

<https://doi.org/10.21184/jkeia.2019.6.13.4.157>**Journal of the Korea Entertainment Industry Association**

ISSN 1976-6211(Print)

ISBN 2384-017X(Online)

<http://www.koen.or.kr>**Trans-boundary Characteristics of the Post-dramatic Play as a Cultural Content****Eun-A Song****Department of Theater, Cheongju University Professor***ABSTRACT**

If a drama play is interested in recreating the play text on stage, the post-drama play aims at a drama that has been liberated from the play text. In this process, the boundaries created by drama theater are dismantled. Actors and audiences, fiction and reality, theater and non-theater, works and events, language and non-language are the names of typical boundaries. The demolition of these boundaries is an opportunity to restore the festival character of ancient Greek theater, which was forgotten by drama theater. This has led to the dismantling of language-centric and play-centricism, which has dominated the play since Aristotle, and has led to a new play. If language-centered, play-centricism has brought about the crisis of drama, the post-dramatic play dismisses them and finds ways to communicate with the audience as new cultural content. The method is found above all in the restoration of dramaturgy. This is because the post-drama plays are more dependent on theatricality than literature. The demilitarized nature of post-dramatic play with enhanced theatricality will be a stepping stone to popularization, and this shows the possibility of post-dramatic play as cultural contents.

KEY WORDS : Post-dramatic play, Trans-boundary, Play text, Actors and audience, Theater and Non-Theater, Language and non-language

ARTICLE INFO: Received 23 May 2019, Revised 17 June 2019, Accepted 27 June 2019.

* Corresponding to : Eun-A Song

E-mail address : easong2001@hanmail.net

I. 서 론

문학사를 들추면 그 안에는 시와 소설, 비평, 그리고 연극이 포함된 경우가 많다. 연극이 문학의 일종으로 간주된다는 것을 알 수 있다. 이런 관점에서 보면 연극은 문학 작품(희곡 텍스트)을 무대 위에 재현(공연)하는 것을 목적으로 하게 된다. 여기에는 문학과 연극, 다시 말해서 희곡 텍스트와 연극 공연 사이의 관계설서가 선명하게 드러나 있다. 희곡이 원본이고 연극 공연은 희곡의 복사본인 것이다. 이것은 마치 음악에서 악보와 연주의 관계를 연상시킨다. 아무리 연주자의 해석이 중요하다고 하더라도 연주는 악보의 지배력에서 벗어날 수 없다. 이와 같이 연극의 공연을 음악의 연주처럼 생각하는 사람들이 많았다. 연극 공연은 희곡에 대한 해석일 뿐이어서 희곡의 지배력을 벗어날 수 없었던 것이다.

최근에는 희곡 텍스트의 지배에서 해방된 연극 공연을 모색하는 경우가 많다. 언어보다는 신체에 의존하는 연극이라든지, 정해진 대본 없이 즉흥 연기 중심으로 공연이 이루어지는 경우가 그러하다. 언어와 대본 중심의 연극이 ‘드라마 연극’이라고 한다면, 언어와 대본의 지배에서 벗어난 새로운 연극적 흐름을 한스-티스 레만[3]은 ‘포스트드라마 연극’이라고 명명했다. 레만의 뒤를 이어서 ‘근대적’ 드라마 연극을 중심으로 고대의 비극 공연과 현대의 포스트드라마 연극의 유사성을 비교하는 사람들도 있다[13]. 그만큼 최근의 ‘포스트드라마 연극’은 드라마 중심의 근대 연극의 틀을 벗어나고 있다는 것이다[9]. 따라서 언어와 문학 텍스트의 지배에서 해방된 포스트드라마 연극은 기존의 드라마 연극의 한계를 뛰어넘는 시도가 가능하다. 드라마 연극의 한계를 넘어서는 것은 연극과 비연극의 구분과 경계를 자유롭게 넘나든다는 것이기도 하다. 그 과정에서 형성되는 새로운 연극 공연은 기존의 드라마 연극에 비해서 대중에게 새로운 경험을 제공해줄 것인데, 거기에서 문화콘텐츠의 가능성을 발견할 수 있다.

일반적으로 문화콘텐츠는 말 그대로 내용적 요소에 한정되는 경우가 많은데, 포스트드라마 연극은 형식적 변형을 통해서 확보되는 콘텐츠라는 점에서 일반적인 문화콘텐츠와 차이를 보인다. 내용이 아니라 형식이 문화콘텐츠가 되었을 때, 그것은 새로운 형식적 가능

성뿐 아니라 새로운 내용의 생성으로 이어질 가능성이 많다. 여기에서는 포스트드라마 연극이라는 새로운 형식적 실험이 문화콘텐츠로서 기능할 수 있는 여러 가능성들을 점검해보고자 한다.

II. 본 론

2.1 고대 그리스 비극과 포스트드라마 연극

서양의 연극사에 따르면 희곡중심주의적 사고는 아리스토텔레스의 『시학』에서 시작되었다고 한다. 고대 그리스 비극의 후반부에 이르러 희곡 중심의 연극이 대두하였고, 이를 근거로 아리스토텔레스는 『시학』이라는 저술을 통해 희곡 중심의 연극론을 제시하였다는 것이다. 『시학』의 모델이 되었던 아이스킬로스의 연극에서는 코러스가 사라지고 대화 중심의 연극, 따라서 논리적 언어의 지배를 받는 연극으로 변질되었다. 그러므로 『시학』은 본래 축제와 제의적 성격이 강했던 고대 그리스 비극의 본질을 왜곡할 수밖에 없었는데, 그것이 근대의 드라마 연극으로 계승된 것이다. 포스트드라마 연극이 ‘반(反)아리스토텔레스’의 입장을 취하는 것은 여기에서 기원한다.

아리스토텔레스에 의해서 무시된 고대 비극의 본질을 복원하려고 했던 책이 니체의 『비극의 탄생』이다. 고대 그리스 비극의 본질을 두고 니체는 아리스토텔레스와 해석을 달리하고 있는 것이다. 이때 그리스 비극에서 니체가 주목하였던 것은 희곡이 아니라 음악이다. 희곡 중심의 연극에서 음악은 희곡을 재현하는 보조 장치일 뿐이고, 희곡에 종속되는 것을 당연하게 생각한다. 그러나 니체가 주목한 고대 그리스 비극에서는 음악정신이 연극의 중심을 차지하게 된다. 술의 신 디오니소스를 추종하여 도취와 광란의 축제를 벌이는 것이 연극의 핵심이기 때문이다. 아르토의 잔혹극도 니체의 뒤를 이어서 희곡 중심의 연극을 극복하는 것을 과제로 삼았다[1]. 그 뒤로 희곡, 텍스트, 드라마 중심의 연극을 극복하고자 하는 시도들이 활발히 진행되었고, 레만은 이를 가리켜 ‘포스트드라마 연극’이라고 칭했던 것이다.

그렇다면 포스트드라마는 아리스토텔레스 이전 시대, 즉 드라마 중심의 연극이 대두하기 이전(pre-drama) 시대의 연극 관념과 상당히 닮아 있는 것이다. 아리스토텔레스 이전의 고대 그리스 비극은 오늘날로 치면 연극보다는 오히려 축제와 제의에 더 가깝다고 할 수 있기

때문이다. 대화를 통한 극적 긴장감의 조성은 거의 없고, 코러스 중심의 퍼포먼스가 지배적인 위치를 차지한다.

이와 같은 연극은 우리나라의 고대 및 중세 연극에서도 쉽게 찾아볼 수 있다. 가령 굿을 생각해보면, 굿마당이라는 무대가 있고 무당이 배우로 등장하며 그가 신을 불러내어 대사를 읊조린다는 점에서 굿은 연극을 많이 닮아 있다. 더구나 무당은 관객을 끌어들이기 위해 음악에 맞춰 춤을 추거나 작두를 타는 등 퍼포먼스를 펼쳐 보이게 된다. 이 모든 과정은 정해진 절차에 따라 진행되긴 하지만 결코 대본에 의존하는 것은 아니다. 나중에 판소리에 이르러 정해진 대본을 충실하게 재현하고자 했지만, 이때도 북을 치며 소리를 한다는 음악적 성격이 압도적이다. 이에 비한다면 굿은 대본을 재현하는 것이 아니라 현장 상황에 따라 즉흥적으로 반응하는 공연 방식을 취하고 있다. 이처럼 드라마 이전의 연극이 희곡과 대본에서 자유롭다는 점을 생각해 보면, 희곡 중심의 연극에서 탈피하고자 하는 포스트드라마 연극과 고대 연극 사이의 친연성을 충분히 짐작할 수 있다.

2.2 포스트드라마 연극의 탈경계

이처럼 포스트드라마 연극이 희곡중심주의에서 탈피하여 연극의 고대적 본질을 회복하는 데 관심을 보이면서, 기존 연극에서 강조되었던 장벽과 경계들은 의미를 잃게 된다. 기존의 연극은 무엇보다도 희곡 중심의 연극이므로 희곡 텍스트를 정점으로 위계적 구조가 강하다. 그 위계질서를 유지하기 위해서 문학과 연극, 가상과 현실, 배우와 관객, 작품과 공연, 연극과 비연극 등의 선명한 경계가 강화되었던 것이다. 하지만 아방가르드에서 포스트모더니즘에 이르기까지 다양한 실험적인 연극 공연에서는 점차 그러한 경계가 사라지는 경향이 우세하다. 기존의 드라마 연극이 구축해놓은 다양한 경계들이 사라지는 현상을 ‘퍼포먼스’ (공연성)를 중심으로 해석한 책이 에리카 피셔-리히테의 『수행성의 미학(2004)』이다[10]. 그는 포스트드라마 연극의 특성을 퍼포먼스(공연성)로 파악하고 그 미학적 의미를 해명하여 퍼포먼스를 현대 연극의 새로운 경향으로 정립하고자 했다. 레만에 이어서 리히터는 문학을 연상시키는 작품 개념 대신에 해프닝을 연상시키는 이벤트(사건)를 공연(퍼포먼스)의 중요한 특성으로 강

조하고 있다. 그들에 의하면 연극의 중심이 작품에서 사건으로, 희곡에서 공연으로 이동하고 있다는 것이다. 그것은 연극이 문학으로부터 분리, 독립을 선언함으로써 시작된 현상이기도 하다. 그리고 문학 텍스트에서 해방되어 순수한 공연물로 재탄생한 포스트드라마 연극은 기존 드라마 연극이 세워둔 경계에 대한 재해석을 단행하게 된 것이다.

(1) 배우와 관객의 경계

이때 새롭게 부상하게 되는 것이 ‘관객’이다. 기존의 드라마 중심의 연극에서 관객은 ‘수동적인’ 소비자에 불과하였다. 배우는 마치 객석에 관객이 없는 것처럼 가정하고 연기해만 했다. 배우는 자신이 연기해야 할 배역에 몰입하는 것만으로 충분했다. 스타니슬라브스키의 ‘매소드 연기법’이 이를 가장 잘 보여준다. 또한 희곡 작가의 의도를 정확히 파악하는 것도 배역을 소화하는 데 중요한 절차에 해당한다. 배우와 연출가는 공연 이전에 희곡 작품을 분석하고 연구하지 않으면 안 되었다. 이 과정에서 관객이 해야 할 일은 불 꺼진 객석에서 침묵을 유지하며 배우의 연기에 감정이입을 시도하는 것만으로도 충분하다. 마찬가지로 배우도 객석에 앉아 있는 관객이 존재하지 않는다고 가정하고 연기에 몰입한다. 이처럼 배우와 관객은 양자 사이에 보이지 않는 벽이 있다고 가정해야만 한다. 관객은 배우의 공연장을 훑쳐보는 관음증자가 되어야 하는 것이다. 이처럼 배우와 관객 사이에는 넘어서는 안 되는 경계선이 선명하게 그어져 있다.

포스트드라마에서는 우선적으로 배우와 관객 사이에 있는 장벽이 철폐된다. 관객은 수동적인 관람객이 아니라 능동적인 참여자이기를 요청받는다. 포스트드라마 연극에서 관객은 또 다른 배우이기도 하다. 공연은 관객이 참여하지 않으면 완성되지 않게끔 설계되어 있다. 관객이 공연에 참여함으로써 공연은 비로소 완성되는 것이다. 물론 관객의 참여는 사전에 아무런 예고도 없으며 관객은 마치 준비되어 있지 않은 배우처럼 참여하게 된다. 그런 의미에서 기존의 드라마 연극에 비해서 포스트드라마 연극의 공연은 우발성을 포함하지 않을 수 없다.

이처럼 관객이 수동적인 관음증자가 아니라 능동적인 참여자로 바뀌게 되면, 자연스럽게 희곡 중심의 연극에서도 탈피할 수밖에 없다. 텍스트 대신에 몸이 강

조되는 이유가 여기에 있다. 에리카 피셔-리히테[10]도 지적하고 있는 것처럼 포스트드라마 연극의 사례로 행위예술가 마이라 아브라미비치(Avramovic)의 퍼포먼스가 자주 거론된다. 특히 그녀의 「성 토마스의 입술」이라는 공연이 대표적이다. 옷을 모두 벗은 상태에서 포도주를 마신다. 그 다음에 자신의 몸에 면도날로 별을 새기고 채찍을 가한다. 피가 흐르는 상태에서 얼음 십자가 위에 30분 동안 누워 있다. 한동안 수동적인 관음증에 익숙해 있던 관객은 시간이 흐르면서 태도가 돌변하게 된다. 더 이상 공연을 지켜만 볼 수 없었던 관객은 그녀를 얼음에서 끌어내리기로 마음먹은 것이다. 기독교적 의식을 연상시키는 이 공연에서 관객은 능동적인 참여자로 변하였으며, 관객의 참여를 통해서 공연이 완성되는 것을 경험하게 된다. 언어는 사라지고 신체를 통한 지각에서 변화를 경험하게 되는 것이다. 언어가 주변으로 밀려나면서 관객이 공연의 일부 분으로 부상하게 되는 현상이 발생하는 것이다.

(2) 현실과 허구의 경계

무대 위의 연극이 일상적 현실을 충실히 재현하면 할수록 관객은 일상을 벗어나 연극에 몰입할 수 있게 된다. 그러한 몰입에 오히려 이데올로기가 개입한다는 사실을 폭로한 사람이 브레히트이다. 따라서 브레히트는 관객이 사실주의적 연극 공연에 몰입하는 것을 방해하기 위해 서사극이라는 독특한 무대 연출을 선보인 것으로 유명하다. 브레히트는 관객이 공연장에서 수동적인 관음증자로 머무르면 일상으로 되돌아가서도 동일한 현상이 발생한다고 믿었다. 따라서 관객이 일상으로 되돌아가 능동적이고 비판적인 이성을 활성화하기 위해서 연극 공연에서부터 몰입을 방해할 필요가 있었다. 연극에 몰입하는 대신에 그 내용을 분석하고 비판할 수 있는 기회를 제공하면, 현실에서 작동하는 이데올로기에 몰입하지 않고 그에 대한 비판적 이성이 활동할 것이라 믿은 것이다. 그래서 브레히트는 연극이 재현하는 현실이 현실이 아니라 이데올로기의 산물임을 보여주고자 했다[5]. 그 결과 관객은 현실이 현실이 아니라는 것, 현실의 허구성을 인식하게 된다는 것이다. 브레히트는 일상적 현실이 허구적 가상임을 폭로함으로써 현실과 허구 사이의 교환 가능성을 열어둔 것이다.

마찬가지로 기존의 드라마 연극에 비해서 포스트드

라마 연극은 현실 재현의 의무를 강조하지 않는다. 정해진 텍스트에 의존하지 않는 것처럼 포스트드라마 연극은 외부의 현실에도 의존하지 않는다. 드라마 연극은 원근법 무대를 통해 환영을 만들어내고 관객으로 하여금 감정이입을 실행하도록 유도한다[3]. 따라서 드라마 연극에서 관객은 무대 위에 재현된 허구적 세계에 몰입함으로써 연극을 관람하는 동안만큼은 현실을 망각하고 현실에서 벗어날 수 있는 기회를 갖게 된다. 다시 말해서 일상에 젖은 관객이 무대를 통해서 일상의 잡념을 잊어버리고 낯선 세계를 경험할 수 있는 것이다. 그러나 일상의 현실을 재현하지 않는 포스트드라마 연극에서 관객은 몰입의 경험을 갖기 어렵다. 몰입의 순간 관객은 수동적 관음증자로 머물게 된다. 하지만 포스트드라마 연극에서 관객의 위치는 수동성에서 능동성으로, 관음증자에서 참여자로 바뀌게 된다.

이처럼 연극이 현실 재현의 의무로부터 해방됨으로써 연극은 연극 그 자체의 특성을 강화하게 된다. 연극은 무대 위의 현실이 허구임을 노골적으로 드러낼 수 있게 된 것이다. 연극에 대한 자의식은 메타연극적 속성을 강화하게 된다. 브레히트의 경우처럼 메타연극은 극적 환영을 의도적으로 파괴하고 연극이 실재가 아닌 허구라는 것, 즉 환영이라는 것을 스스로 드러내게 된다[6]. 관객은 허구로 밝혀진 연극을 관람하면서 실재와 환영을 비교하는 한편 자신이 살고 있는 현실에 대해서 사유할 수 있게 되는 것이다. 그것은 연극이 현실의 재현이 아니라 연극 그 자체의 재현이라는 형식을 취하게 됨으로써 강화된다.

(3) 연극과 비연극의 경계

연극이 그 자신을 재현한다는 것은 연극 자체에 대한 메타적 사고가 증대한다는 것을 의미한다. 연극은 연극 자체에 대한 비판과 반성적 사고를 중단하지 않게 된 것이다. 이것은 연극을 연극으로 만들어주는 것은 무엇인가에 대한 근본적 반성을 포함한다. 텍스트 중심주의와 현실 재현의 의무로부터 해방된 상태에서 연극의 정체성은 어디에서 찾을 수 있다는 것인가. 이러한 반성적 사고는 연극의 경계에 대한 급진적 반성으로 발전한다. 특히 텍스트 중심주의에서 해방된 포스트드라마 연극은 그 중심을 언어에서 몸으로 이동하고 있다. 그래서 오늘날 음악과 무용, 서커스 등 과거에는 비연극적이라고 판단되었던 요소들이 연극의 중

심으로 밀려들어오고 있는 것이다.

한국에서도 공연을 통해 센세이션을 일으켰던 벨기에의 아티스트 얀 파브르(Jan Fabre)의 공연 사례가 이를 대표한다. 그는 연출가 외에도 화가, 조각가, 안무가, 희곡작가, 의상디자이너 등 다양한 직함을 가지고 있는 것으로 유명하다. 특별히 그의 공연은 도발적인 상상력이 펼쳐지는 것으로 유명한데, 눈물과 땀, 오줌 등 신체와 체액에 대한 탐구의 연장에 있는 「눈물의 역사」가 2006년 한국에서 공연된 적이 있다. 그러나 관객이 그의 공연을 끝까지 지켜보는 것은 고통스러운 경험에 속한다. 예컨대, 피를 주제로 하는 「나는 피다」에서는 여성의 하얀 드레스를 생리혈로 물들이는 등 온몸이 피로 물든 무용수들을 선보이는 장면을 연출하고 있다. 한국에서 선보인 「눈물의 역사」에서도 여성 무용수들이 10여 분 동안 흐느껴 우는가 하면, 벌거벗은 몸으로 뛰어다니며 사다리 위에서 오줌을 누기도 한다. 그는 땀과 오줌과 눈물을 통해서 인간의 삶과 신체의 관계를 고찰할 수 있는 기회를 마련하고 있는 것이다.

얀 파브르의 공연에서도 확인할 수 있는 것처럼 현대 연극에서는 공연적 요소가 강해지면서 현대 무용과 구별이 되지 않는 경우가 점차 늘고 있다. 이것은 연극과 무용, 음악 사이에 차이가 없었던 고대 그리스 연극으로 회귀하는 것인지도 모른다. 그러나 이것은 연극의 가능성이 언어에서 몸으로 확장되고 있다는 것을 입증하는 사례로 볼 수 있다. 몸은 연극의 또 다른 언어라고 할 수 있기 때문이다. 물론 연극의 언어를 몸으로까지 확장한 것으로 보는 것은 연극의 입장이고, 무용의 입장에서 보면 그것은 무용에 연극적 요소가 침투한 것으로 생각할 수 있다. 따라서 무용에 연극적 요소가 침투하는 것에 반대하며 무용 고유의 속성을 지키고자 하는 경향이 발생할 수 있다[14]. 경계의 소멸은 곧 두 장르의 생존이 걸린 문제이기 때문이다.

그럼에도 불구하고 오늘날 연극을 관람하는 관객은 현대 연극에 도입된 새로운 신체 언어들에 민감해질 준비가 되어 있어야 한다. 그것은 그동안 관객 자신이 있고 있었던 신체적 감각과 지각에 민감해질 수 있는 기회이기도 하다.

(4) 의도된 작품과 우연적 사건의 경계

아리스토텔레스는 그의 『시학』에서 연극의 핵심이

플롯에 있다는 것, 그리고 그 플롯은 우연성을 배제하고 필연성의 구조로 사건을 배열하는 것이라는 입장을 밝혔다. 데우스 엑스 마키나(deus ex machina)와 같은 외부적 요인에 의해서 사건이 해결되지 않고 사건 내부의 필연적 논리에 의해서 사건이 진행되어야 한다는 관점인 것이다. 이렇게 연극에서 우연적 요소를 추방해야 한다는 원칙은 드라마 연극에서도 그대로 유지되었다.

그러나 20세기 초 아방가르드 예술가들에 의해서 다시 우연성이 새롭게 조명을 받게 되었다. 예컨대, 다다이스트들은 무작위로 추출된 단어 카드를 그대로 연결하여 의도성이 배제된 순수시를 창작하고자 했다. 그 뒤를 잇는 초현실주의자들의 자동기술법이 저자의 의도성, 의식성이 개입하지 않는 무의식성을 발굴하기 위한 시도였다는 것은 잘 알려진 사실이다. 그들은 저자의 의도 대신에 우연성에서 새로운 예술성의 근거를 찾고자 했던 것이다.

1960년대 이후의 연극에서는 우연성을 공연의 조건이자 가능성을 받아들이고 기꺼이 활용하는 경향이 늘었다[10]. 연극에서 우연성의 증대는 무대와 관객 사이에 있는 장벽이 사라짐으로써 가능해졌다. 관객의 반응을 연출의 전략으로 고려하기 시작하면서 무대와 관객 사이의 상호작용의 가능성이 급격히 증대하였기 때문이다. 우연성의 증대는 어떤 의미에서 연극의 고유한 속성이라고 할 수 있는 일회성, 찰나성, 반복불가능성이 강화되는 것을 의미한다. 매 공연마다 우연성의 개입으로 인해서 다른 공연이 연출될 수밖에 없는 것이다. 이것을 가리켜서 에리카 피셔-리히테[10]는 ‘사건으로서의 공연’이라는 표현을 사용하고 있다. 고전적인 드라마 연극이 완결되고 폐쇄적인 작품을 지향했다면, 포스트드라마 연극은 미완결 상태로 개방되어 있으며 지금 현재 발생하는 사건을 의도했다는 것이다.

연극에서 사건성의 강화는 연극이라는 개념보다는 공연예술이라는 좀 더 포괄적인 개념을 선호하게 되는 계기가 된다. 이러한 경향은 문학 텍스트에서 연극이 독립성을 강조한 이래로 더욱 강화되어, 연극은 이제 문학예술보다는 공연예술에 속한다는 인식을 확산시키고 있다. 이것은 오히려 연극의 순수성을 회복하는 것이기도 하다. 이러한 연극계의 변화는 20세기 퍼포먼스 예술의 등장으로 더욱 가속화되고 있다. 그러나 퍼포먼스라는 라이브 형식의 예술은 사실상 고대 연극의

제의성과 축제적 성격을 회복하는 것이기도 하다. 아리스토텔레스의 『시학』 이래로 연극에서 사라졌던 축제적 요소, 제의적 요소가 퍼포먼스 예술의 부상을 통해서 다시 조명을 받게 된 것이다[11]. 이것은 연극이 인간의 신체적 삶에 잠재하는 ‘공연성’에 주목하게 되는 계기가 되고 있다.

퍼포먼스는 연극이 희곡 텍스트의 지배에서 해방되면서 열려진 새로운 가능성의 분야이기도 하다. 이를 반영하듯이 말 중심의 공연에서 벗어나 관객과 새로운 언어로 소통하고자 하는 ‘논버벌 퍼포먼스(nonverbal performance)’가 새롭게 부상하고 있다. 기존의 언어 중심의 공연이 아니라 비재현적이면서 감각적 총체적 표현을 중시하면서도 장르들을 서로 섞고, 네러티브와 의미의 구조를 철저하게 파괴하는 것이 퍼포먼스 연극의 특성이라면, 논버벌 퍼포먼스는 특별히 감각 자체를 탐닉하면서 해방적 유희성을 강하게 내포하는 특징이 있다[12]. 한국에서도 1997년 「난타」 공연의 성공 이후로 논버벌 퍼포먼스에 대한 대중들의 관심이 높아지고 있다.

이처럼 희곡 텍스트의 지배에서 벗어난 연극은 공연예술의 순수성을 회복하면서 말과 대사가 아니라 새로운 방식으로 대중과 소통하기 위한 다양한 언어를 개발하는 경향을 보이고 있다. 그것은 희곡 텍스트를 통해 사전에 기획된 의도성보다는 관객과 더불어 무대화되는 과정에서 야기되는 우발적인 사건에 주목하고자 하는 포스트드라마 연극의 특성을 잘 보여주고 있다.

(5) 언어와 비언어의 경계

종래의 드라마 연극이 언어의 의미를 무대 위에서 재현하는 것을 목적으로 삼으면서, 배우를 비롯한 무대 위의 모든 요소들은 언어의 의미 전달을 보조하는 역할을 담당해야 했다. 하지만 희곡 텍스트의 지배에서 해방된 포스트드라마에서 언어는 중심적 위치를 박탈당하게 된다. 오히려 언어의 의미 전달을 위해서 부수적인 지위에 있었던 무대미술, 음향, 조명 등의 무대 요소들이 각광을 받기 시작했다. 배우도 마찬가지로 언어를 전달하기 위한 부수적인 역할을 담당했던 몸의 움직임이 독자적인 관심의 대상으로 부상할 수 있게 된 것이다. 이것은 어떤 의미에서는 언어와 비언어적 요소들 사이의 불평등이 해소되는 장면을 보여준다.

오직 희곡 텍스트의 언어적 의미 전달을 위해서만 봉사하던 무대 요소들이 자기 목소리를 회복하면서 무대 위의 공연은 수평적인 평등 상태를 경험하게 된다. 다른 무대 요소들이 모두 중심을 위해서 봉사할 의무가 사라진 것이다.

이처럼 무대 위에서 언어의 지배력 약화는 역설적이게도 언어학의 새로운 발견과 연관된다. 종래의 언어학에서 언어와 사물, 그리고 그 지시적 관계는 의심할 수 없는 언어적 사실이었다. 그러나 20세기 초반의 언어학자 소쉬르는 언어와 사물이 지시적 관계를 맺는 것은 언어와 다른 언어들 사이의 차이에 따른 자의적 효과일 뿐이라고 주장했다. 언어의 의미는 사물과의 지시적 관계에서 성립하는 것이 아니라 언어들 사이의 차이에서 비롯된다는 것이다. 이것은 사물에 대한 언어의 지시적 관계에서 언어를 해방시키는 한편, 언어의 지시적 의미에 대한 근본적 불신을 낳게 되는 결과에 이르게 했다.

이와 더불어 오스틴[4]은 그의 저서 『말과 행위』에서 참된 진술과 거짓된 진술이 구분이 가능한 진술문 이외에 수행문의 존재를 부각하였다. 수행문은 명령이나 선언처럼 말 자체가 행위의 역할을 포함하는 언어를 가리킨다. 진술문은 언어가 지시하는 대상을 통해서 참과 거짓이 판별되는 것이라 언어와 대상의 관계가 중요하지만, 수행문은 진술문에서 포착하지 못했던 언어의 다양한 요소들에 대한 관심을 불러일으킨다. 이것은 기존의 현실과 정해진 텍스트의 언어를 재현하는 진술문 중심의 연극이 의미의 해석을 강요하는 경향이 있다는 인식으로 이어진다. 따라서 의미의 재현과 의미의 해석에서 독립된 언어적 요소들에 대한 관심을 유발하는 수행문 지향의 연극이 부상하게 된 것이다. 의미를 전달하는 언어적 요소뿐 아니라 신체적 언어를 포함한 다양한 비언어적 소리들 또한 연극의 구성 요소로 자리를 잡게 된 것이다.

III. 결 론

이상에서 드라마 연극이 연극의 정체성을 유지하기 위해서 만들어놓았던 경계들을 알아보고, 이러한 경계들이 포스트드라마 연극을 통해서 해체되는 과정을 살펴해보았다. 그러나 본래는 연극의 정체성을 유지하기 위해 만들었다던 여러 경계들이 사실은 연극을 문학에

종속시키는 과정에서 형성된 것을 폭로한 것은 포스트드라마 연극의 성과이다. 포스트드라마가 드라마 중심의 연극, 즉 희곡 텍스트의 지배를 받는 연극을 거절한 이유가 여기에 있다. 포스트드라마 연극의 길을 개척한 사람들은 오랜 기간 연극이 문학의 지배를 받으면서 연극의 연극성이 오히려 변질되고 훼손되었다고 판단한 것이다. 따라서 문학성의 지배를 배제한 순수 연극성의 독립성을 강화하는 것이 포스트드라마 연극의 일차적 특성이 되었다. 드라마 연극의 지배로 인해서 오랫동안 잊혀졌던 연극의 축제적, 제의적 성격이 다시 회복되는 것도 이와 무관하지 않다. 나아가 최근 공연예술 콘텐츠에서 텍스트가 아닌 동작, 음향, 무대 장치 등 주변적 요소들이 관객 만족도에 중요한 요소가 되는 것도 포스트드라마의 탈경계적 성격이라고 설명할 수 있다.

고대 그리스 연극의 축제적 성격은 아리스토텔레스의 『시학』 이래로 현실의 모방, 언어의 재현, 대화 중심의 연극으로 위축되었던 것이다. 이후 더욱 제도화된 드라마 연극은 고대 연극의 요소를 모두 제거하고 무대 위에 희곡 텍스트를 재현하는 것으로 고착화된 것이다. 그러나 드라마 중심의 연극은 현대적 미디어의 발전과 현대인들의 지각 방식의 변화를 반영하지 못한다는 한계를 드러내었다. 스펙터클이 범람하는 현대 사회에서 연극은 구시대적 연극만을 고집함으로써 위기를 맞이하게 된 것이다. 그런 의미에서 기존의 드라마 중심의 연극에 찾아온 위기를 벗어나고, 현대적 미디어가 수행하는 기능을 연극으로 흡수하려는 포스트드라마 연극의 등장은 새로운 가능성의 발견이기도 하다.

이제 연극은 드라마 연극이 스스로 만들어놓은 정체성의 감옥에서 벗어나 새로운 문화콘텐츠로서 다양한 변신을 시도할 수 있게 된 것이다. 앞서 살펴본 경계의 철폐는 포스트드라마 연극 자체가 새로운 문화콘텐츠가 되기 위해서 필요한 작업이라 할 수 있다. 우선 종래 배우 중심의 연극에서 벗어나 관객을 제 2의 배우로 승격시킨 것은 포스트드라마 연극의 가장 큰 장점이라고 할 수 있다. 여타의 공연예술에서도 무대와 관객의 거리를 없애고 상호소통을 강조하기는 하지만, 관객을 무대의 중심에 세우는 시도는 찾아보기 어렵다. 그런 의미에서 포스트드라마 연극에서 관객성의 새로운 발견은 포스트드라마 연극이 문화콘텐츠로서

대중적 위상을 차지하게 만드는 중요한 발판이 될 것이다. 이것은 포스트드라마의 고유성이면서 관객 확보의 근거가 될 것이기 때문이다.

무대와 객석의 경계 해체는 자연스럽게 무대 위에서 실현되는 허구적, 가상적 세계와 관객이 거주하는 현실 세계의 경계 해체를 유발하게 된다. 더욱이 무대 위에서 펼쳐지는 허구적 장면에 일상과 현실이 침투할 수 있게 하는 것은 브레히트가 강조했던 것처럼 연극의 이데올로기적 기능을 제거하는 역할을 수행하게 만든다. 이것은 연극적 무대와 현실 세계 사이의 차이를 무화시킴으로써 연극에 대한 친밀감을 유도하며, 동시에 일상 현실에 잠재하는 이데올로기에 대한 민감성을 강화하여 현대인들의 지각 방식의 변화에 부응할 수 있게 한다.

이처럼 종래에는 비연극적이라는 이유로 배제되었던 것들이 복원되고, 언어의 의미 해석을 강요하는 드라마 연극의 제한된 성격을 벗어남으로써 포스트드라마 연극은 새로운 문화콘텐츠로서 대중성을 확보할 가능성이 무궁하다. 그러나 이것은 비단 대중성의 확보에서 그치는 것이 아니라 기존의 드라마 연극에서 미진했던 연극성을 강화하는 것이기도 하다. 그동안의 드라마 연극이 연극성보다는 문학성 중심이었다는 것을 생각하면 포스트드라마 연극이야말로 연극의 순수성을 회복하는 경향이라 할 수 있다. 이처럼 대중성과 연극성을 동시에 겸비하고 있는 포스트드라마 연극은 새로운 스펙터클의 시대에 연극이 지향해야 할 바를 모범적으로 보여주고 있다고 하겠다.

References

- [1] H. Kim, *Basis of Postdramatic theater aesthetics : Nietzsche and Artaud*, Studies in Foreign Literature, Vol. 41, 2011.
- [2] E. A. Song, W. S. Pyo, and J. M. Lim, *Trans-boundary Characteristics of the Post-drama*, Proceedings of spring conference for the Korea Entertainment Industry Association, pp. 49-53, 2019.
- [3] H-T. Lehmann (김기란 역), *Postdramatisches theater(포스트드라마 연극)*, Hyundaemihaksa, 2008.

- [4] J. L. Austin (김영진 역), *How to Do Things With Words(말과 행위)*, 서광사, 2005.
- [5] K. D. Kang, *Ideology and Art: Spinoza or Brecht*, *Marxism* 21, Vol. 9, No. 3, p. 230, 2012.
- [6] Y. Y. Kim, and J. H. Cho, *A Study of Director's Approach to Reinforce Metatheatricality in Tennessee Williams's The Glass Menagerie*, *Humanities Contents*, Vol. 48, p. 191, 2018.
- [7] E. A. Song, and J. M. Lim, *The Decision Factors of Customer Delight in the Performing Art Contents*, *Journal of the Korea Entertainment Industry Association*, Vol. 12, No. 1, pp. 105-114, 2018.
- [8] E. A. Song, W. S. Pyo, and J. M. Lim, *The Influential Factors for the Customer Satisfaction in the Musical Performing Art*, *Journal of the Korea Entertainment Industry Association*, Vol. 11, No. 4, pp. 37-47, 2017.
- [9] H. K. Kim et al., *Esthetics of Post-Drama Theater(포스트드라마 연극의 미학)*, Prunsasang, 2011.
- [10] Erika Fischer-Lichte (김정숙 역), *Aesthetik des Performativen(수행성의 미학)*, 문학과지성사, 2017.
- [11] 유봉근, *레만의 포스트드라마 연극론에서 수행성과 매체성의 문제*, 공연과리뷰, 제84권, pp. 16-31, 2014.
- [12] 이원현, *한국 논버벌 퍼포먼스의 본질과 방향성에 대한 재고*, 공연과리뷰, 제64권, pp. 47-56, 2009.
- [13] 이재민, *포스트드라마 연극의 역사적 형성과정*, 한국드라마학회 추계학술대회자료집, pp. 14-23, 2015.
- [14] 장광열, *‘유립 감상’의 두 컨템포러리 춤, 그 도전과 꿈*, 공연과 리뷰, 제52권, pp. 198-204, 2006.

요 약

드라마 연극이 희곡 텍스트를 무대 위에 재현하는데 관심을 두고 있다면, 포스트드라마 연극은 희곡 텍스트로부터 해방된 연극을 지향한다. 이 과정에서 드라마 연극이 만들어놓은 여러 경계들이 해체된다. 배우와 관객, 허구와 현실, 연극과 비연극, 작품과 사건, 언어와 비언어 등이 대표적인 경계의 이름이다. 이러한 경계의 해체는 드라마 연극에 의해서 잊혀졌던 고대 그리스 연극의 축제적 성격을 복원하는 계기가 된다. 이것은 아리스토텔레스 이래로 연극을 지배하였던 언어중심주의, 희곡중심주의를 해체하고 새로운 연극을 지향하게 한다. 언어중심주의, 희곡중심주의가 연극의 위기를 자초했다면, 포스트드라마 연극은 그것들을 해체함으로써 새로운 문화콘텐츠로서 관객과 소통하는 방법을 찾게 한다. 그 방법은 무엇보다 연극성의 회복에서 발견된다. 드라마 연극이 연극성보다 문학성에 종속된 것에 비해서 포스트드라마 연극은 문학성으로부터 해방된 연극성을 지향하고 있기 때문이다. 연극성이 강화된 포스트드라마 연극의 탈경계적 성격은 대중성 획득의 발판이 될 것이며, 이는 포스트드라마 연극의 문화콘텐츠로서의 가능성을 보여준다.

핵심어 : 포스트드라마 연극, 탈경계, 희곡 텍스트, 배우와 관객, 연극과 비연극, 언어와 비언어



Eun-A Song received the Ph.D. degree in the Department of Film and Theater from the Cheongju University in 2015.

E-mail address: easong2001@hanmail.net

문화콘텐츠로서 포스트드라마 연극의 탈경계적 성격

송은아

청주대학교 연극학과 교수