

이데오로기와 公演藝術*

李 根 三

(1)

이데오로기(Ideology)를 옥스포드辭典은 「……思想의 起源과 本質에 관한 研究……現象, 특히 社會生活現象에 대한 思想體系; 한 階級 또는 個人의 特性을 나타내는 思考方式」이라고 풀이하고 있다. 藝術과 이데오로기의 상호관계를 논하는데 있어 무엇보다도 앞서야 하는 작업은 예술에 있어서의 이데오로기라는 어휘의 규명일 것이다.

社會學이나 哲學에서는 이데오로기를論할 때 베이컨(Francis Bacon), 칸트(Immanuel Kant), 프랑스의 啓蒙主義哲學者인 트라시(Desttte de Tracy), 심지어는 나폴레옹까지 거슬러 올라가 그 기원을 설명한다. 최근 藝術界에서는 이데오로기를 말할 때 이는 곧 마르크스의 思想概念으로 받아들인다. 그러나 다 아는 바와 같이 마르크스나 엥겔스는 처음에는 이데오로기라는 概念을 否定的으로 받아들인 사람들이다. 그들은 이데오로기를 「虛傷意識體系, 階級的 地位에 대한 主張, 특정階級的 支配權의 正當化이며 이데오로기란 보다 基本的이며 物質的인 經濟的 下部構造(Base)의 反映인 下部構造(Superstructure)의 部分에 불과하기 때문에 副次的이며 非現實的인 개념이다」라고 단정하였다.¹⁾

그럼에도 불구하고 오늘날 이 이데오로기라는 概念은 마르크스와 그 후계자의 사상을 이해하는데 매우 중요한 의미를 갖게 되었다. 윌리엄즈

* 本 研究는 1988年度 文教部 共産團支援金을 받아 西江大 東亞研究所에서 주관하여 이루어진 것임.

1) Hosjafa Rejai, *Ideology*, Dictionary of the History of Idea, Vol.2 (New York; Charles Scribner's Sons, 1978), p. 5444.

(Raynold Williams)는 이점에 대해 이렇게 말하고 있다.

“이데오로기라는 개념은 마르크스主義에서 시작된 것은 아니며 아직도 그 사상에 限定되어 있는 것도 아니다. 그러나 그것은 文化, 특히 文學과 思想에 관한 마르크스主義的 思考의 거의 모든 부분에서 중요한 개념으로 作用한다. 마르크스主義의 저술에서 모든 것에 공통된 그 개념의 세가지 형태를 구분한다는 것은 힘든 일이다. 이 세가지란 대체로

- (i) 특정한 계급이나 집단의 성격을 나타내는 믿음의 체계.
- (ii) 환상적 믿음의 체계——虛僞思想 또는 虛僞意識——이는 진실하고도 科學的인 知識과 對比된다.
- (iii) 一般的인 意味와 사상의 產出과정”²⁾을 말한다.

부르조아지階級の 優越성과 支配能力을 과시하는 虛僞意識으로 파악되었던 이데오로기라는 어휘는 마르크스主義者들에 의해 어느덧 윌리엄즈가 위에서 언급한 「특정한 계급이나 集團의 성격을 나타내는 믿음의 체계」로 그 의미가 변형 固定되었으며 소비에트共產主義의 이데오로기란 곧 共產黨의 이데오로기라는 말과 同一한 뜻이 되었다. 마르크스主義에서 말하는 이데오로기란 政治的 hegemonia와 統治手段의 概念이다. 그들에게 있어 이데오로기란 그 참된 價値와 眞實성에 앞서 社會統制, 動員造作은 물론 社會結束을 爲한 決定的인 시스템으로서의 이데오로기인 것이다.

그러나 이데오로기란 꼭 政治나 支配制度에서만 볼 수 있는 것은 아니다. 이 세상에 존재하는 모든 意識과 概念은 이데오로기로서 받아들여져야 한다. 루카치(George Lukács)는 새로운 演劇의 의미를 論하는 글에서 새 연극은 感情의 갈등이 아니라 이데오로기의 갈등을 表現해야 한다고 主張하며 이데오로기를 世界觀(Weltanschauungen)³⁾이라고 풀이했다. 이데오로기란 보는 立場에 따라 그 개념이 달라진다. 道德, 倫理, 宗教 그

2) Raymond Williams : *Marxism & Literature*, (London ; Oxford Univ. Press, 1977), p. 55.

3) George Lukács ; *The Sociology of Modern Drama, Dramatic Theory and Criticism*, ed. by B. Dukore (New York, Holt, Rinhart Co., 1974), p. 933.

리고 藝術分野도 各己 이데오로기를 갖고 있는 것이다.

삶의 不條理를 그의 독특한 沈默의 手法으로 무대에 再現한 해롤드·핀터(Harold Pinter)를 우리는 그가 최소한 政治的 이데오로기나 理論과는 무관한 作家로 알고 있다. 그러나 그는 어떠한 既存이데오로기에도 구애 없이 作品을 쓴다고 생각하지만 作業中 자기도 모르게 理論(또는 이데오로기)이 作品에 스며든다는 말을 한 적이 있다. 무의식중인 原始的의 技術이나 소박한 科學이 이 특수한 社會에서 살고 있는 자기의 潛在的 의식을 자극한다는 것이다.⁴⁾ 作家란 하나의 관습과 이데오로기로부터 完全히 自由롭게 될 수는 없다는 말이다. 핀터가 말하는 이데오로기나 理論이 政治的인 것이 아님은 물론이다. 이렇듯 이데오로기란 마르크스·레닌主義者들이 강조하듯 階級과 프로레타리아독재, 社會主義 社會의 具現을 指向하는 政治的 개념만은 아닌 것이다.

리버(Hans-Joachim)와 뷰투우(Hellmuth Bütow)는 마르크스—레닌主義者들이 말하는 이데오로기의 特性을 이렇게 지적한다. 그들의 이데오로기는 결과적으로 政治的 制度(a political institution)가 될 수 밖에 없으며 따라서 獨斷論(dogmatism)과 官僚化(bureaucratization)의 결과를 나타낸다. 그들에 의하면 이데오로기란 그것이 理想主義的이고 부르조아지의일 때는 虛傷意識이고 辯證法的 唯物論이나 프로레타리아의일 때는 참다운 意識이 될 수 있다. 이러한 思想이 옳다는 것을 판단할 수 있는 기준은 첫째 기본적인 변증법적 유물론 哲學과 둘째로는 철저한 階級의식이라는 것이다.⁵⁾

그들은 모든 사회적 현상을 그들 特有의 이데오로기를 基準해서 평가 비판한다. 藝術의 概念도 그들의 政治的 統治이데오로기에 依해 결정된

4) Herbert Blau; *Ideology and Performance*, Theater Journal, Dec. 1983, p. 445.

5) Hans-Joachim Lieber & Hellmuth G. Bütow, *Ideology, Western Society and Marxism Communism*, Vol. IV, (New York, Herder & Herder, 1972) pp. 205~206.

다. 마르크스는 美學이나 藝術에 대해 직접적인 論文을 쓴 적은 없지만, 그가 指向한 疎外를 克服하고 能力을 최대한으로 發揮하는 統合的 人間 (the total man)論을 보면 그의 藝術에 대한 基本態度는 휴머니티(humanity) 정신이라는 것이다.⁶⁾ 그러나 이 豫見과 現實에는 커다란 거리가 있다. 藝術을 이데오로기의 分身이나 하나의 階級の 世界觀으로 보며 藝術의 長久한 歷史를 認識의 歷史와 混同하는 경우가 許多함을 우리는 알고 있다.

(2)

1905년 레닌(V.I. Lenin)은 「黨組織과 黨의 文學」이라는 論文을 발표, 마르크스의 藝術論의 중요성, 예술과 이데오로기, 그리고 社會間的 관계에 대해 처음으로 黨員과 藝術人들에게 그의 主張을 피력했다. 소비에트 政權이 수립되기 12년 앞서 발표된 이 논문의 內容으로 보아 革命을 爲해 藝術이 얼마나 철저히 가동되었는가를 알 수 있다. 레닌은 이 논문에서 藝術은 프롤레타리아트의 共通目標의 一部分이 돼야 한다고 강조했다. 新聞도 黨組織體의 武器가 돼야하며 作家도 이 조직체의 구성인이 돼야 한다고 했다. 심지어는 출판사, 보급소, 도서관도 黨의 統制下에 있어야 한다고 했다. 예술도 물론 黨의 統制하에 있어야 한다. 모든 作家는 어떠한 制限도 없이 원하는 것을 마음대로 쓸 수 있는 自由가 있다. 마찬가지로 黨은 革命과업에 逆行하는 反動作家를 追放할 自由가 있는 것이다. 黨의 프로그램과 戰術에 違背되는 作家란 百害無益이다. 모든 藝術은 黨의 예술이어야 하며 부르조아지의 노예제도에서 탈피 革命的 階級的 勝利를 爲하는 것이 곧 藝術의 目的이다.⁷⁾

6) Adolfo Sánchez Vázquez ; *Art and Society*, (London, Monthly Review Press, 1973), p. 10.

7) V.I. Lenin ; *Party Organization and Party Literature*, Dramatic Theory and Criticism, (New York, Holt, Rinehart Co., 1974), pp. 928~931.

레닌은 참다운 創作의 自由란 觀念처럼 無意識中에 우리를 사로잡는 부
 르조아지思想을 제거하고 참다운 人間과 社會를 창조하는 새로운 社會的
 力量에 그 창조력을 집중할 때 얻어질 수 있다고 力說했다.⁸⁾ 이렇듯 레
 닌을 비롯한 당시의 革命家들은 藝術을 革命課業을 수행하는 黨의 강력한
 手段과 武器로 가동하였던 것이다.

演劇은 大衆을 상대로 직접 전달하는 특수한 성격을 지닌 藝術이다. 文
 學이나 美術등이 보이지 않는 受容者를 상대로 그 內容을 間接的으로 전
 달하는데 比해 演劇등 公演藝術은 살아 있는 人間集團을 대상으로 感情의
 相互交流를 꾀하는 생동하는 예술이다. 政治 내지는 統治이데오로기를 중
 요시하는 社會에서 演劇을 가장 강력한 宣傳手段으로 간주하는 이유도 연
 극의 이러한 특성때문이다.

革命이 성공하자 소聯은 1918 년에서 1922 년 사이에 루나찰스키(Anatole
 Lunacharsky)의 관장하에 全國에 걸쳐 20,000 개의 농민, 노동자 劇團을
 창설 黨의 統治이데오로기教育에 박차를 가했다.⁹⁾ 黨은 당시의 저명한 演
 劇人 메어홀드(V.E. Meierkhold)와 에브레이노브(N.N. Evreinov)를 中
 心으로 한 中央都市의 연극인들로 하여금 이른바 아지트프로프(agitprop ;
 agitation+propaganda) 극단을 조직케하여 地方巡廻를 통해 黨의 이데오
 로기 선전에 나서게 하였다.¹⁰⁾

마르크스-레닌主義는 中國共產黨에도 영향을 주었다는 것은 당연한 사
 실이지만 특히 소聯共產黨의 藝術觀은 毛澤東의 그것과 同一하다고 해도
 과언이 아니다. 毛澤東은 예술의 이데오로기化에 누구보다도 관심이 많았
 다. 그는 藝術이란 大衆의 에너지를 解放하는데 도움을 주어야 하며 革命

8) Cf. Vásquez, p. 14.

9) Oscar G. Brockett, *History of the Theatre*, (Boston, Allyn and Bacon
 Inc., 1968), p. 600.

10) Margaret Pietrich & Jürgen Bühle; *The Theatre under Communism*,
 Western Society & Marxism, Vol. 8 (New York, Herder and Herder, 19
 72), p. 142.

課業의 方向을 바로 잡는데 앞장설 때 그 存在가치가 있다고 믿었다. 특히 그는 各處 各界의 大衆속에 파고드는 藝術형태에 비상한 關心을 가졌다. 이런 경우 가장 效果的인 예술은 演劇임은 물론이다.¹¹⁾

1951년 中國文化부는 「모든 劇團과 文化事業團體는 한 두개의 아마추어 예술단체와 恒久的이고 協助的인 관계를 맺어야 한다」는 指示를 내렸다. 이 결과 山東省의 경우만 보아도 3,000개의 아마추어劇團이 탄생했다. 1960년에는 全國에 걸쳐 39,000개의 노동자극단과 244,000개의 農民극장이 생겼으며¹²⁾ 中央에서도 근 5,000개의 小劇團이 조직되어 地方을 순회하며 毛澤東思想과 產兒制限의 內容을 담은 연극을 공연한 것으로 알려져 있다.

소聯과 中國의 革命完遂 초기의 演劇은 이처럼 黨의 이데오로기의 表現 媒體로서 때로는 反革命勢力을 제거하는 武器로서 가동되었던 것이다. 철저히 黨의 이데오로기宣傳에 洗腦된 觀客은 劇의 內容을 現實 그대로라고 믿어 黨의 要請에 自發的으로 應하는 경우가 많았다.

中國은 1950年 10月, 韓國戰爭에 參戰하였다. 이때 參戰의 이유와 革命 續行의 必要性을 강조하기 爲해서인지는 몰라도 黨은 滿州地方의 어떤 省으로 하여금 2,000개의 아마추어劇團을 急造, 地方을 巡廻케 하였다. 이 巡廻과정에서 劇場서 公演을 본 觀客들은 俳優들과 같이 스포건을 의치며 現場에서 義勇軍으로 志願하였다.¹³⁾ 6·25 事變때 서울에 殘留해 있던 사람들이라면 이런 光景을 자주 보았을 것이다.

觀客들은 演劇을 통해 黨의 이데오로기, 宣傳을 받아들였을 뿐만이 아니라 具體的으로 實踐에 옮길 정도로 그 영향은 강력하여 大衆은 軍志願

11) David Holm, *Folk Art as Propaganda, Popular Chinese Literature & Performing Arts*, ed by Bonnie S. McDougall (Berkley, Univ. of Calif. Press, 1984), p. 4.

12) Colin Mackerras, *Theater and Masses in Chinese Theatre*, (Honolulu, Univ. of Hawaii, 1983), p. 160.

13) *Ibid.*, p. 161.

을 당연한 것으로 간주하였다.

1949年 10월 7일 東獨은 소聯軍政으로부터 行政權을 이양받는다. 소聯軍政當局은 占領地 東獨의 文化와 藝術에 대해 비교적 寬大하였다. 1945年에서 46年 사이에 소聯當局은 75개의 公演場所의 開設을 許可했다. 當局은 예기했던 것과는 달리 演劇內容에 대해서도 거의 간섭을 하지 않았다. 또한 社會主義思想이 담긴 劇이나 소聯의 作品을 공연하라는 요청도 없었다. 檢閱도 관대하여 나치나 軍國主義를 찬양하는 作品이 아닌 이상 별로 간섭을 하지 않았다. 이런 면에서 西方國의 西獨占領地域의 文化行政과 별 차이가 없었다. 그러나 소聯과 西方國家間的 관계가 惡化되기 시작하자 소聯당국의 文化政策은 서서히 변모하기 시작했다.¹⁴⁾

東獨이 獨立된 社會主義國家로 탈바꿈을 하게 되자 소聯 당국은 演劇界에도 간섭을 시작해 당시 유행했던 아누이(Anouilh), 썬르트르(Sartre) 그리고 와일더(Wilder)의 작품공연에 제동을 걸기 시작했으며 獨逸 또는 소聯의 社會주의적 경향의 연극을 장려하였다.¹⁵⁾ 그들은 독일연극에 서서히 소聯共產黨의 이데오로기를 注入하기 시작한 것이다. 東獨共產黨도 2個年經濟計劃의 一環으로 文化예술의 2개년 계획안을 발표, 藝術人들은 공장이나 農村에서 일하는 보다 많은 근로자와 농민에게 용기를 줄 수 있는 새로운 작품을 쓰도록 요구하였다.¹⁶⁾

北韓의 公演藝術과 이데오로기의 관계를 논하기에 앞서 우리는北韓의 藝術觀을 그들이 펴낸 辭典을 통해 우선 살펴 볼 必要가 있다. 그들의 藝術觀中 특이한 부분을 발췌하면 다음과 같다.

※ 예술은 현실을 파악하는 중요한 수단이며 사회생활과 계급투쟁에서 힘 있는 사상적 무기로 된다.

14) H.G. Huettich, *Theater in the Planned Society*, (Chapel Hill, North Carolina Press, 1978), p. 5.

15) *Ibid.*, p. 8.

16) *Ibid.*, p. 12.

- ※ 예술은 사람들의 노동과정에서 발생하였으며 사회경제제도와 계급관계를 반영하면서 그에 의존하여 변화 발전한다.
- ※ 계급사회에서의 예술은 언제나 계급적 성격을 띤다. 계급사회에서 모든 사회적 의식형태와 마찬가지로 예술에도 지배계급의 이익을 대변하는 반동적 예술과 인민대중의 이익을 대변하는 선진적 예술이 있다.
- ※ 문학예술은 절대로 혁명의 이익과 당의 노선을 떠나서는 안되며 착취계급의 취미와 비위에 맞는 요소를 허용하여서도 안된다.
- ※ 모든 예술은 계급성과 당성을 띤다. 계급성, 당성은 예술작품의 질을 규정하는 기본 원칙으로 된다.
- ※ 사회주의적 사실주의 예술에서의 계급성, 공산주의 정당성은 노동계급의 수령과 혁명위업에 대한 충실성을 나타낸다.
- ※ 예술의 인민성은 인민대중의 생활감정을 진실하게 반영하고 그들에게 이해되고 평가된다.
- ※ 가장 혁명적이며 과학적인 세계관인 맑스-레닌주의를 사상이론적 기초로 삼고 있는 사회주의적 사실주의 예술은 위대하다.¹⁷⁾

위의 예에서 볼 수 있듯이 北韓의 藝術論의 核心을 이루고 있는 것은 藝術은 階級鬭爭의 武器, 社會經濟制度와 계급관계의 反映, 人民大衆의 利益을 代辯, 革命의 완수와 黨의 路線固守, 黨性, 社會主義의 寫實主義, 首領에 對한 忠誠心, 人民性, 맑스-레닌主義의 思想的 기초라는 諸要素를 갖추고 있어야 한다는 것이다.

金日成은 그의 全作通集에서 「우리의 문학예술은 북반부에서의 사회주의 건설에 북무해야 할 뿐 아니라 남조선 혁명과 조국통일을 위한 전체 조선인민의 투쟁에 북무하여야 합니다」¹⁸⁾라고 말하고 있다. 그들의 예술은 南韓解放의 武器로서도 사용된다는 말이다.

이와같은 北韓의 藝術論을 정리해 보면 첫째 藝術은 革命과 階級투쟁의 무기이며, 둘째 그 표현방법은 民族的인 生活方式를 가미한 社會主義의 寫實主義이며, 셋째 예술은 고도의 黨性을 지녀 南韓解放의 무기의 구실

17) 문학예술사전 「예술」(과학백과사전 출판사, 평양), pp. 1220~1222.

18) 김일성, 「김일성전작선집」(4권), (평양, 조선노동당출판사, 1968), p. 144.

을 한다는 것으로 나타난다.

그러나 이 세가지 藝術要素도 실은 金日成의 이른바 主體思想에 기초를 둔 표현이라는 것이다. 이 모든 藝術사상도 金日成의 독창적인 사상의 결실이라며 그들은 이렇게 주장한다.

“위대한 수령 김일성동지께서 조직 령도하신 영광스러운 항일혁명 투쟁시기에 이룩된 사회주의적 사실주의 예술의 고귀한 전통을 이어 받은 우리의 사회주의 예술은 사회주의, 공산주의를 향하여 천리마의 기세로 달리고 있는 우리 인민의 투쟁모습을 아름다운 민족적 형식으로 진실하게 반영함으로써 가장 혁명적인 예술로 찬란히 꽃피고 있다.”¹⁹⁾

즉 北韓의 藝術은 金日成의 독창적인 抗日투쟁 이데오로기의 표현이라는 말이다. 그 이데오로기는 곧 주체사상을 말한다. 김일성의 주체사상은 그가 抗日鬪爭을 하고 있을 당시에 이미 창조되었다며 그들은 이렇게 주장한다.

“위대한 수령 김일성동지께서는 일찌기 항일혁명투쟁의 첫시기에 우리나라 혁명운동과 세계 혁명운동의 경험과 교훈을 과학적으로 분석 총화하시는데 기초하시어 인류사상 발전에서 가장 높고 빛나는 자리를 차지하는 백전백승의 주체사상을 창시하시었다.”²⁰⁾

이러한 사실을 뒷받침 하기 위해 그들은 金日成이 抗日鬪爭時 직접 창작한 작품으로 「피바다」를 내놓고 있다. 金日成이 무송현성진투를 승리로 이끈 후, 1936년 8월 만강부락에 들러 그곳에서 「피바다」를 집필한 것으로 되어 있다. 金日成은 「피바다」를 창작했을 뿐만이 아니라 무대형상 창조과정 전반을 지도했고 공연활동도 조직 지도하였으며 「이 과정에서 사실주의적인 연기 및 연출에 관한 주체적 문예사상이 전면적으로 밝혀지게 되었다는 것이다」.²¹⁾

19) Cf. 「문학예술사전」 p. 1222.

20) 「주체사상에 기초한 문예이론」(사회과학원 문학연구소간, 서울, 인동출판사 복사, 1989), p. 9.

21) 「백과사전」(제 5 권), (평양, 과학백과사전 출판사, 1984), S.V “피바다”에

오늘날 北韓이 자랑하는 綜合藝術의 極致이며 革命性과 黨性的 강력한 表現이고 主體思想의 藝術的 再現이라고 자랑하는 「피바다」式的 集體的 作業의 結晶體인 革命歌劇도 실은 金日成이 50餘年前에 창출해 냈다는 것이 라는 말이다. 그들은 金日成의 主體思想에 입각한 예술론을 다음과 같이 설명한다.

“위대한 수령님의 주체적 문예리론은 우리 시대, 주체시대 혁명발전의 객관적 요구와 문학예술 발전의 합법칙적 요구를 정확히 반영하고 있는 과학적이며 혁명적인 문예 리론이다.

위대한 수령 김일성동지의 주체적 문예리론은 그것이 창시된 때로부터 오늘에 이르는 동안 우리의 인민적이며 혁명적인 사회주의적 사실주의 문학예술을 찬란한 개화발전으로 이끌어 올림으로써 그 정당성과 불패의 생활력을 남김없이 보여 주었다.”²²⁾

北韓에서 말하는 金日成의 主體思想은 그의 統治이데오로기이며 모든 藝術은 이 이데오로기의 테두리 안에서만 존재할 수 있는 것이다. 이 主體思想을 金日成의 말을 직접 引用 살펴보기로 하겠다.

“오늘 세계적으로 널리 알려져 있는 주체라는 말은 혁명과 건설의 주인은 인민 대중이며 혁명과 건설을 추동하는 힘도 인민대중에게 있다는 사상을 표현한 슬어입니다.”²³⁾

“인식의 주체는 사람들 자신이다. 사람은 자체의 능동적인 사고활동을 통하여 서만 사물현상의 본질을 인식할 수 있다.”²⁴⁾

金日成은 1982년 3월 31일 그의 탄생 70돐기념 전국 주체사상 토론회에 「주체사상에 대하여」라는 論文을 보내 「주체사상은 사람의 본질적 특성과 세계에서 사람이 차지하는 지위와 역할을 새롭게 밝힘으로써 사람을 중심으로 하는 세계관을 확립하였다」고 강조하기도 했다.

서 인용.

22) Cf. 「주체사상……」, p. 8.

23) Cf. 「김일성 저작선집」(29권), p. 282.

24) *Ibid.*, 7권, p. 427.

또한 그는 마르크스主義者들이 말하는 文化的 上部構造와 土臺에 대해서도 언급하였다.

“은 사회를 주체사상화하기 위한 투쟁은 본질에 있어서 근로인민대중의 자주성을 완전히 실현하기 위한 투쟁입니다. 근로인민대중의 자주성을 완전히 실현하려면 정치와 경제, 사상과 문화를 비롯한 사회생활의 모든 분야에서 낡은 사회유물을 청산해야 하며 토대와 상부구조의 모든 영역에서 사회를 혁명적으로 개조해야 합니다. 그러므로 노동계급의 국가가 근로인민대중의 자주성을 완전히 실현하는 역사적 과업을 완수하기 위해서는 낡은 사회제도를 개조하는 것과 함께 사상, 기술, 문화 분야에서도 혁명을 해야 합니다.”²⁵⁾

그들은 이러한 主體思想을 토대로 大集成 했다는 革命歌劇에서 그 主題는 물론 노래, 춤, 장치에 이르기까지 獨創의이며 民族性, 人民性도 깃들인 永遠한 藝術形態임을 주장한다. 그러나 이 革命劇도 外部世界의 사정과는 결연된 상태에 있는 北韓住民에게는 몰라도 多樣的 演劇형태와 접하고 있는 外部사람들에게는 어떠한 인상을 줄 수 있는지 의심스럽다. 國家와 黨에서 全的으로 하나의 國家的 事業으로 支援하는 이러한 統治이데오로기의 藝術公演에 대해 이를 目擊한 外部演劇人들은 그 規模에는 경탄을 하나 그 藝術性에 대해서는 부정적인 의견을 말하는 경우가 많음을 우리는 알고 있다.

(3)

여태껏 우리는 主로 蘇聯·中國·東獨 그리고 北韓等 社會主義 내지는 共產主義 革命을 지향하는 社會의 統治개념인 이데오로기와 公演藝術間的 相互作用을 살펴보았다. 그러나 이데오로기性 藝術이란 社會主義國家에서만 볼 수 있는 것이 아니라 그 表現은 구체화되어 있지는 않지만 멀리는 그리스演劇을 비롯 엘리자베스時代의 연극(특히 셰익스피어의 연극)에서

25) *Ibid.*, 8 권, p. 133.

도 作品속에 內在된 이데오로기를 充分히 感知할 수 있는 것이다. 그리스 演劇에 있어서의 宗教觀, 神과 人間과의 關係, 個人과 國家와의 관계, 政治觀, 戰爭觀 등은 그 나름대로의 當時社會와 執權層의 이데오로기의 斷面이라고 볼 수도 있는 것이다.

세익스피어의 演劇에서도 例外는 아니다. 당시의 王權에 대한 論爭, 庶民社會에서의 連鎖的 宇宙秩序, 貴族과 庶民의 갈등 등도 당시로서는 보기도 못한 이데오로기의 表現이라고 할 수 있다. 다만 차이가 있다면 마르크스主義者들이 말하는 階級투쟁이나 革命이 없거나 미약하다는 사실일 것이다.

이데오로기가 원래의 뜻대로 하나의 思想體系나 概念이라면 그것은 統治權層이나 權力層만의 所有物이 아니라 現實政治와는 無關한 藝術家 各者들에게도 思想과 개념이 있는 限 이데오로기는 마음에서 지니고 있는 것이다. 1930年代 美國연극계의 그룹·시이터(Group Theatre)를 中心으로 한 社會主義演劇운동은 어떤 黨이나 政治組織體와는 전혀 關係가 없었으며 당시의 代表的인 극작가 오데츠(Clifford Odets)도 自意的으로 레프티를 기다리며(Waiting for Lefty) 같은 일종의 傾向性作品을 발표하였다. 변증법적 주제로 부패한 社會를 비판하고 社會主義實現을 爲해 작품을 써온 독일의 브레히트(Bertolt Brecht)의 경우도 마찬가지다. 그들의 이데오로기가 비록 個人的인 것이기는 하지만 黨이 요구하는 이데오로기에 못지 않게 독자나 관객에게는 적지 않은 영향을 주었던 것이다.

피스카톨(Erwin Piscator)은 政治劇(Political theater)을 지향했다. 그는 한때 브레히트와도 共同作業을 해 브레히트의 이른바 敘事劇의 完成過程에 큰 도움을 주기도 했다. 피스카톨은 차라리 자기의 演劇에서 예술(art)이라는 말을 제거하기까지 했다. 그가 연극을 통해 관심을 가진 것은 관객에 대한 政治的 呼訴와 現在事件의 再現을 통해 政治行動을 하는 것이었다. 이리하여 그는 프롤레타리아劇團(Proletarisches Theater)을 결성, 「프롤레타리아劇團의 運營陣은 간절한 表現, 明確한 構成 그리고 근

로자 관객의 感情에 明白한 影響을 주도록 노력해야 한다. 革命的 目標을 爲해서는 모든 예술적 목적을 희생할 것이며 階級鬪爭의 思想을 계몽하는 데 의식적으로 강조해야 한다. 프로레타리아劇團은 革命운동에 봉사하기를 원한다. 그렇기 때문에 극단은 혁명적 근로자들에게 義務가 있다. 이런 근로자들 中에서 선발된 委員會는 그 文化的, 宣傳的 目的을 實現하도록 보장 받을 것이다」²⁶⁾라고 宣言하기도 했다. 그는 演劇은 政治의 表現이며 演劇의 目的은 근로자들을 각성케 하는데 있다고 믿었다.

社會主義國家의 黨이나 執權層이 말하는 이데오로기藝術과 피스카툼의 政治演劇의 차이가 있다면 前者는 이데오로기를 작가에게 요구하는 것이요 後者는 어떠한 政治的 勢力과의 타협이나 간섭없이 個人의 立場에서 演劇을 수행하는 정도일 것이다. 이데오로기藝術이란 個人의 自發性에 依해서도 可能한 것이다.

모든 藝術作品에는 그 差度의 大小는 있겠지만 認識이 있게 마련이다. 이 認識이란 곧 이데오로기의인 要素를 말한다. 이데오로기藝術은 國家나 集團 또는 黨의 특수한 統治認識의 表現만은 아니다.

(4)

소련 革命을 前後해서 레닌을 비롯 루나찰스키(Anatoly V. Lunacharsky), 즈다노브(Andrei A. Zhdanov), 부카린(Nikolai Bukharin) 등 수많은 黨의 理論家들은 마르크스主義에 의거한 藝術과 이데오로기에 關해 논문을 발표하여 소비에트가 指向하는 藝術의 方向과 目的을 강조했다. 그들은 하나같이 마르크스主義에 바탕을 둔 이데오로기藝術은 最高의 것이며 不變의 眞理라고 主張했다.

그러나 스탈린時대에 들어와 演劇은 質적으로 低下되었고, 설상가상으로

26) Erwin Piscator, *The Political Theater*. (London, Eyre Methuen, 1980) p. 45.

로 大肅清時代에 演劇은 國家와 黨의 統制下에서라기 보다는 스탈린 個人의 기분如何에 따라 左右되는 단순한 宣傳用品으로 전락하였음은 누구나 알고 있는 사실이다. 벌써 오래前에 美國의 평론가 개스너(John Gassner)는 소련이 자랑했던 社會主義的 寫實主義연극은 國際情勢와 國內經濟狀態가 變함에 따라 때로는 5個年計劃의 宣傳物로 때로는 獨逸軍侵攻時的 愛國心 고취용으로 또는 反美感情에 對한 복수용으로 애당초의 그들의 이데오로기는 오간데 없고 갈팡질팡하는 형상을 보여왔으며 따라서 이렇다할 作品도 生産하지 못했다.²⁷⁾

開放時代에 접어든 요즘 소련의 演劇界에서 공연되는 作品은 그 內容과 主題가 急速度로 變해가 黨統制下의 철저한 이데오로기에 立脚한 演劇公演은 엄청난 變모를 하고 있다. 革命期의 이데오로기藝術은 일단 革命이 達成되면 퇴색 내지는 消滅되는 運命에 놓이게 되는 모양이다.

中國의 경우도 마찬가지다. 1964년 文化革命期間을 전후해 당시의 實權者 江靑은 中國의 傳統的인 京劇에 革命性이 없다고 보아 이를 現代化하는 作業으로 18州에서 1,000餘名の 배우와 음악가를 北京에 불러서 現代京劇競演大會를 열었다.²⁸⁾ 京劇에 노동자, 농민 그리고 兵士를 등장시켜 社會主義社會에 맞는 새로운 內容과 形式을 개발하고자 했던 것이다. 江靑은 黨의 이름을 빌려 演劇界를 철저히 統制하여 새로운 이데오로기를 연극인들에게 불어 넣어 구태의연하다고 느낀 傳統劇을 제거하고자 했다.

中國의 연극계는 瞬時에 달라졌다. 그러나 江靑과 그 一派가 몰락한 후 그가 改造한 演劇도 그와 함께 몰락했다. 이데오로기로 武裝된 藝術은 短命하다는 宿命을 지니고 탄생한다. 北韓의 革命歌劇의 將來에 대해서 장담할 수 있는 사람이 얼마나 될지 의심이 간다. 소련, 中國, 그리고 東獨에서 黨의 統制下에서 주어진 이데오로기로 生産한 作品의 數가 그렇게

27) John Gassner, *The Theatre in Our Times*, (New York, Crown Publishers, Inc., 1954), p. 453.

28) Lois Wheeler Snow, *China on Stage* (New York, Random House, 1972), p. 21.

많았지만 오늘날까지도 연극관객의 환영을 받는 作品은 거의 없다고 해도 과언이 아니다. 北韓의 主體性이데오로기란 결국은 個人獨裁와 個人崇拜를 위한 統治이데오로기이고 보면 그 統治圈에 변화가 올 때 이에 맞추어 生産된 藝術作品에도 평가의 변화가 생기는 것은 당연한 일이다.

文化革命期の 江青에 依해 제작된 프로레타리아演劇에 대해 당시 美國의 어떤 評論家は 이렇게 豫言한 바 있다.

“전통적 中國연극을 共產主義의 으로 改革한다는 目的은 낡은 中國의 작품에 現代의 자료를 加味해 變革하기 위한 것으로 보인다. 1949년 以來 北京의 연극은 이러한 方向으로 유도되었다. 이것은 사실이지 毛澤東의 「예난에서의 藝術과 文學에 대한 談話」에서 표시된 指示原則下에 세워진 長期計劃을 수행하는 과정이었다. 現代性 있는 主題를 갖고 등장한 北京의 연극은 毛澤東의 意圖를 실현하는 最終段階인 것이다. 프로레타리아 大衆이 즐길 수 있고 同時에 政治的 機能도 다 하는 새로운 연극의 出現인 것이다.”²⁹⁾

이 豫言이 오늘날 社會體制가 달라지고 毛澤東의 統治이데오로기가 사라진 狀況에서 얼마나 그릇되었는가 하는 것이 너무나 明白하게 드러났다. 統治이데오로기는 영원할 수가 없는 것이다.

東獨의 연극은 計劃된 社會에서의 計劃된 연극이었다. 1949年 以來 동 獨 연극은 黨의 統制下에 놓여 1946年 소련 共產黨中央委員會에서 즈다노브(Andrey Zhdanov)가 發表한 「演劇公演과 그 發展을 爲한 方法」이라는 基調연설의 골자를 東獨연극의 方向으로 채택했을 정도로 소련의 연극을 답습하였다. 이데오로기의 복사라고도 할 수 있다. 그러나 울브리히트(Walter Ulbricht)의 一人獨裁體制下에서는 이것이 可能했지만 호벡카(Erich Honecker) 時代에 들어와서는 연극이 달라진다. 호벡카는 이렇게 말했다.

“사실상 우리 藝術家들의 創意的 活動을 制限하는 것은 아무것도 없다. 확고한

29) Daniel S.P. Yang, *Peking Drama with Contemporary Themes*, The Drama Review, Summer 1969), p. 172.

社會主義 테두리 안에서 일을 한다면 내 意見으로는 藝術과 文學에 禁忌事項이란 있을 수 없는 것이다.”³⁰⁾

호넵카의 이런 發言에 대해 西獨의 평론가 헤니히(Gerd Hennig)는 「호넵카는 다만 社會主義的 文學과 예술에 대해서만 發言했을뿐, 일찌기 社會主義的 寫實主義 藝術의 원칙에 대해서는 말한 적이 없다.」³¹⁾ 한 執權者가 물러나면 그의 統治이데오로기도 사라지며 이와 관계된 藝術도 사라진다. 것처럼 강력하고 永久不滅할 것 같았던 이데오로기의 實體를 우리는 東獨演劇의 경우에서도 찾아볼 수 있는 것이다.

(5)

이데오로기란 말은 앞서 지적했듯이 話者의 시작에 따라 의미가 달라지며 혼돈을 준다. 그 正體를 규명한다는 것 자체도 힘든 일이다. 藝術의 이데오로기의 要素를 云云할 때는 더욱 그렇다. 윌리엄즈(Raynold Williams)도 이런 점을 시인, 이렇게 말하고 있다.

“그러나 抽象化 또는 幻想의 意味의, 또는 概念과 理論의 意味의, 또는 믿음과 價値體系라는 意味의 이데오로기와 이데오로기의이라는 말이 당장 急하게 再定義되어야 할만큼 정확하고 實用的인 어휘인가에 대해서는 많은 問題가 있는 것이다.”³²⁾

마르크스主義者들은 社會主義的 寫實主義를 그들의 이데오로기를 표현할 수 있는 가장 적합한 方法이라고 주장한다. 한걸음 더 나아가 그들은 이 方法은 絶對的이며 藝術이 있는 限, 永久不滅의 表現方法이라고 생각한다. 西歐資本主義社會의 藝術에서 그 表現方法이 時代에 따라 자주 變하는 것은 그 方法自體에 모순이 있기 때문이라고 단정하기도 한다. 社會主義的 리어리즘은 分明 自然發生的이며 또한 意識的이고 한 社會體制的

30) Cf. Huettich, p. 151.

31) *Ibid.*, p. 151.

32) Cf. Raynold Williams, p. 71.

歷史的要求에서 생겨난 表現方法이다. 그러나 이러한 方法을 내놓은 社會에서도 최근에는 그것이 內包하고 있는 問題와 모순이 지적되고 있는 줄로 안다. 이 表現方法 역시 그 기초가 되는 이데오로기의 變質如何에 따라 달라질 것은 분명한 일이다. 이데오로기 역시 한 體制와 카리스마의 인독재자의 存亡 여하에 따라 변하거나 消滅되는 개념이다.

잔토(George H. Szanto)는 이데오로기란 宣傳(propaganda)과 밀접한 관계가 있다며 「선전은 活性化된 이데오로기의 특수한 形想」³³⁾이라고 주장한다. 이데오로기는 여러 方法을 통해 전달되지만 그것이 外部에 표출될 때는 宣傳의 形式을 취하는 것이 대부분이라는 것이다. 이데오로기는 社會改革 내지는 革命을 촉구하기도 하고 既存體制의 維持를 역설하기도 한다. 잔토에 의하면 宣傳도 역시 주어진 社會環境에서 어떤 變化를 요구할 때와 어떤 環境을 既存化하는데 사용된다고 말하고 있다.³⁴⁾

따라서 이데오로기表現의 媒體로서 가동되는 演劇은 宣傳手段에 불과하다는 否定的 結論도 갖게 된다. 그러니 어떠한 政治集團이나 組織體에 의해 통제되는 藝術家는 그 宣傳員이라는 비난을 피할 수가 없다. 反面, 個人的 立場에서 자기 나름의 信念과 思想을 作品을 통해 이데오로기化하는 作家의 作品은 그만큼 個性이 인정되며 作品의 가치도 後世에까지 인정된다.

演劇이 제아무리 직접 大衆을 상대로 호소할 수 있는 特性이 있다지만 오늘날에는 연극보다 더욱 강력하게 大衆에게 호소하고 影響력을 줄 수 있는 表現媒體가 수없이 많아졌다. TV나 라디오 같은 電波媒體가 그 좋은 예가 될 것이다. 어느 정도의 常識이 있는 사람들이라면 이데오로기를 大衆에 전파하는데 연극보다는 전파媒體가 훨씬 효과적이라는 사실은 다 알고 있을 것이다. 부르슈틴(Robert Brustein)은 말한다.

“演劇이 어떤 사람을 政治的으로 또는 心理的으로 變하게 한다고는 믿지 않는

33) George Szanto, *Theater and Propaganda*, (Austin, Univ. of Texas, 1978), p. 6.

34) *Ibid.*, p. 23.

다. 연극이 그 누구를 變하게 하려고 애써서는 않된다고 생각한다.”³⁵⁾

부르슈틴과 같은 討論席上에서 發言한 judith·매리나(Judith Malina)는 「사람이 自由스럽게, 完全한 自由속에서 행동할 때는 창의적으로 아름답게 행동한다.»³⁶⁾라는 말로 구속과 간섭 없는 狀態에서의 藝術行爲의 중요성을 강조했다. 과거 演劇이 各 社會의 특수한 環境때문에 이데오로기의 侍女的 役割을 할 수 밖에 없었던 것은 사실이다. 그러나 오늘날의 世界는 우리와 北韓과의 경우를 제외하고서는 解氷과 妥協 그리고 共存의 時代에 들어가고 있다. 우리도 좀더 달라져야 하겠지만 北韓도 이제는 달라져야 하며 달라지지 않고서는 그 將來가 위태스럽다.

共産主義者들의 과거의 이데오로기는 結束團結 革命이라는 旗 戰鬪의 인面을 보인 것은 사실이다. 公演藝術 역시 體制의 優秀性을 강조하고 敵과의 무자비한 鬪爭을 고무하는 內容을 담을 수 밖에 없었다. 東西和合의 분위기 속에서 이제는 演劇도 제자리를 찾아 藝術이 어떠한 辯明下에서도 政治의 手段이 되었을 때 그 價値를 상실한다는 平凡한 常識을 다시 생각할 때가 된 것 같다.

소박하나마 藝術家들은 너나 할 것 없이 믿음에 있고 主張이 있는 것이다. 藝術作品은 한 時代와 社會의 思想, 生活 그리고 生活의 表象과 밀접한 關係를 갖는다. 즉 作品에는 한 時代의 認識이 있으며 우리는 이것을 認識的 이데오로기의 한 斷面이라고도 할 수 있을 것이다. 주어지거나 强要된 이데오로기를 자기의 作品과 接木시키는 일처럼 不幸한 일은 없는 것이다.

1989년 5월 和蘭 마스트리트(Maastricht)에서 열리는 世界 PEN 클럽大會의 主題가 이데오로기의 終末(The end of Ideologies)로 정해진 것은 우연한 일이 아니다.

35) Robert Brustein, "Revolution] as Theater. (New York, Liveright Press, 1971), p. 35.

36) Ibid., p. 39.