

# 퍼포먼스 글쓰기의 가능성: 4.48 Psychosis를 중심으로\*

최 영 주  
동국대학교

## I. 들어가기

1990년대 중반 이후 영국 연극계에 주목할 만한 새로운 현상이 대중의 관심을 사로잡는다. 보수적인 영국 연극계에 20대 안팎의 젊은 작가들이 대거 등장하여 타부를 깨 거칠고 노골적인 묘사로 폭력, 섹스, 동성애 등의 충격적인 소재를 전경화하며 기존의 연극 전통을 뒤흔든 것이다.<sup>1)</sup> 그러나 1996년 케인(Sarah Kane)의 『폭파』(*Blasted*), 래븐힐(Mark Ravenhill)의 『쇼핑하고 백킹하기』(*Shopping and Fucking*), 맥도나(Martin McDonagh)의 『리네인의 미의 여왕』(*The Beauty Queen of Leenane*)을 정점으로 한 이들의 움직임은 1999년 케인의 죽음을 기점으로 퇴조하고 만다.

이들의 활동을 가까이서 관찰하며 다양한 매체를 통해 발표해 온 글들을 『도발적 연극』(*In-Yer-Face Theatre*)이란 한권의 책으로 정리한 사람은 시에즈(Aleks Sierz)이다. 그는 ‘도발적 연극’이란 용어로 그 특징들을 포착하면서 이 범주에 포함되는 일련의 작가와 작품들을 상세하게 소개하였다. 그의 의도는 명확하다. 그

---

\* 이 논문은 2009년도 정부재원(교육과학기술부 인문사회연구역량강화사업비)으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 연구되었음(KRF-2009-327-G00063).

1) 1990년대 중엽 작품을 발표한 20대 안팎의 신진 작가들의 수는 백 오십 명 가량이다. 이는 실제 오백에서 칠백 명의 작가들이 활동하고 있다는 사실을 함축한다.

는 이들의 동향을 1956년 오스본(John Osborne)의 『성난 얼굴로 돌아보라』(*Look Back in Anger*)와 비교하여 뉴 웨이브로 파악함으로써 이들에 대한 그 동안의 격앙된 갑론을박의 논란에 방향을 제시하고자 한 것이다. 그는 이 연극들이 “신경을 건드리고 불안을 유발하여 배우들과 관객 둘 다에게 충격을 주어 관습적인 반응에서 벗어나도록 하는 센세이션 연극”(It is a theatre of sensation: it jolts both actors and spectators out of conventional responses, touching nerves and provoking alarm. 2001 4)이라고 정의한다. 그리고 그 긍정적인 면모를 “심오한 의미를 탐색하고, 연극적 가능성을 재발견”(to search for deeper meaning, part of a rediscovery of theatrical possibility 5)한 것에서 찾는다.

그러나 『도발적 연극』이 출판된 같은 해 시에즈는 도발적 연극의 죽음을 선포하며 문제점을 제기하고 있다. 그는 도발적 연극이 “하층 계급에 대한 문화적 구경거리”, “매너리즘”, “퀸틴 타란티노(Quentin Tarantino)의 영화나 제프 쿤스(Jeff Koons)에 대한 모사적 반응”에 불과할 뿐, “정서가 결핍되고”, “일시적이며”, “내향적이어서”, “관객 반응을 생산해내지 못함”으로써 사그라졌다고 진단한다(2002 22-23). 그는 도발적 연극이 다양한 새로운 글쓰기 문화를 고취시키는 것으로 아방가르드의 소임을 완수했으며, 이제 대중은 그들이 활동해 온 변두리 극장에 대해 더 이상 관심을 보이지 않는다고 지적한다. 그리고 이러한 상황을 극복하기 위해 그는 도발적 연극이 5년에 내에 로얄 코트(Royal Court), 부쉬(Bush), 트래버스(Traverse), 소호(Soho)와 같은 주류 극장에 진입하여 신선함을 유지하고 에너지를 계속 공급해야 한다고 주장한다(2002 23). 5년 후 시에즈는 글쓰기의 문제에 초점을 맞춰 보다 구체적인 대안을 제시한다. 즉, 그는 도발적 연극의 위기가 사실주의로 일관된 ‘보수적이고 비연극적’인 방식을 선택함으로써 야기된 것이라고 주장하면서(2005 56), 대안으로서 처칠(Caryl Churchill)의 『멀리서』(*Far Away*)와 같이 “초현실주의와 부조리극 양식에 기댄 새로운 감성과 시적 정서”의 글쓰기를 제안한다. 동시에 그는 프랜틱 어셈블리(Frantic Assembly)와 컴플리시티(Complicite)의 피지컬 씨어터나 폴스트 엔터테인먼트(Forced Entertainment)의 라이브 아트가 텍스트, 춤, 음악을 결합하고 있는 데에

서 질식시키는 듯한 사실주의 드라마의 진부함을 극복할 최선의 방법을 발견한다 (2005 57). 이와 같이 시에즈는 새로운 글쓰기의 가능성을 연극적인 실험성을 내장하는 한편, 연극과 춤, 음악이 경계를 넘나드는 탈경계적 공연에 적합한 글쓰기에서 찾는다.

같은 시기에 요하네스 버링거(Johanes Birringer) 역시 공연 예술이 변화하고 있음을 감지한다. 그는 이러한 현상이 유럽 통합과 함께 맞물리고 있다고 간파하면서, 탄츠 씨어터, 멀티미디어 퍼포먼스, 이미지 연극이 새로운 유럽에 대한 비전을 구성하고 있다는 사실에 착안한다. 여기서 버링거가 주목한 것은 인터미디어 퍼포먼스나 설치 예술이 실천하고 있는 장르적, 장소적, 언어적 측면에서의 탈경계적 가능성이다.

“내가 보아온 많은 혼종적인 인터미디어 퍼포먼스나 설치 예술은 새로운 미디어가 장소에는 무관심하나 퍼포먼스의 담론 안에서 별도로 구성된다는 것을 인정하면서 전통적인 자아에 대한 서술이나 혹은 (하나의 특정한 언어에 머물고 있는) 구성적 문화적 장소와 결별한다. 퍼포먼스에 대한 권리를 되찾으려고 하는 것은 상이한 언어들의 동시 참여를 주장하는 것을 내포한다. 문화는 단일한 매체가 아니며, 도전은 거의 30개의 다른 언어들과 많은 방언들이 존재하는 유럽에서 다중의 언어의 네트워크를 구축하는데 놓여 있다.

Many hybrid intermedial performances and installations I have seen break with the traditional narration of self-identity or constitutive cultural location (dwelling in a particular language), recognizing that new media are indifferent to place but are differently constructed in the discourse of performance. Reclaiming the right to performance implies insisting on different simultaneous languages of participation. Culture is not a monolithic medium, and the challenge lies in building multi-lingual networks in a Europe where almost thirty different languages and many dialects exist. (34)

버링거가 주목하고 있는 것처럼 다양한 장르의 혼종과 새로운 미디어를 통해 구

성되는 그 같은 공연들은 문화와 국가 사이의 언어 장벽을 극복하는 수단인 동시에 대중 매체에 의해 주도되는 현대 문화에 대한 적극적인 대처 방식으로 이해할 수 있다.

그러나 다양한 매체를 혼성하며 테크놀로지와 대중 매체, 고급 예술과 하위 예술을 교잡해나가는 가운데, 버링거는 “미디어가 세계화된 맥락 안에서 연극은 더 이상 존재하지 않는 자신만의 언어를 찾느라 고군분투”(The theatre, within the context of globalized media, is “strutting”, searching for a language of its own that perhaps no longer exists 39)하고 있다고 지적한다. 나아가 그는 “이러한 혼성이 일상이 되고, 실험적인 공연들이 주류가 됨에 따라, 우리가 알고 있듯이 혼종의 퍼포먼스들은 극문학으로 출판될 수 없기에 극문학의 전통의 종말을 예고하게 된다”(This mingling may become normalcy, as all “experimental” performance enters the mainstream where it, surely, signals the end of the dramatic tradition as we knew it, since these hybrid performances cannot be published as dramatic literature 40)고 주장한다. 버링거의 주장은 “초현실주의와 부조리극 양식에 기댄 새로운 감성과 시적 정서”의 글쓰기와 “라이브 아트에 텍스트, 춤, 음악을 결합시킴으로써 사실주의의 진부함을 극복할 수 있을 것”이라는 씨에즈의 대안에 비해 상당히 비관적이다.

버링거의 회의주의를 극복하기 위해 이 글은 씨에즈의 제안대로 드라마의 위기가 역설적으로 드라마를 초월하여 퍼포먼스 텍스트를 구성하기 위한 새로운 글쓰기의 가능성을 열고 있다는 데 착안한다. 퍼포먼스 글쓰기의 가능성은 조지 훈카(George Hunka)와 패트리스 파비스(Patrice Pavis), 블리커(Bleeker)가 주장하듯이 퍼포먼스 형태의 공연에서 연출가와 같은 실천가들이 임의적으로 공연 텍스트를 구성함으로써 ‘미적 전형화’를 양산하고, ‘작가의 글쓰기를 억압’하며, 모호한 혼돈만을 양산한다(Hunka 126, Pavis 309, Bleeker 29)는 지적과도 상통한다. 즉 훈카의 주장대로 작가가 퍼포먼스 공연을 위해 전체적인 관점을 가지고, 특정한 형식을 구성하여, 맥락을 통해 논리를 확보하는 것은 실천가들의 임의적인 공연 구성의 대안이 될 수 있다고 여겨진다(33). 이 글은 그 가능성 중 하나를 도발적

연극의 대표 작가로 알려진 케인의 『4.48 사이코시스』를 택해 살펴보려고 한다. 케인은 『폭파』, 『패드라의 사랑』(*Phaedra's Love*), 『정화』(*Cleansed*)에서는 자연주의 양식의 글을 썼지만, 마틴 크림프(Martin Crimp)의 영향을 받은 『갈망』(*Crave*)과 『4.48 사이코시스』에서는 드라마의 형식을 배제한 새로운 글쓰기를 실험하였다. 케인 스스로 ‘특정한 이야기와 특정한 주제에 꼭 맞는 새로운 형식을 찾아내려는 욕망이 있었다’(Saunders 2003 106-7)고 고백한 것처럼, 케인의 작품 세계를 이해하는 데 있어서 극의 형식과 글쓰기는 핵심적인 논제이다.

본고는 『4.48 사이코시스』에서의 글쓰기의 방식을 퍼포먼스 텍스트 구성을 위한 글쓰기의 일례로서 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)의 코라(*chora*)의 개념을 전유하여 한스 티스-레만(Hans Thies-Lehmann)이 90년대 이후 등장한 퍼포먼스 텍스트의 글쓰기의 방식으로 제안한 바 있는 코라-그래피(*chora-graphy*)의 정의에 기대어 살펴보려고 한다. 레만의 코라-그래피는 크리스테바의 ‘코라’의 개념에 기초하되, 20세기 초 서구 유럽에서 있었던 미래주의, 다다이즘, 초현실주의의 운동 속에서 거론된 글쓰기와 관련된 선언들, 7, 80년대 미국을 중심으로 전개된 네오아방가르드들이 구성한 퍼포먼스 텍스트와 글쓰기의 방법론을 통합하고 있다는 점에서 특기할 만하다. 본고는 이상의 방법론을 일별하면서 코라-그래피를 하나의 글쓰기 방식으로 재구성하여, 글쓰기의 전략으로서 그리고 포스트드라마 연극으로 분류되는 희곡 분석의 방법론으로서 살펴볼 것이다. 이를 통해 케인의 『4.48 사이코시스』가 탈경계 공연 예술의 텍스트 구성을 위한 글쓰기의 가능성을 내장하고 있다는 점을 증명하며, 동시에 케인의 작품에 대한 이해의 외연을 넓히는데 일조하고자 한다. 글쓰기의 방식을 초점으로 『4.48 사이코시스』를 분석함으로써 퍼포먼스 텍스트 구성을 위한 탈경계적 글쓰기의 방법적 전략을 확인하고자 하는 것도 또 하나의 의도이다.

## II. 퍼포먼스 글쓰기로서의 코라-그라피적 글쓰기

공연 예술에서 연극이 문학적 장르에 머물지 않고 그 경계를 넘어 음악, 미술, 무용 등의 주변 장르의 예술 행위들과 통섭하며 공연되기 시작한 것은 20세기 초엽 서구 유럽을 중심으로 일어났던 아방가르드 운동을 통해서이다. 미래주의, 다다이즘, 초현실주의자들은 문학적 텍스트와 결별하고자 시도하였으며, 각기 선언문이나 강령을 통해 이를 개념화하고 또한 작품을 통해 실천하고자 하였다. 존 프리만(John Freeman)은 이들의 공통된 관심사와 공헌을 다음과 같이 요약한다.

1. 개념적 언어의 장벽을 와해시켰다.
2. 개인의 무의식의 분출을 정당한 예술 형태로 주장하였다.
3. 지각의 새로운 형태에 도달하기 위해 다중 매체의 감각의 포화를 통해 과도하게 충전된 지각을 실험하였다.
4. 예술의 개념적 원리로서 맥락의 중요성을 강조하였다.
5. 관객이 의사소통에 참여하도록 삼차원적 환경의 사건에 관객을 포함시켰다.
6. 선형적 서사의 거부, 즉흥적 흐름, 공간, 움직임, 소리, 추상화에 관심을 지닌 일련의 연출가 세대를 이끌었다. (50)

미래주의, 다다이즘, 초현실주의의 각 유파는 시간을 달리하고 상호 침투하면서 혁명적인 연극 개념을 구상하고 실천하였음에도 불구하고, 상투적인 정형성으로 인해 한계를 노출함으로써 역사적 현상으로 지워지고 만다. 그러나 이들의 실험은 퍼포먼스 텍스트에 대한 관점을 제시하고, 이후 다양한 장르의 표현 방식을 교잡하면서 글쓰기를 시도하는 퍼포먼스 글쓰기에 대한 대안을 마련한 점에서 의미를 지닌다.

이상의 역사적 아방가르드들의 시도가 재발견되고 발전된 것은 미국을 중심으로 전개된 네오아방가르드들을 통해서이다. 특히 글쓰기와 관련시켜 본격적으로 퍼포먼스 글쓰기의 이론적 논의를 이끌어낸 사람은 미국의 찰스 올손(Charles Olson)이다. 올손은 1952년 앨런 카프로우(Allan Kaprow), 존 케이지(John

Cage), 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg)가 해프닝을 공연한 장소인 블랙마운틴(Black Mountain) 대학에 ‘포스트모던 인간의 맥락 안에서 글쓰기’(The Act of Writing in the Context of Post-Modern Man)라는 수업을 개설하여 퍼포먼스를 위한 글쓰기에 대한 방법론을 마련하고자 시도하였다. 올손의 시도가 알려진 것은 1996년 영국의 다텡튼(Dartington)대학이 ‘퍼포먼스 글쓰기’(Performance Writing)에 대한 심포지엄을 개최하면서이다. 다텡튼대학은 1975년 이래 블랙마운틴 대학을 모델로 삼아 ‘퍼포먼스를 위한 글쓰기’(Writing for Performance)의 프로그램을 개발하여 왔다. 심포지엄의 발표자 중 한 사람이었던 엘솜(Ric Alsom)은 그간 전개된 퍼포먼스와 글쓰기에 대한 논의에서 통섭적이고 탈경계적인 예술 행위가 증가함에 따라 더 이상 글쓰기와 퍼포먼스를 분리할 수 없다(76)고 갈파한다. 이러한 글쓰기에 대한 일련의 논의들은 행위 예술에서 발전하여 고전에 대한 재구성, 다양한 장르를 결합한 공동 창작, 리서치로서 실천적 글쓰기 등 다양한 방식으로 구체화되고 있다. 엘솜의 ‘퍼포먼스를 위한 글쓰기’에 대한 논의는 70년대 뉴 아방가르드들의 실천을 대상으로 한다는 한계를 지닌 채, 다만 글쓰기와 퍼포먼스의 실천 행위를 융합해낸 데서 의의를 남겼다고 할 수 있다.

1999년 독일에서 출판되고, 2006년 영어로 번역된 『포스트드라마 연극』에서 소개되고 있는 “레만의 포스트드라마 연극 이론은 1960년대 이후 유럽과 북미의 연극과 예술에서 전개되어 온 퍼포먼스의 새로운 강조에 대한 진술서이다”(Lehmann’s theory of postdramatic theatre is testament to a new emphasis on performance in European and North American theatre and art from the 1960s onwards Jürs-Munby 4). 레만은 자신의 논의를 90년대 이후 공연들에 대한 미학적 구성 방식에 대한 논의에 집중하고 있는 가운데, 이들 공연 텍스트의 특징을 ‘코라-그라피’로 설명하고 있다. 먼저 레만은 플라톤이 코라의 개념을 “기원에 있어 (모성적으로 함축되는) 하나의 상상의 수용적인 공간이 있으며, 그곳은 논리적으로 이해할 수 없으며, 그 모태에서 로고스는 기표와 기의와 대립되는 바, 그곳에서 듣고 보는 것, 공간과 시간은 우선 스스로를 개별화한다. 이 공간은 ‘코라’

라고 불린다”(there was at the origin a conceiving, receptive (maternally connoted) ‘space’, not logically comprehensible and in whose womb the logos with its oppositions of signifiers and signifieds, hearing and seeing, space and time was differentiating itself in the first place. This ‘space’ is called ‘chora’. 145)고 이해한다. 레만은 크리스테바가 플라톤의 개념을 전유하여 코라를 “언어의 로고스의 대기실”이며, “토대이자 지하저장고”로 그리고 “반향의 리듬이나 즐거움 같이 시로서 모든 언어에 존재하는”것으로 파악하여 “(‘상징’과 다른) ‘기호’로서 의미화의 모든 과정에서 코라의 이 같은 차원을 언급하고 있다”(Kristeva refers to this dimension of the ‘chora’ in all processes of signification as the ‘Semition’ (as distinguished from the ‘Symboplic’. 145)고 본다. 그리고 그는 “새로운 연극에서 나타나는 것이 바로 고정된 의미나 통일성 없이, 목적, 위계, 인과관계가 없는 공간이며 언술/담론인 ‘코라의 환원’으로 이해될 수 있다”(What is emerging in the new theatre, ..., can therefore be understood as attempts towards a *restitution of chora*: of a space and speech/discourse without telos, hierarchy and causality, without fixable meaning and unity 145-6)고 주장한다. 2007년 발표한 「포스트드라마 연극에서의 말과 무대」(“Word and Stage in Postdramatic Theatre”)를 통해 레만은 코라-그래피에 대한 논의를 다시 한 번 확인하고 발전시킨다. 즉, 코라-그래피는 “중심적 의미가 상실됨으로써 만들어지는 영역으로 연극적 이벤트의 상황이 더욱 강조되고 대신 관객의 적극적인 참여를 요구하는 의미화의 산종이 일어나는 곳이다”(The loss of a central meaning creates a field, a dissemination of possible modes of signifying which in turn calls forward the active productivity of the audience, thus emphasizing once more the situation of the theatre event. 2007:48). 나아가 레만은 관객의 참여를 강조하며 포스트드라마에 대한 그간의 논의가 미학적 담론에만 머물고 있던 점을 극복하며 도덕적 실천으로 발전시킨다. 즉 관객은 단순한 구경꾼이 아닌 “증인”(witness)으로서 공연에 참여하며, 두려움과 연민이 아닌 “의식과 책임감”(awareness and responsibility)을 부여받게 된다고 본다(2007 53). 코라-그래피란



“텍스트와 무대의 갈등, 전시의 원리, 퍼포먼스를 위한 텍스트”(2007 53)라는 것이 레만의 결론이다.

코라-그라피적 글쓰기는 90년대 중엽 이후 영국과 독일을 중심으로 등장한 크립프, 케인, 롤랑드 쉘멜페니히(Roland Schimmelpfennig), 레이널드 괴츠(Rainald Goetz), 엘프리트 엘리네크(Elfried Jelinek) 등의 일련의 희곡에서 발견되는 것처럼, 드라마의 재현적 기능을 배제하거나 축소시키는 대신 언어를 하나의 공연의 자료로 삼아 수행성을 활성화시키는 글쓰기 방식을 통해서도 확인할 수 있다). 이미 90년대 이후 포스트모던 연극 혹은 포스트드라마 연극으로 언급되고 있는 공연 중 로버트 윌슨(Robert Wilson), 리처드 포먼(Richard Foreman), 엘리자베스 르콕프(Elizabeth LeCompt), 르빠쥬(Robert Lepage) 등은 코라-그라피적 글쓰기와 유사한 글쓰기를 실천해 왔다. 이들은 대체로 기존 고전 텍스트를 해체하여 미장센으로 재구성하고 그 안에 언어를 파편적으로 배치시킴으로써 공연의 창조적 주도권을 작가에게서부터 빼앗아왔다. 모더니즘 작가들 역시 드라마의 재현적 기능을 거부하고 언어를 파편화시키고 있다는 점에서 이들의 글쓰기와 유사성을 보이나, 그들의 글쓰기는 궁극적으로 드라마 대신 관념의 형상화를 의도하였고, 매우 제한된 표현에 머물렀다고 할 수 있다. 코라-그라피적 글쓰기는 드라마의 재현성을 거부한다는 점에서 그들과 공동의 관심사를 나누지만, 글쓰기를 통해 인물, 사건, 시간, 장소 등을 공간에 새롭게 배치하며, 그 주체가 관객이라는 사실과 그 표현 가능성을 무한히 확장한다는 점에서 의미를 지닌다. 코라-그라피를 하나의 글쓰기 방식으로 재구성해 보면 다음과 같다.

1. 코라-그라피적 글쓰기는 언어 자체를 퍼포먼스의 자료로 삼는다. 드라마

2) 케인의 작품 『갈망』과 『4.48 사이코시스』, 크립프의 『그녀의 삶에 대한 시도들』, 『극소수의 비상사태』(*Fewer Emergencies*), 『벽을 향해라』(*Face to the Wall*), 괴츠의 『제프 쿤즈』(*Jeff Koons*), 쉘멜페니히의 『아라비안 나이트』(*The Arabian Night*), 디아 로헬(Dea Loher)의 『클라라의 사생활』(*Klara's Relationships*) 등과 함께 포스트드라마 희곡으로 대표적으로 언급되고 있는 작품들도 코라-그라피를 통해 살펴 볼 수 있다.

의 형식을 파괴하면서 파편화된 언어는 전통적인 플롯이 온전하게 구성했던 사건, 인물, 시간, 장소 역시도 파편화시킨다. 재현 기능이 해체되자 언어는 불확정의 상태에 놓이게 된다. 비로소 언어는 의미나 메시지의 매개체가 아닌 연극의 다른 요소들, 배우의 몸, 조명, 음향과 음악 혹은 다른 미디어 등과 같이 장면을 구성하는 미장센의 악보로써 혹은 조형 예술을 구성하기 위한 하나의 재료로써 탐색된다. 언어는 연출가와 배우에게 창조의 대상이자 표현을 위한 도구가 된다. 이제 언어는 파편적이고 모호하며 불확정적인 상황의 결핍을 연극의 다른 요소들과 맥락을 구성함으로써 보완한다. 하나의 자료로서 제공될 때 언어는 자체의 물질성 뿐 아니라 여백과 맥락에 의해 강화되는 수행적 기능을 내장한다. 코라-그래피적 글쓰기는 언어 자체를 공연의 자료로 삼아 활성화시키면서 수행된다.

2. 코라-그래피적 글쓰기는 공간에 대한 글쓰기이다. 언어의 선형적 전개를 통해 메시지를 이야기하지 않고 보여줌으로써 “정신적인 지도”(mental map)를 구축해가는 가운데, 독자와 관객은 “내러티브의 공간에 앉아”(Patterson 3)있게 된다. “공간을 사유하는 자”(“spatial thinker” Patterson 1)로서 작가, 인물, 독자는 언어를 메시지가 아닌 지각의 대상으로 삼으면서 체험을 공유한다. 지각적 체험을 공유함으로써 작가, 인물, 독자 혹은 관객 사이의 거리는 제거된다. 즉, 코라-그래피적 글쓰기는 지각의 체험을 공유함으로써 무대와 객석의 상호 소통의 통로를 마련한다. 앨리스 썸머(Alice Summer)의 말을 빌리자면, 작가가 언어의 물질성을 활성화하여 관객의 지각에 전달되도록 패턴을 만드는 데서 독자와 관객은 언어 속을 확보하는 인물이 되는 것이(81). 플롯이나 사건을 대신해 공연을 구성하고 전개하는 것은 미장센의 공간이 연출하는 상황이다. 코라-그래피적 글쓰기의 의도는 인지적 공간을 구성하여 관객의 체험을 독려한다는 점에서 에밀리 모린(Emilie Morin)의 주장처럼 모더니즘 작가나 퍼포먼스 예술가보다는 오히려 마르셀 두쌍(Marcel Duchamp)을 선구로 하는 존 케이지(John Cage)와 플럭서스(Fluxus)의 개념 예술(conceptual art)에 닿아 있다. 코라-그래피적 글쓰기는 상황을 구성하기 위해 언어를 공간 속에 배치한다. 인지적 공간을 구성하여 관객의 지각과 인식, 인지를 독려하는 이들 작가들에게서 “관객의 응시는 시각적인 것을 넘어 다양한 양식으로 실험하고 모험하고 번역할 대상이 된다”(the gaze is an object of curiosity to be experimented with, confronted, and translated into a variety of modes beyond the visual 79). 관객은 그러한 상황을 지각하고 인지하여 해석하

는 자이다. 모린이 강조하듯이, 이러한 글쓰기의 의미는 그들이 “재현적 충동에 굴복하는 것을 거부함으로써 희곡쓰기에 대한 새로운 영역을 열었다”(their reluctance to succumb to a representational impulse has opened up novel territories for thinking about playwrighting 83)는데 있다.

3. 코라-그라피적 글쓰기는 자아에 대한 글쓰기이다. 기존의 드라마 중심의 연극에서 등장인물이 재현하는 주체로서의 자아에 대한 탐색을 모색하였다면, 코라-그라피적 글쓰기는 주체로서의 자아에 대한 믿음이 한갓 환상에 지나지 않음을 의도적으로 드러내다. 파편화된 언어는 인물을 구성하는 대신 자아의 분열을 실현하기 때문이다. 코라-그라피적 글쓰기는 언어적 구성물로서의 자아를 증명하는 데 있어 관객을 목격자로서 포함시킨다.

### III. 코라-그라피적 글쓰기로 살펴 본 4.48 Psychosis

『4.48 싸이코시스』는 심한 우울증을 앓고 있던 작가가 이 작품을 끝낸 몇 달 후 스물여덟의 나이에 스스로 삶을 마감하였다는 점에서 ‘자살노트’로 화자되어 왔다(Michael Billington 6월 30 *Guardian*). 작가의 마지막 여로를 지켰던 친구 데이비드 그레이그(David Greig)가 회고한 것처럼, 이 작품은 집필 당시 심한 우울증을 앓고 있던 작가가 ‘새벽 4시 48분 잠시 의식이 명료해지는 시간에 자신의 내면의 풍경을 기록한 것’(xvi)으로 볼 소지가 다분하다. 작가 스스로도 이 극이 “리얼리티와 상상의 다른 형태들을 구별하는 기제가 완전히 사라져 생사와 꿈을 분간할 수 없는 때 사람의 마음에 무엇이 일어나는 지에 대해 그리고 신경 쇠약에 관한 것이다”(It’s about a psychotic breakdown and what happens to a person’s mind when the barriers which distinguish between reality and different forms of imagination completely disappear, so that you no longer know the difference between your waking life and your dream life. 111-12)고 말한 것처럼, 글쓰기는 인물의 분열된 의식을 통해 실천되고 있다. 그 점에서 이 작품은 단순한 ‘자살 노트’로 혹은 ‘작가의 죽음에 대한 편집증적 집착을 제의화한

것'(Sonsini 128)이라는 논의에서 나아가 표현 불가능한 마음이라는 영역을 담아 낸 글쓰기라는 점에 주목해볼 수 있을 것이다.

그레함 손더스(Graham Saunders)가 케인과의 일련의 인터뷰들을 통해 확인한 것처럼, 이 작품은 작가가 1998년 1월에 쓰기 시작하여 1999년 죽기 몇 달 전까지 각고의 노력을 기울여 완성한 작품이다. 이 작품에 이르러 비로소 작가는 『갈망』의 아이디어와 주제를 고수하면서 언어의 실험을 시도하여, 마침내 형식과 내용을 일치시키는데 성공하였다(2002 112)고 말한 바 있다. 『갈망』 이전의 전작들이 자연주의 양식에 토대를 두고 아르토 식의 육체적 체험을 통해 관객의 의식을 도발했다면, 작가는 『갈망』과 『4.48 사이코시스』 두 작품을 통해 글쓰기의 퍼포먼스화, 공간에 대해 글쓰기, 자아에 대해 글쓰기 방식의 코라-그래피적 글쓰기로 전환한다. 『갈망』과 『4.48 사이코시스』에서의 글쓰기의 차이를 살펴보자면, 『갈망』은 반복, 병치, 질문, 머뭇거리는 대답 등의 수사적 기법과 시적이고 음악적인 몽타주를 교직하면서 상황을 구축하는 가운데 정서적 교감으로 관객과 소통을 하였다고 할 수 있다. 한편, 『4.48 사이코시스』는 그레이그의 지적처럼 “희곡의 개방된 형식이 관객이 들어오도록 허용하고 그 안에 있는 자신들을 인식하게”(It's a mind that the plays' open form allows the audience to enter and recognize themselves within xvii) 하는 데서 『갈망』과 차이를 보여준다. 즉, 독백이나 의식의 흐름과 같은 기존의 서사는 마음을 주체의 공간으로 삼아 매끈한 선형적 서사를 구성하였다. 한편, 과학 기술을 수용한 20세기의 각종 매체는 실제보다 더욱 사실적으로 대상을 묘사하는 데서 나아가 가상현실을 만들어내기까지 한다. 이제 연극은 ‘현장성과 직접성이라는 고유의 특질을 전경화하여 자신만의 영역을 내세운다. 그러나 그러한 시도마저도 인위적인 것으로 발각되고 현실의 리얼리티를 포착하지 못하자, 글쓰기는 관객과의 상호작용을 통해 리얼리티를 만들어내려고 하는데 주력하게 된다’(Sugira 25). 『4.48 사이코시스』에서 작가는 ‘공간을 사색하는 자’로서 마음에 대해 이야기 하는 것이 아니라 마음을 보여줌으로써 관객을 마음이라는 내러티브의 공간 안에 끌어들이는 것으로 볼 수 있다.

먼저 현실과 환상의 경계가 와해된 마음의 공간을 보여주기 위해 작가는 기

존의 드라마의 요소인 인물, 사건, 배경을 배제한다. 24번이나 변화하는 목소리는 조형 예술에서처럼 주변 맥락과의 관련 속에서 암시, 연상, 임의적 접촉 등을 통해 관객의 응시와 해석을 불러일으킴으로써 상황을 구성한다. 목소리가 과거와 현재를 오가며 구성하는 마음의 공간은 두 개의 부분으로 나누어볼 수 있는데, 전반부에서 목소리의 주인공은 극심한 우울증을 겪고 있으며, 병원 치료를 받았고, 의사들 중 한 의사에게 의지하였으나 그의 합리주의적인 분석에 대해 인간적인 배신감을 느꼈다는 것, 애인과의 관계에서 극도로 소외감을 느꼈다는 것 등의 일련의 정황을 파편적으로 보여준다. 후반부는 인물이 “백 개의 아스피린”과 “불가리아산 까르베네”를 삼킨 이후 시간이 홀리감에 따라 소멸해가는 의식의 풍경을 펼쳐보인다. 익명의 ‘언어 속을 거닐며’ 상황을 구성하는 것은 관객이다. 해체되고 소외되어가는 세상에서 타자들로부터 자신을 인식하는 것이 더욱 어려워지자 관객은 스스로 그들 자신의 인식, 의식, 진실, 인지 행위의 인물이 된다(Sugira 26). 독자나 관객은 ‘언어 속을 거닐며’, 상황이 “은유가 아니고 직유이며, 은유일지라도 그것의 결정적인 특징은 그게 진짜라는 점”(It’s not a metaphor, it’s a simile, but even if it were, the defining feature of a metaphor is that it’s real. Kane 211)이라는 것을 체험한다. 언어가 상황을 재현하거나 의미를 전달하는 대신 관객이 응시를 통해 인상을 집적하고 지각적 과정을 자극함으로써 스스로 상황을 구성하게 한다.

『4.48 싸이코시스』는 장소나 시간에 대한 언급도 등장인물의 호칭도 없이 침묵을 사이에 두고 일련의 반복되는 질문들로 시작된다. 화자의 계속되는 질문에 대해 청자의 대답이 주어지지 않자 독자와 관객은 청자의 존재에 주목하게 된다.

(아주 긴 침묵)

-그래도 네겐 친구들이 있잖아.

(긴 침묵)

넌 친구들이 많아.  
 그들이 그렇게 하게 하려면 친구들에게 넌 뭘 쥐  
 지지하도록?

(긴 침묵)

넌 뭘 주는데?

(침묵)

-----

(*A very long silence.*)

- But you have friends.

(*A long silence.*)

You have a lot of friends.  
 What do you offer your friends to make them so  
 supportive?

(*A long silence.*)

What do you offer?

(*Silence*)

----- (Kane 205)

극의 시작에서 독자나 관객은 질문하고 대답하는 두 인물의 관계에 주목하게 된다. 그러나 침묵으로 인해 정보가 차단됨으로써 인물들의 관계나 극적 상황은 매우 모호하다. 기존의 드라마에서 대사 사이의 침묵은 인물 사이의 소통의 부재 혹은 드러나지 않는 의도를 함축함으로써 서브텍스트로 사용되었다. 그러나 이곳

에서의 침묵은 의미를 지연하고 모호함을 배가시키는 한편, 독자 혹은 관객에게 주관적 체험을 유도하는 수단이 된다. 즉, 침묵은 일종의 간극의 상황을 만들면서 내러티브의 안과 밖을 연결하며, 부재와 존재를 잇는 특이한 심리적 공간을 구축해낸다. 점차 단축되는 침묵의 시간은 독자나 관객의 주의를 환기시키며 내러티브의 공간 안으로 유도하는 드라마터지로 사용되고 있다. 공연의 경우, 발화자의 일방적인 질문과 청자의 반복되는 침묵은 관객의 관심을 그 순간의 극적 상황으로 몰입하거나 극적 상황으로부터 분리시키는 데 더욱 효과적인 수단이 된다. 레만이 지적하듯이, 특히 “처음 사용되는 “아주 긴 침묵”은 극적 상황에 대한 극단적인 의식을 불러일으키도록 정해져 있다. 침묵은 배우 혹은 배우들을 관객과 결합하고 분리”(At first the “the very long silence” is destined to raise the extreme consciousness of the theatre situation. The silence unites and divides actor and/or actors and spectators. 2007 5)하는 공간이다. “아주 긴 침묵 후”에 이어지는 “그래도”란 단어는 그 과정(관객의 인식)이 이미 시작되었음을 가리킨다(2007 5). 정보가 충분히 주어지지 않는 상황에서 파편적인 정보를 보완하는 것은 배우가 발화하는 맥락에 따라 만들어지는 감성적 효과이다. 화자는 청자에게 의문을 해소하기 위해 질문을 던지는 것이 아니다. 화자의 질문은 “친구가 너를 지지하는데 너는 무엇으로 보답해야지”에 대한 청자의 의식을 환기하려는 의도가 농후하다. 질문이 반복되어도 여전히 침묵으로 일관하는 청자는 관객의 관심을 통해 그의 존재를 강화한다.

작가가 탐색하고 있는 또 하나의 영역은 언어 자체를 퍼포먼스의 자료로 삼는 코라-그래피적 글쓰기이다. 작가는 암시적이고, 신경증적이며, 모호한 마음의 편린들을 무너를 짜 넣듯이 공간 속에 배치하여 내러티브의 풍경을 만들어낸다. 반복되는 침묵, 문법이 뭉개지고 붕괴된 파편적인 단어와 문장들, 단어의 나열과 반복, 문장 사이의 넓고 깊은 공간들, 하나의 단어만을 한 줄에 배치하면서 문장을 연속적으로 수직 배열하거나 숫자를 임의의 위치에 배열함으로써 나타나는 조형적 형태들은 분열된 심리를 시각적으로 전시하는 공간인 셈이다. 수잔 블라테와 버트랜드 코줄(Susan Blattès and Bertrand Koszul)은 이러한 점에서 캐인이

끊임없이 변화하는 공간에 관심을 보인다고 지적하며, 언어의 모호함이 지면과 공간을 사용하는 텍스트적 전략에 의해 강조됨으로써 독자는 공연을 체험하듯이 텍스트를 체험하고, 언어뿐 아니라 텍스트를 읽게 된다(109)고 주장한다. 이를 통해 블라테와 코줄은 이 텍스트의 독해가 “공간, 움직임, 리듬, 시각적 효과에 민감하며, 결코 선조적일 수 없는 다면적이고, 다층적인 독해가 된다”(109)고 주장한다. 이 같은 전략은 이 텍스트 전체에서 발견되는 글쓰기의 특징으로, 특히 인물이 현실과 환상의 경계 사이에 있는 순간 그 효과가 배가된다. 텍스트의 전반부와 후반부를 가르며 환자의 증세를 나열하는 두 쪽 분량의 임상 보고서가 끝나자 목소리가 바뀌면서 현실과 환상의 경계 사이의 의식의 풍경이 드러난다.

쪽문이 열린다  
황량한 빛

텔레비전이 말한다  
시야 가득히  
눈에 비치는 영혼들

난 이제 아주 두려워

난 사물들을 본다  
난 사물들을 듣는다  
난 내가 누군지 모른다

Hatch opens  
stark light

the television talks  
full of eyes  
the spirits of sight

and now I am so afraid



I'm seeing things  
 I'm hearing things  
 I don't know who I am (225)

약물로 몽롱하던 의식이 돌아오자 화자는 눈을 뜬다. “몸과 결혼하지 않은 영혼”(body and soul can never be married, Kane 212)은 “쪽문을 열 듯이” 눈꺼풀을 열어 스며들어오는 “황량한 빛”을 맞는다. 다음 순간 인물은 “말을 하고 있는 텔레비전”과 자신의 얼굴을 관찰하고 있는 “시야 가득히/ 눈에 비치는 영혼들”을 본다. 화자의 의식이 대상을 지각하는 방식은 크리스테바가 이야기하는 언어 이전의 코라(chora)의 단계와 유사하다. “쪽문이 열린다”와 “황량한 빛”, “텔레비전이 말을 한다/시야 가득히/ 눈에 비치는 영혼들”의 체험은 형상화와 인지에 앞선 “음성 또는 신체 근육의 리듬과 유투만이 허용된”(크리스테바 27) 분절된 코라의 상태에서 갖게 되는 지각적 체험이다. 이성적 판단과 인식이 불가능한 상태에서 화자는 의미와 상징을 만나기 전 대상의 물질성을 ‘보고 들으며’ 지각할 뿐이다. 여기서 캐인은 언어를 시청각적 질감을 지닌 오브제로 전시하는데, 오브제가 된 언어는 화자로부터 떨어져 나와 장면에 속하게 된다. 언어는 퍼포먼스의 자료이며 동시에 이지적 공간을 구성하는 전시물이 되고 있다고 할 수 있다. 부호 없이 이어지는 문장과 문장, 단어와 단어 사이의 간격은 의식의 움직임, 리듬, 그 안에 놓인 시간과 공간의 거리를 내포한다. 이러한 글쓰기는 독자의 지각적 체험을 독려하는 한편, 일차적 독자인 배우가 연기로 표현할 때 혹은 다른 매체를 통해 그 소통 방식을 공유할 때 더욱 활성화된다. 대사를 연기함에 있어 배우는 인물과 언어를 재현할 수 없다. 대신, 재현의 한계를 벗어던짐으로써 배우의 몸과 연기는 다양한 표현 가능성을 탐색하게 된다. 이와 같이 『4.48 싸이코시스』는 ‘제노 텍스트’로서 “매우 연극적인 텍스트”(eminently theatrical text, Blattès and Koszul 109)라는 점에서 역설적이다. 과편적인 대사와 분절된 경험은 “희곡의 많은 공연 가능성”(the play's many performance possibilities 110)을 내포하게 된다.

드라마가 삶을 재현할 수 있다는 것에 대한 불신과 드라마 없이도 연극이 가

능하다는 회의는 언어를 인물로부터 해방시킨다. 코라-그라피적 글쓰기는 언어를 자아로부터 분리해냄으로써 자아의 분열을 실현하는 동시에 관객으로 하여금 자아를 재구성하게 하는 특이한 경험을 제공한다. 즉, 언어는 시간과 공간의 부재, 파편적인 언어, 모호한 의미는 인물의 존재를 지우고 유보한다. 언어는 등장인물을 구성하지 못한 채 그 자체로서 생명력을 갖고 요동하는 듯이 보인다. 그러나 이러한 과정에서 언어는 인물의 다양한 면모를 그물을 짜듯이 풀라쥬처럼 엮어낸다. 등장인물은 미리 만들어져 제시되는 것이 아니라, 언어를 통해 지각을 활성화함으로써 관객 스스로 구성하게 된다. 블라테(Blattès)는 이러한 글쓰기가 오히려 등장인물의 존재를 역설적으로 증명한다고 주장한다. 즉, 그는 코라-그라피적 글쓰기가 기존의 드라마가 등장인물을 제시하는 것보다 더욱 효율적인 방식으로 “등장인물의 생명력을 훼손하기보다는 오히려 강화하고 있다”(this reinforces rather than undermines their vitality. 79)고 본다. 블라테가 주장하는 등장인물의 생명력이란 부정의 부정의 법칙을 통한 발전적 모델과 다르지 않다. 한편, 그리츠너(Karoline Gritzner)는 이와 같은 언어적 구성물로서의 등장인물의 자아야말로 자율적인 주체가 환상에 불과하다고 백안시하는 포스트모던적 인식에 맞선 인식론적 반격이라고 주장한다. 즉, 그는 아도르노와 크리스테바의 관점을 전유하면서 미학적 원리가 지배하는 세계를 만들어내기만 한다면, 극장 공간은 주체적 자유를 실현할 수 있다(331)고 강조하고 그 가능성을 『4.48 사이코시스』를 통해 확인한다. 즉, 그리츠너는 『4.48 사이코시스』가 “언어의 풍경 혹은 언어의 겹들로 만들어진 목소리를 위한 연극”(play for voices rather than characters, language ‘scapes’ or layers 336)이라고 주장한다. 그리고 그 속에서는 주체성이 제거된 것이 아니라, 주체성이 “자아가 더 이상 의미를 담아내는 용기이거나 혹은 의미를 직접 실행하는 대행자가 아니라, 언어, 공간, 움직임의 효과로서 구성된 것이라는 도전적인 명제와 대면하고 있다”(one is confronted with the challenging proposition that the self is no longer a direct agent of, or vessel for, meaning, but is constituted as an effect of language, space and movement 336)고 확인한다. 그리츠너의 주장에 따르면, 이 희곡은 작가의 내면의 독백을 넘어 예술적 원

리가 지배하는 구성물로서 말과 움직임, 공간을 내포한 언어를 자료로 삼아 자아의 문제를 진지하게 제기하고 있는 것이다. 자아의 문제를 거론하는 방식에 있어 코라-그라피적 글쓰기는 예술적 전략과 동의어로 간주할 수 있다.

『갈망』과 더불어 『4.48 사이코시스』에서 확인할 수 있는 코라-그라피의 보다 생산적인 가능성은 그것이 단순히 글쓰기의 전략에 머물지 않고, 관객이 인물의 자아를 구성하고, 지각하는 가운데 타자에 열린 의식을 갖게 한다는 점이다. 이제까지 플롯을 대신해 『4.48 사이코시스』의 텍스트를 전개한 것은 스물네 번 목소리가 바뀌며 전개되는 파편적인 담화들이었다. 언어가 인물을 재현하던 이전의 기능에서 떨어져 나와 ‘나’의 목소리로 지금-이곳의 상황을 가지고 독자나 관객과 직접 소통하면서 관객은 목소리가 수행하는 행위의 대상이 된다. 언어를 통해 자아를 재구성하고 있으며, 관객의 인식을 통해 자아의 재구성이 실현된다는 사실은 이 극의 의도가 궁극적으로 관객과의 소통에 있다는 사실을 함축한다. 특히 ‘언어의 풍경들’과 ‘언어의 겹들’이 구성하는 자아의 면모는 재현 불가능한 과거의 기억과 경험, 느낌의 편린들을 불러내어 들추는 데 효율적이다. 분열된 내면의 파편으로서 대사는 관객을 향해 있다. 인물의 대사는 모놀로그가 아니다. ‘나’의 이야기를 들으며 행위를 지켜보는 ‘너’로서의 관객은 ‘내러티브의 풍경 속을 함께 거니는’ 동참자이다. 이제 ‘나’의 마지막 순간을 동행하는 관객은 ‘내가’ 쓰는 마지막 역사의 증인이 된다.

검은 눈이 내린다.

죽음 안에서 당신은 나를 붙잡는다  
절대 놔주지 않고

난 죽으려는 욕망이 없어요  
자살하려고 했던 적이 없었다고요

사라지는 날 봐요  
날 봐요

사라지는

날 봐요

날 봐요

내 마음 밑바닥에 붙어있는 얼굴은 내가 한 번도 만나지 못한 내 자신이에요.

커튼을 열어주세요

-----

Black snow falls

in death you hold me  
never free

I have no desire for death  
no suicide ever had

Watch me vanish  
watch me

vanish

watch me

watch me

It is myself I have never met, whose face is pasted on the  
underside of my mind

please open the curtains

----- (Kane 244-45)

“검은 눈이 내린다/ 죽음 안에서 당신은 나를 붙잡는다/ 절대 놔주지 않고”에서 암시와 유추를 통해 시각적으로 지각되는 것은 눈꺼풀이 내려앉으며 스며드는 어둠과 어둠의 나락으로 빠져드는 혼미한 의식의 풍경이다. “안에서”, “붙잡는다”, “놔주지 않고서”의 단어들은 촉각의 감각으로 죽음의 진행을 관객에게 지각의 체험으로 전한다. 그리츠너가 표현하듯이, 이 마지막 대사는 그 동안 “집적되어 온, 말없는 고통이 연극적으로 폭발”(theatrical explosions of the ‘accumulated, speechless pain 340)하는 순간이다. 이어 사그라져 가는 자아를 대신해 관객의 시선을 붙잡는 것은 단어와 문장 사이의 빈 공간 속에서 드러나지 않은 채 관객을 향해 있는 ‘나’의 몸이다. 반복되는 “나를 봐요”라는 말은 청각적 오브제로 관객의 응시를 사라져 가는 순간의 자아에게로 집중시킨다. 이 같은 마지막 순간은 주체의 제거를 극화하면서 동시에 그러한 사실을 거부하도록 하는 다중적 의도를 내포한다. 관객이 타인의 내면의 의식을 들여다봄으로써 타자에 대한 각성을 하게 된다는 점에서 이 극의 도덕적 측면은 한층 강화된다. 이러한 맥락에서 레만이 제기한 “포스트드라마 연극에서 텍스트는 관객을 증인으로 변모시키고 책임의 경험을 촉구하는 예술적 전략의 부분이 된다”(Text in postdramatic theatre becomes part of an artistic strategy which transforms the spectator into a witness and calls up an experience of responsibility. 2007:53)는 사실은 확인되고 남음이 있다. 관객을 구경꾼에서 증인으로 변모시키고, “전통적인 공포와 연민의 자리에 의식과 책임”(In the place of traditional fear and pity: awareness and responsibility. 2007: 53)을 부과하는 것이다. 『4.48 사이코시스』의 마지막 장면은 타자의 죽음을 관객에게 목격하게 함으로써 그에 대한 의식과 책임을 환기시키고 있다는 점에서 도덕적이며 정치적인 진술로 간주될 수 있다. 요컨대, 이 작

품이 독자와 관객과 소통하는 것은 하나의 이야기가 아니다. 그것은 타인의 존재에 대한 각성이다.

#### IV. 나가기

90년대 중반 이후 등장한 ‘도발적 연극’의 범주에서 거론되는 젊은 작가들 대부분은 국가의 지원을 받으며 로얄 코트(Royal Court), 소호(Soho), 부쉬(Bush), 트래버스(Traverse) 등의 극장의 워크숍을 통해 입문하였다. 이 같은 사실은 이들의 글쓰기가 연극이 이루어지는 현장에서 공연과 밀접한 관련을 맺으며 상호 영향을 미치는 환경 속에서 발전하고 성취되었다는 사실을 입증한다. 이는 90년대 중엽 이후의 영국의 사회, 문화 현상과 함께 이들 젊은 작가들의 글쓰기의 중요한 특징을 이루는데, 이들의 글쓰기를 문학적 성취와 더불어 연극적 형식의 실험과 새로운 글쓰기의 실천물로 볼 수 있는 하나의 근거가 된다. 즉, 이들의 텍스트는 기존의 재현주의를 벗어나 공연의 현장성을 강화하거나 혹은 디지털 미디어와 대중 매체의 재현 방식과 교호하며 글쓰기의 영역을 확장하고 실험한 데서 중요한 의미를 지닌다. 이러한 글쓰기는 ‘새로운 글쓰기’(new writing)로 지칭되어 서구 유럽으로 확산되어 텍스트의 글쓰기 기류를 바꾸고 있는 중이다.

이 글은 글쓰기에 초점을 맞추어 문학의 영역을 기꺼이 벗어나 공연 현장을 통해 확산되고 있는 글쓰기의 방식에 우선 관심을 모아 보았다. 특히, 케인의 죽음 이후 쇠퇴해가는 ‘도발적 연극’이 지닌 한계를 포착하고, 손더스, 파비스, 훈카, 블리커가 새로운 가능성으로 제안하는 다양한 장르의 예술 행위들을 포섭하며 이루어지는 퍼포먼스 글쓰기의 면모를 살펴보았다. 퍼포먼스 글쓰기가 포스트모던 퍼포먼스 연극 혹은 포스트드라마 연극으로 언급되어 온 공연에서 연출가나 안무가들에 의해 시도된 것을 발견하고, 그들의 글쓰기의 특징을 레만의 ‘코라-그라피’란 개념을 통해 확인하였다. 그러나 이들 실천가들의 글쓰기의 문제점이 임의적이고 미학적 성취에 매달리고 있다는 점에 착안하여 본고는 ‘코라-그라피’의

개념과 방식을 ‘글쓰기의 퍼포먼스화’, ‘공간에 대해 글쓰기’, ‘자아에 대해 글쓰기’로 재구성하였다.

캐인의 『4.48 싸이코시스』를 통해 본고는 공연 현장에 밀착하며 다양한 장르를 섭렵할 수 있는 글쓰기의 가능성을 확인하였다. 코라-그래피의 개념과 양식을 빌어 『4.48 싸이코시스』를 살펴본 것은 이 작품에 대한 의미를 분석하고자 한 것이 아니다. 드라마의 재현 방식을 거부한 채 구성된 이 텍스트를 통해 글쓰기의 실천 방식을 살펴보고자 한 것이 본고의 의도라고 할 수 있다. 이를 통해 본고는 동시대 탈경계적 공연에서 퍼포먼스 글쓰기로 활용될 수 있는 코라-그래피적 글쓰기의 가능성을 확인하였다. 이 텍스트가 글쓰기를 통해 현실에서 불신되는 자아와 주체성의 문제를 새롭게 거론하며 관객의 의식을 통해 역설적으로 주체적 자아에 대해 관객의 의식을 환기하고 있는 점은 퍼포먼스 글쓰기의 또 다른 가능성으로 삼을 만하다.

주제어 드라마, 퍼포먼스 글쓰기, 코라-그래피, 포스트드라마 연극, 탈경계적 글쓰기

### 인용문헌

- 패트리스 파비스. 「포스트드라마연극에 관한 고찰들」. 『포스트드라마 연극 미학』. 목정원 역. 서울: 푸른 사상, 2010. 281-311.
- 줄리아 크리스테바. 『시적 언어의 혁명』. 김인환역. 서울: 동문선, 2000.
- Alsom, Ric. “Performance Writing.” *PAJ* 21.1 (1999): 76-80.
- Barnett, David. “When is a Play not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts.” *New Theatre Quarterly* 24.1 (2008): 14-23.
- Billington, Michael. “How do you judge a 75-minute suicide note?” *Guardian*

30 June. 2000. 17 Dec. 2011.

<<http://www.guardian.co.uk/stage/2000/jun/30/theatre.artsfeatures>>.

- Birringer, Johannes H. "A New Europe." *PAJ* 75.25 (2003): 26-41.
- Blattès, Susan, and Bertrand Koszul. "From pate to Stage: Construction of Space in Sarah Kane's *4.48 Psychosis*." Ed. Martin Middeke. *Contemporary Drama in English: Mapping Uncertain Territories* 13 (2006): 101-10.
- Blattès, Susan. "Is the Concept of 'Character' Still Relevant in Contemporary Drama?" *Contemporary Drama in English: Drama and/after Postmodernism* 14 (2007): 69-81.
- Freeman, John. *New Performance/New Writing*. London: Palgrave, 2007.
- Gritzner, Karoline. "(Post)Modern Subjectivity and the New Expressionism: Howard Barker, Sarah Kane, and Forced Entertainment." *Contemporary Theatre Review* 18.3 (2008): 328-40.
- Hunka, George. "Charting the Postdramatic." *PAJ* 30.2 (2008): 124-26.
- Kane, Sarah. *Sarah Kane Complete Plays*. Intro. David Greig. London: Methuen, 2001.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Trans. Jurs-Munby. London and New York: Routledge, 2006.
- . "Word and Stage in Postdramatic Theatre." *Contemporary Drama in English: Drama and/after Postmodernism* 14 (2007): 37-54.
- Malgorzata, Sugiera. "Writing for Postdramatic Theatre." *Theatre Research International* 29.1 (2004): 6-28.
- Morin, Emilie. "'Look Again': Indeterminacy and Contemporary British Drama." *New Theatre Quarterly* 27.1 (2012): 71-85.
- Saunders, Graham. *Love Me or Kill Me*. Manchester: Manchester UP, 2002.
- . "Just a word on a page and there is the drama: Sarah Kane's theatrical legacy." *Contemporary Theatre Review* 13.1 (2003): 97-110.



- Sierz, Aleks. *In-Yer-Theatre*. London: Faber and Faber, 2001.
- "Still In-Yer-Face? Towards a Critiques and a Summation." *New Theatre Quarterly* 18.1 (2002): 17-24.
- "Beyond Timidity?: The State of British New Writing." *PAJ* 81.8 (2005): 55-61.
- Soncini, Sara. "A horror so deep only ritual can contain it: The art of dying in the theatre of Sarah Kane." *Other Modernities* 4 (2010): 116-130.
- <<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/viewFile/695/916>>
- Steve, Earnest. "Psychosis." *Theatre Journal* 57.2 (2005): 298-300.
- Summer, Alric. "Wade in Words." *PAJ* 21.1 (1999): 81-85.

## Chora-graphy as a Performance writing in *4.48 Psychosis*

### Abstract

Choi, Young-Joo

This paper aims to explore the possibility of performance writing which increasingly goes beyond the dramatic writing and turns toward cross-boundary writing for intermedia performance these days. In particular, Lemann's concept of chora-graphy related with a series of his arguments about post-dramatic theatre will be observed, as well as the development of performance writing since the European avant-garde.

Based on these, this paper will consider the re-construction of chora-graphy as a strategy for cross-boundary writing specifically: performing writing, writing for space, and writing for the self depending on a series of Plato's chora, Kristeva's chora, and Lehmann's chora-graphy. With deliberation, post-dramatic theatre can only hold the aesthetic criterion; this paper has chosen Kane's *4. 48 Psychosis* to demonstrate how chora-graphy can be used for the playwright's work.

As Kane's *4.48 Psychosis* reveals itself as a mental space, the chora-graphy here corresponds with mapping the space of awareness in lieu of the development of the situation. The reader's experience is close to be 'wading in words' or 'sitting in the narrative landscape' which are transience and ambiguous, and are in flux as the words are situated in the mental space. In this process, the reader or the spectator is not simply spectating the other's experience, but they are accompanying them as if 'they are the other face which is pasted on the underside of the mind'.

Key Words drama, chora-graphy, cross-boundary writing, performance writing,  
postdramatic theatre,

최영주(단독연구)

동국대학교

논문투고일: 2월 29일

논문심사일: 3월 5일 ~ 27일

게재확정일: 4월 10일