

드라마투르기적 관점에서 본 현대 한국연극사

김옥란, 『한국연극과 드라마투르기』(연극과인간, 2016)

김미희*

<국문초록>

『한국연극과 드라마투르기』는 한국연극사에서 드라마투르기의 뿌리와 흔적을 찾아내고 그 현황과 비전을 제시하는 책이다. 저자는 10여 년 간 고군분투한 자신의 경험을 토대로 한국적인 맥락에서 드라마투르기 역할을 설정하고자 한다.

저자는 한국연극에서 드라마투르기의 전사(前史)를 근대극 시기와 현대극 시기에서 찾는다. 1930년대 극단의 문예부나 연구회에서 작가 육성과 창작극 생산에 노력한 것, 60년대 드라마센터 극작 워크숍이 박조열, 노경식, 이강백 등의 작가를 길러낸 것을 두 전사로 꼽는다. 또 드라마투르기가 본격적으로 한국에 수용되는 시기를 90년대로 보았다. 1991년 국립극단에서 김창화가 극작술연구가로 그 개념을 소개하고, 1996년 김미희가 <날 보러 와요>에서 프로덕션 드라마투르기 작업으로 한국연극의 드라마투르기를 본격적으로 시작했다고 평가했다. 2000년대 이후 제작극장 시대의 도래로 드라마투르기의 활동이 확산되었다고 보았으며, 특히 공공극장의 경우 창작극 개발과 육성을 위해 드라마투르그의 도입이 절실하다고 주장한다.

이 책은 그동안 외국 이론이나 방법론의 단편적인 소개에 그쳤던 국내의 드라마투르기 담론을 주제적이고 역사적인 논의로 확대했다는 점에서 의의가 있다. 드라마투르기적인 인식과 사고가 예술의 모든 창작과정으로 다양하게 확산되는 현 시점에서 여전히 개발 드라마투르기 육성에 방점을 두고 있다는 아쉬움도 있지만, 21세기 한국연극의 소통 통로로서 그 존재와 전문화의 필요성을 한국연극사의 맥락에서 설득력 있게 풀어냈다.

김옥란은 현재 한국연극에서 가장 활발하게 활동하는 베테랑 드라마투르그 중 한 명이다. 국립극단과 남산예술극장이 제작극장 시스템으로 전환한 이래 조만수와 함께 국공립 극장의 공연들에서 가장 많이 볼 수 있었던 드라마투르그 중 하나다. 공공극장에서 뿐 아니라 민간극단인 백수광부에서도 연출가 이성렬과 오랜 파트너십을 갖고 매년 3-4 작품씩 왕

성한 드라마투르기 작업을 해 왔다. 그러나 김옥란에게 드라마투르기 작업이 항상 성공적이었거나 만족스러운 것은 아니었다. 우연한 기회에 드라마투르그라는 일에 아무 인식도 없이 발을 디디며 시작된 그의 작업은 시작부터 혼란과 실패의 경험이었다. 전문가로서 인정을 받게 되기까지 그의 드라마투르기 작업은 눈에 보이지 않는 역할 개념과의 싸움이었고 해도 과언이 아니다. 『한국연극과 드라마투르기』는 김옥란이 지난 10여 년 간 드라마투르기 활동을 하면서 자신의 혼란과 실패의 경험으로부터, 드라마투르그의 관점에서 바라 본 현대 한국연극사이다.

김옥란은 2004년 개인적인 인연으로 김태웅 작·연출의 <즐거운 인생>에 드라마투르그로 처음 참가하게 되었다고 한다. 그의 드라마투르기 여정은 현대 한국연극에서의 드라마투르기 수용사의 한 단면을 보여주는 듯하다. 당사자는 물론 이를 제안했던 연출가나 공연 팀의 어느 누구도 드라마투르그 역할에 대해 명확한 인식이 없는 상황에서 공연 팀에 들어가게 된 것이다. 때문에 김옥란의 드라마투르기 작업은 매 순간 무엇을 어떻게 해야 할 지 혼란의 연속이었으며 공연 팀 내에서 존재감을 인정받지 못하는 낭패감을 종종 겪었다고 술회했다. 한동안 그는 ‘공연과 이론을 위한 모임’의 일원으로 단체 차원에서 연결된 드라마투르기 작업에 참여하기도 했다. 그러나 드라마투르기 작업의 실체를 알고 역할을 다해 다기보다는 드라마투르기 작업의 가능성을 발견하는 계기 정도로 이곳에서의 자신의 작업 의미를 평가했다. 여기까지의 김옥란의 작업은 문학 연구자나 비평가로서 드라마투르기 작업에 임한 데서 초래된 혼란인 셈이다. 그러던 중 2008년과 2009년에 박정희, 이성열 연출가와 작업을 하며 김옥란은 본격적으로 프로덕션 드라마투르그 역할을 학습하게 되었다고 한다. 이에 대해 그는 연출가 개인과의 작업 범위를 벗어나 극단 전체, 프로덕션 전체와의 협업을 시도하게 되면서 그 역할을 어느 정도 감지하게 되었다고 고백한다. 비로소 연극만들기에서의 드라마투르그의 창조적 역할을 깨닫게 되었으며 그 중요성을 인지하기 시작했다는 것이다. 이러

* 한국예술종합학교 연극원 교수

한 자각은 그가 드라마투르기 작업에 임하는 태도를 적극적으로 변화시켰다. 드라마투르그 스스로가 자신의 역할에 대한 인식을 바꾸게 됨으로써 역할 수행에도 변화가 가능함을 경험하게 된 것이다. 이렇게 민간극단에서 축적된 드라마투르기 경험은 2009년 이후 제작극장의 출범과 함께 김옥란으로 하여금 국공립극장에서의 드라마투르기 작업에 참여하도록 이끈다. 이런 식으로 김옥란이 드라마투르그 역할에 대해 무지한 상태에서 극작술연구가로, 다시 프로덕션 드라마투르그로 자신의 역할을 스스로 만들어 가는 궤적은 현대 한국연극에서의 드라마투르기 수용사와 매우 비슷하다.

『한국연극과 드라마투르기』는 저자의 실제 드라마투르기 작업 경험을 토대로 현대 한국연극사에 수용된 드라마투르기의 개념과 역할 쟁점들을 정리하고, 나아가 자신이 혼란과 시행착오를 겪으며 고민했던 문제의식을 공유하고, 드라마투르기의 역할에 대한 비전을 제시하려는 목적에서 기획되었다.

책은 5장으로 구성된다. 먼저 1장에서는 ‘왜 지금 드라마투르기인가?’라는 제목으로 최근 한국연극에서 드라마투르기 영역이 확대되고 있으며, 특히 국공립 극장을 중심으로 공공극장에서의 드라마투르그 역할에 대한 요구가 증대되는 시점에서 역사적인 맥락에서의 드라마투르기 연구의 필요성을 주장한다. 이에 따라 그간의 드라마투르기 연구사를 간략히 검토하는 가운데, 한국 연극사에 드라마투르기의 두 전사(前史)가 있다고 전제한다. 근대 한국연극에 존재했던 극단의 문예부와, 1960년대 여석기의 드라마센터 극작 워크숍을 꼽았다. 이러한 전제 하에 저자는 드라마투르기의 이론적 배경과 수용사를 역할 중심으로 정리하는 가운데, 특히 1990년대 이후 현대 한국연극에서의 공동창작의 경향과 제작극장의 등장이라는 변수가 동시대 드라마투르기의 역할을 더욱 요청하고 있다고 주장한다.

2장은 드라마투르기의 개념과 역사를 다룬다. 먼저 사전적, 연극사적으로 드라마투르기의 역할과 기능을 조명한다. 레싱에서 드라마투르그의 기원을 찾는 것에서 시작해 브레히트의 프로덕션 드라마투르그, 영국의 리터러리 매니저, 미국의 공공극장의 드라마투르그를 거쳐 1990년대 이후 한국의 드라마투르기까지 살피고 있다.

이 장에서는 특히 드라마투르그가 극장이나 연극의 예술적 성취를 이루는데 뿐 아니라, 정치적 성향 등과 관련하여 예술적 자유를 보전하는데도 매우 중요한 역할이라는 점이 흥미롭게 읽힌다. 20세기 전반 히틀러의 독일이나 공산주의 동독에서 드라마투르그의 활동들이 나찌즘이나 사회주의적 예술관의 확산에 기여했으며 검열적 차원에서 행해졌다는 섬뜩한 사실도 알려준다. 오늘날 이란과 중국에서 유사한 모습들을 쉽게 발견할 수 있다. 물론 지난 2년간 우리나라 국공립극장과 국립극단 무대에서 가시화되었던 검열 논란을 떠올리게도 한다. 이런 우려와 위협에서 벗어나기 위해 독일 샤푸비네가 설립되었다는 점은 오늘의 한국 연극인들에게 시사하는 바가 많다. 기존의 보수적인 독일의 시립극단 시스템과는 다른 연극양식을 제시하고자 연극작업 과정에 있어서 민주적인 공동작업이 시작되었다는 역사적 사실은, 본질적으로 공동작업의 성격을 띤 드라마투르기 역할의 중요성을 다시 한번 되새기게 한다.

2장뿐 아니라 전체적으로 저자는 과거와 현재, 외국과 한국을 종횡으로 비교하는 서술 형식을 취하고 있다. 예를 들어 영국의 드라마투르기 역사를 논하면서, 1930년대 할리 그랜빌 바커의 영국 국립극장 설립계획 보고서에서 드러나는 리터러리 매니저의 위상(연출가·비즈니스 매니저·리터러리 매니저)과 현재 한국의 국립극단에서의 드라마투르그의 위상(예술감독·제작 PD·프리랜서 드라마투르그)을 유사하게 병치시킨다거나, 1960년대 영국의 국공립 제작극장과 2010년대 한국의 제작극장을 비교하며 국내 창작극의 활성화를 위해 드라마투르기 기용이 필요하다고 역설하는 방식이다. 1960년대 여석기가 드라마센터에서 이끌었던 극작 워크

속도 영국보다 10년 늦게 창작극에 대한 관심이 우리나라에서 일어난 것으로 해석하기도 한다.

2장에서 아쉬운 점은, 해외의 드라마투르기 역사와 현황에 대한 기술에서 참고한 연구 자료들이 대개 1990년대에 머물고 있어, 이를 토대로 현재의 해외 드라마투르기 현황을 진단하는 데서 오는 사실적인 오류가 더러 엿보인다는 것이다. 지난 20년간 미국의 드라마투르기는 활발하게 그 영역을 확대하고 있지만, 1990년대의 자료를 바탕으로 그 열기가 식어가고 있다고 본 것이 단적인 예이다. 또 해외의 연극에 대해 논할 때, 연극현상이나 연극운동을 단편적인 몇 가지 사실에서 유추하여 일반화하는 오류도 눈에 띈다. 에릭 벤틀리가 브레히트를 미국에 소개한 것을 두고 미국연극에서 드라마투르기 도입과정의 전사(前史)와 같은 역할을 한 것으로 간주하는 것도 지나친 확대해석으로 보인다. 또 20세기에 유럽연극에 비해 미국연극에서 실험정신이 상대적으로 부족했음을 필요이상 길게 서술한 부분도 맥락과 동떨어진 감이 있다. 이를 SPAF에 초청된 몇몇 작품을 기준으로 판단한 점이나, 아이오와 대학이 예일대학과 함께 대표적인 미국의 드라마투르그 양성기관이라는 판단에도 무리가 있다. 오히려 미국연극에서 드라마투르기의 전사라면 누구나 20세기 초 하버드대학의 영문과 교수였던 조지 피어스 베이커의 역할을 꼽을 것이다. 그는 하버드대학의 드라마클럽을 만들었고, 드라마 창작수업에서 씌어진 학생들의 희곡을 무대용으로 발전시키기 위해 ‘워크숍 47’ 포럼을 연 것으로 잘 알려져 있다. 이 프로그램을 통해 베이커는 창작극의 기반이 거의 없었던 미국에 유진 오닐, 시드니 하워드, 토마스 울프 등 수많은 극작가를 탄생시켰다. 오픈 씨어터에서 평론가였던 리처드 길만과 고든 로고프가 배우, 작가, 연출가 등으로 이루어진 워크숍을 통해 열띤 지적 담론을 이끌며 미국연극의 지평을 확장한 드라마투르그들이었다는 사실도 간과되고 있다. 아이오와 대학의 경우, 문학 창작과정이 세계적으로 유명하여 여기에 특화된 개발 드라마투르기 교육에 방점이 있는 것이지 이 대학이 미국의 드라마투르기 교

육을 대표하는 기관이라고는 보기 힘들다.

3장은 한국연극에서의 드라마투르기의 전사를 다룬다. 1920·30년대 신극운동이 활발했던 근대극 시기와 1960·70년대 현대극 시기가 이에 해당한다. 근대 초기 극단들이 일본의 신파극 레퍼토리를 모방하여 근대 연극을 시작할 때 일본연극을 연구 시찰하고 신파극 대본을 입수하여 번역, 번안했던 일, 30년대 극단들이 문예부나 연구회를 중심으로 창작극 생산에 초점을 두고 극단의 정체성과 방향성을 설정하는 데 핵심적인 역할을 한 것 등을 전사로 든다. 특히 저자는 창작극 육성을 둘러싼 근대 극단의 시스템에 주목한다. 1930년대에 동양극장이 배우 중심 운영 체제에서 벗어나 전속작가 중심의 안정적인 레퍼토리 생산 체제를 갖추고, 문예부에 조직적인 지원을 하며 작가 육성과 창작극공연을 고집했음에 큰 의미를 두고 있다. 극작가들이 번안, 번역, 각색 등의 대본작업과 연출을 겸했던 토월회의 문예부 등에서 뿐 아니라 30년대 레코드사의 문예부에서 작사를 담당하는 전속작가로 활동했다는 사실도 흥미롭다. 저자는 당시의 레코드사 문예부가 단지 작사만 한 것이 아니라 신인 가수를 발굴하고 관객을 끌기 위해 새로운 공연 형식과 레퍼토리를 개발하며 국내외의 공연을 기획하는 등 오늘의 예술경영에 해당하는 작업을 수행하고 있다고 본다. 또 근대 초기에 한국 연극이 점차 극장 중심의 제작 방식을 택하며 근대연극의 모습을 갖춰가는 것과 2000년대 이후 한국연극의 제작극장 시스템을 연결하고, 근대 초기 대중극단의 기획부를 오늘날의 PD시스템에, 신극운동 극단 문예부를 드라마투르기 역할에 연결하고 있다.

저자는 1960년대 여석기의 드라마센터 극작 워크숍을 한국연극사에서 두 번째 드라마투르기 전사로 들고 있다. 그의 극작 워크숍과 유치진의 ‘극작가 캐내기 운동’은 결과적으로 신진 극작가 개발 프로젝트였으므로 유치진이 오늘의 예술감독에, 여석기가 리터러리 매니저에 비견된다고 주장한다. 또 당시 여석기가 문학생들과 함께 토론하는 가운데 작품을 발전시켰다는 점에서 그가 이끈 극작 워크숍을 공동작업의 일환으로

보고 있다. 그러나 저자가 극작 워크숍을 수평적인 집단 공동작업으로 보는 것은 적절치 않아 보인다. 극문학에 대한 지식이 없는 문하생들의 개성을 존중하고 창작에의 열정을 꺾지 않았던 여석기를 중립적인 토론 진행자로만 볼 수는 없다. 대학교수로서 여석기가 갖춘 극문학에 대한 전문성과 국제적인 안목, 인문학적 폭과 깊이는 문하생들의 그것과는 큰 차이가 나기 때문이다. 그를 공동창작자로서 리터러리 매니저의 역할을 했다고 보거나, 탁월한 교수법과 헌신으로 박조열, 노경식, 윤대성, 이강백 등을 키워 낸 독보적인 ‘극작 선생님’으로 보는 것이 보다 타당할 것이다.

4장은 ‘1990년대 한국연극의 실험, 공동창작과 드라마투르기’라는 타이틀로 1990년대에 드라마투르기가 한국연극사에 수용되는 과정을 상세히 다루고 있다. 그는 한국연극에 드라마투르기가 처음 등장한 것을 1991년 국립극단의 <소> 공연에서 김창화가 극작술연구가라는 이름으로 참여한 것으로 잡고 있으며, 필자가 1996년 드라마투르그로 참여한 극단 연우무대의 <날 보러 와요> 작업을 프로덕션 드라마투르기 활동의 본격적인 출발로 보았다. 1987년의 민주화와 1988년의 올림픽을 거친 뒤, 구소련의 몰락에 따른 탈냉전의 1990년대에, 연극에도 국제화와 전문화에 대한 요구가 커져 드라마투르기의 수용도 가능하게 되었다고 보고 있다. 관료화되고 구태의연한 공연으로 비판받던 국립극단이 김창화를 드라마투르기로 기용함으로써 하나의 새로운 돌파구를 시도했다는 것이다. 이후 김창화가 설립한 ‘공연과 이론을 위한 모임’도 공연에 대한 담론의 장을 통해 이론과 실재를 이으려는 드라마투르기적 노력의 하나다. 주로 문학연구자들을 중심으로 이루어진 ‘공연과 이론을 위한 모임’은 윌레비평과 저널 발간 외에, 2인극 페스티벌, 핀터 페스티벌, 신춘문에 공연 등에 팀원들을 드라마투르그로 투입시켜 연극계에 드라마투르기를 알리는 데 많은 역할을 했다고 보았다.

4장에서 눈길을 끄는 부분은 한국연극에서 드라마투르기의 시작과 발전이 독일이나 영미권과 다르게 극장 주도가 아닌 극단 주도로 전개되었

다는 내용이다. 김옥란은 이를 연우무대나 한강 같은 극단에서 진보적 성향의 젊은 연극인들이 공동체적 유대감을 기반으로 연극을 만들었기 때문이라고 보았다. 그는 <날 보러 와요> 공연의 성공 요소 중의 하나로 연우무대가 동인 극단이라는 점을 지적한다. 연극이나 예술의 성공요인을 명확하게 규정하기는 힘들지만, 필자는 작가이자 연출가인 김광림의 열린 태도가 공동작업을 효과적으로 이끈 중요한 요인이라고 본다. 화성 살인사건이라는 실화 소재와 ‘진실은 알 수 없다’라는 주제를 갖고 극단 단원들과 함께 대본을 만들고 리허설을 해나가는 과정에서 김광림의 탈 권위적인 작업 태도는 팀원들의 아이디어를 작품 속에 적극 수용하도록 했기 때문이다. 자신이 쓴 작품을 객관적 거리를 두고 연출하기는 어렵다는 점을 인식하고 드라마투르그를 처음부터 활용하기로 한 김광림의 현실적인 판단도 작품의 성공에 한 몫 했다고 보겠다. 김옥란은 초연 당시 범인 역을 맡았던 류태호, 기획자이자 연우무대의 대표였던 정한룡, 작가이자 연출가였던 김광림과의 인터뷰를 통해 필자가 공동창작 과정에서 어떤 역할을 했고 배우, 작가 겸 연출가, 기획자 등과 어떤 상호작용을 했으며 그 반응이 어땠는지 상당한 지면을 할애해 논하고 있다. 또한 필자를 한국연극의 첫 전문 드라마투르그라고 칭하고 있는데, 이는 필자가 <날 보러 와요>의 프로그램 등을 통해 의식적으로 프로덕션 드라마투르기 개념을 실천하고자 한 점, 극작술의 범위를 넘어 독일에서 기원한 본래적인 의미의 드라마투르기 모델을 한국연극에 회복하고자 한 점을 높이 샀기 때문이라고 여겨진다.

5장은 2000년대 이후 드라마투르기의 활동 양상을 ‘제작극장 시대와 드라마투르기’라는 제목으로 다룬다. 이 장은 책의 핵심부분이라고도 할 수 있는데, 크게 세 부분으로 나뉘 ‘연출가와 드라마투르그, 제작극장이라는 새로운 변수’, ‘작가와 드라마투르그, 제작극장 시대의 창작극’, ‘관객과 드라마투르그, 제작극장 시대의 관객의 재발견’ 등으로 논한다.

2000년대 한국연극에서 드라마투르그는 국공립 단체의 대규모 프로젝

트에만 투입되는 것이 아니라 양적으로 확산되어 일반 극단에서도 상시적인 역할로 인지되고 있을 정도로 인정받고 있다. 저자는 드라마투르그가 특정 극단과 파트너십을 이뤄 활동하는 경향도 강해지고 있다고 하며, 백수광부와 김옥란, 그린피그의 김민승, 코끼리만보의 손원정, 창작공동체 아르케의 배선애, 극단 동의 김기란 등을 사례로 들고 있다. 또 드라마투르그의 확산과 활동의 면면에 변화를 가져온 동인으로 2000년대 두 가지 공연환경의 변화를 꼽는다. 즉 국공립극장에서 새롭게 시작된 기획 제작공연 현상과 민간극장에서 극단 중심의 크리에이티브 팀이 성장하게 된 것을 들었다. 2009년 명동예술극장, 남산예술센터, 대학로예술극장에 이어 2010년에 국립극단 백성희장민호극장 등 중극장이 잇달아 개관하며 제작극장으로 전환되었다. 특히 명동예술극장, 남산예술센터, 국립극단 등이 시즌 레퍼토리 개념을 도입하며 제작극장 시대를 열게 되자, 때로는 이들 공공극장들이 민간 극단과 공동으로 제작 주체가 되기도 하며 한국연극의 제작방식을 바꾸게 된 것이다. 또 남산예술센터가 국내 공공극장으로서 최초로 상임 드라마투르그를 기용하게 된 점도 한국의 드라마투르기 역사에서 큰 의미가 있다고 보았다. 이렇게 공공극장에서도 작품에 따라 프로덕션 드라마투르그가 참여하게 되어, 2010년대는 드라마투르그의 역할이 한국연극에서 공적으로 자리 잡은 시기라고 간주한다.

김옥란은 제작극장 시대를 다시 프로듀싱 시스템의 실험과 장착이 이루어지는 제1기와, ‘작가의 극장’으로서의 전환과 모색이 필요한 제2기로 구분하여 설명하고 있다. 저자는 한국의 제작극장이 유럽의 제작극장에서 생산된 작품을 번역극이나 해외극 초청의 방식으로 ‘중간재를 재가공하는 일종의 하청공장이나 소비시장’이 되고 있다고 간주하며 여기에서 벗어나는 길은 제작극장이 창작극 개발의 주체가 되어야한다고 역설한다. 그는 1980년대처럼 연극이 공동체의 목소리를 다시 모으고 표현의 방법을 찾으려는 의지와 노력의 필요성과 창작극 운동이 절실함을 주장하

며, 그 중심역할을 드라마투르그가 할 수 있다고 강조한다. 그러나 국공립극장이 제작극장 시스템으로 전환한 이후 그간의 전개상황을 김옥란은 상당히 걱정스러운 눈으로 바라보고 있다. 시즌제를 도입하고 안정적인 레퍼토리를 운영하며 PD시스템이 빠르게 자리잡았지만, 운영성과에 대한 압력으로 인해 창작극 개발을 위한 지속적인 지원보다는 가시적인 성과에 매달리게 되어 현재 국공립극단들이 퇴행의 길을 걷고 있다는 것이다. 즉 홍보와 마케팅은 과도해지고 포장은 매끄러워지는 데 비해 예술적 기반을 닦거나 긴 안목으로 작품개발을 하는 데는 점차 소홀해지고 있다고 비판한다.

저자는 또한 창작극 개발에 앞장서며 신진 작가들의 작품 개발을 성공적으로 수행했던 남산예술센터의 경우도 점차 성과주의의 압력에 밀려 이제는 기성 작가 또는 연출가들의 무대가 되고 있다고 한탄한다. 반면 민간극장인 두산아트센터가 오히려 신진 작가와 예술가들에게 다년간 작품개발을 지원하며 거둔 성과에 주목한다. 저자는 크리에이티브 역량을 높이거나 이를 위해 인력확보 노력을 하지 않는 공공극장의 현실을 꼬집고, 제작극장들이 ‘작가를 위한 극장’의 기능을 강화할 것을 주장한다.

그 외 김옥란은 드라마투르그 역시 자생력을 키우기 위해 적극적으로 레퍼토리를 발굴하고, 연극계의 이슈와 담론의 통로 역할을 다하면서, 학술·연구 기록에 이르는 드라마투르그의 모든 영역을 적극적으로 탐사하고 실험할 것을 촉구한다. 극단 디렉터⁴²처럼, 국내외 신작 발굴과 다양한 연극적 실험을 모색하는 연극인들의 협업이나 고유의 공동작업 방식을 개발할 필요가 있다는 것이다. 또 실질적이고 발전적인 드라마투르그 연대의 필요성도 제안한다. 미국의 ‘리터러리 매니저와 드라마투르그 협회’가 정기 학술대회, 정보공유사이트, 드라마투르그 관련 책자 발간 등을 통해 정보를 공유하고 드라마투르그의 발전과 위상의 확립에 힘을 모으는 것에 비해, 20여년의 도입의 역사에도 불구하고 여전히 각개 전투로 고군분투하며 개별 작업과 저술활동에 그치고 있는 한국 드라마투르

그들의 연대는 절실한 실천적 과제임은 분명하다.

5장은 이 책의 핵심부분임에도 불구하고 동시대 한국의 드라마투르기에 관한 기술이라기보다는 제작극장에 대한 분석과 문제점 지적에 치중하고 있다. 그 결과 책 전체에서 차지하는 분량은 많지만 당초 집필 취지에서 초점이 상당히 흐려지고 말았다. 전반적으로 반복적인 서술이 많고, 인용문들이 중복적으로 인용되어 저자의 논지에 집중하는 것을 방해한다. 이러한 불필요한 반복이나 중복 탓에 각 장 끝에서의 장별 요약 정리까지 과유불급의 느낌을 준다.

그간 국내에 드라마투르기 개념을 소개한 몇몇 논문이나 책이 나오긴 했으나 외국의 이론이나 방법론을 소개하는 데 그쳤다면, 김옥란의 『한국연극과 드라마투르기』는 주제적인 관점에서 한국연극사에서의 드라마투르기를 다루고 있다는 데 의미가 크다. 이 책은 또한 저자가 외국 유학 등의 경험이 없이 오롯이 몸으로 부딪히며 고민한 가운데 드라마투르기의 한국적 수용을 고민한 결과물이다. 현재 한국연극사의 중요한 부분으로 편입되고 있는 드라마투르기에 대해, 역사적인 관점에서 미래의 그 역할과 기능에 대해 모색했다는 데 의의가 있다.

김옥란은 드라마투르그 일을 하면서 많은 혼란과 시행착오를 겪고, 역할에 대한 인식이 부족했던 한국연극의 환경을 극복한 뒤 오늘날 한국연극의 대표적인 드라마투르그로 자리 잡았다. 하지만 그의 쉽지 않은 여정은 한국에서의 드라마투르그 활동을 둘러싼 쟁점들을 누구보다 경험적으로 정확하게 포착·제기하도록 했다. 드라마투르그의 저작권 문제, 금전적인 보상의 문제, PD시스템의 문제, 드라마투르그의 연대 필요성과 그 방식의 문제 등은 드라마투르그뿐 아니라 한국연극계가 함께 풀어야 할 숙제이다.

저자는 이 책에서 드라마투르기의 관점으로 근현대 한국연극사를 훑어 내린다. 종착점에서 김옥란은 한국연극의 발전과 창작극의 육성을 위

해 드라마투르그의 적극적인 도입이 필요하다고 주장한다. 그는 한국연극에서의 드라마투르그 역사를 과거에서 현재로 종적으로 기술하지만 역사적인 매 지점마다 과거와 현재, 서양과 한국의 사례들이나 양상들을 횡적으로 이으며, 지속적으로 드라마투르그의 흔적을 찾아내고 연결시키려고 한다. 그러나 저자의 열정과 의지는 강하게 발현되고 있으나, 때로 그 연결이 단선적이며 지나치게 일반화한 기준을 적용하여 논의에 무리가 있다는 느낌도 준다.

본래의 책의 의도와 구성은 좋았으나 내용적으로는 좀 더タイト해질 필요가 있어 보인다. 우선, 동시대 드라마투르그의 현황을 짚어보는 본 책의 핵심이 되는 5장 부분이 전체 기획의도에서 멀어져 제작극장 연구처럼 기술되어 독자를 혼란스럽게 한다. 또 부록의 내용이 적절했다 하는 의문도 든다. 두 편의 인터뷰와 저자 본인을 다룬 언론 기사가 첨부되어 있지만, 모두 형식이나 내용의 결집력이 약해 책의 후반부를 느슨하게 만들고 있다. 저자가 생전의 여석기와 가진 인터뷰는 이미 『한국회극』에 실린 내용을 재게재한 것이다. 극작위크숍을 통해 여석기가 현대 한국연극에서 작가를 어떻게 육성했는가를 생생한 목소리로 읽는다는 데 게재 의도가 있어 보인다. 또 필자와의 인터뷰에서는 이 책에서 다루었던 이슈와 쟁점들이 거의 다 망라되어 있으나 조금 정리된 글이었다면 더 좋았을 것이다. 저자의 드라마투르그 활동을 다룬 언론 기사는 저자가 실제 행했던 드라마투르그 역할에 관련된 내용들이다. 부록에는 저자의 드라마투르그 케이스북을 실거나 다양한 드라마투르그 방법론을 드러내는 인터뷰를 실었더라면 보다 구체적으로 한국연극의 드라마투르그 활동에 대해 생생하게 알 수 있었으리라는 아쉬움이 든다.

전체적으로 저자 자신의 경험에서 나오는 기술이 많은 탓인지 종종 저자의 주관적 시선은 책의 내용과 논의에 신뢰성을 떨어뜨리는 감이 있다. 이는 근본적으로 현재와 너무 가까운, 또는 현재 진행형의 주제를 역사적인 시각으로 다루려는 데서 오는 한계일 수 있다. 결과적으로 책은 다

소 평론모음집의 인상을 준다.

오늘날 드라마투르그의 영역은 연극이라는 장르를 넘어 전방위적으로 확산되고 있다. 극작과 극장의 범위를 벗어나 다양한 예술 장르로 확대되고 있으며, 유럽에서는 현대무용을 제작할 때 드라마투르그의 기용은 당연하게 여긴다. 뮤지컬이나 오페라 등 극적인 장르에서의 한정된 역할을 넘어 ‘드라마투르기적인 인식과 사고’가 예술의 모든 창작 과정으로 확산되고 있는 추세다. 어쩌면 드라마투르그들이 그토록 원하던, 직업으로서의 독립된 영역을 확보하고 안정된 수입으로 인정을 받는 것이 불필요해지는 시기가 곧 도래할 지도 모른다. 그러나 급격한 드라마투르기적 사고의 확산이 연출가에 수렴되던 전통적인 수직적 연극 작업방식을 민주적으로 변화시키고 있음을 분명하다. 30년 전에 선배 드라마투르그들이 자의식적으로 방어했던 자신의 존재, 즉 분업화된 제작과정에서 연극 각 분야의 전문성에 놓여있는 단절의 위험을 해소하고 소통의 통로, 연극의 안과 밖에서 담론의 통로가 되는 드라마투르그라는 존재는 21세기가 원하는 예술작업의 핵심 역할임을 부정할 수 없다.