

새로운 예술 현상이 유의미한 것이 되기 위해 예술학 연구자가 해야 할 것들

김형기, 『포스트드라마 연극의 지각방식과 관객의 역할』(푸른사상, 2014)

김기린*

<국문 초록>

문학자이자 연극학자인 김형기의 『포스트드라마 연극의 지각방식과 관객의 역할』은 한국연극 현장에서는 아직 생소하고 주류적이지도 않은 포스트드라마 연극을 ‘지각과 관객’이라는 핵심어를 통해 고찰한 책으로, 학술총서라는 글의 성격에 맞게 내용을 개념적으로 분류하고 범주화하여 일정한 관점에 따라 정리했다. 구체적으로 이 책의 1장과 2장에서는 상위개념인 포스트드라마 연극의 등장 맥락을 정리했다. 3장에서는 이에 해당하는 공연, 국내에 소개된 외국 공연작들을 범주화하여 분석했다. 이제까지 포스트드라마 연극에 대한 국내 논의가 포스트드라마 연극의 개념적 개괄 소개에 그쳤다면, 그 세부 각론을 구체화하고 현장에 적용한 것이다.

1장 <디지털 매체기술 시대의 ‘포스트’ 예술 증후군>, 2장 <연극의 매체적 특징 : 연극성과 수행성>에서는 레만의 책에서 간단명료하게 진술된 내용들을 참고문헌을 통해 확인하고 보충하며 이해하기 쉽게 풀어 설명했다. 3장 <포스트드라마 연극의 제 양상과 영향미학>은 레만의 논의를 바탕으로 국내에 소개된 외국 공연을 구체적으로 분석한 장이다. 본문에서 범주화에 사용된 “몸, 춤, 이미지, 매체, 서술, 뉴 다큐멘터리”라는 개념은 ‘수용’보다 한층 적극적인 의미에서 무대의 ‘영향’ 관계를 반영하는 개념으로 이해된다. 이 책의 궁극적인 목적은 “레만에 의해 제시된 포스트드라마 연극이라는 상위개념의 범주에서 고찰하고, 관객이 공연예술의 미적 경험을 수용할 때, 곧 지각할 때 그것에 관여하는 요소와 구조의 총합은 무엇인가를 살펴보는 것”이다. 그 결과 저자는 포스트드라마 연극의 한계로 21세기 초에 와서는 ‘해체’라는 형식주의에 대한 회의적이고 비판적인 시각에서 자유롭지 못하다는 점을 지적한다.

독문학자이자 연극학자인 김형기의 『포스트드라마 연극의 지각방식과 관객의 역할』의 서평을 쓰기에 앞서, 개인적으로 늘 가까이 두고 자극을 받고 있는 책 한 권에 대해 먼저 언급하려 한다. 내가 책장이 넘어가는 것도 안타까워하며 읽었던 그 책은 도발적인 예술평론집인 수전 손택의 『해석에 반대한다』(1966)이다. 대학원생 시절 도서관의 서고에서 발견했던 낡은 영어책, 나는 그 제목이 주는 매혹 때문에 책을 손에서 놓을 수가 없었다. 『Against Interpretation』이라니! 당시 대학원에서 하는 공부란 문학텍스트의 내용을 해석하는 것이 대부분이었던 터라, 해석에 반대한다는 제목은 충격이 아닐 수 없었다(해석과 분석이 다르고 달라야 함에 대해서는 이후 공부를 하면서 알게 되었지만). 출간과 동시에 찬사와 논란이 함께 이 책에 쏟아졌다는 점은 더욱 흥미로운 점이었다. 찬사라면 모르겠지만 논란 역시 이 책의 의미로 수렴되었다는 사실은 예술평론집의 정체성에 대해 막연한 확신을 주었다.

수전 손택의 『해석에 반대한다』는 사실 특별할 것도 없지만 주류 예술가들이 곧잘 망각하곤 하는 전제, 곧 ‘예술은 실험적 도전’이라는 전제를 일깨우는 동시에 그것을 동시대 예술현상에 적용한 평론들로 구성된 책이다. 연극, 영화, 소설, 희곡을 아우르는 평론 중 당대에 등장한 새로운 예술 형식인 해프닝을 분석한 <해프닝, 급진적인 병치의 예술>은 해프닝에 대한 이해가 자리잡은 지금 읽어보아도 해프닝의 특징을 정확히 집어낸 훌륭한 글이다. 새로운 예술형식을 시대적 “감성과 스타일”로 적극 옹호하는 배짱이 놀랍고, 예술적 감각을 앞서 선취한 통찰력이 단호하게 돌파되고 있는 것도 매력적이다. 무엇보다도 『해석에 반대한다』는 예술성의 기준을 독점하는 주류권의 기준과 관행에 도전하는 비판적 열정을 보여준다. 꽤거리 문화와 자본의 광폭한 논리 앞에 인문 정신도, 예술 열정도 초라해지는 우리 시대, 가장 필요한 것은 수전 손택처럼 주류 기성세대에 도전하는 열정과 패기가 아닐까. 나는 이 책을 읽으며 늘 예술을 학문으로 하는 자의 의무와 태도에 대해 생각하게 된다. 부끄럽지만 독

* 연세대학교

문학 전공자도 아닌 내가 제작년 한스-티스 레만(Hans-Thies Lehmann)의 『포스트드라마 연극』을 번역하는 용기를 낸 까닭도 이로부터 멀리 있지 않다.

2014년 겨울, 유럽의 학술서처럼 오랜 기간 손품을 들인 품격있는 한편의 책으로 상재된 김형기의 『포스트드라마 연극의 지각방식과 관객의 역할』을 읽으며 나는 수전 손택의 『해석에 반대한다』를 떠올렸다. 수전 손택의 책이 1960년대 네오 아방가르드의 새로운 도전을 동시대적 감각으로 선취한 영민함을 보여준 것처럼, 김형기의 책은 한국연극 현장에서 아직은 생소하며 주류적이지도 않은 포스트드라마 연극을 ‘지각과 관객’이라는 핵심어를 통해 고찰해내고 있기 때문이다. 물론 『포스트드라마 연극의 지각방식과 관객의 역할』은 국내 작품보다는 국내에 소개된 외국 공연을 중심으로 논의를 전개하고 있다. 이에 대해 저자는 “국내 공연 가운데서 포스트드라마의 특징을 구현하는 작품이 한 편도 포함되지 않은 것은 전적으로 저자가 불비한 탓(7)”이라고 하고 있지만, 그것이 어디 저자의 전적인 책임이겠는가. 지금 현재 찬사와 논란이 교차되는 예술 현상을 논의하는 것은 전위에 선 자의 보람과 함께 냉철한 판단이 요구되는 일이다. 더욱이 그것이 개별 공연에 대한 리뷰를 쓰는 일이 아니라, 10여 년 간의 지속된 관심으로 개별 공연을 분류하고 범주화하는 이론적 작업이라면 더욱 그러할 것이다.

주지하다시피 “포스트드라마 연극”에 대한 논의는 1999년 독일에서 출간된 한스-티스 레만의 『포스트드라마 연극(postdramatisches Theater)』을 통해 전개될 수 있었다. 지난 10여 년 동안 국내 학계에서도 레만의 포스트드라마 연극 논의는 흥미로운 전거로 인용되어왔다. 김형기는 『포스트드라마 연극의 지각방식과 관객의 역할』에서 그동안의 학계 논의를 수렴해 내용을 정리했다. 포스트드라마 연극의 제 양상이 ‘지각과 관객’이라는

1) 이하 () 안의 숫자는 『포스트드라마 연극의 지각방식과 관객의 역할』의 쪽수이다.

두 가지 요소를 통해 모두 설명될 수 있는 것은 아니지만, 두 요소가 포스트드라마 연극의 핵심적 지향점을 드러내고 있는 것을 분명해 보인다. 저자인 김형기는 새로운 연극 담론과 정교한 서구 이론을 떠받드는 수선스러움 대신, 객관적 태도를 견지하며 포스트드라마 연극의 제 양상을 기술했다. 학술총서라는 책의 내용에 한층 믿음이 가는 이유다. 여기에 개론적 이론의 소개에 그치지 않고 외국 공연이기는 하지만 공연 분석을 예로 들어 이론과 공연을 매개하려는 수고로움도 아끼지 않았다.

레만의 책이 국내에서 번역되기는 했지만, 사실 그 내용을 독해해내는 읽는 일은 그리 녹록한 일이 아니다. 레만의 책은 헤겔의 역사철학과 미학, 그리스 비극과 철학, 예술사 일반에 대한 배경지식, 소위 “수행적 전환” 통해 문화학으로 확장되고 있는 독일 연극학과 매체학의 기본 개념, 무엇보다도 오랜 기간 극이론을 독점해온 드라마 형식에 대한 균형감 있는 인식이 바탕이 되어야만 독해 가능하기 때문이다. 포스트드라마 연극의 등장 전후를 설명하는 레만의 책을, 이러한 이론적 배경지식 없이 독해할 경우, 혹은 이러한 이론적 배경지식에 지나치게 함몰된 경우, 레만 논의의 섬세함을 놓치는 오독과 오해가 있을 수 있다. 포스트드라마 연극을 막연히 드라마 연극에 대한 무조건적 반대로 수용하거나 텍스트 없는 퍼포먼스 정도로 한정하는 경우가 그 예가 될 것이다.

김형기의 『포스트드라마 연극의 지각방식과 관객의 역할』은 학술총서라는 글의 성격에 맞게 내용을 개념적으로 분류하고 범주화하여 일관된 관점에 따라 정리했다. 구체적으로 이 책의 1장과 2장에서는 상위개념인 포스트드라마 연극의 등장 맥락을 정리했다. 그리고 3장에서는 이에 해당하는 공연, 국내에 소개된 외국 공연작들을 범주화하여 분석했다. 이제까지 포스트드라마 연극에 대한 국내 논의가 포스트드라마 연극의 개념적 개괄 소개에 그쳤다면, 그 세부 각론을 구체화하고 현장에 적용한 것이다.

이 책은 논의의 상위개념이 되는 레만의 진술을 객관적으로 정확히 독

해함은 물론 포스트드라마 연극 관련 국내 논문을 꼼꼼히 챙겨 읽은 성실함을 기반으로 하고 있다. 1장 <디지털 매체기술 시대의 ‘포스트’-예술 증후군>, 2장 <연극의 매체적 특징 : 연극성과 수행성>은 바로 그런 덕목들을 확인할 수 있는 장이다. 특히 레만의 책에서 간단명료하게 진술된 내용들을 참고문헌을 통해 확인하고 보충하며 이해하기 쉽게 풀어 설명하고 있어 연극학 전공 학생들에게 많은 도움이 될 것으로 생각된다. 가령 레만의 책에서는 간단히 언급된 리오타르의 진술을 독문학자의 꼼꼼한 눈으로 참고문헌을 통해 보충 설명하고, 빅터 터너의 사회극 모델(132)을 자세히 풀어 설명함으로써, 레만의 텍스트 사이에 존재하는 섬세한 담론의 층위와 차이를 독해해낸다. 인용된 참고문헌과 설명의 내용이 독문학과 연극학의 논의에 한정되어 있기는 하지만, 해석을 배제한 객관적 진술과 성실한 주해를 통해 개념들을 정리한 점은 이 책이 보여주는 또 하나의 미덕이다. 그것이 국내에서 논의가 본격화되고 있는 서구 이론을 대하는 기본적인 태도로 간주되기 때문이다.

3장 <포스트드라마 연극의 제 양상과 영향미학>은 레만의 논의를 바탕으로 국내에 소개된 외국 공연을 구체적으로 분석한 장이다. 영향미학이란 제목이 얼핏 80년대 수용미학을 떠올리게도 한다. 본문에서 범주화에 사용된 “몸, 춤, 이미지, 매체, 서술, 뉴 다큐멘터리”라는 개념은 ‘수용’보다 한층 적극적인 의미에서 무대의 ‘영향’ 관계를 반영하는 개념으로 이해된다. 저자의 설명에 따르면 영향미학이란 “수용을 활성화하고 조종하며 제한하는 텍스트 요소와 구조들의 총합으로서, 수용과 관련한 영향 잠재력”(16)을 가리킨다. 저자는 새로운 영향미학의 특징에 초점을 맞추고자 하는 이유를 다음과 같이 설명한다. “우리 시대는 인터넷과 텔레비전 이외 각종 미디어가 압도적으로 지배하는 세상이다. 우리는 대중매체가 쏟아내는 정보와 이미지의 홍수, 다시 말해 범람하는 시뮬라크르 속에 갇혀 실제의 사람들과 세상을 직접 바라보고 경험하는 방법을 잘 알지 못한다. 이러한 시대적, 매체적 환경 속에서 우리의 관심은 단연코 연극

이 어떻게 관객들의 지각과 경험에 작용해야 하며, 어떤 방식으로 존재해야 하는 것인가 하는 물음에 집중되지 않을 수가 없다. 포스트드라마 연극과 그것의 미학은 오늘의 사회와 시대정신이 던지는 이와 같은 미학적이면서 동시에 정치, 사회적이고 윤리적인 물음에 대한 답변에 다름 아니다.(15)” 따라서 “레만에 의해 제시된 포스트드라마 연극이라는 상위 개념의 범주에서 고찰하고, 관객이 공연예술의 미적 경험을 수용할 때, 곧 지각할 때 그것에 관여하는 요소와 구조의 총합은 무엇인가를 살펴보려는 것(16)”이 이 책의 궁극적 집필 목적이 된다. 그리고 이를 위해 저자는 전통적으로 서구 연극 무대를 구성해 언어, 행동, 리얼리티와 재현의 문제가 아닌, 관객의 지각방식의 문제에 주목했다. “관객에게 지각과 체험의 대상이라기보다 이해와 해석의 대상으로 수용되었던 드라마 연극”(117)과 달리 포스트드라마 연극은 연극성(수행적인 것)이, 이해와 해석의 대상이었던 문학성(기호적인 것)을 대체했다고 판단했기 때문이다.

『포스트드라마 연극의 지각방식과 관객의 역할』에서 나의 관심을 끈 것은 사실 1, 2, 3, 4장보다 결론의 장이었다. 번역본을 통해 확인할 수 있고 지난 10여 년 간 접했던 외국 공연의 분석보다, 포스트드라마 연극에 대한, 학자이자 평론가인 저자의 시각이 더욱 궁금했기 때문이다. 이 책에서 저자는 포스트드라마 연극이 지닌 긍정적 지점을 평가하면서도, “1960년대의 미학적(네오) 아방가르드가 저항과 해방의 몸짓으로 일종의 도상적 허무주의를 드러냈다면, 오늘의 21세기 초에 와서는 ‘해체’라는 형식주의에 대한 회의적이고 비판적인 시각에서 자유롭지 못하다”(343-344)고 그 한계를 지적한다. 그 이유는 “날마다 체험하는 일상세계적인 퍼포먼스에서의 불안정이 더 이상 탈중심화와 움직임 그리고 해체를 향한 동경을 불러일으키지 않기 때문”(344)이라는 것이다. 더불어 포스트드라마 연극이 갖는 엘리티즘도 중요한 한계로 지적한다. 예컨대 완결된 드라마의 절대성을 파괴하는 하이너 뮐러의 텍스트처럼 “혁신적인 글쓰기와 공연은 출처가 된 원본에 대한 이해력을 갖춘 소수의 교양 있는 관객에 의

해서만 겨우 인식되고 또 그 가치가 부여될 수 있을 뿐이며...그들만의 엘리트적인 동아리나 마니아 관객층을 형성하게 되는 문제를 낳는다(344)는 것이다. 따라서 대안 없는 해체를 향하는 대신, “안정성에 대한 동경과 잃어버린 형이상학, 가면 뒤의 리얼리티(실재), 새로운 실체성을 추구”하며 “다시 드라마 텍스트를 소환하여 주인공이 귀환하거나 이야기를 살려내고”, 나아가 “드라마적 세계에 대한 공감, 감정이입과 결부되는”(344) 현상이 나타나고 있다고 진단한다. “포스트.포스트 드라마 연극” 내지 “드라마적 연극의 옹호”가 논의되기 시작하는 것은 바로 이런 맥락에서라고 설명했다. 객관적인 상황의 정리이면서 타당한 평가이다.

하지만 바로 그런 포스트드라마 연극의 한계 때문에, “포스트드라마 연극과 같은 수행적 예술은 어떤 자율적인 예술이 아니라, 새로운 예술적 ‘윤리주의’를 구성”(339-340)한다는 진술을 여러 번 곱씹어 생각해보게 된다. 위의 진술에 대해 저자는 레만의 진술을 빌어 다음과 같이 구체적으로 설명한다. “예술의 수행성과 수행적인 것의 예술에서 중요한 것은 예술의 아방가르드적 자기성찰 대신에, 일어나는 사건에 직접 개입하는 역전과 갈등을 연출함으로써 미학적 주권을 다시 획득하는 일이다. 수행적인 것의 미학에서 이것은 전개되는 사건의 상황에 참여자가 직접 ‘답변한다(Antworten, response)’는 의미에서 책임(Verantwortlichkeit, responsibility)을 지는 것을 말한다. 모든 대응이 행동의 차원에서 일어나고, 예술은 이 같은 답변하기의 방식으로 진행되는 것이다. 포스트드라마의 ‘수행적인 것’의 미학이 단순한 예술적 양식 실험에 그치는 것이 아니라, 오히려 ‘정치적’이며 새로운 윤리주의 구성에 특별한 중요성을 지니는 것은 바로 이러한 ‘미적인 것의 윤리’ 때문이다(340).”

최소한 포스트드라마 연극의 지향점은, 자율성을 빌미로 공적 책임과 의무를 방기하고 예술로만 존재하려는 태도에서 벗어나, 랑시에르가 말한 바 감성의 분할을 가능케 하는 정치적인 것으로 기꺼이 소환되려는 태도에서 찾을 수 있다. 레만이 포스트드라마 연극을 옹호하는 것도 그

때문이다. 레만은 일단 “대중오락예술에서는 ‘내용’의 긴장을 다루지만, 고전미학에서는 긴장과 이완의 논리, 음악적, 건축학적, 일반적으로 구성된 의미에서의 긴장을 다룬다”고 하여 대중오락예술과 미학적 예술의 차이를 분명히 했다. 레만이 포스트드라마 연극을 “연극 텍스트의 변화라기보다 연극적 표현방법의 변환”으로 이해하는 것도 그 때문이다.

레만의 논의에 대한 세간의 단순한 이해처럼, 레만은 드라마와 연동된 텍스트에 반대하는 것이 아니다. 레만은 언어적 구성물인 텍스트에 내재된 단일한 관점과 윤리(내용)가 패권화되면서 예술로서의 연극의 가치를 왜곡할 수 있다는 점에 주목한다. ‘내용’의 긴장은 수용 과정에서 주어진 위계와 중심을 통한 ‘해석의 과정’을 필요로 하지만, 긴장과 이완의 논리적 ‘구성’은 감각적으로 ‘한 순간 경험’되는 것이다. 예술에서 구성은 단순히 주어진 본질과 내용을 전달하기 위한 도구가 아니다. 그것은 긴장과 이완의 감각적 경험을 환기시키고 환기 그 자체가 예술의 미적인 윤리이자 존재 방식이 될 수 있도록 해준다. 수전 손택도 말하지 않았는가. “해석하는 자는 예술작품을 그 내용으로 환원시키고, 그 다음에 그것을 해석함으로써 길들인다. 해석은 예술을 다루기 쉽고 안락한 것으로 만든다”고. 해석으로부터의 탈주가 20세기 이후 예술의 주요 경향이 된 것은 그 때문이다.

다종한 예술의 실재들이 우리에게 제공할 수 있는 다양함이 단 하나의 중심이나 위계의 질서에 포섭되고, 그렇게 포섭된 중심을 해석하는 논리가 폭력적일 정도로 배타적인 성향을 띠게 되는 바로 그 순간, 예술의 미적인 윤리는 왜곡될 수 있다. 지각된 경험을 하나의 관점 혹은 대상을 중심으로 위계화시킬 때, 이렇게 부각된 하나의 관점을 사회의 중심적 가치체계와 매개할 때, 예술은 ‘다성논리’가 아닌 중심논리로 권력화되어, 사회적으로 수용되고 인정되는 가치에 영합하게 된다. 레만이 포스트드라마 연극을 옹호함으로써 경계하려는 것이 바로 이러한 속류화된 윤리로 가장된 경직된 예술관이다. 예술적 교양이 옹호하는, 예술이 처한 현

실에 저항하기 위해, 외부에서 주어진 본질이 아니라, 내부의 개별적 감각에 주체적으로 반응하는 것, 그것이 예술의 본질적 존재방식이라는 것이다. 이러한 예술의 존재 방식이 해체 행위에만 머물러 대안이 되지 못하는 한계, 특정 마니아 관객층의 엘리트즘에 봉사하는 공연이 될 수 있다는 점은 인정하지만, 21세기 연극이 블록버스터 극영화같은 대중예술일 수 있는가에 대한 의문과 함께 본질적으로 예술이 무언가에 대해 발언하고 전달하는 것이어야 한다는 강박에 대해서는 별로 동의하고 싶지 않다. 레만의 진술을 다시 꼼꼼히 읽어봐야겠다.

레만은 이렇게 말한다. “연극 그 자체는 한 개인이 집단으로부터 떨어져 나와 생각조차 할 수 없는 가능성을 갈망하면서 알려지지 않은 것으로 향하는 오만한 행위 없이는 생겨날 수 없다. 곧 연극은 경계를 넘어 월경하려는, 집단의 모든 경계를 월경하려는 용기 없이는 생겨나지 않는다는 것이다.” 레만에 따르면 연극이 정치적인 것(현실과 관계 맺는 방식)이 될 수 있는 경우는 다음과 같은 것이다. “연극은 중요한 재료들(권력의 질서를 창조하는 것이 아니라 질서를 이루는 지각 속으로 혼란과 참신함을 가져오는)을 가지고 그 재료 안에서 진행되는 실천이다. 동일시를 능가하는 로고스 중심주의가 진행되기 시작했을 때, 표시기능의 방치, 표시기능의 차단과 정지를 두려워하지 않는 실천을 위해 연극은 정치적인 것이 될 수 있었다.” 그리고 이점이 더욱 중요한데, “연극의 이러한 논제는 표면상 역설만을 포함한다. 곧 연극은 정치적인 것 자체의 범주를 방해하고 ‘취소함’에 따라 정치적인 것이 된다. 새로운 법(그것이 좋은 의도를 지닌 것이라 해도)에 승부를 거는 대신에 말이다.” 저자의 진단처럼 포스트드라마 연극이 새로운 현실적 법(대안)은 되지 못한다 해도, 동일시를 강요하며 중심으로 등극하는 모든 정치적인 것을 방해하는 것, 그 방해의 활동, ‘역설(paradoxa)’ 자체만으로도 예술은 윤리적인 것이자 정치적인 것이 될 수 있다. 예술은 무엇을 위한 것이 아니라 그 존재 자체가 목적이다. 그렇기 때문에 당장 대안적 형식을 성공적으로 제안하지 못한다

하더라도 사회공동체는 새롭지만 낯선 예술 형식, 젊은 예술가의 등장이 가능할 수 있는 여건을 제공해야 하는 것이다.

이런 맥락에서 나에게 독서의 여운을 깊이 남긴 것은 책의 마지막에 적은 저자의 단호한 조언이다. “‘아우라적인 것’, ‘수행적인 것’이 맹목적으로 절대화되는 결과로 이어질 때,... 자신의 연구 대상을 흡사 사랑의 대상으로 격상시키고 또 그로써 학문의 위상을 높이려는 시도처럼 보일 수 있다. 포스트드라마 연극이 지향하는 ‘수행적인 것의 미학’에 관한 담론을 전개하면서 자신의 연구 대상을 이렇게 신비화하고 신화화할 때, 연극학자들의 객관적 시선과 학문적 태도는 의심받을 우려가 있다는 사실을 상기해야 할 것이다.(345-346)” 연구의 성과가 대상화되지 못할 때, 연구자의 윤리에 대한 비판과 성찰 없이 학적 대상이 신화화 될 때, 그것은 또 다른 중심과 권력을 이루는 정치적인 것이 될 터이다. 예술학을 전공하는 인문학자의 자기성찰을 요구하는 이 한 마디는 포스트드라마 연극에 대한 지식 이상으로 중요한, 이 책의 핵심으로 읽혔다.

발표된 책은 사회에 던져진 공공재로서의 기능과 역할을 떠맡게 된다. 그 과정에서 저자의 손을 떠난 글(혹은 책)은 글을 집필할 때의 의도와 다르게 읽히기도 하며 결국 읽는 자 저마다 글이 된다. 나 역시 김형기의 『포스트드라마 연극의 지각방식과 관객의 역할』을 읽고 싶은 대로 읽었다. 그것이 혹 저자가 의도한 바와 다른 식의 독해라 하더라도, 그것은 결국 책이 감내해야 할 운명일 것이다. 마지막으로 한국연극 현장의 포스트드라마적 시도가 이 책에 적극 반영된다면, 저자는 어떤 판단을 내릴지 궁금해진다. 이 책을 시발점으로, 우리의 포스트드라마 연극에 대한 논의는 이제 본격적으로 시작된 것이다.