 내용		이의 제기
심사위원1		※ 심사결과에 대한 이의신청은 반드시 객관적인 자료를 제시하여야 한다. (글자크기 10pt, 줄간격 160%)
심사위원2		
심사위원3		

『공예예술문화연구』 편집위원회 위원장 귀하



위 서식은 좌측의 QR코드 링크로 다운받으실 수 있습니다.

논문 투고 신청서

신청 구분	☐ 특집논문 ☐ 기획논문 ☐ 연구논문		
성명(한글)		성명(영문)	
소속		E-mail	
주 소		전 화	
(우편가능지)		이동전화	
논문(한글)제목			
논문(영문)제목			
국문초록 주제어			
영문초록 주제어			
논문 개요			

* 별지 이용 가능(A4 1장 이내), 글자크기 10pt, 줄간격 160%

36

상기의 논문을 『공연예술문화연구』에 투고하고자 합니다.

20 년 월 일

투고인

(서명 또는 인)

『공연예술문화연구』 편집위원회 위원장 귀하



위 서식은 좌측의 QR코드 링크로 다운받으실 수 있습니다.

논문 사용권 및 복제·전송권 위임서

논문제목 :

본인은 『공연예술문화연구』에 논문이 게재될 경우 논문 사용권 및 복제·전송권을 국립극장 공연예술박물관에 위임하며, 아래의 사항에 대하여 확인합니다.

1. 『공연예술문화연구』는 인쇄물 외 전자출판 및 인터넷 홈페이지에 게재하는 등의 방법을 통하여 발행할 수 있다. 따라서 게재된 논문은 복제·전송권에 동의하는 것으로 간주한다.

필자	성명	소속	서명 또는 인
제 1 필자			
교신저자			
공동필자 1			
공동필자 2			

20 년 월 일

『공연예술문화연구』 편집위원회 위원장 귀하



위 서식은 좌측의 QR코드 링크로 다운받으실 수 있습니다.

연구윤리규정

제1장 총칙

제1조(목적) 본 규정은 국립극장 공연예술박물관(이하“박물관”이라 한다.)이 발간하는 『공연예술문화연구』(이하“학술지”라 한다.)에 게재할 논문 등과 관련하여 연구부정행위를 방지하고 연구윤리를 확보하는 데 필요한 모든 사항을 규정하는 것을 목적으로 한다.

제2조(적용대상) 이 규정은 학술지에 논문 등을 제출한 연구자와 제출된 논문 등의 심사를 담당하는 심사위원, 게재 여부를 최종 결정하는 편집위원에 대해 적용한다.

제2장 연구자의 연구윤리

제3조(정의 및 적용범위) 이 규정에서 제정한 연구부정행위 (이하“부정행위”라 한다.)는 연구의 제안, 연구의 수행, 연구결과와 보고 및 발표 등에서 행한 행위를 말하며 다음 각 항과 같다.

① 자신 또는 타인의 연구결과를 도용하여 새로운 연구결과로 위조, 변조, 표절한 행위를 말한다.

가. “위조”는 존재하지 않는 연구자료 또는 연구결과 등을 허위로 만들어 내는 행위를 말한다.

나. “변조”는 연구 재료·과정 등을 인위적으로 조작하거나 연구자료를 임의로 변형·삭제함으로써 연구 내용 또는 결과를 왜곡하는 행위를 말한다.

다. “표절”은 타인의 아이디어, 연구내용·결과 등을 정당한 승인 또는 인용 없이 도용하는 행위를 말한다.

② 연구내용 또는 결과에 대하여 공헌 또는 기여를 한 사람에게 정당한 이유 없이 논문저자 자격을 부여하지 않거나, 공헌 또는 기여를 하지 않는 자에게 논문저자 자격을 부여하는 “부당한 논문저자 표시”행위를 말한다.

③ 연구자가 자신이 과거에 출판한 논문이나 저작물을 중복하여 출판하기 위해 논문을 투고하거나 자신의 동일 또는 유사한 가설, 자료, 논의, 결론 등에서 상당부분 겹치는 출판된 학술적 저작물을 적절한 출처 표시 없이 하나 이상의 학술지에 “중복게재”하여 발표한 행위를 말한다.

④ 자신의 연구 성과를 위하여 기존의 연구를 의도적으로 은폐하거나 가치를

40

저하시키는 행위를 말한다.

- ⑤ 연구윤리위원회에 의하여 사회통념상 허용되는 정직, 효율, 객관성 등의 기준을 심각하게 벗어난 것으로 결정된 행위를 말한다.

제4조(연구윤리규정 준수 확인서 등) 투고자는 학술지에 원고를 투고하는 경우 별지 제1호서식의 연구윤리규정 준수 확인서를 작성하여 제출하여야 한다.

제5조(편집위원의 윤리)

- ① 편집위원은 본 학술지에 제출된 논문 등의 수준과 논문 심사규정에 의거하여 공정하게 게재 여부를 결정해야 한다.
- ② 편집위원은 투고된 논문과 관련하여 전문적 지식과 공정한 판단 능력을 갖춘 3인의 심사위원을 선정하고 공정하게 평가가 이루어질 수 있도록 심사를 의뢰한다.
- ③ 편집위원은 제출된 논문 등의 게재 여부가 결정될 때까지 논문 제출자에 대한 사항이나 논문 등의 내용을 공개해서는 아니 된다.

제6조(심사위원의 윤리)

- ① 심사위원은 편집위원회에서 의뢰하는 논문 등을 발행규정에서 정한 기간 내에 성실하게 심사하여 그 결과를 편집위원회에 통보해야 한다. 만약 자신이 논문 등의 내용을 심사하기에 적임자가 아니라고 판단하는 경우에는 편집위원회에 그 사실을 지체 없이 알려야 한다.
- ② 심사위원은 심사의뢰 받은 논문 등을 객관적 기준에 의해 공정하게 평가해야 한다. 충분한 근거를 명시하지 않은 채 논문 등을 탈락시키거나, 심사위원 본인의 관점이나 해석과 상충된다는 이유로 논문 등을 탈락시켜서는 안되며, 심사 대상 논문 등을 제대로 읽지 않은 채 평가해서도 아니 된다.
- ③ 심사위원은 심사를 의뢰받은 논문 등에 대해 제3조에 따른 문제를 발견하였을 경우 편집위원회에 지체 없이 그 사실을 알려야 한다.
- ④ 심사위원은 심사를 의뢰한 논문 등에 대한 비밀을 보장해야 한다. 논문 등을 다른 사람에게 보여주거나 그 내용에 대하여 다른 사람과 논의해서는 아니 된다.
- ⑤ 논문 등이 게재된 학술지가 발간되기 전에는 논문 제출자의 동의 없이 논문 등의 내용을 인용하지 못한다.

제3장 연구윤리 위반행위에 대한 조치

제7조(연구윤리위원회 구성 및 운영)

- ① 학술지에 게재된 논문 등에 대해 위조·변조·표절 등 연구윤리규정의 위반 논란이 있을 때 편집위원장은 필요한 경우 이를 조사하기 위해 연구윤리위원회를 구성하여 운영해야 한다.
- ② 제1항에 따라 연구윤리위원회를 구성할 경우에 편집위원장이 연구윤리위원회의 위원장이 되며, 위원장을 포함한 5인 이상의 위원으로 구성한다. 위원에는 연구관급 직원 및 외부 전문가를 포함할 수 있다.
- ③ 논문제출자의 소명은 윤리위원회의 비공개회의를 통하여 이루어진다. 위원장은 해당 논문제출자에게 심사 경과를 충분히 설명하고, 소명을 위한 요청 자료를 준비하여 회의에 참석하도록 통보한다. 당사자가 이에 응하지 않을 경우에는 이견이 없는 것으로 간주한다.
- ④ 연구윤리위원회의 회의는 윤리위원 과반수의 출석으로 개의하고, 출석위원 과반수의 찬성으로 의결한다.

제8조(연구윤리 위반행위에 대한 조치)

- ① 연구윤리위원회는 제7조 제4항에 따라 별지 제2호 서식의 연구윤리위원회 심의·의결 결과를 작성하고, 편집위원회에 알려야 한다.
- ② 윤리위원회의 결정에 의해 연구부정행위로 최종 결정된 경우 편집위원회는 논문게재를 취소하고 연구자에게는 다음과 같이 그 책임을 물을 수 있다.
 - 가. 부정행위 사실에 대한 공지 및 원고료의 회수
 - 나. 연구자에 대한 향후 3년간 본 학술지 투고 금지
 - 다. 학술지에 연구윤리규정 위반 사실 공지

42

제9조(비밀 보장)

- ① 연구윤리규정 위반으로 조사를 받는 이해 당사자는 위반 사실이 확정되기 전까지는 연구윤리규정을 위반하지 않은 것으로 본다.
- ② 조사와 관련된 일체의 사항은 비밀로 하며, 조사에 직접·간접적으로 참여한 자는 조사와 직무수행 과정에서 취득한 모든 정보를 무단하게 누설해서는 안 된다.
- ③ 연구윤리위원회는 최종 결정이 내려질 때까지 논문제출자의 신원을 외부에 공개해서는 아니 된다.

제10조(위원회 기록 보관)

- ① 연구윤리위원회는 회의 내용을 회의록으로 작성하여 보관해야 하며,
회의록에는 심의 안건 내용, 연구부정행위의 내용, 참석 윤리위원의 명단과
의결 절차, 결정사항의 근거 및 관련 증거, 심의 대상자의 소명 및 처리
절차를 포함한다.
- ② 심의와 관련된 기록은 심의 종료 시점을 기준으로 5년간 보관해야 한다.

부칙

이 규정은 2021년 2월 23일부터 시행한다.

부칙

이 규정은 2022년 2월 7일부터 시행한다.

연구윤리규정 준수 확인서

논문제목 :

본인은 『공연예술문화연구』의 연구윤리규정을 준수하여 논문을 작성하였으며, 아래의 사항에 대하여 확인합니다.

- 아 래 -

1. 논문은 저자의 지적 창작이며, 타인의 저작권을 침해한 바 없음
2. 저자는 논문 작성에 실질적인 지적 공헌을 하였으며, 논문의 내용에 대하여 모든 책임을 부담함
3. 제출한 논문은 타인의 명예 등 권리를 침해한 바 없음
4. 논문은 과거에 출판된 적이 없고, 다른 학술지에 게재 목적으로 제출하였거나, 제출할 계획이 없음
5. 『공연예술문화연구』발행인인 국립극장 투고 논문에 대한 저작권 침해에 대하여 이의제기, 고소 기타 저작권 보호를 위한 제반 권리를 보유함

필 자	성 명	소 속	서명 또는 인
제 1 필자			
교 신 저 자			
공 동 필 자 1			
공 동 필 자 2			

20 년 월 일

『공연예술문화연구』편집위원회 위원장 귀하

- 5 -



위 서식은 좌측의 QR코드 링크로 다운받으실 수 있습니다.

연구윤리위원회 심의·의결 결과

논문제목	☐ 표절 ☐ 중복게재 ☐ 기타()
위반행위 구분	
구체적 내용	
제출자 의견	
연구윤리위원회 회의 내용	
의결사항	

20 년 월 일

위와 같이 의결함

연구윤리위원회 위원장	(서명 또는 인)
위 원	(서명 또는 인)
위 원	(서명 또는 인)
위 원	(서명 또는 인)
위 원	(서명 또는 인)

부록 3

투고 요령

I. 논문 투고

1. 『공연예술문화연구』는 국내외 공연예술학 및 공연예술분야 박물관학 관련 논문을 게재한다.
2. 투고된 논문은 국내외에서 미간행 된 논문이어야 한다.
3. 논문 투고는 단독 또는 공동으로 할 수 있다. 공동논문일 경우에는 분담의 중요도에 따라 순서대로 저자명을 기재한다.
4. 논문을 게재하고자 하는 사람은 논문 작성 요령에 따라 논문을 작성하여 편집간사에게 논문투고신청서 및 연구윤리규정 준수 확인서와 함께 송고하는 것을 원칙으로 한다.
5. 저자(공동저자포함)는 투고 논문이 게재될 경우 논문에 대한 권리와 이익, 저작권 및 디지털 저작권 등의 소유권과 지적재산권을 국립극장 공연예술박물관과 공동으로 소유하고 협의하여 활용한다.

II. 논문 작성

48

1. 논문은 제목, 저자명, 목차, 국문초록(주제어 5개 포함), 본문, 참고문헌, 영문초록(영문제목, 영문이름, 영문소속명, 키워드 5개 포함)의 순서로 구성한다.
2. 논문의 목차와 소제목은 머리말로부터 I. 1. 1) (1) 가. 의 순서로 기재한다.
예) I.
1.
1)
(1)
가.
3. 한글로 작성하는 것을 원칙으로 하되, 필요한 한자(漢字)나 외래어를 괄호 속에 함께 적어 쓸 수 있다.
4. 논문의 부제는 '-부제-' 형식으로 한다.
5. 본문의 작성 요령은 다음과 같다.
 - 1) 글꼴은 신명조, 글자 크기는 10pt, 줄 간격은 160%으로 한다.
 - 2) 주요 부호는 다음과 같다.
가. 국내논저 및 동양서(「」), 단행본 및 학술지(『』), 작품(<>)

나. 서양서(“ ”), 단행본 및 학술지(이탤릭체)

다. 강조 및 간접 인용 : ‘ ’(작은따옴표)

라. 직접인용 : “ ”(큰따옴표)

6. 본문 이외의 자료들은 <그림>, <사진>, <표>로 통일한다. 표의 제목은 상단 중앙에, 그림과 사진의 제목은 하단 중앙에 표기하며 출전이 있을 경우 각주로 처리한다.

7. 인용문의 작성 요령은 다음과 같다.

- 1) 인용문의 글자 크기는 9pt, 줄 간격은 140%로 한다.
- 2) 외국어 자료의 인용은 한글 번역을 원칙으로 하되, 필요한 경우에는 원문을 제시할 수 있다.
- 3) 두 개 이상의 다른 저술을 인용하는 경우 한국어, 중국어, 일본어, 비한자어권의 순으로 저자를 나열하고 같은 문자를 사용하는 저자들은 연도순으로 쌍반점(:)을 사용하여 구분한다.
- 4) 인용문의 출전 표시는 각주로 처리한다.
- 5) 본문 중에 인용된 내용이나 구절의 원저자를 밝힐 때에는 각주를 따로 쓰지 않고 괄호 속에 저자와 발행연도를 표기해도 된다. 단, 이 경우에는 참고문헌으로 기록해 준다.

8. 주석의 작성 요령은 다음과 같다.

- 1) 주는 각주(脚註) 처리를 원칙으로 한다.
- 2) 글자 크기는 8pt, 줄 간격은 140%로 한다.
- 3) 각주의 작성 양식은 다음과 같이 한다.

가. 국내 논저 및 동양서

- ① 학술지 논문 : 저자, 「논문제목」, 『학술지명』 권수(발행처, 연도), 쪽수.
- ② 학위 논문 : 저자, 「논문제목」(학교 및 학위, 연도), 쪽수.
- ③ 단행본 : 저자, 『저서명』(도시명: 출판사, 연도), 쪽수.
- ④ 하나의 각주에 여러 개의 논저를 표시 할 경우에는 쌍반점(:)을 사용하여 연결한다.
- ⑤ 각주에 설명과 함께 그 출처를 밝힐 때는 [] 속에 그 출처를 기재한다.

나. 서양서

- ① 논문 : 저자(성, 이름), “논문제목”, 학술지명(발행처, 연도), 쪽수.
- ② 단행본 : 저자(성, 이름), 저서명(도시명: 출판사, 연도), 쪽수.

③ 한글 번역서 : 저자, 역자, 『저서명』(도시명: 출판사, 연도), 쪽수.

다. 반복 인용되는 각주 표기는 출판사향을 생략한다.

① 학술지 논문 : 저자, 「논문제목」, 『학술지명』 권수, 쪽수.

② 단행본 : 저자, 『저서명』, 쪽수.

라. 기타 자료 인용

① 신문기사의 경우 저자명, 「기사명」, 『신문명』, 발행일자, 쪽수 또는 링크 주소 순으로 기재한다.

② 인터넷 자료의 경우 저자명, “글제목”, 사이트 명, 링크 주소를 제시하고 검색일자를 괄호 속에 기재한다.

9. 참고문헌의 작성 요령은 다음과 같다.

1) 참고문헌은 본문에 인용된 문헌만 표기한다.

2) 단행본, 논문, 기타 자료 순으로 작성한다. 단행본과 논문의 경우 동양서는 한국, 중국과 일본 그리고 서양문헌 순으로 작성한다.

3) 한 저자의 문헌이 여러 개 있을 경우에는 출판년도 순으로 하며, 한 저자의 같은 연도 문헌은 제목의 한글 자모순이나 알파벳순으로 2020a, 2020b 등으로 구분한다.

10. 논문의 편집 형식은 다음과 같다.

1) 용지크기: 152mm×225mm

2) 용지여백: 위 29, 아래 23, 왼쪽·오른쪽 22.5, 제본 0, 머리말 0, 꼬리말 13

3) 줄간격: 160

4) 글자모양: 신명조, 장평 100, 자간 0, 크기 10(각주·인용 9)

5) 문단모양: 왼쪽·오른쪽 0, 들여쓰기 10(각주·보통, 인용-들여쓰기 10, 여백 왼쪽·오른쪽 20) ※‘논문양식’파일을 사용하도록 권장

50

III. 투고방법 및 투고처

1. 논문투고는 이메일(홈페이지 공지사항 참조)이나 우편으로 한다. 우편의

경우에는 인쇄본 1부와 저장매체(USB, CD 등)에 담긴 파일을 제출하여야 한다.

2. 투고처 주소는 다음과 같다.

1) 이메일 : 국립극장 공연예술박물관 홈페이지 내 공지사항

(<https://www.ntok.go.kr/kr/Museum/BoardNotice/Index>) 참조

2) 우편주소 : (04621) 서울특별시 중구 장충단로 59, 국립극장 별오름극장
공연예술박물관 『공연예술문화연구』 담당자 앞

부록 4

논문 양식

제목(신명조, 14pt)
-부제-(신명조, 10pt)

저자명(영문명)*

I. 서론 또는 머리말
1.
2.
II.
1.
2.
III.
1.
2.
IV. 결론 또는 맺음말
1.
2.

34

*공연예술연구소 연구원



위 서식은 좌측의 QR코드 링크로 다운받으실 수 있습니다.

국문초록

이 연구는....

5

주제어(5개) :

I. 서론 또는 머리말 (신명조, 13pt)

1. 소재목(신명조, 12pt)

1) 소재목(신명조, 11pt)

(1) 소재목(신명조, 11pt)

가. 소재목(신명조, 11pt)

공연예술문화연구¹⁾ (신명조, 10pt)

〈표 1〉 공연예술 (신명조, 8pt)

항목1	항목2	항목3	항목4



〈사진 1〉 국립극장 (신명조, 8pt)

58

IV. 결론 또는 맺음말 (신명조, 13pt)

1) 공연예술 및 박물관 관련 연구 논문을 다루는 전문학술지

참고문헌

1. 단행본

홍길동, 『공연예술개론』, 서울: 공연사, 2002.

MacDonald Susan Peck, *Art as performance*, New York: Columbia University Press, 2017.

2. 논문

홍길동, 「박물관 비교 연구」, 한국대학교 연극대학원 박사학위논문, 2002.

김길동, 「공연예술박물관 전시콘텐츠 연구」, 『한국공연학연구』 50(1), 2010.

MacDonald Susan Peck, "The case for specific performance", *College Composition and Communication* 58(4), American arts Society, 2007.

3. 웹사이트

국립극장 www.ntok.go.kr

Title
-subtitle-

Hong, Gildong

This study....

58

Keywords:

투고일	심사완료일	게재확정일
2021년 9월 30일	2021년 12월 1일	2022년 1월 30일

알림

투고 안내

『공연예술문화연구』 투고 안내

국립극장 공연예술박물관에서 발간하는 『공연예술문화연구』의 원고를 모집합니다.
『공연예술문화연구』는 공연예술학, 공연예술분야 박물관학의 학제 간 연구 활성화
및 심층적 연구를 지향점으로 하여 융합 연구 성과를 소개·논의하는 전문 학술의
장입니다. 공연예술학, 공연예술 분야 박물관학 연구자분들의 많은 투고를 바랍니다.

모집 분야

공연예술분야 전반

투고 자격

공연예술학, 공연예술분야 박물관학 연구자

※단, 국내외에 이미 간행된 논고 및 학위논문 투고 불가

논문 분량

분량 : 200자 원고지 120매 내외

※ 논문작성요령 및 서식은 국립극장 공연예술박물관 홈페이지 내

『공연예술문화연구』 발행규정, 연구윤리규정, 투고요령, 논문양식 참조

게재 논문 : 소정의 원고료 지급

제출 목록

논문(국·영문 초록 포함) 1부

논문 투고 신청서 1부

연구윤리규정 준수 확인서 1부

접수처

이메일 : ayd1124@korea.kr

우편 : 우)04621 서울특별시 중구 장충단로 59, 국립극장 공연예술박물관

『공연예술문화연구』 담당자 앞

문의

국립극장 공연예술박물관 학술지 담당자 02-2280-5827

Submission Information for the “Journal of Research on Performing Arts and Culture”

The Performing Arts Museum of the National Theater of Korea is seeking manuscript submissions for its publication, “Journal of Research on Performing Arts and Culture.” “Journal of Research on Performing Arts and Culture” is a specialized academic arena bolstering the interdisciplinary research of performing arts studies and museum studies with a focus on the performing arts. Aimed at covering in-depth research, it introduces and discusses convergence research results. We hope to receive many submissions from researchers of performing arts studies and museum studies with a focus on the performing arts.

Submission Areas

All areas in the performing arts

Qualifications

Researchers of performing arts studies or museum studies with a focus on the performing arts
 ※ Disquisitions and graduate theses that have already been published in Korea or abroad are ineligible for submission

Thesis Length

Length: Approximately 120 pages on 200-character Korean manuscript paper
 ※ For more information on thesis preparation and format, please refer to the website of the Performing Arts Museum of the National Theater of Korea where you can reference the “Journal of Research on Performing Arts and Culture” publication principles, ethical research principles, submission guide, and thesis format
 Published theses: Predetermined manuscript fee to be provided

Submission Items

Thesis (including Korean/English abstract), 1
 Thesis Submission Application, 1
 Certificate of Compliance with Ethical Research Principles, 1

Contact

Email: ayd1124@korea.kr
 Post: 59, Jangchungdan-ro, Jung-gu, Seoul (Postal code: 04621)
 To the representative for the “Journal of Research on Performing Arts and Culture” of the Performing Arts Museum of the National Theater of Korea

Inquiries

Representative for the academic journal of the Performing Arts Museum of the National Theater of Korea, 02-2280-5827

편집후기

2022년 임인년 새해를 맞아 국립극장이 발행하는 학술지『공연문화예술연구』 창간호가 빛을 보게 되었습니다. 명실공히 '민족예술의 발전과 공연예술문화의 향상'을 위해 창설된 국립극장이 창설된 지 72년 만에 학술지를 발간했으니 뒤늦은 감이 있지만, 뜻깊은 일이라 아니할 수 없습니다. 1950년에 창설된 국립극장은 창설 이후 지금까지 한국 사회, 문화의 변화와 함께 한국 문화예술계에서 중요한 기관으로 존속하고 있습니다. 국립극장이 공연기관으로 출발했지만 여기에 더해 2009년에는 공연예술박물관을 개관하여 국립극장의 창설 이후 다양하게 이루어진 공연 관련 자료의 보존 관리가 가능해진 것 또한 매우 의미 있는 일입니다. 이제 공연예술박물관은 명실공히 공연예술 문화유산을 체계적으로 보존, 계승하고 발전시킬 수 있는 역량을 확보하였고 바로 그 시점에 국립극장의 새로운 학술지가 빛을 보게 되었습니다.

104

그간 우리 편집위원회는 국립극장이 발간하는 학술지에 무엇을 담을 것인지 긴 논의를 거쳤습니다. 국립극장이 공연예술문화기관이라는 점을 감안할 때 무엇보다도 당대 공연예술계에서 일어나고 있는, 공연과 관련된 핵심적 사건은 물론 공연예술계에서 이루어지고 있는 주요 담론 등을 담아내는 것이 우선되어야 할 것이라 생각했습니다. 이런 내용을 <특집> 논문에 담고자 했습니다. 한편 세계의 다양한 공연예술박물관은 현재 어떤 방식으로 존속하고 있으며, 어떠한 문제의식으로 무슨 일을 하고 있는지 <연재> 코너에 담아 보고자 했습니다. 이와 함께 최근에 이루어지고 있는 공연 관련 연구의 경향과 흐름은 어떠한지 우선 주목해서 『공연문화예술연구』 창간호에 담고자 했습니다.

창간호의 <특집논문>은 특별히 2020년에 70주년을 맞이한 국립극장에 초점을 두고 그 의미를 생각해 보고자 하여 “국립극장 70년, 회고와 전망”이란 주제로 논문 투고를 받았고, 투고된 논문 중에 심사를 거쳐 김남석의 「1950년대 국립극장 전속극단 ‘민극’의 공연사公演史에 관한 연구」와 김진각의 「공공극장의 제도변화와 형태적 전환모색-설립 70주년, 책임운영기관 시행 20년, 국립극장을 중심으로」의 두 편의 글을 선정, 수록했습니다.

김남석의 글은 국립극장 설립 초창기를 주목하여 국립극장의 공식 전속극단인 ‘민극’을 중심으로 조명했는데, ‘민극’이 국립극장 관련 공연사에서 미미한 존재로 남아 있었다는 이유로 그 실체와 활동내역이 모호하게 남아 있었으므로 민극의 공연사를 복원하고 해당 공연의 특징을 밝혀냈습니다. 이 연구는 초창기 국립극장의 역사에서 잘 조명되지 않았던 분야를 양각으로 드러내었다는 점에서 의미를 둘 수 있습니다.

5

김진각의 글에서는 국립극장이 책임운영기관 시행 20년을 넘긴 시점에서 제도변화 이후의 역할과 성과를 분석했습니다. 국립극장이 공공성을 향상시키고 예술성 높은 작품을 선보이는 점에 그 존재 가치를 둔다면 성과 중심의 문화형 책임운영기관 제도로서는 그 비전을 충족시키기에 한계가 있으니, 다른 제도로의 변화를 심도 있게 논의할 필요가 있다는 문제제기를 조심스럽게 하면서 공공제작극장으로서의 정체성 회복에 대해 생각해야 한다고 주장했습니다.

<연재>에서는 세계의 공연예술박물관을 소개하고자 했습니다. 연재의 첫 번째로 「포스트 팬데믹 시대, 러시아 공연예술 라키비움의 변모-상트페테르부르크 국립극장 도서관을 중심으로」라는 글로 포문을 열었습니다. 공연예술자료도 소장하고 있으면서 박물관의 역할을 담당하는 기관으로서 러시아의 국립극장 도서관을 주목한 이유는 팬데믹 시대 큰 변화를 겪은 공연예술계의 공연방식이 크게 바뀌고 있는 시점에서 무려 3세기 가까이 운영되고 있는 이 기관을 주목한 것이고, 특별히 팬데믹 시대를 맞아 수행하고 있는 공연예술 아카이브 방식을 소개함으로써 지금 이 시대의

공연예술박물관의 존재의의를 함께 조명했습니다.

〈서평〉에는 두 편의 글이 수록되었습니다. 한병철 저 『리추얼의 종말』에 대한 최유준의 서평과 국립극장 편 『국립극장 70년사』에 대한 김민조의 서평입니다. 최유준은 지난날 『피로사회』를 출간하여 우리사회에 큰 반향을 일으켰던 한병철이 2021년에 출간한 『리추얼의 종말』을 주목했습니다. 한국사회의 우울증과 ‘피로 바이러스’로부터 벗어날 수 있는 효과적인 백신의 이름이 ‘리추얼’이라는 관점을 제시한 책이라는 점을 주목했습니다. 김민조는 『국립극장 70년사』에 대해 ‘공공성의 위기와 국립극장의 행로’라는 관점, ‘전통적인 것의 확장과 재창조’라는 관점, ‘공공극장 아카이브의 소명’이란 관점에서 바라보면서 『국립극장 70년사』의 한계에 대해 논의하였고 후대의 활동에 실정적實情的 비전을 더하기 위한 해석과 비평의 기능이 더 보강될 필요가 있다고 했습니다.

『공연문화예술연구』의 창간호에는 이처럼 〈특집논문〉 두 편, 〈연재〉 한 편, 〈서평〉 두 편의 글을 수록했습니다. 학술지로서 편수가 많은 것은 아니지만 글 한 편 한 편이 모두 중요한 문제 제기를 하고 있어 의미가 있습니다. ‘민족예술의 발전과 공연예술문화의 향상’을 위해 창설된 국립극장으로서 공연문화예술계에서 주목하고, 고민하고 학문적으로 다루어야 할 논의의 스펙트럼이 매우 넓고 깊다는 명제를 깊이 인식하면서 창간호가 그 첫발을 내디뎠습니다. 소박한 출발이지만 우리나라 공연예술에 애정과 관심을 가진 많은 분들이 계시니, 『공연문화예술연구』는 추후 그 깊이와 넓이를 더해갈 것임을 믿어 의심치 않습니다. 이 책이 나오기 위해 애쓰신 모든 분들께 고마운 마음 전합니다.

166

2022년 2월
편집위원장 송지원

편집위원회

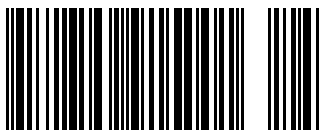
편집위원장	송지원(서울대학교)
편집위원	김연희(국민대학교)
	심정민(한국출판평가회)
	오일환(경희대학교)
	이진아(숙명여자대학교)
	최석영(공연예술박물관)
편집간사	주선영(공연예술박물관)

발행정보

발행인	강성구 / 국립중앙극장 극장장 직무대리
사업총괄	김성경 / 교육전시부 부장
사업관리	최석영 / 공연예술박물관 관장
기획·진행·편집	주선영 / 공연예술박물관 학예연구사
윤문·교정·교열	김소영
교정·교열 지원	이윤희, 손수린 / 공연예술박물관 주무관
영문번역·감수	중앙대학교 통번역센터
디자인	이에연(이응셋)

발간등록번호	11-1371032-000012-10
ISSN	2799-9157
발행일	2022년 2월 28일
발행처	국립극장 공연예술박물관 서울특별시 중구 장충동 장충단로 59 http://www.ntok.go.kr

비매품





ISSN 2799-9157

25

9 772799 915001



- | | | |
|-----|-------------|--|
| 6 | Kim Namseok | A Study on the Performance History of ‘Mingeuk’ as a Theater Company Exclusive to the National Theater of Korea in the 1950s |
| 52 | Kim Jingak | A Study on the Changes in the System and Formal Transformation of Public Theater 70 years since establishment, 20 years of implementing responsible management institutions, focusing on the National Theater of Korea |
| 80 | Yang Mina | The Post-Pandemic Era and Russia's performing arts larchiveum
Focusing on the Saint-Petersburg State Theatre Library |
| 94 | Choi Yujun | Is “Ritual Transformation” Possible?
Questions posed by Byung-Chul Han's <i>The Disappearance of Rituals</i> |
| 108 | Kim Minjo | Public Theater and the Justification of Archives
How the National Theater performed in the 2010s and limitations in narrating the history of theaters |

공연예술문화연구

Korean Journal of Research on Performing Arts and Culture