

얀 파브르(Jan Fabre)의 「눈물의 역사 *History of Tears*」에 내재 된 상호텍스트적 신체 (intertextuality body) 연구***

김주희* · 정의숙**

I. 서론	에서 드러난 상호텍스트적 신체
II. 이론적 배경	(intertextuality body)
III. 「눈물의 역사 <i>History of Tears</i> 」 분석	V. 결론
IV. 「눈물의 역사 <i>History of Tears</i> 」	참고문헌
	Abstract

1. 서론

「눈물의 역사 *History of Tears*」(2005)는 얀 파브르(Jan Fabre)의 체액 3부작 시리즈 중 마지막 작품이다.¹⁾ 이 작품은 9개 국가의 극장이 공동제작자로 참여하고, 유럽연합의 문화프로그램 2000(European Commission's Culture 2000)에 후원을 받아 공연 전부터 주목을 받았다. 뿐 만 아니라 아비뇽 페스티벌의 오프닝 무대에 정식으로 초청되면서 전 세계 공연예술계에 큰 화제가 되었으며, 예술의 전당이 공동 제작자로 참여하면서 국내에서도 또한 이슈가 되었다.²⁾

하지만 그 기대와는 다르게 『르 몽드 *Le Monde*』에서는 “끝을 알 수 없는 지루함

* 주저자, 성균관대학교 박사, sunjang33@gmail.com

** 교신저자, 성균관대학교 무용학과 교수

*** 이 연구는 2011년 김주희 박사학위 논문 중 일부를 수정·보완한 것입니다.

1) 트루블렌의 홈페이지(<http://www.troubleyn.be>, 2011. 5. 30).

2) 프랑스의 아비뇽 페스티벌(Festival d'Avignon), 네덜란드의 암스테르담 음악극장(Muziektheater Amsterdam), 덴마크의 2005 한스 안데르센(Hans Christian

의 연속"이라 평하였으며, 『르 피가로 Le Figaro』는 “대재앙”이란 혹평을 하였다. 그 이유는 도발적이면서 전위적인 파브르의 작업방식이 당시 관객들에게 충격으로 다가왔기 때문이다. 이러한 논란은 예술의 전당 측이 공연 시작 전 극장 전광판에 “청소년은 문화적 충격에 의해 영향을 받을 수도 있으니 부모를 동반해야 한다”라는 안내문을 게시한 것에서 국내의 반응 또한 어떠한지 짐작할 수 있을 것이다. 논란의 원인 중에 가장 핵심이 된 사항은 배설이나 외설적인 움직임, 노출인데 이러한 행위들은 파브르의 안무 속에서 다의적으로 함의된 텍스트로 구현된 것이다. 그럼에도 불구하고 논란이 된 근본적 요인은 안무자가 차용하고 있는 ‘상호텍스트적 신체(intertextuality body)’에 대한 이해부족에 기인한다고 사료된다. 따라서 본 연구에서는 「눈물의 역사」에 함의된 상호텍스트적 신체(intertextuality body)를 문화이론 사유와 도상(圖像)적 해석을 통해 알아봄으로써 이 작품을 다시 이해하는 것이 그 목적이 있다.

하나의 텍스트가 텍스트로서 완결된 것이 아닌 독자의 경험이나 지식, 배경에 의해 전달, 이해된다는 뜻에서 사용되기 시작한 ‘상호텍스트’는 주로 언어학자들에 의해 사용된 용어이다. 본 연구에서는 미하일 바흐진(Mikhail M. Bakhtin)³⁾의 사

Andersen 2005), 룩셈부르크 시립 대극장(Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg), 벨기에 안트베르펜(Antwerpen)의 현대예술 중심지 싱헬센터(de Singel)와 브뤼셀에 위치한 브라인드맨(BI!ndman), 슬로베니아 수도 류블랴나(Ljubljana)의 칸카르예브 돔(Cankarjev Dom), 한국의 예술의 전당이 공동 제작으로 참여하였다. 「눈물의 역사」 팸플릿, p. 7.

3) 바흐진(1895-1975)은 1895년 모스크바 남쪽에 위치한 오렐에서 태어나 독일인 가정교사에게 교육을 받아 일찍이 러시아어와 독일어를 사용하였다. 성장기 때 이주한 빌니우스와 오데사는 러시아어, 리투아니아어, 폴란드어 외 여러 소수민족의 다양한 문화와 언어가 혼종되는 곳으로 자연스럽게 언어의 이질성 속에서 노출되어 자랐다. 이 당시 러시아의 정치 상황은 레닌이 이끄는 볼셰비키당이 집권한 혼란스러운 시기로 바흐진을 비롯한 많은 지식인들은 대도시를 벗어나 안전한 곳으로 이주하게 된다. 1920년 내전을 피해 이주한 곳은 미술가 사샤 등이 사는 시골도시 네벨이다. 여기서 그는 지식인과 예술가들과 함께 제1차 바흐진 서클을 구성 하지만, 이들의 대부분은 숙청 당하거나 질병에 걸려 죽게 된다. 다시 1924년에 레닌그라드로 이주해 제 2차 바흐진 서클을 구성한다. 이들은 다양한 장르의 예술가와 지식인들로 자유롭게 토론을 하며 서로의 이론과 선진 지식을 공유하였다. 1929년 발표한 『도스토예프스키 창작의 제 문제』가 반스타लि닌적이라는 이유로 바흐진은 체포당한다. 그의 친구들이었던 톨스토이와 고리키 등의 구명운동 덕분에 감형을 받았지만, 카자흐 지방으로 추방당해 1975년 사망하고 만다. 그의 저작들은 20세기 문학이론에 막대한 영향을 끼쳤으며 그의 이론은 모스크바 타투르 학파의 문화기호학에 많은 영향을 주었다. 『103인의 현대사상』, pp. 262-268 참고, 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및

유에 근거하여 이론적 토대를 마련하고자 한다. 러시아의 철학자이자 문학평론가인 바흐친은 서구 구조주의 학자들에 비해 비교적 덜 알려져 있다가 1980년 프랑스 기호학자 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)⁴⁾의 논문에서 소개되면서 그의 학문적 가치가 전 세계로 알려지게 된다. 바흐친은 프랑수아 라블레(François Rabelais)⁵⁾의 소설 『팡타그뤼엘 *Pantagruel*』(1532)과 『가르강튀아 *Gargantua*』(1534)⁶⁾에 나타난 비공식적인 민중문화를 통해 내재된 탈구조주의적 언어를 파악한다. 그가 파악한 언어는 문화의 다의성을 지닌 텍스트로 웃음문화와 타자와의 대화적 소통, 그로테스크, 카니발론 등으로 확장된다. 여기서의 웃음은 단순한 웃음 그 자체가 아니라 사회적이고, 역사적인 문화현상으로 탈 중심적이며 경계를 해체시킨다. 해체된 경계를 통해 상호 침투할 수 있는 의사소통의 계기가 열리며, 이러한 계기를 통해 언어의 기호체계는 또 다른 기호체계로 전위, 교차되면서 ‘상호텍스트성(intertextuality)’으로 구체화된다.

본 연구에서 사용하는 ‘상호텍스트적 신체(intertextuality body)’는 소통의 매개로서의 몸을 뜻한다. 신체를 본다는 것은 다른 신체와 마주함을 말한다. 마주한다는 것은 나 혼자만 아닌 타자와의 관계성이 성립되고 있는 것이다. 이러한 관계성은 서로 다른 신체에 대한 응시를 통해 이루어지며 타자에 대한 인식과 해석과정을 거쳐 고립된 자아가 아닌 교류적 존재가 된다. 여기서 교류의 매개가 되는 것은 곧 몸이다. 그래서 결국 몸은 상호텍스트적 측면을 지닐 수 밖에 없으며, 사회라는 맥락 하에서 전제되기 때문에 결국 정치적인 것이다. 아리스토텔레스(Aristoteles)가 “인간은 정치적 동물이다(zōon politikon)”⁷⁾라고 한 것이나 독일의 문화철학자 에른스

르네상스의 민중문화』, pp. 753-768 참고, 『문화기호학』, pp. 211-221 참고.

- 4) 불가리아 소피아 출신의 크리스테바(1941-)는 1965년 파리대학에서 문학박사 학위와 정신분석 자격증을 취득 후 프랑스 대표적인 석학 롤랑 바르트와 라캉의 지도를 받는다. 그녀는 페미니스트 관점에서 새로운 정신분석학 논의를 제시하였으며, 구소련의 체제 아래 묻혀 있던 바흐친의 연구를 서방세계에 알리는 역할을 하였다.
- 5) 라블레(1483-1553)는 16세기 프랑스 르네상스 문학의 대표적 작가이다.
- 6) 이 책은 가르강튀아와 그의 아들 팡타그뤼엘 2대에 걸친 이야기이다. 바보 같지만 온유하고 게으른 거인 왕 가르강튀아와 탐욕스러운 이웃나라의 군주 피크로콜의 전쟁과정, 수도사들과 술에 취해 흥청망청 노는 모습 등은 당시 기독교사회를 허황된 패설의 해학을 통해 풍자한다.
- 7) 아리스토텔레스(1957), 『정치학』, 천병희(역)(서울: 도서출판 숲, 2009), p. 20.

트 카시러(Ernst Cassirer)가 “인간은 상징적 동물이다(animal symbolicum)”⁸⁾라는 말로 인간의 특성을 규정짓는 연유가 바로 여기에 있다 할 수 있겠다.

「눈물의 역사」에 대한 국내의 선행논문을 살펴보면 유럽에서 현재 활동하는 안무가 그룹에 대한 개괄적인 소개와 함께 안 파브르를 잠시 언급하고 있거나 그의 작품에 대한 명확한 분석 없이 작품을 조망하고 있다.⁹⁾ 논문 외에 이 공연과 관련한 선행연구 중 장지영(2006)¹⁰⁾ 기자의 평문은 본고에서 바라보고 있는 도상학적 측면에서 작품을 이해하고 있다. 이 연구에서는 이에 한걸음 더 나아가 도상적 의미와 함께 바흐찐이 상호텍스트성을 끌어내기 위해 사용하고 있는 웃음, 그로테스크, 카니발과 같은 코드를 통해 논의를 구체적으로 확장하고자 한다. 따라서 본고에서는 「눈물의 역사」 안에 내재된 상호텍스트적 신체라는 텍스트를 분석하기 위해 세 가지 측면에서 분석하겠다. 파브르는 우리가 인식하고 판단하고 있는 근거의 경계에 대해 의구심을 품게 하기 위해 복합적인 의미를 부여하는 방식으로 ‘중세적 감성’이라는 텍스트에 접근하고 있다. 그렇기 때문에 이 작품의 심층적인 이해를 위해서는 먼저 출연 인물에 함의된 기호를 도상학적 방법으로 해석해야 한다. 그리고 중세적 감성을 촉구하기 위해 차용한 ‘눈물’과 ‘그로테스크한 신체행위’를 살펴봐야 한다. 이는 작품에 대한 새로운 해석을 제안하고, 무용학 연구의 대상을 다변화시켜 학술적 범주를 넓히는 것에 의의가 있겠다.

8) E. Cassirer(1947), *An Essay on Man*, (New Haven Yale University Press), p. 26.

9) 천성우(2007), 무용작품에 나타난 영상오브제 활용에 관한 연구, 한양대학교 대학원 석사학위논문.

어수정(2007), 벨기에 현대무용에 나타난 안무성향에 관한 연구, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문.

김신일(2010), 미셀푸코를 통해 본 현대무용 작품 속에 내재된 몸 담론, 『무용예술학연구』 31.

천성우(2007)의 연구는 영상 기법을 오브제로 사용하는 대표 안무가 6명 중에서 파브르의 연출방법을 논의 하고 있으며, 어수정(2007)은 5명의 벨기에 현대무용 안무가들의 대표작품 중에서 파브르의 「나는 피다」를 살펴보고 있다. 김신일(2010)의 경우 본 연구에서 분석하고 있는 「눈물의 역사」를 연구사례로 삼고 있으나, 작품에 대한 구체적인 분석이 이루어지지 않았다.

10) 장지영a(2006), 춤이 아닌 춤 안 파브르의 ‘눈물의 역사’ (1), 『댄스포럼』, (2006년 3월호), pp. 82-84.

b(2006), 춤이 아닌 춤 안 파브르의 ‘눈물의 역사’ (2), 『댄스포럼』, (2006년 4월호), pp. 99-101.

본 연구를 진행하는데 있어 방법은 문화연구 관련 이론가의 저작과, 해설서를 중심으로 그와 관련된 연구논문, 평문, 잡지와 신문기사, 팸플릿, 대본자료, 관련 단체 홈페이지 사이트, 인터뷰 자료 등을 참고 하도록 한다. 또한 본문내용의 이해를 돕는데 있어 필요한 사진과 그림, 비디오, DVD, 인터넷 동영상 등의 영상자료를 적극적으로 활용하겠다.¹¹⁾ 이러한 연구방법을 토대로 2장에서는 파브르의 성장배경과 주요작품을 살펴보고, 「눈물의 역사」의 전체적인 구성과 개요를 통해 작품을 개괄적으로 이해하도록 하겠다. 3장에서는 도상적 의미가 함의된 등장인물들에 대해 알아보고, 안무자가 가장 중점적으로 드러내고 있는 작품 코드 중 '눈물' 과 '그로테스크한 신체' 측면에서 해석하도록 하겠다. 이를 바탕으로 4장에서는 이 작품에 내재된 상호텍스트적 신체와 관련하여 논의를 하도록 한다.

연구에 앞서 이 작품이 갖는 제한점은 대사텍스트에서 안무자의 의도뿐만 아니라 작품의 특색이 직접적으로 드러나 있기 때문에 이 작품의 분석은 대사텍스트의 분석이 필요하다. 텍스트 분석에 있어 주의해야 할 점은 공연 당시 모든 대사 텍스트가 불어로 진행이 되었기 때문에 공연 실황당시 스크린에 제공된 한국어 자막과 팸플릿에 실린 텍스트 내용 간의 대사 표현이 조금씩 다르다는 것이다. 본 연구에서는 시연의 과정에서 좀 더 생생하게 전달된다는 점을 감안하여, 실황자막을 참고 하도록 하겠다. 그리고 대사 텍스트의 분석에 있어 작품을 이해하는데 중요한 의성과 행동에 대한 표현도 함께 기술하도록 한다.

11) 2006년 2월 10-12일 내한한 안 파브르의 「눈물의 역사」 공연은 저작권 문제로 판매되거나 영상자료원에 배치 되지 않아 공동 제작에 참여한 예술의 전당 공연기획실에서 보관하고 있는 녹화 자료를 참고하였다. 이 녹화 자료는 3회 공연 중 12일 4시 공연을 실황녹화한 자료이다. 이 자료를 2010년 3월 25일 1회와 9월 11일 3회 관람 하였다. 그리고 인터넷 영상자료로 작품의 3분 55초가 실린 자료도 함께 참고하였다.
<http://www.indavideo.hu/video/jan_fabre_history_of_tears16, 2011. 6. 10>.

II. 이론적 배경

1. 안 파브르(Jan Fabre)의 예술성향 및 주요 작품

내한¹²⁾ 당시 마다 파브르의 작품이 공연예술계의 반향과 이슈가 된 요인은 신체에 대한 독특한 해석과 거침없는 표현을 그 이유 중에 하나로 들 수 있을 것이다. 신체에 대해 관심은 어린시절 남다른 호기심과 집안 환경에서부터 비롯된다. 그는 『파브르 곤충기』로 유명한 곤충학자 앙리 파브르(Jean Henri Casimir Fabre)의 증손자로 1958년 12월 14일 벨기에 항구도시 앤트워프(Antwerp)시에서 정원사였던 아버지 에밀 파브르(Emil Fabre)와 어머니 엘레나 파브르(Elena Fabre) 사이에서 출생한다. 에밀은 뛰어난 그림 솜씨로 어린 아들에게 여러 꽃이나 곤충, 그림에 대해 알려주고 경험하게 해주는 사람이었다. 그리고 어머니 엘레나는 프랑스 문인 보리스 비암(Boris Vian)의 글을 좋아했으며, 프랑스 시(時)와 상송을 가르쳐 주었다.¹³⁾ 이러한 집안 환경은 자연스럽게 많은 경험과 다양한 사고를 가질 수 있게 하였다.

파브르는 “할아버지의 그림을 보면 곤충의 움직임을 적절하게 집어내어 그 특질로 이름을 지은 것을 볼 수 있다. 그가 곤충을 관찰했듯이 그러한 방법을 인간에게 찾기 위해 나는 인간의 몸을 관찰한다”¹⁴⁾라고 인터뷰 한 바 있다. 또, “곤충과 동물, 그리고 인간의 행동을 관찰하면서 댄서들의 트레이닝 방법도 고안하고, 시각예술을 공부할 때 배운 해부학을 토대로 곤충들과 동물들, 인간의 움직임을 비교해서 새로운 움직임을 창조하기도 한다”라고 말한다.¹⁵⁾ 차별화된 움직임과 표현방법을 창작하는데 있어 이러한 독특한 집안환경은 일찍부터 다양한 예술 활동의 길로 들어 설

12) 2006년 2월 10-12일 예술의 전당에서 「눈물의 역사」와 2008년 국제 현대무용제(MODAFE) 초청으로 남산 동량예술원에서 5월 31일, 6월 1일 「여자가 남자의 주역이었을 때 *Quando L'uomo Principale e una Donna*」로 공연 한 바 있다.

13) 2006년 2월 10-12일 「눈물의 역사」 팸플릿.

14) 문학수(2006), 유리처럼 나약한 육체 탐구하는 게 나의 작업, 『경향신문』, (2006년 2월 7일), p. 25.

15) 정순민(2006), “노출은 내 작품의 힘”... ‘눈물의 역사’ 안무가 안 파브르, 『인터넷 신문 파이낸셜 뉴스』, (2006년 2월 7일).

수 있는 동기가 되었다.

그의 호기심은 유년시절 자신이 살고 있는 거리의 표지판에 본인의 이름을 새겨 걸어 놓는 것에서 부터 시작해서 여자친구의 생리 혈흔을 갖고 그림을 그리거나 도화지에 자신의 피 한 방울을 흘려놓고, 그걸 빨아먹는 모기를 그림으로 그리는 등의 다양한 실험을 시도하였다.¹⁶⁾ 그리고 18살 때 4일 동안 혼수상태에 빠졌던 것과 20살 때 8일 동안 혼수상태에 빠져 “죽었던 상태”를 경험한 것으로 인해 그는 “사자(死者)와 대화하는 것을 중요하게 생각하게 되었다”고 말한다. 이러한 경험은 그의 작품에서 수면, 시간, 죽음에 깊이 있는 통찰을 갖게 해주는 계기가 되었으며, 신체에 대해 다양하고 독특한 안무작품에 반영되었다.¹⁷⁾ 그의 폭넓은 호기심은 시립 장식예술 전문교육기관(Municipal Institute of Decorative Arts)과 앤트워프 왕립 미술원(Royal Academy of Fine Arts in Antwerpen)에서 수학하면서 관심영역이 더욱 확장된다. 예를 들어 앤트워프 왕립 미술원에서 공부할 당시 네덜란드 출신 화가 히에로니무스 보쉬(Hieronymus Bosch)¹⁸⁾에 대한 관심은 파브르의 안무에 많은 영향을 미쳤다. 보쉬의 「쾌락의 정원」(1940)은 심미적 표현 보다는 원초적이면서도 직설적인 중세의 그로테스크한 이미지를 담고 있다. 그리스도의 수난, 인간의 탐욕과 죄악으로 인한 지구의 대혼란, 중세시대의 지옥은 인간들에게 강력한 경고의 메시지 담고 있다. 파브르 역시 그만의 이미지를 통해 인간에 대한 강렬한 메시지를 담고 있다는 부분에서 통하는 부분이 있다. 특히 보쉬의 그림에 보이는 ‘중세’라는 모티프는 「눈물의 역사」를 해석하는데 핵심 키워드로 사용되었으며, 파브르의 다른 작품에서는 직접 중세기사 복장을 하고 퍼포먼스를 하는 등 그의 작품에 주요

16) 이재성(2006), 눈물의 역사 공연위해 한국 온 안 파브르, 『한겨레 신문』, (2006년 2월 6일).

17) 아른트 베제만(2008), 죽음도 삶의 변형이며, 춤은 죽음의 축전이다 -수면, 시간, 죽음에 대해 이야기하는 안무가 안 파브르와 인터뷰, 『춤』 김현섭(역), (2008년 6월호), p. 93.

18) 플라망(지금의 벨기에와 네덜란드 인접 지역) 출신인 히에로니무스 보쉬(Hieronymus Bosch, 1450-1516)의 그림은 표현방식이 기괴한 악마와 인간의 형상으로 초현실주의적인 환상과 이미지를 창조해낸 독특한 화풍을 지니고 있다. 3단 제단화인 「쾌락의 정원」(1940)은 자유분방한 상상력과 광기(狂氣)와 부조리(不條理)와 도착(倒錯)의 지옥도(地獄圖)이며, 합성·변모된 무수한 동물과 식물 비유기적(非有機的) 물체들로 화면을 꽉 메우고 날뛰는, 괴기스럽고 어두운 해학(諧謔)의 표현이라 할 수 있다. 이러한 수수께끼 같은 형태와 도상(圖像)은 서양 미술사에 전례가 없을 정도라는 평가가 되고 있다.

한 주제로 삼고 있는 부분이다.

경험에서 영감을 받아 출발하는 그의 작품들은 훗날의 신체 3부작과 체액 3부작의 모태가 된다. 육체의 분비물 체액 3부작은 첫 작품 「나는 피다 *Je suis sang*」(2001)와 「울고 있는 육체 *The Crying Body*」(2004), 「눈물의 역사 *History of Tears*」(2005)로 이어진다. 체액 3부작의 첫 번째 작품인 「나는 피다」는 「중세 요정 이야기」라는 부제가 붙은 작품으로 2001년 제 55회 아비뇽축제에 초청된 작품이다. 중세 유적이인 아비뇽 교황청 무대에서 피로 상징되는 포도주의 붉은 액체를 흘 뿌려 신성한 장소가 피로 물드는 이미지와 무용수의 몸에 묻은 핏자국을 디오니소스적인 제의로 부활시키는 본능으로 표출한다. 중세적 사유에 많은 생명력을 주던 피는 이 작품 안에서 사용된 “나는 내 무식함을 사랑해,” “쾌락을 넘어서는 쾌락,” “나는 상처받은, 사심 없는 남자야”라는 대사를 통해 형태의 조화와 혼란스러운 폭력 사이에서 균형을 유지시켜 준다.¹⁹⁾ 「나는 피다」에서 남성의 옷을 벗긴 뒤 온몸에 피를 발라 성기를 도끼로 자르고, 무대가 온통 피범벅이 되면서 피로 물들여진 드레스를 입은 신부가 “나는 피다”라고 외치는 장면이 있다. 파브르는 인류의 지성과 육체의 본성이 내포된 원초적인 물질인 피를 통해 인류의 파멸을 위협하는 것이 바로 본능의 죽음이며, 육체를 침착하게 길들이는 것이라고 피력하고 있는 것이다.²⁰⁾

육체에 대한 본격적인 관심은 1990년대에 제작한 인간의 신체 3부작 「달콤한 유혹 *Sweet Tamptations*」(1991), 「세계적인 저작권 *Universal Copyrights 1&9*」(1995), 「빛나는 우상들 *Glowing Icons*」(1997)로 재현된다. 지금까지의 안무활동에서 볼 수 있듯이 그는 3부작 시리즈를 통해 연극과 오페라 그리고 무용을 넘나들 수 있도록 작품을 구성한다. 이는 표현의 지평을 넓힐 수 있는 장치를 스스로 마련하여 작품에서의 장르 구분하는 것을 무의미하게 만들어 버린다. 이러한 그의 의도는 1984년에는 엔트워프에서 연극, 무용, 음악과 타 분야가 융화된 공연 예술단 트루블렌(Troubleyn)의 조직에서도 발견할 수 있다. 여러 장르의 전공자를 혼재시켜 자신의 작품 활동에 여러 색깔을 낼 수 있도록 기반을 구축한다. 단원들은 배우, 무용수, 음악가, 디자이너 등 여러 전공자들로 구성되어 있어 파브르의 작업에 도움을

19) 송민숙(2007), 『언어와 이미지의 수사학』(서울: 연극과 인간), p. 525.

20) 앞의 책, p. 525.

준다. 파브르 자신 또한 한 영역에 구속되지 않고 안무가 외에 아티스트, 실내 장식가, 무대장치, 의상 디자이너, 화가, 희곡작가, 무대 연출가, 비주얼 아티스트와 같은 다양한 활동을 한다. 트루브렌 컴퍼니에서 드라마투르기를 담당하며 『안 파브르 자료집 *Corpus Jan Fabre*』이란 책을 낸 룩 반 덴 드리스(Luk van den Dries)에 따르면 그가 처음부터 전략적으로 다양한 전공자 단원을 구성하고, 3부작 형태로 작품을 만들었다고 전한다.

첫 번째 연극 3부작 시리즈였던 「고양이의 K자가 들어간 연극 *Theater geschreven met een K is een kater*」은 1982년에 공연소요 시간이 8시간이 넘는 연극 「이것이 바라고 기대해 왔던 연극이다 *This is the theatre one should have awaited and expected*」로 이어져 제작된다. 이 작품은 8시간 내내 비평가들의 비평을 증얼거리게 하거나, 여배우로 하여금 계속 흰 천을 쥐어짜게 하고, 씻고, 뛰고, 먹고, 사랑하는 행위 등을 무대 위에서 하루 일과로 구성해 새로운 양식을 시도한 작품이다. 파브르는 공연되는 시간 동안 육체는 ‘허구화’가 전혀 없는 ‘허구가 없는 상태’로 이르면서 ‘연극의 반(反)승화를 정복한다’고 설명한다. 즉, 지칠대로 지치는 배우나 관객들은 결국 연극의 본질인 ‘허구화’에서 벗어나 ‘허구가 없는 상태’에 도달하는 것이다. 이 작품을 통해 국제적 명성을 얻게 된 파브르는 3부작의 마지막으로 1984년 베니스 비엔날레(Venice Biennale) 오프닝 공연이었던 「연극의 광기의 힘 *The Power of Theatrical Frenzy*」을 만들어 유럽과 미국, 일본, 호주를 순회하는 기회를 갖게 되면서 현대 공연예술계에 가장 중요한 인물 중 하나로 떠오르게 된다.

그리고 1987년 첫 무용 안무작 「무용 부분 *Dance Sections*」을 카셀 도쿠멘타(Kassel Documenta 8)에서 선보인다. 이 작품은 앤트워프의 플레시미 오페라(Flemish Opera)에서 공연된 파브르의 첫 오페라 작품인 「헬렌 트루블렌의 마음 *The Minds of Helen Troubleyn*」에 초기 연구가 되었다. 그는 1990년 윌리엄 포사이드(William Forsythe)의 요청으로 프랑크푸르트 발레단(Ballett Frankfurt)을 위해 「한손으로 박수 치는 소리 *The Sound of one Hand Clapping*」 등과 같은 작품을 만들어 주었다. 뿐만 아니라 파브르는 1980년대부터 무대 연출가와 무대 디자이너로서의 경험을 쌓으면서 1992년에는 벨기에와 네덜란드어권에게 주는 조형

예술상(Prils van de Vlaamse Gemeenschap voor Beeldende Kunst)을 받는다. 그리고 그의 활발한 작업 과정을 인정받아 2004년에는 벨기에 국왕이 직접 수여하는 최고 권위자(Grand Officer) 작위를 받게 된다.²¹⁾

2. 「눈물의 역사 *History of Tears*」 구성 및 개요

무대와 공연구성을 살펴보면 공연 시작 전부터 무대의 막이 올라가 있고, 무대 중앙에는 하프를 연주하는 여인이 있다. 클래식 작곡가이자 색소폰, 타악기로 전통 클래식을 연주하는 것으로 유명한 벨기에 출신의 슬라이힘(Eric Sleichim)이 음악을 담당하였다.²²⁾ 무대소품으로 무대 양옆 가장자리에 A자 모양의 긴 목재 사다리 6개가 놓여 있는데, 이 사다리는 무용수들이 움직이는데 있어 높낮이를 제공한다. 그리고 극의 중후반으로 갔을 때 무용수들이 사다리를 이동시켜 벽에 천을 이용하는 글자 오브제를 새겨 넣는데 사용된다. 이 글자는 파브르가 관객에게 전달하는 직접적인 메시지로 이미지를 연출하는 부분에 있어 주요한 소품으로 사용된다.

하프소리가 계속 흐르는 가운데 작품의 첫 장면은 <표-1-1>에서 보이는 바와 같이 흰 옷을 입은 7명의 무용수가 아이같이 누워 발을 버둥거리며, 괴성과 같은 울음 소리를 지르면서 시작된다. 이들의 울부짖음은 끝나지 않고 계속 되는데, 하프의 연주는 울음소리와 상반되면서 눈물을 직·간접적으로 표현한 공통점이 있다. 바닥에서 울고 있는 7명의 무용수에게 나머지 7명의 무용수가 다가가 안아 주자 울음을 그친다. 7명의 무용수를 안은 무용수들은 엄마가 아이를 달래듯 어른다. 한 아이가 먼저 울면 나머지 아이들도 따라 다시 괴성을 지르면서 운다. 울고 있는 무용수들의 위치가 여기저기로 이동되면서 여섯 팀 모두 하프의 위치와 일렬을 만들자 누워서 울고 있는 무용수는 손으로 바닥을 치기도 하면서 양쪽 다리를 벌려 바르르 떠난다.




안아 주었던 무용수들은 울고 있는 무용수들의 바지를 벗기고, 다시 안아 주자 동시에 울음을 잠시 그쳤다가 다시 울기 시작하는데, 한 사람이 울음의 신호를 알리

21) 「눈물의 역사」 팸플릿.

22) 파브르는 인터뷰를 통해 이번 작품이 진행되는 데 있어서 음악의 큰 비중을 차지한다고 전한다. 첫 장면과 마지막 장면에 등장하는 하프소리는 눈물을 표현했으며, 드럼은 비를 묘사했고, 비는 하늘의 눈물을 형상화 한 것이라고 설명한다. 「눈물의 역사」 팸플릿.





면 다른 무용수들은 손을 휘젓고 다리를 버둥거리면서 따라 우는 것이 반복된다. 평화로운 듯한 하프 소리는 계속 울려 퍼지고, 무용수들은 울고 있는 무용수에게 화가 난 듯 소리를 친다. 그리고 무용수 5명을 하수 무대 끝에 걸쳐 놓고, “Tais-toi!(닥쳐!)”와 같은 말을 거칠게 내뱉으며, 베개를 집어던지고 울고 있는 무용수들의 공간을 이리저리 이동시킨다. 시장터에서 격렬하게 싸움하듯 격양되고 소란스러운 광경이 펼쳐지는 가운데, 하피스트는 연주를 멈추고 하프를 무대 하수 쪽 막으로 끌고 나간다. 울음과 괴성, 베개가 날라 다니는 아수라장 같은 장면이 15분 25초 동안 묘사되는데, ‘바위’가 앉은 탑 위치에서 웃음소리가 들리자 울음이 동시에 멈춘다. 하수에서 하피스트가 노래를 하면서 하프연주를 다시 시작하자 코트를 걸친 ‘기사’가

〈표 1〉 「눈물의 역사」구성²³⁾

	장면	장면 사진	주요 대사
1	‘최초의 눈물’ 장면		무용수: “닥쳐!”
2	‘기사’와 ‘개’의 등장		<p>〈#1〉 기사: …중세의 영혼으로 미래를 느낄 수 있네 나를 비웃는 사람은 우스꽝스럽게 죽게 되리라 나에게 이것은 비극…</p> <p>〈#2〉개: 나는 사람을 찾고 있소 사람은 어디있소?</p> <p>〈#5〉기사: …나는 절망의 기사 나는 배에서 나온 것이 아니라 상상에서 나온 자…</p> <p>〈#7〉기사: …체액들을 몰래 발사하고 표현하고 분비하길 거부하면 우리를 벌하고 나무라네! 르네상스의 눈은 그것을 이해 못하는가? 이성이 아직도 오지 않으니 중세가 조용히 들을 것 같네 …육체의 분비물들은 불순하고 품위 없고 더럽고 위험하다고! 누구에게? 우리 자신에게? 남들에게? …</p> <p>〈#11〉기사: …육체 안에 사는 비의 신을 위하여 왜냐하면 나는 내 육체를 옮겨 할 것이니까…</p>
3	‘비를 형상화’한 북소리 음악에 맞춰 추는 군무		

23) 트루블렌의 홈페이지 사진(<http://www.troubleyn.be>, 2011. 5. 30).

영상캡처(http://www.indavideo.hu/video/jan_fabre_history_of_tears16, 2011. 6. 10).

4	'바위,' '기사,' '개'의 대사		<p><#16>개: ...나는 사람을 찾고 있소 사람은 어디 있소? ... (침을 바닥에 뱉는다)</p> <p><#19>기사: ...국부의 눈물이 가득...옛것을 모욕하기 위한 국부의 눈물...우리가 오줌이 최고의 소독약임을 더 이상 알고 싶어하지 않기 때문일지도?...어쩌면 이제는 우리가 결 혼식을 올렸던 교회 안에서 오줌을 누지 않기 때문일지도?</p>
5	무용수들의 군무와 '바위,' '기사,' '개'의 대사		<p><#21>기사: ...나는 방랑하는 영혼 그 중세의 목소리는 르네 상스의 사막에서 외치며 우리 육체의 염분을 기다리네</p> <p><#22>개: (상수 3번째 사다리에 올라가며)...사람을 어떻게 찾아야 하는지? 사람의 냄새가 나지를 않소 사람을 찾을 수가 없소</p>
6	눈물을 형상화한 우리그릇 장면		<p><#35>기사: ...순수한 오줌은...우리의 육체는 기쁨에 울고 기뻐하며 눈물을 흘리네 동정의 눈물은 단 한 방울도 없이 울고 있는 육체는 방향을 바꾸지 않네 ...울고 있는 우리의 육체가 자국의 대안이 되기를 울고 있는 우리의 육체가 위 선의 시간에 불일을 보기를 울고 있는 우리의 육체가 의식이 사라졌음을 불평하기를 우리의 육체가 변화의 강력한 기폭제가 되기 위해 울기를...</p>
7	'하늘의 눈물' 장면		<p><#36>개: 유죄! 모두 유죄야!</p> <p><#39>기사: 웃음소리가 들리네 ...나의 돈키호테들은 어디 있는가? ... 웃음을 터뜨리며 ...우리는 우리 자신을 보고 웃 소 그리고 영원히...</p>

등장한다.

기사의 <#1>대사가 끝나자 천둥 같은 북소리가 들리고 번개와 같은 조명으로 바뀐다. 무용수들은 두려운 듯 머리를 조아리고 감싸면서 뛰어다니기도 하고, 다리를 조아리면서 오므린다. 기사는 칼을 휘두르고, 무용수는 오금이 저리듯이 두려운 듯 양말을 하나씩 벗어던진다. 하얀색 손수건이 달린 막대 7개를 행복 하듯이 흔들 어댄다.

세 번째 장면에서는 두 남자가 긴팔 옷을 입고 사다리를 막대기로 치면서 타악기 소리를 내자 그 소리에 맞춰 다른 무용수들은 긴소매 옷과 다리를 이용한 털기 동작 을 하며 움직인다. 타악기 소리는 심장의 고동소리와 같은 느낌을 만들어 주는 가운 데, 6명의 무용수는 무대를 누비며 춤을 추고 3명은 큰북을 친다. 박자가 점점 빨라

www.kci.go.kr

지면서 움직임은 빨라진 박자에 맞춰 더 빨라진다. 장면의 중간 마다 치는 북소리는 손발을 맞추며 깨어나는 집단 무의식의 제의를 예고하는 것이다.²⁴⁾ 무용수들은 사다리 계단에 올라가기도 하면서 움직임의 공간을 최대한 확보한다. 그리고 무용수들이 자신의 몸에 하얀색 밀가루를 쏘자 개가 종종 걸음으로 다시 등장한다.

다섯 번째 장면은 ‘바위’, ‘기사’, ‘개’의 대사 진행에 이어서 무용수들이 어깨를 대고 거꾸로 서는 동작을 한다. 여섯 번째 장면에서는 천둥 번개 소리가 들리자 무용수들은 유리그릇을 들고 바쁘게 움직인다. 흰색 팬티와 탑을 입은 무용수들이 들고 나오는 유리그릇은 이 작품에서 물을 상징하고, 피부에서 나오는 땀을 형상한다. 정신없이 뛰어 다니면서 땀을 분출하자 옷을 하나씩 벗고 무대 전체에 차고 매끄러운 유리그릇 같은 것을 잔뜩 펼쳐놓고 <표-1-6>처럼 몸 틈에 끼우기도 하고, 그 위에 눕기도 하면서 몸 자체를 설치행위로 결합시킨다. 파브르는 유리병이 눈물을 의미하기도 하지만 깨지기 쉬운 인간의 취약성을 나타내기도 하고, 작은 것들의 힘에 대해서 이야기 하고 싶었던 부분도 있다고 말한다. 그런 과정에서 여자가 서서 오줌을 누다. 무용수들은 병을 막대기로 쳐서 병속에 물방울이 떨어지는 듯한 음향 효과를 낸다. 병에 땀을 담듯이 물방울 하모니가 무대를 가득 메우자 무용수들은 물방울 음향에 맞춰 몸을 터는 듯한 동작을 한다.

일곱 번째 장면에서는 천둥소리와 괴성소리, 북소리가 들리고, “SOS”라는 문구가 천을 이용하여 벽에 걸쳐진다. 하프와 북이 등장하고 무용수들은 사다리를 무대 밖으로 집어던진 후 “SOS”라고 적힌 흰색 천을 “SAVE OUR SOULS(우리의 영혼을 구하소서)”라는 문구로 바꾸면서 밀가루를 여기저기에서 터트린다.

III. 「눈물의 역사 *History of Tears*」 분석

파브르는 복합적 의미를 부여하는 방식으로 ‘중세적 감성’이라는 텍스트에 접근하고 있기 때문에 이 작품에 대한 심층적인 이해를 위해서는 세 가지 측면에서 바라

24) 허명진(2006), 시대착오적 아방가르드의 역설, 『교수신문』, (2006년 2월 18일). <<http://www.kyosu.net/articleView.html?idxno=9177>, 2011. 5. 30>.

봐야 한다. 먼저 출연인물(배역)이 도상학적 방법으로 기호화된 부분을 해석하여 그 인물에 대한 이해가 필요하다. 그리고 중세적 감성 즉, 과거로의 회귀를 위해 안무 자는 ‘눈물’과 ‘그로테스크한 신체행위’를 차용하고 있다. 이를 알아보기 위해 롤랑 바르트(Roland Barthes)가 『사랑의 단상 *Fragments d'un discours amoureux*』(1977)²⁵⁾에서 눈물이 나타나는 방식에 대해 사유하는 방법에 대해 논의 한 부분을 살펴봐야 한다. 그 이유는 파브르가 눈물에 대해 바르트가 한 질문에 답 하는 형식을 취하고 있기 때문이다. 그리고 그로테스크한 신체 행위의 경우 프랑수와 라블레(Rabelais, François)의 어휘를 빌려 무대 위에서 논쟁의 대상이 된 행위들을 표상함으로써 정상, 규칙, 관습, 진보와 같은 인식의 경계를 허물어뜨리고 있다.

1. 등장인물의 도상적 의미

등장인물에 대해 먼저 살펴보면 ‘절망의 기사’는 예술가를 은유하고 있다. 기사는 계속해서 인간의 몸에서 나오는 여러 체액들에 관한 질문을 하면서 육체가 갖고 있는 땀, 오줌, 눈물에 대해 찬미하는 인물이다. 이 작품에서 기사는 라블레식 어휘와 낭만주의가 연결되는 지점으로 중세의 기사 돈키호테가 함께 연상된다. 그 이유는 풍차를 거인으로 착각해 돌진하거나 시골 아가씨를 공주로 착각하는 등의 무모 하고 허황되지만 유머가 있는 민중적 행동이 감성과 낭만이 있는 인물로 기사를 재 탄생시키기 때문이다. 하지만 이성과 합리, 과학적 관점에서 바라보는 근대적 시각 은 중세가 끝나고 르네상스가 도래했는데도 여전히 중세에 머물러 있는 돈키호테의 행동을 광기나 정신병으로 박제화 시켜 버린다. 예를 들어 <#5>에서 “배에서 나온 것이 아니라 상상에서 나온 자”는 실질적 존재가 아닌 이상적인 인물 즉 돈키호테가 현실에는 존재 하지 않음을 뜻한다 볼 수 있다.

또 다른 인물 ‘바위’는 역사 속에 나왔던 여러 인물들의 혼합적인 인물로 성모 마리아이기도 하고, 지나친 오만으로 인해 자신의 아이를 잃은 어머니인 다산의 여인

25) 이 책은 바르트가 1977년에 저술한 책으로 원제는 『사랑 담론의 단상 *Fragments d'un discours amoureux*』이다. 하지만 국내 번역서의 제목에 따라 『사랑의 단상』으로 기입 하도록 하겠다. 롤랑 바르트(1977), 『사랑의 단상』, 김희영(역), 서울: 문학과 지성사, 1991.

니오베²⁶⁾이기도 하다. 다산의 여인을 도상하고 있는 바위가 말하고 있는 ‘눈물의 파도’는 양수를 뜻한다. 즉 그녀의 땀과 오줌 그리고 양수는 자신의 육체에서 나오는 같은 물질인 것이다. ‘바위’는 또 다른 의미에서 그 자리를 항상 지키는 인물이라는 의미도 지니고 있다.

마지막 인물로 대낮에 등불을 밝혀두고 무엇인가 찾아 헤메는 ‘개’는 철학자 디오게네스(Diogenes)²⁷⁾를 상징하고 있으며, 권력에 반대되는 냉소적인 모습을 나타내기도 한다.²⁸⁾ 고대 그리스 철학자 디오게네스는 아무것도 바라지 않고 사는 것이 현명하다고 생각했기 때문에 거지와 같이 맨발에 누더기 옷을 입고, 등불과 자루만을 들고 다녔다. “난 사람을 찾는 중이다. 한명이라도 진짜 사람이 있는가?” 라고 말하며, 현자를 찾기 위해 대낮에도 등불을 밝히고 다녔다고 전해진다. 어떤 날에는 미친 개 처럼 짖고 다녀서 사람들은 그를 ‘개’라고 불렀으며, 그의 학풍을 견유학파(犬儒學派)로도 일컫는 이유도 여기에 있다.²⁹⁾ 이 작품 속에서도 디오게네스의 모습을 드러내고 있는 ‘개’는 <#2> 외에도 계속해서 사람을 계속 찾고 있다. 육설 섞인 말과 침을 바닥에 뱉는 행위, 소변을 누는 행위는 반문화적이며 자유로운 실천을 의미한 디오게네스이기도 하며, 짓거나 무는 원초적인 행위를 함으로써 비속적 의미를 뜻하는 일반적 개라는 이중적 도상의 의미를 갖은 인물이라 볼 수 있다. 『눈물의 역사』에서 개가 나무통에 들어가는 것도 디오게네스가 개 같은 생활을 하며 집으로 지낸 곳이 나무통이기 때문이다.

26) 그리스신화에 나오는 포로네우스의 딸이며 인간으로 태어난 최초의 여성 최초의 인간 포로네우스와 남프 텔레디케(킨나 또는 케르도라고도 함) 사이에서 태어난 딸로서 아피스의 누이이다. 니오베는 인간으로 태어난 최초의 여성으로서 제우스와 관계를 맺어 아르고스와 펠라스고스 두 형제를 낳았다. 그러나, 헤시오도스에 따르면 펠라스고스는 땅에서 태어났다고도 한다. 포로네우스가 펠로폰네소스반도에 건설한 도시는 그의 이름을 따서 포로네이아라고 불렀다. 아버지를 이어 포로네이아의 왕이 된 아피스는 자신의 이름을 따서 도시 이름을 아피아라고 바꾸었다. 아피스는 폭정을 퍼다 텔시온과 텔키스에게 살해당하였다. 아피스는 아들이 없었으므로 니오베의 아들 아르고스가 왕위를 이었으며, 이로부터 그 도시의 이름도 아르고스라고 부르게 되었다. 펠라스고스도 펠로폰네소스 반도의 도시(또는 아르고스)를 다스렸다고 하며, 고대 그리스인들을 가리키는 펠라스기인(人)이라는 명칭은 그의 이름에서 유래하였다고 전한다. 이은희(1998), 『생물학 카페 : 신화에서 발견한 36가지 생물학 이야기』(서울: 궁리), p. 54.

27) 기원전 5세기 중반 고대 그리스의 철학자로 『자연에 대하여』와 같은 저작이 남아있다.

28) 이재성(2006), 눈물의 역사를 보고 -김성희, 김남수, 『한겨레』, (2006년 2월 2일).

29) 프랑수아즈 케리젤(1995), 『디오게네스의 햇빛』, 홍은주(역)(서울: 예문, 1999), pp. 77-79.

〈표-1-7〉의 ‘하늘의 눈물’ 장면에서 6개의 사다리는 성경에 나오는 ‘야곱의 사다리’로 구원을 요청하고 전달해 주길 바라는 인간의 희망을 상징한다.³⁰⁾ 야곱의 사다리는 창세기 28장에 나오는 것으로 야곱의 꿈에서 본 하늘에 닿아 있으며, 하늘과 땅을 오갈 수 있는 유일한 길을 뜻한다. 그리고 공연의 마지막은 기사가 웃으면서 비를 맞는 듯한 춤을 추면서 끝이 나는데, 실제 공연에는 물방울이 나오지 않았다. 초연이었던 아비뇽 페스티벌에서는 비를 뿌렸지만 프로듀서로 참가했던 8개의 극장 투어공연을 시작 할 때부터 이 부분이 수정되었다고 한다. 실제적 비가 아닌 가상적 비 속에서 보여지는 춤과 웃음은 본성이 메마르고 이성만 남아 있는 사막과도 같은 현실 속에서 인간을 치유하기 위한 유일한 방법은 육체의 분비물들을 자연스럽게 흐르도록 해야 한다는 것으로 해석 할 수 있다. ‘우리의 영혼을 구원하소서’라는 구조 신호와 함께 남아 있는 웃음과 춤은 결국 라블레식 유머로 답을 하는 것이다.

2. 감성의 회귀로 차용한 ‘눈물’

『사랑의 단상』 중 파브르의 안무 모티브가 되었던 「눈물의 찬가」는 유명 인사들이 ‘눈물’에 대해 언급한 말들을 재구성하여 ‘눈물’에 대한 사유를 모색하고 있다. 반면에 얀 파브르는 극 중 주요 인물인 ‘절망의 기사’와 ‘바위,’ ‘개’의 대사텍스트를 중심으로 그 답을 찾고자 한다. 먼저 바르트의 「눈물의 찬가」 부분을 살펴보면 사랑하는 사람에게 눈물이 출연하는 방식과 그 기능을 살펴보기 위해 ‘베르테르(Werther),’³¹⁾ ‘에디트 피아프(Edith Piaf),’³²⁾ ‘슈베르트(Franz Peter Schubert),’ ‘미슐레(Jules Michelet)’³³⁾ 등과 같은 다양한 출처들의 이야기 조각들을 구성하여

30) 장지영a(2006), p. 99.

31) 베르테르는 괴테의 소설 『젊은 베르테르의 슬픔 Die Leiden des jungen Werthers』에서 등장하는 주인공이다.

32) 1915년부터 1963년까지 프랑스에서 활동한 샹송 가수.

33) 1798년부터 1874년까지 활동한 프랑스인 역사가로 국립 고문서보존소 역사부장, 파리대학 교수, 콜레주 드 프랑스 교수를 역임한 인물로 역사에서 지리적 환경의 영향을 중시하고 민중의 입장에서 반동적 세력에 저항하였다. 그리고 그는 프랑스 중세와 르네상스, 프랑스 혁명에 대한 많은 저서를 남겼다.

재조립하고 있다. 「눈물의 역사」에서는 이들의 말을 바탕으로 작품이 이미지화되어 구성되고 있음을 확인 할 수 있다. 우선 「눈물의 역사」 첫 장면에서 어린아이의 울음을 형상화한 것은 베르테르가 “사랑하는 사람은 어디서 울 권리를 찾을 수 있단 말인가? 그는 어린 아이의 육체로 되돌아가기를 수락한다”라고 한 것과 연결된다.³⁴⁾

또한 슈베르트의 질문 “사랑하는 육체는 역사적인 육체로 배가된다. 누가 눈물의 역사를 쓸 것인가?”, “어떤 사회, 어떤 시기에 사람들은 울었는가? 언제부터 남성들은 (여성이 아닌) 더 이상 울지 않게 되었는가?”, “어떤 이유로 감성적인 것이 어느 순간 감상적인 것으로 바뀌었는가?”를 바르트는 제시하고 있다.³⁵⁾ 이에 대해 파브르는 ‘바위’라는 역할을 통해 계속 눈물 흘리는 남성을 표현한다. ‘바위’의 대사 중 “절망한자들은 들뜬 욕망을 어찌할 줄 모를 때 머리를 어디에 두는가? 내 가슴에 한 때 이 땅에서 제일가는 다산의 어머니였던 여인의 가슴에 바위의 가슴에”, “내가 아직 뱃속에 있었을 때 너의 육체는 울고 있었네 그 땀 매일 무서워하며 엉덩이를 맞을 필요가 없었지 나는 내 땀과 오줌과 눈물의 파도에 의해 세상으로 밀려 나왔지 내가 나타났을 때 나의 육체 전체는 울고 있었지 왜냐하면 나는 내 육체의 운명을 알고 있었으니까 육체는 차게 식고 감각을 잃을 것이었기에 나는 고통의 눈물을 흘리는 바위”, “나는 울고 있는 바위 나는 아이를 잃고 끝없는 슬픔에 빠져 울고 있는 모든 어머니들의 어머니 나의 고통스런 눈물은 영원한 현신의 욕망을 보여 주네 나의 고통스런 눈물은 영원한 동정의 열정을 보여 주네”, “나는 우네 내가 마치 전쟁의 원인이 되는 하나의 성물(聖物)처럼 숭배되고 있다는 걸 알고 있기에 내가 결코 혼자 울지 않는다는 걸 알기에 내가 축축하게 젖고 싶은 욕망을 가진 여인이 되고 싶어한다는 걸 알기에...”로 대답한다. 바르트 또한 슈베르트의 질문에 “남성다움의 이미지는 유동적인 것이다. 그리스인들과 17세기 사람들은 극장에서 많이 울었다고 한다. 또 미술사에 의하면 성 루이왕은 눈물의 재능을 타고나지 못해 괴로워했다 한다”라는 말로 응대한다.³⁶⁾ 그리고 “한번 눈물이 얼굴 위로 살며시 흐르는 것을 느끼자, 이 눈물이 무척 감미롭고 부드럽게 여겨졌다. 마음속에서 뿐 만 아니라 입술에

34) 롤랑 바르트(1977), p. 243.

35) 앞의 책, p. 243.

36) 허명진(2006), 앞의 글.

서 조차도”³⁷⁾라는 문장을 통해 눈물이라는 것이 성별을 떠나 인간 본성이 갖는 감정임을 설명하고 있다.

눈물에 관한 파브르의 관심은 1990년대부터 여러 가지 실험을 통해 이뤄져 왔다. 예를 들어 장시간 눈을 뜨고 있거나 양파를 깔 때와 같이 물리적으로 눈물을 나오게 하는 화학적 눈물(물리적 눈물), 기쁘거나 슬플 때와 같이 인간의 감정의 결과로 흘리는 정서적 눈물(감정적 눈물) 그리고 음악이나 그림과 같은 예술작품을 감상했을 때 나오는 영적인 눈물(정신적 눈물)을 찍어 그림을 그리는 실험을 시도하였다. 그 결과 도화지에 가장 많은 염분을 함유하고 있던 영적인 눈물(정신적 눈물)이 제일 또렷이 그려졌다고 회고한다.³⁸⁾ 즉, 인간의 탄생에서 보이는 인간본질의 눈물이 바로 영적인 눈물(정신적 눈물)이며, 그 눈물 속에 담겨진 소금성분이 바로 사고의 흔적이며 인간에 대한 근본적인 이해가 되는 것이라 할 수 있다.

그렇다면 여기서 바르트가 질문하고 파브르가 탐구하는 눈물에 대해 짚어가는 것이 좋을 것 같다. 안 뱅상 뷔포(Anne Vincent Buffault)는 18세기 소설에서 그려지는 남성 등장인물들은 확실한 쾌감을 느끼며 눈물을 흘린다고 전한다. 또한 그의 저서 『눈물의 역사』에서 프랑스 인류학자 마르셀 모스(Marcel Mauss)가 오스트레일리아의 주민들 사이에서 구전되어 오는 장례의식에서 주민들이 의무적이면서도 자발적으로 다 함께 눈물을 흘리는 관계이며, 그 눈물에 상징적 표징으로서의 위치를 부여했음을 예로 들어 설명하고 있다. 그 의식을 통하여 눈물은 하나의 언어가 되며, 동질적 유대의 상징체계로 드러내는 것이다.³⁹⁾ 눈물의 역사를 유사하게 추적하고 있는 마르셀 그라네(Marcel Granet)는 중국문화에서 해석방법에 관한 문제를 제기한다. 중국최초의 시가집 『시경(詩經)』에 실린 시편들 속에 담긴 고대중국의 생활상의 감성을 분석하여 인간내면의 보편적인 정서를 다루고 있다.⁴⁰⁾

이 작품을 해석하는데 있어 ‘눈물’과 함께 가장 중요한 모티브로 작용하는 단어

37) 롤랑 바르트(1977), p. 243.

38) 이박규현(2006), 종합극으로 현대의 영혼을 치유하는 무대철학자 <눈물의 역사>의 안 파브르, 『몸』(2006년 3월호), p. 42.

39) 안 뱅상 뷔포(1986), 『눈물의 역사』, 이자경(역)(서울: 동문사, 2000), pp. 10-11.

40) 마르셀 그라네(2005), 『중국의 고대 축제와 가요』, 신하령, 김태완(역)(서울: 살림, 2005), pp. 353-354.

가 바로 ‘중세’이다. 그리고 중세를 부각시키기 위해 비교되어 <#7>에서 사용된 ‘르네상스’는 작품을 이해하는데 있어 중요단서로 작용된다. 우리는 일반적으로 중세를 인간의 이성이 마비된 암흑기라고 생각하는 반면 르네상스는 인간의 이성과 합리성에 눈뜨게 함으로써 근대 발전의 기틀이 세워진 시기로 본다. 특히 르네상스는 인본주의 사상을 바탕으로 인간에게 과학문명이라는 것을 안겨줌으로써 보다 인간다운 삶을 영위하도록 했다고 생각한다. 하지만 이 작품에서 기사가 언급하고 있는 중세는 르네상스 이전의 감성을 뜻한다. 특히 파브르가 보여주고 있는 중세적 감성은 라블레식 중세로 교회와 봉건적 중세의 공식적인 문화와 대립되는 해학적인 형식을 조롱하는 웃음이 존재하는 지점이다. <#1>에서의 대사는 이러한 중세 세계에 대한 존재 가치의 중요성에 대해 역설하는 것이라 할 수 있다. 하지만 안 파브르에게 이성과 합리로 상징되는 르네상스의 모습은 인간의 본성을 파괴하고, 도덕적인 인간만이 자리를 잡게 한 메마름의 시대로 규정된다. 그리고 르네상스 시대의 과학은 인간이 자연을 정복하는데 결정적인 기여를 했다고 본다. 르네상스에서 눈물과 땀과 오줌이 상징하는 인간의 순수 본능은 그저 화학적인 배설물로 치부되고, 미개한 원초적인 기능으로 비하되는 마치 사막과도 같은 시기인 것이다. 파브르는 사회적 규율에 다듬어지지 않은 인간 그 자체에 집중했던 중세야말로 인간 순수 본능이 존재하는 시기로 보고 있음을 여기서 다시 확인할 수 있다.

따라서 「눈물의 역사」에서 눈물과 중세는 같은 의미의 도출임을 알 수 있다. 기사가 말하고 있는 “옛것을 지키기 위한 눈물”은 <#1>, <#5>, <#7>에서 계속적으로 말하고 있는 중세적 감성, 감정을 마음대로 표출 할 수 있던 과거를 말하며, “하지만 이제는 눈물이 없소”라는 말을 통해 현재의 문명적인 삶이 인간의 감성을 소멸시켰음을 다시 한 번 강조하고 있는 것이다. 결국 “진보란 대개 사람들이 야만인이라 부르는 자 뒤에 오는 법 그대의 육체를 차갑게 만들고 감각을 잃게 한 것은 야만인이었는가, 신이었는가?”는 야만의 경계가 무엇인지를 되물음으로써 우리의 고정관념이나 일반적 인식과 상실의 오류를 환기시킨다. 파브르는 이 같은 메시지를 <#19>에서도 일관적으로 계속 전달해주고, 강조하고 있다.

3. '그로테스크한 신체' 행위

중세적 감성을 이끌기 위해 눈물 다음으로 두 번째로 차용하고 있는 르네상스 이전의 감성은 그로테스크이다. 「눈물의 역사」에서 보여지는 신체는 문명화되기 이전의 몸 그 자체를 의미하는 것으로 이는 프랑수와 라블레(Fransua Rable)의 글에서 보여지는 그로테스크한 신체이다. 비공식적인 민중문화 속에 내재된 탈구조주의적인 라블레의 어휘는 미하일 바흐찐에 의해 구체화된다. 「눈물의 역사」에서 나체의 무용수들이 괴성을 지르며 뛰어다니는 것이나 인간이 배출되는 피, 땀, 침, 눈물, 소변을 구현하고 있는 것은 카니발적 행위로 파악할 수 있다.

바흐찐은 배설하는 신체를 그로테스크한 몸으로 보고 있는데, 그로테스크한 몸은 배설과 같은 행위를 통해 세계와 소통하면서 열림이 시작된다고 표현한다. 그의 사유로 보았을 때 「눈물의 역사」에서 철학자 디오게네스를 상징하는 '개'가 권력에 냉소를 흘리면 그들의 다리에 즐겁게 오줌을 누는 것은 영혼과 육체를 연결시키는 행위인 것이다. 즉, 배설은 외부와 연결되는 통로이며, 대화를 시도할 수 있는 여지를 열어주는 행위로 상호교류가 시작됐다 할 수 있다. 이것은 문명의 관습으로 인한 평범함을 뒤흔들어 버린다. 파브르는 “나는 피, 눈물, 오줌, 땀 등 인간의 체액이 갖는 ‘축축함’을 긍정한다. 내가 어렸을 때 어머니는 자고 일어나 아침에 처음 받은 오줌으로 소독하면 상처가 치유된다고 말씀하셨다. 그러나 현재 그런 긍정적인 작용들은 모두 없어지고 부정성만 남았다. 나는 그 긍정성을 회복하고 싶다”라고 설명한다. 또한 그는 브뤼셀의 유명한 조각상인 오줌 누는 소년이나 네덜란드 화가 렘브란트(Rembrandt, Harmensz van Rijn)는 오줌 누는 여인의 모습을 타일에 그렸고, 그 타일들은 네덜란드의 평범한 가정의 부엌 벽에 붙여졌다고 말한다.⁴¹⁾ 문명 이전의 용인된 행위들이 카니발에서 부활 하듯이 벗겨지고 본능에 충실한 신체는 이 작품에서 이데올로기로부터의 해방을 뜻한다. 「눈물의 역사」에서 파브르는 이러한 오줌의 긍정성을 (#19)에서 강조하고 있다. 파브르가 인터뷰에서 언급한 브뤼셀 거리의 유명한 분수대 조각 「오줌 누는 소년 *Manneken-Pis*」이다. 이 동상에 대해

41) 김예림(2006), 김예림이 만난 무용가 '얀 파브르', 『춤과 사람들』, (2006년 3월호), pp. 28-30.

바흐찐은 ‘아주 거리낌 없이 오줌을 누는 소년을 브뤼셀 시민은 자신들의 가장 오래 된 시민으로 간주하고 그의 존재를 도시의 안전과 안녕에 결부 시키고 있다’고 말한다.⁴²⁾ 파브르는 응시의 대상이 공개적으로 되는 장소에 직접적으로 무대에 침을 뱉음으로써 그 행위에 대한 정당성을 보여주고 있다.

오줌누는 것 뿐만 아니라 침뱉기의 경우 또한 근대 이전에는 초자연적인 것과 연결되고, 뱉은 사람의 영혼의 일부가 침에 있다고 믿었다. 침을 뱉는다는 것은 신력(神力)을 얻어 나쁜 잡기와 악운을 잡아낸다고 생각한 과거의 행동이 여전히 남아 유럽에서는 아직도 사다리 밑을 지나갈 때 어깨 너머로 침을 뱉어 악운을 물리치는 풍습이 남아있다.⁴³⁾ 또한, 선택해야 하는 방향을 정할 때 손바닥에 침을 뱉은 후 다른 손바닥으로 내리쳐 침이 튀는 곳으로 가는 풍습은 아직도 흔하게 주변에서 발견할 수 있다. 하지만 타액은 근대 이후 과학담론과 만나면서 더럽고, 비위생적인 것으로 인식되었다. 이러한 사회적 규범체계는 68혁명 당시 침 뱉는 행위를 공공연하게 상징적으로 행함으로써 기존 양식을 깨뜨려 독점상태를 전복하고자 하는 정치적 행위로 작용하였다.

무용수들의 움직임은 화려한 테크닉이나 다양한 움직임이 보이지는 않지만 일반적인 움직임이 아닌 거꾸로 몸을 세우거나 몸을 터는 동작을 통해 일상적 움직임에 반기를 들고 있다. <표-1-5>에서 무용수들의 거꾸로 서는 동작과 <#22>에서 개가 사다리로 올라가는 것은 계급의 전복을 꾀하는 것으로 해석할 수 있다. 이 작품에서 개는 바닥에만 머무는 존재이지만 공간적으로 상위에 해당되는 공간인 사다리에 올라 아래를 바라볼 수 있는 시선적 구조를 갖았다는 것은 기존 공간을 점유한 계급에 대한 저항이라 볼 수 있다. 이것이 바로 바흐찐이 언급하는 카니발의 제 1 요소로 “육체들이 자유롭게 뒤엎히는 것”이다.⁴⁴⁾ 육체와 육체가 뒤섞여 자유롭게 상호교류하는 것은 대화의 시도가 되며, 웃음을 통해 스탈린 사회와 청교도적주의의 권위적이고 지배적인 관념론에 대해 완강하게 저항하는 신체의 의미를 담고 있다. 무용수

42) K.클라크·M.홀퀴스트(1993), 『바흐찐』, 이득재, 강수영(역)(서울: 문학세계사), pp. 234-236.

43) 이노미(2004), 『말하는 문화』(서울: 청아출판사), p. 87.

44) K.클라크·M.홀퀴스트(1993), p. 302.

중에 뚱뚱한 무용수의 신체는 특히 살덩어리의 육질적 느낌을 자아내는데 이 무용수는 성기를 노출하고 자위하는 듯한 행동을 보여준다. 이것은 잘 다듬어지고 훈련된 무용수의 몸이 아닌 비대한 몸의 원초적인 움직임이 진정한 예술임을 보여주는 것이다. 그리고 세련된 춤 테크닉이 아닌 자위와 같이 꾸며지지 않은 본능적 행위가 바로 카니발 식의 질편한 제이라 할 수 있다. 즉 옷과 같은 덮개를 제거한 채 땀 흘리는 비대한 육체는 그 자체가 예술작품처럼 전시되고 있는 것이다.

「눈물의 역사」에서의 공간은 카니발 기간에 공개되는 광경, 패러디, 저주, 욕지거리, 야유, 신과 같은 절대 권력자들의 이름을 남용하는 언사는 권위를 부여하는 고정된 질서의 지배이데올로기를 위협한다.⁴⁵⁾ 「눈물의 역사」의 첫 공연이 아비뇽 교황청 앞마당에서 이루어졌음을 미뤄 보았을 때 작품 속에서 나타나는 욕설과 저주가 담긴 대사나 침을 뱉는 행동, 오줌을 싸는 행동은 종교적 절대권력에 대항하는 것이다. 그리고 이 작품이 근대 이후 엘리트적 권력을 내재하고 있는 세계 각지의 프로시니엄 무대(우리나라에서는 예술의 전당)에서 배설하고 침을 뱉는 것은 근대 문명의 공간이 갖는 기존의 질서와 권위를 조롱함으로써 웃음을 유발시키고, 혼돈스럽게 만들어 기득권 세력을 위협한다.

IV. 「눈물의 역사 *History of Tears*」에서 드러난 상호텍스트적 신체(intertextuality body)

「눈물의 역사」에서 드러난 상호텍스트적 신체는 ‘눈물’과 ‘그로테스크적 신체’로 표상된다. 이 두 가지 텍스트는 문명화되기 전의 과거 즉, 중세의 감정을 뜻하는 것이며 소통을 전제하고 있어 상호텍스트적 신체로 귀결된다. 이에 대해 정리해보면 다음과 같다.

첫째, 르네상스 이전 자연적인 인간본성이 소외되지 않았던 중세시대의 감성에 주목함으로써 이성의 역사를 재고한다. 특히 파브르가 회기 하고자 하는 감성은 3

45) 앞의 책, p. 290.

가지 유형의 눈물이다. 3가지 유형의 눈물은 몸에서 기인하는 살갓의 눈물인 땀과 생리현상에 의해 배출되는 국부의 소변과 침 빨기, 인간의 감정을 정화 시키는 눈의 눈물이 그것이다. 이러한 눈물을 흘리는 것은 문명화된 과정을 겪는 동안 인식 구조화된 고정관념을 거부하는 것이며, 이성 중심사회에 대한 역사에 반론을 제기하여 본성을 다시 불러일으키는 정치적 행위가 되는 것이라 할 수 있다. 첫 장면에서 우는 모습, 어르는 모습, 베개로 바닥을 때리는 행위는 인간의 탄생이 '눈물'로 시작한다는 점을 보여주고 있다. 뿐만 아니라 파브르는 물에서 건져 올린 물고기가 파닥 파닥 떨어듯이 인간도 그렇게 태어난다고 말해 인간이 태어나면서 가장 먼저 우는 울음을 재차 강조하고 있다. 그렇다면 안무자가 강조하고 있는 이 장면을 자세히 살펴볼 필요가 있겠다. 자크 라캉(Jaques Marie Lacan)⁴⁶⁾은 자아의 형성단계를 설명하기 위해 '상상계(the imaginary)' 연구를 진행한다. 이 연구과정에서 아이들이 우는 현상을 토대로 '거울 영상계'라는 개념을 도입하는데, 이 개념과 「눈물의 역사」의 우는 장면을 연결지어 볼 수 있다. 라캉이 논의하고 있는 '거울 영상계'는 젖 떼기가 끝나는 6개월부터 18개월 사이의 어린아이가 거울을 통해 자신의 신체를 인식해 가는 기간을 말한다. 이 기간의 어린아이는 신체에 대한 인식을 하지 못해 자신의 신체와 어머니의 신체, 외부 세계를 구별하지 못한다. 그렇기 때문에 아이는 자기 자신과 타자의 이미지, 어머니의 이미지를 동일시 하는데, 이를 가리켜 라캉은 '상상적 양자합 관계'라 지칭한다. '상상적 양자합 관계'는 거울과 같이 마주보는

46) 정신 분석학자이자 철학자인 자크 라캉(1901-1981)은 제 2차 세계대전에 해당하는 시기에 임상적 경험을 토대로 '상상계'에 대한 연구를 시작한다. '상상계'의 설명을 위해 '거울 영상계' 이론을 도입한다. 이 방대한 모든 사유의 전형을 엮어 여기서의 아이는 아무것도 모르는 원초적 타자이며 엄마의 전부로 인식한다. 충만한 타자로 행하면서 자신을 어머니의 욕망을 채워주는 남근적 존재로 자신을 동일시한다. 이 작품에서 우는 아이는 어머니의 결핍을 충족시켜주는 남근적 존재라 할 수 있다. 자아가 인지-의식체계(perception-consciousness system)에 놓여 있지 않고, '현실 원칙' 즉 지식의 변증법에 가장 적대적인 과학적 편견의 표현인 이 원칙에 의해 구성되지 않는 것으로 생각하게 만든다는 점에서 모든 경험과 대립된다. '상상적 양자합 관계'는 지그문트 프로이트(Sigmund Freud)가 사용한 나르시시즘(narcissism)을 더욱 정교화 한 것으로 이를 설명하기 위해 라캉은 '거울 영상계' 이론을 도입하면서 언급한다. 이 연구는 1965년부터 사망 전까지 '실재계' 연구로 이어진다. 『에크리 Ecrits』(1966)라는 이름으로 출간한다. 김우창(1996), 『103인의 현대사상: 20세기를 움직인 사사의 모험가들』(서울: 민음사), pp. 125-126.

시선에 반영되는 주위 환경을 통해 자기 몸을 관찰하면서 아이는 자아와 타자를 혼동하게 된다. 이러한 혼동은 아이 앞에 직면한 타자와 닮은 행동을 하게 된다. 그렇기 때문에 아이의 경우 자신의 울음과 타인의 울음을 구분하지 못해 어떤 아이가 울기 시작하면 다른 아이도 따라 우는 이유가 여기에 있다고 라캉은 설명한다. 「눈물의 역사」 첫 장면에서 한 명이 울기 시작하면 다 같이 울고, 울음을 멈추면 일제히 울음을 그치는 행위는 ‘상상적 양자합 관계’의 신체적 통합으로 볼 수 있다. 이것이 바로 상대방의 공존에 대해 반응하고 존재하는 상호텍스트적 신체의 모습이라 할 수 있다.

둘째, 울부짖고 배설하는 전라의 육체는 내장, 성기, 항문 등에 속하는 신체기관으로 구성된 ‘물질적 몸의 하층’으로 과장, 허풍, 과다함으로 형성되는 그로테스크한 이미지로 확장된다. 바흐진에 의하면 그로테스크한 몸은 울통불통한 틈새를 제공하기 때문에 먹고 마시고 배설하며 성행위하고 임신하고 출산하는 구멍들과 불룩 튀어나온 배꼽이나 성기와 같은 꼴을 중요시한다고 말한다. 여기서 배출되는 분비물들은 몸과 외부세계 사이의 확고한 경계를 부정하고, 각종 몸 기관들을 통해 먹고 마신 것을 배설하며 성관계를 맺고 임신하고 출산하는 것이 내부와 외부를 연결해주는 통로인 것이다. 이러한 통로는 세계로부터 차단되어 있지 않으며, 소통의 열림이 시작되는 상호텍스트적인 신체는 소통을 통해 정치성을 획득하고 있다. 「눈물의 역사」에서 ‘눈물’은 대사 텍스트와 소품, 음악 등 여러 가지의 방법으로 표출된다. <#11>의 대사에서 “육체 안에 사는 비”는 바로 육체 안에 있는 눈물과 땀과 오줌을 뜻한다. 육체에서 흘러나오는 비는 바로 울음의 배출인 것이다. 파브르는 “육체 안에 사는 비”를 형상화하기 위해 이 공연에서 물방울 소리와 유리병 오브제, 하프 연주를 이용한다.

독일의 사회학자 노베르트 엘리아스(Norbert Elias)의 사유에 근거하여 보면 파브르의 작품에 대해 격렬한 비판과 센세이션을 일으킨 이유가 오랫동안 관습화됨을 거스르는 행위가 불편한 감정을 관객들에게 이끌어냈기 때문임을 알 수 있다. 파브르는 “관객들이 내 작품을 수용하려면 시간이 좀 걸릴 것”라고 말하는데, 이것은 문명화 과정의 시간이 걸린 만큼 그 의식적 구조를 해체하기까지의 시간이 소요됨을 말하는 것이라 이해 할 수 있겠다.

「눈물의 역사」에 대해 파브르는 관객에게 비언어 장르인 무용에 대사 텍스트를 사용하여 작품의 메시지 전달을 돕는 방식을 취하고 있다. 그렇다면 대사 텍스트 사용에 대한 이유에 대해 생각해 볼 필요가 있다. 언어를 통해 인간의 사유를 직접적으로 음성화 한 대사는 전달을 목적으로 하고 있다. 이러한 전달은 듣는 사람, 혹은 상대방과 소통을 전제로 하고 있는 것이다. 춤 작품에서 몸의 움직임 뿐만 아니라 대사가 함께 사용된 것은 이 모두가 사유에 대한 의사소통을 의미하고 있기 때문이다. 다시 말하면 몸과 대사는 모두 소통을 전제로 하고 있으며 설정되고 정형화된 것이 아닌 몸 그 자체와 맥을 같이 한다 할 수 있다.

V. 결 론

본 연구에서는 안 파브르가 ‘감성의 회귀’라는 메시지를 전달하기 위해 차용한 상호텍스트적 신체에 대해 알아보기 위해 도상적 의미 해석과 문화이론을 통해 「눈물의 역사」를 살펴보았다.

그 결과 「눈물의 역사」에서 드러나는 몸은 사회적 범주화 과정 속에서 지배 권력이 체계화, 제도화시킨 규범적 측면을 본능으로 재현함으로써 과거로의 회귀를 통해 신체본질에 다가가고 있다. 이는 이성적인 명령에 억압되어 의심이나 의식조차 하지 못한 육화된 육체를 흐트러뜨리는 것이며 몸에 행사되는 권력이 부여되는 방식을 거부하고, 기존의 질서와 무관하게 존립하지 않음으로써 또 다른 권력을 생성시켜 정치화되고 있는 것이다. 그 내용에 대해 자세히 살펴보면 첫째, 문명화된 사회 속에 규격화된 움직임을 갖는 인간이 아닌 인간 본능에 관한 모습을 그대로 보여 줌으로써 문명화 이전에 눈물이라는 감정을 계보학적으로 추적하고 있다.

둘째, 신체는 문명화 과정에서 부르주아 권력 계층이 다른 계층과 구분짓기 위해 만들어 놓은 생활양식이 일반화되면서 신체를 관습화되었음을 확인할 수 있었다. 이 작품에서 사회적 논란거리가 되었던 침을 뱉는 행위나 배설하는 장면, 나체는 모든 규제에서 해방되는 카니발과도 같다. 바흐찐은 배설이 외부와 내부를 연결해주는 통로이며 서로가 교감하고, 소통하는 행위로 인식한다. 또한, 질서화되고 관념화

된 육체 대신에 솔직한 몸 그 자체와 본능을 자유롭게 표출시킴으로써 권위에 대항하고 있는 것이다.

셋째, 정제되고 문명화된 언어가 아닌 욕설이나 음담패설과 같은 광장의 언어를 은폐시키지 않고, 권력화된 무대 공간에서 보여줌으로써 권력에 대항하고 있다. 특히, 서울 공연에서는 프로시니엄 무대에서 공연되었지만 이 공연이 초연된 아비뇽 페스티벌은 교황청 앞 마당이라는 공간에서 금기시되는 행위들을 여과 없이 드러냄으로써 기본 질서와 권력을 희화화 시키고 있다.

사회 속에서 인간의 육체가 갖게 되는 의미에 대해 메를로 폰티(Maurice Merleau-Ponty)는 “육체는 세계를 획득하는 일반적인 수단이며, 육체는 삶의 유지에 필요한 행위에 연결되거나, 사회적 의미를 부여받은 특수한 행위에 연결됨으로써 지각의 의미구조에 접목되는 것이다”⁴⁷⁾라고 언급한 바 있다. 이에 대해 다시 설명하면 몸은 본질적으로 사회적인 것이다. 왜냐하면 사회성은 소통을 토대로 형성되는 것이기 때문이다. 소통의 중심은 각각의 ‘나’이며, 여기서의 ‘나’는 몸과 항상 결부된다. 그렇다면 나의 몸은 단독적으로 존립하는 것이 아니라 사회적 관계에 놓임으로써 주체로서의 ‘나’로 형성되는 것이다. 비로소 ‘나’로서 대상화된다는 것은 타자의 시선에 포획되어 자신을 맥락화 시키는 과정 속에서 있음이다. 따라서 소통과 몸은 하나의 네트워크를 구성한다. 타자와의 시선의 교류를 통해 형성된 네트워크 맥락 안에 몸이 있기 때문에 사회와 분리해서 볼 수 없으며, 이 네트워크에서 존립하는 몸이 바로 ‘상호텍스트적 몸’인 것이다. 따라서 「눈물의 역사」에서 파브르가 구현한 ‘눈물’과 ‘그로테스크 신체’의 행위는 소통이 가능했던 과거(중세)의 감성을 ‘상호텍스트적 신체’를 통해 향유하고자 한 것이었음을 확인 할 수 있다.

■참고문헌

- 김우창(1996). 『103인의 현대사상: 20세기를 움직인 사상의 모험가들』. 서울: 민음사.
롤랑 바르트(1977). 『사랑의 단상』. 김희영(역). 서울: 문학과 지성사. 1991.
마르셀 그라네(2005). 『중국의 고대 축제와 가요』. 신하령, 김태완(역). 서울: 살림.

47) 메를로 폰티(1945), 『지각의 현상학』, 조광제(역)(서울: 이학사, 2004), p. 171.

2005.

미하일 바흐진(1965). 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』.

이덕형, 최진영(역). 서울: 아카넷. 2001.

메를로 폰티(1945). 『지각의 현상학』. 조광제(역). 서울: 이학사, 2004.

송민숙(2007). 『언어와 이미지의 수사학』. 서울: 연극과 인간.

송효섭(2001). 『문화기호학』. 서울: 아르케.

아리스토텔레스(1957). 『정치학』. 천병희(역). 서울: 도서출판 숲. 2009.

안 배상 뷔포(1986). 『눈물의 역사』. 이자경(역). 서울: 동문사. 2000.

이노미(2004). 『말하는 문화』. 서울: 청아출판사.

이은희(1998). 『생물학 카페 : 신화에서 발견한 36가지 생물학 이야기』. 서울: 궁리.

K. 클라크 · M. 홀퀴스트(1993). 『바흐친』. 이득재, 강수영(역). 서울: 문학세계사.

프랑수아즈 케리젤(1995). 『디오게네스의 햇빛』. 홍은주(역). 서울: 예문. 1999.

E. Cassier(1947). *An Essay on Man*. New Haven Yale University Press.

김신일(2010). 미셀푸코를 통해 본 현대무용 작품 속에 내재된 몸 담론. 『무용예술학연구』, 31:1-23.

어수정(2007). 벨기에 현대무용에 나타난 안무성향에 관한 연구, 이화여자대학교 대학원 석사학위 논문. 미간행.

천성우(2007). 무용작품에 나타난 영상오브제 활용에 관한 연구, 한양대학교 대학원 석사학위 논문. 미간행.

김예림(2006). 김예림이 만난 무용가 '얀 파브르', 『춤과 사람들』. (2006년 3월호), 28-30.

문학수(2006). 유리처럼 나약한 육체 탐구하는 게 나의 작업, 『경향신문』. (2006년 2월 7일).

아르트 베제만(2008). 죽음도 삶의 변형이며, 춤은 죽음의 축전이다.-수면, 시간, 죽음에 대해 이야기하는 안무가 얀 파브르와 인터뷰, 『춤』. 김현섭(역). (2008년 6월호), 93.

이박규현(2006). 종합극으로 현대의 영혼을 치유하는 무대철학자<눈물의 역사>의 얀 파브르, 『몸』. (2006년 3월호), 42.

www.kci.go.kr

이재성(2006). 눈물의 역사 공연위해 한국 온 안 파브르, 『한겨레』. (2006년 2월 6일).

_____ (2006). 눈물의 역사를 보고 -김성희, 김남수, 『한겨레』. (2006년 2월 2일)

장지영a(2006). 춤이 아닌 춤 안 파브르의 '눈물의 역사' (1), 『댄스포럼』. (2006년 3월호), 82-84.

_____ b(2006). 춤 아닌 춤 안 파브르의 '눈물의 역사' (2), 『댄스포럼』. (2006년 4월호), 99-101.

정승민(2006). “노출은 내 작품의 힘”... '눈물의 역사' 안무가 안 파브르, 『인터넷신문 파이낸셜 뉴스』. (2006년 2월 7일).

허명진(2006). 시대착오적 아방가르드의 역설, 『교수신문』. (2006년 2월 18일).

〈<http://www.kyosu.net/news/articleView.html?idxno=9177>, 2011. 5. 30〉.

『눈물의 역사』 (팸플릿). 서울: 예술의 전당. 2006.

「눈물의 역사」 공연 실황 녹화자료(DVD), 2010. 3. 25, 2010. 9. 11〉.

「눈물의 역사」 영상자료. 〈http://www.indavideo.hu/video/jan_fabre_history_of_ters16, 2011. 6. 10〉.

트루블렌의 홈페이지. 〈<http://troubleyn.be>, 2011. 5. 30〉.

논문투고일	2011년	6월	30일
심사일		7월	10일
심사완료일		7월	20일

Abstract

Intertextuality Body Inhere in 「History of Tears」 of Jan Fabre

Joohee Kim · Euisook Chung
Ph.D. of Dance / Professor of Dance
Sungkyunkwan University

This dissertation aims to examine the aspects and meanings of gendered bodies in dance. For this, I analyze Jan Fabre's 「History of Tears」(2005), intertextuality. Intertextuality bodies in the work have communicable bodies. They show the intertextual bodies that can create sociopolitical discourses by displaying unbalanced fat bodies rather than well-balanced beautiful bodies. The distorted bodies become an independent body by offering an opportunity to communicate autonomously.

「History of Tears」 also challenges to power-oriented space by doing carnivalesque performance in church space. It even transforms itself into a space in which people can participate and approach. Intertextuality bodies in the three works don't work as a place for politics or direct power, but the bodies are represented as strategical bodies which reveal the essence of power by deconstructing the traditional understanding of the bodies and presenting a new understanding of the body.

The Intertextuality bodies in the works perform a gender in real stage space. They challenge to power relationships by creating cultural discourses. This research could confirm that dance itself is political. In other words, dance does not reproduce a specific political incident, but expose political aspects in intertextuality bodies.

keywords: Jan Fabre(얀 파브르), History of tears(눈물의 역사), intertextuality body(상호텍스트성 신체), communication(소통), sensibility(감성)