

최초의 시극사, 시극 연구의 새로운 초석

이상호, 『한국 시극사 연구』(국학자료원, 2016)

임승빈*

<국문초록>

우리나라 시극은 1923년 박종화의 「죽음」보다 압축다,로 시작해서 지금도 끊임없이 창작되고 있을 뿐만 아니라, 어려운 여건 속에서도 간헐적으로나마 공연이 이루어지고 있고, 또 그에 연구도 꾸준히 진행되고 있다. 그러나 타 장르에 비해 상대적으로 문단에서 학계에서 도외시 되고 있는 것이 현실이다.

이러한 상황 속에서 나온 이상호의 『한국시극사 연구』는 시극에 대한 최초의 시극사로서 대단히 중요한 의의를 지닌다.

첫째, 우리나라 최초의 시극사로서 시극을 우리문학의 한 장르로 정립하는 의의를 갖는다. 그리고 그 정밀한 기초자료의 제시로 해서 앞으로의 시극 연구에 중요한 초석으로 작용할 것이다.

둘째, 연구사 방법론에서 10년 단위 문학사 기술의 당위성을 제시함으로써 지금까지 있어 온 10년 단위의 문학사 기술에 대해 나름의 의의를 부여하고 있다.

셋째, 그동안 논란이 돼 왔던 시극의 양식적 개념을 세계문학사적 관점과 우리나라의 특수한 상황을 종합하여 산문의 시대에 시와 극이 통합된 새로운 양식에 대한 욕구의 결과라고 정리하였다. 그리고 이러한 개념정리를 통해 시극을 새로운 예술적 에너지를 획득하는 새로운 장르로 정리하였다.

넷째, 1923년부터 2015년까지 그동안 발표되고 또 공연되었던 모든 시극 자료를 면밀하게 검토 정리함으로써 시극연구에 새로운 계기를 마련하였다.

다섯째, 시극발생의 배경을 세계문학사적인 관점에서 산문화에 대한 반발의 결과로 파악하면서, 구체적으로는 자생적인 발생으로 보았다. 그러나 여기에는 당시 우리 사회가 일본과 일본을 통한 서구, 그리고 중국의 영향과 분위기 속에서 발생한 것이라는 의견도 수용, 종합해야 한다는 의견을 제시하였다.

여섯째, 시대별 시극이 갖는 특성을 검토하면서 1920년대의 시극이 공연보다는 낭송에 적합한 것으로 보고, 낭송시극이라는 명칭을 부여하였다. 이것은 시극의 문학적 가치를 단순히 공식적으로 파악하지 않고, 그 시대의 당대적 관점에서 그 가치를 평가하려는 노력의 일환으로 보았다.

일곱째, 이 연구는 제목을 「한국 시극사 연구」라 하였는데, 그 이전의 시극사가 전혀 기술된 바가 없다는 점에서 「한국 시극사」라는 명칭이 더 적합하다고 보았다.

그리고 결론으로 우리의 시극은 앞으로 이야기로서의 성격을 가진 신화를 지향함으로써 새로운 길을 모색할 수도 있다는 의견을 제시하였다.

이 『한국 시극사 연구』를 통해 우리나라의 시극에 대한 연구가 더 많이 이루어지기를 고대한다.

1. 서론—시극연구의 놀라운 성과

시극에 관심을 갖게 된 것은 T. S. 엘리엇 때문이었다. 그의 「시와 극」, 그리고 시극 「대성당의 살인」 등을 읽으면서 시극이라는 것이 있다는 것을 처음 알았다. 그리고 1970년대와 80년대에 『시문학』, 『한국문학』 등의 문예지에 발표되는 시극을 통해 비로소 우리나라에서도 시극이 쓰여지고 있다는 것을 알았다.

시극에 대한 연구가 이루어지고 있다는 것을 알게 된 것은 이현원의 박사학위논문 「한국 현대시극 연구」를 접하고서였다. 그리고 이것을 통해 우리나라 시극이 이미 1920년대부터 시작됐다는 것을 알고 놀랐다. 시를 공부하는 사람으로서 우리나라 시극의 존재 자체를 제대로 알고 있지 못했다는 것이 부끄럽기까지 했다.

그래서 1920년대 시극부터 연구를 시작했다. 먼저 20년대와 30년대의 시극을 개괄하고, 1960년대와 70년대의 시극들을 작품별로 분석해 왔다.

이런 과정 속에서 많은 도움을 받은 것은 역시 이현원과 김남석이었다. 기초자료 조사도 거의 이 두 사람의 논거에 의존했다. 그들 외에는 딱히 시극에 관심을 가진 연구자를 찾아 볼 수가 없었기 때문이었다. 그렇게 협소한 시각으로 만족스럽지 못한 연구를 오랫동안 진행해 오고 있는 중에 이상호의 『한국 시극사 연구』가 나온 것이다. 그리고 그것은 느닷없는 놀라움이면서 동시에 커다란 기쁨이었다. 아니 개인적으로는 더없는 부끄러움이었다. 왜냐하면, 오랜 연구과정에서 나는 시극에 관한 이상호의 연구는 거의 접해본 적이 없었기 때문이고, 그 정밀한 자료조사와 풍부한 견해를 접하면서, 그동안의 내 연구태도가 얼마나 게으르고

* 청주대학교 국어국문학과

안이한 것이었는지를 새삼 깨닫는 계기가 되었기 때문이다.

이 『한국 시극사 연구』는 한 마디로 말해 한국 시극 연구의 새 장을 여는 연구성과라고 먼저 말할 수 있다.

2. 연구의 의의 및 문제점

이렇게 큰 의의를 갖는 이 연구가 갖는 의의 및 문제점을 같은 동학자의 입장에서 좀 더 꼼꼼히 살펴봄으로써 이 『한국 시극사 연구』가 앞으로의 시극연구에 더 많은 보탬이 되도록 하고자 한다.

첫째, 최초의 시극사, 시극 장르 정립의 의의

이상호의 이 연구는 시극분야뿐만 아니라, 우리나라 문학사의 커다란 성과이다. 이것은 시극에 대한 본격적이고 체계적인 연구를 위한 새로운 초석을 마련한 일이며 동시에, 시극을 우리 문학의 한 장르로 정립하는 분명한 계기가 되었기 때문이다.

시극이 1923년 박종화의 「『죽음』보다 압흐다」로부터 시작해서 2015년까지 꾸준히 창작, 발표되었고, 그에 대한 연구 또한 적지않게 이루어져 왔음에도 불구하고, 지금까지 우리 문학사는 이러한 시극을 철저히 외면해 왔다. 유민영의 『한국현대희곡사』와 서연호의 『한국근대희곡사』에서 극히 부분적으로만 언급하고 있을 뿐, 어느 문학사나 시사詩史에서도 구체적으로 언급한 것을 찾아볼 수가 없었다. 아니 몇몇 연구자를 제외하고는 대부분의 시인이나 연구자들도 우리 문학에서 시극의 존재 자체를 의식조차 못하고 있었던 것이다. 이런 시극을 각종 문헌을 살살이 뒤져 그 작품부터 빠짐없이 조사하고, 연구 및 각종 논의를 정밀히 살펴 역사적 관점에서 정리한 것은 시극의 장르확립을 통해 우리 문학의 폭을 더

크게 확장시키는 아주 중요한 성과라 할 수 있는 것이다.

물론 아직까지 개별 작품에 대한 연구가 충분히 이루어지지 않은 상태라고 할 수도 있고, 이런 상태에서 과연 역사적 정리가 가능하냐는 반론이 제기될 수도 있다. 그러나 역사, 또는 문학사는 언제나 다시 쓰여질 수 있고, 개별 문학작품에 대한 연구는 언제나 완결될 수 없는 것이라는 관점을 전제한다면, 이러한 작업은 결코 성급한 일일 수 없다.

더구나 발표 작품부터 다시 조사하고, 그것을 역사적 관점에서 재정리한 것은 시극에 대한 새로운 연구를 더 크게 촉발시키는 계기가 될 뿐만 아니라, 시극을 하나의 장르로 정립함으로써 우리 문학의 폭을 더 크게 넓히는 의의를 갖는 것이다. 그리고 이 장르 정립의 의의는 아무리 강조해도 지나치지 않을 것이다.

둘째, 10년 단위 문학사의 당위성에 대한 제기

우리 현대문학사는 시나 소설뿐만 아니라, 희곡까지도 거의 대부분 10년 단위로 기술돼 왔다. 그리고 많은 연구자들이 이런 기술 방식에 대해 지속적으로 회의를 가져온 것도 사실이다. 문학사의 시대구분을 위한 조건은 크게 그 정치 사회적 변천인 외적조건과 문학 양식이나 형태, 문예 사조, 기법의 변화인 내적조건으로 구분할 수 있고, 그런 정치 사회현상과 문학이라는 문화현상은 반드시 일치한다고 할 수 없는데, 어떻게 10년 단위로 그 뚜렷한 변화양상을 해석할 수 있느냐는 것이었다.

그러나 이 연구는 우리 문학의 변화양상을 귀납적으로 검토한 결과 10년 단위의 기술이 타당할 수 있다는 조연현의 견해를 수용하고, 시극사 또한 그런 10년 단위의 기술이 가장 적합한 것이라는 견해를 구체적인 조사를 통해 피력한다.

이것은 그동안 있어왔던 우리의 현대문학사 시대구분에 대한 연구자들의 부담감을 떨쳐내는 것일 뿐만 아니라, 10년 단위 문학사 기술에서 유보할 수밖에 없었던 문제들에 대한 더욱 적극적인 해석의 기회를 부여

하고 있다고 할 수 있다.

사실 우리의 현대문학사는 다른 어느 나라의 문학사와도 그 상황이 다르다. 구한말부터 일제강점기까지 정치 사회적 상황이 급변하고 있었을 뿐만 아니라, 문학과 예술을 포함한 문화적 현상도 자생적이라기보다는 한꺼번에 유입된 서구 문학의 영향 하에서 그 변화가 지극히 수동적으로 이루어질 수밖에 없었다. 그리고 이런 정치 사회 문화적 상황이 우리문학의 내재적 변화를 보다 빠르게 추동한 면이 없지 않고, 그래서 10년 단위의 시대구분도 가능할 수 있는 것이 아닌가 싶다.

셋째, 시극 양식의 개념에 대한 견해

‘시극’이나 ‘극시’냐 하는 논란은 지금까지도 해결되지 않고 있다. 그 논의가 일단락 됐다고 하더라도, 문제가 명쾌하게 해결되었기 보다는 결론이 날 수 없는 소모적 논쟁이라는 생각에 잠정적으로 중단돼 있는 상태라고도 말할 수 있다. 그리고 그것은 이 양식이 자생적인 것이 아니라, 서구로부터 들어온 것이라는 데서 문제가 더 복잡해진다.

1960년대 새로운 시극운동을 주도했던 시극동인회의 최일수는 ‘시극’이란 ‘시’도 ‘극’도 아닌, ‘시’와 ‘극’이 융합된 전혀 새로운 장르여야 한다고 말한다. 이것은 ‘시극’이 ‘시로 된 극’이라는 해석의 가능성에 대한 불만에서 나온, 지극히 당위적인 입장에서 견해라고 할 수 있다. ‘시극’이 ‘시’나 ‘극’과는 전혀 다른, ‘시’도 아니고 ‘극’도 아니게 ‘시’와 ‘극’이 완전히 융합된 하나의 독립된 장르여야 한다는 생각이 지나치게 크게 작용한 결과가 아닌가 한다.

반면에 장호는 시의 위기를 대중과의 괴리에서 오는 것이라 판단하고, 그런 괴리를 극복하기 위한 방안으로 시를 무대화함으로써 시가 극의 형태로 공연되어야 한다면서 시극을 시의 확장 형태로 인식했다.

이러한 시극의 개념에 대해 이 연구는 최일수, 장호, 김흥우 등의 견해를 종합하면서, 극시와 다른 시극의 당위성을 역사 속에서 귀납적으로

모색한다.

고대 극시가 근세에 이르러 사회 변천과 독자층의 변동에 따라 운문형의 문예양식이 전반적으로 산문화되는 경향으로 나아가면서 산문희곡으로 문체변화가 이루어졌다고 하면서, 연극의 언어 또한 일상 너머에 존재하는 본질에 대한 사유와 예술성을 고조시키는 시적요소보다는 일상적 대화를 통해 현실성을 구축하는 산문적 표현이 되어 버렸다고 판단한다. 그리고 이러한 산문화의 극복을 위한 자리에 시극이 있어야 한다는 것이다.

때문에 시극은 단순히 고대의 극시로 회귀하는 것이 아니라, 서사시가 소설로, 극시가 산문희곡으로 변화하는 산문화의 시대적 흐름에 역행하는 것이어야 하며, 융합의 가치를 크게 인식하는 현대사조에 입각할 때 ‘시’와 ‘극’의 단순한 융합이 아니라, 시적질서와 극적질서의 통합을 통해 새로운 예술적 에너지를 획득하는 것이어야 한다고 말한다.

그러면서 우리 시극의 필자들은 기존의 시나 산문극 형태로는 실현하기 어려운, 바꾸어 말하면, 영혼을 깊이 울릴 수 있는 시의 장점을 살리고, 상대적으로 전달력이 열세인 시의 단점을 극복하기 위해 대중적 확산 가능성이 높은 극의 장점을 수용한 시극양식을 선택한 것이라고 해석한다.

그리고 이러한 해석은 시극에 대한 동서양의 개념이나, 우리나라 시극 작가들의 입장에 대한 정밀한 검토와 분석이 이루어진 결과라 할 수 있다. 그러나 그럼에도 불구하고 개개의 작품에서 그런 개념과 작가들의 의도가 어떻게 구현되고 있는가에 대해서는, 물론 아직은 시기상조라고도 말할 수도 있지만, 구체적인 제시가 이루어지지 못하고 있다.

넷째, 연구 텍스트의 확정 문제

이 연구의 조사에 의하면 1923년 9월 박종화의 『『죽음』보다 압하다』부터 2015년 1월 김경주의 『내가 가장 아름다울 때 내 곁엔 사랑하는 이가

없었다 까지 91년 5개월 동안 총 작품 발표 수가 112건이다. 이것은 재발표나 재수록, 재공역까지를 포함한 것이다. 이 중에서 맨 처음 발표된 것만 다시 집계하면 57편이고, 거기에서 또 번역 1편을 포함해서 ‘극시’로 표기한 3편을 제외하면 54편이다. 그리고 외국인의 삶을 다룬 것, 외래어로 쓰여진 것을 제외하면 49편인데, 이 연구는 이 49편만을 연구 대상으로 삼고 있다. 그리고 시극의 자질이 있거나, 시극으로 연구된 경우가 있어도, 시극으로 표기하지 않아 처음부터 제외시킨 작품이 11편이 있다.

그런데 1918년 오천석의 「초춘初春의 비애悲哀」와 1931년 김기림의 「떠나가는 풍선風船」, 그리고 1937년 박아지의 「만향晩香」은 처음부터 빠져 있다. 「초춘初春의 비애悲哀」는 소녀가극, 「떠나가는 풍선」은 희곡으로 표기돼 있으나, 서연호가 각각 처음으로 쓰여진 시극(아동시극), 또는 30년대의 가장 중요한 시극으로 평가하고 있고, 「만향」은 서사시극으로 표기되어 있다. 그런데 이들 작품은 소녀가극, 희곡, 서사시극 등으로 표기되었기 때문에 제외한다고 각주에서만 언급하고, 같은 이유로 처음부터 제외시킨 11편에서도 제외시키고 있는 것은 아무래도 지나친 축자주의적 판단이 아닌가 한다.

물론 논의의 편의를 위해서 그럴 수도 있다. 앞으로 후속적인 연구도 지속적으로 이루어져야 하기 때문이다. 그러나 이 중에서 「만향」은 ‘서사시극’이지만 시극으로 표기되어 있지 않은가.

작품의 장르를 시극이나 극시, 또는 서사시극이나 희곡 그 어느 것으로 표기하든, 1960년까지도 시극과 극시에 대한 논의가 활발하게 이루어졌던 것으로 보아, 그때까지 우리 시인이나 시극작가, 또는 연출가들에게 장르에 대한 개념이 나름대로라도 분명하게 정립돼 있었다고는 보기가 어렵다. 때문에 시극이라고 생각하면서도 극시라고 표기한 사람도 있고, 극시라 생각하면서도 시극이라 하거나, 희곡이라고 하면서도 극시를 생각하며 쓴 사람도 있었지 않았을까 한다. 더구나 1960년대에 <시극동인회>를 같이 한 연극인들도 시극을 개념을 정확하게 이해하고 있지 못했

다고 장호는 답답해하고 있지 않은가.

연구의 범위와 방법을 정하는 문제는 물론 연구자의 고유 권한이다. 그럼에도 불구하고 이것을 논의의 대상으로 삼는 것은 이것이 초기 시극 연구에 있어서 반드시 정리되어야 할 문제라는 생각에서이다.

다섯째, 시극 발생의 배경문제

이 연구는 우리나라 시극의 발생을 먼저 세계사적인 보편적 문화현상의 영향으로부터 파악한다. 즉 산문화의 경향에 대한 반발이었다는 것이다. 그리고 내적으로는 박종화를 비롯한 당시의 시인들이 대부분 장르 미결정상태에 있었고, 박종화의 경우는 「흑방비곡」 등 장시의 경향을 보이면서, 또 ‘조선에서 창작으로 시극을 쓴 사람은 아직 하나도 없다’라는 자부심과 선구 의식을 지니고 있었다고 했는데, 이것 또한 무관하지 않았던 것으로 보고 있다.

그러나 좀 더 당시 문단의 현실적인 상황에 대한 검토가 이루어져야 한다는 생각이다. 1920년대는 그 어느 때보다 일본 및 서구의 영향을 직접적으로 받는 시기였고, 중국의 영향도 간과할 수 없는 상황이었다.

물론 연구자의 말대로 일본 복전정부福田正夫의 시극 「애락아哀樂兒」를 오천석이 번역, 발표한 것이 1924년이고, 원대元代之 왕실보王實甫 원작, 민국민國의 곽말약郭沫若 각색의 「서상西廂」을 양백화가 번역, 발표한 것도 1929년이니까 우리나라의 시극 발생이 일본이나 중국의 직접적인 영향은 아니라고 판단할 수도 있다.

그러나 시극 발생의 배경을 한 작가에 의한 최초의 작품으로만 판단할 수는 없다고 말할 수도 있다. 새로운 문화현상은 어떤 한 개인의 독자적인 창조성에 의해 이루어지는 면도 있을 수 있지만, 더 넓게는 그런 분위기가 무르익은 상태에서야 비로소 자연스럽게 이루어진다고도 볼 수가 있다는 것이다. 그리고 이런 관점에는 시극 발생을 단순히 박종화의 『죽음』보다 앞서다 로만 보지 않고, 1920년대 작품 전체를 통해서 이루어

졌다고 보는 관점도 가능할 수 있다는 생각을 내포한다.

그리고 1960년대 시극운동의 발생 배경도 단순히 장호를 비롯한 시극 동인들의 개인적 입장에서만 찾을 것은 아니라는 생각이다. 물론 장호를 비롯한 많은 시인들이 우리 시가 독자와 괴리된 현상에 대해 심각하게 고민하고 있었고, 그런 결과로 시극적 방법을 모색한 것은 엄연한 사실이다.

그러나 그런 고민과 함께 당시의 문화적 분위기 또한 고려해 볼 필요가 있다. 1964년은 셰익스피어 탄생 400주기가 되는 해였고, 그를 전후해서 우리 연극계도 한껏 고무되어 있는 상태였다. 그리고 때마침 연극계 또한 관객과의 괴리감을 느끼면서 소극장 운동을 벌이는 등 새로운 방안을 모색하고 있었다. 거기다가 우리의 시 또한 장시화 현상을 보이고 있는 상태였다. 그리고 이런 여러 가지 요인들이 복합적으로 작용하면서 <시극동인회>의 시극운동이 연극인들의 참여와 함께 적극적으로 펼쳐질 수 있었다고 볼 수도 있는 것이다.

연구자는 결론에서 49편의 작품만을 가지고 연구를 진행할 수밖에 없었던 상황을 안타까워하고 있다. 그것이 잘못됐다는 것이 아니라, 이 연구를 바탕으로 앞으로의 연구는 제외된 작품들에 대해 좀 더 적극적으로 시극으로의 편입 가능성을 파악해 볼 필요가 있다는 것이다.

여섯째, 1920년대 시극에 대한 낭송시극으로의 견해

타 장르에 비해 시극이 작품 수가 적고, 문단이나 문학사 등에서도 상대적으로 도외시되고 있다는 점에서 이 연구가 작품의 평가에 대해 지극히 호의적이라는 느낌을 지울 수가 없었다. 1920년대나 30년대, 그리고 60년대와 70년대 작품 중에서도 관점에 따라서는 많은 문제점이 노출되고 있음에도 불구하고 그것을 긍정적으로 해석하려고 애쓴 흔적이 여기저기서 보인다.

물론 비평은 작품의 가치를 판단하는 작업이다. 평자의 가치로운 사유

가 작가의 그것과 일치하지 않는다고 해서 저평가될 수는 없는 것이다. 아무리 작가의 사유와 일치하지 않더라도 작품을 통한 비평자의 자율적 사유는 존중되어야 한다. 그것 또한 소중한 우리의 문학적 자산이고, 또 그런 사유를 통해 우리 문학의 가치가 상승될 수 있는 되는 것이기 때문이다.

그러나 이것은 과거의 작품을 볼 때 문학사가가 동시에 지녀야 하는 당대적 관점과 현재적 관점의 문제와는 다르다. 어떤 경우에도 평자는 당대적 관점에서의 가치를 현재적 관점으로 평가해서는 안 되는 것이다.

1920년대의 작품들은 최초의 시도라는 역사적 가치가 그 내재적 가치보다 상대적으로 높게 평가되어야 한다. 왜냐하면, 극으로 공연할 만한 기본적인 자질마저 갖추고 있는지를 의심할만한 작품들이 대다수이기 때문이다.

이러한 현상은 시극이 처음 시도하는 것이기 때문이기도 하지만, 당시 우리의 문단 자체가 아직도 미성숙한 상황이었다는 점에서도 기인한다. 아직 우리 시인들의 문학에 대한 수련이 너무 부족하고, 우리 사회의 문학이 갖는 전반적인 수준도 매우 미흡한 상황이었기 때문이다.

이러한 1920년대의 시극을 이 연구는 읽는(낭송) 시극의 탄생으로 규정한다. 매우 적합한 판단이다. 낭송시극이라고 할 때, 과연 작품들이 낭송을 고려해 운과 율을 효과적으로 사용했느냐의 문제는 둘째치고라도 우선 공연보다는 낭송을 통해 무대화하는 것이 훨씬 효과적이라는 판단은 현실적으로 매우 타당하다 할 수 있다.

1960년대 있었던 시극운동에 있어서도 마찬가지다.

시극운동을 주도했던 장호는 먼저 방송시극을 시도했고, 모두 14편 중에 시극으로 무대화가 이루어진 것은 5편에 불과하다. 나머지는 공연이 되지 못하거나 ‘연출이 있는 시’, ‘무용시’ 등으로 무대화가 이루어졌을 뿐이다.

때문에 시극을 평가할 때 시적자질과 극적 자질로 나누어 분석할 수는

있지만, 그 자질의 가치보다 먼저 공시적 관점에서 정확히 평가해 볼 필요가 있다. 얼마 안 되는 소중한 자산이지만, 너무 긍정적으로만 평가하는 것은 타 장르에 비해 상대적으로 시극을 폄하하는 결과를 초래할 수도 있기 때문이다.

일곱째, ‘시극사’와 ‘시극사 연구’

이 연구가 「한국 시극사 연구」라는 점이 내겐 조심스러우면서도 큰 의문이었다. 왜 ‘시극사 연구’일까. ‘시극사’와 ‘시극사 연구’는 어떻게 다른 것일까. 그리고 각 시대별 ‘사적 전개양상’을 보면서 ‘시극사 연구’와 ‘시극’에 대한 사적 양상에 관한 연구는 또 어떻게 다른 것일까를 생각했다.

앞에서 나는 이 연구를 최초의 시극사라고 했다. 지금까지 나는 우리나라 시극을 시대별로 구분해서 연구한 것은 보았지만, 역사적 관점에서 그 시대와 작가, 작가와 작품, 그리고 전후전후시대前後時代 및 작품과의 관계를 인과율적因果律的 관점에서 기술한 연구는 접해본 적이 없기 때문이다. 그러면서 이런 시극사로서의 기술이 시극을 하나의 독립된 장르로 정립하는데 더 없이 큰 공헌을 하고 있다고 말했다.

이 연구는 기존의 그 어떤 연구보다도 관점이 다양하고 풍부하다. 작품에 대한 해석도 매우 정밀하게 이루어지고 있고, 앞에서 말한 것처럼 각 작품과의 관계도 매우 깊이 있게 파악하고 있다. 그런 점에서 앞으로의 시극 연구에 아주 중요한 바탕이 될 수 있다고 본다. 그러나 그럼에도 불구하고 나는 이 연구가 ‘한국 시극사 연구’라기 보다는 ‘한국 시극사’여야 한다고 생각한다. 왜냐하면 우리나라에서는 아직까지 그 어떤 시극사도 시도된 적이 없었기 때문이다.

시극사 연구는 그 이전에 다양한 시극사의 기술이 전제되어야 한다. 그것이 없다면 시극사 연구는 원천적으로 불가능하다. 왜냐하면, 그것은 시극에 대한 역사를 기술하는 것이 아니라, 기존의 시극에 대한 역사적 기술을 비교 검토하고, 앞으로 시극사가 어떻게 기술되어야 하는지에 대

한 전망이 가능해야 하는 것이기 때문이다.

그러므로 이 연구는 ‘한국 시극사’라고 할 때 오히려 그 의의와 가치가 더 커진다고 할 수 있겠다.

3. 결론—실재(Reality)의 발견을 위한 시극을 기대하며

연구자는 결론에서 시극의 미래를 크게 걱정하고 있다. 그리고 그 걱정은 시극이 극의 공연적 자질을 지니고 있음에도 불구하고, 그것이 갖는 언어의 시적자질 때문에 다시 또 관객과 괴리가 생길 수밖에 없다는 점과, 지금까지 역사적으로 살펴 본 결과에서 뚜렷이 새로운 방안이 제시되지 못하고 있기 때문인 것으로 생각된다.

그러나 나는 그럴수록 시극은 다시 시극의 길을 가야한다고 생각한다. 그래야 시극은 영화에 대한 연극처럼, 연극에 대한 시극으로의 변별적 자질로 정체성을 확보하고 새로운 길을 열어갈 수 있다는 생각인 것이다.

P. E. 휠라이트는 우리의 은유나 상징은 궁극적으로 신화로 나아가고, 그 신화는 실재를 확인할 수 있게 한다고 말한다. 그리고 이때의 실재는 불변하는 본질과는 달리, 수시로 변하고, 있다가도 없으며, 순간을 반짝 빛나고 사라지는 것이라고도 말한다.

시는 그렇게 실재를 통한 신화에의 몸짓이라고 생각할 때, 어쩌면 시극도 그 새로운 길이 열릴 수도 있지 않을까 하는 조심스러운 생각이다.

그렇다 시는 신화를 지향해야 한다. 왜냐하면 신화는 이야기지만, 그냥 이야기가 아니라, 무수한 상징으로 이룩된 알 수 없는 이야기, 그러나 웬지 끝없이 궁금한 이야기이기 때문이다. 무언가가 분명히 있지만, 그 어떻게든 확인이 불가능한 상상적 계기로서의 이야기이기 때문이다. 그런

의미에서 고대 그리스와 셰익스피어의 많은 극시들이 신화를 바탕으로 하고 있고, 또 현대의 성공한 시극들이 그런 신화나 전설을 창조적 상상의 계기로 삼고 있는 것은 우연한 일이 아니라는 생각이다.

이런 생각으로 나는 동학同學의 입장에서 시극의 미래를 이 연구자와 함께 걱정하고, 또 새로운 길을 모색하는데도 함께할 것이다.