‘살아있는 연극’ 과 관객 참여

〈서울의 착한 여자〉 · 〈버자이너 모놀로그〉 · 〈오픈 커플〉을 중심으로

양 기 찬 · 연극평론가 | 연세대학교 강사

연극은 살아서 숨쉬는, 동적인 총체적 예술이다. 이러한 연극의 특성은 모든 예술이 궁극적으로 표방해야 하는, 예술가와 관객간의 차이를 좁히고 보다 넓은 상호 이해의 구축을 통해 ‘삶의 질’ 을 높이는 것을 의미한다. 물론 다른 성격의 예술 역시 그렇다고 생각할 수 있겠지만, 연극은 ‘체험’ 의 차원을 다른 어떤 예술보다 우선시한다는 점에서 특히 다르다고 감히 말할 수 있을 것이다.

즉 연기자의 움직임 하나 하나가 관객에게 어떠한 장애물도 없이 전달될 때 연극은 공연으로서 진정으로 성공하였다고 할 수 있다. 셰익스피어가 그의 작품에서 ‘우리는 무대를 잠시 스쳐 지나가는 등장 인물들에 불과하다’ 고 지적했듯이, 우리들 일상생활의 연장선상에서 그대로 연극을 보고 이해한다면 관객들의 ‘연극적 체험’ 은 그리 어려운 일이 아니다. 우리의 삶 그 자체가 곧 무대 위의 연극이며, 연극이 곧 우리의 의식/무의식의 세계를 투영한 산물이므로 관객들은 연극 관람을 통해 무한대의 즐거움을 경험할 수 있다.

‘관객의 의미’ 에 대한 두 가지 관점

연극의 성공은 일차적으로 대본 · 연출 · 연기자 · 음향이나 각 분야의 디자인, 그리고 연극을 올리는 데 있어서 관계되는 모든 요소들이 하나의 통일성과 응집력으로 표현되어 이루어진다. 그러나 이러한 평면적인 요소들 외에 제일 긴밀한 관계를 지니는 것은 아마도 ‘관객’ 일 것이다.

연극의 필수적인 요소 중 하나인 관객은 두 가지의 특성을 지닌다고 할 수 있다.

첫째, 관객이 없는, 관객이 찾지 않은 연극은 성립되지도 않을 뿐만 아니라 존재적 가치를 잃는다는 것이다. 물론 예술적 입장에 대한 냉철한 판단의 기준이 관객의 수라고 극단적으로 볼 때, 단지 관객이 있고 없음을 기준으로 예술성을 판단한다는 점에서 현대 공연예술의 다변성을 간과하고 있다는 문제제기에 대한 명쾌한 뒷받침은 할 수 없을 것이다. 하지만 연극이 속해있는 공연예술의 특성상 관객 없는 공연예술은 성립되지 않는다고 할 수 있을 것이다.

둘째, 연극과 같은 공연 예술이든, 각종 전시회든 대중으로부터 그 가치를 인정받아야만 하는 형태의 예술활동에 대해 관객은 어느 정도의 기대감과 사전 지식 · 정보를 가지고 공연장과 전시장 등을 찾는다는 것이다. 즉 관객은 예술의 가치 판단의 기본을 이루는 요소라 할 수 있다.

동서고금을 막론하고 예술은 항상 대중과 함께 숨을 쉬고 발전하며 존재하여 왔다. 그렇다면 공연 예술에서의 관객 역할의 절대성이라는 데에는 ‘관객의 의무’ 역시 내포되어 있다는 점을 간과해서는 안 될 것이다. 다시 말하자면, 관객은 연극의 대중적, 예술적 성공의 기준을 좌우할 수 있는 반면, 다른 한편으로는 공연 예술에 대한 ‘이해’ 와 ‘관람의 방법’ 에 대한 책임을 져야 한다는 것이다.

사회 · 문화의 다양화와 경제적 성장은 예술의 발전과 보급에 원동력이 되어온 것은 것은 사실이다. 그러나 경제적인 여유가 예술에 대한 지식의 발전을 하루아침

연극과 같은 장르의 공연 예술은 관람의 형태가 매우 자유스럽게 느껴지지만, 실은 매우 정형적인 틀을 가지고 있다는 점을 간과할 수 없다. 따라서 연극 관객은 작품의 의도를 어느 정도의 수준까지 이해하고, 극이 원할 때에는 적극적인 참여를 해야 하는 것이다. 이러한 참여의 방법으로는 연기자의 유도에 따른 극중 답변, 그리고 실험적인 측면이 강하지만 현대극에서 많이 사용되는 연극 진행 의도에 따른 극에의 직접 참여, 즉 '무대 공간으로의 직접 등장' 등을 꼽을 수 있다.

에 가져올 수 없다는 것은 자명한 이치이다. 예술에 대한 판단과 평가, 그리고 예술의 가치는 경제적인 여유에서 출발하는 것이 아니라, 마음의 여유와 작품에 대한 관심에서 출발하기 때문이다.

특히 연극과 같은 장르의 공연 예술은 관람의 형태가 매우 자유스럽게 느껴지지만, 실은 매우 정형적인 틀을 가지고 있다는 점을 간과할 수 없다. 따라서 연극 관객은 작품의 의도를 어느 정도의 수준까지 이해하고, 극이 원할 때에는 적극적인 참여를 해야 하는 것이다. 이러한 참여의 방법으로는 연기자의 유도에 따른 극중 답변, 그리고 실험적인 측면이 강하지만 현대극에서 많이 사용되는 연극 진행 의도에 따른 극에의 직접 참여, 즉 '무대 공간으로의 직접 등장' 등을 꼽을 수 있다.

그러나 여기서 간과해서는 안 될 한 가지 사실은 이 모든 참여는 연극에 대한 기본적인 이해에서부터 출발해야 한다는 것이다. 이러한 이해는 단시일에 얻어지는 것이 아니라 대상에 대한 꾸준한 관심과 애정을 기본으로 한다.

이에 우리의 연극 관객들 역시 경제적인 여유를 남에게 과시하기 위해 공연장을 찾기보다는 연극에 대한 애착심과 관심을 가지고 연극을 진실로 즐길 수 있는 관객으로의 변화가 필요하다고 할 수 있다. 그렇게 관객 스스로가 주인의식을 가지고 연극을 관람한다는 것은 곧 한국 연극 발전을 위한 촉매요, 연극의 질적 향상의 디딤돌이 될 것이다.

이 글에서는 위에서 언급한 '관객의 참여'라는 관점을 바탕으로 다음의 극들의 의미를 분석하고자 한다.

먼저 지난해 12월 23일부터 1월 18일까지 혜화동 1번지 소극장에서 공연된 극단 여행자의 〈서울의 착한 여자〉(양정웅 각본/연출, 독일의 브레히트 작품)이다. 두 번째는 지난해 12월 24일부터 1월 18일까지 동숭아트센터 동숭홀에서 공연된 악어기획의 〈2003 서주희의 버자이너 모놀로그〉(남동훈 연출, 이지나 · 서주희 각색, 서주희 출연, 미국의 이브 엔슬러 작품)이다. 그리고 끝으로 올해 1월 9일부터 2월 22일까지 소극장 축제에서 공연되고 있는 〈오픈 커플〉(서상규 번안 · 연출, 서현철 · 김태리 출연, 다리오 포 작품) 등이 그것이다.

이 세 작품을 통해 연극에 있어서의 진정한 관객 참여와 그것이 상징하는 것이 무엇인가를 생각하고자 한다.

〈서울의 착한 여자〉

〈서울의 착한 여자〉는 독일의 극작가인 브레히트 극에서의 관객 참여 형태와 그 상징적인 의미를 관객에게 전달하는 데 있어서 어느 정도 성공하였다. 이 작품은 그 무대를 사천에서 한국전쟁의 후유증에 시달리는 서울로 이동시켜 관객이 쉽게 동화할 수 있는 인물상들(1인 2역을 하고 있는 순박하고 착한 창녀인 순이, 그리고 순이의 분신이며 실제 극을 이끌어간다고 할 수 있는 인물인 강사장, 자신만의 욕망을 위해서 다른 사람들을 쉽게 희생시킬 수 있는 철이, 당시도 지금도 만연한 '집주인들의 횡포'를 보여주며 관객들에게 희화된 인물로 등장하는 마여사, 돈으로 상징되는 부의 가치관을 대변해 주는

방사장 및 관객이 쉽게 동화할 수 있는 기타 인물들)을 등장시킴으로써 관객에게 보다 더 친숙하게 느껴질 수 있도록 하여 작품의 이해에 도움을 주었다.

브레히트의 극은 일반적인 현대극의 특성과 묘미를 보여준다고 할 수 있는 반면, 연극의 정형화된 측면에 너무 치우쳐 있어 관객이 연극적 상상의 세계로 빠져들어갈 수 없다는 단점을 지니고 있다고 하겠다. 그런데 〈서울의 착한 여자〉는 브레히트가 표방했던 이러한 연극적 방법을 충실히 지킴으로써 관객들에게 브레히트의 극이 지니는 고유의 특성을 잘 보여주었다. 즉 배우들의 움직임과 대사에서는 관객을 대상으로 작품이 표방하고 있던 가치를 무언중에 각인시키려는 노력이 엿보였다. 각 장(1장: 삼신(三神) 서울에 내려오다, 2장: 순이 담뱃가게를 내다, (막간극), 3장: 순이 사촌 강사장 진짜 나타나다, 4장: 사랑은 비를 타고, 5장: 돈이 돌고 돌다, (막간극), 6장: 마침내 방사장과 거래하다, (막간극), 7장: 강사장 끝내 나타나지 않다, 8장: 순이 임신하고 강사장 다시 나타나다, 9장: 철이가 변하다, 10장: 강사장 위기에 내몰리다, 11장: 재판, 순 엉터리로 끝나다)의 시작과 함께 그 장에서 일어날 주제를 표지판이나 배우의 직접 설명 등을 통해 공개하는 방식으로 관객의 이해를 이끌었다. 이러한 모든 연극적 요소, 즉 가무 · 노래, 그리고 연극적 기교들은 관객들이 극이 내포하고 있는 상징적인 주제를 이해하는 데에 도움을 주었다고는 할 수 있다. 하지만 연극을 관람하러 왔던 관객의 기대를 과연 '충족시켰을까?' 하는 데에는 의문을 갖게 했다. 결국 공연을 지나치게 브레히트 원작에 충실한 극으로 '고집한' 연출 의도는 어쩌면 관객들에게 많은 아쉬움을 남겼다고 할 수도 있을 것이다.

또한 〈서울의 착한 여자〉는 각색된 작품이다. 각색된 작품은 그 원작이 지니는 주제를 훼손시키지 않으면서도 관객이 새롭게 느낄 수 있는 작품을 추구하는 데 그 근거를 둔다. 아울러 각색은 '제 2의 창작 활동'이라 할 수 있으므로 작품을 각색한 사람 특유의 색채를 원작과의 조화 속에서 나타내는 특징을 가진다. 그런 관점에서 볼 때 〈서울의 착한 여자〉는 원작인 〈사천의 선인〉의 방대한 대사를 현장 공연을 위해 실제적이며 좀더 짜임새 있게 압축시키는 데 성공했다는 점에서 높이 평가할 만하다. 그러나 아쉬운 점도 없지 않다. 극의 공간적 배경이 사천에서 서울로 옮겨졌다는 면에서 양정웅 고유의 연출 기법이 유감없이 발휘되어 우리의 것으로 토속화되는 것으로 기대를 하였으나, 정작 관객들이 기대했던 양정웅 연출의 색채가 나타나지 않았다는 점이다. 이는 관객들이 기대했던, 이전 작품들에서 그가 보여주었던, 어쩌면 조금은 환상적이고 세련된 이미지를 추구하는 작품 활동, 즉 외국 고전 희곡들의 표현에 있어서 완성된 이미지와 색채의 '토속화' · '우리것화'가 이번 작품에서 이루어지지 않았다는 것이다. 물론 이번에 초연된 작품으로서의 실험적인 측면을 생각한다면 다음 공연을 통해 연출이 한층 더 과감하게, 관객이 기대하는 색채와 이미지들의 변화에 있어서 그 완성도를 끌어올린다면 〈서울의 착한 여자〉는 브레히트의 작품의 단순한 각색 · 번안으로 남지 않고 진정한 제 2의 창작으로서 더욱 새로운 작품으로 자리잡을 수 있을 것이다.

〈2003 서주희의 버자이너 모놀로그〉

〈2003 서주희의 버자이너 모놀로그〉는 미국의 이브 엔슬러의 작품인데, 우리나라의 전통적인 삶의 방식, 사회가 통념적으로 받아들일 수 있는 표현 양식이나 방법을 고려할 때 어떠한 문화 충격 없이 관객들이 받아들이기 힘든 작품을 성공적으로 올렸다는 점에서 높이 평가할 만하다. 또한 작품의 완벽한 이해에 바탕을 둔 배우 서주희의 연기는 공연의 성공에 절대적이었다고 할 수 있다.

이 작품은 총 10장의 독백들로 구성되어진 작품이다(1장: 서론, 2장: 음모, 3장: 홍수, 4장: 보지 워크숍, 5장: 작은 짬지, 6장: 그가 그것을 보고 싶어했기 때문에, 7장: 성기 없이 태어난 아이, 8장: 신음소리, 9장: 내 자궁은 내 고향마을이야, 10장: 나 거기 있었다).

어린아이에서 부터 할머니의 역할을 아무런 분장없이 이끌어낸 연기와 무대의 변화는, 작품이 다루고 있는 여성의 성기에 대한 이야기들을 어떠한 여과도 없이 관객을 자연스럽게 이야기 속으로 빠져들게 했다.

이 공연은 극의 진행과 함께 점점 더 어둡고 무거운 삶의 문제들, 즉 약자로서 당할 수밖에 없었던 성폭행 경험과 후유증, 전쟁의 와중에서 비참한 노리개 신세로 전락한 여성의 모습들, 자신의 성기에 관한 몰이해서부터 시작한다고 할 수 있는 자아에 대한 재성찰, 타인들을 위해 살아가는 현대인의 위선적인 모습을 담고 있는데, 그 독백들에는 현대인의 슬픔이 담겨 있다. 그러나 배우 서주희는 이러한 무거운 주제들을 차분하고 절제된 연기로 소화했다. 이를 통해 극의 시작과 함께 관객들이 가지고 있을 수 있는 편견, 즉 성에 대한 통속적이며 상업적인, 퇴폐적인 연극이 아닐까 하는 의구심, 우리 사회에 만연한 성에 대한 호기심에 따른 유행의 산물인 성인 코미디가 아닐까 하는 의문 등을 없애는 데 도움을 주었다. 또한 관객의 이러한 의구심을 원초적인 삶의 문제 제기로 전환하는 것을 자연스럽게 도왔다.

1인극에서 배우의 역할은 절대적인 것이다. 왜냐하면, 배우 한 사람의 주관이 그대로 작품에 나오기 때문에 그 배우가 작품에 대해 정확하게 이해하지 못한 상태로 연기를 한다면, 작품 자체가 지향하고 추구하는 주제를 관객이 자칫 파악하지 못할 수도 있기 때문이다. 그렇게 배우 한 사람의 몫이 절대적인 것만큼 다른 형태의 극에 비해 배우가 안고 있는 부담감 또한 매우 클 것이다. 그런데 이러한 배우의 부담감을 어느 정도 해소시켜 주며, 미력하게나마 연기에 힘을 실어주는 역할을 하는 것이 바로 관객의 몫으로 남는다고 할 수 있다. 그렇기 때문에 1인극에서의 배우와 관객의 밀착도는 어느 다른 공연보다도 높다고 하겠다.

이 공연에 있어서 관객의 작품에 대한 이해를 돕는 연기자 서주희의 무대가 돋보였다면, 관객들의 참여는 본 공연 〈서주희의 버자이너 모놀로그〉에서 어떠했을까 하는 질문을 낳는다. 그런데 독백으로 이루어지는 연극이었기에, 이 문제에 대한 관객의 즉각적인 극에 대한 이해와 참여는 공연의 성공과 실패에 매우 높은 연관성을 지닌다.

1인극에 있어서 배우가 극중 인물로 완전히 흡수되어 연기할 때 관객 또한 공연에 몰입하여 스스로 작품에 동화되며 감정을 이입시키고 자신과 연기자가 하나가 되었다는 느낌을 가질 기회가 많다. 이때 관객은 자신의 느낌과 이해, 연기에 대한 즉각적인 반응을 각각의 장이 종료될 때마다 예를 들어 박수 등 외부로 드러나는 수단으로 표현함으로써 극의 진행에 도움을 주어야 하는 책임을 지닌다고 할 수 있다. 이는 관객과 배우의 관계가 상호 보완적인 면을 근거로 하는 것이다. 배우는 관객의 참여와 더불어 자신의 역할에 더더욱 몰입할 수 있는데, 특히 이번 공연 작품과 같이 우리 사회의 통념상 자칫하면 외설로 분류될 수 있는 주제를 무대에 올리는 작업은 그 완성도와 일반성을 지니기 위해서 관객과의 호흡이 절대적이다. 이렇듯 관객 자신들의 극에 대한 참여가 우리 공연의 수준과 위상을 한 단계 높이는 데 기여할 것이다.

이러한 관객과 배우의 입장을 생각할 때 〈서주희의 버자이너 모놀로그〉에서의 관객의 모습은 아직 우리의 관람 현실이 극의 이해, 단지 관람에 의의를 두는 차원에만 머물러 있음을 보여준 경우라 할 수 있다. 즉 근본적이며 실질적인 참여는 찾아보기 힘들었다는 점은 공연 예술 관람에 있어서 우리의 관객들이 아직 진전해야 할 부분이 많이 남아 있음을 말해준다 할 수 있을 것이다.

〈오픈 커플〉

〈오픈 커플〉은 이탈리아 연극 배우이자 작가인 다리오 포의 극을 재구성한 작품이다. 다리오 포의 작품은 현대 사회의 희극화로 규정될 수 있다.

〈오픈 커플〉은 전통주의 시각에서 바라볼 때 현대 우리 사회에서 쉽게 찾아 볼 수 있는 부부들의 문제에서 제기될 수 있는 주제의 무거움, 암울함 등을 관객들이 쉽게 접할 수 있도록 희화화시켜 무대에 올림으로써 다시 한번 우리 자신을 돌아볼 수 있는 기회를 주는 작품이었다. 아울러 번안과 구성 면에서 현재의 우리 사회에서 쉽게 볼 수 있는 이미지를 제공하는 것에서 작품의 성공 요인을 찾을 수 있다. 즉 외국부부의 삶의 무대와 그들이 겪는 일상에서의 문제들을 현 시점에서 우리 사회가 공감할 수 있는 상황으로 각색하고 재구성한 것이

주효했다고 할 수 있는 것이다. 원작에 나타나 있는, 우리에게는 다소 생소한 일반 가정에서의 총기를 이용한 살인 기도(이 작품에서는 아파트에서 투신), 그리고 원작에서 가상으로만 나타나는 부인의 핵물리학자 애인 등장(이 작품에서는 극의 마지막 부분에 실제로 등장함), 끝으로 남편의 자살로(이 작품에서는 자살 기도로 끝남, 즉 부인과 남편의 역할이 극의 종결과 함께 뒤바뀜) 이어지는 원작을 우리의 문화 · 생각, 그리고 생활에 맞추어 변화시킨 것이다.

그러면서 주제의 훼손 없이 작품이 지니는, 우리 사회에 만연해있는 정신적 자유의 추구 경향을 한 부부의 모습을 통해 친근감있게 보여주었다. 주연 남자 배우에게서 익숙하게 느껴지는 권위적인 남성들의 이미지와 우리 사회의 상류층을 말해주는 그의 직장, 그의 배우자에서 느낄 수 있는 가정을 지키기 위한 우리 여성들의 위선적인 노력이 교차하면서 공연이 주제로 삼고 있는 '현대사회에 있어서의 부부의 의미' 를 다시 생각할 수 있는 기회를 준 것이다.

그런데 이 작품은 구성 자체를 처음부터 관객과 함께 하는 연극으로 시작하였기 때문에 앞에서 언급했던 두 작품보다도 더 관객의 참여가 필수적인 요소로 작용하고 있다. 이 작품에서의 관객의 참여는 간접적인 참여(여기서 말하는 간접적인 참여는 소극적 참여, 즉 직접 무대에 등장하지 않는 선에서 관객이 극에 개입하지만 이는 이야기의 일부분으로 활약하지 않음을 의미함)에 의존하지 않고 관객의 직접적인 참여를 적극적으로 유도하고 있다. 즉 연기자들의 대사에 대한 관객의 답변뿐만이 아닌, 관객이 직접 무대 위에 올라가 연기를 하는 직접적인 참여가 극의 성격, 전개를 규정하는 데에 있어서도 매우 중요한 부분을 차지하고 있다고 할 수 있다. 그러므로 이번 〈오픈 커플〉에서의 관객의 참여는 극의 이해를 돕는 동시에 극의 발달과 구성에 필수적인 것이며, 성공적인 공연을 위한 필수적인 요소로 작용한다고 하겠다. 그런데 관객을 극의 공상, 환상 세계로 자연스럽게 끌어들이는 재치 있는 두 배우의 연기와 연출의 기법은 관객에게 어느 정도의 호감을 주었다고 할 수 있지만, '여러분들이 보는 이것은 연극(가상)이다' 라고 하는, 연극의 상상력에 대한 부정으로 너무 연결되어져 받아들일 수도 있다는 점에서는 아쉬움을 남겼다고 할 수 있다.

관객 스스로 '참여'의 필요성 재인식하기를

연극에 있어서 관객은 절대적인 존재이다. 관객이 없는 극은 그것이 실험극이든 또는 어떠한 다른 형태를 지니든 연극이라고 정의하기에는 힘들 것이다. 그러한 관객의 참여는 앞에서 논했듯이 작품에 대한 기대와 작품의 이해에서부터 출발한다고 할 수 있다. 그것이 비록 〈서주희의 버자이너 모놀로그〉에서처럼 무대 공간과 관객의 공간이 나뉘어져 있는 간접적인 참여라고 하더라도, 또는 〈서울의 착한 여자〉에서의 관객이 기대하는, 작품에서 보고 싶어하는 변화된 색채 등이라 할지라도 관객들의 직접적, 간접적인 참여는 공연에 있어서 절대적인 요소라는 것은 간과하지 못할 것이다. 물론 관객의 지나친 극의 참여는 〈오픈 커플〉에서 나타났듯이 연극이 필요로 하는 가상 세계를 깨뜨릴 수도 있다.

현대 연극에서의 관객의 참여는 우리의 전통문화인 마당극 등과 거의 동일한 의미를 가진다고 할 수 있다. 마당극은 관객이 있기 때문에 흥겨운 것인 만큼 관객의 참여 없이는 성립될 수 없는 하나의 놀이문화이다. 현대 연극 또한 하나의 놀이문화인 것이다. 그 둘은 놀이를 통해 사회의 모든 문제들에 대해 조금 더 관객들에게 쉽게 다가서려 하며, 조금 더 쉽게 이해될 수 있도록 하는 것을 근본적 주제로 갖고 있기 때문이다. 그 형태와 의식의 차이는 존재하지만 관객의 참여를 배제한 이 두 놀이문화를 생각할 수 없다는 점에서 둘은 동일한 특성을 지닌다고 할 수 있다.

이러한 의미를 생각할 때 오늘날의 우리의 연극 관객 역시 더 좋은 공연 활동을 위해 공연에 간접적, 직접적인 참여의 필요성을 스스로 느껴야 한다는 것이다.