

예술과 책임

- 이윤택 연출의 <원전유서>를 중심으로

전정옥(연극평론가, 상명대학교)

인간은 예술 속에 있을 때에는 삶 속에 있지 않고,
삶 속에 있을 때에는 예술 속에 있지 않다.
이들이 내적인 결합을 이루기 위해 필요한 것은
오로지 책임의 통일이다.
시인은 삶의 비속한 산문성이 자신의 시 맛임을 기억해야 하며
생활인은 예술의 불모성이
엄격한 요구를 제시할 줄 모르는
자신의 어설피름 때문임을 깨달아야 한다.

미하일 바흐친 『예술과 책임』

리오타르(J.F. Lyotard)는 1970년대 이후 세계가 포스트모더니즘의 단계에 들어서면서 공상적이며, 범인류적인 담론들 대신 감각적이고, 개인적이며, 파편적인 담론들이 힘을 얻었다고 단언한다. 그는 진실과 정의에 대한 보편적이고 범인류적인 호소력이 더 이상 힘을 얻지 못한 데 그 원인을 찾으며 거대 서사의 종말을 이야기 한 것이다. 이 거대 서사의 종말은 그것의 종속물에 불가했던 ‘개인’과 ‘대지의 삶’에 집중하게 했다.

연극사에 있어 거대서사 종말의 흔적은 리오타르가 지적했던 70년대보다 훨씬 이전부터 발견된다. 바로 안톤 체호프이다. 플라톤이 ‘백인’이고 ‘남성’이며 ‘자유시민’이라는 동일자의 시선에서 담론 역사상 가장 거대한 주제인 이데아, 구원, 이상국가를 뿔내느라 배제시켰던 ‘여자’, ‘변방의 사람들’, ‘대지의 삶’은 체호프극의 헤드카피였다. 희망 없는 삶을 직시하고 정주할 곳 없는 인간들의 심리적인 좌절을 덤덤히 보듬는 작가의 태도는 드라마적 픽션과 현실의 관계를 연극 속에 새롭게 정립시켰다. 1898년 스타니슬라프스키와 네미로비치 단첸코가 당시 러시아연극의 주된 레퍼토리였던 역사비극을 극복하기 위해 지목한 극작가가 체호프이었던 이유도 바로 여기에 있다.

박근형의 <청춘예찬>을 필두로 소위 박근형식 ‘일상극’은 최근 10여년 한국연극에서 가장 자주 거론되는 단어가 되었다. 우리의 일상극은 체호프극을 그 주석으로 달고 있는데, 무대 만들기의 양식적 습관 같은 것을 만들어냈다. 2007년 『연극평론』이 쟁점비평으로 다루었던 “연극성과 일상성”이라는 주제 아래, 평론가 장성희가 지적했던 우리 무대가 일상성을 다루는 몇 가지 범주를 참고하면 이렇다. “대중문화에서 가져온 판에 박은 일상성”, “대중의 빈약한 어휘목록 안에서 반복 재생산 되어 언어적 긴장을 상실한 어법들”, “뒤틀림 비주류, 도시빈민과 서민의 골방 살이 드난살이를 통해 위안의 서사”, “노스텔지어를 자극하는 감상적 복고”등.

다시 그 시작을 더듬어 보면, 거대서사의 종말은 주체적인 인간으로서의 ‘개인’을 구하기 위한 ‘세계’의 의지였다. 그런데 거대담론을 무장해제하면서 불러들인 우리의 ‘일상’과 ‘대지의

삶'이, 겨우 이것뿐인가?

일상성 자체를 거부하자는 것은 아니다. 불러들인 주체는 물론 정확하다. 문제는 권력화 된 세계로부터 억압된 인간의 소소한 삶을 무대로 불러내는 것 자체를 '목적화' 시킨 데 있다. '일상극' 속에서 '일상'은 하나의 '수단'이어야한다. 그 자체가 목적인 순간은 오직 대지에 발 딛고 사는, 우리의 실재하는 일상뿐이다. 그러다 보니 우리는 일상을 무대로 불러내곤 "무엇을 위해서", '왜'라는 질문 자체를 생각할 겨를이 없었다. 비근한 일상을 통해 우리사회를 지혜롭게 목도하는 것이 아니라 그 풍경의 재현에 그저 멈춰버리는 듯한 '무성의'를 난발한 것이다. 결국 이 무성의는 생각이 담기는 그릇으로서의 연극의 존재감마저 상쇄시켜 버릴 지경에 이르러버렸다. 우리의 '일상극'에 필요한 것은, '일상'을 연극적으로 끌어안는 경험과 그것을 바라보는 문제의식이다. '일상'을 어떠한 독특한 시선을 통해서 계열화 하고 그 에피소드들을 독창적인 형태로 보여주며 존재론적 질문을 확장시켜나가는 작가가 필요하다.

여기서 일상 그 자체로 하나의 '역사성'을 획득하는 방법을 이루어 낸 발트해의 연극 《Long life》(라트비아, New Riga theatre)을 기억해내보자. 라디오 소리에 아침을 맞이하고, 차를 마시고, 집안을 청소하는 반복되고 특징 없는 일상은 한 방울 남은 우유를 궁상스럽게 끓여 마시는 모양새로, 죽음을 목전에 둔 노인의 가래 끓는 소리로, 한 발자국 내딛기도 힘든 늙음의 미력한 움직임으로 초미립자까지 확대된다. 이 미세한 일상을 통해 우리가 발견했던 것은 이런 것들이었다. 아름다운 발틱해를 끼고 유서 깊은 문화를 자랑하는 라트비아의 '전통'이며, 거대 이데올로기의 식민지로 산 반세기의 부박한 '역사'요, 이제야 자신들의 지도에 아로새겨졌던 상흔의 역사를 이성적으로 되짚어볼 수 있는 심적인 여유의 '오늘'이다. 이제까지 무대 위에서 만나보기 드물었던 망가진 육체의 가물가물한 하루는 일상의 '정치학이'자 '역사학'이자 '심리학'이었다.

우리는 포스트모던한 시대정신에 매료되면서 엉덩이를 불편하게 만드는 사회적 이슈에 무감각해졌다. '일상'속에 담겨진 까칠함과 신랄함은 어디가고 없는가. 일상적인 것에서 은총을 이끌어 내는 것은 왜 불가능한 것인가. 일상이라는 이름으로, 겨우 이것뿐인가?

《원전유서》, 희곡창작의 관습적 클리셰에 대한 응수

전기 한번 제대로 들어오지 않는 쓰레기 매립지를 생존의 터전으로 살아가는 사람들이 있다. 걸모양새와는 다르게, 사람들은 이곳을 사슴촌이라 부른다. 지식인 남전은 정부를 상대로 협상을 해, 쓰레기 매립지의 사람들에게 지분을 돌려주는 일을 계획한다. 남전이 이를 실현키 위해서는 별 의지 없이 살아가는 매립지의 사람들을 설득해야 하고, 정부를 상대로 논리적인 협상을 이끌어 내야하며, 사슴촌을 폭력으로 지배하는 우출이와의 물리적 대립에서도 승리해야 한다. 결국 쓰레기 매립지 위의 사람들은 정부로부터 지분을 얻게 되나 마지막 희망의 끈조차 도둑맞고 그들의 희망은 신기루가 된다. 《원전유서》 얘기다.

얼핏 보았을 때, 《원전유서》의 외연은 비루한 주변의 삶을 끌고 들어와 그것의 원인을 구조의 문제로 보았다는 점에서 사실 우리 시대의 '일상극'의 생김새와 다를 바가 없다. "전기 따위도 동네를 골라가면서 움직이는 사슴촌"의 사람들은 우리 일상극의 페르소나인 변두리의 서민들이며, "구조화된 사회가 도려내야 할 본보기론 더 없이 그만인 사슴촌"은 자본주의 사회의 크로노토프(chronotope)인 그늘지고 습한 골목길의 한 언저리가 아니던가. 그런

데 시작부터 변방의 인간들이 쏟아내는 철학적인 대사는 낯설다. 그들은 누구인가? 연희단거리패의 《원전유서》>(김지훈 작, 이윤택 연출)는 최근 10년 간 한국연극 무대에서 공연된 작품들 중에서 문제작 가운데 하나로 기억될 것이다. 제대로 시절인연을 만난 우리 무대의 ‘일상극’의 범람에 노골적인 시비를 거는 모습이란, 글쓰기로서의 희곡 창작의 반복된 테크닉 속에 오랜만에 극작가가 갖추어야 할 치열한 자기인식을 발견케 한다.

“가벼움이 대세인 시대에 일상의 작은 이야기를 다룬 연극이 주류가 되어버린 한국연극계에 새로운 방식의, 그러나 우리가 잠시 잊고 있었던 본질적인 연극 보기를 제안하는 작품이다. 짧고 순간적이고 말초적인 쾌감에 익숙해 있는 관객에게, 일상의 이야기에 안주하고 있는 한국연극계에 시대를 거슬러 연극의 위기를 돌파하고 본질에 다가가고자 한다”

젊은 극작가 김지훈은 《원전유서》에서 자본주의에 대한 동시대적 피해의식과 기형적인 사회현상에 대한 이데올로기적 담론의 격전장으로 만들었다. 이를 실행키 위해 사회적 신분 자체가 지적인 수준을 결정한다는 편견에서 탈피함으로써 작가는 특별한 주인공들을 조합했다. 주인공들의 사회적 신분 자체는 우리가 최근 ‘일상극’이라는 이름으로 불러내었던 변방의 비루한 일상 속 아웃사이드들과 별반 다를 것이 없다. 그러나 이들은 특별하게도 사회문제에 대한 논리적 판단력과 구체적인 태도를 지니고 있는 지적인 ‘인텔리겐치아’들이다.

조덕공: 배부른 아이들이 음식을 버리면 넌 그걸 주워 먹을까 외면할까 눈치 보며 결정해야 할거야 넌 배고프고 사람들은 배부르다 인간은 먹어야 하고 버려야 하니가 묻겠다 주워 먹을 것이냐 외면할 것이냐 명심해라 결정하지 못하면 넌 평생 그 무게에 짓눌려 살게 될 것이다

작가의 수완은 그들의 말이 모든 정치적 사회적 논의들과 교차되는 순간에 빛난다. 해서 이 ‘유서’는 사회와 인간에 대한 온갖 시선이 중첩무진 하는 ‘담론’의 축제이자, 자본주의의 폐해에 대한 지식인의 ‘강의문’이며, 부조리한 사회를 경험한 자들의 절절한 ‘고발문’이 된다. 오늘날 우리 주변에서 벌어지고 있는 일반적인 상식만으로도 현대사회의 다양한 논쟁을 연극 속에 흡수해 팽창시키려는 극작가의 전략이 확연히 파악된다. 그중에서도 작가가 대치하고 있는 대척점은 자본주의라고 하는 커다란 이데올로기다. 자본주의의 부조리한 흔적에 대한 분노와 오늘날의 인간세계에 대한 직시를 신화적 상상력으로 버무려 사회에 관한 개인적인 몽상이 결국은 사회인식을 위한 하나의 노선이 되길 고대한다. 이를 위해 희곡은 그 어떤 드라마적 서사를 우회하는 알레고리적 배치가 아니라 ‘대놓고’ 말하는 방법을 택했다. 주인공들의 길고 긴 장광설로 내러티브의 진행과는 별개의 ‘강의’가 설파되는 지경에 이르러선 마치 좌파지식인의 고해성사를 듣는 것만 같다.

남전: 전기란 혈액 같은 거요 다수의 개인이 모여 세포노릇을 하는 게 공동체라던 전기는 피처럼 돌아야 하는 거요 세상이 금금해 여행을 하듯이 내가 한 인생의 여행자라는 것 피가 돌아야 그걸 알지 발끝의 피가 굳이 손끝을 쥐고 돌아오는 이유라오 몸은 공동체고 전기는 혈액이니까 세포는 어떡해서든 세포와 교환되어야 합니다 그래야 살 수 있지 교환기능을 차단하거나 거부하면 세포는 괴사하고 맙니다 몸이 썩는단 말이오 세상을 썩지 않게 하는 힘 전기의 가치는 거기 있소 우린 전기로부터 고립되었지 여길 봐요 조직사회가 도려내야 할 본보기론 더없이 그 만인 곳이지 (... ...) 이곳은 시간만 넘치고 있어요 불빛 속에 도시가 있고 어둠 속에 무덤이 있어요 그럼 우리가 있는 여기는 어디인가 인간 최소의 조건이 최대의 조건으로 뒤바뀐 장소에 있는거요

지배적 가치를 해집고 들어가 그것에 균열을 내는 실천으로서의 글쓰기, 냉철한 시선으로 관점을 설정하는 힘 있는 글쓰기를 그는 극작가의 직업적 양심이라 보고 있는 듯하다. 자전

적 경험, 혹은 자기고백과 같은 유아론적 독법으로 세상에 나서는 일반적인 문학창작의 시 작순서로 볼 때 젊은 극작가 김지훈은 그래서 ‘우선’ 특별하다. 우리시대가 지나치게 스타일 리스트로서의 자세만 견지하느라 단순히 수필로서의 연극 만들기를 마치 포스트모던한 시대 정신처럼 이해해 오고 있는 터라 《원전유서》의 등장은 한마디로 센세이셔널했다. 《원전 유서》연극이 사회의 고발자가 되는 기적을 다시 꿈꾸고 있었다.

디스토피아적 공간과 구원의 신화

2008년 《원전유서》는 연희단거리패라는 단체의 힘이 만들어 낸 결과였다. 무대화 된 것을 보고 나중에 희곡을 읽자니, 연극을 보면서 아쉬웠던 부분이 억지스런 불평처럼 느껴질 정도로 연극은 희곡의 ‘불가능한’부분을 ‘가능하게’했다. 연극으로의 장르적 전이를 반드시 해야만 하는 희곡의 운명을 타고 났음에도 《원전유서》는 이미지로의 전이가 쉽지 않아 연극 으로서의 재창조의 틀을 마련하기가 녹록찮은 경우라 하겠다. 그러니 극작가는 이 단체와 첫걸음을 댄 것을 행운으로 여겨야 할 것이다.

이윤택은 21세기 우리시대의 잔혹극을 드러내는 거대한 쓰레기 더미를 ‘발명’해냈다. 자본 주의가 만들어 낸 가장 디스토피아적 공간인 쓰레기 산, 최근에 맞닥뜨린 가장 숨 막히고 폭력적인 광경이다. 이 디스토피아적 공간으로서의 쓰레기 더미는 끈질기게 이야기를 전진 시키는 하나의 방향타와도 같다. 작가의 언급처럼 “오랜 인간의 욕심과 자본주의적 사회가 남겨 놓은 또 한 편에서의 인간의 거대한 유산”이며 ‘사슴촌’의 역사를 설명하기 위한 스펙 터클한 전사다.

폐허의 풍경에서 설블리 희망을 속단하지 말라는 듯, 사슴촌에서는 매 순간 파괴적이고 불가해한 폭력이 전시된다. 쓰레기 더미 밑에 짓눌려, 아주 작은 창문으로밖에 밖과 소통하지 못하는 우출이의 집은 그 폭력의 원인인 이해할 수 없는 ‘분노’의 발생지다. 이 분노가 개인의 성격 혹은 가정의 불화 같은 매끈한 이유 때문이라면 이 디스토피아적 공간에 유토피아 적 일말의 희망은 보였을 것이다. 허나 우출이는 거대한 산업폐기물의 오염을 먹고 자란 기 형적인 ‘괴물’이며, 우리 사회의 불안한 의식이다. 해서 폭력도 일종의 바라보기의 유희로서 작동될 수 있는 호사를 바라지 말아야 한다. 사슴촌의 폭력은 보는 이의 신경을 건드릴 정도로 원시적이며 반복적이며, 더군다나 거기엔 애초부터 ‘생각’이 빠져있기 때문이다.

흥측한 꿈속 같기만 한 이곳으로부터 유토피아로 인도할 가이드로 작가는 남전이라는 지식 인을 내세운다. 남전은 인간이라는 아이덴티티와 디스토피아적 공간사이에서 담화를 시도하 며 시대의 혁명가임을 자처한다. 남전이 이 혁명을 위해 빼든 무기는 ‘이성’과 ‘지성’이다. 그러나 안타깝게도 이성과 지성은 이 끔찍한 현실을 조목조목 분석하는 빼어난 능력은 가졌 으나 그것의 해결의 순간 앞에선 좌절하고 만다. 이성의 좌절이라기보다는 그 한계를 인식 했다는 정도로 파악할 수 있겠다.

남전의 절망 뒤엔 북유럽의 주신인 오딘이 세상을 창조한 이후 맨 처음 이그드라실 (Yggdrasil)이라는 거대한 물푸레나무를 심고 세상을 하늘과 연결시켰다는 천지창조의 우주 목에 관한 신화가 개입한다. 《원전유서》에서 이 우주목 신화는 폭력의 희생자인 어동이의 영혼이 나무가 되어 죽은 사슴촌에 새로운 생명을 부여하며 구원의 기적을 이룬다. 공조가 살아 직업을 하고, 버려졌던 쓰레기 산에 싱싱한 상추 한 다발이 돌아난다. 과연 이 구원의 시도는 가치 있는 것이었나?

텃밭에서 상추가 돌아난다
점점 크게 자라난다

... ..

파괴되어 사라진 자신의 집터를 찾듯 기억 속을 헤집는 얼굴
황무지가 되어버린 마음속에서 출구를 찾는 얼굴

물론 이 구원의 신화는 원전유서의 무수한 담론 전체를 관통시키는 구심점이자 그것이 종국에는 도달해야 하는 목적지였다. 그런데 나름의 휴머니즘을 주창하는 드라마의 장르적 개연성을 따르며, 익숙한 서사구조에 포섭되고 만 듯한 인상이다.

그렇다면 이 불굴의 낙관론에 우리가 어김없이 감동한다는 사실이 무조건 해피엔딩의 싸구려 공식일 뿐인가? 물론 아니다. 뻔한 휴먼드라마 한 편에 가까운 파토스가 낭비되는 것처럼 불굴의 낙관론이 느껴진 것은 무대적 재현이 썩 세련되지 못함과도 관계있을 것이다.

간혹 너무 걸출한 장면 뒤에는 감당하기 어려운 마무리가 따르기 마련인데, 4시간 남짓한 스펙터클의 결말치론 뭔가 단편적이다. 어동이가 푸른색 옷을 걸치고 나무가 되거나, 무대 앞에 쪼그리고 앉은 어진네 앞에 상추가 피어나는 일차원적 재현은 그저 성실한 정도였다. 문제는 작가와 연출가의 의도에도 불구하고 이 성실함이 불굴의 낙관론을 단순화시킨 것이며, 결국은 그저 동화의 순결함에 머문 듯한 인상을 주었다는 사실이다. 그것이 구원의 신화던 또 어떤 형태의 기적적인 순간이던 간에 근거로 삼을만한 경이롭고도 굳건한 아이디어가 아쉽다. 솔직히, 우리는 이 희곡이 어떤 식으로든 끝까지 내기를 걸고 까칠하게 논쟁하길 바랐던 모양이다.

예술과 책임

리오타르는 거대서사의 가치 상실과 절대적 진리의 부재가 모든 것이 허용될 수 있다는 무비판적 태도로 오도될 수 있음을 저어하며 과거 어느 때보다 포스트모던한 사회의 개인이 가져야 할 기준으로 ‘윤리’를 제안한다. 이것을 예술로, 창작자들로 확대시켜 볼 때 그것은 바흐친이 말한 ‘책임’의 선상에서 이해할 수 있을 것이다. “삶에 대해 책임을 지지 않고 창조”하는 것이 더 쉽기 때문에 오늘의 예술이 삶에 대한 책임을 방기하며 “일상사의 소동에서 감미로운 음향과 기도의 세계로 들어간 듯 뻔뻔스런 자만”에 빠질 수 있음을 바흐친은 경고한다. 그리고 보니 ‘일상’과 ‘대지의 삶’에 지천으로 널려있는 것이 ‘철학’이며 ‘사상’이다. 연극이라고 다를 것 없다.

芸術と責任

—イ・ユンテク演出の〈原典遺書〉を中心に—

祥明大學校教養大学助教授 全 貞玉 Jun Jung Ok

人間は芸の中に居る時は生の中に居らず

生の中に居る時は芸の中に居ない。

これらが内的結合を果たす為に必要なものは

「責任の統一」のみである。

詩人は人生の卑俗な散文性が自分の詩に起因することを忘れてはならず

生活人は芸術の不毛性が

厳格なる要求を提示できない

私の未熟さにあることに気づかないといけない。

ミハイル・バフチン『芸術と責任』

リオタール(J.F. Lyotard)は1970年代以降世界がポストモダニズムの段階に入り、構想的で汎人類的論議(descourse)の代わりに、感覺的で個人的な、破片的論議が力を得たと断言する。彼は人類全体を進歩的メタナラティブ(meta-narrative)¹で繋いでいた伝統的な社会の絆が破壊され、資本主義が全世界に足早く拡散したことにより、近代的な真実と正義に関する汎人類的な訴えが、これ以上力を得られなくなったことにその原因を問う。人類は理念を盾に、理想的な解決策のため犠牲になることを個人に強要することが不可能になった。メタナラティブの従属物、もしくは動員された他者であった「個人」と「大地の生」はやっと時代を迎えたのである。最近韓国語訳された『私生活の歴史』(フィリップ・アリエス、ジョルジュ・デュビー他著)はメタナラティブを一番忠実に信奉してきた歴史学の変化を、のぞき見することができる事例であろう。指導者や英雄達の壮大な政治的・社会的歩みの裏側にある、普通の人々の、時間と空間に関する細かな探索は、忘れ去られていた人々への配慮ではなく、それ自体が歴史をしのぐ歴史であった。

演劇史において、メタナラティブの終末の痕跡は、リオタールが指摘した70年代以前から発見することができる。ほかでもない、アントン・チェーホフである。

1 絶対的な存在や真実によって保障される世のあらずじ。(訳者注)

プラトンが「白人」で「男性」で「自由市民」という同一者の視線から歴史上最大の命題である、イデア、救世、理想国家を語るためにこれまで排除してきた、「女性」、「辺境の生」、「大地の生」がチェーホフ劇の主題であった。希望のない人生を直視し、定住する所のない人々の心理的挫折を淡々と眺める作家の程度は、ドラマチックなフィクションと現実の関係を演劇の中で新たに成立させた。1898年、スタニスラブスキーとネミロヴィチ＝ダンチェンコが当時ロシア演劇の主なレパートリーであった「歴史悲劇」を克服するために目星をつけた劇作家がチェーホフであった理由もここにある。パク・クンヒョンの《青春礼賛》を筆頭にした、いわゆるパク・クンヒョン式「日常劇」は、近年韓国演劇の中で一番よく語られる言葉となった。韓国の日常劇はチェーホフ劇を基盤とし、舞台の様式的習慣みたいなものを作り出したのである。

2007年、『演劇評論』²が「演劇性と日常性」という主題を争点批評のテーマとして扱った。その中で、評論家ジャン・ソンヒ氏の論稿「日常性、韓国演劇の薬か毒か—日常性を扱ういくつかの範疇—」を引用すると以下のようなものである。「大衆文化から持ち込んだ、枠にはまった日常性」、「大衆の貧弱な語彙目録から反復生産された言語的緊張感のない日常性」、「裏町に住む非主流の人や都心貧困層、庶民のぼろ屋暮らしや奉公暮らしを通して得る、慰みの叙事」、「ノスタルジーを刺激する感想的復古」など。

もう一度その始まりを辿ると、メタナラティヴの終末は主体的人間としての個人を救うための世界の意志であった。それなのに、メタナラティヴを武装解除させ、やっとの思いで取り戻した我らの日常と大地の生は、たったこれっぽちのものなのか。

日常性そのものを否定するわけではない。取り戻した主体も間違っていない。問題は、権力化した世界に抑圧された人間の細々とした人生を舞台にするという行為そのものを、目的にしてしまったところにある。日常劇の中で日常は一つの手段でなければならない。それ自体が目的となる瞬間は、大地に立ち生きてゆく我らの実存する日常、その時のみである。日常を舞台化することだけに没頭し続けた結果、私達は「何のために」、「どうして」舞台の上に日常を描くのかという疑問を感じる余裕さえなかった。卑近な日常を通じ、社会を眺め直すのではなく、その風景の再

2 장성희 (2007) 「일상성, 한국연극의 약인가 독인가 -" 일상성 "을 다루는 몇 가지 범주」『연극평론』 45 권 pp73 - 89 /ジャン・ソンヒ (2007) 「日常性、韓国演劇の薬か毒か—日常性を扱ういくつかの範疇—」『演劇評論』 45 卷 pp73 - 89 (訳者注)

現にとどまってしまう、不真面目さを乱発してしまったのである。結局この不真面目さは、思考や考察を映す鏡としての演劇の存在感そのものを、相殺するほどになってしまった。私達の日常劇に必要なものは、日常を演劇的に取り込むための経験と、それに対する問題意識である。日常をある独特な視線通じて系列化し、そのエピソードを独創的な形で表現し、存在論的質問に拡張させて行ける作家が望まれる。

ここで、日常そのもので一つの歴史性を獲得する方法を見出した、バルト海の演劇

《Long life》(ラトビア、New Riga theatre)を思い出してみよう。ラジオの音で朝を迎え、お茶を飲み、家を掃除するという特徴のない日常は、残り一滴の牛乳まで貧乏たらしく飲み干す動作、死を目前にした老人の淡が喉に絡む音、一步も前に踏み出せないくらい衰弱した老人の微力な動きによってマイクロの単位まで拡大される。この細々とした日常の中で私達が発見することができるものは以下のようなものである。美しいバルト海に沿って発展してきた由緒高き文化を誇るラトビアの伝統、巨大なイデオロギーの植民地として過ごした半世紀に渡る軽薄な歴史、そして自分らの地図に刻み込まれた傷だらけの歴史を、ようやく理性的に振り返ることができるようになった人々の心的余裕の感じられる今日。これまで舞台で接することのなかった、衰えた肉体の些細な一日は、日常の政治学であり、歴史学であり、心理学であった。

我々はポストモダンな時代精神に魅了されたあまり、我々にとって不都合な社会的話題には無頓着になった。「日常」が含んでいたとげとげしさと辛辣さはどこに行ってしまったのだろうか。「日常」から恩恵を引き出す事がなぜ不可能なのか。「日常」と言う名で、たったこれっぽちか。

《原典遺書》、戯曲創作の慣習的クリシェに対する応手

電気も入らないゴミ処分場を生活の拠り所としている人々がいる。見た目とは裏腹に人々はここを「サスムチョン鹿村」と呼ぶ。知識人であるナム・ジョンは政府を相手に交渉し、ゴミ処分場の住民に地番を振り分ける計画を立てる。ナム・ジョンがこの計画を実現するためには、何の希望もなく生きていくゴミ処分場の住民を説得しなければならない。また、論理的な交渉の場を設けるよう政府を説得し、サスムチョン鹿村を暴力で支配するウチュルとの物理的な対立にも勝利しなければならない。結局、ゴミ処理場の人々

は地番を得ることに成功するが、最後の希望も盗み取られ、彼らの希望は蜃気楼となる。これが《原典遺書》³の内容だ。

《原典遺書》は一見、卑陋(ひろう)な辺境の人生を見せ、その原因を社会構造の問題とするという点で、既存の日常劇と同じ様に見える。「電気さえも場所を選ぶ鹿村」^{サスムチョン}の住民が、今の日常劇のペルソナである辺境の庶民たちであり、「構造化した社会が取り除くべき見本のような鹿村」^{サスムチョン}は資本主義社会のクロノトープ(chronotope)⁴である狭き小路の一角ではないか。しかし劇の冒頭から、辺境の人物であるはずの登場人物らが、馴染のない哲学的セリフを吐き出している。彼らは一切何者なのか。

STT(Street Theatre Troupe、ヨンヒダンゴリペ)の《原典遺書》(キム・ジファン作、イ・ユンテク演出)は、この10年の間韓国で公演された作品中で一、二を争う問題作と言えよう。時代の波に乗って氾濫している「日常劇」に喧嘩を売るその姿から、戯曲創作のテクニックだけが反復生産されている今日、久々に劇作家が身に着けるべき熾烈な自己認識を伺うことができる。

「気軽さが大勢になったこの時代に、些細な日常を描く演劇が主流になってしまった韓国演劇界に新たな方式の、私たちが忘れていた本質的演劇の鑑賞というものを提案してくれる作品である。短く、瞬間的で、抹消的な快感に慣れている観客に、また日常の話に居座っている韓国の演劇界に對して、この作品は時代を遡り、演劇の危機を突破し、その本質に近づこうとする。」

3 鹿村は資本主義の辺境に置かれた、ゴミ処分場の上に立つ村である。鹿村はゴミ処分場のため住所がなく、土地に関する権利も、電気さえもない。野蛮な本能と暴力でまみれた鹿村を支配するウチュルは、障がい者になった隣人(パク・コンジョ)の妻と子供(オジンとオドン)と一緒に暮らしている。ウチュルはこの一家を支配し虐待している。オジンの母はウチュルに虐待されながらも、ゴミで汚染した土地に種をまき畑を耕し続ける。ある日、ナム・ジョンの努力により鹿村の住民は住所を得る。しかし喜びも束の間、電化製品の廃棄物から再利用できる金が取れることが分かり、鹿村のゴミが高値で売れるようになる。鹿村は金を巡り、一層暴力と略奪が横行するようになる。その混乱の最中、オドンとオジンがウチュルに殴り殺される。亡くなったオドンは花の木になる。(《原典遺書》のあらすじの補足。訳者注)

4 クロノトープ(chronotope)とは、時間を意味する chromos と空間を意味する topos を合わせて作った時空間を意味する用語。ロシア人言語学者・文学研究者ミハイル・バフチーンが初めて使用した。(訳者注)

若手の劇作家であるキム・ジフンは《原典遺書》を、資本主義に対する同時代的被害意識と奇形な社会現象に対するイデオロギー的論議の戦場にした。これを成し遂げるために、社会的身分が人間の知的水準を決定するという偏見を崩すことで、作家は独特な人物を作り出した。主人公達の社会的身分それ自体は、私達が最近「日常劇」という名で舞台に登場させて来た辺境の悲涙な日常の中に住むアウトサイダー達と大きな差はない。しかし《原典遺書》の主人公達は、社会問題に対する論理的判断力と具体的な態度を持った知的なインテリゲンチヤなのである。

チョ・トクゴン⁵：満腹の子供らが食べ物を捨てた時、君はそれを拾って食べるかそれとも無視するかを決めないといけない。君はお腹が空いていて、人々は満腹だ。人間は食べなければならないし捨てなければならない。問おう。拾って食べるか、無視するか。肝に銘じておきなさい。決められなければ君は一生その重さに押しつぶされ生きていくことになる。

彼らの言葉が政治的、社会的論議と交差する時、作家の手腕が光る。この遺書は、社会と人間に対する様々な視線が縦横無人する「論議」の祭りであり、資本主義の弊害に関する知識人の講義文であり、理不尽な社会を経験した人々の切実な告発文になる。今日、私達の周りで起こっているような一般的な事件や常識だけでも、現代社会の様々な論議を演劇の中に取り込み拡大することが可能であるという、作家の意図が上記の文章から明確に伝わってくる。様々な論議の中でも、作家がこの作品の対局においているものは資本主義というイデオロギーである。作家は資本主義の理不尽さに対する怒りと今日の人間社会に関する直視を神話的想像力で混ぜ合わせて観客に見せる。作家は社会に対する個人的妄想が社会認識のための一つの道標となることを期待している。それを成し遂げるために、比喩的表現ではなく、生々しく言葉で述べる方を選択した。ナラティブ (narrative) とは個別の講義が行われているかのように勘違いするほどであり、主人公達の長々としたセリフが続く場面は、まるで左派の知識人の告解を聞くようである。

5 ナム・ジョンの友達。ナム・ジョンの理想論に対し、もっと現実的な思考を持った人物。最初は知識人であるナム・ジョンに共感するが、次第に理想だけを語るナム・ジョンに失望する。(訳者注)

ナム・ジョン：電気とは血液のような物なのです。多数の個人が集まり細胞の役割をするのが共同体というものであるなら、電気は血液のように廻らなければならない。世界を知りたくて旅行をするかのように、自分がある人生の旅行者であること。血が廻らなければわからない。足先の血があえて指先まで廻ってくる理由なのです。体は共同体であり、電気は血液なのだから細胞は何としてでも細胞と交換されなければならない。でなければ生きられない。交換機能を遮断したり拒否したら細胞は壊死してしまいます。体が腐ることなのです。世の中を腐らせないようにする力、電気の価値はそこにあるのです。私たちは電気から孤立している。ここを見てください。組織社会が取り除くべき見本としてとっておきの場所だ。(…)ここは時間だけがありふれています。光の中に町があり、闇の中には墓場があります。では、ここは一体どこなのか。人間の最低の条件が最大の条件に取って代わった場所にいるのですよ。

世の中を支配している「価値」そのものに潜り込み亀裂を入れるような、実践としての戯曲。そして、冷徹な視線から観点を設定する、力のある文は、彼の劇作家としての良心を見ているようである。自伝的な経験または自己告白のような幼稚な読法で作品を書き始める、一般的な文学作品執筆の順序から考えると、劇作家キム・ジフンは一先ず特別である。今日の演劇がスタイルリストとしての姿勢を保持することに没頭するあまり、単純で随筆のような演劇作りを、まるでポストモダンな時代精神のように理解してきた中、《原典遺書》の登場は一言で言うと「センセーショナル」であった。《原典遺書》は演劇が社会の告発者となる奇跡を夢見ていたのである。

ディストピア的空間と救世の神話

2008年に公演された《原典遺書》はSTT(Street Theatre Troupe、ヨンヒダンゴリペ)という団体の力が成し遂げた成果であった。舞台を見た後戯曲を読んでもみると、演劇を見ながら感じだ残念さが不平不満であると思えるほど、演劇は戯曲の不可能なところを可能にしていた。ジャンルの転移を強いられる運命を生まれ持った

戯曲にも関わらず、《原典遺書》はイメージとしての転移が難しく、再造作の枠を作るのが非常に混乱なケースである。劇作家は最初にこの団体とタックを組めたことを幸運に思うべきある。

イ・ユンテクは21世紀の、我が時代の残酷さをにじませる巨大なゴミの山を発明した。資本主義が作り出したディストピア的空間であるゴミの山。近年目にした中で一番息苦しく暴力的な光景である。このディストピア的空間としてのゴミの山はストーリーを進めていくための一種の方向舵である。ゴミの山は、作家が言及したように、「長らく続いてきた人間の欲望と資本主義的社会が作り出した、人間のもう一つの巨大な遺産」であり、鹿村の歴史を説明するためのスペクタクルな前史である。

廃墟の風景の中で、うかつに希望を即断するなどと言わんばかりに、鹿村では毎瞬間破壊的で不可解な暴力が展示される。ゴミの山に埋もれ、小さな窓でしか外部と意思疎通することができないウチュルの家は、その暴力の原因である、理解不能な怒りの発生地である。この憤怒が個人の性格や家庭の不和のような理由であったならば、このディストピア的空間でも一抹の希望を見ることができたであろう。しかし、ウチュルは巨大な産業廃棄物の汚れを食い育った奇形な「怪物」であり、私達の社会の「不安」である。なので、私達はこのウチュルの暴力を、一種の観覧の遊戯として捉えるという贅沢を望んではいけない。鹿村の暴力は見る人の神経に触るくらい原始的であり、反復的であり、しかもそこにはそもそも「思考」をいうものが抜け落ちているのである。

陰險な夢の中のようなこの空間からユートピアへと導くガイドとして、作家はナム・ジョンという人物を登場させる。ナム・ジョンは人間というアイデンティティとディストピア的空間の間で論議を試み、自らを時代の革命者と自任する。ナム・ジョンがこの革命のために手にした武器は、理性と知識である。しかし、もどかしくもこの理性と知性は、現実を細かく分析する優れた能力は持っているが、問題の解決の瞬間においては役に立たず挫折してしまう。理性の挫折というよりもその限界を認識したものと考えられる。

ナム・ジョンの絶望の裏側には、北欧の主神であるオーディンが世界を作る際ユグドラシルという木を植え世界を空と繋いだという、天地創造の宇宙樹に関する神話がある。《原典遺書》の中でこの宇宙樹に関する神話は、暴力の犠牲者であ

るオドンの魂が木となり鹿村に新たな命を与えることで救世の奇跡を成し遂げる。コンジョ⁶が立ち上がり、捨てられたゴミの山からみずみずしいサニーレタスが芽生える。しかし、この救世は価値のあるものであったのか。

畑にサニーレタスが芽生える。

どんどん大きく育つ。

……

破壊されなくなった我が家の跡を探すかのように記憶を探る顔

廃墟になった心の中から出口を探す顔

勿論、この救世神話は《原典遺書》の中に散りばめられた論議全体を貫通する中心点であり、到達すべき到着地であった。しかし劇の最後がヒューマニズムを主唱するドラマの、ありきたりなジャンルの蓋然性に従い、見慣れた叙事構造に包摂されてしまったような印象がある。

では、この不屈の楽観論を見て、私たちがもれなく感動を覚えるだろうという事実は、ただ安っぽいハッピーエンドの公式に過ぎないのであろうか。勿論そういう意味ではない。ありきたりのヒューマンドラマにパトスが無駄遣いされるように、この演劇の最後を楽観論に感じてしまうのは、舞台的再現のセンスの無さも関係しているのであろう。このように重たい内容の後には耐えきれないほど難解な結末が待っているものなのだが、4時間に及ぶスペクタクルの結末としてはどこか単片的すぎる。オドンが青い服を羽織って木になるとか、舞台の前でうずくまっているオジンの母の前にサニーレタスが芽生える場面は、ただ誠実に戯曲を再現したに過ぎない程度であった。問題は作家と演出家の意図が隠されていたにもかかわらず、この誠実さが単に楽観論を単純化したものにすぎなかったということである。結局、単なる童話の純潔さを表現するに留まっている印象を与えてしまった。それが救世の神話であれ、違う形の奇跡の瞬間であれ、何か根拠になるようなアイデアが、終盤に提示されなかったことが心残りである。私たちはこの戯曲がどんな形であろうと最後まで論争を行い、もがくことを期待していたのかも知れない。

6 コンジョはオドンとオジンの父。一人で山に行ってきた後、突然の高熱に見舞われ知的障害を患うようになる。(訳者注)

芸術と責任

リオタールはメタナラティブの価値の喪失と絶対的真理の不在が、何もかもが許容されるという「無批判的態度」に誤解されることを懸念している。彼は過去のどの時代よりも、ポストモダンな社会に生きる個人が持ち備えるべき価値基準として「倫理」を提案する。これを芸術に、そして創作者に拡大し考えると、それはバフチンの言う「責任」と同線上で理解することができる。バフチンは、「生に対し責任も持たずに創作する」方が容易であるため、今日の芸術が生に対する責任を放棄し、「日常の騒動から甘味な音響と祈りの世界に入ったかのようなずうずうしい自負」に陥る危険性を警告する。してみると、「日常」と「大地の生」にありふれているものが哲学であり、思想である。演劇も同じであろう。

(日本語訳 金アリン)