

# 조엘 폼므라와 장-끌로드 그룸베르그의 작품에서 나타나는 연출적 글쓰기 : 픽션의 정치

## The Directive Writing in the Works of Joël Pommerat and Jean-Claude Grumberg : "le politique" of Fiction

하형주

청운대학교 공연영상예술학부 연기예술학과

Hyung-Ju Ha(hyungjooa@gmail.com)

### 요약

본 논문은 포스트모던 연극/예술의 한계를 너머 새로운 글쓰기로서 '픽션'을 고찰하고자 한다. 이 픽션은 관객들이 감정이입해야만 하는 환영적인 것이 아니라, 내용에 대한 형식의 무관심을 드러낸다. 이 픽션은 그래서 재현적 규범에 반대하며 말의 오래된 미메시스에 반대한다. 또한, 포스트모던 예술의 위기, 이미지의 종언에 대해 반박하면서 철학자 자크 랑시에르는, 플라톤적 미메시스를 비틀어, 모방적 방식에 의해 유사성의 차용 가능성을 언급한다. 이 유사성을 차용한 이미지는, 그래서 내용에 대한 형식의 무관심을 드러내면서 의미작용의 상실과 함께 방황한다. 이 방황하는 말들은 마치 상형문자처럼, "화석들 또는 흠패인 돌들에 썩어진 역사를 담고있는 방식으로" 자신의 진리를 표현하는 것이다. 따라서 대안없는 해체라고 비판받은 포스트모던 연극의 대안으로서 새로이 소환되는 '픽션'은 현실에 대립하는 것이 아니라, 현실로서 '어떤 실재성'을 형성하는 방식으로 인간정신의 방식 자체를 유희하게 하는 것을 허용하는 "사유의 움직임"이다.

이러한 관점에서, 본 연구는 산출하는 것과 산출되는 것 사이의 무매개적 관계를 위해 단순히 직접적인 반영을 해고하는 유사성을 차용하는 글쓰기를 행하는 두 작가, 조엘 폼므라와 장-끌로드 그룸베르그의 작품들을 살펴본다. 이들의 글쓰기는 기존의 픽션이 가지고 있었던 개념을 벗어나 새로운 미학적 글쓰기로서, 문학적 창작과 정치적인 것이 교차되어있는 방식일 뿐 아니라 사유의 움직임을 드러낸다.

■ 중심어 : | 픽션의 정치 | 미메시스 | 이미지 | 조엘 폼므라 | 장-끌로드 그룸베르그 | 자크 랑시에르 |

### Abstract

This study is concerned with "fiction" as a new form of writing over the limits of the post-modernist theater/arts. Fiction is not something illusory that demands the audience's empathy but something that unveils form's disinterest in content. Thus, in this paper, I examine a fiction as the opposition of any representational norm and words' old mimesis. Rebutting the crisis of post-modern art and the end of images, philosopher Jacques Rancière mentions the possibility of appropriating similarity in an imitative way by twisting Platonic mimesis. The image of this similarity wanders alongside the loss of signification, unmasking the form's indifference to content. These wandering words represent their own truth "in a way fossils or grooved stones encapsulate histories" as hieroglyphics. This "fiction" as an alternative of post-modernist plays is not any confrontation of reality but the "movement of thinking" that allows the human spirit to play in a way of shaping "some substantiality."

In this sense, I examines works by two French writers, Joël Pommerat (1963~) and Jean-Claude Grumberg (1939~) who have carried out their writing practices of appropriating similarity that dissolves any simple "immediate reflection" for non-intermediate relations between the producing and the produced. Their writing is a cross of literary creation and "le politique" as a new aesthetic practice of writing and reveals the movement of thinking, departing from the preexisting concept of fiction.

■ keyword : | "politique" of Fiction | Mimesis | Image | Joel Pommerat | Jean-Claude Grumberg Jacques Ranciere |

\* 이 논문은 2016년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2016S1A5A8020343)

접수일자 : 2019년 03월 25일

심사완료일 : 2019년 04월 23일

수정일자 : 2019년 04월 22일

교신저자 : 하형주, e-mail : hyungjooa@gmail.com

## I. 들어가는 말

21세기 연극에 대한 논의는 포스트모더니즘의 영향을 논하지 않고는 불가능하다. 서구 형이상학의 이분법적 도식이 가져온 중심론과 절대화된 이성적 주체에 대한 반성은 이분법적 도식으로 인한 위계적 폭력성을 폭로하며, 메타담론에 대한 비판과 함께 탈중심론으로의 사유의 전환을 가져왔다. 단선적이고 단일화된 글쓰기에 의해 이루어지는 헤게모니적 관점을 표명하지 않고자 하는 포스트모던 연극은 권위적인 직접적인 메시지 전달을 거부하였다. 이러한 경향은 특히, 프랑스에서 포스트모던의 영향 하에서 이루어진 일상극의 대표적 작가인 미셸 비나베르(Michel Vinaver, 1927~)의 작품에서도 나타난다. 비나베르는 자신의 『연극에 관한 글쓰기, *Ecrit sur le Théâtre*』에서 헤게모니적인 관점을 드러내고자 하는 연극은 공허하며 희망을 사라지게 한다고 언급하였다. 그래서 많은 포스트모던 연극들은, 한편으로는 사회적 위계 위에서 예술의 위계를 그대로 드러내는 유사성을 배제하며, 그리고 다른 한편으로 일상적 삶의 형식과 대상들로부터 모방적 실천을 분리하는 원칙을 배제하고자 하였다.

그런데, 포스트모더니즘의 영향 하에 이루어진 해체적 글쓰기, 저자의 부재는 자연스럽게 어떠한 주도적 윤리도 갖지 않는 예술작품을 산출하였다. 다시 말하자면, 이들 작품들은 모든 인물들, 모든 사물들, 모든 상황들의 동등한 가치를 주장하면서 단순히 '전시'되거나 혹은 대사들이 우연적으로 행해지도록 한다는데 그 특징이 있다. 하지만, 이렇게 우연적 요소에 의해서만 작동되면서, 독자나 관객에게 열려져 있는 작품들은 증가적인 사태들의 무의미로서 어떤 것도 읽혀질 수 없게 된다. 그래서 포스트모던 예술작품은 아무것도 보지 못하게 하며, 단지 단어들의 '물질적 현전'만을 강요하였다. 그리고 작품에서 이미지의 순수하고 번역할 수 없는 감각적인 직접성이 작품의 전부가 된다. 말하자면, 비-위계적, 탈-중심적 인식에 근거해 어떠한 사회참여도 어떠한 주도적인 윤리도 갖지 않으며, 단지 정신적 기질의 권고를 따르거나, 작품의 '지금'과 '여기'에 존재하는 동시적인 질료적 권고만을 따르는 포스트모던 극작술은 단순히 이미지의 순수하고 번역할 수 없는 '감각적'

직접성이 전부가 된다. 게다가, 우연에 의한 무작위적인 작동에 의해 성취되면서 포스트모던 예술은 '보지 못하게' 하며, 단지 사건의 나열로서 '전시'될 뿐이라는 한계를 지닌다. 결국, 이런 이유로, 포스트모던 예술은 방향성을 상실했다는 비판을 면치 못하게 된 것도 사실이다. 사실, 프랑스 연극학자 파트리스 파비스는 한국에서 출판된 『포스트드라마 연극의 미학』에 실려 있는 자신의 글, 「포스트드라마 연극에 관한 고찰들」에서 '대안 없는 해체'를 향하고 있는 포스트모던 연극의 한계점을 제기하며 이러한 문제점에 대해 반성적 사유를 촉구하고 있다. 하지만 한국 연극계에서 이에 대한 구체적인 논의는 진행되지 못하고 있는 실정이다.

이런 문제에 대한 인식 하에서 보면, 21세기 현대 연극/예술에서 논의되는 가장 중요한 화두는 자연스럽게 포스트모던 연극/예술이 가지는 한계와 그 대안에 대한 것이리라. 그렇다면, 단순히 던져지는 오브제의 물성에 머무르는 '전시된' 연극 혹은 '대안 없는 해체'로 향해가는 연극 작품에서 어떻게 예술가의 영혼의 흐름을 담보해낼 수 있는지? 또한 이 연극은 어떻게 대중과 소통가능하며, '감성적인 것의 나눔'을 가능하게 할 수 있는지? 등과 같은 질문들이 제기된다. 그래서 본 논문에서는 포스트모던 예술에 대한 반성과 함께 철학적 논의를 개진하고 있는 철학자 자크 랑시에르(Jacques Rancière, 1940~)의 반성적 사유에 기대어 포스트모던 연극의 한계를 벗어나 '새로운 글쓰기'로서의 '픽션(*la fiction*)'의 개념을 고찰하고자 한다. 하지만, 여기서 말하고자 하는 픽션은 아리스토텔레스의 재현 개념에 근거해 다시 과거로 돌아가고자 하는 것이 아니다. 사실, 서술의 인과적 논리와 위계적 주체에 의한 장르의 헤게모니적 관점들을 근거로 하는 아리스토텔레스적 픽션은 포스트모던 예술이 반성하고자 했던 근본적 문제점을 그대로 안고 있다. 따라서 본 논문을 통해 고찰하고자 하는 것은 말의 오래된 미메시스에 반대하는 '새로운 글쓰기'로서의 '픽션'이며, 이 픽션은 철학자 랑시에르의 "정치적인 것(*le politique*)"의 미학적 개념을 자연스럽게 포섭한다.

랑시에르의 용어 "정치적인 것(*le politique*)"은 우리가 일반적으로 알고 있는 '정치'와 다르다. 프랑스 단어 '정치'는 '*la politique*'라는 여성 명사이다. 이 단어의

의미는 프랑수아 로베르 사전에서 “나라를 다스리는 일, 국가의 권력을 획득하고 유지하며 행사하는 활동(기술)”이라고 그 의미를 정의한다. 그러나 이 단어의 실제적인 의미는, 랑시에르에 의하면, “당들 간의 권력 투쟁과 이 권력의 행사”이며, ‘통치책략’이라는 의미를 지닌다. 그래서 랑시에르는 이 여성명사, 정치(la politique)와 구분해 ‘정치적(politique)’이라는 형용사에 정관사 ‘le’를 붙여 남성명사 “정치적인 것(le politique)”이라는 새로운 용어를 만든다[1]. 이렇게 구분된 이 용어, “정치적인 것”은 랑시에르에 의하면, 통치책략으로서 권력의 행사나 권력을 위한 투쟁인 치안의 논리로서의 정치가 아니라, 소음으로 밖에 지각되지 않았던 것을 담론으로 들리게 만드는 공동체의 원리들에 대해 말하는 것으로, 정치로 통용되고 있는 명사와의 ‘틈’을 드러내고자 하는데 그 목적이 있다. 다시 말하자면, ‘정치적인 것’이란 권력을 위한 투쟁이나 권력행사가 아니라 평등을 전제로 하는 상태에서 차이를 드러내는 ‘틈’, ‘균열’을 보이는 것이다. 이런 이유로, ‘정치적인 것’은 연극이 전달하는 메시지들 때문에 정치적인 것이 아니며, 또한 연극이 사회구조, 정치적 운동들, 다양한 정체성들을 표상하는 방식 때문에 정치적인 것이 아니다. 다시 말해, ‘정치적인 것’의 미학은 직접적으로 자신의 이유를 드러내지 않고자 단편화된 이미지들 사이의 간극으로 미끄러지고, 또한 동시에 이 이미지들 사이의 ‘관계’를 통해 새로운 어떤 것을 창조해내는 예술적인 ‘어떤 것’이다. 이 지점에서 픽션의 정치적인 것이 가능해진다. 말하자면, 이 픽션은 우리가 습관적으로 살아가고 있는 현실세계에 균열을 내며, 이 ‘틈’을 현시하게 하며 보이지 않는 것을 보게 할 것이다.

이런 관점에서, 모방적 방식을 차용하며 새로운 글쓰기를 행하고 있는 조엘 폼므라(Joël Pommerat, 1963~)의 작품, 『이 아이, Cet enfant』(2003)와 『두 한국의 통일, La Réunification des deux Corées』(2014), 그리고 장-클로드 그룸베르그(Jean-Claude Grumberg, 1939~)의 작품, 『드레퓔스, Dreyfus』(1974)와 『아틀리에, L'Atelier』(1979)를 통해 새로운 글쓰기로서 ‘픽션’을 살펴보고자 한다.

## II. 소환된 픽션

### 1. ‘유사성’의 소환

그동안 픽션에 대한 대부분의 논의는 연극 장르에서 보다는 문학 장르에서 더 적극적으로 이루어지고 있었다. 특히 연극계에서 다루어지는 논의들의 대부분이 아리스토텔레스의 재현개념에 근거한 픽션에 대한 논의로 한정되고 있거나, 픽션을 단순히 환상 혹은 환영으로 전제하며 논의한다. 고대의 철학자, 아리스토텔레스는 『시학』에서 픽션의 산출을 시(la poésie)라고 정의하며 이를 으뜸으로 놓는다. 또한 이 철학자는 일어난 일들의 단순한 나열에 반대하면서 ‘행위들의 결합’인 픽션을 인과적 질서에 연결시켰다. 그래서 시는 자연스럽게 유기적 총체성(la totalité organique)으로서 인식된다. 달리 말하면, 이는 작품의 다른 부분들, 비유적으로 말하자면, 신체의 사지들은 각 부분의 기능을 결정하는 머리에 복종되어야 한다는 것이다. 그런데, 이 픽션의 개념이 가지고 있는 서술의 인과적 논리와 위계적 주체에 의한 장르의 헤게모니적 관점들은 포스트모던 예술이 반성하고자 했던 중심적 문제이지 않았던가?

따라서 본 논문을 통해 논의하고자 하는 ‘새로운 픽션’은 먼저, 위계적 주체에 의한 헤게모니적 관점들을 해체한다. 또한 이 픽션은 관객들이 감정입입해야만 하는 환영적인 것이 아니다. 뿐만 아니라, 이 픽션은 단순히 “상상력의 출현이 아니고”[2] 현실의 반대가 아니다. 이 픽션은 내용에 대한 형식의 무관심을 드러내며, 재현적 규범에 반대하며 말의 오래된 미메시스에 반대[3]하면서 소환될 것이다.

랑시에르는 포스트모던 예술에 대한 반성적 사유를 예술이 더 이상 그 어떤 것도 ‘재현불가능’하다는 논의에서 시작한다. 사실, ‘재현불가능한 것(irreprésentable)’이라는 논의는 서술의 인과적 논리와 위계적 주체의 논리에 의문을 제기하였던 근대의 반-재현의 움직임으로부터 도래한 것이다. 근대에서 나타났었던 반-재현의 움직임은 예술의 자율성과 새로움을 추구하면서 재현적 예술 표현에 대한 거부와 함께 반-형상화, 추상으로 이행되어지며 유사성을 배제하였다. 장-프랑수아 리오타르(Jean-François Lyotard, 1924~1998)의 ‘재현불가능한 것’이라는 문제를, 랑시에르는 근대의 반-재현

이 가진 논의와의 연관성을 가지며 질문한다. 랑시에르에 의하면, 포스트모던 예술/연극은 모든 합 의 가능성을 철저히 제거하며, 형상적인 것은 어느 것이든 거부하면서 모든 종류의 유사성을 배제시켰다. 그래서 '사람들은 이미지의 종언을 애도하고 이미지가 유래하는 다른 곳을 직접적으로 증언하는 이타성(l'altérité)의 부재를 한탄하기도 한다'[4]. 하지만, 랑시에르는 이렇게 '이미지의 종언을 애도하고 이미지가 유래하는 다른 곳을 직접적으로 증언하는 이타성의 사라짐을 한탄하는 이들은 자기 동일적인 재현적 이미지 구성을 예술의 고유한 것으로 여기고 있다'[4]고 지적한다. 그런데, 자기 동일적인 이미지가 유래하는 곳을 직접적으로 증언해야 한다는 억압에 대한 저항이 모던시대에 이미 담론화되지 않았던가? 그래서, 본 논문에서는 이미지의 종언에 대한 문제는 반-재현을 주장하던 모던 예술을 반-모방적인 운명으로, 비-형상으로 단순하게 이해하면서 야기된 부분에 대해 고찰해보고자 한다.

사실, 모던 예술이 주장했던 반-재현은 17-8세기 신고전주의자들에 의해 '사실임직함(la vraisemblance)'을 위해 편협하게 주장된 재현개념에 대한 저항이었다. 주지하다시피, 아리스토텔레스의 『시학』이 르네상스시대 인본주의자들에 의해 재발견되면서 다양한 번역본과 해설서가 등장하였다.<sup>1</sup> 17세기 고전주의자들은, 특히 사실임직함을 시의 불변의 목표라고 생각하는 장 샤플랭(Jean Chapelain, 1595~1674)의 「24시간 규칙에 대한 편지」, 「공연 문학에 관하여」, 「르 시드에 대한 아카데미 프랑세즈의 의견」과 아베 도비냐(François Hédelin, Abbé d'Aubignac, 1604~1676)의 『연극의 실제, Pratique de Théâtre』를 통해 극작술을 위한 엄격한 규칙들을 준수하고자 하였다. 이들은 시학을 재해석하면서, 원칙을 극대화시켜서 규칙을 세우고 학설을 만들었다. 이 결과 그들은 시학에 대한 편협한 해석과 함께 삼일치의 규칙을 주장하며, 사실임직함을 위해 허구의 원칙, 장르의 규칙, 호라티우스의 『시학』의 영향과 함께 적합성의 원칙을 주장하였다. 뿐만 아니라, 아리스토텔레스가 비극에 부여한 주요한 목표인 카타르시스

1 프란체스코 로보르텔로(francesco Robortello, 1516~1567), *De historica facultate disputatio*, 쥘 세자르 스칼리제(Jules César Scaliger, 1484~1558), *Poetics libri VII*, 그리고 로도비코 카스텔베트로(Lodovico Castelvetro, 1505~1571), *Poetica di Aristotele* 등의 번역서들과 해설서가 있음.

개념은 신고전주의자들에게서는 관객에게 도덕적 영향력을 행사하는 도덕적 의미로만 해석되었다. 샤플랭은 "모든 재현예술의 목표는 무대 위에서 여러 가지 열정이 강력하고 분명하게 표현되어 관객의 마음을 감동시키는 것이다. 이런 열정이 초래하는 것과 같은 불행한 상황에 관객을 빠트릴 수 있는 나쁜 습관들로부터 그들의 마음을 순화하는 것"[5]이 중요함을 강조한다. 이를 위해, 무엇보다 무대 위의 공연에 대한 믿음이 전제되어야 하고, 믿음이 없으면 관심이나 감정도 없고, 감정이 전혀 없는 곳에서는 감동이 생길 수 없다고 샤플랭은 주장하면서 '사실임직함'에 대한 중요성을 강조하였다. 이렇듯, 신고전주의자들의 엄격한 규칙에 대한 맹목적인 존중은 당대 연극의 가장 큰 문제점으로, 동시대의 드니 디드로(Denis Diderot, 1713~1784)와 같은 철학자에 의해 비판받기도 했다. 이 철학자는 「리코보니 부인에게 보내는 편지」(1758)에서 "당신의 규칙들은 당신을 무기력하게 만들고 그런 규칙들이 늘면 당신은 자동인형처럼 되어갈 것입니다"[6]라고 쓰며, 지나치게 규칙화된 당시 극예술의 인위성을 비판하기도 하였다. 이러한 신고전주의에 대한 비판은 자연스럽게 19세기 낭만주의와 사실주의로의 전환을 야기하며 19세기 후반부터 행해진 예술적 움직임, 예술의 자율성과 자기목적성은 반-재현으로 치닫게 되었다.

철학자 랑시에르는 '이 과정에서 재현적인 것과 반-재현적인 것 사이에 단절의 단순한 선을 그음으로써 회화에서의 비형상화, 문학에서의 소통의 언어로부터 의미작용을 무효화시키는 자동사성으로의 비-구상으로 이행되었다'[7]고 지적한다. 게다가, 이 철학자는 모던이 거부하고자 했던 재현이 궁극적으로 17-8세기의 신고전주의자들이 말했던 개념이었음을 설명한다. 그래서, 랑시에르는 17-8세기 신고전주의자들에 의해 말해진 재현 개념을 정의한다. 랑시에르에 의하면, 17-8세기의 신고전주의자들에 의해 재현이 말하고자 한 것은 말의 가시성, 행위의 우월성에 의해서 요구된 포이에시스(poiesis)와 아이스테시스(aisthesis)<sup>2</sup> 사이의 결정된 관계, 그리고 현실과 허구의 합리성의 분리였었다고 언

2 poiesis(고대그리스어 ποιησις)는 제작, 생산 혹은 창조를 의미한다. 그리고 aisthesis는 감각적 지적 지각이나 감성적 인식을 의미한다. 하지만 이 용어가 가지고 있는 의미를 단순히 우리말로 번역하기에는 그 의미층위가 더 크므로 그대로 사용하고자 한다.

급한다. 다시 구체적으로 설명하면, 첫째는, 말이 가지고 있었던 가시적인 것에 대한 억압이 있다. 말하자면, 말의 기능인 '보게 하는 것'은 반드시 눈앞에 지시대상을 고정시키고 그 지시대상에 어떤 인식 가능한 의미를 드러내야만 한다는 억압이 있었다는 것이다. 둘째, 포이에시스와 아이스테시스 사이의 결정된 관계를 전제한다는 데 있다. 이 논리에 의하면, 행위와 이를 통해 드러내는 감성이 동일해야 한다는 것이다. 이를 위해, 랑시에르는 코르네이유의 예를 들어 설명한다. 코르네이유는 소포클레스의 『오이디푸스왕』에서 오이디푸스가 알고자 하면서 듣기를 거부했던 패러독스적 논리구조를 배제하고, 너무 많은 진실을 미리 말한 테이레시아스를 극에서 추방하였다. 그런데, 랑시에르에 의하면, 이 패러독스적 구조야말로 소포클레스의 세계관이자 비극의 윤리관을 특징짓는 앎의 파토스, 결코 이데아에 도달하지 못하는 인간의 파토스라고 설명한다. 그럼에도 불구하고 포이에시스와 아이스테시스 사이의 결정된 관계를 주장한 코르네이유에 의해 이 패러독스적 구조가 추방되었음을 지적한다. 그리고 마지막인 세 번째는, 적합성의 기준에 맞게 현실적인 사실들과는 분리된 허구적 합리성이었다. 달리 말해, 픽션과 경험적 사건 사이의 분리는 재현적 체제의 본질적 요소 중 하나였다[8].

그러므로, 모던의 반-재현 운동에서 거부하고자 했던 논리는 위에서 언급한 이 세 가지 논리로서 이 '사실 임직함'의 기준에 종속된 말과 이미지들의 일반적인 유용성이었음을 이해할 수 있다. 결국, 19세기 근대에서 행하고자 했던 재현에 대한 단절은 실제적으로 이 세 가지 유사성에 대한 단절이었어야 한다는 것이다. 따라서, 예술의 재현적 체제와의 단절은 '유사성' 자체를 배제하는 것이 아니라, 이 세 가지 억압에 관련된 유사성으로부터의 해방을 의미하는 것이다. 모던 예술에서 주장한 반-재현은 더 이상 유사성을 거부하는 것이 아니라, 위의 세 가지 논리에 의한 유사성을 거부하고자 했던 것임을 이해할 수 있다. 달리 말하면, 재현적 체제와의 단절은 모방적 방식에 의한 '유사성'을 무조건 배제하고자 하는 것도, 형상화에 대한 거부도 아니라는 것이다. 이는 문학적, 연극적 글쓰기에서 과거의 재현 개념으로 돌아가지 않으면서, 유사성을 산출하는 모방적(mimétique) 방식이 사용 가능함을 의미한다. 하지만,

이때 '모방적' 방식을 차용하는 이 새로운 글쓰기로서의 픽션은 관객들이 감정이입해야만 하는 환영적 현실의 재현이 아니다. 다시 말하자면, 지금 소환하고자 하는 새로운 픽션은 내용에 대한 형식의 무관심을 드러내며 재현적 규범에 반대하면서 말의 오래된 미메시스에 반대하는 것이다[9].

## 2. 모방의 역설

랑시에르의 사유에 기대어 살펴본 것처럼, 우리는 더 이상 반-재현이 유사성을 포기하지 않으며, 모방적(mimétique) 방식을 차용할 수 있음을 이해할 수 있다. 이 모방적 방식은 플라톤에 의하면, 하나의 모델(IDEA)이나 자신의 의미를 드러내지 못한다. 그래서 플라톤은 이 모방적 방식을 허상이라 하고, 극 시인을 "유령창조자"라 하며 자신의 이상 국가에서 추방하고자 하지 않았던가? 여기서 중요한 점은 플라톤의 언급처럼 더 이상 어떤 실체도 갖지 못하는 '모방'을, 그의 말처럼 '허상'에 불과한 모방적 방식을 오히려 비틀어 이용할 수 있다는 것이다. 허상으로서의 모방적인 것은 더 이상 '실체'를 가지지 않는다는 점에서, 혹은 허상으로서의 이미지가 그 자체로 의미를 드러내지 않는다는 점에서 이를 마치 물감과 같은 하나의 질료, 재료로서 자유롭게 사용가능함을 의미한다. 다시 말해, 이 모방적 방식은 하나의 모델이나 자신의 의미를 드러내는 것을 거부한다. 그래서 직접적인 언술을 담보하지 않는 이 질료들을 자유롭게 교차, 직조하면서 새로운 언술을 창조 가능하게 한다는 점에서 플라톤의 미메시스에 대한 새로운 역전이 가능해진다.

하지만, 재현에 대한 개념에서 다만, 유사성의 절대적 명령만을 보는 이들은, "예술의 모더니티를 모방이라는 구속으로부터 예술의 고유함이 해방되는 것이라고 단순하게 생각한다"[10]고 랑시에르는 지적한다. 이 철학자에 의하면, 리오타르는 재현이 가지고 있는 동일화와 현실적인 이데올로기를 벗어나지 못하는 한계를 갖고 있다. 그래서 리오타르는 "예술의 감각적 물질성과 개념의 법칙 사이의 단절"[11]을 숭고<sup>3</sup>의 미학으로 설명

3 숭고는 증명되거나 제시될 수 있는 것이 아니라 갑자기 다가와서 혼들어놓고 느끼게 하는 어떤 경이로운 것이기에 불완정성, 추함조차도 이런 충격효과에 기여할 수 있다. 그래서 숭고의 예술은 자연을 모방하는 것이 아니라 '사이(entre)-세계' 혹은 이웃

하면서, 현대 예술가의 임무란 더 이상 말할 수 없고 볼 수 없는 실재들의 '재현불가능성'으로 증언하고자 했다. 이 점으로부터 숭고한 예술은 "재현될 수 없는 것을 증언"하라는 임무를 부여받는데, 이는 바로 "상징적 예술의 극한적 순간으로 숭고의 헤겔적 개념"[12]이라고 랑시에르는 지적한다. 사실, 헤겔에게서 상징적 예술의 고유함은 이념에 대해 물질적 재연의 양태를 발견할 수 없는 것이다. 결국, "헤겔적인 기계를 고장내기 위해 소환된 예술 개념은 헤겔식의 숭고 개념과 다름없다"[12]는 것이다. 이런 이유로, 포스트모던 예술 체제에서 '재현불가능한 것'이라는 것은 보여줌의 과정과 의미작용의 과정의 적합한 연결로부터 제거된 사건과 상황들이 있다는 것을 더는 의미할 수 없게 되는 것이다[13]. 이렇게 리오타르의 논리에 대해 반박하면서, 랑시에르는 플라톤적 미메시스를 비틀어, 허상으로서의 모방적 이미지가 실체를 담보하지 않는다는 점에서 '모방적' 방식을 통한 유사성을 차용 가능함을 언급한다. 이 유사성의 차용을 통해 쓰여진 말/ 이미지는, 그래서 내용에 대한 형식의 무관심을 드러내면서 의미작용의 상실과 함께 방황한다.

그렇다면 모방적 방식의 차용과 함께 현실의 유사성을 지니지만, 의미작용의 상실과 함께 방황하는 말/이미지들은 단순히 나열되거나 우연성으로 떨어지지 않은 채 어떻게 예술가의 사유의 움직임을 드러낼 수 있는가?

### III. 유희하는 사유의 움직임

위에서 언급한 것처럼, 새로운 글쓰기로서의 가능성을 여는 '픽션'은 고전적 픽션이 가지는 한계에 대한 반

---

세계를 창조하는 것이다. 이 세계 속에서 어마어마한 것 혹은 비정형적인 것이 숭고한 것일 수 있다. 이것이 바로 숭고의 미학과 더불어 '비규정적인 것', 비현시적인 것을 증언하고 암시하고 가시화하는 포스트모던 미학의 임무가 된다. 이런 연관 속에서 리오타르는 모던적 미학과 포스트모던 미학을 구별하는데, 모던적 미학은 숭고의 미학이지만 여전히 향수적인 것이다. 반면에 포스트모던적 미학은 새로운 표현을 찾지만, 이는 표현할 수 없는 것이 존재한다는 것을 감지하기 위함이다. 이런 포스트모던적 미학의 이념은 오늘날에도 여전히 리얼리즘의 환상에 젖어있는 정치적 권력 혹은 경제적 권력에 의해 위협받고 있음을 리오타르는 지적한다.

성과 함께 소환된다. 이 픽션은 형식에 내용을 강요하지 않으며, 단순히 필연성과 '사실임직함'의 내적 동인에 의해 관객들이 동일시하는 환영적 현실의 재현이라는 기존의 픽션이 아니다. 또한, 새롭게 소환되는 픽션은, 랑시에르에 의하면, 더 이상 단순히 상상력의 출현이 아니라 인간정신의 방식 자체를 유희하게 하는 것을 허용하는 아이디어의 움직임[14]이다. 이 철학자는 이를 시인 말라르메(Etienne Mallarmé, dit Stéphane Mallarmé, 1842~1898)의 경우를 예로 들어 설명한다. 이 시인은 "재현적 예술과 이념-모델(l'idée-modèle)을 해고하면서, 픽션을 위해 모방적 지위를 유지한다"[15]는 것이다. 그리고 말라르메는 헤겔이 거부하고자 했었던 능력을 자신의 작품에 요구한다. 말하자면, "사유와 형식의 '순간적' 동일시의 힘, 그리고 징후들의 도면(le tracé)에서 이 도면에 장소를 제공하는 사유의 힘을 동시에 쓰는 추상적 언어의 힘"[16]을 요구한다. 이는 각각의 요소들(사물들/단어들)이 잠재적으로 가져오는 상호적 반영의 빛남을 허용하며, 그 각각의 것을 너머 유희하는 사유의 힘을 그려내는 간접적 움직임이다. 그래서 새로이 소환된 픽션은 한편으론, 첫 번째 모방을 허용하면서 "매개없는 형식"과 사유의 즉각적 동일시, 그리고 다른 한편으론 더 이상 의미를 갖고 있지 않는 발레리나의 발 움직임처럼, '침묵하면서 동시에 더 말하는' 글쓰기가 된다. 새로운 글쓰기의 모순적인 이 두 요소는 이들 사이의 긴장을 야기시키며 절대적 주장을 강요하는 헤게모니적 글쓰기로 치닫는 상황을 폐기할 것이다. 결국, 랑시에르에 의해 소환되는 픽션은 한편에서는 아무것도 드러내지 않는 '말 못하는(muette)'<sup>4</sup> 말/이미지들이며 동시에, 마치 상형문자처럼, 화석화된 말들을 통해서 순간적 동일시처럼 어떤 것이 실행되어야만 한다. 그래서 다른 한 편에서, 기대를 낳고 여기는 예술적 조작을 통해, 이질적인 '말 못하는' 말/이미지들은 "가족적 유사성"을 수립하며 동일한 피륙에서 포착되는 공통의 세계를 증언한다[17].

이러한 관점에서, 조엘 폼브라와 장-끌로드 그롬베르 그의 작품들을 살펴보고자 한다. 그런데, 이 두 작가, 폼브라와 그롬베르그는 우리나라에서는 잘 알려져 있지

4 "말 못하는 말/이미지"에서 행동사 muette는 말을 할 수 있으면서도 하지 않는 말없는 것이 아니라 '말을 하지 못하는' 것으로서의 의미를 지닌다.

않은 작가들이다. 폼브라의 작품, 『이 아이』는 2015년 임혜경에 의해 번역되고 까티 라팽에 의해 공연되었으며, 2016년 『두 한국의 통일』 역시 임혜경에 의해 번역, 출판되었으며 까티 라팽 연출로 공연되었다. 그리고 그롬베르그의 작품은 2005년에 신현숙에 의해 『뿔추왕국 : 아모르프 도텐부르크, Amorphe d'Ottenburg』만이 번역되어 있을 뿐이다.

작가 폼브라는 현재 동시대의 문제들에 천착하며 글쓰기를 행한다. 폼브라는 동시대 정치, 경제, 사회적 제도 하에서 일상적인 삶을 살아가는 개인의 일, 가족, 권력, 사랑 혹은 이상적인 것에 대한 문제를 다룬다. 이 작가 폼브라에게, 연극은 인간 경험과 인간에 대한 질문을 가능하게 하는 장소이다. 그래서 그는 구체적인 것과 상상적인 것이 섞인 다양한 양상 속에서 현실을 재구성하고자 한다. 그의 작품, 『이 아이』는 2006년에 프랑스 평론가협회의 프랑스어 희곡대상을 받았으며, 그리고 2013년에 『두 한국의 통일』이 보마르세/피가로 최고 작가상, 평론가협회 프랑스어 희곡대상을 수상했다. 그리고, 폼브라에 비해 암울한 시대를 견뎌내어왔었던 그롬베르그는 루마니아에서 유대인 배척과 박해를 피해 1939년 프랑스로 이주한 부모 밑에서 성장한다. 하지만, 그의 아버지는 나치의 유대인 말살정책에 의해 끌려가 강제 수용되었으며, 어린 시절 그는 자신의 어머니와 독일의 피점령 지역의 피난처에서 살았다. 이렇게 역사의 악몽 속에 던져진 그는 14세부터 18세까지 고아로 청소년시절을 보낸 후 연극배우가 되었고, 이후 희곡을 쓰기 시작했다. 그롬베르그는 『자유지역 Zone libre』으로 1991년 프랑스학술원 대상을 받았으며, 1999년에는 『아틀리에』로 극작가협회(Société des auteurs et compositeurs dramatiques)의 대상을 받았다.

본 논문에서 다루고자 하는 이 두 작가, 폼브라와 그롬베르그는 사회에 의해 행해지는 위계화를 자신의 주제로 삼지 않는다. 뿐만 아니라, 이들은 언어의 의미에 저항하며 작품을 통해 직접적인 메시지나 의미를 전달

하고자 하는데 저항한다[18]. 그리고 이들의 글쓰기는 일상적 삶을 살아가는 소시민의 삶을 허구적으로 혹은 에피소드 형식으로 다룬다. 말하자면, 그롬베르그의 『아틀리에』에서 등장인물들은 기술자, 프레스공, 재봉하는 노동자들, 그리고 이 작은 의류 봉제 작업장의 주인 부부이다. 그리고 『드레퓔스』에서는 구두 수선공과 재봉사, 미용사 등과 같이 일상의 삶을 살아가는 소시민들이다. 그리고, 폼브라의 『이 아이』와 『두 한국의 통일』에서는, 엄마와 딸의 관계, 미혼모, 이혼한 가족과 아이, 죽은 아이에 대한 두 엄마의 상황들, 그리고 사랑이라는 주제와 함께 두 커플의 만남과 헤어짐 등 현대를 살아가고 있는 소시민의 모습들이 단편적으로 그려진다. 그래서 이들은 한편으로는 포스트모더니즘의 탈중심적 논리와 함께 직접적 메시지 전달을 해고한다. 하지만, 이들은 포스트모던 예술의 한계에 대한 반성도 함께 성찰하며 그 대안으로서 모방적 방식을 차용한다. 그래서, 이들의 작품에서, 인물들이 주고받는 대사는 마치 인쇄활자 조판의 형상화처럼 이미지화되며 의미를 지니지 않는다. 이렇듯 언어의 의미에 저항하며 어떤 직접적인 의미를 드러내는 것을 거부하는 두 작가의 작품에서 대사/단어들은 자연스럽게 '말 못하는' 말/이미지로서 드러난다.

## 1. '말 못하는(muette)' 말/이미지

그롬베르그의 작품, 『아틀리에』는 작가의 자서전적 글쓰기이며, 이차세계 대전이라는 역사적 사건은 극에서 이루어지는 대사들의 어떠한 의미작용과 무관하게 다만 배경처럼 깔려있다. 『아틀리에』는 이차세계대전이 끝난 후 1945년부터 1952년까지 7년 동안 한 작은 의류 봉제작업장에서 일하는 사람들의 일상적 삶을 그려낸다. 이 작업실의 주인은 유대인 부부, 레옹과 그녀의 부인, 엘렌스이며, 엘렌스의 여동생은 나치에 의해 강제 수용소에 끌려갔다. 그리고, 이 작업장에서 마무리 작업을 하는 시몬느 역시 남편이 강제로 추방되어 끌려갔다. 남편이 돌아오지 못할 것이라고 한 순간도 생각지 않는 시몬느는 전쟁이 끝나고 남편이 돌아오길 기다리면서 두 아들과 함께 이곳에 머무르고 있다. 시몬느와 같은 작업장에서 일하는 또 다른 인물들, 기젤, 마리, 미미, 경찰 남편을 둔 로랑스부인 그리고 프레스공들은

5 Grumberg, Jean-claude, *Dreyfus, L'Atelier, Zone libre*, (Actes Sud, coll Babel, 1990)과 Joë Pommerat의 *Cet enfant*, (Arles, Actes Sud, 2010)과 *La Réunification des deux Corées*, (Arles, Actes Sud, 2013) 그리고 임혜경 역, *이 아이*, (지식을만드는지식, 2015)과 *두 한국의 통일*, (지식을만드는지식, 2016)을 참조하였음을 밝혀둔다.

이 전쟁으로 인해 그들의 삶이 완전히 망가졌음에도 불구하고, 그들은 전쟁동안의 악몽들이나 그들에게 행해진 불행에 대해서 직접적으로 말하지 않는다. 그들은 자신들의 일상의 평범한 일들과 어제 퇴근 이후 있었던 상황들을 말하는데, 그들의 이야기들은 아무런 의미를 지니지 않는 수다로서 나타난다.

“마리 (미미의 등을 살짝 치면서). 감기 왜 걸렸어?  
미미 (어깨를 울리며) 잘 모르겠어... 어제 저녁에 춤을 추고 나오면서 젖었어...  
기젤. 어제 밤에 비왔어 ?  
미미 (머리를 아니라고 흔들며). 도랑에 넘어졌어. (마리가 웃음을 터트린다) 놀리지마,  
놀리지마... 어제 친구 위제트와 함께 있었어.  
기젤. 똥똥한 친구.  
미미. 그렇게 똥똥하지 않아...  
기젤. 위제트를, 네가 “똥똥한 암소”라고 부르잖아?  
미미 (인정하며). 그래, 그런데 내가 말하고자 하는 것은 그녀가 똥똥하다는 것이 아니야, 그녀가 똥똥해진다는 거지... 어제 우리는 댄스홀에 함께 있었어, 난 춤을 추기 위해 신발을 벗었는데, 나중에 내 신발을 찾지 못했어...

*마리 배를 잡고 웃는다. 시몬스도 미소지으며 웃는다.*

기젤. 신발을 잊어버린거야?  
미미. 사람들이 없었어...  
기젤. 요즘은 춤출 때 신발을 벗는거야 ?  
미미. 스윙... 스윙춤을 추려고... [...]”

이러한 예는 그룹베르그의 다른 작품, 『드레퓔스』에서도 동일하게 드러난다. 이 작품의 시·공간은 2차 세계대전이 일어나기 전, 1930년대의 폴란드의 한 작은 도시 북쪽 교외이다. 이 작품의 등장인물인 연출가, 모리스가 큰 공장에서 일하게 되면서 유태인 공동체의 아마추어 작은 극단의 연출을 맡게 된다. 작품은 이 연극의 연습 장면과 그 과정에서 그들끼리 행해지는 다양한 에피소드들로 구성된다. 모리스는 드레퓔스 사건을 공연하기 위해, 이 아마추어 극단의 배우들에게 인물들의 행동을 반복적으로 연습시킨다. 그 과정에서 알프레드 드레퓔스 대령 역할을 맡은 미셸은 군대에서 유태인이 대령이 될 수 있다는 사실을 이해할 수 없었기에 이 상황 자체를 잘 납득하지 못한다. 아놀드는 계속해서 미셸이 맡고 있는 드레퓔스 대령 역할을 본인이 하고자

하고, 드레퓔스 사건에 대해 전혀 알지 못하는 여배우 지나는 자신이 맡은 역보다 좀더 비중있는 역할을 하고자 모리스에게 드레퓔스 엄마 역할을 만들어줄 것을 청한다. 뿐만 아니라 재봉사인 모델은 모리스가 말한 푸른색 천 대신에 자신이 갖고 있는 붉은 색 천을 군복으로 하자고 주장한다. 이러한 상황 아래에서 이루어지는 이들의 대사는 비극적인 역사적 사건과 달리 희극적 웃음을 만들어내며 의미를 지니지 않은 채 전개된다.

“모델. 그럼 네 생각에 드레퓔스를 누가 연기할 수 있을까?  
아놀드. 모르지만 외적으로 좀더 위엄있고 당당한 풍채를 지니며, 경험이 많고 똑똑해야지... 그래도 대령이잖아!

모델. 예를 들면 너?  
아놀드. 나? ... 그래, 사실 왜 안되겠어?  
모델. 물론, 넌 모든 역을 연기할 수 있어!...

아놀드. 모두? 아냐... 그러나 많은 것들은 할 수 있지!

모리스가 <살인자 아들>에서 아버지 역할을 내게 연기하라고 했을 때, 그는 내가 다른 사람들을 방해하지 않도록 하기 위해 날 예외적 역할로 선택했어. 그리고 모리스는 내게 말했다 :

“아놀드, 네가 최고야...” 말로는!...

모델. 그가 널 예외적으로 선택했다고!...

아놀드. 그래, 그는 날 별도 역할로 선택했어! 다른 사람들을 방해하지 않도록 하기 위해서!...

모델. 아냐, 그 자리에 나도 있었어, 그가 네게 모든 사람 앞에서 정확하게 말했다 : “아놀드, 네가 빌로의 북쪽지역에서 최고야.”

아놀드. (화를 내며). 그는 이 지역에서, 북쪽도, 빌노도 말하지 않았어, 게다가 그 작업은 뤼블랭 (Lublin)에서 있었던 일이야...

모델. 뤼블랭, 그래 그래, 그랬지... 뤼블랭에서 그가 네게 빌노의 북쪽 교외에 대해 말했다!...

그는 웃는다.

아놀드. 그가 말했다 : “네가 최고라고”... “말로만”...

그는 웃는다.

아놀드. 그가 말했다 : “네가 최고라고”... “말로만”...

이렇게 가벼운 에피소드들은 작품의 실제적 의미가 아니다. 다만, 일상의 작은 수다들이 묘사될 뿐이다. 이렇게, 그룹베르그는 자신의 작품에서 현실의 사건이나 역사적 사건을 직접적으로 말하고자 하지 않으며, 다만 이 사건들을 겪은 이들에 관한 이야기를 구축하고자 한다. 『아틀리에』에서, 프레스공은 강제수용소에 끌려갔

다 풀려난 인물이지만, 결코 그가 겪었던 경험에 대해 말하지 않는다. 비록 이들 작품들의 시대적 배경이 홀로코스트라 할지라도, 작가는 작품에서 유대인 학살이라는 그 어떤 직접적 표현을 하지 않는다. 이런 맥락에서, 데이비드 브레드비(David Bradby, 1942~2011)는 그롬베르그의 『아틀리에』에서 나타난 “행동 방식은 완전히 자연주의적”[19]이라고 언급하는데, 이는 작가가 직접적 의미를 전달하지 않고자 함을 잘 설명해준다.

‘의미 작용에서 해방된’ 이러한 글쓰기는 폼트라에게는 또 다른 방식을 통해 드러난다. 그의 작품, 『이 아이』는 10개의 에피소드로, 그리고 『두 한국의 통일』은 20개의 에피소드로 구성되어있다. 이 각각의 에피소드는, 폼트라가 “연극은 모사(simulacre)의 한 장소”[20]일 뿐이라고 말하는 것에서도 분명하게 드러나듯이, 대사들은 직접적인 의미 작용을 갖지 않는다. 연속성을 차단하며 단편적으로 그려진 이 에피소드들은 얼른 보면 마치 만화경의 이미지처럼 드러날 뿐이다. 그렇다고 작품에서 에피소드들은 팝아트처럼 패러디로서 존재하지 않는다. 이들 에피소드들은 실제적 사건이 아니라, 오히려 허구화된다. 그래서 작가는 에피소드들을 다만 진짜 거짓 이야기들[21]이라고 설명한다. 간단한 예로서, 『두 한국의 통일』에서 “이혼”과 “사랑으로는 충분치 않아”를 살펴보자. 먼저, “이혼”의 첫 번째 에피소드에서,

여자 목소리 왜 이혼하시려는 거예요?  
 여자 우리 사이에 사랑이 없어서요.  
 여자 목소리 그러니까 결혼하신지 오래되었군요. 처음부터 그랬나요 아니면...  
 여자 처음부터 그랬어요.  
 여자 목소리 이제 자식들이 각자 자기 인생을 살고 있으니까, 당신은 떠나고 싶으신거군요. 그래요?  
 여자 남편은 아주 좋은 사람이예요. 내가 그 사람을 비난할 게 전혀 없어요. 훌륭한 아빠였고 우린 한번도 싸워본 적이 없어요. 우리는 좋은 아파트에 살고 있고요. 둘 다 실내약을 좋아해서 실내약 그룹에 등록도 했어요. 그래서 우린 실내약을 해요.  
 여자 목소리 모두 다 아주 좋아 보이는데요.  
 여자 아주 좋죠, 네 하지만 우리 사이엔 사랑이 없어요. 있어 본 적이 없어요.

그리고 열여섯번째 에피소드, “사랑으로는 충분치 않아”에서

남자 (잠에서 깨며) 당신 뭐해? 잠이 안와?  
 여자 와.  
 남자 그런데?  
 여자 아니, 오려고 해  
 남자 근데 왜 일어나?  
 여자 사실은 나 떠나는 거야.  
 남자 떠난다고 어디로?  
 여자 우리 오빠 집으로.  
 남자 오빠 집으로?  
 여자 응.  
 남자 뭐 하러?  
 여자 오빠 집에서 살거야. 이제 우리 그만 봐. 헤어지자고.  
 남자 뭐 헤어지자고? 무슨 일이야? 농담이야?  
 여자 아니.  
 남자 아무 일 없잖아! 싸우지도 않았고!  
 여자 응.  
 남자 근데 왜? 미친 거야 뭐야? 무슨 얘기 하는거야?  
 날 떠난다고?  
 여자 응.  
 남자 언제 결심했는데?  
 여자 모르겠어.  
 남자 미쳤군.  
 여자 아니야, 전혀 아니야, 많이 생각했어.  
 남자 뭘?  
 여자 이거, 우리에게 대해서, 사랑에 대해서, 우리의 사랑에 대해서...  
 나 이거 확실한거야...  
 남자 뭐가 확실하다는 거야?  
 여자 사랑으로는 충분치 않아  
 남자 뭐라고?  
 여자 사랑 그걸로는 충분치 않아.  
 남자 다시 말해봐.  
 여자 우리 서로 사랑하지만 그걸로는 충분치 않아.

사랑에 대한 이 두 에피소드는 서로 다른 관점으로, 혹은 대립되기까지 하면서 작품 안에서 병렬적으로 동등하게 나타난다. 이렇게 폼트라는 단편들 사이의 긴장을 야기시키며 절대적 주장을 강요하는 헤게모니적 글쓰기로 치닫는 상황을 폐기한다. 이는 ‘의미작용에 대한 감각을 상실하게 하면서’[22] 재현적 픽션의 위계의 와해를 의미한다. 이렇듯, 그롬베르그와 마찬가지로, 폼트라 역시 자신의 작품에서 어떤 직접적인 의미를 드러내는 것을 거부하며 모든 에피소드를 동등하게 만든다. 그래서 대사들은 “표명하려는 의지와 행동하는 말”[23]을 폐기하며 목적없이 방황하는 완고한 무언이 된다.

이렇게 한편으로는 수다로서, 다른 한편으로는 병렬적 글쓰기로서, 두 작가에게서 동일하게 나타나는 의미작용을 상실한 이 방황하는 말/이미지들은, 그런데 이 중적으로 작동된다. 말하자면, 어떤 의미도 갖지 않는 '말 못하는' 말/이미지들은 마치 상형문자처럼, "화석들 혹은 흙패인 돌들에 씌어진 역사를 담고 있는 방식으로 사물들의 진리를 표현"[24]한다는 것이다.

## 2. '화석화된' 말

그롬베르그의 『아틀리에』에서 의류 봉제 작업장의 사장인 레옹은, 강제수용소에 끌려갔다 풀려난 후 이 곳에서 일을 하는 프레스공에 대해 다음과 같이 말한다. "그는 강철 같고, 아무 말도 하지 않으며 어떤 생각도 하지 않는다." 작품에서 이 프레스공은 강제수용소에서 겪었던 어떤 경험도 말하지 않는다. 레옹의 표현처럼, 프레스공이 강제수용소에서 겪었던 엄청난 고통스런 경험이 그에게서 인간적인 모든 것을 뺏어버린 것임을 짐작할 수 있다. 그런데, 작품에서 이 프레스공의 비인간적인 이미지는 역설적으로 프레스공이 겪었던 비인간적 체험을 오히려 증언해낸다. 그래서, "어떤 생각도 하지 않는다"라는 레옹의 표현처럼, 프레스공이 포로수용소에서 겪었던 트라우마에 의해 이성적이라는 인간에 대한 철저한 회의와 좌절이 그로 하여금 더 이상 인간적 생각이 무의미함을 역설적으로 드러낸다. 이렇게 프레스공의 신체는 마치 흙패인 돌처럼, 독자나 관객에게 그의 고통스런 경험의 흔적을 증언하고 있다.

또한, 『아틀리에』 5장에서 시몬느는 이 프레스공에게 '뤼테티아 관공서(Hôtel Lutétia)'에 간적이 있냐고 물으며, 그곳에서 만난 한 부인의 행동에 대해서 말한다. 하지만, 이 장소, '뤼테티아 관공서'는 강제 수용소로 끌려가는 사람들이 수속을 밟는 장소이다. 이 단어, '뤼테티아 관공서'는 그 자체로서 유대인 학살의 흔적을 담아낸다. 동일한 증언이, 위에서 인용한 작품, 『드레퓔스』에서 아놀드와 모텔의 대사에서도 드러난다. "아놀드(화를 내며). 그는 이 지역에서, 북쪽도, 빌노도 말하지 않았어, 게다가 그 작업은 뤼블랭(Lublin)에서 있었던 일이야./ 모텔. 뤼블랭, 그래 그래, 그랬지... 뤼블랭에서[...]" 아놀드와 모텔의 수다스런 대사를 통해 나온 단어, '뤼블랭'은 폴란드의 유대인 수용소가 있었던 장

소이다. 작가는 자연스럽게, '뤼블랭'이라는 단어에 역사적 사실을 교차시키면서 유대인 학살의 흔적을 증언해낸다. 이렇게, 실제적 사건에 근거한 그롬베르그의 픽션에서 '말 못하는' 단어/이미지는 사물의 신체에 직접적으로 기입된 의미작용처럼 그 자신의 진리를 드러낸다. 장 콘(Jean Caune)은, 그롬베르그의 작품에 대해 언급하면서, 실제적 사실에 근거한 재구축은 그것을 만들어낸 상황들을 토대로 증언[25]한다고 설명한다. 이렇게, 그롬베르그는, 그의 자서전적 글쓰기인, 『아틀리에』에서, 유대인 말살정책이라는 사건은 의미작용을 드러내고자 하는 어떤 의지도 없는 말의 집요한 무언을 통해, 그리고 사물의 신체에 직접적으로 기입된 의미작용[26]으로 자신의 진리를 드러낸다.

또한, 『드레퓔스』에서 지나(Zina)가 군중 역할이 아닌, 드레퓔스 엄마 역할을 하고 싶다고 모리스 앞에서 즉흥적 연기를 하는 그녀의 대사에서도 드러난다. "(갑자기 그녀는 [드레퓔스 역할을 하는] 미셀을 향해 쓰러지며 그를 얼싸안는다. 그리고 강렬한 모정으로 그를 꼭 껴안는다. 그리고 그녀는 서정적으로 외친다) 군인이라니! 군인이라니! 내 아들이 군인이 되길 원했니? (눈으로 하늘을 바라보며) 내가 뭐 한거지 내가 뭐 한거야? (그녀는 흐느껴 울다가, 다시 수다스럽게 말한다) 하지만 그들은 널 힘들게 할 거야, 널 힘들게 할 거야. 그들은 널 결코 좋아하지 않을거야! 넌 유대인이야, 유대인, 알겠어?... 왜 넌 네 아버지처럼 재봉사가 되지 않았어?" 이렇듯, 그녀의 우스꽝스런 신파적 연기와 대사는 드레퓔스의 엄마가 유대인이 아니라는 사실을 모른 채 행해진다. 하지만, 그녀의 이 말은 당시 사회에 만연해있는 유대인들에 대한 인종차별적 편견들을 자연스럽게 담아낸다. 이러한 사실은 『아틀리에』 5장에서 프레스공과 시몬느가 대화하는 과정에서도 드러난다. 시몬느가 경찰서에서 만난 한 여인이, 자신의 남편이 유대인이 아님에도, 단지 그의 성이 '레비(Levit)'라는 이유로 붙잡혀 간 후 그 여인은 "남편이.."라고 시몬느가 그녀의 말을 인용하길 머뭇거리자, 프레스공이 힘들게 말해주는 단어, "죄없는(incouvable)"이라는 단어 역시, 역설적으로 마치 유대인이라는 사실이 죄가 있는 것으로 치부되는 상황을, 그리고 당시 시대적 상황과 함께 사람들의 의식의 문제점을 드러내 보여준다.

동일하게, 폼트라의 작품, 『이 아이』의 세 번째 에피소드에서, 건강문제로 실직한 남자의 15살 아들이 문제를 일으키자 사회복지사가 찾아와 아버지와 아들을 만나 상담을 하고 있다. 사회복지사는 아버지에게 아들을 그대로 두면 안된다고 말하지만, 실직과 함께 아버지의 존재감을 상실한 그는 오히려 아들에게 폭언과 구타를 당한다. 여기서, 복지사의 말을 통해 드러나는 아버지의 성, 클라피(Monsieur Klafi)는 “프랑스로 이주해 하층민, 노동자로 사는 모로코, 알제리 등 북아프리카 출신 아랍인 1세대”임을 말없이 드러낸다. 그래서 이 성(姓)이 담아내는 것은, 이들 1세대와 “프랑스에서 태어난 2세대 사이의 갈등, 프랑스 다문화 사회의 갈등”[27]이다. 또한 사회복지사, 아픈 몸에도 일을 하겠다는 아버지, 아버지를 구타하는 아들의 이미지는, 후기자본주의 체제 하에서의 실직, 마약이나 범죄에 노출되어 있는 청소년문제, 사회복지의 한계 등 이 사회의 문제들을 자연스럽게 증거하고 있다.

모든 의미나 이야기를 방해하는 무딘 실재로서의 이미지인 '말 못하는' 말/ 이미지는, 이렇게 사물의 신체에 직접적으로 기입된 사물의 의미작용으로 독해가능한 증언[28]을 행한다. 그래서 이 '말 못하는' 말/이미지는 단순히 모방적 형상만을 그려내지 않으면서, 또한 재현적 연극의 직접적인 거칠음도 해고한다. 그래서, 이 '말 못하는' 말/이미지들은 무딘 이미지이면서 동시에 독해 가능한 증언을 담아내면서 예술적 '조작'을 통해 드러나는 신비하고 장대한 시로의 변형을 준비한다. 이런 맥락에서, 폼트라가 자신의 글, 『현전으로서 연극, *Théâtre en présence*』에서 한 말을 이해할 수 있다. 그는, 작품에서의 이야기들은 신비하고 동시에 구체적인 현전을 밝히는 혹은 순간들을 드러내는 핑계거리라고 말한다[29]. '말 못하는' 말/이미지들은 기대를 낳고 여기는 조작을 통해, 교차되고, 모자이크되어지면서 어떤 새로운 의미를 산출해내게 된다. 그래서 이 두 작가는 단편적이고 무의미한 다양한 상상적 양상들을 통해 어떤 실재성을 재구성하는 픽션을 창출한다.

### 3. 사유의 움직임으로서 픽션

자발적으로 한 형태가 다른 형태에 속하는 예술이 없듯이, 예술작품에서 예술가의 필수적인 선택이 행해진

다. 하지만, 이 선택은 '직접적으로 자신의 이유를 드러내지 않고자 단편화된 이미지들 사이의 간극으로 미끄러지며, 그리고 이 이미지들 사이의 관계를 통해 새로운 어떤 것을 창조해'[30]내는 예술적 '조작(l'opération)'을 행한다. 이런 관점에서 랑시에르는 이미지의 기원으로서의 이타성(l'altérité)의 부재를 한탄하는 이들에게, 이미지 구성 자체에 관여하는 예술적 조작으로서의 이타성을 제시한다. 그래서 단어 자체가 침묵하고 동시에 말하는 방식을 통해서, “단어들의 의미와 사물들의 가시성 사이의 새로운 합치된 체제를 전개하고 한 시대, 한 문명, 한 사회의 역사가 새겨져있는 징후들의 거대한 피륙과 같은 산문적 현실의 세계를 출현하게”[31] 한다.

#### 3.1 모자이크된 이미지

기대를 낳고 여기는 조작에 의해 유사성을 차용한 독립적인 단편들이 모자이크 되면서 새로운 어떤 것을 창출시키는 경우를 폼트라의 작품을 통해 살펴보자. 폼트라의 작품, <두 코리아의 통일>은 20개의 단편들(이혼->나의부분->청소->이별->결혼->죽음->사랑의 묘약->돈->열쇠->사랑->기다림->전쟁->아이들->기억->사랑으로는 충분치 않아->우정->(가치1)->가치2->임신->가치3)로 구성되며 모두 '사랑'이라는 소재를 공통 축으로 하며 이루어진다. 그러나 표면적으로 보이는 이 사랑은 작품의 드러내고자 하는 주제가 아니다. 병렬적으로 나열되어 의미작용을 벗어난 이 단편들은 얼른 보아서 연관이 없거나 대립되기조차 한다. 이 작품의 첫 번째 단편인 <이혼>에서 남편과의 관계에서 사랑없는 결혼생활을 지속하던 여자가 이 무감각한 삶으로 인해 더 이상 어떤 것도 감감하지 못하게 되었다며 사랑이 없는 삶보다 고독을 선택하겠다고 남편에게 이혼을 요구한다. 하지만, 남편은 부인이 나중에 후회할 것이기에 부인을 위해 이혼을 거부한다고 말한다. 부인을 위한다는 남편의 말은, 두 번째 단편 <나의 부분>과 모자이크되어 결코 소통되지 못하는 사랑의 문제를 자연스럽게 부각시킨다. <나의 부분>은 두 여자의 관계에서 이별을 선언하는 첫 번째 여자에게 두 번째 여자는 그동안 주었던 자신의 '진실'을 돌려달라고 소리친다. 그리고 이 단편, <나의 부분>은 <청소>와 이어지면서, 작가는 개

인의 주관적 진실이 전부라고 생각하는 폭력성을 그려낸다. <청소>에서 청소부 코린은 남편과 이혼한다. 하지만, 이혼 후 그녀는, 남편의 입장을 고려하지 않고 끝까지 아이들의 양육비에 관한 자신의 요구를 주장하면서, 이 요구를 실행할 수 없는 남편은 변화될 것이라고 확신한다. 그래서 남편이 자신의 요구대로 변하면, 그녀는 과거에 그들이 좋았을 때처럼 다시 결혼할 것이라고 그녀의 동료들에게 자랑스럽게 말한다. 하지만 바로 이때, 그녀의 남편은 목을 매 자살해 있으며, 그녀는 남편이 목을 맨 천정 바로 아래에 있다. 정전된 실내의 어두운 상황처럼, 코린은 자신의 입장을 강요하며 아무것도 보지 못한 채 자신의 주장대로 될 것이라 생각한다. 작가는 첫 에피소드 <이혼>에서부터 점차적으로 이미지를 더하며 <나의 부분>과 모자이크된 <청소>를 통해, 코린이 품고 있는 그녀의 희망이 얼마나 헛된 것인지 그려낸다. 다시 말해, 두 사람의 결합을 위해 품고 있는 자기중심적 생각이 얼마나 폭력적인 것인지 자연스럽게 보여준다.

또한, <기억>과 <사랑으로는 충분치 않아> 그리고 이어지는 <우정>의 단편들 역시 자연스럽게 모자이크되며 새로운 픽션을 만들어낸다. <기억>은 알츠하이머에 걸려 병원에 입원한 여자(부인)는 이전에 행해진 모든 일들을 잊어버리고, 자신을 병문안 온 남편에게 매번 동일한 질문을 반복한다. 이렇듯 반복적인 행동들에서 어느새 기계적이 된 남편이 그녀가 원하는 대답을 위해 노력하지만, 그는 지치고 화가 나며 마침내 폭발한다. 그래서 남편이 부인에게 그들의 첫 만남의 순간을 설명하는 장면은 너무나 아이러니하다. 이 장면은 바로 이어지는 <사랑으로는 충분치 않아>와 모자이크되며 분명하게 그 의미를 드러낸다. 뿐만 아니라, 이어지는 <우정>에서 작가는 인간의 자기 중심적 사랑, 결코 자신을 내려놓지 못하는 인간의 모습을, 그래서 즉자적인 관점에서 사랑을 찾고자 하면서 자연스럽게 행하는 폭력을 그려내고 있다. 작가는 이렇게 순차적 모자이크를 통해, 타인에 의지하며 가지고자 했던 사랑이 환영임을 드러낸다. 그래서 <베이비시터>에서 가짜 아이들로 자신들의 관계를 유지하고자한 무기력함 역시 그려낸다. 이러한 사실은 폼프리가 위에서 언급한 것처럼, 통일성없는 각각의 단편들을 모자이크해내면서, 그의 표현처럼, '신

비하고 구체적인 현전(la présence)'[32]을 그려내고 있음을 알 수 있다. 다시 말하자면, 작가 폼프라는 의미 작용을 벗어난, 단편들을 모자이크하면서 새로운 이야기를 창조해낸다. 말하자면, 서로가 다름을, '분리(la séparation)'를 인정해야함을, 그리고 이 인정과 함께 서로의 존재를 함께 나누며 공유(le partage)해야 하는 진실을 드러낸다. 그래서, 과거의 부부였었던 그 기억은 당시 사랑했다는 이유만으로 성립되지 않으며, 타인과의 공존을 도모할 때 비로소 가능할 수 있음을 드러낸다.

### 3.2 모순적 관계의 긴장

유사성을 차용한 '말 못하는' 말/이미지는 그룸베르그의 작품에서 모순적 관계의 긴장을 야기시키며 “보게 하는 것”과 “보지 못하게 하는 것”사이에서 암묵적 화해를 제공한다. 『아틀리에』 7장에서, 시몬느는 1949년에 남편의 사망 통지서를 받았으며, 이 통지서에는 그녀의 남편이 1943년 3월 3일 드랑시에서 죽었다고 적혀있다. 사실, 시몬느는 그동안 남편의 사망진단서를 받고자 지속적으로 노력하였지만, 경찰서에서 그동안 사망통지서를 주는 것을 거부하였었다. 마침내 받아들인 시몬느 남편의 사망통지서를 옆에서 받아 읽은 엘렌느는 추방당한 시몬느의 남편이 파리 북쪽의 드랑시에서 죽었다는 사실이 말도 안되는 거짓이라며 흥분한다. 그래서, 엘렌느는 왜 이 통지서에 그가 폴란드 유대인 수용소인 뤼블랭(Lublin Maïdanek)으로 출발한 날짜가 없는지, 왜 거짓말을 하는지 반문한다. 이렇게 작가는 엘렌느의 질문을 통해, 이중의 제거과정, 즉 유대인 몰살과 그들을 제거한 흔적을 제거하고자 했음을 자연스럽게 드러낸다. 이는 작업실의 또 다른 프레스공인, 장(Jean)의 머뭇거리는 대사를 통해 더욱 분명해진다. 장은 그 통지서를 읽은 후 “그들은 사망한 것에 합법적인 흔적을... 두기 위해 마지막 장소를 드랑시로 했네. 여기 그의 출발 장소와 날짜가... 그것이 ... 더... 더... 합법적이도록...” 이때 작가는 장의 대사에서 직접적으로 독일 나치주의자들을, 혹은 비쉬 정부의 협력자들을 구체적으로 언급하지 않고 다만 3인칭 대명사, 그들로 지칭하며 직접적인 언급을 거부한다. 그래서 제거되어진 사건의 흔적들을, 그리고 증인들을 드러내는 작가의 글쓰기는 재현적인 인과적 관계로서가 아니라, 사건의 진실과

이중적 조작을 행하는 허구적 발명 사이의 관계를 통해서 드러난다. 그룸베르그의 글쓰기는 허구적 사건과 실제 사건의 결합의 경계를 철폐한다[33]. 그래서 픽션은 현실의 반대가 아니며, 이 픽션은 현실처럼 어떤 실재성을 형성하는 것이다.

또한 『드레퓔스』에서도, 그룸베르그는, 모리스가 19세기 말, 드레퓔스 사건을 통해, 이전 세대들의 반유대주의에 대해 이해하고자 하며, 이렇게 문명화된 국가에서 모든 상식과 정의를 일소하는 반유대인 활동이 어떻게 행해질 수 있었는지 문제를 제기한다. 하지만, 그는 현재 자신 주변에 보다 잔인한 새로운 반유대주의가 퍼져나가는 것을 보지 못하는 아이러니를 드러낸다. 게다가, 모리스가 드레퓔스에게 매료된 점이 드레퓔스가 자신을 유대인이 아니라 프랑스 군인이라는 인식 때문이라는 사실은 아이러니하다. 또한 극의 마지막에 모리스가 극단 친구들에게 보낸 편지에서도 이러한 사실은 드러난다. 그는 편지에서 '자신이 바르샤바의 큰 공장에서 일하고 있으며, 자신은 폴란드 사회주의당에 있는 사람들과 알고 지내며, 이곳에서 유대인이라는 사실은 아무런 문제가 되지 않는다'고 언급한다. 그리고 편지에서 모리스는 국제노동위원회가 전 세계적인 파업을 일으켜 전쟁을 막을 것이기에 전쟁은 일어나지 않을 것이라고 쓰며, 마지막 순간까지 전쟁의 가능성을 믿지 않는다. 작가는 모리스의 편지에 쓰여진 그의 말들과 실제적인 역사적 사실을 교차시키면서, 결코 전쟁은 일어나지 않을 것이라는 모리스의 헛된 희망을 아이러니하게 드러낸다. 뿐만 아니라, 폴란드의 유대인 박해를 피해 베를린에 피신한 미셸과 미리암이 미리암의 아버지에게 보낸 편지에서, 자신들이 매우 '지적인' 사람들 사이에서 현재 자유롭게 살며 행복하다고 쓴 편지에서, 이 상황의 아이러니 역시 역사적 사실과 교차되며 드러난다. 이렇게, 그룸베르그는 일상의 작은 이야기들을 말하는 과정에서 허구와 현실의 모순적 관계의 긴장을 통해 다른 이야기를 읽어내게 한다. 그래서 2차 세계대전의 나치에 의해 자행된 홀로코스트를 직접적으로 표현하지 않지만, 작가는 허구적 상황들과 역사적 사건을 교차시키며 이들 사이의 긴장을 통해 새로운 이야기를 드러낸다.

이렇게, 픽션을 통한 두 작가의 글쓰기는 일상의 무

의미한 우둔함을 "시적 신체들로 그리고 역사적 징후들로 변환시키면서"[34] 재구축된 성좌의 도면(le tracé)을 그려낸다. 그래서 문학적 창작의 고유한 상황들과 함께 공동체의 삶의 방식을 교차시키며 자신들의 사유의 움직임을 그려낸다.

#### IV. 맺는 말

필자는 대안없는 해체라고 비판받은 포스트모던 예술의 대안으로서 소환된 새로운 픽션을 두 작가, 폼브라와 그룸베르그의 작품들을 통해 살펴보았다. 새로운 글쓰기로서 이 픽션은, 철학자 랑시에르의 사유에 기대어 모방적 방식이 차용 가능함을 이해할 수 있었다. 특히, 두 작가 모두 탈중심적 논리와 함께 직접적 메시지 전달을 해고하면서도, 이들의 글쓰기는 모방적 방식을 차용하며 새로운 픽션을 만들어낸다. 이 픽션은 재현적 규범을 폐지하고 말의 오래된 미메시스에 반대하면서 내용에 대한 형식의 무관심을 드러낸다. 이들의 작품에서 의미작용에서 해방된 '말 못하는' 말/이미지는 한편으론 '모든 의미나 이야기를 방해하는 무던 실재로서의 이미지이면서, 다른 한편으론 사물의 신체에 직접적으로 기입된 사물의 의미작용으로 독해가능한 증언'[35]을 행한다. 뿐만 아니라, 서로 다른 단편들이 모자이크 되면서 혹은 모순된 관계의 긴장을 통해서 사유의 움직임을 드러내는 예술적 조작을 행한다. 그래서 '말 못하는' 말/ 이미지는 기대를 낳고 여기는 예술적 조작과 함께 새로운 호흡, 새로운 이야기, 즉 작품이 지니는 사유의 움직임을 드러낸다.

그래서 이 픽션은 한편으론 문학적 창작에 고유한 사건들, 상황들 그리고 개인들의 현전 방식들을, 다른 한편으론 행위들, 어떤 공동체, 주체들, 상황들을 정의하는 방식들 사이의 구조적 관계를 가진다. 이는 단순히 작가들이 혹은 연출가들이 사회적 갈등이나 정치적 사건들을 재현해내는 방식이 아니며, 문학적임과 동시에 정치가 교차되어있는 방식임을 드러낸다. 이 픽션은 현실에 대립하는 것이 아니라, 마치 현실처럼 어떤 실재성(une certaine réalité)을 형성한다. 랑시에르에 의하면, 예술작품은 단순히 우연 속에 던져지는 전시로서

가 아니라 “계쟁적인 공통의 대상들을 보지 않는 자들에게 부과하는 논쟁적인 공통공간을 구성”[36]하여 관객에게 ‘보게 하는(faire voir)’ 것이다. 본 논문을 통해 살펴본 두 작가의 작품은 단순히 던져진 ‘전시’의 상태에 머무르거나 혹은 우연에 의해 작동되게 하는 것이 아니라 현실과 허구적 발명 사이의 관계를 조합하며 새로운 ‘어떤 것’을 창출하는 새로운 미학적 글쓰기를 행한다. 다시 말하자면 이 새로운 픽션은 일상의 무의미한 우둔함을 “시적 신체들로 그리고 역사적 징후들로 변환시키면서”[37] 새로운 이야기를 그려낸다. 그래서 ‘대안없는 해체’라고 비판받은 포스트모던 연극의 대안으로서 새로이 소환되는 픽션은 이 이중적 예술적 조작에 의해 유희하는 사유의 움직임을 드러내는 새로운 미학적 글쓰기임을 이해할 수 있게 된다.

#### 참고 문헌

- [1] Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Gallimard, p.13, 1998.
- [2] J. Rancière, *Mallarmé : La politique de la sirène*, Hachette, p.88, 1996.
- [3] J. Rancière, *La Parole muette*, Hachette, p.14, 1998.
- [4] J. Rancière, *Le destin des images*, La fabrique, p.17, 2003.
- [5] 카트린 노그레트, 김덕희, 신정아, 이영석, 조효석 역, *프랑스 연극미학*, 연극과인간, p.165, 2008.
- [6] Denis Diderot, *Diderot et le théâtre I Le drame*, Gallimard, p.273, 1995.
- [7] J. Rancière, *Le destin des images*, La fabrique, p.135, 1998.
- [8] J. Rancière, *Le destin des images*, La fabrique, pp.125-134, 1998.
- [9] J. Rancière, *La Parole muette*, Hachette, p.14, 1998.
- [10] J. Rancière, *La Parole muette*, Hachette, p.85, 1998.
- [11] J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, pp.119-120, 2004.
- [12] J. Rancière, *Le destin des images*, La fabrique, pp.150-151, 2004.
- [13] J. Rancière, *Le destin des images*, La fabrique, pp.138-139, 2004.
- [14] J. Rancière, *Mallarmé : La politique de la sirène*, Hachette, p.90, 1996.
- [15] J. Rancière, *Mallarmé : La politique de la sirène*, Hachette, p.95, 1996.
- [16] J. Rancière, *Mallarmé : La politique de la sirène*, Hachette, p.88, 1996.
- [17] J. Rancière, *Le destin des images*, La fabrique, p.67, 2004.
- [18] Joël Pommerat, *Théâtre en présence*, Actes Sud, 2016.
- [19] David Bradby, *Le Théâtre français contemporain 1940-1980*, trad. par Françoise et Georges Dottin, Université de Lille, p.340, 1990.
- [20] Joël Pommerat and Joëlle Gayot, *troubles*, Actes Sud, p.65, 2007.
- [21] Joël Pommerat and Joëlle Gayot, *troubles*, Actes Sud, p.29, 2007.
- [22] J. Rancière, *Politique de la littérature*, Galilée, p.18, 2007.
- [23] J. Rancière, *Politique de la littérature*, Galilée, p.29, 2007.
- [24] J. Rancière, *Politique de la littérature*, Galilée, p.23, 2007.
- [25] Jean Caune, “Le théâtre de Grumberg: un lien sensible entre passé et présent,” Postface de la trilogie, *Dreyfus, L'Atelier et Zone libre*, Babel, Actes Sud, p.366, 1990.
- [26] J. Rancière, *Le destin des images*, La fabrique, p.21, 2004.
- [27] 조엘 폼트라, 임혜경 역, *이 아오*, 지식을 만드는 지식, p.105, 2015.
- [28] J. Rancière, *Le destin des images*, La fabrique, p.28, 2004.
- [29] J. Pommerat, *Théâtres en présence*, Arles, Actes Sud, p.29, 2016.
- [30] J. Rancière, *Le destin des images*, La fabrique, p.17, 2004.
- [31] J. Rancière, *Le destin des images*, La fabrique, p.24, 2004.

- [32] J. Pommerat, *Théâtres en présence*, Galilée, p.29, 2004.
- [33] J. Rancière, *Le destin des images*, La fabrique, pp.145-146, 2004.
- [34] J. Rancière, *Politique de la littérature*, Galilée, p.39, 2007.
- [35] J. Rancière, *Le destin des images*, La fabrique, p.28, 2004.
- [36] J. Rancière, 양창렬 역, “한국어판 서문,” *정치적인 것의 가장자리에서*, 도서출판 길, p.26, 2008.
- [37] J. Rancière, *Politique de la littérature*, Galilée, p.39, 2007.

#### 저 자 소 개

하 형 주(Hyung-Ju Ha)

정회원



- 1992년 8월 : 홍익대학교 미학과 (문학석사)
- 1998년 10월 : 프랑스파리3대학 연극학(문학석사)
- 2008년 6월 : 프랑스 파리8대학 예술학박사(연극)
- 2009년 ~ 현재 : 연극평론가, 드라마

마투르그, 청운대학교 연극예술학과 겸임교수

〈관심분야〉 : 21세기 현대연극이론, 현대연출, 퍼포먼스드라마투르기