

무의식으로의 잠행과 유미적 이미지로서의 광기

-한태숙 연출 읽기-

백현미*

〈차례〉

1. 윤곽과 맥락
2. 억눌린 무의식의 광기와 빙의
3. '움직이는 공간'과 '보이는 소리'의 술렁임
4. 성역할에 대한 재해석의 유희
5. 나오는 글

1. 윤곽과 맥락

현대연극에서 무대 공간과 배우의 몸, 연출의 창의력에 비중을 두는 열린 텍스트들이 말로서 소통하는 언어 텍스트 중심의 연극을 대체하고 있다, 라는 소문은 과연 사실일 것이다. 연극 텍스트를 구성하는 비언어적 기호들의 '두께'가 점점 두터워져가면서 연극은 이제 오감으로 소통하는 매체가 되고 있다. 언어적 기호는 그 중심성을 잃은 채 낡은 명성을 연명하든지 비언어적 기호들과의 새로운 관계 모색을 통해 연극 텍스트의 일원으로 재활하고 있다. 아이러니하게도 변화의 기운을 예민하게 감지하는 것은 언어이다. 연출가연극 혹은 연극작가라는 신생어는 연극에

* 연극평론가

서 연출의 우위성을, 언어 너머를 향한 연극의 비상을 기념하고 있다.

연출가로서 한태숙의 작업이 다시 시작된 것은 1994년, 탈이념적 지형 속에서 연출가연극이 한국연극의 대세를 형성하기 시작한 즈음이다. 1970년대에 연출을 시작했다지만¹⁾ 방송국 생활을 하느라 10년 넘게 연극계를 떠나 있었기 때문에, 현재 그는 90년대의 ‘중고 신인 연출가’²⁾로 자신의 연극 경력을 쌓아가고 있다 할 수 있다. 그의 연극계 귀환 작품인 <그 자매에게 무슨 일이 일어났나?>는 탄탄한 극구성과 능란한 극언어 사용에 입각하고 있다는 점에서 ‘비현대적’이었지만, 낯설다고 느껴질 정도로 세련된 무대 표현 감각은 연극에 대한 연출의 주도성을 명료하게 주장한다는 점에서 ‘현대적’이었다. 영화의 한 장면을 따온 듯 1940년대 뉴올리언즈를 빈틈없이 재현해놓은 무대장치의 공간 지배력과 심리 묘사를 위해 안배된 조명, 광기에 가까운 어두운 내면에 대한 관심과 라이브 음악을 대중적 코드로 사용하는 감각, 안정된 극장 조건과 화려한 경력의 배우

-
- 1) 한태숙은 1972년 서울 연극학교(현 서울예술대학)의 졸업작품 발표회에서 <늪은 쥐>(강인덕, 유재철 등 출연)를 본인이 쓰고 연출한 이후, 1974년 유덕형 소개로 수도여자 사범대학(현 세종대학교)에서 영어연극 <한여름밤의 꿈> <템페스트> <맥베스> 등을 공연했다. 학교의 적극적인 지원 아래 제작을 일임 받은 상태에서 이뤄진 4년 동안의 대학극 연출은 수업의 일환으로 연결되어 전학년이 참가하는 행사로 확대되어 호평을 받았다. <템페스트>나 <맥베스>는 음악극 스타일로 무대화했고, 가수 조동진이 서곡의 노래를 작곡해 부르기도 했다. 전문극장에서의 정식 데뷔작은 삼일로 창고극장을 통해 이뤄졌다. <더치맨-보들레르의 죽음>(르로이 존스 작, 1977), <영원한 디올라>(앙드레 슈발츠바르트 소설 각색, 1978), <고독이란 이름의 여인>(앙드레 슈발츠바르트의 소설 각색, 1979)이다. <더치맨>에는 장두이, 김용선, 김건한, 한영애가 출연했다. <고독이란 이름의 여인>에는 예수정, 조한희, 안병경 외에 가수 이광조와 한영애가 출연했고, 무대 위에서 4인조 밴드의 라이브 연주와 전문가수의 노래가 배우들의 연기와 어울리는 음악극 스타일로 공연되었다. (이상의 내용은 『2002년 한국여성연극인 협의회 제6차 연례 심포지엄 발표원고집』에 실린 한태숙 씨의 글과, 2002년 12월 6일 한태숙 씨와의 인터뷰를 통해 확인한 내용을 정리한 것임)
- 2) 한태숙, 『제사장 박정자』, 김미도 저, 『연극배우 박정자』, 연극과인간 2002, 213면에서 한태숙 스스로 자신을 ‘중고 신인 연출가로 명명한 바 있다.

들이 펼치는 살아있는 연기의 힘. 이렇게 연극의 제요소들이 섬세하게 조율되면서 빚어내는 그 윤기는 이후 ‘한태숙표 연출가연극’의 상표가 되었다.

〈그 자매에게 무슨 일이 일어났나?〉 이후 2002년 12월 현재까지 근 8년 동안 한태숙은 총 12편의 연극을 연출했다. 〈그 자매에게 무슨 일이 일어났나?〉 이후 〈광해유감〉까지 그의 연출 행로와 관련된 세 가지 점을 지적하면서 논의의 맥락을 잡아보자.

우선 그의 연극이 연출가연극의 흐름 속에서 시작되었고 그 스스로 연극작가적 면모를 강하게 지니고 있으면서도, 작가와의 연계가 분명하게 그리고 지속적으로 이뤄져왔다는 점을 지적할 필요가 있다. 그는 정복근이라는 희곡작가와 ‘콤비’를 이루며 작업해왔다. 〈그 자매에게 무슨 일이 일어났나?〉는 외국작가의 원작 소설을 정복근이 재창작한 작품이다. 1994년 이후 정복근이 쓴 희곡들, 〈첼로〉(1994), 〈덕혜옹주〉(1995), 〈얼굴 뒤의 얼굴〉(1996), 〈세종 32년〉(1996), 〈나, 김수임〉(1997), 〈나운규〉(1999), 〈배장화 배홍련〉(2001) 등은 다 한태숙의 연출로 공연되었다. 한태숙의 연출이 여성 심리를 묘사하는 데 탁월하다고 거칠게 말해버린다면, 이는 한태숙의 연출적 성향과 정복근의 작가적 성향을 동시에 갈무리해버리는 셈이 되고 만다. 정복근은 한태숙과 함께 작업하기 이전에 이미 〈독배〉(1988), 〈웬일이세요, 당산〉(1988), 〈실비명〉(1989), 〈표류하는 너를 위하여〉(1990), 〈이런 노래〉(1994) 등을 통해 중산층 여성의 심리, 그 내면의 떨림과 발열 현상을 집요하고 밀도있게 파헤쳐 왔기 때문이다. 그렇다면 한태숙 ‘연출’에 대한 논의를 정복근 ‘희곡’에 대한 논의로 빠뜨리지 않으면서, 한태숙 연출이 제련해내는 서사를 정복근의 희곡이 지향하는 서사와 구별해 낼 수 있는 논의 방식은 무엇일까.

여기서는 일단 한태숙 연출 목록에 〈더치맨〉(르로이 존스 작, 1977),³⁾

3) 삼일로 창고극장의 신인 연출가 시리즈 첫 작품으로 기획된 이 작품에 대한 구히서 씨의 평이 『일간스포츠』 1977년 12월 30일자에 실렸다

<영원한 디올라>(앙드레 슈발츠바르트의 소설 각색, 1978),⁴⁾ <고독이라는 이름의 여인>(앙드레 슈발츠바르트의 소설 각색 1979),⁵⁾ <에쿠우스>(피터 웨퍼 작, 2001), <레이디 맥베스>(셰익스피어 원작을 한태숙이 재창작 1999~2002) 등의 번역극 및 재창작극과, <논개>(홍원기 작, 2001), <광해 유감>(임은정 작, 2002) 등이 있음을 지적함으로써 논의 가능성을 열어놓았다. 특히 셰익스피어 원작을 한태숙 스스로 재창작한 <레이디 맥베스>는 공간과 오브제에 대한 그의 지속적 탐구의 산물이자 분수령으로서 연극작가 한태숙의 지향성을 대표적으로 보여주고 있다. 그리고 이는 한태숙의 연출적 특성을 작가적 지향성과의 길항관계 속에서, 작가의 언어를 연출가의 건축적 구도 속에 스민 채로 읽어내는 기술이 필요함을 의미할 것이다. 본고의 2장은 그런 맥락 속에서 쓰여질 것이다.

연극작가로서 한태숙의 지향성은 그가 선택한 물리적 조건과의 관계 속에서도 찾을 수 있다. 한태숙은 극단 전망의 초청 연출로 혹은 예술의 전당이나 학전, 국립국악원의 초청 연출로 작업하다가 1997년 <레이디 맥베스>를 극단 물리의 창단 준비작으로, 1999년 <나운규>를 극단 물리의 창단작으로 각각 공연하면서 극단 물리의 탄생을 주도했다. 극단을 창단했지만 이후에도 다른 극단(실험극장, 국립창극단)의 초청 연출 자격으로 공연을 계속했으니 그의 연출 행로는 극단 물리와의 관계에서보다는 그가 선택한 연극의 물리적 조건과의 관계를 통해 보다 선명하게 드러난다 할 수 있다.

그의 연극은 조명이나 음향 시설이 비교적 제대로 갖추어진, 그리고 객석이 편안한 중소형 극장에서 주로 공연되었다. 그가 공연한 학전, 동숭홀, 현대토아트홀, 예술의 전당 토월극장, 예술의 전당 자유소극장, 국

4) 앙드레 슈발츠바르트 작, 안정효 역의 소설 <고독이라는 이름의 여인>을 각색해 뮤지컬로 만든 작품. 이에 대한 구히서의 평이 『일간스포츠』 1978년 4월 10일자에 실렸다.

5) 이에 대한 구히서의 평이 『일간스포츠』 1979년 12월 12일자에 실렸다.

립극악원 예약당, 국립극장 대극장, 문예회관 소극장과 대극장은 한국의 대표적인 연극(혹은 공연) 전용극장이다. 극장의 '조건'에 예민할 만큼, 그는 '시설이 갖추어진 실내극장에서 가능한 연극성'을 추구해왔다고 볼 수 있다. 또한 그는 박정자, 손숙, 정동환, 윤소정, 예수정, 강신일, 윤석화, 한명구, 서주희, 이주실, 김영민 등 만만치 않은 연기 경력을 지닌 배우들, 사실재현적 연기력에 탁월한 흡입력을 지닌 배우들과 반복적으로 작업하는 경향이 있다. 3장에서는 이런 조건 속에서 그가 어떤 식의 연극성 창출에 주력해왔는지를 밝힐 것이다.

한태숙의 연출작업을 읽어내는 데 있어 그가 몇 안 되는 여성 연출가군의 일원이라는 사실도 피해갈 수 없다. 김유정을 논외로 한다면, 김아라, 오경숙, 류근혜 등 여성연출가 대부분은 대개 80년대 후반 무렵부터 각자의 연출적 특색을 조형해내면서 등장했고, 여성연극의 담론 속에서 성장했다. 물론 이들 여성연출가 대부분은 '여성' 연출가로서의 자의식을 체련하기보다는 여성 연출가로서 스스로를 세우고자 했지만, 그들의 연극 작업이 '여성적인 섬세한 연출'과 '비여성적인 대범한 연출'이라는 식의 두 갈래로 대칭되는 관용적 평가의 파장에서 벗어날 수 있는 것은 아니었다. 한태숙이 지향하는 연극의 위상에 대한 논의를 여성연극의 담론이라는 피할 수 없는 준거틀과의 관련 속에서 전개해야 할 필요가 제기되는 것이다.

그렇다고 한태숙 연출의 면모를 '여성' 연출가 고유의 특성으로 일반화시킬 수는 없다. 여성이 만든 작품을 '여성성'의 반영으로 환원시켜버리는 것은, 남성이 만든 작품을 '남성성'의 반영으로 환원시키는 것만큼이나 일방적이고 단선적이다. 쇼월터의 지적처럼 여성적 텍스트는 침묵 집단인 여성의 의식을 상징적으로 가능케 하는 '황무지의 영역'⁶⁾에만 고

6) 쇼월터는 에드윈 아드너와 클리포드 거츠가 발전시킨 문화이론에서 지배 집단과 침묵 집단 사이의 관계를 보여주는 도표를 응용해 지배집단인 남성과 억압에 의해 스스로를 표현할 언어를 갖지 못한 침묵집단인 여성의 관계성을 도표

정적으로 위치해 있는 것이 아니라 그 황무지 영역 바깥의 지배문화와 유동적인 상태로 ‘유희를 하고 있는 추상적 개념’이다. 여성의 글쓰기 혹은 연극 만들기)는 침묵 집단과 지배 집단의 사회적, 문화적 유산들을 모두 포괄하는 이중적 담론이며, 주류 문화의 저류로서 두 개의 전통 안에 동시에 존재한다.」 4장에서는 한태숙 연출의 경향성을 하나의 ‘저류’로서 제시하면서, 성역할에 대한 공연상의 실험을 제기한 경우를 통해 여성주의적 관점과 그의 연출 지향성 사이의 결렬 지점을 드러내고자 한다.

2. 억눌린 무의식의 광기와 빙의

한태숙은 극작으로 연극을 시작했다. 그는 드라마센터의 극작 전공 학생이었고, 졸업 작품 <늙은 쥐>를 자작 연출로 공연했으며, 1982년에는 <자장 자장 자...>로⁸⁾ 『중앙일보』 신춘문에 희곡부분에 당선되었다.

<자장 자장 자...>는 난쟁이와 어매, 그리고 서커스에서 ‘가닥질’하는 여자가 절명의 궁지에 내몰린 채 서로에 대한 집착으로 죽어가는 스산한

화했다. 도표의 y부분이 침묵 집단의 황무지영역이다.



이소희, 「황무지에서 온 여성중심 비평」, 『페미니즘 어제와 오늘』, 민음사 2000, 119면.

7) 이소희, 위의 글 110~124면

8) 『중앙일보』, 1982년 1월 6일자와 10일자 신문에 희곡이 실려 있다.

분위기의 작품이다. 심사위원들(김정옥, 한상철)은 “매우 그로테스크한 애기임에도 혐오감이나 불쾌감을 주지 않는” “강한 정서적 충격”을 주는 작품이라 평했다. 광기에 가까운 어매의 집착과 그 집착 때문에 몰락해가는 인간들. 이 희곡의 인물들은 이렇게 자폐적이다. 한태숙이 만들어내는 서사는 어두운 내면으로 가득 찬 빨을 향해, 그리고 그 진탕 속에서 시작되고 있는 것이다.

이러한 작가적 경향은 90년대 들어 그가 연출한 <그 자매에게 무슨 일이 일어났나?>(원작 Henry Farrell 소설 <What ever happened to Baby Jane?>, 정복근 각색)의 연출 지향성과 어렵지 않게 잇닿는다. 이 작품에 나오는 배우 자매는 서로에 대한 끈질긴 질투와 죄의식으로 치명적인 파국에 이른다. 불구가 된 언니의 음모와 언니를 학대하는 여동생의 죄의식이 겹겹이 포개져, 거울에 반사된 빛처럼 위험하게 그러나 매혹적으로 산란되는 감정의 빛무리. 동생이 정신병원으로 떠난 뒤 흘러나오는 언니의 독백, “정말로 좋아했지만 너만큼 싫은 사람도 없었어. 그러나 제인과 나는 따로 떨어질 수 없는 한 몸, 한 덩어리야” 이 애증으로 뒤얽힌 자매의 감정을 자매애라 감히 얘기할 수 있다면, 그것은 이 배우 자매의 층을 헤아릴 수 없을 듯한 심리의 심도 때문이다.

정복근 작, 한태숙 연출로 만들어진 이후의 작품들, 곧 <첼로> <덕혜옹주> <나, 김수임>에도 여성 주인공들이 나오지만, 이들의 절망과 회한은 사회의 억압과 밀접하게 연계되어 있다는 점에서 앞서의 작품과 다르다. <첼로>에서 남편의 습관성 바람기로 망가진 가정주부 윤희는 우연연하의 남자와 사랑에 빠지면서 환희와 위기를 겪고, 간통죄로 고소당한 후 애인으로부터 어렵게 홀로 서 자기 인식에 도달한다. 덕혜옹주와 김수임은 역사적 격변기에 희생당한, 외부 세계의 폭력에 휩싸여 자폐적 파멸에 처하게 되는 여성들이다. 고종황제와 양귀인 사이에서 태어난 덕혜옹주는 1925년 13살 때 강제로 일본으로 끌려가 일본인 귀족학교 학습원에서 수학하다 1931년 대마도 번주인 쇼 다케시 백작과 정략 결혼을 당

한다. 아이를 남편에게 빼앗긴 뒤에는 정서적 불안상태로 몽유병 증세와 정신착란을 앓게 되는데, 일제는 이를 조발성치매증이라는 병명으로 규정, 덕혜옹주를 정신병원에 수감시킨다 1962년 51살 때 한국정부가 찾아 나서기 전까지 일본의 쇠창살 친 병실에 있었던 덕혜옹주. 연극 <덕혜옹주>는 역사적 흐름을 좇아가되 정신병증세와 침묵을 통해 시련의 광풍에 저항하는 인물로서의 덕혜옹주를 형상화한다. 김수임은 사회주의자 이강옥과의 로맨스와 미군대령과의 동거로 신여성에 대한 부정적 여론몰이의 대상이 된 여인, 이념대립 속에서 간첩죄로 사형 당한 여인이다.

이들 작품은 역사의 격랑 속에서 한 인간의 내면 풍경이 어떻게 일그러지고 위태롭게 유지되는가를 그려내고 있지만, 사회환경과의 관계 속에서 상처받는 여인들을 주인공으로 삼고 있기 때문에 그 사회환경을 재현하는 순차적 사건의 전개 자체에 치중하는 경향이 짙다. <덕혜옹주>나 <나, 김수임>의 경우 등장인물의 행위와 성격, 대사의 논리성이 역사적 환경과의 관계 속에서 꼼꼼하게 짜여지고, 이때 언어의 텍스트는 연극의 중요한 버팀목으로 기능한다. 화려한 수사와 명료한 표현들이 자못 길게 이어지는 정복근 특유의 문어체 대사와 극 구성력이 돋보이는 것은 그 때문이다.

역사적 인물로서의 세종과 나운규를 다루고 있는 <세종32년>과 <나운규>도 그렇다. <세종32년>은 세종의 아들인 세조가 세종의 행적과 인간적 갈등을 되짚어보는 식으로, <나운규>는 윤봉춘과 한 젊은이가 나운규에게 ‘아리랑’이란 무엇이었던가라는 화두를 붙잡고 나운규의 일생을 재구성해보는 식으로 진행된다. 이 작품들은 시공간에 대한 지시성이 약한(혹은 희미한) 무대구조를 이용해 다양한 시공간의 변화를 좇아가며 장면을 구성하고, 언어의 적절성과 논리성을 바탕으로 성격을 구축해간다.

이후로도 계속되는 정복근과 한태숙의 협동 작업 중, 극작가 한태숙의 작품인 <자장 자장 자...>와 연계성이 강한 공연은 <얼굴 뒤의 얼굴>과 <배장화 배홍련>이다. <얼굴 뒤의 얼굴>은 한 부부로, <배장화 배홍련>

은 한 가족으로 등장인물이 극히 제한되어 있다. “가장 가까운 사람들이 서로서로 주고받는 상처와 남몰래 품는 미움과 살의에 대해서, 살의를 일으키는 우리 마음속의 어두운 그늘에 대해서”〈얼굴 뒤의 얼굴〉중 지연의 대사) 얘기하고 있는 이들 작품은, 다정한 듯한 가족 구성원들의 웃음 뒤에 일렁이는 배반과 몰이해의 흔적들을 들춰내고, 살인의 과격으로 치달게 된 과거의 행적을 뒤쫓아간다. 극의 추동력은 의심과 불안으로 자폐적이 된 인물들의 독백과 신음, 그리고 외부로 향해 보이는 공격성이다. 역사적 인물을 소재로 한 연극들이 시공간의 변화 속에서 이뤄지는 우여곡절을 언어를 통해 외화하는 방식에 기댈 수밖에 없었던 반면, 이들 작품에서 인물의 형상은 현재와 과거를 지배하고 있는 어둠 속에서 명멸할 뿐이다. 명멸하는 것의 불안한 모호성을 강조하고자 했던 때문인가, 이들 연극에서 인물들이 겪는 심리적 걱정들은 외부로 제거함으로써 스스로의 존재 터전조차 지워버린다. 이들 연극의 마지막 장면이 사라진 것의 흔적과 함께 찍은 스틸사진처럼) 끝나는 것은 그 때문이다.

그리고 이 두 작품 사이에 피터 웨퍼 원작의 〈에쿠우스〉에 대한 한태숙의 연출과, 레이디 맥베스가 실성을 통해 자신의 죄악을 스스로 폭로하는 〈레이디 맥베스〉가 놓인다. 한태숙은 〈에쿠우스〉의 다이사트 박사가 최면술을 통해 알렌을 정신분석요법으로 치료해가는 것처럼, 자작 연출의 〈레이디 맥베스〉에서는 레이디 맥베스의 어두운 내면의 빨, 그 진탕을 격렬하게 파고든다. 정신과의사가 환자를 치료하는 것처럼 전의가 레이디 맥베스를 심리 치료하는 과정 자체를 극화함으로써, 다시 죄의식을, 어두운 인간의 심연을 불러내는 것이다.

이처럼 한태숙이 선택한 혹은 스스로 쓴 텍스트들은 한결같이 인물의 죄의식과 그 표현으로서의 광기를 그려낸다. 일종의 정신착란인 광기는

9) 〈얼굴 뒤의 얼굴〉은 사라진 성덕의 그림자가 지연의 실루엣에 다가오는 것으로, 〈배장화 배홍련〉은 죽은 자매의 영혼들이 살아있는 가족과 한 공간에 고정된 채 머무르는 것으로 끝난다.

의식의 분열을 동반한다. <그 자매에게 무슨 일이 일어났나?>와 <덕혜옹주>에서 여주인공들은 일종의 정신착란증을 앓고 있으며, <세종³²년>의 세조와¹⁰⁾ <나운규>의 나운규는 욕망과 자기모멸로 황폐해져 간다. 한태숙 연극에서의 광기는 억압된 무의식 혹은 죄의식의 산물이다. 이성이 질서나 물리적 도덕적 제약, 익명성의 압력이나 일치에 대한 요구를 의미한다면 광기는 이러한 이성에 대한 부정을 의미하는 것으로 작용할 수 있다.¹¹⁾ 그의 연극은 광기를 통해 현실과 불화할 수밖에 없는 인간의 내면을, 현실의 억압에 짓눌려 신음하는 인간의 내면을 그려내고 있는 것이다. 그 내면은 자살에 가까운 마조히즘적 공격성을 띠고 있고 그의 무대는 돌발적인 폭력에의 예감으로 긴장한다.

광증을 앓는 이들의 의식과 무의식을 오가는 한태숙의 연극에서, 어두운 무의식으로서의 잠행은 심리치료의 방식과 빙의의 시각화로 이어진다. <덕혜옹주>에서 옹주는 환상 속에서 죽은 유모와 충신들, 정혼자 만수를 만나며, <레이디 맥베스>는 레이디 맥베스의 몽유병과 그 병의 치료과정을 통해 욕망과 죄의식을 드러내고, <배장화 배홍련>에서는 배장화와 배홍련의 유령이 언뜻언뜻 무대를 가로질러가며 숨소리를 흘리는 공간에서, 살아남은 자들이 스스로의 죄의식을 확인해간다. <배장화 배홍련>에서 배무룡에게 장화와 홍련의 혼이 빙의되는 장면, <광해유감>에서 인복대비가 어린 영창의 옷을 부여잡고 영창의 혼이 빙의된 채 울부짖는 장면들은, 사라진 것 드러낼 수 없는 것들을 불러내는 주문처럼 되풀이된다.

그렇다면 그의 연극은 왜 이렇게 지속적으로 분노와 고통으로 일그러진 정신착란과 죄의식을 그려내고자 하는가. 그가 남긴 글 어디에도 이에 대한 대답은 없다. 그의 대답은 그러고 ‘싫다’는 식의 어법¹²⁾ 취향과

10) <세종³²년>의 제목은 세종을 내세우고 있지만, 극의 시종을 꿰뚫는 것은 세종의 아들 세조의 죄책감이다.

11) 미셸 푸코, 김부옥 역, 『광기의 역사』, 인간사랑, 1991, 8면

기질에 대한 조건 없는 수궁을 요구하는 어법으로 이뤄진다. 그는 “인간이 지닌 어두운 면을 최대한 확대”하여 관객 중의 누군가가 비명을 지를 정도로 관객의 심리가 압박 당하길 바라며,¹³⁾ 관객의 영혼을 흔들어줄 정도로 관객의 정서에 깊이 관여하기를¹⁴⁾ 바란다. 한국여성연극인협회가 마련한 심포지엄에서 그는 자신이 상처받은 사람들의 사건과 갈등 또 내면의 이야기를 자주 무대화하는 것은 서로 부대끼며 갈등하고 때로는 그 슬픔을 들여다보는 것이 인생이라는 생각하기 때문이라고 한 바 있다.¹⁵⁾ 그러나 다시 질문은 가능하다. 그에게 있어 왜 삶은 상처와 슬픔으로만 인지되는가. 상처와 슬픔에 대한 탐닉은 혹 타자 사회적 맥락이나 관객을 돌아보지 않는 자폐성을 떨 가능성은 없는가.

이렇게 가정해볼 수도 있을 것이다. 오랫동안 여성은 엉클어진 무의식과 치유되지 않는 죄의식의 불모가 아니었던가,¹⁶⁾ 자신만의 고유한 표현수단이 없는 가부장제의 여성들은 억눌린 분노와 고통을 광기로 표현해 오지 않았던가, 여성 예술가들이 광인을 만들어내는 것은 자신의 진정한

12) 한태숙은 「어떤 인터뷰」(『한국연극』, 1982년 2·3월호)에서 “나는 살면서 받는 느낌과 응어리, 느낌의 파편들, 무대를 그려보며 엮어 내고 싶고 하고 싶은 얘기가 있을 땐 하고 싶은 얘기를 해야만 된다는 생각으로 쓸 생각이다. 결코 위대하지는 않겠지만 정직한 작가정신이라 할 수 있지 않겠는가”라고 응답하고 있다.

13) <얼굴 뒤의 얼굴> 팸플릿 중 연출가의 변.

14) <레이디 맥베스> 팸플릿 중 연출가의 변.

15) 『2002년 한국여성연극인 협의회 제6차 연례 심포지엄 발표원고집』 2002년 9월 7일, 4면

16) 히스테리란 단어는 자궁이라는 말인 *ustera*에서 나온 말로 여성을 혐오하는 말이다. 여성들은 안락을 누리기에는 자연과 진실 모두에 너무나 가까이 접해 있는 존재로서, 다시 말하면 마녀로서 그리고 과학의 시대에는 히스테리 환자로서 혹평을 받아왔다. 크리스틴 부르크-로즈, 김열규 외 공역, 「기호학적 대상으로 여성」, 『페미니즘과 문학』, 문예출판사, 1988, 110면. 푸코는, 18세기초 이후로 여성의 몸은 신경질적으로 만들어진 자궁에 불과한 것이라는 히스테리화(병적흥분, *hysterization*)의 과정에 종속되었다고 했다. 미셸 푸코, 이혜숙·이영목 공역, 『성의 역사』(1권), 나남출판사, 1990, 130~41면

자아와 사회적으로 규정된 자아 사이의 괴리에 대한 예리한 인식과 연결되지 않는가,¹⁷⁾ 한태숙 연출이 지속적으로 때로 자폐적으로 집착하는 어두운 미지의 암흑으로서의 이 죄의식은 그가 의도했건 의도하지 않았건 여성으로서의 흔적을 남기고 있는 것이 아닌가. 그러나 이러한 가정 역시 환원론적인 위험을 내포하고 있다. 여성의 텍스트를 가부장적 억압에 대항하는 여성의 분노 표현이라는 식으로만 다루기 때문이다. 유보된 대답 앞에 다시 질문을 돌려놓자. 그는 왜 어두운 개인의 내면에 집착하는가, 그의 연극이 주도하는 악몽 같은 어두움은 관객과 소통되고 있는가.

3. ‘움직이는 공간’과 ‘보이는 소리’의 슬렁임

공연 공간으로서의 무대는 살아있다. 공연은 무대마다의 일정한 건축적 구조에 허구적 세계로서의 공간을 건설하면서, 때로 건축적 구조 자체를 뒤집는 유쾌한 전복을 실행하면서, 무대의 공간성을 창조한다. 다양한 공간 구성 요소들이 조합되고 선택되고 변주되면서 구축되는 허구적 세계. 연출은 무대 위에서의 허구적 세계를 가장 먼저, 가장 적극적으로 꿈꾸는 자일 것이다.

한태숙은 무대 공간의 발견, 움직이는 공간감의 조형에 특별히 섬세하게 공을 드리는 연출가이다. 그의 연출 공간이 지시성을 지닌 구체적인 물체들에 점유되는 경우는 별로 없다. 1940년대 뉴올리언즈 지방의 거실을 디테일하게 구축해낸 <그 자매에게 무슨 일이 일어났나>나 미군정기 미군 대령이 사는 집의 거실을 꾸며놓은 <나, 김수임>의 무대 정도만이 그럴 뿐, 대개는 한두 개의 단이 놓여있는 빈 무대 장소의 지시성조차 무대의 구성 요소들에 의해 생성되고 변화하는 ‘표현되는 공간’이다.

17) 원유경, 「다락방의 미친 여자들」, 『페미니즘 어제와 오늘』, 민음사, 2000, 91~108면.

그의 연극을 통해 극장의 무대는 끊임없이 발견되고 생성된다. 덕혜옹주의 인생여정을 시각화하듯 무대 앞부터 저 깊은 뒤까지 얇은 능선으로 이어지는 <덕혜옹주>의 무대와 알렌이 새벽 이슬을 떨치며 질주했을 자연을 업 스테이지의 바다와 들판 이미지로 시각화한 <에쿠우스>의 무대는 토월극장의 깊은 무대에 대한 한 반응이다. <레이디 맥베스>는 문예회관 소극장의 객석을 제한하면서까지 공연 공간의 확장을 피하여, 조명권의 구획과 색감에 의해 전후좌우의 후미진 곳까지 공간화하며, 좌측 뒷부분의 단과 계단의 수직적 높이를 통해서는 고립의 공간을 만들어내기도 한다. <배장화 배홍련>에서는 문예회관 소극장의 객석과 무대의 위치를 완전히 뒤바꾸어, 객석쪽 구조물인 3개의 출입문과 조명실 출입문 뒤쪽의 복도와 계단 등을 극장의 공간으로 변모시켰다. 가운데 문 뒤쪽으로 아스라이 뻗어 올라간 계단은 죄의식의 연원을 향해 난 가파른 길이 되어 불안한 긴장으로 술렁이는 연극을 시각화한다. <광해유감>은 문예회관 대극장의 무대를 무대이자 객석으로 재구성해, 무대의 양 옆 공간과 앞무대에 객석을 3면으로 만들어 놓고 돌출무대 식으로 무대를 재배치했다. 물론 공간을 발견하고 창조하려는 그의 시도가 매번 연극적 성공을 거두는 것은 아니다. <에쿠우스>에서처럼 구체화된 무대의 이미지가 관객의 상상과 불화할 수도 있고, <광해유감>처럼 발견된 무대에 걸맞는 조명권과 동선창출의 의미화 부족으로 미완의 시도로 그칠 수도 있다. 그럼에도 그는 여전히 무대 공간 만들기에 남다르게 예민한 연출가, 공간 예술로서의 연극을 생산하는 연출가이다.

그의 연극에서 음악은 ‘보이는 소리’, ‘움직이는 소리’의 이미지로 존재한다. 연주자와 가수, 악기와 노래를 무대 위의 한 주체로서 배우들의 연기처럼 살아있게 하는 것이다. <그 자매에게 무슨 일이 일어났나>에서는 두 여배우가 그들의 영화로운 날들에 바쳐진 축복송으로 노래를 부르고, <첼로>에서는 첼리스트인 김대중이 무대 한쪽에서 실제로 첼로를 연주하며, 배역을 맡은 장두이는 하모니카로 ‘생명의 양식’을 연주한다 <에

쿠우스>에서는 강은구가 무대 위에 놓인 그랜드 피아노를 시종 연주하고, <세종32년>에서는 편종이 울리고, <나운규>에서는 장면이 겹쳐질 때마다 바이올린 선율이 진하게 스며들더니 우연 지나가는 악사처럼 ‘깽깽이’ 연주자가 등장한다. <레이디 맥베스>에서 연주단인 공명은 무대 우편을 채운 채 연주하고 그 일원인 원일은 맥베스의 대관식 장면에서 유랑연희패가 되어 북을 메고 나온다.¹⁸⁾ <배장화 배홍련>의 첫 장면은 바이올린, 첼로, 더블베이스 주자들이 어둠 속 짙게 깔린 푸른 조명을 등지고 서서 음산한 선율을 연주하는 데서 시작하고, 극중인물인 장수는 장면마다 바이올린이나 아코디혼을 들고 나와 연주한다.

이 ‘보이는 소리’ ‘움직이는 소리’로서의 음악은 그의 연극이 구축하고자 하는 주 선율을 살려내는 데 적극적으로 기여한다. 음악극을 표방한 <세종32년>이나 <눈개>뿐만 아니라 그 외 작품 대부분에서도 연주자들은 공연장의 어딘가에서 함께 호흡하며 극을 만들어간다. 한두 개의 악기를 선택하여(<그 자매에게 무슨 일이 일어났나> <에쿠우스> <나, 김수임>에서의 피아노, <첼로> <배장화 배홍련>에서의 현악기, <레이디 맥베스>와 <광혜유감>의 북 정주 박 등의 타악기 등) 연극의 지배적 선율과 음색을 조성하고, 사이사이 타악기나 관악기를 통해서 때로는 현악기를 거칠게 긁거나 통기는 방식으로 음색을 변주함으로써 음산한 긴장감을 조성한다. 음악의 선율이 장면을 불러들이고, 음악에 따라 장면들이 이어지면서, 이윽고 아득해진다. <배장화 배홍련>에서 현재에서 과거로 이동할 때는 바이올린을 중심으로 한 현악기가 ‘하바네라’나 ‘결혼행진곡’, 모차르트의 ‘자장가’ 등을 연주하고, 과거에서 현재로 돌아올 때는 정주나 실로폰, 관악기 등이 불연 듯 소리를 내며 어두운 무대를 들쭉인다. <세종32년>에서는 편종의 소리에 가야금 선율이 이어지고, 세종이

18) 2002년 예술의 전당 공연에서는 공명 소속의 연주자들이 무대 왼쪽 후미진 곳에서 아프리카나 남미쪽의 민속악기들을 연주하는 가운데, 극의 진행 중 악기를 들고 나와 레이디 맥베스의 주변에서 연주하기도 했다.

낭송하는 ‘용비어천가’는 일군의 무리들의 노래로 이어지면서 구음의 원환을 그린다.

무대 장치들도 동적으로 움직이며 ‘소리’를 낸다. <첼로>에서 격자 모양의 작은 첼레들은 이리저리 움직여지며 법정과 집의 여러 장소를 지시하는 데 사용되기도 하지만, 등장인물의 손에 잡혀 흔들릴 때는 거친 격정의 ‘씻소리’를 내며, 결정적인 파국에서는 함부로 넘어뜨려지며 칠렁거린다. <나, 김수임>에서 무대 삼면 벽을 둘러싼 무명 커튼은 펠럭거리는 바람 소리를 내며, 김수임의 불안한 내면과 위태로운 격변의 시대상을 지시하는 기표로 작용한다.¹⁹⁾ <레이디 맥베스>에서 이영란에 의해 어루만져지고 패대기쳐지고 짓이겨지는 물체(진흙, 밀가루, 종이 등)는 살아있는 유기체가 내는 절규의 굉음이 되고 무거운 한숨이 된다. 이렇게 소리가 보이고 장치가 소리를 내는 식의 감각의 겹침 혹은 교류는 그의 연극이 지닌 이미지 언어의 주된 특성이 된다.

회화적인 요소로서 시공간의 겹침 효과를 내는 영상 역시 그의 연극에서는 시각적이며 촉각적인 표현 장치가 된다. <나, 김수임>에서 사형당한 김수임의 작디작은 몸 너머로 펠럭이는 커튼에 투사되는 4,50년대 기록용 흑백사진이 개인의 삶을 압도하는 정치사회의 풍모를 강조한다면, <덕혜옹주>에서는 스스로 병어리가 된 옹주의 내면 세계 표현을 위해 옹주가 그리워하는 사람들의 영상을 투사하기도 한다. <얼굴 뒤의 얼굴>에서 주인공 남녀의 일그러진 환상은 이들이 사는 집 주변 호수에 비친 형상들처럼 일렁이는 영상으로 표현되어 무대 오른쪽 창문틀 모양의 프레임에 투사된다. <논개>에서는 논개의 초상과 한삼이 오버랩 되며 무대 뒤쪽 스크린에 투사되고, <광해유감>에서는 천장을 덮고 있는 무명 천막에 추상적인 무늬들이 명멸하며 투사된다. 영상 이미지들은 크기, 질감 및 굴곡이 다른 스크린 위에 투사되면서, 작품의 정조를 시각화하고 있

19) 김정순, 「감각적 해체 작업」, 『2002년 한국여성연극인 협의회 제6차 연례 심포지엄 발표원고집』(2002년 9월 7일), 41면

는 것이다.

무대의 표현매체들을 기호학적으로 구사하려는 연출적 지향성은 조명과 의상의 활용에서도 감지된다. <그 자매에게 무슨 일이 일어났나?>나 <세종 32년> <덕혜옹주> <나운규>의 의상처럼 지시성을 강조하는 경우도 있지만, 의상이 하나의 이미지로서 활용되기도 한다. <나, 김수임>에서 김수임이 입는 공단으로 만든 노란 원피스나 물방울무늬 진 흰 원피스의 이질적인 화려함은 그가 법정에서 입게되는 검은 치마 흰 저고리의 적나라한 초라함과 대비된다. <레이디 맥베스>에서 레이디 맥베스의 흘러내릴 듯 풀어헤쳐진 흰옷과 시종과 전의의 단정한 검은 수사복, 그 사이에 언뜻언뜻 조각상처럼 명멸하는 맨 살은 색과 질감의 대비를 통한 의미 생산이라는 이 연극의 기획의도에 상응하는 선택이다. <배장화 배홍련>에서는 무명으로 만든 흰옷을 단정하게 차려입은 가족이 맨발인 채로 돌아다님으로써 ‘옷으로 가리지 못하는 부분’이 끊임없이 초점화된다. 조형적인 조명의 활용이 가장 예민하게 실현된 작품으로는 <레이디 맥베스>와 <배장화 배홍련>을 들 수 있다. <레이디 맥베스>의 조명은 무의식을 환기하는 어두움 속에 섬뜩하게 강조되는 흰 기운(흰 옷, 흰 밀가루 등)을 만들어내고, <배장화 배홍련>에서는 붉은 조명으로 의심을 숨긴 안온한 가정의 과거를, 백색과 푸른색으로는 불안한 현재를 그려낸다.

이렇게 술렁이는 무대의 이미지들 속에서 배우들은 배우들끼리의 대조 혹은 대비의 방식으로 울동감을 일궈낸다. 그의 연극이 양식적인 연기 스타일을 추구하는 것은 아니다. 그는 희곡이 요구하는 분위기에 맞춰 캐스팅을 하고, 몸과 육성의 흐름 조절을 바탕으로 긴장으로 팽창된 그러면서도 억눌린 듯한 기운을 만들어내는 데 주력한다. 덕혜옹주의 침묵과 관료 및 일본인들의 직선적인 단호한 어조의 대비(<덕혜옹주>), 레이디 맥베스의 절규와 시종들의 음산한 비언어적 발성의 대비(<레이디 맥베스>), 세종의 차분하고 정적인 진술과 세조의 불안과 회한으로 흔들

리는 질문의 대비(<세종32년>), 흔들리며 묻는 여자와 투박하고 거칠게 몰아치는 남자의 대비(<첼로>) 등이 그 예이다.

그의 연극은 이렇게 보고 듣고 온몸으로 느끼는 촉각적, 감각적 공연을 지향한다. ‘언어’에 대한 결기어린 섬세함을 강조하는 정복근과 오래 작업해왔음에도, 한태숙의 연극은 언어를 통한 지적 인식보다는 억눌림 속에서 감각의 몰두가 일어나는 상태, 그 감각이 뒤흔들리는 어떤 순간들을 이끌어내고 싶어한다. 이는 그가 의식의 가면 그 안의 표정, 평온한 일상 그 뒤의 어두움에 관심이 있기 때문이다. 궁극적으로는 언어로 표현되지 않는 어떤 전율을 탐내기 때문이다. 이렇게 무의식을 문제삼는 그의 연극은 언어보다 이미지들의 조응을 바탕으로 한 공연성을 강조한다. 감각의 껍질로 둘러싸인 무대는 그렇게 억눌린 광기의 외연이 된다.

그러나 내포와 외연 사이, 불화의 기운은 은밀하게 잠복해있다 그의 연극 무대는 단정하게, 유미적 취향을 숨기지 않는다. 사상이나 감정보다 무대적 형식과 기교를 통한 감각적 표현을 애호하는 그의 유미적 지향성은 죄의식이나 광기의 거친 실체가 드러나는 것을 때로 막아선다. 이미지의 공연성에 대한 강조는 자칫 기교 과잉으로 빠질 수 있다. 죄의식이나 광기는 이성의 인공적 재구성 속에 감춰진 ‘자연’이다. 무대의 인공적인 형식 만들기가 자연의 실체에 선행하거나 그 실체를 압도한다면, 그 외연은 억압적이 된다. 연극의 내면에도, 그리고 관객에게도

4. 성역할에 대한 재해석의 유희

한태숙은 자신의 연출 작품에서 성역할에 대한 재해석을 두어 차례 시도한 바 있다. 연극에서의 성역할 재해석은 흔히 복장전환(transvestism)의 방식으로 외화되면서, 남녀 성구별이 관습 및 이데올로기의 산물임을 시각적으로 고발할 뿐만 아니라, 더 나아가 남녀를 포함한 우리 사회의 각종

이분법에 내재한 위계질서를 뒤집고 허물어뜨린다. 기표에 자연적으로 부응하는 기의가 있다는 사실주의적 재현 미학에 의문을 제기하며 다른 한편으로는 기부장제 성별 분류 체계를 위협하는 자의식적 탐구를 시도하는 것이다.²⁰⁾

<에쿠우스>에서는 남자 의사 역인 다이사트를 여자 배우 박정자가 연기하고 여자 판사 역인 헤스터를 남자 배우 한명구가 연기한다. 여섯 마리 말의 눈을 판 알렌의 무의식과 그 알렌을 둘러싼 다이사트와 헤스터의 해석으로 이어지는 극의 전체 구도에서, 소년과 성인남성 간인 알렌과 다이사트의 심리적 관계는 소년 대 성인여성간인 알렌과 헤스터의 그것과 다르다. 그런데 한태숙 연출 작품에서는 배우의 성을 바꿈으로써 알렌과 다이사트의 관계를 소년과 성인여성 간의 관계로 알렌과 헤스터의 관계를 소년과 성인남성 간의 관계로 바꿔놓은 것이다. 이러한 관계성의 역전이 일관된 의미구조의 변화로 이어지기 위해서는 다이사트와 헤스터가 알렌에 대해 갖는 작품상의 의미맥락에 적절한, 질적인 변화가 있어야 한다. 즉 다이사트가 여성으로 바뀌면 그녀의 여성적 성정체성의 문제와 관련된 작품의 의미구조도 재조정되어야 하는 것이다. 그러나 한태숙 연출에서 이러한 전면적인 의미구조의 재조정은 일어나지 않는다.²¹⁾

의미구조의 재조정이 없는 상태에서, 이 연극은 의도하지 않았을 의미맥락을 만들어낼 수 있다. 원작에서 다이사트와 알렌의 관계는 문명화된 성인남성이 원시적이고 강렬한 성적 충일감을 지닌 소년에 대해 갖게 되는 선망과 회한을 그려낸다고 할 수 있다. 이 맥락에 다이사트의 성을 바꿔 대입하면, 자칫 여성이 원시적이고 강렬한 남성의 충일감을 선망하는 것으로 해석될 수도 있다. 다이사트 역을 맡은 배우 박정자는 ‘여자 역’을 하는 내내 남성용 정장 같은 의상을 착용했고 특유의 선 굵은 목소리

20) 이희원, 「복장전환과 이분법 경계지우기」, 『현대영미드라마』 7호, 1997, 5~29면

21) 심정순, 「옷 바꾸어입기와 젠더 바꾸기의 실험」, 『예술세계』, 2000.3.

연기로 알렌(또한 관객을) 압도했다. ‘여자 역’으로서의 다이사트는 자주 중성적 이미지로 중화되었고, 그래서 연극은 때로 세 남자들의 관계(알렌, 다이사트, 헤스터)를 문제삼는 듯 보여졌다. 그렇다면 남자 역인 다이사트를 여자배우인 박정자가 남자처럼 연기하는 것은, ‘여자 역’의 존재에도 불구하고 여자라는 성의 존재성을 지우는 이 연극의 선택은 성역할에 대한 유효한 연극적 실험일 수 있는가. 그렇지 않다면 이 연극은 성역할의 혼란에 대한 연극적 유희를 벌이고 있는 것인가.

〈레이디 맥베스〉에서의 성역할 바꾸기는 셰익스피어의 〈맥베스〉에 대한 해석적 도전으로 이뤄졌다. 레이디 맥베스를 중심으로 극을 재구성함으로써 여성은 사랑과 권력에 대한 욕망의 주체로서 내면성을 지닌 복합적 인물로 거듭난다. 이는 〈에쿠우스〉에서 추구한 외형적 옷 바꾸어 입기 차원에서 벗어나, 주체로서의 여성을 세우는 유효한 방식일 수 있다. 그러나 이 극의 진정한 초점은 욕망의 주체로서의 여성이 아니라 욕망이 남긴 추한 기억과 불안으로 아위어가는 레이디 맥베스의 내면이다. 전의와 시종의 최면술을 통해 그녀의 죄의식을 펼쳐 보일수록 그녀의 심적 고통은 광기가 되어 그녀를 파멸시킨다.

이렇게 어두운 죄의식의 깊이를 치열하게 응시하는 태도는 한태숙의 연극적 지향성의 맥락에 놓이는 것이지만, 해석적 도전을 내세운 이 작품의 전체 때문에 관객의 기대 방향은 연출가의 의도와 불화한다. 레이디 맥베스의 욕망은 그 욕망의 주체성이²²⁾ 주목받기도 전에 도덕적으로 타락한 파괴적 충동으로 형상화되고 있는 것은 아닌가, 남자인 전의와 시종의 정신분석적 대상이 되어버리는 것은 아닌가,²³⁾ 전의로 대변되는

22) 심정순은, 심리치료극의 형식을 취함으로써 레이디 맥베스의 무의식적 상상계는 의식의 표면으로 떠올라 한 여성적 욕망의 주체로서, 그녀의 집요한 욕망의 추구와 그것이 빚어내는 끔직한 결과, 이후에 따르는 죄의식과 고통 등의 심리적 그림이 무대 중심에 펼쳐진다. 그녀의 무의식과 의식이 교차하는 장면구성은 그녀의 욕망이 이루어낸 계보적 역사를 추적하는 방식으로 구성되었다고 했다(『연극평론』, 2000).

‘남성적 응시’에 의해 구축되는 대상이 되고 있는 것은 아닌가, 프로이트가 도라의 정신분석을 행하는 방식으로 여성성을 재단하는 것은 아닌가, 하는 따위의 불편한 의문을 불러일으키기 때문이다.

1999년에 공연된 <레이디 맥베스>에서 레이디 맥베스를 연기한 서주희 외에는 배우들이 여러 역을 맡는다. 맥베스의 대관식 장면에서 유랑 연예패 중의 일원으로 나오는 김영민은 긴 드레스를 입은 여자로 분장하고 맥베스를 불안하게 다잡고 있는 레이디 맥베스 주위를 오간다. 드레스를 입은 남자와 드레스를 입은 레이디 맥베스가 겹쳐지면서 레이디 맥베스는 ‘드레스를 입은 남자’, ‘남성적 권력을 쟁취한 여인’이라는 기의를 갖게 되고, 레이디 맥베스를 흉내내는 광대의 조롱적 태도와 레이디 맥베스의 위기감이 겹쳐지면서 ‘여인의 남성적 권력 쟁취’는 웃음과 자책의 ‘대상’이 되어버린다.

연기를 통한 인물 형상화와 성역할 재현과의 상관성에 대해서도 생각해볼 수 있다. 한태숙 연출의 연극에 등장하는 여성 인물들은 고정된 성역할을 해체하는가, 강화시키는가.²⁴⁾ 박정자와 손숙, 윤소정이 연기한 <그

23) 김형기, 「여성 연출가에 의한 고전의 탈정전화: 탈희곡적 연극 <레이디 맥베스 2002>」, 『2002년 한국여성연극인 협의회 제6차 년례 심포지엄 발표원고집』, 2002년 9월 7일

24) 이러한 의혹 혹은 기대는 여성인물의 형상화 방향에 대한 한태숙의 태도를 되돌아보게 한다. 어찌되었든 그는 여성을 주인공으로 한 작품을 누구보다 많이 연출한 여성 연출가이다. 그의 연극에 나타난 여성상은 어떠한가. 아들을 사이에 두고 갈등하는 어매와 여자(<자장 자장 자...>), 나운규의 주변에서 인고하는 아내와 아편으로 죽어가는 애인(<나운규>)이고, 역사의 격랑 속에서 침묵의 병을 앓다 죽어가는 여인(<덕혜옹주>)이며, 이강국과의 치명적인 사랑 때문에 간첩죄로 죽게되는 고아 출신의 여인(<나, 김수임>)이다. 이러한 여성상들은 현실 속에 실재하는 여성상의 편린들일 것이다. 문제는 그들 중 아무도 여성으로서의 자신에 대한 근본적인 의문을 제기하지 않는다는 데 있다. 질문 없이, 반문 없이, 상황에 떠밀려가는 이 여인들은 살아 실재하는 여성들이 자신에게 가지는 일관된 태도일 수 있을 것인가. 배장화와 배홍련이 같은 날 결혼해야 한다면 남편이 될 남자들의 월권에 가까운 재산권 행사에 제대로 된 항의 한

자매에게 무슨 일이 일어났나?», 윤석화가 연기한 <나 김수임>과 <덕혜옹주>, 예수정이 연기한 <얼굴 뒤의 얼굴>, 윤소정이 연기한 <배장화 배홍련>, 서주희가 연기한 <레이디 백베스>, 장영남이 연기한 <광해유감> 등은, 각각의 배우들이 지닌 여성적, 대중적 이미지들을 어떻게 활용하고 있는가, 극중인물이 겪는 억압에 따른 침묵과 죄의식의 광기들은 그 배우들의 이미지와 연결되면서 침묵과 광기로 여성 이미지를 반복 재생하고 있는 것은 아닌가. 한태숙의 연극은 여성 주체들을 세우면서 침묵과 광기의 이미지로서 그 주체들을 억압하는 것은 아닌가. 이런 질문들은, 여성들이 주체의 위치를 점유하는 방식 및 그 효과가 한태숙 연출 작품에서 어떻게 이뤄지고 있는지에 대한 논의를 불러일으킬 것이다.

남성과 여성의 역할에 대한 연극적 실험이 이뤄지는 작품이라면, 그 작품은 자연 남성과 여성의 역할에 대한 사회적 인식에 대한 발언으로 환원될 수 있는 가능성을 열어놓는다. 그 가능성 속에서 관객은 성역할에 대한 연극적 재현과 표현 그리고 재창조의 방식들에 주목하게 된다. 연출가 한태숙에게 여성은 인식과 변화의 대상이라기보다 하나의 본능이고 생활이고 존재태인 것으로 보인다. 그러나 여성주인공을 내세운 여성연출가의 연극 만들기가 여성을 둘러싼 관심과 논란과 시시비비로부터 자유로울 수 없다. 여성연극이라는 용어를 만들어낸 우리 시대 연극 문화의 흐름 속에서, 연극의 또 다른 주체로서의 관객 혹은 관객의 기대 지평이 타자로서 존재하기 때문이다.

5. 나오는 글

한태숙은 인간의 탐욕과 죄의식을 단순하면서도 극적으로 펼쳐 보이

면 못한 채 부모를 괴롭힌다면(<배장화, 배홍련>), 그러한 여성들은 구체적인 살아있는 여성으로서의 설득력을 가질 것인가.

는 것에 대해 특별한 관심을 갖고 있는 연출가이다. 그에게 인간은 밝은 미래를 향해 진군하는 것이 아니라 과거 자신이 지은 행위 속에 갇혀 싹을 틔우는 자이며, 현재 불안하게 서성이는 자이다

그래서 그가 직조한 공간은 제한되어 있고 어둡고 파리하다. 그는 오브제들을 통해 과거를, 과거에 대한 기억을, 기억으로 앎는 심리를 상징적으로 그려내고 싶어한다. <레이디 맥베스>는 시각과 청각, 촉각을 환기하는 이미지들을 겹쳐 사용하면서 선율적 아름다움을 만들어 온 그의 연출 경향이 강하게 터져 나온 경우이다. 그러한 분출이 가능했던 것은 주술과 몽상이 결집된 무의식의 표출과 그 씻김이라는 서사 구조가 마련되어, 비사실적인 서사와 탈장르적 실험의 가능성들이 화학반응을 일으켰기 때문이다. 환상과 주술 몽상이 타장르영화, 미술, 음악 등을 녹여내는 무대표현을 얻게 되면서, 그리고 그를 통해 상처로 얼룩진 무의식의 심연을 극화하려는 지향성이 조용하면서 ‘차가운’ 열기가 생겨났던 것이다.

환상이나 몽상, 정신착란이나 신경증은 이성적으로 합리적으로 이해되지 않는 세계로의 고통스런 진입로다. 이성적 언어를 대신해 모호한 이미지를 선택하는 것은 그러므로 적절하다. 이미지의 모호함은 기지의 고정된 사물성을 강조하는 것이 아니라 다른 가능성, 미처 알지 못했던 가능성들을 향해 개방되어 있다. 한태숙은 무의식을 파고들되 오브제를 통한 상징화와 시청각화를 추구한다. 그렇게 그의 연극은 단선적인 의미 전달에 머무르기보다 다의적인 의미 생산을 추구한다.

한태숙 연출은 <레이디 맥베스>를 기점으로 가파르게 언어를, 텍스트의 서사를 회피한다. <레이디 맥베스> 직후 발표한 <배장화 배홍련>은 정복근 희곡으로 보기에는 유례 없을 정도로 등장인물의 대사가 제한된 채 인물의 설득력이 약화되어 있고, <광해유감> 역시 인물들간의 관계와 갈등 원인이 선명하지 않을 정도로 명료한 서사 구축은 관심 밖으로 밀려난다. <배장화 배홍련>이 강조하는 것은 청색과 백색의 창백함이 붉은

색 계통의 인락함과 대비되며 만들어지는 몽롱한 회화적 아름다움이다. <광해유감>은 공들여 만든 돌출무대로 관객에게 다가서지만, 연출이 비밀병기로 내세우고 있는 것은 무대 천장에 굴곡지게 처진 무명을 이용한 무대 효과이다. 인물의 갈등과 성격을 심리적으로 진실하게 그려내는 언어는 괄호 처진 채 밀려난다. 이제 그의 연출은 텍스트에 입각한 극적 서술보다 극장주의에 입각한 무대적 서술로 무게중심을 옮기고 있는 것인가.

이미지는 분명 힘이 세다. 그러나 이미지가 사회적 맥락을 드러내고 관객의 심리적 반응을 불러내는 것은 항상 쉽지 않다. 이미지는 매혹적이지만, 또한 불안하고 위험하다. 이미지의 연극적 효과는 이미지들이 일정한 규칙을 지닌 맥락적 상황을 구축할 때, 그러한 맥락이 극의 서사와 조응하면서 극의 진행과 배리되지 않는 유혹적인 감각의 층이 되어 생산적으로 의미를 창출해낼 때, 그러한 극의 진행이 관객이 품은 서사와 관객의 몸에 스민 감각에 대한 기억들을 환기시킬 때 배가된다.²⁵⁾ 이미지도 관객의 지각과 서사, 관객의 경험들과 만나야 하는 것이다. 그렇지 않다면 그의 연극은 타자(사회적 맥락, 관객 등)를 돌아보지 않는 자폐성을 보일 수 있으며, 이미지의 공연성을 강조하느라 기교과잉에 치할 수 있다.

‘여성 연출가’로서의 정체성 문제는 성역할에 대한 공연상의 실험을 둘러싸고 제기될 수 있다. 그는 성역할에 대한 공연상의 실험을 했지만 공연 전체의 초점이 성역할에 대한 사회적 미학적 도전이라기보다는 기호의 다의성을 유발하는 장치로 사용되거나, 남성적 응시의 틀 속에서 이뤄졌다. 즉 관객의 반응에 선형적으로 내재된 전통적 가부장적 가치들을 의문시하는 것이 아니라, 여성성이라는 문화적 허구에 대한 본능적인 그러나 모호한 재배치에 머물렀다. 본고는 공연의 텍스트와 관객의 수용 텍스트 사이의 결렬 지점을 지적함으로써 이를 문제삼았다.

25) 안치운, 「연극의 생성, 텍스트의 분리」, 『연극 반연극 비연극』, 숲 2002, 17 ~46면.

불안과 위험 속에 가능성 역시 유보되어 있다. 그의 연극은 파격의 실험으로 치닫지 않는다. 오브제 배우를 포함한 모든 것을 강렬히 규격화하는 스타일리스트도 아니다. 그의 연극에서 오브제들은 새로운 기능들을 그때그때 덧입은 채 즉물적인 묵은 이미지와 새로운 이미지들을 동시에 반복 생산한다. 그는 일정한 무대예술가 및 배우들과 ‘반복적’으로 작업하기를 즐기는 사람이다. 그는 감각적 이미지를 만들어내는 일정한 방식을 반복적으로 활용하는 사람이다. 반복은 복사가 아니며 복제도 아니다. 반복은 동일성 속에서 비어져 나오는 ‘차이’로서 실행된다. 그래서 그의 연극은 일관성이 있고, 안정되어 있으며, 그런 가운데 변화의 움직임이 있다. 문제는 그 반복이, 반복을 통해 드러나는 차이들이 관객들의 반복되는 일상에 스민 차이들과 더불어 호흡할 수 있는가 하는 점이다.

K C I

한태숙 연출 연보

<더치맨> 1977년 12월 20일~29일, 삼일로 창고극장

작: 트로이 존스, 번역: 한상철, 연출: 한태숙, 제작: 조석준

출연: 장두이, 김용선, 한영애, 김건한 등

스태프: 음악-조동진

<영원한 디올라>(뮤지컬), 1978년 2월 38일~4월 9일 삼일로 창고극장

원작: 앙드레 슈발츠바르트의 소설 <고독이란 이름의 여인>(안정효 번역)의 전반부

연출: 한태숙

출연: 한영애, 황승엽, 김성훈, 유경란, 안효

스태프: 음악-이영재, 안무-박혜경

<고독이란 이름의 여인>, 1979년, 극단 뿌리, 삼일로 창고극장

원작: 앙드레 슈발츠바르트의 소설 <고독이란 이름의 여인>(안정효 번역)의 후반부

각색: 한태숙, 연출: 한태숙

출연: 예수정, 안병경, 조한희, 이광주, 김영선, 김경수 등

스태프: 음악-조동진, 안무-김원기, 장치-최연호, 의상-윤소정

<그 자매에게 무슨 일이 일어났나?>, 1994년 2월 24일~3월 31일, 학전 기획제작-학전

원작: Henry Farrell 소설 <What ever happened to Baby Jane? >

재창작: 정복근, 연출: 한태숙

출연: 박정자, 손숙, 김용선, 강신일

스태프: 조연출-최영화, 무대감독-정용석, 무대미술-박동우, 의상-변창순, 조명-이복배, 음악-한영애, 음향-홍기유

1998년 12월 30일~2월 1일 동숭아트센터 동숭홀

출연: 손숙, 윤소정, 김용선, 강신일, 박성연 재즈 싱어

스태프: 무대디자인-이광섭, 의상-최보경, 음악-한영애, 조연출-김기룡, 조명디자인-김철희

<첼로>, 1994년 9월 6일~10월 9일, 극단 전망, 현대토아트홀

작: 정복근, 연출: 한태숙

출연: 윤소정, 장두이, 김대중(첼로연주)

스태프: 조명-박상호, 회화-한태희, 의상-윤소정, 효과-신종기, 사진-권양수, 조연출-최영화, 무대감독-한중현

*백상예술대상 연출상 수상

<덕혜옹주>, 1995년 5월 3일~6월 4일 예술의전당 토월극장

작: 정복근, 연출: 한태숙

출연: 윤석화, 이주실, 한명구, 한상미, 원근희, 강신일, 심영민, 명로진, 조주현, 이재구, 어윤호, 신정근, 김경환

스태프: 무대미술-이태섭, 조명디자인-이상봉, 무예지도-육태완, 의상디자인-허영, 음악-김대중, 영상-김태균, 조연출-최영화

*예술의전당 초청공연, 도쿄 베세토 연극제 참가

<얼굴 뒤의 얼굴>, 1996년 2월 22일~3월 31일, 극단 전망, 예술의전당 자유소극장

작: 정복근, 연출: 한태숙

출연: 예수정, 강신일, 김대중(연주)의 2명

스태프 : 조연출-장제욱, 무대감독-한정현, 영상-김태균, 조명-이복배,
이동진, 음향-홍기유, 의상-최보경
이후 학전 블루에서 재공연(기획-학전, 제작-극단 전망)

<세종32년>, 1996년 11월 22일~12월 2일 국립국악원 예악당

작 : 정복근, 연출 : 한태숙

출연 : 한명구, 장두이, 한상미, 예수정, 원근희, 황병도, 주진모, 최일화,
최홍일, 나순상, 이용구, 이재구, 전정희, 유미리, 김효기, 한정현, 정세희
스태프 : 작곡-이상규, 무대미술-이태섭, 의상-허영, 영상-김태균, 무예
안무-육태완, 영상효과-임은정, 음악감독-정재국, 박종선, 안무-홍금산,
조연출-장제욱, 무대감독-이종기, 분장-김기진, 지휘-임진옥

<나, 김수임>, 1997년 4월 29일~6월 8일, 동숭아트센터 동숭홀, 동숭아
트센터 현대사 재조명 시리즈 초청작

작 : 정복근, 연출 : 한태숙

출연 : 윤석화, 한명구, 한상미, 차유경, 최일화, 최홍일, 이용구, 성지루

<레이디 맥베스>, 각색 연출 : 한태숙

1998년 1월 15일~28일, 문예회관 소극장

출연 : 서주희, 이영란(오브제, 미술, 행위자1), 원일(작곡, 음악, 행위자
2), 서희경(행위자)

스태프 : 움직임 구성-박호빈, 의상-정구호, 조연출-백은정, 무대디자
인-이광섭, 분장 코디-김지영, 조명-김태학, 음향-김동수, 무대-임형빈

1999년 10월 2일~10월 15일 문예회관 소극장

출연 : 정동환(전의), 서주희(레이디 맥베스), 이영란(시중, 오브제구성,
원일(시중, 음악), 김영민(시중)

스태프: 제작감독-최영화, 무대미술-이광섭, 음악-원일, 오브제구성-이영란, 조명-이인연, 음향-김동수, 무대-김태학, 의상-이재경, 무대제작-중앙무대, 무대감독-서재형, 조연출-이한범, 사진-권양수

2002년 5월 28일 29일 폴란드 토룬시 바이 포로르스키 극장

2002년 6월 8일~6월 23일 예술의 전당 자유소극장

출연: 정동환(궁중전의, 맥베스), 서주화(레이디 맥베스), 김영민(시중, 송희정(시중), 이영일(시중), 타악그룹 공명(시중, 연주자)

스태프: 무대디자인-이태섭, 조명디자인-박남석, 조연출-서재형, 의상디자인-김희주, 안무-김정은, 미술-박현주

<나운규>, 1999년 5월 6일~5월 23일, 문예회관 소극장, 극단 물리 창단작

작: 정복근, 연출: 한태숙

출연: 강신일, 한명구, 예수정, 김호정, 이용구, 이달형, 이한범, 김영근, 정덕근, 윤소정

스태프: 무대-이광섭, 음악-강은구, 사진-박문수, 의상-강지향, 그림-김병중(한국화가), 조연출-남상욱, 분장-한규정

*한국연극협회 주최 '우수공연 베스트5' 연출상, 연기상, 영희연극상

<에쿠우스>, 2001년 2월 9일~3월 4일, 극단 실험극장 정기공연, 예술의 전당 토월극장

작: 피터쉴퍼, 번역: 오세곤, 연출: 한태숙

출연: 박정자, 최광일, 송희정, 한상미, 원근희, 한명구, 지영란, 유정기, 홍용목, 권혁준, 김민성, 이영수, 박지아, 김나리, 김종규

<논개>, 2001년 9월 29일~10월 7일, 국립창극단 104회 정기공연, 국립극장 해오름극장

작 : 홍원기, 연출 : 한태숙, 예술감독 및 작창 : 안숙선

출연 : 안숙선, 김경숙, 임향님, 왕기석, 유수정, 김차경, 이영태, 김학용, 정미정, 김형철, 윤석안, 권하경, 주호중, 김미나, 허애선, 우지용, 이광원, 김지숙, 조영규, 한승석, 오민아, 왕기철, 남해웅, 김금미, 정영호, 나태욱 등

스태프 : 작곡-강은구, 지휘-한상일, 무대디자인-이태섭, 의상디자인-허영한복, 동작지도-육태완, 안무-이미영, 조명디자인-김창기, 분장-손진숙, 영상연출-김태균, 조연출-서재형

<배장화 배홍련>, 2001년 11월 15일~25일, 문예회관 소극장

작 : 정복근, 연출 : 한태숙

출연 : 윤소정, 정동환, 김영민, 정수영, 배혜선, 첼로-윤영아, 바이올린-한은희

스태프 : 무대의상디자인-송은주, 작곡-타악그룹-공명, 음악지도-강은구, 조명-신호, 움직임-남궁호, 음향-김동수, 조연출-하현주, 무대감독-서재형

<광해유감>, 2002년 11월 6일~11월 13일, 문예진흥원 예술극장 대극장

작 : 임은정, 연출 : 한태숙

출연 : 오현경, 한명구, 장영남, 지영란, 홍원기, 김병욱, 이달형, 송희정, 이승연, 김광호, 이백구, 김중규, 윤제원

스태프 : 무대미술-이태섭, 조명-진용남, 의상-조혜정, 음악-공명, 안무-이미영, 음향-도명호, 영상감독-조정호, 무대감독-서재형, 홍보-최영화

참고 문헌

- 김형기, 「여성 연출가에 의한 고전의 탈정전화: 탈희곡적 연극 <레이디 맥베스 2002>」, 『2002년 한국여성연극인 협의회 제6차 연례 심포지엄 발표원고집』, 2002.9.7, 44~46면
- 노승희, 「페미니즘 이론의 실천적 지평」, 『페미니즘 어제와 오늘』, 민음사, 2000, 388~419면.
- 심정순, 「감각적 해체 작업」, 『2002년 한국여성연극인 협의회 제6차 연례 심포지엄 발표원고집』, 2002.9.7, 39~46면
- 안치운, 「연극의 생성, 텍스트의 분리」, 『연극 반연극 비연극』, 술, 2002, 17~52면.
- 원유경, 「다락방의 미친 여자들」, 『페미니즘 어제와 오늘』, 민음사, 2000, 92~108면.
- 이소희, 「황무지에서 온 여성중심 비평」, 『페미니즘 어제와 오늘』, 민음사, 2000, 109~127면.
- 이희원, 「복장전환과 이분법 경계 지우기」, 『현대영미드라마』 7호, 1997, 5~29면
- 한태숙, 「어떤 인터뷰」, 『한국연극』, 1982년 2·3월호
- _____, 「제사장 박정자」, 『연극배우 박정자』, 연극과인간, 2002, .
- 게일 오스틴, 심정순 역, 『페미니즘과 연극비평』, 현대미학사, 1995.
- 미셸 푸코, 이해숙 이영목 공역, 『성의 역사』(1권), 나남출판사, 1990.
- _____, 김부옥 역, 『광기의 역사』, 인간사랑, 1991.
- 조세핀 도너번, 김익두·이월영 역, 『페미니즘 이론』, 문예출판사, 1993.
- 크리스틴 부르크-로즈, 김열규 외 공역, 「기호학적 대상으로서 여성」, 『페미니즘과 문학』, 문예출판사, 1988, 105~121면.
- 헬렌 케이사, 이형식 역, 『변신과 가능성의 무대』, 여성사, 1993.
- _____, 김정호 역, 『여성주의와 연극』, 한신문화사, 1997.

Abstract

A Study of the Sensual Images Expressing Unconsciousness

-in Han, Tae-Sook's works-

Baek, Hyun-mi

Han, Tae-Sook(1950 ~) is today one of the leading figures in Korean theatre. She is also a woman of unusual charisma hallmarked by her artistic leadership during the last 8 years. In this essay, I tried to throw light on her theatrical methodology, analyzing twelve of plays that she have directed from 1994 year to 2002 year.

Han have directed nine Korean plays most of which were written by a woman playwright Jung, Bok-Gun, and three plays based on foreign works. She has focused on expressing human's suppressed unconscious state through these twelve plays. The characters in her theaters struggled with their guilt feeling about the accidents in which they were consciously or unconsciously involved. Sometimes they were possessed by ghost of someone which they felt grudge against or had a horror of. For examples, the family members brought ruin upon themselves because of their mistrusts among the family in <Bae, Jang-Hwoa and Bae, Hong-Leon>, an adaptation of Korean classic novel. The wife of Macbath struggled with her madness while she was psychoanalyzed by a psychosurgeon in <The Lady Macbath> recreating Shakespeare's <Macbath> in a view of a lady Macbath.

Han has a special talent in magically controlling the theater. Han changed the position of auditorium and the stage to get theatrical effects in <Bae, Jang-Hwoa and Bae, Hong-Leon>. Han made the thrust stage and auditorium on the proscenium stage in <The Regreat of Kwanghae >. She goes heart and soul into discovering spaces in theater, expanding or changing the stage.

The heavy theme of guilty memory is synesthetically represented through rich audio-visual images rather than rhetoric or ideas. Specially Han intends to use lighting and sound effects to condense the play's meaning. The combination of black and white outfits on the stage lighted by dark blue was effective in creating a murky, depressing atmosphere in most of her works. Musicians practicing musical instruments were on the stage, sometimes they move or act like actors. The performance and oral sound of musicians are not only a mere accompaniment or sound effect, but also a dramatic gesture. It is also one of her typical methods to project dynamic images onto diverse-shaped fabrics over the stage or side stage.

주제어 : 한태숙, 한국연극연출가, 감각적 이미지, 무의식, 광기

Key words : Han, Tae-Sook, Korean theater director, sensual images, unconsciousness, madness

접수일 : 2003년 2월 18일

심사기간 : 2003년 3월 2일~20일

게재결정 : 2003년 3월 22일(편집위원회의)

K C I