

연출가연극의 비조(鼻祖), ‘연극공작 게오르크 2세(1826-1914)’의 연극관과 연출론에 관한 소고

A Study of the Theatre Perspective and the Directing Methods of the ‘Theater Duke Georg II.(1826-1914)’ as Founder of the Director’s Theatre

성명현

순천향대학교 인문학연구소

Meung-Heyn Sung(emhs-e@hotmail.com)

요약

본 연구는 근대 독일 작센-마이닝겐 공국의 군주 ‘게오르크 2세 공작’의 연극관과 연출론에 대해 마이닝거 프린츨에 기초하여 그의 동시대적 맥락에서 고찰하였다. 그는 연극을 국내의 현실을 증재하고 국위를 고양하기 위한 합목적적 매체로 활용한 연극-문화정치가이자 제작자 겸 연출자였다. 지면 여건상 그의 연출론을 중심으로 요약하면, 그는 마이닝겐 극단에서 종합예술작품인 연극의 창조를 목표로 하여, 희곡 원전을 작가의 대변자적 입장에서 상연하는 연출 방법론을 수립하였다. 그의 전제적인 연출법에 수반된 포괄적 역사주의, 학술적 선행연구, 원전에 충실한 해석과 완결된 앙상블 효과를 위한 목적연출, 제작 단계별 분업과 협업, 배우의 개성과 앙상블 연기 중시, 체계적인 배우훈련과 철저한 리허설 실행 및 배우연극의 스타시스템과 전문역 같은 낡은 관행과 관습의 배격 등은 연극창조의 새로운 가치관과 실천 체계로서 혁신적인 것이었다. 그는 연출(자)의 독립과 독자성을 수립하며 근대 연출가연극의 새로운 지평을 열었고, 이로써 근·현대 연출가연극을 위한 토대를 놓았다.

■ 중심어 : | 연극공작 게오르크 2세 | 마이닝거 프린츨 | 극작가의 대변자로서 연출자(演出者) | 원전에 충실한 해석적 연출 | 목적 연출 | 연출(자)의 독립 |

Abstract

This research was studied in regard to theatre perspective and the directing methods of the ‘Theater Duke Georg II.’, the ruler of the Duchy of Saxe-Meiningen in modern Germany, in his contemporary context based on the Meininger Principle. He was a theatre-cultural politician, producer and a regisseur, who used theatre as purposive media to arbitrate domestic and international reality and enhance national prestige. Especially as a regisseur, he established directing principles and methods which was performing the original texts representing playwright’s perspective targeting to creat theatre as synthesis of the arts at Meningen Company. It was innovative thing itself which was that his directing art was accompanied by new theatrical aesthetics, practical principles, and staged process. He established independence and originality of directing which was breakthrough of modern stage-director’s theatre. Furthermore he layed a foundation for the development of the modern and contemporary director’s theatre.

■ keyword : | Theater Duke Georg II. | Meininger Principle | Regisseur as Representer of Playwright | Interpretive Directing True to Original Texts | Purposive Directing | Independence of Direction |

* 이 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2017S1A5B5A02024913).

접수일자 : 2019년 08월 09일

심사완료일 : 2019년 09월 25일

수정일자 : 2019년 09월 16일

교신저자 : 성명현, e-mail : emhs-e@hotmail.com

I. 서론

1. 연구 목적과 내용 및 용어 설명

근대 독일의 작은 공국 작센-마이닝겐(Herzogtum Sachsen-Meiningen: 1681-1918)의 군주였던 '게오르크 2세 공작(Herzog Georg II: 1826-1914)'은 오늘날 동·서양 연극사에서 “근대 연출가의 시작”[1][2], “근대의 첫 번째 연출가”[3], “연출술의 진정한 개혁가”[4], ‘연출가연극의 창조(자)’[5] 등의 칭호와 함께 “연극공작(Theater-Herzog)”[6]이란 별칭으로 거론되는 매우 특별한 인물이다. 본 연구는 그의 연극관과 연출론에 대해 ‘디 마이닝거(Die Meininger: 1866-1914)’의 ‘레지시어(Regisseur, 이하 연출자)’로서 실천한 소위 ‘마이닝거 프린츨(das Meininger Prinzip)’에 기반하여 그의 동시대적 맥락에서 고찰하고자 한다.

이를 위해 먼저 관련 용어와 개념 및 준거에 대해 살펴본다. 첫째로, ‘디 마이닝거(Die Meininger)’는 게오르크 2세 공작(이하 게오르크 2세 또는 공작)이 1866년에 창단한 연극단의 명칭으로, 직역하면 ‘마이닝겐 사람들’이며 세칭(世稱) ‘마이닝겐 극단’이다. ‘마이닝거 프린츨(das Meininger Prinzip)’은 ‘디 마이닝거’와 ‘다스 프린츨(das Prinzip, 원칙)’의 조합어로서, 단순히 번역하면 ‘마이닝겐 극단의 원칙’이다. 그러나 개념상으로는 공작이 극단에서 주로 1870년경부터 1874년 5월 1일의 베를린 객연 전까지 기간에 연출자로서 기초한 상연의 원칙과 실천적 방법들 및 지침들에 소구하는 총칭이다. 그러므로 ‘다스 프린츨’은 문맥에 따라서 복수 ‘디 프린치피엔(die Prinzipien, 원칙들)’으로 쓰이기도 한다.

이상의 용어들과 개념들의 출처는, 우선 이것은 게오르크 2세 및 마이닝겐 극단(원들)과 동시대를 공유한 연극학자 ‘카를 하게만(Carl Hagemann)’[7]이 펴낸 『연극: 단행본집(Das Theater: eine Sammlung von Monographien)』제9권, 즉 ‘막스 그루베(Max Grube: 1854-1934, 필명 카를 그루베(Karl Grube))’[8]의 쓴 『마이닝겐 극단(Die Meininger)』(1905)에서 고유 명사화된 용어로서 “마이닝거 프린츨(das Meininger Prinzip)”을 인용한 것이다[9]. 또한 웹사전 『센스 에이전트 덕셔너리(SensAgent-Dictionary)』에서 “디 마이닝거 프린치피엔(die Meininger Prinzipien)”의 사전적

정의와 더불어, 에리카 피셔-리히테(Erika Firscher-Lichte)의 『독일연극약사(Kurze Geschichte des deutschen Theaters)』(1993)에서 동의의 구절 “디 프린치피엔 테어 마이닝거(Die Prinzipien der Meininger)”를 참조하였다[10][11].

이 중 『마이닝겐 극단』의 저자 그루베는 “나는 이들에 대해 잘 알고 있다”라고 공언했을 만큼 ‘마이닝겐 극단과 오랜 인연을 가진 단원’이었다. 그는 18살인 1872년에 단역배우로 입단하여, 게오르크 2세와 공작비 ‘엘렌 프란츠(Ellen Franz: 1839-1923)’¹⁾[12] 그리고 연출자 루트비히 크로넵크(Ludwig Chronegk: 1837-1891)의 지도하에 연기를 배웠고, 총 8년 넘게 극단에 적을 두며 그 동안 유럽순회공연(1874-1890)에도 거의 다 동행하였다. 그는 이적한 후에는 소속을 옮겨가며 주연급 배우로 성장하여 왕성한 활동을 펼쳤다. 그러나 마이닝겐 궁정극장(Das Meininger Hoftheater: 1831-1908, 1909-현재)이 1908년에 소실(燒失)되어 재건축되었을 때 초대 극장감독(Theaterdirektor)으로 임명될 만큼 공작과 친밀한 신뢰관계를 이어갔다. 이와 같은 배경으로 그의 글에는 게오르크 2세와 마이닝겐 극단에 대한 “열띤 옹호자”의 입장이 명백하다. 그러나 공작의 연극 제작방식과 연출의 원칙들, 극단의 객연활동과 관객과 평자들의 여러 반응들 등에 대한 체험적 기록을 담고 있어 사료적 가치는 다분하다[5][13][14]. 그러므로 본 연구에서는 그의 책을 기초자료로 활용한다.

둘째로, 게오르크 2세와 상관된 ‘연출(Regie)’의 개념은 그루베가 논거로 삼은 하게만의 책 『연출: 극예술연구(Regie: Studien zur dramatischen Kunst)』(1902)에서 출처되었다[15]. 하게만은 이 책에서 당시의 ‘극장장들(Theaterintendanten)과 -감독들 대개가 연극제작의 주도권을 쥐고 있고 연출자의 입지는 아직 확실히 않은 시기’에 연출의 여러 양태와 유형들 그리고 연출자의 옹고 그른 역할의 면면들 등에 대해 논급하였다[16]. 그 중 본 논제와 관련하여 그루베가 수용한 내용을 살펴보면, 19세기 후반에 무대의 장치와 의상, 소품 등의 세

1) 엘렌 프란츠는 마이닝겐 극단의 배우로서 두 차례 사별한 공작과 1873년 3월에 귀천상혼(貴賤相婚)하여 공작비가 되었다. 그녀는 결혼 전에 헬트부르크 헬레네 남작부인(Helene Freifrau von Heldburg)이란 작위를 받았으나, 여기서는 논의의 시점상 배우명인 엘렌으로 지칭한다.

목에서 역사적 정확성을 증시하는 ‘역사주의 상연법’이 전형이 자리 잡은 가운데, ‘연출은 무대 위에 완전한 환영(Illusion)을 불러일으키는데 필요한 모든 수단’을 의미한다. 또한 ‘연출술(Regiekunst)은 극문학(희곡)을 무대 위의 모든 표현수단을 가지고 작가의 의도에 충실히(in einer der dichterischen Absicht kongenialen Weise) 전체적으로 통일된 하나의 종합예술작품으로 형상화하는 방법’을 뜻한다. 그리고 이를 위해 바람직한 ‘진정한 연출자는 극작가의 대변자(Regisseur als Stellvertreter des Dramatikers)로서 무대 위의 연극과 관련된 모든 사안들에 대해 결정을 내릴 수 있는 예술가’이다[17].

그런데 이상의 연출에 관한 개념들은 하계만이 게오르크 2세의 연극관과 마이닝거 프린츠의 핵심인 일명 ‘마이닝거 양식(der Meininger Stil)’에 대해 탐구하고, 또 베를린과 빈, 뮌헨 등지의 극장들이 이 마이닝거식(式)에 의거하여 상연한 공연들에 대해 분석하여, 종합적으로 도출해낸 것이었다. 그러므로 그루베는 『마이닝겐 극단』에서 ‘하계만의 개념들은 모두 게오르크 공작의 연출과 완전히 부합한다’라는 견해를 전제한 가운데 논의를 펼쳤다[18][19]. 이에 본 연구는 이상의 하계만과 그루베를 통해 고찰·정리된 개념범주를 논의의 준거틀로 삼으며, 논제의 상세에 대해 연역적으로 탐구하고자 한다.

이와 같은 연구방식은 연구목적에 따른 고찰과 분석을 통해 결론을 내는 일반적인 연구과정과 비교하면 역순에 가까운 전개방식이라 할 수 있다. 그럼에도 이러한 경로를 택한 이유는 게오르크 2세의 연출노트와 제작일지 등의 기초자료들의 미비로 인함이다. 그리고 수집(가능한) 자료들의 경우에도 옛 독일어로 쓰인 책자들은 가독성이 매우 낮기 때문이다. 파악된 바로, 관련 사료들은 독일과 미국 등지에 적잖이 보존되어 있다. 하지만, 그 중 다수는 현대독일어로 개정되지 않은 채 일부가 사본 또는 영인본으로 출간되고 있다. 이에 본 연구는 게오르크 2세의 연출에 관한 본격적인 고찰은 유보하며, 당대에 논구된 관련 개념과 평가들에 기초하여 그 상세에 대해 탐구하는 우회적인 접근방식을 시도하게 되었다.

셋째로, 근대-19세기 서양의 극계에서 연출 담당자는 독일어권에서는 ‘레지쇠어(Regisseur)’, 프랑스에서는 ‘메튜양센(metteur en scène)[20], 그리고 영어권에서

는 ‘스테이지-매니저(stage-manager)’[21] 또는 “스테이지-디렉터(stage-director)”로 호칭되었다[22][23]. 이러한 용어들은 20세기 들어서 1900년대 말경에 일본에는 ‘부타이칸토쿠(舞臺監督)로 번역·수용되었다. 그 후로 신계기(新劇)운동의 본산인 쓰키지쇼게키쵸(築地小劇場: 1924-1929)’의 창립시점까지도 사용되었다[24][25]. 한국의 경우는 일제강점기 1915년에 신계극단 게이쥬츠자(藝術座: 1913-19)가 제1차 해외(식민지) 순회공연(10월-12월)의 여정으로 조선을 방문하여 공연한 후[26][27], 부타이칸토쿠를 직역한 “무대감독(舞臺監督)”이란 중역어가 신파극단 예성좌(藝星座: 1916)를 선두로 수용되면서 1920년대 말경에도 사용되었다[28-30].

이처럼 19세기 서양에서 연출의 담당자를 일컫는 레지쇠어, 메튜양센, 스테이지-매니저, 스테이지-디렉터는 나라마다 다른 호칭과 용례 및 개념적 차이를 담보한 채, 20세기 들어서 동아시아권으로 널리 전파·수용되었다. 이와 같은 정황을 고려할 때, 위의 호칭들은 기존과 같이 ‘무대감독’이란 중역어로 지칭될 수 있겠다. 하지만 이것은 시기적 간극의 문제를 안고 있으며, 오늘날 연극제작 과정에서 연출가의 연출 플랜에 맞추어 오디션의 진행부터 무대의 설치와 공연의 진행까지 전반에서 조력하는 무대감독과도 호칭과 직능 면에서 중첩되는 소지가 있다[31]. 그러므로 본 연구에서는 이상의 용어들을 일단 ‘연출자(演出者)’로 의역하고자 한다.

요컨대, 본 연구에서 연출자는 ‘근대 19세기 중 서양-독일에서 독립된 전문 연출가 직군이 아직 형성되지 않은 시기에 연출가 격의 직능과 역할을 담당한 자’의 개념이다. 여기에는 게오르크 2세와 크로네크 뿐만 아니라, 당시에 연출을 병행한 스타배우들, 극단장이나 극장주 같은 경영자들, 궁정극장에서 극장장, 극장감독 또는 예술감독을 맡은 관료들 및 문인들까지도 해당된다. 이 글에서 거명·거론되는 찰스 킨(Charles Kean), 하인리히 마르(Heinrich Marr), 요한 볼프강 폰 괴테(J. W. von Goethe), 카를 임머만(Karl L. Immermann), 프란츠 폰 딩엘슈테트(Franz Freiherr von Dingelstedt), 하인리히 라우베(Heinrich R. C. Laube), 필립프 에두아르트 데브리엔트(Philipp Eduard Devrient), 카를 폰 슈타인(Carl Freiherr von Stein), 카를 그라보브스키

(Karl Grabowsky), 프리드리히 마틴 폰 보덴슈테트(Friedrich Martin von Bodenstedt) 등은 그 대표적인 인물들이다.

나아가, '연출자(가)'라는 표현은 프랑스의 앙드레 앙투안(André Antoine), 독일의 오토 브람(Otto Brahm)과 막스 라인하르트(Max Reinhardt), 영국의 고든 크레이그(E. Gordon Craig), 러시아의 콘스탄틴 스타니슬랍스키(Константин С. Станиславский), 일본의 오사나 이 카오루(小山内薫), 조선의 박승희와 홍해성 등과 같이 '시기와 직능 및 개념상'으로 '근대(적) 및 현대(적) 연출'에 걸쳐있는 경우에 해당한다. 이와 같은 용어들 및 개념화는 일제강점기 조선의 극계에서 연출의 담당자를 일컫는 호칭이 '무대감독-무대감독(연출)·연출자-연출(가)'로 변천된 용례를 감안하더라도[32][33], 근·현대 '연출자(가)연극'의 과도적인 양상과 개념적 변천을 반영하는 데 무리가 없다고 사료된다.

이와 같은 전제 하에, 본 연구는 우선 제 1장 2항에서 연극사적 배경과 연구사적 성과 및 남아 있는 문제에 대해 개괄하고자 한다. 그 다음, 제 2장에서는 19세기 후반에 작센-마이닝겐 공국과 게오르크 2세가 직면한 역사적 상황 및 그 가운데 마이닝겐 극단이 창단된 동인에 대해 탐구하고자 한다. 그리고 공작이 편성한 극단의 조직과 구성(원) 및 공연목표와 그 운용에 대해 살펴보고, 그의 연극관과 더불어 연출자로 나서는 과정에 대해서도 파악하고자 한다. 제3장에서는 공작의 충실한 조력자이자 마이닝거 프린츠의 형성에 실질적으로 기여한 엘렌과 크로빅크를 중심으로, 그들의 배우수업과 활동이력 및 극단 내 직능과 특징 사안 등에 대해 탐구하고자 한다. 이어서 게오르크 2세의 연출적 지향과 원칙들 및 실천 방식과 체계에 대해 살펴보고, 이를 통해 드러나는 그의 연출 유형과 특성 및 수용의 면에 대해 고찰하고자 한다. 끝으로, 제4장에서는 공작의 연극관과 연출론이 근·현대 연출사적 지형에서 자리한 지점과 개념화의 문제에 대해 상고하고자 한다. 한편, 이 글에서는 오늘날 널리 알려진 외국의 희곡작품들, 도시들, 극장들 등의 경우에 지면 여건상 원어의 병기를 생략하고자 한다.

2. 연극사적 배경과 연구사 개요

19세기 후반에 독일-역사적 시기구분에 의하면 독일

연방(1815-1866)과 북독일연방(1867-1871)과 독일제국(1871-1918)-을 포함한 유럽의 각국은 문예사적으로는 독일 발(發) 낭만주의가 쇠퇴하고 과학주의와 실증주의와 더불어 사실주의/자연주의가 개화하는 시기였다. 그러나 연극계는 낭만주의적 특징들에서 비롯된 회화적 사실주의와 역사화(歷史畵)의 영향으로 '역사주의 무대'가 성행하였다[34]. 그리고 거장 배우들이 "연기하는 연출자"[35]로서 제작과 공연까지 총괄하는 "배우 지배의 시대"[36] 내지 "배우연극의 전성기"를 구가하였다[2].

그 가운데 인기 있는 배우들은 철도망의 확산 덕분에 국경을 넘나들며 장기간 순회공연을 많이 다녔다. 예컨대, 이탈리아의 엘레오노라 두제(Eleonora Duse)는 유럽 전역뿐 아니라 미국과 아르헨티나로까지 수없이 공연여행을 하였다. 그리고 프랑스의 사라 베르나르(Sarah Bernhardt), 영국의 찰스 킨, (북)독일연방의 엘리자베트 샤를로테 볼터(Elisabeth Charlotte Wolter), 미노나 프리프-블루마우어(Minona Frieb-Blumauer), 요세프 카인츠(Josef Kainz) 같은 (순회)배우들은 스타니슬랍스키의 표현을 빌리면 당시의 "세계 시장에서 가장 주가 높은 배우들"로서 각광을 받았다. 게다가 신흥 중산층 관객들이 그들의 전문역 연기를 단순히 보며 즐기기 위해 극장을 찾는 풍조 속에서 "스타컬트(Starkult)"가 성행하게 되자, 극계에서는 영리를 목적으로 배우를 발탁하고 훈육하여 활용하는 일명 '스타시스템'이 형성되었다[37-39]. 피셔-리히테는 당시의 이러한 극계 상황과 사회적 반향을 아울러 "배우-거장들이 위대한 인물, 대단한 화신처럼 여겨졌던 시대"라고 논평하였다. 또한 리처드 세넷(Richard Sennett)은 '19세기는 대중의 눈에 두드러져 보이는 방식으로 찬사를 받았던 위대한 인물들의 시대'라고 특징하였다[40].

그러나 소위 '스타들이 관객의 눈에 홀로 존재가치를 발하는 연극'이 무대를 석권한 가운데, 1850년대, 60년대에는 "연출이라는 근대 연극의 매우 새롭고도 흥미로운 기능"[41]을 실험하며 새로운 방향성을 제시하는 연출자들이 두각을 드러내, 연극창조의 지형적 변화를 예고하였다. 그 중 독일연방에서는 연극도시 바이마르에서

2) 18세기 말부터 19세기 중·후반까지 시기에 '배우연극'은 연출사상 연출의 독립과 전문 연출가의 등장을 위한 토대로써 의미가 있지만, 예술적 측면에서는 많은 문제점을 초래하였다. 그 양상들은 본문에서 일부 거론된다.

궁정극장장 디엘슈테트가 1858년에 프리드리히 폰 실러(F. von Schiller)의《발렌슈타인 3부작》전작(全作), 즉《발렌슈타인의 진영》,《피콜로미니》,《발렌슈타인의 죽음》을 하루 동안 모두 공연하는 이벤트를 벌였다. 그리고 공연에서는 '희곡의 역사적 배경과 사건을 미화하지 않고 그대로 전사(轉寫)하는 역사회풍 무대에 다양한 색채의 화려한 장치를 더하는 방식으로 시각적 효과를 강조한 무대'를 선보였다[42][43]. 연극학자 알프레드 크루헨(Alfred Kruchen)은 이런 디엘슈테트의 연출기법에 대해 저서 『마이닝겐 극단의 객연시대(1874-1890) 연출의 원칙(Das Regie-Prinzip bei den Meiningern zur Zeit ihrer Gastspielepoche 1874-1890)』(1933)에서 무대를 화폭 삼아서 그림을 그리듯 한 개념의 “그림연출(Bildregie)”이라고 특징하였다.

한편, 디엘슈테트가 독자적인 상연무대를 선보인 당시에 한층 더 영향력 있는 연출자이자 연기교사로 활동한 빈의 부르크테아터(Burgtheater)의 예술감독 라우베는 배우들의 앙상블 연기와 더불어서 정확하고 자연스런 발음과 음조에 가치를 둔 “언어연출(Wortregie)”을 추구하였다. 이를 위해 그는 배우들이 보통 한 번의 독회와 서너 번의 무대 리허설 후 곧 공연에 임하는 관행을 떨쳐내고 연습과정을 대폭 강화하였다. 또한 배우들의 화술지도를 책임지는 독회교사를 극장에 고용하였고, 뿐만 아니라 자신이 직접 대본읽기를 시연할 만큼 청각적인 언어적 표현의 정확성을 중시하였다[44][45].

그 시기 카를스루에의 궁정극장장 데브리엔트는 리하르트 바그너(R. Wagner)의 ‘종합예술론, 즉 음악극은 음악과 시(문학)를 서로 융합하고 무용과 장치와 의상 등의 시각적인 요소들과 상호 보완하여 상승작용을 이끌어 낼 때 비로소 최고의 예술로 탄생된다’[46]는 논지를 절충적으로 수용한 가운데, 연극제작에서 스타시스템을 배격하였다. 그리고 배우들의 생동감 있는 협연을 위해 대본 독회부터 무대 총리허설까지 연습과정의 체계를 만들었고, 공연에는 역사적으로 고증된 무대의상을 도입하였다[47].

이상의 디엘슈테트와 라우베와 데브리엔트는 연출사상 배우연극의 제작관행과 무대관습에서 이탈하여 독자적으로 새로운 미적 가치와 실천 방법을 탐색하는 당시로서는 “드문 실험적 연출자들”[48]이었다. 이들은 희곡

의 무대화 작업에서 각기 다른 측면에 방점을 두었지만, 거장 배우들의 자기중심적인 이기주의를 문제로 인식하였고, 스타배우를 위주로 하며 희곡의 주요 부분마저 삭제하는 상례에서 벗어나, 작품성을 고려하여 번안·개작하고 충실히 무대로 전사하는 방식으로 연출의 새로운 갈래를 개척하였다. 또한 배우를 돋보이게 만드는 연극보다는 연극의 모든 요소를 조화롭게 아우르는 앙상블 공연을 지향한 점에서도 공통되었다.

이와 같은 연출사적 변동과 관련하여 평론가 클레이턴 해밀턴(Clayton M. Hamilton)은 『스테이지 크래프트 연구(Studies in Stagecraft)』(1914)에서 ‘연극의 역사는 지배력을 가진 예술가가 작가인지 배우인지에 따라서 문학의 시기와 배우의 시기로 나누어 볼 수 있다. ... 이 시대의 연극에서 연출자(stage-director)는 자주 지배적인 예술가가 된다. ... 따라서, 앞선 시대는 작가 지배의 시대(periods of the author's dominance)와 배우 지배의 시대(periods of the actor's dominance)로 구분할 수 있겠지만, 지금은 연출자 지배의 시대(a period of the dominance of the stage-director)로 정의해야 한다’라는 연극사관을 제시하였다[49][50]. 이상의 논술에는 연극창조의 주도권이 배우에서 연출자로 옮겨지는 과도적인 정황이 포착되어 있다. 이것을 연극사와 연계하여 보면, 그 변곡점에서 독일 작센-마이닝겐 공국의 군주 게오르크 2세와 마이닝겐 극단의 행적을 보게 된다.

기존 연구에 의하면, 게오르크 2세는 ‘평생 국가 안팎의 정치에 대해 연구하며 항상 공국에 유익이 될 것을 찾

3) 이상은 강수진 편역의 『근대연출론』(2018)에서 인용·요약한 것이다. 이 책은 해밀턴의 『스테이지 크래프트 연구』와 『Seen on the Stage』(1920) 및 에머슨 테일러(Emerson G. Taylor)의 『Practical Stage Direction for Amateurs』(1916)에서 내용을 선별하여 엮은 것으로, 20세기 초반 미국의 극계 사정과 제작 환경에 대한 내용을 담고 있다. 그런데 위의 원서들이 출간된 1914년, 1920년, 1916년은 구미 각국의 유명배우들이 국경을 넘나들며 객연하던 시기였다. 그러므로 저서에는 미국의 연출자(가)들 뿐만 아니라 독일의 라인하르트, 아일랜드의 연극애호가들, 영국의 크레이그 등의 비/반사실주의 연극인들이 실험하는 “미래의 연출”에 대한 내용도 담겼다. 이 점에서 『근대연출론』은 서양에서 당시까지 어느 정도 보편화된 연출의 특성과 개념을 연역하는데 유용한 자료가 된다. 이에 본 연구는 이 책을 기초자료로 활용한다. 다만, 연출과 관련된 용어들의 경우에는 시의성을 담보할 필요로 인해 원서를 함께 참조한다. 한편, 원서들의 표제는 내용을 관통하는 번역이 요구되므로 여기서는 일단 원어만 수록하였다.

은[51] 공리주의자이자 문화정치가이며 정치개혁자였다. 그는 1866년 9월 21일에 공작 위를 계승하자 곧 마이닝겐 극단을 결성하였다. 그리고 자신이 직접 연극 제작자이자 무대미술가 겸 연출자로 활동하면서, 배우연극과 상업적 경향에 반(反)하는 독자적인 상연원칙과 실천 체계를 담보한 마이닝거 프린집에 기초하여, '희곡의 원전에 충실히 모든 연극적 수단을 조화롭게 통일하고 역사화하는 새로운 연극 작법(作法)'을 구축하였다. 뿐만 아니라, 그의 극단은 충실한 연출자 크로벡크의 통솔 하에 16년 넘게 유럽순회공연(1874-1890)을 진행하였다. 그들의 공연내역은 동시대인 그루베와 사학자 겸 연극평론가 로베르트 프렐스(Robert Pröhl)의 기록 및 후대 학자들 앤 마리 콜러(Ann Marie Koller)와 존 오스본(John Osborne)의 집계를 종합하여 살펴보면, '81차례 공연여행을 하면서 유럽의 38개 도시에서 2500회 이상 객연'하였던 것으로 추산된다[52-56].

이와 같은 게오르크 2세 및 마이닝겐 극단의 활동상은 연극사상 앙투안, 브람, 야콥 그라인(Jakob T. Grein), 스타니슬랍스키, 라인하르트 등의 동시대 연출자(가)들에게 마이닝거 양식과 연출의 방법론을 전파함으로써, 사실주의/자연주의 연극의 개화와 발전에까지 영향을 미친 의미가 있다. 이 점에서 그들은 "참된 연출의 시작은 마이닝겐 극단이 등장하면서부터", '공작은 상연법의 실질적인 개혁가이며 천재적인 연출자', "독일 문화의 진정한 개혁자"[57], "효과적인 연극제작에 있어서 연출가의 중요성을 여실히 증명"[58], "감독(regisseur, 현대적 의미의 연출가-역주)의 지배권을 확립"[59], "연출가연극의 개혁자들 중 한명"[60] 등의 찬사와 함께 업적을 인정받고 있다. 나아가 현대 연출가연극의 창조성과 실험성을 선도한 연출가들 중에서 리처드 셰크너(Richard Schechner)는 공작의 활동 본거지인 "마이닝겐 극장은 현대 연출가연극이 고안된 곳이다"[5]라고 의미를 부여하였다.

한국에서 본 논제와 관련한 연구로는 허영의「근대 독일연극의 성립」(1984), 이창구의「Georg II, Duke of Saxe-Meiningen 연구」(1989), 김상교의「연극 연출 방법론에 있어서의 변천과 수용에 관한 역사적 연구」(1996) 등의 논문이 선구적이라 할 수 있다[61-63]. 그러나 연구의 내용은 게오르크 2세의 생애와 마이닝겐 극

단의 공연활동에 대한 개관 및 그들의 연극사적 의미와 업적에 대한 개론에 그쳐 있다. 그 후 기존의 연구에 폭과 깊이를 더한 고찰성과는 금세기 들어서 출간된 논저들에서 비로소 찾을 수 있다.

그 선두에 있는 이원양의 『독일연극사: 근세부터 현대까지』(2002) 중의 제6장「마이닝겐 극단과 자연주의 연극」은 게오르크 2세의 예술적 소양과 국내외로 많이 쌓은 관극(theatergoing) 경험 그리고 마이닝겐 극단의 유럽순회공연 내역과 격렬한 찬반논쟁의 대상이 된 공연의 면면에 대한 상세한 내용을 담았다[64]. 공저 『20세기 전반기 유럽의 연출가들』(2002) 중에 김미혜의「연출가연극」서설은 연출가연극의 사적 고찰을 위한 토대연구라고 할 수 있다. 이 글에서는 "마이닝겐 극단이 연극사적 의미가 지대한 극단으로 기록된 데에는 게오르크 2세가 공국의 최고 권력자로서 무제한의 비용과 정력, 시간을 연극을 위해 할애할 위치에 있었다는 사실과 무관치 않다. 또한 게오르크 2세는 여배우 엘렌 프란츠와 희극 배우 출신의 루트비히 크로벡크라는 훌륭한 조력자와 협력자를 갖고 있었다. 두 사람은 게오르크 2세의 그늘에 가려 연극사에선 부각되어 있지 않지만 마이닝겐 극단의 작업이 현대의 연출가연극의 선구로 기록되는 데에 지대한 공헌을 한 인물들이다"[65]라는 내용이 주목된다. 이것은 공작의 연극사적 위상에 대한 사회사적 분석을 통해 논의의 폭을 확장시킨 점에서 의미가 있다. 이밖에도, 김희정의「마이닝겐 지방극단의 연극적 개혁」(2002)은 '마이닝겐 극단의 유럽순회공연 시기를 중심으로 게오르크 2세의 연출 원리와 특성에 대해 고찰한 논문'[66]으로, 공연의 면면을 들어서 논증하며 그 실상의 일면을 밝혀내는 성과를 이루었다.

번역서들 중에는 콘스탄틴 세르게예비치 스타니슬랍스키 저·강량원 역 『나의 예술인생』(2000)과 네미로비치-단첸코 저·권세호 역 『모스크바 예술극단의 회상』(2000)에서 단편적이지만 유의미한 정보를 찾을 수 있었다. 저자들은 자서전에서 마이닝겐 극단의 연습과정과 연출방식에 대해 탐문한 내용, 객연을 관람한 인상과 평가, 마이닝겐 극단의 객연이 그들과 러시아 극계에 미친 영향 등에 대해 기술하였다[67][68]. 이밖에, 오스카 G. 브로케트 저·김윤철 역 『연극개론』(2014)과 밀리 S. 배린저 저·우수진 역 『서양연극사 이야기』(2016) 등의 번

역사에서 게오르크 2세와 마이닝겐 극단에 대한 대략적인 소개와 통시적인 평가의 예를 볼 수 있었다[69][70].

그러나 이상의 논저들에서도 반영되듯, 기존의 연구는 게오르크 2세의 학업 과정과 연극 경험, 선구적인 연출자들과의 영향 관계, 마이닝겐 극단의 전위적인 공연들과 찬반이 엇갈리는 평가들, 유럽순회공연의 활동상과 연극사적 의미 등의 결과적인 양상에 치중되었으며, 그 기저에 놓인 공작의 연극관과 연출론에 대한 고찰은 미진하였다. 또한 공작의 연출관과 무대화 방식에 대한 논의는 대개 '현대적 의미의 연출'이란 기준을 전제로 전개되었다. 그가 근대의 연출적 기능과 개념을 함의한 무대감독 내지 연출자라는 호칭 대신에 단순히 연출가로 상정되며 또는 연출가와 혼용되며 논의된 점은 그 단적인 예들이다[71-74].

그러므로 이러한 연구들은 결과적으로 '근대(적) 및 현대(적) 연출' 간의 개념적 혼란을 노정한다. 또한 게오르크 2세는 근·현대 연출자(가)연극의 형성과정에서 어느 지점에 위치하며 어떠한 의미를 발하였는지 그 맥락과 개념적 논거를 찾기도 쉽지 않다. 게다가 오늘날 '현대적 연출 또는 연출가연극'에 대한 부연으로 "자유적이고 창조적인 예술(작업)"[75], '연출가가 무대의 주인으로서 연극창조의 핵심인물 자리 잡게 된 것'[76], "연출가 역시 작가와 동등한 또 한명의 예술가, 작품의 공동작가의 반열로 올라서게 된 것 ... 쓰여진 작품(희곡)에서 출발하여 공연을 염두에 두고 특별한 독서를 하며, 또 작품에 일관성을 부여하기 위해 상연의 여러 구성요소들을 구조화하는 작업"[77], "오늘날 연극은 연출자가 만든다. 어떻게 만들건 그것은 자유지만, 그것은 되도록 연극적(문학성이나 다른 요소에 끌려가지 않는)이어야 하고 예술적이어야 한다"[78] 등의 정의와 설명이 타당하면, 이것을 19세기 중·후반에 활동한 게오르크 2세와 크로베크 및 다른 연출자들에게 소급·적용하는 것은 적합한 것인지의문이 생긴다.

이와 같은 문제점의 근본원인은 그동안 근대 이래로 현대까지 연출의 개념적 변천에 대한 논의나 사회사적 배경과 연극의 제작방식 및 유형 간의 상관성에 대한 논구가 미진했던 점과 관련이 깊다. 즉, 이러한 연구의 경향에서 게오르크 2세의 연극관과 연출론 및 그 특성에 대한 논의 역시 간과되었던 것이다. 한 예로, 이선희의

「앙드레 앙투안과 소극장 운동」(2013)에는 현대적 연출의 시조로 평가되는 앙투안의 등장 이전에 연출의 개념과 여러 견해에 대한 사적 고찰이 담겼으나, 그 가운데 게오르크 2세의 연출에 관한 내용은 부재하다[79]. 전술한 바로 근대 연극연출의 여러 양상에 대한 내용을 담은 편역서 『근대연출론』이 최근에야 출간된 점도 이런 실정을 웅변하는 한 사례이다. 뿐만 아니라, 기존의 번역서나 논저들에서는 '근대인의 현대(modern)'와 '현대인의 근대(modern)'가 변별되지 않은 채 '현대'로 상정되거나 오역된 사례를 종종 보게 된다. 이것은 단순한 오류인 듯 보이나, 결과적으로 근·현대 연출자(가)연극의 역사상 시도되었던 다양한 실험과 특성 및 개념화에 대한 논의를 차단하는 한 요인이 되었다.

근대 독일에서 "자연주의 연극의 제 일인자"[80]라 할 프라이어에 뷔네(Freie Bühne: 1889-1895)의 대표 겸 연출부장 브람은 일찍이 예술의 이론 및 수용의 문제와 관련하여 "과거의 고전에서 우리가 취할 점은 무엇인가?"라는 질문을 던지고, "우리는 희랍인과는 비극에 대한 인식이 다르다"라는 시대성을 감안한 수용적 관점을 제시한 바 있다. 그는 자연주의 연극의 시대에 "고전을 고전적인 방식으로 공연하는 것이 가능한 것인가?"라는 문제에 대해서도 의구심을 드러내며 회의론을 피력하였다[81]. 또한 해밀턴은 "과거의 연극예술에 적용되었던 비평적 기준들로 이 시대의 연극을 평가하는 것은 불가능하다. ... 이 시대의 새로운 연극예술을 해석하기 위해서는 새로운 비평기술이 요구된다"[82]라고 시대에 적합한 비평적 준거의 개발 필요성을 제안하였다.

이와 같은 연구사적 현황 외에도, 본 논제는 한국연극과 관련하여서는 일제강점기 근대극운동사에서 그 연관성을 발견할 수 있다. 예컨대, 신극(新劇)운동의 선구인 김우진은 「소위 근대극에 대하여」(1921)라는 논설에서 맥락상 게오르크 2세의 연출법에서 연원을 찾을 수 있는 "독자적인 무대감독(연출가) 중심주의"에 대해 논급하였다[83]. 또한 연극사에 뚜렷한 족적을 남긴 연출자(가)로서 흥해성은 일본의 신계키운동가 오사나이가 이끄는 쓰키지쇼계키조에서 헛수로 6년간(1924.6-1929.3) 단역 배우로 활동하며 무대에 대한 경험과 지식을 쌓았고, 조선에서는 자신만의 연출법으로 신극운동에 활력을 불어넣었다[84][85]. 그런데 그의 스승 오사나이는 극계에서

“신풍의 기두(新風の旗頭)”라고 평가받던 연출자(가)로서, 한때 스타니슬랍스키의 연출노트 작성법을 비롯한 무대화 방식을 추종하였다[86][87]. 그리고 스타니슬랍스키는 1898년에 예술대중극장(Khudozhestvenno obshchedostupnyy teatr, 1901년 모스크바예술극장(Moskovskiy Khudozhestvennyy teatr)으로 개명)을 설립하면서 “러시아 근현대연극사의 출발선에 섰던 연극 연출가”로서, 게오르크 2세와 크로빅크의 마이닝거식 연출법을 모방하는 과정을 거쳐서 자신만의 연출 방법론을 구축하였다[88-90].

하지만, 이러한 사실을 비롯하여 게오르크 2세와 마이닝겐 극단의 활동상이 조선과 이후 한국의 극계에 미친 영향과 수용 상에 대한 고찰은 현재까지 거의 전무하였다. 그러므로 이와 같은 연구사적 공백과 함께 현존하는 과제를 감안하면, 본 연구는 한국연극의 근·현대 연출사를 더 원천적으로 탐구하기 위한 선행연구이자, 그동안 간과되었던 ‘근대적 의미의 연출과 특성의 문제’를 논제화하는 시도로서도 의미가 있다.

II. 게오르크 2세 공작의 마이닝겐 극단(Die Meininger: 1866-1914) 창단과 지향

1. 창단 배경과 조직 편성 및 목표

게오르크 2세는 독일연방(1815-1866)의 작센-마이닝겐 공국에서 1826년에 베른하르트 2세 공작(Herzog Bernhard II. Erich Freund, 재위 1821-1866)의 태자로 태어났다. 독일연방은 오스트리아, 프로이센, 바이에른, 뷔르템베르크, 한노버 등지의 34개 영방국가와 4개 자유도시가 각각 독립된 주권을 가지고 모인 연합체로서, 영역은 남쪽의 오스트리아에 위치한 티롤부터 북쪽의 발트 해까지 이르렀다[91][92]. 작센-마이닝겐 공국은 그 중부에 위치한 작센 령의 공국들 중 하나로 면적이 2,500km² 정도인 작은 공국이었다. 인구는 1846년 통계를 예로 보면 16만 명을 조금 넘었으며 주로 임업과 농업에 종사하였다. 그러나 산림이 총면적의 40%를 넘는 데다 구릉이 많고 농경지는 적어서 비옥하지 못하였다. 게다가 지리적으로 외진 곳이어서 외부와의 교류도 적었다[93].

그런 가운데 베른하르트 2세는 대외적으로는 연방 내 중심세력인 오스트리아와 우호관계를 가졌다. 그리고 대내적으로는 자신이 애호하는 오페라의 정기적인 공연을 위해 1831년에 유럽연극사상 기념비적인 ‘마이닝겐 궁정극장’을 완공하였다. 이 궁정극장은 고전주의 양식으로 지어졌고, 600개 좌석과 160개 입석을 구비했으며, 처음에는 궁내부 직속으로 관료들이 맡아서 운영하였다. 그들은 극장이 개관된 후 30년 넘게 상설극단을 두지 않았고, 대신에 동호인극단이나 유랑극단과 연간 단위로 계약을 맺어 겨울시즌 동안(12월부터 이듬해 4월까지) 오페라를 비롯한 음악극과 무용극 및 연극을 공연하는 방식을 유지하였다. 이에 극단은 공연목록을 대개 궁정측의 요구와 희망에 따라서 편성하며 보통 일주일에 3일을 공연하였다. 그러므로 공작이 선호하는 오페라는 일주일에 한 편씩 공연되었고, 레퍼토리는 볼프강 모차르트(W. A. Mozart), 구스타프 로르칭(G. A. Lorzing), 카를 마리아 폰 베버(C. M. von Weber), 바그너 등의 작품들과 이탈리아와 프랑스의 작품들까지 망라하였다. 그러나 연극은 유행하는 통속극이 미흡한 무대설비에서 공연되는 정도였다. 게다가 실러의《군도》같은 사회저항적 성격을 지닌 작품들은 공연목록에서 제외되었다[94-96].

그러나 독일연방은 1866년에 들어서 ‘프로이센-오스트리아 전쟁’을 계기로 붕괴되었다. 북부의 신흥 강국인 프로이센은 후장총과 철도의 신기술을 앞세워 전쟁에서 승리한 후, 오스트리아를 포함한 남부 독일의 영방들을 배제시키고, 마인 강(江) 이북을 중심으로 하는 새로운 북독일연방의 창설을 주도하였다. 하지만 중부에 위치한 작센, 한노버, 헤센-카셀 령의 공국들은 처음에는 찬동하지 않았다. 그러나 프로이센이 이들의 영지를 침공하여 점령하자, 공국들은 결국 주권을 보장받는 것을 전제로 북독일연방에 가입하였다. 작센-마이닝겐 공국 역시 프로이센 군대에 점령당한 후 그 회원국이 되었다. 그러나 프로이센에 적대감을 갖고 있던 베른하르트 2세는 전시에 오스트리아를 도운 일로 프로이센의 왕 빌헬름 1세(Wilhelm I, 재위 1861-1888)의 눈 밖에 나서 9월 20일에 실각하였다. 이에 태자 게오르크가 양위를 받아 다음날인 21일에 공작 위에 올랐다[97][98].

1867년 2월에 정식 수립된 북독일연방(1867-1871)은 표면상 22개 주권국가들의 연합체이나, 실상은 일찍

이 프로이센 중심의 지배력이 작용하는 연방이었다. 그러므로 프로이센 왕이 군소 영방들에 대해 통제력을 발휘하는 정세에서, 게다가 지정학적으로도 변방이 된 작센-마이닝겐 공국은 사실상 더 이상 자주적인 국가라 할 수 없었다. 즉, 게오르크 2세는 대외적으로 정치력을 상실한 무력한 군주의 처지였다. 그런 현실에서 그는 마이닝겐 궁정극장에 눈을 돌렸고, 그와 함께 마이닝겐 극단의 역사가 시작되었다[9].

게오르크 2세(재위 1866-1914)는 1866년에 공국의 안팎으로 “몹시 힘든 소명”을 안고[51], 부친의 반대에도 무릅쓰며 우수한 배우들 여럿을 데리고 ‘마이닝겐 극단’을 결성하였다. 이로써 마이닝겐 궁정극장은 건축 후 35년 만에 정식으로 상설극단을 두게 되었다. 첫 해의 단원들 중에는 희극부문의 배우로 입단하여 공작의 핵심 조력자가 되는 크로벡코도 있었다[100]. 공작은 이처럼 극단을 창설하면서 궁정극장의 공연과 행정 전반에 대한 개편도 단행하였다. 그는 우선 극장의 한정된 재정을 연극과 오케스트라에 집중시켰다. 그리고 공연목록은 그동안 궁정이 전통적으로 선호하는 오페라를 거의 다 빼고, 낭만주의적 특성들이 다분한 고전희곡들 위주로 개편하였다. 그 취지는 독일 관객에게 ‘우리의 고전에 대한 관심을 일깨우기 위함’[101]이었다. 이에 작품의 선정에서는 대중성이나 인기 코드가 아닌 문학적 가치를 기준으로 삼았다. 그 개편의 결과는 곧 매우 획기적이며 야심찬 면모를 드러냈다. 예컨대, 1865/66년 시즌에 공연된 70편의 작품들 중 음악극과 무용극은 오페라 18편, 오페레타 1편, 발레 1편, 리더슈piel(Liederspiel, 19세기 초반 독일에서 생겨난 대중적 오페라의 일종) 2편으로, 총 22편 상당이었다. 그러나 1866/67년 시즌에는 연극이 괴테, 쇼포클레스, 셰익스피어, 페르디난트 라이문트(F. Raimund), 루트비히 홀베르크(L. Holberg), 카를 구츠코프(K. Gutzkow) 그리고 잊힌 작가들과 그동안 배제된 실리의 작품들까지 62편이나 공연되었다. 반면

에 음악극은 리더슈piel 단 1편이 무대에 올랐다[102].

게오르크 2세는 1866/67년 시즌 말에는 극장의 운영진을 교체하였다. 그는 부친이 ‘1858년 궁정극장 개혁’[105-107] 당시에 임명한 시종무관 출신의 극장장 슈타인을 궁내시종으로 소환하였다. 그리고 새로운 극장장으로는 저명한 시인이자 셰익스피어 연구가로 알려진 보텐슈테트를 초빙하였다. 그가 1863년에 영입한 배우이며 1864년부터 연출(부)장(Oberregisseur)을 맡고 있는 그라보브스키는 예술감독을 겸직하도록 배하였다. 한편, 공작이 선택한 보텐슈테트는 근년에 셰익스피어 희곡 번역집을 출간하였고 원서의 정확한 번역능력으로 인정받고 있는 당대 최고의 번역가였다. 하지만, 그는 그때까지 연극제작에 대한 전문성이나 실무경험은 거의 없었다[108][109]. 그렇다면 공작이 그를 새로운 극장장으로 발탁한 이유는 무엇이었을까?

게오르크 2세는 연극예술의 가치와 의미를 인간의 가치관을 고양하고 교화하는 효용성에서 찾은 ‘계몽적 공리적 예술관-연극관의 소유자’로서, 보텐슈테트와는 ‘셰익스피어 희곡’이라는 공통분모를 갖고 있었다. 공작은 일찍이 16살 무렵에《맥베스》를 직접 번역·각색한 바 있었다. 그 후 그는 20년 넘게 ‘다양한 경로로 셰익스피어극을 탐구’[110][111]하였고, 그 과정에서 ‘다른 무엇보다도 셰익스피어 작품은 대중의 교화와 오락을 위해 이해하기 쉽게 밝혀주어야 할 심오한 가치들의 보고(寶庫)’라는 셰익스피어극관을 구축하였다. 나아가 그는 이러한 셰익스피어극을 통해 안으로 대중을 교화하고 궁정극장의 입지를 공고히 하며, 밖으로 공국의 위상을 강화하려는 뜻을 품었다[112][113]. 그러므로 이 점에서 보면, 셰익스피어 전문가로서 희곡 번역집까지 출간한 보텐슈테트는 공작에게는 적격의 인물이었다.

이와 관련한 사례에 대해 살펴보면, 공작은 1867년에 《줄리어스 시저》의 공연을 앞두고 슈타인에게 편지를 보

4) 마이닝겐 극단의 유럽순연 목록은 현재 알려진 바로 총 41편이었다. 그 중 실리의 작품이 가장 많은 9편이었고 총 1250회 공연되었다. 다음은 셰익스피어 작 6편 820회, 클라이스트 작 3편 220회, 그릴파르처 작 2편 153회, 몰리에르 작 2편 112회 등의 순으로 많이 공연되었다. 이에 대한 상세한 내역은 참고문헌 [103][104] 참조. 이러한 공연 활동은 독일무대에서 1880년부터 10년간 공연된 고전작품들 수가 1860년부터 20년간 공연된 작품들 수의 3배가 넘는 결과를 가져왔다.

5) 베른하르트 2세는 1858년에 마이닝겐 궁정극장에 대한 근본적인 개혁을 단행하였다. 그 핵심은 궁내부 직속의 궁정극장을 자체 예산으로 운영되는 독립기구로 만들고, 극장의 행정을 맡을 극장장과 그를 도우며 예술적 향방을 책임질 연출(부)장을 각각 임명한 것이었다. 이러한 개편은 연방 내 극계의 새로운 변화들, 즉 극장운영과 예술작업의 분업화가 진행되면서 제작부문의 경계와 독립이 강화되고 제도화되는 경향을 따른 것으로, 기존의 관료적 체제에 예술적 체제를 더하며 행정과 예술의 이원제를 마련한 점에서 혁신적인 의미가 있다.

냈다. 그 내용은 관객이 공연을 잘 이해할 수 있도록 각 장면의 무대배경과 중요한 의미 등에 대해 신문에 게재 하라는 것이었다. 그는 1869년 12월에는 프로이센의 수도 베를린의 진보적인 언론매체 '나치오날 차이퉁(National Zeitung)'의 연극비평가이자 섬세한 미적 감각의 소유자인 카를 프렌첼(Karl Frenzel)에게 마이닝겐 극단의 1870년 1월 1일과 2일 공연을 보고 평론해 줄 것을 청하는 편지를 보냈다. 그는 이 일을 위해 공연작으로 《줄리어스 시저》와《말팔랑이 길들이기》두 편을 미리 선정하였다. 그리고 프렌첼이 마이닝겐에 와서 공연을 관람할 때는 작품의 앙상블과 의상, 연출(mise en scène) 등의 면에서 중요시한 효과들에 대해 직접 설명 해주었다. 또한 그가 이후《줄리어스 시저》공연의 사실적인 무대장치와 훌륭한 연출력에 대해 지면을 통해 극찬하고 '주요 극장들이 본받을 만한 신빙성의 한 모범'이라고 상찬한 일에 대해서도 개인적으로 감사를 표하는 편지를 보냈다. 공작은 그 외에도 베를린의 카를 베르더(Karl Werder) 등의 저명한 언론인들과도 능동적으로 친분관계를 쌓아갔다[114][115].

특히 후자의 경우는 공작이 문화의 중심지 베를린의 극계와 접점을 찾아서 교류하려는 뜻에서 비롯된 것이었다. 그리고 그 저변에는 북독일연방에서 군림하는 프로이센 궁정과 우호적인 관계를 형성하려는 정치적인 야심도 깔려있었다. 실제로 공작은 프렌첼과 계속 교류하는 중에 그의 초청으로 마이닝겐 극단사상 최초인 베를린 객연이 성사되었다. 극단은 1874년 5월 1일에 프리드리히-빌헬름슈타트 테아터(Friedrich-Wilhelmstadt Theater)에서《줄리어스 시저》를 공연하였고, 그 화려하고 자극적 사실적인 무대와 앙상블로 찬사를 받았다. 그 후 극단은 베를린 객연에서 자신감을 얻게 되어 유럽순회공연(1874-1890)의 대장정을 시작하였다. 극단은 순회공연의 해가 더할수록 공연의 지평을 넓혀갔다. 그러나 그 중에서 최대로 객연한 곳은 역시 베를린이었다. 마이닝겐 극단은 베를린에서 총 385회나 공연하였다[116-120]. 베른하르트 공작을 실각시킨 빌헬름 1세는 후에 마이닝겐 극단의《빌헬름 텔》을 관람하고 "실러가 이 공연을 볼 수 있었더라면!"이라는 짧지만 인상적인 찬사를 남겼다. 실러의《군도》는 특히 베를린의 학생층 관객들에게 큰 박수를 받았다. 크로네크는 그 일에 대해

"그것은 박수라기보다 폭우와 같았다!"라고 전하였다[121].

스타니슬랍스키는 연극예술의 특수성에 대해 "연극예술은 순간적인 것이다. 그러나 어떤 예술보다도 동시대 사람들에게 가장 큰 영향을 끼친다. 얼마나 큰 힘인가! 그 힘은 한 사람이 만들어 내는 것이 아니라 우리 모두가 창조해내는 것이다. 배우들, 화가들, 연출가들, 음악가들... 그러한 연극은 한 사람이 소유하는 것이 아니라 거대한 관객이 함께 공유한다. 그리고 가장 긴장된 순간에 공동의, 집단적인 감정이 일어난다"라고 설파하였다[122]. 이러한 연극의 사회적 효용성과 함께 게오르크 2세의 연극 이념 및 마이닝겐 극단의 행적을 상고하면, 그가 공국의 안팎으로 곤란한 현실에서 연극단을 창단하고 궁정극장의 조직까지 전면 개편한 일은 안으로 민중의 교화와 함께 내적 결속을 다지는 한편, 밖으로 자국의 정체성을 드러내며 정치적 변방에서 벗어나기 위한 복안에서 비롯된 것이었다고 볼 수 있다. 즉, 그는 연극을 국내외의 현실을 증재하고 국위를 고양하기 위한 합목적적 매체로 활용하였던 것이다. 그가 16년 넘게 진행시킨 유럽순회에서 수익성을 도모하지 않으며 엄청난 비용을 지출한 사실은 이 점을 웅변한다[123][124]. 그간의 연구사에서 그에게 '연극공작', '문화정치가', '독일문화의 개척자' 등의 수식들이 첨부된 이유도 이런 맥락에서 이해될 수 있겠다.

2. 연극적 지향점과 연출자 데뷔 과정

보텐슈테트는 게오르크 2세의 초빙에 응하여 1867년 4월에 마이닝겐으로 왔다. 그는 여름 동안 우선 새로운 단원을 영입하는 일에 주력하였다. 당시 그의 대상들 중에는 엘렌도 포함되었다. 그 후 그는 1867/68년 첫 시즌에《로미오와 줄리엣》,《존 왕》등의 셰익스피어 작품 9편과 독일의 고전희곡 4편 그리고 희랍 비극 1편을 무대에 올렸다. 이를 위해 그는 연극의 원안이라 할 희곡의 취급에서는, 기존의 배우나 연출자가 작품을 임의로 감축·삭제·각색·윤문하는 개작(改作) 풍토에 대해 작가와 작품에 대한 "야만적인 침해"로 보고 배격된 공작과 뜻을 같이 하며, 훼손되지 않은 '순전한 원전(原典)의 복원과 충실한 장면화'에 목표를 두었다[125-127]. 그리고 무대화 작업에서는, 전임 극장장 '슈타인이 디엘슈테트

와 데브리엔트 식을 추수하면서 기초한 역사적 사실주의 상연방식(Form des realistisch-historistischen Inszenierungsstils)'을 계승하였다[127][128].

그 결과로, 마이닝겐 극단은 1867/68년 시즌에 예를 들면 독일의 셰익스피어극 공연사상 전에는 볼 수 없던 수많은 장면을 무대 위에 복원(復原)시키는 성과를 드러냈다. 이에 관객들은 셰익스피어 원작의 외설적인 대사나 끔찍한 유희장면의 광경까지 처음 비로소 생생히 경험할 수 있었다[99]. 독일셰익스피어협회(Deutsche Shakespeare-Gesellschaft)의 창설자 빌헬름 외헬호이저(W. Oechelhäuser)는 당시 마이닝겐에서 셰익스피어극 3편을 관람하였고, 특히 공연의 섬세한 미적 표현과 역사적 정확성의 면을 들어서 호평하였다. 나아가 그는 '셰익스피어 희곡을 관행적으로 다루는 베를린, 빈, 드레스덴의 극장들이 본받아야 할 모델로서 바이마르와 카를스루에 외에도 마이닝겐의 궁정극장을 지목'하였고, 이로써 연극 지형상의 판도변화를 예고하였다. 그의 평론은 곧 베를린의 피니히리히에 샤우슈필하우스(Das Königliche Schauspielhaus, 이하 왕립극장) 측과 그 수장(首長) 보토 폰 힐젠(B. von Hülsen)이 '수많은 지방극단들 중 대가들의 공연을 볼만한 곳으로 위의 두 곳과 함께 마이닝겐을 주목'하는 반향을 가져왔다[129]. 이것은 넓게는 프로이센 궁정이 마이닝겐 극단주 게오르크 2세에게 새로이 관심을 갖는 한 계기가 되기도 했다.

보텐슈베틀트는 마이닝겐 극단에서 첫 시즌에 이처럼 유의미한 성과를 거두었다. 그러나 얼마 되지 않아 그와 게오르크 2세 사이에 심각한 견해차가 드러났다. 그는 공작의 희곡을 본위로 하는 연극관, 이를테면 '연극은 작가의 정신과 작품의 본질에 충실한 시녀'라는 관점에 기본적으로 동의하였다. 하지만 역사극에 담긴 '역사적 오류'의 문제에 있어서만큼은 견해는 달랐다. 그는 그것 역시 작가의 문학적 성향을 반영하는 것으로 수정과 변경을 가하지 말아야 한다는 입장이었다. 반면에 공작은

연극과 관련된 예술적 요소들 "일체에 대한 포괄적 역사주의(all-embracing historicism)"⁷⁾의 견지에서, '역사적 사실성'에 맞도록 오류를 정정할 것을 주장하였다[130]. 요컨대, 공작이 생각하는 '원전에 충실함'이란 희곡 원전의 복원과 함께 그 배경을 이룬 역사적 사실성까지 확보해야 하는 것이었다. 그리고 이것은 원전의 복원을 위한 근거자료의 수집은 물론이며, 작품의 배경과 줄거리, 등장인물의 특성과 특징 등의 전반을 역사적 맥락에서 '연구하고 헤아려서 조명하고', 나아가 작가의 정신과 미적 관점에 의거하여 '해석하는(interpretiert)' 일련의 연구 과정을 필요로 하였다[131-133].

이 문제 외에도, 보텐슈베틀트는 공작의 지나친 간섭과 관여로 인해 자신은 '이름뿐인 극장장'이란 현실에 불만을 드러냈다. 하지만 공작이 보기에 그는 극장의 행정업무와 연극제작의 면에서 '평론가 프렌첼 마저 사족(蛇足)으로 여길 만큼' 경험과 감각의 면이 미숙하였다. 보텐슈베틀트는 이러한 갈등으로 1869년 말에 결국 극장장 직을 중단하였다. 그 후 그는 문인으로 활동하면서 공작의 조인자로 남았고 마이닝겐 궁정과도 공적인 관계를 유지하였다. 공작은 1870년에 들어서 교육은 부족하지만 재능과 경험이 많은 예술감독 그라보브스키를 새로운 극장장으로 임명하였다. 그러나 그는 사실상 그때부터 극장의 전반을 관할하면서, 극단의 연출자로서도 활동을 본격화하였다[134][135].

III. 게오르크 2세 공작의 연극 제작팀 구성과 연출 방향

1. 제작팀 구성원의 면면과 역할

독일의 역사상 1870년은 프로이센이 프랑스와 벌인 보불전쟁(1870-1871)에서 승리하고 북독일연방이 독일

6) 슈타인은 극장장으로 임명되자 바이마르와 카를스루에 등지의 극장들로 탐방여행을 떠났다. 그리고 극장탐방 후에는 기존 오페라 위주의 공연목록에 셰익스피어 작품을 비롯한 고전들을 수용하였고, 특히 뉘른슈베틀트와 데브리엔트의 무대화 작업방식을 추수하였다. 그의 노력은 태자 게오르크의 지지를 얻었고, 1864년부터 태자가 영입한 연출(부)장 그라보브스키의 조력이 더해지면서 어느 정도 실효를 드러냈다. 요컨대, 1860년대 중반에 마이닝겐 궁정극장에는 '역사적 사실주의 상연방식'이 수용되어 있었다.

7) 게오르크 2세가 '포괄적 역사주의 연극관'을 구축한 경로에는 1844년에 본(Bonn)에 입학한 후 '사학자들의 셰익스피어 희곡 강좌'를 수강한 경험이 있었다. 당시에 요한 빌헬름 뢰벨(J. W. Löbell) 교수의《존 왕》과《리처드 2세》에 대한 강의나 프리드리히 크리스토프 달만(F. C. Dahlmann) 교수의《로미오와 줄리엣》,《줄리어스 시저》,《코리올라누스》독회수업 등은 오늘날 연구사에도 알려진 특강들이었다. 이에 그들의 강의는 태자 게오르크가 극문학과 연극에 대한 문화사적 접근과 허구의 사실과 역사성의 문제에 관심을 갖게 되는 주요한 영향원 중 하나였다고 볼 수 있다.

제국(1871-1918)으로 탈바꿈하는 격동의 해였다. 그 리고 북독일연방이 1869년에 도입한 영업자유령은 독일제국의 개막과 함께 전역으로 확대되면서 일시 '창업시대(1871-1873)'를 이루었고 연극계도 그 중에 포함되었다[136][137]. 이원양의 고찰에 의하면, '연극의 자유가 시행된 첫 해에 북부에서는 새로운 연극사업체가 90개 이상 생겨났다. 그동안 고정되어 있던 극단 수도 점차 늘어나 1885년에는 그 수가 두 배에 달하였다. 게다가 절충주의 건축양식으로 지어진 다양한 형태의 공립극장과 사립극장들이 기존의 화려하고 웅장한 궁정극장과 나란히 속속 모습을 드러냈다. 베를린만 보더라도 50개가 넘는 극장들이 서로 경쟁하면서 연극의 중심지를 이루었다. 그러나 연극의 붐이 일고 극단과 극장이 늘면서 상업화의 경향도 심화되었다. 뿐만 아니라, 배우들 수가 많아짐에 따라서 극장사업주들의 착취도 악화되어, 배우들의 삶은 더욱 영락해졌다. 이러한 폐단을 막기 위해 1871년에 바이마르 궁정극장 배우 루트비히 바르나이(Ludwig Barnay)를 중심으로, 아우구스트 폰 로엔(August Freiherr von Loën) 등의 극장장들과 무대협회 위원회의 지지를 받으며, '독일무대종사자조합(Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, 약칭 GDBA)'가 창설되었지만 영향력은 아직 미미하였다[138-141].

한편, 이와 같은 연극-사회사적 격랑 속에서 '주민 수만 보면 연극의 변역을 보장할 수 없는 작은 도시인 마이닝겐의 극단이 독일제국 전역과 러시아에까지 명성을 떨치는'[142] 대성공을 거둘 수 있었던 배경에는 게오르크 2세를 위시한 '연극제작의 핵심요원들(이하, 제작팀)'[143]이 있었다. 공작은 1863년에 배우 그라보브스키를 직접 영입한 사례에서 반영되듯, 자신의 연극 이념을 실현시키기 위해 관료나 문인이 아닌 연극인의 필요성을 인식하고 있었다. 이에 그는 1869년에 극장의 예술감독 일을 도맡는 것을 시작으로 이후 연출까지 담당하면서, 단원들 중에서 엘렌과 크로벡크를 자신의 조인자 겸 조력자로 기용하였다[109][144].

기존의 연구에 의하면, '엘렌(1839-1923)'[145]은 예술적으로 다재다능하고 총명한 인물이었다. 그녀는 작센-안할트 지역의 남부에 위치한 나움부르크(Naumburg)의 유복한 중산층 가정에서 태어나 베를린에서 성장기를

보냈다. 그녀는 청년기에는 특히 음악과 문학에 심취하였고 예술토론과 정치에도 진중한 관심을 가졌다. 또한 프랑스어와 영어를 숙달하였고 독일어와 독일문학에 대한 소양도 쌓았다. 한편, 그녀는 본래 피아니스트가 되기를 희망하여 일찍이 음악공부를 시작하였다. 그리고 저명한 지휘자 겸 피아니스트 한스 폰 뷔로브(Hans von Bülow)에게 레슨도 받았다. 그 동안 그녀는 연극에는 별다른 관심을 갖지 않았다. 그러나 16살 무렵에 스승 뷔로브의 아내 코지마(Cosima)의 조언을 들은 것으로 배우가 되고자 진로를 변경하였다[12][146].

그 후 엘렌은 "운 좋게" 베를린 왕립극장의 주연급 여배우 프리프-블루마우어의 문하생이 되어 연기수련을 시작하였다. 알려진 바로, 프리프-블루마우어는 매우 독창적인 성향의 배우로서 어린 나이에 데뷔하여 오페라 무대에서 활동하다가 연극 쪽으로 전향하였다. 그 후 그녀는 뒤셀도르프에서 '카를 임머만의 실험적인 극장 그루펠로테아터(Grupellotheater)'[147][148]에서 기량을 닦으며 탁월한 배우로 성장하였다. 그녀는 당시의 스타시스템에 대해 단호히 반대하는 입장이었지만 진정한 앙상블 연기를 보여주지는 못했다고 평가된다. 그녀는 연기교사로서 엘렌에게 독일어권 무대에 등장하는 비중이 큰 역할들에 대해 후술되는 마르와 같은 방향에서 사사하였다. 엘렌은 그녀에게 무대 위에서 자연스럽게 자세를 취하는 법을 배웠고 슈바벤 토속의 유머도 익혔다[149].

이어서 엘렌은 19세기 전반에 주로 배우로 활동하다가 이후 유능한 연기교사로 명성을 떨치는 마르의 문하에서 연기를 배웠다. 그는 학생의 재능을 발견하고 장점을 개발시키는 능력이 뛰어났지만, 교육방식은 매우 엄격하고 독재적이었다. 그는 무대를 교실로 삼아서 활보하며 학생들이 지칠 때까지 반복훈련을 강행하였다. 그는 독회수업에서는 리얼리즘 시대의 흐름에 따라서 지난 '바이마르 양식'의 과장되고 기교적인 웅변조 수사법과는 다른, 순수한 발음으로 대사의 뉘앙스를 살리는 대사법을 지도하였다. 그리고 연기수업에서는 모든 역할을 학생들과 함께 해보이며 관습화되고 억지스런 몸짓이 아닌, 자연스럽게 미장된 연기를 가르쳤다. 엘렌은 이러한 마르의 연극관에서 지대한 영향을 받았다. 그리고 그의 지도로 배우연극의 자신을 돋보이기 위한 연기술과는 다른, 자연스런 화술과 섬세한 대사표현 그리고 사실적인

몸짓 연기를 배웠다. 또한 무대 위의 자신과 다른 배우를 성찰하며 협연하는 법도 알게 되었다[150][151].

그 후 그녀는 1860년에 샬롯 브론테(C.e Brontë)의 소설《제인 에어》를 각색한《로우드의 고아》에서 주인공 역으로 데뷔하였다. 그녀는 이후 고타, 슈테틴, 프랑크푸르트 안 데어 오더, 올덴부르크, 만하임 등지로 활동무대를 옮기면서 장래가 촉망되는 여배우로 성공적인 이력을 쌓아갔다. 그러나 그녀는 1867년에 보텐슈토틀트의 제안과 설득으로 마이닝겐 궁정극장에 이적하였다. 그 후 그녀는 극단에서 1867/68년 첫 시즌에《로미오와 줄리엣》의 주인공 역을 시작으로 1873년 3월에 공작과 결혼하고 무대에서 은퇴할 때까지, 북독일연방과 독일제국의 유명 여배우들과 어깨를 나란히 할 만큼 연기력을 인정 받는 배우로서 활약하였다[152][153].

‘크로베크(1837-1891)’[154]는 공작과 엘렌이 결혼한 직후에 연출자로 임명되었다. 그는 브란덴부르크 안 데어 하펠(Brandenburg an der Havel)에서 태어났으며 베를린과 포츠담에서 고등학교를 다녔다. 그는 18살인 1855년경에는 파리에서 1년간 머물며 프랑스의 극계를 견학하였다. 그리고 독일로 돌아와서 데브리엔트의 친구이자 멘토인 배우 겸 연출자 카를 아우구스트 괴르너(K. A. Görner)의 지도를 받으며 데뷔를 준비하였다. 그 후 그는 1856년에 베를린의 크롤슈 테아터(Das Krollische Theater)에서 정식으로 데뷔하였다. 그 후에는 독일연방과 스위스, 헝가리 등지의 다양한 무대에서 우스꽝스러운 레퍼토리로 관객에게 웃음을 주는 “수수한 배우(a little comic)”로 활동하다가, 마침내 1866년에 에이전트를 통해서 마이닝겐 궁정극장과 계약하고 희극부문의 배우가 되었다. 그는 마이닝겐에서 1866/67년 첫 시즌 동안《햄릿》의 길덴스틴 역을 시작으로 장르의 제한 없이 40개 역할을 맡아 53회나 출연하였다. 알려진 바로, 그는 천부적인 재능을 지닌 배우는 아니었으나 선량하고 사교적인 품성을 지녔으며, 특히 무대에 오를 때마다 준비성이 철저한 점이 남달랐다[155][156].

이상의 엘렌과 크로베크는 여러 면에서 공통점을 지녔다. 우선, 그들은 유복한 중산층 출신으로, 베를린에서 성장기를 보내며 양질의 교육과 함께 수준 높은 외국어 실력을 겸비하였다. 특히 그들의 교육수준과 외국어 능력은 공작의 연출 의도와 방향을 잘 이해하고 조력하는

일과 더불어, 마이닝겐 극단이 독일어권뿐만 아니라 영어권과 프랑스어권까지 순연하는 데 매우 유용한 자격요건이 되었다. 또한 그들은 배우연극의 오랜 관습과 관행에서 벗어나 새로운 사실주의 연극을 탐색하는 연기교사와 연출자들에게 사사받았고, 그 과정에서 엄격한 지도 방식과 강도 높은 훈육을 경험하였다. 이에 그들은 배우로서 과거의 과장되고 양식화된 연기도 도래할 자연주의 연극의 꾸밈없이 적나라한 연기도 아닌, 사실적인 재현에 가치를 둔 과도적인 연기술을 배웠다. 이와 같은 공통점으로, 그들은 마이닝겐 극단에서 소통이 잘되는 가운데 효율적으로 협업할 수 있었다. 이와 관련하여 콜리는 ‘엘렌은 1867년에 마이닝겐에 왔을 때 작고 통통한 크로베크의 외모에 가려진 지성을 금방 알아챘고 곧 친구가 되었다’[157]라는 논구를 제시하였다.

한편, 게오르크 2세는 연극제작 과정에서 이들과 각자의 재능과 능력에 맞게 역할을 분담하였다. 또한 그들에게 막대한 재량과 함께 권위도 부여하였다. 우선, 공작 자신은 작품의 해석과 무대의 시각화 부문에 전념하였다. 그리고 엘렌은 배우들의 연기지도와 훈육을 담당하였다. 콜리의 고찰에 의하면, 연기교사로서 엘렌은 자신의 연기수련기에 스승 마르를 통해 경험한 지도법과 교육내용을 단원들의 교육에 적용하였다. 이와 관련한 예는 후술한다. 이 외에도 그녀는 레퍼토리 선정과 공연대본 편집 같은 지적인 일에 관여하였고, 프렌켈과 베르더 등의 언론인들과 또 순회공연 중의 크로베크와 서신으로 교류하는 일도 담당하였다. 특히 전자는 그녀가 문학에 대한 폭넓은 지식과 비평 능력을 지닌 덕분이었다. 게다가 그녀의 서신활동은 극단의 대외 진출과 선양에 다분한 기여를 하였다[12][54][158].

크로베크는 연출자로서 공작에게 배우들의 훈련부터 공연의 리허설까지 전반에 대한 예술적 결정권을 위임받았다. 그리고 공작이 번역한 공연대본을 무대언어로 수정하는 드라마투르그적 작업을 담당하였고, 공작의 연출 의도와 방향을 배우들이 이해하기 쉽도록 현장언어로 전달하는 일도 수행하였다. 전술한 GDBA의 창설자이자 1874년에 마이닝겐 궁정극장의 명예회원으로 임명되면서 이후 극단의 유럽순연에도 동행(1874-1876, 1881-1885)한 배우 바르나이는 “마이닝겐 궁정극장에서 가장 주목할 만한 현상들 중의 하나는 크로베크”라고

회고하였다. 그 이유는 '평범한 희극배우였던 그가 마이닝겐 극단에서 신중한 일처리와 부단한 노력 그리고 게오르크 2세의 목표에 대한 항상적인 충실함으로 겨우 몇 해 만에 연출자가 되었고 극계의 존경을 받는 순회공연 통솔자도 되었다는 것'[156]이다. 크로빅크는 실제로 1873년에 연출자로 발탁된 후, 1874년에 첫 객연인 베를린 공연을 이끌며 공적 활동을 시작하였다. 그 후 그는 1876년에 연출(부)장, 1879년에 극장장 대리(Stellvertretender Intendanten), 1880년에 극장고문관(Intendantrat), 1884년에 극장장 그리고 마침내 궁정 추밀고문관(Hofrat)에 오르기까지 끝없는 열정으로 잠재된 막대한 능력을 쏟아냈다. 그는 특히 1874년에 첫 객연부터 1890년에 병고(病苦)로 인해 유럽순연을 중단할 때까지 "객연의 수뇌"로서 탁월한 역량을 발휘하였다[153][159][160].

이와 같은 크로빅크의 직능 및 역할에 대해 김미혜는 "이 극단의 실질적 연출가는 연극사가 기록하고 있는 것처럼 게오르크 2세가 아니라 크로빅크였다고 해도 과언이 아니다. 당시 상주 극단원은 70여 명에 이르렀고 어떤 작품에는 엑스트라까지 합쳐 200여 명이 참여하는 경우도 있어 이 대단위의 인원과 함께 공작이 요구하는 디테일들을 무대화하는 것은 용이한 일이 아니었으므로 크로빅크는 거의 '철의 원칙'을 갖고 작업했던 인물이었다"[161]라고 높이 평가하였다. 근·현대 연출사상 크로빅크는 극계의 낡고 진부한 관습들을 정리하고 갱신한 '연출의 개혁자'들 중에 한명이 분명하다. 그러나 이것은 그의 독자적인 창안과 성과라기보다는, 게오르크 2세의 연극관과 마이닝거 프린츠를 충실히 현실화시키려 노력한 "공작의 연출자"로서 이루어낸 결과라고 보는 것이 타당하다. 게다가 공작은 제작팀의 역할 분담과 분업화에도 불구하고 연극과 관련한 사안에 대한 최종 결정권은 모두 자신의 권한에 두었기 때문이다[162-164].

2. 연출의 원칙과 실천 체계

배우연극의 전성기 1870년대에 베를린과 빈, 드레스덴, 뮌헨 등지의 대도시 극장들에서 희곡은 전술한 바처럼 스타들 위주의 전통으로 인해 문학적 가치를 도외시한 채 개작되었다. 그러나 그루베가 단언한 바와 같이 "마이닝겐 극단에서 그런 일은 결코 일어나지 않았

다"[165]. 게오르크 2세는 배우연극에 대해 원칙적인 반대론자였다. 그는 1846년에 이어 두 번째로 1857년에 런던을 방문했을 때, 프린세스 씨어터(Princess Theatre)에서 찰스 킨의《리처드 2세》를 관람하고 "장치가 너무나 화려하고 의상은 진짜와 아주 똑 같다. 그러나 리처드 2세를 매우 잘 연기하는 유명한 킨의 아들 킨을 빼고는 상당히 허술하다"라고 평가하였다[166]. 영국의 스타배우 겸 극장 경영자인 킨은 연출사상 "역사주의 무대풍의 개척자"이기도 했다. 그는 1850년부터 1859년까지 주로 셰익스피어 작품을 상연하면서,《베니스의 상인》,《리어왕》,《헨리 5세》같은 작품들에서 민중행렬, 궁정축제, 사냥행렬, 재판과정 같은 군중장면을 지극히 사실적으로 정확히 재현하여, 역사적 고증의 최고봉이라는 찬사를 받았다. 게오르크는 그러한 킨의 무대와 군중장면을 직접 보았고 이후 자신의 연출에도 모범적으로 수용하지만, 스타배우의 재능과 장점을 위주로 제작한 연극의 '허술한 문제점' 만큼은 문제시하였던 것이다[105][167][168].

마이닝겐 극단의 연극은 무대의 예술적 요소들 모두를 하나의 양식으로 조화롭게 통일하는 "앙상블 원칙(Ensemble-Prinzip)"[169]에 기초하였다. 그리고 이 원칙은 '작가가 그려낸 삶의 가능한 한 충실한 모방을 목표로 하여' 극작품의 전체적인 이미지를 재현하는 원칙에 기반하였다[13][170]. 그러므로 공작의 연출은 연극의 제요소를 작품의 전체 개념에 맞게 아울러 통일하고 무대화하기 위한 구상으로 시작되었다. 이러한 그의 "목적 연출(die zielbewußte Regie)" 내지 연출 플랜, 즉 '연출의 목표와 방향의 설계 및 그에 따른 무대화 작업' 방식은 당시까지 낡은 그의 독보적인 창안이었다. 이것은 그루베의 증언 외에도, 드레스덴의 평론가 프뤼쓰가 1876년에 마이닝겐 극단 공연을 처음으로 관람한 후, 그 새로움에 대해 '그것은 머릿속으로 구상을 마치고 그와 같은 결과를 만들어내는 것이다. ... 마이닝겐 극단의 연출법은 콜럼버스의 달걀처럼 그 방법론을 알게 된 후에야 이해될 수 있는 것이다'라고 논평한 글에서도 웅변된다[171].

그러므로 공작의 새로운 앙상블 개념과 연출은 연극의 구성요소들에 기존과 다른 변화와 질서를 수반하였다. 우선, 그의 배우들에 대한 처우는 배우연극의 스타시스

템이나 전문역 같은 관행과는 거리가 멀었다. 예컨대, 그는 ‘배우는 누구나 예외 없이 리허설에 의무적으로 참가해야 한다. 주연배우도 무조건 작품의 전체 개념에 맞추어 연기해야 하며, 조연과 엑스트라 배우도 감수해야 한다. 배우의 단독 투어는 금지한다’ 등의 거장 배우들에게는 적잖이 불편한 여러 규칙을 엄정하였다. 또한 경력이 짧은 배우를 외모가 작품의 역사적 인물과 유사하다는 이유로 주인공에 캐스팅하거나, 성격과 재능이 서로 다른 배우를 더블 캐스팅하는 등의 기존 배우계의 서열과 권위를 뒤엎는 실험도 단행하였다[169][172].

그에 반하여, 그는 희곡의 경우는 잘 짜인 양상불 효과를 위한 표준으로 삼으며 연출의 구심점에 두었다. 그리고 전술한 바처럼 포괄적 역사주의 하에서 원전에 충실함의 원칙을 견지하였다. 나아가 피셔-리히테가 논구한 바로서, 이러한 희곡본위의 양상불 원칙은 논리적으로 무대공간에는 지문과 일치하는 역사성을 부여하는 것을 전제로 하는 것이었다. 그러므로 그의 무대배경, 의상, 소품, 장식 등의 세목은 “철저한 역사적 사실주의 노선(Linien des radikalen historischen Realismus)”에서 제작되었다. 그리고 이를 위해 학술적 고증과 전문지식의 활용 및 현지답사 같은 연구과정이 선행되었다. 그 예로, 《줄리어스 시저》의 공연에 쓰였던 장치와 소품은 로마의 고고학자 피에트로 비스콘티(P. E. Vosconti)에게 자문을 받아서 만들어졌다. 입센 작《유령》의 실내장식은 입센에게 노르웨이 가정의 전형적인 인테리어에 관한 정보를 구한데 따른 것이었다. 그리고 《오를레앙의 처녀》에서 무대배경은 공작이 주인공 잔 다르크의 생가 있는 프랑스의 동레미(Domrémy)를 방문하여 스케치한 것을 토대로 제작되었다[153][173][174].

이 중 공작이 ‘연출자로서 작품과 직접적으로 연관된 역사적 현장을 널리 찾아다니는 행위’는 인나 살라비요바(Yuliana Salov'yeva)의 관련 해석을 인용하면, ‘희곡 너머에 진실을 탐구하기 위한 여정이며 장면의 사실적인 디테일을 강화하는 것은 물론이고, ... 연출의 방법론과도 밀접히 관련된 창작과정의 혁신’으로서 의미가 있다⁸⁾

8) ‘창작과정의 혁신’이란 표현은 살라비요바가 스타니스랍스키의 연출작업 중에 한 과정에 대해 특징한 것이었다. 즉, ‘스타니스랍스키는 모스크바대중예술극장의 창립공연작《차르 표도르 이오아노비치》를 상연하기에 앞서, 배우들과 작품의 배경이 된 로스토프 지역을 여행하였다. 이러한 답사여행은 고리키의《밀바닥에서》를

[175]. 또한 이진아의 근대적 예술관에 대한 논지에 비추어보면, ‘19세기 리얼리즘 시대에 연극에 구체적인 현실을 반영하고 이를 통해 진실을 말하며 연극예술과 실재(현실) 상호간의 관계 맺기’[176]를 도모하는 사실주의/자연주의 연극 지향적인 연출의 첨단에 있다고 할 수 있다. 특히 후자는 공작의 의상을 비롯한 연극적 장치들의 활용 면에서 더 명백히 드러났다.

공작은 의상은 콘라드 바이쓰(Konrad Weiß)의 논문을 포함한 고고학적 자료들에 의거하여 거의 다 직접 디자인하였다. 그리고 스케치에는 의상의 색깔, 소재, 재단 방식 등에 대한 상세한 설명을 첨부하였다. 그는 의자, 양탄자, 식탁 초인종 등의 각종 소품과 장식들 역시도 시대양식에 맞게 직접 초안하였고, 게다가 무대물품들은 진품을 쓰거나 아니면 원재료로 제작하였다. 그뿐 아니라, 그는 일상에서 익숙한 시각적, 후각적, 청각적 요소들을 철저한 재현의 수단으로써 새롭게 발견·발명하였다. 예컨대, ‘무대에 울타리, 쓰러진 나무, 우물, 성문의 아치와 장벽, 무대를 가로지르는 무성한 나뭇가지, 축제 장면의 깃발들, 마을장면에서 빨랫줄에 널린 빨래들, 비스듬한 벽면에 선반과 난간, 그 위에 꽃병과 장식들, 집안의 창문, 출입문에 열쇠구멍과 손잡이 등’과 같이 실생활의 소품과 실물을 연극적 장치들로 전환·활용하였다. 또한 진짜 화약연기와 향내, 실제 삐걱거림과 비명소리, 교회 종소리, 팡파르 등의 당시로서는 ‘초현대적인(hypermodern)’ 특수효과들과 함께 “자연주의적인 트릭”까지도 구사하였다[174][177-180]. 이처럼 그의 신박한 연출력으로 창조된 신빙성 있는 “환경(Milieu)”의 무대는 관객으로 하여금 마치 과거로 돌아간 듯한 환영을 불러일으켰다. 그러나 이것은 ‘지나치게 사실적이다’, ‘극(문학)이 무대장치에 가려졌다’, ‘역사주의 무대에 집착한 나머지 연극무대를 박물관으로 전락시켰다’ 등의 혹평을 얻기도 했다[181][182].

한편, 게오르크 2세는 철저한 역사적 사실주의 무대와 더불어 완전한 양상불 연극을 실현하기 위한 방법론으로, 배우들의 연습과 훈련에는 전술한 ‘분화화와 함께 최종 협업의 방식’을 도입하였다. 예를 들면, 엘렌은 무대 리

준비할 때도 실행되면서 이후 모스크바예술극장의 전통처럼 되었다.’ 그런데 이 같은 답사는 게오르크 2세가 앞서 시행한 것이었다. 이 점에서 살라비요바의 평가는 공작의 연출 방법론에도 소급 적용될 수 있겠다.

허설 전에 '공연대본 읽기'를 지도하였다. 이 과정의 목표는 배우들이 각자의 역할을 충분히 이해하고 대사를 정확히 자연스럽게 발화하도록 연습시키는 것이었다. 이를 위해 엘렌은 스승 마르의 교육방식을 따라서 모든 배우를 대상으로 각각의 대사를 세심히 지도하였다. 그루베의 기록 중에서 '배우들에게 지침을 신속히 습득하도록 강요하고 앉았고 시간을 갖고 공연에 조화롭게 어울릴 때까지 반복적으로 연습시켰다. ... 대사 역시 곤혹스러우리만치 꼼꼼하게 다루어졌다. 이를 위해 헬트부르트 남작부인은 타고난 예술가적 열정으로 대사의 각 파트를 아주 면밀히 연구하였다'라는 내용은 그 일면을 전해준다[183-185]. 하지만 그 결과는 그다지 성공적이지 못하였다. 즉, 마이닝겐 극단에 대한 비판들 중에는 '배우들의 기계적인 교육에서 비롯된 부자연스러운 발성과 대사에 대한 내용들이 많은 부분을 차지하였다'(186).

이와 같은 엘렌의 대본읽기 지도과정이 끝나면 크로벡크가 이끄는 무대 리허설 단계가 이어졌다. 배우들은 이 과정부터 무대 의상을 착용하고 연습에 임하였다. 그러므로 그 전까지 모두 대사를 암기해야 하며, 무대 역시 배우들이 공간과 장소, 장치와 소품에 적응할 수 있도록 완비되어야 했다. 그리고 제작팀 3인, 즉 게오르크 2세와 엘렌과 크로벡크는 이때부터 관객석에 함께 자리하여 리허설을 지켜보면서 배우들의 동선과 자세, 발음 등의 전반을 디테일하게 고쳐나갔다[60][187]

공작은 연기 면에서 연극의 모든 요소를 총체적으로 통합하는 연기술을 지향하였다. 그러므로 리허설에서는 엘렌이 연습시킨 배우들의 역할 연기와 더불어, 동작과 동선을 통해 형성되는 그림과 구도를 조화롭게 시각화하고, 이와 더불어 작품의 시기와 장소 및 분위기 등을 암시하는 데 초점을 맞추었다[188][189]. 그 일환으로 그는 배우들의 연기와 동작에 대해 기본적으로 '무대 위에 가능한 한 대칭과 평행적 구도가 만들어지지 않도록 주

의한다. 의상은 각각의 착용법과 취급방식에 따라서 다룬다. 각종 창과 극(戟) 등의 무기류는 절대로 같은 방향으로 평행하게 두지 않는다. 구식 무기를 다루는 연기에서는 자유자재로 능숙한 면이 드러나야 한다. 이들은 이쪽으로 잇달아 오고, 저쪽으로 갈라지며 멀어지고, 수직이 아니라 서로 비스듬히 교차하는 것이다. 배우가 쓰는 고대 투구는 눈썹 위 근육 부분만 보이도록 이마 깊숙이 눌러쓴다. 투구를 후두부에서 목덜미까지 얹어 쓰는 것은 테너가수들이나 하는 방식으로 연극에는 적합하지 않다. ... 투구를 제대로 눌러쓰면 곱슬머리가락이 형클어질까 염려스럽겠지만 그런 건 중요하지 않다'[190] 등의 지침을 제시하였다.

그는 특히 100명 내외로 많은 단역들이 등장하는 군중장면의 연출에서는 생생한 분위기를 위해 소위 "분위기(조성)법(Stimmungskunst)"을 활용하였다. 그것은 주-조연 배우들의 장면과 마찬가지로 면밀한 연구를 전제로 하여, 장면에 상응하는 '분위기를 만들고 개별들에서 서로 예측시켜서 전체를 이루는 원리'로 이루어졌다. 이를테면, 단역들을 몇 개의 무리로 나누고 각각의 무리는 경력 있는 배우의 주도하에 연습한 대로 서로 연관되면서 하나의 전체로 통일되는 방식으로, 여기에 무대와 조명의 회화적인 색채와 더불어 각 무리의 군집형태를 조형하는 한편, 단역들은 대본에는 없지만 심리적 동기를 가지고 행동하는 "한 무리의 인격체"로서 각자 동요하고 흥분하고 웅성대며 온몸으로 연기하면서 개성화되어, 전체적으로 "마이닝거 식의 분위기 충만한 장면"이 창조되었다[60][191][192].

이와 같이 원리로 형상화된 군중장면의 한 예로, 연출자 겸 작가 요크차 사비츠(Jocza Savits)는《올레앙의 처녀》중에서 '대관식행렬' 장면에 대해 다음과 같은 기록을 남겼다: "수백 명으로 꽉 채워진 무대: 수많은 추종자들, 기사들, 시신(侍臣)들, 시동(侍童)들, 병사들, 시민들, 농부들, 귀족부인들, 남자들, 부인들 그리고 무대 위 테라스 형태의 장소에 아이들. 창가에 남자들, 여자들, 아이들, 모두가 눈부시게 밝고 화려한 울긋불긋한 색깔의 옷을 입었고, 반짝이는 효과조명으로 비쳐졌다. 모두 소리 지르고 움직이고 팔을 흔들고, 대개가 두 팔을 모두 동시에, 모자를 던지고 수건을 흔들었다. 그 밖에도 날카로운 트럼펫 소리, 종소리, 계속 이어지는 북소리가 들려

9) 한 예로, 런던의 1881년 6월 4일자「토요 평론(The Saturday Review)」에는 마이닝겐 극단의 공연 배우들의 '연기는 연극조로 자연스럽지 못하고 어투가 단조롭다. 교사의 지도에 따라서 기계적으로 반복한 레슨의 결과로 보인다'라는 평이 실렸다. 이듬해 독일제국에서는 "배우들 중 몇 명만이 자연스럽게 말하는 화법을 알았다. 과장된 대사 표현, 기교적이고, 생기 없는 어투, 의미가 빠져 있고, 격식에 따른 파토스 등의 기계적인 교육(법)에 대한 단서들은 꽤 많다"라는 혹평을 얻었다. 게다가 브람, 알렉산더 오스트로프스키(Alexander Ostrovsky), 스타니슬랍스키 등도 마이닝겐 극단의 연기에 대해서는 유사한 평가들을 내놓았다.

왔다. 무대에서 모두들 소리치고, 날뛰고, 심 없이 움직였다. …”. 한편, 파울 린다우(Paul Lindau)는 마이닝겐 극단의 공연, 특히 위와 같은 군중장면에 대해 “공연에는 연기의 거장도 엑스트라도 없었다. 작가에 봉사하는 열정적인 의지의 군중들이 있을 뿐 이었다!”라고 평론하여, 희곡본위의 연출법에 대한 부정적 인식을 드러냈다. 그러나 마이닝겐 극단은 객연하는 곳곳에서 특히 배우 사실적인 무대를 배경으로 생동하는 군중들의 예술적인 장면으로 관객들에게 뜨거운 박수갈채를 받았다. 또한 당시에 마이닝겐 극단의 공연에 대한 평론은 호불호를 막론하고 대체로 군중장면에 대한 묘사와 평가로 시작되었다[193-195].

이와 같은 마이닝겐 극단의 공연은 ‘게오르크 2세를 위시한 제작팀의 엄격하고 세심한 지도와 오랜 기간의 역할 훈련 그리고 치밀한 앙상블 연습과 엄청난 비용의 투자’[196]를 통해 이루어진 결과였다. 그리고 여기에는 연출자로서 공작의 무한한 전권과 더불어 전제적 권위가 행사되었다. 이것은 그루베가 전한 바로 마이닝겐 극단의 ‘무대에서는 사람이든 사물이든 모두 한명의 연출자가 결정한 것에 복종해야 하며’[13], 또 “공작의 조직은 군대식으로 돌아갔다”라는 증언에서도 방증된다. 게다가 그는 공작의 “냉철한 훈육이 없었다면 이 위대한 결과들은 결코 성취되지 못했을 것이다”라고 주장하였다[197].

하지만, 한때 마이닝겐 극단-크로벡크의 연출법을 모방하며 “연출의 전제주의”를 행사했던 스타니슬랍스키는 이후 자서전 『나의 예술인생』(1924)에서 ‘게오르크 2세와 상반되는 배우분위의 연출론’을 펼쳤다. 요컨대, 그는 ‘연극의 위대한 사상과 감정은 배우들이 창조해내는 역속에 존재하며 연출의 역할은 무엇보다도 배우를 도와주는 것이다’라고 주장하였다. 그리고 ‘마이닝겐의 연출은 배우성(俳優性), 즉 배우의 역할에 대한 흥미로운 분석과 창조의 측면을 배려해야 하는 점에서 보면 확실히 부족하다. 그들의 연출은 배우의 도움이 필요 없을 만큼 이미 다 계획되어 있었다. … 그것은 배우를 자신의 미장센에 따라 조정되는 모래알로 바꾸어 버리는 연출의 전횡이라고 마이닝겐 식의 연출적 경향을 날카롭게 비판’하였다[198].

나아가 그는 마이닝겐 극단-크로벡크의 연습과정에 대해 탐문하여 알게 된 바를 그 일례로 자서전에 수록하

였다. 그 내용을 발췌·요약하면, ‘크로벡크는 연습 이외의 시간이나 공연 때는 극단의 심부름꾼과도 동료의식을 갖고 심지어 그들에게 아양을 떨기도 할 만큼 친절한 성품과 희극배우 특유의 쾌활함을 보였다. 그러나 연습이 시작되면 배우들에게 벼락같은 존재로서 냉담함과 압제의 옷을 입고 군림하였다. 그는 연습시간에 늦은 배우에게는 그 즉석에서 역할을 박탈하여 다른 배우에게 넘겨주는 징계를 내렸고, 귀국한 후에는 그를 엑스트라 그룹으로 강등시키는 조치를 취하였다. 또한 공연이 진행되는 동안 단역들을 무대에 조금 늦게 투입시킨 조연출에 대해 공연이 끝난 후에 문책하는 일도 잊지 않았다’[199]. 이상에 의하면, 크로벡크는 연출자로서 불가항력적인 권위를 행사한 것을 알 수 있다. 하지만 이것은 그만의 연출 유형이기 보다는 공작이 만든 ‘연출자 중심의 절대적인 복종체제’[200]에서 비롯된 것이었다.

한편, 공작-마이닝겐 극단의 이 같은 전제적 연출법과 독단적인 지침들은 배우연극의 시대에 자기중심적인 배우들이 수용하기에는 어려운 조건이었다. 그러므로 이는 극단이 점차 무명배우들로 채워지면서 “마이닝겐 극단에는 일급 배우들이 부족하다”라는 평가를 얻게 되는 한 요인이 되었다. 이 점에 대해 그루베는 『마이닝겐 극단』을 집필한 시점에 ‘현재 최상위 무대들의 일선은 대부분 마이닝겐 극단 출신 배우들이 차지하고 있다. 또 지금의 마트코브스키(Matkowsky)나 카인츠 같은 스타들은 극단에서 엄격한 훈련을 통해 비로소 연기의 기본을 배울 수 있었다’라고 강변하기도 했다[201]. 그러나 스타니슬랍스키는 “그 극단에는 재능 있는 배우가 한 사람도 없다고들 한다. 그것은 거짓말이다 바르나이가 있고 텔러가 있다. … 마이닝겐 극단에는 뛰어난 배우들이 적었다. … 마이닝겐의 작업은 배우들의 개성을 유지시키고 발전시키지 못하였다 … 준비된 배우들이 없다는 점에서 모든 권한은 연출에게 넘겨지게 되었고 … 이것이 내가 마이닝겐 연출의 전제를 그럴 수밖에 없다고 느꼈던 이유이다”[202]라고 시작자를 보였다.

이와 같은 게오르크 2세-마이닝겐식 연출법과 그 결과인 공연에 대한 평가는 극명하게 양분되었다. 예를 들면, 프렌첼과 그루베 등의 찬성론자들은 원전에 충실한 공연을 ‘작가를 향한 존경의 표현’이자 ‘훼손된 문학성의 회복’이란 점에서 호평하였다. 반면에, 라우베와 루트비히

자이델(Ludwig Seidel) 같은 반대론자들은 '지나간 시대의 원전을 그대로 상연하는 것은 극계의 유행과 보편적 시대정신에 반하는 것'이란 논지로 이를 비판하였다.¹⁰⁾[203]. 또한 공작의 철저한 역사적 사실주의 무대와 연출 플랜에 의한 목적연출에 대해서도 '새로운 연출술과 더불어 새로운 목표를 제시', '새로운 연출 파(派)의 형성' 등의 찬사와 함께, 군중장면은 "군중의 우스꽝스러운 해방", '단역들에 대한 과도한 배려', '배우의 역할이 지닌 가치와 의미보다 다른 수단들로 관객의 이목을 끄는 ... 혐오스럽다' 등의 냉평이 공존하였다[204][205]. 그러나 후자, 즉 당시의 신랄한 비판들에는 1880년대 들어서 마이닝겐 극단의 역사극을 모방한 아류극들이 번성하는 현상에 대한 우려와 문제의식이 깔려있었던 점을 감안하여 볼 필요가 있다[182].

그 동안 게오르크 2세의 연출활동은 '피테나 찰스 킨보다 더 논리적으로 일관된 연출술'[206], '딩엘슈테트보다 더 위대한 전문성'[190], '독일에서 요한 크리스토프 곱트슈에드(Johann C. Gottsched)와 브뤼 백작(Karl Graf von Brühl)을 통한 의상과 장식의 개혁을 완성'[207] 등의 평가들이 반영하듯, 선행 연출자들의 상연 방식을 세련하고 구체화시킨 측면에서 그 공로가 부각되었다. 그러나 본 연구의 결과, 그는 기존 배우연극의 제작관행과 무대관습에 대한 원칙적인 반대론자로서, 선행 연출자들과 노선을 달리하여 원작 본위의 앙상블 공연을 추구하였고, 목적에 부합하는 연출 방법론을 수립했으며, 나아가 연출(자)의 독립과 독자성을 확보한 전위적인 연출자였다. 또한 그는 연극창조의 주도권이 배우에서 연출자(가)로 이전되는 데 결정적인 역할자로서 근대 연출자연극의 새로운 지평을 열었으며, 그가 시행한 연극제작 과정에서의 혁신들은 오늘날까지 이르러 연출작업 체계에도 투영되어 있다[208]. 그러므로 그는 근대 연출자연극의 선구이자 기초자로서, 근·현대 연출사적 맥락

에서 배우연극과 연출자연극의 분기점이자 동시에 연출자(가)연극의 기점인 지점에 자리매김 될 수 있겠다. 한편, 그의 마이닝겐 극단은 1890년에 유럽순회공연을 종료하였다. 주된 이유는 순연의 통솔자 크로벡크의 병고로 인함이었다.

IV. 결론

본 연구에서는 '연극공작 게오르크 2세'의 연극관과 연출론에 대해 마이닝거 프린츨에 준거하여 동시대적 맥락에서 고찰하였다. 연구의 결과를 정리하면, 공작은 19세기 후반 독일에서 수많은 영방국들이 이합집산을 거듭하며 독일연방-북독일연방-독일제국으로 변모하는 격변기에 마이닝겐 극단(1866-1914)을 창단하였다. 그 취지는 그가 예술-연극애호가였다는 사실 외에도, 연극매체를 통해 직면한 국가 안팎에 현실을 중재하고 아울러 국위를 고양하기 위한 공리적·정치적 목적이 주요했던 것으로 파악되었다.

그는 연극제작 과정에서 종합예술작품인 연극의 창조를 목표로 하여, 자신의 연출 의도와 방향을 무대 위에 실현시키기 위한 독자적인 원칙과 체계를 구축하였다. 그가 당대에 실행한 전제적 연출법과 그 이면에 수반된 마이닝거 프린츨 내지 연출의 원칙들과 실천적 방법론 중에서, 연극과 관련한 예술적 요소들 일체에 대한 포괄적 역사주의, 역사적 정확성을 위한 다방면의 학술적 선행연구, 가시적인 현실의 이상적인 아름다움을 재현하는 것이 아닌 작가의 정신과 작품의 본질을 드러내기 위한 원전에 충실한 해석법, 완결된 앙상블 효과를 지향하는 목적연출, 제작 단계에 따른 분업과 협업 방식, 신빙성 있는 재현을 위해 각종 장치와 효과들의 발견과 발명, 기존 배우계의 위계와 거장 배우들의 권위보다도 배우들 각자의 능력과 형성성 증시, 체계적인 훈련과 철저한 리허설 실행 등과 함께 배우연극의 스타시스템과 전문역 같은 낡은 관행과 관습을 배격한 사실은 그 자체로 창조과정의 혁신을 이루어낸 것이었다. 이를 통해 그는 연출의 독립과 함께 연출자연극의 새로운 지평을 열었고, 나아가 다양한 실험과 시도로 점철된 근·현대 연출가연극사에 초석을 새겨놓았다.

10) 피셔-리히테에 따르면, 당시의 '원본-개작 논쟁'은 연극의 개념과 사회적 기능을 둘러싼 상반된 견해들, 즉 연극은 단순히 소비되는 상업적 오락물이라는 기존의 관념과 "예술-기관으로써 극장"과 "예술작품으로써 공연"이라는 새로운 연극사회관 사이의 이해충돌의 문제를 안고 있었다. 원작 찬성론자들은 후자에서 연극의 새로운 가치와 사회적 의미를 찾았던 반면, 개작 옹호론자들은 '연극의 본래 기능은 오락성이며 계속 늘어나는 관객의 연극의 오락성과 새로움에 대한 끝없는 요구를 최소의 시간과 지력과 노동력을 들여서 최대한 빠르게 무난히 충족시키며 수익을 낼 때 비로소 연극은 유지될 수 있을 것'이라는 논리로 반박하였다.

안드레아 그로네마이어(Andrea Gronemeyer)는 게오르크 2세와 마이닝겐 극단의 연극사적 업적에 대해 '당시의 수많은 비판들에도 비할 수 없을 만큼 지대하다'라고 평하였다. 그리고 한 예로, '공작의 군중장면이 군중의 우스꽝스러운 해방으로 폄하된 것은 마이닝겐 극단의 혁신적인 창조방식이 동시대인들에게 얼마나 혁명적으로 비쳐졌는지 보여주는 것'이라는 역설적 견해를 피력하였다. 이것은 일찍이 프렌첼이 평론한 바로서, '민중을 역사를 만드는 '위대한' 인물들과 동등하게 돕으로써 시민 개인이 주인이 되는 새로운 시대, 민중의 시대를 예시하였다'는 평가와도 일맥상통한다[209]. 이밖에도, 공작이 철저히 사실적인 무대장치를 도입함으로써 사실주의/자연주의 연극을 위한 결정적인 전제조건을 기초된 것은 그가 연극개혁에 공헌한 자명한 업적'이라 할 수 있다[210].

이와 같은 게오르크 2세의 연극 이념과 연출 방법론 및 그 실체로서 공연은 크로빅크가 통솔한 유럽순회공연(1874-1890)을 통해 독일제국을 넘어서 유럽 전역으로 전파되었다. 그 영향에서 브람은 프라이에 뷔네 시절에는 자연주의 희곡의 섬세한 지문을 존중하며 무대 환경과 등장인물의 행동 및 언어 습관 등을 세밀히 재현하는 '희곡에 충실한 해석적 연출법'을 추구하였다[211][212]. 앙투안은 1888년에 브뤼셀에서 마이닝겐 극단의 순회공연을 관람하였고, 그 철저한 리허설의 결과라 할 탁월한 앙상블 공연에 깊은 감명을 받았다. 이에 대한 이선하의 고찰을 인용하면, '그는 [마이닝겐 극단: 필자 주] 공연에서 보인 현실과의 동일성에 대한 관심, 환영주의적인 눈속임을 거부하는 무대장치의 역사적 정확성, 무대의 단조로움을 깨는 실물장치의 사용, 의상과 배우의 연기에서 사실성의 추구 등에 매료되었다.' 그의 수용상은 레옹 엔니크(Léon Hennique) 작<양기엔 공작의 죽음>(1888)과 공쿠르 형제(Edmond L. A. de Goncourt. & Jules A. H. de G.) 작<위험에 처한 조국>(1889) 같은 역사물의 연출에서 곧 드러났다[213][214].

스타니슬랍스키는 모스크바에서 1890년에 마이닝겐 극단의 객연을 관람한 경험에 대해 "우리 연극 협회[문학 예술협회: 필자 주]에, 그리고 나의 삶에 마이닝겐 극단은 중요한 새로운 단계를 제공하였다. ... 모스크바에 처음으로 새로운 형태의 연출 방식, 즉 역사적으로 고증된

사실성, 군중 장면, 훌륭한 무대장치, 감탄할 만한 질서와 완전한 조화를 가진 예술의 위대한 축제들을 보여주었다"라고 상고하였다. 또한 한때 "나는 그[크로빅크: 필자 주]를 모방하여 얼마간 전체적인 연출이 되었다. 그리고 많은 러시아 연출들이 과거에 내가 크로빅크를 모방한 것과 똑같이 나를 모방했다. 전체적인 연출가를 추종하는 집단이 생겨난 것이다"라고 영향의 실상을 밝혔다[215]. 로베르 피냐르(Robert Pignarre)는 '그들[마이닝겐 극단: 필자 주]의 영향은 앙투안과 스타니슬랍스키에게는 절대적인 것이었다'[216]라고 그 의미를 평가하였다.

게오르크 2세의 마이닝겐 극단은 1890년에 유럽순회 공연을 종료하였다. 밀리 S. 배린저(Milly S. Barranger)는 그 후로 10년쯤 지난 시점에 유럽과 미국의 극계에서 형성된 연출의 경향에 대해 다음과 같이 개괄하였다: "1900년쯤 연출가[본 연구의 시각에서 연출자(가): 필자 주]의 숨씨는 점점 더 세련되어져 갔다. 이제 연출가는 더 이상 배우나 극단 경영자의 일을 겸하지 않는 독자적인 '예술가'가 되었다. 즉 연출가는 작가의 생각을 명확하게 파악하고, 그것을 배우들에게 끈기 있게 설명하고, 연극이 완성되어 가는 것을 지켜보고, 자신이 해석한 대로 작품을 무대화하기 위해 모든 것을 조화시키는 사람이었다. 뿐만 아니라 연출가는 무대장치와 의상, 가구, 소품, 조명까지도 돌보는 사람이었다. 하지만 연출가는 배우를 비롯한 모든 요소들을 서로 융화시킨 다음, 완성된 공연을 하나의 전체로 파악하기 위한 관찰자로서 한걸음 물러섰다"[217]. 이상의 논거에는 20세기 초입에 극계의 연출활동이 독립적이고 독자적이며 나아가 창조적인 영역으로 구별되는 정황이 담겼다. 이것은 해밀턴의 연극사관에 비추어보면 '연출자 지배의 시대'[218]가 명백히 펼쳐지는 것이었다.

한편, 그 즈음 앙투안은 주로 프랑스 신진작가들의 작품을 갖고 예술적인 실험을 이어갔다. 그리고 1903년에는 문학잡지 『파리 평론(Revue de Paris)』에 실은 「연출에 대한 한담(Causerie sur la mise en scène)」이란 글을 통해 "연출(mise en scène)은... 지금 막 태어난 예술이다"[219]라고 선언하였다. 이 짙막한 한 문장은 게오르크 2세를 비롯한 선행 연출자들의 연극관과 연출론을 일축하는 동시에 그만의 독자적인 연출관과 구체적

인 방법론이 수립되었음을 시사해준다. 그 외에도 영국의 반사실주의 연출가 크레이그는, '19세기식 종합예술의 차원을 넘어 자연주의적 연기의 한계와 셰익스피어 작품의 진부한 역사주의 공연방식을 떠나, 새로운 형태의 종합예술로서 연극'[220]을 추구하였다. 그 예로, 그는 「연극예술(The art of the Theatre)」(1905)이란 글에서 '연극은 문학의 시녀나 현실의 맞보기가 아니라 독자적으로 전개되어야 하는 예술로서, 연출자는 희곡에 대한 자신의 창의적인 해석과 구상을 발전시키고 동작과 선과 색과 리듬의 네 요소를 조화롭게 하나의 작품으로 통일되도록 지배적으로 다룰 수 있어야 한다'[221]라는 주장을 명시하였다.

그러나 이와 같은 반론과 반박은 사실상 가까이는 게오르크 2세-마이닝겐 극단을 통해 실현된 '문학성의 회복'과 '작가의 대변자로서 연출자'의 입지 및 '희곡본위의 해석적 연출법' 등과 같은 근거와 토대가 있었기에 가능한 것이었다. 이렇게 보면, 이들의 새로운 연극관과 연출론은 게오르크 2세 이래로 오늘에 이르는 근·현대 연출자- 및 연출가연극의 역사적 맥락에서 과연 어떻게 (재)해석될 수 있을까? 하는 문제가 제기된다. 또한 게오르크 2세의 영향 하에 펼쳐진 근대적 연출의 갈래와 방법론은 일제치하 식민지 조선에는 어떻게 수용되고 반영되었을까? 하는 문제도 궁극적으로 관철되어야 할 논제라 하겠다. 본 연구는 근대(적) 및 현대(적) 연출자(가)연극에 대한 연구사적 기반이 미약한 실정에서 그 개념과 특성을 정의내리기 보다, 우선 이러한 선행연구의 필요성을 제언하며 글을 일단락 짓고자 한다.

참 고 문 헌

- [1] 오스카 G. 브로CKETT 저, 김운철 역, *연극개론*, 연극과인간, p.424, 2014.
- [2] Oscar G. Brockett, *The theatre: an introduction*, Holt, Rinehart and winston, Inc, p.327, 1974.
- [3] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, 1984.
- [4] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, p.19, 1905.
- [5] Meininger Staatstheater, <https://www.meininger-staatstheater.de/seiten/theatergeschichte.html>, 2019.7.30.
- [6] Jochanan Ch. Trilse-Finkelstein·Klaus Hammer(hrsg.), *Lexikon Theater International*, Henschel Verlag Berlin, p.309, 1995.
- [7] Jochanan Ch. Trilse-Finkelstein, Klaus Hammer(hrsg.), *Lexikon Theater International*, Henschel Verlag Berlin, p.362, 1995.
- [8] Jochanan Ch. Trilse-Finkelstein, Klaus Hammer(hrsg.), *Lexikon Theater International*, Henschel Verlag Berlin, p.350, 1995.
- [9] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, p.22, 1905.
- [10] Meininger Prinzipien, <http://dictionary.sensagent.com/Meininger%20Prinzipien/de-de/>, 2019.7.30.
- [11] Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Francke, p.221, pp.221-235, 1993.
- [12] John Osborne, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, pp.58-59, 1988.
- [13] Erika Fischer-Lichte 저, Jo Riley 역, *History of European Drama and Theatre*, Routledge, p.244, 2004.
- [14] Karl Grube, *Die Meininger, Schuster & Loeffler*, p.8, pp.8-9, p.34, p.64, p.70, 1905.
- [15] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, p.5, p.71, 1905.
- [16] Carl Hagemann, *Regie: Studien zur dramatischen Kunst*, Schuster & Loeffler, p.6, p.8, p.21, p.40, pp.44-45, pp.55-56, 1902.
- [17] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, p.5, p.36, p.53, pp.71-72, 1905.
- [18] Carl Hagemann, *Regie: Studien zur dramatischen Kunst*, Schuster & Loeffler, p.30, pp.63-72, pp.132-135, 1902.
- [19] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, p.22, p.57, p.71, 1905.
- [20] 성명현, "동우회순회연극단(1921.7.3~8.18)'의 활동상과 신극사적(新劇史的) 의미 고찰-당대의 언론자료 및 사료에 기반하여," 지방사와 지방문화, 제21권, 제2호, p.349, 2018.

- [21] Klaus Lazarowicz, Christopher Balme (hrsg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart Reclam, p.321, 1991.
- [22] Clayton Meeker Hamilton, *Studies in Stagecraft*, H. Holt and Company, p.8, 1914.
- [23] 김석만, *인간의 마음을 사로잡는 연출*, 풀빛, pp.20-27, 2013.
- [24] 河竹繁俊, *日本演劇全史*, 巖波書店, p.1059, p.1066, 1964.
- [25] 津上忠, *評伝 演出家 土方與志*, 新日本出版社, p.50, 2014.
- [26] 오자사 요시오 저, 명진숙, 이해정, 박태규 역, *日本現代演劇史: 明治-大正(編)*, 연극과인간, p.110, pp.124-125, 2012.
- [27] “新劇團 藝星座의 組織成,” 매일신보, 1916.3.25, 안광희(편), *한국근대연극사자료집(1898-1922)*, 역락, p.339, 2001.
- [28] 노승희, *해방 전 한국 연극 연출의 발전 양상 연구*, 동국대, 박사학위논문, pp.53-56, 2005.
- [29] “동우회 제1회 순회연극단,” 동아일보, 1921.6.28.
- [30] “극예술운동과 문화적 사명(5)-조선민족과 신극운동 <2>,” 동아일보, 1929.10.22.
- [31] 석현수, *The Staff-극장상식의 이해*, 북마크, pp.12-18, 2104.
- [32] 성명현, “동우회순회연극단(1921.7.3~8.18)’의 활동상과 신극사적(新劇史的) 의미 고찰-당대의 언론자료 및 사료에 기반하여,” 지방사와 지방문화, 제21권, 제2호, p.319, 2018.
- [33] 임화, “토월회 57회 공연을 보고,” 조선지광, 제81호, 1928.11, 12 습, 양승국, *한국근대연극영화비평자료집 (제2권)*, 태동, p.233, 1992. (재)인용·참조
- [34] Andrea Gronemeyer, *Schnellkurs: Theater*, DuMont Buchverlag, p.111, pp.113-114, 2000.
- [35] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, p.53, 1905.
- [36] 클레이턴 해밀턴 외 저, 강수진 편역, *근대연출론*, 책 펴냄열린시, p.21, 2018.
- [37] 오스카 G. 브로케트 저, 김윤철 역, *연극개론*, 연극과인간, pp.343-346, 2014.
- [38] Andrea Gronemeyer, *Schnellkurs: Theater*, DuMont Buchverlag, pp.112-114, 2000.
- [39] 콘스탄틴 세르게예비치 스타니슬랍스키 저, 강량원 역, *나의 예술 인생*, 이론과실천, p110, p.134, 2000.
- [40] Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Francke, pp.228-229, 1993.
- [41] 클레이턴 해밀턴 외 저, 강수진 편역, *근대연출론*, 책 펴냄열린시, p.12, 2018.
- [42] Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters III*, Stuttgart, Weimar, Verlag J. B. Metzler, pp.151-152, 1999.
- [43] 이원양, *독일연극사: 근세부터 현대까지*, 두레, pp.137-139, pp.158-159, 2002.
- [44] 김희정, “마이닝엔 지방극단의 연극적 개혁,” 연극학연구, 제12집, pp.128-129, 2002.
- [45] John Osborne, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, p.67, 1988.
- [46] 진영철, “바그너의 악극과 시도동시기법 연구,” 독일학연구, 제11호, p.28, 1995.
- [47] 김희정, “마이닝엔 지방극단의 연극적 개혁,” 연극학연구, 제12집, pp.129-130, 2002.
- [48] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, p.4, 1984.
- [49] 클레이턴 해밀턴 외 저, 강수진 편역, *근대연출론*, 책 펴냄열린시, p.12, p.15, p.21, 2018.
- [50] Clayton Meeker Hamilton, *Studies in Stagecraft*, New York, H. Holt and Company, p.8, p.44, p.52, 1914.
- [51] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, p.55, 1984.
- [52] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, p.68, 1905.
- [53] Robert Prölss, *Das Herzoglich Meiningen'sche Hoftheater, seine Entwicklung, sein Bestrebungen und die Beduetung seiner Gastspiele*, Friedrich Conrad, pp.30-40, 1887.
- [54] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, p.54, pp.191-195, 1984.
- [55] John Osborne, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, p.87, pp.178-179, 1988.

- [56] 이원양, *독일연극사: 근세부터 현대까지*, 두레, pp.162-163, 2002.
- [57] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, p.16, p.19, p.68, 1905.
- [58] 오스카 G. 브로케트 저, 김윤철 역, *연극개론*, 연극과인간, p.424, 2014.
- [59] 밀러 S. 배린저 저, 우수진 역, *서양연극사 이야기*, 평민사, p.253, 2016.
- [60] Andrea Gronemeyer, *Schnellkurs: Theater*, DuMont Buchverlag, p.117, 2000.
- [61] 허영, “근대 독일연극의 성립,” *어문연구*, 제9권, pp.95-107, 1984.
- [62] 이창구, “Georg II, Duke of Saxe-Meiningen 연구,” *연극영화학보*, 제2권, pp.3-28, 1989.
- [63] 김상교, “연극 연출 방법론에 있어서의 변천과 수용에 관한 역사적 연구,” *대구보건대학논문집*, 제16권, pp.357-376, 1996.
- [64] 이원양, *독일연극사: 근세부터 현대까지*, 두레, pp.158-165, 2002.
- [65] 김미혜 외, *20세기 전반기 유럽의 연출가들*, 연극과인간, pp.9-40, pp.16-17, 2002.
- [66] 김희정, “마이닝겐 지방극단의 연극적 개혁,” *연극학연구*, 제12집, pp.123-152, 2002.
- [67] 콘스탄틴 세르게예비치 스타니슬랍스키 저, 강량원 역, *나의 예술 인생*, 이론과실천, pp.235-239, p.349, p.522, pp.736-737, 2000.
- [68] 네미로비치 단첸코 저, 권세호 역, *모스크바 예술극단의 회상*, 연극과인간, pp.73-74, p.267, 2000.
- [69] 오스카 G. 브로케트 저, 김윤철 역, *연극개론*, 연극과인간, pp.424-430, 2014.
- [70] 밀러 S. 배린저 저, 우수진 역, *서양연극사 이야기*, 평민사, pp.253-255, 2016.
- [71] 안민수, *연출의 역사*, 집문당, p.49, 2017.
- [72] 한국연극학회(편), *20세기 독일어권 연극*, 연극과인간, p.11, 2001.
- [73] 김미혜 외, *20세기 전반기 유럽의 연출가들*, 연극과인간, p.17, 2002.
- [74] 오스카 G. 브로케트 저, 김윤철 역, *연극개론*, 연극과인간, p.425, 2014.
- [75] 권현정, “연출의 탄생,” *한국프랑스학논집*, 제55집, p.350, 2006.
- [76] 김석만, *인간의 마음을 사로잡는 연출*, 풀빛, p.22, 2013.
- [77] 이선화, “양두레 양투안과 소극장운동,” *공연과리뷰*, 제81호, p.18, 2013.
- [78] 이원경, *연극 연출론*, 현대미학사, p.186, p.표지 뒷면, 2014.
- [79] 이선화, “양두레 양투안과 소극장운동,” *공연과리뷰*, 제81호, pp.13-18, 2013.
- [80] 이원양, *독일연극사: 근세부터 현대까지*, 두레, p.178, 2002.
- [81] 토비 콜 편, 윤광진 역, *불멸의 연출가들*, 예니, pp.37-39, 2001.
- [82] 클레이턴 해밀턴 외 저, 강수진 편역, *근대연출론*, 책퍼냄출판사, p.13, 2018.
- [83] 성명현, “동우회순회연극단(1921.7.3~8.18)의 활동상과 신극사적(新劇史的) 의미 고찰-당대의 언론자료 및 사료에 기반하여,” *지방사와 지방문화*, 제21권, 제2호, pp.350-351, 2018.
- [84] 이미원, *한국근대극 연구*, 현대미학사, p.121, 1994.
- [85] 성명현, “박승희의 극단 토월회(土月會: 1923~31)의 조선극장 시절(1929.10~1930.2) 공연활동 상에 관한 논고-당대의 언론자료 및 사료에 기반하여,” *지방사와 지방문화*, 제20권, 제1호, p.252, 2017.
- [86] 津上忠, *評伝 演出家 土方與志*, 東京: 新日本出版社, p.50, 2014.
- [87] 오자사 요시오 저, 명진숙, 이혜정, 박태규 역, *日本現代演劇史: 明治-大正(編)*, 연극과인간, pp.80-84, 2012.
- [88] 전정옥, *20세기 러시아연극 연출사: '연출가연극'의 발전과 혁신*, 연극과인간, p.10, p.26, 2018.
- [89] 콘스탄틴 세르게예비치 스타니슬랍스키 저, 강량원 역, *나의 예술 인생*, 이론과실천, p.239, 2000.
- [90] 네미로비치 단첸코 저, 권세호 역, *모스크바 예술극단의 회상*, 연극과인간, p.73, pp.99-100, 2000.
- [91] 윌리엄 카 저, 이민호, 강철구 역, *독일근대사*, 탐구당, p.17, 1998.
- [92] 마틴 키친 저, 유정희 역, *사진과 그림으로 보는 케임브리지 독일사*, 시공사, p.186, p.190, pp.226-230, pp.234-235, 2014.
- [93] John Osborne, *The Meininger Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, p.3, 1988.
- [94] Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters III*, Stuttgart, Weimar, Verlag J. B. Metzler, p.21, 1999.

- [95] John Osborne, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, p.55, p.54, 1988.
- [96] 이원양, *독일연극사: 근세부터 현대까지*, 두레, p.158, p.160, 2002. 인용·요약
- [97] 윌리엄 카 저, 이민호, 강철구 역, *독일근대사*, 탐구당, pp.147-149, 1998.
- [98] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, pp.53-55, 1984.
- [99] Andrea Gronemeyer, *Schnellkurs: Theater*, DuMont Buchverlag, p.115, 2000.
- [100] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, p.75-76, 1984.
- [101] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, p.40, p.41, pp.54-65, 1905.
- [102] John Osborne, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, pp.56-57, 1988.
- [103] 이원양, *독일연극사: 근세부터 현대까지*, 두레, pp.162-163, 2002. 요약·참조
- [104] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, pp.194-195, 1984.
- [105] Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters III*, Stuttgart, Weimar, Verlag J. B. Metzler, p.152, 1999.
- [106] John Osborne, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, p.54, 1988.
- [107] Knut Lennartz, *Theater, Künstler und die Politik: 150 Jahre Deutscher Bühnenverein*, Henschel Verlag, pp.24-25, pp.159-165, 1996.
- [108] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, p.61, 1984.
- [109] John Osborne, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, p.58, 1988.
- [110] 이원양, *독일연극사: 근세부터 현대까지*, 두레, pp.130-131, pp.158-159, 2002.
- [111] John Osborne, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, pp.55-57, 1988.
- [112] John Osborne, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, p.58, p.87, 1988.
- [113] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, pp.60-61, 1984.
- [114] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, pp.60-61, p.66, 1984.
- [115] John Osborne, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, p.61, pp.63-64, 1988.
- [116] 이원양, *독일연극사: 근세부터 현대까지*, 두레, p.162, 2002.
- [117] Robert Prölss, *Das Herzoglich Meiningen'sche Hoftheater, seine Entwicklung, sein Bestrebungen und die Beduetung seiner Gastspiele*, Friedrich Conrad, pp.34-37, 1887.
- [118] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, pp.191-193, 1984.
- [119] John Osborne, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, pp.178-179, 1988.
- [120] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, p.55, p.57, p.61, 1984.
- [121] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, p.59, pp.60-61, 1905.
- [122] 콘스탄틴 세르게예비치 스타니슬랍스키 저, 강량원 역, *나의 예술 인생*, 이론과실천, p.662, 2000.
- [123] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, pp.40-41, 1905.
- [124] John Osborne, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, pp.180-181, 1988.
- [125] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, p.61, pp.70-71, 1984.
- [126] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster &

- Loeffler, pp.13-14, 1905.
- [127] John Osborne, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, pp.54-55, p.57, 1988.
- [128] Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters III*, Stuttgart, Weimar, Verlag J. B. Metzler, pp.151-152, 1999.
- [129] John Osborne, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, pp.57-58, p.191, 1988.
- [130] John Osborne, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, p.55, pp.57-58, 1988.
- [131] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, p.60, 1984.
- [132] Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters III*, Stuttgart, Weimar, Verlag J. B. Metzler, pp.151-152, 1999.
- [133] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, p.21, p.33, p.36, p.37, p.43, p.59, 1905.
- [134] John Osborne, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, p.57, p.58, p.59, 1988.
- [135] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, p.65, p.76, 1984.
- [136] 윌리엄 카 저, 이민호, 강철구 역, *독일근대사*, 탐구당, p.168, p.174, p.178, 1998.
- [137] 마틴 키친 저, 유정희 역, *사진과 그림으로 보는 케임브리지 독일사*, 시공사, p.237, 2014.
- [138] 이원양, *독일연극사: 근세부터 현대까지*, 두레, pp.135-136, p.171, 2002. 인용-요약
- [139] Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters III*, Stuttgart, Weimar, Verlag J. B. Metzler, pp.50-66, pp.56, pp.645-647, pp.650-651, pp.744-746, 1999.
- [140] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, p.24, 1905.
- [141] Knut Lennartz, *Theater, Künstler und die Politik: 150 Jahre Deutscher Bühnenverein*, Henschel Verlag, pp.24-26, 1996.
- [142] 로베르 비나르 저, 박혜경 역, *연출사*, 탐구당, p.115, 1987.
- [143] John Osborne, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, p.59, p.87, 1988.
- [144] Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters III*, Stuttgart, Weimar, Verlag J. B. Metzler, p.153, 1999.
- [145] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, pp.65-75, 1984.
- [146] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, p.66, pp.70-71, 1984.
- [147] Deutsche Oper am Rhein Opernhaus Düsseldorf, https://www.operamrhein.de/de_DE/opernhaus-duesseldorf, 2019.07.30.
- [148] Altes Theater(Düsseldorf), [https://de.wikipedia.org/wiki/Altes_Theater_\(D%C3%BCsseldorf\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Altes_Theater_(D%C3%BCsseldorf)), 2019.07.30.
- [149] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, pp.66-67, 1984.
- [150] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, pp.67-68, 1984.
- [151] John Osborne, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, p.57, p.59, 1988.
- [152] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, pp.67-71, 1984.
- [153] Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters III*, Stuttgart, Weimar, Verlag J. B. Metzler, p.153, 1999.
- [154] Jochanan Ch. Trilse-Finkelstein, Klaus Hammer(hrsg.), *Lexikon Theater International*, Henschel Verlag Berlin, p.177, 1995.
- [155] John Osborne, *The Meiningen Court Theatre*

- 1866-1890, Cambridge University Press, p.87, 1988.
- [156] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, p.75, 1984.
- [157] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, p.76, 1984.
- [158] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, pp.67-71, p.77, 1984.
- [159] John Osborne, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, p.29, pp.58-60, 1988.
- [160] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, p.9, pp.23-24, 1905.
- [161] 김미혜 외, *20세기 전반기 유럽의 연출가들*, 연극과 인간, pp.17-18, 2002.
- [162] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, pp.17-18, 1905.
- [163] Carl Hagemann, *Regie: Studien zur dramatischen Kunst*, Schuster & Loeffler, p.134, 1902.
- [164] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, p.77, 1984.
- [165] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, p.23, p.64, 1905.
- [166] John Osborne, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, pp.55-56, 1988.
- [167] Andrea Gronemeyer, *Schnellkurs: Theater*, DuMont Buchverlag, p.114, 2000.
- [168] 오스카 G. 브로케트 저, 김윤철 역, *연극개론*, 연극과 인간, pp.356-357, 2014.
- [169] Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Francke, p.227, 1993.
- [170] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, p.21, 1905.
- [171] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, pp.12-13, 1905.
- [172] Andrea Gronemeyer, *Schnellkurs: Theater*, DuMont Buchverlag, pp.116-117, 2000.
- [173] Erika Fischer-Licht, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Francke, pp.221-223, 1993.
- [174] 이원양, *독일연극사: 근세부터 현대까지*, 두레, p.161, 2002.
- [175] 전정옥, *20세기 러시아연극 연출사: '연출가연극'의 발전과 혁신*, 연극과인간, pp.37-38, 2018.
- [176] 이진아, "근대적 예술관으로서의 한국연극미학의 형성-'연극예술'과 '실재(현실)'의 관계를 중심으로," *드라마연구*, 제34호, p.2, 2011.
- [177] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, p.15, p.33, pp.36-37, p.46, p.70, 1905.
- [178] Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, NY: Routledge, pp.244-245, 2004
- [179] Andrea Gronemeyer, *Schnellkurs: Theater*, DuMont Buchverlag, pp.115-117, 2000.
- [180] 김희정, "마이닝엔 지방극단의 연극적 개혁," *연극학연구*, 제12집, pp.132-137, 2002. 인용-요약
- [181] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, p.13, p.15, p.65, 1905.
- [182] Andrea Gronemeyer, *Schnellkurs: Theater*, DuMont Buchverlag, p.118, 2000.
- [183] Ann Marie Koller, *The Theater Duke, Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, p.68, pp.71-72, 1984.
- [184] John Osborne, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, p.59, 1988.
- [185] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, pp.28-29, pp.31-33, 1905.
- [186] John Osborne, *John Osborne, The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, p.59, p.191, 1988.
- [187] 김희정, "마이닝엔 지방극단의 연극적 개혁," *연극학연구*, 제12집, p.142, 2002.
- [188] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, p.43, pp.21-22, 1905.
- [189] 로베르 비나르 저, 박혜경 역, *연출사*, 탐구당, pp.115-116, 1987.
- [190] Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters III*, Stuttgart, Weimar, Verlag J. B. Metzler, p.151, 1999.
- [191] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster &

- Loeffler, p.20, pp.34-35, p.57, 1905.
- [192] 김희정, “마이닝엔 지방극단의 연극적 개혁,” 연극학 연구, 제12집, p.128-129, pp.142-144, 2002.
- [193] Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen und Basel: Francke Verlag, pp.229-230, p.467, 1993.
- [194] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, p.21, p.57, 1905.
- [195] 김희정, “마이닝엔 지방극단의 연극적 개혁,” 연극학 연구, 제12집, pp.143-145, 2002.
- [196] 김미혜 외, *20세기 전반기 유럽의 연출가들*, 연극과 인간, p.18, 2002.
- [197] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, pp.31-32, 1905.
- [198] 콘스탄틴 세르게예비치 스타니슬랍스키 저, 강량원 역, *나의 예술 인생*, 이론과실천, p.68, pp.236-237, p.282, p.737, 2000. 인용·요약
- [199] 콘스탄틴 세르게예비치 스타니슬랍스키 저, 강량원 역, *나의 예술 인생*, 이론과실천, pp.235-239, pp.237-238, 2000. 인용·요약
- [200] 김희정, “마이닝엔 지방극단의 연극적 개혁,” 연극학 연구, 제12집, pp.148-149, 2002.
- [201] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, pp.24-25, pp.27-28, 1905.
- [202] 콘스탄틴 세르게예비치 스타니슬랍스키 저, 강량원 역, *나의 예술 인생*, 이론과실천, p.235, p.237, p.239, 2000.
- [203] Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen und Basel: Francke Verlag, pp.221-223, 1993.
- [204] Karl Grube, *Die Meininger*, Schuster & Loeffler, p.17, p.62, 1905.
- [205] Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen und Basel: Francke Verlag, pp.230-231, 1993.
- [206] Andrea Gronemyer, *Schnellkurs: Theater*, DuMont Buchverlag, p.116, 2000.
- [207] 이원양, *독일연극사: 근세부터 현대까지*, 두레, p.159, 2002.
- [208] 오스카 G. 브로케트 저, 김윤철 역, *연극개론*, 연극과 인간, pp.615-616, 2014.
- [209] Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen und Basel: Francke Verlag, p.231, 1993
- [210] Andrea Gronemyer, *Schnellkurs: Theater*, DuMont Buchverlag, pp.117-118, 2000.
- [211] 김미혜 외, *20세기 전반기 유럽의 연출가들*, 연극과 인간, p.185, 2002.
- [212] 이원양, *독일연극사: 근세부터 현대까지*, 두레, p.163, pp.172-180, 2002.
- [213] 이선화, “앙투레 앙투안과 소극장운동,” 공연과리뷰, 제81호, p.18, 2013.
- [214] 한국연극학회(편), *한국연극학회(편), 20세기 독일어권 연극*, 연극과인간, p.19, p.20, 2001.
- [215] 콘스탄틴 세르게예비치 스타니슬랍스키 저, 강량원 역, *나의 예술 인생*, 이론과실천, p.235, p.239, 2000.
- [216] 로베르 피냐르 저, 박혜경 역, *연출사*, 탐구당, p.116, 1987.
- [217] 밀리 S. 배린저 저, 우수진 역, *서양연극사 이야기*, 평민사, p.255, 2016.
- [218] Clayton Meeker Hamilton, *Studies in Stagecraft*, New York, H. Holt and Company, p.52, 1914.
- [219] 권현정, “연출의 탄생,” 한국프랑스학논집, 제55집, p.317, 2006.
- [220] 김미혜 외, *20세기 전반기 유럽의 연출가들*, 연극과 인간, pp.49-50, 2002.
- [221] 성명현, “윤백남의 논설「연극과 사회」(1920) 고찰,” 한국콘텐츠학회논문지, 제15권, 제10호, p.52, 2015.

저 자 소 개

성 명 현(Meung-Heyn Sung)

종신회원



- 1989년 2월 : 덕성여자대학교 독어독문학과(학사)
- 1992년 8월 : 중앙대학교 일반대학원 연극학과(석사)
- 2001년 11월 : 원혜 루트비히-막시밀리안대학교 연극학과(박사)
- 현재 : 순천향대학교 인문학연구소

학술연구교수

〈관심분야〉 : 연극-문화인류학, 한국연극사, 근대 동서연극 비교연구, 공연비평(연극기호학)