

Antonin Artaud의 言語의 變形과 膨脹

—La transformation et la dilatation du langage chez Antonin Artaud—

韓

茂*

I. 序 論
II. 意味를 버림
III. 소리와 만남

IV. 形象과 춤춤
V. 結 論

I. 序 論

“言語의 모든 構造는 세상에 대한 하나의 觀點”이라고 Guy Scarpetta는 말한다.¹⁾

Artaud에 있어서도 그의 言語는 그가 본 세상이며 그가 닿고자 하는 세상이다. 세상의 모습이 言語 속에 잠겨드는 것이다. 그에 따르면 세상 자체가 殘酷하다. “움직이는 것 모두가 殘酷한 것”²⁾이고 “勞力도, 勞力에 의한 存在도 殘酷한 것”³⁾이다. “Eros의 慾望도 그것이 우연성을 불태우니까 殘酷한 것”이고 “죽음, 소생, 변모도 잔혹한 것”⁴⁾이다. “사물들이 응결하고 創造된 계획들을 형성하는 것은 殘酷과 함께”⁵⁾이다. Artaud가 말하는 殘酷은 人生에 대한 慾望의 意味이고 宇宙의인 엄격함의 意味이다.

J'emploie le mot du cruauté dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable, dans le sens gnostique de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres, dans le sens de cette douleur hors de la nécessité inéluctable de laquelle la vie ne saurait s'exercer.⁶⁾

殘酷은 形而上學的 本質이 문제되는 것이다. 肉體의 殘酷, 倫理 自體가 문제가 아니라 무엇

* 배재대학교 불어불문학과 전임강사

1) G. Scarpetta. La dialectique change de matière (coll 10/18. 1973), p. 71.

“... toute structure du langage est une (vision du monde).”

2) Antonin Artaud, oeuvres complètes. Tome IV. (Gallimard, 1964), p. 102.

“Tout ce qui agit est une cruauté”

3) Ibid., p. 123. “L'effort est une cruauté, l'existence par l'effort est une cruauté.”

4) Ibid., “le désir d'Eros est une cruauté puisqu'il brûle des contingences; la mort est cruauté, la résurrection est cruauté, la transfiguration est cruauté . . .”

5) Ibid., p. 124 “C'est avec cruauté que se coagulent les choses, que se forment les plans du créé.”

6) Ibid., p. 122

보다 肉體의 비참함과 存在의 苦痛에 연결된 存在論的 殘酷이 문제이다.

... puisqu'en tous sens et dans un monde circulaire et clos il n'y a pas de place pour la vraie mort, qu'une ascension est un déchirement, que l'espace clos est nourri de vies, et que chaque vie plus forte passe à travers les autres, donc les mange dans un massacre qui est une transfiguration et un bien.⁷⁾

生命을 養育하는 곳은 닫힌 空間이다. 더 강한 生命이 다른 生命을 밟고 통과해야만 한다. 變貌와 善行인 虐殺 속에 他人을 먹는 것 외에는 죽음조차 자리가 없는 것이다.

演劇은 이러한 잔혹함을 알려 주어야 한다.

Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela.⁸⁾

그러나 우리의 言語는 傳達의 기능을 잃고 있다. 사람들은 그릇된 言語의 虐飾 밑에 安居하고 있다. 그들은 日常的 言語의 진흙 속에 두 발을 묻고 그 발이 쪼는 것을 모르는 것이다. 言語의 새(鳥)를 붙잡아 剝製하고는 그 유리관 앞에서 그것을 실재의 새라고 생각한다. 言語의 돌을 깎아 石像을 만들고는 그 앞에 엎드려 敬拜한다. 예전에는 지배했던 主人이, 이제는 屈從하는 노예가 된 것이다. 言語가 군림할 때 人間은 습관의 벽에 갇혀 아무런 自發性도 없게 된다. 演劇이 texte에 묶여서 言語나 心理노름에 싸인다면 言語가 주는 횡포와 군림으로 人間은 굶고 썩을 수밖에 없다. 日常의 言語로서는 眞實한 生의 概念을 돌려 받을 수 없다. 殘酷한 世上과 괴로워하는 人生을 구원할 새로운 言語가 필요하다. 言語는 實在와 同行하지 않으면 안된다. 實在가 움직이면 言語도 움직이고 實在가 沈默하면 言語도 沈默해야 한다. 實在가 殘酷하면 殘酷하여야 하고 恐怖라면 恐怖여야 한다. Artaud의 言語는 實在에 가깝게 가려는 熱情으로 變形되고 膨脹하는 것이다. 우선은 傳統的 表現을 불 태우는 火山이 필요하다.

분출되는 鎔岩으로 習慣的 言語를 없애려 한다. 言語의 囚人으로서가 아니고 절대적인 自由를 트려는 熱望으로 言語와의 투쟁이 시작된다. 그의 努力은 Sisyphé와 그의 바위이다. 實在의 山頂을 향해 끊임없이 言語의 돌을 굴러 올린다. 이러한 行爲는 '절대적인, 逆進할 수 없는 결정'이고 '필요에의 순종'이고 '일종의 꺾끗한 方向'⁹⁾이다. 그리하여 Artaud의 殘酷

7) Ibid, p. 124.

8) Ibid, p. 95.

9) Ibid, p. 121. 行爲가 아니라 殘酷에 대한 설명으로 Artaud가 한 말인데, 行爲에 대한 것으로 인용한 것은, 殘酷에 대한 表現行爲 自體도, 또한 殘酷한 것이기 때문이다.

"Du point de vue de l'esprit cruauté signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue."

"La cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité."

演劇(le théâtre du cruauté)이 땅과 함께 솟아나는 것이다.

本考는, 言語가 實在를 表現할 수 없다는 이 생각의 뿌리가 어디에 닿고 있는지를 糾明하면서 Artaud가 어떻게 言語의 돌을, 實在의 山頂으로 굴러 올리는지, 그 死鬪의 처음과 끝을 追跡하려 한다. 言語가 그의 손 끝에서 어떤 모습으로 變化하고 膨脹하는지, 그 內包와 外延을 考察하는 것이 主된 論旨이다.

II. 意味를 버림

Artaud는 言語의 凡庸을 克服하려 한다. 그러한 뜻이 詩的 表現을 이룰 때가 있다. 詩的이라 함은 아름다운 文章이 되는 것을 의미한다.

Il me semble que pour poétique qu'elle soit cette phrase est belle.¹⁰⁾

詩的 言語에 대한 性向은 그의 texte의 곳곳에 散在해 있다.¹¹⁾ 그러나 점차 격렬한 길로 들어선다. 美的 言語는 意味의 걸 바르기에 불과하다고 생각한다. 內在의 美는 아무런 덧붙임이 필요 없는 것이다.

Une chose plus simple et moins belle aurait été mieux adaptée, donc au fond plus belle.¹²⁾

美的 洗鍊은 意味의 洗鍊과 함께 意識의 洗鍊을 가지고 온다. 洗鍊된 意識은 理性을 무장하게 하고 무장된 理性은 生命을 解體하는 것이다. 그러므로 그가 사랑하는 詩는 아름다움이 아니다.

J'aime (. . .) les poèmes des suppliciés du langage qui sont en perte dans leurs écrits. (. . .)
J'aime les poèmes qui puent le manque et non les repas bien préparés.¹³⁾

“言語의 死刑에 처해진 詩들”이고 “결핍의 惡臭를 풍기는 詩들”이고 “休息이 아닌 詩들”이다. 眞實한 感情은 實在로 表現될 수 없는 것이다. 表現한다는 것은 歪曲하는 것에 지나지 않는다. “人生은 變化하는 것이고 인쇄되지 않는 것”¹⁴⁾이고 “現實은 종이 걸면과 이면을 동

10) Antonin Artaud, oeuvres complètes. Tome V. (Gallimard, 1964), p. 161.

11) 舞臺說明의 한 例 : “Le chant se fond, emporte les paroles, un concert de cris s'élève, où l'on sent la faim, le froid, la rage, où passent des idées de passions, de Sentiments inassouvis, de regrets, où é'mergent des sanglots, des râles de bêtes, des appels d'animaux, et dans ce concert toute la foule s'ébranle et quitte la siène qui rentre peu à peu dans une nuit vocale, lumineuse et instrumentale” -Tomell. Gallimard, 1961, p.104 대사의 한 例 : “Laisse-moi baiser tes lèvres, avant que le feu qui détruit tout ne détruise leurs pétales lisses, avant que tout ce qui fut Béatrice ne finisse comme un grand vent-Tome IV. Gallimard, 1964 p. 265.

12) Antonin Artaud, Tome v. p. 165.

13) Lettres de Rodez. éd. G.L.M. 1946, pp. 18-19.

14) Antonin Artaud, Tome IV. p. 145. “La vraie vie est mouvante et blanche”

시에 보이는 것”¹⁵⁾인데 “現實과 非現實이 잠들고 있는 人間の 惱속에서”¹⁶⁾는 人生과 現實의 判讀조차 어렵다. 그뿐인가. 더욱 어려운 것은 우리가 모르는 實在가 있다는 사실이다.

ce qui est grave/est que nous savons qu'après l'ordre/de ce monde/il y en a un autre./Quel est-il?/nous ne le savons pas./Le nombre et l'ordre des suppositions possibles/dans ce domaine/est justement/l'infini!/Et qu'est-ce que l'infini?/Au juste nous ne le savons pas!/c'est un mot/dont nous nous servons/pour indiquer/l'ouverture/de notre conscience vers la possibilité/démesurée,/inlassable et démesurée./Et qu'est-ce au juste que la conscience?/Au juste nous ne les avons pas.¹⁷⁾

이 세상의 질서 후에 다른 질서가 있음을 우리는 알지만 그것이 무엇인지는 모른다는 이야기다. 無限이라는 것이 있지만 그 無限을 향하는 意識도 정확히 알 수가 없다. 우리의 理性으로서는 채울 수 없는 實在가 存在하는 것이다. 그 세계는 表現되는 것도, 經驗되는 것도 아니고 단지 構成되는 것이다. Artaud는 窮極的인 實體를 보고 있다.

je crois à la non-forme encore moins./Je ne crois pas qu'il y ait une forme initiale/principe (parce que je ne crois pas au principe,/ni aux principes),/et je ne dis pas: /à quoi tout revient,/parce que rien ne va ou ne vient,/et que rien ne passe/par rien/de ce qui est état, mode/ou être,/qui est un état, un mode ou un être,/rien ne passe jamais/par rien.¹⁸⁾

原則도, 形態도, 狀態도, 가고 음도 없지만 그것은 必然的인 存在이다. 그가 떠 올리는 것은 老子的 世界이다.

Il ne s'agit pas de comprendre le Tao-Te-King et par là de l'acherer, de le détruire, en le limitant et en le déterminant, mais d'être soulevé par lui et conduit sur la voie véritable qui réside dans l'illumination intérieure, est inconnaissable par nature, et n'a ni forme ni nom.¹⁹⁾

老子的 世界는 形態도, 이름도 없지만 內的인 靈感 속에 거주하고 진실한 길로 인도되는 것이다. 形態도, 이름도 없을 뿐만 아니라 빛도, 그늘도 없고, 얼굴도 등도 볼 수가 없다.

Au-dessus, pas lumière,/au-dessous, pas d'ombre,/devant lui, voit pas sa face,/derrière lui, pas son dos,²⁰⁾

이것들이 혼돈된 하나를 이루고 있기 때문에 더더욱 表現하기 어렵다. 表現은 어려우나 萬物

15) Antonin Artaud, Tome II. p. 48. “La réalité vue à la fois sous son recto et son verso.”

16) Ibid, p. 127. “Le réel et l'irréel s'y mêlent comme dans le cerveau d'un homme en train de s'endormir, . . .”

17) Antonin Artaud, Tome XIII. (Gallimard, 1974), pp. 91-92.

18) cité par Philippe Sollers (Direction), Artaud, 10/18 (U.G.E. 1973), p. 153.

19) Antonin Artaud, Tome II. p. 284.

20) Antonin Artaud, Tome VIII. p. 133. Artaud의 이 글은 老子的 ‘贊玄’을 생각해 한다. “迎之不其首, 隨之不見其後” —老子, 「老子」張基謹譯(三省版 世界文學全集 23, 1976), 69面

속에 다 顯現하고 끝없이 넓게 퍼져 있다.²¹⁾ 그는 老子的 空을 생각한다.

Trente rayons aboutissent au moyen, dit le Tao-Te-King de Lao-Tseu, mais c'est le vide qui est au milieu qui permet l'usage de la roue²²⁾

車輪을 움직이는 것은 서른 개의 바퀴 살이 아니라 바퀴 통의 빈 곳이다. 그 빈 곳이 行爲보다 더 永遠하고 현재보다 더 실재적이다. 이러한 空을 인정하는 것은 知識이 아니라 思考의 力動的이고 內的인 運命의 認識에서 오는 感性에 의해서이다. Artaud는 이것을 詩情이라고 부른다.

J'appelle poésie aujourd'hui connaissance de ce destin interne et dynamique de la pensée.²³⁾

그는 이러한 詩情이 전진의 토대가 될 것이라고 생각한다.

... la poésie, si on la conçoit comme un moyen utile et rationnel de divination, peut nous servir à établir les fondements qui nous permettront d'avancer.²⁴⁾

그러나 이 詩情은 그의 뜻대로 되지 않는다. M. Blanchot가 말하듯 그것은 생각이 존재한다는 그 생각의 불가능에 묶여 있기도 하고 또한 진실이 등을 돌려 體驗 이하를 강요하기 때문이다.²⁵⁾

無形의 實在를 따라가는 思惟의 旅程이 험하다. 實在은 九天에 있는데 思惟는 半空에 매달려 있다. 더욱 不運한 일은 우리들의 表現이 半空의 思惟에 조차 닿지 못한다는 사실이다. 老子가 道는 말로 表象해 낼 수 없다고 할 때, 이 말은 存在에 대한 言語의 劣等性을 意味하는 것이다.²⁶⁾ Artaud에 있어서도 言語는 불완전한 것이어서 存在를 완전히 表現할 수 없다.

... le mot n'est fait que pour arrêter la pensée, il la cerre, mais la termine.²⁷⁾

가령 “바다”라고 할 때, 바다는 그 무수한 출렁임을 멈추고 입안에 들어와 박히는 것이다.

21) 老子는 이 사실을 이렇게 설명한다.

視之不見, 名曰夷... 聽之不聞, 名曰希... 搏之不得 名曰微. 此三者不可致詰, 故混而爲一. 上揭書.

22) Antonin Artaud, Tome VIII, p. 202. 이것은 老子的 11章 ‘無用’을 옮긴 것이다.

“三十輻 共一輻, 當其無 有車之用”, 上揭書, 63面

23) Antonin Artaud, les Tarahumaras (L'arbalète, 1963), p. 192.

24) Antonin Artaud, op. cit. p. 278.

25) M. Blanchot, “A” (Nouvelle N.R.F., I-XI-1956): texte repris dans le livre à venir (Gallimard, 1959, rééd, Idées 1971) pp. 42-43. cité par Alain et Odette Virmaur Artaud un bilan critique (Pierre Belfond, 1979), p. 316.

“Que la poésie soit liée à cette impossibilités de penser qu'est la pensée, voilà la vérité qui ne peut se découvrir, car toujours elle se détourne et l'oblige à l'éprouver au-dessous du point où il l'éprouverait vraiment.”

26) 老子的 第一章 ‘體道’ “道可道 非常道... 名可名, 非常名”, 老子, 「老子」·39面

27) Antonin Artaud, Tome IV, p. 142

“바다”라 발음되는 言語로 하여 바다의 술한 意味가 고정되는 것이다.

. . . que toute parole prononcée est morte et n'agit qu'au moment où elle est prononcée, qu'une forme employée ne sert plus.²⁸⁾

그것은 虛空에 나는 새를 유리관 속에 剝製해 놓은 꼴이다. 수많은 可能이, 고정된 하나의 기능으로 轉落해 버리는 것이다.

. . . je pose en principe que les mots ne veulent pas tout dire et que par nature et à cause de leur caractère déterminé, fixé une fois pour toutes, ils arrêtent et paralysent la pensée au lieu d'en permettre, et d'en favoriser le développement.²⁹⁾

剝製된 새가 密閉되어 安住하듯, 그 이상의 경우를 막고 마비시킨다. 글 역시 그렇다.

Écrire, c'est empêcher l'esprit de bouger au milieu des formes comme une vaste respiration. Puis l'écriture fixe l'esprit et le cristallise dans une forme, et, de la forme naît l'idolâtrie.³⁰⁾

움직이는 정신을 방해 할 뿐만 아니라 형태에 대한 偶像崇拜까지 붙어난다. 剝製된 새에 대한 시중을 들어야 한다. 주인이 아니고 하인으로서이다. 뒤바뀌는 입장이다.³¹⁾ 言語는 軍림 할 뿐만 아니라 진흙으로 발목을 붙잡기도 하고, 평균처럼 살(肉)속을 파고 든다.

Les paroles sont un limon³²⁾
il (le mot) n'est en somme qu'un aboutissement³³⁾

그것이 醜惡이기 때문에 病的이고 殘酷한 것이다. Artaud 는 言語가 유럽을 병들게 했다고 確信한다.

Nous sommes environnés de papes rugueux, de critiques, de chiens, notre esprit est parmi les chiens. (Adresse au Dalailama)³⁴⁾

Nous souffrons d'une pourriture, de la pourriture de la Raison (Lettres aux Écoles du Bouddha)³⁵⁾

28) Ibid, p. 91.

29) Ibid, p. 132.

30) Antonin Artaud, Tome VIII, p. 203.

31) Alain Virmaux 는 Artaud 의 言語에 대하여 말하면서 Heidegger 의 글을 인용하고 있다.
“L'homme se comporte comme s'il était le créateur et le maître du langage, alors que c'est le langage au contraire qui est et qui demeure son souverain.”
cité par Alain Virmaux. Antonin Artaud et le théâtre (Seghers, 1970), p. 98.

32) cité par Philippe Sollers, p. 140.

33) Antonin Artaud, Tome IV. p. 142.

34) cité par cahiers Renard Barrault. (Gallimard, 1957, Mai), p. 76.

35) Ibid.

東洋에 띄우는 이 두통의 書簡은 유럽의 分析情神에 대한 비난이다. 思考의 깊은 本性을 再發見하기 위해서는 理性과 言語의 王國이 만든 뿌리를 뽑아내야 한다고 생각한다.

Pour retrouver sa nature profonde, pour se sentir vivre dans sa pensée, la vie repousse l'esprit d'analyse où l'Europe s'est égarée. La connaissance poétique est interne, la qualité poétique est interne.³⁶⁾

그가 詩的 認識은 內在的이라고 할 때 이 말은 東洋의인 思惟를 의미한다. 至高의 世界에 이르는 것은 理性이나 言語가 아니라 前述한 詩情이다. 명료한 言語는 생각 속에 나타나는 詩情을 방해하는 것이다. 詩情은 形象들이 말의 분석에 의해 지니게 된 명료성 보다 더 精神을 위해 많은 의미를 갖게 된다. 말이나 心理에 기초를 둔 西洋演劇에 대한 비난은, 말과 心理가 만드는 凝固와 腐蝕이, 演劇을 다른 쪽으로 끌고 가기 때문이다. 東洋演劇에 대한 Artaud의 好感은, 사용하는 言語感覺이 다른 점이다.

Le théâtre oriental a su conserver aux mots une certaine valeur expansive, puisque dans le mot le sens clair n'est pas tout, mais la musique de la parole, qui parle directement à l'inconscient.³⁷⁾

東洋演劇은 言葉에 다른 價値를 덧 붙인다고 생각한다. 말은 意味를 떠나, 音樂이 되고 無意識에 말을 걸게 된다. 西洋演劇이 말이나 心理로 이루어 지는데 반하여 느낌이나 音樂, 動作의 形而上學으로 이루어 지고 있는 것이다. 西洋演劇에서 作中人物의 對話는 [진실한 存在理由를 喪失케 하는 것이고 말에 실리는 心理表現은 말 자체의 명료한 強道觀念에 의해 意味의 枯渴에 귀결된다. 말이나 心理는 作家나 texte에 의한 것이므로 이를 추방해야 한다.

L'asservissement à l'auteur, la soumission au texte, quel funèbre bateau! Mais chaque texte a des possibilités infinies. L'esprit et non la lettre du texte!³⁸⁾

texte의 可能性은 文字가 아니라 精神이어야 한다는 것이다. texte가 言語의 영광으로 굳어져 있으면 觀客의 意識도 얼어 붙게 되는데, 이러한 경우, texte가 무슨 소용이 있느냐는 반문이다.

... Si le texte ne sert pas à faire sursauter le spectateur sur sa chaise, à quoi sert-il?³⁹⁾

texte는 觀客을 의자 위에서 뛰어 오르케 하는 것이어야 한다. 演劇을 회복될 수 없을 만큼 受動的이 되게 한 理由는 texte가 칸막이 앞에서 獨白하는 사람을 세워 놓았다는 점이다.⁴⁰⁾

36) Antonin Artaud, les Tarahumaras, p. 192

37) Antonin Artaud, Tome IV, p. 143

38) Antonin Artaud, Tome II, p. 11

39) cité par Alain Virmaux, Antonin Artaud et le théâtre, p. 92.

40) Artaud의 설명 중 Alain Virmaux가 확인하는 것. Ibid.

연극이 能動的이 되기 위해서는, texte 의 밖으로 나오는 일이다.

je dis bien/LE DEVOIR/de l'écrivain, du poète/n'est pas d'aller s'enfermer lâchement dans un texte, um livre, une revue dont il ne sortira plus jamais/mais au contraire de sortir/dehors/pour secouer,/pour attaquer/l'esprit public,/sinon/à quoi sert-il?⁴¹⁾

texte 가 文字에 매이지 않고 生命으로 진동하는 텃줄이 되기를 바라는 것이다. 그러나 이때 주의할 점은 말이 완전히 거부되는 것이 아니라는 사실이다. 말이 습관적인 기능을 붕괴시켜야 하는 것이지 말 자체가 사라지는 것은 아니다.

Il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves.⁴²⁾

그가 주고자 하는 것은 無意識에 거는 말이다. 말은 그동안 意識에 너무 많은 것을 傳達하였다. 말이 傳達能力 속에 견고해지는 것은 意識의 表皮를 두껍게 하는 일이다. Artaud 는 그 表皮를 뚫고 內面에 스며들겠다는 意圖이다.

Alain Virmaux 는 Artaud 의 말이 다른 기능으로 바뀔을 지적한다.

non seulement le mot n'est pas destitué, non seulement il est confirmé dans ses pouvoirs, mais il y gagne même un rehaussement de son statut initial: de roi qu'il était, mais roi bonhomme et accommodant, il devient maintenant force magique, trait d'union mystérieux entre l'homme et les puissances qui le dépassent.⁴³⁾

말은 王으로 있지만 선량하고 서글서글한 王이 되어야 하고 마술적인 힘으로 말이 벗어나는 能力과 人間 사이의 신비한 연결선이 되어야 한다는 것이다. Artaud 는 그 연결선이 內部の 言語를 폭발시키는 導火線이 되기를 希望한다. 이 導火線은 G. Deleuze 의 지적처럼 二重의 機能을 갖고 있다. 즉 日常의인 言語를 爆發시키는 것과 不減의 言語를 탄생시키는 것이다.⁴⁴⁾ 不減의 言語란 音聲學的 要素로 分解하는, 意味의 無意味에 가깝다.

. . . je revendique le droit de briser avec le sens usuel du langage, de rompre une bonne fois l'armature, de faire sauter le carcan, d'en revenir enfin aux origines étymologiques de la langue qui à travers des concepts abstraits évoquent toujours une notion concrète⁴⁵⁾

41) Antonin Artaud, Tome XIII, pp. 136-137.

42) Antonin Artaud, Tome IV. p. 112.

43) Alain Virmaux, Antonin Artaud et le théâtre, p. 89.

44) cité par Alain Virmaux, Antonin Artaud et le théâtre, p. 99.

“ . . . Gilles Deleuze leur découvre une double fonction: faire éclater le langage courant, faire naître un langage différent et indestructible.”

45) cité par Odette Virmaux. Le théâtre et son double (Hatier, 1975), p. 79.

言語는 日常의인 意味를 떨구고 語源學的 根源으로 돌아가야 한다는 주장이다. 그는 야만적인 穴居人들의 言語를 떠올린다.

je parle du langage de ces sauvages troglodytes qui ont fait redescendre leur cerveau à la hauteur de leurs excréments.⁴⁶⁾

穴居人들의 말을 생각하는 것은 言語에 대한 反亂이 아니고 原初的 言語가 주는 人間性的 회복을 노리면서, 言語의 새 地平을 열려는 뜻이다. 習慣的인 思考의 勁直性和 誤謬는 풀리게 될 것이고 事物들은 더 신비롭고 더 비밀스러운 끝없는 領域 속에서 言語 自體의 外延을 받아 들이게 될 것이다. 그리고 人間은 그동안의 意識의 柵을 벗고 存在와 言語 사이의 관계를 다시 새롭게 맺어갈 수 있을 것이다. 人間은 포기 하였던 思考를 다시 끌어내어 人間과 社會, 自然과 對象 사이의 정열적인 일종의 方程式을 創造할 수 있게 된다. 말의 意味를 벗기고 하나의 音으로 되돌리려는 것은 그 原初的인 音에서 수많은 다른 기능을 불러 내겠다는 意圖이다. Jérôme Prieur의 表現을 빌리면 그것은 오히려 말을 活動시키기 위하여, 作品에 말의 多音을 놓기 위하여, 말의 미끄러짐, 말의 신선했음, 말의 不發을 사용하기 위하여, 말이 지니는 호흡의 청취에 나서기 위하여이다⁴⁷⁾. 말이 없어지는 것이 아니고 말의 使命이 달라지는 것이다. Artaud는 自身の 意圖를 이렇게 분명히 하고 있다.

. . . les paroles prononcées ne sont mises là que pour faire rebondir les images. Les voix y sont dans l'espace comme des objects. Et c'est sur le plan visuel qu'on doit, si je puis dire, les accepter (lettre à Yvonne Allendy, 26 mars 1929).⁴⁸⁾

말은 空間의 對象으로서 存在하는 것이다. 다만 音으로서 image를 받아 들이고 뛰어 오르 게 하는 視覺的 계획 위에 있게 된다는 말이다. 말이 意味를 버리고 變形되는 地點이 바로 여기이다.

Ⅲ. 소리와 만남

Artaud는 言語가, 人間の 腦가 아니고 피부와 협력하기를 바란다.

Ce langage fait pour les sens doit au préalable s'occuper de les satisfaire.⁴⁹⁾

46) Alain Virmaux, op. cit., p. 85.

47) Obliques numéro 10-11. Antonin Artaud (édition Borderie, 1976), p. 110

“Cette parole, il n'est pas question de l'effacer ou de la nier, mais, à la manière de l'écriture vocale conçue par Artaud, de supprimer son despotisme pour la faire travailler, mettre en oeuvre sa polyphonie, utiliser ses glissades, ses fléchissements, ses ratés, se porter à l'écoute de sa respiration.”

48) cité par Obliques numéro 10-11, p.111.

49) Antonin Artaud, Tome IV, p. 46.

感覺을 만족시킨다는 것은 意味가 아닌 소리로서의 말을 생각하는 것이다. 言語가 意識의
 독이 아니고 단순한 소리의 물결일 때 그 곳에 實在의 배(船)를 띄울 수 있을 것이다. 말이
 習慣의 허튼 投網질을 하게 해서는 안된다. 하나의 예방으로 日常的인 對話에 音을 고의로
 올린다면지 특유한 억양을 주는 일이 일어난다.

... le naturel des intonations et des gestes sera volontairement monté d'un ton, dégagé et
 comme mis en exergue: Il faudra trouver un ton d'un naturel peu employé, enfoui et comme
 oublié, mais aussi vraisemblable et aussi réel qu'un autre.⁵⁰⁾

거의 사용하지 않은 埋藏된 本性의 억양을 발견하려는 것이다.⁵¹⁾ 이것은 억양이 지니는 일
 반적인 습관을 부셔내면서 고정되고 안정된 말의 意味에서 觀客을 꺼내려는 의도이다. Fran-
 çoise Buisson의 表現을 빌리면 그러한 말은 “수세기 이래 喪失된 人間의 목소리”이고 ‘생각
 을 흉곽으로 몰아넣는 空虛의 소리’이다.⁵²⁾ 말투에 대한 Alain Virmaux의 견해는, 感情을
 불러 일으키는 能力, 그러한 作因이 된다는 것이다.⁵³⁾ 이처럼 말은 至高의 位置에서 내려와
 그 具體的인 意味와는 관계없이 한개의 分子처럼 발음하는 하나의 방법이 된다. Artaud 자신
 이, 억양의 구체적인 가치에 대해서 하는 말이다.

Il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire sur la valeur concrète de l'intonation au théâtre, sur cette
 faculté qu'ont les mots de créer eux aussi une musique suivant la façon dont ils sont prononcés,
 indépendamment de leur sens concret, et qui peut même aller contre ce sens,—de créer sous le
 langage un courant souterrain d'impressions, de correspondances, d'analogies.⁵⁴⁾

그는 말이 音樂的 機能이 되는 소리의 울림으로 轉換되기를 바라는 것이다. 그리하여 언어
 의 땅 밑으로, 印象의, 交感의, 類推의 은밀한 江물이 흐르기를 바라는 것이다. 그는 소리화
 한 말에 음절의 리드미칼한 反復을 주고 있다. 이것은 呪文과 같은 效果를 위해서이다.

à côté de ce sens logique, les mots seront pris dans un sens incantatoire, vraiment magique,—
 pour leur forme, leurs émanations sensibles, et non plus seulement pour leur sens.⁵⁵⁾

50) Antonin Artaud, Tome II, p. 138.

51) Artaud 演出的 例. ‘la pierre philosophale’에서 해설자는 무대 뒤에서 무섭게 솟아오르며 듣기에
 불쾌한 목소리를 내도록 하고 있다(une voix dans les coulisses, horriblement montée de ton et grinç-
 ante, commente les principales situations.)-Ibid, p. 102.

52) “S’acharnant à descendre au plus pur du dépouillement, réduisant encore les mots aux sons (sons d’une
 voix humaine perdue depuis des siècles, sons de la vacuité de la pensée), réduisant le penser à la cage
 thoracique, au bruit de son os.”-cité par Obliques numéro 10-11, p. 60.

53) “Le verbe se déploie en effet avec une grande puissance évocatrice et se manifeste à nous comme l’agent
 essentiel de l’envoûtement.” Alain Virmaux p. 87. 이 견해는 타당하다. ‘철학자의 돌’의 해설자
 는 한쪽은 절름발이 콧사슴, 다른 한쪽은 美少年이라는 스스로 二重化되는 남자의 공포를 관객에게
 불러내는 것이다.

54) Antonin Artaud, Tome IV, p. 46.

55) Ibid, p. 149.

말에 呪文의 느낌을 주고자 하는 것은 일종의 催眠術을 유발하려는 것이다. 宇宙의 催眠術의 생기 있는 魔法를 통해 人間의 억압을 풀고 ‘宗教 저 넘어 자리잡은 形而上學的 熱望’⁵⁶⁾인 原初의 세상을 불러 내겠다는 뜻이다. 또한 人間精神의 受動性을 제거하려는 의도이다. 왜냐하면 呪文은 이전에 存在했던 能動的 精神의 根源을 가리키기 때문이다. 催眠狀態는 고귀한 힘에 묶인 한 부분이고 의외의 사건이 일어나리라고 믿는 예기치 않은 구원의 감정을 불러내므로 Artaud는 이를 呪文으로써 끌어오리는 것이다. 말의 反復과 함께 목소리의 특이한 變調도 일어난다.⁵⁷⁾

목소리를 특이하게 變調시키는 것은 論理的 言語의 우스꽝스러움을 表現한 것이고 意味 이상의 뜻을 얻으려는 것이다.⁵⁸⁾ 목소리에서 Artaud가 요구하는 가장 극단적인 變化는 말투의 次元에서 高함의 次元으로 가는 경우이다. 舞臺에서 高함을 사용하려는 것은 그의 변치 않은 執念의 하나이다. 그의 高함은 호흡에 대한 깊은 理解에서 나오는 것이다. 그는 神殿의 돌조차 呼吸을 지닌다고 생각한다.

. . . une respiration qui leur appartient, les statues aussi ont un souffle qui est sans doute l'esprit du dieu.⁵⁹⁾

呼吸은 혼돈 속에서 움직이고 어둠을 제거하고 慾望을 生成시키는 것이다. 混沌의 觀念이 제거되고 제한되는 觀念으로 存在하는 것이다.

Il faut dire que le souffle qui était dans le chaos devint amoureux de ses principes: et que c'est de ce mouvement en avant, de cette sorte d'idée qui élimine les ténèbres, qu'un désir conscient est né.—Et il y a dans le soleil lui-même des sources vives, une idée de chaos réduit et complètement éliminé.⁶⁰⁾

또한 보이는 肉體와, 은닉된 肉體와 함께 소통하는 接合點이다.⁶¹⁾ 呼吸한다는 것은 肉體와

56) Odette Virmaux의 表現. “une aspiration métaphysique qui se situe bien au-delà des religions établies.” Odette Virmaux, *le théâtre et son double*, p. 32.

57) Artaud 舞臺의 例.

“Par moments les voix des savants dans un coin sifflent comme des geais sur des fils télégraphiques, à d'autres croassent comme des corbeaux, à d'autres braient comme des boeufs ou soufflent comme des hippopotames dans une cave.” Tome II, p. 107.

58) , 哲學者의 돌'에서 醫師가 “음메”하고 소리를 지르는데, 이에 대한 Artaud의 설명이다. “ce cri de 《OMPH》 poussé par le docteur est une sorte de rugissement de joie, de rugissement d'ogre”—ibid, p. 105.

59) Antonin Artaud, *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné* (Gallimard, 1979), p. 26.

60) Ibid, p. 18.

61) Artaud에 대한 communications 中 Guy scaxpetta의 말. “le souffle est en sommel'ordre charnière où le corps 《visible》 communique le plus directement avec ce corps enfoui qu'il s'agit de dégager dans un 《caccouchement》 effectif, sexualisé d'emblée.”

—cité par Philippe Sollers, Artaud, 10/18, p. 286.

62) Antonin Artaud, Tome IV, p. 182.

精神을 결합시킨다는 뜻이다. 호흡을 조정할 수 있다는 것은 生命을 조정할 수 있다는 이야기고 동시에 감정을, 생각을 조정할 수 있다는 이야기이다. 엄격한 方法으로 호흡을 조절할 수 있다면 배우는 제 몸을 도구처럼 사용할 수가 있다. 그러므로 呼吸에서 演劇의 概念을 다시 발견하겠다고 한다.

je veux avec l'hieroglyphe d'un souffle retrouver une idée du théâtre sacré.⁶³⁾

Artand 에 따르면 호흡은 男性과 女性, 그리고 中性으로 구분된다.⁶³⁾ 호흡의 中性은 腹部의 無를 가리키고 그곳에서 나오는 것이 곧 고탐이다.⁶⁴⁾ 고탐은 자연스러운 것이다. 고탐을 지르기 위해서는 힘이 필요 없다고 그는 말한다.

pour crier je n'ai pas besoin de la force, je n'ai besoin que de la faiblesse, et la volonté partira de la faiblesse.⁶⁵⁾

고함을 위해서는 스스로를 비워야 하고 넘어지기도 해야 한다.

Pour lancer ce cri je me vide. Non pas d'air, mais de la puissance même du bruit.⁶⁶⁾

Pour ce cri il faut que je tombe.⁶⁷⁾

이것은 고탐이 순수상태의 絶對空에서 이루어진다는 것을 강조하는 것이다. 아무런 意識도 동반하지 않고 論理的 言語가 닿지 못하는 어떤 곳을 노리겠다는 意圖이다. R. Weingarten 은 Artaud 의 고탐이 “성스러운 분노”라고 表現하면서 그 이유를 이렇게 지적한다.

Sainte, parce qu'elle n'est pas personnelle, parce que le souffle d'amour ou d'exécration, au-delà des motivations de circonstance, vise quelque chose de plus vaste, qui le suscite. Et là, quelque chose comme le grand vent noir du monde qui se lève, emportant dans sa tempête des mots qui prennent l'emphase de la prophétie.⁶⁸⁾

그는 또한 ‘커다란 검은 바람’ 같은 ‘先知者의 말투’의 폭풍을 느끼고 있다. Dr. Toulouse 의 이야기를 들어보면 Artaud 의 고탐은 우리들의 가장 깊은 迷宮에 가지를 치는 것이고 現

63) Artaud 는 호흡에 대한 설명으로 “un athlétisme affectif” 라는 한 章을 할애하고 있다. Ibid, pp. 154-164.

64) 印度의 “Vigyana Bhairava”에 따르면 吸氣는 生이고 排氣는 死이다. 吸氣와 排氣는 똑같이 타원을 그리며 들어오고 나가는데, 이때 잠시 멈추어지는 두개의 軸이 생긴다. 吸氣에서 排氣로 나갈 때, 또는 排氣에서 吸氣로 들어올 때의 中間地點인데 이 지점을 生死가 超越한 곳이라고 한다. Artaud 가 말하는 “腹部의 無”란 바로 여기와 같다. -B.S 라즈니쉬 冥想秘法, 釋智賢譯, 一志社, 1982. 63-65面 참조

65) Artaud, op. cit. p. 177.

66) Ibid, p. 176.

67) Ibid, p. 178.

68) cité par Alain et Odette Virmaux, Artaud un bilan critique (Pierre Belfond, 1979), p. 315

實의 肉體로 우리를 되돌아오게 하는 것이다.

Les échos du cri d'Antonin Artaud se ramifient au plus profond dédale de nous-mêmes et dans son impatience permanente s'ouvre une fracture capable de nous réintégrer au corps de la réalité.⁶⁹⁾

Dr. Collomp의 말을 더 빌리면 고향은 生命의 價値를 재발견하는 것이고 存在하는 肉體의 肯定이다. 또한 言語의 否定이나 그 이상으로 가는 可能이다.

Artaud retrouve la valeur vitale du cri du nouveau-né, puissant moyen de lutter contre sa détresse respiratoire. Le cri est une affirmation physique d'exister.

.....
le cri est sans doute "la négation du mot", mais il remplit une fonction qui va bien au-delà.⁷⁰⁾

生命의 價値를 再發見한다는 것은 Artaud 自身の 말이기도 하다.

... se mettre en rapport avec le cri d'un orage, c'est retrouver un secret de vie.⁷¹⁾

또한 神들까지 발견케 하는 것이고 人生을 성숙케 하는 것이라고 생각한다.

Les Dieux sortent vers nous par un cri ou par un visage, et la couleur du visage a son cri; et le cri vaut son poids d'images dans l'Espace où mûtit la vie.⁷²⁾

그가 던지는 고향은 하나의 꿈이기도 하다. 그것은 言語와 싸우는 힘찬 모습이며 言語를 찌르는 단검이기도 하다. 그것은 또한 귀신을 불러내고, 쫓아내는 驅魔經의 呪文이고 符籙이기도 하다. 또한 옛 穴居人들의 原始的 言語의 뿌리이기도 한 것이다. 잃어버렸던 言語에의 記憶이 고향으로 되살아나는 셈이다. 고향은 喪失된 言語의 뿌리이고 原形的 言語의 母胎이다. 목소리의 억양과 變調, 고향은 점차 舞台위의 雜音과 섞여든다. 雜音이 목소리 처럼 하나의 言語로 變身하는 것이다. 雜音은 여러 모습으로 나타난다. Artaud가 舞台에 끼어넣는 雜音의 하나는 바람이다. 그 바람은 일반적으로 狂의이다. 雷雨와 천둥소리, 폭풍우가 합세한다(예 : Les Cenci의 舞台) 또한 演技者들 틈으로 스며들고 사라지면서 마네킹들이 내는 삐걱 거리는 소리가 있는가 하면 (예 : La sonate des spectres의 무대) 烽火와 불꽃이 폭발하는 속에 戰爭行軍의 규칙적 리듬이 울리기도 한다 (예 : Alfred Savoir의 La Pâtissière du village의 무대).

다음은 그가 어떻게 雜音들을 끌어 넣는가를 보여주는 두 개의 實例이다.

69) Ibid, p. 138.

70) Ibid, p. 210.

71) Antonin Artaud, Tome VIII. p. 201.

72) Ibid, p. 205.

Les cloches de Rome sonnent à toute volée, mais en sourdine, en accord avec le rythme tourbillonnant du festin. Les voix s'amplifient, prenant la tonalité grave ou suraiguë et comme clarifiée des cloches. De temps en temps un son volumineux s'étale et fuse, comme arrêté par un obstacle qui le fait rejaillir en arêtes aiguës.⁷³⁾

이 장면은 宴會場面인데 종소리는 수많은 會食者들의 동작, 웃음, 탄식과 함께 變化되고 있다.

Tous les deux ou trois pas qu'elle fait, un cri monte avec un bruit de treuil, de roue qu'on tourne, ou de poutres écartelées, venant d'un coin différent de la scène. La prison dégage le bruit d'une usine en plein mouvement.⁷⁴⁾

수많은 雜音들이 동원되고 있다. 車輛의 삐걱거리는 소리가 있고 고함소리가 있고 工場의 騒音과 같은 雜音이 있다. 여기에 실제의 演出에서는 채찍소리까지 끼여든다. 이들은 모두 일련의 不協和音들이다. Artaud는 이들의 하나의 요소로 作用하는데 그치지 않고 한 感賞이 다른 感賞으로 겹쳐지기를 바라는 것이다.

ces dissonances, au lieu de les limiter à l'emprise d'un seul sens, nous les ferons chevaucher d'un sens à l'autre.⁷⁵⁾

서로 겹쳤을 때 완전한 效果를 얻을 수 있다고 생각한다.

Le spectacle, ainsi composé, ainsi construit, s'étendra, par suppression de la scène, à la salle entière du théâtre et, parti du sol, il gagnera les murailles sur de légères passerelles, enveloppera matériellement le spectateur, le maintiendra dans un bain constant de lumière, d'images, de mouvements et de bruits.⁷⁶⁾

不協和音에 대한 執着은 그것이 하나의 感賞을 다른 感賞으로 풍부하게 할 수 있기 때문이다. 色에서 音으로, 말에서 빛으로 動作의 振動에서 音의 平面的 톤으로의 풍부한 이동을 위하여 불협화음이 混用되는 것이다. Artaud가 사용하는 音樂도 不協和音에 가깝다. 現代樂器에서는 찾을 수 없는 새로운 옥타브의 音幅이나 音響이나 또는 참을 수 없는 騒音등에 유사한 것들이다.

Elles poussent aussi à rechercher, en dehors de la musique, des instruments et des appareils qui, basés sur des fusions spéciales ou des alliages renouvelés de métaux, puissent atteindre un dia-

73) Antonin Artaud, Tome IV, p. 199. Les Cenci의 1막 3장의 무대설명

74) Ibid, p. 203. Les cenci의 4막 3장의 무대

75) Ibid, p. 150.

76) Ibid.

pason nouveau de l'octave, produire des sons ou des bruits insupportables, lancinants.⁷⁷⁾

Roger Vitrac의 “Le coup de Trafalgar”을 위한 Artaud의 연출계획은 아코디온의 설명할 수 없는 音樂을 듣도록 고안하고 있다. 그의 作品 “Les Cenci”에서는 Martenot라는 電子樂器를 사용하여 귀에 낫선 音響을 제공한다. 또한 Roger Desormiere의 도움으로 네개의 簧音기가 울리는 振動網을 形成하였다. 그는 Wagner의 큰 파도의 넘실거림 같은 音을, Debussy의 잎의 비밀스런 떨림 같은, 또는 Bach의 天體의 움직임 같은 原音을 생각한다. 그리고 티벨의 “死者의 書”에서 말하는 音을 생각한다. 이러한 音은 人間의 能力으로서 들을 수 없는 것들이다.⁷⁸⁾ 크던 작던 낫선 音을 생각하는 것이 現代의 音樂이 實在과 想像을 混同하고 있다는 이유에서다. 言語가 實在을 歪曲하고 變形시켰듯이 現代의 音은 지나친 기교로 원래의 實在에서 離脫하고 있다는 생각이다. 익숙한 音이 던지는 經驗的 自我를 무너뜨리려는 意圖에서 낫선 音樂을 이용하려 한다. 그는 人間의 意識에 音樂을 놓으려 한 것이 아니고 人間의 肉體와 感賞 속에 놓으려고 하는 것이다. Appia가 말하는 “최초의 요인에 의해 시작”하려는 것이고 “審美的 變形을 위해 肉體 속에 音樂을 作用시키려는 것”이다.⁷⁹⁾

論理的 사슬에 매여 있는 말과의 투쟁이 音樂에 까지 미치고 있다. 騷音과 같은 音樂, 말과 같은 騷音, 音樂과 같은 말(역양). 이 모두가 Artaud의 言語들이다. 이들 不協和音들은 言語가 닿지 못하는 세계를 가 닿으려는 노력이다. 言語가 이룩할 수 없는 舞台空間을 세우고 그 空間을 통해 人生의 새로운 感賞에 도달하려는 것이다. 함께 어울리는 舞台全體가 聽覺的인 舞台言語이고 日常的 言語가 表現할 수 없는 實在의 世界를 드러내는 것이다.

IV. 形象과 춤춤

그러나 聽覺的 言語는 限界가 있다. 그것은 소리만을 이용할 수 있기 때문이다. 觀客을 둘러싸고 녹일 수 있으나 이들은 無形이고 振動하며 사라지는 것이므로 완전하지 못하다. 그러므로 聽覺言語는 無形의 머리를 뱀처럼 솟구치면서 다른 무엇을 잡고자 한다.

J'ai ajouté le corps à la parole⁸⁰⁾

77) Ibid, p. 114.

78) Artaud는 ‘死者의 書’에 나오는 音을 확인할 수 없다고 인정한다.

“Le livre des Mores des Thibétains insiste sur le pouvoir du son capté par l'oreille humaine: ce pouvoir, nul, je pense, ne le contestera”-Tome v. p. 299. Artaud가 들을 수 없다는 것은 정확하다. 그것은 亡靈의 세계에서 일어나는 音이고 또한 人間의 뼈와 두개골이 함께 어울려 나는 소리이기 때문이다.

79) “Tout est à recommencer par le commencement, c'est-à-dire par les facteurs en quelque sorte primordiaux: la présence du corps créant l'Espace et le Temps vivants, et l'instauration de la musique dans ce corps pour opérer la modification esthétique qui est le propre de l'oeuvre d'art”-Appia, L'oeuvre d'art vivant, p. 74. cité par Alain Virmaux, p. 135.

80) Jacques Brenner, Visite à Antonin Artaud, in les (cahiers de la pléide, printemps 1949) p. 109.

잡는 것은 肉體이다. 意味의 말에서 소리의 말로 바뀐 言語가 이제는 몸짓의 말로 바뀌기를 바라는 것이다. Odette Virmaux 는 Artaud 의 意圖를 이렇게 풀어낸다.

car le langage physique et spatial du théâtre atteint certaines réalités spirituelles bien mieux que la parole. . . . le langage verbal trahit les réalités mentales qu'il prétend révéler.⁸¹⁾

肉體的인 言語는 口述的 言語가 지나는 속임수를 물리칠 수 있고 더욱 손쉽게 精神的 現實에 이를 수 있다. 속임수라는 것은 實在에 대한 言語의 劣等性에 대한 이야기이고 精神的 現實 운운은 口述言語의 無形의 振動을 肉體的 言語의 具體的이고 視覺的인 效果와를 비교한 말이다. Artaud 는 意識에 作用하는 效果보다 皮膚의 感覺에 작용하는 效果가 더 크다는 것을 뱀에 미치는 音樂의 경우로 例를 들고 있다.

Si la musique agit sur les serpents, ce n'est pas par les notions spirituelles qu'elle leur apporte, mais parce que les serpents sont longs, qu'ils s'enroulent longuement sur la terre, que leur corps touche à la terre par sa presque totalité.⁸²⁾

뱀이 춤추는 것은 精神的 意識에 音樂이 닿기 때문이 아니고 땅에 전달되는 音樂的 振動에 의한 것이라는 설명이다. 뱀에 作用하는 音樂의 振動처럼 觀客의 感覺을 振動시킬 言語를 생각하는 것이다. 그는 새로운 言語概念을 再發見하려고 한다.

Il importe et de retrouver la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée. Ce langage, on ne peut le définir que les possibilités de l'expression dynamique et dans l'espace opposées aux possibilités de l'expression par la parole dialoguée.⁸³⁾

그가 얻고자 하는 것은 몸짓과 思考 中間에 있는 言語이다. 空間 속에서 밝힐 수 있는 言語의 概念을 끌어내고자 한다. 그것은 演劇이 台詞에서 빼앗아 올 수 있는 '단어들 밖의 확대의 可能性, 空間 속의 확장의 가능성' 이고 또한 '感受性 위에 振動하며 분리되는 行爲의 可能性' 이다.

Ce que le théâtre peut encore arracher à la Parole, ce sont ses Possibilités d'expansion hors des mots, de développement dans l'espace d'action dissociatrice et vibratoire sur la sensibilité.⁸⁴⁾

이러한 可能性을 實現시키겠다는 것이다.

81) Odette Virmaux, le théâtre et son double Antonin Artaud, p. 14.

82) Antonin Artaud, Tome IV. p. 97.

83) Ibid, pp. 106-107.

84) Ibid, p. 107.

C'est ici qu'intervient, en dehors du langage auditif des sons, le langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes, mais à condition qu'on prolonge leurs sens, leur physionomie, leurs assemblages jusqu'aux signes, en faisant de ses signes une manière d'alphabet.⁸⁵⁾

Artaud가 바라는 것은 對象과 演技者들의 몸짓을 視覺的 言語로 바꾸려는 것이다. 그 方法으로서 alphabet 方式의 組立을 이용하겠다는 意圖이다. 즉 演技者들이 alphabet 文字의 衣裳을 걸치고 舞台에 그리는 身體言語를 생각한 것이다.

Ayant pris conscience de ce langage dans l'espace, langage de sons, de cris, de lumières, d'onomatopées, le théâtre se doit de l'organiser en faisant avec les personnages et les objets de véritables hiéroglyphes, et en se servant de leur symbolisme et de leurs correspondances par rapport à tous les organes et sur tous les plans.⁸⁶⁾

이들 身體言語가 象形文字의 形態를 빌어 象徴과 交感을 피어올리기를 희망한다. 이러한 舞台는 言語가 지너온 心理的인 굴레를 벗기면서 새로운 몸짓의 言語를 사용하여 새로운 말의 形而上學을 創造하려는 것이다. 演技者들의 動作에 따라 수많은 身體言語가 솟구치고 멀어지고 얽히고 사라진다. 이것은 平面的이고 聽覺的인 言語가 表現할 수 없는 世界를 드러내게 한다.

Ces idées qui touchent à la Création, au Devenir, au Chaos, et sont toutes d'ordre cosmique, fournissent une première notion d'un domaine dont le théâtre s'est totalement déshabitué. Elles peuvent créer une sorte d'équation passionnante entre l'Homme, la Société, la Nature et les Objets.⁸⁷⁾

이러한 身體言語는 演劇이 그동안 버려왔던 최초의 영역을 舞台에서 되살릴 수 있다. 空間을 수놓는 身體言語는 빛과 照明, 音響과 高함등 수많은 舞台 要素 속에서 明滅하므로 創造, 生成, 混沌이라는 宇宙의 概念을 表現할 수 있을 것이고 人間과 社會, 自然과 對象 사이에 情熱的인 일종의 方程式을 창조할 수 있을 것이다. 말은 이렇게 부서져서 더 깊고 새로운 感覺을 주면서 記號들의 몸짓 속에 숨어든다. 象形文字의 기능은 演劇에 感覺을 주면서 또한 存在에의 觀念을 준다.

Ce langage qui évoque à l'esprit des images d'une poésie naturelle (ou spirituelle) intense donne bien l'idée de ce que pourrait être au théâtre une poésie dans l'espace indépendante du langage articulé.⁸⁸⁾

85) Ibid.

86) Ibid.

87) Ibid.

88) Ibid, p. 48.

글자는 演技者들의 肉體로서 空間에 수놓아지므로 空間的인 生命을 얻어내고 명료한 言語가 이를 수 없는 詩情을 空間 속에 채울 수 있다.

J'ajoute au langage parlé un autre langage et j'essais de rendre sa vieille efficacité magique, son efficacité envoûtante, intégrale au langage de la parole dont on a oublié les mystérieuses possibilités.⁸⁹⁾

身體言語를 사용하려는 Artaud 의 意圖는 분명하다. 사람들에 의하여 신비한 可能性을 잊어버렸던 言語에 옛 言語의 魔術的 效果를 돌려주려는 것이다. 言語는 이렇게 口述的인 概念을 넘어서서 視覺的인 概念을 얻게 된다. 말이 수직으로 일어서서 水平으로 移動하며 空間에 부딪치게 된다. 術學的인 意識이 아니라 가장 간단한 感覺으로 말(言語)이 말(馬)처럼 뛰게 되는 것이다. Artaud 에 있어서 몸짓은 “새로운 言語의 質料이며 우두머리”이다.

Le geste en est la matière et la tête: et si l'on veut l'alpha et l'oméga. Il part de la NECESSITÉ de parole beaucoup plus que de la parole déjà formée. Mais trouvant dans la parole une impasse, il revient au geste de façon spontanée. Il effleure en passant quelques-unes des lois de l'expression matérielle humaine. Il plonge dans la nécessité. Il refait poétiquement le trajet qui a abouti à la création du langage. Mais avec une conscience multipliée des mondes remués par le langage de la parole et qu'il fait revivre dans tous leurs aspects.⁹⁰⁾

말의 단혀짐을 알고, 말의 막다른 골목을 발견하고 몸짓으로 되돌아와 몸짓에 言語創造의 새로운 旅程을 만든 것이다. 몸짓은 言語에의 意識으로 이루어지는 것이므로 言語를 버린 것이 아니고 言語와 함께 살아난 것이다. Artaud 에 있어서 몸짓은 文章 속에 가장 명료한 말과 같다.

le geste qui émerge d'un bruit est comme un mot clair dans une phrase.⁹¹⁾

그것은 말의 母胎이고 말의 化身이다. 그의 舞台에서 俳優가 중요시되는 것은 그가 言語를 말하기 때문이 아니고 실제적이고 살아 있는 몸짓을 할 수 있기 때문이다. P. VoLtz 가 말하듯 演劇은 言語가 아니고 말하는 俳優의 存在가 중요하다.⁹²⁾ 俳優는 自身의 肉體와 몸짓 속에 스스로 言語를 다시 만들어야 하는 存在이다. 言語가 말하지 못하는 것을 俳優가 몸짓으로 表現하는 것이다.

89) Ibid, p. 133.

90) Ibid, p. 132.

91) Antonin Artaud, Tome VIII, p. 206.

92) Paul Vernois, L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain. (Editions Klincksieck, 1974). p. 63. “le théâtre n'est pas un langage, ni même une parole, il est la présence de celui qui parle.”

L'acteur qui ne refait pas deux fois le même geste, mais qui fait des gestes, bouge, et certes il brutalise des formes, mais derrière ces formes, et par leur destruction, il rejoint ce qui survit aux formes et produit leur continuation.⁹³⁾

여기에서 形態라고 하는 것은 演劇이 지너온 texte며 台詞등을 가리킨다. 俳優가 이것을 부시는 것은 texte나 台詞등의 形式 속에 고정되지 않고 몸짓을 통해 人生과 다시 만나겠다는 意圖이다. 俳優는 단 한번의 몸짓으로 形態 뒤에 살아남는 것과 계속성을 만들어야 한다. 樂譜처럼 俳優는 정확한 몸짓이 강요된다.

. . . qu'on n'oublie pas qu'un geste de théâtre est vide, mais qu'il est désintéressé: et que le théâtre enseigne justement l'inutilité de l'action qui une fois faite n'est plus à faire, et l'utilité supérieure de l'état inutilisé par l'action mais qui, retourné, produit la sublimation.⁹⁴⁾

몸짓은 정확히 한번 만들어지는 것이다. 不必要한 行爲는 만들어지지 않는다. 모든 動作은 숫자와 되어 喪失되든지 남발되지 않는다. 그것은 昇華되는 것이다. 몸짓이 강렬해야 한다는 것은 言語의 必要性을 잊게 하기 위한 것이다.

ces gestes concrets doivent être d'une efficacité assez forte pour faire oublier jusqu' à la nécessité du langage parlé.⁹⁵⁾

몸짓이 論理的 言語의 意味보다 강하게 作用하면서 “날말들을 지우는 일종의 知的 威嚴”⁹⁶⁾을 갖기를 희망한다. 몸짓에 거는 Artaud의 기대는 크다. 몸짓은 “진실한 抽象의 價値에 까지 지나가야 한다”⁹⁷⁾ 言語가 풀지 못한 것을, 몸짓이 풀어내려는 것이다. 具體的 動作에 날말들을 붙들어 매고 그것들이 울리는 각도에서 理解되고 知覺되기를 바라는 것이다. 이 몸짓의 言語들은 직접적이고 간단하므로 發聲言語의 難解性에서 오는 誤解와 장애를 벗어날 수 있다.

un langage de gestes, d'attitudes, de signes, qui au point de vue de la pensée en action ont autant de valeur expansive et révélatrice que l'autre.⁹⁸⁾

言語보다 더 感情을 잘 드러내고 나타낼 뿐만 아니라, 날말의 局部化된 명료한 결정 보다 더 많은 기쁨을 表現하는 것이기도 하다.

93) Antonin Artaud, Tome IV, p. 17.

94) Ibid, p. 99.

95) Ibid, p. 129.

96) Ibid, p. 128. “une sorte de dignité intellectuelle du fait de l'effacement des mots derrière les gestes.”

97) Ibid, p. 129. “le ciment des gestes doit à force d'efficacité humaine passer jusqu'à la valeur d'une véritable abstraction.”

98) Ibid, p. 143.

les suggestions des gestes exprimeront toujours avec plus de bonheur que les déterminations précises et localisées des mots.⁹⁹⁾

그것은 눈과 귀의 外的 즐거움만을 위해 거기에 있는 것이 아니다.

les mouvements employés ne seront pas là seulement pour le plaisir extérieur des yeux ou de l'oreille, mais pour celui plus secret et plus profitable de l'esprit.¹⁰⁰⁾

더욱 중요한 것은 정신에 기쁨을 주려는 것이다. 精神의 기쁨이란 幸福이나 美的 快感을 뜻하는 것이 아니라 言語의 두레박이 닿을 수 없었던 꿈의 沈澱物을 몸짓이 떠올려 精神의 渴症을 푸는 데서 오는 充足이다. Artaud의 몸짓은 다양하다. 演技者들은 상대방의 배(腹)를 이용하여 서로 뛰어 오르기도 하고 개들처럼 사랑의 몸짓을 하기도 한다. 또한 높은 곳에서 내려다 보이는 개미들 같이 움직이기도 하고 도약하면서 머리들로 물결을 이루기도 한다(예, Samurai의 舞台)

그러나 演技者들에게 부여하는 가장 빈번한 몸짓의 하나는 圓運動이다. 그것은 彎曲, 波動, 渦狀등 여러 形態이다. 이들도 새로운 舞台言語이다.

“Samurai”에서 演技者들은 圓의 空間을 만든다. 노래와 함께 이루어지므로 그 空間은 황홀하다.¹⁰¹⁾ 사랑에 찬 主人公을 둘러싸는 원이므로 그것은 幸福과 慾情의 어지러움을 나타내고 있다.

“Les Cenci”의 1막 3장의 舞台는 圓運動으로 가득 찬다. 殺人과 近親相姦의 무서운 의도를 Cenci가 告白하고나자 演技者들이 하는 動作이다.

Colonna revient vers les convives qui décrivent chacun un cercle en escargot. Colonna fait le plus grand cercle autour d'eux. ceci pendant huit à dix secondes. A la fin de ce tourbillon, les hommes se trouvent comme projetés au dehors du cercle, les femmes en tas au milieu.¹⁰²⁾

이것은 Artaud의 演出노트의 부분이다. 이 舞台는 계속된다. 비틀거리며 出口로 가려는 동작, 보이지 않은 敵을 向해 싸우는 몸짓들이 있는 후다.

Les convives se précipitent pour le tourbillon du centre. Les convives se rejettent tous du côté gauche. (Ils tournent les uns dans les autres et autour d'eux-mêmes). Tourbillon 10 secondes combat individuel 15 secondes. Départ pour les tours: A . . ., 4°, 1 tour B . . ., 1°, 1 tour. C . . ., 2°, 2 tours. D . . ., 3°, 1 tour.¹⁰³⁾

99) Ibid, p. 130.

100) Ibid, p. 149.

101) 演技者들이 부르는 노래다. “Voici le cercle, voici l'amour, c'est quand la terre a fait son tour, un lent bonheur brûle mes moelles. Tourne, tourne comme un saphir de firmament craquant d'étoiles jusqu'à cette heure matinale où s'épuise le vieux désir”-Antonin Artaud, Tome II, pp. 94-95.

102) Alain Virmaux. Antonin Artaud et le théâtre, p. 291.

103) Ibid, p. 293.

여기에서 圓運動은 有聲言語가 지니는 限界를 한꺼번에 몰아낸다. 이것은 舞台가 나타내려는 恐怖와 動搖, 反發과 絶望등을 화약처럼 터트린 것이다. Les Cenci의 圓은 調化와 一致가 사라지는 宇宙的 崩壞의 장소를 나타낸 것이다. 가운데 꼼짝 못하는 女人들은 混沌의 먹이로서의 人間의 표시이다. 원은 몸짓이 하나로, 또는 결합되어 나타나므로 강렬하고 명료한 意味를 얻게 된다. 멈추어진 圓은 침묵과 消滅이고 회전하는 원은 混亂과 生成이다. 원의 急回轉은 精神的 生命의 상승일 수도 있고 조용한 回轉은 生命의 世界를 보는 신비한 눈일 수도 있다. 이러한 Artaud의 視覺的 言語는 人間의 肉體를 떠나 事物과 合勢하기도 한다. 그의 聽覺的 言語가 人間의 목소리를 떠나 雜音으로 변했던 것과 같은 이치이다. 事物과 合勢하는 視覺的 言語의 하나는 마네킹이다. 이 마네킹은 Artaud의 舞台에 登場하는 不變數이다.¹⁰⁴⁾ 마네킹들은 불꽃이 폭발하는 속에 엄숙한 모습으로 몸을 좌우로 흔들며 나타난다. 그리고 높이가 5m나 되는 스무개의 마네킹들 중 하나가 戰爭行軍의 리듬 속에 개선문을 어깨 위에 매고 지나가는 것이다 (Alfred Saroir의 “La pâtissière du village”의 무대). 높이가 10m인 마네킹이 배경으로 사용되기도 한다 (“Lear王”의 무대). 마네킹들이 劇中人物들과 같은 衣喪을 입고 갑자기 사람들의 자리를 차지하러 오기도 한다. (La Sonate des spectres의 무대) 또한 수많은 마네킹들이 혼잡한 會食 속에 끼여 있기도 한다(Les Cenci의 무대). 이들 역시 言語 이상을 드러내려는 것이다. Les Cenci의 마네킹들은 劇中人物들의 恐怖와 混亂을 表現하고 가증하기 위한 것이다. “La Sonate des spectres”에서의 마네킹은 現實의 人間의 二重性을 表現하기 위한 것이다. Lear王의 마네킹은 폭풍 속에 있는 그 王의 수염을 表現한 것이고 “La Pâtissière du village”에서 개선문을 맨 마네킹은 최종적인 希望을 表現하기 위한 것이다. “La pierre philosophale”에서 마네킹을 도끼로 자르는 것은 Sadique의 경험을 위해서이고 Roger Vitrac의 “Les mystères de l’Amour”에서 Artaud가 사용한 마네킹은 觀客을 기이한 흥분 상태로 던지기 위해서이다.¹⁰⁵⁾

마네킹과 더불어 마스크도 사용되는데 이 역시 言語가 닿지 못하는 實在를 表現하기 위해서이다. 마스크는 演技者의 얼굴을 가짐으로 그들은 觀客으로 부터 보호하며 또한 觀客을 冥想者로 만들 수 있다. 그것은 마스크를 쓴 얼굴이 수많은 표정을 만들어 내기 때문이다.

les dix mille et une expression du visage prise à l'état de masques, pourront être étiquetées et cataloguées, en vue de participer directement et symboliquement à ce langage concret de la scène.¹⁰⁶⁾

104) 殘酷演劇의 宣言文에서 취급(Tome IV. p. 111, p. 116, p. 117 등) 또는 Les mystères de l'amour, Le songe. Les Cenci의 舞臺, 또는 La sonate des spectres 등에서 권유함.

105) 마네킹을 藝術作品이라고 벽난로 위에 올려 놓았다가 떨어져 부서지자 흥연에 걸렸기 때문이라고 설명하므로써 觀客은 이해했다고 믿는 순간 다시 어리둥절하게 된다.

106) Antonin Artaud, Tome IV. p. 112

이들은 舞臺의 具體的 言語에, 象徴的이고 直接的으로 合勢하려 한다. Renard Barrault 의 이야기를 빌리면 마스크가 주는 言語의 意味는 다양하다.¹⁰⁷⁾ 生과 死의 極限과 함께 보이는 것과 보이지 않은 것, 일시적인 것과 永遠한 것을 동시에 보여 줄 수도 있다. 또한 存在의 外部에 도달하기도 하고 存在의 本能에 스며들기도 한다. Aniela Jaffe 의 說明을 보면 마스크는 그것을 쓴 사람은 原形의 image 로 변하게 하기도 한다.¹⁰⁸⁾ Artaud 의 舞臺는 마네킹과 마스크의 活氣가 人間의 肉體와 어울려 同一性을 자아내며 최고의 實在을 위한 魔法의 어떤 通路를 열고 있다.

ces gestes symboliques, ces masques, . . . se doubleront, seront multipliés . . . ce que l'on pourrait appeler les impuissance de la parole, et il y a là une richesse d'expression prodigieuse. . . .¹⁰⁹⁾

마스크는 몸짓들과 더불어 말의 無能이라고 부를 수 있는 것을 表現하는 것이고 거기에 경탄할 만한 表現의 풍부성이 存在한다는 이야기다.

이러한 Artaud의 視覺的 言語들은 솟구쳐 오르며 다른 對象들과 結合하려 한다. 照明과 만나고 고향과 만나고 音樂과 춤과 만나고, 삼시간에 한 덩어리가 된다. 그들 모든 것이 調和와 계획에 의해 協力하는 것이고 跳躍板 구실을 하는 것이다. 모든 것이 舞臺 위에서 밀접한 상관을 맺는다. 모든 것이 합쳐들며 舞臺言語가 되는 것이다. 不協和音에 의한 聽覺的 言語, 不協和音에 의한 視覺的 言語들이 空間 가득히 수놓아 짐으로 이것은 空間言語이다. 空間言語는 空間을 活用하면서 空間으로 하여금 말하게 하는 方法이다.

Ce langage vise donc à enserrer et à utiliser l'étendue, c'est-à-dire l'espace, et en l'utilisant, à le faire parler.¹¹⁰⁾

俳優의 臺詞에 의해 울리던 舞臺가 이제는 空間이 스스로 움직이고 스스로 말하는 舞臺로 바뀌어지는 것이다.

je prends les objets, les choses de l'étendue comme des images, comme des mots, que j'assemble

107) Cahiers Renard Barrault, première édition (Gallimard, 1957), p. 81.

“Le masque exprime en même temps un maximum de vie et un maximum de mort. C'est que le masque s'ouvre à la fois sur le visible et sur l'invisible, sur l'apparent et sur l'absolu. Le masque porte en dehors l'être profond, il part à la redécouverte de l'instinct. Cette mise en valeur simultanée de l'extérieur et de l'intérieur, de l'apparent et du secret, du relatif et de l'absolu, de la vie et de la mort, permet d'établir avec l'incantation un meilleur contact.”

108) 카알 G 용外, 人間과 象徴, 趙承國譯, 汎潮社, 1981, p. 282.

“탈의 象徴的 機能은 原始的 動物 變裝의 그것과 같다. 個人의 人間的 表現은 사라지고 그대신 탈을 쓴 사람은 동물이나 악마의 위엄과 아름다움과 공포를 주는 무서운 표정을 동시에 지닌다. 心理學的 用語로 말하면 탈은 그것을 쓴 사람을 原型이미지로 변하게 만든다”

109) Antonin Artaud, Tome IV. p. 113.

110) Ibid, p. 132.

et que je fasse répondre l'un l'autre suivant les lois du symbolisme et des vivantes analogies.¹¹¹⁾

이들은 象徴과 상상한 類推의 法則에 따라 서로 서로 대담하는 空間이므로 수많은 言語의 기능이 피어난다. 空間이 호흡하고 꿈틀대고 솟구치게 된다. 이처럼 말은 意味를 벗고, 소리로, 몸것으로 舞臺에 뛰어 올라 꽃처럼 피어나고 뱀처럼 꿈틀대고 나비처럼 날아오르는 것이다. 그것은 어지러운 한바탕의 춤과 같다.

V. 結 論

삶은 習慣되어 질 수 없는 것이며 變化하는 것이다. 實在을 담기 위해서는 言語 역시 變化해야 한다. 言語가 주어진 意味에 매달려서는 안된다는 생각이다. 말(馬)이 地面을 박차듯 自由로워야 한다. 限定된 鑄型에서 흘러나와 不可能한 다른 洞穴을 채워야 한다. 넘쳐 浮上하는 水面 위에 새로운 言語의 배(船)를 띄우려는 것이다. 보다 實在에 닿으려는 慾望으로 Artaud의 言語는 꿈틀댄다. 최초의 變化는 意味의 말에서 소리의 말로 바뀌는 것이다. 두번째는 이 소리의 말을 더 끌고 가서 말에 肉體를 덧붙인다. 즉 몸것의 말이 되는데 이 몸것의 말로 인하여 言語는 口述의 概念을 넘어서서 視覺의 概念을 얻는다. 말이 수직으로 일어서서 水平으로 移動하며 空間에서 뛰게 되는 것이다. 뛰면서 다른 對象들과 結合한다. 照明과 만나고 고향과 만나고 音樂과 춤과 만나고 마네킹과 마스크와 만난다. 만나서는 한덩어리가 된다. 이 모든 것들이 합쳐들어 Artaud의 空間言語, 舞臺言語가 되는 것이다. Artaud의 聽覺的 言語는 목소리에서 시작하여 雜音에 이르렀고, 視覺的 言語는 身體言語에서 시작하여 마네킹이며 마스크의 춤에 이르렀다. 舞臺에 가득찬 울림과 충돌은 言語의 表現으로서는 不可能한 것이다. 이러한 追跡은 Artaud가 어떻게 論理的이고 記號化된 言語를 쫓고 그 자리에 어떤 言語를 登場시키는가를 살펴 본 것이다. 그러나 이것들은 表皮의인 意圖만을 지적한 것이다. 또 하나의 깊은 意圖가 內面에 자리잡고 있음을 간과해서는 안된다. 이 意圖가 살아나는 곳이야말로 그가 山頂으로 굴러 올라 간 言語의 돌이, 최고의 頂點에 멈추어진 순간이다.

舞臺에서 圓運動은 죽음의 춤 같은 動搖, 외침, 彼動, 無意識의인 발박자를 통해 觀客에게 恐怖를 느끼게 한다. 이상한 자세의 뒤엎힘, 눈동자의 기계적인 굴림, 근육의 경련, 물결치는 照明은 觀客의 視覺을 흔들어 놓는다. 演技者들은 한 點에서 다른 點으로 빠르게 또는 느리게 移動하고 압박하므로 觀客의 視覺은 混亂되고 기이한 戰慄에 싸인다. 圓으로 둘러싸여 觀客의 自我를 圓 밖으로 집어 던지려는 의도이다. 圓의 밖은 익숙하지 않은 세상이다. 그것은

111) Ibid, p. 133.

觀客의 自我를 무너뜨리고 새로운 自我의 새살을 돋게 하기 위한 위협이다. 몸짓 역시 日常의 習慣과는 다른 것이어서 기이함과 놀라움을 준다. 演技者들이 벌리는 植物의 움직임과 같은 몸짓, 갑자기 斷絶되는 몸짓, 개들의 사랑의 몸짓등. 흥척스런 모습이 함께 하는 恐怖는 크다. “Samouai”의 舞臺는 變形된 모습들이 미끄러져 들어 온다. 머리들은 점점 커지고 물결을 이룬다. 기형의 머리들이 우글거리며 圓을 만든다. “Les Cenci”의 舞臺 역시 恐怖이다. Béatrice는 車輪에 붙들려 매여 있고 채찍소리와 삐걱거림, 그녀의 苦痛의 신음으로 가득하다. 살아있는 象形文字인 身體言語 역시 觀客을 편케하는 것이 아니다. 즉흥과 무료를 거부함으로써 魔鬼를 쫓는 驅魔經처럼 演劇에 效果의인 恐怖와 不安과 복종을 주는 것이다. Artaud에 의해 사용된 마스크는 審美的인 이유가 아니라 죽음에 대한 강조이므로 觀客의 삶을 압박한다. 가면을 쓰고, 산 者들을 위해 죽은 者의 춤이 벌어지므로 觀客의 恐怖는 커지는 것이다. 마네킹도 마스크와 같이 觀客에게 기이한 놀라움을 주고자 하는 것이다. 사용되는 마네킹은 대부분 거대한 것이다. 이들 視覺的 言語가 주는 恐怖感은 聽覺的 言語에서도 마찬가지다. 전연 생소한 音響을 이용하여 우리 귀에 익숙한 音響을 파괴하면서 충격을 주려고 한다. “Les Cenci”에서 Artaud는 벽에 장치된 擴聲器를 통해서 엄청난 振動網을 形成하고 觀客을 경악케 한다. 雜音도 恐怖造成이라는 意圖의 소산이다. 雜音의 간격과 울림은 한 感覺에서 다른 感覺으로 겹치면서 人間의 本性을 눈뜨게 한다. 盲目的 自我가 옷깃을 풀 자리에 기이한 恐怖가 스며들게 되는 것이다. 雜音이, 고함, 擬聲語 등과 함께 모일 때 效果는 더욱 가중된다. 不協和音과 함께 빛이며 색깔등의, 照明이 불기둥 처럼 쏟아져 내리므로 觀客의 感受性이나 精神 속에는 조금의 공허한 장소도, 休止도 없게 된다. 觀客은 신경이 찢어지는 苦痛과 恐怖에 몸을 맡겨야 한다. 視聽覺 言語의 不協和音은 視覺的 言語의 不調和와 함께 表現의 기능으로 사용되는 것이다. Artaud는 모든 方法을 사용하여 恐怖를 再發見하려고 한다.

Accessoirement les moyens même les plus grossiers seront mis en œuvre pour frapper le spectateur. Fanfares, feux d'artifice, détonations, phares, etc. . . . Echos, reflets, apparitions, mannequins, glissades, coupures, douleurs, surprises, etc. C'est par ces moyens que nous comptons retrouver la peur et ses complices.¹¹²⁾

놀라움을 주려는 意圖는 觀客의 理解를 뒤집고 反對의 사실을 증명하려는 것이다.

Il déclare que tout l'art dramatique consiste à mettre le public dans un certain état d'excitation et, au moment où le public croit avoir compris, de lui prouver tout le contraire.¹¹³⁾

112) Antonin Artaud, Tome II, p. 62.

113) Ibid, p. 70.

즉 이해할 수 없는 기이함을 주려는 것이다. 우리의 言語는 對象과 쉽게 결탁하여 너무도 쉽게 意味의 옷을 입는다. 우리는 놀라움 없이 쉽게 그 意味에 安住하고 이내 無關心하게 된다. 이러한 無關心이 人間의 精神을 剝製化하고 세상을 얼어붙게 하는 것이다. Henri Béar 에 따르면 이러한 剝製와 凍氷을 푸는 것이 바로 괴이함이다. 괴이함은 우리 感受性的의 밑부리 자체를 건드리는 것이고 苦惱를 깨우는 것이고 더우기 喪失한 人間의 當당한 원천을 거칠게 불러내는 모든 것이다.¹¹⁴⁾ 괴이함은 習慣의 衣裳을 벗겨내고 實在의 알몸을 드러내게 한다. 괴이함은 판단을 중지시키면서 당황케 하는 것이고 파괴하는 것이다. 對象의 表皮에 있던 知覺과 判斷이 깊은 無意識으로 떨어져 내림으로 恐怖에 휩싸인다. 無意識은 우리에게 낯선 곳이므로 두렵다. 觀客은 익숙한 隱身體를 빼앗기고 겹겹이 솟구쳐 오르는 存在의 內面に 경악한다. 恐怖가 클수록 日常의 意識은 均열되고 그 틈 사이로 Béar 가 말하는 當당한 人間의 源泉이 솟게 된다. 바로 이 地點—恐怖와 괴이함이라는 이러한 분위기가 呪文이며 催眠術, 不協和音이며 不調和가 힘들게 끌고 온 또 하나의 상태, 至高의 言語인 것이다.

Sisyphé 와 같이 Artaud는 그의 宿命의 언어를 끝없이 밀어 올린다. 意味에서 소리로, 소리에서 形象으로, 形象에서 空間으로, 그리고 마침내는 그들 모두가 주는 분위기로 變化하면서 膨脹하는 것이다. Artaud의 舞臺는 言語가 휘몰아치고 천둥치는 空間이며 言語가 實在와 만나려는 불타는 獻身의 空間이다. 이 空間은 그의 內面に 자리잡은 殘酷과 恐怖라는 세상의 모습이기도 하다.

Bibliographie

oeuvres

- Antonin Artaud, œuvres complètes Tome II (Gallimard, 1961)
 Antonin Artaud, œuvres complètes Tome IV (Gallimard, 1964)
 Antonin Artaud, œuvres complètes Tome V (Gallimard, 1964)
 Antonin Artaud, œuvres complètes Tome VIII (Gallimard, 1971)
 Antonin Artaud, œuvres complètes Tome XIII (Gallimard, 1974)
 Antonin Artaud, Les Tarahumaras (L'arbalète, 1963)
 Antonin Artaud Héliogabale ou l'Anarchiste couronné (Gallimard, 1979)

études

- G. Scarpetta, La dialectique change de matière (coll. 10/18. 1973)
 Paul Vernois, L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain. (éditions Klincksieck,

114) Paul Vernois, L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain, pp. 3-4. "Il me semble, à première vue, que l'insolite dans le théâtre contemporain serait non pas tout ce qui est nouveau et incompréhensible, mais, au contraire, tout ce qui, sous des apparences choquantes, bruyantes, fantastiques, absurdes, touche au fond même de notre sensibilité, tout ce qui réveille notre angoisse et nous rappelle durement l'origine majestueuse de l'homme, maintenant déchu"

1974)

Jacques Brenner, Visite à Antonin Artaud. (Les cahiers de la pléiade, printemps, 1949)

Lettres de Rodez. éd. (G.L.M. 1946)

Philippe Sollers (Direction). Artaud, 10/18 (U.G.E. 1973)

M. Blanchot. "A" (Nouvelle. N.R.F. I-XI-1956)

Alain Virmaux. Antonin Artaud et le théâtre (Seghers, 1970)

Odette Virmaux. Le théâtre et son double (Hatier, 1975)

Alain et Odette Virmaux. Artaud un bilan critique (Pierre Belfond, 1979)

Cahiers Renard Barrault (Gallimard, 1957)

Obliques numéro 10-11. Antonin Artaud (édition Borderie, 1976)

譯 書

老子, 「老子」張基謹譯(三省版 世界文學全集 23, 1976)

B. S 라즈니쉬 冥想秘法, 釋智賢譯(一志社, 1982)

카알 G. 응외, 人間과 象徴, 趙承國譯(汎潮社, 1981)