

연우무대 창작극의 변천과 특성

History and Characteristics of Original Play of Yeonwoo Stage

신사빈

경희대학교 일반대학원 응용예술학과

Sa-Bin Shin(hyubin66@naver.com)

요약

연우무대 창작극은 ‘연극 연구’의 태동·초창기, ‘연극 운동’의 저항·성장기, ‘현실 빗대기’의 전성·분화기, ‘현실 재발견’의 위기·개변기, ‘레퍼토리 활성화’의 도전·약진기 등의 시대 변천을 거둬들인다. 태동·초창기와 저항·성장기에는 1인 대표체제에 의한 ‘집단 창작’이, 전성·분화기와 위기·개변기에는 5인 집단체제·2인 이원체제·5인 운영위원회체제 등에 의한 ‘공동 작업’이, 도전·약진기에는 1인 프로듀서체제에 의한 ‘기획 제작’이, 각각 시대 상황·극단 위기·자원 결핍을 극복하는 방책이 되었다. ‘집단 창작’은 연출이 주도하는 극단원 전체의 규모로, ‘공동 작업’은 (극작 겸)연출이 주도하는 공연진 공동의 규모로, ‘기획 제작’은 프로듀서가 주도하는 대내외 편성의 규모로, 각각 꾸러졌다. 이러한 창작극 개발의 긴 여정을 통하여 △한국적 서사의 확장 △집단적 창작의 계승 △시대적 흐름의 수용과 대중적 공감의 시도 등의 특성을 구축하였다.

■ 중심어 : | 연우무대 | 창작극 | 집단 창작 | 기획 제작 | 드라마투르기 |

Abstract

Original play of theatrical troupe Yeonwoo Stage has gone through history represented by (i) the development period of "research on play," (ii) the resistance/growth period of "play movement," (iii) the prime/segmentation period of "metaphor for reality," (iv) the crisis/transition period of "rediscovery of reality," and (v) the challenge/advancement period of the "active development of repertoire." "Collective creation" based on the single-representative system was a solution to overcome difficult circumstances, crisis facing the theatrical troupe and the lack of resources in the development period and the resistance/growth period, "co-creation" based on the five-representative system, the two-representative system, the system of an operation committee consisting five members, etc. in the prime/segmentation period and the crisis/transition period, and "planning and production" based on the single-producer system in the challenge/advancement period. "Collective creation" system was operated by the entire theatrical troupe, which was led by a director; "co-creation" system was operated by performers, who were directed by a director (-playwriter); and "planning and production" system was operated both internally and externally and was led by a producer. During its long history of developing original play, Yeonwoo Stage has (i) expanded the scope of Korean-style narrative, (ii) succeeded collective creation culture to the next generation, (iii) followed the trend of the times, (iv) attempted to attract popular empathy.

■ keyword : | Yeonwoo Stage | Original Play | Collective Creation | Planning and Production System | Dramaturgy |

I. 머리말

극단 연우무대는 1977년 ‘목요모임’이라는 스터디 그룹으로부터 오늘에 이르기까지 창작극 개발의 선구적인 여정을 계속해 왔다. 새로운 안목으로 세상과 인간을 바라보며 ‘우리 연극’을 고집해 온 연우무대의 창작극은 한국 창작극의 활성화에 크게 기여해 왔고, △한국적 서사의 확장 △집단적 창작의 계승 △시대적 흐름의 수용과 대중적 공감의 시도 등의 특성을 구축하였다. 극단·관객·비평의 동시 불황 상태가 장기화되는 우리 시대에 창작극 개발을 위해 고군분투를 해 온 연우무대를 변천과 특성에 따라 재조명해 보는 일은 의미가 있다고 생각한다. 연우의 “열려 있는 정신은 연극이 지니는 소통의 힘의 추구이며, 그 가능성의 타진임을 엿볼 수[1]” 있기 때문에 극단·관객·비평의 입장에서 그 ‘열려 있는 정신’의 본질과 가능성을 전형적인 범례로 삼을 만한 가치 또한 있다고 여겨진다.

II. 연우무대 창작극의 변천

연우무대의 변천사는 관점에 따라 다양한 구분이 가능하겠지만, 선행 연구들은 세 부류로 요약된다. 첫째, 2007년 『연우 30년』 발간위원회가 구분한 △극단의 탄생과 첫걸음에 얽힌 시기(1977~1980년) △마당극을 중심으로 다양한 흐름이 공존하며 상생했던 시기(1980~1984년) △매우 왕성한 활동을 벌여 연우무대가 현재의 위치에 이르는 데 가장 큰 도움이 되었던 시기(1984~1992년) △내부적으로 격동의 시기를 겪으면서 현재까지 이르는 시기(1992~2007년) 등의 ‘연우 30년 통사’[2]가 있다. 둘째, 2007년 김명화의 평론 “관객과 시대”[3]에서 설정한 △1977년 목요모임 결성부터 <나의 살던 고향은>(1984)까지 △<한씨연대기>(1985)부터 <봉숭아 꽃물>(1990)까지 △‘한국현대연극의 재발견 I’(1991)부터 <살색 안개>(2000)까지 △<이爾>(2000)부터 현재(2007)까지 등의 자의적인 구분이 있다. 셋째, 2011년 최상윤의 예술전문사 학위논문[4]에서 논술한 극단 공동참여 연결망을 통한 시기(1기부터 7기까지)의

구분이 있다.

이 논문은 인적 자원의 이합집산에 의한 도전과 변화를 통하여 새로운 실현 가능성을 점차 높여 온 연우무대의 경험과 결실에 따라 의미를 부여하면서 시대 변천을 분류하였다. 우선 동인제 시스템과 프로듀서 시스템에 따라 대별하였다. 또 동인제 시스템의 시기는 △정한룡 대표체제의 태동·초창기(1977.2~1980.10) △오종우 대표체제의 저항·성장기(1981.4~1984.7) △5인 집단체제의 전성·분화기(1985.4~1992.7) △정한룡 대표·김광립 예술감독의 이원체제와 5인 운영위원회(단원자율운영)체제의 위기·개변기(1992.10~2006.10) 등으로, 프로듀서 시스템의 시기는 △유인수 대표체제의 도전·약진기(2007.1~현재)로, 구분하였다. 각 시기는 ‘연극 연구’, ‘연극 운동’, ‘현실 빗대기’, ‘현실 재발견’, ‘레퍼토리 활성화’ 등의 차별화된 창작 경향이 경계 기준이 되었다.

1. 연우무대의 태동·초창기(1977.2~1980.10)

연우무대는 1977년 2월 5일 대학로 성 베다회관에서 서울대 연극회의 졸업생과 3학년 이상 재학생 10여 명이 모인 ‘목요모임’(초대 대표: 정한룡)에서 비롯되었다. 창립공연은 1978년 3월 15일부터 21일까지 공간소극장에서 올려진 <아침에는 늘 혼자예요>이다. 당시 연극협회는 대학극 활동을 인정하지 않았기에 우여곡절 끝에 준회원으로 극단이 등록된 것은 1978년 9월이었다. 연우무대의 태동·초창기에는 2회의 창작연구발표(워크숍공연), 6회의 연우무대(정기공연) 등이 올려졌다.

이 시기의 대표작은 ‘연우무대 4’(‘연우무대’는 정기공연을, ‘4’는 (정기)공연연보의 순번을, 각각 의미한다. 이러한 극단 연우무대의 표기방식은 이하 연우가족극장·특별기획공연·창작연구발표 등에서도 동일하게 적용된다)의 <장산꽃매>(1980.3.28~31, 남산 드라마센터, 극작: 황석영, 연출: 이상우)와 연우무대 6·제4회 대한민국연극제 참가작의 <왕자>(1980.9.25~10.1, 연극회관 세실극장, 극작: 신명순, 연출: 정한결) 등이다. 『문예연감 1980』을 통하여 이상일은 민중극이 쉽게 이데올로기화하는 데 비해 <장산꽃매>는 “메시지가 앞서기보다 예술정신이 먼저 있고 그 다음에 민중의식이 사회

개혁을 지향한다”고 호평하였다[5]. 또 서연호는 <왕자>가 주제를 연극적으로 전개하는 데에 독창성이 부족했고, 전체적으로 멜로 드라마적 발상과 구성에서 벗어나지 못했으며, 섬세하고 치밀한 사실적인 연기가 부족했다고 혹평하였다[6]. 연우의 태동·초창기를 대표하는 이 두 작품들은 연우의 향후 행보의 두 갈래 길(연극 연구·운동, 현실 빛대기·개발건)을 예고하고 있다.

2. 연우무대의 저항·성장기(1981.4~1984.7)

연우무대의 저항·성장기에는 7회의 연우무대, 3회의 창작연구발표, 1회의 특별기획공연 등을 올렸다. 정한룡에서 오종우로 대표가 바뀐 이 시기에는 마당극 양식을 도입하여 ‘집단 창작’의 실험과 서사성의 회복을 통하여 우리 삶과 역사의 현실을 비판 의식과 저항 정신을 바탕으로 형상화했다. 아울러 장면의 연결과 시공간의 압축을 위하여 춤과 노래의 효과를 적극 수용하였다. 연우의 거침없는 확장은 연우연극교실과 촌극의 공급이라는 연극운동과 민중문화운동으로 확산된다.

이 시기의 대표작은 연우무대 11·제6회 대한민국연극제 참가작의 <멈춰 선 저 상여는 상주도 없다더냐>(1982.9.9~14, 문예회관 대극장, 극작: 오종우, 연출: 이상우·김민기·김석만)와 연우무대 13의 <나의 살던 고향은>(1984.7.7~8, 남산 드라마센터, 극작: 공동구성, 연출: 임진택) 등이다. 『문예연감 1982』를 통하여 이태주는 <멈춰 선 저 상여는 상주도 없다더냐>에 대한 두 가지 평을 논술했다. 즉 “그동안의 ‘거부의 과열된 몸짓’의 문제점들이 어느새 누적되어 굳어진 도식이 되었다. 즉 전형이라기보다 유형으로 나타나는 인물들의 대사 아닌 ‘직설적 구호’, 각 장면들의 극적 필연성 없는 나열, 연기도 무용도 아닌 정체불명의 집단적 움직임 때문에 많은 혼란을 초래했다”(한국일보 1982.9.10)는 김방옥의 평가 “이 극에 대한 관객의 지대한 관심에도 불구하고 별로 좋은 반응을 얻지 못한 것 같다. 말하자면 사학자의 시각을 벗어나지 못했다는 점이다”(조선일보 1982.9.16)라는 송동준의 평이다[7]. 또 『문예연감 1984』를 통하여 김효경은 <나의 살던 고향은>에 대하여 공연 당시 ‘특정한 사회문제를 다룬 정치적인 목적극’(한상철, 한국일보 1984.7.11)이라는 비평과 ‘연극계

가 폐쇄성에서 벗어나 현실상황들을 폭넓게 수용할 수 있는 새로운 연극관을 세워 나가기 바란다’(박인배, 한국일보, 1984.7.25)라는 반박으로 한 차례 논쟁도 있었던 연우무대의 행정처분(6개월 공연정지)은 우리나라 공연 사상 처음 있는 일로서, ‘지나친 처사’라는 입장과 ‘순수공연이 사회운동의 도구가 되어서는 안된다’라는 입장이 팽팽히 맞서 앞으로 창작자유의 침해 및 한계, 사전심의제도의 운용 등을 좀 더 검토해야 하는 과제를 낳았다고 논술했다[8]. 연우의 저항·성장기를 대표하는 위의 두 작품들은 검열이 없어지는 1989년까지 공연 윤리위원회와의 불편한 관계를 상징하였고, 이후 연우의 창작 경향은 ‘연극 운동’에서 ‘현실 빛대기’로 전환하는 대응수단과 우회화법을 강구할 수밖에 없었다.

3. 연우무대의 전성·분화기(1985.4~1992.7)

연우무대의 전성·분화기에는 17회의 연우무대(연우무대 26-〈박침지〉, 〈병자삼인〉, 〈황혼〉, 〈동승〉 등-은 ‘한국현대연극의 개발건 1’의 시리즈다), 7회의 창작연구발표, 5회의 특별기획공연 등을 올렸다. 오종우 대표에서 5인(김석만·이상우·김광림·김민기·최형인) 집단체제로 바뀐 이 시기에는 창작 산실인 신촌과 혜화동의 연우소극장을 속속 개관하면서 연우만의 ‘도전 방침’과 ‘제작 원칙’으로 작품 활동을 왕성하게 했다. 그러나 1989년 김민기(극단 학전), 1990년 김광림·최형인, 1991년 이상우(극단 차이무), 1992년 김석만 등의 분가로 정한룡의 새 대표체제는 위기를 맞는다.

이 시기의 대표작은 연우무대 14의 <한씨연대기>(1985.4~1986.2, 원작: 황석영, 연출: 김석만), 연우무대 15의 <칠수와 만수>(1986.5.14~1987.11.29, 극작: 오종우, 연출: 이상우), 연우무대 20의 <달라진 저승>(1987.10.15~1988.1.7, 극작·연출: 김광림), 연우무

1 연우의 ‘도전 방침’은 “연우는 연극 창작 활동에 전념한다. 단원을 중심으로 두고 작품 창작을 한다. 참가자의 사회의식을 토대로 작품 생산을 한다. 대관일에 맞추어 공연을 올리되 충분한 연습 끝에 공연을 올린다. 등장인물에 맞는 배우를 찾되 연우 배우에 맞게 회곡을 고쳐 쓴다.”이고, 연우의 ‘제작 원칙’은 “연우는 연우 단원의 단체이다. 따라서 모든 재산은 개인이 소유하지 않는다. 연우에서 공연 수입이 생기면 우선 제작비를 먼저 제한다. 그래도 남는 돈이 있으면 25%를 연우 극단 적립금으로 남긴다. 나머지 75%를 가지고 출연료를 나눈다.”라는 것이다[9].

대 21의 <새들도 세상을 뜨는구나>(1988.2.9~5.31, 시: 황지우, 희곡: 주인석, 연출: 김석만), 연우무대 22의 <4월 9일>(1988.12.1~1989.4.9, 극작·연출: 이상우), 연우무대 25의 <봉숭아 꽃물>(1990.12.1~1991.3.3, 원작(소설): 김미숙, 각색·연출: 이상우) 등이다. 『문예연감 1985』를 통하여 이태주는 <한씨연대기>를 “한국 리얼리즘 연극을 심화 확대시킨” 작품으로, “공연형식이 서사극적이며 다큐멘터리극의 수법으로 형상화되어 그 실험정신이 높이 평가된 무대”라고 극찬하였다[10]. 『문예연감 1986』을 통하여 이태주는 <칠수와 만수>에 대하여 서연호의 논평(“모순과 부조리와 허위에 가득찬 오늘의 현실에 대한 시사성 짙은 아이러니와 세태 풍자, 서민들의 생활주변을 생생하게 표현하면서 긴박감 있게 이끌어가는 작가와 연출가의 신선한 노력은 배역들의 열연과 더불어 오랜만에 창작극의 맛을 느끼게 해준다. 그러나 보다 설득력 있는 공연을 위해서는 작품 전체의 구조를 더욱 건실하게 보완해야 한다.”)과 함께 “<한씨연대기>가 6.25전쟁을 체험한 기성세대를 통해 오늘의 한국의 정치사회적 상황을 말한 데 비해 <칠수와 만수>의 주인공들은 모두 60년대 이후에 태어난 젊은이들로서 이들의 꿈과 고달픔 그리고 사랑에의 갈망과 아이덴티티의 위기를 절망적인 어두운 상황을 통해 그려낸 것이 폭넓은 공감을 불러 일으켰다”라는 논술을 실었다[11]. 또 같은 책의 연극평론에서 유민영은 한상철의 논평(“사회문제극이라기에는 사회적 주제가 약하고 허구적인 희곡으로 보기에는 기발함이 부족하다.”)과 김성희의 논평(“전형성을 띤 성격표현은 이 세태풍자극의 재미와 가능성을 약속하고 있다.”)을 인용하였다[12]. 『문예연감 1988(87년도판)』을 통하여 유민영은 <달라진 저승>에 대하여 심정순의 논평(“서사극의 개념을 기본으로 하고 있는 이 공연은 <아빠 얼굴 예쁘네요>에서 연극과 영상의 결합을 시도했던 김광림이 우리의 사회적·정치적 현실에 대한 그 나름대로의 실험을 모색하고 있는 공연이다.”)과 함께 “저승이라는 특수한 상황 속에서 전형성을 지닌 인물들을 통해 폭력과 타협, 믿음과 불신, 진실과 허위, 아름다움과 추함 등의 대립되는 개념을 검토해 본 작품”이라는 논술을 실었다[13]. 『문예연감 1989(88년도판)』를 통하여 서연

호는 <새들도 세상을 뜨는구나>가 “제5공화국 시절의 암울한 상황이 바탕이 되었고, 이른바 광주사태를 위주로 한 인권탄압과 공포정치, 민주화의 열망과 분단의 극복, 현실 정치에 대한 야유 등이 노골적으로 표출된 연극”이었고, 강한 현실비판이나 풍자를 실현시킨 이 연극을 계기로 “정치극의 일대 유행시대를 열게 되었다”고 논술했다[14]. 또 같은 책에서 서연호는 <4월 9일>은 “1964년 세상을 떠들썩하게 했던 소위 인혁당 사건의 허위·조작·학살의 전말을 폭로한 작품”으로 “군사독재를 유지하기 위해 고문과 사형을 일삼았던 지난날의 만행을 현장적 증언을 통해 재현함으로써 관객들에게 가슴 서늘한 충격을 안겨주었다”고 논술했다[15]. 『문예연감 1991(90년도판)』을 통하여 김방옥은 일인극 <봉숭아 꽃물>을 “지금까지 분단문제를 다룬 경직된 작품들과 달리 그 정치적 소재를 주변 가족이라는 간접적 관점을 통해, 또 중산층 중년 여성이라는 시점을 통해 서정적으로 내면화 심화시켰다는 점에서 눈길을 끌었다”라고 논술했다[16].

이상에서 살펴본 바와 같이 연우의 전성·분화기의 작품들은 사회문제극의 ‘노골적 표출’의 정점(예: <4월 9일>)에 다다른 후, “격양된 계몽성, 거친 관념성, 흑백논리, 도식적인 무대어법들이 많이 사라지고 우회적이며 환유적인 발언, 복합적이며 다원적 접근” 등이 나타나기 시작했다[17]. 다른 극단의 창작극들도 덩달아 △전통적 사실주의 희곡의 논리성 △잘 짜여진 구조 △일관된 메시지 등에서 벗어나는 경향을 보였는데, 이러한 일종의 해체현상은 80년대의 마당극·한국적 서사극과 비슷한 경향이 있지만 또 다른 점이 있다면, 80년대 식의 직설적인 경직성 대신 부드럽고 잔잔하게 가라앉는 서정성·내면성·일인칭 시점·독백 등이 자리 잡기 시작한 것이다[18]. 이는 ‘표현의 자유’가 보장된 시대의 도래로 인한 반대급부적인 ‘저항의 무기력’과도 관련이 있겠지만, 1990년대 각 분야에 번진 포스트모더니즘의 유행과도 무관하지 않다. 이제 ‘현실 빗대기’의 시기는 ‘현실 재발견’의 시기로 전환될 것이고, 자연스레 서사의 영역은 한층 확장될 것이다. 또 연우의 성장·분화기에는 극작과 연출을 겸한 형태의 작품들(<달라진 저승>, <4월 9일>, <봉숭아 꽃물> 등)이 계속 등장하는데, 이

로써 “전통적 희곡의 의미보다는 공연 텍스트로서의 성격이 강화될 수밖에” 없고, 향후 시대는 “연출가마다의 독특한 양식을 보여 주는 방향으로” 나아가서 “희곡의 위상과 희곡의 문학성이 크게 위협”받을 상황을 맞이할 수도 있게 되었다[19].

4. 연우무대의 위기·개변기(1992.10~2006.10)

5인 집단체제 와해 후, 정한룡 대표·김광림 예술감독의 이원체제는 위기 극복을 위하여 특유의 특성과 저력을 발휘한다. ‘한국현대연극의 재발견 II’의 시리즈로 연우의 건재를 과시하는 한편 1990년대의 현실을 직시하고 재확인한다. 우선 마주하게 되는 문제는 ‘현실을 빚대어 얘기하는 창작극 공연’이 연우의 장기였는데 1980년대의 민주화 열풍을 타면서 “역설적으로 연우가 지향한 표현의 자유와 창작극에 대한 고집이 더는 연우를 차별화시킬 수가 없었[20]”고, 무엇보다 큰 문제는 연우에 새 인물이 없다는 것이었다. 박상현·윤영선 등의 합류로 극단의 안정을 도모하여 평단의 주목을 계속 받았지만 관객을 연우소극장으로 줄곧 끌어들이는 데는 실패했다. 다시 맞은 위기를 극복하기 위해 구상한 것이 ‘한국현대연극의 재발견 III’이었으나, 이 또한 미완의 시리즈로 끝났다. 그리고 화성 연쇄 살인사건을 소재로 한 <날 보러 와요>(1996.2~1997.9)가 작품성과 흥행성을 동시에 획득하는 쾌거를 이룩하며 연우 창립 20주년(1997)을 맞이했다. 젊은 피의 수혈을 위해 ‘신예작가 시리즈’를 기획했고, ‘연우 20년 대표작 앙코르무대’를 진행하여 온고지신의 계기를 삼았다. 그러나 IMF 사태와 맞물려 극단의 재정은 최악의 상태에 이르렀다. 그 와중에 창작공연활성화 지원금으로 올려진 <이(爾)>(2000.11~2001.12)의 성공으로 호트러진 전열을 가다듬은 연우는 정한룡·김태웅·김종연·손기호·유인수 등 5인 운영위원회체제로 극단을 정비하지만, 얼마 안가 단원들의 분가로 운영위원회마저 붕괴되고 다시 정한룡 대표체제로 운영되었다. 이러한 우여곡절을 거듭하는 위기의 시기에 가장 안타까운 현실은 극단이 좋은 레퍼토리를 계속 공연할 수 있는 시스템(기획제작시스템)을 구축하지 못하는 한계였다. 연우무대의 위기·개변기에는 27회의 연우무대, 6회의 연우가족극장, 16회

의 창작연구발표, 10회의 특별기획공연 등을 올렸다. 이 공연 업적 중에서도 어린이를 위한 연극(연우가족극장)²과 뮤지컬 공연(연우뮤지컬)³의 새 지평을 연 것은 주목할 만하다.

이 시기의 대표작은 연우무대 40의 <날 보러 와요>(1996.2.20~1997.9.17, 극작·연출: 김광림, 드라마투르기: 김미희), 특별기획공연 10의 <오월의 신부>(2000.5.18.~27, 예술의전당 야외극장, 극작: 황지우, 연출: 김광림, 드라마투르기: 김동현), 연우무대 47의 <이(爾)>(2000.11.18~2001.12.9, 극작·연출: 김태웅), 연우무대 53·특별기획공연 14의 뮤지컬 <오! 당신이 잠든 사이>(2005.12.1~현재, 프로듀서: 유인수, 극작·연출: 장유정, 드라마투르기: 예서희, 작곡: 김혜성) 등이다. 김우옥은 『문예연감 1997』의 연극평론에서 <날 보러 와요>에 대한 다양한 비평을 실었다. 즉 심정순은 포스트모던적 ‘차이’의 개념과 ‘패러디’ 기법이 이 작품의 구성원칙이라고 주장하고 “이 작품이 성취한 의미라면 서구 포스트모던 대중문화적 기표를 한국적 소재와 연결시켜 한국적 연극대중문화 형식을 그 나름대로 무리 없이 구현해냈다는 데 있다”라고 평하였고, 구히서는 살인사건이 중심을 이루는 추리극 형태이면서 사건을 둘러싼 사람들의 심리가 강조되고 있는 것이 이 작품의 장점이라고 평하였으며, 김윤철은 ‘진실은 없다’라는 작가의 출발개념과 ‘진실은 있다. 그러나 알기는 힘들다’라는 드라마투르그의 수정개념이 전이되어 가는 과정이 설득력이 있다라고 찬사를 보내면서 등장인물들이 “상식적 추리력을 훨씬 상회하는 날카로운 지성과

2. 연우가족극장을 시작하기 전에도 <꿈꾸러기>(연우무대 16, 1986)·<아빠 얼굴 예쁘네요>(연우무대 17, 1987)·<최선생>(연우무대 24, 1990)·<날아라 새들아>(연우무대 27, 1992) 등의 어린이·청소년 연극이 있었지만, 지속적인 노력과 성과를 얻게 된 것은 1991년부터 주관해 온 ‘교사를 위한 연극교실’과 1995년부터 실시해 온 신입단원 연수 교육에서의 ‘어린이·교육연극의 연극놀이’가 계기가 되었다.
3. 연우뮤지컬은 <오! 당신이 잠든 사이>, <여신님이 보고 계셔>, <사춘기> 등 세 작품이다. 후자는 이들 작품을 연우무대의 공연이 아니라 장유정(대본)·김혜성(작곡), 한정석(대본)·이선영(작곡), 이희준(대본)·박정아(작곡) 등 극단 외부인의 작품으로 기억하는데, 이는 기획제작시스템에 대한 오해 때문이다. 평자들은 최근 연우무대의 이러한 행보가 1980년대의 김석만·이상우·김광림, 1990년대의 김광림·박상현·윤영선 식의 트로이카 체제로 대표되던 극단 소속의 예술가 진용을 제대로 갖추지 못한 데서 연유를 찾기도 한다. 그러나 이 또한 극단 운영체제의 전환(프로듀서 시스템)에 대한 오해 때문이다.

지혜가 동원되어 ‘진실을 알기 위한’ 노력이 막바지까지 경주되었음을 보여줘야 한다”고 평하였고, 최준호는 구성과 배우의 앙상블이 돋보이는 수작이라고 말하면서 극의 결말에 나타나는 과국이 충분한 설득력을 갖지 못한 것을 매우 아깝게 생각한다고 평하였다[21]. 김미도는 『문예연감 2001』의 연극평론에서 광주항쟁을 다룬 <오월의 신부>에 대하여 “이 작품은 우선 거대한 역사적 사건을 다룬 작품들이 빠지기 쉬운 함정인 보고서 나열에서 벗어나” 있고, “항쟁일지를 최소화함으로써 ‘사건’ 중심이 아닌 ‘인물’ 중심으로 흐르게 한 것이 가장 큰 미덕”이라고 호평하였고, 광대에 대한 심각한 존재론적 질문을 던진 <이(爾)>에 대하여 “기존사극들이 보여준 역사적 재현이나 역사적 재해석의 차원에서 한 걸음 더 나아가 역사를 적극적으로 해체하여 흥미로운 극적 모티브로 도입하는 새로운 차원의 실험을 제시하였다”고 극찬하였다[22]. 김윤철은 『문예연감 2008』에서 “<오! 당신이 잠든 사이>, <김종욱 찾기> 등 창작 뮤지컬에서 대본을 쓰고 연출을 한 장윤정은 이미 뮤지컬계의 총아가 됐다. 창작 뮤지컬로서 관객의 가장 큰 사랑을 받았고 아직도 관객이 줄을 잇는 위의 두 작품은 다른 창작 뮤지컬의 경우처럼 대체로 브로드웨이 뮤지컬 버전의 공식에 따라 쓰여지고 연출된 느낌을 준다. 정확히 이야기하자면 마치 닐 사이먼의 희곡을 뮤지컬 버전으로 보는 듯하다. 그러나 장윤정이 이 시대 관객의 수용미학을 정확히 포착해 그들을 즐겁게 해주는 탁월한 기량과 재치를 구비한 점만큼은 이 두 작품에서도 증명됐다. 어차피 뮤지컬은 비즈니스이고 비즈니스의 본질은 고객의 필요를 만족시켜 주는 것이 아닌가.”라고 논술했다. 이상에서 살펴본 바와 같이 연우무대의 위기·개변기에는 극작과 연출을 겸하거나 여기에 드라마투르그까지 동참하는 ‘공동 작업’의 방식이 등장하여 주목을 끌었다. 또 기획 시스템의 근본적인 변화로서, “연출(또는 극단) 중심의 기획에서 벗어나 프로듀서 시스템으로 변화하려는 시도가 2004년에 와서 드디어 안착된 느낌이[23]” 들기도 했다.

5. 연우무대의 도전·약진기(2007.1~현재)

연우무대 30주년(2007년)을 맞아 극단 대표는 정한룡

에서 유인수로 바뀌었다. 기획을 맡아 왔던 유인수는 뮤지컬 <오! 당신이 잠든 사이>(2005.12)를 기점으로 프로듀서를 맡았는데, 그가 대표가 된 지금까지의 동인제 시스템이 프로듀서 시스템으로 완전히 전환된 것을 의미했다. 대표직에서 물러난 정한룡은 예술감독만 맡기로 하였다. 이때부터 연우무대는 기획팀을 보강하고 극단의 좋은 레퍼토리를 반복 공연할 수 있는 기획제작시스템을 구축하기 위하여 도전과 약진을 거듭한다. 연우무대의 도전·약진기에는 10회의 연우무대, 2회의 연우가족극장, 1회의 창작연구발표, 4회의 특별기획공연 등을 올렸다. 다른 시기에 비해 공연 횟수가 감소된 것 같지만, 이 시기에는 연우뮤지컬과 연우블로그가 새로운 레퍼토리로 등장하였다. 또 연우뮤지컬 <오! 당신이 잠든 사이>·<여신님이 보고 계셔>와 연우무대 <극적인 하룻밤>과 연우블로그 <인디아 블로그>·<유럽블로그>·<터키 블루스> 등이 시즌제로 활발히 공연됨으로써 기획제작시스템이 제대로 구축되어 가는 증표가 되었기에 위축된 공연 결과만은 아니다.

이 시기의 대표작은 연우무대 55의 <해무>(2007.10~2011.11, 프로듀서: 유인수, 극작: 김민정, 연출: 안경모), 연우무대 60의 <그리고 또 하루>(2012.4.25~2013.6.30, 프로듀서: 유인수, 극작: 최명숙, 연출: 안경모), 연우무대 61의 <일곱집매>(2013.4.24~6.23, 프로듀서: 유인수, 극작: 이양구, 연출: 문삼화) 등이다. 장성희는 『문예연감 2008』에서 <해무>에 대하여 “알레고리를 표명하지는 않았지만 공시적이면서 특수한 상황을 인간의 욕망과 실존적 한계 등의 보편적 알레고리, ‘해양비극’으로 초점을 이동시킨 경우다. 그 때문에 동시대의 욕망과 한국사회의 일그러진 초상을 그리는 힘은 약화될 수밖에 없었다.”라고 논술했다[24]. 이은경은 『문예연감 2013』에서 <그리고 또 하루>에 대하여 “희곡의 글쓰기가 독창적인 작품이었다. 소설적 시

4. 연우블로그는 <인디아 블로그>·<유럽블로그>·<터키 블루스>·<인사이드 히말라야> 등 네 작품이다. 이 작품들은 모두 해외여행과 음악 소재로 청춘·사랑·우정·고독 등을 그리는 콘서트(토크쇼) 형식의 공연이다. 연우무대가 초유의 시도로 올리는 이 공연들은 출연자와 제작자가 실제 여행을 함께 다니면서 ‘공동 작업’·‘기획 제작’하는 독특한 통과리례를 거친다. 다분히 대중시대의 관객과 적극적으로 만나려는 네오블루 칼라(Neo-blue collar)의 감성 미학이 돋보인 다.

집과 화자를 차용해 행위와 절묘하게 결합시켜 희곡의 새로운 가능성을 탐색했다. (중략) 하지만 문학적 수사로만 채워진 공연은 관객의 충족감을 제공하기에는 부족했고, 희곡과 연출의 시너지 효과가 일어나지 못할 때에는 매우 위험한 희곡 쓰기가 될 수 있다는 점도 지적되었다.”라고 논술했다[25]. 또 이은경은 『문예연감 2014』에서 <일곱집매>에 대하여 “기지촌 여성들의 고단했던 삶과 이들의 역할을 대신하는 필리핀 여성의 삶을 통해 여성의 성 착취 역사의 반복을 비판한 작품이다. 현실을 균형감 있게 그린 희곡, 밑동 잘린 나무를 허공에 매달아 기지촌 여성들의 삶을 시각적으로 구현한 무대, 배우들의 연기의 앙상블이 돋보인 공연이었다.”라고 논술했다[26]. 이상과 같이 연우무대의 도전·약진기를 살펴보면, 2000년대 들어 조심스럽게 시도되던 프로듀서 시스템이 2007년부터는 본격적으로 자리 잡은 것으로 보인다. 즉 연출자가 작품을 선택(준비)하고 기획자·배우·스태프들을 구성하는 기존 방식에서 벗어나, 전문 제작·기획자(프로듀서)가 작품 선정과 제작비를 준비하고 이후 연출가 및 모든 인적 자원을 구성하는 프로듀서 시스템이 일반화된 것이다[27]. 제작환경의 다변화로 인한 필요에서 등장한 프로듀서 시스템은 장단점이 극명하다. 이를 김태훈은 『문예연감 2008』에서 “자본주의 사회에서는 이윤창출이 곧, 존재의 이유라는 자본주의적 논리가 예술집단에도 그대로 적용되기 때문”에 “일반 민간단체는 제작비나 규모 면에서 절대 꿈꾸지 못하는 대형작품을 무대에서 만날 수

있다는 기쁨이 있으나 반대로 지나친 관객배려주의가 자칫 상업적 소비성 공연을 만들어낸다는 우려를 안겨 주기도 했다. 무엇보다 연출의 작가주의적 예술 각을 마모시키는 것이 염려된다.”라고 논술했다[28]. 최근 시즌제로 반복 공연되는 연우무대의 주요 레퍼토리 공연들은 프로듀서 시스템(기획제작시스템)에 의해 구축된 것들로, 대체로 관객과의 교감에 의해 완성되는 최종의 상호텍스트성을 중시하는 ‘열린 감성’ 지향의 서사에 그 의미를 부여하는 경향이 있다. 이 경우 지나친 관객 중심의 상업성 연극의 유혹에 빠지기 쉬운데, 이러한 프로듀서 시스템의 단점을 보완하려면 드라마투르기 활동을 적극 수용할 필요가 있다.

III. 연우무대 창작극의 특성

연우무대 창작극은 ‘연극 연구’의 태동·초창기, ‘연극 운동’의 저항·성장기, ‘현실 빛대기’의 전성·분화기, ‘현실 재발견’의 위기·개변기, ‘레퍼토리 활성화’의 도전·약진기 등의 시대 변천을 거듭한다. 태동·초창기와 저항·성장기에는 1인(정한룡, 오종우) 대표체제에 의한 ‘집단 창작’이, 전성·분화기와 위기·개변기에는 5인(김석만·이상우·김광림·김민기·최형인 등) 집단체제·2인(정한룡·김광림) 이원체제·5인(정한룡·김태웅·김중연·손기호·유인수 등) 운영위원회체제 등에 의한 ‘공동 작업’이, 도전·약진기에는 1인(유인수) 프로듀서체제에 의한 ‘기획

표 1. 극단 연우무대 창작극의 변천과 특성

변천 시기	운영체제	중심 인물	창작 경향	작품 성격	창작 방식	참여 범위	시스템
태동·초창기 (77.2~80.10)	1인 대표체제	정한룡	연극 연구	현실 참여 사회 개혁	집단 창작	극단 전원	동인제 시스템
저항·성장기 (81.4~84.7)	1인 대표체제	오종우	연극 운동	사회 비판 민중 문화			
전성·분화기 (85.4~92.7)	5인 집단체제	김석만, 이상우 김광림, 김민기 최형인	현실 빛대기	사회 문제 세대 풍자	공동 작업	공연 인원	
위기·개변기 (92.10~06.10)	이원체제	정한룡(대표) 김광림(예술감독)	현실 재발견	인간 존재 인물 탐구	공동 작업 (드라마투르기)	공연 인원 (외부포함)	
	단원자율운영체제 (5인 운영위원회)	정한룡, 김태웅 김중연, 손기호 유인수					
도전·약진기 (07.1~현재)	프로듀서체제	유인수(대표) 정한룡(예술감독)	레퍼토리 활성화	대중 서사 감성 미학	기획 제작	극단 내외	프로듀서 시스템

제작'이, 각각 시대 상황·극단 위기·자원 결핍을 극복하는 방책이 되었다. '집단 창작'은 연출이 주도하는 극단원 전체의 규모로, '공동 작업'은 (극작 겸)연출이 주도하는 공연진 공동의 규모로, '기획 제작'은 프로듀서가 주도하는 대내외 편성의 규모로, 각각 꾸려졌다. 이러한 창작극 개발 과정을 통하여 △한국적 서사의 확장 △집단적 창작의 계승 △시대적 흐름의 수용과 대중적 공감의 시도 등의 특성을 구축하였다. 이 특성들은 결코 시대 변천에 따라 구획·고정·단절된 것이 아니다. 오히려 계승·발전·진화된 것이다.

1. 한국적 서사의 확장

연우무대의 70년대 말부터 80년대에 걸친 연극은 “마당극과 서사극의 조화와 융합[29]”을 통한 “연극의 사회적 역할을 수행[30]”했던 활동이었다. 여기서 마당극을 전면에 내세운 민족극 쪽으로 편향되지 않았던 것은 “구성원 내부의 지식인 기질과 현실 참여 욕구를 계급성과 민족미학의 틀 안으로 담아걸지 않고 서구식 연극 스타일 등을 수용했으며, 마당극의 비판과 풍자정신을 내면화하고 한국적 서사극으로 결합하기 위해 긴 탐구 여정을 걸어왔기 때문[31]”이다. 한국적 서사의 실험 결과는 첫째 구성적인 면에서 마당극의 짧은 나열식의 병렬 구조는 극장 안으로 들어오면서 서사적 구조의 양상을 보였고, 둘째 내용적인 면에서 마당극의 낯선 구식의 이야기 소재는 현대화되어 시사성이 있는 문제로 탈바꿈하였다[32]. 이러한 양상과 탈바꿈은 “정치적·사회적 기능을 상실한 연극계 일반에 신선한 충격을 주었으나, 그 때문에 탄압을 받기도 했다[33].” 또 그러한 공연의 이면에는 “관객의 욕망으로 공연이 성립하고 있는 한국의 연극상황[34]”이기도 했다. 아무도 함부로 말할 수 없었던 정치 사회적 문제를 대신 거침없이 말하거나 비틀어서 말하는 데서 어두운 현실에 침묵하던 대중(관객)은 대리만족과 희열을 느꼈다. 한국적 서사극의 대표작인 <한씨연대기>(1985.4~1986.2)와 <변방에 우짖는 새>(1987.5~1987.8)는 해설자와 스크린을 활용하여 객석과 무대의 중개자 역할을 하였고, 시대 상황을 관객에게 전달하고 역할 바꾸기 등을 통해 생소화 효과를 일으켜 관객이 극에 몰입하는 것을 방지하고 극적 환상

에서 벗어나 현실을 판단하도록 이끌었으며, 이렇게 브레히트의 서사극을 이용하여 우리나라의 현실을 보여줌으로써 브레히트의 서사극과는 별개의 한국적 서사극을 실험했다고 할 수 있다[35]. 연우의 전성·분화기 후반에 이르면, 즉 표현의 자유가 보장된 시대에 이르면, 사회문제극의 ‘노골적·직설적 표출’은 ‘우회적·환유적 표현’으로 대체된다. 또 ‘현실 빔대기’는 ‘현실 재발견’으로 성큼 치환된다. 그리고 위기·개변기에는 세계화 시대의 물결 속에 서구 포스트모던 대중문화적 기표를 한국적 소재와 연결시키기도 하고, 도전·약진기에는 대중 시대의 관객과 적극적으로 소통하기 위하여-시즌제 레퍼토리의 활성화를 위하여- 네오블루 칼라의 감성 미학까지 동원하기도 하였다. 이제 ‘서사의 실험’은 ‘서사의 확장’으로 전환되어, 관객과의 공감대에 초점을 맞춘 최종의 상호텍스트성(상호매체성)에 큰 의미를 부여하게 되었다. 무대 언어는 즉흥성·복합성·현장성을 더 요구하고, 그렇기에 극작-연출-연기의 완성은 물론 공연-배우-관객의 교감을 중시해야 할 현실이다. 우리 시대의 관객은 지금까지의 다양한 무대미학에 낯설지가 않다. 그래서 더욱 새로운 것을 기대한다.

2. 집단적 창작의 계승

연우무대 창작극의 특성 중 가장 값진 것은 ‘집단 창작(공동 작업)’의 방식이다. 예술감독 정한룡의 말을 인용해 보자.

연우가 창작극을 고집하면서 겪은 많은 어려움 중에서 첫 번째 문제는 공연할 만한 좋은 창작극을 구하기 쉽지 않다는 것이었습니다. 번역극 대본도 어려운 판에 쓸 만한 창작극 그것도 신작을 구한다는 것은 불가능에 가까웠고, 이런 창작극 부재의 어려움을 극복하기 위해 우리가 채택한 것이 바로 ‘공동창작’이라는 새로운 작품 구상 방법이었습니다. 그것은 작품구성의 어려움을 작가가 한 사람에게만 전가시킬 것이 아니라 연출가 배우 등 참가자가 공동으로 해결해보자는 것이었습니다[36].

연우무대의 성공작은 많은 부분이 배우·스태프 등 참여자 모두가 문제의식을 공유한 후 장면이 만들어졌고

또 작가의 텍스트를 해체하고 재구성하면서 캐릭터를 강화하는 방식으로 만들어졌는데, 이러한 방식이 곧 '집단 창작(공동 작업)'이었다[37]. 집단적 창작은 희극의 문학성보다 공연의 상호텍스트성으로서의 성격을 강화시킬 수밖에 없는 측면이 부각되어 있어서 늘 위험이 도사리고 있다. 그래서 연우의 전성·분화기 이후부터는 극작과 연출의 겸업, 드라마투르그의 참여 등이 대안으로 제시되었다. 그러나 집단적 창작은 구성원의 토론과 합의가 존중되는 윤리와 극작가·연출가·출연진의 인격과 권리가 보장받는 정신이 내재해 있기에 위험은 생각보다 훨씬 수그러든다. 여러 사람이 머리를 맞대고 귀를 열고 상상력을 펼친 결과 '살아 있는 말과 몸짓'들이 무대와 객석을 감돌아서 오래 기억될 명대사와 명연기로 남게 되었다.

연극평론가 니시도 고진(西堂行人)은 집단적 창작의 방식을 일본의 60년대 이후 언더그라운드 소극장이 가지는 혁명적 성격으로서의 '집단표현'으로까지 확대해석하였다.

연극보다 앞에 '사람'이 있고, '집단'이 있다. 그곳에서 복잡하게 뒤얽힌 관계가 사고의 실험을 보증한다. 이 집단적 사고를 끝없이 추구해왔다는 것이 언더그라운드 소극장이 가지고 있는 뛰어난 혁명적 성격이었다. 연극혁명에 앞서서 인간혁명이 기도되었던 것이기 때문에 그 범위는 연극이라는 스케일을 뛰어넘고 있다. 이 인간혁명이 구체적인 표현으로서 연극이라는 표현 매체를 획득한 것이다. 그들의 행위에 앞서서 연극이 있었던 것이 아니고, 그들의 행위로의 결과로서 연극이 모습을 나타낸 것이다. 연극이 사건이 된 것은 바로 이런 이유에서였던 것이다.

언더그라운드의 선진성은 집단과 육체로 지탱되면서 처음으로 실효성을 거뒀다. **극집단을 가지고 있는 작가가 쓴 희극대본은 이 집단, 이곳에 있는 사람들이 아니라면 아무런 효력을 얻을 수 없다는 고유성을 띠고 있었다.** 그 보증 위에 **집단적 문체라고 불러야 하는 연극의 스타일, 공연스타일이 개화한 것이다.** 그런 의미에서는 조금 좁지만, 강도에 있어서는 다른 어떤 극단도 실현할 수 없는 **유일성을** 갖추고 있었던 것이다.

언어-텍스트는 보편성을 지향하지 않는 대신 그 지역의 특이한 임팩트를 내재시켰다. 극작가의 언어는 연극자를 통하여 관객의 잠재적인 상상력과 접촉하면서 에너지가 결합되고, 결과적으로는 **집단표현이라는 말로 밖에는 표현할 수 없는 전체성의 산물을** 창출해내는 데에 성공한 것이다. 그렇기 때문에 텍스트가 문학적으로 독립하는 일은 없었다. 원래 텍스트는 공연 후에는 남겨둘 필요조차 없었던 것이다[38].

이와 마찬가지로 연우무대의 집단적 창작 또한 '집단표현'으로까지 확장된다. 물론 여기에는 시대 배경과 실험 과정이 수반되었다. 1990년대에는 대학로에 밀집된 소극장들에서 프로덕션 시스템에 의해 제작된 장기공연들의 상업화에 대한 우려가 높아갔다. 이러한 상업적 소극장 연극들은 1997년 IMF 경제위기를 기점으로 급격한 퇴조를 보였다. 주류의 전통적 극단의 해체와 비주류의 실험적 극단의 도약으로 이루어진 세대교체를 통하여 젊은 극단들이 창작극·공동 작업을 중심으로 자발적 실험을 이어나가면서 드라마투르그 활동들이 부각되었다[39]. 구체적인 예로 1996년 연우무대의 <날 보러 와요>에서 프로덕션 드라마투르그로 참여했던 김미희의 활동은 한국연극의 현장에서 드라마투르그가 실천적인 역할로 자리 잡는 결정적인 계기가 되었다 [40]. 당시 언론이 기록한 그 활동 기사를 살펴보자.

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 희극 창작 초기부터 참여했고, 배우의 역할 연구와 스테이프에 필요한 각종 자료를 제공했다. 국내에서 보기 드문 제작 방식이다 [41].

<날 보러 와요>는 이전의 연우무대의 '집단 창작'에서 분명 진일보한 실험5('공동 작업')이었다. 창작극 드
5. <날 보러 와요>는 예술감독 김광림(극작·연출)이 단원들을 위한 극작 워크숍을 통해 공연 1년 전(1995년 2월)부터 공동창작을 시작하였기에 작품의 구성단계에서부터 단원들의 다양한 목소리가 담긴

라마투르기와 프로덕션 드라마투르기가 구별되지 않은 채 동시에 이루어진 김미희의 드라마투르그 역할은 연우무대의 '공동 작업'의 방식과 유기적으로 연결이 되었고, 공연의 성공과 함께 긍정적인 평가를 받았다.

연우무대는 <날 보러 와요> 이후 공연에도 드라마투르그가 참여하는 '공동 작업'을 계속⁷ 시도하였다. 연우무대가 상업주의 연극에 맞서는 레퍼토리 활성화를 지향하는 극단으로서 레퍼토리 선정, 작품 분석, 제작 과정 등에 '이론과 현장과 실천을 매개하는[45]' 드라마투르그 시스템을 꾸준히 실험하는 것은 '집단적 창작의 계승'임이 분명하다. 프로듀서 시스템의 단점(지나친 관객 중심의 상업성 연극)을 보완할 수 있는 집단적 창작의 방식은 '역할 해체적이고 창의적인 드라마투르그 활동'(전체적인 작업 과정의 틀을 세우며 스스로의 역할을 규정하는, 특정 분야에 드라마투르그 역할을 고정시키지 않고, 작가·연출가·스태프 역할 사이를 오가며 스스로의 역할을 규정하는 드라마투르그의 활동)을 적극

수 있었다. 여기서 드라마투르그 김미희는 배우·스태프들과 함께 공연과 관련된 광범위한 자료수집과 인터뷰, 토론 등을 진행하였다. 이를 토대로 작가에 의해 희곡의 3분의 2가 완성된 11월 중순 경 리딩을 통하여 모호한 주제, 과도한 길이, 부족한 재미 등이 지적되었다. 그리고 작품의 주제 세우기, 길이 자르기, 재미 살리기 등의 수정을 거듭하여, 1995년 12월에 대본의 초고가 나왔다. 희곡이 완성된 후에도 연출은 배우에게 작품 해석의 참여를 보장하였고, 무대·음악·조명·의상·분장 등 디자이너들에게도 예술 표현의 자유를 허용하였다. 연출의 독단이 배제되고 공연에 참가한 연기자들과 스태프진의 민주적 작업으로 다양한 창작 활동이 이루어진 것을 다시 연출의 의도로 수립시키는 역할을 한 것은 드라마투르그였다. 이러한 실험은 민주적 관계의 수용, 인간적 노력의 헌신, 집단적 유대의 결속이 없이는 결코 불가능한 일이었다[42][43].

6. 창작극 드라마투르그의 드라마투르그는 작가가 희곡을 쓰는 과정에 참여하여 작가를 지원하고 리허설을 시작하면서 자신의 역할을 끝내고, 프로덕션 드라마투르그의 드라마투르그는 리허설이 시작되기 수개월 전에 연출가와 협의를 시작하여 공연 제작 전반에 연출가의 파트너로 참여한다. 그런데 <날 보러 와요>는 극작가와 연출가가 한 인물(김광림)이었기에 굳이 창작극 드라마투르그와 프로덕션 드라마투르그의 변별점을 찾을 필요가 없었다[44].
7. <날 보러 와요>(1996~97)의 김미희 이후 드라마투르그 활동은 연우무대 42 <김치국씨 환장하다>(1998~2000)의 김학선, 연우무대 44 <AD 2031, 제3의 날들>(1999)의 오세근, 연우무대 46 <살색 안개>(2000)의 최진아, 특별기획공연 10 <오월의 신부>(2000)의 김동현, 특별기획공연 12 <STAMP>(2002)의 최진아·김세영, 연우무대 50 <저 사람 무당 같다>(2003)의 최진아, 창작연구발표 25 <저기 소리 없이>(2004)의 정수진, 연우무대 53·특별기획공연 14-15·연우뮤지컬 <오! 당신이 잠든 사이>(2005~)의 예사회, 연우무대 54 <손님>(2005)의 서명수, 특별기획공연 13 <내일은 천국에서>(2006)의 이지홍 등으로 이어진다.

수용하는 것이다[46]. “단일한 이론이나 방법론에 얽매이지 않고, 관습과 도그마에 대항하며, 열린 방식으로 형식과 구조를 만들어가는 식의 작업방식[47]”은 가장 훌륭한 집단적 창작의 계승이다.

3. 시대적 흐름의 수용과 대중적 공감의 시도

오랜 세월 연우무대를 아꼈던 사람들은 극단 해체, 소극장 폐쇄, 정체성 혼란 등의 심심찮은 풍문을 들으면, “연우를 사랑하는 관객의 한 사람으로서 연우가 초심을 잃지 않으면서도 시대의 흐름을 놓치지 않기를 기원하고[48]” 마음을 줄인다. 그들의 ‘기대 반, 우려 반’의 안타까운 심정에는 ‘창작극 침체, 소극장 몰락’의 암담한 현실이 반영되어 있다. 새로운 안목으로 세상과 인간을 바라보며 ‘우리 연극’을 고집해온 연우무대의 개척정신은 ‘우리 시대’의 ‘문화 불황’⁸ 앞에 좌절할 수밖에 없는 운명인가. 그러나 연우의 창작극 개발의 여정에서 어느 한 시기라도 그리 순탄했던 것 같지는 않다. 오히려 위기를 극복함으로써 더 강인해졌고, 변화를 수용함으로써 더 유연해졌다. 90년대의 위기에도 세 번이나 치러진 ‘한국현대연극의 재발견’(1991, 1993, 1995) 시리즈로 온고지신의 거울을 삼았다. 또 ‘창작연구발표를 거쳐 연우무대·연우가족극장의 공연을 올리는’⁹ 노력을 기울였다. 위기·개변기(1992.10~2006.10)에는 ‘공동 작업’의 방식을 드라마투르그 활동으로까지 확장시키는 자발적인 실험을 이어나갔다. 이 같은 뜻심과 저력이 연우가족극장, 연우뮤지컬, 연우블로그 등의 새 지평을 열게 하는 창조의 원동력이 되었다. 30주년(2007)을 맞이하는 연우무대의 젊은 연극인에게 들려준 극작가·평론가 김명화의 애정 어린 권고는 오래 기억할 만하다.

나는 설익은 아마추어리즘으로 시작했던 연우무대의

8. 니시도 고진은 ‘문화 불황’을 경제 활동 상태의 불황이 아니라 문화 생산 욕구의 불황, 즉 극단·관객·비평 등의 동시 불황 상태로 결론짓고, 문화는 투쟁하여 쟁취하는 것이기에 투쟁이 없다면 사멸은 당연한 것이라고 경고를 하였다[49].
9. 창작연구발표 11-1·연우무대 28 <해질녘>(1992~93), 창작연구발표 11-2·연우무대 29 <마술가계>(1992), 창작연구발표 13·연우무대 36 <사팔뜨기 선문답>(1994), 창작연구발표 16·연우가족극장 1 <사랑의 빛>(1996~2005), 창작연구발표 18·연우무대 43 <머리통 상해사건>(1998~99), 창작연구발표 19·연우무대 46 <살색 안개>(1999~2000) 등의 공연이 좋은 예이다.

출발이 철저하게 **당대 관객, 우리의 이야기에 초점을** 맞추었음을 그들이 기억해주시 바란다. 지금의 관객은 과거의 관객과 달라졌다. '우리'라고 묶을 수 있는 구심점은 상실되었지만 거기에도 분명 **파편화된 여러 가지** 문제가 산재할 것이다. 그러한 관객의 현실에 어떻게 접근할 것인가, **표면의 파편을 넘어서 이면에 존재하는 근원적인 문제를** 어떻게 찾아낼 것인가. 만약 그들이 연우의 전통을 따르고자 한다면, 나는 그렇게 그들이 **당대성과 만나야 한다고** 생각한다. 그런데 당대성과 진실하게 만나고자 했던 연우의 본질적 전통을 따르려면 연우의 기존 미학이나 연극문법을 허물고, 30년이 축적된 깊이 위에서가 아니라 아무것도 없는 **가난한 무에서 출발하는 것도** 생각해볼직하다. 혹은 이러면 어떨까. 연극하는 친구라는 의미를 가진 극단의 이름 '연우演友'에 맞게 그저 단순하게 **연극하는 즐거움을 추구한다**면? 과거 연우무대의 연극 경향이 어떠했다는 강박 없이 본인들이 **진심으로 하고 싶은 연극을 찾아 놀이하듯** 만들어 간다면?

지난 시대에 한국연극과 관객은 연우무대의 작품이 있어서 무척 행복했다. 좋은 작품을 만드는 것도 어려운 일이지만, 한 시대를 대표할 수 있는 작품은 누구나 쉽게 만들 수 있는 것이 아니다. 그런 점에서 연우무대는 **시대를 대표하는 몇 편의 작품을** 만들었고 비록 시대를 대표하진 못했지만 **가능성 있는 여러 편의 작품**을 또한 만들었다. 그러나 그 연극은 막을 내렸고 과거의 관객은 사라졌으며 극장은 **새로운 연극을** 기다린다. 그들이 마음껏 가벼워지기를 바란다[50].

김명화의 권고에는 불확실성의 시대 속에 흔들리는 한국연극의 과거(꿈)·현재(불안)·미래(희망)가 동시에 뒤섞여 있다. '가난한 무'에서 당대 관객의 이야기에 초점을 맞춰 시대를 대표하고 또 가능성 있는 작품을 만들어 온 연우의 전통에 강박을 갖지 말고 '즐거움을 추구하는 연극'·'진심으로 하고 싶은 연극'·'새로운 연극'을 만들어 나가라는 논지인데, 지금 이 시대의 연우는 여전히 '가난한 무'의 상태인 것이 냉엄한 현실이다. 과연 우리는 소극장을 중심으로 한 연우무대의 창작극에서 무엇을 보고 있는가, 또 무엇을 바라고 있는가. 어

두운 당대성 속에서도 빛나는 전통성을 요구할 수 있는가. 이는 결코 바랄 수 없는, 바래서도 안 될 무리한 요구이다. 오히려 시대적 흐름을 수용하고, 대중적 공감을 시도하는 현실적 선택을 존중해야 할 것이다. 극단의 불황은 작가·연출가·배우·제작진 등 인적 자원의 고갈에 의한 투쟁 정신의 소멸을 뜻한다. 최소한의 사람이 남아 있다면, 사람을 더 모을 수 있는 마지막의 힘이 남아 있다면, 그들이 선택한 '지금 바로 여기'에서의 '우리 이야기'¹⁰⁾에 관심을 가지고 또 애정을 쏟아야 할 것이다.

다시 니시도 고진의 예리한 논조에 기대어 '활성화'의 방안을 모색해 보자.

'활성화'라는 것은 자본주의 경제의 키워드이다. 이미 욕망이 없어진 시장에서 무리하게 욕망을 북돋워서, 정체와 반대의 성급한 상태를 만들어내는 것이 다른 아닌 후기자본주의의 숙명이며, **화제성을** 날조하는 매스컴 저널리즘의 광분이 이것을 보완하고, 하나의 업계를 활주시킨 것이다. 본질적이기는 하지만 수수하고 눈에 띄지 않는 표현운동은 비자본주의적이며, 상품시장과는 무연한 마이너스 이미지로 비춰지고 있다. (중략)

그러면 연극은 '이미지 산업'으로서 행해지는 것 이외에는, 현대에서 살아남을 수 있는 길이 없는 것일까. 외측에서 부여되는 언어와 이미지를 배반하고, **현장 스스로가 생산해낸 언어**로 연극 그 자체의 박진감 있는 모습을 그려낼 수는 없는 것일까.

내가 이 시평에서 다루어 온 것은 **시장원리를 초월하는 표현의 가능성**을 찾는 것으로 집약할 수 있을 것이다. **생활의 욕망에서 분리된 오락으로서의 소비**를 아슬아슬한 지점에서 되받아치는, **자기 충족적인 표현에 대한 비판**이며, **화폐의 교환가치로는 회수할 수 없는 영역**에 연극을 올려놓는 것이다. 물론 그것은 **관객의 상상력을 매개로 한 표현의 공공성**을 묻는 것으로 연결되는 것이다.

이것은 언더그라운드 소극장이 계획했다가 도중에

10. 시즌제로 공연되고 있는 △연우뮤지컬의 <오! 당신이 잠든 사이>, <여신님이 보고 계셔> △연우무대의 <극적인 하룻밤> △연우블로그의 <인디아 블로그>, <유럽블로그>, <타키 블루스> 등이 대표적이다. 이들 공연은 일본·중국·영국 등 해외 진출과 영화·애니메이션·음반 등 원 소스 멀티 유스(OSMU, One Source Multi Use)의 문화 산업을 계획·추진 중이다.

좌절당한 상상력의 혁명을 다시 한 번 되묻는 작업이라고 할 수도 있을 것이다[51].

니시도 고진의 주장처럼 ‘활성화’의 방안을 ‘현장 스스로가 생산해낸 언어’, ‘시장원리를 초월하는 표현의 가능성’, ‘생활의 욕망에서 분리된 오락으로서의 소비’, ‘자기 충족적인 표현에 대한 비판’, ‘회폐의 교환가치로는 회수할 수 없는 영역’, ‘관객의 상상력을 매개로 한 표현의 공공성을 묻는 것’, ‘좌절당한 상상력의 혁명을 다시 한 번 되묻는 작업’ 등에서 해법을 찾을 수 있다. 그러나 여기서 경계해야 할 함정은 ‘통속적 대중화’이다. “관객은 변함없이 보수적”이고 “한번 획득한 객석의 자리와 볼 권리를 간단히 내놓으려 하지 않는다”는 현장성을 기반으로 제작한 “연극의 엔터테인먼트화 또는 상업화”는 극 현장을 구축하고 파괴할 위험 또한 있기 때문에, 시대적 흐름을 수용하며 대중적 공감을 시도할 때는 연극이 가지고 있는 극단·관객·비평의 상호집단성으로 “인간사회가 잃어버리고 만 직접적인 인간관계의 회복”을 “표현세계만이 갖추고 있는” 그 “절대적 자유 속에”서 기도해야 한다[52].

테라야마 슈지(寺山修司)가 “작가는 세계의 반을 창조한다. 나머지 반을 보완하는 것이 받아들이는 측의 창조라는 것이다. 표현은 상호작용에 의해서만 하나의 세계를 완성한다.”라고 말하였듯이 대중적 공감의 시도는 “관객이 상상력을 써 내려가는 텍스트[53]” 즉 최종의 ‘상호텍스트성’에 창조의 참된 의미가 있다.

IV. 맺음말

연우무대 창작극은 ‘연극 연구’의 태동·초창기, ‘연극 운동’의 저항·성장기, ‘현실 빗대기’의 전성·분화기, ‘현실 재발견’의 위기·개변기, ‘레퍼토리 활성화’의 도전·약진기 등의 시대 변천을 거듭한다. 태동·초창기와 저항·성장기에는 1인 대표체제에 의한 ‘집단 창작’이, 전성·분화기와 위기·개변기에는 5인 집단체제·2인 이원체제·5인 운영위원회체제 등에 의한 ‘공동 작업’이, 도전·약진기에는 1인 프로듀서체제에 의한 ‘기획 제작’이, 각

시대 상황·극단 위기·자원 결핍을 극복하는 방책이 되었다. ‘집단 창작’은 연출이 주도하는 극단원 전체의 규모로, ‘공동 작업’은 (극작 겸)연출이 주도하는 공연진 공동의 규모로, ‘기획 제작’은 프로듀서가 주도하는 대내외 편성의 규모로, 각각 꾸려졌다. 이러한 창작극 개발의 긴 여정을 통하여 △한국적 서사의 확장 △집단적 창작의 계승 △시대적 흐름의 수용과 대중적 공감의 시도 등의 특성을 구축하였다.

최근 시즌제로 반복 공연되는 연우무대의 주요 레퍼토리 공연들은 동인제 시스템이 아닌 프로듀서 시스템(기획제작시스템)에 의해 구축된 것들이다. 이 공연들은 대체로 관객과의 교감에 의해 완성되는 최종의 상호텍스트성을 중시하는 ‘열린 감성’ 지향의 서사에 그 의미를 부여하는 경향이 있다. 이 경우 지나친 관객 중심의 상업성 연극의 유혹에 빠지기 쉬운데, 이러한 프로듀서 시스템의 단점을 보완하려면 집단적 창작의 새로운 방식인 ‘역할 해체적이고 창의적인 드라마투르기 활동’을 적극 수용할 필요가 있다.

참고 문헌

- [1] 백훈기, “피터 브룩의 연출 작업과 ‘빈 공간’에 드러나는 브리콜라주”, 한국콘텐츠학회논문지, 제10권, 제10호, p.161, 2010.
- [2] 연우무대, 연우 30년, 한울, pp.19-232, 2008.
- [3] 김명화, “관객과 시대”, 연우무대 엮음, 연우 30년, 한울, pp.365-373, 2008.
- [4] 최상윤, 사회연결망분석을 활용한 극단 공동참여 연결망의 동태적 변화 분석: 극단 연우무대를 중심으로, 한국예술종합학교 예술전문사과정 예술경영전공 예술전문사학위논문, pp.39-41, 2011.
- [5] 한국문화예술진흥원, 1980년도판 문예연감, 코리아헤럴드, p.428, 1981.
- [6] 같은 책, p.434.
- [7] 한국문화예술진흥원, 1982년도판 문예연감, 코리아헤럴드, p.493, 1983.
- [8] 한국문화예술진흥원, 1984년도판 문예연감, 대광

- 문화사, p.514, 1985.
- [9] 김석만, “도약과 분화, 1984~1992”, 연우무대 엮음, 연우 30년, 한울, pp.100-101, p.136, 2008.
- [10] 한국문화예술진흥원, 1985년도판 문예연감, 대광문화사, p.405, p.416, 1986.
- [11] 한국문화예술진흥원, 1986년도판 문예연감, 서라별인쇄주식회, pp.211-212, 1987.
- [12] 같은 책, p.221.
- [13] 한국문화예술진흥원, 1987년도판 문예연감, 대광인쇄공사, p.200, 1988.
- [14] 한국문화예술진흥원, 1988년도판 문예연감, 서라별인쇄주식회사, p.167, 1989.
- [15] 같은 책, p.169.
- [16] 한국문화예술진흥원, 1990년도판 문예연감, 서라별인쇄주식회사, p.398, 1991.
- [17] 같은 책, p.395.
- [18] 같은 책, p.397.
- [19] 김미도, “커다란 패러다임의 변화 겪고 있는 창작극”, 한국문화예술진흥원, 2000년도판 문예연감, 한국컴퓨터인쇄정보, p.1256, 2001.
- [20] 정한룡, “다시 먼 길을, 1992~2007”, 연우무대 엮음, 연우 30년, 한울, p.166, 2008.
- [21] 김우욱, “풍성한 수확을 위한 전략 마련 필요”, 한국문화예술진흥원, 1996년도판 문예연감, 서라별인쇄, p.955, 1997.
- [22] 김미도, 앞의 글, p.1257; 1259.
- [23] 송현욱, “새로운 노정을 향한 전환점에 서 있는 2004 한국연극”, 한국문화예술진흥원, 2004년도판 문예연감, 한마음커뮤니케이션, p.294, 2005.
- [24] 장성희, “신작 공연을 중심으로 살펴본 2007년 한국연극”, 한국문화예술진흥원, 2007년도판 문예연감, 현대에드컴, p.314, 2008.
- [25] 이은경, “급변하는 창작환경 속에도 큰 이슈나 변화가 없었던 2012년 연극계”, 한국문화예술진흥원, 2012년도판 문예연감, 인디엔피, p.321, 2013.
- [26] 이은경, “침체된 연극계, 변화가 필요하다-2013년의 연극”, 한국문화예술진흥원, 2013년도판 문예연감, 인디엔피, p.378, 2014.
- [27] 김태훈, “새로운 무대형식 창조와 질서 재편, 그리고 거시적 통합을 위한 꿈틀대는 2007 한국연극”, 한국문화예술진흥원, 2007년도판 문예연감, 현대에드컴, p.296, 2008.
- [28] 같은 글, p.296.
- [29] 장성희, “연우무대의 어제와 오늘을 찾아서”, 연우무대 엮음, 연우 30년, 한울, p.343, 2008.
- [30] 김성희, 연극의 사회학, 희곡의 해석학, 문예마당, p.83, 1995.
- [31] 장성희, “연우무대의 어제와 오늘을 찾아서”, 연우무대 엮음, 연우 30년, 한울, p.344, 2008.
- [32] 한재우, 극단 연우무대 공연 연구: 창단 이후 1990년대까지, 동국대학교 대학원 연극학과 석사학위논문, p.131, 2010.
- [33] 김성희, 앞의 책, p.83.
- [34] 西堂行人(니시도 고진), 小劇場は死滅したか, 이강렬 옮김, 소극장은 몰락하였는가, 현대미학사, p.60, 2000.
- [35] 한재우, 앞의 논문, p.132.
- [36] 정한룡, 앞의 글, p.187.
- [37] 장성희, “연우무대의 어제와 오늘을 찾아서”, 연우무대 엮음, 연우 30년, 한울, p.350, 2008.
- [38] 西堂行人, 앞의 책, pp.110-111.
- [39] 김옥란, “1990년대 연극의 실험, 공동창작과 드라마투르기”, 한국극예술연구, 제47집, p.205, 2015.
- [40] 같은 논문, pp.205-206.
- [41] 이성욱 기자, “화성연쇄살인사건 연극무대에 오르다”, 한겨레, 16면, 1996.2.8.
- [42] 류태호, 김광림 작 연출 <날 보러 와요> 공연제작의 실제, 한양대학교 대학원 연극영화학과 석사학위논문, pp.27-32, 2001
- [43] 김옥란, 앞의 논문, pp.248-249.
- [44] 최영주, 드라마투르기란 무엇인가, 태학사, p.153, p.181, 2013.
- [45] 같은 책, p.69.
- [46] 김향, “동시대 창작극 드라마투르기-사례를 중심으로”, 공연과 이론, 제53호, p.197, 2014.

- [47] 백훈기, 앞의 논문, p.170.
- [48] 김승현, “연우여, 영원하라”, 연우무대 엮음, 연우 30년, 한울, p.320, 2008.
- [49] 西堂行人, 앞의 책, p.85.
- [50] 김명화, 앞의 글, p.85.
- [51] 西堂行人, 앞의 책, pp.100-102.
- [52] 같은 책, p.145, p.169, p.184.
- [53] 같은 책, p.147.

저 자 소 개

신 사 빈(Sa-Bin Shin)

정회원



- 2012.02 : 한양대학교 음악대학 작곡과(음악학사)
 - 2014.02 : 경희대학교 일반대학원 포스트모던음악학과(음악학 석사)
 - 2014.03 ~ 현재 : 경희대학교 일반대학원 응용예술학과(박사과정)
 - 2014.03 : 연극 <수안보> 작곡·음악감독
 - 2012.07 : 제6회 우리성가 작곡공모 최우수상
 - 2010.10 : 제3회 향사회 작곡 콩쿨 입상
 - 2008.06 : 제40회 서울창작음악제 작곡 콩쿨 입상
- <관심분야> : 실용음악, 극음악, 뮤지컬, 창극