

근대 드라마의 사회학

김만수역*

〈역자서문〉

헝가리의 비평가 게오르그 루카치 George(Georg, Gyorgy) Lukács(1885-1971)는 토마스 만에 의해 우리 시대 최고의 비평가로 인정된 바 있으나, 그의 관심은 주로 소설에 국한된 것으로 알려져 있다. 왜냐하면 그의 주요한 저서들인 『유럽 리얼리즘 연구 Studies in European Realism』 『역사소설론 The Historical Novel』 『우리 시대의 리얼리즘 Realism in Our Time』은 시나 드라마 보다는 주로 소설에 관심을 집중시킨 것이기 때문이다. 그러나 근대 드라마에 관한 2백여 페이지에 달하는 그의 연구는 초기 루카치의 매우 중요한 업적 중의 하나이다. 이것은 1909년에 헝가리어로 집필되었다. 『근대 드라마의 사회학 Die Soziologie des Modernen Dramas』이라는 타이틀로 1914년 독일어로 다시 씌어진 이 책은 『사회과학과 정치사회의 문건 Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik』이라는 정기간행물에 2회에 걸쳐 분재되었다. 여기에 수록한 글은 이 정기간행물에서 가져온 것이다. 이것이 영어로 번역된 것은 1965년 『튜레인 드라마 리뷰 The Tulane Drama Review』이며 번역자는 리·박산달 Lee Baxandall이다.

이 에세이의 나머지 생략된 부분에는 무대의 발달과정을 하나의 제도 institution로 취급 설명하는 내용이 실려 있다. 진정한 부르주아 희곡들은 렌쯔 Lenz, 그라베 Grabbe, 괴테 Goethe, 실러 Schiller, 그리고 역사주의자들의 역사결정론의 관념을 발전시킨 선구적인 몇 사람에게 의해 처음 창작되었다고 루카치는 주장한다. 루카치의 이러한 주장은 신빙성 있는 것으로, 종교적 감수성에 의존하여

*이 번역은 Eric Bentley ed., *The Theory of the Modern Stage*(Penguin Books, 1978)에 실린 George Lukács, *The Sociology of Modern Drama*, tr. by Lee Baxandall)에 의거한 것임.

관객들과의 자율적인 교감을 향유해오던 전 세대의 극작가들과 현재의 부르주아 극작가들을 구분짓고 있는 것으로 여겨진다. 루카치에 의하면 전 세대의 극작가들이 누리던 조화로운 환경결정론과 새로운 합리주의에 의해 분쇄되었다. 그 합리주의라는 것은 부르주아들이 가장 생산적인 방식으로 경제와 사회적 재관계를 구성하기 위해 도입한 것이며, 이 속에서 부르주아 극작가들은 자신들이 광범위한 대중들로부터 고립되어 있음을 발견하게 된 것이다. 그들은 소수의 관객을 위해 지적인 작품을 산출했으나, 대부분의 관객들은 더이상 이전의 종교적인 무대에도, 최근의 합리적인 무대에도 관심을 두지 않았고, 오로지 오락 자체를 위한 연극을 찾았다. 1885년 이후 시작된 소극장 운동 The Little Theatre Movement은 부르주아 드라마의 무대를 제공해주긴 하였으나, 결과는 보잘 것 없었다.

근대 드라마는 부르주아의 드라마이며, 또한 부르주아적인 드라마이기도 하다. 이 글의 논의를 통해서 이같은 명제의 실제적이고 구체적인 내용이 밝혀질 것이다.

지금 드라마는 새로운 사회적 국면에 돌입하고 있다. 이제 드라마는 부르주아라는 특수한 사회적 상황의 출현으로 인해 새로운 전개가 불가피하게 된 것이다. 왜냐하면 부르주아 드라마만이 계층의 문제를 의식적으로 다룬 최초의 시도이기 때문이다. 부르주아 드라마에 이르러서야 비로소 권력과 자유를 쟁취하기 위한 계급적 투쟁이 부르주아 나름의 사상과 감정 형태로 일정한 의도하에 그려지게 된 것이다. 예전 엘리자베드 왕조의 드라마에도 여러 계층의 대표자들이 출현하고는 있지만, 그럼에도 극적인 성격을 구성하는 진정한 의미에서의 개성은 대부분 단일한 계층에서 추출되고 있었다. 거기에서는 예컨대 『피버샘의 산림지대 Arden of Feversham』에서와 같이 소 귀족을 대표하는 모습이 아주 드물게나마 나타나 있다. 그러나 하층계급은 여전히 짙막한 코믹 에피소드에만 나타나며, 그것도 영웅의 숭고함을 강조하기 위해 그들의 열등함을 부각하는 식으로 그려져 있다. 이러저러한 이유로 해서, 계급이라는 요소는 희곡상의 인물이나 행위를 구성하는 데에 있어서 결정적인 인자가 될 수 없었다...

이제 새로운 결정적인 인자가 드라마에 가세되었다. 그것은 가치판단 Value Judgement의 문제이다. 즉 새로운 드라마에서는 개인적인 열정의 문제

뿐만 아니라, ‘세계관 *Weltsanschauung*’이라는 이데올로기의 문제가 극적갈등의 주제로 가세하게 된 것이다. 예전에는 순수하게 개인적인 성격차만이 극적갈등의 구성인자를 이루었으나, 새로운 드라마에서는 서로 상충되는 상황에서 출발하는 인물들간의 상충된 갈등이 중요한 갈등인자로 작용하게 되었기 때문이다... 예전의 드라마에서 예컨대, 햄릿과 숙부인 클로디어스왕 *Claudius*, 리차드와 리치먼드 *Richmond*의 도덕적 외관은 어디까지나 동질적인 것이었다. 이들 각자는 매우 확고하며, 만약 자신이 스스로의 도덕적인 관점에서 벗어나는 경우에는 굴욕감을 느끼게 된다. 클로디어스는 자기 형을 살해하는 행위가 죄가 된다는 것을 잘 알고 있다. 그는 자신의 행동을 정당화시켜줄 만한 변명을 따로 찾을 수 없으며, 자신이 상대적인 관점에서나마 정당성을 확보할 수 있으리라는 점도 자각하지 못하고 있다(이에 반해 험벨 *Hebbel*의 『헤로데스와 마리아네 *Herodes und Mariamne*』에서 헤로데스는 *Aristobolus*의 살해에 대해 상대적인 정당성을 확보하려 함). 또한 ‘회의적’이고 ‘사변적인’ 햄릿은 자신이 피의 복수의 추구라는 무조건적인 충동에 의해 강제되고 있음을 추호도 의심하지 않는다. 그는 스스로가 해야 될 것으로 강제된 일을 주저하고 있는 동안에 죄의식에서 벗어날 수 없다. 셰익스피어극에 등장하는 영웅들의 행위는 ‘윤리적으로 정당하지 못하다’는 헤겔의 지적은 이런 의미에서 타당한 것이다. 이처럼 굳어있는 관념적 토대에 근거를 두고 있는 이 시대의 윤리적 가치판단에는 상대적인 가치에 입각한 어떠한 인간적 고통도 투입할 수 없다. 또한 이러한 가치판단은 신비하고 비분석적인 감정으로부터 보편성으로 획득하고 있는 까닭에, 인물들은 주관적인 관점으로도 자기 행위의 정당성을 입증할 수 없다. 그의 행위는 자신의 영혼의 조건에 의해 설명될 뿐, 상대적인 가치가 절대성의 세계를 대치할 수는 없었던 것이다.

극적 테마로서의 세대간의 갈등 *conflict of generations*은 새로운 드라마에 나타난 가장 현저하고 극단적인 예에 해당한다. 사실 세대간의 갈등은 보편적인 현상이긴 하지만, 새로운 드라마에 있어서 그것은 시간을 달리하는 두 쌍의 세계가 한 무대에 병존하고 있음을 보여주는 장치로 바뀌었다. ‘과거 *past*’와 ‘미래 *future*’, 즉 ‘더 이상 아닌 것 *no longer*’과 ‘아직 아닌 것 *not yet*’이 한 순간에 나타나 있는 것— 이것이 드라마의 영역이 된 것이다. 우리가 무대에서 흔히 ‘현재 *the present*’라고 부르는 것은 사실 자기평가 *self-appraisal*의 경우에만 해당되는 것이다. 과거로부터 출생하는 것은 현재가

아니라 미래이며, 이 미래는 과거와 투쟁하면서 전면적으로 그 반대편에 서 있다. 우리는 모든 비극의 종말에서 한 전체세계의 몰락을 목도한다. 새로운 드라마는 무엇이 새로운 세계인가를 제시하며, 몰락이 과거의 것과는 질적으로 다른 그 무엇을 가져왔는가를 보여준다. 반면 셰익스피어 극에 나타나 는 주제인, 몰락에 의한 새로운 세계의 색다른은 단지 양적인 것에 국한되어 있다. 이를 윤리의 차원에서 살펴보기로 하자. 악은 선에 의해서 교체되며, 선이 아닌 경우에도 적어도 과거의 것보다는 바람직하거나 질적으로 차원을 달리하는 어떤 것에 의해서 교체되는 것이다. 괴테는 『괴츠 폰 베리히겐 Götze von Berlichingen』에서 세계의 몰락을 묘사하고 있다. 이 경우에 있어서도 괴츠가 새로운 세대에 속하지 않고, 과거의 세대에 태어났었다면, 이 작품은 비극이 될 수 없었을 것이다. 1세기전, 혹은 한 세대 정도만 일찍 탄생 했더라도, 괴츠라는 인물은 전설상의 영웅 혹은 동키호테와 같은 희비극적 인물로 그려졌을 것이다...

우리가 여기에서 논의하고자 하는 부분은 극적 성격을 규정짓는 인자가 복합적으로 증대하고 있다는 사실이다. 이러한 현상은 다른 여러 관점을 통해서도 확연히 발견되는 현상이다. 새로운 드라마에 나타난 주인공의 성격은 과거 드라마의 주인공 성격에 비해 훨씬 더 복잡하다. 또한 줄거리는 다른 줄거리와 함께 전개되거나 외부세계와 얽혀져 전개되면서 그들간의 상호 관계를 보여준다. 한편 외부세계의 개념은 과거에 비해 훨씬 상대적인 요소가 증가되어 있다. 우리는 흔히 드라마에 있어서 운명이라는 것은 개인의 의지와는 상관없이 자의적으로 주어지고, 여기에 개인이 직면하게 된다고 말해왔다. 그리스 연극이나 셰익스피어의 연극 속에서는 개인과 운명이라는 것을 쉽사리 구분할 수 있다. 드라마의 용어로 말한다면 영웅 hero와 그의 운명 destiny이라는 개념을 우리는 쉽게 구분할 수 있었던 것이다. 그러나 현재에 이르러서는 이러한 구분 자체가 사라져 버렸다. 인간과 환경, 육체와 정신, 자유의지와 배경, 영웅과 운명을 구분짓는 이러한 개념들의 전통은 계속적인 상호관계의 복잡성에 직면해서 거의 그 의미를 상실해 버렸다. 원래 영웅은 운명으로부터 벗어날 수 없었다. 만약 우리가 극작법이라는 것을 유지하려고 한다면, 전통적인 이러한 법칙이 실제의 삶과 일치하지 않더라도 그 법칙을 따라야만 할 것이다. 그 법칙에서 벗어난다면, 상호대립된 두 세계를 균형있게 끌고나갈 수 없을 것이며 따라서 진진도 후퇴도 불가능해진다. 간단히 말해 극에서 준수되어야 할 사항은 인간과 외부세계 사이의 균형

equilibrium에 있다. 한 등장인물의 성격이 자신의 극적 행위와 상충되는 경우에도, 그 극적행위는 자신의 성격에서 벗어나지 않는 정도에 그쳐야하는 것이다.

환경이 개인을 제약하면 할수록 이러한 극작술상의 어려움은 더욱 커진다. 결국은 환경이 조성한 분위기 속에 모든 것이 흡수되는 것이다. 따라서 확정된 윤곽으로서의 개인은 더 이상 존재할 수 없다. 이러한 개념과 감정을 확장함으로써 근대가 제공하는 모든 것은 분위기 속으로 사라지며, 극작은 더욱 어렵게 되는 것이다.

근대적 인간은 어느 정도까지 자신의 행동의 인자(因子)가 될 수 있는가? 행위를 통해서 인간은 자신의 존재를 드러내며 자기 자신에 도달하게 되는데, 그 행위는 어느 정도까지 자신의 몫인가? 인간의 내부가 어느 정도까지 자신의 행위의 생생한 중심으로 작용할 수 있을까? 행위와 인간의 이러한 관계가 모든 드라마의 스타일 상의 가장 중요한 인자가 될 것이다. 드라마의 모든 구조와 양식은 인간과 행위가 대립되고 합쳐지는 바로 그 지점에서 결정된다... 그러면 어떻게 인간은 비극적 행위를 성취하는가? 비극적 행위를 성취하는 것은 진정 한 개인에 의해 이루어지는가? 비극적 행위는 무엇에 의해 가능해지는 것일까? 드라마의 모든 현상은 바로 여기에서 출발한다. 비극적 죄 tragic guilty의 이론 속에는 이러한 질문이 존재한다. 비극적 인물이 정말로 비극적 행위를 저지르는가? 만약 비극적 행위가 비극적 인물이 존재하지 않더라도 가능한 것이라면 그럼 비극적 행위란 무엇인가? ‘죄를 구성한다 constructing guilt’는 것의 진정한 의미는 단지 행위와 행위자 사이에서 어떤 연관을 발견한다는 것을 의미하는 것이다. 다시 말해 비극적 인간이 갈등의 종류와 관계없이 나름의 자율성을 확보한다는 점에 있다.

우리는 지금까지도 드라마가 존재하고 있는지 질문해야 한다. 드라마의 존재기반에 대한 위협은 말할나위 없이 큰 것이며, 자연주의 드라마가 더 이상 드라마적이기를 포기했다는 점에 대해서도 우리는 익히 알고 있다. 자연주의 드라마에서는 상호대립된 힘의 원천, 즉 환경만 변화된다. 그러나 힘 그 자체가 너무 강조되어서 드라마가 더 이상 가능하지 않을 정도로 균형을 잃게 되는 현상을 방지해서는 안된다. 다시 말해서 우리가 관심을 두고 있는 부분은 표현의 문제일 뿐이지 드라마가 더 이상 존재할 수 있는가 하는 문제를 연관시키려는 것은 아니다. 운명에 반대하는 의지가 전적으로 환경과의 관계 속에서 유래해야 한다는 점은 그다지 중요하지 않다. 어떠한 종류의

환경에 의해 지배된다거나 제약된다거나 혹은 거기에서 자유롭게 된다는 것 자체도 중요하지 않다. 의지라는 동적인 힘이 인간존재를 의미있게 하는 생사의 차원에서의 갈등을 그 자체 내에서 이끌고 나갈 수 있을 만큼 충분히 강력할 때, 비로소 드라마는 성립될 수 있기 때문이다.

헤벨 Hebbel은 행위 action와 수난 Suffering 사이의 차이가 생각 만큼 그리 큰 것은 아니라는 점을 인식한 최초의 사람이었다. 수난이라는 것도 사실은 행위이다. 다만 그것은 스스로를 향한 행위일 따름이다. 또한 운명에 대항하는 행위는 모두 수난의 형식을 가지고 있는 것이다. 인간은 행위를 통해 그의 본질을 표출함으로써 자신의 존재를 정체화한다. 그것을 가능하게 하는 것은 자신이 가지고 있는 의지의 강렬함이다. 그런데 과거 드라마의 주인공에 견주어 볼때 새로운 드라마의 영웅은 능동적이기보다는 수동적이다. 새로운 드라마 속의 영웅은 자신의 의지에 따라 행동하지 못하고, 수동적으로 외부세계에 반응한다. 또한 공격적이기보다는 방어적이다. 이 영웅의 심리는 비탄과 절망의 심리이지 자신만만한 공격의 심리는 아니다. 내적인 인간이 운명의 희생물이 되므로 드라마에 나타나는 궁극의 갈등은 주인공의 내면세계 속에서만 진행된다. 그러므로 우리는 드라마를 가능케 하는 생생한 추동력이 외부세계로 옮겨감에 따라(즉 외부세계의 힘이 결정적이면 결정적일수록) 비극적 갈등의 중심은 주인공의 내부로 위축되어간다고 요약할 수 있겠다. 이때 갈등은 내면화하며, 특히 정신적인 갈등으로 국한되는 것이다. 외부세계의 대립적인 힘이 커지면 커질수록 저항은 내재화하여 정신에 의존하는 것이다. 주인공은 예전 보다도 훨씬 많은 외부적인 요소에 직면하게 될 뿐만 아니라 그 자신의 의지가 아닌 요소에 지배되므로, 그가 겪게 되는 갈등은 비탄의 형식으로 고양되어 나타나는 것이다. 주인공은 자신의 힘으로써는 어찌할 수 없는 갈등에 휘말리게 된다. 그가 아무리 저항하려 한다면 그것을 결정짓는 것은 자신이 아닌 것이다.

인간은 거대한 두 힘이 서로 충돌하는 지점에 놓여 있을 뿐이다. 그의 행위조차 그의 자신의 것이 아니다. 바로 이것이 극적 갈등의 본질이다. 대신 영원히 그와 무관한 것으로 여겨지는 어떤 적대적인 시스템이 그의 의지를 분쇄하며 얽혀져 있는 것이다. 그가 행동하는 이유는 그 자신의 내면과 아무런 연관도 없다. 또한 그가 자신을 내적으로 추동하고 있는 것으로 느끼고 있는 어떤 에너지조차 그 자신을 과멸로 이끄는 방향으로만 복합적으로 작용한다. 대화의 힘은 보다 추상화되어 주인공의 관념 속에서만 배타적으로

작용한다. 인간은 단지 저장물에 지나지 않으며, 인간의 의지는 가능태에 지나지 않는다. 또한 인간을 움직이는 것은 인간과는 유리(추상화)된 채로 남아 있게 되는 것이다. 드라마 속에서 주인공이 가지는 의미는 단지 주인공 없이는 드라마라는 게임이 진행될 수 없다는 것, 즉 인간은 어떤 무형의 신비스러운 것이 구체적인 현실로 각인될 수 있도록 하는, 말하자면 극의 구성을 가능케 하는 매개에 그친다.

그럼에도 새로운 드라마는 개인주의의 드라마이며, 그것도 예전의 어떠한 드라마에 비해서도 훨씬 강렬하고 배타적인 것이다. 예전의 드라마와 새로운 드라마 사이의 차이를 드러내 주는 것은 역사에 관한 일정한 시각임을 우리는 충분히 예상할 수 있다. 이러한 조망은 개인주의가 하나의 극적 성격을 개시하기 시작하는 지점에 새로운 드라마의 시작을 위치시킬 것이다... 앞에서 우리는 이 새로운 드라마가 부르주아의 드라마이며, 역사주의자들의 드라마임을 말해온 셈이다. 이제 여기에 새로운 드라마가 개인주의로서의 드라마임을 보태어 설명할 것이다. 사실 이 세 가지 정형은 동일 영역을 포함하고 있다. 부르주아 드라마라는 첫번째 관점은 사회적 토대에 관한 질문이며, 나머지 두 가지 관점은 이러한 질문에 기초를 두고 있다. 부르주아의 사회적 토대는 부르주아가 봉건 질서의 유체에 대립하여 18세기 이후 사회경제적으로 지배적인 형식을 갖추게 되었음을 말하는 것이다. 한마디로 말해 오늘날의 문화는 부르주아의 문화이다... 역사의식이라는 것과 개인주의는 모두 이 문화의 토양에 기초하고 있다. 그것들은 서로 날카롭게 대립되어 있고 배타적인 것으로 보이지만, 그 대립들의 총화가 실제로는 얼마나 큰 반응을 형성하고 있는지 우리는 주시해야 할 것이다.

독일 낭만주의의 진행과정 속에서 역사주의자들의 감각 *historicism*은 낭만적 개인주의라는 것과 함께 평행선상에서 진행되었다. 그리고 양자는 한순간도 서로 대립된 적이 없다. 우리는 이러한 두 감각이 부르주아 문화와 매우 밀접하게 관련을 맺은 채 진행되었으며, 그것의 결정적인 산물이 프랑스 혁명이었음을 염두에 두어야 한다.

근대적 삶의 인위적인 외양만 국한시켜 살펴 본다면 적어도 논리적으로는 근대가 극단적인 개인주의를 산출했음에도, 실제에 있어서는, 놀랍게도 매우 획일화되는 경향에 있음을 발견할 수 있다. 예컨대 커뮤니케이션 시스템이 발달함에 따라, 우리의 복장도 점차 획일화되고 있다. 직업의 종류도 다양한 것처럼 보이지만, 피고용인의 관점에서 보면 관료제나 기계화된 산업노동에

서 알 수 있듯 매우 유사한 종류일 뿐이다. 대도시 생활의 확장에 따른 영향으로, 아동들의 피교육형태나 놀이방식도 매우 유사해지고 있다. 삶의 타산화 rationalizing도 이와 병행하여 진행된다. 근대 사회에서 말하는 노동의 분업이라는 것도 사실은 노동자 개인의 능력과는 무관하게, 모든 것을 수량으로만 결정짓는 그러한 작업 방식이다. 그 결과 노동 자체는 피고용인 개인의 성격과 무관하게 대상화되어 있고 초인간적인 생산물의 산출만을 위해 기능하게 되는 것이다. 이것이 자본주의 경제의 주된 경향이다. 생산은 보다 대상화된 상태로 제공되며, 이것은 생산 담당자의 성격과는 전혀 무관한 것이 된다. 대상화된 추상물로서의 자본만이 자본주의 경제에서 진정한 생산주체일 뿐이다. 그 자본은 자본의 일시적인 소유자의 개성과는 전혀 유기적인 관계를 맺지 않는다. 따라서 자본주의 사회에서의 개성이라는 것은 전혀 쓸모없는 잉여물로 간주되기에 이른다.

한편 과학에 있어서의 방법론이라는 것도 점차 개성과의 관련을 끊게 되었다. 중세 학문에서는 한 개인이 지식의 전 영역(예를 들어 화학, 천문학하는 식으로)을 지배했으며, 장인이 제자에게 지식과 ‘비밀 secret’을 전수했다. 이러한 중세의 형편은 무역이나 상업의 경우에도 마찬가지였다. 그러나 근대의 전문화된 방법론들은 지속적으로 대상화와 비인격화를 심화시킨다. 또한 노동 자체와 노동자 사이의 관계는 점점 더 느슨해졌다. 노동이 노동담당자의 개성으로부터 벗어나면 벗어날수록, 점점 더 노동 자체와 노동자의 개성 사이에는 관계가 소원해지게 되는 것이다. 결국 노동은 비상하게 객관적인 실체가 되어 개인의 특수성과 분리된 채 노동 이외의 것에서 자기표현의 방법을 추구해야만 했다. 따라서 인간 사이의 관계도 좀더 비인간적인 것으로 변했다. 아마 중세 질서의 가장 큰 특징은 인간들간의 상호의존과 대인관계의 통합에 있었을 것이다. 이와 대조적으로 부르주아의 질서는 이들 관계를 타산적으로 재조직한 데에 그 특질이 있을 것이다. 질적인 범주를 양적인 것으로 대처하려는 비인간화의 경향은 모든 국가조직(선거제, 관료제, 군사조직)에서 입증된다. 이와 함께 인간은 인간적 요소에의 의존에서 벗어나 전적으로 객관적 표준화를 지향하는 삶의 관점으로 획일화된 것이다.

여기에서 의미심장한 양상으로 지적할 수 있는 점은 개인주의라는 새로운 방식이 자유와 예측의 관계를 중세적 질서와 전혀 반대된 방향으로 역전시키고 있다는 점이다. 이러한 역전관계는 다음과 같이 요약할 수 있다. 즉 중

세의 질서 속에서는 삶 자체가 개인주의에 입각해 있었다. 반면 현재적 삶은 외양이라는 측면에서만 개인주의적이다. 예전의 이데올로기도 제약을 강조했지만 그것은 어디까지나 그 제약 속에서만 개인이 세계 전체와 조화를 느끼고 안도감을 가질 수 있었기 때문이었다. 그러나 현재의 개인주의는 개인으로 하여금 자신의 개성 전체를 사물의 질서 속에 던지도록 강요하고 있다. 그러므로 예전의 자발적이고 지속적인 개인주의는 ‘바람직한 것’이었으나, 지금의 개인주의는 자유와 예속의 관계가 역전된 ‘문제적인 것’이다. 실러 Schiller의 용어를 빌어 말한다면, 예전의 것은 소박하고 현재의 것은 감상적이다. 이러한 위치의 전도는 드라마에도 적용된다. 예전의 드라마, 예컨대 르네상스기의 드라마는 위대한 개인의 드라마였지만, 요즘의 드라마는 개인주의의 드라마이다. 왜냐하면 예전의 드라마에서는 개성의 실현이나 삶 그 자체의 표현, 즉 우리가 현재 사용하는 의미에서의 개성이라는 것이 아직 문제적인 것으로 떠오르지 않았기 때문에 드라마 상의 테마가 될 수 없었다. 그러나 현재의 드라마에서는 그것이 가장 중심적인 테마가 되고 있다. 대부분의 예전 비극에서도 극적 행위라는 것은 그의 외부에 놓여 있는 타인의 최대치의 성취와 상호 충돌하는 것, 그리고 외부에 존재하는 사물의 질서가 한 개인의 최대치의 성취를 방해하고 궁극에는 파멸시키는 방식으로 구성되어 있기는 하였지만, 그렇다고 해서 최대치의 실현이라는 관념이 의식적인 수준에서 존재했던 것은 아니었다. 그러므로 비극이 반드시 의지 즉 개성의 단순한 표출에서 출발해야 한다는 의미는 아니었다. 비극의 이러한 의미를 다른 말로 요약하면, 예전에는 비극이 의지의 특정한 지향 direction에 의해 구성된 데 비해, 현대의 비극에서는 의지의 단순한 반응 act에 의해 도출되고 있다는 점이다. 헵벨은 이에 대해 다시 명확한 규정을 내리고 있다. 그에 의하면, 주인공이 악에 의해서 파멸했는지 아니면 선에 의해서 파멸했는지의 여부는 극의 추구하는 주제와는 하등의 관계가 없는 것이다.

개성을 실현하고 유지해야 한다는 것이 현대적 삶에 있어서는 의식적으로 따져야 할 과제가 되었다. 개성을 회복해야 한다는 문제는 점차 긴급하고 절박한 문제로 된 것이다. 반면 이러한 가능성을 원천적으로 봉쇄하려는 외부 환경의 압박은 점차 커져갔다. 개별성을 통합한 존재로서의 개성의 실존이라는 것이 드라마의 중심 문제가 된 것은 바로 이런 연유에서이다. 이제는 존재한다라는 단 하나의 사실이 비극적인 주제로 변한 것이다. 그러나 외부 환경의 힘은 이미 증가되어 있으므로, 환경을 극복하는 것이 개개인으로

선 역부족이라는 최소한의 암시만으로도 개성과 환경 사이의 영원한 불일치를 보여주기에 충분했다. 이와 마찬가지로 방식으로 낭만주의의 미학에서는 인간이 단순히 존재한다는 것만으로도 비극이 생겨나며, 그것은 개인주의의 불가피한 결과이며 자연스러운 귀결이라는 사실을 형이상학적인 합리화와 설명을 통해 드러내었다. 이처럼 개인과 상호 대립된 힘들의 충돌은 점차 날카롭게 강조되었다. 또한 극적인 표현이 더해짐에 따라 자신이 제약되어 있다는 느낌도 증가했다. 이렇게 되면 개인은 자신을 제약하고 있는 것들을 분쇄하려고 시도하게 된다. 그 시도가 자신의 파멸이라는 매우 비싼 댓가를 치루게 된다 하더라도.

이러한 두가지 경향은 질풍노도 시대의 드라마에서부터 의식되었다. 그리고 그 경향들은 적어도 이론상으로는 각 장르를 구분짓는 요소로 작용하였다. 렌츠 Lenz는 희극과 비극 사이에서 그 차이점을 발견하였다. 희극은 사회와 거기에 뿌리를 두고 있는 인간 그리고 양자의 관계 사이에서 벌어지는 투쟁이 진정한 의미에서의 갈등으로 전개되지 않는 반면, 비극은 그 관계에 도전하여 투쟁하지만 궁극에는 실패하는 위대한 개인의 개성을 제시한다고 그는 보았다.

개인주의의 드라마(그리고 역사주의자들의 감각에 입각한 드라마)는 차라리 환경 연극 drama of milieu이라고 부를 수 있는 성질의 것이다. 왜냐하면 개인주의의 드라마에서는 환경의 중요성을 강조함으로써만 극적 요소가 가능하게끔 되어 있기 때문이다. 다시 말해 환경의 중요성을 강조하는 것만이 개인주의라는 것을 문제적인 형식으로 제시할 수 있으며, 또 개인주의의 드라마를 가능케 했기 때문이다. 이 드라마는 18세기의 도그마인 개인주의의 몰락을 알려주고 있다. 이데올로기의 삶과의 관계는 예전에는 형식적인 것으로 취급되어 왔지만 이제는 역사주의자들의 드라마에 있어서는 중요한 내용의 일부가 된 것이다. 근대적 삶은 인간을 많은 제약으로부터 해방시켰다. 그러나 그 해방은 인간 사이에서 필요불가결한 모든 제약마저도 하나의 억압된 구속으로 느끼게끔 만들어 버렸다(왜냐하면 그 제약은 애초의 유기적 관계를 모두 상실했으므로). 그러나 반대로 인간은 좀더 복잡하고 추상적인 제약의 그물 속에 묶이게 된다. 그 결과 인간은 그들이 의식하건 의식하지 못하건간에 모든 제약이라는 것을 무조건 나쁜 것, 그리고 인간에게 있어 모욕적인 것으로 여기게끔 되었다. 그러나 어느 경우에 있어서나 개인을 묶고 있는 제약은 제약에 대한 개개인의 저항보다 막강하다는 것이 밝혀질 것

이다. 이런 관점에서 보면 괴테의 희곡이 그렇듯 실러의 첫번째 희곡은 새로운 드라마의 전형적인 한 출발점에 해당한다.

이것은 드라마의 극적인 재현이라는 측면에서 볼때 하나의 역설을 포함하고 있다. 왜냐하면 새로운 드라마에 있어서는 예전의 드라마와 비교해 볼때, 주인공의 성격이 훨씬 더 중요한 것으로 강조되는 경우도 있고, 때에 따라서는 훨씬 덜 중요한 것으로 간주되는 경우도 있기 때문이다. 여기서는 그것의 형식적 중요성을 중시하느냐 아니면 무시하느냐에 대한 우리의 관점이 중요할 뿐이다. 스티르너 Stürner와 마르크스의 철학이 동일한 원천인 피히테 Fichte에서 도출된 것과 마찬가지로, 모든 근대 드라마는 이러한 원천의 이중성을 형상화하고 있다. 이러한 원천의 이중성은 그것을 산출한 삶에서부터의 대화적 이중성인데, 우리는 이러한 갈등을 그라베 Grabbe의 역사극 속에서 명확하게 발견할 수 있을 것이다. 극적 갈등은 성격의 생생한 추동을 위해 존재하는 까닭에 성격이라는 것은 매우 중요한 것이 되는 것이다. 여기에 제시되는 힘만이 대화, 다시말해 연극의 질을 이루는 극적 갈등을 결정하기 때문이다. 반면에 갈등이라는 것은 개인주의의 ‘원칙’을 확인하기 위해 생생한 극적 중심의 ‘주변에 맴돌게’되므로 사소한 것이 된다. 왜냐하면 개인이 어느 정도의 가능성을 공동체에서 발견할 수 있는가 하는 질문이 가장 중요한 것이므로, 의지라는 것의 방향성과 그 강도 그리고 그것을 개인적인 것으로 동기화시켜 주는 다른 어떤 것들은 고려되지 못한 채 남아 있어야 한다. 그리고 드라마의 스타일 상의 문제가 지닌 본질은 바로 여기에 있는데, 성격은 예전에 비해 훨씬 합리적인 쪽으로 환류되며, 동시에 더욱 더 가망없는 비합리의 모습을 취한다. 예전의 드라마는 어떤 보편적인 감수성에 기초하고 있다. 그 드라마에서는 조화로운 것과 초합리적인 것이 창작과 창작 심리를 규정짓고 영향을 미쳤으며 예컨대 종교적인 원천에 의거하여 무의식적이고 나이브한 표현양식을 제공받을 수 있었다.

그러나 이 드라마 속의 경향을 차츰 인식하게 됨에 따라 그 경향을 제거하려는 노력도 경주되었다(아마 유클리데스 Euripides가 최초의 적합한 예일 것이다). 이에 비하면 새로운 드라마의 기초는 합리적인 것이었다. 여기에서는 합리성이라는 새로운 드라마의 원천 때문에 신비적인 종교적 감성이 결핍되어 있었다. 그러나 신비적인 종교적 감성이 삶 속에 다시 출현할 때에야 비로소 진정한 드라마가 가능해질 수 있음은 명백하다. 그러한 감성은 처음에는 예술적인 요구에 부응하여 배타적으로 출현하지만, 궁극에는 예술과

삶을 통합하는 토대로 봉사하기를 추구하게 된다. 그렇지만 이러한 합리적인 것을 넘어서는 불가지론에 입각한 감성은 후천적 a posteriori인 것으로서의 의식이라는 표식에서 결코 벗어날 수 없었다. 다시 말해 모든 사물을 꺼안고 통합하는 것으로서의 일종의 분위기가 더 이상 존재할 수 없게 된 것이다. 성격과 운명이라는 개념은 역설적인 이중성을 가지고 있다. 그것은 신비적이고 비합리적인 동시에 한편으로는 기하학적인 구성을 가진 것이었다. 이러한 방식으로 초합리적인 것을 표현하는 경우 예전에 비해 심리학적인 의미에서 보면 훨씬 신비적인 것으로 변했지만, 한편 기술적인 의미에서 보면 보다 합리적이고 개념적인 것으로 변한 셈이다. 이제 드라마는 추상적인 것의 복잡한 그물망인 수학 위에서 창작되었다. 이런 의미에서 보면 극적 성격이라는 것은 추상화된 두 개의 선이 교차하는 지점을 말하기 위한 것에 그치는 종류의 것으로 된다. 이는 호프만스탈 Hoffmannsthal이 이전에 언급한 것처럼, 대위법의 필요성과 동등한 것이 되었다. 그러나 이러한 대위법적인 시스템에는 인간 존재에서 비롯되는 인간성의 진정한 총체(어디까지나 인간 없는 드라마는 상상할 수 없다)를 담을 수 없었다.

그러므로 근대적 인간의 드라마적인 양상과 실제적 성격은 조화를 이루지 못하고 있다. 이 말은 결국 인간 존재 속의 인간이 어느 정도까지는 드라마의 바깥에 머물러 있어야 함을 의미하는 것이다. 이상의 두 가지 요소가 진정으로 결합되지 못하기 때문에 일회적인 삶의 관점에서 보면, 개성은 내면화되고 정신적인 것으로 기울어지는 반면 외부 세계는 추상화되고 획일화되는 것이다. 외부 세계 속에서 밝혀지는 행위는 총체적인 인간을 설명할 수 없다. 왜냐하면 인간은 전적으로 자기 자신에 합당한 행위에 도달할 수 없기 때문이다(사적이고 내면적인 드라마는 바로 이 점에서 매우 심각한 스타일상의 모순관계에 직면한다. 드라마가 정신의 문제를 다루면 다룰수록 점차 개성의 생생한 추동력을 상실하게 된다). 인간이 직면해 있는 이러한 풀 수 없는 비합리성의 문맥에서 보면, 새로운 드라마를 방해하는 무거운 부담을 깨닫게 될 것이다. 극적 성격의 생생한 추동력, 개인과 그의 운명이 서로 겹치는 교차점은 서로 조화를 이룰 수 없다. 그러므로 이 두 가지를 극적으로 연결시키기 위해서는 보조적인 이론이 필요한 것이다. 사실 외부 세계의 전체성에 의해 개성을 통일적으로 유지하는 일이 위협받는다고 볼 수도 있다. 그러나 외부 세계가 전적으로 개성의 고갈을 가져올 수는 없다. 개성은 내면화라는 과정을 통해 외부 세계로부터 도망치고 의도적으로 그것을 회피하려

고 시도할 수 있는 것이다.

요약해서 말하자면, 시적 주체로서의 인생은 좀더 서사적인 것이 될 수 있다. 좀더 정확히 말한다면 예전보다 훨씬 소설적인 것이 될 수 있다(여기서 소설적이라 함은 물론 소설의 원초적인 형식을 말하는게 아니라 단지 심리학 상의 의미로 언급한 것이다). 삶을 드라마로 환치하는 일은 삶이라는 데이터를 징후적으로 번역함으로써 가능해질 것이다. 개인을 극적으로 만드는 과제를 염두에 둔다면, 삶의 외적인 특수성이라는 것은 중요성이 감소된다. 그러므로 개성에 대한 위협이라는 점에 대해서는 토론의 필요가 생긴다. 그 문제가 추상적이고 변증법적으로 제시될 때에 비로소 극적 인간의 내적 본질을 표현하고 있는, 혹은 그것과 연관된 드라마의 근본적인 요소를 언급할 수 있다. 배우들은 이렇게 특수하게 주어진 상황 속에서 개성을 완벽하게 체현하는 일이 매우 어렵다는 점을 명심해야 한다. 이런 이유에서 새로운 드라마는 개인주의의 드라마이다. 개성의 결핍을 주장하는 드라마가 새롭게 인식된 것이다. 여기에서 개인의 확신, 즉 이데올로기는 고도의 예술적 중요성을 가지게 된 것이다. 왜냐하면 개개인이 가지고 있는 이데올로기만이 사실 그 자체에 의미를 부여할 수 있기 때문이다. 그 이데올로기를 통해서만이 드라마는 그 생생한 추동력과 극적 성격을 균형감 있게 확보할 수 있다. 그러나 이러한 균형감은 항상 문제적인 것으로 남아 있을 것이다. 그것은 단지 상호대립적인 힘의 우연한 기적적인 조화라는 ‘해결 resolution’에 지나지 않을 것이다. 이번에는 이데올로기가 극적 성격의 존재를 위협하고, 극적 성격의 필요성을 단지 ‘대위법적인 필요 contrapuntual necessity’로 간주하려 할 것이기 때문이다.

새로운 드라마의 영웅주의 heroism는 예전의 드라마에 나타나는 영웅주의와는 사뭇 다르다. 이런 점에서 보면 프랑스의 고전비극 tragedie classique은 예전의 드라마에 훨씬 가깝다. 지금의 영웅주의는 좀더 수동적인 성격을 가지며 외적인 용기, 성공, 승리를 거의 요구하지 않는다(여기에서 수난과 행위에 관한 험벨의 이론을 다시 상기해보자). 그러나 한편 그것은 예전의 드라마에 비해 좀더 의식적이고 총명하며 표현에 있어서는 좀더 감상적이고 수사학적이다. 좀더 감상적이고 수사학적이라는 주장에 대해서는 아마 의심을 가질 수도 있을 것이다. 왜냐하면 대부분의 근대 드라마에서는 매우 단순한 생활언어가 구사되고 있기 때문에. 그러나 여기서 다루고자 하는 문제의 본질은 직접적인 표현 속에 수사적인 부분이 존재하는가 존재하지 않는가라

는 문제가 아니라, 그러한 감상적인 장면이 깔려 있는 어조, 그리고 얼마나 그 어조가 표현의 문제와 동떨어져 있는가의 여부에 관한 것이다. 헤벨 Hebbel의 클라라 Clara, 입센 Ibsen의 헤다 Hedda, 하우프트만 Hauptmann의 헨셀 Henschell이 죽었을 때, 혹은 드라마가 적어도 애처로운 결말로 끝났을 때, 그 결말은 꼬르네이유나 라신느의 영웅이 죽었을 때와 같은 감상적인 어조를 보이고 있다. 반면 그리스 연극이나 셰익스피어 연극에 나타나는 영웅의 죽음은 다른 양상을 보이고 있다. 그들은 죽음을 용감하게 직시하며 뒤바뀔 수 없는 어떤 것으로 보고 이를 용감하게 감내한다. 그러나 새로운 드라마의 주인공들은 죽음이 그들의 삶에서 유보되고 있던 위대함, 탁월함, 광명을 부여해줄 것이라는 생각을 가지고 있었다.(소포클레스의 주인공 안티고네와 알피에리 Alfieri의 주인공 안티고네를 비교해 보라). 말하자면 죽음은 새로운 드라마의 주인공에게 그들의 삶을 완성시켜 주는 의미로 인식되었다. 그런 의미에서 새로운 드라마의 영웅들은 항상 황홀에 참여하고 있다. 쇼펜하우어가 근대의 비극을 예전의 비극보다 높이 평가한 것은 바로 이런 이유에서였다. 그는 근대 비극의 어조를 체념 resignation이라고 불렀고, 그것을 비극의 본질로 간주했다. 이런 방식으로 두 가지의 생생한 축이 서로 조화를 이룸에 따라, 점차 외부의 사건은 내면화되었다. 이제는 비극의 ‘형식’이 비극의 ‘내용’으로 된 것이다. 우리는 예전의 비극이 나이브한 것이었다고 말할 수 있다. 그때의 비극은 행위하는 배우나 그들이 사용하는 양식적인 수단의 관점에서 보면 후천적 a posteriori인 것이었다. 반면 새로운 비극은 좀더 근원적인 것으로 간주되었다. 여기에서는 인간과 삶, 그리고 드라마상의 모든 현상이 비극적인 것으로 간주되었다. 말하자면 새로운 드라마에 있어서는 비극이 삶 보다도 ‘선행적 a priori인 것’으로 작용하는 것이다.

표현의 중요성이 점차 축소됨에 따라 개인주의와 외부 세계와의 불화라는 드라마상의 문제가 새롭게 제기되었다. 이것이 유일한 문제는 아니다. 우리가 목도한 바와 같이 어떤 구체적이고 직접적인 영역에서의 제약이 줄어들고 완화되면서도, 추상적인 제약은 크게 증가하고 있는 현실이 우리들 삶의 형식의 중요한 부분을 새롭게 규정한 것이다. 타인과의 관계에 있어서 개인이 확보할 수 있는 자율성은 계속 증가하고 있다. 그럼에도 순수하게 개인적인 일대일의 대인관계에 있어서는 그 대인관계가 주는 제약을 참지 못한다. 사실에 있어서는 추상적인 대인관계보다 일대일의 대인관계가 훨씬 많은 개성의 자율성을 보장해주고 있는 것인데도 말이다. 짐멜 Simmel은 이러한 역

전현상에 대해 재미있는 사례를 들어 설명하고 있다. 만약 근대의 초기에 가난한 스페인의 귀족이 부자의 개인적인 하인이 된다면, 그는 자신의 귀족으로서의 신분을 잃지 않을 것이다. 그러나 만약 그가 상인이 된다면 그는 귀족 신분을 상실하게 될 것이다. 이와 대조적으로 오늘날의 미국여성들은 공장에서 일하는 것을 수치로 여기지 않는 반면, 다른 사람에게 고용되어 그 집의 가사일을 하는 경우에는 수치심을 느낄 것이다. 이처럼 개인간의 관계에도 보다 착종된 양상을 보이게 되었다. 사실 개성의 실현이라는 것을 공허한 이데올로기로 그치지 않게 하려면, 개개인간의 자율성을 확보하기 위해 노력하는 편이 훨씬 나을 것이다. 이러한 관계역전에 대해 충분히 이해하고 있어야 한다. 그러나 사람들은 자신의 개인적인 자율성을 신성불가침의 것으로 여기기 때문에, 타인을 주인으로 섬기는 것보다는 이러한(공장에 예속되는 식의) 추상적인 제약을 받아들이고 그것을 참아내는 것이다. 상류계급과 하류계급의 관계(주인과 종, 남편과 아내, 부모와 자식의 관계 등)는 수세기 이전으로 소급되는 사회적 전통인 바, 여기에서는 보다 친숙한 방식으로 인간의 삶을 서로 결합시킬 수 있었다. 그러나 새로운 사회에서는 새로운 질서의 패턴이 시작된 것이다. 새로운 드라마가 개인주의의 드라마가 된 것은 이런 경로에서이다. 개인주의 속에 내재되어 있는 위대한 자율성이라는 주제가 가장 중요한 드라마 상의 관심사가 된 것이며, 그 자율성이라는 것은 타인의 개성을 억압한 댓가로써 얻어진다는 사실, 즉 타인의 개성의 파멸을 필요로 한다는 사실이 가장 중요한 테마가 된 것이다.

이러한 테마는 드라마상의 인간관계를 새로운 형식적인 관계로 정착시켰다. 인간의 개성은 타인과의 관계 속에서 완전하게 실현된다는 이러한 믿음 속에는 인생 전체를 뒤덮는 어떠한 감정이 숨어 있는 법이다. 이러한 감정이 사라지거나 희석될 때, 예를 들어 주인과 종 사이의 감정 사이의 토대를 형성하는 데 기여하는 극적 성격이라는 것은 드라마에서 사라질 것이다. 이러한 감정은 더 이상 보편적인 것이 아니었기 때문에 단지 공허하고 환각에 사로잡힌 도구적인 유산으로 변하게 된다. 이는 프랑스와 스페인의 드라마에 있어서 명백하게 적용된다. 또한 우리는 햄릿과의 관계 속에서 호라쇼오의 개성이 실현되듯, 리어왕과의 관계 속에서 켄트의 개성이 완전하게 실현되고 있음을 언급해야만 할 것이다. 이와 대조적으로 괴테의 첫번째 작품이나 실러의 희곡에서는 종의 테마가 결정적인 순간에 주인과의 관계를 역전하여, 더 이상 주인과의 관계 속에서만 존재하지는 않고 있다는 사실을 발견

할 수 있다. 종의 이러한 위치역전은 그것을 수단으로만 사용하는 방법을 지양하고 하나의 새로운 인생으로서 드라마의 결말을 가져온다. 우리가 여기에서 살펴본 수많은 영역과 마찬가지로 이러한 새로운 삶의 관계는 순수하게 장식적인, 많은 인간관계를 분쇄시켰다. 인간관계는 더욱 복잡해지고, 제스처만이 하나의 접근으로 허용되는 까닭에, 표현이 불가능한 심리학적 제약과 복잡한 순환론적인 효과만이 지금 창출되고 있는 것이다.

새로운 삶(극의 소재)에 의해 야기된 인간관계의 대치 현상, 그리고 인간이 그 관계를 평가하고 간주하는 새로운 방식(극의 양식적 원리)에 의해 드라마는 새로운 양식상의 문제를 야기한다. 이러한 가능성이 부여하는 한계는 새로운 드라마의 표현상의 잠재성의 한계와 일치한다. 또한 이러한 두가지 한계의 유형은 무엇이 양식상의 문제를 규정할 것인가에 대한 문제를 만든다. 이러한 삶은 어떠한 종류의 인간을 창조하는가? 그리고 그 인간은 어떻게하면 드라마틱하게 묘사될 수 있을까? 전형적인 사건이 드러낼 개인의 운명이란 과연 무엇일까? 이러한 사건은 어떻게 드라마적인 적절한 표현을 획득할 수 있을까? 아마 우리는 질문을 이렇게 요약할 수 있을 것이다.

새로운 삶 속의 인간은 어떤 방식으로 그를 둘러싼 세계 속의 인간과 관계를 맺는가. 드라마에 적절한 인간을 찾고자 한다면 우리는 이렇게 질문해야 할 것이다. 고립된 인간은 드라마에 적합하지 않기 때문이다. 인간존재가 고립되어 있는 경우, 어떠한 문학작품도 불가능하다. 그것은 초상화에서나 가능할 것이다. 문학은 인간을 그의 감정과 사고의 연속선상에서 제시하는데, 이는 문학이 감정과 사고의 동기에서 전적으로 자유로울 수 없다는 것을 의미하기도 한다. 그러면서도 문학에서는 이러한 동기의 제시를 가능한 한 감추려 한다. 즉 이러한 동기의 원천이 되는 외부세계의 직접적인 제시를 감추려고 한다. 드라마를 제외한 다른 문학형식은, 원하기만 한다면, 감정과 사고의 원천이 인간의 영혼에서 도출된 것처럼 제시할 수 있다. 거기에서는 복잡한 상호관계를 이용하여, 인간의 외부세계와의 관계를 마음대로 묘사할 수 있다. 반면 드라마의 형식에서는 이러한 접근방식을 사용할 수 없다. 즉 드라마에서는 철저하게 타인과의 관계 속에서 외부세계에 집중해야 하는 것이다. 그러므로 드라마에 적합한 인물유형에 대한 탐구는 인간의 타인과의 관계에 대한 탐구와 일치하는 것이다(우리는 지금까지 이러한 총체성 속에서의 관계에 대하여 논의해 왔고 앞으로도 그것에 관하여 논의할 것이다. 이러한 총체성 속에서의 관계는 이른바 주인공의 운명을 일컫는 것으로, 총체

성을 상징화한 통일을 말한다). 이제 다음과 같은 질문이 필요하다. 인간은 드라마 속에서 타인과 어떠한 방식으로 접촉하는가. 타인에의 접촉 가능성의 최대치는 어느 정도인가. 그리고 타인과의 접촉에 주어지는 최대치의 거리는 어느 정도인가. 그게 아니라면, 근대 드라마에서 개인은 어느 정도까지 고립되어 있는가.

예전의 드라마에서도 우리는 명백하게 개인 사이의 불가해성을 증명해 주는 많은 보기를 발견할 수 있다. 그러나 이러한 개인간의 불가해성은 나름의 사회적 이유가 있다. 즉 하류 계층과 기질의 사람들은 세련성의 측면에서는 어쩔 수 없는 난관이 수반되기 때문이다. 그러나 이러한 불가해성은 단순한 사회적 차별일 뿐, 그다지 문제시될 수 없다. 문제시되는 것은 사회적 원천에 의한 불가해성이 아니라, 윤리적 차원의 불가해성이다. 클로디에스가 햄릿에게 말하는 것과 같은 세련된 정신, ‘태만하라, 관대하라, 모든 노력을 버려라’는 식으로 타인에 대해 판전을 피울 수는 없는 것이다. 이것은 숭고한 영혼이 계산적인 악에 직면했을 때의 맹목이다. 이와 같은 불가해성은 특수한 개인의 성격이나 어떤 특수한 환경의 결과라는 점에서 항상 나름의 합리적인 이유를 가지고 있다. 그것은 ‘주어진’ 최초의 것에 입각한 극의 기초적인 플랜의 한 부분을 이룬다. 어떤 사람은 타인을 잘 이해하고 어떤 사람은 잘 이해하지 못하므로, 하나의 관계는 다른 관계와 마찬가지로 지속적으로 절대적인 것이다. 컨피던트(confidante, 비밀을 의논할 수 있는 친구)가 계속적으로 그 효용성을 지니고 있다는 것은 인간 사이의 절대적인 이해가 아직까지는 의심된 적이 없다는 사실을 상징적으로 보여주고 있다. 컨피던트는 근대 드라마에서는 거의 제거되었다. 남아 있는 경우에도 그것은 분열적인 것을 보이기 위한 기술적인 장치로 기능한다. 명백한 어떤 것을 양식화시킬 수 있는 것으로 작용하는 단순한 기술적인 기능을 넘어서서 그것이 하나의 상징으로 기능할 수 있다는 그러한 보편적인 생각은 이제 삶과 무관하게 된 것이다. 컨피던트가 기대고 있는 이러한 감정은 이해의 가능성이라는 절대성에 불과한 것이다.

만약 이러한 관계들의 가장 복잡한 부분을 고려한다면, 햄릿에 대한 호라쇼오의 기능은 그들 양자 사이에 어떠한 부조화도 존재하지 않음을 확신시켜줄 따름이다. 햄릿의 모든 행위와 모티브는 호라쇼오에 의해서 정당하게 평가된다. 한 개인이 타인에게 말하는 것은 그들이 스스로에게 말하는 것과 똑 같이 이해되고 느껴진다. 햄릿은 홀로 존재하지 않는 것이다. 햄릿은 즉

을 때에도, 자신의 영혼이 왜곡되지 않은 상태로 타인에게 순수하게 반영될 것이라는 확고한 믿음을 가지고 죽는다. 그러나 새로운 드라마에는 이러한 컨피던트가 존재하지 않는다. 이는 개인이 타인을 이해할 수 있다는 믿음이 인생에서 사라졌다는 하나의 징조이다. 발자크는 이렇게 말한 적이 있다. “나는 여기에서 파우스트의 전존재 *Alleinsein* 혹은 타소 Tasso의 그것을 언급하지 않겠다. 또한 Grillparzer의 카이저 루돌프 Kaiser Rudolf나 Hebbel의 헤로데스 Herodes를 언급하지도 않겠다. 친구를 이해한다는 것은 더이상 성립될 수 없는 일이기 때문이다. 차라리 나는 새로운 드라마에 등장하는 최초의 위대한 우정인 카를로스 Carlos와 포사 Posa, 그리고 칸다올레스와 기게스, 그레거스 웨일과 에크달, 보르크만의 폴달 등의 우정에 대해서 직접적인 관심을 두겠다.”

이에 상응하여 새로운 요소가 대화에 도입되었다. 다시 말해 새로운 양식상의 문제가 대화에 직면하게 된 것이다. 말해진 것은 표현되지 않은 것보다 주변적인 것이 되었다. 대화의 리듬은 침묵, 혹은 휴지에 의한 효과, 템포의 변화, 비유적인 말투의 증가에 반비례하여 점차 부수적인 것으로 간주되었다. 대화에 의존하지 않는 내면적이고 배타적으로 진행되는 과정 속에서 회화적, 음악적인 것이 좀더 잘 표현될 수 있었다. 드라마 속의 인물이 외로우면 외로우수록 대화는 그만큼 고립화(파년화), 상징화되고, 형식상에 있어서도 구체적이거나 직접적인 대신 인상주의적인 것이 되었다. 형태상으로 볼 때 모노로그(독백)은 이러한 임무를 감당할 수 없었다. 독백은 어디까지나 상황의 요약을 의미한다. 혹은 적어도 앞으로 무엇이 닥칠 것인가에 대한 코멘트에 해당한다. 독백의 경우 특수한 상황의 고립은 아직 말해져서는 안 되는 것(부끄러움과 같은 아직 감춰져야 할 부분)과 함께 요약되고 표현된다. 그러나 독백은 항상 대화의 시작이나 끝에 위치하기 때문에 독백은 우리가 여기에서 말하고자 하는 것, 정형화를 회피하는 이해의 분위기를 표현할 수는 없다. 새로운 드라마에서의 인간은 그가 어떤 특별한 이유를 드러내야 한다는 점에서 결코 고립될 수는 없으며, 그러나 그는 그가 원하는 것을 강렬하게 자각하고 있기 때문에 그가 할 수 있는 것이 무엇인가를 알게 된다.

우리가 이데올로기임을 느끼지 못하는 이데올로기의 유일한 예는 그것의 영향력이 너무 지배적이어서 어떠한 반대자도 회의도 있을 수 없는 경우이다. 이러한 종류의 이데올로기만이 관념적이고 지적인 것을 벗어나 감성으로 완벽하게 전환될 수 있다. 이처럼 거의 감성으로 전환된 이데올로기에는

가치판단의 문제가 거의 개입되어 있지 않은 것처럼 간주되기에 이른다(예를 들어 셰익스피어의 극에서 가끔 발견되는 ‘복수’라는 중세적 이데올로기 혹은 스페인 드라마에 드러나는 기사의 ‘명예’ 등) 인간의 행위동기를 유발하는 이러한 이데올로기가 상대화되기 전에는 인간은 옳은 존재, 아니면 그릇된 존재라는 이분법 속에 놓일 뿐이다. 만약 그가 옳은 존재라면, 그는 그의 적대자에게서 어떠한 상대적인 정의를 인식할 수 없을 것이며, 모든 것은 그것이 그릇된 존재라는 선함에 의해 정당화될 수 없는 것이다. 만약 악마적인 감정으로 인해 예전에는 확고부동하게 제약적이었던 규범을 벗어난다면, 동기화라는 힘의 본질은 타인의 심적 상태 특히 적대자의 심적상태에 대한 동정을 막기에는 충분하다. 개인들간의 투쟁이 최종적으로 의미하는 것은 그러하기 때문에 적대자는 죽은 자일 뿐이다. 그 투쟁은 비합리적인 것이기 때문이다.

새로운 삶에는 신화학 mythology의 방법이 결핍되어 있다. 이는 비극을 주제화하기 위한 소재가 삶 자체와 ‘인위적으로’ 분리되어 있음을 말하는 것이다. 신화학의 미학적 의미에서 보자면, 이것은 이중적이다. 첫째 신화는 인간의 생생한 감정을 삶의 가장 의미심장한 부분과 관련지워, 구체적인 우화를 통해 구체적인 상징의 형태로 드러낸다. 물론 이러한 우화들은 보편적인 감각을 대체하고 이를 구체화할만큼 엄격한 것은 아니다. 그러나 이러한 우화에 있어서는 감춰진 부분이 항상 새로 첨가된 부분보다 비중이 있는 법이다. 구체적인 우화를 통해 사건을 감각 가능하게 표현한다는 것은 사건을 자의적으로 평가하는 방식보다는 값진 것이다. 둘째 보다 중요한 것은, 이렇게 표현된 비극적 상황이 공중 public으로 부터 자연스럽게도 지속적인 거리를 유지하게 된다는 점이다—이 지속적인 거리라는 용어를 사용할 수 있는 까닭은 사건이 늘 시간이라는 거대한 어둠 속에 던져져 있기 때문이다. 또한 자연적인 거리라는 용어의 사용은, 주제와 내용 그리고 형식까지도, 그들 자신의 삶이 참여하고 있는 어떤 것, 선조들로부터 면면히 내려와서 그것이 없다면 삶 자체가 상상될 수조차도 없는 어떤 것으로, 공중의 마음 속에 심어지기 때문이다. 신화로 만들어질 수 있는 것은 원래 시적인 것이다. 모든 시 작품이 항상 역설적인 방식을 통해 드러나듯, 신화는 삶과 거리를 두고 있으면서도 한편으로는 삶과 가까운 것이다. 신화는 의식적인 양식화 stylization를 거치지 않고서도 실제적인 면과 비실제적인 면, 진부한 면과 의미심장한 면, 자발적인 면과 상징적인 면, 경배의 면과 단순한 비애의 면을 공유하고

있다. 반면 과거를 신화로 대치시키려는 과정(예를 들어 셰익스피어가 장미 전쟁을 대하는 태도)을 보면, 우연적인 것 혹은 자발적인 것 그리고 개인의 의지에서 유래하거나 개인의 취향에 따른 성취에서 유래하는 모든 것은, 그것이 가진 ‘재미’로 인해 사소한 그 무엇을 제공할 수 있다 하더라도, 시의 주제에서 벗어나 있다.

부르주아의 드라마는 본질적으로 문제적이다. 이는 부르주아 드라마의 이론이나 구체적인 작품들, 그리고 여기에 나타나는 수많은 배경적 형식적 기호들에 의해 입증된다. 부르주아 드라마에 보편적으로 나타나는 양식적인 문제를 차지하더라도, 이 드라마는 부르주아의 인물들 사이에서 작용하는 부르주아 자신의 운명을 주제로 다루는 순간 문제적으로 되는 것이다. 그럼에도 부르주아 드라마의 제재는 사소하다. 왜냐하면 이것은 우리와 너무 가깝기 때문이다. 살아있는 인간의 자연스러운 파토스는 非극적이며 이러한 파토스의 미묘한 가치는 드라마화할 때 소멸되고 만다. 우화도 의도적으로 고안된 것이기 때문에, 더이상 우화의 오랜 전통에 입각해서 자연스럽고도 시적인 것을 담을 수 없다. 그 결과 가장 최근의 드라마는 과거의 어느 한 시기 혹은 무한한 과거의 것을 다룬 경우에도 역사적(사실적)이다. 과거의 관점에서 본다면, 이러한 역사성은 새로운 의미를 획득하게 된다. 이제 역사는 신화의 대체물을 의미한다. 역사는 인위적인 거리를 창조하며 사소한 일을 제거하고, 새로운 파토스를 주입한다. 그러나 역사에 있어서 과거로 회귀함으로써 얻어지는 거리는 신화에 비해 자각적인 것이며, 이러한 이유에서 관념적이기 보다는 사실 자체에 호소하게 되고 경험적인 자료에 집착하게 된다. 역사에 대한 거리두기의 본질은 그것이 과거에 일어난 일을 현재에 일어난 일로 대체시킨다는 데에 있다. 그러나 항상 하나의 사건은 다른 사건의 뒤를 잇는 것이며, 어떠한 상징이 리얼리티를 대체하는 것은 아니다(나는 여기에서 사소한 ‘역사적 진실 historical truth’을 관련시키지 않았다. 예컨대 현대의 공상 드라마는 사실적인 것에 가깝다. 그것은 셰익스피어의 역사극 보다 오히려 사실에 얽매어 있다).

비극 자체가 문제적인 것으로 되었다. 어떤 인간과 그의 운명이 비극적인가를 판별할 수 있는 어떤 절대적이고, 무엇보다 관심있는, 외적인, 쉽게 판별할 수 있는 기준은 존재하지 않는다. 비극적인 것은 엄격하게 관점의 문제가 되었다. 표현의 제시능력 여하에 의해서만이 비극의 성립 여부가 좌우되는 것이며, 표현의 영혼의 강렬함만이 비극에 파토스를 제공할 수 있는 것이

다. 새로운 드라마 속에 나타나는 영웅주의가 점차 양식화되고 수사적으로 되는 까닭은 바로 여기에 있다. 비극이 되기 위해서라면 영웅의 영웅주의는 의도적으로 견지되어야만 하는 것이다. 비극의 수사학은 비극적 양상을 띠기를 거부하는 실제의 삶과 그에 상응하는 사건의 반대편에서, 비극적 거리를 유지하면서 비극적 체험을 보여주는데 도움을 준다. 또 한편 이것은 파토스의 확고한 힘을 드라마 속의 운명으로 보여줄 기회를 제공한다. 만약 이러한 비극의 수사학이 없다면 비극을 객관적으로 현저하게 보여줄 방도는 없는 것이다. 영웅을 비극 속에 연루시키는 것, 즉 영웅에게 있어서 본질적인 것은 의식적인 영웅주의의 플랜 위에서 공공연하게 양식화하는 일이다. 그것이 비극으로 고양되려고 할 때에는 언제나 극적으로 인물을 묘사하는 일은 세련화되고 굳어져서 그것과 삶 사이에 거리가 생기게 된다. 그러나 삶의 순수한 비극적 정점을 열망하면 열망할수록, 혹은 획득하려고 하면 할수록, 그것은 편협하고 냉엄한 권위에 사로잡히게 된다. 그 권위가 삶의 풍부함과 미묘함을 더욱더 배제하게 됨은 물론이다.

그러나 양식화라는 것이 단순히 추상적이고 의도적인 영웅주의의 파토스는 아니다. 양식화는 단일한 특질의 양식화일 뿐이다. 이 양식화는 삶에서 발견되는 정도를 넘어서 어느 정도 과장된 것이어서, 모든 인간과 그의 운명을 지배하는 것을 보일 뿐이다. 삶의 언어에 근접하려면 병리학 pathology이 필요할 것이다. 그러나 이러한 극단주의가 의미하는 것은 무엇인가. 이것이 병의 일종이 아니라면, 인간의 전 생애를 지배할 정도로 병리학이 증시되게 된 이유는 무엇인가.

병리학은 일종의 기술적인 필요이며 이것은 우리가 지금까지 조감해왔던 것과 관련된다. 실러조차도 그가 괴테의 이피게니에 Iphigenie에 대해 언급할 때 ‘전반적으로 볼 때 오레스테스는 가장 자의식적인 사람이었다. 분노의 신이 없었다면 그는 오레스테스가 될 수 없었을 것이다. 그러나 그가 처하게 된 환경의 원인을 그는 볼 수 없었으면서도 자신의 정신을 유지하고 있었기 때문에, 그가 마침내 처하게 된 환경은 그에게 있어서는 매우 길고 구제될 수 없는 고통이 되었다’라고 간파한 것처럼.

신화학이 존재하지 않을 때—이것은 어쩌서 이 경우가 다른 경우에 비해 보다 현저한 것인가를 잘 설명해 주는데—모든 사물을 규정하는 토대는 성격 character이다. 그러나 동기화 motivation가 전적으로 성격에 토대를 두고 있을 때, 이러한 운명의 내향적인 근원은 병리학의 근원과 관계없이 성격을 끌

고 다닌다. 에스킬루스의 오레스테스는 괴테의 오레스테스와 다르다. 운명이 라고 여겨진 것이 현대 작가에게 있어서는 성격이 되는 것이다. 우리가 헤라클레스 Heracles, 아작스 Ajax, 리어 Lear, 오펠리어 Ophelia 등 고대 시인들이 창조한 인물 속에서 병리학적인 측면을 발견한다면, 그러한 인물의 운명이 그러한 것이라고 생각하게 된다. 그러나 그의 운명은 그 자신의 존재적 성격에서 기인한 것이 아니다. 페드라의 경우처럼 병리학적인 상황에서 비극이 구축되어 있는 경우에도 그것은 전적으로 그와 관련없는 것에서 유래한 것이다. 신이 영향을 미친 것이다. 아마 이것은 기술적인 문제로 보일 것이다. 오레스테스가 분노의 신에 의해 혹은 자신의 열정적인 상상력에 의해 이끌리고 있다는 지적은 중요하지 않은 것처럼 보일 것이다. 그러나 사실 신에 의해 부여된 것, 무로부터 유래하는 것을 우리는 보편적인 것, 즉 운명으로 이해하게 된다. 같은 방식으로 어떤 특수한 조건과의 비교를 거치지 않고 그것은 운명이다라고 말하는 경우가 생길 수도 있다. 그러나 모든 것이 내적인 사건과 관련되어 성격으로부터 유래하는 경우에는, 그것이 보여지고 들릴 수 있는 성격의 것이라도 그것의 강렬함이 병적인 것으로 비춰지게 된다. 병리학에서는 非극적인 인간을 극적으로 만들 수 있는 가능성이 늘 깔려 있다. 어느 경우에도 행위와 극적 조건을 상징화하고 그것이 일상생활 너머에 존재하는 것으로 만드는 행위의 집중, 감각의 강렬함이란 가능하지 않다. 케르 Kerr는 이렇게 말한다. ‘병적인 경우 인간은 자연주의의 허용된 시학을 발견한다. 그 형상은 무한하게 다차원적이며 그림에도 리얼리티로 규정될 수 있다.’ 그러므로 우리는 오늘날 삶의 내용과 형식이 극적 형식으로 표현되기 위해서 병리학이 회피되어야 할 것인가를 질문해야 한다. 병리학은 순수한 드라마의 본질을 파괴하는 경향이 있다. 왜냐하면 그것은 보편성을 향한 인과관계를 이완시키고, 병리학적인 미묘함과 불가사의함의 미로 속에서 헤매게 되기 때문이다. 그러나 이것 외에 드라마를 향해 열려 있는 다른 가능성을 우리는 볼 수 있겠는가?

우리가 살펴본 대로 이것은 순수하게 예술적이고 기술적인 문제에 걸쳐 있는 문제이다. 이러한 기술적인 문제를 해결하는 것은 삶 자체의 문제이기도 하다. 삶의 생생한 중심 vital center of life을 탐구해야 하는 것이다. 고대 인물과 그들의 드라마에 있어서는 이러한 문제가 제기되지 않았다. 그들의 생생한 중심은 그들의 출발점이었으며, 모든 사물은 이것을 중심으로 뻗었다. 그러나 근대에 있어서 삶의 생생한 중심은 시인 자신에 의해 고안된

것이였다. 천재의 직관이나 심오한 사상과 같은 영감이나 비전을 제외하고는 아무 것도 저절로 발견될 수 없었기 때문이였다. 발견된 경우에도 그것은 특수한 것, 따라서 매우 우연적인 통찰에 의존하는 개인의 편견에 지나지 않는 것이였다.

드라마의 소재가 윤리 체계의 상호관련으로 구성되며, 이러한 상호관계를 통해 표출된 극적 구조가 미의 자율적 형식이 된다는 것은 역설의 수수께끼이다. 다른 관점에서 본다면, 여기에 관련된 것은 힘의 균형이며, 미적인 상호관계이다. 이러한 균형은 윤리학의 매개를 통해서만이 얻어질 수 있다. 좀 더 단순하게 말해 비극이 윤리적 측면에서 문제적이지 아닌 한, 구조의 순수한 미학은 자연스럽게 기능한다. 어떤 주어진 발단으로부터는 어떤 주어진 결말만 가능할 뿐이다. 윤리적인 구조는 시인과 공중 어느 편에게나 잘 알려진 기본전제인 것이다. 그러나 윤리학이 더 이상 선형적이기를 그칠 때 드라마 속에서 직조된 윤리학은(이제 그것은 미학이라고 부를 수 있는데) 새로 창출되어야 한다. 반면 예술적인 구성의 초석으로서의 윤리학은 반드시 동기화의 생생한 중심 vital center of motivation으로 옮겨가야 한다. 이러한 방식으로 미학과 윤리학의 위대하고 자율적인 종합은 비극적 체험 속에서 문제로 부각되기 시작하는 것이다.