

<연극, 기억의 현상학>(책 세상, 2016)

이진아

0.

안치운 선생의 <연극, 몸과 언어의 시학>을 받은 지 한 해가 겨우 지났을까 싶은데 더 두툼한 <연극, 기억의 현상학>을 받아들였다. 최근 선생은 연극동네에서 웬지 조금 비켜 서 계신 느낌이다. 자발적 유포라고나 할까. 그렇게 보낸 선생의 시간이 내 앞에 나타난 듯하다.

<연극, 기억의 현상학>은 긴 서문으로 시작한다. 서문은 책의 주제와 글을 쓴 긴 시간 내 내 자문했을 질문과 생각의 여정을 나누는 장인데, 그것을 읽노라니 선생의 연극 공부로의 입문기와 청춘의 시간과 사적 교우들을 불쑥불쑥 만나게 된다. 이것이 나를 또 적잖이 당황케 한다. 의도치 않게 내실에 들어선 기분이랄까, 그런데도 뻔대고 서 훑쳐보는 느낌이랄까. 아마 평소의 선생의 글에서 그런 사적 이야기를 발견한 적이 없어서일 것이다.

그렇게 서문을 읽고 나니 이 책에 실린 논문들이, 분석된 작품들이 선생의 삶과 겹쳐 놓인다. 기억이라는 주제도 세삼 다른 결로 다가온다. 기억과 애도는 최근 한국사회에서 가장 절절한 주제이지만, 아마 선생 개인으로서도 그러했을 것이다. 연극평론가 한상철, 작가이자 연출가 윤영선, 서울교대 교수 황정현, 일찍 세상을 떠난 제자 연출가 채홍덕 등에 대한 글은 연이어 세상에 나온 두 권의 책에 나누어 실려 있다. 미처 시간을 두고 논하지 못한 이도 있으며, 연극에 대한 책에 실지 못한 더 그리운 이도 있을 것이다. 때문에 이 책에 실린 연극에 대한 모든 글들이 그렇게 떠나간 이들에 대한 선생의 기억과 애도의 몸짓으로 다가온다.

1.

<연극, 몸과 언어의 시학>에서도 ‘기억’은 중심 주제였다. “연극은 과거의 단순한 저장기 아니라 항상 새롭게 기억하고 기억을 재생산하는 장르의 예술”(7)이며, “연극의 본질은 어떻게 기억할 것인가이고 그 다음으로 무엇을 기억할 것인가와 같은 문제가 뒤따른다”(8)고 말한다. 이번 책에서도 기억은 다시 중심 주제이다. 더 깊어지고 더 집요해 진다. 이번에는 연극의 출발점이자 본질로서의 기억을 말하는 것으로 시작한다. 기억의 여신 므네모시네가 제우스와 관계하여 예술의 여신 뮤즈를 낳았다는 것도 환기시킨다. 때문에 연극은 본질적으로도 태생적으로도 기억하는 작업이다.

안치운 선생은 항상 본질에 대해 질문한다. 그리고 그에 가 닿기 위해서 기원과 역사를 탐색한다. ‘연극은 무엇인가’하는 그 기원과 역사를 생각하며 ‘연극은 오늘 무엇을 할 수 있는가(해야 한다가 아니라 할 수 있는가, 여전히 가능한가이다)’를 묻는다. 어떤 주제로 어떤 작품을 논하든, 또 그곳이 극장이든 강단이든 학술 토론장이든, 그는 이 질문을 끈질기게 놓지 않는다. 이 질문은 과거로부터 온 질문이며 미래로 가기 위하여 반드시 지금 물어야 하는 질문이다.

이 책에서 논하는 작품들을 통해서도 이 질문은 계속된다. 소포클레스의 <오이디푸스>, 오태석의 <태>, 최인훈의 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>, 베르나르-마리 콜테스의 <사막으로

의 귀환> 그리고 기국서의 일련의 작품들은 신화, 설화, 역사를 다룬다. 신화, 설화, 역사를 연극이 다시 다루는 것은 시간을 역행하여 과거를 기억하고 잊히려는 것을 붙들기 위해서가 아니다. 연극은 기록의 매체가 아니다. 연극은 라이브니스의 매체이다. 연극은 지금 여기 다시 체험되는 무엇이다. 모든 문화적 기억을 다루는 실천이 궁극적으로는 과거와 현재의 관계에 대한 실천이겠지만 연극은 작품의 탄생이, 그 수행 자체가 그러하다. 때문에 이들을 다시 읽는 작업은 지금 여기서 연극이 무엇을 하고 있는가, 여전히 무엇이 가능한가를 확인하는 작업이다.

2.

이 책은 또한 죽음을 다룬다. 연극이 죽음을 말하는 방식을 다룬다. 그리고 이것은 필연적으로 기억하는 일로 이어진다. 타테우즈 칸토르, 윤영선, 기국서의 작품은 이러한 주제 속에서 논해진다. 특히 요절한 작가이자 연출가 윤영선의 작품에서 이러한 주제를 발견하는 일은 뭔가 예언적이다. 안치운 선생은 <사팔뜨기 신문답>, <떠벌이 우리 아버지 암에 걸리셨네>, <여행> 이 세 작품을 다룬다. 그러면서 윤영선의 글쓰기를 ‘죽음과 애도의 글쓰기’로 명명한다. 그는 “죽음에 관한 정신적 고통과 고통의 방식인 공포감을 말하고, 죽음이라는 소멸의 위협에 사로잡힌 상처받은 인물들이 등장하는 그의 희곡들은 죽음이라는 상실의 감정과 완성되지 못한 애도의 불안을 다루고 있기 때문이다”(267)라고 이에 대해 설명한다.

윤영선의 작품은 <죽음의 집> <죽음의 집 2> <누가 온달을 죽였는가>와 같은 제목에서 보듯 더 많은 작품이 죽음을 다룬다. 또 <미생자>나 <나무는 신발 가게를 찾아가지 않는다>와 같이 삶과 생명력에 대한 은유를 담은 작품도 있다. 그럼에도 불구하고 선생이 <사팔뜨기 신문답>, <떠벌이 우리 아버지 암에 걸리셨네>, <여행>의 세 작품을 고른 것은 ‘죽음’보다는 ‘애도’에 방점이 있기 때문으로 보인다. 특히 “불완전한 애도” “비정상적인 애도” “자연된 애도”에 주목한다.

애도는 정서적 고통이다. 애도는 떠난 자를 계속해서 기억하고 그를 상실했다는 사실을 환기함으로써 가능해진다. 프로이트는 애도를, 상처받은 자신에게 병적으로 집착하는 상태인 멜랑콜리와 구별하면서, 상실의 상처를 인정하고 상처에 대한 자기 책임성을 인정하면서 이를 자기 안에 품으며 자아의식을 회복해 나가는 것으로 설명했다. 상실을 계속 환기함으로써 상실로부터 온 슬픔을 이겨나가는 것이다. 그것이 가능한 것은 애도가 떠난 자를 기억하는 시간이기도 하지만 제 자신을 깊이 마주하는 시간이기도 하기 때문이다. 애도의 공포와 불안은 그렇게 긍정의 힘으로 나아간다. 그러나 윤영선 희곡의 애도는 불완전한 것이다. 공포와 불안은 자기 파괴적이 되며 “부정적 애도 단계에서 멈춘”(275)다. 안치운 선생은 윤영선의 작가적 토대는 이 불완전한 애도에 있다고 본다. 그는 “윤영선의 작가적 토대는 절대적인 아버지에게 맞서는 것이 아니라 아버지의 죽음과 같은 부재 이후에도 자연스럽게 감정을 내보일 수 없는 인물들의 불안과 증오에서 창출된다”고 진단한다. “벗어나고 싶지만 영원히 벗어나지 못할 불안과 동거하는” “비정상적인 애도”가 바로 윤영선의 중심 주제라는 것이다. 그리하여 그의 작품 속 인물들은 과거와 화해하지 못한 인물들, 세계와 불화하는 인물들, 치유되지 못한 상실감에 어쩔 줄 몰라 스스로에게 상처를 내는 인물들이 된다.

윤영선을 분석하면서 선생은 윤영선을 애도한다. 그의 불화를, 그의 공포와 우울을 기억하고, 그가 떠난 자리가 여전히 그대로 비워진 채 부재의 공간으로 남아있다는 것을, 다른 대상으로 채워지지 못할 ‘대기 상태의 부재 공간’이 되었다는 것을 말하는 듯하다. 윤영선의 글쓰기가 애도의 글쓰기이듯, 선생의 글쓰기도 애도의 글쓰기이다.

3.

<연극, 기억의 현상학>에서 중요하게 다루는 것 중 하나는 문자언어를 넘어서는 연극의 언어이다. 연극의 기억이 단순한 기록이나 저장소가 아닌 것은 그 때문이기도 하다. 안무가 피나 바우시가 참여한 영화 <황후의 탄식>이나 해프닝, 퍼포먼스, 오브제 작업의 어디쯤에 위치하는 타테우즈 칸토르의 <죽음의 교실>을 논하는 자리에서는 말할 것도 없고, 내러티브가 해체되고 시공이 종횡하는 오태석의 희곡이나 말더듬이 언어 뿐 아니라 움직임 더듬이 움직임으로 이루어진 최인훈의 희곡을 분석하는 자리에서도 이 문제는 중요하게 다루어진다. 그러나 이 문제와 관련하여 특히 관심을 가져야 하는 부분은, 현대연극학이 가장 소홀하게 다루었으며 이상하리만큼 무관심하게 놓아두었던 관객론이다.

안치운 선생은 연극은 관객(보는 자)과 배우(행동하는 자)가 같은 시공간 안에 존재하며 몸으로 결속되어 있다는 점을 강조하며 “연극은 관객의 현실이다. 관객에 대한 사유는 연극이라는 현실 속에서 전개될 수밖에 없다. 연극은 관객이 드러나는[現] 존재이고, 관객은 연극을 넘어서는 실질적인[實] 존재이다. 그런 뜻에서 연극 바깥의 관객도 없고, 관객 바깥의 연극도 없다. 연극이 극장에서 관객들과 만나는 예술인 한에서는 그렇다”(424)라고 말한다. 이어 “관객의 존재는 연극을 삶과 연결하되, 삶과 연극을 구별하는 요인이 된다. 연극을 삶의 예술이라고 말할 수 있는 이유는 연극이 삶과 일치하지 않되, 삶을 분열시키고 재현함으로써 삶을 반성하기 때문이다 관객은 연극의 보편성을 위해서 존재하는 동시에 연극의 개별성을 위해서 존재하는 이중적 존재이다. 관극행위란 공연을 통하여 관객에게 내재화한 개별성과 보편성의 구체적인 경험이다”(428)라고 설명한다.

연극은 기억하는 일이다. 그런데 이러한 연극의 기억은 다시 관객의 손으로 넘어간다. 연극은 곧 사라지는 것, 부재하는 것이 될 것이기 때문이다. 이를 “미결정에서 결정으로” “비현실화한 텍스트에서 현실화한 텍스트로” 바꾸어 놓는 것은 관객이다. 안치운 선생은 관객을 주목한다. 그간의 연극학이 관객을 주목하지 않았던 것을, 관객에 대해 잘못된 접근을 했던 것을 비판한다.

4.

그리고 남은 생각들

- 오태석은 <태>에서 역사를, 최인훈은 <봄이 오면 산에 들에>에서 설화를 가져온다. 오태석의 작품 속 인물은 역사에서 가져왔든 설화에서 가져왔든 지금 여기 관객들이 있는 현실 속으로 거칠게 밀고 들어온다. 대놓고 눈을 맞추고 말을 건다. 오태석의 인물은 항상 지금 여기 앉은 관객과 뒤섞인다. 그러나 최인훈 작품 속 인물은 관객과 거리를 둔 채 저만치 제 있는 곳에 머문다. 거기, 옛날 옛적, 산 속, 최인훈의 인물들과 시공간은 ‘여기 아닌 거기’, ‘지금 아닌 옛날’이라고 확실한 선을 긋는다. 오태석의 기억은 우리의 기억이지만, 최인훈의 기억은 옛 이야기, 설화 속 이야기, 꿈 속의 이야기이다. 심지어 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>에서 꿈과 현실은 모호하며 사람들은 “다시는 오지 마라, 휘어이 휘이”하며 춤을 춘다.

“<태>가 아픈 과거의 기억과 재현되는 현재라면, <봄이 오면 산에 들에>는 이를 포함해서 운명의 이질성에서 삶의 동질성으로 옮겨가는 미래의 기다림이라고 할 수 있다” “봄이 겨울의 죽음을 통과한 뒤에 살아있는 것을 의미하는 것처럼”(170)

- 극장(연극)은 ‘보다’라는 어원을 가지고 있다. 안치운 선생도 소포클레스의 <오이디푸스

왕>을 분석하는 글에서 “구경하는 사람은 진리를 추구하는 사람이다.”(피타고라스 학파) “그리스어로 본다*theatai*는 말은 진리를 추구하는 사람을 뜻하기도 하다.”라는 인용을 하기도 한다. 주지하듯 <오이디푸스 왕>은 앓에 대한 작품이다. ‘안다’와 ‘보다’는 실제로 많은 나라의 언어에서 동일한 단어가 사용된다. <오이디푸스 왕>은 ‘안다’와 ‘보다’의 역설적 의미를 다룬다. 장님인 예언자 테이레시아스가 ‘앓, 앓, 앓’을 외치는 것도 그 때문이다. 안치운 선생의 글은 이에서 더 나아가 오이디푸스의 ‘눈’을 중심으로 독해를 시도한다. 그런데 그 과정에서 코러스에 대한 짧은 언급이 눈에 들어온다. “그리스 비극에서 만남을 가능하게 하는 것은 서정시처럼 독백과 회상이 아니라, 서사시처럼 보고와 진술을 통한 이야기 형식이 아니라, 대화와 코러스의 합창이다”(101) 비극은 공동체 구성원으로서의 개인을 가르치는 형식이라는 설명 중에 하는 말이다. 그리스 극장이 시민의 만남과 토론의 장이며 아고라임은 유명한 사실이다. 이를 위해 극에 대한 객관화되고 통일된 의견을 정리하고 전달하는 코러스가 필요했던 것이다. 그들은 대표 시민이자 의견을 리드하는 자이다. 동시에 무대 위에서 사건을 ‘보는 자’이기도 하다. 코러스는 ‘보고 관찰함’으로써 진리를 추구하는 자인 것인가.

‘극장은 아고라다’라고 외치는 소리가 강한 울림을 갖는 시대다. 처음에는 은유였을 터인데, 이제 물리적 광장이 은유적 광장이 되는 것을 보고 있다. 광장과 코러스의 은유가 다시 연극의 미래이자 대안인가 생각해보게 된다.