

연극과 회화에 나타난 포스트모더니티 인식: 사무엘 베케트와 르네 마그리트의 경우*

권혜경
동서대

I. 베케트와 마그리트

이 연구의 목표는 벨기에 출신의 초현실주의 화가인 르네 마그리트(Rene Magritte 1898-1967)와 아일랜드 출신으로 프랑스에서 활동한 극작가 사무엘 베케트(Samuel Beckett 1906-1989) 두 사람의 작품 세계를 살펴봄으로써, 예술적 표현에 대한 현대성의 인식이 연극과 회화 양 장르에서 어떻게 나타나고 있는지를 파악하고자 하는 것이다. 본 연구자는 논문의 제목에서 예술적 표현에 대한 현대성의 인식을 포스트모더니티(postmodernity)란 용어로 설정하고자 한다. 포스트모더니티란 포스트모더니즘의 근간이 되는 이론적 개념들을 의미하는 것으로, 그 포괄하는 범위 또한 매우 넓다고 할 수 있다. 데이빗 라이언(David Lyon)은 포스트모더니티에 대한 개념 정의를 다음과 같이 내린다.

* 이 연구는 2002년도 한국학술진흥재단의 지원에 의하여 연구되었음 (KRF-2002-041-A00514)

포스트모더니티란 20세기 후반 대다수 선진국 사회에서 일어나고 있는 다양한 사회·문화적 변화를 일컫는 다층화된 개념이다. 여기에는 원격통신이나 컴퓨터 등을 수반하는 급속한 기술 변화, 정치적 관심의 이동, 젠더, 환경, 인종문제에 특히 초점을 맞춘 사회운동의 부상 등을 그 특징으로 들 수 있다. [. . .] 하지만 포스트모더니티에 대해 논쟁을 해 온 대부분의 사람들은 문화적 차원, 즉, 예술, 건축, 영화 등에 나타나는 변화를 보다 더 잘 인식하고 있다.

Postmodernity is a multi-layered concept that alerts us to a variety of major social and cultural changes taking place at the end of the twentieth century within many 'advanced' societies. Rapid technological change, involving telecommunications and computer power, shifting political concerns, the rise of social movements, especially those with a gender, green, ethnic and racial focus. [. . .] But most people who have encountered the postmodern debate are more aware of the cultural dimension, seen in the arts, architecture and film. (ix, 1)

일반적으로 포스트모더니즘은 현대 자본주의의 변화과정을 바탕으로 1960년대 이후 유럽과 미국을 중심으로 전개되어 온 정치, 사회, 문화적 제반 현상을 일컫는다. 20세기 후반에 들면서 고정 불변의 진리로 여겨져 온 로고스, 즉 실재(reality)에 대한 회의가 일어났는데, 이제까지 절대적인 위치를 점하던 실재의 개념이 흔들리며 “실재의 결여, 또는 실재의 다원화”(lack of reality, or multiplicity of realities, Lyon 11)가 이를 대체하게 되었다. 정치, 사회 분야에서는 지배담론이 거부되고 동시에 주변부 의식이 확산되었으며, 경제적으로는 후기자본주의 체제하에서 소비자본주의와 다국적 기업이 중심이 되었다. 이합 핫산(Ihab Hassan)은 특히 문화와 예술 분야에 있어서 포스트모더니즘의 개념을 설정하는 가운데, 불확정성, 단편화, 탈정전화, 대중주의, 재현 불가능성, 침묵 등을 키워드로 제시하고 있다(248-49).

본 연구에서는 예술적 표현에 대한 현대성 인식이란 주제를 바탕으로 포스트모더니티의 다양한 개념들 가운데 실재의 상대성 개념과 예술의 재현 불가능

성, 그리고 언어의 한계성과 침묵 등을 중심으로 베케트와 마그리트의 예술 세계를 비교 분석하고자 한다. 베케트와 마그리트, 이 두 사람은 연극과 회화 등 활동한 분야도 틀리고 창작시기도 서로 다르며 생전에 어떠한 접촉이나 교감을 나누는 흔적도 없다. 베케트가 영미 문학계에서 포스트모더니즘의 시대를 주도한 부조리극의 대표적인 작가로 인정받고 있음은 주지의 사실이다. 특히 그는 예술적 재현의 불가능성에서부터 창작을 시작하였으며, 그의 작품 전반에는 언어에 대한 회의와 실재의 상대성에 대한 인식이 잘 나타나 있다. 소설과 희곡, 텔레비전, 라디오, 영화에 이르기까지 다양한 장르를 시도한 베케트의 작품 세계에는 항상 ‘말하여질 수 없음’을 말하려는, 그리고 ‘표현되어질 수 없음’을 표현하려는 작가의 끊임없는 시도가 빛과 어둠, 말과 침묵으로 뒤섞여 때론 유희처럼, 때론 장광설로 그려진다.

그런데 마그리트의 그림에 개인적인 관심을 갖고 그의 이론을 탐구하는 과정에서, 베케트가 고민해 왔었던 문제들이 마그리트에게도 공통적으로 나타남을 발견할 수 있었다. 마그리트 역시 예술적 재현에 대한 회의라는 현대적 관점에서 창작 활동을 시작하고 있으며, 진리와 실재에 대한 인식 역시 절대적이 아닌 상대적인 관점을 가짐으로써 극단적인 두 요소가 서로 병치 또는 혼재하는 양상을 화폭을 통해 형상화하고 있는 것이다. 또한 마그리트는 화가이면서도 언어와 사물의 관계에 대해 깊은 관심을 포함으로써 다른 화가들과는 뚜렷한 차별성을 보이고 있다. 물론 이러한 요소들은 현대 예술가들, 보다 구체적으로 말하자면 포스트모던 예술가들 전반에 걸쳐 보편적으로 나타나는 점이긴 하나, 특히 베케트와 마그리트 두 사람에게서 서로간의 대응성이 상대적으로 높이 나타남을 알 수 있었다.

흥미로운 것은 미술사적으로 볼 때 마그리트는 흔히 모더니즘 계열로 파악되는 초현실주의파로 분류되고 있다는 점이다(Nadeau 155). 초현실주의는 1920년대 초부터 20여년간 프랑스를 중심으로 일어난 아방가르드 예술운동으로, 1924년 이 운동을 주도한 앙드레 브레통(Andre Breton)이 ‘초현실주의 선언’을 발표하면서 그 명칭이 보편화되었다. 다다이즘에서 출발한 초현실주의는 이성적

억압에 눌린 본능적 욕구를 여러 가지 상징물을 통해 나타내고자 하였으며, 잠재적인 꿈의 경험을 현실과 융합시켜 초월적인 현실에 도달하고자 하였다. 기욤 아폴리네르(Guillaume Apollinaire), 폴 엘뤼아르(Paul Eluard) 등의 문학과와 살바도르 달리(Salvador Dali), 막스 에른스트(Max Ernst), 지오르지오 데 키리코(Giorgio de Chirico), 후앙 미로(Juan Miro), 마그리트 등의 화가들이 이 유파의 대표적인 예술가들로 꼽힌다. 그런데 마그리트의 예술 세계는 초창기 20년대 후반과 30년대 초반에 잠시 초현실주의적인 화풍을 보일 뿐, 그 이후로 갈수록 정작 초현실주의의 화풍과는 거리가 멀어짐을 보여준다. 이런 점은 그가 초창기에는 파리 초현실주의 그룹의 브레통이나 엘뤼아르 등과 교분을 맺었으나, 몇 년 후 그들 그룹과의 마찰로 초현실주의파를 떠난 전기적 사실에서도 알 수 있다(Gablik 65). 근본적으로 초현실주의의 예술관은 마그리트를 충분히 만족시키지 못하였던 것이다.

그의 화풍은 일찌감치 초현실주의에서 벗어나, 사실주의 기법에다 오브제의 재배치 또는 크기, 속성 등의 변형을 거쳐 독특한 화풍을 만들어냄으로써 “신비의 거장”이라는 별명을 얻기도 하였다. 오히려 그의 그림은 존재와 사물, 또는 언어에 대해 그가 갖고 있던 형이상학적 관심을 표현하는 하나의 방법이었으며, 전통적인 기법을 바탕으로 평범한 소재를 다루면서도 그림의 내용에 있어서는 다른 화가들과 철저히 구분되는 그 특유의 스타일을 만들어냄으로써 회화사에 특이한 존재로 인식되어 온다. 미술 비평가인 아바디(Daniel Abadie)가 마그리트의 그림을 가리켜 “분류되어질 수 없는 그림”(the unclassifiable painting 15)이라고 명명하는 점은 어느 유파에도 뚜렷이 소속되지 않는 마그리트의 독창적인 예술세계를 뒷받침 해 주는 말이다. 마그리트의 예술관은 오히려 그의 시대를 넘어서 포스트모더니즘의 요소와 맥이 닿아 있다. 특히 그는 단순히 화가로 불리는 것을 거부하면서, 다른 예술가들이 음악이나 글로 생각을 표현하듯이, 그림을 통하여 자신의 사유체계를 표현함을 공공연히 밝혔다고 한다. 달리 말해 마그리트의 그림은 가시화된 사고로서 기능하고 있는 것이다. 그의 그림은 “회화 자체의 기능보다 시적 특질—곧, 사유체계—이 우선”(ascendency of poetry

over painting Foucault 2)되는 양상을 보인다.

흔히 포스트모더니즘을 대변하는 대표적인 미술사조로서는 팝아트(Pop Art)가 거론되고 있다. 1950년대 후반 나타난 팝아트는 현대 산업 사회의 특징인 대중문화, 즉 광고나 대중매체 속에 등장하는 이미지를 미술로 수용한 사조로서, 특히 현실 속의 평범한 오브제를 원래 놓여있던 문맥에서 분리하여 차용하는 방식을 택하였다. 시기적으로 본다면 부조리극을 대표하는 베케트와 팝아트의 대표자인 앤디 워홀(Andy Warhol)을 비교하는 것이 타당할 것 같으나, 팝아트는 예술적 재현에 대한 회의나 실재의 상대성 등을 창작의 기반으로 하면서도 예술 작품의 탈정전화가 극단으로 나아가 지나치게 상업주의적인 양상을 보임으로써 베케트의 예술 세계와는 다소 차이를 보이고 있다. 베케트 역시 포스트모던 극작가로 분류되면서도 상업화나 대중화의 요소와는 거리가 먼 것이 사실이다. 오히려 마그리트의 작품을 연구하는 과정에서 팝아트 이전의 단계, 즉 지나치게 상업화되기 이전의 포스트모던한 회화의 형식을 발견할 수 있었으며, 이런 점에 있어서 비슷한 양상을 보이는 베케트와 마그리트를 비교 분석하는 계기를 갖게 되었다.

본 연구자는 서로 다른 장르 속에서 각기 독창적인 영역을 구축해 온 베케트와 마그리트의 예술 세계를 살펴봄으로써, 현대의 예술가들이 공통적으로 직면해 온 표현의 문제들, 즉 예술적 표현에 대한 포스트모던한 인식의 사례를 제공하고자 한다. 그러기 위해서 우선 2장에서는 예술적 재현에 대한 회의가 두 예술가의 창작관에 어떠한 영향을 주었는지 살펴보고, 또한 작가와 화가인 두 예술가에게 공통적으로 나타나는 언어 인식이 각각 어떤 방식으로 작품 속에 형상화되었는지 밝혀보고자 한다. 3장에서는 포스트모더니티의 주된 개념 가운데 하나인 실재의 상대성 개념이 두 예술가의 작품 속에서 병치 또는 혼재의 양상으로 나타나는 것을 살펴보고자 한다. 마지막 4장에서는 마그리트와 베케트, 두 예술가의 창작관을 포스트모더니티의 관점에서 서로 비교 분석하는 장을 마련함으로써, 분야도 다르고 활동시기도 상이한 두 예술가를 예술적 표현에 대한 포스트모더니티 인식이라는 연결 고리로 잇는 작업을 하고자 한다.

II. 예술적 재현에 대한 회의와 언어인식

중세 이래로 근대에 이르기까지 서양에서 만들어진 거의 대부분의 회화나 조각품은 사실적인 구상 계열의 작품이다. 이는 달리 말해 화가나 조각가가 나타내고자 하는 소재가 실제로 존재하는 대상이든, 아니면 상상 속에 존재하는 대상—종교화나 신화를 소재로 한 작품들처럼—이든, 항상 구체적인 형태와 이름을 갖고 있는 대상이라는 것이다. 따라서 회화의 개념은 재현(representation)에 바탕을 둔 “기분 좋은 속임수”(an agreeable cheat)이자 “현실을 보는 창문”(the window on reality)의 역할을 충실히 해냈다(Gablik 77). 이러한 현상은 19세기까지 이어지며, 당시의 미술작품들은 “언어적 개념의 예시”(an illustration of verbal concepts Steiner 42)란 말이 지칭하듯 언어로 표현된 작품의 제목과 일치되는 구체적인 대상을 다루었다. 그중 실제의 공간과 착시적 공간간의 상호 연관관계를 가장 극대화시키는 관습적인 재현 방식은 원근법이라고 할 수 있다.

그러나 이런 상황에 개혁을 가져온 것은 세잔느, 고흐, 고갱 등의 후기 인상파 화가들이었다. 사물에 반영된 광선의 미묘한 변화를 주관적으로 화폭에 담은 인상파 화가들에 뒤이어, 그들은 한 걸음 더 나아가 화가는 자기가 보는 것을 그리는 것이 아니라 자신이 느끼는 것을 그린다고 선언하였다. 노르웨이 출신의 표현주의 화가인 에두아르 뭉크(Edvard Munch)가 한 다음 이야기는 당대의 새로운 화풍을 잘 지적해 주는 말이다.

예술작품은 인간의 내면에서만 나올 수 있다./ 예술이란 인간의 신경과 마음, 머리와 눈을 통해 형성된 이미지 형태이다./ 자연은 눈으로 볼 수 있는 대상뿐만 아니라 시야를 넘어서는 영혼의 내적 이미지도 보여준다.

A work of art can come only from the interior of man./ Art is the form of the image formed from the nerves, heart, brain and eye of man./ Nature is not only what is visible to the eye-it also shows the inner images of the soul-the images on the back side of the eyes.
(Munch: Karl 30)

19세기에서 20세기로 넘어오는 과정에서 화가들은 보다 복잡하고 내밀해진 인간의 의식 변화를 첨예하게 인식하고 있었으며, 표현의 문제로 문학가들 못지 않은 고통을 겪고 있었던 것이다. 화가들이 작품을 통해 실재를 표현하고자 하였을 때 재현의 개념은 의문시되지 않을 수 없었다. 이제 회화는 더 이상 눈에 보이는 세계를 복제하는 매체가 아니며, 그림과 그림 속 실제 사물간의 대응관계 역시 1:1의 관계가 아니었다. 이러한 흐름은 20세기에 들어 새로운 회화 공간을 제시한 입체파와 더불어 추상화와 비구상 계열의 작품들이 대두됨으로써 더욱 심화되었다.

마그리트가 창작의 기저로 삼고있는 예술적 재현에 대한 회의는 그의 작품 세계를 이해하는 데 중요한 역할을 한다. 마그리트는 창작 초기 한 카탈로그에 실린 데 키리코의 그림을 보고 감동하여 예술적 표현의 전환점으로 삼았다고 한다. 그리스 태생의 이탈리아인 화가였던 키리코는 형이상학과(the metaphysical school)의 창시자로 서로 상관없는 두 물체를 화폭 속에 병치시키는 기법을 사용함으로써 초현실주의 화가들에게 큰 영향을 미친 바 있다. 특히 외과 수술용 고무장갑과 석고 조각상이라는 전혀 어울리지 않는 두 사물의 결합이 담겨 있는 <사랑의 노래>(The Song of Love 1913-14)라는 작품은 마그리트에게 회화의 새로운 시각을 제시하였다고 한다. 이 그림에 대한 자신의 깨달음에 대해 마그리트는 다음과 같이 말한다.

지오르지오 데 키리코의 작품에서 보여지는 멋진 시의 세계는 전통적 회화의 틀에 박힌 효과를 변모시켰다. 그것은 재능과 미덕과 그 모든 사소한 미학적 특성에 사로잡힌 예술가에 있어 순수한 정신적 관습의 파괴로 볼 수 있다. (김 기해 8 재인용)

키리코에게서 그는 “어떻게 그릴 것인가가 아니라 무엇을 그릴 것인가”(what must be painted and not how to paint, www.brain-juice.com/cgi-bin/1)라는 문제를 처음으로 인식하였다. 마그리트는 키리코의 작품에서 회화가 회화 이외의 것을 이야기하기 위해 제작될 수도 있다는 사실을 깨닫게 된 것이다.

마그리트가 회화 속에서 재현의 흔적을 찾으려는 전통적 시도를 철저히 봉쇄하기 위해 택한 방식 중 하나는 현실의 오브제가 점유하는 3차원 공간과 그것을 묘사하는 데 사용된 캔버스의 2차원 공간을 의도적으로 화폭 속에 함께 두는 방식이다. 그의 작품 <상식>(Common Sense 1945-46)에는 테이블 위에 놓여져 있는 빈 캔버스 액자 위에 과일 등의 정물 오브제가 세워진 채 그려져 있다. 일반적으로 화폭 속에 정물을 그려 넣는 방식에 익숙해 있는 관객들에게 이 그림은 의문을 불러일으킨다. 그는 전통적인 정물화 속에 등장하는 오브제들이 실제 사물과 대응되는 재현적 효과를 노려왔음을 지적하고, 아울러 일말의 의문이나 회의 없이 '상식'처럼 받아들여진 그 습관적인 연상을 이러한 그림을 통해 뒤집고 있다.

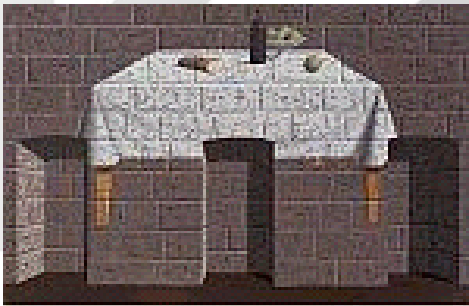


그림 5 <달콤한 진실>

또 다른 경우를 <달콤한 진실>(The Sweet Truth 1966, 그림 1)이란 그림을 통해 살펴볼 수 있다. 이 그림은 하얀 테이블 보가 깔려 있는 탁자 위의 정물 오브제를 묘사하고 있지만, 정작 그것은 평평한 벽돌담 위에 그려져 있다. 즉, 그림은 마치 붉은

벽돌담 위에다 정물화를 그려 넣은 듯한 모습을 띠고 있는 것이다. 마그리트는 정물화를 통해 사람들이 받았던 재현의 효과를 의도적으로 거부하기 위해 오브제의 배경으로 평면의 벽돌담을 그려 넣고 있다. 이제 더 이상 회화는 사물에 대한 재현의 기능만을 발휘해서는 안 된다는 사실을 이 그림은 지적하고 있는 것이다. 그의 그림은 일견 사실주의 작품의 전형으로 보일 정도로 대상에 대한 정밀 묘사가 특징이며, 다루는 소재 또한 과일이나 꽃, 나무, 생활용품 등 매우 일상적인 것들이다. 하지만 사실주의적 기법으로 그려져 있다 하더라도, 앞서 언급한 <상식>이나 <달콤한 진실>, 또는 거울을 보고 있는 사람의 앞모습이 거울 속에 나타나는 것이 아니라 거울을 보는 뒷모습을 똑같이 거울 속에 비친 것으

로 그린 <재현 불가능>(Not to be Reproduced 1937)과 같은 그림의 제목이나 내용 등을 감안할 때 결코 재현의 방식과는 관계가 없음이 뚜렷하게 드러난다. 재현에 대한 회의를 표시하는 것은 입체파나 추상주의도 마찬가지이지만, 그들의 회화 기법 자체가 구상 표현을 거의 벗어난 직설적인 방식임에 반해, 마그리트의 회화 기법은 상대적으로 전통적인 회화 형식을 갖추되, 표현의 내용과 방식을 철저히 뒤집음으로써 전복적 성격이 보다 강하게 나타난다. 수지 개블릭은 전통적인 재현의 방식을 문제삼는 마그리트를 다음과 같이 평한다.

화폭이 이제 더 이상 현실 세계의 복제가 일어나는 제한된 영역의 역할을 하지 못하게 됨에 따라, 회화와 그것이 재현하는 대상 사이의 잘 정립된 관계 역시 더 이상 안정적일 수 없었다. 이러한 관계를 재정립하는 것이 미술의 주된 문제점이었다. 돌이켜 보건대 마그리트의 작품은 이런 문제점들에 대해 놀라운 철학적 성찰을 보여 준다. 환상주의적 전제를 완전히 뒤엎는 변증법적 위기가 이미 그의 작품 속에 상상적이고 회화적으로 예시되어 있다. 이는 부분적으로 대다수 그의 작품이 현대 미술의 발전에 관련이 많음을 나타내준다. (77)

[O]nce painted surfaces were no longer the restricted arena in which duplication of the visible world took place, the well-defined relation between a painting and that which it represents was no longer stable. To reconstitute this relation became the focal problem of art. Magritte's work in retrospect presents us with astonishing philosophical insights about these problems. The dialectical crisis which has caused a complete reversal of the illusionist premise was prefigured both imaginatively and pictorially in his work. This partly accounts for the increasing relevance of so many of his pictures to contemporary developments. (77)

화폭 속에 평면적인 2차원 공간과 입체적인 3차원 공간을 함께 두고자 한 마그리트의 표현 방식은 이후 포스트모더니즘의 미술 사조인 팝아트에서 실제의 오브제를 화폭에 사용하는 기법으로 발전하게 된다. 예를 들어 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg)는 <침대>(The Bed 1955)란 작품에서 캔버스 위에 침

대를 그리는 대신 물감으로 장식한 실제 침대보를 걸어놓았으며, 재스퍼 존스(Jasper Johns)는 <깃발 '54>(Flag '54 1954)에서 실제 성조기를 작품으로 선보인 바 있다. 팝아트의 이러한 표현은 현실의 대상을 화폭 속에 나타내는 전통적 재현의 틀을 완전히 제거하는 방식이다. 1961년 미국에 팝아트가 대두하였을 때 마그리트가 미국 팝아트의 아버지로 간주된 점은 그의 창작관이 현대 예술의 표현 방식에 주된 단서를 제공하였다는 사실을 확인할 수 있게 한다(Gablik 73).

극작가인 베케트 역시 예술 행위 자체의 근본적인 회의와 좌절에서부터 출발하고 있다. 특히 그는 예술과 예술가의 상관 관계에 있어서 그 출발점을 '불가능성'에 두고 있다. 화가인 탈 코트(Tal Coat)에 대해 나눈 한 인터뷰에서 그는 현대의 예술가들이 처한 딜레마를 다음과 같이 밝힌 바 있다.

표현할 대상도, 표현할 수단도 없으며, 표현의 가능성이나 표현할 힘도, 표현하고자 하는 욕망도 없습니다, 단지 표현해야 할 의무만이 존재합니다.

The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express. (Esslin 17)

무언가를 표현해야 하는 예술가의 존재 이유에도 불구하고 그가 직면하고 있는 세계는 당혹하리만큼 불확실하다. 절대적인 대상이 더 이상 존재하지 않는 시대, 자신이 추구하고자 하는 예술적 재현의 가능성에 대한 깊은 불신, 실제의 은유 혹은 그 근사치에 불과한 언어에 대한 회의 등, 이러한 상황 속에서 현대 예술가들은 무엇을 어떻게 표현해야 하는가라는 가장 기본적인 명제에서부터 한 발자국도 더 나아가지 못하는 것이다. 베케트에게 있어서 예술가가 된다는 것은 이런 근본적인 회의와 좌절에서부터 거슬러 올라옴을 의미한다. 즉, 예술가는 예술적 재현의 불가능성에도 불구하고 자신이 선택한 예술 행위를 시작하는 것이다. “예술가가 된다는 것은 실패를 한다는 것이다. . . 실패야말로 예술가의 세계이다”(to be an artist is to fail. . . that failure is his world Esslin 21)라

는 베케트의 말은 회의적인 그의 예술관을 잘 표현하고 있다. 다음에 인용하는 부분 역시 현대 예술에 대한 베케트의 인식을 파악할 수 있다.

조이스는 더 많이 아는 만큼 보다 많은 것을 할 수 있었죠 그는 예술가로서 전지전능함을 지향했으니까요. 나는 불능과 무지로써 작업을 합니다. 과거에 불능이란 개념이 사용되었던 적은 없었다고 생각합니다.

The more Joyce knew the more he could. He's tending toward omniscience and omnipotence as an artist. I'm working with impotence, ignorance. I don't think impotence has been exploited in the past. (Beckett, *New York Times*)

그가 조이스와의 비교를 통해 조이스가 ‘전지전능’의 작가임에 반해 스스로를 ‘불능’과 ‘무지’의 작가라고 표현한 점은 언어와 예술적 재현에 대한 모더니즘과 포스트모더니즘의 입장 차이를 극명하게 보여주는 것이라고 하겠다. 모더니즘의 작가들이 언어의 연금술사라는 화려했던 과거의 영광을 그대로 간직하고 있었다면, 현대 포스트모더니즘의 작가들은 처음부터 자신들의 도구인 언어에 대해 깊은 회의를 드러내고 있는 것이다. 본질적인 한계를 내재한 언어 매체로써 말하여질 수 없는 대상을 표현하는 일은 처음부터 그 재현의 불가능을 전제하는 것이다. 인간이 존재의 본질을 탐구할 수 있는 유일한 수단은 말을 통해서이지만, 말은 자체의 한계성으로 인하여 표현되는 동시에 ‘본질’과는 분리되어 버린다. 이러한 딜레마는 마우트너(Fritz Mauthner), 비트겐슈타인(Ludwig Wittgenstein) 등의 언어철학자들의 견해와 일치하는 것으로 현대 언어인식의 중심을 이룬다.

스탠리 로젠(Stanley Rosen)은 언어가 추구해야할 목표란 존재 자체에 대해서 말을 하는 것이 아니라 존재를 드러내는(revelation) 데 있다고 한다(Butler 62 재인용). 본질을 드러냄은 본질 그 자체를 다루는 것이 아니라 그것으로부터 뒤로 물러나 그것이 본래의 모습을 갖도록 허용함을 의미한다. 이는 또한 “보여질 수 있는 것은 말해질 수 없다”(What can be shown cannot be said 79), “표현되어질 수 없는 것은 스스로 드러날 뿐이다”(There is indeed the inexpressible.

This shows itself 187)라는 명제를 제시한 비트겐슈타인의 견해와도 일맥상통한다. 베케트에게 있어 예술가란 표현의 의지와 욕구에 사로잡힐 것이 아니라 오히려 한 걸음 뒤로 물러나 무엇인가가 스스로 드러나도록 해야 하는 존재이다. 베케트가 반 벨트(van Velde)의 작품 세계를 가리켜 ‘비표현적’(inexpressive)이라고 지적한 것도 포스트모던 예술가의 창작 태도를 반영하고 있다. 예술적 표현에 대한 이러한 태도는 모더니즘 예술가들의 그것과는 매우 대조적이다.

베케트의 연극 또한 전통적인 극 흐름에서 완전히 벗어나 재현의 무대 대신 ‘presentation’의 무대를 만든다. 그의 극작품은 철저히 연극적이어서 단 한순간도 극적 환상을 추구하는 장면이 개입되지 않는다. 그의 무대에는 『행복한 시절』(Happy Days 1961)에서처럼 흙더미 속에 점점 파묻혀 들어가는 여인이 등장하고, 『연극』(Play 1962)의 경우처럼 항아리 속에 들어앉은 인물들이 현란한 조명의 움직임에 따라 쉴새없이 말을 한다. 후기로 가면 베케트의 연극 무대는 의식의 목소리와 그것을 듣는 인물이라는 미니멀한 구도에 따라 마치 유령처럼 무대를 왔다갔다하는 여주인공의 모습을 선보이기도 하고, 테이블 위에 마치 쌍둥이처럼 앉은 두 인물이 나와 책을 읽고 또 듣는 모습을 연출하기도 한다. 급기야 『난 아니야』(Not I 1973)에서는 신체에서 분리된 파편화된 입술이 무대에 나타나게 된다.

객석에서 보아 무대 뒷편 오른쪽, 8 피트 높이에 떠 있는 입을 제외하고 무대는 어둠에 잠겨있다. 입은 아래쪽에서 클로즈업 조명을 희미하게 받고 있으며, 얼굴의 나머지 부분은 가려져 있다. 눈에 보이지 않게 마이크가 설치되어 있음.

청자(Auditor)는 원편 앞쪽에 서있는 키가 큰 인물로 성별은 알 수 없고 후드가 달린 헐렁한 검정 장옷을 머리끝에서 발끝까지 뒤집어쓰고 있다. 그는 희미한 조명을 받으며 눈에 보이지 않는 4피트 높이의 받침대 위에 선 채 무대를 대각선으로 가로질러 입을 바라보고 있다. 지시된 네 차례의 짧은 동작을 제외하고는 연극 내내 꼼짝 않고 서 있다.

Stage in darkness but for MOUTH, upstage audience right, about 8 feet above stage level, faintly close-up and below, rest of face in

shadow. Invisible microphone.

AUDITOR, downstage audience left, tall standing figure, sex undeterminable, enveloped from head to foot in loose black djellaba, with hood, fully faintly lit, standing on invisible podium about 4 feet high shown by attitude alone to be facing diagonally across stage intent on MOUTH, dead still throughout but for four brief movements where indicated. (376)

무대 공간에 떠 있는 입, 그리고 그 입에서 흘러나오는 단속적인 대사와 험떡거림을 처음부터 끝까지 침묵 속에 듣고 있는 청자. 베케트는 『난 아니야』에서 인물 대신 파편화된 몸의 일부분을 무대 상에 등장시킴으로써, 그가 줄곧 추구해 온 비재현적인 표현방식의 절정을 이루고 있다.

언어에 내재된 본질적인 한계성이나 그 속성에 대한 인식이야말로 예술의 현대성을 논할 때 매우 중요한 한 요소라고 하겠다. 앞서 베케트의 작품 세계를 논하면서 언어에 대한 그의 회의적 인식을 살펴본 바 있는데, 마그리트가 언어에 대해 보이는 지대한 관심은 그가 화가라는 점을 감안한다면 매우 이해적이

다. 그의 그림에 글자가 등장한 것은 1920년대 후반으로, 문장이나 개별 단어의 형태로 이미지와 복합적으로 화폭에 나타난다. 마그리트는 베케트만큼 언어 자체의 한계성이나 그것을 극복하는 극적 수단에 대한 갈구를 보



그림 6 <단어의 사용 1>

여주지는 않았지만, 일련의 그림을 통해 언어와 사물의 관계에 나타나는 자의성 (arbitrariness)에 대한 비판적 인식을 지속적으로 보여주었다. 대표작 중 하나인 <단어의 사용 1>(The Use of Words 1 1928-29, 그림 2)에서 그는 화폭 가득 커다란 파이프 담뱃대를 그리고 아래쪽에 “이것은 담뱃대가 아니다”(Ceci n'est pas une pipe)라고 쓰고 있다. 우리가 일말의 의심 없이 담뱃대라고 생각하는

그림 속의 담뱃대는 단순히 이미지에 지나지 않을 뿐 실제 사물과 결코 혼동해서는 안 된다는 사실을 마그리트는 지적하고 있는 것이다. 그는 동일한 계열의 그림을 몇 점 더 반복해서 그렸는데, 어떤 그림에서는 파이프 담뱃대로부터 연기가 올라오는 모습을 그려 이미지가 갖는 환상(illusion)의 효과를 일부러 환기시키는 동시에 그것을 철저히 부정하고 있다.

<꿈의 열쇠>(The Key of Dreams 1930, 1936)라는 동일한 제목의 두 그림은 유사한 형식으로 언어와 사물의 관계에 대한 그의 인식이 보다 확대되어 나타나는 작품이다. 두 작품 다 화면을 네 등분하여 각 칸마다 하나의 사물과 이름을 병치시키고 있는데, 재미있는 점은 처음부터 세 번째까지는 말(horse)의 이미지와 문(door)이라는 단어의 결합처럼 사물과 지칭하는 이름이 서로 맞지 않는다. 그러다가 마지막 네 번째의 경우만 사물과 이름을 일치시키고 있다. 마그리트는 언어와 사물의 관계, 또는 사물을 나타내는 이미지와 언어의 관계는 결코 고정적이거나 절대적인 것이 아니라, 사람들의 언어 습관과 사회적 약속에 의해 만들어진 자의적인 관계에 지나지 않음을 지적한다. 따라서 사물이 무엇이라고 말하는 것은 역설적으로 그 자체 내에 사물이 무엇이라고 말할 수 없음 역시 내포하고 있다고 볼 수 있는 것이다. 마그리트는 사물과 언어의 관계에 대해 삽화를 곁들인 일련의 원고를 정리한 적이 있는데, 그 중 몇 부분을 발췌해 보면 앞서 언급한 그의 언어관을 보다 잘 이해할 수 있다.

*사물은 보다 더 적합한 이름을 찾을 수 없을 정도로 그 이름에 묶여있는 것은 아니다.

*이름이 없는 사물들도 있다.

*사물은 자신의 이미지와 만나고 또 자신의 이름과 만난다. 그리고 그 이미지와 이름은 서로 만나게 된다.

*사물과 그것의 재현간에는 거의 연관성이 없는 듯 하다.

*사물은 자신의 이름이나 이미지와 똑같은 기능을 수행하지 않는다.

*An object is not so possessed of its name that one cannot find for it another which suits it better.

*There are objects which do without a name.

*An object encounters its image, an object encounters its name. It happens that the image and the name of that object encounter each other.

*Everything tends to make one think that there is little relation between an object and that which represents it.

*An object never performs the same function as its name or its image. (Gablik 132-34)

마그리트의 원고는 언어의 모호함과 불명료함, 또는 언어와 그것이 지시하는 대상간의 자의성 등에 대한 분석이다. 모든 사물은 어떠한 이름으로도 불려질 수 있다. 이 역시 언어를 언어게임의 집합으로 보는 비트겐슈타인의 개념과 매우 유사함을 보인다. 비트겐슈타인에 의하면 마치 브리지나 체스 게임을 할 때 카드나 말의 이름을 배우는 것보다는 게임의 규칙을 아는 것이 더 중요한 것처럼, 언어에 있어서도 단어를 아는 것보다는 말하는 규칙을 배우는 것이 보다 중요하다고 하였다. 문장의 의미는 무엇을 언급하느냐에 달린 것이 아니라 그것이 사용되는 방식에 달려 있다. 단어들은 각각의 용도가 있고 이 용도는 언어의 법칙과 단어들 간의 특별한 연관관계에 의하여 대부분 결정된다. 언어게임에 대한 이러한 견해는 이후 여러 사상가들을 거치면서 언어분석의 초점을 문장의 의미 탐구로부터 언어게임 속의 언어의 역할로 전환시키는 데 큰 기여를 한 바 있다.

이 언어게임의 개념은 포스트모더니즘 언어관의 주된 부분을 차지하는 것으로, 제프리 닐런(Jeffrey Nealon)은 포스트모더니즘의 시대에는 모더니즘의 토대가 되었던 “대담화”(grand narrative Lyotard xxiii)가 무너지고 대신 언어게임이 그 자리를 차지하게 됨을 다음과 밝힌다.

모더니즘의 토대였던 대담화는 모두 무너져버리고 메타담화와 합법성에 대한 불신을 특징으로 하는 포스트모던 사회에 그 자리를 물려준다. 포스트모던 사회에서 우리의 사회를 합법화시킬 수 있는 것은 언어와 언어게임의 사회적 결합을 통해서이다. 포스트모던 사회에서 사람들은 자신들의 존재에 대한 형이상학적, 초역사적, 절대적인 믿음에서 벗어났다.

These grand narratives, upon which modernism bases itself, have all broken down, giving way to a postmodern society which is characterised by incredulity toward both metanarratives and legitimation in them. In postmodern society, it is precisely in the social bond of language and language games that we can legitimate our own society. In such a postmodern society, people have untied themselves from the belief in a metaphysical, trans-historical, absolute ground for their existence. (45)

베케트의 『고도를 기다리며』(*Waiting for Godot* 1952)는 위에서 언급한 대담화의 흔적과 언어게임이 뒤섞여 있는 작품이라고 할 수 있다. 블라디미르와 에스트라곤은 고도를 기다리는 동안 온갖 수단을 동원하여 시간을 보내려 한다. 그들이 주로 하는 놀이는 빠른 템포로 주고받는 말놀이이다. 하지만 게임의 원천인 말이 바닥나고 침묵이 찾아오면 그들이 기다리는 목적은 다시 분명해지고 또한 그 기다림으로부터도 자유롭지 않음을 동시에 인식한다.

에스트라곤: 가자.

블라디미르: 못 가.

에스트라곤: 왜 못 가?

블라디미르: 고도를 기다리고 있잖아.

에스트라곤: (절망적으로). 맞아!

ESTRAGON: Let's go.

VLADIMIR: We can't.

ESTRAGON: Why not?

VLADIMIR: We're waiting for Godot.

ESTRAGON: (despairingly). Ah! (14)

그들은 고도를 기다리고 있는 것이며, 고도를 만나기 전에는 그 장소를 떠날 수 없는 것이다. 이런 의미에서 고도는 여전히 그들을 지배하는 형이상학적 대담화이며, 블라디미르와 에스트라곤은 그것에서 완전히 벗어날 수 없다. 포스트모던 언어게임의 목표가 자체의 한계를 벗어나 끊임없이 그 주변부를 혼란시키는 것이라고 할 때, 블라디미르와 에스트라곤의 말하기는 그 경계를 완전히 넘어설

Lucky's think exposes the limits imposed by all prior objectivist thinking; it is a thoroughly postmodern language game that moves at the limit of what has been thought. It is a speech of liberation set against the metaphysical tyranny of limitation on thought imposed by limitations on language. (48)

블라디미르와 에스트라곤이 매일 고도를 기다리는 일에서 벗어나지 못하는 것처럼, 전통적인 언어는 그 내재된 한계성으로 인해 사람들의 사고 역시 대담화에서 벗어나지 못하게 제한하고 있다. 기존의 모더니즘적 지표에서 벗어날 수 있는 방법은 그 틀에서 벗어난 새로운 말하기/생각하기를 창출하는 것뿐이다. 이 새로운 말하기/생각하기는 료파르(Jean-Francois Lyotard)가 지적하듯, “단속적이고, 파국적이고, 비수정적이며, 또한 역설적”(discontinuous, catastrophic, non-rectifiable, and paradoxical 60)이어야 한다. 그러므로 포스트모던적 말하기는 위협적인 속성을 떨 수밖에 없다. 럭키의 말하기 역시 그 위협성으로 인해 계속 억압되고 거부되어지는 것이다.

베케트는 이미 『이름 붙일 수 없는 자』(*The Unnamable* 1952)를 포함한 삼부작에서 기존의 글쓰기를 벗어난 방식을 선보인 바 있다. 플롯으로 대변되는 전통적 글쓰기의 틀에서 벗어나 사변적이고 단속적인 말로써 이루어진 그의 소설 작품들은 이후 그가 선보이게 될 포스트모던적 말하기를 짐작할 수 있게 한다. 『고도』에서 럭키의 생각을 통해 파격적인 말하기를 선보인 베케트는 이후 연극 무대의 공간성과 시각적인 이미지를 바탕으로 하는, 다시 말해 언어적 표현에만 얽매인 말하기에서 벗어나 다양한 표현 매체로 그 영역을 확장해 나가게 된다. 이는 베케트가 언어라는 로고스에만 중심을 맞추었던 모더니즘적 글쓰기/말하기 방식에서 벗어나 포스트모던적 방식에서 그 해결점을 찾을 수 있었음을 나타낸다.

III. 실재의 상대성: ‘낮설게 하기’를 통한 병치 또는 혼재

절대적인 진리와 실재의 개념은 현대로 들어오면서 상대성의 개념으로 대체되며, 현대 예술 전반에 양극단이 병치 또는 혼재하는 양식을 도입하게 하였다. 주관/객관, 남성/여성, 빛/어둠, 정신/육체 등 이분법적이고 대립적인 사고 속에서 전자의 개념들이 후자에 비해 우위를 차지하던 모더니즘의 세계에 비해, 포스트모더니즘의 예술작품 속에는 대립적인 두 요소의 구조가 해체되어 어느 한 쪽으로 치우침이 없이 상대적으로 공존하는 다양하고 포괄적인 시각이 나타나게 되었다. 포터 애봇(H. Porter Abbott)이 모더니즘의 시대를 가리켜 “대립”(opposition)과 “저항”(resistance) 이라는 용어로, 그리고 포스트모더니즘의 시대를 “차이”(difference)와 “해체”(deconstruction)라는 용어로 설정하고 있는 것도 이와 같은 맥락에서이다(25-26). 베케트와 마그리트 역시 대조적인 두 요소의 병치 또는 혼재라는 양상을 자신들의 작품 속에서 형상화시키고 있다. 두 예술가는 회화나 연극 자체가 궁극적인 목적이라기보다는 자신들이 가졌던 근본적인 물음을 제기하기 위한 방편으로 창작을 하였다는 공통점이 있다. 이를 위해 그들은 우선 ‘낮설게 하기’의 방식을 통해 관객에게 놀라움과 충격을 줌으로써 견고해 보이는 일상의 틀을 흔들리게 한다.

마그리트의 ‘낮설게 하기’ 방식은 그림에서 사용하는 소재의 일상성으로 인해 일견 낯섬과는 거리가 멀다. 그의 그림에는 나무, 의자, 테이블, 문, 창문, 파

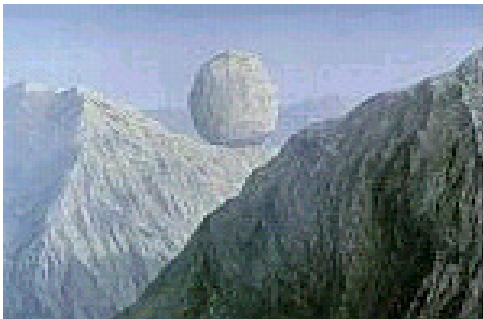


그림 7 <유리 열쇠>

이프 담뱃대 등 일상 주변에서 흔히 볼 수 있는 것들이 등장함으로써 일견 접근이 용이한 것처럼 보인다. 하지만 그의 그림 속 대상들은 일상적 형태만 그대로 지녔을 뿐 그것이 놓여지는 주변 환경이 완전히 달라져 있거나 원래의 속성을 잃음

으로써 관객에게 신선한 충격을 선사한다. 그의 그림에는 중력을 무시하듯 하늘 한 가운데 육중한 바위가 떠 있고(<유리 열쇠>(The Glass Key 1959, 그림 3), <아르곤의 전투>(The Battle of the Argonne 1959)), 커다란 장미꽃과 사과가 방 한 가득 자리를 차지하고 있기도 하며, 물컵과 우산, 자전거와 시가 담배 등 전혀 어울리지 않는 두 물체가 함께 어울려 있다.

이러한 기법을 미술적 용어로 ‘데페이즈망(depaysment) 기법’이라고 하는데, 원래 이 용어는 어떤 물체를 본래 있던 곳에서 떼어내는 것을 가리킨다. 데페이즈망은 자동기술법처럼 잠재된 의식을 내포한 것이기는 하나, 추상적인 성격이 아닌 사실적이며 구체적인 형상을 비논리적이고 모순된 결합으로 표현한 것으로, 초현실주의 화가인 에른스트, 달리, 마그리트 등에 의하여 널리 시도되었다. 에른스트가 콜라주 기법에 의한 데페이즈망을 구사한 반면, 달리는 딱딱한 물체를 부드럽게 변형시키거나 신체의 한 부분을 기형적으로 확대하는 등 사물을 의도적으로 왜곡시키는 방식을 주로 취하였다. 이에 반해 마그리트는 일상의 사물을 거의 왜곡시키지 않고 정확히 묘사하되, 이질적인 병치와 결합을 통해 매우 생소한 결과를 만들어냈다. 그는 일상적인 사물의 ‘낮선’ 배치와 크기 및 용도의 변화를 통해 당연시되어 온 주변의 모든 것들에 의혹과 회의를 품게 하며, 이를 통해 타성화된 사물과의 관계, 또는 고정된 의미구조를 새롭게 하고자 한다.

베케트의 경우 앞장에서 언급하였던 비재현적 연극 방식 자체가 ‘낮설게 하기’의 표현 방식과 맞물려 있다. 즉, 그의 작품에는 흙더미에 파묻힌 등장인물이나 어둠 속 공중에 떠 있는 입술 등처럼 일상의 모습과는 전혀 다른 충격적인 이미지가 나타나기 때문이다. 아래 인용하는 부분은 『연극』의 지문으로 그의 무대가 추구하는 이미지를 파악할 수 있도록 한다.

무대 앞쪽 중앙 똑같이 생긴 세 개의 잿빛 항아리가 서로 맞닿은 채 놓여 있다. 항아리의 높이는 대략 1 야드 정도이다. 항아리마다 머리가 나와 있으며, 목은 항아리 입구에 꼭 끼여 있다. 그 머리는 관객석에서 볼 때 왼쪽에서 오른쪽으로 각각 여인2, 남자, 그리고 여인1의 것이다. 그들은 극이 진행되는 동안 줄곧 정면을 바라보고 있다. 각각의 얼굴은 나이와 외모를

전혀 알아볼 수 없을 정도로 마멸되어 있어서 마치 항아리의 일부처럼 보인다. 그러나 가면은 쓴 것은 아니다. 그들은 얼굴에 스포트라이트가 비추질 때면 마치 자극을 받은 것처럼 말을 한다. 조명은 한 얼굴에서 다른 얼굴로 즉각적으로 움직인다.

Front centre, touching one another, three identical grey urns about one yard high. From each a head protrudes, the neck held fast in the urn's mouth. The heads are those, from left to right as seen from auditorium, of W2, M and W1. They face undeviatingly front throughout the play. Faces so lost to age and aspect as to seem almost part of urns. But no masks. Their speech is provoked by a spotlight projected on faces alone. The transfer of light from one face to another is immediate. (307)

무대 중앙에 놓여 있는 세 개의 항아리와 목이 긴 채로 돌출 되어 나와 있는 세 사람의 머리, 그리고 마치 그들을 자극시켜 말을 하게 만드는 듯한 빠른 움직임의 조명은 관객들에게 놀라움과 충격을 주기에 충분하다. 더구나 항아리 위로 돌출 되어 나와 있는 머리는 항아리와 구분이 안될 정도로 마멸되어 있어서 기괴함을 더한다. 베케트의 극작품에 나타나는 비재현적인, 따라서 다소 기괴하기까지 한 극적 분위기는 『발소리』(*Footfalls* 1976), 『유령 트리오』(*Ghost Trio* 1976), 『무얼 어디에서』(*What Where* 1983) 등의 후기 작품에 이르면 보다 구체적인 유령의 이미지로 발전하게 된다.

마그리트와 베케트의 ‘낯설게 하기’에 공통적으로 나타나는 요소는 ‘기이함’(the uncanny)이라고 할 수 있다. 일상의 대상을 친숙하지 않게 나타내는 방식을 통해 관객은 처음 충격을 받게 되며, 그 과정 속에서 자신이 그 동안 습관적으로 익숙하게 보아왔던 대상의 본질에 대해 다시 생각하게 되는 것이다. 엘리자베스 라이트(*Elizabeth Wright*)는 이런 기이함이야말로 포스트모던 미학의 중심 개념이라고 다음과 같이 지적한다.

기이함은 재현에 대한 도전의 역할을 하기 때문에 포스트모던 미학의 중심 개념이 되어 왔다. 기이함은 관객으로 하여금 이 세상을 묘사나 서술을 하

기 위해 이미 만들어진 대상으로 보는 것이 아니라, 계속 구성, 해체, 재구성
 의 과정에 놓여있는 대상으로 파악한다.

The uncanny has become an important concept in post-modern aesthetics because it acts as a challenge to representation. It makes us see the world not as ready-made for description, depiction, or portrayal, but as in a constant process of construction, deconstruction and reconstruction. (265)

료파르 또한 ‘표현되어질 수 없는 요소’(the unrepresentable)로서 기이함이 등장하며, 이는 곧 재현을 부인하는 작용이 일어나고 있음을 의미한다고 말한다(79). 기이함은 일상에서 마주치는 모든 대상에 대해 ‘상식’과 ‘달콤한 진실’이란 말처럼 습관적으로 젖어있는 관객에게 우선 시각적인 충격을 선사한다. 기존의 이미지를 전복시킨 그림이나 연극 장면은 관객에게 의문을 갖게 만들고 이는 자신들이 믿어 온 실재에 대해 회의로 이어지게 된다. 관객은 예술가가 전복시켜 재구성한 작품을 보며 자신들이 그토록 견고하게 믿었던 대상 역시 끊임없는 변화의 과정 속에 있음을, 다시 말해 실재의 절대성이 아닌 실재의 상대성을 인식하게 되는 것이다. 이 실재의 상대성이야말로 포스트모더니티를 구성하는 주 요소 가운데 하나이다.

베케트는 한 인터뷰에서 자신의 극작품을 관통하는 키워드를 ‘perhaps’라고 밝힌 바 있다(Driver 23). 이는 『고도』의 블라디미르 대사 중에 처음 언급된 표현으로서(83), 실재의 상대성을 나타내는 병치 또는 혼재의 개념을 상징하고 있다. 빛과 어둠, 언어와 침묵 등 대조적인 요소로써 이 세상을 인식하고 있는 점은 자칫 베케트를 모더니스트로 평가할 수 있는 실마리를 제공할 수 있다. 하지만 그가 사용하는 대조적인 요소들은 결코 한 쪽이 다른 한 쪽을 지배하는, 즉, 대립과 저항의 관계로 인식되는 것이 아니라, 두 요소가 그 자체로 병치 또는 혼재하며 이 세상을 복합적으로 구성하고 있다는 점에 있어서 포스트모더니티의 기본 인식을 엿볼 수 있게 한다. 하지만 절대적인 가치 기준이 존재하였던 전통적 시대에 비해, 어느 쪽으로도 치우치지 않는 인식론의 해체와 뚜렷한 결론을

찾을 수 없는 상대적 실재의 세계는 결국 인간에게 정체감을 안겨다주지 않을 수 없다. 그러한 상황을 인식하면서도, 또는 그러한 상황을 잊기 위해서 인간은 습관처럼 그들의 행위를, 즉 기다림과 부질없는 언어행위와 놀이, 그리고 침묵을 되풀이 할 수밖에 없는 것이다. 이러한 병치 또는 혼재의 개념은 『고도』나 『행복한 시절』 등의 초기 작품에서는 반복순환구조나 열린 결말 등으로 나타나며, 『크랩의 마지막 테이프』(*Krapp's Last Tape* 1958)에서는 빛과 어둠이라는 대조적 요소가 극중 내용뿐만 아니라 무대상의 장치에 가시적으로 적용되기도 한다.

베케트의 작품에서 자주 사용되는 눈 이미지는 대립적인 요소의 공존을 나타내는 구체적인 상징이다. 작가 스스로 “눈은 빛과 어둠이 서로 차단되는 기관이므로 중요하다”(McMillan & Fehsenfeld 34)라는 말을 남겼듯이, 눈은 빛과 어둠으로 의미되는 대조적인 실재의 양극이 병치 또는 혼재의 양상으로 존재할 수 있는 의미 공간이 되는 것이다. 다음에 인용하는 『크랩』의 한 부분은 이러한 면을 잘 드러낸다.

크랩: . . . 그녀의 눈! (생각에 잠겨 있다 자신이 침묵을 녹음하고 있다는 사실을 알아차리고 녹음기 스위치를 끈 후 다시 생각에 잠긴다. 마침내.) 모든 게 거기 다 있었어, 모든 게, 모든-[녹음이 되지 않고 있음을 알고는 다시 스위치를 켜다.] 모든 것이 다 있었어, 이 오래되고 하찮은 세계에 있는 모든 것들이, 모든 빛과 어둠, 그리고 모든 굶주림과 축제가. . . (망설인다). . . 수세기 동안에 걸친!

KRAPP: . . . The eyes she had! (Broods, realizes he is recording silence, switches off, broods. Finally.) Everything there, everything, all the - (Realizes this is not being recorded, switches on.) Everything there, everything on this old muckball, all the light and dark and famine and feasting of. . . [hesitates] . . . the ages! (222)

베케트의 작품에는 이처럼 눈에 관련된 이미지가 많이 등장하는데, 특히 『말과 음악』(*Words and Music* 1961), 『에이 조오』(*Eh Joe* 1965) 등이 대표적이다. 『embers』(*Embers* 1959) 또는 『캐스칸도』(*Cascando* 1962)에 등장하는 바닷가

이미지 역시 눈 이미지와 공통되는 의미를 갖는다고 할 수 있다. 바닷물과 모래 사장이 맞닿아 있는 바닷가 역시 끊임없이 변화하는 불확정적이고 지각할 수 없는 양상을 보임으로써 또 다른 실재의 상징인 것이다. 빛과 어둠, 삶과 죽음, 시작과 끝 등 서로 상반되는 요소들이 마치 피비우스의 띠처럼 맞물리며 공존하는 상태, 그리하여 어느 한 순간 파악되지만 다음 순간에는 변해버려 확정적이고 고정적인 것은 찾을 수 없는 상태, 그것이 베케트의 작품에 나타나는 실재의 양상인 것이다. 눈과 바닷가 이미지는 상반되는 요소의 끊임없는 긴장과 갈등, 그리고 정형화되지 않고 항상 변화하며 새로운 것을 형성하는 'perhaps'의 상태를 구체적으로 형상화시킨다.

반복의 개념 역시 앞서 언급한 차이와 해체의 개념과 더불어 포스트모더니티의 기본 개념을 설정하는 데 주된 역할을 할뿐만 아니라 베케트 극을 이해하는 중요한 요소가 된다. 스티븐 코너(Steven Connor)는 반복의 원리가 포스트모더니즘과 관계가 있음을 다음과 같이 밝힌다.

반복의 원리는 오늘날 포스트모더니즘이란 이름으로 자리잡게 된 문화적 시대에 특별한 힘을 획득한 듯이 보인다; 회화, 저술, 그리고 영화 등에서 '새로운 것을 만들어야 한다'는 모더니즘적 원칙은, 익숙해진 기존의 지식 기반을 전복하고자 하는 의도에서, 오래되거나 이미 알려진 대상을 다시 유포시키려는 욕망으로 대체되었다.

The principle of repetition seems to have acquired a particular power in the cultural era we have come to know as the 'postmodern': in painting, writing and film, the modernist imperative to 'make it new' has been superseded by a desire to recirculate the old or the already known, if only in the attempt to subvert the grounds of familiar knowledge. (2)

모더니즘에 이르기까지 예술 작업은 이제까지 존재하지 않는 새로운 것을 만들어낸다는 '창조'의 개념을 바탕으로 하였다. 따라서 전통적으로 반복의 개념은 원본의 복제 및 되풀이라는 의미에 있어서 부수적이며 비본질적이라고 여겨져

왔으며, 원본의 존재를 위협할 수 있는 부정적인 요소로까지 취급되어왔다. 그러나 들뢰즈(Deleuze)와 데리다(Derrida)로 대표되는 후기구조주의 비평 이후 원본과 복제의 관계에 의문이 제기되었다. 모든 예술 활동을 재현의 개념으로 정의 내릴 때 최초의 원본 역시 재현의 대상에 대해서는 반복의 개념으로 존재할 수밖에 없는 것이며, 따라서 원본이 갖던 투명성과 우월성 역시 회의의 대상이 되어 버린 것이다. 이제 원본과 반복의 개념은 이전의 위계질서를 해체하고 “상호간에 정의와 재정의가 끊임없이 발생하는 순간”(moments in an unending process of mutual definition and redefinition, Connor 5)으로 이해되고 있다.

베케트의 작품 세계는 인간의 존재 상황이나 언어인식, 또는 재현 불가능성 등에 대한 주제가 매체를 달리하여 지속적으로 되풀이됨으로써, 전체적으로 언어적 반복의 양상을 띠고 하겠다. 또한 소설이나 극작품에서는 일직선적인 플롯의 진행 대신 동일한 공간과 비슷한 행동이 반복되거나, 줄거리에서 해체된 언어들만 단속적으로 반복되는 정체된 모습을 보인다. 베케트의 작품은 그의 주제들이 끊임없이 ‘차이’의 모습으로 반복되는 양상을 띠고 있는 것이다. 데리다가 1992년에 가진 한 인터뷰에서 베케트를 가리켜 “내가 매우 가깝게 느끼는, 너무나 가깝게 느끼는 작가”(Abbott 25 재인용)라고 지칭한 바 있는데, 이는 베케트의 작품 세계가 데리다 자신이 전개한 후기구조주의 이론과 긴밀한 관계에 있으며, 둘 다 모더니즘의 확고한 틀을 해체시키는 데 일익을 담당하였음을 파악할 수 있게 한다.

베케트의 후기 극에는 특히 의식에서 울려나오는 목소리와 그것을 듣는 등장인물이라는 극 형식을 통해 의식의 분열과 병치를 형상화시키고 있다. 초기 및 중기의 극에서 종종 언급되는 머릿속을 울리는 소리나 자신을 따라 다니는 눈길은 결국 “도처에 편재하는 자아의 눈”(the omnipresent eye of the self, Hale 97)으로서, 후기 극에 이르면 목소리 자체로 분리된 채 그 소리를 듣는 등장인물과 한 무대에서 나란히 병치되고 있다. 이러한 자아분열의 양상은 특히 베케트의 소설인 『이름 붙일 수 없는 자』에서 뚜렷이 나타나는 특징으로서, 후기 극에서는 화자-청자(speaker-listener), 또는 I-It(or You)의 관계로 나타난다.



그림 8 <인간의 조건>

실제 풍경과 화폭 속의 풍경을 병치시킴으로써 혼란을 불러일으킨다. 이 그림을 통해 마그리트는 인식과정에서 나타나는 주관과 객관의 문제를 제기하고 있다. 사물을 인식할 때 대상과 인간의 의식은 개별적인 것으로 존재할 수 없다. 마그리트는 주관과 객관, 의식의 안과 바깥에서 일어나는 끊임없는 두 현상의 상호 관계야말로 올바른 인식과정임을 암시하고 있는 것이다. 이 그림에 대해 마그리트는 다음과 같이 말하고 있다.

나는 캔버스에 의해 가려진 풍경의 일부분을 정확하게 묘사한 그림을 방안 창문 앞에 두었다. 그래서 그림 속에 표현된 나무는 방 바깥의 나무를 시야로부터 가렸다. 말하자면 나무는 방안의 그림에서 그리고 방밖의 실제 풍경에서 모두 감상자의 마음속에 동시에 존재하였다. 이것은 곧 우리가 세상을 바라보는 방식이 된다: 즉, 세상은 우리 내부에서 경험되는 정신적인 재현에 불과한 것이지만, 우리는 세상을 외부의 것으로 여긴다.

I placed in front of a window, seen from inside a room, a painting representing exactly that part of the landscape which was hidden from view by the painting. Therefore, the tree represented in the

『에이 조오』에서는 남성 인물과 여성의 목소리를 병치시킴으로써, 기억과 사실의 경계가 허물어짐은 물론 그 모호한 틈새로 허구적 상상력이 작용하도록 하여 주관적인 의식의 세계와 객관적인 사실의 의도적 혼재를 가져오기도 한다.

마그리트의 그림에서도 병치의 개념은 여러 가지로 나타나는데, 우선 그는 ‘그림 속의 그림’이라는 독특한 기법을 등장시켜 의도적인 모호함을 유발한다. <인간의 조건>(La Condition humaine 1933, 1935, 그림 4)이라는 이름을 붙인 일련의 그림에서 그는 창 밖으로 보이는

painting hid from view the tree situated behind it, outside the room. It existed for the spectator, as it were, simultaneously in his mind, as both inside the room in the painting, and outside in the real landscape. Which is how we see the world: we see it as being outside ourselves even though it is only a mental representation of it that we experience inside ourselves. (Gablik 94)

마그리트는 여기서 안과 밖의 연결로서 창문의 존재를 강조하고 있다. 그는 창을 통해 현실을 보는 것처럼, 그림 속의 그림을 통해 현실을 보게 하면서도 동시에 그림 속의 그림으로써 바깥 전경을 차단하기도 한다. 곧, 그림은 창문의 역할을 수행하기도 하고 동시에 창문을 통해서 보는 전경은 그림으로 전이된다. 마그리트는 이 그림을 통해 의식의 외부와 내부, 사물의 안과 밖을 혼동시키고 의도적으로 치환시키고 있는 것이다. 이처럼 의식의 안과 밖에서 일어나는 끊임 없는 상호 현상을 다룬 그림으로 <유클리드의 산책>(Where Euclid Walked 1955), <아른하임의 영역>(The Domain of Arnheim 1949), <해지는 저녁>(Evening Falls 1964) 등이 있다. 창문이 내부와 외부의 중간 영역을 나타내듯이, 마그리트의 그림에서는 문의 이미지도 자주 등장하여 유사한 기능을 하고 있다. 이처럼 대조적인 두 요소의 중간 영역으로 등장하는 창문이나 문의 이미지는, 앞서 언급한 대로 베케트 연극에서 상반되는 두 요소의 끊임없는 갈등이 일어나는 접점으로 사용된 눈이나 바닷가 이미지와 일맥상통하는 것으로 볼 수 있다.

마그리트의 이중 이미지(double image)는 동일한 시간대에 의식 속에 공존하는 서로 다른 두 공간의 이미지로 확대되기도 한다. <표절>(Plagiarism 1960)에서는 탁자 위 화병에 꽂혀 있는 꽃들이 나무와 꽃이 만발한 들판으로 대체되어 있고, <폭포>(The Waterfall 1961)에서는 나무들 사이에 놓인 이젤 속에 다시 숲이 그려져 있다. 일반적으로 따로따로 경험되는 사건들이 그의 그림에서 동시에 발생하고 있는 것이다. 그는 객관적인 대상을 인식할 때 주관적이고 내면적인 의식과의 끊임없는 긴장과 이완을 거치고자 하며, 연대기적인 시간 위에 놓이는 공간적 경험을 자유롭게 초월하고자 한다. 즉, 정신의 내부와 외

부 모두에서 일이 동시에 발생하듯이, 실내와 실외, 또는 서로 다른 공간의 경험 이 동시에 존재할 수 있는 것이다.

마그리트의 그림에서 병치와 혼재의 개념은 베케트의 그것보다 훨씬 더 역동적으로 제기된다. 앞서 서로 어울리지 않는 두 오브제를 함께 있게 하여 낯설음을 초래하는 마그리트의 기법을 소개한 바 있다. 한 예로 그는 <헤겔의 휴가> (*Hegel's Holiday* 1960)라는 그림에서 활짝 펼쳐진 검정 우산과 그 꼭대기에 얹힌 물컵을 함께 그렸다. 컵 속의 물은 우산의 속성, 곧 비(물)를 피하는 것과 정반대의 것이라 할 수 있다. 마그리트는 대조적인 속성을 지닌 두 대상을 한 화폭 속에 담음으로써 양극단의 개념이 서로 충돌하는 의식의 변증법적 역동성을 즐긴 듯 하다. 하지만 변증법에서 요구하는 정반합의 결과를 도출하는 데 목적이 있다기보다는 두 대조적인 요소의 병치 그 자체를 제시하고 있는 것이다. 그가 이 그림에 <헤겔의 휴가>라는 이름을 붙인 것도 그러한 의미에서이다. 또한 <빛의 제국> (*The Dominion of Light* 1954, 1961)이라고 이름 붙여진 일련의 그림들에선 빛과 어둠이라는 대조적 요소가 하나의 화면에 공존함으로써 시간에 대한 전통적 사고를 해체하는 효과를 갖고 오기도 하였다. 즉, 화면의 일부분을 차지하는 집과 전경은 어둠에 잠겨 있고 불이 켜져 있는데 반해, 위로 펼쳐져 있는 하늘은 대낮처럼 환하다. 마그리트는 낮과 밤이라는 이원론적 명제를 한 화면 속에 역설적으로 제시함으로써 시간에 대한 고정관념 역시 파괴하고 있는 것이다.

마그리트의 그림은 평범한 오브제를 사실적인 기법으로 표현하되, 두 오브제의 모순적인 결합이 낳은 역설로써 관습적인 사고를 파괴한다. 즉, 두 오브제의 역설적인 결합으로 탄생한 새로운 오브제, 곧 정신적 오브제를 인지하는 순간 낯선 모호함이 유발되며, 이것이 관습적인 사고를 파괴하는 것이다. 이러한 모호함과 불안정함은 결국 예술가가 인식하는 우주의 본질이자 진리의 모습이라고 하겠다. 마그리트는 역설적인 두 이미지의 병치를 통해, 양극단이 혼재하는 실제의 속성을 인식함과 동시에 이제껏 습관적으로 이루어져 온 일상과의 타협을 물리칠 수 있는 계기를 제공하고 있다.

IV. 결론: 같음과 다름

베케트와 마그리트, 두 사람은 작품 활동을 한 영역도 다르며 그 시기도 차이가 난다. 하지만 두 예술가는 공통점이 많은 작품 세계를 보여줌으로써 하나의 주제로 연결될 수 있는 가능성을 열어놓고 있다. 그들은 예술적 재현에 대한 회의를 바탕으로, 자신이 나타내고자 하는 근본적인 물음을 독창적인 방식으로 관객에게 제시하고자 하였다. 베케트가 모더니즘의 정수라고 할 수 있는 로고스 중심주의에 대항하여, ‘표현되어질 수 없음’과 ‘말하여질 수 없음’을 드러내는 방식을 취하였던 것처럼, 마그리트는 한 화폭 속에 2차원과 3차원이 공존하는 듯한 그림을 통해 전통적인 회화의 재현 기능을 철저히 해체시키고 있다. 그들은 ‘낯선’ 새로운 미학적 표현을 통해 관객을 주목시켰으며, 더 나아가 관객들로 하여금 습관처럼 받아들여 온 일상적인 주변에 근원적인 문제 제기를 하도록 한 것이다. 또한 서로 이질적이고 대조적인 두 요소를 병치 또는 혼재의 양상으로 작품 속에 형상화시킴으로써 절대적인 실재의 존재를 거부하고 있다. 이러한 요소들은 20세기 중반 이후 불기 시작한 포스트모더니티의 기본 개념들 가운데 주된 위치를 차지하는 것들로서, 예술 작품의 현대성을 논할 때 빠짐없이 거론되는 사항들이다.

그런데 두 예술가는 앞에서 살펴본 대로 공통되는 창작의 틀을 갖고 있으면서도, 한편으로는 서로 차이점을 보이기도 한다. 포스트모더니즘에서는 모더니즘 예술이 갖는 예술의 원본주의 및 엄숙주의를 배제하기 때문에 예술작품의 복제를 시도하게 되며, 이는 곧 포스트모더니즘의 주된 특성 중 하나인 예술의 상업주의로 이어지게 된다. 즉, 순수예술과 대중예술의 벽이 무너지며, 두 부류에 내재되어 있던 전통적인 계급성 역시 철폐되게 된다. 그런데 베케트의 경우, 예술의 재현에 대한 근본적인 회의와 언어의 한계성 같은 기본적인 포스트모더니티를 창작의 주 이론으로 택하면서도, 예술 작품의 원본주의에 대해서는 여전히 미련을 갖고 있는 것처럼 보인다. 왜냐하면, 그는 자신의 극작품이 무대화될 경우 가능한 한 작가인 자신의 의도가 반영될 수 있도록 연출에 개입하고자 하였

으며, 직접 자신의 극작품을 연출한 경우도 많기 때문이다. 특히 그가 연출을 맡는 경우, 연기자들은 그의 연출 지시를 정확하고 철저히 따라야 하는 것으로 정평이 나 있다.

또한 베케트는 매체간의 구분도 철저히하여, 소설 작품의 무대화나 라디오 극작품의 무대화 등 한 매체에서 다른 매체로의 전환을 가능한 한 억제하고자 하였다. 그는 자신이 선택한 매체에 가장 적합한 방식으로 작품을 쓰기 때문에, 다른 매체로 전환시킬 경우 원래의 작품이 가진 특성을 적절히 살려낼 수 없음을 우려한 것이다. 이러한 일련의 행동들은 베케트 자신이 자신의 작품에 대해 매우 폐쇄적임을 짐작할 수 있게 한다. 즉, 그에게 있어서 자신의 작품은 여전히 원본(the original)의 고유성을 가진 대상인 것이다. 더구나 예술의 상업화라는 포스트모더니즘의 한 특성에 이르게 되면, 베케트의 예술 세계와는 전혀 동떨어진 막다른 방향에 와 있음을 실감하게 된다. 이러한 이유 때문에 몇몇 비평가들은 베케트를 가리켜 “최후의 모더니스트”(the last modernist Cronin 1), 또는 “포스트모던적인 모더니스트”(a postmodern modernist Abbott 25 재인용)라고 지칭하며, 모더니즘과 포스트모더니즘의 속성이 병치하는 예술가로 평가하기도 한다.

이에 반해 마그리트는 베케트보다 시대를 훨씬 앞서는 예술가이면서도, 예술의 원본주의나 엄숙주의에 있어서 한결 자유로운 모습을 보인다. <인간의 조건>이나 <단어의 사용> 등과 같은 일련의 시리즈 그림에서 알 수 있듯이, 그는 동일한 소재를 여러 번 반복해서 그림으로써 예술 작품이 갖는 원본으로서의 고유성에서 벗어나고자 한다. 또한 그림 속에 나타나는 소재 역시 개별성이나 정체성이 배제된 경우가 많다. 그의 화폭 속 인물들은 주로 얼굴 대신 뒷모습이 그려지거나, 얼굴이 있더라도 빛이나 수건 등으로 가려져 있거나 사과나 꽃, 새 등으로 대체되어 나타나기도 한다. 특히 중산모를 쓴 신사의 뒷모습은 마그리트 회화의 트레이드 마크가 되었는데, 비평가에 따라서 주목받는 것을 싫어한 마그리트 자신의 특성이 중산모를 쓴 신사의 익명성으로 대체되었다고 보는 이도 있고(Gablik 166), 개체성을 상실한 현대인의 “기성품 같은 양상”(a ready-made

appearance Hammacher 38)을 상징한다고 평가한 이도 있다.

또한 마그리트는 다른 화가의 작품을 모티브로 한 회화와 조각 작품의 제작을 통해 원본에 대한 해체의 과정을 잘 보여준다. 그는 19세기 화가인 다비드(David)의 작품 <마담 레카미에>(Mme Recamier 1800)를 <투시도: 다비드의 마담 레카미에>(Perspective: David's Mme Recamier 1950)란 자신의 작품으로 재탄생 시킨다. 루브르 박물관 소장 작품인 다비드의 그림은 원래 아름다운 귀부인이 긴 소파에 기대어 있는 장면인데, 마그리트의 그림에서는 인물 대신 장례식 때 사용되는 관이 놓여져 있다. 그는 이 작품을 1967년 조각작품으로도 제작하였는데, 이때 실제 크기의 관과 소파, 스탠드 등을 주물로 떠서 사용한 바 있다. 마그리트는 마네(Manet)의 <발코니>(Balcony 1949)를 개작하면서도 세 명의 등장인물 대신 세 개의 관으로 대체시키고 있다. 각각의 그림에 투시도라는 이름을 붙이고 죽음을 암시하는 관을 오브제로 등장시킨 점은 인물의 개체성보다도 유한한 존재인 인간의 보편성을 나타내려 한 마그리트의 주제를 파악할 수 있게 한다. 이러한 마그리트의 개작은 정통 회화의 권위에 도전하는 것이며, 또한 예술 작품이 갖는 고유의 원본성을 복제와 패로디를 통해 해체시키는 포스트모던한 작업이라고 할 수 있다.

마그리트는 화가로 본격적인 활동을 하기 전 벽지와 카드 등을 도안하는 일을 하였다고 한다. 이러한 경험 때문인지 그의 그림은 처음부터 순수 풍경화나 인물화와는 전혀 다른 경로를 택하게 되었다. 그의 그림은 강렬한 주제뿐만 아니라 그 자체의 장식성이나 회화성만으로도 많은 관람객을 사로잡아 왔으며, 오늘날에도 여전히 그의 복제된 그림들은 포스터처럼 대중화되어 많이 판매되고 있는 실정이다. 앞서 마그리트가 한 화폭 속에 2차원과 3차원이 병치되도록 시도하였던 기법이 훗날 작품 속에 실제 오브제를 차용하는 팝아트의 기법에 영향을 주었다고 언급한 바 있다. 재현의 가능성에 대한 회의를 지적하는 점 외에도 마그리트의 그림에서 발견할 수 있는 복제의 개념이나 원본에 대한 패로디 등은 이미 포스트모던 예술의 대중주의와 상업주의를 예고하고 있다고 해도 과언이 아니다.

극작가인 베케트와 화가인 마그리트를 엮은 이 연구는 그 동안 주로 문학 중심으로 진행되어 온 포스트모더니티의 개념 연구를 회화 분야로까지 확대하고 있다. 이는 기존의 문학 분야 연구를 통해 얻어진 시각의 확장을 의미함은 물론, 예술적 표현에 대한 현대성 인식이라는 측면에서 포스트모더니티 개념의 확립에 보다 다양하고 구체적인 사례를 제공할 수 있다고 생각한다. 서로 다른 장르에 속했고, 또 서로 활동한 시점도 차이가 나지만, 이들 두 예술가는 예술적 표현에 대해 공통된 문제의식을 갖고서 예술 작업을 시작하였으며, 자신들이 나타내고자 하는 근본적인 주제를 다양한 형식과 방법으로 형상화시켜 나갔다. 베케트와 마그리트의 예술관은 실재의 상대성과 예술적 재현의 불가능성, 그리고 언어의 투명성에 대한 회의 등을 통해 모더니즘적인 틀을 벗어나 포스트모더니티라는 현대적 인식으로 나아가는 주된 통로를 제시하고 있다.

주제어

포스트모더니티, 포스트모더니즘, 예술적 재현, 실재의 상대성, 병치, 낯설게 하기

인용 문헌

김 기혜. “르네 마그리트 회화에 있어서의 ‘역설’ 연구.” 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 1992.

이합 핫산. 『포스트모더니즘: 이합 핫산의 문화 및 문학이론』. 정정호 편역. 서울: 종로서적, 1985.

Abadie, Daniel. “The Unclassifiable Painting of Rene Magritte.” *Magritte*.

Ed. Daniel Abadie. New York: Distributed Art Publishers, 2003.

Abbott, H. Porter. *Beckett Writing Beckett: The Author in the Autograph*.

Ithaca: Cornell UP, 1996.

Beckett, Samuel. *The Complete Dramatic Works*. London: Faber & Faber, 1986.

_____. *Beckett Trilogy*. London: Picador, 1983.

_____. "Moody Man of Letters." *New York Times*, May 6, 1956, sec. 2: 1

Butler, Lance St. John. *Samuel Beckett and the Meaning of Being*. London: Macmillan, 1984.

Connor, Steven. *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*. Oxford: Basil Blackwell, 1988.

Cronin, Anthony. *Samuel Beckett: The Last Modernist*. New York: Da Capo P, 1999.

Dobrez, Livio. *The Existential and Its Exits*. London: Athlone, 1986.

Driver, Tom. "Beckett by the Madeleine." *Columbia University Forum* 4(Summer 1961): 23.

Esslin, Martin, ed. *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1980.

Feyerabend, Paul K. *Against Method*. London: Verso, 1993.

Foucault, Michel. *This is Not a Pipe*. Berkeley: U of California P, 1982.

Gablik, Suzi. *Magritte*. New York: Thames & Hudson, 2000.

Hale, Jane Alison. *The Broken Window: Beckett's Dramatic Perspective*. West Lafayette, Indiana: Purdue UP, 1987.

Hammacher, A. M. *Rene Magritte*. New York: Abradale, 1995.

Karl, Frederick R. *Modern and Modernism: The Sovereignty of the Artist 1885-1925*. New York: Atheneum, 1988.

Lyons, David. *Postmodernity: Concepts in Social Thought*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999.

Lyotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on*

- Knowledge*, trans. Geoff Bennington & Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- McMillan, Dougald & Martha Fehsenfeld. *Beckett in the Theatre*. London: John Calder, 1988.
- Nadeau, Maurice. *The History of Surrealism*. Cambridge: The Belknap P of Harvard UP, 2000.
- Nealon, Jeffrey. "Samuel Beckett and the Postmoderns: Language Games, Play and *Waiting for Godot*." *Waiting for Godot and Endgame: Casebooks*. Ed. Steven Connor. London: Macmillan, 1992.
- Steiner, George. *Language and Silence*. New York: Penguin Books, 1979.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trans. C.K. Ogden. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Wright, Elizabeth. "The Uncanny and Surrealism." *Modernism and the European Unconscious*. Eds. Peter Collier & Judy Davies. New York: St. Martin's, 1990.
- "Rene Magritte." <http://www.brain-juice.com/cgi-bin>.

The Recognition of Postmodernity in Theater and Painting: The Cases of Samuel Beckett and Rene Magritte

Abstract

Kwon, Hye-Gyong

The purpose of this study is to consider how the concept of postmodernity is recognized in the fields of theater and painting, using Samuel Beckett's plays and Rene Magritte's paintings. In general, Beckett is thought to be a forerunner of the Absurd Drama and Postmodernism, while Magritte is called a painter of Surrealism, which is one of modernist painting groups. These two artists, though they had expressed themselves using different mediums and hadn't met each other while they were alive, share postmodern attitudes toward artistic creation: the impossibility of artistic representation, the limit of language and the relativity of reality.

Magritte was much influenced by Giorgio de Chirico's paintings, which made him consider what must be painted and not how to paint. In order to express the impossibility of artistic representation, Magritte presents still-life objects standing upon the framed canvas in *Common Sense*. In *The Sweet Truth*, he presents this problem in a different way: the painting depicts still-life objects on a table covered with a cloth, but the objects and the table are on a brick wall, as if they were two-dimensional.

Beckett starts from the same theme, the impossibility of artistic representation, too. He calls James Joyce a writer of omniscience and himself a writer of impotence and ignorance. It signifies the different attitudes toward artistic representation of Modernism and Postmodernism. The postmodern recognition of the impossibility of artistic representation

in writing is based on the limit of language, which Fritz Mauthner and Ludwig Wittgenstein already suggested. Therefore Beckett tries to make a theater of presentation, not of representation, which does not require a dramatic illusion at any moment.

Beckett and Magritte share another postmodern concept, the relativity of reality, through the strategy of unfamiliarity. Magritte's 'depaysment' makes objects appear in surprising situations on the canvas and lose their own original properties, such as a big rock floating in the air or an apple big enough to fill the room. Beckett also presents unusual dramatic images, like characters in a mound or jars and a lip floating in the air. Sometimes he brings in ghost-like images in his plays. The uncanny, as Elizabeth Wright says, has become an important concept in postmodern aesthetics because it acts as a challenge to representation. In addition to this, Beckett uses a concept of "probably" as a key word of juxtaposition and a factor of repetition in his plays. Magritte also expresses the concept of juxtaposition through double images, i.e. a painting within a painting.

Beckett, even though he accepts the postmodern view points in artistic creation, seems to adhere to the integrity of the original. He has a fixed idea about his own works and does not want to accept any kinds of transformation and change on them, which is why he is called "the last modernist" or "a postmodern modernist." Magritte shows a freer attitude toward the original and the copy by recreating other artists' works. Through this process, he tries to challenge the authority of traditional paintings and to deconstruct the original through parody and copying.

Key Words

postmodernity, Postmodernism, artistic representation, the relativity of reality, juxtaposition, the strategy of unfamiliarity