

무대 뒤의 목소리와 무대미술가의 자기 인식

—아르코예술기록원 소장 무대미술가 구술자료를 중심으로*

박미란**

〈차례〉

1. 무대미술가 구술채록 연구의 필요성
2. 작업의 독자성에 대한 강조와 전문가로서의 자의식
3. 현대 연극의 흐름에 대한 인식과 독창적 기여에 대한 강조
4. 예술가로서의 정체성 확인의 도정과 미학적 관점의 정립
5. 결론

국문초록

이 연구는 최보경, 양정현, 변창순, 이병복의 구술채록문을 바탕으로 기존의 연극사 서술에서 소외되었던 무대미술가의 활동을 조명함으로써 한국 연극의 전환기로 일컬어지는 1960-70년대에 활동한 무대미술가들의 자기 인식과 미학적 기여를 규명하는 것을 목적으로 한다. 이들은 극단이나 연출가로부터의 독립적 지위와 공연에 대한 창조적 기여에 대한 서술을 통해 무대미술에 대한 낮은 인식과 싸워왔던 자신들의 전문성을 강조하면서 '무대 기술자'가 아닌 '공연 예술가'로서 자신을 위치시킨다. 또한 이들에게는 전통의 현대화와 실험적 무대라는 한국 연극의 과제에 동참하고 있다는 인식이 나타나는데, 의상과 무대를 담당했던 구술자들은 자신들의 작업이 '배경'을 사실적으로 구현해내는 재현적인 작업에서 탈피하여 이미지와 상징에 기반한 창조적 작업이었음을 공통적으로 강조하면서도 서로 구분되는 미학적 관점을 제시한다. 이들이 각기 보여주는 관점과 작품의 특색은 1970년대 이후 한국 연극계에서 전통의 현대화가 진행된 방향을 다각도로 살필 수 있게 할 뿐만 아니라 이들이 주로 활동했던 극단의 공연이나 작품의 미학적 근거를 입체적으로 살펴보아야 함을 알 수 있게 하는 것이다.

주제어: 구술채록, 무대미술가, 변창순, 양정현, 이병복, 전통의 현대화, 최보경

* 이 연구는 아모레퍼시픽재단의 학술연구비 지원을 받아 수행되었음.

** 서강대학교 강사

1. 무대미술가 구술채록 연구의 필요성

이 글은 구술채록문을 바탕으로 기존의 연극사 서술에서 소외되었던 무대미술가의 활동을 조명함으로써 한국 연극의 전환기로 일컬어지는 1960-70년대에 활동한 무대미술가들의 자기 인식과 예술가로서의 정체성 확보 방식을 밝히고 이 시기 무대미술가들의 미학적 기여를 규명하는 것을 목적으로 한다.

1960-70년대는 기존의 재현주의적 양식에서 탈피하여 실험적이고 현대적인 무대로의 변화가 이루어진 시기로 평가받는다. 1960년대에 다수의 동인제극단과 신진극작가가 등장하여 연극 양식을 실험하며 현대극으로의 전환을 이루어내기 시작했다면, 1970년대에는 본격적으로 ‘연출가의 시대’가 도래하여 연극의 혁신이 이루어졌다는 것이 이 시기를 서술하는 일반적인 방식이다. 1970년대 연극의 주된 화두가 ‘전통’과 ‘실험’으로, 한국적인 연극에 대한 탐색과 상징적이고 비재현적인 실험적 연극에 대한 추구가 맞물리며 미학적 변화를 추동하였다고 할 때, 이 시기 연극 미학에 대한 연구는 다분히 이강백, 이현화 등 모더니즘 양식을 활용한 작가 연구와 실험적인 연출을 선보이면서 전통을 현대적으로 재창조하고자 했던 안민수, 유덕형, 김정옥, 허규 등 연출가에 대한 연구가 중심이 되어 왔다.¹⁾

연극사에서 1960-70년대를 기술할 때에 주목해 온 부분 중 하나는 기존의 재현적 방식에서 변화한 상징적이고 입체적인 무대라 할 수 있는데, 특히 전통의 현대화에 있어 ‘한국적인 것’을 어떻게 시각화할 것인가는

1) 김숙현, 『드라마센터의 연출가들: 1970년대를 중심으로』, 현대미학사, 2005; 김미도, 「1970년대 한국연극의 전통 수용에 관한 연구(1): 「동랑레퍼터리극단」의 경우」, 『한국연극학』 제16호, 한국연극학회, 2001; 김미도, 「1970년대 한국연극의 전통 수용 양상-허규와 「민예극장」의 공동작업」, 『한국연극학』 제27호, 한국연극학회, 2005; 김숙경, 「1970년대 이후 한국 현대극 연출에 나타난 전통의 현대화 양상 연구」, 중앙대학교 박사학위논문, 2009 등을 들 수 있다.

중요한 문제였다고 할 수 있다. 이때 기존의 연극사에서 1960-70년대 무대가 보여준 참신성이 대체로 연출가의 아이디어로 전제되어 있다는 점을 지적할 필요가 있다. 예컨대 기존 연구사에서 <태>의 강렬한 무대와 <하멜태자>의 문화상호주의적인 무대를 분석하거나 <한네의 승천>의 전통적 무대에 대해 분석할 때 의상 및 무대 디자이너의 작업은 거의 언급되지 않으며 전반적인 연출 방향이나 특징 안에 혼재되어 설명되는 경우가 많다. 그러나 이러한 무대가 연출가의 아이디어만으로 만들어진 것이 아니었다는 점, 기존 연극사 서술에서 누락되어 있던 의상 및 무대 디자이너의 작업에 대한 규명이 더해질 필요가 있다.

20세기 이후 무대미술가는 텍스트를 해석하여 시각 이미지를 창작하여 단순한 무대 장식을 넘어 독자적인 의미를 생산해 내는 존재로, 이미지 사이의 관계에 대해 고민하고 이미지 언어를 창조하는 작업을 한다.²⁾ 한국 연극의 변화 과정과 현대극으로의 전환이라는 화두가 무대의 혁신과 맞물리는 것이었던 만큼³⁾ 무대미술가들의 미학적 지향이나 기여 등을 보다 세밀하게 살필 필요가 있는 것이다. 양정현이 <잉여부부>와 <루브>로 1972년 동아연극상의 무대미술 부문과 한국연극영화예술상의 무대미술 부문에서 수상한 것 등은 당대에도 연출가의 작업과 구분되는 무대미술의 중요성을 인식하고 있었음을 보여준다. 그러나 ‘수상’이라는 특별한 사건이 발생했을 때 외에 이들의 작업은 크게 주목받지 못하였으며, 이들의 작업에 대한 연구가 수상작을 제외하면 거의 언급되지 않았다는 점 또한 지적할 수 있다.⁴⁾

2) 정수미, 「시각적 극작가로서 무대미술가의 역할에 관한 연구-박동우 무대미술가의 작품을 중심으로」, 홍익대학교 석사학위논문, 2019, 2쪽.

3) 박미란, 「1960년대 한국연극의 소통 방식과 현대극으로의 전환」, 서울대학교 박사학위논문, 2019, 3장 참조.

4) 무대미술가에 대한 연구는 원우전, 김정환 등 초기에 활동한 무대미술가들을 중심으로 이루어져 왔다. 대표적으로는 박미란, 「무대미술가 김정환 작품의 디지털 복원 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2011; 박성희, 「한국 근대극 무대미술의 발전 양상 연구」, 한양대학교 박사학위논문, 2012; 백두산, 「우전(雨田) 원세하(元世夏), 조선적 무대미술

이들의 작업이 그동안 충분히 연구되지 못한 것은 일차적으로 기록물의 부재에서 기인하지만, 다른 한편 조명이나 무대 등 스태프의 전문성에 대한 인식이 저조했던 것에서도 한 원인을 찾을 수 있을 것이다. 따라서 본 연구는 이 시기 무대미술가들에 대한 연구의 출발로서 무대미술가들의 구술자료를 검토하고자 한다. 이는 일차적으로 연극사의 결락을 보완할 수 있는 자료로써 활용하는 것임과 함께 무대미술에 대한 당대 연극계의 인식 속에서 자신의 영역을 구축하며 한국 연극에 대해 고민했던 당사자의 목소리를 듣기 위함이다.

아르코예술기록원은 다양한 예술 분야의 원로 예술인에 대한 생애사 및 주제사 구술채록사업을 시행해오고 있는데, 연극 분야의 경우도 연출, 작가, 배우, 비평가 등 다수의 예술인들이 자신의 생애와 연극계의 사건에 대해 구술하였다. 이 중 노라노, 최보경, 양정현, 변찬순, 이병복 등의 상이나 무대를 담당했던 무대미술가들의 생애사 또는 주제사 구술채록 또한 발견할 수 있다. 이 구술채록을 통해 당대 연극계의 풍경과 자신의 작업에 대한 당사자의 목소리를 들을 수 있으며, 남아있는 공연 사진만으로는 파악할 수 없는 창작자의 작업 방식, 창작 의도, 다른 연극인들과의 관계 등을 보다 상세히 파악할 수 있다.

무대미술가들의 구술채록은 특히 그동안 기록이 충분하지 않았던 당사자의 목소리를 조명할 수 있다는 점에서 의미가 있다. 비슷한 시기 활동한 다수 연극인들이 구술채록에 참여했음에도 불구하고, 무대미술가들이

의 여정-원우전 무대미술 연구 시론], 『한국연극학』 제56호, 한국연극학회, 2015; 김남석, 「동양극장 발굴 자료로 살펴 본 장치가 원우전(元雨田)의 무대미술 연구」, 『동서인문』 제5호, 경북대학교 인문학술원, 2016 등이 있다. 해방 이후 활동한 무대미술가에 대한 연구는 최연호, 박동우에 대한 연구가 소수 있을 뿐이며(김효정, 「무대미술가 최연호 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 2009; 정수미, 앞의 글.), 본고에서 다루는 무대미술가들에 대한 연구는 무대미술에 대한 전반적 고찰을 시도하는 가운데 이병복, 양정현 등의 수상 이력과 작품의 특징이 간략히 언급되는 정도에 머물고 있다.(이루현, 「한국 현대 무대미술 변천과정 연구: 1950년대부터 현대를 중심으로」, 상명대학교 석사학위논문, 2014.)

언급한 내용과 배우 연출가 비평가 등 다른 연극인이 이들에 대해 언급한 것의 차이가 두드러지는 것을 확인할 수 있기 때문이다. 예컨대 의상 디자이너로 활동한 최보경은 1960-70년대에 실험극장과 긴밀한 관계를 맺으며 다수의 작품에서 의상을 담당하였으나, 실험극장 동인이었던 김의경과 오현경의 구술에서 최보경에 대한 언급은 찾을 수 없는 것이다. 자유극장의 두 대표였던 김정옥과 이병복의 관계에서도 이병복이 디자이너로서 본격적으로 활동한 작품에 대해 김정옥과 이병복은 서로 다른 진술을 하고 있는데, 이러한 사례는 무엇보다 당사자의 목소리에 대한 적극적인 듣기가 필요하다는 점을 시사한다.

구술채록은 단지 연극사의 공백을 메울 수 있는 자료로서의 가치만 지니는 것은 아니다. 구술은 화자의 개인적인 서술이라고 볼 수 있는데, 이때 경험이 기억이라는 장치를 통해 회상된다.⁵⁾ 구술채록에서 구술자는 기억 안에서 자신의 경험과 삶을 구성하여 ‘자기표현’으로서의 삶 이야기를 서술하는 자기 서사의 이야기꾼이자 행위주체자가 된다.⁶⁾ 따라서 구술채록에서는 구술자들이 자신들의 과거 기억을 말로 재현하는 과정에서 현재와 대면하고 있는 긴장감을 엿볼 수 있으며, 어떤 기억은 소홀히 취급되거나 흘러 보내지고, 왜곡, 강조, 변형, 억압되는지 확인함으로써 구술자들의 자기 이해를 짚어낼 수 있다. ‘어떤 사건이 ‘누구’에 의해서 ‘일어났는가(인물과 사건/운동 중심의 서술)를 묻고 기록하는 것이 기존의 역사 서술이었다면, 구술사는 그 일을 ‘어떻게’ ‘기억하는지’ 질문하고, 무

5) 이 회상작업은 특정 사회적·문화적·역사적 맥락에서 일어나며 인터뷰를 하는 자, 즉 해석자와 화자의 관계에도 영향을 받는다.(윤택림, 「기억에서 역사로-구술사의 이론적, 방법론적 쟁점들에 대한 고찰」, 『한국문화인류학』 제25집, 한국문화인류학회, 1994, 278면.) 기억은 질문과 답변의 과정에서 질문으로부터 배척된 기억의 문제, 질문에 대한 거부나 회피, 때때로운 기억으로 꾸며지는 소설화의 경향 등이 종종 일어난다.(백두산, 「구술자료를 활용한 배우 연구 방법에 대한 시론(試論)-아르코예술기록원 소장 배우 김동원 구술채록문과 관련 구술증언의 해석을 중심으로」, 『한국연극학』 79호, 한국연극학회, 2021, 10면.)

6) 윤택림·함현희, 『새로운 역사쓰기를 위한 구술사 연구방법론』, 아르케, 2006, 50-57면.

엇을 ‘새롭게’ 기억해야 할지 ‘제안하는 작업’일 수 있는 것이다.

즉 구술자료를 바탕으로 한 예술사 연구는 단순히 예술사적 사실을 확인하는 1차적인 자료로 활용한다는 의미에 그치지 않고 예술가들의 정체성을 조명할 수 있다는 데 의미가 있다. 이에 따라 구술자료를 활용하여 예술가들의 자기 인식에 주목하는 연구들이 최근 다수 생산되고 있으며, 연극 분야에서도 생애사 구술자료를 작품에 활용하는 방식에 대한 연구⁸⁾, 특정 예술인의 정체성을 규명하는 연구⁹⁾, 여러 구술채록을 교차 검토하여 당대 연극계의 풍경을 확인하는 연구¹⁰⁾ 등이 진행되고 있다. 이들 연구는 구술채록문이 그 자체가 의미를 해석적으로 규명해야 하는 자료임을 전제하고 있는데, 본 연구 또한 이러한 연구 경향의 연장으로서 1960-70년대에 활동한 무대미술가의 자기 인식과 예술사적 기여를 조명해 보고자 한다.

본 연구가 대상으로 삼는 것은 아르크예술기록원에서 이루어진 최보경, 양정현, 변창순, 이병복의 구술채록이다.¹¹⁾ 이들은 모두 1960-70년대에 활동을 시작하였다는 점에서 이들의 구술채록문을 교차 검토하는 것은 이 시기 무대미술가들의 활동 양상과 자기 인식을 살피고, 당대 연극계의 풍경을 재구하는 데 적합할 수 있다. 이 중 변창순, 양정현은 드라마센터 주제사의 일환으로 진행된 것이어서 생애사 구술을 한 이병복, 최보경에

7) 문경연, 「1960~70년대 소극장/운동을 기억하는 목소리들」, 『구보학보』 30집, 구보학회, 2022, 107면.

8) 이양구, 「연극 〈일곱집매〉에서 기지촌 여성들의 생애사 구술자료의 활용」, 『구술사연구』 제4권 2호, 한국구술사학회, 2013.

9) 김슬기, 「장애연극인 구술생애사로 본 1세대 장애예술인의 정체성: 장애예술 연구를 위한 비판적 시론」, 『문화와 사회』 제28권 3호, 한국문화사회학회, 2020; 백두산(2021), 앞의 글; 문경연, 「두 편의 구술 채록본과 기억의 재현-연극인 이병복을 중심으로」, 『한국연극학』 79호, 한국연극학회, 2021.

10) 문경연(2022), 앞의 글.

11) 아르크예술기록원에서 이루어진 구술채록 중 무대미술 관련 인물로 노라노도 포함할 수 있지만, 노라노는 1950년대 실험과 여성극극단의 무대인상을 맡았고, 1960년대에 는 영화 의상을 주로 담당하여 다른 인물들과 활동 시기 및 분야가 달라 제외하였다.

비해 분량이 적다는 한계를 지닌다. 또한 연구자와 구술자가 함께 만들어가는 구술채록의 특성상, 이들이 서술해내는 것은 연구자가 질문을 어떻게 이끌어가는가에 따라 달라지기도 한다. 이러한 구술자료의 특성을 고려하며 이들이 당대의 연극계를 어떻게 인식하고 있으며 그 안에서의 자신의 작업을 어떻게 서술하는지, 예술인들의 자기 인식을 살펴봄으로써 이 시기 무대미술가들의 활동 양상과 미학적 기여를 밝힐 수 있기를 기대한다.

2. 작업의 독자성에 대한 강조와 전문가로서의 자의식

본 연구의 대상인 최보경, 양정현, 변창순, 이병복은 각각 특정 극단과 긴밀하게 연결되어 활동했다는 점에서 특징적이다. 자유극장의 창립 멤버이자 공동 대표로서 오랜 기간 활동해 온 이병복은 물론이거니와 양정현과 변창순은 서울연극학교 출신으로 드라마센터에서 주로 활동하였으며, 최보경은 1960-70년대 실험극장의 의상 대부분을 담당하는 등 특정 극단과의 강한 연결 관계를 보여주고 있다. 특히 최보경은 실험극장의 동인이 아닌 외부자의 위치에 있으면서도 실험극장과 오랫동안 작업하였으며 실험극장과의 인연을 바탕으로 1970년대 중반 이후 현대극장, 민예, 미추와의 작업을 지속하기도 한다.

이들은 특정 극단과 강한 연결관계를 가지고 있으면서도 그 활동 양상에는 다소 차이를 보이는데, 이병복과 양정현이 소속 극단에서만 주로 활동했던 것과 달리 변창순과 최보경은 가교, 민중극단, 여인극장 등 다른 극단의 의상 또한 담당할 뿐만 아니라 무용 의상, 오페라 의상 등 다른 장르에서도 활동하며 활동 반경이 보다 넓은 양상을 보인다. 이는 동인제 극단을 중심으로 한 활동에 있어 자신의 선택에 따라 연극인들의 활동이

비교적 자유로웠음을 보여준다. 변창순은 드라마센터에서 활동하던 배우들이 유덕형의 연출 방향에 대해 갖는 불만이나 다른 방향에 대한 갈증은 없었느냐고 묻는 연구자에게 자신뿐만 아니라 드라마센터의 다른 배우들도 극단에 매여 있는 것은 아니었으며 자신의 의사에 따라 다른 극단에서 활동할 수 있었음을 말한다.¹²⁾ 특히 소속된 극단이 없어 보다 자유로운 위치에 있었던 최보경이 구술하는 연극계의 풍경은 당시 동인제 극단의 활동 방식과 PD시스템에 대한 새로운 시각이 필요함을 시사한다.

1970년대 중후반 연극계에서는 동인제극단의 낙후성을 비판하며 공연의 경쟁력 및 전문성 강화를 위해 PD시스템을 도입해야 한다는 의견이 대두되기 시작한다. 1976년 평론가 이태주와 정진수 사이에 ‘PD시스템 논쟁’¹³⁾이 일어날 정도로 PD시스템은 당시 연극계의 주요 이슈였다고 할 수 있다. 최보경은 연출가 김영렬, 무대미술가 조영래와 함께 PD시스템을 처음으로 공식화한 <티타임의 정사>에 참여하였고¹⁴⁾, PD시스템 제작을 내세웠던 현대극장과 세실극장에서 작업하는 등 PD시스템에 따른 제작을 다수 경험하였다. 그러나 최보경은 PD시스템에서의 제작 방식이 달랐느냐고 묻는 연구자에게 제작 환경이 달라지지 않았다고 회고할 뿐만 아니라 김영렬, 조영래와 연달아 세 개의 PD시스템에 따른 작품을 공연한 후 유지하지 않은 이유에 대해서도 모르겠다고 답한다. 이후 전문극단을 표방한 현대극장과와 작업에서는 차이가 생겼느냐는 연구자의 질문에도 최보경은 차이가 생기지는 않았다고 답한다. 이처럼 최보경에게 PD시스템은 동인제극단에서의 작업 방식과 다르지 않은 것으로 기억되며 특별한 인상을 남기지 않은 것으로 보인다.

12) 변창순 구술, 김숙현 채록, 『2015년도 한국근현대예술사 구술채록연구 시리즈 259: 변창순』, 한국문화예술위원회, 2016, 34면 참고(이하 『변창순 구술채록문』으로 표기).

13) PD시스템 논쟁의 양상에 대해서는 김유미, 「1970년대 평단의 상업성에 대한 태도 연구」, 『한국연극학』, 제62호, 한국연극학회, 2017 참고.

14) 「프로듀서 시스템 발족-〈티타임의 정사〉 공연」, 『경향신문』, 1976.6.10.; 「동인제서 PD제로」, 『조선일보』, 1976.6.19.

도: 예, 그러니까 세 개의 작품을 하셨는데요, (중략) 그래서 조금 어떤 시도를 하셨는지, 기존의 극단에서 작품을 하실 때와 좀 다른 시도를 하셨는지, 제작과정에서... 그러 게 궁금했어요.

최: 다른 거, 다를 수는 없어요. 어제나 저기... 제작 환경은 그렇게 변하지 않으니까 {예} 특별히 다를 수는 없어요. 제작... 트리오라고 그래도 보통 때하고 같은 거죠.¹⁵⁾

PD시스템은 공연마다 참여해야 하는 극단 전속 출연자의 비율을 규정하는 공연법의 존재 아래¹⁶⁾ 신진연극인이나 외부 창작자들의 활동을 늘릴 수 있는 공연 방식으로 이해되어 왔다.¹⁷⁾ 그러나 PD시스템이 아니어도 이미 연극인들의 타 극단 참여가 제약받지 않는 상황이었고, 제작 방식도 동인제극단 시스템에서와 크게 달라지지 않았다는 구술자들의 진술은 당대 PD시스템의 작동 방식과 필요성이 논의된 이유에 대해 다른 시각의 접근이 필요함을 보여준다고 할 수 있다.

이들은 극단에 전적으로 종속된 위치가 아니었음을 구술함과 동시에 자신들의 작업이 연출가의 지시로부터도 독립적인 것이었음을 반복적으로 설명한다. 이병복과 양정현처럼 극단과의 작업만 지속한 경우에도 연출가와와의 관계에서 무대 및 의상 디자이너로서 독립적 위치였음이 언급된다. 이들은 하나의 공연을 만드는 공동작업자로서 자신을 위치시키는데, 그것은 자신의 작품이 연출의 지시가 아닌 자신의 작품 해석을 바탕으로 한 결과물이었으며 그것이 공연의 성과를 높이는 데 기여했다는 서술을 통해 이루어진다.

15) 최보경 구술, 도현진 채록, 『2019년도 한국근현대예술사 구술채록연구 시리즈 304: 최보경』, 한국문화예술위원회, 2020, 110면.(이하 『최보경 구술채록문』으로 표기.)

16) 1975년까지는 공연법시행령(대통령령 제6115호)에 따라 전체 출연자의 1/3이 전속출연자로 채워져야 했고, 1977년 2월 1일부터 1979년까지는 공연법시행령(대통령령 제8428호)에 따라 전속출연자의 비율이 1/5 수준으로 지켜져야 했다.

17) 정주영, 『소극장 연극 시맨틱 아카이브 구축에 관한 연구』, 보고서, 2018, 178-179면; 유민영, 『우리시대 연극운동사』, 단국대학교 출판부, 1996, 366면.

김중효는 1980년대까지 무대미술가들이 주체적으로 희곡을 읽고 무대의 시각적 요소와 공간의 운용에 대한 철저한 분석을 하기보다는 연출가의 의도와 지시에 의존하고 있었으며, <초분>, <태>, <하멜태자> 등 파격적인 무대를 보여주었던 공연과 <하멜태자>의 해외 진출 등이 리얼리즘적 무대미술에 매몰되었던 한국의 무대미술가들에게 새로운 시각적 표현양식을 찾는 계기가 되었다¹⁸⁾고 언급한다. 구술자들은 무대의 성과를 연출가가 이루어낸 것으로 환원하고 무대미술가의 기여를 저평가하는 이러한 시각을 의식하면서 자신들의 독자적 기여에 대해 강조하며 이를 교정하려는 태도를 보여준다.

도: 연출가가 뭐 의상 디자이너에게 좀 어떤 방향성이라든지 이런 걸 서로 의논하는 과정이 그렇게 많지는 않았느냐 봐요, 이 당시에는? (중략) 그러면은 이 당시에 그냥 조금 알아서 해주시는 뭐 그런 분위기였던 건가요? 의상 디자인을 그림 선생님이 맡으시면...

최: 예에, 알아서 했죠. 그렇게 알아서 했는데, 알아서 하면은 별로 말이 없더라고요¹⁹⁾

변: 제가 처음 의상 할 때는 드라마센터 그 시절도 그렇고 어느 누구도 저보고 디자인 갖고 오라는 사람이 없었어요. 우리나라 연극계가 그랬어요. 연극할 때 의상 디자이너가 뭐 특별히 데리고 와서 하고 이러지도 않았기 때문에 그냥 저는 특히 제작을 처음부터 끝까지 제가 다 하니까 그냥, 그냥 믿고 맡기는 거예요. 그래서 그 당시 처음에 할 때는 특별히 컨셉이나 이런 토의도 안 했어요. (중략) 그래서 제가 알아서 하는 거였어요.²⁰⁾

18) 김중효, 『실상과 허상 사이』, 연극과인간, 2009, 488-489면.

19) 『최보경 구술체록문』, 123면.

20) 『변창순 구술체록문』, 69-70면.

이: 김 선생은 무대미술이라고 딱, 무대 엮어 가는 거 이거, 이거는 이 선생한테 맡겨 노른 잔소리할 필요도 없고. 이 선생이 알아서 해도 자기는 그걸루. 그러니깐 나를 믿어주고 (중략) 우리 집에 왔을 때 “김 선생, 여기 그냥 어떻게 지내가? 내가 조명을 넣을게 좀 볼래?” “에유, 이 선생, 그 뭐 지가 보든 압니까?” 이런 식으로 아예 나 있는 데 맡겨놓구. 이러니까 알아서 해, 그러는 게 더 무서운 거 있죠 응? 그게 더 어떤 긴장을 주구 그러니까 또 이빠이 내가 하고 싶은 대로 하면서 처음서부터 끝까지 작품에 동참을 해서 같이 움직이니까.²¹⁾

위의 구술에서 살펴볼 수 있듯 이들은 연출가와 긴밀하게 상의하기보다, 자신들의 작품 해석을 바탕으로 자유롭게 의상이나 무대를 제작했다고 설명한다. 다만 이병복은 역할을 나누어 맡아 결합하는 타 극단과 자유극장의 차이를 언급하며, 함께 희곡을 읽어가는 과정이 있었다는 점을 짚으며 여타 극단과 다른 자유극장만의 특색을 강조하고자 한다. 이병복의 작업이 연출가와 별다른 논의 없이 독립적으로 진행되었다는 것은 김정옥의 구술채록에서도 동일하게 확인 가능한 것으로, 실제 당시 무대미술가들이 연출가의 지시에 종속되지 않고 독자적으로 활동하고 있었음을 짐작할 수 있다. 특히 네 명의 구술자 중 가장 많은 연출가들과 작업한 최보경의 구술채록에서는 작품에 대한 연출가와 의 해석 차이를 언급하거나 간혹 의상에 대한 의견 충돌이 일어났을 때 자신의 의견을 고수했다는 일화²²⁾가 다수 발견되고 있어 의상 전문가로서의 자기 인식을 뚜렷하게 읽어낼 수 있다.

21) 이병복 구술, 김성희 채록, 『2006년도 한국근현대예술사 구술채록연구 시리즈 83: 이병복』, 한국문화예술위원회, 2007, 168면(이하 『이병복 구술채록문』으로 표기).

22) 미추의 〈둥둥 낙랑동〉(1996) 공연에서 자신이 호동의 승전과 죽음 시 무당이 입는 옷은 달라야 한다고 제안했으나 경비 절약을 위해 극단 측이 검은색 한 벌만 요구한 것이 아쉽다는 것 등의 일화가 그것이다.

극단이나 연출가로부터의 독립적 지위와 공연에 대한 창조적 기여에 대한 강조는 의상과 무대미술에 대한 낮은 인식과 싸워왔던 구술자들이 자신의 전문성을 강조하는 방식일 수 있다. 양정현과 변창순은 의상이 인정받지 못했던 시대상을 언급²³⁾하는데, 전문가로서의 자기 인식은 비전문적 영역으로 여겨졌던 의상 분야를 전문적인 것으로 끌어올렸다는 의식과 맞물려 있다. 특히 해외 수학 경험을 지닌 이들은 무대미술에 대한 전문적 체계와 인정이 갖추어진 해외 연극과 국내를 비교하면서 제작비와 재료가 충분하지 않은 상황에서 누구도 알아주지 않는 영역에서의 분투해 온 도정을 강조하는 서술 방식을 보인다. 체계적인 교육 시스템, 풍부한 물적 자원, 유기적인 공연 제작 환경이 갖추어진 미국의 상황과 제대로 된 재료나 도구 없이 시간에 쫓기며 보수도 거의 없이 의상과 무대를 제작해야 했던 현실에 대한 비판적 서술은 그럼에도 불구하고 성공적인 의상과 무대를 만들어냈던 자신의 작업 결과 및 작업 태도로 귀결되고 있어 이들이 ‘무대 기술자가 아닌 ‘공연 예술가’로서 자신을 위치시키고 있음을 발견할 수 있다.

무대미술 영역의 독자성과 전문성을 강조하기 위한 일화로 양정현과 이병복이 중요하게 제시하는 것 중 하나는 한국무대미술가협회의 발족이다. 이병복을 비롯하여 1987년 무대미술가의 입지를 다지고 세계무대미술가협회에 가입하기 위해 한국무대미술가협회를 창단한다. 이에 대해 양정현은 무대미술가들이 무시받거나 폄하되었던 분위기를 서술하고 이전

23) 변: 신경 쓸 여유가 없었어요. 극단이니 뭐니, 의상에다가. 그리고 포스터에 의상이, 장치, 디자이너 이름도 없었어요. 그 시절에는. (『변창순 구술채록문』, 51면.)

양: 저, 저, 무대, 장치, 무대라는 얘기도 있고 미술이라는 건 그 다음에 이제 우리들이 너무 이렇게 폄하하니까 그거를 미술 이렇게 붙여서 한다 이제 이렇게 됐는데, 그때는 엄연히 있었으면서도 그 당시에 포스터나 이런 거 팸플릿 보면은 작, 누구 작, 누구 연출, 출연자 끝. 없는 거예요. 뭐 무대장치를 누가하고는 그거는 조금 더 디테일한 거 봤을 때 그게 나오죠. 예, 그리고 의상은 뭐 또 많은 경우가 더 없고. 예, 이런 현실이고. (양정현 구술, 김숙현 채록, 『2015년도 한국근현대예술사 구술채록연구 시리즈 258: 양정현』, 한국문화예술위원회, 2016, 88면 참고(이하 『양정현 구술채록문』으로 표기.)

세대의 무대미술가인 장종선이나 최연호도 이를 바꾸지 못했음을 지적한 뒤, 자신의 세대에 와서 외국에서 공부한 사람들이 많이 활동하면서 무대미술가협회를 구성하게 되었으며 그것이 후학 양성에 일조할 수 있었다는 점을 성과로 강조한다.²⁴⁾ 이때 양정현과 이병복의 구술에서 한국무대미술가협회 발족이 중요한 사건으로 다루어지는 것에 비해 최보경과 변창순에게서는 이 협회에 대한 서술이 거의 보이지 않는다. 변창순은 한국무대미술가협회를 전혀 언급하지 않으며, 최보경도 한국무대미술협회에서 개최한 전시에 한두 차례 작품을 출품한 경험만 제시하고 있을 뿐이다. 한국무대미술가협회가 창립될 당시 최보경과 변창순은 참여하지 않았던 것으로 보이는데,²⁵⁾ 이는 당시 무대미술 영역 중 의상디자인은 무대디자인에 비해 보다 인정받지 못하고 있었음을 짐작하게 한다. 무대미술에 대한 낮은 인식이라는 전반적인 상황에서도 의상과 무대라는 세부적인 영역에 따라 ‘공연예술가로서 자신을 위치짓는 대응의 방식과 경험의 차이가 발생하고 있음을 발견할 수 있는 것이다.

3. 현대 연극의 흐름에 대한 인식과 독창적 기여에 대한 강조

구술채록에서 연구자들은 대체로 구술자의 경험과 작업에 대해 시기순서대로 질문하는데, 이에 따라 구술자는 연대기적으로 자신의 작품이나 연극 경험을 반추하며 서술해 나간다. 이 과정에서 특정 작품이나 사

24) 양: 연출자가 아니니까. 근데 아직 거의 무시, 폄하 대우도 그렇고 뭐 이런 이런 때죠. 그래서 장종선 선생이나 최연호 선생도 그거를 탁 일으키지를 못했어요. (중략) 그래서 그 다음에 이제 우리들 세대에서 오고 그 다음에 이제 외국에서 공부하는 사람들이 조영래 선생도 독일에서 왔죠. (중략) 그래서 그렇게 하면서 무대미술가협회 이거를 구성을 했어요. (『양정현 구술채록문』, 88-89면.)

25) 이병복도 한국무대미술가협회 창립 당시 여성 무대미술가는 자신과 신신희 둘뿐이었다고 구술한다.

건에 대한 기억은 선명하게 제시되거나 반복적으로 다루어지고, 어떤 부분은 얼버무리지거나 잊혀진 것으로서 남게 된다. 이 기억의 구성은 구술자 자신의 예술적 작업을 서사화하는 것과 밀접하게 관련된 것으로서, 구술자들이 자신의 생애를 반추하며 무엇을 주요한 사건으로 구성해내는 지, 예술적 작업의 과제와 변화의 순간들을 어떻게 분기하고 있는지에 눈여겨볼 필요가 있다.

네 명의 구술자 모두에게 자신이 한국 연극의 흐름과 과제에 동참하고 있다는 인식과 서술이 나타나고 있다는 것은 흥미로운 지점이다. 1장에서 1960-70년대가 한국연극의 전환기였다고 서술한 바 있는데, 구술자들 또한 이 시기에 한국 연극이 화술 중심의 연극에서 이미지 중심의 연극으로의 변화하였으며, 한국적인 것에 대한 탐색이 중요한 과제였다는 인식을 공유하고 있다. 이는 이러한 변화가 당시 연극인들에게 체감되는 것이었을 뿐만 아니라 연극 작업의 과제로 내면화되었음을 보여준다는 점에서 중요하다. 이들은 당대를 통과해 온 전문적 예술가로서 한국 연극의 과제에 동참하고 있었다는 분명한 의식을 보여주고 있는 것이다.

특히 의상과 무대를 담당했던 구술자들은 자신들의 작업이 ‘배경’을 사실적으로 구현해내는 재현적인 작업에서 탈피하여 이미지와 상징에 기반한 창조적 작업이었음을 강조하는데, 이때 구술자들 사이에 다소간의 차이가 발생하고 있다. 최보경과 변창순이 자신들의 연극적 작업이 사실적 재현에서 출발하였음을 고백하며 그것을 탈피하는 순간에 대해 강조한다면, 이병복은 비재현적인 작업을 자신의 출발점에 놓고 있는 것이다. 기실 자유극장 또한 초기의 공연은 사실적인 무대를 보여주었을 고려할 때 이병복의 의상 및 무대 작업 또한 사실적 재현에서 비사실적 표현으로의 변화가 있었던 것이지만, 초기의 작업에 대한 구술이 매우 짧게 제시된 반면, 중후기 작업에 대한 구술이 많은 분량을 차지하여 자신의 지향점을 전위성에 두고 있음을 확인할 수 있다.

(가)

변: 그래서 의상을 하더라도 사실적
인 이렇게 막 하고 싶지 않았어
요. 그래서 <태> 때도 제가 어
느 날 번뜩 생각나는 게 뼈다귀
의상, 그 열기설기 엮은 거, 뼈만
있는 거, 뼈다귀, 뼈대만 있는 거,
윤곽만, 인저 그런 거를 사육신,
왜냐하면 사육신이라는 게 죽어
서까지도 나오니까.

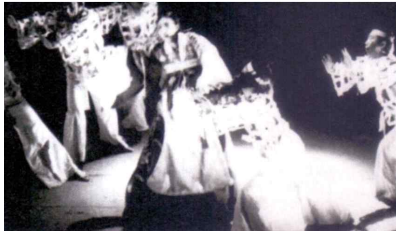
(중략) 근데 인저 또 무대에서는
굉장히 느낌이 좋았어요. 느낌이
좋았고, 제 취향이었어요. 한마
디로 얘기해서...

김: 사실은 이제 그게 그 과거의 우
리나라의 이제 역사 이야기인데,
좀 약간 그런 역사성이나 이런
것들을 고중에 의해서가 아니
라...

변: 아니죠, 사실적인 걸로 안 흘러
갔죠.

김: 느낌이나 이런 거는 현대적이면
서도 또 충분히, 뭐랄까, 영혼이
면 영혼 그런 것들...

변: 거부감 없이 흘러갈 수 있었어
요. 의상을 그렇게 했기 때문
에.²⁶⁾



[그림1. <태> 무대 의상²⁷⁾

(나)

최: 네. <한네의 승천>은 오영진 작

가가 ‘얼마 오래되지 않은 때’ 이렇게 썼어요. 그러니까 거기 일제 강점기 순사가 나와요, 순경이. 그러니까 그게 일본 시대, 식민지 시대의 끄트머리일 거예요, 아마. (중략)

최: 예, 그런데 그거 옷을... 내가 옷을 삼국시대로 했어요

도: 아, 실제 희곡 속에 있는 시대적 배경과는 조금 다른 걸 택하신 거네요? (중략)

최: 예, 그래서 그냥 삼국시대로 했어요. 삼국시대로 하는 게 더 현대적이고. (중략)

최: 네 그랬는데 이제 내가 확신을 하는 거는, 이제 너무나 그 시대에 그렇게 얽매이지 않고 조금 더 자유롭게 해야 되겠다고 생각이 들었어요.²⁸⁾

(다)

김: 선생님, 그 처음으로 무대미술을 본격적으로 맡으신 작품이 어떤 작품이에요?

이: <환도와 리스>.

(중략)

이: 일종의 부조리극인데. 어떻게 하면 무대가 시적으로, 관객들한테 끌려지 돌아서서 나가더라도, 거기서 본 무대, 거기서 전개되는 배우, 이런 게 커스츰



[그림2. <한네의 승천> 무대의상²⁹⁾



[그림3. <환도와 리스> 무대³¹⁾

허구 무대 분위기허구의 어떤
 그 시정(詩情), 이런 게 여운으
 로 백여 있다. (중략) 그런게 쪼
 금 어떡하면 그로테스크하면서
 도 아름다운, 그걸 무대를. 그
 러니까 뭐, 작품에 구애되지 않
 고 이제 내가 작품을 읽어보면
 서 내 나름대로, 그냥 내 맘대
 로 끼워 맞춘 거지 뭐.³⁰⁾

1960년대에는 무대가 지닌 독자성과 상징성이 강조되면서 무대 디자인의 시각적 측면뿐만 아니라 무대의 재료를 바탕으로 한 질감, 즉 촉각적 감각에 대한 고민이 나타나기 시작한 시기라고 할 수 있다.³²⁾ 질감(Texture)은 손이나 피부로 느낄 수 있는 재질의 촉감 또는 상상으로 (만지는 것처럼) 감지하는 재료에 대한 촉각적 느낌을 말하는 것으로 질감을 불러일으키는 것에는 소재가 중요하게 기능한다.³³⁾ 의상만이 아니라 무대 제작도 맡았던 이병복과 양정현은 1970년대의 작업에서 독특한 재료의 도입을 통해 무대가 보여줄 수 있는 질감의 범위를 확대하고 재료의 질감을 관객에게 전달하고자 한다. 양정현은 부조리극적인 성격을 지닌 작품을 공연하면서 철판 등을 활용하였으며, 1970년대 후반 자유극장이 <무엇이 될

26) 『변창순 구술채록문』, 42-43면.

27) 안민수 구술, 노승희 채록, 『2014년도 한국근현대예술사 구술채록연구 시리즈 242: 안민수』, 한국문화예술위원회, 2015, 76면.

28) 『최보경 구술채록문』, 140-141면.

29) 위의 책, 141면.

30) 『이병복 구술채록문』, 157면.

31) 이루현, 앞의 글, 41면.

32) 박미란, 앞의 글, 90-91면.

33) 김현숙, 『무대의상 디자인의 세계』, 고려원, 1995, 44면.

고 하니>, <동리자전> 등 전통적 소재를 활용한 공연을 선보이면서 이 병복은 삼베와 종이, 형겔 등의 재료를 이용한 무대를 구현해낸다.



[그림4. <루브> 무대]³⁴⁾



[그림5. <잉어부부> 무대]³⁵⁾

양: 70년대 작품 중에는 이제 물론 유덕형 선생 그 저, <생일파티>. 그 해롤드 핀터 작.

김: 아, 또 선생님께서...

양: 그거 할 때 바닥을 최초로 철판을 깔았어요. 냉철한 그 핀터의 부조리의 세계를 인간의 비, 비인간성에 대한 게, 그 차디찬 그건데 철이라는 것이 다분히 나무보다는 훨씬 더 냉철하고 이런 거잖아요. 그 철이 주는. 그래서 그 전에 예는 그걸 안 까는데 철판을 제가 바닥에다 깔았어요. (중략)

양: <루브>로, 제가 그 그때도 철판하고 그때 브루클린 브리지 달이 거에 파이프 쇠 파이프를 이렇게 용접해가지고 쇠팅 그거를 해서 다리 이 모양을 내고 거기도 역시 철판을 깔았어요. 바닥에다. 그러

34) 한국무대미술가협회 편집부, 『한국현대무대미술』, 한국무대미술가협회, 1997, 65면.

35) 이루현, 앞의 글, 34면.

니까 바닥이 아주 묘한 대비가 되고 그래서 그 동아연극상 그거 상, 이제 그거 받고 그 다음에 뭐가 있느냐면은 그 저, <잉여부부>라고 해서 <아드 커플(Odd Couple)>을 닐 사이먼의 <아드 커플>은 뭘 했냐면 스티로폼, 스티로폼 있죠? 요즘 그거 스티로폼을 처음 사용했어요. 그전까지는 스티로폼이 무대 들어오지 않고 (중략) 쓰지 않은 재료를 쓴다. 무대이다. 그런 거를 이제 저, 제 모토로 해서 그 이 저 파이프 철망은 제가 처음 저거를 할 거예요.³⁶⁾

이와 같은 구술에서 물질적 재료에 대한 고민이 엿보이는데 이들은 자신들이 무대에 이러한 재료를 도입한 것이 ‘최초’라는 점을 강조한다. 기실 1968년 극단 광장의 <다시 뵙겠습니다>에서 무대에 철제 구조물을 사용한 바 있으며,³⁷⁾ 1967년 실험극장의 <돈키호테> 공연에서 무대 바닥에 철판을 활용하였기 때문에³⁸⁾ 위의 인용문과 같은 양정현의 진술은 사실이 아니다. 그러나 철판이라는 재료를 도입한 것에 대한 양정현의 자부심은 ‘최초’에 대한 사실관계를 떠나 실험적 무대를 구현하는 데 선구적 역할을 했다는 자의식을 보여주는 부분이라고 할 수 있다.

최보경과 이병복이 1970년대 연극의 중요한 과제로 인식하는 것 중 하나는 한국적 연극에 대한 추구라고 할 수 있다. 두 구술자 모두 1970년대 초반까지 번역극 의상을 주로 맡았던 것에서 1970년대 중반 이후 전통 소재를 활용한 작품의 의상 또는 무대를 맡게 된다. 최보경은 실험극장에서 연출가 허규와 함께 작업했던 것의 연장에서 허규가 창단한 민예에서도 의상을 맡았다고 설명한다. 앞서 언급한 것처럼 전통의 현대화는 1970년대 연극계에서 중요하게 등장한 화두였으며, 서양 복식을 주로 작업했던

36) 『양정현 구술채록문』, 92-93면.

37) 「극단 『광장』 동아연극상 참가-다시 뵙겠습니다」, 『동아일보』, 1968.4.25. 이때 무대 미술은 장종선이 담당하였다.

38) 김의경 구술, 문경연 채록, 『2011년도 한국근현대예술사 구술채록연구 시리즈 206: 김의경』, 한국문화예술위원회, 2012, 92면. 이때 무대미술은 최연호가 담당하였다.

최보경에게 전통은 새롭게 배워야 할 것으로 인식된다. 최보경은 맡게 된 작품의 변화에 따라 어떤 노력을 기울였느냐는 연구자의 질문에 대해 민예에서의 작업을 위해 굿과 탈춤 등 전통 연희를 많이 보러 다녔으며 복식 연구가인 석주선의 책과 자료를 많이 참고했다고 설명하여, 잘 모르던 분야였던 전통 복식에 대해 의식적으로 배우려고 했던 의지와 수련의 과정을 보여준다. 이후에도 최보경은 단국대학교 평생교육원 전통복식과정 제1기로 이수하는 등 전통 복식을 전문적으로 배워 나간다. 최보경은 이 과정에서 고대 복식에 주목하는데, 그가 디자인했던 많은 작품들에서 고구려 의상 등을 재구하거나 고분 벽화 등을 참고한 고대 복식을 새롭게 디자인하고 있음을 살필 수 있다. 조선 시대의 한복이 아닌 고대 복식에 초점을 맞추으로써 현실적인 분위기보다는 신화적이거나 전설적인 분위기를 무대에 드러내고, 고대 복식을 그대로 재현해내는 것이 아니라 현대적 디자인을 가미하여 전통의 현대화라는 과제를 수행하였음을 보여준다.

최보경이 전통을 익히고 이를 재창조하기 위한 의식적 훈련과 배움의 과정을 구체적으로 설명하는 반면, 이병복은 번역극 중심으로 활동한 자유극장이 전통의 현대화로 기초를 전환하는 순간과 새로운 방향의 작업을 위해 어떠한 노력을 기울였는가를 구체적으로 설명하지 않는다는 점이 흥미롭다. 전통적 소재를 활용하기 위해 영향을 받거나 참고한 것에 대해 묻는 연구자의 질문에 실제 답사는 거의 가지 않았으며 책을 참고했다고 진술할 뿐으로, 구체적인 책의 제명이나 저자 등에 대한 언급 또한 발견되지 않는다. 민예, 동량레퍼터리극단 등 다른 극단에 대한 참고나 영향에 대해 묻는 연구자의 질문에도 별다른 영향이 없었다고 답하며, 오히려 민예와 달리 자유극장은 “뗏목이 빠진”³⁹⁾, 세련된 재창조였음을 강조하는 것으로 이어진다. 이러한 구술에서 번역극 중심이던 자유극장

39) 『이병복 구술채록문』, 167면.

이 전통의 재창조 앞에서 겪었던 혼란이나 고민 등을 읽어내기는 어렵지만, 민예와는 다른 방향에서 전통을 탐구해나갔다는 극단의 대표이자 무대미술가의 자부심을 읽어낼 수 있는 것이다.

이처럼 네 명의 무대미술가들에게는 1960-70년대 연극의 주요 화두였던 사실주의적 재현에서의 탈피와 전통의 현대화에 동참하고 있다는 인식이 뚜렷하게 나타난다. 이는 이들의 작업이 1960-70년대를 규정하는 기존의 연극사 서술에서 크게 벗어나지 않으며, 그러한 서술을 그대로 반복하고 있는 것처럼 보이게 만든다. 그러나 여기서 중요한 것은 구술 과정에서 이들이 바로 그러한 한국연극사의 중심적인 서술 방식에 자신의 작업을 적극적으로 기입하고자 하며, 1970년대 연극이 이루어낸 연극적 성과에 무대미술가의 지분 또한 적지 않게 있다는 점을 강조하고 싶어 한다는 점이다. 구술 과정에 모두 담아내지 못하는 수많은 무대 작업 중 이들이 자신의 예술적 작업에 있어서의 주요 작품과 결절의 순간들로 선택하는 것은 바로 독창적인 아이디어로 비재현적인, 혹은 전통적 요소를 활용한 무대를 구현했다는 지점이며, 그것이 작가와 연출가의 공으로 환원될 수 없는 무대미술가 자신의 가치라는 점을 지적하는 것이다. 이는 2장의 말미에서 살펴보았듯이 무대미술가에 대한 연극계의 저평가 속에서 자신들의 위치를 확보하고 자리매김하는 한 전략이라고 할 수 있다.

4. 예술가로서의 정체성 확인의 도정과 미학적 관점의 정립

2회차의 주제사 또는 5회차의 생애사 구술채록에서 구술자들은 자신의 작업을 회고하며 예술가로서의 정체성을 다시 한번 확인해 나간다. 구술자들은 연구자가 묻는 작품에 대해 기억을 되살려 작품의 특성에 대해 설명하는데, 이때 어떤 점을 중점적으로 부각하는가에 따라 구술자들이

무대미술의 어떤 점을 중시하는지가 드러난다. 즉 작품에 대해 묻고 대답하는 과정에서 자연스럽게 개별 구술자들이 지닌 미학적 관점이 드러나며, 구술자 스스로도 자신이 핵심으로 두는 것이 무엇이었음을 정리하며 예술가적 정체성을 확인하는 모습을 보여준다.

2장에서 설명한 바와 같이 구술자들은 무대미술 전문가로서의 자기 인식을 뚜렷하게 내세운다. 이때 서울연극학교의 배우로서 출발한 양정현과 변창순은 무대미술 전문가로서 자리매김하기 이전과 이후를 대별하며 자신들의 초기 작업이 지닌 비전문성에 대해 언급하기도 한다. 특히 변창순은 전문적 지식 없이 극단의 사정상 배우와 의상을 병행하기 시작했고, 그러다보니 일관된 컨셉이 없이 초기 작품을 해 왔다는 점을,⁴⁰⁾ 양정현은 자신이 미술대학 출신이 아니며 우연히 무대미술을 시작하게 되었다는 점을 약점으로 인식한다.

이러한 변창순과 양정현이 자신들의 전문성 확보의 시작점으로 중요하게 짚어내고 있는 것이 해외 수학 경험이다. 변창순과 양정현은 서울연극학교를 방문했던 하와이대학교의 리처드 메이슨 교수를 만나게 되고, 유치진의 추천으로 하와이대학교 내 부설된 이스트웨스트센터에 단기연수를 떠나게 된다. 최초의 해외 유학 경험에서 이들은 전문화된 연극 교육과 연극 시스템을 비롯하여 실험적 시도를 접하게 되며 이때의 경험은 문화 충격으로 자리잡는다.⁴¹⁾ 이외에도 변창순은 연극 및 무대미술에 대한 비판적인 눈이 생긴 것은 이후 뉴욕 대학에서 공부하고 와서부터라고 언급하며 무대미술 전문가로서의 정체성 형성 과정에서 해외 수학 경험

40) 변창순은 자신의 초기 작업이 컨셉의 통일성 없이 진행되어 온 점이 창피하다고 말하며, 스승도 없었다는 것에 대한 아쉬움을 토로한다(『변창순 구술채록문』, 74면).

41) 양정현은 리처드 메이슨의 가르침 등을 자세히 언급하고, 해외 수학 중 연극 제작 시스템이나 스케일 등을 처음 접하면서 이것이 굉장히 도움이 되었다고 진술하고 있으며(『양정현 구술채록문』, 83면), 변창순 또한 이스트웨스트센터에서 테크니컬 트레이닝을 받았음을 언급하면서 한국의 현실과 너무 달라 한국에 돌아온 후 오히려 무대의상을 할 생각이 없었다고 솔회한다(『변창순 구술채록문』, 49면).

을 중요하게 제시하고 있다.

또한 변창순과 양정현의 구술채록의 경우 '1960~80년대 드라마센터 공연활동 연구' 주제사의 일부로 진행되었기 때문이기도 하겠지만, 연구자는 드라마센터에서의 경험과 영향에 대해 질문하고 구술자도 서울연극학교의 교육, 유덕형의 귀국 이후 드라마센터의 변화, 유덕형과 안민수의 연출 방식 등을 짚어내며 드라마센터의 공연과 함께 자신의 미학적 관점을 찾아 나갔음을 서술한다. 그 결과 변창순은 드라마센터가 보여준 참신성을 고평가하면서 자신의 작업 또한 상징과 무의식에 기반하였다고 정리하고 양정현도 유덕형과 안민수, 김우옥과의 작업까지 드라마센터 연출가와의 작업 활동을 일별하며 재료의 물성에 기반한 자신의 미학적 특징을 정리해내는 것을 확인할 수 있다.

무대의상을 맡기 전 개인 의상실을 운영하며 의상 디자이너로 활동했던 이병복과 최보경에게는 이러한 머뭇거림이 보이지 않는다. 이병복과 최보경 또한 해외 수학 경험이 있음에도 이들은 변창순, 양정현과 달리 해외 수학 경험을 중요한 전환점이나 문화적 충격으로 배치해 두지 않는다.⁴²⁾ 오히려 이들에게 강조되는 것은 이들이 무대 의상을 만들기 전, 의상실을 운영하며 제대로 된 옷을 만들어 본 경험이 있다는 것이며 따라서 이들은 전문가로서의 자의식을 지닌 채 출발하고 있음이 엿보인다.⁴³⁾ 무엇보다 이들은 생애사 구술채록으로 보다 긴 기간에 걸쳐 생애에 대한 구술에 집중한다는 점, 그리고 구술채록 이전에 전시 공연의 형식으로 자

42) 최보경은 1984년에 뉴욕의 패션기술학교에서, 1985년에 이탈리아 페루지아 외국인대학에서 연수를 받는데, 이 유학 경험에서 인상 깊게 서술되는 것은 오페라 의상에 대한 주목이다.

43) 박노경이 이끈 여인소극장의 창단 멤버인 이병복은 배우 활동으로 연극 경험을 시작하지만, 변창순, 양정현과 달리 배우에서 무대미술가로의 전환이라는 의식은 엿보이지 않는다. 이병복은 파리에서 귀국 후 의상실 네오를 운영하던 중 연극에 대한 애정과 김정옥과의 만남이 계기가 되어 극단 자유극장을 창단하게 되었다고 서술하고 있으며, 배우 경험과 무대 의상 및 무대 디자인의 작업이 연결되는 지점에 대해 언급하고 있지는 않다.

신들의 지난 작업을 정리해 본 경험이 존재한다는 점⁴⁴⁾에서 작업의 연대기를 훨씬 안정적이고 자신있게 서술해 내는 양상을 보이며, 자신의 미학적 관점을 보다 일관되게 서술해 낸다.

의상만을 담당했던 최보경은 작업에 대해 설명할 때 옷감과 색을 중심으로 언급한다는 점에서 특징적이다. 또 작업의 특성을 묻는 연구자의 질문에 최보경은 작품의 줄거리와 캐릭터의 성격이나 대비 등을 상세하게 설명한다.

도: 예, 그러면은 뿌리에서 <유리동물원>을 하셨을 때 뭔가 의상디자인에 있어서 접근하셨던 그런 건 좀 기억하시는 게 있으신가요?

최: 아만다는 그 여자가 밤낮 얘기하는 게 있어요. (중략) 아만다가, {예} 그런데... 그래서, 열일곱 신사들에 둘러싸여갖고 들판에는 수선화가 가득 피어서 그거를 한없이 꺾었다고 이렇게 다발로. {예} 그래서 노란색으로 이렇게 수선화를 디자인해가지고 입혔고, 딸은 이렇게 유리동물원을 유리를 가지고 그걸 밤낮 개는 그거만 만지잖아요. {예, 내성적이죠} 그래서 유리에서 그렇게 빛이 쏟아질 때 유리에서 반사되는 빛깔로 옷을 만들었어요. 블루에다가 여러 가지 속에다가 막 오색 무지개 안감을 넣어갖고 걸에 씌웠어요. 그러니까...⁴⁵⁾

이러한 구술 방식을 통해 최보경이 희곡 분석을 바탕으로 무대 위에서 캐릭터성을 살리는 의상을 선택하며, 옷감과 색을 중심으로 캐릭터의 성격을 구현해낸다는 것을 짐작할 수 있다. 최보경이 자신의 작업 중 인상

44) 이병복의 작품 세계를 정리하는 작업과 관련하여 1997년 한국무대미술가협회에서 『이병복 무대미술 30년』을 발간하였으며, 2006년 무대미술전시회 <이병복은 없다>(무의 자박물관)를 개최하기도 했다. 최보경은 2010년 명동예술극장 재개관 1주년을 기념한 <명인열전: 최보경 무대의상 45년전>에서 자신의 무대의상 작업을 종합하여 정리한 바 있다.

45) 『최보경 구술채록문』, 118면.

깊은 장면으로 구술해내는 일화는 실험극장의 <맥베스>(1969) 공연에서 조명을 맡은 고천산이 마녀의 옷으로 벨벳이 어떠냐고 제안했으나 조명을 받았을 때 부드러운 느낌이 나는 벨벳은 마녀의 의상으로 적합하지 않다고 거절했던 것, 실험극장의 <에쿠우스>(1975) 공연에서 말의 원초적이고 본능적인 느낌을 살리기 위해 우단으로 몸을 감싸게 했던 것 등으로, 자신의 작품 해석을 어떠한 옷감과 색으로 구현해냈는지에 초점을 맞추어 설명한다.

이와 함께 최보경은 배우가 움직이기 편한 옷을 강조하고 있어 기능성 또한 무대의상이 갖춰야 할 중요한 기준으로 제시한다. 이는 <사운드 오브 뮤직>(1991) 공연 당시 여름에 수녀복을 입어야 하는 배우를 위해 시원한 옷감을 선택해 배우가 만족했다는 일화나, <피터팬>(1991) 공연에서 어린이 배우들이 입고 벗기 편한 옷으로 구성했다는 것 등을 중요하게 강조하는 것에서 찾아볼 수 있다. 이병복과 변창순 또한 의상을 주로 담당했음에도 의상을 입은 배우의 반응과 연관시킨 서술이 없음을 고려할 때 기능성에 대한 고려는 최보경 의상의 중요한 특징 중 하나라고 할 수 있다. 최보경에게 있어 캐릭터에 적합한 옷감과 색의 선택, 기능성의 고려는 별개로 구분되는 것이 아닌데, <한네의 승천>(1976)에서 비사실적이면서도 현대적인 느낌을 가미하기 위해서라는 의도와 함께 극중 인물이 치마를 벗어 쭈야 한다는 움직임의 고려해 조선 시대 복식이 아니라 고구려 복식을 선택했다는 작업 의도에서 기능성과 적합성, 옷감과 색의 미감이 결합되고 있음을 알 수 있다.

3장에서도 설명한 것처럼 이병복은 초기 자유극장에서 담당한 의상에 대해서는 매우 짧게 언급한다. 자유극장의 창단 공연인 <따라지의 향연>(1966)은 초기 자유극장의 성격을 보여주는 중요한 작품임에도 불구하고 “눈요기 되는 예쁜 옷”을 만들었다는 한 마디로 넘어가고 있으며, 연구자의 질문에 따라 <대머리 여가수>(1970)에서 검은 옷을 선택했다는 정도로 짧게 서술되어 있다. 앞서 언급한 것처럼 이병복은 자신의 작업이 본

격적으로 시작된 작품으로 <환도와 리스>를 들고 있는데, 이것은 김정옥이 이병복의 본격적 작업의 시작으로 <수탉이 안 울면 암탉이라도>를 선택하는 것과 대별된다는 점에서 흥미로운 지점이다.

이병복이 작업을 설명할 때 가장 많은 부분을 차지하는 것은 재료와 공연 장면에 대한 묘사라고 할 수 있다. <동리자전>(1974)과 <달맞이꽃>(1982)의 무대작업에 대해 설명하는 부분에서 알 수 있듯이 이병복은 의상이나 세트가 무대에서 구현되었을 때의 장면을 동적으로 서술하여 배우와 무대미술이 함께 만들어내는 극적 효과에 대해 초점을 맞추고 있다.

이: 제가 뒤에 포장을 치고, 그리고 그 사또가 타고 가는 가마 대신 리어키에다가, 어, 청사초롱 여가리에 짝악 형겼을, 형겼을 주렁주렁 달아가지고, 그 사또가 타고 가는 길로 이렇게 하고, 그러구 바디 페인팅, 처음 해봤어. 어. 무대 시작하기 전에. (중략) 그래가지구 그 코라쓰의 개념으루, 모든 연기자한테 타이쓰를 입혀서, 거기다가 호랭이 그림을 지가 그렸다구. 그래가지구 개네들이 나가서, 막이 올라가기 전에 올라가자마자 나가서, 그 그, 몸동작을 하는 씬이, 으로 시작을. 스토리가 전개되기 전에. 그거까징 기억이 나네.⁴⁶⁾

이: <달맞이꽃>의 제일 마지막 씬에, 뒤에 까망 배경막에, 각 배우들이 자기가 쓰고 양쪽 손에 까맣게 막이 처져 있는 땅바닥에서버텀 먼저 손이 나오구, 사람 얼굴이 나오구. 이러니까 새애까만 무대에 고리를 두 명이 싸악 들어가는데, 땅에 깔린 크구 적은 으 희로애락의 무슨 이런 표정의 인형들이 쭈욱 나오는 게 굉장히 인상적이었거든요.⁴⁷⁾

46) 『이병복 구술채록문』, 197면.

47) 위의 책, 208면.

이병복은 자신의 미학으로 여운이 있는 시적 무대를 짚어내며, 첫 장면과 마지막 장면의 무대에 초점을 맞춘다고 설명한다.⁴⁸⁾ 이와 함께 이병복은 구술채록의 마지막 회차에서 가장 보람있는 작업에 대해 묻는 연구자에게 한국적 공연 양식을 개발했다는 것을 가장 큰 의의로 자평하며 “그냥 그게 나한테 젓어 있었으니까 저절로 우러나왔을 뿐인데 다만 제삼자들이 아 한국적인 이런 거를 끄집어냈다 해주니까 그게 보람이겠지”⁴⁹⁾라고 대답한다. 특히 “그게 아무래두 그거는 시각적으로는 무대미술이 좌우를 허니까. 굉장히 책임이 무거웠”다고 하여, 전통의 현대화 작업에서 무대미술이 차지하는 역할을 분명하게 인식하고, 그것을 담당해 낸 자신의 작업을 의미 있게 평가하고 있다. 무속의 소재에서 힌트를 얻어 “우리 무대에 어떻게 좀 땀물 가게, 세련되게, 현대 사람 감각에도 맞게 하나”⁵⁰⁾가 자신의 숙제였으며 즐겁게 그 과제를 수행했다고 마무리하는 이병복의 구술에서 전통의 현대화를 작업의 본령으로 위치시키고, 이에 기여한 1세대 무대미술가로서 자신을 정체화하고 있음을 발견할 수 있다.

5. 결론

이 연구는 구술채록문을 바탕으로 기존의 연극사 서술에서 소외되었던 무대미술가의 활동을 조명함으로써 한국 연극의 전환기로 일컬어지는 1960-70년대에 활동한 무대미술가들이 당대의 연극계를 어떻게 인식하고 있으며 그 안에서의 자신의 작업을 어떻게 서술하는지, 예술인들의 자기

48) 이: 처음 들어왔을 즉에 벌써 소름이 끼치고 등이 섬찍하다든지. 그 다음에 끝났었을 즉에 그냥, 뭐가 여운이 한참, 극장을 나가서두 떠들고 싶지 않고, 뭐가 뭐가 물어 맞은 것도 갖고, 뭐가 여운이 긴 거. 어. 거기에 저는 결정적으로 거기에 안점을 두고 지가 작업을 한다.(위의 책, 207면.)

49) 위의 책, 271면.

50) 위의 책, 271면.

인식을 살펴봄으로써 이 시기 무대미술가들의 활동 양상과 미학적 기여를 밝히고자 하였다.

이들은 공통적으로 자신들의 작업이 연출가와의 긴밀한 상의나 연출가의 주문에 따라 이루어진 것이 아니라 자신들의 작품 해석을 바탕으로 자유롭게 의상이나 무대를 제작한 결과라고 설명한다. 극단이나 연출가로부터의 독립적 지위와 공연에 대한 창조적 기여에 대한 강조는 의상과 무대미술에 대한 낮은 인식과 싸워왔던 구술자들이 자신의 전문성을 강조하는 방식일 수 있다. 전문가로서의 자기 인식은 비전문적 영역으로 여겨졌던 의상 분야를 전문적인 것으로 끌어올렸다는 의식과 맞물려 있다. 특히 해외 수학 경험을 지닌 이들은 무대미술에 대한 전문적 체계와 인정이 갖추어진 해외 연극과 국내를 비교하면서 제작비와 재료가 충분하지 않은 상황에서 누구도 알아주지 않는 영역에서의 분투해 온 도정을 강조하면서, '무대 기술자가 아닌 '공연 예술가'로서 자신을 위치시키고 있음을 발견할 수 있다.

네 명의 구술자 모두에게 자신이 한국 연극의 흐름과 과제에 동참하고 있다는 인식과 서술이 나타나고 있다는 것 또한 흥미로운 지점이다. 구술자들은 1970년대에 한국 연극이 화술 중심의 연극에서 이미지 중심의 연극으로의 변화하였으며, 한국적인 것에 대한 탐색이 중요한 과제였다는 인식을 공유하고 있다. 이는 이러한 변화가 당시 연극인들에게 체감되는 것이었을 뿐만 아니라, 1970년대 연극이 이루어낸 연극적 성과를 기술하는 한국연극사의 담론 내에 자신들의 작업을 적극적으로 기입하고자 하는 시도를 보여준다는 점에서 중요하다. 즉 자신들이 작업의 가치를 '전통'과 '실험'의 맥락 속에서 위치짓고자 하는 욕망은 이들이 활동했던 시점, 그리고 이들이 구술을 하는 현재적 시점에서도 이러한 관점이 변화하지 않았음을 시사한다고 할 수 있을 것이다.

당대 연극계의 과제에 동참했음을 공통적으로 서술하면서도 구술자들 사이에 다소간의 차이가 발생하고 있는데, 최보경과 변창순이 자신들의

연극적 작업이 사실적 재현에서 출발하였음을 고백하며 그것을 탈피하는 순간에 대해 강조한다면, 이병복은 비재현적인 작업을 자신의 출발점에 놓고 있어 자기 이해의 방식을 살필 수 있게 한다. 이는 전문가로서의 자기 정체성 확립의 과정, 미학적 특성 정립의 과정과도 연관되는데, 배우로서 출발한 변창순과 양정현은 자신들의 초기 작업에 대해 저평가하며, 유학 경험 및 드라마센터 연출가와의 작업 활동을 예술가적 정체성 확립의 중요한 계기로 일별하며 자신의 미학적 특징을 정리해내는 것을 확인할 수 있다.

무대의상을 맡기 전 개인 의상실을 운영하며 의상 디자이너로 출발한 이병복과 최보경에게는 이러한 머뭇거림이 보이지 않는다. 이들은 구술 채록 이전에 전시 공연의 형식으로 자신들의 지난 작업을 정리해 본 경험이 존재한다는 점에서 작업의 연대기를 훨씬 안정적이고 자신있게 서술해 내는 양상을 보이며, 자신의 미학적 관점을 보다 일관되게 서술해 낸다. 의상에 주력한 최보경은 옷감의 질감과 색을 통한 캐릭터의 구현과 배우의 기능성을, 무대와 의상을 모두 담당했던 이병복은 무대 전체가 만들어내는 시적 여운과 재료의 물성을 자신의 미학적 지점으로 설명해낸다.

이처럼 네 명의 구술자가 자신의 작업을 되짚으며 특징적으로 서술해 나가는 것을 살펴보았을 때 이들이 동시대에, 비슷한 문제의식을 공유하며 활동했으면서도 서로 구분되는 미학적 관점에 기반하고 있었음을 알 수 있다. 이들이 각기 보여주는 관점과 작품의 특색은 이들이 주로 활동했던 극단의 공연이나 작품의 미학적 근거를 희곡과 연출과 함께 무대미술을 더해 입체적으로 살펴보아야 함을 알 수 있게 한다. 무대미술가 구술채록은 작가와 연출가 중심으로 서술되어 온 연극사가 보여주지 못한 집합적 활동과 이들의 미학적 기여를 생각해 보게 하며, 한국 연극사를 새롭게 기술해야 함을 보여주고 있는 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

- 변창순 구술, 김숙현 채록, 『2015년도 한국근현대예술사 구술채록연구 시리즈 259: 변창순』, 한국문화예술위원회, 2016.
- 양정현 구술, 김숙현 채록, 『2015년도 한국근현대예술사 구술채록연구 시리즈 258: 양정현』, 한국문화예술위원회, 2016.
- 이병복 구술, 김성희 채록, 『2006년도 한국근현대예술사 구술채록연구 시리즈 83: 이병복』, 한국문화예술위원회, 2007.
- 최보경 구술, 도현진 채록, 『2019년도 한국근현대예술사 구술채록연구 시리즈 304: 최보경』, 한국문화예술위원회, 2020.

2. 단행본

- 김숙현, 『드라마센터의 연출가들: 1970년대를 중심으로』, 현대미학사, 2005.
- 김의경 구술, 문경연 채록, 『2011년도 한국근현대예술사 구술채록연구 시리즈 206: 김의경』, 한국문화예술위원회, 2012.
- 김중효, 『실상과 허상 사이』, 연극과인간, 2009.
- 김현숙, 『무대의상 디자인의 세계』, 고려원, 1995.
- 안민수 구술, 노승희 채록, 『2014년도 한국근현대예술사 구술채록연구 시리즈 242: 안민수』, 한국문화예술위원회, 2015.
- 유민영, 『우리시대 연극운동사』, 단국대학교 출판부, 1996.
- 윤택림·함현희, 『새로운 역사쓰기를 위한 구술사 연구방법론』, 아르케, 2006.
- 정주영, 『소극장 연극 시멘트 아카이브 구축에 관한 연구』, 보고서, 2018.
- 한국무대미술가협회 편집부, 『한국현대무대미술』, 한국무대미술가협회, 1997.

3. 논문 및 기타

- 김남석, 「동양극장 발굴 자료로 살펴 본 장치가 원우전(元雨田)의 무대미술 연구」, 『동서인문』 제5호, 경북대학교 인문학술원, 2016.
- 김미도, 「1970년대 한국연극의 전통 수용에 관한 연구(1): 「동랑레퍼터리극단」의 경우」, 『한국연극학』 제16호, 한국연극학회, 2001.

- _____, 「1970년대 한국연극의 전통 수용 양상-허규와 「민예극장」의 공동작업」, 『한국연극학』 제27호, 한국연극학회, 2005.
- 김숙경, 「1970년대 이후 한국 현대극 연출에 나타난 전통의 현대화 양상 연구」, 중앙대학교 박사학위논문, 2009.
- 김슬기, 「장애연극인 구술생애사로 본 1세대 장애예술인의 정체성: 장애예술 연구를 위한 비판적 시론」, 『문화와 사회』 제28권 3호, 한국문화사회학회, 2020.
- 김유미, 「1970년대 평단의 상업성에 대한 태도 연구」, 『한국연극학』 제62호, 한국연극학회, 2017.
- 김효정, 「무대미술가 최연호 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 2009.
- 문경연, 「두 편의 구술 채록본과 기억의 재현-연극인 이병복을 중심으로」, 『한국연극학』 제79호, 2021.
- _____, 「1960-70년대 소극장/운동을 기억하는 목소리들」, 『구보학보』 30집, 구보학회, 2021.
- 박미란, 「무대미술가 김정환 작품의 디지털 복원 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2011.
- 박미란, 「1960년대 한국연극의 소통 방식과 현대극으로의 전환」, 서울대학교 박사학위논문, 2019.
- 박성희, 「한국 근대극 무대미술의 발전 양상 연구」, 한양대학교 박사학위논문, 2012.
- 백두산, 「우전(雨田) 원세하(元世夏), 조선적 무대미술의 여정-원우전 무대미술 연구 시론」, 『한국연극학』 제56호, 한국연극학회, 2015.
- _____, 「구술자료를 활용한 배우 연구 방법에 대한 시론(試論)-아르코예술기록원 소장 배우 김동원 구술채록문과 관련 구술증언의 해석을 중심으로」, 『한국연극학』 제79호, 2021.
- 윤택림, 「기억에서 역사로-구술사의 이론적, 방법론적 쟁점들에 대한 고찰」, 『한국문화인류학』 제25집, 한국문화인류학회, 1994.
- 이루현, 「한국 현대 무대미술 변천과정 연구: 1950년대부터 현대를 중심으로」, 상명대학교 석사학위논문, 2014.
- 이양구, 「연극 <일곱집매>에서 기지촌 여성들의 생애사 구술자료의 활용」, 『구술사연구』 제4권 2호, 한국구술사학회, 2013.
- 정수미, 「시각적 극작가로서 무대미술가의 역할에 관한 연구-박동우 무대미술

가의 작품을 중심으로」, 홍익대학교 석사학위논문, 2019.

「극단 『광장』 동아연극상 참가-다시 뵙겠습니다」, 『동아일보』, 1968.4.25.

「“동인제서 PD제로”」, 『조선일보』, 1976.6.19.

「프로듀서 시스템 발족<티타임의 정사> 공연」, 『경향신문』, 1976.6.10.

Abstract

The Voice Behind the Stage and the Stage Artist's
Self-Perceptions

—Based on Oral Records of Stage Artists at the ARKO Arts
Archive

Park Miran

This study aims to shed light on the activities of stage artists who have been marginalized in existing theatrical history narratives, to reveal the aesthetic contributions of stage artists in the 1960s and 1970s, considered a turning point in Korean theatre, and to shed new light on the landscape of the theatre scene during this period, based on the oral histories of *Choi Bokyung*, *Yang Junghyun*, *Byun Changsoon*, and *Lee Byungbok*. They position themselves as 'performance artists' rather than 'stage technicians', emphasizing their professionalism and fighting against the low perception of the performing arts through narratives about their independence from the theatre company or director and their creative contribution to the performance. There is also a sense that they are part of the current trends and challenges of Korean theater, which is the search for what is Korean. While the oralists who worked on costumes and staging share a common emphasis on the fact that their work was a creative process based on images and symbols, rather than a reproductive process of realistically creating a "setting," they also present distinct aesthetic perspectives, which allows us to examine the direction of the modernization of tradition in Korean theater since the 1970s. To understand the unique features of their works and perspectives, one must examine their performances or the aesthetic foundation of the works in conjunction with plays and directing and examine them in a three-dimensional manner.

Key Words: Byun Changsoon, Choi Bokyung, Lee Byungbok, oral recording, stage artist, traditional modernization, Yang Junghyun

접 수 일: 2023년 3월 12일

심사기간: 2023년 3월 14일~2023년 3월 26일

게재결정: 2023년 3월 29일