

청년 그람시의 연극 비평

신 혜 경

(서울대학교 미학과)

1. 들어가는 말

모든 새로운 문화의 건설에는 항상 상호 밀접하게 관련된 두개의 핵심적 계기, 즉 파괴와 창조라는 측면이 포함된다. 혁명의 지도자들이 직면했던 가장 어려운 문제 중의 하나는 새로운 사회 창조를 방해하는, 낡은 사회로부터 전승된 태도와 신념, 그리고 관습들을 어떻게 변혁하는가 하는 것이었다. 일반적으로 그들이 공유했던 생각은 문화적 변혁 없이는 어떠한 사회적 정치적 혁명도 살아남을 수도, 완수될 수도 없다고 하는 믿음이었다. 그럼에도 치욕적인 현실의 변혁을 꿈꾸었던 많은 혁명 운동가들이 당면한 정치운동의 도상에서 이러한 문화의 문제에 직접적인 관심과 실천을 보였던 경우는 흔하지 않았다. 그러기에 누구보다도 강렬한 혁명가의 삶을 살아냈던 안토니오 그람시(A. Gramsci)의 문화에 대한 관

주제어: 그람시, 연극 비평, 진정성, 피란델로, 데 상티스, 언어가 아니라 사태
Gramsci, theater criticism, sincerity, Pirandello, De Sanctis, the things and not the words

심은 우리의 눈길을 끌기에 충분한 것 같다. 그람시는 실천철학의 최근의 발전단계는 헤게모니의 계기를 주장하는 것과 “경제적-정치적 전선을 필연적으로 강조하는 것처럼 문화적 사실과 문화 활동, 문화 전선의 가치를 강조하는 것으로 이뤄진다”¹⁾고 역설한 바 있다. 본격적인 직업 혁명가의 길에 들어서서 저널리스트로 활동하던 청년 시절부터 그람시는 프롤레타리아가 스스로를 정치적 경제적으로 조직하는 문제와 더불어 문화적으로 조직하는 문제에 대해 고민해야 한다고 주장한다. 모든 혁명은 사회비판, 즉 문화적 침투와 확산이라는 격렬한 작업이 선행되어야 하기 때문이다.

연극에 대한 그람시의 관심도 이러한 맥락에서 파악될 수 있다. 실제로 그는 1916년부터(피란델로의 『작가를 찾는 6인의 등장인물』이 나오기 1년 전인) 1920년까지 『전진』(*Avanti*)의 연극 평론가로서 활동하였다.²⁾ 그람시의 연극 논평들은 그와 동시대를 살았던 다른 맑스주의자들이 실제의 예술 문화에 대해서는 다소 소원했던 것과는 상당히 다른 면모를 보여주는 것이다. 물론 청년시절의 연극 논평들은 개별 공연에 대한 저널리스트틱한 리뷰라는 특성을 지님에도 불구하고, 이후의 『옥중수고』 시기와는 또 다른 청년시절 그람시가 가졌던 미학적 관점을 여실히 보여주고 있다.³⁾ 다시 말해 『전진』의 글들은 비록 단편적이고 시의적인 기고

1) A. Gramsci, *Quaderini del Carcere*, Vol.2, Q10 §7, a cura di V. Gerratana, Giulio Einaudi, 1977, p. 1224. [이하 QC로 표기. 이 책은 Bochmann과 Haug, 그리고 Jehle의 주도하에 독일어로 번역되었는데, 이 글은 번역본을 참조하되 원본의 페이지로 인용을 표시했다.]

2) 이 기고문들은 A. Gramsci, *Letteratura e Vita Nazionale*, Giulio Einaudi Editore, 1954 [이하 LVN으로 표기]에 포함되어 있으며, 이 중 일부가 D. Fogacs & G. Nowell-Smith(eds.), *Antonio Gramsci: Selections from Cultural Writing*, Harvard University Press, 1985 [이하 SCW로 표기]에 번역되어 있는데, 이 글은 번역본을 참조하되 원본의 페이지로 인용을 표시했다.

3) 청년 그람시의 문화 개념에 대해서는 즐고, 「그람시의 『옥중수고』에 나타난 대중의 문화정치적 함의에 대한 연구」, 서울대학교 미학과 박사학위논문, 2004, 4-2절을

(寄稿)라는 한계를 벗어날 수 없지만, 그럼에도 그 속에서 연극을 이해하고 평가하는 청년 그람시의 기본적인 관점이 드러나 있다. 그럼에도 국내에서는 아직 이에 대한 논문이 단 한 편도 나오지 않았으며, 국외의 논문도 대체로 그의 논의를 소개하는 데 멈추고 있을 뿐 그 저변에 깔린 미학적 관점을 찾아내는데 집중하지는 않았다.⁴⁾ 그러한 시도를 하는 논의조차 일반적으로 청년 그람시의 미학적 관점을 크로체의 영향 하에 있는 것으로 해석하여, 그의 유물론적인 정치적 입장과 모순되는 것으로 평가하기도 하였다. 이런 맥락에서 이 글은 『전진』의 연극 논평을 토대로 하여, 청년 그람시의 연극 비평에 나타난 근본적인 구상과 기본적인 미학적 개념을 추출해보도록 하겠다. 물론 연극에 대한 그람시의 논의를 전체적으로 조망하기 위해서는 이후 『옥중수고』의 산발적인 언급들도 함께 고려되어야 할 것이다. 하지만 『옥중수고』의 글들은 그의 전반적 문제의식의 변화와 관련되는, 연극에 대한 또 다른 관점과 논의를 담는다고 판단되기 때문에, 이 논문에서는 청년기 그람시의 연극 논평에 국한시켜 논의를 집중시키고자 한다.

2. 연극의 위기와 연극산업에 대한 비판

일찍이 그람시는 1916년 8월 『전진』의 “연극과 영화”⁵⁾라는 글에서 연극의 위기에 대한 세간의 인식을 생생하게 묘사한다.

참조하라. 이 글은 『옥중수고』를 중심으로 그람시의 문화개념과 대중문화에 대한 논의를 다루고 있으나, 연극에 대한 논의는 전혀 포함되지 못했다.

4) 청년기 그람시의 연극 논평에 대한 논의를 포함하는 연구로는 G. D. Bonino, *Gramsci e il Teatro*, Torino: Giulio Einaudi, 1972, R. S. Dombroski, “On Gramsci’s Theater Criticism”, *Boundary 2*, Vol. 14, No. 3, 1986, P. Cherchi, “A Gramsci interprete di Pirandello”, *Italica*, Vol. 45, No. 2, 1968 등이 있다.

5) A. Gramsci, “Teatro e cinematograto”, *LVN*, pp. 248-250.

영화가 연극을 죽이고 있다고들 한다. 대중들이 연극을 버리고 영화관으로 모여들었기 때문에 토리노에서 연극 흥행은 여름철 내내 문을 닫고 있었다고들 한다. 토리노에서는 새로운 영화산업이 일어나서 인기를 얻어왔으며, 토리노에서는 유럽에는 많지 않은 화려한 영화관이 개장되어, 그러한 시설은 모두 향시 북적대고 있다(LVIN, 248).

그람시는 관객의 취향이 타락해서 나쁜 시기가 극장에 닥쳐왔다는 일 반적인 진단이 일견 진실인 것처럼 보일 수 있을지 모른다고 한다. 그러나 그는 이러한 불만이 ‘타락한 유티주의’와 그릇된 개념에 근거한 것이라고 비판한다. 그에 따르면, 영화가 성공하여 이전의 연극 관객들을 흡수한 원인은 순전히 경제적인 것이다. 영화는 통속 연극과 유사한 감각들을 제공하지만, 더 좋은 조건 하에서 “사이비 지성주의의 안무적인 장치들 없이”, 별로 전달하는 것이 없으면서도 너무 많은 것을 약속하지 않은 채로 그렇게 한다.

그람시는 연극 위기의 원인을 서로 밀접히 연관된 두 측면, 즉 연극 내적인 측면과 외적인 측면에서 각각 설명하고 있다. 연극 내적인 측면으로는 우선 연극예술 자체의 미적인 타락이 지적된다. 통상적으로 상연되는 작품들은 외적인 사실들을 엮어낸 것에 불과하며 어떠한 인간적 내용도 결여하고 있다. “심리적인 비진정성(*insincerità*), 즉 호흡 곤란을 자아내는 예술적 표현”⁶⁾은 연극을 판토마임 수준으로 되돌려 버렸다. 그 유일한 목표는 모든 이의 습관적 삶과 단지 외적으로만 다른 삶의 환영을 창조하는 것이며, 예술적 상상적 호기심이 아니라 시각적 호기심, 즉 눈요기 거리에 불과한 “우편엽서의 주제들”을 추구하는 것이 중요해져

6) 위의 글, p. 249. 여기서 등장하는 진정성이라는 개념은 청년 그람시의 연극 미학의 핵심개념으로, 이는 4절에서 다시 설명하게 될 것이다. 이 말은 영어로는 sincerity로 번역되며, 『옥중수고』 독일어 번역본에서는 *Aufrichtigkeit*로 옮겨졌다(A. Gramsci, *Gefängnis Hefte* 7, S. 1683-1684, Hg. von K. Bochmann, W. F. Haug und P. Jehle, Argument Verlag, 1996. 이하 GH로 표기).

버렸다.)⁷⁾ 바로 이런 점에서 영화는 연극무대보다 더 우월하다. 영화는 이러한 기능을 보다 쉽고 싼 값으로 충족시킬 수 있기 때문에, 훨씬 더 성공적으로 연극을 대체할 수 있다. 바로 이것이 앞서 그람시가 영화의 성공을 순전히 경제적인 이유라고 주장한 연유이다. 물론 그람시는 다수의 대중이 순수한 시각적 기분전환을 즐길 필요가 있다는 사실에 대해서는 의심하지 않는다. 문제는 연극이 산업이 됨으로써 오로지 이러한 욕구만을 충족시키려 한다는 데에 있으며, 그럼으로써 단순히 비즈니스, 그것도 싸구려 낭마를 취급하는 상점이 되어버렸다는 데 있다. “연극이 영원한 보편적 가치를 지니는 작품을 상연한다는 것은 단지 우연”⁸⁾이 되어버린 것이다.

그람시는 이러한 연극의 위기를 무엇보다도 연극 외적인 측면, 즉 자본주의적인 연극산업의 문제에서 찾는다. 연극은 사람들의 실천적 조직과 장사의 도구로서 자본주의라는 격동의 소용돌이에서 빠져나오지 못했다고 그는 단언한다. 당시 본격적인 체제를 갖추고 있었던 연극적 컨소시움에 대해서는 “이윤의 원천이 되지 않는 모든 것에 대해서 눈 감고 귀를 닫으며 무감각한 사람의 정신”⁹⁾이라고 꼬집는다. 오늘날의 상황을 그대로 예언이라도 하듯이, “언젠가 땅콩과 음료의 판매에 극장을 이용하는 것이 보다 편리해진다면 연극산업은 ‘연극’이라는 수식어를 회사의 명칭에 유지하면서 땅콩과 음료의 판매처가 되는 것을 주저하지 않을 것”이라고 그는 강변한다. 당시 이탈리아에서는 연극에서도 본격적인 자본주의적 상업화와 독점이 거세게 밀어닥치고 있었고 이는 연극무대뿐만 아니라 연극과 관련된 사회조직과 시스템 전반을 변화시키고 있었다.

취미의 타락, 관습들의 쇠퇴와 예술적 해체에 관한 말들이 슬렁인다.

7) 위의 글, p. 248.

8) 위의 글.

9) A. Gramsci, “L’industria teatrale”, *LJ/N*, p. 288.

눈에 띄는 이러한 현상의 기원은 이제 *트러스트*에 속한 기업가로 전화한 연극의 *극단주*(*impresario*), 이제 중간상인으로 전화한 *배우-매니저* (*capocomico*),¹⁰⁾ 그리고 (임금의 노예가 된) *배우* 사이의 변화하는 경제적 관계 속에서만 유일하게 찾아질 수 있다[강조는 필자](*LIVN*, 365).

특히 그람시는 1907년 Politeama Chiarella 극장을 인수한 키아렐라 형제가 급속하게 토리노의 인근 극장들을 잠식해감에 따라, 그들에 의해 운영되는 극장의 공연들이 그 예술적 천재성을 잃고 저속한 오락의 요구에 봉사하게 되는 과정을 생생하게 분석한다.

연극은 커다란 사회적 중요성을 지닌다. 우리는 산업주의자들의 수작으로 위협에 처한 타락에 대해 걱정하며, 가능한 한 이에 대항하고 싶다. 극장에 가고 싶어 하는 거대한 대중이 있다. 산업은 정신의 긍정적인 욕구를 재현하는 볼거리보다 저급하고 천박한 구경거리를 선호하는 습관이 들도록 그들을 천천히 길들이고 있다(*LIVN*, 292).

다시 말해 경쟁을 제한하고 연극 생산의 조직을 통제하는 트러스트에 의한 연극 산업의 독점은 관객의 지속한 취미에 영합하여 천박한 볼거리

10) Capocomico는 이탈리아에서 예술감독이자 사업경영자라는 두 가지 임무를 맡았던 극단의 최고배우를 의미하는 말이다. capo란 ‘우두머리, 지도자’를 의미하는 접두사이고 comico는 ‘희극배우나 작가’를 뜻하는 이탈리아어로, 영어로는 보통 actor-manager로 번역된다. 코메디아 델라르테 전통으로부터 이어지는 이탈리아 연극의 특성, 즉 완성된 극본 없이 즉흥적으로 연기하는 배우가 중심이었다는 것과 전형적인 유랑극단이었다는 사실은 카포코미코의 역할을 중요하게 만들었다. 그런 점에서 이탈리아 현대연극은 1947년 5월 14일 밀라노 최초의 상설극장 Piccolo Teatro의 설립과 더불어 시작되었다고 해도 과언이 아니며, 또한 이는 연극에서 연출가의 위상을 새롭게 부각시키는 계기가 되었다. 이러한 연극의 변혁을 주장한 대표적인 인물이 실비오 다미코(Silvio D'Amico)였으며, 이 당시 논쟁의 중심은 유랑극장과 상설극장, 배우의 역할과 연출가의 능력, 국가의 개입에 관한 문제들을 둘러싼 것이었다(J. Farrell, “Actors, authors and directors”, J. Farrell & P. Pupa(eds.), *A History of Italian Theatre*, Cambridge University Press, 2006, p. 273).

만을 양산하고 그것에 길들여지게 함으로써 연극을 미적으로 타락시킨다는 것이다.¹¹⁾

독점이 성공한다. 대도시 극장들은 비록 저급한 부류의 상연에 사용된다 할지라도, 돈벌이가 되는 것으로 남아있다. 왜냐하면 50만 대중들 중에는 자주 그러한 것을 보러 가는 일정 수의 사람들이 존재하기 때문이다. 버라이어티 쇼의 예술가들은 점점 작은 봉급을 받지만, 자본은 비대하게 성장한다. [...] 연극산업은 경쟁의 불가능성 때문에, 미적인 수준이 저하되고 있기 때문에, 항상 동일하게 변창한다(LVN, 289).

그 결과 “아무도 자코니(Ermete Zacconi)¹²⁾나 그라마티카(Emma Gramatica)¹³⁾의 예술적 공연을 그리워하지 않는 반면 이제 사람들은 페트롤리니(Petrolini)¹⁴⁾나 쿠티카(Cuttica)를 보기 위해 몰려든다.”¹⁵⁾고 그람시는 개

11) 이러한 그람시의 주장은 Giovanni Chiarella의 반박 서한과 이에 대한 그람시의 재반론을 포함한 가열된 논쟁을 낳았다. 그람시는 구체적인 논거를 들어 조목조목 반박하는데, 키아렐라 회사의 극단적인 독점은 버라이어티 쇼의 매니아들을 더 고급한 쇼로 이끄는 대신에 “일반적 취미 수준의 저하”에 기여한다는 것이다. 실제로 1917년 4월에서 6월까지 정규 시즌 동안 키아렐라 극장들은 단지 Sichel 극단만을 허용했는데, 이는 버라이어티 쇼와 동일한 수준에 있다는 것이다.

12) Ermete Zacconi(1857-1948)는 청년시절에는 Verismo 계열의 배우로 인식되었으나, 1894년 자신의 극단을 설립하고 <유령>의 Oswald역을 최초로 연기하면서 Ibsen의 작품을 소개하는 데 한 몫 했다. Tolstoy, Hauptmann, Strindberg, Shakespeare 등의 극에서 뛰어난 연기를 선보였다(Oxford Companion to the Theatre: Ermete Zacconi, <http://www.answers.com/topic/ermete-zacconi> 참조).

13) Emma Gramatica(1874-1965)는 그람시가 연극평론가로 활동했던 시절에는 연극 무대에서 활약했지만, 1916년 프로덕션 회사를 차리고 이후에는 영화배우로 전향했다. 그람시는 자신의 연극 평론에서 그라마티카를 여러 차례 언급하는데, 그녀는 “자본주의 시장의 울부짖음과 탐욕스럽게 빼격거림, 바로 그런 와중에도 예술적 표현의 자유의 일부를 위해 노력하는 몇 안 되는 사람 중의 하나”라고 높이 평가한다(A. Gramsci, “Emma Gramatica”, LVN, p. 365).

14) Ettore Petrolini(1886-1936)는 전문적인 연극 훈련을 받지 않았으나 타고난 재능을 지닌 희극 성격배우(macchietista)로, 농담과 조롱을 담은 풍자로 스무 살이 될 무렵

탄한다. 또한 버라이어티 쇼나 보드빌과 같은 잣대에 놓이게 됨으로써 연극배우들의 임금 수준은 더욱 낮아지고, 그리하여 그들은 생계를 유지하기 위해 어쩔 수 없이 영화로 진출하도록 내몰린다. 청년기 그람시의 이러한 비평은 이후 『옥중수고』에서 보이는, 대중문화에 대한 보다 적극적이고 긍정적인 해석과는 다소 거리가 있어 보인다. 즉 이 시기 그람시의 관심은 대중이 버라이어티 쇼,¹⁶⁾ 오페레타,¹⁷⁾ 보드빌 등과 같이 일반적으로 저급하고 통속적이라고 일컬어지는 문화현상에 ‘열광’하는 이유를 분석하는 데 초점을 맞추고 있지는 않다. 그보다는 미적인 평가의 관점에서 당대 연극의 위기를 진단하고 그 원인을 경제적 분석, 즉 자본주의적인 독점의 심화에서 찾으려는 것이다.

그렇다면 이러한 문제에 대한 그람시의 해결책은 무엇인가. 앞서 말했듯이 실상 『전진』에 실린 그의 비평문은 주로 해당 공연에 대한 그때그

에는 이탈리아 전역에서 명성을 얻었다.

15) A. Gramsci, “L’industria teatrale”, *L’VN*, p. 289.

16) ‘버라이어티’(varieta)는 고유한 기본 주제가 결여된 볼거리 쇼로서, 짧은 음악적, 희극적, 극적 작품들이 외설적이고 어지러운 댄스나 능란하고 민첩한 묘기와 번갈아 가며 교차되는 것이다. 대중의 가벼운 유희를 위해, 아리아나 칸쵸네 같은 이탈리아의 보다 전통적인 오락형태가 프랑스 장르와 뒤섞이면서 점차 상업적인 지원을 받게 되는데, 이로부터 버라이어티 쇼가 발전하였다. 이탈리아에서는 1870년대 이래 상업적 연극공간이 확장되면서 버라이어티 쇼의 급속한 성장과 대중적 성공을 이루는데, 이는 많은 비평가들로부터 연극의 위기에 대한 심각한 문제의식을 불러 일으켰다(C. Sorba, “The origins of the entertainment industry: the operetta in late nineteenth-century Italy”, *Journal of Modern Italian Studies*, 2006, pp. 282-302 참조).

17) 이탈리아에서의 최초의 오페레타 공연은 1866년 10월 프랑스 극단 Frères Grégoire가 Parma에 이동식 극장을 세우고 *La belle Hélène*의 축소판을 공연한 것이다. 이렇듯 이탈리아에 상륙한 오페레타의 버전은 처음부터 흡사 장터에서의 쇼나 곡예와 유사하였으며, 서정적인 오페라와는 거리가 먼, 보다 희극적이고 외설적인 요소와 익살적인 성격이 특징적이었다. 소르바는 오페레타의 세 요소를 1) 왈츠, 마주르카, 갤럽(galop)과 같은 무용, 2) 이탈리아의 낭만적 멜로드라마와 프랑스 그랑오페라의 영웅적이고 고상한 요소들을 익살스럽게 변형시킨 패러디, 3) 특히 여성 인물을 유희하는 데서 보이는 방탕함이라고 설명한다(C. Sorba, 위의 글, p. 287).

때의 저널리스트틱한 기사들이기 때문에, 당대의 연극의 위기를 해결하고자 하는 본격적인 이론적 실천적 문제의식으로 집중된 글은 찾기 어렵다. 그럼에도 그의 사상적 궤적을 짐작하게 하는 편린들은 부분적으로 나타난다. 1916년 8월 그람시는 대중이 연극을 버렸다는 것은 진실이 아니라고 단언한다.¹⁸⁾ 이 글에서 그는 걸작이 발굴되거나 그 자신의 특별한 특징을 갖는 전형적인 작품이 상연된다면, 극장이 만원을 이루는 특별한 밤을 맞을 수 있을 것이며, 이러한 예외적인 때가 일상적으로 되어야 한다고 강조한다.¹⁹⁾ 그러나 연극산업의 자본주의적 독점이 보다 확고하게 자리 잡는 1917년 중반에 이르게 되면, 극단 자체 내의 정화 노력과 방향 전환에 기대는 듯한 그람시의 이전 견해는 변화를 겪는다. 그는 이제 이러한 연극의 문제를 해결하기 위해서는 새로운 처방이 요구된다는 점을 시사한다. 그의 말을 빌자면, “또 다른 독재가 독점화된 자본의 독재에 대항하여 세워진다면 나쁜 일이 아닐지도 모른다.”²⁰⁾ 여기서 말하는 또 다른 독재란 바로 국가의 개입을 말한다. 즉 독점의 과잉은 “국가의 권위주의적 방책”을 통해서만 중단될 수 있다는 것이 그의 대답이다. 물론 이렇듯 자본주의적 독점의 진전을 막아서는 또 다른 독재를 가능하게 하는 국가는 그람시에게 있어 프롤레타리아 권력주체의 국가임은 두 말할 나위 없다.

18) A. Gramsci, “Teatro e cinematograto”, *LVN*, p. 249.

19) “연극 기업과 단체들이 계속 지속되기를 원한다면, 방법을 바꾸어야만 한다는 사실을 깨달아야 한다. 대중이 연극을 버렸다는 것은 진실이 아니다; [...]오늘날 예외적으로 제공되는 연극이 그 대신에 상례적인 것으로 되어야 한다. Shakespeare, Goldoni, Beaumarchais는 적절하게 상연되기 위해 적극적인 노력이 필요할지 모르지만, 그것들은 또한 속물적 경쟁을 넘어설 것이다. D’Annunzio, Bernstein, Bataille는 항상 영화에서 더 성공적일 것이다.”(위의 글, pp. 249-250)

20) A. Gramsci, “L’industria teatrale II”, *LVN*, p. 290.

3. 프롤레타리아 주체 형성을 위한 도구로서의 연극

『전진』의 연극 기사들은 청년 그람시의 정치적 관심, 다시 말해 그의 연극 비평 전체를 관통하는 주요한 문제의식으로서 프롤레타리아 혁명 주체의 지적 교육과 정치적 결집이라는 목표에 맞닿아 있다. 앞서 살펴 보았던 비판의 핵심도 당대의 연극이 그 거대한 사회적 중요성을 망각하고 자본주의적 이윤 추구의 수단으로서 한갓된 오락으로 전락하고 말았다는 데서 비롯된다. 따라서 그람시의 일차적 목표는 연극을 통한 대중 의식의 정치적 각성을 옹호하는 것이다. 이러한 그람시의 시각은 그가 부르주아 사회에 대한 공공연한 도전으로 파악했던 입센의 연극을 비평하는 데서도 잘 드러난다. 입센의 <인형의 집>에 대한 논평에서 그는 이 연극이 분명 새로운 것이었으며 마지막 3막에 가서는 관객을 감동시키기 보다는 당혹스럽게 만들었다고 기술한다. 왜 입센의 작품은 이탈리아 대중들을 감동시키지 못하고 그들의 정신과 마음을 사로잡는 데 실패했을까?

그것은 보다 정신적인 인간의 도덕에 대한 우리의 관습의 저항이 일어났을 따름이다. 이탈리아 대중의 삶을 이루는 관습을 뜻하고자 하는 우리의 관습이란 우리의 대소 부르주아의 전통적인 도덕적 습관이자, 대부분 노예성, 환경에의 종속, 감각적인 피부로 쌓인 신경과 근육의 덩어리, 인간 동물의 위선적인 가면으로 이뤄진 것인데, 이것이 다른 관습, 즉 우월하고 보다 정신적이며 덜 동물적인 다른 전통에 저항한 것일 뿐이다(L/N, 279-280).

그람시는 드라마가 진정 의미 없는 말들의 무지개가 아니라면, 도덕적 내용을 지녀야 하며 두 개의 내적 세계, 두 개의 도덕적 삶 사이의 필연적 충돌을 묘사해야 한다고 강조한다. 그럼으로써 그러한 예술형태는 끊임

임없이 고통하고 기빠하고 투쟁하는 인간 개인에 대한 생생한 묘사 속에서 보다 고차적인 인간성에 대한 영혼의 갈망을 드러내고 인간의 도덕적 본성을 개선시킬 수 있다. <인형의 집>이 이탈리아 대중으로부터 외면을 받은 이유는, 아니 정확히 말해 대다수의 부르주아 관객들에게서 공감을 얻지 못한 이유는 그 작품이 그려내고 있는 “다른” 도덕성 때문이다. 즉 여성이란 그저 아기를 양육하고 사랑을 느끼게 하는 존재에 불과한 것이 아니라 자신의 의식과 내적 욕구, 그리고 또한 전적으로 독립적인 존재로서의 위엄을 지닌다는 사실, 바로 이러한 도덕에 동의할 수 있는 자들만이 이 작품에서 감동을 받을 수 있다. 그에 반해 부르주아의 관습은 이러한 종류의 세계를 이해할 수 없는바, 그들의 관습이 허용하는 여성 해방의 유일한 기준은 “매춘부가 되는 여성의 해방”²¹⁾일 따름이기 때문이다. 다시 말해 자본주의 사회에서 여성에게 허락된 자유는 깊은 도덕적 삶이나 정신적 욕구가 결여된, 남성들에게 ‘교태를 부릴 수 있는 자유’에 불과하다. 또한 여성에게 항시 요구되는 “자비로운 희생”이라는 위선은 이러한 행위기준의 내적 열등함을 나타내는 또 다른 모습에 다를 아니다. 심지어 그는 위선적인 부르주아적 사회도덕과 관습에 순종하는 부르주아 여성들을 “잠재적인 매춘부”라고 칭한다. 따라서,

잠재적인 매춘부는 노라의 드라마를 이해할 수 없다. 프롤레타리아 여성, 즉 일하는 여성. 새로운 인간성의 조각과 성적 쾌락의 관능적 전율 이상인 어떤 것을 생산하는 자들은 그것을 이해할 수 있다. 왜냐하면 그들은 매일 그것을 살아내기 때문이다(LVN, 280).

배불리 먹고 잠자리에 들기까지 ‘죽여야’ 할 시간이 3시간이나 되는 부르주아 관객에게 연극이란 “소화제와 최음제 사이의 어떤 것”²²⁾으로

21) A. Gramsci, “La morale e il costume(<Casa di bambola> de Ibsen al Carignano)”, LVN, p. 280.

머무르기에 그들은 연극작품을 감상하는 데 가장 적합한 존재일 수 없다고 그람시는 단언한다. “드라마의 천재” 입센은 “사교적인 살롱들과 그것이 악화되어 확장된 곳인 극장에서는 성공을 얻지 못했다.”²³⁾ 안드레 예프(L. Andreyev)의 <안피사>가 관객들로부터 적지 않은 야유를 불러 일으켰던 것도 실은 입센의 <인형의 집>과 정확히 같은 이유 때문이다.²⁴⁾ 저녁식사의 ‘소화제’를 원하는 부르주아에게 그 작품은 그들의 복부를 한 방 가격하는 것처럼 여겨졌기 때문이다. 역시나 이 연극 또한 최고의 관객, “더욱 직접적으로 진솔하고 비극의 격렬한 고뇌를 향유하고 견디는 데 더 가까운”²⁵⁾ 프롤레타리아 관객을 만나게 되었을 때, 진정 제대로 된 이해와 평가를 받을 수 있다는 것이다.

4. 청년 그람시 연극비평의 미학적 개념

사실상 그람시의 연극 비평은 미적인 것과 정치적인 것의 불가분한 연관을 드러내 보이려는 문제의식으로 가득 차 있다.²⁶⁾ 그람시의 연극

22) A. Gramsci, “<Anfissa> di Andreieff al Carignano”, *LIVN*, p. 384.

23) A. Gramsci, “<Non amarmi così!> di Fraccaroli al Carignano”, *LIVN*, p. 285.

24) 이후 『옥중수고』에서 그람시는 <인형의 집>을 이른바 “이념극”(teatro d'idee)이라고 하면서, “진보적인” 카타르시스를 보여주는 드라마적인 해결을 통해 관습에 결부된 열정들을 재현한다”고 적고 있다. 그람시는 이러한 열정과 드라마는 재현되는 것이지 논문이나 선전담론처럼 전개되어서는 안 된다고 강조한다(*LIVN*, pp. 112-113).

25) 위의 글, p. 387.

26) R. Dombroski, “On Gramsci’s Theater Criticism”, *Boundary 2*, Vol.14, No.3, 1986, p. 107. 그람시의 입센 비평기사에 대해서 돔브로스키는 “예술적 형식이 입센의 세계에 구체적인 생명과 역사적 정확성을 부여한다.”는 그람시의 말을 인용하면서, 그람시가 지지하는 리얼리즘은 다큐멘터리적인 르포르타주라기 보다는 그 본성상 본질적으로 형식적이라고 주장한다. 또한 돔브로스키는 여기에서 이후 스폰디(P.

비평문들은 연극의 예술적 성공에 필요한 본질적인 요소가 무엇인가에 관심을 기울이고 배우의 역할, 극적인 대화의 언어들, 인물 유형이나 인물들의 언어적 비언어적인 표현들 등에 세심하게 주목하고 있다.²⁷⁾ 다시 말해 그람시는 연극적 예술의 특수성을 누구보다도 분명하게 인식하고 있었고 이에 따라 실제 비평에 있어서도 문학 외적인 요소들, 즉 문학적 텍스트들을 극적으로 전화시키는 노력들에 대해 세심한 주의를 기울였다. 이후 『옥중수고』에서도 그는 연극적 공연의 예술적 요소란 단지 문학작품으로서의 희극 속에서만 존재하는 것이 아니라 무대지시나 장면적 요청이 텍스트의 통합적 전체로서 파악되고 “개별적인 배우에 의해 창조된 해석과 감독에 의해 창조된 장면의 상상블”로서 연극 ‘공연’의 미적인 측면에 주목할 것을 촉구하였다. 포가치(D. Fogacs)와 노웰스미스(G. Nowell-Smith)는 연극 비평에서의 정치적 관점과 미학적 관점이라는 양 측면이 청년기 그람시 사상에 스며들어 있는 이질적인 사상적 토대에서 기인한 것이라고 설명한다.²⁸⁾ 특히 크로체주의의 영향, 예컨대 ‘순수한 미와 정신의 창조’로서의 예술이라는 크로체의 미학적 개념이 그람시의 사회역사적인 유물론적 사고와 이론화되지 않은 모순을 야기한다는

Szondi)가 발전시키게 될 ‘현대 비극의 특수성’이 드러난다고 하는데, 입센의 비극적 갈등은 고전 비극에서처럼 죽음에 있는 것이 아니라 삶 자체에 있다는 것이다. “그람시에 따르면, 입센에게서 현대 비극의 갈등의 본질을 구성하는 것은 타락한 가치의 세계 속에서 ‘도덕적으로 살아남으려는 투쟁’이다.”(*ibid.*)

27) 그람시는 거의 모든 비평문의 말미에 배우에 대한 코멘트를 적고 있다. 그는 배우를 예술작품을 재창조해내는 예술가로 간주했으며, Gramattica와 Carini를 훌륭한 예술가로 찬미하고 있는 반면에 Sichel과 Falconi는 텍스트와 역할의 다양성을 무시하는 작가로 비판하고 있다.

28) *SCW*, pp. 19-20. 포가치와 노웰스미스에 따르면, 그람시의 청년 시절은 다양한 지식인 세대와 경쟁적인 분파들을 둘러싼 이탈리아 고급문화 내의 치열한 도전과 논쟁이 있었던 중요한 시기였다. 이런 시대적 상황에서 그람시는 Bergson, Croce, Sorel, Barbusse, Marinetti 등, 서로 다른 사상적 조류를 가진 학자들로부터 영향을 받았다고 한다.

것이다.²⁹⁾ 이러한 모순들로 인해 청년 그람시의 연극비평이 한편으로는 크로체 류의 관념론적 미학의 잔재에 의거하면서도, 다른 한편으로는 당대의 문화 변혁에 대한 날카로운 유물론적 분석에 도달할 수 있었다는 것이다.³⁰⁾

그러나 그람시의 비평적 관점에 중요한 영향을 끼친 사상적 근원을 알아보기 위해서는 데 상티스(De Sanctis)를 간과해서는 안 된다.³¹⁾ “데 상

29) 1918년 이후 크로체의 미학적 입장은 큰 변화를 겪는데, 이전과는 달리 그는 “예술가의 도덕적 품성 없이 시는 불가능하다”고 주장한다. 하지만 그람시의 청년시절에 크로체는 1902년 『미학』의 직관=표현론과 1908년 “순수직관과 예술의 서정성” 발표 이후 ‘예술이란 정서나 감정, 즉 정신상태의 표현이며 각자의 정서를 표현한다는 점에서 늘 서정적’이라는 서정적 직관론을 주장했다(박상규, 「베네데토 크로체의 예술철학」, 『현상과 인식』 2, 1978 참조). 크로체의 초기 미학은 예술가 내부의 직관과 같은 정신적 활동에 주요한 관심이 있었는데, 그람시는 이후 『옥중수고』에서 이를 비판한다(줄고, 「그람시의 『옥중수고』에 나타난 대중의 문화정치적 함의에 대한 연구」, 서울대학교 미학과 박사학위논문, 2004를 참조하라).

30) 그람시는 자신의 철학을 실천철학이라 칭하면서 유물론이라는 철학적 명칭에 대해서 거리를 취하는 태도를 보이기도 한다. 예컨대 “실천철학의 창시자(맑스)는 자신의 견해를 결코 유물론적으로 부르지 않았다”(QC, 1411)거나 “역사적 유물론이라는 통상의 표현에서도 ‘역사적’이 강조되어야지 형이상학적 기원을 가진 유물론이 강조되어서는 안 된다”(QC, 1437)는 언급을 한다. 그 이유는 우선 유물론이라는 명칭이 역사적으로 아주 포괄적이고 다양한 철학적 경향을 지칭하기 때문이고, 또한 더욱 중요한 이유는 당대의 유물론의 주류이자 ‘정통’으로 불려졌던 플레하노의 속류 유물론에 대한 비판적 입장 때문이었다. 다시 말해 이는 당대의 실증주의적인 속류 유물론을 비판하는 입장에서 비롯된 것이지, 그람시 자신이 유물론적 철학 자체를 거부하려는 것은 절대 아니다. 그람시의 철학은 크로체로 대변되는 관념론적 경향과 플레하노프로 대변되는 속류 유물론 양자에 대한 비판적 극복을 추구한다(QC, p. 1854, p. 1861 참조).

31) 데 상티스는 크로체의 미학에 직접적인 영향을 끼쳤다. 크로체는 데 상티스로부터 “아주 조야한 형태이지만 이러한 중심 이념, 즉 예술은 반성이나 논리의 작업이 아니며, 또한 기술의 산물도 아니며, 순수하고 자생적인 상상적 형식이라는 사실”을 배웠다고 기술한 바 있다(B. Croce, *Benedeto Croce: An Autobiography*, Oxford, 1928, pp. 78-79 in S. Davies, K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker & D. E. Cooper(ed.), *A Companion to Aesthetics*, Wiley-Blackwell, 2008, p. 220 재인용).

티스로 돌아가자”라는 구호는 이후 『옥중수고』에 나타난 그람시의 핵심적 이념을 대변한다. 그람시에 따르면, 새로운 문화를 위한 투쟁은 크로체가 아니라 데 상티스에 의거해야 하며, “새로운 문화를 위한 투쟁, 즉 새로운 휴머니즘을 위한 투쟁, 관습과 감정 및 세계관에 대한 비판은 미학적인 또는 순수하게 예술적인 비평과 [...] 융합되어야 한다.”³²⁾ 특히 그의 청년기 연극 비평문의 주요한 미학적 개념인 진정성(sincerità)은 크로체 이전에 데 상티스에게서 찾아볼 수 있고 이후 피란델로³³⁾에게 계승되어 그의 초기 예술관의 기본 개념을 이루고 있다. 그렇다면 ‘진정성’이란 무엇을 의미하는 말일까? 피란델로에 있어서 진정성이란 “가장 단순하게는 ‘엄격한 솔직함’, 정확하게는 사태에 대한 틀림없는 충실함을 의미하며, 미리 설정된 공식이나 체계에 따르지 않고 정신의 자유롭고 생명력 있는 운동이 작품의 싹을 무르익게 함에 따라 작품이 자발적으로 그 자신을 구성하도록 허용하는 것”³⁴⁾을 말한다. 이와 밀접하게 관련된 자매어가 ‘자생성’(spontaneità)인데, 이는 “표현적 매체를 선택하고 구성하는 정신의 자유롭고 생명력 넘치는 운동의 그러한 돌연한 흐름”³⁵⁾으로 규정된다.

32) QC, Vol.3, Q23 §1과 Q23 §3(LVN, pp. 5-6. 또한 pp. 6-10)

33) L. Pirandello(1867-1936)는 그로테스크 극의 영향 하에서 19세기 전통적 형식을 거부하고 절대적 진실이란 존재하지 않는다는 상대주의적 관점을 메타극 형식에 의해 보여주는 새로운 연극의 지평을 열었다. 『여러분이 그렇다면 그런 거죠』(1920), 『작가를 찾는 6인의 등장인물』(1921), 『엔리코 IV세』(1922) 등 현대 연극에 끼친 공로를 인정받아 1934년 노벨 문학상을 수상했다. 그람시는 이후 옥중에서 보낸 편지에서 “나는 1915년부터 1920년 사이에 피란델로에 관해서 200페이지 분량의 책을 만들 만큼 충분히 썼고 당시에 그것은 독창적이고 선례가 없는 것이었다.”고 술회한 바 있을 정도로, 피란델로의 연극에 대해 깊은 관심을 보였다(A. Gramsci, *Letters From Prison*, V. I, ed. F. Rosengarten, Columbia University Press, 1994, p. 84).

34) A. Caputi, *Pirandello and the Crisis of Modern Consciousness*, University of Illinois press, 1988, p. 28.

35) 위의 책, p. 27.

그런데 진정성과 자생성이라는 개념은 데 상티스에게서 그 원류를 찾아볼 수 있다. 데 상티스는 이탈리아의 삶을 가뒀던 멜로드라마적 의식을 대체하는 새로운 의식을 창조해야 할 필요성을 역설했으며,³⁶⁾ 여기에서 진정성이라는 개념을 사용했다. 예컨대 무려 900페이지를 넘는 역작 『이탈리아 문학사』에서 데 상티스는 메타스타시오(P. Metastasio)의 결합이 신념과 감정에 의해 움직이는 의식의 내적 세계라는 것, 아니 메타스타시오뿐만 아니라 한 세기 이상 모든 이탈리아인들에게 결합되었고 그래서 치유할 수 없을 정도로 쇠퇴를 가져왔던 결합이 “진정성과 신념의 힘”이라고 강조한다.³⁷⁾ 그에 반해 단테에 대해서는 “무엇보다도 영감으로부터 나오는 진지함과 진정성을 지녔다.”고 하면서 “단테의 『새로운 삶』을 읽은 사람이라면 누구도 그의 진정성을 의심할 수 없다”³⁸⁾고 평가한다. 특히 데 상티스는 수사학적 형식과 관습을 강조하는 이탈리아

36) 멜로드라마의 가장 성공적인 작가는 메타스타시오였다. 메타스타시오 극의 원칙적인 두 유형은 낭만적 영웅과 음모(정사)에 근거하는데, 전자는 주인공의 비극적 죽음으로 끝나며 후자는 종종 이중 결혼으로 끝난다. 대본은 공연의 다른 모든 요소들을 지배하는데, 음악, 무대장면, 플롯, 심지어 행위조차도 모두 텍스트에 이차적인 것으로, 메타스타시오는 이를 위한 장치들을 고안해냈다. 이러한 특징들은 청중으로 하여금 텍스트, 즉 인물들 간의 대화에, 그들의 정서 표현과 사건에 대한 심리적 반응에 주목하도록 만들었다. 따라서 “무대는 행위의 장이 아니라 말의 장이었다.”(C. Maeder, “Metastasio and the *melodrama*”, J. Farrell & P. Puppa(eds.), 앞의 책, pp. 189-190) 그람시는 『옥중수고』에서 *libretti*의 대본작가로서 메타스타시오가 누렸던 대중성을 이해하기 위해서는 “이류의 대중문화이 민족적-대중적 문학의 상업적 정치적 타락”이라는 관점을 견지할 필요하다고 주장한다(QC, Vol.2, Q9 §66, p. 1137). 실상 멜로드라마적 태도의 극복이라는 문제는 그람시에게서도 매우 중요한 테마이다.

37) F. De Sanctis, *Storia della Letteratura Italiana*, Salani Firenze: Einaudi, 1965, p. 839.(영역본 trans. by J. Redfern, *History of Italian Literature*, Vol. 1-2, NY: Basic Books, 1959 참조).

38) 위의 책, p. 58. 또한 데 상티스는 파리니(G. Parini)를 높게 평가하면서, 다른 동시대 인물보다 그가 우월한 것은 바로 그의 도덕감에서 나오는 진정성과 활기라고 적고 있다(위의 책, p. 843).

문학의 인위성과 허위성을 비판하면서 골도니(D. Goldoni)에게서 ‘새로운 문학’을 보았다.³⁹⁾ 낡은 문학을 지탱하던 경이와 환상이 소진되었을 때 노래나 음악, 춤, 장광설의 도움이 불가피했고, 그럼으로써 언어는 더 이상 중요하지 않은 장식에 불과한 것이 되어버렸다. 따라서 새로운 문학은 언어 자체가 아니라 그 내용, 표현의 유기성과 그 내적 세계를 부활시키는 것, 즉 기호로서의 언어로부터 그것이 지시하는 삶으로 강조점을 전환함으로써 세계를 복구시키는 것이 중요하게 되었다. 데 상티스는 이탈리아 문학사 전반을 ‘언어’와 ‘사태’의 구분을 통해 파악하는데, 이른바 “언어가 아니라 사태”(Cose e non parole)⁴⁰⁾라는 표현은 데 상티스의 문제의식을 드러내는 모토라고 할 수 있다. ‘문학자(letterato)’가 말하기 좋아하는 사람(parolaio)과 동의어가 되고 언어를 위해서만 존재하는 언어는 저급한 상품에 불과하다면, 이제 언어는 이념, 즉 내용의 진지함을 획득함에 의해서만 그 중요성을 되찾을 수 있다. 데 상티스는 이것이 바로 “언어가 아니라 사태”라는 말의 의미라고 한다.⁴¹⁾ 이는 내용의 진지함 없이 단순한 상상력의 수단이 되어버린 문학이 결국 언어의 유희로 침몰한 것에 대한 비판이며, 다시금 사상과 감정, 정신과 마음의 자연스럽고 직접적인 표현이 되고자 하는 것이다.⁴²⁾

39) 데 상티스에게서 메타스타시오가 “낡은 문학의 마지막 형태”라면(위의 책, p. 794), 골도니는 현실과 진실에서 예술의 원천을 이끌어낸 ‘새로운 문학’의 창시자로 평가된다. “골도니에게 있어 예술은 바로 자연이었으며 진실을 묘사하는 것이었다. 그리하여 그는 새로운 문학의 갈릴레오가 될 수 있었다. 그의 망원경은 현실에 대한 뚜렷하고도 즉각적인 직관이며 양식(良識)에 의해 인도된 것이었다.”(p. 829)(또한 김운찬, “골도니와 이탈리아 희극의 개혁”, 『이여이 문학』, Vol. 1, 1994를 참조하라).

40) F. De Sanctis, 위의 책, p. 794.

41) 위의 책, p. 815.

42) 위의 책, p. 819. 이에 따라 완벽한 형식이라는 르네상스적 이상, 즉 전통적이고 고전적이며 관습적인 형식 대신에 사유와 동일한 순간에 생겨나는 형식이자 그것의 직접적인 표현으로서의 자연스런 형식이 등장하게 된다.

마찬가지로 피란델로도 언어의 양식(stile di parole)과 사태의 양식(stile di cose)이라는 지배적인 두 개념으로 이탈리아 문학사를 설명한 바 있다.⁴³⁾ 언어를 강조하는 언어의 양식은 사태들의 기호인 언어들로부터 구성되는 스타일인데 반해, 사태의 양식은 감각적인 경험내용과 더불어 내부로부터 시작되는 스타일이다. 페트라르카와 단테, 귀차르디니와 마키아벨리, 몬티와 만조니, 그리고 다눈치오와 베르가로 대립되는 두 양식이 바로 그것인데, 전자(페트라르카-귀차르디니-몬티-다눈치오)가 언어의 양식을 대변한다면 후자(단테-마키아벨리-만조니-베르가)는 사태의 양식을 대변한다.⁴⁴⁾ 나아가 이러한 두 혈통 혹은 범주는 언어의 문제와도 관련되는데, 사태의 양식은 구어(방언)로 구성되는 반면에 언어의 전통은 문어적인 ‘문학적’ 언어를 발전시킨다.⁴⁵⁾ 데 샹티스와 마찬가지로 피란델로도 이탈리아의 문학적 전통이 언어적 스타일을 특별히 강조하고 그러한 전통의 영웅들을 숭배하는 경향이 있었다고 비판한다. 예술적 창조 과정은 정신의 자유롭고 생생한 운동을 통해서 주체와 객체, 즉 인간과 삶이 맞부딪히는 만남의 사태성을 포착하는 것이기에, 이러한 의미에서 사태들은 단어세계의 비진정성에 대한 대안이 될 수 있다는 것이다. 앞서 말했듯이 진정성이 엄격한 솔직함, 즉 정확히 사태를 알 수 있는 한에서의 사태에 대한 충실함을 지칭한다고 할 때, 그 의미는 바로 이러한 맥락에서 이해되어야 한다. 진정성이 지배하는 예술가는 미리 설정된 공식이나 체계 없이, 특히 수사학이나 외국(특히 프랑스) 문학의 모방에 대한 호소 없이, 단순하고 직접적으로 정신의 자발적인 운동이 작품의 싹을 무르익게 함에 따라 작품을 생산한다. 그런데 여기서 주목해야 할 점

43) L. Pirandello, “Discorso alla reale accademia d’Italia”, *Saggi, Poesie, Scritti Varii*, a cura di M. L. Vecchio-Musi, Arnoldo Mondadori Edittori, 1960, p. 391.

44) 위의 글, p. 392.

45) 위의 글, p. 395. 데 샹티스는 베르가를 가장 “반문학적인 사람”(antiletterario)이라고 한다(p. 394).

은 진정성이 진실주의(Verismo)나 자연주의가 주장하는 ‘있는 그대로의 사태의 객관적인 기록’을 함의하는 것은 아니라는 점이다.⁴⁶⁾ 피란델로는 언어가 아닌 사태에 대한 글쓰기란 진실주의의 방식처럼 사실들의 발가벗겨진 폭로로 이뤄질 수 없다고 주장한다. 진실주의자들은 그들이 객관적으로 경험할 수 있다고 생각하는 오류를 저질렀으며, 제시된 사실들은 사태들의 원인들을 포용하고 개괄해야 하는바, 사태란 단지 외적인 사실이 아니라 우리가 지각하는 대로의 지향성을 지닌 사태들이라는 것이다. 이와 마찬가지로 그람시도 『옥중수고』에서 “과학적이고 실험적인 객관성을 요구하는 프랑스의 자연주의 속에는 이미 이탈리아의 자연주의 또는 지방적 사실주의, 그리고 특히 베르가에게서 발전되는 이데올로기적 입장이 들어있는 것은 아닌가”라고 하면서, 이러한 문학에서 시골 사람들은 초연하게, ‘자연’으로, 작가의 정서와는 무관한 모습으로, 드라마로 그려지고 있다고 비판한다.⁴⁷⁾

그렇다면 이제, 그람시의 연극비평문에서는 진정성이라는 개념이 어떻게 사용되고 있는지 살펴보자. 1916년 2월 베리니(N. Berrini)의 코메디 <시인과 야가씨>를 다루면서, 그람시는 만약 마르티니(F. Martini)⁴⁸⁾가

46) 진실주의는 베르가에 의해 시작된 19세기말 이탈리아의 문예이념으로, 어떠한 선입견이나 이데올로기의 개입 없이 현실을 과학적으로 기록하고자 했던 프랑스 자연주의를 추종하였다. 그람시도 지적인 바 있듯이 데 상티스는 말년에 자연주의적 혹은 진실주의적 소설에 관심을 기울였는데, 데 상티스는 줄라가 실증과학을 소설에 응용한 것이 자신으로 하여금 낡은 사실주의 모델을 파기하도록 하는데 많은 도움이 되었다고 하면서도 또한 줄라의 작품은 줄라 자신의 주장과는 달리 도덕적 이상으로 뒤섞여 있다고 주장한 바 있다(SCW, p. 92 및 각주 2 참조).

47) QC, p. 23.

48) F. Martini(1841-1928)는 정치가이자 작가, 저널리스트로도 활동하여 연극비평을 쓰기도 하였다. 그는 이탈리아 연극의 비통일성이 통일 이후에도 지속된 반도의 문화적 파편성에서 기인한 것이라 생각하고 연극에 대한 국가의 개입을 요구했다. 그람시는 이후 『옥중수고』 21권에서도 마르티니를 언급하는데, 특히 자신이 검토하고 분석해야 할 중요한 문제들의 목록에 ‘이탈리아적인 연극이 존재하는가’라는 문제를 포함시키면서 이는 마르티니가 시작한 논쟁이라고 덧붙이고 있다.

이탈리아의 민족적 연극이 존재하지 않는 이유는 무엇인가라는 문제를 새롭게 제기하였다면, 그는 그 근원적 결함이 “작가들, 특히 젊은이들의 비진정성”⁴⁹⁾이라고 대답할 수 있을 것이라 한다. 그런데 여기서 비진정성이라는 개념은 또다시 “문학적 강박”⁵⁰⁾이라는 표현으로 부연되고 있다.

그것은 정확히 비진정성(*insincerità*), 즉 좋은 것을 실현하는 것을 많이 방해하고 또한 보다 빈약한 한계들 내에 머무르는 문학적 강박(*la mania letteraria*)이다. 뇌파의 불꽃을 위하여, 자극적인 상황에 현혹시키거나 무대의 어디에서도 절대 자리를 갖지 못하는 인물로써 현혹시키기 위해서, 그것은 진정 희극에 빠져 살을 제공할 수 있는 모든 것을 희생해버린다[강조는 필자](*LVN*, 231).

데 상티스 및 피란델로와 마찬가지로, 그람시에게도 이렇듯 진정성 대 비진정성, 현실성 대 문학성이라는 대립구도가 존재한다.⁵¹⁾ 그에게서 ‘문학성’이란 ‘뇌파의 불꽃’이라는 표현에서 드러나듯이 언어적 양식과 형식적 기교에 치중하여 현실의 생생한 진면목을 재현해낼 수 없는 무능력을 의미한다. 즉 생생하고 개별적인 창조물이 아닌, 그저 두뇌에서 가공된 미사여구들과 언어들의 장식에 불과한 연극에 대한 비판인 것이다. 프라카롤리(A. Fraccaroli)의 <미미>에 대한 다음과 같은 평처럼 말이다.

스테레오타입, 다시 말해 생생하고 개별적인 창조물이 아닌 것: 미사여구들과 말들로 분칠하고 단장된 문학적 상투성(*cliché*).⁵²⁾

49) A. Gramsci, “<Il poeta e la signorina> di Berrini all’Alfieri”, *LVN*, p. 230.

50) 위의 글, p. 231.

51) 돔브로스키는 이를 인간 삶과 사회를 재현하는 두 가지 재현방식의 대립이라고 설명하면서, ‘건전하고 생생한 리얼리즘’이 ‘문학적 무대’에 대립한다고 요약한다 (R. Dombroski, 앞의 글, p. 103).

52) A. Gramsci, “<Mimi> di Fraccaroli al Carignano”, *LVN*, p. 302.

이에 반해 진정성이라는 개념은 긍정적인 미학적 개념으로 등장하는데, 이는 1917년 4월 그로테스크 극의 대표자인 키아렐리(L. Chiarelli)의 <가면과 연극>⁵³⁾에 대한 기사에서 찾아볼 수 있다. 여기에서 그람시는 “루이지 키아렐리의 삼부작은 이러한 개인 한 사람의 이야기를, 그의 희비극적 모험을, 다시 말해 이러한 한 개인의 내적 외적 경험을 정확히 재현”하며, 그 때문에 “그의 작품은 진정성(sincerità)의 작품이며 대중의 미적 교육을 위한, 대중의 취미를 교정하기 위한 거대한 의지를 지녔다.”⁵⁴⁾ 고 한다. 그람시의 이러한 미학적 관점은 피란델로의 극에 대한 논평에서도 확인할 수 있다. 그람시는 『전진』에서 피란델로의 초기작 10편에 대한 리뷰를 쓴 바 있다. 앞서 지적했듯이 피란델로에 대한 문제의식은 이후 옥중수고 시절에 전면적으로 대두되는 것을 볼 수 있는데, 그럼에도 그의 전반적인 문제의식은 초점이 달라지고 있다. 청년기의 저작이 지금까지 설명한 바 있는 미학적 관점과 프롤레타리아 주체의 형성이라는 정치적 관점에 입각한 평가라 한다면, 옥중수고에서의 피란델로에 대한 수기는 주로 민족적 대중적 문화 형성이라는 관점에서 피란델로 극의 성격과 그 영향에 대한 평가에 초점이 맞추어져 있기 때문이다. 다음 절에서는 『전진』의 피란델로 논평을 중심으로 지금까지 살펴본 그람시의

53) 1916년 5월 로마에서 초연된 <가면과 얼굴>(La maschera e il volto)은 키아렐리 자신에 의해 ‘그로테스크’(grottesco)라는 명칭을 얻게 되는데, 키아렐리가 다루는 그로테스크 극의 본질적 주제는 사회가 개인에게 강요하는 관습적 얼굴과 개성의 자발적인 표현으로서의 감정 사이의 대조, 보다 기본적인 주제로 말하자면 자유와 외적 명령 사이의 갈등과 관련된 것이었다. 그로테스크 극은 안토넬리, 베네치아노, 본델펠리 등에 의해 전개되며, 이후 로쏘에 의해 발전되어 피란델로에게 영향을 끼친다 (M. Valency, “Pirandello: A New Conception of Theatre”, H. Bloom(eds.), *Luigi Pirandello*, Chelsea House Publishers, 1989, pp. 125-127). 그람시는 키아렐리의 극에서 ‘가면’이란 “자신을 둘러싼 사회적 현실로부터 오는 자극 아래 놓여있는 인간들이 취하는 외적 태도의 복합체”라고 설명한다(A. Gramsci, <La maschera e il volto> di Chiarelli al Carignano”, *L/N*, p. 286).

54) A. Gramsci, 위의 글, *L/N*, p. 287.

관점이 어떻게 드러나고 있는지 알아보도록 하자.

5. 청년 그람시의 피란델로 연극 비평: 정치적 관점과 미학적 관점의 결합

청년 그람시의 피란델로에 대한 비평들 역시 미학적 관점과 정치적 관점이 교차하지만, 각각의 작품에 따라 신랄한 비판과 긍정적인 평가가 엇갈리고 있다. 그람시가 『전진』에서 처음으로 다룬 피란델로의 극은 <생각해봐, 자코미노>였다. 이 글의 평가 관점 또한 다분히 미학적이다. “루이지 피란델로의 이 극은 기교, 문학적 능력, 번득이는 언설의 총체적인 분출이다.”⁵⁵⁾라는 첫 문장에서 드러나듯이, 그람시는 이 글에서 작품에 대한 날카로운 비판을 숨기지 않고 있다. 여기에서 기교, 문학적 능력, 번득이는 언설과 같은 수식어는 상찬의 용어로 쓰인 것은 아니다. 그가 볼 때, 이 작품의 인물들은 내적으로 재창조되기 보다는 사진의 대상처럼 외적 현상으로 퇴거해 버린다. 또한 삶의 미소보다는 찌푸림을, 희극적인 것보다는 터무니없는 것을 포착하는 것이 피란델로 예술의 나머지 특징이다.

즉 예술적 인간의 공감적인 눈보다는 문학가의 물리적 눈으로 삶을 관찰하며, 진정하고 자생적인 시각(visione sincero e spontanea)보다는 직업적인 습관인 아이러니의 습관을 통해서 삶을 기형화시키는 것⁵⁶⁾[강조는 필자](LVN, 282).

여기서 그람시는 진정성과 자생성이라는 용어를 이용해서, 피란델로

55) A, Gramsci, “<Pensaci Giacomino> di Pirandello all’Alfieri”, LVN, p. 281.

56) 위의 글, p. 282.

가 삶을 왜곡시킬 뿐 아니라 극 속의 인물들을 끔찍한 내적 빈곤으로 몰아넣는다고 비판한다. 그럼에도 이 작품의 흥행은 성공적이었으며, 특히 또띠 교수를 연기한 무스코(A. Musco)에 대해서는 “진정성, 절제, 그리고 설득력 있는 재현을 통해서 존경할 만한 무대적 창조”⁵⁷⁾를 이루었다고 칭찬한다. 그렇다면 “진정하고 자생적인 시각”이라는 말로써 그가 의미하고자 하는 바는 무엇이었을까? 비록 이 글에서 명확히 규정되지는 않지만, 그럼에도 우리는 앞의 논의와 연관하여 그 함의를 짐작할 수 있다. “말이 아닌 사태”라는 이념과 다르지 않게, 그람시에게서 진정성이라는 개념은 어떤 수사적, 문학적 기교나 형식적 법칙에 대한 집착이 아니라 현실의 생생한 단면을 진실 되게 재현할 수 있는 예술가의 성실하고 진솔한 시각이나 태도, 그리고 그러한 작품의 특성을 아우르는 말로 사용되고 있다. 흥미로운 것은 진정성과 자생성이라는 개념쌍이 『옥중수고』에서도 다시 등장한다는 점이다. 『옥중수고』 14권 61절 “문학 비평: 진정성(또는 자생성)과 훈련”이라는 노트에서 그람시는 예술에 있어서 진정성과 자생성은 타산이나 기계적 절차와는 대립된다고 강조한다. 타산이나 기계적 절차는 관습적이고 표준화된 이념에 안주하려는 경향이기 때문이다.⁵⁸⁾ 그런데 여기서 그가 그러한 나쁜 경향의 예로 비판하는 것이 바로 베리니의 기계적이고 인위적인 연극 원칙⁵⁹⁾인바, 앞서 인용된 『전진』의 기사에서 보았던 베리니에 대한 날카로운 비판이 이후에도 그대로 지속되고 있음을 알 수 있다.

57) 위의 글, p. 283.

58) A. Gramsci, *QC*, Vol.3, Q14 §61, p. 1720.

59) 그람시는 이 글에서 베리니가 연극에서 다음과 같은 원칙을 견지했다고 설명한다.

- 1) 작품의 길이: 성공작들에 근거해 평균적 길이를 결정한다.
- 2) 결말에 대한 연구: 어떤 작품이 성공을 얻고 박수갈채를 받았는가를 연구해야 한다.
- 3) 구성에 대한 연구: 드라마는 5만 단어를 넘지 말아야 하며 일정시간 동안 계속 공연되어서는 안 된다. 또한 클라이막스에 도달하는 방식은 경험적으로, 즉 전통적으로 성공을 거두어온 정서와 자극의 평균치를 연구해야 한다는 것 등이다.

그람시의 관점을 좀 더 이해하기 위해서 피란델로에 대한 또 다른 신랄한 비판이 가해지는 <그렇다면 그런 거죠>의 논평을 살펴보자.

피란델로의 삼부작은 어떠한 드라마적 연관들, 어떠한 철학적 연관들도 없는, 단순한 문학적 사실이다: 즉 그것은 어떠한 진실(verità)도, 이미지도 창조하지 않는 순수하고 단순한 말의 기계적 집합이다[강조는 필자](LVN, 299).

피란델로 자신은 이 작품을 우화(parabola)라고 불렀는데, 이에 대해 그람시는 극장 안에서 우화는 ‘괴물’이 된다고 비판한다. 왜냐하면 극장 안에서는 힌트로는 충분하지 않으며, 논증은 살아있는 사람들로 구현되어야 하고 은유적인 유보는 삶의 구체성으로 강화해야 하기 때문이다. 그래서 그람시는 연극에서 스타일의 미덕은 아름다운 것을 창조하기에 충분하지 않다고 강조한다. “필요한 것은 충돌과 투쟁으로 이끌어지는, 행위 속에서 풀려나오는 감정의 심오한 내적 직관들의 복잡한 구성이다.”⁶⁰⁾

이처럼 진정성이 생생한 삶의 진실과는 거리가 먼 문학성에 대립되는 개념이라면,⁶¹⁾ 피란델로의 극이 긍정적인 평가를 받기 위해서는 이러한 의미의 문학성을 떨쳐버리지 않으면 안 된다. 바로 그런 평가를 받은 작품이 <리올라>이다. <리올라>가 대중적인 흥행에 성공하지 못했음에도 불구하고, 그람시는 이 작품이 시실리 방언극의 최고작이자 “피란델로의 문학적 에너지의 최고의 산물”이라고 칭찬하는 데 주저하지 않는다. 왜냐하면 이 작품에서 “피란델로는 자신의 수사적 습관을 떨쳐내는데 성공했기” 때문이다.⁶²⁾ 그럼으로써 그는 불필요하게 장황한 말들과

60) A. Gramsci, “<Cosi è(se vi pare)> di Pirandello”, LVN, p. 299.

61) 마찬가지로 <역할놀이>에 대해서는 이 연극이 피란델로의 최고가 아니라고 평하면서 “놀이는 대화의 외적 메커니즘, 사이버 철학적인 장황한 어구(verbalismo)의 순수한 문학적 노력이 되어버렸다”고 비판한다(A. Gramsci, “<Il Giuoco delle parti> di Pirandello al Carignano”, LVN, pp. 345-346).

무의식적으로 설교하는 도덕성으로부터 벗어나, 예술적 환상을 완전히 새롭게 만들 수 있었다. 그럼에도 <리올라>는 관중들로부터 박수갈채를 받지 못했고 대중적 흥행에 실패했다. 그람시는 그 이유를 <리올라>가 전통적인 극적 관습, 즉 칼부림이나 결혼으로 끝나지 않았기 때문이라고 분석한다. 루게리(R. Ruggeri)에 대한 글에서도 지적했듯이, 시대의 요구에 적응하는 관습, 수단, 폭력적 제약과의 모든 격렬한 충돌은 고통스런 열상과 치욕적인 모욕을 낳기 때문이다.⁶³⁾ 그럼에도 “<리올라>는 다른 방식으로 끝날 수 없었고 따라서 그것은 점차로 호의를 얻게 될 것”이다.

그런데 또한 주목해야 할 지점은 <리올라>에 대한 그람시의 평가가 단지 그것의 문학적 형식적 차원의 혁신에만 관련된 것이 아니라, 내용적인 면에도 연루된다는 점이다. 그람시는 “리올라는 소극이지만, 그 말의 최상의 의미에서 그렇다.”⁶⁴⁾고 평가한다. 피란델로의 방언극은 마그나 그레차(Magna Grecia)의 고대 대중예술 전통과 관련되는데, 그 전통의 대부분이 현대 시실리의 지역 전통에서 가장 생생하고 진정하게(sincero) 지켜져 왔다고 한다. 그것은 소박하고 진정한 삶, 즉 모든 삶이 아름답고 노동은 행복한 일이며 참을 수 없는 풍요로움이 모든 유기체로부터 터져 나오는 자연주의적 이교도의 전성기이다. 그럼으로써,

마티아 파스칼⁶⁵⁾, 즉 사팔뜨기의 우울한 현대적 존재, 때로는 냉소적이
 고 불쾌하고 우울하고 감정적인 삶의 관찰자는 리올라, 즉 도덕적 신체적

62) A. Gramsci, “<Liola> di Pirandello all’ Alfieri”, *LIVN*, p. 283.

63) A. Gramsci, “Ruggero Ruggeri in <Macbeth> di Shakespere al Carignano”, *LIVN*, p. 244.

64) A. Gramsci, “<Liola> di Pirandello all’ Alfieri”, *LIVN*, p. 283.

65) <리올라>는 피란델로의 연재 장편소설 <고(故) 마티아 파스칼> 4장의 에피소드를 개작한 것이다. 국역본 루이지 피란델로(2010), 이윤희 역, 『나는 고 마티아 파스칼이오』, 문학과 지성사를 참조하라.

강건함으로 가득 찬 이교도적인 삶의 인간이 되었다. 왜냐하면 그는 한 인간, 그 자신, 단순히 활력적인 인간성으로 되었기 때문이다. 플롯은 혁신되고 삶이 되었으며 진실이 되었다[강조는 필자](LVN, 283).

이렇게 혁신된 연극은 기존의 관습과 도덕에 익숙한 관객들에게 불편함을 야기할 수밖에 없다. 앞서 살펴본 입센이나 안드레예프의 극이 그러했듯이, “관객의 감상적 습관 전부를 때려 패는 것”을 목표로 했던 피란델로의 <타인의 이유> 또한 관객으로부터 신경질인 반응을 얻었다.⁶⁶⁾ 그람시는 그러한 반응이 관객들의 뾰뚱부르주아적인 편견에서 나온 것이라고 분석한다. 이러한 맥락에서 그람시는 피란델로의 <정직의 즐거움>에 대해서는 다음과 같은 최고의 찬사를 부여할 수 있게 되는 것이다.

루이지 피란델로는 연극의 ‘돌격대’(ardito)이다. 그의 극은 관객의 두뇌 속에서 폭발하는 그러한 수류탄이며 진부함을 붕괴시키고 감정들과 사상들의 파괴를 낳는다. 루이지 피란델로는 전통의 관습적인 도식들에서 벗어난 삶의 이미지들을 최소한 밝히려고 하는 위대한 장점을 지닌다(LVN, 307).

6. 글을 맺으며

이 글은 『전진』의 연극비평가로 활동하던 시절 그람시의 연극평론을 통해 그 속에 드러난 그람시의 비평적 관점을 살펴보고자 했다. 현실 변혁을 위해 투쟁하는 혁명가로서 누구보다 분명하게 예술과 문화의 문제에 관심을 기울였을 뿐만 아니라 직접적으로 실제 연극 현장에 주목하여

66) A. Gramsci, “<La ragione degli altri> di Pirandello al Carignano”, LVN, p. 375.

적지 않은 분량의 기사를 남겼기에, 그람시의 연극비평은 우리의 주목을 받기에 충분하다. 누차 강조했듯이, 그의 연극비평문들은 해당 연극 공연에 대한 그때그때의 관극평이기 때문에, 그 속에서 보다 엄밀하고 체계적인 미학적 논의를 기대하기는 어렵다. 그럼에도 이 글은 그러한 단편적인 논평 속에 관통하는 그람시의 기본적인 미학적 구상을 찾아보고자 하였다. 누구보다도 치열한 혁명가의 삶을 살았던 그가 청년 시절 연극산업의 자본주의적 독점에 따른 미적 타락에 대해 비판했다는 사실은 그다지 놀라운 일이 아닐지 모른다. 또한 프롤레타리아 주체의 도덕과 가치관을 형성시키는 하나의 수단으로서 연극을 고민하고 당대에 부르주아 관객으로부터 비난을 받았던 작품들이 정당한 관객, 즉 프롤레타리아 관객들과 만났을 때 제대로 된 이해와 평가를 받을 수 있다고 주장했다는 사실도 마찬가지로 어렵지 않게 짐작될 수 있다. 그러나 청년 그람시의 연극비평에는 이러한 내용적 도덕적 차원과 형식적이고 구조적인 차원의 관심이 항시 결부되어 있다.

이제 지금까지 논의한 바를 간략히 정리하면서 결론을 대신할까 한다. 그의 연극 기사들은 당시 청년 그람시가 설정했던 혁명 전략의 관점에 정확히 근거하고 있다. 그에 따르면, “삶의 총체적 전망으로서의 사회주의”는 그 자신만의 철학과 신념, 도덕을 구축해야 하며 이를 위해 프롤레타리아는 필연적으로 정치적 경제적 활동을 문화적 활동과 통합시켜야 한다. 혁명이란 단순히 권력의 문제가 아니라 인간 행동의 혁명과 도덕적 혁명이 수반되어야 하기 때문이다. 그러기에 모든 혁명을 선행하여 치열한 비판적 활동과 새로운 문화적 통찰이라는 장구한 과정이 존재했던 것이다. 그람시가 연극을 평가하는 기본적인 토대도 이러한 기반 위에서 있다. 그는 한편으로 자본주의적 연극산업의 독점에 따른 연극의 위기와 타락을 분석하며, 다른 한편으로 프롤레타리아 주체의 도덕이라는 관점에서 구체적인 작품의 성공과 실패를 분석한다. 이는 ‘문화’를 통

해 역사 속에서의 우리의 가치, 삶 속에서 우리의 바람직한 기능, 우리의 권리와 의무를 이해할 수 있다는 그람시의 문제의식을 실제 연극 속에서 인식하고 구현하고자 하는 비평적 실천이다.

그럼에도 그의 연극 기사들은 단지 사회적 정치적 관점의 비평에만 머무르는 것이 아니라 미학적 관점 또한 분명하게 자리 잡고 있다. 이 글은 진정성이라는 개념에 주목함으로써, 이제까지 그에게 있어 모순적이라고 비판되던 정치적 관점과 미학적 관점이 상호 교차될 수 있음을 살펴보고자 했다. 이는 청년 그람시의 사상적 토대를 단지 크로체가 아니라 데 상티스에게로 거슬러 올라감으로써 보다 분명하게 확인될 수 있다고 생각된다. 크로체는 자신의 미학을 조탁해내기 위해 데 상티스의 개념을 빌려왔지만, 그 과정에서 그것을 자신의 해석에 적합하도록 변형시켰다. 특히 예술과 삶의 밀접한 관계, 즉 이탈리아 문학은 정치적 종교적 사회적 이탈리아의 긴밀한 역사적 표명이라는 데 상티스의 시각은 크로체의 초기 미학에서는 존재하지 않는다. 또한 데 상티스에게 결정적인 지점이었던 상상력(*fantasia*)과 도덕적 열정, 즉 삶을 살아가는 한 인간으로서 예술가의 윤리적 감정과의 밀접한 관계는 이 시기의 크로체에게서는 완전히 배제된다. 따라서 크로체에게 진정성이란 윤리적 도덕적 의미와는 전혀 무관한, 표현의 완전성과 진실성이라는 의미에서만 받아들여진다.⁶⁷⁾ 이러한 크로체의 미학에 근거한다면, 청년 그람시의 연극평론에서는 유물론적인 정치적 비평과 미학적 비평이 서로 모순적이고 이질적으로 남을 수밖에 없다. 그러나 이후 옥중에서 그람시가 주장한 것처럼 크로체가 아니라 데 상티스로 돌아간다면, 진정성이란 개별 예술가의 정서를

67) 이러한 의미에서 크로체에게 있어서 예술가에 대한 핵심적인 요구로서 진정성의 정확한 정의 기준은 예술가가 자신이 예술가임을 표현할 수 있는 영혼상태를 지닌다는 것에 다름 아니다(B. Croce, *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*, 1902, p. 133 in <http://www.naturalthinker.net/tril/texts/Benedetto/Croce, Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic.pdf>).

명확히 표현한다는 미학적 형식적 의미뿐만 아니라 시대적 현실을 인식하고 이에 적합한 진정한 정신적 메시지를 전달할 수 있는 예술가의 정직성과 성실함이라는 윤리적 요구를 포함하는 것으로 이해되어야 할 것이다. 그리고 그럴 때만이 “작품은 작가의 상상력을 통해 삶으로부터 고동치고 감동을 주는 것으로 남아있어야만 한다.”(LVN, 244)는 그람시의 참뜻을 진정 이해할 수 있을 것이다.

프롤레타리아 계급주체의 형성과 그들의 독자적인 계급문화의 형성에 대한 청년 그람시의 주된 관심과는 달리, 옥중에서 그의 주된 문제의식은 대중이란 구체적 현실 속에서 어떻게 존재하고 어떻게 하면 그들을 역사의 주체로 단결시킬 것인가 하는 것이었다. 여기서 대중이란 단지 프롤레타리아 계급만이 아니라 지배계급의 헤게모니에 종속되어 있는 다양한 종속집단을 의미하는바, 이렇듯 이질적인 대중들을 보다 동질적이고 일관되며 통일적인 세력으로 단합시키는 것이 『옥중수고』 시절 그람시의 주된 문제의식이었다. 민족적이고 대중적인 문화의 중요성이 강조되었던 것도 이러한 맥락에서 이해될 수 있으며, 옥중에서 그가 “영원히” 무언가를 이뤄내고 싶었던 네 주제 중 하나인 ‘피란델로의 연극과 그가 대표하는 이탈리아 연극적 취향의 변화에 대한 연구’ 또한 이러한 관심에서 비롯되는 일임은 두말할 나위 없다. 물론 이에 대한 논의는 새로운 지면을 요하는 일일 테지만, 『옥중수고』에서 그람시가 피란델로에 대한, 티허(A. Tilgher)(그가 규정한 이른바 “피란델리즘”)와 크로체 사이의 논쟁에서 양자 모두에 대해 비판적 거리를 유지하고 있음을 이해하기 위해서는 청년기 연극 비평의 기본관점을 제대로 정립하는 일은 여전히 중요하다.

참고문헌

- 안토니오 그람시, 김현우·장석준 역(2001), 『옥중수고 이전』, 갈무리.
- 안토니오 그람시, 박상진 역(2003), 『대중문화론』, 책세상.
- 김운찬(1994), 「골도니와 이탈리아 희극의 개혁」, 『이어어 문학』, Vol. 1, 한국 이탈리아문학회.
- 신혜경(2004), 「그람시의 『옥중수고』에 나타난 대중의 문화정치적 함의에 대한 연구」, 서울대학교 미학과 박사학위논문.
- 장지연(2001), 「이탈리아 연극」, 『세계 연극의 이해』, 강계철 편, 연극과 인간.
- G. D. Bonino(1972), *Gramsci e il Teatro*, Torino: Giulio Einaudi.
- A. Caputi(1988), *Pirandello and the Crisis of Modern Consciousness*, University of Illinois press.
- B. Croce(1902), *Aesthetics: As Science of Expression and General Linguistic*, <http://www.naturalthinker.net/trl/texts/Benedetto/Croce>, Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic. pdf.
- J. Farrell & P. Pappa(eds.)(2006), *A History of Italian Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press.
- D. Fogacs & G. Nowell-Smith(eds.)(1985), *Antonio Gramsci: Selections from Cultural Writing*, Cambridge: Harvard University Press.
- A. Gramsci(1954), *Letteratura e Vita Nazionale*, Torino: Giulio Einaudi.
- A. Gramsci(1944), *Letters From Prison, V. I*, edited by Frank Rosengarten, Columbia University Press(국역본 그람시, 양희정 역(2000), 『감옥에서 보낸 편지』, 민음사).
- A. Gramsci(1977), *Quaderini del Carcere 1-3*, A cura di V. Gerratana, Torino: Giulio Einaudi(독일어본 W. F. Haug und P. Jehle unter Mitwirkung von R. Graf und G. Kuck(1996-2002), *Gefängnis Hefte 1-10*, Hamburg: Argument Verlag).
- G. N. Orisini(1961), *Benedetto Croce: Philosopher of Art and Literary Critic*, Southern Illinois Press.
- L. Pirandello(1960), *Saggi, Poesie, Scritti Varii*, A cura di M. L. Vecchio-Musti, Opere di Luigi Pirandello, Vol.6, Milan: Arnoldo Mondadori Editori.

- F. De Sanctis(1965), *Storia della Letteratura Italiana*, Einaudi, Salani Firenze(trans. by J. Redfern, *History of Italian Literature*, Vol. 1-2, NY: Basic Books, 1959).
- P. Cherchi(1968), “A Gramsci interprete di Pirandello”, *Italica*, Vol. 45, No. 2.
- R. S. Dombroski(1986), “On Gramsci’s Theater Criticism”, *Boundary 2*, Vol.14, No.3.
- A. A. de Gennaro(1964), “Croce and De Sanctis”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 23, No. 2, 227-231.
- J. Rossi(1939), “De Sanctis’ Criticism: It’s Principles and Method”, *PMLA*, Vol. 54, No. 2.
- C. Sorba(2006), “The origins of the entertainment industry: the operetta in late nineteenth-century Italy”, *Journal of Modern Italian Studies*.
- M. Valency(1989), “Pirandello: A New Conception of Theatre”, H. Bloom(eds.), *Luigi Pirandello*, Chelsea House Publishers.

원고 접수일: 2011년 4월 30일

심사 완료일: 2011년 5월 24일

게재 확정일: 2011년 5월 26일

ABSTRACT

The Young Gramsci's *Theatrical Chronicles*

Shin, Hye-Kyoung

This paper examines the young Gramsci's perspective of theater criticism, focusing on the *Theatrical Chronicles* he wrote from 1916 to 1920 for *Avanti*, the Piedmont edition of the Socialist Daily. Although these *Chronicles* are very fragmentary reviews about particular performances, his underlying critical foundation for theater criticism can be detected. As a radical revolutionist, he believes that the great social impact of theater consists in its capacity to create a new counter-hegemonic culture and the collective subject of the proletariat. In this light his primary aim through theater criticism is to attack the degeneracy of the dominant bourgeois culture and to construct new ethical values and beliefs for the class-conscious proletariat. Moreover, he never forgets the aesthetic point of view in theater criticism. Through the concept of sincerity, this paper traces the line of thought from De Sanctis to Gramsci via Pirandello.

Until now, the young Gramsci's standpoint in theater criticism has been accepted as flawed by contradictions between an aesthetic conception of art and the materialist analysis of the culture. In other words, he radically

criticizes theater industry socio-politically while remaining essentially locked into a Crocean idealist aesthetic. However, I argue that such contradictions can be resolved if we think back on the slogan “return to De Sanctis” that Gramsci highlighted in *The Prison Notebooks*, and interpret his aesthetic concepts through the aesthetic ideas of De Sanctis, not of Croce. And if so, the concept of sincerity, one of the key concepts in *Chronicles*, can be interpreted as both aesthetical and ethical imports.

