

# 1990년대 연극의 실험, 공동창작과 드라마투르기

김옥린\*

참여했던 김미희의 활동을 그 예로 들 수 있다. 이 작품은, 한국연극의 현장에 드라마투르기가 실천적인 역할로 자리 잡는 결정적인 계기가 되었다.

주제어 : 1990년대, 국립극단, 극단 연우무대, 공동창작, 김미희, 김창화, 드라마투르기, 브레히트

<차례>

1. 서론
2. 국립극단의 위기와 국립극단 최초의 공식적 드라마투르그
3. 저질 번역극 양산의 연극계 위기와 드라마투르기 활동에 대한 새로운 요청
4. 극단 연우무대의 공동창작과 프로덕션 드라마투르그의 실험
  - 4.1. 극단 연우무대의 창작극 운동과 공동창작의 의미
  - 4.2. <날 보러 와요>와 프로덕션 드라마투르그의 실험과 의의
5. 결론

<국문초록>

이 논문은 ‘드라마투르기’의 용어가 본격적으로 도입된 1990년대 한국연극에서의 드라마투르기의 역사에 대해서 살펴보았다. 한국연극에서 ‘드라마투르기’의 용어가 공식적으로 도입된 것은 1991년 국립극단 공연 <소>에서이다. 이 공연에서 김창화가 ‘극작술연구가’라는 번역어로 국내 최초의 공식적 드라마투르그로 활동하였다. 그러나 본고에서는 이러한 역사적 사실을 단순 확인하는 데에서 더 나아가 한국연극에서 드라마투르기의 등장이 왜 1990년대였는가의 근본적인 질문을 던지고자 했다. 1990년대 드라마투르기의 도입은 당시 국립극단의 위기, 저질 번역극과 상업극을 양산하는 연극계에 대한 비판과 반성의 흐름에서 적극적으로 모색되었다. 드라마투르기의 소개와 수용은 분명 외부의 새로운 자극에 의한 것이지만 드라마투르기가 한국연극의 현장에 정착될 수 있었던 것은 한국연극의 반성적 모색이 중요하게 작용했다.

역사적으로 봤을 때, 1990년대 연극은 이른바 ‘대학로 연극 시대’가 개막된 시기로, 대학로에 밀집된 소극장들에서 프로덕션 시스템에 의해 제작된 장기공연들의 상업화에 대한 우려가 높아지고 있었다. 그러나 이러한 상업적 소극장 연극들은 1997년 IMF 경제위기를 기점으로 급격히 퇴조를 보이고, 연극계 주류를 이루었던 전통적 극단들도 해체되는 어려움을 겪었다. 대신 젊은 극단들을 중심으로 새로운 세대교체가 이루어졌고, 이들 젊은 극단들은 창작극과 공동창작 작품들을 중심으로 실험을 이어나가고 있었다. 그리고 이들 공동창작의 실험 과정에서 자발적이고 광범위한 드라마투르그 기적 활동들을 확인할 수 있다. 곧 공동창작과 드라마투르기 자체가 1990년대 연극의 ‘실험’이었다. 구체적으로, 1996년 극단 연우무대의 공연 <날 보러 와요>와 이 작품에 ‘프로덕션 드라마투르그’로

## 1. 서론

한국연극에서 드라마투르기의 역사와 관련하여 1990년대가 중요한 이유는 ‘드라마투르기’라는 용어가 국내에 처음 소개되고, 현장에서도 ‘프로덕션 드라마투르기’의 작업이 본격적으로 가시적인 성과를 내기 시작했기 때문이다. 한국연극에서 ‘드라마투르기’의 용어가 공식적으로 도입된 것은 1991년 국립극단 <소> 공연에서 ‘극작술연구가’라는 번역어로 김창화가 국내 최초의 드라마투르그로 활동한 때이다. 김창화의 드라마투르그 활동은 국내에 ‘드라마투르기’가 이론적이며 전문적인 직종의 하나로 받아들여지는 계기를 이루었다. 그리고 ‘드라마투르기’가 이론적인 영역을 넘어서 연극제작 현장에 밀착된 실천적인 역할로 인식된 것은 1996년 극단 연우무대의 <날 보러 와요> 공연을 통해서이다. 이에 따라 본고에서는 한국연극에서 드라마투르기의 등장이 왜 1990년대였는가에 우선적으로 관심을 가지게 되었다.

그리고 이와 관련하여 1990년대 드라마투르기의 도입이 동시대의 한국연극의 위기에 대한 반성적 흐름에서 현장에서 먼저 절실하게 요구되었으며, 1990년대 후반 젊은 연극인들의 세대교체와 관련되어 창작극 운동, 더 구체적으로는 공동창작의 실험과 관련된 자발적이고 광범위한 운동의 일환으로 펼쳐진 ‘드라마투르그적 활동’들로부터 촉발된 것임을 확인할 수 있었다. 이에 따라 본고에서는 한국연극의 드라마투르기의 수용과 정착에 관한 단순한 역사적 사실을 확인하고 나열하는 데에 그치지 않고, 한국연극에서 드라마투르기의 역할이 왜 1990년대에 절실하게 요구되었

\* 경기대학교 초빙교수

는가의 보다 근본적인 질문을 다시 던지게 되었다.

이에 따라 본고는, 1990년대 초반 국립극단의 드라마투르기 활동으로부터 1990년대 중후반 극단 연우무대 등을 비롯하여 젊은 연극인들의 작업에서 드라마투르기 활동이 활성화되는 과정에 이르는 1990년대 전반에 걸쳐서 드라마투르기의 역할이 한국연극과 어떤 문제의식을 공유하며 함께 성장해갈 수 있었는지 적극적으로 추적해보게 되었다. 본고에서는 기존의 드라마투르기에 대한 기능적 접근에서 벗어나 한국연극사의 역사적 맥락에서 드라마투르기의 위치를 적극적으로 재위치시킬 것이며, 특히 외국의 새로운 이론으로 소개되고 도입된 드라마투르기에 대한 단순한 이식사의 관점에서 벗어나 한국연극 내부의 역학에 좀더 주목해보고자 하였다.

1990년대는, 1987년 6·10 민주화 운동, 1988년 88올림픽을 계기로 본격화된 우리 사회의 개방화 흐름, 그리고 1991년 소련 해체와 함께 급속히 진행된 탈냉전·세계화의 흐름과 함께 우리 연극인들의 국제적 욕구가 높아지는 한편 검열이 폐지되고, 그동안 금지되었던 공산권 작가와 월북 작가의 작품이 해금되면서 우리의 현대사뿐만 아니라 냉전 시대의 세계 현대사를 다시 바라보고 우리의 현실을 제대로 그려내고자 하는 욕구 또한 높아졌던 때이다. 그리고 실제로 국립극단을 비롯해서 극단 산울림·극단 미추 등에서 해외 연출가 초빙 공연과 우리 극단의 해외공연 등이 뒤따르고, 극단 연우무대 등의 작업에서 이전과는 다른 질감과 성격의 창작극이 나오는 등 한국연극은 새로운 국면을 맞이하고 있었다. 이 과정에서 드라마투르기뿐만 아니라 예술감독, 기획자<sup>1)</sup> 등 이전과는 다른

전문화된 영역이 새롭게 등장했다. 드라마투르기의 등장 또한 단순히 외국 이론이나 사례가 직접적으로 수입·이식된 것이 아니라 공연제작 과정상의 변화를 겪고 있었던 이러한 국내 상황과 관련이 있다.

그러나 지금까지 드라마투르기 연구는, 드라마투르기가 발전한 독일연극과 미국연극 전공자들을 중심으로 한 이론 소개가 주를 이루고 있다. 논문으로 1990년대 초반 국내에 생소한 이름이었던 ‘드라마투르기’의 개념을 소개하는 허순자와 김미희의 논문이 있으며,<sup>2)</sup> 드라마투르기 국내 도입 초창기에 ‘극작술연구가’의 명칭으로 활동하며 이론 소개에도 적극적이었던 김창화의 논문도 있다.<sup>3)</sup> 이후 실제 드라마투르그 활동의 경험을 토대로 이론적·교육적·실천적 관점에서 논의를 정리하고 있는 김미희의 논문이 발표되었다.<sup>4)</sup> 특히 김미희는 1996년 극단 연우무대의 공동창작 작품 <날 보러 와요>의 프로덕션 드라마투르그로 참여하여 기존의 이론 소개 차원에 머물러 있었던 드라마투르그 작업을 실제 현장 작업과 연결시켜 생산적인 논의를 촉발시키고 새로운 문제제기를 던져주고 있다는 점에서 주목할 만하다. 그리고 최근 최영주의 저서 『드라마투르기란 무엇인가』가 출간되어 지금까지의 해외 사례와 이론을 종합적으로 정리하고 있다.<sup>5)</sup> 그리고 현재 활동 중인 젊은 세대의 드라마투르그들을 중심으로, 현장작업의 사례분석 논문들도 속속 발표되고 있다. 극단 백수광부의 김옥란, 극단 그린피그의 김민승, 극단 코끼리만보의 손원정 등의

의 기반 형성 및 종사자들의 제반 권익을 보호하며 회원들 간의 교류를 통하여 한국 공연의 기획 제작 여건을 활성화하려는 목적”으로 2004년 설립되어 활동 중이다. 한국공연프로듀서협회 홈페이지 <http://www.kapap.co.kr> 참고.

- 2) 허순자, 「미국연극에서의 프로덕션 드라마투르그」, 『한국연극학』 제4호, 1992; 김미희, 「드라마투르그, 숨은 예술가」, 『문화예술』, 1993.3; 허순자, 「독일 및 영미 연극에서의 드라마투르기 발전」, 『연극교육연구』 제12권, 2006.
- 3) 김창화, 「극작술연구방법론」, 『한국연극학』 제10호, 1998.
- 4) 김미희, 「브레히트와 공동창작, 드라마터그」, 『현대문학』, 1998.5; 김미희, 「드라마터지 교육, 어떻게 시작할 것인가」, 『연극의 이론과 비평』, 1999; 김미희, 「드라마터지 역할 연구-유럽의 드라마터그를 중심으로」, 『한국예술종합학교 논문집』, 2001.
- 5) 최영주, 『드라마투르기란 무엇인가』, 태학사, 2013.

1) 1990년대 중반 연극제작 방식이 기존의 아마추어적 방식인 동인제 극단 시스템으로부터 탈피하여 프로덕션 시스템이 부상하면서, 프로듀서(제작자) 혹은 기획자의 역할이 급부상했다. 이러한 상황을 반영하여 『한국연극』은 1998년 10월과 2004년 1월 ‘기획·제작’을 특집 기획 기사로 다뤘다. 이는 현재 제작극장의 프로덕션 제작시스템의 전사(前史)를 이루는 것으로 주목할 만하다. 참고로, 한국공연프로듀서협회는 “한국 공연(연극, 뮤지컬 등) 예술의 질적 향상 및 발전에 기여하며, 기획 제작 과정

논문들이 그것이며,<sup>6)</sup> 이 논문들은 2010년대 한국연극의 드라마투르기의 현위치를 파악하는 데에 도움을 주고 있다.

여기에 덧붙여 본고에서는 기존의 논의를 확장시켜, 역사적 관점에서 한국연극에서의 드라마투르기의 역할과 위치를 재조명하고자 한다. 이를 통해 드라마투르기의 수용을 단순히 외국 이론의 수용사적 맥락에서가 아니라 한국연극에서의 실제 작업과정에 주목하고자 한다. 그리고 동시에 한국연극에서 드라마투르기의 새로운 가능성과 역할은 무엇일지 고민을 이어나가보도록 하겠다.

## 2. 국립극단의 위기와 국립극단 최초의 공식적 드라마투르기

한국연극에서 ‘드라마투르기’의 용어를 찾아볼 수 있는 최초의 기사는 1989년 국립극단 공연 <간계와 사랑>에서다. 국립극단의 <간계와 사랑>의 연출로 초빙된 서독 연출가 프랑크 아놀드가 배우이자 ‘드라마투르기’로 소개된 기사가 그것이다.

지난 84년 10월 한·독 수교 1백주년 기념사업의 하나로 괴테의 대표작인 <파우스트>를 공연, 큰 호응을 얻었던 국립극단은 이번 작품의 완성도를 높이기 위해 서독의 신예 연출가 프랑크 아놀드씨와 무대장치·의상디자이너 게르트 로데 씨를 초빙, 모든 연기 지휘를 맡겼다. 연출가 아놀드씨는 독일연극의 본산 중의 하나인 서베를린 실러극장에서 연출가 겸 배우·희곡전문가로 일하고 있어 서구연극의 신선한 바람을 우리 연

극계에 불어넣어 줄 것으로 기대된다.<sup>7)</sup>

“요사이 독일연극계는 사회와 정치적 이슈를 쟁점으로 한 사회극과 예술성을 중시하는 예술극이 두 개의 수레바퀴를 이루면서 활발하게 움직이고 있습니다.” 최근 우리나라에 온 베를린시립극장 감독 프랑크 아놀트씨(33)는 현대 독일연극계의 동향을 이렇게 전했다. 배우이자 드라마투르기(희곡작가의 일종)로서도 활동하고 있는 아놀트씨는 오는 25일부터 30일까지 국립극단이 국립극장에서 공연하는 <간계와 사랑>(슐러 원작)의 연출을 위해 현재 서울에 머무르고 있다.<sup>8)</sup>

위에서 ‘드라마투르기’는 ‘희곡전문가’ 혹은 ‘희곡작가의 일종’으로 소개되고 있다. 그러나 ‘드라마투르기’에 대한 더 이상의 관심이나 설명은 보이지 않는다. 대신 “서구연극계의 지도적 위치를 차지하고 있는” 독일연극의 젊은 연출가에 대한 관심과 “서구연극의 신선한 바람”이 국립극단 공연에 어떻게 작용할 것인지에 대한 관심이 우선되고 있다. 실제로 프랑크 아놀드에 대한 관심은 그의 눈에 비치는 한국연극의 현실은 어떤 것인가에 맞춰져 있다.

지난 3월초 내한, 공연 작품 협의 등 사전답사를 한 뒤 지난 달 14일 서울에 도착, 본격적인 연습에 들어간 아놀트씨는 “배우들의 연기력을 비롯해 한국연극의 수준이 매우 높다”고 평가했다. 아놀트씨는 “그동안 <관객모독> 등의 공연을 봤는데 한국연극이 서구의 연극 수준에 도달하려는 노력을 많이 기울이면서도 한국 고유의 전통을 보존·계승함으로써 조화를 모색하는 자세에 많은 감명을 받았다”고 우리 연극의 현주소를 진단했다. “한국연극과 서구연극과는 문화의 토착성 때문인지 배우의 연기·분

6) 김옥란, 『한국연극과 드라마투르그의 역할과 위치-프로덕션 드라마투르그 개념을 중심으로』, 『드라마연구』 제39호, 2013; 김혜연(본명 김민승), 『프로덕션 드라마투르그의 사례연구-그린피그의 <두뇌수술>, <아무튼백석>, <나는야썩스왕>을 중심으로』, 『드라마연구』 제39호, 2013; 손원정, 『극장이 기억하는 방법-〈말들의 무덤〉 공연을 위한 연구와 실천을 중심으로』, 『드라마학회 추계학술대회 발표논문』, 2014.11.22.

7) 고영신 기자, 『한국연극 전통계승에 큰 감명-국립극단 <간계와 사랑>의 서독 연출가 아놀트씨』, 『경향신문』, 1989.11.1, 8면.

8) 이계홍 기자, 『독일연극 사회성·예술성 함께 추구-베를린시립극장 감독 프랑크 아놀트씨 내한』, 『동아일보』, 1989.11.9, 18면.

위기 등 여러 면에서 다르다는 점을 느꼈습니다. 이번 공연에서는 두 문화의 조화를 피하면서 독일에서 생각하는 실러의 연극을 한국 관객에게 보여주는 데 주력할 생각입니다.”<sup>9)</sup>

국내 연극계를 지켜본 아놀트씨는 “한국 연극인들의 자질은 훌륭하지만 정확한 작품 해석 없이 대중 분위기만 파악하는 선에서 연습이 형식적으로 진행되는 것 같다”며 우리 연기자들의 무원칙한 태도를 지적하고 “대사를 읽 때도 그냥 제자리에 서서 하기보다 자연스럽게 움직이면서 하는 것이 효과적이다”고 조언했다. 그는 또 “한국에서는 한 극단이 1년에 한두 번 정도만 공연을 갖는다고 들었는데 연중 3백일 이상 공연에 매달리는 독일 극단에 비해 지나치게 휴식기간이 긴 것 같다”며 우리 연극계의 공연 빈곤의 이유를 궁급해 했다.<sup>10)</sup>

이상 첫 번째는 『경향신문』 기사이고, 두 번째는 『동아일보』 기사이다. 독일 연출가 아놀트의 한국연극의 진단에 관해서 『경향신문』 기사는 “배우들의 연기력을 비롯해 한국연극의 수준이 매우 높다”고 평가하는 데 반해, 『동아일보』 기사는 “한국 연극인들의 자질은 훌륭하지만 정확한 작품 해석 없이 대중 분위기만 파악하는 선에서 연습이 형식적으로 진행되는 것 같다”는 비판적인 논평을 인용하고 있다.

두 기사의 논조의 차이가 흥미로운데, 국립극단 연습과정 중에 나온 위의 인터뷰 기사에서 외국 연출가의 눈에 비친 한국연극의 단면이 신랄하게 지적되고 있다. 더불어 독일 극단의 경우 “연중 3백일 이상 공연”이 이뤄지는 데 비해 한국연극의 “공연 빈곤”의 상황도 심각하게 지적되고 있다. 외국 연출가의 눈이라는 외부자적 시선에서 한국연극의 모습이 되 비춰지고 있는데, 독일 작품을 독일 연출가의 손으로 직접 올림으로써 “작품 완성도”를 높이려는 시도 못지않게 한국연극에 대한 자극의 효과

9) 고영신 기자, 앞의 기사.

10) 이계홍 기자, 앞의 기사.

또한 거두고 있다.

그 외에도 프랑크 아놀트는 연출적 해석이나 연출가 개인의 세계관을 소개하는 데에서 더 나아가 동시대 독일연극계 전체의 흐름을 개관하는 등 연출가적 면모라기보다는 드라마투르그적 관점에서의 논평을 덧붙이고 있다. 그러나 위의 기사들에서 드라마투르그로서 프랑크 아놀트에 대한 관심은 더 이상 보이지 않는다. 그만큼 ‘드라마투르기’는 국내 현실에서 낯선 용어이면서 아직은 무관심의 대상이었다.

그리고 <간계와 사랑>의 공연은 새로운 감각의 연출과 무대로 좋은 반응을 얻어<sup>11)</sup> 다음해 1990년 재공연되었다. 이때 공연소개 기사에 공연대본의 번역을 맡았던 이원양 교수가 ‘번역·드라마투르기’로 소개되어 있다.<sup>12)</sup> 그러나 이때에도 공연을 소개하는 『한겨레』 기사 외에 다른 기사에서 ‘드라마투르기’와 관련된 언급은 더 찾아보기 힘들다. 그리고 번역자 자신이 “1989년 국립극장 공연에 사용되었던 번역본을 전면 수정하고 손질”<sup>13)</sup>하여 책으로 펴낸 『간계와 사랑』의 출판본 해설에서, 이원양 교수는 당시 자신의 역할을 번역자로만 소개하고 있다.<sup>14)</sup> 이상의 정황상 독문

11) 프랑크 아놀트 연출의 <간계와 사랑>은 “국립극단에서 공연한 독일어권 연극 가운데 공연의 완성도와 관객과 평론가의 반응이 가장 호의적이었던 공연”이며, “‘시민비극’이라는 부제와 함께 3시간 30분의 공연시간을 기록했고, ‘새로운 연출’, ‘현대적 감각이 물씬’한 공연”으로 호평을 받았다. 김창화, 『국립극단과 독일연극』, 『국립극단 50년사』, 연극과인간, 2000, 98면.

12) “이번 국립극단의 무대 작업에는 아르톨트 말고도 역시 독일의 무대미술 및 의상 디자이너인 게르트 로테가 초빙되어 참가하며 이밖에 번역·드라마투르기에 이원양(한양대 교수), 작곡에 육경순, 연출지도는 박찬빈(인천시립극단 훈련장)씨가 각기 맡았다. 출연진은 권성덕, 박상규, 김명환, 손숙, 오영숙, 장민호, 백성희, 권복순씨 등이다.” 연합, 『새로운 연출, 상큼한 가을무대-국립극단 <간계와 사랑>, 실험극장 <에쿠우스>』, 『한겨레』, 1990.9.21, 9면.

13) 프리드리히 실러 작, 이원양 역, 『해설』, 《간계와 사랑》, 지식올만드는지식, 2011, 211면.

14) “오늘날까지도 독일의 무대에서 끊임없이 사랑을 받으며 가장 많이 공연되는 작품들 중의 하나인 <간계와 사랑>은 1989년 11월 25일 한독 합작으로 국립극장에서 공연됐다.<간계와 사랑>(이원양 역, 프랑크 아놀트 연출, 게르트 로테 무대장치 및 의상, 1989.11.25, 서울 국립극장) 한국 초연이었던 이 공연은 프랑크 아놀트의 뛰어난

학자 이원양 교수가 번역과 통역으로 공연에 참여하고 있지만 ‘드라마투르기’ 작업을 의식적으로 수행했다고 보기는 힘들다.

그런데 2년 뒤, 같은 국립극단 공연에서 ‘드라마투르기’의 용어와 역할에 대한 관심이 고조된다. 1991년 ‘연극·영화의 해’를 맞아 국립극단에서 올린 유치진 추모공연 <소>(장민호 연출)에서 의욕적으로 시도하고 있는 여러 가지 노력 중의 하나로 ‘극작술연구’의 기능을 도입하는 한편 ‘극작술연구’를 맡고 있는 김창화를 적극적으로 부각시키고 있다. 여기서 ‘극작술연구’는 ‘드라마투르기’ 도입 초창기의 번역어이다.

동량 유치진의 대표적 장막극인 <소>가 국립극장 소극장 무대에 올려진다. 13일부터 18일까지 공연될 이 작품은 극작술연구라는 기법을 도입하는 등 공연양식에 변화를 주고 있다는 점에서 화제를 모으고 있다. 이번 공연의 특징은 동량이 추구했던 사실주의 연극의 진수를 살려내고 있다는 점. 또 1959년판 작품을 토대로 <소>가 갖는 비극성과 인물창조의 다양성도 함께 추구하고 있다. 이를 위해 극작술연구라는 기능을 도입하고 있다. 작품의 재해석이 아닌 사실적인 무대화를 위해 종합적인 공연양식 변화를 꾀하고 있는 것. 따라서 연출 패턴도 크게 달라졌다. 기존에서와 같이 연출자가 배우의 성격을 좌우하는 것이 아니라 배우 스스로의 성격창조를 최대한 보장하고 있다. 국립극단장인 장민호씨가 연출을 맡았고 국립극단 지도위원인 김동원씨가 동네어른 역을 맡아 새로운 모습을 보여준다.<sup>15)</sup>

이번 <소> 공연을 위해 국립극단은 35년 초판과 59년판을 토대로 동량의 연극언어를 최대한 살리면서 생활언어를 가미한 공연대본을 새로이 구성했다. 원로 배우 장민호씨는 86년 <바나야저씨> 이후 두 번째 연출

난 연출은 물론이고 게르트 로테의 무대장치와 의상도 극찬을 받았다.” 프리드리히 실러 작, 이원양 역, 『해설』, 위의 책, 210면.

15) 현문학 기자, 『일제하 농민들의 비극적 삶 조명』, 『매일경제』, 1991.4.9, 10면.

작업을 시도한 것으로 주목된다. 권성덕 김복희 정상철 김재건씨 등의 배우들이 출연하며 독일에서 연극학 박사를 취득한 김창화씨가 극작술연구를 맡고 있다.<sup>16)</sup>

‘드라마투르기’는 도입 초창기에 ‘극작술연구’로 번역되었다.<sup>17)</sup> 당시만 해도 한국연극에서 ‘드라마투르기’는 낯선 용어였으며 ‘극작술연구’, ‘희곡전문가’, ‘희곡작가의 일종’ 등 이해 가능한 범위 내에서 적절히 번역해야 하는 새로운 용어였다. 위의 기사에서 ‘극작술연구’는 공연대본의 작성, 공연양식의 변화, 연기 및 연출의 새로운 시도와 관련하여 공연 전반의 과정과 함께 소개되고 있다. 그리고 마침 “독일에서 연극학 박사를 취득한 김창화”에 대한 높은 기대감을 통해 국립극단의 새로운 시도에 대한 관심을 나타내고 있다. ‘극작술연구’는 새로운 전문직종의 하나이자 “독일 연극학 박사”의 후광효과와 함께 적극적으로 홍보되었다.<sup>18)</sup>

그렇다면 다소 갑작스러운 이러한 변화는 과연 무엇 때문일까? 여기서, 앞서 1989년 『동아일보』 기사에서 외국 연출가의 시선에 포착된 한국연극의 “형식적 연습”과 “공연 빈곤”에 대한 비판을 다시 상기할 필요가 있다. 당시 국립극단은 출범 40년의 위상에 걸맞지 않게 “제 구실을 다하지

16) 기자, 『4월의 연극인: 유치진 추모 <소> 공연』, 『동아일보』, 1991.4.12, 27면.

17) 김창화는, 비록 이론적 차원에서이긴 하지만, 1998년 발표한 본인의 논문에서도 ‘극작술연구’라는 명칭으로 드라마투르기의 역할과 역사 등을 자세히 소개하고 있다. 김창화에 의한 드라마투르기의 역할은 다음과 같다. “희곡분석을 통한 극작술 연구가의 준비작업이 끝나면 극작술 연구가는 극작가와 연출가의 중개적 역할을 수행하게 된다. 즉 연출가에게는 공연작품의 선정을 위한 조언을 하게 되며, 살아있는 극작가에게는 공연을 위한 작품의 구체적 조건을 제시해주게 된다. 아울러 배우가 역할을 해석하고 접근하는 방법에 대한 조언과 공연에 대한 비평가적 시각을 보완해주는 기능을 하게 된다. 따라서 공연을 위한 극작술연구 방법론은 공연대본을 위한 희곡의 재구성 단계에서부터 시작되어 무대미술과 공연의 홍보를 위한 자료 제작까지 실로 광범위한 영역에 걸쳐 진행된다.” 김창화, 앞의 논문, 299면.

18) 한국연극 초창기에 ‘연출가’의 개념도 ‘일본 축지소극장에서 활동한 연출가 홍해성’이라는 후광효과와 함께 도입되고 적극적으로 수용되었다. 그리고 이는 현대극 연출에 해당하는, 1970년대 미국 실험극단과 함께 작업하고 귀국한 유덕형·안민수의 경우도 마찬가지다.

못하고 있다”는 비판을 받고 있었다. 그리고 1991년 신임 국립극단 극단장으로 부임하는 백성희에게도 국립극단의 “새로운 위상정립”<sup>19)</sup>이 주문되고 있다.

관과 민간 차원에서 한국연극계의 주요 거점 역할을 해온 국립극단과 극단 실험이 올해로 각각 출범 40, 30년을 맞았다. 지금까지 “제 구실을 다하지 못하고 있다”는 지적을 적잖게 받아온 국립극단은 올해 ‘국립’이라는 이름에 걸맞은 위상 정립에 부심하고 있으며, 극단 실험도 새로운 연극 붐 조성을 위해 안간힘을 쓰고 있다. (중략)

연극인들이 국립극단의 문제점으로 지적하고 있는 것은 ▲ 지금까지 뚜렷한 작품성과가 거의 없었으며 ▲ 단원들의 신진대사와 새 얼굴의 참여가 적었고 ▲ 기존 연극계와 거리가 있다는 점 등이다. 이와 함께 단원수의 증가 및 보다 많은 외부 개방, 그리고 창작극과 작가 발굴에 좀더 주력해야 할 것이라는 지적들이 많다.<sup>20)</sup>

이상에서와 같이, 1990년·1991년 시점의 국립극단은 운영방식이 “폐쇄적”이라는 비판과 함께 단원 문제(‘공무원-배우’),<sup>21)</sup> “국립이라는 이름에 걸맞는” 작품성과가 별로 없다는 등의 심각한 비판에 직면하고 있었다. 동시에 다른 한편으로는, 1992년 대선을 앞두고 제정된 1991년 ‘연극·영화의 해’ 기념식에는 노재봉 국무총리를 비롯하여 대선 후보인 김대중과 김영삼 등 정치계 거물들이 대거 참여하는 한편 정부 예산 15억 원이 지원되어 1991년 한 해 동안 대대적인 연극행사를 벌였다.<sup>22)</sup>

19) 이연재 기자, 「국립극단 새 단장 백성희씨 ‘국립’다운 역할 맡겠다」, 『경향신문』, 1991.1.11, 8면.

20) 이연재 기자, 「한국연극 두 간판 ‘탈바꿈 무대’-국립극단 40돌·극단 실험 30돌 계기로 본다」, 『경향신문』, 1990.1.22, 8면.

21) 박근에 기자, 「국립극장 운영에 단원들 강한 불신-극단 고참배우 계약 반복사건 파문」, 『한겨레』, 1991.1.16, 9면.

22) 기자, 「황설수설」, 『동아일보』, 1991.3.28, 1면.

1991년 국립극단의 <소> 공연은 이러한 행사의 일환으로 기획된 것으로 복잡한 문화적·정치적 이해관계들이 맞물려 있었다. 공연 자체가 단순한 추모 공연의 성격으로만 올라간 것은 아니었다. 그리고 여기에 얽힌 데 덮친 격으로 <소>가 공연되는 중에 표절논란까지 불거지면서 상황은 더 복잡해졌다.

74년 타계한 동량 유치진의 대표적인 민족주의적 시각의 작품으로 알려진 <소>가 일본 극작가 사카나카 마사오의 3막 희곡 <말>을 표절한 작품이라는 주장이 나와 충격을 주고 있다. 연극계에서는 문화부가 선정하는 ‘4월의 문화인물’로 유치진이 내정됐다가 그의 친일행각을 문제삼은 충무 문화·예술인들의 반발로 번복된 뒤(『한겨레신문』 3월 13일자) 그를 ‘4월의 연극인물’로 선정했다. 이에 따라 국립극단은 유치진의 <소>를 지난 13일부터 오는 18일까지 국립극장 대극장에서 공연하고 있다. (중략) 이밖에 ‘연극·영화의 해’ 개막공연으로 문예회관 대극장에서 유치진의 <춘향전>이 이미 무대에 올려졌고, 서울예술단도 그의 희곡 <자명고>를 뮤지컬 <그날이 오면>으로 각색해 오는 24-28일 국립중앙극장에서 공연할 예정이다.

이런 각종 공연·기념행사에 찬물을 끼얹을 만한 주장은 원로 연극인이며 대한민국예술원 회원인 이원경(76)씨에 의해 제기됐다. 이씨는 유치진의 희곡 가운데 대표적 친일작품으로 알려져 있는 <대추나무>의 1941년 초연 때 무대장치를 맡는 등 유치진이 살아있을 때 함께 연극 활동을 한 몇 안 되는 원로 연극인의 한 사람이다. 그에 따르면 자신이 일본 축지소극장에서 연구생으로 활동하던 1936-37년 무렵, 동량이 일본 작가의 <말>을 조선식으로 고쳤다는 사실을 알게 됐으나 그 시대는 그런 일이 아무런 문제가 안 되던 때였다는 것이다.<sup>23)</sup>

23) 박근에 기자, 「‘4월의 연극인물’ 선정 유치진 작품 <소> 일본희곡 <말> 표절 논란」, 『한겨레』, 1991.4.17, 9면.

유치진은 해방 이후 지속적으로 친일극 시비로 공연활동을 계속할 수 없었고, 사후에도 이상과 같은 논란에 휩싸이며 매년 민감한 반응을 낳고 있었다. 요컨대 1991년 국립극단 <소> 공연은, 문화 정책 및 정치적 맥락에서, 그리고 더 심각하게는 국립극단의 위상정립 문제와 맞물려서 매우 민감한 상황에서 공연이 올라갔다. 이에 따라 <소> 공연은 국립극단의 새로운 위상정립을 보여줄 필요가 절실했으며, ‘극작술연구’의 도입은 그러한 의욕적인 시도의 한 예로 적극 홍보되고 있는 면이 크다. 초창기 한국연극에서 드라마투르기의 수용은 이렇듯 절실한 필요에 의해서 도입되었으며, 한국연극의 전문성을 높일 수 있는 계기로 기대되었다.

그렇다면 실제 김창화의 드라마투르그 작업 양상은 어떠했을까? 우선 먼저 눈에 띄는 점은, <소>는 국내 창작극이지만, 김창화는 독일연극 전공자라는 사실이다. 지금의 경우, 외국문학 전공자들이 주로 해당 언어권의 번역극 공연에 드라마투르그로 참여하는 경우가 많은 것과 비교해볼 때, 김창화의 작업은 전공 영역의 전문성보다는 “독일 연극학 박사”의 전문성과 권위에 더 많은 기대감이 작용하고 있다. 그리고 공연에 대한 김창화의 참여도 개별 작품인 <소>에 대한 참여라기보다는 국립극단이라는 프로덕션에 대한 참여의 성격이 강하다. 김창화는 이후에도 계속 국립극단 공연에 드라마투르그로 참여하고 있다.

예컨대 1992년 2월 국립극단 <안네 프랑크의 장미> 공연 소개 기사의 사진(<사진 1> 참고)에는 “국립극단 제152회 정기공연으로 6일부터 막을 올리는 <안네 프랑크의 장미> 연습장면. 차범석씨가 집필하고 문고현씨가 연출한 이 작품에 김창화씨가 드라마투르기를 맡았다.”<sup>24)</sup>라는 설명이 붙어 있다. 여기에서도 볼 수 있듯이, 드라마투르기는 도입 초창기부터 작가·연출가와 동급의 주요 스태프 명단에 함께 오르고 있다. 그리고 김창화는 1992년 11월 셰익스피어 작 <법에는 법으로>를 직접 번역하고

24) 차범석 작, 문고현 연출, <안네 프랑크의 장미>, 국립극단, 1992.9.6~9.9; 정인식 기사, 『연극 연출 세분화 ‘드라마투르기’ 활발』, 『한겨레』, 1992.9.4, 9면.

연출하여 국립극단에서 공연을 올렸다.<sup>25)</sup>

이상의 맥락에서 보자면, 김창화는 당시 <소>를 둘러싼 민감한 상황의 논란과는 무관해 보인다. 대신 김창화는 국내에 처음으로 도입되는 ‘드라마투르기’의 소개에 더

적극적이다. 실제로 김창화는 국내 드라마투르기 도입 과정에서 구체적인 이론 소개의 선도적 역할을 담당했다. 김창화의 이후 작업은 ‘현장과 이론의 접목’을 일차적인 목적으로 하는 소장 평론가 집단 ‘공연과 이론’을 위한 모임(약칭 공이모)의 창립으로 이어진다. 공이모는 1992년 김창화를 초대 회장으로 발족되었으며, “국내외 출신 연극 관계 소장 학자 및 현장 종사자들을 중심으로 연극의 현장과 이론을 접목시킴으로써 우리 연극의 정립 및 발전에 기여한다는 목적으로 창립되었다.”<sup>26)</sup> 현재에도 공이모의 기관지 『공연과 이론』에는 현장 기록인 ‘연출가 노트’와 ‘드라마투르그 노트’가 기획 연재되고 있고,<sup>27)</sup> 현장작업을 적극적으로 비평의 장에 수용하고 있다.



국립극단 제152회 정기공연으로 6일부터 막을 올리는 <안네 프랑크의 장미> 연습장면. 차범석씨가 집필하고 문고현씨가 연출한 이 작품에 김창화씨가 드라마투르기를 맡았다.

<사진 1>

25) 셰익스피어 작, 김창화 번역·연출, <법에는 법으로>, 국립극단 소극장, 1992.11.12~11.25, 국립극장 편, 『국립극단 공연연보』, 『국립극단 50년사』, 연극과인간, 2000, 324면.

26) 오세곤, 『공연과 이론을 위한 모임 약사』, 『공연과 이론』 창간호, 2000 봄, 6면.

27) ‘드라마투르그 노트’는 2011년부터 현재까지 기획특집으로 연재되고 있다. 임혜경, 『유리알 눈』(41호, 2011 봄); 김석만, 『갈매기』(42호, 2011 여름); 김미혜, 『우어 파우스트』(43호, 2011 가을); 조만수, 『전명출 평전』(47호, 2012 가을); 안드라스 비스키, 『Danton-Our Contemporary』(50호, 2013 여름) 등 참고.

이는 한국연극의 드라마투르기 역사와 관련해서 특기할 만한 사실이다. 공이모의 활동은, 근본적으로 이론적인 성격이 강한 평론가 단체의 특성상, 엄밀히 말해서 현장 작업자로서 직업적인 드라마투르그의 사례라고는 하기 어렵다. 그러나 공이모의 활동은 초창기에 드라마투르그의 개념이 이론적이며 실천적으로 현장에 자리 잡을 수 있게 한 실질적인 토대가 되었다는 점은 적극 인정할 필요가 있다.<sup>28)</sup>

이상, 초창기 드라마투르기 수용양상은 국립극단이라는 권위 있는 단체를 통해 공식화됨으로써 시작되었으며, “독일 연극학 박사” 출신 드라마투르그 김창화를 통해 드라마투르기 작업이 이론적이며 전문적인 직종으로 받아들여지는 과정을 보여준다. 김창화의 드라마투르기 작업은 개별 작품에의 참여보다는 국립극단이라는 프로덕션 자체와 관계를 맺는 방식이었고, 드라마투르기가 공연제작과정 중의 전문직종의 하나로 인식되는 계기가 되었다.

### 3. 저질 번역극 양산의 연극계 위기와 드라마투르기 활동에 대한 새로운 요청

1990년대 초는 ‘드라마투르기’가 언론의 본격적인 관심의 대상이 된 때이다. 가장 먼저 『한겨레』는 1992년의 한 기사에서 ‘드라마투르기’를 대서특필하고 있다. 『한겨레』 기사는 “드라마투르기를 활용하는 연극이 늘고

28) 공이모의 드라마투르기 활동에 대한 평가에 대해서는 김창화, 「공이모의 새로운 20년을 기대하며」, 『공연과 이론』 제48호, 2012 겨울; 임혜경, 「공이모의 활동과 계간지 『공연과 이론』의 윌레비평에 나타난 창작극에 대한 토론 분석」, 『공연과 이론』 제48호, 2012 겨울 참고. 필자 또한 처음 드라마투르기 작업을 공이모에서 시작했다. 공이모와 연계되어 있는 해화동일번지 페스티벌과 이인극 페스티벌 등에 드라마투르그로 참여하는 한편, 윌레비평에서 발표자와 토론자로 만난 연출가들과 연결되어 드라마투르기 작업을 시작하였다.

있다”는 매우 발 빠른 진단을 내놓고 있다.(<사진 2> 참고)

드라마투르기(Dramaturgie)를 활용하는 연극이 늘고 있다. 극작술 또는 희곡작법이라 불리는 이 드라마투르그의 도입은, 이제까지 연출가나 번안가들의 경험에 따라 좌지우지됐던 극

작 연출 작업을 객관화함으로써, 저질 번역극을 양산하는 연극계 풍토에 ‘영양제’로 기능할 가능성을 담고 있어 관심을 모으고 있다.

국내에서 시도되고 있는 드라마투르기는 우선 무대에서 표현하고자 하는 주제를 확정하는 작업이다. 이를 위해 자료를 수집하고 희곡을 해석한다. 더 나아가 각종 미학적 기법이 관객들에게 어떤 효과를 불러일으킬지 미리 검토해 보다 적절한 형상화 양식을 찾는 작업을 한다. 즉 통상 연출가와 극작가가 담당해온 영역의 일부를 분화한 방식이다.

실제로 드라마투르기를 담당하는 사람은 극작가·연출가와 희곡 원본을 놓고 주제를 토론해 수정 대본을 만들거나, 외국작품이나 고전 등의 경우 작품 이해를 위해 연극학적 근거나 고증자료 따위를 제시해 해석을 돕는다. 연습에 들어가서는 연출가와 함께 작품을 고치고 연기자들에게는 배역을 이해시키는 작업 따위를 맡는, 연출자의 참모로서 역할한다.

드라마투르그의 이러한 조연은 객관적 논리에 바탕을 둔 것이라는 데 의미가 있다. 번역극의 경우 일반적으로 관련 연극을 전공한 사람이 맡고 있지만 무대 경험도 풍부할 것이 요구된다.<sup>29)</sup>



<사진 2>



위의 기사에서 우선 눈에 띄는 것은, 독일어 원어 표기인 ‘드라마투르기(Dramaturgie)’를 정확하게 병기하고 있는 점이다. 이 기사는, 기존에 사용하고 있었던 ‘극작술’ 또는 ‘희곡작법’ 등의 개념을 응용해 만든 조어(造語)인 ‘극작술연구가’나 ‘희곡전문가’ 등의 번역어 대신 원어 그대로 ‘드라마투르기’라는 명칭을 사용하고 있다. 이는 그만큼 ‘드라마투르기’가 기존에 존재하는 명칭으로는 대체할 수 없는 새로운 직종으로 인식되고 있음을 보여준다. 드라마투르기는 기존의 극작가·연출가 그리고 평론가(사후약방문)와도 다른 영역으로 분명하게 구분되고 있다. 실제로 기존에 사용되던 ‘극작술연구가’라는 명칭은 이후에는 보이지 않는다. 현재 드라마투르기는 ‘드라마투르기’라는 명칭으로 굳어졌다.

그 외에 드라마투르기의 역할과 작업과정, ‘드라마투르기’의 역사적 기원지인 독일연극에서의 역사적 배경과 의의에 대한 소개도 전문적인 수준이다. 드라마투르기가, 연출가와 극작가가 담당해온 영역의 일부가 분화된 영역이자, 공연제작 과정 중에는 ‘연출가의 참모’ 역할을 맡으며, 연극학적 이론이나 고증능력 외에 “무대 경험도 풍부”해야 할 것을 요구하고 있는 것은 드라마투르기를 단순히 이론적 차원에서가 아니라 실제 제작과정 중의 전문 스태프 중의 한 사람으로 인식하고 있는 사실을 보여준다. 그런데 1990년대 초반은 이제 막 드라마투르기가 도입된 시기로, 이러한 인식은 실제 현장의 반응을 추월해서 나온 것으로 좀더 주목을 요한다. 이 기사는 드라마투르기가 현장에 뿌리를 내리기 훨씬 이전에 드라마투르기에 대한 전문적 관심을 나타내고 있다. 그 이유는 무엇일까.

이 기사가 흥미로운 것은 1990년대 초반 ‘드라마투르기’가 단순히 새로운 전문직종에 대한 호기심에서가 아니라 “저질 번역극을 양산하는 연극계 풍토”에 “영양제” 혹은 해결책으로 적극 기대되고 있는 점이다. 기사의 마지막은 김창화의 인터뷰를 인용하면서 “드라마투르기는 연극 전통

이 척박해 외국 작품이 범람하던 17세기 독일에서 태동한 기법으로서 독일 국민연극 정립에 긍정적 충격을 준 것으로 평가받고 있다”는 역사적 사실을 환기하고 있다. 그리고 드라마투르기를 통해 공연의 “제작과정을 객관화”할 수 있으며, “기성연극이 시대정신을 반영하는 태도를 되찾는데 일조할 수 있을 것”이라는 기대를 재차 강조하고 있다. 즉 기사의 중심 논조는, ‘번역극 범람’의 기성연극에 대한 비판의 일환으로 드라마투르기의 새로운 ‘가능성’을 강조하는 데에 맞춰지고 있다.

한편 1992년 시점에서 ‘번역극 범람’, ‘저질 번역극 양산’의 현상은 다른 기사에서도 쉽게 찾아볼 수 있다.

국내 최초로 연극부문에서 최초의 국제저작권 계약 사례가 될 작품은 극단 산울림의 <딸에게 보내는 편지>(정덕에 번역, 임영웅 연출, 20일4월 26일, 소극장 산울림)와 극단 미추의 <죽음과 소녀>(허순자 번역, 손진책 연출, 4월 6일-14일, 문예회관 소극장)이다. 두 극단은 우리나라가 국제저작권조약에 가입한 87년 10월 1일 이후 외국에서 초연(발표)된 작품에 대해 저작권을 인정하고 있는 개정 저작권법(87년)에 따라 이 시기에 해당되는 두 작품의 저작권자와 지난 2월 중순 각각 로열티 지급방식의 정식 ‘문서’ 계약을 체결했다.

한 해 동안 무대에 오르는 작품 중 번역극이 80%에 이를 정도로 압도적인 비중을 차지하는 연극계 현실에서 저작권법 발효는 장기적으로 창작극 활성화로 이어질 것이라는 기대감을 낳았다. 그러나 단기적으로 이 기대는 충족되지 못한 반면 여전히 우위를 차지하는 번역극은 저작권 발표시점인 87년 10월 이전의 ‘낡은 작품’들에 몰려 있고 그나마 재탕, 삼탕 등 리바이벌 경향으로 흘러왔다. (중략) 따라서 두 극단의 시도는 외국 희곡들을 국내에 몇몇이 소개하는 관행이 정착되는 계기가 될 것으로 보인다. 또 제작자들로서도 저작료 지급을 감안한 수준 높은 최신작의 엄선과 높아진 제작비의 만회를 위한 작품성 제고에 힘쓰게 되는 또 다른 효과도 기대된다.<sup>30)</sup>

29) 정인식 기자, 『연극 연출 세분화 ‘드라마투르기’ 활발』, 『한겨레』, 1992.9.4, 9면.

위의 기사는 1987년 10월 국제저작권조약 가입 이후 최초의 국제저작권 계약사례로 소개된 극단 산울림의 <딸에게 보내는 편지>와 극단 미추의 <죽음과 소녀>에 관한 공연 소개 기사이다. 이 기사에서도 당시 연극계의 현실을 읽어볼 수 있는데, 당시 연극계는 번역극이 전체 연극의 80%의 압도적인 비중을 차지하고 있으며, 1987년 국제저작권조약에 가입한 이후에는 그마저도 위축된 상태에서 이전의 “낡은 작품들”을 “재탕 삼탕 리바이벌”하는 심각한 상황이었다.

실제로 1990년대 연극은, 1980년대 소극장의 양적 팽창 이후 여러 부작용에 시달리고 있었다. “1980년대는 가히 소극장의 전성시대”<sup>31)</sup>라고 불릴 정도로 소극장이 수적으로 증가하는 한편 1981년 문예회관 대극장·소극장(현재 아르코예술극장)의 개관 이후 동숭동 대학로를 중심으로 소극장들이 속속 집결하여 1990년대 후반에는 ‘대학로’가 ‘연극의 메카’로서의 모습을 갖췄다. 원래 ‘대학로’는 88올림픽을 준비하는 과정에서 도입된 도시설계제도의 일환으로 계획되었다. ‘대학로’의 도시설계 지침이 마련된 것은 1985년이고, 지하철 4호선 공사로 도로확장공사가 진행되고 마로니에 공원을 중심공간으로 노천극장 등이 계획되었다. 1985년 5월 5일 이 거리를 ‘대학로’라고 명명하였고 주말에는 교통을 통제하여 문화와 예술의 거리, 젊음의 거리로 출발하였다. 이후 1980년대 후반 대학생을 중심으로 반정부 시위가 끊이지 않자 1989년 대학로 주말교통통제를 폐쇄하여 오늘에 이르렀다. 이러한 과정을 거쳐 대학로는 서울의 대표적인 문화공간으로 성장하였으나, 이후 상업자본이 들어오면서 집값이 뛰고 공연장의 임대료가 폭등하는 등 또 다른 문제점을 낳고 있다.<sup>32)</sup> 참고로 2012년 현재 서울 시내 352개 공연장 중 대학로의 공연장 수는 134개이다.<sup>33)</sup>

30) 권영숙 기자, 「국내 첫 저작권 계약 공연-산울림 <딸에게 보내는 편지>, 미추 <죽음과 소녀>», 『한겨레』, 1992.3.11, 9면.

31) 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과인간, 2002, 217면.

32) 우의정(스튜디오 메타 부소장), 「도시계획적 측면에서 바라본 대학로」, 『한국연극』, 1999.9, 23~25면.

1980년대 소극장 전성시대는, 이전까지 소극장 운영의 각종 규제로 작용하던 공연법 개정이 크게 작용했다. 1981년 공연법 개정의 내용은, 공연자 등록 자유화, 3백석 이하 소극장에 대한 규제 예외조항 인정, 공연각본 심사를 연극인들로 구성된 공연윤리위원회에 위탁하고, 관람료를 자율화하는 등 기존의 소극장에 대한 규제를 완화하는 것을 큰 골자로 한다. 그러나 이후 “폭발적으로 증가한 신흥 극단과 이들을 중심으로 한 소극장 연극이 흥미본위의 무정건한 레퍼토리로 상업적이고 부실한 공연”<sup>34)</sup>이 남발되는 부작용을 겪었다.<sup>35)</sup>

민주화와 경제적 상승곡선이 이루어지는 가운데 1980년대 말과 1990년대 초에 걸쳐 대학로는 우후죽순처럼 생겨나는 소극장들이 울리는 짝짝한 수입으로 상업화의 길을 치닫고 있었고 그러는 가운데 연극제작에 있어 1970년대 이래의 논쟁거리였던 극단제나 프로듀서제나 문제가 현실적으로 다가오기 시작한다. 제작편수의 증가와 관객증가 등에 의해 쓸만한 연극작가 부족해지면서 1980년대 말 이후의 연극계는 사실상 1960년대 이래의 동인제 극단체, 혹은 대표중심적 극단체가 해체되는 국면을 맞았다. 실험, 민중, 광장 등 극단의 명칭은 아직 남아있으나 무엇보다 극단 소속의 배우라는 개념이 희미해지고 있다. 따라서 극단 중심의 지속적인 예술작업이 사실상 불가능해졌다. 많은 연극 제작이 기획팀, 제작 동인제, 혹은 극장 중심의 기획체제에 의한 계약제의 PD 시스템에 의해 이루어지기 시작했다.

연극계의 주류를 이루는 전통적 극단들이 이처럼 해체되고 있는 가운데 그래도 동인제 극단의 개념이 지속되고 있었다면 그것은 오히려 몇몇

33) 문화체육관광부, 『2013 공연예술 실태조사』, 2013.12, 86면; 서울문화재단, 『2013 대학로 연극실태조사 보고서』, 2013.12, 209면.

34) 정호순, 위의 책, 222면.

35) 연출가 권오일은 1995년 이후 <미란다> 등 이른바 ‘벗기기 연극’의 퇴폐성과 <개그 콘서트> 식 ‘변태 흥행물’들이 대학로에 범람하고 있다고 우려를 표하고 있다. 권오일, 『1980년대 이후 대학로 풍경-대학로, 이대로는 안된다』, 『한국연극』, 1999.9, 20면.

작은 극단들의 경우일 것이다. 이들 극단들은 자신들만의 소극장을 가지고 있기도 하며 그렇지 않기도 한데 이들 극단들을 유지시키고 있는 것은 무엇보다 뚜렷한 예술적 신념이나 미학, 취향을 지닌 연출가-극단장의 리더십, 혹은 카리스마이며 그를 따르는 단원들 간의 결속된 공동체 의식일 수밖에 없다. 오태석의 목화, 기국서의 76, 이운택의 연희단거리패, 손진책의 미추, 김아라의 무천 등이 그것이며 그밖의 젊은 연극인들의 모임인 최용훈의 작은신화도 주목할 만한 극단이었다.<sup>36)</sup>

이상 평론가 김방옥도 1990년대 소극장의 상업화 흐름에서, 연극계의 주류를 이루었던 전통적 극단들이 해체되고 있는 반면 여전히 “공동체 의식”을 기반으로 한 젊은 극단들을 중심으로 한국연극의 출구가 모색되고 있다는 진단을 내리고 있다. 1990년대 소극장 연극의 상업화, 이른바 PD시스템의 상업화 경향을 목격하면서 다시 극단의 역할이 중요하게 부각되고 있다. 이 글에서 김방옥은 특히 혜화동1번지 연출가 2기 동인들(극단 백수광부의 이상열, 극단 작은신화의 최용훈, 극단 청우의 김광보, 극단 76의 박근형, 극단 표현과상상의 손정우)의 활동에 주목하면서, 이들의 활동이 흡사 “1970년대에 이은 제2의 소극장 운동”<sup>37)</sup>처럼 느껴진다고 평가한다.

그리고 1997년 갑자기 도래한 외환위기, 이른바 IMF 경제위기 이후 흥행 극장들의 자본이 썰물처럼 빠져 나가고, 기성 극단들의 제작 여건이 위축되면서 연극계의 실제적인 세대교체가 이루어졌다. IMF를 계기로, 기존의 전통적 극단들이 해체되고 동인제 극단 형태로 연극을 실험하며 등장하고 있었던 새로운 세대의 연극이 대학로 연극의 중심을 점유해나가기 시작했다. 그리고 1990년대 중후반 등장한 극단 작은신화, 혜화동1번지 연출 동인 등 젊은 연극의 새로운 중심축이 창작극 혹은 공동창작이

36) 김방옥, 「미학적 측면에서의 한국 소극장운동의 흐름-이념 혹은 생존? 우리의 소극장은 저항하지 않는다」, 『한국연극』, 2001.8, 61면.

37) 김방옥, 위의 글, 62면.

있다는 점은 중요한 시사점을 던져준다. 곧 이들을 중심으로 ‘창작극’이 한국연극의 새로운 화두로 떠올랐다.<sup>38)</sup> 이들에게서 여전히 ‘극단’의 자생력과 한국연극의 새로운 가능성을 찾아볼 수 있다는 점은 1990년대에 그토록 번성했던 기획연극 시대의 아이러니한 결말이라고 할 수 있다. 그리고 IMF 체제에서 ‘긴급지원’의 형태로 이들에게 각종 지원금의 혜택이 집중되기 시작한 것도 바로 이 시기이다.

이렇듯 1990년대 후반 ‘대학로 연극’은 이전과는 달라진 환경과 세대교체를 통해서 전환을 꾀하고 있었다. 이러한 변화의 과정은 이 글의 목표인 드라마투르기적 관점에서도 중요하다. 첫째 드라마투르기의 발전은 공연제작의 다른 전문영역의 발전과 함께 연동되어 있기 때문이다. 실제로 이 시기에 등장했던 주요 기획자들이 지금 현재 문화 행정, 연극 정책, 국공립 제작극장 등의 관리자 역할을 맡고 있다. 이들은 드라마투르그가 작업 현장에서 직접적으로 만나는 작업 파트너이다.

둘째 궁극적으로 드라마투르기의 작업은, 창작극·새로운 해석의 해체 재구성작·공동창작 등 한국연극의 새로운 가능성에서 적극적인 동기 부여를 받는다. 드라마투르기는 작품의 기획과 레퍼토리 선정 면에서 일정 부분 기획 파트와 역할이 겹치지만, 드라마투르기와 기획의 영역이 확연히 구분되는 것은 드라마투르기는 실제 작품 제작과정 중에 작품의 완성도와 미학적 성취도를 우선한다는 점이다. 드라마투르기는 흥행이 검증된 작품을 장기공연으로 이끌며 안정적으로 유지시키는 ‘운영’상의 스태프이기보다는 새로운 가능성을 발견하고 적극적으로 시도해야 하는 전초기로서 역할에 더 적합하다. 드라마투르기의 속성 자체가 ‘실험’과 ‘전위’에 가깝다. 따라서 드라마투르그는 새로운 관점의 연출가에게서 지속적으로 자금을 받든지, 스스로 새로운 가능성들을 시도하고 실험하는 데에 두려움을 가져서는 안 된다.

38) 유인화 기자, 「연극계에 창작극 러시」, 『경향신문』, 1994.2.28, 13면; 김운덕 기자, 「소극장 색깔 찾기, 무대도 ‘전문시대」, 『경향신문』, 1999.3.19, 27면.

셋째 이전 세대의 연출가들과는 달리, 이 시기에 등장한 젊은 연출가들이 드라마투르그와의 작업에도 적극적이고 상호 동반자적 관계를 인정하고 있는 점은 드라마투르그의 활동이 한국연극에 실질적으로 뿌리 내리게 되는 중요한 환경으로 작용하고 있다. 역사적으로 봤을 때, 국립이나 시립 등 국공립 극장과와의 관계에서 발달한 유럽의 드라마투르그와 달리, 한국연극에서 드라마투르그의 발전은 극장보다는 극단과의 관계가 더 긴밀하다. 이 시기까지 한국연극에서 극장은 주로 민간극장이었고, 민간극장은 현실적인 극장운영상 공연의 흥행에 민감할 수밖에 없다. 민간극장은 그만큼 자본의 지배력에 좌우되기 쉽다. 이에 비해 공동체적 유대감을 바탕으로 작품의 실험을 계속해나간 것은 극단이었다. 따라서 한국연극에서 ‘프로덕션 드라마투르그’의 가능성은 극장이 아니라 극단에서 가능했다. 이러한 맥락에서, 현재 2009년 이후 명동예술극장·남산예술센터·(재)국립극단 등 국공립 제작극장의 출범은 드라마투르그와 관련해서 전혀 새로운 환경이 조성된 것이고, 국공립 제작극장과 드라마투르그의 위치설정과 역할에 대해서는 앞으로 새로운 시도와 실험들이 계속 이루어져야 한다.

#### 4. 극단 연우무대의 공동창작과 프로덕션 드라마투르그의 실험

##### 4.1. 극단 연우무대의 창작극 운동과 공동창작의 의미

그렇다면 이 시기에 시도되었던 드라마투르그 작업은 구체적으로 어떤 것이었을까. 다시 1992년 『한겨레』 기사를 참고해보면 다음과 같다. “드라마투르그를 활용하는 연극이 늘고 있다”는 진단을 내리고 있는 이 기사에서 찾을 수 있는 중요한 단서는, 구체적인 작품과 드라마투르그의

이름들이다.

최근 드라마투르그를 도입해 공연한 작품은 극단 연우무대의 <날아라 새들아>, 극단 한강이 피폭자를 소재로 그린 <산타 히로시마> 등이다. 또 국립극단은 차범석 씨가 쓴 <안네 프랑크의 장미>를 6일부터 9일까지 중앙국립극장에서 공연한다. 지난해에도 연우무대가 한국현대연극의 재발견 시리즈로 기획한 <동승> 등 4편을 무대화할 때 극예술학회(회장 양승국) 연구원들이 드라마투르그 담당자로 참여하면서 고증작업 등을 한 바 있고 <소>, <죽음과 소녀> 등이 드라마투르그를 도입했다.

연우무대 단원들이 공동창작·연출한 <날아라...>의 경우 중앙대 김석만 교수가 드라마투르그를 맡아 공동제작 작품의 방향타 역할을 해냄으로써, 7가지의 독립된 이야기를 형상화하면서도 이들을 관통하는 주제를 뚜렷이 부각시켰다. 또 20대의 위성신씨와 정진우(배우 정진영의 오타필자 주)씨가 연출과 드라마투르그로 역할 분담해 제작한 <산타...>는 흥가이의 원작이 정리해내지 못한 피폭의 역사성을 부각시키려는 작업을 시도했다.

문고현씨가 연출하는 <안네...>에서 드라마투르그를 맡은 김창화씨는 일본에 끌려가 지하대본영 땅굴 축조에 동원된 조선인 노무자를 다큐멘터리 수법으로 다룬 원작을 대폭 손질해, 일본인 없이 한국인만으로 극을 이끌며 “코스모폴리탄적 세계관을 바탕으로 한국과 일본의 관계를 조명해보려는” 시도를 선보인다.

대부분 뚜렷한 주제의식이 돋보이는 이들 몇몇 작품에서 활용되는 드라마투르그는 또한 공연성과를 축적하는 데도 새로운 지평을 열어주는 것으로 평가되고 있다. 즉 희곡과 비평 이외에도 드라마투르그 작업일지 등이 보존됨으로써 공연성과를 공유할 수 있는 가능성이 커진다. 또 비평도 개별적 관극감을 넘어 이 자료들을 바탕으로 객관적인 접근이 더욱 쉬워진다는 것이다.<sup>39)</sup>

39) 정인식 기자, 『연극 연출 세분화 ‘드라마투르그’ 활발』, 『한겨레』, 1992.9.4, 9면.

이상에서 “드라마투르기를 도입”한 공연으로 언급된 작품은 국립극단의 <소>·<안네 프랑크의 장미>, 극단 연우무대의 <날아라 새들아>·<동승> 등 ‘한국현대연극의 재발견’ 시리즈, 극단 한강의 <산타 히로시마>, 극단 미추의 <죽음과 소녀>이다. 언급된 드라마투르그의 이름은 국립극단의 김창화 외에 극단 연우무대의 김석만과 극예술학회 회원들, 극단 한강의 배우 정진영이다. 김창화는 대본 수정과 관련해서, 김석만은 공동창작 과정과 관련해서, 정진영도 각색과 대본수정과 관련해서 언급되고 있다. 그외 극예술학회 회원들과의 협력관계에서는 고증작업이 언급되고 있다.

국내에서 공식적으로 처음 드라마투르기를 도입했던 국립극단을 제외하고 극단 연우무대·한강 등 주로 진보적 성향의 젊은 연극인들, 이른바 민족극 계열 극단들이 주로 언급되고 있는 부분에서 ‘진보언론’을 표방하고 있는 『한겨레』의 색깔을 읽을 수 있다.<sup>40)</sup> 곧 위에서 말하는 “뚜렷한 주제의식이 돋보이는” 작품이란 주로 역사·정치 현실 비판의 주제를 가진 작품을 가리킨다. 극단 미추의 <죽음과 소녀>도 칠레의 반체제 작가 아리엘 도르프만의 작품으로, 공연 당시 “독재정권의 망령”<sup>41)</sup>을 다룬 작품으로 “우리 정치 현실과의 관련성”<sup>42)</sup>에서 큰 공감을 얻었다.<sup>43)</sup>

그런데 여기서 한 가지 의아한 점이 있다. 위에서 언급한 4명(팀)의 드라마투르그 중에서 정식으로 ‘드라마투르기’의 명칭을 가지고 활동한 것

40) 중앙종합일간지 『한겨레』는 동아일보와 조선일보 해직기자들을 중심으로 1988년 창간되었으며, 현재까지 진보언론을 대표하고 있다.

41) 기자, 「『독재정권 망령』 진지한 묘사」, 『동아일보』, 1992.4.3, 11면.

42) 권영숙 기자, 「칠레라는 거울에 비춰본 우리의 자화상-극단 미추 <죽음과 소녀>」, 『한겨레』, 1992.4.10, 9면.

43) <죽음과 소녀>는 2007년 창작과비평사에 의해 출판본으로도 간행되었다. 작가 아리엘 도르프만은 “칠레의 민주화를 위해 헌신해온 민주인사”로 1998년 봄 민족문학작가회의 초청으로 한국을 방문하여 한국의 민족문학계열 문인들에게 열렬한 환영을 받았다. 곧 <죽음과 소녀>는 연극의 영역을 넘어 동시대 작가·연극인들에게 민족문학의 한 전형으로 여겨졌다. 김명환, 「웁긴이의 말」, 《죽음과 소녀》, 창비, 2007, 405~410면 참고.

은 사실 김창화 1명뿐이다. 극단 연우무대의 어린이연극 <날아라 새들아>, <동승> 등 ‘한국현대연극의 재발견’ 시리즈에서 김석만은 1992년 당시 극단 대표로<sup>44)</sup> 공연제작과 관련된 포괄적인 역할을 한 것이지 드라마투르그로 공연에 참여한 것은 아니었다. 김석만은 당시 이상우 대표가 연우 대표직을 자신에게 넘기고 극단 차이무를 창단하여 나갔고, 김민기도 일찌감치 뮤지컬 전문 학진소극장으로 분가해나갔고, 자신은 안성에 있는 중앙대 연극학과 학과장으로 연습에 전념할 수 없었다고 밝히고 있다. 당시 <날아라 새들아>는, 직전의 작품인 ‘한국현대연극의 재발견’에 들어온 신입단원들을 중심으로 공동창작으로 준비된 작품이나 이미 극단의 중심 역량이 흩어진 상태였고 공연 또한 성과에 미치지 못했다고 자평하고 있다.<sup>45)</sup>

그리고 ‘한국현대연극의 재발견’ 시리즈에 참여했던 한국극예술학회 회원들 또한 ‘드라마투르기’의 공식 명칭으로 활동한 것은 아니었다. 이들의 활동은 극단 연우무대 공연연보에도 기록되어 있지 않다. 또한 당시 필자 또한 한국극예술학회 회원으로 공연과 관련된 합평회 등이 진행되었지만, 드라마투르기라는 명칭이 사용되지는 않았던 것으로 기억한다. 대신 극단 연우무대 공연연보에서 기록으로 확인할 수 있는 ‘드라마투르기’의 명칭은 1996년 <날 보러 와요>의 김미희가 처음이다. 그런데 비록 드라마투르기와 관련된 공식적 기록을 확인할 수는 없지만, 위에서와 같이 시의적절하고 참신한 기획력의 성과가 ‘드라마투르기적’ 성과로 인식

44) 극단 연우무대는 1977년 창립되어 정한룡을 대표체제로 시작되었으며, 이후 오종우, 이상우(1990~1991), 김석만(1992)에 이어 다시 정한룡(1992~2007)이 대표를 맡았으며, 지금은 유인수(2007~ ) 대표 체제로 운영되고 있다. 1984-1992년까지 운영위원회 체제로 운영되었고, 1987년 신촌 연우소극장 시대를 마감하고 혜화동 연우소극장으로 터전을 이전하여 지금에 이르고 있다. 극단 연우무대는 비록 대표 체제로 운영되고 있지만, 진보적 연극운동의 집단적 네트워크를 가진 극단으로 1980·90년대 연우무대의 창작극 운동은 이러한 토대 위에서 가능했다. 극단 연우무대의 드라마투르기의 도입과 실험과정 또한 이러한 맥락에서 이해할 수 있다.

45) 김석만, 『도약과 분화, 1984-1992』, 『연우 30년』, 한울, 2008, 150~151면.

되고 있는 것은 매우 흥미로운 현상이다.

연우무대의 ‘한국현대연극의 재발견’은 1991년 연극영화의 해를 기념한 다양한 사업계획에 따라 극단 연우무대가 “서연호 교수의 자문으로 한국극예술학회(회장 양승국 서울대 교수)와 협력하여”<sup>46)</sup> 준비된 특별기획공연으로, 1989년 김열이 폐지되면서 월북 등의 이유로 공연이 금지되었던 작가들의 작품을 포함한 4편의 작품, 곧 조일재의 <병자삼인> · 유진오의 <박첨지> · 송영의 <황혼> · 함세덕의 <동승>을 공연했다. ‘한국현대연극의 재발견’은 창작극 개발을 우선으로 하는 “연우무대의 정체성을 가장 잘 드러낸 기획”<sup>47)</sup>으로 평가받았으며, 기획의 참신함과 공연성공을 인정받아 1991년 연극영화의 해 ‘최고연극인상(단체)’을 수상했다. 이와 같이 연우무대와 한국극예술학회의 관계는 학술적 협력 · 자문의 관계, 즉 넓은 의미에서 ‘드라마투르기적’ 역할의 일부를 수행한 것이지 리허설 등 공연제작과정에 직접 참여하는 엄밀한 의미에서의 ‘드라마투르기’ 활동이라고는 볼 수 없다.

그리고 이는 극단 한강의 정진영도 마찬가지다. 극단 한강의 <산타 히로시마>는 “재일본 동포작가 홍가이”의 희곡 <히바쿠사>를 각색한 것으로, 정진영은 각색자이자 극중 남자 주인공 미국인 신부 알버트 역을 맡고 있다.<sup>48)</sup> 정진영은 지금은 영화배우로 더 잘 알려져 있는 배우로, 당시 개봉된 “참교육영화” <단힌 교문을 열며>(이재구 감독, 1991)의 주연으로 출연해 막 이름이 알려지기 시작하고 있었다. 같은 기자에 의한 <산타 히로시마>에 관한 더 자세한 리뷰가 실려 있는 다른 기사에서도 정진영은 각색자이자 배우로만 소개되어 있지, 드라마투르기로 설명되고 있지는 않다.<sup>49)</sup>

46) 김석만, 위의 글, 148면.

47) 양승국, 「창작극 발전을 위한 모색, 나와 연우무대의 인연」, 『연우 30년』, 한울, 2008, 313면.

48) 기자, 「연극 <산타 히로시마> 공연」, 『한겨레』, 1992.7.29, 9면.

49) 정인식 기자, 「화제의 무대-홍가이 원작 · 정진영 각색 · 위성신 연출 <산타 히로시

그렇다면 이러한 오인은 어디서부터 비롯되는 것일까. 그리고 흥미로운 것은, 이러한 오인이 단지 사소한 실수로 보이지는 않는다는 것이다. 오히려 이상의 서술들에서 드라마투르기는, 특정 집단의 공연제작과정, 특히 진보적 극단의 특징이라 할 수 있는 공동창작 과정에서 무언가 특별한 역할을 하는 것으로 ‘기대’되고 있는 면이 공통적으로 눈에 띈다. 요컨대 드라마투르기의 활동은 진보적 극단의 성향이 강한 극단 연우무대나 한강의 특성을 부각시켜줄 수 있는 것으로 의도적으로 강조되고 있다. 그런 맥락에서 작업에 참여하고 있는 극단 연우무대의 김석만 대표나 한국극예술학회 회원들의 고증작업, <산타 히로시마>의 각색작업을 ‘드라마투르기’의 이름으로 묶어 함께 파악하고 있다.

다음 <산타 히로시마> 리뷰 기사에서 그러한 정황을 구체적으로 읽어볼 수 있다.

<산타...>가 주목을 받는 이유는 8월 공연작 가운데 ‘미완의 해방’이라는 암운과 맞닿아 있는 유일한 연극이라는 점과 아울러 민족극단 단체로서 극단 한강이 새로운 양식의 민족극을 선보이는 데 따른 일종의 ‘기대’ 때문이다. 이러한 기대의 이면에는 새로운 연극적 소재의 도입이 리얼리티를 얼마만큼 풍부하게 했는가와 발인 내용을 연극적 기법으로 얼마만큼 완성시켰을까라는 두 가지의 궁금증이 깔려 있다.<sup>50)</sup>

위에서처럼 <산타 히로시마>는 새로운 연극적 소재와 새로운 양식의 민족극을 만드는 젊은 연극인들의 작업으로 관심과 주목을 받고 있다. 그리고 그 과정에서 배우이자 각색자 정진영이 연출가 위성신과 함께 공동작업을 하는 자, 곧 ‘드라마투르기적’ 역할을 하고 있는 것으로 인지되고 있다. 여기서 드라마투르기 작업이 젊은 연극인들의 작업에서 발견되

50) 정인식 기자, 위의 기사, 9면.

51) 정인식 기자, 위의 기사, 9면.

는 새로운 시도와 연결되어 적극적으로 의미 부여되고 있는 상황을 읽을 수 있다. 정진영은 위성신과 함께 “연출과 드라마투르기로 역할 분담”하고 있다고 소개되고 있지만, 여기서의 드라마투르기 작업은 ‘드라마투르기’라는 정식 명칭으로 활동한 것이 아니라 공연대본의 각색과 관련한 넓은 의미의 공동작업을 수행한 것으로 보인다.

이상 1992년 시점에서 드라마투르기의 정착은 크게 두 가지의 방향에서 이루어지고 있음을 확인할 수 있다. 첫째는 국공립 단체와 관련한 ‘드라마투르기’의 활동이 그 하나이고, 둘째는 1990년대 젊은 극단, 특히 진보적 극단을 중심으로 새롭게 시도되고 있었던 공동창작 과정과 관련하여 연출가와 공동작업을 하는 자, 특히 각색과 개작 등 대본수정과 관련된 영역을 ‘드라마투르기적’ 참여로 인정하고 있는 것이다.

이중에서 전자는, 주로 해외 유학 유경험자이자 외국문학 전공과 외국어 능력을 갖춘 전문가가 번역극이나 해외 연출가와 협력하는 국제공동제작에 참여하고 있으며, ‘드라마투르기’의 공식 명칭과 함께 참여하고 있다. 반면에 후자는 주로 국내 작업, 특히 젊은 극단의 창작극 작업에서 극단 내부의 공동체적 유대감을 바탕으로 한 공동작업에서 작가적 영역을 담당하거나 고증 혹은 연구, 이론화 작업을 담당하는 사람을 지칭한다. 주로 정치 사회 비판 주제의 작품들에서 공동창작의 집단적 작업방식이 도드라지는 것도 또 한 가지 특징이다. 이 경우, 공동작업의 특성상 저작권을 인정받는 작가·각색자·번역자와 달리 저작권을 인정받기도 요구하기도 어려운 상황이며, ‘드라마투르기’의 공식적인 명칭 없이 비공식적으로 활동하는 경우가 많다.

이런 맥락에서 보았을 때, 1992년 『한겨레』 기사는 시각을 달리하여 적극적으로 재해석할 필요가 있다. 사실 이 기사에서 보다 역점을 두어 소개하고 있는 부분도 개별 작품의 성과보다는 극단 연우무대와 극단 한강에서 시도하고 있는 공동창작의 집단적 작업방식이다. 이들의 공동체적 작업방식에서 드라마투르기는 “공동제작 작품의 방향타 역할”을 하거나

“주제를 뚜렷이 부각시키는” 역할을 수행하고 있다고 소개되고 있다. 이와 같이 역사나 사회 비판·정치 현실을 다루는 소설 원작이나 번역극을 우리 현실에 맞도록 재조정하거나 각색, 혹은 재구성, 재창작하는 방식은 당시 젊은 연극인들에게 새롭게 시도되고 있는 방식이었다.

그리고 이는 브레히트의 각색 작업의 기본 방향이기도 했다. 실제로 브레히트는 자신이 드라마투르그 출신 작가이자 연출가로, 브레히트의 작품에는 기존 작품의 개작 혹은 각색, 이미 잘 알려져 있는 이야기를 재구성하거나 인용하는 작품들이 많다. 이는 브레히트가 드라마투르그 출신 작가였던 특성을 반영하는 것으로, 브레히트가 운영했던 집단적 드라마투르그 체제의 공동창작 방식은 우리의 1980·90년대 진보적 성향의 젊은 연극인들이 왕성하게 실험했던 공동창작 방식과 매우 흡사하다. 브레히트는 공동창작 과정에서 드라마투르그의 역할을 대본수정 등 단지 기능적인 역할에만 국한시키는 것이 아니라 공연이 만들어지는 전 과정에 참여할 것을 요구했고, 드라마투르그뿐만 아니라 공연에 참여하는 배우와 스태프 모두 ‘드라마투르기적으로’ 참여하도록 요구했다.<sup>51)</sup>

브레히트는 드라마투르기의 영역을 단순히 대본 수정, 곧 ‘작가를 대신한 영역’에 그치는 것이 아니라 연출가의 적극적인 협력자로 공연제작과정 전반에 참여하도록 확장시키고 있다. 브레히트가 새롭게 확장시킨 드라마투르기 개념은 이전의 ‘비평가-드라마투르기’ 형태인 레싱과도, 새로운 극작법 개발을 위한 괴테와 실러의 형태와도 다르다. 브레히트의 공동체적 집단 드라마투르기 체제는 훨씬 더 공연에 밀착된 ‘공연-드라마투르기’라고 부를 수 있는 것으로, ‘프로덕션 드라마투르기’라는 새로운 용어로 구분되어 지칭되고 있다.

51) 브레히트의 개작의 원칙은 세 가지이다. (1) 원작에서 사회적인 해석을 찾아낸다. (2) 작품 속의 역사적 순간에 대해서 오늘날의 관점에서 재평가한다. (3) 이를 동시대 관객의 관점에서 재평가하도록 한다. 이상 브레히트에 관해서는 Cathy Turner and Synne K. Behndt, *Dramaturgy and Performance*, New York: Palgrave Macmillan, 2008, pp.38-69.

또한 당시 상업적 번역극 중심의 연극계 풍토 속에서 “우리의 현실”을 담은 창작극은 젊은 연극인들에게 일종의 사명감과 같은 것이었다. 1970년대 대학극 출신 젊은 연극인들의 ‘실험’이 세계연극의 조류와 직접 접촉하는 부조리극, 곧 번역극이었다면, 1990년대 젊은 연극인들의 ‘실험’은 창작극이었다.<sup>52)</sup> 번역극인 경우에도, 해체 재구성된 공연으로 우리의 현실을 적극적으로 반영하여 현재화한 공연들이 만들어지기 시작했다.<sup>53)</sup>

다음은 “창단 이래 창작극만 고집해온”<sup>54)</sup> 극단 연우무대 창단 멤버들의 설명이다.

보다 쉬운 방법으로 연극을 하고 싶은 마음이 꿈틀댈 때마다 우리는 다짐한다. 방향 감각을 잃은 연극행위의 홍수 속에서 우리가 해야 할 일은 무엇인가? 우리의 이야기, 펼쳐버릴 수 없는 우리의 현실을 뒤에 두고 무슨 연극을 하여야 하는가? 물론 번역극 속에서도 우리의 이야기를 꺾어낼 수는 있다. 그러나 못생겼을지라도 우리 주변에서 늘 보는 그 얼굴들에 우리는 좀더 애정을 갖는 것이다.<sup>55)</sup>

52) 연우무대 <날 보러 와요>의 드라마투르기로 참여하고 있는 김미희도 드라마투르그의 역할과 관련해서 브레히트와 그의 공동창작 방식을 참고하고 있다. 1998년에 작성된 글에서, 김미희는 브레히트뿐만 아니라 “80년대 연극운동의 메카”로 연우무대를 지목하고 하고, <한씨연대기>를 구체적인 작품의 예로 들고 있다. 김미희, 『브레히트와 공동창작, 그리고 드라마투르기』, 『현대문학』, 1998.5, 107면.

53) 대표적으로 <기국서의 햄릿> 연작(1981~1990)이 그 예이다. 이러한 해체적 작품들은 번역극/창작극의 경계를 넘어서고 있는 경우가 많다. <기국서의 햄릿>은, 셰익스피어 원작 <햄릿>의 상황을 광주 5·18의 상황과 겹쳐놓음으로써 1980년대의 현실을 새롭게 환기하고 정치적으로 재해석하고 있다. 그리고 <기국서의 햄릿> 연작 5편 중 <햄릿 4·5>는 기국서의 창작극이다. 기국서는 이오네스코 원작의 <의자들>(2009) 공연에서도, 원작의 실존적 부조리의 상황을 용산참사와 연결시켜 한국적 맥락에 재배치하고 있다. 1980년대 기국서의 해체적 실험의 방식은 1990년대 이후 포스트모더니즘 시대에 등장한 젊은 연극의 해체적 연극의 전사(前史)를 이루는 것으로, 기국서와 극단 76은 1970년대와 1990년대 실험극의 계보를 잇는 중간 연결고리 역할을 하고 있다. 이상 <기국서의 햄릿> 연작에 대해서는 김옥란, 『5·18 서사로서의 <햄릿>과 기국서의 연극사적 위치』, 『한국극예술연구』 제34집, 2011 참고.

54) 발간위원회, 『책을 펴내며』, 『연우 30년』, 한울, 2008, 7면.

55) <우리들의 저승> 프로그램북, 1979; 『연우 30년』, 한울, 2008, 26면에서 재인용.

돌이켜보면 1950년대 말부터 외국의 최신 작품으로 신선한 바람을 불러 일으켰던 대학가의 기수들이 모여 ‘실험극장’을 결성했다면, 1970년대 후반부터 대학가에서 움트기 시작한 ‘우리 것에 대한 애정’을 가졌던 세대가 연우에 직·간접으로 참여했다고 할 수 있다. 시대적 상황과 풍조가 극단의 취지에 반영된 것으로, 연우가 창작극을 고집한 것은 어떤 면에서 너무나 당연한 일이었다. (중략) 연우가 창작극을 고집하면서 두 가지 큰 어려움을 겪었다. 첫째는 관객과 공감할 만한 창작극을 구하기가 쉽지 않다는 것이었다. 그래서 소설을 각색하고(<어둠의 자식들>, <돼지꿈> 등), 오래된 작품을 새롭게 조명하려고 노력했으며(<하느님, 큰일 났습니다>), ‘공동창작’이라는 방식을 강구하기도 했다. 이 공동창작 방식은 나름대로 상당한 성과를 거두었다고 자부하는데, 이에 대해서는 <우리들의 저승>을 다룰 때 자세히 설명하기로 하겠다. 두 번째 어려움은 공연윤리위원회와의 갈등에서 비롯되었다. 창작극을 하다 보면 현실에 관한 얘기를 배제할 수 없고, 그러다 보니 본의 아니게 각본심사를 하는 공룡과의 마찰을 피할 수 없었던 것이다.<sup>56)</sup>

요컨대 여기에서 말하는 ‘창작극’이란 단순히 국내 작품 일반을 가리키는 것이 아니라 지금 현재 민감한 “우리의 현실”을 담을 수 있는, “시대적 상황”을 반영한 작품으로, 결과적으로 연우무대는 1980년대 내내 공연윤리위원회의 검열과 충돌을 겪었다. 실제로 연우무대의 공해풀이 마당굿 <나의 살던 고향은>(임진택 연출, 1984)이 공연윤리위원회의 검열에 걸려 ‘6개월 공연 정지’ 제재를 받고 당시 제8회 대한민국연극제에 참여 예정이었던 <한씨연대기>(김석만 연출)의 공연이 무산되기도 했다. <한씨연대기>는 다음 해인 1985년에야 공연이 가능했다. 극단 연우무대의 <나의 살던 고향은>과 <한씨연대기>에 대한 검열 관련 내용은 <한씨연대기>의 연출가 김석만에 의해 자세한 기록으로 남아있다. 김석만은 훗날 1989

56) 정한룡, 『연극하는 친구, 1977-1980』, 『연우 30년』, 한울, 2008, 26~27면.



년 공연윤리위원회 검열폐지 법안 심의 국회 공청회에 참석하여 평민당의 공술인으로 증언하기도 했다. 김석만이 정확하게 지적하고 있듯이, 1980년대의 검열은 이전까지만 해도 문화운동의 최전방에 서있었던 한국 연극이 중심에서 비껴나게 되는 결과를 초래했다.<sup>57)</sup>

실제로 검열로 인해 많은 젊은 인력들이 연극을 그만두었고, 마당극 단체들의 경우는 합법적인 극장 공간을 버리고 노동현장 등으로 뿔뿔이 흩어졌다. 1980년대 말까지 지속된 검열은 실질적으로 한국연극의 후퇴를 가져왔다.<sup>58)</sup> 1980년대에 “우리의 현실”을 담은 창작극이란 곧 검열과의 싸움이였다. 같은 시기 많은 젊은 연극인들, 특히 작가들이 연극계를 떠났고 연극계는 늘상 창작 희곡의 빈곤에 시달릴 수밖에 없었다. 그러나 공연을 제작하는 극단의 입장에서는 그러한 시대 상황을 반영한 창작 희곡을 구할 수 없다면 이른바 ‘공동창작’을 통해서라도 작품을 만들고 배우들과 직접 작품을 만들어 공연하겠다는 것이다.

1980년대 후반은 아우구스토 보알의 『민중연극론』(민혜숙 역, 창작과비평사, 1985), 그로토프스키의 『가난한 연극』(고승길 역, 교보문고, 1987)<sup>59)</sup>, 피터 브룩의 『빈 공간』(김선 역, 청하, 1989) 등과 같이 민중연극론을 사상적 배경으로, 대극장 무대 장치나 의상 등에 의존하지 않고 공연의 가장 기본적인 요소인 배우만으로도 공연이 가능한, 혹은 그런 공연을 실험하는 ‘가난한 연극’, ‘빈 무대’의 실험극과 연출론들이 국내에 소개되고 젊은 연극인들의 실험과 학습의 교과서 역할을 하고 있었다.

동구권인 폴란드 연출가 그로토프스키나 남미 브라질의 보알은 마찬

57) 김석만, 앞의 글, 89~97면.

58) 김옥란, 앞의 논문, 232~234면.

59) 그로토프스키의 연극론은 이미 1973년 여석기 발행의 연극전문지 『연극평론』에도 소개되어 있다. 여기서도 연극은 무대장치와 의상, 음악, 조명효과 없이도, 심지어 텍스트 없이도 존재할 수 있지만 배우 없이는 존재할 수 없다는 배우 중심의 그로토프스키 연출론이 소개되어 있다. 한상철, 『그로토프스키 연출론』, 『연극평론』, 1973 여름, 9면, 17면.

가지로 제3세계 한국의 예술가들, 특히 민족극 계열 연극인들에게 깊은 사상적·연극적 영향력을 미치고 있었다. 그리고 세계적으로도 폴란드의 연극이론가 얀 코트의 이른바 ‘청바지를 입은 셰익스피어’, 즉 현대화된 셰익스피어 해석이 크게 반향을 일으키고 있었고, 국내에도 소개되어 있었다. 한상철은 얀 코트의 『우리 시대의 셰익스피어(Shakespeare Our Contemporary)』<sup>60)</sup>를 인용하며, <기국서의 햄릿> 연작이 얀 코트 연출작과 같은 “정치화된 셰익스피어의 대표적인 사례”라고 평가한 바 있다.<sup>61)</sup>

극단 연우무대 또한 에릭 벤틀리의 원서 『현대극 이론(The Theory of Modern Stage)』을 읽고 토론하는 스터디 모임 ‘목요일모임’(1977년)이 창단 모태가 되었다고 밝히고 있듯이,<sup>62)</sup> 1970년대 후반 대학극 출신 젊은 연극인들은 동구권과 제3세계의 새로운 실험극, 민중극, 연출론 등에 적극적인 학습 의욕을 가지고 있었다. 민중극으로서 전통 탈춤의 양식 논의 및 브레히트의 서사극 이론에 대한 토론과 함께 민족극 계열의 마당극 형식 실험과 민족극의 개념 정립이 진행된 것도 같은 시기이다. 극단 연우무대나 극단 한강 등의 젊은 연극집단들이 동시다발적으로 공동창작의 방법론을 실험하고 있었던 것은 바로 이와 같은 시대적·문화적 배경에서 이해할 수 있다.

따라서 이들의 공동창작의 작업방식은 단순히 공연할 대본이 없어서 배우들과 함께 공연 대본을 작성하는 것 이상의 의미를 갖는다. 이들의 작업은 “우리의 현실”을 함께 분석하고 비판하는, 곧 사회 현실 비판의 주제를 연극적 방식으로 학습하고 토론하는 과정을 의미했다. 1980년대 까지 대학의 탈춤반과 연극반이 대표적인 ‘의식화 교육’의 장(場)이었던 것도 이 시대의 대표적인 문화적 풍경 중의 하나였다. 그리고 이러한 과

60) Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, Poland: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1964; New York · London: W.W.Norton&Company, 1974.

61) 한상철, 『셰익스피어는 여전히 우리의 동시대인인가?』, 『문화예술』, 1990.5; 『현대극의 상황과 한국연극』, 현대미학사, 2008, 361면에서 재인용.

62) 정한룡, 앞의 글, 21면.

정은 동시대의 현대 연극·연출론의 이론적 토대 위에서 적극적인 의미 부여와 동기부여가 되었다. 단지 사상적인 의식화 교육의 장만이 아니라 한국연극의 양식과 미학에 대한 진지한 고민이 함께 이루어졌다. 자연스럽게 연출가뿐만 아니라 배우들도 공연제작 과정 중의 주체적 부분에 적극적인 참여가 요구되었고, 이후 사회 비판에 적극적인 자기 발언을 하는 이른바 ‘의식 있는 배우들’이 출현하기 시작한 것도 이 시기이다.

이전 세대 연극인들이 4·19 세대의식을 공통의 세대감각으로 공유하고 있었다면, 이 시기 연극인들은 군부독재에 대한 저항정신, 곧 민주화 운동에 공감하는 공통의 세대감각을 공유하고 있었다. 그리고 이러한 움직임은 마당극·민족극 계열의 연극인들뿐만 아니라 기국서의 극단 76을 비롯한 1970년대 이후 전위적 실험극, 아방가르드 계열의 젊은 연극인들 내부에도 광범위한 동의가 존재하고 있었다.<sup>63)</sup> 그리고 이는 1990년대의 광범위한 ‘드라마투르기적’ 활동들의 구체적인 토대가 되었다.

#### 4.2. <날 보러 와요>와 프로덕션 드라마투르그의 실험과 의의

그렇다면 연우무대 고유의 작업방식인 공동창작의 구체적인 작업과정은 어떤 것이었을까? 민간극단에서 드라마투르그의 공식적인 참여가 화제가 되었던 <날 보러 와요>를 중심으로 살펴보면 다음과 같다. 한국연극에서 드라마투르기를 논할 때 극단 연우무대의 <날 보러 와요>(김광림 작·연출, 문예회관 소극장, 1996.2.20.-3.8)는 중요한 전환점을 이룬다. 이 작품은 “연우의 고유한 작업방식”<sup>64)</sup>인 공동창작 방식으로 만들어졌다. 이 작품이 무엇보다 중요한 것은 앞서 살펴보았던 브레히트의 ‘프로덕션 드라마투르기’의 역할을 구체적으로 확인할 수 있기 때문이다. <날 보러 와요>의 드라마투르그는 김미희이고, 극단 연우무대의 공연연보에도 공

63) 김옥란, 앞의 논문, 235~236면.

64) 정한룡, 『다시 먼 길을, 1992-2007』, 『연우 30년』, 한울, 2008, 188면.

식적으로 처음 ‘드라마투르기’의 이름이 올라가 있다.<sup>65)</sup> 그리고 공연의 성과 함께 “국내에서는 보기 드문 제작 방식”인 드라마투르그의 참여가 화제가 되었다.

작품 완성에는 드라마투르그가 큰 몫을 차지한다. 드라마투르그는 작품이 애초 의도한 연출적 개념을 올바르게 형상화하도록 돕는, 제작진 내부의 비평가다. <날 보러 와요>에는 미국 예일대학원에서 연극비평과 드라마투르그 교육을 받은 김미희씨가 희곡 창작 초기부터 참여했고, 배우의 역할 연구와 스태프에 필요한 각종 자료를 제공했다. 국내에서는 보기 드문 제작 방식이다.<sup>66)</sup>

경찰서 형사계 사무실을 주 무대로 형사·신문기자·용의자 등을 등장시켜 사건 수사과정을 매우 사실적으로 그려낸다. 형사 개개인의 성격과 각기 다른 수사태도, 센세이셔널리즘을 쫓는 언론의 보도행태, 몸을 사리는 증인들의 모습이 당시의 사건을 생생하게 떠올리게 한다. 수사례의 현장답사, 수사 관계자와의 인터뷰, 수사 및 보도자료에 대한 검토를 바탕으로 작품을 쓰고 연출한 김광림씨(한국예술종합학교 연극원 교수)의 치밀한 연극 만들기가 돋보인다.

65) <날 보러 와요>의 초연 제작진 명단을 기명 순서대로 살펴보면 다음과 같다. 제작 정한룡, 기획 정인경·선미정·이지현·강윤, 극작·연출 김광림, 무대미술 박동우, 무대감독 김석주, 드라마투르기 김미희, 영상디자이너 김형수, 음악 김준성, 의상 조은별·신희정, 조명 김종연, 조연출 김석호·최진아, 제작진행 오정환, 분장 고훈숙·유선영, 소품 천정하·이혜원, 진행 손기호·홍성춘·정세훈·김세영·김유정·임은정·백지원·정지현, 배우 류태호, 김세동, 오지혜, 이지현, 박남희, 김내하, 유연수, 신덕호, 고영란, 이대연, 김석주(『연우 30년』, 한울, 2008, 417면). 이 제작진 명단에서도 연우무대의 극단 중심 공동작업의 특성을 읽을 수 있다. 제일 먼저 눈에 띄는 사실은, 연우무대는 작가·연출가·무대 스태프 외에 제작·기획 분야가 독립적으로 특화되어 있다는 것이다. 연우무대는 1980년대의 히트작 <한씨연대기>와 <칠수와 만수>를 레퍼토리로 간직한 극단이며, 특히 극단의 중심 역량이 기획 분야에 집중되어 있다. 정한룡, 김광림, 이상우, 김석만, 박인배, 박상현 등이 연우무대의 대표적인 기획자이자 연출가들이다.

66) 이상욱 기자, 『화성연쇄살인사건 연극무대에 오른다』, 『한겨레』, 1996.2.8, 16면.

그러나 사건에 대한 연극적 대안은 사건 해결이 아닌 진실을 쫓아가는 인간에 대한 애정을 확인하는 것. 작품 속에서도 수사는 끝내 미궁에 빠지지만 범인을 쫓는 과정에서 벌어지는 여러 가지 해프닝과 코믹한 대사 구사 등이 관객의 재미를 불어넣는다. 극작에서 공연까지 관객의 입장에서 조연을 해주는 전문 드라마투르그 김미희씨(고려대 강사), 사건을 영상으로 담아낸 김형수씨(한국예술종합학교 영상원 교수) 등이 스태프에 가세, 연극적 완성도를 높여준다.<sup>67)</sup>

‘드라마투르기’를 우리말로 풀이하면 ‘극작술 연구’. 이 작업을 하는 사람을 ‘드라마투르그’라고 부른다. 드라마투르그는 극단에 상주하는 비평가로서 희곡의 창작과정에서부터 캐스팅·리허설·프로그램 제작·공연 후 평가에 이르는 공연의 전 과정에 관여한다. 일반 비평가들이 공연이 끝나고 방관자의 입장에서 연극비평을 한다면 드라마투르그는 연출가·배우와 마찬가지로 공연의 미학적 성취에 대한 책임을 공유하는 극단 내 비평가다. 영국에서 문예감독으로 불리는 이 역할은 오늘날 유럽의 극단에서는 보편화돼 있으며 때로 연출가 이상의 권한을 휘두르기도 한다. 상업적 순회극단의 전통이 강한 미국에서도 비영리 레퍼토리 극단을 중심으로 70년대 이후 드라마투르그를 고용함으로써 연극의 예술성을 끌어올리고 있다. 연출가 중심의 제작으로 드라마투르기가 그다지 활성화되지 않은 우리나라의 경우 16일까지 연우소극장에서 공연되고 있는 <날 보러 와요>(김광림 작·연출)가 드라마투르그(김미희씨)의 역할이 큰 비중을 차지한 연극으로 평가받고 있다.<sup>68)</sup>

이상은 공연 당시 드라마투르그로 참여했던 김미희에 관한 기사들이다. 기사에서 김미희는 미국 예일대 대학원에서 연극비평과 드라마투르기를 전공한 전공자로,<sup>69)</sup> 특별히 ‘전문 드라마투르그’라고 소개되고 있다.

67) 조운찬 기자, 『화제연극: 연우무대 <날 보러 와요>』, 『경향신문』, 1996.2.18, 10면.

68) 김희연 기자, 『알고 계세요: 드라마투르그』, 『경향신문』, 1996.6.8, 26면.

69) 예일대는 “미국에서 대표적인 드라마터그 교육기관”으로, 드라마투르기 관련 이론

그런데 1996년 시점에서는 국립극단을 비롯해서 이미 여러 극단에 드라마투르기가 도입되어 있었다. 연구적 성향이 강한 일부 극단에서는 드라마투르기의 도입에 적극적이었다. 예컨대 극단 작은신화의 경우에도, 1993년부터 ‘우리연극 만들기’ 시리즈의 모든 작품에 드라마투르그가 참여하고 있으며, 한양대 연극영화과 출신 연기자들로 구성된 극단 한양레퍼토리에서도 김미혜 교수가 번역과 드라마투르그로 참여하고 있었다.<sup>70)</sup> 연희단거리패 창단 10주년 기념공연 <햄릿>(이윤택 연출, 동숭아트센터, 1996)에도 셰익스피어 전공자인 김동욱 성균관대 영문과 교수가 드라마투르그로 참여하였다.<sup>71)</sup>

그렇다면 위의 기사에서 김미희를 굳이 ‘전문 드라마투르그’라고 구분해서 부르는 것은 왜일까? 그리고 “국내에서는 보기 드문 제작 방식”이라는 소개는 또 어떻게 된 일일까? 결국 이는 김미희의 작업이 이전과는 다르게 느껴졌다는 것인데, 이는 어떻게 다른 것인가? 이와 관련해서 대략 두 가지를 꼽아볼 수 있다.

첫째는 김미희는 미국 예일대 출신 ‘드라마투르기’ 전공자로, 이전의 드라마투르그들이 대본수정 및 개작과 관련된 한정된 범위 내에서 주로 활동했던 것과 달리 공연제작과정 전반에 걸쳐 작업하는 ‘프로덕션 드라마투르기’ 개념을 의식적으로 실천했다. 둘째로는 그 과정에서, 기존에 대본수정에 한정된 의미로 이미 관습화된 드라마투르기 개념에 대한 비

수업으로는 ‘드라마터지의 원리’가 있고, 독일연극을 기원으로 하는 드라마투르기의 역사와 공공극장들의 사례분석 연구를 주요 수업 내용으로 삼고 있다. 김미희, 『드라마터지 역할 연구-유럽의 드라마터그를 중심으로』, 『한국예술종합학교 논문집』, 2001, 9면.

70) 김미희, 『드라마터지 교육, 어떻게 시작할 것인가』, 『연극의 이론과 비평』, 1999, 82면.

71) 김동욱, 『드라마투르기의 글-이윤택 연출의 햄릿(96년)』, 『연극작업-햄릿읽기』, 우리극연구소, 2001.3, 52~55면. 이 책은, 이윤택이 자신의 연극작업을 정리한 ‘연극총서’로, 여기에는 이윤택의 연출 작업과정 뿐만 아니라 김동욱의 드라마투르기 작업과정과 ‘간추린 햄릿 공연사’ 등 작업결과물이 정리되어 있다. 여기서 김동욱의 드라마투르기 작업은 셰익스피어 전문가로서 공연에 이론적·역사적 맥락에서 도움을 주는 “길잡이 노트”로 설명되고 있다.

판과 함께 독일연극에서의 본래적인 의미를 회복할 것을 요구하고 있다. 더 나아가 김미희는 필요하다면 기존의 독일식 표현인 ‘드라마투르기(그)’ 용어를 대체하여 미국식 표현인 ‘드라마터지(그)’의 새로운 용어를 쓸 것을 적극 제안하고 있다.<sup>72)</sup> 실제로 지금 현재 현장에서는 김미희가 제안했던 영어식 표현인 ‘드라마터지(그)’가 꾸준히 쓰이면서, 독일어식 표현인 ‘드라마투르기(그)’를 대체하며 두 용어가 혼용되고 있다.

또한 김미희는 1996년 한국예술종합학교 연극원 연극학과에 ‘드라마터지’ 교과목을 개설했으며, 연극원에서의 ‘드라마터지’ 교육의 목표를 ‘프로덕션 드라마터그’의 양상임을 분명히 하고 있다. 이렇듯 ‘드라마터지(그)’의 용어가 현장에서 확산된 데에는 연극원 출신 젊은 연극인들의 활동이 크게 작용하고 있다. 용어 문제와 관련한 김미희의 새로운 문제제기는 한국연극에서 드라마투르기의 새로운 가능성을 적극 전제하고 있는 것으로, 주목할 만하다.

다만, 김미희의 지적에서처럼 ‘프로덕션 드라마투르그’ 개념은 원래 영미식 모델이 아니라 독일의 모델에 따른 것으로, 용어의 기원을 명확히 하기 위해서라도 원래 독일식 발음인 ‘드라마투르기(그)’를 그대로 존중하여 부를 필요가 있다고 생각한다. 지금 현재는 김미희가 우려했던 것처럼 드라마투르그의 역할이 이전의 협소한 개념을 탈피해 ‘공연 드라마투르그’의 역할로 적극 기대되고 있다. 이미 ‘드라마투르기(그)’의 용어상의 오해가 많이 정리된 상태이다. 이에 따라 ‘드라마투르기(그)’와 ‘드라마터지(그)’의 용어상의 혼란 또한 정리될 필요가 있다.

그리고 <날 보러 와요>에 참여했던 김미희의 작업 방식에 이미 ‘프로덕션 드라마투르그’의 태도가 적극적으로 반영되어 있다.

필자는 그동안 이 용어를 둘러싼 개념의 오해를 불식시키고 드라마터

그가 궁극적으로 우리 연극의 미래를 위해 생산적이고 보완적인 역할을 할 수 있음을 알리는 데 많은 노력을 기울여 왔다. 1995년 초 극작가이자 연출가인 김광림 교수와 함께 연우무대의 <날 보러 와요>에서 실제 드라마터그로 참여하며 이 역할이 단순히 극작가, 극작술연구가, 문헌자료 연구가의 범위를 넘어 ‘공연준비의 전 과정에 참여하며 적극적인 활동을 하는 공연 드라마터그’임을 실천적으로 소개했다. 또 일반 관객과 연극인에게 보다 쉽게 이 개념을 이해시키기 위해 그동안의 드라마터그 작업과정을 상세하게 정리하여 프로그램 노트에 실기도 했다.<sup>73)</sup>

이상 김미희는 공연제작 과정 중의 자신의 역할을 ‘프로덕션 드라마투르그’로 명확히 인식하고 있었고, 그에 대한 이론적 토대도 분명한 상태에서 작업을 시작하고 있다. 당시 김미희는 이미 연극원에 출강하고 있었고, 처음부터 드라마투르기 전공자로 공연에 참여하고 있다. 이는 비평가 출신으로 드라마투르기를 담당하게 되는 과정과 달리 드라마투르그 본인뿐만 아니라 공연 참여자들 모두 드라마투르그의 존재 자체를 의식한 상태에서 작업이 시작되고 있음을 의미한다. 그리고 이는 다른 어떤 경우보다 공연 시작 전부터 드라마투르그의 영역이 크게 열린 상태에서 작업할 수 있는 조건이다. 김미희에게 이전과는 다른 ‘전문 드라마투르그’라는 명칭이 붙게 된 것 또한 이러한 맥락에서 이해할 수 있다.

<날 보러 와요>는 화성 연쇄살인사건을 소재로 한 작품으로 김광림이 오래전부터 구상해온 것이었다. 1995년 초부터 극작 워크숍을 시작하여 열두 차례의 모임을 가지면서 직접 수사를 담당한 형사와 만나 사건 현장의 생생한 모습을 취재하기도 했다. 12월 6일 1차 대본이 완성되면서 극작 워크숍은 끝났지만 연습과정에 드라마투르기(김미희)가 관여하면서 토의와 수정은 계속되었다. 김광림이 드라마투르기를 도입한 것은 극작과 연

72) 김미희, 앞의 논문(1999), 84~85면.

73) 김미희, 앞의 논문(2001), 1면.

출을 겸함으로써 빠지기 쉬운 함정을 피하기 위한 것이 아닌가 짐작했는데 자신의 작품을 냉정하게 객관화시키는 태도가 아주 인상적이었다.<sup>74)</sup>

위의 글은 <날 보러 와요> 공연 당시 제작자인 연우무대의 대표 정한룡의 회상이다. <날 보러 와요>는 공연의 사전제작 단계에서부터 “연우의 고유한 작업방식”으로 자리 잡은 공동창작을 염두에 두고 시작한 작품이다. 연우무대의 공동창작 방식은 연출가와 배우 등 공연 참가자들이 공동으로 작품을 구성하는 방식으로, 소설이나 시를 놓고 작품 구성 워크숍을 진행하면서 토론과 연습과정을 거쳐 연극적으로 숙성시켜 나가고 공연 중에도 계속 수정과 보완을 통해 작품을 완성시켜 나가는 것을 뜻했다. 연우무대의 자체적인 평가에 의하면, 초기의 많은 시행착오를 거쳐 <한씨연대기>에 이르러 “연우의 고유한 작업방식”으로 자리 잡은 한편 연우무대의 활동에도 뚜렷한 전환점을 마련했다고 평가되고 있다.<sup>75)</sup> <한씨연대기>(김석만 연출, 1985), <칠수와 만수>(이상우 연출, 1986), <새들도 세상을 뜨는구나>(김석만 연출, 1988) 등의 작품들은 연우무대의 공동창작 방식을 보여주는 대표적인 작품들이자, 1980년대 연우무대의 전성기를 대표하는 작품들이다.

<날 보러 와요>는 이전의 연우무대의 공동창작 방식을 적극적으로 활용해 만든 작품으로, 1990년대 연우무대를 대표하는 작품이다. 그리고 <칠수와 만수>가 문화운동 세대의 활동으로 연우무대를 대표하면서 영화 <칠수와 만수>(박광수 감독, 1988)로 만들어졌듯이, <날 보러 와요>도 영화로 만들어져 화제가 되었다. 봉준호 감독의 영화 <살인의 추억>(2003)이 그것이다. 이 영화는, 비록 연우무대의 인적 네트워크에 의한 결과물은 아니었지만, 다른 한편으로 그만큼 공동창작의 집단적 역량에 의한 작품이 발휘하는 힘이 얼마나 큰 것인지 다시 한번 실감시켜 준다.

74) 정한룡, 「다시 먼 길을, 1992-2007」, 『연우 30년』, 한울, 2008, 179~181면.

75) 정한룡, 위의 글, 187~188면.

영화 <살인의 추억>은, 연극 <날 보러 와요>의 구성을 기본적인 토대로 하는 한편 소재가 된 화성연쇄살인사건이 일어난 1986년의 시점을 전면 화해 1980년대 군부 독재와 미국에 대한 의존성을 신랄하게 비판하고 있는데, 사실 이는 1980년대 내내 연우무대의 중심 주제였다.<sup>76)</sup>

1995년 2월

김광림은 극작 워크숍을 갖자고 했다. 그는 이 모임에서 극의 윤곽을 잡거나 극작에 필요한 단편적 아이디어라도 모아지면 성과가 되겠고 공동창작의 새로운 모델이 제시되길 바란다고 했다. 구상 중인 작품은 가칭 <날 보러 와요>. ‘화성연쇄살인사건’을 소재로 한다고 했다.

1995년 2월 7일

첫 모임. 직접 공연을 올릴 사람들이 하는 극작 워크숍, 재미있는 일이었다. 연기자에게 완성된 대본이 아닌 시놉시스가 주어지는 것이고 연기자들이 극의 구성과 인물 창조에 적극적으로 참여하는 것이다. 화성 사건에 대한 하이텔 정보와 김광림의 작품 시놉시스를 읽은 후 모임을 시작하였다. 김광림은 범인을 쫓는 과정의 에피소드를 통해 ‘진실은 존재하지 않는다’는 메시지를 전하고 싶다고 했다. (중략)

그렇게 첫 모임을 시작한 후 자료는 차곡차곡 쌓였다. 화성사건에 대한 신문 자료가 1차 사건이 일어난 1987년 5월부터 10차 사건이 일어난 1990년 4월까지 모아지고, 작품에 도움이 될 만한 영화나 책들이 선정됐다. SBS <그것이 알고 싶다>에서 방영한 비디오 테이프와 화성 관련 자료집도 보았다. FBI 요원인 로버트 K. 레슬러의 『FBI 심리분석관』이라는 책은

76) <날 보러 와요>는 화성연쇄살인사건을 소재로 그리스 비극 <오이디푸스>의 추리극 형식을 기본으로 하여(3명의 용의자 심문 장면, 상황의 부조리성을 배경으로 인물들(배우들)의 성격을 극대화 혹은 희화화함으로써 극적 효과를 최대화하는 연극적 방식으로 진행된다) 김광림·김옥란·김주연 인터뷰, 『우리 시대의 극작가』, 객석아카이브, 2010, 108면). 이에 비해, <살인의 추억>은 사회적 메시지를 강화함으로써 시대의 부조리성을 부각시키는 영화적 해결방식을 보여주고 있다. 두 작품은 1980년대에 대한 연극과 영화, 각각의 대응방식을 보여주고 있어 흥미롭다.

둘러보았다. 그 책에서 연쇄 살인과 연쇄 살인범에 대한 정보를 얻을 수 있었다.<sup>77)</sup>

두 번째로 이 작품은 진실한 의미에서의 공동작업이었다는 점에서 드라마투르그의 역할이 더욱 요청되었다. 본래 연극이 종합예술이긴 하지만 20세기 들어 연출가에게 상대적으로 그 무게가 실렸던 게 사실이다. 그러나 <날 보러 와요>는 처음부터 극단 연우무대의 극작 워크숍의 일환으로 기획되어 작품의 구성단계에서부터 극단 단원들의 다양한 목소리가 담길 수 있었다. 또 희곡이 완성된 후에도 연출자는 연기자들에게 작품 해석의 큰 몫을 부여하였으며 무대, 의상, 조명, 분장, 음악 등의 디자이너들에게도 똑같은 예술적 자유를 허용했다. 연출자의 독단이 배제되고 공연에 참가한 연기와 스태프진의 민주적 작업으로 다양한 창조적 색깔들에 일정한 톤을 부여하고 궁극적으로 작품의 연출적 개념으로 수렴시키는 주된 역할을 담당한 것이 드라마투르그였다.<sup>78)</sup>

드라마투르그는 데이빗 마멧의 <올리아나>와 미국의 연쇄살인사건을 다룬 영화 <양들의 침묵>의 기본자료가 된 전 FBI 심리분석관 로버트 레슬러의 책 『FBI 심리분석관』을 소개했으며, 소재가 유사한 책과 영화들을 소개했다. (『잔혹』, 『안나 이야기』, <브링크>, <밤의 열기 속으로>, <플레이 메이커>, <비공개>, <리퍼맨>, <성스러운 피>, <양들의 침묵>, <피고인>, <서든 이펙트>, <내 무덤에 침을 뱉지 마라>, SBS <그것이 알고 싶다> 방송 자료 등)<sup>79)</sup>

위에서 첫 번째 글은 <날 보러 와요>의 조연출 최진아의 작업일지의 내용이며, 다음 글들은 초연 당시 용의자 역할을 맡았던 배우 류태호가

77) 최진아, 「<날 보러 와요>의 작업일지」, 『날 보러 와요』, 평민사, 2003, 146면.

78) 류태호, 「김광림 작·연출 <날 보러 와요> 공연제작의 실제」, 한양대 연극영화학과 석사논문, 2001.12, 27면.

79) 류태호, 위의 논문, 28면.

공연제작 과정을 정리한 석사논문의 글이다. 배우 류태호는 논문에서 “<날 보러 와요>는 다른 어떤 작품보다도 드라마투르그의 역할이 강하게 요구되는 연극”<sup>80)</sup>이라고 언급하며 작가·연출가의 의도, 작품의 주제, 배우의 역할에의 접근, 무대 형상화 못지않게 드라마투르그의 역할을 적극적으로 인정하고 있으며 ‘드라마투르기’라는 별도의 장을 할애하여 상세히 기술하고 있다. 조연출 최진아의 작업일지에서 공동창작의 전체 진행과정을 알 수 있다면, 배우 류태호의 석사논문에서는 드라마투르그의 작업이 구체적으로 어떤 것이었는지를 참고할 수 있다.

위의 글들에서 알 수 있듯이, <날 보러 와요>는 공연 1년 전부터 공동창작을 위한 극작 워크숍을 시작하고 있다. 여기서 드라마투르그 김미희는 배우·스태프들과 함께 공연과 관련된 광범위한 자료조사와 인터뷰, 토론을 진행하고 있다. 1995년 2월 극작 워크숍을 시작하여 초고가 나온 것이 1995년 12월이니, 거의 1년에 걸쳐 대본이 완성됐다. 작가·연출가·배우·드라마투르그를 비롯한 스태프들이 함께 참여하여 1년 동안 극작 워크숍을 통해 대본을 완성하고 공연을 준비하는 이러한 과정은, 경제적 인 면이나 인적 결속력 등 모든 부분에서, 지금의 일반 극단이나 제작극장의 프로덕션 시스템 내에서는 불가능한 일이다. 이러한 부분이야말로 서로에 대한 헌신과 희생을 전제조건으로 공동체적 유대감을 유지하고 있었던 극단의 공동창작 방식에서 가능한 일이다.

이후 극작 워크숍 모임은 11차례 더 있었다. 주로 화성사건 관련 자료를 모으고 극적인 에피소드를 찾아내어 의문점을 발견하는데 노력했으며 이를 토대로 등장인물들의 성격 구축에 논의가 집중되었다. 또한 소재에 대한 현실감과 구체적인 이미지를 얻고 조사상의 의문점을 해결하기 위하여 두 차례에 걸친 현장 답사와 네 차례에 걸친 사건 담당 형사들과의 인터뷰가 있었다.

80) 류태호, 위의 논문, 27면.

그러는 사이, 1995년 11월 중순 경 극작 워크숍과 현장답사, 사건 담당 형사들과의 인터뷰를 통하여 수집된 기초자료와 드라마투르그와 단원들로부터 제시된 인물 설정과 작품의 구도가 작가의 손을 거쳐 희곡으로 나왔다. 3분의 2정도가 완성된 상태에서 희곡이 읽혀지고 그 자리에서 주제의 모호성, 과도한 희곡의 길이, 극적 재미의 부족 등이 지적되었다. 그리고 1995년 12월 6일, 마침내 완성된 희곡이 나오게 되었다.<sup>81)</sup>

대본이 나온 후 드라마투르그의 작업이 조금씩 구체화되었다. 작가로부터 도움 요청을 받은 중요한 임무는 대본 자르기(cutting)였다. 그러나 대사가 너무도 섬세하게 계산되고 살아 있었기에 다소 어려움을 겪었다. 대사가 또 다른 대사를 낳는 식의 극작술이어서 각 부분 부분은 더하고 뺄 것이 없는 것처럼 보였던 것이다. 그러나 한편으로는 부분적인 리얼리티에 충실하다보니 에피소드의 지루한 나열처럼 느껴지는 부분이 있었다. 따라서 드라마투르그는 우선 작가의 의도를 존중하면서 극적 긴장감과 재미를 유지하고 동시에 내용의 사실적 개연성과 미학적 논리라는 원칙을 자르기의 원칙으로 삼아 작업했다. 물론 원래의 대본이 약 2시간 20분 가량 소요되는 상당히 긴 작품이므로 공연시간을 약 20분 정도 단축하기 위한 기능적 자르기도 요구되었다.<sup>82)</sup>

이상은 배우 류태호가 밝히고 있는 극작 워크숍과 대본 구성, 그리고 이후 대본 수정 과정에 대한 구체적인 상황이다. 여기까지는 기존의 드라마투르그들에게 기대되는 일반적인 역할, 곧 자료 수집과 정리, 대본 수정(이른바 ‘대본 어레인지’)의 작업과 동일하다. 그리고 이는 연출가 김광림도 “많은 도움이 되었다”라고 밝히고 있는 부분이다.

**김광림** : 저는 지금까지 드라마투르크를 세 명을 겪어봤어요. 88년에

81) 류태호, 위의 논문, 28~29면.

82) 류태호, 위의 논문, 30면.

한양대학교 제작실습을 학생들하고 할 때가 처음이었어요. 제가 미국에서 귀국한 직후였죠. 미국에서도 그 당시에 드라마투르크가 보편적이지 않았고 그런 역할만 있다는 것을 알았고 제가 다니던 학교에서도 드라마투르크가 없었어요. 그때 제가 마키아벨리의 <만드라골라>라는 작품을 했는데, 학생 중 한 명에게 드라마투르크라는 역할을 주고 자료조사와 자료정리를 하도록 했습니다. 작업에 꽤 도움이 됐어요. 다음에 두 번째로 우리 학교에 계신 김미희 선생이 제가 <날 보러 와요> 처음 할 때 그 공부를 하고 오셨다고 해서 드라마투르크를 같이 작업했었어요. 그때 그 분이 했던 역할이 처음 대본을 쓰니까 2시간 40분 정도가 나왔는데 그것을 줄이는 일이었어요. 그것이 많은 도움이 됐었어요. 쓰는 사람 입장에서도 이것도 자르기 싫고 저것도 자르기 싫은데 “이것을 잘라야 합니다, 왜 이렇습니다.” 하고 얘기를 해주니까 그게 도움이 됐어요. 그 작업이 끝난 뒤에는 연출 입장에서의 연기지도는 아니지만 배우들의 연기에 도움을 주는 역할을 했는데, 그것은 그렇게 효과적이었던 것 같지는 않습니다.

**이화원** : 연기지도요? 형상화 과정이나 코멘트 정도겠죠.

**김광림** : 지도는 아니고 참고자료를 제공하는 일이지요. “이런 인물에는 이런 것이 있다. 이렇게 접근하는 게 어떠냐?” 하는 정도인데, 역시 배우는 그런 부분은 연출하고 해야 하는 게 맞는 것 같습니다. 그런 약간의 부작용이 있었던 것 같습니다. 그 다음에 팜플렛 만들고 이 작품을 글로써 외적 포장을 하는 그런 역할을 해서 굉장히 많은 도움을 받았습니다. 세 번째로 지금 하는 <우리나라 우투리>에 우리 전문사 과정의 마정화씨가 드라마투르크로 작업을 했는데 정말로 중요한 역할을 하고 있습니다. 이 친구는 절대 전면에 안 나서고 작품을 이론적으로 분석하여 이것은 어떤 성격이다라는 것을 정립하는 역할, 그 다음에 작업과정을 통해 창조적인 도움을 주는 역할을 하

는, 굉장히 중요한 위치에 있죠.<sup>83)</sup>

이상은 2003년 드라마투르기에 관한 주제의 한 좌담회에 참석한 김광림의 발언이다. 여기서 김광림은 김미희 뿐만 아니라 다른 드라마투르그와의 작업 경험도 함께 밝히고 있다. 첫 번째가 한양대학교 연극영화학과 제작실습 수업에 참여한 학생 드라마투르그와의 작업이고, 두 번째가 <날 보러 와요>에 드라마투르그 전공자로 참여한 김미희의 경우이고, 세 번째가 <우리나라 우투리>(2002)에 참여한 연극원 전문사 과정의 마정화의 경우이다.

이상의 경우에서 먼저, 첫 번째 학생 드라마투르그의 경우는 자료 조사와 정리의 기본적인 작업이다. 보통 학교에서 수업의 일환으로 진행되는 실습 공연의 경우 드라마투르그는 조연출과 비슷한 영역에서 작업하게 되는 경우가 많은데, 이 또한 그러한 사례로 보인다. 연극원의 사제지간의 관계를 토대로 한 <우리나라 우투리>의 드라마투르그 마정화의 경우도 큰 틀에서는 학생 드라마투르그의 사례라고 할 수 있다. 그러나 위에서 보듯이, 드라마투르그 마정화는 연출가 김광림에게서 각별한 신뢰를 얻고 있는 점에서 단순히 학생 드라마투르그의 역할에서 벗어나 좀더 확장된 영역에서 공연에 참가하고 있음을 알 수 있다.<sup>84)</sup>

반면에 <날 보러 와요>의 경우, 김광림은 드라마투르그 김미희와의 작업에 대해서 절반만 긍정하고 있어 대조적이다. 앞서의 인용문에서처럼 김광림은, 김미희와의 작업에서 대본 수정(‘대본 자르기’)과 관련해서 많은 도움을 받았다고 밝히고 있는데, 그에 반해 배우들과 드라마투르그와의 관계에 대해서는 “부작용”이라고 표현하면서 다소 부정적으로 평

83) 김형기·김광림·성수정·송현옥·이성열·이화원, 『좌담: 한국연극에서 드라마투르기 시스템의 정착과 활용에 대하여』, 『연극평론』 제31호(복간 11호), 2003 겨울, 8~9면.

84) <우리나라 우투리>의 이론화 과정에 대한 드라마투르그의 작업에 대해서는 김광림의 희곡집에 실려 있는 마정화의 글에서도 확인해볼 수 있다. 마정화, 『<우리나라 우투리>의 틀, 소리, 공간』, 『김광림 희곡집 6』, 평민사, 2006, 146~158면.

가하고 있다. 연출가의 입장에서, 배우들과의 관계는 연출가와의 관계만으로 제한하는 한편 드라마투르그의 참여에 대해서는 신중한 반응을 보이고 있다.

이러한 반응은 배우 류태호가 “드라마투르그는 때로는 작가의 입장에서, 때로는 연출자의 입장에서, 때로는 자료제공자로, 그리고 때로는 전반적 조연자로 기능하면서 공연의 완성도에 크게 기여했다”<sup>85)</sup>고 평가하는 것과는 상반된 것이다. 연습 과정 중의 드라마투르그의 참여에 대한 배우 류태호의 설명을 좀더 참고해보면 다음과 같다.

리허설이 중반부에 접어든 시점에서 연기자들로부터 전체적으로 어떤 톤으로 나갈 것인가라는 질문과 더불어 연출적 개념이 무엇이나는 질문이 있었다. 연출자는 앙상블 연기를 지향한다고 대답했다. 연기자들이 용어에 대해 혼란을 일으키는 것 같아 드라마투르그가 보충 대답했다. 연기자들의 연기 자체는 사실주의나 조명, 음악, 무대 등은 비사실적으로 이를 감싸게 될 것이며, ‘진실은 있다, 그러나 알기 어렵다’라는 주제를 무대 위에서 사실과 비사실의 경계로 보여줌으로써 연극적으로 표현하게 될 것이라고 답변했다. 또 연쇄살인사건이라는 소재와 경찰서라는 주무대를 통해 현대산업사회의 다양한 역기능을 표현하고 싶다고도 말했다. 그러나 작품의 메시지는 사회적이라기보다는 개인적이며 보편적 인간애에 기초한 남녀간의 사랑에 희망을 걸고 현실 속의 회의주의를 극복하고자 한다고 설명했다. 장면 #2와 장면 #20의 공원 벤치 장면이 이런 작가의 메시지와 관련, 대단히 중요하다고 지적했다. 밝은 봄의 색조, 중풍으로 일그러진 김반장과 그를 위로하고 범인 검거에 대한 확신을 갖는 박기자의 집념이 이를 연극적으로 압축한 것이라는 설명이 이어졌다. 또한 충격적인 사건 속에서도 일상의 삶이 그려져야 하고 이로부터 잔잔한 감동이 나온다면 성공적인 공연이 될 것이라고도 했다. 연출자는 연기자들의 세세한 이해를 돕기 위해 장면별로 읽으면서 인물 각각을 정리해 주었으며 드라

85) 류태호, 앞의 논문, 32면.



마투르그는 연출자의 설명을 보충하거나 답변을 대신해 주었다.<sup>86)</sup>

이상, 대본 수정의 사전제작과정 뿐만 아니라 연습 진행 과정에도 드라마투르그가 적극적으로 참여하고 있음을 알 수 있다. 이는 드라마투르그 김미희가 이 작품 이후 작성된 논문들에서 강조하고 있듯이, 대본 구성 및 수정 작업에만 한정된 역할이 아니라 공연제작의 전체 과정에 적극적으로 참여하는 ‘프로덕션 드라마투르그’로서 의식적인 참여가 이루어지고 있음을 보여준다. 그리고 이는 배우 류태호의 전폭적인 긍정에서와 같이 배우의 입장에서는 긍정적으로 받아들여지고 있음을 알 수 있다.

그러나 바로 이 부분에 대해서 정작 연출가 김광림의 평가는 부정적이다. 김광림은 사전제작과정 중의 대본 수정과 프로그램북 원고 작성에 대한 드라마투르그의 역할에 대해서는 긍정적으로 평가하지만, 실제 공연의 방향을 결정짓는 연습 과정 중의 배우들과의 토론과 합의 과정에 드라마투르그가 적극적으로 참여하는 것에 대해서는 불편해하고 있다. 여기에는 “진실은 있다, 없다”와 관련된 작품의 방향 설정과 관련해서 연습 초반부터 드러났던 연출가와 드라마투르그의 관점의 차이가 작용하고 있다. 그리고 결과적으로 이 작품 이후 김광림과 김미희의 작업은 더 이상 지속되지 않는다.

결국 이는, 공연 자체의 성과와 별도로, 드라마투르그가 연출가의 협력자로서 연출가와 지속적인 파트너십을 형성하고 유지하는 것이 얼마나 어려운 일인지 보여준다. 프로덕션 드라마투르그로서 김미희가 확장하고자 했던 드라마투르그의 역할은 연우무대 특유의 공동창작 방식과 유기적으로 잘 연결될 가능성이 많았고, 공연의 성공과 함께 한국연극에서 드라마투르그의 역할이 실제로 영향력을 인정받고 주목받는 결과도 얻었다. 그러나 이러한 이상적인 관계가 이후에도 계속 유지될 수 없었던

86) 류태호, 위의 논문, 31면.

것은 여러 가지 면에서 생각할 거리를 던져준다.

개별 단위 작품에서 드라마투르그로서 전문성을 유지하는 것과, 연출가와 지속적인 파트너십을 통해 연극적인 실험을 지속해나가는 것은 별개의 일이다. 개별 작품·연출가·배우·극단과의 관계는 그야말로 “그때그때마다” 사정이 다르다. 이 말은 곧 드라마투르그의 입장에서, 자신이 어떻게 드라마투르그의 정체성을 유지해나가고 작업을 실행할 수 있는지 냉정한 판단과 선택이 끊임없이 요구되는 상황에 처하게 되는 현실을 뜻한다. 동시에 이는 드라마투르그 본인 스스로 자신의 정체성에 대해서 끊임없이 회의하고 새로운 영역을 개척해나가야 하는 이유가 된다.

이상 <날 보러 와요>의 공동창작은, 공연의 성과뿐만 아니라, 한국연극에서 프로덕션 드라마투르그의 실천적인 사례를 보여준 것으로 그 의미가 크다. 한국연극에서 드라마투르그는, 1990년대 초반 이론 도입 이후 1990년대 중후반을 거치면서 단지 몇 년 사이에 빠른 속도로 연극현장에 자리 잡았다. 그리고 한 극단과 공동체적 유대감을 유지하며 지속적으로 함께 작업하는 프로덕션 드라마투르그의 역할은 지금 현재 젊은 세대의 드라마투르그 활동에 중심을 이루고 있다.<sup>87)</sup> 극단 연우무대의 <날 보러 와요>의 프로덕션 드라마투르그 김미희의 활동은 한국연극의 현장에 드라마투르그가 ‘실천적인’ 영역으로 인식되는 데에 결정적인 역할을 한 선구적인 업적이라고 평가할 수 있다.

## 5. 결론

87) 한국연극에서 드라마투르그의 활동이 공식화되기 시작한 1990년대 이후 대략 20년간을 제1세대 드라마투르그의 선구적 활동시기라고 한다면, 최근 2010년대 이후 젊은 극단에서 프로덕션 드라마투르그의 형태로 활동을 벌이고 있는 드라마투르그들의 활동을 제2세대 드라마투르그라고 구분 지을 수 있다. 극단 그린피그의 김민승, 극단 코끼리만보의 손원정, 극단 아르케의 배선에 등 제2세대 드라마투르그의 활동에 대해서는 차후 별도의 논의 과제로 남겨둔다.

이 논문은 ‘드라마투르기’의 명칭이 본격적으로 도입된 1990년대 한국 연극에서의 드라마투르기의 역사에 대해서 살펴보았다. 한국연극에서 ‘드라마투르기’의 용어가 공식적으로 도입된 것은 1991년 국립극단 <소> 공연에서 ‘극작술연구가’라는 번역어로 김창화가 국내 최초의 드라마투르그로 활동한 때부터이다. 그러나 이 글에서는 이러한 역사적 사실을 단순히 확인하는 것에 그치지 않고, 한국연극에서 드라마투르기의 등장 이 왜 1990년대부터였는가의 근본적인 질문을 던지고자 했다. 이와 관련하여 이 글에서는 1990년대 드라마투르기의 도입이 단순히 독일연극 유허학자에 의한 새로운 제도의 국내 도입에 그치는 것이 아니라 국립극단의 위기, 기존의 동인제 극단 시스템과는 다른 프로듀서 시스템의 확산에 따른 극단 및 기획극장의 상업화에 대한 동시대 연극에 대한 반성적 흐름에서 드라마투르기의 역할이 신문기사 등 저널리즘에 의해 먼저 적극적으로 요구되고 그 의미가 부여된 상황에 주목하게 되었다.

‘드라마투르기’는 1990년대 초반 단순히 새로운 전문직종에 대한 호기심에서가 아니라 “저질 번역극을 양산하는 연극계 풍토”에 대한 해결책으로 신문기사에서 먼저 대대적으로 조명되었다. 실제로 1990년대 연극은, 1981년 공연법 개정 이후 소극장의 폭발적 증가에 따른 여러 부작용에 시달리고 있었다. 1980년대는, 1981년 대학로 문예회관 대극장·소극장(현재 아르코예술극장)의 개관 이후 동숭동 대학로를 중심으로 소극장들이 속속 집결하여 ‘대학로 연극’ 시대가 개막된 시기이다. 그리고 1990년대 중반부터 대학로 소극장을 중심으로 기획연극이 부상하고 프로듀서 시스템이 활성화되었다. 예컨대 신촌 산울림소극장의 <위기의 여자>(1986) 등의 여성연극이 흥행에 성공한 이후 대학로극장의 <불 줌 꺼주세요>(1992), 학전소극장의 <지하철 1호선>(1994), 파파프로덕션의 <라이어>(1999) 등으로 이어지는 장기공연들이 1990년대 내내 줄을 이었다. 그리고 이러한 소극장 장기공연들의 효과가 점점 작품성보다는 상업성에 치우치게 되면서 비판이 거셌다.

그러나 이러한 상업적 소극장 연극들은 1997년 IMF 체제에서 철퇴를 맞게 되고, 흥행 극장의 자본들이 썰물처럼 빠져나가고 연극계 주류를 이루었던 전통적 극단들 또한 해체되는 과정을 겪었다. 그런 한편 동인제 극단의 공동체 의식을 기반으로 출발하고 있었던 젊은 극단들을 중심으로 연극계의 새로운 세대교체가 이루어졌다. 1990년대 후반 극단 연우무대, 작은신화, 해화동1번지 연출 동인들의 출현이 그것이며, 이들 젊은 극단의 작업들이 중점을 두었던 것이 창작극, 특히 공동창작 작품이었다는 점은 매우 중요하다.

1990년대 초반, 드라마투르기가 제대로 연극현장에 정착되거나 제도적인 기반이 마련되지 않았음에도 언론 등에 의해 대대적으로 먼저 소개되고 그 가치가 인정된 것 또한 이들 젊은 극단의 공동창작 작품들이었다. 실제로 1990년대 중반 젊은 극단들을 중심으로 공동창작이 유행하고 있었고, 전문적 드라마투르그가 아닌 극단 구성원들의 자발적인 참여에 의한 광범위한 ‘드라마투르기적’ 활동이 활성화되어 있었다. 그리고 공동창작에 의해 만들어진 1996년 연우무대의 <날 보러 와요>가 흥행에 성공하면서 이 작품에 전문 프로덕션 드라마투르그로 참여했던 김미희의 역할이 집중 조명되었다. 그리고 이는 한국연극의 현장에 드라마투르기가 실천적으로 자리 잡는 결정적인 계기가 되었다.

이상 1990년대 한국연극에서 드라마투르기가 본격적으로 등장하기 시작한 것은 한국연극의 물적 토대 및 환경의 변화, 그리고 연극의 위기에 대한 대안으로 현장에서 먼저 적극적으로 모색된 결과이다. 1990년대 후반 연극현장의 드라마투르기의 정착은 상업적 소극장의 ‘극장’에서가 아니라 자본력과 물리력에서 열세였던 젊은 극단들의 자생적인 에너지와 밀도에 의해서 가능했다. 드라마투르기는, 공동창작과 함께, 1990년대 한국연극이 실험했던 공연제작 방식의 하나였다. 이상 1990년대 한국연극에서의 다양한 드라마투르기적 실천의 역사적·담론적 맥락은 기존의 연구사에서 외국의 사례들에 치중된 연구 경향에서 벗어나 한국연극과

드라마투르기의 역사를 생산적으로 검토해볼 수 있는 기회가 될 것이다.

더 나아가 한국연극사의 성공과 실패 사례를 통해 지금 현재 동시대 한국연극에 필요한 역할들이 무엇인지 적극적으로 생각해볼 필요가 있다. 특히 이는 2009년 이후 본격화된 제작극장 시대에도 시사하는 바가 크다. 지금 현재 제작극장 시대의 프로덕션 시스템에서 중시하는 기획 및 마케팅 중심의 자본의 논리는 1980년대 소극장 상업연극들에서 이미 익숙하게 보아온 풍경들이다. 그리고 지금 현재 드라마투르기 또한 제작극장 시대의 환경 변화에 따라 또 다른 전환점을 맞고 있다. 1990년대 한국연극의 위기에서 젊은 극단들의 창작극 운동과 드라마투르기 활동이 한국연극의 적극적인 돌파구 역할을 했듯이, 지금 현재 동시대 한국연극에서 드라마투르기는 어떤 역할을 할 수 있을지 고민이 절실한 때이다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

신문 『경향신문』, 『동아일보』, 『매일경제』, 『한겨레』, 『한국일보』  
잡지 『공연과 이론』, 『연극평론』, 『예술경영』, 『한국연극』  
국립극단, 『국립극단 50년사』, 연극과인간, 2000.  
김광림, 《날 보러 와요》, 평민사, 2003.  
아리엘 도르프만, 김명환 역, 《죽음과 소녀》, 창비, 2007.  
연우무대, 『연우 30년』, 한울, 2008.  
프리드리히 실러, 이원양 역, 《간계와 사랑》, 지식의만드는지식, 2011.

### 2. 단행본

김옥란 · 김주연, 『우리시대의 극작가』, 객석아카이브, 2010.  
정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과인간, 2002.  
최영주, 『드라마투르기란 무엇인가』, 태학사, 2013.  
한상철, 『현대극의 상황과 한국연극』, 현대미학사, 2008.  
Cathy Turner and Synne K. Behrnt, *Dramaturgy and Performance*, New York: Palgrave

Macmillan, 2008.

Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, Poland: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1964;  
New York · London: W.W.Norton&Company, 1974.

### 3. 논문

김미희, 「브레히트와 공동창작, 그리고 드라마티그」, 『현대문학』, 1998.  
\_\_\_\_\_, 「드라마티지 교육, 어떻게 시작할 것인가」, 『연극의 이론과 비평』, 1999.  
\_\_\_\_\_, 「드라마티지 역할 연구-유럽의 드라마티그를 중심으로」, 『한국예술종합학교 논문집』, 2001.  
김미혜, 「드라마투르기, 숨은 예술가」, 『문화예술』, 1993.  
김옥란, 「5·18서사로서의 <햄릿>과 기국서의 연극사적 위치」, 『한국극예술연구』 제34집, 2011.  
\_\_\_\_\_, 「한국연극과 드라마투르기의 역할과 위치-프로덕션 드라마투르기 개념을 중심으로」, 『드라마연구』 제39호, 2013.  
김창화, 「극작술연구 방법론」, 『한국연극학』 제10호, 1998.  
김혜연(필명 김민승), 「프로덕션 드라마투르기의 사례연구-그린피그의 <두뇌수술>, <아무튼백석>, <나는야썩스왕>을 중심으로」, 『드라마연구』 제39호, 2013.  
류태호, 「김광림 작 · 연출 <날 보러 와요> 공연제작의 실제」, 한양대 연극영화학과 석사논문, 2001.  
허순자, 「미국연극에서의 프로덕션 드라마투르기」, 『한국연극학』 제4호 1992.  
\_\_\_\_\_, 「독일 및 영미 연극에서의 드라마투르기 발전」, 『연극교육연구』 제12권, 2006.

## Abstract

## Experimental Theater 1990s, Co-creation Drama and Dramaturgy

Kim Ockran

This paper focuses on the history of dramaturgy in 90s when the term “*dramaturgy*” was employed in earnest in Korean theatre society. It was a play <*so(cow)*> in 1991 that the term “*dramaturgy*” initially introduced. In the play, Kim Changhwa was the first one in Korea to play a role as a “literary researcher”. This paper not only observes the historical fact, but also delves into why the advent of the dramaturgy was in 1990s. Dramaturgy was widely adopted when National Theater Company of Korea was at risk and low-quality drama and profit-pursuing drama were rampant.

Historically, “era of Daehagro” was started in 1990s. It triggered the problem of commercialization because some of the theaters achieved long-term success and did not bother to make new plays. However, due to foreign currency crisis in 1997, these theaters went out of business, and mainstream theaters had difficult time as well which led to its fall. Young theater groups, who replaced the older generation, made experimental theaters which were made by co-creation drama. There were multiple of dramaturgy activities in those experimental theaters. That is, co-creation theater and dramaturgy by itself were ‘experiments’ in 1990s. The play <*Come to see me*> is a notable example which Kim Mihee participated as a production dramaturg. This play opened starting point for dramaturg to settle in Korean theater society.

Key words : 1990s, Brecht, Co-creation Drama, Dramaturgy, Kim Changhwa, Kim Mihee, National Theater company of Korea, Theater Company Yeonwoo

접수일: 2015년 1월 31일

심사기간: 2015년 2월 4일~2월 23일

게재결정: 2015년 3월 12일