

새로운 정치다큐멘터리 연극의 가능성

—밀로 라우의 <동정심-기관총 이야기>를 중심으로*

이은희 (고려대)**

I. 다큐멘터리 연극과 새로운 리얼리즘 논쟁

60년대 초반 서독의 연극무대에 새로운 물결이 등장한다. 바로 비유극, 기록극, 비판적 민중극이다. 수십 년간 개인적인 문학적 연극과 부조리 연극이 지배하던 자리에 이제 현실의 구체적인 문제들이 들어서게 된 것이다. 이러한 정치극의 역사는 다시금 바이마르 시대의 에르빈 피스카토어 Erwin Piscator, 베르톨트 브레히트 Bertolt Brecht, 외된 폰 호르바트 Ödön von Horváth, 마리 루이제 플라이서 Marie Luise Fleisser의 연극적 구상으로 소급된다. 특히 독일 다큐멘터리 연극은 바이마르 공화국 시절 피스카토어와 그의 드라마투르그 그룹에 의해 만들어진 모델로부터 비롯되었다고 할 수 있다.¹⁾ 이러한 정치극의 선구자들의 구상을 기반으로 1960년대 젊은 작가들은 다시금 현실의 사회적, 정치적 문제에 관심을 돌리게 된다. 이러한 전환점에서 발치는 다음과 같이 말하고 있다.

연극에서 가장 중요한 것은 공공성이다. 연극에서는 문제들이 명확하게 표현될 수 있다. 그렇다. 우리 모두 이 순간은 불행한 일들에 대해서도 웃을 수 있는 자유를 누린다. 연극은 막 강한 권력에 대처할 수 있는 인간의 훌륭한 작업이다. 우리 모두가 함께 정치적으로 무엇을 했는지, 무엇을 상실했는지, 그것을 우리는 연극에서 목격자로서, 전문가로서 그리고 당사자로서 관람할 수 있다.(Walser 1965, 68).

60년대 드라마의 정치화 경향 가운데 하나인 기록극 역시 정치적 주제를 중심적으

* 이 논문은 교육부 및 한국연구재단 대학 인문역량강화(CORE) 사업에 의해 지원되었음.

** 고려대학교 CORE 사업단 연구교수.

1) 더 나아가 피스카토어는 1962년 프라이에 폴크스뷔네 극장장으로 부임한 다음 즉기 전 4년 동안 『대리인』, 『로버트 오펜하임 사건』, 『수사』를 무대에 올리며 기록극 모델을 더욱 발전시켰다.

로 무대에 올랐다. 로프 호흐후트 Rolf Hochhuth, 하이나르 키프하르트 Heinar Kipphardt, 페터 바이스 Peter Weiss 등의 작가들은 다큐멘터리의 신빙성을 토대로 관객들에게 시대의 문제들을 극장에서 대면시키고자 했고, 무대를 최근 과거사의 중대한 주제가 다루어지는 연단으로서 활용하고자 했다.²⁾ (Vgl. Simhandl 2001, 299f.).

밀로 라우 Milo Rau의 새로운 다큐멘터리 연극은 이러한 독일연극사에서 기록극의 전통 가운데 있다. 그의 다큐멘터리 연극은 최근 독일어권 연극무대에서 부상한 새로운 리얼리즘 연극에 대한 논쟁과 맥을 같이 하는데, 이러한 논쟁은 포스트모던적 연극에 대한 염증과 비판으로부터 시작되었다고 할 수 있다.³⁾ 이러한 논쟁에 따르면 연극은 수십 년 동안 재현의 불가능성에 대해 연극의 수행성을 강조하는 포스트드라마적 형태로 대응해 왔다. 베른트 슈테게만 Bernd Stegemann은 이에 대해 『연극비평 Kritik des Theaters』(2013)에서 포스트드라마 연극에서 미메시스와 의미는 자기관여성과 수행성으로 대체되었으며, 현실은 단지 시뮬라시옹으로 나타날 뿐이다 라고 말하며, 신자유주의적 자본주의와 포스트모던 미학의 연관성을 지적한다. 이와 같이 그는 포스트드라마적 연극의 한계성을 비판하고, 연극의 비판적 능력을 다시 불러일으켜야 한다고 주장한다. 더 나아가 그의 『리얼리즘 찬미 Lob des Realismus』(2015)는 볼프강 앵글러 Wolfgang Engler, 토마스 오스터마이어 Thomas Ostermeier, 밀로 라우 Milo Rau, 카트린 뢰글라 Kathrin Röggla, 니콜레 그로네마이어 Nicole Gronemeyer 등 수많은 학자, 연극인, 작가가 참여한 새로운 리얼리즘 논쟁을 본격화시켰다.⁴⁾ 새로운 리얼리즘 논쟁에 따르면 신자유주의적 자본주의의 시대, 사회적 현실은 다시금 연극의 대상이 되어야 하고, 이때 연극의 새로운 관심은 세상을 변화시키기 위해, 다시 인간의 사회적 삶을 현실적으로 묘사해야 한다.

2) 독일어권 기록극에 대한 국내 연구는 서지영의 『한국 무대의 독일 기록연극』과 황성근의 『기록문학과 저널리즘의 상관성 연구-독일 기록극을 중심으로』가 있다. 전자에서는 독일기록연극의 한국수용사를 먼저 다루고 한국무대의 기록극 공연과 쟁점들에 대한 논의를 펼친다. 후자에서는 기록극과 저널리즘의 영향사를 연구하고 기록극과 저널리즘의 상관성 그리고 기록극과 저널리즘의 효과와 기능을 밝히고 있다. 하지만 최근 독일의 새로운 리얼리즘이나 밀로 라우의 다큐멘터리 연극에 대한 연구는 아직 존재하지 않는다.

3) 포스트드라마 연극에 대한 비판은 다음의 글을 참조하시오. Engler, Wolfgang(2017): Es geht (wieder) um Realismus; Röggla, Kathrin(2017): Negativer Realismus; Gronemeyer, Nicole/Stegemann, Bernd(2017): Vorwort, in: Gronemeyer, Nicole/Stegemann, Bernd(2017)(Hg.): Lob des Realismus-Die Debatte, Theater der Zeit, Berlin.

4) 이러한 논쟁의 결과가 2017년 『리얼리즘 찬미-논쟁 Lob des Realismus-Die Debatte』로 출간되기도 했다.

그럼, 왜 또다시 리얼리즘 연극인가? 어찌 보면 낱아빠지고 진부하게 들리는 리얼리즘이란 도대체 무엇이며, 파편화된 개인들이 무제한적 경쟁구도에 내맡겨지고, 사회적 심급의 어떠한 기관도 이것을 책임지지 않는 신자유주의의 자본주의 사회에서 이러한 새로운 리얼리즘 연극은 과연 어떠한 과제를 또는 기능을 짊어질 수 있을까?

이러한 독일어권 연극의 새로운 리얼리즘 논쟁과 문제의식을 배경으로 본 논문에서는 새로운 리얼리즘 연극의 선두주자로 평가되는 밀로 라우의 다큐멘터리 연극의 특성과 재연 Reenactment 기법 그리고 밀로 라우가 말하는 새로운 리얼리즘이 무엇인지 알아보고자 한다. 또한 새로운 리얼리즘 연극의 실례로서 2016년 베를린 샤우뷔네에서 초연한 밀로 라우의 연극 <동정심-기관총 이야기 Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs> 분석을 통해 현실과 허구의 콜라주, 멀티미디어를 활용한 메타연극 그리고 유럽의 동정문화와 냉소적 휴머니즘의 한계성을 조명하고자 한다. 이로써 오늘날 조망할 수 없고, 묘사 불가능하며, 구조화된 무책임의 시대에 리얼리즘 연극의 의미와 가능성을 타진해 볼 것이다.

II. 새로운 다큐멘터리 연극과 재연 기법

II.1. 밀로 라우의 다큐멘터리 연극

스위스 베른 출신의 밀로 라우 Milo Rau(1977-)는 취리히, 파리, 베를린에서 독문학, 로만어문학, 사회학을 공부한 후 여러 신문사와 잡지사, 특히 2001년부터 노이에 취리히 차이퉁 Neue Zürcher Zeitung에서 언론인으로 활동했다. 2002년 대학을 졸업한 후에는 드레스덴 국립극장, 베를린 막심 고리키 테아터, 취리히 테아터 하우스 게스너알레 Theaterhaus Gessnerallee에서 작가와 연출가로 작업했다. 그는 2009년 정치연극의 한 방식으로 재연 Reenactment 기법과 더불어 유럽 연극계에 갑자기 등장한다. 그의 이름을 처음 알린 작품은 <차우세스쿠의 마지막 날들 Die letzten Tage der Ceaușescu>로 이것은 아비뇽 페스티벌에 초대되기도 했다.⁵⁾

이러한 예술작업 이외에 저널리스트와 학자로서 활동하고 있는 밀로 라우는 2007년 학문적 연구를 토대로 정치적 살해 국제 연구소 International Institute of political

5) Wahl, Christine, Milo Rau: Porträt, in: <http://www.goethe.de/kue/the/pur/iipm/deindex.htm>

Murder를 창립한다. 『재연의 미학 Ästhetik des Reenactments』라는 논문으로 박사학위를 받은 그는 이러한 활동을 통해 이론과 실천의 상호적 결실을 맺고자 한다. 그에 따르면 IIPM의 목표는 재연이라는 영역에서 연극, 영화, 조형예술 간의 밀도 있는 상호 교류와 이를 이론적으로 성찰하는 것이다.⁶⁾ 오늘날 밀로 라우는 파격적인 주제와 형식으로 관객과 제도권에 생산적으로 도전함으로써 독일어권 연극계에서 많은 논쟁을 불러일으키는 정치극의 대표자에 속한다고 할 수 있다.

밀로 라우는 <차우세스쿠의 마지막 날들>이라는 공연으로 독일어권 연극에서 다큐멘터리 연극을 정치적 차원으로 확장시켰다. 그는 동료인 지몬 아이젠링 Simone Eisenring과 함께 실제 역사적 사건을 예술적으로 재구성하는 재연을 효과적으로 무대 영역으로 차용했다. 어린 시절 텔레비전에서 본 루마니아 독재자 부부인 니콜라에와 엘레나 차우세스쿠 Nicolae und Elena Ceaușescu에 대한 소송과 처형 장면에 충격을 받았던 밀로 라우는 실제 비디오 녹화를 다시 보고 1989년 크리스마스 때 있었던 이 역사적 사건을 재연 기법으로 재창조한다. 이 공연은 많은 논란을 불러일으켰는데 몇몇 비평가의 그의 새로운 다큐멘터리 연극에 커다란 혁신적 잠재력을 인정하기도 했다. 하지만 익숙하지 않은 미적 리얼리즘은 몇몇 비평가들을 당혹스럽게 했고, 그들은 역사적 소송을 영화로 기록해 놓은 듯한 공연의 가치에 의문을 제기했다. 그러나 소송의 비디오 녹화 필름이 단지 공간의 작은 단면만을 보여주었던 반면에 라우는 상세한 조사 작업을 통해 수많은 디테일을 재구성낼 수 있었다. 따라서 이러한 공연의 가치는 다음과 같은 그의 말에서 찾을 수 있을 것이다. “그것들[역사적 사건] 무대로 가져와서 그것이 예술적 사건이 되는 순간, 관객에 의해 다시 관찰가능하게 된다.”⁷⁾ 구체적인 조사와 가능한 한 정확한 디테일의 재창조를 통해 트라우마의 핵심에 다가가는 것, 그것이 바로 그의 작업에서 중요한 원동력이라 할 수 있다. 하지만 그의 예술의 핵심은 표층적인 사실성이 아니라 진실이다. “기술적인 측면에서 진실이 아니라” “진실과 반복”(Ebd.) 그리고 실제 상황을 복구해서 가시화하는 것이다.

2011년에 초연된 <증오 라디오 Hate Radio>는 2012년 베를린 연극페스티벌 테아터 트레펜Theatertreffen에 초청되어 대중적으로 알려진 작품이다. 이 연극은 1994년 루안다의 대량학살을 다루고 있다. 이때 다수와 후투가 4월 6일부터 3개월 동안 소수와 투치의 4분의 3에 해당하는 백만 명의 사람들을 학살하는 사건이 일어난다. 그러나 이

6) <http://international-institute.de/about-iipm/>

7) Zitiert nach C. Wahl 2015.

작품은 살해와 학살 자체를 묘사하지 않는다. 그 대신 1990년대 루안다에서 대중적인 라디오 방송국이었던 프로파간다 방송 RTLM의 한 시간짜리 프로그램을 제작해 보여 준다. 연극이 시작하면 무대 위에 기분이 좋은 4명의 진행자가 유리로 된 스튜디오 안에 앉아있다. 그들은 팝음악을 틀어주면서 종종 이웃에 사는 투치를 ‘바퀴벌레’로 폄하하고 후투 시청자들에게 그들을 죽이라고 선동한다(Vgl. Christoph 2015, 2). 밀로 라우는 루안다 배우들과 함께 RTLM의 한 시간짜리 방송프로그램을 재구성하는데 아이러니하게도 이들 배우들 모두 학살로 인해 가족들을 잃은 사람들이었다. 먼저 연극의 시작과 끝은 희생자의 관점에서 쓰인 보고형식으로 선동 방송프로그램을 감싸고 있다. 본 연극에서 네 명의 배우들은 시청자들에게 팝송 중간 중간 가벼운 농담과 잔혹한 학살을 부추기는 적나라한 인종이론을 들려준다. 이것은 실제 방송을 그대로 재연한 것이 아니라, 극단주의 잡지의 텍스트, 기존 방송프로그램, 증인들의 발언을 발췌하고 콜라주해서 보여준 것이다. 과정을 분석하고 배열하려는 다른 정치극과는 달리 라우는 의식적으로 해설을 포기하고 재연을 통해 역사적 사건을 그냥 보여줄 뿐이다. 이러한 정치다큐멘터리 연극은 광범위한 조사활동을 전제로 한다. <증오 라디오>를 준비하기 위해 그는 루안다에서 50명의 증인들과 각각 5-6시간씩 인터뷰를 하기도 했다.

또한 밀로 라우는 역사적 사건의 예술적 재생산에서 각각의 주제에 맞는 형식을 매번 발굴해 낸다. 이러한 형식으로 재판, 방송프로그램, 아고라, 연설, 독백 등이 있다. 예를 들자면 2012년 베를린 테아터 디스카운터 Theaterdiscounter 극장에서 공연된 <브레이빅의 진술 Breiviks Erklärung>은 법정 진술의 형식으로 진행되었다. 라우는 2012년 4월 노르웨이 우익테러리스트이자 대량 학살범인 안데르스 브레이빅이 오슬로 법정에서 했던 변론을 터키 태생의 독일 배우인 자샤 조이단 Sascha Soydan으로 하여금 무대에서 낭독하게 한다. 그녀는 껌을 씹으면서 천천히 객관적으로 브레이빅의 유럽독립선언문을 낭독한다. 여기에서 77명을 잔인하게 살해한 브레이빅은 전혀 악마적으로 보이지 않는다. 이러한 체현방식은 오히려 고전적인 체현방식에서 벗어난 것으로 거리감의 기법을 통해 브레이빅을 오히려 탈악마화시키고 탈연극화시키고 있다. 이때 거리감은 살인마 브레이빅의 성별을 여성으로 바꾸고, 특별한 사이코패스가 아니라 평범한 젊은이의 모습을 통해 발생한다. 이로써 우익테러리스트이자 살인마로서 미디어가 창출한 브레이빅의 악마적 이미지는 완전히 사라지고, 평범하고, 수줍고, 보수적인 기독교인이자 유럽의 보통 청년인 브레이빅이 등장한다. 이를 통해 이미 평범한 유럽인들이 확고하게 자리 잡은 우익 국수주의적 담론에 연루되어 있음을, 유럽인들의 뿌리 깊

은 인종주의적 사고체계를 폭로하고 있는 것이다. 유럽의 무의식적 인종주의에 대한 고발로 인해 이 공연은 베를린 초연을 앞두고 바이마르 독일 국립극장에서 시사회가 예정되어 있었지만 바로 직전에 갑자기 취소되었고, 사설영화관으로 옮겨 공연되기도 하였다(Vgl. Pilz 2013, 152f.).

그밖에도 스위스 외국인 참정권 도입운동의 일환으로 2010년에 공연된 <변화의 도시: 민주주의, 나는 그대가 그리다 City of Change: I'm missing you, Democracy>, 푸틴 치하의 억압적인 러시아 문화정책을 다루는 <모스크바 재판 Die Moskauer Prozess>(2013), 콩고의 집단학살에 대한 <콩고 재판소 Kongo Tribunal>(2015), <내전 The Civil Wars>, <암흑시대 The Dark Ages>, <제국 Empire>의 시리즈로 구성된 <유럽 3부작 Europa Trilogie>(2014-2016), 벨기에의 아동성애자이자 연쇄살인범 마르크 뒤트루 Marc Dutroux의 사건을 다루는 <5개의 소품 Five Easy Pieces>(2016) 등이 있다.

II.2. 재연기법과 새로운 리얼리즘

밀로 라우의 새로운 리얼리즘 연극은 그의 현실사회와 정치에 대한 관심과 행동주의자로서 그의 이력으로부터 비롯되었다. 90년대 말 연출가로서 작업을 시작했을 때 그는 순수한 행동주의자였다. 그는 세르비아, 프랑스, 라틴아메리카, 러시아 행동주의 자들과 함께 공적 분야의 사유화와 그 당시 난민정책에 반대하는 대규모 시위를 조직했다. 또한 파리에서 부르디외에게 사사했으며, 레포터로 활동하면서 일종의 현실 찾기에 몰두했다. 그는 직접 사태를 보고, 면대면으로 그것을 묘사하고 투쟁할 수 있는 현장을 찾아다녔다. 이를테면 아프리카, 라틴아메리카, 러시아로 가서 오늘날 전지구를 집어삼킨 자본의 공간과 자본주의의 악몽과 이에 대항하는 희망을 묘사하는 “글로벌 리얼리즘” 작업을 했다(Bossart/ Rau 2015, 27).

그럼, 글로벌 리얼리즘이란 무엇인가? 밀로 라우에 따르면 그것은 헤겔적 의미에서 비역사적 시대인 오늘날 이에 대한 반성을 근거로 한다. 헤겔의 의미에서 비역사적이란 기준점으로서 인간과 인간의 역사가 경제학자의 계산에서 사라져버린 것을 말한다. 즉 인간이 중심이 아니라 자본의 논리가 인간을 포획해 버린 시대인 것이다. 이러한 맥락에서 글로벌 리얼리즘에 대한 그의 인식은 강대국들이 주도하는 신자유주의와 글로벌리즘의 은폐된 지배논리와 지배전략에 대한 자각을 포함한다. 이는 강대국과 제3세계 그리고 중심과 주변부의 거대한 격차와 피리가 보편화된 행성에 우리가 현재 살

고 있으며, 서양인들이 오늘날 누리는 부가 어디로부터 왔는가에 대한 자각이다. 유럽 연합은 아프리카, 중동, 중국, 전 소비에트연방에 있는 부패한 파트너들과 함께 비인간적이고 수백만 명의 희생자를 요구하는 전지구적 경제 전략을 추구하고 있으며, 이로 인해 매순간 우리 행성에서 한 아이가 전지구적 경제정책의 직접적인 결과로 죽어가고 있다고 그는 말한다. 따라서 전 세계의 불안과 동요, 수백만의 난민은 바로 이러한 강대국들의 부의 조건이자 동시에 결과인 것이다(Vgl. Ebd. 29).

II.3. 재현과 재연

이러한 현실인식을 바탕으로 밀로 라우는 자신의 예술작업에서 현실을 포착하는 수단으로 리얼리즘을 선택한다. 하지만 그에게 근본적으로 리얼리즘은 미적방법론으로서 부족하다. 왜냐하면 우리는 현실이 어떠한지 잘 알지 못하며, 그래서 현실을 이해하고 포착하고 묘사하기를 매번 다시 시도해야만 하기 때문이다(Vgl. Ebd. 28). 따라서 그의 예술작업은 혼란스러운 현실을 있는 그대로 받아들이고 이에 대해 완전히 개방적인 태도를 갖는 것을 기본으로 한다. 그의 새로운 리얼리즘 연극은 전통적인 리얼리즘과 달리 현실의 정확한 묘사 *Darstellung*를 목적으로 하지 않는다. 또한 전통적 환상드라마처럼 희곡텍스트와 인물을 재현 *Repräsentation*하는 것이 아니다. 즉 어떤 실재를 묘사하는 것이 아니라 묘사, 묘사과정, 이로부터 발생한 상황 자체가 실재인 것이다. 새로운 리얼리즘은 조정할 수 없는 어떤 상황을 예술적인 방식으로 창조해 내는 것이다. 예를 들어 <콩고 재판소>에서처럼 정글 속의 법정이라든가, <증오 라디오>에서처럼 무대 위의 학살선동 라디오 방송이라든가, <변화의 도시 City of Change>에서처럼 외국인 참정권 도입을 위한 정치적 정당 등을 말한다. 이러한 모든 연극적 상황은 예술이라는 틀 속에서 이루어지는 실제 상황이다. 이로써 실제의 모든 결과가 참가자들에게 달려있는, 도덕적, 정치적, 존재론적으로 열린 상황이 발생한다.(Vgl. Ebd. 28) 따라서 리얼리즘적 예술가는 지시를 하고 가르치는 자가 아니라, “사고 과정을 조직하는 자”(Ebd. 31)라 할 수 있다.

그는 고전적 악의 속성을 실현하는 글로벌 시스템에서 휴머니스트의 역할을 하고자 하지 않는다. 오히려 리얼리즘적 예술가는 이러한 악을 가시적으로 만들고 예술이라는 의식을 통해 이를 보여주어야 한다. 따라서 라우에 의하면 리얼리즘 예술의 중심과제는

무의식적인 행위를 의식적인 것으로, 이로써 도덕적, 정치적으로 의심스러운 것으로 만드는 것
 ein unbewusstes Tun zu einem bewussten und damit moralisch und politisch fragwürdig zu
 machen.(Ebd. 31)

이다. 리얼리스트는 사람들이 보고 싶어 하지 않는 또는 역설적으로 너무 아름다워서
 참을 수 없는 이미지를 보여주어야 하며, 리얼리즘 예술을 창조하는 유일한 방법은 세
 계의 활동, 역사의 활동에 실제로 개입하는 것이다.(Vgl. Ebd.) 그리고 이는 ‘재연
 Reenactment’ 기법으로 현실로부터 실재를 무대 위로 끌어들이는 것을 통해 실현된다.

그럼 재연 기법이란 무엇인가? 재연의 기법은 역사적 사건을 마치 진짜처럼 새롭게
 연출하는 것이다. 주로 다큐멘터리에서 사용되는 재연은 이미 사라져버린 과거의 현실
 과 사건을 현재 상태로 회생시킴으로써 역사적 체험을 가능하게 한다.⁸⁾ 밀로 라우가
 설립한 IIPM의 홈페이지에는 재연기법을 통해 역사적, 예술적, 대중문화적 사건들을
 예술적으로, 이론적으로 성찰하고자 한다고 적혀 있다.⁹⁾ 그렇다면 그가 말하는 새로운
 리얼리즘 연극에서 이러한 과정은 어떻게 작동하며, 재연을 통해 무대에서 창조되는
 실재란 무엇인가? 이러한 새로운 리얼리즘 연극은 전통적 리얼리즘, 다큐멘터리 연극,
 포스트드라마 연극 또는 브레히트적 서사극과 어떠한 역학관계에 있을까? 또한 그가
 지향하는, 현실이 무대 위로 침범하는 또는 현실에 개입하는 연극의 목표는 무엇일까?

그가 말하는 ‘재연’이란 묘사적, 장면적 수단을 통해 “과거의 사건 Es ist so
 Gewesen”을 연극적 형태로 변형시키는 것이며 이로써 연극에 있어 현실에 대한 새로
 운 접근법을 열어주는 것이다(Gronemeyer 2013, 71). 그런데 재연을 통한 그의 다큐멘
 터리 연극작업에서는 고전적인 다큐멘터리와 같이 거리감을 조성하는 “도덕적 게스투
 스 moralische Gestus”(Bossart 2013, 8)가 결여되어 있다. 즉 관객들에게 직접적인 교훈
 을 주고자 의도하지 않는다. 더구나 지난 수년간 선보인 작품들을 보면 초자연주의적
 재연부터, 연극이라 말할 수 없는 시민재판까지, 뉘른베르크 법의 재도입을 위한 가짜
 이니셔티브에서부터 인종주의적 오락 라디오 프로그램의 자유로운 재구성에 이르기까
 지 주제와 형식면에서 매우 광범위하고 다양하다. 이 모든 작품들을 다큐멘터리 연극
 이라고 하기에는 연출가의 태도와 조사자료를 다루는 방식 또한 너무 자유롭고 불분
 명하다(Vgl. Bossart 2013, 7). 그의 예술작업이 장기간의 치밀한 현장 조사 작업을 토

8) https://en.wikipedia.org/wiki/Historical_reenactment

9) <http://international-institute.de/>

대로 하고 있으며, 재연을 통해 과거의 사건을 가능한 한 디테일까지 정확하게 무대 위로 옮겨 놓는 것을 목표로 하고 있지만, 그의 공연은 일반적인 의미의 다큐멘터리의 카테고리를 벗어난다. 왜냐하면, 라우의 새로운 리얼리즘의 중요한 수단은 이러한 정밀한 조사와 디테일에 대한 집중 이외에도 “행동 Aktion에 대한 자발성, 결과에 대한 개방성, 마치~같은 Als-ob의 뒤에 숨지 않으려는 예술적 요구”를 포함하고 있기 때문이다(Ebd. 12). 즉, 다큐멘터리의 재연기법을 사용해서 현실로부터 상황을 무대 위로 옮겨놓지만 결과를 열어 놓으며, 여기에서 끝나는 것이 아니라 현실에 대한 개입과 행동을 유발하고자 하기 때문이다. 이것은 예술을 표방하지만 예술의 자율성 안에 숨지 않으려는 사회적 연극에 대한 요구라고 해석할 수 있을 것이다.

따라서 재현이 넓게는 문화학적 개념으로, 좁게는 연극학적 개념으로서 연극과 세계와의 관계에서 공연의 순간 어떤 것을 감각적으로 현재화하는 것이며, 더불어 묘사 대상을 지시하고, 그것을 그 자체로서 나타나게 하는 가능성을 지닌다면(Vgl. Fischer-Lichte, Kolesch, Warstat 2014, 290f.) 재연은 주로 방송 다큐멘터리 개념으로 현장 자료조사와 기록을 바탕으로 하고, 묘사적, 장면적 수단을 활용하여 역사적 사건을 실재로서 재구성하는 것이다. 밀로 라우는 이러한 재연 기법을 연극적 기법으로 전용하고 있는데 재연과 재현이 분리되는 부분은 적어도 다음과 같은 지점임을 가정해 볼 수 있다. 연극에서 재현은 예술이라는 영역에 방점을 찍고 연극적 기법을 통해 하나의 허구의 세계를 구성하는 것이라면, 새로운 리얼리즘 연극에서 재연은 현실에 방점을 찍고 과거의 사건을 연극이라는 틀 속에서 실제 상황으로 연출하고자 한다. 전자가 연극의 허구성을 은폐하고 환상을 주고자 한다면, 후자는 연극이라는 틀을 유지하되, 이것이 연극이라는 사실을 폭로하고 연극적 환상을 파괴하면서 실재하고자 한다. 따라서 밀로 라우의 새로운 리얼리즘 연극은 현실에서 출발해서 재연기법을 통해 현실이고자 하는 실재로 나타난다.

II.4. 밀로 라우의 새로운 리얼리즘 연극의 특성

더 나아가 라우는 포스트드라마 연극이 포스트모던적 의미에서 진실과 거짓에 대한 문제를 외면하고, 현실과 가상의 경계선을 허물고 그 경계에서 유희함으로써 현실과 이에 대한 책임을 방기한다고 비판한다. 따라서 라우는 포스트드라마 연극과 달리 연극적으로 창조된 “부재하는 것의 현재화 Gegenwärtigkeit des Abwesenden”을 위한 “정

확성의 게스투스 *Gestus des Genau-So*”(Ebd. 8)로 이를 대체하고자 하며, 이때 적절한 수단이 되는 것이 바로 재연의 기법이다. 사건을 디테일까지 정확하게 재연함으로써 현재 실재하지 않는 사건을 무대에서 가시화하고, 이를 통해 관객의 의식을 환기시키고자 하는 것이다. 이는 오히려 “해방에 대한 어떠한 전망도 존재하지 않는 *keinen Horizont der Emanzipation*” 시대, 희망 없는 시대, 저항이 불가능한 시대에 “예술의 법칙 *Regeln von Kunst*”(Lyotard 1995, 38f und 69)에 천착하고, 유희를 통한 예술의 제국을 건설하는 데 답이 있다는 포스트모더니즘에 대한 비판적 도전이라 할 수 있다.

결국 재연의 기법은 그에게 무대 위에서 자크 라캉이 말하는 “두려움의 대상 *Angstobjekt*”으로서의 실재, “어떠한 매개도 없는 대상과의 만남 *Obejektbegegnung ohne jede Vermittlung*”(Bossart 2013, 10)으로서의 실재를 가능하게 한다. 이는 바로 포스트모던적 해체가 실재의 직접성이라는 이름으로 나타나는 것을 무력화시키고 진실과 본질에 대한 투쟁에서 논의되는 모든 것을 제거해 버렸다는 비판과 맥을 같이 한다. 따라서 그의 연극은 이 양극단 사이에서 작업을 하며, 실재 *das Reale*를 사회적으로 구성된 것으로, “극단적 예술성을 통해 나타난 구체성”(Ebd. 11)으로 보여준다.

그럼, 재연연극에서 관객은 어떤 역할을 부여받는가? 재연연극의 퍼포먼스적 상태는 관객을 상황의 은밀한 목격자로 만든다. 관객이 보고 있는 것은 정말 실제로 그렇게 일어났던 일이다. 실제로 그렇게 일어났던 일이 바로 라우에게는 ‘진실’이며, 이것은 ‘반복’이라는 매체를 통해 무대에서 묘사된다. 따라서 재연에서는 이것이 연극이라는 사실이 완전히 부인되지 않으며, 역사적 사건과 그것의 반복이 오버랩된다. 여기에서 거리두기의 가능성은 공연의 현실성에 자리를 내어준다(Vgl. Sasse/Rau 2013, 58). 즉, 연극적 환상 속에서 의도적으로 들어서는 거리두기가 아니라 그 자체가 현실인 것이다. 바로 이것이 생소화효과를 통한 관객의 이성적 성찰을 지향하는 서사극의 원리와 구분되는 지점이다. 오히려 관객은 “관람욕구 *Schaulust*”를 통해 무대사건과 인물에 대해 “지나치게 동일화 *überidentifiziert*”되고 이에 범죄적으로 연루된다(Ebd. 62). 관객은 다른 이의 고통을 보고 은밀히 즐기며, 카타르시스를 느끼지만 동시에 자신이 직접 연루되지 않은 일에 대해 죄책감을 지니게 된다. 이때 재연 기법은 수동적 관람과 능동적 추체험 사이의 경계가 없어질 정도로 무대사건이 밀도 있게 체험되도록 하는 데 기여한다. 하지만 여기서 끝나는 것이 아니라 관객은 먼저 사건에 지나치게 동일화되고 나중에 이러한 동일화를 성찰하게 된다(Vgl. Ebd. 63). 따라서 새로운 리얼리즘 연극에서는 관객이 이러한 분열을 체험하도록 상황이 조성되어야 한다.

그렇다면 라우의 재연연극은 실재인가 가상인가? 실재와 가상의 경계선을 넘나드는 유희적 곡예인가? 라우는 현실을 외면하는 포스트드라마적 가상과 유희로부터 거리를 둔다. 새로운 리얼리즘 연극은 전통적 리얼리즘처럼 현실의 정확한 묘사를 지향하는 것이 아니라, 묘사 자체가 현실이 된다. 밀로 라우의 모든 연극이 그런 것은 아니지만 예를 들어 <콩고 재판소>에서는 동콩고의 부카부 광산노동자들, 폭도, 장교, 학살생존자, 정치가와 함께 공연을 하고, <내전 The Civil War>에서는 이슬람 원리주의자들과 배우들과 작업을 하며, <취리히 재판 Die Zürcher Prozesse>에서는 우익포퐁리스트들과 좌익지식인들을 모아 공연을 했는데, 결국 6대 1로 국가보수주의의 승리로 재판이 끝났다. 따라서 이러한 경우는 연극이라기보다는 역설적이게도 예술적 틀 안에서 진행되는 실재이다.

그럼에도 이러한 연극에서의 이해는 반드시 이성적일 필요는 없다. 재연기법을 수단으로 한 과잉동일화를 통해 관객은 오히려 그것이 마치 현실인 양 감정적으로 전염된다. 따라서 “재연은 모든 것이 유희, 이미지, 재생산, 반복이라는 분명한 약속 하에서 현실 자체를 불러오는 것 In die völlig offengelegte Verabredung, dass alles nur ein Spiel, ein Bild, eine Reproduktion, eine Wiederholung ist, die Realität selbst hereinzutragen”이라고 할 수 있다. (Vgl. Ebd. 67). 따라서 라우는 자신의 연극을 시뮬라크르라고 이야기한다. 하지만 지시체가 없고 독립적이며 인위적인 기호체계로서 보들리야르가 말하는 시뮬라크르라기보다는 재현적 복제의 패러독스하고 불가능한 작업이라는 의미에서 바르트의 시뮬라크르에 가깝다. 즉 재연은 재현 불가능성에서 비롯된 기호들의 맹목적이고 무한한 순환사슬이 아니라, 현실묘사의 불가능성에 내맡겨진 예술적 실천을 그럼에도 불구하고 발견해 보려는 시도라고 할 수 있을 것이다(Vgl. Ebd. 69). 말하자면 불가능하지만 이미 일어난 어떤 것을 묘사하는 예술행위를 반복해서 무대에 올리는 것이다.

예술적 틀 내에서 재연의 기법으로 연출되는 라우의 새로운 리얼리즘 연극은 감성에 호소하는 연극이며 따라서 심리적 사실주의 연기법을 선택한다. 라우는 2009년 루마니아의 부카레스트 오데온 극장 Bukarester Theatrul Odeon에서 루마니아 배우들과 함께 차우세스쿠의 재판과 처형을 무대에 올렸다. 이 연극에서는 6명의 루마니아 배우들이 독재자의 몰락과 처형에 참여했던 역사적 인물들을 연기하는데 연극 시작부분에서 무대에 나와서 이를 회고하는 허구적 모놀로그를 낭독한다. 재판의 재연은 고전적 드라마의 형태로 진행되며, 묘사된 인물들의 그럴듯한 체현을 위해 배우들은 관객에게 연기자와 인물 사이의 차이를 느끼지 못하도록 실제 인물과 똑같이 연기한다. 이를 통

해 비판적 거리의 가능성은 당분간 지연되지만 추후에 비로소 비판적 거리가 갑작스럽게 발생하게 된다. 이러한 심리적 사실주의 연기법을 통해 밀로 라우의 새로운 리얼리즘 연극은 배경과 상황을 설명하고 전달하는 원칙을 따르는 동시대 다큐멘터리 연극의 형태와 구별된다. 밀로 라우의 연극은 오히려 감성에 호소하고 연극에 감정이 실리면서 과거 텔레비전에서 방영된 차우세스쿠 재판의 역사적 경험이 쇼크로 되살아난다. 실재와 똑같이 재판이 갑자기 끝나고 차우세스쿠가 곧바로 처형되면서 관객은 현실이 충격적으로 침범하는 역사적 경험을 하게 된다(Vgl. Gronemeyer 2013, 74). 이러한 새로운 리얼리즘은 환경의 작은 디테일까지 묘사하는 초자연주의적 묘사를 통해 강화된다. 이를 뒷받침하는 것이 구체적인 현장조사이며, 이를 통해 역사를 가공하여 실재처럼 지각될 수 있는 상황을 무대 위에 재구성하는 것이다(Vgl. Ebd. 75). 그의 연극에서 역사적 사건은 허구화되어 연극이라는 또 다른 세계로 전이되면서 역사의 집단적 트라우마를 관객들은 추체험하게 된다(Vgl. Ebd. 76). 따라서 그의 새로운 리얼리즘연극에서는 관객은 예술이라는 전체적인 틀 안에서 심리적 사실주의 연기와 감성에 대한 호소 그리고 갑작스러운 현실의 침입을 통해 갑자기 현실과 가상의 차이를 경험하고, 밀도 있는 감정적인 연루상태에서 이성적으로 깨어나면서 변증법적 과정을 통해 예술작품을 변증법적으로 이해하게 된다.

다음 장에서는 2016년 베를린에서 초연된 밀로 라우의 <동정심- 기관총 이야기>에 대한 분석을 통해 그의 새로운 리얼리즘 연극에 대한 구체적 접근을 시도해 보고자 한다.

III. 밀로 라우의 <동정심- 기관총 이야기>-연극인가 실재인가?

밀로 라우의 <동정심-기관총 이야기>는 2015년 프랑스 부르타뉴 지역의 도시 렌에서 시사회를 가졌고 2016년 1월 베를린 샤우부네에서 초연되었다. 난민문제, 콩고 내전과 갈등, 참여의 문제와 NGO의 역할, 이러한 몇 가지 문제를 다루고 있는 이 연극으로 밀로 라우는 유럽에서 정치적 예술가의 선두에 서게 된다. 시리아 내전으로 2015년부터 난민 위기를 겪고 있는 유럽에서는 대량으로 몰려드는 난민의 행렬을 어떻게 이성적으로 해결해야 하는지에 대한 공적 차원의 논쟁이 점점 커지고 있다. 이에 대해 라우는 이 작품에서 유럽의 동정문화 Mitleidkultur의 잠재적 무용성과 위선을 주장해서 논란을 일으켰다. 게다가 전쟁과 위기 지역에서 도움을 주고 있는 NGO 단체의 자

원봉사자들을 공격함으로써 논란이 더욱 첨예화되었다. 인간의 본능이자 윤리적 덕목으로 여겨지는 동정이 그리고 봉사가 왜 라우의 연극에서 공격의 대상이 되었을까?

III.1. 이중의 콜라주-현실과 허구, 두 인물과 두 이야기

우선 이 연극은 우르시나 라르디 Ursina Lardi라는 스위스 배우와 콘솔레 지페리우스 Consolate Siperius라는 벨기에 흑인 여배우의 이야기로 이루어진다. 이 두 여배우의 이야기는 두 사람의 전기를 바탕으로 하는데, 실제로 배우이자 등장인물인 두 여자가 무대에서 각자 자신의 이야기를 들려준다. 무대 한 가운데에는 전쟁의 폐허를 상징하는 쓰레기 더미들이 잔뜩 쌓여 있다. 먼저 라르디 Lardi가 무대에 나와 단상에 서서 강연을 한다. 자신의 삶에 관한 이야기들과 콩고에서 있었던 NGO 활동에 대해 이야기를 하며 실재와 같은 효과를 불러일으킨다. 라르디는 실제로 스위스 배우이며, 원래 초등학교 교사가 되려고 했었고, 볼리비아에 체류한 적이 있었으며, NGO로 활동한 경험이 있는 인물이다. 하지만 이 연극의 배경인, 1994년 후투와 투치의 내전이 있었던 루안다와 부룬디 사이의 아프리카 국경지역에서는 아니었다. 라르디와 밀로 라우는 연극공연의 사전 준비단계에서 현장 조사를 위해 최근 시리아 난민 아기인 아일란 쿠르디가 죽은, 터키의 보드룸에서부터 난민 루트를 따라서 그리스의 섬 코스 그리고 마케도니아 국경의 난민수용소를 여행했다. 밀로 라우는 그곳에서 현장에 있었던 봉사자들과 내전의 목격자들과 인터뷰를 진행했다. 그리고 라르디의 이야기는 이러한 인터뷰들을 기반으로 봉사자들과 라르디의 경험이 짜집기되어 완성되었다. 그녀는 연극에서 이 조사여행을 이야기하고 무대 배경에 설치된 커다란 스크린에 비친 아일란 쿠르디의 사진을 관객에게 보여주며 그것에 대해 아주 냉담하게 설명을 한다. 또한 마케도니아 국경에서 만난 남자들의 사진도 관객들에게 보여주면서 시리아인들은 모두 힙스터 Hipster처럼 생겼다고 노골적으로 빈정대기도 하고 EU 경계에 있는 난민수용소가 잘 정돈되어 있고 오히려 사치스러워 보였다고 시큰둥하게 말한다. 이런 라르디의 강연을 통해 그녀는 난민들을 위한 자원봉사를 하고 있지만 그들에 대한 우월감과 그로부터 묘한 만족감을 얻는 모순된 인물이자 전형적인 백인 인종주의자의 모습으로 비추어진다.

또한 라르디는 두 번째 이야기에서 오스트콩고에서 난민숙소가 쑥대밭이 되는 장면을 전형적인 유럽인의 시각으로 묘사한다. 결국 마지막에 후투군의 기관총 위협에 못 이겨 자신과 친구처럼 지내던 콩고 여인의 시체 위에 오줌을 싸고 그녀를 처참하게 죽

도록 내버려뒀던 장면을 다시 무대에서 연출한다. ‘선하고 옳은 일을 한다고 우리가 생각할 때 사실 어떤 일이 발생하는가?’ 밀로 라우는 여기에서 이렇게 관객에게 질문을 던진다. 이 연극에서 라르디는 전형적인 백인 인종주의자의 교만한 모습으로 부정적으로 묘사되며, 이러한 장면 때문에 이 작품은 인종주의적이라고 비판을 받는다. 하지만 라우는 단지 이러한 상황을 제시하고 판단은 관객에게 맡긴다. 그럼 라르디는 정말 전형적인 백인 인종주의자인가? 그녀는 선한 일을 한다고 생각하지만 자기도 모르게 악에 연루된 비극적인 인물, “오이디푸스적 인물”이라고 라우는 말한다(Rau 2016, 13).

이렇게 배우의 전기를 바탕으로 한 자기 고백적인 성격의 강연 퍼포먼스는 무대인물과 사건에 대한 과잉동일화를 가져온다. 그럼 자기고백적인 성격의 강연 퍼포먼스와 과잉동일화를 통해 배우와 관객에게 어떤 일이 발생하는가? 실제로 무대 위에서 소변을 보는 여배우의 행위는 어찌 보면 터무니없고 과도한 상황을 만들어내고, 관객들은 이에 경악한다. 하지만 이러한 행위는 밀로 라우에 의해 특정 의도를 가지고 연출된 것이다. 역사의 집단적 트라우마는 이성적으로 이해할 수 있는 것이 아니라 어떤 과도한 긴장과 비이성적 상태에서 비로소 상황적으로 이해되기 때문이다(Vgl. Sasse/Rau 2013, 65). 이러한 극단적 경악의 상태가 불러일으키는 현실감에 관객들은 전염된다. 다른 한편, 배우는 관객을 앞에 두고 자기 고백적인 성격의 강연을 하면서 암시적인 앓이 분명한 깨달음으로 바뀌어 간다. 라르디는 “수백만 명의 죽은 자들과 강간당한 여자들 앞에서 우는 것은 정말로 비열한 일이 될 것이다.”라고 말한다. 즉 그녀는 자기 고백적인 강연을 통해 자신이 죄에 연루되어 있다는 비극적인 성찰을 서서히 하게 되고 “서방의 동정의 미학이 얼마나 냉소적인지”(Rau 2016, 25) 깨닫게 된다.

이 연극의 다른 축은 시페리우스 Siperius라는 벨기에 흑인여배우의 이야기이다. 라르디의 첫 번째 강연 내내 무대 한쪽에서 이를 지켜보던 시페리우스가 마침내 입을 연다. 그녀는 실제로 부룬디 출신이며, 어린 시절 부모님이 후트족의 손에 학살되는 장면을 목격한 후 벨기에의 양부모에게 입양된 인물이다. 그리고 자신의 전기와 같이 20여 년 전 내전지역에서 백인에 의해 입양된 고아소녀의 역할을 연기한다. 라르디의 경우와 달리 시페리우스의 대사는 모두 허구이지만 실재보다 더 실재처럼 느껴진다. 그녀는 “나는 목격자입니다”라는 말로 내전으로 가족을 잃었던 과거의 비극을 고백한다. 그녀는 “고아들을 위한 이케아 카탈로그”에서 양부모에게 선택을 받았고, 그녀의 말에 의하면 ‘동정심이라고는 찾아보기 힘든’ 벨기에의 무스크론에서 성장했다.

이 연극의 두 축을 이루는 두 여배우는 한 무대에 서지만 서로 소통하지 않는다. 한

무대에 있지만 두 이야기는 완벽하게 분리된 채 관객에게 들려진다. 라르디는 강단에 서서 강연을 하고 무대 위의 패허 더미를 이리저리 확보한다. 이에 반해 시페리우스는 무대 끝 한쪽 책상에 앉아서 숨을 죽인 채 라르디의 연극을 지켜본다. 즉 시페리우스는 의도적으로 이 작품에서 지엽적인 역할만을 한다. 라르디의 연설이 끝나고 그녀가 무대를 떠난 후 시페리우스는 비로소 자신의 이야기를 들려준다. 라르디는 무대의 중심에 있고, 시페리우스는 무대의 한쪽 끝에 앉아 있다. 라르디는 무대를 확보하며 전체를 장악하지만 시페리우스는 한 곳에 못 박힌 듯 움직이지 않는다. 두 인물과 그들의 이야기는 연극의 두 축을 이루지만 마주보고 서 있는 거울처럼 서로 동떨어져 서로를 비춘다. 하지만 두 인물과 두 개의 이야기는 한쪽으로 중심이 기울어진 불균형적인 관계를 이루고 있다. 이러한 장면의 시각적 역학관계는 강대국과 제3세계 사이의 전지구적 지배관계, 동정을 베푸는 우월한 백인인종주의자와 희생자 사이의 관계라고 할 수 있다. 이러한 유럽 중심주의의 권력관계를 이 연극은 시페리우스와 라르디의 장면구조를 통해 가시화하고자 한다. 이것은 “실제로 일어나는 일과 우리가 그것에 대해 이야기하는 방식 사이의 엄청난 간극을 없애는”(Bossart/Rau 2015, 29) 글로벌 리얼리즘을 토대로 한다. 신자유주의 자본주의가 전지구적으로 보편화된 시대에 현실에서 일어나는 일을 무대 위에서 가시적으로 보여주는 것이다.

연극의 마지막 모놀로그에서 시페리우스는 쿠엔틴 타란티노 감독의 영화 <거친 녀석들 Inglorious Basterds>에서 파리 극장 장면을 특히 인상 깊게 보았다고 말한다. 여자 주인공인 유대인 쇼샤나는 어린 시절 나치에 의해 가족들이 모두 살해되는 장면을 목격했던 인물이다. 영화의 마지막에 그녀의 얼굴이 커다랗게 스크린에 비치고 그녀가 극장을 폐쇄한 채 나치 선전 영화 시사회에 참석한 나치의 수뇌부에게 복수를 하는 장면이 나온다. 연극에서는 시페리우스의 얼굴이 스크린에 비치고, 시페리우스는 연출가가 기관총을 관객에게 겨누라고 요구했지만 자신은 거절했다고 말한다. 대신 연극은 마지막에 시페리우스의 어린이와 같은 순진무구한 웃음소리를 들려줌으로써 화해의 제스처로 끝이 난다. “오케이, 난 이제 다시 기관총을 잡고, 관중을 향해 발사할 수 있어. 하지만 그런 것에 더 이상 관심이 없어. 삶은 계속되니까.”연극은 영화와 달리 악의 기계적 출현 *Diabolus ex Machina* 대신에 화해의 제스처로서 신의 기계적 출현 *Deus ex machina*을 선택한다.

따라서 본 연극은 이중의 콜라주로 작동한다. 한편으로는 현실과 허구가, 다른 한편으로는 두 인물과 그들의 두 이야기가 콜라주된다. 먼저 현실적 요소는 두 배우의 전

기와 위기지역의 NGO 봉사자들과 내전의 목격자들과의 인터뷰이다. 이를 바탕으로 두 인물과 그들의 이야기가 창조되면서 허구와 현실이 짜집기된다. 이러한 콜라주는 관객에게 실제효과를 불러오지만 결국 마지막에 연극의 결말이 신의 기계적 출현으로 마무리되면서 이것이 엄연히 예술적 틀 안에 머물러있음이 드러난다. 두 번째 층위에서는 허구와 현실의 콜라주로 탄생한 두 인물과 그들의 이야기가 연극의 플롯과 무대 장면을 통해 무대 위에서 단 한 번도 교차되거나 섞이지 않고 콜라주된다. 즉 1차적 층위의 콜라주에서 발생한 실제효과와 이로 인한 관객의 감정적 동일화가 2차적 콜라주에서 각성되면서, 관객을 성찰과 깨달음의 지평으로 이끈다.

III.2. 미디어를 통한 메타연극-시선의 다층적 역학관계

밀로 라우는 새로운 작품마다 주제에 따라 새로운 형식을 실험한다. 그는 연극<동정심>을 연극에세이라 부르는데, 이는 여기서 다루는 난민문제, NGO의 역할, 유럽의 동정심 문화와 냉소적 휴머니즘을 비판적으로 다루는 연극의 메타적 차원으로부터 비롯된다고 생각된다. 그럼 이러한 연극의 메타적 차원은 어떠한 연극적 수단을 통해 구현되는가? 먼저 강연 연극의 형태를 취하면서 드라마투르그상 메타의 차원이 형성될 가능성이 생긴다. 하지만 일반적인 다큐멘터리 연극과 달리 주인공이 1인칭 화법으로 자신의 이야기를 관객에게 들려줌으로써 오히려 지나친 동일화의 현상을 불러오고 이는 연극의 카타르시스적인 요인과 밀접한 관련을 가지게 된다. 동시에 다큐와 연극, 현실과 허구가 몽타주되면서 전문가연극과 아마추어연극의 차이가 사라지고, 실제 효과를 불러일으키기도 한다. 따라서 이 연극은 순수다큐연극, 키치적인 포스트모던 연극, 심리적 감정이입 그리고 퍼포먼스적 요소들을 동시에 활용하고 있다고 할 수 있다. 이러한 여러 가지 연극적 요소들과 원리들이 융합되는 가운데 두드러지게 연극의 메타적 차원을 형성하는 것은 무엇보다 카메라의 시선과 스크린의 활용이다.

연극이 시작되면서 끝날 때까지 무대 위의 스크린에는 라르디와 시페리우스의 모습이 실시간으로 비춰진다. 따라서 무대 위에서는 여러 가지 시선이 교차하면서 다차원적 시선의 역학관계가 형성된다. 더 정확히 말하면 보는 것과 보이는 관계가 다층적으로 구성된다. 먼저 무대와 객석 사이의 시선이 있고, 다음으로는 무대 위 주인공으로서 라르디와 관찰자로서 시페리우스의 시선이 있다. 역압받는 자로서 시페리우스는 무대에서 의도적으로 부수적인 역할만을 하고, 타인의 고통을 ‘착취’하며 동정심을 통해 자기만족

을 추구하는 유럽인의 전형인 라르디를 바라본다. 바라본다는 것이 주체적인 행위로 대상을 감각적으로 지각하고 몰입하는 행위라면, 보여진다는 것은 객체로서 관찰되면서 거리감과 성찰을 가능하게 하는 행위이다. 여기에서 관객의 시선에 의해 보이는 것은 무대 위의 두 인물과 그들의 불균형한 관계이며, 시페리우스의 시선에 의해 보이는 것은 유럽인의 전형인 라르디이다. 보여지는 행위와 관찰은 메타적 성찰과 사색을 가능하게 한다. 이때 메타적 성찰의 대상은 전형적인 유럽인으로서의 라르디와 무대 위 두 인물의 불균형한 관계가 될 것이다. 더 나아가 스크린과 카메라의 시선은 이러한 보는 행위와 보이는 행위의 인위성을 조장하면서 간접적인 매개와 간섭을 가능하게 한다. 관객은 무대 위의 라르디와 시페리우스 그리고 스크린의 그들을 동시에 지각하거나 두 대상 사이를 부유하면서 인물들을 지각한다. 이는 다중관점 *Multiperspektivität*의 원리로 관객의 감각과 사고를 분산시키고 거리감을 조성한다. 더구나 라르디는 자신의 모습이 비춰지는 스크린의 자신을 보면서 이야기를 이어간다. 이러한 자기메타화와 자기성찰은 마치 그리스 비극의 오이디푸스처럼 자신이 옳은 일을 하고 있다고 자부했던 라르디로 하여금 타인에 대한 자신의 위선적인 태도와 냉소적인 동정심을 통찰하고 자신이 죄에 연루되었음을 깨닫게 한다.

이와 같이 스크린과 카메라의 시선은 보는 행위와 보이는 행위를 인위적으로 가시화함으로써 결국 인간과 신 그리고 죄에 대한 물음을 제기하고 있다. 라르디는 연극 초반부에 이렇게 묻는다. “우리가 고통스러워하고 파멸할 때 누가 우리를 보고 있는가?” 이에 대한 응답으로 연극의 후반부에 다음과 같은 문장이 인용된다. “우리 한 가운데 신이 계신다. 그는 우리를 바라보고 고통스러워한다.” 인류의 역사는 어떻게 보면 진부하고 폭력적이다. 서양중심적인 이분법적 사고에 따라 항상 좋은 콩고인은 없고 나쁜 백인도 없다. 기관총을 가진 자가, 자본과 권력을 가진 자가 역사의 과정을 결정하기 때문이다. 그렇다면 부당하고 폭력적인 인간의 역사에 왜 신은 개입하지 않는가? 연극의 마지막에 무대 위에 울려 퍼지는 어린아이의 천진난만한 웃음소리와 더불어 화해의 제스처를 통해 구현되는 무력한 신에 대한 무조건적 믿음은 어찌 보면 터무니없는 기계적 신의 출현처럼 보인다. 오늘날 신은 폭력의 역사를 외면하고 방관하는 무력한 신이기 때문이다. 이에 대해 밀로 라우는 오늘날과 같은 포스트영웅주의, 포스트비극의 시대에 깊은 불행에서 신을 믿는 것은 우리에게서 사라져버린 “진정한 인간적 영웅주의”(Rau/Bläske 2016, 24)라는 역설적인 수사적 답변으로 영악하게 도망친다. 하지만 인간의 고통과 파멸에 대한 죄가 인간의 원죄도, 숙명적인 신탁도 아니기 때문

에 우리는 숨어버린 신, 무력한 신을 원망할 수조차 없다. 현실의 파국은 단지 인간에 의해 구조화된 비극일 뿐이다. 신의 계명이 유럽 밖에서는 유효하지 않다는 데 익숙해져 있는 전형적인 유럽인으로서 라르디는 감정이입을 비판하며 아일랜드의 사진을 냉정하게 관객에게 설명한다. 이런 라르디의 모습이 스크린에 비쳐지고 라르디는 스크린을 통해 관객에 의해 보이는 자신을 바라본다. 라르디와 시페리우스를 보는 카메라의 시선, 두 인물과 동시에 스크린을 바라보는 관객의 시선, 자신을 보는 라르디의 시선이 이루는 3중주는 결국 제 3 세계의 가난과 내전에 대한 유럽의 책임을, 그들의 불행과 고통에 대한 유럽의 죄를 묻고 있다. 밀로 라우는 “우리는 근본적으로 우리의 부가 어디로부터 왔는지 잘 알고 있다. 아일랜드는 우리 부의 근원이 되는 전지구적 불행의 사신이다.”(Ebd. 24)라고 말한다. 즉, 오늘날 난민사태와 폭력이 유럽중심주의 그리고 포스트식민주의와 무관하지 않으며, 근본적으로 제 3 세계의 가난과 내전 그리고 이로 인한 난민위기와 불행이 결국 유럽중심적인 이기주의와 아프리카와 중동지역에서 경제적 이해관계를 둘러싼 강대국들의 정치적, 경제적 개입으로부터 비롯되었음을 폭로하는 것이다.

III.3. 유럽의 난민 위기와 아일랜드 쿠르디의 사진

- 동정의 문화와 냉소적 휴머니즘

시리아 내전으로 인해 2015년 이래로 독일에만 백만 명 이상의 난민이 유입되면서 여러 가지 사회적인 문제를 일으켰으며, 유럽연합과 독일의 난민정책과 이주정책에 대한 논란도 거세게 일었다. 전지구적으로 신자유주의와 극우주의가 확산되는 경향과 더불어 난민위기는 독일에도 폐기다 Pegida(Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes)와 같은 극우적 시민운동과 AfD와 같은 극우정당의 중앙정치계 진출이라는 독일 정치계의 지각변동을 가져왔다. 2013년 유로화 반대를 외치며 경제학자들을 중심으로 창당되었던 AfD는 급기야 2017년 연방의회선거에서 난민반대와 이슬람 반대를 기치로 12.6%의 득표율로 제 3정당으로 올라섰다. 트럼프의 미국우선주의, 르펜이 이끄는 프랑스의 극우정당 국민전선당 Front National, 스위스의 극우정당 자유민주당 FPÖ 그리고 독일의 독일대안당 AfD가 기세를 올리는 가운데 밀로 라우의 <동정심>은 제 3 제국의 가난과 몰락 그리고 내전과 난민에 대한 유럽의 책임을 물으며, 더 나아가 난민들의 고통으로부터 동정의 문화로 안위하는 유럽인들의 위선을 폭로한다.

누가 그리고 무엇이 이러한 집단적 난민의 물결을 야기했나? 슬로보예 지젝 Slavoj Žižek은 「난민의 정치경제학 Die politische Ökonomie der Flüchtlingsbewegung,」이라는 글에서 이렇게 질문한다. 단도직입적으로 말해 그에 의하면 새로운 세계질서의 지속적인 혼란은 글로벌 자본주의와 강대국들의 군사적 간섭으로 비롯되었다. 유럽의 간섭은 리비아를 카오스로 내몰았으며, 미국의 이라크 공격은 IS 성장의 조건을 마련해 주었다. 또한 중앙아프리카 공화국의 지속적인 내전은 단지 인종적인 증오의 문제가 아니라 북쪽의 원전이 발견되면서 석유 감독권을 둘러싼 프랑스와 중국의 암투가 원인이 되었다는 것이다(Vgl. S. Žižek 2015, 37). 또한 중동에서 국가 몰락의 원인 역시 1차 세계 대전 후 영국과 프랑스에 의해 그어진 인위적인 국경과 인위적인 국가들이며, IS역시 식민지 통치가 갈라놓은 시리아와 이라크의 수니파가 결합하면서 결집하게 되었다. 결국 난민들의 참상에 대한 책임에서 유럽은 자유로울 수 없다는 것이다. 이는 독일과 프랑스 역시 미국의 이라크 침공에 반대하지 않았기 때문이기도 하다(Vgl. Ebd. 41f.). 유럽과 독일에서 난민위기와 이에 대한 반작용으로서 극우파의 확산이라는 현상에 직면하여 밀로 라우는 슬라보예 지젝과 같은 관점에서 이에 대한 유럽의 책임을 묻는다.

연극 <동정심>은 유럽의 동정문화와 냉소적 휴머니즘을 비판적으로 다루며 유럽의 동정심과 휴머니즘의 한계에 대한 문제를 제기한다. 2015년 난민사태가 절정에 달했던 시점에 터키의 보드룸 해변에서 변사체로 발견된 시리아 난민 아기 아일란 쿠르디의 사진은 난민문제에 세계적인 이목을 집중시켰고, ‘파도에 끌려가 버린’ 인류애와 동정심을 다시금 불러일으켰다. 라르디가 연극에서 보여주는 이 한 장의 사진은 여기에서 중요한 역할을 한다. 유럽인들의 동정문화와 그것의 알파람을 동시에 보여주기 때문이다. 이제까지 난민반대를 외치던 유럽인들이, 유럽경계 밖에서 일어나는 학살과 가난에 대해서는 전혀 공감하지 못하던 유럽인들이, 갑자기 유럽경계 지점에서 발견된 아이의 죽음에 대해서 격한 동정심을 보이는 것은 그들의 동정심이 딱 거기까지, 유럽의 경계까지만 작동한다는 방증이기 때문이다. 밀로 라우는 제 3세계의 가난과 내전의 원인을 제공한 글로벌 경제정책이 존재하는 한 그들의 동정심과 휴머니즘은 위선적일 수밖에 없다고 말한다(Vgl. Merkel/Rau 2016, 2). 또한 연극에서 냉정하게 제시되고 설명되는 아일란의 사진은 동정심과 감정을 조장하고 재생 확대하는 일부 연극과 매스 미디어의 대중적 전략에 대한 저항이기도 하다.

연극 <동정심>은 이러한 자위적인 동정문화뿐만 아니라 직접적으로 위기지역에서 행해지는 서방의 구호활동과 NGO 참여자들을 겨냥한다. 라르디는 연극에서 “나는 새

과롭게 젊었었고 어리석었다”는 말로 콩고에서 자신의 NGO 경험을 이야기한다. 그리고 아주 미숙하고 교육도 받지 못한 유럽의 젊은이들이 내전의 피해자들에게로 무작정 달려가서 얼마나 혼란스럽고 허무맹랑하게 구호활동을 하며 이로부터 자기만족을 얻는지도 이야기한다. 라르디는 콩고에 가서 뭔가 자신의 규칙대로 되지 않으면, 소리를 지르며 원주민들에게 요가 매트를 가져오라고 소리를 질렀던 인물이다. 이러한 라르디의 대사는 실제 그녀의 NGO 경험과 위기지역에서 구호봉사자들과 실제로 행해진 인터뷰내용을 기반으로 한다. 아프리카 대륙에서 NGO로 일하는 백인들은 그들의 피부가 하얗다는 이유로 존경을 받고, 오히려 현지인들의 시중을 받기 일쑤다. 이러한 나르시즘적 자기만족과 진정한 연대성은 하늘과 땅 차이라고 밀로 라우는 말한다.(Ebd. 2) 라르디는 결국 콩고 대학살 과정에서 흑인 친구가 살해당하는 것을 목도하고 친구의 시체 위에 오줌을 싸면서 그녀에게 모욕을 주었던 경험을 이야기한다. 이 장면을 통해 연출가는 “내전의 지옥” 속에서 누구나 “도덕적인 고결함”(Luzina 2016, 2)을 상실하며, 이 지구상에 선한 인간은 존재하지 않는다는 역설을 보여준다. 다만 선하다고 착각하며 자기만족을 하는 유럽인들이 있을 뿐이다. 이렇게 구호사업의 무의미성과 무용성 그리고 심지어 구호사업의 인종주의와 식민주의를 주장하는 밀로 라우는 “우리 모두 안에 페기디스트 Pegidist가 숨어 있다”(Merkel/Rau 2016, 3)라고 말한다. 다만 대부분 고상한 표현방식을 가져서 드러나지 않을 뿐이다. 유럽인들은 그들의 글로벌 경제정책과 간섭으로 고통 받는 제3세계의 난민들을 동정하고, 위기지역에서 구호활동을 하면서 그들의 불행으로부터 자기만족과 휴머니즘의 자족감과 안위감이라는 이익을 취함으로써 이중으로 그들을 착취한다는 것이다. 그리고 이러한 동정문화는 그들의 고통의 원인을 해결하는 것이 아니라 백인 주도적 경제 지배 아래서 그들의 고통을 연장시킬 뿐이다(Vgl. Laages 2016, 1)

III.4. 유럽 감수성의 한계-공감과 동정의 문제

20세기 초반 오스카 와일드 Oscar Wilde 는 『사회주의와 인간의 영혼 Der Sozialismus und die Seele des Menschen』에서 일반적인 상식과 달리 동정심의 이기적 속성을 비판한다.

인간은 단지 고통에 대한 공감을 가지고 있는데 그것이 공감의 최고의 형태는 아니다. 모든 공감은 아름답지만 동정은 그것의 가장 하등한 형태이다. 그것은 이기심으로 점철되어 있다. 따라서 동정은 병적으로 되기 쉽다. 동정심 안에는 자신의 안전에 대한 어떤 두려움의 요소가 숨어 있다. 우리는 스스로 나병환자나 장님처럼 될까봐, 그래서 아무도 우리를 돌보지 않을까봐 두려워한다.(Wilde 1904, 89f.).

이에 비해 공감 *Mitgefühl*은 자기이익을 요구하지 않는다. 우리는 모두 친구의 고통과 성공을 다 공감할 수 있고 이것은 인간의 고귀한 천성이며, 오히려 진정한 개인주의적 천성이라 할 수 있다. 오스카 와일드에 의하면 이러한 진정한 개인주의는 사회주의 질서 안에서 가능하며 이러한 점에서 사회주의의 가치를 찾을 수 있다. 또한 인간이 개인주의를 실현할 때 공감 역시 실현할 수 있을 것이다(Vgl. Ebd. 89f.). 이와 같이 오스카 와일드는 공감을 인간의 고귀한 천성으로 정의하면서 동시에 동정의 한계에 대해서도 지적한다. 동정은 인간의 첫 번째 본능으로서 어쨌든 존재할 것이다. 그러나 즐거움을 나누는 것은 즐거움의 총합을 높일 수 있는 반면, 동정 *Mitleid* 즉 고통을 나누는 것은 고통의 양을 실제로 감소시키지 못한다. 동정심은 불행을 더 잘 견디는 데 도움을 주긴 하지만 불행은 여전히 남아 있다. 그의 말을 빌리면 사회주의가 가난의 문제를 해결하고 과학이 질병의 문제를 해결한다면 감성의 영역은 줄어들고, 인간의 공감 능력은 더 건전하고 풍부해질 것이다(Vgl. Ebd. 91). 게다가 이러한 사회에서는 “사유재산 제도가 낳은 끔찍한 불행을 완화하기 위해 사유재산을 사용하도록”(Ebd. 8) 강요하는 이타주의가 굳이 필요하지도 않을 것이다.

밀로 라우는 동정심을 관통하고 있는 이기주의에 대한 통찰을 오스카 와일드와 공유하면서 이러한 동정심을 바탕으로 하는 유럽인의 감수성의 한계를 지적한다. 그에 의하면 마르크스주의는 모든 관점이 생산조건에 의해 결정된다고 주장하지만 이와 달리 오늘날 신자유주의적 관점에서 냉소적 휴머니즘은 이러한 물질적 토대를 부정하고 있다. 유럽인들은 국경을 넘어 난민들에 대해 동정심을 가지고 있다고 하지만 이러한 신자유주의적 보편주의는 사실 유럽의 경계에서 끝이 난다(Vgl. Müller/ Rau 2016, 76). 따라서 유럽의 경계에서 죽은 아이란 쿠르디는 바로 유럽인들의 감수성의 한계에 대한 극명한 상징이며, 냉소적 휴머니즘의 전형이다.

연극 <동정심>은 이러한 유럽 동정문화에 대한 비판을 통해 오늘날 글로벌 경제정책과 신자유주의 체계 하에서 필요한 것은 대중매체에 의해 선동되는 알파한 감수성

이나 자위적인 휴머니즘, 저열한 형태의 동정이 아니라 타인에 대한 공감의 실현될 수 있는 민주사회를 위한 진정한 연대성임을 피력하고 있다. 본 연극에서는 이러한 리얼리즘적 현실 포착을 위해 인터뷰, 다큐멘터리, 재연기법, 실제효과를 토대로 한 과잉동일화와, 이중의 콜라주와 미디어를 이용한 메타적 성찰이라는 대립된 연극적 원리가 차용된다. 이중의 콜라주는 한편으로 현실과 허구의 콜라주와, 다른 한편으로 두 인물과 그들의 이야기의 콜라주로 작동된다. 또한 카메라와 스크린을 활용한 다층적 시선의 역학관계는 두 인물과 스크린을 동시에 바라보는 관객의 시선, 라르디를 바라보는 시페리우스의 시선, 스크린에 비춰진 자신을 바라보는 라르디의 시선을 통해 복합적으로 이루어진다. 미디어를 통해 여러 겹으로 교차하는 시선들이 매개되면서, 연극의 메타적 차원이 생성되고, 사건과 인물은 객관화되고 논의의 대상이 된다. 따라서 이중의 콜라주와 미디어를 활용한 다층적 시선의 불협화음적인 심포니는 관객이 안락하게 동일화되는 것을 차단하고 관객의 무의식을 의식화한다. 이러한 연극적 효과는 이 연극에서 표면적으로 실재와 허구의 경계 없음, 정치와 예술 사이의 모호함으로 나타나고 있다.

IV. 새로운 리얼리즘 연극, 정치다큐멘터리 연극의 가능성

독일어권 연극에서 최근 촉발된 새로운 리얼리즘 논쟁과 다양한 연극적 형태들은 신자유주의가 전지구적으로 보편화된 시대에 포스트모던적 해체와 포스트드라마적 대응에 대한 염증으로부터 비롯되었다. 새로운 리얼리즘 논쟁의 논객들은 “집단적 개인주의 Kollektiver Individualismus”(Gronemeyer/ Stegemann 2017, 10)를 고삐 풀린 신자유주의의 거대 서사로 파악하고, 확산되는 개별화의 물결과 포스트모던적 무책임과 방임으로부터 “사회적 의미를 재건 Wiederherstellung des sozialen Sinns”(Engler 2017, 18)하고자 한다. 그들이 말하는 새로운 리얼리즘은 객관적으로 세상을 인식하는 것도, 전통적 리얼리즘의 의미에서 세상을 그대로 모사하는 것도 아니다. 새로운 리얼리즘의 공통점은 오히려 모순이 첨예화되는 “세상에 대한 태도 eine Haltung zur Welt”(Gronemeyer/ Stegemann 2017, 8)를 드러내는 것이다. 그러므로 예술이 이러한 모순을 어떻게 인식 가능하게 만들 것이며, 어떠한 미적 수단으로 이것을 표현할 것인가 라는 문제가 리얼리즘의 중심에 있다. 따라서 새로운 리얼리즘 논쟁과 연극에서 베르톨트 브레히트는

선구적 길라잡이와 같다. 그래서 새로운 리얼리스트는 사회적 사실을 단순히 지식으로 받아들이고, 있는 그대로 묘사하는 것이 아니라, 브레히트처럼 그것을 인간에 의해 생산되고 구조화된 것으로 파악해야 한다. 더 나아가 모순된 현실에 저항하고 현실을 변화가능한 것으로 묘사해야 한다. 따라서 카트린 뢰글라는 네오리얼리즘 Neorealismus 이나 포스트리얼리즘 Postrealismus과 같은 개념이란 단지 현실관계에 참여하게 대결하려는 소망이자 시도라고 말한다. (Röggla 2017, 40) 그러므로 새로운 리얼리즘은 현실 사회의 모순에 대한 문제제기로부터 시작된다고 할 수 있다.

이러한 맥락에서 밀로 라우의 새로운 리얼리즘 연극에서는 현실에 대한 문제제기를 하며 재연기법으로 실재를 무대로 불러들인다. 이로 인해 그의 연극에서는 예술이 실재처럼 다가오면서 정치와 예술의 경계가 모호해진다. 그렇다면 그는 예술을 통해 정치를 하려는 것인가? 그는 다큐멘터리 연극에서 재연기법을 통해 실재에 접근하고자 하며, 역사적 현실에 개입하고자 한다. 그럼에도 그는 ‘정치적인 예술이란 없다’고 말한다. 라우는 연극에서 자신의 정치적 입장을 드러내지 않으며, 예술을 통해 자유로운 혼란을 창조할 뿐이다. 만약 그가 명확한 입장을 가지고 연극에 개입한다면 그것은 교육연극 또는 정치 자체가 될 것이기 때문이다(Vgl. Kedves/Rau 2013, 99). 오히려 그는 자신의 연극을 ‘저널리즘’이라 부른다. 즉, 사회적, 정치적 문제를 현실로부터 연극이라는 틀 속으로 가져와 토론에 부침으로서 해결책을 도출하고자 하는 것이며, 이때 연극은 민주적 광장 Agora의 역할을 한다.¹⁰⁾ 본 논문에서 다루고 있지는 않지만, 예를 들어 이렇게 연극적 토론의 가능성을 실험하는 연극으로서, 스위스의 극우적 여론을 양산하는 신문 <벨트 보헤 Weltwoche>의 언론인 알렉스 바우어 Alex Baur를 피고인으로 소환한 <취리히 재판>과, 푸틴의 비민주적 권력체계와 문화계 인사들에 대한 탄압을 다루면서 국영방송의 언론인이자 푸틴 독트린의 초보수적 선구자인 막심 쉘브첸코 Maxim Schewtschenko이 고소인으로 나오는 <모스크바 재판>이 있다. 여기에서는 실제 당사자들, 실제 검사, 변호사 등의 법률 전문가, 실제 방송진행자들이 참여하여 허구적 토론연극을 공연한다. 이런 공연은 정해진 각본에 따른 재연이 아닌, 즉흥형식으로 진행되기 때문에 결말은 열려 있다. 마치 옛 법정 드라마를 퍼포먼스로 변형시켜 정치와 퍼포먼스가 융합되는 새로운 정치연극의 장을 마련한다. 따라서 이러한 연극형식은 연극을 통해 현실을 실제로 조직하고, 연극적 실험과 토론을 통해 현실 모순에

10) 밀로 라우가 논쟁을 유발하기 위해 언론을 통해 자신의 작품에 대한 입장과 해석을 장황하고 다소 현학적으로 제시하는 것을 이러한 관점에서 이해할 수 있다.

대한 해결책을 스스로 찾아가는 브레히트의 학습극과 보알의 토론연극을 연상시킨다.

그렇다면 밀로 라우의 새로운 리얼리즘, 새로운 다큐멘터리 연극은 오늘날 어떤 가능성을 지니고 있으며, 어떤 기능을 수행할 수 있을까? 네오아방가르드가 부상하던 1960년대에 리얼리즘에 대한 비판은 전복적이었다. 왜냐하면 그 당시 리얼리즘은 지배적인 코드였기 때문이다. 하지만 모든 것이 낯설고 매체화된 오늘날 재현에 대한 비판은 이미 지배적인 규범이 되어 버렸다. 따라서 오히려 새로운 리얼리즘을 도입하는 것이 더 전복적이라고 브론펜 E. Bronfen은 말한다(Vgl. Bronfen 2016, 176f.). 밀로 라우의 새로운 리얼리즘은 유토피아적 또는 허구적 틀을 통해 진실을, 현실을 불러낸다. 그의 연극에서 묘사되는 것은 현실이며, 현실이고자 한다. 그리고 현실을 루안다의 집단 학살, 차우세스쿠의 죽음, 유럽의 동정문화와 휴머니즘의 위선, 발칸 반도의 젊은이들 등 개인적인 이야기로 무대에 올린다. 개인적인 생애에 세계사가 어떻게 나타나는지, 역사적 전환이 개인의 생애적 단편에 어떻게 침전되어 있는지, 거기서 어떤 보편적 인간의 태도가 읽힐 수 있는지 알 수 있기 때문이다(Vgl. Leibold 2015, 1). 따라서 그의 연극은 실재연극 *das Real-Theater*이라 할 수 있다. 그럼 이러한 연극은 무엇을 할 수 있을까? 하지만 연극은 또는 예술은 무엇을 의도하지 않는다. 예술은 무엇을 설명하거나 해결하는 것이 아니라 모순을 첨예하게 드러내야 한다. 따라서 네오리얼리즘 예술의 중심과제는 브레히트의 서사극에서처럼 문제적 현실에 비판적으로 대결해서, 이것을 인간에 의해 구조화된 것으로, 그래서 변화가능한 것으로 가시화해서 보여주는 것이다. 이로써 네오리얼리즘 연극은 불편한 현실을 적시함으로써 무의식의 행동을 의식화 시키고, 이것을 의심스럽게 만든다. 따라서 네오리얼리즘은 폐쇄되고 분리된 인간인 호모 클라우수스 *Homo Clausus*가 만연한 시대, 신자유주의 글로벌리즘의 구조화된 무책임의 시대에 모순에 가득 찬 불합리한 현실을 예술이라는 틀 안에 포착하고자 하는 모든 시도이며, 사회적 연대성에 대한 호소이며, 불가능한 유토피아로의 회구적 몸짓이다.

밀로 라우의 새로운 리얼리즘 연극은 현실에서 시작해서 현실로 돌아간다. 그의 연극의 주제는 사회적, 정치적 성향을 띠고 있지만 라우는 자신은 완전히 “선정정치적 *vorpolitisch*”이라고 말한다(Rau 2016, 1). 왜냐하면 ‘나’는 주체가 아니라 객체이기 때문이다. 우리는 기존의 텍스트나 논쟁 그리고 사람들의 의견과 대결하며 비로소 주체화된다. 왜냐하면 구조가 미리 존재하고 우리의 육체, 심리, 인격은 구조에 의해 영향을 받기 때문이다(Vgl. Bossart/Rau 2013, 161). 그럼 내가 말할 때 과연 누가 말을 하

는가? 주체로서의 내가 아니라, 우리 개인에게 흔적을 남긴 역사의 조건과 이데올로기 일 것이다. 따라서 작가란 단지 이러한 역사적 조건을 첨예하게 받아들이고 이것을 자신의 이야기로 드러내는 사람이다. 결국 새로운 리얼리즘 연극의 최종 심급은 역시 매일 밤 극장을 찾는 새로운 관객들이다. 따라서 관객에 이르러 비로소 연극이 정치화되고 하나의 사건으로 활성화될 수 있다(Vgl. Rau 2016, 1). 결국 밀로 라우의 새로운 리얼리즘 연극은 예술과 연극이라는 틀을 유지하며 현실을 실재로 무대 위로 불러들여, 관객으로 하여금 카타르시스와 현실 성찰을 동시에 하도록 유도함으로써 휴머니즘을 위한 진정한 연대성을 추구하고 유토피아를 위한 연극의 광장화를 실현하는 것이다. 밀로 라우의 말대로 현실에서 공동체가 불가능할 때, 경쟁의 무한한 수레바퀴에 빨려 들어간 개별적 인간들의 시대에 새로운 리얼리즘 연극을 통해 공동체의 힘이 예술적으로 나타나기를 기대해 본다.

참고문헌

1차 문헌

Rau, Milo(2016): Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs, Schaubühne Berlin.

2차 문헌

서지영(2015): 한국무대의 독일기록연극, 브레히트와 현대문학 32, 115-146.

황성근(2008): 기록문학과 저널리즘의 상관성 연구-독일 기록극을 중심으로, 세계문학 비교연구 23, 239-267.

Bandle, Rico/ Köppe, Roger/ Rau, Milo(2013): Nennen wir es Schaujournalismus, in: Rau, Milo(Hg.)(2013): Die Enthüllung des Realen, Milo Rau und das International Institute of Political Murder, Theater der Zeit, Berlin, 104-109.

Bossart, Rolf/ Rau, Milo(2015): Buchenwald, Bukavu, Bochum. Was ist globaler Realismus? in: Theater der Zeit, Heft 10, 26-31.

Bossart, Rolf/ Rau, Milo(2013): Wir sind Körper, durchströmt von Ideologie, in: Rau, Milo(Hg.)(2013): Die Enthüllung des Realen, Milo Rau und das International

- Institute of Political Murder, Theater der Zeit, Berlin, 157-161.
- Bossart, Rolf(2013): Die Enthüllung des Realen, Vorwort, in: Rau, Milo(Hg.)(2013): Die Enthüllung des Realen, Milo Rau und das International Institute of Political Murder, Theater der Zeit, Berlin, 6-13.
- Bronfen, Elisabeth(2013): Es geht nicht um Metaphern, in: Rau, Milo(Hg.)(2013): Die Enthüllung des Realen, Milo Rau und das International Institute of Political Murder, Theater der Zeit, Berlin, 176-177.
- Engler, Wolfgang(2017): Es geht (wieder) um Realismus, in: Gronemeyer, Nicole/ Stegemann, Bernd(2017)(Hg.): Lob des Realismus-Die Debatte, Theater der Zeit, Berlin, 13-22.
- Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris, Warstat, Matthias(Hg.)(2014): Theatertheorie, Metzler Lexikon, Stuttgart, Weimar.
- Gronemeyer, Nicole(2013): Banalität und Schrecken, Das realistische Experiment des Reenactments, in: Rau, Milo(Hg.)(2013): Die Enthüllung des Realen, Milo Rau und das International Institute of Political Murder, Theater der Zeit, Berlin, 70-77.
- Gronemeyer, Nicole/ Stegemann, Bernd(2017)(Hg.): Lob des Realismus-Die Debatte, Theater der Zeit, Berlin.
- Kedves, Alexandra/ Rau, Milo(2013): Politische Kunst gibt es nicht, in: Rau, Milo(Hg.)(2013): Die Enthüllung des Realen, Milo Rau und das International Institute of Political Murder, Theater der Zeit, Berlin, 97-103.
- Laages, Michael(2016): Mitleid-Theaterabend von Milo Rau, Großreinemachen unter Gutmenschen an der Schaubühne, in: http://www.deutschlandfunkkultur.de/mitleid-theaterabend-von-milo-rau-grossreinemachen-unter.1013.de.html?dram:article_id=342815.
- Leibold, Christoph(2015): Was tun: das Real-Theater des Milo Rau, in: <http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/nachtstudio/milo.-rau-real-theater-ruanda-laibach-dark-ages-102.html>.
- Luzina, Sandra(2016): Milo Rau an der Berliner Schaubühne. Gute Menschen gibt es nicht, in: Tagespiegel 17.1. 2016.
- Liotard, Jean-François(1985): Immaterialität und Postmoderne, Berlin.
- Merkel, Florian/ Rau, Milo(2016): In jedem von uns steckt ein Pegidist, in: <https://www.>

- welt.de/print/die_welt/kultur/article151363071/In-jedem-von-uns-steckt-ein-Pegidist.html.
- Müller, Dominikus/ Rau, Milo(2016): Die Grenzen der Empfindsamkeit, Interview mit Milo Rau in FRIEZE, in: FRIEZE de NO. 24 SOMMER 2016, 72-81.
- Rau, Milo(Hg.)(2013): Die Enthüllung des Realen, Milo Rau und das International Institute of Political Murder, Theater der Zeit, Berlin.
- Rau, Milo/ Bläske, Stefan(2016): Milo Rau im Gespräche mit Stefan Bläske, Wer sieht uns, wenn wir leiden, in: Programmheft von Mitleid. Die Geschichte des Maschinenengewehrs, 11-25.
- Rau, Milo(2016): Mein Ich ist vorpolitisch, Milo Rau- eine Rede, in:<https://www.nzz.ch/feuilleton/buehne/milo-rau-eine-rede-mein-ich-ist-vorpolitisch-ld.115024>.
- Röggl, Kathrin(2017): Negativer Realismus, in: Gronemeyer, Nicole/ Stegemann, Bernd (2017)(Hg.): Lob des Realismus-Die Debatte, Theater der Zeit, Berlin, 33-41.
- Pilz, Dirk(2013): Skandal um Theaterlesung in Weimar, Breiviks Rede auf der Bühne, in: Rau, Milo(Hg.)(2013): Die Enthüllung des Realen, Milo Rau und das International Institute of Political Murder, Theater der Zeit, Berlin, 152-161.
- Sasse, Sylvia/ Rau, Milo(2013): Das Reale des Simulacrums, in: Rau, Milo(Hg.)(2013): Die Enthüllung des Realen, Milo Rau und das International Institute of Political Murder, Theater der Zeit, Berlin, 54-69.
- Simhandl, Peter(2001): Theatergeschichte in einem Band, Berlin.
- Wahl, Christine(2015): Milo Rau: Porträt, in:<http://www.goethe.de/kue/the/pur/iipm/enindex.htm>
- Wahl, Christine(2013): Das Agora-Prinzip, Milo Ruas Prozesstheater in Moskau und Zürich, in: Rau, Milo(Hg.)(2013): Die Enthüllung des Realen, Milo Rau und das International Institute of Political Murder, Theater der Zeit, Berlin, 90-115.
- Walser, Martin(1965): Erfahrungen und Leseerfahrungen, Frankfurt am Main.
- Wilde, Oskar(1904): Der Sozialismus und die Seele des Menschen, Aus dem Zuchthaus zu Reading Aesthetisches Manifest, übersetzt von Hedwig Lachmann und Gustav Landauer, Berlin.
- Žižek, Slavoj(2016): Die politische Ökonomie der Flüchtlingsbewegung, in: Ders. Der neue Klassenkampf, Berlin, 37-46.

Zusammenfassung

Das neue dokumentarische Theater im deutschsprachigen Raum

— *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs* von Milo Rau

LEE Eun-Hee (Korea Uni)

Seit den letzten Jahren ist eine Reihe von Debatten um Neuen Realismus im deutschsprachigen Raum entfacht. Vor dem Hintergrund der Debatte um Neuen Realismus beschäftigt sich die vorliegende Arbeit mit dem neuen dokumentarischen Theater von Milo Rau, der in letzter Zeit als der wichtigste politische Theatermacher im Rahmen des Neuen Realismus gilt. Zuerst ist zu erörtern, was sein dokumentarisches Theater ausmacht, wie das Reenactment in seinem Theater funktioniert, was das dadurch auf der Bühne geschaffene Reale darstellt und zuletzt worauf er mithilfe des dokumentarischen Theaters abzielt, wo das Reale in die Bühne einbrechen und gleichzeitig das Theater ins Reale eingreifen sollte. Mit dem nächsten Schritt wird das Theaterstück *Mitleid Die Geschichte des Maschinengewehrs* zur Betrachtung gezogen, das im Jahr 2016 in Berlin uraufgeführt wurde. Dadurch sind vorerst zu präzisieren, einerseits zweischichtige Collage von Realität und Fiktion sowie von beiden Figuren und deren Handlungen, das Meta-Theater anhand des Multimediums wie der Kamera und des Bildschirms, die daraus kristallisierte Vielschichtigkeit der Blicksverhältnisse, andererseits Mitleidkultur des Europas und die Grenze dessen zynischen Humanismus. Dabei ist herauszutreten, dass die Überidentifizierung und die Meta-Reflexivität als gegenüberstehende Prinzipien des Theaters fungieren und jene durch die zweischichtige Collage und die mithilfe der Kamera und des Bildschirms herausgebildete Vielschichtigkeit der Blicksstruktur unterbrochen und in diese umgekehrt wird, sodass das Unbewusstsein des Publikums zum Bewusstsein erweckt wird und das auf die Bühne heraufbeschworene widerspruchsvolle Reale zum Gegenstand der Reflexivität wird.

Keyword (한글/독일어)	밀로 라우 Milo Rau	새로운 리얼리즘 Neuer Realismus	다큐멘터리 연극 Dokumentarisches Theater	재연 Reenactment	동정심-기관총 이야기 Mitleid Die Geschichte des Maschinengewehrs
---------------------	-------------------	-----------------------------	---	-------------------	---

- 필자 E-Mail: silfra@korea.ac.kr (이은희)
- 투고일: 2018년 6월 30일 / 논문심사일: 2018년 7월 30일 / 게재확정일: 2018년 8월 10일

