

*
임 일 진

목차

Abstract

I. 서론

II. 생태적 공동체와 몸의 관계

1. 현상적인 몸
2. 유목민적 정서

III. 그로토프스키의 탈 연극 post-theatre

1. 성스러운 공동체
2. 행동의 원천

IV. 결론

참고문헌

* 청주대학교 예술대학 연극학과 교수

논문투고일 : 2015.04.30.

심사일 : 2015.05.30.

게재확정일 : 2015.06.5.

Ecological communication and corporeality via theatre works of Jerzy Grotowski

Im, Il-jin
Cheongju University

From the ecological perspective, the body is no longer limited materials and resources. There is a life in itself, in which self-referentiality of the body is characterized. Contemporary arts is not dependent on the tradition of the logic and their mimesis. In particular, this tendency already spread fast into the dance genre and its field like the Pina Bausch's Tanztheater. It can be said that a boundary between dance and theatre has been blurred. In so doing, an intermediary is fulfilled by the body for the dissolution of boundaries. With the body, participant in the event can communicate with each other. The reasons of communication refer to the physical co-presence and the autopoietic-feedback loop.

Jerzy Grotowski(1933-1999), a Polish theatre director and a theoretician, is an important person for the criticism of civilized conventionalized theatre. His experimental work extends in the name of the post-theatre. Grotowski investigated the nature of acting and phenomenon of its mental-physical-emotional processes, and his devoted attempt led him to a restoration of the theatre. This implies the restoration of the theatre. At that time of the Grotowski's post-theatre, Paratheatre and Theatre of Sources are characterized for an ecological thing. Actors and spectators existed as participants in the environmental communication. They stayed together in mountains, fields, at the edge of the water and tried to being in the nature physically and emotionally by meditating. All of the company's part were not separated. After the Paratheatre, Grotowski's theatre focused sources. This connected with the action itself in nature. This is to say Theatre of Sources. The participants at Theatre of Sources were not still and meditative, but moving from a pulse of the body. They located in the nature and ran in the forest, dug ground, and hug trees. Being in negotiation in/between human and nature in Grotowski discloses the mask of unnatural civilized theatre. In so doing, the body and its presence play an important role. The body of each participant is considered as an embodied mind. From the perspective of the

phenomenology of the body, it should be noted that race, colour, language, gender, hierarchy, etc. are no longer to communicate in the theatre. In Grotowski, the dissolution of the culture boundaries removes the obstacles of the internal impulse. In relation to his theatre methode, via negative, it is based on the principle of deconstruction. The deconstruction of the stylized, what is called, civilized theatre referred to a birth of the ecological community and its recovery to the original state. Especially, all process of Grotowski's recovery-works relates with a concept of deconstruction. While deconstructing, corporeality emerges from the participants' bodies and their co-presence. That is to say, the corporeality on the Grotowski's post-theatre appears nomadic.

key words ecology, ecological community, dissolution of boundaries, contemporary theatre, phenomenology, nomadism, body, corporeality, Jerzy Grotowski, parathatre, theatre of sources, remove of consciousness, internal impulse, via negative

주요어 생태주의, 생태적 공동체, 탈경계성, 동시대연극, 현상학, 유목민성, 몸(성), 예지 그로토프스키, 유사연극, 원천연극, 의식의 제거, 내적충동, 부정법

I. 서론

현대연극 **modern theatre**과 동시대연극 **contemporary theatre**의 구분은 단지 특정한 시간이나 역사적 사건에 의존하지 않는다. 연극인들은 19세기 후반을 지나며 포스트모더니즘을 모더니즘에 대한 거부와 모더니즘의 후기적 양상과 그것의 현상이라는 입장 속에서, 실재하는 (연극) 재료들을 명확한 구분 없이 모두 무대로 불러냈기 때문이다. 무용, 미술, 연극, 영화, 음악과 같은 다양한 예술 매체들은 (전위적) 실험을 통해 전통적으로 양식화된 장르적 경계를 넘어 새로운 미학적 관계를 다시 설정하였다. 예술장르들 간의 탈경계적 경향은 -현대 예술과는 분명히 구분되는- 동시대예술에서 일관되게 나타난다. 예술의 탈경계성은 각각의 장르적 문법에 더 이상 충실하지 않을 수 있는 권리를 부여하였다. 이것은 예술 행위의 주체인 생산자뿐 만 아니라, 수용자인 관객들도 공연의 중심으로 소환한다. 연극의 범주로 돌아가 보면, 오늘의 무대는 이미 공연 바깥에 존재하는 진리를 전달하거나 재현하고 지시하는 것으로부터 벗어나, 즉 의미와 상징으로부터 벗어나, 예술현상에 관하여는 행위자와 관객 모두의 상호작용, 효과와 영향, 그리고 감각적 체험에 주목하며 새로운 교감과 소통의 미학을 발전시키고 있다. 이는 비단 예술분야에 국한되지 않고 20세기 후반의 포스트모더니즘의 사상적 맥락 속에서 문화 전반에 걸쳐 나타나는 현상이다(김형기, 2014: 118).

전통적으로 연극에서의 재현은 기본적으로 아리스토텔레스의 시학에서 언급된 모방(mimesis)에 빗을 지고 있다. 하지만 동시대연극의 비재현성은 아리스토텔레스적 관점에 대한 일종의 '거부'일 뿐만 아니라, 더 이상 작가의 입장만을 대변하지 않겠다는 어떠한 의지를 반영하고 있다. 동시대연극은 단순히 배우와 관객이라는 역할로서의 구분이 아닌, 행위자와 수용자의 수평적이고도 원형적인 관계를 형성하는 모든 과정에 집중한다. 이것은 연극이 서사가 아닌, 행동 그 자체를 천착한다는 것을 의미한다. 살아있는 모든 것들 사이의 공동체적 관계가 강조되는 동시대연극은 예술이라는 이름으로 익숙해진 전통적 텍스트와의 결별을 선언하고 있다. 피나 바우쉬의 탄츠테아터 **tanztheater** 처럼, 동시대연극은 텍스트가 아닌 몸 자체를 중심으로 한 행동과 행위를 전면에 내세운다. 말하지 않는 행위자(무용수)의 몸은 현상(학)적, 인지적 과정의 통로를 거쳐 연극의 상호관계에 지속적으로 영향을 미친다. 몸이 중심이 된 동시대예술의 장르적 경계란 언제나 모호하다.

여기서 몸은 행위자의 행동 그 자체를 포착하게 하고 공동체로서 존재하는 생태적 몸으로 변증된다.

폴란드 실험극단의 **Grotowski, J.**(1933-1999)는 배우와 관객의 상호관계성을 분석하고 실천한 연출가이자 이론가였다. 그는 『가난한 연극을 향하여』(1965)를 통해 연극을 수행하는 배우는 성스러운 존재이고 또한 그래야 한다고 보았다. 그로토프스키의 성스러움과 몸에 대한 특별한 인식은 생태적 공동체를 형성하는 토대가 되었다. 과학기술이 더 이상 우리 삶의 바깥에 머물러 있지 않는 시대이자 인간 의지의 한계점이 다시 설정되고 있는 사회로서의 생태환경 사회는(한혜리, 2014: 3) 자연 속에서 연극의 원형성을 찾길 바랐던 그로토프스키 작업들과 일련의 공통점을 갖는다. 이에 본고는 그로토프스키의 연극에 나타나는 생태주의적 특징으로서 현상하는 몸과 그것의 공동체성에 관한 논의를 전개하였다.

II. 생태적 공동체와 몸의 관계

전통적 환경주의는 생태주의적 시선을 통해 보다 적극적인 방법으로 생명의 문제에 접근한다. 이것은 소극적인 상태로서의 환경이 아닌, 실천과 행동의 개입을 다룬다. 환경은 구축이 가능할 수 있겠지만, 생태적인 것은 자연 그대로의 환경, 즉 원형성을 복구하는 ‘과정’을 중요하게 여긴다. 이것은 자연지향적, 자연중심적, 생명주의적 사상을 바탕으로 하고 있으며 새롭게 태어나고 성장하고 순환하는 ‘생명성’, 각 개체의 독특함이 모두 인정되고 허용되고 조화를 이루는 ‘다양성’ 그리고 각 개체들이 복잡하게 얽혀 서로 영향을 주고받으며 서로 갈등하고 서로 조정하고 협력하는 ‘관계성’ 등으로 설명해 낼 수 있다(오레지나 2011: 27). 이들 요소는 고정된 위계질서에서 발생하는 권위 의식, 위화감, 소외감 등의 배타적 집단 의식을 포용과 공감으로 바꾸려는(한혜리, 2014: 15) 특징과 직접 연결된다. 생태적 요소는 가로지르기적 사고를 교차나 대치가 아닌 통합으로 해석하여 존재의 본질이 사회에 관여(한혜리, 2014: 15)하게 한다. 또한 생태적인 것은 개체의 현존을 통한 사회적 집단성을 유발시킨다. 이것은 생태적 공동체를 지향하게 하고, 수행의 과정 속에 있는

참여자의 몸은 그 자체로서 개인의 역사성을 구현하고 외부와의 통합을 주도하는 중심이 된다. 수행하는 몸은 세계와 개인을 서로 연결시키는 현상적인 공간인 동시에, 특정 영역의 구분이나 제한, 경계에도 통제받지 않는, 모든 곳을 침투하는 유목민적 정서를 공유한다.

1. 현상적인 몸

플라톤주의적 관점에 의하면, 몸은 ‘영혼의 무덤’으로 요약된다. 문자적 이성주의는 몸이 영혼에 의해 주도된다고 파악하였기 때문이다. 서양철학은 전통적으로 몸과 영혼이 서로 분리된다고 보았고, 그것은 이분법적이고 대립되는 존재로서 이해되었다. 정신이 몸에 대한 우월성을 갖는다고 보았던 전통적 시선은 이후 훗설의 현상학을 수용한 메를로-퐁티에 이르러 구체적인 변화를 나타내기 시작했다. 현상학의 목적은 말하고 반성하기 이전의 상태에서 사물과 만나는 경험을 회복하는 것(강미라, 2011: 51)인데, 여기서 메를로-퐁티는 지각에 의한 경험을 전면에 내세웠다. 그리고 그 중심엔 현상적인 몸이 위치하였다. 플라톤주의자들의 인식적 근거와는 차이를 보이는 메를로-퐁티의 지각 개념은 정신의 영역에 초점을 맞춘 것이 아니었다. 현상하는 몸은 세계와 실존적으로 얽혀 있으며, 대상과 주체가, 언어와 지시체가, 즉자와 대자가 절대적으로 분명하게 구분되지 않는다(강미라, 2011: 58). 이들 간의 모호함은 세상이 결코 이분법적으로 구분되고 분리되지 않는 관계성, 즉 생태적 환경의 유기성을 확인시킨다.

심장이 유기체 안에 있는 것처럼 고유한 신체는 세계 안에 있다. 그것은 시각적 광경을 살아 있게 계속적으로 유지하고 생명을 불어넣으며, 내적으로 풍부하게 하고 그것과 더불어 하나의 체계를 형성한다(Merleau-Ponty, M., 류익근 역, 2012: 311).

몸과 세계는 단절되지 않고 생명을 유지하는 매개체로서 작동한다. 몸은 그 자체로서 생태성을 지각하고 경험하게 하는 과정을 자발적으로 작동시킨다. 이것은 생명의 원리이고 몸은 자연적 자아(Merleau-Ponty, M., 류익근 역, 2012: 316)가 된다. 몸은 그것이 현존하는 공간을 자연주의적인 것으로 전환시키고 참여하는 대상들을 모두 지각하는 주체(Merleau-Ponty, M., 류익근 역, 2012: 316)로 위치시킨다. 감각하는 몸은 지각이 이루어지는 장(champ)(Merleau-Ponty, M., 류익근 역, 2012: 331)을 형성한다. 지각의 장은 현상적일 뿐 만 아니라 선험

적으로 작동한다. 때문에 몸은 그 자체로서 ‘나 자신’인 동시에, 통합적인 반성에 부과되는 진리, 즉 나 스스로 구성 작용에 의해서 존재의 어떤 국면들에 의미를 부여함이 없이도 공자연성 *connaturalité*에 의해서 그 국면들에서 의미를 발견할 수 있다는 진리를 표현한다(Merleau-Ponty, M., 류익근 역, 2012: 331-2). 이 공자연성은 무용이나 연극이 더 이상 어떠한 문학적 전달이나 의미적 기능을 대리하지 않고, 몸의 지각과 현존을 통해 자연성을 획득하는 생태적 사회와의 연결을 안내한다. 몸의 부재는 실제로 생태적인 것의 생성을 불가능하게 한다. 몸은 생태사회를 구성하는 주체일 뿐만 아니라, 개인적이면서도 공동체를 구성하는 기본단위이자 출발점이 된다. 세상과 나를 연결하는 몸과 그것의 현존은 주체성의 획득여부에 관여한다. 몸의 공시성은 세상과 내가 서로 분리되지 않고 연결된, 자연의 일부이자 전체임을 인식시켜 준다.

나는 주체성의 본질을 반성함으로써 그것이 신체, 세계와 결합되어 있다는 것을 발견하거나
와 이것은 주체성으로서의 나의 존재가 신체로서의 나의 존재와, 세계의 존재와 하나이기 때
문이고, 결국 나라는 주체는 구체적으로 파악되면 저 신체, 저 세계와 분리될 수 없기 때문이
다. 우리가 주체의 핵심에서 되찾는 존재론적 세계와 신체는 관념으로서의 세계나 신체가 아
니다. 그것은 전체적 파악 속에 압축된 세계 자신이고, 인식하는 신체로서의 신체 자신이다

(Merleau-Ponty, M., 류익근 역, 2012: 610).

세계를 향한 출구이자 동시에 ‘나’의 입구이기도 한 몸은 생동성과 육체성, 한마디로 생명과 더불어(Fortier, M., 백현미, 정우숙 역, 1999: 45) 존재한다. 이 과정은 세계의 재현이 아니라 세계의 일부가 되는 것(Fortier, M., 백현미, 정우숙 역, 1999: 48)이다. 예술에서 행위자의 몸에 의한 세계의 구성, 즉 자연성의 생성은 생명의 지속을 의미한다. 그리고 이것은 생태주의적 질서를 형성하는 기준이 된다. 몸의 현존은 공연에서 배우(무용가)와 관객, 무대와 객석, 원형과 실재가 서로 대립되거나 분리되지 않고, 통일된 상태에서 존재할 수 있게 한다(Fuchs, G., Kuhn, C. C. trans., 1972: 46). 공연 요소들 간의 상호관계성은 몸의 현존에서 비롯된 순환적 연결고리(the feedback loop)(Fischer-Lichte, E., Jain, S. I. trans., 2008: 51)를 통해 현상적인 장을 형성하고, 몸은 그 자체로서 이미 미학적일 뿐만 아니라 사회적이고 정치적인 양면성을 내재하는 동시에 공동체를 구현한다(Fischer-Lichte, E., Jain, S. I. trans., 2008: 51). 몸의 공동체성은 사회가 생태적으로 순환하게 하고 상실된 자연성을 회복시키는 ‘생태적 복원 메커니즘’을 작동시켜 생산과 생성의 여부에 끊임없이 관여한다.

2. 유목민적 정서

생태적 공동체는 현상적인 몸으로서 드러나고 내재성을 갖는다. 생태적 주체이자 감각하는 몸은 각자의 ‘존재론적 영토’를 갖는데(이것은) 개별적으로 존재하는 것이 아니고 생산과 생성이라는 ‘상호관계’에 의하여 규정(장시기, 2005: 150)된다. 현상학이 전제한 ‘선험적 경험’은 인지적인 몸으로 확대된다. 즉, 몸(정신)과 사회, 자연이라는 물질적 객관성을 지닌 개별적 주체는 상호관계의 형성 속에서 비물질적 생산으로 나아가 새로운 몸과 사회, 자연이 된다는 것(장시기, 2005: 150)을 의미한다. 몸의 현상(학)적 특징은 상호관계의 가변성과 유동성에 의해 또 다른 몸의 정서로 변증하고 발전하는데, 이것은 인식적이고 인지적인 것으로 나타난다.

인지적인 몸이란 비가시적인 동시에 신체적인 숨결(Deleuze, G., 하태환 역, 2008: 31)로서 대변되는 몸이다. 들뢰즈와 가타리의 ‘기관 없는 신체’(Deleuze, G., & Guattari, F., 김재인 역, 2001: 310)는 더 이상 몸이 전통적 구성의 틀 안에 구속되지 않는다는 것을 확인시킨다. 개별적인 존재로서의 몸 주체는, 상호 만남을 통해 집단적인 인지적 공동체로 변화한다. 몸의 집단적 현존은 지속적으로 부유하는 생물들처럼 참여자들에게 유목민적 정서를 유발시킨다. 들뢰즈가 인식한 몸은 변화하는 힘인 동시에, 여전히 과정 중에 있는 주체되기의 복합체로서 실재한다. 이것은 중심을 의미하는 영토에서의 이탈 또는 탈주를 뜻한다. 탈주는 고정된 가치관과 문명화된 기준에 대한 반동이다. 생태적인 것은 문명화된 것들을 집결한 중심이 아니라, 주변을 향한 이탈과 탈주, 해체인 동시에 고정되지 않은 상태를 지향하는 ‘되기(devenir)’(Deleuze, G., & Guattari, F., 김재인 역, 2001: 452-454)의 과정을 수반한다. 되기는 생산과 생성의 원리를 따른다.

생성의 선은 점들 사이를 지나가며, 중간을 통해서만 돌출하며, 우리가 먼저 구분한 점들 쪽으로 곧장 흘러가며, 인접해 있거나 떨어진 점들 사이를 결정 가능한 비율로 가로지르는 방향으로 흘러간다. 하나의 점은 언제나 기원적이다. 하지만 생성의 선은 시작도 끝도 없으며, 출발점도 도착점도 없고, 기원도 목적지도 없다. 따라서 기원의 부재에 대해 말하는 것, 기원의 부재를 기원으로 만드는 것은 형편없는 말장난에 불과하다. 생성의 선은 중간만을 갖는다. 중간은 평균치가 아니다. 그것은 가속 운동이며 운동의 절대 속도이다. 생성은 언제나 중간에 있다. 우리는 중간에서만 생성을 얻을 수 있다. 생성은 하나도 둘도, 또 둘 사이의 관계도 아니다. 생성은 둘-사이이며, 경계선 또는 도주선, 추락선, 이 둘의 수직선이다(Deleuze, G., & Guattari, F., 김재인 역, 2001: 555).

되기는 고정되지 않고 중간만을 갖는 특징을 보일 뿐만 아니라, 거대한 힘의 수렴을 방해하고 미끄러뜨린다. 중간으로서의 다른 무엇이 되기는 다른 무엇이 실재하지 않더라도 (이미) 실제적인 것이다(Deleuze, G., & Guattari, F., 김재인 역, 2001: 453). 이처럼 되기는 관계의 가변적이고 유동적인 성격을 지닌다. 영원히 수렴되지 않고 연속되는 과정은 그 안에서 부유하는 여러 항들의 사이(Deleuze, G., & Guattari, F., 김재인 역, 2001: 454)에서도 유지된다. 특정한 위치를 선점할 수 없는 관계들 사이의 가변성은 인위적이거나 문명화된 제도에 권력이 뿌리내리는 것을 불편하게 한다. 들뢰즈가 말한 경계선, 도주선, 추락선은 동시대예술의 장르적 해체와 그것의 탈경계성을 공유한다. 장르적 경계와 분절의 관습convention은 생태적인 유목민적 관계맺기의 정서와는 정 반대에 위치한다. 동시대예술은 어떤 장르의 요소들이 공연을 주도하고 완성하느냐가 아닌, 생산자와 수용자 사이를 잇는 수행성(Fischer-Lichte, E., Jain, S. I. trans., 2008: 205-206)이 부각된다. 단순히 배우와 관객의 물리적 공간의 경계를 제거하는 것만이 아니라, 대립되는 요소들의 혼재 속에서도, '되기의 미학'은 멈추지 않고 (수행적으로) 작동한다.

생태사회는 대립되는 것들 사이에 한 가지 원칙만을 규정하지 않는다. 자연 속에서 다양성과 과정성은 예측될 수 없는 것들이 탄생하고, 자체적인 질서를 지속하게 한다. 다양성과 과정성의 침투는 유목민적 정서가 내재되어 있음을 방증한다. 유목민성은 공연뿐 만 아니라 일상에서도 대립적인 것들의 상생, 즉 미학적인 것이 미학적이지 않은 것들과의 상호관계 속에서 대립을 철폐하고 서로 혼합되어 경계를 통과(Fischer-Lichte, E., Jain, S. I. trans., 2008: 172)하는 방식으로 이루어진다.

기관 없는 신체의 탈경계성과 되기의 과정성은 문명의 고착과 일원화된 미학적 완성을 탈주하여 자유로운 상태로의 진입을 가능하게 한다는 점에서 유목민적이라 할 수 있다. 공동체를 연결하는 몸은 특정 개인을 주체로서 고정하고 권력을 집중하는 과정을 낫설게 한다. 즉 공동체의 몸은 중심을 침투하는 유목민적(Deleuze, G., & Guattari, F., 김재인 역, 2001: 735, 803) 정서를 나타내고 있다.

Ⅲ. 그로토프스키의 탈 연극 post-theatre

연극사적으로 생태적 공동체와 몸의 관계는 생태적인 관점보다는, 실험적 측면을 강조한 자연의 ‘재료화’ 과정에 맞춰져 있었다. 이런 가운데 폴란드 연출가 그로토프스키는 연극에서 문명의 제도를 제거하기를 바랐던 유일한 실천가였다. 그에게 연극은 행동, 과정, 자세, 태도, 상호관계 인식이 무엇보다 중요했다. 그로토프스키의 이러한 특징은 ‘가난한 연극’이라는 이름으로 연극의 자연성, 즉 제의성의 회복으로 연결되었다.

제의로서의 연극은 배우와 관객의 구분을 폐지하고 하나로 통합되는 전 과정을 포함한다. 그로토프스키는 배우, 관객과 함께 극장을 떠나 자연 속에서 생태적인 몸의 공동체를 구성하길 바랐다. 이러한 점에서 그로토프스키 연극의 후반기에 시작된 탈 연극 작업은 생태사회의 생산원리와 서로 연관되어 있다. 자연 속으로 들어가는 행위는 그로토프스키의 탈 연극 가운데 유사연극 *paratheatre*와 원천연극 *theatre of sources*의 시기에 집중적으로 발견되고 있다. 그의 성스러운 공동체와 행동의 원천은 생태적 복원과 정서적 교감을 통한 연극성의 회복을 의미하고 있다.

1. 성스러운 공동체

1960년대 말을 기점으로, 그로토프스키는 종래의 연극적 관습에 머물지 않고 ‘연극을 떠나려는’ 시도를 보였다. 그가 공연을 멈추고 공연을 전혀 염두에 두지 않는 리허설에 집중(김용수, 2000: 311)한 사실은 탈 연극의 성격을 잘 보여준다. 공연을 목적하지 않았다는 사실은 연극이 결과가 아닌 과정에 초점을 두었다는 것을 뜻했다. 과정성의 원리를 충족하는 리허설은 연극이 전통적으로 설정해 놓은 관객과의 전통적인 관계형성방식을 의미 없는 것으로 돌려놓았다. 이것은 전통적 미학에 근거한 연극상품의 생산에 더 이상 얽매이지 않겠다는 선언이기도 하다. 그로토프스키는 탈 연극의 첫 단계로 유사연극을 시도하였다. 이것은 1969년에서 1978년 사이에 있었던 실험들로서, 관습화된 연극을 지양하였다. 유사연극의 목적은 무엇보다도 참여자의 ‘진실된 행위 *genuine activity*’와 사람과 사람 사이의 진정한 ‘교감’을 구하는 데 있었다

(김용수, 2000: 311). 그로토프스키는 유사연극을 시작으로, 1982년까지 원천연극, 1986년까지 객관적 연극(objective drama), 1999년까지 수단으로서의 예술(art as vehicle)을 통해 탈 연극의 실험들을 전개했다. 이 가운데 그로토프스키는 특별히 유사연극과 원천연극의 시기에서 배우와 관객을 더 이상 극장에 머물지 않게 하려는 의지를 강하게 표명했다. 그는 이 시기에 연극의 핵심요소인 배우와 관객을 자연의 공간으로 이동시켰다. 장소는 산, 물가, 숲과 같은 곳이 주를 이루었다. 이후 객관적 연극의 시기에 그로토프스키는 연극이 더 이상 주관적인 개인의 시각에 의존하지 않고 그것을 초월하는 가치와 법칙을 드러낼 것을 요구하였다. 때문에 객관적 연극은 기술과 공간, 소리장치 등에 주로 집중하였다. 수단으로서의 예술은 전승과 제의의 객관성을 강조하고 행위자를 그 중심에 두었다. 행위자는 유기적인 관계의 형성을 위한 모든 작업요소들을 연결하고 완성시키는 도구인 동시에 주체로서 인식되었다.

다음의 글은 유사연극이 어떠한 방식으로 자연과의 관계를 형성해 갔는지 확인시켜 준다.

경험의 첫 부분은 고행으로 시작되었는데 개개인을 고립시키고, 그들에게서 불을 빼앗고, 숲속을 맨발로 뛰라고 요구했다. 현대 문명에서 쇠퇴된 감각과 후각을 강조하며 이렇게 주위 환경과 직접 접촉한(참가자들은 '정신적 습관'에서 해방되어 '야생동물'의 상태로 되돌아가는 것처럼 느꼈다) 다음에는 시냇물에서 '세례'가 행해졌다. 그런 후에는 북소리를 듣고 불 주위로 모여 그들은 하나의 동아리가 되어 남은 밤 시간 동안 불 주위를 돌며 북소리에 맞춰 춤을 추었다. 그 경험은 해독이 때 '소박한' 아침식사와 그룹이 즉흥적으로 만든 긴장을 푸는 게임으로 끝이 났다(Innes, C., 김미혜 역, 1997: 259).

위의 내용은 '세밀한 특별 프로젝트'를 기록한 것으로, 이것은 개성과 문화로 인해 들러붙은 것을 제거하고, 육체적 뿌리로 돌아가는 참여자가 되게 하고, 인간과 자연세계 사이의 원시적 관계를 개인이 인식하는 데에 기초한 원초적 동아리로 형성하도록 고안된 것이었다(Innes, C., 김미혜 역, 1997: 259).

유기적이고 근원적인 것을 향한 접근의 시도는 이후 좀 더 구체적인 작업으로 연결됐다. 1973년 진행된 '산 프로젝트', '땅 프로젝트'(Innes, C., 김미혜 역, 1997: 257)의 제목처럼 배우와 관객들은 좀 더 구체적인 장소에서 공동체를 형성하고 근원적인 것을 찾는 과정에 동참하였다. 여기엔 바람, 나무, 땅, 물, 불, 풀, 동물 등과 같은 자연적인 요소들과의 만남이 기다리고 있었고, 문명을 거스르는 환경이 마련되어 있었다. 이 때 사람들은 타인과 자기 자신에 대한 이야기들, 즉 모든 은폐하는 행위들을 멈추었고 다른 존재들과 교류하기

위해 새로운 눈을 뜨고 있었다(Burzynski, T. & Osinski, Z., Ostrowska, B., trans., 1979: 115). 이 과정에서 참여자는 자연 속에서 의도되거나 제도화된 연극처럼 인물의 역할과 같은 과제를 부여받지 않았다. 그들은 단지 자연의 일부로서만 존재했고 그 안에서 몸의 현존을 인지했을 뿐이었다. 이것은 그로토프스키의 연극작업이 연극 이전의 고대의 것과 자연과의 원초적인 동일성을 추구(Innes, C., 김미혜 역, 1997: 260)한다는 사실을 입증하고 있다.

자연은 그로토프스키에게 ‘최초의 것’, ‘본질적인 것’, ‘근원적인 것’, ‘보편적인 것’(Schechner, R., 이기우 외 역, 2004: 168)인 동시에 사람들은 그것을 찾는 과정 속에서 몸의 공동체적 교감을 이루게 했다. 참여자들의 만남은 자연성의 획득과 상호 정서적 교감의 회복을 가능하게 하는 중요한 통로가 된다. 집단적 현존과 감각하는 몸, 이것은 그로토프스키 작업의 핵심이었다. 그는 유사연극의 시기에 집단적 몸의 현존과 정서적 교감의 통합을 이루길 바랐고, 그것은 영적(spiritual)이고 명상적인 것으로 나타났다.

배우와 관객의 영적인 교감은 이제 더 이상 주체와 타자의 분리라는 전통적 가치관을 따르지 않을 수 있었다. 이것은 그로토프스키의 실험을 수용한 쉘크너의 환경연극에서 발견되는 ‘주체의 공존’과 ‘민주주의적 모델’로서도 분명히 확인된다(Fischer-Lichte, E., Jain, S. I. trans., 2008: 41). 이제 연극의 모든 참여자는 성스러운 집행자가 된다. 성스러움은 특정한 종교적 정서와는 무관한, 문명화되지 않은 인간의 순수한 보편적 지점을 의미한다. 인간과 자연은 이성적 논리와 서사에 의존하지 않고도 참여의 과정 속에서 일어나는 몸의 현존과 접촉(Fischer-Lichte, E., Jain, S. I. trans., 2008: 60)을 통해 깊은 교감의 상태로 진입한다. 참여자들의 만남 속에서 접촉은 배우와 관객이라는 이분법적인 사회적 관계를 허물고 통일된 커뮤니티(Fischer-Lichte, E., Jain, S. I. trans., 2008: 60)를 생산해 낸다.

이처럼 그로토프스키의 유사연극은 문명에 의해 각인된 모든 조건과 양식을 해체하고, 자연적인 상태, 즉 길들여지지 않은 날 것의 인간으로 돌아갈 것을 주문한다. 강요되고 학습된 사회의 가면을 벗고, 자연을 대면하고, 느끼고, 자신의 몸으로 영적으로 교감하는 것, 이것들은 모두 그로토프스키 연극의 생태성과 연관된다. 그로토프스키의 생태적 공동체성은 자연과 몸의 공존과 그것의 성스러운 교감을 통해 발현되고, 더 이상 재현의 미학이 아닌, 몸의 현존을 통한 수행성의 원리를 따르고 있다.

2. 행동의 원천

관객과의 관계를 유지하면서 정서적인 통합을 이루는 성스러운 집전자, 그것이 바로 그로토프스키가 바랐던 배우의 모습이었다. 그로토프스키의 배우는 우선적으로 몸에 대한 ‘저항감을 제거’해야 했다. 저항감이 제거된 몸이란 자연과 교감하는 생태적인 몸을 의미한다. 때문에 그로토프스키의 배우는 자신의 몸을 구속하는 모든 것들을 거부하고 해체해야 했다. 이제 배우는 연기를 위해 무언가를 ‘하려는’ 전통적인 방식과 결별해야 했는데, 이것은 무엇을 표현하거나 보여주기 위한 이성적으로 계획된 행동이 아닌, 불필요한 것을 하지 않음으로써 순수한 핵심만을 남기는 부정법(via negative)의 원리를 따르고 있다.

형태적 기술면에서 볼 때 우리는 사인을 증식시키거나 또는 사인을 축적시키는(동양연극에서의 외형적 반복에서처럼) 작업을 하는 것은 아니다. 오히려 양을 줄이고 순수한 충동을 애매한것으로 얼버무리게 하는 「자연스런」 행동의 여러 요소를 제거함으로써 사인의 증류를 추구하고자 한다. 동시에 사인의 감추어진 구조를 밝히는 또 하나의 기술을 제스처와 목소리, 목소리와 말, 말과 사고, 의지와 행동 간의 관계를 서로 상이하게 그리고 모순되게 하는 것이다. 여기서 또한 우리가 사용하고 있는 것은 부정법이다(Grotowski, J., 고승길 역, 1997: 23).

그로토프스키는 내적충동을 방해하는 요인들이 제거될 수 있을 때 배우와 관객 사이에는 순수한 교감이 생성된다고 보았다. 이 때 배우에게 절대로 필요한 상태는 능동적인 역을 실현하기 위한 수동적인 몸가짐이었다. ‘그것을 하고 싶다’ 라는 상태가 아니라 ‘하지 않겠다는 생각을 물리치는’ 상태인 것이다(Grotowski, J., 고승길, 1997: 22). 부정법은 그로토프스키의 탈 연극 시기 이전에 고안된 행동을 위한 방법론이었다. 자연으로 들어가기 이전의 방법론임에도 불구하고 부정법은 생태주의적 관점을 그대로 간직하고 있다. 부정법은 문명의 개발이나 발전을 위한 ‘무언가를 하기’가 아닌, 최대한 불필요한 것을 하지 않는, 그래서 행동의 보편성을 드러내기 위한 (의식적인 것을) ‘하지 않기’의 원칙을 따른다는 점에서 그러하다. 자연을 그대로 ‘놓아둔 채로’ 교감하는 것, 그것은 자연스러움을 위한 자발성 spontaneity(Grotowski, J., Wolford, L., & Schechner, R., 1997: 107)을 생성시킨다. 내적충동을 의미하는 자발성은 몸을 근거로 한 본능적인 무의식의 층위에서 작동한다. 내적충동의 진원인 행위자의 몸은 선형적일 뿐만 아니라, 그것이 존재하는 충동의 이전 단계를 파악하는 공간으로 실재한다.

내가 배우들과 작업할 때는 이런 '만약'이나 '주어진 상황'에 대해 생각하지 않았다. 공연을 구성하는 사건들을 창조하는 도약대나 어떤 원인은 분명히 존재한다. 배우는 자신의 고유한 삶에 의거해야하고, '정서적 기억'이라는 영역에 의존하거나 '만약'이라는 방법을 추구해서도 안 된다. 배우는 몸-기억으로 자신을 돌이켜야한다. 그것은 몸에 관한 기억이 아닌 몸 자체의 기억이자 몸-삶이다. 그러므로 배우는 겪지 않는 경험들, 아직은 기다리고 있는 경험들로 자신을 돌이키기보다는 자신에게 진정 중요했던 경험들로 돌아가야 한다. 때로는 어떤 순간, 유일한 그 순간의 기억, 혹은 기억의 원환 속에는 셀 수 없이 많은 것들이 남아 있다(Grotowski, J., 나진환 역, 2013: 71-2).

몸의 기억이 아닌 몸 자체로서의 기억이란, 몸이 해석을 위한 기억장치가 아니라 현존 자체로서 생성되는 자기지시성self-referentiality(Fischer-Lichte, E., Jain, S. I. trans., 2008: 150)의 원리를 따른다는 것을 의미한다. 이처럼 몸은 현존함으로써 주체가 된다.

그로토프스키의 유사연극과 원천연극은 공통적으로 원시주의를 채택(Innes, C., 김미혜 역, 1997: 259)하고 있는데, 이것은 인간 경험의 '원천'을 형성하는, 소위 선형적인 개인의 원형을 탐구하는 과정에서 주로 나타난다. 그로토프스키의 원시주의적 성향은 몸과 그것의 정서적 본능인 충동에 의해 우리를 삶의 원천으로, 직접적이고 원초적인 인식으로, 삶과 존재와 현존에 대한 유기적이고 원동력 같은 경험으로 이끄는 활동으로 이어지게 한다(Innes, C., 김미혜 역, 1997: 257). 때문에 그로토프스키는 충동을 그 자체로는 신체적인 것이 아니지만 이미 전신체적pre-physical인 것으로서 인식하였다(Grotowski, J., 나진환 역, 2013: 72).

유사연극이 몸의 현존을 통해 성스러운 공동체성을 강조했다면, 원천연극은 행동에 초점을 두고 있다. 이 행동은 서사가 구축된 의도된 행위를 뜻하지 않는다. 단지 행동하는 순간(Grotowski, J., 나진환 역, 2013: 72)이 중요하고, 배우는 어떠한 방식으로든 자신의 몸을 지배하지 않고, 스스로 '놓아야' (Fischer-Lichte, E., Jain, S. I. trans., 2008: 82)한다. 이 때 몸은 체현된 정신(embodied mind) (Fischer-Lichte, E., Jain, S. I. trans., 2008: 82)으로 충위가 확장된다. 원천연극의 참여자는 특별한 행동을 계획하지 않는다. 단지 땅을 파거나, 숲 속을 걷거나, 나무를 끌어안거나, 폭포 아래를 거닐거나, 야생 동물들의 울음소리를 듣는 것과 같은 자연 속에서의 행동들이 대부분이다. 그 원리는 행동하면서 느끼고 반응하는 것이 전부였다(김용수, 2000: 319).

원천연극에서 행동은 보편성을 띄는 것이어야 했다. 보편적 행동은 참여자의 문화적 차이를 넘어서고, 원천의 지점들을 향해 개별적이고도 집단적인

양가적인 위치로서 존재한다. 이 양가성은 참여자들에게 문화적 경계를 모호하게 만든다. 생태적 몸을 가능하게 하는 자연 속의 참여와 경계의 모호성은 그로토프스키 연극이 문화적 보편성을 획득하게 한다. 이러한 점에서 그로토프스키의 원천연극은 문화들 사이에 세워진 (무의식적인) 경계를 무너뜨릴 뿐만 아니라, 자연의 일부로서 행동하는 참여자들이 몸을 통해 정신을 체현하고 그것을 서로 확인하는 교감의 순간을 경험하도록 한다.

IV. 결론

생태주의적 관점에서 몸은 전통적인 개념으로서의 물질 내지 수단이 아닌, 자기지시성을 갖는 생명 그 자체로서 인식된다. 이러한 몸에 관한 이해는 동시대무용이나 연극에서도 동일하게 나타난다. 몸의 현상과 그것의 자기지시성에 천착한 예술은 장르 간 경계의 철폐와 요소들 간의 상호관계성을 자연럽게 포착하고 수용한다.

그로토프스키는 자신의 연극에 나타난 몸의 현존과 교감의 원리를 정확히 이해하고 분석한 연출가이자 이론가였다. 그는 문명화되고 제도화된 연극이 본래의 상태로 돌아가기 위한 생태성의 복원을 탈 연극의 이름으로 시도하였다.

그로토프스키의 탈 연극 가운데 특히 유사연극과 원천연극은 생태주의적 관점을 보다 적극적으로 공유하고 있다. 여기서 배우와 관객은 자연을 찾아 생태적 공동체를 구성하는 또 다른 자연이자 그것의 일부가 되고자 하였다. 그들은 또한 생태적 행위를 집행하는 성스러운 집전자이기도 했다. 배우와 관객은 그 역할이 서로 구분되지 않는 생태적 공동체로서의 몸의 정서적 교감을 형성하였다. 유사연극의 참여자들은 산과 들, 물과 등지를 찾아 함께 머물고 명상적인 심리상태를 유지하였다.

이들은 이후 원천연극에서 숲을 거닐고 나무를 껴안고 땅을 파는 등과 같은 행위에 초점을 두었다. 수행하는 몸은 현상(학)적으로 세계와 나를 연결하는

통로이자 주체로서 실재했다. 자연 속에서 공동으로 생활하는 원시주의적 성향은 일종의 문명화된 사회적 장치를 거부하고 인위적 제도를 해체하려는 생태성을 부각시켜주었다. 문명화 된 사회의 가면을 벗어버리고 감각하는 몸으로서 자연과 교감하는 보편적인 행동은 그로토프스키의 연극에 내재된 생명의 본질이었다.

생태적 공동체는 참여자의 현상적인 몸과 그것의 현존을 통해 구현된다. 그리고 그들의 몸은 체화된 정신으로 실재한다. 이 때 문화적 차이나 배경은 무의미한 것으로 간주되고 절대적이라 믿었던 전통적 가치는 역전된다. 자연 속에서 연극의 주체가 되는 참여자는 특정 공간과 지역에 구속되지 않고, 탈경계적인 몸으로서 생태를 함께 복원시킨다. 이것은 유목민적인 지각의 장을 형성한다. 자연을 몸으로 감각하고 반응하고 교감하는 것, 이것이 생태적 공동체를 형성하는 행동의 원리인 동시에 그로토프스키 연극의 생산과 생성의 방식인 것이다.

참고문헌

- 강미라(2011), **몸 주체 권력 - 메트로폴티와 푸코의 몸 개념**, 이학사.
- 김용수(2000), "그로토프스키 연극의 목적과 수단 : 신성한 비보(Yorodity)의 계시", 한국연극학회, **한국연극학**, 14호, 295-338.
- 김형기(2014), **포스트드라마 연극의 지각방식과 관객의 역할 - 수행적인 것의 미학과 성과와 한계**, 푸른사상.
- 오레지나(2011), "생태무용교육의 방향 및 목표", 한국문화예술교육학회, **모드니예술 제4집**, 25-33.
- 장시기(2005), **노자와 들뢰즈의 노마들로지**, 당대.
- 한혜리(2014), "생태환경 사회 커뮤니티댄스에서 공동체와 전인교육의 의미", 한국무용교육학회, **한국무용교육학지**, 25(4), 45호, 1-16.
- Burzynski, T. & Osinski Z.(1979), *Das Theater Laboratorium Grotowskis*, Ostrowska B.(trans.), Interpress.
- Deleuze, G.(1969), *Logique du sens*, 하태환(역, 2008), **감각의 논리**, 민음사.
- Deleuze, G. & Guattari, F.(1980), *Mille Plateaux*, 김재인(역, 2001), **천 개의 고원**, 새물결.
- Fischer-Lichte, E.(2004), *Ästhetik des Performativen*, Jain, S. I.(trans., 2008), *The transformative power of performance, A new aesthetics*, Routledge.
- Fuchs, G.(1959), *Die Revolution Des Theaters; Ergebnisse Aus Dem M(c)Nchener K(c)Nstler-Theater*, Kuhn, C. C.(trans., 1972), *Revolution in the Theatre : Concerning the Munich Artists' Theatre*, Cornell University Press.

- Grotowski, J.(1997), *Towards a Poor Theatre*, 고승길(역, 1997), **가난한 연극**, 교보문고.
- _____(1965), "Answer to Stanislavski", 나진환(역, 2013), **그로토프스키 연극론**, 현대미학사.
- _____(1969), interview, "External Order, Internal Intimacy", Marc Fumaroli, *The Grotowski Sourcebook*, Wolford, L. & Schechner, R.(ed.), Routledge, 105-111.
- Innes, C.(1993), *Avant Garde Theatre: 1892-1992*, 김미혜(역, 1997), **아방 가르드 연극의 흐름**, 현대미학사.
- Merleau-Ponty, M.(1945), *Phénoménologie de la Perception*, 류익근(역, 2012), **지각의 현상학**, 문학과 지성사.
- Schechner, R.(1985), *Between Theater and Anthropology*, 이기우, 김익두, 김윤택(역, 2004), **퍼포먼스 이론 II**, 현대미학사.