

희곡 비평의 빈자리

글 이종대 연극평론가 · 동국대 교수

연극은 문학에 종속된 예술이었다. 그것은 아리스토텔레스 이후 로마와 중세, 그리고 셰익스피어의 시대에도 변함이 없었으며 19세기 말까지 이어졌다. 그러나 연출이 연극의 주요 기능을 수행하면서 그러한 통념에서 벗어나기 위한 연극의 독립운동이 시작되었고, 마이어홀드(Meyerhold)의 저서명이기도 한 “연극적 연극(le théâtre théâtral)”이라는 표현은 그러한 시도의 극단적 사례에 속한다. 그 결과 100여 년이 지난 지금은 사정이 달라졌다. 희곡을 “구멍 뚫린 텍스트”로 규정하는 위베르스펠트(Ubersfeld)나 “희곡에 자유로운 변형을 가할 수 있는 권리가 연극에 있다”는 벤틀리(E. Bently)의 견해는 지난 100여 년 동안 바뀌어진 사정을 잘 말해준다.

외국에서 전개된 이러한 변화는 그들만의 문제가 아니다. 우리나라는 여러 가지 점에서 그들의 경우와는 상당히 다르지만 현상적으로 드러나는 문제는 공유하는 바가 많다. 우선 1998년에 예술의전당에서 공연된 〈느낌, 극락 같은〉(이강백 작, 이윤택 연출)을 둘러싼 다채로운 불협화음도 그와 관련된다. 또한 최근에 연출가가 직접 희곡을 쓴다거나 극작가가 자신의 작품을 직접 연출하는 사례가 빈번해지는 현상이나 희곡을 대상으로 연극제 참

여작을 선정하는 연극제의 심사제도가 무대심사로 바뀐 사실 등은 희곡의 존립을 위협하는 요소들이다.

〈느낌, 극락 같은〉의 공연에서 쟁점이 되었던 연극의 문학성과 연극성 논의는 쉽게 어느 한 쪽의 우위로 끝날 수 있는 사항이 아니라는 점에서 피할 수 없는 대립을 불러일으켰다. 그렇다고 해서 막연한 양시론으로 그칠 문제는 더욱 아니다. 다만 그 둘은 어느 한 쪽을 택하고 다른 한 쪽을 버려야 하는 선택과 배제의 관계가 아니라 융섭(融攝)의 관계이어야 한다는 데는 이견이 없는 것으로 보이며, 지금까지의 논의들은 대체로 여기서 멈춘 채 더 이상 진전되지 못한 것으로 보인다. 좋은 연극은 문학성과 연극성의 강력한 장력에서 태어난다는 점을 상기하면 당연한 귀결이다. 그러나 필자는 그러한 논의가 더욱 첨예화되고 그 과정에서 우리 연극의 구조화에 대한 기본적 토대가 정립되는 것을 희망했지만 그렇게까지는 전개되지 못하고 논의가 멈춘 것을 안타깝게 생각한 바 있다. 장력을 발생시키는 원인(遠因)과 근인(近因)에 대한 탐구가 미흡했다는 점에서 그렇다. 그렇게, 기대와 어긋나게 끝난 것은 논쟁의 대상이 되는 작품이 특정 작가, 작품에 한정된 것과도 무관한 것이다. 또한 그것은 우리 연극지형에서 연극의 문학성

과 연극성 논쟁을 불러일으킬 만한 작품이 적었다는 사실을 의미한다. 그러나 그 논의가 이대로 멈추어서는 안 된다. 이제는 그러한 논의가 문학과 연극성을 지목하여 그 둘의 우열관계를 논의하는 것에서 그칠 것이 아니라 무엇이 문학과 연극성을 이루는가에 대한 검토와 그것들이 어떠한 방식으로 작품에 구조화되어 있는가를 살펴보는 일이 필요한 때가 되었다.

희곡과 무대의 융합

연극은 플롯 · 성격 · 사상 · 언어 · 음악 · 무대로 이루어진다. 아리스토텔레스가 비극의 형성소로 지목한 이들에 대해 다양한 관점에서 연구가 되어왔지만 문학과 연극성의 관점에서 보면 이들은 확연하게 구분된다. 즉 플롯 · 성격 · 사상 · 언어 등은 문학을, 음악과 무대는 연극성을 구현시키는 기제로 나누어진다. 이것은 또한 감각적으로 지각되는 것과 감각적으로 지각되지 않는 것으로도 구분된다. 이를테면 플롯 · 성격 · 언어 · 사상은 감각적으로 지각되지 않는 것들이고, 음악과 무대는 감각, 특히 청각과 시각에 의해 포착되는 특징을 지닌다. 이 가운데 문학성에 속하는 형성소들은 아리스토텔레스 이후 오랫동안 문학 이론의 중심이 되고 있다. 예컨대 플롯과 성격은 서사이론의 핵심이며, 언어는 서정 장르의 중요한 지배소로 작용하고, 사상은 공유되어 왔다. 그렇다고 해서 서정과 서사가 완전하게 분리되는 것은 아니다. 그들은 상호 보완적이어서 어느 하나가 지배소(dominant)로 작용할 뿐이다. 다시 말해 서사의 근간을 이루는 플롯과 성격 가운데 어느 하나가 다른 것을 통하여면서 이야기를 만들어낸다.

우리는 이러한 그들간의 질서체계를 우열관계로 파악하려는 시도를 끊임없이 해왔으며, 그들의 우열관계를

포함한 질서체계는 시대와 지역에 따라 다르다는 사실도 이미 희곡사를 통해 확인할 수 있다. 그러나 어디까지나 그 중심은 플롯과 성격이었다. 다소의 특별한 예외는 있었지만 적어도 19세기까지는 플롯과 성격이 서로 길항관계를 이루어왔고, 그 오랜 기간 동안 연극은 문학 안에 있었다.

플롯과 성격이 연극의 지배소로 작용하는 동안 무대는 아리스토텔레스의 선언 이후 철저하게 홀대받았다. 아리스토텔레스가 살던 시대가 눈에 보이는 것보다 보이지 않는 세계의 진리를 추구하던 시대였다는 사실도 이와 무관하지는 않았을 것이다. 그의 영향은 오랫동안 지속되었지만 근대 이후, 정확하게는 연출이 발생하고 다양한 무대 기술이 발전하면서부터 상황은 급변하여 무대가 연극의 지배소로 작용되기 시작하였다. 무대는 감각적 체험이 재현되는 곳이며, 그 감각의 전달 속도와 강렬함은 안(眼, 시각)→이(耳, 청각)→비(鼻, 후각)→설(舌, 미각)→신(身, 촉각)→의(意, 생각)의 순서이다. 즉 시각은 청각보다 빠르고 강렬하게 포착되며, 청각은 후각에 우선한다. 또한 강렬함의 정도에서는 하나의 감각만으로 지각되는 것보다는 2개 이상의 감각을 동시에 자극시키는 것이 효과적이다. 이른바 공감각(共感覺, synaesthesia)의 효과를 거둘 수 있다. 즉 감각적 체험의 유동성을 이성이 통여하지 않을 때 발생하는 시너지 효과이다. 시의 이미지 이론이나 소설의 ‘의식의 흐름(stream of consciousness)’ 수법 등은 모두 이것에 토대를 두고 있는데 연극의 경우는 공감각의 활용이 시와 소설에 비해 수월하고 효과도 탁월하다. 무대는 그것을 가능케 한다. 반면에 사유를 통해 이루어지는 의(意)는 문학과 직접 관계를 갖지만 감각적 체험을 수반하지 않는다면 발생 속도가 늦을뿐더러 관객이 적극적으로 노력을 기울여야 획득되는 어려움이 따른다. 관념적인

회곡이 여기에 해당된다. 연극에서 의(意)는 인간이 지닌 모든 감각의 총화로 발생되어야 한다. 그런 점에서 무대는 감각으로 관념을 드러내는 곳이며, 그들은 융섭(融攝)의 관계이다.

‘적절한 감추기’에 따라 작품 완성도 좌우

모든 예술, 특히 연극은 감각적 지각을 통해 의(意)를 발생시키려는 정신활동이다. 그 의(意)는 감상(sentimental), 심미적 정서(aesthetic emotion), 교훈(didacticism) 등이 되는데 우리는 그 의(意)에 따라 연극의 완성도와 유형을 재단하고 구분하려는 경향이 있다. 이를테면 멜로 드라마는 감상을, 비극이나 사실주의 극은 심미적 정서를, 서사극은 교훈을 불러일으킨다는 통념이 그것이다. 이러한 유형은 문학의 속성인 ‘감추기’와 ‘찾기’의 심화 정도에 따라 다르게 나타난다.

작가는 자신이 말하려는 바를 직접 드러내는 법이 없다. 따라서 작가는 자신의 생각을 강력하게 드러내기 위해 다양한 장치를 사용하고 독자는 그것을 효과적으로 찾는 방법을 모색한다. 지나치게 쉽게 자신의 생각을 드러내는 작가는 독자와 관객에게 사유의 즐거움을 빼앗아 버리는 것이며, 찾을 수 없는 미로 같은 감추기는 독자와 관객을 곤혹스럽게 하여 결국은 외면당하기 십상이다. 대중가요의 가사와 좋은 시의 차이점이 여러 가지가 있겠지만 대중가요의 가사는 전혀 감추지 않는 반면에 좋은 시는 적절하게 감추어 독자에게 사유의 즐거움을 제공한다. 멜로 드라마 역시 작가가 자신의 생각을 전혀 감추지 않거나 이미 익숙한 방법으로 감추어 관객들이 애쓰지 않아도 쉽게 찾을 수 있고, 비극이나 사실주의극은 약간의 노력만 기울이면 찾기에 성공한다. 반면에 부조리극에서는 찾기가 쉽지 않다. 다양한 문학적

장치, 예컨대 비유, 알레고리, 역설, 상징 등은 감추기에 사용되는 대표적인 메커니즘이다. 그러나 오랫동안 사용되어 일반화되었거나 단순화된 방법, 혹은 특정 장치만을 사용할 때 독자와 관객은 이미 그 함의를 간파하여 흥미를 상실하게 된다. 그것은 마치 유통기한이 지난 식품처럼 신선하지 못해 소비자로부터 외면당하는 것과 같은 이치이다. 따라서 문제는 적절한 감추기이며, 그것은 작품의 완성도를 결정한다.

좋은 연극은 좋은 회곡에서 나온다. 좋은 회곡이란 감추기와 찾기의 적절성을 갖춘 회곡이다. 이때의 적절성은 시대에 따라 조금씩 다르게 마련이다. 그리고 우리 시대에 필요한 적절성은 무엇인가에 대한 고민은 작가의 몫이다. 이를테면 블르바르 드라마(théâtre de Boulevard)의 경우처럼 대중문화의 코드를 이해하는 것도 한 방안일 수 있을 것이다. 동시에 플롯, 성격, 사상, 언어 등이 치밀하게 조직되어 어느 한 부분이라도 떼어내면 작품이 붕괴될 만큼 견고한 구조가 유지되어야 할 것이다.

독립된 미학체계를 갖춘 회곡의 양산을 위해 회곡비평의 정립을 제안하고 싶다. 문학이론의 성립에는 회곡의 기여가 절대적이었다. 그러나 지금 문학이론은 시와 소설에 봉사하고 회곡은 그 이론들과는 너무나 먼 거리에서 회곡 외적인 것의 영향을 지나치게 받고 있다는 느낌이다. 회곡은 공연으로 완성된다는 인식도 소중하지만 완성된 회곡이 존재해야 연극도 존재한다는 사실도 알아야 한다. 회곡은 그 자체만으로도 완결된 구조를 갖추어야 하고 그것이 문학비평의 텍스트가 되어야 한다. 회곡비평이 활발한 유럽의 경우, 연출의 중요성이 부각되면서 회곡의 존재를 부정했지만 최근에 회곡의 중요성이 다시 부각되고 있다는 점을 상기해야 할 것이다. 회곡비평의 정립은 지난(至難)한 길이지만 이제부터라도 조금씩 그 토대를 만들어가야 할 것이다. ❄