인문연구 제88호
Journal of the Humanities
2019. Vol. 88, No. 1, pp.29~62
http://dx.doi.org/10.21211/JHUM.88.2

저항과 미학: 68운동과 페터 바이스의 총체극*

김겸섭**

〈차 례〉

1. 들어가는 글
2. 자유연극운동과 아방가르드
3. 아방가르드의 '지양'과 마르크스주의로의 '도약'
4. 브레히트의 제자, 바이스?!
5. 나가는 글

【국문초록】

전후 독일의 주요 극작가 페터 바이스(Peter Weiss)는 68운동의 '지적 예비자'로 평가된다. 신낭만주의와 초현실주의, 프로이트주의 등 다양한 예술적·지적 편력을 거친 다음 1960년대에 들면서 바이스는 마르크스주의자로서의 자기정체성을 확신한다. 하지만

* 이 연구는 2018년도 경상대학교 발전기금재단 재원으로 수행되었음.
본 논문은 68 공동학술대회 〈장기 68년과 저항의 동학 : 급진성의 순환에서 결정적 사건으로〉(영남대, 2019년 5월 31일~6월 1일)에서 발표한 글을 수정 · 보완한 것임 .
** 경상대학교 독어독문학과 교수

그에게 마르크스주의자는 현실의 모순에 대해 저항하는 자를 의미한다. 소련의 지령을 무조건 따르는 유럽의 구좌파 공산당의 입장에 동조하는 자는 아닌 셈이다. 그도 그럴 것이 바이스는 죽을 때까지 아방가르드와 마르크스주의 사이의 쉼 없는 길항운동 속에서 어느 한 '고정점'에 머문 적이 없기 때문이다. 바이스의 작품들은 늘 이질적인 세계관의 충돌을 복잡한 극적 구조 안에 배치함으로써 극적 효과를 증폭시키고자 한다. 그 결과 아방가르드는 그의 좌파적 이념이 도그마로 흐르는 것을 막으며, 마르크스주의는 개인주의와 실험지상주의로 귀결되는 것을 제어한다. 우리는 바이스의 평생에 걸친 연극작업들을 통해 사회변혁을 향한 이념적 벡터를 포기하지 않으면서도 다양한 예술적 형식과 구조의 흐름에 그것을 녹여내려 노력한 '열린 리얼리스트'의 면모를 확인할 수 있다.

주제어: 페터 바이스, 68운동, 총체극, 아방가르드, 마르크스주의, 브레히트

1. 들어가는 글

전후 독일의 주요 작가 바이스(Peter Weiss)는 68운동의 '지적 예비자(der intelletuelle Wegbereiter)'로 평가된다. 68운동의 이론적 결산을 모색하는 『1968: 백과사전』은 이러한 점을 고려하여 바이스의 극작품들을 책의 시작과 끝에서 동시에 인용한다. 이 책은 68운동에 영향을 준 주요 지식인-예술가들을 다루는데 발터 벤야민의 「역사 개념에 대하여」와 호르크하이머/아도르노의 『계몽의 변증법』 사이에 바이스의 기록극 〈수사(Die Ermittlung)〉를 발췌하여 게재하고 있다. 그리고 책의 곳곳에서 토니상 등 유명한 연극상을 휩쓴 〈마라/사드(Marat/Sade)〉의 몇몇 대목을 요긴하게 활용

한다. 이를테면 책의 서문에는 이렇게 적혀 있다. "이 작품은 극단적으로 쾌락을 강조하는 개인주의자 사드와 금욕주의자로 단련된 혁명가 마라 사이의 대결에 기대어 프랑스 혁명의 이행되지 못한 모순들을 테마화 하고 있고 학생운동 역시 답하지 못한 중심 문제들을 다시 환기시켜주고 있다."[1] 사실 1960~1970년대 창작된 기록극과 총체극뿐만 아니라 방대한 양의 회고록과 작업일지, 심지어 최후의 3부작 대작소설 『저항의 미학(Die Ästhetik des Widerstands)』에 이르기까지 바이스의 주요 작품들은 비판적 사회주의자로 변신한 이후 60년대를 경유하며 70년대의 좌절과 환멸을 경험하는 가운데 직접 대결했던 실천적 주제와 시대적 의제들을 종합하고 있다. 그것들은 모두 68운동과 관련이 있는 것들이다.[2]

뿐만 아니라 작가 바이스는 68운동의 과정에서 한 사람의 중요한 실천가이기도 했다. 그는 독일 68운동의 결정적인 사건마다 현

---

1) Sievers, Rudolf(Hrsg.), 1968: Eine Enzyklopädie, Suhrkamp, 2008, p. 19.

2) 1960년대, 특히 1968년 세계 도처에서 같은 개념으로 묶일 수 없는 수많은 사건들이 일어났다. 하나의 개념으로 묶일 수 없기에 엔첸스베르거는 '꼴라주(Collage)'라는 표현으로 그것들을 이해하고자 한다. 월러스틴은 이 복잡하고 다양한 사건들에 '세계혁명(Weltrevolution)'이라는 고정점을 제공한다. 그가 보기에 68운동이 세계혁명인 이유는 서유럽과 아시아, 동유럽, 아프리카와 라틴 아메리카 등 도처에서 일어난 사건이기 때문이다. 그 모양은 제각각이었지만 두 가지 공통된 사실을 지적하고 있다. 하나는 자유주의를 대표하는 미국과 공산주의를 대표하는 소련이 적대자처럼 보이지만 지배적 세계질서 유지를 위해 공모관계를 유지하며 협력하고 있다는 점이었다. 그리고 모든 봉기 참여자들이 자유주의적 보수만이 아니라 공산주의적 낡은 진보를 겨냥하고 있다는 점도 공통점이다. 구좌파는 문제의 해결자가 아니라 오히려 해결해야 할 문제의 일부가 되고 말았다는 점을 비판하는 것이다. 이 계속 반복해서 제기된 두 가지 불만은 1968 '세계혁명'이라는 문화적 지진의 도화선이었다. 그리고 바이스의 모든 작품들은 이러한 공통된 '거악'에 대한 응전의 다양한 형식들로 이해될 수 있다. Deppe, Frank, 1968. Jugendrevolte und globaler Protest, Klartext, Essen, 2008, pp. 197-199 참조.

장에 있었고 거기서 체득한 시대의 요구와 문제들을 작품에 담고자 노력한다. 예를 들면 바이스는 1968년 2월 17일~18일에 베를린 공대에서 열린 국제베트남회의에 참석하여 아리크 알리, 귄터 안더스, 로빈 블랙번, 다니엘 콩-방디, 루디 두치케, 에리히 프레드, 에르네스트 만델, 가스통 살바토르 등의 전설적인 운동지도자들과 함께 연사로 나섰다. 2월 17일 세 번째 포럼에서 그는 "자본주의 국가들에서의 반제국주의적·반자본주의적 투쟁"에 관하여 연설한다. 이후 그는 베트남전쟁에 반대하는 가두시위에 적극 참여하며 거리와 광장을 "우리의 합법적인 매체"[3]로 명명한다. 그가 보기에 학생들의 가두 연좌시위나 점거운동은 진실을 은폐하고 왜곡하며 거짓말을 일삼는 자들이 장악한 미디어 권력에 맞서는 데 필요한 '평형추(Gegengewicht)'라는 것이다. 늘 '시민(Cytoyen)' 페터 바이스는 글쓰기로 얻은 권위를 통해 자기 시대의 사회적 모순과 갈등에 개입한다.[4] 바이스에게 작가와 시민-지식인은 명료하게 구분할 수 없는 것이었다. 글쓰기와 실천적 현실 개입은 서로 영향을 주고받으며 서로를 풍요롭게 한다. 그 둘은 종종 정세에 따라 고통스러운 내적 긴장에 빠지지만, 결국 글쓰기에 생산적인 토양이 되어준다.

평생 바이스는 그리고 쓰고 찍었다. 처음에 그는 그림과 영화 등 다양한 매체의 창작행위를 통해 자신의 정체성을 찾고자 한 개인주의자였지만 결국에는 자기를 둘러싼 사회 안에서 거처를 찾고자 시도한다. 바이스는 극작가로 세계 연극계에 이름을 알리기 전 소설, 영화, 회화와 그래픽, 평론 등 한 곳에 머무르지 않고 다양한 분야를 오가며 개인과 그를 둘러싼 사회적 환경을 묘사하고 비판한다. '전방위예술가(Allroundkünstler)'로서 그의 창작행위에서

3) Schmidt Werner, *Peter Weiss: Leben eines kritischen Intellektuellen,* Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2016, p. 205.

4) ibid, pp. 11-12 참조.

더욱 중요한 것은 다양한 예술관과 세계관의 편력이다. 젊을 적 멘토 헤르만 헤세의 영향 아래 쓰인 신낭만주의적 경향의 작품들, 제2차 세계대전으로 얼룩진 고단한 현실에서 외적/내적 분열을 극복하려 애쓴 초현실주의적 작품들, 그리고 정신분석과 실존주의 등과의 대결은 시작에 불과한 것이었다. 바이스는 아방가르드 예술운동의 다양한 흐름들을 수용함으로써 합리적 이성만으로 복잡한 현실을 읽어낼 수 없다는 결론에 다다르기 때문이다. 이후 그가 마르크스나 브레히트, 프로이트 좌파에 대한 학습을 통해 외부현실에 관심을 갖고 사회주의자로의 도약을 감행한 것은 20~30대 청년 바이스의 지속적인 자기부정과 정체성 찾기의 한 시도로도 볼 수 있을 것이다. 그리고 이는 다양한 예술적 경향과 양식들, 세계관이 뒤섞여 분출된 '68 문화예술'의 특징들을 보여주는 대표작가의 한 사람으로 평가받는데 기여한다.

다양한 예술적·지적 방랑을 거친 다음 1960년대에 들면서 바이스는 마르크스주의자로서의 자기정체성을 확신한다. 하지만 그에게 마르크스주의자는 현실의 모순에 대해 저항하는 자를 의미하지, 소련의 지령에 순응하는 유럽 공산당의 입장에 동조하는 자는 아니다. 그도 그럴 것이 바이스는 죽을 때까지 아방가르드와 마르크스주의 사이의 지속적인 길항운동 속에서 어느 한 '고정점'에 정주한 적이 없기 때문이다. 그의 작품들은 늘 이질적인 세계관의 충돌을 복잡한 극적 구조 안에 배치함으로써 그 효과를 증폭시키고자 하는 의도를 감추지 않는다. 그 결과 아방가르드는 그의 좌파적 이념이 도그마로 흐르는 것을 막으며, 마르크스주의는 개인주의와 실험지상주의로 귀결되는 것을 제어한다. 우리는 바이스의 평생에 걸친 연극작업들을 통해 사회변혁을 향한 이념적 벡터를 포기하지 않으면서도 다양한 예술적 형식과 구조의 흐름에 그것을 녹여내려 노력한 '열린 리얼리스트' 바이스의 면모를 확인할 수 있다. 바이스는 결국 현실의 자본주의와 공산주의 그 어느 곳에도 안

주하지 않는다. 그가 극복하려한 '제3의 관점(der dritte Standpunkt)'을 끝내 넘어서지 못했을 수도 있다.[5] 하지만 이러한 균열과 불확정성이야말로 바이스가 추구했던 부정변증법의 정수로 볼 수 있다.

본 논문은 바이스의 총체극이 형성되기까지 그가 대결한 주요한 예술 경향들과 수용과정을 통해 60년대 작가로서의 면모를 구체화해보고자 한다. 이른바 '불화'를 도식적 리얼리즘으로 봉합하지 않고 이질적 형식들의 충돌을 촉진하며, 복합-중층적 서사 구조를 적극 활용하는 그의 연극은 1960년대 서구 연극계의 지형과 많이 닮아 있고 실제로 긴밀하게 연관되어 있기도 하다. 이러한 개방적 리얼리즘은 세계의 피억압자들과의 연대라는 평생의 원칙에 충실하고자 한 바이스의 선택이기도 하다. 독일에서 태어난 유대인으로 체코와 스위스를 거쳐 스웨덴에 머물며 평생 스웨덴 국적을 포기하지 않은 경계인 망명객 바이스는 늘 억압받는 자들의 편에 서길 원하며 국제적인 연대의 정신과 개방적 정체성을 잃지 않으려 노력한다. 소련을 비롯한 동구권에 심정적 가까움을 느꼈지만, 그쪽에서 오는 교조적 반응들에 늘 상처를 입는다. 바이스에게 미학, 예술과 문화는 정치적 저항의 매개이면서 교조적 구좌파 정치에 대한 저항의 수단이기도 하다. 그리고 이는 좌와 우를 통틀어 권력과 제도에 맞선 1960년대에 진심으로 응답하고자 한 좌파 예술가들의 '공동전선'이기도 하다.

2. 자유연극운동과 아방가르드

바이스의 총체극은 연극실험의 개방성과 연극의 정치적 지향성

5) 이러한 '제3의 관점'에 대한 바이스의 복잡미묘한 태도는 Weiss, Peter, *10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt, Rapporte Ⅱ*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1984, pp. 22-23 참조.

과 관련하여 '리빙시어터(Living Theatre)'의 예술적 실천에 자주 비견된다.[6] 1940년대 말에 창단되어 50년대에 이미 다양한 스캔들로 유명세를 얻은 리빙시어터는 60년대 유럽으로의 '자발적 망명' 이후 국제적인 명성까지 거머쥔다. 바이스의 출세작 〈마라/사드〉가 브레히트의 서사극과 아르또의 초현실주의적 잔혹극의 이접을 통해 당대의 정치적 의제에 개입한 것처럼 '오프-오프-브로드웨이연극'을 대표하며 자유연극운동의 기수로 부상한 이 극단의 대다수 작품들 역시 아르또와 브레히트 사이에서 길항운동을 하며 제도와 권력에 맞서 과감한 실험을 감행한다. 아방가르드 화가이자 시인이며 무대장치가였던 줄리안 벡(Julian Beck)과 더불어 이 극단을 창립한 주디스 말리나(Judith Malina)는 브레히트 서사극을 선취한 것으로 평가되는 피스카토르(Erwin Piscator)의 드라마워크숍을 통해 서로 알게 되었고 이후 결혼을 하게 되며 평생의 동지로 파란만장한 연극작업을 함께 한다. 말리나는 특히 미국에 망명중이던 브레히트의 수업을 들으며 연출가로 자리 잡기를 욕망하지만 보수적인 제도연극계에 받아들여지지 못하고 스스로 창단한 리빙시어터를 통해 꿈을 이룬다. 다양한 부침(浮沈)에도 불구하고 리빙시어터는 벡의 사후에도 질긴 생명력을 입증하며 '아나크로-평화주의적' 신념이 담긴 작품들을 공연하고 있다.[7]

리빙시어터는 68세대의 '코뮨'이나 히피 '공동체'의 삶을 선취한 예술가 집단이었을 뿐만 아니라 68세대의 이상과 이념을 '먼저' 50년대부터 작품으로 형상화하고 삶 속으로 실천하고자 했다. 68운동 당시 아비뇽연극제를 거부하고 기성 제도연극의 상징인 오데

---

6) Schmidtke, Karl, *Die Künstler und Revolte: Die 68er Jahre in der Bundesrepublik und den USA*, Campus, Frankfurt am Main. 2007, pp. 132-135 참조.

7) 리빙시어터의 활동에 대해서는 Tytell, John, *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage,* Grove Press, New York 1995를 참조하였음.

옹 극장 점거에 가담한 것도 놀라운 일은 아니다. 이 극단은 기성 연극의 닫힌 무대양식과 극장 공간의 폐쇄성을 극복함으로써 연극과 극장공간의 확장과 삶으로의 연장을 실현하고자 했다. 자본주의적, 가부장적 대안가족으로서의 이 '작은 공동체'는 인식보다 신체 감응의 연극 언어를 통해, 즉 브레히트와 다른 아나키즘적·아방가르드적 연극언어로써 현대사회에서 일상적으로 자행되는 억압과 제도 권력의 폭력성을 고발하려 한다. 관객과 배우의 경계를 무너뜨리고 공원, 운동장, 거리, 아케이드, 도시 외곽 등으로 공연공간을 넓히려 한 것도 현실에 안주하려는 제도연극의 관행에서 벗어나고자 함이다. 그들은 의도적으로 혼란스러운 소동으로 비화하는 사건의 일부가 됨으로써 시대의 불의에 맞서고자 하였다. 폭력과 충동을 날 것으로 재현하며 아르또의 '잔혹성'을 과감하게 시각화하는 연출, 외설과 풍기문란의 비난마저도 안고 가겠다는 결기, 배우의 즉흥성을 장려하고 관객의 참여를 독려하는 개방성, 무대표현과 공간 활용의 극대화 실험 속으로 동시대의 정치적 의제를 녹여내려는 시도는 리빙시어터를 현대연극의 고유명으로 만든다. 노마드적 집단생활을 하며 민주적 소통으로 공동창작을 하는 가운데 실제 삶과 연극의 경계를 깨기 위해 노력한 점에서 이들이야말로 아나크로-아방가르드의 계승자로 평가할만하다.[8]

바이스는 이미 〈마라/사드〉 이전에 '리빙시어터'나 '빵과 인형극단' 등과 같은 자유연극운동 집단들의 작업을 잘 알고 있었다. 특히 그는 〈영창〉과 〈신비극과 단편들〉, 〈프랑켄슈타인〉 등의 작품들에서 아르또적 기법이 시대의 문제들과 공명하는 것에 깊은 인상을 받는다. 동시대 사회의 폭력성을 잔혹한 연극언어들(외침과 고통의 신음소리, 충격적인 음향과 조명, 가면, 그로테스크한 소품들, 인형들, 러시아 구성주의적인 무대장치, 제의적인 무대연

8) ibid, 89-91 참조.

출 등)로 표현함으로써 그 폭력이 관객의 신체에 가 닿도록 하는 '연극성'의 발현에 호기심을 느끼기도 하였다. 그리고 리빙시어터의 자발적인 유럽 망명 이후 이루어진 〈파라다이스 나우〉(1968)에는 일종의 동지의식을 갖기도 한다.[9] 반전 평화주의라는 이념적 지향을 가장 선명하게 보여준 작품으로 평가되는 이 연극은 미국의 베트남 침공에 대한 강력한 예술적 규탄이면서 천국으로 가는 문을 가로막고 있는 권력과 규율을 비판한다. 자본주의의 모순과 성억압, 화폐물신주의에 찌든 소외된 삶을 비판하는 구호가 난무하며 관객의 적극적인 참여가 어우러진 이 공연은 68운동의 이념과 슬로건을 가장 잘 구현한 작품으로 평가된다.

하지만 〈마라/사드〉를 통해 유사한 극적 전략과 주제의식을 선보인 적이 있는 바이스의 연극적 전략은 〈파라다이스 나우〉와 어느 정도 공통점을 보이면서도 종국적으로는 차이를 보인다. 이는 바이스가 아방가르드 미학과 연극에 대해 지닌 양가적 생각에서 비롯된 차이로 보인다. 바이스는 적어도 1940년대 초현실주의에 관심을 갖고 프로이트와 정신분석의 다양한 갈래들을 숙지한다. 1930~1940년대 그려진 그림들과 1950년대 집중적으로 제작된 영화들은 그러한 학습의 결과물이다. 그리고 초현실주의운동을 앞서 선취한 랭보와 스트린드베리의 드라마 작품들을 집중적으로 읽고 분석한 경험은 바이스의 총체극에 지속적인 각인을 남긴다.

사실 선배 아방가르드를 딛고 진정한 아방가르드로 살고자 한 1960년대의 예술가 집단은 물론 대학생들 역시 랭보와 스트린드베리, 아르또와 브르똥, 르페브르와 바타이유 등의 작품과 저술들을 애독했다. 왜냐하면 학생들에게 이들 선구적인 아방가르디스트들은 종래의 혁명과 다른 진정한 혁명으로 가는 길을 알려주는 길잡이로 인식되었기 때문이다. 당시 반문화운동의 주창자들은 이들

9) Die Künstler und Revolte, pp. 163-164 참조.

의 삶과 반제도적 실천들을 답습하며 이른바 '감성의 해방'과 '육체의 해방'을 다양한 공간에서 실연하려 한 것도 비슷한 맥락에서 이해할 수 있다. 68운동의 이념과 전술에 큰 영향을 미친 상황주의 인터내셔널의 경우에도 다다/초현실주의의 극복을 주장했지만 사실은 '변증법적 지양'(Aufhebung)에 가깝다. 결국 예술의 폐기를 통한 삶 자체의 근본적 변화를 주장하고 실천하지만, 68 당시의 그들이 보여준 전술은 예술과 퍼포먼스의 성격이 강했던 것이 사실이기 때문이다. "마르크스는 말한다. 세계를 변혁하라고. 랭보는 말한다. 삶을 변화시키라고. 이 두 개의 표어는 우리에게 유일무이한 것이다"[10]라는 2차 초현실주의 선언은 사회혁명과 의식혁명의 동행에 대한 선언적 슬로건이라는 점에서 초현실주의-바이스-상황주의 인터내셔널의 접점이기도 하다. 프랑스혁명에서부터 볼셰비키혁명에 이르기까지 과거의 혁명을 성찰하며 도래할 혁명의 모습을 생각했던 바이스에게 외적 해방과 내적 해방이 서로를 조건짓는다는 통찰은 〈마라/사드〉, 〈망명중의 트로츠키〉, 〈횔덜린〉과 같은 총체극만이 아니라 최후의 대작 『저항의 미학』에서까지도 일종의 '주도동기(Leitmotiv)'를 이룬다.

바이스에게 랭보나 스트린드베리는 작가-지식이지만 비판적 저항자 혹은 혁명가의 면모를 지닌 사람들이다. 특히 랭보는 세상의 이해를 얻지 못한 "오해된 순교자"로 여겨진다. 무엇보다 그는 몰락해가는 파리 코뮨의 투사이면서 동시에 '견자'(見者, Seher)이다. 예술가-혁명가라는 바이스 연극의 주인공들을 대표하는 인물인 셈이다. 68운동이 마무리되고 동구 사회주의 국가들과의 관계가 악화되던 시점에 바이스는 랭보를 주인공으로 드라마를 쓰려다 포기한다. 하지만 이 프로젝트는 이후 〈횔덜린〉으로 계승되고, 랭보

10) Breton, André, *Die Manifeste des Surrealismus.* Rowohlt, Reinbek 2004, p. 78.

의 상상 및 초현실의 시학은 바이스 총체극의 형식적-이념적 한 축을 형성하게 된다. 이후 대표작『저항의 미학』에서 랭보는 폭력적인 도구적 이성을 부정하고 반성적 극복을 촉구하는 상상력의 옹호자로 소개된다. 무엇보다 랭보는 예술에서도 개방적이면서 루소와 바뵈프(Babeuf), 프루동(Proudhon)에게 감화를 받아 파리 코뮌에 참석한 전사라는 점에서 바이스의 이념적·예술적 좌표의 역할을 한다.[11] 브르똥을 비롯한 초현실주의자들도 랭보로부터 '인민 스스로가 직접 자신을 관리하는 소유 없는 사회', 즉 '미지의 영역'에 대한 생각을 공유하면서 '모든 감성의 탈규범화'와 무의식의 해방을 통한 사회변혁을 계승한다. 68 운동가들과 예술가들이 랭보에 열광한 이유를 짐작하게 하는 대목이라 하겠다.

스트린드베리(August Strindberg) 역시 랭보 애독자로서 초현실주의에 앞서 광기와 무의식을 연극에 담고자 한다. 그는『새로운 제국 Das neue Reich』으로 인한 필화로 파리 망명을 하고 불어와 스웨덴어라는 이중언어 사이에서 갈등하며 온갖 기이한 행동들로 스캔들을 유발하는 가운데 '미치광이'라는 오해 속에서 살다간 아웃사이더이다. 망명자, 이중 언어 사용자, '뿌리뽑힌 자' 등 국외자로 자신을 규정하던 초기부터 바이스는 스트린드베리를 열독하여 전문가로 평가를 받는다. 베를린 실러 극장에서 열린 '스트린드베리 축제'의 연설에서는 스트린드베리의 연극론에 대한 깊은 이해가 나타나며 바이스의 작품 번역은 그의 정신과 의도를 가장 잘

11) 당시의 경험을 랭보는 이렇게 정리한 바 있다. "나는 노동자로 살 것이다. 이 생각이 나를 여기에 붙들어 놓았다. 엄청난 분노가 나를 파리의 전장으로 내몰고 있는데도 말이다. 내가 당신에게 편지를 쓰고 있는 지금에도, 여전히 그곳에서는 수많은 노동자들이 죽어가고 있을 것이다! [...] 나는 시인이고자 한다. 나는 스스로 견자가 되기 위해 노력할 것이다. [...] 문제는 결국 모든 감성들의 경계를 벗어남으로써 미지의 영역에 도달하는 것이다" Nährlich-Slateva, Elena, *Visionäres bei Rimbaud und Peter Weiss, in: Ästhetik, Revolte, Widerstand*(Hrsg. Jürgen Garbers), Jena, 1990, p. 146.

살린 것으로 평가를 얻기도 한다.[12] 바이스의 총체극은 이른바 '꿈의 시학'에 대한 다양한 변주를 시도하고 있다. 1962년 행한 연설「정상성의 법칙에 반대한다 Gegen die Gesetzte der Normalität」에서 바이스는 스트린드베리에게 가해진 정신병과 광기에 대한 오해를 불식하고 이를 창조의 상징으로 이해한다. 꿈과 연금술, 초현실 등에 대한 스트린드베리의 다양한 착상은 사회적 규범과 기성의 가치로부터 탈주하려는 아웃사이더의 자기표현이라는 것인데, 이 역시 60년대의 반문화 주창자들의 이해와 거의 흡사하다.[13] 〈마라/사드〉와 〈횔덜린〉의 광기, 〈망명 중의 트로츠키〉에서 혁명가 트로츠키의 꿈과 공상은 사회적 질서와 억압 일반에 대한 저항의 장치로 해석된다. 바이스와 랭보가 그랬던 것처럼 죽을 때까지 자신의 아나키즘을 고수하며 절대적인 표현의 자유와 자기실현을 위해 투쟁한 스트린드베리에게 광기와 절대적 상상은 부르주아 사회의 금기를 깨고 해방사회로 가기 위한 저항의 무기가 된다.

바이스는『미스 율리』의 서문에 주목하여 스트린드베리를 초현실주의자의 선구자로 간주한다. 그는 이 연극을 연속적 플롯을 고집하는 전통적 극작술의 종언을 예고하는 연극사적 사건으로 평가한다. 그런 의미에서 스트린드베리는『연극과 그의 이중 Das Theater und sein Double』의 저자 아르또와 더불어 바이스 총체극의 결정적인 한 축을 이룬다. 이후 표현주의를 비롯한 유럽 아방가르드 연극에도 중대한 흔적을 남길 뿐만 아니라 '60년대 연극'

12) Bourguignon, Annie, *Der Schriftsteller Peter Weiss und Schweden*, Röhrig Uni.-Verlag, St. Ingbert, 1997, pp. 47-54 참조.

13) "그는 정상성의 법칙에 저항했다. 이 세계는 그에게 너무 좁았다. 그는 새로운 창조자였기 때문에, 그가 생각하고 행한 모든 것은 도처에서 경악을 불러일으킬 수밖에 없었다. 만일 누군가 그를 정신나간 사람 취급을 했다면, 이는 그에게 기존 질서의 잣대를 들이대었기 때문에 일어난 일이었다. 즉 스트린드베리가 맞서 싸웠던 비생산적이고 위선적인 질서의 척도를 그에게 갖다 대었던 것이다" Weiss, Peter, *Rapporte I*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1984, p. 73.

이 상투적 정치극으로 변질되는 것을 막아주는 역할을 하기도 한다.[14] 무엇보다 바이스가 스트린드베리에게서 눈여겨본 것은 꿈이나 환상과 같은 비이성적 요소들의 연극적 활용 방식이다. 그에 따르면 랭보와 스트린드베리는 그 이전까지 찾아볼 수 없던 예술적 경험들을 제공하기 위해 비일상적인 꿈과 상상, 광기와 욕망을 다양하게 형상화한 이들이다. 스트린드베리에 따르면 이러한 무의식적인 것과의 대결을 통해서야 비로소 시인은 탈일상과 탈이성의 영역, 즉 '절대적 현실(absolute Wirklichkeit)'에 도달할 수 있다. 이 영역은 "인간 존재의 감추어진 공포스런 측면"[15]이면서 지배적 세계관과 제도적 장치들에 의해 억압되어온 무의식적 심층이다. 랭보와 스트린드베리, 이들을 계승한 초현실주의자와 아르또 등은 모두 또 다른 현실의 재현을 목적으로 다양한 실험을 감행한 셈인데 이들은 60년대 자유연극운동과 반문화운동의 '공통적 지반'으로 작용한다.[16]

랭보와 스트린드베리를 매개로 초현실주의에 강하게 매료되면서

---

14) "이 서문은 연극이론의 획기적 저술이었고 당시 아르토의 후기 선언만큼이나 혁명적이었다. 그는 결코 연극이 아니라, 갈등 상황 속의 살아 있는 인간을 보여주려 한다. 그는 옛 무대 개념을 치워버리는데, 왜냐하면 그 무대 앞에는 부르주아들이 오락거리를 찾아 무대 앞에 버티고 있었기 때문이었다. 배우와 관객 사이의 장벽은 없어져야 했다. […] 등장인물들의 행동 속에 나타나는 다양한 모티브들과 모순성 및 설명불가능성은 새로운 것이었다. 성격이라는 단어는 스트린드베리의 의심을 받았다." ibid, p. 79.

15) ibid, p. 81.

16) 바이스는 스트린드베리의 육성을 직접 인용함으로써 이를 강조한다. "나는 여기에서 보다 고차원적인 영적 활동능력을 준비하고 있다. 오늘날 우리는 아직 그 능력을 소유하지 못하고 있으며 단지 짧은 순간들에만 경험할 수 있다. […] 나는 글을 쓸 때 자연과학과 시(詩) 그리고 광기가 어우러진 통일체(eine Einheit)를 만들어 내고 싶다. 나는 가면을 벗어 던질 것이다. 나는 그 가면을 결코 승인한 적이 없다. 나는 나의 선동적인 생각들을 맘껏 뛰어 놀게 할 것이다. 나는 생각하고 생각한다. 비겁함과 유보는 결코 없다." ibid, p. 81.

바이스는 프로이트의 저작들을 섭렵하게 된다. 바이스에게 정신분석은 비정상적인 심리상태의 치료 수단이나 억압된 성의 실마리를 푸는 요법, 고립과 우울, 분열로 일관된 현대인의 삶에서 벗어나 진정한 경험과 실존을 경험시켜주는 치료수단 그 이상을 의미한다. 물론 바이스도 한 때 망명과 고독, 분열로 인한 심각한 정신적 문제들을 치료하기 위해 분석 상담을 받는다. 하지만 그는 곧 치료수단으로서의 정신분석에는 의문을 품으며 개인심리학과 상이한 방향으로 접어들고자 한다. 초현실주의자들의 세계관과 50년대 스웨덴 문단을 휩쓴 '자동기술'과 같은 정신분석적 창작방법과 사회심리학은 하나의 대안이 되어준다. 특히 60년대 운동권 학생들의 필독서였던 라이히에 동조하면서 마르쿠제의 『에로스와 문명』을 선취한 것으로 평가될 수 있는 망명객 사회심리학자 호단(Max Hodann)은 바이스가 생각하는 대안적 실천이념에 중요한 영향을 준다. 호단을 통해 바이스는 개인주의자에서 실천적 지식인-예술가로 나아가기 때문이다.[17]

68운동 당시 『파시즘의 대중심리』의 저자 라이히는 마르쿠제와 더불어 프로이트-마르크스주의의 대표자로서 현대사회의 지배원리와 일상의 작동기제를 설명하기 위한 필독서로 여겨졌다. 이들은 똑같이 욕망의 사회적 차원을 강조하는데, 특히 라이히는 독일 파시즘을 분석하면서 파시즘에 대한 자발적 복종의 원인으로 그들의 지체되고 왜곡된 심리구조를 지목한다. 라이히에 따르면 욕망은 단일한 흐름보다는 다양한 복수의 흐름을 지닌다. 그중 파시즘의 경우 욕망이 대중들 스스로 자신의 억압을 욕망하는 방향으로 흐르는 것에 불과하다. 그에게 있어 이러한 심리적 징후들의 원인은 사회구조 자체에 있다. 이로써 병든 사회질서의 극복은 이러한

17) Roos, Peter, *Der Kampf um meine Existenz als Maler,* in: Peter Spielberg (Redaktion), Der Maler Peter Weiss, Bochum 1980, p. 38.

병적 사회질서와 구조의 해체를 통해 가능하다. 68운동가들은 파시즘을 아직 극복되지 않은 문제라 생각했으므로 당연히 라이히는 중요한 참조점이었을 것이다. 바이스는 기록극 〈수사〉를 통해 아우슈비츠가 여전히 우리시대의 문제임을 이야기하고 있다. 바이스가 정신병적 주체의 사회적 순응을 강조하는 개인심리학을 넘어 라이히의 사회심리학을 받아들인 사실은 시사해주는 바가 많거니와, 이는 '욕망과 변혁의 상관성'이라는 총체극의 핵심 테마로 자리한다.

이상 살펴본 것처럼 아방가르드 연극과 60년대 자유 연극운동 역시 랭보와 스트린드베리, 프로이트에 지대한 관심을 기울인다. 이들 모두 인간의 의식 저편에 감추어져 있는 무의식적 심층에 가닿음으로써 온갖 내·외적 억압으로부터 진정한 자유를 가능하게 해줄 사회를 꿈꾼 바 있다. 이들은 이른바 욕망해방의 가능성과 조건을 바닥까지 사유함으로써 여러 가지 사회적 억압과 금기를 뛰어넘고자 하는데, 위의 세 선구자는 충분히 나침반의 역할을 하였다고 볼 수 있다. 하지만 바이스는 이들의 견해에 대체로 동의하면서도 상당히 다른 관점을 취한다. 인간해방과 사회변혁을 동시에 실현하려는 급진적 의도에도 불구하고, 관객을 무의식의 영역과 자기망각의 트랜스 상태로 인도하려는 예술적 전략은 개인적 예술체험으로 귀결되기 십상이기 때문이다.

3. 아방가르드의 '지양'과 마르크스주의로의 '도약'

1960년대에 접어들면서 바이스는 아방가르드에 대한 거리두기를 시작한다. 아방가르드의 제도화로 인한 유효성의 상실이 주된 이유였다. 1940년대부터 시작된 초현실주의는 바이스에게 정신적 거처였고 프로이트주의 학습의 길을 열어주었으며, 사회혁명과 의

식혁명의 상관성을 확인시켜주었다. 하지만 거기까지였다. 바이스는 60년대 초 스웨덴 언론의 파리 통신원으로 있으면서 초현실주의의 반항꾼들을 찾아 나섰으나 문화권력으로 행세하는 그들의 모습이 여타 기성세대의 처신과 다르지 않아 보인다. 그래서 그는 개인의 혁명을 추구하며 예술가들 사이의 연대를 등한시하는 브르똥이나 자라 등을 '지양'(Aufhebung)하기로 결심한다. 바이스에게 초현실주의는 개인주의와 사회주의, 변혁과 욕망, 상상과 이성 사이에 다리를 놓아주고 '사라지는 매개자'의 역할을 다한 것으로 비쳐졌다. 「파리 저널 Aus dem Pariser Journal」 통신원으로 쓴 다음 기사에서 우리는 유럽 역사적 아방가르드 운동의 종언에 대한 바이스의 양가감정을 읽을 수 있다.

> 예전에 반란이 시도된 적이 있었다. 한꺼번에 열린 세 전시회가 끝난 후, 그들의 성과물은 잘 보존되었다. 그것들이 여기에 액자로 걸려 있거나 받침대 위에 얹혀 있었고, 진열장 속에 놓여 있었다는 사실은 분명 그들의 원래 의도들에 반하는 것이었다. 습관적인 것을 파괴하고 속박되지 않은 삶에 대한 시각을 열어주려 했으며, 외적 규범들의 의심스러움과 망상을 반영하려 했던 이 작품들은 세련된 공간에 잘 보존되었으며 편안한 안락의자에 앉아 관람할 수 있게끔 되어 있었다. 그들이 공격하고 우스꽝스럽게 만들어버렸으며 그 허구성을 보여주었던 그 질서는 그들을 호의적으로 받아들였다. 반란가들의 선언들은 그 가치를 인정받아 여기 적들의 금고 속으로 들어가는 것 말고 이루어진 것이 전혀 없었다.[18]

바이스의 아방가르드 극복 과정은 유럽 아방가르드들을 '지양'하고 진정한 아방가르드로 나아가고자 한 '상황주의 인터내셔널(Situationistische Internationale)'의 그것에 비견할 만하다. 68운동의 기폭제였을 뿐만 아니라 학생 운동권과의 접속과 연대를 통해 그

18) Rapporte. Ⅰ, p. 83.

들에게 방향 지시적 전술과 실천을 제시한 SI그룹은 자본과 제도에 투항한 선배 전위예술가로부터의 탈주를 감행하고자 한다. 그것은 삶과 예술의 경계를 무너뜨리고 삶 속에서 예술을 실현한다'는 아방가르드의 기획을 정치적으로 급진화하려는 시도이다. 바이스도 확인한 바 있는 것처럼 상황주의 역시 다다와 초현실주의가 이미 오래전에 미술계의 주류로 제도화한 것을 비판한다. 과거 아방가르드는 사회의 변화를 지지하면서도 마르크스주의와의 대화에는 소극적이었다. 하지만 상황주의는 마르크스의 이론적 지향과 실천적 개입에 적극 공감하는 편이다. 물론 상황주의와 바이스 각자가 예술적 아방가르드와 정치적 아방가르드를 융합하는 방식에 큰 차이가 있지만 말이다. SI는 "소비 자본주의를 비판할 수 있는 문화정치학"을 구성하며 르페브르의 '일상의 사회학'에 영향을 받아 자본주의적 스펙터클 사회에서의 총체적 소외를 극복하고자 한다. 인간을 삶으로부터 소외시키고, 인간과 상품의 관계 및 인간과 인간의 관계를 '물화'된 상황 속으로 밀어 넣음으로써 개인을 무기력한 수동적 소비자로 전락하게 하는 현실을 바꾸기 위해서는 급진적인 예술적 실천이 수반될 수밖에 없다. 상황주의 운동은 마르크스주의를 갱신하고, 아방가르드를 부활시켜, 소비자본주의라는 변화한 환경 속에서 양자를 다시 통합하려는 시도라 할 수 있다. 이는 소비자본주의의 생활방식을 긍정함으로써 자본주의적 자장 안으로 포획되어버린 팝아트에 대한 대항이기도 하다. 반면 상황주의 인터내셔널은 인간을 소외시키는 이 소비주의 생활방식에 대한 '대안'을 기획한다. 예술의 수단으로 진정한 욕망을 실현하는 데 적합한 환경을 창조하는 것. 이를 그들은 "상황의 구축"이라 불렀다.[19]

바이스의 아방가르드 비판 역시 상황주의의 그것만큼이나 매섭

19) Ohrt, Roberto, *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst.* Edition Nautilus u. a., Hamburg 1997, pp. 32-39 참조.

다. 사람들은 아방가르드에서 체제를 뒤흔들 다이너마이트를 기대했지만 그것은 전시관 큐레이터의 선호 상품으로 전락하고 말았기 때문이다. 그들이 혐오했던 부르주아의 박물관 좌대에 얹힌 아방가르드 작품들은 자본주의에 불편한 무엇인가가 아니라 기괴하고 역설적인 '뇌관빠진 폭탄'으로 존재한다. 아방가르드마저 전면적인 스펙터클 체제의 나사와 톱니바퀴가 되어버렸다는 상황주의자들의 비판이 연상되는 대목이다. 전위주의자들은 자기 시대에 생겨나던 알 수 없는 힘과 기운을 감지하고 도래할 유토피아, 즉 "임박한 무엇에 대한 긴장"[20]을 형상화하려 한다. 하지만 그것은 삶과 괴리된 두뇌활동의 관념적 결과물에 불과하다. 삶과 예술의 통일이라는 자신들의 선언적 핵심을 배반한 셈이다. 그런 점에서 그들 작품은 확고한 지반이 없기 때문에, 삶을 변화시키기는커녕 관객을 불안하게 하고 혼란스럽게 만드는 것 이상의 효과를 거둘 수 없다는 바이스의 비판은 자신의 초기 작품들과 관련해서도 준엄한 자기비판으로 읽힐 수 있다.

아방가르드가 시효를 다했다는 판단과 함께 바이스는 새로운 길을 향한 자신의 세계관과 예술관을 재구축하기 위한 작업을 시작한다. 물론 자신의 새로운 사상적 거처를 마련하려는 그의 실험을 아방가르드에 대한 전면 거부로 읽을 수는 없다. 아방가르드에 대한 바이스의 태도는 평생 양가적인 것이었는데, 같은 해 발표된 「정상성의 법칙에 반대하며」에서도 그것을 읽을 수 있다. 여기서도 바이스는 아방가르드의 제도화를 비판하면서도 이성의 도구화와 예술의 스펙터클화 경향에 맞설 수 있는 아방가르드의 잠재성을 인정한다. 이 글은 스트린드베리에 대한 바이스의 헌사이면서 당시 그 자신의 예술적 지향을 담고 있다. 이제 스트린드베리와 아방가르드의 저항성을 복권시켜 내는 것이 자신과 동시대 예술의

20) Rapporte Ⅰ, p. 84.

과제로 부상한다. 아방가르드에 찬성하느냐 반대하느냐의 문제는 중요하지 않다. 이제 문제는 1920·30년대의 역사적 아방가르드가 나름의 효력을 보여준 것처럼, 1960년대의 상황에 합당한 아방가르드 작품을 만드는 것이다. 다시 말해 이전에 아방가르드 예술가들이 목표한 이념들을 '여기 그리고 지금' 상황에 맞게 창조적으로 변형하고 실천하는 것이 급선무인 것이다[21]. 이를 위해 바이스는 마르크스주의와 브레히트의 수용을 통해 체제에 편입된 아방가르드의 한계를 극복하면서도 그것의 선언적 정수를 되살리고자 한다.

"나는 어릴 때부터 이미 사회주의자였다. 아이였을 때 이미 해방운동의 편에 섰다. 이미 학교에서는 '선동가'였다. 이미 학교에서 '프롤레타리아트'에 속해 있었다."[22]는 고백에도 불구하고 바이스의 본격적인 마르크스 독서는 40년대부터로 볼 수 있다. 당시 스웨덴 망명 중이던 좌파 인사들과의 접촉을 통해 마르크스, 프로이트 마르크스주의를 알게 되고 동시에 스탈린 치하 소련의 모습에 대해서도 알게 된 것이다. 하지만 스스로를 공공연한 사회주의자로 자처하던 60년대에 와서 마르크스를 통해 명확한 사상적 준거

---

21) Bommert, Christian, *Peter Weiss und der Surrealismus*, Opladen 191, pp. 107-129 특히 pp. 112-114 참조. 바이스의 이러한 목표는 68년 서구의 현실운동과 관련하여 중요한 사실을 담고 있다. 왜냐하면 '68운동'의 이념적 젖줄 역할을 했던 프랑스 '텔 껠'(Tel Ouel) 그룹 역시 랭보와 브르똥, 아르토, 베케트 등의 작가들에 대한 관심에서 출발하기 때문이다. 이 그룹도 체제에 순응적으로 되어 가던 아방가르드(초현실주의)의 재활성화 방법을 그것의 저항성 복권에서 본다. "마르크스의 세계변혁과 랭보의 삶의 변화는 우리에게는 하나"라는 이들의 선언적 슬로건은 서로 닮은꼴인 서구 자본주의의 정당정치와 동구 사회주의의 공산당 중심의 정치를 모두 벗어나야 한다는 메시지로 읽을 수 있다. 바이스도 이 그룹의 구성원들처럼 이질적인 프로이트와 마르크스, 아방가르드와 리얼리즘을 접속시킴으로써 아방가르드의 위기를 벗어나고자 한다. 이는 예술적 형식에만 국한된 문제가 아니라 상상력(개인)의 해방과 사회변혁의 상관성에 대한 근본적인 성찰의 요구를 담고 있다.

22) Weiss, Peter, *Notizbücher 1960-1971,* Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1991, p. 521.

로 받아들인다. 하지만 이것이 '제3의 관점'으로부터의 완전한 탈출을 의미하지는 않는다. 그는 동구권 국가들과의 연대감을 피력하지만 평생 배반감을 떨치지 못하기 때문이다. 그가 보기에 현실사회주의 국가들은 마르크스주의에 대한 배반의 역사를 써왔다. 1세대 혁명가들에 대한 공개 숙청과 암살, 혁명가이기도 했던 아방가르드 예술가들의 탄압, 표현의 자유 탄압과 검열, 스페인 내전에서의 인민전선에 대한 분열적 책동, 동구권 민주화 요구에 대한 강제 진압, 베트남 전쟁 당시의 침묵 등 이루 다 열거할 수 없을 정도였다.

60년대 재야운동권(APO)의 구좌파에 대한 인식을 상당정도 반영한 『망명중의 트로츠키』로 동구 사회주의 및 그에 동조하는 구좌파 집단들과 심각한 갈등에 처한 이후, 바이스는 스트레스성 심장발작으로 병원 중환자실에 입원을 하게 된다. 그는 회복의 과정에서 현실 사회주의의 지난 시기와 자신이 맺었던 그 나라들에 대한 기존의 인식 및 관계를 반성하고 자신의 마르크스주의를 다시 정립한다. 『회복일지』는 당시의 절망적 상황과 치열한 이념적 성찰을 증언한다. 이제 바이스는 변혁이론이 "현실의 탐색과 의식의 확장"[23]이라는 새로운 과제에 답해야 하고 그러기 위해서는 마르크스주의가 지속적인 자기 변화와 심화의 운동을 경주해야 한다는 요구를 한다. 정치·경제적 상황에 대한 유물론적 현실 분석만큼 육체와 의식·무의식적 영역에 대한 관심 역시 포기할 수 없는 것이기 때문이다. 바이스의 견해에 따르면, 이론(마르크스주의)은 변혁운동에서 반드시 필요한 요소이지만 변경할 수 없는 신성불가침의 것은 아니다. 궁극적으로 확정된 마르크스주의란 있을 수 없다는 자세만이 이론의 도그마를 막을 수 있다는 것이다.[24]

---

23) Weiss, Peter, *Rekonvaleszenz*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986. p. 17.

24) Weiss, Peter, *Notizbücher 1971-1980*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1991, pp. 194-197 참조.

하지만 마르크스주의에 대한 바이스의 관심은 유물론보다는 사유와 창작의 방법으로서 변증법에 초점이 맞추어져 있다.[25] 그의 변증법은 간단하게 '열린 변증법' 혹은 '부정변증법'으로 정리된다. 드라마든 소설이든 그의 작품들은 모순과 이념적 대립들을 화해 불가능한 것으로, 끊임없는 대화적 길항운동 속에 있는 것으로 묘사하고 있기 때문이다. 소설 『소실점』과 『세 보행자의 대화』, 『저항의 미학』은 물론 그의 총체극 모두에서는 서로 대립되는 세계관들이 충돌하는데, 이러한 대결의 최종적인 결말이 제시되지 않는다. 모순과 대립의 최종적인 매개 가능성 혹은 화해 가능성을 배제하고 있는 것인데, 이는 최종적 전망 형상화라는 명목으로 결말에서 '강요된 화해'를 요청했던 사회주의적 리얼리즘에 대한 거부이기도 하다. 물론 바이스는 첫 총체극 『마라/사드』에서 이념적 종합을 시도하기도 한다: "나는 모순-놀이를 시험하기 위해 변증법을 이용할 것이다. […] 이는 모순들을 통과하여 종합에 다다르기 위해서이다."[26] 하지만 여기서도 화해의 결말은 존재하지 않는다. 마라와 사드의 이념 논쟁은 연출가 사드의 의도적인 소란으로 귀결되고 그 결말에 대한 해석은 관객의 몫으로 남겨지기 때문이다.

바이스에게 변증법은 끊임없는 자기 부정과 반성의 동의어이다: "마르크스주의-비판과학-따라서 마르크스주의자는 항상 변증법적 과정 속에서 그 어느 것도 끝난 것으로 간주하지 않고, 모든 것을 의문의 대상으로 삼는다."[27] '60년대의 사람들(die 60er)'에게 그런 것처럼 바이스에게도 자본주의와 현실 사회주의는 모두 부정과 극

25) 이는 마르크스주의와 관련한 바이스의 언급들이 그렇다는 것이다. 그의 중·후기 작품들의 경우 정치경제학의 관점에서 자본주의와 제국주의의 경제적 본질을 해명하려고 시도함과 동시에 '토대'에 대한 비판을 보여준다. 특히 60년대의 다양한 현실참여와 쿠바와 베트남 방문 이후 이러한 인식은 더욱 강화된다.

26) Notizbücher 1960-1971, p. 191.

27) Notizbücher 1971-1980, p. 630.

복의 대상이다. 하지만 그러한 극복의 과정은 궁극적인 목적을 염두에 둔 과정이 아니라 쉼 없는 자기 부정과 갱신이라는 부정변증법을 실천하는 과정이 되어야 한다. 이러한 생각에는 대규모 반대파 숙청을 야기한 모스크바 공개재판의 반변증법적 작태에 대한 거부가 강하게 작용한다. 볼셰비키 혁명의 주도적인 투사들과 혁명적 아방가르디스트들마저 피해갈 수 없었던 이 재판은 바이스의 유토피아 구상에서 가장 경계해야할 사건으로 제시된다. 왜냐하면 바이스가 보기에 이 재판은 "사유의 해방과 확장에 대한 가르침인 마르크스주의에 대한 가장 끔찍한 배반"[28]이기 때문이다.

『망명중의 트로츠키』로 사회주의 국가들과 심각한 갈등이 있고 난 후 바이스는 비판적 사회주의자로서 자신의 입장을 더욱 명료하게 정리한다. 그는 이전의 생각이나 작품들을 복기하면서 "마치 나의 존재는 충돌하는 두 개의 극들로 이루어진 것 같다"[29]고 고백하면서 어느 하나의 결론을 향한 변증법적 종합의 시도를 그만두기로 한다. 이러한 결론은 그의 예술관과 창작에 그대로 적용된다. 1970년대 초 바이의 '작업일지'에서는 리얼리즘에 대한 전향적인 태도의 단편들이 자주 눈에 띈다. 가령 예술의 기능은 모순을 형상화하는데 있고, 이것이 예술을 더욱 생생하고 생산적으로 만든다는 식이다. "모순이 잘려나가 버리면, 예술에서 남는 것은 껍데기뿐이다"[30]라는 주장이 대표적이다. 이는 내용에 있어서만 그런 것이 아니고 형식에서도 마찬가지다. 예술 형식과 구조면에서 대립과 모순을 결함으로 인식하지 않고 그것을 변증법적 사유 훈련의 장치로 인식하는 데서 우리는 바이스의 변화를 감지할 수 있다. "그림과 글쓰기 활동은 다만 변증법적 활동이었을 뿐이다. 이 경우 테마를 다룸에 있어 아직 인식론적 변증법을 생각할 필요는

28) ibid, p. 197.
29) Notizbücher 1960-71, p. 850.
30) Notizbücher 1971-1980, p. 219.

없었다. 여기에서는 테제와 반테제가 합법칙적으로 형식 속에서 서로 충돌하였다."[31]

그렇다면 바이스는 이러한 '열린 변증법'을 통해 무엇을 얻고자 한 것일까? 이것을 알 수 있다면 바이스 총체극의 중요한 특징들을 밝히는 단서를 구할 수도 있을 것이다. 나아가 60년대의 문화예술이 지향했던 가치를 알아내는 데도 유익할 것이다. 이미 바이스의 총체극은 상반되는 연극적 요소들과 이념들의 충돌과 대결을 본질로 한다. 사회주의 리얼리즘의 '강요된 화해'에 대한 바이스의 거부는 결국 관객/독자의 능동적 해석과 참여를 통한 비판적 의식의 확장이라는 예술적 지향을 바탕에 깔고 있다. 바이스의 경우 예술 창작은 목적 자체가 되어서는 안 되고 미지의 것에 대한 탐색 및 의식의 확장에 기여해야 한다. 물론 형식 실험과 다양한 세계관과의 접촉에 대한 자유는 그 어느 누구도 침해할 수 없다. 특정한 규칙이나 방법, 내용과 형식들에 대한 강요는 예술의 '변증법적' 운동에 대한 억압이기 때문이다. 바이스가 보기에 일체의 검열로부터 자유로운 예술만이 다양한 경험들을 가공하고 작품들을 산출함으로써 인간의 인식을 풍성하게 할 수 있고, 인간의 의식을 확장할 수 있다.[32]

이처럼 바이스의 대부분 작품들은 변증법에 대한 탐색의 결과물이다. 특히 총체극에 해당하는 작품들은 형식과 내용 면에서 극복 불가능한 충돌과 긴장을 특징으로 한다. 그 중 아방가르드의 형식과 세계관 대(對) 브레히트 연극양식과 마르크스주의의 대결구도가 단연 눈에 띄는데, 이들 사이의 역동적인 '대화/논쟁'의 장면들은 독자들 스스로 대안적 사유를 구성하라는 작가의 요청을 담고 있다. 서로 대립하는 개념들, 즉 개인과 사회, 예술과 혁명, 상상과

31) ibid, p. 413.
32) ibid, pp. 197-220 특히 pp. 203-206 참조.

현실, 무의식적 욕망과 해방의식 등은 모두 '도래할 혁명'에 필수적인 가치들이다. 이러한 것들이 모두 고려되면서 그 '사이'에서 새로운 무엇이 생성될 수 있고 그것이 총체적 사회상을 그리는 촉매가 될 수 있다면 한 순간의 패배도 의미가 없지 않다는 인식이 바이스 작품의 행간에 깔려 있다.

의도했건 안 했건 바이스의 마르크스주의 수용은 60년대의 맥락 속에 위치한다. 당시 현실 사회주의 국가들에 대한 비판 속에서, 그리고 구좌파에 의해 쓰인 편향된 사회주의와 대결하면서 그의 세계관은 '68사상'에 근접해간다. 레닌과 로자 룩셈부르크에 대한 바이스의 공감은 68운동 주체들의 좌파 이론에 대한 전유 방식과 흡사하다. 나아가 바이스는 러시아혁명사를 다시 읽으며 모스크바 공개 숙청과 아나키즘에 대한 억압, 그리고 흐루쇼프 이후에도 지속된 동구권 민주화 요구에 대한 진압 등에서 사회주의와 마르크스주의에 대한 배반을 읽어낸다. '장기 60년대'에 바이스가 읽은 로자와 레닌, 트로츠키는 원전에 충실한 이론적 작업이기보다는 민주적 사회주의자로서 당대 현실을 비판하고 진단하는 과정에서 재구성한 것이다. 이는 작가이자 예술가의 가정법적 상상과 염원이 깃든 일종의 상상적 개입으로 볼 수 있을 것이다.

4. 브레히트의 제자, 바이스?!

예술 실험과 형식의 개방성 옹호, 현실 사회주의에 대한 비판, 비판적 예술의 갱신 등의 이유로 60년대 브레히트는 적극 탐구되고 수용된다. 아방가르드의 지양을 결심한 후 바이스 역시 바로 브레히트 집중탐구를 시작한다. 1962년 브레히트의 『연극론 Schriften zum Theater』을 탐독한 2년 뒤 〈마라/사드〉의 창작 시점에는 스스로를 '브레히트의 아이 Brechtianer'라 부르기까지 한다.[33] 그는

서사극과 생소화 효과를 숙지하며 그 경험을 자신의 총체극 구상의 기본적인 노선의 한 축으로 삼고자 한다. 브레히트를 경유하여 바이스는 예술이 저항을 한낱 개인적 차원에 국한하고 지배적 사회상황에 대해 그 어떤 대안도 제시하지 못한다면 예술은 그저 '도발적인 해프닝'으로 귀결되고 말 것이라고 비판한다. 이미 브레히트에게 이성과 감정은 서로를 조건 짓고 있으며 이 둘은 지식의 공동원천이다. 감정과 이성의 변증법은 사회현실에 대한 개입의 상수임이 재차 확인된다.

바이스는 서유럽 사회의 관객 대부분이 부르주아 출신이며 연극이 노동자 계급으로부터 동떨어져 있음을 비판한다. 하지만 그는 동시에 사회변혁에 찬성하면서 동시에 타락한 사회주의가 전체주의 국가로 변질될 위험을 반복해서 강조한다. 브레히트는 동독에 극장과 극단을 조직하고 죽기 전까지 창작과 공연을 지속하지만 동독의 현실에 대해 전혀 만족하지 못했다. 하지만 그는 서독의 자본주의에 대해서도 못지않게 비판적이었다. 이러한 '어정쩡함'은 본인들에게는 무척이나 불편한 것이지만 두 체제를 동시에 비판하며 나름의 유토피아를 구상하는 계기를 제공한다.

그런 의미에서 1964년 11월 BBC와 나눈 인터뷰는 매우 시사적이다. 왜냐하면 이 대화에서 묻어나는 한 사람의 사회주의자로서 바이스가 보여주는 내적 갈등과 분열은 작품을 더욱 풍성하게 해주는 측면이 있기 때문이다. 바이스가 여러 번 좌절해야했던 사회주의 국가들의 반국제주의적 행태들은 68운동권 급진 좌파들에게도 무척이나 당혹스러운 것이었다. 하지만 당시 그들의 고민은 오히려 현실사회주의의 몰락 이후 대안 사회 구상의 촉매가 된다. 당시 바이스는 브레히트와 같은 사회변혁적 관심사들을 가지고 있는가에 대한 질문을 받는다. 이에 대해 바이스는 다음과 같이 답변한다.

---

33) Schmidt, Werner, , Peter Weiss, pp. 46-49 참조.

"우리는-브레히트처럼- 완벽한 사회, 즉 이상적 사회주의를 염두에 둘 수 있습니다. 브레히트는 모든 극작품에서 이야기합니다. '지금 이대로의 삶은 충분하지 않다. 다른 사람을 억압하는 강자들이 존재하는 한 삶은 나쁘다. 그러니 우리는 그 삶을 변화시켜야 한다.' 하지만 브레히트는 그 어디에서도 완전히 변화된 삶을 보여줄 수 없었습니다. 왜냐하면 이러한 정치적 이념들이 실현되고 있는 사회주의 국가들을 들여다보면 거기에 존재하는 폐해들이 눈에 들어오기 때문입니다. 나는 한 사람의 개인으로서 저를 억압하는 나라에 결코 살 수가 없습니다. 거기서 저는 원하는 것을 읽을 수 없고 하고 싶은 말을 해서는 안 되니 말입니다. 다른 한 편으로 저도-브레히트처럼- 이 사회, 서구의 부르주아-자본주의 사회가 제가 살고 싶어 하는 사회가 아니라는 것을 압니다."[34]

브레히트 연극에 대한 가장 왕성한 탐구는 일련의 총체극 시리즈와 기록극들을 통해서 집중적으로 이루어진다. 『마라/사드』의 동독 공연을 계기로 이루어진 브레히트의 부인 바이겔(Helene Weigel)을 비롯한 동독 연극인들과의 토론과 공동 작업은 브레히트의 연극이론을 현장 체험할 수 있는 기회가 된다.[35] 하지만 바이스는 아방가르드 수용의 경우처럼, 브레히트를 수용하면서도 그의 서사극과 기법들을 자유롭게 활용한다. 바이스의 중·후기 작품들에는 아방가르드 연극과 서사극이 자연스럽게 공존하는데, 이는 양립하는 연극 기법들에 대해 그가 자유로운 위치에 있었음을 보여준다. 이로써 바이스의 연극작품들은 브레히트가 말한 '개방적인 리얼리스트'의 면모를 띄게 된다. 여러 면에서 두 사람은 다양한 예술적 속성을 공유한다.

먼저 브레히트와 바이스의 작품들은 당시 현실의 정치적 상황에 대한 직·간접적 개입을 목표로 하고 있다는 점에서 서로 친화적

34) ibid, p. 59.

35) Weiss, Peter, *Materialien zu Peter Weiss' 'Marat/Sade'*, Frankfurt a. M. 1967, pp. 56-57 참조.

이다. 특정한 창작방법이나 원칙이 아니라, '개입하는 예술'이야말로 리얼리즘의 기본이다. 사회변혁의 '촉매'로서 예술은 자유로운 실험과 개방적인 사유를 바탕으로 삼으면서도 개입을 통한 변혁의 시도를 포기하지 말아야 한다는 태도는 바이스 창작활동을 지탱하는 일관된 원칙이다: "나는 나의 개별적 삶을 묘사하는 것으로 충분하지 않다고 생각한다. 나는 사회에 영향을 주거나 변혁하려는 시도의 관점에서 창작하는 것을 절대적으로 필요하다고 생각한다."[36] 『루지타니아 허수아비의 노래』나 『베트남 담화』같은 기록극들은 60년대 벌어진 앙골라와 베트남의 제3세계 민족해방운동에 직접 개입하려는 작품들이다. 나아가 총체극 작품들 역시 역사적 변혁운동에 관여했던 '과거의' 작가-혁명가들이나 개인을 등장시키지만 과거의 역사를 1960-70년대의 시급한 시대 현안들과 교차시키고 있다는 점에서 '현재화(Aktualisierung)'를 통한 현실 개입의 원칙은 지속된다.

관객의 능동성과 변화가능성에 대한 바이스의 믿음 역시 브레히트와의 유사성을 더욱 분명히 한다. 바이스는 관객에게 이성적으로 학습하고 비판적으로 사유하며 예술적으로 상상하는 변혁 주체로의 변화를 촉구하며, 그러한 주체들의 실천을 통해 사회체제는 바뀔 수 있음을 역설한다. 이는 심지어 아직 명확한 정치적 입장을 취하지 못하고, 개인주의와 사회주의 사이에서 팽팽한 긴장을 형성하고 있던 『마라/사드』에서도 확인된다. 『저항의 미학』에 등장하는 노동자들은 파시즘과의 대결에 쓰러지고 소련 주도의 국제사회주의운동에 좌절하면서도 비판적 변혁이론과 대안 사회에 대한 상상 작업을 포기하지 않는다. 브레히트 역시 질 수밖에 없는 싸움이지만 그 과정에서 변혁의 주체는 생산될 수 있음을 강조한 바 있다. 물론 동독 시절 브레히트가 동독 사회주의의 현실(가령,

36) Ellis, Roger, *Peter Weiss in Exile*, California-Berkely Uni., 1987, p. 112.

1953년 동베를린 노동자 봉기)에 실망한 것처럼, 바이스 또한 소련과 동구 사회주의의 억압적 사안들에 극도의 분노를 피력한다. 하지만 이것이 사회주의의 포기로 읽혀서는 안 된다. 왜냐하면 그는 인간 연대에 대한 신념을 버리지 않고, 현실 사회주의 국가들에서의 실패와 실망스러운 결과들에도 불구하고 사회주의적 미래를 추구하는 행보를 멈추지 않기 때문이다.[37]

이 두 작가의 연극 활동에는 세계 대전과 파시즘의 흔적이 강하게 각인되어 있다는 점에서도 공통점을 찾아볼 수 있다. 주지하다시피 브레히트는 2차 대전 동안 망명지로 유럽 여러 나라를 돌아다닌 전력을 지니고 있고, 그의 많은 작품들은 전쟁(파시즘)과 자본주의 체제의 연관성에 대한 심오한 인식을 보여준다. 바이스의 가족 역시 전쟁과 유대인 적대정책에 대한 불안 때문에 여러 나라로 이주한 전력이 있고, 그의 산문과 회화, 영화 및 연극(특히 『수사』)은 아우슈비츠와 자본주의 체제 사이의 모종의 협력관계를 폭로하고 있다. 특히 전후 아우슈비츠 방문은 이곳을 그의 예술적 '거처'(Ortschaft)로 생각하게 한다.

하지만 브레히트와 바이스에게는 공통점 못지않게 차이점도 크다. 이러한 차이는 브레히트의 답습이 아니라 아방가르드를 품에 안은 리얼리스트로서의 브레히트 전유 방식과 연관이 있다. 그야말로 '결을 거슬러(gegen den Strich)' 브레히트를 수용하는 방식은 바이스 예술의 '특이성(singularity)'을 보여주는 증거로 내세울 만하다. 바이스 특유의 변증법적 태도가 브레히트 전유의 과정에서도 나타나는 셈이다. 우선 기록극을 제외한 바이스의 전 작품들에는 자신의 개인사 즉 주·객관적인 원인들에 의해 불행했던 과거의 개인사들이 반영되어 있다. 이를테면 그의 주인공들(마라, 사드, 단테, 랭보, 트로츠키, 횔덜린 등)은 사회로부터 고립된 작가들

37) ibid, pp. 112-113 참조.

로서, 이들은 서독과 동독 모두와 소원한 관계에 있던 바이스의 또 다른 얼굴이다. 하지만 브레히트의 드라마에는 개인사의 흔적이 거의 보이지 않는다. 그에게 중요한 것은 관객에게 변증법적 유물론 연습을 위한 연극적 모델을 제공하는 것이기 때문이다.

더욱 중요한 차이는 바이스의 경우 자신의 정치적 관점을 우회적으로 표현하기보다는 직접 분명하게 표현하는 반면, 브레히트의 경우 '파라벨(Parabel)'의 비유적 형식을 통해 우회적으로 드러낸다는 점이다. 물론 브레히트의 주요 창작시기가 파시즘 치하였던 반면, 60년대 이후 바이스의 경우 이러한 부담에서 자유로웠음을 감안하더라도 말이다. 가령 바이스의 사드는 문학사의 성적 자유사상가가 아니라 현대 실존주의와 정치적 회의주의를 구현하는 인물이고, 마라 역시 단순히 프랑스 혁명 당시의 혁명가가 아니라 고립에 처한 현대 좌파 지식인의 대변자이다.[38] 이는 트로츠키와 횔덜린의 경우에도 마찬가지다. 과거의 혁명가들인 그들은 오늘날 현재까지도 해결되지 않은 정치적 의제들에 과감한 의견을 개진한다.

나아가 바이스는 자신의 극적 소재들을 역사로부터 해방시키고 현재의 문제들과 직접 관련짓기 위해 다양한 극적 장치들을 고안하는데, 브레히트는 바이스에 비해 소극적인 면을 드러낸다. 바이스는 아방가르드의 연극 기법들을 즐겨 활용하고 꿈과 상상 및 회상 장면들을 도입하여 연극의 재미 면에서뿐만 아니라 과거사를 현재화할 수 있는 다양한 가능성을 발견한다. 『망명중의 트로츠키』의 회상 및 환상 장면은 그것을 잘 보여준다. 이 작품의 대부분은 주인공 트로츠키의 상상과 환상의 결과물이다. 이 장면들은 역사적 과정에 개입하려는 한 좌파 지식인의 환멸과 좌절을 밀도 있게 보여줄 뿐만 아니라 사회주의 운동의 진행과 그것의 한계 및 그것의 현재적 의미를 생각하게 하는 극적 장치로 기능한다.

---

38) ibid, pp. 114-115 참조.

물론 바이스는 브레히트처럼 체계적인 연극론을 거의 제출한 바 없다. 반면 브레히트는 서사극 이론과 생소화 효과 및 연기훈련 방법 등에 대해 소상한 기록을 남긴다. 그 점에서 브레히트는 현대 연극에 "실천적 방법들의 풍성한 창고"[39]를 물려준다. 바이스는 이러한 보고(寶庫)에서 다양한 기법들을 빌려온다. 가령 장면들 사이나 장면 중간에 해설자나 합창을 등장시켜 해설적 논평을 하거나 앞으로 일어날 사건을 예시하는 것, 극적 사건의 변증법적 전개 방식, 관객에게 직접적인 말걸기, 따블로(Tableau) 등은 그것의 대표적인 예이다. 하지만 바이스는 여기에서 그치지 않고 브레히트 이외의 다양한 연극적 구상들을 동시에 활용함으로써, 즉 브레히트를 '업데이트'(updating)함으로써 정치극의 새로운 지평을 연다. 아방가르드와 민중극, 60년대의 동시대 저항연극 등을 통해 브레히트와 리얼리즘 연극을 보완하려는 바이스의 작업과 의도는 현대 연극사를 기술하면서 새로이 평가되어야 할 대목이자 바이스의 총체극의 현재적 의의라고 할 수 있다.

5. 나가는 글

페터 바이스는 과거의 혁명들-1789혁명, 1848혁명, 볼셰비키 혁명 등 과거의 혁명에 대한 부정변증법적 성찰의 과정을 거치며 대안 사회를 위한 예술적·실천적 좌표를 다시 그리고자 한 작가이다. '장기 60년대' 그는 개인주의적 반항자, 실존주의적 아방가르디스트의 과거에서 벗어나 사회주의자로의 도약을 준비하며 자신의 이념적·실천적 거처를 마련하려는 노력을 경주한다. 권력의 자리만을 바꿔놓았을 뿐 혁명의 이름값을 하지 못한 과거 혁명의

39) ibid, p. 116.

성과와 한계를 짚으면서 새로운 혁명을 감행하고자 한 68운동은 사회주의자로 거듭나고자 한 바이스에게 하나의 도전이요 예술적 촉매였다. 삶과 정치의 통일을 꿈꾸며 일상으로부터 체제에 이르기까지 근본적 변화의 열망에 호응하고자 한 당시의 문화적 실천들과 이념적 벡터들을 체화하고자 한 데에서 우리는 온갖 교조와 도식에 거리를 두고자 했던 바이스의 노력을 확인할 수 있다. 욕망과 상상, 문화와 예술을 의미하는 '미학'과 '저항'의 상관성을 형상화하는 가운데 그는 '정치적인 것(das Politische)'에 대한 새로운 정의를 시도한다. 우파와 구좌파가 독점한 정치-사실은 통치와 치안에 지나지 않았던-에 반발하면서 목소리를 빼앗긴 혁명가들과 이름 없는 투사들을 불러내어 우리시대의 문제들과 대면시키려한 것도 그러한 노력의 일환으로 볼 수 있다.

바이스의 총체극에서 혁명은 세상을 바꾸는 일과 스스로 바꾸는 일이다. 개인의 해방과 사회의 해방, 상상과 이성의 동행이 주제로 명시된다는 점에서 그의 작품들은 '68사상'의 예술적 구현으로 볼 수도 있다. 일상과 체제의 지배적 연쇄를 돌파하고자했던 68운동의 성과에 대해서는 많은 부정적 평가들이 있어왔다. 고삐 풀린 신자유주의와 소비자본주의를 초래했고 반문화 실험들과 자유의 가치들은 정동자본주의에 포획되고 말았다는 평가는 가장 뼈아픈 비판들이다. 그럼에도 '장기 60년대'의 전 세계적인 저항과 실천들이 실질적 민주화, 일상의 민주화, 관계의 민주화 등의 진전에 기여한 것도 사실이다. 그 당시 주체들이 맞서 싸운 거악과 모순은 청산되지 않았다. 하지만 구체적인 억압의 질서와 상징질서에 의문을 제기하며 '정치적인 것(das Politische)'을 재창안하고자 한 노력이 무의미해지는 것은 아니다. 바이스의 총체극과 기록극은 반자본주의, 반전체주의, 반권위주의, 반전과 평화, 반제국주의, 소비사회와 인간소외에 대한 비판 등 68의 문제의식을 공유하며 정치극의 어떤 가능성을 보여주고 있다.

참고문헌

(1) 1차문헌

Weiss, Peter, *Materialien zu Peter Weiss' 'Marat/Sade'*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1967

Weiss, Peter, *10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt*, *Rapporte* Ⅱ, Suhrkamp, 1984.

Weiss, Peter, *Rapporte* Ⅰ, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1984.

Weiss, Peter, *Notizbücher 1960–1971*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1991.

Weiss, Peter, *Notizbücher 1971–1980*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1991.

Weiss, Peter, *Rekonvaleszenz*, Frankfurt a.M. 1986.

(2) 2차문헌

Breton, André, *Die Manifeste des Surrealismus*. Rowohlt, Reinbek 2004.

Bourguignon, Annie, *Der Schriftsteller Peter Weiss und Schweden*, Röhrig Uni.–Verlag, St. Ingbert, 1997.

Deppe, Frank, *1968. Jugendrevolte und globaler Protest*, Klartext, Essen, 2008

Ellis, Roger, *Peter Weiss in Exile*, California–Berkely Uni., 1987.

Nährlich–Slateva, *Elena, Visionäres bei Rimbaud und Peter Weiss*, in: *Ästhetik, Revolte, Widerstand*(Hrsg. Jürgen Garbers), Jena, 1990

Ohrt, Roberto, *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*. Edition Nautilus u. a., Hamburg 1997.

Roos, Peter, *Der Kampf um meine Existenz als Maler*, in: *Peter Spielberg(Redaktion), Der Maler Peter Weiss*, Bochum 1980.

Schmidtke, Karl, *Die Künstler und Revolte: Die 68er Jahre in der Bundesrepublik und den USA*, Campus, Frankfurt am Main. 2007

Schmidt Werner, *Peter Weiss: Leben eines kritischen Intellektuellen, Suhrkamp*, Frankfurt a.M., 2016

Sievers, Rudolf(Hrsg.), *1968: Eine Enzyklopädie*, Suhrkamp, 2008

Tytell, John, *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*, Grove Press, New York 1995.

(**투고일**: 2019. 8. 14 **심사완료일**: 2019. 9. 20 **게재확정일**: 2019. 6. 23)

김겸섭
소속: 경상대학교 독어독문학과
주소: 경남 진주시 진주대로 501 경상대학교 인문대학 독어독문학과
전자우편: pobbykim71@gnu.ac.kr

[Abstract]

Resistance and Aesthetics: The 68 Movement and Total Theatare of Peter Weiss

Kim, Kyeom-seop

The postwar German major playwright Peter Weiss is regarded as the "intellectual reserve" of the 68 movement. After experiencing various artistic and intellectual trends such as neo-romanticism, surrealism, and Freudianism, in the 1960s he began to assert his identity as a Marxist. To him, however, Marxists mean those who resist the contradictions of reality. It is not one who agrees with the position of the old-left communist parties, which obeys the Soviet orders unconditionally. It can be seen from the point that Weiss continued his antagonistic movement between the avant-garde and Marxism until his death and that he had not stayed at any fixed point. The works of various genres of Weiss attempt to amplify the effect by placing the collision of heterogeneous world-views in a complex and dramatic structure. As a result, the avant-garde prevents his leftist ideal from being transformed into dogma, and Marxism prevents his political experimentation from becoming an individualistic or experimentalistic creation. We can see the 'open realist' Weiss, who has endeavored to dissolve it in various artistic forms and structures without giving up his ideological orientation toward social transformation throughout his lifetime.

Key words: Peter Weiss, the 68 Movement, Total theatre, Avant-garde, Marxism, Bertolt Brecht