

## 평론가 안치운의 비평적 랑그

안치운, 『연극, 몸과 언어의 시학』(푸른사상, 2015)

김용수\*

### <국문초록>

일종의 비평선집인 안치운 교수의 『연극, 몸과 언어의 시학』(2015)은 다양한 계기에 의해 집필된 글들의 모음이지만, 그 속에는 평론가의 비평적 원칙과 관련된 반복주제가 있다.

안치운 교수의 『연극, 몸과 언어의 시학』(2015)은 2000년 이후 발표된 글들을 모은 일종의 비평 선집이다. 따라서 이 저서는 다양한 주제들을 다루고 있어서, 학술연구서 같은 통일된 연구주제를 기대할 필요가 없다. 대신 수필처럼 자유롭게 생각을 펼치고 있어 이 저술은 학술적 틀에 갇힌 연구저서와 달리 저자의 인격을 듬뿍 풍기고 있다. 이렇듯 이 저술은 독자로 하여금 평론가 안치운의 정신세계에 로그인하게 한다. 그 세계에 들어가 보니 여러 가지 계기에 의해 쓰인 글들이라 논의가 산만한 듯하지만 자세히 보니 반복주제(leitmotif)가 있다. 그것은 ‘기억으로서의 연극’, ‘몸의 연기’, ‘삶과 연극’, ‘연극의 세계화와 상품화’ 등이다. 필자는 이런 중심주제들을 마음에 두고 연극에 관한 사색에 들어간다. 이때 그의 글은 일종의 자기와의 대화이다. 따라서 서문은 “이 책은 내게 묻는 질문이다”라는 문장으로 시작한다(5). 그에게 연극에 관한 글쓰기는 늘 “홀로 자기만의 시간과 삶을 영위하는 것”이라 한다(6). 이는 마치 혼자 길을 걸으며 사색에 젖는 여행자의 모습이다. 그 길은 필자가 사랑하는 ‘옛 길’처럼

우리를 과거의 흔적과 추억이 묻어있는 연극의 전통으로 이끈다.

따라서 저자는 제1부의 제목을 ‘연극론- 기억과 망각’으로 정했다. 사실이 책에서 ‘기억으로서의 연극’은 제1부를 떠나 저술 곳곳에서 언급된다. 왜냐하면 그에게 연극의 본질은 “어떻게 기억할 것인가 이고, 그 다음으로 무엇을 기억할 것인가”에 있기 때문이다(8). 그것도 “과거의 단순한 저장기 아니라 항상 새롭게 기억하고 기억을 재생산”하는 것이다(7). 그렇기 때문에 2014년에 발표된 글의 제목은 아예 「연극의 힘- 기억이어 말하라」이다. 이런 관점에서 보았을 때 필자에게 동시대의 연극은 “지금-여기의 연극이 아니라, 과거를 살아있게 하는 연극, 지속적으로 존재하는 연극”이다(119). 이 지점에서 필자는 “늘 새로운 연극에 대한 강박”에 사로잡혀 있는 한국연극의 풍토를 신랄하게 꼬집는다. 특히 2011년에 발표된 「우리, 시대, 연극」에서 그는 “연극은 늘 새로운 것인가? 그래야만 되는 것인가?”라고 한국연극에 묻는다(160). 필자가 보기에 오늘날의 한국연극은 서양의 새로운 경향을 따라 하기에 급급하다. 그런 연극을 필자는 “과잉의 연극”이라 칭한다. 그의 표현에 따르면, “한국연극에는 모든 것이 넘쳐난다. 남보다 앞서기 위해서, 항상 새로워지기 위해서 늘 먼저, 과거의 모든 것과 결별해야 하는 연극이다(160).” 이렇게 한국의 동시대 연극은 “과거와 크게 단절되어” 있기에, 한마디로 “기원[근본]이 없는 연극”이다(120). 이런 추세를 부추기는 것이 비평으로, “낡은 연극, 닳고 닳은 연극을 이끈다(163).” 이에 대한 대안으로 필자는 “오늘과 내일이 아니라 과거와 만나 드러나는 연극”을 제안한다(163). 이런 맥락에서 2012년에 발표된 「포스트 드라마 이후, 연극의 지위」에서 필자는 “한국연극의 시선은 과거의 연극, 근원의 연극인 아시아 연극으로” 향해야 한다고 주장한다(200). 왜냐하면 그것은 “이전에 존재했던 것 이후, 존재했던 것들이 내지르는 다른 세계의 시간, 알 수 없는 과거”로 우리를 이끌기 때문이다(190). 이처럼 연극의 본질을 ‘기억의 양식’으로 보는 필자는 과거와 단절된 연극이 아닌 현재 삶의 근원을 되찾는 연극을 갈구한다. 이 지점에서 마치 ‘옛 길’을 걸으며

\* 서강대 신문방송학과

과거 흔적을 기억하려는 필자의 숨결을 느낄 수 있다. 그에게 과거의 기억은 현재의 존재방식이다. 그렇기 때문에 저자는 스페인의 시민전쟁을 기억하는 연극, 망각에서 기억으로 (2013)와 과거를 지우고 새로운 역사를 쓰고 있는 베트남의 현실을 다루는 삶과 연극의 기억 (2014)을 이 책에 포함시키기도 한다. 그리고 제3부는 크게 보아 “연극을 공부하다 실천하다 생을 마감한 동시대 학자, 비평가, 연출가, 배우에 대한 헌사”로서 그들과의 인연을 기억하는 글들로 구성되었다(8). 따라서 제3부의 제목은 “작가론-흔적과 자취”이다. 그렇게 기억되는 인물은 비평가 한상철, 교육연극의 황정현 교수, 공연예술가 채홍덕, 문학가 차학경 등으로 대부분이 필자와 사적으로 각별한 인연을 맺은 옛 지인들이다. 이와 함께 필자는 제3부에서 배우 박정자의 자서전적 과거를 회고하고, 3편의 한태숙 연극을 되돌아보며, 강량원이 번역한 스타니슬라프스키의 자서전 『나의 예술인생』을 읽고 스타니슬라프스키의 과거를 산책하기도 한다.

이 저술의 두 번째 반복주제는 책 제목이 암시하듯 ‘몸의 연극’에 관한 것이다. 앙토냉 아르토 이후 제기된 ‘탈 언어의 연극’에 깊은 공감을 하고 있는 필자는 ‘몸의 연기’ 그리고 연극과 춤의 경계가 무너진 연극에서 현대연극의 가능성을 탐색한다. 2005년에 발표된 연극과 춤의 경계를 넘어서에서 필자는 “언어연극”을 근대화의 산물로 본다. 특히 그것은 한국에서 “신극” 즉, “새로운 연극의 동력”으로 여겨져 “원시적인 몸”의 연극인 “구극”을 평가절하하게 했다(48). 그 결과 우리연극은 아름다운 “몸과 소리의 미로”를 상실했다는 것이 필자의 소견이다(48). 이 지점에서 필자는 “연극의 비언어화”를 연극의 기원(근원)과 연결시킨다. 그것은 “연극의 기원과 문자와 미디어로 문명화된 연극 사이의 형태론적 중간”으로, “말과 글이 아니라 사회적 행위의 총화인 몸 안에서, 몸을 통해서 그리고 몸과 더불어 사고하고 표현”하는 것이다(49). 이런 몸의 연극에서 배우는 “연극의 중심”이 된다. 필자는 바르바(Eugenio Barba)의 말을 인용해 비언어의 연극이 “세월의 흔적이 뻗, ‘하나의 신체적 기억에 의해서 융합되어 나타난

이미지로서, ‘파악할 수 없는(어려운) 삶과 그 삶의 대립물인 몸의 물질성에 관한 관찰’이라고 설명한다(50). 몸의 연극은 논리적으로 춤의 연극으로 이어진다. 따라서 필자는 “연극은 춤의 미래가 될 것인가? 아니면 춤은 연극의 미래가 될 것인가?”라고 질문하면서 춤과 연극의 경계가 무너진 공연예술의 가능성을 설명한다. 왜냐하면 그에게 “비언어화의 절정이 춤이기 때문이다(51).” 이런 맥락에서 필자는 한국에서 공연된 피나 바우쉬의 <카네이션>, 캐나다 레드몽드 극단의 <라이트모티프 Leitmotiv>, 안톤 아디진스키 연출의 <신곡>, 로베르 르파주 연출의 <달의 저편> 등을 소개한다. 몸의 연극에 관한 생각은 2008년에 발표된 「놀이와 배우」에서 반복된다. 여기서 필자는 현대연극의 지배적 경향을 희곡 중심의 공연을 탈피한 “텍스트의 탈영토화”라 정의하고, 그런 연극에서 “배우의 몸”이 핵심이라고 본다. 왜냐하면 탈 언어의 연극은 희곡 텍스트보다 “배우의 연기”에 의존하기 때문이다(22). 이런 관점에서 필자는 배우의 연기, 몸의 연기를 놀이와 연관시켜 사유한다.

이 저술의 세 번째 반복주제는 ‘삶과 연극의 관계’이다. 필자 안치운에게 연극과 같은 공연예술은 삶과 동떨어질 수 없다. 따라서 그는 2004년에 발표한 현대연극, 기록과 기억의 언어에서 “한국연극의 미학에 관한 논의는 우리의 삶을 배경으로 삼은 연극의 이해로부터 시작되어야” 함을 주장한다. 오늘날 한국연극이 재미와 설득력과 통찰력을 모두 상실한 큰 이유 중의 하나가 삶과 단절된 “상투성”에 있다는 것이다(66). 그래서 그에게 “대학로는 더 이상 연극의 마을”이 아니고, “계속 똑같은 말로 하는 연극, 늘 같은 방식으로 재생산되는 연극들이 있을 뿐이다(66-7).” 더욱 참담한 것은 “여기에 연극비평마저 침묵하고 있다”는 사실이다(67). 이 지점에서 필자는 시인 허만하의 말을 다음과 같이 인용한다. “낮선 것을 만나기 위하여 우리는 길 위에 선다(74).” 하여 필자는 낮선 것을 만나는 설렘이 사라진 대학로의 연극을 보기 싫어졌음을 토로한다(75). 연극이 삶에 뿌리를 내려야 한다는 필자의 소신은 2008년에 발표된 「놀이와 배우」에

서 배우의 전문교육을 비판하게 한다. 왜냐하면 그것은 도트(Bernard Dort)의 견해처럼 “놀이와 삶을 두동지게 하기 때문이다(29),” 즉, 전문적인 배우교육은 연기의 놀이를 “정형화”시키거나 “제도화”시켜, 진정한 의미의 놀이성을 상실하기 때문이다. 그래서 필자는 루이 주베(Louis Jouvet)의 의견을 받아들여 삶의 공간에서 배우가 된 연기자들이 배우학교를 나온 연기자보다 “훨씬 자유로운 놀이”를 구사함을 말한다. 왜냐하면 삶의 공간은 제도화된 교육과 달리 삶과 놀이를 일치시키면서 “연기에서 중요한 ‘자연적인 감각’을 터득”하게 하기 때문이다(31). 따라서 필자는 “배우에 있어서 삶만큼 나은 학교는 없다”는 결론에 도달한다(35). 이와 같은 삶과 연극의 밀접한 관계는 이 저술에서 계속 반복적으로 강조된다. 예를 들어 2011년에 발표된 「몸짓, 연극의 지궁」에서 필자는 “한국의 연극과 춤이 일상의 삶과 너무나 동떨어져” 있음을 비판하고(92), 2014년에 발표한 「연극의 힘- 기억이려 말하다」에서는 세상과 삶으로부터 동떨어진 오늘날의 한국연극의 무대를 “지하 벙커”에 비유하기도 한다(146).

네 번째 반복주제는 신자유주의가 몰고 온 연극의 상품화와 세계화이다. 서문에서 저자는 다음과 같이 비장하게 심정을 토로한다.

이 책은 2000년 이후, 정확하게 말하면, 우리 사회가 몹쓸 신자유주의 속에 빠진 이후 연극을 공부하면서 겪어야 했던 고통과 고독의 적바림, 그 산물이다. 대학도, 연극예술 동네도 자율성을 빼앗겼거나 버렸고, 작가와 연극 실천가들은 자존감을 잃거나 내팽겨쳤다. [...] 쾌락스런 삶 속에서 할 수 있는 일은 연극의 근원에 대해서 묻는 일일 뿐이었다.(6).

위와 같은 인식은 2004년에 발표된 「현대연극, 기록과 기억의 언어」에서 드러나기 시작한다. 이 글에서 필자는 세계화의 이름으로 서구연극의 유행을 따라 하기에 급급한 한국연극의 현실을 매우 혼란스럽게 바라본다. 서구연극을 흉내 내어 소개되는 “포스트모더니즘 연극, 탈식민주의와

연극, 여성주의와 연극, 정보화 사회와 연극, 자본주의의 문화논리와 뮤지컬, 장르의 해체, 실험과 재구성의 연극” 등의 유행은 한국 고유의 연극을 사라지게 하는 것이다(67). 따라서 그는 묻는다. “무엇이 한국연극의 고유함인가?” 그가 보기에 해외초청을 염두에 두고 한국전통의 현대화를 꾀한 연극들은 위작에 불과하다. 그런 연극들은 한국연극의 세계화를 표방했지만, 그 수준은 기대 이하이고, “서구연극의 주변화에 머물고 만” 결과를 가져왔다. 이런 관점에서 필자는 해외공연을 목표로 한 ‘극단자유’의 시도를 비판적으로 바라본다(71). 이런 맥락에서 필자는 2009년에 발표된 「국가, 연극, 전략상품」에서 국립극장이 추진한 ‘국가 브랜드 공연사업 제2기(2009~2011)’를 염려한다. 왜냐하면 그 계획은 한국연극의 세계화가 “하나만의 연극문화”를 만드는 획일성을 가져올 수 있기 때문이다(250). 필자에게 허울 좋은 ‘국제화’ 혹은 ‘세계화’는 신자유주의의 산물로서 경계의 대상일 뿐이다. 따라서 2011년에 발표된 「한국연극의 국제화」에서 국제연극제를 신랄하게 비판한다. 왜냐하면 국제연극제는 신자유주의를 따라 연극을 팔려가고, 팔려오는 상품으로 만들고(223), 연극을 우리가 아닌 타자의 시선을 만족시키는 방향으로 창작하게 하며, 따라서 연극을 국제시장에 예속화시키는 결과를 가져오기 때문이다(232). 이런 점에서 카이로 국제실험극 페스티벌의 참관경험은 필자에게 매우 소중한 것이다. 그곳에서 필자는 비록 기술적으로 낙후되었으나 서양연극에 대항해서 자신들만의 연극놀이를 지키고 있는 아랍연극들을 발견했기 때문이다(242). 그에게 연극은 국제적인 도시들을 떠돌아다니는 것이 아니라, 그것이 탄생한 장소에 뿌리를 내려야 했다. 즉, 연극은 고대그리스처럼 “도시화된[polis] 연극으로 성장하고, 자리를 잡아가야 한다는 뜻이다(222).” 이런 인식은 2012년에 발표된 「포스트드라마 이후, 연극의 지위」에서도 반복되어 신자유주의 시대, 국제연극제의 시대에서 한국연극이 제 자리를 잃고 이곳저곳으로 떠돌아다님을 필자는 안타깝게 생각한다(190).

위와 같은 내용들을 다루고 있는 『연극, 몸과 언어의 시학』은 다채로

음과 산란함 속에 일종의 통일성이 있다. 그것은 마치 랑그(langue)와 파롤(parole)의 관계와 유사하여, 안치운의 연극적 사유의 기본문법(랑그)이 다양한 글들(파롤)을 통해 발화된다. 따라서 이 책을 통해 연극적 사유에 관한 안치운의 랑그를 파악하는 일은 어려운 일은 아니며, 이를 통해 독자들은 저자의 비평적 원천을 이해할 수 있을 것이다. 그 랑그 속에는 삶에 대한, 그리고 한국연극에 대한 아픔이 묻어있다. 삶이 그렇듯이, 한국연극은 그에게 일종의 상처이다.