

든 힘을 다해 날 버티어다오. (천천히 일어선다.) 잊지 말아달라고? 아, 가련한 유령, 이 미쳐버릴 것 같은 기억 속에서 내 기억력이 남아 있는 한 어찌 이 일을 잊는단 말이오.

2막 1장 (오필리아가 실성한 듯한 햄릿의 모습을 묘사한다) 방에서 바느질을 하고 있는데, 옷옷을 풀어헤친 햄릿 왕자님께서 갑자기 나타나셨어요. 창백한 얼굴에 더러운 양말을 신고 방금 지옥에서 빠져나온 것처럼 비통한 표정을 지으며 말예요. [...] 갑자기 제 손목을 꼭 잡으시더니 초상화라도 그리려는 듯 멍하니 제 얼굴을 쳐다보셨어요. 한참을 그렇게 계시더니 그리곤 제 팔을 살짝 흔드시고 다시 고개를 세 번 흔들더니 깊은 한숨을 쉬셨어요.

2막 2장 (햄릿이 연인 오필리아에게 보낸 편지 중에서) 천사와 같은 내 영혼의 이상, 가장 아름다운 오필리아에게, 그대 순결한 가슴속에 이 편지를, ... 밤하늘에 빛나는 별들을 의심할지라도, 저 하늘의 태양의 움직임을 의심할지라도, 설령 진실을 거짓이라 의심할지라도, 내 사랑만은 의심하지 마시오. 나의 사랑 오필리아! 시를 잘 쓰지 못하는 나는 이 뜨거운 사랑을 표현할 길이 없지만 그대를 어느 누구보다 사랑한다는 걸 믿어주시오!

3막 1장 (침통한 표정의 햄릿) 죽느냐 사느냐 그것이 문제로다. 이 가혹한 운명의 화살을 견디는 것이 과연 장한 일이나, 아니면 밀려드는 환난의 조수를 이 몸으로 막아 근절시키는 것이 장한 일이나? [...] 나는 복수심 강하고, 오만하며 야심으로 가득 차있고, 또 어떤 죄를 범할지 모르는 인간이요, 자기 자신도 분명히 인식하지 못하고, 상상 속에서도 뚜렷한 형태를 갖지 못한 죄, 아니, 기회만 주어진다면 무조건적으로 범하려 하는 죄들, 많은 죄를 가지고 있는 인간이란 말이오. 나 같은 인간이 하늘과 땅 사이에 존재하는 이유가 대체 뭐란 말이오?

3.

프랑스의 고전주의⁵⁹⁾ 비극

1) 토대

르네상스 이후로 근대 문화의 내용은 신에 대한 찬양과 경배에서 인간 세계에 대한 관심으로 옮겨진다. 그러면서 과거의 전통은 새로움의 자양분이 아닌 새로움의 방해물로 간주되는 경향이 짙어졌다. 그 대표적인 경우가 17세기 후반 프랑스에서 벌어진 소위 신구논쟁, 즉 '고대파와 근대파의 논쟁(Querelle des anciens et des modernes)'이다. 근대파의 작가들은 당시 루이 14세 시대의 문화를 고대 그리스 혹은 로마 시대와 비교한다. 그러면서 1660년대부터 20년 동안 계속된 태양왕의 위대함을 은근히 강조하는 것이다.

그러나 이번 장에서 거론될 『이피제니』의 저자 라신은 작품 서론에서 에우리피데스의 비극을 비판한 근대파들을 공격하면서 분명하게 고대파의 입장을 거둔다.⁶⁰⁾ 라신은 『이피제니』의 모델인 『아울리스의 이피게네이아』를 저술한 에우리피데스의 작품성을 적극 옹호하고 나선다. 그러면서 고대 아테네의 취향은 근대 파리의 취향과 일치한다는 것이다.

59) 어떤 학자들은 17세기 중반기 프랑스의 예술사조를 '의고전주의' 혹은 '신고전주의'라고 부르기도 한다. 그 이유는 프랑스의 사조가 그리스 고전주의와는 다르기 때문이라는 것이다. 하지만 본 저자는 그리스 고전주의와의 연속선이라는 관점에서 고전주의라는 명칭을 계속 쓴다.

60) 장 라신: 이피제니, 송민숙 옮김, 서울: 지만지 2008, 20면 이하.

그러나 결과적으로 새로움을 주장하는 근대파는 전통을 우선하는 고대파에 승리를 거둔다.

그렇다고 모든 유산이 부정될 수는 없었다. 기나긴 중세시대에 그 의미가 퇴색했던 안티케 문화의 보편성은 다시 생명력을 얻는다. 그 본격적인 시작이 이탈리아의 르네상스 기였고, 그 다음이 프랑스 고전주의 문화라고 말할 수 있다. 고대 그리스나 로마의 신화나 역사, 유명한 인물들은 근대에 들어와 재탄생되어 등장하게 된다. 특히 조화와 질서라는 고전주의 메시지와 고대 소재들의 본질은 훼손되지 않으면서도, 동시대 관객과 독자의 요구에 부응해야 하는 난처한 상황에 놓여 있었다.

이처럼 프랑스 고전주의는 정치적으로 절대왕조 혹은 앙시앵 레짐(구체제 舊體制)이 출현한 시점에 유행하였다. 그리고 당시 프랑스를 유럽을 대표하는 문화적 모델로 만드는 바탕으로 작용한다. 프랑스 고전주의의 예술적 모범은 그리스와 로마 문화였다.

프랑스 고전주의 극의 기본 줄거리는 한 가지였으며, 사건은 하루 안에 끝나야 했고, 장소도 한정되어 있었다. 뿐만 아니라 그리스 연극에서 자주 쓰이던 '기계장치'의 신'과 유사한 것도 부분적으로 잔존했다. 몰리에르의 『파르튀프』에서 극의 후반부에 등장인물이 아닌 어떤 존재가 갑자기 난관을 풀기 위해서 개입한다. 그리스 연극에서는 신이 등장하여 갈등을 해결했다면, 『파르튀프』에서는 루이 14세의 대리인이 해결사로 등장한다. 이처럼 프랑스 고전주의 비극은 그리스 로마 연극의 프랑스식 재현으로 볼 수 있다.

비극이 그리스 시대의 연극을 대표했다면, 프랑스 고전주의 시기에는

비극과 희극이 두 축을 이룬다.⁶¹⁾ 우선, 희극은 몰리에르를 통해서만 개하였다. 희극의 등장인물은 중류나 하류 계층 출신이어야 하며, 성격은 정해져 있다. 아버지는 폭군이고, 악당은 위선적이며, 연인들은 서로 열렬히 사랑한다. 그리고 내용은 집안 이야기다. 희극에서 나타나는 행동은 대부분 합리적인 관점에서 이해될 수 없으며 엉뚱한 경우가 많다. 그럼으로써 역설적으로 그런 행위가 부를 수 있는 사회적 무질서를 경고하는 것이다.

반면 프랑스 고전주의 비극은 라신과 코르네유를 통해서 꽃을 피운다. 특히 두 작가는 아리스토텔레스의 『시학』과 이태리 르네상스 시대의 연극양식인 코메디아 델라르떼(comedia dell'arte)⁶²⁾에서 선보인 형식적인 통일성에 주목했다. 그래서 공연예술에도 형식을 결정하는 양식과 관습이 있어야 하며, 그 결과 삼일치법칙(les règles des trois unités 줄거리, 시간, 장소)이 등장했다.

프랑스 비극의 등장인물은 여전히 통치자나 귀족계층에서 나왔다. 심지어 데코룸(Decorum)이라고 하여 등장인물을 신분에 따라 서열화하고, 그것에 언어, 직업, 환경 등을 맞추기까지 했다. 그런데 그리스 비

61) 프랑스 고전주의 시대의 연극이 비극과 희극으로 대표되기 직전에 비희극이라는 장르가 유행했다. 비희극은 한 장르에 비극과 희극의 요소가 혼합된 것이다. 형태는 비극인데 그 주제가 공상적이거나, 인물들이 평민이거나, 극이 행복한 결말로 끝나는 경우다. 비희극에는 급변, 반전, 돌발사건 등이 많고, 장소나 시간도 삼일치법을 따르지 않는다. 그런 비희극은 규칙의 준수와 규칙의 거부 사이를 부유하다가, 1640년 이후로 사라진다. 대표적인 비희극으로 로베르 가르니에의 『브라다망트』(1582)가 있다.

62) 코메디아 델라르떼는 프랑스 고전주의 연극에 많은 영향을 미친 희극이다. 특히 몰리에르 희극의 원형이라고 보아도 된다. 이 극의 특징은 무대 위에 나오는 인물들이 전형적인 모습을 보인다는 점이다. 그래서 관객 중 어느 누구라도 그가 등장하면 누군지 안다. 군인들은 하나 같이 허풍이 세고, 학자들은 유식한 척하고, 늙은이들은 사랑에 빠진다. 게다가 그들은 대사 암기와 즉흥연기에 뛰어난 재능을 보였다.

극의 중요한 키워드인 움직일 수 없는 운명 대신에 인간의 결정과 의지가 프랑스 고전주의 극의 중심어가 되었다. 주인공은 도전적이며, 그의 결단과 용기가 돋보인다. 뿐만 아니라 당시에 풍만했던 바로크적인 특징, 즉 긴 대사, 과장된 표현, 현학적인 말투 등도 감지된다.

그리고 당시 공연예술을 감독하는 기관이 있었다는 점도 프랑스 고전주의 비극의 주요 특징으로 거론될 수 있다. 프랑스의 아카데미 프랑세즈(Académie française)는 일종의 국가기구로서 1634년에 설치되었다. 그 기관은 언어 순화를 위해 프랑스어를 다듬고, 사전을 만들었다. 동시에 삼일치법칙, 개연성, 운문 형식 등에 관한 규율을 만들어, 공연예술을 감독, 관리하였다. 따라서 형식적 규칙과 감정의 절제에 충실하려는 프랑스 고전주의 극은 비슷한 시기에 감정의 자유롭고 유연한 표출 및 실천으로 대표되는 영국 셰익스피어 비극과 비교되곤 했다.

고전주의 문화 이외에 주목되어야 할 부분은 17세기 바로크 문화이다. 바로크 문화는 자신을 드러내 놓고 싶은 욕망과 밀접한 관련을 맺고 있어서, 화려한 발레나 오페라가 크게 유행할 수 있는 배경이 되었다. 공연은 한순간에 사라질지라도, 바로크적 환상, 현란한 변화, 비논리성이 공연예술의 또 다른 화두가 된다.

2) 배우와 관객

극장에서는 관객들이 신분고하를 막론하고 섞어서 앉았다. 2,000명을 수용하는 극장에서 반에 해당하는 관객은 제값을 내고 박스, 갤러리, 계단식 좌석에 앉았고, 나머지 관객들은 입장료의 반값을 내고 피트(1층의 입석)에 들어갔다.

3) 극단, 극장과 무대

대표적인 극장은 1548년에 건립된 부르고뉴 극장(Hotel de Bourgogne)이다. 여기에는 이탈리아 르네상스 시대에 도입된 요지경 무대가 설치되었다. 요지경 무대는 좌우의 측벽과 배경벽 등 3면이 벽으로 되었다. 그리고 눈에 보이지 않는 관객석과 무대 사이를 차단하는 제4의 벽을 가정했으며, 실제로 그 사이에 막이 있었다. 무대는 마치 관객이 남의 집안 일을 몰래 구멍으로 들여다보게 하는 듯한 인상을 준다. 그래서 관객은 무대의 사건을 실제의 사건으로 착각할 수 있다.

관객의 착각을 강조하기 위해서 무대에는 이탈리아의 원근법적인 원리가 적용되었다. 말하자면 사실적인 공간 감각을 관객에게 전달해 주기 위해서 전경과 배경이 구분되었고, 문과 커튼, 가구 등도 고정되었다. 무대 장치 위로 구름이나 여신을 날아다니게 하는 기구를 설치했다. 더불어 이탈리아식 이동 무대장치가 즐겨 쓰였다. 조명은 촛불, 햇불, 등불 등이 대신했다. 의상은 궁정의 유행을 반영한 듯 화려했다. 특수효과로 구름, 불, 연기 등이 사용되었다.

그리고 악사들이 앉아서 플루트와 북을 연주했는데, 부르고뉴 극장에서는 무대와 1층 관객석 사이에 자리를 잡았으며, 그 뒤 그 자리를 '오케스트라 피트'라고 부른다.

보통 8명에서 12명으로 구성된 극단들이 생겼는데, 그 중 대표적인 극단이 몰리에르 극단이다. 몰리에르의 연극은 1658년에 루이 14세를 감동시켰기 때문에 루브르 궁전 옆의 왕립극장에 상주하는 영예를 안게 된다. 이처럼 극단은 공연을 기획하고 극장을 빌린다. 공연 레퍼토리는 보통 비극과 소극으로 구성되었다. 그리고 극단의 최고 경험자가 극단을 실질적으로 운영해간다. 그리고 공연수익은 모든 참여자에게 배분되었다.

4) 극작가들

프랑스의 첫 번째 전문 극작가는 아르디(A. Hardy 1572-1632)다. 그는 500편 정도의 희곡을 썼다고 알려졌지만, 실제로 남은 작품은 34편에 불과하다. 그는 극에서 장들을 병렬하고 극적 행위에 일종의 갈등을 불어 넣는데 성공했다. 그가 극작가라는 직업으로 성공한 사례는 다른 사람들에게 자극이 되었는데, 가장 영향을 받은 작가가 코르네유다.

보통 프랑스 고전주의는 1660년경에서 1684년까지 이르는 문화양식으로 불린다. 따라서 엄밀히 말해 1637년 비희극 『르 시드』의 상연을 통해서 공연예술계에 이름을 알린 코르네유(P. Corneille 1606-1684)는 고전주의 세대라고 부를 수 없다. 그런데 그의 작품에서 감지되는 주인공의 합리적 절제와 행위는 충분히 고전주의적이다.

『르 시드』 상연은 ‘르 시드처럼 아름답다’라는 유행어를 만들 만큼 성공적이었지만, 삼일치법칙을 따르지 않았기 때문에 범정에 서게 되는, 말하자면 문학이 법률의 심판을 받는 전통을 낳기도 한다. 그 비희극은 5막 14장의 운문극으로, 세빌리아의 네 군데 장소를 배경으로 24시간이 채 되지 않은 시간의 제약 내에서 사건을 다룬다. 그러다보니 사랑과 명예 등 지나치게 많은 사건들이 벌어져서 단일 주제의 한계선을 넘어선다. 남자 주인공 로드리그와 여자 주인공 시멘은 서로를 사랑하고 부모를 존경한다. 그런데 양자의 아버지는 상대방을 심하게 모욕한다.

그래서 로드리그는 아버지에 대한 복수로 시멘의 아버지를 죽이고 만다. 이에 시멘은 그 죄를 물어 로드리그의 재판을 요구하는데, 마침 외적이 침입한다. 이 전쟁에 출전한 로드리그는 혁혁한 무공을 세워 ‘르 시드’라는 영예를 얻는다. 그러나 여전히 시멘은 로드리그에 대한 애증

의 감정을 제어하지 못하며, 이에 왕은 1년의 조정 기간을 명령한다.

이 작품은 사건들 사이의 일관성이 떨어지고 비극의 전통을 따르지도 않는다. 그래서 당시 고전주의를 추종한 아카데미 프랑세즈의 비난과 명령을 감수해야 했다. 당시에 내려진 아카데미의 결론은 다음과 같다.

마침내 우리는 『르 시드』의 주제가 좋지 않고, 그것의 결말 부분이 잘못을 범하고 있고, 쓸데 없는 에피소드로 차 있고, 여러 곳에서 예법상의 결점과 극 배치상의 결점이 있고, 부도덕하다고 할 정도로 저속한 시구들이 많다고 결론짓는다. 그러나 정열의 소박함과 격렬함, 사상의 힘과 섬세함, 결점 속에 섞여 있는 설명할 수 없는 매력은 가장 큰 기쁨을 주어진 프랑스 연극들 중에서 상당한 자리를 그 작품에 부여했다.⁶³⁾

『르 시드』는 형식적으로 낙제점을 받았기에 작가는 3년 동안 절필을 강요받는다. 그러나 내용적으로 그 작품은 고전주의가 지향하는 아름다움에 도달한 것으로 평가되었다.

이 작품은 아리스토텔레스가 완전한 비극에 요구하는 두 가지의 커다란 조건을 지니고 있다. 자신의 의무 때문에 억지로 연인의 죽음을 애써 구하는 애인[로드리그와 시멘]은 남편과 부인, 어머니와 아들, 오빠와 누이 동생 사이에서 일어날 수 있는 그 어떤 것보다 더 생생하고, 더 자극적인 정념들을 지니고 있다. 또한 지고한 미덕은 조잡한 선의보다 더욱 감동적이고, 더욱 고양되고, 더욱 사랑스러운 어떤 것

63) 이환 지음: 프랑스 고전주의 문학, 서울: 민음사 1993, 285면.

을 지니고 있다.⁶⁴⁾

플라톤 이래로 사유의 특징이었던 이원적 분열을 지양하려는 주인공의 분투가 프랑스 고전주의 비극에서도 뚜렷이 나타난다. 주인공이 갈등과 고통 속에서 분열하지 않고 숭고한 정신으로 승화해 가려는 노력이 바로 시대를 뛰어 넘는 고전주의의 특징이다. 오이디푸스 왕도 개인에게 내려진 운명과 왕으로서의 책임 사이에서 고뇌하다가 좌절했으며, 로드리그와 시멘도 서로에 대한 사랑과 부모 및 국가에 대한 의무 앞에서 한없이 갈등하면서 그 위기를 슬기롭게 극복하려고 하였다.

그래서 『르 시드』는 프랑스 고전주의의 정체성에 대한 열띤 논의를 부른 작품으로 평가 받는다. 코르네유의 다른 작품으로 『오라스』, 『신나』, 『폴리외크트』, 『니코메드』 그리고 몇 편의 비희극과 희극 등이 남아 있다.

코르네유의 뒤를 이어 라신(J. Racine 1639-1699)은 말 그대로 고전주의를 대표하는 극작가이다. 코르네유가 당대의 공연예술계의 분쟁 속에 휘말렸다면, 라신은 왕의 총애를 한껏 받은 궁중작가였다. 그는 루이 14세 왕실의 사료 편찬관이자 아카데미 프랑세즈의 회원이었다. 라신의 극은 거의 언제나 비평가들과 관객, 독자들의 환대를 받았다. 『앙드로마끄』, 『브리타니꾸스』, 『베레니스』, 『이피제니』, 『페드르』 등이 그런 작품이다. 주인공들은 자신에게 주어진 운명을 덤덤히 받아들이면서 관객들을 연민과 공포로 몰아넣는다.

라신의 극에서는 행동이 많이 나오지 않는다. 대신 등장인물들 사이에서 벌어지는 내면의 충돌 및 교환들이 자주 진행된다. 그리고 줄거리를 이끄는 원칙은 합리성이다. 다시 말하면 주인공들이 갈등과 파국에

64) 코르네유: 르 시드, 박무호 옮김, 서울: 지만지 2008, 17면.

서 헤쳐 나오기 위해 이성적으로 생각할 수 있는 가장 합리적인 방법이 극의 마지막 부분에서 보여진다.

특히 『페드르』는 여주인공인 왕비 페드르가 의붓자식을 사랑하다가 그만 좌절하는 내용이다. 그 결과 의붓자식은 포세이돈이 보낸 괴물 때문에 죽고, 페드르도 스스로 죄를 고백하고 자살한다. 라신은 작품에서 극 사건을 몇 시간 안에 종료시키고, 사건의 장소를 테세우스 왕의 궁전 안팎으로 삼으며, 페드르의 심리적 갈등을 줄거리의 주요 토대로 삼고 있다. 그래서 그의 비극에서는 삼일치법칙이 제약으로서 기능하는 것이 아니라 하나의 필연적인 조건으로 이해되는 것이다.

몰리에르의 본명은 장 바티스트 포클랭(J. B. Poquelin 1622-1673)이다. 그는 연극배우 출신으로 희극을 썼다는 점이 이채롭다. 대표작으로는 『남편의 학교』, 『아내의 학교』, 『따르뤼프』, 『수전노』, 『인간 혐오자』 등이 남아 있다. 이들 희극은 거실을 배경으로 삼일치법칙과 5막극이라는 고전주의 관습을 잘 준수하고 있다. 이탈리아의 코메디아 델라르페가 대사나 몸짓, 분장, 가면 등을 통해서 관객에게 웃음을 자아냈다면, 몰리에르의 희극은 등장인물의 성격 속에서 그 약점을 폭로하여 개성을 만듦으로써, 관객에게 자연스러운 즐거움을 불러온다. 몰리에르의 위대함은 1680년에 왕실이 창립한 국립극장인 코메디 프랑세즈가 ‘몰리에르 집’이라고 불리는 점에서 감지될 수 있다.

『인간 혐오자』는 5막 운문희극이자 성격희극으로, 루아얄 극장에서 1666년에 초연되었다. 등장인물들은 모두 귀족이라는 점에서 각별하다. 주인공 알세스트는 사회의 허위와 속물에 유연하게 대처하지 못하는 외톨이이다. 정숙한 엘리앙트에게는 별로 마음이 끌리지 않지만 엘리앙트의 사촌여동생이자 어린 과부로 경거망동하는 셀리멘느에게는 연정을 숨기지 못한다. 알세스트는 셀리멘느가 여러 남자들에게 추파를 던진 편지를 보고서도 그 여인을 용서하고 시골로 가자고 권유한

다. 그러자 켈리멘스가 낙향을 거부하자, 알세스트는 홀로 떠난다. 그럼으로써 알세스트의 인간 혐오증은 스스로의 고립을 자초한다는 인상을 남긴다.

5) 대표 비극: 라신 『이피제니』⁶⁵⁾ 분석

(1) 줄거리

1막 1장: (무대는 아올리스의 아가멤논의 막사 안) 아가멤논, 아르카스

트로이를 정벌하기 위해서 출항 준비를 마친 그리스 군대의 총사령관 아가멤논은 새벽에 부하 아르카스를 깨운다. 그런데 아가멤논은 울고 있다. 왜냐하면 그는 그리스군 함대를 출항시키기 위해선 큰 딸 이피제니를 희생시켜야 한다는 신탁을 받았던 것이다. 그러자 참모인 올리스(오디세우스)는 아가멤논에게 이피제니의 희생이 절대적으로 필요하다고 설득한다.

결국 부정(夫情)과 공명심 사이에서 갈팡질팡하던 아가멤논은 올리스의 조언을 따르기로 결심한다. 아가멤논은 딸을 제단으로 유인하기 위해서 계락을 쓴다. 즉 그녀의 애인 아실(아킬레우스)이 출정을 코앞에 두고 애인과 제단에서 혼례식을 치루고 싶다는 거짓 기별을 보낸다.

그렇게 해서 이피제니가 군 진영으로 들어온다. 그녀는 아버지를 존경하는 순진무구한 딸이다. 이에 아가멤논의 마음은 먹먹했지만, 곧바로 마음을 추스른다. 그는 아르카스에게 아실의 마음이 변해서 전쟁이

65) 인용된 작품은 『이피제니』(Iphigénie)(장 라신 지음/송민숙 역, 서울: 지만지, 2008)다.

끝날 때까지 예정된 결혼식을 미룬다는 계락을 지시한다. 그렇게 결혼식이 연기된 다른 이유는 포로인 에리필 때문이라고 덧붙인다.

2장: 전투에서 승리를 거두고 막사로 귀환한 아실은 애인인 이피제니가 온다는 말에 한껏 고무된다. 그러나 올리스는 애인 만날 생각에 그리스 군대의 난처한 상황을 고려하지 않는 아실을 비난한다. 아실은 그런 올리스에 격분하지만, 트로이 전쟁에서 전공을 세울 그 날을 학수고대한다.

3장: 여전히 아가멤논은 딸의 희생에 주저한다. 이에 올리스는 그의 비겁함을 다그치면서 다시 이피제니의 희생을 강조한다.

4장: 신하인 유리바트가 클리템네스트르, 이피제니, 에리필이 곧 당도할 것을 아가멤논에게 알린다.

5장: 아가멤논은 딸을 희생시킬 수밖에 없는 딜레마에 한탄하지만, 올리스는 트로이 전쟁의 승리는 후대에 영원히 칭송될 것이라고 말하며 그를 회유한다.

2막 1장: 이피제니와 클리템네스트르가 그리스 군 진영에 도착한다. 또한 포로인 에리필과 친구 도리스도 온다. 에리필은 자신을 여동생처럼 여겨주는 이피제니의 행복한 모습에 질투심을 느끼면서, 왕의 핏줄이지만 지금은 노예 신분인 자기 신세를 한탄한다. 남몰래 그녀는 자신을 포로로 만든 아실의 늪음함과 용맹성에 반해 그를 사랑하고 있다. 그래서 이피제니가 아실과 결혼하면, 에리필 자신은 자살할 것이라고 다짐한다.

2장: 아가멤논은 딸을 보면서 한걸음씩 다가오는 잔인한 운명에 가슴이 미어진다. 순진한 이피제니는 그런 아버지를 자랑스러워하고, 전쟁에서 돌아올 날을 손꼽아 기다린다.

3장: 이피제니는 정체를 모를 불안감을 느끼지만 아실을 재회할 생각에

기뻐하며, 이에 에리필은 질투심을 느낀다.

4장: 클리템네스트르는 아실의 결혼 제안이 거짓이었음을 알아채고 이피제니에게 집으로 돌아가자고 말한다.

5장: 이피제니는 에리필이 아실을 사랑하고 있음을 눈치 챈다.

6장: 이피제니는 아실을 피한다.

7장: 이피제니의 싸늘한 응대에 아실은 어리둥절해 한다. 그러면서 에리필은 아실과 이피제니 사이에 어떤 계략이 숨어 있음을 감지한다.

8장: 에리필은 아가멤논이 아실과 이피제니가 모르는 계략을 꾸미고 있음을 알아채고 이 상황을 이용하려고 한다.

3막 1장: 아가멤논은 이피제니의 희생 제의를 치를 참이다. 그러기 위해서 그는 클리템네스트르에게 곧 결혼식이 있을 것이며, 이피제니를 자신에게 맡기고 다른 곳에 있으라고 명령한다.

2장: 클리템네스트르는 그런 남편을 이상하게 생각하지만, 모조록 딸과 아실의 행복한 결혼생활을 본다.

3장: 아실이 클리템네스트르에게 와서 곧 개최될 희생 의식과 출전의 기대감을 나타낸다.

4장: 아실과 이피제니는 행복을 약속하며, 에리필에게 따라오라고 권유한다.

5장: 아르카스가 모두에게 와서 왕이 이피제니를 결혼이 아닌 희생시키려 한다고 말한다. 이에 클리템네스트르는 쓰러지면서 절대 딸을 내줄 수 없다고 다짐한다.

6장: 아실도 애인이 제단에 희생물로 받쳐진다는 사실에 흥분하며 아가멤논의 행위를 배신이라고 말한다. 왜냐하면 그가 옛날에 앞장 서서 아가멤논을 사령관으로 추대했기 때문이다. 그러나 이피제니는 아가멤논의 분노를 진정시킨다.

7장: 클리템네스트르는 아가멤논을 대면하려고 하나 부하들에 의해 저지당한다. 그러자 아실이 격분하여 아가멤논과 결투하려고 하면서, 칼카스의 예언이 적중하지 않을 것이라고 자신 있게 말한다.

4막 1장: 에리필은 용맹무쌍한 아실이 애인 이피제니 앞에서 한없이 연약함을 보이자 더욱 질투심을 느낀다. 그래서 트로이 출신의 에리필은 신의 예언에 반하는 어떤 행위를 하려고 결심한다. 즉 아실과 이피제니의 결혼을 방해해서 아실과 아가멤논을 결투하게 한다. 그렇게 그리스 사람들을 혼란에 빠트려서 서로에게 칼을 겨누게 함으로써, 궁극적으로 전쟁의 위협에서 조국을 해방시키려고 한다.

2장: 클리템네스트르는 아버지에 대한 딸의 변함 없는 믿음에 감복한다.

3장: 아가멤논은 마치 아무 일도 없는 듯이 부인에게 딸을 제단으로 데려오라고 말한다.

4장: 아가멤논은 아내와 딸의 눈물을 보고서야 비로소 자신의 계략이 들통 났음을 깨닫는다. 그런 아버지에게 이피제니는 사랑과 순종을 다짐하면서 아실과 클리템네스트르의 슬픔을 헤아려 본다. 이에 아가멤논은 신으로부터 내려진 잔인한 운명을 타하면서 딸에게 제단에 오르라고 말한다. 이에 클리템네스트르는 격분하면서 남편을 저주한다. 계속해서 그녀는 이피제니에게 아가멤논의 명령을 거부하라고 명령한다.

5장: 아가멤논은 아버지로서 자괴감을 느낀다.

6장: 아실은 아가멤논의 비겁함과 위선을 맹비난한다. 이에 아가멤논은 군대와 예언자 칼카스의 절대적 권위를 말한다. 더불어 아가멤논은 자신의 딸이 희생됨으로써 전쟁 길이 열리고, 그 곳에서 승리를 얻을 하는 아실의 야심을 도울 거라고 회유한다. 이에 아실은 이피제니를 보호할 것이라고 맞대응하며, 트로이 전쟁에서 영웅이 되기를 포기하려고

한다.

7장: 아가멤논은 아실을 과멸시키기 위해서 딸을 이용하려고 한다.

8장: 아가멤논은 클리템네스트르와 이피제니를 자기가 있는 곳으로 오도록 한다.

9장: 아가멤논은 신의 명령을 따를 수밖에 없음을 체념한다.

10장: 갑작스럽게 아가멤논은 클리템네스트르에게 이피제니와 함께 이곳에서 도망가라고 말하며, 자신이 예언자 칼카스를 속이겠다고 말한다.

11장: 에리필은 죽음을 결심한 듯 칼카스에게 가기로 결심한다.

5막 1장: 이피제니는 아가멤논의 도주해도 좋다는 명령을 받고 주춤한다. 아가멤논은 아실과 이피제니의 만남을 방해해서 결국 아실의 과멸을 유도하려고 하기 때문이다.

2장: 아실은 이피제니를 자신의 막사로 데려가서 보호하려고 하나, 이피제니는 자신의 숙명을 받아들여려고 한다. 그녀는 아실이 전쟁터에 나가서 무공을 세우길 원한다. 이에 아실은 아가멤논과 모든 형리들을 죽이려고 한다.

3장: 희생 제단 근처에서 클리템네스트르는 군인들을 상대로 딸을 지키려고 한다. 그러나 아가멤논의 신하 유리바트는 아가멤논이 딸을 희생시키려 하지 않는 죄로, 그의 최고 권력은 박탈당했다고 말한다. 이에 이피제니는 희생 제단으로 가면서, 먼 훗날 동생 오레스트가 어머니에게 복수하지 말 것을 기원한다.

4장: 클리템네스트르는 이피제니를 도주시키려고 하나, 이번에는 에리필의 밀고로 붙잡힌다. 클리템네스트르는 차츰 다가오는 자식의 죽음에 애통해한다.

5장: 아가멤논의 신하 아르카스가 클리템네스트르에게 온다. 그는

아실이 이피제니의 안전을 지켜줄 것이라고 위로한다.

6장: 아가멤논의 참모 올리스가 클리템네스트르를 찾아온다. 그는 현 상황을 설명하면서 이피제니가 희생을 피할 수 있었다고 말한다. 즉 이피제니를 구하려는 아실과 그리스 군대 사이에 첨예한 대립 상황이 벌어지던 급박한 찰나에, 사제 칼카스가 나타나서 예전의 신탁을 다르게 해석한 것이다. 말하자면 그리스 군대가 트로이로 출항하기 위해서 필요한 희생자는 아가멤논의 큰 딸이 아니라 트로이 전쟁을 야기한 사람이다. 그가 바로 엘렌(헬레네)과 테제(테세우스) 사이에서 태어난 자식이며, 그의 어렸을 때의 이름은 이피제니, 현재는 에리필이라는 것이다.

이때 옆에 있던 에리필은 자신의 숨겨진 태생의 비밀을 알자마자 칼로 가슴을 찌른다. 그 뒤 그녀의 피가 대지를 적시고, 주변의 모든 사람들로 전율케 하는 성스러운 천둥, 바람, 파도 소리가 천지를 뒤흔든다. 이에 클리템네스트르는 아실과 하늘의 자애로움에 감사를 드린다.



[그림 8] 이피제니와 아가멤논: 코메디 프랑세즈 1991년 공연실황

(2) 텍스트 해석

라신의 『이피제니』는 1674년에 루이 14세가 베르사유 궁에서 개최된 궁정축제에 초연되어 대성공을 거둔 비극이다. 이 작품은 그리스 시대의 비극작가인 에우리피데스의 작품을 개작한 것이다. 그는 『타우리스 사람들 사이의 이피게네이아』(B.C. 413)와 『아울리스의 이피게네이아』(B.C. 406)⁶⁶⁾에서 그리스 연합군의 총사령관인 아가멤논과 그의 딸 이피제니(이피게네이아의 불어식 표기)의 갈등과 승화를 묘사하였다. 이 중에서 라신의 작품은 『아울리스의 이피게네이아』와 유사하다. 작가 자신도 『이피제니』는 에우리피데스의 작품이 먼저 있었기 때문에 쓸 수 있었다고 고백한다.⁶⁷⁾

그런데 두 작품 사이에는 본질적인 차이점이 있다. 에우리피데스의 『아울리스의 이피게네이아』에서는 아르테미스 신이 이피제니를 희생시키는 대신 암사슴을 제단에 올린다. 반면 『이피제니』에서는 공주인 이피제니가 희생되는 대신에 포로인 에리필(어릴 때의 이름이 이피제니)이 자살함으로써 희생 의식은 애시당초 거행되지 않는다. 라신 자신도 작품의 서문에서 밝혔듯이, 새로운 인물이 비극의 핵심이다. 트로이 전

66) 이피게네이아 일화는 호메로스의 서사시가 아니라 8편의 서사시로 이루어진 『트로이 서사시권』 중 첫 번째인 『퀴프리아 Kypria』에서 언급된다. 『퀴프리아』에서는 트로이 전쟁의 원인이 된 파리스의 심판에서 그리스 군대의 트로이 도착까지가 취급된다. 줄거리를 요약하면 다음과 같다. "그리스 군대가 아울리스에 집결했을 때 아가멤논은 사냥 도중에 암사슴 한 마리를 죽이며 자신이 아르테미스보다 사냥 실력이 더 낫다고 자랑한다. 화가 난 여신은 폭풍우를 보내 그들의 출범을 방해한다. 칼카스는 여신의 진노를 그리스 군에게 전달하고 이피게네이아를 아르테미스의 희생 제물로 바치도록 명령한다. 그리스 군은 아킬레우스와 결혼식을 시킨다는 핑계로 이피게네이아를 아울리스로 데려오려 한다. 그러자 아르테미스가 이피게네이아를 빼내 타우리케로 데려가 그녀를 불사의 존재로 만들고, 제단에는 젊은 여자 대신에 암사슴을 놓는다." (Hesiod: The Homeric hymns and homeric, translation by Hugh G. Evelyn-White, Cambridge: Harvard University Press 1982, 492면 이하)

67) 장 라신: 이피제니, 송민숙 옮김, 서울: 지만지 2008, 20면.

쟁의 원인을 제공했던 헬레네가 테세우스와 관계를 맺어 딸 에리필을 낳는다. 그러나 딸은 아가멤논 부부에게 맡겨지고, 헬레네는 아가멤논의 동생인 메넬라오스에게 시집을 간다. 에리필은 트로이 여인이기에 그리스 인들과 대립되며, 이피제니와 우정을 나누면서도 질투를 느끼고, 아킬레우스를 증오하면서도 사랑한다.

에리필을 통해서 이피제니는 죽음을 피할 수 있었다. 또한 에리필은 이피제니의 아킬레우스에 대한 사랑을 시샘한 죄과로 불행해졌지만, 관객은 에리필에 대한 연민을 느낄 수 있다. 이와 같이 에우리피데스의 작품에서 여전히 인간의 숙명이 강조된다면, 라신의 작품에서는 등장인물들의 의지가 돋보인다.

여신과 기계장치의 도움, 또는 에우리피데스 시절에는 믿었겠지만 현재 우리는 부조리하다고 생각하거나 믿지 않는 변신의 도움을 받아 이 비극을 종결지었다면 어땠을까?⁶⁸⁾

라신 자신도 위의 반어적인 질문을 통해서 개연적인 극 전개를 위해서는 인간들의 이야기로 한정할 필요가 있었다. 따라서 기계장치 신의 등장과 같은 자연스럽지 않은 종결은 피해야만 했다. 신이나 기계장치 혹은 기적은 이제 역사 속으로 사라져야만 한다.

『이피제니』를 요약하면 다음과 같다. 아울리스에서 트로이와의 전쟁을 준비하고 있는 그리스 군함들은 역풍 때문에 출항을 못하고 있다. 그 이유는 군 총수인 아가멤논이 예언자 칼카스로부터 신탁을 받았기 때문이다. 칼카스는 아가멤논의 큰 딸 이피제니를 제물로 받쳐야 한다고 말했다. 처음에 아가멤논은 아버지로서 이피제니를 신탁 받치려 하

68) 장 라신: 이피제니, 송민숙 옮김, 서울: 지만지 2008, 19면.

지 않았지만, 부관 울리스의 끈질긴 조언을 받아 마음을 바꾼다. 그래서 아가멤논은 아킬레우스와의 거짓 결혼을 핑계 삼아 이피제니를 군막사로 불러 온다. 그러나 딸을 따라온 어머니 클리템네스트르와 아실은 결혼이 아가멤논의 계략임을 바로 눈치챈다.

이피제니는 아버지의 명령을 따르려고 한다. 그러나 칼카스는 신탁의 희생물이 이피제니가 아니라 헬레네와 테세우스 사이에서 출생한 에리필이라고 말한다. 에리필은 트로이 출신이며, 어릴 적 이름이 이피제니였기에 혼란이 발생한 것이다. 그러자 에리필은 자살하고, 드디어 아가멤논 가족의 갈등이 종식되고 그리스 군대의 승리가 예고된다.

(3) 플롯

① 구성과 구조적 특징

『이피제니』는 5막 35장으로, 이피제니의 희생 제의가 극 갈등의 핵심이다. 아버지 아가멤논은 최고 통수권자로서 큰 딸 이피제니를 희생시키려고 한다. 그런데 이피제니는 아버지의 명령을 따르려고 한다. 이 과정에서 이피제니 공주의 도덕성과 순결함이 강조된다. 여기에 아가멤논 왕의 고뇌, 클리템네스트르 왕비의 근심, 아실 장군의 걱정, 포로 에리필의 질투와 자결이 첨가된다.

이피제니가 산 제물의 운명에서 완전히 벗어나기까지 줄거리는 신속하게 전개되지 않는다. 이피제니가 죽음이라는 운명을 기꺼이 받아들여려는 순간에 아버지 아가멤논의 마음은 오히려 딸을 구하려고 하며, 에리필이 자결하면서 극에는 평화가 찾아온다. 이런 일련의 과정을 통해 신의 예언만큼이나 인간의 이성과 의지가 운명을 결정하는데 중요한 요소로 작용하고 있음이 부각된다.

구조적으로 볼 때도 전통적인 5막극을 따른다. 1막은 발단으로 딸의 운명을 받아들일려고 하지 않는 아가멤논을 부하인 울리스가 설득

한다. 그래서 둘은 계략을 짠다. 2막은 상승으로 순진한 이피제니와 그렇지 않은 주변사람들이 묘사된다. 에리필은 남몰래 아실을 사랑하면서 이피제니의 연적으로 등장한다. 또한 클리템네스트르와 아실은 그리스 진영에서 기획되고 있는 불길한 계획의 결말을 감지한다. 3막은 전환으로 아가멤논의 속내를 알고도 이피제니는 기꺼이 아버지의 명령을 따르려고 한다. 이에 클리템네스트르는 기절하며, 아실은 절대로 애인 이피제니의 죽음을 좌시하지 않겠다고 천명한다. 4막은 지연이다. 아실과 아가멤논의 대결은 극한으로 치닫지 않는다. 대신 아가멤논이 딸을 왕비와 함께 피신시켜서 칼카스의 예언을 막으려고 한다. 5막은 대단원이다. 이피제니의 죽음은 막을 방법이 없어 보인다. 게다가 이피제니가 희생되지 않으면, 아가멤논은 왕위를 포기해야 할 처지에 놓인다. 이때 예언자 칼카스가 나타나서 당시 아르테미스 여신의 예언은 이피제니가 아니라 에리필을 가리킨다고 말한다. 그러자 에리필은 자결하며, 아가멤논 가문에 평화가 찾아온다.

『이피제니』의 구성은 아리스토텔레스가 지적한 것처럼 시작, 중간, 종말로 잘 구분되어 있다. 아가멤논과 울리스의 계략이 극의 시작을 장식했다면, 이피제니의 순결함이 극의 중간을 잘 채워나가고 있다. 여기에 아실과 클리템네스트르의 근심과 증오, 에리필의 이피제니에 대한 질투가 생생하게 묘사되고 있다. 극의 종말에서는 에리필이 자결함으로써 모든 문제가 해결되고 아가멤논 가문의 불화는 종료된다.

② 장소와 시간

장소는 시종일관 아올리스에 있는 아가멤논 왕의 막사 안팎에서 전개된다. 뿐만 아니라 시간도 그 구체적인 언급은 없으나 하루 안에 끝날 수 있을 만큼 박진감 있게 전개된다.

③ 인물 분석과 대사

등장인물: 아가멤논(아가멤논의 불어식 표기, 그리스 군의 총사령관), 아실(아킬레우스, 그리스 군의 장군), 율리스(오디세우스, 그리스 군의 참모), 클리템네스트르(클리타임네스트라, 아가멤논의 아내), 이피제니(이피게네이아, 아가멤논의 딸), 에리필(헬레네와 테세우스의 딸), 아르카스(아가멤논의 신하), 유리바트(아가멤논의 신하), 에진(클리템네스트르 시종의 아내), 도리스(에리필의 대화 상대자), 근위병들

극에 나오는 사람들은 세 부류, 즉 아가멤논 가족, 그리스 군인들, 에리필로 구성된다. 아가멤논 가족으로 아가멤논과 그의 부인 클리템네스트르, 딸 이피제니가 등장한다. 그리고 그리스 군인들로 아실 장군, 율리스, 아르카스, 유리바트 등이 나온다. 반면 에리필은 그리스 사람이 아닌 트로이 출신이다. 그녀는 극의 처음부터 끝까지 앞의 두 무리들과 섞이지 않는 포로다.

『이피제니』의 언어는 산문이 아니라 운율이 있는 시어로 되어 있다. 보통 1행이 12음절(알렉상드린느 alexandrine)로 구성되었는데, 인물들의 사상은 극도로 절제되고 압축된 시적 언어로 표현되었다.

『햄릿』에서 대사는 주인공에게만 집중되었다면, 『이피제니』에서 대사는 주요 인물들, 즉 이피제니, 아가멤논, 클리템네스트르, 아실 등에게 골고루 분포되어 있음으로써, 이피제니의 아름다움은 다른 조연들의 도움이 없었다면 그렇게 돋보이지 않음을 암시한다.

(4) 주요구절

(1막 1장) 아가멤논: 내 딸... 이 이름이 가진 권리만이 성스러워./애가 젊고 내 핏줄이어서 한탄하는 게 아냐./애의 수많은 미덕과 서로의 사랑을 탄식하고,/나에 대한 딸의 충심, 딸을 향한 내 애정./딸 마음 속에

서 결코 흔들리지 않을 나에 대한 존경심./내가 더 나은 보상을 약속했던 존경심을 한탄해./아니, 난 믿지 않아, 신이여, 그대의 정의가/이 검은 희생의 광기에 동의한다고는./

(3막 6장) 이피제니: 다시 말하지만 그는 제 아버지예요, 장군./게다가 제가 사랑하고 경애하는 아버지. 그도 절 사랑하고, 그분께 전 오늘까지 사랑의 징표만을 받았을 뿐./어려서부터 존경심 속에 길러진 내 마음은/그를 다치는 모든 게 가슴 아플 뿐./여기서 감히 급격한 변화로/격분한 당신의 분노에 동의하기는커녕./나 자신, 말로 그를 선동하기는커녕./그말 사랑하듯 그를 사랑해야 함을 믿어줘요.

(4막 4장) 이피제니: 아버지,/당황하지 마세요, 배신이 아닙니다./당신이 명령하시면 복종할 거예요./제 생명은 당신 재산. 그걸 되가지려 하시는 거지요./당신 명령은 후회 없이도 이해되었을 거예요./만족한 눈과 복종하는 마음으로/당신이 제게 약속하신 남편을 받아들였어요./필요하다면 복종하는 희생물이 되어,/칼카스의 칼에 순진한 목을 내밀 수 있고./당신이 명령하신 일격을 존중하며,/제게 주신 모든 피를 돌려드릴 수 있지요.

(4막 8장) 아가멤논: 딸을 희생하며 어떤 소원을 애를 위해 빌겠나?/어떤 명예로운 상이 내게 주어져도,/아이 피가 뿌려진 월계관이 어찌 마음에 들겠나?/신의 지엄한 권력을 누그러뜨리고 싶구나./아, 어떤 신이 나보다 더 잔인할까?

6) 공연예술이론

프랑스 고전주의 공연예술 이론가들은 이탈리아 르네상스 시대의 스키타리거와 카스텔베트로의 공연예술 이론을 수용해서 더욱 확고히 정립해 나간다. 그 이유는 그들이 아리스토텔레스의 『시학』을 받아들였기

때문이다. 카스텔베트로는 관객이 연극적 사건을 사실로 받아들여야 한다고 전제하면서 조건들을 말했다.

재현의 시간과 재현되는 행동상의 시간은 정확하게 일치되어야 한다. 그리고 행동의 장면 역시 한 도시 또는 집에 국한될 뿐만 아니라 [...] 관객들 자신이 불과 몇 시간 밖에는 경과되지 않았다는 것을 알고 있다면, 그들로 하여금 많은 낮과 밤이 지나갔다고 믿도록 만들 수는 없을 것이다. 즉 그들은 기만당함을 거부한다.⁶⁹⁾

연극은 관객을 속이거나 기만해서는 안 된다. 따라서 무대 위의 시간과 장소는 실제의 시간과 장소와 일치해야 한다. 이런 규정이 프랑스 고전주의 공연예술 이론가들에게 와서 더욱 강화되었다. 그들은 공연예술을 지배하는 법칙, 아니 아름다움을 표현할 수 있는 보편적인 원리를 찾아 나섰다. 그 첫 주자가 샤펀랭(J. Chapelain 1595-1674)이다. 그는 당대의 문학이론가로 아카데미 프랑세즈 회원 선출에도 깊숙이 관여했다.

샤펀랭은 고대 그리스 및 로마문화 이론이나 규칙을 존중하는 것을 극작의 기본원리로 생각했다. 그는 고대의 작품을 모방해야 하는 이유로서 자연과의 일치를 말하고 있다. 자연이란 외부 현실이라기보다 자연이라는 외양 속에 숨어 있는 질서나 본질을 말한다. 프랑스 고전주의자들에게 자연은 숲과 들판이라는 물질적 환경이 아니라 이성 혹은 진리 등과 같이 추상적 실체로 이해되었다. 이성 혹은 진리야말로 영원불멸하고 보편적이다. 아리스토텔레스의 『시학』 9장을 연상시키는 것처럼, 샤펀랭은 『아도니스에 관한 편지』에서 다음처럼 말하고 있다.

69) 테오도르 생크 지음: 연극미학, 김문환 옮김, 서울: 서광사 1990, 238면.

역사는 사물을 있는 그대로 다루고, 시는 마땅히 되어야 할 상태로 다룬다... 역사는 특정한 일을 특정한 일로 다루고 그것을 전달하는 것 외에 다른 목적이 없는 데 반해... 시는 먼저 보편적인 것을 고려하고 특히 그것에서 유형을 끌어내게 하려는 의도로서만 그것을 다룬다.⁷⁰⁾

그에게 역사란 현실이라는 가변적 현상을 다루는 것이라면, 문학과 연극은 현실 뒤에 있는 불변하고 본질적인 것을 드러내어 재구성하는 작업이다. 대상에 대한 주관적 개입이 필연적이기 때문에, 진실보다는 진실다운 것이, 일어난 일보다는 일어날 수 있다고 믿어진 것이 중요해짐으로써, 아리스토텔레스의 개연성과 필연성이 다시 연상된다.

더불어 샤펀랭은 안티케 작품에 대한 맹목적인 모방보다 당시의 시대를 반영하여야 함을 잊지 않았다. 프랑스 고전주의 극작가들은 신화 속의 인물을 주인공으로 선택하거나 로마의 역사에서 주제를 빌려올 때, 당시의 상황을 충실하게 재현했을 뿐만 아니라 인물들에게 생동감을 불어 넣었다. 그래서 그는 『르 시드』 논쟁에서도 작품은 내용적으로는 우수하지만, 형식적으로는 문제적이라는 의견을 내놓게 된다.

『르 시드』 논쟁 과정에서 나온 결과물이 삼일치법칙이다. 삼일치법칙이란 단일한 시간, 단일한 장소, 단일한 행동을 말한다. 이 착상의 토대는 물론 아리스토텔레스의 『시학』에서 나온다. 그런데 아리스토텔레스는 4, 17, 23장에서 사건을, 5장에서 시간을 말했을 뿐, 장소에 대해서는 일절 언급하지 않았다. 그러나 프랑스 작가인 보알로(N. Boileau)는 자신의 『시학』에서 다음과 같이 말하고 있다.

70) 이환 지음: 프랑스 고전주의 문학, 서울: 민음사 1993, 239면.

한 곳에서 하루에, 단 하나의 사건이 완결되도록...⁷¹⁾

그렇게 함으로써 허구 시간과 실제 시간, 즉 무대에서의 시간 진행(행위시간)과 구경하는 실제 시간(상연시간)의 일치 가능성에 대한 논란이 본격적으로 전개된 것이다. 샤플랭은 단일한 시간이란 보통 24시간 이내에 사건이 끝나야 함을 말한다. 프랑스 고전주의 시기에는 아리스토텔레스가 말한 '태양의 1공전'이란 표현에 대한 해석에서 시작한다. 이 표현은 24시간을 의미할 수도, 아니면 일출에서 일몰까지의 시간을 의미하기도 했다. 그러나 단일한 시간이란 물리적인 시간으로 계산되지 않았다. 왜냐하면 무대 진행시간과 사건 진행시간을 일치시키는 것은 거의 불가능하기 때문이다. 그래서 당시 공연예술 이론가인 도비냐크(d'Aubignac)가 말한 대로 종말에서 가능한 가장 가까운 지점에서 극을 시작하는 것⁷²⁾으로 암묵적으로 이해되었다.

단일한 장소도 극작에서나 무대 공연에도 현실적으로 따르기가 어려웠다. 처음에는 한 장소가 한 섬, 한 도시, 한 지방으로 한정되었다가, 그 뒤 24시간 내에 갈 수 있는 곳으로 수정되었다. 그러다가 샤플랭과 도비냐크에 의해서 공연 중에 무대 장치의 변화가 없는 곳으로 통용되었고, 코르네유는 장과 장 사이의 장소 변화를 허용하기에 이르렀다.

모든 사건[르 시드]은 세비아에서 이루어지고, 전체적으로는 장소의 일치를 어느 정도 준수하고 있다. 그러나 장과 장 사이에서는 부분적으로 장소가 변경된다. 즉 어떤 때는 왕의 궁정, 어떤 때는 공주의 거

71) 김봉구 지음: 새로운 프랑스 문학사, 서울: 일조각 1996, 70면.

72) 이환 지음: 프랑스 고전주의 문학, 서울: 민음사 1993, 258면.

쳐, 어떤 때는 시멘의 집, 또 어떤 때는 거리 혹은 광장이다.⁷³⁾

마지막으로 단일한 행동은 한 명의 주인공과 그의 행위를 말한다. 이 행동은 완전한 것이어야 한다. 말하자면 주인공의 행동 각각은 유기적으로 서로 연결되어야 한다. 따라서 이 원칙에 위배되는 부차적 플롯(subplot)은 삽화에 불과하거나, 심지어 배제될 수도 있다.

그러나 샤플랭의 삼일치법칙이 그대로 희곡이나 무대에 적용될 수는 없었다. 그 대표적인 경우가 코르네유이다. 우선 단일한 시간의 경우라도 그나마 삼일치법칙을 가장 잘 따른 작가로 평가되는 라신에 의해서조차 간접적으로 비판된다.

단 하루 사이에 수 주일에 걸쳐 일어날까 말까 하는 수많은 일들이 일어난다면 거기 어떤 진실성이 있겠는가?⁷⁴⁾

24시간의 규칙이 이 작품[르 시드]의 사건들을 지나치게 압박하고 있다는 것은 부인할 수 없다.⁷⁵⁾

샤플랭의 단일한 시간에 대한 주장은 작품에서 도출된 것이 아니라 강박, 아니 관념에서 나왔다. 따라서 삼일치법칙이 정교한 규칙일 지라도, 극을 쓸 때나 상연할 때 완전히 따르기는 사실상 어렵다.

그래서 실제의 공연예술 현장은 달랐다. 샤플랭의 단일한 행동이라는 규칙은 공연예술계에 퍼졌지만, 코르네유의 극에 등장하는 등장인물들

73) 코르네유: 르 시드, <검토> 박무호 옮김, 서울: 지만지, 2008, 25면.

74) 이환 지음: 프랑스 고전주의 문학, 서울: 민음사 1993, 263면.

75) 코르네유: 르 시드, <검토> 박무호 옮김, 서울: 지만지 2008, 23면.

은 주위의 국가적 환경과 복잡한 관계에 놓인다. 그런데 그들은 한결 같이 자신의 명예와 정의를 위해 행동함으로써, 그런 고착된 상황에서 빠져나온다. 그들의 고민과 갈등은 오래가지 않으며, 그 상황에서 해결의 길을 바로 찾은 것이다. 또한 몰리에르는 5막 희극을 제외하고 삼일치법칙은 연극사에서만 존재한 것으로 보았다.

그런 실제와 이론 사이의 불일치라는 결과로부터 이제 고전주의 작가들은 극을 형식에 묶어두지 않고 루이 14세의 감동을 혹은 관객의 감동을 제일의 목적으로 하였다. 이를 위해서는 극의 구성, 이를테면 아리스토텔레스가 강조한 플롯이 중요한 해결책으로 떠오르게 된다.

코르네유는 『르 시드』 소동을 겪고 한동안 글을 못 쓰고 있다가 연극 평론가 도비냐의 지서에 자극을 받아 『극시 3부론』을 저술했다. 세 가지 글의 명칭은 각각 『연극의 효용과 구성요소들에 대한 담론』, 『비극 및 진실다움 혹은 필연에 따라 비극을 다루는 방식에 대한 담론』, 『줄거리, 시간, 장소의 삼일치에 대한 담론』이다.

첫째 글에서 코르네유는 연극의 목적은 즐거움이라고 말한다. 더불어 연극에서 도덕적 금언과 교훈, 미덕과 악덕이 묘사될 수 있다. 그리고 행복하거나 비참한 결말을 통해서 수용자에게 영향을 미치며, 공포와 연민을 통하여 감정을 정화시킨다. 비극과 희극을 구분하는 기준은 인물들의 신분이 아니라 성격이다.

두 번째 글에서 극의 주제를 다루는 두 가지 방식이 검토된다. 한 가지는 작가가 창조하는 것이고, 다른 한 가지는 역사나 전설에서 빌려오는 것이다. 그 중 극의 주요사건은 역사나 전설에서 빌려오는 것이 소망스럽다. 그리고 소재를 다룰 때, 과거에 일어난 그대로 나타내는 방식, 일어났다고 들은 대로 쓴 방식, 일어났음에 틀림없다고 생각되는 대로 나타내는 방식이 있다. 첫 번째는 사실이고, 두 번째는 개연적이며, 세 번째는 필연적이다. 이 중에서 개연적이고 필연적인 측면이 동

시에 드러날 때가 적합한 것이다. 따라서 역사적 사건을 작가는 변형할 수 있으며, 신화나 전설은 그 내용이 비현실적이지만 수용자들에게는 개연적인 것이다.

세 번째 글은 5막극과 삼일치법칙과 관련한다. 5막으로 구성된 극이 대부분이고, 막간에 삼일되는 합창은 점차 줄어들면서, 극작의 기교 따위는 중요하게 생각되지 않았다. 그리고 단일함과 관련하여 희극은 단일한 줄거리와 관련하고, 비극은 단일한 위기와 관련한다. 비극에서 기본적인 위기는 한 가지이며, 나머지 위기는 그에 종속된다.

단일한 시간의 경우, 24시간에 모든 사건이 끝나기는 어렵기 때문에 30시간까지 시간 연장이 필요하다. 또한 단일한 장소도 확대될 필요가 있다. 즉 연극은 허구이기 때문에, 장소는 배우가 말하고 행동하는 곳이면 어디든지 허용될 수 있다. 따라서 사실상 물리적인 어느 한 곳이라는 제약은 의미가 없다. 그리고 주인공들은 자유로운 의지를 갖춘 인물로 표현된다. 그들은 절제되어 있으면서도 열정이 넘치고, 명예를 소중하게 여기면서도 진실을 말할 때는 과감했다.

몰리에르의 작품 『베르사유에서의 리허설』(1663)은 마치 연출노트와 같다. 극작가 스스로 배역을 선정하고 배우들에게 성격을 부여하거나 대사를 읽어준다. 또한 무대동작과 분장, 움직임에 관해서 말한다. 그러면서 부르고뉴 극장에서 빈번했던 다른 극단 배우들의 연설조의 대사나 과장된 제스처를 풍자하고 대신 자연스러운 연기를 강조한다.

7) 당대의 역사

프랑스는 영국과의 백년전쟁을 승리로 이끌었고, 봉건주의로부터 왕권이 해방되는 등 유럽의 최강국으로 도약하는 중이었다. 뿐만 아니라 샤를 8세는 16세기 초에 이탈리아를 침공, 정복하였지만, 스페인에 의

해서 축출되었다. 그러면서 르네상스 문화의 근거지인 이탈리아는 폐허로 변해가고 있었다. 사회적으로 기독교의 구교와 신교의 화해가 이루어졌고, 부르봉 절대왕조와 시민계급이 병존하게 된다.

루이 14세는 섭정을 끝내고 1660년부터 스스로 나라를 다스리기 시작한다. 그는 종교전쟁으로 혼란스러웠던 기강을 다시 세우고 네덜란드, 스페인, 신성로마제국과의 전쟁을 승리로 이끈다. 그는 이른바 왕을 정점으로 하는 절대왕조 체제를 확고히 한 것이다. 루이 14세가 건설하도록 명령한 베르사유 궁의 정원은 좌우 엄격한 대칭으로 널리 알려져 있다. 그런 규칙은 프랑스 고전주의 공연예술의 형식적 엄정성에도 영향을 미친다.

국가적 통합과 질서를 향한 열망은 공연예술계에도 영향을 미쳤던 것이다. 당시의 재상 리슐리외는 아카데미 프랑세즈를 창설하고 코르네유의 『르 시드』 사건에도 개입하게 된다. 프랑스에 정치적 통합을 가져왔던 리슐리외는 예술 세계와 정치와의 통합 가능성도 타진해 본 것이다.

아리스토텔레스의 『시학』을 적극적으로 수용한 당대의 연극이론에서도 질서와 이성, 절대 권력에 대한 믿음이 강했다. 이 점은 단지 한 개인의 신조로만 국한되지 않고 밖으로 표출되었다. 그래서 국가가 관리하는 기구들, 예를 들면 여러 아카데미들이 설립되었다. 조형예술아카데미는 1648년에 세워져서 건축, 조각, 회화를 장려하였다.

4.

독일 고전주의 중간극

1) 토대

독일 고전주의는 보통 괴테가 이태리를 여행했던 1786년부터 그 가슴을 거두는 1832년까지를 일컬으며, 그 특징은 전통, 특히 고대 그리스 및 로마 문화에 대한 동경과 수용이다. 그 토대는 예술사가 빙켈만(J. J. Winckelmann)의 저서 『회화와 조각에 있어서 그리스 예술작품 모방에 대한 사유』(1755)에 있다. 저술은 다음과 같이 시작한다.

차츰 이 세상에 확산되고 있는 좋은 취미란 그리스의 하늘에서 비로소 형성되기 시작하였다.⁷⁶⁾

저술의 주제는 고대 그리스 예술에 담겨 있는 정신을 모방하자는 것이다. 빙켈만은 이탈리아에서 주교의 도서관리 책임자이자 박물관 관리자로 일한 적이 있다. “좋은 취미”는 고대 그리스에서 시작된다는 표현은 독일 고전주의 공연예술의 지향점을 압축적으로 나타낸다. 18세기 말의 독일 교양 계층은 당시에 유행했던 바로크나 로코코 문화를 적극

76) J. J. Winckelmann 지음: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bilderkunst, 루트비히 울리히 펴냄, 슈투트가르트: 레클람 출판사 1969, 20면.