

예술가의 자리는 낮은 곳에 있다



이윤택

연극연출

연극연출가 이윤택(李潤澤)은 1952년 부산에서 태어났다. 서울 연극학교에 입학했으나 곧 중퇴하고, 한국방송통신대학 초등교육과를 졸업했다. 1979년 〈현대시학〉으로 시단에 나와 1980년대 〈열린시〉와 무크지 〈지평〉의 편집동인으로 활동하다가, 1986년 연희단거리패를 창단하고 가미골소극장을 개관하며 연극 활동을 시작했다. 극작, 연출, 연기훈련, 무대술 전반에 걸친 광범위한 작업을 통해 1990년대 한국 실험연극의 기수로 평가받으며 드라마 대본과 영화 시나리오를 쓰는 등, 무대와 TV와 영화를 오가며 활동하는 한편, 자신의 연극 〈오구—죽음의 형식〉을 직접 영화화하기도 했다. 2004~2005년 국립극단 예술감독직을 역임하고, 현재 밀양연극촌에서 집필과 연극작업을 계속하고 있다. 저작으로 시집 〈시민〉, 〈춤꾼 이야기〉, 〈막연한 기대와 봉상에 대한 반역〉, 〈밥의 사랑〉과 평론집 〈해체, 실천, 그 이후〉, 〈우리에게는 또다른 정부가 있다〉가 있으며, 드라마 대본 〈행복어 사진〉, 〈머나먼 쟁바강〉과 영화 시나리오 〈우리는 지금 제네바로 간다〉, 〈오세암〉이 있다. 희곡 〈오구—죽음의 형식〉으로 한국평론가협회 최우수 예술가상, 〈문제적 인간 연산〉으로 대산문학상(희곡 부문)을 수상했으며, 연출작 〈시민 K〉, 〈햄릿〉, 〈어머니〉, 〈시골선비 조남명〉, 〈억척어멈과 그의 자식들〉 등으로 동아연극상, 대한민국문화예술상, 백상예술대상을 수상했다.



무대미술

이태섭

무대미술가 이태섭(李台燮)은 1954년에 태어나 중앙대학교 예술대학 회화과를 졸업하고, 흥익대학교 산업미술대학원과 뉴욕시립대학교 브루클린컬리지대학원에서 연극학실기 석사과정을 밟았다. 한국교육개발원 교육방송부에서 세트디자인을 시작으로, 사우스캐롤라이나 대학교와 브루클린 공연예술센터, 줄리어드스쿨 링컨센터 등에서 무대미술 경험을 쌓았다. 1990년부터 서울예술전문대학 연극과, 중앙대학교 연극과, 문예진흥원의 무대미술 전문가 아카데미 등에서 강의를 해왔고, 현재 용인대학교 연극학과 교수로 재직 중이며 한국무대미술가협회 고문으로 있다. 용인대학교, 서강대학교 등 여러 대학의 소극장을 설계하고 김리했으며, 후용아트센터, 사다리문화센터 등 공연장의 컨셉디자인과 설계를 맡았다.

〈오이디푸스왕〉, 〈파우스트〉, 〈돈키호테〉, 〈군도〉, 〈피가로의 결혼〉, 〈카르멘〉, 〈록 햄릿〉, 〈제비〉, 〈이아고와 오셀로〉, 〈공길잔〉 외 다수의 연극과 뮤지컬 등 공연예술의 무대미술을 담당했다. 서울연극제, 무용비평가상, 한국뮤지컬대상, 국제아동청소년 연극제, 동아연극상 등에서 수상했다. 저서로는 〈조명디자인〉, 〈공연제작의 실제〉가 있다.

참 안 어울리는 커플이었다. 마구 풀어헤친 회색빛 단발머리에 샌들을 신은 채 무대 한가운데 올라 “나 여기서 담배 좀 피워도 되지?” 하고 묻는 이윤택 선생과, 단정한 재킷을 입고 빙그레 웃으며 “요새 목이 좀 안 좋아서…” 하며 권하는 담배를 사양하는 이태섭 선생. 연출과 무대미술이라는 연극의 두 갈래에서 20년이 넘게 활동하고 있는 두 사람이 서로의 작품을 보고 깊은 인상을 받았던 건 1990년이었다. 하지만 정작 함께 하나의 작품을 만들기 시작한 것은 2004년 〈뇌우〉 공연부터 라니, 연극을 통한 본격적인 만남에 14년이라는 긴 시간이 걸린 것도 두 선생의 ‘다름’을 증명하는 것 같았다. 그건 누구보다 두 선생 자신이 더 잘 알고 있었나보다. 서로와의 만남을 회상하면서 “너무 달라 만나는 게 두려웠지만…”이라는 말로 운을 뗐으니 말이다. 그러나 그 다름이 서로 통하고 있음을 대화가 시작되고 얼마 지나지 않아 서서히 드러났다. 약간 늦은 만남이 아쉬웠던 것일까. 〈뇌우〉에 이어 쉴러의 연극 〈군도〉와 창극 〈제비〉, 최근의 뮤지컬 〈공길전〉에 이르기까지 두 선생은 연거푸 서로의 파트너가 되었고, 함께 작품을 만들며 서로를 재발견했다. 이윤택 선생을 일컬어 ‘양식화된 야성’이라 부르는 이태섭 선생과, 이태섭 선생을 가리켜 ‘얼음속의 불’이라 하는 이윤택 선생. 전혀 다른 듯 하면서도 통하는 별명에서 그대로 드러나듯, 두 선생은 말 그대로 ‘이맥상통’이었다. 대답 중 이윤택 선생은 “확고한 자기 스타일이 있는 사람들끼리 만나면 서로가 다를수록 너무 즐겁다”고 말했다. ‘야성’과 ‘얼음’의 만남은 그래서 더 흥미로운가보다.

이윤택 우리가 처음에 만난 게 언제인지 정확히 알고 있어요? 나는 이 교수 처음 만난 걸 기억하는데, 1990년 현대극장이었어요. 젊은 연출가들 시리즈가 있었잖아요. 거기서 나는 하이네 뮤지컬의 〈청부〉 초연을 했죠. 그때 그



이윤택과 이태섭이 연출과 무대미술로 만난 첫 작품 〈노우〉

시리즈에 나온 다른 다른 연출가의 작품에서 이 교수의 무대를 처음 봤거든요. 아마 무대미술 비용이 아주 적지 않았나?

이태섭 30만 원인가 했는데, 그나마도 못 받은 것 같은데요. (웃음)

이윤택 그때 내가 무대 보고 깜짝 놀랐어요. 당시만 해도 우리나라 무대미술에 창조적인 구성이 거의 없다시피 했어요. 그냥 드로잉이나 디자인 능력이 없고 개념만 있는 무대 아니면 사실주의적인 무대였거든요. 그런데 이 교수 무대가 거의 블루 톤이었는데, 대단히 구성적이고 질감이 좋더라고요. 그러니까 전문 미술가의 손길을 거쳐간 무대미술이 등장한 거죠. 그때 제가 이태섭이라는 사람을 처음 알았는데, 역시 빨리 출세를 하시더만요. (웃음)

이태섭 저도 그 비슷한 시기에 이 선생님 연극을 처음 봤는데… 당시에 제가 연극을 오래 했던 사람은 아니었어요. 본래 대학에서 미술 공부하다가 방송국에서 무대장치도 하고 디자인을 잠깐 했죠. 실제로 연극이란 것을 접한 건, 홍익대학교 대학원 무대미술과에 잠시 있을 때부터였어요. 양정현 선생님이나 조영래 선생님 같은 분들이 오시면서였죠. 또 중앙대에서 연극사

하시던 원로 교수님 밑에서 공부를 했거든요. 우리 회화 하는 사람들은 그런 거 공부할 기회가 없는데 새롭고 재미있더라고요. 그래서 미국에 건너가 브루클린에서 연극과를 다니면서 연극사도 공부하고 일반적인 연극 이론 공부도 한 거죠. 그러니까 저는 이 선생님처럼 진짜 자발적인 열정에서 엄청나게 몸으로 부딪쳐가면서 연극을 해오지는 않았던 거예요. 출발 자체가 그냥 학문으로서 공부한 거니까요. 실제 연극도 많이 접하지 않은 상태에서 한국에 돌아와 세트제작을 맡게 된 거죠. 직접 만드는 건 한 번도 해본 적이 없었는데, 부탁도 받았고 돈도 없고 해서 몸도 풀 겸 하기로 했죠. 그렇게 대학로에 가 있는데, 옆에서 어떤 사람들이 연습을 하는 거예요. 굉장히 생소하더라고요. ‘와, 저건 무슨 연극인가’ 싶었어요. 노는 것 같기도 하고 말이죠. 그 연극이 이 선생님의 〈오구〉였어요.

이윤택 맞아요. 그때 대학로에서 〈오구〉를 했지. 〈청부〉 공연이 끝나고 바로 들어갔으니까 아마 이 교수가 우리 연희단거리패가 하는 〈오구〉를 처음 본 사람일 거예요. 연습하는 걸 봤다고 하면 처음 본 거죠.

이태섭 그런데 그 이후로 이 선생님은 저한테

같이 작품 해볼 기회를 안 주시더라고요. (웃음)

이윤택 (웃음) 지금도 마찬가지지만 제가 그때도 무대미술가와 항상 파트너십을 유지해왔거든요. 무대미술가가 자꾸 바뀌어선 안 된다는 게 제 생각이었어요. 현대연극이라는 건 모든 요소가 대등하게, 말하자면 무대미술, 조명, 음악, 배우, 극장, 이 모든 게 대등한 조건 속에서 서로 만나야 하니까요. 그런데 작품이 바뀔 때마다 자꾸 스태프를 바꾸면 그 파트너십을 다시 맞춰야 하니까 안 되는 거죠. 그 전에는 저하고 주로 했던 분이 신선희 선생이었어요. 1990년에 8.15 광복축전을 하면서 만나 쭉 같이 해왔는데 다른 분과 하는 게 망설여지기도 하더라고요. 사실은 ‘내가 하는 연극하고 이 교수가 만든 무대하고 과연 잘 맞을까?’ 하는 우려도 있었어요. 왜냐면 이 교수 작품은 일단 굉장히 구성적이고 질감이 강하잖아요. 근데 내가 하는 건 그냥 막 노는 거니까. (웃음) 그런 점에서 과연 만날 수 있을 것인가 하는 두려움이 생겼어요.

이태섭 워낙 우리가 분위기가 달랐죠. 이 선생은 누가 보더라도 그냥 열정이 철철 넘치고 저는 또 정 반대의 성격을 갖고 있잖아요. 대답을 하러 오면서 아까도 그런 생각을 했는데, 제가 보기엔 선생님을 한 마디로 표현하자면 ‘양식화된 야성’이에요. 야성을 갖고 있긴 한데, 그게 굉장히 양식화되어 있단 말이죠.

이윤택 그거 아주 정확한 얘기네요. (웃음) 제가 기질적으로 사회 적응을 못 해요. 항상 ‘난 제도권적인 인간이 아니구나’ 그런 생각을 하고 살았고요. 그래서 짊을 때 고민을 무척

많이 했죠. 그런데 길들여지지 않고 야성적이기 때문에라도 나만의 형식은 가지려고 했어요. 나 자신의 광기를 절제하고 어루만지기 위해서라도 형식은 필요하다고 생각한 거죠. 시를 쓸 때도, 연출을 할 때도 그랬어요. 그게 일종의 스타일이 된 것 같아요. 사람들이 ‘이윤택은 스타일리스트야’ 하면 저는 그 말이 맞다고 해요. 나쁜 의미로 말했을지 몰라도 나는 그걸 좋게 받아들이죠. 예술은 스타일이거든요. 예술에 대한 규정이라든지, 의미는 이미 고대부터 똑같다고 봐요. 그것을 어떻게 해석하고 어떻게 표현하느냐가 스타일이거든요. 그래서 나는 자기 스타일이 없는 예술은 인정하지 않아요. 그 ‘양식화된 야성’이라는 스타일이 어떤 식으로 나타나느냐하면, 내 거친 모습 뒤에 의외로 꼼꼼한 부분이 있어요. 무대 위에서 표현할 때는 조명 하나, 무대 각도 하나, 배우들 몸짓 하나까지도 치밀하게 스타일화시킵니다.

이태섭 제가 봐도 이 선생님 연극이 공간 속에서 막 풀어헤치고 놀고 하는 식이지만, 그게 맥락이 없거나 어지러운 게 아니더라고요. 그런데 나는 우리가 만난 당시만 해도 만들어 세우고, 다듬고, 세련미를 추구하고 있었거든요. 사실 중간에 ‘이윤택 선생하고 작업 한번 안 해보나?’ 하는 얘기도 들었는데 저 역시 이 선생의 거친 질감하고 만나기가 좀 두려웠죠. 그러다가 결국은 우리가 국립극단에서 만났는데 의외로 내가 상상하던 이 선생이 아니더라고요. 외부에서는 여러 소리 듣지 않습니까? 폭군처럼 스태프를 휘어잡을 것 같고. (웃음) 그런데 아니더라고요. <뇌우>를 하면서야



알게 된 거죠. 참 늦게 만났어요.

이윤택 늦었지, 늦었어. 우리가 늦게 만난 또 다른 이유는 내가 소극장 연출가였기 때문이 아닐까요? 소극장 연출이라는 건 많은 배우들이 나와서 양상불을 이루는, 아무래도 구성보다는 움직임이 더 중요한 무대잖아요. 그러다가 언제부턴가 내 나이도 나이니까 대극장 연극을 해야겠다, 싶은 생각이 들더라고요. 사실 대극장 연극에서는 무대가 참 중요하잖아요. 배우가 오히려 줄어들어야 돼요. 움직임도 절제되어야 한다고. 그래야 무대가 이미지화되고 회화화되고 구성이 되거든요. 그렇게 대극장 연극을 준비하면서 한국연극에서 공간에 대한

감각을 갖춘 분이 누군가 생각하다가 우리 이 교수가 떠올랐어요. 그래서 그제야 우리가 같이 작업을 시작한 거죠. 그리고는 여러 편을 연속으로 작업을 같이 했네요. 이젠 뭐 계속하고 있죠. 이 교수는 그 전에 함께 하던 신선희라는 무대미술가와는 아주 달랐죠. 신선생은 아무래도 공간구성보다는 생활적인 무대를 만들어내잖아요. 색감도 대단히 부드럽고 따뜻해요. 반면에 이 교수는 굉장히 차가우면서 구성적인 공간을 만들어준다고요.

이태섭 신선희 선생님은 한국적인 것을 현대극장에 적용하기 위해 오랫동안 노력해오신 분이니까 아무래도 더 따뜻하고 여성적이죠. 제

개인적인 취향은 좀 달라요. 사실 항상 그 부분이 나한테 갈등인데, 한국적인 걸 하라고 하면 굉장히 고민스러워요. 한국적인 느낌을 재현해야 하는 것에 대해서 나 자신이 정당성을 잘 못 만들어내거든요. 저는 오히려 무대를 현대적인 모습으로 풀어내는 편이죠. 아마 성격차이일 것도 같습니다.

이윤택 이 교수의 무대에 대해서는 제가 나름대로 규정을 할 수가 있어요. 내 무대미술이 어떤 성격인가를 오히려 본인은 잘 못 느낄 수도 있잖아요? 그래서 제가 판단해보자면, 이 교수의 무대미술은 공간구성이에요. 색감은 대단히 단순하고, 사실적인 것으로 무대를 채우는 대신 무대를 비움으로써 공간 자체를 형성하는. <군도>도 그랬고 <뇌우>도 그랬죠. 또 한태숙 선생이 연출한 <이아고와 오셀로>의 무대도 상당히 인상적이었어요. 전 이 교수 무대에서 구성주의의 느낌을 많이 받아요. 특히 <군도>에서의 무대미술은 가히 세계적이라고 생각합니다. 독일에서도 굉장히 반응이 좋았고요.

이태섭 이 선생님과 작업하고 독일에도 갔다 오고 하던 그 시기가 저한테는 극장이라는 공간 안에 여러 가지를 실험하면서 새로움을 모색하는 기간이었어요. 제가 아까도 말했듯이 초창기에는 연극을 본 경험도 적었고, 저한테 무대미술이라는 건 항상 작품의 분위기를 파악해서 공간의 요건에 맞게끔 조정하는 것이었거든요. 기껏해야 시각적으로 멋있게 보여야 한다는 생각이었죠. 그런데 자꾸만 그렇게 하다 보니 그 방식이 지겨워지고 다르게 하고 싶어지더라고요. 마침

유럽 여행도 하고 연극을 많이 접하면서, 모든 요소가 작품을 향해 한 방향으로다가 조화롭게 이루어진 연극이 그렇게 재미있는 건 아닌 것 같다는 생각을 한 거죠. 공간이 연극을 전부 설명해줘야 할까? 하는 의문이 들었어요.

이윤택 제가 봐도 이 교수 스타일은 미국이 아니라 유럽, 특히 독일 쪽과 가까워요. 바우하우스 이후 유럽에서는 무대미술가의 실험이 돋보이고 또 그게 연출가에게도 직접적인 영향을 줍니다. 저도 연출할 때 이 교수한테 영향을 받잖아요? 바로 원형무대의 활용 같은 거죠. 우리가 <군도>에서 했고, 얼마 전 <공길전>에서도 그렇게 했는데요. 원형무대라는 건 어떻게 보면 무대 정 중앙을 딱 잡고 있는, 굉장히 도식적인 무대예요. 그런데 <군도>에서 우리가 사용한 원형무대는 시시각각 장면과 각도를 바꿔주면서 변화하는 모습을 보여주는 형태였거든요. 구성적이면서도 동력적인 무대죠. <공길전>에서도 크고 차가운 쇠 하나를 놓고 아주 다양하게 각도를 틀고 바꾸고 밀고 당기고 하면서 무대를 만들었잖아요. 우리가 만나서 만들어낸 좋은 케이스죠. 그렇게 이 교수의 구성적인 공간성하고 내가 갖고 있는 움직임이 만나서 만들어진 무대형식이 있다고 저는 봐요. 그것이 원형무대의 공간적 배치나 구성적 활용 같은 것들이 아닐까 해요.

이태섭 이 선생님이 항상 얘기하는 마당극 같은 데도 그런 뿌리가 있지 않습니까? 이 선생님은 서구 작품을 할 때도 그 안에 한국적인 정서라든가 움직임을 항상 용해시키려는 노력을

하시잖아요. 그런데 서구적인 극장 공간에도 세익스피어의 극이나 돌출무대에는 동양적인 공간구성의 요소가 있는데, 이상하게도 정작 한국에서는 서구 타입의 극장이 아주 표준화되어 있단 말입니다. 그런 극장의 한계점을 극복하기 위한 이 선생님의 노력의 성과가 이제 보이는 것 같아요. 그리고 저는 이 선생님 작품을 보면 판 것보다도 리듬에 관심이 가는데요. 말로 하는 연극이지만 거기엔 분명이 리듬이 있거든요. 그 리듬을 쫓아가다보면 공간적인 움직임이 생겨서 무대가 자연스럽게 형성이 되더라고요. 그러다 보니 이 선생님과 작품을 할 땐 제가 공간에 대한 아이디어를 조금 빨리 캐치할 수 있는 부분이 생기는 것 같아요. 물론 무대미술을 오래 하다보면 대본만 보고도 상상을 할 수 있지만, 그래도 자꾸 보고 듣는 것이 중요하다는 거죠. 리허설도 가서 보고, 특히 무용작품 같은 경우에는 음악의 한 소절이라도 좀 듣고. 그러면 굉장히 명확해져요. 아이디어를 갖고 왔더라도 연습을 본다거나 음악을 듣는다거나 이러면 내 생각의 틀린 부분을 금방 깨닫게 되고 그 자리에서 바꿀 수가 있습니다. 저 혼자 생각해서 좋은 아이디어가 나오는 건 아니죠.

—— 대화를 이어나가던 중 무대미술가의 역할에 대해 이야기하는 이태섭 선생의 얼굴엔 안타까움이 나타났다. 한국 공연예술계에서 무대미술이 아직 작품의 독립적인 예술영역으로서 제대로 대접받지 못하는 까닭이다. 연출과 무대미술이 대등한 동반자로서 만나야 한다는 이태섭 선생의 의견

에, 이윤택 선생 역시 모든 스태프의 ‘한식구’ 사고 방식을 강조했다. 두 선생은 우리 연극인들의 마음 가짐이 중요하다는 데 입을 모았고, 대화는 그대로 우리 공연계의 제도 문제로 이어졌다. 이윤택 선생과 이태섭 선생은 제대로 된 공간과 지원의 필요성에 대해 목소리를 높이면서 한국문화예술위원회의 아르코 극장에 주는 충고와 기대도 잊지 않았다.

이태섭 이 선생님이 더 잘 아실 것 같은데, 한국 연극에서는 아직도 무대미술 개념을 별도의 것, 그러니까 연극 외부의 것으로 생각하는 경향이 있어요. 저는 일단 무대미술이라는 용어가 잘못된 것이 아닌가 합니다. 미국에서는 디자인이라고 하는데요. 디자인이라는 용어에는 기획의 개념이 포함되어 있는 반면에, 미술이라는 언어의 느낌은 장식한다는 의미가 강하죠. 평면적이고요. 그래서 그런지 연극하는 분 중에서도 무대미술을 단지 ‘연극을 도와주는 미술’로 이해하는 분이 많더라고요.

이윤택 맞아요, 음악도 그렇게 이해되는 부분이 있죠.

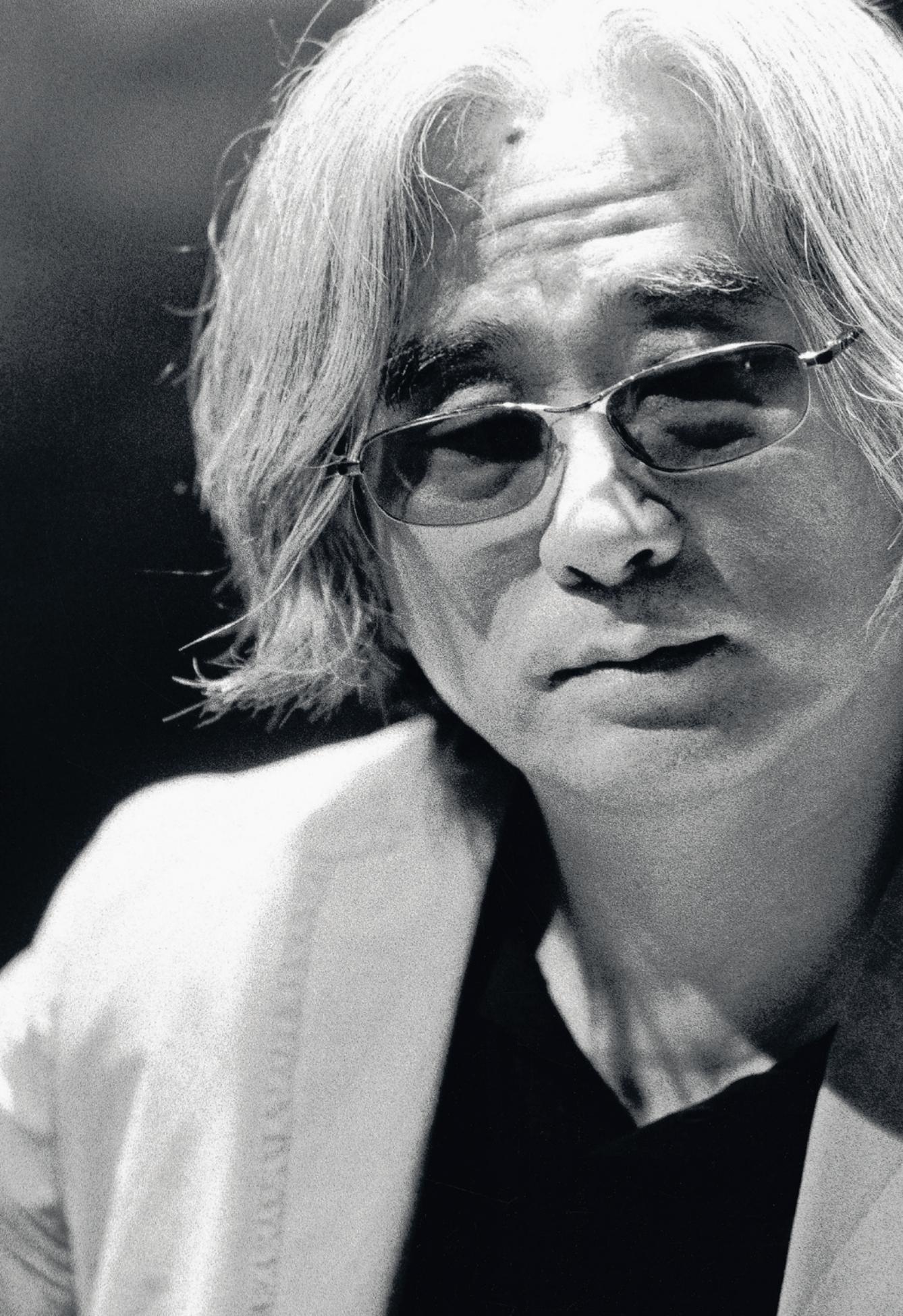
이태섭 하지만 연극을 보는 사람들은 배우의 연기뿐 아니라 조명, 장치, 의상, 모두 보잖아요. 게다가 관객이 연극을 볼 때 가장 처음 만나는 것이 바로 무대거든요. 이렇게 모두가 합쳐져 만들어진 것이 관객에게 자극을 주는 건데, 아주 오래 연극을 해오신 분들 중에도 그걸 별로 생각하지 않는 분들이 계세요. 뭐 어떤 연출가 분은 이렇게 저렇게 하나 만들어주세요, 하고 주문하는 식으로 하기도 하고. 어떤 분들은



알아서 해주세요, 하는 식으로 방임하기도 하고. 다양합니다. 무대는 연출의 한 부분이고 공간이 배우의 움직임을 만드는 기본인데, 우리나라 연출가들은 처음부터 같이 출발해서 작품의 컨셉을 만들어야 한다는 생각을 잘 안 하는 것 같습니다. 그런 점에서 이 선생님은 아주 달라서 솔직히 처음엔 좀 놀랐어요. 처음부터 함께 계획하시잖아요. 또 다른 점은, 뭔가 새로운 아이디어를 가져왔을 때 좋다 싶으면 그대로 수용하고 아니다 싶으면 끝까지 아닌 거예요. 현장에서의 판단도 빠르고요. 우리나라 연출가 중에 그런 분을 찾기가 쉽지 않습니다. 많은 연출가들이 자기가 원하는 게 뭔지 몰라요. 좋은 것을 얘기해줘도 그게 좋은 것인지 몰라서 스태프들이 힘든 경우도 있어요. 무대미술가 중에 그런 연출가들에게 잘 맞춰주는 사람도 있고, 못 하는 사람도 있고, 싸우는 사람도 있고, 갈등이라는 게 말도 못하죠. 무대미술가들 모이면 연출가 욕하는 게 일이에요. (웃음) 사실

우리 무대미술가들은 숙명적으로 연출가들의 선택에 의해 모든 게 결정되죠. 아무리 세상 좋은 아이디어가 있어도 그걸 연출가의 허락 없이 갖다가 무대에 올려놓을 수 있는 무대미술가는 없어요. 그런데 때에 따라 제가 주제넘은 아이디어를 내도 우리 이 선생은 좋다 싶으면 선택을 하는 걸 보고 참 고맙고 놀랍더라고요. 작업을 하면서도 한 번도 부딪친 적도 없고 말이죠.

이윤택 예, 연출가들이 이건 알아야 돼요. 무대미술가나 음악가들하고는 초반에 기획과 디자인 단계에서 논의가 끝나야 해요. 기획 시점에서 '기다, 아니다'가 일단 결정되고 나면 간섭을 안 해야 됩니다. 연출가가 계속 중간에 이래다오 저래다오 주문을 하면요, 무대미술가가 판단을 중지해버려요. '그래, 그냥 너 하라는 대로 해줄게.' 그러면 엉망 되는 거예요. 그래서 나 같은 경우 같이 작업하는 무대미술가나 음악가들과 초반에 협의를 많이 하죠. 작품에



대한 해석은 어떻게 다른지, 내가 하고 싶은 이야기는 무엇인지, 이런 논의를 하는 거예요. 그런 방식으로 일하면 거의 부딪칠 일이 없어져요. 그리고 아까 이 교수가 얘기한 그 문제로 돌아가서 변명을 하자면요. 사실 연출가도 그렇지만 무대미술가, 안무가, 음악가 이런 분들도 인식을 좀 바꾸는 것이 필요할 것 같아요. 이 교수 말씀대로 우리는 다 같이 대등한 조건을 갖춘 공연예술가라는 그런 한식구의 사고방식이 연출가 외에 다른 스태프들에게도 필요하거든요. 모두가 처음부터 참여해서 작품을 만들어내야 하는 거죠. 특히 무대라는 건 무대미술가의 관점이나 세상을 바라보는 해석이 표현된 거 아니에요? 그런 표현을 위해서 무대미술가들이 좀 더 연극 안쪽으로 들어와달라는 거죠. 이번에 동국대학교에서 연극 실기전문대학원을 준비하고 있는데요. 카테고리가 어떻게 나뉘어 있느냐 하면, 액팅하고 디자인이에요. 디자인 속에 연출도 있고 무대 제작, 기술 등이 전부 들어 있는 식이란 말이지. 무대미술가와 연출가가 같은 조건인 거예요. 그러니까 연출가는 그러한 무대미술가의 연출적 영역을 존중해줘야 해요. 그렇게 함으로써 작품이 잘 되는 거고. 저 같은 경우도 이 교수뿐만 아니라 신선희 선생님 같은 우리나라의 대표적인 미술가와 만날 때는 배우는 입장에서 만납니다. 이 분들의 세계를 이 작품에 수용해야겠다 싶을 때 같이 하는 거예요. 저는 무대미술을 단순한 무대장식으로 바라보지 않아요. 대등한 연출적 동반자로서 받아들여야 한다고 생각합니다. 또 그러한 미덕과 파트너십이

더 왕성하게 일어나면 곧 한국 공연예술의 발전으로도 이어지는 거고요. 이태섭 맞습니다. 우리나라 연극이 편수로는 세계에서 손꼽힐 만큼 많이 하고 있잖아요. 그런데 과연 그게 우리 공연예술의 발전으로 이어지는가 하는 질문에는 회의적이에요. 지금 대학로의 많은 연극들이 소극장에서 하고 있어서 연극의 공간적인 실험이 거의 불필요해요. 그리고 지나치게 말에 의존하는, 말하자면 극장이 아닌 드라마가 되는 거죠. 그야말로 드라마에 치중된 수준에서 계속 맴돌고 있는데, 그것들이 너나할 것 없이 다 상업적이거든요. 사실 '연극예술'이라고 부를 수 있을 만한 공연이란 건 많지 않아요. 돈 벌기 위한 코미디 위주로 많이 하고 있다 보니까 파트너십이니 참신한 아이디어니 이런 것들이 들어올 자리가 없어지는 것 같아요. 이윤택 이 교수 말씀대로 연극에서의 무대미술은 요, 근래에 거의 설 자리를 잃어버렸어요. 우리 공연예술의 대세가 상업적인 뮤지컬로 넘어가서 연극은 전부 소극장에 설 수밖에 없기 때문이죠. 소위 대극장 클래식 연극을 하기가 힘들어요. 그리고 대극장 공연 무대를 하나 제대로 만들려면 경비 문제가 있고 상업성도 약하니까 안 하게 되는 거죠. 이거 정말 큰 문제입니다. 제가 고민하고 있는 부분이기도 한데요. 이 교수와 제가 앞으로도 계속 만나서 연극을 할 수 있을 것인가 없을 것인가는 이 한국 연극의 전망과도 관련이 있다고 봐요. 우리 연극이 아까 말한 드라마의 개념보다는 시어터의 개념,

즉 극장주의로 나아갈 수 있을 것인가에 달려 있거든요. 그렇게 되려면 대극장 공연을 할 수 있는 공간이 준비될 것인가 하는 문제가 있고요. 그러한 대극장 공연을 채울 수 있는 클래식 연극 레퍼토리가 마련될 수 있을까 하는 문제가 있죠. 미국이나 유럽 같은 경우, 특히 러시아나 독일에서는 800석 이상 극장을 연극이라고 해요. 그리고 소극장은 대부분 아마추어거든가 젊은이들이 실험하는 곳으로 여기거든요. 극장 이름도 무슨무슨 바라크(baraque) 이런 식이고, 그러니까 대극장이 중심이 되고 소극장은 연극인의 준비과정으로서의 무대라는 개념인데, 지금 우리나라는 소극장이 중심이에요. 대극장이 오히려 위축되는 그런 상황이란 말이죠. 그게 연출가나 배우의 역량에도 영향을 미쳐서 간혹 어떤 배우들은 조금 큰 공간으로 가면 대사 전달도 안 돼요. 대극장 무대에 설 수 있는 연기술도 확보가 안 되어 있는 상황이고요. 그리고 역시 대극장 공연이 되어야 이 교수 같은 현대적인 구성력을 갖춘 무대미술가가 능력을 발휘할 수 있는 거예요.

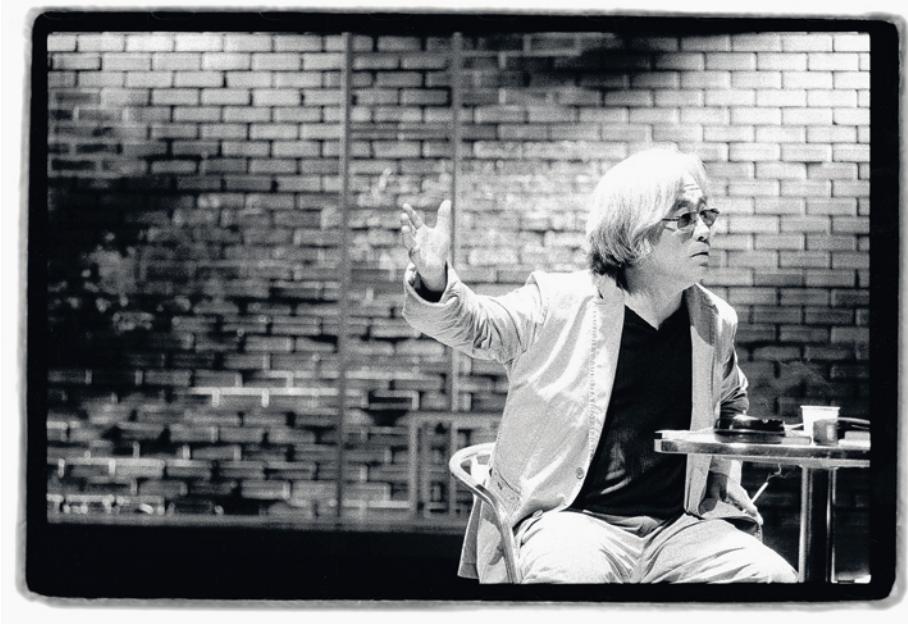
물론 제가 중대극장 연극을 강조한다고 소극장 연극을 무시하거나 그게 없어져야 한다는 뜻은 아니에요. 그건 말도 안 되는 거죠. 소극장 연극은 계속 활성화되면서 중극장이나 대극장 연극이 정착되어야 한다는 얘기예요. 중대극장 공연 형태가 너무 없고 맨 소극장 연극뿐이니 연극에 대한 총체적인 비판이 결국 소극장 연극 비판이 되는 거죠.

이태섭 또 저는 400석이든 500석이든 중대극장을

지을 때 얘기하고 싶은 게 있어요. 그걸 너무 '잘' 지으면 안 된다는 거예요. 무슨 말이냐면, 너무 틀을 갖춰놓으면 예술가들이 가서 실험하기가 어렵거든요. 극장을 관리하는 측면이 강해지면 자유롭게 뭘 사용할 수 없어요. 아시겠지만 대극장에는 너무너무 제약이 많습니다. 일하기도 힘들 정도예요. 기술적인 부분도 그렇겠고, 법규 같은 것들이 너무 세서 그런 거죠. 나라에서 돈을 많이 투자한다고 무조건 좋은 연극이 나오는 게 아니에요. 그냥 유효 공간에 아무 거나 할 수 있는 자유로운, 그야말로 공간만 주면 되거든요. 400, 500석에 기본적인 음향과 조명 시설만 만들어주고, 오히려 예술가들이 공간을 많이 바꿀 수 있도록 만들어야 돼요. 공간적인 실험을 하는 공연들이 인기도 많이 끌잖아요. 새로운 미디어를 쓴다거나 공간에서 막 불이 나온다거나 하는 식으로, 연출가와 무대미술가의 상상력을 극대화한 부분들이 관객들의 관심을 끌 수 있는 가장 큰 요인이에요. 영화에서 보는 리얼리티와 공간에서 벌어지는 진짜 3차원의 리얼리티가 주는 느낌은 180도 다른 거거든요. 무대 위에서 물이 나오고, 불이 나오고, 흙이 나오고, 진짜 비가 쏟아지고, 이런 것들이 관객들에게는 굉장히 새로운 형태의 충격으로 와요. 그런 실험들을 만들어내기 위해서는 공연장도 애초에 그런 부분들을 많이 고려해서 만들어져야 한다고 봐요.

이윤택 그 말씀을 들으니 미국 라마마 극장이 생각나는데요. 1992년에 그 유명한 라마마 극장에 공연하러 갔는데 창고가 하나 떨렁 있어요. (웃음) 놀라서 안내해주시던 분한테





객석이 어디고 무대가 어디냐고 물으니까,
제 마음대로 하래요. 이 공간은 연출가가 알아서
하는 공간이라고. 또 얼마 전에는 브루클린에
있는 극장에 갔는데 그것도 그냥 창고예요.
연출가랑 무대미술가가 그 창고를 무대로
만드는 거라고요. 그런데 지금 우리나라에서는
대극장 들어가면 못 하나도 못 박아요. 객석도
너무 환해서 무대에 집중이 안 돼요. 객석
벽면을 청회색이나 검은 색조로 싹 빨라야
되는데 이걸 너무나 환하게 해놓으니까 집중이
안 된다고. 이거 왜 돈은 많이 들여서 이렇게
극장을 불편하게 만들었나 싶어요. 연출가들이나
무대미술가 같은 공연 전문가, 현장 전문가와의
협의 없이 일방적으로 극장을 만들어놓고 아무리
얘기를 해도 현장 예술가들의 말을 듣지 않아요.
공연예술의 특성을 잘 모르는 건축회사에서
극장을 만든단 말이지. 그러니까 거기 들어가면
작업하기가 굉장히 힘들고 어떤 경우 많은 부분을
뜯어내고 고쳐야 되는 상황도 생기잖아요.

이태섭 시쳇말로 ‘나라에서 해서 되는 일이
없다’, ‘국가나 관이 끼어서 되는 일이 없다’ 하는
게 보통 우리 예술 하는 사람들 사이의 정설
아닙니까? (웃음) 제대로 된 극장 공간 하나
없고, 제대로 된 제작을 할 수 있는 여건이 거의
안 되어 있으니 연극인들도 너무 힘들어집니다.
뭔가 자기들의 예술적인 욕구들을 펼쳐 보일만한
기본적인 조건도 안 되어 있다 보니까요. 사실
연극의 예술적 가치는 대단한 거잖아요. 외국
가서 진짜 좋은 극단의 작품들, 내셔널 극장이나
영국의 국립극단 작품들 보면 대부분 품위가
있고 존경받을 만한 요인을 만들어내요. 우리의
목표가 그런 것이 되어야 된다고 보거든요.
일본이나 이웃나라와 비교할 때, 세계적인 반열에
오를 수 있는 연출가들이 나올 만큼 우리 연극의
역사가 짧지 않기도 하고요. 그러기 위해서는
연극인들에게 그럴 만한 토대를 만들어줘야
하고, 특히 이 선생님 정도 되면 안정적으로
중대극장에서 지속적으로 작품을 올릴 여건이

돼야 하는데, 어떻게 보면 안타까워요. 제도와 환경이 전혀 그걸 받쳐주지 못하니까요. 그러니까 대학이 됐든, 국가가 됐든, 시립이 됐든, 어디든지 간에 누가 봐도 공들인 작품을 잘 만들어서 정기적으로 올려야 해요. 한두 번 해서는 안 되는 거죠. 이 선생님이 <군도> 한 번 했다고 그 임팩트가 사회적 충격으로 가지 않잖아요. 좋은 작품이 일 년에 몇 번씩 마구 올라갈 수 있는 토대가 마련돼야 연극인들이 그야말로 자리도 잡고 연극이라는 걸 제대로 해보려고 할 거란 말이에요. 좋은 극장에 레퍼토리 시스템으로 공연이 지속적으로 올라가는 게 중요해요. 일 년에 몇 회 식으로 해가지고 뭐가 되겠습니까? 시립극단 국립극단 같은 단체들이 자기 전용극장을 갖는 게 중요해요. 그리고 그걸 받쳐주는 시스템이 있어야 합니다. 그건 개인이 못 해요. 국가에서 확실한 지원이 이루어지는 게 굉장히 중요하죠.

이윤택 사실 어떻게 생각하면 한국 사회에서 극장공간은 넘쳐나요. 지방의 문화예술회관도 인구 10만 이상이면 다 있다고요. 문제는 그 극장공간을 예술가들이 사용하기가 힘들다는 거예요. 이건 제도의 문제예요. 그걸 이용하는 제도가 굉장히 불편하게 되어 있다는 거예요. 현장 예술가들이 사용을 하려고 해도, 절차가 까다롭고 시간에도 제약이 있기 때문에 제대로 사용을 못 하는 거예요. 그러니까 아무리 창조적인 생각을 갖고 있는 예술가들이 있고 공간이 있다 하더라도 소용이 없는 거지. 예를 들어 저는 한국문화예술위원회의

아르코대극장이 상대적으로 상당히 좋은 극장이라고 봐요. 아르코대극장이 정말 연중무휴로 공연을 한다고 했을 경우에 대극장 하나에만 공연이 200편 가까이 오를 수 있어요. 고전부터 현대극까지, 한국 창작극부터 아프리카 연극까지 다 할 수 있다고요. 그러면 적게 잡아 100편 정도의 공연을 레퍼토리로 돌린다고 했을 경우에, 그 작품을 만들기 위해서 한국의 연출가들이나 배우들이나 스태프들이 굉장히 많이 동원될 수 있거든요. 그러면 극장 쪽에도, 예술가 쪽에도 아주 좋을 텐데, 저 극장이 지금 제도적으로 대관극장이란 말이에요. 그리고 많은 예산이 나눠주기 식으로 분산되고 있단 말이에요. 이런 것들이 문제예요. 지금 아르코에서 또 복합극장을 짓고 있다고 들었는데, 이제 새로운 대극장이 만들어진다면 정말로 선택과 집중이 필요하다고 봐요. 그리고 어떤 대관극장보다도 원활하게 새로운 작품들이 마구 돌아가게 하고 편향성 없는 작품 선정을 해야겠죠. 지금 우리나라의 많은 공연장들이 각자의 성향과 특색에 따라 공연을 올리는 경향이 있어요. 그것보다는 지금 현재 대한민국에서 활동하는 연출가, 배우, 공연예술가들이라면 누구나 공평하고 다양하게 같이 작업할 수 있는 그런 보편적인 극장 공간이 있으면 좋겠다는 생각을 합니다. 제가 연출가로서, 연극인으로서 바라는 이상적인 극장은 독일의 도이치 극장인데요. 도이치 극장에는 대극장이 하나 있고 300석짜리 소극장이 있거든요. 그 두 개의 극장에서 한 달에 작품 40편이 올라요. 매일 레퍼토리가 바뀌니까.





40편을 분석해보면 절반은 오이디푸스부터 현대극에 이르기까지 기존에 있던 연극이고, 절반은 독일 창작극이죠. 그렇게 365일 고정 레퍼토리를 가지고 작품을 돌리고, 소극장에서는 실험극을 하면서 연극인들을 양성하는 거죠. 그런 것처럼 저 희랍부터 현대극까지, 그리고 한국연극부터 제3세계 연극까지, 다양한 세계 연극 레퍼토리들이 돌아가는 레퍼토리 극장이 있으면 좋겠습니다.

이태섭 지원 제도도 많이 바뀌어야 해요. 내가 항상 얘기하는 건 지금의 지원방식보다는 아까 말한 것처럼 공간은 그냥 공짜로 주고, 나머지 무대라든가 조명, 의상, 이런 간접적인 것들을 지원하는 쪽으로 바뀌면 어떨까 싶어요. 그야말로 연출가는 아이디어만 있으면 들어오고 배우만 캐스팅해서 누구나 작품을 올릴 수 있는, 그리고 거기에 뭐 입장 수익이 나오면 소정의 사례로서 주어질 수 있다면 좋겠어요. 지금 많은 지원제도와 심사에서는 보통 현금으로 지원하다 보니까, 작품에 투입이 안 되는 경우도 많죠. 특히 우리나라 공연장들은 대부분 관료화되어 있기 때문에 관리하고 운영하는 데로 예산 다 나가고, 작품에 실제로 쓰이는 돈은 너무 적어요. 건물 유지하는 데 다 쓴단 말이죠. 제도를 바꿔서 지원은 그야말로 작품에 집중할 수 있도록 실제적인 예술작업에 투입되어야 한다고 봐요. 그렇게 공간이 만들어지고 지원이 제대로 이루어진다고 하면 나머지는 예술가들이 스스로 찾아가는 능력이 있다고 봅니다. 그런 제도가 잘 안 되어 있다 보니까 개인이 사재를

털고 진짜 갖은 고생을 해서 극장을 만들기도 하지만 이게 보통 일이 아니잖아요. 한계가 있죠. 400, 500석짜리 극장을 짓는다고 했을 때, 돈만 해도 감당하기 어렵거든요. 사실 이 선생님이 밀양에 연극촌을 만든 것도 일종의 전설을 만들어낸 거 아니에요? 저도 가서 보고, 어떻게 개인이 이렇게까지 만들 수 있나, 대단히 충격을 받았어요. 외국에서도 사례가 많지 않을 거라고 봐요. 연극촌을 만들어서 같은 작업 하는 사람들끼리 모여서 소통하고 공연을 올리고 한다는 게 여러 가지 기술이나 효용 측면에서도 좋겠지만, 정신적인 부분이 더 강조된 아주 대단한 업적이라고 봐요. 우리가 얘기하는 조건이나 환경이 갖춰져도 그런 정신적인 면에서 확고한 열정이나 동질감이 없으면, 예술이라는 건 하기가 힘들잖아요.

이윤택 저는 요즘 들어 연극에 대한 생각이 분명해지거든요. 요새 연극계에 있는 사람들을 보면서 생각하는 게, 한국사회에서 연극인들은 자기 입장을 잘 모르는 것 같아요. 연극인이라는 것 자체에 대한 인식이 약하다고 생각해요. 70년대에는 연극한다고 하면 일단은 현실은 포기합니다. 돈을 포기해요. 대신에 굉장히 정신적인 자부심을 가지고 살았거든요. 그때는 동기들이 시험 쳐서 TV 텔런트로 들어가면, 막말로 경멸했어요. 오히려 영화배우들이나 텔런트들이 연극인들을 우러러보는 분위기였죠. 또 제가 80년대에 영화 시나리오 작가를 할 때만 해도 영화감독들이 영화배우보다 연극배우들을 더 인정해줬어요. 그리고 90년 초에 <행복여



사전>이나 <도시인> 같은 TV 프로그램 대본 쓸 때도요, 방송계에서 제가 연극연출가라는 것, 그리고 연극인이라는 것에 대해 굉장히 인정해줬습니다. 그런데 언제부턴가 연극배우가 영화나 TV에 안 나가면 자기 존재가치가 증명되지 않는 것처럼 되고, 연극배우가 영화배우나 TV 텔런트의 하위개념처럼 여겨지더라고요. 가치가 바뀌어버린 거죠. 그렇게 된 이유 중 하나는 연극인들이 지켜야 할 자존심을 안 지키고 조금 절제해야 하는 부분에 너무 욕심을 부려서 그런 게 아닌가 하는 생각이 들어요. 연극인이라면 현실적으로 높은 자리에 있다거나 안정된 상태에 있다거나 이런 걸 경계해야 한단 말이에요. 그런데 우리나라 많은 연극인들이 높은 곳을 바라봐요. 뭐 요즘 유인촌 선생도 장관이잖아요. (웃음) 높은 자리에 있으려고 하고, 또 높은 자리에 올라간 사람들은 그 권위를 유지하려고 한단 말이죠. 나는 연극인들의 이런 모습들이 연극을 약화시키는

상당한 요인이 된다고 생각해요. 연극인들이 너무 많은 사회적 욕구를 갖는 게 어느 면에서는 문제가 된다는 거예요. 그렇게 하다 보면 세속적인 요구, 세속적인 질서에 자신을 맞추려고 하게 되니까요. 그러니까 연극에 대한 자존심이 약화되는 거죠. 그래서 제 생각에 연극인이라는 존재는 현실적으로는 정말 힘이 없는 사람들이어야 해요. 옛날부터 광대들은 비천한 웃음거리였잖아요. 그런 것처럼 연극인들은 기본적으로 일상이나 현실적인 조건으로부터 자기 스스로를 낮은 자리에 위치시켜야 돼요. 항상 낮은 자리에 있고, 일반 사람들보다는 조금 더 못 가지고 좀 근거도 없고, 이런 불편하지만 자유로운 자리에 있어야 한다는 거죠.

이태섭 그래요. 예전에는 연극하는 분들의 사회적인 의식이 굉장히 확고했고 발언도 상당히 강경했잖아요.

이윤택 바로 그 이야기예요. 스스로를 낮은 자리에 위치시키는 대가로 현실에 대해 눈치

보지 않고 통렬하게 비판하고, 싱싱한 저항력을 발휘하고, 싱싱한 발언들을 할 수 있다는 말이죠. 그게 안 된단 말이에요. 현실에 대해 세속적인 기대가 있으니까 연극이 지니는 날카로운 통찰력 같은 힘을 오히려 잃어버리는 현상이 오는 것 같아요. 그리고 이런 것은 연극인뿐 아니라 예술인들이 모두 새겨들어야 하는 게 아닌가 싶어요.

—— 두 선생은 공연예술계에서 활발히 활동하는 ‘중견’ 예술가이기도 하면서, 후학과 우리 연극의 미래를 걱정하는 ‘원로’이기도 하다. 지금이 과도기라는 이윤택 선생은 연극의 본질과 원칙에 바탕한 작품으로 시대를 대표하는 현대 연출가로서의 활동을 다짐했고, 이태섭 선생은 무대미술의 예술성을 강조하며 내일의 무대미술가들에게 조언을 아끼지 않았다. ‘야성’과 ‘얼음’이 만들어내는 하나의 멋진 무대처럼 두 선생의 대화는 조화롭게 이어져나갔고, ‘참 안 어울리는 커플’이라는 초반의 느낌이 무색하게도, 대담이 끝날 무렵 우리 공연 예술의 진화를 꿈꾸며 웃음을 주고받는 두 선생의 모습은 어느새 꼭 닮아 있었다.

이윤택 저 같은 경우에는 요즘이 과도기예요. 22년 동안 작업을 했거든요. 올 가을부터는 조금 쉬려고 해요. 그러면서 ‘어떻게 할 것인가’ 하는 문제에 대해 생각해보려고요. 여전한 현장 연출가로서 존재할 것인가. 만일 내가 여전한 현장 연출가로 존재한다면, 우리가 지금까지 논의한 바와 같이 아주 원칙적인, 본질적인

작업을 해야겠다. 그러니까 창작극을 하든지 아니면 클래식한 것들을 대단히 독창적이고 현대적인 감각으로 연출하자. 그래서 21세기 한국의 현대 연극이 어디에 있느냐, 했을 적에 이야기가 될 수 있는 그런 연출가의 길로 들어가자. 그런 마음이 있어요. 그런데 지금 상황에서는 그게 너무나 힘들단 말이에요. 그렇게 하려면 내게 극장이 주어져야 하고, 또 내가 훈련시키고 같이 작업할 수 있는 배우들이 주어져야 하죠. 특히 나이 든 배우들이 필요합니다. 그리고 그 배우들을 먹여 살리면서 작업을 할 수 있는 돈이 있어야 한다는 말이에요. 일단 저의 개인적인 힘으로 시도는 한번 해볼 거예요. 그래서 지금 어떻게든 고생을 하더라도 내가 대극장 연출가로서, 그리고 한국적인 연출가 이전에 현대 연출가로서 연극을 해보자 하는 생각이에요. 제가 가장 경계하는 게 이런 겁니다. ‘지금 여건이 안 되니까 일단은 그냥 상업성에 편승하자’ 하는 생각. 혹은 ‘준비가 다 안 됐는데… 그래도 막은 올려야지.’ 하는 식으로는 연극을 하지 않을 겁니다. 상업성에 편승하든지, ‘그래도 막은 오른다’ 식으로 할 바에는 연출 작업을 중단해야겠다는 생각을 해요. 차라리 희곡을 쓴다든지, 미래를 위해서 후진들 교육을 시킨다든지, 본의 아니게 은퇴를 해야 하지 않을까 하는 생각을 하고 있어요. (웃음)

이태섭 전 요새 무대미술가는 예술가의 역할에 부가적인 능력이 필요하다는 걸 많이 느껴요. 예술을 지향하는 시점은 연출가와 얘기하면서 아이디어가 합쳐지는 순간까지고, 그 다음부터는



굉장히 사업가적인 능력을 발휘해야 한다고 볼 수 있죠. 경험에 바탕을 두고 예산이라든가 시간을 조절하면서 아주 현실적이고 냉엄한 부분들을 관리해야 하거든요. 하지만 무대미술가로서의 역할은 거기까지지, 기술자의 역할로까지 가버리면 안 된다는 게 제 생각이에요. 우리가 기술을 이해하지만 그 기술을 그대로 집행하는 사람은 아니잖아요. 사실 예전에는 무대 제작하는 기술자 분들이 디자인도 하시는 경우가 많았습니다. 저 같은 경우도 기술을 배우기 위해 유학도 결심하고 했거든요. 확실히 기술을 잘 이해하는 건 디자이너들한테 중요한 현실이니까. 그래도 그걸 모두 무대미술가가 해서는 안 되겠다는 게 제 지론이에요. 그렇게 마음먹고 애를 쓰다 보니 자연히 예산 분리도 요구하게 되고요. 그래서 연극계 쪽에서는 절 싫어하는 분들도 계셨을 거라고 생각해요. 욕도 많이 들었다고 알고 있고요. 그렇지만 앞으로의 무대미술가들을 위해서라도 그 분리는 꼭 필요합니다. 지금도 우리 후배들한테 항상 예술의 영역과 기술의 영역을 분리하라고 주문하죠. 우리가 기술의 영역을 침범할 수는 없는 거예요. 유럽 같이 전통이 오래된 데에서 디자이너는 말 그대로 디자이너예요. 마음껏, 진짜 자기 멋대로 불가능할 법한 것도 디자인해놓으면 그걸 가능하게 만들어주는 사람이 기술자인 거죠. 그리고 무대미술가들이 기술자가 아닌 예술가이려면 늘 창조적이고 새로운 아이디어를 생각해야 합니다. 정말 무대미술이라는 건 매번 똑같이 하는 게 아닙니다. 연극에서 똑같은

〈맥베스〉를 해도 늘 다른 작품이 나오는 것처럼요. 무대미술도 항상 연출이라든가 작품에 따라서 얼마든지 새로운 공간으로 만들 수 있거든요. 변하는 시대를 얼마나 잘 따라가느냐도 중요하겠죠. 특히 최근 무대미술의 경향은 굉장히 빠르게 변하고 있어요. 우리나라만 해도 얼마 전까지 무대미술이라는 건 그냥 암전했잖아요? 연출가가 요구하는 부분, 혹은 작품에서 요구하는 부분과 단순히 미술적인 조화를 이루는 수준이었지만, 지금의 무대미술은 아주 다양하죠. 미디어도 워낙 많이 들어오고 관객들도 영화적인 공간에 익숙하니까요. 예를 들어 얼마 전에는 칠레 사람들이 와서 ‘시네마 드라마’라는, 영화의 양식을 띤 연극을 보여줬어요. 무대배경은 영화로 만들고 그 앞에서 실제 배우들이 연기를 하는 방식이죠. 그야말로 시각적인 즐거움을 위해서 수십억의 돈을 퍼붓는 뮤지컬도 있는가 하면, 아주 미니멀한 공간 속에서 배우의 움직임이라든가, 조명이라든가, 음향을 강조하는 무대 공간도 있어요. 이제 무대미술가들은 옛날 평면적인 그림의 개념보다는 배우의 움직임, 빛, 소리, 또 영상 같이 공간 안에 들어와 있는 요소들을 최대한 살리는 것이 능력이라고 봐요. 어떻게 보면 영화 하는 사람들 스토리보드 그리듯이 신(scene)의 변환을 자유자재로 구성할 수 있는 그런 능력이 필요하다 이렇게 봐요. 물론 그 능력을 발휘하려면 지금껏 우리가 얘기했던 공간이라든가 제도라든가 하는 것들이 많이 바뀌어야겠지만요.

이윤택 계속 얘기하는 거지만, 중대극장

중심으로 우리 연극이 조금씩 진화하면
배우들뿐 아니라 그 공간을 구성할 수 있는
무대미술가들의 등장이 더욱 기대되겠죠. 앞으로
그런 여건이 마련된 상태에서 우리가 같이 작업을
계속 한다면 아주 해볼 만하지 않겠는가 싶어요.
이제 몇 편 같이 하면서 서로의 스타일을 잘
알았으니까 앞으로는 쪽 같아 하는 거고, 아마 더
잘 될 거고요. 우리가 만나서 다행인 게, 처음에
나보고 양식화된 야성이라고 하셨잖아요? 그런데
제가 양식화된 야성이라면 이 교수는 ‘불과
열음’이에요. 이 선생은 굉장히 조리정연해요.
말을 다루는 것도 아주 능숙하잖아요. 그런데
속에는 또 반대로 불같은 게 있어요. 마음에 드는
디자인을 할 때는 대단히 열정적이잖아요. 엄청
빨리 만들어서 직접 갖고 와서는 막 흥분해서
설명하고. (웃음) 외부에서는 내가 불같은
성격이고 이 교수가 열음 같은 냉정성을 갖고
있다고들 하지만, 알고 보면 나 같은 불같은
야성도 열음 같은 양식이 있는 것처럼 이 선생의
열음 속에는 불이 분명히 있어요. 서로가 지니고
있는 이런 이중성이, 또 거꾸로 보면 통하는
거거든요. 이게 바로 이맥상통이지 뭐겠어요?
(웃음) 서로가 다르면서도 만날 수 있는 이유예요.
우리가 인간이라고 다 같은 게 아니잖아요.
서로가 세계를 바라보는 분명한 관점이 있고
자기 스타일이 있는 사람들은 서로가 다를수록
좋아해요. 다를수록 만나면 너무너무 재미있는
거예요. 그런 점에서 이 교수하고 저하고 만나서
다행이죠. 내가 만약에 돈이 잔뜩 있어서 큰
극장을 짓는다면 이 교수한테 총 디자인

감독을 시켜서 모든 걸 맡기고 싶어요.
이태설 아… 좋은 시절이 빨리 와야
하는데….(웃음)

2008년 5월 27일 동숭동 게릴라극장 무대에서
정리 **홍상희** 편집부 | 사진 **박정훈**