

한국예술연구소 2016 학술대회

미래의 예술, 미래의 고전- 21세기 한국예술을 말한다

일 시: 2016년 12월 10일(토) / 오후 1시~5시

장 소: 한국예술종합학교 대학로 캠퍼스 1층 강당

주최: 한국예술연구소

목 차

I. 프로그램	1
II. 학술대회 내용	3
1. 21세기 한국 창작음악, 새로운 도약의 가능성	5
이 회 경 한국예술종합학교 강사	
2. “한국적인 것”의 좌표 변화와 국립무용단의 실험	19
정 옥 희 성균관대학교 무용학과 겸임교수	
3. 동시대미술의 새로운 패러다임	45
유 진 상 계원예술대학교 융합예술과 교수	
4. 21세기 한국 연극 고전에 대한 전망	55
이 인 수 한국예술연구소 학술연구교수	
5. 미래의 만화경, 표면의 심연 : 21세기 한국영화에 대한 노트	79
곽 영 빈 영화학 박사 / 미술평론가	
6. 21세기 국악, 원형성과 창작	89
송 혜 진 숙명여자대학교 교수	

프로그램

일 시	구 성	주제 및 연사
13:00-13:10	등 록	
13:10~13:20	환영사	김봉렬 (한국예술종합학교 총장)
	사 회	최나영 (한국예술연구소 책임연구원)
13:20-13:40	발표 1 (음악)	주 제_ 21세기 한국 창작음악, 새로운 도약의 가능성 발표자_ 이희경 (한국예술종합학교 강사)
13:40-14:00	발표 2 (무용)	주 제_ “한국적인 것”의 좌표 변화와 국립무용단의 실험 발표자_ 정옥희 (성균관대학교 무용학과 겸임교수)
14:00-14:20	발표 3 (미술)	주 제_ 동시대미술의 새로운 패러다임 발표자_ 유진상 (계원예술대학교 융합예술과 교수)
14:20-14:30		휴 식
	사 회	신정원 (한국예술연구소 책임연구원)
14:30-14:50	발표4 (연극)	주 제_ 21세기 한국 연극 고전에 대한 전망 발표자_ 이인수 (한국예술연구소 학술연구교수)
14:50-15:10	발표5 (영화)	주 제_ 미래의 만화경, 표면의 심연: 21세기 한국영화에 대한 노트 발표자_ 광영빈 (영화학 박사/미술평론가)
15:10-15:30	발표6 (전통예술)	주 제_ 21세기 국악, 원형성과 창작 발표자_ 송혜진 (숙명여자대학교 교수)
15:30-15:40		휴 식
15:40-17:00		종합토론
17:00	폐 회	폐회사_ 양정무 (한국예술연구소 소장)

한국예술연구소 2016 학술대회

•

주제발표 | 음악

•

21세기 한국 창작음악, 새로운 도약의 가능성

이 희 경



한국예술종합학교 강사

21세기 한국 창작음악, 새로운 도약의 가능성

이 희 경 | 한국예술종합학교 강사

1. 오늘, 이곳의 창작음악 현장

지난 8월 19일 롯데콘서트홀의 개관기념공연에는 진은숙의 신작 〈별들의 아이들의 노래〉가 세계 초연되어 큰 주목을 받았다. 예술의 전당 음악당 개관 이후 28년 만에 새롭게 마련된 대규모 클래식 음악회장의 출발에 올려 퍼진 이 작품은 우주의 생성과 인간의 탄생에 대한 아름다운 시어들 위에 섬세하고 다채로우며 신비로운 관현악 음향들이 웅장하면서도 명징한 혼성합창 및 어린이합창과 어우러져 환상적인 음악적 경험을 제공했다. 서울시립교향악단(이하 서울시향)과 전 예술감독 정명훈의 지휘로 연주된 이날 공연은 클래식FM과 포털 사이트 네이버 캐스트를 통해 생중계됐고, 온라인으로 16,000여명이 이 순간을 함께 했다 한다. 현대음악 초연작을 라이브로 접하는 일은 흔치 않은 경험임에도 공연 후 나온 기사들과 사회 관계망 서비스들에서는 현대음악에 대한 편견을 날려준 감동적인 음악이었다는 얘기들이 오갔다.

그로부터 얼마 후인 9월 1일에는 소규모 국악전문공연장인 서울돈화문국악당이 새롭게 문을 열었다. 이곳에서는 11월 1일부터 19일까지 ‘미래의 명곡’이라는 주제로 ‘한국현대음악앙상블(CMEK)’, ‘가야금앙상블 사계’, ‘얼터너티브 사운드 시어터’의 최신작들이 무대에 올랐다. 지난 한 달 간 서울 시내 곳곳에서 공연된 창작음악 연주회만 해도, 현대음악그룹 ‘프로젝트21엔드’의 제4회 정기연주회, 더 하우스콘서트의 2016 작곡가 시리즈, ‘현대음악앙상블 소리’의 코리안 악파 두 번째 연주회, 제8회 아르크창작음악제(아창제) 국악부문, 국립국악관현악단의 ‘2016 마스터피스’, 한국작곡가협회 주최

의 ‘대한민국 실내악 작곡제전’ 등이 열려 청중을 만났다.

비단 서울 뿐 아니라 전국 각지에서 주창회 · 향신회 · 씨날창작포럼 등의 다양한 작곡협회와 동인의 이름으로 창작음악 발표회가 있었고, 지난주에는 ‘태식 그룹’이 신인 사운드 아티스트를 위해 마련한 오디오비주얼 축제 ‘위사 페스티벌’도 개최되었다. 매년 12월이면 ‘앙상블 토프’의 한국작곡가의 밤이 마련되고, ‘한국전자음악협회’는 매년 봄과 가을에 젊은 작곡가들의 컴퓨터음악 축제인 ‘fest-m’와 ‘서울국제컴퓨터음악제(SICMF)’를 열어 새로운 곡을 선보이며, 서울시향의 현대음악 연주회 시리즈인 ‘아르스 노바’에서도 매 시즌 위촉곡이 초연된다. 이제 창작음악 연주는 특정 시기에만 열리는 행사가 아니라, 크고 작은 공간들에서 상시적으로 공연되는 문화로 자리 잡은 듯 보인다.

물론 한국의 클래식 음악계는 여전히 과거의 레퍼토리가 압도적 다수를 차지하며, 20-21세기 음악이나 새로운 창작곡 연주의 비중은 턱없이 부족하다.¹⁾ 하지만 1990년대 중반 이후 현대음악과 창작곡에 관심을 갖는 연주자들이 점차 늘어나고, 밀레니엄에 접어들어 한국 작곡가들의 활동도 전 세계를 무대로 활발히 전개되고 있으며, 최근에는 위기에 봉착한 국내 창작음악계의 활로 모색을 위해 작곡협회와 공공기관의 다양한 정책들도 시행 중이다. 한국 창작음악이 얼마나 꾸준히 연주되며 음악회의 레퍼토리로 살아남을지는 알 수 없지만, 20세기와 21세기 한국 작곡가들의 문제의식과 그 음악적 결실에 대한 연구는 더 이상 늦출 수 없는 과제이다.

한국 현대음악이 전 세계 음악계에서 차지하는 비중이 일본이나 중국에 비해 결코 적지 않음에도 그에 대한 연구는 현저히 부족한 상황에서, 미래의 한국 음악을 논하기 위해서는 과거와 현재의 상황에 대한 진단이 필요하지 않을까 싶다. 이 글에서는 지난 수십 년 간 축적되어 온 한국 창작음악의 성과를 토대로 21세기 새로운 가능성을 열어가기 위해 현재 요구되는 사항은 무엇인지를 몇 가지 이슈를 중심으로 살펴보고자 한다.

1) 문예연감에서 분석한 양악 공연 현황에서 2010년부터 2014년까지의 창작공연 비중은 대략 1% 내외이다. 기악이나 성악 혹은 오페라 공연에서 창작곡이 간혹 연주되는 경우를 고려하더라도 여전히 현저히 적은 비중임은 분명하다.

2. 역사적 서사(narrative)의 구성

20세기 한국 창작음악의 역사는 여전히 이렇다 할 맥락을 갖지 못한 채 개별 작곡가와 작품에 대한 단편적 서술에 머무르고 있다. 2015년 한국예술연구소가 실시한 ‘20세기 한국예술의 고전’을 찾는 설문조사에서 ‘음악’ 부분의 결과는 일반에게는 물론이고 전문가 집단에서조차 이에 대한 진지한 논의와 비평이 부재했음을 고스란히 드러냈다.²⁾ 2001년 출간된 『우리양악 100년』과 『우리국악 100년』의 창작음악에 대한 서술에서도 주요 작곡가와 작품에 대한 소개 이상을 넘어서지 못했는데,³⁾ 기본 자료조차 제대로 정리되어 있지 않은데다 생애 기술과 작품 소개 외에 논점이 있는 작품론과 작가론을 찾아보기 힘든 한국 음악학계의 열악한 현실을 생각한다면 어쩔 수 없는 한계이기도 하다. 하지만 이슈와 흐름에 대한 조망이 없이 역사적 서사가 마련되기는 어렵다.

서양음악의 유입으로 ‘작곡가’와 ‘작품’이라는 서구 근대의 표상이 등장한 이래, 홍난파·채동선 같은 초창기의 연주자 겸업 작곡가에서 김순남·이건우 등 전업 작곡가의 시대가 열렸지만, 분단과 한국 전쟁의 혼란을 지나 작곡가들의 활동이 재개된 것은 1950년대 중반이었고,⁴⁾ 오늘날과 같은 형태의 제도와 주체가 형성되며 주목할 만한 작품이 나오기 시작한 것은 1960년대에 이르러서였다.⁵⁾ 그런데 한국 현대예술사에서 평론가로 큰 족적을 남긴 박용구는 1960년대 음악계의 문제점을 “창작음악의 민족주의 흐름의 단절”이라 말한 바 있다. 10년간의 일본 체류 후 1960년 귀국하니 해방공

2) 설문조사에 임한 10인의 음악가들이 선정한 30곡의 작품 가운데 윤이상의 〈예악〉 3회, 안익태의 〈한국환상곡〉과 강준일의 〈마당〉의 2회 추천을 제외하고는 23곡이 모두 달랐는데, 초연 후 연주도 별로 안 된 곡을 포함하여 뜻밖의 작품들도 많았다. 설문조사에 임한 음악가들의 개인적 관심사에 따라 지극히 주관적인 판단이 많이 작용한 결과를 보며, 창작음악 연구나 비평이 부재한 한국 음악계의 현실을 다시금 절감했다.

3) 양악의 경우 일제강점기, 해방공간과 한국전쟁기, 현대 1(1953~1979년), 현대 2(1980년대 이후)로 나눠 창작음악이 다뤄지고 있는데, 마지막 시기에만 “창작계의 변화: 자생적인 한국 음악을 위하여”라는 소제목이 붙어 있을 뿐, 나머지는 가곡과 기악곡 등의 장르로만 구분되어 서술되고 있다. 국악의 경우는 1950년대 국립국악원의 개원과 김기수의 창작음악을 기점으로 하여 10년 주기로 창작음악의 흐름을 간략히 다룬 후 대표 작곡가와 작품 소개에 지면을 할애했다. 이강숙·김춘미·민경찬, 『우리양악 100년』, 현암사, 2001과 한명희·송혜진·윤중강의 『우리국악 100년』, 현암사 2001.

4) 1955년 2월 26일 시공관(현재 명동예술극장)에서 열린 한국작곡가협회의 첫 신작발표회를 기점으로 잡을 수 있다.

5) 이에 대한 자세한 논의는 이회경, 「1960년대 한국 현대음악의 재구성」, 『음악과 민족』 제52호, 2016, 7~41쪽 참조.

간 시기 김순남·이건우 등이 시도했던 민족양식은 사라져버리고 12음 기법 같은 서구 양식이 판을 치고 있었다는 것이다.⁶⁾ 당시 작곡가들은 대개 일본이나 미국 혹은 유럽 유학을 통해 음악 교육을 받고 돌아왔지만, 자신의 고유한 음악 세계를 찾아가는 작업이 결코 쉬운 일은 아니었다. 게다가 분단 상황은 해방 공간 활발하게 활동했던 작곡가들의 문제의식을 계승할 가능성마저 단절시키지 않았다.

그럼에도 1960년대에는 최영섭의 〈그리운 금강산〉이나 장일남의 〈비목〉(1968) 같은 수많은 애창가곡들과 더불어 이후 음악의 전형이 될 만한 작품들이 등장하여 한국 창작 음악의 지형을 새롭게 넓혀나갔다. 정희갑의 가야금과 관현악을 위한 〈주제와 변주곡〉(1961), 황병기의 가야금 독주곡 〈숲〉(1962), 나운영의 여덟 주자를 위한 〈시나위〉(1965), 백병동의 현대적 가곡들 〈빈약한 올페의 회상〉(1966)과 〈화장장에서〉(1968), 강석희의 전자음악 〈원색의 향연〉(1966) 및 남성독창, 남성합창, 30인의 타악기 주자를 위한 〈예불〉(1968) 같은 곡들이 그렇다. 또한 1967년 동백림 사건으로 납치·귀국한 윤이상의 존재는 한국 현대음악의 새로운 물꼬를 트는 계기가 되었다. 비록 윤이상은 1969년 독일로 돌아간 후 세상을 떠날 때까지 한국 땅을 다시 밟을 수 없었지만, 그의 제자인 강석희·백병동·김정길은 가곡 중심의 주류 한국 작곡계를 실험적인 현대음악으로 재편하는 데 결정적인 역할을 했기 때문이다.

1970년대에는 국제현대음악협회(ISCM)의 한국지부를 구성하고 아시아작곡가연맹에 참여하는 등 해외 현대음악계와의 교류가 본격화되기 시작했고, 강석희가 주도한 ‘범음악제’는 서구 현대음악의 최신 흐름을 소개하는 한편 당시 한국 예술의 중심 화두였던 ‘현대성과 전통’에 천착한 다양한 실험을 시도했다. 백병동의 〈운(韻)〉 시리즈와 가야금곡들, 나인용의 관현악곡 〈향악의 반향〉(1972)과 실내악곡 〈몽〉(1978), 황병기의 〈침향무〉(1974)와 〈미궁〉(1975), 강석희의 실내악곡 〈부루〉(1976)와 관현악곡 〈들하〉(1978), 김정길의 여덟 주자를 위한 〈추초문〉(1979) 등은 모두 한국 작곡가로서의 고유한 정체성을 드러내는 작품들이었다.

하지만 1980년대 이진용을 중심으로 한 창작동인 ‘제3세대’는 제1세계의 음악문화가

6) 박용구, 『박용구. 한반도 르네상스의 기획자』(예술사 구술 총서 001), 국립예술자료원·수류산방, 2011, 413쪽.

7) 1969년 9월 ‘서울국제현대음악제’라는 이름으로 시작된 한국 최초의 현대음악 페스티벌로, 1971년 2회, 1975년 3회를 치른 후, 1976년부터 ‘범음악제(Pan Music Festival)’로 개칭하여 오늘날까지 매년 열리고 있다.

기준이 되었던 앞선 세대들을 비판하며 ‘자생적인 한국 음악’을 기치로 내걸었다. 1984년 「작품 없는 전통, 전통 없는 작품」이라는 글에서 이견용은 한국의 서양음악 전통이 ‘서양음악 수입의 역사’일 수밖에 없었던 점을 비판하며, 그 이유를 유학에서 찾았다. 전통이 만들어지기 위해서는 선대와 후대간의 연결이 필요한데, 외국 유학이 이 연결의 고리에 끼어들어가 연관을 끊어놓는 역할을 한다는 것이다. 한국의 창작 음악이 홍난파—김성태—백병동의 세대를 거치면서 변모해 갔지만, 그 변모가 김성태가 홍난파를 반성함으로써, 백병동이 김성태를 반성함으로써 이루어진 것이 아니었다는 지적이다.⁸⁾ 1980년대는 물론이고 오늘날에도 여전히 유효한 통찰이다. 오랫동안 한국 작곡가들은 자신들을 가르친 한국인 작곡가들에게 음악적인 배움이 없다고 여겨왔고, 그 자리를 채워 준 것이 유학일 수는 있다. 하지만 작가로서의 고유함을 찾는 과정에서 앞선 세대의 성과 혹은 한계가 출발점이 되지 못하는 것은 아니다. 작가적 특이성을 지녔던 작곡가들이 창작 전통에서 배제될 수밖에 없었던 한국 근현대사의 상황이 어려움을 가중시키긴 했을지라도 말이다. 해방 공간 김순남·이건우와 같은 월북 작곡가들이 문제의식도, 1960년대 세계무대에서 독창성을 인정받은 윤이상의 창작 활동도 정치사회적인 이유로 한국의 음악 전통으로 온전히 자리 잡을 수 없었다.

그런데 1990년대에 이르러 상황이 달라졌다. 1988년 월북 작가들의 작품이 해금되자 오랫동안 금기시되었던 김순남의 존재가 드러났고, 20년 간 정치적 이유로 터부시되었던 윤이상의 음악도 1994년 공식적으로 한국 음악계에 다시 등장하기 시작했다. 1960년대 박용구가 한탄했던 민족주의 흐름의 단절은, 김순남의 가곡에게서 새로운 가능성을 찾았던 백병동이나 강준일 같은 후배 작곡가들을 통해⁹⁾, 혹은 1980년대 ‘제3세대’ 동인의 활동에서 면면히 이어지고 있었던 것은 아닐까. 윤이상은 2001년 그의 고향에서 시작된 ‘통영국제음악제’의 위상이 보여주듯이 20세기 한국의 대표 작곡가로 자리매김 된 듯하지만, 작곡계에서 그의 존재는 일종의 ‘부재하는 현존’ 같다. 1970/80년대 윤이상 음악 특유의 꾸임음과 선적인 굴곡은 한국 작곡가들의 작품에서 흔히 발견되는 상투어

8) 이견용, 「작품 없는 전통, 전통 없는 작품」(『마당』 1984년 3월호), 「한국 음악과 전통 음악」이라는 제목으로 『한국음악의 논리와 윤리』, 세광음악출판사, 1987에 재수록, 55-56쪽.

9) 백병동은 고서점에서 우연히 발견한 박용구의 비평집 『음악과 현실』(1949)에서 김순남의 가곡을 접한 후 그 신선함에 매료되었다고 하며, 강준일은 노래를 좋아하던 부친 덕에 어린 나이에 이미 김순남의 가곡을 접했다 한다. 그의 부친은 해방공간 시기 출판된 김순남의 가곡을 구입해 가지고 있었고, 직접 노래를 불러 아들에게 들려줬다.

구가 되었고, 그가 시도했던 ‘동서양의 융합’은 여전히 아시아 작곡가들을 특징짓는 프레임으로 작동함에도, 한국 음악계에 ‘독일 작곡가’ 윤이상의 자리는 없는 것일까?

강석희는 스승 윤이상을 만났기 때문에 비로소 자신이 한국음악을 써야 한다는 명에를 벗을 수 있었다고 했다. 윤이상이 자신의 문제의식을 철저하게 끝까지 밀고 나가 자기완성을 한 덕분에 자신은 훨씬 자유롭게 작곡할 수 있었다는 것이다.¹⁰⁾ 윤이상은 후배 작곡가들에게 자신과 대결하고 넘어설 수 있게 하는 그런 존재였다. 강석희 역시 그의 제자인 진은숙에게 그러했다. 1980년대 유럽 현대음악의 최신 경향을 흡수했던 강석희라는 스승을 만났기에 진은숙은 오히려 유럽 현대음악의 흐름에서 벗어나 자유롭게 자신의 음악을 찾아갈 수 있었던 것이다. 마찬가지로 2006년부터 시작된 서울시향의 ‘아르스 노바’ 마스터클래스에서 배운 진은숙의 제자들 역시 스승을 비판으로 삼아 자신들의 고유한 길을 열어가야 하지 않을까.

21세기 한국 창작음악에는 무엇보다 역사적 맥락이 필요하다. 개별화되고 파편화된 작업들의 나열이 아니라 그들 사이에 존재하는 이슈나 담론을 찾아내어 계열화하고 그에 합당한 역사적 서사를 구성해내야만, 각각의 의미가 더욱 분명해질 수 있다. 역사적 서사는 단선적이지 않으며, 다양한 양상으로 복잡하게 분기된다. 윤이상-강석희-진은숙-그의 제자들로 이어지는 흐름도 가능하지만, 다양한 연관의 망이 만들어질 수 있다. 1960년대 가야금 연주자 황병기의 창작 활동은 1990년대 ‘창작국악그룹 푸리’의 결성에 길을 열어줬을 수 있고, 1980년대 이진용의 민족음악 논의는 김대성이나 이태원의 작곡가로서의 여정에 길잡이가 되었을지 모른다. 앞서 언급한 1960-70년대 작품들이나 김동진·나운영·이성천 같은 작곡가들의 고민 속에서 후세에 새롭게 다뤄질 문제의식의 맥아가 존재했을 수도 있다. 수없이 다양한 시공간과 층위에서 벌어진 개별 작업들을 연관 짓고 계열화함으로써 창작음악의 역사적 서사를 재구성해낼 때, 그러한 서사들이 풍부해지고 두터워질수록, 21세기의 한국 음악은 복수적 다양체로서 자신의 존재론적 의미와 가치를 제대로 확보할 수 있을 것이다.

10) 이희경, 『작곡가 강석희와의 대화』, 예술, 2004, 74쪽.

3. 전지구화 시대 로컬의 의미

21세기 들어 한국 창작음악에서 두드러진 현상의 하나는 국악기와 서양악기 혼합편성의 작품들이 쏟아져 나온다는 점이다. 이는 한국 사회가 1990년대 후반 전지구화의 흐름에 본격적으로 편입되기 시작한 것과 무관하지 않지만, 무엇보다 국악 연주자들이 새로운 창작의 필요성을 절감하며 작곡가들과 본격적인 협업을 시작했음을 보여준다. 1998년 가야금연주자 이지영의 주도로 창단된 ‘한국현대음악앙상블(CMEK)’¹¹⁾이 베를린에서 한국 작곡가들의 작품으로 첫 공연을 가진 것은 그러한 흐름의 물꼬를 튼 것이었다. 1990년대 서구 음악계에는 상이한 문화들의 혼종성이 주요 담론으로 부상했는데, 탄둔이나 천치강 같은 중국 ‘신사조’ 작곡가들이 ‘중국적임’을 내세워 세계무대에서 두각을 나타내고 미국의 ‘크로노스 사중주단’이 비서구 작곡가 음반을 연이어 출시한 것도 그러한 흐름의 대표적인 사례다. 1998년 첼리스트 요요마가 동서양의 악기와 스타일을 결합하여 전통 곡과 위촉·공모한 창작곡을 연주하는 ‘실크로드 프로젝트’를 시작한 것도 상징적이다. 한국 작곡가의 작품으로는 2001년 강준일의 첼로, 장구, 피아노를 위한 〈해맞이 굿〉(2001)과 김지영의 가야금 병창, 오보에, 첼로를 위한 〈밀회〉(2001)가 포함되었다.

평생에 걸쳐 한국 전통의 현재화에 천착했던 강준일은 2000년대 들어 본격적으로 국악기와 서양악기의 혼합 편성에서 어떤 앙상블이 가능한지를 탐색하기 시작했다. 1983년 사물놀이 협주곡 〈마당〉과 〈푸리〉로 작곡가로서 이름을 알린 후, 1990년대까지 그의 문제의식이 서양음악으로 전통적 제스처, 전통적 정신을 어떻게 표현할 수 있는가에 있었다면, 2000년대에는 서로 다른 소리, 음조, 표현방식을 지닌 혼합편성의 작품들을 통해 새로운 앙상블의 가능성을 모색했다. 20여곡에 이르는 혼합편성 작품들에서 그는 한쪽이 다른 한쪽의 소리로 흡수되지 않고 이질적인 것들의 접속이 낡은 긴장을 통해 새로운 생성의 지대가 만들어지는 가능성을 찾아나갔다.¹²⁾

강준일만이 아니라 그의 세대 다른 작곡가들, 예컨대 이영조·이만방·이건용 등도

11) 가야금, 대금, 피리, 생황, 국악타악기, 클래식기타, 첼로, 클라리넷, 서양타악기의 9인으로 구성된 국·양악 혼용 실내 앙상블 팀으로, 국내외 여러 작곡가들과 적극적으로 협업하며 많은 작품들을 위촉·초연했다.

12) 이에 대해서는 이희경, 「로컬의 제스처와 전통의 현재화: 한국 창작음악에서 작곡가 강준일의 의미」, 『음악과 민족』 제50호, 2015, 212-215쪽.

국악기와 서양악기의 혼합 편성 작품들을 시도했고, 40-50대의 중견 작곡가들은 물론이고 30대의 젊은 작곡가들도 이 새로운 형태의 앙상블에 큰 관심을 보이고 있다. 국악기나 서양음악의 기존 앙상블에 다른 악기들이 게스트로 함께 연주하기도 하지만, ‘한국현대음악앙상블’처럼 애초에 혼합 편성으로 된 앙상블도 생겨나는 걸 보면(2015년 창단된 ‘모던앙상블 여백’ 등) 앞으로 이런 시도들은 더욱 본격화될 전망이다. 소규모 앙상블만이 아니라 국악관현악단에서도 서양악기와의 결합은 더욱 빈번해지고 있는 추세다. 이런 결합이 유의미한 음악적 결과를 만들어내기 위해서는 악기에 대한 작곡가들의 철저한 연구와 창의적인 상상력이 요구된다.

전지구화 시대가 도래했다하여 로컬의 문제가 사라지는 것은 아니다. 문화적 정체성의 문제는 더욱 두드러지는 경향을 띠기도 한다. 전자 매체의 보편적 확산으로 상이한 문화 간의 소통이 급격히 빨라지고 전 세계인의 문화적 준거점들도 어느 때보다 균일해졌지만, 그로 인해 서로의 존재를 더욱 의식하게 되었기 때문이다. 전지구화는 로컬의 문화적 정체성을 불확실하게 만들지만, 그에 대한 반작용으로 로컬 문화의 특이성을 유지하려는 강력한 저항이 생겨나며, 그 속에서 문화적 ‘차이’에 더욱 주목하게 한다. 아시아 작곡가들이 세계무대에서 자신의 창작적 고유함을 만들어가는 가장 일반적인 방식은 서구와의 ‘다름’ 혹은 ‘차이’를 내세우는 것이었다. 특히 중국의 ‘신사조’ 작곡가들은 경극의 보컬 양식과 극적인 제스처를 중국적인 특이성을 드러내는 방식으로 적극 활용하며 자신들만의 고유한 음악적 경험을 현대음악의 여러 다양한 소리들과 뒤섞었다. 많은 중국 혹은 일본 작곡가들이 이런 차별화 전략에 기대 자신의 존재감을 확보한 터라 이 자체가 하나의 상투어구로 식상해져버렸고, 최근에는 이에 대한 비판적 목소리들도 제기된다. 개성의 발현이 민족 혹은 전통으로 귀결되어야 하는 것은 아니라는 생각, 왜 유럽 작곡가에게는 요구되지 않는 민족적 정체성을 비서구의 작곡가들은 담당해야 하는가 하는 질문이 나오기 시작하는 것이다.

글로벌과 로컬의 접합은 다양한 층위에서 벌어지고 있다. 특히 국악 연주자들의 전방위적인 활약이 두드러지는데, 이자람의 〈사천가〉(2007)와 〈억척가〉(2011)를 비롯한 새로운 판소리 작업, 박민희의 〈가곡실격〉(2011~) 프로젝트들, 허윤정(거문고)·강은일(해금)·박경소(가야금) 같은 연주자들의 즉흥연주와 ‘퍼포먼스 중심의 작곡’ 가능성에 대한 시도들이 주목할 만하다. 이러한 일련의 흐름에서는 어떤 이념형으로서의 전통이 아니라, 현재 자신의 모습에 깊이 천착함으로써 전통을 새롭게 창조해나가려는

의식이 뚜렷이 나타난다. 개개인의 체험/경험 양식이나 정서와 결부된 어떤 것으로서 이해되는 것이다. 글로벌 시대 ‘로컬’의 문제는 ‘전통’의 문제로만 귀속되지 않으며, 그 전통조차 고정된 실체가 아니라 특정한 조건 속에서 구성되고 상상된 것이라는 인식이 깔려있다. 자유롭게 참조하되 독창적인 변형이 과감하게 구사되며, 이미 글로벌화된 가치나 감성 속에서 로컬의 특이성이 접합되는 것이다.

4. 제도와 국가지원의 명암, ‘연주자’의 작품

- 2014년 한국문화예술위원회의 창작음악 진흥 원년. 오작교 프로젝트(오케스트라 전속작곡가 지원 사업), 창작음악 실험무대, 아르코 창작음악제(아창제), 오페라창작 산실에 대한 소견. 그밖에 공연예술창작산실 음악 분야 지속연주지원사업, 차세대 예술가지원사업(AYAF) 단상. ⇒ 관 주도의 한계를 벗어나기 위한 지원 방식은?
- (사)한국작곡가협회 ‘대한민국살내악작곡제전’의 성과. 한국 오케스트라명곡 발굴 프로젝트.
- 국악계의 창작곡 레퍼토리화 작업. 국립국악관현악단의 작곡가 시리즈(이건용, 박범훈, 이해식, 강준일, 김영동)와 마스터피스 시리즈. 상주작곡가 제도(2016 김성국, 정일련). 가야금 솔로이스츠 ‘줄(JUL)’의 작곡가 시리즈(2011-16년. 이해식, 백병동, 이성천, 이건용, 황병기), ‘가야금양상블 사계’의 20/30대 작곡가 신작 위촉.
- 교향악단들의 젊은 작곡가 육성 프로그램. 서울시립교향악단 ‘아르스 노바’의 위촉 및 리딩세션. 코리아심포니오케스트라 상주작곡가, 경기필하모닉오케스트라의 마스터클래스 등.
- ‘연주자’의 작품. 연주되는 곡이 남는 곡. 2001년 창단된 ‘양상블 TIMF’와 ‘현대음악 양상블 소리’의 창작곡 연주. 2002년부터 시작된 ‘화음프로젝트’의 성과.
- 연주자와 창작자의 협업. 선순환 과정을 위한 사회적 조건 마련.

5. 배타적 정체성을 넘어

- 한국의 고전을 위해서는 ‘우리’ 작곡가여야 한다는 허영한의 글(2015년 한국예술연구소 20세기 한국예술 심포지엄) ⇒ 전지구화 시대 국제무대에서 활동하는 수많은 젊은 작곡가들을 어떻게 한국의 문화 자산으로 만들지를 고민해야. 미술 부문에서 4표를 얻어 1위를 한 김환기의 〈어디서 무엇이 되어 다시 만나리〉(1970) 역시 작가의 뉴욕 시절에 나온 작품. 전 세계 예술가들을 끌어들여 자신들의 문화 자산으로 만든 프랑스의 예. 최근 들어 급증하는 외국 작곡가들의 국악기를 위한 작품은? 국립국악관현악단의 ‘리컴포즈’ 시리즈에서 발표된 곡들. 돈화문국악당 ‘미래의 명곡’ 시리즈에서 발표된 ‘한국현대음악앙상블’의 위촉곡 토머스 오스본의 〈문들〉(Gateways, 2013). 1960년대 한국에서 활동했던 미국 작곡가 제임스 웨이드의 오페라 〈순교자〉(1965~68 작곡/1970 초연)는 이미 고전(1982년, 1998년 국립오페라단이 재공연). ‘복수적 정체성’과 ‘초문화적 상상력’에 대한 이해.
- 미래의 고전을 논한다는 것 자체가 난센스이고, 더욱이 21세기는 지난 세기와는 비교할 수 없을 만큼 예술의 환경 자체가 변화된 때이기에, 전통적인 ‘고전’ 관념이 아직 유효한 것인지 질문해봐야. 어떤 작품이 고전으로 남을 것인가를 고민하기보다 다양하게 분출되는 음악 창작 작업들을 다양한 층위에서 주목해야 하지 않을까. 전통적인 ‘음악’과 ‘작품’ 개념이 와해되고 있는 시대에 변화된 미디어 환경에서 탈장르화하며 새로운 형태의 퍼포먼스를 선보이는 작업들, 기존의 음악장에서 벌어지는 일은 물론이고 여러 장르의 경계를 넘나드는 작업들을 어떻게 포함할 것인지에 대한 고민 필요.
- 하나의 예술작품이란 사유를 촉발시키는 매개물. 인간 삶의 문제들에 대해 사유하고 이를 작가의 해석을 관통한 형태로 빚어내는 것. 음악에 대해, 작가리는 존재에 대해 차분하고 깊이 있게 접근하는 작곡가들 존재했는가? 진은숙의 〈별들의 아이들의 노래〉이 전하는 바. 어떤 이들은 이 작품을 듣고 세월호의 아이들을 떠올렸다고. 우주와 인간의 심연을 표현한 시들을 골라 쓴 곡이고 구체적인 사건을 염두에 두거나 연상한 것이 전혀 아님에도, 인간 존재에 대한 깊은 통찰이 주는 메시지.

- 지난 반세기 동안 한국 사회. 근대화, 민주화, 세계화의 물결 속에서 문화적으로도 엄청난 변화를 겪음. 일제 강점기와 해방, 분단과 한국전쟁이라는 20세기 전반기의 격동의 역사를 지난 후, 21세기 한국의 음악문화는 자신만의 고유한 모습을 만들어가고 있는 중. 한국 창작음악의 현재를 살아 움직이는 ‘다양체’로 이해하기.

한국예술연구소 2016 학술대회

•

주제발표 | 무용

•

“한국적인 것”의 좌표 변화와 국립무용단의 실험

정 옥 희

성균관대학교 무용학과 겸임교수

“한국적인 것”의 좌표 변화와 국립무용단의 실험

정 옥 희 | 성균관대학교 무용학과 겸임교수

I. 들어가며

21세기의 고전이 될 만한 춤 작품은 무엇일까? 21세기에 대해 생각하기 전에 우선 20세기의 고전부터 시작해보자. 서양춤에서 가장 “고전적”인 장르인 고전발레의 대표작이라면 흔히 마리우스 프티파의 3대 발레인 〈백조의 호수〉, 〈호두까기인형〉, 〈잠자는 미녀〉가 꼽힌다. 이 중에서도 〈잠자는 미녀〉는 가장 “고전적인” 발레작품으로 여겨진다.¹⁾ 왜냐하면 프티파가 구축한 움직임 문법과 구성 방식, 동작과 마임, 캐릭터와 세계관 등 고전발레의 형식과 내용이 모두 담겨있다고 보았기 때문이다. 흥미롭게도 〈잠자는 미녀〉는 단순히 프티파의 천재적 영감에 의한 산물이 아니라 철저한 기획과 협업의 산물이었다. 작곡가 차이코프스키와 프티파가 모든 춤의 박자와 빠르기, 악기 종류와 움직임의 느낌까지 섬세하고 긴밀한 협업을 통해 조율했던 일화는 유명하다. 그런데 이 작품이 이반 브세볼로즈스키라는 극장장의 기획이었다는 점은 잘 알려져 있지 않다. 당시 주목받는 클래식 작곡가였던 차이코프스키에게 발레음악 작곡을 권유하여 종전의 단순하고 미미하던 발레음악을 예술적으로 끌어올렸으며, 프티파가 고전주의적 미학을 충분히 발휘할 수 있는 활력을 불어넣었다고 한다.²⁾

이처럼 20세기의 고전인 〈잠자는 미녀〉가 안무가-작곡가-기획자의 협업을 바탕으로

1) 제럴드 조너스(1992; 2003), 『춤: 움직임의 기쁨, 움직임의 힘, 움직임의 예술』, 김채현 역, 청년사, p. 159.

2) 제니퍼 호먼스(2010; 2014), 『아폴로의 천사들: 발레의 역사』, 정은지 역, 까치, pp. 329-339.

발레라는 예술양식의 고전적 완성을 이루었다면, 21세기 한국 춤의 고전은 무엇이 될까? ‘21세기의 고전’으로 꼽힐 단 하나의 춤작품을 지명하는 것은 연구자의 역량을 뛰어넘을 뿐 아니라 시간의 검증을 거치지 않았다는 점에서 논리적으로도 불가능한 일일 것이다. 그럼에도 불구하고 감히 한 작품을 꼽는다면 그 기준은 작품 자체의 완성도나 미적 지향점과 같은 내적 요소보다는 오늘날 한국의 춤계에 어떤 반향을 일으키고 근본적인 성찰을 불러왔는가라는 외적 요소를 기준으로 하는 것이 더 타당해 보인다. 오늘날 춤 담론에서 안무란 단순히 동작을 만들고 배열하는 활동이 아니라 춤에 대하여, 그리고 세상에 대하여 우리가 보고 생각하는 방식을 반성적으로 고찰하게끔 하는 작업이다. 그렇게 볼 때 연구자는 최근 국립무용단이 보여준 행보가 “한국적인 것”의 관행적 좌표에 근본적인 균열과 파장을 일으키고, 민족적 정체성, 정통성, 장르 순수성 등과 같은 논제에 대하여 다양한 관심과 논란을 불러왔다는 점에서 주목하고자 한다.

국립무용단은 2013년부터 레퍼토리 시즌제를 도입하면서 〈단〉, 〈목향〉, 〈토너먼트〉, 〈향연〉, 〈회오리〉, 〈시간의 나이〉 등 화제성과 실험성이 강한 작품들을 선보여 왔다. 이는 기존의 국립무용단이 쌓아온 이미지나 작품성향과도 다르며, 참여하는 예술가의 성향 및 장르, 심지어 국적까지 다르다는 점에서 논란이 되어 왔다. 특히 컨템포러리 댄스 안무가를 초청하여 한국 춤계에 강하게 뿌리 내린 전공실기 3분법(발레/현대/한국무용)에 균열을 일으키고, 외국인 객원안무가를 초청하여 한국무용의 미학적 정통성에 대한 질문을 던졌다. 또한 패션디자이너가 시각적 연출을 맡음으로서 영역화된 예술장르의 벽을 넘나들고 전통춤을 미니멀리즘 미학으로 재해석하였다.

이러한 국립무용단의 행보는 장르 융합 및 콜라보레이션이라는 관점에서 주목받아 왔으며, (한승연, 차수정, 2015; 유효정, 2014) 장르 융합을 계기로 국립무용단의 보수적 입장에 큰 변화가 있었음이 인식되었다. 그러나 본 연구자는 협업의 측면 보다는 이를 통해 구현하려 했던 “한국적인 것”, 나아가 이에 대한 해석이 “국립무용단”과 “국립극장”이라는 제도와 맥락 속에서 어떤 담론을 생산하고 있는지 들여다보고자 한다.

본 글에서는 국립극장의 어젠다 속에서 국립무용단의 최근작을 분석하고 “한국적인 것”에 있어서 변화와 그 의의를 고찰할 것이다. 연구의 초점은 국립무용단의 레퍼토리 시즌 중 화제가 되었던 다섯 작품을 맥락으로 제시하면서도 그 중에서도 안성수의 〈단〉을 중심으로 논의할 것이다. 연구방법은 기존 연구물과 언론자료에 대한 문헌연구와 비디오 작품분석, 반구조화된 인터뷰를 종합하였다.

II. 국립무용단과 국립극장의 맥락

1. 국립무용단의 맥락적 이해

1962년에 설립된 국립무용단은 일본강점기, 한국전쟁 및 군사정부 등 사회정치적 혼란 속에서 문화적 통합을 위하여 설립되었다. 전쟁 후 많은 무용인들이 월북 및 행방 불명된 상태에서 설립된 국립무용단은 함께 뭉칠 수 있는 구심점을 제공했을 뿐 아니라 ‘국립’이라는 국가적 권위를 부여하며 무용이 사회적 정당성을 획득하도록 했다. 초기에 한국무용, 발레, 스페니쉬 댄스 등의 장르가 뒤섞여있던 국립무용단은 1973년 국립무용단에서 국립발레단이 독립해나감에 따라 ‘전통문화, 민족적 정체성, 한국적 움직임 스타일’ 등을 구현하는 전문단체가 되었다. 특히 1968년 멕시코 올림픽에서 국립무용단이 파견되어 민족적 정체성을 국외에 대변하는 역할을 맡음으로서 국립무용단은 한국의 정체성을 대변하는 책무를 스스로 부여하게 되었다.

이러한 국립무용단의 존재와 역할에 대한 논의는 세계적 현상이라 할 수 있는 국립무용단의 담론에서 논의될 수 있다. 국가적 지원을 받아 문화적 정체성을 알리는 것을 목적으로 민속춤 레퍼토리를 공연하는 무용단(national state folk dance company)을 연구한 무용학자 앤소니 셰이는 이것이 2차 대전 후 활발히 활동한 소련의 모이세예프 무용단의 인기로 인해 전 세계로 확산된 현상이며, 각종 국가적 행사나 페스티벌에서 대내외적으로 민족집단을 대변하고 재현하기 위해 매우 무대화되고 정형화된 민속춤 재현양식을 형성했다고 주장했다³⁾. 그런데 대개의 민속/민족/전통 기반 국가적 무용단이 문화적 정체성을 강하게 내세우는 것과 비교해 볼 때 한국의 국립무용단은 이러한 재현의 정통성에 대한 강박에서 비교적 자유롭다는 것을 알 수 있다. 왜냐하면 전통의 계승, 보존, 유지에 대한 책무는 국립국악원이나 문화재청, 그리고 인간문화재 제도 등을 통해 어떤 나라보다도 훨씬 면밀하고 체계적으로 이루어지기 때문에, 국립무용단은 오히려 안무가/예술가인 예술감독의 예술적 역량을 발휘할 수 있는 가능성이 더 컸던 것이다. 그리하여 국립무용단은 전통에 기반을 두지만 민속적 삶의 양식에 대한 정통적 재현 보다는

3) Anthony Shay(1999), “Parallel Tradition: : State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in “The Field”, Dance Research Journal, Vol. 31, No. 1 (Spring), pp. 29-56

이를 예술작품화하는 작업을 추구해왔고, 그 기반이 되는 “한국적인 것”을 어떻게 정의하느냐는 단장의 예술적 성향에 따라 가변적으로 해석될 수 있었다.

이러한 특수한 조건 속에서 한국의 국립무용단의 작품 성향은 주로 신무용 계열의 극무용 대작으로 특징지어져 왔다. 서양식 예술춤 관습과는 다른 토착적 춤 양식을 무대예술화하는 과정에서 전막발레의 틀과 문법을 받아들여 이를 극대화하는 방식은 비서양 및 동유럽국가들의 민속무용단에서 발견되며, 국립무용단 역시 이러한 방식을 받아들였다.⁴⁾ 1984년 LA 올림픽 때 창작된 〈도미부인〉은 대규모 극무용의 전형이며 “전통의 재창조와 한국무용의 독자성(을)...볼 만한 것으로 정리”⁵⁾했다는 평가를 받으며 국립무용단의 대표적인 작품이라 여겨지게 되었다. 그러나 80년대 이후 국립무용단 외부의 한국무용계가 소위 “컨템포러리 한국무용”으로 바뀌면서 보다 과감한 소재와 표현양식을 적극 도입해온 것에 비해 국립무용단은 커다란 국립극장을 채울 수 있는 대작 포맷을 고수하면서 변화에 정체되어 있었던 것이다.

2000년 이후 국립무용단의 성격 변화에 대해 유호정(2014)은 극무용 중심의 형태에서 벗어나 예술성과 현대성이 강조되는 작품을 시도하고, 대규모 극무용 형태에서 벗어나 다양한 중·소규모 작품을 제작하고, 외부 예술가와 전문 스태프진을 고용하여 완성도를 높이고, 국가적 이념보다는 예술성과 대중성을 추구하고 있다고 보았다.⁶⁾ 특히 2000년대 9년간 예술감독을 맡은 배정혜는 재즈 연주그룹과 협업으로 만든 〈Soul, 해바라기〉(2006)의 흥행으로 한국무용의 전형을 깨뜨리는데 큰 역할을 했다. 또한 기획 공연인 ‘바리바리 춤춤 디딤새’와 ‘안무가 동동’을 통해 소품 공연을 활성화하기도 했다. 그럼에도 무용계 내외부적으로 엄청난 관심을 끌어 모으며 무용단과 극장 차원에서 한국적인 것에 대한 근본적인 좌표변화가 생긴 것은 2012년 안호상 국립극장장이 취임 이후 시행한 “레퍼토리 시즌제”라 할 수 있다.

4) Ibid., p. 30.

5) 김태원(2002). p. 25.

6) 유호정(2014). 국립무용단의 한국춤에 나타난 융합에 관한 연구. 세종대학교 대학원 박사학위논문.

2. 국립극장과 “레퍼토리 시즌제”

“레퍼토리 시즌제”는 국립무용단 뿐 아니라 모단체인 국립극장의 전속단체를 모두 아우르는 제도이다. 국립극장은 국립무용단 외에 국립창극단과 국립국악관현악단이라는 3 개의 전속단체와 4개의 공연장, 무대 세트 및 의상을 제작할 전문 인력과 전용 시설을 보유한 프로듀싱 씨어터이다.⁷⁾ 국립극장에 속한 단체들은 서양 예술이 아니라 전통 예술을 기반으로 하는 공통점이 있는데, 이는 공연 시장에서 흥행에 약세라는 점 외에도 서양 예술에서의 클래식과 같은 탄탄한 레퍼토리를 보유하지 못했다는 점도 의미한다. 이러한 클래식 레퍼토리의 부재는 각 단체의 지향점을 규정한다. 예를 들어 국립발레단의 경우 〈백조의 호수〉, 〈호두까기 인형〉과 같은 서양 클래식 레퍼토리를 섭렵하는 한편 〈왕자호동〉과 같이 한국적 레퍼토리를 개발해야 하는 이중적 목표를 추구해왔다면⁸⁾ 국립극장 소속단체의 경우 이미 클래식으로 인정받는 굳건한 레퍼토리가 없다는 점에서 새로운 작품을 만드는 동시에 이를 레퍼토리로 공고히 해야 한다는 단일화된 목표를 지닌다고 할 수 있다.

그러나 현실적으로 볼 때 최근의 국립극장은 뮤지컬과 같은 대중적 작품의 대관공연으로 객석을 채우고 산하단체들은 동시대 관객의 관심에서 멀어져 있었다. 관립 단체로서 관객점유율은 극장의 책임을 평가하는 제 1항목이었기에 국립극장은 과감한 제작을 실험하기 보다는 대중적 작품에 대한 대관으로 객석을 채우게 되었다. 그 결과 뮤지컬과 같은 작품이 과잉공급되고 산하 단체의 작품들은 일회성으로 소모되면서 국립으로서의 책무와 정체성을 세울 수 없었다(박용완, 2016).

2012년 취임한 안호상 극장장은 이러한 국립극장의 모순점과 위기를 다음의 세 가지 차원에서 극복하고자 했다.⁹⁾ 첫째, 그가 최우선적으로 내세운 비전은 “자체 제작 공연 중심의 레퍼토리 극장”이 되겠다는 것이다. 극장 무대를 외부단체의 대관공연이 아닌 소속단체의 공연으로 채우고자 레퍼토리 개발 계획을 중장기적으로 수립하였다.

7) 국립극장은 한때 7개의 단체를 보유했으나 발레단, 극단 등이 독립하면서 현재 무용단, 창극단, 국악관현악단의 세 단체로 줄었다. 이미 만들어진 작품을 유통만 하는 논-프로듀싱 씨어터와는 달리 공연작품을 직접 생산하고 공급하는 프로듀싱 씨어터는 산하 공연 단체 및 전문 스태프를 고용하고 있으며, 새로운 작품을 창작해야 한다는 점에서 고위험 고비용의 특성을 지닌다. 안호상, pp. 127-128.

8) 정옥희(2005). 「심청」에 나타난 ‘한국적 발레’의 정체성에 대한 연구, 무용예술학연구 16, pp.159-207

9) 안호상 극장장 인터뷰. 2016년 11월 23일. 국립극장.

많은 인원을 필요로 하는 대작을 일 년에 한두 편 발표하던 관행과는 달리 작품의 규모를 줄이고 보유 레퍼토리를 늘임으로써 2012년부터 2020년까지 총 40편의 작품 개발을 추구하고 있다.

둘째, 전통의 현대화라는 국립극장의 비전에 있어 “정통성” 보다는 “현대화”로 방점을 옮겼다. 국립극장은 법령 조례규정에 따라 전통의 정통성과 정체성을 확보하는 한편 외래문화를 수용하여 현대화한다는 목표를 추구한다.¹⁰⁾ 이에 대하여 안호상은 기존에는 국립극장의 책무가 밀려오는 서양예술에서 외면당하는 전통을 유지하고 보존하고 지키는 것이 급선무였지만, 그 결과 대중적인 관심과 동시대적 유효성을 상실했다는 판단에 따라 전통을 현대화하는데 초점을 맞추었다.

셋째, “자발적인 젊은 관객”을 끌어 모으는 것을 목표로 하였다. 공공기관으로서의 관객유치 목표를 채우기보다는 실질적인 유료 관객의 관심을 극복하려는 것이다. 이를 위해 작품의 스펙트럼을 넓히고 젊은 수용자층의 취향과 세련된 미학적 언어를 아는 예술가를 기용하였다. 국립창극단이 기존의 판소리 다섯마당을 중심으로 하던 것에서 스릴러 형식을 차용하고 <트로이의 여인들>과 같은 서양 텍스트를 소재로 한 것이나, 국립무용단에서 패션 디자이너인 정구호를 중심으로 미니멀리즘적 연출을 강조한 것은 모두 동시대 관객을 끌어 모으기 위한 전략이라 할 수 있다.

3. 국립무용단 레퍼토리 시즌의 작품

2012년 국립극장의 레퍼토리 시즌제가 시작된 이후 국립무용단이 초연한 주요 작품으로는 <단>, <묵향>, <토너먼트>, <회오리>, <시간의 나이>, <향연>을 들 수 있다 (표 1).¹¹⁾ 다섯 작품이 지닌 특성을 살펴보면 우선 당시 예술감독의 작품 외에도 외부 안무가, 심지어 외국인 안무가를 기용하였다는 점이 눈에 띈다. 이는 레퍼토리 보

10) 국립중앙극장 기본운영규정(2016.3.1.개정) 1장 3조 “소관업무” 6항 중 1-2항은 다음과 같다. 1. 우리의 고전과 창작극을 발전시키고, 외래문화를 창조적으로 수용하여 민족예술의 정통성과 정체성의 확보 및 문화의 다양성 확산, 2. 국가를 대표하는 수준 높은 공연예술 작품의 상시 제작 보급 및 국제교류 협력망 구축

11) 이 외에 <단> 이전에 공연된 윤성주의 <논개>(2013), 최근작인 김매자의 <심청>(2016)은 모두 극무용의 전통에 더 가깝다는 점에서 논의에서 제외한다.

유수를 늘리려는 극장 차원의 기획에서 종전처럼 한 명의 예술감독이 모두 맡을 수 없다는 현실적 문제에 대한 해결책일 뿐 아니라 시즌제를 통해 다양하고 균형 잡힌 프로그램을 구성해야 한다는 기획적 전략이라 할 수 있다. 또한 다양한 안무가의 참여는 관객의 성향이 다양해지는 만큼 국가의 대표단체로서 다양한 작품을 통해 관객의 요구를 충족시켜야 한다는 책임감 때문이라고도 한다.¹²⁾

표 1. 국립무용단 레퍼토리 시즌 주요작품의 특징

작품	안무가	연출가	특성
〈단〉(2013)	안성수	정구호	현대무용과의 융합
〈묵향〉(2014)	윤성주 (최현)	정구호	최현의 〈군자무〉의 재해석.
〈토너먼트〉(2014)	안성수, 윤성주	정구호	두 안무가가 반씩 나누어 안무하는 프로젝트성 작품
〈회오리〉(2014)	테로 사리덴		발레 기반 안무가의 해석
〈시간의 나이〉(2015)	조세 몽달보		영상이미지 활용한 활기찬 춤
〈향연〉 (2015)	국수호, 김영숙, 양성옥	정구호	궁중무용, 민속무용, 의식무용의 시각적 재연출

둘째, 외국인 안무가의 작품을 제외하고 모두 연출가가 동일인임이 눈에 띈다. 이는 국립무용단이 추구하는 변화의 방향성에 안무적 색깔이나 문화적 정체성보다도 시각적 연출이 핵심임을 드러낸다. 전통예술을 무대화하는데 극복해야 할 부분이 시각적 연출이라고 본 안호상 극장장은 〈단〉에 참여한 패션디자이너 정구호를 〈묵향〉과 〈향연〉으로 계속하여 기용했다. 그는 고전발레에서 동일한 색감과 의상으로 동일한 동작을 행하는 발레블랑이 주는 감동이 있다면, 우리 전통의 경우 오방색에 기초한 전통의상 및 무대장치가 개별적으로 아름답지만 전체적으로 봤을 때 통일성을 결여했기에 색조와 디자인을 정리할 필요가 있다고 보았다. 이러한 맥락에서 정구호는 동시대적 미감을 지닌 사람으로서 전통의 시각적 언어를 세련되게 정리할 수 있는 사람이라는 것이다. 특히 예술감독직의 공백기 중에 다수의 안무가와 협업하여 전통 레퍼토리를 엮은 〈향연〉은 전통춤에 대한 시각적 재포장이 핵심적 공약이었음을 드러낸다.

셋째, 레퍼토리들은 전통을 활용하는 방식에 따라 크게 적극적 재해석과 소극적 재연

12) 윤성주 예술감독 인터뷰; 재인용, 유호정(2014), p. 138.

출로 나눌 수 있다. 〈단〉, 〈회오리〉, 〈시간의 나이〉가 전통적 요소를 기반으로 하면서도 이에 얽매이기 보다는 안무가가 자유롭게 해석하는데 중점을 두었다면, 최현의 〈군자무〉에 기반한 〈목향〉과 다양한 궁중무용, 민속무용 레퍼토리를 각색한 〈향연〉은 완전히 새로운 안무를 만들어내기 보다는 기존의 전통을 새로운 비주얼로 보여주고자 했다. 김태원은 한국무용의 장르를 정통성을 유지한 “전통무”-전통춤의 형식을 재구성하거나 변형시킨 “전통변형무”-새로운 주제성과 형식미로 완전히 다른 춤세계를 보여주는 “창작무”로 구분한 바 있는데, 〈목향〉과 〈향연〉이 전통변형무라면 나머지는 창작무라 할 수 있다.

이렇게 볼 때 국립무용단의 레퍼토리 시즌의 세 가지 특성을 모두 담아낸 작품을 도식적으로 고르면 〈단〉이라고 할 수 있다. 타 장르의 외부 안무가에 의해 창작되고, 연출의 세련화를 강조했으며, 전통의 유지보다는 현대화에 초점이 맞춰져 있다는 점에서 국립극장과 국립무용단이 “레퍼토리 시즌제”를 통해 추구하는 현대화라는 어젠다에 가장 부합한다고 할 수 있다. 그러나 본 연구자가 〈단〉에 “21세기의 고전”이라는 거대한 타이틀을 감히 부여하는 이유는 단순히 이러한 요소의 총합을 넘어 한국무용의 담론에 근본적인 좌표변화를 일으키고 있다고 보았기 때문이다. 아래의 작품분석은 〈단〉이 표상하는 “한국적인 것”을 중심으로 논의할 것이다.

III. 〈단〉의 표상하는 “한국적인 것”의 분석

1. 〈단〉의 작품 분석

〈단(壇)〉은 안성수 안무, 정구호 연출로 2013년 4월에 국립극장에서 초연되었다. “뛰어난 음악성과 세련된 도시미를 가졌다”¹³⁾고 평가받는 안무가 안성수는 발레의 깔끔함과 질서정연함, 수직성 등이 한국무용의 팔놀림과 무거운 중심점, 그리고 현대무용의 속도감과 분절적 움직임이 결합된 자신만의 움직임 언어를 가졌고, 이러한 특성

13) 이근수(2013). “안성수의 〈단〉이 보여준 소통의 부재” Dance Post Korea. <http://blog.naver.com/chumnuri2010/100190554402>

에 따라 그는 대체로 “현대무용”의 영역으로 분류되면서도 발레와 한국무용을 넘나들며 작업하였다. 특히 2008년에 국립무용단에서 당시 김현자 예술감독의 요청으로 〈틀〉을 안무하고, 2012년에는 국립발레단에서 당시 최태지 감독의 요청으로 〈포이즈〉라는 작품을 안무했는데, 이를 계기로 안호상 극장장의 초청을 받아 국립무용단을 위해 〈단〉을 안무하게 되었다.

한편 안성수와 오랫동안 협업한 의상디자이너 정구호는 〈단〉에서 의상 뿐 아니라 연출과 무대디자인까지 맡았는데 다양한 패턴으로 유동적으로 재배열되는 형광등 조명, 타이트한 상의와 긴 주름치마, 보색으로 강렬히 빛나는 무대장치 등으로 미니멀리즘적 시각디자인을 연출했다. “2013년 가장 패셔너블한 공연”이라는 부제가 붙었던 〈단〉은 이후 정구호가 연달아 〈토너먼트〉, 〈묵향〉, 〈향연〉의 의상 및 연출을 맡음으로써 국립무용단의 실험을 상징하는 대표적인 이미지가 되었다.

표 2. 〈단〉의 안무구조 분석

		음악	무용수 구성, 의상	특징
1막-이체동심 :내면과 외면이 같다는 착각	1장	호적 시나위 (태평소)	여성 듀엣과 남성 독무	
	2장	〈트리스탄과 이졸데〉 (낮은 음량)	여성 듀엣	
	3장	호적 시나위 (북)	남녀 군무	
2막-자중지난 :평정을 잃은 인간 의 내면	1장	호적 시나위 (장고)	남녀 군무	
	2장	〈트리스탄과 이졸데〉 (중간 음량)	남녀 군무	
	3장	호적 시나위 (장고, 팽과리)	여성 군무와 남성 독무	빨간색 단 등장
3막-혼연일체 :혼란 속에서 평정 을 찾으려는 노력	1장	호적 시나위 (장고, 북)	남녀 군무	초록색 단 등장
	2장	〈트리스탄과 이졸데〉 (높은 음량)	여성 군무와 남성 독무	
	3장	호적 시나위 (모든 악기)	남녀 군무 여성 듀엣과 남성 독무	

〈단〉은 인간 사회 속에서 신분, 종교, 권력이 작동하는 단(壇)이라는 주제를 담고 있으며, 동시에 무대를 장악하고 이동하는 두 개의 단이라는 시각적 오브제로 구현되

기도 한다. 작품은 이체동심(異體同心), 자중지난(自中之難), 혼연일체(渾然一體)의 3막으로 이루어져 있으며, 각 막은 다시금 3장으로 나뉘며 3이라는 숫자가 지닌 철학적 상징성을 강조한다. 또한 1:3 비율의 남녀 무용수 36명(남성 9명, 여성 27)은 9명씩 줄을 이루어 1:3 비율로 나누어진 두 개의 단 위에서 춤추며 안성수 특유의 분석적이고도 수학적인 안무로 구조화된다. 또한 작품의 처음과 끝에 등장하는 여성 듀엣과 남성 독무의 대조, 그리고 작품 중반에 제시되는 여성 군무와 남성 독무의 대조는 여성적인 부드러움과 생명력이 남성적인 강인함과 억압성을 맞서내는 연출을 통해 드라마를 만들어낸다. 그러나 안성수가 주지하듯 뚜렷한 줄거리나 설정이 있다기보다는 “무거운 수레바퀴가 도는 듯한 진한 흐름의 지속성”을 표현하고 있으며, 단 위에서 펼쳐지는 하나의 굿판과 같은 의식을 통해 억압과 혼란, 평정과 조화가 추상적으로 제시된다.

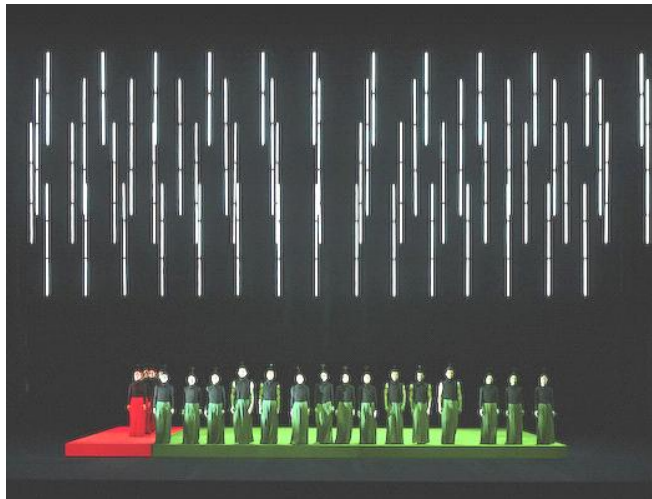


그림 1. 국립무용단 <단> (출처: 국립무용단 홈페이지)

<단>의 안무적 요소들은 모두 대립하는 힘을 드러내고 있다. 국악(호적 시나위의 발체곡)과 서양음악(<트리스탄과 이졸데> 서곡)이 교차로 연주되는 음악, 빨강과 파랑, 검정과 하양 등 대조를 이루는 의상과 장치는 하늘/땅, 남/녀, 서양/동양, 흑/백 등의 이분법적을 강렬하게 제시한다. 무용수들은 메이크업을 하지 않은 맨얼굴에 과장된 머리장식을 통해 개인의 개성과 캐릭터를 지우고 제의적 분위기를 강조했다. 의상은 남녀 모두 모두 민소매-긴팔-조끼로 변주되는 상의와 검정-흰색-빨간색-초록색으로 변

주되는 주름치마 하의를 입는데, 어두운 무대, 밝은 형광등 조명, 그리고 보색으로 빛나는 단 오브제와 결합되어 압도적인 시각성을 드러낸다.

〈단〉은 안호상 극장장의 취임 후 실시한 “안무가 교류 프로젝트”의 첫 작품이다. 말 그대로 예술감독이 아닌 외부 안무가, 특히 타 장르 안무가를 초청하는 이 프로젝트는 국립극장이 추구하는 “레퍼토리 시즌제”를 정착시키기 위해 레퍼토리 수를 늘리고 작품의 스펙트럼을 다양화할 뿐 아니라 무용단의 초점을 전통춤에서 컨템포러리 댄스로 변화하기 위한 기획적 장치라 할 수 있다. 그러나 국립무용단이 타 장르 외부 안무가와 협업한 것이 이번이 처음은 아니라는 점을 고려한다면 〈단〉이 레퍼토리 시즌 및 안무가 교류 프로젝트의 시작점이라는 것 자체가 가진 의의는 그리 크지 않다.¹⁴⁾ 오히려 〈단〉은 레퍼토리 시즌의 후속작과 비교하여 “고전”이 되기에 가장 논쟁적이고 불안정하다고도 지적할 수 있다. 그럼에도 불구하고 본 연구자는 〈단〉을 둘러싼 논쟁이야말로 한국적인 것에 대한 좌표변화를 읽어낼 수 있는 지점이라는 입장에서 논의를 전개할 것이다.

우선 〈단〉이 지닌 논쟁적 요소는 세 가지로 요약할 수 있다. 첫째, 춤이 시각적 연출에 압도되었다는 평가이다. 정구호가 연출한 후속작인 〈묵향〉과 〈향연〉에서 계속하여 지적되듯 강렬하고도 미니멀리즘적인 색채의 사용은 한국무용을 추상화하고 낮설게 하는 결과로 이어졌다. 특히 패션디자이너로 유명한 정구호의 참여는 시각적으로 압도하는 디자인에 대한 주목의 차원을 넘어 춤이 아닌 것처럼 보이는 소외효과를 낳기도 했다. “현대무용 같은 모던한 한국춤을 추는 무용수들은 때로 잘 훈련된 런웨이의 모델들처럼 보이기도 했다. 공연의 의미를 굳이 파고들지 않는다면 구호 S/S컬렉션의 런웨이쇼라고 해도 큰 이질감이 없을 듯한 퍼포먼스였다”¹⁵⁾라는 평에서 보듯 장식을 배제하고 색감을 단순화한 연출은 기존 한국무용의 재현 관습에서 너무 벗어난 나머지 오히려 춤에 집중하지 못하게 하는 결과를 낳기도 했다.

둘째, 구조적이고 추상적인 구성원리는 지나치게 “관념적”이며, 무용수가 무표정하고

14) 신무용계열의 극무용 대작이 국립무용단 레퍼토리를 주로 채웠지만 한국무용의 관습과 언어에서 벗어나려는 시도들은 간간이 있었다. 1998년 당시 국수호 단장은 〈티벳의 하늘〉이라는 작품 내에서 현대무용가 이정희가 안무한 〈자연인〉을 삽입한 바 있고, 현재 국립무용단의 대표적인 레퍼토리로 자리 잡은 배정혜의 〈Soul, 해바라기〉(2006)는 살타첼로가 연주하는 재즈 음악으로만 안무한 작품이다. 또한 안성수는 2007년 국립무용단의 안무가 프로젝트에서 〈틀〉이라는 작품을 만든 바 있다.

15) 윤단우, 재인용 유효정(2014), p.97-98.

절제된 움직임이 관객의 감정이입을 차단하고 관객과의 소통을 막는다는 비판이 있다.¹⁶⁾ 무용수의 개성을 지우고 거대 구조 속의 요소로 파악하는 것에 대한 비판은 휴머니즘적 관점이라 할 수 있으며, 나아가 개인의 감정을 표현하고 관객과 나누어야 한다는 관점은 표현론에 입각한 모더니즘 미학의 일부일 뿐이라는 점에서 유효하지 않다. 대신 기존의 국립무용단의 작품 성향이 보여주었던 감정적이고 드라마적인 요소를 배제시킨 점이 관객에게 얼마나 낯설고 이질적이게 다가왔는지 보여준다 할 수 있다.

셋째, 2막 3장에서 여성 무용수들이 붉은 단 위에서 붉은 치마를 입고 상의를 벗고 춤추는 장면은 선정적이라는 논란을 낳았다. 보수성이 강한 국립 단체와 한국무용의 맥락에서 볼 때 여성 무용수의 신체 탈의는 특히 “국립무용단 51년 만에 신체 탈의”라는 선정적 문구로 매스미디어를 통해 과도한 관심을 일으켰다.¹⁷⁾ 이에 안무가는 신적인 존재인 여성들을 부각시키려는 주제적 의도와 함께 한국무용으로 단련된 여성 몸의 아름다움을 보여주려는 미학적 의도로 이 장면을 만들었지만 동시에 필요 이상의 선정성은 배제하기 위해 팔로 가슴을 가리는 동작을 매끄럽게 연결시켰다고 한다. 국립무용단이 지닌 존재성에 대한 고려 없이 철저히 작품의 필요에 의해 고안했다고는 하지만 아이러니하게도 그 이유로 인해 가장 “파격적”이며 당위가 없었다는 비판을 받기도 했다.

나아가 〈단〉은 안무가의 움직임적 정체성이 매우 강하게 반영된 작품이기에 레퍼토리로서 유지되기에 불안정하다는 단점이 있다. 안성수의 움직임은 매우 빠르고 복잡하여 외우기 힘들고 타이밍을 맞추기도 어렵다고 정평 나있다. 실제로 국립발레단에서 만든 〈포이즈〉는 레퍼토리화를 위해 의뢰되었지만 이후로 재공연되지 않았고, 〈단〉 역시 2014년의 〈묵향〉과 교차공연 이후 아직 공연되지 않고 있다. 안무가 본인이 인정하듯 섬세한 디테일과 끝없는 연습을 요구하는 그의 작품은 국립무용단의 시스템 속에서 정기적인 레퍼토리가 되기엔 너무나 많은 에너지와 시간이 필요하다.¹⁸⁾ 반면 기존 전통춤 레퍼토리를 재연출한 〈향연〉의 경우 행정적 절차의 문제로 지연되다가 20일 만에 만들 수 있었다고 한다는 점을 고려하면 〈단〉은 다양한 스타일의 작품을 빠르게 익히고 고른 질로 공연해야 하는 레퍼토리 시즌의 시스템에 그리 맞지 않는다고 할 수 있다.

16) 이근수(2013).

17) 이윤정(2013.4.8.). 디자인 입은 한국무용...그 파격의 몸짓, 이데일리, <http://www.edaily.co.kr/news/NewsRead.cdy?SCD=JI51&newsid=01295606602774152&DCD=A405&OutLnkChk=Y>

18) 안성수 안무가 인터뷰. 2016년 11월 25일. 예술의 전당.

이렇게 볼 때 〈단〉은 국립무용단의 레퍼토리 시즌 중에서 가장 논쟁적이고도 불안정한 작품이다. 그럼에도 불구하고, 어쩌면 바로 이러한 이유들 때문에 〈단〉은 춤을 둘러싼 관습적 틀에 대하여 새로운 관점을 제시하고 나아가 춤에서의 “한국적인 것”에 반성적으로 접근할 수 있는 지점이 되었다고 본다. 〈단〉이 “한국적인 것”이 지닌 담론에서 의미 있는 좌표 변화를 일으키고 있다고 보는 연구자는 다음 장에서 한국무용의 정체성, 춤의 3분법, 안무-안무가의 관념, 국립단체의 권위와 역할, 문화상품으로서의 시장성이라는 다섯 가지 측면에서 그 의의를 논의하고자 한다.

IV. 한국무용의 담론과 “한국적인 것”의 좌표 변화

1. 한국무용의 “한국적인 것”: 정신성에서 움직임 체계로

〈단〉은 한국무용이 정의되는 방식에 대해 의미 있는 논점을 제기한다. 구체적으로 말하면 무용계의 두 가지 거대담론이자 한국무용의 토대라 할 수 있는 동양-서양 및 예술춤-민족춤의 이항대립에 의미 있는 변화를 야기하고 있다. 이를 논하기 위해 우선 “안무가 초청 프로젝트”라는 제도를 통해 현대무용 안무가에게 작품을 의뢰한 국립무용단의 기획의도로 돌아가 보자. 국립무용단은 “우리 춤의 방향성을 제시해야 하는 국립무용단이 지닌 중요한 미션”을 “이 시대의 한국 춤 언어에 대한 끊임없는 고민”으로 보고 “한국무용이라는 고정된 틀과 그에 대한 인식을 넘어서 보다 큰 틀에서 순수한 춤 언어로 소통하고자 하는 의도”로 “안무가 초청 프로젝트”를 추진했다고 한다.¹⁹⁾ “순수한 춤 언어”를 통해 궁극적으로 “한국 춤 언어”를 탐색한다는 의도는 한국무용을 정체성으로 삼는 무용단이 현대무용 안무가를 초빙할 수 있는 근거가 되었으며, 특히 한국무용과 발레의 움직임까지 넘나드는 안무가를 선택함으로써 한국무용의 범위를 넓히면서도 중심을 잃지 않는다는 논리를 뒷받침해주었다.

그런데 “순수한 춤 언어”와 “한국 춤 언어”를 구분하는 한편 이를 동시에 추구한다는 말은 춤에 대한 모더니즘적 관점을 드러내며, 예술춤과 민족춤의 구분, 즉 “예술로

19). 국립무용단 홈페이지. <http://ntok.go.kr/> 강조는 저자 삽입.

서의 춤(dance as art)”과 “문화로서의 춤(dance as culture)”의 이분법을 드러낸다. 많은 무용학자들은 서양 춤 담론이 예술로서의 춤과 문화로서의 춤을 이분법적이고도 위계적인 관계로 파악했음을 비판했다. 예술춤이 개인 예술가의 창의성을 표현하는 행위라면 민족춤은 공동체의 문화를 재현하는 행위로 개념화되었으며, 예술춤이 민족춤보다 진화된 형태라 보았다. 대표적으로 무용인류학자 조앤 키알리이노호모쿠는 “인류학자는 발레를 민족춤의 한 형태로 본다”라는 논문을 통해 예술춤과 민족춤의 이분법 및 위계에 대해 비판했으며, 예술춤이 소위 중립적이고 보편적인 것이 아니라 민족춤만큼이나 “문화적인 것”임을 주장했다. 그러나 예술춤을 개인이 창작한 구조화된 지적 산물로 보고, 민족춤을 고정불변하고 문화적으로 특수한 공동체적 산물로 보는 관습은 여전히 남아 있다.²⁰⁾

표 3. “예술로서의 춤-문화로서의 춤”의 이분법

	예술로서의 춤	문화로서의 춤
양식	서양 극장예술춤	민족춤, 비서양(동양)춤, 세계춤
초점	개인의 예술성	공동체의 문화
특성	개인이 창작한 안무, 비즉흥적, 실험적	고정적이고, 문화적으로 규정되며, 삶의 방식을 담는다.
문화에 대한 관점	문화적 보편성	문화적 특수성

예술춤-민족춤의 이분법이 한국무용 담론에 있어 중요한 이유는 한국무용이라는 카테고리 자체가 이 둘 중 하나에 완전히 속하지 않기 때문이다. 세계적으로 예술춤은 발레와 컨템포러리 댄스로 구별 짓지만 한국무용은 이 둘에 속하지 않으면서도 예술춤의 한 형식으로 개념화되었다. 오늘날 한국무용은 많은 오류와 오해에도 불구하고 “우리의 전통적인 움직임에 기초한 서양식 창작춤”²¹⁾을 뜻한다. 형식적으로는 예술춤의 구조와 원리를 따르지만 개념적으로는 “한국적인 것”을 담아야 한다는 점에서 민족춤인 것이다.

그런데 한국무용을 정의하는 특성인 “한국적인 것”에 대한 담론은 다시금 서양-동

20) Susan Leigh Foster(2009). Choreographies and Choreographers, *Worlding Dance*, edited by Susan Leigh Foster, Palgrave Macmillan, pp. 98-118.

21) 김말복(2003). 『무용예술의 이해』. 이화여자대학교출판부, p. 323.

양의 이항대립 속에서 구조화되었다. 서양-동양의 이항대립은 쌍형화된 도식 속에서 만들어진 근대의 산물이자 역사적 구성물이다.²²⁾ 특히 비서양 국가의 입장에서 이는 서양 중심의 담론을 미리 전제하고 이를 모방하거나 반발하면서 자기 문화의 독특성을 강조하게 된다. 일본은 서양-일본의 도식 속에서 “일본적인 것”을 찾으려 노력하고, 한국은 서양-한국의 도식 속에서 “한국적인 것”을 찾아내려 노력한다는 것이다. 포스트구조주의 관점에서 한국무용의 정체성을 분석한 김현정(2009)은 정병호(민속학적 접근), 이병옥(형질인류학적 접근), 채희완(원형, 원류적 접근), 김말복(문화사상, 철학적 접근)이 각각 제시하는 “한국적인 것”의 특성들이 민족주의적 차원에서 문화적 우월성과 민족 정체성을 규명하려 하였다고 주장한다.²³⁾ 특히 서양제국주의나 일본식 민주의, 근대화와 산업화 등의 위기에서 사라질 위험이 있는 전통에 대해 지켜야 할 것으로의 가치를 부각하다보니 한, 흥, 느낌, 곡선, 정중동 등의 정신성을 강조하고 그 순수성과 우수성을 부각시키게 되었다는 것이다. 그리하여 통속적으로 한국춤은 “한국인의 정서와 감정이 존재하는 춤”이라 정의되어지고 한국춤의 정체성 역시 “흥, 멋, 맛, 신명, 은근미, 선, 요염, 정중동” 등의 정신적 가치로 특징지어진다.²⁴⁾ 그러나 김현정(2009)이 지적하듯 “한국적인 것”을 정신적인 것으로 접근하는 것은 민족주의 담론을 드러낼 뿐 아니라 한국무용의 특성을 몇 가지 개념으로 탈맥락화하고 획일화 할 위험성이 있다. 또한 서양과 구별되는 특수성을 강조하다 보면 서양=보편성/동양=특수성의 이분법으로 서구중심주의적 문법을 재생산할 수도 있다.

이러한 차원에서 볼 때 안성수의 〈단〉이 만들어지던 시기 국립무용단이 “한국적인 것”을 파악하는 방식은 이전과는 사뭇 다르다고 할 수 있다. 당시 국립무용단 예술감독이던 윤성주는 한국적 춤사위의 기본을 “깊은 호흡, 발디딤, 손놀림”으로 파악했다.²⁵⁾ 한국무용의 매력에 대하여 그는 이렇게 묘사했다.

춤을 잘 춘다는 건 자연스럽다는 거예요. 눈에 띄지 않고 물처럼 흘러가죠. 바람이 부니 나뭇잎이 흔들리듯 나풀거리는 **손 매무새**, 버선코가 움직이는 **발 디딤새**, 아름다

22) 나오키 사카이(1997); 재인용, 김현정(2009), p. 91.

23) 김현정(2009). 한국무용의 정체성에 대한 포스트구조주의적 접근.

대한무용학회논문집 60, pp. 75-113.

24) 이정화(2009). 문화교차적 상황과 교육현장의 한국춤 정체성, 한양대학교 대학원 박사학위논문, p. 8.

25) 유호정(2014), p. 136

운 몸의 **각도**. 이걸 일부러 만드는 게 아니라, 무심코 있어도 그림인 거예요.²⁶⁾

이처럼 윤성주가 한국춤의 정체성을 정신적인 것이 아니라 철저히 움직임적이고 형식적인 것으로 파악했다면 안성수는 나아가 한국무용을 하나의 테크닉 체계로 보았다. 한국적 춤사위를 “한국무용 테크닉을 오래 배워야 잘 할 수 있는 움직임”으로 보는 그는 한국 무용을 기본적인 팔 사위, 발 디딤새 몇 가지와 호흡으로 구성된 테크닉 체계로 파악하였다. 기본 테크닉 몇 가지로 무한한 변형 및 해체가 가능하다는 점에서 발레와 비슷하지만 발레처럼 정확하게 요약되고 정리되지 않았을 뿐이라는 것이다.²⁷⁾ 그리하여 윤성주의 〈묵향〉이 한국적 춤사위를 “지금 그대로 사용해도 될 정도로 현대적이면서도 전통적인 것”²⁸⁾으로 파악하고 그대로 제시했다면, 안성수의 〈단〉은 움직임을 위한 테크닉 체계인 한국춤의 기본을 철저히 해체하여 자신의 움직임 스타일로 변형했다는 점이 다르다. 이처럼 “한국적인 것”을 정신적이고 고정불변한 것, 나아가 한민족에게 속한 특수한 것이자 다른 집단에 비해 우월한 것으로 보기보다 하나의 체계로 제시한다는 점에서 〈단〉의 “한국적인 것”은 서양-동양, 예술춤-민족춤의 이항대립에 매몰되지 않을 수 있었다.

2. 춤의 3분법 해체

한국무용은 한국에서 주어지는 모든 춤이라는 점에서 장소특정적, 문화특수적 개념으로서 의식무용, 민속무용, 예술무용, 궁중무용 등으로 구분될 수 있다. 그러나 예술춤의 맥락에서 말해지는 한국무용은 발레-현대무용-한국무용이라는 3분법에 따라 발레나 현대무용과 동등한, 그러나 특질적으로 구분되는 예술춤의 한 장르로 이해되고 있다. 이러한 춤의 3분법은 발레-현대무용-민족춤으로 나누어진 미국대학의 무용과 체제가 우리나라 무용고등교육에 그대로 반영되면서 굳어진 것이다.²⁹⁾ 그러나 미국대학에서의 민족춤이 문화로서의 춤을 뭉뚱그린 영역이라면 우리나라의 한국무용은 발레나 현대무용과 동등한 예술춤의 장르로 자리 잡았다. 국립무용단이 국립발레단과 분리

26) 송은아(2014). 강조 삼입.

27) 안성수 안무가 인터뷰. 2016년 11월 25일. 예술의 전당.

28) 유희정(2014). p. 136

29) Susan Leigh Foster(2009). pp. 111-113.

된 지 한참 지난 2010년에야 현대무용계의 염원에 따라 2010년 국립현대무용단이 생겨났다는 점은 발레-현대무용-한국무용의 3분법이 여전히 우리나라에서 강력하게 작동하는 틀임을 보여준다.

그러나 안성수는 3분법의 틀에서 벗어나 있을 뿐 아니라 어떠한 것에도 정통성을 추구하지 않는다. “나에겐 3분법이 없다”라고 단언하는 그는 국내에서 작동하는 3분법의 틀과 자신의 관점이 어긋나 있음을 지적하였다. 그가 미국에서 춤에 입문한 후 귀국했을 때 처음 접한 한국무용은 외국에서 본 현대무용과 비슷하고, 정작 현대무용은 제즈댄스와 비슷했다고 한다. 또한 무용수들은 세 전공에서 고루 올 뿐 아니라 이들을 훈련할 때 발레와 한국무용, 현대무용을 모두 넘나들게 한다는 것이다.³⁰⁾ 물론 이는 3분법의 시스템 밖에서 안무가로 성장할 수 있었던 그의 특수한 상황에 기반한 것이지만, 이후에도 안성수는 그 어느 것에도 오롯이 속하지 않으면서 또한 정통성을 추구하지도 않았다. 미국에서 춤에 입문한 그는 소위 “현대무용가”이지만 그라함, 리몽, 험프리 등의 현대무용을 제대로 배운 적이 없으며 무용수들에게 현대무용을 훈련시키지도 않는다. 그의 관점에서 현대무용은 개념일 뿐 테크닉이 아니기에 따로 배워야 할 것이 별로 없다는 것이다. 한편 발레는 직접 배우긴 했으나 클래식 발레 트레이닝을 하는 것은 아니고, 한국무용은 직접해본 적 없이 관찰로만 습득했다고 한다. 대신 발레 무용수에겐 한국무용을 배우게 하고, 한국무용 전공자에겐 발레를 가르치면서 몸이 자유롭게 움직이도록 훈련시켰다. 이처럼 몸을 통해 하나의 움직임 체계의 정통성을 획득하는데 관심 없다는 점에서 그의 춤은 그 어느 것에도 충실하지 않은 독특한 스타일을 이룬다.

그 결과 안성수는 무거운 무게 중심과 이로부터 곧게 세운 상체, 힘이 빠져서 부드럽고 유연하게 휘감는 상체로 특징지어지는 자신의 움직임을 만들어냈으며, 이는 〈단〉에서도 드러난다. 국립무용단 무용수들에 대해 “발달된 테크닉, 안정된 호흡과 무게의 사용 등을 가지고 있다”³¹⁾고 평가하는 그에게 있어 무용수는 몸으로 기억하고 행할 수 있는 자와 그렇지 않은 자로 나누어질 뿐이다. 또한 어느 무용단이나 좋은 무용수와 그렇지 않은 무용수가 있으며, 전공이나 국적과 상관없이 가르치고 연습하면 나아진다고 본다. 그와 동시에 완전히 자신의 움직임 배어든 무용수는 5년에 한 명

30) 안성수 안무가 인터뷰. 2016년 11월 25일. 예술의 전당.

31) 국립무용단 홈페이지.

나올까 말까이며, 지금까지 지속적으로 작업하는 무용수도 5명뿐이다.³²⁾ 이처럼 누구나 전공에 상관 없이 할 수 있으나 누구도 쉽게 할 수 없는 그의 움직임 스타일은 완고한 3분법과는 다른 방식으로 구현된다. 현대무용 안무가로서 국립무용단-국립발레단을 넘나든 안성수는 최근 국립현대무용단의 예술감독으로 임명되었다. 춤의 3분법에 기초한 세 단체에서 모두 자신의 움직임 스타일을 유지하면서도 동시에 각 단체의 특성과 부합할 수 있는 작품을 만들 수 수 있다는 것이야말로 춤의 3분법에 대한 근본적인 문제제기라 할 수 있다.

3. 안무-안무가의 관념에 대한 재고찰

〈단〉은 춤이 개인 안무가의 지적 산물이고 그 핵심은 몸의 움직임을 조직적으로 배열하는 안무여야 한다는 관념을 재고찰하게 만든다. 물론 〈단〉은 안무가인 안성수가 창작한 지적 재산이자, 움직임이 중심에 놓인다는 점에서 예술작품은 예술가의 의도를 반영하고, 예술가는 따라서 작품의 의미에 대해 최종책임을 진다고 보는 모더니즘적 무용개념에 부합한다. 그러나 이와 동시에 〈단〉은 국립극장이 기획한 “레퍼토리 시즌제”의 일환으로 기획되고 제작된 작품이기에 개별 예술가의 예술적 의지나 관점보다도 기획적 의도와 맥락화가 더욱 중요하다고 할 수 있다. 특히 정구호 연출가라는 연결고리는 레퍼토리 시즌 중에서 안무적 정체성보다도 연출적 정체성이 무용단의 색깔과 예술적 지향점을 선명하게 규정하였음을 드러낸다. 이는 “전지적 작가auteur로서의 안무가”의 신화를 깨고 있음을 지적할 수 있다. 영화이론에서 작가는 자신의 개성을 작품 속에 담아내고, 그 개성은 일관성을 가지며, 일관성은 주제와 스타일로 나타나야 하지만 예술감독이나 안무가보다도 연출자가 부각되는 상황은 예술춤을 움직임의 보편적 원칙에 기초하여 개별 예술가가 만든, 비즉흥적이고, 실험적인 작품으로 보는 관습에 질문을 던진다.³³⁾ 또한 새로운 안무를 제시한 〈단〉 이후 기존 전통무용 레퍼토리를 재가공 및 재해석한 〈묵향〉과 〈향연〉의 등장은 춤 작품의 중심은 안무이며 안무의 오리지널리티가 가장 중요하다고 보는 장르 순수성에 대한 신화도 깨어놓는다.

32) 안성수 안무가 인터뷰. 2016년 11월 25일. 예술의 전당.

33) Susan Leigh Foster(2009), p. 99.

4. 국립이라는 권위와 역할에 대한 실험

안무가 안성수는 자신의 무용단을 가지고 있으며, 그 중 일부는 〈단〉에도 출연했다. 그럼에도 불구하고 〈단〉이 중요한 이유는 바로 국립무용단이라는 단체가 지닌 복합적 의미구조 때문이라 할 수 있다.

국립단체로서 국립무용단, 국립현대무용단, 국립발레단은 각각 1) 국가를 대표하는 뛰어난 기량을 지닌 무용수를 지녔다는 점, 2) 하나의 예술적 색깔을 고집하기보다 다양한 작품과 스타일을 소화하려 한다는 점, 그리고 3) 새롭고 동시대적인 감각과 관점을 반영하려 노력한다는 공통점이 있다. 1)의 대표성이 국립단체가 지닌 권위에서 온다면, 2)의 다양성은 바로 그 권위를 해체하고 다수의 정체성을 허용한다고 할 수 있다. 근대적 정체성 포기하고 여러 예술가를 초빙하는 것은 다양한 관객의 요구와 취향을 최대한 반영하겠다는 의도이다. 2000년대 이후 국립무용단은 민족의 주체성이나 역사 인식 등 국가이념을 대변하기보다 작품의 흥행성과 대중성을 고려하고 예술감독의 주관적 해석을 중시했다. 그러나 이러한 예술적 장악력의 포기는 일면 불안감을 조성하기에 국립무용단은 주제나 소재가 아니라 방법론 차원에서 “한국적인 것”에 대한 탐구를 강화시켰다고 할 수 있다.

한편 3)의 경우처럼 최근 국립무용단이 “전통예술”이 아니라 “컨템포러리에스”에 더 방점을 두면서 국립무용단(National Dance Company of Korea)과 국립현대무용단(Korea National Contemporary Dance Company)의 구별은 더욱 요원해 보인다. 그러나 이들이 모두 컨템포러리 댄스라면 어떻게 차별화할 것인가? 국립무용단이 아무리 컨템포러리 댄스임을 강조하여도 실제로는 “한국적인 것”을 버릴 수 없다. 타 국립단체와의 동등성 및 독립성 확보하려면 국립무용단은 “전통요소의 활용, 재창조”라는 포물선에 기댈 수밖에 없다. 따라서 국립무용단은 “한국적인 것”을 놓치지 않고 끊임없이 차별화하고 순수화하여 독립성을 유지하는 모더니티의 담론을 계승할 수밖에 없는 딜레마를 지닌다. 그 결과 국립무용단은 한국적인 것에 대하여 방법론적으로 몰두할 수밖에 없다. 이는 다음의 인용문에서도 드러난다.

안무자의 전공이 무엇이냐가 중요한 것이 아니라 무용수들의 춤동작이나 춤사위가 우리 춤을 얼마만큼 기본 베이스로 하여 새로운 춤으로 무대 위에서 발현시켜 내느냐

하는 것이 정작 중요한 것입니다....국립무용단은 우리나라를 대표하는 무용단이면서 가장 뛰어난 무용수들이 포진해 있는 단체입니다. 따라서 이들에게 우리춤의 기본을 흠뜨리지 않으면서도 지금 동시대의 춤을 표현해낼 수 있는 새로운 기회나 흐름의 인식을 주지시키는 것이 시급합니다.³⁴⁾

이렇게 볼 때 〈단〉은 세 국립단체에서 유연하게 활동하는 외부 안무가가 한국무용의 기본 원리 자체를 끝없이 변주하고 철저히 해체했다는 점에서 국립단체의 권위에 큰 위협이자 도전이 되었다고 할 수 있다.

5. “한국적인 것”의 시장성에 대한 실험

국립극장의 레퍼토리 시즌제는 국내 젊은 관객의 관심을 불러일으키는 한편 세계 시장에서의 경쟁력을 확보한다는 두 가지 목표를 지녔다. 이는 이미 일상적인 삶으로부터 멀어져버린 전통을 세련된 문화로 가공하여 새롭게 보게 함과 동시에 세계시장에서 한국문화를 친숙하게 자리매김하려는 노력이다. 시장성의 관점에서 볼 때 “한국적인 것”에 대한 추구는 전통문화가 이미 낡설고 이국적이 되어버린 국내적 상황과 세계무대에서의 경쟁력을 위해 문화적 특수성을 강조해야 하는 외부적 상황이 맞아떨어진 경우라 할 수 있다.

이러한 맥락에서 “전통의 현대화”라는 테제는 보다 정통적인 전통문화에 대한 가교로 설정된다. 현대화되고 세련되게 가공된 전통을 통해 전통이 낡설고 부담스러운 국내외 관객의 시선을 끌고 전통을 보는 방법과 지식을 조금씩 전달함으로써 “한국적인 것”의 색다름을 조금씩 알게 한다는 것이다. 안호상 극장장은 전통을 적극적이고 과감하게 해석한 작품을 통해 일단 관객에게 한국무용단의 존재를 알리고 접근성을 높인 다음 좀 더 전통문화를 강조한 작품을 받아들이게 하는 방식을 추구했다. 〈회오리〉나 〈단〉과 같은 현대적 작품이 일단 받아들이기 쉽지만 이를 통해 “한국적인 것”에 대한 호기심을 자극하면 〈묵향〉이나 〈향연〉처럼 전통을 강화한 것이 해외에서 더 반응이 좋다는 것이다.³⁵⁾

34) 윤성주 인터뷰; 유호정(2014), pp. 127-8.

35) 안호상 극장장 인터뷰. 2016년 11월 23일. 국립극장.

한편 “한국적인 것”을 상품화하는 방식이 토속성보다는 세련미에 맞춰져 있다는 점은 국립무용단에서 두드러지게 드러나는 특징이라 할 수 있다. 패션디자이너 정구호를 연속하여 기용하여 토속적이고 정통적인 이미지보다는 세련되고 현대화된 시각성을 강조했으며, 핵심만을 드러내기 위한 미니멀리즘적 연출은 낮설고 강한 색채로 이국성을 띠었다. 이러한 세련미의 추구는 20세기 초 공연예술의 최전방에서 활약한 무용단인 발레 뤼스를 연상시킨다. 당시까지도 야만의 국가로 알려진 러시아의 문화와 예술을 서유럽인들에게 소개하고자 했던 흥행사 세르게이 디아길레프는 “선명하고 다채롭고 몽환적이고 내면적이지만 원시적이고 선정적이기도 한”³⁶⁾ 감각적 자극으로 센세이션을 일으켰다. 특히 그와 비슷한 시기에 서유럽에 러시아 예술을 소개한 마리아 테니세바 공비가 토속적이고 리얼리즘적인 작품에 초점을 맞추었다면 디아길레프는 유럽인들의 취향에 따라 세련되게 다듬어진 이국성을 내세우며 패션을 선도했던 것이다.

이처럼 전통의 (재)발견과 세련미에 대한 부각은 문화상품으로서의 한국무용의 시장성과 대중성을 확장하기 위한 중요한 전략이다. 그런데 이 과정에서 “한국적인 것”에 대한 과도한 이국주의나 오리엔탈리즘적 시각이 재생산될 위험도 있다. 전통무용의 미니멀한 요소를 극대화한 〈묵향〉과 〈향연〉의 경우 “이미 우리의 전통미는 서구의 최신 예술사조인 미니멀리즘을 포함하고 있다”³⁷⁾는 반응을 야기한다. 이는 서양적 기준을 내면화하는 위험 뿐 아니라 왜곡되고 탈맥락화된 이해로 이어질 수 있다.

V. 결 론

본 연구는 국립극장의 레퍼토리 시즌제와 국립무용단의 안무가 초청 프로젝트의 첫 작품인 〈단〉이 지닌 특성과 의의를 한국무용의 담론과 “한국적인 것”의 관점에서 살펴해보았다. 〈단〉은 개인 안무가의 지적 산물인 동시에 “한국적인 것”에 대한 집단적이고 의식적인 작업의 산물이기도 하다. 또한 국립무용단, 나아가 국립극단이라는 관립단체의 맥락 속에서 국가적 의무와 비전으로부터 마냥 자유로울 수 없으면서도, 예술춤-민족춤, 서양-동양의 이항대립을 넘나들며 기존의 관습에 의문을 제기하고 있다.

36) 제니퍼 호먼스(2010), p. 381.

37) 유호정(2014), p.110

21세기 예술의 작업환경은 더 이상 골방에 틀어박힌 개인 예술가의 지적 산물이 아니다. 복합적이고 유동적이며 대규모적으로 이루어지는 참여와 소통 속에서 하나의 상품으로서 면밀히 기획되고 제작된다. 특히나 많은 돈과 에너지가 투여되는 무대예술인 무용은 말할 나위 없다. 이렇게 볼 때 〈단〉은 하나의 작품이 품을 수 있는 것보다 더 복잡한 의미와 방향성을 지녔다. 특히 기존에 한국무용과 “한국적인 것”을 정의하던 무거운 관습들로부터 조금씩 빗겨나감으로서 〈단〉은 “한국적인 것”의 좌표를 아주 조금 바꾸어 놓았다. 그 의의와 파장은 시간이 지나면서 조금 더 선명하게 드러날 것이다.

〈단〉은 무대 형식과 장치, 구성이 외관적으로 두드러져 보이지만 요소 하나마다에 면밀하게 고안된 의도 때문에 가장 도회적이고 현대적인 한국무용이 되었다. 모든 무대는 시점에 대한 이야기를 한다. 연출과 관객의 시점. 그러나 〈단〉이 이룬 혁신은 무용을 바라보는 관점 자체를 재정의했다는 것이다. 이질감이 아니라 면밀함으로서.³⁸⁾

38) 이충걸(2013), 〈미르〉 5월호; 재인용, 유호정(2014) p. 96.

■ 참고문헌

- 김말복(2003). 『무용예술의 이해』. 이화여자대학교출판부
- 김태원(2002). 국립무용단과 21세기-그 기능분화와 절충주의적 현대화를 위해. 공연과 리뷰 37, 24-31.
- 김현정(2009). 한국무용의 정체성에 대한 포스트구조주의적 접근. 대한무용학회논문집 60, pp. 75-113.
- 안호상(2015). 전속 단체의 레퍼토리 공연을 통한 공공 극장의 경제적 효과 분석: 국립무용단과 국립극장을 중심으로. 우리춤과 과학기술 31, 128-144.
- 유호정(2014). 국립무용단의 한국춤에 나타난 융합에 관한 연구. 세종대학교 대학원 박사학위 논문.
- 이정화(2009). 문화교차적 상황과 교육현장의 한국춤 정체성, 한양대학교 대학원 박사학위논문, p. 8.
- 제니퍼 호먼스(2010; 2014), 『아폴로의 천사들: 발레의 역사』, 정은지 역, 까치.
- 제럴드 조너스(1992; 2003), 『춤: 움직임의 기쁨, 움직임의 힘, 움직임의 예술』, 김채현 역, 청년사.
- 정옥희(2005). 「심청」에 나타난 ‘한국적 발레’의 정체성에 대한 연구, 무용예술학연구 16, pp.159-207
- 한승연, 차수정(2015). 국립무용단의 콜라보레이션 공연 사례분석 연구. 한국무용연구 33(1), 129-166.
- Susan Leigh Foster, ed.(2009). Worlding Dance, edited by Susan Leigh Foster, Palgrave Macmillan.
- 국립무용단 홈페이지. <http://ntok.go.kr>
- 박용완(2014). “남산의 변화, 그 중심에 선 국립극장장 안호상” 객석 (2월호) [www. gaeksuk.com/atl/print.asp?a_ld=599](http://www.gaeksuk.com/atl/print.asp?a_ld=599)
- 송은아(2014). “독창적 한국무용 탄생시켜야 세계와 겨뤄” 세계일보. (5월 13일).
- 이윤정(2013.4.8.). 디자인 입은 한국무용..그 파격의 몸짓, 이데일리, <http://www.edaily.co.kr/news/NewsRead.edy?SCD=JI51&newsid=01295606602774152&DCD=A405&OutLnkChk=Y>
- 한승주(2016). “안전한 길보다 도전의 길 걸을 때 내 의욕은 솟는다.” 국민일보(4월 28일).
- 안호상 극장장 인터뷰. 2016년 11월 23일. 국립극장.
- 안성수 안무가 인터뷰. 2016년 11월 25일. 예술의 전당.

한국예술연구소 2016 학술대회

•

주제발표 | 미술

•

동시대미술의 새로운 패러다임

유진상

계원예술대학교 융합예술과 교수

동시대미술의 새로운 패러다임

유진상 | 계원예술대학교 융합예술과 교수

21세기가 시작된 지도 한참 지났다. 20세기 말에 시작된 동시대미술이라는 시대구분은 이제 어느덧 30~40년의 기간을 경과하면서 그 효용을 다하고 있는 듯하다. 다시 말해, ‘동시대’라는 용어가 의미하듯 같은 시대를 살고 있는 인류의 세대가 그 주기를 이미 한 번 넘어서고 있다는 뜻이다. 동시대미술이 무엇이고 어떻게 다루어져야 하는가 하는 것에 대해서는 이미 수없이 많은 글들을 통해서 논의되었다. 동시대미술에 대한 규정이나 정의는 헤아릴 수 없이 많으나, 그 중 몇 가지 예시를 들어보자. 첫째, ‘동시대미술’이라는 용어는 80년대 중반에 등장하면서 ‘후기 모더니즘’이나 ‘후기 구조주의’와 같은 경향들과 함께 사용되었다. ‘후기 구조주의’는 그 대표적 철학자들과 함께 지금까지도 영향을 미치고 있으나 일련의 철학자들의 경향을 지칭하는 표현인만큼 이제는 현재성(actuality)의 시효를 넘겼다고 봐도 좋을 것 같다. 반면에 ‘후기 모더니즘’은 모더니즘 이후를 지칭하는 것으로 여전히 모더니즘이라는 패러다임에 대한 비판적 흐름이 사그라지지 않은 지금 그 이후의 이후를 규정할만한 마땅한 대안이 나타나지 않고 있다. 인간, 이성, 진보, 역사, 보편성과 같은 모더니즘적 가치들에 대한 비판적 관점을 대신할만한 새로운 관점들이 명확히 드러나고 있지 않다면, 여전히 후기-모던의 패러다임이 지속되고 있다고 봐야할 것이다. 같은 문제의식이 ‘동시대미술’이라는 용어 속에 내재해 있다. 즉 동시대미술을 대체할만한 의미있는 범주적 지칭이 나타나지 않고 있는 것이다. 니콜라 부리오의 ‘Alte-Modernism’과 같은 개념이 확장성을 띠지 못하고 있는 것도, 이러한 일과성 개념들이 모더니티라고 하는 강력한 역사적 범주에서 갓 벗어나기 시작한 인류가 새로운 공통의 지향으로 삼기에는 역부족임을 보여준다.

1. 세 가지 상수 - 예시적 지향점들

동시대미술에 대해 다루면서 항상 혼란을 야기하는 지점은 바로 이 하나의 용어가 각기 다른 동시대적 지향점들을 모두 아우르고 있다는 것이다. 이 상이한 지향점들은 동시대미술에서는 모더니즘 즉 근대적 범주로부터 미술이 벗어나면서 중시하게 된 현 상태, 즉 정치적, 역사적, 인류학적, 생태론적 다중성(multitude)과 그것의 '복권'을 위한 급진적 결단들로 이어졌다. 이에 따라 동시대미술에는 인류가 직면한 상황들과 직결된 세 가지 지향들이 나타났다.

- 행동주의 : 동시대미술의 정치적, 실천적 전환
- 형식주의 : 미학적 예시로서의 개인
- 기술적 진화 : 인류학적 범주로서의 과학기술

이 세 가지 지향들 사이에는 각각 상당한 거리가 존재하며 타협하거나 뒤섞기 힘든 독립적 영역들을 만들어내고 있다. 가령 정치적 미술과 미디어아트가 지니고 있는 각각의 문제의식들은 워낙 상이해서 이것들이 결합을 이루기 위해서는 상당히 높은 수준의 통합적 사고가 필요하다. 행동주의와 형식주의 역시 마찬가지로, 쉽게 민중미술과 단색화를 떠올려 볼 수 있을 것이다. 그럼에도 불구하고, 이 상이한 지향들은 하나의 공통적 상황 속에 놓여 있는데 그것은 바로 동시대미술이 제공하고 있는 다중적 공존과 확장성으로 이루어진 시대적 공간이다.

대부분의 동시대미술은 이 세 가지 범주로 분류할 수 있다. 중요한 것은 이 범주들이 아주 상이한 지향들을 지니고 있다는 사실이다. 그럼에도 불구하고, 이러한 범주들이 안정적으로 우리가 알고 있는 미술에 대한 사고를 보장해주지는 않을 것 같다. 무엇보다도 빠르게 변화하고 있는 다양한 예술 외적 조건들을 고려하지 않을 수 없다. 이 조건들-거시적이거나 미시적인-은 예술에 대한 우리의 믿음과 상관없이 우리를 둘러싼 세계 전체를 변화시키고 있다. 소행성의 충돌이나 지각대폭발과 같은 천재지변이 아니라면, 이러한 변화는 현재 우리가 감지하고 있는 다양한 정치적, 사회적 변화와 기술적 진보, 그리고 무엇보다도 인류의 의식적 발전을 통해 어느 정도 예측 가능한 방식으로 전개되고 있다. 이러한 조건들을 크게 세 가지 켜만 열거하자면 크게 다음과 같다.

2. 거시적 조건과 미시적 조건들

금년 2016년 초에 한국에서는 전 세계가 주목한 커다란 이벤트가 있었다. 바로 한국의 세계적 바둑 기사인 이세돌과 구글에서 만든 알파고의 대국이다. 2016년 말인 지금은 정치적 파국으로 인해 벌써 이 기억이 가물거리려고 하지만, 실상 바로 얼마 전에 일어난 이 사건은 한국 뿐 아니라 전 세계에 커다란 충격을 안겨주었다. 그리고 떠오른 단어가 바로 ‘특이점’이다. 모든 이들이 인류 문명사의 새로운 전환적 국면에 대해 숙고하기 시작했고 인공지능과 로봇으로 대표되는 4차 산업혁명에 대한 기사가 넘쳐났다. 물론 예술과 문화 전반에서 이러한 변화가 미칠 영향에 대한 논의들도 쏟아져 나왔다.

인공지능과 과학기술적 진보로 인해 도래하게 될 미래의 사회는 ‘투마로우랜드’의 유토피아 혹은 스카이넷이 지배하는 ‘터미네이터’의 디스토피아로 흔히 묘사된다. 분명한 것은 기술적 진화가 모든 사회구조와 외양을 전면적으로 바꿀 것이라는 점이다. 그것도 멀지 않은 미래에 그렇게 될 것으로 모두 예상한다. 예술은 항상 세계의 변화를 앞서 예시해 왔다는 관점이 존재한다. (cf. Leonard Schlain) 그렇다면 동시대와 그 이후의 세계에서 미술은 어떻게 이러한 예시적 역할을 수행할 것인가가 매우 흥미로운 지점이 될 것이다. 문제는 이러한 예시는 그 자체로서 이미 목적론적 성격을 띠는 점에 있다.

목적론(teleonomy)은 미래의 현상을 가정하고서 그 지점으로부터 현재를 거꾸로 바라보는 것이다. 대표적인 목적론의 유형으로는 종교의 종말론, 맑시즘의 역사적 진화론, 과학적 목적론 등이 있다. 목적론이 지니는 윤리적 문제는 그것이 미래의 가능성을 특정한 형태로 설명한다는 데 있다. 즉 다른 가능성들이 상대적으로 배제되는 것이다. 기독교 등의 종교에서 말하는 종말론이나 맑스의 역사적 발전단계론 같은 관점에 대해서는 굳이 부연할 필요가 없으리라 생각한다. 이러한 목적론은 종교전쟁이나 이념적 광신으로 이어지는 경향을 보여왔으며, 정치적 도그마와 압제의 수단이 되기도 했다. 과학적 목적론의 문제는 그것이 여전히 객관적이고 검증가능한 형식으로 받아들여진다는 데 있다. 가장 대표적인 과학적 목적론으로 ‘특이점’과 ‘로봇’과의 인류공존에 대한 가설, 나아가 과학기술이 성취할 정치, 경제적 유토피아와 우주문명 단계설과 같

은 초-거시적 역사주의 같은 것들이 있다. 현재로서는 기하급수적 발전곡선을 그리고 있는 과학기술의 진화과정을 목도하면서 경이로움과 위기감을 동시에 느끼는 것 밖에 다른 아무런 반박도 할 수 없는 상황에 처해 있다.

19세기의 근대적 미술이 성립되던 시기로부터 이러한 과학기술적 발전에 깊이 영향을 받아온 현대미술은 마르셀 뒤샹과 같은 예술가 혹은 알프레드 바와 같은 미술 전문가들의 관점을 통해 새로운 세계의 모습이 어떤 함의를 지니고 있을 것인지에 대한 숙고와 통찰을 계속해 왔다. 뒤샹의 유사과학적(pataphysique) 물리학이나 알프레드 바의 '기하학/비-기하학적 추상미술'로서의 현대미술에 대한 약해(略解)는 20세기 초의 미술 분야의 선각자들이 시대적 패러다임의 변화를 얼마나 정확히 꿰뚫어 보고 있었는지를 잘 보여준다. 20세기의 미술 전체가 그러한 예지와 예시의 연속으로 이루어져 있다고 보는 것이 타당하다. 그렇다면 그로부터 100년 후에 더욱 커다란 변화의 순간을 직면하고 있는 우리는 어떤 예시와 예지를 제안할 것인가?

다음은 간략히 우리가 당면하고 있는 거시적/미시적 변화의 조건들을 열거해본 것이다.

- 과학주의적 목적론 : 기술적 진보를 통해 성취하게 될 유토피아의 전망
- 초국가적 문화자본 : 국경이나 지역을 넘어 이동하는 자본의 유형으로서의 문화/예술
- 글로벌 분산 민주주의 : 탈-국가적 차원의 대규모 공동체가 만들어내는 유동적 여론
- 정치적 양극화 : 글로벌 여론에 참여할 수 있는 집단과 그렇지 못한 집단
- 기술 리터러시 장벽 : 시민들의 기술적 해득력을 통한 사회로의 진입 가능성 여부
- 다중적 공동체 : 공동체에의 참여와 그로 인한 정체성이 다중성을 띠 때.

위에 열거한 조건들은 인류가 당면하고 있는 새로운 유형의 정치적, 기술적, 문화적 패러다임들을 기술한 것이다. 이러한 조건들은 빠르게는 이미 현재 이루어지고 있거나 멀게는 10년 정도 이내에 우리가 겪게 될 상황들이다. 동시대미술 역시 현재의 창작/비평 전반에서 인용하고 있는 다양한 조건들을 빠르게 혹은 천천히 이러한 조건들로 대체해 나갈 것이라 볼 수 있다. 물론 대표적인 초국가적 전시 혹은 미술시장에서는 이러한 전환이 이루어지고 있다. 기본적으로 모든 문화예술 관련 사건들은 모두 위의 조건들, 그 중에서도 특히 초국가적으로 이루어지는 생산, 전시, 비평, 시장의 필요충분조건들을 반영하고 있다.

3. 개인 / 동시대성

보들레르의 ‘현대인’(l’homme moderne)이라는 개념이 내포하는 것은 새로운 유형의 인간, 즉 예술가의 탄생을 선포하는 것이었다. 예술가라는 부류는 그때까지 존재하지 않았던 완전히 새로운 유형의 인류, 즉 완전한 의미에서의 개인을 가리킨다. 근대에서 현대, 그리고 동시대에 이르기까지 예술의 역사적 발전은 특히 문학과 미술에서 ‘개인’의 역사라고 부를 수 있을만한 것이다. 인류의 역사 전체를 통해 ‘개인’이라고 하는 관념이 생긴 것은 최근에 불과하다. 여기서 알 수 있는 것은 개인이란 유토피아적인 개념이며 그것을 실현시키는 것은 역사와 세계 전체가 동시에 구현해야 할 매우 거대하고도 정교한 노력의 결과라는 사실이다.

‘개인’이라는 개념은 동시대에 이르러 ‘계정 (account)’으로 전환되는 것처럼 보인다. 이에 대한 비판적 관점에서는 계정이 ‘개인’이 지니는 절대적 고유성을 붕괴시키는 것으로 보기도 한다. 다만 전지구적 연결과 가속이 이루어지는 시점에서 계정이 지니는 이점들, 즉 세계와 개인이 직접 접촉될 뿐 아니라 그것을 통해 개별적 소유주를 구성할 수 있다는 가능성들을 고려한다면 ‘네트워크’ 안에서 계정으로 존재하는 것이 그리 불합리한 것만은 아니라는 관점이 제기되기도 한다. 어떤 측면에서 계정은 점이 공간 전체로 확산될 수 있는 순기능을 제공하지만, 역으로 권력이나 통제력이 집중되어 있는 중심이 전체의 계정들을 장악하고 착취할 수 있는 위험을 내포하고 있기도 하다. 그러므로 계정은 가능성 일뿐 아니라 위기일 것이다.

동시대미술에서 개인의 개념은 예술가 계층의 확산과 보편화를 통해 이상적인 창조적 인간이 무엇인지에 대한 전범들을 제공하고 있다. 동시대미술의 가장 핵심적인 역할 가운데 하나는 바로 이러한 인간의 유형들을 폭넓고 다양하게, 여러 지역과 문화적 판들로부터 발견하고 문화적 자산으로 만드는 것이다. 즉 ‘개인’의 역사적 진화 속에서 개인과 집단이 이를 수 있는 미증유의 이상적 균형점에 도달하고자 하는 것이다. 이 전제 하에서 오늘날 예술가 계층이 이러한 목적론적 가설의 어떤 단계에 이르러 있는지 살펴보는 것도 흥미로운 것이다. ‘계정’은 인문학적 차원에서 발전시켜 온 ‘인간’이라는 관념을 회화화하고 있는 것처럼 보일 수 있다. 계정에는 어떠한 인간적 가치가 부여되어 있지도 않을 뿐 아니라 그것은 단지 일련의 숫자나 ID에 불과한 것으로 표

현되기 때문이다. 그림에도 불구하고 계정은 점점 더 중요한 동시대적 문제로 떠오르고 있다. 특히 가까운 장래에 가장 커다란 기술적 범주전환을 강요할 ‘특이점’을 고려한다면 더욱 그렇다.

‘특이점(singularity)’은 인류가 전통적으로 발전시켜 온 ‘인간’이라는 관념을 송두리째 바꿔놓을 것으로 보인다. 특이점은 정보의 배열과 작동이 인간의 두뇌가 수행하는 기능을 뛰어넘는 순간을 가리킨다. 이론적으로 특이점은 계정과 더불어 새로운 유형의 ‘존재론’을 탄생시킬 가능성이 높다. 특이점은 소수자가 될 가능성도 희박해 보인다. 그것은 생성과 더불어 주도적인 역할을 할 것이고, 폭발적으로 진화할 것이다. 인류가 겪어온 그 어떤 경험과도 비교할 수 없는 새로운 도전이 특이점으로부터 도래할 것이다.

동시대미술은 단지 시각예술의 범주에서 벗어난지 오래 되었다. 그것은 철학이 되었으며 실천과 사유와 지식의 종합적 예시들을 생산하는 고도의 지적 영역이 되었다. 동시대미술이 ‘개인’의 역사와 진화를 통해 새로운 유형의 인간을 지속적으로 제안해 왔다면 그러한 역할은 특이점과 관련해서도 마찬가지로 급진적이고 창조적이고 심도있게 이루어질 것으로 기대해 볼 수 있다. 앞서 언급했듯이 동시대미술의 지향점 가운데에는 기술적 진화 역시 핵심적인 영역을 차지하고 있다. 이러한 주제의식은 인류사적인 변화의 계기 앞에서 높은 수준에서 행동주의 및 존재론적 탐구의 영역들과 통합될지도 모른다.

4. 동시대미술의 특성

우리가 현재 알고 있는 동시대미술의 제도적 기구들은 그 정점에 다음과 같은 심급들을 만들어놓았다.

- 초국가적 거대전시
- 초국가적 거대시장
- 초국가적 소장기구

이러한 기구들은 궁극적으로 문화인류학적인 의미에서 초국가적 가치생산이라고 부를만한 활동들을 전개하고 있다. 물론 이러한 가치들은 차별적이고 배타적인 과정을 통해 생산되고 수직적인 피라미드 형태의 심급들을 만들어낸다. 가치란 선택 및 우선순위를 통해 표현되며, 점점 희소해질 뿐 아니라 동일한 가치를 소비하는 대규모의 집단들을 거느린다. 동시대미술은 이러한 과정을 여전히 답습하고 있을뿐 아니라 이로 인해 장소의 집중, 시간의 집중으로 인한 차별과 불균형을 만들어내고 있다. 동시대미술로부터 새로운 패러다임으로 전환이 이루어진다면 그것은 우선 이러한 집중의 분산을 통해 가장 먼저 표현되지 않을까 한다. 수없이 많은 중심들과 집단들의 수평적 연결, 그리고 개인들의 이동과 생산으로 표현되는 소수적 문화/예술이 하나의 대척점이 될 수 있을 것이다. 물론 이러한 분산 자본주의를 지지할 수 있는 사회란 매우 성숙한 사회여야 할 것이다. 각 지점들이 그러한 연결과 순환을 조정하고 지속시킬 수 있을 만큼 자본과 기술, 그리고 문화적 리터러시가 풍부하다는 것을 전제로 해야 한다. 문화자본의 집중이 전부 부정될 수는 없겠지만 그것과 균형을 이룰만한 지역적 문화자본의 생산과 순환, 소비가 상당한 중요성을 띠게 될 것이다.

한국의 경우, K-Pop이나 드라마를 온라인 채널들을 통해 전지구적으로 확산, 유통, 순환시키는데 극적인 성공사례들을 만들어왔다. 다른 문화자본의 경우에 있어서도 핵심적인 것은 이러한 자본들이 성립되기 위해 지역의 인프라와 생산, 소비역량이 얼마나 뒷받침되는가 하는 것이다. 또한 이러한 문화자본이 단지 단기적 문화자산으로 소진되지 않고 중장기적으로 자산화하기 위해 어떤 형태의 생산, 순환, 소비구조를 만들어내야 하는지가 중요하다. 한국의 지역들과 도시들, 아시아 국가들과 도시, 지역들, 전지구적 도시들과 지역들이 밀접하게 연결되면 될수록 동시대미술이 글로벌/지역의 대립항이라는 후기-모더니즘적 패러다임에서 벗어나 새로운 패러다임의 세계로 진입하는 과정이 순조로울 것이라 생각한다.

5. 동시대 이후

이성, 인간, 역사, 진보, 주체 등의 개념들을 전유했던 서구적 근대성에 대한 비판은 지금도 계속되고 있다. 그와 동시에 급진적이고 가속적으로 세계의 새로운 존재방식 역시 혁명적인 모습으로 우리 앞에 모습을 드러내고 있다. 민주주의와 자본주의 역시 우리에게 분산과 공유라는 형식으로 준비되지 않은 기회와 위기를 안겨주고 있다. 동시대는 근대적 모더니즘으로 비로소 벗어나기 시작하면서 시대적 패러다임이 되기 시작한 뒤, 이제 그 시효를 다해가고 있다. 동시대는 근대이성 비판, 근대적 인간 비판, 다중적 역사관, 탈-진보, 타자에 대한 사유 등의 새로운 의제들과 더불어 나타나 이제 과학적 이성, 탈-인간, 과학적 목적론과 유토피아, 물질적 주체 등의 새로운 의제들과 더불어 새로운 문명론으로 이어지려 하고 있다. 이 작은 행성에서 지난 5천년 동안 문명을 쌓아온 인류는 이제 새로운 패러다임의 도래를 마주하면서 그것의 모든 활동과 존재방식에 대해 재고하고 숙고하기 시작했다. 동시대미술은 이것을 반영할 수밖에 없을 것이다. 새로운 목적론의 등장. 종교와 이념과 전쟁을 만들어냈던 목적론의 그림자가 다시 우리의 세계에 모습을 나타내는 것이다. 그것이 새로운 유형의 예술과 어떤 관계항을 만들어나갈지는 전적으로 그 안에서 창조와 비평을 생산하는 우리 자신의 몫이 될 것이다.

한국예술연구소 2016 학술대회

•

주제발표 | 연극

•

21세기 한국 연극 고전에 대한 전망

이 인 수

한국예술연구소 학술연구교수

21세기 한국 연극 고전에 대한 전망

이 인 수 | 한국예술연구소 학술연구교수

들어가며

작년 2015년 이맘 때 즈음에는 『20세기 한국예술의 고전을 찾아서』라는 타이틀로 학술 대회가 있었습니다. 이를 위해서 한국예술연구소에서는 한국 연극을 대표할 수 있는 전문가들로부터 한국예술 중 연극 분야에서 20세기의 고전으로 꼽힐 만한 작품을 추천받았고, 그 결과로 차범석의 『산불』을 1위로 하여 총 19작품이 선정되었습니다. 저는 이 설문조사의 결과에 대한 총평을 부탁받고 이 19편의 작품이 선정된 공통된 기준이 있다면 무엇일까를 생각해보았습니다. 그리고 부족하나마 다음과 같이 정리를 해보았습니다. 하나는 한국적 사실주의 연극의 완성이며, 또 하나는 사실주의를 넘어서는 새로운 형식과 구조의 실험과 성취이며, 마지막은 한국의 역사적 특수성을 탐구하여 미학적으로 표현해 내는 것이었습니다. 저는 21세기 한국연극 고전에 대한 전망을 이 연장선 상에서 해보려고 합니다. 즉, 작년 학술대회를 통해 윤곽이 그려진 20세기의 한국 연극의 과제와 그 성취를 바탕으로 그것을 계승하면서도 새로운 방향을 모색하고 길을 열고 있는, 21세기의 초입에서 주목받고 있는 한국 연극의 예술가들과 그들의 작품을 살펴보고자 합니다. 한국적 사실주의 연극의 글쓰기 면에서는 배삼식 작가와 그의 작품 중 『삼월의 눈』을, 사실주의를 넘어서는 새로운 연극형식 면에서는 고선웅 연출과 그의 작품 중 『홍도』, 그리고 윤한솔 연출의 작품들을 살펴보고, 마지막으로 한국역사와 그 역사를 사는 한국인의 정체성 탐구 면에서 김재엽의 『알리바이 연대기』를 살펴보고자 합니다. 저의 이 선택은 물론 제 개인적인 경험과 취향의 결과

라는 한계를 안고 있습니다. 따라서 이 발표를 통해 이들 예술가와 그들의 작품들을 고전으로 규정하기 보다는 이들 작품이 보여주는 가능성과 방향성이 21세기 한국 연극의 길잡이가 되지 않을까하는 기대를 가지고 접근해 보았다는 것을 이해해 주시기 바랍니다.

극작가 배삼식 : 사실주의적 글쓰기와 동양적 세계관의 조우

배삼식은 2001년 한국예술종합학교 졸업 작품으로 『오랑캐여자 옹녀』를 무대에 올리면서 극작가로서 활동의 시작을 알렸습니다. 이후 극단 미추, 극단 코끼리만보 등과 함께 작품을 만들어가면서 마당극, 다양한 각색과 번안, 창작극 활동을 펼쳐왔습니다. 그의 대표작 몇 편을 언급해보자면, 미추와의 공동작업을 통해 탄생한 『열하일기만보』가 2007년 대산문학상, 동아연극상, 감상열연극상을 받았고, 『거트루드』로 2008년 김상열연극상을, 코끼리만보와 작업이었던 『하얀 앵두』와 『먼데서 오는 여자』는 각각 2009년 동아연극상, 2015년 차범석 희곡상을 수상했습니다. 전통극부터, 지극히 동시대적인 풍경의 포착은 물론, 외국의 작품을 한국 관객의 정서와 문화, 역사의식에 맞게 매만지는데 까지, 작가 배삼식은 작품 활동의 스펙트럼이 넓고 다양하다고 할 수 있습니다. 2015년에는 그의 그동안의 극작 활동 중 대표적인 작품들을 모아 희곡집을 출판했는데, 이은경은 이 책의 리뷰에서 배삼식을 “요즈음 연극계에서 가장 주목받는 작가”¹⁾로 평가합니다.

배삼식 작가의 특징 몇 가지를 살펴보자면, 우선은 서구적인 드라마투르기를 숙지한 상태에서 그것을 뛰어넘어 자신만의 세계관과 삶에 대한 시선을 담아내는 극적 구조와 극언어를 성취하고 있다는 것입니다. 그의 작품에서 배어나오는 그의 세계관을 흔히 ‘동양적’이라고 칭합니다. 이분법적이고 직선적인 사고방식 대신 포용적이고 순환적인 그리고 관조적인 시선이 그의 작품에 충만하기 때문입니다. 이러한 삶에 대한 자세는 두 개의 서로 상충하는 가치가 치열하게 부딪히는 갈등을 중심으로 하는 서구적인 드라마투르기와는 사실 맞지 않습니다. 그래서인지 그의 작품은 “극적 갈등이 없

1) 이은경, 「한 뿌리에서 자라난 여덟 가지 상상력」, 『연극평론』, 한국연극평론가협회, 2015, 219쪽.

다”는 평을 받기도 합니다. 이에 대해 평론가 이은경은 “삶의 본질이 인과관계보다 우연성에 의해 좌지우지 되는 것으로 파악”²⁾하기 때문이라고 설명합니다. 그러나 그의 작품을 잘 들여다보면 갈등이 없다고는 할 수 없습니다. 표면적으로 드러나지 않고 깊숙이 배어 있습니다. 그리고 그 갈등은 작고 연약한 인간과 그 인간이 살아내야 하는 거대한 자연의 순리와 시간의 흐름, 개인의 힘이 닿지 않는 사회의 부조리함 사이의 것임을 알 수 있습니다. 이러한 녹록하지 않은 환경 속에서 인물은 관조하고 달관하며, 인간으로서 산다는 것의 의미를 배우고 실천합니다. 그 과정에서 작가의 인간에 대한 연민의 시선이 이들을 감쌉니다. 따라서 표면적인 극적 갈등이 약하다고 해도, 관객은 인물이 거스를 수 없는 자연과 인간 운명의 순리에 부딪혀 드러난 자신의 본질적인 연약함에 대해 어떤 행동을 선택할 것인지 연민과 관심을 가지고 지켜보게 됩니다. 서구적 드라마투르기에서 의미하는 ‘갈등’과는 다른 양상의 갈등이 글을 끌고 가는 것입니다. 배삼식 작가의 또 하나의 특징이자 큰 장점은 음악적인 극 언어입니다. 그에 대한 일반적인 찬사 중 하나가 “인문학적 깊이와 문학적 언어가 결합했다”³⁾는 것인데, 저는 이에 더해 그의 언어가 가진 음악성에 주목하고 싶습니다. 이것이 그의 연극이 갈등이 잔잔함에도 불구하고 힘 있게 흘러갈 수 있는 원동력이라고 생각하기 때문입니다. 그의 대사는 구어체인 듯하면서 일상어와는 구분되는 독특한 리듬이 살아있습니다. 시인 듯 산문인 듯, 노래인 듯 말인 듯한 그의 대사는 청각적으로 쾌감을 주며 관객이 극 속 인물들에 집중하게 만듭니다. 이에 대해 평론가 배선애는 “배삼식 작가의 탁월한 능력 중 하나는 대사를 표현하는 언어의 능수능란한 활용이다”⁴⁾라고 평가합니다. 주제적인 면에서 보자면, 평론가 김옥란이 주목하듯이, 그의 관심이 “기존의 공식화된 역사에서 다루지 않는 다수의 평범한 인물들 혹은 경계 바깥에 지워진 인물”⁵⁾(359)에게 특별히 향하고 있다는 점 또한 그의 특징일 것입니다. 힘을 가진 자의 목소리가 가득한 세상에서 발언권을 박탈당한 이들에게 귀 기울여 주는 것이 배삼식 작가의 무대이기도 합니다.

2) 이은경, 같은 책, 219쪽.

3) 같은 책, 219쪽.

4) 배선애, 「극작가 배삼식과의 만남: 인간을 응시하는 연극적 시선」, 『공연과 이론』, 공연과 이론을 위한 모임, 2013, 237쪽.

5) 김옥란, 「생체 기억의 생존자들, 비국민 혹은 호모 사케르」, 『한국극예술연구』, 한국극예술학회, 2015, 359쪽.

제가 오늘 살펴보고자 하는 작품은 『3월의 눈』입니다. 『3월의 눈』은 2011년 국립극단 설립 기념 작품으로 초연되어 2011년 같은 해에 앵콜 공연이 이루어 질 정도로 뜨거운 반응을 불러일으켰습니다. 이후 2012년, 2013년에도 재공연이 이루어졌으며, 2015년에는 초연부터 사용해 왔던 백성화-장민호 극장을 벗어나 국립극장 달오름극장에서 재공연이 다시 한 번 이루어 졌습니다. 『3월의 눈』은 이러한 재공연의 숫자에서도 알 수 있듯이 일반 관객들의 사랑을 받았을 뿐 아니라 작품성 또한 훌륭하다는 평가를 받았습니다. 배삼식 작가의 동양적 세계관과 글쓰기의 깊이와 개성이 잘 들어나 있는 작품으로 최근 그의 작품 세계를 대표하는 작품으로 꼽힙니다.

『3월의 눈』의 3월의 어느 날을 배경으로 오래 동안 살던 집을 비워주어야 하는 80대 노부부의 이야기입니다. 주인공인 장오는 하나뿐인 손자의 앞으로의 삶을 위해서 역시 자신에게 하나뿐인 집을 팔고 이제는 곧 요양원으로 떠나야 하는 상황입니다. 그러나 집을 떠나기 전에 장오에게는 해결해야 할 해묵은 과제들이 있습니다. 장오가 오래 동안 살아온 동네는 얼마 전부터 갑작스럽게 사람들에게 각광받는 한옥마을이 되어, 동네의 원주민들은 오히려 하나씩 떠나가고 외지인들이 밀려들어 젊은이들이 좋아하는 가게들만 들어서고 있는 상황입니다. 장오가 마주쳐야 할 문제는 이러한 세월의 변화로 인해 오래된 것들이 사라져야 한다는 아쉽고도 냉정한 현실뿐만이 아닙니다. 그가 집을 떠나기 전 정말로 마주쳐야 했던 것은 그가 평생을 사랑했던 아내 이순과 끝끝내 화해할 수 없었던 하나의 상처, 즉 사상범으로 몰려 어느 날 흔적도 없이 사라져버린 부부의 유일한 아들 영돈이에 대한 배신감과 분노입니다. 『3월의 눈』은 세월의 흐름과 피할 수 없는 생로병사라는 인간의 숙명, 가장 사랑하는 사람이기에 가장 용서할 수 없는 인간적인 연약함 앞에서 인생의 끝자락에 서있는 장오가 이것들을 분노로 맞서는 대신 수용과 초월로 딛고 지나가는 과정을 그려줍니다.

『3월의 눈』 역시 위에서 언급했듯이 치열한 극적갈등은 찾아보기 힘이 듭니다. 그저 변화하는 시간 앞에 서 있는 장오가 있고, 그가 아직 지키고 있는 집에 새 집주인이, 통장이, 관광객들이 들어왔다 나갑니다. 당장에 극적 관심을 불러일으키는 욕망이나 갈등은 없지만, 이 한없이 연약해 보이는 노인 장오가 유일하게 의지할 수 있는 삶의 터전에서 마저 밀려나가 앞으로의 삶을 어떻게 살 것인지 관객은 깊은 연민을 가지고 지켜보게 됩니다. 이 체홉을 연상시키는 사실주의적인 작품에서 배삼식은 독특하고 환상적인 극적 장치를 사용합니다. 장오의 아내 이순이 극의 시작부터 등장하여

장오와 계속해서 대화를 나누고는 있지만 사실 이순은 몇 해전 장오보다 먼저 세상을 떠났습니다. 어쩌면 실제로 장오와 대화를 나누고 있는 것은 장오의 마음속에 남아있는 이순에 대한 사랑과 그리움, 그가 아직까지 버리지 못한 아집과 인생에 대한 미련인 것입니다. 이것마저도 이 집에 남겨두고 떠나가는 장오의 모습에서 관객은 삶의 순환과 그것을 끌어안는 인간의 위대함을 느낍니다. 이것이 아마도 배삼식에게 흔히 붙는 수식어인 ‘동양적’ 세계관일 것입니다.

『3월의 눈』은 또한 배삼식 작가 특유의 리듬감 있고 시적인 언어의 아름다움이 살아있는 작품입니다. 다음은 『3월의 눈』의 마지막 장면에 이순이, 정신줄을 놓아버린 채 떠돌아다니는 노숙자 황씨를 타이르는 대사입니다.

이순

이 사람아,
 왜 여기 이러구 있어...
 집은 오래 비워두면 안 되는 거야.
 비워줄 땐 비워주더래두
 돌아가야지, 그만 돌아와야지
 아이구, 이 착한 사람이
 자네 녀은 어디 두고 몸만 남았는가
 나는 집을 잃었구
 자네는 집만 남았는가
 그래, 거기서라두
 한숨 푹 주무시고
 일어나거들랑
 자다 일어난 듯 돌아오게
 꿈에서 깬 듯이 돌아가게⁶⁾

청각적으로도, 그리고 언어에 담긴 이미지가 전하는 정서 면에서도 위의 대사는 시와 같은 감동을 줍니다. 그런데 배삼식 작가의 극언어의 아름다움은 일상적인 대화에서 더 잘 들어납니다. 다음은 창호지를 새로 바르자는 이순과 그대로 두자는 장오의 대화입니다.

6) 배삼식, 『삼월의 눈』, 개인소장, 47쪽.

장오

창호지는 뭐하게?

이순

뭐하기는요. 문종이 바를 게지.
겨울 지나고 이제 봄인데, 도배는 못헐망정
문종이라두 새로 발라야 할 거 아니우.
아무리 두 노인네가 사는 집이라두,
아니, 노인네들일수록 깨끗하게 허구 살아야지.
넌들 보문 송 본다구요.

장오

문종이는 뭐, 거 쓸데없이
구멍 난 데두 없이 아직 멀쩡헌 걸.

이순

그 핑계루 건너 뚫 게 몇 해쨌 줄 아우?
아유, 뵈기 싫단 말예요! 누래진 것두 누래진 거지만,
이렇게 누래지도록 구멍 하나 안 나는 꼴이 더 뵈기 싫여!⁷⁾

일상적인 말 같지만 잘 들어보면, 혹은 소리 내어 읽어보면 음악과 같은 리듬이 있습니다. 음절 수의 조합과 특정 모음들의 사용으로 인해 듣고 말하는 음악적 쾌감이 있습니다. 많은 무대 지문이 없어도 인물이 어떻게 말을 하는지 무엇을 하는지 어떤 감정인지가 언어 안에 담겨있습니다. 셰익스피어는 기본적으로는 blank verse에 iambic pentameter를 사용하여 언어의 음악성과 효율성을 극대화하였습니다. 배삼식 작가의 극 언어는 어쩌면 현대 한국 연극의 지경 안에서 이에 버금가는 것을 성취해 가고 있는 것 같습니다.

7) 배삼식, 같은 책, 6-7쪽.

고선웅 연출: 새로운 연극적 형식의 대중적 탐구

극공작소 마방진을 이끌고 있는 고선웅 연출은 1999년 한국일보 신춘문예에 당선되면서 극작가로 데뷔했습니다. 그리고 2006년 극공작소 마방진을 설립하면서 그는 연출가로서 본격적인 연극 창작 활동을 펼치기 시작합니다. 극작가로서 연극적 언어를 다루는 것과 무대에서 그것을 독창적인 형식으로 실현하는 연출가로서의 역량을 두루 갖춘 연극예술가라 할 수 있습니다. 그가 막 마방진을 설립하고 시작하는 시점인 2006년 평론가 김성희는 그와의 인터뷰를 정리한 글에서 “코미디 정극, 뮤지컬 등 장르를 넘나드는 다채로운 글쓰기, 그리고 개성적이고 강렬한 자기 작품 세계를 가지고 있다는 점에서 확실히 2000년대 연극을 이끌어갈 선두 주자 중의 한 사람이다”⁸⁾라고 평가하면서, 앞으로 “‘작가-연출가’의 계보 속으로 걸어 들어갈 모양”⁹⁾이라고 예견했습니다. 이 예견대로 그는 작-연출 혹은 각색-연출을 겸하며 『강철왕』 『락희맨쇼』 『칼로막베스』 등 다양한 장르의 작품을 다수 창작했으며, 최근에는 2012년 초연을 올린 『푸르른 날에』가 해마다 재공연이 거듭될 정도로 뜨거운 사랑을 받았습니다. 또한 국립극단과 국립창극단 등 국공립 공연제작 기관의 러브콜을 받아 2015년 『조씨 고아, 복수의 씨앗』, 2016년에는 함세덕의 『산허구리』 등을 연출했으며, 창극 『변강쇠 점찍고 옹녀』 역시 그의 작품입니다. 그가 2000년대 한국 연극의 풍경에서 특별히 주목할 만한 이유는 “고선웅 스타일”이라는 자신만의 독특한 연극적 형식을 창출했을 뿐만 아니라, 대중성까지도 함께 확보하고 있다는 사실입니다. 이점에 대해서 평론가 김향은 “역설적으로 고선웅 연극의 대중성은 그 주제보다 새로운 형식 실험에서 성취되는 경우가 많다”¹⁰⁾고 말합니다. 즉, 대개의 연출가들이 새로운 형식을 시도하는 데 있어서 미학적 완성도만을 추구하다가 대중과의 소통을 놓치는 경우가 많은데, 고선웅 연출은 그 예외라는 것입니다. 그만의 전무후무한 연극적 스타일이 주는 미학적 쾌감과 대다수 대중의 공감을 살 수 있는 사회문제의식의 제기와 그에 대한 치유의 메시지가 동시에 존재하는 세계를 무대 위에 만들어 냅니다. 그런데 제가 주변 지인들에

8) 김성희, 「극작가와와의 만남 고선웅: 인간탐구를 넘어서 미술적 리얼리즘으로」, 『공연과 이론』, 공연과 이론을 위한 모임, 2006, 85쪽.

9) 김성희, 같은 책, 90쪽.

10) 김향, 「연출가 고선웅과의 만남: 미술적 사실주의에서 사랑의 연출 기법으로」, 『공연과 이론』, 공연과 이론을 위한 모임, 2013, 233쪽.

게 고선웅 연출의 대표작이 무엇이냐고 물었더니, 많은 사람들이 『홍도』를 추천했습니다. 고선웅 연출의 스타일이 가장 완성된 형태라는 평이었습니다. 그렇다면, 고선웅이 작가-연출로서 보여주는 연극적 특성을 먼저 정리해본 다음 『홍도』를 구체적으로 살펴보고 싶습니다.

극단 마방진의 공연을 몇 편 보면 한국연극의 열망이자 억압이기도 한 사실주의적 양식을 과감히 무시하고 있다는 것을 알 수 있습니다. 우선 일상적이고 자연스런 화술에 대한 의무감은 던져 버리고 대놓고 연극적인 혹은 양식적인 말투를 구사합니다. 모든 대사를 일상의 대화 톤보다 한 두세 음 정도 높여서 단조롭고 빠르게 그리고 과장된 톤으로 구사합니다. 그리고 이러한 대사에 맞추어 배우들의 움직임 역시 단순하지만 과장되고 코믹할 정도로 직접적이어서 때로는 유치한 만화를 연상시킵니다. 이러한 양식적인 대사 처리와 움직임, 그리고 ‘만화적 상상력’ 덕분에 고선웅의 작품은 지루할 틈이 없습니다. 엄청난 에너지와 코믹한 순간들로 가득하며 그것이 극의 끝까지 힘을 쑤어줍니다. 그런데 중요한 것은 이렇게 전혀 사실적이지 않은 화술과 움직임이 단순히 재미만 주는 것이 아니라 극중 인물과 그 인물이 처한 상황의 본질을 보게 하는 효과적인 기표로 작용을 한다는 것입니다. 기호학적 측면에서 보자면 무대 위의 배우들과 그들이 하는 행위들, 그리고 그들을 둘러싼 무대 세트들은 일종의 기표로 작용을 하여 관객들로 하여금 그 기의를 추론하고 상상하게 합니다. 그런데 어찌보면 그 어떤 기표도 그 기의를 완벽하게 표현하고 전달할 수는 없습니다. ‘고선웅 스타일’에서는 이 기표의 불완전함을 대놓고 인정합니다. 대신 기발한 기표를 만들고, 통일성을 가지고 있으며 미적으로도 쾌감을 줄 수 있도록 그 기표들의 체계를 만들어서 관객들에게 제공하여, 관객이 그 기표가 의미하고 있는 바를 최대한 상상하고 즐기게 만듭니다. 궁극적으로 그 기의가 만들어지는 곳은 관객의 상상력과 경험이 조합되는 관객의 마음속이기 때문입니다. 정말 이상하게 말하고, 일상에서는 절대 있을 수 없는 움직임을 하지만, 그 인물을 연기하는 배우가 표현하고 있는 그 인물의 상태와 욕망의 핵심을 관객들은 각자의 마음속에서 보게 됩니다.

이 기발한 기표들, 연극적 표현의 창조의 기저에는 놀이성과 재미가 있습니다. 그것을 창조하는 배우와 연출 입장에서든, 보는 관객의 입장에서든 즐거워야 한다는 원칙이 있습니다. 그리고 이 즐거움의 원칙은 고선웅 연출의 최근 작품에 이르러 ‘사랑의 연출론’이라는 이름으로 칭해집니다. 평론가 김향은 ‘사랑의 연출론’에 대한 고선웅의

생각을 다음과 같이 정리합니다.

고선웅은 사회적 소수자 또는 다수의 관객들과 공감할 수 있는 연극은 그 어떤 것도 아닌 ‘사랑’으로 교감하는 연극이라고 생각한다. 연극의 ‘현전성’이라는 특징처럼 ‘지금 이 순간 관객들과 사랑을 나누는 것’이 연극이라고 여기는 것이다. [...] 고선웅의 연출가로서의 목적은 상업적 이익보다 관객의 상처를 ‘사랑으로’ 치유하는 것에 있다.¹¹⁾

고선웅의 최근 연출작인 고연옥 작가의 작품 『곰의 아내』가 저에게 특별히 감동적이었던 이유도 아마 여기에 있는 것 같습니다. 『곰의 아내』는 어린 소녀 시절 산에 놀러갔다가 곰을 만나고 그의 아내가 되어 아이까지 낳았지만 다시 사람들에게 발견되어 사람들의 세계로 돌아온 후 혹독하고 폭력적인 상황 속에 내던져지는 한 여인의 이야기를 다루고 있습니다. 이 연극의 마지막 장면에서 사람들로부터 이용당하고 버림받고 절망의 바닥까지 간 이 여인이 그래도 삶을 포기하지 않고, 인간 남자와의 사이에서 새롭게 얻게 된 자식들의 생명을 포기하지 않고 일어섰을 때 그녀의 곰 남편이 그녀 앞에 다시 나타납니다. 그리고 그들은 행복하게 다시 결합합니다. 어떻게 보면 현실에서는 있을 수 없는 희망적인 엔딩이지만, 저는 이 엔딩이 너무나 감사하고 몽클했습니다. 궁극적으로 우리가 목표로 삼고 이루어야 할 세상은 이런 희망이 가능한 세상, 사랑이 가능한 세상이기 때문입니다. 이기심과 폭력성이 난무하는 인간의 세상이지만, 그 세상에서 가장 연약한 자로 소외된 사람들에 대한 관심과 연민, 그리고 축복이 고선웅 연출의 작품을 관통하는 주제이며 관객과의 소통의 지점이라고 하겠습니다.

사실주의를 버린 독특한 양식성과 사랑의 주제의식은 앞서 말한 『홍도』에 집약적으로 잘 드러나 있습니다. 『홍도』는 임선규의 1936년 작 『사랑에 속고 돈에 울고』를 원작으로 합니다. 2014년 대학로 예술극장 대극장에서 초연되어 큰 성공을 거두고 2015년과 올해까지 예술의 전당 토월극장, 의정부 예술의 전당 등 여러 공연장에서 재공연을 통해 관객들을 만나고 있는 작품입니다. 작가로서 고선웅은 임선규의 원작 대사를 거의 그대로 차용하되 홍도가 기생이 되기를 선택하게 된 전사 장면을 덧붙이고, 일제강점기라는 시대적 특수성을 약화시켜서 2000년대 관객들이 공감할 수 사회적 약자에

11) 김향, 「연출가 고선웅과의 만남: 미술적 사실주의에서 사랑의 연출 기법으로」, 『공연과 이론』, 공연과 이론을 위한 모임, 2013, 230쪽.

대한 이야기로 각색합니다. 즉, 홍도가 기생집인 우림관에 들어가는 첫 장면을 넣어 기생이 되었던 이유가 가난과 유일한 혈육인 오빠에 대한 사랑이었음을 분명히 하고, 시대적 배경을 일제 강점기로 제한시키는 ‘순사’ 대신 ‘형사 과장’이라는 호칭을 사용하여 먼 그때만의 이야기가 아니라 지금 오늘의 이야기로 느껴지게 합니다. 그리고 원작이 가지고 있는 가난하고 사회적 신분이 낮은 자들에 대해 가지는 소위 “가진 자”들의 포악과 위선의 폭로를 현대적인 감각으로 무대 위에 재탄생 시킵니다.

무대는 전체적으로 흰색이며 단상과 계단 등으로 크기와 높낮이의 차이를 두어 장면 전환 없이 다양한 장소로 쉽게 전환되어 사용될 수 있게 디자인 되었습니다. 이 무대는 극의 진행에 따라 효과적인 스펙타클이 펼쳐기에도 적절했습니다. 예를 들어 홍도의 지독한 시집살이를 보여주는 장면에서 홍도는 무대 앞에 여러 살림도구들—키, 절구, 밥상 등—을 하나씩 가져다 놓습니다. 그것도 종종걸음으로 이 다양한 크기의 단들을 오르고 또 내리며 무대를 한 바퀴씩 돌 때마다 한 번에 하나씩, 무한반복 하듯이 이 살림도구들을 나릅니다. 물리적으로 홍도 역을 하는 배우의 숨찬 호흡과 다리근육의 고통이 느껴질 정도입니다. 홍도의 삶의 무게와 고통이 오롯이 관객에게 전달되게 합니다. 이 무대는 극의 주제를 전달하는 데도 효과적으로 사용됩니다. 홍도가 기생으로 있는 동안은 무대에 홍동이 하나 내려와 있으며, 홍도가 광호와 결혼을 한 후부터는 기와집을 연상시키는 커다란 시옷자가 내려옵니다. 그런데 이 시옷자는 한자 사람 인(人)을 연상시키기도 합니다. 사람 인(人)자 아래 사람이 사람을 사람답지 못하게 대하는 상황이 펼쳐지면서 사람답게 사는 것이 무엇인지를 다시 묻게 합니다. 나보다 가진 것이 없고 못나 보인다고 소외시키고, 차별하고 억압하는 우리 자신을 반성하게 합니다. 배우들의 연기는 앞에서 말했듯이 양식적이고 과장되어 있습니다. 이에 대해 한 리뷰는 다음과 같이 표현합니다.

처음에는 과장된 배우들의 연기에 적응하는 게 낯설 수 있지만, 작품이 전개될수록 홍도의 슬픈 상황에 감정이 이입되면서 모든 장치들은 자연스럽게 받아들여진다. 오히려 희화화 된 극 속에서 느끼는 슬픔이 더 강렬하다는 것을 깨닫게 된다.¹²⁾

12) 황정은, 「[리뷰] 홍도야, 울어라! 오빠는 없다! 연극 ‘홍도’, 『뉴스컬처』, http://newsculture.heraldcorp.com/sub_read.html?uid=58143

사실적이지 않은 연기와 양식적 무대가 관객들에게 일종의 ‘거리감’을 주지만 그 거리감이 오히려 관객으로 하여금 인물을 자신의 경험과 상상력 속에서 재구축하고 정서적으로 충분히 공감하고, 동시에 비판적으로 사고할 수 있는 공간을 제공하는 것입니다.

연극의 절정은 홍도가 시택 사람들과 사랑의 연적 해숙의 핏박과 광호의 변심에 분노를 이기지 못하고 해숙을 살해하고 형사인 오빠에게 잡혀가는 장면입니다. 임선규의 원작에서 나온 대중가요 가사는 “홍도야 우지마라, 오빠가 있다”이지만, 21세기 홍도 오빠는 “홍도야 울어라! 오빠는 없다!”라고 외칩니다. 우리들이 순진무구하게 믿고 있는 이상적인 세계도 더 이상 존재하지 않고, 우리들의 슬픔을 감싸줄 절대적인 존재도 없다고 외칩니다. 현실은 너를 실망시킬 뿐이라고 읊니다. 이것이 희망이 사라진 현대 사회에 대한 우리들의 냉정한 반응일 것입니다. 그러나 정작 홍도는 “아니예요, 오빠는 있어요!”라고 외칩니다. 비록 자신은 살인을 저질렀지만 그래도 자신을 사랑해주고 이해해줄 누군가는 당신은 있다고 외칩니다. 그래도 세상에는 희망이, 의지할 만 한 것이 있다고 믿습니다. 이 말에 응답하듯이 홍도의 시아버지는 난데없이 덩실덩실 춤을 추며 “이제 우리가 할 일이라고는 피눈물 같은 꽃잎을 뿌려주는 일만 남았구나”라고 외칩니다. 그리고 역시 난데없이 무대감독이 가지고 들어오는 붉은 색종이 가루를 뿌려줍니다. 제가 봤던 올해 공연에서는 배우들이 꽃잎을 뿌리는 것뿐만 아니라 무대 청정에서 붉은 꽃잎에 폭포수처럼 쏟아졌습니다. 이 피 같은 꽃의 폭포수와 함께 우리에게 너무나도 익숙한 “홍도야 우지마라”의 변주곡이 절정을 향해 울려 퍼집니다. 여기서 이 ‘난데없음’은 관객을 웃게 하며 고조된 감정으로부터 긴장을 완화시켜줍니다. 그리고 이 긴장완화가 준 거리감으로 인해 이 결말이 가진 극한의 비극성을 이해할 수 있는 여유를 갖게 됩니다. 즉, 관객은 감정적 카타르시스와 이에 대한 이성적 사고를 동시에 가지게 됩니다. 우리 중 가장 작은 사람이었던 홍도의 처절하고도 눈부신 고난과 승리를 마음껏 울고 축하합니다. 홍도의 살인이 이 사회에 대한 거대한 저항으로 보입니다. 아마도 이것이 고선웅 스타일의 『홍도』가 신파적이면서도 현대적이고 과하면서도 절제된, 유치하면서도 세련된, 중고등학생부터 노년층까지 두루 공감할 수 있는 ‘대중적’인 성공작이 된 이유일 것입니다.

윤한솔: 반연극적 연극성의 시도

윤한솔 연출은 극단 그린피그를 이끌고 있는 수장으로 연극에 만하는 연극적 형식의 시도들로 인해 주목받고 있습니다. 평론가 이경미는 「전복과 해체, 재구성: 윤한솔의 연출미학」이라는 글에서 그를 “현재 가장 왕성하게 활동을 하면서 한국연극에 이론적으로 실천적으로 새로운 관점을 지속적으로 제시하고 실현하는 연출가”¹³⁾라고 평가합니다. 그리고 그의 연출미학을 “연극을 지배해온 전통적 연극의 구조 그리고 그것에 익숙해진 ‘감각을 재분할’하는 일이다”¹⁴⁾라고 정리합니다. 이경미의 설명처럼 그의 관심은 기존의 연극의 목적인 스토리텔링을 부정 혹은 파괴함으로서 관객들이 다른 미적, 그리고 정치적 체험을 하도록 하는 것입니다. 그러다보니 매 공연이 연극에 대한 기존의 선입견과 기대에 대한 도전과 질문 그 자체입니다. 따라서 21세기 한국연극의 고전을 전망하면서 윤한솔 연출의 작품을 언급하는 것은 연극이지만 연극을 해체하고 전복시키려는 노력으로서의 연극이 21세기 연극의 중요한 한 줄기를 차지하고 있으며, 그러한 면에서 주목을 받고 있는 동시대 연극인 중 하나가 윤한솔이기 때문입니다.

윤한솔 연출이 연극계에서 더욱 특별한 주목을 받은 것은 『나는야 썩스왕』(2011), 『아무튼 백석』(2011) 『원치않는 나, 혜석』(2012), 『치정』(2015) 등 다큐멘터리적인 연극¹⁵⁾을 통해서였습니다. 이들 작품은 한 사람의 작가가 독자적으로 창작한 텍스트를 공연으로 옮기는 전통적 방식을 사용하지 않습니다. 그 보다는 주로 “공동창작으로 진행되며 전문이론서, 논문, 기사, 인터뷰, 증언 등 역사적 기록들을 몽타주하고 영상매체를 적극 수용하여”¹⁶⁾ 무대 위에 표현합니다. 허구적인 이야기를 전달하는 데에는 관심을 두지 않습니다. 사실의 전달도 딱히 이들의 관심이 아닙니다. 오히려, 어떤 주

13) 이경미, 「전복과 해체, 재구성: 윤한솔의 연출미학」, 『한국연극학』, 한국연극학회, 2016, 37쪽.

14) 이경미, 같은 책, 52쪽.

15) 이은경은 이 다큐멘터리 연극을 포스트드라마의 맥락에서 그 의미를 찾습니다. 포스트드라마란 드라마 이후의 드라마, 즉 19세기 혹은 20세기 중반까지 주류를 이루었던 연극에 반기를 드는, 희곡의 의존에서 벗어나 수행성과 현상학적 현존성을 지향하여 언어 중심의 의미생산에서 벗어나는 연극적 시도들을 통칭합니다. 이은경에 따르면 이 “반연극의 한 흐름에 다큐멘터리 연극이 있으며,” “무대 밖의 현실을 가공하지 않고 그대로 무대 위에 펼쳐놓는 일련의 시도들을 아우르는 포괄적 의미의 다큐멘터리 연극은 포스트드라마의 특징을 가장 구체적으로 보여준다”는 것입니다. (이은경, 「한국 다큐멘터리 연극에 관한 연구: 성기웅의 『다정도 병인양하』와 윤한솔의 『나는야 썩스왕』을 중심으로」, 『인문언어』, 국제언어인문학회, 2013, 70쪽)

16) 이은경, 같은 책, 85쪽.

제, 혹은 소재를 대하는 창작자와 관객의 태도와 사고의 양상 그리고 그 변화에 관심을 둡니다. “사회적 이슈에 대한 문제제기”¹⁷⁾ 자체를 목적으로 삼습니다. 그런데 윤한솔 식의 다큐멘터리적 연극이 특히 21세기적인 이유는, 이경미의 글에 따르면, 그 목적이 단순한 수정이나 개작에 있는 것이 아니라, 조사와 질문, 그리고 토론과 연구를 통한 기존의 이데올로기와 선입견들에 대한 해체와 전복에 있기 때문입니다.

윤한솔 연출작업의 중요한 원칙은, 공연을 준비하는 과정에서 인물이나 희곡 등 원본에 대한 여러 관련 자료들을 조사, 수집하고 검토해서 실제로 이것들을 무대 위에 원텍스트와 함께 그대로 병렬적 제시하는 일종의 객관적 다큐멘터리 방법론을 고수한다는 것이다. [...] 이로써 연출은 물론이고 배우들은 공연의 준비과정 및 실제 공연 중에도, 더 이상 하나의 사건을 재현하기 위해 상황과 인물을 해석하고 역할로 구현하는 연습을 하는 것이 아니라, 자료들을 수집하고 조사하고 질문하고 토론하는 연구자들이 된다.¹⁸⁾

그리고 공연에서는 연구 조사 및 리허설 과정에서 가지게 된 질문 및 결론을 “‘발제’의 형태로 발화시키고 긍정적이건 부정적이건 그 질문이 일으킨 파장의 공간 속에서 관객의 반응을 기다립니다.”¹⁹⁾

제가 가장 최근에 본 윤한솔과 그린피그의 공연은 『나는야 연기왕』이었습니다. 제가 이 작품을 언급하는 것은 이 작품이 21세기의 고전이 될 거라는 감탄에서가 아니라, 21세기의 고전작품이 탄생하는 중간과정에서 반드시 필요한 ‘실패작’ 중 하나이기 때문입니다. 또한 윤한솔과 그린피그의 작업방식과 결과물로서의 공연의 성격이 잘 드러났기 때문입니다. 이 공연은 “연기를 잘한다는 것은 무엇인가?”라는 질문을 주제로 삼아 출발한 작품입니다. 공연이 시작되기 전부터 배우들은 기존의 연기 이론서의 발췌문을 읽고 있습니다. 그리고 1부가 시작되면 그린피그의 소속배우 14명이 모두 무대에 나와 오디션을 봅니다. 누군가가 배우의 이름을 호명하면 배우는 무대 중앙으로 나와 자신이 준비한 모노로그를 선보입니다. 모노로그 중인 배우의 모습은 카메라에 잡혀 커다랗게 확장되어 무대 뒤편에 영사됩니다. 그리고 모노로그의 중간 즈음에 이르면 앉아있는 다른 배우들 중 한 명이 일어나 마이크에 대고 지금 모노로그를 하고

17) 같은 책, 85쪽.

18) 이경미, 「전복과 해체, 재구성: 윤한솔의 연출미학」, 『한국연극학』, 한국연극학회, 2016, 44쪽.

19) 이경미, 같은 책, 46쪽.

있는 배우가 연기를 시작하게 된 계기, 연기를 하고 싶은 이유, 꿈 등 그 배우가 쓴 글을 읽습니다. 그리고 각 배우의 오디션이 끝날 때마다 나머지 배우들은 그 배우의 연기를 1점에서 10점까지 점수로 매겨 부릅니다. 이것을 14번 반복합니다. 1막이 끝나면 2막이 시작되기 전까지 인터미션 동안 국립극단의 셰익스피어 극 오디션이 진행됩니다. (이것이 실제로 배우들의 경험을 재현한 것인지 허구로 상상한 것인지는 알 수 없습니다.) 그리고 2막에는 자신들은 연기 왕들이기 때문에 왕의 연기를 한다는 설명이 화면에 뜨고, 14명의 배우들은 왕관을 쓰고 자리에 앉습니다. 그리고 기존의 연극 중 왕족이 등장하는 연극에서 따온 모노로그를 가지고 다시 한 번 오디션을 진행합니다. 14명 모두가. 공연 시간은 거의 세 시간에 육박합니다. 공연의 내용에서도 알 수 있듯이 공연을 위한 텍스트는 한 사람의 작가가 쓴 것이 아닌 공동창작으로, 연기 이론에 대한 스터디와 배우 각자의 글쓰기 그리고 아이디어를 내고 각 글쓰기와 인용 문들을 통합하는 연출의 정리 및 각색으로 이루어집니다.

『나는야 연기왕』은 윤한솔과 그린피그의 작품 중 그다지 좋은 평은 받지 못한 편입니다. 사실 그린피그의 배우들은 일반적인 기준에서 보자면 연기력이 뛰어나다고는 할 수 없습니다. 그런 배우들의 28번의 독백을 세 시간 가까이 보고 듣고 있는 것은 고문에 가깝습니다. 계속 반복되는 형식에 피곤이 싸입니다. 연출 개인 혹은 그린피그라는 공동체가 내부에서 가진 문제의식과 관심사를 중심으로 짜인 연극이 가질 수 있는 치명적 약점, 즉 ‘자기들끼리 좋고 마는’ 작품으로 끝날 수 있다는 약점이 적나라하게 드러나기도 합니다. 그러나 저를 그 긴 시간 동안 인내하게 한 것은 14명의 배우들이 자신들의 연기력과 연기에 대한 열망을 치열하게 보여주는 가운데, 연기에 대한 저 자신의 편견, 오만한 기준에 의구심을 가지게 만들었기 때문입니다. 또한 과연 연극이 무엇인가라는 본질적인 질문과 마주하게 만들었기 때문입니다. 예를 들면 배우들의 모노로그 중간에 다른 배우가 그 배우가 쓴 글을 마이크에 대고 읽기 시작하면, 배우가 연기하고 있는 인물의 대사와 한 사람으로서의 그 배우의 내면의 소리가 겹쳐집니다. 관객은 무대 위의 인물을 보고, 그 인물을 어떻게든 훌륭하게 연기하려는 배우의 겉모습을 보지만, 그 배우는 사실은 우리가 알 수 없는, 그 자체로 온전한 인생을 가진 사람입니다. 그런데 공연이 진행될수록 그 배우가 하는 연극적 대사보다, 그 배우의 마음에서 들려오는 듯 한 그의 개인사가 더 흥미롭습니다. 그렇다면 무엇이 더 연극적인 것일까요? 연극은 허구를 보기 위해 오는 것일까요, 사실을 보기 위해 오는 것일까요?

이처럼 윤한솔과 그린피그의 공연은 “관객을 불편하게” 만드는, “형식자체를 불편하게 던져놓는” 스타일을 고수하지만, 그 불편함을 통해 기존의 연극에 대한 기대들을 깨버리고, 현실과 연극의 경계를 무너뜨립니다. 그의 연극을 마주보고 있으면 내가 연극에 대해 가진 선입견과 환상이 깨어지면서 내가 현실에 대해 가지고 있는 선입견도 함께 깨집니다. 내가 알고 있는 것의 의미가 과연 무엇인지, 내가 알고 있는 것은 진실인지를 스스로 묻게 됩니다. 바로 이 지점이 윤한솔과 그린피그를 ‘정치적’이라고 부를 수 있게 합니다. 이정미는 “오늘날 연극이 정치적이고자 할 때, 더 이상 ‘무엇을’ 이야기할 것인가가 아니라 ‘어떻게 관객의 습관화된 지각들에 개입할 것인가’”²⁰⁾가 중요하다고 지적하면서 윤한솔 연극의 정치성을 다음과 같이 설명합니다.

윤한솔의 정치적인 연극은 내용만의 문제가 아니라 형식의 문제다. 또한 그러한 전복과 해체, 도발이 극장 밖 실제들을 바라보는 관객의 지각과 감각의 틀을 해체하고 바꾸는 것으로 이어질 때, 그의 연극은 연극을 하는 것 자체가 곧 정치적이 되는 지점이 도달하게 된다.²¹⁾

21세기의 한국 연극의 고전을 전망하면서 윤한솔을 언급하는 것은 바로 이러한 이유일 것입니다. 연극이라는 장르 자체에 대한 근본적인 질문과 탐구, 그리고 새로운 형식 창조 시도, 그리고 그것을 통한 관객들의 의식 전도가 21세기 연극의 한 축을 이루는 반연극성, 탈중심성, 그리고 정치성을 미학적으로 완성도 있게 보여주기 때문입니다. 물론 이러한 다큐멘터리적 창작 방식, 현실의 사실적인 반영과 연구로서의 연극, 기존의 연극적 형식을 거부하는 형식의 탐구 등의 시도는 윤한솔 연출의 전매품은 아닙니다. 이정성을 중심으로 한 극단 크리에이티브 바키 역시 같은 맥락에서 주목을 받고 있습니다. 바키의 『비포 애프터』, 『그녀를 말해요』 등은 인터뷰와 자료를 중심으로하는 공동 창작 방식과 연기술 실험으로 좋은 평가를 받았습니다. 또한 윤서비를 중심으로하는 열혈예술청년단, 김수정을 중심으로 하는 극단 신세계 역시 최근 주목 받는 창작집단입니다. 이들의 열정적인 창작력과 새로운 형식에의 시도가 21세기 한국 연극의 고전을 대동할 것을 기대해봅니다.

20) 이정미, 같은 책, 53쪽.

21) 같은 책, 54쪽.

김재엽의 『알리바이 연대기』: 현대사를 바라보는 21세기적 시선

김재엽 작 연출의 『알리바이 연대기』는 2013년 극립극단 소극장 판에서 초연되어 호평을 받은 작품입니다. 그에 힘입어 2014년 아르코예술극장 소극장 등 여러 공연장에서 재공연 되었습니다. 제가 21세기 한국 연극의 고전작품을 전망하면서 김재엽의 『알리바이 연대기』를 떠올리게 된 것은 이 작품이 평단과 관객 모두에게서 좋은 반응을 얻었다는 것도 그 한 이유이겠지만, 역사를 되돌아보면서 지금 현재 우리가 누구인가를 확인하는 것은 한국 연극의 중요한 주제 중 하나이기 때문입니다. 이러한 면에서 『알리바이 연대기』는 지난 시대와는 다른 새로운 역사 보기의 한 전범이 되고 있습니다. 이에 대해 연극 평론가 김옥란은 다음과 같이 지적합니다.

김재엽은 [...] ‘좋은 놈’도 ‘나쁜 놈’도 아닌 ‘이상한 놈의 이야기를 들고 나왔다. [...] 곧 거대 담론 이데올로기에도 쉽게 수렴되지 않고 좌충우돌, 우왕좌왕 불쑥불쑥 낯선 얼굴을 내미는 평범한 사람들, 너무 평범하고 하찮아서 누군가의 눈에는 우스워 보일 수도 있는 사람들의 이야기를 들고 나왔다.²²⁾

지난 시대 역사를 소재로 삼은 연극들이 왕들의 이야기, 한국 역사 속의 비극적 영웅들 혹은 희생자들의 이야기에 주목하면서 한국사의 거대한 흐름을 담아내고자 했다면, 김재엽의 『알리바이 연대기』는 그와는 정반대의 전략으로 한국사를 그려냅니다. 영웅이 되지 못한 평범하고 어찌면 못나기까지 한 개인들이 소위 “역사”를 경험하는 방식에 초점을 맞추고 있습니다.

『알리바이 연대기』의 내용은 이렇습니다. 작가이자 연출인 김재엽과 동일한 이름을 가진 재엽은 자신이 방위로 입대하여 훈련을 마치고 나오는 날 아버지가 자신을 마중하러 나오셨다가 눈물을 보이자 그 모습이 깊이 각인이 되면서도 이해하지는 못합니다. 그리고 그 의문을 시작으로 아버지의 일제강점기 어린 시절부터 형의 성장기, 그리고 자신이 지금까지 살아온 과정을 되짚어 가기 시작합니다. 평범하기 짝이 없는 이 소시민 가족의 2대에 걸친 연대기는 지극히 일상적이고 작은 일들로 채워지지만,

22) 김옥란, 「아버지(들)의 역사, 아들(들)의 증언」, 『연극인』, 서울연극센터, http://webzine.e-stc.or.kr/01_guide/actreview_view.asp?idx=333

그 일상들은 우리가 역사 교과서에서 배운 굵직하고 심각했던 우리 현대사의 사건들과 크고 작은 관련을 맺고 있습니다. 그러나 흥미로운 점은 그 중요한 사건들이 배경일 뿐이라는 것입니다. 이 삼부자는 항상 그 주변에만 있을 뿐 직접적으로 그 역사의 ‘주인공’은 되지 않습니다. 예를 들면, 재엽의 형 재진은 1986년 술에 취해 대구의 집 근처 경찰서에 잡혀갑니다. 그곳에서 운동권 학생같이 굴며 경찰에 반항하지만, 완전히 만취하여 자기가 관악경찰서에 있다고 착각하고 벌인 행동입니다. 당시 서울대 학생이던 재진은 바로 옆의 학우들이 독재정권에 저항하여 목숨까지 버리는 것을 지켜보며 충격을 받지만, 자신은 그런 일에는 절대 끼지 말라는 아버지의 명령에 집에 내려와 있는 상황이었습니다. 그렇게 술에 취해서야 착각 속에서 그 사고를 친 것이었습니다. 재진은 스스로도 “쪽 팔러” 합니다. 비슷하게 재엽은 대학에 들어가 전두환 전 대통령과 한 동네인 연희동에서 자취를 시작합니다. 선배가 전두환 노태우 체포를 위한 한총련 집회에 그를 억지로 끌고 가지만 재엽은 그날 오시기로 한 아버지를 마중가야 한다며 중간에 떠나려고 합니다.

재엽: 형, 이제 두 시 다 됐어 나 가야 돼.

성훈: 야, 좀만 있다 가. 지금 골목마다 백골들 다 깔려 있다니까.

재엽: (쇠파이프를 내려 놓으며) 몰라, 몰라. 나 지금 가야 돼. 우리 아버지 곧 오신다니까.

남총련: 야, 너 시방 토끼는 거냐?

재엽: 아, 그게 아니고요, 원래 2시까지만 하기로 해서...²³⁾

하지만 밀려드는 “백골단” 때문에 재엽은 집회 현장을 빠져나가지는 못합니다. 대신 서태지 집 앞의 소녀 팬들 틈에 끼게 됩니다.

재엽: 저는 그날 전두환의 집 근처에는 가보지도 못한 채, 서태지의 집 앞을 기웃거리다가 뒤늦게 연희동의 자취방으로 돌아왔습니다.²⁴⁾

이렇듯 재진 재엽 형제는 역사의 현장 그 옆에 있을 뿐입니다. 그런데 가장 큰 “알

23) 김재엽, 『알리바이 연대기』, 개인소장, 64쪽.

24) 김재엽, 같은 책, 66쪽.

리바이”는 놀랍게도, 평생을 교사로 강직하게 소신을 가지고 살아온 듯 했던 아버지의 것임이 드러납니다. 아버지는 6.25가 발발했을 때 군입대를 하여 육군포병장교 대위로 제대를 했습니다. 그런데 죽음을 앞둔 병상에서 아버지는 재엽에게 사실은 당신이 탈영을 했었노라고 고백합니다. 육군종합학교에서 9주의 훈련 후 자대 배치를 받기도 전에 자기 마음대로 당신의 형을 만나러 부산으로 갔던 것도 모자라, 구미의 고향 집으로 돌아가 버렸노라고.

아버지: [...] 아버지가 부대로 찾아갔어. 형님이 아버지를 보더니 깜짝 놀라더라. 그러면서 얼른 부대로 복귀하라고 야단을 치더라. 그럴 수밖에. 무단이탈을 한 셈이니까, 그것도 전시 중에. 그러던 중에 부산에서 헌병에서 딱 붙들렸지. 아버지는 곧바로 군사재판에 회부됐다.

재엽: (놀라며) 네?

아버지: 재판받고 벌 받는 일만 남는 셈이었지. 근데 전쟁 중이라서인지 재판이 곧바로 열리질 않는 거야. 그렇게 군사 재판을 기다리는데, 햇벌이 너무 따갑고 세계 내리쬘데. 만사 다 귀찮아지는 거야. 그래서 그냥 고향으로 내려가 버렸다.²⁵⁾

아마 그 순간에야 재엽은 왜 아버지가 자신이 훈련을 마치고 나온 날 눈물을 흘렸는지를 이해했을 것입니다. 아버지와 두 아들의 공통점은 그 절대절명의 역사적 순간에 부재했음이라는 것이 드러납니다.

『알리바이 연대기』가 보여주는 ‘부재했음’ 그리고 참으로 사소했음은, 김옥란의 표현에 따르면 “국가와 민족의 단일한 거대 서사에 균열을 가져”옵니다²⁶⁾. 우리가 역사에 부여했던 과도한 무게의 의미가 사실은 이 ‘부재했음’에서 나오는 것임을 역설적으로 드러냅니다. 우리가 하나의 권위 있는 담론으로 구성하고 승인하고자 하는 역사는 어찌면 실체가 없는 허구라는 것을 드러냅니다. 모두가 ‘그곳’에 있었어야 할 것 같은 의무감에 짓눌려 있기는 하지만, ‘그곳’이 과연 실체는 있는 것인지 말입니다. 그 역사를 살았던 이 삼부자 모두가 자신이 그 역사에 부재했다고 느낀다는 것은 거꾸로 그 역사에는 그 누구도 중심된 주인공은 없을 수도 있다는 뜻입니다. 『알리바이 연대기』

25) 같은 책, 77쪽.

26) 김옥란, 「아버지(들)의 역사, 아들(들)의 증언」, 『연극인』, 서울연극센터, http://webzine.e-stc.or.kr/01_guide/actreview_view.asp?idx=333

는 역사가, 연극 평론가 양근애의 평을 인용하자면, “선택받은 인물들에게 주어진 질서가 아니라 개인의 경험들이 축적된 결과”²⁷⁾라는 것을 보여줍니다. 역사는 외부에서 주어지는 것이 아니라 각 개인의 기억과 증언으로 만들어져 가는 것이며, 오히려 내 인생에 숨겨온 알리바이를 고백하고 인정하는 순간 새로운 역사가 시작될 수도 있다는 것을 보여줍니다.

김옥란은 김재엽의 『알리바이 연대기』의 연극사적 의미를 다음과 같이 정리합니다.

최근 젊은 연극인들에게서 역사와 정치의 화두에 대한 관심이 높다. 우화와 풍자의 전통적인 문학적 방식 대신 젊은 연극인들은 직접적으로 다큐적 소재를 재구성하면서 새로운 판을 만들어 내고 있다. [...] 김재엽의 ‘연극이 아니어도 좋다!’는 선언은 연극 바깥에서 연극의 틀을 새롭게 짜겠다는 선언으로 들린다.²⁸⁾

김옥란의 평처럼 『알리바이 연대기』는 이전 세대의 연극이 역사를 보던 방식 ‘바깥’에서 역사를 보며, 역사 안의 ‘나’의 위치를 가늠해 보는 새로운 판을 짭니다. 개인의 경험, 과편적일 수도 있는 기억에 귀를 기울이고 획일적인 역사 담론에 저항합니다. 『알리바이 연대기』가 시도한 새로운 역사와 개인의 관계에 대한 조망은 21세기 한국 연극이 역사와 개인의 관계, 그 정치성을 어떻게 담고 그려가야 할지 하나의 방향을 제시한다고 할 것입니다.

나가며

지금까지 21세기 한국 연극의 고전에 대한 전망을 20세기 한국 연극 고전작품 선정 결과의 연장선에서 타진해보았습니다. 20세기 한국연극은 사실주의적 극구조와 구성요소를 갖춘 글쓰기를 지향했습니다. 21세기에 들어서는 이를 바탕으로 그리고 이를 뛰어넘어 한국적인 언어와 세계관과 절충시키고 고유의 미적 리듬을 창조해 가야 할

27) 양근애, 「역사를 만드는 오늘-『알리바이 연대기』, 『공연과 이름』, 공연과 이론을 위한 모임, 2013, 212쪽.

28) 김옥란, 「아버지(들)의 역사, 아들(들)의 증언」, 『연극인』, 서울연극센터, http://webzine.e-stc.or.kr/01_guide/actreview_view.asp?idx=333

것입니다. 이런 의미에서 극작가 배삼식은 하나의 좋은 예시를 보여줍니다. 그의 연극은 한국말의 아름다움이 살아있는 시적이면서도 극적인 언어가 힘 있게 받쳐주고 있는 가운데 전통적인 사실주의를 포함하면서도 그 문법에 종속되지 않습니다. 이는 포용적이고 순환을 긍정하는 그의 동양적 세계관을 드러내기에 적절한 형식이 되어줍니다. 현대극의 근간을 이루는 사실주의를 마스터하되 21세기적인 한국어의 아름다움과 세계관을 표현할 수 있는 연극적 글쓰기의 예시라 하겠습니다. 두 번째로는 고선웅 연출과 윤한솔 연출의 작품들을 새로운 연극 형식의 실험이라는 면에서 살펴보았습니다. 20세기 한국연극이 한편으로는 사실주의의 완성을 목표로 하면서도 동시에 사실주의를 뛰어넘는 새로운, 그리고 한국적인 연극양식의 창조를 지향해왔다는 점에서 두 연출가의 작품 활동은 21세기의 한 방향성을 보여준다고 할 수 있습니다. 고선웅 연출은 ‘고선웅 스타일’이라고 명명되어지는 과감한 양식적 스타일을 완성해가고 있는데, 이 스타일 속에 독특한 연극성과 미학, 대중과의 공감과 소통이라는 목표를 녹여내고 있다는 점에서 주목해 보았습니다. 윤한솔 연출은 공동창작, 다큐멘터리적 창작 및 공연방식, 연극의 본질 자체를 의심하고 되물어 현실을 재인식하게 하는 동시대 연극 예술인들의 한 예로 살펴보았습니다. 이들은 스스로 작과 연출을 겸하는 연극인들로 21세기 한국 사회에서 연극이 담당해야 할 역할에 대한 신념을 자신들의 새로운 연극 형식 속에 녹여내고 있다는 점에서, 21세기 한국 연극인들이 지향해야 할 한 방향성을 제시합니다. 마지막으로 한국 연극의 끊임없는 화두인 역사의식의 21세기적인 시도의 한 시작으로 김재엽의 『알리바이 연대기』를 살펴보았습니다. 『알리바이 연대기』는 역사가 개인의 삶을 빚어가기도 하지만, 개인이 역사와 관계 맺는 방식은 다양하며 과편화되어있다는 것을 보여줌으로써 획일적인 역사관이 사실은 실체가 없는 것임을 보여주고 있다는 점에서 전 세기와는 다른 역사 쓰기의 한 예를 만듭니다. 21세기가 시작이 조금 지난 지금의 시점에서 21세기의 고전을 논하기는 좀 이르지도 모르겠습니다. 그러나 이번 학술대회를 통해 점검해본 21세기 한국 연극의 방향성이 동시대의 연극인들에게, 그리고 미래의 창작자들에게 도움이 되었으면 하는 바람입니다.

■ 참고문헌

학술 논문

- 김성희, 「극작가와와의 만남 고선웅: 인간탐구를 넘어서 미술적 리얼리즘으로」, 『공연과 이론』 21권, 서울: 공연과 이론을 위한 모임, 2006.
- 김옥란, 「생체 기억의 생존자들, 비국민 혹은 호모 사케르」, 『한국극예술연구』 50권, 서울: 한국극예술학회, 2015.
- 김 향, 「연출가 고선웅과의 만남: 미술적 사실주의에서 사랑의 연출 기법으로」, 『공연과 이론』 50권, 서울: 공연과 이론을 위한 모임, 2013년.
- 배선애, 「극작가 배삼식과의 만남: 인간을 응시하는 연극적 시선」, 『공연과 이론』 50권, 서울: 공연과 이론을 위한 모임, 2013.
- 양근애, 「역사를 만드는 오늘-『알리바이 연대기』」, 『공연과 이론』 51권, 서울: 공연과 이론을 위한 모임, 2013.
- 이경미, 「전복과 해체, 재구성: 윤한솔의 연출미학」, 『한국연극학』 58권, 서울: 한국연극학회, 2016.
- 이은경, 「한국 다큐멘터리 연극에 관한 연구: 성기웅의 『다정도 병인양하여』와 윤한솔의 『나는야 썩스왕』을 중심으로」, 『인문언어』 15-1권, 서울: 국제언어인문학회, 2013.
- _____, 「한 뿌리에서 자라난 여덟 가지 상상력」, 『연극평론』 79호, 서울: 한국연극평론가협회, 2015.

리뷰

- 김옥란, 「아버지(들)의 역사, 아들(들)의 증언」, 『연극인』, 서울연극센터, http://webzine.e-stc.or.kr/01_guide/actreview_view.asp?Idx=333
- 황정은, 「[리뷰] 홍도야, 울어라! 오빠는 없다! 연극 ‘홍도’」, 『뉴스컬처』, http://newsculture.heraldcorp.com/sub_read.html?uid=58143

희곡

- 김재엽, 『알리바이 연대기』, 개인소장.
- 배삼식, 『삼월의 눈』, 개인소장.

한국예술연구소 2016 학술대회

•

주제 발표 | 영화

•

미래의 만화경, 표면의 심연 : 21세기 한국영화에 대한 노트

곽 영 빈

영화학 박사, 미술평론가

미래의 만화경, 표면의 심연: 21세기 한국영화에 대한 노트

곽 영 빈 | 미술평론가/영화학 박사

“예술을 엄격히 미학적으로만 지각한다면 그것은 미학적으로 올바르게 지각되지 않는다”는 아도르노 특유의 역설에서 출발해보자.¹⁾ 물론 문제는 ‘사진이 예술이냐 아니냐’라는 것이 아니라, ‘사진이 예술의 개념 자체를 변화시킨 것은 아닌가’라는 벤야민의 질문에서 출발해도 좋다. 어느 쪽이 되었건 우리가 기억해야 할 관건은, 언제나 주어진 대상이 ‘미학적인 것’의 (역사적) 정의 자체를 의문에 빠뜨리거나, 파열시키고 있는가, 라는 것이기 때문이다.

미리 앞질러 얘기하자면, 이는 오늘 짧게 논의할 작품들이 과연 “21세기 한국 예술 중 미래 고전의 반열에 오를 작품”에 속할만한가라는 학술대회의 질문 자체, 즉 그것이 전제하는 판단의 기준(‘고전’)은 물론, 이 발표가 속한 ‘영화’라는 분과(discipline), 혹은 범주 자체가- 어쩌면 우리의 의도와 무관하게 이미- 비판적 논의와 역사적 성찰의 대상이라는 말이기도 하다.

‘깊이’의 기원(Ursprung)으로서의 ‘표면’ I: 〈복수는 나의 것〉에서 〈마더〉까지

예를 들어 박찬욱의 〈복수는 나의 것〉(2002)이 오늘의 리스트에 포함되었다는 것은 무엇을 뜻하는 것일까? 그것은 그가 2000년대 들어 만들어온 영화들- 〈공동경비구역 JSA〉(2000)에서 〈올드보이〉(2004)와 〈박쥐〉(2009)를 거쳐, 헐리우드에서 만든 〈스토커 Stoker〉(2013)를 경유해 〈아가씨〉(2016)까지 이르는 일련의 작품들-에 대해 국내외서

1) Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* 7, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M., p. 17.

쓰여진 대부분의 논의들, 즉 복수와 폭력, (‘도덕’과 구분되어야만 하는 것으로서) ‘윤리’와 선택의 딜레마라는 열쇠말들의 ‘지평’ 자체가 대부분- 근원적이기보다는 ‘2차적(derivative)’이라는 의미에서- ‘서사’에 국한되었다는 것을 뜻한다. 이는 그러나 그의 영화가 ‘스타일리스’하므로 영화의 ‘형식’에 주목해야 한다는 얘기가 아니다. (‘내용과 형식의 이분법’에 근거한 대부분의 논의는 언제나 그렇듯 동전의 양면을 이루며 핵심을 비켜갈 뿐이다)

단도직입적으로 말해 〈복수는 나의 것〉이 2000년대 한국영화에서 차지하는 가장 중요한 역사적 위상은, 이러한 서사적 분기와 함의의 ‘깊이’가 이미지와 사운드의 ‘표면적 분열’에서 연원한 것이라는 사실에 기댄다. (서사적) ‘깊이는 (이미지와 사운드의) 표면에서 나온다’는-〈복수는 나의 것〉과 박찬욱의 영화 전체는 물론, 어떤 의미에서 김지운과 봉준호를 포함하는 다른 많은 감독들의 2000년대 이후 영화를 가로지르는-이 기이한 역설을 가장 잘 응축하는 장면은 영화 초반에 등장하는데, 벽에 나란히 귀를 대고 바로 앞 사람의 뒤통수에 야한 사진을 붙인 채 수음하는 네 명의 젊은 남성들을 보여주던 카메라는 곧바로 왼쪽으로 수평 트래킹 이동한다. 거기서 우리는 카메라에서 멀리 떨어진 방 뒤쪽 오른편에서 바닥에 약병을 던지며 괴로워하는 젊은 여인과, 카메라에 매우 가까운 거리에서 미디엄 클로즈업된 채, 이러한 사태와 무관한 집 중력으로 라면을 먹고 있는 그녀의 남동생(신하균)을 발견한다. ‘고통 받는 환자의 단 말마에 맞춰 수음하는 남자들’, 혹은 ‘고통에 무관심한 주체’를 보여주는 이 찌는 박찬욱 영화 전체를 관통하는 서사적 모티브인 ‘주체의 (비)윤리’라는 문제를 압축적으로 제시하는데, 앞에서 시사했듯 근본적인 차원에서 이는 사운드와 이미지의 표면적 분열, 혹은 근원적 비대칭성에 기인한다.



수음하던 남자들을 도덕적으로 비난하기 어려운 건, 그들이 벽을 통해 들었던, 성적 엑스터시가 만들어낸 ‘야한’ 교성(嬌聲)이라 여겼던 소리가, 실은 신체적 ‘고통’을 견디지 못해 터져 나온 ‘환자’의 단속적인 ‘신음소리’, 혹은 ‘단말마’였다는 것, 즉 그들이 타인의 고통으로부터 쾌락을 ‘의도적으로’ 추출하려 했던 것은 아니라는 것이 밝혀지기 때문이다. 그들 못지않아 보이는 신하균의 (비도덕적) ‘무심함’이 그의 ‘청각장애’ 때문이라는 설정은, 박찬욱의 영화적 세계를 거니는 수많은 인물들이 근본적인 의미에서 지(각)적 장애/오인의 가능성에 항시적으로 노출된다는 사실을 환기시켜준다.²⁾ 다시 강조하지만, 이 범례적(exemplary) 장면의 핵심은, 소위 ‘비극적 오인(tragic misrecognition)’의 중심메커니즘으로 언급되는 ‘깨달음(ἀναγνώρισις/anagnorisis)’과 ‘반전(περιπέτεια/peripeteia)’과 연동하는 ‘도덕적 판단의 유예’가 ‘서사’로부터가 아니라, 사운드, 즉 들뢰즈가-“시각 기호(opsigne)”와 구분해-“청각 기호(sonsigne)”라 부른 기호의 (불)투명성에 근거한다는 것, 더 정확하게 말하면, 서사를 (오)작동시키는 원천이 이러한 기호들의 근원적 부조화, 즉 기원적 파열에 자리 잡는다는 것이다.³⁾

주지하듯 이러한 시각기호와 청각기호의 어긋남, 혹은 길항을, 들뢰즈는-일반적으로 ‘고전적 할리우드 영화(Classical Hollywood Cinema)’라 통칭하는- ‘운동-이미지(l'image-mouvement)’의 위기, 또는 ‘시간-이미지(l'image-temps)’의 핵심으로 간주하는데, (종종 오해되듯) ‘운동-이미지’의 시대가 끝나고 ‘시간-이미지’가 등장하는 것은 아니지만⁴⁾, 전후 이탈리아의 네오리얼리즘이나 60년대 프랑스의 누벨바그, 미국의 뉴어메리칸 시네마 등이 웅변하듯, 전쟁 같은 역사적 격변이나 개별 국가의 역사에서 역사적 분수령을 이루는 ‘역사적 트라우마(historical trauma)’와 종종 연동하는 것 또한 부인할 수 없는 사실이다.

미래 시점에서 발굴될 21세기 초 한국영화의 리스트에 장준환의 <지구를 지켜라>(2003)

2) 지면의 제한 상 일일이 지적할 수는 없지만, ‘의도와 결과간의 괴리’가 만들어내는 윤리적 아포리아라는 박찬욱의 라이트 모티프는, 보상금을 수령하려고 삼풍백화점 붕괴사건으로 알아볼 수 없게 훼손된 여성 시체의 가슴을 더듬으면서 서로가 진짜 부모라고 우기는 사람들이 등장하는 <심판>(1999)부터, 자신의 딸을 (시각적으로!) 알아보지 못해 근친상간을 갖는 아버지의 이야기인 <올드보이>(2004)를 거쳐, 속는 자와 속이는 자의 위상을 (시/청각적 ‘오인’의 기제를 통해) 끊임없이 뒤집는 <아가씨>(2016)에 이르기까지 다양한 방식으로, 꾸준히 변주된다.

3) Gilles Deleuze, *L'image-temps* (Paris: Minuit, 1985) p. 13.

4) ‘운동-이미지’를 완성하면서 ‘시간-이미지’를 예비했다는 평가를 받는 히치콕의 영화가 갖는 지위가 대표적이다. 또한 2차대전 전의 미조구치나 드레이어에 대한 들뢰즈의 논의는 ‘시간-이미지’와 밀접하게 공명한다.

와 봉준호의 <살인의 추억>(2003), 혹은 <마더>(2009)가 포함된다면, 그 가장 큰 이유 역시 관객에게 ‘깊이를 알 수 없는(Ab-grund)’ 우울을 남기는 이 영화들의 엔딩이, 이러한 이미지 차원의 괴리, 혹은 불투명성을 끝까지 밀어붙임으로써 작동하기 때문이라고 얘기할 수 있을 것이다. 편집중적 정신병자로 보이던 병구의 음모론이 사실로 드러나고, 그에게 이태리 타월로 고문을 당하던, 전혀 외계인처럼 보이지 않던 허술한 이미지의 강사장(백윤식)이 진짜 외계인으로 밝혀지는 반전과, 정황상의 심증에도 불구하고 이미지의 차원에서 도저히 투과할 수 없을 것처럼 보이는 ‘뽀얀 피부’를 가진 용의자(박해일) 및, 순진함과 끔찍함의 대립적 양가성을 그대로 간직한 ‘바보’ 도준(원빈)의 멍한 얼굴은, 외양(Appearance)과 표면(surface) 너머에 굳건히, 무엇보다 투명하게 자리 잡고 있으리라 오랫동안 간주되었던 ‘영혼’과 ‘진실’, 혹은 ‘정의’라는 이상(Ideal)들이 이러한 ‘기호의 표면’의 차원에서 결코 투명하지 않다는 것을 웅변하기 때문이다. 그럴듯한 오해를 방지하기 위해 다시 강조하지만, 서사적 오해, 혹은 (라캉적인 의미의) 오인(méconnaissance)이 (불)투명한 이미지로부터 ‘발원’한다는 것, 더 정확하게 말하면, 표면(surface)으로서의 얼굴(face)을 쉽게 꿰뚫지 못한다는 것이 핵심이다.



‘깊이’의 기원(Ursprung)으로서의 ‘표면’ II: <오월애>에서 <이로 인해 그대는 죽지 않을 것이다>까지

대개 부정적인 의미에서 ‘피상적(superficial)’이라는 표현을 부여받지만, 이미지의 (불)투명성, 혹은 (불)안정성이라는 차원에서 규정되는 ‘표면적 이미지’의 이 독특한 위

상은, 김태일 감독의 〈오월애〉(2011)와 같은 작품을, ‘광주’라는 한국 현대사의 가장 대표적인- 대개 ‘깊이 있다’고 기술되는- 역사적 트라우마에 대한 영화라는 의미에서 우리의 리스트에 올리는 데에 큰 도움을 준다.⁵⁾ 영화의 종반, 카메라는 새벽 시간의 텅빈 광주 시내를 보여주며 이동하는데, 이때 1980년 5월의 ‘학살’ 이후, 당시 광주와 한국 전역을 뒤덮던 공영방송 아나운서의 멘트, 즉 ‘단 한 명의 시민도 다치지 않았다’는 문장이 반복된다.



〈꽃잎〉(장선우, 1996)에서 〈화려한 휴가〉(김지훈, 2007)를 거쳐 〈미쓰 리의 전쟁-더 베틀 오브 광주〉(이지상, 2015)에 이르는 다양한 시도들이 때론 강박적으로 변주해온 ‘트라우마의 원초경(primal scene/image)’에 대한 매혹, 혹은 ‘재연(reenactment)’의 논리’는, 여기서 사운드와 이미지의 괴리, 보다 정확하게 말해 ‘잠재성’의 논리에 의해 대체된다. 두 개의 서로 다른 시차時差(temporal gap)/시차視差(parallax)를 이렇게 ‘잠재적으로 공존’시킴으로써, 감독은 과거의 목소리가 현재의 이미지에 스며들게 하고, 현재의 이미지가 과거의 목소리에 귀신들리는(haunted) 지점을 정확하게 포착해낸다. 즉 〈오월애〉는- 얼마 후 ‘일베’를 통해 전면적으로 부인될- ‘과거’의 광주를 ‘지금’의 시점에서 사실적으로 재현하려는 위와 같은 시도들의 통상적인 길을 가지 않고, ‘민주

5) 더 정확하게 말해 ‘광주’는, 김대중과 노무현이라는 소위 ‘민주화’세력의 집권이 ‘잃어버린 10년’과 ‘중북’이라는 담론구성체를 통해 무력화되고, 보수정권의 연이은 집권으로 대체/소거되어온 과정의 중핵에 자리잡은, 데리다가 얘기했던 의미에서 ‘해체될 수 없는’ 것으로서의 ‘정의’의 지표이다.

화 성지'로 승화되는 1990년대 이후의 과정을 통해 '광주'가 사라졌다는 역설과 정면으로 마주하는데, 이는 우리가 살펴본 이미지의 '표면적 불안정성'을 통해서만 성취될 수 있는 것이다.⁶⁾

김경만의 <미국의 바람과 불>(2011)이나 <빼 소리가 울리면>(2014)같은 작품 역시, 확실한 지시체(referent)와의 탯줄이 제거된 '표면적 이미지'를 통해 '고빼 풀린 역사(time out of joint)'를 소환하지만, 이를 '파운드 푸티지'라는 방법론의 차원에서 수행한다는 면에서 정당한 자리를 부여받을 수 있을 것이다.

마지막으로 안건형의 <이로 인해 그대는 죽지 않을 것이다>(2014)를 언급할 필요가 있다.⁷⁾ 거장인 크리스 마르케와 연관되는 '에세이 영화' 범주에 가장 적절하면서도 그만큼 한국에서 찾기 힘든 이 영상 작품의 제목은 다소 낯설고 길게 느껴지는 게 사실이다. 하지만 이는, 김홍도와 신위에게 그림을 가르쳤던, 18세기 조선 최고의 미술비평가이자 화가로 간주되는 강세황의 그림에 글을 써넣을 수 있었던 유일한 인물로 타의 추종을 불허하는 필력을 자랑했던 '허필(許佖, 1709-1761)'이, "이로 인해 그대는 죽지 않을 것이다(是子之不死也)"라는 찬사를 받았음에도 불구하고 후대에게 까맣게 잊혀졌다는 아이러니를 응축한다.

표면적으로는 '세검정'이라는 지역에 대한 역사를 환기시키는 역사물처럼 보이지만, 이 영상 작품의 힘은 이러한 허필의 아이러니를- 벤야민이 얘기했던 '자연사(Naturgeschichte)'적 차원에서- 건물과 경관을 포함하는 역사 전체로 확장시키는 데에서 온다. 함께 작업한 역사가인 최종현이 발굴한 수많은 지명과 건물들이 꾸준히 언급되지만, 안건형은 "그중에 지금까지 남아있는 건물은 없"다고 자막을 다는데, 이는 이미 사라진 건물들 뿐 아니라, 멀쩡히 서 있는 현재의 건물에도 공평하게 적용된다. 유진상가가, 이미 사라지고 없는 신영상가와 같은 프로젝트의 일환으로 지어졌다고 지적하면서, 그는 "유진상가를 통해 사라진 신영상가를 볼 수 있다"고 쓰는데, 이는 흐르는 하천에 일렁이는 건물의 이미지들을 통해 절묘하게 포착된다.

작품 전체에서 중심적인 지위를 차지하는 세검정이 1941년에 소실된 것으로 알려져

6) 이런 맥락에서 보면, <곡성>(나홍진, 2016)은 <복수는 나의 것>과 <지구를 지켜라>의 '오래된 미래'라 해도 과언이 아니다.

7) 안건형의 작품에 대한 이하의 논의는 『인문예술잡지 F』 12호(2014년 봄)에 「폐허의 낭만주의들과 흐르는 물(건), 혹은 무한에 대처하는 법」이라는 제목으로 기고했던 전시 리뷰 중 해당 부분을 부분적으로 발췌, 수정한 것이다.

있었지만, 실은 1944년에 소실되었다는 사실을 언급하면서, 그는 “화재 발생 2달 전, 조선총독부와 경성제국대학은 풍경이 황폐화됐다는 이유로 세검정 이전을 계획 중이었다”고 지적하고, “화재가 발생하지 않았더라도, 세검정은 1944년에 사라졌을 것”이라고 쓸쓸하게 지적한다. 위에서 시사했듯 이 정동(affect)은 감독의 주관적인 투사(projection)가 아니라, 오스망에 의해 완전히 파괴된 후 새롭게 재건축된 파리 앞에서 보들레르가 느꼈고, 뒤이어 벤야민이 20세기 초 독일의 바이마르와 전쟁으로 쑥대밭이 된 17세기의 독일에서 반복적으로 목격했던 우울(melancholie)에 구조적, 아니 역사적으로 조응한다.⁸⁾

이러한 자연사적 붕괴와 소멸, 혹은 ‘폐허에 이르는 엔트로피’의 논리를 응축하는 핵심적 이미지가, 영화에서 종종 반복되는 모래내 근처 사진이다.



여기엔 이 작품이 다루는 사물의 세 가지 상태, 혹은 시간이 함께 공존하는데, ‘공사 중’인 부분과 ‘공사 후’, 혹은 ‘공사 전’ 상태의 대립을 형성하는 화면의 좌측과 우측은, 그 둘 사이에서 흐르는 개천에 비친 잠재성(virtualité)로서의 풍경, 혹은 건물에 의해 완성된다. 아니, “완성된다”는 표현은 부정확하다. 좌측과 우측의 풍경이 구현하는 (‘공사 중’인) 현재와 (‘공사 후’의) 미래, 혹은 (‘공사 전’의) 과거란, 어떤 의미에서

8) 이는 벤야민의 교수자격시험 논문이었던 『독일 비애극의 기원』에서, 미완의 유작으로 남은 『파사젠 베르크』에 이르는 벤야민의 전 저작을 관통하는 핵심 정동이라 할 수 있다.

이 장면이 촬영된 현재시점, 아니 그 전과 그 이후 여전히 흐르고 있(었)을 개천의 흐름, 거기서 개천처럼, 아니 개천 ‘으로’ 흐르고 있는 풍경/사물의 잠재성이 서로 다른 시간축으로 배분되어 ‘현실화된(actualisé)’ 양태이기 때문이다. 다시 말해 이 이미지는, 딱딱한 물질이면서 동시에 흐르고 있는 것으로서의 물(건), 지금은 부인할 수 없는 존재감으로 서 있지만 ‘언젠가는 사라질 풍경으로서의 현실’이라는 서로 다른 (시점의) 양태들 뿐 아니라, 그렇게 서로 다른 양태로 분기하는 흐름으로서의 시간 그 자체(le Temps meme)를 포착하고 있는 것이다.

위에서 잠시 언급했던, “유진상가를 통해 사라진 신영상가를 볼 수 있다”는 문장은 유진상가 역시 신영상가처럼 사라질 것이라는 말이지만, 유진상가가 여전히 서 있다는 사실 자체를 폐기하진 않는다. 신영상가라는 유령(적인 것)에 의해 시달리지만(haunted), 유진상가는 (아직) 유령이 아니다. 그것은 폐허, 대지미술가로 탁월한 통찰을 지녔던 로버트 스미드슨의 절묘한 표현을 빌면 “버려진 미래들의 기억의 흔적들”이다.⁹⁾ 바로 이 지점에서, 불필요한 수사들을 모두 제거한 그가 담담하면서도 강력하게 “물은 흐른다”고만 쓸 때, 안건형은 구동희, 그리고 김태용과 합류한다. 여기서 물질성은 거기 분명히 있으나 또한 분명하게 움직이(고 있)는 것, 아니 흐르는 것으로서의 물(질성)이다. 즉 “물은 흐른다”는 그의 말은 “물질은 흐른다”라고 고쳐 읽어도 무방한 것이다.

하나의 카메라로, 같은 시점에 찍힌 이미지가 과거/현재/미래라는 서로 다른 세 가지의 시제(tense/temporality)를 응축하고, 이를 통해 단단한 ‘건물’조차 곧 흐르고 증발해 사라지고 말 ‘물’의 연장선상에서 포착된다는 것은, 우리가 살펴본 ‘표면적 이미지의 위기’가 어느 정도까지 진전되었는지를 고스란히 전해준다. 정확하게 이렇게 고삐 풀린 시간의 차원에서, ‘미래의 고전’에 대한 우리의 탐색은 그 말의 엄격한 의미에서 잠정적(virtual)일 수밖에 없을 것이다.

9) Robert Smithson, “A Monumental Journey in Passaic, New Jersey,” *Artforum* (1967), p.54.

한국예술연구소 2016 학술대회

•

주제발표 | 전통예술

•

21세기 국악, 원형성과 창작

송 혜 진



숙명여자대학교 교수

21세기 국악, 원형성과 창작

송 혜 진 | 숙명여자대학교 교수

21세기 현대 국악의 ‘원형성(原形性)’과 ‘창작’의 문제를 논하기에 매우 어렵고 조심스럽지만 ‘미래의 예술, 미래의 고전’에 관한 논의에 불을 지피는 ‘불쏘시개’ 차원에서 발제문을 작성하였다. 이 글에 관한 다양한 관점의 주장들이 촉발되기를 바란다. “현대국악, 그 원형성과 변화·생성”을 주제로 20세기 국악의 변화양상을 살핀 적이 있다.¹⁾ 원형성의 문제를 음악 중심으로 기술하고, 20세기 초반 음악의 전통은 서양문화의 영향 하에서 전통공연 양식의 해체와 분화, 정형화되는 과정, 1960년대 이후 극장공연용 레퍼토리로의 전문화 과정, 전통의 방식과 다른 창작품과 연주형태의 변화를 개관했다. 이 글에서는 이전의 글과 중복을 가급적 줄이고 국악의 원형성을 좀 더 포괄적으로 살폈다. 아울러 이를 기반으로 한 창작의 경향을 정리하고, 미래의 고전이 될 국악 전통의 흐름을 전망했다.

● 전통의 원본과 원형성

국악의 전통은 어떤 ‘원본(Original)’이 있어 있는 그대로 전승되어 온 것이 아니다. 구비 전승되며, 실연을 통해 생성되고 전파되어 왔다. 최초의 원본은 생성되는 순간에 존재했다가 사라지고, 전승과정에서 점차 꼴을 제대로 갖추는 방향으로 발전, 변모해 왔으며 더러는 전승 기능이 약화되어 퇴화, 소멸된 것도 있다. 사람들에 의해 끊임없

1) 송혜진, “현대국악, 그 원형성과 변화·생성” 『한국음악문화연구』(부산: 한국음악문화학회, 2015), 24-44쪽.

이 새롭게 규정되며 현재까지 이어져 온 국악의 전통은 현재 모습 그 자체로서 의미와 가치가 있다. 끈질긴 생명력을 가지고 살아남은 전통에 내재된 가치, 그 전승의 불씨를 국악의 ‘원형성(archetype)’이라고 할 수 있다. 국악의 전통 속에 본능적으로 끈끈하게 지켜온 원형성은 표층적이며 외형적인 전통 이면에 내재된 국악의 심층구조로서 의미가 있다. 따라서 ‘미래의 고전’으로 남을 현대 국악의 양상과 개별 작품에서 국악의 원형성이라 할 수 있는 핵심적인 문화 코드, 신념, 가치, 메시지들을 읽어내는 일이 중요하다.

● 국악의 전통, 문화적 원형성

국악의 원형성은 전통사회의 궁중 의례와 향연, 선비 풍류, 전문 민속 예인들의 예술 활동과 민속의 생활문화를 통해 축적되어 왔다. 국악은 전통문화의 한 갈래로 음악 요소 외에 음악 전통에 내재된 문화적 원형성도 중요하다. 국악 전통을 세 갈래로 구분하고 각 음악에 내재된 핵심문화코드와 내재적 가치, 공연양식과 일상에서의 기능을 간략히 살펴보기로 한다.

궁중의 의례와 향연 전통에서는 예(禮)의 질서와 악(樂)의 조화를 구현하기 위해 예행(禮行)과 결합된 특유의 악가무 통합 공연양식이 탄생되었다. 각기 고유한 기능과 목적에 따라 정해진 범위 안에서 전승되어온 궁중악무에는 예악의 정치를 통해 조화로운 평화 시대를 꿈꾸던 조선왕조 오백 년의 유교적 세계관을 반영되어 있다. 궁중의 의례음악은 국가와 사상, 문화의 상징으로 전승되어 온 만큼 연주 형태와 연주 규모, 악곡의 빠르기, 내용 면에서 서민음악이나 선비풍류와 차이가 있다. 연주단은 일정한 격식에 맞는 악대 편성으로 규정에 맞는 연주의상을 갖추고 일정한 절차에 따라 연주한다. 궁중음악은 독주나 병주 등의 단출한 편성보다는 합주나 악가무 등 종합연출의 형태를 띠고 있으며, 의례의 엄숙함과 웅장함을 나타내는 크고 화려한 타악기 종류와 편종·편경 등이 중시된다. 음악의 속도는 민속음악에 비해 대체로 느린 편이며, 예의 엄숙함과 충성, 효, 국가의 평화와 안정을 나타내기라도 하듯, 개인의 감정 표출이 자유로운 민속음악에 비해 음악의 장식이 매우 절제된다. 또한, 오랜 세월 동안 국

가음악원에 속한 전문 음악인들이 엄격한 교육과 제한된 범주 안에서 연주해 왔기 때문에 다른 전통음악에 비해 시대적 변화에 비교적 보수적인 입장을 고수하고 있다.

선비 풍류는 전통사회의 지식인들이 ‘평정’과 ‘바름(正)’을 추구한 ‘양성정(養性情)’을 목적으로 여가에 배우고 즐기던 음악이다. 선비들은 세속과 떨어져 자연과 교감하며 명상하듯 거문고를 연주하여 마음의 중용을 지키며 청복(淸福)을 추구했다. 또한 때때로 자신들의 풍류 모임에 거문고를 연주하는 금객(琴客)과 가곡을 부르는 가객(歌客)들을 초청해 함께 연주하며 어울리면서 독특한 ‘풍류방 문화’를 일궜다. 선비 풍류음악, 정악은 자연 속에서 시서화(詩書畵)를 즐기는 것을 학문과 짝하는 예술로 받아들이는 학예일치(學藝一致) 정신의 선비문화에서 나온 것인 만큼, 그 음악의 느낌은 정적(靜的)이다. 바른 자세(正坐)로 앉아 어떤 음악적 감흥도 얼굴에 나타내지 않고 연주하거나 노래하는 경우가 많다. 음악의 속도가 느리고 장단의 변화가 급격하지 않다. 그리고 어떤 음악의 경우 전곡의 진행이 느린 것에서 점차 빨라진다고 해도 그 음악의 변화가 느리게 진행되는 점이 민속악과 다르다. 그러다 보니 음악을 통해 슬픔이나 기쁨을 표현한다기보다 오히려 감정을 절제하는 음악이라는 느낌이 강하다.

민속음악은 서민들의 일과 생활의 현장에서 부르던 민요에서부터 풍물놀이, 민속의 전문 예인(藝人)들이 불러 전승시켜 온 잡가(雜歌)·판소리·단가(短歌)·가야금병창(伽倻琴竝唱), 그리고 민속 기악 독주 양식인 산조(散調), 그 밖에 전국 각지에 산재해 있으면서 가장 오랜 옛날부터 민속음악의 보물창고 역할을 해 온 ‘무속음악(巫俗音樂)’에 이르기까지, 민속음악의 종류와 가짓수는 적지 않다. 서민들의 생활문화에서 생성되고 향수되었던 민속음악에는 궁중음악이나 선비 풍류음악과 다른 특성이 깃들여 있다. 궁중음악이나 선비들이 즐겼던 정악(正樂)이 될 수 있는 대로 감정 표출을 삼가는 편이라면, 민속음악은 ‘기쁘고 노엽고 슬프고 즐거운’ 마음의 변화를 드러내는 것을 주저하지 않는다. 흥과 신명은 드러내고 한(恨)은 풀어낸 이 음악들은 서민들의 일상과 축제의 전통을 통해 집단적인 신명을 이끌어내는 대동(大同)의 힘을 발휘했다.

음악적인 면에서 민속음악은 일정한 격식이나 외적인 연주 조건에 매이지 않기 때문에 악대의 편성과 공연 방식이 매우 개방적이다. 일상에서는 한두 가지 악기로 장단과 가락에 맞추어 노래하거나 춤을 곁들이는 경우가 많고, 농현이나 시김새를 변화 있게 사용하면서 개성을 드러낸다. 음악의 속도는 느린 것과 빠른 것이 짝을 이루기도 하고, 음악의 진행에 따라 속도가 조절되기도 하지만, 대체로 느리고 엄숙한 이미

지를 지닌 궁중음악이나 선비 풍류음악에 비해 빠르고 발랄하다. 그런가 하면 민속음악에서는 힘있고 역동적인 표현이 많고, 민속 음악가들은 어느 정도의 음악적 틀을 지키는 가운데 그때그때의 흥(興)을 실어 즉흥적인 음악성을 발휘한다. 민속음악이 지닌 가장 큰 특징 중의 하나는 지역에 따라 음악의 표현 요소가 많이 다르다는 이다. 각 지역의 방언이 다르듯, 민속음악은 서도와 남도, 동부, 경기 지역에 따라 다른 음악언어를 갖는다. 민요와 풍물, 무속음악을 말할 때 반드시 지역을 앞에서 구분하는 것은 민속음악이 지닌 지역적 특징 때문이다.

한국음악의 전통을 형성해 온 궁중음악과 선비풍류, 민속 음악은 역사적인 변화에 따라 상호 영향을 주고 받으면서도 각기 다른 문화적 배경에서 고유의 기능과 목적, 표현양식을 구축해왔다. 세 갈래 음악에 내재된 핵심문화코드와 내재적 가치, 공연양식과 일상에서의 기능을 다음과 같이 정리할 수 있다.

음악 갈래	핵심 문화코드	내재적 가치	주요 공연양식	기능
궁중음악	예악론(禮樂論)	질서, 조화	악가무	예행(禮行)
선비풍류	정인심(正人心)의 양성정론(養性靑論)	극기, 청복	금가(琴歌)	풍류
민속음악	흥과 신명	대동, 소통	풍물과 노래	일과 놀이

● 국악의 전통, 음악적 원형성

국악의 전통은 구비전승(口碑傳承) 또는 구전심수(口傳心授)로 전수되었다.²⁾ 구전(口傳) 즉, 입을 통해 전달되는 소리가 심수(心授), 즉, 마음으로 받아 들여져 마침내, 심상(心象)을 형성했을 때 비로소 교육이 이루어지는 방식이다. 악보나 약속 기호의 매체 없이 청각을 통한 반복적인 교수학습방법이며, 일상생활과 연주현장에서 음악의 개념과 내용, 주법 등을 체득하게 된다. 이로서 학습자는 예술의 본질적인 개념을 스스

2) 민속음악은 물론이고, 악보 활용이 가능했던 궁중음악과 선비풍류 음악의 전수에서도 악보는 교육·연주용 이었다기보다 국가적 목적의 '기록'과 연주를 위한 '기억'의 기능이 더 컸다.

로 응용하여 자신의 음악을 창작할 수 있는 역량을 키울 수 있다. 교육이 이루어지는 동시에 음악을 배운 학습자가 그 음악을 ‘자기화(自己化)’하고, 마침내 새로운 창작으로 변환시키는 구비전승의 교육방법은 실연자 중심의 음악 전통을 형성했다. 음악의 원형이 한 스승에게 비롯된 것이라 하더라도 음악을 배운 학습자들은 스승에게 배운 음악의 틀은 유지하되 배우는 동안 자연스럽게 자기화 된 음악어법으로 재구성하게 되며, 어느 지점에서는 스승과 다른 새로운 음악 스타일을 완성했다. 이 음악은 또 연주할 때 마다 달라지고, 연주자의 생애와 함께 변화 생성하며, 그 음악의 전승자들에 의해 또 다시 변화한다.

대부분의 실연 전통에는 이 같은 가변의 음악 현상이 악곡의 구성과 속도, 흐름, 시김새에 태생처럼 내재되어 있으며, 연주자들은 이 현상에 대해 ‘너도 모르고, 나도 모르게 변화되는 것’이라고 말한다. 여기에서 음악적인 형태로 구현된 가변성 판소리의 ‘더늠’과 ‘제(制)’, 산조의 ‘류(流)’, 궁중음악의 ‘풀가락’과 선비풍류음악의 여러 파생곡 등 창작으로 발전되었다. ‘더늠’은 판소리 명창들에 의하여 노랫말과 소리가 새로이 만들어지거나 다듬어져 이루어진 특정 판소리 대목이다. 더늠은 ‘송홍록 더늠’, ‘염계달 더늠’이라는 식으로 소리대목 중에 전거를 밝혀 전하는 것도 있지만, 기본 줄거리를 가진 노래가 3시간에서 8시간이상 연창될 수 있게 확장된 것은 수많은 소리꾼들의 창작 작업으로 완성된 ‘더늠’의 결과들이다. 이는 학습과정에서 배운 소리를 오랫동안 수련하여 각자의 개성에 따라 소리를 재구성하거나, 새로 만든 소리를 추가하는 연주 전통에서 가능한 것이었다. 개인의 역량에 따라 어떤 이는 ‘더늠’을 탄생시키고, 또 어떤 이는 소리 전곡을 자기 스타일로 바꿔 ‘제’를 완성하고, 또 어떤 이는 지역적 특징을 창조하였다. 이러한 연주양식은 비단 판소리 뿐 만 아니라, 기악 독주곡인 산조에서 더욱 분화되어, 악기별, 음악가별 유파를 형성하였다.

한편, 특별한 전문음악가 집단에서 악보의 기록을 통해 전승된 궁중음악은 민속음악에 비해 그 가변의 폭이 적긴 했지만, 이 안에서도 원가락을 ‘풀어(解)’ 연주하는 ‘풀가락(解彈)’이 시도되었다가, 이것이 독립된 악곡으로 분화하는 과정이 확인되며, 조선 후기 선비들의 풍류방을 중심으로 전승된 기악곡과 성악곡들은 원곡의 음높이의 고저(高低), 속도의 완급(緩急)에 변화를 준 다수의 파생곡들이 창작되었다.

이와 같은 ‘실연’ 중심의 음악전승은 작곡자에 의해 악보에 기보되어 창작된 ‘작품’을 연주자들이 원전에 충실하게 ‘재현’하는 구조의 음악전승과는 근본적으로 다르며,

전승의 핵심이 음악을 전승하는 ‘사람’에게 있었음을 확인시켜 준다. 이것이 곧 한국음악의 ‘원형성’이며, 무형의 시간예술인 한국음악의 원형은 고정된 어떤 것이 아니라, ‘사람에서 사람으로 전해온 가변성 농후한 창작 원리’다. 전승과 창작의 주체가 ‘사람’이며 ‘자기화’된 개성이 살아 숨쉬는 자율적 음악성의 완성이 곧 국악전통의 핵심적인 원형성이라고 할 수 있다.

● 20세기 이후의 변모 양상과 창작

궁중음악, 선비풍류, 민속음악의 전통은 20세기 이후 현대의 극장 예술로서 대중과 소통하기 위한 새로운 형태로 정형화, 해체, 전문화의 과정을 겪었다. 이 과정에서 원형성의 문화적 요소와 음악적 요소가 상당부분 상실되거나 감소되고, 외면되었다. 정형화는 악보화작업과 음반취입, 극장 공연용 레퍼토리화, 중요무형문화재 제도, 현대식 교육과정을 통해 촉진되었다. 구비전승 방법으로 현장에서 실연자들에 의해 무한 변신 하던 가변성의 원리가 축소되고, 과거를 기억하는 마지막 예인의 기록이 전통의 원본이 되어 고착화되었다. 때로 전통의 전승을 ‘원본 주의’적 관점으로 바라보는 이들은 이런 변화를 원형에서 벗어난 전통의 ‘변질’, 또는 ‘왜곡’으로 규정하기도 한다. 조선시대의 악보, 일제강점기 초반에 완성된 악보와 음반, 무형문화재로 지정될 당시의 곡과 양식이 그대로 유지되어야 한다는 생각 때문이다. 이 문제에 대해서는 별도의 논의가 필요하다.

한편, 서구화된 극장공간에서 전통적인 공연양식은 해체되고 분화되었다. 과거의 핵심적인 문화코드와 관련없이 레퍼토리화된 악곡들이 전문 예술인에 의해 연주됨에 따라 전통 공연 양식은 해체되고 악곡들은 분화되거나 확대, 심화되었다. 아울러 서양음악의 유입은 실연 중심의 전승과 창작의 방식을 변화시켰다. 서양식 작곡개념으로 악보화된 ‘작품’이 등장하고, 이 작품 연주를 위한 연주형태가 다양하게 시도되었다. 1930년대 말부터 국악기 창작곡이 만들어지고 연주되기 시작했지만, 구체적인 흐름으로 부상한 것은 1960년대 이후의 일이었다. 1959년 서울대학교 음악대학에 국악과가 설립되면서 국악의발전적 미래가 국악 창작에 달려있다는 전망이 진지하게 논의되었

고, 여러 음악회를 통해 신진 음악가들이 저마다의 생각을 작품으로 표현하기 시작하였다. 때마침 한국을 방문한 알란 호바네스(Alan Hovhaness), 루 해리슨(Lou Harrison) 등이 국악을 연구하고, 국악기를 위한 신작을 발표한 일이라든가, 서양음악을 전공한 작곡가들이 양악 오케스트라와 국악기의 협연을 위한 작품을 발표한 일, 황병기, 이성천 등이 가야금을 위한 신작을 발표한 것은 창작국악의 길에 커다란 활력을 불어넣었다. 1970년대에는 1974년부터 계속되어 온 국립국악원의 ‘한국음악 창작발표회’를 중심으로 진지한 국악 창작의 길이 모색된다. 이 무대는 수많은 신진 작곡가들에게 실험무대를 제공하면서 ‘전통음악의 창조적 전승’을 위한 창작 국악 모색에 주도적인 역할을 했다. 국악 전공자들뿐만 아니라 양악 작곡을 전공한 이들, 그리고 한국음악에 관심있는 외국작곡가들에게도 문호를 개방했고, 작품성과 연주의 완성도가 다소 미진하더라도 작곡가들의 ‘새로운 시도’라는 점과 그들이 작품을 통해 보여주고자 애쓴 ‘실험정신’을 높이 산 무대였다. 이후 창작 국악 활동은 국립국악원 외에 여러 국악관현악단과 신악회, 한국창작음악연구회, 현대창작음악앙상블 등의 창작음악모임을 통해 다양하게 이루어진다. 또 1980년대부터는 정기공연 등의 정격음악회 외에 연극이나 무용, 영화 등의 인접분야에서 여러 가지 창작이 이루어짐으로써 창작국악의 언어가 다양해졌다. 이상규, 박범훈, 김영동 등의 작곡가들이 새로운 창작 국악의 모델을 만들어나가는데 적극적이었다. 또 한편으로는 세계의 현대음악 조류와 맥을 같이하는 실험적인 작품이 강석희, 백병동, 김진희, 나효신, 원일, 정일련 등의 여러 작곡가와 연주가에 의해 선보였다.

1960년대 이후 창작경향은 서양의 오케스트라에 대응하는 국악관현악단의 연주형태를 탄생시켰다. 현대의 극장 무대에 적합한 하나의 대안으로 자리 잡게 된 것이다. 1965년에 공식적으로 서울시립 국악관현악단으로 출범한 이후 국악창작은 서양오케스트라의 작품처럼 합주와 협주, 국악관현악과 독창, 국악관현악과 합창 형식의 작품이 탄생되는 주요 동인이 되었다. 국악관현악단은 태생적으로 서양음악의 모방이라는 한계를 지닌 데다 전통음악의 다양한 면모를 창의적으로 수용하는데 어려움이 있다는 지적에도 불구하고 1980년대까지 지속적으로 확대된다. 특히 KBS국악관현악단이 창단되어 적극적으로 국악관현악을 위한 작품을 발표한 1980년대는 국악관현악의 전성시대라 불릴 만큼 질적, 양적 성장이 이루어졌습니다. 이강덕, 김희조, 이성천, 이해식, 이상규, 백대웅, 박범훈, 박일훈, 전인평, 김영동, 황의종, 이건용 등이 국악관현악을 위

한 작품을 많이 발표하였다. 그중에서도 이해식의 해동신곡(1979), 이상규의 대바람소리, 김영동의 매곡(1981) 박범훈의 '신모듬'(1987), 백대웅의 용상, 이건용의 만수산 드령춤(1987), 이성천의 타령주제에 의한 전주곡(1985) 등이 주요 작품으로 꼽힌다. 국악관현악단은 오늘날 전국 20여개의 주요도시에 국공립 국악관현악단이 설립·운영되고 있으며, 민간에서 운영되는 국악관현악단도 20여개가 넘는다.

새로운 국악창작의 경향은 국악기 개량을 촉발시켰다. 20세기 초반부터 박성옥의 산조 아쟁과 김영철의 철현금, 성금연의 철가야금 및 15현 가야금처럼 개인 음악가들에 의한 소극적인 국악기 개량이 진행된 적도 있고, 1960년대부터는 북한의 악기개량 사업에 자극을 받아 관 주도 악기개량 사업이 추진되었지만 음악계의 흐름을 변화시키지는 못하였다. 오히려 1980년대 이후 중국과의 외교관계가 자유로워지자 연변 조선족 음악가들을 통해 북한의 개량악기 정보들이 구체적으로 소개되고, 동시에 중국, 일본, 홍콩 등 인접국가의 현대음악에 활용되는 악기 정보도 다양하게 유입되면서 보다 전면적이고, 실용성있는 개량이 이루어지기 시작했다. 악기 개량은 이성천, 박범훈, 박일훈 등의 작곡가와 가야금 연주가 황병주, 최지애, 대금연주가 임재원, 이용구, 거문고 연주가 이재화, 김진희 등의 연주가, 국립극장, 국립국악원 등의 기관, 황종피리연구회, 피리연구회 등의 음악모임이 적극적으로 추진하면서, 악기개량과 동시에 악기를 위한 작품을 동시에 발표함으로써 창작음악의 변화를 직접 주도했다. 악기 개량의 목적은 악기의 구조에 변화를 주어 국악 창작에서 표현하고자 하는 음악성을 제한없이 자유롭게 표현한다는데 있었으므로, 음계와 음역이 확장되었다. 이처럼 다양한 개량악기들은 동종 악기로 구성된 연주단의 활동을 촉진시키는데 크게 기여하였습니다. 저음·중음·고음을 맡은 개량악기로 이루어진 가야금연주단, 아쟁연주단, 기존의 거문고과 개량거문고를 함께 연주하는 모임, 가야금앙상블이나 가야금오케스트라의 연주를 가능케 한 것이다. 국악기 개량은 현재진행형이다. 전통을 지키며 부분만 개량하려는 시도와 보다 폭넓은 연주를 할 수 있는 적극적인 시도가 작곡가, 연주가, 제작자에 의해 지속적으로 이루어지고 있는 중인데, 국악기 개량은 앞으로의 창작음악의 흐름과 긴밀한 관계를 유지할 것으로 보인다. 동시에 전자음악과 컴퓨터음악이 보편화에 따라 국악기 개량의 방향과 범주가 점차 확대될 것이다.

20세기 후반 이후 세계 문화의 흐름에서 대중성이 중시되고, 세계와 지역의 경계를 넘어 이질적인 것들이 통합하여 새로운 문화를 창조하는 '크로스오버', '퓨전' 시대를

맞으면서 국악 창작은 또 한 번의 전환점을 맞는다. 1980년대부터 김영동, 박범훈, 이상규 등에 의해 시도된 창작국악의 다양한 응용은 1990년대를 지나면서 중요한 흐름을 만들었다. 국악관현악 편성으로 예술 무대에서 발표될 음악이 주류를 이루던 과거와 달리 작은 규모의 연주모임이나 연주가 개인이 청중과 어디서든 교감할 수 있는 국악 창작이 새로운 대안으로 제시되었다. 대중국악, 생활국악, 실용국악이라 이름붙일 만한 활동이 눈에 띄게 늘어난 것이다. 이러한 활동을 주도한 대표적인 음악단체로는 1978년에 창단된 김덕수패 사물놀이, 1985년에 창단된 슬기둥, 1989년에 창단된 서울새울 가야금삼중주단과 1990년대 후반에 탄생된 가야금 앙상블 사계, 타악그룹 푸리와 공명, 숙명가야금연주단 등이 있고, 개인으로는 김영동, 김수철, 임동창, 원일, 양방언 등의 작곡가와 김용우(노래), 정수년(해금), 강은일(해금), 허윤정(거문고), 이지영(가야금), 강권순(가곡) 등의 연주자들이 주목할 만한 창작 활동을 펼치고 있다. 2000년대 넘어서는 작곡가 이태원, 장영규, 박경훈, 황호준, 강상구, 김대성, 류형선, 조원행과 정가악회, 바닥소리, 타루, 고물, 여성 듀오 ‘숨’, ‘앙상블 시나위’, ‘불세출’, ‘잠비나이’, ‘사인놀이’ 등의 단체와 이자람(판소리), 대금(김정승) 등이 국내외에서 활약하고 있다.

● 미래의 예술, 미래의 고전

‘미래의 예술, 미래의 고전’이라는 주제로 전통음악 현장을 돌아본다. 전통에 대한 새로운 탐구, 새로운 창작에 대한 갈망이 크다. 전통음악의 표층적이며 외형적인 원형성의 재현에서 한 걸음 진입하여 심층적인 요소에 접근하는 ‘창작을 겸한 실연’ 작업들이 고무적이다. 안숙선, 지순자, 백인영, 김덕수, 원일, 허윤정, 유경화, 강은일 등 세대를 잇는 연주자들이 실연 창작 작업과 ‘앙상블 시나위’, ‘잠비나이’ 등의 그룹 활동을 들 수 있다. 이에 대한 국내외 음악계의 평가도 호의적이며, 현재 진행형인 이들의 작업이 당분간 21세기 초반에 섰던 ‘미래의 예술, 미래의 고전’에 대한 대안으로 거론될 수 있을 것으로 보인다. 국악전통의 주요 음악요소인 ‘사람’이며, 그들의 창작결과물이기 때문이다. 이밖에 2000년대 초반부터 국립국악원이 시도해온 〈왕조의 꿈 태평서곡〉 등의 궁중예악 재현무대시리즈, 판소리의 전통을 바탕으로 한 극음악 창극의

다양한 시도와 마당놀이도 미래의 고전이라는 관점에서 주목된다.

반면 전통음악에 내재되어있던 문화코드와 내재적 가치의 관계성을 현대 창작에서 어떻게 구현할 것인가 하는 부분은 탐색이 좀 미진하다는 느낌을 받는다. 공연전통을 통해 끈질기게 이어져 온 전승의 ‘불씨’를 살려 내기보다 전통에 대한 소재적 접근에 그치는 경우가 더 많다. 전통음악의 ‘음악적 원형성’과 현대 문화의 코드와 현대인의 삶의 가치를 장착한 작품들을 여럿 선별하고 분석할 기회가 있기를 바란다.

MEMO •

MEMO •

한국예술연구소 2016 학술대회

미래의 예술, 미래의 고전-
21세기 한국예술을 말한다

발행인 양 정 무

기 획 고 용 수

발행일 2016년 12월

발행처 한국예술종합학교 한국예술연구소
서울시 종로구 창경궁로 215, 3층
전화 02)746-9595 팩스 02)746-9599

인쇄처 (주)계문사 (02-725-5216)
