

새 천년의 기독교 문화와 연극

-보이는 것을 통한 보이지 않은 연극의 추구를 위하여-

A Christian Culture and the Theatre in the New Millennium

김대현(호서대 교수, 영극영화학부)

I. 들어가는 말

II. '열린 예배'의 필요성과 연극의 활용

III. 문화현상으로서의 연극의 장점과 단점

IV. 중세의 종교극

1. 중세 종교극 탄생의 역사적 배경
2. 중세 종교극의 발전과 그 무대
3. 중세 종교극의 쇠퇴

V. '보이지 않는 연극'과 '과정으로서의 연극'

VI. 나가는 말

Abstract

There has been many tries that enclose theatrical elements to the worship. But we have to notice some problems in these tries. Because the theatre is consisted of many elements included human bodies, sets, costumes, lights, many other dramatic devices, we are inclined to concentrate our senses only on spectacles or the outer surface of performance.

The proposal of 'the invisible theatre' or 'a theatre as a process' in this thesis is related closely with the contemporary tendency. In 'the invisible theatre' or 'a theatre as a process' the surface elements of performance are not accented any more. On the contrary, the process of production and the use of theatre as of tool for education are more important.

If we are going to use the theatre in a worship, the invisible theatre is more suitable than the traditional theatre. That is, the theatre is use a tool for the christian education and the training for the maturity of our faith.

I. 들어가는 말

20세기를 마감하면서 일반인들의 관심은 지난 시대에 관한 돌아봄과 정리보다는 새로운 시대에 대한 기대와 희망으로 가득 차 있는 듯하다. 지난 세월들이 험난했고 또 여러 가지 재난들로 가득 차 있어서 이러한 기대와 희망의 몸짓들이 그 강도를 더해 가는 것인지도 모르니, 어쩌면 이러한 현상은 지극히 당연한 것인지도 모른다. 더구나 옛것과 현것보다는 늘 새로운 것을 선호하는 일반적 취미를 고려해 보면 작금의 새 천년에 대한 기대는 오히려 평범한 것이리라고 이해된다.

본 논문의 목적은 새로운 천년에 즈음한 기독교 문화와 연극의 미래상과 그 당위적 관계를 조망해 보는 것이다. 물론 ‘해 아래는 새 것이 없나니’(전 1:9)라는 말씀에서 드러나듯이 새로운 천년의 것이라고 해서 그 내용과 형태가 전혀 새로운 것이리라는 기대 또는 주장은 조금 지나친 것이 될 것이라고 생각한다.

이미 지난 역사에서 드러났듯이 기독교 문화는 중세의 천년을 통해 심도있는 실험과 실천들이 행해졌고 이에 따라 연극도 역시 기독교 문화와 다양한 관계를 맺었다. 다만 현대의 관점에서 살펴볼 때 일반 대중문화와 연극의 관련성, 상호 영향성에 비해 기독교 문화와 연극이 상대적인 질적, 양적 열세에 처해져 있는 현대의 현상을 보면 과거의 실험과 실천들이 정당한 결과를 산출해 내지 못하였고, 이것은 그 실행과정 어디에서인가 잘못이 있었으리라는 추측을 하게 한다.

따라서 본 논문은 일차적으로 과거의 기독교 문화와 연극의 관계를 바탕으로 실천과정과 그 산출물들을 살펴보아 현재의 문제점들을 정리하려고 한다. 이러한 문제들에 대한 바른 정리와 이해가 이차적인

논구, 즉 기독교 문화와 연극의 미래상과 당위적인 관계가 도출될 것으로 기대한다. '보이지 않는 연극'의 추구는 극히 개인적인 시도로서 위에서 언급한 일차, 이차의 결론들을 바탕으로 논구, 제시될 것이다.

II. '열린 예배'의 필요성과 연극의 활용

한국교회는 60-70년대에 부흥회 등의 특별집회를 통해 급격하게 그 교세를 확장했고 그 팽창한 양적인 변화는 필연적으로 질적인 수준의 변화를 요구하게 되었다. 그 요구에 부응한 것이 80년대에 시작되어 유행처럼 전국의 각 교회에 퍼졌던 평신도를 대상으로 한 성경공부 모임이다. 이러한 성경공부의 연장선에서 대형교회들은 평신도들을 대상으로 음악을 통한 경건운동을 함께 펼쳤고 그 결과는 '경배와 찬양'이라는 집단 음악예배의 형태로 나타난다. 90년대가 바로 이러한 경배와 찬양 운동의 절정에 달한 시기이며 그 영향을 현재까지도 미치고 있다.

집단 집회로써 평신도를 대상으로 한 성경공부와 경배와 찬양은 부흥회와 몇 가지 차별성을 갖는다. 첫째는 집회의 개방성이다. 부흥회가 부흥강사를 중심으로 한 행사(예배)의 일방적인 진행이었다면 성경공부와 경배와 찬양은 행사에 대한 참석자의 자발적이고 집중적인 그리고 열성적인 참여를 요구했다. 둘째, 부흥회의 참여집단은 시대적인 상황으로 인해 교육적 수준이 낮은 일반 대중을 그 대상으로 하였기에 집회는 지적, 이성적이라기보다는 감정적인 측면을 강조한 것이었고

또 참여집단에 대한 감정적인 호소의 성공 여부는 곧장 집회 자체의 성공 여부를 결정하는 중요한 요소가 되었다. 그것과는 반대로 성경공부와 경배와 찬양은 이전의 세대에 비해 상대적으로 많은 교육을 받은 참여집단을 대상으로 하였고 또 집회의 특성이 참여집단의 감정적인 측면보다는 지적, 이성적인 측면에 의지하였다. 이러한 차이는 신앙에 있어서 감정보다 이성과 결단을 중요시하는 현재의 풍조를 낳았다. 셋째, 부흥회는 설교와 찬양 그리고 간중으로 이루어진 비교적 간단한 형태를 가진 집회였다. 여기에서도 중점은 설교에 있었고 그것은 기존의 예배와 큰 차이를 보이는 것은 아니었다. 이에 반해 성경공부와 경배와 찬양은 강의와 토론, 실험과 적용(이상 성경공부) 그리고 다양한 악기와 신체울동을(이상 경배와 찬양) 통한 집회의 형태를 만들었고 이는 설교 중심의 예배에서 공부, 찬양, 울동, 악기연주 등 기타의 순서에서의 강조를 가져왔다.

그러나 무엇보다도 이전의 예배와 집회에 비추어 급진적인 변화와 개혁은 ‘열린 예배’에 대한 요구이다. 설교자와 설교 중심의 전통적인 예배의 형태는 90년대에 들어 급격하게 상승한 회중(會衆)의 교육 수준, 의식의 자각, 성경에 대한 지식의 증가, 사회 부조리 등의 정치·사회현상에 대한 적극적인 인식과 행동, 컴퓨터의 급속한 보급으로 인한 의식의 국제화와 보편화, 정보의 양과 질의 팽창 등의 여러 요소들에 의해 도전받게 되었고 결국 회중의 적극적 참여와 나눔을 중시하는 열린 예배의 요구가 나타나게 된 것이다.

열린 예배는 설교자와 설교가 다른 행사와 그 진행자와 똑같은 중요성을 갖는 수평적인 관계를 전제로 한다. 또 열린 예배는 찬양, 기도, 설교, 봉헌으로 구성되어 있는 전통적인 예배의 순서를 포함하되 기타

의 많은 행사들, 예컨대 연극, 영화, 율동, 간증, 그룹훈련, 영성훈련, 말씀의 상호적용 등이 예배의 중요한 구성요소가 된다. 이러한 열린 예배는 전통적인 예배형태에 비해 회중의 적극적이고 자발적인 참여를 기대할 수 있고, 또 실제로 이러한 참여는 회중의 신앙성장과 교회 공동체와의 적극적인 참여를 기대할 수 있다는 장점을 갖는다. 이러한 이유로 기존의 많은 교회들이 부흥회, 성경공부, 경배와 찬양에 기울었던 열심을 다시 열린 예배에 기울이고 있는 것이다.

열린 예배에 대한 열정적인 요구의 배경에는 현대문화의 한 현상이 그대로 반영되어 있다. 후기 산업사회의 말기에 접어들고 있는 현대문화는 이전의 순수하고 단일한 현상에는 만족하지 못하는 복합적이고 다양한, 오히려 분열적이기조차 한 일련의 현상들을 요구하고 있다. 열린 예배에 수용되는 다양한 프로그램들은 이러한 현상의 반영이며, 이러한 다양성과 복합성이 회중의 흥미와 참여를 이끌어 낼 수 있다는 생각은 일면으로 정당한 것이라고 판단한다.

그러나 오히려 이 점에서 열린 예배의 시도가 드러낼 수 있는 단점과 실패의 위험이 있다고 생각한다. 우선 연극의 경우를 중심으로 생각해 보면, 하나의 장르로서 연극이 그 안에 다양한 예술의 장르들을 포함하고 있고 또 그것들을 효과적으로 수용하고 있어서 열린 예배에서 연극을 차용하고자 하는 시도는 점차 많아지고 강렬해지고 있다. 직접 사람들이 나와서 움직이고 대사를 하는 형태는 많은 열린 예배의 구성요소들 중에서 가장 매력적인 것임에 틀림이 없을 것이다. 그러나 만일 예배에서 눈에 보이는 현상에만 집착한다면 우리는 쉽게 '육신의 정욕과 안목의 정욕과 이생의 자랑'(요일 2:16)에 빠질 수 있게 된다. 그 하나의 예를 우리는 중세에 융성했던 '종교연극'에서 찾을 수 있

다. 중세에 융성했던 종교연극의 발단과 발전 그리고 쇠퇴의 과정을 살펴보면 현대의 열린 예배와 또 열린예배 안에서 연극의 긍정적, 부정적 역할에 대한 경고를 읽을 수 있을 것이다.

III. 문화현상으로서의 연극의 장점과 단점

문화현상으로서 연극이 갖는 장점은 연극이 인간을 수단으로 그리고 인간을 대상으로 한다는 것에 있다. 연극의 최소 필요단위가 무엇인가를 행하는 자와 그것을 지켜보는 자라는 사실⁴⁾은 연극을 행하는 행위자와 그것을 지켜보는 관객 모두에게 '직접적이고도 즉각적인' (Here and Now)⁵⁾ 효과를 창출한다. 여기에 모방과 이야기에 대한 인간의 본능적인 선호는 이미 중세 연극에서도 연극을 교리교육과 선교용으로 사용하게 하였다.⁶⁾ 현대의 열린 연극에서 연극을 포함시키려는 시도도 연극이 바로 이러한 목적을 충족하는 데 가장 적합한 수단이라는 인식이 있기 때문일 것이다. 하나의 교리나 선교의 내용물이 하나의 단순한 시각적인 또는 청각적인 수단에 의지하지 않고 기타의 수단들을 동원하여 시청각적으로 제공될 때 그것을 듣고 보는 회중에게 나타나는 효과는 재삼 강조하지 않아도 명백할 것이기 때문이다. 또 여기에 다른 요소를 첨가하면, 즉 회중으로서 수동적으로 예배에 참여하는 것이 아니라 적극적인 참여자로서 열린 예배에 참여하는 회중에게 나타나는 효과는 수동적인 회중에게 나타나는 효과에 비해 월등할 것은 확실하다.

그러나 이러한 장점의 테두리 외부에는 그에 못지 않은 단점과 위

험도 무수히 존재한다. 첫째는 연극 자체에 강한 볼거리요소(Spectacle element)가 있기 때문에 세심하게 준비하고 공연하지 않으면 행위자와 참여자(회중) 모두가 쉽게 내용과 목적을 놓치고 현상적, 피상적인 것에 주의를 돌릴 위험의 소지가 있다. 둘째는 첫번째 단점과 연결된 것으로, 연극에 나타나는 강한 성적인 자극이다. 미국의 연극학자 에릭 벤틀리(Eric Bentley)가 언급했듯이 연극은 일종의 ‘관음화’⁷⁾가 될 가능성이 농후하여 설령 열린 예배에서 사용된다고 하더라도 이러한 위험의 가능성은 매우 높은 것이다. 셋째는 상업화의 위험성이다. 연극은 많은 참여자와 볼거리의 제작을 요구한다. 이것은 제작의 측면에서 보면 많은 경비의 지출을 요구하는 것이며 이러한 많은 경비는 일개 교회나 선교단체가 담당할 수 있는 것은 아니다. 더구나 계속적으로 공연되어야 할 경우 그 연장을 위한 경비는 영화나 기타의 예술과는 달리 계속 새롭게 지출되어야 한다. 인간이 직접 하는 데 대한 필요 경비인 셈이다. 이러한 경비의 충당을 위해 쉽게 나타나는 대안이 상업화로서 그 결과는 공연은 남지만 내용은 잃어버리게 되는 것이다. 마지막으로 ‘문화화’⁸⁾의 위험성이다. 60-70년대의 부흥회와 80년대의 성경공부 그리고 90년대의 경배와 찬양에서 드러났듯이, 이러한 집회의 초기 모습은 열정적이고 신실한 신앙의 기본들을 갖추고 있었다. 그러나 이러한 집회가 유행의 과정을 거치면서 신앙과는 관계없는 일종의 문화로 자리하게 되었다. 기독교인이 된다는 것이 일종의 문화요, 신앙을 갖는다는 것이 유행이 된 것이다. 이러한 문화화와 유행은 신앙의 자기결단, 의지적 행동과는 반대인 타자의 의지와 전체적인 흐름, 즉 유행에 자신을 맡기는 결과를 낳게 된다. 기독교 인구 천만을 훨씬 상회하는 우리 나라가 도덕적 해이와 부정부패에서 벗어나고 있

지 못하는 이유가 바로 여기에 있을 것이다. 신앙의 측면에서 보면 이 네 번째의 위험은 앞에서 언급한 세 가지의 위험보다도 훨씬 높은 위험지수를 갖고 있다고 하겠다.

우리는 이러한 위험과 단점의 예들을 역사 안에서, 구체적으로는 중세의 종교극에서 찾아볼 수 있다. 따라서 중세의 종교극들의 탄생과 성장 그리고 쇠퇴의 원인과 결과들을 살펴보면 위에서 언급한 위험과 단점들의 구체적인 원인과 결과들을 살펴볼 수 있게 되고 나아가서 이에 대한 보완책을 찾아 현재에 적용할 수 있을 것이다.

IV. 중세의 종교극

1. 중세 종교극 탄생의 역사적 배경

중세의 종교극은 로마연극의 폐허 속에서 태어났다. 콘스탄티누스 대제의 기독교 공인(313년)은 지배계층의 기독교화를 달성했고 이것은 연극의 적대세력의 증가를 의미했다. 왜냐하면 로마의 연극은 이전의 그리스(Greece)의 고급연극을 모방하는 정규연극(regular drama)보다는 대중의 흥미와 인기에 좌우되는 일반 연희물(검투, 전차경기, 수상전투게임 등)에 더 적극적이었기 때문이다. 이러한 경향 때문에 연극의 경우에도 정규연극보다는 기타의 군소 장르들(마임, 판토마임)이 더 인기가 있었다. 특히 마임의 경우는 황제 헬리오가발루스(Heliogabalus; 재위 218-222)는 “성적인 행위(sexual acts)를 실제와 똑같이 상연할 것을 명령했고 이것은 이후 로마제국의 전역에 전형적

인 것이 되었다.”⁹⁾ 여기에 덧붙여서 연극이 이방신 숭배, 즉 우상숭배와 연관이 있다는 기독교 지도자들의 시각과 그들에 대한 마임배우들의 도덕적 측면의 풍자와 조롱, 마지막으로 성찬과 세례 등과 같은 기독교 성사에 대한 마임배우들의 회화화가 정치, 사회의 세력을 지니게 된 기독교 지도자들에 의해 상연금지가 된 것은 어쩌면 당연한 결과라고 하겠다.¹⁰⁾

이후 로마시대의 종언과 함께 시작된 중세는 막강한 기독교 윤리와 세력이 그 영향력을 행사하던 시기였고, 이 시기에 연극은 당연히 로마시대의 문란한 풍습과 연결되어 이후 약 600년 동안 표면으로 솟아오르지 못하게 된다.

이미 기부나 증여를 받아 막대한 부동산을 소유하게 되어 엄청나게 강력해진 교회와 성직자들은 점점 더 많은 권력을 쥘 수 있었다. 그러한 영향력은 막강한 것이었으며, 드디어 관습이나 풍속을 마음대로 만들 수 있게까지 되었다. 기독교의 모럴은 겉으로는 이교도들의 파렴치한 관능과 악마의 유혹에 대항하는 난공불락의 요새가 되었으나, 현세의 모든 쾌락을 외면한 경직된 이 신앙 ...”¹¹⁾

따라서 집시나 유랑연예인들에 의한 비공식적인, 위법적인 연희 외에는 중세 초기에서 연극의 모습을 발견하기는 어렵게 된다.

위와 같은 경직된 상황은 중세 중기¹²⁾에 접어들면서 변하기 시작한다. 공통어로서 라틴어를 사용하던 중세는 라틴어를 알지 못하는 일반 대중에게 기독교의 교리와 성경을 보다 쉽게 알려 줄 필요성을 느끼기 시작했고, 이러한 필요성은 곧 예배 중에 성경에 나타난 예수의 생애를 간단한 시연을 통해 보여 주고자 했다. 이렇게 해서 탄생한 것이 바

로 예배극 또는 전례극(典禮劇, Liturgical Play)이다. 현존하는 최고(最古)의 예배극의 대본은 예수의 부활에 관한 것이다.

천사들: 오 성도들이여, 너희는 무덤에서 누구를 찾느냐?

세명의 마리아들: 십자가에 달리셨던 예수 그리스도를 찾습니다, 오 신령한 존재들이여.

천사들: 그는 여기에 없다, 그가 전에 말한 것처럼 그는 부활했다. 가서 그가 무덤에서 부활했다고 전하라.¹³⁾

주후 925년의 것으로 알려진 위의 대본은 주로 성직자들에 의해 교회 내부에서 예배 도중에 그리고 강대상의 오른쪽에서 상연되었고 이러한 공연은 그 다음에 회중의 부활절 합창과 함께 본격적인 부활절 축제를 알리는 시발점이 된다. 그리고 한번 부활한 연극은 이후 본격적인 종교극의 시대를 거쳐 다시 세상으로 나오게 된다. 세속화 과정을 겪는 것이다. 먼저 본격적인 중세 종교극으로의 발전과 그 무대를 살펴보자.

2. 중세 종교극의 발전과 그 무대

중세 종교극의 잘 알려진 형태는 신비극(또는 비적극 Mystery Play), 기적극(Miracle Play) 그리고 도덕극(Morality Play)의 세 가지 형태이다. 이중 신비극은 예수의 생애에 관한 에피소드들을 주로 내용으로 삼아 공연했고 기적극은 성자들과 성경의 영웅, 위인들의 생애와 사건을 극화했다. 마지막으로 도덕극은 성경의 테두리를 넘어 신앙적이고 교훈적인 내용을 우화적인 인물을 통해 표현했다.¹⁴⁾ 중세 종교극은 대

략 1350년-1550년의 기간이 최고의 전성기였으며 이때 사용된 무대는 고정무대와 이동무대의 두 가지 형태가 있다.

2-1. 고정무대

고정무대의 기본형은 예배극에서 전승되었다. 무대, 즉 연기구역은 두 개의 구성요소로 이루어진다. 첫째는 고정된 작은 규모의 배경구조물¹⁵⁾이고 둘째는 일반적인 연기구역¹⁶⁾이다.¹⁷⁾ 배우는 장소를 암시하는 작은 규모의 고정된 배경구조물 앞에서 둘러선 회중에게 그 장소와 일치하는 내용물을 공연하는 것이다. 이때 배우는 그 구조물 안에서만 연기할 수도 있고 그 구조물을 내려와서 회중과 직접 접촉하면서 연기할 수도 있다. 이렇게 되면 플라테아(platea)는 회중이 서 있는 장소까지 확장된다.

고정무대의 원래의 형태는 교회의 내부이다. 실내에서 교회의 설교단을 중심으로 회중석까지를 포함해서 맨션들이 흩어져 있고 그 맨션 주변이 플라테아가 되는 것이다. 이러한 형태는 예배극에서 사용되었던 것이지만 종교극이 공연장소를 교회 밖으로 선택한 이후에도 계속된다. 교회 밖으로 나온 종교극의 무대는 고정무대인 경우 마을의 광장이나 원형마당과 같은 곳에서 공연되었다. 이때의 특징적인 무대의 모습은 ‘동시적’(simultaneous)이라는 것에 있다. 즉 하나의 무대에 현세와 천국 그리고 지옥을 동시에 펼쳐놓고 현세에서의 행동에 따른 결과를 즉각적으로 보여주는 것이다. 하나의 무대에 세 개의 배경이 동시적으로 펼쳐지는 것이다. 이때 천국은 반드시 왼쪽에 그리고 지옥은 오른쪽에 배치된다.

이러한 무대배치는 중세인들의 현세관을 그대로 반영한 것이다. 중

세인들은 현재에 대한 역사관념이 없어서 현재는 다가오는 영원에 대한 하나의 과정이라고 파악하여 현재에 중점을 두기보다는 영원에 초점을 맞추어 종교극을 상연했던 것이다.

2-2. 이동무대

이동무대는 수레무대(Pageant Stage, Pageant Wagon)를 의미한다. 하나의 수레에 하나 혹은 두 개의 맨션을 싣고 그 주변을 플라테아로 설정해서 연극을 상연하는 형태가 이동무대에 의한 종교극이다. 고정무대와는 달리 각 마차에 하나 혹은 두 개의 장소가 암시되기 때문에 동시성은 사라지게 되지만, 관객은 연극의 내용을 연속적으로 보게 되므로 고정무대에서와 같은 '동시성'의 효과는 남게 된다. 물론 이동무대의 밑바닥을 지옥으로, 이층을 천국으로 표현하는 수도 있었지만 대부분의 이동무대는 이층은 기계장치실로 그리고 밑바닥은 마차바퀴를 위한 공간으로 사용하였다.

앞의 고정무대의 경우에서와 마찬가지로 규모가 작은 길드에서는 서로 연합하여 이동무대를 제작하였고 이러한 이동무대용 수레가 중세도시의 광장과 교외를 순회하면서 공연하였다. 고정무대에 비해 규모를 키울 수 없는 단점이 있지만 이동무대는 다양한 에피소드를 독립된 각각의 이동무대를 통해서 볼 수 있고 관객들 역시 한자리에서 여러 가지 에피소드를 구경할 수 있다는 점에서 강점을 갖는다. 이러한 이동무대를 이용한 대표적인 연극이 앞에서 언급한 영국의 순환연극(Cycle play)이다.

3. 중세 종교극의 쇠퇴

종교사회였던 중세에는 위에서 언급한 종교극의 3가지 형태 외에도 다양한 종교적 축제들이 있었고 이러한 축제들은 어떤 면에서 연극적인 특징들을 갖고 있는 것이었다. 또 제작의 주체가 교회와 '길드'(Guild)¹⁸⁾였기 때문에 결국 종교극의 제작 및 상연은 그 당시 사회의 모든 역량이 결집된 결과물이었다. 더구나 라틴어를 공용으로 사용하던 당시 사회의 연극은 일종의 세계화의 표상이었다.

종교극은 대략 오전 7시에서 시작하여 11시까지 진행된 후에 간단한 휴식을 갖는다. 그리고 나서 오후 6시까지 공연이 진행되며 작품에 따라서는 밤 12시까지 계속되는 연극도 있었다. 보통 한 길드에서 제작하는 에피소드에 출연하는 배우의 숫자는 5-10명이지만 대규모의 출연진과 긴 공연날짜를 필요로 하는 작품도 있었다.¹⁹⁾

이러한 상황은 종교극이 당시에 사회적으로 큰 의미가 있었던 행사였으며, 10세기 경의 예배극과 비교해 보았을 때 점차 그 세력을 넓혀갔음을 추측할 수 있다. 그러나 16세기에 접어들면서 종교극은 표면적으로 르네상스의 시작과 교회의 분열 그리고 종교개혁 운동 등의 영향으로 점차 사라지게 된다.²⁰⁾

그러나 종교극의 금지 또는 쇠퇴는 다른 각도에서도 그 원인을 찾아볼 수 있다. 첫째는 종교극 제작의 주체로서의 교회와 그 지도자들의 도덕적, 신앙적 타락이다. 초기의 기독교 신앙에 의한 도덕관념은 매우 수준이 높은 것이었다.

약속된 하나님의 나라에 합당한 사람이 되기 위해서는 성(性)과 대식(大

食)의 욕구에 지배되는 쾌락을 단념하고, 사리사욕과 정욕으로부터 마음을 정결히 하며, 모든 허영심을 버리고 겸손과 온정, 평화를 사랑하는 마음을 기르도록 힘써야 했다. 또한 불평을 말하지 않으며, 청빈함과 노동을 몸에 익히고, 이웃을 사랑하며 지상의 모든 고난을 참고 견뎌야만 했다.²¹⁾

그러나 중세 중기를 지나면서 교황권이 절대권력으로 안정되자 지도층의 성적, 도덕적 타락은 곧 공공연한 것이 되었다.

현세의 모든 쾌락을 외면한 경직된 이 신앙의 배후에서 행해진 관능적인 비행은 줄어들지 않았다. 성애의 즐거움은 물리쳐야 마땅한 것이라고 간주되고는 있었다. 그러나 양심에 가책을 느끼면서도 점차 더욱 색정적인 방식으로 성이 향락되었다. 또한 상층계급의 사람들이 서민들에게 나쁜 본보기를 보여주었던 것이다.²²⁾

이러한 도덕적 타락은 신앙의 가장 타락한 형태, 즉 외부적으로는 외식과 거짓에서 비롯되는 가장되고 강제된 경건주의, 엄숙주의를 낳았고 내부적으로는 신앙 기초의 와해를 불러왔다.

두 번째는 종교극 상연의 장소가 교회 내부에서 교회 외부로 옮겨지는 것에서 나타나는 바와 같은 세속화의 과정에서 종교극 쇠퇴의 원인을 찾을 수 있다. 초기의 종교극의 제작자와 출연자는 대부분이 교회와 성직자였다. 그러던 것이 점차 제작의 주체는 길드로, 출연자는 일반 대중으로 옮겨가게 된다. 말기에 이르면 교회와 성직자는 종교극의 내용과 공연과정을 여전히 감독하고 허가하는 권한을 갖고는 있지만 큰 영향을 줄 수 없는 입장이 된다. 이러한 제작과 공연 주체의 변화는 초기의 목적, 즉 '선교와 교육'이라는 것에서 멀어져 '오락과 여흥, 그

리고 이윤의 추구' 라는 목적으로 변질되었던 것이다.

마지막 세 번째 원인은 위의 두 가지 원인에서 비롯된 것으로써 종교극 내용의 변질에 있다. 말기의 종교극은 '이방축제'²³⁾와 혼합되면서 경건한 분위기와 교육적 내용보다는 떠들썩하고 성적, 종교적, 정치적 풍자와 조롱이 난무하는 음란한 행사가 되고 말았던 것이다. 물론 극장의 이러한 특성은 이미 로마시대부터 많은 사람들에게 의해 지적 당해 왔다. 예컨대 로마시대의 풍속기록가인 테르툴리아누스(Thertulianus)는 그의 저서 『데 스펙타쿨리스』(*De Spectaculis*)에서 극장은 "무도함과 천박함의 성채"²⁴⁾라고 표현했고 중세 말기에 영국에서는 존 노쓰브룩(John Northbrooke)가 그의 저서 『주사위놀음과 춤, 연극 그리고 막간극에 반대하는 논문』(*Treatise Against Dicing, Dancing, Plays, and Interludes*, 1577)에서 극장을 "악을 조장하고 사람들을 온전한 노동과 여타의 유덕한 수행들로부터 멀어지게 하는 악마의 도구"²⁵⁾라고 표현했다. 이러한 비난은 곧 원래의 목적에서 벗어난 종교극에 대한 금지로 나타나게 되었고 결국 1600년경에는 유럽의 거의 모든 나라에서 종교극의 그 상연이 금지되었던 것이다.

따라서 종교극 쇠퇴의 원인은 제작과 상연 주체의 변질과 공연내용의 변질에서 찾아볼 수 있고 이것은 앞에서 지적한 '문화화'의 함정에서 벗어나지 못한 결과라고 단언할 수 있다. 결국 오늘날 '열린 예배'의 지향과 그 열린 예배에서 연극을 사용하기를 원한다면 위에서 지적한 여러 위험들, 특히 '문화화'의 위험에 빠지지 않을 여러 장치들을 개발해야 할 것이다. 여기에 '보이지 않는 연극'의 추구를 제안하는 이유가 있다.

V. '보이지 않는 연극' 과 '과정으로서의 연극'

'보이지 않는 연극' 은 우선 '상연을 전제로 하지 않는 연극' 또는 '관객이 연극공연의 주목적이 아니라 연극에 참여하는 참여자가 주목적이 되는 연극' 이라고 정의할 수 있다.²⁶⁾ 교육연극에서는 이러한 형태의 연극을 '드라마' (drama)²⁷⁾라고 지칭하면서 주로 교육대상의 교육 목표의 성취를 위한 도구로서 연극을 사용하고 있다. 즉 연극의 예술성의 성취보다는 교육의 도구로서 연극을 사용하고 있는 것이다. 이러한 연극의 한 예가 바로 브레히트²⁸⁾의 '학습극' (Lehrstück)²⁹⁾이다. 주로 20년대 말과 30년대 초에 쓴 일련의 희곡들이 이러한 목적으로 저술되었다.

공연을 전제로 하지 않을 때 그 연극은 전통적인 연극과는 다른 점을 갖게 된다. 가장 큰 차이점은 '연극을 만들어 가는 과정' 이 중요시 된다는 것이다. '보이지 않는 연극' 과 '과정으로서의 연극' 은 기존의 전통적인 연극에서 가장 중요시하게 생각하는 두 가지의 요소를 제거한 것이다. 즉 공연을 성공적으로 끝내야 한다는 것과 관객에게 볼거리의 제공하여야 한다는 두 가지 요소를 제거한 연극이 바로 '보이지 않는 연극' 과 '과정으로서의 연극' 인 것이다. 과정을 강조하고 과정이 목표가 됨으로써 결과, 즉 공연에 큰 의미를 두지 않는 연극이며 보이는 요소들, 즉 볼거리에 좌우되지 않음으로써 내면의 보이지 않는 요소에 대한 강조가 가능하게 되는 것이다. 이는 '위에 것을 생각하고 땅에 것을 생각지 말라' (골 3:2)는 말씀에도 부합되는 것이며 결국 열린 예배에서 수용할 수 있는 가장 적합한 연극의 형태라고 할 것이다.

연극은 보통 다음과 같은 과정을 거쳐서 제작, 공연된다.

1. 주제의 구상, 작품의 선정 및 저술, 표현형식의 탐구 및 결정
2. 연습: ① 독회(reading) ② 행동선 긋기(blocking) ③ 다듬기(polishing)
④ 총연습(technical and dress rehearsal)
3. 공연

‘보이지 않는 연극’ 또는 ‘과정으로서의 연극’은 공연에 중점을 두지 않기는 하지만 전혀 공연을 배제한다는 것은 아니다. 이것은 ‘중점의 이동’을 뜻하는 것일 뿐이다. 따라서 주로 고려해야 할 사항들은 위의 1항과 2항에 관련되어 있다. 특히 열린 예배에 포함되어 있는 연극이라면 열린 예배의 상황을 공연으로 받아들이지 않도록 준비과정에 더욱 세심한 배려가 필요하다.

먼저 열린 예배에서 사용할 수 있는 연극의 영역을 살펴보면 다음의 네 가지 영역으로 구분할 수 있다. 첫째는 설교의 영역이다. 연극은 짧은 장면극(Skit, Charade, Episodes)을 통해 의도한 주제를 전달할 수 있다. 현재 많은 교회에서 사용하고 있지만 위에서 언급한 불거리 위주나 공연 위주에 흐를 위험이 상존(常存)하고 있는 상태이다. 둘째는 중세연극의 기원에서 나타났듯이 연극을 통한 교리의 교육, 신앙훈련의 도구로 사용하는 것이다. 보이지 않는 연극의 장점이 가장 극대화될 수 있는 영역이다. 셋째는 기독교 문화의 영역이다. 건전하고 의미 있는 문화활동의 하나로서 보이지 않는 연극은 기존의 연극들의 단점을 피하면서 소기의 목적을 달성할 수 있다. 마지막으로 연극을 친교의 수단으로 사용할 수 있다. 예컨대 ‘역할교환’ 연기(role playing)와 배역 연기(character acting)들을 통해 피교육자는 타인과 공동체에 대한 이해의 폭을 넓힐 수 있게 된다.

위에서 언급한 사항들 중에 특히 강조해야 할 것이 두 번째 항이다. 열린 예배의 한 담당자로서의 연극의 역할은 공연에의 집중과 볼거리의 강조로는 효과적으로 완수될 수 없다. 철저하게 성경에 나타난 사실을 바탕으로 삼위 하나님에 대한 인식과 그 고백이 연극제작의 과정 내내 강조되어야 한다. 따라서 연극제작의 과정은 그대로 신앙훈련의 한 과정이 되고 여기에서 지도자의 신앙성숙은 보이지 않는 연극이 성공하는 데 결정적 요인이 된다. 지도자는 성경을 통해 주제를 선택하고 표현의 양식과 작품의 저술에 참여자의 신앙과 그 신앙의 성숙을 위한 훈련과정으로써 연습과정을 이해해야만 한다. 만약 이러한 목표가 달성되지 않을 위험의 징조가 나타나면 곧 연습을 중지하고 공연을 하지 말아야 한다. 공연이 중요한 것이 아니라 연습을 통한 ‘창조주와의 만남,’ ‘구속자와의 만남,’ ‘형제와의 진실된 만남’이 연극 제작의 목적이기 때문이다.

따라서 보이지 않는 연극 또는 과정의 연극은 ① 주제와 소재를 성경에서 택할 것 ② 모임은 기도로 시작하고 끝낼 것 ③ 공연이 아니라 현재의 만남이 소중하다는 것을 강조할 것 ④ 꾸미는 연기보다는 드러내는 진실과 고백을 나눌 것 ⑤ 이러한 과정에서 나타난 결과들을 열린 예배 또는 공연에서 그대로 꾸미지 말고 드러낼 것 등의 유의점들이 중요하게 된다.

이것은 결국 보이는 것을 통한 ‘보이지 않는 연극’의 추구를 의미하는 것이며, 보이는 모든 수단과 조건들을 통한 영광돌림과 연극을 통한 신앙훈련, 즉 성화의 단계를 밟아감을 의미한다. 연극은 더이상 기존의 전통적인 의미의 연극에 머무르지 않고 나아가 ‘육신의 정욕과 안목의 정욕과 이생의 자랑’을 벗어나게 되는 것이다.

VI. 나가는 말

삶의 모방으로서의 연극은 그것이 갖고 있는 흡입적인 매력에 못지 않게 부정적인 요소도 많이 갖고 있다. 보이는 것에 대한 강조, 볼거리를 통한 유인, 자기현시 욕구의 충족 등은 이러한 부정적인 요소들 중 대표적인 것이라고 하겠다.

새 천년의 도래에 맞추어 연극은 당연히 거듭나야 한다. 특히 기독교와 관련하여 예배의 한 형태로서 연극을 사용 또는 도입하기를 원하는 사람들은 연극에 대한 기본적인 접근부터 재고해야 한다. 즉 공연과 볼거리의 강조에서 과정과 보이지 않는 가치에 대한 강조로 옮겨가야 하는 것이다. 지금까지의 연극적 가치들이 세속적인 것과 눈에 보이는 것을 위한 것이었다면, 새 천년의 연극은 '새 하늘과 새 땅(계 21:1)'의 도래를 기대하면서 하나님을 참되게 경배하는 열린 예배와 참여자를 중시하는 과정의 연극이 되어야 한다. 왜냐하면 우리는 '세상에 속하지 아니하였'(요 17:14)기에 다른 가치와 목표로 연극을 재구성해야 하기 때문이다.

註

1. '보이지 않는 연극'은 현대 브라질의 연극연출가 아우구스토 보알(Augusto Boal)이 먼저 사용하고 있는 동일한 명칭과는 완전히 다른, 저자의 개인적인 명칭과 개념이다. 후에 상술하겠지만 이것은 '보이지 않는 가치를 추구하는 연극'을 지칭하는 것으로써 오히려 현대 폴란드의 연극연출가인 예르지 그로토프스키(Jerzy Grotowski)의 '가난한 연극'(Poor Theatre) 또는 '원천의 연극'

- (Theatre of Sources)과 유사하다.
2. 여기에서 사용한 '열린 예배'의 개념은 물론 '닫힌 예배'에 대한 대(對)개념이다. 두 개념의 주요한 차이는 닫힌 예배가 설교자와 설교를 중심으로 한 수직적인 형태와 회중의 참여가 수동적인 예배라면, 열린 예배는 설교를 포함한 찬양, 울동, 시낭송, 연극공연, 영화상연, 강연, 간증 등 다양한 순서를 동일하게 중요시하는 수평적인 형태와 회중의 적극적인 참여가 실현된 예배를 지칭한다. 이러한 열린 예배의 근저에는 참여자를 중시하고 참여자의 역할과 능력을 중시하여 교회(에클레시아 ecclesia)를 교회(教會)에서 교회(交會)로 해석하려는 현대적인 경향이 강하게 작용했다. 교회(教會)에서는 가르침, 즉 설교와 설교자가 중심이 되지만 교회(交會)에서는 회중간의 나눔과 참여가 중심이 되는 등의 차별성이 드러난다.
 3. 본 논문에서 '종교연극'이란 개념은 10세기 초의 예배극(또는 전례극 典禮劇), 그리고 이후의 형태들인 신비극(Mystery Play), 기적극(Miracle Play), 도덕극(Morality Play)를 포함한 개념으로 사용하고 있다. 각 개념의 자세한 해설은 본문에서 상술하겠다.
 4. Peter Brook, *The Empty Space*, Ringwood: Pelican Books, 1972, p. 11.
 5. 즉각성과 현재성은 여타의 예술장르와 뚜렷하게 구분되는 연극만의 특성이며, 이 두 개의 특성으로 연극의 자체의 정체성과 미래에서의 존재 가능성을 보장 받을 수 있다.
 6. Richard Beadle, (ed), *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, Cambridge: Cambridge univ. press, 1994, p. 4 이하 참조.
 7. Eric Bentley, *The Life of the Drama*, Massachusetts: Halliday Lithograph Cor., 1964, p. 157; "Scholars call the modern stage the peepshow stage"
 8. 여기에서는 일종의 '유행'을 의미한다. 신앙의 본질은 자신의 의지적 결단에 있다고 생각한다. 전반적인 흐름에 자신을 의탁하는 신앙의 유행을 '문화화'라고 표현했다.
 9. Oscar G. Brockett, *History of the Theatre*, 7th ed., Boston: Allyn and Bacon, 1995, p. 58.
 10. 위의 책, p. 71.
 11. Paul Frischauer, 이윤기 역, 『세계풍속사 上』, 14판, 서울: 도서출판 까치, 1991, p. 363.
 12. 중세는 보통 초기는 500년-900년, 중기는 900년-1300년, 말기는 1300년-1500년으로 나누는데 그중 1050년-1300년까지를 중세문화의 극성기로 간주한다. Oscar G. Brockett, 앞의 책, p. 81 참조.

13. Oscar G. Brockett, 앞의 책, p. 86에서 재인용.
14. 중세 종교극의 3가지 형태에 관한 전통적인 관점은 역사발전론적, 즉 진화론적이다. 즉 신비극이 제일 먼저 그리고 교회 내에서 상연되었고 이것이 점차로 교회를 벗어나면서 기적극으로, 그리고 결과적으로 교회 밖에서 상연된 도덕극으로 발전해 나갔다는 것이다. 이는 각 종교극의 전성기를 살펴보거나 종교극 제작의 주체들을 살펴볼 때 일면 설득력이 있는 주장이다. 그러나 최근의 연구는 위의 3가지 종교극은 진화론적인, 선(線)적인 발전도상에 있는 것으로 파악하기보다는 동시대의 각각 다른 형태라고 파악하고 있다. 김 한, “중세극 고찰: 유형·상연양식·비평을 중심으로”, 『고전·르네상스 드라마』, 창간호, 고전·르네상스드라마한국학회 편, 1993, p. 23 이하 참조.
15. mansions, sedes, loci, domi 등 여러 이름으로 표기가 가능하지만 그중 mansion이 대표적이다.
16. platea, playne, place 등 여러 가지로 표기가 가능한데 그중 platea가 가장 일반적이다.
17. 그러나 연기구역의 두 요소는 고정무대에만 국한되는 것이 아니라 이동무대에도 그대로 적용된다. 이동무대에도 mansion과 platea의 구별과 활용은 그대로 계속된다.
18. 도시의 수공업자 조합을 의미한다. 종교극과 관련해서 살펴보면 규모가 큰 길드는 하나의 에피소드를 맡아서 공연하지만 규모가 작은 길드들은 2-3개가 연합해서 종교극의 에피소드를 담당했다.
19. 예컨대 1536년 프랑스의 브르쥬(Bourges) 지방에서 공연된 “사도행전”의 경우, 출연자 300여 명에 40일 동안의 공연일을 필요로 했었다.
20. 네덜란드는 1539년에, 영국은 1558년에 그리고 이태리, 프랑스는 각각 1547년과 1548년에 오락으로서의 종교극의 상연을 금지했다. 유일한 예외가 스페인이다. 스페인은 강한 카톨릭 전통의 영향으로 종교극이 늦게까지 공연되었으나 1765년에 이르러 금지되었다. 결국 스페인을 제외한 유럽의 모든 나라들이 1600년경에 이르면 모두 종교극을 금지한 것이다.
21. Paul Frischauer, 앞의 책, p. 298.
22. 위의 책, p. 363.
23. 중세에 유행하였던 ‘오월제’, 또는 ‘바보축제’ 등을 의미한다.
24. Paul Frischauer, 앞의 책, p. 306에서 재인용.
25. Oscar G. Brockett, 앞의 책, p. 155에서 재인용.
26. 이러한 구분은 이미 ‘교육연극’에서는 일반화된 것이다. 즉 교육연극에서는 ‘drama’와 ‘theatre’를 개념적으로 구분하여 사용한다. theatre가 공연을 전체

로 관객의 관람을 염두에 놓고 제작, 공연하는 전통적인 연극의 개념에 속한 것이라면, drama는 교육을 목적으로 연극에 참여하는 참여자에게 공연과 관객을 염두에 넣지 않고 넓은 의미의 연극 또는 연극적 행위를 하는 것을 의미한다. 이 경우 연극의 개념은 전통적인 것에 비해 넓어지고 자체 목적화되기보다는 수단화된다. 교육연극에서 익숙하게 사용하는 D.I.E(Drama in Education), T.I.E(Theatre in Education)은 모두 이러한 구분에서 비롯된 것이다.

27. 'drama'와 'theatre'의 연극학적인 구분은 먼저 어원에 대한 고찰로 용이하게 행할 수 있다. 즉 drama의 그리스 어원(語源)은 'dran'으로써 이것은 'to do, to act 또는 something done'의 의미를 갖는다. 움직임 중심의 행동이 그 근원적인 뜻이 되는 것이다. 이에 반해 theatre의 그리스 어원은 'theatron'으로써 그 뜻은 'to see'가 된다. 즉 지켜보는, 바라보는 행위가 그 근원적인 뜻이 된다. 이러한 어원적인 차이를 토대로 현재 연극에서는 drama는 좁은 의미로는 '희곡(戲曲)'을 그리고 넓은 의미로는 '연극'을 지칭하는 용어로 사용한다. 마찬가지로 theatre도 좁은 의미로는 '극장'을 그리고 넓은 의미로는 '연극'을 지칭한다. 참고로 drama의 국역(國譯)인 '희곡'이란 단어는 원래가 '가무잡희(歌舞雜戲)'란 용어의 줄여진 말로써 서양에서는 행동이 중심이 되는데, 우리 나라에서는 춤과 노래가 중심이 되는 개념으로 전이되어 사용되고 있다. 그러나 현재 이러한 개념의 구분은 그 차별성이 사라지고 drama는 우선적으로 연극의 대본이라는 모호한 개념으로 사용되고 있다.
28. Bertolt Brecht(1898-1956), 20세기 독일의 뛰어난 작가 및 연극연출가. 시, 소설, 희곡, 시나리오 등 전 분야에 걸쳐 많은 뛰어난 작품을 남겼다. 연극과 관련하여 '서사극'의 이론적 개념을 정립했고, 1949년에는 당시 동독의 베를린에 베를리너 앙상블(Berliner Ensemble)을 창단해 자신의 이념을 실험하여 20세기 동시대의 많은 연극인들에게 영향을 끼쳤다. 자세한 것은 다음을 참조하라: 송동준 외 공저, 『브레히트의 서사극 -유형학적 고찰-』, 서울대학교 출판부, 1993.
29. 브레히트의 용어인 Lehrstück의 우리말 번역은 아직도 통일을 보지 못하고 교육극, 교훈극, 학습극 등 여러 가지로 혼용되고 있다. 본 논문에서는 피교육자가 연극의 목표가 된다는 점에서 학습극이라는 용어를 선택한다. 브레히트의 학습극에 관한 연구는 다음을 참조하라: 오제명, 『브레히트의 교육극』, 서울: 한마당, 1993.

참고문헌

1. 김 한, “중세극 고찰: 유형·상연양식·비평을 중심으로”, 『고전·르네상스 드라마』, 창간호, 고전·르네상스드라마한국학회 편, 1993.
2. 송동준 외 공저, 『브레히트의 서사극 -유형학적 고찰-』, 서울대학교 출판부, 1993.
3. 오제명, 『브레히트의 교육극』, 서울: 한마당, 1993.
4. Beadle, Richard ed., *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, Cambridge: Cambridge univ. press, 1994.
5. Bentley, Eric, *The Life of the Drama*, Massachusetts: Halliday Lithograph Cor., 1964.
6. Brockett, Oscar G., *History of the Theatre*, 7th ed., Boston: Allyn and Bacon, 1995.
7. Brook, Peter, *The Empty Space*, Ringwood: Pelican Books, 1972.
8. Frischauer, Paul, 이윤기 역, 『세계풍속사 上』, 14판, 서울: 도서출판 까치, 1991.

김대현 / 한양대 대학원 연극영화과 졸업. 독일 Bochum의 Ruhr대학에서 연극 전공으로 박사학위 취득. 한국연극학회 총무이사 역임. 현재 호서대학교 예술학부 연극영화과 전임강사로 재직. <해피엔드>, <주인 폰틸라씨와 하인 마티> 등의 작품 연출활동이 있고, 저서에 『Pansori als Auff hrungskunst』, “B. 브레히트의 제시적 여기스타일에 관한 연구” 등 다수 논문.