

탈장르 예술 비평을 비평한다

- 일시 : 2006년 8월 17일(목) 오후 4시
- 장소 : 대안공간 루프
- 주최 : 한국문화예술위원회 다원예술소위원회, 서울프린지네트워크
- 후원 : 대안공간 루프



한국문화예술위원회
Arts Council Korea

탈장르 예술에 대한 비평적 접근

김남수/ 무용평론가

1. 탈장르 시대의 장르

탈장르란 무엇일까.

무대미술가 윤정섭이 있다. 그는 미대를 나와 방송국 세트를 만들고, CF 감독을 하고, 무대미술을 하고, 연극을 하다가 춤 공연도 손댔다. 그리고 지금은 인형극을 한다. 그는 장르를 자유자재로 가로지르면서, 어떤 구조 위에서 각 장르마다 다른 리얼리티를 이해한다. 그는 무대를 시공간 디자인한다고 말한다. 빛과 미술 개념으로 레이어를 깬다는 것이다. 장르는 단지 근대에 생긴 편의적인 개념인데, 그에 얽매는 것은 실재를 모르는 것이라고 말한다.

그러면서도 그는 각 장르의 리얼리티는 전혀 다르다고 말한다는 사실이다. 가령, 연극의 리얼리티는 춤의 리얼리티보다 더 과장스럽다. 연극의 조명은 춤의 조명보다 구체적이며 영화의 조명보다는 세밀하지 못하다.

각 장르를 섬세하게 이해하면서 넘나든다는 것은 마치 실재를 추상화시키는 각 장르의 비결을 거머쥐는 것과 같다. 모든 장르는 실재를 어느 만큼 포획하려 한다. 그림은 2차원 속에서 마술적으로 암호화한다. 텍스트, 영상 모두 암호화하는 비결이 있다(물론 매체학자 빌렘 플루서는 영상에 와서 그림과 텍스트의 종합이 이루어졌다고 말한다). 연극도, 춤도 모두 그러하다.

미술이 캔버스에서 오브제나 설치미술로 나아간 것도 이러한 매체의 발상과 맥을 같이 하지 않을까. 그림 속에 접혀들어간 실재를 좀더 살갑게 느낄 수 있도록 하는 배려. 그렇다면 점점 욕심이 나지 않을까. 거기에 사람의 몸이 재료를 대신하게 된다면? 퍼포먼스는 곧 춤과 연결될 수 있다. 실제로 존 케이지는 머스 커닝엄을 만나 음악과 춤, 퍼포먼스를 상호소통시켰다.

탈장르란 무엇인가. 지금 말한 것처럼 장르의 경계를 넘는 것인가. 작은 연못들에 홍수가 나서 하나의 강물이 되듯이. 나는 장르란 여전히 남아있을 것이라고 생각한다. 장르는 근대에 생성되었지만, 그 장르의 울타리를 통해 끈끈한 표면장력을 가진다. 그 울타리를 통해 호흡한다. 울타리를 허무는 것이 문제가 아니라 그 울타리가 안과 밖을 잘 중개하고 피드백시켜야 하는 것이 아닐까. 이것은 소박한 생각일지

모르지만, 다원적이란 탈중심화이면서도 다중심화라고 생각하기 때문이다.

그런데 위에서 언급한 윤정섭의 장르 순례가 탈장르의 적절한 예인가. 사실 그의 연극 <무거운 물>은 미니멀한 동작이 돋보이는 안무 개념이 들어간 춤 공연이나 다름없고(물론 대사도 없다), 다른 연극 <이병복의 옷긋 살>은 무대미술과 의상으로 평생을 살아온 이병복을 위한 패션쇼 같다. 물론 앞쪽의 길은 이승길이고 뒤쪽의 길은 저승길 같다. 그 길 가는 이들을 위해 옷을 짓듯이 이병복은 한가운데 가만히 있다. 춤 <얼음강>은 그냥 춤이다. 하지만 음악은 위기와 공포를 자극하고 빛은 공간을 잘게 나누는 개념을 안고 있다. 다분히 미술적이다. 인형극 <철로역정>은 어떤가. <은하철도 999>를 시뮬하듯 한 소년이 만주까지 가는 여행을 다루고 있다. 애니메이션과 연극의 관습이 녹아 있다. 장르 섭렵은 장르를 혼합시킨다. 매체 체험은 현실을 매체화한다.

무용가 안은미가 있다. 그의 춤에는 온갖 것이 다 들어 있다. 최정화 키치미학을 연상케 하는 초기 작품부터 테크노와 샴니즘을 함께 버무리는 최근작까지 공통점이 있다. 춤추는 몸을 둘러싼 현실을 다양한 장르와 매체로 표현한다는 것이다. 혹은 조합한다는 것이다.

그의 <Please>는 특히 충격적이었다. 아마도 <Please>로 인해 최초로 다른 장르의 비평에 관심을 가지게 된 것 같다. 다면적, 다층적인 공연의 문법에는 미술, 음악, 건축, 디자인 등등이 들어 있었다. 그리고 안은미는 최근에 <신춘향>을 통해 새로운 단계로 나아갔다.

나는 탈장르를 복합장르, 혹은 통장르로 생각한다. 장르에 대한 근원적인 성찰까지는 잘 모르겠다. 장르해체 역시 잘 와닿지 않는다. 춤은 몸을 기반으로 하고 있기에 조금은 보수적인 입장이다.

2. 춤을 바라보는 관점

그런데 한국무용계는 지나치게 보수적이다. 비평계 역시 몸과 생활세계 사이의 현상이란 점을 쉽게 놓친다. 정확히 말해서 생활세계를 표현하는 미술, 영상, 연극, 마임의 표현을 간과한다. 그것이 의미작용에 일정한 기여를 하고, 아니, 춤 자체와 상호작용한다는 사실을 외면한다.

춤은 몸과 생활세계 사이의 사건이다(현상학의 입장). 이때 몸의 자율성과 세계의 구조는 서로 영향을 끼친다. 마치 서로가 서로를 구성하고 구성되는 관계로 여긴다. 에셔의 그림 그리듯 손처럼. 거기에는 실체가 없고 구성을 위한 과정만이 있다. 이

건 무용 비평의 입장이다.

하지만 한국 무용계는 세상의 실상을 너무 쉽게 재단한다. 미술, 디자인, 건축, 혹은 의상을 ‘예쁘게 꾸미기’ ‘쾌적함’의 심미화를 위한 도구로 여긴다. 그래서 복합장르 혹은 통장르의 공연을 볼 때, 그들의 첫 반응은 “춤이 없다”는 것이다. 세계를 구성한 무대의 차원을 제거하고 춤만 본다는 입장이기 때문에 몸을 둘러싼 세계의 모습은 의미가 없다는 것이다. 마치 꽃을 똑 따내듯이.

제작년, 작년, 올해의 예술상 무용부문은 이러한 멘탈리티가 반영된 결과였다. 나로서는 인정할 수가 없다. 작년 대상작 안성수의 <선택>은 물론 세련되고 정교한 작품이지만, 그것은 동시대의 작품은 아니었다. 음악과 교감하는, 선율로 돌아가는 몸짓의 미학주의는 이미 조지 발란신 이하, 지리 킬리안 이하 옛 가치를 지키는 경향이다.

그 외에도 단지 무용계의 권력관계를 반영한 자기조절 차원으로밖에 안 보인다. 그나마 손인영 NOW무용단의 <안팎>이 할머니의 몸을 현시하려는 시도가 돋보였지만, 완성도에서 문제가 드러났다. 김영희 무트댄스의 화석화된 춤, 이경옥 무용단의 무감각한 춤은 수상의 가치가 없다고 판단한다.

여전히 순수 미학, 고전 미학에 머물러 있는 터수에 탈장르라니. 다른 장르와의 연계를 단지 기술적 보완 정도로 여기는 풍토에 탈장르가 설득력을 가질지 모르겠다.

하지만 장르간의 협업이 없는 것은 아니다. 연극인들이 주로 개입하고, 미술이나 영상 쪽 사람들도 참여한다. 문제는 그것이 현재 탈장르의 분위기에 비취봤을 때, 어떤가 하는 점이다. 연극연출가들은 대부분 춤에다가 내러티브를 입힌다고 하면서 연극적 스토리를 꾸며준다. 잘 맞지 않는 옷이기에 오히려 춤을 훼손한다. 끄찍한 연극적 습관을 물들인다.

춤과 연극의 장르적 차이를 잘 모른 채, 가시적인 표현에 치중하다보면 누더기가 된다. 춤과 연극이 너무 인접해 있다고 여기기 때문에 벌어지는 현상이 아닐까. 영상이나 미술은 좀 다른 양상이다. 영상의 신경업은 김원 안무의 <교감>에서 앤디 워홀식의 이미지와 무대의 몸을 대비시키면서 비추고 되비추는 거울게임처럼 설치했다. 무대미술의 권용만은 조양희의 <보헤미안 해커> 이현수의 <왜 외로운 거지?>에서 미디어와 춤, 미술과 춤이 서로 길항하는 단계로 나아갔다. 젊은 안무가들에게 그가 끼치는 영향은 단순한 기술 이상이었다. 왜냐하면 상투적인 현대무용에 길들여진 이들에게 다른 안경으로 세상을 보는 시각교정을 권했기 때문이다.

무용계 주류의 시각은 아직도 “표현을 억제하고 개성을 죽이면 죽일수록 형언할 수 없는 개성이 나온다.”(김바라 세이코의 <동양의 마음과 그림>)는 전통적인 표현정지 혹은 정중동의 미학에 머물러 있다. 상황과 조건에 따르는 춤이 아니기 때문에 고답적일 수밖에 없다.

3. 몸을 바라보는 관점

최근 서구 컨템퍼러리 댄스를 중심으로 몸의 가능성에 다시 주목하고 있다. 몸은 과연 자명한 존재인가.

지각은 지각 자체를 지각할 수 없듯이 몸은 몸을 스스로 대상화할 수 없다. 최근 몸을 탐문하게 된 것은 미디어와 테크놀로지의 발전에 따른 몸의 변화를 증언하면서 서부터이다. 이미지로 전환되는 몸에 대해 물질화된 몸, 질료를 드러내는 몸이 대응한다고 할까. 이미지와 실재의 차원이다.

자비에르 르 로이의 <미완성의 자신>(2004년 모다페 참가작)은 주목해볼 만하다. 몸짓의 기억을 기계처럼 천천히 되감는다. 앞으로 걷는 동작을 취하면서 실제로는 뒤로 걸어간다. 앉는 동작의 디테일을 취하면서 일어선다. 이것은 영상기기로 리와 인드되는 동작이며, 시뮬레이션의 감수성을 매우 간단하면서도 놀랍게 재현한 것이다. 그러다가 변신한다. 형광등의 불빛이 환각을 조장하듯 하체가 두개인 몸, 상하체가 뒤바뀐 몸이 된다. 또한 물고기나 이름짓기 힘든 동물로 변한다.

사샤 발츠의 <육체>는 가스실의 설치 공간 속에 뻣뻣하게 몸을 밀어넣어 역사의 상처를 환기하기도 하지만 점차 해체된 신체로 나아간다. 등뼈가 분리된 몸, 켄타우르스족 같은 몸, 부위별로 값을 매기는 상품화된 몸 등등.

이러한 몸의 현시는 몸의 오래된 윤곽을 흔들면서 휴머니즘을 공격한다. 자비에르가 ‘동물-되기’ 같은 아르토-틀뢰즈의 몸의 원형을 제시한다면, 사샤 발츠는 무정부주의자의 외과수술대 위에 있는 몸을 들이민다.

몸은 결국 해체되고 변신하면서 잠재적 신체로 나아간다. ‘기관없는 신체’라는 것은 자본주의 속에서 유기화되기 이전의 신체, 인간이라고 말할 수 없는 신체가 아닌가. 툭 터진 자루처럼 질료를 선뜻 내보이는 신체가 아닌가. 그것이 장자의 ‘통나무’ 비유와 다른 것은 통나무가 결정화되기 이전의 잠재성을 말하면서도 초월적이라면, ‘기관없는 신체’는 자본주의의 현실에서 분열증을 앓으면서 회귀한다고 생각한다.

이로써 몸은 물질화되었고 대상화되었다. 상투적인 반성 속에서 비판성하던 것을 벗고 정말 옷을 벗었다. 미술의 오브제 속에도 포함될 수 있고, 프란시스 베이컨의 고깃덩어리 육체도 연상된다.

좀더 덧붙이자면, 안은미의 <신춘향>은 춤을 버리지 않으면서 이러한 몸을 채용하고 있다. 로보틱한 춤의 기운이 있으면서도 이러한 원형적인 몸, 변신하는 몸을 상황마다 적용하고 있다. 이것이 ‘춘향전’을 현대적 욕망으로 뒤덮힌 현실에 적서서 해석하는 방법이었다는 것 같다.

4. 물질과 이미지

양정웅의 연극이나 홍승엽의 춤은 물질적이다.

양정웅의 <서울의 착한 여자>나 <한여름밤의 꿈>은 무대미술의 설치, 배우의 모델 식 사용(브레송의 노트: “보이기(배우) 대신에 존재하기(모델))이 엿보인다. 내러티브 파괴, 우연성, 원칙 없는 등퇴장은 거친 면도 많지만, 그만큼 날것의 힘을 존중하는 면도 있다. 하지만 <한여름밤의 꿈> 같은 경우는 지나치게 절충적이었다. 가부키식 무대, 삼나무 음악, 부토식의 분칠은 상투적인 코드의 조합에 그쳤다.

홍승엽의 <빨간 부처>는 무대 바닥에 색색의 모래로 만다라를 직접 그리거나 진흙으로 오백나한을 만든다. 전수전을 연상시키는 작업이 간이하지만 공력을 담아 펼쳐진다. <데자뷔>는 아크릴 판 위에 그림과 언어를 병치시키고 불어(프레베르의 시)와 한국어를 대조하면서 언어를 둘러싼 문화를 이해하는 폭이 있다. 그림자의 미로(<두 개보다 많은 그림자> <새도우 카페>)에 갇히기 전에는 그가 현실의 복잡성을 포괄하는 것에 탁월했다.

두 사람 모두 정세도의 차이는 있지만, 모두 몽타주처럼 장면을 전환한다. 이미 영화적이다. 이들은 영상이나 미술을 몸을 둘러싼 세계로 보여주면서 이미 무대는 영화의 속도가 현실을 바꾸고 있음을 시인한다. 매체 현실로 바뀌는 실제 현실 혹은 장르.

최근에는 <육분의 룩>이나 <그녀의 봄>처럼 영화화를 염두해둔 연극도 등장하고 있다. 하지만 이것은 지나친 종속이라고 생각된다. <올드보이>의 외전격인 전자와 <남남북녀> <휘파람 공주> 계열인 후자.

무대에서 탈장르를 시도하는 작품은 대개 물질과 이미지가 호환된다. 빔 반데키부스의 <블러쉬>는 무대에서 춤추던 남자가 스크린 속으로 뛰어들자 바다 속에서 춤추는 장면으로 전환된다. 호세 몽팔보의 <온 당스>는 트램펄린에서 뛰는 사람들이 하늘을 날고 있는 코끼리, 새들, 병아리, 기러기의 영상과 함께 어울린다. 일본의 덤타입의 <여행>은 한 여자가 무대 바닥에 누워 있을 때, 빙하가 흐르는 히말라야 산맥의 계곡 이미지가 떠내려간다. 마치 그 여자가 떠내려가듯이.

이러한 시도에 부침은 있지만, 이미지의 시대에 몸이 할 수 있는 폭이며, 그 물질과 이미지는 서로 보완한다. 이미지는 물질의 고유성을 나눠갖고, 물질은 이미지의 그림으로 구체적이 된다.

5. 탄츠테아터의 경우

독일의 피나 바우쉬가 주창한 탄츠테아터(춤연극) 개념은 현존하는 가장 강렬한 탈장르 예술이 아닐까. 춤뿐만 아니라 연극, 미술, 퍼포먼스, 노래, 영상이 모조리 망라되었다.

그의 <카네이션>에는 수만 송이의 꽃들이 무대 전면을 휘감고, <마주르카 포고>에는 지중해의 바다가 객석까지 파도쳐온다. 다양한 인종, 민족의 무용수들은 몸이 가진 복합문화적인 층을 비빔밥처럼 버무린다. 그런데 피나 바우쉬의 안무는 갈수록 동어반복에 그치고 있다. 세계와 화해할 수 없을 정도의 비극적 인식은 초기를 지나 후기로 갈수록 점차 할머니다운 낙관주의로 변해갔다. ‘세계 도시 시리즈’는 자기표절에 가까운 진부함이 넘친다. <러프컷>만 해도 동대문시장의 에스컬레이터와 진달래꽃이 나오는 영상이 없으면, 국적불명이다.

벨기에산 탄츠테아터는 피나 바우쉬의 후예면서 보다 정치적 비판을 통해 탄츠테아터의 생명력을 제고시키고 있다. 빔 반데키부스의 <순수>는 근미래의 전쟁을 지금 현실 세계로 연장하여 고발하고 있고, 세 드 라 베 무용단의 <믿음>은 부시의 일방주의를 격렬하게 비판하는 목소리가 가득하다. 얀 파브르는 <눈물의 역사>에서 물이 부족한 지구의 문제를 장광설의 직접화법과 유리공예의 상징으로 그려낸다.

국내에도 탄츠테아터의 시도가 있는데, 대개는 아류에 그치고 있다. LDP무용단은 폭력의 역사에 주목하고 양철 테이블을 두드리거나 여성무용수를 린치하는 장면을 되풀이하는데, 그러한 장면의 맥락이 휘발되어 이해하기 곤란하다. 또한 김성한이나 류석훈의 경우도 이러한 기류에서 있는데, 소소한 사적 현실에서 진행되고 있다.

가령, 사과 씹어먹기를 영상으로 뿌리기도 하고, 실제 재현하는 것이 무슨 의미가 있을까. 또한 의미없는 폭력의 재생산으로 피나 바우쉬를 잘못 해석하고 있다.

6. 송과선이 뽀족해지는 체험

다양한 매체가 공연의 층위에 중첩되고 미디어에 대해 신체가 길항하면서 공연은 점점 어려워지는 느낌이 있다. 미술의 최근 경향을 알기 위해 미술사를 몰라도 좋은 것일까. 춤의 동시대성을 관찰하기 위해 무용사적 맥락이 불필요한 것일까. 그렇지 않을 것이다. 여전히 지식과 성찰은 결합되는 필요조건이고, 해석의 지평을 형성할 것이다.

탈장르는 그러므로 어렵다는 인상을 준다. 확실히 최근 공연을 본다는 것은 계속 잊혀져가는 체험을 선사한다. 단일한 층이 아니라 복합적인 층을 가지고 있기 때문이다. 그리고 그 층들은 서로 자기조직을 구성해가며 재귀적으로 변해간다. 가령, 토털씨어터의 <엘리스>는 좋았다가 싫었다가 한다. 어린왕자, 판피린 걸, 엘리스 같은 친근한 코드들의 조합은 재미있지만, 그것이 째지길에서 연출되는 형태는 시간의 흐름 속에서 요동한다. 그것은 아마도 개념을 중시하는 미술과 몸감을 중시하는 춤(?) 사이의 문제일지도 모르겠다. 상상력으로 대하면 그 빈틈들이 메워지는 것 같다가도 다시 투명하게 응시하면, 반전이 이루어진다.

이것이 감각하는 흐름 위에서 끊임없이 의미가 미끄러지는 현상일까. 의미가 유보된 채, 계속 재귀되고 재구성되는 현상일까. 그럴 수도 있고, 아닐 수도 있을 것이다.

분명한 것은 이미 무대에서도, 미술에서도 몸을 떠나서 생각할 수 없다는 것이 아닐까. 미디어의 시대에 몸을 생각한다는 것은 전통적인 현실과 결코 다르지 않다고 생각한다. 몸의 입장에서 더 넓어진 세계일 뿐이다. 물론 감각의 질이 달라진 문제는 있지만, 여전히 몸은 소멸될 수가 없다. 보드리야르처럼 급진적으로 말할 수가 없다는 것은 가상현실 거품이 꺼진 이후, 매우 명백해졌다.

제롬 벨의 경우는 어떨까. 그의 <쇼는 계속 되어야 한다>는 음악적 유희이다. 우리에게 친숙한 비틀즈나 퀸 같은 노래를 글자 그대로 받아들이는 연출을 선보인다. 지나친 유희, 유희를 위한 유희처럼 보이면서도 그 자체가 개념적인 즐거움을 준다는 것이다. 내가 본 탈장르 예술은 스스로 동사화되고 내부에 불균형한 시스템을 가지는 경우가 많은 것 같다.

그럴 때마다 관객의 적극적 참여를 주문하지만, 이미 정해진 길로 유도하는 격이라 재미가 적다. 일방적이란 느낌 때문이다. 방향을 돌릴 수 없는 개념, 틀 속에 집어넣은 개념은 억압적이기 때문이다.

7. 비평의 문제

일본에서 아르토적 몸을 변용한 부토가 등장했을 때, 주목한 것은 일본의 미술계였다. 1985년 도쿄 부토 페스티벌과 함께 히지카타 타츠미가 죽은 이후에야 부토는 무용계의 아웃사이드에서 간신히 벗어날 수 있었다.

탈장르는 다양한 시선의 비평에 의해서만 풍성해질 수 있을 것이다. 내 개인적으로 그런 요청을 스스로 느낀 것은 아무래도 안은미의 <Please> 때였다. 아래의 두 글은 탈장르의 흔적이 묻어나는 듯해서 부분적으로 발췌했다.

예 1)

“무대는 <은하철도 000>에서 봤듯이 세 개의 벽을 가리고, 때때로 그 벽에 몇 개의 창을 내어 인간의 소리를 집어넣었다. 정마리의 정가와 이자람의 판소리가 그 소리의 정체였다. 희디흰 차트지를 무수히 붙인 벽은 마치 강박증 환자의 병실 같은 분위기를 자아냈다. 천정에는 혈액을 담은 병원용 용기가 주렁주렁 늘어뜨려져 있었으니, 그런 분위기는 이해할 만했다. 이윽고 바닥으로 시선을 돌리면 언더그라운드 출신의 어어부 밴드 프로젝트가 그런 분위기와 전혀 판판인 노래를 부르며 공연을 시작했다. 돼지 떡 따는 소리의 흥내, 알아들을 수 없는 타령조의 사설, 시장의 소음 같은 재현이 이어졌고, 나중에는 스머프의 주제가를 부르기도 했다. 그 사이마다 톱날 연주의 음색, 칼 가는 소리, 망치 소리, 신서사이저와 아프리카의 북이 예고없이 끼어들었다.

이것은 한동안 어어부 밴드 프로젝트의 독자적인 콘서트 공연이었다. 복잡한 현실의 비극적 정조를 노래와 음향이 가진 무의식으로 표현한다고 할까. 그런데 명목은 안은미의 춤이었고, 보컬 백현진의 ‘원맨쇼’가 계속 이어졌다. 그러다가 슬그머니 안은미가 통굽구두를 능가하는 어마어마한 하이힐을 신고 빨간 망사 빨간 치마를 입고 <이레이저 헤드>의 라지에터 소녀처럼 등장하자, 금새 반주로 돌아섰다. 안은미 역시 푸딩 타입의 빨간 젤을 자신의 망사옷에 넣는 퍼포먼스를 하거나 천정에서 쏟아지는 피의 세례를 그대로 맞는 등 ‘피범벅쇼’를 보여줬다. 2막에선가 안은미는 정면을 향해 가랑이를 벌리는 포즈를 취하면서 쿠르베의 그림 <세계의 기원>을 재현하기도 했다. 능욕당하고도 태연한 시선, 몸가짐은 마치 이 현대의 삶에 도사린 공포와 권태의 늪에서 흐물거리는 몸이 취할 수 있는 최대의 증언 같았다. 관객은 험

오와 비명 속에서 그 고통을 쾌락으로 즉각 바꾸는 이상한 전도 현상 앞에서 떨어야 했다. 기괴하게 구축된 공간에서 매끈하고 아름다운 춤 없이 몸부림에 가까운 음악과 균열의 퍼포먼스를 펼치는 무대는 이미 무용평론가의 영역을 떠났다. 표면적으로 유치하면서도 심층적으로 복합적이며, 단순무지한 듯하면서도 복잡미묘하고, 키치적이면서도 무지막지한 아방가르드를 표방하고 있다고 할까. 그러므로 이 공연은 단순히 무용비평만이 아니라 미술비평, 음악비평, 건축비평이 함께 머리를 맞대고 고민해야 할 것 같았다.” (2003년 <몸>지 7월호)

예 2)

일본이 자랑하는 복합장르 프로젝트 그룹 '덤 타임'은 Modafe 2003에 <메모랜덤 Memorandum>으로 참가하여 센세이션을 일으켰다. 설치미술의 세트미학, 영상과 공간의 새로운 창출, 고출력의 섬세한 음향 연출, 그리고 무엇보다 테크놀로지 과잉이 어우러져 국내의 아날로그 중심의 공연 경향에 일대 문제의식을 던져주었다. 하지만 난 <메모랜덤>을 가리켜 '소니주의'라고 할 만큼 최첨단 기계에 대한 낙관적 태도를 의문시켰고, 테디베어쇼와 같은 동화적이고 소프트한 터치에 반감을 드러냈다. 한마디로 최첨단 영상 기자재의 박람회 같았다. 그렇게 테크놀로지 자체에 의지하면서 인간의 감각을 변화시키는 테크노 문화, 즉 '하이 테크네'에 대한 질문을 던진다는 것이 영 미덥지 않았다.

물론 많은 이들이 이 작품에서 건드려진 디지털과 하이 테크놀로지의 채용에 감탄했던 것은 사실이다. 하지만 나는 그런 감탄이 우리의 무대가 가진 빈곤을 고백한 것일 뿐 아무것도 아니라고 생각했다.

올해 Modafe 2005에 '덤 타임'이 새로운 작품 <여행>을 프리뷰로 봤다. 확실히 <메모랜덤>에서 기계에 대한 애상적이고 낙관적인 접근이 많이 지양된 것 같았다. 그래서 상당히 기대를 가졌었는데, 실제의 무대는 전혀 달랐다.

<여행>은 디지털이 우리 삶을 집어삼키니까 우리의 몸과 자연 세계까지 디지털의 부호로 번역된다는 설정을 하고 있다. 한마디로 유기체도, 우거진 수풀도 모두 0과 1로 코드화될 수 있다는 것이다. 어디서 많이 듣던 소리 아닌가. 그렇다. <매트릭스>의 영향이 진하게 녹아 있다. 실제로 푸른 숲이 바람에 싱그럽게 흔들리던 영상이 삼시간에 숫자들로 가득찬 기호의 세계로 변하고 만다. 또한 풀밭에 누워 있던 여자의 몸에 어떤 검은 바가 스쳐 지나가면, 마치 디지털로 옮겨지는 스캐닝이 되는 느낌을 준다.

이처럼 <여행>은 디지털이 전면화되는 과정을 담고 있다. 그런데 그 과정에서 도리어 중요한 것은 우리 몸이 가진 끈끈한 몸성이었던 것 같다. 일찌감치 희미하고 존재감이 뚜렷하지 않은 몸이 디지털로 번역되는 것은 별 느낌도 의미도 없다.

<공각기동대>에 나오는 쿠사나기 소령처럼 극도로 정체성과 몸에 대한 성찰을 해

도 시원치 않을 판에 디지털 감각이 이미 관객들 사이에 보편화되어 있는 것처럼 전제해 버리는 실수를 저지른다. 이것은 디지털과 테크놀로지에 대한 이해도 차원의 문제가 아니라 거꾸로 테크노 문화 속에 처한 우리 몸이 어디에 위치해 있는가를 살피면서 나아가야 한다는 근본적인 차원의 문제이다. 그러니까 우리 몸이 그렇게 쉽게 현실 세계에서 사라지고 복제물이 되어도 좋은 것인가 하는 것이다.

게다가 일본 만화의 관습이나 코스프레 문화의 산물처럼 느껴지는 분화된 인물들은 존재의 감각이 너무 없다. 즉 흰 블라우스에 녹색 치마 그리고 빨간 스카프를 두른 배우들은 퍼포먼스라고 하기에는 지나치게 허술하고 느낌없는 행위를 펼친다.

애초에 머리에 헤드램프를 달고 마치 탄광의 갱도에서 조난당한 사람들이 서로를 찾듯 해매는 장면이나 'I wish...'로 시작하는 문장을 소녀 취향으로 소화하는 보이즈오버 연출부터 대가 약하다. 이미 일본적인 로컬리티의 문화에 젖어 있었다.

최소한 <메모랜덤>은 보편적인 문제 제기의 수준에 있었지만, <여행>은 일본에서 통하는 협소한 문화적 관습을 늘어놓는 것에서부터 힘의 균형이 무너져 버린 것이다. 결국 '여행'의 의미를 살리는 장면들도 차례대로 어긋나 버린 것 같다. 마치 유도(流島)가 된 것처럼 무대에 누운 여인이 눈덮인 히말라야의 계곡을 따라 유유히 내려가는 식의 영상과 만나는 연출도 기대했던 것보다 훨씬 디지털의 슬픔이 저하되어 있었다. 저 험준한 산맥조차도 디지털의 환영에 불과하다는 깨달음을 주기에 너무 미약했다.

왜 그렇게 된 것일까. 먼저 몸 자체의 설정이 잘못된 것 같고, 둘째는 흘러가는 산맥의 영상의 러닝타임이 지나치게 짧았던 것 같다. 그래서 디지털의 언어로 구성된 시뮬레이션의 완벽한 자연이 사람의 몸과 접촉할 때, 미처 감정의 끈질긴 지속이 안된 것이다.

내친 김에 시뮬레이션 자체의 논리를 한껏 밀고 나아가 공항의 출발시각표가 전시되거나 거대한 지도가 서서히 운행하는 장면이 등장했다. 여행 대신에 여행을 암시하는 사물들이 원본으로서의 여행을 대신한다는 것이다.

이미 인간은 하찮을 정도로 퇴각 명령을 받았고, 디지털 그 자체가 부각되는 상황이었다. 물론 여행의 간접적인 느낌을 주기도 하고, '지도(기호)가 점점 대지(실재)를 덮는다'는 장 보드리야르의 전망이 엿보이기도 했다.

지도의 스펙터클은 디지털 시대의 여행이란 한 지점에서 다른 한 지점으로 이동하는 것이며, 그 사이의 인간적인 풍경들은 테크놀로지화된 문화의 관심권 밖이라는 것을 나타냈다. 천천히 지도 스스로 운행하는 질서가 반휴머니즘의 세계를 보여주고 있었다. 하지만 그렇게 해야 할 이유라도 있는 것일까. 반휴머니즘이 인간적 관점에서 행해지는 '반성 이전의 반성'이라면 몰라도 인간을 모두 몰아낸 지점에서 사물들의 질서가 지배하는 것은 아닐 것이다. 확실히 '덤 타입'의 이번 <여행>은 뭔가 핀트가 안 맞는 것 같다.

메타비평의 당위와 전망

- 어떤 비평가가 될 것인가

이명원/ 문학평론가 · <비평과전망> 편집주간

1. 비평의 근원적 재성찰

최근 한국에서 출간된 일본의 문학비평가 가라타니 고진의 『근대 문학의 종언』을 읽으면서, 깊은 상념에 빠진 적이 있다. 일본의 근대문학은 이미 종언을 구했는데, 한국문학의 현황을 살펴보니 한국이라고 해서 예외가 아닌 듯하다는 그의 주장 때문이었다.

문학이 종언을 고했다면, 문학에 대한 비평이란 무의미해진다. 하물며 비평에 대한 비평이랄 수 있는 메타비평은 가능할까. 이런 의문이 자연히 들었던 것이다. 물론 가라타니가 위의 글에서 종언을 고한 것은 ‘근대’ 문학이지, 문학 일반은 아니다. 그런데 사회적 반향과 응전력을 갖아야 할 근대문학이 종언을 구했다면, 남은 문학이란 대저 무엇일까. 트리비얼리즘에 빠진, 우리가 흔히 킬링타임 용의 작품으로 규정하는 그런 문학이 아닐까.

물론 그런 문학이 의미 없는 것은 아니다. 그러나 적어도 이런 문학작품에 진지한 비평적 조명을 가하는 것은 사실상 불필요하다. 왜냐하면 비평가의 ‘소통’을 매개하지 않더라도, 이 일차원적인 문학작품은 독자대중의 감각을 직접적으로 자극하는 것으로 제 의무를 다할 수 있으니까.

고백적 어조로 말하자면, 나는 지난 수년간 비평가로서의 스스로의 존재근거를 어디서 찾을 수 있는가 하는 고민에 자주 빠지곤 했다. 절필의 유혹은 대단히 강렬한 것이었는데, 무엇보다도 이런 유혹을 강화시킨 것은 근거로부터 나를 자극하고, 반성적 촉구를 요구하고, 괴로움을 느끼게 하면서도 동시에 기꺼이 받아들여야 할 행복감의 원천인, 창조적인 지적 고문을 자극하는 작품들이 점점 실종되고 있는 것으로 보였기 때문이다.

이 부분에서 우리의 아이러니는 극대화되는데, 오히려 당대의 주류 한국평단은 2000년대를 일컬어 ‘한국문학의 축복’ 운운하는 수사를 즐기치게 남발했던 것은 참으로 인상적인 풍경이었다. 내게 축복 운운하는 발언은 얼마간은 사실이고, 본질에 있어서는 대단한 수사적(修辭的)과장으로 느껴졌다. 그 ‘일부의 사실’이란 거대 출판

자본에 힘입은 문학의 물량주의가 강화되기 시작했다는 점에서 그들에게는 축복으로 느껴질 수 있다고 생각했거니와, 그 본질에 있어서는 한국문학의 가장 힘 있는 부분을 장악했던 ‘인문정신’의 몰락이 이 시점에서 분명해졌다는 것이야말로 차라리 문학의 비극이라 할 만했다.

그런데 알고 보면, 이 인문정신이라는 것은 한국문학이라는 좁은 범주를 뛰어넘어 근대적 인문예술 전반이 처한 위기의 본질로 판단된다. 가령 중국의 경우에는 1990년대 자본주의의 전면화 또는 상승기에 인문정신 논쟁이 격렬하게 전개된 바 있는데, 허기림 등의 중국지식인들은 인문정신을 다음과 같이 규정한 것이 인상적이다.

인문정신은 일종의 현실개입(入世) 태도이며, 지식인들의 세계와 사회에 대한 독특한 이해방식이자 개입장식이다. 그리고 지식인들의 학통은 정통으로부터 분리된 후 재건된 일종의 자아를 의미한다.¹⁾

중국에서 <인문정신 논쟁>이 그 가열함을 더해 가는 그 때에, 한국의 문학계에 서는 이른바 <문학권력 논쟁>²⁾이라는 이름의 논쟁이 가열되었다. 이 두 논쟁의 추이는 각국의 국민문학이 처해 있는 위기에 대한 진단과 처방에 있어 다른 양상을 보였지만, 공통적인 것은 오늘날 우리가 살고 있는 지구화된 자본주의가 인문정신 및 이에 젖줄을 된 근대적 예술 전체를 삶의 감각으로부터 완전하게 괴리시켜, 트리비얼리즘으로 전락시키고 있음을 경고하고 있다는 주장이었다.

요컨대, 문학의 현실대응력, 중국식으로 말하자면 입세(入世) 의식의 실종이 문제일 터인데, 그것이 한국, 일본, 중국에서 공히 ‘근대문학의 종언’이라는 탄식을 동시대적으로 내뿜게 만든 근원이라고 나는 판단하고 있다.

이 부분에서 어떤 이는 근대문학이 종언을 구했다고 해도, 한국문학은 여전히 건재하고, 동시에 탈근대 문학이란 것도 존재하는 것이 아닌가 하는 그럴 법한 질문을 던질 수도 있을 것이다.

실제로 많은 한국의 문학비평가들이 이러한 논의를 전개하면서, 특히 ‘개인 주체의 귀환’이라는 명제를 선호했다는 것을 우리는 알고 있다. 그런데 그 개인주체 귀환의 증표로 제시되는 개인의식이란 것이 과연 탈주체적인 것이라 우리는 말할 수 있을까.

내 판단으로 그러한 견해는 개인(individual)과 사인(private)의 범주를 도착시키

1) 백원담 편역, 『인문학의 위기』(푸른숲, 1999), p. 289.

2) 이명원, 『파문』(새움, 2003)에 이 논쟁의 추이가 잘 정리되어 있다.

는, ‘근대적 개인’ 개념에도 미치지 못한 자폐와 퇴행의 유사어에 불과한 것으로 판단된다.³⁾

이 부분에서 우리가 생각할 필요가 있는 것은 르네상스 이후의 세속화된 시민적 세계에서 문학예술이 그런대로 사회적 정당성을 확보하고, 미학적 고유성을 승인받으면서, 시민적 계몽의식과 취향의 지배적인 역할을 감당했던 것은, 그것이 단순히 심미적 승화개념에만 고착되었던 것이 아니라, 가장 유력한 지구적 ‘소통미디어’로서의 기능을 담당했기 때문이라는 사실이다.

우리가 간과하고 있지만, 실제로 모든 예술작품은 소통을 매개하는 대중미디어였고, 오늘날에도 그 흔적은 미약하나마 남아있다. 그래서 극단적으로 소통을 거부하는 듯한 포즈를 취하는 예술작품조차도, 사실에 있어서는 통념화된 대중들의 소통방식을 반성케 하는, 비유컨대 방언적(또는 다언어적) 소통의 미디어인 것이다.

근대적 문학예술이 20세기를 전후하여 인류사에서 지배적인 심미적 소통과 반성적 성찰, 이를 기반으로 한 현실 응전력을 높일 수 있었던 것은, 시민들의 공통적인 또는 일반화된 의제(agenda)를 생산해 왔기 때문이다. 그런데, 이제 더 이상 이러한 요구를 문학예술에 요구하지 않아도 될 뿐만 아니라, 오히려 요구할 필요성조차 존재하지 않는다는 주장이, 예술계 내부와 외부 모두에서 들려온다.

여기에서 나는 이런 질문을 던지고 싶다. 그렇다면, 그때 당신들이 생각하는 문학예술의 존재근거는 대저 무엇인가? 다시 그랬을 때, 도대체가 비평의 임무, 역할, 의미를 당신은 어디에서 찾을 수 있는가?

그래서 비평의 근원적 재성찰이 필요한 게 아닐 것인가.

2. 초속도적 반응, 그러나 소통불능

삶의 연속성에 대한 ‘감각상실’이야말로 오늘날 문학예술이 처해 있는 위기적 상황의 주요한 동인이다. 이 지점에서 우리가 언급해야 하는 것은 부정할 수 없는 우리 삶의 조건이 여러분들이 느끼는 것처럼 ‘초속도성’에 의해 추동되고 있다는 사실이다.

그래서 우리 평범한 시민조차도 즉각적인 반응중심의 인간형으로, 자신의 의지와 무관하게 개조되고 있고, 이는 문학예술의 존재근거인 동시에 그 결과라고 할 수

3) 일본의 비평가인 야나부 아키라는 ‘개인’(individual) 개념이 사회(society)의 정치성에 대응되는 개념이라고 말하면서, 개인 개념의 통속화를 다음과 같이 경계했다.

“ 당시(명치유신)의 일본인들은 individual이란 말의 뜻을 이해하기 힘들었다. 그것은 society란 말을 이해하기 힘들었던 것과 본질적으로 같은 것이다. 앞장에서 언급했듯 individual과 society는 서로 밀접하게 관련된 말이다.”야나부 아키라, 서혜영 역, 『번역어 성립사정』(일빛, 2004), p. 37.

있는, 사유·성찰·실천하는 인간의 실존을 필연적으로 야기하고 있다는 점이 강력하게 지적되어야 한다. 이 얼마나 재앙의 상황인가.

그런데 오늘의 현실에서 문학예술을 재앙적 상황으로 이끌어가는 것은, 사실 지구화된 자본주의가 추동하는 가열찬 초속도성이다. 그것이 재앙적인 것은, 이 초속도성이 산업사회에서조차 예외적으로 인정되었던 노동과 여가의 구획조차도 폐기하면서, 우리 인간들의 삶을 전면적인 노동시간 안으로 수렴시킨다는 점에 있다.

그런데, 초속도성에 대한 동시다발적인 자본주의의 선전기구에 의한 예찬은 다채로운 대중매체는 물론 오늘날 가장 일상적인 커뮤니케이션 미디어가 된 인터넷 공간, 모바일 커뮤니케이션 시스템을 통해서도 확장일로에 있다. 이러한 커뮤니케이션 기구의, 초속도성에 대한 전면화된 예찬과 그것의 집단적인 체화의 결과, 대중들의 삶에 대한 감각이 거의, ‘나쁜 혁명’이라고 말해도 좋을 만한 상태로 변화했다.

특히 이것은 문학예술의, 사회적 장(場)안에서의 전반적인 퇴각을 추동해가고 있는 중인데, 여기에는 반성적 시간의식을 통해서야 가능해지는 예술생산과 향수조건 변화라는 문제가 개입되어 있다.

모든 예술적 행위, 예술생산자 편에서는 예술적 질료에 대한 훈련과 인내심 있는 체화의 시간을 요구한다. 가령 모든 음악의 출발점에 절대음감의 확보를 위한 발성과 튜닝의 훈련이 기초가 되는 것과 마찬가지로, 또 시각예술에서 데생이 훈련의 출발점에 있다는 것이 그러하다.

문학이라고 해서 예외는 아닌데, 맞춤법을 포함한 문장의 기초에 대한 고된 훈련이 오늘날에도 <자동맞춤법 검사>가 있음에도 불구하고 여전히 강조되는 것은, 이러한 기초적이면서도 지루한 훈련과정이 체화될 때라야, 우리가 표현 또는 창조라 일컬을 수 있는 최초의 예술적 발성을 할 수 있기 때문이다.

예술향수자의 입장에서도 질료에 대한 최소한의 독해감각을 기르는 데에는 제법 오랜 감상과 훈련의 자기화 과정이 요구된다. “귀가 열려야 한다” “아는 만큼 보인다” 등의 관용어가 등장하는 것은 이 때문이다.

물론 예외적인 경우로 훈련과 무관하게 타고난 예술적 천재성이 존재할 수 있고, 때때로 그것의 실례를 우리가 발견하게 되는 것은 사실이지만, 예술이라는 미디어를 통해, 우리가 공통의 커뮤니케이션 문법을 공유하기 위한 ‘여백의 시간’이 요구되는 것은 필연적이다.

그러나 앞서서도 말했듯, 우리가 살아가고 있는 커뮤니케이션 환경은 ‘여백의 시간’을 제거할 것을 부추기는 경향에 포섭되어 있고, 그 결과 예술작품의 창조와 향수에 있어 동반되어야 할 반성적 사고를 제거하는 방향으로 나아가고 있다. 특히 연속성에 의존하고 있는 ‘삶의 감각’이 근본적으로 흔들린다는 점은 특기할 만한 사

항이다.

가령 살육과 공포로 점철된 전쟁과 집단학살이라는 역사적 비극조차 대중들은 총체적인 신체적 감각과 반성의 계기로 받아들이지 않고(가령 이스라엘의 fp바는 침공조차도 대중들은 나쁜 담배연기 속에서 사망자의 숫자만 확인하고 있다), 혼란 컬트영화에 등장하는 이미지의 일부로 간주하는 것이 익숙해 있다.. 이런 ‘고통의 불감증’야말로, 이 초속도성과 과잉-감각성으로 충만한 현대적 일상을 살아가는 대중들이 처해 있는 부정할 수 없는 예술의 고통스런 수용환경이다.

한편, 이런 상황과는 반대로 오늘의 대중들은 끊임없이 타자 및 세계와의 소통이 아닌, 스스로를 자가-미학화 할 것을 요구받는다. 그런 미학적 나르시시즘은 정신과 신체의 양 측면에서 부추겨지는데, 과거에는 ‘태도의 희극’이라는 조소 섞인 반응을 얻었을 법한 자기도취가 대중화·전면화되면서, 나의, 수학적으로 은유하자면, 여집합인 세계 전체가 무심한 냉소의 영역으로 퇴각하게 되는 것이다.

그럴 때, 소통의 유력한 미디어로서의 문학예술은 대체로 설 자리를 잃게 되는데, 이는 문학예술의 존재근거가 ‘여백의 시간’의 관통의 계기 속에서 타자와 세계와의 소통 욕망을 확인하고, 또 부추기는 데 있었기 때문이다. 바로 이때, 예술적 소통은 타자에 대한 이해, 공감, 교류 등을 통해서 자기혁신은 물론 세계의 재구성에 대한 ‘미적 혁명성’(개량이나 개혁이 아닌!)을 발휘하고자 하는데, 문제는 이런 초속도성의 세계에서, 많은 경우 문학예술이 계도화된 자기만의 공화국에 안주하거나 퇴행하게 될 처지에 빠져 있다는 사실이다.

이는 우리가 살고 있는 이 21세기의 삶의 양식, 관조와 느린 시간, 또 자기를 넘어선 타자와의 소통 자체를 불능의 상태로 이끄는 것을 구조화하는 한편, 실제적으로 부추기고 있기 때문이다.

그래서 과잉된 정보에 대한 초속도적인 반응은 일상화되어 있으면서도, 역설적으로 소통불능의 상황은 구조화된 기묘한 불감증의 시대란 현실정의를 가능해진다. 그것이 우리가 살고 있는 이 현란하고도 가벼운 삶의 본질이 되었고, 우리의 문학예술이 처해 있는 부정할 수 없는 예술적 재앙을 초래하게 했던 것이다.

3. 메타비평의 길

재앙이라고 표현했지만, 분명한 것은 그것이 유독 문학예술에 한정된 사실은 아니라는 점이다. 명백히 말하면, 오늘 날 인간이라는 종 전체가 처해 있는 상황이 사실상 가장 위험한 재앙에 속한다. 이는 오랜 시간을 걸쳐 인간들이 추구해왔던 문명과 문화가, 그 직선적인 속도예찬의 상부추김 속에서 도리어 완벽한 제로 상태로

환원될 가능성이 높은 현실에 직면해 있다는 것을 우리에게 환기시키고 있다.

요컨대 재앙은 문학예술에 한정된 것이 아니고, 차라리 우리 인간들의 삶의 양식 전체에 신경질적인 경보음을 발신하고 있는 것이다. 문제는 문학예술조차 이러한 재앙적 상황에 개입하고 응답하는 역할을 회피하는 경향이 강화되고 있으며, 현실에 개입하는 능력과 경향이 주변화된다는 점에 있다. 비평 역시 이 와중에 존재근거를 심각하게 훼손당하는 것은 고통스러운 일인데, 과거처럼 테제를 생산하지 못할 뿐만 아니라, 패거리주의 혹은 집단화된 상투적 경향에 수동적으로 반응하거나 자족적으로 안주하는 태도가 자주 위기의 요인으로 간주되어 왔다.

이런 상황 속에서, 한국의 문학비평계는 2000년을 전후한 수년간에 걸쳐 메타비평에 대한 심각한 논쟁이 오고간 바 있다. 이 논쟁은 흔히 ‘문학권력 논쟁’으로 명명된 바 있는데, 논쟁의 요점을 무리하게 단순화하면 그 내용은 이러했다. 결국 비평이 예술가들이 생산해낸 텍스트에 대한 내재적 ‘반응 담론’으로 머물 것이냐, 아니면 텍스트를 감싸고 있는 컨텍스트에 대한 유기적 검토를 통해서, 삶의 양식에 대한 총체적인 반성, 창안(invention), 저항 담론으로 변화할 것인가의 문제가 그것이다.

만약 텍스트에 대한 내재적 반응 담론으로 비평이 축소된다면, 환언하면 이는 ‘텍스트 물신주의’라는 좁은 폐쇄회로에서 뱅뱅 돌 수밖에 없다. 실제로 한국의 대다수의 젊은 문학비평가들은, 이 좁은 폐쇄회로 안에서 지나치게 열광하고 절망했으며, 때로는 기이한 옥타브를 동반한 탄성으로 ‘한국문학의 축복’ 운운하면서 흥분했다.

그러나 그 좁은 회로 안에서의 예찬은 기껏해야 거대자본화한 출판 자본-상업주의와 결합했을 뿐이고, 미적 판단의 주관성이라는 명제 아래 예술적 수월성을 무력화시키는 문학의 물량주의 경향만을 강화했을 뿐이다.

그래서 오늘 한국문학에 과연 무엇이 남아 있는가? 오늘의 문학은 생산자가 향수자 그 자신인 ‘그들만의 리그’로 전락했을 뿐이고(내가 쓰고 내가 읽는다!), 어떤 작품도 한 시대의 정전(canon)으로 한국사회에 대한 옹골찬 실천적·이론적 개입의 태도를 보여주지 못하고 있다.

그런 점에서, 메타비평은 예술생산과 그것의 기원인 동시에 변형의 조건인 현실 전체를 유기적으로 성찰하고자 하는 ‘삶의 비평’의 성격을 띠고 있다. 이는 어떤 논자가 메타비평을 협소하게 의미규정한 일차원적인 단순 논리, 즉 “메타비평은 근본적으로 이론비평이며, 문제가 되는 어떤 개념, 원리, 범주에 대한 분석과 검토”⁴⁾로 한정되는 것이 아니라는 명확한 사실을 환기시킨다.

4) 황종연 외 좌담, 「다시 문학이란 무엇인가」, 『문학동네』 2000년 봄호.

오히려 이 자리에서 우리가 구성해야 될 메타비평은 기존의 비평이 보여주는 텍스트 환원주의(또는 물신주의)를 감싸면서, 그것을 더욱 광범위한 현실의 컨텍스트와 결합시키는 방식을 통해, 넓은 차원에서의 사회비평·문명비평의 의미까지를 획득해야 하는 것이 아닐까. 요컨대 기존의 비평이 텍스트주의에 근거한 이론의 물신주의 경향을 보여주었다면, 앞으로 우리가 실천해야 될 메타비평은 그 편향을 넘어, 그것의 발생론적 구조인 삶 전체를 껴안으려는 삶의 비평으로 나아가야 한다.

그러나 ‘삶의 비평’이라니!, 그것은 도대체 얼마나 모호한 개념인가. 이 지점에서 우리 비평가들은 다음과 같은 좁은 ‘영토의식’을 버려야 한다는 개인적인 생각을 개진하는 것을 이해해주시기 바란다.

요컨대 문학예술이라는 장 안에서의, 가짜 공화국의 구축으로 비유될 미학적 고립행위, 또는 장르 중심주의의 관성을 우리가 넘어서야 한다는 것이다. 문학비평가의 한 사람으로서 고백하지만, 모든 문학비평가들은 다채로운 예술 장르 안에서도, 유독 문학의 특권성에 대한 믿음을 버리지 않았다. 한때 그것은 사실이었고, 오늘이 시점에서조차 그것은 사실로 인정받기를 요구하는 경향을 보이고 있다.

그러나 이 ‘장르예술의 특권성’의 강조를 통해, 오늘의 문학이 미학적으로 동시에 현실적으로 의미있게 진화했는가 하면, 사정은 전혀 그렇지 않다. 오히려 이 문학중심주의는 여타의 예술장르와의 상호소통과 교류를 통한 공통의 의제(agenda)를 생산하려는 의지와 기획 자체를 봉쇄하고 있으며, 그런 가운데 각각의 예술 장르 전체는 미학적으로 특수화되면서, 사회적으로는 사실상 ‘게토화’ 되고 있다. 각각의 장르예술에 종사하는 비평가들조차도, 공통의 언어와 개념에 기반한 소통에 있어서는 실제로 완벽하게 실패하고 있으며, 오늘날 문학예술이 처해 있는 절망적 상황이 구조적이고 장기적인 요인에 의해 결정되고 있다. 지구적인 차원에서의 공통성을 갖고 있음에도 불구하고, 이에 대한 예술적 사유의 편폭은 협소하기 그지없다는 것은 안타까운 일이다.

그럴 때, 과연 메타비평은 무엇을 할 수 있는가. 이런 희망을 피력하는 것을 이해해 주시기 바란다.

나는 메타비평이 기존의 협소한 장르주의를 넘어, 문학예술의 근본적이면서도 보편적인 의제를 바닥에서 재검토할 때가 도래했다는 점을 말하고 싶다. 가장 근원적인 것은 오늘의 현실을 우리 비평가들이 어떻게 성격규정 할 것이며, 그 규정 속에서 예술, 예술가, 예술제도의 의미와 기능, 그것의 사회적 작동방식이 무엇인가에 대한 담론과 논쟁의 상호교류가 필요한 시점이라는 것이다.

예술의 분과 학문적 탐구와 실천을 뛰어넘어, 어떻게 예술가와 비평가들이 오늘 의 현실에서 다만 ‘반응’하는 존재가 아니라, 현실을 혁명적으로 재구성하는 창안자

로서 존재할 수 있는가에 대한 집단적이고 전향적인 상호논쟁이 필요한 때가 왔다는 것이다.

이와 동시에, 문학예술에 대한 고전적 개념에 대한 재정의가 요청되는 시점이 도래했다고도 생각된다. 우리는 흔히 예술에 대한 일반이론을 ‘미학’으로 규정해 왔지만, 사실상 미적 개념의 범주와 그 양상조차도 사회적인 또는 문명적인 조건의 변화에 따라 지속적으로 수정되어 왔다는 것은 잘 알려져 있다.

그런데 오늘의 현실 속에서 과연 장르예술의 경계를 뛰어넘어 보편적으로 수용될 수 있는 ‘일반미학’이 존재하는 것일까? 어쩌면 그것은 본질적으로 불가능한 난제일 지도 모른다. 하지만 오늘의 문학예술의 존재의의와 그 기능에 대한 총체적인 성찰을 가할 열정이 지금 여기 있는 우리에게 존재한다고 나는 생각하고 확신한다.

특히 지속적인 현장비평을 진행해 가면서 다른 예술장은 모르겠지만, 적어도 문학장의 경우에는 ‘유과 없는 패거리 문화’가 문학의 종언을 아주 심각하게 부추기고 있다는 것을 여러 번, 뼈 아프게 실감했다. 최근에는 창조라는 개념이 대중적으로 홀대받는 처지에 빠져 있는 것 보이지만, 부정할 수 없는 것은 모든 문학예술의 저변에는 불가능해 보이는 창조에의 가열한 열정이 숨어 있다는 사실이다.

그런데 오늘의 문학예술 현장을 세심히 검토해 보면, 그것의 일반적인 풍토는 변화를 모르는 제도화된 관습의 통속화된 고착화로 귀착되고 있는 듯하다. 솔직히 말하자, 오늘날 한국문학은 거의 확실히 대학제도의 안락한 소파 위에서 쿨쿨, 잠자고 있다. 이런 주장을 펼치고 있는 나 역시 상상력의 편폭을 협소화하고 도식화하는 대학의 문예창작 교수로 재직하고 있지만, 문학예술의 본질적 처소는 ‘제도’가 아닌 와일드한 ‘재야’에 있다.

그런 점에서, 우리는 제도 안에서 그 관습화된 금기와 싸우는 한편, 제도의 외부에서 모든 제도의 고루함을 미학적으로 전복하려는 스마트한 예술가들과 연대해야 한다. 충분한 의미화의 예술적 성취를 확보하고 있을 법한 예술가들조차, 오늘날의 세속적 출세논리인 학맥과 인맥, 통속화된 예술적 클리셰의 경향 바깥에서, 대변자 없는 고투를 벌이고 있는 것이 부정할 수 없는 사실 아닌가.

일반적으로 예술가 자신은 작품을 통해서 스스로의 ‘아가리’를 벌리지만, 우리 비평가들은 그런 예술가들의 아가리를 더 크게 벌리고, 그 발성되는 소리를 성능 좋은 확성기로 끈질기게 증폭시켜야 한다. 그러나 과연 그런 비평가들은 얼마나 있는가. 추인된 정전에 대한 지루한 용비어천가를 반복하는 비평가들이 아닌, 그런 대안적 소수들은 말이다.

동시에 우리 비평가들은 소문자 비평의 경계를 뛰어넘어, 대문자 비평가로서의

새로운 비평개념을 창안하고 실천할 필요가 있다. 모든 비평가들은 그들의 직능이 요구하는 과제의 필연적인 속성인 ‘전문성’으로 언제든지 퇴각할 준비가 되어 있고, 실제로 그러하다. 그러나 대문자 비평가는 그 전문성의 몰입은 몰입대로 하면서, 존재하는 현실 전체에 대해, 예술작품을 성능 좋은 폭약처럼 장전하고, 텍스트란 예술작품으로 결코 협소하게 한정되지 않고 세계 전체로 확대된다는 분명한 의식을 하고 있다. 요컨대 세계해석을 통해서 작품을 다시 해석하고, 작품과 세계, 그리고 자신의 비평적 글쓰기 사이의 유기적 연관을 찾아내 이를 논리적으로 의미화 하는 자가 대문자 비평가인 것이다.

그런데 오늘의 현실에서, 그런 비평가들이 과연 존재하는 걸까, 혹은 존재할 수 있을까. 그래서 이제는 낱아버린 거장들의 담론들을 응용, 조립하는 신기취미를 벗어나 ‘앵무새의 언어’가 아닌, ‘자기화된 언어’로 발성하는 자는 과연 얼마나 있는가.

차라리 오늘의 비평가는 작가의 매니저에 불과한 처지로 전락하고 있으며, 그가 쓴 비평은 달콤한 보도자료의 선정적인 카피로 전락해 있는 것은 아닐까. 인문정신은 고사하고, 최소한의 ‘상도덕’조차 지키지 못하는 저급한 홍보성 멘트의 저자, 대중들의 이해와는 거리가 먼 현학적인 전문어 남용의 전파자, 이를 통한 제도 안에서 권위와 권력획득에 매몰되어 있는 미학적 정치꾼들이 아닐까. 이 모든 것이 메타비평의 집단적인 출현을 우리에게 요구하는 배경이다. □