

연극연구와 배우 직업의 윤리

“존재한다는 것은 안에 있다Esse est interesse는 것이다. 그것은 속한다는 것이며 사로잡혀 있다는 것이다. 한마디로 그것은 참여한다는 것이며 중요성에 따라 이해관심을 갖는다는 것이다.” -피에르 부르디외..

안치운 (*Chi-woon, Ahn*)

호서대학교 연극학과 교수(*Professor, Hoseo Univ.*)

I. 직업과 윤리

1.1. 이 발제문은 연극에 있어서 연구 윤리와 배우에 있어서 직업 윤리에 관한 것이다. 연구윤리가 직업 윤리가 연계되면 그것은 삶의 윤리가 된다. 그러니까 이 주제에 있어서 배우들의 삶이란 무엇일까를 먼저 묻게 된다. 연극윤리는 연극하는 배우들에게 어떤 삶을 요구하는가가 이 질문의 주된 내용이다. 그리고 배우의 연기하는 삶의 윤리는 연극이 존재해야 하는 이유가 되기도 할 것이다. 가장 바람직한 것은 연극은 배우의 삶과 같이 가는 것이다. 이를 위해서 우리들은 오늘날 연극이 적절하게 창출되고 소비되고 있는지를 물어야 할 것이다. 배우들은 연극을 ‘제대로’ 하는 것인지를 물어야 할 것이다. 과연 오늘날 한국연극, 그 가운데 배우들이 연극의 본연으로부터 아주 멀어져 가고 있다는 판단을 한다. 한국연극의 기구한 운명이라고 말해도 좋을 것이다. 배우를 포함해서 연극인은 연극을 생산하는 작가를 뜻하는데, 오늘날 이들은 연극을 들이마시고 있다고 보여진다. 연극에 의지하고 있기 때문이다. 관객들은 연극하는 배우들을 자주, 그것도 너무나 쉽게 만나고 본다. 연극하는 배우들을 만나면 대부분 살아서 연극하는 어려움, 슬픔 같은 것을 자족적으로 말한다. 나는 그들이 연극하는 삶을 살고 있다고 굳게 믿고 있지만, 그들은 그것을 너무 자주 말하고 있다고 여긴다. 그래서 그들을 만나서 이야기를 나누고 나면, 연극을 읽어야 하는 임무보다는 슬픔같은 것이 조금씩 내 안으로 들어왔다.¹⁾

1) 극장에서 자주 만나는 또 다른 이들이 텔레비전 연출가들이나 영화감독들이다. 얼마 전, 텔레비전 프로그램에서 봉준호 영화감독 인터뷰하는 것을 보았는데, 그는 대학로에 연극 보러 자주 간다고 말했다. 실제로 그의 작업실 벽면에는 그가 찍은 연극배우들의 사진들이 술하게 붙어 붙어있었다. 그는 그렇게 해서 자신의 영화에 등장할 배우들을 선택한다고 말했다. 그(들)은 연극을 보러 온 것이 아니라 배우를 구하러 왔다고 말하는 것이 옳을 듯싶다.

1.2 비평가는 연출가나 배우들을 만나지 말아야 한다. 극작가와 연출가는 무대 뒤에 숨어야 하고, 배우들은 무대 위에서만 존재하고, 비평가와 관객은 객석에 앉아 있다가 극장 앞으로 나와 사라져야 한다는 것이 연극을 직업으로 삼는 이들의 윤리일 터이다. 극작가와 연출가 그리고 배우를 알면 알수록 자기만의 방식대로의 독자적인 글쓰기가 어려워진다. 그 이유는. 첫째는 배우를 아는 만큼, 그것이 글쓰기에 개입하고, 글쓰기를 방해하기 때문이다. 그 통에 서로가 편해질 수는 있지만, 연극 그 자체로 보면 불행해지는 것이다. 둘째는 배우들과 가까이 지내면서 그들의 말하면서 드러내고 싶어 하는 삶의 깊은 우물 속을 들여다 볼 힘이 없기 때문이다. 어찌 보면, 한국연극은 배우가 중심이 되어 한 통속으로 뭉쳐, 끼리끼리 하는 환경 속에 있다. 배우들의 연대와 달리, 한국연극은 더 많은 이들의 삶의 작은 소리에 귀 기울일 필요가 있다. 사회적 문제와 연대해야 하고, 의견을 드러내야 한다.

1.3. 한국의 현대연극 속, 배우들은 유폐된 공간 속에 머물러 있는 경향이 있다.²⁾ 그 결과 연극은 하찮은 것으로 주저앉고 있고, 그렇게 여겨지고 있다. 그리고 꼬트머리에 연극과 연극하는 이들 모두가 조금씩 제 모습을 잃은 채 지내고 있다고 말해도 될 것이다. 이것이 오늘날 한국연극의 역설이다. 연극을 연극답게 하는 연극과 연극인의 독자성이야말로 연극의, 배우의 주된 윤리일 터이다. 연극을 통하여 배우들의 고통을 발견할 수 없었을 때, 연극과 연극인들의 깨달음도 저절로 없어졌다.

1.4. 연극은 그리 심오한 예술이 아닐 터이다. 연극은 관객의 눈앞, 배우의 예술이다. 죽어 있는 것조차 눈앞에서 생명을 부여받아 살아있는 것으로 존재할 수 있도록 하는 배우 예술이다. 그러므로 연극에서 배우라는 존재는 결코 지나칠 수 없다. 그런데 한국 어디를 가도 연극과 배우들이 많다. 연극과 배우에 대한 지식과 사유는 점차 줄어들었지만, 정부와 지방 자치 단체들의 지원도 많고, 연극으로 삶을 사는 이들이 많아졌다. 연극과 뭉쳐지는 배우의 삶, 연극을 발견하는 배우의 삶이 아니라 연극을 이용하는 배우의 삶이 팽배해졌다. 지난 역사에서 보면, 금과 은을 화폐로 쓰는 민족들이 있었고, 그것을 삶을 수놓는 장신구로 쓰는 민족들이 따로 있었다. 배우의 현실은 지금 전적으로 앞의 경우에 속한다. 뒤의 경우에 해당되는 배우의 역사, 연극의 역사를 상상하는 이들은 많지 않아 보인다.

1.5. 연극은 누가 하는가라는 문제가 곧 배우는 누구인가라는 윤리를 문제를 말한다.

2) 한국의 연극동네에는 참 많은 단체들과 모임이 있다. 연극에 대한 정의 가운데, 만남의 예술이라는 것이 있는데, 연극인들은 만나도 너무나 자주 만나고, 그런 조직체를 많이 가지고 있다. 나는 이런저런 조직에 들어있지 않은, 독립된 배우들을 만나고 싶다. 조직에 들어가지 않아도 연극에 대한 제 자신의 열망과 연극하는 고통을 견뎌낼 수 있는 배우들을 보고 싶다. 공연은 무엇보다도 배우들의 삶의 반영이 아니겠는가.

배우는 누구를 위하여 연극을 분배하는가? 우리는 연극과 배우를 말하지만, 연극하는 배우들은 연극하는 자신들의 삶을 크게 질문하지 않고 지냈다. 이 질문의 대상 가운데, 배우에게 연극을 목적으로 문제를 제기하는 경우는 예부터 술하게 많았다. 그 다음의 질문은 항상 괄호 속에 넣어 두거나 아예 하려고 하지 않았다. 연극하는 배우들의 삶을 가난한 예술가의 삶의 상징으로 말할수록 배우라는 직업의 윤리를 말하는 것이 어려워진다. 배우의 삶이 슬프고 가난한 것이 아니라 늘 이렇게 똑같이 묻고, 늘 같은 식으로 대답하는 것이 슬프고 가난하다. 배우의 삶은 슬프지도 가난하지 않았고, 않다. 연극 혹은 배우에 대한 질문도 연극을 상대적 목적으로만 여기고, 묻고 답했을 뿐, 연극을 주어로 말하는 경우는 그리 많지 않았다. 그러니까 연극하는 배우인 나는 연극을 이렇게 한다. 혹은 연극을 이렇게 사유 한다. 라는 쪽으로 질문하고 대답했을 뿐이지, 연극이 연극하는 나와 나의 삶 전체를 이렇게 요구하고, 지배하고 있다고는 묻지도 답하지도 않았다. 위의 큰 질문은 이렇게 옮겨 적을 수 있겠다. 배우는 자기 자신을 위하여 연극하는 것이 먼저 아니겠는가? 배우가 연극에 입문한 이래, 연극예술이 연기하는 배우들에게 분명하게 요구하는 삶은 무엇인가? 이 삶은 분명 다른 삶과 구별되는 삶일 터이다. 그러니까 우리들 자신이 연극을 위하여 어떤 삶을 지탱해야 하는 가를 묻는 것과 연극이 배우들에게 당연히 요구하는 삶의 방식을 알아내는 것은 같지 않다. 앞의 질문이 상대적이고, 변화무쌍한 것이라면, 뒤의 질문은 보다 근원적이다. 그리고 무한한 연극이 유한한 연극하는 이들에게 삶의 존엄성을 깨닫게 해주고, 느끼게 해주는 달가운 것이다. 이것이 오늘의 연극과 배우들이 지녀야 할 해인海印적 덕목이다. 배우에게 연극이라는 지혜와 깨달음이 어떻게 가능하겠는가? 그것을 가능하게 하는 반성적 성찰은 도대체 무엇인가?

1.6. 오늘날 연극하는 배우들은 연극하는 윤리, 직업의 윤리보다 연극하는 자기 자신이 잊혀질 것 같아 두려워하고 있는 존재들이다. 연극 그 자체는 제 스스로를 문제 삼지 않기 때문에 사라질 두려움이나 잊혀 질 수 있다는 안타까움을 역사의 어떤 순간에도 문제삼지 않았다. 그것은 연극보다 연기하는 자기 자신이 더 나약한 탓이었을 것이다. 그렇다. 연극은 연극하는 이들에 의해서 그 태를 달리 할 수 있지만 그 본연은 언제나 같다. 그러니까 달리 변모한 연극의 역사는 연기하는 배우들의 삶의 역사에 가깝지, 연극 그 자체의 역사는 아닐 터이다. 연기하는 배우들은 자신들의 삶에서 연극을 제외하면 아무런 존재가치를 지닐 수 없다. 그러니 슬프고 가난하다는 말은 하지 않아야 한다. 그것은 너무나 상투적 삶의 반영일 뿐이라 더더욱 옳지 않다. 언제나 슬프고 가난한 삶을 살아가야만 하는 배우들이 하는 연극을 상상하면 말문이 막힌다. 연극은 그런 삶을 배우들에게 강요한 적이 없다. 배우들은 연극하는 것이야말로 제 삶에 있어서 운명적이라고 말하지 말아야 한다. 그것이 가장 중요한 윤리일 터이다.

II. 연극의 윤리, 연극의 이상

2.1. 오늘날 우리들은 연극을 제대로 하고, 이해하는가? 오늘날 한국연극의 극장과 공연은 사뭇 격정적이다. 아니 오래전부터 그래왔다. 냉정함과 평온함 보다는 시끄럽고 난삽한 편이었다. 극장에 예전처럼 다시 가서 조용히 앉아있을 수 있기는 어려워 보인다. 글을 쓰는 나 자신도 연극을 공부하면서 연극과 배우들의 풍경을 읽어 글로 한국연극의 질서를 만들어 내지는 못했다. 연극을 이렇게 해야 한다는 가장 기초적인 윤리, 율법이란 것은 없어 보인다. 윤리적 측면에서 배우들이 지닌 연극적 재능이란 무엇인가? 사실 배우란 이러한 재능을 발휘하는 이를 뜻할 것이다. 많은 대학에서, 극단에서 연기를 공부하지만 다들 연극하는 재능을 왜곡하고 있다. 요사이는 맨 연기 기술뿐이다. 연기를 기술로, 연출을 기술로 만들어 놓고 강제한다. 웬만한 틀도 이제는 쉽게 구할 수도 있고, 활용할 수도 있다. 그 틀 속에서 나온 연극들은 거의 다르지 않다. 윤리의 공백은 비슷한 배우들을 양산한다.

2.2. 배우가 지닌 연극적 재능이란 무엇인가? 배우가 지녀야 할 윤리의 중요한 덕목인 이것은 처음부터 끝까지 삶을 객관화시켜 놓을 수 있는 잠재적 힘이다. 이를 위해서 무대가 필요한데, 이는 배우에게 형식적 틀을 뜻한다. 배우를 정의하면서 삶의 무대, 세상이란 무대란 비유는 여기서 생출 되었다. 배우의 미덕은 삶을 객관화 시키되 바로 내 앞에 삶을 옮겨다 놓는 일이다. 그것은 그렇게 하기도, 들여다보기도 모두 고통스럽기 그지없는 일이다. 윤리는 부여하는 고통이며 스스로 받아들이는 지혜이다. 배우인 내가 현실이고, 배우로서 옮겨다 놓은 삶이 허구일 터이다. 그 허구가 곧 내 삶이 아니라고 해도, 그것은 내 삶과 다름없는 엄격함을 지니고 있는 살아있는 또 다른 생명체와 같다. 배우를 말할 때, 연극을 살아있는 예술이라고 말하는 이유는 배우의 윤리 덕분이다. 연극의 아름다움, 연극의 이상은 자신과 삶을 객관화 시켜놓은 데 있다. 배우의 탁월함은 곧 객관화의 능력이다. 공연에 대해서 글을 쓰는 비평적 활동은 정반대로 주관적 편견의 정점에 이른다. 그것은 돌로 치면 모가 난 돌맹이와 같다. 이에 대한 판단은 대부분 부정적이므로, 모가 잘린 원만한 관계의 글쓰기가 비평으로 둔갑하게 된다. 마냥 똑같은 판박이 글이 쓰여지는 이유는 여기에 있다. 비평의 윤리 문제가 여기서 발생한다. 비평이란 글쓰기를 한 이래, 비평의 수준을 나누는 것이나, 작가와 텍스트에 관한 호불호를 가르는 것은 비평의 윤리를 벗어나는 일이다. 서로 다른 비평적 글쓰기가 곧 비평이라는 글쓰기의 윤리이다. ‘서로 다른 비평’, 그것은 보기 힘든 풍경이다. 배우들이 비평을 통해서 얻고자 하는 것은 글자 그대로 ‘호평’이다. 그것은 관점의 다양함을 배제하는 너그러움과 따뜻함이기도 하지만, 작가와 텍스트를 비롯해서 배우들의 존재를 나락에 떨어질 수 있게 하는 자경을 앗아가기도 한다. 오늘날 비평은 둔감한 것이 아니라 오히려 약삭빠를 뿐이다. 거사巨事와 같은 비평적 글쓰기는 찾아보기 힘들다.

2.3. 연극비평 역시 종이처럼, 그 윤리가 구겨져 있기 때문이다. 비평은 스스로를 추스르기 위하여 무엇보다도 먼저 자신을 경계해야 한다는 자경을 첫 번째 윤리로 삼아야 한다. 비평적 글쓰기에도 방하(放下)라는 것이 있다면, 연극에 대하여 글을 쓰는 이들은 근거가 박약한 비평적 구별과 작가와 텍스트에 관한 집착을 가능한 나 버려야 한다. 오늘날 한국연극의 비평가들은 작가와 텍스트 그리고 그 바깥의 연극제도에 대하여 너무 많은 집착을 지니고 있다. 본연의 글쓰기보다는 연극 제도의 번잡함 속에 간혀있는 작가의 모습은 텍스트 속에 그대로 묻어있다. 작가와 텍스트 그리고 연극제도에 관한 바른 선구안을 지녀야 한다는 강박과 같은 비평가의 자세를 긍정적으로 보면, 그것은 지난 세월 한국연극이 비평에게 맡긴, 비평의 화염적 입장이라고 할 수 있을 것이다. 윤리를 벗어나는 어떤 권력 같은 자장 속에 있었기 때문이다. 그것은 한국연극에 여러 가지 균열을 낳았다. 배우를 포함한 작가와 텍스트, 배우와 비평가, 생산자와 소비자 그리고 무엇보다 삶과 연극의 균열을 낳았다.

2.4. 모가 난 비평은 모가 난 비평가의 삶과 하등 관계가 없다. 이 두 개를 등가로 놓는 것은 생의 역지이고, 저급한 사회적 윤리일 따름이다. 윤리의 부재 탓이다. 이 문제는 이론적으로 보면, 연극공연을 작품으로 보는 태도와 텍스트로 보는 태도의 차이라고도 말할 수 있다. 공연을 연출가의, 극작가의 소유개념을 보는 사고에는 롤랑 바르트의 말대로, 근대자본주의 성립의 이론적 근거였던 사적 소유라는 개념과 일치한다. 공연이란 작품은 이들의 개성적 사유와 언어의 집적물로서 그들이 생성한 단 하나만의 의미로 귀결된다. 이것은 작품의 완성이고, 그것은 그 해석은 전적으로 생산자인 작가의 의도에 기초한 것이라고 할 수 있다. 그러니까 작가와 작품은 분리할 수 없는 인격적 동일체와 같다. 작가와 작품의 윤리문제이다. 작가는 작품의 창조주체이고, 독자와 같은 관객은 그것을 수동적으로 받아들이는 소비자에 지나지 않았다. 여기서 중요한 것은 작가와 작품이 내건 단 하나만의 내용, 의미, 표현이다. 앞서 모가 난 비평이란 작품과 이를 부정하는 텍스트 즉 매우 복수적 해석의 산물이다. 직물이라는 원래의 뜻처럼 텍스트는 여러 코드가 상호작용하는 대화의 장이다. 여기서 층위라는 개념이 일컬어졌다. 그리고 이 복수적 개념의 의미들을 위해서는 읽는 이들도 자신의 독특한 의미를 생산해야 한다. 독자 혹은 관객의 이 행위는 텍스트를 흡수하고 변형하는 것을 뜻한다.

2.5. 그동안 비평적 활동은 이것을 옹호하려는 의식의 산물처럼 여겨질 때가 많다. 비평가로서 나는 텍스트를 읽고 뭔가를 ‘쓰고 싶었다’. 나 자신을 내가 본 공연이라는 텍스트 속에서 흡수하고 변형시키고 싶었던 것이다. 그것이 비평가의 윤리라고 여겼다. 그것은 곧 비평가가 텍스트에 응답하는 전신적 행위였다. 비평은 그런 텍스트에 내 자신의 기억과 사유를 짜집기 한, 그렇게 짜 나간 글쓰기였다. 이런 비평적 행위는 속으로는 텍스트와 비평가 자신의 대화를 낳았지만, 겉으로는 배우를 비롯한 작가들과 끊임없는 대립을 만들었다. 공연 속 배우, 작가들과 일대일로 굳어지는 것을 경계한 터라, 안팎으

로 그렇게 되는 것을 경계했다. 그들과 같은 연극동네에 있지만, 분리되어야 하는 것이 윤리라고 여겼다. 그 최대값은 텍스트로부터의 소외가 아니라, 연극을 만드는 또 다른 작가가 되는 창조적 윤리라고 할 수 있다. 공연이라는 의미를 글쓰기라는 언어적 행위로 더욱 북돋는 텍스트의 한 구조가 되는 것이었다. 이를 위해서는 비평가는 글을 쓰는 제 자신을 한 치도 거르지 않고 비판해야 했다. 언어 자체가 텍스트마다 달라져야 하기 때문이었고, 새로운 언어의 틀을 만들어내야 했기 때문이었다. 텍스트는 의미를 생산하는 끊임없이 움직이는 역동의 장이다. 그동안 한국연극에서 내가 겪은 극작가와 비평가, 배우, 연출가와 비평가의 논쟁은 공연을 작품으로 보는 것과 텍스트로 보는 것과의 서로 다른 태도 때문일 터이다. 이것이 윤리와 윤리의 대립이다. 연극이란 작품을 주도권을 진 극작가와 연출가 즉 공연의 작가들이 만들어 낸 일의적 세계를 부정한 탓이다. 이런 작가 의도를 읽는 비평에는 오로지 작품의 확인만 있을 뿐이지 재생과 부활은 거의 불가능하다. 작품은 부동적 위치에 머물게 되고, 고인 물처럼 썩게 될 수밖에 없는 노릇이다. 그런 이유로 텍스트가 낳은 산물은 상호텍스트성이라는 것이 아니겠는가.

Ⅲ. 공생의 윤리

3.1. 연극, 배우는 삶과 공생하는 존재들이다. 배우는 삶을 매개로 삶과 공생하고 삶과 공생관계를 맺는 존재이다. 삶이 배우를 낳고, 연극이 삶을 반추하면서 배우의 삶을 낳는다. 삶을 객관화하는 배우 최고의 미덕은 나와 다른 존재의 고통이 곧 자신의 고통일 수도 있다는 윤리에 있다. 그리스인들의 정신과 코러스가 위대한 바는 이것이다. 오늘날 한국연극은 삶의 모든 것을 인간 대접하는 미덕을 잃어버렸거나 잊고 있다. 그리스인들의 정신의 위대함은 삶이 영원한 것이 아니라 삶을 눈앞에서 객관화하는 잔치 그러니까 공연이 영원해야 하는 깨달음과 실천을 코러스를 통해서 보여준 데 있다. 코러스는 배우들의 집단적 존재 즉 퍼블릭 관객을 뜻한다. 이를 위해서 배우들은 말하고, 노래하고, 행동하면서 삶을 목격한다. 말하는 데 멈추었다가 다시 하는 강약이 있고, 노래하는데 읊정이 있고, 행동하는데 맺돌이 낱알을 뺏는 것처럼 부수어지는 삶의 주저와 쉴새없는 새로운 삶의 박차가 있다. 배우들은 연극을 살기 위하여, 문명을 유지하기 위하여 삶을 끊임없이 빼앗고 살해한다. 맺돌에 갈리는 곡물처럼, 배우는 삶을 그렇게 잘게 잘라놓으면서 삶을 위로한다. 삶을 위로하는데 필요한 것이 곧 연극의 형식이다. 삶을 객관화시키기 위하여 부순 삶 그러니까 죽인 삶을 위로하기 위해서 필요한 것이 배우의 윤리 즉 몸과 말과 글이었다. 연극의 탁월함과 독창성은 삶을 통하여 속죄하는 바와 밀접하다. 이것이 배우들에 의해서 집단의식과 연결되면 연극은 축제가 된다. 오늘날 우리나라 많은 곳에서 열리는 연극축제는 이것과 사뭇 무관해 보인다. 삶의 복판으로부터 슬쩍 비껴나온 것이 축제라고 여긴다. 한국 연극의 많은 축제의 장은 삶의 복판이 아니라 삶의 외곽이고 외장이다.

3.2. 연극 축제의 장이란 삶을 살기 위하여 삶을 죽이는 처형장이다. 살기 위하여 연극을 통하여 죽어야 하는 장이다. 연극 축제란 그 끔찍한 살해의 잔치이다. 새로운 윤리의 탄생이다. 이를 위하여 엄숙함이 필요하고, 죽어서 다시 태어나는 기쁨이 뒤엉킨다. 이를 다른 말로 하면 승화이다. 연극을 보는 이는 삶을 잃어버려 애도하는 당사자가 되고, 삶을 낳는 어머니가 된다. 극장에서 일어나야 하는 존재는 관객이 아니라 배우들에 의해서 드러나는 죽어간 삶이다. 관객은 살려달라고 외치면서, 슬픔에 사무쳐 발버둥치고 있는 존재이다. 상복을 입은 엘렉트라처럼. 극장은 배우가 우선 연극으로 삶을 죽이는 터이다. 그리고 죽인 삶을 묻고 새로운 삶의 이삭을 틔우는 너른 밭의 농부와 같다. 배우의 존재 윤리란 그 이삭을 이삭으로가 아니라 가루로 빵아서 새로운 것을 잉태하는 뜨거운 자궁 속에서 생출한다. 그리고 관객들은 자궁 속에서 구워 익힌 것을 나눠 먹는다. ‘빵과 인형극단’이 그러했다. 그들은 무대 한 구석에 빵을 굽는 화덕을 늘 만들어 놓고 연극을 시작했다. 요즘 말로 복사열을 내는 오븐인 셈인데, 빵을 구워 공연이 끝날 무렵에 관객들과 나눠 먹었다. 아주 오래 전에, 그들은 우리나라에 와서도 그렇게 했다. 그들은 빵을 주었지만, 배우들은 연극이라는 빵이 되어 우리들에게 먹힌 존재들이었다. 기꺼이 먹히는 사람들, 그들이 연극하는 배우들이다. 빵을 굽는 뜨거운 열정이 곧 연극하는 배우들의 윤리이다. 삶을 무덤 속에 가두는 일이 배우들의 첫 번째 일이요, 죽인 삶으로 새 삶을 거두는 연기가 곧 연극이다. 이를 위하여 삶을 갈아엎었던 바를 참회하고 새 삶을 보고 속죄하는 이들이 배우들이다. 새 삶은 상징으로서의 삶이다. 매혹으로서의 삶이다. 그리스의 주신이며 연극의 신인 바쿠스가 겪어야 했던 으스스함과 재생의 과정이 곧 배우의 윤리이다.

3.3. 연극은 어머니와 같은 여성형의 예술이다. 단박에 말하자면, 오늘날 한국연극은 독보적인 남성형에 가깝다. 땅과 수난과 은혜의 연극이 아니라 결코 훼손되지 않는 기념비와 같은 연극이다. 연극하는 이들의 기쁨은 극장을 찾는 낯선 사람들을 맞이하는데 있다. 서구 고대 문학에서 읽을 수 있는, 그 낯선 사람들 속에서 천사를 대접할 수 있다는 데까지는 말하지 않겠다. 한국연극을 찾는 관객들에게는 낯선 배우들이 많아야 한다. 그런 면에서 연극과 배우예술은 명백한 것처럼 보이지만 합리적인 것은 아니다. 달리 말하면 연극과 배우예술은 그러한 합리와 불합리를 뛰어넘은 예술이라고 말해야 옳을 것이다. 어두컴컴한 저승과 같은 극장에서 삶의 의식을 치르는 배우와 관객들은 모두 같다. 한국연극에 필요한 것은 이러한 의식을 공유하기 위한 배우의 시련과 고통을 통한 생명 의식이며 신비한 삶에 접근하는 배우의 노력일 터이다.

3.4. 삶이 죽음으로 되돌아가 다시 씨알로 되살아오는 배우, 연극...그래서 연극은 예로부터 가을 추수가 끝나는 즈음에 절정을 이루었고, 배우들이 그 때 존재했다. 먼저 죽(어야 하)고 나중에 태어나는 이가 배우이다. 오늘날 성스러운 것은 사라졌으므로. 성스

러운 운명, 성스러운 국가, 성스러운 배우란 단어는 참으로 낯설기 그지없다. 나아가 연극하는 배우들은 연극이라는 의식을 집전하는 사제와 같이 종신직이 아니지 않겠는가! 근대 한국연극의 선구자들의 의식은 거의 모두 연극이라는 교리를 설명하고 실천하는 예언자와 제사장처럼 되고 싶어했다. 어떤 부분에서는 스스로 그런 존재라고 여겼다. 한국 근대연극사를 보면, 순회극단의 역사가 한 쪽을 차지하는데, 이들은 연극예술의 선각자라는 자각을 지니고 있었으며, 연극을 보물로 여겨 방방곡곡을 찾아다니며 그것을 봉헌하고자 했던 이들이라고 말해도 될 듯하다. 그러나 이들의 계획은 그리 성공적이지 못했다. 그 이유는 그런 행위가 연극의 증식보다는 세속적 영광의 교두보였을 수 있었기 때문이었을 것이다. 오늘날 연극은 그래서 즐겁기는 하지만 경건하지는 않다. 바쿠스 신과 여신도들이 행렬할 때, 그들이 손에 쥐고 몸에 단 여러 가지 소품들 거의 모두 빵으로 만든 것이었다. 섬세한 장신구들은 밀가루 반죽으로 구워 만든 것이었다. 그들은 곡물의 낱알과 겨를 걸러내는 도구인 키를 들고 행진했었다.

3.5. 여기서 밀가루와 빵과 포도주에 주목하자. 이 부분은 배우의 삶, 삶의 연극을 이해하는 데 매우 중요한 단서이다. 바쿠스 행렬을 포도 수확기를 맞아 곡물의 여신 축제에 포함시켰기 때문이다. 이름하여 빵과 포도주 그리고 배우들이 한 통속이 되는 순간이다. 낱알에서 빵을 생성하는 죽음과 삶의 양식 그리고 그것에 덧붙여지는 포도주의 양식, 그것은 무거운 양식과 가벼운 양식, 엄숙한 양식과 즐거운 양식의 복합이다. 배우는 이렇게 삶과 같은 성스러운 씨알의 죽음과 부활의 예술을 낳는 존재였다. 지상에서 가장 좋아했던 일이 연극하는 일이었다면, 그것을 계속할 수 있어야 하는 것처럼.

IV. 윤리의 안과 밖

4.1. 연극의 뒤는 사실이고, 앞이 허구이다. 연극에서 연구윤리, 연극실천에서 배우의 윤리는 여기서 생출 된다. 사실의 배고픔과 분노가 허구를 낳는다. 그런 면에서 허구는 하나의 음모이며 이야기이며 사실의 호소이며, 사실을 달래는 씨와 같다. 이것을 담당하는 이가 배우이고, 연극의 고전적인, 숭고한 정신이다. 배우는 허구를 통하여 사실을 선동하기도 하지만, 궁극적으로는 사실의 먹잇감이다. 허구로 사실과 싸우는 것이 아니라 허구라는 손을 내밀어 사실과 화해를 청하기 때문이다. 배우에게 허구는 연극이 가진 특권이며, 배우 윤리의 첫 번째 덕목이다. 그런 면에서 보면, 한국연극을 지탱하는 이러저러한 지원보조금은 허구인 연극이 사실과 결탁하는, 그 댓가로 받는 뇌물처럼 보인다. 지원금을 받아 의지할수록 허구는 감금될 수밖에 없고, 스스로를 포기할 수밖에 없기 때문이다. 배우의 윤리도 같은 맥락이다. 오늘날의 지원금은 연극의 구제도이다. 연극은 지원금이 아니라 배우 스스로의 절실한 요구에 의해서 만들어져야 한다. 배우에게 있어서 허구는 연극이 확립해야 할 주어진 자유의지이며 실천이다. 관객의 호응은 이것에

보내는 갈채이다. 여기에 배우 윤리가 있다.

4.2. 오늘날 한국 연극은 연극을 창출하기 위한 여러 가지 요소들을 다 가지고 있는데, 게중 빠진 것은 허구정신이다. 이른바 윤리의 부재이다. 무대, 텍스트, 배우, 장치 등이 있지만 연극이 없으니 무슨 뜻일까? 허구는 연극을 연극답게 만드는, 비유를 하자면 빵을 부풀어 오르게 하는 효모와 같은 것이다. 효모는 빵의 허구이다. 연극에서 그것들이 자취를 감추었다. 이 때 남는 것은 연극에 대한, 배우에 대한 환각일 뿐이다. 윤리부재가 낳은 결과이다. 도대체 연극은, 배우는 어디로 갔는가? 한국연극의 거점이라고 하는 대학로는 연극을 모아놓는 곳이 아니라 연극을 내쫓는 곳이 아니겠는가? 그렇게 해서 한국 연극의 평등을 이루는 곳이 아니겠는가? 이제 대학로 극장들의 전유물이 된, 날로 늘어나는 뮤지컬 공연은 수입품이든 아니든 보는 이들에게 눈의 포만감을 준다. 그것은 날로 더 심해질 것이다. 연극은 이제 사람들의 간절한 욕망 속에서 존재하는 것이 되어 버린 것은 아닌가? 연극 없이도 사람들은 아무런 불편 없이 지낼 수 있게 된 것이다. 연극이 없다고 아우성치고, 작은 소란이 있었다는 말은 들어보지 못했다. 그 누구도 내게 연극을 달라고 말한 적이 없었다. 분명 연극은 빵과 밥보다 훨씬 못한 것임에 틀림 없다. 연극 없이도 삶의 평화는 찾아온다. 긴 역사동안, 연극의 생산이 충분하지 않았으므로 연극의 분배 또한 제대로 이루어진 적이 없었다. 여기서 한국 현대연극의 젓줄과 같은 거점을 어디에 마련해야 하는가라는 문제가 제기될 수밖에 없다. 이름하여 연극의 국산화라는 문제이다.

4.3. 지난 몇 십 년 동안, 한국연극에는 많은 외국연극들의 공연이 있었다. 외국 공연에 대한 빚장이 있었던 것은 아니었지만, 이런 저런 축제에 외국 공연들은 물밀 듯 쏟아져 들어왔다. 자국의 공연을 보호하기 위한 외국공연에 대한 보호관세가 필요한 것인가? 한국의 공연이 외국에서 공연을 한 경우도 많았지만, 이제는 공연은 국제 시장을 형성할 만큼 탈바꿈되었다. 시장은 경쟁과 이윤을 추구할 수밖에 없다. 아비뇽, 에딘버러 연극제등과 같이 잘 알려진 세계 유수의 공연축제는 정확하게 말하면 연극과 배우의 아트마켓이다. 세계 연극의 조류는 여기서 결정되기 마련이다. 옛 연극은 사람들의 기억에서 사라지고, 새로운 연극들이 연극의 법칙으로 적용되기 시작한다. 그 결과 가난한 연극은 점점 더 가난한 연극이 될 수밖에 없고, 부자 연극은 좋은 연극이라는 이름으로 점점 더 부유한 연극이 될 수밖에 없다. 연극도 세상의 법칙, 시장의 논리대로 적용될 수밖에 없게 되었다. 예컨대 엘지 아트센터에서 수입한 공연들을 보면서, 엄두도 낼 수 없는 메커니즘을 지닌 공연들을 멍하니 바라볼 수밖에 없었던 적이 많다. 이렇게 되자, 자국 안에서도 메이저와 마이너 연극들이 구분되었고, 마이너 연극들은 자신들의 연극이 패배하고 있다는 것을 받아들일 수밖에 없게 되었다. 소농과 같은 연극집단들은 연극 생산을 그만 두는 것 외에는 달리 도리가 없게 되었다. 길잡아서 말하면, 연극의 생산과 유통은 영원하지만, 눈도 뜨지 못하고 더듬거리는 작고 연약한 연극들은 보잘 것 없는 것

으로 치부되어 점차 잊혀져 갈 뿐이다.

V. 연구와 직업의 윤리로 돌아가기

연극의 빛과 같은 진리가 있다면, 그리고 그곳에 도달하고자 한다면 분명한 것은 연극의 대지로 돌아가는 것일 게다. 그러나 어떻게 그곳에 갈 수 있단 말인가? 연극의 땅으로 되돌아가 연극을 심어 빵과 같은 공연을 어떻게 수확할 수 있단 말인가? 연극의 권력으로부터 멀어져, 농부처럼 승려처럼 연극하는 것은 가능한가? 농부의 아들로 태어나 수도원 성직자였던 멘델이 떠오른다. 가난한 농부의 아들이 신앙심으로 식물의 유전에 매달려 좋은 종자를 건져낸 모습은 오늘날 한국연극의 식물성을 추구하는데 중요한 단초가 된다. 세상과 거리를 두고 살피, 삶을 전적으로 신앙에 의지하면서 세상에 봉사하는 삶을 추구하는 멘델의 삶은 오늘날 연극 연구와 배우 직업윤리에 시사하는 바가 크다. 그가 말한 종의 불변성, 그것은 파괴할 수 없는 연극의 고유한 특성과 형질을 깨닫게 한다. 내가 기억하는 그가 말한 과학적 유전의 법칙은, 유전적 성질은 시간과 환경의 변화에도 불구하고 결코 사라지지 않는다는 것이다. 물려받은 연극의 전통, 다른 말로 하면 연극의 유전은 사라지지 않을 것이다. 그것이 연극 연구와 배우 직업의 윤리일 터이다.(2020.02.10.)

참고문헌

- Christophe Charle, Théâtre en Capitales, Paris, Albin Michel, Paris, 2008.
- Pascale Goetschel et Jeanl-Claude Yon (sous la direction), Directeurs de théâtre, Paris Publications de la Sorbonne, 2008.
- Gerard Noiriel, Histoire, Théâtre, Politique, Marseille, Agone, 2009.
- Jean-Pierre Sarrazac., Les pouvoir du théâtre, Paris, Editions Théâtrale, 1994.
- Monique Sueur, Deux siècles au conservatoire Parsi, C.N.S.A.D, 1986.