

형식과 내용의 통일을 지향하는 연극을 위해

문화

연극 <시계1>에 대한 평가

최철 | 국제코뮤니스트전망 - 연극인

들어가며

연극을 이루는 가장 핵심적인 요소를 보통 배우, 무대(희곡을 포함한 부대요소), 관객이라 말한다. 이것을 일반적으로 연극의 3요소라고도 한다. 이 요소들이 극(드라마)적으로 엮여, 한정된 현재의 시간과 공간 안에서 참여하는 이들에 의해 일회적으로 진행되고 끝나는 것이 연극의 특징이라고 할 수 있다.

물론 연극이 끝나도 희곡이란 텍스트로 남지만, 희곡 그 자체는 문학적 측면에서의 기록일 뿐 연극 그 자체라고 말할 수 없다. 요즘은 공연실황을 녹화하여 영상으로 남길 수도 있지만, 그것 역시 또 다른 차원의 기록이지 연극은 아니다. 연극을 현장성의 예술이라 말하는 이유가 바로 여기에 있다.

연극은 끝남과 동시에 사라지고, 연극에 참여한 이들의 기억과 감

상 속에만 남게 된다. 그래서 연극이 그 오랜 역사에도 불구하고 비슷한 요소들로 이루어져 매체를 통해 상영되는 현대의 영화나 TV 드라마에 비해 전파력의 속도나 범위, 그에 따른 대중 영향력이 매우 작을 수밖에 없다.

말머리에 연극에 대한 일반적인 이야기를 늘어놓는 이유는 연극 작업이 갖는 매력을 조금이라도 밝히고 싶기 때문이다. 연극의 일회성과 현재성이 우리 삶을 닮아있어, 연극 작업은 삶에 대한 극적인 고백이라서 매력적이라는 심미적인 이야기를 하려는 것은 물론 아니다.

이런 연극의 일회성과 현재성 위에서, 배우와 관객이 직접적으로 대면하고 상호 반응하는 가운데 연극의 극성이 만들어진다는 연극만이 갖는 특징이 얼마나 매력적일 수 있는가를 얘기하고 싶은 것이다. 그 중간에 끼어드는 것은 없다. 기획, 연출, 무대미술, 조명, 음향, 의상, 분장, 소품, 진행 등의 다양한 역할과 효과가 있지만, 말 그대로 역할이며 효과이지 본질적인 것은 아니다. 영화나 TV 드라마의 카메라, 스크린이나 브라운관과는 확연히 다른 것이다. 카메라나 스크린, 브라운관 없는 영화나 TV 드라마를 상상할 수 있겠는가? 그것이 매체 장르의 본질이다.

이와 달리, 기계적 매체-시스템의 끼어들 없이 바로 배우와 관객으로 얼굴과 얼굴이 대면하는 연극은 직접행동을 그 원천으로 삼고 있다. 직접행동 가운데 열릴 수 있는 수많은 전망과 가능성은 요즈음의 혁명운동 - 사회주의 정치의 현실에서 아래로부터의 직접행동이 얼마나 절실한지를 생각해 볼 때, 예술적으로 실천해 볼 수 있는 연극은 얼마나 매력적일 수 있겠는가.

그 매력이 연극 실천의 장으로 끌어당기는 중력 같은 힘으로, 행복

한 등떠밈으로 그 실천 앞에 서게 한다. 이 실천이 사회적 차원으로 바로 이어져 혁명의 중요한 원동력이 될 수 있다는 말은 아니다. 적어도 혁명의 과정에서 지지하지 않게 힘을 북돋워 주는 재밌는 놀이이며 축제일 수는 있겠지만. 연극은 연극일 뿐이라는 한계설정을 잊지 않는 현실인식 위에서.

연극 〈시계〉 3부작에 대해

처음부터 연극 〈시계〉는 3부작으로 구상하였다. 세 개의 독립적인 연극을 만들고 그것을 통합시켜 한 개의 또 다른 연극을 만들어보자는 시도이다. 더불어 이 세 개의 작품을 관통하는 주제는 혁명이다. 혁명의 현재와 과거, 미래를 살펴보고 해석하며 상상하는 작업을 연극이라는 형식 안에서 통합시켜 보려는 의도를 갖고 출발한 것이다.

이것은 소극장이 밀집된 서울 대학로 연극 동네에서 2004년에 연극작업을 시작하며, ‘혁명 3부작’이란 이름을 붙이고 각기 다른 제목으로 했던 〈마마〉, 〈코핀〉, 〈관동여인숙〉이란 세 편의 연극에서 한 걸음 더 나아가고 싶은 창작욕구의 발현이다.

사실 세 개의 작품은 개인사적인 배경이 혼합되어 있어, 혁명 그 자체에 대한 사회적 의식의 반영이라기보다는 자기 반성적인 측면이 강했다. 혁명에 대한 열망은 표현되었지만, 경험적 인식의 한계 위에서 창작되었기에 감상적인 면이 많은 작품이었다. 그러나 혁명의 현실은 감상이나 낭만의 인식으로는 정확히 파악할 수 없다는 점을 분명히 알기에, 제대로 된 앎과 실천을 바탕으로 새로운 창작을 해보고 싶다고 느끼는 것은 자연스러운 일이었다. 몇 번의 다른 시도들이 있었으나,

근원적인 문제는 여전히 미해결의 상태였다.

그러던 차에 코뮤니스트 오세철 선생과의 만남은 결정적으로 인식의 지평을 넓혀 주었고 동인을 제공해 주었다. 스스로 코

뮤니스트로서의 정체성에 한 걸음 나아갈 수 있는 계기가 마련된 것이다. 이 점은 분명하게 밝히고자 한다.

〈시계〉 3부작의 구상과 실현은 이 만남과 분리될 수 없으며, 이 때문에 내용적인 측면뿐 아니라 형식적인 측면까지도 고민하게 되는, 연극 작업의 질적 변환의 실험이 이루어지게 되었고, 그 와중에 부딪히고 넘어야 할 것들과의 투쟁이 고스란히 반영되고 있다. 이런 지난하고 힘든 실험 가운데 연극은 막을 내릴 것이며, 그것은 하나의 완성이겠지만, 넘어야 할 또 다른 미완으로 남게 될 것이다. 따라서 3부작을 마치면 새로운 종합적 평가와 반성이 필요하며 그때는 지금과는 전혀 다른 말을 하게 될지도 모른다.

그렇다면 하려는 것은 무엇인가?

혁명에 대한 세 가지 기본 원칙과 그것을 연극화하는 데 있어서 가장 중요한 원칙 한 가지를 밝히는 것으로 대신한다.

혁명은 가부장제적 권위주의가 배제된 삶, 긍정적인 자유로움 위에서 이루어지는 프롤레타리아트의 자기 조직화를 통한 자기해방이어야 한다.



혁명은 자본주의를 지탱하는 상품, 화폐, 임금노동을 근본적으로 폐지하는 것이어야 한다.

자본주의는 이미 세계적 현실이기에 그것을 넘어서기 위한 혁명은 세계혁명이어야 한다.

이러한 본질적인 혁명의 내용이 구체적인 상황으로 그려지며 연극성 안에 녹아나야 한다. 즉 연극의 세 주체인 배우, 무대, 관객의 능동적 참여가 이루어지는 형식으로 실현되어야 한다는 것이다. 이것이 애써 구축하고자 하는 혁명적 연극 예술의 전형이어야 한다고 희망한다.

〈시계1〉의 평가

위에서 밝혔듯이 연극 작업 자체는 세 주체의 어울림 안에서 가능하다. 그러기에 평가 역시도 세 주체의 공동 평가일 때 객관성을 갖게 된다. 글쓴이의 역할이 극작, 연출이기에 여기에서 평가 역시도 그 범위 내에서 이루어짐을 미리 알린다. 즉, 연극은 일정 정도의 준비, 연습과 공연 기간을 갖기에 배우와 관객을 만나는 기간 동안 느끼고 관찰한 정도를 바탕으로 한 극작, 연출로서의 자기 비평이라는 말이다.

무대에는 세 개의 문 위에 매달린 세 개의 시계-거꾸로 가는 시계, 초침만 도는 시계, 멈춰 있는 시계-로 상징되는 세 개의 시간에서 세 가지의 이야기가 펼쳐진다. 한 무대에서 이루어지지만 서로 만나지 않고 진행되는 것이다. 4명의 배우는 두 개의 문-거꾸로 가는 시계와 초침만 도는 시계가 매달린-을 오가며 서로 다른 역할을 맡아 연기하며 두 개의 이야기를 진행시키고, 객석에서 내려온 해설자 역은 멈춘 시계가 걸린 문을 통과해 연극에 대해 가끔 설명하고 관찰하지만, 배우



와 관객과는 이야기를 주고받지 않으면서 또 다른 차원의 자기 이야기를 전개한다.

거꾸로 가는 시간에서는 1950년 당시의 자생적 사회주의자 연극인과 그들을 죽여야만 했던 이들이 모였다 흩어졌다는 반복하면서, 초침만 도는 시간에서는 쌍용자동차 해고 노동자 식구들이 하나씩 모여면서 자신들의 이야기를 전개한다. 해설자는 홀로 술을 마시면서 술을 마시는 다섯 가지 원칙을 하나씩 얘기하고 마지막에 모두를 향해 술을 권한다.

50년대 이야기는 포로로 끌려온 한 여인의 총살장면, 극명하게 달리 해야 하는 선택 직전에 함께 한 소풍장면, 전쟁 직전에 공연을 위해 준비하던 입센 작 '유령'의 최종연습장면이 시간상 역순으로 흐른다. 이 시간대에서 중요한 모티브로 작용하는 것은 흔히들 입센 3부작이라 일컫는 '인형의 집', '유령', '민중의 적'에 대한 해석이다. 실제로 각 장

면에는 이 작품들의 상황이나 대사, 장면을 빌리거나 인용하였다.

모티브의 핵심은 감춰진 현실의 모순을 어떻게 극복(인형의 집의 로라)하느냐, 개인(유령의 알빙부인)적으로 혹은 사회적(민중의 적에서 맞는 파국)으로 못하느냐에 따라 어떤 결론을 맺게 되는가를 보여주는 것이 입센 3부작의 내용이라는 해석이다. 물론, 이것은 작가의 해석이 지 입센의 작의와는 상관없을 수도 있다.

50년대 이야기는 그것(현실의 모순)을 벗어나려는 자생적 사회주의자 여성연출이 죽임을 당했다는 비극적 사건을 보여주며, 궁극적으로 사회주의는 현실(자본주의)의 모순을 극복해가는 과정이며 결과라는 것과 한국전쟁은 이 땅-남과 북 예외 없이-에서 그러한 요구와 전망을 행동으로 옮기려 했던 이들을 무참히 살해한 비극적 사건이었다는 것을 말하고자 한다. 따라서 이 시간의 이야기는 다른 두 시간 안에서 펼쳐지는 이야기의 토대이다.



초침만 도는 시간 안에서 펼쳐지는 쌍용자동차 해고 노동자 식구의 이야기는 해고와 공장점거에 대한 무자비한 폭력으로 겪게 되는 비참한 현실에서도, 포기하지 않고 새로운 가능성을 열어가고자 발버둥치는 해고 노동자 딸인, 여고생과 그녀가 사랑하는 젊은 노동자에게 필요한 것이 무엇이고, 그 필요가 충족되지 않고서는

그 노력은 헛된 무한 반복 안에 갇힐 수 있다는 것을 소소한 일상에서 역설적으로 보여주며, 그것을 50년대 이야기와 병치시켜 진행시키고 있다.

바로 이 두 시간에서 보여주며 묻고자 한 것에 대하여, 유비적으로 표현한 답이 바로 멈춘 시간 안에서 말해지는 술에 대한 이야기이다. 이 술에 대한 이야기는 코뮤니스트 오세철 선생이 술이란 물질을 사람들과 함께 마시며 늘 선전하는, 술과 혁명의 다섯 가지 원칙인 고저불문, 청탁불문, 원근불문, 주야불문, 생사불문의 변주이며, 그것에 임하는 태도인 놓지 말고, 털지 말고, 카 하지 말고, 찡그리지 말고, 떼지 말자는 노털카짱떼라는 불림이다.

무대에서 위의 세 가지의 시간을 극적으로 연결시켜 보여주고 있지 않다. 단지 무관한 듯 펼쳐진 세 개의 이야기의 너머를 이해하고 추상하여 묶어 하나의 분명한 현실로, 필요로 받아들이기를 객석을 향해 요청하고 있을 뿐이다.

그렇다면 연극의 이러한 형식과 내용에 대한 의도가 충분하고 적절하게 표현되었으며 이루어졌는가? 이 물음에 대해 결론적으로 짧게 답하자면 안타깝게도 그렇지 못하다.

그 이유를 분석하기에 앞서, 일반적으로 집중하고 몰입하여 따라가며 재밌어하는 이야기의 익숙함에 대해 말하고 싶다. 어릴 적 베갯머리에서 듣다 잠들며 익숙해지는 이야기의 원형은 대개 다음과 같은 형식과 내용 위에서 펼쳐진다.

어느 때에 누구와 누가 살았는데, 어떤 이유로 어느 날 그들이 모험을 떠나거나, 그들 사이에 일이 벌어지거나 해서, 누구와 누구는 그 과정에서 기뻐하고, 화내고, 사랑하고, 즐거워하고, 슬퍼하고, 증오하

고, 다투다 불행하게 혹은 행복하게 되었다며 마무리된다. 얘기가 많이 과장되고 유치해도 살아 움직이는 것처럼 생생하고 신이 나면, 맛깔나고 그럴듯하게 그려지면, 빨려 들어가 어느새 자기도 모르게 즐기고, 좁은 이야기 틈 사이로 비집고 들어가 직접 누구와 누가 되어 보기도, 어찌지 못하는 구경꾼으로 남아 애를 태우기도 한다.

그러면서, 이야기가 대신해준 세상을 통해 잠시 휴식과 위안, 가르침을 얻어 편안한 잠자리에 들고, 삶의 터전에서 열심히 일할 힘을 얻게 되는 것이 이야기라고 자연스럽게 받아들이고 익숙해진다. 이것은 다른 무엇을 상상하기 어려울 만큼 이야기를 지탱해온 아주 오래된 역사다.

연극도 일종의 이야기 연장이기에, 위와 같이 표현되는 연극에 반응할 수밖에 없으며, 그렇지 않으면 따라가는데 어려움을 느끼고 곤혹스러워하기까지 한다. 사실 이것이 가장 큰 난관이며, 새로운 연극 실험이 반드시 넘어야 할 태산이다. 그렇지 않음의 첫 번째 요인이기도 하다. 이 문제는 짧은 논의로 넘어갈 수 없는 아주 중요하고 근원적인 핵심적인 문제이다. 그래서 지금의 글에서는 여기까지만 언급하고 넘어갈까 한다. 다음의 분석 역시 이 문제에서 기인하고 있지만.

우선, 적절한 극적 타이밍과 리듬의 문제를 들고 싶다. <시계1>은 어떻게 보면 단순한 구조로 보이지만 아주 복잡한 의미구조를 내포하고 있다. 즉 보이는 데로만 따라가면 이해하기가 난해할 수 있다. 그렇다면 집중과 몰입의 정도를 높여야만 전달의 효과를 얻을 수 있고, 그 집중과 몰입을 이끄는, 그에 걸맞은 타이밍과 리듬이 필요하다. 그런데 극 중 해설자 역할은 반복적으로 구조를 잘게 자르며 툭툭 리듬과 몰입의 타이밍을 끊으며, 집중과 몰입 그 자체를 방해한다. 이해받기 싫

다는 듯이. 의도였다고 하기에 너무 과한 측면이 있다. 적정선의 도를 지키는 데 실패한 것이 아니냐는 의구심이 충분히 들 만하다. 배우와 관객이 무대를 통한 만남에서 드러내는 반응은 정직하기 때문이다.

다음은 수사-표현의 문제를 들고 싶다. 보통은 무대 위에서 하나의 핵심 사건이 그것과 연루된 주인공과 그 주변 인물의 갈등 가운데 정점을 향해가면서 극이 진행된다. 그런데 이 연극에는 정점을 향하는 하나의 사건과 주인공이 없다. 완성된 그림마저 추상해야 하는 모호한 퍼즐 맞추기라도 강요하듯, 사건도 인물도 제각각 흩어져 어딜 향해 가고 있는지도 정확히 파악할 수 없는 경우가 많다. 이럴 때 더도 말고 수사와 표현이라도 쉽고 간결하며 생동감이 있어야 한다. 그런데 그마저도 고도의 추상을 요구하는 집적되고 축약된 개념과 선언적 문구가 넘쳐난다. 연극을 즐기라는 건지 어려운 철학 시험을 치르라는 건지 도무지 알 수 없을 정도로, 이 정도도 이해 못하냐고 세련된 척 은근히 강요하면서 말이다. 이러면서 극성의 완성을 기대한 것은 지나친 욕심이라고 단정하는 게 자연스러울지도 모른다.

이런 틈을 줄여나가는 것이, 작품 수정을 전제한 연습과정이고 공연과정이다. 거기서 중요한 역할을 수행하는 것이 연극 연출의 역할이다. 결국, 위의 평가라면 연출의 총체적 실패이고, 그것을 수행할 능력이 턱없이 부족한 것 아니냐고 비판해도 화를 내고 있을 수만은 없는 노릇이다.

사실, 위의 분석은 앞서 전제한 익숙함에 근거하면 당연한 평가이다. 그것이 현실이기 때문이다. 하지만 <시계> 3부작을 통해 다가가가자 하는 혁명적 연극예술의 전형을 떠올리면 다른 결론을 도출할 수도 있다. 익숙함이 아닌 계산된 불편함이 어느 정도 실현되었고, 그 익숙

함을 해체시키고 있다면, 분명 새로운 가능성을 열어젖힌 것이 아닌가 하는 평가는 왜 못 하겠는가. 누군가는 그런 억측은 접으라고 조소할 지도 모르지만 말이다.

아직 걸음을 멈추지 않았다. 부족하다면 가면서 채우면 그만이다. 그러나 자기만족에 함몰되어 자위하는 것이 아니냐는 물음엔 냉정하고 과학적인 판단으로 있는 대로 답하는 객관성과 솔직함을 잃지 말고, 그 조소 앞에 스스로에게 답하라.

“제 갈 길을 가라. 남이야 뭐라든!”