

장수동 연출 레지테아터(Regietheater)  
오페라 유형 연구:  
《섬진강 나루》와 《서울\*오르페오》를 중심으로

전정임  
(충남대학교 교수)

1. 들어가며
2. 레지테아터 오페라의 개념과 유형
  - 1) 레지테아터의 개념과 발생 배경
  - 2) 레지테아터 오페라의 유형
3. 장수동 연출 레지테아터 오페라
  - 1) 장수동 연출 레지테아터 오페라 개관
  - 2) 장수동 연출 레지테아터 오페라 분석
    - (1) 《섬진강 나루》
    - (2) 《서울\*오르페오》
4. 장수동 연출 레지테아터 오페라의 특성
  - 1) 시대 배경 변환을 통한 공감대 확보
  - 2) 한국적 요소의 적극적 도입
  - 3) 한국 역사에 서린 한(恨)의 예술적 승화
5. 맺으며

## 개 요

레지테아터는 ‘연출가 연극’을 의미하며, 연출자의 의도에 따라 원작과는 다른 새로운 방향으로 오페라 공연이 이루어지는 것을 ‘레지테아터 오페라 (Regietheater opera)’라고 한다. 독일의 연극학자 위르겐 쿨넬(Jürgen Kühnel, 1944-2018)은 레지테아터 연출의 유형을 상징적 무대 연출, 드라마에 기초를 둔 회화적 접근, 스토리를 현시대로 이동한 연출, 연출가의 정신적 반응을 반영한 연출 등 4가지로 분류하였다.

본 연구의 목적은 연출가 장수동의 레지테아터 오페라 작품을 분석·고찰함으로써 그의 연출관을 파악하는 것이다. 그의 레지테아터 작품 중 2025년에 공연된 《섬진강 나루》와 《서울\*오르페오》를 연구 대상으로 삼는다. 이 두 작품 모두 쿨넬의 레지테아터 유형 중 유형 4, 즉 스토리에 따르지 않고 연출가의 정신적 반응을 반영한 연출의 특성이 강하게 나타난다.

장수동 연출 레지테아터 오페라의 특성은 세 가지로 요약할 수 있다. 첫째는 시대 배경 변환을 통한 관객의 공감대 확보이다. 《섬진강 나루》에서는 아이를 잃고 실성하여 아이를 찾아 헤매는 어머니의 아픔을 한국 현대사의 아픈 과거와 중첩 시킨다. 《서울\*오르페오》에서는 ‘현시대’ ‘서울 지하철 광화문역’이라는 시대와 장소를 통해 오페라 속 이야기를 현대인의 이야기로 가져온다. 둘째는 한국적 요소의 적극적 도입이다. ‘K-오페라의 세계화’를 위해 두 작품 모두 한국적 스토리, 한국 이름, 한국음악, 한국춤을 활용한다. 셋째, 한국 역사에 서린 한(恨)의 예술적 승화이다. 오페라 작품에 사회적 이슈를 담기 위해 연출가는 이 두 작품에서 한국 역사에 남은 아픔과 상처를 복원하려는 의도를 다양한 장치를 통해 보여준다. 장수동은 40년이 넘는 기간 동안 오페라 연출가로서 활동해 오면서, 레지테아터 오페라를 통해 사회적 이슈를 밝히고 치유하는 예술의 사회적 기능을 지속적으로 수행하고 있다.

주제어: 장수동, 오페라 연출가, 레지테아터, 《섬진강 나루》, 《서울\*오르페오》, K-오페라, 동시대성

## 1. 들어가며

오페라를 공연할 때, 원작의 시대 배경에 맞추어 전통적 방식으로 공연하는 경우도 많지만, 때로는 연출자의 의도에 따라 작품의 배경을 현대로 바꾼다든가 혹은 새로운 해석을 바탕으로 전통적 방식과는 다른 방식으로 공연을 하기도 한다. 이와 같이 연출자의 의도에 따라 원작과는 다른 새로운 방향으로 공연이 이루어지는 것을 ‘레지테아터 오페라(Regietheater opera)’ 혹은 ‘레지오페라(Regieopera)’라고 한다.<sup>1)</sup>

오페라 분야에서 레지테아터는 연극 장르보다 훨씬 제한적이라 할 수 있다. 연출자의 의도에 따라 원작의 배경이나, 인물 등을 바꿀 수는 있으나, 음악 자체를 바꾸기 어렵기 때문에 연출가의 새로운 해석은 제한을 받을 수밖에 없다. 그럼에도 불구하고, 오페라 분야에서도 다양한 방식으로 레지테아터 방식의 오페라가 무대에 올려지고 있다.

오페라 연출 방식에 대해서는 다양한 시각이 존재한다. 원작을 그대로 공연하는 고전적인 연출법은 오페라의 원작 텍스트를 그대로 재현하여 관객에게 원작 텍스트에 대한 이해를 높일 수 있다는 장점을 지닌다. 반면에 동시대와 뒤떨어진 해석으로 관객의 공감을 얻기 어렵고 연출상의 개성을 찾기 어렵다는 단점이 있다. 한편 레지테아터 연출법은 새로운 해석의 가능성을 통해 오페라 원작에 대한 이해의 폭을 넓혀준다는 장점을 지닌다. 반면에 극적인 측면에서의 새로운 해석을 강조한 나머지 연극성<sup>2)</sup>과 음악성의 조화가 떨어진다는 단점을 지닌다.<sup>3)</sup> 또한 연출가의 자

1) ‘레지테아터 오페라’와 ‘변안 오페라’라는 용어는 구분되어 사용되어야 한다. ‘변안 오페라’는 ‘원작의 줄거리는 그대로 두고 인명이나 지명을 시대나 풍토에 맞게 바꾼 것’으로, 레지테아터에 비해 매우 소극적인 ‘각색’의 의미로 사용된다. 연출가 장수동은 ‘변안 오페라’라는 용어를 주로 사용하고 있으나, ‘변안’보다는 ‘레지테아터’라는 용어가 더 적합하다고 판단되어 본 논문에서는 ‘레지테아터 오페라’로 통일하여 사용하였다.

2) 사전적 의미에서 ‘연극적’(theatrical)이란 공연 예술과 관련된 행위, 혹은 과장되고 인위적인 행위의 속성을 의미한다. 즉, 첫째, 연극에 관련된 용어로서 무대에서 배우들이

의적 해석에 대한 우려의 시각도 있다. 연출가의 주관적 해석이 난무하거나 혹은 지나치게 외향적 측면만 강조한다면 원작에서 추구하는 본질을 놓치고 원작이 왜곡될 수 있다는 비판이 따른다.<sup>4)</sup>

이렇듯 레지테아터 연출에 대한 부정적 시각이 존재하는 것도 사실이지만, 외국 오페라를 공연할 때 원작 그대로 공연하지 않고 레지테아터 방식으로 공연하는 것은 단순히 청중들에게 새로운 해석을 보여준다는 것을 넘어서서 큰 의미를 가진다. 연출가가 레지테아터 방식을 통해서 원작의 주제를 어떠한 방식으로 재해석하는가에 따라 과거의 이야기가 동시대의 이야기로 변모되어 청중들의 공감대를 얻을 수 있고, 동시대 사회의 이슈가 무엇인지, 오늘날 그 작품이 현재를 살아가는 우리에게 어떠한 의미를 주는 것인지를 파악할 수 있기 때문이다. 연출가들은 외국 오페라 작품을 공연함에 있어서 레지테아터 연출을 통해 자신의 연출관을 분명하게 드러낼 수 있기 때문에 연출자별로 다양한 해석적 시도가 이루어지고 있다.

본 연구에서는 연출가 장수동이 연출을 맡았던 레지테아터 오페라 작품을 분석·고찰한다. 장수동은 1981년 연극 연출가로 시작하여 1983년부터 오페라 연출가로 데뷔하였고, 이후 40년이 넘는 기간 동안 200여 편의 오페라를 연출한 한국 오페라 연출계의 원로이다. 그의 레지테아터 작

---

말과 행위로 관객에게 이야기를 전달하는 연극 고유의 장르적 속성을 지칭한다. 둘째, 부정적 개념으로 실제와는 다른 ‘모방의’, ‘거짓의’ 의미를 함축한다. ‘연극성’(theatricality)은 ‘연극적’이란 표현과 혼용되어 부정적 관점에서 사용되어왔으나, 현재는 연극 이외의 영역에서 학문적 담론으로 재구성되고 있다. (최영주, “연극성의 실천적 개념,” 『한국연극학』 31 (2007), 245-246) 본 연구에서 ‘연극성’은 위의 개념 중 첫 번째 개념, 즉 연극 고유의 장르적 속성을 의미한다.

- 3) 박선영, “역사성과 현재성의 관점에서 살펴본 러시아 고전 오페라의 현대 연출 미학과 경향,” 『중소연구』 44/3 (2020), 226.
- 4) 임정은·김형수, “오페라 공연에서 나타나는 레지테아터(Regietheater) 사례분석: 애니메이션을 활용한 코미세 오페 베를린 《마술피리》 프로덕션을 중심으로,” 『만화애니메이션연구』 51 (2018), 15.

품 중에서 특히 연출가가 자신의 의도를 반영하기 위해 음악까지 바꾸어 가며 적극적으로 개입한 두 개의 작품 《섬진강 나루》와 《서울\*오르페오》를 중점적으로 다룬다. 《섬진강 나루》는 2015년, 《서울\*오르페오》는 2020년에 각각 장수동에 의해 레지테아터 방식으로 공연되었지만,<sup>5)</sup> 두 작품 모두 2025년에 재공연되면서 레지테아터 방식이 보다 적극적으로 이루어졌다. 본 연구에서는 이 작품들의 2025년 공연을 대상으로 하여 연출가 장수동의 레지테아터 방식에 관해 고찰하고, 이 작품들에 나타난 그의 연출관을 파악하고자 한다.

## 2. 레지테아터 오페라의 개념과 유형

### 1) 레지테아터의 개념과 발생 배경

독일어권에서 ‘레지테아터’란 각 분야의 임무가 구분되어 있는 연극 공연에 있어서 가장 우위에 있는 연출가가 연극의 생산자, 곧 작품의 예술가가 되는 연극을 말하며, 이러한 연극을 ‘연출가 연극’이라 지칭한다.<sup>6)</sup> 레지테아터는 독일어 ‘Regie’와 ‘Theater’의 합성어이다. ‘Regie’는 ‘극작품의 연출(감독)’을 의미하며, 라틴어의 ‘regere’(감독하다)에서 유래하였다. 이후 프랑스어 ‘régie’를 거쳐 18세기 말부터 독일어로 사용되었다. ‘Theater’는 그리스어 ‘theatron’에서 유래하였으며 ‘무언가를 볼 수 있는 장소’라는 의미였다. 이후 프랑스어 ‘théâtre’를 거쳐 17세기부터 독일어로 사용되었다.<sup>7)</sup>

5) 《서울\*오르페오》의 경우 2020년 초연 당시의 제목은 《오르페오-그 영혼의 노래》였고, 2025년 공연 시 제목이 《서울\*오르페오》로 변경되었음. 본 연구의 분석 대상은 2025년 공연이므로, 이후 《서울\*오르페오》라는 명칭을 사용함.

6) 이인순, 『연출가연극과 드라마투르기: 재현에서 재의미화로』 (푸른사상, 2023), 162.

7) U. Müller, “Regietheater/Director’s Theater,” *The Oxford Handbook of Opera*, edited by H. M. Greenwald (New York: Oxford University Press, 2014), 582.

연출가 연극은 19세기까지 지배적이었던 회극적 연극, 즉 배우가 원작 텍스트를 충실하게 재현했던 연극에 대한 일종의 대안이라 할 수 있다. 연출가 연극의 핵심은 연극을 원작인 문학에서 해방시키고 연극의 고유한 예술적 성격, 즉, ‘연극성’을 부각시키는 것이다. 따라서 연출가 연극에서는 원작에 충실한 텍스트의 재현보다 연출가의 미학적 관점과 세계관이 더 중요시된다. 연극적 표현 수단 측면에서도, 고전적 연극, 즉 회극적 연극이 주로 배우의 말과 행동을 통해 보여주는 화술연극이었다면, 연출가 연극은 비언어적 수단과 무대장치를 활용하여 원작 텍스트와 문학으로부터 독립된 연극성과 연기의 자율성을 추구한다.<sup>8)</sup> 연출가는 동시대적 관점에서 시대와 관계되는 것을 문학 텍스트에서 발견하고 끌어내는 해석자이다. 연출가 연극의 새로운 해석은 동시대인으로서 연출가 자신뿐만 아니라, 작품의 공동 창조자, 즉 새로운 해석의 완성자인 관객과도 관련된 의미를 산출한다.<sup>9)</sup>

제2차 세계대전 이후, 연극계에서는 연출가의 자의적 해석을 바탕으로 고전극을 현대화하여 새롭게 무대에 올리는 연출 방식이 유행하게 되었는데, 이는 문화예술계 전반의 경향이었던 탈권위적·탈신화적·해체주의적 지향성을 가진 포스트모더니즘의 경향이 반영된 결과였다. 작품/텍스트와 연관된 일체의 권위를 갖고 있던 저자가 죽거나 해체되었기 때문에, 그 권위가 자연스럽고 독자에게 넘어가게 되었고, 독자/연출가의 자의적 텍스트 해석 역시 권위를 가질 수 있게 된 것이다.<sup>10)</sup>

레지테아터의 개념은 ‘서브 텍스트’ 원리로 설명할 수 있다. 말이나 글로 표현된 언어의 이면에는 함축과 암시를 내포하는 서브 텍스트가 존재

8) 김형기, “다매체 시대 연극의 탈영토화: 연출가연극-춤연극-매체연극,” 『한국연극학』 34 (2008), 54-55.

9) 이인순, 『연출가연극과 드라마투르기: 재현에서 재의미화로』, 169-170.

10) 박선영, “레지오페라시대의 고전 오페라 텍스트 해석의 문제: 드미트리 체르냐코프의 <무슬란과 루드밀라>(2011)를 중심으로,” 『중소연구』 43/2 (2019), 257.

하는데, 이 서브 텍스트는 지극히 주관적 개념이므로 수용자에 따라 받아들이는 의미가 다를 수 있다.<sup>11)</sup> 한 편의 오페라가 창작되는 과정에서도 여러 단계에서 수용/해석이라는 과정이 필연적으로 동반된다. 원텍스트(urtext)로부터 오페라 원작인 리브레토가 만들어지는 과정에서 원텍스트의 수용자이자 새로운 텍스트의 창작자인 리브레토 작가와 작곡가에 의해서 일차적으로 적극적인 해석 과정이 이루어진다. 다음 단계로 오페라 리브레토를 무대화하는 과정에서 리브레토의 수용자이자 무대 공연 텍스트의 창작자인 연주자 및 연출가 등에 의해 이차적 해석 과정이 이루어진다. 마지막으로 공연 텍스트의 최종 수용자인 감상자에 의해 또 한번의 해석 과정을 거친다. 각 단계에서 해석은 자의적으로 일어나기 때문에, 수용/해석의 각 단계에서 나타나는 의미화 과정 역시 자의적일 수밖에 없다.<sup>12)</sup> 따라서 오페라 원작의 텍스트를 연출가가 자의적으로 해석하는 레지테아터 연출이 가능하게 된다.

## 2) 레지테아터 오페라의 유형

레지테아터는 연출가에 따라 매우 다양한 방식으로 이루어진다. 따라서 레지테아터의 유형에 대한 견해는 학자마다 상당히 다르게 제시된다.<sup>13)</sup> 본 연구에서는 독일의 문학자이자 연극학자인 위르겐 쿨넬(Jürgen Kühnel, 1944–2018)<sup>14)</sup>의 레지테아터 유형에 근거하여 장수동의 레지테

11) U. Müller, "Regietheater/Director's Theater," 591.

12) 박선영, "레지오페라시대의 고전 오페라 텍스트 해석의 문제: 드미트리 체르냐코프의 《루슬란과 루드밀라》(2011)를 중심으로," 260.

13) 다양한 레지테아터 연출의 유형 이론에 관해서는 임정은, "오페라 공연의 레지테아터(Regietheater) 연출 유형 연구," 박사학위논문(단국대학교, 2018), 28–36을 참조.

14) 위르겐 쿨넬은 문학자 및 연극학자, 중세학자, 비교문학자이다. 지겐대학교에서 문학, 연극학, 영화학을 가르쳤으며, 중세 독일과 유럽 문학의 역사, 유럽 연극과 음악극의 역사에 관한 저서를 출판하였다. "위르겐 쿨넬," [https://de.wikipedia.org/wiki/J%C3%BCrgen\\_K%C3%BChnel](https://de.wikipedia.org/wiki/J%C3%BCrgen_K%C3%BChnel), 검색일: 2025.8.8.

아터 작품을 분석하고자 한다.<sup>15)</sup> 퀴넬은 현대 레지테아터의 유형을 4가지로 분류하였다. 첫째, 상징적이거나 비유적인 무대 연출, 둘째, 드라마에 기초를 둔 회화적-사실주의적 접근, 셋째, 스토리를 작가의 시대, 혹은 현시대로 이동한 연출, 넷째, 스토리에 따르지 않고 연출가의 정신적 반응을 무대화한 연출이다.<sup>16)</sup>

유형 1인 ‘상징적이거나 비유적인 무대 연출’은 원작의 서사나 시대를 크게 변경하지는 않지만, 무대 이미지와 상징적 장치를 통해 작품의 주제 의식을 강조하는 연출 방식이다. 즉, 이야기 자체보다 조명·무대미술·색채·오브제·배우의 움직임 등을 통해 작품의 내면적 의미나 철학적 메시지를 시각적으로 드러낸다. 이 경우 무대는 사실적 재현의 공간이라기보다 상징과 은유의 공간으로 기능한다. 예를 들어, 빌란트 바그너(Wieland Wagner, 1917-1966)<sup>17)</sup>가 바이로이트 축제극장에서 연출한 리하르트 바그너의 《트리스탄과 이졸데》, 《발퀴레》 공연은 극도로 단순화된 상징적 무대장치를 활용한 새로운 성격의 연출 방식이 도입된 공연이었다.<sup>18)</sup> 유형 1의 핵심은 이야기의 변형보다 ‘의미의 시각화’에 있다.

유형 2인 ‘드라마에 기초를 둔 회화적-사실주의적 접근’은 원작의 드라마 구조를 비교적 유지하면서도, 인물과 상황을 보다 현실적이거나 풍자적인 방식으로 재해석하는 연출이다. 특히 등장인물의 인간적 결함, 사

15) 레지테아터 연출의 유형 이론 중 본 연구에서 위르겐 퀴넬의 이론을 분석틀로 삼은 이유는 다른 학자들, 예를 들어 가라벤타(Alexandra Garaventa)나 슬래더(Jürgen Schlader) 등은 오페라 연출의 유형을 설명함에 있어 ‘고전적 연출’과 ‘레지테아터 연출’을 혼합하여 제시하고 있기 때문이다 (이용숙, “바그너 《파르지팔》의 레지테아터(Regietheater) 연구: 《파르지팔》은 레지테아터를 통해 어떻게 새로운 작품으로 재탄생했는가,” 30-31). 반면에 퀴넬은 ‘레지테아터 연출’의 유형만을 세부적으로 분류하고 있어, 본 연구의 분석틀에 적합하여 적용하였다.

16) U. Müller, “Regietheater/Director’s Theater,” 592.

17) 리하르트 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883)의 손자.

18) 박선영, “레지오페라시대의 고전 오페라 텍스트 해석의 문제: 드미트리 체르냐코프의 《루슬란과 루드밀라》(2011)를 중심으로,” 257.



회적 위선, 권력 구조 등을 강조하며, 때로는 희극적 과장이나 냉소적 유머를 통해 원작을 비판적으로 읽어낸다. 예를 들어 동베를린의 코미세 오페라(Komische Oper) 감독이었던 펠젠슈타인(Walter Felsenstein, 1901-1975)의 리얼리즘 음악극(Realistisches Musiktheater) 전통을 계승한 연출가 프리드리히(Götz Friedrich, 1930-2000)와 헤르츠(Joachim Herz, 1924-2010)는 오페라의 연극적 측면, 혹은 사회비판적 측면을 강조하는 연출을 추구하였다. 이들의 관점에서 음악은 음향적 아름다움 그 자체보다 공연 참여자와 관객의 극적·정서적 경험을 형성하는 핵심 요소로 이해된다.<sup>19)</sup> 이 유형은 원작을 해체하기보다는, 현실성과 사회 비판성을 강화하는 방향으로 접근한다.

유형 3은 가장 대중적으로 알려진 레지테아터 방식 가운데 하나로, 작품의 시간적·공간적 배경을 원작 시대에서 현대 또는 특정 역사적 시기로 이동시키는 연출이다. 이러한 시대 전환은 단순한 배경 변경이 아니라, 작품을 동시대 사회 문제와 연결하기 위한 전략으로 사용된다. 관객은 고전 작품을 과거의 이야기가 아니라 현재 사회를 반영하는 텍스트로 인식하게 된다. 예를 들어 프랑스 영화감독인 파트리스 쉐로(Patrice Chéreau, 1944-2013)가 1976년 바이로이트 페스티벌 100주년 기념 공연에서 연출한 리하르트 슈트라우스의 《니벨룽의 반지》는 작곡 당시를 작품 배경으로 설정하여, 당시의 자본주의·산업주의·정신적 배경에 대한 비판적 시각을 제시했다.<sup>20)</sup> 이 유형의 핵심은 ‘동시대성’ 혹은 ‘작품의 재맥락화’라고 할 수 있다.

유형 4는 원작에서 제시하는 텍스트보다 연출가의 정신을 작품에 더욱 깊게 반영하여 연출한 경우이다.<sup>21)</sup> 이 유형은 원작의 스토리나 서사 논

19) G. Kreuzer · C. Risi, "Introduction to Götz Friedrich and Joachim Herz's 'Musiktheater —Toward a Definition,'" *The Opera Quarterly*, 27/2-3 (2011), 297.

20) "파트리스 쉐로," [https://en.wikipedia.org/wiki/Patrice\\_Ch%C3%A9reau](https://en.wikipedia.org/wiki/Patrice_Ch%C3%A9reau). 검색일: 2026. 4.20.

리를 반드시 따르지 않고, 작품에 대한 연출가 개인의 철학적·심리적·정치적 반응 자체를 공연으로 드러내는 방식이다. 따라서 이야기의 연속성이 해체되거나 원작과 전혀 다른 이미지·행동·텍스트가 삽입되기도 한다. 여기서 공연은 원작의 재현이라기보다 연출가의 해석 행위 자체를 드러내는 창작이 된다. 예를 들어 카스토르프(Frank Castorf, 1951-)가 2013년 바그너 탄생 200주년 행사의 개막작으로 연출한 《니벨룽의 반지》는 원작의 서사를 해체하고, 자본주의·권력·욕망에 대한 연출가의 비판적 시각을 전면화함으로써 바그너 신화를 현대 자본주의와 소비문화의 비판적 이미지들로 대체하였다.<sup>22)</sup> 이 유형의 핵심은 ‘연출가 정신의 무대화’라고 할 수 있다.

퀴넬이 제시한 레지테아터 연출의 유형과 각 유형의 적용 방식 및 특징을 표로 제시하면 다음과 같다.

[표 1] 퀴넬이 제시한 레지테아터 유형과 특징

| 분류   | 내용                                    | 적용 방식                                                   | 특징             |
|------|---------------------------------------|---------------------------------------------------------|----------------|
| 유형 1 | 상징적이거나 비유적인 무대 연출                     | 무대 이미지와 상징적 장치를 통해 작품의 주제 의식을 강조                        | 의미의 시각화        |
| 유형 2 | 드라마에 기초를 둔 회화적·사실적 접근                 | 원작의 드라마 구조를 비교적 유지하면서도, 인물과 상황을 보다 현실적이거나 풍자적인 방식으로 재해석 | 현실성과 사회 비판성 강화 |
| 유형 3 | 스토리를 작가의 시대, 혹은 현시대로 이동한 연출           | 작품의 시간적·공간적 배경을 원작 시대에서 현대 또는 특정 역사적 시기로 이동             | 동시대적 재맥락화      |
| 유형 4 | 스토리에 따르지 않고 연출가의 정신적 반응과 반작용을 무대화한 연출 | 원작에서 제시하는 텍스트보다 연출가의 정신을 더욱 깊게 반영하여 연출                  | 연출가 정신의 무대화    |

21) 임정은·김형수, “오페라 공연에서 나타나는 레지테아터(Regietheater) 사례분석 : 애니메이션을 활용한 코미세 오페라 베를린 《마술피리》 프로덕션을 중심으로,” 8.

22) Mark Berry, “Opera and the Politics of Postdramatic Theatre: Frank Castorf’s Bayreuth Ring,” *Cambridge Opera Journal*, 33/1-2 (2021), 32-36.

퀴넬은 위의 레지테아터 유형 중 유형 3인 ‘시간대의 이동’을 “디제틱(diegetic)<sup>23)</sup> 변환”이라고 지칭한다. 이는 “실용적(pragmatic) 변환”을 필요로 하는 것으로, 무대에 그 시대를 상징하는 물건들, 즉, 예를 들어 선글라스·여행 가방·텔레비전 모니터·기관총·현대적 유니폼·자전거·자동차 등을 제시함으로써 시대의 이동을 표현하는 것이다.

이에 반해 한층 더 내적인 접근은 “의미론적 변환”이라고 서술한다. 예를 들면, 오페라 속 등장인물을 매우 엄격하게 개조시키는 것을 들 수 있다. 오스트리아 연출가인 마틴 쿠세이(Martin Kusej, 1961-)가 2002년 잘츠부르크에서 연출했던 모차르트의 《돈 조반니》 공연을 예로 들 수 있다. 이 공연에서 연출가 쿠세이는 주인공 돈 조반니를 성적불능자인 호색한으로 묘사하고, 스토리의 끝을 돈 조반니가 하인 레포렐로에게 죽임을 당하는 것으로 변형시켰다. 또한 “의미론적 변환”의 예로 하나의 오페라 작품을 아이러니하거나, 풍자적이거나, 냉소적으로 해체하는 것을 들 수 있다.<sup>24)</sup>

퀴넬의 분류는 현대 레지테아터가 단순한 무대 재현을 넘어, 상징화·현실화·재맥락화·해체 등을 통해 작품의 의미를 새롭게 구성하는 다양한 연출 전략을 포함하고 있음을 보여준다. 퀴넬의 유형 구분은 실제 레지테아터 작품에서는 각 유형의 특성이 독립적으로 나타나기 보다는 여러 유형이 혼합적으로 나타나는 경우가 많다.

### 3. 장수동 연출 레지테아터 오페라

#### 1) 장수동 연출 레지테아터 오페라 개관

연출가 장수동은 1994년 서울오페라앙상블을 창단한 이래 예술감독을

23) 디제틱: (영화의 음악 등이 배경으로 쓰인 것이 아닌) 영화상의 사건에서 나온.

24) U. Müller, “Regietheater/Director’s Theater,” 590–592.

맡으면서 ‘우리의 얼굴을 한 한국오페라의 세계화’를 목표로 공연 활동을 지속적으로 펼치고 있다.<sup>25)</sup> 이를 위해 그는 신작 한국오페라를 초연하는 작업과 함께 다양한 방식으로 한국오페라를 재공연하기 위한 노력을 계속하고 있다. 이와 병행하여 외국오페라를 원작 그대로 공연하지 않고, 원작의 시대 배경을 현시대로 바꾸거나 당대의 사회적 이슈를 반영하는 식의 레지테아터 작품도 지속적으로 무대에 올리고 있다. 특히 그는 레지테아터 오페라의 경우, 대본의 번역과 각색에 직접 참여함으로써 연출가 자신의 의도를 보다 적극적으로 분명하게 보여준다.<sup>26)</sup>

장수동이 연출한 레지테아터 작품으로는 《서울\*라 보엠》(1997),<sup>27)</sup> 《도시의 뼈대로》(2003),<sup>28)</sup> 《아시아 버전 리골레토》(2006),<sup>29)</sup> 《섬진강 나루》(2013),<sup>30)</sup> 《서울\*오르페오》(2022)<sup>31)</sup> 등이 있다.<sup>32)</sup> 장수

25) [《서울\*오르페오》: 한국신화로 부활한 불멸의 사랑] 공연, 프로그램 노트, 2025.12.5.~6., 구로아트밸리 예술극장.

26) 오페라 대본의 번역은 연출가의 의도를 직접적으로 반영하는 수단이라는 점에서 매우 중요하다. 오페라 번역이 원작의 원문(original text, OT)에만 충실하게 번역되는 경우, 관객은 연출가의 의도가 배제된 상태의 정보를 전달받기 때문에 어색함과 부적절함을 경험한다. 따라서 번역가는 연출가의 의도가 반영된 새로운 출발어(source text, ST)에 따라 번역해야 하는지, 아니면 감상자의 선행 지식에 의존해 OT에 충실하게 번역해야 하는지의 문제에 직면할 수 있다. 같은 대본에 대해서도 복수의 연출가가 복수의 ST를 생산할 수 있다. 이창희, “레지테아터 연출 기법에 의한 오페라 대본의 다층적 ST화와 그 번역에 관한 연구,” 『번역언어기술』 3 (2022), 52-53.

27) 원작: 푸치니 《라 보엠》, 배경: 1980년대 신촌, 5·18 민주화 운동의 피해자 하영(미미), 광주 진압군 한솔(로돌포)의 스토리로 바꿈.

28) 원작: 레온카발로 《팔리아치》, 배경: 1970년대 서울 광화문, 태석(카니오)과 애란(네티다)으로 등장인물을 바꾸고 극중극에 ‘처용극’을 도입함.

29) 원작: 베르디 《리골레토》, 배경: 20세기 말 아시아의 한 가상도시 K, 거대자본의 권력 하에 상실해 가는 아시아적 가치를 다루고 다국적 기업의 CEO(만토바), 요리사(리골레토), 난민선에서 만난 양녀(질다)로 등장인물을 바꿈.

30) 원작: 브리튼 《도요새의 강(Curlew River)》, 배경: 임진왜란, 8·15광복, 제주4·3사건, 6·25전쟁, 4·19혁명, 5·18민주화운동, 세월호 희생자 등을 위한 레퀴엠.

31) 원작: 글루크 《오르페오와 에우리디체》, 배경: 서울 지하철 광화문역, 거리의 악사 바리(오르페오)와 지하철에서 죽은 연인 세화(에우리디체)의 스토리.

동은 “서울오페라양상블이 지난 3년간(2022년~2024년) 창작오페라 개발에 집중해 왔다면, 2025년부터는 ‘제2의 창작’이라고 할 수 있는 번안 오페라 공연을 시작하는 것은 한국오페라의 다양성과 침체된 소극장오페라 공연을 견인하는 동시에 K-콘텐츠로서의 ‘K-오페라<sup>33)</sup>의 세계화’의 교두보를 확보하기 위함”이라고 밝힌다.<sup>34)</sup>

위에 제시된 작품들을 퀴넬의 레지테아터 유형 분류에 근거해서 살펴보면, 《서울\*라 보엠》과 《도시의 뻐에로》는 스토리를 현대대로 이동한 연출로서 유형 3에 해당한다. 《서울\*라 보엠》은 배경을 19세기 파리의 뒷골목에서 한국의 1980년대로 바꾸었으며, 《도시의 뻐에로》는 19세기 중엽 이탈리아에서 한국의 1970년대로 바꾸었다. 따라서 의상·무대 장치·소품들을 그 시기에 맞는 것으로 배치하였으며 주인공들의 이름을 한국 이름으로 바꾸는 변화만 주었으므로 “디제틱 변환”이라 할 수 있다. 유형 1과 같이 무대장치를 상징적이거나 미니멀한 방식으로 바꾸지 않았으며, 유형 2와 같이 원작의 스토리를 일부 변형하거나 재구성하지 않고,<sup>35)</sup> 사회 비판을 강화한 측면도 그다지 강하지 않다. 또한 유형 4와 같이 원작의 스토리보다 연출가의 정신적 반응을 더 적극적으로 반영하였다고 보기도 어렵다. 따라서 이 두 작품은 퀴넬의 분류 중 유형 3으로 분석할 수 있다.

32) 목록에 제시된 작품의 상세 줄거리는 전정임, “오페라 연출가 장수동의 연출관 연구: 아시아 버전 《리콜레토》를 중심으로,” 『음악학』 38 (2025), 15-17을 참조.

33) K-팝, K-드라마, K-시네마, K-뷰티 등 글로벌화를 겨냥한 한국적 문화상품을 의미하는 ‘K-’를 붙여 한국오페라 혹은 한국적 오페라를 의미하는 용어로 사용됨.

34) [서울오페라양상블 번안오페라 시리즈 I: 번안오페라 《섬진강나루》] 공연, 프로그램 노트, 2025.5.16.~17., 마포아트센터 아트홀 맥.

35) 원작 오페라의 2막에 나오는 극중극을 ‘이탈리아 광대극’에서 한국의 고전인 ‘처용극’으로 바꾸어 공연한 것은 새로운 시도라고 볼 수 있으나, 스토리의 변환이라기보다는 ‘처용’-처용의 처 ‘가실’-가실의 애인 ‘역신’ 사이의 삼각관계가 원작 오페라의 극중극인 ‘광대극’의 구조와 거의 유사하기 때문에 차용한 것이라 볼 수 있다. 즉, 스토리의 변환 자체는 이루어지지 않고 원작의 구조를 그대로 따르고 있다.

《아시아 버전 리콜레토》의 경우도 원작의 작품 배경을 연출가가 의도하는 특정 시대인 21세기 아시아의 한 항구로 설정하였다는 점에서 퀴넬의 레지테아터 유형 분류 중 유형 3에 해당한다고 볼 수 있다. 이 작품에서 16세기 유럽의 궁정은 21세기 아시아의 가상 항구도시로 변환된다. 연출가 장수동은 이 작품을 공연함에 있어, 거대 자본의 횡포로 무너지가는 아시아적 가치를 모색하는 것을 주된 목표로 설정하면서 사회적 이슈에 대한 비판을 강하게 담고자 하였다.<sup>36)</sup> 따라서 퀴넬의 분류 중 ‘현실성과 사회 비판성의 강화’로 특징지어지는 유형 2와도 관련이 있다. 그러나 이탈리아어 가사와 주인공의 이름까지 모두 원작과 동일하게 적용하여 공연되고, 실제 공연에서는 연출가의 의도를 표현하고자 하는 장치가 무대장치나 소품 등에 의해서만 간접적으로 나타난다는 점에서 유형 2로 분류하기에는 무리가 있는 것으로 보인다.

이에 반해 《섬진강 나루》와 《서울\*오르페오》는 원작에서 제시하는 텍스트보다 연출가의 정신을 더욱 깊게 반영하여 연출하였다는 점에서 퀴넬의 분류 중 유형 4에 해당한다고 볼 수 있다. 두 작품 모두 시대 변환이 이루어지고 있다는 점에서 유형 3의 특성을 가지며, 현실화와 사회적 비판의 성격을 가진다는 점에서 유형 2의 특성도 보인다. 그렇지만 가사를 번역하면서 원작의 내용을 연출자의 의도대로 상당히 많이 각색하고, 연출자가 이 작품을 통해 드러내고자 하는 정신세계를 적극적으로 표출하고 있다는 점에서 “의미론적 변환”이 이루어진다고 볼 수 있다. 또한 원작의 음악을 특정 부분에서 한국적 선율로 대체하고 오케스트레이션을 편곡하여 국악기를 추가하는 등 음악적 측면에서도 상당한 변환이 이루어진다. 이러한 음악적 변환은 단순한 음향적 변형이 아니라, 작품의 문화적 맥락과 정서적 의미 체계를 재구성함으로써 관객의 해석 방식 자체를 변화시키는 의미론적 변환으로 기능한다.

36) 전정임, “오페라 연출가 장수동의 연출관 연구: 아시아 버전 《리콜레토》를 중심으로,” 33-34.

본 연구에서는 퀴넬의 분류 중 유형 4의 특성을 강하게 드러내고 있는 《섬진강 나루》와 《서울\*오르페오》 두 작품의 분석을 토대로 장수동이 연출한 레지테아터 작품의 특성을 고찰하고자 한다. 작품 분석은 원작 오페라와의 비교를 통한 시대 배경 및 텍스트 변환의 방식과 음악적 변환의 방식을 중심으로 이루어진다.

## 2) 장수동 연출 레지테아터 오페라 분석

### (1) 《섬진강 나루》

《섬진강 나루》의 원작은 벤자민 브리튼(Benjamin Britten, 1913-1976)의 《도요새의 강》(Curlew River, 1964)이다. 이 작품은 그의 교회 우화극(Church Parables) 3부작<sup>37)</sup>으로 불리는 세 편의 오페라 중 첫 번째 작품이다.

《도요새의 강》은 작곡가 브리튼이 일본을 방문했을 때, 일본의 전통 가무극인 노(能, のう) 《스미다 강》(Sumidagawa)을 관람한 후 큰 인상을 받아 그 작품을 바탕으로 새롭게 작곡한 곡이다. 따라서 교회 우화극 세 작품 중 《도요새의 강》에서 일본의 영향이 암시적 측면이나 음악 양식의 측면에서 가장 강하게 나타난다.<sup>38)</sup> 노가 가진 절제된 양식, 느린 동작, 선율 없이 단조롭게 반복하는 의식가(chanting)와 노래의 낮은 혼합은 브리튼에게 완전히 새로운 오페라적 경험을 갖게 했다.<sup>39)</sup> 귀국 후, 브리튼은 이러한 노의 양식과 정신을 서구의 전통 예술인 오페라 속에

37) 브리튼의 교회 우화극 3부작은 《도요새의 강》, 구약성경 『다니엘서』에 나오는 바빌론 포로 3인의 유대인 이야기인 《불타는 화덕》(The Burning Fiery Furnace, op. 77, 1966), 신약성경 『누가복음』 15장에 나오는 탕자의 이야기인 《방탕한 아들》(The Prodigal Son, op. 81, 1968)로 구성된다.

38) M. Cooke, *Britten and the Far East* (Woodbridge: Boydell Press, 1998), 189.

39) L. Walker, *Benjamin Britten: new perspectives on his life and work* (Woodbridge: Boydell press, 2009), 113.

어떻게 융합시킬 수 있을까를 고민하였다. 그래서 한때 일본에 거주한 경험에 있었던 시인이며 소설가인 윌리엄 플로머(William Plomer, 1903-1973)를 대본가로 정하여 함께 상의하며 오페라 작업을 하였다. 그러한 과정을 거쳐 브리튼은 불교를 바탕으로 만들어진 일본의 노를 기독교를 바탕으로 한 중세의 기적극(Miracle play)으로 바꾸어 현대오페라로 재탄생시켰다.<sup>40)</sup> 고대 일본의 음악극을 중세 영국의 종교극으로 바꿀 수 있었던 것은 두 장르 사이에 다음과 같은 공통적 요소가 있었기 때문이다. 첫째, 중세 종교극에서는 모든 등장인물이 수도자 남성인데, 노에서도 남성들만 출연한다. 둘째, 중세 종교극은 교회에서 단순하고 소박한 무대장치로 공연되었는데, 노의 무대장치도 매우 단순하다. 셋째, 두 장르 모두 악기 사용이 매우 제한적이며, 마지막으로, 두 장르 모두 도덕적 이야기가 중심이 된다는 점에서 공통점을 가진다.<sup>41)</sup>

오페라 《도요새의 강》의 줄거리는 일본의 노 《스미다 강》과 전반적으로 유사하다. 아들을 잃은 어머니가 실성해서 아이를 찾아 헤매다가 배를 타게 되는데, 뱃사공으로부터 한 아이가 납치되었다가 병에 걸려 죽어 저편 언덕에 묻혀있다는 이야기를 듣는다. 어머니는 그 아이가 자신의 아들이라는 것을 깨닫고 무덤으로 가서 아이의 영혼과 만나게 된다. 노 《스미다 강》에서는 어머니가 슬피 울며 자식의 이름을 부르자 아들의 목소리가 들리고 환상이 나타나지만, 어머니와 아들이 서로 손을 잡자 환상은 사라지고 무덤이라고 생각했던 그곳은 풀이 우거진 강가의 들판으로 묘사되는 비극적 결말을 보인다. 이에 반해 오페라 《도요새의 강》에서는 종교적 기적이 일어나 어머니가 아이의 영혼을 만난 후 기도를 통

40) 세광음악출판사 편, 『최신 명곡해설전집 22: 오페라 IV』 (세광음악출판사, 1986), 344.

41) Mikiko Ishii, "The weeping mothers in Sumidagawa, Curlew River, and medieval European religious plays," *Comparative drama* 39/3-4 (2005), 291.



해 실성했던 것에서 정신이 회복되고 희망과 평화를 얻게 된다는 행복한 결말로 끝을 맺는다.<sup>42)</sup>

극의 구성면에서 《도요새의 강》은 극중극 형태를 가지는 점이 특징적이다. 첫 장면에서 수도사들이 등장하여 그레고리오 성가를 부른 후, 수도원장이 이제 기적극이 시작될 것을 알린다. 이후 수도사들은 여인, 뱃사공, 나그네 등 각자 맡은 배역대로 옷을 갈아입고 ‘강가를 헤매던 실성한 여인이 신의 은총으로 정신을 되찾게 된다’는 오페라의 본 줄거리를 공연한다. 기적극이 끝난 후 수도사들은 다시 수도복으로 갈아입고 첫 장면에 불렀던 그레고리오 성가를 부르며 퇴장한다.<sup>43)</sup>

브리튼의 오페라 《도요새의 강》은 1997년 국립오페라단 주최로 국립극장 달오름극장에서 한국 초연되었다. 이때 원작 그대로 공연하지 않고, 《섬진강 나루》라는 제목으로 시인 김용범이 대본을 맡아 ‘임진왜란 때 아들을 잃은 어머니가 섬진강 나루터에서 떠도는 아들의 넋을 만나는 이야기’로 변안하여 공연하였다. 연출은 연극 연출가 박은희가 맡았으며 관소리와 찻김칫국을 삽입하여 토속적인 정취를 살려 공연이 이루어졌다.<sup>44)</sup>

장수동은 2013년 브리튼의 탄생 100주년을 맞아 1997년에 공연되었던 《섬진강 나루》를 서울오페라앙상블 주최로 다시 무대에 올린다. 이 2013년 공연은 1997년 공연과 동일하게 김용범의 대본을 바탕으로 하고 있어 시대 배경을 임진왜란으로 하고, 전쟁 중에 죽은 아이를 어머니가 찾아다닌다는 설정을 유지하였다. 2013년 공연 이후 장수동은 연출자의 의도를 더욱 강화하여 2025년 마포아트센터 아트홀 맥에서 이 작품을 다시 무대에 올린다. 2025년 공연에서는 시대 배경을 특정하지 않고, 각 배

42) R. Weitzman, "Music: Britten's Three Church Parables," *London Magazine* 8/8 (1968), 82.

43) 세광음악출판사 편, 『최신 명곡해설전집 22: 오페라 IV』, 345-348.

44) "[음악] 브리튼 오페라 두 편 국내 초연," 『연합뉴스』 1997.8.5.

역의 역할을 연출가의 의도에 맞추어 구체적으로 설정하며, 도창<sup>45)</sup>의 역할을 극대화하는 등 2013년 공연에 비해 레지테아터가 더욱 적극적으로 이루어진다.

장수동이 연출한 2025년판 《섬진강 나루》의 레지테아터 방식은 세 가지 측면에서 고찰할 수 있다. 첫째는 시대적 변환이며, 둘째는 스토리의 변환, 셋째는 음악의 변환이다.

첫째, 시대적 변환을 살펴보면, 원작 《도요새의 강》은 중세 앵글로색슨 시대의 옛 왕국 이스트 앵글리아가 배경이다. 《섬진강 나루》는 서양의 중세 시대의 이야기를 한국의 특정되지 않은 과거의 이야기로 변환하였다. 앞서서도 언급한 바와 같이, 2013년 버전에서는 1997년 한국 초연 때의 스토리와 동일하게 임진왜란 시기로 시대를 특정했지만, 2025년 버전에서는 과거의 한국이지만 시대를 특정하지 않고 있다.

연출가에 따르면, 이 작품은 8·15 광복 이후 4·3 제주에서부터 6·25 한국전쟁, 4·19 민주혁명, 5·18 광주민주화운동, 그리고 세월호 사고에 이르기까지 국가공권력에 희생된 무명의 젊은 영혼들에게 바치는 초혼곡(招魂曲)이다. 이 작품을 통해 연출가는 한국의 아픈 과거를 모두 아우르며, 전쟁 통에 죽은 아이와 그 어머니를 통해 우리 시대의 해원상생(解冤相生)을 노래한다는 의도를 보여주고 있다.<sup>46)</sup> 이에 따라 시대를 특정하지 않고 흰 상청(喪廳) 같은 무대, 종이옷, 종이배 등으로 그 시절을 초혼하는 것으로 무대를 꾸민다.<sup>47)</sup> [사진 1]

45) 도창(導唱): 창극(唱劇)에서, 연기가 아닌 제삼자가 무대 뒤나 옆에서 극의 전개를 창으로 해설하는 일. 또는 그런 사람.

46) 민병무, “관소리, 찻김칫국까지 더했다. 서울오페라양상블 12년 만에 《섬진강 나루》 다시 공연,” 『테일리한국』, 2025.4.1.

47) [서울오페라양상블 변안오페라 시리즈 I: 변안오페라 《섬진강나루》] 공연, 프로그램 노트, 2025.5.16.~17., 마포아트센터 아트홀 맥.

[사진 1] 2025판 《섬진강 나루》 공연 장면\_무대 배경



서울오페라앙상블 제공

둘째, 스토리의 변환을 살펴보면, 원작 《도요새의 강》과 《섬진강 나루》 사이에는 많은 차이가 있다. 일단 원작 《도요새의 강》에서 극을 이끌어가는 수도사들이 《섬진강 나루》에서는 도창으로 대체되었다. 또한 《도요새의 강》에서는 수도사들이 ‘실성한 여인의 이야기’를 옷을 갈아입고 극중극 형식으로 이어가지만, 《섬진강 나루》에서는 도창의 설명 이후에 본 이야기가 펼쳐진다. 그러다 보니 등장인물의 역할이나 스토리 전개에 있어서도 많은 변환이 일어난다.

등장인물 면에서, ‘여인’은 먼 곳에서 왔으며 실성하여 잃어버린 아들을 찾아 헤매고 다니는 인물로 설정하고 있다는 점에서 《도요새의 강》과 《섬진강 나루》가 차이가 없다. 그러나 ‘뱃사공’은 《도요새의 강》에서는 단순히 아이의 죽음을 안타까워하고 추모하는 인물로 설정되지만, 《섬진강 나루》에서는 시대의 굴곡을 묵묵히 견디며 나루터를 지키는 인물로 묘사된다. 또한 ‘나그네’도 《도요새의 강》에서는 단순히 실성한 여인을 뱃사공에게 소개해 주는 인물이지만, 《섬진강 나루》에서는 죽은 어미의 유품을 어깨에 메고 떠도는 인물로 설정되어 억울한 죽

음에 대한 한(恨)을 강조하는 역할을 담당한다.

한편, 《도요새의 강》은 아이를 잃고 실성하게 된 불쌍한 여인이 아이의 영혼을 만나 구원을 얻고 다시 정신이 돌아오게 되었다는 기독교적 구원에 바탕을 두고 있다. 반면에 《섬진강 나루》는 ‘한 여인이 아이를 잃고 실성하게 되었다.’는 전제는 같지만, 아이를 잃어버리게 된 이유가 전쟁 중에 군인들에게 끌려갔기 때문이라고 설정하고, 그 아이가 ‘M1소총에 찢려 죽었고 배에 피가 가득했다.’라는 뱃사공의 대사를 통해 전쟁의 참혹함과 슬픔을 강조하고 있다. 또한 결말도 여인이 죽은 아이의 영혼을 만난 후 저승에서 만나자고 약속함으로써 한을 푸는 것으로 마무리함으로써, 무속적 뉘 달래기로 작품을 끝마치고 있다. 그러한 스토리 전개를 통해, 이 작품은 여인과 죽은 아이뿐 아니라 한국 역사 속에서 억울하게 죽어간 무명의 사람들을 위한 진혼곡이라는 연출가의 의도를 분명하게 드러낸다.

브리튼의 원작 오페라 《도요새의 강》과 장수동 연출 2025년 버전 《섬진강 나루》 두 작품을 등장인물이나 사건 전개 면에서 비교하면 다음과 같다.

[표 3] 《도요새의 강》과 《섬진강 나루》 등장인물 및 사건 전개 비교

| 구분   |      | 《도요새의 강》                             | 《섬진강 나루》              |
|------|------|--------------------------------------|-----------------------|
| 시대   |      | 중세 앵글로색슨 시대                          | 시대를 특정하지 않음 또는 시대를 생략 |
| 장소   |      | 영국, 커얼류 리버<br>(도요새가 우이우이하고 슬프게 우는 강) | 한국, 섬진강               |
| 등장인물 | 수도사들 | 극의 앞뒤에 등장<br>극의 시작을 알리고 극 중 배역 담당    | 도창으로 대체됨              |
|      | 여인   | 서쪽 나라 산봉우리 아래 한적한 곳에 살던 여인           | 검은산 아래 한적한 곳에 살던 여인   |

|        |     |                                          |                                                                      |
|--------|-----|------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|
|        | 벃사공 | 아이의 죽음을 안타까워하고 추모하는 인물                   | 시대의 굴곡을 묵묵히 견디며 나루터를 지키는 인물<br>아이가 M1소총에 찔려 죽었고 배에 피가 가득했다고 사실적으로 묘사 |
|        | 나그네 | 실성한 여인을 벃사공에게 소개하는 인물                    | 죽은 어미의 유품을 어깨에 메고 떠도는 인물                                             |
|        | 아이  | 납치당함                                     | 전쟁 중에 군인들에게 끌려감                                                      |
| 결말     |     | 천국에서 만나자고 약속하고 어머니는 정신이 돌아옴<br>(기독교적 구원) | 저승에서 만나자고 약속하고 서로의 한을 풀게 됨<br>(무속적 넋 달래기)                            |
| 종교적 배경 |     | 기독교의 세계                                  | 무속의 세계                                                               |

셋째, 음악의 변환을 살펴보면, 레지테아터 오페라에서도 음악은 바꾸지 않는 것이 일반적임에도 불구하고 《섬진강 나루》에서는 원작의 음악을 과감하게 바꾸고 있는데 이는 매우 파격적인 시도이다. 《섬진강 나루》에서 음악의 변환이 가능했던 것은 원작 오페라 《도요새의 강》이 수도사들의 ‘라틴어 성가 부분+기적극+라틴어 성가 부분’으로 구성된 극중극 형식이기 때문이다. 장수동은 이중 가운데 기적극 부분의 음악은 그대로 사용하였으나, 앞뒤에 붙은 라틴어 성가 부분은 도창의 판소리로 대체함으로써 음악과 가사를 모두 변환하였다. 또한 도창이 등장하는 부분에서는 해금, 아쟁, 장구, 북 등 국악기가 연주된다.

첫 도입부와 마지막 부분에서 수도사들이 부르는 라틴어 성가의 첫 부분은 다음과 같다. [악보 1]<sup>48)</sup>

48) 1997년 《섬진강 나루》 초연 악보. 박동규, “서사음악극의 변안 양상 연구: 벤자민 브리튼의 오페라 《Curlew River》와 《섬진강 나루》를 중심으로,” 석사학위논문 (한양대학교 융합산업대학원, 2018), 178.

## [악보 1] 《도요새의 강》의 도입부 라틴어 성가

Slow  
'Lento  
ALL VOICES  
ALLE STIMMEN

1. Te lú - cis - an - te tér - mi - num, Ré - rum Cre - á - tor, pó - sci - mus, Ut pro tú - a cle - mén - ti - a,  
2. Pro - cul re - cé - dant sô - ni - a, Et nóc - ti - um phan - tás - ma - ta: Ho - stém - que nós - trum có - m - pri - me,  
3. Prae - sta, Pa - ter pi - is - si - me, Pa - tri - que có - m - par U - ni - ca, Cum Spi - ri - tu Pa - tris dí - ti - to,  
아 - - - - - 관자재보살 반-실 반야바라밀다삼경  
MONKS only (without Basses)  
nur MÖNCHEN

dim. and roll,  
All Voices

1. Sis praes sul et cu - stó - di - a, A - men. A - men.  
2. Ne pol - lu - an - tur có - po - ra, 바라숨 아제 모 제사 바 하  
3. Régans per ó - mne sae - cu - lum, 아제아제 바라 아제

원작에서는 수도사들이 유니슨으로 라틴어 성가 <오늘도 끝났도다>(Tu lucis ante terminum)을 노래한다. 저녁기도 중 하나로, 하루를 끝나치면서 하나님의 보호를 간구하는 내용이다. [악보 1]의 라틴어 가사 아래에 한글로 적어 넣은 가사는 1997년 초연 시 라틴어를 불경의 가사로 바꾸었던 내용이다. 그러나 2025년 버전에서는 이 라틴어 성가 부분을 완전히 삭제하고 도창이 아래와 같은 새로운 가사를 판소리 어법으로 노래한다. 가사는 연출가 장수동이 직접 쓴 것이다.

[당골(도창)의 들어가는 소리]

<길닭음>

여보시오, 벗님네야

이내 말을 들어보소

저 섬진강 나루터에 애닦고도 슬픈 사연을

강바람이 스산한 섬진강 나루터에  
난리 통에 잃어버린 아들을 찾아  
오늘도 해매이는 한 여인이 있었으니

이 여인의 기약 없는 정성에  
하늘도 감동하사  
죽은 아들의 비원을 담아  
이 여인에게 기적을 행하시네

(후략)

작품의 마지막 부분에서도 원작 《도요새의 강》에서는 수도사들이 [악보 1]에 제시된 라틴어 성가와 동일한 성가를 노래한다. 반면에 《섬진강 나루》에서는 도창의 씻김굿과 길베가름으로 마무리된다. 즉, 죽은 영혼들을 달래고 해원상생을 노래하는 것으로 끝을 맺는다.

[당골(도창)의 달는 소리]

<넋건지기굿-길베가름>

천궁이야 천궁이야  
아에헤요 아에헤요

이슬 털고 털러 가세  
씻기러 가세 씻기러 가세

(중략)

풀렸구나 풀렸구나  
풀은 고에 맺힌 망제  
설설이나 풀리소서

(중략)

씻기노라 씻기노라  
넋반되어 왕생극락  
맑은 냇이  
섬진강에 흐르거라

천궁이야 천궁이야  
아에헤요 아에헤요

[사진 2] 2025판 《섬진강 나루》 공연 장면\_도창의 등장



서울오페라양상블 제공

(2) 《서울\*오르페오》

《서울\*오르페오》의 원작은 글루크(C. Gluck, 1714-1787)의 오페라 《오르페오와 에우리디체》이다. 장수동은 서울오페라양상블 주최로 글루크의 작품을 오리지널 버전으로 2010년 국립극장 달오름극장에서 한국 초연하였다. 이후 여러 차례 재공연하였으며, 2015년에는 밀라노 세계엑스포 초청작으로 이탈리아에서도 이 작품을 공연하였다. 2018년에



는 한국오페라 70주년 기념 공연으로 예술의전당 오페라극장에서 시대 배경을 광화문역으로 바꾸고 현대적으로 해석하여 공연하였다.<sup>49)</sup> 이 공연까지도 가사는 이탈리아어를 사용하고 자막을 활용해 연출가의 의도를 표현하는 방식으로 다소 소극적인 레지테아터 방식을 사용하였다.

이후 2022년에는 《오르페오-그 영혼의 노래》라는 제목으로 소극장인 CJ아지트 대학로에서 한국어로 번안된 오페라로 공연이 되었다. 이 공연에서는 2018년의 현대적 해석에서 한 걸음 더 나아가 적극적으로 “우리 얼굴을 한 오페라”로의 변모를 꾀한다. 오케스트라에 대금/소금, 피리/생황, 해금, 25현 가야금 등 국악기를 추가하고,<sup>50)</sup> ‘바리테기’ 설화와 민간 신앙 ‘씻김굿’ 등을 결합해 실험적인 양식의 새로운 오페라로 구성하였다.<sup>51)</sup>

2025년에는 2022년 공연 때보다 규모가 훨씬 큰 공연장인 마포아트센터 아트홀 맥에서 다시 이 작품을 공연하면서 작품 제목을 《서울\*오르페오》로 바꾸었다. 또한 2022년도의 공연보다 한층 더 ‘한국화’에 다가가기 위해 많은 변화를 가했다. 즉, 국악기를 추가한 곡목을 더 늘려서 편곡을 하였고, 그리스 신화를 한국 신화 체계 속에 녹여내기 위한 다양한 장치를 활용한다.

글루크의 《오르페오와 에우리디체》는 그리스 신화에 등장하는 음유시인 오르페오(Orfeus, 이탈리아어: Orfeo)의 이야기로, 이탈리아 시인 칼차비지(R. Calzabigi, 1714-1795)의 대본을 바탕으로 한다. 오르페오가 신흔 첫날 밤에 뱀에 물려 죽은 아내 에우리디체를 찾아 저승으로 가서 노래의 마력으로 저승의 왕을 감동시켜 에우리디체를 데려온다는 이야기

49) [《서울\*오르페오》: 한국신화로 부활한 불멸의 사랑] 공연, 프로그램 노트, 2025.12.5.~6., 구로아트밸리 예술극장.

50) 신동일, “글루크 작곡, 신동일 편곡 오페라 “서울 오르페오”(12.5-6/구로아트밸리),” [신동일의 음악세상], [https://blog.naver.com/gayane/224069782036?trackingCode=blog\\_bloghome\\_searchlist](https://blog.naver.com/gayane/224069782036?trackingCode=blog_bloghome_searchlist), 검색일: 2026.3.21.

51) 이은혜, “《오르페오: 그 영혼의 노래》,” 『한국스포츠통신』, 2022.2.17.

이다. 오르페오가 이승에 도착할 때까지 에우리디체의 얼굴을 보아서 안 된다는 약속을 지키지 않게 되어 에우리디체는 다시 죽음을 맞이하지만, 그때 사랑의 신이 나타나 에우리디체를 살려 주고 행복한 결말을 맞는다.<sup>52)</sup>

장수동 연출 《서울\*오르페오》에서 시대 배경은 그리스 시대에서 현 시대 서울 지하철 광화문역으로 바뀌고, 등장인물도 음유시인 에우리디체는 거리 악사 ‘바라’로, 에우리디체는 ‘세화’로, 사랑의 신은 ‘종달’로 바뀐다. 지하철 광화문역에서 지하철 사고로 해녀 출신인 세화를 잃고 통곡하는 거리 악사 바라 앞에 노숙인 차림의 종달이 나타나 그의 간절한 사랑에 감복해 세화가 다시 생명을 얻을 수 있는 방법을 알려준다. 바다가 오염된 검은 강을 건너 환상의 섬인 이어도에 당도하여 ‘구원의 노래’를 부르자 바다문이 열리고 마침내 세화와 재회한다. 두 사람은 다시 검은 강을 건너 지하철역에 이르지만 세화는 바다가 자기를 바라보지 않고 외면하는 것에 절망하여 바라에게 원망의 말을 쏟아낸다. 세화의 이 모습에 괴로워하던 바라는 결국 약속을 어기고 그녀를 보게 되고, 그 순간 그녀는 싸늘하게 죽어간다. 바라는 세화의 죽음 앞에서 죄책감과 슬픔에 빠져 자결을 하려는 순간, 다시 종달이 나타나 노숙인들과 ‘상생의 노래’를 부르고 마침내 바라의 사랑에 하늘이 감동하여 세화가 살아나고 두 사람은 행복한 결말을 맞게 된다.<sup>53)</sup>

장수동 연출 《서울\*오르페오》의 레지테아터 방식도 시대적 변환, 스토리의 변환, 음악의 변환의 세 가지 측면에서 고찰할 수 있다.

첫째, 시대적 변환의 측면에서, 작품의 배경이 원작 《오르페오와 에우리디체》의 태고시대 그리스에서 현시대 서울 지하철로 바뀌므로써 ‘동

52) 세광음악출판사 편, 『최신 명곡해설전집 19: 오페라 I』 (세광음악출판사, 1986), 96-105.

53) [《서울\*오르페오》: 한국신화로 부활한 불멸의 사랑] 공연, 프로그램 노트, 2025.12.5.~6., 구로아트밸리 예술극장.

시대성'이 이루어진다. 등장인물들의 이름도 한국 이름으로 바뀌었으며, 에우리디체의 무덤가에서 그녀의 죽음을 애도하는 젊은 양치기들, 님프, 오르페오의 시종을 연기하던 합창단은 '노숙인'으로 바뀌었다. 머나먼 신화 속의 이야기가 현재 우리 시대의 일상에서 겪는 '우리의 이야기'로 변모한 것이다.

글루크의 《오르페오와 에우리디체》와 장수동이 연출한 《서울\*오르페오》 두 작품을 작품 배경, 등장인물 면에서 비교해 보면 다음과 같다.

[표 3] 《오르페오와 에우리디체》와 《서울\*오르페오》 비교

| 구분   | 《오르페오와 에우리디체》   | 《서울*오르페오》   |
|------|-----------------|-------------|
| 시대   | 태고시대            | 현대          |
| 장소   | 그리스             | 서울 지하철 광화문역 |
| 등장인물 | 오르페오            | 바라: 거리의 악사  |
|      | 에우리디체           | 세화: 해녀 출신   |
|      | 사랑의 신           | 종달: 노숙인     |
|      | 젊은 양치기들, 님프, 시종 | 노숙자         |

하루 이용객 650만의 서울 지하철이 멈춘 새벽 2시. 지하철 광화문역의 선로 위에 떨어져 있는 피 묻은 면사포. 텅 빈 지하철역에서 죽은 연인 세화의 영혼을 위해 슬픔에 잠겨 연주하고 있는 거리 악사 바라의 이미지는 관객들의 공감을 끌어내면서 작품 속으로 몰입하도록 하기에 충분한 장치가 된다. “고전 오페라를 국악과 디지털 기술을 활용해서 도시적이고 아포칼립스(Apocalypse)적인 현대로 치환하면서 여전히 사랑은 죽음을 초월한 가치가 있다는 핵심 주제를 시대를 넘어 일관적으로 이끈 점은 《서울\*오르페오》가 보여준 가장 큰 음악적 힘”<sup>54)</sup>이라고 평가된다.

[사진 3] 《서울\*오르페오》 공연 장면\_무대 배경



서울오페라앙상블 제공

둘째, 스토리 변환의 측면에서, 한국신화와와의 접목을 통해 연출가 정신을 적극적으로 반영한다. 그리스 신화 속 오르페오의 이야기와 《서울\*오르페오》 속 바라의 이야기에서 공통적 주제는 ‘사랑의 힘’이다. 사랑의 힘으로 저승에까지 가서 여주인공을 만나게 되고, 또 사랑의 힘으로 죽은 여주인공이 살아나게 된다는 점은 원작과 레지테아터 작품에서 공통적으로 드러난다. 그런데 《서울\*오르페오》에서는 세화가 구원에 이르는 과정이 이어도 신화와 진도 씻김굿이라는 장치를 통해 한국적 정서를 통해 이루어진다는 점에서 원작과 레지테아터 작품 사이에 큰 차이가 있다.

서양 신화에서 오르페오의 구원은 사랑하는 존재를 되찾고자 하는 개인적 욕망과 예술의 초월적 힘을 중심으로 전개된다. 오르페오의 노래는 저승의 질서를 흔들며 죽음을 극복하려는 인간적 열망을 상징하며, 여기

54) 박정옥, “[딤퍼뷰] 그리스 신화를 한국 신화로 재해석... 불멸의 사랑 보여준 《서울\*오르페오》,” 『Classic Biz』, 2025.12.9. (<https://classicbiz.kr/View.aspx?No=3886188>, 검색일 2026.4.2.)

서 예술은 상실된 존재를 회복하고자 하는 개인적 사랑의 매개체로 기능한다.

반면 장수동의 《서울\*오르페오》는 이러한 서구적 구원 개념 위에 한국의 전통적 사후 세계관과 진혼 의례를 중첩시킨다. 특히 작품에는 이어도 설화와 진도씻김굿의 구조가 적극적으로 차용된다. 제주 지역의 이어도 설화에서 이어도는 제주에서 강남천자국으로 향하는 뱃길 중간에 존재하는 섬으로 상상되었다. 여기서 강남천자국은 인간 세계의 고난과 질곡을 벗어날 수 있는 이상향이자 낙원의 공간을 의미하며, 이어도 역시 현실의 고통을 초월한 세계로 인식되었다. 이 때문에 제주 지역에서는 이어도를 찾아 떠나는 사람들의 이야기가 전설과 민요의 형태로 전승되어 왔다.<sup>55)</sup> 또한 진도씻김굿은 전라남도 진도 지역에서 전승되는 대표적인 천도굿으로, 망자의 한을 풀고 영혼이 극락으로 나아가도록 돕기 위해 행해지는 무속의례이다.<sup>56)</sup> 죽은 자의 부정과 한을 씻어내고 공동체적 위로와 치유를 통해 망자를 저승으로 천도하는 의식을 행한다.

장수동은 이러한 이어도의 이상향 개념과 씻김굿의 진혼 구조를 《서울\*오르페오》에 결합함으로써, 원작의 개인적 사랑 서사를 한국적 해원(解冤)과 천도의 서사로 전환한다. 즉 원작에서 오르페오의 노래가 사랑의 회복과 초월적 구원을 상징하였다면, 장수동의 연출에서는 억울하게 죽어간 영혼들의 ‘한’을 풀고 그들을 위로하는 진혼의 의미로 재해석되고 있다.

이처럼 《서울\*오르페오》는 서구 오페라의 신화적 구조를 한국의 집단적 기억과 의례적 정서 속에서 새롭게 재구성한 사례라 할 수 있다. 단순히 하늘이 감동해서 구원에 이르는 것이 아니라, 낙원을 향한 간절한

55) “이어도 설화,” [디지털제주문화대전], <https://jeju.grandculture.net/jeju/toc/ GC00701604>, 검색일: 2026.3.20.

56) “진도씻김굿,” [한국민족문화대백과사전], <https://encykorea.aks.ac.kr/ Article/E0054645>, 검색일: 2026.3.20.

희망이 이어도로 이어지고, 망자의 극락왕생을 비는 간절한 의식인 씻김굿을 통해 마침내 구원이 완성된다. 이는 ‘그리스 신화를 한국 신화로!’라는 기치를 걸고 새로운 버전의 오페라에 도전하겠다는 연출가의 의도가 적극적으로 반영된 결과이다.<sup>57)</sup> 이러한 그리스 신화와 한국 신화의 관계에 대해 다음과 같은 평이 기고되어 있다.

《서울\*오르페오》에서는 ‘바리데기 설화’, ‘제주 설문대할망 설화<sup>58)</sup>와 이어도 설화’, ‘씻김’의 개념이 서구 신화의 서사 구조와 결합하면서 죽음과 재생, 속죄와 구원의 상징이 한국적 언어로 치환된다. 새벽의 광화문역 선로에 피 묻은 면사포가 떨어진 이미지로 시작해, 오염된 검은 강(레테)과 환상의 섬(이어도)을 거쳐 죽음 너머의 세계로 향하는 서사는 공간과 정서 모두에서 한국적 상징을 촘촘히 배치한다.<sup>59)</sup>

셋째, 음악 변환의 측면에서, 한국음악적 요소가 적극적으로 도입되는 점을 들 수 있다. 《서울\*오르페오》 공연에 《섬진강 나루》처럼 새로운 음악이 첨가된 것은 아니지만 오케스트레이션을 편곡하여 국악기가 서양악기와 함께 연주된다. 2025년 공연에서 국악기를 활용하기 위한 오케스트라 편곡은 작곡가 신동일이 담당하였다. 오케스트라 악기로는 서양악기로 제1/제2 바이올린·비올라·첼로·베이스·오보에·호른이, 국악기로 가야금·해금·대금·소금·피리·생황이 연주에 참여하였다. 스토리는 한국적으로 변환하였으나 음악은 서양적으로 진행되는 것 사이에서 일어나는 불일치를 연출가는 국악기의 사용으로 순화하고 있다.

57) [《서울\*오르페오》: 한국신화로 부활한 불멸의 사랑] 공연, 프로그램 노트, 2025.12.5.~6., 구로아트밸리 예술극장.

58) 제주 설문대할망 설화: 제주도의 산과 섬을 창조한 존재로 일컬어지는 설문대할망에 관한 설화.

59) 이은영, “[발행인 칼럼] 광화문 지하철 무대로 부활한 그리스 신화: 서울오페라양상블 《서울\*오르페오》,” 『서울문화투데이』, 2025.12.12.

특히 글루크의 《오르페오와 에우리디체》 중 3막 1장에 등장하는 아리아 <에우리디체 없이 어찌하리오?(Che farò senza Euridice?)>는 오르페오가 되돌아보지 말라는 약속을 어겨서 에우리디체가 다시 죽게 되자 절망에 빠져 부르는 아리아이다. 이 아리아 반주에 국악기가 포함됨으로써 우리 국악기 특유의 구슬품과 애잔함이 더해져 글루크의 오페라의 원형이 우리 전통설화인 듯한 효과를 주었다.<sup>60)</sup>

한편, 국악기를 활용한 음악 반주에 맞추어 한국 무용을 적극적으로 활용하여 한층 더 심도 있게 한국적 분위기를 만들었다. 상모돌리기와 소고춤이 극 중에 등장하며, 세화가 다시 죽음을 맞이한 마지막 장면에서는 무용단이 씻김굿을 하는 역할을 담당함으로써 적극적으로 극의 흐름에 개입한다.

[사진 4] 《서울\*오르페오》 공연 장면\_이어도와 상모돌리기



서울오페라앙상블 제공

60) 박순영, “[공연리뷰] 서울오페라앙상블의 《서울\*오르페오》-‘변안’은 변형이 아니라 귀화(歸化),” 『월간 리뷰』, 2025.12.12.

#### 4. 장수동 연출 레지테아터 오페라의 특성

##### 1) 시대 배경 변환을 통한 공감대 확보

연출가 장수동은 《섬진강 나루》와 《서울\*오르페오》 공연에서 원작의 시대 배경과 장소를 한국인이 인지할 수 있는 시대와 장소로 변환하는 것을 통해 관객의 공감대를 확보하고 있다. 이는 오페라 공연에 있어 ‘동시대성’과 ‘현대화’를 중요시하는 그의 연출관과 깊은 관련을 맺는다.<sup>61)</sup>

2025년판 《섬진강 나루》에서는 아이를 잃고 실성하여 아이를 찾아 헤매는 어머니의 아픔을 8·15광복, 제주4·3사건, 6·25전쟁, 4·19혁명, 5·18민주화운동, 세월호 사고 등 한국 현대사의 아픈 과거와 중첩시킨다. 시대 배경을 임진왜란 시기로 특정했던 2013년도 공연과 달리, 2025년 공연에서는 시대 배경을 현대인 관객들이 보다 더 직접적으로 체감할 수 있는 사건들과 연계하면서 ‘동시대성’과 ‘현대화’에 한 걸음 더 나아가고 있다.

2025년판 《서울\*오르페오》에서는 ‘현시대’ ‘서울 지하철 광화문역’이라는 시대와 장소를 통해 오페라 속 이야기가 관객과 매우 가까운 곳에서 발생한 것과 같은 연상을 일으켜준다. 그로 인해 오페라가 과거 외국의 작품이 아니라 현재 우리와 연계된 ‘동시대’의 작품으로 인식하도록 해준다.

##### 2) 한국적 요소의 적극적 도입

연출가 장수동이 지속적으로 강조하고 있는 ‘K-오페라의 세계화’라는

61) 전정임, “오페라 연출가 장수동의 연출관 연구: 아시아 버전 《리콜레토》를 중심으로,” 30.



기치에 맞추어, 《섬진강 나루》와 《서울\*오르페오》 두 작품 모두에서 스토리 전개뿐 아니라 다양한 측면에서 ‘한국적 요소’가 적극적으로 도입된다.

《섬진강 나루》에서는 첫 부분과 마지막 부분에 도창과 판소리를 도입함으로써 현대적 음악 기법을 토대로 한 브리튼의 작품을 ‘우리의 얼굴을 한 오페라’로 변모시킨다. 또한 서양악기와 함께 북, 장구, 해금, 아쟁 등의 국악기가 함께 음악을 담당하여 음악 자체에서 한국적 분위기가 나타나도록 한다.

《서울\*오르페오》에서는 ‘이어도 신화’와 ‘씻김굿’을 접목하여 그리스 신화가 한국 신화로 바뀌도록 함으로써 오페라의 스토리 자체를 우리의 이야기로 변모시키는 것이 자연스럽게 이루어진다. 또한 이 작품에서도 서양악기와 국악기를 함께 사용하고 한국춤을 적극적으로 활용함으로써 오페라의 ‘한국화’를 시도한다.

원작의 음악을 한국적 선율로 대체하거나 국악기를 추가하는 행위는 단순히 음색이나 편성의 변화만을 의미하지 않는다. 이러한 음악적 각색은 작품이 전달하는 문화적 정체성, 정서적 분위기, 상징 체계, 그리고 관객이 작품을 해석하는 방식 자체를 변화시킨다. 서양 오페라의 특정 장면에 국악기의 음색이나 한국적 선율이 삽입될 경우, 관객은 해당 장면을 단순한 서구적 서사로 받아들이지 않고 한국적 정서와 역사적 경험 속에서 새롭게 인식하게 된다. 이때 음악은 단순한 배경 요소가 아니라, 작품의 의미를 재구성하는 해석적 장치로 기능한다. 따라서 이러한 음악적 각색은 음향적 차원의 변형을 넘어, 작품의 문화적 의미와 정서적 맥락을 새롭게 생성하는 ‘의미론적 변환’으로 이해될 수 있다.

### 3) 한국 역사에 서린 한(恨)의 예술적 승화

장수동은 오페라라는 장르가 사회적 문제를 이슈화하는 데 앞장서야

한다는 연출관을 갖고 있다. 따라서 그는 약자를 둘러싼 권력, 그로 인한 희생 및 전쟁과 난민 등 사회적 이슈들을 오페라 장르가 담아야 한다고 강조한다.<sup>62)</sup>

《섬진강 나루》 공연을 통해 연출가가 도달하고자 했던 최종 목표는 전쟁 통에 죽은 아이와 그 어머니를 통해 우리 시대 아픈 과거의 희생자들에 대한 해원상생을 이루는 것이다. 연출가는 단순히 한 어머니의 슬픔이 아닌 역사의 사건들 속에서 희생된 수많은 억울한 넋에 대한 위로와 안식을 예술작품을 통해 구현하고자 하였다.

한편, 연출가 장수동은 《서울\*오르페오》 공연에 대해 “한국 신화로 부활한 불멸의 사랑을 통해 세상의 갈등들이 치유되는 상생의 노래가 광화문에서 환상의 섬 이어도까지 울려 퍼지기를 기원한다.”라고 밝힌다.<sup>63)</sup> 원작 오페라의 주제가 ‘죽음을 초월한 사랑’이었다면, 장수동은 《서울\*오르페오》 공연을 통해 ‘불멸의 사랑’을 노래하고 이를 바탕으로 사회적 갈등이 치유되기를 희망하고 있다.

외국의 오페라 작품을 K-오페라로 재생산하면서 연출가는 한국 역사의 순간순간 맺혀 있는 아픔과 상처를 복원하려는 의도를 다양한 장치를 통해 보여주고 있다. 또한 과거의 억울한 죽음에 대해 씹김굿을 통한 영혼의 안식 내지는 구원을 이루기 위한 연출 의도가 그의 레지테아터 작품들 속에 분명하게 반영되어 있다. 원작의 중심 의미가 ‘한국적 진혼의식’으로 이동했다고 볼 때, 이는 이미 단순한 드라마 변형 내지는 해석을 넘어서는 ‘의미론적 변환’이라 해석할 수 있다. 이러한 의미 변환을 통해 연출가는 원작의 스토리보다 ‘연출가의 정신을 더욱 깊게 반영하여 연출’하고 있다.

62) 전정임, “오페라 연출가 장수동의 연출관 연구: 베르디 오페라 《리골레토》의 아시아 버전을 중심으로,” 32.

63) 이은영, “[발행인 칼럼] 광화문 지하철 무대로 부활한 그리스 신화: 서울오페라양상물 《서울\*오르페오》,” 『서울문화투데이』, 2025.12.12.

## 5. 맺으며

연출가의 의도에 맞추어 원작을 변환하여 공연하는 레지테아터 오페라는 20세기 중반부터 시작되었고, 현시대에는 이러한 레지테아터 오페라가 완전히 자리를 잡아 다양한 방식으로 시도되고 있다. 이러한 방식의 연출이 원작에 대한 훼손이라는 비판적 시각도 있으나, 오페라 관객의 공감대를 이끌어 내고 오페라 관객층을 확장한다는 점에서는 분명히 긍정적인 측면이 있다.

장수동은 40년이 넘는 기간 동안 오페라 연출가로서 활동해 오면서 오페라 관객층의 확장, K-오페라의 세계화 등의 이슈를 고민해 왔고, 그에 대한 해결책으로 ‘소극장 오페라’와 ‘레지테아터 오페라’를 지속적으로 시도하고 있다. 막대한 비용을 들여 오페라를 제작하고 2~4회 공연에 그치는 그랜드오페라로는 오페라 장르의 지속이 어렵다는 판단하에 ‘소극장 오페라의 우리화’를 집중적으로 시도하고 있다. 또한 오페라의 ‘동시대성’과 ‘현대화’를 표방하면서 외국 오페라를 ‘레지테아터’ 연출로 바꾸어 공연하는 작업도 지속하고 있다.

브리튼의 《도요새의 강》을 《섬진강 나루》로, 글루크의 《오르페오와 에우리디체》를 《서울\*오르페오》로 새롭게 변모시켜 공연하면서 장수동은 무엇보다도 시대 배경과 스토리를 한국인이 공감할 수 있도록 변환하여 외국 오페라지만 그 작품들을 ‘한국 오페라’로 인식하도록 하였다. 또한 국악기를 사용하고 도창을 등장시키는 등 한국적 요소를 적극적으로 도입하여 음악적으로도 서양의 것이 아닌 우리 것이 되도록 시도하였다. 덧붙여 작품의 전개에 있어 한국의 아픈 과거를 중첩시켜 ‘한’이라는 한국의 정서를 작품 전체에 흐르게 하고, 그러한 ‘한’의 찢김과 구원을 예술이라는 수단을 통해 승화시킴으로써 관객의 감동과 공감을 이끌어내었다.

오페라 분야에서 레지테아터는 연극 분야보다 파격적으로 변환되기가

어렵다. 음악이 고정되어 있어 연극보다 제한적 요소가 많기 때문이다. 그러나 장수동은 이러한 한계를 넘어서서 원곡의 음악을 통째로 바꾸고, 오케스트레이션 편곡을 통해 국악기를 서양악기와 함께 연주하는 방식을 통해 외국 오페라의 한국화를 과격적으로 시도하였다. 또한 그는 레지테아터 작품들을 통해 예술의 사회적 기능, 즉, 사회적 이슈를 밝히고 치유하는 기능을 지속적으로 수행하고 있다.

장수동의 연출은 표면적으로는 원작의 시대와 공간을 한국적 맥락으로 이동시킨다는 점에서 퀴넬의 레지테아터 유형 중 유형 3의 특징을 보인다. 그러나 그의 연출의 핵심은 단순한 동시대화에 있지 않다. 그는 한국 현대사의 비극과 ‘한’의 정서를 작품 전반에 중첩시키며, 진혼과 씻김의 의례적 의미를 강조한다. 따라서 그의 연출은 연출가 자신의 역사적·정신적 응답을 무대화한다는 점에서 궁극적으로는 유형 4에 보다 근접한다고 볼 수 있다. 따라서 장수동은 퀴넬의 유형 3의 형식을 활용하지만, 궁극적으로는 유형 4에 속함으로써 원작의 재현보다 역사적 상처에 대한 연출가의 정신적 응답을 중심에 두고 있다.

참고문헌

논저

- 김형기. “다매체 시대 연극의 탈영토화: 연출가연극-춤연극-매체연극.” 『한국연극학』 34 (2008), 39-99.
- 박동규. “서사음악극의 변안 양상 연구: 벤자민 브리튼의 오페라 《Curlew River》와 《섬진강 나루》를 중심으로.” 석사학위논문, 한양대학교 융합산업대학원, 2018.
- 박선영. “역사성과 현재성의 관점에서 살펴본 러시아 고전 오페라의 현대 연출 미학과 경향.” 『중소연구』 44/3 (2020), 193-234.
- \_\_\_\_\_. “레지오페라시대의 고전오페라 텍스트 해석의 문제: 드미트리 체르냐코프의 《루슬란과 루드밀라》(2011)를 중심으로.” 『중소연구』 43/2 (2019). 253-286.
- 세광음악출판사 편. 『최신 명곡해설전집 19: 오페라 I』. 세광음악출판사, 1986.
- \_\_\_\_\_. 『최신 명곡해설전집 22: 오페라 IV』. 세광음악출판사, 1986.
- 이용숙. “바그너 《파르지팔》의 레지테아터(Regietheater) 연구: 《파르지팔》은 레지테아터를 통해 어떻게 새로운 작품으로 재탄생했는가.” 박사학위논문, 서울대학교, 2018.
- 이인순. 『연출가연극과 드라마투르기: 재현에서 재의미화로』. 푸른사상, 2023.
- 이창희. “레지테아터 연출 기법에 의한 오페라 대본의 다층적 ST화와 그 번역에 관한 연구.” 『번역언어기술』 3 (2022), 51-78.
- 임정은. “오페라 공연의 레지테아터(Regietheater) 연출 유형 연구.” 박사학위논문, 단국대학교, 2018.
- 임정은·김형수. “오페라 공연에서 나타나는 레지테아터(Regietheater) 사례 분석: 애니메이션을 활용한 코미세 오페 베를린 《마술 피리》

- 프로덕션을 중심으로.” 『만화애니메이션연구』 51 (2018) 1-33.
- 전정임. “오페라 연출가 장수동의 연출관 연구: 베르디 오페라 《리골레토》의 아시아 버전을 중심으로.” 『음악학』 48 (2025) 7-44.
- 최영주. “연극성의 실천적 개념.” 『한국연극학』 31 (2007), 243-278.
- Berry, M. “Opera and the Politics of Postdramatic Theatre: Frank Castorf's Bayreuth Ring.” *Cambridge Opera Journal*, 33/1-2 (2021), 24-49.
- Cooke, M. *Britten and the Far East*. Woodbridge: Boydell Press, 1998.
- Ishii, Mikiko. “The weeping mothers in Sumidagawa, Curlew River, and medieval European religious plays.” *Comparative drama* 39/3-4 (2005), 287-305.
- Kreuzer, G. · Risi, C. “Introduction to Götz Friedrich and Joachim Herz's ‘Musiktheater—Toward a Definition.’” *The Opera Quarterly*, Volans 27/2-3 (2011), 296-298.
- Müller, U. “Regietheater/Director's Theater.” *The Oxford Handbook of Opera*, edited by H. M. Greenwald, New York: Oxford University Press, 2014, 582-605.
- Walker, L. *Benjamin Britten: new perspectives on his life and work*. Woodbridge: Boydell Press, 2009.
- Weitzman, R. “Music: Britten's Three Church Parables.” *London Magazine* 8/8 (1968), 79-88.

## 기사

- 민병무. “관소리, 찻김굿까지 더했다. 서울오페라앙상블 12년만에 《섬진강 나루》 다시 공연.” 『데일리한국』, 2025.4.1.
- 박순영. “[공연리뷰] 서울오페라앙상블의 《서울\*오르페오》-‘변안’은 변형이 아니라 귀화(歸化).” 『월간 리뷰』, 2025.12.12.

박정옥. “[딤리뷰] 그리스 신화를 한국 신화로 재해석... 불멸의 사랑 보여준 《서울\*오르페오》.” 『Classic Biz』, 2025.12.9.  
<https://classicbiz.kr/View.aspx?No=3886188>, 검색일 2026.4.2.

신동일. “글루크 작곡, 신동일 편곡 오페라 《서울\*오르페오》(12.5-6/구로아트밸리).” [신동일의 음악세상]. [https://blog.naver.com/gayane/224069782036?trackingCode=blog\\_bloghome\\_searchlist](https://blog.naver.com/gayane/224069782036?trackingCode=blog_bloghome_searchlist), 검색일: 2026.3.21.

“[음악] 브리튼 오페라 두 편 국내 초연.” 『연합뉴스』 1997.8.5.

이은영. “[발행인 칼럼] 광화문 지하철 무대로 부활한 그리스 신화: 서울 오페라양상블 《서울\*오르페오》.” 『서울문화투데이』, 2025.12.12.

이은혜. “《오르페오: 그 영혼의 노래》.” 『한국스포츠통신』, 2022.2.17.

#### 프로그램 노트

[서울오페라양상블 번안오페라 시리즈 I: 번안오페라 《섬진강나루》]  
공연, 프로그램 노트, 2025.5.16.~17., 마포아트센터 아트홀 맥.

[《서울\*오르페오》: 한국신화로 부활한 불멸의 사랑] 공연, 프로그램 노트, 2025.12.5.~6., 구로아트밸리 예술극장.

Abstract

A Study on the Types of Regietheater Opera  
by Director Soodong Chang:  
Focused on *Seomjingang Naru* and *Seoul\*Orfeo*

Chungim Chun

Regietheater refers to “director’s theatre,” and when an opera performance is shaped in a new direction distinct from the original work according to the director’s intention, it is termed a “Regietheater opera.” The German theatre scholar Jürgen Kühnel (1944–2018) classified Regietheater staging into four types: symbolic staging, a parodic approach based on the drama, staging that relocates the story to the present era, and staging that reflects the director’s psychological response.

The purpose of this study is to examine and analyze the Regietheater opera works of director Soodong Chang in order to understand his directorial perspective. Among his Regietheater works, *Seomjingang Naru* and *Seoul\*Orfeo*, both performed in 2025, are selected as the subjects of analysis. Both works correspond to Kühnel’s fourth type of Regietheater, namely, staging that does not strictly follow the original narrative but instead reflects the director’s psychological response.

The characteristics of Soodong Chang’s Regietheater operas can be summarized in three aspects. First, he secures audience empathy through the transformation of the historical setting. In *Seomjingang Naru*, the grief of a mother who loses her child and wanders in madness searching for the child is overlapped with the painful past of modern Korean history. In *Seoul\*Orfeo*, the setting of the “present era” and “Gwanghwamun Station of the Seoul subway” relocates the operatic narrative into the lives of contemporary



people. Second, there is an active incorporation of Korean elements. In pursuit of the globalization of “K-Opera,” both works utilize Korean stories, Korean names, Korean music, and Korean dance. Third, there is an artistic sublimation of *han* (a uniquely Korean sentiment of deep-seated sorrow and unresolved grief) embedded in Korean history. To incorporate social issues into opera, the director employs a variety of theatrical devices in these two works to reveal an intention to restore the pain and wounds embedded in Korean history.

Over a career spanning more than forty years as an opera director, Soodong Chang has continuously fulfilled the social function of art—illuminating and healing social issues—through his Regietheater operas.

Key Words: Soodong Chang, opera director, Regietheater, *Seomjingang Naru*, *Seoul\*Orfeo*, K-Opera, contemporaneity

| 투고일       | 심사일            | 게재확정일     |
|-----------|----------------|-----------|
| 2026.4.30 | 2026.5.5.-5.23 | 2026.5.24 |