

Sylvie Guiochet-Jouanny

파리 12대학 (Paris-Val-de-Marne) 연극  
학 담당 교수

## 연극의 기원과 전망

실비 기오세-주아니

언제 어디서나 연극은 인류와 함께 태어나 마치 한몸을 이룬 것 같은 특권적 표현양식이었다. 왜냐하면, 이 점을 잘 알아야 하는데, 연극은 서양의 전통이 너무나 오랫동안 그렇게 보고자 해왔던 것처럼 단지 글로 쓰인 문학 갈래의 하나일 뿐이거나 그 상연이 단지 부수적인 것일 뿐인 하나의 극작법이진 않으며 다만 배우들이 관객들을 위해 상연하는 연극이 있을 뿐이기 때문이다. 그리고 구성요소들의 다양성 속에 연극의 복잡성이 자리잡고 있는 것이다. 연극의 성공여부는 그것들의 조화에 달려있고, 그러한 조화는 공연마다 달라질 수 있는 것이다. 그런만큼 연극의 상연은 똑같은 텍스트일지라도 그때그때 끊임없이 채신되는 하나의 창조라고 말할 수 있다.

연극의 복잡성을 생각할 때 그 근대사적 문제들을 파악하고 그 20세기의 진화과정을 대강 그려보기 위해서 우리는 바로 서구 연극의 기원에 대해 잠시 생각해보지 않을 수 없다.

### 연극과 신성한 세계

#### 1) 세속 연극의 종교적 기원

우선 서구 연극의 종교적 기원과 의미를 생각해보자.

서구 비극과 희극의 기원에는 주신제가 있다. 이 종교적 축제들은 디오니소스를 기리면서 그 신비의 의미를 양양하고 있었다. 그리고 연극은 그 당시 아테네 시의 삶에 대단히 통합되어 있어서 국가적인 축제의 계획에 속해 있었다.

또 사제들이 그 표현을 감독했던 흔히는 예수 수난극인 중세 기독교의 '성사극'에 대해서도 생각해보자.

마지막으로 우리와 보다 가까운 위대한 세기의 고전주의 연극에 대해서 생각해보자. 그것이 비록 세속적이었다해도 당대의 비극은 정신의 어떤 고상한 요구에 의해 영감받는 바가 더 적은 건 아니었다. 17세기 내

내 활력에 차있던 연극은 이성을 드높이는 시대를 위해 아리스토텔레스의 카타르시스론에 따라 관객들을 상상력의 해악, 그 모든 열정들로부터 정화해내야만 하지 않았을까?

이렇게 차츰차츰 성스러운 것은 세속화했고 연극은 본래의 종교의례적 성격으로부터 벗어나게 되면서, 예술을 구성하는 한 요소가 되었다. 달리 말하면, 연극 공연은 종교적 축제의 세속적 응용물의 하나가 된 것이다. 그러나 민족학은 세속연극에도 종교적인 면은 여전히 남아있음을, 요컨대 그것은 여러 관점에서 볼 때 주술적인 의식인 연극에 내재적인 것임을 알려주고 있다.

## 2) 세속 연극의 종교적 차원

연극은 우선 그 형식이 제의적이다. 닫혀있고 엄숙하며 혼히는 위력적인 공연장소가 그러하며, 또한 그 장소의 구획이 그렇다. 배우들은 제례의 집행자로 좁은 공간 안에 고립되어 있으며, 어둠 속에 묻혀 배우들이 발하는 빛을 찾으러 온 세속 관객들로부터 분리되어 있다. 그러면서도 그것은 시적이고 상징적인 기호언어 속에서 배우와 관객 사이의 밀접한 하나됨을 조장한다.

또한 연극은 그것이 보여주고 있는 모방 양식에 의해서도 제의적이라 하겠다. 그것은 축제의 양식이나 보다 넓게 보아 공동 의례의 양식을 따르고 있다. 역할은 옛날의 가면에 해당되는데 이는 단순한 표현수단이 아니라 신성이 육화한 모습이며 그리이스 뿐 아니라 예를들면 아프리카 같은 곳에서처럼 여러 다른 문명에서도 찾아볼 수 있다. 이렇게 가면(혹은 역할)에 의해, 신적인 것(혹은 신성한 것)은 이중적 변형 속에서 한 날 집단적인(연극적) 표현을 뛰어 넘는다. 그것은 관객들의 눈에서 변형되는데, 이는 확실히 겉보기에 하나의 타자이기 때문이며, 그러면서도 또한 그 몸체 안에서도 변형된다. 부두교(서인도 제도 및 미국 남부 흑인들 사이에 행해지는 카톨릭 교리와 주술적 요소가 합쳐진 신앙) 의식에 관해 말할 때 정신에 의해 '포개진다'고 하듯이 그 안에 신성이 자리잡기 때문이다. - 그 종교적 차원을 보존하기 위한 이러한 화육, 변형, 현신에 대한 관념들은 궁극적으로 카타르시스론의 조건이되는 가정과 다시 만나게 된다. 정념들로부터의 해방, 정화는 필연적으로 극중인물과의 동일시를 - 즉, 어떤 의미로는 '타인의 살 속에 몸을 두는' 행위를 거치는 것이다.

연극은 그 비극적인 -희극들 속에서도 터무니없이 비극적인- 내용 때

문에도 또한 종교적 의식들과 비슷하다. 이점이 바로 서구 연극의 매우 특징적인 점인데, 이것이 세속 연극으로서 구성되는 과정은 자의식을 심하게 뒤흔든 사회적 급변들, 예컨대 르네상스 이후의 도시화 현상, 기술의 발전, 그리고 세계에 대한 보다 광범위한 지배의 당연한 결과로서 나타나는 종교기관의 영향력 약화 등과 일치하고 있다. 당시 모든 것은 연극의 상연이 그 상상적인 행위와 시적 언어에 의해, 그 어느 때보다도 강력한 개인의지와, 그에 못지않게 유례없이 강력한 운명 사이의 충돌을 무대 위에서 보여줌으로써 유럽의식 속에 나타난 그와 같은 분열을 완화시켜야 했던 사정과 동일하게 진행되었다. 거기서 사람들은 승자를 확실하게 알아맞힐 수 있다. 제우스는 프로메테우스가 감히 자기와 맞선다고 그를 벌한다... 이렇게 해서 연극은 한 상처받은 의식, 박해받는 개인을 재현하는 속에서 가장 탁월한 표현에 도달하게 된다... 우리는 적어도 정신 면에서는 중세의 예수 수난극들과 멀리 떨어져있지 않다.

연극의 종교적 성격은 우리로 하여금 필연적으로 모든 연극 상연의 사회적 기능에 대한 결론을 내리게 한다.

### 3) 연극의 사회적 기능

인류학은 우리에게 연극 상연의 본질적이고 보상적인 가치를 확인시켜 준다. 그것은 세계의 상징적 전유이다. 가면을 쓴, 따라서 그 자신과 사회집단에 대해 거리를 취하는 그 '제식의 집전자'는 성, 배고픔, 죽음 등 중요한 자연적 요구들에 결부된 기본적인 실존적 갈등들을 언어화하는 것을 자신의 역할로 삼는다. 그렇게 함으로써 그는 불행 (혹은 고난) 으로부터 자신을 보호할 뿐 아니라 인간조건의 우연성을 창조행위 속에서 넘어섬으로써 그 불행을 초월한다. 이와 같이 전통적이거나 연극적인 축제의 사회적 극화는 세상에 대한 원초적 행동을 실현한다. 놀이가 아이들에게 세상을 이해하게 하듯 말이다.

우리는 연극이 단지 자기만족적인 일개 모방 예술이 아님을 안다. 무대 위에서 그것은 인간에 대해 존재론적인 문제를 제기한다. 연극의 종교적 기원, 전통적인 '주술적' 의식들과의 유사성, 서구에서는 본질적인 그 비극적 내용 등은 연극의 언어를 다른 무엇보다도 인간과 세계의 특권적 소통방식이면서 성과 속을 기본적으로 이어주는 끈이게끔 해준다. 따라서 연극의 상연은 한 사회의 역사에 대한 대단히 명확한 반영의 하나이기도 한 것이다.

## 연극과 사회

### 1) 연극: 사회의 한 반영

연극은 사람들이 그것에 부여하는 기능과 그 내용을 통해 사회의 이데올로기적이고 미학적인 변화를 충실히 반영한다.

그러므로 부르조아지의 도래는 18세기에 본질상 귀족적인 비극이 멜로드라마의 비장미에 자리를 넘겨주게 되었던 하나의 교화극을 보게 된다. 또 19세기 초에는 감상적이고 사회적인 낭만주의가, 제 2제정은 기존 질서를 수호하는 경향극이 나타나며, 19세기 말의 산업사회는 자연주의와 그 반동으로서의 상징주의를 보여준다. 공산주의의 도래는 대중문화를 발전시켰고 정신분석의 출현은 보다 심리적인 연극을 낳았으며, 20세기 후반은 이 모든 경향들 사이에서 동요하면서, 그 정체성을 추구하는 모습을 보이고 있다.

### 2) 연극: 사회적 경향들의 한 확대경

사실상 연극은 역사적 특질들의 한 반영이길 넘어서 사회의 여러 사회 문화적 경향들에 대한 확대된 반영이다. 우리한테 상대적으로 가까운 예를 몇개 들어보자.

뤼네-포는 작품 속에서 배우들이 그 시대의 노동자들이 입는 것과 흡사한 의상을 걸치길 원하지 않았다. 그것은 그들의 노쇠와 영혼과 함께 하는 그들자신의 것이어야 했다. 여기서 사실주의의 요구는 연극 본래의 특성을 잊게끔할 위험은 없는 것일까?

모든 개별자의 불안과 반항을 표현하기 위해 무의식의 정신력들을 해방하고자 했던 아르토같은 이에게서도 그와 같은 과격성이 보인다. 또, 작가에 따르자면 '언어의 시정'을 포기하고 물리적이고 조형적인 수단들에 특권을 부여해야하는 '잔혹극'은 모든 상연의 가능성조차 문제삼는 데까지 나아간다.

그 영향력이 여전히 생생히 살아있는 브레히트에게서도 그런 과격성이 발견된다. 그는 상상적 도피라 할 '카타르시스의 미덕' 등의 낡은 부르조아적 미학 원칙을 몰아냈다. 또 시간, 공간의 일치, 인물의 일치, '심오함의 해묵은 신화들' 같은 전통극의 낡은 원칙들을 파기했다. 브레히트가 보기에 과학 시대의 연극은 전문적, 교육적이면서, '소격효과'에

#### 1) 롤랑 바르트의 표현

의해 관객이 세계를 이해하는 것 뿐 아니라 정치적으로 변화되는 것을 도와야 한다. 그러나 여기서도 연극은 아마도 연극의 한계에 있을 것이다.

### 3) 연극: '한계들의 체험'<sup>2)</sup>

보다시피 사회적 기록, 무의식의 해방, 정치적 선전물 등, 극작가들과 연출가들의 연극에 대한 인식과 실천은 '한계들의 체험'에 속해 있다. 마치 연극이 자기자신에 대한 끊임없는 추구 속에서 역설적이게도 자신으로부터 벗어나고자하는 것처럼 말이다.

'누보 테아트르(새로운 연극)'의 탐색들은 이 점을 모범적으로 증거하고 있다. 대부분 아르토와 브레히트한테서 영향을 받은 이 극작법은 무엇보다도 연극에 대한 거부, 어쨌든 이제껏 존재해왔던 것과 같은 연극에 대한 거부이다. 대화 - 이오네스코에게서 혼한 특징을 생각해보자 -, 줄거리, 심리학과 철학, 경향극, 이데올로기적 연극 등에 대한 거부가 바로 그것이다. 아다모프(Adamov)나 이오네스코같은 이들은 '불수있는' 그리고 '문자적인'-'누보로망'에 보이는 형식에 대한 무엇에 들린 것 같은 추구처럼- 연극을 권한다. 또는 '무대의 물리학'을 요구한다. 『고도를 기다리며』가 예증하듯 연극은 오로지 '무대 위의 현전'일 뿐이어야 하며 인물들은 더이상 연기할 역할을 가져선 안되고 단지 거기 있어야만 하는 것이다. 결국 사람들은 일종의 연극의 '드그레 제로'<sup>3)</sup>, 또는 완성의 잠재적 실현을 열망한다... 그러나 현실은 꿈을 허용하지 않기 때문에 이 거부의 미학은 그 원칙들 자체에 의해 손상 당해서 곤경 속에서 허우적거리거나, 동시대인들로부터 이해받지 못하는 아이러니로 가득차 있다. 그리하여 사람들은 그후로 '누보 테아트르'를 '부조리극'이라고 부르면서 베케트의 주인공들이 보여주는 목적없는 단순한 '거기 있음(être-là)'을, 이 세상 아닌 다른 곳 -다시금 인과관계에 의해 지배되는 세계-에 존재하지 않는다는 것에 대한 그 어떤 회한과 동일시했다. 언어가 대상을 갖지 않을 수는 없었으며 인물들이 어느 곳에도 가지 않을 수는 없었으니까. 이렇게 해서 베케트와 그 하수인들은 어떤 철학적 형이상학적 오랜 전통 속에 다시 편입되게 된다. 한계의 실천은 대중의 물이해로 귀결된 것이다.

2) 필립 솔레르스의 표현 : L'écriture et l'expérience des limites, Paris, éd. du Seuil, 1968

3) Degré zéro, 롤랑 바르트의 표현

하지만 연극이 관객과 동체(同體)를 이루는 것이라 할 때, 해석의 잘못에 대해 알기알부할 수 있을까? 이런 경우, 작품이 창조자로부터 벗어나 그렇게 읽혀졌기에, 누보 테아트르는 정말이지 부조리한 연극이라고 말할 수는 없는 것일까? 이 이른바 오독이라는 것은 우리에게 20세기의 모든 연극적 실천이 긍정적이고도 부정적으로 일치되어야만 했던 민중극의 미묘한 문제를 제기하게끔 한다.

## 민중극

### 1) 민중극의 개념

이 문제는 대혁명 - 혹은 여러 혁명들 - 이나 산업화 시대나 민주화와 함께 태어난 것은 아니다. 어느 시대에고 정치하는 사람들은 '빵과 놀이'가 똑같이 중요하다는 사실을 잘 파악하고 있었다. 각각의 정치적, 사회적, 경제적 상황은 제각각의 민중극 개념을 지니고 있었으며, 그것들은 언제나 이데올로기적 이해관심을 벗어나 있지 않았다. 그럼에도 거의 언제나 민중극은 혁명적인 연극을 의미해왔다는 점을 강조하는 것은 적절한 일로 보인다.

그리하여 '표현과 구조의 단순성, 근로 대중의 감수성에 의거한 명확하고 모호성 없는 행동, 혁명의 대의를 위한 모든 예술적 의도의 종속, (...) 계급투쟁과 그 투쟁을 선동하는 방법에 대한 단호한 강조,' 이런 것을 민중극의 중요한 이론가 피스카토르는 자신의 『정치적 연극』 속에서 신조로 삼았다.<sup>4)</sup>

이 이론은 프랑스에서 확실히 훨씬 덜 혁명적이었지만 고결하다고 일컬어져 온 관념들에 의해 동기를 부여받았던 한 계열 전체의 연극인들에게 영감을 주었다. 그리하여 장 빌라르는 대규모 관객을 위한 어떤 민중적 상연의 레파토리를 촉진시키려는 배려에서 1947년 아비뇽 축제를 창안했다. 또 아리안 브누슈킨은 70년대에 『1789』를 무대에 올렸다. 또한 아마도 덜 투쟁적이었을 로베르 오쟁은 그래도 전혀 다른 장르들 속에서 민중 관객을 위한 작업에 주의를 기울였다.

### 2) 민중극의 실현

4) 어윈 피스카르토르(Erwin Piscator) : 베를린의 프로레타리아 연극(1920-21), Volksbühne(1924-27), Piscator-Bühne(1927-29)의 연출자. 『정치적 연극』 속에 민중극에 대한 자신의 이론을 요약함.

이러한 민중극의 개념에는 필연적으로 참여적인 연극 텍스트뿐만 아니라, 모든 환각적 공연을 배제하는 특이한 무대장식술이 함축되어 있다. 정치적 의식화에 이르기 위해서는 관객은 더이상 예전처럼 수동적 이어서는 안되며 공연에 포함되어야 하고 때로는 심지어 언어적으로나 육체적으로 거기에 참여하여야 한다. 로베르 오쟁(Robert Hossein)이 그러한데 그는 대혁명 200주년을 기념하여 최근에 공연한 연극 『리옹통신 사건 (L’Affaire du Courrier de Lyon)』에서 관객들이 배심원 역할을 맡아, 실제로 역사에 의해, 그러나 반박할 수 없는 증거 없이 유죄 판결을 받은 개인들에게 유죄, 혹은 무죄 판결을 내리도록 하였다. 이런 의미에서, 게다가 아르토(Artaud)가 원했던 바와 같이, 연극의 상연은 언제나 그때그때의 관객들과 함께 재창조해야 하는 새로운 작품이다.

이러한 민중극의 개념에는 또한 연극 장소의 재검토가 내포되어 있다. 연극은 덜 인위적이고, 일상적 삶에 더 통합되어야 하지 않을까? 그것은 이제까지 오로지 엘리트적인 전통 문화 속에 지나치게 편입되어 있었던 것이 아닐까? 68년을 전후로 제기되었던 질문들은 이러한 것들이었는데, 그만큼 민중극의 개념 자체는 이데올로기적인 문제들과 밀접하게 관련되어 있는 것이다. 이리하여 예를 들어 즉흥적 방법들에 능숙하고 또한 서커스나 시장 축제의 기술들을 본받은 거리 연극(1950 - 70년 사이의 ‘리빙 씨어터(Living Theatre)’)이 탄생했던 것이다 (그리고 여전히 살아남아 있다). 또한 이리하여 연극 장소들이 다양화되었는데 아비뇽 페스티벌의 경우가 이런 측면에서 그 본보기가 된다. 여기에는 가장 ‘불만한’ 것들로부터 가장 평범한 것에 이르기 까지, 호화롭고 장엄한 아비뇽 교황청으로부터 곡마단의 천막이건 야외 광장이건 간에 가장 즉흥적으로 마련된 것에 이르기까지 100여개의 홀이 있다. 또한 이리하여 드골 장군의 문화부 장관이었던 앙드레 말로에 의해 착상된 예술 문화 회관들이 탄생하였던 것인데, 그는 연극에 대한 자신의 사회적 개념을 다음과 같이 서술하였다: “세속 사회에서 필요불가결한 일치는 곧 그것을 이끌어 내는 데 기여할 수 있는 연극이다.” (‘일치’란 용어의 종교적 차원이 주목되었을 것이다.)

### 3) 민중극의 성공?

분명 이 민중극은 대단히 폭넓은 관중을 얻었다. 이를 확인하기 위해서는 7월 말에 아비뇽을 방문하여 거기서 주차장이나 호텔이나 식당이



나 카페를 구하려 해보는 것으로 충분할 것이다. 자리가 드물뿐 아니라 그만큼 비싸기도 한데, 왜냐하면 수요가 대단히 많아서 최소의 서비스료도 무분별하게 상승하기 때문이다.

그러나 이러한 성공이 잘 이해되기 위해서는 상대화 되어야 한다.

우선 '민중'이란 야심적인 수식어를 생각해 보자. 다시금 아비뇽의 예를 들어보자. 그 페스티발은 '페스티발 인(IN)', 즉 연극계가 인정한 페스티발(유명한 연출가들, 명망 높은 장소들등)과 '페스티발 오프(OFF)', 즉 그 밖의 다른 사람들, 일종의 '독립적인 자들'이나 '거부된 자들의 쌀통'으로 나뉘어 진다. 마치 결국은 스스로 민중적이고자 하는 연극 내부에서조차 '차별'이 다시금 이루어 지고 있는 듯이 말이다. 재정적인 관점에서든 페스티발 인의 장소들은 다른 것들보다 훨씬 비싼 것이다...

민중극은 신화에 불과한 것일까? 아니면 '차별'이 대혁명 뒤에 왕정 복고가 오듯이 늘상 급히 되돌아 오는 것일까?

다음으로 이 민중극의 소위 새로움에 대해 생각해보자. 그것의 '혁명적' 영감은 '혁명(révolution)'이란 단어의 고유한 의미, 즉 '한 천체의 자기 궤도의 어느 점으로의 주기적인 회귀'를 가리킬 수도 있을 것이다. 사실 역설적이게도 모든 전통의 거부(레파토리, 무대장식술, 장소...), 모든 인위적 장치의 거부, 그리고 일상성으로의 회귀 속에서 그들은 연극의 가장 오랜 전통, 즉 성사극이나 시장의 민중축제와 다시 이어지고 있는 것이다.

또한 이 민중극의 본질에 대해 생각해보자. 이 민중극은 여전히 연극에 속하는 것인가? 그것은 축제나 사회적 의식의 모든 속성을 지니고 있지만 마치 그것의 성공으로 인해 고통받고 있는 듯하다. 아비뇽 페스티발에서처럼 대량으로 제공된 연극은 아마도 사람들이 일종의 수퍼마켓에서 소모하는, 그리고 경우에 따라서는 연극 후에 아비뇽 거리를 뒤덮는 사탕 종이나 원뿔형의 튀긴 감자 봉지처럼 '사람들이 사용 후에 던져버리는' 하나의 오락이 되어 버렸다. 7월 14일이나 '인민 전선'과 상통하는 이 민중 축제에 있어 민중극의 주모자들은 실제로 사회적, 이데올로기적 일치를 누릴 수도 있지만 그들은 말로가 환기시켰던 바 연극에 고유한 상징적 유형의 일치를 그리워할 수 있지 않을까?

마지막으로 민중극의 내용에 대해 생각해보자. 피스카토르는 표현과 구조와 사건의 명확성이라고 말했다... 이런 류의 내용이 무궁무진할 것인가? 우리는 보다 전통적인 레파토리를 다시 취한 소위 민중적 연출가들의 변화를 보면서 이렇게 자문해볼 수 있다. 아리안 르누슈킨

(Ariane Mnouchkine)은 최근 몇년동안 셰익스피어의 『리처드 III세』를 공연했었고 로베르 오생은 지금 파리에서 에드몽 로스탕(Edmond Rostand)의 『시라노 드 베르쥐락(Cyrano de Bergerac)』을 공연하고 있는 것이다. 이같은 전통으로의 (상대적인) 회귀에도 불구하고 이 두 연출가는 자신들의 명예를 걸고 그들의 다름과 민중적 특수성을 확실히 하고자 하는 듯하다. 전자는 그 작품에서 원래의 문화적, 역사적 상황을 제거하고 그것에 일본의 상황을 부여하면서(장식, 의상, 음악, 조명, 분장...), 후자는 (그러나 이 희극은 운문으로 되어 있지만 민중적 레파토리에 속하는 것이 사실이다.) 시라노의 역할을 프랑스에서 가장 대중적인 영화배우 장 뽀 벵몽도에게 연기하도록 하면서 말이다.

이데올로기적 압력의 도움으로 일종의 고급 상표가 된, 그러나 반드시 민중적 내용을 더이상 포함하고 있지는 않은 '민중적'이란 용어의 진정성에 대해 자문해보는 것이 어쨌든 오늘날에는 정당한 일이다.

#### 4) 민중극이지만 프랑스인들이 '찾지 않는' 연극

분명 20세기 후반의 프랑스의 정치적, 지적 세계는 문화의 민주화에 대한 바램에서 대부분 연극에의 보다 광범위한 접근을 조장하고자 했을 것이다. 그러나 그러한 선의가 언제나 기대만큼의 효과를 가져다주지는 않은 것 같다. 1973년 이후 프랑스인들의 문화생활의 변화에 대한 한 조사가 우리에게 다음과 같이 알려주는 바와 같이<sup>5)</sup> 모든 사회 계급에 있어 TV 시청 시간의 증가(73%가 매일 TV를 보고 있다), 음악 청취율의 2배 증가(상층이 선호되는 장르이다), 새로운 현상으로 외식의 대단한 증가(조사 기간중 마지막 해에는72%가 외식을 했다). 반면에 독서 비율의 감소(어떤 독서이건 간에), 소위 '문화적' 외출의 침체: 르몽드지의 보도에 따르면 '프랑스인들의 반 이상이 계속해서 이러한 문화 생활중 적어도 다음 4가지를 전적으로 모르고 있다. 즉, 연극, 무용 공연, 고전 음악 연주회, 박물관이나 고대 기념물의 일시적인 전시회 방문'. 그 신문은 학교교육과 문화적 제도의 민주화가 소위 문화적 생활을 둘러싸고 있는 물질적, 상징적 경계를 허물어뜨리는 데 성공하지 못했다고 결론짓고 있다. 오늘날 행동을 이끌어가는 것은 정치적이거나 지적인 의

5) La Documentation française와 la Decouverte 두 출판사가 공동 발간한 올리비에르 도나 (Olivier Donnat)와 드니 꼬노(Denis Cogneau)의 『프랑스인들의 문화 생활 - 1973에서 1989까지의 변천(Les pratiques culturelles des Français - Evolution 1973 - 1989)』에 관한 Le Monde지, 1990년 4월 1,2일자 1면.

지보다는 물질 문명과 기술 혁신인 것이다.

#### 5) 연극의 상대적 실패를 설명하기 위한 제안

정해진 목표가 연극을 보다 광범위한 관객에게 열어놓는 것이었으니, 최근 40년간의 연극적 탐구들이 쓸모가 없었다고 결론지어야 할 것인가?

다행히도 문화는 이익이나 결손이라는 용어로 평가되지는 않는다. 그러나 프랑스인들이 연극을 보러 가는 비율의 정체를 고려하건대 민중극의 상대적 실패라 부를 수 있을 현상에 대한 몇가지 설명을 제안해 볼 수는 있을 것이다. 왜냐하면 사회가 그 스스로와 대화하는데 있어서조차 TV나 음악이나 식당이 연극보다 오늘날의 인간에게 보다 적합한 대화를 허용해 주는 듯함을 확인해야 하기 때문이다. 마치 사회가 자신을 표현하기 위해 더이상 연극을 (그것이 민중적이라 할지라도) 필요로 하고 있지 않는 것처럼 일이 돌아가고 있다. 진정한 사회적 연출인 식당이라는 새로운 관습의 예가 이러한 점에서 시사적이다.

아마도 민중극은 그것이 감혀있는 한계로 인해 고통을 겪고있는지 모른다. 예컨대 민중극이 말을 거는 '민중'은 아마도 그것이 믿는 민중이 아닐지도 모르며, 이 개념에는 보기보다 훨씬 많은 모호성이 있다(평민적인 오만함이거나 귀족적인 교만한 겸손?). '이데올로기적으로 확실해야' 했던, 전달할 '메시지'에 관해서도 상황은 마찬가지 이다. 관객들은 여전히 정치적 교화의 대상이 되기를 원할 것인가? 두 경우에 있어 '민중'과 '민중적 메시지'라는 개념은 그것이 아마도 그 기원 이후로 남아버렸다는 것 말고도 분명 극도로 무언가 초라하게 만드는 것이다. 일상성 속에 빠져버린 연극은 더이상 어떤 의식과 세계 사이의 대화가 될 수 없으며, 다만 그 사회적 세계의 단순한 반영이 된다. 오로지 민중극 옹호자들의 관심을 끄는 사회적, 정치적 현실에 관해서도 상황은 마찬가지 이다. 모든 상징적, 초월적 차원의 거부가 아마도 연극에서 그것의 특성을 이루는 것 중 하나인 복수적 언어를 박탈하고 있는 것이다.

결국 민중극은 이미 실현되었다기 보다는 하나의 목표이다. 그리고 어떤이들은 영화가 오늘날 진정한 민중극이 아닌가 자문하고 있는 것이다.

연극의 기원과 프랑스에서의 그것의 현재의 경향들에 대한 이러한 성찰은 우리를 연극의 극도의 풍부함과 복합성이란 결론에 이르게 한다.

소설이나 시 또한 한 사회의 미학적, 이데올로기적 관심사를 반영하고 있긴 하지만 그것들은 연극에 비해 보다 큰 자율성을 누리고 있다. 지난날 “사회적” 문학이란 명목하에 그것을 가차없이 비난하던 바로 그 사람들에게 의해서 자전적 장르가 오늘날 다시 꽃피고 있음을 보고 있지 않은가? 연극에서는 그러한 일이 없는데, 마치 그것이 사회적 변천을 기록하고 재현하는 데 더 느린 것처럼, 혹은 달리 해석하자면 그것이 사회적 정신 상태의 일시적 변동을 반영하기를 스스로 거부하는 것처럼 말이다.

사실 우리가 ‘누보 떼아트르’에 대해 암시했던 바와 같이 연극은 아마도 필연적으로 한계의 체험을, 특히 신비를 반영한다. 그 기원은 신성한 신비이며, 다음으로는 속세적 신비이다. 어쨌든 그것은 언제나 신비인데, 베케트 같은 이에게서는 거부의 신비, 혹은 브레히트, 피스카토르나 그들의 후계자들에게 있어서는 민중의 신비이다. 이것은 따라서 연극 장르와 그 경향들의 어떠한 안정성을 의미하는 것이다. 그러나 이것은 동시에 영원한 불안정성을 의미한다. 즉, 극도로 추구된 거부의 신비는 어떻게 보면 ‘누보 떼아트르’를 파괴했던 것이다. 민중의 신비는 어쨌든 민중극을 진퇴유곡으로 몰아가고 있지 않은가? 하지만 실패를 말하지 말자. 왜냐하면 두 경우에 있어 연극은 아마도 무대위에 인간들의 심오한 열망을 잘 투사했을 것이기 때문이다. 그리고 바로 이것이 지속되는 것 보다 더한 연극의 심오한 의무이다. 그러나 어쨌든 어떤 새로운 신비가 오든 신비를 파괴할 지라도 신비는 이러저러한 우연들에 의해 부과되지 않는 연극의 확고한 유일한 영역으로 남아있음을 알게 될 것이다. 마치 연극이 영원히 무엇보다도 사회적 계획보다는 믿음의 행위에 속해야 하는 것처럼.