

# 네 번의 「페드르」 읽기

—상연기호학 시론

윤진

## 1

연극은 텍스트와 상연이라는 두 개의 현실을 갖는다. 극 텍스트 *texte dramatique*는 상연 *représentation*을 전제로 한 글쓰기이며, 상연은 '여기-지금 *ici-maintenant*'의 공연 *spectacle* 예술이다. 이러한 관계 속에서 텍스트의 언어 기호, 특히 작중인물들의 대사는 무대 위에서 등장인물들의 대화로 실현되며, 반면 지문(무대 지시 *indications scéniques*)은 인물의 대사나 동작을 동반하는 다른 보조 기호들 혹은 무대 장치로 실현된다. 물론 상연은 텍스트의 언어 기호가 무대 위로 옮겨지는 단순한 전이가 아니다. 텍스트에서 출발한 연출은 고유의 구조를 갖는 새로운 작품을 창조해 내기 때문이다. 따라서 텍스트와 상연의 관계를 정리해보면, 극 텍스트는 위베르스펠드 Anne Ubersfeld가 "상연성 *représentativité*의 모태"<sup>1)</sup>라 지칭한 고유의 특성으로 정의되고, 상연의 공간을 그리는 독자의 연극적 상상력에 의해 그 독서가 완성되며, 반대로 관객은 무대 위에 동시에 주어지는 상연의 여러 요소들을 개별적인 기호가 아니라 사건 진행의 이야기

1) Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Editions Sociales, 1977, p. 20.

*récit*라는 틀 안에서 총체적으로 이해하게 된다. 이러한 상호 작용 속에서 상연과 텍스트는 고유의 구조를 갖는 자율적인 연구 대상이 된다. 즉 상연을 전제로 하는 조건과 관련된 텍스트의 내적 구조를 밝히는 것이 가능한 것과 마찬가지로<sup>2)</sup> 관객에게 주어지는 상연의 '텍스트,' 즉 이질적인(게다가 여러 층위에서 동시에 주어지는) 기호들이 형성하는 총체를 일관된 체계 안에서 분석할 수 있다.<sup>3)</sup> 상연에 대한 이러한 기호학적 접근<sup>4)</sup>이 제기하는 문제점들을 다루기 전에, 그리고 구체적인 상연 '작품'을 언급하기에 앞서, 그 전반적인 틀로서 상연의 '발화 행위'를 정리해보자.

상연의 복합적 발화 행위에 관해서는 크게 세 가지를 지적할 수 있다. 첫째, 이야기된 내용, 즉 허구의 세계에서 극 행동은 대부분 작중인물들간의 대화를 통해 진행되기 때문에 그들간의 발화 행위가 관객을 향한 또 다른 발화 행위의 메시지를 이루는 이중 구조를 갖는다.<sup>5)</sup> 둘째, 허구의 세계가 문학 텍스트에서처럼 독자의 상상력에 그대로 주어지는 것이 아니라 무대라는 구체적 현실을 매개로 하여 구체화되며, 따라서 시각화된 무대가 관객의 의미화 작업에 어느 정도 참여하게 된다. 단적인 예로 등장인물의 세계는 무대 위의 연기자 *acteur*를 통해 형상화되며, 따라서 그의 연기에 따라 관객의 상상력 속에 그려지는 허구의 세계가 조율되고, 더 나아가 작품 외적인 인물——이를 연기자와 구별하여 '배우 *comédien*'라 부르는 자——의 문맥, 즉 그가 잘생겼다거나 뚱뚱하다거나, 아니면 이전에 주로 어떤 일정한役に 출연하여 고정된 종류의 이미지를 동반한다든가 하는

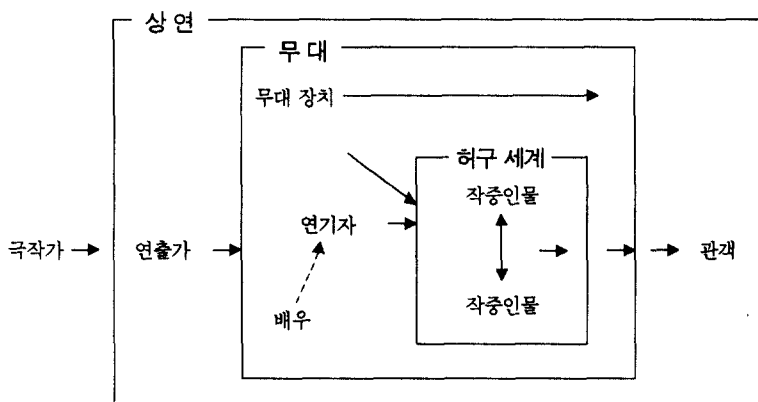
2) 극 텍스트의 내적 구조는 윤진, 「극 텍스트의 서사 구조: 지문, 대사, 서술형 독백」, 『한국 불어불문학회지』, 1997을 볼 것.

3) 이러한 입장에서 출발하는 우리의 논의는 독자가 독서를 통해 문학 텍스트를 체험하듯이 (근본적으로 독서의 체험이 일회적이라는 점에서 문학 텍스트 역시 일회적 현실이라고 말할 수 있다) 관객이 체험하는 상연 '텍스트'를 그 대상으로 한다.

4) 김치수·송기정·이화원, 「연극의 기호학적 분석을 위한 비교 연구」, 『기호학 연구 1집: 문화와 기호』, 한국기호학회, 1995, pp. 270~71 참조.

5) 공연에 있어서 등장인물들간에 행해지는 내적 커뮤니케이션과 그러한 내적 커뮤니케이션 자체가 메시지를 이루는, 관객을 대상으로 한 외적 커뮤니케이션의 이중 구조에 대해서는 Anne Ubersfeld, *Ecole du spectateur: Lire le théâtre II*, Editions Sociales, 1981 참조.

것이 관객의 의미 작용에 영향을 미칠 수 있다. 마지막으로 지금까지 살펴본 두 가지 작업, 즉 허구의 세계를 해석하여 그것을 무대 위에 구체적으로 형상화하는 것이 연출가의 작업이라는 점에서 상연은 연출가를 최종 발신자로 하고 관객을 수신자로 하는 발화 행위라고 말할 수 있다. 즉 '(작중인물- )연기자(-배우)'의 연기가, 그 행위가 펼쳐지는 공간인 무대와 함께, 연출자의 메시지를 이루는 것이다. 결국 텍스트라는 언어 기호의 발신자인 작가는 엄격한 의미의 상연의 현실 —우리가 상연의 텍스트라 부르는 것—의 외부에 존재하며, 그의 메시지는 간접적으로 관객에게 전달된다(우리는 후에 극작가의 메시지가 구체적인 상연 속에서 어떻게 매번 다르게 해석될 수 있는지를 보게 될 것이다). 이를 도식으로 나타내보자.



## 2

기호학이란 무엇인가. 넓은 의미의 기호학은 기호들을 묶어서 '의미 있는' 상징체로 만들어내는 인간 활동을 대상으로 한다. 20세기 후반에 이르러 인문·사회과학의 제분야에서 기호학적 방법론이 원용되기 시작하였고, 특히 연극의 경우 복합적 기호들의 의미 작용으로 인하여(이것은 동시

에 기호학적 연구의 걸림돌이 된다) 기호학은 많은 연극 연구자들을 매혹시켰다. 연극기호학—이제부터 텍스트기호학과 구별하기 위하여 상연기호학이라는 명칭을 사용하자<sup>6)</sup>—은 상연에 사용된 기호들을 그것들이 이루는 하나의 총체 속에서 체계화하는 것을 시도한다. 즉 이러저러한 개별 기호 체계의 단순한 합이 아니라 그것들을 하나의 거대-체계 속에서 상호작용하는 요소들로 읽어내는 것이다. 연극 고유의 특성, 즉 연극성 *théâtralité*은 바로 상연에 사용된 모든 기호 체계가 수렴되는 곳에 존재하기 때문이다. 그러나 극히 다양하고, 더욱이 일회적인 상연의 현실에 대한 기호학적 접근은 지나치게 도식적인 형식주의에 빠져들 위험이 있는 것이 사실이다. 한 가지 비판을 인용해보자.

오늘날 현대적 언어과학이 연극의 모든 문제를 해결할 수 있는 마술 지팡이를 제공할 수 있다고 생각하는 것은 매혹적인 일일 것이다. [...] 마치 언어에 관해 이야기하듯이 연극에 관해 이야기하는 것, 즉 연극의 시니피앙 *signifiant*과 시니피에 *signifié*, 브레이트적인 구문 *syntaxe*, 무대 장치의 약호화 *codage* 등을 언급하는 것은 더욱 매혹적일 것이다. 하지만 그것은 대부분의 경우 자명한 이야기나 증명되지 않은 이야기를 그저 일시적으로 유행을 타고 있는 언어학적 은유의 틀 속에서 바뀔 말하는 것일 뿐임을, 그리고 결국은 연극에 관한 지식에는 아무것도 얻지 못한 채 포기하게 될 것임을 알지 못하고 있다.<sup>7)</sup>

물론 상연기호학을 체계적으로 정립하는 데는 상당한 난점이 있다. 무엇보다도 “상연을 위한 연극 고유의 기호가 존재하는가?”라는 질문이 제기될 수 있다. 엄밀한 의미에서 연극 고유의 기호는 존재하지 않으며(음악의 경우와 비교해볼 수 있다), 일상 생활의 기호가 연극에 사용된, 연극 ‘에

6) 연극 기호학의 정립을 위하여 텍스트와 상연의 관계를 분석한 Evelyne Ertel, “Eléments pour une sémiologie du théâtre,” *Travail théâtral*, n° 28~29, pp. 126~30을 볼 것.

7) Georges Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Minuit, 1970, p. 87.

서의' 기호가 있을 뿐이다. 더욱 중요한 것은 관객이 그러한 기호를 수용하는 데 있어서의 제약의 문제이다. 무대 위에 기호가 너무 많으면 그것은 관객의 인지 능력을 넘어서게 되며, 더욱이 연기자의 메시지 중에서 그가 의도적으로 만들어내는 기호와 자기도 모르게 드러내게 되는 의미 없는 자연 기호를 구별하는 것이 모호함을 지적해야 한다. 그러므로 동시에 주어지는 수많은 기호들 중에서 그 작품의 해석을 위해 필요한 기호를 관객이 인지할 수 있어야 한다. 바로 그것을 가능하게 하는 것이 연출가의 '글쓰기'이며, 그렇게 씌어진 공연을 '읽는' 것이 관객의 몫이다. 이와 관련하여 지적되어야 할 중요한 또 다른 특징은 상연의 기호들은 개별적으로 주어지지 않는다는 점이다. 일례로 음성 기호에는 일차적으로 목소리·음색·리듬 같은 기호들이 동반되며, 표정·동작 등이 덧붙여질 수 있다.

이러한 공시적 특성은 통시적 측면에서 더욱 복잡해진다. 기호들의 의미성은 (미술·광고 그림의 경우에서처럼) 어느 한 순간 동시적으로 주어지기보다는 (음악의 경우처럼) 공연의 진행을 통해 더욱 두텁게 싸이며 형성되기 때문이다. 여기에서 우리는 기호학적 단위를 설정하는 것이 가능한가 하는 문제를 제기할 수 있다. 물론 관객이 무대 위에 주어지는 기호들을 개별적으로 인지하지 않는 것과 마찬가지로, 통시적인 측면에서 보자면 대부분의 기호는 지속적 시간 속에 주어지며(더욱이 단순한 선조적 진행이 아니라 기호의 의미가 시간의 진행에 따라 점차적으로 완성된다), 따라서 일관된 최소 단위로의 분절에는 많은 난점이 있다. 예를 들어 언어 기호에서의 'phonème, monème, sème, sémème, lexème'와 같은 (최소) 단위의 설정은<sup>8)</sup> 상연이라는 총체적 현실을 지나치게 세분화함으로써 그 고유의 다성성 *stéréophonie*를 가려버릴 수 있다. 결국 중요한 것은 '의미론적' 단위는 말로 답을 대신할 수밖에 없다. 그 경우 상연의 기본 분석 단위로

8) 위베르스펠드는 무대라는 체계의 최소 분석 단위의 설정을 위해 무대 위의 대상을 하나의 어휘소로 간주하여 그 의미론적·구문론적·수사학적 기능을 분석하고자 하였다(*L'école du spectateur: Lire le théâtre* II, pp. 143~45).

무대에서 진행되는 이야기의 상황 *situation*이 기본적 분석 단위로 제시될 수 있을 것이다.<sup>9)</sup>

이러한 문제점을 염두에 두고, 연극에 사용되는 기호들에 대한 분류를 (어느 정도 도식적으로) 시도한 코잔Kowzan의 작업을 인용해보자.<sup>10)</sup> 그는 우선 연극에 사용된 기호를 청각 기호/시각 기호로 구별하고, 또한 시간적 기호/공간적 기호, 그리고 연기자에 의해 주어지는 기호/연기자 외부의 기호 등의 몇 가지 기준에 근거한 구별을 제시한다. 이러한 틀 안에서 대략적으로 다음과 같은 분류 항목을 제시한다. 우선 텍스트를 말로 옮기고, 또 그에 수반되는 기호로서 말·어조가 있고, 연기자의 육체적 표현으로 주어지는 표정·동작·이동을 꼽을 수 있으며, 연기자의 겉모습으로 분장·머리·의상을, 그리고 무대의 모습으로 소품·배경·조명이 있다. 마지막으로 청각적 효과를 내는 음악·음향이 있다.

사실 여기에 제시된 기호들 중에는 그 경계가 불분명한 것도, 또 앞에서 이야기한 대로 언제나 서로 연계되어 주어지는 기호들도 있다. 말과 어조의 경우는 이미 언급되었고, 동작 *gesture*과 이동 *mouvement*은 서로 겹쳐지는 기호이다. 그 둘을 구별하자면, 동작에 대해 이동은 공간 속의 자리 옮김을 전제하는 기호라고 말할 수 있다(연기자의 입장/퇴장을 포함한다). 한마디로 정의하면 무엇인가를 의미하기 위하여 공간을 사용하는 기호인 것이다. 연극적 공간은 곧 무대라는 한정된 공간을 상정하므로 이동은 연극의 경우 특히 중요한 기호가 된다. 표정·분장·머리 모양 등 연기자의 모습과 관계된 기호들 중에서 특히 표정은 인물의 내면을 간접적으로 드

9) 이런 점에서 볼 때 좀더 큰 단위로는 텍스트에 이미 한정된 장 *scène*이 등장인물의 변화가 기준이 되는 단위로서 일관된 기준을 제공할 수 있다고 말할 수 있다. 실제 한 인물이 들어오고 나갈 때마다 매번 장이 바뀌는 것이 일반적이며, 사실 행동의 장에 있는 인물들의 변화는 어떤 식으로든 그 갈등 양상의 변화를 상징하지 않겠는가? 하지만 이러한 기준 역시 현대극에 이르러서는 그 의미가 약화된다(예를 들어 비테즈 Vitez가 연출한 「페드르」에서 테제는 무대에 등장하지 않는 장에서도 무대와 관객 사이에서 인물들 주위를徘徊한다).

10) "Le signe au théâtre: introduction à la sémiologie de l'art du spectacle," *Diogène*, n° 61, 1968, p. 83.

러내주는 지표로 기능하지만, 문제는 공간적 제약으로 인해 관객이 그것을 인지하지 못할 위험이 많다는 데 있다. 그런 점에서 표정은 인물의 얼굴을 클로즈업할 수 있는 영화에서 더욱 진가를 발휘할 수 있는 기호이다.

배경은 다른 기호들과 마찬가지로 한 가지 기호이면서 동시에 다른 모든 기호들이 공시적 혹은 통시적으로 통합되는 장소가 되는 거대-기호 *hyper-signe*이다. 그러므로 지나치게 사실적인 배경은 그 안의 여러 요소들이 단일한 의미 작용 과정 속에 융해되는 것을 가로막는다. 덜 사실적이더라도 보다 의미 있는 배경이 필요한 것은 이 때문이다.<sup>11)</sup>

이제 위에 제시된 상연 기호들의 기능 작용과 관련하여, 관객들이 상연 텍스트를 읽기 위해 이해하여야 하는 중요한 몇 가지 특성을 정리해보자.

1) 복합 약호화 *multicodage*: 하나의 시니피앙이 하나의 시니피에에 대응하는 투명한 기호와 달리, 무대 위에서 하나의 시니피앙이 여러 개의 시니피에에 대응하는 경우를 말한다. 무대 위에 놓인 물건은 관객에게 있어서 여러 가지로 의미화될 수 있으며, 그 경우 기호의 '모호성'은 독자의 인지 속에서 의미의 울림을 획득한다.

2) 이행 약호화 *transcodage*: 공연중에 시니피앙과 시니피에의 관계가 변화하는 것을 말한다. 예를 들면 무대 위에 놓인 의자가 공연중에 자동차로 사용될 수 있는데, 이것은 연극 기호의 유동성 *mobilité*에 관련되는 것으로, 가장 연극적인 특성이라 할 수 있다.<sup>12)</sup>

3) 중복 *redondance*: 이것은 한 가지 시니피에가 여러 개의 시니피앙을 통해 실현되는 것으로, 예를 들어 연기자가 말하고 있는 것이 동시에 무대 위에 그대로 옮겨지는 경우를 말한다. 현대적 연출은 이러한 중복을 가능한 한 피하고 무대를 불필요한 기호들로부터 정화하려고 한다. 그러나 어

---

11) Patrice Pavis, "Théorie du théâtre et sémiologie: Sphère de l'objet et sphère de l'homme," *Sémiotica*, 16: 1, Mouton Publishers, 1976, p. 62.

12) Jindřich Honzl, "La mobilité du signe théâtral," *Travail théâtral*, n° 4 (été 1971), Dole: Presses Jurasienues, pp. 5~20.

떤 점에서 보면 이것은 상연의 불가결한 요소라고 말할 수도 있다. 그러한 중복이 없다면 많은 기호들, 특히 비텍스트적인 무대의 기호들은 의미 작용의 중심점을 잃게 될 것이기 때문이다(또한 예를 들어 언어 기호와 동작 기호가 중복되는 경우 엄밀하게는 말과 동작이 동일한 의미를 이룰 수 없기 때문이다).<sup>13)</sup>

4) 제로 기호 *signe zéro*: 반대로 있어야 할 곳에 기호가 부재하는 경우, 관객의 마음속에 그 부재 자체가 어떤 의미를 만들어낼 수 있다는 것으로,<sup>14)</sup> 이 역시 사실적인 무대를 거부하는 개념이다. 넓은 의미로는 관객이 인물의 대사나 동작을 기대한 곳에 침묵이나 부동의 자세가 주어지는 경우를 포함한다.

### 3

사실 엄밀한 의미에서 기호학적 접근을 통한 상연 읽기, 즉 기호학적 독서는 1회적 현실인 상연을 그대로 기록한 텍스트를 대상으로 한다(하지만 그러한 작업 자체가 이미 ‘연극적 공간’을 파괴함으로써 —마치 TV에서 방송되는 연극처럼— 고유의 연극성을 상실하게 될지도 모른다). 사실 기호학적 접근의 경우, 극단적으로 이론화하는 추상적 작업과 실제의 분석 작업 사이에 존재하는 거리를 뛰어넘는 것이 쉽지 않다. 이론을 위한 이론, 그리고 이론을 검증하기 위한 종속적 분석으로 끝날 위험이 있음을 부인하기 어려운 것이다. 이 글의 제목이 암시하듯, 각기 다르게 해석된 네 번의 「페드르」를 ‘읽기’ 위한 우리의 시도 역시, 동일한 한 가지 텍스트를 무대

13) Michel Corvin, “La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral,” *Degrés*, n° 13, 1978, p. c10.

14) Tadeuz Kowzan, “Signe zéro de la parole,” *Degrés*, n° 31, 1982, pp. 15~16. 코잔이 제시하는 예는, 잔 다르크의 죽음을 공연할 때 무대 위에 화형을 위한 장작 더미가 등장하지 않고 또 대사 중에도 그에 대한 언급이 없더라도 대부분의 서구 관객들은 그 문화적 배경으로 인해 그 장면에서 머릿속에 장작 더미를 그리게 된다는 것이다.



로 옮긴 여러 번의 상연들을 대상으로 하여 그 비교 분석을 통하여 기호학적 분석을 시도해보는 데 머무른다는 점에서 그러한 한계를 극복하지는 못한다. 방법적 가설을 정립하고 그것을 바탕으로 상연 텍스트들을 변별적으로 특징짓는 의미 작용을 분석해보는 데 한정된, 기호학적 독서를 위한 첫 단계의 시론이라 할 수 있을 것이다.

우리가 연구 대상으로 선택한 작품은 고전주의적인 원칙에 가장 충실한 비극 작품으로 평가되는 라신의 「페드르」로서, 이 작품은 대부분의 고전극이 그러하듯 셀 수 없을 정도로 많이 무대에 옮겨졌다. 우리는 그 중에서 바티Gaston Baty, 바로Jean-Louis Barrault, 빌라르Jean Vilar, 비테즈Antoine Vitez라는 네 명의 연출가의 작품을 선택하였다. 바티는 20세기초 이른바 1세대 연출가로, 테아트르 드 몽파르나스Théâtre de Montparnasse에서 많은 작품을 공연했다. 브레히트나 피란델로 등 현대 작가의 작품과 여러 고전극을 무대에 올렸으며, 1940년의 「페드르」는 탁월한 고전 해석으로 성공작으로 평가받는다. 그에 비하면 바로의 「페드르」는 상당히 심미적 경향의 작품이다. 배우이기도 했던 바로는, 이른바 ‘총체적 연극 *théâtre total*’을 표방하며 고전극, 셰익스피어를 비롯해 잘 알려지지 않은 작가들의 작품까지를 왕성하게 무대에 올렸다. 그의 「페드르」는 내적 완성도에 있어서 문제가 제기되기도 했지만, 그의 연출관을 잘 보여주는 작품이라는 점에서, 그리고 바티의 해석과의 두드러진 대비를 보여주기 위해 연구 대상으로 선택하였다. 빌라르는 TNP(Théâtre National Populaire)와 아비뇽Avignon 연극제로 유명한 연출가이다. 그는 전통적인 보조 장치들을 거부하고 극히 간결하고 단순한 배경과 배우의 연기에 의존하는 무대를 목표로 하였으며, 특히 연극의 대중화를 위해 샤이오Chaillot의 큰 무대 위에 싼 입장료로 그야말로 많은 작품을 올렸다. 비테즈는 TNP가 발행하는 잡지에서 일하다 뒤늦게 연출가로 데뷔하였으며, 후에 TNP의 단장이 된다. 개념들의 연상을 통한 의미화와 유희적 공간의 실험으로, 1975년에 상연된 그의 「페드르」는 역대의 「페드르」 중 새로운 장을 여는 성공작으로 평가받는다.

텍스트는 일회적 현실인 상연들의 축으로서 언제나 남아 매번 새로운 관점에 의해 재해석된다. 이러한 재해석 작업, 즉 텍스트와 상연 사이에 존재하는 긴장은 앞에서 지적된 바대로 여러 층위에서 행해지는 연출가의 선택에서 비롯된다. 연출가는 우선 텍스트가 제시하는 허구의 세계를 해석한다. 말하자면 “「페드르」는 무엇을 이야기하는가?”에 대한 연출가 고유의 답이 주어지는 것이다. 그와 함께 그 작품에서 가장 중요한 인물은 누구인가? 그 기준은 무엇인가? 등에 답하게 되면서 전체적인 구도가 짜여진다.<sup>15)</sup> 페드르—이폴리트의 관계를 중심으로 선택하게 되면 페드르—테제의 관계는 이차적인 것이 되고, 반대로 페드르—테제의 관계를 중심으로 부각시킬 경우 드라마는 성격을 달리하게 된다. 실제 바티의 「페드르」는 「페드르」라는 인물의 내면적 절망에, 바로의 「페드르」는 정념·관능을 중심으로 한 페드르—이폴리트의 관계에 초점을 맞추고 있으며, 빌라르의 「페드르」는 오히려 이폴리트—아라시의 관계를 부각시키고, 이에 대해 비테즈의 「페드르」에서는 테제의 존재가 다른 모든 인물들을 제어하게 된다.

다음 단계에서 무대를 실현하는 데는 대상 지시가 가장 중요한 선택이 된다. 즉 허구의 시간을 그대로 복원할 것인가, 관객들의 시간으로 옮겨놓을 것인가를 결정하는 것이다. 전자의 경우 이른바 현실 효과에 충실한 것이 되고, 후자의 경우 작품의 ‘현대적’ 해석을 시도하게 된다. 또한 허구의 세계도 관객의 세계도 아닌, 작가와 그 최초의 관객이 살았던 세계를 그릴 수도 있다. 실제 같은 해에 공연을 하면서 어떤 연출가는 17세기를 배경으로 한 「페드르」를, 또 다른 연출가는 현대적 배경에서의 「페드르」를 무대에 올린 적이 있었다. 심지어 대상 지시가 배제된 배경도 가능한데,

15) 이 문제는 특히 양의 차이를 통하여 텍스트에 일차적으로 주어지는 경우가 대부분이지만, 사실 양적인 기준만으로는 분명하지 않다. 「페드르」의 경우 전부 30개 장에서 페드르와 이폴리트, 테제는 모두 꼭같이(테제는 제일 늦게 등장하는데도 불구하고) 13장에 등장한다.

그러한 배경은 관객과의 직접적인 커뮤니케이션을 가능하게 해주는 허구 외적인 기호가 될 수 있고, 다른 기호들이 두드러지게 드러나게끔 해주는 배경으로 기능할 수도 있다. 이때 무대의 실현은 물론 심미적 선택을 동반한다. 이른바 종합 예술로서의 연극에서 특히 무대 장치나 의상은 미학적 실험의 장이 될 수 있기 때문이다(심지어 대머리의 「페드르」도 시도된 적이 있었다). 하지만 가장 중요한 것은 대상의 조형적·심미적 기능이 종국에는 그 의미론적 기능으로 귀결되어야 한다는 것이다. 무대 위의 모든 것이 각각 독립된 예술 작품이 아니라 상연의 전체 체계 속에 통합되어야 하기 때문이다. 결국 연출에 있어서의 (어쩌면 극작가의 그것과 상치될 수도 있는) 모든 선택은 연출가의 담론을 위한 것이며, 모든 담론은 어떤 식으로든 판단을 통한 (윤리적) 메시지를 전달하는 것이다.

#### 4

바로는 일반적으로 남편의 아들을 향한 정념(페드르-이폴리트), 그리고 아버지가 금한 여인을 향한 사랑(이폴리트-아리시)이라는 두 가지 축의 갈등의 드라마로 해석되어온 「페드르」를 새롭게 해석하면서 「페드르」 상연의 새로운 장을 연다. 이폴리트를 연모하는 「페드르」의 정념으로부터 자기 자신에 대한 절망으로 극의 중심이 이동한다. 이때의 절망은 근친상간의 죄의식을 넘어 장세니스트적인 존재의 절망을 말한다. “자기 자신을 부끄러워하기, 자기의 영혼을 후회하기, 열정을 혐오하기, 벌을 걱정하기, 창조주로부터 버림받는 것을 두려워하기, 자기의 영혼 속에 들어 있는 이 모든 것을 라신은 페드르의 영혼 속에 옮겨놓았다”<sup>16)</sup>고 바티는 말한다. 이런 점에서 자무아 Marguerite Jamois가 연기한 바티의 페드르가 매력적이지 않고 아름답지도 않은 모습으로 무대에 등장한 이유가 설명된다. 바티의

16) Gaston Baty, “Phèdre et la mise en scène des classiques,” *Rideau baissé*, Bordas, 1949, pp. 190~91.

페드르는 젊지도 않고 관능적이지도 않다. 그 동작은 급작스럽고 신경질적이며 때로는 추하게까지 느껴진다. 결국 모든 것이 페드르의 절망을 형상화하는 데 집약되며, 그러한 시도에 대해 부수적이라 간주되는 이차적인 텍스트들(신화·정치와 관계되는 부분들)은 대부분 삭제되어 그것이 전체 텍스트의 약 15퍼센트에 이른다. 이러한 해석은 필연적으로 페드르를 제외한 나머지 주인공들, 즉 아리시와 이폴리트, 그리고 테제의 역할을 축소시키게 된다. 그 중에서도 특히 아리시는 극 행동의 진행에 거의 영향을 끼치지 않는 인물로, 바티의 「페드르」에서는 그 존재가 거의 지워진다. 필요한 것은 아리시의 '행동'이 아니라 '존재'일 뿐이기 때문이다. 셰레르 Scherer의 지적대로 아리시는 직접 무대에 등장하지 않고 사진으로 대체될 수도 있을 것이다. 그것만으로도 페드르의 질투를 불러일으킬 수 있으며, 그것이 아리시의 유일한 역할이기 때문이다. 심지어 이폴리트가 아리시를 사랑하지 않았다 해도 「페드르」의 갈등 양상에는 아무런 변화가 없었을 것이다.<sup>17)</sup> 그리하여 아리시의 대사는 약 절반 가량이 삭제된다. 마찬가지로 테제와 이폴리트의 대사도 일부 삭제되고, 특히 제일 끝에 오는 테제의 긴 대사가 없어지면서 페드르의 죽음 장면으로 극이 끝을 맺는다.

이 해석에 따르면 페드르는, 존재의 절망이라는 점에서, 차라리 이폴리트와 한편에 설 수 있게 된다. 존재의 절망감으로 괴로워하다 결국 죽음을 맞게 되는 이 두 인물은 공통적으로 이방인이다. 테제와 아리시, 그리고 테라멘은 아티크 태생인 데 반해 페드르와 외논은 크레타에서 왔다. 이폴리트는 테제와 아마존의 아들로 그 중간에 있지만, 언제나 자기의 태생을 의식하고 있다는 점에서 이방인에 가깝다. 이러한 분류에서 이방인들은 무대를 벗어나지 못한 채 그 공간에 갇혀 있으며, 결국 우리는 비극의 공간 속에 갇힌 페드르(외논), 이폴리트에 대해, 외부로 자유로이 다니는 테제, 그리고 외부로의 탈출을 별로 바라지 않는 아리시의 대립으로 이 극을 읽을 수 있지 않겠는가? 이방인들은 죽지 않고서는 그 공간을 벗어날 수

---

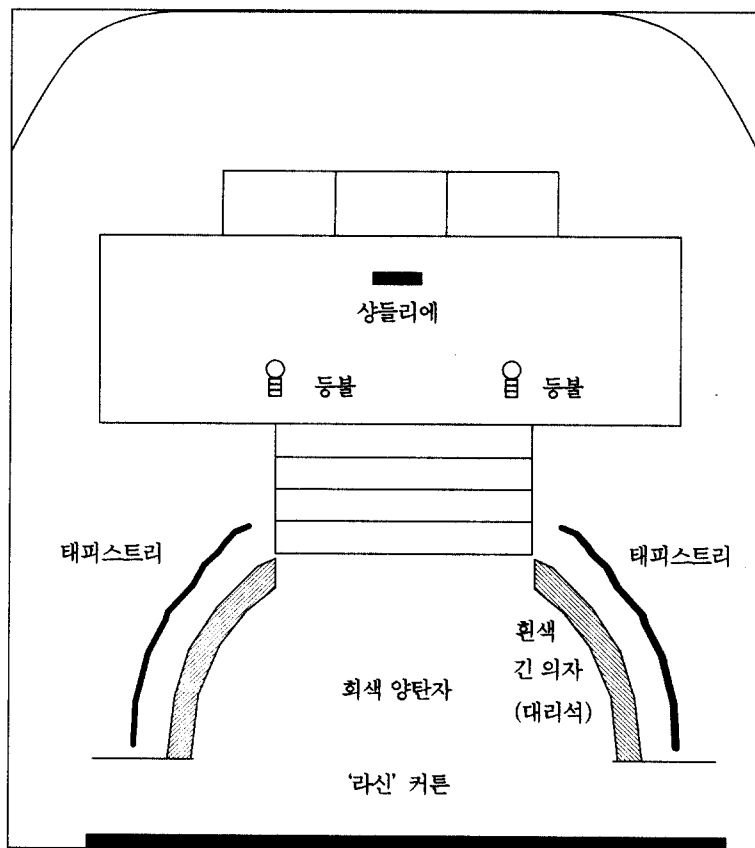
17) Jacques Scherer, *Racine et/ou la cérémonie*, PUF, 1982, p. 229.

없으며(이폴리트), 심지어 페드르는 죽음으로써도 그것을 이루지 못한다. 앞에서 지적된 대로 원텍스트에 주어진 테제의 마지막 긴 대사가 생략되면서 숨을 거둔 페드르가 무대 위에 홀로 늘어진 채 극이 끝맺게 되는데, 계단 위에 주검이 늘어진 채 움직임 없이 고정된 이 마지막 장면은 상당히 인상적으로 페드르의 절망을 형상화한다. 특히 시각 기호가 정지되고 음악이라는 청각 기호가 겹쳐지면서 이 장면은 더욱 강렬한 효과를 얻게 된다.

바티가 실현한 무대 위의 배경은 <그림-1>에서 볼 수 있듯이 3단으로

<그림-1>

바티의 페드르



이루어진다. 제일 뒤에 양쪽이 경사진 단이 있고 그 앞에 계단으로 올라가는 넓은 단이 있으며, 그 앞에 반타원형의 무대 공간이 있다. 무대의 전체적인 상징색은 바닥의 회색으로, 이것은 페드르의 내면의 절망을 그리는 색이다. 그와 대비되어 제일 뒷벽의 푸른색은 신들의 공간인 하늘을 상징하며, 좌우 대칭으로 열린 커튼 위에 걸린 황금빛의 메달은 「페드르」의 영혼을 짓누르는 태양을 그린다(이러한 상징은 앞의 계단으로 더욱 강조된다). 17세기 스타일의 두 개의 햇불은 베르사유의 화려함을 환기한다. 특히 무대 위에 비너스와 넵툰이 그려진 태피스트리를 걸어놓았는데, 이것은 「페드르」에 자주 등장하는 표현(‘내 영혼 속에’ ‘내 마음 속에’)대로 인물들의 심리적 공간을 그려내는 동시에 극 진행에 언제나 존재하는 바다라는 공간을 은유적으로 그려낸다.

이러한 무대에는 일관된 역사적 지시 대상이 결여되어 있다. 보다 정확하게는 혼합적으로 주어진다고 말할 수 있다. 무대 장치나 의상의 측면에서 허구의 세계, 작가의 세계, 관객의 세계를 혼합적으로 제시하는 것이다. “우리는 17세기의 사람들이 상상하던 바대로의 불분명한 고대를 보여주기로 했다. 관객들은 펠로폰네소스도 베르사유도 포르-루아이알도 아닌, 그 세 가지를 조화시키는 비현실적 연극 공간—우리는 그것이 페드르가 살 수 있는 유일한 공간이라 생각한다—으로 들어갈 것이다.”<sup>18)</sup> 결국 바티가 해석한 「페드르」에서 중요한 것은 이야기된 내용의 세계, 즉 허구의 세계(펠로폰네소스)와 관객들이 체험하던 17세기 세계(베르사유)의 만남뿐 아니라, 그러한 만남이 라신이라는 작가의 내적 공간(포르-루아이알)이라는 틀 안에 자리잡은 것으로 그려진다는 것이다. 막이 닫힐 때마다 관객이 마주보게 되는 커튼 위에 라신의 초상을 넣은 것이 그러한 시도를 단적으로 드러낸다. 관객은 막간에 라신의 초상을 접함으로써 허구의 세계를 담아낸 작가의 세계와 직접 접하게 되는 것이다.

이와 반대로 바로는 페드르를 심미적으로 형상화한다. 바티의 페드르가

---

18) Gaston Baty, *op. cit.*, p. 195.

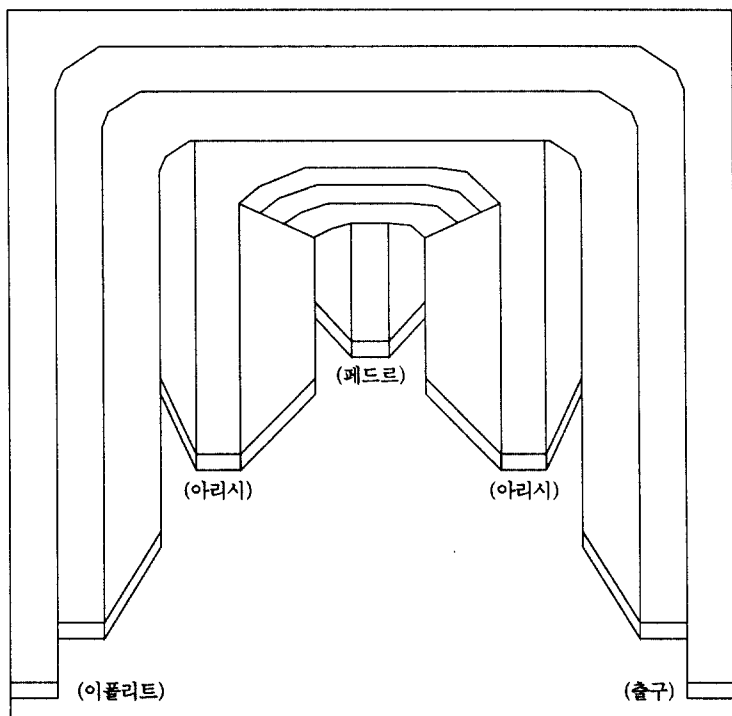
관능과는 거리가 먼 여인이었던 데 대해 바로의 「페드르」(Marie Bell)는 극히 여성적이고 아름다운, 젊고 관능적인 여인이다. 그 이유는 바로에게 있어서 극의 동인은 페드르의 절망이나 죄의식이 아니라 바로 관능이기 때문이다. 따라서 이폴리트 역시 페드르의 관능을 깨울 수 있을 만큼 아름답고 남성다운 젊은이다. 이때 아리시는 바티의 「페드르」에서와 달리 페드르의 경쟁자로서 중요하게 부각되며, 이번에는 관능의 드라마의 갈등에 직접 참여하지 않는 인물, 즉 페드르의 남편인 테제의 존재가 축소된다. 역시 고대와 베르사유를 동시에 환기하는 의상은 물론 아름답다. 특히 페드르의 옷의 강렬한 붉은빛은 주인공의 관능과 정념을 형상화하며, 외논 역시 옷의 빛깔을 통해 페드르와의 관계가 상징적으로 그려진다. “페드르의 옷이 붉은빛이라면 외논의 옷은 검은색에 가까운 붉은색이다. 페드르의 옷의 그림자인 것이다.”<sup>19)</sup> 그런데 여기에서 중요한 것은 그러한 심미적 선택이 전체적인 극 행동과 일체를 이루지는 못했다는 데 있다. 의상이나 배우의 관능성이 「페드르」의 내면을 드러내기보다는 그 자체로 관객의 주의를 고정시켰고, 따라서 갈등에 빠진 격정적인 페드르의 동작과 잘 부합되지 못했다는 것이 일반적인 평가이다.

무대 장치의 경우도 마찬가지이다. 바로의 무대는 서로 겹쳐진 세 층의 설치물이 거의 모든 공간을 채우고 있다. <그림-2>에서 알 수 있듯이 그것은 미로를 형상화한다(미로는 페드르의 가계의 신화, 즉 미노타우로스의 신화를 환기한다). 무대를 가득 채운 이러한 장치는 은유적으로 등장인물들의 갈등에 대응하면서, 서로 교차되는 길들을 보여준다(그림에서 팔호 속의 표시는 연출 수첩에 표시된 것을 옮긴 것인데, 여기에서 우리는 테제의 길이 빠져 있음을 볼 수 있다). 각각의 인물은 각자의 심리적 공간에 대응하는 자기의 길이 있고, 무대는 그 길들이 만나는 갈등의 장소인 것이다. 하지만 이러한 풍요로운 상징성에도 불구하고 바로의 무대는 무대의 다른 기호들이 통합되는 장소, 이른바 거대-기호로서의 기능을 제대로 수행하

19) Jean Louis Barrault, *Mise en scène de Phèdre*, Seuil, coll. “Points,” 1946, p. 81.

〈그림-2〉

바로크의 페드르



지 못한다. 그 육중한 부피와 엄격한 좌우 대칭, 그리고 일절의 외적 장식  
이 배제된 공간은 심오한 비극적 공간을 형상화하지만, 우선 물리적으로  
연기자들의 공간을 지나치게 제약하고 또 조명 기호의 작용을 방해하였으  
며, 다른 기호들과 조화를 이루지 못했다.

우리는 지금까지 바티와 바로의 「페드르」를 그 연출상의 선택을 대비하  
면서 살펴보았다. 이제부터 언급하게 될 빌라르와 비테즈의 「페드르」는  
특히 기호의 유희와 연극 공간의 문제에 있어서 서로 연결된, 하지만 상반  
된 입장을 보여준다. 빌라르의 TNP가 추구하던 정신에 대해서는 이미 언  
급하였고, 이제 그 틀 안에서 재해석된 「페드르」를 보자. 빌라르의 「페드

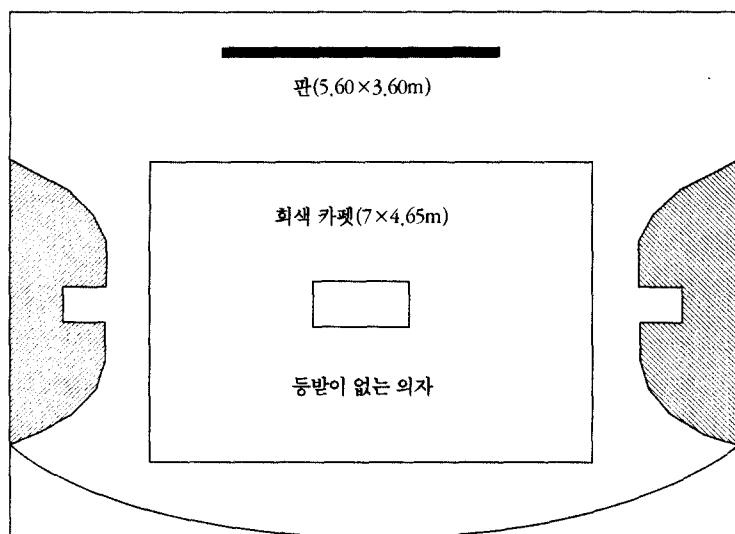


르」는 페드르-이폴리트(혹은 페드르-테제)의 관계보다 오히려 이폴리트와 아리시의 관계를 제1면에 내세운다. 이들은 ‘긍정적’인 사랑의 주인공으로, 고통을 제어할 줄 아는 인물로 부각된다. 하지만 TNP의 이념에 부합하는 이러한 재해석은 두 젊은이의 너그러운 사랑과 페드르의 괴물 같은 열정이 한 무대 위에서 조화를 이루는 데까지 이르지 못하면서, 극의 일관성이 흐트러져버렸다는 것이 일반적인 평이다.

빌라르의 「페드르」에 있어서 보다 특이한 점은 무대 공간이 보여주는 단순성이다. <그림-3>에서 알 수 있듯이 우선 빌라르의 무대에는 거의 아무런 장치가 없다. 그것은 아무런 특징이 없는 매일매일의 공간을 상징한다고 할 수 있겠는데, 무대 위의 몇 가지 소품 역시 역사적 대상 지시가 결여되어 있다. 고대를 암시하는 의상 역시 상당히 단출하다. 한마디로 말해 빌라르의 공간은 텅 비어 있는 넓은 공간, 기호가 부재하는 공간이며, 카펫의 회색 역시 이러한 ‘비인칭’의 공간을 더욱 강조한다. 샤이오 궁의 넓은 무대가 거의 아무런 장식이나 소품도 없이 비어 있으며, 그 위에 회색

<그림-3>

빌라르의 페드르



의 양탄자만 깔려 있고 작은 의자가 하나 덩그렇게 놓여 있는 것이다. 그것은 마치 권투 경치가 벌어지는 링을 연상시키지 않는가? 한마디로 말해 빌라르의 무대는 현실을 재현하는 무대의 배경이라기보다는 추상적인 공간이다. 그런데 앞에서 바로의 배경과 관련하여 배경은 거대-기호로서 다른 기호들을 위한 자리를 남겨주어야 한다고 지적했지만, 그 반대로 빌라르의 무대는 사이오 궁이라는 극장 자체의 조건이 가진 한계에 부딪히게 된다. 더욱이 그 기호의 여백을 다른 기호들이 의미 있게 채워주는 데는 실패함으로써, 전체적으로 짜임새가 허술한 상연으로 평가되었다.

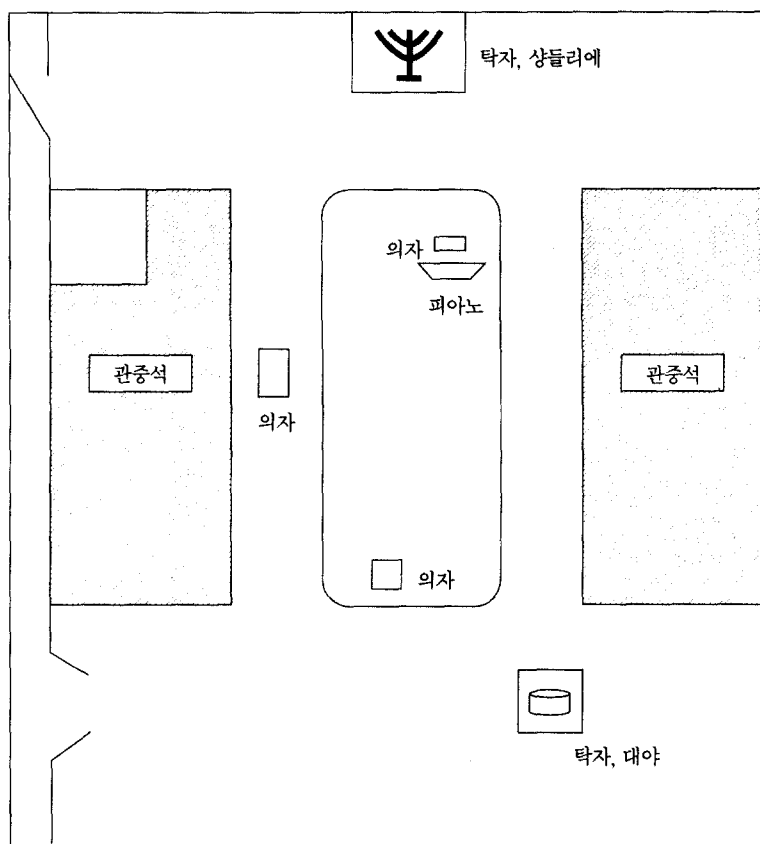
비테즈는 내용상의 새로운 해석보다는 형식적 실험을 통하여 역대의 「페드르」 중 성공작의 하나로 꼽히는 무대를 창조하는데, 특히 무대를 기호의 유희의 장으로 만든 것이 그의 가장 중요한 독창성이다. 일례로 무대 위에는 의자가 하나 있는데, 사실주의 연극에서 무대 위에 올려진 의자는 사물 기호로서 그대로의 의자이겠지만, 비테즈의 「페드르」에서 무대 위에 놓인 테제의 의자는 의자라는 사물 기호인 동시에 테제의 왕권이라는 기호인 것이다. 더욱이 이 의자는 때로 침대의 역할을 하기도 한다. 즉 3막 1장에서 페드르는 의자를 넘어뜨리고 바닥에 놓으면서 그곳에 앉는다. 이것은 우리가 앞에서 언급한 기호의 복합 약호화를 보여준다. 더 흥미로운 예로, 연기자는 울고 있음을 나타내기 위해서 무대를 벗어나 관객과 무대 사이에 놓인 눈물 단지로 간다. 이것은 우선 관객과의 암묵적 합의를 전제로 하는 코드화로서, 관객을 허구의 세계 속에 몰입시키는 대신 허구와의 거리를 통하여 상연을 '즐길' 수 있게 하며, 다시 말하면 현실을 옮겨놓는 '재현적' 공간보다는 이른바 퍼포먼스의 '유희적' 공간을 만들어낸다.

사실 비테즈의 「페드르」는 무대라는 전통적인 공간을 파괴한다. <그림-4>에서 볼 수 있듯이 관객과 무대 사이에 존재하는 '제4의 벽'이 사라지고, 또 배우들의 입장에서는 무대 밖으로의 공간과 연결되는 뒤통로가 사라졌으며, 관객의 입장에서는 무대를 가운데 두고 서로 마주볼 수 있게 된 것이다. 이 모든 시도의 의의를 한마디로 요약하면, 이제 더 이상 허구의 세계로의 몰입이 중요하지 않다는 것이다. 중요한 것은 상연을 통해 전달

되는 허구의 이야기가 아니라 상연 그 자체의 시간인 것이다. 이러한 바탕 위에서 비테즈는 테제를 무대와 관객 사이에서 서성이게 함으로써 무대 밖이라는 공간을 시각화하는데, 이것은 그의 텍스트 해석이 테제의 역할을 강조하는 것과 일치한다. 비테즈에게 있어서 중요한 것은 페드르-이폴리트의 갈등 관계 그 자체가 아니라 이폴리트를 사랑하는 페드르와 아리시를 사랑하는 이폴리트라는 두 주인공과 그에 대한 금기의 상징으로서의 테제의 관계라고 해석된 것이다. 따라서 테제는 자기가 등장하지 않는

〈그림-4〉

비테즈의 페드르



장면에서 무대와 관객 사이를 돌아다님으로써 그 존재를 끊임없이 드러내며, 무대 위에는 언제나 왕권의 상징 —금기의 상징 —으로서 의자가 놓여 있게 된다.