

아시아아트플렉스
아시아 공동제작 다큐멘터리

아시아 공동제작 사례 조사

리
어

아시아아트플렉스
아시아 공동제작 다큐멘터리

아시아 공동제작 사례조사

강
건
너
저
편
에

호텔
그랜드
아시아

* 이 사례 조사는 광주 문화중심도시에 건립될 국립아시아문화의전당 내 공연장 아시아아트플렉스의 2006년도 운영조직화 사업의 일환으로 진행되었습니다.

들어가며	6
발간 목적	6
대상 사례 선정	7
구성	8
활용범위	9
아시아 공동제작 사례	11
리어	11
강 건너 저편에	57
호텔 그랜드 아시아	95
이미지 모음	121
〈강 건너 저편에〉 집중분석	137
프로덕션 분석	138
미학 분석	151
나오며	161
사례 조사의 한계와 과제	161
부록	163
인터뷰 녹취록	164
별첨	
「아시아 공동제작의 현재와 미래」 DVD	

들어가며

「아시아 공동제작 사례 조사」 발간의 목적

「아시아 공동제작 사례 조사」와 영상 「아시아 공동제작의 현재와 미래」를 포함한 ‘아시아 공동 제작 사례 다큐멘터리’ 사업은 문화중심도시 광주에 2010년 개관 예정인 국립아시아문화전당 내 공연장, 아시아 아트플렉스 운영조직화 사업의 일환이다. 아시아 아트플렉스는 아시아 공연 예술이 지닌 독특한 가치를 찾아내는 신개념 공연장으로 아시아 예술인들의 실험적인 창작과 교류, 아시아 공연예술의 생산과 소통이 이루어지는 다목적 복합 공연장이다.

「아시아 공동제작 사례 조사」는 아시아 아트플렉스의 주요사업이 될 아시아 공연예술 공동제작의 기반을 조성하기 위한 사전 조사 및 연구 작업이다. 공통 언어와 문화, 지리적 친밀함으로 국가 간 경계를 넘어선 예술가들의 공동제작 및 협업이 보편화된 유럽 지역과는 달리, 아시아권 예술가들의 공동제작은 다문화, 다언어, 지리적 분산의 특성에 기인하여 활발하지 못한 것이 사실이다. 또한 아시아권역에서 진행된 공동제작 사례에 대한 체계적인 조사나 연구 작업 또한 소홀했다고 볼 수 있다.

따라서 이번 작업은 그동안 아시아권역에서 진행된 공동제작 사례들을 조사, 그 중 대표적인 사례를 선정하여 아시아 공연예술 공동제작의 현황과 유형, 특성들을 찾아내는 작업이었다. 특히 이 작업은 지금까지 이루어진 아시아 공동제작의 경우 개별 프로덕션에 대한 사이트는 물론 체계적으로 정보를 정리한 자료가 전무하기 때문에 이전의 아시아 공동제작이 구체적으로 어떤 과정과 방법으로 진행되었고, 결과물과 성과는 어떠한지를 관계자 인터뷰와 자료의 수집을 통해 순차적이고 체계적으로 다큐멘터리 해낸 공동제작 과정의 구체적인 자원화 작업이라 할 수 있다.

향후 국가 간 경계를 뛰어 넘는 예술인들의 공동제작의 수요는 지속적으로 확대될 전망이다. 공

동제작을 추진하는 목적은 단순한 예술가, 예술단체간 교류로부터 국가의 문화정책 및 외교정책을 반영하는 경우까지 다양한 형태로 추진된다. 하지만, 그간의 공동제작의 사례와 공동제작을 희망하는 예술가들의 이야기를 비추어본다면, 공연예술의 공동제작에는 보다 새로운 이야기와 표현법을 추구하고, 사회와 인간의 존재의미를 묻는 예술의 근원적인 기능을 보다 확장시키고자 하는 바람이 더 크다고 할 수 있다. 향후 아시아 공연예술인들이 공동의 예술적 지향을 가지고 아시아의 새로운 미학, 사회·문화적 이슈들을 형성하는 협업과 공동제작을 꿈꿀 때 본 사례 다큐멘터리 작업이 좋은 참고 자료가 될 것으로 생각한다.

대상 사례의 선정

이 사례집은 그간 아시아 국가 간에 진행되어온 크고 작은 공동제작 프로젝트 중 세 가지 사례를 선정하였다.

선정의 기준이 된 것은 공동제작의 유형을 구분하는 기준이 되는 주최·주관기관, 창작주체, 참가 예술가 및 국가, 제작 과정에 있어서 특징이 있는 사례이면서 공동제작 프로젝트에 대한 공연예술계의 관심도가 높았던 사례-최종 작품에 대한 대중적 평가와는 별개의-를 선정했다.

선정된 아시아 공동제작 사례는 <리어>, <강 건너 저편에>, <호텔 그랜드 아시아> 세 작품으로 이들은 공동제작 주최·실행기관의 성격에 있어서 공공 지원기관(리어)-공공 공연장(강 건너 저편에, 호텔 그랜드 아시아)의 차이를 보이고, 창작 방법에 있어서는 단독 집필·연출(리어), 공동집필·연출(강 건너 저편에), 집단 창작(호텔 그랜드 아시아)로 구분할 수 있다. 참가 국가의 수로 보자면 일본, 중국 및 동남아시아 5개국 이상(리어, 호텔 그랜드 아시아), 한국, 일본 2개국(강 건너 저편에)으로의 유형화도 가능하다.

또한 공동제작의 경우, 제작주체, 창작주체, 지원주체에 따라 목적과 유형, 결과물의 귀속에서도 차이를 보인다. 이러한 공동제작의 특성 면에서 살펴보면, <리어>의 경우 지속적인 아시아 문화교류를 전략적 문화정책의 일환으로 추진해 온 일본국제교류기금의 작품이며 <강 건너 저편에>는 한국과 일본, 한국과 중국과 같은 방식의 국가 대 국가 간 일대일 공동제작 방식을 추진하고 있는 신국립극장의 작품이다. <호텔 그랜드 아시아>는 아시아 공동제작을 극장 프로그래밍의 주요 전략과 미션으로 삼는 세타가야 퍼블릭 시어터의 작품이다.

세 작품의 비교 요소는 다음의 표를 참고하기 바란다.

작품명		리어	강 건너 저편에	호텔 그랜드 아시아
추진국가		일본	일본	일본
주체단체		일본 국제교류기금	도쿄 신국립극장	세타가야 퍼블릭 시어터
제작기간 ¹⁾		1995 - 1997 2년	1999 - 2002 3년	2003 - 2005 3년
참가국가		6개국	2개국	7개국
		일본, 중국, 태국, 싱가포르 말레이시아, 인도네시아	일본, 한국	필리핀, 일본, 인도네시아 말레이시아, 싱가포르, 태국, 미국
창작	연출	웅켄센 단독 싱가포르	히라타 오리자, 이병훈 2인 일본 · 한국	Lohan Journey 16인 공동 일본 외 6개국
	극작	기시다 리오 단독 일본	히라타 오리자, 김명화 2인 일본 · 한국	
초연		1997 일본	2002 일본	2005 일본
결과물의 유통		일본 국내 투어 아시아 투어 유럽 축제 참가	서울 공연 일본 재공연 일본 국내 투어 서울 재공연	일본 초연
특성		공공지원기관의 문화정책의 일환으로 이루어진 공동 제작 방식	공공 공연장의 국가 대 국가 공동제작 방식	아시아 공동제작을 극장 프로그래밍 전략으로 삼는 프로듀싱 시어터의 공동제작 방식

사례집 구성

「아시아 공동제작 사례 조사」는 세 작품의 초연시기를 기준으로 <리어>(1997), <강 건너 저편에>(2002), <호텔 그랜드 아시아>(2005) 순으로 정리되었다.

모아진 자료를 토대로 각 사례를 프리 프로덕션(Pre-Production) - 프로덕션(Production) - 포스트 프로덕션(Post-Production)의 순으로 재구성하여 각 프로덕션의 생의 주기를 시간의 흐름에 따라 파악할 수 있도록 했다.

프리 프로덕션의 설정은 공동제작에 대한 최초의 아이디어부터 창작주체를 선정하는 과정까지로 구분했으며, 프로덕션은 대본집필부터 캐스트 및 스태프의 선정, 연습, 초연 공연과 그와 관

1) 제작기간은 기획아이디어의 구체화 시점부터 초연까지의 기간을 이른다.

련한 홍보로 구성되었고, 포스트 프로덕션은 집계, 수익 등 초연의 결과와 작품에 대한 저작권 및 매니지먼트에 관련한 사항, 초연 이후의 공연 현황, 작품에 대한 언론평으로 구성되었다.

모든 내용은 산발적으로 흩어진 자료, 관련 인사와의 인터뷰 및 제작 기관 방문을 통해 수집되었다. 자료를 발췌, 인용한 부분은 별도의 박스로 처리했고, 관련 인사의 인터뷰는 [인터뷰]로 표기하였으며, 참고적인 내용은 주석으로 표기하였다.

노이정(연극평론가), 박민선(CJ엔터테인먼트 제작부)이 집필한 집중분석은 자료 취합의 용이성이나 작품에 대한 대내외적 평가가 가장 높았다고 판단되는 〈강 건너 저편에〉를 아시아 공동제작이라는 공통된 관점 아래 공연 미학적 관점과 제작의 관점으로 분석한 글이다.

본문 중에 들어간 인터뷰 내용은 각 내용에 맞게 편집 및 재구성된 것으로 모든 인터뷰 내용의 전문은 책자 후반에 부록으로 실려 있다.

또한, 첨부된 DVD 「아시아 공동제작의 현재와 미래」는 각 사례의 공연 영상과 인터뷰 내용 중 공연 내용과 관련된 핵심적인 코멘트, 그리고 아시아 공동제작의 의미와 앞으로의 과제에 대한 제언을 담은 영상물이다.

사례집의 활용범위

우리나라에서도 공동제작에 대한 관심과 시도가 나날이 높아지고 있는 가운데, 이 사례집은 실제로 공동제작을 추진하고자 하는 기획자, 제작자에게 기획에 대한 가이드라인을 제시할 수 있을 것으로 기대되며, 공동제작에 참여하는 예술가들에게 있어서는 여러 가지 창작의 방법론에 대한 힌트를 얻을 수 있는 자료가 되리라 생각한다.

무엇보다도 세 사례의 비교를 통해 기획 단계부터 공연에 이르기까지 전 과정에 걸쳐 공동제작을 주최·주관하는 기관에게는 진정한 의미의 아시아 공동제작을 위해 가져야 할 자세와 방향성을 유추해볼 수 있으리라 생각한다.

또한, 비정형예술의 공동제작과 공연예술의 창작과정과 결과물을 동시에 관객에게 선보이는 팩토리숍(factory shop) 개념의 공연장인 아시아아트플렉스의 향후 공동제작 프로젝트의 모델 개발을 위한 근거 자료로도 사용될 것이다.



아시아
공동제작
사례 1

리어
リア
Lear

제작 일본 국제교류기금

작 기사다 리오

연출 옹켄센

1997년 9월 9일 - 15일

분카무라 시어터코쿤

I. 프리 프로덕션

1. 기획

1 최초 기획

① 최초 기획시기 : 1995년

② 기획배경 및 내용

- **일본 국제교류기금 아시아센터의 사명** : 전신인 아세안문화센터(1990 - 1995)는 아시아 전체를 사업의 대상으로 했으나, 아시아센터는 동북아시아에 비해 상대적으로 교류가 적은 동남아시아가 주 사업대상
- **발전된 형태의 공연예술 교류의 방법 모색** : 아시아센터 설립 이후, 동남아시아 연극 초청 공연 등을 진행. 이것을 통해 구축된 동남아시아 연극에 대한 지식과 네트워크를 활용해 특정국가, 극단에 얽매이지 않는 새로운 작업방식에 도전

[인터뷰] 공동제작 기획 계기

하타 유키(畠 由記, Hata Yuki) | 제작 프로듀서

아시아센터는 공연예술뿐 아니라, 미술, 영화 등 여러 장르를 대상으로 하고 있었다. 그 전 장르에 걸쳐 있었던 것이 예술을 아시아의 현대, 현재 우리의 삶 속에서 어떻게 정의할 것인가라는 문제제기였다. 따라서 동시대를 공유하고 다른 국민들이 어떤 사고를 갖고 있는지를 중시하자는 의미로, 근대 이후의 예술에 주력했다.

그때까지만 해도 일본에 소개되는 아시아 공연은 고전무용, 전통음악이 대부분으로 현대연극, 현대무용은 거의 소개된 일이 없었다. 고전, 전통예술은 상대국가가 오랜 역사 속에서 만들어 온 것을 존중하며 좋은 형태로 일본 관객에게 소개하는 것이 중요하지만, 현대예술의 경우 그 안에 담겨있는 문제의식에 포커스를 두므로, 만들어진 작품을 일본 관객에게 어떻게 소개할까 고민하는 과정에서 그 극단의 연출가나 관계자와 '왜 이런 작품을 만들었는가'에 대해 많은 대화를 나눴다. 그것이 새로운 작품을 만드는 것만큼의 토론이었기 때문에, 서로 자연스럽게 새로운 작품을 만들어 보자는 결론에 도달했다.

2 기획 진행과정

① 아시아 공동제작 프로젝트 기획 수립 : 1995년 9월

② 연출 옹케션 결정 : 1995년 12월

- **이유** : 싱가포르라는 혼합문화국가 출신
-

아시아의 새로운 연극 세대

전작에서 보여준 아시아인으로서의 정체성에 대한 고민

이전 아시아센터와의 작업을 통한 상호 이해와 미학적 검증

• **옹켄센(Ong Ken Sen) 약력**

1963년 싱가포르 출생. 싱가포르대학 법학과를 졸업하고 1986년부터 싱가포르 최대의 영어 극단인 시어터웍스²⁾의 연출가로 활동하고 있다. 연이어 화제작을 발표하며, 역사가 짧은 싱가포르에 있어 '싱가포르 연극'을 만드는 큰 원동력이 되고 있다. 1992년 일본배우 요시다 히데코를 출연시킨 <스리 칠드런>(Three Children), 뮤지컬 <뷰티 월드>(Beauty World)가 일본 국제교류기금 아시아센터의 초청으로 일본에서 공연을 가졌으며, 93년부터 95년까지 뉴욕대학에서 연극을 통한 인터컬처리즘을 연구했다.

일관되게 아이덴티티를 테마로 하면서 최근엔 공간이나 신체의 양식성에 주목하여, 싱가포르로 돌아간 뒤, 장대한 야외극인 <부서진 새>(Broken bird)(1995), 차이나타운의 낡은 상가 전체를 극장으로 사용하여 중국 이민 일가가 지내온 시간을 관객에게 체험하게 하는 <양씨 가족>(Yang Family)(1995), 분수 속에서 연기한 <겨울 속 꽃들의 운명>(1997), 1880년부터 1940년까지 싱가포르에서 살았던 중국인 이민자인 인력거꾼의 일생과 현재 인도인의 이주노동을 견주어 그린 <떠오르는 역마>(Work horse afloat) 등 다큐멘터리 기법과 대담한 양식적 표현을 조합시킨 작품을 통해 아시아의 지금, 그리고 아시아 연극의 현재에 계속해서 문제제기를 하고 있다.

일본 외에 영국 에든버러 페스티벌(<마오 부인의 추억> 1992), 호주 퍼스페스티벌 <라오 지우>(老九)(1994), 이집트 카이로실험연극제(1996) 등에 초청된 바 있다.

[인터뷰] 연출 선정 이유

하타 유키 | 제작 프로듀서

아시아 중에서도 싱가포르라는 새로운 사회, 새로운 사회에서도 젊은 연출가이지만 그는 몇 천 년이나 되는 중국의 역사를 등에 업은 사람이다. 그런 자신의 정체성에 대해 어떻게 생각하는지에 대해 굉장히 흥미로웠고, 그의 전작에서 연출가로서의 재능을 눈여겨 봤다. 명성이 있는 확립된 연출가가 아니라, 장래에 그가 어디로 나아갈지 알 수는 없지만, 가능성이 느껴지는 사람과 하는 것이 이 프로젝트의 의미와 맞다고 생각했다. 하지만, 거기에 이르기까지 두 작품을 함께 작업한 경험을 통해 그가 어떤 사고의 소유자인지, 내가 어떤 생각을 갖고 있는지 서로 충분히 이해하고 있다고 생각했기 때문에 가능한 작업이었다. 몇 년에 걸친 교류와 친분이 없이 갑자기는 불가능한 일이었다.

2) 극단 시어터웍스(TheatreWorks)는 1985년 창단한 싱가포르 최대의 영어극단이다. 국내 활동과 해외 활동에 동시에 중점을 두고 있으며, 싱가포르적 연극, 나아가 아시아적 연극 표현을 지향하며 옹켄센을 중심으로 한 창작활동과 예술가들의 아이디어 개발 워크숍인 플라잉 서커스 프로젝트, 아시아적 글쓰기를 위한 작가 랩 등 다양한 워크숍 프로그램을 진행하고 있다. 홈페이지 theatreworks.org.sg 이메일 tworks@singnet.com.sg

[인터뷰] 연출 참여 과정

옹켄센 | 연출

1990년에 일본 국제교류기금의 프로듀서인 하타 유키가 싱가포르를 방문했을 때 처음 알게 됐고, 1992년에 도쿄에서 두 작품의 초청공연을 가졌다. 이후 뉴욕 유학 당시, 아시아 아티스트들 간의 교류가 전혀 없다는 것과 아시아 예술가 교류를 위한 랩을 만들고 싶다는 개인적인 의향을 피력했다. 당시에는 그 편지가 <리어> 작업으로 연결되리라고 생각하지 못했다.

1994년에 랩(Lab)을 만들기 위해 아시아 문화에 대해 공부중이었던 나의 아이디어와 일본 국제교류기금의 입장에서 셰익스피어 작품을 만들고자 하는 하타 유키의 아이디어가 결합하면서 <리어>에 이르렀다.

③ 원작 결정 : 1995년 12월

- 기준 : 아시아인에게 익숙한 텍스트인 셰익스피어
- 연출의 제안 : 아시아 여성의 시선으로 <리어왕> 재해석

[인터뷰] 원작 결정 과정

옹켄센 | 연출

일본 국제교류기금과 구체적 논의를 시작했을 때, 하타 유키는 최종 결과물로 프로덕션을 원했고, 나는 내가 준비하던 랩과의 결합을 제안했다.

그 당시에 대규모 공동제작을 위해서는 안정감 있고, 완벽한 대본이 필요하다고 판단했고, 그러기 위해서는 셰익스피어의 작품, 그 중에서도 개인적으로 관심이 있던 <리어왕>을 토대로 한 작품을 제안하게 됐다.

나는 <리어왕>을 가장인 남성들만이 가지고 있는 권력이 여성에 의해 붕괴될 때, 세계가 혼란에 빠지고, 남성의 힘에 의해서만 다시 질서가 회복되는 이야기로 읽었고, 새로운 리어를 위해서 이 이야기를 여성작가의 눈으로 다시 읽고 싶다고 생각했다.

④ 작가 선정 : 1996년 6월

- 기시다 리오(岸田 理生, Kishida Rio) 약력

1946년생. 1974년 故 데라야마 슈지가 이끄는 연극실험실 텐조사지키에 참가, <신도쿠마루><레밍> 등을 공동집필했다.

1983년 '기시다 사무소+라쿠텐단(樂天團)'을 결성하고, 일본사의 저변에서 살아온 여성들을 그린 작품 <이토치고쿠(糸地獄)>로 1986년 기시다 희곡상을, 중국인으로 태어나 일본인으로 살 수밖에 없었던가와시마 요시코와 일본인으로 태어나 중국인으로 살 수밖에 없었던 이향란의 생애를 그린 <마지막 집, 임시거처>(Final Home, Temporary Lodging)로 1988년 기노쿠니야 연극상 개인상을 수상했다. <이토치고쿠>는 1992년 호주 아틀레이드, 퍼스 두 축제에도 참가하여 호평을 얻었고, 영화 <1999년의 여름방학>으로 1989년 구

마모토영화제 시나리오상을 수상하기도 했다.

일련의 작업에 걸쳐 '여성', '아버지' 라는 존재를 계속해서 다뤄왔다. 1993년에 극단을 해체했으며, 1992년 말부터는 한국을 중심으로 연극 국제교류에 힘을 쏟아 이윤택이 연출하고, 한국인 배우가 출연한 <세월이 좋다>로 도쿄, 서울, 뉴욕, 샌프란시스코 등에서 공연을 가졌다. 2000년엔 <리어>의 연출인 옹켄센이 이끄는 싱가포르 극단 시어터웍스와 <데스테모나>를 작업하여 싱가포르, 함부르크, 일본 등의 공연을 가졌고, 2001년 12월 자택에서 쓰러진 후 3년간의 입원생활을 뒤로 하고 2003년 별세했다.

[인터뷰] 작가 선정의 이유

하타 유키 | 제작 프로듀서

연출과 함께 무엇을 어떻게 할 것인가에 대해 이야기하던 중, 아시아 여성의 시선을 꼭 넣고 싶다는 연출의 제안으로 여성작가에게 극작을 맡기로 결정했다. 몇 명인가 후보가 있었지만, 개인적으로 기시다 씨를 마음에 뒀다.

일본 작가를 택한 것은 프로듀서로서 앞으로의 작업에 대한 편의성에 대한 판단이기도 했다. 일상적으로 대본을 다듬을 때 긴밀한 연락이 필요한데, 연출이 외국인이니 극작가는 일본인이었으면 좋겠다고 생각한 것이다. 만약 다른 나라 작가 중 함께 작업하고 싶은 사람이 있었다면 의려했겠지만, 연극은 언어와 귀결되므로, 그 작가의 작품을 많이 읽고 보지 않으면 결정하기 쉽지 않다.

아무리 훌륭한 작가여도 자기만의 세계에 갇혀있는 사람은 공동 작업하기 어렵다. 지금까지 자기가 해온 작업과 다른 테마, 다른 방법론을 따라야하므로 그것에 적응가능한 사람이라는 기준은 큰 판단의 근거가 됐다.

기시다는 한국과도 공동 작업을 해본 경험이 있었고, 작가 자신이 이 프로젝트에 매우 흥미를 갖고 참가를 원했다.

2. 주최 · 주관 · 후원기관

1 제작

- ① 일본 국제교류기금 아시아센터 : 프로젝트 기획 · 제작
- ② 분카무라 : 공동제작 초연 공연장, 시설 무상 제공, 홍보마케팅 전담

2 주최

- ① 일본 국제교류기금 아시아센터 : 프로젝트 예산 전액 조달
 - 소요예산 : 1억 6천만엔³⁾
- ② [도쿄] 분카무라 | [오사카] 오사카21세기협회, 가도마시 문화진흥사업단, 오사카부문화진흥재단 | [후쿠오카] 아시아무대공연실행위원회, 후쿠오카시 : 지역공연 공연장, 시설 제공

3) 초연까지 3년간의 예산과 이후 2년간 투어 지원예산을 합한 금액이다.

3 후원

- ① [오사카] 오사카부, 오사카교육위원회, 가도마시, 가도마시교육위원회, 가도마시국제교류협회, 오사카국제교류센터 : 지방공연 협조 (지방 공연장 소속 기관)

4 협찬

- ① [도쿄] 가고시마건설주식회사, 주식회사 히타치제작소, 니혼전기주식회사, 니혼전신전화주식회사, 도쿄급행전철주식회사, 주식회사 도큐백화점 : 분카무라 오피셜 후원사
- ② [오사카] 오사카부국제교류재단, 마츠시타전기산업주식회사, 산토리 주식회사, 게이한전기철도주식회사 | [후쿠오카] 니시니혼은행국제재단, 기타큐슈문화협회 : 지방 공연 협찬

3. 제작기관

■ 일본 국제교류기금 (國際交流基金 Japan Foundation)⁴⁾⁵⁾

- ① 설립배경 : 1970년대 초반, 일본이 경제적으로 급성장하고 국제사회에서 지위가 높아지는 가운데 일본의 문화발전 능력을 강화해야할 필요성이 인식되기 시작했다. 1972년 당시 후쿠다 외무장관은 대규모 기금을 조성하고, 강력한 실행력을 가진 문화교류기관인 국제교류기금의 설립 구상을 발표하였다.

② 설립

- 1972년 10월 외무성 소관 특수법인 일본국제교류기금 발족
- 설립 당시 운용 자금 : 약 50억엔

- ③ 설립 목적 : 외무성 문화교류부가 정한 문화외교정책을 실행하는 기관으로서 민간 차원의 문화교류사업을 실시하는 각종 단체와 개인을 대상으로 외교상 필요성이 높은 국제문화교류를 추진

④ 운영

- 2003년 10월 독립행정법인으로 이관
- 이관시 정부출자금 1,110억엔
- 운영비 조달 : 국고, 정부출자금 운용 이익, 자체 수입(일본어능력시험, 국제교류기금 포럼 운영으로 발생), 민간 기부금

⑤ 조직

4) 「일본 국제교류기금의 대외문화전략」 (한국문화관광정책연구원, 2004) 인용

5) 일본 국제교류기금 홈페이지 www.jpfa.go.jp

- 일본 국내 : 도쿄 본부, 교토 지부
- 해외 : 문화회관(3개 도시), 문화센터(8개 도시), 주재원 사무소(8개 도시) 설치
- 본부 사업부서 : 문화예술 그룹, 일본어 그룹, 일본연구·지적교류그룹, 정보센터

■ 일본 국제교류기금 아시아센터 (Japan Foundation Asia Center)⁶⁾

① 설립목적 : 이전의 일본 대 아시아 국가라는 양국간 교류를 벗어나 3국간 교류를 도모. 3국간 교류란, 예컨대 일본의 자금으로 태국의 문화를 미얀마에 전하거나 그 반대의 형태를 취하는 것으로 이는 아시아 지역의 전통문화에 대한 의견 교환과 보호에 대해 도움을 주자는 발상에서 비롯된다.

② 활동의 원칙 : 다양성의 이해와 공생, 지역 내 공동과제 해결을 위한 대처, 사회 평등과 개방에 이바지하는 활동

③ 사업내용

- 연구지원 : 동남아시아 지역 연구 진흥, 아시아 연구 지원 (아시아 연구기관 지원), 아시아 리더십 펠로우 프로그램 연구지원
- 시민사회 단체 지원 : 지역사회 구축을 위한 자원봉사와 NPO의 역할 국제회의, 환경교육을 위한 교재개발 워크숍, 아시아 여성 사회참가 촉진을 위한 회의 등 개최
- 개별 사업내용

2003년 1월 아시아 퍼시픽 유스 포럼 공개 심포지엄

‘혼돈의 시대에 있어서의 평화 모색 - 아시아 젊은 리더의 목소리’

2003년 11월 차세대 리더 펠로우십 1999-2000년 참가자 귀국보고회

2002년 10월 언더 컨스트럭션 - 아시아미술의 신세대전

2002년 10월 아시아 리더십 펠로우 프로그램 공개 심포지엄

‘폭력, 공포, 그리고 평화 - 변화하는 세계에 있어서의 아이덴티티를 둘러싼 문제’

2002년 10월 국제심포지엄 2002 ‘변화하는 아시아 - 표상과 아이덴티티’

2002년 9월 제8회 앙코르 유적보존국제심포지엄 ‘앙코르의 과거, 현재, 미래’

2002년 7월 차세대 리더펠로우십 귀국 보고회

2002년 4월 강연회 ‘침묵하는 저편 - 인도, 파키스탄 분리독립과 분열된 사람들의 목소리’

2002년 4월 아시아현대미술조사보고 2002 ‘제2의 파도? - 확장하는 아시아현대미술’

2001년 10월-11월 슈퍼히트 록 뮤지컬 <지하철 1호선> 도쿄, 오사카 초청공연

2001년 10월 제7회 앙코르 유적보존 국제심포지엄 ‘앙코르 유적군 보존 수백 지도’

2001년 10월 ‘광활한 숲으로부터’ 필리핀, 일본 전시

2001년 5월 아토르 도디아 전 - 봄베이 : 미공

2001년 3월 보고회 ‘아시아 얼터너티브 스페이스 - 또다른 네트워크의 가능성’

6) 아시아센터는 1995년 설립되고, 2003년 일본 국제교류기금의 독립행정법인 기관시 조직개편을 통해 해체, 통합되었다. 아시아센터의 전신은 아세안문화센터(1990-1995)이다.

- 2001년 2월 아시아퍼시픽 유스 포럼 '개발을 넘어서 : 새로운 비전을 찾는 21세기 청년의 역할'
- 2001년 2월 제3회 아시아여성연극회의
- 2000년 8월 헬 도노 전 - 비춰지는 인도네시아
- 2000년 8월 제8회 히로시마 국제애니메이션 페스티벌 중국 장편 <옥연등> 상영
- 2000년 6월 '신세대가 이야기하는 아시아현대미술2000 - 중국, 인도, 필리핀, 태국'
- 2000년 4월 국제어린이도서관 개관기념 '어린이의 세계에서 - 한국그림책 원화전'
- 1999년 12월 예감 - 아시아의 영상예술
- 1999년 11월 인도네시아 무용공연 <여행하는 무인> 기획, 제작
- 1999년 10월 아시아 리더십 펠로우십 프로그램 공개심포지엄 '개발과 문화'
- 1999년 8월 국제심포지엄 '아시아의 미술 : 미래의 시점'
- 1999년 6월 <리어> 유럽공연 (베를린, 코펜하겐 국제연극제)
- 1999년 3월 아세안 문화 대화포럼 도쿄회의 '위기를 넘어: 문화로 아시아를 이야기하다'
- 1999년 1월 <리어> 동남아시아, 호주 공연
- 1998년 10월 아시아 리더 펠로우 프로그램 심포지엄 '변화하는 아시아 - 세계화와 지역전략'
- 1998년 9월 남인도 고전음악 콘서트 '유구한 바람피리'
- 1998년 9월 인도현대미술전 - 신화를 찾는 작가들
- 1998년 9월 사자춤 페스타 - 네팔 사자춤무용단 공연, 아시아사자춤 세미나 공동주최
- 1998년 8월 제7회 히로시마 국제애니메이션 페스티벌 - 인도 특집 상영
- 1997년 11월 심포지엄 '21세기의 지적, 문화적 국제공헌의 가능성'
- 1997년 10월 심포지엄 '아시아현대미술의 재고'
- 1997년 8월 아시아 6개국 참가 대형 공동작업 <리어> 공연
- 1997년 8월 인도네시아 - 일본 우호축제 (전시회, 공연, 세미나 등)
- 1997년 5월 아시아 이해 강좌 (몽골문학 음미, 문명의 충돌, 화교의 세계, 유교, 스리랑카를 알자)
- 1997년 4월 동남아시아 1997 전시 - 다가올 미술을 위해

[인터뷰] 아시아센터 흡수통합 이유

하타 유키 | <리어> 제작 프로듀서, 일본 국제교류기금 무대예술과 코디네이터

한국과의 관계나 교류는 이전부터 있어왔지만 동남아시아, 남아시아와는 예술적 교류가 거의 없었다. 아시아센터는 그 지역에 주력하여 관계를 구축하자는 취지로 설립되었다. 아시아센터가 없어도 모두가 왕래하며 예술적 교류가 이루어지는 것을 이상으로 삼았다. 현재 상황이 이상에 정확하게 부합하는 것은 아니지만, 아시아센터가 일정기간 그 지역에 주력한 것이 상당한 결실을 맺어 아시아센터의 역할이 끝났다는 인식이 있었다. 아시아센터에서 하던 사업은 무대예술과에서 인계하여 진행하고 있다.

아세안문화센터 - 아시아센터 아시아 현대연극 공연 연보

솔로몬 아이들의 의식

(Selamatan Anak
Cucu Seleiman)

참여국가 : 인도네시아 (벵켈 테아트르 렌드라)

작·연출 : 렌드라

출연 : 렌드라, 켄 주라이다 외

공연 : 1990년 1월 도쿄, 히로시마

스리 칠드런

(Three Children)

참여국가 : 싱가포르 (시어터웍스), 말레이시아, 일본

작 : 라오 푸웨이 틴

연출 : 옹켁센, 크리스텐 짓

출연 : 클레어 왕, 요시다 히데코 외

공연 : 1992년 2 - 3월 도쿄, 요코하마

뷰티 월드

(Beauty World)

참여국가 : 싱가포르 (시어터웍스)

작 : 마이클 찬

연출 : 옹켁센

작사·작곡 : 딕 리

출연 : 신디 심, 로지타 응 외

공연 : 1992년 9 - 10월 도쿄, 오사카, 히로시마, 후쿠오카

엘 필리 - 사랑과 반역

(El Filibusterismo)

참여국가 : 필리핀 (탄하란 필리피노)

원작 : 호세 리살

각본·작사 : 홀 두몰, 조비 미로이

연출 : 노논 파디리아

출연 : 오디 헤모라, 세레스테 레가스피 외

공연 : 1993년 10월 도쿄, 오사카, 히로시마, 후쿠야마, 후쿠오카
1995년 9월 기후, 후쿠오카

엘 필리 - 사랑과 반역

(2부작)

참여국가 : 필리핀 (탄하란 필리피노)

원작 : 호세 리살

각본·작사 : (1부) 비엔벤티드 룬베라, (2부) 홀 두몰, 조비 미로이

연출 : 노논 파디리아

출연 : 오디 헤모라, 모니크 월슨 외

공연 : 1995년 9월 도쿄

리어

참여국가 : 일본, 싱가포르, 중국, 태국, 인도네시아, 말레이시아

작 : 기시다 리오

연출 : 옹켁센

출연 : 우메와카 나오히코, 지앙 지후 외

공연 : 1997년 9월 도쿄, 오사카, 후쿠오카

■ <리어> 초연 프로그램

II. 프로덕션

1. 대본 집필 과정

① 1차 대본 회의 : 1996년 7월 | 도쿄

- 연출, 작가, 프로듀서 참여
- 장면 설정, 스토리 보드 제작
- 큰딸의 아버지 살해라는 핵심 테마 설정 : 작가 제안

② 1차 구성안 완성 : 1996년 10월

- 기시다 리오 작성

③ 2차 대본 회의 : 1996년 10월 | 도쿄

- 1차 구성안 영어 번역본 검토

④ 2차 구성안 완성 : 1996년 11월

⑤ 3, 4, 5차 대본 회의 : 1996년 12월 - 1997년 2월 (날짜, 내용, 장소에 대한 정확한 기록 없음)

⑥ 대본 완성 및 번역본 완성 : 1997년 3월

[인터뷰] 대본 창작 방향

옹켄센 | 연출

우선, 기시다 리오에게 <리어왕>에서 어떤 부분에 관심이 있는지 물었다. 그녀는 리어의 부인이자, 두 딸의 어머니인 인물에 관심이 간다고 했다. 따라서 <리어>에 '어머니'라는 인물이 설정되었다.

그리고 나의 관심사는 딸에게 있었다. 딸이 아버지를 죽이는 것은 젊은 세대가 구세대를 죽이는 것의 은유이다. 구세대를 죽이는 것은 역사를 죽인다는 의미다. 나는 아시아의 젊은 세대에게 역사의 의미와 함께 과거가 없으면 미래 역시 존재하지 않는다는 문제를 제기하고자 했다. 또한 '나는 누구이고, 현대 아시아의 정체성은 무엇인가'라는 고민을 던지고자 했다.

<리어>의 마지막 장면에서 큰딸은 아버지 리어왕을 살해한 뒤, 울부짖으며 "내 뒤에 누가 있다...내 뒤에 누군가...(Who is behind me? Who is behind me?)"라는 대사를 한다. 그리고 그녀는 홀로 남겨진다.

이런 나의 생각은 '어떻게 전통을 미래 안으로 끌어들이 것인가?'라는 과제로 이어졌다. 아시아의 미래와 과거를 연결하는 것이 내 작품의 컨셉이었고, 이는 내용과 형식 모두를 지배했다. 무대 위에서 전통과 현대 예술의 연결을 시도한 것도 그러한 컨셉의 발현이었다.

우리가 셰익스피어의 <리어왕>을 고른 것은 특별히 리어가 좋아서가 아니라, 모두가 알고 있으며 추상화하기 쉽기 때문이었다. 등장인물은 고유명사가 아닌 노인, 왕, 어머니, 큰딸, 작은딸로 불렸다. 그런 사람들을 대표하는 추상적인 존재로 역할을 설정했기 때문이다. 따라서 자연스럽게 이야기는 매우 심플해졌고, 대사 역시 원작에서 딴 것이 거의 없었다. 셰익스피어 원작에 얽매인 사람들은 '너무 심플하다' '대사가 셰익스피어적이지 않다'고 비판하기도 했다.

2. 배우 선정

① 캐스팅 방향

- 아시아 전통 표현양식의 현대화 : 우수한 전통 예능자이되, 현대적 작업방식의 경험이나 의지가 있는 전문 예능자 발굴
- 국가에 따른 배역결정이 아닌 미학적 접근을 통한 전통예능자 발굴
- 양식미와 여성적 원리에 입각한 작품의도를 위해 트랜스젠더적 캐스팅 필요 (남성이 연기하는 여성역할)



② 캐스팅 방법

- 주요 배역 : 사전 조사를 통한 개인 접촉 및 의사 타진
- 나머지 배역 : 연출과 작업 경험 있는 예술가나 그를 통한 소개

③ 배역 결정 이유

- 노(能) : 낮고 느린 발성법과 신체 표현 방법, 감성이 왕의 권위를 잃은 노인 리어 역에 적합
- 경극(京劇) : 높은 음색과 표현방식이 큰딸의 분노를 표현하기 적합
- 태극무용 : 대사가 없는 작은 딸의 표현을 위해 태극 전통무용의 기초에 현대 발레를 익힌 유연한 신체 표현 보유자
- 랩, 현대연극 : 전통적 표현법과 모호한 시공간 설정을 현실과 연결시키는 역할

④ 캐스팅 완료 시기 : 1996년 7월 - 10월

⑤ 계약 체결 : 모든 배우와 아시아센터 간 계약 체결

⑥ 캐스트 명단 및 프로필

▶ 우메와카 나오히코 (Umewaka Naohiko) - 노인(리어)과 어머니 | 일본

간제 학교의 노 배우로 작은 역이나 주요 배역이나 모두 연기한다. 1958년 노로 유명한 가문에서 태어났으며 세 살 때 데뷔 무대를 가졌다. 그는 국제적이면서도 동양적인 노 배우로 명성이 높다. 고베에 있는 캐나다 아카데미 고등학교를 졸업하고 소피아 대학에서 비교 문학 석사를, 런던 대학에서 비교 연극학 박사학위를 받았다.

다양하고 새로운 노 연극에서 연출과 연기를 했으며 몇 작품은 영국에서 공연하기도 하였다. 주요작품은 <잔느 베쉬만의 드래프팅 파이어> (1985년 쓰쿠바 엑스포), <가티치 가도와키의 예수의 순교> (1988년 바티칸, 로마, 브뤼셀 등), <아즈치의 성모>(The Holy Mother in Azuchi) (1995년 도쿄), <쓰지가하나 노 마이> (1995년 워싱턴 D.C 스미소니언 박물관) 등.

노 외에 다양한 장르에서도 활동하고 있는데, 미시마 유키의 연극 <마담 드 사드 인 런던>의 안무, <퀴 어피너티>에서는 발레 무용수와 함께 안무와 공연을 담당하여 런던의 스프링 로디드 페스티벌에서 공연을 가졌다. 그 외에 캐나다-미국-일본 합작의 영화 <히로시마>에서 쇼와 천황역을 맡기도 하였다.

▶ 지양 지후 (Jiang Qihu) - 큰딸 | 중국

1963년 출생. 국립 경극단 단원. 국가 1급 예술가

자오셴(젊은 남자)역의 대표주자 중 한 명으로 1987년 뛰어난 젊은 배우에게 주는 중국 최고 연기상, 1993년 메이 란 팡 골드 프라이즈 금상 등을 수상하였고, 1996년 중국-미국 합작의 <바커스의 시녀들>(The Bacchae)이라는 그리스 비극에서 왕과 여왕 역을 맡으면서 국제적인 주목을 받았다. 본격적인 여성역을 맡은 것은 이번이 처음.

▶ 피라몬 춤다와트 (Peeramon Chomdhavat) - 작은딸 | 태국

전도유망한 태국의 무용가 겸 안무가. 발레, 재즈 댄스, 현대 무용 등을 두루 배우고 태국 전통무용까지 섭렵하였다. 10살 때 유명한 무용가인 어머니 수문사에게 태국의 전통무용인 타이콘을 배우기 시작했으며 그의 첫 배역은 원숭이였다. 15세에 파트라바디 메추흔 극단에 입단했으며 추라롱콘 대학에서 무용을 전공하였다. 1992년부터 1994년까지 파리에서 유학하며 '르 주네 발레(Le Jeune Ballet de France)'와 '레드 노트 컴퍼니'의 단

서로 활동하였다. 또한 파리 오페라의 <호프만이야기>에도 모습을 드러냈다. 우아하게 정제된 움직임이 특징.

▶ **나지프 알리 (Najip Ali) - 광대 | 싱가포르**

아시아 전 지역에서 방송되는 인기 TV쇼 <아시아 바구스>(Asia Bagus)로 유명해졌지만, 댄서, 안무가, 가수 등 다양한 영역에서 활약하고 있는 멀티 탤런트이다. '더 베스트 오브 아시아 바구스', '본 인 신', '우니크(Oonik)' 등 여러 장의 음반을 발매했다. 싱가포르, 홍콩, 일본에서 활동하는 작곡가 딕 리의 뮤지컬 <아름다운 세상>, <판 타지아>에서 안무를 맡기도 했다.

▶ **가타기리 하이리 (Katagiri Hairi) - 여자 | 일본**

일본 여배우. 1993년까지 유명극단 '부리키 노 지하츠'의 대표배우로 활동했다. 이후 <여자들의 열두 밤> (Women's Twelfth Night)(1993), <모험하는 밤>(Night of the Ventures)(1994-96), <너구리 궁전>(Racoon Dog's Palace)(1996), <마치네 일기>(Machine Diary)(1996-97)와 같은 많은 연극에서 눈부신 연기를 펼쳤다. 니나가와 유키오가 연출한 <쇼와 가요 대전집>(Popular Song Anthology of the Showa Period)에 출연했다. 독특한 색깔을 가진 배우로 TV 드라마, 광고, 영화 등에도 출연하고 있다.

▶ **자힘 알바크리 (Zahim Albakri) - 총신 | 말레이시아**

배우 겸 연출가. 런던에서 연기를 전공. 1988년 극단 인스턴트 카페를 설립한 바 있고, 1995년 정통연극 창작을 기치로 새로운 극단 드라마 랩을 설립했다.

말레이시아의 뉴웨이브 연극을 리드하는 연출가, 배우로 활약중이다. 대표작으로 <에이즈를 이야기하다>, 뮤지컬 <스토리텔러> 등이 있다.

▶ **압둘 가니 카림 (Abdul Gani Karim) - 신하 | 싱가포르**

싱가포르의 탤런트. 끊임이 일품인 댄스와 함께 안무에도 능하다. 웅쟁센 작품에 다수 출연했으며 <뷰티 월드> 일본 공연에도 참가했다.

▶ **로 키 흥 (Low Kee Hong) - 큰딸의 그림자 (야망) | 싱가포르**

싱가포르대학 석사과정 학생으로 1995년 뮤지컬 <모 탈 신> 이후 웅쟁센의 작품에 출연해왔다.

▶ **탕 푸쿠엔 (Tang Fu Kuen) - 큰딸의 그림자 (불축) | 싱가포르**

웅쟁센의 최근작에 대부분 출연한 배우. 1996년 카이로 국제실험연극제에 초청됐던 <환관 제독의 자손들>로 최 우수 배우상을 받았다.

▶ **제레마이어 초이 (Jeremiah Choy) - 큰딸의 그림자 (허영) | 싱가포르**

최근 10년간 <뷰티 월드> 일본 공연, <환관 제독의 자손들> 카이로 공연을 포함, 웅쟁센 작품의 대표배우 중 한 사람이다.

▶ **림 유 벵 (Lim Yu-Beng) - 신하의 그림자 | 싱가포르**

웅쟁센이 연출하는 다수의 작품에서 주요역할을 맡아왔다. <뷰티 월드>의 카바레 빅 보스 역으로 일본에서도 강한 인상을 남겼다.

▶ **베니 크리스나왈디 (Benny Krisnawardi) - 신하의 그림자 | 인도네시아**

▶ **제프리 앤디 (Jefri Andy) 신하의 그림자 | 인도네시아**

인도네시아 남수마트라의 무용가로 구마란 삭티 무용단의 주요 멤버

▶ **아이다 레자 (Aida Redza) - 대지의 어머니 | 말레이시아**

말레이시아의 무용가 겸 안무가

▶ **샤론 림 (Sharon Lim), 수하일라 슬라이만 (Suhaila Sulaiman), 누리나 모하마드 (Noorlinah Mohd), 진 응 (Jean Ng), 실라 와야트 (Sheila Wyatt) - 대지의 어머니 | 싱가포르**

싱가포르 연극배우. 모두 웅켄셴 작품의 단골 출연자다.

▶ **아이다 레자(Aida Redza) - 어머니의 그림자**

삭티 댄스(Shakti Dance)의 예술 감독. 어머니의 그림자 배역과 함께 안무도 담당했다.

3. 스태프의 선정

① 뮤지션 선정

- 시기 : 1995년 7월 - 10월
- 선정시기 : 아시아 각국 전통음악 연주자를 배우와 함께 결정하여 이후 워크숍 등에 전면적으로 참여
- 선정 주체 : 연출, 프로듀서

② 뮤지션 명단

이름	중점 장르	역할	국가
로지타 응 (Rosita Ng)	재즈, 클래식, 팝	싱어 겸 피아노, 플룻 연주자	싱가포르
라하유 스팡가 (Rahayu Supanggah), 수나르디 (Sunardi) 대니스 스키안토 (Danis Suguyanto) 수요토 마르토레조 (Suyoto Martorejo)	가무란 (중앙 자바지역 전통음악)	작곡가 겸 연주자	인도네시아
피터만 (Petermann)	수마트라 미난카바우 음악	기도의 노래 · 싱어	인도네시아
한다 준코 (Handa Junko)	비파	큰딸의 반주 · 연주자	일본
마크 찬 (Mark Chan)	퓨전 아시아음악	노인의 노래, 반주 · 작곡가, 연주자	싱가포르

③ 디자이너, 기술 스태프 선정

- 선정 완료 시기 : 1997년 3월
- 선정 방법 : 무대디자이너 연출자 결정
연출의 희망 조건에 맞는 일본인 디자이너, 기술 스태프 후보 추천(프로듀서 선정)
포트폴리오를 통한 연출의 결정

디자이너, 기술 스태프 선정

디자이너와 무대기술 팀도 다국적으로 구성하고 싶었지만, 그것까지 감안할 여력이 없다고 판단, 무대미술 디자이너를 제외하고는 이미 일본인 팀으로 구성을 마친 상태였습니다. 조명과 의상 디자이너는 후보자의 작품 비디오와 사진을 연출에게 보여주고, 97년 3월 워크숍까지 후보자의 폭을 좁혔습니다.

■ 제작일지⁷⁾ 중

④ 디자이너 · 제작 스태프 명단

- ▶ 안무 - 보이 삭티 (Boi Sakti) | 인도네시아 (배우 겸역)
아이다 레자 (Aida Redza) | 말레이시아 (배우 겸역)
- ▶ 무대디자이너 - 저스틴 힐 (Justin Hill) | 호주, 싱가포르
- ▶ 의상디자이너 - 하마이 코지 (Hamai Koji) | 일본
- ▶ 조명디자이너 - 하라다 타모츠 (Harada Tamotsu) | 일본
- ▶ 음향디자이너 - 이노우에 마사히로 (Inoue Masahiro) | 일본
- ▶ 가면 및 소도구 디자인 - 고타케 노부타카 (Kotake Nobutaka) | 일본
- ▶ 헤어 및 메이크업 디자인 - 다카하시 코진 (Takahashi Kojin) | 일본
- ▶ 번역 - 자넷 고프 (영어), 장지범 (중국어), 우가 프루체카 (인도네시아어)
- ▶ 제작프로듀서 - 하타 유키
- ▶ 동남아시아팀 제작 코디네이터 - 시어터웍스 | 싱가포르
- ▶ 운영프로듀서 - 와타나베 히로시 (분카무라), 가토 마키 (분카무라)
- ▶ 제작총무 - 무라카미 케이코
- ▶ 동남아시아팀 제작총무 - 테이 통 (시어터웍스)
- ▶ 홍보 - 구리하라 키미코 (분카무라)

4. 연습 과정

① 1차 워크숍

- 기간 : 1996년 11월 18일 - 12월말 (6주간)
- 장소 : 싱가포르
- 형태 : 극단 시어터웍스 주최의 국제워크숍 '동남아시아 레보러터리' 와 결합
- 참가자 : 싱가포르, 인도네시아, 베트남, 말레이시아, 태국의 전통, 현대 예술가 60인
- 내용 : 동남아시아 각국의 전통예능 소개, 발표, 체험, 즉흥표현 클래스

7) 노허우 시리즈 '연극 국제공동제작 - 6개국 리어' 중 발췌 (일본 국제교류기금 웹사이트 게재 글)
www.jpf.go.jp/j/jfic/domestic/knowhow/index.html

- <리어> 캐스트, 음악가 : 워크숍 참가 및 클래스 지도
- 예산 : 전체 워크숍 예산의 30% 일본 국제교류기금 아시아센터가 조달

동남아시아 레보러터리와 플라잉 서커스 프로젝트

1996년 싱가포르에서 진행된 동남아시아 레보러터리는 싱가포르 극단 시어터웍스가 주최하는 국제적 랩 프로그램인 플라잉 서커스 프로젝트(FCP, Flying Circus Project)의 초기 형태이다.

이 프로그램은 1994년 시어터웍스의 예술감독 옹켄센에 의해 시작되었으며, 아시아의 다양한 표현양식을 탐구하는 다원적인 장기 연구 개발 프로그램으로 레보러터리, 워크숍, 대화와 세미나로 구성된다.

FCP의 핵심은 문화예술 안에서 전통과 현대라는 다른 영역에 대한 이해를 기반으로 한 협업과 창작과정에 맞춰져있다.

이 프로젝트는 현재 싱가포르, 베를린, 루앙 프라방, 암스테르담, 뉴욕, 요코하마 등 다양한 지역에서 다양한 형태로 진행되고 있다.

■극단 시어터웍스 홈페이지

[인터뷰] 워크숍 장소의 선택

옹켄센 | 연출

워크숍은 3주간은 싱가포르, 3주간은 일본에서 진행했다. 이것은 내가 의도적으로 요청한 것인데, 전 과정이 일본에서, 일본인의 방법으로 진행되면 연출자의 포지션이 약해질 것을 우려했기 때문이다.

내가 <리어>에서 자랑스러워하는 부분 중 하나가, <리어>가 일본적이지도, 중국적이지도, 싱가포르적이지도 않다는 점이다. 첫 3주간 워크숍을 싱가포르의 '플라잉 서커스 프로젝트'와 연계해서 진행한 이유이기도 하다.

나는 <리어>를 만들 당시, 아시아를 위해서 작품을 창작하겠다는 생각이 없었다. 그와 같은 큰 그림을 생각한 것이 아니라, 내 자신의 랩 프로젝트를 하고 싶었다. 나는 전통과 현대를 이해하는 것에 관심이 있었던 것이지, 이 생각을 어떻게 아시아 전체에 전파해야겠다는 고민을 하지 않았다. 그런 면에서 내 프로덕션은 간단했다. 프로듀서는 일본인이었고, 이 작품은 아티스트로서 나의 질문을 투영한 것이었다. 나는 그 당시에 아시아의 외교 사절이 아니었다.

② 2차 워크숍

- 기간 : 1997년 3월말 (3주간)
- 장소 : 도쿄
- 참가자 : <리어> 주요 배역 배우
- 내용 : 양식성을 가진 몸과 그렇지 않은 몸의 차이를 즉흥연기를 통해 탐구
서로 다른 언어의 '음' 이 하나의 음악을 만들어가는 과정 탐구
<리어> 대본 리딩

[인터뷰] 워크숍의 의미

하타 유키 | 제작 프로듀서

거시적으로 보자면 전통과 현대, 양 분야와 예술가들이 참여하고 있기 때문에 작품에 대한 접근 방법, 바꿔 말하면 지금부터 어떻게 작품과 거리를 두면서 다가갈 것인가에 대한 워크숍이어서 <리어>의 대본을 읽거나 장면을 연습하는데 초점을 두지 않았다.

최종적으로는 <리어>를 목표로 하고 있지만, 작품의 출발선에 서기 위한 작업이었다 할 수 있겠다.

③ 디자이너 회의

- 시기 : 1997년 7월초
- 장소 : 도쿄
- 참가 : 기술감독, 무대감독, 조명 · 음향 · 의상 · 소도구 디자이너

④ 1차 연습

- 기간 : 1997년 7월 25일부터
- 장소 : 싱가포르
- 참가 : 전 캐스트 및 뮤지션, 의상 디자이너, 소도구 디자이너
- 내용 : 즉흥표현을 통한 장면 해석과 이를 통한 장면 구축



⑤ 2차 연습 및 리허설

- 기간 : 1997년 8월 중순부터
- 장소 : 도쿄
- 참가 : 전 캐스트, 뮤지션, 무대감독, 조명 디자이너, 음향 스태프
- 내용 : 완성된 장면의 연습 및 세부 수정

[인터뷰] 연습과정의 난관

하타 유키 | 제작 프로듀서

■ 통역

제작 과정에 북경어-영어, 영어-일본어, 말레이어(인도네시아)-영어의 통역이 붙었다. 그러니, 한마디만 해도 엄청난 상황이 벌어졌다. 모두가 모인 첫날은 그런 의미에서 감동적이기도 했다. “처음 뵙겠습니다. 안녕하세요?”라고 인사하자 여기저기서 각국의 언어가 들려왔다. “아, 드디어 일이 시작됐구나”하는 실감이 들었다.

■ 전통예능을 넘어선 표현양식 탐구

전통예능자의 심리적 저항이나 스트레스는 대단했다. 대사 한마디를 할 때, 노의 말투, 노가 아닌 말투 등 몇 가지 가능성이 있었는데, 그 중 어느 것인가를 자신의 스타일로 만들어야하기 때문에 몇 차례나 스타일을 결정했다가 수정하곤 했다.

현대연극에서는 연출가의 의향에 따라 스타일을 바꾸는 것이 쉽지만, 전통예능의 경우 한 가지 표현방법밖에 없기 때문에 연출이 갑자기 다른 스타일을 요구해도 대응이 불가능하다. 그런 일 때문에 전체적인 연습 스피드가 차이가 나곤 해서 초반 단계에선 정말 힘들었다. 일단 스타일이 정해지고 나서는 그런 문제가 없었지만.

■ 연습과정의 트러블

창작적인 면에서 보면, 노나 경극의 배우는 자신이 원래하던 것과 완전히 다른 것을 만들어내야 한다는 압박이 엄청났기 때문에 스트레스가 쌓였을 것이다. 주역뿐 아니라, 모두 마찬가지였다. 작품의 큰 요소였던 인도네시아의 가무란 음악가도 평상시 자신이 하던 것과 완전히 다른 방법의 작업을 해야 했다.

모두 언어가 다르기 때문에 통역이 있어도 자신들이 하고 싶은 말을 전부 얘기하기란 불가능했고, 너무도 많은 사람이 모여 있어서 자신의 의견을 제시하기가 어려웠다. 그런 스트레스가 쌓여서 이따금 아무 것도 아닌 일, 창작과는 전혀 상관없는 일로 싸움이 불거나 하는 일이 있었다. 그럴 땐, 프로듀서로서 최대한 그 사람과 얘기할 시간을 가지려고 노력했다.

[인터뷰] <리어> 공동작업의 연출 방식

옹광센 | 연출

<리어>에 참여했던 모든 예술가들은 각자의 전문성과 아시아인으로서 “나는 누구인가”라는 질문을 가지고 모였다. 개개인의 아시아에 대한 고민은 개개인의 역사, 일상과도 연결되어있다. 이들은 사적인 영역이기 때문에 때로는 충돌하기도 하고, 비교되기도 하는데 나는 이것을 조심스럽게 다루는데 신경을 썼다.

연출자로서 의견을 전달할 때, 참여 예술가 사이의 국가 간 경쟁의식이라든가, 전통과 현대 예술 양식 사이의 우선 순위에 대한 의식 등을 모두 고려하면서 오해 없이 긍정적으로 수용될 수 있도록 노력해야만 했다.

개인적 신념으로는 창작과정에는 미학적 비전을 제시할 수 있는 하나의 리더십이 요구된다. 어떤 종류의 프로덕션 이나에 따라 상황은 다르지만, 연출의 독립된 리더십은 필요하다고 생각한다. 물론, 그 리더십은 모두에게 주인의식을 줄 수 있는 열려있는 관점이어야 한다. 리더십 없이 작품은 앞으로 진행할 수 없다.

<리어>는 중간 쇼케이스 과정 없이 한 번에 무대까지 달려갔다. 때로 워크숍은 위험을 동반한다. <리어>와 같은 방식은 마치 한 번에 포문을 여는 것과 같아서 참여하는 사람들을 용감하게 만든다.

5. 시놉시스

Prologue 사나운 폭풍이 지나간 후의 고요함. 텅 빈 공간. 불행하게 죽은 자의 영혼을 위한 노래가 울려 퍼진다.

#1

노인(영혼)이 등장한다. “나는 죽음의 잠을 잤다. 나는 누구였지?” 그의 물음에 대답하듯, 젊은 여자(영혼)가 등장한다. “나는 당신의 큰딸. 내 안에는 세 명의 내가 있어요. 자, 나와 보렴” 큰딸의 세 그림자-아망, 불측(不測), 허영-가 등장한다. “한 명의 나는 순종, 한 명의 나는 정순, 한 명의 나는 무고. 네 명의 나는 언제라도 내 몸과 마음을 아버님께 돌려드릴 수 있어요”

또 한명의 딸(영혼)이 등장한다. 큰딸은 말한다. “이 아이는 당신의 두 번째 딸, 당신의 나머지 사랑의 앙금. 이 아이는 언제나 말이 없죠. 마음속으로 무엇을 생각하고 있는지 알 수 없죠” 작은딸은 그저 말없이 미소 지을 뿐이다.

거기에 광대가 나타나고 “당신은 왕이었다”고 요란하게 연주한다. 시간은 현재로 이동한다.

#2

노인은 여행에 나서려고 한다. 큰딸은 “옥좌를 비워두겠습니다”라고 약속하지만, 작은딸은 미소를 더할 뿐이다. 말이 없는 작은딸에게 노인은 “넌 나에게 무엇도 약속하기 않는 게냐”며 고향을 지르고, 추방을 선언한다.

충신과 광대를 데리고 출발하는 노인. 일행의 모습이 보이지 않게 되자, 큰딸은 크게 웃으며 주저없이 옥좌에 앉는다. “말은 무기요, 살아남기 위한 유일한 수단” 작은딸은 입을 다문 채 사라진다.

#3

노인 일행은 여행 도중, “너는 누구냐”라고 서로 묻는 게임에 신이 났다. 광대가 노인에게 물으면, 노인은 “나는, 순종, 정순, 무고의 삼박자를 갖춘 딸이 있는 행복한 노인이다”라고 대답하고, 노인이 충신에게 물으면, 충신은 “나는 당신입니다”라고 대답, 충신이 광대에게 물으면, 광대는 “나는 사람고기”라고 대답한다.

거기에 한명의 여자가 불현듯 나타난다. 광대가 “너는 누구냐?”라고 묻자, 여자의 대답은 “몰라요, 그런 거. 나는 누구?”

일행은 여자를 두고 들뜬 채 사라진다.

#4

여자는 외톨이인 작은딸을 만난다. “모두들 슬퍼요. 하지만, 어쨌든 살아요”라고 위로하는 여자. 거기에 나타난 어머니의 환영. 환영의 어머니는 작은딸이 어린 시절에 죽었던 그 모습 그대로 젊은 모습이다. 어머니는 노인과의 만남을 노래한다.

돌아, 돌아서 물레방아

돌고, 돌아서 운명

만나고 만나서 그 사람은

운명의 실의 물레방아

어머니가 가난한 물레 짚는 여자였던 것에 경악하는 큰딸은 옥좌에서 그 모습을 보고 “나에게는 당신의 피 따위 한 방울도 섞여있지 않아!”라며 어머니를 내쫓는다.

#5

큰딸은 “나는 힘을 좋아해”라고 선언하고, 신하들과 그 그림자들을 모아 힘겨루기를 시킨다.

노인 일행이 여행에서 돌아와서 구경꾼 틈에 섞인다.

승리한 신하에게 노인이 표창을 주려하자, 신하는 받으려고 하지 않는다. 큰딸은 당황하는 노인에게 “딸에게 버림받은 늙은이”라고 소리치고 신하를 끌어안는다.

#6

큰딸에게서 버림받은 노인, 충신, 광대, 그리고 일행을 따라온 여자가 황야에서 잔치를 벌이고 있다. 충신과 여자가 노인을 위로하려하자, 광대가 갑자기 “이 세상은 미쳤다. 뒤집어지지 않는 것은 아무 것도 없어. 배신당했다고 한탄한다면, 이번엔 당신이 배신하면 되지”라고 노래한다. 그 말에 생기를 찾고, 복수를 맹세하는 노인. 여자가 “지금의 당신은 그저 늙은이. 이제 그만 깨달아요”라고 말하자,

노인은 화를 내며 퇴장한다.

#7

여자는 실을 갖고 있는 작은딸과 환영의 어머니를 만난다. 봄바람처럼 따뜻한 한때를 보낸 여자는, 다시 자신도 모르는 어딘가로 길을 떠난다.

#8

왕위에 앉은 큰딸은, 아버지가 살아있는 동안은 안심할 수 없다고 느낀다. 그런 큰딸에게 신하는 “죽음은 절대적. 아버지를 죽이면, 당신은 진짜 왕이 된다”고 꼬드긴다. 아버지 죽이기를 결심하면서 언젠가 일어날지도 모르는 신하의 배신을 막연히 느끼는 큰딸.

#9

황야를 방황하는 노인이 외로움의 노래를 부르고 있을 때, 딸의 영혼이 나타난다. 노인의 눈에는 그 모습이 마치 막 태어난 아기처럼 보인다. 누구보다도 귀여워했던 딸과 천천히 춤을 추는 노인.

#10

작은딸의 영혼이 사라지자, 큰딸의 그림자와 신하의 그림자가 노인일행을 습격한다. 광대는 욕설을 퍼부으며 대항하지만, 충신은 잡히고 만다. 자신의 무기인 욕설이 쓸모없었던 것을 안 광대는 노인에게도 욕설을 하며 사라진다.

#11

포위된 충신은 노인을 그냥 두라고 큰딸에게 부탁하지만, 큰딸은 신하를 시켜 충신의 눈을 찌르고 노인에게 돌려보낸다.

#12

노인은 화를 내며 큰딸에게 찾아가 인간된 도리를 일러주려 하지만, 큰딸은 “아버지와 딸의 길고 깊은 연은 깨졌다”며 돌아선다. 충격을 받고 걷기 시작하는 노인.

노인, 피투성이 충신, 여자가 만난다. 충신은 노인의 마음을 대변하듯 “이 세상은 임시거처”라고 노래한다. “나의 인생은 끝났다”고 탄식하는 노인. 여자는 “나는 살아있고 싶다”며 사라진다.

#13

옥좌에 홀로 앉은 큰딸. 늘 숨기고 있던 고독을 노래한다.

외로움을 가두어 놓은 유리구슬
손에 올리고 난 그걸 보고 있네
떨어트리면 깨어져 외로움이 흩어지니,
절대 떨어트리지 않게 바라보고 있네

#14

큰딸의 신하는, 자신의 그림자를 모아 큰딸에 대한 반란을 꾀하고 있다. “끓주림을 아는 사람을 새로운 왕으로”라고 부르짖는 신하에게 찬성하는 그림자들.

하지만, 그 모습을 큰딸의 그림자들이 훑쳐보고 있다.

#15

작은딸은 아버지의 몸, 그리고 언니의 음모를 슬퍼하며 큰딸을 찾아간다. 비웃는 듯한 눈으로 동생을 보는 큰딸에게 작은딸은 처음으로 말로 호소한다. “더이상 아버지를 비참하게 하지마”

작은딸은 어린 시절 아버지가 가르쳐준 자장가를 부르지만, 아버지와 그런 추억이 없는 큰딸은 격심한 질투를 보이며 “추억을 죽여 버려”라고 소리치고, 신하에게 작은딸을 목 졸라 죽이게 한다. “아버지를 구해줘”라는 말을 남기고 죽어가는 작은 딸. 그와 함께, 큰딸의 그림자인 허영이 쓰러진다. “당신 안의 허영은 죽었다. 하지만, 당신은 알지 못하네”

큰딸은 작은딸의 시체를 아버지가 있는 곳으로 보낸다.

#16

진혼가가 흐르고, 노인은 작은딸의 시체를 끌어안고 춤을 춘다.

충신은 “맹목적인 나는 당신에게 방해물. 나는 어딘가에서 평생 당신을 지켜보며 살아가겠습니다”라고 말하고 사라진다.

#17

큰딸과 신하가 서로 사랑하고 있다. “우리들의 시대가 왔다”고 신하는 다시 한 번 아버지를 죽이라고 부추기지만, 큰딸은 갑자기 신하의 목을 벤다. 그리고 큰딸의 그림자 중 불측이 죽어간다. “당신 안의 불측은 죽었다. 하지만, 당신은 알지 못하네”

#18

노인이 죽은 부인을 부르니, 부인의 영혼이 나타나, “부디, 우리가 보낸 사랑했던 그 밤을 떠올리며 살아가주세요”라고 노래하고, 노인은 살아갈 것을 결심한다.

노인은 큰딸을 찾아가, “옥좌에는 네가 앉아도 좋다. 나는 정원 구석에 초막을 짓고, 거기서 살겠다”라고 말하지만 큰딸은 아버지를 찢러 죽인다. “나는 운명의 버려진 작은 배를 타고 이 세상에 보내진 신의 딸. 나에게 어머니는 없어, 아버지는 필요 없어. 죽어주세요, 아버지!”

#19

무인의 왕국에 선 큰딸에게 고독이 엄습한다. 야망의 그림자가 천천히 쓰러진다. “당신 속의 야망은 죽었다. 그리고 당신은 그 사실을 깨달았다”

#20

정신이 나간 것처럼 초점 잃은 시선을 한 큰딸의 등 뒤로, 어머니의 환영이 나타난다. 어머니의 품에서 새가 되고 싶다고 속삭이는 큰딸.

내 뒤에 누가 있다

내 뒤에 누군가...

6. 초연 공연 개요

① 공연제목 : 국제교류기금 아시아센터 1997년 기획 · 제작공연 <리어>

② 공연기간 : 1997년 9월 9일(화) - 15일(월)

③ 공연장소 : 도쿄 분카무라 시어터코쿤 (747석)

④ 공연시간 : 총 8회

1997년 9월	9일 (화)	10일 (수)	11일 (목)	12일 (금)	13일 (토)	14일 (일)	15일 (월)
14:00					●	●	●
19:00	●	●	●	●	●		

⑤ 공연언어 : 일본어, 중국어, 영어, 태국어, 말레이지아어 (인도네시아어)

⑥ 입장권 가격 : S석 6,000엔 | A석 5,000엔 | Cocoon Seat 3,000엔

7. 홍보

1 인쇄물

① 공연 전단

- 일본어
- 전단내용

앞면

셰익스피어의 최대 비극이 지금, 새로운 빛을 발한다
아시아 6개국 공동 작업으로 만들어진 대형 공연 <리어>

뒷면

세기말, 참신하게 변신한 아시아판 셰익스피어.

셰익스피어 최대의 비극 <리어왕>을 토대로 변신한 이 작품은, 기시다 리오에 의해 딸이 아버지를 죽이는 이야기로 바뀌고, 싱가포르의 앞서가는 연출가 웅켄센에 의해 자극적인 아시아버전의 '리어'로 리메이크. 리오에 노의 우메와카 나오히코, 아버지를 죽이는 큰딸에 경극의 지앙 지후 등, 전통예능 배우를 중심으로, 가타기리 하이리, '아시아 바구스'로 알려진 다재다능한 멀티 탤런트 나지프 알리의 대칭으로 세운 유니크한 텍스트, 그리고 비파의 한다 준코, 인도네시아 전통 무술의 명수, 태국무용수, 싱가포르, 말레이시아의 실력파 배우들 등 다채로운 면면, 리어의 딸들은 모두 남성배우가 연기합니다.

음악은 아시안 팝의 기수 마크 찬과 가무란 음악의 국제적 작곡가 라하유 스팅가, 그리고 나지프 알리의 랩.

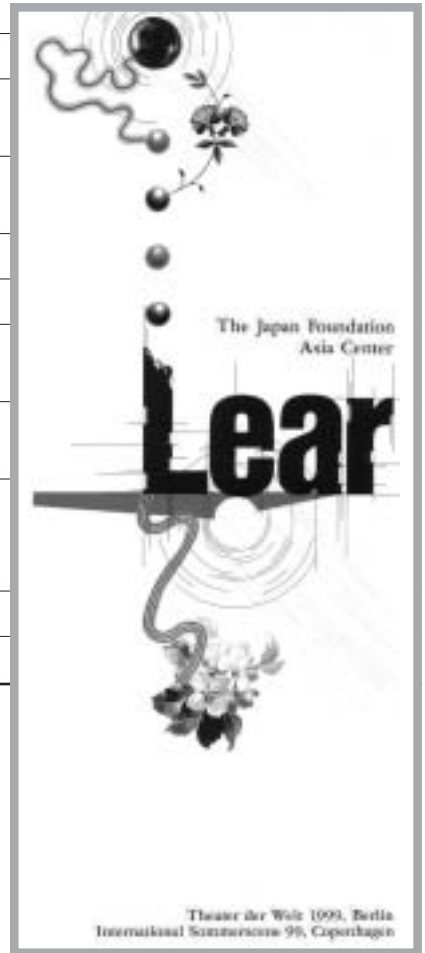
아시아연극의 전통이 셰익스피어극의 새로운 보편성을 어떻게 구축해갈지 질문을 제기하는 첫 대형 공동작업 작품.



② 프로그램

- 일본어, 영어 병기
- 프로그램 구성

표지 1	공연제목
표지 2	<리어> 공연에 부처
내지 1	제작·주최·후원·협찬 기관 일본 국내 공연 일정
내지 2 - 3	스태프·캐스트·제작 명단
내지 4 - 5	연출의 글 밤과 낮을 이어주는 <리어>
내지 6 - 7	작가의 글 끝나고 시작하는 <리어>
내지 8 - 13	줄거리
내지 14 - 18	리어 제작과정 <리어>가 탄생하기까지
내지 19 - 23	화보 사진 기록
내지 24	연출 약력
내지 25	작가 약력
내지 26 - 29	크리에이티브 스태프 디자이너·안무가 약력
내지 30 - 35	캐스트 약력 배우·뮤지션 약력
내지 36 - 39	<리어> 원작 해설 마츠오카 카즈코 (번역가, 연극평론가) '리어왕과 세 명의 딸, 그리고 어머니'
내지 40	프로그램 제작 크레딧
내지 41	아시아센터 현대연극 공연연보



〈리어〉가 만들어지기까지

하타 유키

만들어진 작품을 초청하는 것 뿐 아니라, 새로운 연극을 만들어야한다고 생각한 것은 지금부터 2년 전인 1995년 가을, 필리핀의 뮤지컬 〈엘 필리〉(2부작)을 공연할 때였다.

93년에 극단 탄하란 필리피노의 〈엘 필리〉를 초청했을 때, 전편에 해당하는 〈노리 메 탄헬〉와 이어지지 않으면 그 테마의 거대함과 무게를 이해할 수 없다는 강한 느낌을 받고, 극단에 〈노리〉 제작을 의뢰했다. 95년에 드디어 전편과 후편이 나란히 2부작으로 공연되었다. ‘스페인으로부터의 독립’이라는 필리핀 고유의 소재를 다루면서 ‘너무나 독보적인 것은 보편적이 될 수 있다’는 - 기대치 않게도, 기시다 리오는 마리안 호페의 리어를 언급하면서 이 단어를 썼다 - 나의 신념을 재확인하게 됐다.

그리고, 〈엘 필리〉를 하면서 나는 이번엔 처음부터 보편을 의식한 작품을 만들어보겠다고 생각했다. 그것이 설립당시부터 아시아연극의 전개를 관찰해온 아시아센터의 역할인 것 같은 생각이 들었다. 특정 국가도, 특정 극단도 아닌 필요한 사람을 부르고, 그를 위한 전략적 공동축으로 셰익스피어를 생각했다. 아시아에서 왜 서양고전이나고 의아해하는 목소리도 있었지만, 참여하는 전원이 일정한 거리를 확보하기 위해서는 아시아 특정 국가의 작품이 아닌 편이 좋고, 또한 전원이 그 작품에 대해 알고 있는 편이 낫다고 생각했기 때문이다.

우선, 연출로 웅경센을 세우기로 결정했다. 10년 가까운 친분을 통해, 또한 그의 두 작품의 초청을 통해 서로의 사고 방식을 이해하고 있었기 때문만은 아니다. 무엇보다 다양한 민족이 공존하고, 그들의 전통을 메가도시 문화가 뒤덮고 있는 싱가포르 출신, 그리고 33세라는 젊음으로 이 프로젝트의 의미를 심화시키고 싶었기 때문이다.

웅은 곧 관심을 보였고, 셰익스피어라면 〈리어왕〉을 고르고 싶다고 했다.

자신에 대한 사랑을 말로 표현하지 않았던 막내딸을 추방하고, 언니들에게 영토를 나눠줬던 리어왕이 믿었던 딸들에게 배신당해 왕위를 빼앗기고, 광란 끝에 황야를 떠돈다. 자신의 어리석음을 알아챘을 때는 이미 늦었으며, 모든 것을 잃는다... 웅은 〈리어왕〉을 가장인 남성에게만 있는 권력이 여성에 의해 붕괴되었을 때, 세계가 혼란에 빠지고, 질서 역시 남성의 힘에 의해서만 회복하는 이야기라고 덧붙였다. 웅은 이 이야기를 여성작가의 눈으로 다시 읽고 싶다고 요구했고, 그래서 기시다 리오가 프로젝트에 합류하게 되었다.

웅과 기시다, 그리고 우리들 제작자의 대본 미팅은 작년(1996년) 7월 이후, 지금까지 5회에 이른다.

최초의 미팅에서 기시다는 웅의 구성을 듣고, 큰딸로 하



여름 아버지를 죽이게 하고 싶다, 그리고 모든 인간을 구제하는 존재로서 원작에는 없는 어머니 - 이것을 우리들은 '부재의 어머니'라고 불렀다 - 를 등장시키고 싶다고 말했다. 그리고 또한 우리들은 이 작품을, 폭풍 속을 광기에 떠도는 왕의 이야기가 아니라, 폭풍 후의 평범한 노인에 대한 이야기로 하자는 의견에 도달했다. 이 작품이 <리어왕>이 아니라 <리어>라고 이름 붙여진 이유이다.

차츰 <리어>의 등장인물은 추려지고 있었다. 아버지를 농락하고 왕위를 탈취하는 큰딸. 말로 한 약속을 믿고, 자신의 어리석음으로 인해 죽임을 당하는 노인. 말을 하지 않았다는 이유로 아버지의 노여움을 사, 나아가서는 큰딸에게 죽임을 당하는 작은딸(원작의 코델리아). 노인 대신 눈을 찔리고, 자신의 존재를 주장하지 않음으로 노인에게 충성을 바친 충신(원작의 글로스터 백작을 상기시킨다). 큰딸과 몸으로 맺어져 권력을 얻으려고 하지만, 그 마음을 얻지 못하고 묻혀간 신하. 세상을 비웃음으로서 살아갈 에너지를 얻고, 젊음과 욕설이 자신의 무기라고 믿는 광대, 이야기 밖에서 들어온 "당신은 누구?"라고 묻는 여자. 모든 사람을 품는 '어머니'. 옹의 아이디어로 큰딸과 신하에게 각각 세 명씩의 그림자가 붙은 것 말고도 구성의 세부에 이르기까지 옹과 기시다의 공동작업은 계속됐다.

기시다의 초안에서는 아버지, 여동생, 신하 살해의 죄를 등에 업은 큰딸이 마지막에 어머니의 영혼에게 살해당하는 것으로 되어있었으나, 옹은 이것에 반대했다. 큰딸의 가부장 살해를 통해 아시아 여기저기서 일어나고 있는 신세대에 의한 권위의 살육의 긍정적인 면을 보려고 했던 옹은 큰딸을 제재하는 것을 좋아하지 않았다. 죽음을 통한 구제라는 불교적인 사상을 구상하고 있던 기시다는 최종적으로 옹의 의향을 받아들였다.

배역에 대해 당초 옹은 리어와 충신을 여자배우, 큰딸과 작은딸을 남자배우로 하고 싶다는 강한 바람을 갖고 있었다. <리어왕>을 여성원리로 다시 읽는 이상, 크로스젠더 적인 배역은 필연의 원리였고, 남성이 여성을 연기하는 것은 아시아 연극 기법의 연장이기도 했기 때문이다. 하지만, 한쪽에서는 이 작품을 양성성이 강한 것으로 하고 싶다는 바람도 있었다. 우여곡절 끝에 여자배우보다도 양성성을 우선하여 노의 우메와카 나오히코가 리어로 결정되었다. 큰딸, 그 내면을 나타내는 세 명의 그림자, 작은딸은 당초 예정대로 남자배우로 했다. 큰딸 역은 강한 표현에 어울리는 경극에서 싸늘한 연기를 선보이는 지앙 지후를 골랐다. 말없는 작은딸에는 태국의 필라몬 춤다와트. 우아한 태국무용의 기초를 가지고 모던 발레로 훈련된 유연한 신체는 우리들이 찾고 있던 코델리아였다.

랩을 부르는 기묘한 광대 나지프 알리, 시대도 장소도 불명확한 이야기에 문득 현대에서 섞여들어온 듯한 불가사의한 여자 가타기리 하이리. 이 두 사람에게는 우메와카와 지앙의 전통 세계를 현실로 끌어오기를 기대했다.

음악은 가무란 음악을 베이스로 한 인도네시아 라하유 스팅가 (스팡가는 이 작품을 위해 통상적인 가무란 악기보다 음역과 음색의 폭이 넓은 새로운 악기를 만들었다), 노래와 노인의 반주음악에 싱가포르의 마크 찬, 큰딸의 반주음악에 비파의 한다 준코, 기도의 노래에 수마트라 미난카바우 음악의 피터만, 여기에도 전통과 현대가 교차한다.

이렇게 필요한 캐스트, 음악가를 모으고 있는 동안 배우는 6개국으로 늘어나고 말았다. 대사는 원칙적으로 각각의 모국어를 쓰기로 했지만, 대본은 영어, 중국어, 인도네시아어, 그리고 일부 태국어로 번역할 수밖에 없었다.

캐스트와 음악가들은 1996년 11월, 싱가포르에 모였다. 옹의 극단 시어터웍스가 3년 계획으로 주최하는 국제 워크숍 '동남아시아 레보러터리'에 참가하기 위해서였다. 12월 말까지 6주에 걸쳐 실시된 이 워크숍에는 싱가포르, 인도네시아, 베트남, 말레이시아, 태국의 전통, 현대 공연예술의 주인공 약 60명이 참가하여, 국제적으로도 주목을 받았다. <리어>의 출연자 중 다수는 이 워크숍의 중심적인 역할을 했고, 6주 동안 그들은 서로를 알아가는 법을 배웠다.



기시다의 대본도 거의 완성된 1997년 3월말, 주요한 배우들이 도쿄에 모였다.

옹의 워크숍 진행방법은 양식을 가진 신체와 갖지 않은 신체가 어떻게 대처하는가를 즉흥을 통해 배우자신이 철저하게 파헤치게 하는 것이었다. 우메와카와 지양에게 있어 그것은 어디까지 노이고, 어디까지 경극인가를 알아내게 하는 것임과 동시에 현대연극의 배우, 현대무용의 무용수에게는 각자의 신체 속에 어떤 양식을 만들어낼 수 있을지를 알아내게 하는 것이었다. 그리고 다시 5개의 다른 언어가 '음'으로서 어떻게 하나의 음악을 만들어 갈 수 있는지를 찾는 것도 큰 테마였다.

그 이후로도 대본은 수회에 걸쳐 수정되었다. 디자이너들의 작업도 최종단계에 들어가고 있었다. 저스틴 힐이 디자인한 바닥은 동남아시아의 바다에서 쉽게 볼 수 있는 높은 바닥의 고기잡이 오두막 데크를 이미지화한 것으로 그것은 마치 배우들의 부드러운 움직임을 막을 듯 파도칠 것이다.

의상의 하마미 히로시, 가면·소도구의 고다케 신세츠, 조명의 하라타 타모츠, 음향의 이노우에 마사히로도 역시 <리어>의 세계에 자국을 남기려고 하고 있다.

3월 이후 4개월을 지난 오늘, 전원이 모여 본격적인 리허설이 시작됐다. 연습실에서는 5개의 언어가 오간다.

6개국의 사람들을 이끌고 가는 것은 예상하긴 했지만, 역시나 힘든 일이었다. 산더미 같은 작업에 쫓기면서, 그보다 더 무겁게 다가온 것은 큰딸이 전통적인 가부장제를 뛰어넘으려 했던 것처럼, 전통을 우리 자신이 어떻게 새로운 눈으로 다시 볼 수 있을지 - 하지만, 아버지를 죽이는 것이 아닌 - 라는 점이었다. 연출가, 작가, 각각의 디자이너, 출연자, 관여했던 사람 모두가 많은 아시아의 전통과 많은 아시아의 현실을 서로 인정하면서 거기서 새로운 현실을 창출해가는 것, 그것이 이루어졌는지에 대한 답은 지금부터 펼쳐진다.

1997년 7월 26일

밤과 낮을 연결하는 <리어>

옹켄센

이 <리어>에서 새로운 세계, 새로운 아시아를 찾으려고 했다. 새로운 아시아는 낡은 것, 전통, 그리고 역사와의 대화를 계속하는 아시아다. 그 정신은 현세계가 새로운 새천년을 향하고 있는 가운데 필요로 하는 젊음과 신선함을 가져야 한다. 내가 추구하는 것은 조화가 아니라 불협화음이다. 새로운 천년의 복잡함을 상징하는 불협화음이다. 이미 단순한 대답 따위 있을 수 없다. 새천년을 맞이하면서 우리는 차이에 주목해야 한다. 외부 세계나 타자라고 단순히 잘라내는 것도 이제 소용이 없다.

예전에는 새로운 이민(移民)을 엘리스 섬이나 데지마에 가두고, 홍모인과 야만인이라고 경멸하는 일도 있었다. 이 이문화간 프로젝트의 지휘를 하고 있던 중에 내가 바랐던 것은 이들 문화가 공존하는 상황을 만들어내는 것이었다. 하지만, 차이를 없앤 혼합체가 되길 바라지는 않는다. 어떤 문화도, 단독으로 <리어>의 전체상을 이해하는 것은 불가능하고, 타문화를 능가하는 것도 불가능하다. 그래서 무엇보다도 중요한 것은 리어가 많은 다른 언어에 의해 공연되어야 한다는 점이었다. 이 공연을 완전히 이해하기 위해서는 어떤 문화권에서라도 번역이 필요하다.

기시다 리오와 함께 작품의 테마와 씨름하면서, 나는 스스로의 역사와 마주하고, 젊은 아시아에 특히 관심을 기울였다. 어떻게 하면 역사가 짐이 아닌, 미래를 위한 건설적인 것이 될 수 있을까? <리어왕>을 고른 것은 나이든 사람과 젊은 사람의 문제를 탐구할 수 있었기 때문이었다.

전통적인 기법에서는 부친을 버리는 딸들의 시점이 보이지 않는다. 그녀들은 부친에게 심한 처사를 하는 못된 딸에 지나지 않는다. 리어왕의 시점은 이미 지지받았고, 정당화되었다. 나는 극중에서 다른 목소리를 찾아보고 싶었다. 큰 딸이 가진 젊은 여자의 목소리를. 정당화되지 않으면 이것도 역시 단순화되고 만다. 하지만, 부친의 지배에 의해 둘러싸여버린 여자라는 그녀의 입장을 파헤쳐갔다.

이 재구축한 <리어>에는 가부장제 이외의 세계관도 등장한다. 예를 들어 '어머니'의 세계. 아시아 세계에서는 아버지의 권위가 존중되지만, 정말로 이것만이 가능한 우리의 선택인지, 젊은 아시아인으로서는 탐색해보고 싶었다. 가족에 있어서 권위가 국가, 그리고 우주론까지도 상징한다는 점에서 <리어왕>을 능가할 작품이 있을까. 이 공동 작업이 바라는 것은 구세계와 신세계의 관계를 재정의하는 <리어>로 재구축하는 것이다. 따라서, 이 작품 전체, 텍스트에서 공연의 장르, 연극형태에 이르기까지 재구축되어있다.

우리는 예술가로서 변화가는 문화적 맥락과 연결된 예술을 계속해서 만들어내야 한다. 리어는 이에 대한 하나의 대답이다. 새천년에 '전통'과 '현대'에 대한 전통적인 정의는 이미 맞지 않는 것처럼 보인다. 낡은 문화





의 해체와 동시에 새로운 문화의 재구축이 보인다.

현대는 전통의 재정의이기도 하다. 예전에는 현대적이라고 여겨졌던 발레도, 새천년에 20세기의 전통무용이라고 얘기될지 모른다. 시대는 항상 우리에게 컨텍스트의 구분선을 고치라고 명령한다. 최종적으로는 전통과 근대의 이분법은 존재하지 않는다는 것을 인식해야 한다. 우리들은 그저 이 시계열을 여행하는 것이다. 아

버지를 죽이는 자식은, 언젠가 아버지가 된다.

전통은 항상, 그 의미를 유지하기 위해서 변화해왔다. 변화를 두려워해선 안된다. 전통을 안정화한 현상이라고 신화화 시켜온 것은 사회이다. 전통은 단일체가 아닌 하나의 '계속'으로서 보는 것이 적당할지도 모른다. 전통이라고 부르는 것조차 그 의미를 단단한 박스 안에 가둬버리는 꼴이니, 그만두어야 할지도 모른다. 벽이 붕괴하는 21세기 세계에서는 전통에 대한 엄밀한 정의도 별로 의미가 없다.

이 작품에서 우리가 만들고 있는 것은 현대의 연극작품이다. 그리고 동시에 이것은 변화를 이끌고, 변화와 관련되길 원하는 전통연극이기도 하다. 근원, 정체성, 전통의 사이를 가르고 들어가는 것이다. 큰딸과 그 그림자들이 영키는 곳에서 그것이 가장 확실히 나오게 될 것이다. 이런 때에 현대연극 속에서 과거의 내 작품과 전통적인 경극이 우아한 스펙트럼으로 융합되기 시작한다. 이것이 <리어>의 의미인지도 모른다.

우리는 전통과 현대의 이분법을 넘어야한다. 전통과 현대는 단순히 양극을 보여주는 것이 아니다. 새벽이 가까워지면 밤도 아침이 된다. 밤과 낮을 연결하는, 새벽이라는 리어가 되길.

1997년 7월 20일

끝나고, 시작하는...〈리어〉

기사다 리오

1990년 6월 4일의 일입니다. 호켄하이머 데포라는 이름의 극장에서 〈리어왕〉을 봤습니다. 베를린에서의 일입니다. 연출은 로버트 윌슨. 그리고 〈리어왕〉을 연기하고 있던 것은 마리안 호페. 호페는 황야를 떠도는 장면에서 오로지 혼자, 나타났습니다. 그 때, 그녀는 '리어왕'을 연기할 뿐 아니라, '노인' 그 자체를 연기하는 것처럼 보였습니다. 그것은 처절한 노인이었습니다. 거기에는 '노인'이 짙어진 뿔셈만이 있었습니다. '이겨서 혼자일 때, 그 일은 보편화 되어간다'. 그녀의 등 뒤에는 무수한 노인들이 있었습니다. 나이들의 신음이 파동처럼 전해져왔습니다. 호페의 〈리어왕〉이 끝난 그날 밤, 나에게 있어 〈리어왕〉은 끝이 났던 것입니다.

그리고 6년 후, 우연히 〈리어왕〉은, 나는 〈리어〉와 재회했습니다. 경악과 함께..마리안 호페가 연기했던 〈리어왕〉을 지우지 못한 채, 문득 뇌리에 스친 것은 '어머니'의 존재였습니다.

셰익스피어의 〈리어왕〉에는 세 명의 딸이 있고, 많은 등장인물이 있습니다. 하지만, 누구 하나 '어머니'를 언급하지 않습니다. 그 점을 깨달았을 때, 딸에 의한 아버지 살해, 그리고 '어머니'에 의한 구제라는 한 획이 그어진 것 같았습니다.

그리고 연상 섬유의 실은 늘어나, 때로 이끌려가면서 이번에는 〈리어〉에 등장하는 사람들로 이어져갔습니다.

지금까지, 나는 몇 작품인가에서 아버지 살해를 썼습니다. 항상 딸에 의한 아버지 살해였습니다. 개인의 살인행위는 가부장제 부정, 천황제 부정으로 이어져갔습니다. 그때, '어머니'는 아버지 곁에 붙어 자는 존재이고, 아버지 등 뒤에 숨어들어 모습을 보이지 않고, 또한 모습을 보였을 때는, 아버지 대신 죽임을 당했습니다.

아버지 살해는 내가 그려온 '딸들'에게 있어 목적이기도 하고, 살인이라는 행위가 끝났을 때, 이야기도 또한 막을 내렸습니다.

이번 작품에서 딸은 세 번의 살인을 하지만, 그것은 이정표를 읽으며 걸어가는 여행과 닮아있습니다.

그리고 여행의 끝에서 혼자인 자신을 깨달았을 때, 간신히 그녀의 입에서 토해지는 말은,

"뒤쪽에 누가 있어?"

라는 질문입니다.

그때, '어머니'가 등 뒤에서 나타나, 죄인인 딸을 용서하고 구제합니다. 그렇게 '어머니'를 그린 것은 처음입니다.

그리고 어머니는 리어에게는 아내입니다. 작품을 〈리어왕〉이 아닌 〈리어〉라고 이름 붙인 것은 '리어'를 왕이라는 타이틀을 가진 존재가 아닌, 나이 들어 삶의 방법을 잘못 선택한 한사람의 노인으로 이해하고 싶었기 때문입니다.

노인의 뇌리에는 '아내'와 있었던 일이 교차하고 있습니다. 딸의 배신을 안 노인은 뇌리에 사는 '아내'에게서 기억을 상기하라는 말을 듣습니다. 잠간 동안 구제된 노인...그런 노인을 그린 것은 처음입니다.

'어머니'에 의한 구제, 나이들을 그려보고 싶다고 생각한 것은 내 자신이, 때때로 태양별을 보듯 나이들과 마주하는 시기가 되었기 때문인지도 모릅니다.

그리고 이번 작품에는 이야기의 밖에서 들어왔다가 빠져나가는 '여자'가 등장합니다. 그것과 함께,



“당신은, 누구?”

“나는, 누구?”

라는 질문이 교차합니다. 지금까지 그려왔던 ‘딸들’은 “나는, 누구”라고만 묻고 “당신은, 누구?”라고 묻지 않았습
니다. 직접화법의 “당신은, 누구?”라는 질문. 이것도 역시, 처음 해본 것입니다. ‘여자’에 의해 이야기에는 균열이 생깁
니다.

이것을 배운 것은 하이너 뮐러의 작품이었습니다. 뮐러가 셰익스피어의 <햄릿>을 해체해 재구성한 <햄릿머신>은 “나
는 햄릿이었다”라는 말로 시작합니다. “었다”라는 과거형 안에는 지금의 나는 누구인가를 묻는 것이 내포되어있다고
생각합니다.

DOG라는 영어를 거꾸로 하면 GOD가 되고, GOD를 거꾸로 하면 DOG가 됩니다.

“나는, 누구?”

“당신은, 누구?”

라는 질문이 공연이 끝난 후, 관객에게 전달되었으면 좋겠습니다.

마지막으로, 연출가인 웅켄센과는 첫 공동 작업이자 구성 단계에서부터 항상 이야기를 나누고 대본을 만들어왔습
니다. 14년 전에 돌아가신 스승 데라지마 슈지는 ‘만남’이라는 말을 좋아했습니다. 문득 그것이 뇌리를 스치고 지나갑
니다. ‘만남’, 그래...따뜻한 말.

1997년 7월 3일

③ 주요기사 (초연-투어)

국가	보도일자	매체명	헤드라인
싱가포르	1997. 8.20	The Straits Times	미쳤어? 노! 범아시아 리어 제작과정
싱가포르	1997. 8. 6	The Straits Times	방랑시인의 연극 일본의 이익을 위해 아시아의 향기를 연다
일본	1997. 9. 5	The Japan Times	<리어> 새로운 세계 연극을 탐색하다
싱가포르	1997. 9.12	The Straits Times	웅의 리어, 도쿄를 폭풍처럼 덮치다
일본	1997. 9.12	아사히신문	합작무대에 기시다 스타일 상념 교차
일본	1997. 9.14	니케이신문	아시아의 하모니에 취하다
일본	1997. 9.30	The Daily Yomiuri	<리어>는 절충적 성공
일본	1997.10.11	아사히신문	버블 이후의 향야를 방랑하다 - 리어왕이 한가득
일본	1997. 10.21	도쿄신문	불역과 유행 사이에서 - 고령화 사회와 아시아의 리어
일본	1997. 11	Teatro	<리어> 리뷰 - 지평선을 넘어
싱가포르	1997. 11 - 12	Esplanade The arts Magazine	수백만의 다양한 전통이 존재하는 지역의 재진화한 파워풀한 작품
일본	1997. 겨울	아시아센터 뉴스	아시아, 그리고 거기에 살고 있는 우리에게 던져진 질문
영국	1998. 2	International Arts Manager	무대 위의 모든 세계
일본	1998. 봄	국제교류	아버지를 죽이는 아이들 - 아시아판 <리어>의 제작
싱가포르	1998. 3.2	1The Straits Times	수많은 얼굴과 언어의 리어
호주	1998.11. 6	The Australian	스케일과 컬러로 끝나는 군림아시아의 리어가 방랑시인을 다시 고안하다
홍콩	1999. 1.22	Hong Kong Standard Life	아시아적 가치의 리어
호주	1999. 2.15	The Australian	연극적 마법의 현혹적 배열
호주	1999. 2.15	The West Australian	수많은 기법이 만들어낸 리어
홍콩	1999. 2.26	ASIAWEEK	궁극의 리어
홍콩	1999. 3. 5	The Asian Wall Street Journal	리어의 비극이 자바에서 흥련을 기록하다
독일	1999. 6.23	Berliner Zeitung	방랑하는 영혼들 - 비즈니스와 전통, 그림자와 처녀들 사이의 아시안 리어
독일	1999. 6.27	Redaktion	동시대 아시아 버전으로 재발견된 리어왕
덴마크	1999. 6.29	Politiken	달콤쌉시름한 소스 속 셰익스피어
독일	1999. 7. 8	DIEZEIT	이기는 것은 죽는 것 - 잊을 수 없는 노, 궁극의 리어

8. 초연 이후 공연

1 일본 국내

① 오사카

- 주최 : 일본 국제교류기금 아시아센터
- 공동주최 : 오사카 21세기협회, 가도마시 문화진흥사업단, 오사카부 문화진흥재단
- 공연일시 (총 2회) : 1997년 9월 19일 오후 7시, 20일 오후 2시
- 공연장소 : 가도마시민문화회관 르미에르 홀

② 후쿠오카

- 주최 : 일본 국제교류기금 아시아센터
- 공동주최 : 아시아무대공연실행위원회, 후쿠오카시
- 공연일시 (총 2회) : 1997년 9월 23일 오후 1시, 6시
- 공연장소 : 후쿠오카시립 서시민센터

2 아시아 공연

① 홍콩

- 형태 : 홍콩국제예술제 초청 공연
- 주최 : 홍콩국제예술제
- 공연일시 (총 3회) : 1999년 1월 22일 오후 7시 45분 | 1월 23일 오후 2시 30분, 7시 45분
- 공연장 : APA (The Hong Kong Academy for Performing Arts)
리릭 시어터(Lyric Theatre)

② 싱가포르

- 형태 : 싱가포르 예술위원회 초청
- 주최 : 싱가포르 예술위원회, 시어터웍스
- 공연일시 (총 5회) : 1999년 1월 28일, 29일, 31일 오후 8시 | 30일 오후 2시 30분, 8시
- 공연장 : 칼랑 시어터 (Kallang Theatre)

③ 인도네시아

- 형태 : 싱가포르 초청 공연에 이은 투어
- 주최 : 일본 국제교류기금
- 공연일시 (총 3회) : 1999년 2월 5일, 6일 오후 7시 30분 | 7일 오후 2시

- 공연장 : 자카르타 테아트르 타나 아이루크 (Teater Tanah Airku)

④ 호주

- 형태 : 페스티벌 초청
- 주최 : 퍼스 페스티벌 (Festival of Perth)
- 공연일시 (총 5회) : 1999년 2월 13, 15, 16, 17, 18일 오후 8시
- 공연장 : 히스 마제스티스 시어터 (His Majesty's Theatre)

3 유럽 공연

① 독일

- 형태 : 축제 초청
- 주최 : 베를린 세계연극제 (Theater der Welt 1999)
- 공연일시 : 1999년 6월 23일 - 26일
- 공연장소 : 베를린 쉴러 시어터 (Schillertheater)

② 덴마크

- 형태 : 축제초청
- 주최 : 코펜하겐 국제연극제 (Kobenhavns Internationale Teater - Sommer Scene 99)
- 공연일시 : 1999년 6월 30일 - 7월 1일
- 공연장소 : 코펜하겐 무지크 테아터 알바츨룬 (Musikteatret Albertslund)

[인터뷰] 초연 이후의 공연계획이 있었는가

하타 유키 | 제작 프로듀서

초기에 계획되어있던 일본 국내 공연 외에 다른 투어 계획은 전혀 없었다. 해외투어를 하기에는 어려운 세트, 무대 장치였다. 투어를 생각했다면 그런 장치를 하지 않았을 것. 다행스럽게도 일본 초연 이후 이곳저곳에서 제안이 왔다. 처음부터 해외 공연 등을 감안했었다면 더 좋았을 뻔했다.

Ⅲ. 포스트 프로덕션

1. 저작권

- **대본 저작권** : 작가에 귀속
- **작품 저작권** : 일본 국제교류기금 아시아센터 귀속
(현재는 아시아센터의 조직 내 흡수, 통합으로 인해 일본 국제교류기금 귀속)

2. 리뷰

1 일본 언론 리뷰

① 아사히신문 1997년 9월 12일자 (석간)

합작무대에 기시다 스타일의 상념 교차
다노구라 미노루 (연극평론가)
<p>최근 셰익스피어 작품 중 <리어> 공연이 눈에 띈다. '나이듦'의 문제가 주목받는 시대의 반영인가. 실제로 딸들에게 차갑게 외면당하는 리어왕은 어딘지 정년퇴직 후의 아버지를 떠오르게 한다.</p> <p>아시아 6개국이 참가한 기시다 리오 대본의 <리어>(웅켄센 연출)도 '나이듦'에 초점을 맞춰, 리어는 늙은이(우메와카 나오히코)로 묘사된다. 그에게는 두 명의 딸이 있다. 큰딸(지양 지후)는 말로 아버지를 속이고, 작은딸(일라몬 츠다와트)은 침묵한 까닭에 추방 당한다. 둘은 고넨릴과 코델리아에 해당하지만, 작가는 원작과 다르게 <리어>를 시적인 기시다 색으로 물들여간다.</p> <p>마침내 자애 가득한 어머니(우메와카의 두 번째 배역)가 등장하고, 아버지를 죽이는 죄를 범한 큰딸을 구제한다. 모계사회의 우위를 암시하지만, 노인이 가면을 벗자 어머니가 되는 부분은 이해하기 어렵다. 또한 노인에게 있어 광대(나지프 알리)의 존재는 필연성이 희박</p>

하다. 그래서 아시아에서는 유명한 탤런트인 알리의 발군의 연기가 곁도는 느낌이 든다. 작가는 5개 국어가 오가는 합작무대에 복잡한 상념을 과하게 집어넣은 것 같다. 연출가는 프로그램에서 조화를 추구하지 않는다고 밝혔다. 그렇다면 태국, 말레이시아, 중국 등이 참여하는 이 다국적 퍼포먼스를 각 장면별로 음미하는 것도 감상법의 하나가 되겠다. 지양 지후의 여자역할과 경극의 기법, 싱가포르 배우들의 민첩한 집단연기, 인도네시아 음악가를 주제로 한 라이브 연주 등 즐거움을 선사하는 요소는 많다. 일본에서는 가타기리 하이리가 참가. 그녀는 양식 과다의 세계에 평상복으로 침입하여 일상적 말로 이야기하며, 긴장을 풀어주고 웃음을 주는 공들인 막간 교겐⁸⁾ 역할을 선보인다.

② 아시아센터 뉴스 (1997년 겨울호)

아시아, 거기에 사는 우리 자신에게 던지는 질문

무라이 켄 (연극평론가)

다언어에 의한 새로운 리얼리티

최근, 점점 긴밀해진 국제화의 반영일까, 다언어에 의한 연극적 실험이 급속히 확산되고 있다. 그것도 하나의 무대 위에서 다언어를 사용하는, 얼마 전만 해도 도무지 생각할 수 없었던 무대가 속속 등장하고 있다.

예를 들어, 95년에 공연된 캐나다 연출가 르파주의 <히로시마> 등도 좋은 예일 것이다. 르파주는 이 무대에서 프랑스어, 독일어, 영어, 일본어를 사용해 간결한 회화와 공들인 세트 로 히로시마와 아우슈비츠를 키워드로 현대의 불안과 아이덴티티 회복에 대한 갈구를 선명하게 그려내 그 인상은 지금도 내 가슴에 생생하게 살아있다.

나아가, 이 무대가 우리들에게 남긴 것은 그것뿐이 아니었다. 지금까지는 당연히 무리라고 생각됐던 다언어 연극의 가능성을 이 무대는 넓게 열어준 것이다. 그리고 거기에는 지금까지 우리가 느낀 적이 없었던 새로운 리얼리티가 있었다.

아니, 새롭다고 하면 조금 어폐가 있을지도 모른다. 왜냐하면 결코 그건 '새로운' 것이 아니기 때문이다. 오히려 있지만 실현되지 않았던 것이라는 표현이 맞는지도 모르겠다. 뉴욕이나 파리, 런던이라도, 아니 신주쿠에서조차 다언어가 오가는 것이 현실이니까. 그 다국적 인간들이 오가며 섞이는 말, 심지어 그 배경에 있는 이문화의 존재와 갈등. 그것을 르파

8) 교겐(狂言) - 노(能), 분라쿠(文樂), 가부키(歌舞伎)와 함께 일본 4대 연희를 구성하는 전통예능. 대사와 몸짓만으로 이루어진 희극적이고 사실주의적인 대화극

주는 보기 좋게 재현했다고 할 수 있겠다.

결국 다언어 연극표현은 어떤 의미에서는 지금 가장 필요시 된다고 말할 수도 있겠다. 이런 시대의 공연으로 도쿄에 출현한 것이 9월 9일부터 15일까지 도쿄 시부야의 시어터 코쿤에서 공연된 국제교류기금 아시아센터 기획·제작의 <리어>이다.

<리어왕>을 해체, 재구축

연출은 싱가포르의 웅켄셴, 대본은 일본의 기시다 리오. 그리고 참가하는 배우들은 일본, 중국, 태국, 말레이시아, 싱가포르, 인도네시아 6개국에 걸쳐있는 장대한 공동작업이다. 물론 대사 역시 6개 국어에 달한다.

<리어왕>은 고대 영국을 무대로 늙은 왕 리어와 그 딸들의 배신에서 시작된 비극을 그린 작품이지만, 그것을 옹과 기시다는 보기 좋게 해체, 재구축하여 아시아를 무대로 한 <리어>라는 새로운 작품으로, 그것도 아주 심플한 것으로 만들어버렸다.

우선 의표를 찌르는 것이 프롤로그다.

셰익스피어의 <리어왕>에서는 충신 켄트와 글로스터 백작의 어찌 보면 별 의미 없는 대화, 하지만 잘 음미해보면 이후의 비극의 암시를 담은 대화로 시작된다. 하지만, <리어>에서는 이 대화가 사라지고, 멀리서 진혼곡이 흐르며 리어라고 추측되는 노인이 등장, “나는 누구인가”라고 묻는 장면으로 이야기가 시작된다. 그리고 노인의 과거, 아버지와 자식의 골육상잔과 갈등의 이야기가 마치 주마등처럼 재현된다.

절대 권력자로서 군림하며 작은딸(원작의 코델리어)을 예뻐하던 아버지를 증오한 큰딸(원작의 고네릴)의 아버지에 대한 처참할 정도의 복수극이 전개되고 마지막에는 환영의 ‘어머니’가 등장, 육친을 죽이고 권력을 손에 넣은 큰딸의 고독과 죄를 낳는 것이다.

말하자면 리어 가(家)와 글로스터 가(家)의 붕괴극을 옹과 기시다는 ‘아버지와 딸의 대립과 갈등’이라는 테마로 압축시킨 것이다. 더구나, 공연은 거기서 머물지 않고, 더욱 다양한 요소를 섞은 중층적인 무대가 되었다.

지금 현재의 아시아 - 갈등과 대립

우선, 뭐라고 해도 보는 사람의 마음에 날카롭게 파고드는 것은 역시 <리어왕>의 이야기를 현대 아시아의 모습에 견주며 지금을 사는 우리 자신의 아이덴티티를 묻는 메시지이다.

옹과 기시다는 단순히 희곡을 해체, 재구축하는 것 뿐 아니라 나무를 사용한 간결한 무대를 배경으로 좌우에 음악가를 배치하고 인도네시아 음악과 비파, 신디사이저를 사용하고,

노래와 낭창도 도입하여 극 진전의 완급을 자유롭게 전개시켜 보여준다.

그 중에서도 주목을 모은 것은 노인과 환영의 어머니를 연기한 노의 우메와카 나오히코와 큰딸을 연기한 경극의 지앙 지후의 연기 대결이다.

노와 경극이라는 이질의 연기양식이 여기에서는 아버지와 자식을 대립시키며 그 이질감을 더욱 선명하게 함으로서, 날카로운 대항을 만들어내고 테마를 명쾌하게 비춰낸다. 더군다나 우메와카의 연기는 노인과 환영의 어머니라는 두 역을 노의 특성 - 노 가면을 쓰는 것으로 남녀, 신과 귀신, 영혼 등 모든 역을 구분한다 - 을 충분히 발휘하여, 이 연기 없이 이 작품은 성립하지 않겠다고 생각할 정도였다.

리어의 부인, 큰딸에게는 어머니인 존재. 이것은 물론 원작에는 나오지 않는 것이다. 원작을 봐도 어머니의 존재는 나오지 않는다. 하지만, 그 어머니가 <리어>에는 등장하여, 실로 큰 영향력을 발휘한다.

물론, 그것을 창조한 것은 기시다와 옹, 두 사람이다. 두 사람은 어머니를, 가난한 실 갖는 여자였다고 설정하고, 큰딸을 어머니의 신분을 혐오하고 작은딸에게 아버지의 사랑을 빼앗기는 존재로, 그것을 정화하는 것으로 환영의 어머니, 그레이트 마더를 창조한 것이다. 그것도 그 출현에 이르는 과정은 여러 가지 것을 상기시킨다.

예를 들어 큰딸이 아버지를 향해 “나에게는 당신의 피 따위 한 방울도 흐르지 않아!”라고 말하고, 작은딸이 “더 이상 아버님을 비참하게 하지 말아줘!”라고 큰딸에게 애원하고, 예전에 어머니가 가르쳐준 자장가를 부를 때, 큰딸이 바로 “추억을 죽여 버려!”라고 말하는 장면, 그리고 “나에게 어머니는 없어. 아버지는 필요 없어. 죽여주세요, 아버지!” “당신을 죽이고 내가 되어 오늘부터 나는 나 자신의...”라는 장면이다.

그러니까, 이런 대사가 의미하는 것은 전면적인 ‘피’의 부정이고, 자신의 출신, 성장을 부정하는 것이다. ‘피’를 민족, ‘추억’을 역사라고 읽으면, 이런 말은 그대로 민족과 역사를 부정하는 것이 된다.

민족과 역사를 부정하는 것은 물론 자기 아이덴티티의 상실을 의미한다. 그것을 피하기 위해서는 완전히 다른 가치관의 제시가 필요하다. 하지만, 큰딸에게는 그 앞을 제시할만한 것이 아무것도 없다. 있는 것이라곤 고독과 공허다.

큰딸이 손에 넣은 고독과 공허를 보고 내가 떠올렸던, 아시아 민족과 역사를 부정하고 대동아공영권의 패자로서 처참한 결과를 이끈 대일본제국의 모습, 또는 전후에 나타난 필요 이상으로 사냥을 숭배하는 심적 경향은 지금도 건재하다. 또한, 암울한 경제발전 지향 끝에 조우한 자연파괴, 거품경제 붕괴 후 경제 침체라는 문제도 있다.

물론, 그것은 전부 일본만의 문제는 아니다. 지금, 아시아는 이전 일본보다 맹렬한 스피드로 발전하고 있기 때문이다. 그리고 그 한편에서는 노인(늙은 것과 권위)이 차츰 부정되고, 말로 다 할 수 없는 것(작은말과 같은)이 뿌리내리지 못하고 있다. 그것에 대한 위기감이 그대로 이 무대에는 펼쳐져 있다고 해도 과언이 아니다. 그리고 현재도 불안정한 정치와 급격한 발전을 계속하는 경제, 서양문화의 유입 속에서 흔들리는 아시아 각국은 여러 내부 모순과 갈등을 떠안고 있다.

거기서 발생하는 갈등과 대립, 죄와 벌을 정화하는 것으로 옹과 기시다가 창출한 것이 환영의 어머니이다. 그것은 바꿔 말하자면 이질적인 것을 이질적인 대로 공유하고, 공존하는 것을 가능하게 하는 '문화'의 창출이라는 제안이기도 하다.

그런데, 이 환영의 어머니의 등장을 보고 무릎을 친 것은 그 구조가 의외로 심플해서 그리스 비극이나 노를 연상시킨다는 점이였다. 예를 들어 <무겐노(夢幻能)>. <무겐노>는 길 떠난 승려가 비운의 생을 마감한 영혼과 만나 그 가는 길을 자세히 물은 후, 극진하게 그 영혼을 조문한다는 내용인데, 그 형태가 <리어>의 기본구조와 매우 닮아있다.

<리어>에는 현대의 여자가 등장하는데, 그녀는 이야기 속에 자유롭게 들어와 등장인물들과 대화를 나누면서 자기 자신을 찾는다. 옹과 기시다는 리어라는 노인과 그 왕국의 참극 속을 이 현대여자가 통과하게 함으로써 역사와 현대를 교차시킨다.

다시 말해, 그녀는 현재 아시아의 우리들로, 무대와 관객을 연결하는 매개체이기도 한 존재이다. 관객은 객석에 있다. 하지만, 실은 그녀를 통해 관객은 이 참극과 이중으로 만나게 되는 것이다. 그러니까 환영의 어머니로 체현되는 수용체로서 문화가 아시아에 있어서 창출될지 어떨지는 관객인 우리 자신의 삶의 방식에 달려있다는 것이다.

이 무대의 메시지가 6개 국어라는, 어찌 보면 번잡한 방식을 통해 직설적으로 그리고 절실하게 “지금 현재의 아시아, 거기서 살아가는 우리 자신”에게 묻고 있는 것으로 전해진 것은 이런 고전적이지만 견고한 구조 때문이다.

몸을 파괴하는 말의 확장

하지만, 이 무대에 담겨 있는 것은 그 뿐이 아니라, 실은 더 많은 것이 담겨져 있다. 그리고 그것이야말로 이 무대를 스릴 있게 만드는 숨겨진 맛이다.

그 중 하나가 언어이다.

<리어왕>의 세 자매가 구사하는 과잉된 사랑의 말과 수사법을 '격렬한 말의 확장'이라고 지칭한 것은 영국의 테리 이글톤이지만, 그는 그의 저서 「셰익스피어」 속에서 언어의 확장

은 언어 그 자체의 가격하락을 가져오고, 과잉된 말은 '육체의 틀을 견디지 못하고 파괴하는 언어' 라고 말했다.

사실 <리어왕>의 세계에서 말을 갖고 노는 리어, 고네릴, 리건, 에드먼드는 과잉된 말로 인해 몸을 파괴당하고 파멸한다. 그것은 <리어>에 있어서도 마찬가지다.

의사소통의 수단인 말. 그 신뢰성, 신의를 어떻게 회복할 것인가. 그것은 <리어왕>과 <리어>의 무대뿐 아니라 지금의 시대에게 절실한 과제일 것이다. 지금처럼 미디어가 정보를 대량으로 살포하는 시대야말로 더욱 그렇다. 여기엔 이미 허와 실이 섞이고 말았다.

만약 그것을 무리하게 통합한다면, 거기엔 '정치적인 권력'의 힘이 작용한다. 하지만, 그 힘도 역시 하나의 거대한 '욕망'의 발로일 뿐이라고 한다면, 그것은 <리어>의 무대 그것이 그려낸 세계, 큰딸이 등에 업은 악몽의 세계와 겹쳐진다.

그것을 넘기 위해서는 어떻게 하면 좋을까. 이글톤은 '몸과 언어의 유기적인 통일, 오감에 근거한 기호를 형성하는 것'이 필요하다고 했다. 이것을 웅켄센의 말로 고치면 '새로운 아시아, 이문화가 공존하는 상황을 만드는 것'이다.

성차(性差)라는 제도의 해체

또 한 가지는 젠더의 문제이다.

이 무대에서는 노인과 어머니, 큰딸과 작은딸을 남성이 연기한다. 즉, 성차가 표리부동한 것이다. 남성성의 특징이라 일컬어지는 권력과 권위에 대한 욕망도 여성성의 특징이라 일컬어지는 사랑과 헌신도, 어느 쪽도 교환 가능할 뿐 아니라, 그것 자체가 결정적인 특징이 아니라는 것을 여실히 보여준다.

여성성이란 것이 만들어진 제도인 것처럼 남성성도 만들어진 제도라고 한다면, 이 무대는 그야말로 성차라는 제도의 해체를 시사한다. <리어>에 등장하는 온나가타⁹⁾의 사용, 환영의 어머니의 등장은 그런 의미에서도 지극히 자극적인 설정이다.

더 나아가면 이 무대에서 큰딸 역할은 <나비부인> <미스사이공>에서 상징되는 구미에서 본 아시아적 여성상에 대한 안티와 그 결과로 나타나는 과잉된 강함이라는 생각조차 배어 나온다. 그래서 그레이트 마더라는 지양된 존재, 남자와 여자라는 성 제도를 넘는 존재가 시사하는 바가 크다.

물론 이것을 웅켄센과 기시다 리오는 명확히 의식하고 있다. 그래서 더욱 농밀하고 복잡해지는 것을 두려워하지 않고 만들었다고 할 수 있다.

다만, 유감인 것은 이런 것이 충분히 무대 속에서 발휘되어 이해되었는지 물으면, 반드

9) 온나가타(女形) - 가부키에서 여성의 역할을 하는 남성배우

시 그렇지만도 않다는 점이다. 6개 국어를 간결하게 요약한 자막에 눈을 두면서 무대의 움직임을 쫓기는 솔직히 쉽지 않은 일이다. 그것도 그 안에 농밀한 문제가 그야말로 층층적으로 들어있는데 말이다.

만일 이것이 르파주의 <히로시마>처럼 처음부터 창작으로 구상된 것이라면 사정은 좀 다르겠지만, 옹켄센 이하가 도전한 것은 그런 것이 아니었다. 단순히 신작을 만드는 것이 아니라 일부러 <리어왕>이라는 기성희곡의 틀을 등에 업고, 거기에 아시아의 현실과 갈등을 투영시킨 것이다.

견고한 '신화' 적인 세계를 내포한 <리어왕>을 현실 세계 그 자체인 것처럼 보이고, 거기에 여러 생각을 던진다. 그것도 해체, 재구축으로. 그것은 그야말로 현실의 아시아와 셰익스피어로 상징되는 기성질서 세계의 연극이라는 제도에 대한 과감한 흔들기였다.

단순한 공연성과를 넘어서는 전력투구의 상쾌함. 그것이 이 작품에는 있었다. 그 명쾌함, 짝 채워진 농밀함, 절실함. 그것이야말로 이 무대의 매력이라고 할 수 있다. 그렇기 때문에 가장 중요한 '아시아를 생각하는 마음' 이 된 것이다. 자극적이고 야심적인 무대였다.

[인터뷰] 공연에 대한 평가

하타 유키 | 제작 프로듀서

대규모 공동제작의 프로세스에 대한 평가는 좋았다. 전통적인 요소를 현대적으로 바꾼 것에 대해서는 찬반여론이 있었다. 왜 그런 전통적인 것을 사용했는지에 대한 의도가 정확히 전달되지 않았는지도 모른다.

또 하나, <리어>의 내용적인 특징은 딸이 친부를 살해하는 이야기일 것이다. 딸의 입장을 긍정적으로 생각한 것은 아니지만, 어떤 의미에서 새로운 것이 낡은 것을 뛰어넘는다는 것이 작품의 하나의 테마였는데, 이런 것이 동남아시아에서는 순수히 받아들여졌다.

일본에서는 이 이야기를 그렇게 정치적으로 해석하는 사람이 별로 없었다. 싱가포르의 경우, 몇 십 년간 집권했던 수상이 새로운 수상에 의해 물러나는 것 같은, 새로운 세대나 새로운 정치가 낡은 것을 바꿔나가는 현실에 비추어 보는 해석도 있었다. 우리가 작품을 정치적으로 만들진 않았지만, 그런 관점으로 해석하는 게 당연하고, 재미있다고 생각했다. 마침 인도네시아 공연 시기가 폭동으로 수하르트 정권이 타도된 직후였다. 공연이 가능할지 염려할 정도의 상황이었는데, 역시 인도네시아의 미디어도 그런 식으로 <리어>를 해석하여 흥미로웠다.

유럽의 평가는 '훌륭하다' 였지만, 양식미, 움직임의 아름다움, 의상 등에 대한 평가였다고 생각한다. 낯설고 먼 곳에서 온 작품이라는 느낌으로 봤던 것 같다. 그런 의미에서 동남아시아가 절실한 느낌으로 작품을 봤었다.

전혀 인식하지 않았었지만, 듣고 보니 결과적으로 내용은 아시아 대상, 형식은 유럽 대상이었던지도 모르겠다.

[인터뷰] 공연에 대한 평가

웅경선 | 연출

개인적으로 아시아의 다수 작품이 가지고 있는 문제는 아시아적 글쓰기에 관한 고민이 없는 점이라고 생각한다. <리어>는 아시아적인 글쓰기에서 출발한 작품이었다. <리어>의 세계는 상징과 은유 체계로 이루어져 있으며, 사실주의에 입각한 작품이 아니었다. 하지만, 어떤 일본인들은 왜 노가 자신들을 상징하는 것으로 사용되었냐고 비판적으로 물었다. <리어>의 노가 하라주쿠 키드를 대변하지 않듯, 이 작품이 전체 아시아를 대변하는 것은 아니다.

어떤 작품이든 보는 사람마다 수많은 해석을 갖는다. 그들이 생각하던 방식으로 해석하기 마련이다. 개인적으로, 예술이 가진 힘은 각자가 가진 심연의 두려움을 발견하게 해주는 점이라고 생각한다. 초연 당시 사회적으로 일본은 이미 중국의 성장을 경계하는 분위기였다. 따라서 일본의 관객들은 큰딸(경극)에 대해 그런 해석을 할 수 있었다. 마치 <오이디푸스>의 어머니와의 근친상간이 상징적인 의미를 갖듯.

하지만, 작품 속 캐릭터의 설정은 미학적 가치를 추구했던 것이다. 멜로적인 면, 큰딸의 역할은 경극과 연결되는 지점이 있다. 경극의 표현 방식은 그녀의 분노와 어울렸고, 노의 감성적인 부분은 이미 늘어버린 리어를 표현하기 적당했다. 두 예술 형식에 대한 나의 일상적인 관심과 각각이 지닌 미학적인 측면이 주요 등장인물과 맞아떨어졌기 때문에 그렇게 차용했던 것이었다.

IV. 프로덕션 성과 · 이후 프로젝트

1. 기획 · 제작 측면의 성과

- 효율적인 프로덕션 진행과정 : 방대한 스케일의 프로덕션임에도 불구하고, 시간적 효율성을 극대화한 작업
- 아시아적 표현의 새로운 가능성 탐색 : 아시아적 표현이란 무엇인가, 전통적 표현을 어떻게 현대화할 수 있는가를 화두로 작업을 진행
- 서양 고전의 아시아적 변용 : <리어왕>을 아시아의 현실을 상징하는 이야기로 해체 · 재구성
- 아시아공동작업의 아시아 내외 공연 성사 : 아시아 지역 내 공연을 통해 공동작업의 의의 공유, 유럽권 초청공연을 통한 아시아공동작업의 성과물 소개

2. 이후 공동제작 프로젝트¹⁰⁾

1 이야기의 기억 (Memory of Legend)

- 제작기간 : 2004년 2월 - 11월
- 참가국가 : 인도, 방글라데시, 네팔, 파키스탄, 스리랑카, 프랑스
- 구성 · 연출 : 프랑스를 제외한 5개국 극작 겸 연출가 5인
- 내용 : 「버블 나마」라고 하는 무갈제국 초대황제의 회고록에 기반한 24개의 인상으로 구성된 24 장면의 병렬식 조합. '아버지의 죽음' '가족의 갈등' '동물원' '체스와 전쟁' 등의 인상을 통해 현재 남아시아가 안고 있는 문제의 근원을 비추낸다.
- 창작방법 : 연출가간의 논의를 통한 장면 선정. 연출가 1 - 2인이 한 장면을 구성, 연출하는 방식



10) 일본 국제교류기금의 공동제작 프로젝트는 직접 제작을 진행하는 형태와 외부 실행기관에 예산을 지원하는 형태로 나뉜다. 여기에서는 <리어>와 마찬가지로 일본 국제교류기금에서 직접 제작하는 프로젝트만을 소개한다.

- **참여아티스트** : 극작가, 연출가, 배우, 비디오아트, 공간디자인, 설치 등 다양한 장르
- **초연** : 2004년 11월 25일 - 27일 일본국제교류기금 포럼 | 도쿄
 ※ 초연 전 연출가 5인의 본래 작품 공연으로 일본 관객에게 남아시아 연극을 소개
 2004년 12월 1일 - 2일 교토아트센터 | 교토
- **이후 공연** : 인도연극페스티벌 초청 2005년 1월 6일 | 국립연극학교 아비만치 극장 | 뉴델리

2 연기하는 여성들 - 메디아, 이오캐스타, 그리고 클라템네스트라

(Performing Women - Medea, Jocasta & Clytemnestra)

- **제작기간** : 2006년 3월 - 12월
- **참가국가** : 이란, 우즈베키스탄, 인도, 일본
- **작·연출** : 세 국가의 극작 겸 연출가 3인
- **내용** : 그리스 비극 <메디아> <트로이의 여인> <오 이디푸스왕>에 등장하는 여성 3인을 소재로 지금의 세계를 이야기한다.
- **창작방법** : '그리스 비극 속의 여성'이라는 한 가지 테마로 세 명의 극작 겸 연출가가 각각 소품을 창작하여 연결
- **초연** : 인도국제연극제 초청공연 2007년 1월 7일 - 8일, 국립연극학교 아비만치 극장 | 뉴델리
- **이후공연** : 우즈베키스탄 공연 2007년 2월 15일, 유스 스펙테이터스 시어터 | 타쉬켄트



일본 공연 2007년 10월 6일 - 8일, 분카무라 시어터코쿤 | 도쿄

[인터뷰] 공동제작 참여국가의 기준이 있는가

하타 유키 | 제작 프로듀서

국제교류기금은 여러 장르를 포괄하고 있기 때문에 공연 공동제작은 2년에 한 작품 꼴로 진행된다. 따라서 공동제작에 참여가능한 국가의 수는 제한적이다.

또한, 모든 개별 사업에 그 기준이 명확히 드러나는 것은 아니지만, 아주 크게 보자면 국제교류기금의 정책은 지역을 베이스로 한다. 현재는 남아시아, 중앙아시아와의 교류에 주력하는 경향이다.



아
시
아
공
동
제
작
사
례
2

강 건너 저편에
その河をこえて, 五月
Across the River in May

제작 도쿄 신국립극장
작 김명화, 히라타 오리자
연출 이병훈, 히라타 오리자
2002년 6월 3일 - 13일
신국립극장 소극장 The Pit

I. 프리 프로덕션

1. 기획

1 최초 기획

① 최초 기획 : 1998년 구리아마 타미야(연극연출가, 2000년 신국립극장 연극 예술감독 취임)

② 기획배경 및 내용

- 한국과의 문화교류 : 예술감독의 개인적 체험에서 시작된 한국과의 문화교류에 대한 의지와 2002년 한일 월드컵 공동개최와 '한일 국민교류의 해' 라는 시기적 필요성
- 언어를 통한 공동작업 : 언어의 충돌과 차이를 핵심으로 하는 연극 장르로 결정
- 공동작업 의의 극대화 : 양국 작가와 연출이 각 1인씩 참여

[인터뷰] 최초 기획 배경

구리아마 타미야 | 예술감독

개인적으로 세계를 떠돌던 열아홉 살 때 한국에서 지낸 체험이 있었다. 그 당시는 베트남전 시기였는데, 우연히 만난 한 선생님 집에서 3일간 민박을 하게 됐다. 아주 좋은 분이었는데, 헤어지던 날 자기의 꿈이 팬텀기 조종사가 돼 일본을 침공하는 게 꿈이라고 했다. 그 때의 충격으로 한일 역사에 대해 새롭게 눈을 뜨고 공부하게 됐고, 양국이 소통할 수 있는 작업을 하고 싶다는 생각을 하게 됐다.

자주 하는 말이지만 가깝고도 먼 나라라는 실감이 든 것이다. 함께 아시아에 속하면서도 한쪽에서 발신하는 문화를 한쪽에서 일방적으로 받아들이는 경우가 많았다. 국가차원이나 민간차원에서 유행하는 지금까지의 문화교류는 정말 말뿐인 교류라고 생각했고, 그런 교류는 진정한 의미가 없다고 생각했다.

연극, 그리고 극장은 인간이 부딪치면서 만나는 장이다. 그렇다면 가장 곤란한 설정을 해보자는 아이디어가 떠올랐다. 연극은 '말'이다. 언어의 차이가 있고, 그것이 어떻게 부딪치는지를 그대로 라이브로 관객에게 전달되는 설정을 생각했다.

한쪽이 집필, 다른 한쪽이 연출을 맡는 방식은 생각해보지 않았다. 원래대로라면 대본이나 연출을 두 사람이 한다는 것은 있을 수 없는 일이고 나에게 그런 의뢰가 왔다면 거절했을 것이다. 일부러라도 그런 곤란한 설정을 만들고, 거기서 발생하는 충돌이 가장 중요할 것이라고 생각했다.

세익스피어나 공통언어를 가진 고전희곡이 아니라 열아홉 살 때 한국에 갔을 때, 언어는 모르지만, 뭔가 전하려고 하면 반드시 전해지던 것, 반대로 전하려고 해도 절대 전해지지 않던 것을 떠올렸다. 문화는 거기서 시작된다고 생각했고, 일부러 작가, 연출가를 양국에서 선정하고 그 다음은 작가, 연출가의 능력에 맡겼다.

연습실에서는 두 언어가 오가고, 이해와 차이에 대한 확인을 반복했다. 두 나라의 예술가들이 같은 상황을 두고 연습실에서 하는 작업이 문화교류의 싹을 틔우는 기획이길 바랐다.

[인터뷰] 최초의 기획에 대한 인상

이자와 마사코 | 제작 프로듀서

신국립극장에서 처음으로 시도하는 본격적인 공동제작이었다. 그 때까지 중국연출가를 불러 중국 작품을 일본버전으로 다시 만든 적은 있었지만, 이런 형태의 공동 작업은 처음이었다. 구리야마 감독에게서 이 기획을 들었을 때, 터무니없는 기획이라고 생각했다.

작가, 연출은 원래 개인이 맡는 일인데, 세 명이 모여서 잘 될지, 어떤 연습방법을 택해야할지 우려스러웠다. 그것도 무용 말고, 언어를 사용하는 현대연극으로 하라는 예술감독의 지시가 있었다. 그때까지 과거로 돌아가 한일의 역사나 일본의 사죄에 대한 연극은 있었지만, 현재에서 미래로 연결되는 연극이란 건 별로 들어본 일이 없었기 때문에 어떤 이미지인지 상상이 잘 안 됐다.

2 기획 진행

① 신국립극장 한일 합동공연 기획 확정 : 1999년 12월

② 일본측 작가, 연출 확정 : 2000년 6월

• 선정 이유 : 작가의 한국 체류 경험

공동작업에 대한 관심과 의지

양국관계의 현재-미래를 현대 일상생활을 통해 그럴 수 있는 스타일

• 히라타 오리자 약력 (平田オリザ Hirata Oriza)

1962년 출생. 연극연출가, 극작가로 일본의 '리얼한 연극'의 기수로 불린다. 현재 오사카 대학 교수, 극단 세이넨단¹¹⁾ 대표, 고마바 아고라 극장 대표로 활동하고 있다.

국제기독교대학 재학당시 극단을 창설하고, 1984년 한국 연세대학교에서 일 년 간 유학한 경험이 있다. 1995년 <도쿄 노트>로 기시다 쿠니오 희곡상을 수상, 1997년 에는 <달의 꽃>, 2002년 <우에노 동물원 재재재습격>으로 요미우리연극대상 최우수작품상을 수상했다.

1993년 <서울 시민>을 서울, 부산에서 한국어로 올렸고, 그의 대표작인 <도쿄노트>는 1999년에 서울, 2000년 프랑스에서 공연을 가졌다.

히라타 오리자 극작·연출 수락 이유

2000년 2월, 파리에서 <도쿄노트>의 연출을 하고 있던 나에게 구리야마 타미야 예술감독이 찾아왔다. 아니, 정확히 말하자면, 태양극단의 므누슈킨씨를 만나러 온 김에 우리 극장에도 들렀던 거지만.

거기서 이 한일합동공연의 의뢰를 받았다. 나로서는 한일의 관계에 있어 도움이 되는 일을 최우선한다는 생각을 갖고 있었으므로, 바로 수락했다.

■ <강 건너 저편에> 도쿄 초연 프로그램 중

11) 극단 세이넨단(青年団) - 히라타 오리자를 중심으로 1983년에 결성된 극단으로 서양연극의 표현법, 극작법에서 벗어나 일본어, 일본인의 정서에 맞는 연극 이론을 주장하며 언론일치 대사를 사용한 작품을 선보인다. 고마바 아고라 극장과 아틀리에 순푸샤(春風舎), 두 개의 공연장도 운영하고 있다. 홈페이지 www.seinendan.org

③ 예술의전당에 공동주최 제안 : 2000년 11월

④ 한국측 작가, 연출자 선정 : 2000년 12월

• 선정 과정 : 구리아마 예술감독 한국 방문. 한국 연극계 지인의 추천 등을 통해 복수의 후보자 미팅, 작품 관람. 이병훈 연출을 먼저 결정, 이병훈 연출의 추천 등을 통해 극작가 결정.

• 선정 기준 : 공동작업과정에서 유연성을 발휘할 수 있는 작가, 연출가

히라타 오리자와 자유로운 대화와 논의가 가능한 젊은 연극인

• 김명화 약력

1966년 출생. 이화여대 졸업후 연극평론가로 데뷔했고, 1997년 <새들은 횡단보도로 건너지 않는다>(1998년, 오태석 연출, 극단 목화)가 삼성문화상 희곡부문에 당선되며 극작가로도 데뷔했다.

이후 발표하는 작품마다 문제작으로 주목과 높은 평가를 받았으며, 대표작으로 <오이디푸스 - 그것은 인간>(2000년, 김광보 연출, 극단 청우, 올해의연극 베스트5), <첼로와 케첩>(2001년, 채승훈 연출, 극단 창파, 올해의연극 베스트5), <뚝날>(2001년, 최용훈 연출, 극단 작은신화, 올해의연극 베스트3) 등이 있다. 2007년에는 여석기 연극평론가상을 수상하기도 했다.

[인터뷰] 공동집필 제안을 수락한 이유

김명화 | 작가

당시 신인작가로서 외국에 나가 작업할 수 있다는 제안이 흥미로웠다. 나가서 또 다른 동료들 만나는 경험을 해보고 싶다는 생각이 들어, 결과적으로 어떤 프로젝트가 될지 계산하지 않은 상태로 작업에 들어갔다.

일본 연극이나 히라타 오리자 씨에 대해서는 구체적인 정보나 지식이 없는 상태였다. 구리아마 감독이 내 작품 <새들은 횡단보도를 건너지 않는다>를 번역해 읽고 결정했다는 얘기를 들은 바 있다.

• 이병훈 약력

1952년 출생. 서울예술대 연극과를 졸업하고, 극단 목화 활동을 거쳐 88년 일본, 89년 프랑스 연수를 마쳤다.

대표작으로 1989년 동아연극상 작품상 및 연출상 수상한 <꿈추왕국>, 백상예술대상 연출상을 수상한 <홀스토포르>(극단 유), <농업소녀>(우리극연구소), <왕조의 꿈>(국립국악원), <사천 사는 착한 사람>(극단 미추)가 있으며 <육조>로 일본 타이니 앨리스 페스티벌에 참가하기도 했다. 현재 연극연출과 더불어 용인대학교 교수로 재직중이다.

한국의 몇몇 연출, 프로듀서와 만나 추천을 받았다. 너무 대가이거나 한 줄도 고칠 수 없다는 식의 작가는 제외하고, 젊고 히라타 오리자와 자유로운 대화와 토론이 가능한 작가로 하는 것이 제일 조건이었다.

현대극이란 것은 가변적이어서 공동 작업을 거부하는 아티스트도 있다. 연출을 한 사람에게 맡기면 처음부터 끝까지 책임을 갖고 매순간 최선을 다해 만들면 되지만, 공동 작업은 다른 사람의 의견을 들을 줄 아는 소양이 요구된다. 어떤 의미에서 유연한 사람. 그런 의미에서 김명화 작가, 이병훈 연출의 선택은 아주 훌륭했다고 생각한다.

2. 주최 · 협찬 · 후원기관

- ① 주최 : 신국립극장
 - 조달 예산 : 51,370,000엔¹²⁾ (2002년 초연 및 서울공연 일부예산 포함)
- ② 협력 : 예술의전당
 - 협력내용 : 서울공연 공연장 무상 제공, 서울공연 홍보 · 마케팅 전담
- ③ 후원 : 재일한국대사관 한국문화원
- ④ 기업협찬 : 코나미주식회사, 산쿄주식회사, TBS, 도요타, 니코스, 피아, 후지전기, 맥도날드, 립주식회사 (신국립극장 2001 | 2002 시즌 특별지원기업)

3. 제작기관

■ 도쿄 신국립극장¹³⁾ (新国立劇場 New National Theatre, Tokyo)

- ① 설립 : 1997년 2월
- ② 설립목적 : 오페라, 발레, 현대무용, 연극 등 현대 공연예술의 제작과 공연
- ③ 시설
 - 공연장 : 오페라극장, 중극장, 소극장 (The Pit)
 - 정보센터 : 정보코너, 도서열람실, 비디오 부스 (일반인 이용 가능)
 - 무대미술센터 : 치바현 소재
- ④ 운영 : 재단법인 신국립극장운영재단
 - 위탁주체 : 독립행정법인 일본예술문화진흥회

12) 「신국립극장 2002 회계연도 Annual Report」 인용

13) 도쿄 신국립극장 홈페이지 www.nmtt.jac.go.jp

- 운영경비 : 입장료 수입, 위탁비(국고), 민간기업, 개인독지가 기부금

⑤ 사업범위

- 현대공연예술 공연 주최 : 오페라, 발레, 현대연극, 현대무용, 어린이공연
- 대관 : 민간예술단체 대상의 극장시설 대관
- 예술가 연수 : 오페라 가수, 발레무용수, 배우 트레이닝 프로그램 운영
아시아지역 무대기술 스태프 연수 프로그램 운영

⑥ 아시아태평양공연장연합(AAPPAC)의 회원기구

II. 프로덕션

1. 공동집필 과정

① 배경 설정 : 2001년 2월 | 도쿄

- 두 작가에게 각각의 아이디어를 받은 뒤, 작가진-연출진-제작진 간의 몇 개월에 걸친 논의를 거쳐 '현대, 한국, 서울의 한강변'이라는 설정으로 결정

② 줄거리 결정 : 2001년 4월 | 도쿄

- 4일간의 작가 회의를 통해 주요 줄거리, 등장인물, 24개 정도의 장면을 결정
“무대는 현대의 서울, 도심 북판을 흐르는 강, 한강의 둔치. 한국어학교에 다니는 일본인 그룹의 꽃놀이에 한국어 선생의 가족이 찾아온다. 이 두 그룹과 개인이 각각 안고 있는 문제를 통해 현대 한일관계를 비추내는 작품을 만든다”

③ 등장인물, 플롯 최종 결정 및 집필 분담 : 2001년 6월 | 서울

- 집필 분담 : 전체 장면 중 전반부 히라타 오리자, 후반부 김명화 집필 분담

④ 전반 집필 완료 : 2001년 8월

- 메일 교환 : 집필분을 번역(이시카와 주리¹⁴⁾)을 거쳐 김명화에게 전송. 의견 수렴

⑤ 후반 집필 완료, 1고 탈고 : 2001년 9월

⑥ 1차 수정 : 2001년 12월 | 서울

- 히라타 오리자 한국 방문. 대본 수정사항 최종 협의



초기 장면 구성도



14) 이시카와 주리 - 한일연극교류협회 전문위원, 1984년 한국예술종합학교 연극원 1기 졸업. 1989년 극단 목화의 도쿄 공연 통역 이래 91년부터 한국에 거주하며 한국과 일본의 공연예술과 관련된 통번역과 극작, 제작으로 활동하고 있다.

⑦ 2고 탈고 : 2002년 1월

⑧ 3고 탈고 : 2002년 2월

- 배우들의 대본 리딩을 통한 대본 다듬기

⑨ 4고 탈고, 대본연습 시작 : 2002년 4월

- 한일 대역판 대본으로 본연습 시작

[인터뷰] 집필과정에서의 제작부의 역할

이자와 마사코 | 제작 프로듀서

작품을 써나가는 과정에서 굉장히 좋았던 것은 제작부도 회의에 들어가 의견을 내고, 굉장히 열린 분위기에서 작품의 처음을 어떤 설정으로 할지 이야기를 나눌 수 있었다는 점이었다. 예술가가 열려있지 않으면 대본 창작과정에 참여하기 쉽지 않은데, 운 좋은 멤버 구성이었다.

[인터뷰] 양국 작가의 스타일과 포지션의 차이

구리아마 타미야 | 예술감독

김명화와 히라타 오리자는 굉장히 다른 작가이다. 그 차이가 잘 정리되었다고 생각한다. 확실히 초고는 문체가 확연히 달랐다. 누가 쓴 부분인지 한눈에 알 수 있을 정도였다.

창작하는 과정에서 조금은 한쪽이 주도하지 않으면 잘 되지 않는다. 서로 양보하면 작품이 완성될 수 없다. 우리 극장의 기획, 주최 공연이므로 대본의 기본 골격을 만드는 것은 히라타에게 맡기고, 장면을 그림처럼 그려 두 작가가 분담, 집필했다.

[인터뷰] 대본 집필과정의 에피소드

김명화 | 공동집필

초고를 쓸 때, 강경지점이 있었는데, 연습과정 중에 배우가 너무 힘들어해서 순화된 장면이 있었다. 썩 많지는 않았는데, 일본배우가 거부한건 역사적인 부분, 식민지 역사 부분이었다. 단도직입적으로 건드렸는데, 일본사람들은 그런 교육이 되지 않은 상태이기도 해서 꺼내는 게 부담스러웠던 것 같다. 그 배우는 거의 국민배우 수준의 명성을 가진 배우이기도 했고, 그런 얘기가 나와서 수정하게 됐다.

공동집필의 굉장히 미묘한 지점이다. 공동 집필이 어려운 점은 한국 작가와 일본 작가 둘이 하는 것이 아니라 배우가 붙어 더 어려워진다.

[인터뷰] 공동집필의 어려운 점

히라타 오리자 | 공동집필 · 공동연출

연습장에 들어가면 일단 작품을 만든다는 목표를 향해 진행되기 때문에 연출은 그렇게까지 힘들지 않았지만, 쓰는 게 힘들었다.

한국어를 읽을 수 있어 한국어 원고도 읽지만 뉘앙스까지 파악하기 힘들고, 번역작업을 거쳐 메일로 받아보게 되므로 한마디, 한마디를 어떤 의도로 썼을지 파악하는 것이 쉽지 않았다. 실제로 연습을 하면서야 의도를 알게 되지만, 집필 단계에서 이미지를 공유하는 것이 어렵다. 다만, 그것은 국제공동작업뿐 아니라 일본인끼리의 작업도 마찬가지라고 생각한다.

국제공동작업에서는 조금 의문이 있어도, 일단 상대의 예술적 능력과 의도를 신뢰하는 것이 제일 중요하다.

김명화 | 공동집필

작가가 작품을 쓰는 건 언제나 혼자 하는 작업이다. 함께 하는 작가가 일본인이라 힘든 것이 아니라 누군가와 같이 쓰는 게 힘든 일 같다. 내 주장만 펼치면 공동작업의 실패 확률이 높아진다. 성공하기 위해서는 상대방의 의도를 읽어줘야 하지만, 의도대로 무작정 따라가는 것도 금물이다. 상대방의 의도를 읽으면서 동시에 내 의도를 엿어줄 수 있어야 한다. 그렇게 할 수 없으면 공연의 의미도 없고, 미학적 결과도 따르지 않을 것이다.

한편으로 일본과 한국은 역사적 관점이 다르기도 하다. 두 역사의 관점의 차이가 부딪히기도 하는데, 존중해주기도, 거부하기도, 적당히 내 것을 숨기고 가야하기도 했다.

2. 배우 선정

① 캐스팅 방법

- 일본 연출가에 의한 일본 배우 선정 : 오디션 및 개별 추천 방식
- 한국 연출가에 의한 한국 배우 선정 : 오디션 및 개별 추천 방식

② 캐스팅 완료 시기 : 2001년 12월

③ 배우 계약 : 모든 배우 - 신국립극장 간 계약체결

- 한국배우 일본 공연시 · 일본배우 한국 공연시 제공 내용 (공연개런티 제외) : 왕복항공권 (이코노미), 비자 취득 경비, 숙박비, 영내교통비 (공항-호텔간), 일비 5,000엔 (세금포함)

④ 캐스트 명단 및 프로필

▶ **백성희 - 정끝단 (어머니)**

동국대학교 문화예술학과 대학원 졸업. 72년부터 3년간, 91년부터 3년간 총 6년간 국립극단 단장 역임. 주요 작품으로 <파우스트> <전쟁과 평화> <세자매> <베니스의 상인> <욕망이라는 이름의 전차> <뜨거운 양철지붕위의 고양이> 등. 대한민국연극제 대통령상, 문화훈장, 대한민국 문화예술상, 대한민국예술원상, 서울시문화상 등 수상

▶ **이남희 - 김문호 (장남, 여학당 교사)**

서울예술대학 연극과 졸업. 주요한 작품으로 <욕조> <사천의 선인> <미친 키스> <오구-죽음의 형식> <아타미 살인사건> 등. 2000년 <오이디푸스 - 그것은 인간>으로 한국연극협회 연기상 수상

▶ **서현철 - 김재호 (차남)**

극단 작은신화 소속. 대표작으로 <매직 아이스크림> <라구요> <길 위의 가족> <뽕날> 등. 1995년 한국연극연출가협회 최우수연기상 수상

▶ **우현주 - 나여주 (차남의 처)**

뉴욕대 졸업. 극단 테아트르 노리 소속. 대표작으로 <Sesame Leaves> <White Album> <The Last Supper>(이상 뉴욕), <엄마는 오십세에 바다를 발견했다> <결혼전야> <유리가면>(한국) 등

▶ **김태희 - 이신애 (박고남의 애인)**

서울 출생. 1997년 니혼대학 예술학부 영화과 졸업, 동대학원 수료. 주요작품으로 <이등병이야기>(츠카코헤이 연출), <이지메>(후지모토 기획) 등. NHK 라디오, 텔레비전 <한글강좌>, 방송대학 <한국어강좌> 등에서 활약

▶ **미타 카즈오 - 사사키 히사코 (주부, 60대 초반. 한국에서 여섯 살까지 살았지만 기억이 없음)**

하이유자 소속 양성소 졸업후 <안드로맥>으로 대활약을 보이며 데뷔. 이후 극단 시키에서 활약. 1984년 극단 탈퇴후의 주요 작품으로 <나이트 마더> (기노쿠니아연극상 개인상), 94년 <이토온나> <다카자와가의 내란>으로 문부대신상, 2000년 <밤으로의 긴 여로>로 오미우리연극대상 최우수여우상 수상

▶ **고스다 야스토 - 박고남 (수영선수, 재일교포, 올림픽이 목표)**

81년 극단 제3무대 입단. <천사는 눈을 감고> <스냅킨의 편지> 등 해외 공연을 포함한 극단의 전 작품에 출연. 극단 활동 외에도 <어린이를 위한 셰익스피어 시리즈> <더 포리너> 등에 출연.

▶ **사토 치카우 - 니시타니 지로 (문회회사 직원, 부임지 한국에 대해 위화감 느낌)**

1988년 하나구미 시바이에 입단. <이로하 요츠야 괴담> <천경화의 니혼바시> 등을 통해 독특한 품모와 확실한 연기력으로 인기를 얻음. 극단 탈퇴후 세이넨단의 <성냥팔이 소녀들> <우리들 영웅>, 신국립극장 기획공연 <라쇼몽> 등에 다수 참가

▶ **다니가와 키요미 - 기노시타 유리에 (세계를 여행하고 있는 프리타 여성)**

엔연극연구소 수료후 연극집단 엔의 일원으로 활동. <고양이마을> <포옹왈츠> <엘리먼트> <물의 역>(오타 쇼고 작품) 등 번역물에서 소극장 무대까지 폭넓게 활동하는 배우

▶ **가니에 잇페이 - 하야시다 요시오 (한국을 아주 좋아하는 학생)**

1998년 세이넨단 입단. NHK 드라마, 영화 등에 출연했으며, 세이넨단의 <억울한 여자> 등에 출연해왔다. 신국립극장의 <만개한 벚꽃 숲 아래> 에도 출연

▶ **시마다 요조 - 사쿠라이 타로 (관광객)**

오사카예술대학 졸업후 1997년 세이넨단 입단. 극단의 <바다보다 긴 밤> <서울시민 1919> <발칸동물원> 등에 출연

3. 스태프 선정

① 선정방법

- **일본인 스태프** : 일본 제작부 선정 후 연출부, 예술의전당 협의
- **한국인 스태프** : 한국 연출 선정 후 제작부 협의

② 스태프 계약 : 모든 스태프 - 신국립극장 간 계약체결

- 한국 스태프 일본 공연시, 일본 스태프 한국 공연시 제공 내용 (공연개런티 제외)
: 왕복항공권 (이코노미), 비자 취득 경비, 숙박비, 영내교통비 (공항-호텔간), 일비 5,000 엔 (세금포함)

③ 스태프 명단

- ▶ 미술 - 시마 지로
- ▶ 조명 - 오가사와라 준
- ▶ 음향 - 와타나베 쿠니오
- ▶ 의상 - 이유숙, 기쿠타 코지로
- ▶ 헤어·메이크업 - 하야시 유코
- ▶ 조연출 - 신용한, 신서계
- ▶ 무대감독 - 다나카 노부유키
- ▶ 연출부 - 이와토 켄이치, 곤도 레이코
- ▶ 미술부 - 기노시타 에미코
- ▶ 조명부 - 테라지마 메구미
- ▶ 제작부 - 후루타니 미치야스
- ▶ 대도구 - C-COM, 사쿠라이 토시로
- ▶ 소도구 - 다카츠 영화장식미술, 우조 키요시
- ▶ 제작코디네이터 - 박현숙
- ▶ 대본번역 - 이시카와 쥬리
- ▶ 한국어 통역 - 하나번역하우스 김영애, 김정태
- ▶ 예술감독 - 구리아마 타미야
- ▶ 제작담당 - 이자와 마사코, 야스자와 테츠오

4. 연출

① 진행과정

- 작가, 연출가 작품 구성 협의 : 2001년 2월
- 일본측 캐스팅 완료 : 2001년 8월
- 이병훈 일본 방문, 연습 : 2001년 10월 21일-24일
- 한국측 캐스팅 완료 : 2001년 12월
- 전 캐스트 워크숍 : 2002년 1월31일 - 2월 6일 | 도쿄 신국립극장
- 무대디자인 및 제작 : 2002년 2월 - 4월
- 최종연습 : 2002년 4월 26일 - 6월 16일 | 신국립극장 D 리허설 룸
- 도쿄 공연 : 13일

② 워크숍

- 기간 : 2002년 1월 31일 - 2월 6일 (7일간)
- 장소 : 도쿄 신국립극장
- 워크숍 내용 : 전 캐스트, 스태프 상견례
대본 리딩을 통한 대본 최종 수정 작업
두 연출가 각각의 메소드에 의한 집단 창작과 트레이닝



[인터뷰] 양국 배우 합동 연습 과정

이자와 마사코 | 제작 프로듀서

이 작품은 각국의 연출이 각국 배우 캐스팅을 담당했다. 지금 돌이켜보면, 잘 됐으니 다행이지만, 위험했음지도 모른다는 생각이 든다. 운이 좋았는지 배우들의 사이가 굉장히 좋았다. 그 계기 중 하나는 공연 전에 워크숍을 가졌다는 것이다. 워크숍에서는 각 연출의 메소드를 양국 배우에게 해보게 하고, 워크숍에서 긴 대본을 읽고 배우들의 질문을 받고, 의견을 내어 작가가 작품을 정리할 수 있었다.

워크숍 때 의사소통에 문제가 있었던 것을 계기로 양국 배우가 상대국가 언어를 조금씩 공부했다. 술도 마시고 이야기도 나눴으면 좋겠다는 바람으로, 일본배우들은 재일교포 배우에게서 무료로 한국어를 공부하고, 한국배우들도 개인적으로 공부를 한 것 같았다. 몇 개월 후에 만났더니 짧은 일본어, 한국어로 서로 대화를 나누기도 했다. 굉장히 좋은 출발이었던 셈이다. 서로 이해해보자는 마음으로 시작한 것이 좋았다고 생각한다.

워크숍 스케줄							
	1월 31일 목	2월 1일 금	2월 2일 토	2월 3일 일	2월 4일 월	2월 5일 화	2월 6일 수
10시	한국 배우, 스태프 도쿄 도착			이병훈 인터뷰			
11시		상견례	히라타 연출 워크숍	히라타 연출 워크숍	히라타 연출 워크숍	히라타 연출 워크숍	호텔 체크아웃
12시	히라타 연출 워크숍						
13시							
14시		휴식	휴식	휴식	휴식	휴식	
15시							
16시	워크숍 및 대본 논의	대본 리딩	대본 리딩	대본 리딩	이병훈 연출 워크숍	이병훈 연출 워크숍	한국 배우, 스태프 귀국
17시		이병훈 연출 워크숍	이병훈 연출 워크숍		학습회	홍보용 사진촬영	
18시							
19시		만찬회	대본 수정 협의		소품, 의상 등 협의	종파티	
20시							
21시							
22시							

저는 동시대에 살고 있는 두 나라 사람들의 모습을 보여주고 싶은 염원이 있었습니다. 형태적인 것보다 지금 일본인이 가지고 있는 고민이 무엇이나고 물어봤습니다. 현재 일본이 가지고 있는 문제는 '방향'이라고 대답 하더군요. 그러면, 우리는 '탈출'이다. 그때가 한국에서 가장 이민이 많았던 시기였습니다.

각각의 고민이 소시민의 일상 속에서 어떻게 드러나는지 작품 안에서 보여주고자 했습니다. 이민을 가게 되면 홀어머니를 두고 어떻게 할 것인가에 대한 고민, 일본 사람들은 '방향'을 어떻게 표현할지.

우리의 과거, 미래, 현재를 어떻게 보여줄 것인가? 서로를 어떻게 인식하고 있는가? 그렇다면 미래는 어떻게 할 것인가?

환경이라는 것은 공동운명이기 때문에, 황사를 공동운명에 처한 상황을 상징하는 것으로 쓰기도 했습니다.

이 작품을 위해 우리는 일본과 한국 사이를 20여회 왕복했습니다. 인내, 비용, 시간에 대한 투자가 많이 들었죠. 이 작품은 신국립극장에서 유례없는 재공연을 올릴 정도로 성공을 거뒀습니다. 일본에는 일본이 한국에게 어떻게 했는지 모르는 사람들이 많았습니다. 그러니 역사 공부도 되고, 교육적 측면에서 아이들의 손을 잡고 온 부모들이 눈에 띄더군요.

■ '2차 아시아공연예술포럼'¹⁵⁾ 토론문 중 발췌

5. 시놉시스

2002년 봄, 어학당 한국어 선생님인 김문호는 장남임에도 아직 미혼, 소설가를 꿈꾸고 있다. 오늘은 일본인 학생들과 자신의 가족과 함께 피크닉을 나왔다. 샐러리맨인 문호의 남동생 김재호는 바쁜 일상에 찌들어 부인인 나여주와 캐나다로의 이민을 계획하고 있지만, 어머니인 정끝단이 반대할 것을 걱정해 좀처럼 이야기를 꺼내지 못한 채 피크닉의 틈을 타 이야기하려고 생각하고 있다.

어학당 학생은 연령을 초월해 다양한 직업의 일본인이 모여 있다. 남편의 전근에 따라온 주부 사사키 히사코. 일본 학교에 적응하지 못하고 등교거부를 하다 서울까지 온 하야시다 요시오. 문구 대기업에서 서울로 부임한 샐러리맨 니시타니 지로. 수영으로 올림픽에 출전하고자 서울로 건너온 재일교포 박고남과 그의 애인 이신애. 세계를 여행하고 있는 프리타 기노시타 유리에.

멤버가 하나둘 모이기 시작하고 피크닉이 시작된다. 말이 잘 통하지 않아 처음엔 삐걱거렸지만, 점점 긴장이 풀어지고 이야기가 꽃을 피운다. 거기에 길을 잃은 관광객 사쿠라이 타로도 끼어든다.

15) 2차 아시아공연예술포럼 '아시아 공연예술 공동제작의 문화적 기술적 장애요인'
2006년 10월 26일, 광주 김대중컨벤션센터 | 주관 예술경영지원센터 | 주최 문화중심도시조성추진기획단

언어가 통하지 않는 상황에서 어떻게든 의사소통을 하려는 사람들의 모습. 서울 사람들이 모인다는 한강 둔치의 풍경 속에서, 만남과 헤어짐을 엮은 대화 속에서 '일본과 한국의 현재'의 단편이 나지막이 그려진다.

6. 초연공연 개요

① 공연제목 : 2002년 한일국민교류의해 기념사업 <강 건너 저편에>

② 기간 : 2002년 6월 3일 (월) - 13일(목)

③ 공연장소 : 신국립극장 소극장 The Pit (320석)

④ 공연시간 : 총 14회

2002년 6월	3일(월)	4일(화)	5일(수)	6일(목)	7일(금)	8일(토)	9일(일)	10일(월)	11일(화)	12일(수)	13일(목)
1:00						●	●				
2:00			●							●	●
6:00						●					
7:00	●	●	●	●	●			●	●	●	

⑤ 공연언어 : 한국어, 일본어

⑥ 입장권 가격 : A석 4,200엔 | B석 3,150엔 | 외국인 관객 전석 50% 할인 (여권 제시)

7. 홍보

1 광고

① 지하철 역사 광고

- 신케이오라인 신주쿠역, 한조몬라인 시부야 역, 마루노우치라인 도쿄역

② 매체 공지

- 일간지 : 아사히, 니혼케이자이, 요미우리, 마이니치
- 잡지 : 피아, 온가쿠노 토모, Mostly Classic and Theatre Guide 등

③ 옥외 홍보물

- 신국립극장 중앙 출입구

④ 인쇄홍보물

- 포스터, 리플렛, 극장 캘린더

2 홍보

① 프로그램

- 판매가격 800엔 (세금포함)
- 프로그램 구성

표지1		포스터 이미지
표지 2	프로그램 목차	
내지 1		공연 개요
내지 2-3		<강 건너 저편에> 공연에 앞서
내지 4	인사말	말의 힘을 믿으며 (구리아마 타미야 연극 예술감독) 공연을 축하하며 (재일한국대사관 한국문화원 김종문 원장)
내지 5	이야기	줄거리
내지 6-7		캐스트 · 스태프 명단
내지 8-9	한일 합동공연에 이르기까지	작품 제작 경과 (히라타 오리자)
내지 10	작가의 말	김명화
내지 11	진정한 교류가 시작된다	이병훈
내지 12-17	캐스트	역할 · 프로필 Q1. 한일 공동제작 공연에 출연하는 포부 Q2. 한국, 혹은 일본 배우에 대한 인상
내지 17		작품에 자주 등장하는 한국어 소사전
내지 18	스태프 프로필	
내지 19	잠깐 메모	한강, 서울의 시장, 두 개의 롯데호텔, 전라도와 경상도
내지 20-21	사진	연습사진
내지 22-23	우리라는 것 (요모타 이누히코 메이지대학 교수, 영화사)	
내지 24-25	한국의 연극 상황	한국연극의 최신 동향, 히라타 오리자와 한국, 서울공연 소개
내지 26-27	연재기획-레파토리를 읽는다	한국에 있어서의 일본 공연 (오자사 요시오)
내지 28	영문 공연 소개	Across the River in May
내지 29	공연 안내	2001 2002 시즌 연극 공연 안내, 2002 / 2003 시즌 연극 라인업
내지 30-31	REVIEW	<바냐 아저씨> 리뷰
내지 32-36	광고	특별지원기업 그룹 광고
내지 37-39	신국립극장 창조회원 명단	
내지 40	극장안내	
표지 3	신국립극장 운영재단	운영재단 소개, 프로그램 크레딧
표지 4	신국립극장 로고	

언어의 힘을 믿으며

구리아마 타미야 | 예술감독

이 기획을 생각했던 2년 반 전 가을, 30년 만에 서울을 찾았다. 주된 목적은 현재 한국의 연극 지형이 어떻게 되어있는지 살펴보고, 몇 군데의 극장을 시찰하고 앞으로의 한일합동기획을 위한 새로운 작가와 연출기를 만나기 위해서였다. 내심 일본 측에서는 히라타 오리자에게 공동집필, 공동연출을 부탁하기로 이미 결심을 굳히고 있었다. 새로운 희곡, 그리고 그 연출을 돌이켜 함께 한다는 창작상의 어려움을 이해해주고, 이 기획에 부디 동참해주길 바랐다.

말뿐인 문화교류 이벤트에 기대지 않고, 연극이란 '대화'가 절대적인 예술인 이상, 필요한 것은 다른 가치관과의 솔직한 부딪힘 속에서 생겨나는 것이라고 믿는다. '이해하는 것' 그리고 '이해할 수 없는 것'이 있기에 우리들은 언어의 힘을 믿고 서로 이야기하는 것이다. 연습실이라는 실험을 장을 통해 모든 종류의 '대화'가 이뤄지고, 그것이 하나의 인간군상의 새로운 작품으로 풍요롭게 결실 맺기를 기도한다.

월드컵 공동개최에 맞춰 '한일국민교류의해' 기념사업에 모여준 것은 한국의 배우가 다섯, 일본의 배우가 여섯. 이 열 한명과 함께 '지금'의 이야기는 시작된다.

한일합동공연에 이르기까지

히라타 오리지 | 공동집필, 공동연출

2000년 2월, 파리에서 <도쿄노트>의 연출을 하고 있던 나에게 구리야마 타미야 예술감독이 찾아왔습니다. 아
니, 정확히 말하자면, 태양극단의 므누슈킨을 만나러 온 김에 우리 극장에도 들렀던 거지만.

거기서 이 한일합동공연의 의뢰를 받았습니다. 나오시는 한일 관계에 도움이 되는 일이라면 최우선으로 한다
는 생각이 있었으므로 바로 수락했죠. 그때부터 벌써 2년 이상의 세월이 흘러 이렇게 첫 공연을 맞는 것은, 마
치 꿈만 같습니다. (중략)

연습을 통한 대본수정도 거의 완료, 다듬기 단계에 들어섰습니다. 돌아보면 희곡을 쓰는 데만 일 년 반, 대폭
수정만 헤아려도 4고까지 고쳐 쓴 셈입니다. 공동집필이라는 작업은 상상이상으로 힘든 일이었지만, 대본은
이미 어떤 부분을 누가 썼는지 알 수 없을 정도가 되었습니다.

연극의 국제교류는 언제나 많은 시간을 잡아먹지만, 특히 한국과의 교류는 얼굴 생김새부터 언어, 문화적 배경
까지 닮은 부분이 많아, 상대가 자신과 같은 맥락으로 이야기하고 있다고 생각하기 십상입니다만, 여기에 몇
가지의 함정이 있다고 생각합니다. 그런 작은 함정에 채이면서 조금씩 앞으로 왔던 2년간이었습니다.

개인적으로는 한국 유학 이래 18년 간 쌓아온 한국과의 관계 전부를 이 작품에 쏟아부을 생각이었습니다.

제 연출작품을 처음 보시는 분은, 독특한 동시다발적 대화에 다소 당혹스러울지도 모르겠습니다. 이번엔 그것
이 한일 양국의 언어로 겹쳐져, 배우도 힘들었겠죠. 모든 대사를 알아듣는 것은 불가능하므로, 편하게 분위기를
즐기면서 들려오는 소리에 귀를 기울이면 될 거라고 생각합니다.

무대 위에 가능한 한 다양한 소리의 음색이 울려 퍼지게 하는 것이 제가 생각하는 이상적인 연극입니다. 아름
다운 일본어도 한국어도, 서툰 한국어도, 식민지 시대의 고풍스런 일본어도, 다양한 언어가 서로 울리면서 한
일의 새로운 시대를 만들어낼 수 있길 바랍니다.

한일의 과거와 현재와 미래를 채워 넣은 언어의 교향악을 즐겨주시길.

진정한 교류가 시작된다

이병훈 | 공동연출

이번 공연처럼 약 2년 동안이라는 장기간에 걸쳐 준비를 하고, 한국과 일본의 스태프가 힘을 모으고 양국의 배우들이 하나의 무대에 서고, 게다가 현대라는 테마로 작품을 공연하는 경험은 나 자신도 처음이며 한일 연극계에 있어서도 획기적인 일이라고 생각합니다.

당초 히라타 오리자 씨가 일본 측의 작·연출을 담당하기로 결정하고 그 기본 방침을 토대로 한국 측의 스태프가 결정되었습니다. 아마도 히라타 오리자 씨의 작품과 극작법에 가깝다는 이유로 제가 선정되었다고 생각합니다만, 히라타 씨가 일본에서 젊은이들을 이끌고 하이퍼리얼리즘의 연극을 하고 있다는 이야기를 듣고 큰 관심을 갖게 되었습니다.

한국측의 작가 김명화 씨는 이전부터 알고 있던 사이로 제가 직접 부탁을 하여 구상단계에서 두 사람이 많은 의견을 교환하였습니다. 그렇게 완성된 초고의 대본에서 히라타 씨가 쓴 부분은 대사가 상당히 리얼하며 하나 하나의 대사가 짧다는 특징이 있었고 김명화 씨는 시적인 언어를 구사하며 비교적 긴 대사가 많았습니다. 히라타 씨와 대화를 나누면서 상호간에 부자연스러움을 없애기 위해 꽤 많은 수정을 했습니다.

그러한 준비기간을 거쳐 연습에 들어갔지만 처음에는 솔직히 한일간의 충돌이 있을 거라는 생각도 했습니다. 하지만 그것은 저의 기우였습니다. 문제라할 만한 것은 거의 없었고 배우들도 각각의 방법으로 커뮤니케이션 하며 상당히 빠른 속도로 연습이 진행되었습니다. 약 40일 정도의 연습이라 처음에는 저나 배우들이나 당혹스러웠지만 배우들 각자의 캐릭터를 살린 대본인데다가 임기응변에 능한 한국인의 특성이 있어 인물 설정에 그다지 시간이 걸리지 않고 원활한 연습이 이루어졌습니다.

공동연출에 관해서도 처음 40분간은 일본 측, 뒤 40분간은 한국 측, 끝부분 10분간은 합동으로 하는 방안을 모색했습니다. 결국 일본 이야기는 히라타 씨가, 한국 이야기는 제가 주로 연출을 하고 히라타 씨나 저나 상대 측에 대해서 서로 존중하되 기탄없이 의견을 교환하여 진정한 의미에서 공동연출이 실현되었다고 생각합니다. 한일의 교류는 정치라든가 이념이 아닌 우리를 일반인이 본 보편적인 문제들, 예를 들어 음식이라든가 옷이라든가 인간관계에 얽힌 사연들, 인정 같은 것들을 서로 이해해야만 비로소 이해할 수 있는 것이라고 생각합니다. 이번 연극에도 그러한 일상성이 표현되어 있습니다만, 그런 공통된 부분을 서로 피부로 느낄 수 있다면 정치와 이념, 역사를 넘어서 진정한 교류가 시작될 수 있다고 확신합니다. 이제 이 작품은 양국의 관계를 어떻게 풀어갈 것인가라는 질문을 던지고 있습니다.

이번 공연이 일본의 관객들에게는 한국을 좀 더 이해할 수 있는, 한국인들은 일본을 좀 더 이해할 수 있는 무대가 되었으면 합니다.

작가의 말

김명화 | 공동집필

지금까지 4편의 작품을 발표했습니다. <강 건너 저편에(일본 제목은 '그 강을 건너 오월')>가 공연되면 다섯 번째가 되겠군요. 두 명의 작가가 함께 작업했으니 4.5번째 작품이 되는 건가요? 그래도 고민은 꽤 했으니 다섯 번이라고 슬쩍 반올림하기로 하죠.

사람과 사람 사이에 섬이 있다더니, 연극을 만들 때마다 힘들더군요. 저마다 다른 사람들이 모여서 한 편의 연극을 만드니까요. 희곡이라는 종이배를 띄우며 강 건너 이리 오라고 팔을 내밀었지만 번번히 종이배는 물에 젖어 가라앉거나, 요행히 사람들을 태워도 서로 다른 방향으로 노를 저어대서 난감했던 적도 있었습니다. 그렇지만 때론 뜻을 달아주는 사람들을 만나서 섬들 사이를 이리저리 여행하며 순항한 적도 있지요.

<강 건너 저편에>도 만만치 않더군요. 나와 다른 연출가, 배우, 스태프만이 아니라 일본 측의 극작가도 만나야 했으니까요. 한국과 일본의 월드컵 공동 주최를 기념하며 신국립극장이 마련한 이 합동 공연은 작가의 글쓰기조차도 한국과 일본의 공동 작업이어야 한다는 기획이랍니다.

세상에, 한 번도 만나보지 못한 작가와 같이 작품을 만들라구요. 그것도 한일관계라는 심각한 테마를 가지고서요. 착잡한 역사와 알 수 없는 미래 사이에 끼어서, 서로 다른 환경 속에서 성장해온 두 작가가 과연 하나의 작품을 만들 수 있을까요. 두 개의 스타일이 빼거덕대며 싸우는 것도 아니고, 싸우다 하나의 스타일만 남겨지는 것도 아니고, 서로 다른 둘이 기분 좋게 공존하고, 때론 섞여 들 수 있을까요.

지난 일 년 동안 일본 측 작가인 히라타 오리자 씨가 쓴 원고를 몇 번 받아 보았습니다. 나 역시 몇 번의 메일을 일본으로 보냈지요. 아직 아무도 읽지 않은, 게다가 완성되지도 않은 원고의 파편들을 서로가 주고받았던 것이죠. 처음엔 생소하던 상대방의 문체가 시간이 지나면서 조금씩 감지되었습니다. 스쳐지나가는 대사 속에 상대방이 숨겨 놓은 고민이나 문제 제기도 읽혔죠. 때론 재미있어 킬킬대기도 하고, 때론 "이건 좀 곤란한데" 하며 고개를 가우뚱대기도 했습니다. 그리고 그에 대한 화답과 나의 고민을 내 글 속에 심어서 보냈습니다. 어느 날 메일을 열어보고 컴퓨터 앞에 앉은 그 역시, 문자 속에 담긴 내 고민과 화답을 읽어 주길 기대하면서요. 6월 초에 일본 공연을 마치고 이제 곧 한국 공연입니다. 그 동안 다들 낯선 언어와 삶을 이해하느라 고생들이 많았습니다. 그렇지만 양국의 만남이 그저 형식적인 만남으로 그치지 않도록, 기꺼이 그 어려움을 감내해 주었습니다. 일본에서의 첫 공연 날이었나요. 첫 날 공연을 준비하느라 모두들 예민해져 있는데도, 연기 톤과 대사의 수정을 요구하면서 날카로운 신경을 칼끝처럼 몰아세운 적이 있었지요. 공연이 끝나고 일본 측의 한 여배우가 말하더군요. 공연이 좋아지기 위해서라면 마지막 날에도 대사 수정을 할 수 있다. 그 날까지 마음의 긴장을 늦추지 않을 테니 걱정하지 말라구요.

생각해보니, 우리 한국과 일본의 국적으로 서로 만났지만 작품을 만들면서 작품을 만들면서 하나의 국적을 갖게 된 것 같습니다. 연극이라는 국적 말입니다. 부디 관객 여러분들에게도 이것이 차이 속에서도 이해의 지점을 찾아가는 우리들의 이야기로 읽히길 바랍니다.

이 작업에 참여해준 양국의 모든 분들께 진심으로 감사드립니다.

- ② 2003년 캘린더 : 책상 달력
- ③ 스테이지 노트 제작 : 관객 배포용 공연 안내문
- ④ 「The Atré」 발간 : 신국립극장 관극회원을 위한 월간 정보지

3 언론 홍보

① 한국 언론

- 일간지 기자 초청 : 문화, 경향, 조선, 연합, 중앙, 동아, 한국일보 공연담당 기자
- 공연예술 전문가 초청 : 공연평론가, 예술의전당 기획팀 등 초청

② 한국 - 일본 언론 주요 보도 내용

■ 일본매체 - 주요기사 노출 22회

매체명	보도일자	헤드라인	필자
고베신문	2002. 4. 28	일본에서 연극을 배우고, 무대, TV에서 두각을 보이는 한국인 여배우 김태희	
도쿄신문	2002. 4. 28	[마음껏 말하기] 한일의 '지금'을 무대에	히라타 오리자
주간 일찾기	2002. 4. 30	한일 양국 극작가 공동집필, 공동연출, 합동출연 무대	
문화청월보	2002. 5	한일합동공연 <강 건너 저편에> 지금까지의 경과	히라타 오리자
		[특집] 국제문화교류의 추진 "일본의해 - 중국의해, 한일국민교류의 해"	이병훈 히라타 오리자
요미우리신문	2002. 5. 15	수고 아끼지 않고 한일 마음의 교류 - 감각의 차, 의외의 합정 (히라타 오리자 인터뷰)	
도쿄신문	2002. 5. 29	한일 합작 경연-이문화 커뮤니케이션의 어려움과 재미 (히라타 오리자 이병훈 대담)	
민코쿠신문	2002. 5. 29	이문화 교류에 초첨-양국의 현재를 새긴다 (히라타 오리자 인터뷰)	
주간 문예춘추	2002. 5. 30	도쿄, 서울에서 공연되는 한일합작 <강 건너 저편에>	
마이니치신문	2002. 5. 30	무대가 비추는 '지금' - 62년생 불혹이 리드한다	
니혼케이자이신문	2002. 5. 30	한일합작, 무대도 뜨겁게 - 연습으로 이문화 체험	
마이니치신문	2002. 5. 31	연극에서도 "한일 공동개최" - 월드컵 기간 중 도쿄, 서울에서 공연	
아사히신문	2002. 5. 31	서로 다른 가치관을 응시하다 - '열광' 에는 거리두기 (이병훈, 히라타 오리자 인터뷰)	
도오쿠일보	2002. 6. 1	연극에서도 한일 공동개최 - 서로의 고민 등을 그려낸 완전합작	
도쿄신문	2002. 6. 2	'신세대' 밝게 연기하고 싶다, 김태희 인터뷰 - 일본생활 10년, 모국의 소중함을 알다	

산케이신문	2002. 6. 3	연극계도 한일 공동작품	
아사히 신문	2002. 6. 4	속마음을 다져넣은 새로운 지평 - 어제 첫 공연, 미래를 암시하는 개연	오자사 요시오 (연극평론가)
Japan Times	2002. 6. 5A	Japan-Korea joint show that's wide of goal but soccer hosts are a dream team on stage	
주간 하나코	2002. 6. 5	[STAGE & ART] 지금, 가장 리얼한 한일관계가 무대 공간에 펼쳐진다	
주간 요미우리	2002. 6. 9	월드컵 축구 특집 - 한일 공동작품 히라타 오리지 연출	
마이니치신문	2002. 6.10	일상에서 한일 교류를 모색한다	
주간 피아	2002. 6.10	<강 건너 저편에> 일본어와 한글이 동시에 오갑니다	

■ 한국 매체 - 주요기사 17회

매체명	보도일자	헤드라인	필자
중앙일보	2002. 4.16	한일 합작연극 6월 '화합의 무대'	정재왕 기자
조선일보	2002. 5.24	공연예술계 '장외월드컵' 뿔뿔	이규현 기자
월간 객석	2002. 6	[미리보는 화제작] 이해로 바라보는 한일 오해의 역사	김수미 기자
문화일보	2002. 6. 5	[리뷰] 증오도 무관심도 아닌 '공감' 으로 만나는 한-일	김승현 기자
경향신문	2002. 6. 5	"같이" "잇쇼네!" 일본 신국립극장 구리야마 감독 인터뷰	이상주 기자
한국일보	2002. 6.10	한일 합작연극 3편 잇따라	오미환 기자
대한매일신문	2002. 6.10	한일 역사의 아픔 넘어 '희망찾기'	김소연 기자
연합뉴스	2002. 6.11	한일합작극 <강 건너 저편에> 구리야마 신국립극장 연극 예술감독 인터뷰	정성호 기자
스포츠서울	2002. 6.11	연극도 '한일 함께' 한무대 선다	이경옥 기자
조선일보	2002. 6.14	월드컵 열기 무대에...한일 연극교류	김문환 (연극평론가)
중앙일보	2002. 6.14	[문화노트] 한국 연극계 대모 백성희씨, 공로만큼 제대로 대접하자 - 일본에서도 '참배우' 극찬	정재왕 기자
중앙일보	2002. 6.19	한일 첫 합작극 <강 건너 저편에> 국내 왔다	정재왕 기자
조선일보	2002. 6.22	"진작에 일본 배우들과 동업해볼 걸" - 백성희, 우현주 인터뷰	이규현 기자
문화일보	2002. 6.25	"합동무대로 과거사 양금 씻었으면" - 한일합작극 기획한 구리야마 타미야 씨	
중앙일보	2002. 6.27	<강 건너 저편에> 공동기획 이자와 마사코 PD "서로 다른 문화의 이해, 워크숍 과정서 깨우쳐"	정재왕 기자

8. 초연 이후 공연

1 2002년 서울 공연

- ① 공연일시 : 2002년 6월 28일(금) 19시 30분, 29(토) 16시, 19시 30분 (총 3회)
- ② 공연장소 : 예술의전당 토월극장 (500석)
- ③ 입장권 : R석 30000원 S석 20000원 A석 15000
- ④ 주최 : 예술의전당, <강 건너 저편에> 서울공연실행위원회
- ⑤ 협력 : 신국립극장

[인터뷰] 서울공연실행위원회 조직 이유와 역할

나카지마 유타카 | 제작 프로듀서

한국공연을 성사시키기 위한 창구 역할을 하는 조직이었다. 서울공연이 처음이기도 했고, '교과서 문제'가 불거져 상황도 좋지 않았기 때문에 한국 공연, 한국과의 문화 교류를 경험해 본 외부 인사를 위원회에 영입하여 도움을 받았다. 문제가 발생했을 때의 대응도 가능할 정도의 구성원과 역할이었다. 학계, 연극전문가 등의 전문가로 구성되었고, 2002년 초연시에는 전부 일본인, 재공연시에는 한국인도 포함되었다.

앞으로의 별도의 위원회 조직 없이, 한국 공연은 <강 건너 저편에>의 경험으로 쌓인 신국립극장의 노하우로 진행할 예정이다.

2 2005년 도쿄 재공연¹⁶⁾

- ① 공연기간 : 2005년 5월 13일(금) - 29일(일)
- ② 공연시간 : 총 15회

2005년 5월	13일 (금)	14일 (토)	15일 (일)	16일 (월)	17일 (화)	18일 (수)	19일 (목)	20일 (금)	21일 (토)	22일 (일)	23일 (월)	24일 (화)	25일 (수)	26일 (목)	27일 (금)	28일 (토)	29일 (일)			
1:00		●	●	당 연 전 미					●	●	당 연 전 미						●	●		
2:00						●								●						
7:00	●					●		●	●					●		●	●			

- ③ 공연장소 : 도쿄 신국립극장 소극장 The Pit
- ④ 입장권 가격 : A석 4200엔 | B석 3150엔 | Z석 1500엔 | 당일 학생권 50% 할인
- ⑥ 부대행사 시어터 토크 : 5월 15일(일) 공연 후
- 공동연출 히리타 오리자, 이병훈과 관객과의 대화

16) 2005년 한국-일본 우정의 해 기념사업

3 2005년 일본 전국 순회 공연

- ① 시가현 오츠시 공연
 - 2005년 6월 4일 - 5일
 - 시가현립예술극장 비와코 홀
 - 주최 : (재) 비와코홀
- ② 토야마현 토야마시 공연
 - 2005년 6월 7일 - 8일
 - 토야마시예술문화홀 (오버드홀 특설공연장)
 - 주최 : (재) 토야마시문화사업단, 토야마시
- ③ 후쿠오카현 기타큐슈시 공연
 - 2005년 6월 11일 - 12일
 - 기타큐슈예술극장 중극장
 - 주최 : (재) 기타큐슈예술문화진흥재단
- ④ 효고현 고베시 공연
 - 2005년 6월 15일
 - 고베문화홀 중극장
 - 주최 : (재)고베시민문화진흥재단
- ⑤ 사이타마현 후지미시 공연
 - 2005년 6월 19일
 - 후지미시민문화회관 키라리☆후지미 메인홀
 - 주최 : (재) 후지미시설관리공사

4 2005년 서울 재공연

- ① 공연일시 : 2005년 7월 1일(금) - 3일(일) (3회)
 - ② 장소 : 예술의전당 토월극장 (500석)
 - ③ 주최 : 예술의전당, <강 건너 저편에> 서울공연실행위원회
-

Ⅲ. 포스트 프로덕션

1. 저작권 및 매니지먼트

① 대본 저작권 귀속 : 김명화, 히라타 오리자

② 공연, 기록물 저작권 귀속 : 신국립극장

③ 2002년 서울공연

• 추진 및 매니지먼트 : <강 건너 저편에> 서울공연실행위원회

• 예술의전당 : 서울공연실행위원회 간 약정서 체결

공연 계획, 스케줄 계획, 예산 및 역할 분담, 수익 배분 등 합의

한국 예술의전당	일본 신국립극장
<ul style="list-style-type: none"> • 제작분담금 지급 • 무대장치, 소품 제작 • 조명·음향 장비임차 및 제작 • 홍보인쇄물 제작 및 배포 • 자막 제작 및 운용 • 홍보마케팅 업무 총괄 • 수익 70% 귀속 	<ul style="list-style-type: none"> • 제작분담금 (출연 스태프,여비) 지급 • 출연자, 스태프 섭외 및 계약 • 무대장치 제작업무 지원 • 홍보마케팅 업무 지원 • 일본공연 제작 총괄 • 수익 30% 귀속

2. 집객 및 수익 발생¹⁷⁾

① 2002년 도쿄 공연 - 객석 점유율 : 74.9% (유료관객수 3,355명 | 총객석수 4,480석)

- 입장수입 : 12,266,000엔 (전체 프로덕션 예산 51,370,000엔¹⁸⁾)

② 2005년 도쿄 재공연 - 객석 점유율 : 72.1% (유료관객 3,467명 | 총객석수 4,806석)

- 입장수입 : 12,893,000엔 (전체 프로덕션 예산 35,919,000엔)

17) 「신국립극장 2002, 2005 회계연도 Annual Report」 인용

18) 이 예산 안에는 신국립극장의 시준 협찬금 등의 수익도 포함되므로 전체 공연의 수익발생은 추정할 수 없다

[인터뷰] 서울 공연 관객 반응

구리아마 타미야 | 예술감독

서울은 웃음의 도가니였다. '어떻게 극장이 이렇게 열려있을 수 있을까' 하고 생각했다. 이유는 서울 관객들은 공연 내용을 이해하고 있었고, 도쿄 관객은 이해하려고 했기 때문이다.

서울 공연 종료 후, 로비에서 한명의 자그마한 아주머니가 똑 부러지는 일본어로 나에게 이런 이야기를 건넸다. "저도, 일본말과 한국말을 할 줄 알아요. 그래서 두 나라 배우들이 말하는 대사의 심정을, 한마디 한마디 이해할 수 있었습니다. 하지만, 두 개의 언어를 할 줄 안다는 의미를 알고 있으신가요? 아니, 죄송합니다. 연극을 보면서 나 이런 의미를 다시 한 번 깊게 생각해봐야겠다는 마음이 들었습니다...고맙습니다. 아리가또"하며 손을 내밀었습니다. 그 따뜻한 체온을 느꼈던 악수를 절대 잊지 못할 것이다.

[인터뷰] 도쿄 공연 관객 반응

김명화 | 공동집필

나는 일본 관객 반응이 더 좋았다고 생각한다. 일본관객들은 집중을 잘 한다.

토월극장이 열리는 공간이라면, 신국립극장은 모든 공간이 블랙이라 집중이 되는 공간이라는 차이가 있어서일지도 모르겠다. 반응은 서울 관객들이 훨씬 다이나믹했다. 일본배우들은 대사만 하면 관객이 웃으니 좋아했다.

일본의 공연을 보고는 관객들이 누군가의 말에 귀 기울이는구나...하는 생각이 들었다. 영혼을 칠 경우 진심으로 감격하고, 지방공연 다 따라다니고, 수 천 개 학을 접어주기도 하고

관객에게 미친 파급도를 본다면 한국보다 일본에서 더 문제작이었던 것 같다.

[인터뷰] 도쿄 공연 관객 반응

이자와 마사코 | 제작 프로듀서

초연 때는 점점 관객이 늘어나는 추세였다. 입소문이 원인이었다고 생각한다. 한국은 월드컵에 빠져있어 객석이 꽉 차지는 않았지만, 온 관객들의 반응은 굉장히 뜨거웠다.

재공연은 그간의 입소문도 있고, 한류붐을 포함해 교류가 많아져 초연에 비해 굉장한 반응이었다.

고맙다, 좋았다는 반응이 많았고 눈물을 흘리며 배우를 찾는 관객도 있었다고 들었다. 세대 간의 차이는 있었다. 나이든 관객, 일본과 한국 사이에 무슨 일이 있었는지 아는 관객과, 일본의 교육부재로 그런 사실을 잘 모르는 젊은 관객은 처음으로 역사적인 사실을 알고 놀라서 돌아갔다는 얘기도 했다.

하지만, 그런 것은 공연을 만든 목적의 일부이고, 공연의 가장 큰 목표는 좋은 작품을 만드는 것에 있었다. 작품성에 대한 평가 후에 양국관계에 대한 생각도 달라진다면 더욱 좋겠다는 바람이 있었다.

3. 관련 수상내역

- **일본** : 2003년 제2회 아사히 무대예술상 그랑프리
- **한국** : 2002년 한국연극평론가협회 선정 ‘올해의 연극 베스트 3’ 선정

4. 리뷰

1 일본 언론 리뷰

- 아사히 신문 2002년 6월 4일자 (조건)

속마음을 담은 새로운 지평

오자사 요시오 (연극평론가)

월드컵 축구가 한일 공동개최로 뜨거운 전쟁을 펼치고 있는 가운데 ‘2002 한일 국민교류의 해 기념사업’을 기치로 내 건 신국립극장의 첫 한일합동 기획공연의 막이 올랐다. 의미 있고 좋은 무대였다는 점을 우선 기뻐하고 싶다.

그러나 여기까지 오는 데는 많은 시간이 걸렸다. 내가 처음으로 한국을 방문한 것이 1981년인데, 그때에는 이러한 기획이 ‘국립’이라는 관을 쓴 극장에서 하게 되리라고는 예상조차 할 수 없었다. 그 점을 생각하면 때로는 순조롭지 못한 점도 있었지만, 한일의 교류가 비약적으로 깊어져 커다란 흐름을 형성하고 있다는 것에 감개가 무량하다.

서울의 큰 강, 한강 둔치. 한국어를 배우고 있는 일본인 주부(미타 카즈요)와 학생(가니에 잇페이), 샐러리맨(사토 치카우)와 프리타 여성(다니가와 키요미), 재일교포(고스타 야스토)와 그 연인인 한국여성(김태희) 등이 선생님(이남희)를 둘러싸고 벚꽃놀이를 하고 있다. 그 곳에 선생의 어머니(백성희)와 동생(서현철), 그의 아내(우현주)가 합류하고 관광단에서 떨어져 나와 길을 잃은 관광객(시마다 요조)을 포함하여 먹고 마시며 논다... 이러한 일상의 풍경이 전개된다.

이러한 특별할 것 없는 설정이 특징으로, 분명한 캐릭터를 지닌 등장인물들 각자의 개인사가 깊은 곳에서 섞이는 중에 두 나라의 언어를 다 알고 있는 사람은 전쟁 전에 일본어 교육

을 받은 선생의 어머니 한사람뿐이고, 나머지는 서툰 언어밖에는 이해가 되지 않거나 전혀 모르는 사람들이라 거기서 커뮤니케이션의 갭이 발생한다.

이러한 갭 속에 한국인에 대한 일본인의, 또는 일본인에 대한 한국인의 본마음이 자연스럽게 묻어져 있어 때로는 가슴 덜컥하게 하기도 하고, 한숨을 내실 수밖에 없는 경험을 하게 된다. 이러한 복잡한 감정에 흔들리는 것은 적지 않은 한일의 합동작업 속에서도 이색적이다.

히라타 오리자는 친밀한 대화체로 90년대 연극의 신조류를 구축한 극작가. 한국 유학, '청년단'의 한국 공연 등을 통해 한국에 대한 관심이 깊고 김명화와 콤비를 이뤄 종래보다 한 발 더 깊숙이 다다간 자세로 새로운 지평을 열었다. 그것이 이번 공연의 성과 중 하나이다. 앞에서 말한 두 개의 그룹 중 한국인 가족이 더 다채로워 보인다. 그 중에서도 독신의 형과 캐나다로 이민하려는 동생의 어머니에 대한 미묘한 마음의 차이가 그림자를 새기며, 그 사이에서 있는 백성희의 연기가 압권이다.

만개한 벚꽃나무 뒤로 오렌지색 빛에 둘러싸여 전원이 중국에서 날아온 황사를 올려다보는 라스트신은 단숨에 공간을 확장시킨다. 일본, 중국, 한국의 미래를 느끼게 하는 마지막 장면이었다.

2 한국 언론 리뷰

① 「문화예술」 2005년 6월호

〈강 건너 저편에〉 일본 재공연 관람, 감동 그 자체였다.

김윤철 (연극평론가, 한국예술종합학교 연극원 교수)

〈강 건너 저편에〉의 일본 재공연을 보면서 일본 연극이 갖는 힘의 또 하나의 원천을 발견했다. 그것은 연극에 종사하는 각각의 관계자들이 자기 역할에 정말로 충실한 것에서 비롯되는 힘이었다. 그들은 남에게 보이는 충실이 아니라 자기를 기준으로 해서 최선을 다하는 충실을 몸소 실천하고 있었다. 그런 일본 문화가 연극의 스타를 만들어내고 연극의 관객을 창출해내고 또한 그래서 연극이 아직도 건강한 자생력을 갖추고 있는 것이 아닌가 하는 생각이 들었다.

남몰래 흘린 눈물

2002년 한일월드컵이 한창일 때 예술의전당 토월극장에서 소리 없이, 숨듯이 단 사흘 동안 공연되었던 <강 건너 저편에>를 처음 봤을 때 나는 한국과 일본의 극작가, 연출가, 배우, 스태프들이 함께 한 이 공연의 심상치 않음을 직감했다. 그 해 말 이 공연은 한국연극평론가협회로부터 '올해의 연극 베스트 3' 상을 수상했다. 아마 공연 기간이 너무 짧거나 아니면 한국의 연극인들이 월드컵 축구를 보느라고 공연을 하지 못했는지, 한국에서 다른 연극상은 수상하지 못했다. 그러나 이듬해 이 작품은 일본의 가장 중요한 연극상인 아사히신문 연극대상을 수상하는 쾌거를 낳았다.

지난 5월 13일부터 일본 측 제작자인 신국립극장의 소극장에서 <강 건너 저편에>의 재공연이 있었는데 프로그램 노트를 읽어보니 한국의 연극평론가협회상과 아사히신문의 연극상에 제작진은 무척 고무되어 재공연을 결정했던 것 같다. 일본에서는 극히 드문 일로 신국립극장 소극장에서만 15회 공연을 갖고 이후 전국을 순회 공연할 예정이란다. 이 재공연을 보면서 나는 3년 전 서울에서 경험했던 것과는 사뭇 달리 반응했다. 서울에서는 냉정하고 분석적으로 작품을 감상했다면, 이번에는 매우 정서적으로 반응했다. 나는 3월의 모스크바 골든마스크 연극제, 4월의 부다페스트 현대연극제, 5월의 스웨덴 연극제를 순회하는 오랜 해외여행의 끝자락에서 이 공연을 봤기 때문에 그냥 피로가 누적돼서 눈시울이 자꾸 뜨끈뜨끈해지는 줄 알고 그냥 손수건으로 연신 눈을 씻어냈다.

한참 뒤 깨달은 바지만 사실은 나도 모르게 흐르는 눈물 때문이었다. 그것이 눈물임을 깨닫는 순간 내 안에서는 항상 눈을 똑바로 뜬 채 냉정을 유지하면서 객관적으로 공연을 대해야 하는 평론가로서의 직업의식이 당장 발동했다. 그러나 그것을 억제하기가 여간 힘들지 않았다. 그리고 보니 일본 관객들도 여기저기서 조용히 울고 있었다. 두 시간 반의 공연이 끝나고 커튼콜이 이어졌을 때 나는 관객들과 하나가 되어 손바닥이 아플 정도로 오랫동안 뜨겁게 박수를 쳤다. 그날 밤 손진책의 여동생이 경영하는 식당에서 제작진들과 기자들과 함께 새벽 두시까지 함께 술을 마시며 기쁨을 나누었다.

다음 날 (정확히는 그날 오후 1시) 공연을 위해 배우들을 호텔로 들여보낸 뒤 나는 평생 처음으로 그날 오후 2시 귀국하는 사람들을 붙잡고 한 잔 더 하자고 호기를 부렸다. 그리고 새벽 4시 넘어 드디어 육체적으로 인내의 한계점에 이르러서야 자리를 끝냈다. 늘 자리를 제일 먼저 끝내자고 제안하여 눈총을 받던 나로 하여금 무엇이 평소와 전혀 다른 행동을 취하게 만들었는가. 지금 생각하면 나 때문에 늦게까지 잡혀 있었던 기자들과 우리를 인솔했던 박현숙 실장과 술값을 냈던 예술의전당 안호상 국장에게 대단히 미안한 일이었지만,

그때는 그들도 함께 기뻐하고 있는 줄로 나는 믿어 의심치 않았다. 지금도 마찬가지다. 무대 위의 사람을 읽는 것보다 현실에서 사람을 읽는 것이 훨씬 더 어려운 내 편에서 또 착각했는지도 모른다.

문화, 생활양식, 사고방식, 의사소통의 방식, 그리고 가치의 체계가 상당히 다른 한국과 일본을 대표하는 두 그룹이 한강변 벚꽃나무 아래서 소풍을 나와서 서로 만나고 충돌하고 화해하고 이해하는 비교적 잔잔한 연극이었고, 더구나 요즘처럼 독도문제나 역사 교과서 문제니 하여 정치적으로 민감하고 국민들의 대일감정이 무척 악화된 시점에서 두 그룹이 화해의 표시로 일본 노래를 부르며 끝나는 연극인데, 나는 이 연극을 보면서 정치의식을 전혀 떠올리지 않았다. 평소 한국이든 일본이든 정치지도자들은 한결같이 표를 위해서라면 양심과 양식을 배반하는 것도 마다하지 않는 영적 부랑이들로 치부하고 있기 때문이기도 하지만 이 연극은 반목과 편 가르기를 일삼는 정치의 어리석음으로부터 공감과 이해를 생산하는 문화가 얼마나 자유스러울 수 있는지를 여실히 증명하고 있다. 7월에 예술의전당에서 서울 공연을 할 때 우리 관객들도 나와 같이 반응할 것이라고 나는 믿는다. 이 연극은 문화를 구속하는 정치에 대한 문화의 우위성을 확연하게 증명했고 나를 포함한 관객들의 반응은 그에 대한 동의임에 틀림없었다.

사실이지 평론가들은 초연 때 감동받은 작품을 다시 볼 경우 대부분 실망하기 일췌다. 무대 위의 행동에 이미 익숙해서 연극의 생명인 현장감을 내적으로 재생하는 것이 어렵기도 하지만 더 많은 경우에는 제작진이 초연의 공연미학을 단순반복하기 때문에 새로운 경험을 제공해 주지 못하기 때문이다. 이와 같은 수용미학의 관습을 철저히 부정한 <강 건너 저편에>의 성과를 따져 보면 우리에게 교훈이 될 수 있다고 믿는다.

기획적 성과

일본 신국립극장은 해외연극인과의 합작공연을 매년 기획한다. 재미있는 것은 신작을 주문하여 제작하는 기획 아이디어다. 작년에 공연한 <The Other Side>만 해도 칠레의 망명작가 아리엘 도르프만에게 '테러리즘'이라고 하는 세계적인 현안을 주제로 한 희곡을 의뢰하고 도르프만의 자문을 받아 손진책을 연출로 초대하여 일본 배우와 스태프진을 참여시켜 제작한 것이다. 우리 같으면 예술의전당이 최근 이와 같은 모델을 수용하여 <갈매기> <보이체크> <아가멤논> 등을 제작한 바 있지만 신국립극장은 신작 위주로, 그러니까 세계 초연의 작품을 합작형식으로 기획한다는 데 차이가 있다. 작년에 예술의전당이 러시아 연출가 지자트콥스키를 초빙하여 한국 배우들을 사용하여 연출한 <갈매기>가 문예진흥원이

신설한 올해의 예술상에서 연극 부문 대상을 수상하게 되자 그것이 무슨 한국연극이냐고 국내에서 반대의 목소리가 작지 않았다. 그 결과 올해부터 올해의 예술상에서 공립극단의 제작을 시상에서 제외한다는 이해하기 힘든 정책을 신설했는데, 일본에서는 비슷한 개념의 합작 공연에 상을 주는 것을 전혀 개의치 않는다.

〈강 건너 저편에〉가 이미 작년에 아사히신문 연극대상을 수상했고 〈The Other Side〉 역시 올해의 강력한 대상 후보였음을 상기한다면, 다국적 공연이 일상화된 이 글로벌 시대에, 예술과 예술의 경계도 허물어 진 이 포스트모던한 시대에, 우리가 마치 시대착오적인 국수 주적인 생각이나 혹은 열등감에 빠져 예술에 있어 국적을 문제 삼고 있는 것은 아닌가 의심이 드는 것이다. 혹자는 외국의 능력 있는 스태프들과 한국의 고전을 레퍼토리로 삼아 작품을 만들라고 한다면 그만한 작품은 쉽게 만들 수 있다고 강변하는데, 물론 그럴 수도 있겠지만 그렇지 않은 경우를 우리는 이미 체험했다.

또 인프라와 자금력이 충분한 공립극단과 그것이 열악한 사립극단을 같은 상을 놓고 경쟁하게 하는 것이 불공정하다는 주장도 있는데 과연 예술이 자금력과 인프라의 절대적인 영향과 지배를 받는 상식적 행위에 지나지 않는다는 말인가. 연전에 우리에게 작지 않은 감동을 준 불가리아 크레도 극단은 두 부부가 북 치고 장구 치고 다 하는 그야말로 군소하기 짝이 없는 극단인데 이들이 만든 〈외투〉는 돈과 인프라의 열악성에 전혀 구애받지 않고 예술적 창의력과 사회적 담론성이 어느 공연보다 풍부했다. 그들은 이 작품으로 유럽 곳곳의 연극제에 초대 받으며 최고의 평가를 받았다. 나는 이와 같은 기억이 수 없이 많다. 한국연극실천가들의 상대적 박탈감을 이해하지 못하는 바는 아니다. 이렇게 울타리 안으로 활동을 제한하여 올해의 예술상을 시상한다면 이 상이 과연 원래의 목표대로 순수예술(요즘 유행하듯이 정치적으로 정확히 말하자면 기초예술)이 진흥하는 데 기여할 수 있을지 의문이고, 그래서 한국문화예술진흥원이 호기 있게 출범한 이 제도를 단 한 번의 시끄러움으로 물러선 것이 나로서는 여간 실망스러운 것이 아니다.

일본 신국립극장의 기획은 예술감독 선에서 주로 이루어지고 있는데, 명망 있는 연출가인 구리아마 씨는 강력한 의지를 갖고 있다. 그리고 그 의지 가운데 중요한 하나가 보편적인 현안문제를 주제로 한 국제 합작 초연을 기획하는 것이며 일본의 심사위원들과 연극인들은 신국립극장의 특권적 위치에 상관없이 그것을 일본연극상의 대상으로 삼는 데 전혀 문제를 삼지 않는다. 그리고 이런 관용은 이미 국제적으로 관행이 되어 있다.

올해의 모스크바 골든마스크 최우수 작품상과 최우수 연출상은 리투아니아의 젊은 연출가가 연출한 〈죽어가며 누워 있는 동안〉과 〈바냐 아저씨〉에 돌아갔다. 우리가 잘 아는 리

투아니아의 네크로슈스도 골든마스크상의 수상자다. 러시아같이 국수주의가 강한 나라도 이러는데... 만일 샘 맨더라는 영국 연출가가 미국에서 셰익스피어의 희곡을 연출하여 가장 높게 평가를 받았다면 미국의 심사위원들은 그가 영국인이라는 이유로 시상에서 제외했겠는가. 늘 강조하는 이야기지만 이 글로벌 시대에 국제 경쟁력 없는 국내 생존도 어렵다는 현실을 우리가 똑바로 인식하고 그것을 이루는 방법을 다각도로 실험하는 기획을 현실화하지 않으면 우리 연극은 정말로 미래가 없다. <강 건너 저편에>를 기획한 일본의 신국립극장의 기획력은 그래서 더욱 돋보인다.

미학적 성과

나는 일본 신국립극장으로부터 이번 <강 건너 저편에>의 재공연에 초대를 받고 우선은 초대에 준 측의 성의에 보답하는 소극적인 의미로 참가하였다. 그도 그럴 것이 한국측 출연진 가운데 정재은이 새로 가담했다는 것밖에는 초연과 모든 것이 다를 바가 없기 때문이다.

토월극장보다는 관객과 배우의 관계가 훨씬 가까운 소극장에서 이 연극을 다시 봤을 때 나는 초연을 봤다는 기억을 까맣게 잊어버렸다. 그만큼 극의 세계에 몰입했다. 서울의 공연이 감탄스러웠다면 이번 도쿄의 공연은 감동스러웠다. 돌아오는 비행기 안에서 나의 반응을 찬찬히 분석해 봤는데 궁극적으로 그 이유는 두 가지로 압축되었다. 하나는 일본측 배우들의 연기가 서울에서보다 훨씬 자유로워져 있었기 때문이다. 작은 아들의 캐나다 이민 문제로 갈등하는 한국 가족의 극적인 갈등에 비해서 일본의 등장인물들에게는 히라타 오리자 특유의 조용한 연극의 원리에 맞게 특별한 지향점 없이, 극적 행동과 극적 장소가 부족했던 탓도 있었지만 한국 공연에서 일본 배우들은 너무 조심스러웠고 조용했다.

히라타 희곡의 진수는 그 조용한 가운데 억눌려 있는 욕망의 '부재하는 현존'에 있다. 그 현존성이 서울에서는 부족하게 느껴졌던 것이다. 그래서 한국배우들과 일본배우들의 물리적 에너지와 연극적 갈등의 힘에 있어서 균형이 다소 기울어져 있기 때문에 두 집단의 화해로 끝나는 극의 결말이 그만큼 덜 감동스러웠다. 이번 재공연에서 일본 배우들은 소통의 문제가 없는 일본 관객들을 대상한 탓인지 처음부터 자기 존재를 주장했다. 특히 일본의 국보급 배우라고 하는 미타 카즈요는 사사키 히사코의 역할을 맡아 한국에서 여섯 살 때까지 살았던 것이 무의식에 배어 있어서인지 일본인 그룹과 한국인 그룹 사이의, 그리고 무엇보다 국경을 넘어서 한국인 그룹 사이의 갈등을 화해시키고자 하는 성격을 권위 있게 표현하면서 일본배우들을 힘있게 지휘했다. 일본에 대한 국수주의적인 자부심으로 가득 찬 속좁은 인물 니시타니 지로 역의 사토 치카우 역시 그 반대편에 서 있는 한국의 서현철

만큼이나 두 집단 간에 심리적으로 가장 먼 거리에 있는 인물의 성격을 진실하게 표현함으로써 화해의 결말을 더욱 크게 만들었다. 일본 배우들이 물리적 심리적 에너지를 키움으로써 한국배우들과 대등한 무대적 존재성을 확보하여 갈등의 발전과 해소라는 변증법적 구조를 효과적으로 실현한 것 그것은 이 재공연이 단순한 재공연이 아닌 증거다.

그러나 무엇보다 이 공연에 내가 빠져든 이유는 백성희라고 하는 한국의 국보급 배우 때문이다. 한국에서는 이 노배우를 너무 자주 보아서 그 가치를 제대로 평가하지 못했던 것이 나의 솔직한 고백이다. 한국과 일본 배우 모두를 제압하는 카리스마는 물론이거니와 결혼하지 않은 큰아들과 캐나다로 이민 떠나려는 작은아들을 둔 가슴 불편한 어머니 역을 그만큼 품격 있고 우아하게 표현할 수 있을까. 주저 끝에 작은아들 서현철이 캐나다 이민계획을 털어놓으면서 직장생활의 스트레스와 자녀교육 문제를 들먹일 때 그녀는 단호하게 뿌리 문제로 맞서다가도, 언제라도 비행기타고 캐나다로 오실 수 있다는 아들 며느리 말에 그만 “난 안가. 너희들이 와!”라고 갈라진 목소리로 응답하면서 분노와 이해가 교차하는 착잡한 심정을 토로하는 장면에선 패배와 포기를 통해서 관용하는 한국의 큰어머니 상을 충만하게 경험할 수 있었다. 이 장면에서 국적을 불문하고 관객 모두 눈시울을 붉혔다. 이 장면을 써낸 김명화는 분명 연극사가 무엇인지 아는 산문작가다.

미학적 성과로서 추가하지 않을 수 없는 것이 대본을 쓴 김명화와 히라타 오리자가 자신의 희곡적 특징을 고스란히 유지한 채 한일간의 화해라는 목적성을 아예 염두에 두지 않았다는 사실이다. 갈등을 효과적으로 발전시키는 김명화와 욕망을 분출하지 못하고 정착지가 아닌 곳에 등장인물들을 맴돌게 하는 히라타가 목적극을 지양했기 때문에 한국관객이든 일본관객이든 상관없이 호소할 수 있는 보편적인 세계를 개성 있게 만들어 낼 수 있었다. 물론 연출을 맡은 한국의 이병훈이나 일본의 히라타 오리자 역시 텍스트의 성격을 무대언어로 번역해 내는 데 훌륭하게 성공한 것도 이 극의 감동의 큰 요인이다.

정치적 평등구조의 부재

나는 이번 <강 건너 저편에>의 재공연을 보면서 일본 연극이 갖는 힘의 또 하나의 원천을 발견했다. 그것은 연극에 종사하는 각각의 관계자들이 자기 역할에 정말로 충실한 것에서 비롯된 힘이었다. 그들은 남에게 보이는 충실이 아니라 자기를 기준으로 해서 최선을 다하는 충실을 몸소 실천하고 있었다.

예를 들어 공연 하루 전 날 백성희 선생은 몸이 몹시 불편한 상태에 있었다. 체중이 심해서 제대로 서 있기 힘들 정도였다. 그럼에도 불구하고 전혀 내색하지 않고 연습을 마친 것에

모두가 숙연한 감동을 느꼈고 그날 밤부터 신국립극장의 무대감독이 백성희 선생의 몸 상태를 보살피는 데 보인 노력은 가히 눈물겨울 정도였다. 호텔에 없는 다다미를 구해서 침대를 치우고 대신 깔아주면서까지 배우를 극진히 보살피고 있다는 이야기를 듣고 역시 사람을 정성스럽게 대하는 일본문화가 연극의 스타를 만들어내고 그래서 연극의 관객을 창출해내고 또한 연극이 아직도 건강한 자생력을 갖추고 있는 것이 아닌가 하는 생각이 들었다. 물론 공연이 무사히 진행될 수 있게 하려는 현실적인 배려도 없지는 않았을 것이다. 그러나 배우에 대한 존경과 사랑 없이 그렇게 극진한 보살핌이 가능했다고는 믿어지지 않는다.

이 철저함과 충실성은 기술적인 측면에서도 발견된다. 무대는 벚꽃나무가 서 있는 한강변의 평범한 풍경인데 극적인 행동의 정서적 성격에 맞게 벚꽃이 떨어지는 양과 속도를 조절하는 그 처리는 보는 나의 마음을 몽클하게 만들었다. 자기 일과 예술에 대한 사랑 없이 이렇게 섬세한 처리는 불가능하다. 이 모두는 자기의 예술혼에 충실하려는 일본 연극인들에게 우리가 교훈을 삼을 수 있는 부분이다.

한국의 예술단체들이 여러 가지 복합적인 문제로 단체의 존재 이유를 정당화하지 못하고 있는 상황에서 정치적 평등을 주장하는 노조의 문제도 예술발전을 가로막는 한 가지 주요 요인인데, 나는 노조의 방향이 옳고 그름을 판단할 위치에 있지는 않지만, 나의 제한된 관찰이나 경험에 따르면 많은 예술단체의 노조측 주장에는 예술 행위를 밥그릇 수단으로 삼아 경쟁 없이 평생의 안정을 도모하려는 측면이 분명히 있다. 안정된 밥그릇보다 각자의 일을 사랑하고 예술의 발전을 무엇보다 우선시하는 자기 충실이 없으면 산 연극을 만들기 힘들다. 우리나라에 그 많은 시립·국립극단들이 있지만, 그 '불공정하게 좋은 환경' 안에서 왜 수작을 만들어내지 못하고 있는가.

〈강 건너 저편에〉의 일본 재공연은 나에게 귀중한 경험이었다. 7월 초 사흘간 예술의전당 토월극장에서 공연될 예정이다. 이 좋은 작품을 놔두고 예술의전당은 2002년에 이어 또다시 인색하게 3일간만 극장을 할애했다. 서두르지 않으면 또 못 볼 판이다.

IV. 프로덕션 성과 및 이후 프로젝트

1. 무대기술 측면의 성과

- '일본 공연장의 무대감독 시스템' 심포지엄 개최 : 공연 직후 이병훈 연출의 제안으로 일본의 무대감독 시스템의 특징에 대한 공개 심포지엄 개최
- 한국 무대기술 스태프 연수 프로그램 : 공연을 계기로 극장 내 연수과에서 2002년 이후 3년간 한국 무대기술 스태프를 신국립극장에 초청, 연수 프로그램 진행
- 「한일 무대용어 사전」 발간 : 공연과 연수프로그램을 기반으로 양국 무대용어에 대한 용어 집 발간. 한국 주요 지역 문예회관에 무상 증정

2. 기획 · 제작 측면의 성과

- 공동제작 기획 · 제작 노하우 습득 : 처음으로 시도한 양국 공동의 극작, 연출, 배우, 스태프 구성이라는 유기적 결합방식, 공동제작의 틀 안에서도 연극이 가진 사회성과 작품성을 담보해낼 수 있는 작품의 기획방식 등 경험
- 한국 투어 노하우 습득 : 공연을 통해 향후 신국립극장 프로덕션 공연의 한국투어를 진행을 위한 절차, 정보 등을 습득
- 2003년 아시아 무대예술상 그랑프리, 2002년 한국 올해의 연극 BEST3 수상 : 공동제작 작품으로는 유례없는 양국 동시 수상. 작품의 완성도, 깊이에 대한 객관적 평가 상징

[인터뷰] 작품의 성과

나카지마 유타카 | 제작 프로듀서

재공연을 할 수 있었던 것은 서울공연을 했던 것이 크게 작용했다고 생각한다. 한국에서 공연했던 것이 전 스태프, 배우에게 큰 의미였고, 재공연을 제안했을 때, 모두 쉽게 수락했다. 재공연 때는 배우들이 너무 친해지고, 서로 한국어, 일본어가 너무 늘어서 과하게 친밀한 공연이 되지 않았나 생각한다.

제작측에서도 여러 가지 곤란하고 힘든 상황을 함께 싸워냈다는 성취감 때문에 다른 외국과는 다른 친근감이 생겨났다.

[인터뷰] 작품의 성과

김명화 | 공동집필

미묘한 긴장, 갈등도 있었고, 어떤 누구도 모르지만, 나만은 히라타의 의도를 알고, 히라타는 나의 의도를 알기 때문에 서로를 지지했던 부분이 있다. 그 과정에서 서로 입장은 다르지만, 그 입장이 다른 문화를 알아간다는 것이 성과였다고 생각한다.

그것보다 좋은 건 관객이 아닐까? 관객들도 양 나라 사이에 대한 부담이 있을 것이다. 뻘한 과거 얘기지만 부정할 수 없는 과거를 또 봐야 되는 게 아니라, 저렇게 만들 수도 있구나, 역사도 수면에 흐르지만, 서로를 알고 싶어 하는 욕망이 저렇게 반영되는구나, 라는 걸 느끼게 되는 것이 관객들에게는 색다르고 기분 좋은 반향이 아닐까.

[인터뷰] 작품의 성과와 공동제작의 의미

히라타 오리지 | 공동집필, 공동연출

■ <강 건너 저편에>의 성과와 한계

완벽했다. 연극을 할 때 가끔씩 연극의 신이 미소지어줄 때가 있다. 그런 작품이었다.

예술가이기 때문에 정치, 경제랑은 다르게, 좀 더 멀리에서, 달 정도에서, 일본과 한국의 역사는 어떤가를 바라보고, 지금 우리는 이런 역사, 이런 현실 속에서 살고 있다고 서야한다고 생각한다. 그 안에 들어가 버리면, 세계가 좁아진다고 생각한다.

■ 왜 공동제작을 하는가

공동으로 작업한다는 것에 관심이 있는 것이 아니다. 무대 위에 두 개 이상의 언어가 올라가는 것이 재미있다. 일본어와 한국어, 일본어와 프랑스어 등. 그걸 높은 완성도로 성공시키기 위해서는 어떻게든 파트너가 필요한 것이다.

특별히 연극을 통해 사이좋게 지내고 싶다는 것이, 물론 일본과 한국은 사이좋게 지내는 것이 좋지만, 목표가 아니다. 한-일, 일-중 공동 작업이 국내작업보다 훨씬 흥미진진하고, 완성도 높은 작품이 만들어지기 때문에, 공동 작업을 하지 않을 수 없다.

[인터뷰] 작품의 성과와 공동제작의 의미

구리아마 타미야 | 예술감독

■ 작품의 성과

무대 위에서 다른 언어를 가진 두 사람이 서있는 것이 연극의 시작이라고 생각한다. 부딪치지 않으면 아무것도 만들어지지 않는다. 연극은 개인적인 성격과 관계없이 대본에 근거해서 인간들이 극적인 형태로 충돌하는 것이다. 그런 점이 <강 건너 저편에>에서 잘 표현되지 않았나 생각한다.

■ 공동제작의 의미

일본정부의 역사인식 등 한국과의 관계에 있어서 아직도 문제가 많다. 그건 함께 이야기하지 않기 때문이다. 함께 이야기하지 않으면, 절대로 아무런 해결도 되지 않는다. 이야기가 평행선을 달려도 상관없다. 그런 시간을 만드는 것이 중요하다. 그걸 서로 거부하면 아무 일도 일어나지 않는다.

3. 이후 공동제작 프로젝트¹⁹⁾

1 일본-중국 공동제작 <Lost Village>

- ① 제작 : 신국립극장, 홍콩아트페스티벌, 중국국립극단
- ② 극작·연출 : 히라타 오리자 (일본), 리 리우이 (중국)
- ③ 배우 : 일본, 중국 배우 공동 출연
- ④ 내용 : 300년간 가짜 유적만 만들었던 마을에서 5000년전의 유물이 발견된다. 300년간 그들이 만들어온 유적은 정말 가짜인가. 중국 한 마을에서 유물을 둘러싸고 일어나는 해프닝을 통해 역사의 의미에 대해 묻는다.
- ⑤ 공연 : 2007년 3월 홍콩아트페스티벌 초연, 이후 베이징-도쿄 공연 예정
- ⑥ 특이사항 : <강 건너 저편에>와 동일한 구조, 프로세스



<Lost Village> 홍콩예술제 초연 프로그램

19) 도쿄 신국립극장이 기획·제작하는 프로젝트

2 한국-일본 공동제작 (제목 미정)

- ① 제작 : 신국립극장
- ② 극작·연출 : 정의신 (일본), 양정웅 (한국)
- ③ 배우 : 한국, 일본 배우 공동 출연
- ④ 설정 : 근대 일본, 고깃집을 경영하는 재일교포의 이야기
- ⑤ 초연 시기 : 2008년 4월 도쿄 초연, 5월 서울 공연 예정
- ⑥ 특이사항 : <강 건너 저편에>와 동일한 구조, 프로세스

[인터뷰] 신국립극장이 공동제작에 예산과 시간을 투자하는 이유

야스자와 테츠오 | 제작 프로듀서

국가가 운영하는 극장의 사명이라고 생각한다. 민간에서는 하고 싶어도 쉽지 않은 작업이다. 의사소통을 위해서 큰 예산부담을 안게 되는 작업인데, 그런 비용을 줄이면 좋은 작품이 나올 수 없다. 예산, 시간상의 부담 때문에 민간에서 쉽게 할 수 없는 작업을 공공자금으로 대신하는 것이다.



호텔 그랜드 아시아

ホテルグランドアジア

Hotel Grand Asia

주최 세타가야 퍼블릭 시어터

작·연출 Lohan Journey

2005년 3월 8일 - 17일

세타가야 퍼블릭 시어터 시어터 트램

I. 프리프로덕션

1. 기획

1 최초기획

① 기획배경 및 내용

- **아시아 현대연극 콜라보레이션 프로젝트** : 1997년 개관 당시부터 예술감독 사토 마코토에 의해 진행해온 아시아 연극 프로젝트의 일환

세타가야 퍼블릭 시어터의 아시아 현대연극 콜라보레이션 프로젝트

세타가야 퍼블릭 시어터는 1997년 개관 이래 다양한 국제적 콜라보레이션을 진행했다. 개관 당시부터 국제적 콜라보레이션의 견인차 역할을 한 것이 세타가야 퍼블릭 시어터의 초대 극장감독을 역임한 극작가 겸 연출가인 사토 마코토.

사토 마코토는 1980년대부터 극단 블랙텐트 등의 활동을 거쳐 필리핀, 말레이시아 등 아시아의 연극인들과의 교류를 시작, 이미 80년대 후반부터 각국의 현대연극의 제1세대들과의 콜라보레이션을 시작했다. 그는 세타가야 퍼블릭 시어터에서 활동을 시작하면서 이제까지 자신이 공동 작업을 해왔던 사람들보다 한세대 젊은 아시아 각국의 제2세대 이후의 젊은 연극인들에 의한 국제적 콜라보레이션이 필요하며 또한 세타가야 퍼블릭 시어터가 이러한 새로운 세대의 교류나 공동 작업을 지원하기 위한 공간으로 기능하도록 하는 구상을 갖게 되었다. 아시아 현대연극 콜라보레이션은 일본 국제교류기금과의 공동주최로 진행되어왔다.

- 프로젝트 1 <빨간 도깨비> 일본-태국 | 노다 히데키 작·연출 | 1997년 12월, 99년 9월

- 프로젝트 2 <사이의 섬> 일본-말레이시아 | 조 쿠카타스·캠 라슬란 작, 조 쿠카타스 연출 |

2000년 2월 일본 시어터 트램, 2000년 8월 말레이시아 실험극장

■호텔 그랜드 아시아 홈페이지²⁰⁾ 인용

- **동남아시아와의 연극 교류** : 전후 교류가 집중되었던 동북아시아 이외의 아시아 지역과 연극을 통한 문화교류 지향
- **두 국가 간이 아닌 복수의 아시아 국가 참여 프로젝트로의 발전** : 이전에 진행해온 두 국가 간의 공동 작업에서 한 단계 발전하여 복수의 국가가 참여하는 공동작업 기획
- **프로덕션을 위한 충분한 준비기간 설정** : 2년간 5회의 워크숍을 통한 창작, 결과물로서 공연을 기획

20) <http://setagaya-ac.or.jp/sept/asia/>

[인터뷰] 2년이라는 기간을 설정한 이유

마츠이 켄타로(松井 健太郎, Matsui Kentaro) | 제작 프로듀서

〈빨간 도깨비〉(사이의 섬)을 해오면서 한 작품을 만드는데 일 년의 준비기간은 너무 힘들뿐 아니라, 어떻게 해도 작품을 완성하기 위한 작업에 시간을 할애하게 되어 두 나라의 연극인들이 의미를 나누거나, 작품의 전체에 대한 확인 작업이 세심히 이루어지지 않는다고 생각했다. 공연 이후에 거기서 무엇을 만들었으며, 그 이후에 어떻게 해나갈 것인지 생각하는 힘들다. 여러 사람을 만나는 데부터 3년에 걸쳐 작업이 이루어졌다. 3년째의 첫해에는 여러 사람을 만나고 결정하고, 서로를 알아가는 작업을 진행했다.

- **아시아 현대연극의 고유의 기법과 스토리 탐색** : 아시아 각국 연극의 표현기법을 통한 아시아 연극의 기법 발견과 아시아를 살아가는 예술가들의 공통되는 이야기 추출
- **참여 예술가에 의한 집단 창작** : 진정한 공동제작의 방식 실험

호텔 그랜드 아시아 기획 목표

아시아 공동 작업이었던 〈빨간 도깨비〉와 〈사이의 섬〉에서는 태국, 말레이시아, 일본 각국 현대연극의 고유한 테마와 접근방식, 신체성을 반영하여 뛰어난 스타일과 내용을 가진 작품을 제작하는 것이 목표였다. 앞선 두 프로젝트는 일본 연극계에서는 '아시아 현대연극의 공동제작이 교류 그 자체를 목적으로 했던 시대에서 아시아 고유의 우수한 현대극 작품을 만들어내는 시대로 접어들었다'는 평가를 받고 콜라보레이션의 장래에 대한 가능성을 보여줬다. 이런 성과를 바탕으로 기획된 이번 프로젝트는 최종 작품의 질을 중시할 뿐 아니라 콜라보레이션을 진행하는 의미, 그 자체와 과정에 다시 한 번 질문을 던져보는 것을 목표로 시작되었다. 또한, 이 프로젝트의 또 하나의 중요한 목표는 아시아 현대연극 특유의 표현과 이야기 형태에 입각하면서 새로운 집단 창작의 방법을 발견하는 것이다.

■호텔 그랜드 아시아 홈페이지 인용

[인터뷰] 집단창작 방식을 택한 이유

마츠이 켄타로 | 제작 프로듀서

일본 대 동남아시아 한나라의 공동 작업은 성과도 있었지만, 과제를 남겼다. 그 중 하나가 공동 작업일 때, 어떻게 해도 연출이나 극작에게 힘이 실린다는 점이었다. 공동 작업이라고 해도, 보통의 작업과 별 차이성이 없었던 것이다. 우리는 더욱 발전된 형태의 공동 작업을 원했다. 아시아 연극인이 모여 공동 작업을 하는데 있어서 한명의 극작, 연출이 아닌 다른 형태가 있지 않을까를 생각했다.

다른 하나의 이유는 두 개국이 상대하면 두 나라의 관계는 깊어지지만, 한 작품을 만드는 것에 에너지가 쏠려, 공동 작업을 통한 관계, 네트워크 형성이 쉽지 않았다. 동남아시아와 일본의 연극인들이 보다 깊게 교류하며 작업하려면 두 개국으로 하지 않는 것이 재미있을 것 같았다.

집단창작은 아시아적 창작 방법의 실험이었다고 생각한다. 중국, 인도의 연극에는 여러 종류가 있지만, 기본적으로는 희곡이라는 것이 맞지 않았던 것 같고 작품이 오래되면 될수록 한 작가가 썼다는 증거가 없다. 또한, 한사람의 극작, 연출에 대해 질렸다고 할까, 한계를 느꼈다.

2 기획 진행

① 참여예술가 선정

- 극작, 연출가 중심의 선정 : 각국의 연극에 대한 소개가 가능하고 창작 테마 결정, 집단 창작 과정에 적극적으로 논의와 참여가 가능하다고 판단
- 선정 방법 : 각국 현지의 일본 국제교류기금 사무소의 추천, 사무소가 없는 싱가포르의 경우 우 그간의 네트워크를 통한 소개
- 최종 참여 인원 : 7개국 16인

② 참여예술가 계약 여부

- 계약 체결 없음
- 1년 단위로 워크숍 참여 의향 확인
- 워크숍 참여자에게 여비 및 일비 지급

③ 제작 진행과정 결정

- 1차 워크숍, 1차 무대발표 : 2003년 2월 | 도쿄 시어터 트랩
- 2차 워크숍 : 2003년 7월 | 인도네시아 발리
- 3차 워크숍 : 2003년 10월 | 일본 군마현
- 4차 워크숍 · 2차 무대발표, 심포지엄 : 2004년 3월 | 도쿄 시어터 트랩
- 5차 워크숍 : 2004년 6월 | 필리핀 국립 아트센터
- 1차 리허설 : 2004년 10월 | 일본 아미구치 아트앤미디어센터
- 2차 리허설 : 2005년 1-2월 | 도쿄 시어터 트랩
- 본공연 : 2005년 3월 | 도쿄 시어터 트랩

3. 주최 · 후원 · 협력기관

① 주최 : 재단법인 세타가야문화재단

- 세타가야 퍼블릭 시어터 운영기관
- 세타가야 퍼블릭 시어터 운영 예산 조달
- 3년차 예산 일부 부담 (극장 공연 포함) : 약 2,500만엔
- 3년차 예산 조달 : 문화청 국제예술교류지원사업 지원금, 입장수익, 세타가야문화재단

② 기획 · 제작 : 세타가야 퍼블릭 시어터

- 작품 기획, 제작 전 과정의 실행

③ 공동주최 : 일본 국제교류기금

- 1, 2년차 제작 예산 전액 부담 : 매해 1,500만엔
 - 3년차 예산 일부 부담(극장 공연 포함) : 약 1,500만엔
- ④ 제작협력 : 아마구치 아트앤미디어센터, 국립 필리핀문화센터
- 워크숍, 리허설 장소 및 시설 무상 제공

4. 주최기관

■ 세타가야 퍼블릭 시어터²¹⁾ (世田谷パブリックシアター Setagaya Public Theatre)

① 설립 : 1997년, 세타가야구²²⁾에 의해 설립된 비영리 공연장

② 설립목적

- 국내외 공연을 제작, 상연
- 지역주민을 위한 워크숍 프로그램 운영

③ 시설

- 공연장 : 퍼블릭 시어터 (600석), 시어터 트랩 (200석)
- 리허설 룸 : 3개
- 작업실 : 무대 제작, 소품 및 의상 제작, 염색 작업실

④ 운영

- 세타가야 자치재단
- 자치재단이 운영하는 세타가야 아트센터 소속 극장
- 세타가야 아트센터 : 퍼블릭 시어터, 생활설계센터로 구성

⑤ 사업범위

- 국내외의 완성도 높은 현대 연극과 무용을 초청, 제작
- 현대 공연예술 조사연구, 국내외 네트워크 구축
- 일반인 대상 워크숍 진행 : 문학 & 교육 부서 주관. 드라마 리딩, 강의 등
- 예술가 대상 워크숍 진행 : 연극인, 무용인을 위한 창작 워크숍

21) 홈페이지 www.setagaya-ac.or.jp/sept

22) 세타가야구(世田谷區)는 도쿄에서 두 번째로 큰 자치구이다.

⑥ 국제 공동제작 공연 연보

작품명	참여국가	작·연출	공연시기
〈빨간 도깨비〉	일본-태국	노다 히데키 작·연출	1997년 12월 1999년 9월
〈푸라우 안타라 -사이의 섬〉	일본 말레이시아	조 쿠카타스, 캄 라슬란 작 조 쿠카타스 연출	2000년 2월 시어터 트램 2000년 8월 말레이시아 실험극장
〈Les Paravents〉	일본 프랑스	Jean Genet 작 Frederic Fisbach · 유키자 공동 연출	2002년 7월 2004년 1월
〈The Elephant Vanishes〉	일본-영국	원안 무라카미 하루키 시몬 맥버니 연출	2004년 5월 세타가야 퍼블릭 시어터 2003년 6-7월 바비칸 센터 2004년 6-7월 세타가야
〈햄릿〉	일본-영국	조나단 켄트 연출	2003년 6-7월 세타가야 퍼블릭 시어터 2003년 8-9월 영국 새들러스 웰스

⑦ 일본에서 가장 성공적인 지역 기반 공연장

II. 프로덕션

1. 참여예술가

1 로한 저니

- 로한 저니 (Lohan Journey) : <호텔 그랜드 아시아> 공동제작을 위해 동남아시아 7개국에서 모인 예술가 그룹의 프로젝트명
- 의미 : '아라한(羅漢)의 여행'이라는 뜻. 본 콜라보레이션의 16명의 참가자가 군마현에서 워크숍을 진행할 때, 어느 절의 절문(삼문)에서 마주친 16 나한상에 기인해 이름 붙여진 프로젝트명.

2 로한 저니 참여 예술가

▶ 아즈잔 (Azuzan JG) | 인도네시아

전통연극 그룹 S'mas 대표. 셰익스피어, 브레히트, 다리오 포 등의 작품을 전통 연극의 기법을 사용하여 연출. 종교의식을 바탕으로 한 퍼포먼스도 공연

▶ 단돈 (Dindon WS) | 인도네시아

극작가, 연출가, 배우. 시어터 쿠브르 대표. 인도네시아 사회를 날카롭게 비판하는 작품을 극단원과 공동으로 제작하며 지역사회와 연극의 관계에 의문을 제기

▶ 로흐마드 토노 (Rochmad Tono) | 인도네시아

극작가, 연출가, 배우. 일본국제교류기금(인도네시아)의 <리어왕> 번안 콩쿠르에서 최우수 연출가상 수상(98년). 크론포크 실루엣 예술감독

▶ 조 쿠카사스 (Jo Kukathas) | 말레이시아

극작가, 연출가, 배우. 인스턴트 카페 시어터 컴퍼니 예술감독. 일본, 말레이시아 현대연극 공동제작 작품 <사이의 섬>(2001년, 국제교류기금&세타가야 퍼블릭 시어터 주최) 극작, 연출

▶ 남 론 (Nam Ron) | 말레이시아

극작가, 연출가, 배우. 얼터너티브 스테이지 컴퍼니 대표. 현대 말레이시아 사회를 반영한 말레이어 연극을 창작

▶ 로 콕 만 (Loh Kok Man) | 말레이시아

연출가, 배우, 연극교육 실천가. 주요한 출연, 연출 작품으로 해외에서의 초청활동도 왕성. 스토어하우스 컴퍼니 <Territory>(스토어하우스 2002년) 연출

▶ 하레시 샤마 (Haresh Sharma) | 싱가포르

극작가. 네세서리 스테이지 시어터 컴퍼니 상임 극작가. 극작집 <Still building>을 통해 국내외 많은 문학상 수상. 워크숍을 통한 극작법을 통해 싱가포르의 현재를 그리는 작가.

▶ **아이반 헝 (Ivan Heng) | 싱가포르**

극작가, 연출가, 프로듀서, 배우. 와일드 라이스 컴퍼니 대표. 다문화사회인 싱가포르의 시점에서 정체성, 섹슈얼리티, 정치 등의 문제를 혁신적인 작품을 통해 다루는 작가

▶ **조쉬 팩스 (Josh Fox) | 미국**

인터내셔널 와우 컴퍼니 예술감독. <천황과 키스>(더 스프나리, 99년), 파파 타라푸마라 <WD>(세타가야퍼블릭 시어터, 01년) 출연.

▶ **호세 에스트렐라 (Jose' Estrella) | 필리핀**

연출가. 필리핀대학 문학부 조교수. 풀브라이트 장학생으로 미국 콜롬비아 대학에서 석사 취득(연출). 두란 업 시어터 컴퍼니 예술감독

▶ **로디 베라 (Rody Vera) | 필리핀**

극작가, 연출가, 배우. PETA 전예술감독. 블랙텐트와 PETA의 공동제작 희극 <로미오와 줄리엣>에서 극작 담당. <필리핀 배드타임 스토리>(모리시다 스튜디오 04년) 출연

▶ **허버트 고 (Herbert Go) | 필리핀**

연출가, 배우. 탄하란 필리핀 어소시에이트 디렉터. 실험연극 극단 두란 타리엘의 한 사람으로 관객에게 연극의 개념을 뒤엎을 만한 혁신적인 작품을 선보인다.

▶ **나르문 탐마프룩사 (Narumol (Kop) Thammapruxsa) | 태국**

연출가, 배우, 작가, 퍼포머. 뉴욕의 댄스시어 워크숍 <메콩 프로젝트>의 퍼실리테이터. 노다히데키 작, 연출의 <빨간 도깨비>(시어터 트램, 97년 초연) 출연

▶ **프라딧 프라사통 (Pradit Prasarthong) | 태국**

마강퐁 시어터 예술감독. 빈곤층 청소년을 위한 연극워크숍 등을 통해 지역 네트워크 구축을 지향하는 커뮤니티 시어터 활동을 진행중이다. 노다히데키 작, 연출의 <빨간 도깨비>(시어터 트램, 97년 초연) 출연.

▶ **가와무라 타케시 (Kawamura Takeshi) | 일본**

극작가, 연출가. T Factory 대표. 85년도 기시다 희극상 수상. 최근 작품으로 <현대 노가쿠집-아오이 고마치>. 최신작 <크리오네>(더 스프나리 외 2005년 2월)

▶ **가네시타 타츠노 (Kaneshita Tatsuno) | 일본**

극작가, 연출가. 연극기획집단 THE 가지라 대표. 제5회 요미우리 연극대상 대상 및 최우수연출가상 수상. 최근 작품으로 <KASANE>(훈다 극장 04년), <현대노가쿠집 2 모토메즈카>(시어터 트램 04년)

2. 공동제작 과정

1 1차 워크숍 · 1차 무대발표 ‘아시아 연극 속으로’

- 기간 : 2003년 2월 3일 - 11일 (9일간)
- 장소 : 도쿄 시어터 트랩
- 주제 : 서로를 알자
- 내용 : 일반인과 함께한 오픈 세션에서 참가자 각자가 30분 정도 프리젠테이션(솔로 퍼포먼스나 프리젠테이션)을 5일간에 걸쳐 진행. 16인의 연극인들이 서로를 알고 또한 일본인들에게 아시아 현대연극의 현재를 알리기 위한 과정. 매일 프로그램 종료 후 돌아가며 애프터 토크 세션 진행, 최종일엔 보다 심도 깊은 토론을 위한 심포지엄 개최. 참가 아티스트만을 대상으로 한 비공개 세션에서는 구체적인 기법을 공유하고 탐색하기 위한 토론과 워크숍을 진행. ‘왜 우리는 공동 작업을 하는가’가 주요 논점.

1차 무대발표 ‘아시아 연극 속으로’ 일정표

날짜	시간	발표자	국가	주 제
2.4(화)	19시	조 쿠카사스	말레이시아	강의 : 말레이시아의 현대연극
		아이반 행	싱가포르	강의 : 인터컬처럴 콜라보레이션
		가와무라 타케시	일본	일본배우의 퍼포먼스와 강의 : 다중인격연극
2.5(수)	19시	호세 에스트렐라	필리핀	강의 : theatreasia.org - 인터넷과 연극 콜라보레이션
		가네시타 타츠오	일본	강의 : 밀실의 인간
		로흐마드 토노	인도네시아	솔로 퍼포먼스 <도둑고양이>
2.7(금)	19시	프라딛 프라사통	태국	강의 : 마캄폰 시어터 - 사람들의 미디어
		아즈잔 J.G.	인도네시아	솔로 퍼포먼스 <세계의 창조, 악몽의 의식>
		조쉬 팩스	미국	다국적 배우 퍼포먼스 <국가의 종언>
2.8(토)	14시	로디 베라	필리핀	강의 : PETA의 콜라보레이션 경험
		남 론	말레이시아	강의 : 얼터너티브 시어터 - 새로운 시작
		로 콕 만	말레이시아	솔로 퍼포먼스 <Aku>
		나르몬 탐마프룩사	태국	솔로 퍼포먼스 <Rust>
2.9(일)	14시	하레시 샤마	싱가포르	강의 : 풀타임 콜라보레이션
		허버트 고	필리핀	인형 퍼포먼스 <도리에는 도리가 있다>
		딘돈 WS	인도네시아	참가자 공개 워크숍 : 창조적인 커뮤니케이션을 위한 자기해방
	16시30분	심포지엄		아시아 연극 속으로

2차 워크숍

- 기간 : 2003년 7월 17일 - 28일 (12일간)
 - 장소 : 인도네시아 발리 Bali Purnati Center for the Arts
 - 주제 : 서로의 기법을 알자 I
 - 내용 : 전반부는 참가자 각자가 여러 가지 연극 액서사이즈를 주도, 그 과정에서 각각의 예술의 특징을 소개. 후반은 소규모 그룹으로 나눠 즉흥 소품을 행사장 여러 곳을 활용하여 창작. 그룹의 중심언어는 영어지만, 사용언어는 6개 국어(사투리까지 7개 국어)에 이르러 극 공간에 있어서의 다언어 커뮤니케이션에 대해서도 몇 가지 방법을 실험.
- 이 워크숍을 통해 각국에서 모인 참가자 전원이 앞으로의 장기간에 걸친 공동 작업을 진행하는 하나의 컴퍼니로서의 의식을 공유하게 됨. 현대 아시아에 사는 연극인으로서 어떤 작품을 최종적으로 만들어내고 싶은지, 즉흥 소품을 시연하며 논의함. 즉흥 소품 제작 과정에서 전원이 연출가, 혹은 배우 역할 수행. 이 경험에서, 기본적으로 최종작품에서는 외부의 배우나 무용수를 결합시키지 않고 현재의 참가자가 무대에 선다는 동의를 이끌어냄.



3 3차 워크숍

- 기간 : 2003년 10월 2일 - 13일 (12일간)
- 장소 : 일본 군마현 가와바무라
- 주제 : 서로의 기법을 알자 II
- 내용 : 7월 워크숍 기간 중에 나온 테마나 문제점을 토대로 각 참가자가 각각 아이디어를 사전에 제출. 그 속에서 자신이 시험해보고 싶은 아이디어를 골라 11명이 연출가로서 소품을 창작. 소품으로 다뤄진 테마는 신, 국경, 테러, 이민, 전쟁, 기억, 종교, 글로벌리제이션 등. 상연장소는 화장실 안, 부엌, 달리는 버스 등 극 공간에 대한 탐구가 이루어짐. 소품을 통해 자신들이 공유하고 있는 테마에 대한 토론이 활발히 진행됨.

4 4차 워크숍 · 2차 무대발표 · 심포지엄

- 기간 : 2004년 3월 5일 - 22일 (18일간)
- 장소 : 도쿄 시어터 트랩
- 주제 : 공동작업 방법을 모색!
- 내용 : 10월 워크숍 이후 3월까지 참가자들은 세 개의 팀으로 나뉘어 이제까지의 워크숍에서 나온 테마나 문제점에 대해 이메일 등을 통해 조사, 논의를 거침. 워크숍 기간 동안 각각의 팀이 담당한 세 기간으로 나뉘 그 기간 중에 각각의 팀이 참가자 전원과 다루고 싶다고 생각한 기법이나 아이디어를 시연. 테마의 추구보다는 공동제작을 위한 프로세스 방법을 모색하는 것이 주요한 목적. 이런 과정을 통해 만들어진 세 개의 시연 작품을 이후의 작품 방향이 지향점으로서 발표.
- 심포지엄 주제 :
공동작업의 프로세스와 비전



2차 무대발표 홍보전단

2차 무대발표 시연작품 소개글

A 그룹. 〈This is Our City〉

어디까지나 '꿈'이 처음의 키워드였다. 막연하게 영화 「이지 라이더」 얘기가 나왔다. 그 과정에서 '움직일 수 없는 사람들' '움직이지 않는 사람들'이라는 새로운 키워드가 도출됐다. 우리들은 인터넷으로 상징되는 것처럼 실제로 움직이지 않아도 뭐든 이루어지는 시대에 살고 있다. 거기서 무엇이 일어나고 있을까? 무슨 일이 계속 일어나고 있는 걸까?

B 그룹. 〈Fly Me to the Moon〉

나는 이 몸이 싫어 / 싫어 / 이 몸이 싫어 / 내 것이 아니니까
밤이 되면 / 수십 명의 남자가 차레로 찾아와 / 거친 숨을 내쉬며 성욕을 채우고 가지 /
피곤조차 허락되지 않는 이 몸 위에서
아아 / 나는 생각해 / 이 몸에 올라타서 땀을 흘리는 남자들은 / 한조각의 다이아몬드를 위해 /
달로 날아가기 위해 / 쉬지도 않고 파들어 가는 광부 같아
아아 / 이 남자는 아직도 계속 파고 있어 / 내 어린 형제들이 배를 굶고 울고 있어 / 내 귀에는 똑똑히 들리는
데 / 너에게는 들리지 않아? / 너는 아직 자신의 다이아몬드를 못 찾은 거니? / 서둘러, 서두르라고 / 하고 싶
은 만큼 파세요, 이 몸 구석구석까지 / 더 이상 눈물도 말라버렸지만 난 신경 쓰지 않아 / 오늘밤 백 명의 남
자를 위해 / 남자를 한명씩 안을 대마다 / 형제들에게 한 그릇의 밥 / 엄마에게 집을 지어주고 싶어
난 이 몸이 싫어 / 싫어 / 이 몸이 싫어 / 내 것이 아니니까

C 그룹. 〈The Black Emperor〉

우리 그룹은 우선 지금까지의 워크숍에서 가장 인상 깊었던 이미지와 텍스트를 간추리고, 그것을 작품으로 만
들어왔습니다. 그렇게 만들어진 이 작품은 지금까지의 워크숍의 단편에서 구성되어 새로운 픽션을 만들고, 여
러 목소리를 이야기하고 있습니다.

우리는 프레임을 깨고, 테마를 마구 섞어 모순을 적당하게 하고, 그와 동시에 셀 수 없을 정도의 건강한 의견
차이를 넘어왔습니다. 우리는 하나의 '아시아'(대체 그런 걸 찾는 게 가능할 법이나 한가!!)라는 정의를 거부합
니다. 따라서 이 멀티 포커스의 소품은 '문화적으로 무신경'한 좌시를 시작점으로 하여, 거기서 예기치 않은
모든 장소에 착륙했습니다.

우리는 관객이 각각의 장면 사이의 연결을 생각해보길 바랍니다. 우리는 종래의 공연예술 형식에 얽매이지 않
고 우리들의 다양성을 보여주는 것에 자부심을 느낍니다. 실제로 만약 우리가 이 프로덕션에서 확신할 수 있는
것이 있다면, 그것은 우리가 다양성을 가지면서 하나가 되었다는 점입니다.

■2차 무대발표 프로그램

5 5차 워크숍

- 기간 : 2004년 10월 1일 - 14일 (15일간)
- 장소 : 필리핀 국립 아트센터
- 주제 : 이후 작업을 위한 최종 논의
- 내용 : 2주의 기간은 전부 토론 섹션, 3월 공연할 작품창작을 위한 프로세스를 우선 결정. 작품의 핵이 되는 세 가지 테마는 '테러리즘, 이민 · 이주, 아이덴티티'. 공연의 타이틀은 <호텔 그랜드 아시아>. 작품의 최초의 핵을 만드는 '싱크탱크' 그룹 결성. 각 싱크탱크의 아이디어를 서로 이야기하여 또 다른 흥미로운 테마에 대해서도 집중적인 그룹 토론 진행.

[인터뷰] 싱크탱크 그룹 조직 이유

마츠이 켄타로 | 제작 프로듀서

워크숍 도중에 고안된 것으로 집단창작의 단점을 극복하기 위한 고안이었다.

기존의 희곡과는 다른 형태가 될 것이라는 전제가 있었으나, 최종적으로 공연을 위해서는 하나의 대본이 필요했다. 극작가는 개인이 아닌 두 명 이상으로 세우자는 전제가 있었는데, 두 명 이상의 극작가가 대본을 정리하는 방법에 대한 고민 중 참가자들이 고안해낸 것이 싱크 탱크이다.

우선은 어떤 주제로 할 것인가를 설정해야했다. 모두가 아이디어를 내고 세 개로 폭을 좁히고, 그것을 대본으로 만드는 과정에서 대사를 적기 전에 대본의 큰 틀(골격)을 생각해야했다. 모두가 의견을 내도 정리하기 쉽지 않으니, 몇 가지의 아이디어를 제안하고, 싱크탱크가 그 아이디어에 기반하여 대본의 큰 틀로 아이디어를 발전시켰다. 싱크 탱크 그룹 안에 리더는 있었지만 개인이 아닌 복수의 리더였다.

6 1차 리허설

- 기간 : 2005년 1월 11일 - 2월 13일 (34일간)
- 장소 : 아미구치현 아미구치 아트앤미디어센터

7 2차 리허설

- 기간 : 2005년 2월 14일 - 3월 7일 (22일간)
- 장소 : 세타가야 퍼블릭 시어터 리허설룸 B

처음부터 일본에서만 워크숍을 진행하는 건 좋지 않다고 생각했다. 가능한 한 다양한 장소에서 하려는 생각이 있었고, 참가한 국가 중에 워크숍을 지원해줄만한 장소가 우연히 필리핀, 발리에서 발견됐다.

필리핀이나 인도네시아의 사람들의 실생활 안으로 들어가 거기서 소재를 찾은 것은 거의 없었고, 함께 고민할 장소로 삼은 것이므로 지역 레지던시라고 보기는 어렵다.

3. 작품 내용

1 배역

- 뱀사람 : 아즈잔 (Azuzan JG), 딘돈 (Dindon WS), 프래딧 프라사통 (Pradit Prasartthong)
- 구마메라 : 허버트 고 (Herbert Go)
- 아이반 : 아이반 헝 (Ivan Heng)
- 버티 : 로디 베라 (Rody Vera)
- 린다 : 호세 에스트렐라 (Jose' Estrella)
- 기무라 : 가와무라 타케시 (Kawamura Takeshi)
- 남자 : 가네시타 타츠노 (Kaneshita Tatsuno)
- 여자 : 나르몬 탐마프룩사 (Narumol (Kop) Thammapruksa)
- 맹인 남자 남론 : 남 론(Nam Ron)
- 맹인 벨보이 : 아즈잔 (Azuzan JG)
- 맹인남자 콧만 : 로 콧만 (Loh Kok Man)
- 딘돈 : 딘돈 (Dindon WS)
- 사채수집인 : 아즈잔 (Azuzan JG), 딘돈 (Dindon WS), 프래딧 프라사통 (Pradit Prasartthong)

2 장면구성

	ACT 1	ACT 2	ACT 3	ACT 4	ACT 5
S1	◇뱃사람 세 명의 대화	●구마메라, 일본행 화물선으로 밀항하다	◎남자와 여자가 게임을 시작하다	◇세 명의 뱃사람, 비마 이야기를 들려준다	◇쓰나미에 휩쓸린 남론, 눈을 뜨다
S2	●구마메라, 오디션 을 받다	■아이반, 바티의 집으로 향한다 / 뱃 사람의 대화	◇뱃사람 세 명, 불타고 있는 사람을 보고 있다	●구마메라, 단돈으 로부터 마약을 건네 받는다.	●가라유키, 이야기 하다
S3	■아이반, 필리핀에 서 버티와 린다를 만나다	●구마메라, 가라유 키와 만나다	◎남자와 여자의 게 임, 남편이 죽었을 때 부인의 슬픔	◎여자가 맹인 테러 리스트가 된다	■아이반, 쓰나미 현장을 방문하다
S4		●구마메라가 탄 화 물선이 요코하마에 도착	◎여자는 무슬림의 맹인 남자 남론과 만나다	◇쓰나미가 발생한다	◇사체 수집인과 여자의 다툼
S5		■버티의 집에서 환 영받는 아이반	◎여자는 호텔에 있다. 벨보이가 나타난다		◇꼭만과 남론의 대화
S6		●구마메라, 기무라와 만나다	●기무라와 남론의 대화		◇세 명의 뱃사람, 비마의 이야기를 하다
S7		■아이반, 버티의 집에서 소독약 목욕 을 하다	◇남자와 여자 와 세 명의 뱃사람		이야기의 끝
S8		●사랑에 빠진 구마메라, 가라유키와의 대화	◎남편(남자)의 편지		
S9		◇뱃사람 세 명, 노래하다	◇남론과 단돈의 대화		
S10		●구마메라와 기무라의 한 때			
S11		■경찰서에 간 아이반			
S12		◇뱃사람 세 명, 비마의 이야기를 하다			

3 스태프

- 구성, 연출, 미술, 조명, 음향, 영상, 의상 : 로한 저니 멤버

[인터뷰] 아시아 공동제작 내용의 추상성

마츠이 켄타로 | 제작 프로듀서

이 프로젝트는 3년에 걸쳐 실제로 있는 공통성을 찾는 것이 아니라, 3년간의 공동프로세스를 통해 공통의 기반이 되는 것을 찾아내는 것이 목표였다. 내용, 작업방식, 연극인, 아시아인으로서 연결될 수 있는 지점을 찾기 위한 운동 같은 것이었다. 어쩌면 그런 게 없을지도 모른다는 가능성도 있었지만, 없다, 불가능하다는 답을 찾는 것도 의미가 있으리라 생각했다.

힘든 과정이었지만, 함께 작업하면서 공동 작업을 위한 구체적인 재료, 조건이 우리 안에 있다는 것을 알아냈다. 이 프로젝트를 통해 공동 작업의 효과나 가능성을 발견했으니, 이후에는 아이덴티티와 같은 추상적인 주제 외에 보다 개별적인 여러 문제를 다룰 수 있어야한다고 생각한다.

4. 초연 공연 개요

- ① 공연제목 : 아시아현대연극 콜라보레이션 프로젝트 Lohan Journey HOTEL GRAND ASIA
- ② 기간 : 2005년 3월 8일(화) - 17일(목)
- ③ 공연장소 : 세타가야 퍼블릭 시어터 시어터 트램
- ④ 공연시간 : 총 10회

3월	8일 화	9일 수	10일 목	11일 금	12일 토	13일 일	14일 월	15일 화	16일 수	17일 목
14:00			공연		●	●				
19:00	●	●	없음	●	●		●	●	●	●

- ⑤ 공연언어 : 일본어, 영어, 태국어, 말레이시아어, 필리핀어, 인도네시아어
- ⑥ 입장권 가격 : 일반 3,500엔 | 학생 2,800엔 | 세타가야 구민 3,000엔
- ⑦ 부대행사

▷공연작품 강의

- ‘연습실에서의 발상’

2월 23일(수) 저녁 7시 | 워크숍 룸B | 강사 : 가와무라 타케시, 가네시타 타츠오

- ‘동남아시아 연극의 지금 - 태국을 중심으로’
3월 4일(금) 저녁 7시 | 워크숍 룸B | 강사: 고마츠 준에츠(국제교류기금)
- ‘무대에서의 발상’
3월 13일(일) 저녁 6시 | 시어터 트랩 | 강사: 로한 저니 멤버

▷관객과의 만남

- 3월 14일 공연후
- 참여: 노무라 만자이(세타가야 퍼블릭 시어터 예술감독), 로한 저니

5. 홍보

1. 영문보도자료

영문 보도자료 프로젝트 소개 부분

왜 우리는 이 프로젝트를 시작했는가

세타가야 퍼블릭 시어터는 일본 국제교류기금의 협력으로 <빨간 도깨비>(태국 - 일본, 노다 히데키 작·연출, 공동연출 니미트 피피쿨, 1997-99)와 <푸라우 안타라>(말레이시아 - 일본, 조 쿠카타스·캄 리슬란 작, 조 쿠카타스 연출, 2001) 등의 아시아의 공연예술 아티스트들과 공동제작을 진행해왔습니다.

이 작업에는 같은 문화적 배경을 가진 작업에서는 좀처럼 부딪히지 않았던 많은 주제, 신체 표현, 언어의 문제 등이 발생했습니다. 이런 노력은 공연예술 다국적 공동제작의 중요성과 가능성을 시사했습니다.

이번에 새로운 프로젝트는 새로운 공동제작을 탐구하는 인도네시아, 말레이시아, 싱가포르, 필리핀, 미국, 태국, 일본의 열 여섯 명의 연극인들이 참가했습니다. 그들 대부분은 무대 위에서의 미학뿐 아니라 문화적 환경이나 사회적 이슈에도 관심을 갖고 힘 있는 창작을 진행해온 연출가이자 배우였습니다.

프로젝트의 특징 : 3년에 걸친 과정+모든 참가자 연출, 극작, 배우로 참가

이 프로젝트의 중요한 특징은 공동제작 작업에 3년간의 시간을 보냈고, 모든 참가자들이 이 기간 동안에 나타난 이슈와 토픽을 마지막 작품으로 통합해내는 것을 목적으로 한 창작 과정에 참여했다는 것입니다. 이 프로젝트는 공연을 만들기 위한 과정 그 자체에 강조점을 둡니다. 이것은 다른 작품들, 프로듀서, 연출자, 작가의 아이디어로 만들어지는 다른 공동작업과는 차별화됩니다. 프로젝트의 참가자들은 그들의 개인적 경험과 아이디어, 방법론에 대해 이야기하는데 시간을 들였고 수많은 소품을 만들면서 작업했습니다. 전체 기간 동안 그들은 끊임없이 2005년의 마지막 작품에 사용될 테마와 방법론을 계속해서 모색했습니다. 또한, 자신의 극단에서 예술감독, 연출로 활동하던 참가자들이 이 프로젝트를 위해서 작가로, 연출자로, 배우로 참여했습니다. 그리고 그들은 일반적인 자신의 역할의 경계의 횡단을 즐겼습니다.

지금까지 참가자들이 제기한 이슈 : 아시아란 무엇인가?

워크숍 동안, 참가자들은 그들이 표현하고자 하는 아시아가 어떤 것인가에 대해 끈질기게 질문을 던지고 탐구했습니다. 그들이 살고 일하고 있는 아시아란 무엇인가. 왜 그들이 현대 아시아에서 연극 종사자로서 아시아 공동 작업에 참여하길 원하는가. 이 질문에 대한 답을 찾으려서 그들은 - 아시아에서 살고 있는 연극인 개인의 관점에서, 그리고 우리가 살고 있는 사회와의 끝없는 대화 속에서 - 무대 위에서 서구의 시각으로 정의된 아시아나 과거의 오리엔탈적 이미지와는 사뭇 다른 관점에서 내면에서 아시아를 다시 생각해 하는 작품을 만들기 위해 노력했습니다. 세계와, 정체성, 국경, 개인적 경계, 현대적 신과 신화 등 수 많은 테마들이 언급됐습니다. 이런 종류의 연극작업에서 언어와 연극적 공간의 활용을 포함한 이슈들은 또다시 연구될 것입니다.

새로운 아시아 연극 형식을 향해 :

아시아의 연극인, 관객과 함께하는 세타가야 퍼블릭 시어터의 공동제작 노력

도심지역인 세타가야 지역에 자리한 비영리공연장으로서 세타가야 퍼블릭 시어터는 다양한 연극인들이 모이고, 다른 관객들과 만날 수 있는 장을 제공합니다. 인도네시아, 말레이시아, 싱가포르, 태국, 필리핀, 일본, 미국과 함께 한 이번에는 우리는 연극인들이 살고 있는 서로 다른 사회의 현실을 반영하고, 내부로부터 아시아에 접근하는 방법을 통해 아시아가 만든 새로운 형태의 연극을 발전시킬 수 있는 새로운 공간을 창조하는 것을 목적으로 했습니다. 우리는 이 실험의 결과로 관객과 연극인들 간에 가치 있는 대화가 이루어지길 바랍니다. 이 프로젝트에서 참가자들은 무엇을 할 것이며, 어떻게 아시아의 다양한 측면을 드러낼 것이며, 또한 이 프로젝트를 통해 결국 관객과 이들은 무엇을 발견할 것인가? 지금부터 일 년 동안 아시아가 어떤 의미인가에 대한 비슷한 질문들이 효용성을 가지고, 다른 이슈를 만들어 낼 수 있을 것인가. 우리는 2005년 마지막 공연이 열릴 때까지 이 질문들에 대한 답을 갖지 못할 것이다. 2005년 극장에서 우리와 함께 더 많은 것을 찾길 바랍니다.

2 홍보인쇄물

① 홍보전단 : 구성 - 공연개요, 로한 저니 멤버 프로필, 기획의도, 부대행사 안내

공연 홍보전단

국경을 넘을 때마다 이름을 잃어왔다.
하지만 잃을 때마다 항상 새로운 이름이 붙여졌다.
천 개의 이름과 천 개의 나
당신은 왜 이주하는가,
자신의 바램이 이루어질지도 모르는 상태로...
당신이야말로 왜?... 모르겠어...
마지막 목적지는 어디?... 모르겠어...
하지만, 지금, 여기는...
그래, 호텔 그랜드 아시아

아시아 현대연극 콜라보레이션 프로젝트
아시아라고 불리는 새로운 연극적 픽션을 만들기 위한 탐구
HOTEL GRAND ASIA

아시아 현대연극에 고유의 표현형식과 이야기 형태를 검증하고 연극작품을 집단 창작하는 새로운 방법을 발견하고자 하는 야심찬 공동제작 프로젝트 '로한 저니'가 3년에 걸친 준비기간을 거쳐, 드디어 연극 '호텔 그랜드 아시아'로 그 전모를 드러냅니다.

이 프로젝트는 세타가아 퍼블릭 시어터의 제안에 응해 2003년 2월 동남아시아를 중심으로 세계 7개국의 현대연극에서 모인 16명의 아티스트에 의해 시작되었습니다. 그들에 의한 과거 5회의 워크숍으로부터 '테러리즘' '이민' '아이덴티티'라는 작품의 핵심이 되는 세 개의 테마가 떠올라 이 세 개를 키워드로 16명의 참가자가 공동으로 작, 연출을 맡고 출연도 합니다. 혼돈스러운 아시아 사회의 '지금'을 만화경 속에서 난반사하는 형상처럼 정리해 나가는, 지금까지 전례가 없는 미지의 연극적 탐구인 집단창작 작품 '호텔 그랜드 아시아'

② 공연 프로그램 구성

- 인사말 : 세타가아퍼블릭시어터 프로그램 디렉터 마츠이 켄타로
- 프로젝트 진행경과
- 로한저니 멤버 명단
- 장면 리스트 | 배역 소개
- 스태프 명단 | 협력기관

[인터뷰] 초연 이후 공연이 성사되지 않은 이유

마츠이 켄타로 | 제작 프로듀서

연극의 내용이나 형식면에서 아시아가 함께 하는 작업이 특별한 계기성의 공연으로 아시아 한 국가에 머물지 않고, 각 국가에서 일반적인 공연을 하는 것의 중간 형태로 유통됐으면 좋겠다고 생각했었다. 프로젝트를 시작하면서 각국에 갔을 때, 극장 감독이나 극단의 프로듀서 등과 만나 이 작품을 그냥 구매하는 것이 아니라, 함께 참가할 수 있는지 제안했다. 마지막까지 합류한 사람은 없었으나, 읍저버로 워크숍 등에 참가한 사람은 있었다. 다만, 행운일지 불행일지 모르겠지만, 결국 이 프로젝트는 100% 일본의 예산으로 만들어졌고, 특히 제작의 실행을 세타가야가 하고, 일본 경제 시스템으로 운영됐다. 이 프로젝트가 세타가야 안에서는 큰 예산이 아니어도 아시아 각국에서 그 예산을 준비해 이 프로젝트에 참가하는 것이 불가능했다. 또한, 전체 프로젝트 역시 결국 부족한 예산으로 진행이 됐다. 아시아 각국에서 완성된 작품을 초청하고 싶어했지만 프로듀서로서 일본에서 시작한 일로 작품의 투자를 우선하여 참가자들에게 무료공연을 제안할 수는 없었다.

호텔 그랜드 아시아의 한계

최근 프로젝트 중 하나가 2003년에서 2005년까지 진행된 '호텔 그랜드 아시아 - 로한 저니' 프로젝트입니다. 일본, 필리핀, 싱가포르, 태국, 말레이시아, 미국, 인도네시아 등지에서 참가한 16명의 아티스트들은 2년이 넘는 기간 동안 수개월마다 한 번씩 각국의 워크숍에 참여하면서 공동 작업을 해왔습니다. 이 프로젝트의 주요 목표 중 하나는 '새로운 형태'의 아시아 협업의 가능성을 찾는 것이었습니다. 말하자면 '제2의 물결'을 모색하는 것이었죠. 그들은 '우리는 왜 공동 작업을 하는가'라는 가장 근본적인 질문을 던짐으로서 프로젝트를 개시했습니다.

지난 2년 동안, 5차례의 워크숍을 가지면서 참가자들은 그들의 예술 활동과 예술철학을 실험하고, 탐구하며 공유했습니다. 프로젝트가 끝날 즈음이던 2005년 3월, 일본 세타가야 퍼블릭 시어터에서는 <호텔 그랜드 아시아>라는 제목의 공연을 올렸고, 그 뒤를 이어 포럼이 개최되었습니다. 16명의 프로젝트 참가 아티스트들은 이 프로젝트로부터 심대한 영향을 받았고, 프로젝트가 끝난 이래로도 더 적은 인원의 아티스트가 참여하는 소규모 프로젝트를 통해 서로 밀접한 관계를 유지해오고 있습니다.

그러나 이 프로젝트에 관련한 비판 중 하나는 프로젝트 기간이 너무나 호사스러운 정도로 길었다는 것과 또 하나 의아한 점은, 최종 분석에서 나타난 것처럼, 결국 관객에게 선보여진 것은 지난 2년 동안의 워크숍에서 일궈낸 성과들의 깊이를 반영하지 못하고 기존의 방식에서도 거의 벗어나지 못한 공연이었다는 점입니다.

궁극적으로 참가자들이 끝내 해답을 찾지 못한 질문이 있었습니다. 그것은 바로 과연 이렇게 많은 비용을 소모하는 이 새로운 형태의 공동 작업이 적어도 관객에게 있어서 진실로 '무엇을 의미하는가'였습니다.

마리온 드 크루즈 | 파이프 아트센터 예술감독 | 말레이시아

■ 1차 아시아공연예술포럼²³⁾ 발제문 중 인용

23) 1차 아시아공연예술포럼 '아시아 공연예술 네트워크, 그 성과와 전망'

2006년 10월 14일, 서울 서머셋팰리스 호텔 | 주관 예술경영지원센터 | 주최 문화중심도시조성추진기획단

Ⅲ. 포스트 프로덕션

1. 저작권

- ① 작품 저작권 : 로한 저니 귀속
- ② 저작권 사용과 관련한 행정업무 : 세타가야 퍼블릭 시어터

2. 관련 학술행사

■ 심포지엄 ‘아시아의 공연예술 - 새로운 가능성을 찾아’

① 개최목적

- 공동작업 프로젝트의 결과와 성과 공유
- 아시아 지역 내 여타 프로젝트 사례 공유
- 아시아 공연예술 발전을 위한 공동제작의 미래상 모색

② 1일차 : 3월 19일(토)

- 내용 : 보고, 평가 그리고 아시아 현대연극 공동제작 프로젝트의 다음 단계

파트1 : 프리젠테이션 | 세타가야 퍼블릭 시어터 마츠이 켄타로, 로디 베라

파트2 : 프로젝트 평가 (참여자 16인의 토론)

파트3 : 프로젝트의 다음 단계 (참여자 16인과 마츠이 켄타로 토론)

③ 2일차 : 3월 20일(일)

- 내용 : 앞으로의 방향 제시를 위한 다른 사례 발표와 토론

파트1 : 현장 실무자 6인의 프리젠테이션

이규석 (서울프린지네트워크 대표, 한국)

이치무라 사치오 (도쿄국제예술제 감독)

고이케 히로시 (파파 타라후마라 감독, 일본)

도미니크 (필리핀 컬처센터, 필리핀)

스티븐 팡 (아시아 아트 네트워크, 홍콩)

마리온 드 크루즈 (아츠 넷 아시아 & 파이브 아트 센터, 말레이시아)

모더레이터 : 요시모토 미치 (아트 앤 컬처 프로젝트 of NLI 연구소, 일본)

파트2 : 방향 모색을 위한 토론

참여 예술가의 평가

참여 예술가의 창작 방법, 소통 과정을 담아낸 아시아적 연극

아시아 예술가들과 함께 작업을 해왔는데 결과적으로 만들어진 작품이 실제로 '아시아'에 관한 새로운 이야기, 또는 새로운 '아시아'의 현대연극이었는지, 혹은 애초부터 그런 걸 만들 필요가 있었는지 약간 의문스럽습니다. 우리가 가장 하고 싶었던 것은 한 팀으로서 우리가 생각한 것을 상징적으로 표현하는 것이었습니다. 상호 반응이 아주 좋은 팀이었고 테러나 쓰나미 등, 늘 세계에서 일어나고 있는 일에 대해 우리가 어떻게 느끼는지를 함께 고민하는 아주 독특한 팀이었습니다.

요약하자면, 이 작품을 창작한 우리의 배경이 모두 아시아이고, 현재 아시아에서 살고 있다는 공통점을 가지고 있기 때문에 '아시아 연극'으로 만들어지는 데 성공했다고 생각합니다.

또한, 이런 배경에서 만들어진 2시간 30분짜리 공연 안에 우리가 담아낸 것은 모든 참가자들의 미적 감각과 양식-때로는 아주 전통적이고, 때로는 아주 추상적인, 때로는 가면극 같은-이 섞여있기 때문에 아시아적이라고 말할 수 있을 거라고 생각합니다.

사실 시어터 트램에서 공연을 올려야하나 하는 고민도 했습니다. 티켓을 판매하여 관객이 백 명 정도 모인다면 도교역에서 공연할 수도 있습니다. 도교역에서 공연을 하고 다음 장소로 옮기면서 작품을 보여주는 것도 가능했었는지 모릅니다. 하지만, 각설하면 이 작품은 우리의 창작 방법과 소통방법, 그리고 갈등을 모두 표현해낸 작품이 아니었나 생각합니다.

아이반 행 | 싱가포르

평등한 참여 조건의 중요성 절감

워크숍 이외의 기간에도 서로 메일을 교환하면서, 프로젝트의 진행과정이 보였고 앞으로의 방향을 파악할 수 있었습니다. 이런 교류는 아주 중요합니다. 그러나 이런 공동 작업은 평등한 입장에서 시작되어야 합니다. 처음에는 마치이 프로듀서에게 이런 자유로운 기회를 준 것에 진심으로 감사했습니다만, 그런 마음은 마지막 단계에서 사라져버렸습니다. 좀 추상적일지도 모르지만, 예를 들어 이 번 프로젝트를 통해 가장 뼈저리게 느낀 것은 공동 작업에는 항상 경제적인 문제가 개입된다는 사실입니다. 이번 프로젝트에서 저는 제 연극 경력 중 가장 많은 출연료를 받았습니. 하지만, 마지막 단계에서 참여자간 경제적인 분배가 평등하지 않다는 것을 알았습니다. 마치이 프로듀서의 판단을 비난하는 것이 아니라, 공동제작을 기획할 분들에게 모든 공동 작업이 평등한 조건아래 진행되지 않으면, 그 때까지 함께 공유해온 것들이 사라지게 된다는 것을 알려드리고 싶습니다.

로 콕 만 | 말레이시아

로한 저니 프로젝트는 발전, 지속되어야한다

이 프로젝트는 계속되어야하지만, 지금의 방법에는 문제가 있다고 생각합니다. 만일 이 프로젝트가 계속된다면 또 다른 방법을 찾아야합니다. 또한, 이번 참여한 모두와 함께 공동 작업에 대해 다시 생각해야합니다. 방향성, 사고방식 등에 있어 호흡이 잘 맞는 몇몇 예술가와는 이후에 반드시 함께 작업하고 싶습니다. 말하자면, 공동 작업은 계속하길 원하지만, 좀 더 작은 그룹에 의한 여러 가지 시도가 이루어졌으면 합니다.

이번 프로젝트의 결과물로 16명의 네트워크가 형성됐습니다. 이 네트워크를 확대해 여러 부분에서 교류가 계속되길 바랍니다. 또 이 프로젝트에 관심을 가진, 일본 이외의 프로듀서가 있다면, 프로듀서 역할을 바꾸는 것도 가능하다고 생각합니다. 이런 부분을 포함해 이번 작업과는 다른 모습의 공동 작업이 이루어질 수 있을 거라 생각합니다.

로디 베라 | 필리핀

외부 토론자의 평가

진정한 호텔 그랜드 아시아를 향한 첫 단계

〈호텔 그랜드 아시아〉 같은 작품으로 공동 작업을 시도하는 것은 어떤 의미에서는 시행착오라고 생각한다. 따라서 이 작품의 성패를 평가할 수는 없다. 당연히 이런 작업은 과정이 중요하고, 실제 완성된 작품만으로는 판단할 수 없다. 각 장면의 이야기가 별개로 존재하고 다른 이야기와 연계되지 않았다. 그런 의미로 작품은 〈호텔 그랜드 아시아〉가 되지 못했지만 앞으로 지금의 작업을 토대로 진정한 ‘호텔 그랜드 아시아’를 만들 수 있지 않을까 생각한다. 이번 공연은 〈호텔 그랜드 아시아〉를 위한 기초 만들기였으며, 이제는 참여예술가들이 각자의 나라에 돌아가서 발전, 완성해줄 바란다. 관객으로서 이런 공동 작업이 실현되기를 늘 바라고 있었다.

이규석 | 서울프린지네트워크 대표 | 한국

다문화를 융합한 공연

아주 자극적인 공연이었다. 특히 여러 가지 언어가 상대에게 전해지는 방법, 자막을 사용하는 방법이 아주 흥미로웠다. 또 한 가지는 여러 언어와 여러 인종, 여러 메소드를 통합하는 방법이 흥미로웠다. 이런 과정은 디렉터가 연출하고 배우에게 요구하는 캐릭터 만들기의 영역을 넓히고, 작품의 완성도를 높이는 과정이다. 이번 프로젝트와 같은 공동 작업에서는 이 과정이 아주 중요하다. 보통 여러 나라 예술가들이 함께 하는 프로젝트는 언어로 만들어지는 대본에 기반한 작업을 초월하기 위한 방법으로 아주 전통적이 되거나 신체성을 강조하게 된다. 〈호텔 그랜드 아시아〉는 대본의 요소를 과감하게 생략했다고 생각한다. 여러 문화를 융합한 현대연극을 만들기 위해서는 아주 중요한 판단이다. 새로운 도전을 위한 한 단계 진보라고 생각한다.

아르빈 탄 | 네세서리 스테이지 예술감독 | 싱가포르

일본적이지 않은 일본 주최의 공동제작

내 자신이 다국가 공동 프로젝트에 참여해왔다. 그 중에는 일본이 예산을 대고, 일본에서 진행된 적도 있었다. 그런 프로젝트는 일본인이 주최한다는 것만으로도 일본적인 분위기를 띤다. 내가 〈호텔 그랜드 아시아〉에서 가장 흥미로웠던 것은, 이 작품에 그런 일본적인 분위기가 전혀 없었다는 점이었다. 그것은 아마도 창작 과정에 뭔가 다른 상황이 개입됐기 때문일 것이다. 강력한 일본적 미, 감각과 거리를 두고 더 넓은 영역으로 나아갔다는 점에서 이 프로젝트는 발전된 형태라고 생각한다. 이러한 요소는 여기에 도달하기까지의 토론 과정이 유기적이고 리얼하게 결합됐기 때문에 가능했을 것이다. 단, 최종 결과물이 일반적인 형태의 공연이었던 점에 아쉬움이 남는다.

마리온 드 크루즈 | 파이브마초센터 예술감독 | 말레이시아

■ 심포지엄 2일차(2005년 3월 20일) '앞으로의 방향 제시를 위한 토론' 녹취록 발췌·인용

IV. 프로덕션 성과 및 이후 프로젝트

1. 프로덕션의 성과

- 다국적 공동작업, 집단 창작 방식의 실험 : 아시아 공동제작에 있어서 이전과는 다른 형태의 방식을 택했고, 성공여부를 떠나 유의미한 방식의 실험
- 아시아 연극인의 공통기반 발견 : 7개국, 16인의 연극인이 모여 긴 작업기간에 걸쳐 생각을 나누고, 의견을 교환하여 형식적, 내용적 공통기반을 발견하고 결과물을 생산

2. 프로덕션의 한계

- 작품의 추상성 : 여러 예술가의 동등한 의견 개진을 통해 공통의 이야기를 구성하는 과정에서 구체적이고 풍부한 스토리라인 결여

[인터뷰] <호텔 그랜드 아시아>의 성과와 한계

마츠이 켄타로 | 제작 프로듀서

여러 성과가 있었다고 생각하지만, 가장 컸던 것은 공통의 기반을 만들 수 있다는 점을 발견한 것이다. 구체적으로 15명의 아시아의 연극인이 이렇게까지 강한 관계를 갖고 한 가지 작품을 완성했다는 점이다. 공동제작은 그런 걸 전제로 진행되지만 좀처럼 달성하기 힘들지 않은가. 단순한 연극인의 인간관계에 있어서도 예상 못했던 성과였다고 생각하고, 문화적 배경을 포함해 그런 공통 기반이 있다는 것을 확인한 것이 가장 크지 않았나 생각한다. 한계라고 한다면, 내용의 추상성에 대한 이야기를 했지만, 그게 한계가 아닐까 생각한다. 이제부터는 보다 구체적이고 개별적인 이야기로 나아가야하는 단계라고 생각한다.

3. 이후 공동제작 프로젝트

1 로한 저니의 후속 프로젝트 <Mobile>

- ① 제작 : 싱가포르 극단 네세서리 스테이지
- ② 작 : 하레스이 사마 (수석 작가, 싱가포르)
로디 베라 (필리핀)
가네시타 타츠오 (일본)
나르몬 탐마프룩사 (태국)
- ③ 연출 : 아르빈 탄 (싱가포르)
가네시타 타츠오 (일본)
- ④ 참가국가 : 필리핀, 태국, 일본, 싱가포르
- ⑤ 제작방식 : '이주노동'이라는 한 가지 테마로 연출가 4인이 소품 제작, 4작품의 유기적 연결
- ⑥ 공연 : 2006년 싱가포르 아트 페스티벌
2007년 3월 도쿄 세타가야 퍼블릭 시어터



2 세타가야 퍼블릭 시어터의 후속 심포지엄 '공동작업과 네트워크의 미래'

① '아시아 공동작업과 네트워크의 실천'

- 2007년 3월 19일
- 내용 : 1980년대 아시아 지역의 교육연극운동을 중심으로 각국의 활동을 연결해온 필리핀 교육연극협회(PETA)의 활동과 블랙텐트와의 공동작업, 세타가야퍼블릭시어터, 일본 국제교류기금이 진행해온 다양한 공동작업 프로젝트를 되돌아본다
- 발제자 : 로디 베라 (전 PETA 예술감독 · 극작가 · 연출가 | 필리핀)
하타 유키 (일본 국제교류기금 무대예술과 코디네이터 | 일본)
마츠이 켄타로 (세타가야 퍼블릭 시어터 프로그램 디렉터 | 일본)
- 토론자 : 아마모토 키요타 (극단 블랙텐트, 극작가 · 연출가 | 일본)
조 쿠카서스 (인스턴트카페 예술감독 · 극작가 · 연출가 · 배우 | 말레이시아)
프래딧 프라스통 (마칸퐁 시어터 예술감독 · 연출가 · 배우 | 태국)
호세 에스트렐라 (듀라안 압 시어터 컴퍼니, 연출가 | 필리핀)

② '공동제작과 국제교류를 위한 인프라 스트럭처'

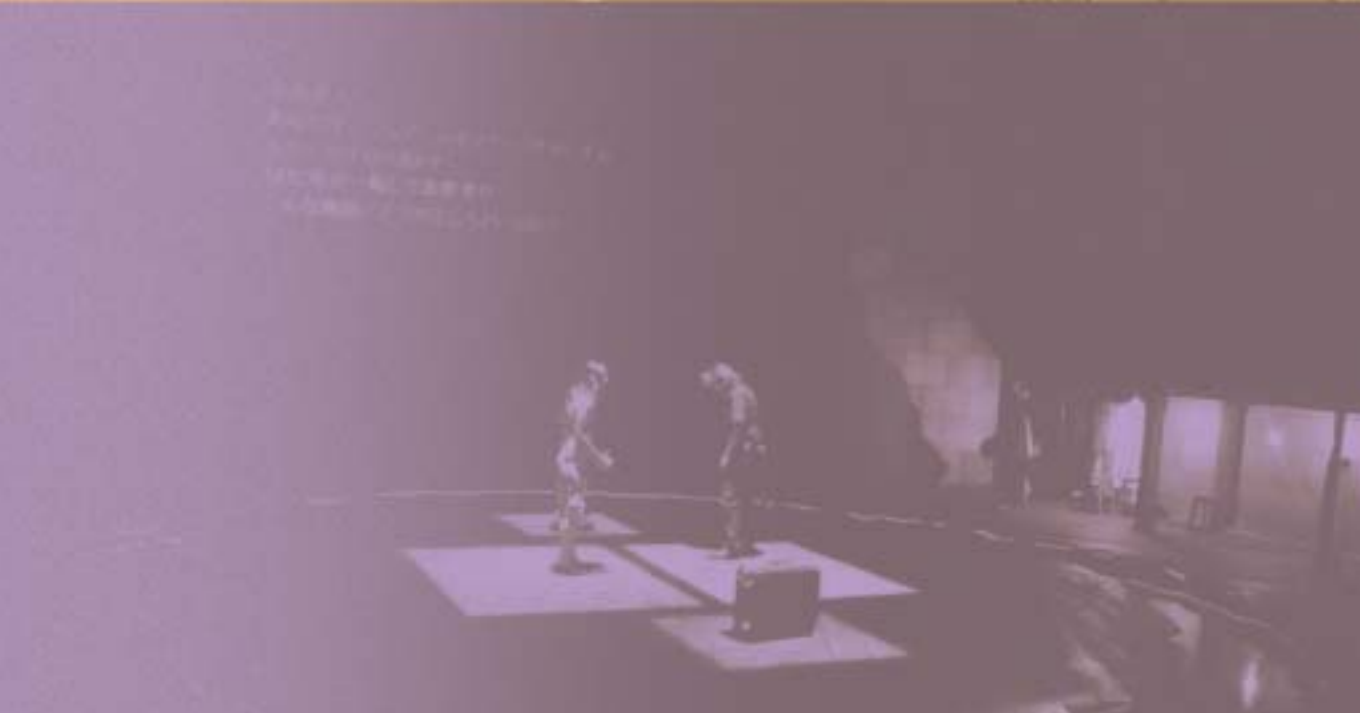
- 2007년 3월 20일
- 내용 : 페스티벌이나 아트마켓이 각국의 현대연극 공동제작과 교류를 지원하는 인프라 스트럭처로 달성한 역할은 무엇인가, 그리고 이후 어떤 역할을 할 수 있을까를 검토한다.
- 발제자 : 이규석 (예술경영지원센터 센터장 | 한국)
마루오카 히로미 (동경예술전문사 사무국장 · 국제무대예술교류센터 이사 | 일본)
소마 치아키 (아트네트워크재팬 · 동경국제예술제 국제프로그램 담당 | 일본)
- 토론자 : 히사노 준코 (세존문화재단 프로그램디렉터 | 일본)
하레스 사마 (네세서리 스테이지 상임극작가 | 싱가포르)
나르몬 탐마프룩서 (연출가 · 배우 | 태국)

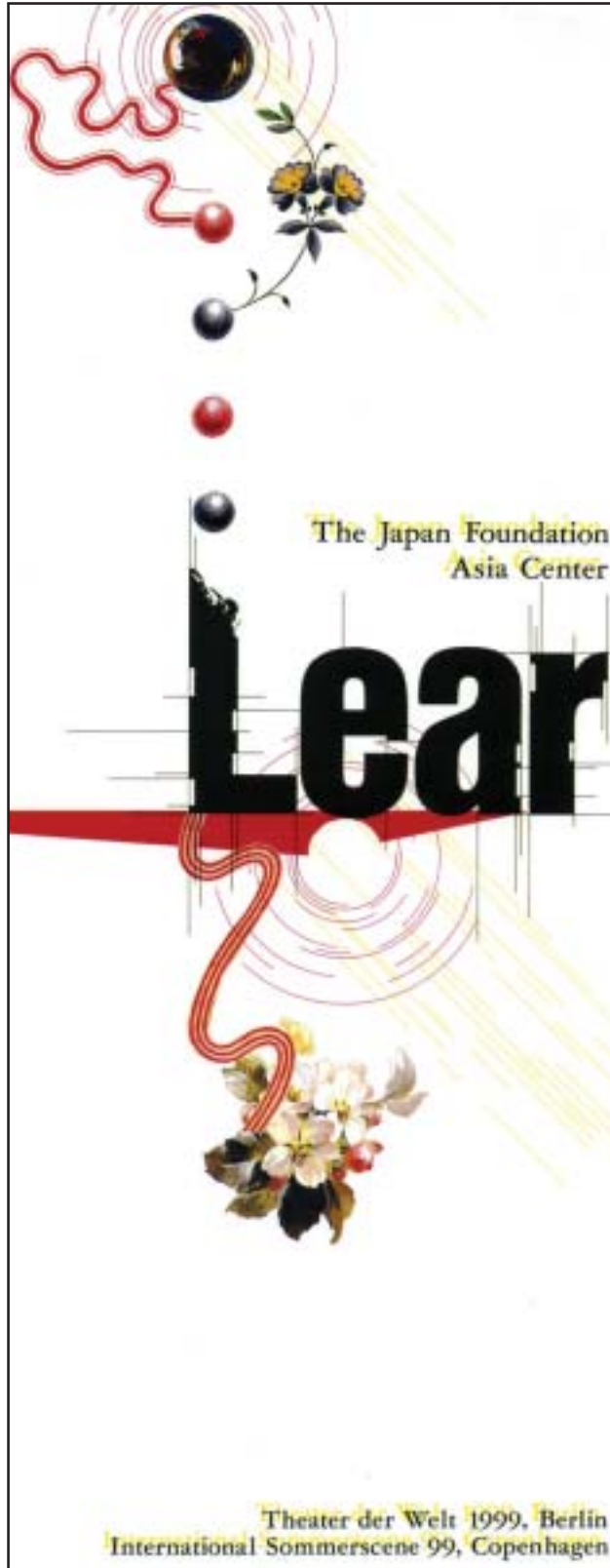
③ '공동작업과 네트워크의 새로운 움직임을 생각한다'

- 2007년 3월 21일
- 내용 : 지금까지 진행해온 공동작업 프로젝트는 그 프로세스를 통해 얻은 경험이나 참가자간의 관계를 베이스로 새로운 공동작업과 네트워크 활동으로 발전되고 있다. 그런 현재진행형의 프로젝트의 현황과 그 미래에 대해 이야기한다.
- 발제자 : 아르빈 탕 (네세서리 스테이지 예술감독 · 연출가 | 싱가포르)
아이반 행 (와일드 라이스 예술감독 · 연출가 · 배우 | 싱가포르)
로 콕 만 (연출가 · 배우 | 말레이시아)
- 토론자 : 남 론 (얼터너티브 스테이지 컴퍼니 대표, 극작가 · 연출가 · 배우 | 말레이시아)
하버트 코 (전 탄하란 필리피노 예술감독 · 연출가 · 배우 | 필리핀)
아즈잔 JG (연출가 · 배우 | 인도네시아)
딩동 WS (테아트르 크브르 대표 · 연출가 · 배우 | 인도네시아)



이미지 모음





〈리어〉 유럽투어 프로그램 표지 (초연과 동일한 이미지 사용)



<리어> 도쿄 초연 홍보전단 (앞면)



<리어> 도쿄 초연 홍보전단 (뒷면)



<리어> 무대와 조명



〈리어〉 공연 장면



〈리어〉 리어役 우메와카 나오히코



〈리어〉 큰딸役 지양 지후



〈리어〉 큰딸이 작은딸을 죽이는 장면



〈리어〉 공연장면



〈리어〉 공연장면



その河をこえて、五月
MEMORIOUS 1994年
강 건너 저편에



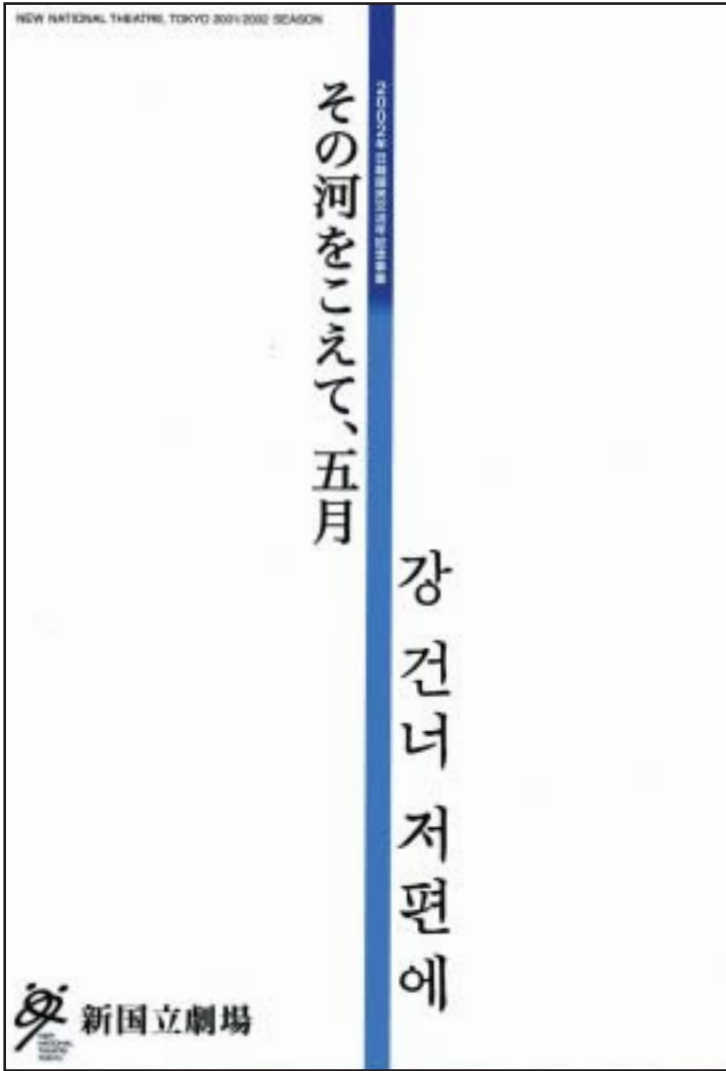
1994年 5月 10日

新国立劇場

〈강 건너 저편에〉 도쿄 초연 프로그램 표지



〈강 건너 저편에〉 공연 장면



〈강 건너 저편에〉 2005년 재공연 프로그램



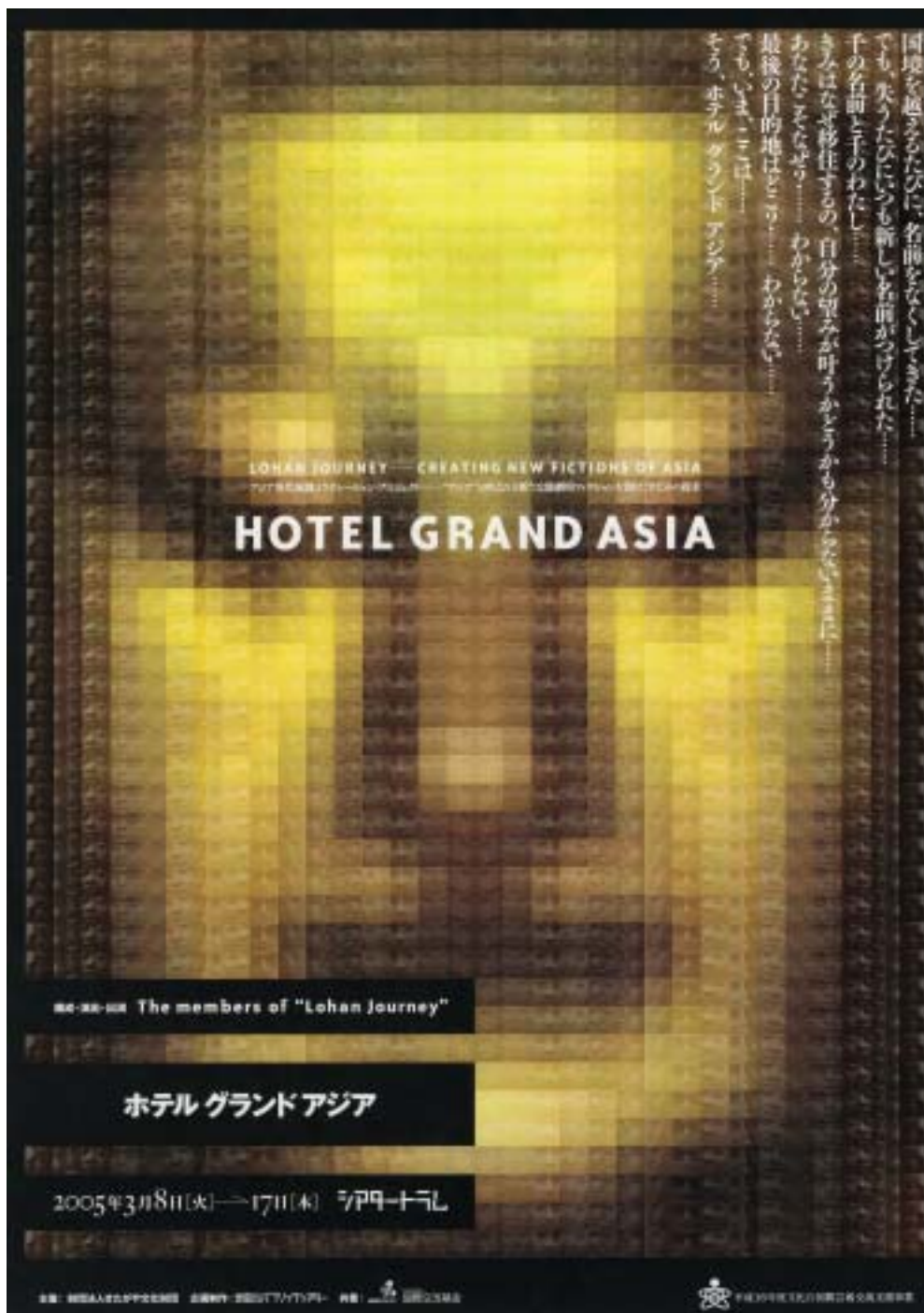
신국립극장의 공동제작 신작 〈Lost Village〉 홍콩예술제 초연 프로그램



왼쪽 사사키 히사코役 미타 카즈요, 오른쪽 정끝단役 백성희



〈강 건너 저편에〉 공연 장면



〈호텔 그랜드 아시아〉 홍보전단 (앞면)



〈호텔 그랜드 아시아〉 공연 장면



〈호텔 그랜드 아시아〉 홍보전단 (뒷면)



〈호텔 그랜드 아시아〉 공연 장면



〈호텔 그랜드 아시아〉 공연 장면



세타가야 퍼블릭 시어터 아시아 현대연극 프로젝트 '공동제작과 네트워크의 미래 심포지엄' 홍보전단 (2007년 3월)

<강 건너 저편에> 집중분석

I. 프로덕션 분석

이 글은 한국과 일본 양국의 제작자와 창작자-연출, 작가, 배우, 스태프-가 함께 참여한 공동제작 <강 건너 저편에>를 프리 프로덕션, 프로덕션, 포스트 프로덕션의 시간 순에 따라 분류하고 각 기간별 작업 중 주목할 만한 항목을 중심으로 프로덕션 전반의 특성을 분석한 글이다.

1. 프리 프로덕션

작품이 실제로 제작되기 전 제반 여건을 마련하는 프리 프로덕션은 제작할 작품의 아이টে임을 기획하고, 제작사와 1차 크리에이터-작가, 연출가-를 선정하는 1) 작품개발부분과 공연장 대관, 예산안 작성, 제작방식 결정 및 투자·협찬사를 유치하는 2) 기획부분으로 이루어진다.

1) 작품 개발

① 기획주체 및 배경

이 작품의 제작을 가능하게 한 최초의 기획 아이디어는 구리아마 타미야라는 연극 연출가로부터 발현되었다. 그가 신국립극장 예술감독으로 취임하기 2년 전인 1998년 즈음, 청년기에 겪었던 개인적 한국체험의 인상이 바탕이 되어 나온 아이디어로 한국과 일본 양국의 문화교류를 실현하고자 하는 예술가 개인의 의도가 제작의 출발점이었다. 다른 국제 공동제작 프로덕션인 <호텔 그랜드 아시아>와 <리어>가 각각 세타가야 퍼블릭 시어터와 일본 국제교류기금 아시아센터의 설립취지를 수행하기 위해 기관의 차원에서 발현된 것에 비해 <강 건너 저편에>는 예술가 구리아마 타미야의 개인적 영감과 작품제작 의욕으로부터 출발한 아이디어가 제작주체인 신국립극장과 결합하여 현실화된 경우라 할 수 있겠다.

<강 건너 저편에>는「International co-production & touring」(IETM Publication, 2004)에서 가이 쿨스²⁴⁾가 구분한 네 가지 공동제작 유형, 재정지원을 통한 공동제작방식, 공간지원을 통한 공동지원 방식, 위촉을 통한 공동제작 방식, 예술가 협력을 통한 공동제작방식²⁵⁾ 중 네 번째 유

24) 가이 쿨스 (Guy Cools) 벨기에 Vooruit 아트센터 연극·무용 프로그램 디렉터 역임. 유럽지역의 수많은 공동제작을 진행했으며, 아르카칸 무용단을 비롯한 공연단체에서 드라마투르그로도 활동했다.

25) 안주는 「공연예술 국제 공동제작 활성화에 관한 연구」 경희대 문화예술경영학과 석사논문, 2006. 8 p 18-25 인용

형인 '예술가 협력을 통한 공동제작방식(Artistic co production)'에 해당하며 하나의 주최사에 의해 진행하되 한일 양국의 예술가들이 참여하여 공동으로 작품을 창조해 내는 제작방식을 취했다. 신국립극장은 <강 건너 저편에> 프로덕션의 주최사로서 작품을 기획하고 예산을 수립하고 재원을 조성, 집행하는 책임을 맡았다.

② 기획과정

작품에 대한 아이디어가 나온 이듬해인 1999년 12월, 신국립극장이 한일 합동 연극공연이라는 형식을 구체화한다. 작품의 상세한 제작방식 역시 제작사에 의해 어느 정도 이상 구체화된 후 예술가 섭외단계에 접어든다. 이는 <리어>가 연출가를 먼저 선정 후 연출가와의 의논 하에 작업의 방식 및 진행 일정을 구체화 시킨 경우나 <호텔 그랜드 아시아>가 프로젝트에 참가할 예술가들은 먼저 선정하고 2년간의 워크숍 과정을 거쳤던 것과 구별된다.

공동작업의 목적은 완성된 작품의 공연화와 예술가들의 공동작업 과정 중 어느 쪽에 더 비중을 둘 것인가에 따라 달라질 수 있는데 <호텔 그랜드 아시아>는 과정 자체를 더 중요한 목적으로 삼아 워크숍을 통한 집단 창작을 택했고, 그에 반해 <강 건너 저편에>는 최종 결과물인 공연을 위한 수단으로서 워크숍을 부분적으로 활용했고, <리어>의 경우, 연출은 워크숍 과정에, 제작 기관은 공연물에 중점을 둔 중간 형태로 볼 수 있겠다.

작품은 예술가 개인의 구상에서 신국립극장이라는 공공기관이 제작하는 공연으로 이관되었지만, 본격적인 제작이 시작되는 시점에 최초의 발안자인 구리아마 타미야가 신국립극장의 예술감독에 취임, 실제로 이 프로덕션을 총괄 지휘하는 위치에 오르게 되면서 한 예술가가 가졌던 기획 의도가 많은 부분 신국립극장이라는 매개체를 통해 문화교류로 현실화되었다고 할 수 있다.

최초의 아이디어가 발현되는 시점의 순수한 동기나 미학적 목표, 그리고 주최사가 고려하는 명분, 손익분석 등의 요소 사이의 간극을 좁힐 수 있는 기획력이 프로덕션 성공의 중요한 전제라고 볼 수 있다. 그런 점에서 구리아마는 연출가와 작가를 선정하고, 제작 진행을 체크하고, 리허설 중에 연출가와 배우 등에게 의견을 제시할 수 있는 권리를 가진 신국립극장 예술감독²⁶⁾으로서 본인이 처음에 가졌던 예술가로서의 의지와 기획을 실현시킬 수 있는 위치에 있었던 것으로 볼 수 있다.

26) 「신국립극장 예술감독의 역할과 권한」 신국립극장 제공 자료 인용

③ 1차 창작진 (작가, 연출가) 선정

● 선정 과정

구리아마 예술감독은 2000년 6월, 히라타 오리자를 <강 건너 저편에>의 극작 및 연출을 결정하고, 같은 해 12월, 한국측 연출가로 이병훈, 작가로 김명화를 결정한다.

선정과정을 살펴보면, 예술감독은 기획이 구체화되던 시점부터 히라타 오리자를 극작 겸 연출로 염두에 두고 있었고, 히라타 역시 제안을 곧 수락했다. 한국측 작가와 연출의 경우, 한국을 방문하여 지인들로부터 연출가들을 추천 받고 그들의 작품을 직, 간접적으로 관람한 후 이병훈을 연출로 선정, 그리고 그로부터 추천을 받은 김명화를 작가로 선정했다.

● 선정배경

국제 공동제작 프로덕션에서 창작진을 선정할 때 그들의 작품이 보여준 미학적 완성도 못지않게 중요한 기준은 다른 예술가들과 원활하게 공동 작업을 수행할 수 있는 능력이다.

<호텔 그랜드 아시아> 역시, 집단 창작 과정에 적극적으로 논의와 참여가 가능한 예술가를 참가시켰고, <리어>의 연출 옹켄센이 선정된 이유 중 하나가 그의 오랜 국제 공동 작업 경험이었다는 것으로 미루어 예술가들의 열린 자세와 상호이해를 위한 노력이 공동제작의 성패를 가늠하는 매우 중요한 지점임을 다시 한 번 확인할 수 있다.

히라타 오리자가 일본측 작가 겸 연출가로 선정된 이유도 많은 부분, 그가 84년, 일년간 한국에서 유학하며 한국문화를 직접 체험했다는 점과 함께 한국어 연극 <서울시민>(93년)의 한국 공연과 <도쿄노트>(99년)의 서울 공연 등 한국과의 교류작업을 여러 차례 경험한 데 있었다.

무엇보다도 히라타 오리자는 <강 건너 저편에>의 도쿄 초연 프로그램 글을 통해 “나로서는 한일 관계에 도움이 되는 일을 최우선으로 한다고 생각하고 있었으므로, 바로 수락했다”라고 밝혔듯이 한일 공동 작업에 누구보다 강한 의지를 가지고 있었다.

아시아뿐만 아니라 유럽의 예술가들과 꾸준히 공동 작업을 해오고 있는 <리어>의 연출가 옹켄센이 지난 2월, 아시아 공연예술 포럼에서 자신의 작업경험을 바탕으로 밝혔듯이, 공동제작에 참가하는 예술가들에게 가장 중요하고 가장 오랜 시간이 걸리는 작업이 ‘서로를 알아가는 작업’임을 고려할 때 일본측 작가 겸 연출가로 히라타 오리자가 선정된 것은 프로덕션의 원활한 진행을 돕는 주요 요소였으리라 추측 가능하다.

한국측 연출가 이병훈은 직접적으로 일본을 포함한 다른 국가와의 공동 작업을 경험한 적은 없었으나 1988년에 짧은 기간이나마 일본 연수를 통해 일본 문화를 경험해왔다는 점으로 미루어,

한국 연출 선정 과정에 이런 부분이 반영되었을 가능성을 배제할 수 없다.

아주 뛰어난 개별 예술가들로 구성된 프로덕션이라도 그들의 효율적인 커뮤니케이션을 이끌어 내지 못할 경우 작품의 완성도를 보장할 수 없는 것이 바로 연극 제작 프로덕션의 특징이기도 하다. 그런 이유로 공동 작업을 거부하는 예술가들도 많이 있다.

● 선정과정에 대한 평가

문화적 배경과 작업의 스타일이 다른 두 나라의 연출과 작가가 한 팀을 이뤄 작품을 만들어 나가는 다국적 공동프로덕션은 창작진들 간의 이해와 미학적 합의를 이끌어내는 것이 보통의 프로덕션보다 쉽지 않다. 그런 면에서 〈강 건너 저편에〉는 그들의 원활한 화합을 이끌어내기 위한 몇 가지 전략을 창작진 선발에 적용한 듯 보인다.

우선 한국 문화를 누구보다 잘 이해하고 있는 일본 연출가 히라타 오리자가 1995년 〈도쿄노트〉로 기시다 쿠니오 희곡상을, 1997년 〈달의 꽃〉과 2002년 〈우에노 동물원 재재제습격〉으로 일본에서 가장 권위 있는 연극상 중 하나인 요미우리 연극대상 최우수 작품상을 두 번이나 수상하는 등 극작가와 연출가로서 일본에서 높이 인정받는 역량을 갖춘 사람이었다는 점을 들 수 있겠다. 그가 작가와 연출을 겸함으로써, 작품에 대한 일본측의 의견이 단일화됐고, 이로 인해 한국 창작팀과의 의견 조율에 있어 에너지를 절감시키는 효과를 가져왔다.

한국측 작가를, 먼저 선정된 한국측 연출가를 통해 추천받아 선정된 전략은 작품의 예술적 완성도를 책임질 수 있는 작가로서의 역량뿐 아니라 연출가 자신과 원활한 작업을 할 수 있는 작가로서의 기본적인 조건이 포함되었을 것이다. 이로서 한국측 창작진 내의 원활한 커뮤니케이션은 일정정도 전제가 된 것이다.

또한 작가, 연출진 세 명이 모두 3, 4대로 연극계에서는 비교적 젊은 연령대라는 점 역시 공동 작업시 가장 필요한 요소인 유연성을 담보할 수 있는 전략으로 해석할 수 있다.

예술감독 구리아마와의 인터뷰를 통해 한국측 연출가와 작가 선정의 기준은 더욱 명확해진다. “...너무 대가거나, 한 줄도 고칠 수 없다는 작가는 (함께 작업하기) 어렵고 젊으면서, 히라타 오리자와 자유로운 대화와 논의가 가능한 작가로 하는 것이 제일 조건...” 예술감독이 훌륭한 선택이었다고 회고하는 한국측 연출과 작가는 분명 공동 작업에서 열린 자세로 작품의 완성도를 높이는데 기여하였을 것으로 여겨진다. 하지만, 이런 선정 기준은 히라타 오리자에게 창작의 주도권을 갖게 하려는 의도였을 가능성 역시 배제할 수 없다.

작업의 전개 방법이나 창작진과의 관계설정에 따라 다르지만, 국적과 작품의 주제를 떠나 1차 창작진들의 의견 차이가 좁혀지지 않을 때는 보다 설득력이 있는 한쪽에서 프로세스를 이끌어 가야할 필요성도 있다. 상대 작가에 대한 예술적 신뢰를 바탕으로 하되, 좀 더 우월한 경력을 가진 일본측 작가 히라타 오리자가 창작 과정을 이끌도록 설계한 것은 작품을 기획, 주최하는 입장에서 충분한 시뮬레이션을 거친 고려였던 것으로 보인다.

이는 2001년 2월, 작품구상을 위해 처음으로 작가진이 모였을 때, 히라타 오리자는 이미 작품에 대한 구체적인 아이디어를 갖고 있었다는 김명화 작가의 이야기를 통해서도 알 수 있다.

결국 작품을 제작하는 주최사의 입장이 반영되면서, 작품의 주제에 대한 양국의 의견이 완전히 동등하게 작품 속에 반영되기는 쉽지 않다는 결론과 함께, 이러한 역학관계의 설계가 <강 건너 저편에>를 다양한 아이디어를 수용하되 근본적인 통일성을 가진 작품으로 만들어질 수 있었던 요인이라고 추론할 수 있다.

④ 프리 프로덕션 기간의 설정

1999년 12월 프로덕션에 대한 구체적인 기획이 수립됐을 때부터 한국측 작가와 연출이 결정된 2000년 12월까지, <강 건너 저편에>의 프리프로덕션에는 일년의 시간의 할애됐다. <리어> 역시 기획수립부터 프로덕션 시작까지 일년이 조금 넘는 시간이 소요됐다.

국제 공동 작업은 프로덕션에 참가할 예술가를 선정하고, 서로의 나라를 오가며 프로덕션을 위한 기초 준비를 하는데 비교적 긴 시간이 소요됨을 알 수 있다. 따라서 국제 공동 작업의 기획은 최종적으로 공연 희망시기보다 2년 내지 3년 정도의 시간을 가지는 것이 최소한의 필요충분조건이라고 할 수 있다.

2) 기획

① 예산

신국립극장은 2002년도 초연시 51,730,000엔(2002년 당시 한화 약 6억 원)의 예산을 집행하였고, 협력기관인 예술의전당이 서울 공연의 대관료와 홍보·마케팅비를 부담하였으며, 재일한 국대사관 한국문화원측이 후원기관으로 참가하였다.

320석의 소극장 공연을 14회(서울 공연 3회 제외) 올리기 위해 약 6억 원을 집행한 것은 일본의

물가 - 입장권 4,200엔, 3,150엔 - 를 감안한다 해도 무척 많은 제작비다. 한일 예술가들의 공동 작업이라는 기획의도가 현실화된 것은 프로덕션을 제작하는 주최사의 안정적인 수입구조에 기인했다고 할 수 있다. 신국립극장의 수입예산은 입장수익보다 국고(독립행정법인인 일본예술문화진흥회 위탁비)와 민간기업의 지원금 (매해 신국립극장에게 지원되는 기업 협찬금의 일정 부분을 프로덕션으로 귀속한다)의 비중이 훨씬 높은 공공적 성격이 강한 기관이다.

다른 나라 예술가들과 공동 작업을 진행할 경우 양국의 예술가들이 서로를 방문하여 공동의 작업을 수행하기 위한 경비-항공비, 숙박비, 체재비, 워크숍 진행비-와 커뮤니케이션을 위한 인력 고용-제작 코디네이터, 번역자, 통역자 등-에 최소한 수 천만 원에서 많게는 몇 억씩 발생한다. 이는 공연이 장기화되어도 삭감되지 않고 지속적으로 발생하는 항목이다. 초연공연의 예산 5200만 엔 중 이러한 항목이 차지하는 비율이 많을 것으로 추측되는데, 단일국가 내에서 이루어지는 프로덕션이라면 발생하지 않는 이러한 제작비 항목은 결국 제작사측의 경비부담을 높인다. 따라서 입장수익에 대부분의 수입을 의존하는 민간단체로서는 현실적으로 기획하기가 어려울 수밖에 없다. <강 건너 저편에>의 경우 공동제작에 투입되는 제작비의 부담을 주최사인 공공 공연장이 확보한 공적 자금을 투여함으로써 해결하였다.

② 협력사 및 후원사 섭외

신국립극장은 기획단계에서 한국공연을 가능하게 해 줄 수 있는 파트너로 예술의 전당을 선택, 공동주최를 제안했다. 2002년 한일 월드컵 공동개최와 한일국민교류의 해 기념사업, 2005년 한일 수교 40주년 기념 한일우정의해 기념사업으로 도쿄와 서울 공연을 성사시켜 작품이 가지는 의미와 공동제작이라는 프로덕션의 의미를 극대화하기 위함이었다.

또한, 서울 공연에 대한 강력한 의지는 일본예술문화진흥회에서 위탁 받은 재단법인에 의해 운영되는 신국립극장의 사업취지인 공공성을 획득하는 기획이었다고 평가된다.

예술의전당은 <강 건너 저편에>가 서울공연을 하는데 있어서 대관료와 홍보·마케팅 비용을 책임지는 조건으로 유통-서울공연-에만 협조하는 협력사로 참여하였다.

2. 프로덕션

프로덕션 기간은 프리프로덕션 기간을 통해서 정해진 주최사와 창작진들이 실제로 작품을 창

작하고 연습을 하고 스태프의 작업이 이루어져 공연이 실물화되는 단계다.

1) 대본 집필

① 대본 집필 방법

작품의 기본적인 설정은 두 작가는 물론 양국의 연출과 제작진의 논의를 통해 결정되었다. 제작 스태프의 창작 과정 참여를 부여한 것은 공동제작이 가져야하는 열린 구조의 프로덕션이었음을 알게 한다. 그 이후 양국의 작가가 일본과 한국을 오가는 회의를 거쳐 대략적인 줄거리와 등장인물에 대해서 결정하고, 두 작가가 각자 맡은 부분을 집필하는 방식을 택한다. 국제 공동 작업은 크게 <리어>처럼 참여 예술가들의 역할이 명확한 경우와 <호텔 그랜드 아시아>처럼 역할의 구분 없이 작품을 만들어가는 집단창작으로 분류된다.

그런 기준으로 볼 때, 양국 작가와 연출이 공동으로 한 역할을 수행한 <강 건너 저편에>는 위에 언급한 국제공동작업 방식의 중간 형태였다고 할 수 있다. 작품의 내용 때문이었는지, 의도적으로 중간적 형태의 공동제작 방식을 취했는지는 정확히 파악할 수 없지만, 대본을 다른 국적의 작가가 장면을 나누어 각각의 언어로 집필하는 것은 흔치 않은 시도였다고 볼 수 있다.

이러한 작업 방식이 자주 채택되지 않는 가장 큰 이유는 대사를 위주로 하는 연극에서 서로 다른 모국어 가진 복수의 작가에 의해 쓰여진 작품이 가질 수 있는 통일성의 결여에 대한 우려 때문일 것이다. 집필 전에 전체 줄거리와 등장인물의 성격 등 주요 요소에 대한 협의가 이루어졌다고 할지라도 작가 고유의 문체로 인해 완전한 통일성을 이끌어내기 힘들다.

아시아지역 내의 공동제작이 영어가 보편화된 국가들-홍콩, 싱가포르, 필리핀-이나 비언어적 장르인 무용이나 다원예술장르에서 더욱 활발한 것 역시 이러한 점 때문이라고 볼 수 있다.

이러한 한계를 보완하기 위해서 <강 건너 저편에>의 작가들은 집필 과정 중 각자가 집필한 부분을 수시로 교환하면서 서로의 문체에 익숙해지는 과정을 가졌다.

② 번역자의 역할

두 작가가 쓴 장면은 이시카와 주리라는 번역자를 통해 상대 국가의 언어로 번역되어 두 작가들에게 이메일로 전달되었다. 국제 공동제작에 있어서 제대로 역할을 수행할 수 있는 통번역자를 구하는 것은 중요성만큼이나 어려운 작업이다. 왜냐하면 이들은 언어구사 능력뿐 아니라 희곡 쓰기, 연극창작 과정에 대한 심도 있는 이해도가 필수적이기 때문이다. 이 작품의 집필과정의

번역을 맡은 이시카와 주리는 한국 종합예술학교 연극원을 졸업하고 서울에서 거주하며 일본 연극의 통번역뿐만 아니라 직접 한국어로 희곡을 집필하는 등 양국 연극계에서 활발하게 활동하고 있는 사람이다. 그녀의 경력사항으로 보아 이시카와 주리가 가지고 있는 연극, 희곡에 대한 깊은 이해도가 장기간 이메일을 주고받으며 공동집필을 해야 했던 두 작가의 작업과정을 원활하게 하는 윤활유가 되었을 것으로 분석된다.

③ 집필 기간

양국의 작가들은 7개월에 걸쳐 초고를 완성했다. 초고를 바탕으로 연출가와 연출플랜, 무대미술에 대한 기본적 협의를 이루었고, 2002년 4월 4고를 탈고한다.

두 작가는 초고와 2고 집필을 위해 양국을 오가며 집중적으로 서로의 의견을 나누었고, 3고는 배우들의 리딩과 의견 제시를 거쳐 수정, 완성되었으며, 4고에 이르러 최종본을 완성했다. 대본 집필에만 총 15개월이라는 시간이 투자되었다는 사실이 물리적 거리와 언어적 상이성을 극복해야 하는 국제 공동제작의 특성과 어려움을 동시에 설명해준다.

〈강 건너 저편에〉는 희곡 집필 기간이 전체 프로덕션 기간의 절반 이상을 차지했는데, 희곡 자체의 완성도에 따라 작품성이 좌우되는 연극의 장르적 특성을 고려하면, 완성도 있는 대본을 위한 이러한 시간투자는 프로덕션 성공의 핵심요인이었다는 추론도 가능할 것이다.

또한 공동제작을 위해 작품을 집필할 때, 어느 시점, 혹은 어떤 부분까지 열린 구조를 유지하고, 어느 시점에서 완전히 작가 혹은 연출가의 결정에 맡길 것인가의 문제는 작품제작의 효율성을 가능 짓는 매우 중요한 요소이다. 열린 구조는 공동 작업에 참가한 예술가들의 새로운 사고와 작업방식을 체험하게 하고 이로 인해 창조성을 증대를 기대, 작품에 반영하게 하는 장치이다. 역으로 각자 다른 의견과 작업방식을 지닌 예술가들의 갈등과 충돌은 작품의 컨셉을 일정하게 유지하는 데 방해요소로 작용한다.

〈강 건너 저편에〉는 서로 다른 국적의 두 명의 작가의 집필과정에 제작부와 배우들의 의견을 적극적으로 수용하는 열린 구조를 활용하여 작품의 테마를 구체화되, 두 작가에게 충분한 시간을 할애해 오직 작가들에게 탈고를 일임함으로써 열린 구조의 여담음을 잘 활용하였다고 볼 수 있다. 연출가와 배우가 본격적인 연습에 들어간 이후 대본의 구조나 통일성에 대한 문제가 제기 되면, 작가는 물론, 팀 전체가 문제의 해결이라는 과제를 떠안게 되는 만큼 합의점에 이르는 시간도 길어지게 마련이다.

2) 배우 및 스태프 선정

각국의 연출가들이 각자 자국의 배우를 오디션과 개별 추천을 통해 캐스팅했다. 한국배우들과 일본배우들이 어울려 무대에 서는 작품의 특성상, 각각의 그룹에 대한 캐스팅을 그 그룹을 맡게 될 연출가에게 일임함으로써 프로덕션 진행의 효율성을 더하였다고 판단된다.

재일교포의 연인인 이신애 역을 맡은 김태희라는 배우는 한국에서 성장했으나, 일본에서 수학하고 활동하고 있는 배우이다. 그녀의 캐스팅은 그녀의 재능에 대한 인정과 함께, 양국 배우들 간의 의사소통 창구 역할에 대한 제작측의 기대로도 분석이 가능할 것이다.

스태프는 의상과 조연출 부분을 제외하고 모두 일본인으로 구성되었다. 극중 의상이 양국의 서로 다른 캐릭터, 정체성을 표현하는 주요한 시각적 요소임을 고려하여 양국의 의상 디자이너를 동시에 고용했던 것으로 보이며, 배우와 연출 사이의 커뮤니케이션을 담당하는 조연출 역시 각국 연출과의 원활한 의사소통을 위해 양국에서 선정된 것으로 추측된다.

연출의 역할이 배우들의 연기훈련뿐만 아니라 무대장치, 조명 등 여러 요소들을 컨트롤하는 것인데 주요 스태프가 대부분 일본 스태프였다는 사실은 두 연출이 충분한 협의과정을 거친 컨셉이라고 할지라도 다분히 일본적인 표현으로 드러났으리라는 예상이 가능하다. 따라서 <강 건너 저편에>의 무대를 구성하는 시청각적 요소들은 일본연극이라는 틀 안에서 이루어진 한계가 있었다고 할 수 있겠다.

이러한 스태프의 구성은 전체적인 통일성이나 효율적인 시간 활용 면에서는 장점일 수 있겠으나, 작가나 연출, 배우 선정의 과정에서 극대화된 국제 공동작업의 효과가 무대에서 형상화되는 시너지를 배제시키는 결과를 낳아 아쉬움을 남긴다.

3) 연습과정

작품이 크게 한국 사람들의 이야기와 일본사람들의 이야기로 나누어져 있는 바, 한국 연출가는 한국 부분을, 일본 연출가는 일본 부분을 주로 담당하는 방식을 택했다.

이렇게 국가별로 나뉘어져 진행된 연습은 어느 정도 틀이 잡힌 이후부터는 두 명의 연출가가 때로는 번갈아, 때로는 동시에 전체를 총괄하면서 진행되었다.

나라별로 배우들이 익숙한 연출 메소드가 상이하다고 가정하면, 이런 방식은 배우들로 하여금 두 명의 연출가와 함께 작업할 때 발생할 수 있는 혼선을 방지하고자 했던 장치로 읽힌다. 본격적인 연습이 시작되기 3개월 전, 일주일동안 열린 워크숍은 배우들에게 대본 리딩과 함께, 두

명의 연출가가 각각 주관하는 워크숍을 통해 서로에게 익숙해질 수 있는 기회가 되었다. 작품에 출연했던 배우 서현철 씨에 따르면, 1월 워크숍부터 4월의 합동연습 사이의 기간 동안, 각국 배우들은 각각 모여대본 리딩 연습을 했다고 한다.

비단 <강 건너 저편에>뿐 아니라, <리어><호텔 그랜드 아시아>의 예에서도 볼 수 있듯이 국제 공동제작 과정에 있어서 다국적 예술가들이 서로를 알아가는 과정으로서 워크숍은 필요불가결한 것이라 할 수 있겠다.

4) 초연공연

2002년 6월 3일부터 13일까지 도쿄의 신국립극장 소극장에서 총 14회, 6월 28일과 29일 양일에 걸쳐 서울 예술의전당 토월극장에서 3회의 공연을 가졌다. 객석 규모는 신국립극장 소극장이 320석, 예술의전당 토월극장이 500석으로 전공연을 통틀어 5,980석의 규모였다.

5) 마케팅 · 홍보

<강 건너 저편에>가 기존의 신국립극장 연극 관객과는 별도로 티켓 관객층을 설정했는지, 만약 그렇다면 어떤 관객층을 대상으로 어떤 홍보와 마케팅 전략을 구사했는지를 알 수 있는 자료는 희박했다. 다만, 외국인들에게는 50%를 할인해주는 티켓 정책을 사용한 것으로 보아, 공동제작 작품에 관심을 가질만한 관객층을 유입하기 위한 마케팅을 펼쳤던 것으로 미루어 짐작할 수 있다.

한국과 일본의 진정한 문화적 교류라는 기획 의도는 2002년 6월의 서울공연 성사를 통해 참가 예술가들뿐만 아니라 관객들에게까지 확대, 성취하였다고 평가된다. 도쿄 공연시 한국 언론기자들을 공연에 초청해 기사를 유도한 전략은 제작측이 기획의도에 입각해 도쿄공연의 연장선상에서 서울공연에 대해서도 다각적인 지원을 했던 것으로 풀이된다.

다국적 공동작업 프로덕션에서 참가하는 예술가들뿐만 아니라 그 작품을 감상하는 국가별 관객들의 다양한 평가를 수렴한다면 프로덕션의 취지를 더욱 살릴 수 있을 것이다. 이런 면에서 도쿄 재공연시 기획된 양국 연출과 관객과의 대화는 프로덕션의 마지막 과정까지 기획의 의도를 관철시켰던 기획이라고 생각된다.

3. 포스트 프로덕션

1) 집객 및 수익

2002년 초연과 2005년 재공연 모두 객석 점유율을 70%대를 유지하고 이중 약 80%, 75%가 유료관객이었다는 「신국립극장 애뉴얼 리포트 2002, 2005」의 통계에 근거한다면, 프로덕션은 흥행적으로도 성공이라고 판단 가능하다. 2002, 2005년 공연 모두 입장수입이 약 1,200만 원을 웃도는 금액으로, 지출된 제작비의 각각 24%와 36%에 해당하는 금액이다.

비교적 높은 유료관객의 객석 점유율에도 불구하고 제작비 대비 입장수익이 20 - 30%에 머문 것은 예산안 선정에서 언급한 것처럼 일반 공연에 비해 높에 발생하는 국제 공동제작의 경비가 영향을 미쳤던 것으로 보인다.

2) 미학적 성과

초연과 재공연을 통해 나온 언론의 반응은 매우 고무적이었다. 이러한 호평은 2002년 한국연극평론가협회선정 올해의연극 베스트3, 2003년 아사히 무대예술상 그랑프리 수상으로 이어졌다. 공동제작 프로덕션이 양국에서 동시에 미학적 완성도를 인정받아 유력한 연극상을 수상한 것 역시 이 프로덕션의 성과이다.

4. 전체 평가

〈강 건너 저편에〉는 한국과 일본의 관계를 작품의 테마로 하여 양국 예술가들이 만든 ‘예술가 협력을 통한 국제 공동작업’이다. 국제 공동작업이라는 기획 아이템이 기관이나 단체가 아닌 구리아마 타미야라는 연출가 개인으로부터 시작된 점이 타 아시아 국제공동 작업과 구별되는 특징이다.

또한, 각 분야별 국적을 달리하는 예술가들이 모여서 역할을 정하거나, 다양한 분야의 예술가들이 집단창작을 하는 공동제작 방식이 아니라 일반적인 프로덕션과 같이 작가, 연출가, 배우 등이 자신의 역할을 갖되, 각 분야별로 프로덕션 참가 국가의 예술가를 동시에 기용하는 형식을 취한 것이 또 다른 큰 특징이라 할 수 있겠다.

무엇보다 두 작가의 대본 집필방식과 두 연출의 연습방식은 작품의 내용과 형식을 결정짓는 중

요한 요소이다. 프로덕션에 두 명의 결정권자가 존재하게 되어 자칫 통일감이 결여된 작품으로 흐를 위험수를 안고 시작되었으나, 결과적으로는 그러한 우려를 극복하고 미학적으로도 흥행적으로도 성공을 거두었다.

또한, <강 건너 저편에>의 경우 공연을 계기로 양국간 무대기술 스태프 간의 교류가 활발해졌다. 공연을 계기로 열린 '일본 공연장의 무대감독 시스템' 심포지엄이나 한국 무대기술 스태프 연수프로그램, 「한일무대용어사전」의 발간은 다른 국제 공동제작과는 달리 지리적, 문화적으로 가까운 양국이 참여한 <강 건너 저편에>가 이뤄낸 실질적이고 색다른 성과라고 할 수 있을 것이다.

이러한 성공을 이끌어낸 중요한 요인 중 하나는, 한국인과 일본인으로 그룹화하여 집필할 수 있는 작품의 설정을 들 수 있다. 1차 창작진의 구성력이 돋보인 부분이다. 두 번째로, 공동작업의 경험과 상대국의 문화에 대한 이해도, 미학적 완성도를 두루 갖춘 1차 창작진의 선정이 성공으로 이어졌다고 해도 과언이 아닐 것이다.

예술감독 구리아마 타미야와 일본측 작가 겸 연출가 히라타 오리자는 서로에 대한 미학적 감증을 거쳐 신뢰를 가지고 있는 상태였으며, 한국 작가, 연출 선정과정에서도 한국 창작진 간의 신뢰도를 획득할 수 있는 추천의 방식을 거쳤다. 또한, 사전에 두 작가의 포지션을 고려하여 작가 간에 이견이 있을시 효율적으로 조율할 수 있는 구조를 만들었다.

프리 프로덕션 기간과 대본집필에 충분한 시간을 할애하여 이후 과정에서 발생할 수 있는 변수에 대해 사전에 고려하는 것이 공동제작의 중요한 요소임을 알 수 있다.

국제 공동작업에 참가했던 예술가들은 국제 공동작업의 취지가 결국 예산을 집행하는 기관에 의해 좌지우지 되는 경향이 있다고들 얘기한다. 극단적으로 표현하자면 주최사가 자신들의 입장에 대한 명분을 위해 타국가의 예술가를 이용하고 있다고 비판하는 예술가도 있다.

즉 아시아 지역에서 특히 민감할 수밖에 없는 작품의 역사적, 정치적인 입장이 주최국의 입장을 반영하게 된다는 것이다. 이런 점은 상호 이해와 문화교류라는 국제공동작업의 취지를 무색하게 하는 요인의 하나다.

그러나 순수하게 예술가들에 의해서 발안되는 공동제작의 기획은 예산의 문제 때문에 현실화가 어렵다. 항공료와 체재비, 통역과 번역을 위한 예산이 전체 예산 안에서 큰 비중을 차지하는 특성상 문화재단이나 공공극장이 주최사로서 프로덕션을 이끌어 갈 수밖에 없는 구조인 것이다.

결론적으로 <강 건너 저편에>의 제작 과정을 통해 가장 주목해야할 것은, 국제 공동제작을 주최

하는 공공 기관이 참가국의 대등한 위치를 고려하면서도 효율적인 프로세스를 위해 고안한 단계별 아이디어와, 작품 제작과 기관의 입장 사이에 적절한 거리를 유지했던 주최기관으로서의 자세이다.

그리고 보다 근본적으로 <강 건너 저편에>가 '명분' 을 위해 고안된 공동제작이 아니라, 예술가의 '마음' 에서 우러나오는 이야기를 전하기 위한 방법으로 기획된 공동제작이었다는 것을 기억해야 할 것이다.

글쓴이 박민선

현재 CJ엔터테인먼트 제작부

King's college, University of London 창조산업학 석사

동숭아트센터 제작 프로듀서, 유시어터 제작 프로듀서

의정부음악극축제, 변방연극제 사무국장, 서울공연예술제 홍보팀장 역임

II. 미학 분석

〈강 건너 저편에〉의 미학적 성과와 그 배경

: 새로운 비전과 겹쳐지는 오래된 기억

1. 아시아 공동제작의 가능성과 〈강 건너 저편에〉

지리적·역사적 근접성과 이로 말미암은 정치적 관계가 아직도 심각하고 지배적이기에, 아시아 국가의 예술가들 사이에서 벌어지는 공동 작업에는 미묘한 긴장이 있다. 특히 국가적 지원을 받는 사업의 경우에는 그 정당성에서부터 결과에 이르기까지 주위에서 촉각을 곤두세우게 된다. 이로 인해 국가 지원의 아시아 공동 제작은 각각 국가들 사이의 정치적 문제를 해소하는 수단(긍정적이든 부정적이든)으로 쓰이거나 아시아 전체의 '거대한 자기 정체성'을 추구하는 경향을 띤다. 하나는 아시아 내부의 문제를 해결하려는 길이고 다른 하나는 '아시아적인 것'의 달성 노력이다. 양쪽 다 그 발걸음이 가벼울 수 없다. 무언가 공적인 임무를 띤 행위이기 때문이다.

하지만 국가 간 예술 협력 작업에 언제나 국가적 차원의 거대 담론이 개입할 수는 없을 것이다. 오히려 서로 대화가 없었던 그간의 역사를 극복하기 위해서라도 '물꼬를 튼다'는 의미의 소박하고 보편적인 작업이 더 바람직하다. 예술이 민족적 차원에서 작동하는 것이 아닐뿐더러 좋은 예술가들일수록 그것을 넘어서서 인간의 보편적인 문제에 천착하려 하는 까닭이다. 이런 작업 속에서도 민족적·국가적 차원의 담론은 언제나 드러날 수밖에 없는 요소이다. 좋은 예술 작업이라면 이 부분에 대해서도 우리에게 문제의식을 던져줄 것이며 미래적인 관점을 제공할 것이다.

도쿄의 신국립극장에서 기획되어 일본에서 초연되고 곧바로 한국에서 공연이 이루어진 한일 공동제작 작품 〈강 건너 저편에(일본 제목: 저 강 건너, 5월)〉가 양국 관객들의 대체적인 지지를 받은 이유도 거기에 있을 것이다. 월드컵 공동 개최를 기념하여 2002년에 초연했고(6.3-13, 총

14회, 신국립극장 소극장), 서울 예술의전당 토월극장 무대에 오른(6.28-29, 총 3회) 이 작품은 짧은 한국 공연에도 불구하고 2002년 한국 연극평론가협회 선정 '올해의연극 베스트 3'에 선정되었으며, 이듬해인 2003년 제2회 아사히 무대예술상 그랑프리를 수상했다. 이에 힘입어 한일 수교 40주년 한일 우정의 해였던 2005년에는 도쿄 재공연(5.13-29)을 비롯하여 일본 전국 순회 공연(시가현 오츠시, 토야마현 토야마시, 후쿠오카현 기타큐슈시, 효고현 고베시, 사이타마현 후지미시)과 서울 재공연(7.1-3, 총 3회, 예술의전당 토월극장)을 성공적으로 치렀다.

이 작품 외에 최근의 공동 제작 사례로 1997년 일본 국제교류기금에서 제작한 <리어>(기시다 리오 작, 옹켄센 연출, 9.9-15, 분카무라 시어터코쿤)나 2005년 세타가야 퍼블릭 시어터에서 주최한 <호텔 그랜드 아시아>(공동제작 · 연출 로한 저니, 3.8-17, 세타가야 퍼블릭 시어터 시어터 트랩)도 들 수 있다. <리어>는 연출가인 옹켄센의 주 관심사인 문화상호주의에 방점을 찍어 '아시아 전통 공연예술 양식을 사용한 아시아적 형식 발견'에 힘을 기울였고 <호텔 그랜드 아시아>는 7개국 16인의 작가, 연출가들이 참여하여 2년간 5회의 워크숍과 그 결과물로서 공연을 기획하면서 연극인류학이라고도 할 공동 창작 과정 자체에 강조점을 두었다. 하지만 두 작품 모두 관객 수용의 차원에서는 만족스런 결과를 내지 못했으며 그 의미는 작품성 면이 아니라 형식 탐구나 공동 창작 가능성 자체에 놓여있었다. 옹켄센의 <리어>는 물론 형식 탐구에 그치려는 시도는 아니었으나 셰익스피어의 고전 희곡 <리어왕>을 아시아적으로 해석하는 과정에서 작품을 너무 기호학적 · 추상적으로 구축한 경향을 보였으며 결과적으로 만족스런 작품을 얻지 못했다.

2. <강 건너 저편에> 작품 창작의 특성

그에 반해 <강 건너 저편에>는 일본 도쿄 신국립극장 예술감독인 구리아마 타미야가 한국과의 진정한 문화 교류'를 위해 작품을 만들고자 한 것이 계기가 되었다. 그가 이를 발안한 것은 1998년이며 첫 공연이 이루어진 것은 2002년이다. 구리아마 타미야는 작품 창작에 한국과 일본에서 각각 한 명씩의 작가와 한 명씩의 연출가를 선정하여 공동으로 작품을 창작하도록 계획했다. 2000년 6월에 일본 극작가 히라타 오리자와 접촉하여 공동작가 겸 연출가로 참여하도록 동의를 얻었고(히라타 오리자는 1980년대 초반 한국에서 1년 간 유학한 적이 있다) 12월에는 한국 연출가로 이병훈을 영입하였으며 이병훈의 추천으로 한국 공동 작가를 김명화로 정하면서 공동 제작 계획은 현실화했다. 말하자면 공동제작의 과정 자체나 아시아적 형식 탐구가 아니라 이미 안정되어 있는 스타일에 기댄 희곡 구성과 무대화를 염두에 두고 있었던 것이다. 작가들의 협업

에 의해 초고가 탈고된 후 2001년 12월까지 일본과 한국의 배우들이 캐스팅되었으며 2002년 2월 2고 탈고 후 배우들은 독회에 참여하기 시작했다.

이 작품 기획의 가장 중요한 측면은 일본과 한국의 작가가 공동으로 참여하여 대본을 완성한 데 있을 것이다. 구리아마 타미야는 “일부러 가장 곤란한 설정을 하자고 생각했다”고 말한다. “언어의 차이가 있고 그것이 어떻게 부딪히는지를 그대로 라이브로 관객에게 전달되는 설정을 생각했다”면서 “한쪽이 집필, 한 쪽이 연출을 맡는 방식은 생각해보지 않았다. 가장 곤란한 상황인 대본, 연출을 두 사람이 한다는 것을 시도하고 싶었고 거기서 발생하는 충돌이 가장 중요하다고 생각했다”고 인터뷰에서 밝혔다. 애초 이 계획에 대해 신국립극장 제작부의 이자와 마사코는 이 공연이 본격적인 (아시아) 공동제작으로서는 처음이었다면서 한일 연극의 공동 제작으로서 “과거로 돌아가 한일 역사, 일본의 사죄에 대한 연극은 지금까지 있었지만 현재에서 미래로 연결되는 연극이란 건 전례가 없었기 때문에 처음엔 어떤 이미지인지 상상이 잘 안” 되었다고 말한다.

일본 쪽의 작가 겸 연출가로 히라타 오리자가 들어오으로써 그가 공연 전체의 스타일을 주도하게 되는 계기가 된 것 같다. 히라타 오리자 역시 한국에 대해 알고 있고 협력적 태도를 갖고 있었고, 신국립극장 쪽에서는 한국 쪽 작가, 연출가 선정시 공동 작업 과정에서 유연성을 발휘할 수 있는 작가, 연출가, 히라타 오리자와 자유로운 대화와 논의가 가능한 젊은 연극인이 해야 한다는 전제를 갖고 있었다. 작품의 첫 설정에 대한 두 작가의 아이디어(김명화는 일본의 옛날을 설정, 히라타는 현대 한국을 설정) 중 논의 끝에 무대는 ‘현재 한국 한강변’으로 결정되었다. 희곡에는 다음과 같은 설명이 붙어있다. “2001년 2월 첫 만남을 가진 뒤 15개월에 걸쳐 공동으로 작업하였다. 처음 5개월 동안은 소재, 주제, 등장인물과 구성에 대해 회의하였고, 이후 구체적인 대본 작업에 들어갔다. 대본은 메일로 주고받았으며 한국에서 체류 중인 이시카와 주리 씨가 번역했다. 전반부는 관광객이 등장하기 이전까지의 장면으로 일본 작가가 쓰되 한국인이 중심적인 역할을 맡는 부분은 한국 작가가 썼다. 중반부는 일본인 니시타니와 한국인 김재호가 화해하는 장면까지인데, 한국 작가가 쓰되 일본인이 중심 역할을 맡는 관광객 장면은 일본 측 작가가 이후 가필 작업을 했다. 그리고 후반부는 두 명의 작가가 같이 썼다.” 예술감독 구리아마 타미야는 “대본의 기본 골격을 만드는 것은 히라타에게 맡기고, 장면을 그림처럼 그려 이걸 김명화, 이걸 히라타라는 식으로 만들었다”고 밝혔다.

공동 집필 과정에 대해 김명화는 인터뷰를 통해 “역사적 관점이 다르고 두 역사의 관점의 차이가 부딪히기도 한다. 존중해줘야 되는 것이기도 하고 거부해야 하기도 한다. 적당히 내 것을 숨

기고 가야 하기도 한다”는 고백을 했으며, 히라타 오리자는 작가의 말을 통해 “이미 어떤 부분을 누가 썼는지 알 수 없을 정도가 되었다”면서 “한국과의 교류의 경우는 얼굴 생김새부터 언어, 문화적 배경까지 닮은 부분이 많아 상대가 자신과 같은 맥락으로 이야기하고 있다고 생각하기 쉽습니다. 여기에 몇 가지 함정이 있는 것 같습니다. 작은 함정에 채이면서 조금씩 앞으로 왔던 2년 간이었습니다”라며 지난한 과정을 내비쳤다.

40일 정도 진행된 연습의 연출 면에서도 “처음 40분간은 일본 측, 뒤 40분간은 한국 측, 끝부분 10분 간은 합동으로 하는 방안을 모색”했다. 공동 연출로 참여한 이병훈은 “아마도 히라타 오리자 씨의 작품과 극작법에 가깝다는 이유로 제가 선정되었다고 생각되어집니다만, 히라타 씨가 일본에서 젊은이들을 이끌고 하이퍼리얼리즘의 연극을 하고 있다는 이야기를 듣고 큰 관심을 갖게 되었습니다”, “결국 일본 이야기는 히라타 씨가, 한국 이야기는 제가 주로 연출을 하고 히라타 씨나 저나 상대측에 대해서 서로 존중하되 기탄없이 의견을 교환함으로써 진정한 의미에서 공동연출이 실현되었다고 생각합니다”(연출의 말)라는 말로 이 공연을 통해 일본 관객이 한국을, 그리고 한국인들이 일본을 좀 더 이해할 수 있기를 바라는 마음을 피력했다.

3. 작품의 미학적 특성 : 관객과 어떻게 소통하려 했는가

그 결과물인 작품은 공연 당시, “한국과 일본 사이에 쌓여온 한 맺힌 증오를 벗어버리고 서로의 차이를 인정하고 극복하기 위한 문화 소통의 현장으로서 평가할 수 있다”²⁷⁾, “한국과 일본, 각 사회의 양면성이 소소한 이야기 속에서 인간적인 보편성을 획득하기에, 작품은 정치적 화해를 겨냥하지 않았음에도 불구하고 어느 작품보다 두 문화를 가깝게 연결했다”²⁸⁾는 평가를 받기도 했다. 복잡 미묘하여 접근이 쉽지 않은 한일 관계의 감정 문제를 단순하고 대중적인 어법으로 환원하면서도 특정한 한 시각을 강요하지 않은 부분이 가장 큰 장점으로 부각되었던 같다. 특히 2002년 한국 공연을 보고 2005년 도쿄 재공연의 관람 기회를 가졌던 평론가 김윤철은 “문화, 생활양식, 사고방식, 의사소통의 방식, 그리고 가치의 체계가 상당히 다른 한국과 일본을 대표하는 두 그룹이 한강변 벚꽃나무 아래서 소풍을 나와서 서로 만나고 충돌하고 화해하고 이해하는 비교적 잔잔한 연극이었고, 더구나 요즘처럼 독도문제니 역사 교과서 문제니 하여 정치적으로 민감하고 국민들의 대일감정이 무척 악화된 시점에서 두 그룹이 화해의 표시로 일본 노래를 부르며 끝나는 연극인데, 나는 이 연극을 보면서 정치의식을 전혀 떠올리지 않았다”며 “이 연극은 반목과 편 가르기를 일삼는 정치의 어리석음으로부터 공감과 이해를 생산하는 문화가 얼마

27) 최영주, ‘차이의 인정과 극복을 위한 한일 문화 소통의 연극적 제언, <강 건너 저편에>, 『연극평론』 2002 가을호, 복간 6호, p.144

28) 이미원, ‘인간 보편성의 확인, 예술의전당 - 신국립극장 한일합작 <강 건너 저편에> 『한국연극』 2005.8월호, pp.52-53

29) 김윤철, ‘<강 건너 저편에> 일본 재공연 관람, 감동 그 자체였다 『문화예술』 2005 6월호, p.109

나 자유스러울 수 있는지를 여실히 증명하고 있다”²⁹⁾고 썼다.

위에서 어느 정도 암시되었듯이 <강 건너 저편에>는 한국과 일본의 배우들이 배우 자신의 민족적 정체성을 그대로 표현하며 구축하는 드라마다. ‘현대 한국, 서울의 한강변, (아마도 여의도) 유람선 선착장 가까운 곳’에 한국인 한 가족과 ‘한국어학당’ 학생들인 일본인들이 꽃놀이를 위해 모이면서 벌어지는 이야기다. 강변이라 트였을 법하지만 무대 중간에는 우리의 한강이 그렇듯 비스듬한 콘크리트 돌이 길게 가로놓여있어 관객의 시선을 가로막는다. 무대 왼편에는 큰 다리 교각 하나가 육중하게 세워져있다. 관객의 시선이 트이는 곳은 콘크리트 장벽 뒤 하늘과 맞닿은 곳, 그리고 무대 오른편에 단아하게 서 있는 벚나무에 흐드러지게 피어있는 흰 벚꽃들에서다. 이 공연을 본 사람들은 벚나무에서 벚꽃이 떨어져 눈처럼 흩날리는 속도가 연극의 드라마적 리듬과 정확히 맞추어져있었다며 일본 스태프들의 정확성과 성실함에 놀라움을 금치 못했다.

이 철저함과 충실성은 기술적인 측면에서도 발견된다. 무대는 벚꽃나무가 서 있는 한강변의 평범한 풍경인데 극적인 행동의 정서적 성격에 맞게 벚꽃이 떨어지는 양과 속도를 조절하는 그 처리는 보는 나의 마음을 몽클하게 만들었다. 자기 일과 예술에 대한 사랑 없이 이렇게 섬세한 처리는 불가능하다. 이 모두는 자기의 예술혼에 충실하려는 일본 연극인들에게 우리가 교훈을 삼을 수 있는 부분이다.³⁰⁾

1) 현실과 연극의 접점에 선 연극

그렇다면 이 작품이 한일 관객 모두에게 호소력을 가질 수 있었던 미학적 힘의 원천은 무엇이었을까. 그것은 첫째로 현실과 연극의 접점에서 ‘리얼리즘 이상의 리얼리즘’을 보여준 공연 양식에서 찾을 것이다. 극중 배우들은 각기 한국 배우들은 한국 인물을, 일본 배우들은 일본 인물을 구현하며 세대적으로도 배우 자신의 세대를 대표한다. 현실과 연극의 경계가 최소가 되는 히라타 오리자의 ‘조용한 연극’ 혹은 ‘하이퍼 리얼리즘’의 성격과도 맥을 같이하는 이 측면은 배우들의 행동 방식 하나하나를 주시하게 하며 그들의 대사 하나하나에 귀를 기울이게 한다. 특히 원로 배우 백성희가 일본어를 유창하게 구사하는 모습은 우리 관객에게는 아픈 과거를 일깨웠으며 역사를 잘 모르는 젊은 일본 관객에게는 역사에 대한 의구심을 일깨웠을 것이다.

2) 내용과 형식 : 뫼비우스 띠

둘째로는 뫼비우스 띠와 같은 내용과 형식의 일치다. 연극은 한일 양국의 ‘상호 이해의 어려움’

30) 윗글, p.112

을 '언어 소통의 어려움'으로 환유하여 보여준다. 그리고 서로 이해하려는 욕구는 '한국어학당'이라는 설정으로 보여준다. 한일 양국의 관객들이 지금 처해있는 단절된 관계가 무대 위에서도 그대로 펼쳐지면서 무대 위의 배우들은 마치 '대표 관객'처럼 상호 이해와 불이해의 교차로에 선다. 예를 들면 일본 여성 사사키가 “마자콴(마더콤플렉스, 마마보이) 아세요?”하자 한국인 선생 김문호는 고개를 갸우뚱거리다가 “아, 알았다! 마자콴, 마더 콴(mother come)! 예, 예, 어머니 와요”한다.

어떤 장면에서는 마치 체홉의 <세 자매>에서 안드레이가 가는귀먹은 늙은 하인 피르스와 대화 하듯, 형식적으로는 '대화'지만 사실은 말이 통하지 않아 '독백' 적 성격을 갖는 대사도 있다. 김문호가 자신이 구상 중인 소설 내용을 들려주며 니시타니와 나누는 대화가 그렇다.

김문호 : 아무 것도 없대구요. 차도 없고, 저 다리도 없고, 이것도 없고, 저것도 없고, 그렇지, 손목에 시계도 없어졌어요, ...no building, no bridge, no watch, nothing.

니시타니 : 야, NOTHING, (한국말로) 없어요?

김문호 : 예. 없어요. 아무 것도 없어. 귀찮게 구는 사람도 없고, 아침에 시간 맞춰 일어나지 않아도 되고, 책임져야 하는 것도 없어. 가족도 없고 나라도 없어. 자유야. 이테올로기도 없고 고향소리도 없어. 그래, 니시타니 씨, 거긴, 일도 없어.

니시타니 : 예?

김문호 : 일하기 싫지요? no job. 거긴 아무도 안 바빠.

니시타니 : no job? no work?

김문호 : 예, 맞아요. 아무 것도 없어요. 내 이름이 뭔지도 모르고, 갑자기 모든 게 텅 비는 거야.

니시타니 : 응?

김문호 : 그냥 강물만 흘러가고, 또 흘러가고... 그 여백이 너무 좋아서 그 사람이 하루 종일 강가에 앉아있는 거야. 손을 씻으면 시간이 물살에 풀어지고, 얼굴을 씻으면 머릿속 기억이 스르륵 도망치는 거야. 그냥 세상이 텅 비어서... 그저 소나무 한 그루만... 그럼 너무 외로울까?

니시타니 : 전혀 모르겠어요.

김문호 : ...그럼 너무 외롭겠죠?

니시타니 : (한국어로) 선생님, 외롭니까? ... 내가 있잖아요, 니시타니.

김문호 : ... 그래요, 니시타니가 옆에 있었군요. (니시타니의 어깨를 감싼다)

여기에서 말이 통하지 않는 이유는 니시타니가 한국어를 잘 알아듣지 못해서지만 그것이 암시

하는 것은 김문호의 생각이 다른 사람에게 이해되기 어려운 고립된 생각이라는 점이다.

③ 등장인물의 다성성 : 일상과 담론의 교차

무엇보다도 연극에서 등장인물의 배치는 거의 완벽에 가깝다. 일본인 등장인물들로서 “어릴 적 식민지 시대에 한국에서 살았다는 조신하고 상냥한 주부 사사키 히사코, 내성적이라 사회와 단절하고 백수인 젊은이 하야시다 요시오, 성실하나 쫓쫓하고 편협한 세일즈맨 니시타니 지로, 속한 사회에 대한 자각 없이 어정쩡한 상태로 살고 있는 재일교포 사격선수, 아내를 잃었다는 관광객 등”³¹⁾의 인물들은 딱히 전형적이지는 않은듯하면서도 세대적으로나 성향 면에서 서로 다른 입장에서 대화를 가능케 하는 인물들이다.

그에 반해 한국인 가족의 경우 좀 더 상투적인 데가 있기는 하나 작품은 이를 통해 세대 간 갈등과 젊은이들의 관심사인 결혼, 일상 탈출 판타지, 이민 등의 소재를 다룬다. “한국 쪽 이야기는 작은 아들이 캐나다 이민을 계획하고 있고 이 사실을 이번 벚꽃놀이 나들이를 통해서 어머니에게 말씀드린다는 것이다. 조기퇴직, 공교육의 공동화와 사교육비 등등이 이민 사유로 되어 있어서, 한국의 현안 문제들이 은근히 배어나온다. 임시로 한국어 선생을 하고 있는 큰 아들은 스스로 소설가를 꿈꾸는 한량으로 결혼도 하지 않았다. 그를 통해 집착하거나 성공하려고 하지 않는 오늘의 젊은이상이 다가왔으며, 이 역시 문제로 느껴진다. 한편 어머니를 통해서, 스스로의 뿌리 찾거나 혈육에의 집착이 드러난다. 그러면서도 결국은 아들의 이민을 허락하는 관용하는 한국 어머니상이 그려졌다.”³²⁾ 두 형제 중 형인 김문호는 「노이로제」라는 소설을 구상하면서, 결혼하여 2세를 기다리는 동생은 이민이라는 현실적인 방법으로 우리 사회의 부정적 현상으로부터 탈출하고자 한다. 그리고 그것이 이들 다음 세대에 또 다른 민족적 문제를 제기하게 할 것이란 점은 명약관화하다.

결국 일본인 배역은 ‘한국어학당’이라는 소재를 활용, 한국 태생의 (일제) 해방 전 세대, 샐러리맨, 신세대 학생, 재일교포, 프리타(일정 직업 없이 아르바이트로 생계를 유지하며 자신을 즐기는 인물) 등으로, 딱히 쪼개지지 않으면서도 모든 대화가 가능한 다성적 구조로 이루어져 있으며, 한국 인물들은 크게 해방 전 세대와 해방 후 세대로 나뉘고 거기에 한글 전용 세대가 덧붙는다. 이런 등장인물 짜임새로 연극은 한국과 일본의 모든 문제에 접근이 가능했다. 심지어는 ‘후토코(不登校, 등교 거부)’, ‘이지메’라는 사회 현상과 재일 교포의 정체성에 이르는 사회 소수자 문제까지 무대 위로 끌어들인다. 다양한 인물군 덕분에 대화는 절대 일방적으로 끝나지 않는다. 그리하여 벚꽃놀이를 계기로 하여 모인 사람들 간에 일어나는 소소한 사건과 대화를 다루는 일상성 속에서 세대적, 민족적, 국가적 담론을 포착해낸 것은 이 연극의 큰 장점일 것이다.

31) 이미원, 앞글, p.53, 사격선수는 최종 대본에서 수영선수로 나와있다.

32) 앞글, p.53

④ 토론 연극적 성격 : 공통의 기억, 그러나 다를 수 있는

이 연극이 주로 다루는 것은 공통의 기억, 그리고 현재 공통으로 처해있는 한국과 일본의 상황이다. 그러나 이 '공통(共通)'의 기억이 '공동(共同)'의 기억이 아니라는 것에 불행이 있다. 정체성이 서로 다른 등장인물들은 입장이 다를 수밖에 없으며 그로 인해 계속 부딪히고 또 화해하기도 한다. 우선 가장 크게 식민주의와 제국주의의 기억이 부딪힌다. 일본의 구세대인 사사키는 누구보다 그것을 잘 알고 있기에 어릴 적 한국에서의 기억을 “우리한테는 좋은 추억이지 몰라도, 아무래도 지배하는 입장이었으니까 좋은 추억이지, 한국사람 입장에서는…(중략) 별로 기분이 좋지 않을 거야. 이런 말 들으면, (중략) 그런 부분에 대해 물어 볼 수도 없잖아, 아직까진”이라 말한다. 그리고 한국말을 배우는 것에 대해 “재미있어요, 좋아요. 미안해요. 하지만 재미있어요” 한다. 하지만 이렇게 조심스러운 사사기도 일제가 패망한 것을 가리켜 “전쟁이 끝나고(終戰)”라는 표현을 쓴다.³³⁾ 또 다른 장면에서 한국 어머니 정끝단은 사사키가 어릴 적 한국에서 살았다는 말에 어릴 적 단오 그네를 떠올리며 “그러니까 이이가 나하고 추억이 같은 거야”라고 무의식적으로 말한다. 이런 구체적인 상황 속에서 입장들의 부딪힘이 극에 미묘한, 때로는 날카로운 접점들을 제공하면서 관객을 긴장시키고 생각하도록 하며 궁극적으로는 토론 연극적 성격을 띠게 된다.

그런데 한·일 인물들 사이에 약간의 차이가 있다. 그것은 일본인 배역들은 한국에 거주하고 있는 인물들이므로 현재의 한국에 대해 잘 알고 이야기의 대상으로 삼는다는 점이다. 하지만 한국인 배역들은 과거 일본으로부터 받은 침해의 상처에 묶여있고 현대 일본에 대해서는 별다른 의식이 없다. 그리하여 대체로 일본 인물들 사이에서는 일본과 한국의 이야기가, 일본 인물과 한국 인물 사이에서는 한국어와 한국 사람들에 관한 이야기가, 그리고 한국 인물들 사이에서는 오직 한국에 관한 이야기가 펼쳐진다.

4. <강 건너 저편에> : 타자와 우리

극 중간에 등장했다 마지막에 사라지는 '길 잃은 일본 관광객' 사쿠라이 타로는 일본에서 유행하는 '정년 이혼'이나 '신혼 이혼'의 존재를 알려주기도 하지만 '정체성이 없는', '정체성을 잃어버린', 혹은 '중간에 선' 사람들 자체를 은유하는 인물이기도 하다. 충격적이지만 이 극의 모든 인물들이 그런 성격을 지니고 있다. 작가들이 암시하기로는 관객들도 그런 인물들이며 어찌

33) 이런 '중립적' 어법이 일본에서 보편적이라는 것을 읽은 적이 있다. 이 표현은 이 연극에 대한 일본 언론의 한 리뷰, '속마음을 담은 새로운 지평' (오자사 요시오, 아사히 신문 2002년 6월 4일자)에서도 나타난다. “두 나라의 언어를 다 알고 있는 사람은 전쟁 전에 일본어 교육을 받은 선생의 어머니 한 사람 뿐이고…”.

면 그런 인물이어야만 미래가 보일지도 모른다. 기억의 문제만으로는 현재의 존재를 돌아볼 수 없으며 현재의 정체성의 변화가 필수적인 것이다. 불행하게도 그것은 안정에서 오는 것이 아니라 불안정에서 온다.

언어가 통하지 않는다는 것은 의사소통 불능의 상태이며 상호 관계 형성의 어려움이다. 관계 형성의 어려움 자체를 무대에 올리지 않고 어떻게 진정한 이해가 가능하겠는가 하는 점이 제작진의 가장 깊은 의도였던 것 같다. 공동 작업이 '어려운 과정의' 대화를 통해 이루어졌듯이 연극도 대화 연극 혹은 대화 불능의 연극이 된 것이다. 말하자면 언어 소통의 어려움을 소재로 한 언어 연극이다.

과거와 현재의 대화, 현재의 타자와의 대화, 그리고 자신의 정체성의 흔들림, 이것은 한일 관계에서만 아니라 현대인에게 보편적으로 문제시되는 지점이다. 김문호가 소설 「노이로제」에서 꿈꾸듯이 현대인은 '아무도, 아무 것도 없는' 상태를 꿈꾸면서도 거기에 도달하지 못한다. 아니면 그것은 사회가 우리에게 끊임없이 주는 상처로 인해 생겨난 가짜 꿈일지도 모른다. 거기에 도달하면 결국 '외로워 질 테니까.

결국 이 연극은 현재라는 교차의 지점에서 과거와 미래를 만나게 하는데 성공했다. 그 만남의 색채에 대해 약간의 문제점을 지적할 수는 있겠지만 그 의의를 부정할 수는 없을 것이다.

작품이 도달한 이러한 성과는 기획 단계의 구체성에 상당부분 힘입고 있다고 생각된다. "한일 관계, 대화, 이해"라는 문제의식에서 출발하여 그것이 진정한 문화 교류의 장이 될 것이라는 비전 속에 작품이 기획되면서 그 '대화'가 사회·역사적 차원 혹은 개인적 차원으로 확대되어 철학적인 의미에까지 이르게 되었기 때문이다. 과정 속에서 공동 제작진 내부(양국의 작가, 연출가, 기획, 배우 등)의 커뮤니케이션의 질에 큰 의미를 둔 것, 천천히 일을 진행하면서 오랜 시간을 둔 점도 거기에 일조했으리라. 사소하게는 이메일이라는 매체가 가진 의사소통의 신중성이 작가들의 협업에 오히려 도움을 주지 않았을까 하는 생각도 든다. 또 하나 한국과 일본의 관객으로 '대상 관객'을 확정하고 제작을 시작한 것도 작품이 구체성을 띠는데 도움이 되었으리라 본다.

머리말에서 짧게 예시했던 것처럼 아시아의 예술가들 사이의 공동제작은 아직 초기 단계이며 목적이나 방법도 다양할 수 있다. 하지만 역사적 관계에 있는 국가들 사이에 대화를 트는(그림으로써 문제의식을 좀 더 명확히 할 수 있는) 이런 성격의 기획은 큰 의미를 갖는 하나의 모델이 될 수 있다고 생각된다. 서로 만나는 역사의 접점과 일상의 차이에 대해 침묵 혹은 무지 상태에 있는 아시아 정치·문화의 현 상태를 고려하면 더욱 그렇다.

일본만 하더라도 2005년에 독도 문제가 역사 교과서 문제가 다시 첨예하게 부각되었고 2007년 현재도 「요코 이야기」나 아베 신조 일본 총리의 위안부 강제동원 부인 발언 등 양국의 관계는 여전히 '소통 불능'의 상태다. 변치 않는 이런 조건 속에서 '그럼에도 불구하고' 공동 작업을 하는 것이 아니라, 바로 '그렇기 때문에' 그런 작업이 필요하다. 타자에 대해 생각하는 것이 자신을 아는 가장 좋은 방법이 아니겠는가. 그것만이 또한 대화할 타자의 범위를 넓히는 길이기도 하다.

글쓴이 노이정

연극평론가

나오며

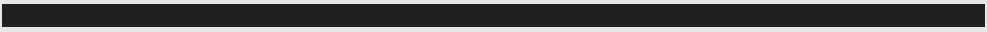
사례 조사의 한계와 과제

6개월에 걸친 조사와 정리, 집필 과정 끝에 완성된 「아시아 공동제작 사례 조사」의 가장 큰 한계점은 대상사례의 선택의 편중을 들 수 있을 것이다.

세 개의 프로젝트가 모두 일본에서 처음 기획되고, 아주 일부를 제외하고는 전액 일본의 예산으로 진행된 사례다. 우리나라에서 진행된 아시아 공동제작 사례의 경우 인지도나 대표성이 아직은 취약하고, 동남아시아권 공동제작의 경우, 자료에 대한 접근성이 떨어지는 한계가 있는 반면, 일본의 주도로 진행된 공동제작의 경우 인지도와 함께 비교적 자료수집이 용이했던 점도 대상 사례의 선정에 영향을 미쳤다.

아시아에서 여러 가지 형태의 공동제작이 진행되어왔지만, 그 중에서도 가장 빠르게 여러 형태의 공동제작을 진행해온 것이 일본이며, 그 중에서도 일본 국제교류기금의 아시아지역 공연예술 공동제작 지원은 주목할 만하다. 그러한 환경의 덕에 일본에서 공동제작과 관련하여 상징성을 가진 다양한 시도가 이루어졌다는 점은 간과할 수 없을 것이다. 이후의 사례연구 과정에서는 발전해가는 아시아 공동제작 환경을 반영하여, 보다 다양한 국가의 주도로 진행된 프로젝트를 소개하는 것이 과제일 것이다.

마찬가지 관점으로 음악적 요소를 강조한 <리어>를 포함해 모든 사례가 연극 장르에 치중되어 있다는 점이다. 이후 사례집에는 공연예술의 최신경향인 복합장르적 공동제작의 사례가 소개될 수 있길 바란다.



또 한 가지 사례집의 한계는 공동제작이라는 오랜 시간에 걸친 대규모 작업을 진행하면서 자료나 기록을 체계적으로 남겨온 사례가 없어서 기인하는 자료의 부족을 들 수 있겠다. 공동제작의 프로세스는 모든 영역에 걸쳐 비교가 가능할 만큼 동일한 과정을 밟아나가는 경우가 거의 없다. 그런만큼, 진행하고 있는 공동제작에 대한 프로세스를 체계적으로 남겨 본인의 추후 프로젝트뿐 아니라 다른 프로젝트에도 모델을 제시하는 것이 공동제작의 발전을 위해 필수적이다. 이 사례 조사 역시 그러한 목적으로 시작되었으나, 앞으로는 각 공동제작이 진행됨과 동시에 이러한 기록을 축적할 수 있는 시스템이 마련되길 바란다.

부록

아시아 공동제작 관련 인사 인터뷰 녹취록

하타 유키

제작 프로듀서 | 일본 국제교류기금 무대예술과 코디네이터

Q 일본 국제교류기금 아시아센터의 공동제작 프로덕션

A 첫 공동제작은 1992년의 <스리 칠드런>이었다. 싱가포르, 말레이시아 각 1인이 공동으로 연출을 맡고, 일본 배우가 참여했는데, 작은 규모의 작품이었다. 그 후에 완성된 작품을 초청하는 경우가 있었고, 해외 연출가나 극작가에게 직접 작품을 의뢰해 일본에 소개한 적도 있었는데, 이런 경우는 공동제작과 유사한 프로세스를 거쳤다. <리어>는 몇 년간 만들어진 여러 나라의 배우, 연출가, 안무가 등과의 관계가 집대성된 작품이라고 할 수 있다.

Q 아시아센터에서는 왜 공동제작에 집중했는가

A 아시아센터는 무대예술뿐 아니라, 미술, 영화 등 예술의 여러 장르를 포괄했다. 그 모든 장르와 관련된 사업을 함에 있어서 공통적인 고민은 아시아의 현대, 지금 우리의 삶 속에서 예술을 어떻게 정의할 것인가였다. 동시대를 공유하고 있는 다른 국민들이 어떻게 생각하고 있는지를 가장 중시하자는 의미로 현대 예술에 힘을 쏟았던 것이다. 그때까지 일본에 소개되는 아시아 공연은 고전무용, 전통음악이 대부분으로 현대연극, 현대무용은 거의 소개된 일이 없었다. 시작은 거기서부터였다. 고전, 전통의 경우 상대국가가 오랜 역사에 걸쳐 만들어 온 것을 일본에서 존중하여 좋은 형태로 일본 관객에게 소개하는 것이 중요하지만, 현대연극의 경우 작품을 통해 창작자와 관객에게 공통될 수 있는 문제의식이 크다. 실제로 만들어진 작품을 일본 관객에게 소개할 때는 제작 극단의 연출가나 관계자와 '왜 이런 작품을 만들었는가, 일본 관객에게 어떻게 소개되길 원하는가' 등에 대해 엄청난 이야기를 해야 했다. 새로운 작품을 만드는 것 이상의 논의와 토론을 거듭하면서, 자연스럽게 새로운 작품을 만들자는 이야기가 나왔다.

Q 여러 공동제작 중 <리어> 기획의 특징

A <리어>는 현대 아시아를 어떻게 이해할 것인가가 가장 큰 테마였다. '리어'는 소재에 불과하고, 그를 통해 우리가 살고 있는 이 시간을 어떻게 받아들일 것인가 하는 문제의식이 있었다. 표현수단에 대해서도 연출가와 많은 이야기를 나눴다. 아시아적 표현이 무엇인가에 대해 충분한 토론을 했다. 일본의 노,

중국의 경극, 인도네시아의 전통무용 등 여러 요소를 혼용하지만, <리어>는 물론 노도 아니고, 경극도 아니기 때문에 전통의 표현양식을 해체하고 다시 현대화하는 작업이 가장 중요했다.

Q 좀 더 현대적 스타일을 취할 생각은 없었나

A 나나 연출가는 <리어>가 현대적인 스타일이었다고 생각한다. 노도 아니고, 경극도 아닌. 작품을 만드는 과정에서 가장 힘들었던 것은 노나 경극 배우가 가지고 있는 전통적 신체성, 발성법을 살리면서 어떻게 새로운 표현법을 만들어갈 것인가 하는 점이었고, 그 작업은 밖에선 상상할 수 없을 만큼 그분들에게 힘든 작업이었다. 긴 역사와 전통을 가진 아시아의 표현에 어떻게 현대성을 갖게 할 것인가를 이 작품을 통해 해보고 싶었다. 만일 같은 언어로 완전한 현대극 스타일을 택했다면, 굳이 6, 7개국의 아티스트가 모이지 않아도 가능한 일이지 않은가. 자신들이 안고 있는 감정과 정서를 타자와의 관계 속에서 표출하고, 새로운 것을 만들어 가는 작업이었다.

Q 연출, 극작 선정방법

A 연출이 20대 후반일 때부터 친분이 있었다. 아시아 속에서도 싱가포르는 새로운 사회 아닌가. 새로운 사회 안에서도 젊은 연출가, 새로운 나라에서 태어났지만 몇 천년이나 되는 중국의 역사를 등에 짊어지고 있는 그가 자신의 존재를 어떻게 생각하고 있을가에 대해 굉장히 흥미가 있었고, 그의 전작을 통해 그의 재능을 높이 평가했다. 명성이 있는 확립된 연출가가 아니라 이후 그가 어디로 나아갈지 알 수는 없지만 가능성이 느껴지는 사람과 작업하는 것에 이 프로젝트의 의미가 있다고 생각했다.

물론 <리어>에 이르기까지 두 작품을 함께 작업했으니, 서로의 생각을 충분히 이해하고 있었다고 생각하고, 그런 과정이 없이 갑자기 함께 작업하기는 어려웠을 것이다.

둘이서 작품에 대해 이야기하던 중, 그가 아시아 여성의 시선을 꼭 작품 속에 넣고 싶다고 제안했고, 따라서 극작은 여성작가에게 제안하게 됐다. 몇몇 후보가 있었지만, 개인적으로는 기시다 씨를 마음에 뒀었다.

Q 극작가 후보는 전부 일본인이었나

A 그렇다. 프로듀서로서 앞으로의 작업을 생각했을 때, 극작만큼은 일본인이 편할 거라고 생각했다. 연출이 외국에 있고, 일상적으로 대본을 다듬을 때 긴밀한 연락이 필요하니까. 물론 다른 나라 작가 중 떠오르는 사람이 있었다면 의뢰했겠지만, 연극은 언어의 문제이기 때문에 그 사람이 쓴 작품을 많이 읽고, 보지 않으면 결정하기 쉽지 않다. 그래서 결국 일본인 작가로 결정됐다.

또한, 아무리 훌륭한 작가여도 자기만의 세계에 갇혀있는 사람은 공동 작업에 적합하지 않다. 자기가 지금까지 해온 작업과 다른 테마, 다른 방법을 취하지 않으면 안 되는 프로세스에 적응가능한 사람이라는

것도 큰 기준이었다. 기시다는 그 전에 한국과도 공동 작업을 했었고, 작가 자신이 이 프로젝트에 매우 흥미를 갖고 참가하기를 원했다.

Q 개성과 자기 스타일이 강한 극작가, 연출가 간의 트러블

A 처음에는 별로 걱정하지 않았는데, 작업 과정 중에 문제가 많았다. 하지만, 감정적인 문제가 아니라 작품을 창작하는데 있어 꼭 발생하는 트러블이었다. 하지만, 같은 나라 사람끼리 작업할 때도 생기는 문제였으므로, 나라가 틀려서 일어나는 문제는 아니었다.

Q 참가국가의 선정

A 기획단계에서 참가 국가를 정하지는 않았지만, 싱가포르인 연출이 말레이시아와 작업경험이 많아, 자신이 알고 있는 안심가능한 말레이시아 배우 몇 명을 떠올렸다. 완전히 새로운 배우들로만 구성되면 아무래도 쉽지 않다고 판단했을 것이다. 인도네시아는 전통무용이 강하기 때문에 인도네시아 배우를 넣고 싶다는 생각은 처음부터 했었다.

그리고 일본과 중국에 대해서는 전통예술자 중에 고르고 싶다는 생각을 했다. 적합한 사람이 아무도 없었다면 일본, 중국 배우로 하지 않았을 수도 있다. 배우의 선정은 국가가 기준이 아니라 역할에 적합한 개개인이 기준이었다.

Q 배우의 선정

A 전통과 현대의 연결에 초점을 맞췄기 때문에 우선 오랜 전통을 신체표현 속에 갖고 있지만, 그걸 기반으로 새로운 작업을 해줄 수 있는 사람을 찾기로 마음먹었다. 처음엔 전혀 떠오르는 사람이 없어 다른 방법을 생각하기도 했다. 배우 선정까지 굉장히 오랜 시간이 걸렸다. 하지만, 일단 다른 가능성을 배제하고 '전통예술'으로 정한 다음에는 많은 조사를 거쳐 일본과 중국에서 몇 명의 배우와 오디션이나 미팅을 하기도 했다.

다른 배우들은 아시아센터의 사업을 통해 이미 친분이 있었거나, 연출가가 함께 작업했던 배우들이었다. 결정된 배우에게 인도네시아의 안무가를 소개받기도 했다.

Q 통역

A 북경어-영어, 영어-일본어, 말레이어(인도네시아어)-영어 통역이 붙었다. 다행히 태국 배우는 영어로 의사소통이 가능했다.

이런 구성이다 보니, 한마디만 말해도 굉장한 상황이 되곤 했다. 처음으로 모든 참가자들이 모였을 때, 어떤 의미에서 감동적이기까지 했다. “처음 뵙겠습니다. 안녕하세요?”라고 한마디 했더니 여기저기서

각국 언어가 들려왔다. “아...드디어 일이 시작됐구나”하고 실감했던 순간이었다.

Q 워크숍 기획의 이유

A 워크숍은 싱가포르와 일본에서 두 차례 진행했다. 거시적으로 얘기하면 전통과 현대의 예술가가 함께 했기 때문에 자신의 역할과 어떻게 거리를 두면서 다가갈 것인가에 대한 워크숍이었다. 따라서 직접적으로 <리어>의 대본에 집중하지는 않았다.

최종적으로는 <리어>를 목표로 하고 있지만, 작품의 출발선에 서기 위한 과정이었다.

Q 작품의 이야기가 소위 말하는 아시아적 윤리와 거리가 있다

A 그렇다. 아버지를 죽이는 이야기니. 일본에서는 이 이야기를 그렇게 정치적으로 해석하는 사람이 별로 없었다. 하지만, 싱가포르나 동남아시아의 경우 몇 십 년간 집권했던 수상이 새로운 수상에 의해 물러나거나 새로운 세대나 새로운 정치가 낡은 것을 바뀌나가는 현실을 비추보는 관점이 많았다. 우리가 작품을 정치적으로 만들려는 의도는 없었지만, 그런 관점으로 해석하는 게 당연하고, 재미있다고 생각했다. 인도네시아 공연이 마침 인도네시아에서 폭동으로 수하르트 정권이 타도된 직후였다. 공연이 가능할지 염려할 정도였다. 그런 상황에서 인도네시아의 미디어도 <리어>를 그런 식으로 해석하여 재미있었다.

Q 연습과정에서의 문제, 마찰

A 창작적인 면에서 보면, 노나 경극 배우는 자신이 원래하던 것과 완전히 다른 것을 만들어내야한다는 압박이 엄청났기 때문에 스트레스가 쌓였을 것이다. 주역뿐 아니라, 모두가 마찬가지였다. 예를 들어, 작품의 중요한 요소였던 음악의 인도네시아 가무란 음악가 등도 평상시 자신이 하던 것과 완전히 다른 방법으로 작업을 해야 했기 때문에 힘들어했다. 시간적인 문제도 있었고, 모두 언어가 달라 아무리 통역이 있다 해도 자신들이 하고 싶은 말을 모두 얘기하기 힘들었다. 그리고 참가하는 사람도 너무 많아 자신의 의견을 제시하기가 어려웠다. 그런 스트레스가 쌓이고 쌓여 이따금 아무 것도 아닌 일, 창작과는 전혀 다른 일로 싸움이 붙거나 하는 일이 있었다.

그럴 땐 프로듀서로서 주위 상황을 둘러보고, 그 사람과 얘기할 시간을 최대한 확보하려고 노력했다.

Q 전통예능자의 심리적 저항

A 심했다고 생각한다. 대사 한마디에도 노의 말투, 노가 아닌 말투 등 몇 가지 방법이 있다. 그 중 어느 것을 택해 자신의 스타일을 만들어야했는데, 몇 차례나 그 선택 방법이 바뀌곤 했다.

현대연극에서는 연출가의 의향에 따라 스타일을 바꾸는 것이 어렵지 않지만, 노나 경극의 경우 한 가지

표현방법밖에 없기 때문에 갑자기 다른 스타일을 원해도 대응이 불가능하다. “하루만 여유를 주세요” 등등. 그런 일 때문에 모두와의 연습 스피드가 차이가 나곤 했기 때문에 처음 단계에선 정말 힘들었다. 일단 방법이 정해지면 그런 문제는 없었지만.

Q 연출

A 연출은 30대 후반, 노 배우는 40대로 전체적으로 연령이 젊은 편이었다. 연출이 젊은 데서 오는 문제는 없었다. 연출가는 최종적으로 자신이 톱에 서서 작품에 대해 결정할 권리와 의무가 있으니, 많은 적든 배우들과 충돌은 있었을 것이다. 그의 연출에 대한 신념에 문제가 아주 없다고는 할 수 없겠으나, 연출방법으로 인한 특별한 트러블은 없었다고 생각한다.

공동 제작이라는 과정을 중시했기 때문에 결정전에 여러사람과 굉장히 많은 얘기를 나눴지만, 그렇게 오랜 시간을 들여 결정한 것을 결국 다음날 완전히 맘대로 바꾸거나 하는 트러블은 있었지만, 그건 어느 연출가라도 일으키는 문제가 아닌가.

Q 계약

A 모든 배우, 스태프와 계약을 체결했다. 하지만, 아무리 계약을 맺었어도 도중에 진짜 못하겠다고 생각하면 계약 같은 건 소용이 없지 않은가. 그만두겠다고 말했던 사람은 없었지만, 그만두고 싶다고 생각했던 사람은 많았을 거다.

Q 일본에서의 초연에 대한 평가

A 큰 규모의 공동제작을 해낸 프로세스에 대한 평가는 좋았다. 전통적인 요소를 현대적으로 바꾸는 것에 대해서는 찬반여론이 있었다. 전통적인 요소를 도입한 의도가 정확히 전달되지 않았을지도 모른다. 내용적으로 <리어>의 특징은 딸이 친부를 살해하는 얘기가 될 것이다. 우리가 딸의 입장을 긍정적으로 생각한 것은 아니지만, 어떤 의미에서 새로운 것이 낡은 것을 뛰어넘는다는 하나의 테마가 동남아시아에서는 순순히 받아들여졌다. 우리가 셰익스피어를 고른 것은 딱히 리어가 좋아서가 아니라 모두가 알고 있으며, 추상화하기 쉽기 때문이었다. 등장인물이 고유명사가 아닌 노인, 왕, 어머니, 큰딸, 작은딸로 불린 것은 그런 사람들을 대표하는 추상적인 존재로 역할을 설정했기 때문이었다. 그래서 자연스럽게 이야기가 매우 심플해졌고, 대사 역시 원작에서 딴 것이 거의 없었다. 셰익스피어 원작에 얽매인 사람들은 너무 심플하게 만들었다, 대사가 셰익스피어적이지 않다는 비판을 하기도 했다.

Q 아시아 국가 간의 계급설정이라는 해석

A 일본인이 연기하는 왕을 중국인 딸이 죽인다는 식의 해석이 있긴 했지만, 좀 억지스런 해석이 아닐까.

Q 아시아 이외 지역의 평가

A 유럽의 평가는 '브라보' 였지만, 양식미, 움직임의 아름다움, 의상 등에 대한 평가가 높았고, 아주 낮설고 먼 곳에서 온 작품이라는 느낌으로 봤던 것 같다. 그런 의미에서는 동남아시아의 관객이 더 절실한 느낌으로 봐준 것 같다.

Q 내용은 아시아대상, 형식은 유럽 대상이 아니었나

A 전혀 의식하지 않았지만, 결과적으로는 그럴지도 모르겠다.

Q 최초부터 투어, 페스티벌 참가 등을 고려했나

A 전혀 그렇지 않았다. 투어를 하기 어려운 세트, 무대장치였다. 투어를 생각했었다면 그런 장치를 하지 않았을 것이다. 다행스럽게도 일본 초연 이후 이곳저곳에서 제안이 왔다. 좀 더 생각해서 제작했으면 좋았을 뻔했다.

Q 투어의 매니지먼트와 예산 조달

A 일본 국제교류기금이 매니지먼트를 했고, 소요예산은 초청측이 일정 부분을 부담하고 나머지는 일본 국제교류기금이 조달했다.

Q 공동제작에서 프로듀서의 역할

A 우리가 진행하는 공동제작에서는 프로듀서의 역할이 막대하다. 연출 선정도 프로듀서의 몫이니까. 여러 나라에 가서 여러 연극을 보고 연출을 만나고, 이 사람과 옆 나라의 이 사람을 붙이면 재밌겠다는 것부터 시작한다.

Q <리어>에 대한 개인적인 평가. 성과와 과제

A 전력투구했고, 그렇게 시간을 들인 작업은 그 이후에도 없었기 때문에 좋은 기회였다고 생각한다. 그리고 일본공연-아시아투어-유럽투어를 거치면서 작품이 계속 바뀌었다. 물론 큰 윤곽은 같지만, 점점 자신들이 원하는 방향으로 수정을 해나갔기 때문에 마지막까지 발전을 거듭했다. 완성된 작품을 반복할 뿐이라면, 이 프로젝트의 성과가 그렇게 크지 않았다고 생각한다.

여기에 참여했던 사람들이 타자와의 작업, 창작하는 것에 대한 어려움, 재미, 의미를 굉장히 오랜 시간에 걸쳐 알아가고, 아마도 각각의 위치로 돌아갔을 때 모르는 새 영향을 받아 그들이 발전해 나갈 거라 생각하면 재미있고 기쁘다. 예를 들어, 경극 배우는 자신의 특징을 살릴 수 있는 현대극 제의를 받아 출연하기도 했다. 참가한 사람들이 그 나름대로 새로운 세계를 만들었다고 생각하면 굉장히 기쁜 일이다. <리어>가 남긴 과제라고 한다면, 연출이 중심이 되어 작품을 만들었기 때문에 아무리 많은 국가의 사람들이 모여도 역시 피라미드의 구조를 형성했다는 점이었다. 오페라에 여러 국가의 성악가가 참여하는 것이 흔한 것처럼, 여러 나라에서 여러 사람이 참여하는 것은 앞으로 당연한 것이 되어 그 자체만으로 특별한 일이 되지 않을 거라고 생각한다. 그러니 한 발짝 더 나아가 창작의 단계에서 누군가 한사람이 책임을 지는 것이 아니라 각각의 사람들이 대등한 입장에서 작품을 만들어보고 싶다고 생각했다. 그런 것이 정말 공동제작이 아닐까 생각했다. 아직 실험단계지만, 그 이후 복수의 연출가, 예를 들어 5명의 연출가가 공동으로 만들거나 모두가 하나의 작품을 만드는 것이 아니라 각 나라의 연출가가 같은 테마로 3부로 구성된 한 작품을 만드는 작업을 진행하고 있다.

지역적으로도 동남아시아를 넘어서서 인도나 남아시아, 이란과 중동지역, 우즈베키스탄과 중앙아시아 지역으로 교류의 범위를 확대해나가고 있다.

Q 아시아센터의 역할, 없어진 이유

A 아시아센터의 필요 이유는 중국, 한국에 비해 상대적으로 교류가 적었던 동남아시아, 남아시아의 관계 구축이었다. 이상적인 것은 아시아센터가 없어도 모두가 왕래하며 예술적 교류가 이루어지는 것이다. 현재 상황이 그 이상에 부합하는 것은 아니지만, 일정 기간 아시아센터가 그 지역에 주력한 것이 상당한 결실을 맺어 한 가지 역할이 끝났다는 인식이 있었다.

아시아센터에서 하던 공연예술 관련 사업은 무대예술과에서 인계하여 진행하고 있다.

Q <호텔 그랜드 아시아>에 대한 평가

A 일본 국제교류기금에서 예산을 지원했지만, 직접 진행하지는 않았다.

이런 작품, 이런 연출가, 극작가를 위해 데리고 오는 것이 아니라, 각 국에서 2-3인씩을 모으고, 이러한 사람들이 모였는데, 무엇이 만들어질까요, 하는 방법론이었다. 집단창작이라는 새로운 시도였고, 그 과정에서 많은 성과도 있었지만 어려웠던 점도 많았을 것이다.

Q 아시아 공동제작의 의미

A 일본의 경우, 국제교류기금의 아시아센터가 생기기 전까지는 아시아 현대연극의 소개가 거의 이루어지지 않아, 아시아 국가의 사람들이 어떤 연극을 하는지 거의 알려지지 않았었다. 이제야 이웃에서 이렇

게 자극적이고 재밌는 작업을 하고 있다는 사실을 알게 된 것이다. 서양연극에 비해 몇 십 년 늦게 그런 인식이 시작된 셈이다. 지금까지 자신들이 몰랐던 재미있는 표현을 알게 되고, 어딘가에서 공통되는 신체표현 등을 발견하기 시작했다. 완전히 몰랐거나, 너무도 다르다는 인식과 동시에 뭔가 함께 해볼 수 있을지 모른다는 생각이 합쳐져 공동제작이 시작, 발전되어 온 것 같다.

동남아시아 연극의 큰 특징은, 전통연극은 일본의 가부키와 마찬가지로 무용, 음악적 요소가 강하고 현대연극에도 그것이 반영된다. 음악은 라이브이고, 신체표현도 강하다. 그것이 서양연극과의 차이가 아닐까 생각한다. 일본의 현대연극은 라이브음악을 별로 사용하지 않지만, 신체표현 방법이 전혀 다른 것 같으면서도 어딘가 닮아있는, 그런 양면이 아시아 연극의 특징이라고 생각한다.

Q 아시아 공동제작의 역사적, 정치적 테마

A 아시아 공동제작을 진행하면서 스스로 드는 의문이기도 하다. 동남아시아나 남아시아는 현실에서 정치적 문제가 일상적이므로 정체성이나 사회문제가 자연스럽게 연극에 반영된다. 하지만 일본 연극은 사회적, 정치적 문제를 정면에서 다루는 것이 적기 때문에, 다른 아시아국가와 작업할 때 갭이 발생한다. 정체성이라는 테마에 맞춰간다고 해도 일본 관객이 볼 때는 테마의 리얼리티가 결여되고 만다. 일본의 입장에서 생각하면 우리가 정말 지금 이야기하고 싶은 걸 공동제작을 통해서 이야기할 수 없다는 느낌이 든다. 공동제작이 발전해왔다고는 하지만 아직 당연한 일이 아니기 때문이 아닐까 생각한다. 이것을 뛰어넘으면 창작면에서 정말 재미있는 작업이 가능한 시기가 곧 오지 않을까.

Q 일본 국제교류기금의 지역정책

A 일본 국제교류기금은 여러 장르를 포괄하고 있기 때문에 공연의 공동제작은 2년에 한작품 정도밖에 진행하지 못한다. 그래서 여러 국가와 작업할 수 없는 한계가 있어 아쉽다. 모든 개별 사업에 지역에 대한 방향성을 드러내진 않지만, 아주 크게 보면 교류를 강화하고자 하는 지역을 근거로 정책이 결정된다.

웅갱센

연출 | 극단 시어터웍스 예술감독

Q <리어> 공동제작 참여계기

A 1990년에 일본 국제교류기금의 하타 유키가 싱가포르를 방문했을 때 친분이 생겼고, 1992년에 그녀의 기획으로 도쿄에서 두 작품의 초청공연을 가졌다. 그리고 뉴욕에서 공부하던 시기에 아시아 예술가들 간의 교류가 전혀 없다는 점과 그래서 랩(Lab)을 만들고 싶다는 개인적인 소망을 그녀에게 피력한 적이 있다. 당시에는 이후에 그들의 지원을 받게 될 거라고 생각하지 못했다.

1994년에 랩을 위한 아시아 문화 리서치라는 아이디어를 제안했고, 하타 유키는 일본 국제교류기금의 입장에서 셰익스피어 작품을 만들고자 하는 아이디어를 냈다. 이 두 가지를 결합해보기로 합의했다.

당시에 대규모 공동제작을 위해서는 안정감 있는 완벽한 대본이 필요했고 셰익스피어의 작품이 옳다고 판단했다. 이후에 <리어> 제작을 국제교류기금에 제안했고, 이로서 셰익스피어, 리어, 랩이라는 세 개의 키워드가 모였고, 일본 국제교류기금은 랩을 위한 재정의 30% 정도를 지원했다. 그 예산은 전체 랩을 이끄는 충분한 동력이 되었다.

1996년에 공식초청으로 도쿄를 방문했다. 관심 있는 일본의 극작가를 만나볼 것을 권유받아 극작가 기시다 리오를 만났다. <리어왕>에서 고넬리가 아버지를 죽이는 장면이 나오는데, 젊은 딸이 아버지를 죽이는 작품을 표현할 작가로 적합하다고 판단했다. 그녀에 대해서는 데라야마 수지의 제자라는 것과 아틀레이드 페스티벌에서 그녀의 작품 <이토치고쿠>가 공연됐다는 것을 알고 있었다.

그녀와 작품에 대해 논의하면서, 그녀의 관심사를 묻자, 그녀는 리어의 부인이자, 두 딸의 어머니인 인물에 관심이 간다고 대답했다. 그래서 <리어>에 어머니라는 인물이 들어갔다.

그리고 나의 관심사는 딸에게 있었다. 딸이 아버지를 죽이는 것은 젊은 세대가 구세대를 죽이는 것이고 그것은 역사를 죽이는 것과 마찬가지다. 젊은 세대에게 역사의 의미와 과거가 존재하지 않으면 미래 역시 존재하지 않는다는 문제를 제기하고자 했다. <리어>의 마지막 장면을 보면, 첫째 딸이 아버지 리어왕을 살해한 뒤, 울부짖으며 “나의 뒤에 누군가 있다, 나의 뒤에 누군가...(Who is behind me? Who is

behind me?”라는 대사가 나온다. 그리고 그녀는 홀로 남겨진다.

이런 나의 생각은 ‘어떻게 전통을 미래 안으로 끌어들이 것인가?’라는 과제로 이어졌다. 미래의 아시아와 과거를 연결하는 것이 나의 작품 컨셉이었고, 이는 내용과 형식 모두를 지배했다. 무대 위에서 전통과 현대 예술의 연결을 시도한 것도 그런 이유이다. 그리고 아시아의 젊은 세대들이 가진 ‘나는 누구이고, 현대 아시아의 정체성은 무엇인가’라는 고민을 담아내고자 했다. <리어>의 성공은 모든 요소들이 하나의 비전, 하나의 컨셉으로 귀결되었다는 점에서 기인한다. 내용과 형식면에서 모두 그러했다고 생각한다.

1996년에 일본 노 배우를 리어로 결정했다. 극작가와 일본 국제교류기금은 난색을 표했지만, 새로운 작품을 위해서는 높은 완성도를 지닌 전통예능자가 반드시 필요했다. 현대연극 배우 중에도 노를 배운 사람들이 있지만, 새로운 작품을 위해서 정통의 노 배우를 원했다. 작품에 참여하는 현대연극 배우들에게는 전통 예술에 대한 연습이 필요했고, 전통예능자에게는 현대 예술에 대한 훈련이 필요했다. 여러 논쟁을 거쳐 결국 현대적 작업에 관심 있는 노 배우를 찾기로 했고, 이전에 히타 유키와 작업한 경험이 있고, 노 가문에서 성장한 우메와카 나오히코를 추천받았다.

그리고, 내 컨셉에서 경극은 매우 중요한 요소였다. 노보다 높은 음색을 가졌으며 노와 대극을 이루는 스타일이었다. 중국으로 가 직접 사람들을 만났고, 지양 지후라는 배우를 초청하게 됐다.

이런 캐스팅을 통해 ‘토틸 시어터’ 적인 연출방향을 설정했고, 아시아의 다양한 전통 창법을 통해 인간의 목소리를 보여주길 원했다. 한국의 판소리와 같은 음악극인 일본의 노와 중국의 경극이 사용된 이유이기도 하다.

Q 참여국가, 참여배우 결정 방법

A 나의 궁극적인 목적인 랩과 배우 리서치를 동시에 진행했다. 1995년에 인도네시아, 태국, 베트남 등 동남아 국가의 전통예술을 조사하고, 플라잉 서커스 프로젝트의 초기 모델을 시작했다. 초기 랩에서는 <리어>를 염두에 두지 않았으나, 3, 40명이나 되는 플라잉 서커스 프로젝트 참가자 중에 자연스럽게 <리어>의 캐릭터에 맞는 공연자들을 찾게 됐다.

Q 초기 기획단계에서 투어 등의 목표가 있었나

A 히타 유키의 기획은 국제무대 겨냥이 아니었다. 일본을 위해서, 일본을 아시아와 연결하고자 하는 일본 국제교류기금의 목표가 있었다. 그들은 아시아 각 나라 작품의 초청공연에 이어 아시아의 다양한 모습을 담고 싶었을 뿐이었다.

Q 연출 주도의 프로덕션 & 워크숍의 기능

A 어떤 종류의 프로덕션이냐에 따르지만, 연출의 독립된 리더십은 필요하다. 물론, 그 리더십은 모두에게 주인의식을 줄 수 있는 열려있는 관점이어야 한다. 리더십 없이는 앞으로 진행할 수 없다. <리어>는 매우 효율적인 방식으로 진행되었다. <리아우>³⁴⁾ 처럼 중간 쇼케이스라는 방식 없이 한 번에 무대 위에 올려졌다. 때로, 워크숍은 위험을 동반하고, <리어> 같은 방식은 마치 한 번에 포문을 여는 것 같아서 참여하는 사람들을 용감하게 만든다.

<리아우>는 6주에 걸친 '워크숍 창작' 기간을 가졌는데, 그건 비효율적인 방식이라고 생각한다. <호텔 그랜드 아시아>도 마찬가지다. 개인적 신념이지만, 창작과정에는 미학적 비전을 제시할 수 있는 하나의 리더십이 요구된다.

<리어>는 집중적으로 창작됐다. 기시다의 텍스트로 일주간 워크숍을 갖고 진짜 대본이 나왔고, 즉시 디자인, 기술 협의가 진행됐다. 3월에 캐스팅된 배우들을 초청했는데, 그들은 이미 주어진 대본을 습득한 상태였다. 이것이 워크숍의 전부였다. 그 다음에 내가 한 일은, 여러 디자이너들을 만나는 일이었다. 국제교류기금이 나의 컨셉과 요청사항에 적합한 디자이너들을 찾아주었다. 5월 1주간은 기술 스태프를 만나 논의했고, 8월부터 6주간 리허설에 들어갔는데, 3주는 싱가포르에서, 3주는 일본에서 진행했다. 이것은 내가 의도적으로 요청한 것인데, 전 과정이 일본의 예산으로 일본에서 진행되면 연출자의 입지가 약해질 수 있기 때문이다. <리어>는 과거에 일본의 식민 지배를 받았던 동남 아시아권 예술가들과 함께 하는 새로운 아시아 공동제작이었다. 그래서 리허설의 첫 3주를 일본을 떠나 진행하기를 강하게 요청했고, 받아들여졌다.

그와 비교해 <리아우>는 전 과정이 한국에서만 이뤄졌다. 이것은 작품의 전 과정이 한국의 영향만을 받는 요인이 된다. 연출자³⁵⁾ 와 자이 쿠닝³⁶⁾ 이 리아우를 다녀오지 않았냐고 반문할 수 있겠지만, 실제의 리아우를 무대에 올리고자 했던 것은 아니기 때문에 그 사실은 중요하지 않다. 우리는 리아우를 상상할 수 있다. 나 역시 리아우에서 무엇을 하고 있는지 그려볼 수 있다. 내가 강조하고 싶은 것은 작품 창작 과정의 일부는 한국을 떠나서 진행됐어야 한다는 점이다. 그래야만 한국의 무대 언어를 떠나서 다른 것을 수용할 수 있었을 것이다. 그런 이유로 <리아우>는 동남아시아, 아시아를 담아내지 못했고, 아직 한국에 머물러 있다는 한계를 보였다고 생각한다.

내가 <리어>에서 자랑스러워하는 부분 중 하나가, <리어>는 일본적이기도, 중국적이기도, 싱가포르적이기도 않다는 점이다. 첫 3주의 리허설을 싱가포르의 플라잉 서커스 프로젝트와 연계해서 진행했던 이유이다.

34) <리아우(RIAU)>는 아시아의 다장르 예술가 그룹인 '리틀 아시아 크리에이터스 미팅'이 창작한 작품으로 2년에 걸친 제작기간을 거쳐 2007년 2월 광주문화예술회관에서 시연회를 가졌다. 2006년 아시아아트플렉스 공동제작 파일럿 프로젝트

35) <리아우> 연출 원영오, 극단 노플 대표

36) 자이 쿠닝(Zai Kuning) 싱가포르의 퍼포머. 리틀 아시아 크리에이터스 미팅의 멤버로 <리아우>의 원안이 된 말레이 수상 유목민 오랑라우트의 영상 다큐멘터리를 만들었다.

Q 왜 다른 아시아 지역을 선택하지 않았나

A 나는 <리어>를 만들 당시, 아시아를 위한 작품을 만들겠다고 생각한 것이 아니다. 그런 큰 그림을 생각한 것이 아니라, 내 자신의 랩 프로젝트를 실현하고 싶었다. 나는 전통과 현대를 이해하는 것이 관심이 있었던 것이지, 이 생각을 어떻게 아시아 전체에 전파할지에 대해 고민하지 않았다. 그런 면에서 워 크숍 장소의 선택은 간단했다. 프로듀서는 일본인이었고, <리어>는 아티스트인 나의 질문을 투영한 것이었다. 나는 그 당시 아시아의 외교 사절이 아니었다.

Q 아시아 다국적 공동제작 방식에 대한 견해

A 연출가로서 연출 작업을 시작할 당시 싱가포르인으로서 나의 문화적 백그라운드에 대해 고민을 가졌다. 싱가포르는 영어를 사용하고, 연극 역시 대부분 미국, 영국, 호주의 작품을 올린다. 그런 상황에서 나는 정체성에 대한 질문을 시작했고, 중국계 싱가포르인으로서 선조들과의 거리감을 의식하기 시작했다. 그래서 1998년부터 중국의 전통 연희를 공부했다. 그리고 싱가포르에 섞여 있는 다양한 문화들, 인도, 중국, 말레이시아의 문화들을 탐색하기 시작했다. 이것은 클래식 인터랙션(Classic interaction)이라고 말할 수 있겠다.

당시에 내게 영향을 미친 작품은, 작고한 싱가포르의 극작가 쿠오 파오 쿤 <리오지우>(9th Child)란 작품이었다. 싱가포르에서 사장되어가는 중국의 전통 인형극을 만드는 가문의 여덟 딸과 막내이들에 관한 이야기다. 이 작품의 주제는 싱가포르에서 예술가는 무엇인가라는 나의 정체성에 관한 질문과도 연결되어 있었다. 사실, 현대 사회에서 예술가는 그 존재감이 희박하지 않은가. 전통 예술의 경우에는 더욱 그러하다. 이 작품을 계기로 나는 더 이상 싱가포르인으로서의 정체성을 고민하지 않고, 아시아인으로서의 정체성에 대해 확장된 고민을 하게 됐다.

<리어>를 끝낸 후, 나에게는 아시아와 아시아 공동제작에 대한 질문이 사라졌다. 이제 이것이 내 안에 내재되었기 때문이다. 나의 모든 작업은 아시아와 연결되어 있고, '아시아란 무엇인가'는 늘 화두처럼 남아있다.

Q <리어>에서 찾은 아시아적 정체성

A <리어>에 참여한 모든 사람들은 '나는 누구인가에 대해 예술 형식면에서 질문을 가지고 있었다고 생각한다. 프로젝트를 위해 아시아의 정체성에 대해 고민하는 아티스트들을 집결시켰으니까.

모든 사람들은 개인만의 역사를 가지고 있다. 예를 들어 극작가 기시다 리오는 아버지라는 존재에 대한 질문을 던지면서 아시아에서 열악한 위치인 여성의 존재에 대한 질문을 던진 셈이다. 또한 이러한 여성의 존재감은 아시아의 전통예능에도 그대로 드러난다. 특히, 동남아시아의 여성 예술가들은 모두 자신의 정체성에 관한 질문들을 가지고 있다. 인도네시아 음악인들, 가무란 연주자들도 마찬가지였다. 사실,

그들에게 가무란은 전통이 아니라, 일상의 음악일 뿐이다.

이런 식으로 <리어>에 참여했던 모든 참가자들은 각자의 전문성과 질문을 가지고 모였다. 개개인의 아시아에 대한 고민은 개개인의 역사, 일상과도 연결되어있다. 이들은 사적인 영역이기 때문에 때로는 충돌하기도 하고, 비교되기도 하는데, 나는 이것을 조심스럽게 다뤄야 했다. 참여 예술가 간에 벌어지는 국가 간 경쟁의식이나, 전통과 현대 예술 양식 사이의 우선순위 등. 연출자로서 의견을 전달할 때, 이들을 모두 고려하면서 오해 없이 긍정적으로 모두에게 수용될 수 있도록 노력했다.

Q <리어>의 글쓰기

A 개인적으로 아시아 연극은 사실적이지 않고, 그리스 희곡처럼 상징적이며 수많은 은유를 내포한다고 생각한다. 예를 들어, <오이디푸스>에서 그는 어머니와 결혼하게 된다. 사실, 이는 실체가 아니라 인간의 원초적인 두려움을 상징한 것이다.

아시아의 다수 작품이 가지고 있는 문제는 이러한 아시아적 글쓰기에 관한 고민이 없다는 것이다. 그런 점에서 <리어>는 아시아적인 글쓰기에서 출발한 작품이다. <리어>는 상징과 은유 체계로 이루어져 있으며, 사실주의에 입각한 작품이 아니다. 하지만, 왜 노가 일본의 상징이냐고 묻는다면, 노가 하라주쿠 키드를 대변하지 않듯, 이 작품이 아시아를 대변하는 것은 아니다.

Q 아시아 국가 간의 계급설정이라는 평

A 어떤 작품이든 보는 사람마다 수많은 해석을 갖는다. 그들이 생각하던 방식으로 해석하기 마련이다. 개인적으로, 예술이 가진 힘은 각자가 가진 심연의 두려움을 발견하게 해준다는 점이라고 생각한다. 초연 당시 일본은 이미 중국의 성장을 경계하는 분위기였다. 따라서 일본 관객들은 그런 해석을 할 수 있다고 생각한다. 마치 <오이디푸스>에서 어머니와의 근친상간이 상징적인 의미를 갖는 것처럼.

하지만, 작품 속 캐릭터의 설정은 미학적 가치를 추구했던 것이다. 경극의 표현 방식은 큰딸의 분노와 어울렸고, 노의 감성적인 부분은 이미 늙어버린 리어를 표현하기 적당했다. 두 예술 형식에 대한 나의 일상적인 관심과 각각이 지닌 미학적인 측면이 주요 등장인물과 맞아떨어졌기 때문에 그렇게 차용했던 것이었다.

Q 아시아 공동제작의 내용과 테마

A <리어>를 만들 때와 지금은 상황이 변했다. 물론, 아시아인들이 창작 과정에서 가지는 보편적인 질문이라는 것이 있다. 그렇기 때문에, 세월이 흐른 지금에서도 <리어>가 이렇게 회자되는 것이 아닌가. 나는 동서양의 관계에 관심이 많은데, <리어>는 그 당시 피터 브룩³⁷⁾의 <마하바라타>에 대한 대답이었다. 피터 브룩이 아시아의 이야기를 셰익스피어의 양식에 담았다면, 나는 셰익스피어의 이야기를 아시아적

37) 피터 브룩(Peter Brook, 1925-) 영국의 연극 연출가 겸 제작자. <마하바라타>는 인도의 서사시를 연극화한 작품이다.

양식에 담은 것이라 할 수 있다. <리어>는 셰익스피어를 읽지 않은 관객이라 하더라도 아시아의 이야기, 그 자체로서 이해할 수 있는 면이 있었다. 그리고 피터 브룩은 무대 위에서 영어와 불어만을 썼지만, 나는 아시아의 다양한 언어들 보여주고 싶었다.

동양과 서양의 관계는 분명히 달라졌다. 아시아인들이 서구식 훈련과 생활에 익숙하다는 것은 부정할 수 없다. 유럽과 미국은 우리 주변 어디에나 있다. 이제, 단순한 동서양의 구도를 넘어서 아시아 내부의 구도를 봐야한다. 중국이라는 나라가 아시아 전체를 지배할 거라는 우려도 있다. 아시아인들은 서양에 대해 피해의식 같은 것을 갖고 있지만, 사실은 아시아 내에서의 식민지화도 존재한다. 그런 의미에서 아시아는 순수할 수가 없다. 우리는 순수한 아이가 아니다. 이미 복잡한 어른이 되어버렸다. 우리는 서로를 죽일 수 있고, 역사가 그를 증명해주지 않는다.

Q <리어>가 연출가에게 미친 영향

A 아직도 내게는 <리어>보다 플라잉 서커스 프로젝트가 더 중요하다. 물론, <리어>는 훌륭한 경험이었지만, 나의 방향성을 바꾸거나 하지는 못했다. 반대로 플라잉 서커스 프로젝트는 나의 방향성에 영향을 미친 프로젝트이다.

구리아마 타미야

예술감독 | 신국립극장 연극 예술감독

Q 작품에 대한 최초의 아이디어

A 신국립극장은 십년 전에 설립되었다. 한국의 국립극장은 1960년대에 설립됐다. 이 차이는 2차 대전 이후에 한국은 문화를 선택하고, 일본은 경제를 선택했다는 것을 상징한다. 십년 전에 겨우 현대공연예술을 위한 극장을 만들었으니 늦은 시작이었던 셈이다. 이곳의 예술감독이 된 후에 이곳은 국가가 운영하는 극장이기 때문에 해외와의 교류를 우선 고려해야 한다고 생각했다.

개인적으로는 18세에 인도, 19세에 한국에서 지낸 체험이 있었다. 그냥 방랑이었다. 한국에 갔을 때가 베트남전 시기였는데, 시모노세키에서 부산으로 페리로 들어가 한국을 일주했는데, 그 때의 인상이 내 안에 강렬하게 남았다. 자주 말하는 가깝고도 먼 나라라는 실감이 들었다. 둘 다 아시아에 속하지만, 한 쪽에서 발신하는 문화를 일방적으로 받아들이는 경우가 많았다.

두 나라 간에 어떤 교류가 가능할까 생각했는데, 국가차원이나 민간차원에서 유행하는 지금까지의 문화교류는 정말 말뿐이어서, 그런 교류라면 아무리 여러 번 해도 쓸모가 없다는 생각을 했다. 인간이 부딪치면서 만나는 연극, 그것도 가장 곤란한 설정을 하자고 생각했다. 연극은 '말'의 예술이니 언어의 차이가 어떻게 부딪치는지를 라이브로 관객에게 전달할 수 있는 설정을 생각했다. 셰익스피어나 공통언어를 가진 고전희곡이 아니라 열아홉 살 때 한국에 갔을 때처럼 언어는 모르지만, 뭔가 전하려고 하면 반드시 전해지기도 하고, 전하려고 해도 절대 전해지지 않는 것도 있는 그런 작품을 생각했다. 일부러 작가, 연출가를 양국에서 선정했고, 그 다음은 작가, 연출가의 능력에 맡겼다.

연습실에서 두 언어가 오가고, 이해불가가 이해가능을 반복하는 상황이 문화교류의 싹을 틔우는 기획이 되길 바랐다.

Q 기획 시기

A 2000년에 신국립극장의 예술감독으로 취임했다. 아이디어는 1998년에 나왔고, 구체적으로 착수한 것은 1999년일 것이다. 2002년에 공연했으니 2년 반 걸린 셈이다.

Q 연출, 극작가 선정

A 일본에서는 서울유학 경험이 있고, 한국어도 할 줄 알고, 한국의 문화도 알고 있는 히라타 오리자로 결정해 놓은 상태였다. 히라타 오리자는 미심쩍어하면서도 의외로 흔쾌히 승낙했다.

서울에 가서 몇 명의 연출, 프로듀서와 만나 추천을 받고, 너무 대가나 한 줄도 고칠 수 없다는 식의 작가는 곤란하며, 젊어서 히라타 오리자와 이견 아니다, 라는 식의 자유로운 대화와 논의가 가능한 연출, 작가로 하는 것이 제일 조건이었다.

Q 젊은 연출, 극작가 선정 이유

A 현대극은 가변적인 것이다. 공동 작업을 거부하는 예술가도 있다. 원래 이런 일은 개인적인 작업니까 한 사람에게 맡기면 처음부터 끝까지 책임을 갖고 매순간 최선을 다해 만든다. 하지만, 공동 작업에는 다른 사람의 의견을 들을 줄 아는 사람이 요구된다. 어떤 의미에서 유연한 사람이랄까. 김명화, 이병훈 씨는 훌륭한 선택이었다.

Q 두 작가의 스타일 차이

A 굉장히 다른 작가이다. 그 차이가 메일교환이라는 악조건에서도 잘 정리됐다고 생각한다. 확실히 초고에서는 문체의 차이가 심했다. 누가 어떤 부분을 썼는지 확실히 분간이 될 정도였다.

Q 일본의 대표적 극작가 히라타 오리자와 신인 작가의 조합

A 연극의 세계에는 선, 후배 구별이 별로 없는 거 아닌가. 창작 과정에서 조금은 한쪽이 주도하지 않으면 안된다. 서로 양보하면 작품이 완성되지 않는다. 우리 극장의 기획, 주최 공연이니 대본의 기본 골격을 히라타에게 맡기고, 각 장면을 두 작가가 나눠 썼다.

Q 작품 설정

A 히라타 오리자는 기본적으로 현대 일상생활의 미묘한 리얼리즘을 묘사하고 연출하는 스타일이다. 그런 사람에게 의뢰했다는 것을 그 스타일로 만들어달라는 의미가 아니었을까. 따라서 현대극이 나오리라고 생각했다.

Q 양국 집필, 연출의 조합방법

A 한쪽이 집필, 다른 한쪽이 연출을 맡는 방식은 생각해보지 않았다. 대본이나 연출을 두 사람이 함께 한다는 것은 사실 있을 수 없는 일이다. 나에게 그런 연출 의뢰가 왔다면 거절했을 것이다. 하지만, 일부러 그런 곤란한 세팅을 하면 어떻게 될까 하는 생각이 있었다. 거기서 발생하는 충돌이 가장 중요하다고 생각했으니까.

Q 한국 공연을 강하게 희망한 이유

A 양국이 만든 작품이니 양국에서 공연하는 게 당연했다. 예술의전당에서 공연이 불가능했다면, 다른 극장을 찾아 반드시 한국공연을 성사시켰을 것이다.

Q 예술의전당을 고른 이유

A 여러 사람으로부터 이야기를 들었다. 국립극장인 국립극장과 예술의전당 사이에서 예술의전당을 택한 이유는 답변하기 어렵다.

Q 예술의전당 공동주최³⁸⁾ 논의 과정

A 공동주최에 난색을 표한 것은 작품 내용의 문제가 아니라 예산의 문제였다. 양 국가가 참여했지만, 경제적인 것은 양 국가가 다른 상황이니까.

Q 예술의전당의 내용 수정요청

A 특별히 없었다. 크게 봤을 때, 일부분의 구성이 너무 현실적이라는 이야기가 있었지만, 그건 한국 현대연극의 경향 때문이었을 거라고 생각한다.

요청받은 것은 대본의 수정이 아니라, 연출의 변경 부분이었다. 마지막에 한국 배우가 일본 노래를 부르는 장면에 대한 이야기였다. 공동 작업을 시작한 이후에는 양국의 스태프를 신뢰하는 것이 기본 룰이다.

Q 두 나라의 입장을 고려한 대본 조율

A 전혀 없었다.

Q 서울, 도쿄 공연의 관객 반응

A 서울은 웃음의 도가니였다. 너무도 열려있는 극장이라고 생각했다. 반응이 달랐던 이유는 서울 관객들은 이해하고 있고, 도쿄 관객은 이해하려고 하기 때문이었다.

난 서울 공연을 보고 깜짝 놀랐다. 반응이 굉장히 민감했다. 우연찮게도, 월드컵 4강전과 공연이 겹쳐,

38) 최종적으로는 <강 건너 저편에> 일본 공연시, 예술의전당이 협력기관으로 표기되었다.

관객 걱정이 많았다. 모두 축구 보러 갈까봐. 하지만, 꽤 많은 관객이 왔다. 굉장히 좋은 공연이었다.

Q 여타 한-일 공동작품과 다른 내용적 특징

A 한일 공동작품을 그렇게 많이 보지 않았다. <히바카리>³⁹⁾와 두세 작품 정도. 그때까지의 작품은 서로가 납득할만한 내용을 조율하는 공연이었다. 그런 작품에는 연극적인 마찰이 없다. 무대 위에서 다른 언어의 두 사람이 서있는 것이 연극의 시작이라고 생각한다. 부딪치지 않으면 아무것도 만들어지지 않는다. 세계적 경향인지 모르겠지만, 요즘 모두들 부딪히는 것을 피한다. 연극은 개인적인 성격과 관계없이 대본에 근거에 인간들이 극적인 형태로 충돌하는 거다. <강 건너...>에서는 그런 점이 잘 표현됐다는 생각이 든다.

지금도 일본정부의 역사인식 등 한국과의 관계에 있어서 문제가 많다. 그건 함께 이야기하지 않기 때문이다. 함께 이야기하지 않으면, 절대로 아무런 해결도 되지 않는다. 이야기가 평행선을 달려도 상관없다. 그런 시간을 만드는 것이 중요하다. 그걸 서로 거부하면 아무 일도 일어나지 않는다. 연극은 같은 공간에 적어도 둘이 서있지 않으면 성립하지 않고, 둘이 있기 때문에 충돌하는 것이라고 생각한다.

Q 연극의 사회적 영향력

A 어떤 때는 연극이 사회적인 힘을 갖는다. 신국립극장은 어떤 의미에서 연극의 사회성을 강조하는 경향일지도 모르겠다. 나랏돈을 사용하면서 나라의 정책에 반하는 연극을 만들고 있는 셈이다. 역사의 가르침으로 인해 현재가 있고, 미래로 뻗어나갈 수 있는 것이다. 전쟁을 모르는 세대는 그걸 배우는 수밖에 없다. 배울 수 있는 기회를 만들어주는 것이 어른의 책임이고, 교육이다. 현재와 같은 교육현실에서 연극이 해야 할 역할이 무엇일까를 생각해보면, 일상생활에서 결여된 것, 지금의 인간에게 결여된 것을, 역사를 표현하는 예술인 '연극'을 통해 한 번 더 인식시키는 것이다. 사회성을 띄기 위해서가 아니라 인간의 최소한의 조건이라 생각한다.

Q 아시아 공동제작의 정치, 역사적 테마

A 유럽은 경제적인 면이나 인간의 역사관의 면에서 과거의 극복, 정산을 확실히 했다. 아시아에서는 그게 정리되지 않은채 시간이 지나가고 있다. 그런 문제가 나오면 모르는 척하고 통과해버린다. 그렇다고 해서 일-한-중 사이의 그 전쟁은 무엇이었나, 라는 연극은 아무런 재미도 없을 것이다. 어떤 연극이라도 현대인이 등장하는 이상 어떤 역사를 통과해온 것이라 할 수 있다. 나는 연출가로서 그 인물 속에 흐르는 역사에 대해 배우와 이야기를 나눠야만 한다. 그런 인식을 가진 사람을 배우로 세우면, 어떤 별것 아닌 연극 안에도 역사관이 보인다.

일본 소극장의 90% 이상이 엔터테인먼트 공연을 올리고 있다. 그저 웃기면 된다는 식이다. 반면에 유럽

39) <히바카리(火計り)> 손진책 연출, 극단 미추(한국)와 극단 스바루(일본) 공동 제작. 2001년

연극의 90% 이상은 사회적이다. 극작가가 그것이 당연한 것이고, 우리는 역사 안에 존재한다고 쓰기 때문이다.

Q 아시아 공동제작의 의미

A <강 건너 저편에>를 유럽과 만들었다면 전혀 다른 이야기가 된다. 마지막에 꽃놀이하면서 서로 가까워지는 장면, 가까워지지만, 사이에 아직 조금의 틈이 있다는 것을 인식하는 것이 연극이다.

유럽인과는 그 틈이 없어도 되고, 가까워지지 않아도 상관없지 않나. 하지만, 아시아 안에서 그런 거리감을 그대로 방치하고, 여러 가지를 해결하지 않은 상태로 서로 이야기하지 않으면서 함께 작업하는 것은 진정한 공동 작업이 아니다.

아시아 사람들과 함께 무대 위에 서는 이상, 역사, 사회에 대한 인식을 서로 맞춰가는 것은 절대적으로 필요하다. 그런 것이 주제나 소재로 드러나야 한다는 것이 아니라 그 과정을 거치는 것이 중요하다. 그런 과정 없이 함께 작품을 만드는 것은 전혀 의미가 없다

야스자와 테츠오 수석 프로듀서 | 신국립극장 제작부

이자와 마사코, 나카지마 유타카 제작 프로듀서 | 신국립극장 제작부

Q <강 건너 저편에> 기획에 대한 느낌

A 이자와> 그 전에 중국연출가를 불러 중국 작품에 일본배우가 출연한 일본버전으로 만들어본 적은 있었지만, 본격적인 공동제작으로서의 첫 시도였다. 구리아마 감독에게서 이 기획을 처음 들었을 때, 말해도 될지 모르겠지만, 무슨 저런 말도 안 되는 생각을 하나, 했다.

작가, 연출은 원래 한명이 하는 작업인데, 세 명이 모여서 잘 될지, 어떻게 연습할지, 전례가 없었다. 게다가 구리아마 감독으로부터 무용이 아니라, 말을 사용하는 현대연극 작품으로 하라는 지시가 있었다. 히라타 오리자의 작품이라면, 역시 현대의 이야기가 되리라고 예상은 했다. 일본과 한국의 합동연극이라면 과거로 돌아가 역사나 일본의 사죄에 대해 만든 연극은 지금까지 있었지만, 현재에서 미래로 연결되는 연극이란 건 전례가 없었기 때문에 어떤 이미지일지 상상이 잘 안 됐다.

나카지마> 2002년 월드컵 공동개최, 한일 국민 교류의 해를 맞아 재단쪽에서 한국과의 작업에 대한 얘기가 있었고, 예술감독이 낸 아이디어였다. 나 역시 반신반의했다.

Q 한국공연 추진

A 이자와> 두 나라가 흔치 않게 공동으로 만드는 연극이니 가능한 장소를 찾아 무조건 양국공연을 성사시키라는 예술감독의 강력한 의지가 있었다. 그게 이 공연의 대전제였다고 생각한다. 예술의전당과의 협의가 잘 안됐다면 다른 곳을 찾았을 것이다.

나카지마> 구리아마 감독은 무조건 성사였다. 어려운 사항이 좀 있다고 하고, 어찌돼도 좋으니 하자였다. 이자와> 예술의전당이 주저했던 것은 예산문제도 컸다고 생각한다. 2002년 여름에는 교과서 문제도 터졌다.⁴⁰⁾ 연극인들이 어찌할 수 없는 양국의 험악한 분위기 때문에 서울공연 결정 후에도 동요가 있었다.

Q 예술의전당 설득과정

A 이자와> 여러 힘든 점이 있었지만, 당시 공연기획부 안호상 부장을 비롯해, 문호근 예술감독도 작품의 취지를 잘 이해해줬고, 박현숙 코디네이터도 많은 도움을 줬다.

40) 초연이 이루어진 2002년엔 일본 교과서 역사 왜곡 문제, 재공연이 있었던 2005년엔 독도 문제가 불거졌다. (예술의전당 최석중 인터뷰 인용)

Q 제작부의 집필과정에서의 조정역할

A 이자와) 한국측 작가와 연출이 결정되고 처음 설정에 대한 논의가 있었다. 두 작가의 낸 처음 아이디어는 김명화 작가가 옛날 일본, 히라타 오리자가 현대 한국을 배경으로 한 것이었다. 논의를 거쳐 한강으로 과거와 현재를 연결하는 설정으로 하기로 결정했다. 그 과정에서 좋았던 점은 제작부도 회의에 들어가 의견을 내고, 굉장히 열린 분위기에서 작품의 설정에 대해 이야기를 나눌 수 있었던 점이다. 예술가가 열려있지 않으면 창작 과정에 참여할 수 없는데, 운 좋은 멤버 구성이었다.

Q 양국 배우 캐스팅

A 이자와) 여러 방식이 있었겠지만, 이 작품은 각국의 연출이 각국 배우를 캐스팅하는 방식으로 진행됐다. 잘 됐으니 다행이지만, 위험부담이 있는 방식이다. 운이 좋아 다들 사이가 좋았다. 그 계기 중 하나가 공연 전 워크숍이었다. 두 연출의 메소드를 양국 배우에게 경험해보게 하고, 굉장히 길게 나온 대본을 워크숍에서 읽고 배우들의 질문과 의견을 수렴해 작가가 정리했다. 워크숍 때 의사소통 문제를 경험한 후, 배우들이 서로 상대 언어를 알아서 공부했다. 같이 술도 마시고 이야기를 나눴으면 좋겠다는 생각이었다. 일본배우들은 재일교포 배우에게서 무료로 한국어를 배웠고, 한국배우들도 개인적으로 공부해왔다. 몇 개월 후에 만났더니 짧은 일본어, 한국어로 대화를 나누더라. 서로 이해해보자는 마음으로 시작한 좋은 출발이었다.

Q 배우간의 트러블

A 굉장히 좋은 관계였다. 뭐든 협의를 했고, 아마 개인적 상담도 했을 거다. 지금 중국과 공동 작업을 하면서 느끼는 건 그 때 한국배우들이 항상 웃으며 정말 많이 참아줬다는 사실이다. 외국에서 연습을 해보니 알게 되더라. 지역투어를 포함해 외국에서 1개월 이상 공연하는 것이 얼마나 정신적으로 힘든 일인지, 머리로는 알았지만 이제야 마음으로 느꼈다. 백성희라는 대배우가 일본 연출가가 어려도 연출의 말을 들으라고 분위기를 잡아준 덕도 있어 트러블이 적었을지 모른다. 그런 양해, 배려를 다른 나라와의 작업을 통해 새삼 깨닫는다. 오히려 <강 건너...>는 서로 북돋워주며 너무 잘 된 케이스라, 모든 작업이 똑같이 잘 될 거라고 생각하면 오산이라고 얘기하곤 한다.

Q 도쿄, 서울 관객 반응

A 이자와) 그렇게 다르진 않았다고 생각한다. 정치적인 부분을 건드리는 대사가 있어서 한국관객의 반응을 걱정했었지만, 좋은 반응이어서 작품의 의미를 진심으로 이해해주고 있다는 인상을 받았다.

초연과 재공연의 반응은 확실히 달랐다. 초연은 한류붐 전이었고, 재공연은 한류붐 이후였다. 일본에서 한국어를 배우는 일본인이 확실히 늘어, 자막이 올라오기 전에 웃거나 반응이 빨라졌다. 초연 때 공연

횟수가 적어 보지 못했던 관객이 입소문을 듣고 재공연을 찾았던 것 같다.

Q 관객들의 구체적인 반응

A 이자와> 고맙다, 좋았다는 반응이 많았다. 눈물을 흘리며 배우를 찾은 관객도 있었다고 들었다. 세대 간의 차이는 있었다. 나이든 관객, 그러니까, 일-한 사이에 무슨 일이 있었는지 아는 관객과 일본 교육의 문제로 그런 걸 잘 모르는 젊은 관객의 차이. 그런 역사를 처음으로 알고 놀라서 돌아갔다는 얘기도 했다.

하지만, 그런 관객의 반응은 공연 목적의 일부분이다. 공연의 진짜 목표는 좋은 작품을 만드는 데 있다. 작품성에 대한 평가 후에 양국관계에 대한 생각도 달라졌으면 하는 바람이 있었다.

Q 서울공연 예산분담

A 야스자와> 예술의전당이 공연장 제공과 홍보를 맡았고, 양측이 각 분담업무의 소요경비를 내는 방식으로 진행했다. 서울공연의 여비, 숙박비를 신국립극장측이 부담했는데, 서울공연을 제안한 것이 우리 쪽이었기 때문에 약간의 예산을 부담해서라도 성사시키자는 방침이었다. 월드컵 시기여서 여비, 숙박비도 최초의 예정액을 훨씬 초과했다. 숙박을 찾지 못해 “이런 데서 자?”할 정도로 심한 곳에서 묵게 했다.

Q 서울공연 강행 이유

A 이자와> 결과적으로 일본에서만 공연하면 의미가 없다는 감독의 발상이 옳았다고 생각한다. 제작과정에서는 어떤 작품이 될지, 어느 정도나 좋은 작품이 될지, 노력하면서도 모르는 상태였지만, 작품의 완성도를 보고 그렇게 생각했다.

야스자와> 재공연을 할 수 있었던 것은 서울공연의 영향이 크게 작용했다고 생각한다. 한국에서 공연했던 것이 전 스태프, 배우에게 큰 의미였고, 재공연을 제안했을 때, 모두 쉽게 수락했다. 험한 숙소에서 재웠는데도 불구하고, 모두들 한 번 더 하자는 마음으로 가능했던 공연이다. 재공연때는 양국 배우의 한국어, 일본어가 서로 너무 늘어서, 커뮤니케이션이 너무 통해 너무 친밀한 공연이 됐다.

이자와> 배우들은 지금도 교류가 있어 어서 한글메일을 교환하거나 연극정보를 교환하기도 하고, 일본 배우가 한국어 능력시험을 보기도 하는 식으로 교류가 넓어져 가족 같이 지내는 사람들도 있다.

제작측에서도 여러 가지 곤란하고 힘든 상황을 함께 싸워냈다는 생각이 있어 다른 외국과는 다른 친근감이 생겨났다. 작품을 하면서 박현숙 코디네이터 같은 좋은 협력자를 만난 건 행운이라고 생각한다. 주변의 경험을 들어도 우리 극장은 운이 좋았다. 그 전부터 개인적으로 한국과는 여러 인연이 있었지만, 작업 들어가기 전에는 「한일의 차이」 같은 책도 많이 읽고 대비했었다.

Q 서울공연실행위원회 조직 이유와 역할

A 야스자와> 한국공연을 성사시키기 위한 창구 역할이었다. 우리 극장으로서 서울공연이 처음이었고, 교과서 문제 등 외부 상황도 좋지 않았기 때문에 한국 공연이나 교류를 해온 외부 인사를 위원회에 영입하여 도움을 얻었다. 문제가 발생하면 대응해줄 수 있는 조력자였다. 학계, 연극계의 전문가로 구성됐고, 초연 때는 전부 일본인, 재공연시에는 한국인도 포함됐다. 이제는 서울공연 노하우를 습득했으니, 이후 한국공연은 자체적으로 진행할 예정이다.

Q 재공연 계기

A 일본에서 아사히 무대예술상 그랑프리를, 한국에서 평론가상을 더블 수상했다. 공동제작 작품 중 유례없는 수상경력이어서 일본 전국공연을 하기에 좋은 작품이라고 판단했다. 연도적으로도 2005년이 한일 우정의 해여서 잘 맞았다.

Q 한국 지방투어 제안

A 없었다. 세트 등의 비용이 큰 편이어서 예산적 문제가 크다고 생각한다.

Q <강 건너 저편에>의 성과

A 이자와> 실제로 공연에 들어가니 스태프 구성과 역할도 서로 달랐다. 연출 조수와 무대감독의 역할 같은 것이. 그런 차이점을 알고, 백성희 선생, 이병훈 연출의 아이디어로 '일본 무대감독 시스템에 대해'라는 심포지엄을 주최하여 양공간 무대기술 차이를 소개했다. 그리고 극장 내 연수과에서 3년간 한국, 중국 무대감독을 불러 현장을 보고 차이점을 느끼게 하는 프로그램을 진행했고, 그 결과로 「한일 무대용어사전」 「일중 무대용어사전」을 출간했다. 판매를 하지는 않고, 한국의 주요 문예회관에 증정했다. 지금까지도 이 책에 대한 문의가 있다.

말이 통하지 않아 알 수 없는 것, 말이 통해도 알 수 없는 것도 있다. 외국이라 다르지만, 그럼에도 불구하고 인간이기 때문에 같은 점이 있다는 점을 뼈저리게 느꼈다.

제작 프로세스의 시간 분배 등이 일본이 가장 뽁뽁하고, 강제적이다. 한국, 중국과는 다르다. 일본인은 처음부터 완벽하게 하고 싶다고 생각하지만, 한국인은 한국말로 '사람이 하는 일'이라는 표현을 자주 쓰지 않나. 사실 처음부터 잘될 리 없잖은가.

야스자와> 처음 만나 그렇게까지 해냈다는 성취감이 이후 여러 작업의 기반이 될 거라 생각한다. 공동 제작에 있어서는 얼마큼 의사소통을 잘 해낼까가 제일 주요한 것 같다.

Q 왜 공동제작을 하는가

A 국립극장의 사명이다. 의사소통을 위한 예산 부담이 크고 그 비용을 줄이면 좋은 작품이 나오지 않는다. 민간에서는 하고 싶어도 쉽지 않은 작업이지 않은가.

Q <강 건너 저편에>이후 공동제작

A 이후 작업으로는 미국에 거주하는 칠레 작가에게 작품을 의뢰해 손진책 선생이 연출한다던가, 작년에 중국 작가에게 작품을 의뢰하여 일본에서 세계 초연한 작품은 있었지만, 본격적인 공동제작은 중국과의 공동제작 <Lost Village>가 처음이다. 그리고, 2008년 4월 도쿄 초연 예정의 한국과의 공동제작을 준비중이다. 일본의 정의신과 한국의 양정웅이 공동집필, 공동연출을 맡고, 양국 배우가 출연한다. 일본의 근대를 배경으로 고깃집을 운영하는 재일교포의 이야기다.

히라타 오리자

공동집필, 공동연출 | 극단 세이븐단 대표

Q 공동집필 방법

A 두 작가가 3-4일간 회의를 갖고 주요한 줄거리, 등장인물, 플롯을 결정했다. 24개 정도의 장면에 누가 등장하여 어떤 이야기를 할까만 결정하고, 1-10번 장면을 내가 써서 이메일로 김명화 씨에게 보내고, 11-20번을 김명화 씨가 써서 나에게 보내고, 다시 21-24번을 내가 써서 보냈다. 그 후 최종적으로 일본 배우의 대사는 내가 수정, 한국배우 대사는 김명화 씨가 수정했다.

Q 공동집필에 대한 마음의 자세

A 메일교환을 통한 공동집필은 쉽지 않은 작업이었다. 상대 작가가 무슨 의도로 썼는지 서로 잘 파악하기 힘들다 게 난점이다. 하지만, 국제 공동 작업에서는 조금 의문이 있어도, 일단 상대의 예술적 능력을 신뢰하는 것이 제일 중요하다. 뭔가 이유가 있을 거라 생각하고 상대를 신뢰하는 것.

Q 김명화 작가와의 스타일 차이

A 한국에 나와 비슷한 스타일의 작가는 없지 않나. 그 중에선 그래도 가장 가까운 스타일이라고 생각한다. 그 후에 김명화 씨가 쓴 작품을 읽고, 서울에서 공연도 봤는데, 지금의 4, 50대 작가와는 전혀 다른 새로운 세대라고 생각했다. 관객이 보기엔 전혀 다르다고 생각할지 모르지만, 극작가의 감각으로는 굉장히 가깝다고 생각한다.

Q 공동집필, 공동연출 과정의 애로사항

A 연습에 들어가면 일단 작품을 만든다는 목표를 향해 일이 진행되기 때문에 연출은 그렇게까지 어렵지 않았지만, 쓰는 게 힘들었다.

나는 한국어를 읽을 수 있어서, 한국어로도 원고를 읽었지만, 뉘앙스 같은 것은 파악하기가 어려웠다. 한마디, 한마디를 어떤 의도로 썼는지, 게다가 번역까지 개입이 된다. 실제로 연습에 들어가면 의도를 알게 되지만, 이미지를 공유하는 것이 어려웠다. 단, 그런 어려움은 국제 공동 작업뿐 아니라 일본인끼

리의 작업에서도 마찬가지다.

Q 서울공연을 위한 수정 요청

A 수정 요청은 전혀 없었다. 일본 공연과 서울 공연은 완전히 같은 작품이다. 한국 측에서 나를 배려해 얘기하지는 않았지만, 2002년 공연 후에 친일적이라는 비판이 있었다고 들었다.

2005년 재공연 때는 백성희 선생이 일본 노래를 부르는 장면을 한국의 보수적인 사람들이 싫어했던 모양이다. 일본 배우는 한국 노래를 부르지 않는데, 한국 대배우가 일본 노래를 부른다며. 그래서 공연 전에 다른 배우에게 “일본 사람들을 위해 일본 노래 좀 불러 달라”는 대사를 하게했다.

현실적인 나로서는 그걸로 한국 측이 괜찮다면 상관없다고 생각한다. 한국보다 지금 공동작업을 하고 있는 중국은 공산주의 나라였던 탓에 써서는 안되는, 혹은 써야만 하는 내용이 있다. 한국의 연극인도 중국의 연극인도 그 나라 안에서의 입장이 있으므로 존중하지 않으면 안 된다. 예술이라는 이유를 들어 순수하게 만들 수 없는 부분이 많이 있는 편이다.

Q 공동 작업이 본인의 최선의 작업이 되지 않는 셈

A 그런 대사 한 줄이 늘었다고 내 예술이 망쳐지는 것은 아니다. 그림하고는 달리 연극은 관객이 있는 굉장히 현실적인 예술이라고 생각한다. 그래서 나는 그런 것에 그렇게 연연해하지 않는다. 국제 공동 작업에는 그런 것을 포함해 서로 만들어가는 것이다. 자신의 의견만 주장해서는 작품이 만들어지지 않는다.

Q <강 건너 저편에>에서 아쉬웠던 점, 한계

A 완벽했다. 연극을 하다보면 가끔씩 연극의 신이 미소지어줄 때가 있다. 그런 작품이었다.

Q 공동작업의 의미

A 공동으로 작업하는 것에 관심이 있는 것이 아니라 무대 위에 두 개 이상의 언어가 올라가는 것이 재미있다. 일본어와 한국어, 일본어와 프랑스어 등. 그걸 높은 완성도로 성공시키기 위해서는 어떻게든 파트너가 필요하다. 연출이나 극작이나, 여러 조합이 있을 수 있다.

특히 연극을 통해 사이 좋게 지내는 것이 목표가 아니다. 물론 일본과 한국은 사이 좋게 지내는 것이 좋지만. 나로서는 일-한, 일-중 공동 작업이 국내작업보다 훨씬 흥미진진하고, 완성도 높은 작품이 만들어지기 때문에 공동 작업을 하지 않을래야 하지 않을 수 없다.

Q 아시아 공동작업의 의미

A 개인적으로 80-81년에 한국에서 유학한 이래 한국과 교류를 해왔다. 나에게 한국은 가장 중요한 나

라다.

또 한 가지는 일본의 예술은 미국, 유럽을 향해 왔다. 한국, 중국과 대등한 파트너십을 지금부터 구축하지 않으면 일본의 젊은 예술가가 진정한 국제성을 가질 수 없다고 생각한다. 유럽 예술의 깊이는 작은 나라들이 모여 하나의 작품을 만드는 것에 유럽 예술가들은 익숙해져 있다는 점에서도 드러난다. 프랑스 작품이라도 스위스, 독일, 벨기에 아티스트가 참가하는 것은 흔한 일이다. 지금까지 일본은, 한국 역시, 그런 것이 특별한 일이었다. 그런 작업을 특별한 게 아니라 당연한 일로 하지 않으면 안 된다. 지금 우리들은 굉장히 고생하고 있지만, 지금의 20대들에게는 이런 걸 당연하게 만들어, 배우나 연출가를 공유하는 정도로 국제적인 감각을 몸에 배게 하는 것이 좋다고 생각한다. 그런 의미에서 일본의 예술가에게 한국, 중국의 예술가와 공동 작업을 하는 것은 굉장히 좋은 경험이다.

Q 아시아 공동 작업의 내용적 한계

A 아시아 공동 작업에는 여러 가지 면이 있다. 긍정적인 면으로는 문화적 배경이 가깝고, 생활 습관이 비슷하다는 점, 특히 일본어와 한국어는 언어도 비슷하다. <강 건너...>의 경우, 젊은 배우들은 서로의 언어를 인사 이상으로 배워 아무렇지 않게 의사소통이 가능했다. 그런 건 굉장히 큰 장점인 반면, 너무 비슷해 생각지도 못했던 곳에서 이해할 수 없는 부분이 나타난다. 유럽과의 공동작업이면 처음부터 '다르다'고 생각하기 때문에 별로 관계없지만, 너무 가까우면, '이런 걸 왜 모르지...'라고 생각하게 된다. 그런 걸 조심하지 않으면 안 된다.

그리고 역사문제, 특히 근대사에 대한 부분. 한국으로 치면 식민지 시대, 중국으로 치면 일본의 침략 부분을 피해갈 수 없기 때문에, 작품과 관계가 있고 없고를 떠나서 그런 인식에 대해서 정확히 해두지 않으면 좋은 작업이 되지 않는다.

아시아 공동제작에서 주로 나오는 역사나 정체성 같은 테마를 예술작품 자체에 직접적으로 반영할지, 말지는 작품에 따라 달라야한다. 예술가는 정치, 경제적인 입장과는 다르다. 역사를 좀 더 멀리에서, 달 높이 정도에서 일본과 한국의 역사는 어떤가를 바라보고, 지금 우리는 이런 역사, 이런 현실 속에서 살고 있다고 쓸 수 있어야 예술이다. 너무 그 안으로 들어가 버리면, 세계가 좁아진다.

Q <리어>(호텔 그랜드 아시아)에 대한 평가

A 너무 많은 나라에서 모이는 것은 어렵다고 생각한다. 2-3개국으로 하는 것이 좋았을 뻔했다. 그리고 프로젝트를 시작하기 전에 많은 얘기를 나누는 것이 중요하다고 생각한다.

집단 창작은 나의 스타일이 아니다. 창작방법의 한가지지만, 시간과 돈을 많이 투자해야 하는 방법이다. 젊은 사람들이 반년 이상 함께 살며 작업한다면 의미가 있을지도 모르겠다.

Q 공동제작시 유의할 점

A 어느 나라랑 할 때나 마찬가지지만, 상대가 극구 싫어하는 일은 하지 말 것. 아파트 옆집에서 살 때도 사이 좋게 지낼 필요는 없지만, 싫어하는 일은 하지 않는 것이 이웃사이에 가장 중요한 매너다. 외교도 마찬가지 아닌가. 야스쿠니 진자에 그렇게 가지 말라고 얘기하면, 안가면 된다. 반대로 말하면, 싫은 것에 대해서 정확히 얘기해야한다. 어느 정도 상대를 신뢰하면서도 너무 싫은 점에 대해서는 정확히 설명할 수 있는 관계가 좋다. 그런 약속 정도만 잘 지키면 대체로 성공한다고 생각한다.

Q 현재 진행중인 공동 제작 프로젝트

A <로스트 빌리지>. 신국립극장의 기획과 홍콩예술제의 의뢰로 진행되고 있다. 나와 중국 연출가가 공동으로 작·연출을 맡지만 나는 극작에 중점을 두고 중국 연출가가 연출에 중점을 둔다. 일본배우와 중국배우가 출연하고, 일본어와 중국어를 사용한다. <강 건너...>와는 달리 중국에서 프로세스가 진행됐다. 홍콩 초연 후 베이징과 도쿄에서 공연할 예정이다. 내용은 300년간 가짜 유적만 만들었던 마을에서 5000년 이전의 고대의 유적이 나오면서 벌어지는 이야기다. 300년 전에 만든 가짜 유적은 여전히 가짜인지, 아니면 유적인지 판단하기 어렵다지 않겠나. 역사란 그렇게 알기 힘든 것, 이라는 얘기다.

김명화

공동집필 | 극작가, 연극평론가

Q 공동집필에 응한 이유

A 나한테 연락이 온 게 2000년 말 경이다. 6, 7년 전이니까 그때 나는 신인작가였다. 외국에서 작업할 기회가 흔한 것이 아니지 않은가. 이게 어떤 프로젝트가 될지 생각 안하고 하겠다고 했다. 밖으로 나가 또 다른 동료들 만나는 경험을 해보고 싶었다.

Q 공동 집필 과정

A 집필 확정된 두어달 후에 한국 연출가와 내가 일본에 가서 일본 제작진과 연출을 만나서 회의를 하고, 어떤 주제로 할 지에 대한 회의만 몇 개월이 걸렸다. 만나기도 하고, 메일도 주고받으면서.

윤곽이 결정되고 난 다음부터는 전체를 나눠서 쓰고 메일을 주고받는 식으로 진행했다. 일본인물이 많이 나오면 비워뒀다가 히라타가 쓰고, 한국인물들이 들어오는 장면의 공란은 내가 앞뒤 문맥 염두해서 채우는 식이었다.

그런 식으로 전반, 중반, 후반으로 나눠 썼는데, 더 긴밀하게 같이 쓰는 방식이 아니어서 좀 밋밋했다.

번역본이 5, 6회 오고 갔다. 집필하는 시간과 번역시간이 걸려 전체적으로 일 년 정도 걸렸다.

Q 히라타 오리자의 스타일

A 난 히라타 오리자가 누군지도 몰랐다. 일본연극에 대해 거의 아는 바가 없었다. '조용한 연극'이라는 말을 들은 적은 있는데 그게 히라타 주도인지도 몰랐다. 작업하면서 그 작가의 스타일을 알아나가기 시작했다.

Q 히라타 주도의 작업

A 나야 그 전에 일본에 대한 작품을 쓰겠다는 구상이 없이 제안을 받고부터 움직인 셈이니 별로 능동적이지 않은 입장이었다. 히라타 오리자는 한국에서 유학도 하고, 언젠가 한국에 대한 작품을 하겠다고 오래 생각해왔다고 들었다. 그에 비해 나는 준비가 안 된 상태로 집필에 들어갔다.

Q 일본과의 작업

A 우린 일본에 피해의식 있지 않은가. 그때부터 시작했지만, 무의식 중에 준비가 있던 거 같기도 하다. 어쩌면 내가 어떻게 접근하겠다는 계획이 없었기 때문에 한명이 계산하고, 한명이 즉흥적으로 임해 밸런스가 맞은 것 같기도 하다.

Q 공동집필의 난점

A 작가가 작품을 쓰는 건 언제나 혼자 하는 작업이다. 일본인이라 힘든 게 아니라 누군가와 같이하는 게 힘든 일 같다. 내 식으로만 할 수 없으니. 나만을 주장하면 공동작업의 실패 확률이 높아진다. 성공하려면 상대방의 의도를 읽어줘야 하지만, 의도대로 따라가서도 안된다. 상대의 의도를 읽고, 동시에 내 의도를 엿어줘야 플러스알파가 나온다. 그렇게 하지 못하면 공동 제작의 의미도 없고, 미학적 결과도 없지 않을까.

어떤 의미에선 기싸움이었다. 한쪽으로 일본과 한국은 역사적 관점과 입장이 다르다. 두 역사관의 차이가 부딪치기도 하고, 존중하기도 하고, 거부하기도 하고, 적당히 내 것을 숨기고 가야하기도 한다.

Q 수정요청

A 많지는 않았던 것 같다. 초고 연습과정 중에 배우가 너무 힘들다고 해서 순화된 장면이 있었다. 썩 많았던 건 아니지만. 일본배우가 거부한 건 역사적인 부분, 식민지 부분이였다. 내가 단도직입적으로 건드렸는데, 그런 교육이 되지 않은 일본사람들에겐 부담스러웠던 것 같다. 게다가 그 배우는 거의 국민배우 수준의 배우였다. 그런 얘기가 나와서 수정하는 방향으로 작업했다.

굉장히 미묘한 지점이다. 적절한 알력도 필요하고. 한국 작가, 일본 작가 둘만 하는 작업이라면 오히려 쉬울 것이다. 공지영과 일본소설가가 둘이 쓰는 것처럼. 하지만, 연극은 둘이 쓰는데 연출이 붙고 배우가 붙는다. 마치 국회에서 떡살 잡고 떼 지어 싸우는 듯한 작업이다, 심리적으로. 저만큼 가도 되는데 너무 예쁘게만 되지 않았나 하는 장면이 있다.

그리고 문체. 히라타는 일상극 스타일이라 대사가 짧다. 거기에 일본어의 말하는 방식은 정해져있고. 보통 우리는 일상적이지 않게 대본을 쓰기 때문에 장광설이 될 수도 있어 문체 조절이 필요했다. 완전히 히라타화 시킬 수는 없지만 스타일을 맞춰야 하니까. 사실주의 연극을 만드는데 표현주의 대사가 들어 가선 안되지 않겠나.

Q 배우들 관계

A 전체적으로 좋아했던 거 같다. 일본배우들이 한국 와서 놀다가기도 하고. 아사히상 받을 때 백성희 선생님이 건강이 안 좋아 참석을 못했다. 한 배우가 백성희 선생님한테 보여준다고 정식 기모노를 입고

나타났는데 선생님이 못 와서 실망하고, 입고 왔었다고 꼭 알려주라고 한 일도 있었다. 젊은 배우들은 지금도 연락을 주고받는 것 같고, 나나 선생님들은 인편으로만 소식을 전한다. 방문하게 될 때 히라타가 공연을 하거나 하면 만난다. 서로 그 정도는 해준다.

Q 관객반응

A 나는 일본 관객 반응이 더 좋다고 느꼈다. 일본관객들은 집중을 잘 한다. 공간의 차이도 이유가 될 텐데, 토월극장이 흠어지는 공간이라면, 신국립극장은 모든 공간이 블랙이라 집중이 잘 된다. 집중과 산만의 차이라고 할까. 반응은 한국이 훨씬 다이내믹했다. 일본배우들은 좋아했다. 대사만 하면 관객들이 웃어주니까. 나로서는 집중 잘하는 관객이 좋았다.

역사적 알력이 있음에도 일본의 연극문화에는 우리가 배울만한 게 있다는 생각이 들었다. 누군가의 말에 귀를 기울이는구나, 하는 느낌이었을까. 영혼을 칠 경우 진심으로 감격하고, 지방공연도 다 따라다니고. 수 천 마리 학을 접어주기도 하고. 좀 징그럽긴 하지만. <강 건너...>는 한국보다 일본에서 더 문제작이었던 거 같다. 관객에게 미친 파급도를 보면.

관객 반응에 대해 배우도 놀랐을 거다. 일본에서 기립 박수 나오고, 울면서 분장실 찾아오고 그러는데 한국 관객은 웃기는 부분에서만 반응을 보이니.

한국의 경우엔 연극 관객 자체가 20대라는 것도 중요한 요인이었을 것이다. 20대 관객이 가장 관심을 갖는 공연은 스타가 나와 사랑을 얘기하는 뮤지컬이지 않나. 우리가 고른 관객층을 못 가진 게 원인이었다. 예술의전당의 결합이 늦어지면서 체계적 홍보가 부족했던 것도 한 요인이었을 것이다. 일본은 적어도 2, 3년 정도를 준비하고 홍보했다. 시간과 노력은 무시할 수 없다. 게다가, 월드컵에서 한국이 4강에 진출하는 바람에 그 날은 객석이 텅 비었다. 연극보다 월드컵이 더 중요한 시즌이었으니까.

재공연 때는 양쪽나라에서 상도 받고, 언론에서도 다뤄줘서 관객이 많이 들 거라 예상했는데, 역시 홍보가 부족했던 것 같기도 하고.

Q <강 건너 저편에>의 성과

A 히라타와 사이가 나쁘지도 좋지도 않고, 미묘한 긴장과 갈등도 있었다. 반면에 어느 누구도 몰라주지만, 나만은 히라타의 의도를 알고, 히라타는 나의 의도를 알기 때문에 케어해준 부분도 있었다. 서로 입장이 다른 문화를 알아간다는 것이 나로서는 좋은 경험이었다.

그것보다 좋은 건 관객들이 아닐까. 관객들도 양 나라 사이에 대한 부담이 있을 텐데, 뻘한 과거 얘기, 부정할 수 없는 과거를 또 봐야 되는 게 아니라 저렇게 만들 수 있구나, 역사도 수면에 흐르지만, 서로를 알고 싶어 하는 욕망이 저렇게 반영되는구나, 차이가 만들어낸 우스꽝스러움과 함께 저렇게도 만날 수 있구나, 하는 느낌을 받지 않았을까. 그런 것이 관객들에게 색다른, 기분 좋은 반향이 있으리라 생각한다.

Q 아시아 공동제작의 내용적 한계

A 공동 작업이라 오히려 결과물의 깊이가 없어지고 보편성으로 나아갈 수 없을 가능성도 있을 것이다. 두 나라의 작품이라면 심각하게 역사적으로 파고들 가능성이 높다. 내가 보기에든 부담스런 연극들이 몇 편 있었는데, <강 건너...>는 출발부터 너무 그렇게는 가지 말자는 바람들이 있었던 거 같다. 그렇다고 존재하는 역사를 무시할 수는 없으니, 너무 뻥하게 다루는 차원이 되지 않도록 고민했던 것 같고, 그래서 짧은 작가를 간택한 것 같다. 오태석 선생님이나 연배가 있으신 분들이 작업했다면 히라타 오리자와 연배도 안 맞았을 테고, 우리가 아는 스타일이 나올 확률이 높지 않았을까.

구리아마 감독이 내 작품 <새들은 횡단보도로 건너지 않는다>를 번역해 읽고 작가를 결정했다고 들었다.

Q 다시 공동 작업을 하게 된다면

A 내가 먼저 쓸 것이다. 그 쪽이 많이 준비가 된 거 같으니까 먼저 쓰라고 했는데, 나중에 대본을 받아보고 내 발등을 내가 찍었다는 걸 알게 됐다. 극의 도입부가 극의 스타일을 결정하는데, 히라타가 도입부를 쓰는 바람에 스타일을 상당부분 내가 맞춰줘야 했다. 중간에 내 스타일로 끝어오면 미학적 일관성이 일그러지니까.

죽이는 재미도 있다. 내가 직성이 풀리는 대로 하는 재미도 있지만, 내가 물러나 있거나 어떤 의도를 알아가거나 내가 내 걸로 들어밀 수 있는 게 뭔가 알아가는 재미도 있었다. 작가와 작가의 만남만이 아니라, 배우나 연출을 다 상대하면서 총 한 자루 없이 일개 연대랑 싸우는 심정이었다. 또 하라면 자신 없지만, 그때 젊었고, 잘해냈다는 자부심이 있었다.

하지만, 공동 작업은 에너지 소모가 막심해서 다시 할 수 있을지는 의문이다. 내가 뭘 할 건가만 계산하는 게 아니라 상대방이 뭘 할 건지, 내가 뭘 없어 줄 건지를 계산해야 되어서 내 작품 쓸 때처럼 편하지가 않다. 이 프로젝트를 성공시켜야 한다는 강박도 생기고, 난 작품을 자유롭게 쓰고 싶은데, 나라를 걸고 하는 대표선수가 되는 기분이었다.

Q 공동 제작의 성패 기준

A 작품마다 장단이 있으니까 뭐가 옳다고는 할 수 없을 것이다. 물론 좋은 결과가 좋겠지만, 함께 만나서 서로 알아가는 것, 나도 예상치 못한 무언가가 나오는 것을 알아가는 게 의미 있을 것 같다.

공동작업의 절대적 목적을 어디 둘 거냐에 따라 방법이 세분화 되어야할 것이다. 뭐가 옳고 그르다고 보기보다는, 누군가 한명이 카리스마를 가지면 심미적 결과물이 나올 테고, 그걸 우위에 두는 작품이라면 그것이 이상적일 것이다. 예를 들어 피터 브룩 같은 연출가가 다국적 배우들을 밑에 두고 작업하면 공동 작업이라기보다는 본인의 작품이라 할 수 있을 것 같다.

Q 공동작업의 의미

A 예술자체가 타자와 소통하는 것이 목적이다. 세계의 어느 한 쪽에선 싸우고, 전쟁하지만 한쪽에선 공존에 대한 욕망을 갖고 있다. 싸우는 지구촌의 대안이라고 할까. 예술은 언제나 잔혹한 삶의 대안을 찾는 게 몫이니까. 공동 작업이 늘어나는 이유의 한 가지는 그냥 유행이니까.

Q 언어를 배제한 공동작업

A 나름 장단점이 있을 것이다. 언어가 다른 사람이 만나서 그 차이를 극복하는 게 공동작업의 가장 큰 특성이라고 생각하는데, 언어를 버리면 깊이가 부족해질 것 같다. 언어가 안 통해 소통을 못하는 것 아닌가. 통하지 않는 걸 버리고 통하는 몸끼리만 만난다면 왜 공동으로 작업을 하는가.

몸만으로 접근하고자 하면, 몸속의 차이를 찾아나가는 작업들과 그 차이들이 어떻게 육체적으로 만나는지에 대한 공부가 있어야 되겠고, 그 사람들 몸속에 내재되어 있는 경험이 다르니, 그걸 어떻게 끄집어낼 것인가를 고민해야할 것이다.



마츠이 켄타로

제작 프로듀서 | 세타가야 퍼블릭 시어터 프로그램 디렉터

Q 최초의 기획

A 세타가야 극장은 1997년 개관 당시부터 당시 극장장 사토 마코토의 신념으로 아시아 공동 작업을 지향했다. 동남아시아의 여러 예술인과 작업을 해왔는데, 97년 말 태국예술가들과 일본의 노다 히데키가 〈빨간 도깨비〉를 공동제작했고, 〈사이의 섬〉(아이다노 시마)은 말레이시아와 공동으로 제작했다.

일본 대 동남아시아 일 개국과의 교류에는 여러 성과가 있었지만, 과제도 남겼다. 그 중 하나가 공동제작일 때 역시, 연출이나 극작에게 힘이 실린다는 사실이었다. 보통의 작업과 별 차이성이 없는 셈이다. 그래서 공동작업의 더욱 발전된 형태를 만들어보고자 했다. 아시아 연극인이 모여 공동 작업을 하는데 있어서 한명의 극작, 연출이 아닌 다른 형태가 있지 않을까를 고민했다.

다른 하나의 이유는 두 개국이 파트너가 되면 두 나라의 관계는 깊어지지만, 작품 완성에 에너지가 쏠려, 공동 작업을 통한 관계, 네트워크 형성이 쉽지 않았다. 동남아시아와 일본의 연극인들이 보다 깊게 교류하며 작업하기 위해서는 두 개국으로 하지 않는 것이 재미있을 것 같았다.

초기 단계부터 3년에 걸친 참가 예술가의 선정, 다섯 차례의 워크숍, 무대발표, 공연, 심포지엄에 대한 일정계획을 수립한 상태였다. 그간의 공동제작의 경험으로 한 작품을 만드는데 1년의 준비기간은 너무 힘들기도 하고, 어떻게 해도 작품 완성에 시간을 투여되어 연극인들이 작업의 의미를 나누거나, 연극에 들어가기 전의 사전작업이 세심히 이루어지지 않았기 때문이다.

3년째의 첫해에는 여러 사람을 만나 참가자를 결정하고, 만나서 서로를 알자는 작업을 진행했다. 각자의 일이나 각국의 연극에 대해 관객을 포함해 모두에게 소개하는 시간도 있었다.

예산은 전부 국제교류기금이 조달했다.

Q 참여 예술가 선정의 방법

A 기본적으로는 현지에 있는 일본 국제교류기금의 추천을 받았다. 싱가포르의 국제교류기금 현지 사무소가 없어, 근린의 지인을 통해 소개를 받았다.

연극을 만들 때 컨텍스트에 대해 논의 가능한 사람들, 즉 극작가나 연출가들을 모아 각국 연극의 의미를

논의하면서 작품을 만들고자 했다.

Q 계약

A 계약까지는 아니고, 일 년마다 프로그램에 대해 참가의향을 확인하고, 공연 외에는 워크숍에 대한 일당을 지급했다. 인도네시아 참가자 1인이 공연 직전인 2004년 도중까지 프로젝트에 참가했으나, 자신의 극단 사정 때문에 공연에 참가하지 못했다.

모인 사람들에게 2년 이상에 걸쳐 한 작품을 만들자는 얘기를 하고 워크숍을 시작했지만, 도중이라도 잘 맞지 않으면 불참할 수 있는 권리도 있었던 셈이다. 무슨 일이 있어도 2년 후에 공연을 올려야한다는 강제는 없었다. 할 수도, 안할 수도 있는 가능성 아래 철저히 서로의 의견을 모아 진행시켜보려고 생각했다. 관계의 정리가 어렵지 않았던 덕에 오히려 더욱더 솔직하게 의견을 내기도 했던 것 같다.

Q 참여 예술가 사이의 갈등

A 말싸움 같은 것은 없었다. 하지만, 이전의 깊은 대립, 차이 같은 것이 있어 좀처럼 서로 받아들이기 힘든 것들이 있었다. 그런 게 뒤에서가 아니라 회의에서 논의되었다. 각 나라의 연극도 세계화되어있어서 의외로 각 나라의 기본적인 연극 상황에 대해서는 알고 있었고, 모두 연극을 하는 사람들이니 공통점이 있을 거라고 생각하고 이야기가 진행됐다. 하지만, 각자의 상황이 다 달라, 같은 이야기를 한다고 생각했는데, 결국 다른 전제를 갖고 있거나 하기도 했다.

어떻게 해도 받아들이기 힘든 것들도 있었다. 논리적인 문제가 아니라 시간의 활용이나 말투 같은 것. 너무 다르다는 걸 알게 되면, 순간적으로 거부반응이 생기지 않는가. 논리적으로는 이해해도 정서적으로 그걸 받아들이면 자신이 하고 있는 것이 부정된다는 공포감 같은 것도 있었던 것 같다. 이런 스타일의 사람과 작업을 하니, 서로를 조화시키기 위해서는 시간을 투자해야한다는 것을 정리하고 받아들이는 데 많은 시간이 걸렸다. 그걸 위해 많은 준비기간을 할애하기도 했지만, 세심하게 하면 할수록 힘들어지니...

Q 워크숍 장소 선택

A 일본에서만 이 워크숍 프로세스를 진행하는 건 좋지 않다고 생각했다. 각국에서 온 참가자들이 자신들의 나라에 와서 자신들의 상황을 체험시키며 워크숍을 하고 싶다고 하기도 했다. 가능한 한 다양한 장소에서 워크숍을 하고자 했고, 참가 국가 중에 워크숍을 지원해줄만한 장소가 우연히 필리핀, 발리에서 발견된 것이다.

Q 워크숍 국가의 지역주민과의 연계

A 거의 없었다. 발리 워크숍의 경우 중심가에서 2-3km 떨어진 마을 안 시설에서 진행했는데, 소그룹 중에 주변에 나가 여러 사람에게 이야기를 듣고, 보고 소품을 만든 팀도 있었다. 참가했던 스테프가 발리의 유명한 댄서라 그 사람 진행의 워크숍을 하기도 했지만, 필리핀이나 인도네시아의 사람들의 생활 안으로 들어가 거기서 소재를 찾은 것은 거의 없었다.

Q 싱크탱크 구성 이유

A 기성의 희곡과는 다른 형태가 될 것이라는 전제가 있었으나, 최종적으로 공연을 위해서는 하나로 묶어내야만 했다. 집단 창작으로 각본을 쓰고자했으나, 어떻게 하나의 대본으로 정리할까를 고민하던 와중에 고안했다. 우선은 어떤 주제로 설정할 것인가가 최초의 과제였는데, 모두가 아이디어를 내고 그 폭을 좁히고, 그것을 대사회하기 전에 대본의 큰 틀을 고민해야했다. 모두가 각자의 의견을 내면 정리하기 어렵기 때문에 몇 가지 아이디어를 제안하고 그에 기반하여 대본의 큰 틀을 위해 아이디어를 발전시키는 구조로 싱크탱크를 고안했던 것이다. 싱크탱크 안에는 리더가 있었지만, 개인이 아니었다. 결과적으로 싱크탱크가 쓴 대본이라고는 할 수 없다. 정리하는 과정 중에 아이디어를 작품화하고, 최종 결과로 연결시키기 위한 예시를 만든 셈이다. 어떤 의미에서 집단창작의 단점을 보완하기 위한 구조였다고 할 수 있다.

Q 단독 집필, 연출과 집단 창작의 차이

A 아시아 연극인들 역시 서양 연극에 익숙한 것을 부정할 수 없다. 집단창작이라는 발상은 구체적으로 프랑스의 태양극단을 모델로 했다. 결과적으로는 므누슈킨⁴¹⁾ 단독집필로 종착되었지만, 최초의 코메디아 델 아르테 같은 경우는 집단창작이었다.

집단창작의 장점은 연극을 표현함에 있어 희곡, 연출, 배우의 구별이 없는 상태의 가능성을 열어두는 점이다. 실제로는 단순한 환상인지도 모르지만, 코메디아 델 아르테 같은 배우의 표현능력을 기초로 하여 만들어지는 연극도 있다. 브레히트, 므누슈킨의 예처럼 유럽의 연극인들은 자신들의 연극에 한계를 느낄 때 동양의 연극-중국, 인도-에 관심을 돌렸는데, 동양 연극에도 여러 종류가 있지만, 기본적으로는 희곡이 적합하지 않은 것 같다. 이야기가 오래되면 될수록 한 작가가 썼다는 증거가 없는 것이다. 신화 같은 것이 가까운 예다.

아시아 연극인들이 모여 어떤 것이 가능할지를 생각했을 때, 집단창작의 방식이 관객을 포함해 우리들, 동시대를 사는 사람의 마음속에 깊이 잠겨있는 연극의 이야기, 연극의 형태에 접근할 수 있으리라 생각했다. 한사람의 극작, 연출로도 가능할 수도 있지만, 그런 것에 질렸다고 할까, 한계를 느꼈다.

41) 아리안느 므누슈킨 (Ariane Mnouchkine, 1939-) 대중적 총체극, 집단 창작으로 명성을 얻은 프랑스 태양극단 (Théâtre du Soleil)의 대표이자 연출가. 인도, 일본 연극에서 큰 영향을 받은 것으로 알려져있다.

Q 아시아와 집단창작의 교차지점

A 현장체험을 통해 서로 다른 점 아래에 공통점이 있다는 사실을 절감했다. 내용적으로 말하자면, 지금은 형태가 변해 근원을 파악하기 힘들지만, 한국에서 동남아시아까지 인도의 종교가 큰 영향을 미쳤다. 70년대 일본의 앙그라⁴²⁾ 연극세대들은 입센, 체홉 이전에 가부키 등의 기법을 사용했다. 가부키 역시 힌두교에서 시작된 인도문화가 변형되어 반영되었다. 중국의 불교 역시 일본을 비롯해 아시아 지역에 뿌리 깊게 영향을 미쳤다.

프로젝트를 진행하는 과정에서 작품 구조를 구상할 때, '서유기' 같은 이야기 구조를 공통적으로 이야기하는 것을 보고 그러한 공통점을 더욱 절감했다. 프로젝트 안에 한명이 미국인이 참여해, 아시아의 공통성을 더욱 강하게 느끼게 했다. 연극을 만드는 방법에 있어서 '개인'에 대한 사고방식이 서양의 기독교문화와는 전혀 다르다. 우리가 귀속하고 있는 문화에 대한 생각이나, 자신이 어떻게 문화에 포함되어 있는가에 대한 생각이 서양과는 확연히 구별됐다. 개인주의적인 생각에 기반한다면 그룹 간의 토론은 필요 없고, 따라서 집단 창작이 불가능하다.

Q 아시아 공동제작의 정체성과 관련된 테마

A 이 프로젝트는 3년에 걸쳐 실제로 있는 공통성을 찾는 것이 아니라, 3년간의 공동프로세스를 통해 공통의 기반이 되는 것을 찾아내는 것이 목표였다. 내용, 작업방식, 연극인, 아시아인으로서 연결될 수 있는 지점을 찾기 위한 운동 같은 것이었다. 어쩌면 그런 게 없을지도 모른다는 가능성도 생각했었다. 없다, 불가능하다는 답을 찾는 것도 의미가 있으리라 생각했다. 모두 힘들었지만, 함께 작업하면서 재미있는 것이 생길만한 공동 작업을 위한 구체적인 재료, 조건을 갖고 있다는 것을 알아냈다. 공동 작업을 하는 메리트가 있다는 것을 체험한 이상, 정체성과 같은 추상적인 주제 외에 보다 개별적인 여러 문제를 다뤄야한다고 생각한다. <호텔 그랜드 아시아> 참가 멤버들의 후속 개별 작업 중 하나인 <모바일>은 이민-이 역시 큰 맥락에서는 정체성으로 귀결되지만-에 대해 조금 더 구체적인 이야기로 접어들었다고 생각한다. 이 프로젝트가 계속되어 보다 버라이어티한 아시아의 연극적 테마가 생겨나면 좋겠다고 생각한다.

Q 초연 이후 투어

A 연극의 내용이나 형식면에서 아시아가 함께한 작업을 아시아 한 국가에 특별한 계기성 공연으로 머물게 하지 않고, 일반적인 공연과의 중간 형태로 유통시켰으면 좋겠다고 생각했었다. 초기 기획단계에서 각국을 다니며 극장 감독이나 극단의 프로듀서 등과 만나 이 작품을 그냥 구매하는 것이 아니라, 함께 참가할 수 없는지를 제안했다. 마지막까지 합류한 사람은 없었으나, 옹저버로 워크숍 등에 참가한 사람은 있었다.

42) 앙그라는 언더그라운드 출신말로, 앙그라 세대가 함은 상업성을 무시하고 독자적인 주장을 펼치는 전위적이고 실험적인 연극 세대를 이른다. 1960년 미국에서 시작되어 70년대에는 일본에서도 그러한 연극 움직임이 나타났다.

다만, 행운일지 불행일지 모르겠지만, 결국 이 프로젝트는 100% 일본의 예산으로 만들어졌고, 특히 제작 실행을 우리가 하고, 일본의 경제 시스템 안에서 이루어졌다. 일본의 시스템 안에서 세타가야는 여러 곳에서 예산지원을 받고, 꽤 큰 예산으로 운영되는 극장 중 하나다. 다만, 이 프로젝트에 대해서는 결과적으로 예산이 부족해 모든 예산을 극장에서 대기는 힘들었다. 이 프로젝트가 우리 극장 안에서는 큰 예산이 아닐지라도, 싱가포르 이외의 아시아 각국에서 제작 예산을 준비해 이 프로젝트에 참가하는 것은 쉬운 일이 아니었다. 아시아 각국에서 완성된 작품을 초청하고 싶어 했지만, 이 일을 시작한 일본 프로듀서의 입장에서 투어를 우선하여 참가자들에게 무료공연이라는 희생을 제안하는 것은 억지스럽다고 생각했다. 어느 시점에서 투자를 포기했고, 초연 당시에는 이미 투어 계획 없음을 전제로 진행되었다.

Q 전체 예산규모

A 초연을 포함한 마지막 일년간의 예산은 4,000만엔이었다. 약간의 입장수익과 문화청, 일본 국제교류 기금, 세타가야문화재단의 예산 등으로 편성되었다. 그 중 일본 국제교류기금의 예산은 마지막해 예산의 1/3에서 4/1 정도였다. 그 전 2년간은 워크숍을 포함해 매해 1,500만엔의 예산으로 운영되었는데, 여비의 비중이 절대적으로 높았다.

Q 저작권

A 애매모호하다. 지금까지 저작권은 참가 예술가 그룹인 '로한 저니', 그와 관련된 행정은 세타가야 시 어터에서 처리하는 식으로 진행했다.

Q <호텔 그랜드 아시아>의 성과, 한계와 과제

A 여러 성과가 있었다고 생각하지만, 가장 컸던 것은 공통의 기반을 만들 수 있다는 사실을 확인한 점이다. 구체적으로 15명의 아시아의 연극인이 이렇게까지 강한 유대관계를 갖고 한 가지 작품을 완성했다는 것. 원래 공동 작업은 그런 것을 전제로 진행되지만 좀처럼 달성하기 힘들지 않은가.

한계라고 한다면, 앞서 언급한 정체성과 관련된 테마 부분이 아닐까. 공동작업의 경우 한나라의 예술가가 국내에서 작품을 만들 때보다 아시아의 차이, 다양성, 역사 등 시야가 넓고 풍부해지지만, 그 차이를 가진 사람들이 함께 작업을 하면서 겪는 어려움도 적지 않다. 서로에 대한 차이점이 이 프로젝트를 통해 절실히 느꼈고, 그런 차이점이 기반이 되어 보다 재미있는 연극으로 만드는 것이 지금으로부터 집중해야 할 과제라고 생각한다. 그게 가능할 경우, 각자의 나라에서 작품을 만드는 것과는 다른 가능성이 보이게 될 것이다.

Q <리어>

A 대본을 봤을 때는 재미있으나, 공연을 봤을 때는 무슨 내용인지 알 수 없었다. 재미있는 장면도 있었지만, 역시 이해하기 힘들었다.

여러 국가에서 참가하여 일본의 예산으로 작품을 만드는 과정에서 각국 예술가들이 아시아 공동제작이라고 했을 때 흔히 떠올리는 전통예능을 활용하는 것이 전제였을 거라고 생각한다. 그 자체로는 큰 문제가 없지만, 작품을 보며 미묘했던 것은 일본의 노, 중국의 경극을 포함해 아시아의 여러 전통예술이 등장했는데, 노와 경극 같은 경우 전문적 연희자를 캐스팅해서 강렬한 양식성을 보여줬다. 중요한 역할이기도 했지만, 두 사람만이 아시아 예능을 대변하는 것 같은, 다른 사람들은 전통예능이 아닌 불순물 같다는 인상을 남겼다. 그런 점에서 일본, 중국의 문화제국주의 같은 느낌이 들었다. 그럼에도 불구하고 그 작품을 세계 여러나라에 가서 공연하는 것 사실에 그들의 정치적 의식의 결여를 느꼈다. 우리 역시 일본 국제교류기금과 공동주최한 사업이니 그런 문제가 따라다닐 수도 있다는 생각도 들었다.

하지만, 국제교류기금이 아니더라도 아시아 공동 작업을 할 땐 늘 그런 문제가 발생하기 쉽다. 일본 대 아시아의 어느 국가여서가 아니라 유럽이라도 국가간 작업일 땐 늘 있는 문제다. 그런 점에 대해 방관하면 안 된다는 것을 <리어>를 통해 보다 강하게 느꼈다.

Q <리어>의 공동제작 프로세스

A 잘은 모르지만, 공동제작이라고는 해도 결국 웅켄센의 작품 아니었다. 웅켄센처럼 한사람이 리드하는 공동 작업 방식도 있다고 생각한다. <호텔 그랜드 아시아>와는 양 극단인 셈이다. <리어>나 웅켄센과는 다른 방식의 작업이었으면 하는 생각을 나나 참가 예술가 모두가 가지고 있었다.

Q 아시아 공동제작의 의미

A 일본 국제교류기금의 아시아 연극 지원은 2차 세계대전 중 일본이 아시아에 저지른 나쁜 일에 대해 배상하는 의미로 시작된 프로젝트였다. 국제교류기금을 통한 교류가 동남아시아에 집중된 것은 전쟁으로 인한 안 좋은 역사, 책임져야 할 일을 문화교류를 통해 교류, 연대, 관계성을 재생하고자 하는 근본적인 목적이 있다.

나나 사토 마코토 등도 극단 블랙텐트에서 필리핀 교육극단 PETA 등과 교류했는데, 그러한 점을 의식하고 있었다. 이때의 교류는 동남아시아 연극 1세대와 이루어졌는데, 1세대와 젊은 세대 사이에는 아시아 역사에 대한 인식의 차가 크다. 일본 연극의 문제는 역사, 현상, 연극현상에 대해 제대로 인식하지 않는 것에서 기인하는 것이 크다. 무리를 해서라도 우리가 일본의 1세대 이후의 사람들과 아시아를 직접 대면시키고 싶다는 희망이 있었다. 이것이 첫 번째 이유이다.

또 하나는 세타가야 퍼블릭 시어터의 경우 아시아연극보다는 유럽연극을 초청하는 경우가 많았다. 아

시아 연극을 일본에 더 소개함과 동시에 우리의 활동에도 좋은 영향을 받고 싶었고, 유럽연극은 유럽지역이라는 하나의 권역을 중심으로 발전했기 때문에, 일본이 그 지역과 교류하기에는 무리가 따른다. 일본의 연극이 국내에 머물지 않고, 국외로 발전하기 위해서는 유럽이 아닌 아시아와 교류하는 것이, 지리적, 역사적, 문화적으로 근거가 있다고 생각했다.

경험을 통해 한 문화권에서 모여, 그때만 할 수 있는 공동작업의 장점이 있다는 것을 확실히 깨달았다.

Q 로한 저니의 후속 프로젝트 〈모바일〉

A 극작, 연출은 특정 한사람이 책임을 맡고 있지만, 파트별 협력자가 있어 복수의 극작, 연출로 생각해야 한다. 〈리어〉와 〈호텔 그랜드 아시아〉의 중간 형태라 할 수 있다.

〈모바일〉 이후에는 참가 예술가들 중 일본-싱가포르 예술가를 중심으로 작업할 예정이다. 국제교류기금의 후원이라, 아쉽지만 이번에도 한국이 빠져있다.

Q 세타가야 퍼블릭 시어터 공연의 사회성

A 오히려 순수 예술적인 연극성이 강한편이다. 히라타 오리자의 〈서울시민〉 같은 작품은 쉽게 보이지 않는 사회, 역사와의 관계를 작품을 통해 잘 드러나게 하기 위해 창작하지만, 그런 작품을 만드는 과정 역시 어떻게 강한 예술적 표현을 할 수 있을까에 집중된다. 사회성과 예술성을 조화하는 게 힘들지만 이상적이다.

아시아아트플렉스 아시아 공동제작 사례 다큐멘터리

아시아 공동제작 사례 조사

작품·사진·영상 저작권

「Lear」© Japan Foundation

「Across the River in May」© New National Theatre, Tokyo

「Hotel Grand Asia」© Lohan Journey | photo © Katsu Miyauchi

자문위원

김윤철 _ 한국예술종합학교 연극원 교수, 연극평론가

노이정 _ 연극평론가

박민선 _ CJ 엔터테인먼트 제작부

박현숙 _ 극단 미추 기획실장

인터뷰 협조

구리아마 타미야 _ 도쿄 신국립극장 연극 예술감독

김명화 _ 극작가, 연극평론가

나카지마 유타카 _ 도쿄 신국립극장 제작부 프로듀서

니시도 고진 _ 연극평론가

마츠이 겐타로 _ 세타가야 퍼블릭 시어터 프로그램 디렉터

야스자와 테츠오 _ 도쿄 신국립극장 제작부 수석 프로듀서

웅겐션 _ 극단 시어터웍스 예술감독

이자와 마사코 _ 도쿄 신국립극장 제작부 프로듀서

하타 유키 _ 일본 국제교류기금 무대예술과 코디네이터

히라타 오리자 _ 극단 세이넨단 대표

자료 수집 및 취재 협조

김영신 _ 일본 국제교류기금 서울문화센터 문화기획팀장

김은애 _ 극단 세이넨단 단원

기무라 노리코 _ 공연기획자, 한일공연 전문코디네이터

박현숙 _ 극단 미추 기획실장

에시 미나코 _ 세타가야 퍼블릭 시어터 제작부

오타 유코 _ 극단 세이넨단 기획실

최석중 _ 예술의전당

테이 통 _ 극단 시어터웍스

아시아 공동제작의 현재와 미래 (DVD)

영상촬영 및 편집 _ 조세영

디자인 (주)토가디자인

자료 수집 및 정리

예술경영지원센터 국제교류팀 아시아아트플렉스

차장 우 연, 고주영, 한지선, 안주은, 신민경

발행일 2007년 3월 31일

발행인 박양우

발행처 문화중심도시조성추진기획단

편집인 이규석

기획·제작 재단법인 예술경영지원센터

주소 서울시 종로구 동숭동 50-1 보생빌딩 2층

홈페이지 www.gokams.or.kr

전화 02-745-3861

팩스 02-745-2071

이메일 artplex@gokams.or.kr

예술기관·단체의 경영 활성화를 위해 국제교류, 인력, 정보, 컨설팅 분야의 다양한 매개지원사업을 수행합니다.

Korea Arts Management Service offers multifaceted assistance in international exchange, human resources training, information and consultancy for arts groups and organizations in order to do more effective arts management.

국제교류

해외진출지원
 서울아트마켓 개최
 아시아아트플렉스
 운영 조직화

International Exchange

- to support overseas promotion of Korea performing arts
- to organize Performing Arts Market in Seoul (PAMS)
- to systematize Asia Artplex operation

인력양성

예술분야 기획·경영 전문
 인력 양성 및 현장
 실무자 재교육

Human Resources Training

- to develop professionals in arts planning and management
- to re-train human resources in arts fields

정보지원

예술시장 및 예술경영
 관련 정보의 체계적
 구축 및 활용

Information Offer

- to build and activate efficient information system on arts markets and arts management

컨설팅

예술기관·단체의 설립 및
 운영 활성화를 위한
 경영 컨설팅

Consultancy

- to provide consultancy about establishment and successful managements and operations of arts organizations