creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학박사학위논문

바그너 <파르지팔>의 레지테아터(Regietheater) 연구

-<파르지팔>은 레지테아터를 통해 어떻게 새로운 작품으로 재탄생했는가-

2018년 2월

서울대학교 대학원
협동과정 공연예술학전공
이용숙

국문초록

본 논문은 리하르트 바그너의 음악극 <파르지팔>의 다양한 연출 분석을 통해, 오페라에 적용된 레지테아터(Regietheater)가 오페라 원작의 문제점을 어떤 방식으로 극복할 수 있는가를 연구한다. 이론적인 면에서는 레지테아터의 현황과 미학적 경향을 고찰하고, 내용 면에서는 13세기 기사문학 작품인 볼프람 폰 에셴바흐의 <파르치팔>을 바그너가 어떤 방식으로 수용하고 해석해 새로운 작품으로 만들었는가를 살펴본 뒤, 이 작품의 문제점들이 현대 레지테아터의 구체적인 연출 사례들을 통해 어떻게 극복되었는가를 분석한다.

1960년대에 서구에서 시작된 사회적 반권위주의 운동은 작가와 텍스트의 절대적인 권위를 부정하는 수용자 중심의 문화이론을 발전시켰다. 이와 더불어 가능해진 텍스트 해석의 다양성은 극작품을 해석해 무대에 올리는 연출의 다양성으로 연계되었다. 이런 배경에서 탄생한 연출가 중심의 극인 레지테아터는 연극연출가가 오페라연출을 겸하는 경우가 많았기 때문에 70년대에 들어 자연스럽게 오페라 분야로도 전파되었다.

연극 분야에서는 레지테아터라는 개념이 점차 사라지면서 수행성과 매체성을 강조하는 포스트드라마가 부상했지만, 장르 형식의 복잡한 특성으로 인해 오페라 분야에서는 여전히 레지테아터가 대세를 이룬다. 그러므로 본 논문은 음악 텍스트를 보존하면서 연출을 해체하는 오페라 특유의 레지테아터 전략, 그리고 역사성과 현재성 사이를 오가는 연출방식을 고찰한다.

바그너는 자신의 모든 음악극 대본을 직접 썼기 때문에, 다른 어떤 작곡가의 음악극보다도 가사와 음악의 조화 면에서 탁월한 예술성을 인정받는다. 언어적 특성 차로 인해 이탈리아 오페라보다 열등하게 취급 받았던 독일어 음악극을 최고의 경지에 올려놓았을 뿐만 아니라 바그너는

대본에 상세한 무대 지시를 써넣고 자신의 모든 작품을 직접 연출한 '최초의 본격적인 오페라 연출가'이기도 했다.

그가 바이로이트 페스티벌 극장 내부 구조를 바꿔가면서까지 심혈을 기울였던 최후의 역작 <파르지팔>은 중세 기사문학의 대표적 작가 중 한 사람인 볼프람 폰 에셴바흐의 <파르치팔>을 토대로 한 작품이다. 기사 가흐무레트의 유복자로 태어난 파르지팔이 말 탄 기사들의 모습에 반해 자신도 기사가 되려고 어머니를 뒤로한 채 집을 떠나 기사 수업을 받으며 온갖 모험을 겪는다. 파르치팔은 처음엔 천방지축이고 배려 없는 인간으로 묘사되지만, 많은 모험과 자기 성찰 끝에 타인의 고통에 대한 연민을 배워 훌륭한 기사로 성장한다.

바그너 <파르지팔>은 이 중세문학작품에 대한 하나의 '해석'으로 볼 수 있다. 그래서 본 논문은 볼프람 폰 에셴바흐의 작품에서 바그너가 원작대로 사용한 요소와 빼고 더한 요소를 분석해, 그가 어떤 의도로 원작을 달리 해석했으며 자신이 행한 변형을 통해 관객에게 어떤 메시지를 전하려 했는가를 파악한다. 또한 모차르트-베토벤-베버로 이어지는 독일 음악극의 전통이 바그너에게 미친 영향을 고찰하고, 바그너의 무지크드라마가 갖는 교향악적 특성을 쇼펜하우어의 음악철학과 연관 지어 분석함으로써 왜 본 논문이 레지테아터 연출의 필연성을 드러내는 예로 <파르지팔>을 택했는가를 명백히 한다.

그의 전작들 대부분과 마찬가지로 바그너 <파르지팔>의 근간은 신화와 상징이다. 그러나 1970년대 이후의 바그너 음악극 연출가들은 이 작품을 꾸준히 탈신화화하고 있다. 레지테아터 연출을 통해 원작의 배경을 현대로 옮겨놓고, 하이퍼텍스트를 이용하여 변화된 의미를 채워 넣거나 원작과는 다른 방향의 메시지를 전달하는 것이다. <파르지팔>을 무대화했을 때 이 작품의 비현실적인 텍스트에서 오는 지루함, 부조리함 또는 이데올로기적 혐오감을 지울 수 있는 방식은 바로 연출가가 바그너의 비난 받을 수 있는 의도와는 다른 이야기를 관객에게 들려주는 것이기 때

문이다.

이런 맥락에서 본 논문은 <파르지팔>의 대본 내용과 관련한 비판들을 분석하고, 이 비판의 논점을 지우면서 새로운 의미로 <파르지팔>을 감상할 수 있게 만든 참신한 지평의 연출 다섯 편을 연구했다. 한스 위르겐 쥐버베르크는 바그너의 인간적 본질과 이데올로기를 연출에 담았고, 페터 콘비츠니는 에로스의 긍정과 양성의 화합을 통해 왜곡된 바그너를 구원했다. 스테판 헤르하임은 바그너의 저택 반프리트와 함께 독일 근현대사를 무대 위에 옮겨 독일의 과거를 청산하고 바그너의 민족주의와 인종주의를 극복했으며, 드미트리 체르냐코프는 신화를 해체한 리얼리즘 비극으로 바그너의 원작에 없던 인간적 감동을 선사했다. 그리고 마지막으로 우베 에릭 라우펜베르크는 세상 모든 종교의 보수성과 교조주의가 일으키는 전쟁과 불화를 비판함으로써 바그너 <파르지팔>의 민족주의 및 기독교적 색채를 지웠다.

이들 다섯 명의 연출가가 각각의 개성적인 레지테아터 방식으로 해결한 첫 번째 비판의 논점은 <파르지팔>의 대본과 음악에 담긴 종교적 색채다. 특히 1막 성배기사들의 성찬식과 3막의 성금요일 장면은 기독교 회귀라는 비판과 논란을 피하기 어렵게 만든다. 그러나 논문에서 분석한 연출가들은 성배 기사들을 엘리트 남성결사가 아니라 다양한 국적과 종교를 지닌 이종(異種) 혼합집단으로 설정했다.

두 번째 비판은 이 작품의 대본에 드러난 바그너의 반유대주의와 민족주의를 향한다. 통일이 늦어진 독일이 통일에 대한 열망으로 민족주의를 표방했던 시대에 바그너는 자신의 음악극을 통해 이에 적극적으로 동조하며 독일민족주의를 이끌었다. 특히 나치 독일이 패망한 2차 대전 이후에 이 작품에 담긴 인종주의와 민족주의 색채는 공연의 가장 큰 걸림돌이 되었다. 그래서 이 작품을 맡은 연출가마다 이런 이데올로기적 편향성을 완전히 지워버릴 수 있는 연출 콘셉트를 고안해내는 것이 가장 큰 과제였다. 본 논문에서 분석한 연출가들은 이 점에서 모두 성공적인 결

과에 이르렀다.

세 번째 비판의 핵심은 바그너가 평생 시달렸던 에로스의 욕망과 그 체념이 이 작품을 관류하고 있다는 점이었다. 에로스의 욕망은 모든 인간에게 당연하고 자연스러운 것이지만, 바그너의 경우에는 사생활에서 여성에 대한 병적 탐닉을 보였을 뿐만 아니라 남녀 간의 성 역할에 대한 왜곡된 인식을 작품에서도 드러냈다. 여기서 분석한 레지테아터 연출들은 여주인공의 성격과 지위 및 인물관계를 달리 설정하고 결말까지 바꿔 이런 문제들을 해결했다.

본 논문은 위와 같이 <파르지팔>의 비판 쟁점들을 분석하고, 레지테아터 연출이 어떻게 이런 쟁점들을 해결해 바그너 대본의 약점들을 지우고 새로운 작품으로 태어나게 했는가를 고찰했다. 레지테아터 연출을 통해 원작에 대한 비판을 상쇄할 수 있다면 바그너의 음악적, 극적 성과를 훨씬 효과적으로 보전할 수 있을 것이기 때문이다.

주요어: 레지테아터, 하이퍼텍스트, 기독교, 반유대주의와 민족주의, 에로스, 연출 분석

학번: 2005-30936

목차

Ⅰ. 서론 ····· 1
1. 논의의 출발점 및 목적 ····· 1
2. 연구 방법 ····· 8

Ⅱ. 레지테아터 오페라의 현황과 미학적 경향 ····· 13
1. 연출 개념의 변천 ····· 13
2. 레지테아터: 연출가의 작가적 기능 ····· 16
1) 저자와 독자: 작품 수용의 문제 ····· 16
2) 창작자와 연출가: 해석을 통한 새로운 창작 ····· 20
3. 오페라에서의 레지테아터 ····· 24
1) 장르 특성에 따른 적용 방식 ····· 24
2) 음악 텍스트의 보존 및 연출의 해체전략 ····· 28
3) 역사성과 현재성 사이의 연출방식 ····· 30
4. 메타연극과 수행성의 미학 ····· 35

Ⅲ. <파르지팔> 비판과 레지테아터 연출의 필연성 ····· 40
1. 왜 <파르지팔>인가? ····· 40
1) 독일 음악극 전통이 바그너에 미친 영향 ····· 40
2) 바그너의 '극적-음악적 형식개념' ····· 43
3) 무지크드라마: 교향악적 오페라 ····· 45
2. 볼프람 폰 에셴바흐의 『파르치팔 Parzival』과 바그너의 <파르지팔 Parsifal> ····· 50

1) 볼프람 폰 에셴바흐『파르치팔』의 '연민' 개념 ····· 50
2) 바그너의 <파르지팔>에 미친 쇼펜하우어의 영향 ····· 58
3) 바그너의 해석, 무엇이 달라졌나? ····· 66
3. <파르지팔> 비판의 주요 쟁점 ····· 69
1) 기독교 회귀 ····· 69
2) 반유대주의와 독일민족주의 ····· 77
3) 남성중심적 에로스의 욕망 ····· 86

Ⅳ. 레지테아터를 통한 새로운 해석: 연출 유형 ····· 96
1. 한스 위르겐 쥐버베르크: 바그너의 본질 탐구 ····· 99
2. 페터 콘비츠니: 에로스의 긍정 통한 바그너 구원 ··· 116
3. 스테판 헤르하임: 민족주의의 극복 ····· 129
4. 드미트리 체르냐코프: 신화를 해체한 리얼리즘 비극141
5. 우베 에릭 라우펜베르크: 교조주의 종교비판 ····· 155

Ⅴ. 결론: 레지테아터를 통한 작품의 재탄생과 바그너의 구원 ····· 169

참고문헌 ····· 180
Abstract ····· 194

Ⅰ. 서론

1. 논의의 출발점 및 목적

죽은 토끼가 부패해 마침내 물이 되는 과정을 무대 위 스크린의 고속 영상으로 지켜보고 있던 필자와 관객들 대부분은 충격을 감추지 못했다. 2007년 8월 2일, 매년 여름 리하르트 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)의 음악극만을 공연하는 독일 바이로이트 페스티벌의 <파르지팔 Parsifal> 공연 현장이었다. 막이 내리고 연출가가 무대 위에 인사하러 등장하자 관객들은 요란한 야유와 갈채를 동시에 퍼부었다. 이 프로덕션의 연출가는 영화감독 크리스토프 슐링엔지프(Christoph Schlingensief, 1960-2010)였다.[1)]

<파르지팔>은 작곡가의 가장 원숙한 음악적, 극적 경지를 체험할 수 있는 최후의 역작이며 기독교적 경건함을 지닌 엄숙한 작품이라고 생각했다가 만난 이 연출은 놀랍고 당혹스러웠다. 끊임없이 돌아가는 회전무대 위에 철조망 울타리와 감시탑 등이 있는 난민촌 풍경이 펼쳐져 있었

---

1) "슐링엔지프는 기자와 만나 "3년 전에는 온통 '부우~'하는 야유 소리뿐이었는데 오늘은 '부우' 소리 사이에 '브라보'도 많이 섞여있었으니 성공적인 셈"이라고 평가했다. 마지막 영상 등에 삽입된 죽은 토끼는 다산과 풍요 또는 부활의 상징이라고 설명했다. 영화감독인 그는 "영화적인 감각으로 오페라 연출을 해야 오페라가 살아남는다"며, "(나는) 속도감 있고 역동적인 <파르지팔>을 원했으며 바그너 오페라는 그 자체가 역동적인 만큼 정적인 연출은 오류라고 생각한다"는 의견도 덧붙였다." 2007년 8월 7일자 <연합뉴스> '바이로이트 공연리뷰' 중 필자(객원기자)와의 인터뷰.
8월 2일 공연은 오후 4시에 시작해 밤 10시 10분에 끝났고 아담 피셔가 지휘했다. 직업적인 도발꾼이라고 불릴 만큼 독특한 미학으로 유명한 슐링엔지프는 바이로이트에서 2004년부터 매년 <파르지팔>을 수정해 매번 새로운 버전을 선보여 왔다. 보수적이고 고루할 것이라는 일반의 선입견과는 달리 바이로이트는 이처럼 혁신적인 연출의 산실이며, 극장 주인이자 예술감독인 볼프강 바그너와 자주 충돌을 빚어온 슐링엔지프 역시 바이로이트에서의 작업조건에 대해서는 만족감을 표시했다.

고 아프리카의 토속적 상징들이 가득했기 때문이다. 성찬식의 성배 기사들은 탈레반부터 아프리카 및 스위스 군에 이르기까지 다양한 국적의 군인들이었다. 이들은 성배의식을 거행할 때 검고 풍만한 여신상의 자궁에서 나오는 피를 손에 묻혀 파르지팔의 흰 옷 위에 저마다 손바닥 도장을 찍었다. 그리고 마법사 클링조르와 그가 거느리는 여인들은 아프리카 민속 축제의 한복판에 있었다.

당시 2008년 4월에 예정되었던 예술의전당 <파르지팔> 한국 초연[2]을 앞두고 한국의 오페라 연출 특히 바그너 음악극 연출이 어떤 것이어야 할까를 고민하고 있던 필자에게 이 공연은 새로운 시각을 열어주었다. 항상 흥미를 가지고 관찰해온 '레지테아터 Regietheater'[3] 방식의 오페라 연출이 어디까지 발전했는가를 한눈에 볼 수 있는 공연이었을 뿐만 아니라, 이 레지테아터를 통해 바그너 음악극이 주된 비판을 받는 정치사회적 문제점을 극복할 수 있음을 깨달았기 때문이다. 본 논문의 발상은 이 지점에서 이루어졌다.

17세기 이탈리아에서 시작된 오페라 장르는 19세기 낭만주의 시대 유럽에서 최전성기에 도달했다. 유럽 오페라의 양대 산맥으로 불리는 작곡가 주세페 베르디(Giuseppe Verdi, 1813-1901)와 리하르트 바그너가 같은 시대에 이탈리아 오페라와 독일 오페라를 대표했지만, 말년의 승리는 바그너에게 돌아갔다. 프랑스 오페라의 대표 작곡가인 마스네와 생상스, 베르디의 계승자로 일컬어진 푸치니까지도 1870년대부터 이미 유럽 오페라 계를 완전히 지배하게 된 바그너의 영향을 자신들의 작품에서 드러냈기 때문이다.[4]

---

2) 바이로이트 페스티벌의 예술감독이며 바그너의 증손녀인 카타리나 바그너가 자신의 아버지인 연출가 볼프강 바그너의 프로덕션을 가지고 내한하려 했던 이 공연 계획은 예술의전당 측의 사정으로 무산되었다. <파르지팔>의 한국 초연은 바그너 탄생 200주년을 맞이한 2013년에 국립오페라단 프로덕션으로 예술의전당 오페라극장에서 이루어졌다.

3) '레지테아터'란 연출가가 자신의 새로운 해석에 따라 원작의 시대와 배경을 바꾸는 연출 방식이다.

4) 생상스의 <삼손과 데릴라>(1877)는 바그너의 영향을 지나치게 드러냈다는

오페라를 포함한 음악극 분야에서 바그너가 이룩한 업적과 후대에 미친 영향은 그에 관한 학술적 연구와 일반적 저술의 방대한 분량만 보더라도 충분히 짐작할 수 있다. 다른 오페라 작곡가에 비해 바그너 연구가 각별히 많은 이유는 음악과 극 양면에서 현대 오페라에 길을 열어 주었다는 바그너의 공로 때문이기도 하지만, 다른 어떤 오페라 작곡가와 그 작품도 바그너의 경우처럼 철학, 영화, 심리학, 정신분석학 등 다양한 분야의 연구 대상이 된 일이 없기 때문이다.

그러나 국내의 바그너 연구는 아직 출발 단계에 머물러 있다. <로엔그린>, <트리스탄과 이졸데>, <니벨룽의 반지> 또는 바그너의 음악극 개념이나 철학적 토대 등을 연구한 20여 편의 학위논문이 있지만 모두 석사논문으로, 이제까지 박사논문 차원의 연구는 이루어지지 않았다. 본 논문의 주제인 <파르지팔 Parsifal>의 경우, 학위논문은 존재하지 않고 학술지에 실린 몇 편의 논문들만 볼 수 있다.[5] 문학, 음악, 극이라는 세 장르의 효과적인 융합으로 가치를 인정받는 바그너가 국내에서 충분히 연구되지 않았다는 점, 그리고 기존의 연구들이 바그너가 가장 중시했던 '작품의 무대화'를 중요하게 다루지 않았다는 점에 착안하여 본 논문은 바그너 음악극의 연출 면에 중점을 두고 접근했다.

독일어권과 영미권의 <파르지팔> 선행연구는 크게 두 가지 흐름으로 나뉜다. 독일어권의 연구들이 이 작품의 토대가 된 13세기 기사 음유시인 볼프람 폰 에셴바흐의 『파르치팔 Parzival』과 바그너 작품의 비교를 통한 작품 내재적 분석, 바그너의 반유대주의와 민족주의 등의 이데올로기적 비판 등에 역점을 두고 있다면, 영미권 연구들은 바그너의 생애 및 성적 취향과 <파르지팔>의 연관성, 바그너의 에로스에 대한 심리학적, 페미니즘적 관점 등 독일어권에서 크게 비중을 두지 않는 부분에 더 큰

이유로 프랑스 초연 때 비난을 받았고, 마스네의 <마농>(1884)과 푸치니의 <마농 레스코>(1893) 역시 바그너 식 라이트모티프와 화성을 사용한 작품으로 꼽힌다.

5) 엄선애, 홍명순의 <파르지팔>에 대한 문학적 접근, 신동의의 음악미학적 접근, 김용수의 정신분석학적 접근을 들 수 있다.

관심을 보였다. 그러나 이 작품의 무대 연출을 통한 새로운 해석, 즉 레지테아터 방식의 연출에 관해서는 아직 학술적인 연구가 거의 이루어지지 않았다는 점에서 본 논문의 독자적 가치를 찾을 수 있다고 본다. 본 논문은 특히 오페라에서 레지테아터가 기존 작품에 얼마나 놀라운 새 생명을 부여하는가를 입증하려는 의도로 출발했다.

바그너는 자신의 모든 음악극 대본을 직접 썼다. 스스로 창조한 시어에 음악을 붙인 만큼, 다른 어떤 작곡가의 음악극보다도 가사와 음악의 조화 면에서 탁월한 예술성을 인정받는다. 이탈리아어와는 모음이 전혀 다르게 발음되는 독일어의 특성을 살린 음악으로, 과거에 이탈리아 오페라보다 열등하게 취급 받았던 독일어 음악극을 최고의 경지에 올려놓았다는 공적도 있다. 뿐만 아니라 바그너는 대본에 상세한 무대 지시를 적어놓고 자신의 모든 작품을 직접 연출한 '최초의 본격적인 오페라 연출가'이기도 했다.

그러나 그의 음악극 대본은 그의 순수한 창작인 경우가 전혀 없다. 바이로이트 페스티벌에서 공연되지 않는 초기작[6] <요정들 Die Feen>, <연애금지 Das Liebesverbot>, <리엔치 Rienzi>는 영국과 이탈리아 문호들의 작품을 토대로 했고, <탄호이저 Tannhäuser>, <로엔그린 Lohengrin>, <트리스탄과 이졸데 Tristan und Isolde>, <니벨룽의 반지 Der Ring des Nibelungen>, <파르지팔>은 독일 중세 기사문학 작품을, <방황하는 네덜란드인 Der fliegende Holländer>은 옛 전설을 토대로 한 하이네의 원작을 토대로 삼았다.

그렇다면 바그너의 개별 음악극들은 이미 존재하는 작품에 대한 하나의 '해석 interpretation'으로 볼 수 있다. 그 원전에서 바그너가 그대로 취한 요소와 빼고 더한 요소를 분석해보면, 원전을 그가 어떤 의도로 어

6) 바그너는 이 세 작품이 이후의 음악극에 비해 자신의 스타일을 뚜렷이 나타내지 못하며 예술성이 떨어진다는 이유로 바이로이트 페스티벌에서 공연하지 못하게 금지했다. <요정들>은 카를로 고치의 <뱀여자 이야기>, <연애금지>는 셰익스피어의 <자에는 자로>, <리엔치>는 에드워드 벌워-리튼의 <콜라 디 리엔치>를 원작으로 삼았다.

떻게 해석했으며 내용의 변형을 통해 관객에게 어떤 메시지를 전하려 했는가를 파악할 수 있다. 고대 신화나 설화, 중세 기사문학 등에 기대고 있긴 하지만 바그너는 자신의 대본에서 언제나 동시대의 문제의식을 다뤘다. 그래서 버나드 쇼가 <니벨룽의 반지>에 대해 지적한 대로, "현대에도 여전히 그 의미가 유효한 드라마"가 가능했다.

이미 바그너 음악극 대본에서 드러난 그 해석의 방향은 그 자신의 무대 연출을 통해 더욱 선명하게 드러난다. 본 논문이 바그너 최후의 작품인 <파르지팔>을 연구 대상으로 선택한 이유는 이 음악극이 1882년 바이로이트 초연 때부터 이제까지 내용뿐만 아니라 연출 면에서도 바그너의 다른 어떤 작품보다 큰 논란과 비판을 불러일으켜 왔기 때문이다.[7] 그 비판의 요점을 파악하고 현대적인 연출의 새로운 해석으로 그 비판을 상쇄할 수 있다면 바그너의 음악적, 극적 성과를 훨씬 효과적으로 보전할 수 있을 것이다.

바그너 스스로 '무대봉헌축전극 Bühnenweihfestspiel'이라는 부제를 붙인 <파르지팔>은 바그너 자신의 유지(遺志)에 따라 바이로이트 밖의 극장에서 공연할 수 없었던, 오로지 바이로이트 축제극장을 위해 작곡되고 연출된 무지크드라마 Musikdrama 였다. 바그너의 모든 작품 중 변형된 연출을 생각하기 어려운 가장 교조적인 작품이었던 셈이다. 바그너 자신은 13세기 기사문학 작품을 원전으로 삼아 새로운 해석을 시도했으면서도, 자신의 작품과 연출이 이후의 다른 연출에 의해 새롭게 해석될 가능성은 철저히 차단하려 했던 것이다.

그러나 오늘날 이 작품의 줄거리를 놓고 볼 때, 바그너가 창작한 대본의 시대적 배경 그대로 무대에 올리는 일은 사실상 불가능해졌다.[8] 정

---

7) 전통적인 음악학자들뿐만 아니라 프리드리히 니체, 테오도르 아도르노를 비롯해 알랭 바디우, 슬라보예 지젝 등 바그너 작품을 분석한 철학자들이 가장 주목할 만한 분석 대상으로 삼은 작품 역시 바그너의 철학과 음악적 숙고가 응축된 <파르지팔>이다.

8) "Was die Handlungsoberfläche betrifft, ist Wagners 'Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel' unmöglich geworden."(표면적인 줄거리를 두고 본다

결을 지키는 성배의 기사들은 성배를 성궤에서 꺼내는 성찬식을 규칙적으로 거행한다. 그러나 성배의 왕 암포르타스는 단 한 번 여자의 유혹에 넘어가 정결서약을 깨트렸기 때문에 영원히 아물지 않는 상처로 고통을 받으며 죽음을 갈망한다. 기사들의 영생을 유지하기 위해 의무적으로 성배를 꺼내 그 빛을 볼 때마다 상처의 고통이 감당할 수 없을 만큼 끔찍해지기 때문이다. 그의 적 클링조르는 성적인 욕망을 제어할 수 없어 스스로를 거세했고 그 때문에 성배의 세계에 받아들여지지 않자, 성배 세계에 대적하는 마법의 세계를 건설해 다스리며 '꽃처녀'들을 내세워 성배의 기사들을 유혹해 파멸시킨다. '연민으로 깨달은 순수한 바보'가 암포르타스의 상처를 치유하고 성배 세계를 구원할 것이라는 하늘의 계시대로, 주인공 파르지팔은 여성의 유혹을 물리치고 정결을 지켜 클링조르의 세계를 무너뜨리고, 자아성찰과 성장의 긴 여정 후에 돌아와 성배의 세계를 구원하고 성배의 왕이 된다.

그러나 이런 바그너의 설정은 19세기에나 이해될 만한 것으로, 성적으로 자유로워진 현대 서구에서는 이처럼 '정결의 문제로 갈등하는 일'이 설득력을 잃는다.[9] 바그너가 집착한 에로스와 21세기 에로스의 문제가 다른 양상을 띠기 때문이다.

또 다른 비판의 요점은 이 작품의 이데올로기에 관한 것이다. <파르지팔>과 관련해 히틀러의 바그너 숭배와 추종에 바그너 스스로 지대한 책임이 있음[10]을 비판하는 다수의 논문이 존재한다. 독일 통일기에 바그너가 강조한 민족주의 역시 이런 인종주의와 맞물려 비판의 대상이 된

면 바그너의 <파르지팔: 무대봉헌축전극>은 (오늘날) 말이 안 되는 작품이 돼버렸다.) Kai Köhler, Fehlgriff zum Speer: Die keuschen Ritter und das Ideal: Dmitri Tcherniakovs Inszenierung von Wagners <Parsifal> an der Berliner Staatsoper. In: Tageszeitung Junge Welt, 2015년 4월 25일자.

9) 앞글 참조.

10) 바그너는 자신의 저작 <Das Judentum in der Musik>(음악에서 유대적인 것)에서 원색적으로 유대인을 폄하하며 자신의 강렬한 반유대주의를 드러냈다.

다. 특히 홀로코스트를 경험한 뒤 과거청산에 심혈을 기울인 독일 지식인들의 바그너 예술에 대한 거부감은 당연하게 받아들여져 왔다.

바그너의 음악 역시 관객을 이성적으로 설득하는 대신 관객에게 최면을 건다.[11] 그가 개발한 라이트모티프와 무한선율, 금관악기의 압도적인 화려함과 저음 현의 불길한 음산함은 관객을 드라마 속으로 빨려들게 만든다. 헐리웃 영화에 가장 많이 쓰인 클래식음악 작곡가가 모차르트나 베르디가 아닌 바그너라는 사실은 바그너 음악극의 음악이 청자를 매혹하는 특성을 지녔음을 입증한다. 특히 히틀러에 의해 나치 전당대회에서 쓰였던 바그너의 서곡이나 간주곡, 합창곡 등을 통해 바그너 음악의 집단최면 효과는 꾸준히 강조되어 왔다.

뿐만 아니라 1막과 3막의 성찬식, 3막 성금요일 장면에서 세족례 및 기름부음을 받는 파르지팔 등의 부분은 이 작품을 젊은 시절 무신론자를 자처했던 바그너의 기독교 회귀로 해석할 수밖에 없게 했고, "<파르지팔>에 종교적 성격이 깃들어 있지 않으며, 성금요일 장면을 진지하게 받아들일 필요가 없다"[12]는 바그너 자신의 충고는 각별히 경건하고 초월적인 <파르지팔>의 음악 때문에 설득력을 잃는다. 그러므로 지나치게 진지해 보이는 이 음악극을 바그너가 연출한 전통적 방식대로 무대에 올린다면, 바그너가 의도한 대로 음악과 텍스트가 서로 완벽하게 어울린다 하더라도 현대의 관객에게 호응을 얻기는 어렵다. 한편에서는 시대착오적인 가치의 숭배에 지루함을 느낄 것이며, 다른 한편에서는 그 안에 숨겨진 민족주의와 인종주의에 분노할 것이기 때문이다.

오페라의 역사에서 탁월한 음악을 살리고 비도덕적으로 보이는 대본을 다른 내용으로 바꾸는 시도는 모차르트의 <코지 판 투테 Cosi fan tutte>에서 이루어진 바 있다.[13] 그러나 이런 시도는 결코 바람직하지

11) 특히 멜로디를 배제하고 화성의 덩어리로 신비로운 느낌을 창조하는 <로엔그린>과 <파르지팔>의 서곡이 이 예로 꼽힌다.

12) Oswald Georg Bauer, *Die Geschichte der Bayreuther Festspiele,* 138.

13) 18세기 초연 때는 특별히 센세이션을 일으키지 않았던 희극적인 소재에 불과했지만 모차르트 사후 19세기 도덕군자들은 남녀 두 커플이 파트너를 교

않다. 음악극에서는 가사와 음악이 유기적으로 결합되며 작곡은 대본을 토대로 그 의미를 전달할 수 있도록 이루어지기 때문에, '노래로 작곡된 대본을 수정할 수 없다'는 것이 오페라 장르의 기본 원칙이다. 연출가는 동시대의 관객들을 설득할 수 없는 시대착오적이거나 부조리한 대본을 새로운 연출 콘셉트에 맞춰 수정하고 싶은 마음이 간절하다. 그러나 연극에서 가능한 그 작업이 오페라에서는 가능하지 않기 때문에, 오페라의 레지테아터는 연극보다 더 복잡한 양상을 띤다.

본 논문은 이런 딜레마의 해법으로, 바그너의 <파르지팔> 대본에 대한 논란과 비판을 잠재운 성공적인 레지테아터의 사례들을 분석하고자 한다. 관객은 극장에 <파르지팔>을 보러왔지만, 극의 시대와 상황 설정을 바꿔놓은 연출에 의해 내용 면에서는 바그너의 <파르지팔>이 아닌 '슐링엔지프의 <파르지팔>'을 보게 되는 것이다. 대본과 음악은 그대로이되, 주제와 메시지는 원작과 판이하게 다르며 때로는 정반대가 될 수도 있다. 획일성과 통일성, 단일한 신앙과 절대적인 규율에 가치를 둔 성배기사단이 다문화를 수용하는 오합지졸 다국적군으로 바뀔 때 이 작품에 깃든 바그너의 민족주의 이데올로기는 흔적도 없이 사라진다.

이러한 맥락에서 본 논문은 어떤 방식으로 연출된 <파르지팔>이 바그너의 원작 <파르지팔>과 1882년 초연 연출의 문제점을 극복하고 오늘날의 관객을 설득할 수 있는가를 고찰하고자 한다.

2. 연구 방법

본 논문은 크게 세 부분으로 나뉜다. 이론적인 면에서는 레지테아터의

환하는 이 오페라의 내용을 참지 못했다. 그러나 물론 도덕적인 내용으로 바뀐 대본은 음악과 전혀 상응하지 못하는 것이어서 결국 원래의 대본으로 돌아올 수밖에 없었다.

현황과 미학적 경향을 고찰하고, 내용 면에서는 볼프람 폰 에셴바흐의 <파르치팔>을 바그너가 어떤 방식으로 수용하고 해석해 새로운 작품으로 만들었는가를 살펴본 뒤, 이 작품의 문제점들이 현대의 구체적인 연출을 통해 어떻게 극복되었는가를 분석한다.

논문의 2장에서는 작품 분석의 틀인 '레지테아터 오페라'를 논의의 근거로 제시한다. 이를 위해 먼저 유럽에서 18세기에 태어난 '연출 Regie' 개념의 변천과정을 살펴보고, 현대적 의미에서 최초의 음악극 연출가로 불리는 바그너의 업적과 위상을 조명한다. 이와 함께 저자와 독자의 관계에서 출발한 예술작품 수용의 문제를 다루면서 롤랑 바르트의 '저자의 죽음'(1967)에 관한 논의를 살펴본다.

저자의 의도가 작품 해석의 기준이 되는 데 반대한 바르트의 이 과격한 표현은 작품의 의미를 작가의 전기에서 유추하고자 하는 전기론적 해석에 대한 반발이었다. 텍스트에서 이제 저자는 더 이상 존재하지 않고, 저자가 사라진 빈자리에는 수용자인 독자가 자리 잡게 된다. 여기서 발전한 수용미학을 근거로 연출가의 작가적 기능을 살펴봄으로써, 유럽 연극에서 출발해 오페라에도 적용된 레지테아터가 작품의 역사성과 현재성을 어떻게 연결시키는가를 고찰한다.

상호텍스트성 intertextuality이 의미하는 '세계의 모든 사물은 순수한 창작물이 아니라 어떤 형태로든 모방하고 표절한 것일 수밖에 없기 때문에 현실에서 격리된 채 온전히 독자적 상상력에 의해 만들어진 창조물은 있을 수 없다'는 논리는 브레히트의 극을 연구하는 데 중요한 근거로 사용되었다. 괴츠 프리드리히, 하리 쿠퍼, 한스 노이엔펠스를 비롯해 1970년대부터 현재까지 유럽 오페라 연출을 주도해온 연출가들은 대부분 브레히트의 직계 제자이거나 같은 계열의 인물들로, 상호텍스트성은 현재의 유럽 오페라 연출을 이해하는 데 중요한 키워드로 기능한다. 컴퓨터의 출현 및 정보 전달 방식의 변화와 함께 극장에도 매체(미디어) 요소들이 도입되기 시작해 중요해진 '하이퍼텍스트 hypertext', 그리고 '수행

성 das Performative' 개념의 레지테아터와 관련한 활용 방식도 살펴본다.

논문의 3장에서는 바그너의 <파르지팔>이 왜 레지테아터 방식으로 연출되어야 하는지 그 필연성을 고찰한다. 이를 위해 먼저 바그너 음악극에서 언어와 음악의 관계를 살펴보고, 바그너가 1845년 <탄호이저> 초연 시기부터 구상하고 발전시킨 <파르지팔>을 1882년에 초연하기까지 그 발전과정을 탐구해본다.

다음으로는 바그너 <파르지팔>의 토대가 된 볼프람 폰 에셴바흐의 <<파르치팔> 줄거리와 주요 등장인물을 살펴보면서, 그가 작품에서 제시한 '사랑과 연민의 공동체'라는 이상적인 틀을 바그너가 어떻게 변형시켰으며 그 변형을 주도한 바그너의 이데올로기적 토대는 어떤 것이었는지 조명해본다.

이와 함께 이 작품을 해석하는 세 가지 주요관점을 고찰한다. 볼프람의 원작에 대한 바그너의 해석 방식은 "사랑과 연민의 새로운 종교"라는 그 자신의 표현으로 알 수 있듯이 "인간을 소외시키는 사회에 대항해 공동체를 회복하려는 이데올로기"였다.[14] 이 바그너의 작품에 대한 첫 번째 해석은 니체의 경우처럼 이 작품을 '바그너의 기독교 회귀'로 보고 이를 비판하는 방식이다.[15] 두 번째 해석은 '히틀러의 바그너 추종과 신격화'라는 결과를 낳은 바그너의 반유대주의 및 민족주의적 입장에 대한 정치적 비판이며,[16] 세 번째 해석은 바그너의 '남성중심적 에로스의 욕

14) 슬라보예 지젝, 믈라덴 돌라르, 이성민 옮김, 『오페라의 두 번째 죽음』, 서울: 민음사, 2010, 257.

15) "니체는 어떤 금욕주의가 데카당한 과도한 성욕의 이면임을 잘 알고 있다. 그리고 바로 여기에 바그너에 대한, 그리고 좀 더 일반적으로는, 축축한 성욕과 모호한 정신주의 사이에서 동요하는 후기 낭만주의 데카당에 대한 그의 비판이 놓여있다." 지젝, 앞글, 255.

16) 히틀러는 1932-1934년간 헤르만 라우쉬닝(Hermann Rauschning)과의 대담에서(1939, 1940년에 파리와 취리히에서 출판) 다음과 같이 말했다. "<파르지팔>은 일반적으로 해석되는 바와는 완전히 다르게 이해되어야 한다. 그리스도교와 쇼펜하우어의 연민의 종교가 아니라 순수하고 숭고한 피의 혈통을 지켜야 한다는 의미로 해석해야 할 것이다.(...) 내 사원에서는

망'에 포커스를 맞추는 방식이다. 이런 해석 방식들은 연출을 통해 무대 위에 구현되어 관객의 동의를 얻거나 비판을 받게 된다. 세 가지 해석방식이 모두 나름의 설득력을 지니고 있으나 필자는 이 가운데 세 번째 해석 방식이 가장 설득력을 갖는다고 보았으며, <파르지팔>의 외피는 '사랑과 연민의 공동체'로 포장되어 있으나 그 내면은 에로스의 욕망과 체념, 그리고 소외의 고통과의 싸움으로 채워져 있다고 분석했다.

논문의 4장에서는 3장에서 고찰한 다양한 비판적 해석 방식이 가장 효과적으로 구현된 연출의 예들을 구체적인 주요장면 중심으로 분석한다. 바이로이트 페스티벌 극장에서 바그너가 직접 연출한 <파르지팔> 이후 100년 만에 영화판으로 제작되어 '인간 바그너의 본질'을 탐구한 한스 위르겐 쥐버베르크 감독의 <파르지팔>[17], 신화와 종교의 외피를 벗겨내고 성배공동체를 사이비 종교집단으로 전락시킴으로써 <파르지팔>이 기독교적인 작품이라는 비판을 전복시킨 드미트리 체르냐코프의 <파르지팔>, 전설적인 시대 기사들의 스토리를 독일 근현대사로 재해석한 연출을 통해 바그너의 반유대주의와 민족주의를 드러냄으로써 '바그너의 과거청산'을 가능하게 한 스테판 헤르하임의 <파르지팔>, 그리고 남성들만의 배타적인 성배공동체에 여성을 성배로 등장시킴으로써 또 암포르타스와 클링조르를 쌍둥이처럼 설정함으로써, 진영 간 선악의 구분을 없애고 양성이 조화를 이루는 자연스러운 에로스를 구현하려한 페터 콘비츠니의 <파르지팔>이다.[18]

세상을 경악시킬 젊은이들이 자라날 것이다. 폭력적이고 두려움을 모르는 끔찍한 젊은이들을 나는 원한다." 라우쉬닝은 1931년에 나치에 입당해 히틀러의 신임을 얻었고 최측근이 되었으나, 34년에 떠나 망명지에서 나치를 고발하는 글을 발표했다. SPIEGEL Gespräch: "Zu schönen Klängen eine brutale Ideologie". Wagner-Forscher Hartmut Zelinsky über „Parsifal" und dessen Auswirkungen auf Hitler und Holocaust.", *Spiegel*, No. 29, 1982, 133.

17) 한 예술가의 사회적 활동 및 이데올로기를 토대로 그의 작품을 분석하는 일은 종종 불합리한 결론으로 귀결될 수 있으나, 작곡가 리하르트 바그너의 경우에는 그렇지 않다. 그의 이데올로기와 그의 음악극은 결코 분리할 수 없도록 밀접하게 엮여있다. 연출가 쥐버베르크는 이 점에 주목했다.

위의 연구결과를 통해 본 논문은 효과적인 레지테아터 방식의 연출이 바그너의 음악극 <파르지팔>을 새로운 방식으로 구원하고 더 넓은 지평으로 이끌었음을 입증할 것이다. 대본과 음악은 바그너의 원작 그대로 유지하면서도 원래 바그너가 관객에게 전달하려던 의미가 아닌 완전히 새로운 의미를 전달하는 연출가들을 통해 <파르지팔>은 현대의 관객들이 수긍하고 감동할 수 있는 새로운 작품으로 태어나게 된다.

18) 서론의 초반에 언급한 슐링엔지프의 연출을 이 논문에서 주요 분석대상으로 삼지 않은 것은, 그의 연출이 바그너 대본의 문제점들을 비판적으로 해결한 탁월한 연출임에도 불구하고 무대 위에서 동시에 너무 많은 행위와 매체 활용이 이루어져 관객을 음악에 집중시키는 데는 성공하지 못했기 때문이다. 이 점에 관련해서는 연출 분석의 장에서 상세히 다룰 예정이다.

Ⅱ. 레지테아터 오페라의 현황과 미학적 경향

1. 연출 개념의 변천

영국 연출가 피터 브룩(Peter Brook, 1925-)이 1968년에 그의 저서 『빈 공간 The Empty Space』에서 말했듯, 연극이란 한 사람이 뭔가 행위를 하고 다른 사람이 그것을 지켜보는 일이다. 그러므로 어떤 빈 공간이든 그곳을 무대로 사용할 수 있다. 누군가 그 공간을 지나가고 다른 사람이 그 모습을 바라보고 있다면 연극의 행위로 충분하다.[19] 일반적인 연극 공연장이나 오페라극장에서 관객은 물론 그보다 훨씬 다채롭고 세분화된 공간과 행위를 만나게 된다. 그리고 그 공간과 행위는 '장면으로 옮기기 in die Szene setzen'[20]라고 불리는 연출 das Inszenieren에 의해 특정한 성격과 의미를 획득한다.

연출 Regie이라는 개념은 독일 극장의 경우 18세기 말에 도입되었다. 1771년 빈 부르크테아터에서 처음 쓰인 것으로 보이며, 1785년 만하임의 극장보고서에 이 표현이 사용된 기록이 있다. 그러나 당시에는 리허설과 실제 공연에 있어 배우 또는 가수 및 무대기술상의 진행을 짜 맞추고 조정하는 역할을 연출이라고 불렀으며, 이는 오늘날 연출가(스테이지 디렉터)보다는 무대감독(스테이지 매니저)이나 조연출자의 역할에 해당한다. 그러나 이런 기능의 연출 개념은 이미 고대 그리스 연극에도 존재했으며, 오늘날 극장주 혹은 예술감독이 맡고 있는 상업적, 예술적 지휘와 통솔 역시 특정시대에는 '연출'로 불렸다.[21]

---

19) Peter Brook, *The Empty Space*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1972, 11.

20) August Lewald, "In die Szene setzen", *Allgemeine Theater-Revue,* 1838, 251-257.

21) Caroline A. Lodemann, *Regie als Autorschaft. Eine diskurskritische Studie zu Schlingensiefs <Parsifal>*, Göttingen: V&R unipress, 2010, 21-22.

연출가 Regisseur라는 개념도 연출 개념과 동시에 탄생했다. 그러나 19세기 초까지도 여전히 공연의 성패를 결정하는 것은 극작가의 지명도였다. 당시에는 극장에 몸담고 있던 소수의 예술가들만이 연출 행위의 미학적 의미를 인정했으며, 그 대표적인 예가 요한 볼프강 폰 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)였다. 1812년 바이마르 궁정극장장으로서 셰익스피어의 <로미오와 줄리엣>을 무대에 올렸을 때 괴테는 "셰익스피어와 슐레겔 원작에 따른, 괴테에 의한 5막 비극"이라고 공지했다. 자신이 연출 콘셉트를 세워 연출 작업을 했음을 분명히 알린 것이다.[22]

18세기 말부터 19세기 초 사이에 일어난 공연예술가 지위의 변화는 '전문화와 분업화'라는 표현으로 요약할 수 있다. 질적인 기준이 상승했고 사회적 서열화가 이루어졌다. 이런 분업화로 인해 19세기 초에 이탈리아와 프랑스에서는 연극배우와 오페라 가수를 겸업하는 예술가가 더는 존재하지 않았지만 독일에서는 여전히 겸업예술가가 많았다. 1810년 다름슈타트 궁정극장의 예를 살펴보면, 당시 이 극장에 소속되어 있던 공연예술가 18명 중 3분의 1 이상이 가수와 배우 또는 가수와 연출가를 겸업하고 있었다. 그러나 1830년대부터는 독일에서도 겸업을 하지 않는 가수들만 오페라 무대에 섰고, 오페라 연출가 역시 독립된 직종으로 발전했다.[23] 그럼에도 19세기 중반까지 오페라 연출가는 극장주의 지배를 받았을 뿐만 아니라 유명 가수들을 통제할 권한이 거의 없었다.[24]

---

22) Gutjahr, Ortrud (ed.). *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, 16. 참조.

23) Michael Walter, *Die Oper ist ein Irrenhaus - Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 1997, 152-155.

24) Lodemann, 24. 가수들의 사회적 계급은 보수로 알 수 있었다. 인기 가수는 고급공무원이나 군 고위직도 부러워할 만한 수준의 보수를 받았다. 바그너가 드레스덴 궁정오페라극장의 음악감독으로 재직했던 1848년에 여성 합창단원은 250-350플로린의 월급을 받았지만 최고의 여성 주역가수는 3천 플로린을 받았는데, 당시 여성 요리사가 받는 월급은 70플로린이 채 되지 않았다. 작곡가 베를리오즈 역시 오페라 합창단원으로 일하는 동안에는 자신의 적은 보수 때문에 그 일을 부끄럽게 생각했으며 결코 긍지를 느끼

'연출하기'란 외적 수단들을 사용하여 작가의 의도를 채워 넣고, 드라마의 효과를 강화하기 위해 하나의 극작품을 처음부터 끝까지 눈으로 볼 수 있게 만드는 작업을 가리킨다. 그러나 이는 언제나 해당 희곡 작품의 의미를 실현하는 작업으로만 이해된다.[25]

1838년에 쓰인 이 글을 보면, 당시 연출가의 역할이란 희곡작가의 의도를 무대 위에 그대로 펼쳐 보이는 것에 지나지 않았음을 알 수 있다. 동시에, 연출가가 원작 희곡의 의미를 벗어난 새로운 해석을 해서는 안 된다는 의미도 담고 있다.

그러나 바그너는 1849년에 발표한 글 "미래 예술작품 Das Kunstwerk der Zukunft"에서 연출을 독자적인 예술형식으로 간주하며 가수의 역할 변화를 요구했다. 자신의 가수들이 가사와 음악만 전달하는 존재가 아니라 드라마틱한 극중 인물로 변신할 것을 원했던 것이다.

20세기 초에 들어서면 연출 위상의 변화는 더욱 강조된다. 영국 연출가이자 연극이론가인 에드워드 고든 크레이그(Edward Gordon Craig, 1872-1966)는 연출의 새로운 방향을 제시하는 대담 "극예술 The Art of Theatre"(1905)에서 희곡작가의 의도를 실현하는 데 그치는 당대의 연출방식을 비판했다. 연출이 텍스트에 맞서 미학적 자율성을 획득해야 한다고 주장했던 것이다.

오늘날의 연출가는 20세기 초반의 연출가와는 비교할 수 없을 만한 자율성을 갖는다. 이제 연출가는 스스로 연출 콘셉트를 결정하고 배우 또는 가수들과 함께 공연에 이르기까지 전체적인 연습을 주도하며 그들의 연기 방향을 정해주는 인물이다. 현대의 오페라 연출가는 지휘자와 함께 가수를 선발할 권한을 가지며 공연 프로덕션에 관련된 전반적인 업

지 못했다고 말했다. 유명 주역가수들의 위상이 이처럼 높다 보니, 연출가뿐 아니라 작곡가도 가수들의 요구에 따라 작품을 수정해야 하는 경우가 빈번했다(Walter, 153 참조.).

25) Lewald, 앞글 참조.

무에 발언권을 갖는다.

2. 레지테아터: 연출가의 작가적 기능

1) 저자와 독자: 작품 수용의 문제

1967년에 프랑스 철학자이며 비평가인 롤랑 바르트(Roland Barthes, 1915-1980)가 세상에 던진 '저자의 죽음'[26]이라는 화두는 문학뿐만 아니라 여러 분야에 영향을 미쳤다. 저자의 의도가 작품 해석의 기준이 되는 데 반대한 바르트의 이 발언은 작품의 의미를 작가의 생애에서 유추하는 당대의 해석에 대한 반발이었다. 고대에는 이야기꾼의 형태로만 존재했던 저자라는 관념이 등장한 것은 근대의 일이며, 현대에 와서 저자는 집필자로 대치된다. 저자는 작품 이전부터 텍스트 밖에 실존하지만, 집필자는 집필이 끝나는 순간 소멸한다. 텍스트는 언어 이외의 외부적 원천을 지니지 않으므로 저자는 더 이상 존재하지 않고, 저자가 사라진 자리에 독자가 들어선다. 저자의 죽음이 독자를 탄생시킨 것이다.

> 텍스트는 수많은 문화에서 온 복합적인 글쓰기들로 이루어져 서로 대화하고 풍자하고 반박한다. 그러나 거기에는 이러한 다양성이 집결되는 한 장소가 있는데, 그 장소는 지금까지 말해온 것처럼 저자가 아닌, 바로 독자이다. 독자는 글쓰기를 이루는 모든 인용들이 하나도 상실됨 없이 기재되는 공간이다. 텍스트의 통일성은 그 기원이 아닌 목적지에 있다. 그러나 이 목적지는 더 이상 개인적인 것일 수는 없다. 독자는 역사도 전기도 심리도 없는 사람이다. 그는 쓰인 것들을 구성하는 모든 흔적들을 하나의 동일한 장 안에 모으는 누군일 뿐이다.(...) 이제 우리는 글쓰기에 그 미래를 되돌려 주기 위해 글쓰기

26) 롤랑 바르트, "저자의 죽음", 『롤랑 바르트 전집 12: 텍스트의 즐거움』 서울: 동문선, 1997, 27-35 참조.

의 신화를 전복시켜야 한다는 것을 안다. 독자의 탄생은 저자의 죽음이라는 대가를 치러야 한다.[27]

바르트가 이 획기적인 선언을 한 다음 해에 미셸 푸코는 소논문 "작가란 무엇인가 What is an Author"를 발표했고, 1970년 독일 콘스탄츠 대학의 한스 로베르트 야우스(Hans Robert Jauss, 1921-1997)는 논문 "도전으로서의 문학사 Literaturgeschichte als Provokation"를 통해 이와 유사한 사고의 출발점을 수용미학으로 연결시킨다.[28] 야우스의 이 논문은 후설의 현상학, 가다머의 해석학, 무카롭스키 등의 체코 구조주의, 레비스트로스와 바르트의 구조주의 등 현대의 다양한 철학과 문예학을 종합하고 그 변증법적 파악으로 문학사의 지위를 복원시키고 있다. 그가 주창하는 문학사는 작가와 작품의 역사였던 기존의 서술방식을 극복하고 수용자(독자)의 역사적 기능을 중시하는 것[29]으로, 과거 어느 때보다 수용자의 지위가 상승한 방법론이다.

야우스의 이론에 가장 큰 영향을 끼친 것은 한스 게오르크 가다머(Hans-Georg Gadamer, 1900-2002)의 해석학으로, 야우스는 자신의 수용미학에서 핵심이 되는 '지평의 전환 Horizontwandel'[30] 개념을 가다머에게서 차용했다. 한 작품이 다른 시대로 옮겨갈 때 본래의 작가나 동시대의 독자는 전혀 예상하지 못했던 새로운 의미를 갖게 될 수도 있다는 의미다. 가다머는 이러한 변화가 바로 작품 자체가 지니는 특성의 일부라고 보기 때문에, 모든 해석은 역사적으로 상대적인 특정 문화의 판단기준에 의해 달라질 수 있다고 생각한다. 그에 따르면 선이해 Vorverstehen나 선입견은 전통 Tradition에서 나오는 것이며 해석자 역

27) 앞글, 34-35.
28) 독일에서 수용미학의 출현은 68학생운동을 비롯해 사회 전반에서 일어난 반권위주의 운동과도 밀접한 관련을 갖는다.
29) Jauss, Hans Robert, "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft", *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, ed. Rainer Warning, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, 126-162 참조.
30) 앞글, 133.

시 전통의 체계 안에 들어 있으므로 객관적인 해석이 가능하다. 즉 우리 자신이 지닌 역사적 의미의 지평이 작품 생산의 지평과 융합될 때 '이해'가 이루어지는 것이다.[31]

야우스는 '기대지평'이라는 용어를 '수용자가 지닌 작품 이해의 범위'를 의미하는 것으로 규정하고, 이해를 구성하는 수용자의 선지식 Vorkenntnisse을 이에 포함시킨다. 독자가 어떤 작품을 읽었을 때 그가 지닌 이해의 차원이 그 작품의 지평에 부딪혀 변화가 일어나는 것이 지평의 전환인데, 이 과정은 새 작품을 수용한 독자가 이전에 이루어진 경험을 부정하거나 의식화함으로써 이루어지며, 이처럼 기존의 기대지평과 새로운 지평이 융합되는 것을 지평혼융 Horizontverschmelzung으로 칭한다. 이때 기존 지평과 새로운 지평 간의 차이가 작품의 예술성을 결정하며 이 간격은 심미적 거리 ästhetische Distanz라고 한다. 그러므로 수용자의 기대지평을 상상 이상으로 뛰어넘는 작품일수록 훌륭한 작품이 된다. 이 심미적 거리는 독자들의 반응과 비평에 의해 성공, 실패, 점진적 이해 등 역사적으로 구체화된다.

가다머는 '고전은 영원성을 가진다'는 결론에 도달했으므로 작품의 고전성에 대한 역사적 성찰을 필요로 하지 않지만, 야우스는 전통에 대한 비판에 개방적이다.[32] 그러므로 고전을 새롭게 인식하는 일은 고전의 불변성에 대한 재인식이 아니라 현재의 수용자가 던지는 질문에 과거에 창조된 작품이 응답하는 과정이며, 이를 통해 지평의 변증법적 융합이 가능해지는 것이다.

야우스와 같은 1970년에 볼프강 이저(Wolfgang Iser, 1926−2007)는

---

31) 앞글 참조.

32) 가다머는 해석자도 연속의 계기로서의 전통 안에 들어있다고 보았고, 전통 안에서의 선입견은 정당성을 갖는다고 말함으로써 객관적 해석이 가능함을 주장했다. 그러나 독일 철학자이자 사회학자로 60년대의 해석학 논쟁에 참여한 위르겐 하버마스(Jürgen Habermas, 1929−)는 가다머가 전승의 권위를 바탕으로 언어를 절대화했음을 비판했다. 하버마스에 따르면 전승은 '지배자들의 전승'이므로 회의해야 한다고 보았고, 그 때문에 가다머의 해석학은 고전작품에만 유효하다고 주장했다.

문학작품을 이해하는 데 있어서 독서이론의 문제점을 다룬 논문 “텍스트의 호소구조 Die Appellstruktur der Texte”를 발표했다. 이저는 텍스트의 불확정성 또는 미정성 Unbestimmtheit oder Weiterbestimmtbarkeit을 문학 텍스트의 효과를 일으키는 조건으로 설명하고 있다.[33]

이저에게 있어서 독서과정 Lesevorgang이란 ‘작품-작가-독자’의 소통과정에서 중심이 되는 독자의 작품 체험현장을 의미한다. 여기서 작품의 이해와 의미구성이 이루어지기 때문에 작품은 독자의 독서행위를 통해서만 완성된다. 이 과정에 등장하는 내포독자 impliziter Leser[34]란, 문학작품에 영향을 끼치기 위해 필요로 하는 기본 바탕을 지닌 독자를 뜻한다. 좀 더 구체적으로 보면, 독서과정을 통해 작품을 보완할 수 있는 실재의 독자를 의미하는 동시에, 작가가 글을 쓸 때 가정하는 즉 텍스트에 내포된 가상의 독자라고도 할 수 있다.

문학작품은 예술적인 면과 심미적인 면을 동시에 지니고 있는데, 그 한쪽은 작가에 의한 텍스트이며 다른 한쪽은 독자에 의해 구체화된 텍스트이다. 작가가 쓴 텍스트가 독자의 수용에 의해 그 의식 속에서 불확정 부분을 채우고 재정비되어 구성된 것을 이저는 ‘텍스트’와 구분하여 ‘작품 Werk’이라 칭한다.

하이데거 현상학에 포함된 ‘은폐성’ 개념은 ‘텍스트 내의 의도된 의미는 드러나 있지 않으므로 수용자에 의해 밝혀져야 한다’는 의미로 수용미학에 적용되었다. 또 로만 인가르덴(Roman Ingarden, 1893-1970)은 문학작품을 다층적 구조물로 파악하고, 작품의 각 층에는 명확하게 표현되지 않은, 그래서 의미가 채워져야 할 불확정적인 부분이 있다고 설명했다.[35] 이저는 이 이론들을 토대로 자신의 이론을 전개하고 있지만, 구

33) Wolfgang Iser, “Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa”, *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, ed. Rainer Warning, 4th unchanged edition, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, 228-252 참조.

34) 앞글 참조.

35) Roman Ingarden, “Konkretisation und Rekonstruktion”, *Rezeptions-*

체화 과정에서 그는 인가르덴의 이론을 비판, 극복하고 있다. 인가르덴은 이 불확정적인 부분이 독서과정을 통한 '적합한 구체화'를 통해 채워지면서 점차 제거된다고 보았으나 이저는 이 결론을 받아들이지 않고, 작품과 독자 간에는 다양한 소통(해석)의 가능성이 존재하므로 구체화 과정은 끝없이 개방되어 있다고 주장했다.[36]

테리 이글튼(Terry Eagleton, 1943-)은 이저의 수용이론이 자유주의적 인본주의자 이데올로기 liberal humanist ideology에 기초하고 있다고 평가한다.[37] 독서할 때는 유연성이 있고 개방적이어야 한다는 이저의 주장은 우리가 스스로의 신념을 회의할 수도 변형시킬 수도 있음을 의미한다. 이저는 자기주장이 지나치게 강하고 확고한 이데올로기를 고수하려는 독자들이 작품의 변형력 transformative power에 대해 닫혀 있다는 이유로 그들을 바람직하게 보지 않는다. 그러나 이저가 주장하는 '독서의 개방성'은 수용자가 자신의 감각에 따라 임의적인 작품 해석을 해도 된다는 의미는 아니다. 독자는 작품에서 불확정인 부분을 보완하여 작품 전체를 창조적으로 구체화하려는 노력을 해야 하며, 그에 필요한 언어적 능력과 높은 수준의 선이해를 지녀야 한다.

2) 창작자와 연출가: 해석을 통한 새로운 창작

오늘날 '연출'이라는 단어가 규정하는 업무 범위는 공연의 예술적 콘셉

ästhetik: Theorie und Praxis, ed. Rainer Warning, 4th unchanged edition, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, 42-70 참조.

36) Wolfgang Iser, "Die Leserrolle in Fieldings *Joseph Andrews und Tom Jones*", *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis,* ed. Rainer Warning, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, 435-466. 참조.

37) Terry Eagleton, *Literary Theory, An Introduction,* London: Basil Blackwell, 1983, 79. 이저 수용이론의 가장 큰 문제점은 선이해와 선지식을 지닌 독자를 전제로 한다는 점이다. 이 점은 뒤에서 다룰 레지테아터 오페라 연출 방식과도 직결되는 문제로, 유럽의 역사와 문화에 대한 전반적인 선이해와 선지식이 없는 관객이 어떻게 레지테아터 오페라 속의 문화적 코드를 해설 없이 이해할 것이냐 하는 문제가 대두된다.

트를 정하고, 출연자들을 통솔해 리허설을 함께 하고, 각 장면의 연기를 결정하는 것이다. 이런 의미에서, 자신의 음악극 대본에 상세한 지문으로 장면 묘사와 연기 지시를 적어놓은 바그너는 '최초의 본격 오페라 연출가'로 불리기도 한다.[38]

그러나 '저자(원작자)의 죽음'이라는 롤랑 바르트의 선언 이후, 문학작품을 비롯한 모든 예술작품은 일단 원작자의 손을 떠나면 감상자, 즉 수용자의 관점에서 얼마든지 새롭게 해석될 수 있다는 수용자 중심의 미학이 1970년대 이후의 예술계를 지배해왔다. 이에 영향을 받아 독일 연극 분야에서는 '레지테아터 Regietheater'라는 개념이 등장한다. '연출가 Regisseur'와 '극Theater'의 합성어로, 연출가의 작품 해석이 전체적인 공연의 방향을 결정하는 극, 연출가가 극의 시대와 배경 설정, 그리고 극의 내용까지도 자유로이 바꿀 수 있는 연출가 중심의 무대를 뜻한다.

레지테아터의 창시자 가운데 가장 중요한 인물로 꼽히는 오스트리아 연출가이자 배우 막스 라인하르트(Max Reinhardt, 1873-1943)는 연출가가 적극적으로 극본을 고쳐야 한다고 주장했다. 극작가 대다수가 실제 무대의 조건을 충분히 염두에 두지 않고 텍스트를 쓰기 때문이라는 것이 이유였다. 1928년에 쓴 "이상적인 극에 관하여 Über das ideale Theater"에서 그는 "극장에 관해 많은 것을 알고 있어서 극작품들을 스스로 연출할 수 있을 정도의 극작가가 있다면 최상의 공연이 될 것"이라고 말했다. 라인하르트는 한 편의 연극이 그 연습과정 중에 배우 개인의 개성을 통해 계속 변화하고 자라나는 것을 중요하게 생각했고, 이 점에서 극작가와는 다른 연출가의 역할이 "죽은 텍스트를 살아있는 언어로 무대 위에 옮겨놓는 일"이라고 믿었다.[39]

이러한 라인하르트의 견해에 동조하며 연극 분야에서 레지테아터의 선

38) Udo Bermbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie,* Second, revised and expanded edition, Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2004, 211.

39) Max Reinhardt, "Uber das ideale Theater", *Schriften, Briefe, Reden aus Regiebüchern*, ed. Hugo Felting, Berlin: Henschelverlag, 1974, 341.

구자 역할을 한 대표적인 극작가, 연출가, 배우로는 에르빈 피스카토르(Erwin Piscator, 1893-1966), 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht, 1898-1956), 페터 팔리취(Peter Palitzsch, 1918-2004), 루돌프 뇔테(Rudolf Noelte, 1921-2002), 베노 베송(Benno Besson, 1922-2006) 등이 있다. 이들은 모두 연극이라는 도구로 정치사회적 개혁이 가능하다고 믿었고, 독일 '68학생운동과 함께 레지테아터라는 새로운 극의 방식을 관철해갔다.

작가의 절대성이 사라진 시대의 극 연출에 있어 원작자의 기획 의도는 종종 무시되거나 의도적으로 왜곡된다. 현재의 연극 또는 오페라 공연 현장에서 연출가가 거론되지 않는 경우는 없다. 오늘날 공연을 앞두고 인터뷰 대상이 되거나 언론의 조명을 받는 인물들은 대개 창작자보다는 연출가와 출연자들이다. 이번 공연이 누구의 연출로, 어떤 방식으로 이루어지는가가 언제나 미디어에 노출되고 공식적으로 알려진다. 뿐만 아니라 연출가는 무대디자이너, 조명디자이너, 의상디자이너 등으로 구성된 자신의 '크리에이티브 팀'을 이끌고 첫 공연 후 무대에 나타나 관객의 갈채를 받음으로써 자신이 그 작품의 실질적인 '작가'임을 입증한다. 그러므로 '작가'인 연출가의 이름은 공연의 특성과 요소들을 이미 결정한다.

이미 연출가들의 이름은 극장에서 이 프로덕션을 구매할 것인가를 결정하는 데 중요한 척도가 된다. 연출가의 이름만 들어도 어떤 극장에서는 그 프로덕션을 거부할 이유로 삼을 것이고, 다른 극장에서는 연출가의 이름이 공연 광고에 대단히 유용하다고 판단할 것이다.

레지테아터의 가장 중요한 특성은 상호텍스트성 intertextuality이다. '세계의 모든 사물은 순수한 창작물이 아니라 어떤 형태로든 모방하고 습득하고 표절한 것이기 때문에 현실에서 철저히 격리되어 온전한 상상력에 의해 만들어진 창조물은 있을 수 없다'는 상호텍스트성의 논리는 브레히트의 극을 연구하는 데 중요한 토대가 되었다. 괴츠 프리드리히, 하

리 쿠퍼, 한스 노이엔펠스를 비롯해 1970년대부터 현재까지 유럽 오페라 연출을 주도해온 연출가들은 브레히트의 직계 제자이거나 같은 계열에 서 있는 인물들이어서, 상호텍스트성은 현재의 유럽 오페라 연출을 이해하는 데 중요한 키워드로 기능한다.

레지테아터 연출이 구체화되는 데는 '하이퍼텍스트'[40]가 중요한 역할을 담당한다. 컴퓨터의 출현 및 정보 전달 방식의 변화와 함께 극장에도 매체 요소들이 도입되기 시작했고, 오페라극장도 하이퍼텍스트 및 하이퍼미디어[41]를 공연에 적극 활용하고 있다.

이 모든 개념을 포괄하며 발전한 트랜스텍스트성은 정황성 contextuality을 토대로 오늘날의 오페라 연출을 설명하는 유용한 틀이 된다. 이제 연출가는 더 이상 과거에 작곡가와 대본 가가 만들어놓은 프로덕션에 얽매일 필요가 없으며, 원작자가 소멸한 이 시대에 새로운 작가의 기능을 담당할 수 있게 된 것이다.

오페라 분야에 레지테아터가 도입된 시기는 1970년대로, 연극 분야의 도입 시기보다는 늦다. 레지테아터 방식으로 명성을 얻은 연극연출가들이 오페라 연출을 병행하면서, 연극에서 사용된 레지테아터의 여러 전략이 오페라에서도 그대로 실현되었다. 그러나 이미 연극에서는 유행이 지났다고 볼 수 있는 이 레지테아터 연출이 오페라 분야에서 여전히 유효하며 작품 해석의 방식으로 핵심적인 위치를 차지하고 있는 이유는 무엇일까? 오페라에서는 대본과 음악이 유기적 관계를 맺고 있어, 오늘날 연극에서 일반화된 '수행성 das Performative'의 도입과 같은 전면적인 해체전략이 사실상 불가능하기 때문이다. 물론 수행성을 도입한 오페라 연

40) 음성과 문자, 그래픽과 영상을 복잡한 비연속적 연상에 의한 '스파이더 웹'으로 연결시켜 검색어와 관련된 가능한 모든 정보를 제공하는 정보제공 방식이다. 1965년 테드 넬슨이 처음 사용했으며, 비선형구조가 특징이다. Steve Dixon, *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance, Art, and Installation*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2007, 80.

41) 하이퍼텍스트의 비문자적 구성요소. 애니메이션, 녹음된 음성 및 영상 등을 뜻한다.

출이 이미 시도되고 있으나 이에 대한 관객의 호응은 아직은 대체로 부정적이거나 미온적이다.

3. 오페라에서의 레지테아터

1) 장르 특성에 따른 적용방식

오페라 작곡가가 악상을 떠올리는 방식은 교향곡이나 협주곡을 작곡할 때와는 분명한 차이가 있다. 극의 상황이나 등장인물의 개성을 구체적으로 보여주는 '대본'이 눈앞에 있기 때문이다. 감상자는 오페라 전곡음반을 감상하거나 하이라이트 아리아 및 중창을 '귀로 들으면서' 오페라 음악을 논할 수도 있지만, 모든 오페라 작곡가는 작곡 초기부터 '눈에 보이는' 무대를 염두에 두고 음악을 만들어낸다. 감상자의 입장에서는 음악을 듣는 것만으로도 충분히 만족스러울 수 있지만, 눈으로 직접 무대를 보면서 들을 때 작곡가가 원래 의도했던 음악적 효과를 고스란히 전달 받을 수 있다는 의미가 된다. 이런 맥락에서 본다면 21세기 들어 급격히 발전한 오페라 공연실황의 영상 촬영 작업과 그 영상의 광범위한 보급[42], 특히 여러 언어로 영상에 첨부되는 대본 자막 등은 단순히 음악 감상을 오페라 감상이라고 믿었던 감상자들에게 오페라의 본질에 더 가까이 접근할 수 있는 새로운 길을 열어주었다고 할 수 있다.

---

42) 2006년 뉴욕 메트로폴리탄 극장의 예술총감독으로 취임한 피터 겔브(Peter Gelb, 1953-)가 메트로폴리탄 오페라 공연실황을 '메트 HD' 영상으로 제작해 전 세계 영화관에 보급하기 시작한 뒤, 런던 코벤트가든 로열오페라하우스, 밀라노 라 스칼라극장, 파리 국립오페라극장, 잘츠부르크 페스티벌, 브레겐츠 페스티벌 등 세계 유수의 오페라극장과 페스티벌들이 자신들의 공연을 실시간으로 세계에 전송하게 되었다. 이에 따라 오페라극장에 가지 않더라도 오페라 공연실황을 입체적으로 그리고 거의 실시간으로 감상할 수 있는 시대가 열렸다.

4백여 년 전 이탈리아에서 오페라라는 예술 장르가 탄생했을 때 그 모범이 된 것이 '총체예술'인 고대 그리스 연극이었다는 사실을 기억한다면, 음악만으로 오페라를 이해하는 데는 한계가 있음을 납득할 수 있다. 오페라는 문학, 연극, 성악, 기악, 무대미술, 무용, 의상, 조명, 기술 등 여러 분야를 종합한 예술이지만, 간단히 요약하면 오페라란 '음악 + 극'이다. 그러므로 극 전체의 틀을 설정하고 가수들에게 연기와 동선을 지시하는 연출가는 음악을 맡고 있는 지휘자와 공동으로 공연 전체의 예술적 수준을 결정하게 된다.

1970년대 이전에는 가수 캐스팅이나 리허설 등 오페라 제작과정에서 가장 큰 권한을 가지고 있는 사람은 언제나 지휘자였다. 그러나 연극의 레지테아터 개념이 오페라에 도입되면서 오페라의 중점이 음악보다 극 쪽으로 기울기 시작하고, 이에 따라 관록과 명성을 지닌 오페라 연출가가 지휘자보다 더 큰 결정권을 갖기도 하는 시대가 시작되었다.

위르겐 플림(Jürgen Flimm, 1941-), 한스 노이엔펠스(Hans Neuenfels, 1941-), 안드레이 세르반(Andrei Serban, 1943-), 페터 콘비츠니(1945-), 빌리 데커(Willy Decker, 1950-), 그레이엄 빅(Graham Vick, 1953-), 로버트 카슨(Robert Carsen, 1954-), 피터 셀러스(Peter Sellars, 1957-), 마틴 쿠셰이(Martin Kusej, 1961-), 크리스토프 로이(Christof Loy, 1962-), 칼릭스토 비에이토(Calixto Bieito, 1963-), 클라우스 구트(Claus Guth, 1964-), 데이비드 맥비커(David MacVicar, 1966-), 스테판 헤르하임(Stefan Herheim, 1970-), 드미트리 체르냐코프(Dmitri Tcherniakov, 1970-), 카스퍼 홀텐(Kasper Holten, 1973-) 등은 전위적이고 도발적인 이 시대의 대표적 레지테아터 연출가들이다.

레지테아터 오페라 연출의 가장 큰 시각적 특징은 미니멀리즘 무대다. 전체적으로 무대는 비어 있거나 단순화된 또는 추상적인 구조물로 채워지며, 사실주의적인 무대장치나 소품은 별로 사용되지 않는다. 또 무대

를 막마다 변환하지 않고 단일한 무대 구조물을 1막부터 공연 끝까지 사용하되, 장면의 분위기에 따라 조명의 색채나 소품 등을 바꾸는 무대도 많다. 잠시나마 현실을 벗어나 환상에 빠지기를 희망하며 오페라극장을 찾는 대다수의 관객 앞에서 레지테아터 연출가들은 환상을 제공하는 극장의 기능을 의도적으로 무시하려 하며, 그런 이유로 무대 위의 화려한 디테일을 허용하지 않는 것이다.

아무리 가창력이 뛰어나도 역할에 어울리지 않는 외모나 체구를 가진 가수들은 더 이상 캐스팅 되지 않는다. 레지테아터 연출가들은 오페라에서 음악 못지않게 극을 중시하기 때문에 가수들에게 상당한 수준의 연기력을 요구한다. 20세기 중반까지의 성악가들이 상상도 할 수 없었던 과격한 신체적 움직임이 무대 위에서 이루어진다. 가수들은 달리고 구르고 드러누워 노래하는 등 영화를 방불케 하는 빠른 움직임과 연기력을 보여야 하기 때문에, 지나치게 비만인 경우나 신체적으로 단련되어 있지 않을 경우 오페라 무대에 서기 어렵다. 연출가의 과도한 연기 요구 때문에 자신의 성악적 기량을 제대로 발휘할 수 없다거나 이미지에 타격을 입는다고 판단해서, 가수가 오페라 프로덕션 참여를 거부하는 경우도 레지테아터 연출의 경우에는 종종 발생한다.[43]

에로티시즘과 폭력성 역시 레지테아터에서 큰 비중을 차지한다. 반라(半裸) 또는 전라(全裸)의 연기자가 오페라 무대에 등장하는 것은 적어도 유럽에서는 흔한 일이 되었다. 원래의 오페라 텍스트가 지니고 있는 시대적 폭력성을 드러내기 위해 하드코어에 가까운 폭력장면을 오페라에 삽입하는 일도 일어난다.[44]

---

43) 예를 들면, 2003년 바르셀로나 리세우 대극장이 공연한 모차르트의 <돈 조반니>에서 '연출계의 도살자'로 불리는 칼릭스토 비에이토의 폭력성 수위 높은 연출 콘셉트는 출연을 약속했던 가수들 몇 명을 이탈하게 했다.

44) 런던 코벤트가든 로열오페라하우스에서 2015년에 공연된 로시니의 <빌헬름 텔>은 보스니아 내전을 배경으로 한 레지테아터 방식의 연출로 큰 논란을 불러일으켰다. 압제자인 합스부르크의 게슬러 총독이 연 파티에서 여성을 테이블 위에 뉘어 윤간하는 장면은 일부 관객들의 극렬한 비난에 직면했고, 극장 측은 이 공연에 15세로 연령제한을 두어야 했다.

황량한 무대와 빈번한 폭력 또는 노골적인 성행위 장면들로 인해 70-80년대의 레지테아터는 관객들 대다수에게 실망을 안겼고 이로 인해 신랄한 비판도 받아왔다. 오페라가 상류계급의 전유물임을 부정하고 오페라에서 귀족적인 흔적을 지우려는 레지테아터 연출가들의 노력은 '하향 downwards'이라는 단어로 축약된다는 비판도 받고 있다. "무엇도 위대하지 않다. 무엇도 아름답지 않다. Nothing is great, nothing is beautiful."이라는 모토 아래 레지테아터는 예술에서 지나친 평등주의를 추구한다는 것이다.[45] 고급문화의 존재를 의심스럽고 수치스러운 것으로 인식하는 레지테아터 연출가들은 대본과 음악이 자신들이 연출한 무대와 전혀 어울리지 않아도 이러한 부조화를 아무렇지도 않게 무시해버리는 경우가 많다.

90년대부터는 '첨단 과학기술'이 레지테아터의 핵심 키워드로 등장한다. 가수들의 공격적인 연기와 함께 조명, 애니메이션, 홀로그램, 모노크롬 동영상 등이 하이퍼미디어 방식으로 이용되는 오페라 공연이 점점 증가하고 있다. 그와 함께, 의도적으로 아름답지 않은 무대를 추구했던 70-80년대의 레지테아터는 차츰 시각적 쾌감을 제공하는 방향으로 전환된다. 등장인물을 시체처럼 보이게 하거나 인물의 암울한 내면을 표현하려는 어둡고 푸른 조명과 어두운 의상들은 새하얀 무대와 밝은 색상의 의상들로 바뀌어가고 있다. 이는 오늘날 뮤지컬 장르를 비롯해 엔터테인먼트의 성격이 강한 공연들에 점점 관객을 빼앗기고 있는 오페라가 취할 수밖에 없는 생존전략이다. 오페라에 레지테아터가 도입된 것이 교육적인 목적과 함께 수용미학적 고려에서 이루어진 것인 만큼, 앞으로의 장기적인 오페라 발전을 희망한다면 관객친화적인 레지테아터 오페라의 신경향은 바람직한 방향전환이라고 볼 수 있다.

---

45) Daniel Meyer-Dinkgräfe, "Werktreue and Regieoper", *Music on Stage*, edited by Fiona Jane Schopf, 8-27, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2015, 1-2.

2) 음악 텍스트의 보존 및 연출의 해체전략

레지테아터 오페라 연출은 역사성 Historizität과 현재성 Aktualität 사이를 오간다. 오늘날 진보적인 레지테아터 음악극 연출가들은 이 양면을 강조하면서 동시대의 현실을 무대 위에 끌어들이려 한다. 오페라는 살아 숨 쉬는 음악극이 되어 사회의 당면문제들을 다룰 수 있으며, 연출가 페터 콘비츠니에 따르면 사회를 '교정하는 korrektiv'[46] 역할을 할 수도 있다. 현재 우리가 살고 있는 사회의 발전 방향은 정신적, 문화적, 문명사적 견지에서 볼 때 밑바닥을 향해 가고 있지만, 그럴수록 예술의 사회교정 기능은 효과적으로 발휘될 수 있다는 것이 콘비츠니의 기본 견해다.

어떤 오페라 공연에서든 음악 텍스트는 악보가 탄생한 시대의 역사적 스타일, 즉 그 시대의 음악미학을 드러낸다. 오래 된 고전 오페라 작품을 연출할 때 이 역사성과 현재성 간의 구조적 긴장은 그 자체로는 특별히 문제가 되지 않는다. 어차피 모든 오페라 공연에서 당연히 한 부분을 차지하는 것이 이러한 긴장이기 때문이다.

"오페라의 고전이라고 할 수 있는 작품들을 연출할 때는 '작품 탄생 시기의 창작의도'와 '고전 텍스트를 현대적인 시각으로 해석하는 현재의 공연 상황' 사이의 긴장이 연극의 고전들을 연출할 때보다 훨씬 강도 높게 드러난다."[47] 이러한 슐레더의 견해에 따르면, 거의 손질 없이 그대로 공연되는 오페라의 음악 텍스트가 연극의 텍스트보다 해석과 공연에 더 큰 영향을 미친다.

오페라 악보 그리고 동시대 공연의 무대화 사이에는 역사적 언술방식

---

46) Peter Konwitschny, "Lebendiges oder totes Theater?!" Peter Konwitschnys Meeting mit Publikum im Palast der Künste in Budapest (MÜPA) am 21. Juni 2015, *Online Merker,* 2015년 6월 26일자, 21.

47) Jürgen Schläder, "Strategien der Opern-Bilder", *Ästhetik der Inszenierung*, ed. Josef Früchtl and Jörg Zimmermann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, 183.

historische Sprechweise의 미학적 상반성이 뚜렷이 드러난다.[48] 연출 전략의 유형화된 특성들은 동시대 오페라 연출의 해석 방식을 요약하고 있다고 슐레더는 말한다. 음악은 다채롭고 풍요로운 반면, 무대는 전혀 이런 음악적 분위기를 반영하지 않고 텅 비어 있거나 삭막하기 그지없다. 그것이 현대의 오페라 연출방식이다.

오케스트라의 연주방식과 성악 배역의 캐스팅도 중요하지만, 공연의 시각적 측면과 연출 콘셉트는 오페라 연출의 핵심이다. 연극에서는 대사를 손질해 바꾸거나 연출의도에 따라 대사의 특정부분을 강조하는 것이 가능하지만, 오페라 아리아에서는 그것이 가능하지 않다. 형식적으로 완결된 아리아에서 일부를 빼버리거나 순서를 바꿀 수 없기 때문이다. 그런 일을 할 경우 오페라에서는 파괴적이고 해체적인 행위가 된다. 전통적인 연극미학과의 완전한 단절을 요구하는 현대 연극 연출가들의 포스트 드라마적 해체행위가 아직 음악극에서는 아주 드물게 시도될 뿐이다. 전승된 음악 텍스트의 미적 통일성은 거의 모든 오페라 공연에서 그대로 지켜지고 있다. “음악 텍스트의 보존은 오페라 연출의 해체전략과는 구분된다.”[49]는 슐레더의 주장은 그런 면에서 타당하다.

그러나 무대디자인의 경우라면 오페라 연출가는 음악과의 관련에서보다 훨씬 큰 자율성을 누린다. 무대공간은 그림이자 기호, 은유이자 상징이 된다. 무대배경, 세트, 소품 등은 작품 해석의 요소들로 기능하며, 세월이 가면서 점점 총체적인 연출의 일부가 되어왔다.

파리 오페라극장의 관행을 출발점으로 해서 19세기 중반부터 오페라 공연 세부사항들의 문서기록화가 정착되었다. 그리고 연출 콘셉트 및 공연 실행 내역이 기록되고 나면, 이 연출 프로덕션은 다른 극장 무대에서 공연될 경우에도 손질 없이 그대로 공연되어야 한다는 조건이 계약서상에 명기되었다. 이렇게 해서 오페라 작곡가들은 자신이 작곡한 오페라

48) 모든 것이 내면화되거나 최소한의 동작으로 제한되는 로버트 윌슨의 연출작들은 이런 갈등의 극명한 예가 된다.

49) Schläder, 앞글, 188.

악보의 '원작에 충실한 재창조 werktreue Nachschöpfung'[50]를 보장받고, 스스로 만든 오페라 프로덕션의 수준을 유지할 수 있었다.

계약서상의 이러한 조건은 19세기 연극 분야에서도 마찬가지로 이루어졌다. 그러나 일반적인 연극 공연의 시각적 측면은 19세기 음악극과 비교하면 그 미적 구속력이 훨씬 약했다. 간단히 말하면 오페라 무대는 동시대의 연극 무대와는 비교할 수 없을 만큼 복잡하고 화려했다는 뜻이다. "이런 방식으로, 음악극 분야의 실제 공연과 극 이론은 낭만주의적인 비현실극 Illusionstheater을 전형적인 오페라 양식으로 도입했다."[51]라는 슐레더의 진술은 오늘날의 레지테아터 연극과 레지테아터 오페라가 근본적으로 어떤 차이를 안고 출발했는가를 보여준다.

이런 현상은 상당히 오랜 기간 동안 오페라 연출이 원작 텍스트의 글자 하나, 획 하나에까지 충실한 '재구성'의 성격을 지니고 있었던 배경을 설명해준다. 그리고 그 때문에 오페라 연출은 대체로 카피본일 수밖에 없었다. 이런 오페라 연출 방식은 오늘날까지도 널리 퍼져 있다.

3) 역사성과 현재성 사이의 연출방식

오페라 작품과 연출이 어떤 관계를 맺게 되는가를 살펴보면 일반적으로 네 가지 유형이 있음을 알 수 있다.[52]

① 오페라 대본 줄거리의 배경이 되는 시대에 작품을 위치시키는 경우
② 그 작품을 작곡한 시대에 작품을 위치시키는 경우
③ 공연 동시대를 작품 배경으로 선택하는 경우
④ 완전히 자유롭게 시대 배경을 선택해 기존의 오페라 줄거리에 새로

---

50) Schläder, 앞글, 187. Paul Bekker, *Das Operntheater,* Leipzig, 1931, 137에서 재인용.
51) Schläder, 앞글 참조.
52) Alexandra Garaventa, *Regietheater in der Oper: eine musiksoziologische Untersuchung am Beispiel der Stuttgarter Inszenierung von Wagners „Ring des Nibelungen"*, München: Martin Meidenbauer, 2006, 189.

운 관점과 시각을 부여하는 경우

위와 같은 네 가지 유형과 연관해 슐레더가 분류한 오페라 연출의 세 가지 기본 전략은 다음과 같다.

① 오페라의 음악 텍스트와 문학 텍스트에 충실하게 작품을 재구성하는 전략

② 텍스트에 역사성을 부여하거나 해석학적 방법을 적용하는 전략

③ 음악극의 줄거리에 연출가의 코멘트를 덧붙이는 전략

흔히 '전통적 연출' 또는 '고전적 연출'이라고 불리는 첫 번째 전략을 사용할 경우, 작품과 연출의 관계 유형은 ①번이나 ②번이 된다. 작품이 작곡된 시대 또는 오페라 대본 줄거리에 나오는 시대가 오페라의 배경이 되는 것이다.

오페라 연출에서 텍스트에 역사성을 부여하는 ②번의 전략이 사용되기 시작한 것은 40여 년 전으로, 이는 오페라의 음악 텍스트 또는 문학 텍스트가 지니고 있는 잠재적 의미와 다양한 해석가능성을 풀어내는 전략이다. 텍스트가 그런 다양한 의미들을 구체적으로 드러내고 있지는 않지만 연출가는 텍스트의 이면 또는 행간을 읽는다. 그에 따라 말과 음악이 갖는 본래의 의미는 '오늘날의 텍스트 이해'라는 생산적이고 비판적인 긴장관계로 전이된다.

텍스트는 작품이 공연되는 시대의 조건에 따라 새롭게 이해되고, 현 시대 극장의 현실적, 기술적 조건에 따라 새로운 수단으로 재구성되며, 이 경우 역사성과 현재성 간의 긴장이 중요한 테마가 된다. 이런 전략을 대표하는 연출로 슐레더는 프랑스의 탁월한 연출가이자 배우였던 파트리스 셰로(Patrice Chereau, 1944-2013)가 연출한 바그너의 <니벨룽의 반지> 바이로이트 판[53]을 꼽았다. 이런 연출 유형에서는 일반적으로 극

53) 1976년 7월 24일부터 29일까지 바이로이트 페스티벌 무대에 오른 프로덕션으로, 피에르 불레즈가 지휘를 맡았다. 바그너의 <니벨룽의 반지> 백주

장에 친숙하지 않은 시청각 매체를 사용해 작품의 역사적 의미와 현재적 독법 사이의 긴장을 야기한다.

세 번째 전략은 연출가가 원래의 텍스트에서 상당히 동떨어진, 독자적인 무대 줄거리를 고안해내는 것이다. 무대 위의 가수들은 무대디자인이나 의상, 매체 등 다양한 수단을 사용해, 원작의 음악이 이끌어가는 줄거리 위에 뭔가 새로운 내용을 덧붙이게 된다. 이런 새로운 의미의 코드를 푸는 역할은 관객에게 주어지며, 관객의 수용지평에 따라 이 과제를 해결하는 능력의 차이가 나타날 수 있다.[54]

연출가가 주석을 다는 ③번의 경우는 가장 복잡한 전략이 된다. 작품에 대한 고도의 성찰을 요구하는 이런 연출은 역사적인 음악양식과 무대 위에서 현재화된 공연 사이에 긴장관계를 극대화한다. 연출가의 주석이 몇 개의 특정한 장면에만 해당되는 것이 아니라 오페라 전체 줄거리의 드라마적 구조를 겨냥하고 있기 때문이다.[55] 전위적인 오페라 연출가들은 역사적 텍스트가 지니고 있는 잠재적 해석 가능성이 충분히 검토된 뒤, 그 역사적 작품구조에 비판적 주석을 달기 시작했다. 슐레더의 견해에 따르면 앞으로 오페라 연출이 나아갈 방향은 바로 이 세 번째 전략을

넌 기념으로 제작된 이 공연은 '19세기 부르주아 가정비극 및 자본주의 비판'으로 불리며 이전까지 전통적 연출에 익숙했던 바이로이트 관객들에게 충격을 안겼다. 게르만 신화에 등장하는 신들의 세계 대신 산업화된 자본주의 세계가 배경으로 등장한다.

54) Schläder, 앞글, 188.

55) 2003년 잘츠부르크 페스티벌에서 스테판 헤르하임이 연출한 모차르트의 <후궁탈출>은 원작 대본과 전혀 다른 줄거리를 무대에서 보여주었다. 터키의 고관 바사 젤림의 궁전에서 벌어지는 원작의 사건은 철저히 지워졌고, 남녀주인공들은 결혼제도와 남녀관계의 문제로 고민하고 싸우는 현대의 젊은이들로 설정되었다. 독일어 징슈필인 이 작품은 중간에 음악이 붙지 않은 연극대사들이 들어있기 때문에, 이 부분을 활용해 원작과는 전혀 다른 이야기를 들려주는 것이 가능했다. 주인공들은 끊임없이 이 주제와 관련된 철학적, 사회학적 견해를 두고 받는다. 음악의 분위기와 어울리는 밝고 익살스러운 무대를 기대했던 관객들은 우울하거나 공격적인 무대 분위기에 대부분 당황했다. 연출의 의미를 이해하지 못해 연출가를 비난하는 관객도 많았으나, 오페라가 이제까지 시도하지 못한 포스트 드라마적 오페라의 방향을 제시하는 획기적 연출이라는 긍정적 평가도 있었다.

추구하는 길이다. 마침내 오페라 연출가들이 그들 고유의 문제제기 방식과 표현가능성에 도달했다는 것이다.

위의 세 가지 전략은 오늘날의 오페라 공연에서 고르게 사용되고 있을 뿐만 아니라 연극 공연에도 적용된다. 그러나 기본적으로 오페라는 연극과는 다른 연출 전략을 개발해왔다. 70년대 이후로 많은 연극 연출가들이 그들의 연출 전략을 오페라에도 적용하고 있지만, 음악 텍스트를 해체할 수 없다는 절대적인 금기조항 때문에 오페라 연출은 연극과는 다른 길을 걸을 수밖에 없다.

무대 위에서는 말을 사용하는 일반적인 언어 외에 다양한 언어들이 사용된다. 신체언어, 음언어, 장면언어 등이다. 오페라에서도 문학 텍스트는 연극적 언어로 변형된다. 소리와 동작과 빛과 무대디자인이 다 함께 한 가지 방향의 해석을 목표로 하는 것이다. 레지테아터는 다양한 장르의 예술이 하나의 밑그림 위에서 서로에게 상호작용을 하며 작품 전체를 완성해가는 가장 수준 높은 종합예술이다.

레지테아터 오페라는 오페라 작품의 고전들을 연출가 자신만의 언어로 번역해놓는다. 독자성을 최고의 가치로 인식하는 레지테아터는 '예술의 자율성'이라는 개념에 기초하고 있다. 오페라에서 좋은 연출 또는 나쁜 연출이라는 판결을 내리는 기준은 어디에 존재하는가? 레지테아터는 그 판결을 독자적인 기준으로 얻으려 한다. 오로지 자율적인 예술 스스로의 법칙에 따라 판결이 가능할 뿐이다. 하나의 형식은 과거의 형식들에 반응하고, 작품의 연속성 또는 불연속성 속에서 형식의 법칙들이 생성된다.

대표적인 레지테아터 연출가의 한 사람인 루트 베르크하우스(Ruth Berghaus, 1927-1996)는 특별히 엄격하게 자신의 연출을 구성한다. "현대의 레지테아터는 연극의 영역에서 이해하기 쉬운 교훈을 주는 기능을 담당하고 있지 않습니다. 레지테아터의 사명은 텍스트의 전달에 있지 않습니다."[56]

연출가 페터 콘비츠니는 브레히트가 연극에서보다 오페라에서 훨씬 더 큰 의미를 갖는다고 말한다. 음악극이라는 장르가 연극보다 훨씬 복합적이고 인위적이기 때문이다. 레지테아터 연출가들은 현실을 낭만으로 눈가림해서는 안 된다고 믿고 있으며, 오페라 리브레토와 음악을 철저히 연구해 얻어낸 독자적 연출 콘셉트로 현실의 문제에 접근할 수 있다고 믿는다. 그러나 관객에게 해설하는 과정을 어떻게 하면 효과적으로 만들 수 있을 것인가가 그들의 과제다.

오늘날 '레지테아터의 최고 거장'으로 알려져 있으면서도 유럽 언론과의 인터뷰에서 이 타이틀을 거부하기도 했던 콘비츠니에게 그 이유와 그가 생각하는 이상적인 연출의 방향을 물었다.

"레지테아터의 정의는 이야기하는 사람들마다 다릅니다. 예를 들어 베르디 <리골레토>의 배경을 도살장으로 설정한다든가, 하여간 뭔가 센세이셔널한 요소가 있으면 그냥 '레지테아터'라고 부르는 것 같습니다. 그런 연출 중에는 일관된 콘셉트 없이 앞뒤가 맞지 않는 말도 안 되는 프로덕션도 많죠. 그런 맥락에서 저는 '레지테아터 연출가'라는 타이틀을 거부했습니다. 하지만 작곡가가 백 년 전 혹은 2백 년 전에 작곡한 오페라의 시대적 배경과 분위기와 의상과 지문을 그대로 살려서 연출해야 원작에 충실한 것일까요? 그건 결코 아닙니다. 3천 년 전에 만들어진 도자기 꽃병을 유리장 속에 잘 보관해서 관람자들에게 보여주는 일은 박물관의 과제이지 극장의 과제가 아니죠. 극장 무대가 객석보다 위에 있는 이유는 관객에게 중요한 것을 전달하기 위해서입니다. 연출을 통해 연출가는 관객에게 무대 위의 사건에 대해 깊이 생각하게 만들어야 하며, 무대와 객석 사이에 토론이 벌어지게 해야 합니다. 인간의 본질은 변하지 않지만 시대에 따라 우리 삶의 형태는 조금씩 달라집니다. 그러므로 과거의 오페라 작품을 우리 동시대인들과 소통할 수 있게 만드는 것이 연출가의 역할이라고 생각합니다. 모든 인간관계는 정치적이며, 오페라에 등장하는 남녀 관계도 마찬가지입니다. 우리는 돈과 권력을 좇느라 사랑을 포기할 수밖에 없는 <니벨룽의 반지> 같은 세상에서 살고 있습니다. 사랑이 불가능

56) Schläder, 앞글, 189.

해진 이 사회에서 어떻게 다시 진정한 관계를 맺고 사랑할 수 있을 것인지, 오페라 연출가는 작품 속에서 그 방법을 제시하기 위해 고심해야 합니다."[57]

콘비츠니와 같은 이유로 레지테아터의 거장이라는 타이틀을 거부하는 연출가는 여럿이다. 스스로를 당연히 레지테아터 연출가로 생각하고 있으면서도 지난 수십 년간 레지테아터의 부정적인 측면이 지나치게 심화되었기 때문에 이 명칭으로 불리고 싶지 않은 것이다. 그러나 '무대와 객석 사이에 토론이 벌어지게 하는 연출이 바람직한 연출'이라는 그의 견해는 바로 레지테아터의 기본적인 태도를 대변하고 있다.

4. 메타연극과 수행성의 미학

'메타연극 Metatheatre' 개념은 1963년에 출판된 라이오넬 에이블의 <메타연극: 희곡 형식의 새로운 관점Metatheatre: A New View of Dramatic Form>에서 처음으로 등장했다. '연극 자체에 대해 문제를 제기하는 연극'을 뜻하는 메타연극은 모더니즘 희곡이 지닌 특성을 가리키는 용어다. 대표적인 작품으로 꼽히는 사무엘 베케트(Samuel Beckett, 1906-1989)의 <고도를 기다리며>에서 볼 수 있듯, 메타연극에서는 작품 내의 요소들이 구체적이고 완결된 희곡 작품을 형성할 필요가 없다. 따라서 연출가는 스토리 전개에 치중하지 않고 공연을 통해 연극에 대한 성찰을 보여준다.[58]

삶 자체가 하나의 연극이라는 전제에서 출발하는 메타연극은 작품과

57) 2012년 도쿄 니키카이 오페라단(Tokyo Nikikai Opera Foundation)이 베르디의 <맥베스>를 분카 카이칸 극장에서 페터 콘비츠니 연출로 공연했을 때 필자 인터뷰의 일부.

58) Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York: Hill and Wang, 1963, 83-85.

삶의 경계가 희미해지는 반연극 antitheatre의 한 형식이며, 연극의 전통적인 구조는 자취를 감추고 극적 긴장은 느슨해진다.

넓은 의미에서 메타연극은 극작 규범에서 벗어나 작가의 자유로운 의식을 표현하는 '메타드라마 metadrama' 개념과 혼용된다. 그러나 에이블은 좁은 의미의 메타연극을 '극중극, 희비극, 사변극을 종합한 개념'으로 정의한다. 극의 구성은 극중극, 내용은 희비극, 표현에는 철학적인 사변이 들어있는 극으로 메타연극의 범주를 한정한다는 의미이다.

그러나 이러한 메타연극의 성격은 오늘날 희곡 텍스트뿐만 아니라 연출에도 적용된다. 원래 메타연극으로 창작되지 않은 20세기 이전 극들을 현대적으로 연출해 메타연극성을 부여하는 것이다. 바이로이트 극장의 개혁자로 알려져 있는 리하르트 바그너의 손자 빌란트 바그너 이후로 바이로이트의 바그너 연출은 대부분 이처럼 메타연극성을 띄게 되었고, 특히 2004년부터 2007년까지 4년간 공연된 크리스토프 슐링엔지프 연출, 2008년부터 2012년까지 5년간 공연된 스테판 헤르하임 연출, 그리고 2016년에 첫 선을 보인 뒤 현재 계속 공연되고 있는 우베 에릭 라우펜베르크 연출의 <파르지팔>은 메타연극성의 정점에 도달한 프로덕션들이다.

메타연극에서 해체전략으로 한걸음 더 나아가는 방식도 있다. 에리카 피셔-리히테가 창안한 '수행성의 미학 Ästhetik des Performativen'은 경계를 벗어나는 예술을 목표로 한다. 그 경계란 18세기 말에 정립되어 불변의 법칙처럼 여겨져 왔다. 다양한 장르의 공연예술 가운데서도 특히 오페라 분야에서는 '음악이 붙어있는 가사는 결코 바꿀 수 없다'는 규칙이 마치 자연의 법칙처럼 간주되었고, 넘을 수 없는 경계로 작용해온 것이다. 그러나 피셔-리히테에 따르면 수행성의 미학은 '지각 주체가 지각 대상과의 역치적 경험을 통해 변화하는 것'을 말한다. 새로운 현실을 구성하게 하는 변환적 힘인 것이다.

수행성의 미학을 적용한 연출은 경계를 넘어서서 경계의 개념을 새롭

게 정립한다. 예를 들면 19세기에는 무대와 관객석을 분리하는 것이 예술성을 규정하는 관점으로 인정되었다면, 수행성의 미학은 분리대를 넘어서는 행위와 그 과정을 강화한다.

> 가스등이라는 조명의 발명은 가장 빈번하게 일어나는 문제를 제거하려는 목적에 이용되었는데, 그것은 배우가 관객을 볼 수 없게 하고, 무엇보다 관객끼리 서로 보지 못하게 하는 데 유용했다. 찰스 킨(Charles Kean)은 1840년대부터 객석의 조명을 어둡게 했고, 리하르트 바그너는 제1회 바이로이트 축제(1876)에서 관객을 완전히 어둠 속에 가두었다. 이 모든 조처는 피드백의 고리를 끊기 위한 것이었다.[59]

이런 조명의 변화와 함께 19세기 낭만주의 시대의 오페라극장에서는 무대와 객석의 피드백이 아니라 일방적인 방향성을 갖는 '감정이입'이 최고의 가치로 인정받게 되었다. 그러나 오늘날에는 '예술가는 작품 창조의 주체이며 관객은 작품을 수동적으로 받아들이는 객체'라는 이분법적 사고가 붕괴되면서, 관객은 박수를 치는 관습적 행위로만 공연에 동참하는 것이 아니라 실제로 배우 못지않은 권리를 지니고 공연에 참여하고 있다. 기존의 가치와 규범을 무너뜨리고 관객이 공연에 휘말려드는 사건을 만들어내는 새로운 장르의 공연예술이 갈수록 늘어나면서, 그에 따라 관객과 예술가의 관계도 변화하고 있다.

그라츠 대학의 연극학 교수 바바라 바이어(Barbara Beyer, 1956-)는 "오늘날의 오페라 연출가들은 '현재화 Aktualisierung'를 원칙으로 내걸고 남의 작품에 자기 자신의 세계를 반영한다. 이런 태도가 가창을 망쳐 이젠 오페라 속의 노래가 우리를 전혀 감동시키지 못한다"[60]라는 말로 레지테아터 연출의 현 상황을 비판했다. 연출가들마다 복잡한 연출

---

59) 에리카 피셔-리히테, 김정숙 옮김, 『수행성의 미학』, 서울: 문학과지성사, 2017, 81.

60) Barbara Beyer, "Freiheit für die Stimmen: Debatte ums Regietheater", ZEIT ONLINE, 2012년 9월 27일자.

콘셉트로 현재화를 추구하지만, 알게 모르게 이 콘셉트에는 바로 자신의 이야기를 들려주려는 뚜렷한 '자기관련성 Selbstbezüglichkeit'이 두드러진다는 것이다.

일례로 2012년 잘츠부르크 페스티벌에서 공연된 <라 보엠>을 들며, 여주인공 미미 역을 스타 가수 안나 네트렙코가 불렀지만, 펑크족으로 등장한 네트렙코의 미미는 "이상하게 평범해져 seltsam neutralisiert"[61] 감동이 없었다고 평했다. 오늘날의 오페라 연출가들에게 가장 중요한 건 자신만의 해석이 있다는 점인데, 이런 식으로 현재화된 연출 관행이 오늘날 레지테아터를 지배하며 모든 것을 결정하는 모델이라고 바이어는 강조한다.

바이어는 사회학자 니클라스 루만(Niklas Luhmann, 1927−1998)의 '예술은 애초부터 그 비개연성으로 규정된다'라는 진술과 드라마투르그 카를 헤게만(Carl Hegemann, 1949−)의 '있을 수 없을 듯한 것이 예술에서는 있을 수 있는 것이 되었다'라는 말을 인용하며, 이들이 언급한 예술의 본질에서 멀어지는 딜레마가 오늘날 오페라 연출에서 드러난다고 말했다. 뭔가 일회적이고 충격적인 경험, 결코 잊지 못할 체험을 오늘날의 오페라 연출에서는 갈수록 찾아보기 어렵다는 것이다.

여기에 이어 바이어는 또 다른 요인들이 오늘날 레퍼토리 산업을 출구 없는 막다른 골목으로 몰아넣고 있다고 분석한다. 70년대까지 보존되어 왔던 전통적 형태의 오페라 연출이 오늘날 현재화된 연출에 밀려 사라졌고, 역사를 고증한 의상, 원작에 충실한 스토리, 작품 본연에 충실한 연

61) 앞글. 그러나 여기에 대해서는 다양한 이견이 존재한다. 이탈리아의 탁월한 연출가 다미아노 미키엘레토의 이 연출은 수십 년 간 세계를 지배해 온 프랑코 제피렐리의 '다락방 라보엠'(푸치니의 원작이 빈민가 건물 꼭대기 다락방을 배경으로 하고 있고, 연출가 제피렐리가 무대 위에 그 다락방을 재현했기 때문에 이렇게 불린다)을 과감하게 벗어나 배경을 19세기에서 현대로 바꾸어놓았고, 마치 우리 이웃에 존재하는 듯한 젊은이들의 희망과 좌절이 오히려 공감을 불러일으킨 성공적인 연출이었다. '감동이 없었다'는 감상평은 바바라 바이어 개인의 생각이며, 그에 동의하는 관객도 물론 많았겠지만 필자는 동의하지 않는다.

출이 사라졌다는 것이다. 오페라극장의 상황에 따라 차이는 있지만 옛날부터 극장을 찾아온 나이든 관객들은 그 같은 음악과 무대가 있는 '자신의 오페라'를 간직하고 있는데, 오늘날 피가로든 아이다든 피델리오든 그 시대의 복장으로 등장하면 시대착오적인 연출이 되고 만다는 것이 바이어의 주장이다.

이미 1981년에 한스 노이엔펠스는 아이다를 환경미화원 차림으로 무대에 올렸고, 2009년에 그레이엄 빅은 에티오피아 포로들을 오렌지색 죄수복을 입은 관타나모 형무소의 수감자들로 등장시켰다는 점을 바이어는 예로 든다. 그러면서 '오늘날의 수많은 연출들이 원작과는 아무 연관이 없다는 사실을 연출가 자신들은 어떻게 생각하고 있을까?'라는 질문을 던진다. 그리고 관객들은 그 수많은 <아이다> 해석들을 별로 보고 싶어 하지 않을 것이라 짐작한다.[62]

마치 전통적인 연출을 예찬하며 레지테아터의 경향을 비난하는 듯하던 바이어의 어조는 그러나 오히려 정반대의 방향으로 한걸음 더 나아간다. '해석'에 치중했던 이전 레지테아터 연출가들의 한계가 '수행성'의 적용으로 극복되어야 한다고 주장하는 것이다. 우연적이고 예기치 못한, 그리고 애당초 계획하지 않은 '수행적 과정 performative Prozesse'이 왜 오페라에는 여전히 거의 존재하지 않는 것일까? 이런 의문을 제기하며, 연극을 비롯한 다른 공연예술 장르에서는 이미 연출가들이 수행성의 영역을 풍성하게 발전시켜가고 있다는 점을 강조한다.

수행성의 목표는 우선 관객을 놀라게 하고 의도적으로 현혹시키는 것

62) 관객이 이런 프로덕션을 보고 싶어 하지 않을 것이라는 발언은 바이어의 지나친 예단이다. 원작과는 전혀 다른 이야기를 들려주며 사회적인 메시지를 전달하는 이런 연출이 <아이다>를 처음으로 감상하는 관객에게는 혼란스럽게 느껴질 수 있지만, 이미 이 오페라의 내용을 알고 있는 관객들에게는 신선한 해석 체험이 될 수 있다. 실제로 빅의 브레겐츠 페스티벌 <아이다>는 그리 관객친화적인 프로덕션은 아니었다. 자유의 여신상을 해체하는 연출 콘셉트는 흥미로웠지만 전반적으로 무대 응집력이 떨어졌다. 성악적인 면에서도 만족스럽지 않았다. 그러나 그 많은 <아이다> 가운데 이런 새로운 해석이 존재한다는 것 자체는 의미가 있었다.

이며, 그렇게 해서 관객의 기대를 어긋나게 하고 미학적 사고를 각성시키는 것이다. 바이어는 음악극 분야에서 연출가 페터 콘비츠니와 크리스토프 슐링엔지프가 그런 경계이탈 Entgrenzung을 시도해왔다고 말한다.[63] 이런 방식의 레지테아터 연출을 바이어는 수행성 개념을 적용한 좋은 예로 꼽는다.

Ⅲ. <파르지팔> 비판과 레지테아터 연출의 필연성

1. 왜 <파르지팔>인가?

1) 독일 음악극 전통이 바그너에 미친 영향

독일어권 작곡가이면서도 <돈 조반니>, <피가로의 결혼>, <코지 판 투테> 등 대부분의 걸작 오페라를 이탈리아어로 작곡한 모차르트

63) 바이어는 아리아 중간을 끊어 쉬었다 부르게 하거나 확성기를 통해 오케스트라 또는 합창 음악을 들려주는 콘비츠니의 시도를 오페라에 수행성을 적용한 예로 언급한다. 장애인 그룹을 무대에 세워 예술과 비예술의 경계를 해체시켰고 극장에서 결코 잊을 수 없는 놀라운 순간들을 경험하게 한 슐링엔지프의 연출도 수행성의 예로 다룬다. 죽은 토끼의 부패과정을 보여주는 <파르지팔>의 스크린은 행위자와 같은 공간에 존재하는 관객들에게 수많은 질문을 던지고 또 생각하게 한다고 바이어는 주장한다. 또 다른 예는 하노버에서 <라 트라비아타>를 연출한 베네딕트 폰 페터의 경우다. 그는 오케스트라와 합창단을 무대 뒤로 숨겼고, 다른 가수들을 모두 어둠 속에 세워 2시간 반 동안 비올레타 혼자만 무대에 보이게끔 했다. 동시에 음악의 특정 부분들이 구식 대형 라디오를 통해 반복되게 했으며, 테크노음악을 중간 중간에 삽입하기도 했다. 비올레타는 관객에게 직접 말을 걸었고, 무대 위에 놓인 의자들 위를 기어가며 아리아를 노래했다. 관객이 상처 받기 쉬운 한 인간을 집중해 바라보게 하는, 극단화된 레지테아터의 방식이었다.

(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)는 음악의 스타일 면에서도 스스로를 '이탈리아 오페라 작곡가'로 인식하고 있었다. 오페라를 작곡할 기회를 원하던 1778년 모차르트의 편지에도 "그러나 독일어가 아닌 이탈리아어로 작곡하고 싶습니다"[64]라는 구절이 나온다. 단어 하나가 복합적이고 심층적인 의미를 담고 있으며 이탈리아어에 비해 모음보다 자음이 훨씬 두드러지는 독일어가 오페라 작곡에는 부적절한 언어라고 생각했기 때문이다.

독일어로 작곡된 모차르트의 징슈필 <후궁탈출>이나 <마술피리>는 독일 음악극을 이탈리아 오페라의 수준으로 끌어올렸다고 평가 받는데, 이는 모차르트 시대까지만 해도 독일 오페라가 이탈리아 오페라보다 음악 면에서 훨씬 낮은 수준이었음에 대한 반증이다.

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 1805년에 초연한 그의 유일한 오페라 <피델리오Fidelio>를 모차르트 희극 오페라의 부도덕한 소재에 대한 비판으로 내세웠을 뿐만 아니라, 이 작품을 통해 징슈필 오케스트레이션의 전면적인 개혁을 이루어냈다. 양식상의 통일성이 결여되어 있다는 점은 이 오페라의 가장 큰 약점이지만, 독일 징슈필의 통속성을 극복했다는 점에서는 큰 의미를 갖는다.[65] 베토벤은 말이 정확하게 전달되어야 하는 부분, 즉 텍스트가 사건의 전개를 담고 있는 부분에서는 음악이 없는 대사를 사용하고, 아리아 및 음악이 딸린 레치타티보 부분에서는 텍스트 전달보다는 등장인물의 감정 상태를 전달하는 데 주력했다. 그리고 베토벤이 지향한 부부애의 숭고함과 혁명의 이상은 거의 가사가 없는 교향악적 오케스트레이션으로 표현되었다.[66]

---

64) Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters. Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution,* Kassel: Bärenreiter, 1998, 30.

65) <피델리오>는 일반 징슈필과는 달리 종교의식과 같은 엄숙함을 지니고 있다. 프랑스 대혁명기에 유행하던 오페라 코미크의 영향 아래 오페라 부파와 징슈필이 뒤섞여 있는 듯한 인상을 주는 이 오페라는 차츰 심각하고 진지한 장면으로 옮겨가다가 마지막 장면에서는 오라토리오 음악에 접근한다.

베토벤의 <피델리오>에서도 나타나듯, 독일 낭만주의 오페라의 음악적 특징으로 가장 주목할 만한 것은 오케스트라의 역할과 독일적 종합예술에 대한 갈망이다. 이탈리아인들이 목소리로 노래했다면 독일인들은 악기로 노래했다. 이탈리아 오페라에서 기악은 노래의 반주로 간주되었다. 이와는 달리 낭만주의 철학자들의 지원 하에 순수 기악음악을 최고의 경지로 인정하게 된 독일인들은 오페라에서 오케스트라를 노래만큼 중요한 극적 표현수단으로 평가했다.

글루크가 오페라 개혁에서 주장했던 서곡의 역할[67]은 독일 낭만주의 작곡가들에 의해 완성되었다. 서곡은 이제 전체 오페라를 기악음악으로 짧게 압축하고 요약하는 경지에 도달했다. 서곡에 등장한 선율이나 음향이 오페라 본편에 그대로 재현되면서 특정 멜로디나 화성으로 어떤 특정한 내용을 연상시키는 라이트모티프 Leitmotiv 기법이 사용되기 시작했고, 이런 방식으로 작곡된 최초의 완성도 높은 서곡은 독일 작곡가 칼 마리아 폰 베버(Carl Maria von Weber, 1786-1826)의 1821년 초연작인 <마탄의 사수Der Freischütz> 서곡이다. 이 징슈필에서 베버는 요한 고트프리트 헤르더(Johann Gottfried Herder, 1744-1803)[68]의 영향에 따라 음악, 미술, 연극 등의 다양한 예술 장르가 하나로 혼합된 작품을 만들려고 노력했다. E.T.A. 호프만(E.T.A. Hoffmann, 1776-1822)[69]의

66) 이와 같이 이탈리아 오페라의 레치타티보-아리아 형식을 탈피한 베토벤의 징슈필 작곡 방식은 바그너에게 큰 영향을 미쳤다.

67) 바로크 시대에 오페라 서곡의 기능은 오페라극장에서 식사를 하거나 옆 사람과 이야기를 나누고 있는 관객들에게 '이제부터 극이 시작되니 집중해주시기 바랍니다'라는 메시지를 전달하는 수단이었다. 그래서 오페라의 내용이나 분위기와는 무관한 서곡이 많았다. 오페라 음악이 지나친 성악적 테크닉으로 텍스트 전달을 방해해서는 안 되며 텍스트와 음악이 유기적으로 결합해야 한다고 주장했던 작곡가 글루크는 오페라 서곡이 단순한 집중 신호가 아니라 작품 전체의 스타일을 미리 보여주는 것이어야 한다고 말했다.

68) 18세기 독일 '슈투름 운트 드랑 Sturm und Drang' 시대의 대표적 철학자, 신학자, 문학비평가. 칸트의 강의에서 큰 영향을 받았다.

69) 19세기 독일낭만주의 특유의 기괴하고 신비로운 주제를 다룬 작가 에른스트 테오도어 빌헬름 호프만은 E.T.A. 호프만이라는 필명으로 더 알려져 있

<운디네Undine>를 평하는 글에서 베버는 독일인이 원하는 오페라가 바로 그러한 '종합예술작품'임을 분명히 밝히고 있다. 발표된 지 10년 안에 유럽 전역에서 오페라 역사상 공전의 히트를 기록한 이 <마탄의 사수>는 오페라의 불모지였던 독일을 오페라 강국으로 새롭게 도약시켰고, 이런 토대 위에서 바그너의 음악극 탄생이 가능했다.

2) 바그너의 극적-음악적 형식개념

어린 시절 이미 베버의 <마탄의 사수>에 열광했고 그의 작곡기법에 영향을 받았으며 뛰어난 극작(劇作) 감각을 지녔던 바그너는 무엇보다도 언어의 문제에 천착해 이탈리아 오페라에 대적할 독일 오페라의 세계를 구축하기 시작했다. "이탈리아어를 모국어처럼 구사하는 경우가 아니라면, 독일인의 성대 구조로 이탈리아 오페라를 노래하는 것은 불가능하다. 이탈리아어 말고는 다른 어떤 언어도 모음을 사용해 그토록 감각적인 쾌락을 만들어낼 수가 없기 때문이다."[70]

언어에 대한 바그너의 이러한 자각이 독립적인 독일 오페라 확립의 필연성을 일깨웠다. 바그너는 이탈리아 오페라와 구분하기 위해 자신의 독일 오페라에 '무지크드라마'라는 새로운 명칭을 붙였다. 자기 오페라의 대본을 모두 스스로 썼던 바그너는 자신의 작품들이야말로 글루크의 오페라 개혁에 이은 가장 획기적인 개혁의 시도이며, 극와 음악이 완벽한 조화를 이루는 작품들이라고 확신했기 때문이다. 이 명칭은 극과 음악의 절대적인 일치를 꿈꾼 바그너의 이상을 단적으로 표현한다.

> 극적 사건들은 내면과 외면을 갖는데, 그 내면은 관현악의 영역이며 사건의 (구체적인) 외면은 노래가사로 표현된다. 즉 관현악의 구조가 음악의 일차적

다. 대법원 판사였으나 작가, 작곡가, 화가이기도 했다. 에드가 앨런 포에게 영향을 준 작가로 유명하다.

70) Richard Wagner, *Oper und Drama*, Stuttgart: Reclam, 1994, 38.

요소가 되며, 성악부는 반주를 동반한 아리아가 아니라 다성음악적 구조의 일부가 되는 것이다.(...) 드라마는 표현의 목적이고, 음악은 표현의 매체다.[71]

체계적인 가창(歌唱) 이론을 확립하지는 않았어도 바그너는 자신의 가수, 더 정확히 표현하면 자신의 '악극 연기자'에게 가창과 관련해 많은 것을 주문했고, 무엇보다도 분명하고 흠 없는 발음을 그들에게 요구했다. 자음을 격하게 던져 뱉는 스타카토 스타일을 원한 것은 아니었고, 시적인 음조를 끊지 않고 이어가면서도 대사를 정확하게 전달하라는 요구였다. 다만 이탈리아 오페라 창법과 뚜렷한 차이를 보이는 부분은 '모음을 꾸미지 않는다'는 점으로, 콜로라투라나 멜리스마를 사용하지 않는 것이다.

바그너 오페라는 대부분 신화와 민담, 전설을 소재로 하고 있는데, 그 이유는 이들이 민족 Volk에 뿌리를 내리고 있기 때문이며, 신화야말로 강렬하고 압축적인 형식으로 인류의 충동과 열망을 표현할 수 있기 때문이라고 바그너는 말했다. 이런 신화의 상징성이 인간의 일상적 경험과 결합될 때 이성적이 아닌 직관적인 작용이 일어나며, 신화는 불만족스러운 현실에 대한 대항원리로 기능한다고 그는 주장했다.[72]

바그너는 동시대의 일상언어 Alltagssprache로는 상징으로 가득한 신화 세계를 제대로 그려낼 수 없다고 믿었고, 심오한 의미를 담은 간결하고 힘찬 예술언어 Kunstsprache를 창조해내려고 노력했다. 그래서 대본에서 특별히 두운을 강조했다. 또한 이런 언어를 통해 신화적 소재가 단순화되고 정형화된 행위로 형상화될 때 이상적인 극이 이루어진다고 주장했다. 바그너의 경우에는 이러한 사고를 음악적으로 실현한 것이 바로 '라이트모티프'가 된다.[73]

---

71) 앞글 참조.
72) 앞글 참조.
73) 음악극에 어떤 인물이나 상황이 등장할 때마다 반복적으로 연주되는 음악적 주제. 관객으로 하여금 이 주제가 나오면 어떤 인물이나 상황이 다시 되풀이해 등장할 것임을 미리 알도록 해준다. 또는 그 인물이나 상황이 직

바그너 이전에도 ‘멜로디 모티프’라는 개념은 존재했고, 작곡가들은 화성과 리듬에 변화를 주면서 이런 작은 단위의 모티프를 발전시키고 확대시켰다. 그러나 바그너의 경우 이 라이트모티프는 음악적, 극적 기능을 동시에 지니는 개념으로, 특정 인물이나 특정 상황이 되풀이되어 나타날 때 그 인물이나 장면을 상징하는 선율이나 화성을 재현하여 청중의 기억을 일깨우는 기법을 말한다.

바그너의 대표적 개념의 하나인 ‘무한선율 unendliche Melodie’은 멜로디를 단락으로 끊지 않고 계속 확장시키는 기법으로, 휴지(休止)와 종지(終止)를 의도적으로 회피한다. 이 개념은 레치타티보와 멜로디 부의 분리를 없애는 기법이라는 의미도 지니고 있다. 무한선율이라는 용어를 바그너가 처음 사용한 것은 1860년 『미래음악 Zukunftsmusik』 에서였다. 드라마의 내적 행위가 전체 과정을 통해 지속적으로 펼쳐지고, 음악 역시 지속적 흐름을 유지해야 한다는 발상에서 만들어진 이 기법은 낭만주의의 무한성과도 밀접한 관련이 있다. “멜로디는 가사에서 유기적으로 발전 된다”는 바그너 작곡의 원칙 역시 무한선율 기법을 이끌어내는 토대가 되었다.

3) 무지크드라마: 교향악적 오페라

> 음악은 결코 현상을 표현하는 것이 아니라 오로지 모든 현상의 내면적 본질인 즉자태, 즉 의지 그 자체를 표현하기 때문이다. 그러므로 음악은 이런저런 개별적인 특정한 기쁨, 이런저런 비애, 고통, 공포, 환희, 흥겨움, 마음의 평정을 표현하는 것이 아니라, 기쁨, 비애, 고통, 공포, 환희, 흥겨움, 마음의 평정 그 자체를 어느 정도 추상적으로 아무런 부가물 없이, 즉 그에 대한 아무런 동기도 없이 그와 같은 감정의 본질적인 것을 표현한다.[74]

접 등장하지 않고 다른 인물의 언술을 통해 등장하기만 해도 같은 음악적 주제가 연주된다.

74) 아르투르 쇼펜하우어, 홍성광 옮김, 『의지와 표상으로서의 세계 Die Welt als Wille und Vorstellung』 , 서울: 을유문화사, 2015, 428-429.

쇼펜하우어(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)의 '본질'은 플라톤에서와는 달리, 제거할 수 없는 고통과 알 수 없는 충동에 가득 찬 것이므로 그로부터 벗어나야 하는 어떤 것이다. 쇼펜하우어의 '의지 Wille' 개념은 의도적인 추구를 뜻하는 것이 아니라 '무의식적인 소망'을 뜻한다. 위에서 보듯 쇼펜하우어는 음악을 고통에서 격리된 구역으로 설정한다. 즉, 모든 물질적인 것에 대비되는 형이상학적인 것이 음악이다. 음악으로 자극된 우리의 상상력은 그 추상적인 세계에 살을 붙여 유사한 실례로 구체화하는데 이것이 바로 노래와 오페라의 기원이라고 쇼펜하우어는 말한다.

1854년 이후 바그너는 이 쇼펜하우어의 형이상학을 전폭적으로 수용했다. 쇼펜하우어가 말하는 '현상 Vorstellung 속에서 자신을 끊임없이 나타내는 의지의 세계'를 음악이 표현하려면 전통적 오페라 아리아와 같은 단독성과 단절성을 탈피해야 한다는 바그너의 신념 역시 '무한선율'이라는 형식에 반영되어 있다. 음악의 모든 동기는 다른 동기들과 내적으로 연관되어 있으며, 음악은 행위가 제시하는 것보다 더욱 깊은 인식을 표현할 수 있다는 것이 바그너의 생각이었다.

그러나 바그너가 쇼펜하우어의 음악미학을 전폭적으로 수용했다 하더라도 그는 절대음악에 대한 쇼펜하우어의 예찬을 다른 방식으로 해석했고, 다른 결론에 도달했다. 쇼펜하우어는 음악이 시공간의 제약이 없는 본질을 재현한다고 믿고, 순수음악을 언어나 극과 결부시키지 않는 절대음악을 지지했다. 그러나 바그너는 이러한 쇼펜하우어의 철학을 자신의 후기 음악극에 적용시키면서도 음악극 자체를 부정하려 하지는 않았다. 시어(詩語)의 임무를 사고의 관점에서 재해석하여 형이상학적 세계를 세속적 청중에게 중개하는 일을 음악극의 사명이라고 보았던 것이다.[75] 그럼에도 불구하고 쇼펜하우어의 절대음악에 대한 지지는 바그너가 자신

75) Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart: Reclam, 1996, 205-206 참조.

의 음악극을 절대음악에 상응하는 성격으로 발전시켜 가는 데 중요한 역할을 했다.

'교향악적 das Symphonische'이라는 개념은 1850년경에 와서는 단순히 음악적 테크닉을 지칭하는 단어가 아니라 음악미학적 아이디어의 하나로 발전했다. 바그너의 경우가 그 좋은 예다. 바그너가 자신의 오페라에서 실현한 '교향악적'이라는 관념은 한편으로는 음악적 개념이지만 그와 동시에 작품을 구성하는 사고의 핵심을 이르는 말이기 때문이다.[76]

음악미학적 관념으로서의 '교향악적'이라는 개념은 하이든에서 출발하여 특히 베토벤에서 뚜렷하게 나타났다. E.T.A. 호프만이 음악미학적으로 정리하여 교양시민계층에 전파된 이 개념은 바그너에게 '교향악적 오페라'의 작곡을 가능하게 했다. 이 교향악적 원리에는 상당히 엄격한 예술적 기대수준이 포함되는데, 바그너는 이 예술적 기대수준을 전통적인 교향악의 유산에 '드라마'를 접합시켜 실현하려 했다.

바그너는 동시대 오페라들을 '시각적, 청각적 쾌락을 목표로 삼아 무대 위 스펙터클과 기악의 부적절한 합성으로 타락한' 예술이라고 비판했다. 그는 그리스 비극을 예술성의 극치로 이해하면서, 오페라는 '독일적 맥락에서 재창조되어야 할 원천적 종합예술'이라고 이해했다. 특히 1823년 빈에서 초연된 베토벤의 <교향곡 9번>을 접하고 감명을 받아 자신의 음악극 아이디어를 발전시키게 되었다. 바그너는 음악의 기본 원리를 '교대 Wechsel'와 '발전 Entwicklung'의 원리로 규정하고, 자신은 고전주의적 교대의 원리를 혐오한다고 말했다. 오페라에서는 악상이 계속 발전되어야 하므로 반복이 있으면 안 된다는 주장이다. 또 성악가의 목소리가 악기 음색과 혼합되어서는 안 되며, 음악극에서 성악부와 기악부는 다성악의 각 성부처럼 독립적으로 발전하면서 전체적인 조화와 통일성을 이루어야 한다고 주장했다.

---

76) Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München, Salzburg: Musikverlag Katzbichler, 1983, 67.

<니벨룽의 반지 Der Ring des Nibelungen> 4부작 중 첫 번째 작품이며 '전야극'인 <라인의 황금 Das Rheingold>에서 출발하여 그 이후로 작곡된 바그너 음악극에는 언제나 '오케스트라 멜로디'라는 개념이 등장한다. '가사 멜로디'에서는 대본작가의 사상과 의도가 음악으로 '실현 vergegenwärtigt'된다.[77] 이 경우에는 반대로 음악이 작가의 의도에 의해 '동기화 motiviert' 되는 것이다. 그래서 오케스트라 멜로디는 그 멜로디의 성격상 가사 멜로디에 종속된다.

그러나 가사 멜로디가 언제나 오케스트라 멜로디를 동기화하는 유일한 전제는 아니다. 오케스트라 멜로디에는 언어 이외에 두 번째 형식모티프 Formmotiv가 존재한다. 그것은 장면의 행위 die szenische Aktion이다. <니벨룽의 반지>에서는 라이트모티프 대다수가 언어가 아닌 등장인물들의 행위에 뚜렷하게 각인된다. 그래서 바그너 후기 음악극의 연출가는 대본뿐 아니라 음악을 철저히 이해해야 한다.

달하우스는 바그너의 『오페라와 드라마』에서 볼 수 있는 "드라마는 표현의 목적이고 음악은 표현의 매체"라는 언급을 '음악이 대본에 종속되어야 한다'는 주장으로 이해해서는 안 된다고 말한다. 그는 오히려, '음악극에서 대본은 기본 요소들 가운데 하나일 뿐, 전체 내용이 아니다'라는 것이 바그너의 전제였다고 설명한다. 바그너에게 있어서 극이란 단순히 대본, 즉 문학텍스트만을 가리키는 것이 아니다. 니체와 마찬가지로 그리스 비극을 논의의 출발점으로 삼은 바그너는 '음악만이 오래된 기원들을 회상할 힘을 가졌고, 그 때문에 음악만이 현대사회에서 왜곡되고 알아볼 수 없게 되어버린 원초적 인간성을 회복하는 데 결정적인 역할을 할 수 있다'는 신념을 가지고 있었다.

'무지크드라마'라는 개념에서 극과 음악의 관계를 규정하는 작업은 바그너 자신에게도 여러 가지 모순을 일으켰다. 바그너는 '무지크드라마라는 명칭에 대하여'라는 1872년의 논문에서 자신이 정립한 '무지크드라

77) Carl Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg: Bosse, 1971, 102.

마’ 개념의 사용을 갑자기 거부했는데, 그 이유는 음악을 위한 극이라는 자신의 의도가 충분히 이해되지 않고 있기 때문이었다. 1851년의 저작인 『오페라와 드라마』에서 “음악은 수단으로서 드라마의 목적에 봉사해야 한다”라고 주장했던 바그너는 1872년의 논문에서는 “드라마는 음악을 볼 수 있게 만드는 행위”라는 말로 드라마와 음악의 지위를 바꾸어 놓았으며 바그너 연구자들은 이로 인해 상당한 혼란을 겪게 되었다.

그러나 달하우스에 따르면 바그너는 원래 무지크드라마라는 용어 대신 ‘미래예술작품’, ‘시-음-극’, ‘언어와 음악의 드라마’ 등을 장르 명칭으로 쓰고 싶었으나, 이런 복합적인 용어가 하나의 장르 명칭으로는 부적절했기 때문에 어쩔 수 없이 무지크드라마라는 용어를 택하게 된 것으로 보인다.

이처럼 오페라 역사에서 언어와 음악의 관계를 조명해보면 바그너는 모차르트, 베토벤, 베버의 오페라에 나타난 언어와 음악의 관계 전통에서 많은 것을 물려받고 또 많은 것을 새롭게 덧붙인 것으로 볼 수 있다. 바그너는 음악과 언어(대본) 양자가 모두 ‘표현의 매체’로서 ‘표현의 목적’인 극을 위해 일한다고 보았다. 결국 음악도 언어도 어떤 우위를 확보하지는 못한다.

달하우스는 바그너의 그러한 견해를 모순적으로 보는 비평들을 반박하면서, 바그너 미학이론의 핵심을 ‘실현’으로 간주한다. 바그너에게 중요한 것은, 시적 의도가 무엇이든 그것이 무대 위에서 어떻게 실현되는가 하는 것이며, 시적 의도가 무의미한 것으로 변질되는 것을 막으려면 그 의도를 관객이 지각하는 하나의 명료한 형식으로 만들어야 한다는 것이 그의 주장이다.

이 형식이란 무대 위에서 일어나는 행위 Handlung로서의 극 Drama을 말한다. 그러므로 대본과 음악만으로는 완벽한 창조가 불가능하며, 연출이 큰 비중을 얻게 된다. 오로지 연출을 통한 무대에서의 ‘실현’으로 오페라의 음악과 언어는 그 의미를 획득하며, 이것이 바그너의 ‘종합예술

작품' 이론의 요점이다.

2. 볼프람 폰 에셴바흐의 『파르치팔』 과 바그너의 <파르지팔>

1) 볼프람 폰 에셴바흐 『파르치팔』 의 '연민' 개념

바그너는 드레스덴 궁정 지휘자로 재직하며 '낭만적 오페라' <탄호이저>를 초연한 1845년에 처음으로 볼프람 폰 에셴바흐의 『파르치팔 Parzival』 을 접했다. 10대부터 게르만신화와 기사문학에 경도되어 있던 바그너는 성배 전설을 소재로 한 이 이야기에 매혹 당했고, 적당한 시기가 되면 이 작품을 오페라로 만들겠다는 생각을 품었다.

이 궁정서사시의 작가 볼프람 폰 에셴바흐(Wolfram von Eschenbach, 1170-1220)는 남부 독일 프랑켄 지방의 에셴바흐에서 태어난 가난한 기사(騎士)로, 바그너의 오페라 <탄호이저>에서 기사들의 노래경연에 등장하는 기사 볼프람이 바로 이 인물이다. 당시 음유시인을 겸한 기사들이 흔히 그러했듯 그 역시 여러 궁정을 돌아다니며 자신이 창작한 이야기를 들려주었다. 튀링엔 궁정에서 서사시 『빌레할름 Willehalm』 을 썼고, 프랑스 작가 크레티앵 드 트루아(Chretien de Troyes, 1130-1191)의 『페르스발, 또는 성배 이야기 Perceval ou le Conte du Graal』 를 토대로 쓴 『파르치팔』 로 명성을 얻었다. 1200년에서 1210년 사이에 쓰인 것으로 알려진 이 이야기는 16권 24,840행의 대서사시이다. 중세 서사시는 서정시처럼 개인적으로 읽는 독서문학이 아니었고, 크고 작은 궁정의 청중 앞에서 기사 음유시인이 연사처럼 낭독 또는 낭송하는 구연문학[78]이었기 때문에 이 작품은 일종의 공연 대본 같은 성격을 지니고 있다.

볼프람의『파르치팔』은 파르치팔의 아버지인 기사 가흐무레트 Gachmuret의 이야기로 시작한다. 가흐무레트의 아버지가 결투로 목숨을 잃자 장자상속제에 따라 큰 형이 아버지의 모든 재산을 상속하게 되어 가흐무레트는 가난해진다. 그러나 형은 너그러운 결정으로 동생에게 재산을 나눠주려 했고, 가흐무레트는 자신이 고귀한 혈통의 기사들을 대동하고 세상으로 나설 수 있게끔 재정지원을 해 주기를 형에게 청한다.

"제가 이미 몇몇 나라를 유랑했던 것처럼 그들과 함께 세상으로 나가볼까 합니다. 그런 가운데 우아한 귀부인한테 총애를 받을 수 있는 행운이 저에게 생길 수도 있겠지요. 제가 기사로서 그녀를 섬길 수 있다면, 그 일에 신의를 다하려고 합니다."[79]

멀리 원정을 떠난 가흐무레트는 검은 피부의 여왕 벨라카네를 만나 사랑을 나누고 그녀가 임신 12주였을 때 몰래 배를 타고 도망친다. 여왕은 기독교로 개종하고 아이를 낳아 이름을 파이레피스 안셰빈이라고 지었다. 웨일즈로 간 가흐무레트는 그곳에서 오래 전부터 그를 사랑해온 프랑스 여왕 암플리제의 청혼 편지를 받고 마상시합에서 용기백배해 승리한다. "깊은 애정과 신의의 힘으로 그는 늘 새로운 기력이 솟아나 앞으로 돌진했다."[80]

그러나 경기를 개최한 발라이스 여왕 헤르체로이데 Herzeloyde 역시 가흐무레트를 사랑하게 되어 자신의 권리를 주장하자 가흐무레트는 두 여인 사이에서 갈등을 겪는다. "남자란 자신이 범한 사랑의 배반을 부끄러워할 수 있을 때 비로소 올바로 남성다워지는 것이 아닌가"라는 말로

78) 허창운, "볼프람의 궁정서사시가 지닌 문학사적 의의", 볼프람 폰 에센바흐, 허창운 옮김, 『파르치팔』, 서울: 한길사, 677.
79) 볼프람 폰 에센바흐, 허창운 옮김, 『파르치팔』, 서울: 한길사, 26-27. 가난하고 영지가 없는 중세 기사들은 여러 궁정을 유랑하며 자신의 이야기 솜씨와 무예로 귀족여성의 마음을 얻고 그녀로부터 지원을 받는 경우가 많았다.
80) 앞글, 81.

가흐무레트는 한 여인에게 신의를 바쳐야 하는 기사도의 토대를 이야기한다. 하지만 결국 가흐무레트는 헤르체로이데와 결혼하면서 기사로서 자신의 자유를 보장받는다. 언제든지 전투에 나가려는 의지가 발동할 때는 자신을 말리지 말라고 아내에게 요구한 것이다. “귀부인이여, 내가 당신과 함께 행복해지려면 당신께선 나를 신중히 보살피기보다 자유롭게 살도록 내버려두셔야 할 것입니다.”[81]

작가 볼프람은 궁정 사람들에게 이야기를 들려주다가 종종 스스로의 의견을 피력하기도 한다. 전투에 나선 가흐무레트가 죽음을 당하는 장면을 이야기하면서 볼프람은 이렇게 개입한다. “그러나 사람의 일이란 다 그런 것이다. 오늘은 기쁨이요, 내일은 고통이리라.”[82]

가흐무레트가 죽을 때 임신 중이었던 헤르체로이데는 남편 사후 14일 만에 아들을 출산한다. 유복자인 아들이 또 기사가 되어 자신을 떠날까봐 두려워 한 어머니 헤르체로이데는 숲속에 은거하면서 아들 파르치팔에게 기사 교육을 시키지 않는다. 파르치팔은 활과 화살을 혼자 힘으로 만들어 새들을 장난으로 쏘아 죽인다. 그러다가 어느 날 기사 세 명을 보게 된 파르치팔은 그들의 멋진 갑옷을 보고 반해 기사가 되고 싶어 한다. 그래서 사람들에게 들은 대로 아서 왕에게 가기로 작정하고 길을 떠난다.

아들이 다음날 아침 아서왕 기사단을 찾아가겠다고 떠나자 헤르체로이데는 밀려오는 슬픔으로 바로 죽음에 이른다. 그러나 엄청난 사건도 담담하고 유머러스하게 묘사하는 중세문학은 이런 상황에서 낭만주의 문학처럼 비통함을 강조하지 않는다. 여기서 화자 볼프람은 “고통의 칼이 그녀의 가슴을 두 동강 내어버렸기에 죽음을 피할 수 없었다”라고 서술하면서도, 다음과 같이 자신의 의견을 개입시켜 독자를(또는 청중을) 안심

81) 앞글, 90.

82) 중세 기사 시인들은 궁정에 사는 사람들에게 장시간 이야기를 들려주었기 때문에 청자들이 지루해할까봐 이처럼 이따금 시인 자신의 견해를 첨가했다.

시키고 슬픔이라는 감정을 몰아낸다.

> 사랑과 신의로 맞이한 죽음으로 그 귀부인은 지옥불에 타지 않음을 보장받은 셈이다. 그녀가 그런 어머니였으니, 그녀에게 복이 내릴지어다. 풍성한 열매를 맺는 길을 걸었으니, 그녀는 선의 뿌리요 겸양의 근간이다.[83]

볼프람의 <파르치팔>에서 특기할 만한 점은 파르치팔의 아름다운 얼굴과 빼어난 몸매에 대한 칭송이 끊임없이 이어진다는 점이다. 그를 만나는 인물은 남녀를 불문하고 모두 그의 외모에 감탄한다.

> "자네의 멋진 몸매에 감탄을 금할 수 없구나(...) 나는 이렇게 아름다운 신체를 본 적이 없다네. 자네는 참다운 사랑의 광채요 사랑의 패배인 동시에 승리라네. 승리란 여자들이 자네를 쳐다보는 순간 자네는 행복감으로 용솟음친다는 것이고, 패배란 그들의 마음이 자네를 동경하기 때문에 무거워진다는 뜻이라네."[84]

완벽한 몸매에 대한 이런 찬탄은 곧장 독일민족의 순수한 아리안 혈통을 얼굴과 신체의 특징에서 강조하고 예찬한 나치 미학을 떠올리게 한다. 볼프람이 묘사한 파르치팔 외모의 완벽함은 이야기 말미에 이루어질 구원자로서의 그의 내적 완성을 암시하는 장치이지만, 독일민족 통일기에 자신의 음악극을 통해 민족주의를 고취시키려고 노력했던 바그너의 입장에서는 볼프람의 이런 파르치팔 묘사가 대단히 반가웠을 것이 분명하다.

바그너의 <파르지팔>에서 성배기사단의 원로기사로 등장하는 구르네만츠는 볼프람의 <파르치팔> 3권에서는 파르치팔이 찾아간 성의 성주로 등장한다. 이 성에서 한 기사는 다시 파르치팔의 외모를 찬탄하지만

---

83) 앞글, 125. 당시 그리스도교의 유럽 정착기에 이런 종교적인 표현은 기사문학 작품에 반드시 요구되는 덕목이었다.

84) 앞글, 143.

(“정말이지 여태껏 제 눈으로 그렇게 고귀한 피조물을 본 적이 없었습니다. 그에게는 행복의 광채와 순수하고 아름다운 귀족의 기품이 서려 있습니다.”), 그와 동시에 “그(파르치팔)의 행동으로 봐서 그는 한 여인에게 자신을 사랑의 기사로 삼아달라고 설득할 능력은 없을 것입니다.”라고 말해, 그의 태도가 전혀 세련된 궁정 예절에 부합하지 않음을 표현하고 있다.[85]

성주이자 기사인 구르네만츠는 기사도에 무지한 파르치팔에게 정식 기사교육을 시키는 스승의 역할을 맡았고, 특히 때와 장소에 맞지 않는 질문은 하지 말도록 교육한다.[86] 그에게서 파르치팔은 기사의 의무와 권리, 극기와 자제의 미덕을 배운다.

볼프람 폰 에셴바흐는 궁정 귀부인들을 묘사할 때 언제나 앞의 여성보다 이번 에피소드에 등장한 여성이 훨씬 아름답고 뛰어나다고 이야기한다. 이 역시 청중의 주의를 끌려는 기교로 보인다. 파르치팔의 아내가 되는 성주(城主) 콘드비라무어스에 대한 묘사는 최상급의 연속이다.

> 콘드비라무어스의 아름다움은 모든 여인을 압도했다. 즉 예슈테, 에니테, 쿤네바레는 물론이거니와 그밖에 최상의 칭송을 받던 이들을 찾으려는 곳과 미녀들의 아름다움이 묘사된 곳 어디서도 이 여왕이 뿜어내는 광채는 그들 모두, 심지어는 두 사람의 이졸데조차도 모두 전부 바닥에 쓰러뜨릴 만큼 월등하게 찬란했다.(...) 이 여인은 이슬에 젖은 달콤한 장미 같아서 생기발랄하고 화려한 광채 속에 피어올라 하얗고 붉은 빛을 동시에 띠고 있었다.[87]

---

85) 앞글, 161.

86) 이런 기사도 교육 때문에 파르치팔은 암포르타스 왕의 고통에 관해 묻지 않게 되고, 이것이 중요한 오류가 된다.

87) 앞글, 181. ‘이슬에 젖은 달콤한 장미’ 같다는 표현은 다른 여성을 묘사할 때도 계속 되풀이되는데, 아마도 낭송을 여러 차례에 나눠 했기 때문에 전회에 쓴 표현을 다시 쓰는 것이 어색하지 않았을 것이다. 과장은 중세 기사문학 전반의 특성이기도 하지만, 특히 귀부인의 아름다움을 칭송하는 것이 당시 기사의 사명이었기 때문에 실제보다 훨씬 과장한 표현들을 사용한 것으로 보인다.

파르치팔은 콘드비라무어스 왕국의 모든 적을 무찔러 장인에게서도 많은 보물을 받았지만, 그것들을 가난한 이들에게 모두 베풀어 크게 칭송을 받았다. '두려움을 모르는' 젊은 영웅은 국경 밖까지 용맹을 떨쳤으나, 어느 날 아침 기사들 면전에서 예의를 갖추어 여왕에게 '어머니를 만나보러 여행을 다녀올 계획이며 기사로서의 모험도 하고 싶다'고 말하고 길을 떠난다.

바그너 <파르지팔>의 주요 인물인 병든 성주 안포르타스는 5권에 등장한다.

> 그때 한 견습기사가 손에 창을 들고 문 안으로 들어왔다. 사람을 진정 슬프게 만들 수 있는 연극의 한 장면 같았다. 창끝에서 피가 흘러나와 창 자루를 타고 소매와 손까지 적시고 있었다. 그러자 홀 가득히 울음과 탄식이 터져 나오기 시작했는데, 30개 왕국의 백성을 다 합치더라도 그렇게 많은 눈물을 흘리지는 못할 것이다. [88]

이제부터 파르치팔이 찾아간 문잘베셰 성에서 성석(聖石)의 전례가 시작된다. 볼프람에 앞서 <파르치팔>을 썼으나 미완성으로 남긴 프랑스 작가 크레티앵이 사용한 '그랄 graal'을 볼프람은 성스러운 돌, 즉 성석으로 번역했다. 당시 진귀하고 신비스럽게 여기던 돌을 모델로 했다고 전해진다. 그랄을 흔히 '성배'라고 생각하지만, 그랄은 술잔이 아닌 돌이라는 것이다.[89] 병든 성주는 엄청난 부를 소유하고 있고, 성석 예식이 거행되는 연회장에는 1천 명이 넘는 사람들이 있는 것으로 볼프람은 묘사한다. 귀부인 레판세가 성석을 들고 나왔는데, 성석을 소유하는 이는 순수한 마음을 지녀야 했고, 성석에 봉사할 권리와 직책을 지닌 이는 때묻지 않은 순결한 사람이어야 했다. 수많은 기사와 귀부인들이 모인 빵

88) 앞글, 214.

89) 2013년 바그너 탄생 200주년을 기념해 국립오페라단이 초연한 <파르지팔>의 연출가 필립 아를로는 성배를 거대한 보석 같은 아름다운 돌로 무대 위에 설치했다.

이 나누어지고 풍요로운 잔치가 펼쳐졌다.

> 아무나 손을 뻗치기만 하면 먹고 싶은 것이 무엇이든 다 이 성석 앞에 놓여 있었다고 한다.(...) 성석은 진정 행복의 재보(財寶)며, 지상에 있는 최고의 풍요와 부를 모두 합쳐놓은 것으로서 사람들이 말하는 천국의 영화와 비교할 수 있을 것이기 때문이다.[90]

성주 안포르타스는 파르치팔에게 자신의 칼을 선물로 주었는데, 통치자의 칼을 받는다는 것은 그가 후계자가 됨을 암시한다. 문잘베셰의 연회에 참석한 모든 사람들과 고통에 시달리는 통치자는 모두 파르치팔의 질문을 기다렸다. 그러나 구르네만츠에게서 '질문을 함부로 하지 말라'는 기사도 교육을 받은 파르치팔은 질문을 하지 않고 그 자리를 떠남으로써 성주의 고통을 연장하고 모두를 불행하게 만들었다. 질문을 하지 않았다는 모티프는 '연민의 부재'로 해석되면서 바그너 <파르지팔>의 주요 주제가 된다.[91]

"나는 아무것도 물어보지 않았어요!"라는 파르지팔의 탄식에 그를 다시 만나 성주의 실체를 알려준 지구네는 냉정해져 "다시 제대로 돌려놓아야겠지요!"라고 답한다.[92]

---

90) 앞글, 220. 중세부터 현대에 이르기까지 수많은 사람이 성배를 찾으려는 모험을 감행한 것은 성배의 무한한 능력 때문이다. 성배는 먹고 싶은 모든 것을 내주는 화수분이며, 젊음을 유지하게 해주고 노화와 죽음을 막아준다.

91) 파르지팔이 병든 성주의 성을 나서서 도개교를 건널 때 견습기사가 이렇게 외친다. "당신은 주둥이를 놀려 당신의 주인께 질문을 했어야만 하는데! 당신은 명성과 영예를 그냥 날려버렸소." 이유를 물었으나 답을 얻지 못한 파르치팔은 길을 계속 가다가 이모의 딸인 지구네를 다시 만나서야 그 성주가 누구인지를 알게 되며, 자신이 그의 고통에 관해 묻지 않은 것이 돌이킬 수 없는 실수였음을 깨닫게 된다. 안포르타스의 이름은 '환자'라는 뜻의 라틴어 'infirmitas' 또는 프랑스어 'enfertes'에서 온 것으로 본다.(앞글 227~230.) 지구네는 걷거나 서 있지도 못하는 안포르타스의 병이 하느님의 진노에서 왔다고 말하지만, 정확한 이유는 알 수 없다. 바그너는 이 고통의 이유를 자신의 <파르지팔>에서 '정결서약을 어긴 죄'라고 제시했다.

아서왕의 궁정에서 원탁의 기사로 받아들여진 파르지팔은 그곳에 온 쿤드리를 처음으로 만난다. 쿤드리는 볼프람의 『파르치팔』 중 유일하게, 탁월한 지성과 형편없는 외모를 지닌 독보적 여성으로, 바그너 <파르지팔>의 여주인공이 된다.

> 그녀는 여러 종류의 기예를 잘 익히고 있었으며 온갖 언어, 즉 라틴어, 이교도 언어, 프랑스어를 유창하게 구사했다. 학문의 영역에서는 교양미를 발휘할 수 있었다. 대화법과 기하학에 정통했고, 천문학에 대한 학설도 잘 알고 있었다. 그녀는 쿤드리라고 불렸고 별명은 마법사였다. 그녀의 말재간은 녹슬지 않아 마치 기름을 친 것처럼 돌아갔다.(...) 그녀의 면상에는 개 주둥이 같은 것이 있었고, 마치 멧돼지의 이빨 같은 것이 한 뼘 길이로 두 개나 입 밖으로 삐져나와 있었다. 눈썹은 양쪽으로 땋은 머리처럼 높이 치켜 솟아 있었는데, 머리댕기보다도 더 길었다.(...) 그래서 어떤 기사도 이 처녀에 대한 사랑으로 마상 창시합에 나서지는 않았다.[93]

쿤드리는 아서왕과 원탁의 기사들 앞에서 파르치팔이 병든 안포르타스에게 아무것도 묻지 않았음을 맹비난하며 성석의 이름으로 파르치팔을 저주한다. 그러나 파르치팔은 자신의 죄를 인식하지 못한 채 홀로 궁정을 떠난다. 하느님에게 봉사했으나 대가를 얻지 못했다고 느낀 파르치팔은 신의 자비를 멀리한 채 교만한 기사로 살아간다. 구르네만츠 다음으로 그에게 두 번째 스승이 되는 기사 트레프리첸트를 만나고 나서야 그는 자신이 죄를 지었음을 인식하게 된다. 이때부터 그는 사람들의 무리

---

92) 앞글, 234. 역자 허창운은 지구네의 답변에 대한 각주에서 '당신은 속죄를 해야 한다'고 해석할 수도 있으면서, '다시 제대로 만들 게 이제 아무것도 없다'는 반어적 의미로 풀이할 수도 있다고 설명한다.

93) 앞글, 288~289. 쿤드리에 대한 볼프람의 묘사 중에는 '곰 같은 귀, 얼굴에 거친 털, 손은 원숭이 살갗, 손톱들은 사자의 발톱' 등 동물과 비교한 부분들이 들어 있다. 이 때문에 자신의 저술에서 유대인의 여러 특징을 동물과 비교했던 바그너가 쿤드리를 유대인으로 설정했다는 주장이 설득력을 얻게 된다.

에 섞이지 않고 철저한 고독 속에서 아서왕의 세계 밖에 위치한 신적이고 초월적인 세계를 경험한다. 4년 반 동안 아내 콘드비라무어스를 그리워하며 그녀에게 신의를 지키고 하느님을 향한 삶으로 나아간 것이다.

파르치팔의 긴 여정 끝에 다시 나타난 쿤드리는 그의 저주가 풀렸음을 알려주고 그가 성배의 왕으로 부름을 받았음을 전한다. 파르치팔은 성배의 성으로 가면서 이교도 형제 파이레피스를 동반자로 삼는다. 마침내 안포르타스의 궁정에 도착했을 때 그는 오래 전부터 그곳의 모두가 갈망해온 연민의 질문을 던진다. “외숙부님, 어디가 편찮으신가요?” 이 질문으로 안포르타스의 병은 치유되고 파르치팔은 성배의 왕이 된다.

기사가 되고 싶어 어머니 곁을 떠난 소년 파르지팔은 원탁의 기사를 인생 최고의 목표로 삼았지만, 결과적으로는 그 목표를 뛰어넘어 신적이고 초월적이며 영적인 차원에 도달했다.

2) 바그너의 <파르지팔>에 미친 쇼펜하우어의 영향

바그너의 친아버지는 라이프치히에서 바그너가 태어난 지 6개월 만에 세상을 떠났고, 어머니가 이듬해 드레스덴으로 이주해 재혼한 바그너의 의붓아버지는 바그너가 여덟 살 때 세상을 떠났다. 그래서 바그너는 배우인 어머니, 그리고 나중에 배우 또는 가수가 된 누나 셋과 함께 살았다. 아버지를 일찍 여읜 막내아들에게 연민의 정을 지녔던 어머니와 누나들이 떠받들어준 덕분에 바그너는 안하무인으로 자라났다. 누구에게나 직선적으로 독설을 퍼부었고 이기적이었으며 배려심이 없었다. 그러나 어머니의 영향으로 어릴 때부터 피아노와 극장에 익숙해 뛰어난 무대 감각을 익힐 수 있었다.

바그너는 23세에 마그데부르크에서 자신의 두 번째 오페라 <연애금지>를 초연할 때 4년 연상인 여배우 민나 플라너를 만나 결혼한다. 26세에 민나와 파리로 가서 오페라 작곡가로서의 성공을 꿈꿨지만, 당시

파리에서 최고의 인기를 누렸던 작곡가 마이어베어의 그늘에 가려 빛을 보지 못했다. 48세에 <탄호이저>의 파리 개정판 초연을 위해 다시 파리로 진출했지만, 이 공연 역시 성공을 거두지는 못했다.

바그너는 중년기에 이르러 작곡가 프란츠 리스트의 딸이자 지휘자 한스 폰 뷜로의 아내였던 24세 연하의 코지마와 불륜관계를 오래 유지하면서 딸 에파, 이졸데와 아들 지크프리트를 낳았다. 그리고 첫 아내가 결혼 26년 만에 세상을 떠난 뒤 코지마와 재혼했다.

사상적으로 바그너는 무정부주의자 프루동, 사회주의자 포이어바흐, 철학자 쇼펜하우어의 영향을 가장 크게 받았으며, 철학자 니체와 오랫동안 가족처럼 교류했다. 드레스덴에서 궁정오페라지휘자로 일했고, 1849년 드레스덴 오페라극장 방화사건 이후 지명수배 되어 취리히로 망명한 뒤에는 후원자들의 호의로 생활했다. 항상 수입을 초과하는 사치스런 생활로 평생 빚에 시달렸지만, 바그너의 음악을 숭배했던 바이에른 군주 루트비히 2세가 빚을 대신 갚아주고 바이로이트 극장을 지어주었다. 두 번째 아내 코지마의 의지로 바이로이트 페스티벌이 자리잡아 오늘에 이르게 되었다.

1851년 파리에서 일어난 루이 나폴레옹의 반의회적 쿠데타는 망명객 바그너에게 자신이 신봉하던 모든 이데올로기와 사회 발전에 대한 회의를 품게 만들었다. 세계와 그 가치로부터 멀어지려는 바그너의 생각이 이때 시작되었다고 볼 수 있다.[94] <니벨룽의 반지> 4부작 전작(全作) 초연은 1876년에 바이로이트 극장에서 이루어졌지만, 바그너가 이 대작을 구성한 시기는 혁명에 경도되어 있던 1840년대였다. 그가 쇼펜하우어의 『의지와 표상으로서의 세계』(1819)를 처음으로 읽은 것은 1854년으로, 그때 그는 <반지>의 두 번째 작품인 <발퀴레>를 작곡하던 중이었다.

<반지>의 애초 기획 의도는 다음과 같았다. 보탄이 대표하는 신들의

94) 브라이언 매기, 김병화 옮김, 『트리스탄 코드』, 서울: 심산, 2005, 251.

세계를 통해 권력과 부를 기초로 한 현 세계의 다양한 부패상을 드러낸 뒤, 인간 영웅 지크프리트가 대표하는 새로운 세대가 '사랑'에 기초한 새로운 질서로 구세계의 질서를 대체하는 과정을 보여주려는 것이었다. 그러나 집필 과정에서 바그너는 차츰 이 악이 한 시대로 끝나지 않을 것임을 통감하게 되고, 세계에 대한 희망이 사라진 상태에서 <반지>의 종결부를 이끌어낼 자신감을 상실한다. 이런 상황에서 만난 쇼펜하우어의 철학은 바그너에게 <반지>를 어떻게 마무리할 것인가를 가르쳐 준 셈이다.

쇼펜하우어 이전의 철학자들은 세계가 합리적이고 논리적인 구조를 소유하고 있다고 믿었으며 학문 연구가 발전해 이 구조를 명확히 드러낼수록 인간은 행복해진다고 믿었다. 그러나 쇼펜하우어는 이 세계가 비합리적이고 맹목적인 의지(충동과 욕망)에 의해 움직일 뿐이라고 주장했다. 과학과 산업의 발전이 생산과 소비를 촉진할수록 인간이 행복해진다는 세계관에 처음으로 제동을 건 것이다. 인간은 미적 관조 aesthetic contemplation와 미적 무심함 aesthetic disinterestedness [95]을 통해 의지로부터 해방될 수 있으며, 이런 의지의 제거가 미적 즐거움을 가져온다는 것이 쇼펜하우어의 주장이었다. 결국 삶의 목표는 '의지의 부정'이며 그 결과는 해탈이다.

그래서 바그너는 <발퀴레>의 지크문트를 체념하게 하고, 보탄을 체념하게 한다.[96] 그리고 <반지>의 마지막 부분인 <신들의 황혼>에서는 새로운 세대의 희망을 제시하는 대신 주인공 지크프리트와 브륀힐데의 죽음으로 대단원의 막을 내렸다. 라인의 황금에서 제조된 반지는 다시 원래의 주인인 라인의 요정들에게로 돌아가고 신들의 세계는 멸망한다.

이렇게 바그너를 지배하게 된 쇼펜하우어 철학은 바그너 스스로 최고

95) '무심함' 또는 '사심 없음'은 편견이나 관습에 얽매이지 않은 자유로운 사유적 비평이 가능한 상태를 의미한다. 이 용어는 19세기 영국 비평가들이 처음으로 사용한 용어로 현대비평에도 영향을 미쳤다.

96) <발퀴레>에서 브륀힐데는 아버지 보탄에게 "저는 아버지의 의지(Willen) 자체입니다"라고 말한다.

의 작품으로 꼽은 <트리스탄과 이졸데> 및 <파르지팔>에서도 '구원'이라는 개념을 통해 구체화된다.

"모든 참되고 순수한 사랑은 연민이고, 연민이 아닌 모든 사랑은 사욕(私慾)이다. 사욕은 에로스고 연민은 아가페다." "그의 마음을 사로잡는 것은 유한성의 손아귀에 들어간 인류 전체에 대한 연민이다.[97]

32세부터 줄곧 마음에 자리잡고 있던 볼프람 폰 에셴바흐의 <파르치팔> 소재를 바그너가 음악극 대본으로 옮겨놓게 된 동력은 다양하다. 드레스덴 혁명에 가담했다가 지명수배 당해 스위스 취리히로 망명한 그에게 작곡을 계속할 수 있도록 정신적, 물질적 지원을 아끼지 않은 인물은 취리히의 견직물상이었던 재력가 오토 베젠동크(Otto Wesendonck, 1815-1896)였다.

시를 쓰고 피아노를 연주하는 부인 마틸데 베젠동크(Mathilde Wesendonck, 1828-1902)와 함께 이 부부는 예술애호가였고 바그너에게 거액을 후원했다. 1852년에 이들이 바그너를 알게 되었을 때 바그너는 39세, 마틸데는 24세였다. 1857년 베젠동크 저택에 인접한, 이들이 마련해 준 조용한 집에서 바그너는 작곡을 했고 이때 마틸데와 급격하게 가까워졌다. 그러나 이듬해 오토 베젠동크가 두 사람의 관계에 문제를 제기했고, 바그너는 마틸데에게 자신과 함께 떠나자고 간청했으나 어린 딸이 있었던 마틸데는 바그너의 청을 거절했다. 상처 받은 바그너는 베네치아로 떠났고, 그곳에서 <트리스탄과 이졸데>를 작곡하며 실연의 고통을 승화시키려고 애썼다.

흔히 마틸데와의 사랑으로 탄생한 작품을 <트리스탄과 이졸데>로 한정하고 있지만, 실제로는 <뉘른베르크의 마이스터징어>, <발퀴레>, <파르지팔>이 모두 마틸데와 관련된 작품이다. 이웃해 지내던 시기에 바그너는 <발퀴레>의 지크문트와 지클린데의 사랑 장면을 썼고, 마틸데를 단념하기 위해 <마이스터징어>의 한스 작스로 하여금 여주인공 에

97) 아르투르 쇼펜하우어, 『의지와 표상으로서의 세계』, 598.

파를 단념하게 했으며, <파르지팔>의 대본을 쓰며 그 이야기를 종종 마틸데에게 들려주었다.[98] 특히 두 사람의 사랑이 절정에 이른 1858년, 아직 옆집에 살고 있을 때 바그너는 마틸데를 '성배 Gral'로 칭하는 편지를 그녀에게 보냈다. "그대를 어디서 찾을 수 있을까, 그대, 성배여, 내 마음은 동경에 가득 차 그대를 찾고 있네."[99]

그리고 마틸데와 떨어져 베네치아에서 쓴 1858년의 일기에도 바그너는 역시 '베젠동크 부인을 위해'라고 적고 있다. 여기서 그는 <파르지팔>을 관통하는 주제인 '연민 Mitleid'을 언급한다.

> 내게 심각하게 와 닿는 것은 그것이 마음속에서 동료 인간에 대한 감정, 동병상련의 감정을 일깨웠다는 사실뿐이다. 나는 이 연민이 나의 윤리적 존재에서 가장 강력한 면모이며, 아마 내 예술의 원천이기도 함을 깨닫는다. (...) 그리고 이 모든 고통에 조금이라도 목적이 있다면 그것은 오로지 인간 속에서 연민을 일깨우는 것일 수밖에 없다. 그럼으로써 인간은 동물이라는 실패한 존재를 떠안고, 모든 존재의 실패를 깨달음으로써 세계의 구원자가 된다. 이 해석은 성 금요일 아침을 무대로 하는 극 <파르치팔Parzival>의 3막을 보면 더 명료해질 것이다.[100]

쇼펜하우어의 철학은 마틸데에게서 입은 실연의 상처를 진정시키는 데 큰 역할을 했을 뿐만 아니라 <니벨룽의 반지>와 <파르지팔>에 확실한 방향을 제시했다.

<파르지팔>에 착수하게 한 또 하나의 동인은 프로이트 정신분석학의 영향이었다. 이 작품에서 무의식과 히스테리는 상당히 중요한 역할을 한다. 또한 이 작품 안에는 19세기 여성의 참정권 및 선거권 요구와 여성

---

98) Eva Rieger, "Kundry's Kiss and the Fear of Female Desire: a Gender Perspective", The Wagner Journal, Vol. 11, No. 2, 2017, 34-43.

99) 앞글, 36. 'Wo find' ich dich, Du heiliger Gral, dich sucht voll Sehnsucht mein Herze'. 바그너 스스로 마틸데를 성배로 칭했기 때문에, 성배를 여성으로 해석하는 연출의 시각이 설득력을 갖는다.

100) 매기, 701-702.

의 사회적 지위 향상, 그리고 그로 인한 남성의 심리적 불안이 반영되어 있다.

영국에서 여성참정권 운동이 시작된 것은 프랑스의 여성운동가 구즈의 영향을 받은 M. 울스턴크래프트의 『여성의 권리옹호』에서였고, 현실적으로 운동이 전개된 것은 1865년 런던에서 '여성참정권위원회'가 결성되었을 때부터였다. 이 해에 여성참정권 요구를 강령으로 내걸고 하원에 당선된 J.S. 밀은 1867년의 선거법개정에 즈음하여 여성참정권을 요구하는 수정안을 제출했고, 1869년에는 『여성의 예속』에서 여성참정권운동의 이론적 근거를 제시했다. 그리고 그해 의회선거에서 여성 납세자에게도 처음으로 선거권이 인정되었다.[101]

독일에서는 1848년의 3월 혁명 때 오토 페터스가 여성의 노동권을 역설했다. 1865년에는 '전독일여성협회'가 결성되었지만 비스마르크 정권하에서 점차 보수적 성향이 지배하게 되었다. 바로 같은 해에 바그너는 루트비히 2세의 요청에 따라 <파르지팔>의 산문 초고를 집필한다. 아직 공연대본을 위한 운문형식은 아니었지만 산문의 형태로 <파르지팔>을 탄생시킨 것이다.

> 고귀하고 현명한 여인들은 이제 내가 이 작품을 완성하였기 때문에 나에게 조금이라도 호의를 베풀어 나를 좀 더 높이 평가하게 될 것이다. 이 글쓰기가 한 여인을 위해 수행된 것이라면, 그녀는 나에게 '멋진 이야기였어요!'라고 감사하길 바란다.[102]

볼프람의 <파르치팔>이 위와 같은 구절로 대단원의 막을 내리는 것

---

101) 유럽에서 실질적인 여성의 선거권은 20세기에 들어서서야 가능했다. 영국에서는 1918년 국민대표법 제정으로 30세 이상 여성 선거권 및 피선거권이 인정되었고, 1928년에야 모든 여성에게 참정권이 인정되었다. 독일에서 1920년에 여성이 선거권을 획득한 것을 비롯해, 대부분의 유럽 국가들은 1920년대에 여성의 선거권을 인정했으며, 미국에서도 1920년, 러시아에서는 볼셰비키 혁명과 함께 1917년에 여성이 선거권을 얻었다.

102) 볼프람 폰 에셴바흐, 앞글, 676.

을 보면, 당시에 이런 서사시 낭송회의 청중 대다수가 여성이었음을 짐작할 수 있다. 뿐만 아니라 '한 여인'이라는 볼프람의 언급은 이 작품에 주문자 또는 후원자가 있었음을 암시한다.[103]

바그너 역시 자신의 <파르지팔> 공연을 재정적으로 지원해 줄 후원자들을 필요로 했다. 1876년 바이로이트 페스티벌 극장의 <니벨룽의 반지> 전작 초연을 위해 결성된 '바그너협회'가 그 주체였다. 볼프람이 아마도 지속적 후원을 얻으려는 희망으로 자신이 이 작품을 바친 귀부인의 만족을 기대했듯이, 바그너는 <반지> 공연의 성공 이후 바이에른 군주 루트비히 2세의 지속적인 호의와 지원을 기대했다. 그러나 바이에른 공국 재정의 악화로 지배권이 흔들리게 된 루트비히는 바그너에 대한 더 이상의 지원을 단호하게 거부했다.[104]

1877년 3월에 루트비히의 거부의사를 확인한 바그너는 그해 9월 15일에 바그너협회 이사들에게 '지난 해 공연은 여러 면에서 만족스럽지 못했다. 모두가 직분을 충분히 완수하지 못했고 나도 나태했다. 다음 번 페스티벌에서는 모든 것이 달라져야 한다.'라고 말했다. 그런 뒤 광범위한 후원을 독려하는 글을 스스로 써 <바이로이트 일간신문 Bayreuther Tagesblatt>에 기고했다.

---

103) 앞글.

104) <니벨룽의 반지> 전작 공연 후 15만 마르크의 적자로 공연관련 비용을 지불할 수 없게 된 데다 큰 빚을 갚아야 하게 된 바그너는 법적인 시비를 피하기 위해 급히 3만2천 마르크를 5퍼센트 이자로 대출 받아야 했다. 그 후 1876년 10월, 바그너는 바이에른 국왕 루트비히 2세에게 바이에른 정부가 바이로이트 재단을 설립해 해마다 열릴 페스티벌에 매년 10만 마르크를 지원하게 해달라고 제안했다. 빌헬름 황제가 이끄는 독일제국 차원의 도움 없이 바이에른이 독자적으로 이 계획을 실행한다면 자신은 현재의 바이로이트 극장 건물 앞쪽에 루트비히를 위한 공간을 따로 신축해 루트비히만 드나들 수 있는 통로와 계단, 살롱을 꾸미겠다는 유혹적인 제안도 곁들였다. 그러나 5개월이나 아무 응답이 없던 루트비히 2세는 이듬해 3월 30일에 짧은 대답을 보냈다. "그건 불가능하오!(Es ist unmöglich!)" Oswald Georg Bauer, *Die Geschichte der Bayreuther Festspiele,* Vol.1, 138.

독일예술이 어떻게 이 성전(바이로이트 페스티벌 극장)에서 과거의 그 무엇 또는 미래에 올 그 무엇과도 비교할 수 없을 환호 가득한 제의를 바쳤는가를 이 페스티벌에 함께 한 관객들은 전 세계에 알리게 될 것입니다.[105]

이처럼 바그너는 자신의 작업에 대단한 자부심을 보였으나 재정적 상황은 쉽게 나아지지 않았다. 결국 바그너는 아직 작품이 완성되지도 않은 <파르지팔>을 걸고 티켓을 선매하는 방식을 도입했다. 유럽 전역에서 예매를 한 것이다.

1877년 1월 25일, 재정상태가 끊임없이 불안한 가운데 바그너는 "이제부터 <파르지팔>을 시작해 끝날 때까지 놓지 않겠다"는 의지를 코지마에게 밝힌다. 2월에 바그너는 본격적인 운문 대본 작성의 윤곽을 잡았고, 8월에는 작곡을 시작했으며, 9월 26일에는 전주곡 악보를 코지마에게 보여주었다. 루트비히 2세가 확실하게 지원을 거절한 후 바그너는 축제극장을 팔고 미국으로 이민 가서 돈을 벌려는 고민도 진지하게 했다. 같은 해 5월에는 지휘자 한스 리히터와 함께 로열 알버트홀에서 콘서트 지휘를 8회 해서 1만 마르크를 벌어 부채를 부분적으로 청산하는 데 썼다.

이해 9월 15일에 바그너는 바그너협회 후원자들에게 가수, 연주자, 지휘자 양성을 위한 학교 설립 계획을 알렸고, 이들을 양성해 1878년부터 1883년 사이에 해마다 자신의 음악극들을 <방황하는 네덜란드인>부터 <파르지팔>에 이르기까지 축제 형식으로 공연하겠다고 포부를 밝혔다. 그러나 후원자들의 관심을 얻지 못해 이 계획은 수포로 돌아갔다. 이즈음 지휘자 한스 폰 뷜로는 피아노 연주회로 1만2천 마르크를 벌어 <파르지팔> 공연 준비에 보태라고 보내주었다. 1880년에 코지마에게 다음과 같이 울분을 토로한 바그너는 이 무렵 상당한 좌절감에 빠져 있었다. <파르지팔>을 준비하던 시기의 상황은 이러했다.

---

105) 앞글, 137.

나는 과거 누구도 예술사에서 한 적 없는 위대한 과업을 완수했다. 큰 극장을 세우고 최고의 예술가들을 모아 최고의 공연을 했는데, 그 보답이 이거란 말인가? 사람들은 말한다. '독일황제와 바이에른 국왕이 공연에 오고 화려한 드레스 차림의 여자들과 카이저수염을 단 남자들이 관객으로 가득 찼는데, 바그너는 대체 뭘 더 원하는 거야?'라고.[106]

그가 특혜를 받았다며 비난하고 질투했던 세상 사람들의 생각과는 달리 바그너는 재정적인 문제로 평생 시달리며 자신의 예술 콘셉트 실현을 위해 싸웠던 것으로 보인다.

3) 바그너의 해석, 무엇이 달라졌나?

<파르지팔>은 바그너의 모든 음악극 가운데 가장 환상적이고 아름다운 음악을 지니고 있어 많은 지휘자와 연출가들이 무대에 올리고 싶어 하는 바그너 작품의 첫 순위로 꼽힌다. 최후의 만찬 및 십자가 수난을 상징하는 종교적 유물인 성배(聖杯)와 성창(聖槍), 그리고 그들을 수호하는 성배기사단의 이야기를 담은 이 음악극은 기독교의 성찬전례와 사랑, 불교의 윤회사상과 자비를 동시에 보여 주면서, 신비로운 음악적 모티프로 가득한 감동의 세계를 열어간다. 성배의 왕 암포르타스가 마법사 클링조르의 조종을 받는 미녀 쿤드리의 유혹에 넘어가 성창을 클링조르에게 빼앗기고 치유 불가능한 상처를 입었다는 기사 구르네만츠의 설명으로 극은 시작된다. '순수한 바보'였던 주인공 파르지팔이 연민을 통해 깨달음에 이른 뒤 긴 세월 동안 자신을 단련하고 성장시켜, 몰락해가는 성배기사단을 마침내 구원한다는 결말이다.

탄호이저, 지크문트, 지크프리트, 파르지팔이 모두 같은 유형의 주인공인데, 앞의 셋은 성장하지 못한 상태에서 죽음을 맞이했고, 마지막 파르

106) 앞글, 141.

지팔 만이 자신을 변화시키고 살아남았다. 자신의 주인공에게 죽음을 선사했다는 것은 비록 바그너가 매번 주인공들에게 자신을 투사했다 하더라도 그 미성숙을 긍정적으로 평가하지는 않았다는 의미가 아닐까?

볼프람의 원작을 바그너가 어떻게 바꿔놓았는지 그 달라진 부분에 주목하면, 이 작품을 만든 바그너의 의도를 파악할 수 있다. 주인공 파르지팔이 기사였던 아버지의 유복자로 태어나 자연인으로 자라났다는 사실, 그리고 어머니 헤르체라이데와의 관계 등을 바그너는 볼프람 원작에서 그대로 이어받았다. 천방지축인 파르지팔의 기본 성향도 원작과 그대로일 뿐 아니라 바그너에서는 더욱 강화된다. 성배의 왕이 될 운명인 파르지팔의 거친 성격은 <니벨룽의 반지>에서 최고신인 보탄의 아들과 손자인 지크문트 및 지크프리트를 사회부적응자인 인물들로 설정한 연장선상에 있다.

볼프람에 나타난 파르지팔의 아름다운 외모에 대한 강조는 사라졌으나, 정통 아리안의 혈통을 계승한다는 파르지팔의 이미지는 살렸으며, 여자를 가까이 하지 않고 여성의 유혹을 물리치는 파르지팔을 내세워 성배 기사들의 '정결'을 강조했다. 볼프람의 주인공 파르치팔도 아내를 위해 정결을 지킨다는 점에서, 볼프람 폰 에셴바흐와 바그너 모두 남성의 신의와 정결을 정신적인 힘과 연결시키고 있음을 볼 수 있다.

성배의 왕 암포르타스가 병고에 시달리는 원인이 볼프람의 원작에는 구체적으로 나타나 있지 않으나, 바그너는 '정결을 서약한 성배의 기사가 여성의 유혹에 넘어가 동침해서 얻은 벌'로 이를 구체화했다. 이런 새로운 설정을 위해 바그너는 볼프람의 원작에 없는 마법사 클링조르의 세계를 도입해 기독교와 대립하는 세계로 설정했다. 원작에 없는 이분법적 세계를 등장시켜 인물 사이의 갈등을 첨예화한 것이다.

볼프람 원작에서 파르치팔에게 기사도를 가르쳐준 스승이었던 성주 구르네만츠는 바그너의 <파르지팔>에서 성배의 세계를 지키는 노기사로 바뀐다. 암포르타스와 구르네만츠가 상호연관이 없는 독립된 성주에서

성배의 왕과 기사라는 상하관계로 바뀐 것은 성배의 세계가 권위적이고 폐쇄적인 집단임을 보여준다.

원작과 가장 크게 달라진 인물은 여주인공 쿤드리다. 볼프람 원작의 지구네와 쿤드리를 한 인물로 통합한 여주인공으로, 원작에서 추한 외모의 쿤드리를 가져와 '자연 상태'의 인물로 표현했다. 쿤드리의 동물적인 면은 바로 유대인의 표상이다. 원작에서 나타난 쿤드리의 탁월한 지적 능력은 바그너 작품에서는 긴 세월의 윤회에서 온 삶의 지혜로 변형되었다.

3막에서 파르지팔이 성창을 찾아 돌아왔을 때부터 쿤드리 역의 가수는 더 이상 노래하지 않는다. 클링조르의 마법의 세계가 사라진 이후로 수행할 역할이 사라지면서 쿤드리는 언어를 잃어버린 것이다. 바그너는 쿤드리를 죽게 함으로써 '유대인은 개선이나 교정이 불가능하며 죽음으로써만 구원을 얻는다'는 자신의 극단적 반유대주의를 반영했다.

볼프람 원작에서는 성배 의식에 귀부인과 기사, 시동 등 남녀가 고루 섞여 있으나 바그너는 남성들만의 조직으로 바꾸어 놓았다. 원작에서는 즐겁게 먹고 마시는 축제 분위기였으나 바그너는 이를 엄숙한 교회의 성찬 전례로 바꾸어 놓았다. 볼프람은 성배(성석)의 음식 공급 기능만 언급해 그리스적이며 이교적인 색채를 나타내고 있는 반면, 바그너는 성배가 주는 정신적 힘과 신앙의 굳건함을 강조해 교조적이며 권위주의적인 기독교의 색채가 더욱 강해졌다. 중세문학의 자유분방함이 19세기 말 특유의 신경증적 권위주의로 변모한 것이다.

바그너는 '권력의 권위주의적 지배를 타파하고 잃어버린 공동체를 회복하는 일'이라고 <파르지팔>의 작품의도를 밝혔지만, 원작을 변형시킨 바그너의 의도는 역시 '독일민족주의'의 반영으로 보인다. 하나의 기치와 권위 아래 단결해야 산다는 메시지를 전달하고 있는 것이다. "어떤 극장에서도 이제까지 이런 건 없었다"라며 자부심을 보이는 동시에 "<파르지팔>은 내 최후의 카드"라는 말한 바그너의 발언이 인종주의적 맥락에

서 나왔음은 부인하기 어렵다.[107]

3. <파르지팔> 비판의 주요 쟁점

1) 기독교 회귀

> 가장 흔하고도 지적으로 인정될 여지가 가장 큰 오해는 <파르지팔>을 그리스도교 작품으로 이해하는 것이다. 거의 모두가 이렇게 오해했는지는 모르겠지만, 많은 수가 그렇게 판단했다는 것은 분명하다. 하지만 쇼펜하우어주의자이면서 동시에 그리스도교도일 수는 없다.[108]

바그너의 열렬한 지지자이며 숭배자인 연구자 브라이언 매기의 위와 같은 주장은 바그너가 쇼펜하우어의 철학을 온전히 음악화한 유일한 작곡가임을 고려할 때 어느 정도 설득력이 있다. 그러나 1882년 바이로이트 초연에서 주요 등장인물의 외관은 '바그너가 말년에 모든 것을 체념하고 기독교로 돌아갔다'는 니체의 비판을 필두로 한 비판적 관점을 수긍할 수밖에 없게 만든다. 초연 때 파르지팔 역을 맡은 테너는 흰색 긴 내리닫이 의상을 입고 긴 머리에 풍성한 수염을 기른 외모로, 일반적으로 기독교 성화에서 볼 수 있는 예수그리스도의 모습과 완벽하게 일치했다.

비평가 볼초겐(Wolzogen)은 "바그너가 파르지팔을 예수그리스도의 형상으로 무대에 세운 것은 도를 지나친 시도였다"라고 비난했고, 바그너는 이에 대해 "나는 전혀 예수그리스도를 염두에 두지 않았다"고 맞섰

---

107) Eva Rieger, *Leuchtende Liebe, lachender Tod: Richard Wagners Bild der Frau im Spiegel seiner Musik*, Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2009, 233. "*Parsifal* ist meine letzte Karte." 바그너는 당시 유명한 인종주의자이자 반 유대주의자였던 고비노(Gobineau)의 견해를 극찬하며 그에게 이렇게 이처럼 화답했다.

108) 매기, 앞글, 441.

다. 순수한 바보가 진정한 남자로 성장하고 세상과 맞서는 싸움을 통해 암포르타스의 구원자로 변신한다는 사실이 수염 따위에 좌우될 수는 없으며, 이는 치밀한 세계관을 보여줄 때만 설득력을 얻는다고 바그너는 주장했다.[109] 그리고 가장 기독교적인 요소로 지적되는 '파르지팔이 갑옷을 벗고 쿤드리가 그의 발을 씻겨주는 장면'은 진지하게 해석될 장면이 아니라 그저 재밋거리로 구경하거나 또는 가증스럽다고 치부해버릴 수 있는 장면이라고 말했다.[110] 그러나 실제로 공연에서 이런 장면을 보는 관객들은 경건하고 숙연해질 뿐 이를 바그너의 풍자나 해학이라고 이해하지 않는다. 무엇보다도 바그너의 음악에서 어떤 비아냥이나 비틀기를 느낄 수 없기 때문이다. 특히 기독교 신앙을 지닌 관객이라면 더욱 그러하다. 신비롭게 마음을 정화시키는 <파르지팔>의 음악과 더불어 이 극을 접한 초연 관객 대부분은 종교적 고양을 체험했다고 회고했다.[111]

<파르지팔>의 바탕 이데올로기는 기독교가 아니라 오히려 불교에 가깝다고 보는 시각도 있다. 기독교에서도 어려운 처지에 놓인 이웃을 보살피는 '연민'을 중시하지만 당연히 그보다는 '신앙 Glauben'이 더 중요한 가치이다. 90년대 <니벨룽의 반지> 전작 및 <파르지팔> 연출로 유명한 독일 연출가 하리 쿠퍼는 "바그너가 <파르지팔>에서 기독교적 가치를 중시했다면 '연민과 믿음'을 강조했겠지만 '연민으로 깨달은 durch Mitleid wissend 바보'라는 표현을 쓰지는 않았을 것이라고 말했다. '깨달음'이 신앙보다 우위에 놓이는 것이 바로 불교라는 것이다.

특히 파르지팔이 호수 위를 날던 백조를 화살로 쏘아 맞춰 소란을 일으키며 처음으로 무대에 등장하는 장면은 종종 '불교적'이라고 해석된다. 노기사 구르네만츠가 죽은 백조를 가리키며 "저 백조가 너에게 무슨 해를 입혔길래?"라고 파르지팔을 꾸짖는 대사가 대표적이다. 쿤드리가 십

109) Bauer, 앞글, 180.
110) 바그너는 코지마에게 이 성금요일 장면이 전혀 종교적인 성격을 지니고 있지 않으며, 그냥 작곡한 날이 성금요일이었기 때문에 우연히 이루어진 착상이라고 이야기했다.
106) 바우어도 이에 동의한다.

자가를 지고 가는 예수그리스도의 고통을 비웃은 벌로 영원히 '못된 여자'로 환생해 사람들에게 해를 끼친다는 설정 역시 불교의 윤회설을 떠올리게 한다.

그러나 이런 불교적 흔적은 바그너가 특별히 불교철학에 경도되었기 때문이 아니라 1854년 이래로 그의 정신세계를 바꿔놓은 쇼펜하우어 철학의 영향이라고 보는 것이 더 타당하다.[112]

> 브라만교나 불교와 마찬가지로 그리스도교에 들어 있는 가장 큰 근본적인 진실도 고통과 죽음에 굴복한 삶에서 구원될 필요성이다. 또 의지의 부정을 통해, 그러므로 본성에 대한 단호한 반대를 통해 이루어지는 구원의 가능성은 그 어느 것과도 비교할 수 없이 가장 중요한 진실이다.[113]

<파르지팔>에는 바로 '의지의 부정', '본성에 대한 단호한 반대'를 실현하는 장면이 극 전체의 핵심 장면으로 등장한다. 파르지팔이 쿤드리와 키스를 하고도 오히려 자신의 과오를 상기하며 깨달음에 도달해 유혹을 끝내 물리치는 장면이다. 쇼펜하우어는 그리스도교의 구원을 맹목적인 생의지의 부정과 연관 지었고, 바그너는 이를 작품 안에 효과적으로 구현했다. 결국 <파르지팔>에서 불교적인 것과 그리스도교적인 것의 차이는 쇼펜하우어 안에서 용해되며, 바그너는 바로 그런 쇼펜하우어의 길을 따른 것으로 해석할 수 있다.

주인공 파르지팔뿐만 아니라 성배의 왕 암포르타스 역시 그리스도의 현신으로 나타나는 경우가 많다. 여러 연출에서 가시관을 쓰고 피를 흘리는 모습으로 등장하는 암포르타스는 바로 그리스도의 십자가 고통을 상징하는 듯하다. 암포르타스의 상처와 피는 그리스도의 상처와 피와 비교된다. 그러나 양자는 상반된 상징이다. 인류를 구원하겠다는 적극적인

---

112) Ulrike Kienzle, *...daß wissend würde die Welt! Religion und Philosophie in Richard Wagners Musikdramen,* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, 189 참조.

목표로 세상을 체념한 그리스도는 자신을 희생해 상처를 입고 피를 흘리지만, 창에 찔린 암포르타스와 스스로를 거세한 클링조르는 세상을 체념하지 못해 상처를 입고 피를 흘린다.[114]

이는 쇼펜하우어적으로 '개체화를 극복'하는 일이 가능한 경우와 그렇지 못한 경우를 대비시키는 바그너의 장치다. 자신도 쇼펜하우어의 체념 혹은 달관의 경지에 이르고 싶지만 여전히 암포르타스 또는 클링조르의 '의지의 차원'에 묶여 있음을 바그너는 보여준다.

<파르지팔>의 내용을 신학적으로 분석한 리처드 벨(Richard Bell)은 바그너가 이 작품에서 단 한 번도 '예수 Jesus'나 '그리스도 Christ'라는 단어를 사용하지 않았지만 '구세주 Erlöser, Heiland'라는 단어를 반복적으로 쓰면서 '십자가의 그분'이라는 표현까지 사용해, 그 구세주가 바로 예수그리스도임을 누구도 부정할 수 없게 만들었다고 주장한다.[115] 뿐만 아니라 파르지팔이 성배의 새로운 왕이 될 때 그의 머리 위에 비둘기가 머무는 장면, 1막에서 소년들이 "신앙은 살아있다. 구세주의 사랑스러운 전령인 비둘기가 공중을 떠돈다."라고 합창하는 장면도 하늘에서 지상으로 내려온 성령을 의미한다.[116]

21세기 <파르지팔> 연출에서는 비둘기가 등장하는 경우가 거의 없으며, 등장한다 하더라도 이 장면을 희화화할 의도로 등장할 뿐이다.[117]

---

114) Boris Voigt, *Richard Wagners Autoritäre Inszenierungen,* Hamburg, 2003, 138.

115) Richard H. Bell, *Wagner's Parsifal. An Appreciation in the Light of his Theological Journey,* Eugene, OR: CASCADE Books, 2013, 85-87. 벨은 <파르지팔>에 나타난 '성배와 성창'이라는 두 가지 성물 relics의 숭배 역시 이 작품이 기독교적이 아니라고 주장할 수 없는 중요한 이유로 본다. 뿐만 아니라 <파르지팔>에서는 '성창에 피가 흐르고 성배에 그 피가 담긴다'는 표현이 들어 있어, 예수그리스도라는 단어 없이도 이것이 그리스도의 수난을 뜻함을 알 수 있다고 해석한다.

116) 앞글 참조.

117) 2013년 국립오페라단의 <파르지팔> 초연에서 연출가 필립 아를로는 마지막 장면에 마술사를 등장시켜 '손수건 마술'로 비둘기가 나오게 했고, 1997년 페터 콘비츠니의 뮌헨 <파르지팔>에서는 종이에 연필로 아무렇게나 끄적거린 비둘기 그림이 무대에 나타난다.

<파르지팔>이 지나치게 기독교적인 작품이라는 비판을 의식해 그런 종교적 색채를 자신의 연출을 통해 없애려고 했던 바그너의 손자 빌란트 바그너(Wieland Wagner, 1917-1966)는 1951년 바이로이트 무대에서 처음으로 이 마지막 장면에 비둘기를 등장시키지 않았다. 그러나 당시 지휘를 맡았던 한스 크나퍼츠부쉬는 비둘기가 나오지 않으면 지휘를 거부하겠다고 연출가를 압박했다. 그래서 빌란트 바그너는 비둘기를 등장시키되 파르지팔의 머리 위로 올리지 않고 지휘자 혼자 볼 수 있는 높이까지만 올렸다.

바그너는 자신에게 엄청난 부채를 남긴 1876년 바이로이트 축제극장의 <니벨룽의 반지> 초연 이후로 <파르지팔>을 초연하기까지 약 6년간의 시간 동안 자금 조달에 최선을 다했을 뿐만 아니라, 그와 동시에 <반지> 초연 때 미흡했던 극장 음향을 완전히 <파르지팔>에 맞춰 새롭게 조정했다.[118] 그리고 이 극을 '무대봉헌축제극'이라고 이름 붙였다.

이 명칭은 철학자 프리드리히 니체가 초기 저작 『비극의 탄생』에서 칭송한 바그너의 극 이론에서 비롯되었다. 바그너의 '종합예술작품론'은 예술 장르간의 경계를 없애는 차원에서 더 나아가 삶과 예술사이의 경계까지 없애려고 했다. 그래서 현대 자본주의 사회의 파편화된 인간이 아니라 감성과 이성의 온전한 통합이 가능했던 고대 그리스의 인간, 즉 "노래하는 태초의 인간"을 현재에 다시 실현하려고 한 것이다. 1880년의 저작에서 바그너는 다음과 같이 썼다.

> 종교가 인위적인 것으로 변하면, 종교의 본질을 구원하는 임무는 예술의 것이 된다고 말할 수 있다. 즉, 종교는 비유적 가치를 지닌 신비로운 상징들을 우

118) Tony Palmer, The Searchers of the Grail: Parsifal, Indiana Jones, Adolf Hitler, Documentary and Performance, Musical scenes conducted by Valery Gergiev, Blu-ray Disc, Arthaus, 2015(1998). 바이로이트 축제극장 천장을 속이 빈 이중천장으로 만들고 객석 바닥판 밑을 텅 비게 해 마치 바이올린 공명판처럼 공명이 충분히 이루어지게 했다.

리가 글자 그대로 진실이라고 믿기를 원하지만, 예술의 임무는 그런 상징들을 분석함으로써 그들의 심오한 감춰진 진실을 이상화된 표상을 통해 보게 만드는 데 있다. 사제는 종교적 은유가 사실적인 진실로 받아들여져야 한다는 데만 관심이 있지만, 예술가는 이런 것에는 전혀 관심이 없다. 그는 자신의 작품을 자신이 창조물로 솔직하고 자유롭게 보여주기 때문이다.[119]

위와 같은 생각으로 바그너는 '종교를 대신할 예술의 위상'을 위해 극장을 신전 또는 성전으로 만드는 무대봉헌축제극을 고안해냈던 것으로 보인다. 매기는 바그너가 목표했던 <파르지팔>의 역할과 기능이 바로 이것이었다고 말한다.

정치적 국면에 있을 때 <반지>가 혁명을 불러오리라는 것을 진심으로 믿었던 것처럼, 마지막이자 형이상학적인 단계에서 똑같이 진심으로 그는 극장이, 어쨌든 자기의 극장이 가장 심오한 형이상학적 통찰력의 전달자로서 교회보다 우월해지리라는 것을 믿었다.(...) 그는 <파르지팔>의 앞으로의 역할이 이것이라고 믿었다. 또 그는 자신의 전형적인 몸짓을 하면서, 이제까지는 교회 건물이 복음의 전파를 위해 축성되었지만, 이제는 교회를 대체하게 될 무대, 즉 자기 작품의 공연을 위해 특별히 지은 무대를, 그 무대 위에서 축제 같은 여건에서 막을 올리기 위해 특별히 쓴 유일한 연극으로 봉헌하겠다고 결심했다. 그는 <파르지팔>의 표지에 '무대봉헌축제극'이라고 썼다.[120]

그러나 이런 바그너를 오랜 세월 옹호했던 니체는 후기 저작에서 바그너를 '대중을 미혹하는 늙은 주술사'로 표현하며 자기를 연출하는 데 능란한 예술적 사기꾼으로 몰아세운다. 바그너의 숭배자이자 바그너 음악의 철학적 대변자였던 니체가 그에게 완전히 등을 돌리게 만든 이유는 바로 바그너가 <파르지팔>을 통해 다시 기독교로 회귀했다는 것이었다.

---

119) Richard Wagner, "Religion und Kunst", *Richard Wagner: Ausgewählte Schriften und Briefe,* ed. Philipp Werner, Frankfurt am Main: Fischer, 2013, 301.

120) 매기, 앞글, 451.

니체가 바그너를 처음 만난 1868년에 니체는 24세, 바그너는 이미 55세의 장년이었다. 이들의 가까운 교우관계는 1876년까지 지속되었다. 니체는 라이프치히에서 박사논문을 제출하기도 전에 능력을 인정받아 학위를 받았고, 25세에 바젤 대학 교수가 되었다. 이미 문헌학에 있어서는 국제적인 명성을 누렸다. 그러나 철학이 주관심사가 되면서 그는 문헌학 교수직을 철학 교수직으로 바꾸려고 노력했으나 그러지 못했고, 1876년에는 철학에 전념하기 위해 학술적 경력을 포기했다.

슈만의 음악을 사랑했던 니체는 1861년에 슈만이 피아노용으로 편곡한 <트리스탄>을 알게 되었다. 바그너와 절교한 뒤로 니체는 다시 낭만주의 음악으로 돌아갔다. 그래서 '바그너 음악은 니체가 제대로 풀지 못한 문제였다'는 분석이 등장했다. 바그너의 세계에 빠져 있었기 때문에, 자신의 취향이 아닌 바그너 음악을 인내하며 받아들였다는 이야기이다.[121]

니체가 매혹당한 고대그리스비극에 대한 바그너의 주장은 '연극의 본질은 눈으로 볼 수 있는 음악이며, 드라마는 음악을 볼 수 있게 하는 행위', 그리고 '역사적으로 그리스비극은 아폴로적인 것과 디오니소스적인 것의 융합을 통해 출현했다'는 내용이었다.

그러나 바그너가 바이로이트에 축제극장을 짓고 부유한 후원자들과 교제하며 그들을 VIP로 접대하면서, 기존 사회의 거짓된 가치를 전복시키는 연극의 의미를 알고 있는 니체 같은 사람들을 홀대하기 시작했던 것을 니체는 참을 수 없었다. 1882년 <파르지팔> 바이로이트 초연에 초대 받았을 때도 니체는 그런 이유로 초대를 거절했다. 니체가 처음 <파르지팔>을 실연으로 접한 것은 1887년 몬테카를로의 콘서트에서였다. 1888년의 말기 저작 "바그너의 경우 Der Fall Wagner"를 니체는 비제에 대한 찬사와 바그너에 대한 비판으로 시작했다.

자신의 체험에서 바그너는 예술 및 예술가가 처해 있는 극히 치욕스러운 위

121) 앞글 참조.

치를 이해하게 되었다. 즉 선하다고 스스로 말하고 있지만 본래 악한 사회, 즉 영혼 없는 사회이자 영혼이 굳어 있는 사회가 어떻게 예술 및 예술가를 자신의 비굴한 시종으로, 즉 허위 욕구를 만족시켜주는 시종으로 생각하고 있는지를 말이다. 근대 예술은 화려한 사치다. 다른 것과 마찬가지로 그는 이 점을 근대 예술이 사치사회의 권리와 함께하고 몰락하는 것으로 이해했다. 사치사회는 자신의 권력을 극도로 냉혹하고 교활하게 이용함으로써 민중이라는 권력 없는 자를 더욱 예속적으로, 더욱 저속하고 비민중적으로 만들어버리고 그러한 민중을 근대적인 "노동자"로 만들어낼 줄 알고 있었던 것이다.[122]

바그너가 이처럼 근대 예술의 특성을 이해하면서도 이에 저항하지 않고 오히려 시류에 영합해 보수주의자로 변질된 것을 비난하며, 니체는 그를 '데카당'으로 규정한다. 그와 동시에 쇼펜하우어의 연민의 철학에 정면으로 맞선다. 아래의 인용문으로 보면, 니체는 자신의 철학적 스승 쇼펜하우어의 그늘을 벗어나는 동시에 쇼펜하우어의 염세주의 철학을 자기 예술의 토대로 삼은 바그너를 벗어난다. 내세를 미화하고 신비화하는 낭만주의 전통에 기댄 염세주의를 니체는 거부한다. 그런 낭만주의적 전통은 가장 중요한 현재의 삶을 경시하기 때문이다. 1887년에 쓴 장문의 논문 "도덕의 계보 Zur Genealogie der Moral"에서 니체는 다음과 같이 말했다.

(...) 특히 문제가 되는 것은 '비이기적인 것의 가치, 즉 동정 본능, 자기부정 본능, 자기희생 본능의 가치였는데, 이것이야말로 바로 쇼펜하우어가 오랫동안 미화하고 신성시하고 저편 세계의 것으로 만들었던 것이며, 이러한 것들이 결과적으로 그에게 가치 자체로 남게 되었고, 그는 이러한 것들을 기반으로 삶에 대해 그리고 자기 자신에 대해서까지 부정을 말했다.(...) 나는 더욱 퍼져나가 철학자들마저 휩쓸어 병들게 하는 동정의 도덕을 섬뜩하게 된 우리

122) 프리드리히 니체, 백승영 옮김, 『바그너의 경우, 우상의 황혼, 안티크리스트, 이 사람을 보라, 디오니소스 송가, 니체 대 바그너』, 니체전집 15, 서울: 책세상, 2016, 50.

> 유럽 문화의 가장 무서운 징후로, 새로운 불교와 유럽인의 불교, 허무주의에 이르는 우회로로 파악했다... 이 현대 철학자들이 동정을 선호하고 과대평가하는 것은 말하자면 새로운 현상이다. 지금까지 철학자들은 바로 동정이 가치가 없다는 데 의견이 일치해 있었다. 나는 플라톤, 스피노자, 라 로슈푸코와 칸트의 이름만을 들겠다. 이들 네 사람의 정신은 서로 다른 점이 많지만, 동정을 경시한다는 한 가지 점에서는 의견이 같다.[123]

'연민의 종교'를 주창하며 현세를 초월하는 낭만주의적 예술로 종교를 대신하게 하려 했던 바그너의 시도를 니체는 이런 이유로 비판했고, 그 정점이자 최후의 종착점인 <파르지팔>, 사랑과 연민을 공동체 최고의 가치로 설정한 이 작품을 '스스로 무신론자였던 바그너의 종교 회귀'로 판정했다. 바그너가 <파르지팔>을 작곡하기 전 그리스도교에 대해 언급할 때면 항상 거리를 두는 소원한 태도였다고 니체는 증언한다. 바그너가 예전에 그리스도교에 대해 한 진술이 모두 진심이었다면, <파르지팔>처럼 장대하고 매혹적인 예술 작품에 그리스도교의 상징을 진지하게 사용하지는 않았어야 한다는 것이 니체의 견해다.

2) 반유대주의와 독일민족주의

파르지팔이 성창으로 암포르타스의 상처를 치유하고 성배의 왕으로 등극하는 피날레 장면을 바그너는 1882년 초연 무대에서 '금발의 그리스도' 파르지팔이 '검은 머리의 그리스도' 암포르타스를 치유하는 장면으로 연출했다. 위에서 언급한 대로, 파르지팔과 암포르타스 둘 다 그리스도의 이미지였던 것이다. '구원자에게 구원을 Erlösung dem Erlöser'[124]이라는 <파르지팔>의 마지막 구절에 대한 해석은 <파르지팔> 연구자들

123) 프리드리히 니체, 김정현 옮김, 『선악의 저편, 도덕의 계보』, 니체전집 14, 서울: 책세상, 2016, 343. 이 책의 역자는 'Mitleid'를 '동정'으로 옮겼다. 본 논문은 이 단어를 '연민'으로 번역한다.

124) '구세주에게 구원을'이라고 번역하는 것도 가능하다.

에게 언제나 다양한 의문과 논란을 불러일으켰다. 그러나 초연 무대에서 두 주인공의 외모를 염두에 둔다면 바그너의 의도는 의외로 단순하다. 유대인인 그리스도를 아리안인 그리스도가 구원한다는 의미이다.

성배의 왕인 암포르타스는 세계를 죄와 악에서 구원할 사명을 띠고 있었다. 그러나 그 스스로 죄를 범하고 악에 빠졌기 때문에 더 이상 이 세계를 구원할 수가 없다. <니벨룽의 반지>에서 계약을 위반하고 죄를 지은 보탄이 스스로 신들의 세계를 구원할 힘을 잃어버린 것과 같은 이치다. 보탄이 지크문트나 지크프리트를 필요로 했던 것처럼 암포르타스는 죄 없고 겁 없는 '순수한 바보'를 필요로 한다. 이젠 단순히 그리스도교로의 회귀가 문제가 아니라, '순결한 독일 민족이 죄에 빠진 더러운 유대인을 치유하고 구원한다'는 인종차별적인 해석을 가능하게 한다는 또 다른 문제점이 드러나는 셈이다.[125]

이교도 혹은 유대인으로 설정된 쿤드리와 몸을 섞어 순수하게 보존되어야 할 아리안의 깨끗한 피를 더럽힌 암포르타스는 '혈통의 치욕이라는 범죄 Blutschande=Verbrechen'를 저질렀으므로 영원히 죄책감을 느껴야 하고, 그래서 그의 상처는 영원히 아물지 않는다.[126] 이것이 그의 죄에

125) 2013년 잘츠부르크 부활절 페스티벌의 미하엘 슐츠(Michael Schulz) 연출에서는 무대 위에 아예 가시관을 쓴 예수그리스도를 등장시키고, 마지막에 그를 십자가에 못 박는 장면으로 대단원의 막을 내렸다. 연출가 슐츠는 붓다 상과 그리스 신상이 즐비한 무대 위에 바그너의 원작에 없는 예수를 연기자로 등장시킨다. 2막에서 쿤드리가 파르지팔을 유혹할 때는 가시관을 쓴 수난 중의 예수가 등장하고, 이 예수는 3막 '성 금요일 장면'에서 부활한 예수와 교체된다. 파르지팔이 성배기사단의 전례에 성창을 들고 와 암포르타스를 치유한 뒤, 마리아 막달레나 역할로 추정되는 쿤드리는 부활한 예수와 함께 손을 잡고 떠나려 한다. 그러나 사람들은 부활한 예수를 다시 창으로 찌르고 예수의 옆구리와 양손에 피를 억지로 묻혀 놓은 뒤 강제로 십자가에 못 박힌 자세를 취하게 한다. 그리고 저항하는 쿤드리를 억지로 예수 앞에 무릎 꿇린 채 그를 향해 기도하는 자세를 강요한다. 이설(異說)들을 이단으로 규정해 철저히 정리한 뒤 부활교리를 단일화한 초창기 교회권력을 빗댄 결말이었다. 암포르타스와 클링조르를 같은 가수가 노래하게 한 것도 두 인물의 동질성을 강조한 시도다.

126) Robert Gutman, Richard Wagner: Der Mensch, sein Werk, seine Zeit, München: Piper, 1970, 478 참조.

대한 벌이다. 암포르타스는 원래 아리안이었으나 부정한 피가 섞여 '유대화'되었고, 그래서 바그너는 초연 무대에서 암포르타스를 '검은 머리의 그리스도'로 분장시켰다.

> 바그너의 등장이 '독일제국'의 등장과 시기적으로 맞아떨어지는 것에는 매우 깊은 의미가 있습니다. 이 두 사실은 동일한 것을 입증합니다. 복종과 명령의 재빠른 수행을, 이보다 더 복종을 잘하고 명령이 잘 이루어진 적은 한 번도 없었습니다. 바그너의 지휘자들은 다음 세대가 조심스럽게 외경하면서 전쟁의 고전적 시대라고 부르게 될 그런 시대에 특히 가치 있는 자들입니다. 바그너는 명령하는 법을 이해하고 있습니다: 이 점 때문에 그는 훌륭한 선생이기도 한 것입니다. 바그너 스스로가 냉엄한 의지로서 자신에게 명령합니다. 평생에 걸친 사육을 명령합니다: 바그너는 예술의 역사상 자기 자신에게 가하는 폭행에 관한 한 가장 대단한 예를 제시하고 있습니다.[127]

프로이센-프랑스 전쟁에서 1871년 1월 파리가 함락되고 알자스-로렌을 프로이센이 차지하자 독일 전체가 이 승리에 열광했고, 비스마르크는 자신의 정치적 목표에 도달한다. 이미 1870년 9월에 바이에른, 뷔르템베르크와 독일 통일에 관련한 협의가 이루어졌고 독일 통일은 기정사실화되었다. 1871년 1월 18일, 프로이센 국왕 빌헬름 1세는 프랑스 절대왕정의 상징이나 다름없는 베르사유 궁전 '거울의 방'에서 독일제국 황제로 즉위식을 거행했다. 독일 제 2제국의 탄생이었다. 프랑스, 영국, 스페인 등 다른 유럽국가에 비해 통일국가를 늦게 이룬 독일이 수치와 열등감의 긴 세월을 끝내고 근대적 민족국가이자 강대국으로 떠오르는 순간이었다.

바그너를 옹호하며 <파르지팔>에 나타난 바그너의 반유대주의를 무

---

127) 니체, 『바그너의 경우』, 52. 독일작가 하인리히 만이 1918년에 발표한 소설 『충복 Untertan』(1918)에서는 니체가 지적한 대로 '명령과 복종' 시스템에 익숙한 바이마르 공화국 독일인의 전체주의적 성향을 적나라하게 보여주며 이후 나치 독일의 출현을 예고한다.

시하려는 연구자들은 '바그너만 유대인을 증오한 것은 아니며 유대인에 대한 혐오와 증오는 당대 유럽의 보편적인 정서였다'고 주장한다.[128] 특히 당시 통일을 이뤄 엄청난 도취상태에 빠져 있던 독일인들에게는 민족주의에 대한 비판 자체가 있을 수 없는 일이었기 때문에, 바그너 음악극에 나타난 민족주의와 반유대주의는 오히려 그의 작품에 대한 열광을 더욱 강화했을 뿐이다. 심지어는 바그너의 기독교 회귀를 비판한 니체도 "도덕의 계보"에서 '유대인의 도덕은 노예도덕의 대표'라며 자신의 반유대주의를 적나라하게 드러낸다.

> 유대인이야말로 두려움을 일으키는 정연한 논리로 귀족적 가치 등식(좋은=고귀한=강력한=아름다운=행복한=신의 사랑을 받는)을 역전하고자 감행했으며, 가장 깊은 증오(무력감의 증오)의 이빨을 갈며 이를 고집했던 것이다. 즉, 비참한 자만이 오직 착한 자다. 가난한 자, 무력한 자, 비천한 자만이 오직 착한 자다. 고통 받는 자, 궁핍한 자, 병든 자, 추한 자 또한 유일하게 경건한 자이며 신에게 귀의한 자이고, 오직 그들에게만 축복이 있다.[129]

유럽에서 유대인은 오랜 세월 거주이전의 자유가 없었고 지정된 게토에서 생활하도록 규제를 받았기 때문에, 게토의 폐쇄적인 삶으로 인해 위대한 예술을 만들어낼 위치에 있지 않다는 견해가 지배적이었다. 한 사회 안에서 무의식적으로 성숙한 사람만이 그 사회를 위한 위대한 예술을 만들어낼 수 있다는 주장이었다. 게토가 개방된 것은 나폴레옹 전쟁 때부터였고, 이후 유대인들은 정치경제적 주류에 편입되어 활동하는 것이 가능해졌다.

그러나 1811년 피히테, 클라이스트, 브렌타노, 아르님, 슐라이어마허 등이 초청인사로 참석한 '기독교도 독일인 만찬모임'에서 작가 아르님이 한 충격적 발언은 여전히 독일에서 유대인 혐오가 얼마나 극단적이었는

128) 우도 베름바흐 등 바그너 옹호자의 예.
129) 니체, 『선악의 피안, 도덕의 계보』, 363.

가를 보여준다. 아르님은 이 모임에서 '유대 종족의 특성'이라는 강연을 하면서, "유대인의 육신을 검사하기 위해서는 그들의 피부를 벗겨볼 필요가 있다"는 극언도 서슴지 않았다.

1840년 프리드리히 빌헬름 4세의 즉위는 프로이센 유대인들에게 새 시대에 대한 기대와 희망을 불어넣었지만, 이 시기에 영향력을 갖게 된 '기독교적 게르만 국가이론'은 오히려 유대인을 더욱 배척하고 소외시키는 결과를 낳았다. 국가를 지상에 건립된 하느님의 나라라고 해석하고, 기독교를 국교로 삼아 정치, 경제, 사회 등 모든 영역에 기독교 정신이 스며들게 할 때 비로소 완전한 국가가 될 수 있다는 이 국가이론은 바그너의 <로엔그린>에 지대한 영향을 미쳤다.[130]

그러나 독일이 통일을 이룬 뒤에도 국가의 억압, 성급한 산업화, 경제위기 등으로 독일 민중은 불만에 싸였고, 이 불만과 분노는 전통적인 속죄양을 필요로 했다. 계몽주의와 자유주의도 독일 제국의 통일도 '그리스도를 죽인 자들 die Mörder Christi'에 대한 편견을 없애지는 못했다. 정치적으로 무력했던 대다수 노동자와 농민은 산업화의 갖가지 부작용에 직면하면서 반유대주의의 기반을 견고하게 다졌다. 자본주의 시장경제 전환기에 반유대주의는 정치적 반유대주의와 극단적인 인종주의적 반유대주의의 혼합 형태로 확장되었다. 과거의 종교적 반유대주의는 유대인에게 기독교로의 개종을 통해 유럽사회로 진입하는 일을 가능하게 했지만, 인종주의가 강화되면서 유대인들에게는 더 이상 그것조차 가능하지 않게 되었다.

바그너는 1850년에 최초로 그의 저술『음악에서 유대적인 것 Das Judentum in der Musik』에서 '유대화 Verjudung'이라는 단어를 창조했다. 유대인과 비유대인 간의 신체와 천성의 차이를 언급하고 있는 이 저

130) 10세기 초, 안트베르펜을 배경으로 한 <로엔그린>의 하인리히 왕은 독일 영토 안의 여러 공국들이 강력한 통일국가로 뭉쳐 훈족을 몰아낼 것을 촉구한다. 성배의 세계에서 온 성배 왕 파르지팔의 아들 로엔그린은 이런 국가적 사명에 헌신하기로 결심하고, 군대를 이끌고 출정하기로 하인리히 왕에게 약속한다.

술은 명백한 인종주의적 반유대주의를 드러낸다.[131] 위에서 언급한 당대 유럽의 보편적 정서를 감안한다 하더라도, 유대인에 대해 바그너가 직접 쓴 문헌을 보면 그의 증오는 유난히 과격하며 도를 넘어섰다고 볼 수밖에 없다. 그러나 이때만 해도 바그너는 유대인이 개종과 교육을 통해 개선되고 구원 받을 수 있다고 보았다. 그러나 1869년의 『음악에서 유대적인 것』 개정판에서 바그너는 이런 개선의 가능성을 완전히 부정하고 있다. 마리 무햐노프 백작부인에게 서신과 함께 첨부해 보낸 이 책자에서 바그너는 유대인에 대해 상상하기 어려운 독설을 퍼붓는다.

"이런 불쾌한 외모를 지닌 인간들과는 무엇도 공유할 수 없다", "이런 외모는 결코 미술작품의 모델이 될 수 없다", "고대의 인물이든 현대의 주인공이든 영웅이든 연인이든, 유대인이 어떤 역할을 무대에서 연기한다면 우스꽝스러울 수밖에 없을 것이다", "유대인들도 우리 모국어를 말하지만, 그들은 언제나 외국인으로서 독일어를 말할 뿐 절대로 동화될 수 없다." 등의 진술이다. 유럽의 언어와 예술 영역에 있어 유대인에게는 오로지 모방만이 가능할 뿐 진정한 예술작품의 창조는 불가능하다고 바그너는 단언한다. 유대인들이 2천 년을 고수해온 유대식 독일어 발음 방식은 그것이 노래로 표현될 경우 독일인들에게는 도저히 참을 수 없는 것이 된다고 바그너는 주장한다.[132]

---

131) "유대인에 대한 깊은 내면의 혐오감, 유대인의 인성과 존재 자체가 무의식중에 우리에게 불러일으키는 혐오감"이라고 바그너는 말했다. 그러나 이때까지만 해도 바그너는 고비노 백작의 인종학을 알지 못했다. 그래서 '유대인의 천성(jüdische Natur)'라는 표현을 자주 사용하면서도 인종적으로 유대인을 명확하게 규정하지는 못했다. Jens Malte Fischer, *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik". Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus,* Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2000, 83.

132) 유대인의 부족한 언어능력과 혐오감을 주는 외모에 대한 바그너의 묘사는 <파르지팔>의 쿤드리에게 투영된다. 쿤드리는 언제나 잠에 빠져 있고, 깨어날 때는 기괴한 신음과 비명을 올려 인간보다는 동물에 가까운 존재로 묘사된다. 클링조르의 성에서 마법에 지배당해 성배의 기사를 유혹할 때는 향기롭고 아름다운 요부로 변신하지만, 평소에 성배의 성에 있을 때는 지저분하고 짐승같은 모습이다.

이 저술의 핵심적인 어구인 다음과 같은 진술은 즉각 <파르지팔>에서 쿤드리의 죽음을 연상시킨다. "그러나 이 점을 기억하라. 너희에게 떨어진 저주로부터의 구원은 오로지 하나뿐이라는 것을. 아하스베르의 구원은 바로 죽음이다!"[133]

아하스베르(또는 아하스베루스)는 '방황하는 유대인 Wandering Jew'라는 개념을 탄생시킨 전설적 인물이다. 16세기 초 슐레스비히의 대주교 파울 폰 아이첸은 1542년 아하스베루스라는 이름의 유대인을 만났는데, 그는 십자가를 지고 가는 예수그리스도에게 '빨리 걸으라'며 그를 비웃은 죄로 메시아 재림 때까지 죽지 못하고 이 세상을 떠돌게 되었노라는 이야기를 대주교에게 들려주었다고 한다.[134]

이 '방황하는 유대인' 모티프를 바그너는 초기작 <방황하는 네덜란드인>에서 구체화했지만, 마지막 작품인 <파르지팔>까지 끌고 와 이번에는 남자주인공이 아닌 여주인공 쿤드리에게 옮겨놓았다. 쿤드리는 파르지팔을 유혹하기 위해 그에게 키스하고 나서, 파르지팔이 암포르타스의 고통에 대한 깨달음과 연민에 도달하자 절망적으로 그에게 동침을 애원한다. 파르지팔이 이에 응하지 않자 그는 자신의 과오를 털어놓으며 구원을 간청하는데, 그 과오는 아하스베르의 과오와 전적으로 일치한다. 십자가를 지고 가는 그리스도를 비웃은 죄로 영원히 죽지 못하고 끊임없

133) Richard Wagner, *Das Judentum in der Musik,* Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, 1869, 173. "Aber bedenkt, dass nur Eines Eure Erlösung von dem auf Euch lastenden Fluche sein kann: Die Erlösung Ahasvers, – der Untergang!"

134) 조롱을 당한 예수그리스도는 아하스베루스에게 "나는 가지만, 너는 내가 돌아올 때까지 기다리지 않으면 안 될 거다"라고 조용히 말했다고 한다. 이 전설은 유럽 문학작품들의 소재가 되었고, 특히 독일 낭만주의를 대표하는 샤미소, 슐레겔, 뮐러, 레나우 등이 이 소재로 작품을 기획했다. 프랑스 시인 기욤 아폴리네르가 쓴 '프라하에서 만난 남자'도 같은 소재를 다뤘고, 프랑스 화가 폴 귀스타브 도레의 '방황하는 유대인'도 이 전설을 토대로 했다. 유대인들이 고향으로 돌아가지 못하고 2천 년 간 '디아스포라'의 삶을 살았던 근거를 이 전설에서 찾기도 한다. 그리스도를 비웃은 벌로 유대인 모두가 방황과 고난의 삶을 살아야 했다는 것이다.

이 환생해 죄를 짓게 되었다는 내용이다.

이처럼 아하스베르와 쿤드리의 스토리를 완벽하게 일치시킨 것은 바그너의 의도를 결코 오해할 수 없게 하는 반유대주의의 결정적 증거다.[135] 파르지팔이 성창을 되찾아 성배의 성으로 돌아오는 3막 성금요일 장면에서 쿤드리는 처음부터 끝까지 무대 위에 존재하지만 노래하지 않는다. 그리스도교가 최후의 승리를 거둔 마당에 유대인이 목소리를 낼 여지는 더 이상 존재하지 않는 것이다. 결국 파르지팔이 성창으로 암포르타스의 상처를 치유했을 때 쿤드리는 쓰러져서 숨을 거둔다. 죽음을 통해 영원한 윤회에서 풀려나 안식을 얻는 것이 쿤드리의 구원이었던 것이다. '유대인의 구원은 존재의 소멸, 곧 죽음'이라는 바그너의 결정적 확신은 인종주의자 고비노의 영향으로 이루어졌다.

이 같은 바그너의 과격한 반유대주의는 당시 통일 독일의 민족주의와 결부된 시대적 정서이기도 하지만, 보다 근원적인 뿌리는 개인적인 체험에 있었다. 아내 민나 플라너가 바그너를 떠나 새로운 남자와 동거하다가 돌아온 뒤 바그너 부부는 채권자들의 눈을 피해 독일을 떠난다. 세 번의 요란한 폭풍우로 죽음의 공포를 느끼며 영국에 닿은 이들은 잠시 런던을 둘러본 후 프랑스로 건너가 1839년에 파리에서 궁핍한 삶을 시작한다. 파리에서 최고의 오페라 작곡가로 군림하고 있던 유대인 자코모 마이어베어는 재능 있는 20대 작곡가 바그너를 도와주려고 애썼고, 바그너가 원한 대로 그를 귀족들의 서클에 소개해 주었으며 파리오페라극장에도 추천했다. 바그너는 야심만만하게 <리엔치>와 <방황하는 네덜란드인>을 파리에서 완성했다. 그러나 파리오페라극장 무대에 작품을 올릴 수는 없었다.

실망하고 좌절한 바그너는 1842년에 독일로 돌아와 드레스덴 작센 궁정 오페라 음악감독으로 임명되었다. 그러나 바그너는 파리에서 성공하지 못한 데 대한 미련을 버릴 수 없었고, 파리에서의 실패 이유를 마이

135) Ulrich Drüner, *Schöpfer und Zerstörer. Richard Wagner als Künstler,* Köln: Böhlau Verlag, 2003, 294.

어베어를 비롯한 유대인들에게 돌렸다. 당시 파리오페라극장은 유대인 은행가 로트쉴트를 비롯한 금융자산가들이 장악하고 있었고, 바그너는 그 유대인들이 자신의 천재적인 재능을 알아보지 못하고 인정하지 않아 자신이 국제적 성공을 거두지 못한 것이라고 믿었다.

> 살아있는 내내 만성적인 자금 결핍에 시달렸던 바그너로서는 이 모든 사실이 아니꼬웠다. 유산계급에 대한 질투는 그의 내면에서 부자 및 유대인에 대한 증오와 하나로 뭉쳐졌다. 금전적인 시기심은 옛날부터 반유대주의의 가장 근본적인 뿌리에 해당했다. 이는 유대인 대부분이 고리대금업자로 활동했기 때문이다.[136]

너무 일찍 결혼했다는 것과 상속재산이 없었다는 것, 이 두 가지가 자신의 삶을 발전시켜 가는 데 가장 큰 장애였다고 바그너는 종종 말했고, 그 때문에 그는 무정부주의자 프루동의 '사유재산은 곧 도둑질'이라는 주장에 격하게 공감한다. 그래서 국가와 사회의 부를 움직이는 유대인들에게 엄청난 분노를 지니게 되었다.[137]

바그너는 드레스덴 혁명이 좌절되고 지명수배 되어 스위스로 망명했을 때까지도 그 원한을 잊지 못한 채, "불쾌한 이 도시 파리가 쓰레기 속에서 활활 타올라 도저히 청산 불가능해 보였던 부패한 도시를 다 태워버리기를"[138] 간절히 소망했고, 그 소망은 그의 <니벨룽의 반지> 중 마지막 작품인 <신들의 황혼> 무대 위에서 실현되었다. 보탄의 필사적인 노력에도 불구하고 바그너가 귀족들 및 자본가들의 세계로 설정한 신들의 세계는 구원 받지 못한다. 계약의 세계를 용감하게 파괴했던 지크프리트는 운명의 농간으로 죽음을 맞이했지만, 신성을 박탈당한 그의 아내 브

136) 베로니카 베치, 노승림 옮김, 『음악과 권력』, 서울: 컬쳐북스, 2001, 347.
137) 김문환, 『바그너의 생애와 예술』(증보신판), 서울: 도서출판 느티나무, 2005, 22.
138) 베치, 앞글, 348.

륀힐데는 남편의 장례식 때 신들의 세계를 완전히 불태워버리고 자신도 소멸한다.

<파르지팔> 뿐만 아니라 바그너의 다른 작품에서도 유대인의 이미지는 언제나 이질적이고 사악한 존재로 나타난다. <로엔그린>의 악녀 오르트루트는 마법으로 남편과 연대해 성배의 기사 로엔그린을 죽이려 하고, 신들의 황금을 훔쳐다 절대권력의 반지를 만든 니벨룽족 난쟁이 알베리히는 일반적으로 혐오를 일으키는 동물로 인식되는 뱀이나 두꺼비로 변신한다. 그 알베리히의 동생인 <지크프리트>의 미메는 숭고한 아리안 혈통을 대표하는 영웅 지크프리트를 이용하고 죽이려 한다. <뉘른베르크의 마이스터징어>에 등장하는 베크메서 역시 심오한 사상을 이해하지 못하면서 남의 창작품을 훔치고 베끼는 유대인의 모습을 표현한 인물이다. 위의 등장인물들은 모두 유대인의 표상이며, 바그너는 생의 후반으로 갈수록 더욱 민족주의와 반유대주의를 강화하게 되어 그 '마지막 카드'로 <파르지팔>을 창작하게 된 것이다.

3) 남성중심적 에로스의 욕망

21세기에 이루어진 <파르지팔>의 연출의 주류는 심리주의적 해석이다. 볼프람의 <파르치팔>을 새롭게 해석해 자신의 작품으로 탄생시킨 바그너는 '사랑과 연민의 새로운 종교'를 목표로 '공동체 회복'을 주제로 삼았지만, 그의 <파르지팔>을 해석한 연구자들은 앞에서 언급한 기독교와 반유대주의에 비판의 초점을 맞췄다. 그러나 이 장에서 다루는 세 번째 비판적 해석의 관점이야말로 <파르지팔>의 수많은 심리주의적 연출을 탄생시킨 핵심 토대가 된다. 심리주의적 연출은 <파르지팔> 등장인물들의 내면 탐구를 통해 바그너의 의도를 파고들며, 내면과 무의식까지 들여다본다. 그리고 이런 작업과정에서 연출가들은 메타극과 수행성의 방식을 통해 바그너의 원문에 들어 있지 않은 이면의 진실을 관객에게

보여주려 한다.

바그너의 모든 작품에서 에로스 eros[139]는 언제나 중심에 놓인다. 그 '에로스'는 "위험을 감수하지 않고 과잉이나 광기에 빠지지 않은 채 즐길 수 있는, 두 개인 사이의 가벼운 계약 관계가 아니라, 타자의 실존에 대한 근원적인 경험이다. 이는 필연적으로 자아의 파괴를 동반할 수밖에 없다."[140] 그 대표적인 작품이 베젠동크 부인과의 사랑과 실연의 체험에서 탄생한 <트리스탄과 이졸데>였지만, 마지막 작품인 <파르지팔>에서도 에로스의 추구라는 주제는 변하지 않았다.

바그너의 에로스를 분석하는 연구에서 빠짐없이 언급되는 부분은 그의 성장과정이다. 태어난 지 6개월 만에 생부를 잃고, 어머니의 재혼에 따른 의부 가이어 역시 여덟 살 때 잃었던 바그너는 당연히 부성실조를 겪었다. 하숙집을 운영하는 어머니 곁에서 누나 넷, 배다른 여동생 하나와 함께 자란 바그너는 과잉보호를 경험하기도 했지만, 특히 누이들의 옷에 매혹 당했고 서랍 속에 토끼를 기르거나 분첩을 사려고 프리드리히 쉴러의 책을 팔기도 했다고 전한다.[141]

미국 음악학자 로렌스 드레이퍼스(Laurence Dreyfus, 1952-)는 저서 『바그너와 성애충동 Wagner and the Erotic Impulse』에서 바그너의 페티시즘과 복장도착(Cross-dressing)을 심도 있게 언급한다. 당시에는 여성들만 입었던 새틴 소재의 속옷이나 실내복을 디자이너에게 특별히 주문 제작해서 입었기 때문에 언론에서도 바그너는 종종 조소와 풍자의 대상이 되었다. 우아하고 부드러운 직물에 유난히 집착했던 바그너의 성향을 고려할 때, 바그너가 오늘날 블루진 차림으로 무대에 서는 자신의

---

139) 에로스(eros)라는 말은 보통 '~와 사랑에 빠지다(eran, erasthai)'라는 말이 뜻하는 바의 '사랑', 즉 성적 상대자인 특정 개인에 대한 강한 욕망을 의미한다. 이 말은 승리에 대한 욕망처럼 매우 강한 어떤 욕망을 가리킬 수도 있으며, 호메로스에서는 음식과 마실 것에 대한 욕구를 뜻하는 말로 사용되기도 한다.(서울대학교 철학사상연구소)

140) 한병철, 김태환 옮김, 『에로스의 종말』, 서울: 문학과지성사, 2015, 12.

141) 김문환, 앞글, 31-32.

주인공을 보면 정말 충격 받을 것이라고 드레이퍼스는 말한다.[142]

이런 복장도착이 바그너가 겪었던 만성적 피부염 때문이었다며 바그너를 옹호하는 경우도 있다. 어릴 때부터 예민한 동시에 거친 성격이어서 의부에게서 '코사크'라는 별명을 얻기도 했던 바그너는 갖가지 신경성 질환에 시달렸다. 이를 매기는 바그너의 쇼펜하우어 선호와 연결 짓는다.

> 그가 겪었던 신체적 질병의 끝없는 목록을 살펴보면 그것들은 거의 대부분 스트레스로 인한 질병이거나 지금 같으면 심리질환(psychosomatic illness)에 속하는 질병이라 부를 만한 것들이었다.(...) 대부분의 경우에 그는 세계라는 장벽을 향해, 사람과 제도 모두를 향해 돌격하고 상황을 거슬러 몸을 내던지는 병자였고, 또 결코 포기하지도 않는 바람에 처지를 더욱 악화시키고 있었다. 이 때문에 그는 거의 모든 순간 심각하게 불행했다.(...) 그는 세상을 끔찍한 곳이라고 여겼고, 이 세상에서 사는 삶을 본질적으로 고통스럽다고 보았다. 그는 자기를 방해하고 좌절시키고 앞길을 막으며 자기가 원하는 것을 주지 않는 수많은 사람들에게, 즉 그가 보기에는 거의 모든 사람들에게 격렬하고도 의식적인 적대감을 느꼈다. 바그너가 쇼펜하우어의 철학이 이 모든 것을 정당화해주는 이론으로서 자신의 삶과 얼마나 잘 들어맞는다고 여겼을지는 보지 않아도 알 수 있다.[143]

부드러운 직물과 핑크색, 그리고 향기에 대한 집착은 바그너의 여러 작품에 눈에 띄게 나타난다. <탄호이저> 1막의 베누스베르크에는 '장밋빛 안개', '쾌감을 주는 향기'라는 구절이 등장하며 실제로 바그너는 베

---

142) Laurence Dreyfus, *Wagner and the Erotic Impulse,* Cambridge: Harvard University Press, 2012, 148-149. 리처드 존스가 2010년에 뮌헨 바이에른 오페라극장에서 연출한 <로엔그린>에서는 여주인공 엘자가 블루진 작업복 차림으로 등장해 벽돌을 쌓아 집을 짓는다. 그 밖의 다른 바그너 작품 연출에서도 오늘날 등장인물이 블루진을 입는 경우는 흔하다.

143) 매기, 앞글, 293-294.

누스베르크를 연출할 때 홍등가를 연상시키는 핑크빛 조명을 썼다. 보통 '결혼행진곡'으로 알려져 있는 <로엔그린> 3막 '혼례의 합창' 가사에는 '사랑을 위해 꾸며진 향기로운 방'[144]이라는 표현이 들어있고, 1980년 바이로이트에서 이 작품을 연출한 괴츠 프리드리히는 로엔그린과 엘자의 신방 침대 위에 장미꽃을 수북이 뿌려놓아 바그너가 집착했던 장미향을 암시했다. 이 장면에 바그너가 쓴 무대지시를 보면, '로엔그린은 엘자를 부드럽게 안고, 열린 창밖 너머로 꽃밭을 가리킨다'라고 되어 있다.[145]

<트리스탄과 이졸데> 중 이졸데의 '사랑의 죽음 Liebestod' 아리아에서는 이졸데가 트리스탄의 시신 앞에서 기쁨에 넘쳐 '구름에서 행복한 향기가 나지 않나요?'라고 노래하고, <뉘른베르크의 마이스터징어> 3막에서는 주인공 발터 폰 슈톨칭이 노래경연대회에서 자작곡 <아침은 장밋빛으로 빛나고 Morgenlich leuchtend im rosigen Schein>을 노래한다. <지크프리트> 3막에서도 '장밋빛으로 물든 빛깔'에 대해 이야기하며, <파르지팔>에서는 2막에서 꽃처녀들을 처음 본 파르지팔이 "그대들은 어찌 이렇게 사랑스런 향기를 풍기나요? Wie duftet ihr hold?"라고 묻는다.

바그너는 1882년 초연 리허설 때 꽃처녀 역을 맡은 가수들에게 '열정적인 액센트를 삼가라'고 부탁했다. 매춘여성 같은 태도가 아니라 장난스런 순수함 play-like purity을 표현해 달라는 것이었다. 관능적인 유혹을 지양하라는 바그너의 요구를 가수들이 제대로 이해했기 때문에 바그너는 기뻐했다.[146]

초기 낭만적 오페라에서 바그너의 여주인공들은 이분법적인 대비를 이

---

144) "Duftender Raum, zur Liebe beschmückt".

145) 바그너의 이 지문을 재현하기 위해, 리처드 존스가 연출한 프로덕션에서는 여러 젊은이들이 신방 창문 앞에 화단을 조성하는 모습을 보여준다.

146) <파르지팔> 초연 무렵 바그너는 신체적으로 상당히 지쳐 있었기 때문에 네 시간이 넘는 <파르지팔> 공연을 처음부터 끝까지 관람하기가 어려워, 인터미션 때 꽃처녀 장면만 보러 들어오곤 했다. 8회 공연 때 바그너는 갤러리에서 꽃처녀들을 향해 '브라보'를 외쳤다. Dreyfus, 앞글, 154.

뤘다. <탄호이저>에는 성모마리아처럼 순수와 순결의 상징인 엘리자베트와 관능과 유혹의 여신 베누스가 등장한다. <로엔그린>에는 순수한 엘자와 사악하고 관능적인 마법사 오르트루트가 대비된다. 그러나 <니벨룽의 반지>에 오면 바그너의 여성상은 변화를 겪는다.

보탄의 아내 프리카와 보탄의 딸인 브륀힐데처럼 역시 상반된 유형이 등장한다. 보탄의 표현에 의하면 프리카는 "당신이 이해하려는 건 오로지 사회적 관습뿐 Stets Gewohntes nur magst du verstehen"[147]인, 남편과 가정과 자신의 소유를 지키기 위해 남편의 남성적 욕망을 통제하고 자유를 구속하는 여성이다. 그리고 브륀힐데가 대표하는 다른 쪽 여성은 그녀 자신이 보탄에게 말하듯 '아버지의 의지 그 자체 Willen des Vaters selbst'다. 다시 말하면, 남성의 욕망을 이해하고, 말하지 않아도 알아서 그를 전심전력 지원하는, 즉 그의 의지를 구현하는 존재다. 그래서 프리카는 집에 들어앉아 남편의 바람기가 미치는 자신의 라이벌들을 제거할 계략을 꾸미지만, 브륀힐데는 갑옷과 무기로 무장한 채 천마를 타고 하늘을 날며 전장에서 보탄과 함께 싸운다.

바그너에게 에로스의 욕망을 발동시키는 존재는 당연히 후자다. <발퀴레>를 집필할 때 바그너가 빠져든 베젠동크 부인은 겉보기엔 평범한 재력가의 아내였다. 그러나 스스로 시를 쓰고 음악을 이해하는 그녀의 예술가적 기질과 바그너 음악에 대한 열정은 보탄이 부녀관계를 넘어선 에로스를 표현하는 브륀힐데에 비길 만했다. <발퀴레>에서 프리카와 부부싸움을 하던 중에, 결혼의 신성함을 옹호하며 남매간의 근친상간적 불륜을 한탄하는 프리카에 맞서 보탄은 불륜을 저지른 남매 지크문트와 지클린데를 옹호하며 이렇게 말한다.

"사랑의 마법이 그들을 홀린 거요. 사랑의 힘에 어찌 벌을 내린단 말이요?(...) 나는 사랑 없는 자들이 맺은 맹세는 신성하다고 보지 않소.

147) Richard Wagner, Die Walküre: Der Rind des Nibelungen, Textbuch, Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 2001, 77.

Der Minne Zauber entzückte sie: wer büßt mir der Minne Macht? (...) Unheilig acht' ich den Eid, der Unliebende eint:(...)."[148] 바그너는 마틸데 베젠동크와 사랑에 빠져있는 동안 자신이 하고 싶은 말을 보탄의 입을 빌어 한 셈이다.

그러나 브륀힐데가 아무리 총명하고 아버지의 의지를 적극적으로 실현하는 존재라 해도 바그너는 '여성은 자연 상태의 존재이며 남성은 정신적이고 영적인 존재'라는 19세기적 이분법을 극복하지 못했다. <파르지팔>에 등장하는 세 유형의 여성들은 모두 바그너의 에로스의 원천이다. 첫 번째 유형인 파르지팔의 어머니 헤르체라이데는 원래 바그너의 초연 무대에는 등장하지 않았고 쿤드리의 이야기를 통해서만 등장한다. 어머니는 파르지팔에게 언제나 죄책감을 불러일으키는 동경과 그리움의 대상이며 돌아가 의지하고 싶은 고향이다.[149] 그래서 쿤드리는 파르지팔의 어머니 모습으로 그에게 접근해 유혹한다.

두 번째 유형은 위에서 언급한 꽃처녀들로, 순수한 에로스의 즐거움을 제공하는 존재들이다. 그리고 세 번째 유형인 쿤드리는 남성을 유혹해 정신적, 영적 죽음에 이르게 하는 위험한 존재다. 현대의 용어로는 팜파탈 femme fatale이라고 말할 수 있다. '에로스의 변증법'인 쿤드리는 <탄호이저>의 엘리자베트와 베누스를 한 인물 안에 녹인 존재다.[150] 상당히 복합적이고 총체적인 인물인 쿤드리는 어머니 같은 모성적 존재인 동시에 저주 받은 존재이며, 매춘여성이며, 참회자이며, 마녀이며, 유혹자이며, 타락한 여인이며, 악마의 신부다.

19세기 서구사회에서 여성의 성이 남성에게 종속되지 않고 자율적일

148) 앞글, 71.

149) 볼프람의 <파르지팔>에도 파르지팔이 결혼생활 중에 어머니가 어떻게 지내시는지 궁금하니 만나고 와야겠다고 말하며(자신이 떠난 뒤 어머니가 슬픔으로 세상을 떠났다는 사실을 모르고 있었으므로) 아내를 떠나는 장면이 있다. 그러나 어머니와 아들 간의 근친상간의 분위기는 볼프람에는 존재하지 않는다. 바그너의 경우에는 프로이트 무의식의 영향으로 보인다.

150) Eva Rieger, "Kundry's Kiss and the Fear of Female Desire", 39.

때, 그리고 여성이 남성에게 적극적으로 자신의 성적인 요구를 밝히며 유혹할 때, 그 여성은 대단히 위험한 존재로 인식된다. 자연이 이성을 압도해 이성을 상징하는 남성이 자기 자신을 잃어버리게 만들기 때문이다. 게다가 쿤드리는 그리스도를 비롯해 자기 주변의 모든 남성들을 비웃기까지 한다.

> 쿤드리는 권력의 체계에 개입하지도 않으며 권력의 권위를 조롱으로 침식하면서 그것의 영원한 아이러니로 기능한다. 그 전복적 아이러니의 주요한 표지와 무기는 그녀의 웃음이다. 웃음의 원초적 장면은 십자가의 길이었다. 거기서 쿤드리는 그리스도의 고통을 지켜보면서 그를 비웃고 있었다. 이 웃음은 쿤드리의 모든 주인(클링조르, 구르네만츠, 암포르타스, 파르지팔)과 관련하여 계속해서 반복된다. 그녀는 주인이 무능하며 허울뿐이라는 사실을 드러내는 히스테리적 웃음 속에 포함된 잉여 지식을 통해 저 주인들 각각의 위치를 침식한다. 그것은 타자에 대한 조롱만을 나타내는 것이 아니라 스스로의 절망을, 주인에게 기댈 수 없는 그녀의 반복적인 실패를 나타낸다.[151]

이처럼 바그너의 여주인공들이 분화하고 복합적인 성격을 띠고 남성을 압도하는 수준에 이르게 된 것은 여성운동의 전개를 비롯한 사회적 상황의 영향이기도 하지만, 쇼펜하우어 철학을 후기 음악극에 철저히 적용하게 된 바그너의 태도와도 밀접한 관련이 있다. 『의지와 표상으로서의 세계』를 읽고 난 1855년, 바그너는 1849년 드레스덴 봉기 이후로 계속 수감되어 있던 친구 아우구스트 뢰켈에게 다음과 같은 편지를 쓴다.

> 나는 쇼펜하우어의 철학만이 완전히 적절하고 결정적인 것이 될 수 있는 생애의 한 지점에 도달했네. 그의 아주, 대단히 진지한 진리를 아무런 망설임 없이 받아들임으로써만 나의 내적인 욕구는 최대한으로 충족될 수 있었다네. 그럼으로써 예전의 경로와는 완전히 다른 방향으로 가게 되었지만, 너무나 심

151) 슬라보예 지젝, 믈라덴 돌라르, 앞글, 263.

각하게 고통 받고 있는 나의 세계관과 일치하는 것은 그것뿐이라네.[152]

나이가 들수록 바그너는 세상이 변하지 않을 것임을 깨닫고 절망한다. 그리고 인간의 이기심과 탐욕이 독재와 권력의 남용을 영원히 반복하게 되리라는 사실도 알게 되었다. 사랑은 결코 존재하지 않고 배신도 끝없이 반복될 것이었다. 사랑과 행복, 자기완성을 토대로 하는 새로운 질서가 도래하리라는 믿음은 환상일 뿐임을 알게 되고 고통과 좌절과 죽음이 모든 존재의 불가피한 운명임을 실감했을 때, 바그너는 사회의 바람직한 미래에 도달하는 길을 제시하는 것이 예술의 기능은 아니라고 생각하게 된다. 예술은 사회적 가치나 인간적 가치를 찬양하는 것이 아니라, 참을 수 없는 이 세계를 벗어나 대안의 세계로 도망칠 수 있게 도와주는 것일 뿐이라고 생각하게 된 것이다.

바그너가 루트비히 포이어바흐의 인간학적 유물론에 머물러 있었더라면 원래 해피엔딩이 되었을 <니벨룽의 반지>는 그가 쇼펜하우어의 비관론에 경도된 뒤 비극으로 변했다. 아들 지크문트를 보탄은 이렇게 묘사한다. “신의 보호도 받지 않고 신의 계율로부터도 해방된 영웅만이 그 일을 할 수 있소.(...) ein Held, der ledig göttlichen Schutzes, sich löse vom Göttergesetz. So nur taugt er zu wirken die Tat.”[153] 여기서 ‘그 일’이란 보탄의 계약 위반으로 멸망에 이르게 된 부도덕한 신들의 멸망을 막는 일, 즉 신들의 세계를 구원하는 일이다. 부패하고 노쇠한 귀족계급은 할 수 없고, 새로운 시민계급만이 세계를 구원할 수 있다는 의미이기도 하다. 결국 아내 프리카의 뜻에 굴복한 보탄이 아들 지크문트를 도울 수 없게 되면서, 그 사명은 죽은 지크문트의 아들 지크프리트에게 계승된다. 그러나 지크프리트 역시 신들의 세계를 구원하지 못하고 죽는다. 바그너가 자본주의화된 세계에서 더 이상 희망을 볼 수 없었기 때문이다.

---

152) 매기, 앞글, 297.
153) Wagner, 앞글, 77.

바그너의 이 비관주의는 물론 그가 함께 새로운 생을 시작하고 싶었던 마틸데가 그를 따라가기를 거부했다는 사실, 즉 좌절한 사랑의 시도와도 밀접한 관련을 지닌다. 보탄은 <발퀴레>에서 프리카에게 패한 후 다시 브륀힐데를 불러 자신의 계약 위반과 그로 인한 신들의 멸망 예감을 이야기하며 다음과 같이 말한다. "젊은 날의 사랑의 욕구가 시들해지자 내 마음은 권력을 열망하게 되었다(...). Als junger Liebe Lust mir verblich, verlangte nach Macht mein Mut:(...)" 그러나 격렬하게 투쟁해 온 세계를 얻은 뒤 보탄은 다시 새로운 사랑에 눈을 돌린다. "하지만 나는 사랑을 포기하고 싶지 않았고, 권좌에서도 연애를 추구했다. Von der Liebe doch mocht' ich nicht lassen, in der Macht verlangte ich Minne."[154] 그러나 <파르지팔>에 오면 이 사랑의 욕구는 완전히 사라지고 비정상적인 방식으로 왜곡된다고 이제까지의 연구자들은 이야기한다. 어째서 그럴까?

일단은 여주인공 쿤드리가 유혹자이면서도 동시에 히스테릭한 여성상이기 때문이다. <탄호이저>의 엘리자베트, <로엔그린>의 엘자, <트리스탄과 이졸데>의 이졸데가 완벽한 여성적 아름다움과 고결함의 상징인 것과는 달리, 쿤드리는 전형적인 히스테리 환자의 모습으로 무대에 등장한다. '소름끼치는 비명 grässlichstes Schreien'과 '기괴한 웃음소리 entsetzliches Lachen'[155]가 그 증거다. 쿤드리의 웃음이 기괴해 듣는 사람들을 깜짝 놀라게 만드는 것은 그녀가 웃어야 할 상황이 아닐 때 웃기 때문이다.[156]

---

154) Wagner, 앞글, 89.

155) <파르지팔> 2막 1장 클링조르의 명령 장면. 프로이트와 융이 치료한 히스테리 환자 보고서에는 '소름 끼치는 비명'과 '기괴한 웃음소리'를 내는 여성 히스테리 환자들이 종종 등장한다. 쿤드리에 관한 프로이트적 정신분석학 연구가 많은 이유다.

156) 쿤드리는 예수그리스도가 십자가를 지고 갈 때 그를 보고 웃었다는 이유로 영원히 저주 받아 윤회의 사슬에서 벗어나지 못하고 끊임없이 남자를 유혹하는 존재로 새롭게 세상에 태어난다. 그녀의 웃음은 비웃음이며, 남성세계에 대한 그 불경죄로 쿤드리는 죄의 벌을 벗어나지 못한다. 예수를

여주인공들의 성격이 진화했다고 하더라도, 타자의 실존을 근원적으로 경험하고 그 타자와의 강렬한 결합을 열망하는 바그너의 에로스적 욕망의 본질은 <방황하는 네덜란드인>에서 <파르지팔>에 이르기까지 달라진 것이 없다. 그러나 쇼펜하우어 철학을 받아들인 뒤로 이 욕망 역시 체념에 접근하고 있다는 사실은 분명하다.

보고 웃은 이유에 대해서는, 자연 상태의 여성인 쿤드리가 신체적인 고통에서 희열을 느끼는 기독교의 작위성과 부자연스러움을 비판한 것으로 보는 연구가 있다.

Ⅳ. 레지테아터를 통한 새로운 해석: 연출 유형

앞 장에서 본 논문은 레지테아터를 도입한 음악극 연출의 예로 바그너의 <파르지팔>을 택한 근거를 기술하고 바그너의 텍스트와 음악 간 유기적 관계를 조명했다. 이와 함께 음악극 <파르지팔>의 토대가 된 볼프람 폰 에센바흐의 중세 기사문학 <파르치팔>에서 바그너가 취한 핵심 개념인 '연민'을 고찰하고 이와 관련한 쇼펜하우어의 영향을 분석했다. 또 바그너가 자신의 의도를 구현하기 위해 볼프람 폰 에센바흐의 작품에서 어떤 요소들을 살리고 어떤 요소들을 버렸는가를 집중적으로 살펴보았다.

바그너가 취하고 버린 요소들을 종합해보면 <파르지팔>에 담긴 바그너의 의도가 명확하게 드러난다. 외적으로는 '연민을 토대로 한 새로운 종교'를 그가 자신의 이상으로 표방했으나, 바그너 당대뿐 아니라 현재까지의 바그너 연구자들은 이 작품의 곳곳에서 발견할 수 있는 기독교적 메시지와 바그너의 반유대주의 및 독일민족주의를 비판한다. 이와 더불어 바그너의 모든 음악극의 중심에 놓이는 에로스의 욕망과 남성중심적인 구원의 열망 역시 비판의 대상이 되어왔다.

19세기 음악극을 현대 음악극으로 발전시키는 데 가장 중요한 토대를 구축한 바그너의 음악극이 위와 같은 정치사회적 이유로 '정치적으로 올바른 politically correct' 관객에게 외면당하는 문제점에 직면하여, 바그너를 깊이 있게 이해하는 탁월한 연출가들은 연출에서 그 해법을 찾았다. 이번 장에서는 메타극의 요소를 도입한 레지테아터 방식의 획기적인 연출을 통해 바그너가 비판 받는 요소들을 작품에서 지워버리고, 텍스트와 음악은 그대로 보존하면서도 원래 바그너가 의도했던 이야기와는 다른 새로운 이야기를 관객에게 들려준 대표적인 <파르지팔> 연출 다섯 편을 제시하고 분석한다. 이를 통해 본 논문은 수용자 중심의 변화로 예술 해석의 자유를 획득한 현대의 연출가들이 관객을 불편하게 하는 문제

성 있는 작품들을 어떻게 관객친화적으로 새롭게 탄생시킬 수 있는가를 보여주려 한다.

<파르지팔> 초연 100주년을 기념해 1982년에 음악극영화 <파르지팔>을 발표한 연출가 한스 위르겐 쥐버베르크(Hans Jürgen Syberberg, 1935–)[157]는 이 작품에 구현된 인간 바그너의 본질이 민족주의와 종교성이며 남성중심적 에로스의 갈망이라는 점을 연출을 통해 강조하면서, 원작에서 한 사람인 남성 파르지팔을 남녀 두 사람의 파르지팔로 등장시키는 등의 초현실주의 기법, 성배 의식에 나치 깃발을 등장시키는 등의 상징주의 기법을 통해 <파르지팔>에서 이 본질을 전도시키려는 시도를 보여준다.

1991년 뮌헨 국립오페라극장에서 이 작품을 연출한 페터 콘비츠니는 <파르지팔>의 가장 중요한 핵심 요소를 '성배란 무엇인가'와 '구원자는 누구인가'라는 두 가지 질문으로 간주한다. 바그너의 반유대주의 및 민족주의에 대한 비판과 정면으로 대결하지 않으면서도 콘비츠니는 극이 시작될 때부터 '구원자에게 구원을'이라는 이 극의 최종 결어(結語)를 수십 개 언어로 스크린에 투사함으로써 원작의 독일 민족주의적, 인종주의적 색채를 없앤다. 그와 함께 성배의 실체를 '여성과 아이들'로 드러냄으로써 배타적인 남성 결사인 성배의 세계를 결핍의 세계로 폄하하고 세계의 조화를 추구한다. 바그너가 집착한 에로스의 본질이 19세기라는 시대의 한계에 의해 왜곡되어 있으며 그 결핍과 왜곡이 성 차별 없는 정상적인 에로스의 추구를 통해 해소되어야 함을 콘비츠니는 자신의 유머러스하고 해학적인 연출을 통해 강조하고 있다.

2008년 바이로이트 페스티벌에서 이 작품을 연출한 스테판 헤르하임은 상징주의와 초현실주의가 결합된 심리주의적 리얼리즘을 연출의 기조

157) 라이너 베르너 파스빈더, 빔 벤더스, 베르너 헤어초크, 폴커 슐렌도르프, 알렉산더 클루게 등과 함께 뉴 저먼 시네마를 이끈 명 감독의 하나. 상영시간 7시간이 넘는 영화 <히틀러 Hitler> 등으로 센세이션을 불러일으켰다.

로 택해 쥐버베르크에서 한 걸음 더 나아간 레지테아터 연출을 보여준다. <파르지팔>의 1~3막에 독일 근현대사를 순차적으로 배치한 그의 연출은 19세기 말에 시작된 독일 빌헬름 시대의 팽창정책이 어떻게 1, 2차 세계대전으로 이어지는가를 드러내고, 현재 독일의회의 모습을 마지막 성배 의식 장면에서 보여주면서 바그너 시대의 인종주의와 민족주의를 극복한 새로운 독일의 희망을 그려낸다.

러시아 연출가 드미트리 체르냐코프(Dmitri Tcherniakov, 1970-)가 2015년 베를린 국립오페라에서 연출한 <파르지팔>은 메타연극의 요소를 풍부하게 활용하고, 철저한 사실주의 기법을 통해 다른 <파르지팔> 공연에서 찾아보기 어려운 인간적 감동을 이끌어낸다. 체르냐코프는 바그너 원작의 온갖 마법과 주술을 지워버리고 이 극의 모든 사건이 현재 우리가 살고 있는 실재 세계에서 일어나는 것으로 설정한다. 그러므로 바그너의 인종주의와 민족주의는 직접적인 문제점으로 드러나지 않는다. 그 대신 성배 기사 집단을 신비주의적 사이비 종교집단으로 설정해 바그너 원작의 종교성 또는 기독교적 성격을 희화화하면서, 종교집단의 광신적, 배타적 특성을 강조한다.

2016년 바이로이트 페스티벌에서 <파르지팔>의 최신 연출을 선보인 우베 에릭 라우펜베르크(Uwe Eric Laufenberg, 1960-)는 최근 유럽사회의 가장 뜨거운 주제인 난민문제를 오페라 무대에 올려 바그너의 인종주의 및 민족주의 문제와 정면대결을 시도한다. 그와 동시에 성배 기사들의 세계를 전쟁이 치열한 아랍지역 한복판의 가톨릭 수도원으로 설정한 채 연출을 통해 범종교적 화해 및 교조주의 타파를 역설함으로써, 바그너의 종교성에 대한 비판을 걷어내는 동시에 난민문제 해결의 희망을 이야기한다.

이제부터는 이 다섯 가지 연출의 방식을 구체적으로 분석하면서 이들이 바그너의 의도로부터 해방된 새로운 스토리 창작을 통해 바그너에 대한 비판의 쟁점들을 구체적으로 어떻게 해결하고 있는가를 살펴본다.

1. 한스 위르겐 쥐버베르크: 바그너의 본질 탐구

1982년 이후 <파르지팔>의 레지테아터 연출 대부분은 한스 위르겐 쥐버베르크의 영화판 <파르지팔>에 기대고 있다. 쥐버베르크는 <파르지팔>을 '바그너의 유언장'으로 간주했고, 생애 말기에 망상과 광기를 넘어 인식에 도달한 바그너가 획득한 '위대한 구원의 비전'이라고 이 작품을 평가한다.[158]

쥐버베르크가 바그너의 <파르지팔> 초연 100주년을 기념하는 영화 <파르지팔>을 제작하는 과정은 순탄치 않았다. 그는 수많은 제작지원금 심사에 응모했지만 심사위원회마다 그를 적대시하는 평론가와 기자들이 위원으로 앉아있어 매번 탈락했다.[159] 영화 <히틀러>에서 히틀러의 시신을 바그너의 무덤에 갖다 넣은 인물이 그 히틀러가 경탄해 마지않은 바그너의 <파르지팔>을 영화로 제작한다고 하니 심사위원들이 불편한 심기를 드러낸 것이다. 쥐버베르크는 작곡가 바그너의 전기 다큐멘터리를 제작하기 위한 펀딩에도 지원했는데, 그 지원금 역시 대부분 독일이 아닌 해외에서 얻을 수 있었다.

제작비 외에 또 한 가지 난관은 영화에 음악을 붙이는 문제였다. 지휘자, 가수, 오케스트라가 함께 연주한 <파르지팔> 음악이 필요했다. 가장 간단한 해결책은 이미 녹음된 기존의 음원을 사용하는 일이다. 바이로이트 실황 음원을 사용하는 것이 최적의 해결책이었다. 그러나 당시 바이로이트 극장 예술감독이자 바그너의 손자인 볼프강 바그너는 쥐버베르크를 도울 생각이 없었다. 이 감독이 영화 <히틀러>에서 자기 어머니의 비리를 폭로했기 때문이다.[160] 당시 바이로이트 페스티벌 지휘자였던

158) Hans Jürgen Syberberg, *Parsifal,* München: Wilhelm Heyne Verlag, 1982, 11.

159) Solveig Olsen, *Hans Jürgen Syberberg and His Film of Wagner's Parsifal,* Lanham: University Press of America, 2006, 143.

160) 앞글 참조. 바그너 사후 바이로이트 페스티벌을 만들고 이를 주관했던 미망인 코지마(Cosima Wagner, 1837-1930. 작곡가 프란츠 리스트의 딸)

피에르 불레즈는 쥐버베르크를 도와주고 싶었지만 볼프강 바그너의 반대를 극복할 수는 없었다. 희한하게도 독일에서 나온 음원들은 다 사용이 불가능했고, 결국은 음악도 외국에서 들여다 쓸 수밖에 없었다.

스위스 지휘자 아르맹 조르당의 지휘로 몬테카를로 필하모닉 오케스트라와 프라하 필하모닉 합창단이 참여한 음악 녹음 작업은 1981년 여름에 시작되었다. 다양한 국적의 성악가들이 녹음에 참여했고, 구르네만츠 역의 베이스 로버트 로이드와 클링조르 역의 바리톤 아게 하우글란드는 영화에 출연도 하고 노래도 제공했지만, 이 두 가수와 첫 번째 파르지팔을 제외한 나머지 배역은 전문배우가 연기하고 가수들에게서는 목소리만 녹음했다.[161]

쥐버베르크의 영화 <파르지팔>은 처음부터 끝까지 스튜디오에서 촬영했다. 스튜디오 바닥에는 거대한 바그너의 데드마스크가 놓여있고, 그 위 혹은 그 주변에서 액팅이 진행된다. 배경이 되는 성배 기사들의 성[162]은 외딴 폐허 위에 그 골격만 남아있는데, 무너지기 전 그 성의 원래 형태는 바그너가 1882년에 바이로이트 페스티벌극장에서 초연한 <파르지팔> 무대 세트와 같다. 비록 이 프로덕션이 바이로이트의 지원

의 뒤를 이어 바이로이트의 권력을 쥔 것은 바그너와 코지마의 아들 지크프리트의 아내 위니프레드(Winifred Wagner, 1897-1980)였다. 지크프리트와 위니프레드의 두 아들 빌란트(Wieland Wagner, 1917-1966)와 볼프강(Wolfgang Wagner, 1919-2015)은 바이로이트에서 연출가로 활약했다. 이들은 20대에 아돌프 히틀러를 애칭으로 '볼프 아저씨 Onkel Wolf'라고 부를 정도로 그와 친밀한 관계였고, 바그너를 숭배해 바이로이트를 정신의 고향으로 생각했던 히틀러 역시 이들 형제를 아꼈다. 이들의 어머니 위니프레드는 히틀러와의 염문으로 유명했다. 천재적인 연출가였던 형 빌란트가 일찍 세상을 떠난 뒤 동생 볼프강은 바이로이트 예술감독으로 장기간 바이로이트 페스티벌을 책임졌다.

161) 바리톤 볼프강 쇠네가 노래한 암포르타스 역을 지휘자 아르맹 조르당이 연기했다는 점이 흥미롭다. 이본 민튼이 쿤드리 역을 불렀지만 연기는 배우 에디트 클레버가 했다. 파르지팔 역은 둘로 나뉘는데, 남성 외모의 파르지팔 역은 테너 미하엘 쿠터가 맡았고, 여성 외모를 지닌 두 번째 파르지팔은 카린 크릭이 연기했으며, 테너 라이너 골트베르크가 노래했다.

162) 몬살바트. 스페인에 있는 성이다.

을 받지는 못했지만, 그럼에도 불구하고 쥐버베르크는 철저히 바그너의 근원으로 돌아가 초연 100주년의 의미를 부각시키려 했다.

그러나 쥐버베르크의 무대에서 어떤 지리적, 역사적인 실재성을 찾아볼 수는 없다. 볼프람 폰 에셴바흐의 중세문학에서 소재를 가져온 바그너 자신도 <파르지팔> 무대 위에 실재성을 옮겨오려는 시도를 하지 않았기 때문이다. 성배의 왕국은 어차피 일반인의 발길이 닿을 수 없는 곳에 있기 때문에, 그곳은 지리상의 어떤 지점이라기보다는 '마음의 상태'이며, '개인의 영적 발전의 한 과정'인 것이다.[163] 영적인 목적지이자 낙원이므로 지리상 특정할 수 없는 '유토피아 utopia'로 남아있는 곳이다.

이 연출의 핵심은 인간 바그너의 본질을 탐구하는 데 있다. 바그너의 데드마스크와 그의 유명한 실크 가운을 무대 배경으로 설정한 것은 그 의도를 드러내기 위해서다.

그림 1. 바그너의 데드마스크 형상을 이용한 무대

163) "The Grail Kingdom remains inaccessible to so many because it is not so much a geographic site as a state of mind, a phase in an individual's spiritual development." Olsen, 앞글, 145.

‘순수한 바보’인 파르지팔이라는 인물 안의 또 다른 자아를 보여주기 위해 쥐버베르크는 두 명의 파르지팔을 영화에 출연시켰다. 한 명은 소년의 외모를 지닌 남성 파르지팔이고 다른 하나는 남장을 한 소녀로 ‘여성’이다. 파르지팔의 이 여성적 자아는 쿤드리의 다른 모습이기도 하다.

쥐버베르크는 남녀 파르지팔 1, 2를 번갈아 또는 동시에 등장시키는 이런 방식을 통해 바그너의 <파르지팔>이 지닌 폐쇄적 남성우월주의를 제거하려고 했다. 바그너는 <방황하는 네덜란드인>과 <탄호이저> 같은 초기 오페라에서 죄인인 남성을 구원하는 존재로 여성을 신성시했지만, 이 여성의 구원자 이미지는 <로엔그린>에서부터 사라진다. 여성은 흔들리기 쉽고 약속을 깨는 신뢰할 수 없는 존재이며,[164] 말년의 <파르지팔>에 오면 “적이고 죄인이며 영원한 유대인의 표상”[165]이다. 쥐버베르크는 <파르지팔>에 구현된 인간 바그너의 본질이 반유대주의와 종교성이며 ‘에로스에 대한 갈망’이라는 점을 자신의 연출을 통해 지속적으로 강조하면서, 동시에 이 본질을 지워나간다.

<파르지팔>은 성배의 동기, 성창의 동기, 신앙의 동기 등 주요 음악적 동기들이 들어있는 12분 정도 길이의 전주곡으로 시작된다. 바이로이트에서 <파르지팔>이 초연된 1882년에는 전주곡이 연주되는 동안 막이 내려와 있었고, 관객은 들려오는 음악에만 집중할 수 있었다. 피트 위 지붕 때문에 오케스트라가 가려져 있는 상태여서 객석에서 오케스트라를 볼 수 없다는 사실도 몰입도를 높이는 데 기여했다.[166] 그리스도교도인 관객들을 신비롭고 경건한 신앙적 체험으로 이끄는 이 전주곡만으로도

164) <로엔그린>의 여주인공 엘자는 내면의 불안과 의심을 진정시키지 못하고 ‘질문을 하지 말라’는 로엔그린의 금령을 어겨 성배의 기사 로엔그린을 다시 성배의 세계로 돌아갈 수밖에 없게 만든다.

165) Syberberg, 앞글, 11. 쥐버베르크는 쿤드리가 유대인의 표상임을 분명히 하고 있다.

166) 바그너는 오케스트라에 반원형 지붕을 만들어 객석에서 지휘자와 오케스트라 단원들을 전혀 볼 수 없게 함으로써, 무대 위에서 일어나는 사건에 관객이 완전히 몰입할 수 있게 만들었다. ‘이곳은 오페라극장’이라는 인식 자체를 무화시켰던 것이다.

이 작품의 종교적 성격은 부인할 수 없는 특성이 된다.

연출가 쥐버베르크는 바그너의 초연 무대 디자인뿐 아니라 파르지팔, 쿤드리, 구르네만츠, 클링조르 등 주요 인물의 생김새와 그들의 의상도 초연 당시 스케치 그대로 재현했다. 특히 전주곡 부분에서 인형극으로 줄거리를 설명하면서, 그 무대 배경과 인형들의 의상을 바이로이트 초연 그대로 옮겨왔다. 붉은 잔의 형태로 무대에 나타나는 성배도 초연 때 디자인을 따랐다.[167]

그러나 쥐버베르크는 구불거리는 긴 머리를 얼굴 위로 늘어뜨린 여성 점술가의 모습을 스크린 가득 채우며 영화를 시작해 <파르지팔>에 담긴 기독교적 색채를 지워가기 시작한다. 점술가의 눈은 마치 영화를 보고 있는 관객의 영혼을 응시하는 듯하다. 점술가는 수정 공을 통해 어떤 운명을 읽은 것 같지만, 서서히 눈을 감아버림으로써 자신이 읽은 운명을 관객에게 전해주지 않을 것임을 밝힌다. 쥐버베르크는 이 점술가를 쿤드리로 상상했다고 설명한다.

카메라가 피에 젖어 바닥에 쓰러져 있는 커다란 죽은 새와 붉은 화살을 비추며 전주곡이 시작된다. 파르지팔의 어머니 헤르체라이데[168]가 침상에 누워있다. 십자군 전쟁에 참전한 기사 남편 가무레트가 전사하자 절망에 빠진 모습이다. 파르지팔의 외로움의 원천은 바그너와 마찬가지로 부성실조에서 온다. 사랑하는 남편을 일찍 여의고 외로움에 빠진 헤르체라이데는 유복자로 태어난 유일한 자신의 혈육인 아들에게서 그 외로움을 보상 받으려는 욕망을 표현하지만, 아들은 외부세계 남성들과의 결속으로 그 외로움을 없애려 한다.

---

167) 초연 때 무대디자이너는 예수그리스도의 피를 상징하기 위해 성배를 붉은색으로 디자인했다.

168) 헤르체라이데(Herzeleide)라는 이름은 '마음의 고통'을 뜻한다. 남편을 잃고 아들까지 잃게 되는 인물의 불행을 암시한다. 바그너의 대본 속에서는 여주인공 쿤드리의 말을 통해 이 인물의 삶과 죽음을 알 수 있을 뿐이며 실제 헤르체라이데는 무대에 등장하지 않는다. 그러나 쥐버베르크의 영화 이후 헤르체라이데는 종종 무대에 등장하는 존재가 되었다.

이제 관객은 아들 파르지팔을 본다. 활을 쏘며 놀다가 집에 들어온 어린 파르지팔을 헤르체라이데는 기쁨에 차서 품에 끌어안고 입을 맞추려 한다. 그러나 흔히 현실에서 어린 사내아이들이 그러듯 파르지팔은 버둥거리며 어머니 품에서 빠져나가려 하고, 고개를 돌려 어머니의 키스를 피한다.

어머니를 겨우 벗어난 파르지팔은 갑옷을 입은 젊은 기사들을 보자 반해서 넋을 잃고 그들을 바라본다. 이 장면은 숲에서 기사들을 만나 그들을 좇아가다가 어머니 곁을 영영 떠나게 되는 파르지팔의 소년시절을 상징한다. <파르지팔>의 내용을 모르는 관객이라면 전주곡 장면에 등장하는 이 인물이 누구인지 모를 수도 있다. 그러나 1막 첫 등장 때 파르지팔이 화살로 백조를 쏘아 맞춘다는 사실을 알고 있는 관객이라면, 이 어린 소년이 파르지팔이며 이 아파보이는 여성이 어머니 헤르체라이데라는 것을 짐작할 수 있을 것이다.

곧 전주곡 중 '드레스덴 아멘'[169]의 상향음계와 '신앙의 동기'가 울려퍼지면서 인형극이 시작된다. <파르지팔>의 줄거리 전체를 요약해 관객에게 보여주는 부분으로, 결말 부분이 맨 처음에 등장한다. 붉게 빛나는 성배 위로 하늘에서 비둘기가 내려오는 <파르지팔>의 3막 피날레 장면이다. 성창으로 치유를 얻은 암포르타스는 죽고, 쿤드리도 숨을 거둔다. 그런 다음, 거꾸로 돌아가 2막 스토리가 인형극으로 전개된다. 클링조르는 쿤드리를 조종해 그녀가 암포르타스를 유혹하게 만든다. 성창을 옆에 세워두고 암포르타스가 쿤드리와 육체관계를 맺는 동안 클링조르가 나타나 성창으로 암포르타스를 찔러 상처를 입힌다. 쓰러진 암포르타스를 구르네만츠가 부축해 데려가고, 이때 근심에 잠긴 암포르타스의 아버지 티

169) '드레스덴 아멘(Dresdener Amen)'은 전통 교회음악의 유명 멜로디다. 바그너는 '성배의 동기'를 이루는 4개의 상향음계를 여기서 차용했고, 이 멜로디는 <파르지팔> 작품 내내 성배가 눈앞에 나타나거나 언급될 때마다 반복된다. 지극히 단순한 네 개의 상향음계는 마치 높은 곳에 놓인 성배를 올려다보는 성배 기사들의 눈길을 상징하는 듯해, 신앙적 체험을 표현하는 데 적합하다.

투렐 왕의 모습이 나타난다. 클링조르의 마법에서 깨어나 암포르타스를 유혹한 자신의 행위를 후회하는 듯한 쿤드리의 모습도 비친다.

그런 다음 관객은 헤르체라이데의 죽음을 목격하며, 거대한 바그너의 데드마스크 위로 다양한 바그너의 모습들을 보게 된다. 집에서 인두로 다림질을 하는 모습, 그 유명한 핑크색 비단 실내복 가운을 입은 여자 같은 모습,[170] 그에 이어 말채찍을 든 남성적인 모습, 고관처럼 보이는 검은 망토 차림의 모습을 한 바그너 인형들이 차례로 눈앞을 지나간다.

쥐버베르크는 특히 특정 직물과 향기에 과도한 집착을 보였던 바그너의 성향을 무대 위에서 강조하며 바그너의 인간적 본질을 탐구한다. 충분한 새틴 satin[171]과 장미 오일 rose oil을 확보하기 위해 바그너가 기울인 열정은 직물업자와 조향사 등에게 보낸 바그너의 수많은 편지에서 확인할 수 있다.[172] 바그너가 새틴 실내복뿐만 아니라 늘 새틴 속옷을 입었던 것은 그의 고질적인 피부염 때문이었다는 설도 있었지만, 바그너와 절친한 의사였던 오토 아이저(Otto Eiser)는 그가 앓았던 장미진 erysipelas이 제네바 온천욕을 통해 완전히 사라졌으므로 피부염 때문은 아니었다고 증언했다.

문제는 바그너 당대에 이런 복장도착 cross-dressing이 일종의 정신질환이며 동성애의 증상으로 간주되었다는 점이다.[173] 그래서 바그너는 세간의 오해를 피하기 위해 쥐버베르크가 이 전주곡 장면에서 보여주듯 엄숙하고 남성적인 이미지를 만들어주는 검은 망토와 정장 차림으로만 외출했고, 외출복에는 전혀 레이스나 핑크 새틴 등의 여성적 경향을 반영하지 않았다. 성정체성과 관련된 혐의에 반대하며 바그너를 적극 변호

---

170) Dreyfus, 앞글, 147.

171) 광택 있고 부드러운 직물의 총칭. 오늘날에는 실크가 아닌 경우도 있으나 19세기에 '새틴'으로 불렸던 직물은 100퍼센트 실크로만 직조되었고, 이는 통상 여성복에만 사용하는 직물이었다.

172) 장미향과 새틴에 대한 그의 집착은 1877년에 언론에 발표된 뒤 더 이상 개인적인 비밀이 아니었다.

173) 오늘날에는 복장도착자 대다수가 동성애자가 아님이 입증되어 있다.

했던 마그누스 히르쉬펠트(Magnus Hirschfeld, 1868-1935)는 바그너의 이런 성향이 창조성에 전혀 방해가 되지 않았으며 오히려 이러한 감각적 쾌락이 바그너의 상상력을 촉진해 인습을 깨는 창조적 예술을 가능하게 했다고 고찰한다.[174]

바그너의 음악극 대본은 그 어떤 대본보다도 여성심리를 섬세하고 치밀하게 포착하고 있다. <방황하는 네덜란드인>, <탄호이저> 등의 초기 작품이 남성의 구원을 위한 여성의 희생과 헌신을 주제로 삼고 있기 때문에 바그너는 종종 남성성을 내세우는 '마초'로 이해되지만, 이런 작품에서조차도 사랑에 빠진 여성의 심리를 묘사하는 데 바그너는 대단히 탁월한 솜씨를 발휘한다.[175] 바그너의 페티시즘과 복장도착에서 볼 수 있는 여성적 성향이 여성 이해에 도움을 주었으리라는 추정도 가능하다. 그의 모든 오페라에 그의 직물, 색채 및 향기에 대한 취향이 어떻게 반영되었는가를 탐구한 연구결과도 흥미롭다.

전주곡의 마지막 부분은 파르지팔이 백조를 활로 쏘아 맞추는 장면으로 마무리된다. 1막에서 파르지팔이 처음 등장하는 중요한 장면을 전주곡에서 미리 예고한 셈이다.

1막이 시작되는 장소는 성배기사들이 살고 있는 몬살바트 성 부근의 숲이다. 쥐버베르크는 바그너 원작대로 아침햇살이 찬란하게 비쳐드는 숲속을 첫 장면으로 설정했다. 최근 10여 년간 수십 편의 <파르지팔> 새 프로덕션이 제작되었지만, 그 중 어떤 연출도 1막을 원작처럼 숲으로 연출하지 않았다.[176] 성배 기사단의 원로 기사 구르네만츠가 두 시종과 함께 나무 밑에서 잠을 자다가 깨어나 아침기도를 올린다. 그는 암포르타스 왕이 상처를 치료하기 위해 호수에 목욕을 하러 올 것이라면서, 두

---

174) Dreyfus, 앞글, 149.

175) <탄호이저>의 여주인공 엘리자베트는 2막 '전당의 노래'를 부르기 전, 탄호이저를 사랑하게 되면서 자신에게 어떤 변화가 일어났는가를 설명한다.

176) 2011년 벨기에 브뤼셀 왕립극장 프로덕션의 로메오 카스텔루치 연출은 숲을 배경으로 삼고 있으나, 초반 30분간은 암전된 상태에서 음악 연주만으로 극이 진행되기 때문에 숲을 전혀 볼 수 없다.

명의 기사와 함께 왕의 병세를 걱정한다. 이때 쿤드리가 하늘을 나는 말을 타고 나타나 암포르타스를 위한 아라비아 향유를 구르네만츠에게 건네준다.

이제 노기사 구르네만츠는 젊은 기사들과 시동들 앞에서 비밀에 싸인 쿤드리의 정체, 암포르타스 왕의 부상 경위, 그리고 암포르타스의 아버지인 선왕 티투렐과 마법사 클링조르의 대결에 대한 이야기를 차례로 들려준다("티투렐, 신앙심 깊은 영웅 Titurel, der fromme Held").[177] 쿤드리는 원래 착하고 온순한 여자지만 클링조르가 마법을 걸면 색정적인 여인으로 변해 성배 기사들을 유혹하는 존재다. 선왕 티투렐은 예수 그리스도가 십자가 위에서 옆구리를 찔린 성창과 그 피를 받은 성배를 얻은 뒤 성배 기사단을 조직해 그것들을 지키고 있었다. 클링조르도 성배의 기사가 되고 싶어 했지만 티투렐은 그의 사악함을 꿰뚫어보고 거절했고, 이에 앙심을 품은 클링조르는 마법으로 자신의 왕국을 건설하고 빼어난 미녀들을 종으로 삼아 성배 기사들을 유혹하게 한다. 티투렐이 노쇠하자 아들 암포르타스가 왕위를 계승하고 클링조르의 왕국을 공격했지만, 암포르타스 왕은 쿤드리의 유혹에 넘어가 그녀와 사랑을 나누는 동안 클링조르에게 성창을 빼앗긴다. 그래서 바로 자신의 성창에 상처를 입고 돌아온다. 그리고 결코 낫지 않는 상처로 고통을 받으면서, "내가 택한, 연민을 통해 깨달음을 얻은 순수한 바보를 기다려라 durch Mitleid wissend der reine Tor, harre sein', den ich erkor."[178]라는 계시를 얻고 그를 기다린다.

암포르타스가 결코 아물지 않는 상처의 끔찍한 고통을 덜기 위해 호수에서 목욕을 할 때 호수 위를 날던 백조 한 마리가 화살을 맞고 떨어진다. 그 백조를 쏜 젊은이가 활을 들고 나타나 자랑을 하자 구르네만츠는

177) Richard Wagner, *Parsifal*, WWV 111, Edition Eulenburg No. 8058, ed. Egon Voss/Martin Geck, Mainz: Ernst Eulenburg Ltd, 2006, 59.

178) 앞글, 76. 구르네만츠는 기사와 시동들에게 그간 일어났던 긴 이야기를 들려주며 암포르타스 앞에 나타났던 신성한 존재의 계시를 이들에게 이렇게 전달한다.

생명을 경시한다며 그를 꾸짖는다. 그가 바로 파르지팔이다. 구르네만츠는 젊은이에게 출신을 묻지만 그는 이름도 고향도 모른다. 쿤드리는 그의 어머니와 아버지를 알고 있다고 말하며, 기사였던 아버지가 전쟁터에서 죽었기 때문에 어머니는 아들이 싸움에 나가지 않게 하려고 일부러 아무것도 가르치지 않고 자연인으로 키웠다고 알려준다. 파르지팔이 집을 떠나 있는 동안 그 어머니가 돌아가셨다는 쿤드리의 말에 파르지팔은 격분하여 덤벼든다. 구르네만츠는 이 젊은이가 계시 속의 '순수한 바보'라는 예감이 들어 그를 데리고 성배의 성으로 간다.

쥐버베르크는 성인이 된 파르지팔을 처음 등장시킬 때 전주곡에 등장한 어린 파르지팔과 같은 금발에 푸른 눈을 지닌 소년을 곁에 함께 등장시켜 '외모가 수려한 파르지팔'의 인종적인 특성을 강조한다.[179] 첫 등장 때 파르지팔이 흰 당나귀와 함께 등장하는 것은 예수그리스도의 예루살렘 입성을 연상시킨다. 바그너가 파르지팔을 새로운 구원자 예수로 설정했음을 쥐버베르크가 강조하고 있는 셈이다.

구르네만츠가 파르지팔에게 이름을 묻자 파르지팔은 "전엔 이름이 여러 개 있었는데 지금은 하나도 기억이 안 난다"[180]고 답한다. 과거 한 때 사랑 받는 존재였으나 오래 전부터 타인들과의 유대가 끊겼고, 지금은 곁에 아무도 없다는 사실을 보여주는 대목이다. 가족에 관한 구르네만츠의 질문에 파르지팔이 답하지 못하자 쿤드리가 나서서 대신 파르지팔 집안의 내력을 답해준다. '숲에서 마주친 기사들에 반해 집을 영영 떠나게 되었다'고 파르지팔이 구르네만츠에게 설명하자 쿤드리는 '바로 그 때문에 어머니가 아들을 그리워하다 슬픔에 빠져 죽고 말았다'며 파르지팔에게 어머니의 죽음을 알린다. "너희 어머니가 죽어가면서, 아들 보면 인사 전해달라고 하시더라"라는 쿤드리의 말에 감정이 격해진 파르

179) 볼프람의 <파르치팔>에서 여러 번 강조되는 파르치팔 외모의 완벽한 아름다움은 바그너로 하여금 파르지팔이 유대인들이나 타 동방민족과는 차별화되는 독일민족, 즉 아리안족의 아름다움을 구현하고 있는 인물임을 내세우기 수월하게 만들었다.

180) Wagner, 앞글, 92.

지팔은 달려들어 쿤드리의 목을 조르다가 포옹으로 넘어가며 성적 욕망의 뉘앙스를 풍긴다. 이 부분은 2막에 있을 쿤드리의 키스와 욕망의 포옹을 암시하는 장면이다. 파르지팔과 쿤드리 사이에 일어난 분노의 폭행이 성적 욕망 및 사랑의 행위로 연결되는 것이다.[181]

같은 맥락에서 쥐버베르크는 전주곡 부분에 등장하는 헤르체라이데의 모습을 유혹자 쿤드리의 모습과 동일하게 설정해, 2막에서 어머니의 모습과 목소리로 파르지팔을 유혹하는 쿤드리의 성적 접근을 자연스럽게 연결한다. 헤르체라이데를 무대에 등장시켜 쿤드리와 동일시하는 쥐버베르크의 이런 방식은 스테판 헤르하임의 연출이 계승하고 있다.

'파르지팔이 암포르타스와 성배의 세계를 구원할 순수한 바보일 수 있다'는 가능성을 보고 구르네만츠는 파르지팔을 데리고 순식간에 차원을 이동해 성배의식이 거행되는 장소로 옮겨간다. "여기서 시간은 공간이 된다 Zum Raum wird hier – die Zeit."[182] 파르지팔을 향한 구르네만츠의 이 대사를 쥐버베르크는 역사의 병치로 이해했다. 숲에서 성안으로 두 사람이 이동하면서 1막의 간주곡이 연주되는 동안 신비로운 종소리와 함께 연주되는 1막 간주곡의 후반부는 일종의 행진을 의미한다. 이는 시간에서 공간으로, 밖에서 안으로, 삶의 세계에서 죽음의 세계로 이동하는 행진이다. 성배기사들의 입장 때 하켄크로이츠가 그려진 나치의 깃발, 신성로마제국의 깃발, 오늘날 KKK단의 복장과 유사한 기독교 십자군 및 16세기 스페인 화형집행사제의 복장 등을 등장시켜 정치적, 종교적 폭력성과 교조주의를 비판한 쥐버베르크의 연출은 <파르지팔>의 텍스트와 음악을 바꾸지 않고서도 바그너의 기독교적 색채를 제거할 수 있음을 보여주었다. 바그너의 반유대주의를 에둘러 비판하기 위해 이 장면

181) Syberberg, 앞글, 84, 87. 참조. 어머니와 쿤드리를 동일시하는 파르지팔의 원초적인 에로스의 갈망은 젊은 나이로 세상을 떠난 어머니에 대한 바그너의 동경과 회한이 토대가 된 것으로 보인다. 쥐버베르크 자신이 "분노의 목조르기가 사랑의 포옹으로 연결되는 착상은 우리가 만들어낸 것이다"라고 썼다.

182) Wagner, 앞글, 112.

에 유대교의 회당인 시나고그의 천장 형태를 도입한 점도 인상적이다. 알랭 바디우에 따르면, 쥐버베르크는 시간이 공간으로 바뀌는 이런 독특한 시간 체험을 '독일을 천천히 가로지르는 탐험'으로 해석한다.

> 그 탐험은 각 주를 대표하는 깃발들과 국기의 집합으로 상징되기 때문이다. 게다가 나치의 깃발도 보이는데, 마지막이 아니라 처음에 등장하는 그것은 말하자면 송별의 의미를 지닌다. 쥐버베르크가 죽어가는 기독교를 병들어 썩어가는 독일에 병치시키는 한, 이 탐험은 사실 죽어가는 독일을 향한 행진이기 때문이다. (구르네만츠와 파르지팔의) 행진은 일종의 통로에서 이루어지는데, 이 통로는 근본적으로 독일이 자신의 죽음을 향해가는 통로다.[183]

쥐버베르크는 독일에서 나치의 전체주의가 발흥한 이유가 이미 비스마르크 이후 19세기 말기 역사로부터 축적되어왔음을 보여주려 했다. 그래서 바디우는 이를 '죽어가는 독일을 향한 행진'이라고 표현했고, 쥐버베르크는 독일이 그 죽음을 거쳐 다시 태어나야 한다고 보았기 때문에 위의 장면을 삽입했다.

그림 2. 차원이동을 해 성배의 세계로 들어가는 파르지팔과 구르네만츠

183) 알랭 바디우, 김성호 옮김, 『바그너는 위험한가』, 서울: 북인더갭, 180.

<파르지팔>이 기독교로 돌아간 작품이라는 비판은 주로 성배 의식, 즉 성찬식 장면을 겨냥한 것이었다. 원래 성배는 4-5세기 켈트 족 전설인 아서 왕 이야기에 등장하는 것이었지만, 후에 기독교가 이를 받아들여 예수 그리스도의 최후의 만찬으로 연결 지었기 때문이다. 바그너는 이 성배의식 즉 성찬식 장면에 가장 경건한 음악을 사용했고 누가 보더라도 기독교의 빵과 포도주를 나누는 성찬식 장면으로 보이게끔 연출했다.

"성배의 주님께서 사랑과 자비로 최후의 만찬의 포도주와 빵을 십자가에서 고통 받으신 주님의 살과 피로 바꾸셨네." 성찬식 중에 높은 곳에서 들려오는 이 소년의 노래나 "이 빵을 받아 믿음으로 먹는 이들은 육신의 힘을 얻으리라. 죽을 때까지 진실하게 노력하여 주님의 뜻을 이루리라"라는 성배기사들의 노래는 다름 아닌 바그너 자신이 쓴 텍스트다. 이런 노래 가사를 듣고 여기서 기독교 이외의 다른 종교를 상상하는 것은 불가능하다.

쥐버베르크는 이 장면에 알브레히트 뒤러(Albrecht Dürer, 1471-1528)의 <멜랑콜리아>와 카스파 다비트 프리드리히(Caspar David Friedrich, 1774-1840)가 그리스 신전의 폐허를 그린 풍경화를 배경화로 삽입했다. 북유럽 미술에서 이탈리아의 르네상스를 구현한 최초의 화가와 독일 낭만주의 회화를 대표하는 화가의 작품들을 배경으로 사용함으로써 이 장면의 기독교적 색채를 없애고 "과거에 대한 우리(독일인들) 기억의 폐허와 역사의 온갖 조각들로"[184] 이 장면을 재구성한 것이다. 헤르하임 역시 쥐버베르크의 이런 방식을 자신의 바이로이트 연출에서 사용하고 있다.

클링조르의 마법의 궁전에는 고야와 보티첼리의 회화작품이 배경화로 사용됐다. 클링조르는 자신의 세계로 다가오는 파르지팔을 보며 '동정을

184) Syberberg, 앞글, 111.

잃기만 하면 넌 나의 노예'라고 말한다. 바그너는 이 구절에 '돈과 권력에 탐닉해 순수함을 잃은 인간은 조종하기 쉽다'는 의미를 담았다.

남녀 파르지팔의 동시 등장은 특히 이 극의 가장 핵심적인 장면인 2막 '쿤드리의 키스'에서 작품의 새로운 의미를 창출한다. 유혹하려는 쿤드리와 유혹을 물리치려는 파르지팔의 40분에 달하는 긴 싸움을 바그너는 파르지팔의 승리로 마무리했다. 어머니의 사랑으로 위장하고 접근한 쿤드리와의 키스 직후에 파르지팔은 갑자기 암포르타스의 상처를 기억해내는데, 그 이유는 쿤드리와의 키스가 강렬한 육체적 욕망을 일깨웠고, 그 제어할 수 없는 감각적 쾌락의 욕망을 알게 된 파르지팔은 암포르타스가 과거에 어떤 일을 겪었는가를 온전히 이해할 수 있게 되었던 것이다. 그 깨달음을 통해 파르지팔은 암포르타스의 오류를 되풀이해서는 안 된다는 자각에 이르고, 그 힘으로 쿤드리의 유혹을 물리칠 수 있게 된다.

쿤드리 역시 파르지팔과의 키스를 통해 자신이 과거에 저지른 과오를 깨닫고 파르지팔을 매개로 구원을 얻고자 한다. 육체적인 결합을 통한 해탈로 영원한 윤회의 사슬에서 벗어나기를 열망하지만, 파르지팔은 쿤드리의 구원은 나중 일이고 암포르타스와 성배기사단의 구원이 자신의 우선적인 사명이라며 쿤드리의 절박한 청을 거절한다.

바그너는 19세기적인 남성우월주의와 성배 기사들의 선민의식을 내세워 파르지팔의 거절을 당연시했지만, 20세기 말에 이 장면을 연출한 쥐버베르크는 대부분의 관객이 '여성이 원하는 성적 결합을 거부하는 남성'이라는 구도로 이 장면을 해석하며 바그너의 여성비하적인 시각에 불편함을 느낀다는 점을 염두에 두었다. 그 때문에 쥐버베르크는 두 명의 파르지팔을 내세웠다. 키스를 하는 것은 남성 파르지팔이지만, 키스 이후에 쿤드리의 유혹을 거절하는 것은 여성 파르지팔의 몫이다. 이런 장치를 통해 관객은 '남성이 여성을 거절한다'는 생각을 지우게 된다. 파르지팔이 아니라 마치 쿤드리의 또 다른 자아가 '내적 독백 in einem inneren Monolog'의 형태로 쿤드리 스스로에게 경고하고 훈계하는 듯한

인상을 받게 되는 것이다.[185]

파르지팔이 자신을 구원해주지 않자 분노와 절망 속에서 쿤드리는 다시 클링조르에게 돌아가는 선택을 한다. 애원하다 거절당한 쿤드리가 도움을 외치자 클링조르가 나타나 파르지팔에게 성창을 던지지만, 창은 파르지팔을 찌르지 못하고 그의 머리 위에서 그대로 멈추고 만다. 파르지팔이 그 창을 움켜쥐고 십자가를 긋자 꽃밭은 황무지로 변하고 클링조르의 마법의 세계는 무너져 내린다. 파르지팔은 쿤드리에게 '나를 어디서 다시 만날 수 있는지는 알고 있겠지?'라는 말을 남기고 떠나간다.

쥐버베르크는 이 장면에서 클링조르가 스스로 쓰러져죽게 만들었다. "네 거짓 세계는 멸망한다"라고 외치는 파르지팔이 들고 있는 것은 메두사의 머리가 새겨진 아테나 여신의 방패다. 기독교의 상징이 아닌 그리스신화의 상징을 사용한 것이다.

3막 성금요일 장면에서 쿤드리가 성창을 찾아 돌아온 파르지팔의 발을 씻겨주는 장면 역시 오늘날의 관객에게 심리적 거부감을 불러일으키는 장면이다. 성서에 등장하는 예수그리스도와 마리아 막달레나를 연상시키는 장면이어서 철저하게 기독교적이라는 비판을 받기도 하지만, 여성이 남성의 발을 씻겨준다는 점에서 특히 그렇다. 쥐버베르크는 이 장면에서도 역시 여성 파르지팔을 내세움으로써 관객들로 하여금 불편함을 덜게 했다. 파르지팔이 쿤드리에게 세례를 주는 장면도 역시 여성 파르지팔이 맡았다. 최후에 성창을 들고 나타나 암포르타스를 치유하는 장면에서는 파르지팔 1, 2가 함께 등장한다.

3막 후반, 구르네만츠가 파르지팔과 쿤드리를 데리고 도착한 성배기사들의 성에서는 오래도록 성배를 보지 못한 선왕 티투렐이 기가 쇠하여 죽음을 맞이한다. 티투렐의 장례를 위해 성배 기사들은 최후의 성배의식을 거행한다. 암포르타스는 성배로 인해 목숨을 연장하는 것이 고통스러워, 제발 자신을 죽여 달라고 기사들에게 호소한다("아, 괴롭다! Ja,

185) Syberberg, 앞글, 161.

Wehe! Wehe!")[186]. 그러나 기사들은 모두 뒤로 물러난다.

그때 파르지팔이 앞으로 나서서 '유용한 무기는 오직 하나Nur eine Waffe taugt'라며 성창을 암포르타스의 상처에 댄다. '상처는 그를 찌른 창에 의해서만 치유될 수 있다'는 것이다. 그리고 암포르타스의 고통이 어리석은 자신을 깨달음으로 이끌었으므로 복된 고통이었다고 말한다. 그 순간 고통은 사라지고 암포르타스는 기쁨에 넘쳐 왕좌를 파르지팔에게 넘겨준다. 파르지팔이 성배를 꺼내 높이 쳐들자 밝은 빛이 하늘에서 내려오며 흰 비둘기가 그의 머리 위에 머무른다. 쿤드리는 놀라움과 기쁨 속에 숨을 거두고, 기사들은 성배와 구원의 기적을 찬송한다.

쥐버베르크는 이 마지막 장면에서 성창을 들고 온 파르지팔을 여성과 남성 둘로 나누어 두 인물이 교대로 노래하고 연기하도록 했다. 바그너는 <파르지팔> 초연 때 "그리스도는 일반적인 모습이어서는 안 된다. 여자도 남자도 아닌 모습이어야 하는데, 레오나르도 다 빈치의 '최후의 만찬'에 등장하는 예수처럼 헤어스타일은 여성이지만 수염이 있는 모습이 적절하다"라고 말했다.[187] 그때문에 쥐버베르크는 '아니마'와 '아니무스'를 염두에 두고 파르지팔의 여성적 자아를 원래의 파르지팔 옆에 세웠다. 전주곡 장면에 사용한 바그너의 양성적 이미지를 고려한다면, 쥐버베르크는 파르지팔을 여성/남성으로 나누면서 바그너의 내면을 보여주려고 했을 가능성도 있다. 바그너가 여성을 배제한 남성결사의 순수성을 강조한 이유가 어린 시절의 환경으로부터 비롯된 것으로 보이는 자신의 혼란스런 성 정체성에 대한 일종의 방어기제일 수도 있다는 뜻이다. 비스마르크 이후 군국주의 사회에서 강한 남성상이 갖는 비중을 고려할 때, 민족주의자였던 바그너는 자신의 내적 분열을 드러내서는 안 되었던 것이다.

---

186) Wagner, 앞글, 136.

187) Frank Piontek, „Der Gralsfundbericht 2008: Scharfsinnige Spurenkombination", *Festspielnachrichten Bayreuth 2008: Parsifal*, Bayreuth: Ellwanger, 2008, 14.

“이 <파르지팔>은 희극일까? 아니면 로맨스 영화일까? (...) 여기서는 우리 생존의 전략이 명랑한 방식으로 그려진다.” 쥐버베르크는 자신의 영화 작업에 대한 기록을 마무리하면서 이렇게 말했다. 오로지 예술작품에만 온전하게 존재하는 ‘사랑 Liebe’이라는 것은 우리가 거기서 따뜻함을 느낄 수 있는 성석 또는 성배 같은 것이며, 자연법칙의 교활함은 우리에게 종족을 번식하기 위한 사랑의 욕망을 계속 불어넣어 우리를 죽음에서 벗어나게 한다는 것이다. 개체는 소멸하지만 번식은 계속되기 때문에 종족은 죽음을 벗어난다는 의미다. 깨달음이라는 데드마스크 위에 서 있는 우리는 스스로의 고통에서 떨어지는 피를 바라보고, 그 상처를 통로로 삼아 자신의 내면에 이른다. 탄생과 죽음 사이, 자연의 영속성과 예술의 영속성 사이에 존재하는 우리 인간은 열망으로 가득한 순간의 육체적 결합으로 현실에서 불가능한 영원을 체험하지만, 그 순간은 지속되지 않고 사라져버린다.[188] 쥐버베르크는 자신의 <파르지팔>을 통해 이런 메시지를 전달하려고 했다.

지금까지 살펴본 대로 쥐버베르크의 영화 <파르지팔>은 초현실주의와 상징주의 기법에 사실주의를 더해 바그너 원작의 문제점들을 극복했다. 바그너 초연의 무대 배경을 살리면서도 바그너의 데드마스크를 거대한 무대공간으로 설정해 초현실주의적인 무대를 만든 반면, 숲에서 시작되는 1막의 구르네만츠와 기사들과 시동들의 장면, 성배의식 장면 등은 디테일이 살아있는 사실주의적 연출로 생동감을 부여했다. 뿐만 아니라 여러 회화작품, 암포르타스의 신체로부터 분리되어 외부에서 피 흘리고 숨 쉬는 상처, 메두사의 방패, 온갖 깃발과 상징 등을 사용해 다양한 장면에서 상징주의적 면모를 보여주었다.

<파르지팔>의 해석은 인간 바그너의 본질과 이데올로기 이해를 바탕으로 할 때 설득력을 지니게 된다고 믿었던 쥐버베르크는 바그너의 <파르지팔> 초연에 관한 기록과 바그너의 생애에 관련된 다양한 자료들을

188) Syberberg, 앞글, 265-267 참조.

근거로 <파르지팔> 해석의 역사에 한 획을 긋는 영향력 있는 연출을 해낼 수 있었다. 그와 동시에, 독일 근현대사에 대한 비판적 인식으로 바그너의 <파르지팔> 원작 및 바그너 자신의 초연 연출이 받았던 인종주의 및 민족주의의 색채를 지우고 이 작품의 새로운 의미를 창조해냈다. 성배 기사단에 십자군과 나치, 종교의 박해자들을 집어넣어 바그너와는 완전히 다른 성배 이야기를 들려주고 있는 것이다. 또한 남녀 파르지팔을 등장시키는 획기적인 시도로 남성중심주의적이고 배타적인 성배 세계에 새로운 평등의 의미를 부여했다.

2. 페터 콘비츠니: 에로스의 긍정 통한 바그너 구원

연출가 페터 콘비츠니 역시 쥐버베르크의 연장선상에 있다. 콘비츠니가 <파르지팔>에서 가장 중요한 핵심으로 간주한 요소는 '성배란 무엇인가'와 '구원자는 누구인가'라는 두 가지 질문이다.

바이에른의 루트비히 2세가 1864년에 국왕으로 즉위하자마자 처음 한 일은 행방이 묘연한 바그너를 찾아 뮌헨 궁정으로 데려오는 일이었다. 바그너의 성공을 가능하게 한 이 뮌헨 궁정극장은 바이로이트에서 초연된 바그너의 <파르지팔>을 1914년에 무대에 올렸다. 현재도 뮌헨에 있는 프린츠레겐텐테아터가 그 공연장이었다. 뮌헨 바이에른 국립오페라극장은 페터 콘비츠니 연출로 1995년에 <파르지팔>의 새로운 연출을 무대에 올렸고 이때 지휘는 페터 슈나이더가 맡았다. 첫 공연 때 엄청난 센세이션을 일으킨 콘비츠니의 이 연출은 레지테아터의 대표적이고 성공적인 프로덕션으로 자리 잡아 그 뒤 여러 차례 재공연 되었고, 2013년 바그너 탄생 200주년을 맞이해 다시 한 번 바이에른 뮌헨 국립오페라의 무대에 올랐다.[189]

189) 필자는 2013년 7월 30일에 뮌헨의 이 공연을 관람했다. 지휘는 켄트 나

콘비츠니의 프로덕션이 뮌헨에서 처음 공연되었을 때 디터 다비트 숄츠(Dieter David Scholz, 1952-)는 SDR(Süddeutscher Rundfunk. 남독일방송)의 프로그램인 <음악연대기 Musikalmanach>에서 이 공연에 대해 상세하게 설명했다.[190] 이 방송의 타이틀은 '남성 대 여성 Mann gegen Frau'이었다. '여성적대적인 남성'이라고 하는 것이 더 적절할 수도 있을 것이다. 숄츠는 이 프로덕션이 '오페라 연출계의 앙팡 테리블 enfant terrible'[191]로 이미 세계적인 명성을 굳힌 구 동독 출신의 연출가 페터 콘비츠니의 첫 바그너 연출이라고 소개했다.

전주곡이 시작되기 전부터 관객은 무대 전면 대형 스크린 위에 독일어, 프랑스어, 이탈리아어, 영어, 중국어, 러시아어 등 수없이 많은 언어로 쓰인 표제어를 볼 수 있다. 바로 '구원자에게 구원을 Erlösung dem Erlöser'라는 말로, 이 작품 마지막에 등장하는 하늘의 합창이다. 마치 메모를 적어놓은 포스트잇이 잔뜩 붙은 벽면을 보는 듯한 화면이다. <파르지팔>의 모든 가사 중 가장 해석이 분분한 이 마지막 글귀를 전

가노가 맡았고, 이 공연을 고별공연으로 나가노는 뮌헨국립오페라극장 음악감독 임기를 마쳤다.

190) 1995년 7월 7일 방송분. 숄츠는 베를린에서 '바그너의 반유대주의'를 주제로 음악학 박사학위를 받았고 바그너에 관한 여러 저술을 남겼으며 여러 신문과 방송 등 매체에서 음악 저널리스트로 활동해왔다. 그는 이 방송에서 "리하르트 바그너는 남들 앞에서 자신을 연출하는 데 뛰어난 재능을 지닌 인물이었다(Richard Wagner war ein Meister der Selbstinszenierung)"라고 말했으며, 바그너의 반유대주의가 구체적으로 그의 음악극에 구현되었는가를 주제로 활발한 연구를 하고 있다.

191) 페터 콘비츠니는 이 <파르지팔> 프로덕션을 뮌헨에서 초연하기 전에 이미 베를린의 모차르트 <돈 조반니> 연출로 센세이션을 불러일으켰다. 필자가 1994년 베를린 코미셰 오퍼에서 관람한 <돈 조반니>에서 콘비츠니는 당시 오페라 연출에서는 아직 사용되지 않았던 '수행성(das Performative)'의 방식을 도입해, 공연 중에 관객들에게 거친 항의를 받았다. 모차르트의 원작에 등장하지 않는 모차르트 자신이 무대에 나와 아버지와 자신의 관계에 관한 독백을 했기 때문이다. 음악이 붙은 대사는 변경할 수 없다는 오페라 연출의 기본 원칙을 위반한 이런 수행성의 도입은 관객들을 도발했고, 일부 관객은 고함을 지르며 오페라극장을 떠났다.

주곡 연주 중에 보여준 연출가의 의도는 무엇이었을까? '자, 이 말이 이 음악극의 주제이니 앞으로 네 시간 동안 무대를 보면서 이 말의 의미를 잘 생각해 보세요', 하는 메시지였을 가능성이 있다.

그림 3. 백조를 쏜 파르지팔이 구르네만츠에게 훈계를 듣는 장면

1막 무대 위에는 거대한 하얀 나무가 쓰러져 있고, 성배의 궤는 그 나무 안에 들어있다. 무대디자이너 요하네스 라이아커(Johannes Leiacker)가 설치한 이 나무는 여성과 남성, 자연과 인간 사이의 상호소외와 괴리를 상징한다. 마치 카스파 다비트 프리드리히의 회화 작품 속 떡갈나무처럼 보이는 이 나무는 극이 2막, 3막으로 진행될수록 점점 상태가 악화된다. 쿤드리는 어린이 장난감 같은 목마를 타고 쓰러진 통나무 위로 미끄러져 내려와 무대에 등장하고,[192] 날아가는 백조를 쏘아 맞추며 처음

192) 쿤드리가 목마를 타고 등장하는 콘비츠니의 설정 역시 쥐버베르크의 영향으로 보인다. 쥐버베르크의 쿤드리도 목마를 타고 등장하기 때문이다. 바그너의 원작에서 원래 쿤드리는 아라비아의 약을 구해 날개달린 천마를 타고 등장한다. 바그너 <니벨룽의 반지>의 발퀴레들을 연상시키는 장면

으로 무대에 등장하는 파르지팔은 인디언 같은 차림새로 하늘에서 밧줄을 타고 나타난다. 쿤드리와 파르지팔은 각자 깊은 상처를 지닌 주인공들이지만 그럼에도 밝고 순수하고 근심 없는 어린 아이의 심성을 표현한다. 심지어 이 둘은 무대 위에서 종이로 오려낸 붉은색 하트를 함께 반씩 나눠 갖는 것으로 서로에 대한 애정을 드러낸다.

장면이 전환되며 나무가 수직으로 일어서면 지하 무대 공간이 위로 올라와 열리고, 성배기사들의 전례는 그곳에서 거행된다. 전통적인 연출에서 폐쇄적인 수도회의 수사들 같은 획일적인 복장으로 등장하는 성배 기사들이 이 프로덕션에서는 노숙자들의 모습으로 등장한다. 이런 설정은 최근 베를린 국립오페라의 <파르지팔> 연출을 맡은 드미트리 체르냐코프가 계승하고 있다. 성배의 세계를 엄숙하고 의미 있는 존재들로 설정하는 대신 사이비 종교집단 같은 모습으로 나타내는 것이 현대에는 훨씬 현실성 있는 설정이 되기 때문이다.

이제 성배 기사들이 전당 안으로 모여든다. 티투렐은 암포르타스에게 성배를 꺼내 의식을 거행하라고 명하지만, 성배의 빛이 상처의 고통을 더 심하게 하기 때문에 암포르타스는 차라리 죽기를 원한다. 기사들은 암포르타스를 위로하며, 곧 성찬식이 시작되자 “최후의 만찬의 포도주와 빵... 내 살을 먹고 내 피를 마셔라 Wein und Brot des letzten Mahles... Nehmet hin meinen Leib”[193]라고 합창한다. 의식이 끝나고 기사들이 퇴장한 뒤 구르네만츠는 파르지팔에게 의식의 의미를 이해했느냐고 묻지만 파르지팔은 대답하지 못한다. 왕이 고통에 시달리는 모습을 보면서도 그 상처에 대해 묻지 않은, 즉 ‘연민’을 드러내지 않은 파르지팔을 구르네만츠는 ‘정말 바보’라고 화를 내면서 내쫓아버린다.

빵과 포도주가 미사 전례 중에 사제의 축성 기도와 함께 그리스도의

이다. 그러나 쥐버베르크의 목마가 그저 평범한 목마인 것과는 달리, 콘비츠니는 쿤드리의 목마가 놀이동산 눈썰매처럼 정해진 트랙으로 미끄러져 내려오게 만들어 관객에게 놀라움과 웃음을 선사했다.

193) Wagner, 앞글, 164-172.

살과 피로 변화한다는 가톨릭신앙의 신비는 '세상 끝날 때까지 너희와 함께 있으리라'는 예수 그리스도의 약속을 토대로 이루어졌다. 성서 4복음서 및 바울로 사도 서간에 있는 '최후의 만찬' 서술대로 예수 그리스도 스스로 이 성체성사를 세웠다. '그리스도는 성찬식 때마다 성체 안에 살아계시며 스스로를 희생 제물로 성부께 바치신다. 그러므로 신자들은 성체를 받아 모심으로써 그리스도와 일치하는 은총을 받게 된다'는 것이 교의의 핵심이다.

그러나 예수 그리스도가 성체 안에 실재하는가, 그렇다면 어떤 형태로 존재하는가에 관한 신학적 논쟁은 9세기경부터 지속되어 왔다. '성찬식의 그리스도와 역사상의 그리스도는 신체의 동일성이 없다'고 주장하는 상징설과 '축성된 빵과 포도주 안에 그리스도가 실제로 존재한다'는 실재설이 팽팽하게 맞서다가 1215년 제 4회 라테라노 공의회에서 마침내 후자가 공인되었다. 1264년, 교황 우르바노 4세는 삼위일체대축일 다음 첫 목요일을 '그리스도 성체성혈대축일'로 정해 선포하고 신학자 토마스 아퀴나스에게 성체 축일을 위한 전례문을 작성하게 했다. 그렇게 해서 '천사의 양식 Panis Angelicus', '지존하신 성체 Tantum Ergo', '구원을 위한 희생 O Salutaris Hostia' 등의 성체찬미가가 탄생했다.

그러나 이 성찬식의 포도주는 기독교 이전의 다신교에서 전해진 풍습에서 비롯된 것으로 보인다. 황소를 신의 화신으로 숭배한 고대 그리스인이나 미트라교를 믿었던 로마인들에게서 비슷한 흔적을 찾아볼 수 있다.

디오스소스 제전에서 열렬한 신도들은 상징적으로 문명의 억압을 벗어던지고 한밤중에 산속으로 몰래 들어갔다. 황소의 뿔을 쓴 찬양자들은 광란에 빠져들 때까지 흥분하며 점점 더 빨리 춤을 추었다. 이런 격정의 현란한 움직임 속에서 한 마리 어린 황소가 그들 한가운데로 뚜벅뚜벅 걸어가면 그 순간 그들은 맨손으로 달려들어 어린 황소를 갈기갈기 찢었다. 그들의 두 손과 몸은 황소의 피로 흠뻑 젖었으며, 그들은 채 식지도 않은 따뜻한 황소의 살코기를 날로

먹었고, 여명의 첫 햇살이 비칠 때까지 비명을 지르며 허공을 펄쩍펄쩍 뛰었다.[194]

후에 기독교에서는 제물인 동시에 신의 화신인 이 황소가 양으로 바뀐다. 예수 그리스도는 '하느님의 어린 양'으로 지칭되는데, 남성적이고 능동적이며 공격적인 동물에서 여성적이고 수동적이고 방어능력이 없는 유순한 동물로 바뀐 이유는 그리스도의 희생을 강조하기 위해서였다. 아래에 서술된 미트라 교의 제의 형식은 바그너 원작의 기독교적 색채를 없애고 이를 고대 종교의식으로 대치하려는 연출가들에 의해 <파르지팔>의 성배 의식에 차용되었다.

미트라 교의 신도들은 특별히 신성한 날에 세례를 받고 의식에 참석했다. 숭배자들이 황소의 아래에 위치한 구덩이 속에 일렬로 나란히 서 있으면 사제가 동물의 도살로 끝나는 미트라 신화를 재연했다. 새로운 귀의자들은 황소의 뜨거운 피가 그들의 입과 몸에 쏟아져 내리도록 죽어가는 황소를 향해 머리를 갖다 댔다. 신성한 피 속에서 정화된 후 그들 각자는 황소의 고환에서 나온 정자를 조금씩 나누어 받았다. 이는 '신성한 황소 중의 황소가 지상에 내려오고 미트라가 모든 인류에게 생명을 불어넣는' 심판의 날에 자신들의 영원한 생명을 보장받기 위해서였다. 미트라 종교는 기독교와 많은 특성들을 공유하면서 강력한 경쟁자가 되었다.[195]

상당수 <파르지팔> 프로덕션의 성배의식 장면에서 연출가들은 암포르타스를 가시관 쓴 예수그리스도의 형상으로, 성배의식의 성찬식에서 기사들이 마시는 포도주를 인간의 피로 설정한다. 특히 바이로이트의 라

194) 제레미 리프킨, 신현승 옮김,『육식의 종말』, 서울: 시공사, 2002. 30.
195) 앞글, 32. 리프킨은 콘스탄티누스 대제가 기독교로 개종하지 않았다면 미트라 숭배의식이 기독교를 누르고 승리를 거두었을지도 모른다고 말한다. 기독교를 인기 종교로 만들기 위해 성직자들은 미트라 제례의 많은 부분을 수용했다고 한다. 문화학자 잭 랜돌프 콘라드는 '죄를 씻는 피의 목욕'이 그 대표적인 경우라고 말한다.

우펜베르크 연출에서는 결코 낫지 않는 상처로 고통 받는 성배의 왕 암포르타스가 십자가 상 예수 그리스도와 같은 모습으로 나타나 피를 흘리며, 성찬식에서 기사들은 그의 상처에서 나와 흘러넘치는 피를 받아 마신다. 이 장면은 기독교의 성찬식이라기보다는 이교의 제전 같은 분위기를 풍긴다.

바이로이트에서 2004년에 <파르지팔>을 연출한 유명 영화감독 크리스토프 슐링엔지프 역시 성배를 거대한 돌로 설정하고, 성찬식 장면에서 기사들은 자궁에서 흘러나오는 피를 거구의 흑인 여성 몸에 핸드프린팅으로 찍는다. 피는 희생을 의미하지만, 유혹에 넘어가 성창에 찔린 암포르타스의 멎지 않는 피는 그의 죄의식의 표현이다.[196]

이 1막의 성배의식 장면에서 가장 중요한 부분은 연출가가 성배를 무엇으로 해석하는가이다. 성배는 바로 누구나 얻기를 또는 그 빛을 바라보기를 원하는 강렬한 욕망의 대상이기 때문이다. 성배는 신체의 건강을 유지하는 데 필요한 양식뿐만 아니라 정신의 힘을 북돋는 양식을 제공한다. 세속적 욕구와 영혼의 욕구를 모두 충족시켜주는 수단인 것이다. 아서 왕의 원탁의 기사들부터 인디아나 존스까지 왜 모두들 성배를 원했는가? 바로 '숭고함과 충족'이라는 성배의 종교적, 정신적 의미 및 세속적 기능 때문이었다. 가장 중요한 성배의 기능은 물론 불로불사의 기능이다. 성배가 제공하는 양식은 배만 불리는 것이 아니라 그리스 신화의 신들의 양식 암브로시아, 게르만 신화에서 청춘의 여신 프라이아가 재배하는 불로(不老)의 사과처럼 늙지 않고 죽지 않게 하는 기능을 지닌다. 뿐만 아니라 성배에서 나오는 빵과 포도주는 결코 다함이 없다. 전투식량이 영원히 보충된다는 뜻이다.

중세 기사문학 <파르치팔>에서는 성배가 거대한 돌덩이다. 이 설정은 쥐버베르크 영화의 깨진 돌조각들에서도 뚜렷하게 사용되었지만, 앞에서 이미 언급했듯 국립오페라단의 2013년 <파르지팔> 한국 초연에서도 되

196) 바디우, 앞글, 37.

풀이되었다. 그러나 대부분의 연출에서 최후의 만찬에 등장하는 대로 성배는 술잔이다.

그림 4. 성궤를 열면 여성과 아이들이 걸어 나온다.

가장 특이한 성배는 역시 콘비츠니 연출에서 볼 수 있다. '성배의 실체가 과연 무엇인가' 하는 문제는 유럽문화사에서 긴 세월 동안 논란의 대상이었기 때문에, <파르지팔> 연출가들은 성배를 단순히 술잔으로 무대에 등장시키지 않으려고 여러 모로 고심한다.

성배가 여성의 자궁을 뜻한다는 해석은 2004-2007년간 바이로이트 페스티벌에서 공연된 크리스토프 슐링엔지프의 <파르지팔> 연출에서

구체화되었는데, 그보다 10년 앞서 콘비츠니는 이미 성배를 여성으로 설정했다. 소설 『다빈치 코드』[197]에서 볼 수 있듯, 예수그리스도가 마리아 막달레나와 결혼해 아이들을 낳았다는 4세기 이전의 주장을 유머러스하게 연상시키는 방식이다. 작가 댄 브라운의 주장은 당시 가톨릭교회에 의해 이단적인 교설로 배척되었다.

성궤가 열리면 흰 옷을 입은 마리아[198]와 아이들 둘이 행복한 표정으로 걸어 나온다. 성배기사단이라는 '선택된 남성들만의 결사'는 결핍을 지닌 집단이며, 이 결핍을 해소하기 위해서는 여성과 아이들이 함께 하는 조화로운 세계가 반드시 필요하다는 연출가의 지론을 보여주는 콘셉트라고 볼 수 있다.

바그너는 파르지팔이 암포르타스처럼 성적 욕망에 굴복하지 않고 성배기사의 서약대로 끝까지 정결을 지킴으로써 그 힘으로 성창을 되찾고 성배기사단을 구원할 수 있었다고 보았다. 그러나 콘비츠니는 금욕과 정결이라는 이 종교적 규범을 부자연스럽고 비인간적인 것으로 간주한다. 이 금욕이 자신의 내면에 도달하기 위한 적극적 금욕이 아니라 강제된 금욕이며 욕망의 체념이기 때문에, 여기서는 어떤 에너지도 얻을 수 없고 오히려 외로움으로 인해 힘을 잃게 된다는 것이다. 그래서 정결을 지켜야 하는 기사단은 지독한 외로움 속에 살아가며 성배의 빛을 갈망한다. 성찬식에서 행해지는 성배의 노출은 바로 여성이라는 다른 성과 하나로 결합하고자 하는 열망의 해소를 의미하기 때문이다.

---

197) 미국 작가 댄 브라운의 2003년 작 소설로, 성서 외경을 토대로 예수 그리스도와 마리아 막달레나가 부부간이었다는 이야기를 다뤄 기독교도들로부터 '신성모독'이라는 비판을 받았다. 화가 레오나르도 다 빈치의 <최후의 만찬>에서 예수 옆에 앉은 인물은 일반적으로 사도 요한이라고 알려져 있으나, 브라운의 소설에서는 다 빈치가 마리아 막달레나를 그려놓은 것이라고 주장한다. 2006년에 영화화 되면서 다시 세계적인 화제가 되었다.

198) 이 성모마리아는 일반적인 가톨릭 성상과 같은 형태를 취하고 있으나 머리카락은 금발이 아닌 흑발로, 동방 여성의 모습이다. 프랑스 루르드에 발현한 성모마리아의 모습을 베낀 것이라는 해석도 있다.

바그너의 신비에 싸인 최후의 역작을 철저하게 탈신화화한 이 레지콘셉트에 대해 뜨거운 논란이 있었고, 관객들은 이 연출을 바그너에 대한 도발이며 모독이라고까지 해석했다. 바그너 <파르지팔>의 신성하고 경건한 분위기를 완전히 전복시키는 이 충격적이고 장난기 넘치는 연출을 보면 콘비츠니가 바그너에게 적대적인 연출가가 아닌가 하는 의문을 누구나 품게 된다. 유쾌하고 독창적인 아이디어로 첨단의 메타연극을 연출한 프로덕션이기 때문이다. 그러나 콘비츠니는 숄츠와의 인터뷰에서 이 점을 부인했다.

> (이 작품은) 서구문명과 서구 남성들의 사고방식 및 '신체적대성 Körperfeindlichkeit'에 대한 일종의 우화입니다. 이 작품 전체는 남녀 간의 상호 배척이 너무 심해져서 더 이상 함께 살아갈 수가 없는 경악할 만한 상황을 다루고 있습니다. 남녀 모두 반대편 없이는 당연히 살 수가 없는데도 말입니다. 그러나 쿤드리는 모든 남성이 원하는 여성상입니다. 이 작품에서 암포르타스 말고는 아무도 그걸 표현하지 못하지만요. 그 사실을 인정하고 표현했다는 점 때문에 암포르타스는 이 작품 전체에서 가장 공감을 얻는 남성이죠. 중요한 문제는 작품에 숨겨진 의미를 풀어내는 일인데요, 인간에 관련된 까다로운 주제들을 다룰 때 가장 중요한 요점이 바로 그거죠. 바그너도 저와 같은 생각으로 이 작품을 쓰지 않았을까, 하는 점이 제가 가장 관심을 갖는 부분입니다. 바그너가 전혀 다른 생각이었더라면 제가 이런 해석에 도달할 수가 없었을 테니까요. 왜냐 하면 말로 표현하지 않은 것들도 음악 속에 다 들어있거든요. 바그너의 음악을 들여다보면 바로 제가 해석한 이런 논점들이 명확하게 드러나 보인다는 거죠. 그러니 텍스트에 적혀 있는 내용보다 행간을 읽는 게 중요한 겁니다.[199]

독일의 유명 지휘자 프란츠 콘비츠니의 아들로 자신도 원래 지휘자 또는 피아니스트가 되려 했던 연출가 콘비츠니는 탄탄한 음악적 소양을 토

199) Dieter David Scholz, SDR: Musikalmanach, 1995. 7. 7.의 페터 콘비츠니 인터뷰 참조.

대로, 연기를 통해 음악을 방해하지 않고 오히려 음악이 효과적으로 전달되게 하는 연출 방식을 보여준다. 그렇기 때문에 '음악 속에서 극의 의미를 찾아낼 수 있다'는 그의 자신감 넘치는 작품 해석은 설득력을 갖는다. 1995년의 <파르지팔>이 예술적 설득력을 획득하지 못했더라면 1998년에 뮌헨 국립오페라에서 콘비츠니에게 다시 바그너 <트리스탄과 이졸데> 프로덕션을 의뢰하지는 않았을 것이다.

물론 콘비츠니의 <트리스탄> 역시 바그너 연출에 관한 전 세계적인 논란에 불을 붙였다. 바그너의 취리히 망명 중 베젠동크 부인과의 사랑을 토대로 탄생한 이 열정적인 불륜 비극을 콘비츠니는 아이들의 유치하고 즐거운 놀이 같은 명랑한 희극으로 연출했기 때문이다. 당시 프로그램 노트에 콘비츠니는 이렇게 썼다. "<트리스탄>은 행복한 작품이다. 사랑을 찾는 데 성공한 두 사람에 대한 이야기이기 때문이다."[200]

이 프로그램 노트에서 콘비츠니는 <트리스탄>뿐만 아니라 바그너의 모든 음악극이 서구문명의 현재 상황에 대한 분석이라고 말한다. <니벨룽의 반지>나 <파르지팔>에서도 바그너는 언제나 우리가 권력과 부 아니면 인간적 교류와 온기, 둘 중 하나를 선택해야 한다는 내용을 핵심 주제로 삼고 있다고 콘비츠니는 주장한다. 간단히 말하면, 그의 모든 작품이 <니벨룽의 반지>에서 난쟁이 알베리히가 사랑을 포기하고 황금을 선택해 절대권력의 반지를 만드는 상황을 반복하고 있다는 것이다.

콘비츠니에 따르면 특히 <파르지팔>은 19세기 여성들의 권리 신장에 따른 남성들의 신경증적 반응 때문에 여성적대성이 두드러지는 작품이 되었다. 사회의 성적, 종교적 억압은 이런 남녀 간의 대립을 더욱 강화할 수밖에 없었다. 그래서 콘비츠니는 연출을 통해 시대적 오류를 수정하려 했다. 시대의 한계 때문에 폐기될 수밖에 없는 작품을 재활용 가능

200) Peter Konwitschny, *Tristan und Isolde,* Program Note, 1998. 6. 콘비츠니는 "이 오페라는 해피엔딩이다. 트리스탄과 이졸데는 죽음을 맞이하지만, 두 사람의 사랑을 가로막는 모든 상황을 극복하는 데 성공했다"라고 썼다.

한 작품으로 새롭게 탄생시키려면 작품의 현대적 의미를 살려야 한다는 것이 그의 대안이었다.

콘비츠니의 성배는 성모마리아인 동시에 마리아 막달레나이며, 그와 동시에 쿤드리다. 성배가 든 궤가 열리면 임신을 한 듯한 성배의 여성은 가슴에 빨간 하트를 달고 손에 흰 비둘기를 받쳐 든 모습으로 나타난다. 그 안에서 나온 남녀 어린이 둘은 성체 대신 과자로 만든 하트 모형을 성배 기사들에게 나눠준다.

2막에서 파르지팔을 유혹하는 클링조르의 꽃처녀들은 광대처럼 우스꽝스런 화장을 한 싸구려 유곽의 여성들이다. 꽃처녀들이 관능적으로 보이지 않아야 한다는 바그너의 의도에 맞게 마스카라가 잔뜩 번진 기괴한 얼굴을 한 이들은 전혀 성적 욕망을 불러일으킬 만한 외관을 보이지 않으며, 자기들끼리 쿠션을 던지며 싸움을 하는 이 꽃처녀들의 어린애 같은 행태는 '천진난만해 보여야 한다'는 바그너의 의도를 그로테스크한 방식으로 충족시킨다. 클링조르의 마법의 세계에 서 있는 거대한 나무에 달린 노란 종이들은 마치 황금빛 열매처럼 보이지만, 사실은 자연이 아니라 인공이며 가짜일 뿐이라는 점을 콘비츠니는 눈에 띄게 강조한다. 클링조르 세계의 악을 성적인 소비세계인 매춘의 영역과 동일시하고 있는 것이다. 돈으로 사고 파는 사랑은 자연의 사랑이 아니라는 의미다.

성배 기사들에게 성창을 돌려주고 암포르타스를 치유하는 인물이 파르지팔이 아닌 쿤드리라는 점은 연출가의 의도를 가장 선명하게 드러내는 부분이다. 쥐버베르크가 바그너의 여성비하적 또는 여성적대적인 색채를 지우기 위해 여성과 남성 파르지팔을 동시에 내세운 것과 같은 맥락에서, 콘비츠니는 한걸음 더 나아가 유대인이며 여성인 쿤드리가 성배 세계를 구원하게 한다. 오히려 구원자인 파르지팔은 치유된 암포르타스를 마지막에 구석으로 밀어놓는데, 이는 자신이 극복한 유혹을 극복하지 못해 성배의 세계를 위기에 몰아넣었던 암포르타스에 대한 혐오의 액션으로 보인다. 그리고 파르지팔은 쿤드리가 죽음에 이를 때까지 쿤드리에게

다정하게 애정을 표현한다. 그러나 콘비츠니가 바그너의 원작대로 쿤드리를 죽음에 이르게 한 것이 그가 시도한 획기적인 연출 콘셉트와는 모순되는 것으로 보는 시각도 있다.[201]

암포르타스와 클링조르가 바그너의 이분법처럼 선과 악이라는 상반된 두 세계를 대표하는 인물이 아니고 에로스의 욕망을 통제하기 어려운 일반적인 남성임을 보여주기 위해, 콘비츠니는 두 인물에게 같은 옷을 입히고 같은 분장을 하게 했다. 이 두 인물이 착용한 모피 깃을 단 검은색 긴 코트는 바그너가 즐겨 입던 옷이기도 하다. 연출가는 바그너와 이 두 인물을 겹쳐보이게 해, 작곡가 자신의 에로스의 욕망이 이 두 인물에게 투사된 것으로 보여주고 있다. 콘비츠니처럼 두 인물의 본질을 동일하게 본 설정은 2013년 잘츠부르크 부활절 페스티벌에서 <파르지팔>을 연출한 미하엘 슐츠의 연출에서도 볼 수 있었다. 슐츠는 아예 두 인물을 한 명의 가수가 연기하게 했다.

바그너는 암포르타스가 성배의 왕이며 원래 구원자의 역할을 맡고 있다는 점을 강조하기 위해 그의 상처를 그리스도와 같은 옆구리에 위치시켰으나, 콘비츠니는 그의 피가 생식기에서 끊임없이 흘러나오는 것으로 설정했다. 정결서약을 어긴 스스로를 벌하기 위해 클링조르가 한 것처럼 암포르타스도 스스로를 거세했을 것이라는 가정에 의한 설정이다.

1막에서 흰색이었던 나무는 3막으로 가면 기운을 잃고 죽어가는 성배 기사들처럼 바짝 말라버린 검은 나무로 등장한다. 마지막 장면에서 콘비츠니는 바그너의 엄숙한 지문대로 '하늘에서 비둘기가 내려오게' 했다. 그러나 그 비둘기는 흰 종이에 연필로 대충 그린 비둘기 그림이어서, 진지한 바그너 숭배자들을 분노하게 하고 연출가의 의도적인 유머를 이해하는 관객들을 즐겁게 했다.

---

201) 숄츠는 쿤드리의 죽음을 이해할 수 없다고 말한다. 대단히 흥미로운 연출 콘셉트로 관객을 잠시도 지루하지 않게 만들었던 이 놀라운 <파르지팔> 프로덕션이 다른 한 편으로는 여러 가지 모순과 해결되지 않는 의문들을 남긴 점이 아쉽다고 숄츠는 평했다.

위에서 살펴본 바와 같이 콘비츠니는 이 작품에 구현된 기독교적 성격이나 반유대주의에 정면으로 대결하는 대신 특유의 유머감각을 사용해 우회적으로 바그너의 인종주의와 종교적인 색채를 없앤다. 그는 바그너에게 가장 중요한 주제가 궁극적으로는 에로스의 욕망이었음을 강조하며, 이 자연스런 욕망은 어떤 형태의 억압이나 왜곡 없이 자연스러운 방식으로 실현되어야 함을 주장한다. 콘비츠니 연출에서는 쿤드리가 성배인 동시에 구원자이므로 바그너 원작의 부정적인 역할이 부각되지 않을 뿐 아니라 여성 주인공의 배제가 전혀 일어나지 않기 때문에, 반유대주의가 굳이 이 작품의 문제점으로 논의될 필요가 없다.
콘비츠니는 암포르타스와 클링조르를 동일시함으로써 성배 기사들의 세계와 마법사 클링조르의 세계가 본질적으로 다를 바 없음을 지적하고, 이와 함께 배타적인 남성 결사인 성배 세계의 결핍을 노출한다. 바그너가 추구한 남성중심적 에로스의 한계를 뛰어넘는 양성 통합적 에로스의 추구를 강조한 것이다.

3. 스테판 헤르하임: 민족주의의 극복

2008년 7월 25일에 바이로이트 페스티벌에서 처음 공연된 뒤 2012년까지 5년간 바이로이트 페스티벌 무대에 오른 스테판 헤르하임의 <파르지팔>은 이전 바이로이트에서 126년간 공연된 다양한 <파르지팔> 프로덕션들 중 상당수의 미학적 입장을 공유하고 있다. 그 조류를 크게 요약해보면, 스타니슬랍스키(Konstantin Stanislavsky, 1863-1938)[202] 및 펠젠슈타인(Walter Felsenstein, 1901-1975)[203]의 심리주의적 리얼

202) 러시아의 배우, 연출가, 연극이론가. 메소드 연기의 창시자로 알려져 있다. “훌륭한 연기는 삶과 연극을 바꾸어놓을 수 있는 배우의 정신적 힘에서 온다”는 지론으로 사실주의적인 연기 방식을 발전시켰다.

203) 빈에서 태어나 동독에서 활동한 연출가. 1947년 베를린 코미쉐오퍼를 설립하고 1975년까지 예술감독으로 일했다. 연극과 오페라 분야에서 뛰어난 걸작 연출작을 남겼으며 괴츠 프리드리히, 하리 쿠퍼 같은 탁월한 연

리즘, 인상주의, 자연주의, 상징주의, 구조주의, 표현주의 등인데, 연출가 헤르하임은 그 가운데 특히 상징주의 및 초현실주의가 결합된 심리주의적 리얼리즘을 자신의 입장으로 택했다.

음악을 전공하고 직접 연주활동을 한 연출가답게 그는 음악을 정확하게 동작으로 옮기는 연출을 시도하고 있다. 헤르하임은 큰 틀에서 볼 때 후기 콘셉트레지테아터 Postkonzeptuelles Regietheater에 속하는 연출가로, 로버트 윌슨의 연장선상에 있다는 평을 받는다. 그의 <파르지팔> 연출에서 초현실주의의 활용은 특히 두드러진다. 텍스트, 무대디자인, 비디오, 연기, 음악, 안무는 동일한 비중으로 병존하고, 무대디자인은 다층적인 의미를 지닌다. 인용구와 상호텍스트들은 다양한 사고의 출발점을 제공한다. 회화작품, 영상, 필름 시퀀스, 라이브 카메라 촬영 등이 적절하게 사용되었고, 모티프복합, 다중적 시공간, 하이브리드 공간이 수시로 무대 위에 펼쳐진다.

스테판 헤르하임은 쥐버베르크 전주곡의 헤르체라이데와 어린 파르지팔 장면을 참고해 자신의 <파르지팔> 연출을 시작한다. 쥐버베르크의 <파르지팔>과 헤르하임의 연출이 어떤 연관을 갖느냐는 질문에 헤르하임은 오페라에서 보통 사용하지 않는 초현실주의적 차원을 무대 위에 구현하는 데 쥐버베르크의 연출기법이 참고가 되었다고 답했다.[204]

전주곡이 연주되기 시작하면 막이 열린다. 무대공간은 바그너가 말년에 거주한 바이로이트의 저택인 '빌라 반프리트 Villa Wahnfried'의 응접실이다.

출가들의 스승이기도 하다.

204) Erling E. Guldbrandsen, Per-Erik Skramstad, "Stefan Herheim: The Theatre is my Tempel", Wagneropera.net, 2013년 12월 4일자 참조. <파르지팔> 연출에 관한 이 인터뷰에서 헤르하임은 자신이 함부르크 대학에서 연출을 전공하던 시절에 쥐버베르크의 영화 <파르지팔>을 보았고 이에 대해 토론했다고 밝히며, 쥐버베르크의 작업은 창조적인 동시에 규범을 제시하는 모범적인 것이었다고 말했다. 그리고 쥐버베르크는 프랑코 제피렐리의 오페라 영화들과는 달리 자신의 <파르지팔>에서 극적 사실주의를 철저히 배제했다고 설명했다.

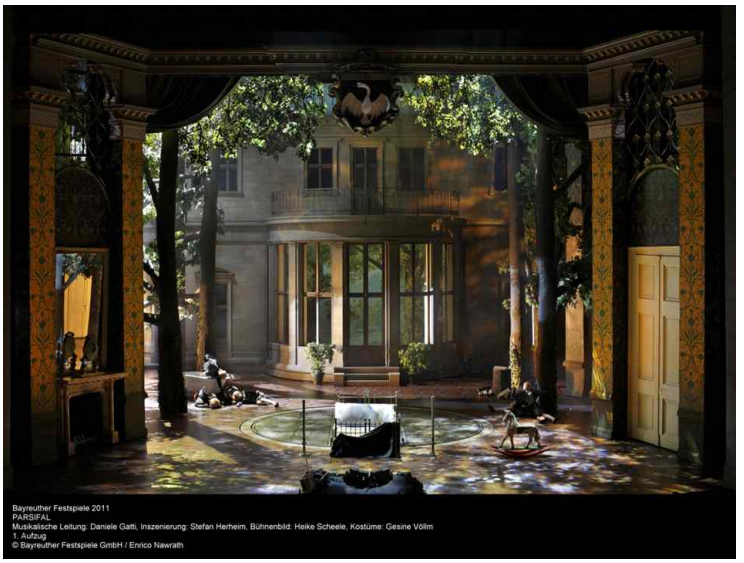

그림 5. 바그너의 저택 '빌라 반프리트'를 재현한 무대.
한가운데에 침대, 오른쪽에 목마가 보인다.

무대 오른쪽에 출입문이 있고, 왼쪽에는 벽난로가 있다. 벽난로 위에는 프리드리히 아우구스트 폰 카울바흐(Friedrich August von Kaulbach, 1850-1920)[205]가 게르마니아 여신을 그린 회화작품 <독일: 1914년 8월>[206]이 걸려 있다. 황제의 관을 쓰고 칼과 방패를 든 게르마니아의 머리는 붉은 빛이 감도는 긴 금발로, 쉴러의 '오를레앙의 처녀'인 잔다르크와 발퀴레 Walküre[207]를 조합한 듯한 외모다.

---

205) 카울바흐는 하노버 궁정화가의 아들로 태어나 인물화, 역사화를 주로 그리는 화가로 성장했다.

206) 카울바흐가 그린 게르마니아 여신은 독일제국을 상징한다. '독일: 1914년 8월'이라는 작품 제목은 독일제국이 1차대전을 일으킬 준비가 되었음을 뜻한다. 화가는 갑옷을 입고 칼을 뽑아든 채 결의에 찬 눈빛으로 응시하고 있는 여신 뒤로 불타오르는 배경을 그려 전쟁을 암시하고 있다. 여신의 방패에는 독일제국을 상징하는 독수리가 그려져 있다.

207) 전쟁터에서 죽은 영웅들을 신들의 세계로 데리고 가는 게르만 신화 속의 여전사들. 바그너는 자신의 음악극 <니벨룽의 반지> 두 번째 작품인

방 한가운데는 넓은 침대가 놓여있고 붉은 빛 도는 금발의 여인이 흰 잠옷 차림으로 누워있다. 여인은 어머니인 헤르체라이데이며, 여기서 연출가는 원작에 들어있지 않은 파르지팔의 어린 시절을 보여준다. 무대 위 침대 위쪽 스크린에서는 심장을 여는 수술을 촬영한 다큐멘터리가 펼쳐진다.[208]

헤르하임의 연출에서 침대는 성배를 상징한다. 사랑의 신성(神性)과 여성성 또는 여성 자체가 바로 성배이기 때문이다. 침대는 탄생, 섹스, 잠과 꿈이 이루어지는 장소로, 삶과 연관된 상징성을 지닌다. 또한 침대에서는 포옹과 임신, 잠을 통한 재충전이 이루어지기도 한다.[209] 헤르체라이데가 죽기 직전에 사제와 의사, 그리고 집사 차림의 노기사 구르네만츠가 침대를 에워싸고 있다. 사제는 성배기사의 미망인인 헤르체라이데에게 최후의 성체성사를 베푼다. 성배가 인간의 영혼과 육신을 위한 양식을 제공한다는 의미다.

어린 파르지팔은 어머니가 죽는 것도 모르고 목마를 타며 놀고 있다. 이 아이를 비롯해 <파르지팔>의 등장인물들은 개인적 성격을 갖지 않는다. 이들은 '남성성'을 상징할 뿐이다.[210] 이 점을 강조하기 위해 헤르하임은 어린 파르지팔이 무대 위 욕조에 들어갔다가 선왕 티투렐로 변신해 나오는 모습을 보여준다. 그리고 티투렐은 욕조 속에서 다시 그의 아들인 현재 성배의 왕 암포르타스로, 또 마법의 세계를 다스리는 클링조르로 변신한다. 이들 모두는 전쟁을 일으키는 남자들의 상징이며, 목마

<발퀴레>에서 최고신 보탄의 딸 브륀힐데를 비롯한 9명의 발퀴레를 등장시켰다.

208) 이 장면은 남편과 아들을 잃게 되는 헤르체로이드(바그너의 헤르체라이데)의 고통을 '용이 그녀의 가슴에서 심장을 빨아내는 꿈'으로 암시한 볼프람의 <파르지팔>에서 착안한 것으로 보인다.

209) Susanne Vill, *Parsifal. Richard Wagners Bühnenweihfestspiel in Stefan Herheims Inszenierung Bayreuther Festspiele. Eine Inszenierungs-analyse mit Kommentaren*. Second revised Edition, 2011, 24.

210) Alexander Meier-Dörzenbach, "*Parsifal* verstehen", podcast.bayreuther-festspiele.de, 2009년 8월 2일 참조.

를 타고 노는 파르지팔은 바그너 원작에서 기사들에 대한 어린 파르지팔의 동경을 표현하고 있다.

헤르체라이데는 침대에서 파르지팔에게 손짓하지만 파르지팔은 어머니 곁으로 가지 않는다. 아이를 돌보는 하녀 차림을 한 쿤드리가 어린 파르지팔을 억지로 어머니에게 데려간다. 어머니가 파르지팔을 품에 안지만 파르지팔은 몸부림을 쳐 어머니에게서 몸을 빼내고는 달아난다.[211]

아이는 벽돌이 든 작은 손수레를 끌고 문으로 들어와 무대 중앙 묘판 위에서 벽돌로 담쌓는 놀이를 한다. 창문 앞 닫힌 커튼 위로는 영사기 화면이 비춰지고, 관객은 벽돌쌓기에 열중하고 있는 아이의 모습을 영상으로 본다. 관객은 마치 무덤 깊숙한 곳에 위치한 카메라의 눈이 아이를 바라보고 있는 듯한 인상을 받게 된다. 비디오는 점점 높이 쌓여 빈틈이 사라져가는 벽돌담을 보여준다. 아이는 바그너의 무덤을 의미하는 묘판 위에 벽돌을 쌓는데, 이는 바그너 사후 코지마 바그너를 중심으로 한 바이로이트 서클에서 세상과 동떨어진 자신들만의 이데올로기가 자라났음을 암시한다. 각 벽돌은 바그너 작품 해석이며, 벽돌담은 전쟁 때 폭격을 당한 바이로이트 반프리트 저택의 비유다. 숨 막힐 듯 위협적으로 쌓아올려지는 벽돌담은 그 안에 갇힌 바이로이트의 전체주의적 이데올로기를 상징한다.[212]

무대가 어두워지면서 헤르체라이데는 다시 살아나 아들 파르지팔을 새롭게 유혹한다. 사랑하는 기사 남편을 잃은 헤르체라이데의 아들을 향한 근친상간적 욕구의 표현이다. 어머니가 아들을 침대에서 깊이 포옹할 때 스크린에는 붉은 장미가 피어나 놀라운 속도로 커진다. 그러다가 장미는

---

211) 전주곡 장면에서 원작에 등장하지 않는 헤르체라이데와 어린 파르지팔을 보여주는 방식을 헤르하임은 쥐버베르크의 연출에서 차용했다. 어머니의 품을 뿌리치고 도망치는 파르지팔의 모습 역시 쥐버베르크의 영화에서 가져온 아이디어다. 파르지팔은 쿤드리가 어머니의 죽음에 대해 이야기하자 회한에 차서 “나? 바보! 겁쟁이! 난 제멋대로인 어린애 같은 짓을 하며 도망쳤지!”라고 노래한다.

212) Vill, 앞글, 26.

검은색 오점의 흔적으로 바뀐다. 이는 어린 시절에 아버지와 어머니를 차례로 잃은 아이의 트라우마를 표현한다.[213]

헤르하임의 전주곡 장면은 세 가지 면에서 메타연극성을 드러낸다. 첫째, 원래 바그너의 원작에서 쿤드리의 입을 통해 서사적 형태로만 언급되는 파르지팔과 어머니의 관계를 극중극 또는 프롤로그 형식으로 전주곡 부분에 삽입했다는 점이다. 이 장면이 극중극으로 인정될 수 있는 요인은 관객 중 이 장면의 '어린' 파르지팔이나 헤르체라이데 또는 쿤드리가 바로 그 인물이라고 확신할 아무런 근거가 존재하지 않는다는 점이다. 이 전주곡 부분은 1막부터 시작되는 <파르지팔>의 전체적인 내용과 관계없이, 세상 그 누구일 수도 있는 보편적인 어머니와 아들의 관계를 보여주고 있기 때문이다. 이런 심리주의적 경향은 평화롭게 눈을 감은 채 전주곡의 신비롭고 몽환적인 오케스트레이션을 음미하려던 관객의 기대를 깨고 관객을 온전히 무대에 몰입시키는 효과를 거뒀다.

두 번째는 내용의 희비극성이다. 어린 파르지팔에게 트라우마를 새긴 어머니의 죽음은 분명한 비극이지만, 아직 죽음을 이해하는 못하는 나이의 파르지팔은 어머니의 죽음에 무심하고 놀이에만 집착하는 태도를 보인다. 오히려 어머니의 죽음으로 인해 방해 받지 않고 성 쌓기에 오롯이 집중할 수 있는 기회를 얻게 된다. 어머니와의 근친상간과 비디오 기법 효과 역시 관객이 비극에 몰입하지 않고 주의를 여러 곳으로 돌리게 해준다는 점에서 희비극적 성격을 갖는다.

세 번째는 사변극적 성격이다. 관객은 무대를 바라보고 있는 동안 전주곡에 들어 있는 라이트모티프 관련 장면들(신앙의 동기, 성배의 동기, 성창의 동기, 성찬식의 동기 등이 등장하는 1~3막의 장면들)을 떠올리는 대신 자신의 어린 시절과 어머니와 관계를 생각하게 된다. 결국 헤르하임의 전주곡 장면 연출은 '자기 자신에게로 돌아가는 길'이 되었다.

1890-1918년, 즉 비스마르크 이후, 바이마르 공화국 이전의 독일 빌

213) 앞글, 33.

헬름 시대를 전주곡 및 1막 배경으로 삼은 것은 2막의 나치 시대 및 2차 세계 대전기를 이끌어내기 위해 논리적으로 타당한 초석이다. 영국과 프랑스와 러시아가 연합해 독일을 고립시켰던 빌헬름 시대에 이미 국가사회주의의 싹이 텄기 때문이다. 황제 빌헬름 시대의 팽창주의적 국제정책은 이 주변 국가들의 반발을 샀고, 독일은 해군력을 증강해 1차 대전을 준비했다. 전주곡이 연주되는 동안 무대 위에서 이만큼 복잡한 상징들을 보여준 연출은 헤르하임 외엔 없다. 이 연출에서는 성배 기사들의 장엄한 의식은 찾아볼 수 없고, 핵심적인 사건 대부분은 무대 한 가운데 놓인 흰 침대를 중심으로 이루어졌다. 인물들은 침대 속으로 사라졌다가 다른 인물이 되어 침대에서 솟아난다.

1막이 시작되면 무대 위 반프리트 저택 정원의 나무들이 부드러운 햇살을 받고 서 있다. 전주곡이 연주되는 동안 벽난로 위에 걸려 있던 게르마니아 여신 그림은 1막에서 거울로 바뀌어 있다. 바그너 원작의 기사들과 종자들을 대신해 세일러복을 입은 금발의 어린 소년 다섯 명이 무대에 앉아 있는 모습이 보인다. 이들에는 바그너와 코지마의 자녀들인 이졸데, 에파, 지크프리트가 포함되고, 지크프리트와 아내 위니프레드, 그리고 바그너의 손자인 빌란트와 볼프강까지 이 가족에 포함시킬 수 있다. 세일러복 차림은 20세기 초의 사회적인 유행이기도 했지만, 성배 종자들이 수도원학교 혹은 기숙학교 소속임을 보여줌으로써 온전하고 자연스러운 일반 가족 속에서 행복한 어린 시절을 보내는 아이들과 이들을 대조시킨 것이다. 이는 성배집단의 '고립 이데올로기'에 대한 비판으로 해석할 수 있다.[214]

<파르지팔>이 한 인간의 성장을 주제로 한 드라마라는 사실을 강조하기 위해 쥐버베르크가 도입한 '아이 파르지팔/어른 파르지팔'의 구도를 헤르하임도 차용하고 있다. 백조를 쏘고 나서 발코니에서 뛰어내린 파르지팔은 아이에서 어른으로 훌쩍 자라있다. 헤르하임 연출에서 쿤드리가

214) Meier-Dörzenbach, "*Parsifal* verstehen" 참조.

파르지팔 집안의 가정부로 설정된 것은, 마법이 존재하지 않는 현대에 외부인인 쿤드리가 파르지팔의 모든 과거를 알고 있다는 것이 비합리적이기 때문이다. 구르네만츠가 파르지팔에게 그의 과거를 물을 때 왜 기사교육을 받지 않았는가를 설명하려면 당연히 파르지팔보다 나이가 많은 '집안사람'이어야 하기 때문이다. 중세기사 설화일 때 자연스럽게 용인되던 비현실적 설정들은 20세기의 이야기로 바뀌게 되면 현실적인 맥락으로 변경될 수밖에 없다. 헤르체라이데가 죽었다는 사실을 쿤드리가 알리자 화가 난 파르지팔은 침대에 앉아 있던 쿤드리에게 달려들어 완력을 행사한다.

노기사 구르네만츠는 커다란 검은색 날개를 달고 테라스 출입문을 통해 실내로 들어온다. 빌헬름 시대 파르지팔 집안의 집사 복장이다. 의상디자인의 일부가 된 이 검은 날개는 무대 위에 등장하는 여러 출연자가 달고 있으며 다양한 의미를 내포한다. 첫째는 수호천사, 추락한 천사 또는 사람들에게 보이지는 않지만 사람들 주변에 늘 존재하는 천사의 의미다.

그림 6. 집사의 복장에 검은 날개를 단 구르네만츠(베이스 연광철).
가시관을 쓴 암포르타스에게 쿤드리가 전한 치료제를 건네주는 장면

두 번째 의미는 날개를 펴거나 하늘을 나는 등, 꿈이나 환상 속에서 체험하거나 실현할 수 있는 능력이다. 하늘을 날려고 했던 이카루스의 시도나 레오나르도 다 빈치의 인간동력비행 실험과 연관 지을 수 있다. 헤르하임의 이 연출 1막의 배경으로 삼은 20세기 초는 라이트형제가 지속비행이 가능한 엔진기계를 발명한 시기이기도 하다.

세 번째는 신화에 나오는 '영혼의 새 Seelenvogel' 개념으로, 아이헨도르프의 시 '5월의 밤 Mainacht'에도 등장하며, 슈만의 가곡으로도 작곡되어 바그너도 이를 알고 있었다.

해석의 네 번째 가능성은 이 날개가 독수리 같은 맹금류의 포획작업을 상징한다는 것이다. 바그너의 텍스트에서 새는 종종 독수리와 백조의 두 종류로 분류된다. 독수리는 신의 가호, 그리스도의 부활, 정의, 내적인 힘 같은 긍정적 상징으로 쓰이기도 하지만, 오만, 악령, 악마 같은 부정적인 상징이 되기도 한다. 그리스 신화에서 독수리는 제우스의 성적인 능력을 상징하기도 한다. 로마인들은 독수리를 신들에게 날아가는 지배자의 영혼으로 보았다. 또 검은 독수리는 1919년 바이마르 공화국의 상징이 되기도 했고, 1951년에는 독일연방공화국의 상징이 되었다. 독일 국민에게 독수리는 국제적인 우월성과 힘을 상징하는 긍정적 표상이지만, 독일의 침략을 당한 다른 민족에게는 공포의 상징이기도 했다. 종합해보면, 날개는 수호천사와 전체주의적 침략자를 동시에 상징하는 중의적 표상이다.

청색 세일러복을 입은 아이들이 중앙 무덤가에 모여 있을 때 잠에서 깬 어린 파르지팔이 흰색 세일러복을 입은 채 침대에서 나오고, 그 순간 반프리트 저택 위의 검은 독수리 문장은 흰 백조 문장으로 바뀐다. 마르틴 루터의 상징이며 로엔그린의 상징이기도 한 백조는 성배기사들의 영혼을 수호하는 존재로 그려진다. 일반적으로 순수, 미, 나르시시즘, 자기변신의 표상인 백조가 연방독수리와 몸을 바꾼다는 것은 '무력(武力)의 도취'라는 정서가 파르지팔의 등장과 더불어 '구원의 추구'로 변화함을

암시한다.[215]

암포르타스를 기다리는 의사와 목사가 역시 검고 거대한 날개를 단 채 테라스 문을 통해 들어온다. 구르네만츠는 어린 파르지팔에게 몸을 굽히며 “오직 한 가지만이 그를 도울 수 있지. 오로지 단 한 사람만이! Ihm hilft nur eines. Nur der Eine!”[216]라고 말한다. 이때 무대에 여성들이 등장하는데, 이들은 바그너를 만나기 위해 반프리트를 찾은 바그너의 숭배자들로, 역사적 사실의 재현이다. 원래 성배의 세계는 육체적 정결을 지키는 남성 엘리트만의 세계여서 쿤드리 외에는 여성이 접근할 수 없다. 그러나 유럽이 기독교화되는 과정에서 이 성배 상징에는 켈트족의 ‘어머니 여신’과 다산성의 신화가 섞여들어 갔다. 영지주의자들의 모임에서 사용된 성배에는 나신의 남녀 여덟 쌍을 뱀 한 마리가 둘러싸고 있는 조각이 새겨졌다.[217] 오른쪽 문에서 등장한 쿤드리는 조심스럽게 날개를 벗어놓은 뒤 지쳐 침대로 쓰러지고, 아이들은 어린 파르지팔을 향해 목마를 던진다. 파르지팔은 목마를 받고, 쿤드리는 그에게 암포르타스의 고통을 완화시킬 치료제를 건넨다.

독일의 근현대사와 바그너의 인생역정을 엮어 <파르지팔>을 새롭게 해석한 헤어하임은 인터뷰에서 자신의 <파르지팔> 연출의 핵심이 바로 ‘여기서 시간은 공간이 된다’라는 한 문장에 들어있다고 말했다. 이 점에서 보더라도 그는 쥐버베르크 연출에서 자신의 핵심 아이디어를 얻었다

---

215) Vill, 앞글, 37.

216) Wagner, 앞글, 27. 원래 이 장면에서 구르네만츠와 이야기를 나누는 인물은 두 번째 기사(2.Ritter)다. 어린 파르지팔을 등장시킨 것은 헤르하임의 메타연극 기법이며, 실제로 어린 파르지팔은 이 극에 등장하지 않는다. 이 대사에 등장하는 ‘한 사람’이 바로 계시 속의 ‘순수한 바보’이며 궁극적으로는 그 인물이 파르지팔로 밝혀질 것이기 때문에 헤르하임은 이런 연출을 시도했다.

217) 바그너의 원작 결말에서 쿤드리는 최후의 성배 의식을 바라보며 죽어가지만, 1989년 바이로이트에서 볼프강 바그너가 연출한 <파르지팔>은 쿤드리와 파르지팔의 결합 또는 쿤드리와 암포르타스의 결합을 암시하고 있어 화제를 불러일으켰다. ‘여성에게는 본래 영혼이 없으며 여성은 남성에 대한 사랑을 통해서만 영혼을 획득한다’는 바그너의 견해를 비판한 셈이다.

고 할 수 있다.[218]

쿤드리는 2막에서 파르지팔을 유혹할 때 1930년대 세계를 사로잡은 여배우 마를렌 디트리히로 분장했고, 마법사 클링조르는 검은 망사 스타킹에 하이힐을 신고 트라베스티의 모습으로 등장해 '나치'라는 악의 유혹적인 성격을 강조하면서 동시에 그 악을 희화화하는 역할을 했다.

그림 7. 2차 대전의 부상병들을 수용한 병원 침상 앞의 클링조르.
연미복 차림에 망사스타킹을 신은 트라베스티의 모습이다.

"이제까지 바이로이트 극장은 객석과 무대를 철저히 분리한다는 전통적 원칙을 고수해왔습니다. 무대는 관객의 환상을 충족시키는 공간이어야 한다는 것이죠. 그러나 예술적 의미를 살리기 위해서는 전통으로부터 도약을 감행할 가치가 있다고 생각합니다."[219]

---

218) Guldbrandsen/Skramstad의 헤르하임 인터뷰 참조.
219) 2008년 바이로이트 <파르지팔> 프로그램북에 수록된 헤르하임 인터뷰에서 발췌. 필자는 이 공연을 2008년과 2011년에 관람했다. 2008년에는 테너 크리스토프 벤트리스가, 2011년에는 테너 사이먼 오닐이 파르지팔 역을 노래했고 한국 베이스 연광철은 이 프로덕션 공연이 지속된 5년 내내 구르네만츠 역을 맡아 현지에서 극찬을 받았다.

인터뷰에서 헤르하임은 위와 같이 말했다. 그리고 최신 무대기술의 눈부신 발전에 힘입어 마침내 그는 그 도약을 성공적으로 이뤄냈다. '파르지팔'의 마지막 장면에서 '거울 효과'를 통해 무대와 객석 사이의 경계를 허물었던 것이다.

무대 위에 재현된 독일연방의회 Bundestag의 원형 거울 천장이 무대 바닥을 비추다가 서서히 각도를 바꿔 객석을 가득 메운 관객들을 비춘다. 2천 명에 가까운 그 거울 속 얼굴들은 독일의 한 오페라극장을 찾은 관객들이 아니라 마치 온 인류처럼 보인다. 두 차례의 세계대전을 도발한 독일의 근·현대를 고발하면서 동시에 그 상처를 넘어 평화의 메시지를 전하는 참신하고 감동적인 마무리라고 할 수 있다. 기독교적 주제로 회귀했다는 비난을 받았던 바그너 최후의 역작 <파르지팔>에서 이런 정치적이고 전복적인 메시지를 기대하기는 이제까지 어려웠다.

이로써 헤르하임은 제 4의 벽을 허무는 시도를 감행했다. 이는 바이로이트의 전통을 무너뜨리는 시도인 동시에, 다시 전주곡 무대의 빌헬름 시대[220]로 돌아가는 시도였다. 어두운 극장에 앉아 있다가 갑자기 자신의 모습과 옆자리에 앉은 사람의 모습을 밝은 빛 속에 보아야 하는 당혹감을 의도적으로 선사한 것이다. 관객들은 “내가 지금 어디 앉아 있는 거야? 다른 사람들은 뭘 하고 있지? 나는 어떤 모습을 보여야 하지?”라는 질문을 스스로에게 하고 있다.[221]

바그너의 의도와 전혀 다른 내용의 연출은 바이로이트 극장에서 관객의 야유를 받는 것이 일반적인데, 헤르하임의 <파르지팔>은 바그너의 전통적인 연출과는 완전히 다른 방향을 제시하고도 야유 대신 극찬을 받았다. 이 새로운 방향이 이 작품의 종교성과 반유대주의에 대한 비판을

220) 독일의 빌헬름 시대를 특징짓는 독일인들의 왜곡된 일상적 태도는 2009년 칸 영화제에서 황금종려상을 수상한 미하엘 하네케 감독의 <하얀 리본>으로 묘사된 바 있다.

221) Antonia Goldhammer, *Weißt du, was du sahst? Stefan Herheims Bayreuther Parsifal*, Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2011, 131.

모두 잠재울 만큼 획기적일 뿐 아니라 설득력을 지녔기 때문이다. 주인공 파르지팔의 어린 시절 에피소드와 성장과정을 메타극의 방식으로 추적해 그의 상처와 결핍과 갈망에 대한 공감을 이끌어내는 동시에, 인류공동체 의식이라는 새로운 틀로 치유를 이야기한 것이 관객을 감동시켰던 것이다.

위에서 살펴보았듯이 헤르하임은 누구보다도 쥐버베르크의 영향을 뚜렷이 보여준다. 그러나 그는 초현실주의와 상징주의를 혼합한 심리주의 연출로 발전해가면서 쥐버베르크보다 한 걸음 더 나아간다. 독일의 과거 청산을 연출 콘셉트로 삼았다는 것 자체가 <파르지팔> 원작을 향한 정치적 비판을 의식하고 이 작품을 구원하려 했다는 의미가 된다. 헤르하임 역시 <파르지팔>의 핵심주제는 에로스의 욕망에 있다고 보았기 때문에 모든 장면에서 침대를 생성과 변용의 공간으로 등장시켰다. 쿤드리가 전쟁의 상흔을 함께 극복한 구르네만츠 및 다음 세대의 어린이와 함께 객석의 관객과 교감하는 피날레 장면은 바그너 원작의 결말을 전복한다. 바그너는 피날레에서 쿤드리를 죽임으로써 유대인의 몰락을 암시하고 쇼펜하우어적 달관과 체념을 보여주었지만, 결말을 뒤집어놓은 헤르하임은 이를 통해 역사적인 상처의 극복과 새로운 희망을 암시한다. 바그너의 음악과 대본은 그대로 살린 채로 전혀 다른 새로운 스토리를 창조한 것이다.

4. 드미트리 체르냐코프: 신화를 해체한 리얼리즘 비극

이 논문에서 다루는 <파르지팔>의 다섯 가지 연출 중 네 편은 독일어권 연출가가 맡았다. 쥐버베르크, 콘비츠니, 라우펜베르크는 독일인이고 헤르하임의 경우는 국적은 노르웨이지만 어머니가 독일인이어서 독일어를 두 번째 모국어로 사용하는 연출가다. 유일하게 드미트리 체르냐코프(Dmitri Tcherniakov, 1970–)만 러시아 연출가이며, 과거에 바그너

작품을 연출한 경험이 없다.

필자 역시 이 논문에서 분석하는 연출들을 영화판인 쥐버베르크 판 외엔 모두 실황으로 관람했지만 2015년 베를린 슈타츠오퍼에서 제작한 이 프로덕션만은 실황이 아닌 영상물로 접했다.[222] 그럼에도 불구하고 굳이 이 연출을 분석 대상으로 택한 것은 체르냐코프가 메타연극적인 요소를 대단히 풍성하게 활용했을 뿐만 아니라 다른 <파르지팔> 공연에서 찾아보기 어려운 리얼리즘의 감동을 연출을 통해 이끌어냈기 때문이다. 바그너 원작의 마법은 사라지고 <파르지팔>의 모든 사건은 우리가 살고 있는 실재 세계에서 일어난다.

그의 국제적인 연출 히트작인 <돈 조반니>, <예브게니 오네긴>, <프린스 이고르>, <맥베스>에서 늘 그랬듯이 모든 사건은 현대의 실내공간에서 일어난다. 자신이 변형한 설정의 내용을 극이 시작될 때 프로젝터로 보여주는 방식도 체르냐코프의 다른 연출들에서와 같다. '외딴 곳에서 대단히 금욕적인 생활을 하며 과거의 삶을 모두 버리고 영생을 추구하는 기사들이 있다.' 극은 무대 위 스크린의 이런 설명과 함께 시작한다. 이들의 성배의식은 암포르타스의 상처에서 흐르는 피를 받아 마시는 것이다. 당연히 암포르타스는 예수그리스도와 동일시된다. 노기사 구르네만츠는 스크린을 걸어놓고 젊은 기사들과 시동들에게 강의하듯 성배 세계의 과거사를 설명한다.

라우펜베르크가 한 해 전에 있었던 체르냐코프의 연출을 참고로 한 것이라는 추측이 가능할 만큼, 체르냐코프의 무대는 라우펜베르크와 유사성이 크다. 배경은 용도를 정확히 알 수 없는 외딴 곳의 건물이다. 창문이 높이 달린, 과거에 학교, 체육관 또는 공장이었을 수도 있는 이 널찍한 공간은 흐릿한 조명등들로 그 윤곽을 드러낸다. 그러므로 전주곡이 연주되는 약 12분 동안 관객은 이곳이 어디인지, 무대에 등장한 사람들

222) 안드레아스 샤거/안야 캄페/르네 파페/볼프강 코흐 등 출연. 다니엘 바렌보임 지휘, 베를린 슈타츠카펠레 및 슈타츠오퍼 합창단, 드미트리 체르냐코프 연출, 2015년 베를린 슈타츠오퍼 공연 실황.

이 누구인지 전혀 정보가 없는 상태에서 막이 젖혀진 무대를 바라본다.

체르냐코프의 파르지팔은 가출해 무거운 배낭을 메고 온 세상을 돌아다니는 반항적인 아웃도어 재킷 차림의 젊은이로 처음 무대에 등장한다. 그는 사람들에게 얼굴을 보여주고 싶지 않고 남들과 말도 섞고 싶지 않은 폐쇄적이고 어두운 젊은이로 그려졌다. 마치 포이어바흐에 빠져 드레스덴 혁명에 가담한 젊은 바그너처럼 보이지만 쇼펜하우어의 염세주의 세례를 받은 바그너에도 어울릴 듯한 모습이다. 그는 이방인이기 때문에 당연히 성배 의식을 이해하지 못한다. 더구나 그를 통해 암포르타스를 치유하려는 구르네만츠와 성배 기사단의 열망은 짐작도 하지 못한다.

구르네만츠의 인도로 성배 기사들의 세계에 발을 들여놓은 파르지팔이 성배 의식을 목격할 때 체르냐코프는 이 의식에 어떤 기독교적 상징도 사용하지 않았다. 콘비츠니의 연출을 통해 <파르지팔>의 반유대주의의 요소가 사라졌음을 지적한 음악학자 숄츠는 체르냐코프의 연출에서 바그너가 비난 받았던 기독교적 요소가 완전히 지워졌음을 강조한다. "신비로운 빛 한 줄기도 하늘에서 내려오지 않고, 붉게 빛나는 성배를 들어올리는 장면도 없고, 어떤 그리스도교의 상징도 사용하지 않았다."[223]

시간적 배경을 현대로 바꿀 경우 바그너의 <파르지팔> 줄거리는 오늘날 어디에도 존재할 수 없는 이야기가 된다. 정결을 지키는 기사, 영생을 얻기 위해 반복적으로 치러야 하는 기사들의 성배 의식, 단 한 번 정결의무를 저버린 대가로 영원히 낫지 않는 상처를 입게 된 암포르타스, 정결을 지킬 자신이 없어 스스로를 거세한 클링조르 등으로 구성된 이 작품의 스토리는 성적으로 자유로워진 현대에는 납득하기 어렵고 공감할 수 없는 이야기다. 체르냐코프는 이런 인식으로부터 출발하며, 자신의 연출을 통해 이 딜레마를 적나라하게 노출한다. 성배 기사들의 세계와 클링조르의 세계 사이에 바그너가 설정했던 선악의 대립은 더 이상 존재하지 않는다. 관객에게 우스꽝스럽게 보일 신화적 혹은 동화적 이분

223) Dieter David Scholz, "Parsifal Barenboim Tcherniakov 2015", 2015년 3월 28일 공연 리뷰.

법을 피하기 위해 체르냐코프는 클링조르의 세계를 '그저 조명이 밝아지고 다양한 색채가 입혀진, 성배 기사들 세계의 다른 버전'[224]으로 연출했다. 체르냐코프의 연출에서 두 세계는 저마다의 갈등요소를 지니고 있으며 우월하고 열등한 차이를 보이지 않는다.

기사들을 유혹하는 마법의 성 '꽃처녀'들은 파르지팔을 서로 차지하려고 싸움을 벌인다("이리 와요, 사랑스런 젊은이! Komm, komm! Holder Knabe!"[225]). 바그너가 <파르지팔>에서 가장 사랑했던 장면이 바로 이 꽃처녀들이 등장하는 부분이다. 바그너의 주문은 '관능을 배제한 어린아이 같은 꽃처녀'였다.

그림 8. 클링조르와 꽃처녀들

바그너가 원했던 대로 가장 순진하고 순수해 보이는 꽃처녀들은 바로 이 체르냐코프 연출에 등장한다. 어린이부터 처녀까지 다양한 연령대의 꽃처녀들은 모두 클링조르의 딸들로 설정되어 있지만, 마치 보육원 원장

224) Köhler, 앞글 참조.
225) Wagner, 앞글, 278.

과 원생들처럼 보인다. 이들은 갑자기 나타난 배낭 짊어진 젊은 남자에게 호기심을 보이지만 마치 놀이를 하듯 그를 에워쌀 뿐, 라우펜베르크 연출에서처럼 저마다 나서서 성적 매력을 어필하려는 노력은 하지 않는다. 이 꽃처녀들의 '인형놀이'는 쥐버베르크의 <파르지팔>에서 영향을 받은 것으로 보인다. 여기서 꽃처녀들은 수많은 아름다운 여인들에게 둘러싸여 사랑 받는 남성적 환상을 대변할 뿐 실질적, 성적인 기능을 결여하고 있다. 그래서 쿤드리가 나타나 '파르지팔!'을 외치는 순간 이들은 마치 환영처럼 곧장 무대에서 사라질 수밖에 없다.

체르냐코프 연출에서 쿤드리는 모든 꽃처녀들이 좋아하고 따르는 큰언니 또는 어머니처럼 보이는데, 과거 클링조르와의 관계에서 은밀한 상처를 안고 있는 것으로 암시되지만 현재의 처신이 단호하고 독립적이어서 클링조르로부터 '마법으로' 조종당하고 있다는 인상은 찾을 수 없다. 원작에 존재하는 마법을 빼버리니 모든 설정이 이처럼 함께 달라진다.

파르지팔은 어머니에 대한 그리움으로 쿤드리에게 다가가고, 쿤드리는 그에게 부모에 관한 이야기를 들려주고 어머니의 사랑을 말하며 파르지팔을 현혹한다. 그리고 어머니의 입맞춤이라며 파르지팔에게 키스하는데, 그 순간 파르지팔은 암포르타스 왕을 기억해낸다("암포르타스! 그 상처! Amfortas! – Die Wunde!"[226]). 그의 고통에 연민을 느끼고, 그 고통이 어디에서 비롯되었는가를 깨닫게 된 것이다. 그래서 파르지팔은 쿤드리의 유혹을 단호하게 물리친다. 이 장면에서 바그너는 자신이 볼프람의 <파르치팔>에서 가장 핵심적인 교훈으로 수용한 '연민'을 부각시키지만, 볼프람과 바그너 주인공의 깨달음에는 뚜렷한 차이가 있다. 볼프람의 파르치팔이 지구네와 쿤드리라는 두 여성의 비판을 듣고 화가 나서 성배 기사들의 세계를 떠나 4년 반 동안 홀로 노력하고 정진한 끝에 깨달음에 도달한 것과는 달리 바그너의 파르지팔은 자신을 유혹하는 쿤드리와의 키스를 통해 깨달음을 얻는다는 것이다. 길을 떠나 수많은 모

226) 앞글, 332.

험을 거치며 자신을 발견하고 성장한 볼프람의 파르치팔에게서 바그너가 수용한 한 가지 덕목이 '정결을 지키는 것'이었다. 볼프람의 주인공은 이미 결혼을 해 에로스의 즐거움을 누리던 중 아내와 떨어져 굳은 결심으로 여자를 가까이 하지 않았고, 바그너의 주인공은 아무것도 모르는 순수한 바보로서 여자를 모르는 젊은이였다.

> 암포르타스! 그 상처! 그 상처가 내 안에서 불타오른다! 오! 탄식! 탄식! 끔찍한 고통의 탄식! 내 마음 깊은 곳에서 솟아오르는 탄식의 외침! 오! 불행한 자여! 탄식으로 가득한 자여! 상처에서 피가 흐르는 게 보인다. 그 피가 이제 내 몸에서 흐른다. 여기서, 바로 여기서! 아냐, 이건 그 상처가 아냐. 내 피가 강물처럼 흘러넘치는구나. 여기! 여기 이 가슴 속이 타오르고 있어! 갈망, 끔찍한 정욕! 내 온 감각을 사로잡아 나를 충동하는 이 욕망! 아, 사랑의 고통! 죄악을 향한 갈망으로 모든 것이 떨리고 흔들린다![227]

쿤드리와 키스한 직후 파르지팔이 암포르타스를 떠올린 것은 갑자기 그의 상처에 대한 연민을 느꼈기 때문이 아니다. 자신이 그 순간에 쿤드리와 육체적으로 결합하고 싶은 고통스런 열망에 시달리면서 비로소 예수그리스도의 탄식을 듣게 되었기 때문이다. 암포르타스가 유혹에 넘어가는 오류를 범해 그리스도의 성유물인 성창을 빼앗기게 되고 성배의 세계를 몰락의 위기에 처하게 한 이 상황에서, 파르지팔 자신까지 같은 유혹에 굴복한다면 더 이상 구원은 없으리라는 절박함을 깨닫게 된 것이다.

파르지팔이 타인의 고통을 깨닫지 못하고 어린애처럼 살아온 자신의 과오를 탄식하는 순간, 쿤드리는 바로 파르지팔이 구원자임을 깨닫는다. 이제 쿤드리는 그리스도를 비웃은 죄로 수 천 년 간 윤회의 사슬에서 벗어날 수 없었던 자신의 구원이 바로 파르지팔에게 있음을 알게 된다.[228]

---

227) 앞글, 332-340.

228) 1856년에 바그너는 취리히에서 아난다를 사랑하게 된 찬달라 계급의 처녀 프라크리티가 붓다에게 사랑을 이루게 해달라고 간청하는 내용의 스케

그래서 유혹자의 지위를 포기하고 파르지팔에게 자신과의 육체적 결합으로 자신을 구원해달라고 애원하기 시작한다. 그러나 파르지팔에겐 목숨을 걸고 쿤드리의 유혹에서 벗어나겠다는 강렬한 의지가 작동한다. 그래서 파르지팔은 암포르타스를 위해 쿤드리를 버린다. 암포르타스의 타락을 없던 일로 하기 위해서는, 잘못된 결정의 순간으로 돌아가 올바른 결정을 하는 것이 필요했다. "상처는 당신을 찌른 그 창에 의해서만 치유된다"는 구절 대로다. 암포르타스가 잘못을 범한 상황을 파르지팔이 똑같이 반복하면서 예전의 잘못을 지울 수 있다는 설정이다.[229] 지젝은 바그너가 "상처를 승인하는 대신, 상처를 전적으로 없었던 일로 하려는 꿈을 고수한다."[230]라고 말하며, '실재로부터의 궁극적 후퇴'라고 볼 수 있는 바그너적 환상을 비판한다.

토니 팔머 감독의 다큐멘터리 영화 <성배를 찾는 사람들 The Searchers of the Grail> 역시 2막 파르지팔과 쿤드리의 40분에 달하는 이중창의 의미를 새롭게 조명한다. 이 키스가 파르지팔뿐만 아니라 쿤드리에게도 깨달음을 가져왔다는 해석이다. 이제까지 많은 <파르지팔> 연출이 이 점을 선명하게 보여주지 못했다. 그래서 관객들 대부분은 쿤드리가 시종일관 클링조르의 마법에 걸린 상태여서 이중창의 후반으로 갈수록 더욱 결사적으로 파르지팔을 유혹하는 것으로 착각하게 된다. 그러나 초반의 유혹과 후반의 애원은 성격이 확연하게 다르다. 쿤드리와 파르지팔은 세상 누구와도 소통하지 못하는, 철저하게 고독하고 고립된 존

치를 적었다. 프라크리티는 과거에 오만하게 브라만의 사랑을 거부하고 비웃었기 때문에 희망 없는 사랑의 고통을 맛보도록 찬달라 계급으로 태어났다. Danielle Buschinger, "Wagners *Parsifal.* Patchwork aus Christentum und Buddhismus," *Festspielnachrichten Bayreuth 2008: Parsifal*, Bayreuth: Ellwanger, 2008, 8.

229) 호소다 마모루 감독의 애니메이션 <시간을 달리는 소녀>(2006)의 타임리프(time leap)와 같은 상황. 여주인공 마코토는 이미 일어난 교통사고를 되돌리기 위해, 스스로 시간을 뛰어넘을 수 있을 만큼 빠른 속도로 질주해서 시간을 사고 이전의 시점으로 되돌린 다음 사고를 사전에 막는다.

230) 지젝, 앞글, 267.

재다. 그래서 더욱 간절하게 상대방과의 결합을 꿈꾼다.

쿤드리 역시 파르지팔과의 키스를 통해 깨달음에 도달했다는 사실을 가장 분명하게 드러내는 연출이 체르냐코프의 연출이다. 우선 파르지팔과 쿤드리가 파르지팔의 어머니에 관해 이야기할 때 메타연극적 요소가 삽입된다. 원작에서는 파르지팔이 기사들을 따라 어머니를 떠나가는 부분인데, 현대로 설정을 바꾸어놓으니 말 탄 기사들이 등장할 여지가 없다. 그래서 체르냐코프는 파르지팔이 어머니를 떠나는 이유를 여자친구 때문으로 바꿔놓았다. 이중창 초반에, 파르지팔이 집을 떠난 뒤 어머니 헤르체라이데가 그 상실의 고통으로 세상을 떠났음을 이야기할 때 체르냐코프는 원작에 없는 장면을 만들어 삽입한다. 시대를 현대를 바꾼 그의 사실주의적인 연출에서 중세 기사가 등장할 수는 없으니, 파르지팔이 기사들을 따라 달리다가 집에서 멀리 떠나가 버린 이야기를 들려줄 때 기사가 아닌 다른 이유로 집을 떠났음을 보여주어야 하는 것이다. 그래서 체르냐코프는 에피소드 하나를 직접 만들어 첨가한다.

소년에서 젊은이로 성장해가던 파르지팔이 이웃집 소녀 혹은 동급생 소녀와 서로 좋아하는 사이가 되었고, 헤르체라이데가 직장에 간 사이에 그 여자친구가 집에 놀러오자 파르지팔은 설레는 마음으로 여자친구의 옷을 벗기고 가슴을 만진다. 그때 마침 집에 돌아온 어머니는 여자애가 자기 아들을 유혹했다고 생각해 여자친구의 뺨을 때린다. 여자애가 놀라서 울며 가버리자 파르지팔은 자신에게 늘 지나치게 집착하는 어머니에게 분노한다. 그래서 그날로 집을 떠나 다시는 돌아가지 않는다. 이 발상의 전환은 관객의 상황 이해를 상당히 효과적으로 도왔다. 현대가 배경이니, 파르지팔이 기사들을 따라가다가 집을 떠났다고 할 수는 없는 일이다.

여자친구와의 육체관계를 용납하지 않는 어머니에게 화가 나 집을 나왔으니, 이후 파르지팔의 에로스에 대한 욕망은 자연스럽게 어머니에 대한 죄책감과 연결된다. 흥미로운 것은, 쿤드리 역시 클링조르의 마법의

의해서가 아니라 에로스의 욕망과 위로 받고 싶은 갈망으로 파르지팔을 유혹한다는 것이다. 키스 장면 역시 체르냐코프는 쿤드리와 파르지팔이 함께 욕망을 느껴 방안으로 들어갔다가, 옷을 벗은 채 파르지팔이 달려 나오는 것으로 설정했다. 그런 다음 위와 같은 깨달음의 독백이 이어진다. 파르지팔은 쿤드리도 구원하고 싶었지만, 그에게는 개인적인 구원보다 성배의 세계라는 집단의 구원이 우선이었다.

바그너 원작에서는 파르지팔과 쿤드리뿐만 아니라 이 극에 등장하는 모든 인물 간에 소통이 존재하지 않는다. 클링조르와 꽃처녀 또는 암포르타스와 그의 아버지 티투렐 사이에도 전혀 소통이 없고, 모든 등장인물은 철저한 고독감과 죄책감 속에서 살아간다. 그 때문에 체르냐코프는 <파르지팔> 속 에로스의 열망을 단순한 육체적 욕망이 아니라 '사랑'이라는 친밀한 감정을 통한 이해와 구원의 열망으로 해석했다.[231]

바그너의 신화를 탈신화화한 체르냐코프의 사실주의적 연출 방식은 클링조르가 성창을 파르지팔에게 던지는 장면에서도 뚜렷하게 나타난다. 던진 창이 파르지팔의 머리 위에서 멈추는 신비로운 기적을 현대의 관객은 비웃어버릴 수밖에 없다. 그래서 체르냐코프는 파르지팔이 클링조르의 창을 빼앗아 그 창으로 클링조르를 목 졸라 죽이게 했다. 딸들 혹은 보육원생들에게 몹쓸 짓을 한 것으로 추정되는 인물에게 아이들을 대신해 파르지팔이 벌을 준 셈이다.

클링조르의 마법이 아닌 순수한 자유의지로 서로에게 이끌렸던 관계였기 때문에, 사회적 사명의 완수를 위해 쿤드리를 버린 파르지팔은 인간적인 견지에서 믿음을 저버린 배신자가 된다. 3막 성금요일에 파르지팔이 마침내 구도의 길을 마치고 돌아와 쿤드리에게 한없이 미안한 마음을 드러내며 참회를 표현하는 것은 바로 그 때문이다. 처음에는 파르지팔을

231) 알랭 드 보통은 "우리가 성적 결합에서 추구하는 것은 쾌락이 아니라 친밀감이다"라고 말했다. "많은 에로틱한 자극의 이면에는 우리의 가장 큰 두려움들에 대한 상징적 해소, 또는 친밀함과 이해를 향한 갈망에 대한 가슴 시린 암시가 깔려 있다." 알랭 드 보통, 김한영 옮김, 『낭만적 연애와 그 후의 일상』, 서울: 은행나무, 2016, 47.

쳐다보지 않으려 하던 쿤드리도 결국 그의 진심에 마음이 움직인다. 구르네만츠가 이런저런 이야기를 길게 읊조리는 중에도 파르지팔과 쿤드리는 서로의 상처를 이해한 사람들의 표정으로 감격에 젖어 서로를 바라본다.

이 베를린 공연을 보고 리뷰를 쓴 평론가 카이 쾰러(Kai Köhler)도 이 점에 주목했다. 두 진영 간의 대립과 싸움이 이에 관련된 모든 인물을 고통으로 이끌 뿐임을 보여주는 체르냐코프의 연출은 고뇌와 고통으로 가득한 바그너의 음악과 탁월하게 조응하며, 3막에서 파르지팔과 쿤드리가 서로를 바라보는 장면은 바그너 원작에서 다다를 수 없었던 깊이 있는 감동을 관객들에게서 이끌어냈다. 바그너 원작에서는 볼 수 없는 상처 입은 사람들의 상호연민과 위로를 보여주었기 때문이다.[232]

그러나 체르냐코프는 이제까지 어떤 <파르지팔>에서도 볼 수 없었던 충격적 결말을 마련했다. <파르지팔> 연출 중에는 바그너가 죽게 만든 쿤드리를 살려두는 것으로 만족하지 않고 파르지팔과 쿤드리가 각자 자신의 길을 떠나게 하는 연출도 있었다.[233] 체르냐코프는 여기서 한 걸음 더 나아간다. 체르냐코프 역시 성창과 성배의 결합을 남녀의 결합의 상징으로 보았는데, 쿤드리가 치유된 암포르타스와 다시 행복한 삶으로 떠나가려 할 때 성배 기사단을 유지하고 지켜내려는 구르네만츠가 쿤드리를 칼로 찔러 죽이는 것이다. 그것도 치유를 얻은 암포르타스가 진정한 연인이었던 쿤드리와 격정적으로 포옹하는 순간에 쿤드리를 비겁하게 뒤에서 달려들어 찔러 죽인다.

현대의 시각에서 볼 때는 체르냐코프의 연출에 등장하는 성배 기사단이 광신도들 혹은 사이비 종교집단으로 보이지만, 이 집단의 유지에 자

232) Köhler 참조.

233) 니콜라우스 렌호프가 연출한 2005년 독일 바덴바덴 페스티벌 <파르지팔> 공연에서 쿤드리와 파르지팔은 성배 기사들의 무리를 떠나 각자 자신의 길을 간다. 한스 홀만이 연출한 2009년 취리히 오페라하우스의 공연에서도 쿤드리는 죽지 않은 채 파르지팔이 기사단을 떠나가는 모습을 지켜본다.

신의 평생을 바쳤던 보수적인 구르네만츠로서는 자신들의 지도자이자 예수그리스도의 현신인 암포르타스를 한낱 여인의 유혹에 다시금 넘어가게 할 수는 없다고 생각했을 것이다. 거의 허물어질 뻔 했다가 파르지팔의 도움으로 다시 유지하게 된 이 집단의 생명력을 이런 식으로 허무하게 잃어버릴 수는 없다고 생각해 결기를 발휘한 셈이다.

그림 9. 마치 눈먼 사람들 같은 모습으로
성창의 귀환을 기뻐하는 성배의 기사들

에로스에 의한 사랑은 당연히 남녀 두 사람 사이의 일이므로 개인적인 차원의 사건이며 타자의 개입을 원치 않는다. 구르네만츠의 살인행위는 개인이 사회적 의무와 개인의 행복 사이에서 후자를 선택할 때 그가 속한 또는 그가 이끄는 사회는 이를 용인하지 않고 벌을 내린다는 억압적 교훈을 관객에게 일깨운 것이다.

앞서 쥐버베르크, 콘비츠니, 헤르하임이 추구했던 '에로스의 평화로운 실현을 통한 새로운 세계의 희망'을 체르냐코프는 왜 받아들일 수 없었을까? 체르냐코프는 쥐버베르크에서 헤르하임으로 계승된 초현실주의 기법을 <파르지팔>에서 사용하려하지 않았다. 현대로 무대를 옮겨놓아 바

그너 원작의 19세기적 한계와 이데올로기적 문제점들을 극복하려 할 때 초현실주의와 상징주의야말로 가장 유용하고 수월한 무기가 될 것이다. 그러나 체르냐코프는 이런 방식 대신 우리가 살아가는 현실에서 일어날 수 있는 개연성 있는 허구만을 오페라 무대에 재현하기를 원했다. 콘비츠니처럼 해학을 이용해 현실에 거리를 두고 바라보는 방식도 수용하지 않았다. 이는 체르냐코프가 성장한 러시아 연극계 사회주의 리얼리즘의 영향으로 보이며, 이런 진지한 태도가 앞에서 언급한 세 명의 연출가와는 또 다른 방식으로 그의 <파르지팔>을 온전히 새로운 작품으로 만들었다.[234)]

쿤드리의 죽음이라는 파국 직전 파르지팔이 성배 기사들에게 성창을 돌려주었을 때, 노숙인들처럼 보이는 기사들 모두는 환호하며 하늘을 향해 두 팔을 벌리고 벅찬 감사의 마음을 표현한다. 러시아 정교의 사제와 신자들을 연상시키는 이 장면은 의미상으로는 16세기 네덜란드 화가 피테르 브뢰헬(Pieter Bruegel, 1525?-1569)의 '장님들의 우화'를 떠올리게도 한다. 소경이 소경을 이끌어 결국 모두가 파멸한다는 의미에서 그렇다. 집단을 수호하려는 구르네만츠와 성배 기사들의 맹목적이고 광신적인 보수주의는 개인의 행복을 말살하고 궁극적으로는 자신들이 속한 사회까지 파멸에 이르게 하는 병이지만, 이들이 구축하는 제도와 시스템에 개인이 저항하기는 쉽지 않음을 체르냐코프의 연출은 보여준다.

이와 유사한 <파르지팔>의 결말은 2013년 잘츠부르크 부활절 음악제의 미하엘 슐츠(Michael Schulz, 1966-) 연출에서도 볼 수 있었다. 특히 공연 당시 보수적인 관객들에게 연출가는 엄청난 야유를 받았다. 슐츠는 붓다 상과 그리스 신상이 즐비한 다종교의 무대를 설치하고 바그너

234) 체르냐코프는 "어떤 방식으로 연출 콘셉트의 영감을 얻나요? 다른 연출가들처럼 잠을 자다 갑자기 꿈에 영감이 떠오르기도 합니까?"라는 방송기자의 질문에 "단 한 번도 그런 일은 없었다"고 답하며, "연출은 고된 노동일 뿐"이라고 말했다. 대본을 수없이 읽고 악보를 들여다보는 중에 찾아낸 진실을 무대 위에 재현하는 고지식한 작업일 뿐, 천재적 영감에 의한 작업이 아니라는 대답이었다.

의 원작에 없는 예수 그리스도를 연기자로 등장시킨다. 2막에서 쿤드리가 파르지팔을 유혹할 때는 가시관을 쓴 수난 중의 예수가 등장하고, 이 예수는 3막 '성 금요일 장면'에서 부활한 예수와 교체된다. 파르지팔이 성배기사단의 전례에 성창을 들고 와 암포르타스를 치유한 뒤, 마리아 막달레나로 추정되는 쿤드리는 부활한 예수와 함께 손을 잡고 떠나려 한다. 그러나 사람들은 부활한 예수를 다시 창으로 찌르고 예수의 옆구리와 양손에 피를 억지로 묻혀 놓은 뒤 강제로 십자가에 못 박힌 자세를 취하게 한다. 그리고 저항하는 마리아 막달레나를 억지로 예수 앞에 무릎 꿇린 채 예수를 향해 기도하는 자세를 강요한다. 이설(異說)들을 이단으로 규정해 철저히 정리한 뒤 부활교리를 단일화한 초창기 교회권력을 빗댄 결말이었다. 암포르타스와 클링조르를 같은 가수가 노래하게 한 것도 두 인물의 동질성을 강조한 시도였다.

체르냐코프와 슐츠는 이와 같은 <파르지팔> 연출을 통해 종교가 개인의 행복을 억압하는 사회권력으로 작용하는 일을 경고했다. 그러나 대다수의 관객에게 이는 기독교에 대한 도발로 간주되었고, 바그너의 경건하고 장중한 음악과 일치하지 않는 무의미한 연출이라는 비난이 빗발쳤다. 체르냐코프가 그의 여러 연출을 통해 국제적인 명성을 획득했으나 아직 40대 초반이어서 비교적 젊다는 이유로, 또 모차르트, 베르디, 차이콥스키, 보로딘 등의 주요 작품들을 뉴욕 메트로폴리탄을 비롯한 세계 유수의 극장에서 연출했으나 바그너 연출은 처음이라는 이유로 베를린의 관객들 다수는 그에게 전적인 신뢰를 보내지는 않았다.

주인공 파르지팔이 오랜 수련과 정진을 거쳐 마침내 연민이라는 감정을 깨닫고 성배의 왕을 구원한 뒤 왕좌를 계승하는 해피엔딩을 보고 싶었던 바그너 애호가들, 그리고 출구도 희망도 없는 이 연출의 철저한 사실주의가 마음에 들지 않았던 몇몇 비평가들은 체르냐코프가 이 작품을 제대로 이해하지 못했다며 불만을 토로했다. 그러나 이 베를린 국립오페라 프로덕션의 지휘를 맡았던 다니엘 바렌보임은 인터뷰에서 체르냐코프

가 음악극 연출의 신기원을 이뤄낸 저명한 연출가 “파트리스 셰로, 장 피에르 폰넬, 하리 쿠퍼와 비교해도 손색이 없을 만큼 바그너의 음악을 완벽하게 꿰뚫고 있으며 연출을 위한 준비 역시 철저했다며 칭찬을 아끼지 않았다”[235]고 영국 비평가 톰 드로즈는 알려준다. 드로즈는 체르냐코프가 이미 존재하는 <파르지팔>에 관한 ‘이야기 the story’를 하는 대신 새로 만들어낸 ‘어떤 이야기 a story’를 들려주었다고 말하며, 체르냐코프가 쿤드리와 파르지팔의 옷을 잡아당기고 함부로 밀치는 시동들과 기사들의 폭력적인 태도를 통해 현실 하층민 사회의 폭력성을 보여준다고 이야기한다.

실제 무대가 아닌 DVD 영상으로 감상하더라도 전반적으로 어두운 1, 3막의 조명과 지나치게 평범하고 현실적인 의상은 관객우호적인 프로덕션은 아니라는 인상을 준다. 인간적 온기에 대한 최후의 희망까지 말살하는 연출가의 결말도 역시 오페라극장을 찾는 관객들에게 우호적이라고 하기는 어렵다. 그러나 ‘바그너 최후의 역작’이라는 명성에 압도되지 않고 이처럼 사실주의적이고 진솔한 ‘또 하나의 이야기’를 만들어 바그너가 비판 받는 문제점들을 지워낼 수 있었다는 점에서 역시 체르냐코프의 탁월한 역량을 다시금 평가할 수 있었다.

위에서 살펴보았듯이 체르냐코프 연출의 핵심은 마법과 주술의 세계에서 벌어지는 바그너 원작의 스토리를 탈신화화하는 것이다. 신화를 해체하고 이 극 속의 모든 신화적 요소들을 우리가 살고 있는 실재 세계의 요소들로 치환해 체르냐코프가 얻은 결과는 리얼리즘 비극이다. 온갖 상처가 치유되고 죄인은 평화로운 죽음을 맞이하고 진정한 구원자는 권좌에 오른다는 바그너의 해피엔딩은 그 틀이 신화일 때만 가능하다. 그러나 레지테아터 방식을 통해 시대 배경을 현대로 바꾸어놓았을 때, 더구나 초현실주의가 아닌 사실주의의 틀을 적용할 때, 그런 해피엔딩은 불가능하다. 그래서 체르냐코프는 <파르지팔>을 어둡고 우울하게 결말지

235) Tom DeRose, “Telling a Story”, The Wagner Journal, Vol. 11, No. 1, 2017, 81-83.

을 수밖에 없다. 사회경제적 좌절을 경험하거나 정신적으로 의지할 곳이 없어 사이비 종교 또는 유사종교에 빠지는 이들은 현실에서 자주 볼 수 있으며 이들의 마지막은 비극이기 때문이다.

체르냐코프는 구르네만츠의 쿤드리 살해라는 경악할 만한 메타연극적 결말을 통해 외부세계와 단절된 이들의 극단적 교조성을 드러내는 한편, 이를 스탈린 시대에 대한 우화로 읽힐 수도 있도록 만들었다. 이런 잔인한 결말에도 불구하고 상처 입은 사람들에 대한 연출가의 깊고 따뜻한 시선은 결코 감동적일 수 없는 장면에서 관객에게 의외의 감동을 선사한다. 러시아 리얼리즘의 시조로 불리는 니콜라이 고골(Nikolai Gogol, 1809~1852)과 사회주의 리얼리즘을 주창한 막심 고리키(Maxim Gorky, 1868~1936)의 러시아적 전통의 힘을 그의 연출에서 느낄 수 있다.

5. 우베 에릭 라우펜베르크: 교조주의 종교비판

배우 출신의 연출가이자 쾰른 오페라극장 예술감독인 우베 에릭 라우펜베르크(Uwe Eric Laufenberg, 1960-)는 원래 쾰른극장을 위해 준비했던 <파르지팔>의 연출 콘셉트를 2016년 바이로이트 페스티벌의 <파르지팔>에 사용해야 했다. 원래 바이로이트 새 프로덕션 연출을 맡았던 요나탄 메제(Jonathan Meese, 1970-)[236]가 페스티벌 개막을 불과 몇 달 남겨놓고 연출을 포기했기 때문이다. 초기에는 '급조된 연출'로 깊이가 없다고 비판 받기도 했고 연출 내용 때문에 이슬람 세계로부터 테러 협박까지 당했지만, 이슬람 원리주의자들의 테러와 고통 받는 난민 등 유럽의 현실 상황을 반영한 라우펜베르크의 연출은 많은 관심을 모으며 바이로이트에 안착했다.[237]

---

236) 도쿄에서 출생한 독일 화가, 조각가, 행위예술가, 설치미술가, 무대디자이너.

237) 2016년 7월 하순에 독일 바이에른 지역에서 연이어 일어난 테러로 2016

라우펜베르크의 바이로이트 2016년 연출[238]에서는 전주곡이 연주되기 시작한 2분쯤 뒤에 막이 열린다. 이슬람근본주의자들이 점령한 아랍 지역의 한 성당이 무대다. 폭격으로 윗벽에 구멍이 뚫려 돌 부스러기가 바닥에 떨어져 있는 성당 안에는 간이침대 수십 개가 놓여 있고 집을 잃은 난민들이 여기서 밤마다 잠을 잔다. 오른쪽 위에서 왼쪽 아래로 환하게 비쳐드는 아침햇살에 난민들이 하나 둘 깨어날 때 수도사제 구르네만츠와 두 젊은 수사, 그리고 네 명의 견습 수사들이 들어온다. 이들은 바그너의 원작에서는 노기사, 젊은 기사 그리고 시동들이다.

시동들은 아침이 되었는데도 계속 자고 있는 난민들을 흔들어 깨워 내보낸다. 수도자들의 아침전례 시간이 되었기 때문이다. 가수들과 연기자들의 연기가 매우 자연스러워, 무대 위의 분위기는 극이 아니라 마치 현실의 한 장면처럼 보인다. 수도복 위에 뜨개질한 조끼를 걸쳐 입은 구르네만츠는 밖에 나가서 장을 봐오고, 이 견습 수사들은 빵을 나눠먹는다. <파르지팔>에 들어있는 바그너의 신비주의는 씻은 듯이 사라지고, 성배의 동기나 성창의 동기와는 전혀 어울리지 않는 현대적인 수도원의 일상이 무대 위에 펼쳐지는 것이다. 그러나 라우펜베르크는 이 전주곡 장면에서 아직 많은 이야기를 하지 않는다. 설정만을 보여줄 뿐 특별한 해석은 아직 등장하지 않는다.

백조를 쏘아 죽인 파르지팔이 처음으로 무대 위에 등장하는 장면에서

바이로이트 페스티벌의 경비는 어느 해보다 삼엄했다. 사람이 많이 모이는 음악축제, 특히 보수적인 독일 우파의 상징 같은 리하르트 바그너의 음악극만을 공연하는 바이로이트 축제는 테러의 표적이 될 가능성이 크다는 판단 때문이었다. 해마다 축제 개막일인 7월25일에는 극장 앞에 레드카펫이 깔리고 앙겔라 메르켈 총리를 비롯한 독일 정·재계의 주요 인사들과 유명 방송인, 연예인들이 차례로 등장해 취재 열기도 뜨거웠지만 이 해에는 레드카펫 행사도 사라졌다. 필자는 이 해 8월에 라우펜베르크의 새 연출을 관람했다.

238) 클라우스 플로리안 포크트/엘레나 판크라토바/게오르크 체펜펠트/라이언 매키니 등, 하르트무트 헨헨 지휘, 바이로이트 페스티벌 오케스트라 및 합창단, 우베 에릭 라우펜베르크 연출, 2016년 바이로이트 페스티벌 공연 실황.

는 파르지팔에 앞서 한 어린 소년이 달려들어와 쓰러진다. 전쟁으로 수많은 어린이들이 죄 없이 죽음을 당하는 현재의 아랍지역 상황을 일깨우려는 장면이다. 파르지팔이 생각 없이 화살로 백조를 쏘아 죽이는 장면을 무지(無知)가 야기하는 폭력으로 보고 전쟁 상황에 빗댄 장면이라고 볼 수 있다.

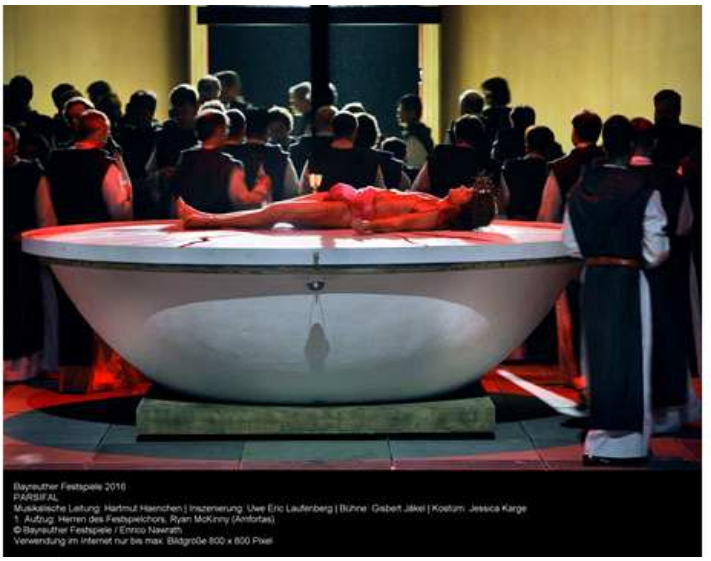

그림 10. 성배 기사들이 성찬식을 마치고 나가는 장면.
자신이 흘린 피 속에 누워있는 암포르타스

체르냐코프의 파르지팔과는 대조적으로 라우펜베르크의 파르지팔은 '명랑한 영웅'이라는 별명을 가진 <니벨룽의 반지>의 주인공 지크프리트를 연상시킨다.[239] 흰색 니트와 블루진 차림으로 경쾌하게 등장한 파르지팔은 이전의 어떤 파르지팔보다 '순수한 바보'의 이미지에 상응한다. 쿤드리나 다른 기사들과 파르지팔이 몸싸움을 벌이는 것도 이 연출에서는 모두 평범하고 일상적인 몸짓이 된다. 윤회를 거듭해온 쿤드리는 아

239) 바그너는 '지크프리트가 발전한 형태가 바로 파르지팔'이라고 말했다.

랍 여성의 옷차림으로 등장하고, 낫지 않는 상처로 고통 받는 성배의 왕 암포르타스는 십자가상 예수 그리스도와 같은 모습으로 나타나 피를 흘린다. 성찬식에서 기사들은 모두 그 피를 마시는 기괴한 성찬식을 거행한다.

2막은 클링조르의 마법의 성이다. 마법사 클링조르는 파르지팔이 계시 속의 '순수한 바보'라는 사실을 예감하고 그를 타락시켜 자기편으로 끌어들이려고 한다("때가 왔다Die Zeit ist da"[240]). 그래서 자고 있는 쿤드리를 깨워 파르지팔을 유혹하라는 과제를 준다. 쿤드리는 더 이상 이런 일을 하고 싶지 않아 강력하게 저항하지만 결국 클링조르에게 굴복한다.

> 건강하고 튼튼한 그의 신체는 생식기를 통해 성 욕동을 표현하지만, 그는 의지를 부정하고 신체의 거짓을 책망한다. 즉, 그는 어떤 조건 아래에서도 성의 충족을 원하지 않는다. 금욕 또는 삶에의 의지의 부정에서 제 1보는 자발적이고 완전한 동정(童貞)이다. 그럼으로써 이 동정은 개체적인 삶을 넘어서는 의지의 긍정을 부정하고, 그로써 이 신체의 삶과 더불어 신체로 현상하는 의지 또한 없어진다는 것을 알려준다.[241]

동정 또는 정결에 관한 이와 같은 쇼펜하우어의 결론은 바그너로 하여금 에로스의 유혹을 물리쳐 깨달음에 이르는 파르지팔을 구원자로 제시하게 했다. 동정의 외피는 기독교적이지만 그 내면은 결국 바그너에게 가장 큰 영향을 미친 쇼펜하우어적 '의지의 포기와 체념', 다시 말하면 '달관의 경지'인 것이다. 2막에서 클링조르의 기사들을 물리치며 등장하는 파르지팔의 모습은 완전무장한 전투복 차림의 용병이다.[242]

---

240) Wagner, 앞글, 195.
241) 쇼펜하우어, 앞글, 604.
242) 2016년 라우펜베르크 프로덕션 초연 때 파르지팔 역을 맡은 테너 클라우스 플로리안 포크트는 이 군복 차림으로 공연 전에 바이로이트 극장 부근을 돌아다니다가 '의심되는 인물'로 체포되었고, 테러를 염두에 둔 삼엄한 극장 경비에서 비롯된 이 해프닝이 신문에 기사화되기도 했다.

라우펜베르크는 스스로를 거세한 클링조르를 광적인 십자가 수집가로 설정했다. 2막이 열리면 클링조르는 박물관 전시실처럼 다양한 온갖 종류의 십자가가 전시되어 있는 방에 서 있다. 그가 원래 이슬람교도가 아니고 기독교에서 배척당해 개종한 인물로 보이게 한 아이디어도 효과적이었다.

> 유혹하고 도취시키고 마비시키고 타락시키는 힘에서 '신성한 십자가'라는 저 상징에, '십자가에 매달린 신'이라는 저 전율할 만한 역설에, 인간을 구원하기 위해 신 스스로 십자가에 못 박히는 저 상상할 수 없는 마지막 극단적인 잔인함의 신비에 견줄 만한 것이 있을까? ...적어도 이 기호 아래 이스라엘이 자신의 복수와 모든 가치를 전도함으로써 지금까지 모든 다른 이상, 모든 고귀한 이상을 누르고 다시 승리했다는 것은 확실하다.[243]

위와 같은 니체의 주장을 보면, 그가 왜 <파르지팔>을 '바그너의 기독교 회귀'라고 맹비난했는가를 알 수 있다. 원래 무신론자에 가까웠던 바그너가 갑자기 십자가와 성배, 성창, 예수그리스도, 성찬식을 전면에 내세운 것을 니체는 결코 받아들일 수 없었다. 기독교의 도덕을 '노예도덕'이라고 칭하며 '주인도덕'을 역설한 니체였기 때문이다.

그러나 라우펜베르크 연출에서 클링조르의 그 많은 십자가 중 그가 쿤드리를 깨울 때 사용하는 십자가는 남근 형태를 띠고 있다. 이는 십자가의 길에서 예수가 겪는 고통을 조롱하는 쿤드리의 웃음과도 밀접한 관련을 갖는다. 쿤드리는 예수를 비롯한 기독교도 남성들이 성적욕망을 극복하려고 노력하는 과정에서, 자기 채찍질이나 고행을 통해 오히려 성적쾌감을 얻는다는 점을 비웃었던 것이다. 거세를 통해 자신의 강렬한 성적 욕망을 제거하고라도 들어가고 싶을 만큼 성배의 세계는 클링조르에게 유혹적이었다. 쇼펜하우어적 의미에서 '의지의 화신'인 클링조르는 성배가 주는 영적인 충족뿐 아니라 세속적 충족을 강렬하게 갈망했기 때문이

243) 니체, 앞글, 364.

다. 그에게 폐쇄적 엘리트 남성결사인 성배기사단은 최고 권력의 상징이었다. 입단하면 영생을 얻을 수 있는 집단보다 더 높은 권력집단이 세상에 존재할까?

구르네만츠는 티투렐이 클링조르의 사악함을 꿰뚫어보았기 때문에 그가 거세를 했음에도 그를 성배기사단에 받아들이지 않았다고 설명하지만, 그 사악함은 일반적인 악이라기보다는 클링조르의 넘치는 욕망, 즉 욕심을 의미한다. 다른 한 편의 해석은, 스스로를 거세했거나 거세당한 남성은 가톨릭 사제가 될 수 없다는 가톨릭교회의 규정에 관련된다. 살아있는 성적 욕망을 스스로의 의지로 다스려 정결을 지키는 사람만이 가톨릭 사제가 될 수 있다는 규정이다. 불교에서도 역시 스님이 되려는 사람들에게 유사한 조건을 제시하고 있다.

클링조르라는 이름은 볼프람의 <파르치팔>에 등장하지 않지만 '클린쇼르'라는 비슷한 이름의 인물이 등장한다. 그는 남편이 있는 여자와 정을 통하다가 여자의 남편에게 간통 현장을 들켜 거세당한 인물이다. 클린쇼르는 자신이 당한 굴욕에 대해 복수하려고 흑마술을 연마했고, 자신이 마법의 성에 감금한 기사들과 여성들에게 사랑을 금지함으로써 세상에 복수한다. 그러나 이들 남녀는 볼프람의 <파르치팔>에 등장하는 또 하나의 주인공 가반(거웨인)의 도움으로 자유를 찾는다. 바그너는 타인에게 강제로 거세당한 인물을 '스스로 거세한 인물'로 바꿔 클링조르라는 인물을 더욱 강력한 악으로 설정했다.

라우펜베르크는 클링조르의 마법의 성을 이슬람 양식의 궁전으로 무대 위에 설치해 이슬람근본주의자들에게 살해위협까지 당해야 했다.[244] '이슬람=악'이라는 등치를 무대에 구현했다는 이유였다. 성배의 세계에 대적하는 마법사 클링조르의 꽃동산이 펼쳐지는 2막 무대를 라우펜베르크

244) 연출가 라우펜베르크는 그의 <파르지팔> 연출 콘셉트가 공연 전 일반에 노출되면서, 정치적인 이유로 이슬람 세계로부터 살해위협까지 감수했다. 라우펜베르크는 2017년 7월에 서둘러 기자회견을 열어 자신의 연출 콘셉트에는 반 이슬람적인 장면이 전혀 없다고 강변했다.

는 마치 동방의 하렘처럼 화려하게 꾸몄다. 성배 기사들을 유혹하기 위한 클링조르의 도구인 '꽃처녀'들은 이슬람 여성들이 착용하는 검은색 부르카 차림으로 나타났다가, 부르카를 벗어버리고 밸리 댄서의 관능적인 자태로 파르지팔을 유혹한다.

그림 11. 파르지팔을 에워싸고 유혹하는 꽃처녀들

이런 설정과 장면 때문에 '이슬람교 비판'이라는 논란이 있었지만, 연출가는 "이번 연출은 세상 모든 종교의 도그마에 대한 비판"이라고 대응했다.[245] 이슬람교뿐만 아니라 기독교 등 종교가 지닌 모든 교조적, 억압적, 폭력적인 요소들을 거부하고 없애야 한다는 기본 의도를 표현했다는 것이다.

1992년 하리 쿠퍼가 연출한 <파르지팔>에서 2막 꽃처녀들은 실제로 등장하는 대신 무대 위에 놓인 여러 대의 TV 화면 속에서 상업광고 모델 같은 모습으로 파르지팔을 유혹한다. 암포르타스에게 구원을 가져다

245) Werner Theurich, "Parsifal-Premiere Bayreuth 2016: Jubel auch ohne roten Teppich", Spiegel Online 2016년 7월 26일자 참조.

준 뒤 파르지팔이 성배의 나라를 떠나 바깥세계로 나서도록 한 연출이 의미 깊다. 아예 <파르지팔>의 종교적 색채를 지워버린 좋은 예로, 이런 자본주의 비판이 클링조르의 세계를 이슬람 스타일의 외관으로 연출하는 것보다는 훨씬 덜 위험할 것이다.

라우펜베르크의 <파르지팔> 연출에서 가장 주목할 만한 요소는 거의 40분에 달하는 2막 파르지팔과 쿤드리의 이중창 장면이다. 바그너 원작에는 등장하지 않는 암포르타스가 이 장면에 등장해 쿤드리와의 정사를 보여주는데, 이는 암포르타스가 클링조르의 세계에서 받은 것과 동일한 유혹을 파르지팔이 어떻게 극복하는가를 비교해 보여주는 부분이다.

2막 초반부터 입을 가리고 손목을 묶인 포로의 모습으로 암포르타스가 무대에 등장한다. 바이로이트 관객들을 당황스럽고 혼란스럽게 만든 장면이다. 도대체 암포르타스가 왜 2막에 등장하는지 의아해하던 관객들은 쿤드리의 유혹에 고뇌하는 파르지팔 앞에서 정사를 벌이는 암포르타스와 쿤드리를 보고 그 이유를 깨닫게 된다. 여기 등장하는 암포르타스는 실재가 아니라 파르지팔의 상상 속에 존재하는 암포르타스다. 쿤드리의 유혹 앞에서 격렬하게 끓어오르는 자신의 욕망으로 고통을 느끼는 파르지팔은 비로소 과거에 암포르타스가 클링조르의 세계에서 겪은 일이 무엇이었는지를 깨닫게 된 것이다.

이 장면은 라우펜베르크가 메타연극을 사용한 대표적인 장면이다. 원작에 없는 장면을 관객의 이해를 돕기 위해 창작해 넣었다는 점에서 앞서 살펴본 체르냐코프의 '파르지팔의 실패한 첫 경험' 장면과 같은 맥락이다. 파르지팔이 대체 왜 쿤드리의 유혹에 넘어가 관능적인 키스를 받아들이자마자 난데없이 '암포르타스! 그 상처!'라고 외치는지 이해하지 못했던 관객들은 라우펜베르크의 이 메타연극을 보는 순간 그 대사를 온전히 이해할 수 있게 된다. 그러나 이미 <파르지팔>을 깊이 있게 이해하고 있는 음악학자나 평론가들은 이처럼 관객의 이해를 돕기 위한 메타극의 도입을 '지나치게 평이하고 진부하다'[246]고 비난하기도 한다.

2장에서 언급한 수용미학자들의 견해처럼 감상자의 '선이해' 또는 '기대지평'은 그 수준이 천차만별이다. 필자가 바이로이트 페스티벌에서 위의 장면을 본 주변 관객들에게 문의해 얻은 결과는 크게 세 가지로 요약된다. 1) '대체 암포르타스가 이 장면에 왜 등장한 것인가?': 연출가가 메타연극을 도입해 친절하게 이해를 도우려 했는데도 오히려 이에 혼란을 느끼고 진의를 파악하지 못한 경우 2) '이 장면을 보고 갑자기 파르지팔의 깨달음을 이해하게 되었다': 연출가의 의도가 적중한 경우 3) '왜 무대 위에서 원작에 없는 장면까지 동원한 이런 구차한 설명이 필요한가? 연출가가 관객을 무시한 것 같아 기분이 나빴다': <파르지팔>을 이미 깊이 있게 이해하고 있는 이상적인 관객의 경우. 이상의 세 가지 경우다.

'평이하고 진부하다'는 비난은 바그너 원작의 시대적 배경과는 상이한 현대로 무대를 옮겨놓으면서 발생하는 사실주의적 장면에도 적용되었다. 2장 피날레에서 클링조르가 파르지팔에게 던진 창이 파르지팔 머리 위에 멈추는 장면을 라우펜베르크는 체르냐코프의 연출과 유사하게 현실적인 방식으로 바꿔놓았다. 파르지팔은 클링조르의 손에서 창을 빼앗아 그 자리에서 두 동강 내버린다. 이 부분에 대해서도 '이로니 Ironie와 평이함 Plattheit을 구분할 줄 모르는 지나치게 직선적인 연출'[247]이라는 비판이 있었다.

3막은 다시 성배의 성인 몬살바트 성 부근의 숲이다. 몇 년인지 알 수 없는 세월이 흐른 어느 성금요일 아침에 구르네만츠는 잠든 쿤드리를 깨운다. 그때 갑옷 차림의 기사가 나타난다. 구르네만츠는 처음에 그가 누구인지 알아보지 못하지만 투구를 벗으니 파르지팔이다. 구르네만츠는 파르지팔이 성창을 되찾아온 것을 보고 감격한다. 암포르타스 왕이 보낸 고통의 세월, 그리고 오랫동안 성배의식을 거행하지 못해 쇠약해진 성배기사들 이야기를 들은 파르지팔은 깊은 죄책감을 느낀다. 파르지팔에게

246) 앞글 참조.
247) 앞글 참조.

세례를 받은 쿤드리는 향유를 그의 발에 붓고 자기 머리카락으로 발을 씻어준다. 구르네만츠는 파르지팔과 쿤드리를 성배의 성으로 데려간다.

라우펜베르크는 이 장면에서 머리가 하얗게 센 쿤드리를 휠체어에 앉혀, 파르지팔이 떠난 뒤 상당히 긴 세월이 흘러갔음을 보여준다. 돌아온 파르지팔은 2막과 같은 전투복이 아니라 선불교에서 참선할 때 입는 일종의 수도복을 착용하고 있다.[248] 파르지팔이 들고 온 성창은 2막에서 자신이 부러뜨린 두 조각을 십자가형으로 엮은 것이며, 그 십자가는 기독교의 십자가로 보기 어려울 정도로 다양한 문화의 장식을 붙이고 있다.

라우펜베르크는 3막 '성금요일의 기적' 장면에서는 '인위적인 시스템으로서의 종교를 버리고 모두 자연으로 돌아가자'는 메시지를 시각화했다. 1막에서보다 더 허물어져 폐허가 되어가는 성당 안에 역시 군중의 상상 속에서 일어나는 일인 듯 거대한 열대의 식물들이 자라나고, 젊은 처녀들은 마치 낙원에서처럼 옷을 모두 벗은 채 몸을 씻는다. 가장 기독교적이라는 평을 받았던 바그너의 작품을 가장 비종교적인 작품으로 새롭게 구성한 것이다. 파르지팔이 성창으로 암포르타스의 상처를 낫게 하는 마지막 장면에서 기독교, 유대교, 이슬람교, 불교 등 그 자리에 모인 다양한 종교의 군중은 자신들이 지니고 있던 십자가 등의 성물(聖物)을 모두 죽은 선왕 티투렐의 관속에 넣고 떠난다. 모든 종교적 도그마를 버리겠다는 의지의 표현이다. 너무 수월하게 유토피아를 이끌어낸 비현실적 결말이라는 비판도 있었지만, 시의적절하며 감동적인 연출이었다는 긍정적 평가도 많았다.

---

248) 2016년 7월 27일 <메르쿠르 Merkur> 지에 이 해 바이로이트 <파르지팔> 초연 리뷰 "Bayreuth-Eröffnung: Gral fatal"을 올린 마르쿠스 틸 Markus Thiel은 "왜 소년이 무대 위에 나타나 쓰러져 죽는지, 파르지팔이 왜 용병으로 등장하는지, 왜 3막에서 처녀들이 목욕을 하는지는 오로지 라우펜베르크만이 안다"는 말로 연출이 설득력 없음을 비판하고 있으나, 현재의 아랍지역 전쟁과 난민문제로 연출 콘셉트를 설정한 연출가의 의도를 염두에 둔다면 특별히 이해 못할 장면은 없었다고 본다.

이 바이로이트 공연에 대한 가장 긍정적인 평가는 독일어권이 아닌 미국 평론에서 나왔다. 2016년 7월 26일에 기사를 송고한 <뉴욕 타임즈>의 앤서니 토마시니(Anthony Tommasini)는 하르트무트 헨헨의 지휘에 대한 찬사와 더불어 라우펜베르크의 연출을 전반적으로 높이 평가했다. 특히 토마시니는 라우펜베르크가 바그너의 <파르지팔>에 담긴 종교성을 단순히 기독교 회귀로 보지 않고 '범(凡) 종교성' 또는 '종교의 근원 탐구'로 해석했다고 보았다.[249] 성배의 기사들을 아랍의 가톨릭 수도원과 수사들로 설정해 기독교적 색채를 뚜렷이 하고 있으면서도, 연출을 통해 난민들에게 숙소를 제공하고 이들을 보살피는 이 수도원 수사들의 '자비 charity'를 강조했다는 점에서 '제도 institution'로서의 기독교를 내세우지는 않았다는 것이다.

토마시니는 라우펜베르크가 여러 장면에서 이슬람의 이미지를 사용하고는 있지만 초연 전 소문으로 떠돈 바처럼 이슬람 적대적인 시각을 지니고 있지 않았고, 오히려 섬세하고 눈을 사로잡는 매혹적인 연출로 바그너의 이 복잡하고 이해하기 어려운 작품을 제대로 탐구할 수 있게 해주었다고 분석했다. 이 연출이 상당히 관객친화적이라는 점에서는 본 논문도 같은 의견을 공유한다. 슐링엔지프, 체르냐코프 등 여러 연출가들의 성배 의식 장면에서 볼 수 있듯 라우펜베르크 역시 성배 의식을 '피의 의식'으로 설정했다. 세례에 사용하는 거대한 성수반 위에서 하염없이 피를 흘리며 고통스럽게 서 있는 암포르타스의 모습, 그리고 마치 온몸의 피가 다 빠져나온 듯 붉은 피로 가득한 성수반을 바라보는 관객들은 충격을 받았을 수도 있다. 그러나 체르냐코프 연출과는 달리 라우펜베르크의 무대는 처음부터 끝까지 밝은 조명을 사용했고 의상의 색조도 밝고 화려하다. 이 점에서도 이 연출은 관객들의 눈을 피로하게 만들지 않았다.

<프랑크푸르터 룬트샤우 Frankfurter Rundschau>에 초연 리뷰를 쓴

249) Anthony Tommasini, "Review: A Sublime and Provocative 'Parsifal' at Bayreuth", New York Times Online, 2016년 7월 26일자 참조.

한스 클라우스 융하인리히(Hans-Klaus Jungheinrich)는 “레지테아터 오페라 연출의 위대한 거장 하리 쿠퍼는 ‘한 작품을 해석하는 데는 4711가지 방식이 있을 수 있다’고 말했다. 기가 막힌 표현이다!”라는 문장으로 자신의 리뷰를 시작했다. 융하인리히는 쿠퍼 이후 수많은 레지테아터 연출가들이 수없이 다채로운 해석을 선보였지만 앞으로 음악극 연출이 이 방향으로 끝없이 발전해 나아가기는 어려울 것이라는 견해를 조심스럽게 피력한다. 특히 한 해에 바그너의 일곱 개 작품만을 돌아가며 공연하는 바이로이트에서는 원작과는 완전히 다른 작품을 창조해내는 과격한 레지테아터 연출 방식이 차츰 밀려날 것이라는 조짐이 이미 나타난다는 것이다. 2016년 바이로이트가 슐링엔지프나 메제와는 정반대 스타일의 연출가인 라우펜베르크를 구원투수로 투입했다는 점에서 그 사실은 분명해진다고 그는 주장한다.[250]

라우펜베르크 역시 그의 <파르지팔>에서 메타연극을 사용하고 원작과는 전혀 다른 배경을 보여 주지만, 그럼에도 불구하고 융하인리히는 라우펜베르크를 진정한 레지테아터 연출가로 평가하기는 어렵다는 견해를 피력한다. 그의 <파르지팔>은 핵심적인 장면들의 극적 스펙터클을 강조하고 부각시켜 관객의 시선을 사로잡지만, 일관성 있는 큰 그림을 연출 콘셉트로 제시하지 못했다는 것이다. 이 주장에는 필자도 동의하며, 앞에서 분석한 다른 네 명의 연출가에 비하면 라우펜베르크의 <파르지팔>이 레지테아터 연출로서의 완결성은 떨어진다고 본다. 그러나 관객이 이해할 수 있고 무대에서 눈을 뗄 수 없는 흥미진진한 <파르지팔>을 연출했다는 점이 라우펜베르크의 중요한 덕목이라고 본다. 이제까지 연출 콘셉트에 일관성이 있었음에도 불구하고 지루하거나 산만해 집중하기 어려운 <파르지팔> 연출도 많았기 때문이다.

위에서 살펴본 바와 같이 라우펜베르크 연출의 핵심은 세상 모든 종교의 교조주의를 비판하는 것이다. 미트라 교의 제의 못지않게 충격적이고

250) Hans-Klaus Jungheinrich, “Parsifal in Bayreuth: Nudisten im Frühlingsregen”, Frankfurter Rundschau, 2016년 7월 26일자 참조.

잔인한 그의 성배 의식, 그리고 온갖 종교의 상징들을 관 속에 집어던지게 한 그의 피날레는 이 작품에 담긴 바그너의 종교적 엄숙주의를 철저히 배제한다. 메타연극을 이용한 가장 주목할 만한 장면은 쿤드리의 키스와 파르지팔의 깨달음이 이루어지는 2막이다. 여기서 라우펜베르크는 바그너 원작에 등장하지 않는 암포르타스를 등장시켜, 동일한 상황과 시점으로 돌아가 과거의 오류를 수정할 수 있다는 타임 리프의 발상을 효과적으로 차용한다. 최근 유럽 정치의 최대 난제인 난민문제를 오페라 무대에 올려 바그너의 인종주의 및 민족주의 문제와 정면대결을 시도한 점도 높이 평가할 만하다.

이상과 같이 레지테아터 방식으로 '연출가의 <파르지팔>'을 만들어낸 다섯 편의 <파르지팔> 연출을 분석해보았다. 시대적 배경을 현대로 옮겨와 바그너의 엄숙하고 숭고한 음악에 전혀 상응하지 않는 분위기를 보여주는 이 연출들은 얼핏 보면 '안티 바그너' 연출가들의 도발로 보일 수도 있다. 그러나 위의 연출가 다섯 명은 한결같이 바그너의 음악극에 남다른 애정을 품고 있음을 고백한다. 이들은 모두 바그너의 음악에 깊은 이해를 지녔으며, 별도의 대본작가 없이 대본과 음악을 혼자 창작해 양자의 유기적 결합이 돋보이는 바그너 음악극에 경의를 표하는 연출가들이다.

이들이 공통적으로 바그너와 가장 뚜렷한 차이를 보이는 점은 정치사회적 이데올로기다. 이 연출가들은 그 학습의 이력을 볼 때 모두 브레히트 계열에 서 있으며 사회적 평등에 예민하고 타자(他者) 수용에 개방적이다. 그러므로 이들은 인정하고 계승해야 할 '예술가' 바그너를 지원하지만 전체주의와 연계되는 그의 위험한 인종주의적, 민족주의적 이데올로기를 비판할 수밖에 없다. 그래서 택한 방식이 바그너의 텍스트와 음악을 살리되 이데올로기적으로 전혀 다른 이야기를 무대 위에 펼쳐 보여 바그너의 한계를 극복하는 것이다. 그것이 바로 '(예술의) 구원자에게 (이데올로기적) 구원을' 안겨주는 방법이며 이에 유용한 도구가 오페라

에 적용된 레지테아터였다.

현재 세계 유수의 오페라극장에서 크게 활약하고 있는 세계적인 베이스 연광철은 <파르지팔> 공연에만 100회 이상 출연했고 그 가운데 주역 구르네만츠 역으로 출연한 회수만 해도 80회가 넘는다. 2018년에도 그는 작년에 이어 빈 국립오페라에서 라트비아 출신의 영화감독이자 연출가 알비스 헤르마니스(Alvis Hermanis, 1965-)가 연출한 <파르지팔>에 구르네만츠 역으로 출연한다.

이처럼 명실공히 세계 최고의 구르네만츠로 꼽히는 성악가에게 <파르지팔>의 다양한 레지테아터 중 최고의 프로덕션은 누구의 연출이었을까? 연광철은 그가 바이로이트에서 5년간 함께 했던 스테판 헤르하임의 연출을 최고로 꼽았다.

"헤르하임은 바그너의 음악을 철저히 이해하고 있어 가수들의 동선과 연기를 음악과 완벽하게 일치시킵니다. 동선이 음악과 일치하니 노래하기가 수월합니다. 바이로이트에서는 연출가가 자신의 프로덕션을 공연하는 4-5년 내내 해마다 수정하고 발전시킬 수 있다는 점이 큰 장점인데, 헤르하임은 배역을 맡은 출연자가 바뀔 때면 새로운 가수의 개성이나 신체조건에 맞춰 동선과 연기를 바꿉니다. 저는 내내 구르네만츠를 노래하면서 다른 쿤드리, 다른 파르지팔을 맞이했는데, 그럴 때마다 헤르하임은 저와 상대역의 조화 및 리액션을 고려해 연출을 수정했습니다. 성악가로서, 바그너의 원작을 새롭게 해석하는 레지테아터에 대해 거부감은 없습니다. 오히려 다양한 연출 방향과 콘셉트를 즐기면서, 공연 때마다 저의 독창적인 연기도 시도해봅니다. 다만, 자신이 만들어놓은 콘셉트의 틀에 가수들을 억지로 끼워 맞추려 하지 않고 헤르하임처럼 유연하게 매번 그 틀을 조율할 수 있는 연출가가 훌륭한 연출가라고 생각합니다. 자신이 그려놓은 연출의 그림이 가수들을 통해 비로소 무대에 완벽하게 실현된다는 것을 제대로 알고 있는 연출가죠."

세계 최고의 베이스 가수가 바라보는 성공적인 레지테아터의 조건은 오늘날의 오페라 연출에 많은 시사점을 제공한다.

Ⅴ. 결론: 레지테아터를 통한 작품의 재탄생과 바그너의 구원

오늘날 오페라 연출가들은 창작 오페라 초연이 아닌 기존의 작품을 연출하는 경우 당연히 비평가나 기자들로부터 연출 콘셉트에 대한 질문을 받는다. <라 트라비아타>를 연출하든 <카르멘>을 연출하든 마찬가지다. 관객과 평단이 이 작품에 대한 연출가의 독자적인 해석을 기대한다는 뜻이며, 그만큼 오페라 분야에서 레지테아터 방식의 연출의 보편화되어 있다는 의미다. 이제까지 수도 없이 공연되어 온 걸작 오페라일수록 현대의 관객 누구도 원작의 시대와 원작자의 의도를 고스란히 재현하는 공연을 보게 되리라고는 기대하지 않는다.

이제 시대적인 배경을 현대로 옮겨놓는 정도로는 충분하지 않다. 경우에 따라 연출가는 등장인물의 성격까지 바꿀 수 있으며, 원작에 들어 있지 않은 이야기를 새롭게 창작해 원작의 의미를 보충하면서 메타연극을 만든다. 2017년 브레겐츠 페스티벌[251]에서 레지테아터 오페라의 명 연출가 카스퍼 홀텐이 연출한 <카르멘>을 보고 관객들은 감동의 눈물을 흘렸다. 치정살인으로 끝나는 이 비정한 '팜 파탈 femme fatale' 스토리가 처음으로 감동적인 극이 된 이유는 연출가 홀텐이 여주인공 카르멘에게서 팜 파탈이라는 '남성의 환상 Männerfantasie'[252]을 벗겨내고 피와

---

251) 오스트리아 보덴 호숫가의 도시 브레겐츠에서 1946년부터 매년 여름 개최되는 음악축제. 호수 위에 대형 무대를 건설하고 호숫가에 7천 석의 객석을 마련해 저녁 9시 경부터 오페라 공연을 시작한다. 2년에 한 번씩 새 작품의 새 프로덕션이 제작되며 가수들은 야외무대에서, 오케스트라는 객석 뒤편 오페라하우스 안에서 연주해 이를 고도의 기술로 합성해서 마치 오페라하우스 안에서 음악을 듣는 듯한 효과를 만들어내는 것이 특징이다.

252) 연출가 카스파 홀텐은 인터뷰에서 "카르멘을 언제나 '팜 파탈'이라는 남성의 환상 속 존재로 연출하는 클리셰에서 벗어나고 싶었다"고 말했다. 여기서 '남성의 환상'이란, 어떤 남자든 마음먹은 대로 유혹해 파멸시킬 수 있는, 결코 거부할 수 없는 매력을 지닌 여성이 실제로 존재한다는 환상

살로 이루어진 현실의 한 여성으로 재창조했기 때문이다. 연출을 통해 카르멘이라는 인물의 신화를 탈신화화한 것이다.

이와 유사한 일을 연출가 드미트리 체르냐코프는 <파르지팔>로 해냈다. 성배의식의 경건한 음악에 감동 받는 관객은 많아도 <파르지팔>의 내용에 감동을 받는 관객은 찾아보기 어렵다. 그러나 체르냐코프는 성배 기사들의 신화를 탈신화화함으로써 파르지팔과 쿤드리의 관계를 인간애로 채웠다. 2막에서 남성결사인 성배의 세계를 구원해야 한다는 사명감으로 여성인 쿤드리를 거부하고 그녀의 구원을 저버렸던 파르지팔이 긴 모험의 여정을 마치고 3막에 마침내 돌아와서는 쿤드리를 죄책감과 애정으로 따뜻하게 포옹한다. 아직 미숙할 때 깨닫지 못한 타인의 상처를 이해할 만큼 파르지팔이 성숙한 것이다.

바그너의 전작 <니벨룽의 반지>와 마찬가지로 <파르지팔> 내용의 근간을 이루는 것은 신화의 역할이다. 바그너는 음악극이 재현하는 세계 전체를 그 토대가 되는 근원적 신화 위에 쌓아 올렸다. 그러나 바이로이트 페스티벌을 비롯한 20세기 후반 이후의 바그너 연출가들은 신화의 역할이 바그너 작품의 본질적 특성은 아님을 확인시켰다. 온갖 거추장스런 장치를 필요로 하는 신화에서 바그너를 해방시키려는[253] 이 시도가

이다. 홀텐은 “카르멘은 자신의 과거의 삶에서 ‘삶을 게임으로 여겨야 살아남을 수 있다’는 사실을 배운 여성입니다. 그래서 냉소적이기 때문에 진정으로 행복해질 수가 없는 인물입니다.”라고 말했다. 유니텔 2017, 브레겐츠 <카르멘> 영상 속 인터뷰. 홀텐은 전주곡이 연주되는 동안 카르멘의 소녀 시절 에피소드를 창작해 무대 위에서 보여준다. 이 에피소드는 카르멘이 이미 10대에 남자를 조종하는 방법을 터득한 계기를 담고 있다. 홀텐의 연출에서는 자신의 이기적이고 동물적인 욕망에 충실한 기존의 카르멘의 모습은 사라지고, 대신 남자주인공 호세가 자신과 다른 세계에 속하는 사람임을 깨닫고 그의 미래를 배려하는 사려 깊은 카르멘이 등장한다. 원래 호세와 그의 연인 미카엘라가 속해 있던 세상으로 그를 돌려보내기 위해 카르멘은 그에게 결별을 선언하고, 호세는 카르멘을 도저히 떠날 수 없어 그녀를 죽인다. 홀텐의 카르멘은 비제 <카르멘>의 대본작가 앙리 메이약이 창조한 카르멘과는 전혀 다른 인물이 되었고 관객에게 깊은 감동을 불러일으켰다.

253) 바디우, 앞글, 31.

바로 레지테아터 연출이다. 원작의 배경이 되는 시대를 바꿔 신화를 탈신화화하고, 하이퍼텍스트를 이용하여 그 탈신화화에 의해 변화된 의미를 채워 넣거나 원작과는 다른 방향의 메시지를 전달하는 것이다.[254] <파르지팔>을 무대화했을 때 이 작품에 대한 지루함, 부조리함 또는 혐오감을 지울 수 있는 방식은 바로 연출가가 바그너의 비난 받아야 할 만한 의도와는 다른 이야기를 관객에게 들려주는 것이다.

이런 맥락에서 본 논문은 먼저 레지테아터의 개념과 현황을 고찰한 다음 <파르지팔>의 대본 내용과 관련한 비판들을 분석하고, 이 비판의 논점을 지우고 새로운 의미로 <파르지팔>을 감상할 수 있게 만든 새로운 지평의 연출들을 연구했다.

첫 번째 비판은 이 작품의 대본과 음악에 종교적인 색채가 지나치게 강해 예술작품에서 종교적 성격을 원하지 않는 관객들에게는 거부감을 불러일으킨다는 내용이었다. 그래서 바그너 추종자였던 니체는 '바그너 말년의 기독교 회귀'를 언급하며 <파르지팔>을 가차없이 비판했다. 종교적 색채, 특히 기독교적 색채가 가장 문제시 되는 장면은 1막 성배기사들의 성찬식과 3막의 성금요일 장면이다. 이 점을 염두에 두고 본 논

254) 바그너와 동시대에 활동했던 베르디의 대표작 <라 트라비아타>의 경우는 바그너에 비하면 훨씬 입장이 유리하다. 베르디는 신화나 설화를 소재로 삼지 않고 19세기 파리의 사회현실을 보여주는 소설을 토대로 삼았으며, 스토리에서 핵심을 이루는 당대 파리의 코티잔 courtesan 문화와 스폰서 문화는 21세기에도 여전히 존재하기 때문에 음악뿐만 아니라 대본의 내용 역시 관객의 관심과 호기심을 지속시킬 수 있다.
'누구를 위한 오페라인가'라는 질문은 이 연출의 방향을 결정하는 핵심적인 화두이다. 영화감독 크리스토프 슐링엔지프가 2004년에 바이로이트에서 연출한 <파르지팔>에 관해 이야기하며 패티 스미스는 이런 싯구를 덧붙였다. "오페라는 코카인을 흡입하며 리무진을 타고 다니는 부자들을 위한 것이 아니다. 오페라는 평범한 사람들의 것이다. 오페라를 그들에게 돌려줘라." 이 구절은 읽는 사람을 오페라의 기원으로 돌아가게 한다. 이탈리아 피렌체의 귀족 궁정에서 출발했으나 17세기 공공극장 public theater의 출현과 함께 평민이 향유할 수 있는 예술로 발전해갔던 오페라의 속성을 되살리는 구절이다. 성배 기사단이라는 '남성 엘리트 결사'를 통해 지향하는 귀족주의와 선민의식이 깨지지 않는 한 <파르지팔>은 구시대의 유물로 전락할 수밖에 없는 운명이다.

문 4장에서 언급한 연출가들은 성찬식에서 기독교의 흔적을 지웠다. 성찬식은 포도주가 아닌 진짜 인간의 피를 나눠 마시는 고대의 이교의식으로 묘사되는 경우가 많고, 성배 기사들은 경건하고 획일적인 엘리트 남성결사가 아니라 다양한 국적과 종교를 그들의 의상으로 보여주는 이종(異種) 혼합집단이다.

성금요일 장면 역시 바그너의 대본은 예수그리스도가 세상을 떠난 고통과 슬픔의 금요일을 직접적으로 언급하며 마리아 막달레나가 예수 그리스도의 발을 씻겨주는 장면을 삽입했지만, 이 다섯 명의 연출가들은 '인위적인 시스템으로서의 종교를 버리고 모두 자연으로 돌아가자'는 메시지를 시각화하거나 쿤드리를 버렸던 파르지팔의 진정성 있는 사과를 보여주는 등 기독교의 흔적을 전혀 느낄 수 없는 장면을 연출하고 있다.

두 번째 비판은 이 작품의 대본에 드러난 바그너의 반유대주의와 민족주의를 향하고 있다. 바그너의 시대는 유럽의 다른 국가들에 비해 통일이 늦어진 독일이 통일에 대한 열망으로 민족주의를 내세웠던 시대이다. <파르지팔> 뿐만 아니라 그의 오페라 <로엔그린>과 <뉘른베르크의 마이스터징어>에는 특히 이런 독일 민족주의가 강하게 드러나 있다. 바그너의 활발한 창작기는 다른 한편으로는 유럽 혁명기이자 마르크스의 <공산당 선언>이 나온 산업화 및 자본주의 비판기였다. 바그너의 대작 <니벨룽의 반지>는 이러한 자본주의 비판을 토대로 했다.

위의 작품들에 큰 약점이 되는 바그너의 민족주의는 특히 나치 독일이 패망한 2차 대전 이후에 공연의 가장 큰 걸림돌이 되었다. 이 작품들을 맡은 연출가마다 민족주의를 완전히 지워버릴 수 있는 연출 콘셉트를 고안해내는 것이 가장 큰 과제였다. 이 논문이 분석한 연출가들은 나치의 하켄크로이츠 깃발들이 줄지어 서 있는 배경에 파르지팔을 등장시키거나, 악의 세계의 상징인 클링조르를 바그너가 의도한 대로 유대인으로 보여주는 대신 나치 트라베스티로 우스꽝스럽게 등장시켜 나치를 조롱한다. 레지테아터의 뿌리가 브레히트를 비롯한 독일 좌파 지식인에 있으며

그 직계 제자들이 독일의 철저한 '과거청산 Vergangenheitsbewältigung'에 여전히 주력하고 있음을 보여주는 좋은 예들이다.

예수 그리스도를 조롱했다가 영원한 저주를 받아 세상을 떠도는 아하스베루스를 모델로 한 쿤드리는 <파르지팔>에서 유대인의 표상이다. 바그너는 <파르지팔>의 피날레에서 쿤드리를 죽임으로서 '유대인은 죽음을 통해서만 구원 받을 수 있다'는 자신의 주장을 재차 천명했다. 이러한 바그너의 결론을 전복하기 위해 여기서 다룬 연출가들은 누구도 쿤드리의 자연사(自然死)를 보여주지 않는다. 쿤드리는 자신의 가족을 형성하거나, 미래를 향해 홀로 떠나가거나 구르네만츠의 칼에 찔려 죽는다.

세 번째 비판의 핵심은 바그너가 평생 시달렸던 에로스의 욕망과 그 체념이 이 작품을 관류하고 있다는 점이었다.[255] 에로스의 욕망은 모든 인간에게 당연하고 자연스러운 것이지만, 바그너의 경우에는 여성에 대한 탐닉이 병적인 수준이었다. 특히 남편이 있는 베젠동크 부인을 사랑하면서 오랜 동안 고통스럽게 욕망을 억누른 후유증인 듯, 실연(失戀)이 명백해진 뒤에는 대단히 무절제하게 여성들과 관계를 맺었다.

바그너는 1856년에 <의지와 표상으로서의 세계>를 읽은 뒤 "나는 쇼펜하우어의 도움을 받아서야 내 자신의 예술작품에 대한 명료한 이해에 도달했다. 그는 나의 직관적 원리에 대응하는 합리적 개념을 제공해주었다"라고 말했다.[256] 원래 영웅 지크프리트를 통한 세계의 구원을 활기차게 이야기하려 했던 바그너의 기획은 쇼펜하우어 이후 갑자기 비관으로

---

255) 젊은 시절 취리히로 망명한 바그너가 첫 번째 아내 미나에게 보낸 편지들을 보면 그가 얼마나 미나에게 열정적으로 빠져있는가를 알 수 있다. 그럼에도 취리히의 베젠동크 부인에게 빠진 뒤에는 그와의 새로운 출발을 열망했고, 그 사랑이 이루어지지 않자 곧 바그너의 애정은 유부녀였던 리스트의 딸 코지마를 향하게 된다. 바그너는 갑작스런 심장마비로 세상을 떠난 그 당일에도 두 번째 아내 코지마에게 <파르지팔> 공연 때 바그너 자신이 반한 꽃처녀 한 명을 베네치아에 데려다달라고 했다가 코지마의 분노를 샀고, 코지마는 바그너와 크게 싸웠으며, 그것이 결정적인 사인이 되었다는 추측이 있다.

256) Wagner, 앞글 참조.

선회했다. ‘바그너의 모든 작품은 성(性)이 주제이며 그것도 왜곡된 성이다’라는 일반적인 비판은 그의 비관주의와 맞물려 그의 음악극을 평가절하 하는 하나의 이유가 되고 있다.

특히 <파르지팔>에서 비판 받는 점은 유일한 여성 등장인물인 쿤드리가 그처럼 많은 정보와 지혜를 지닌 인물임에도 불구하고 클링조르의 마법에 조종당하며 성적 도구로 활용되는 비독립적 존재로 그려졌다는 사실이다. 이런 문제점을 지우고 새로운 지평을 열기 위해, 위에 언급한 연출가들은 쿤드리를 바그너의 원작보다 훨씬 강인하고 독립적인 여성으로 재창조한다. <파르지팔>에서 신화와 마법의 요소를 없애고 나니 쿤드리가 더 이상 클링조르의 지배를 받을 필요가 없어진 것이다.

본 논문은 위와 같이 <파르지팔>의 비판 쟁점들을 분석하고, 레지테아터 연출이 어떻게 이런 쟁점들을 해결해 바그너 대본의 약점들을 지우고 새로운 작품으로 태어나게 했는가를 고찰했다. 그러나 레지테아터 연출이 바그너 <파르지팔>의 경우처럼 꼭 원작의 약점을 덮어야 하는 것은 아니다. <피가로의 결혼> 또는 <라 트라비아타>나 <카르멘>의 경우에도 시대를 바꾸고 등장인물의 성격이나 사건의 설정을 바꾼 레지테아터 연출이 새로운 의미를 보여주겠지만, 바그너의 경우처럼 그것이 절대적으로 절실하지는 않다. 이런 작품들의 경우에는 대본의 내용이 이데올로기적으로 비판 받지 않기 때문이다. 이런 이유로 본 논문은 그 수많은 음악극 가운데 분석 대상으로 바그너의 <파르지팔>을 택하게 되었던 것이다. 레지테아터 공연의 필연성을 그 어떤 작품보다도 잘 드러내는 작품이 바로 바그너의 <파르지팔>이다.

예술가 가운데는 기인이 많지만, 바그너는 특히 ‘몬스터’, ‘인간 말종’으로 불릴 만큼 그 사생활에 있어 지탄받을 이유가 가득한 인물이다. 그런데도 바그너가 없는 19세기를 상상할 수 없을 정도로 음악의 역사에 있어서는 결정적인 역할을 했다. 음악 형식의 관점에서 볼 때 20세기 오페라는 바그너 없이는 발전할 수 없었기 때문이다. 뿐만 아니라 철학자

니체의 애증의 대상이 되어 그로 하여금 <비극의 탄생>, <바그너의 경우>와 같은 중요한 책을 집필하게 만든 바그너는 정신분석학과 심리학의 관점에서도 대단히 흥미로운 예를 제공하는 인물이다.
필자는 지난 40여 년 간 바그너의 음악극에 감동하고 압도당해왔다. 그러나 그 인물과 작품을 동시에 사랑할 수 있는 모차르트, 로시니, 베르디 같은 작곡가와는 달리 바그너의 예술에 감동하는 데는 심리적인 갈등이 끊임없이 따랐다. 인간 바그너와 그의 음악을 숭배했던 히틀러를 생각하면 바그너를 잊고 싶지만, 음악의 탁월함과 음악극 연출 분야의 지대한 공헌을 생각하면 바그너를 결코 무시할 수 없기 때문이다. 그래서 이 논문을 통해 바그너를 더욱 철저히 탐구하여 이 애증을 정리하고 싶었을 뿐 아니라 레지테아터 연출을 통해 그의 작품의 가치를 보존할 수 있는가를 탐구하려 했다.

세계적으로 바그너 음악극 공연 빈도가 점점 높아지는 것에 비하면 국내의 바그너 공연은 상당히 드물게 이루어지는 편이다. <파르지팔>은 2013년, 초기작 <방황하는 네덜란드인>은 2015년, <로엔그린>은 2016년에야 원어 초연이 성사되었고, 대표작인 <탄호이저> 역시 국내 프로덕션으로는 2017년에 와서야 초연이 이루어졌다. 바그너의 주요 음악극 가운데 <트리스탄과 이졸데>, <뉘른베르크의 마이스터징어>는 아직 초연조차 경험할 수 없었고, <니벨룽의 반지>는 2005년 상트페테르부르크 마린스키 프로덕션의 내한공연으로 이루어졌을 뿐이다.

그러나 바그너 음악극에 대한 극장 관객의 관심도는 상당히 높은 편이다. <파르지팔> 국내 초연은 전석매진을 기록했고, <방황하는 네덜란드인> 또한 높은 유료관객 객석점유율을 기록했으며, 서울시향의 <트리스탄과 이졸데> 및 <니벨룽의 반지> 콘체르탄테 공연[257] 역시 마찬가지였다. 수요는 있으나 공급이 부족한 것이 국내의 바그너 음악극인 셈이다. 그러므로 앞으로 국내 음악극에 있어 바그너의 공연 빈도는 증가

257) 무대장치와 의상을 생략하고 오페라극장이 아닌 콘서트홀 무대에서 오케스트라와 성악진이 함께 연주하는 오페라 공연

할 것이다. 바그너 공연 때 새로운 콘셉트의 레지테아터 연출은 반드시 필요할 것이며, 그 연출 작업에 본 논문이 작은 기여를 할 수 있으리라는 희망을 갖는다.

필자가 여기서 분석한 <파르지팔> 연출의 선택 기준은 다음과 같다. 첫째는 메타극을 활용해 바그너의 의도와는 전혀 다른 새로운 의미를 구현함으로써 위의 세 가지 비판의 쟁점을 의식하지 못하게 만든 연출의 경우다.

두 번째는 연출가가 음악을 이해하고 연출한 경우다. 많은 레지테아터 연출가들이 의도적으로 음악을 무시하는 연출을 해 소외효과를 야기하는데, 브레히트적 효과를 위해 치밀하게 계획된 음악과 무대의 어긋남이라면 의미가 있겠지만 음악을 이해하지 못해 엇박자를 낸다면 이는 공연의 예술적 완성도를 떨어뜨리는 결과로 이어지고, 이런 연출은 오페라라는 예술장르를 사랑하는 관객들에게는 외면당하게 된다.

세 번째는 무대, 의상, 조명 디자인이 관객친화적인 경우다. 레지테아터 초기였던 70-80년대에 연출가들은 의도적으로 황량하고 텅 빈 혹은 지저분해보이는 무대에 어둡고 푸르스름해 무대 위의 가수들을 괴물처럼 보이게 만드는 조명, 지나치게 일상적으로 보이는 의상 등을 선호해 전통적 연출에 익숙한 오페라 관객들을 종종 분노하게 했다. 물론 이런 방식의 도발을 통해 연출가와 크리에이티브 팀은 부르주아적 전통을 파괴하는 희열을 느꼈다. 그러나 90년대부터 이런 연출이 결국 관객을 오페라로부터 영영 멀어지게 한다는 사실을 깨달은 연출가들은 방향을 바꾸기 시작했다. 일단 밝아진 무대, 단순하더라도 시각적으로 편안하고 아름다운 무대가 오페라극장에서 점차 자리 잡기 시작했다.

서론 서두에 언급한 슐링엔지프의 <파르지팔>이나 2011년 벨기에 브뤼셀 왕립극장 프로덕션이었던 이탈리아 연출가 로메오 카스텔루치(Romeo Castellucci, 1960-)의 <파르지팔>[258]이 다른 어떤 연출보다

258) 2009년 아비뇽 페스티벌에서 단테의 <신곡>을 연출해 센세이션을 불러일으켰던 이탈리아 연출가 로메오 카스텔루치의 첫 오페라 연출작이다.

도 메타극의 요소가 선명하며 수행성으로 나아가는 획기적인 연출인데도 이들을 분석 대상으로 택하지 않은 것은 위와 같은 기준 때문이었다.
바그너 원작의 기본 틀을 비워내고 새로운 것들로 채우는 방법은 빌란트 바그너 이래 <파르지팔> 연출에 있어 익숙한 방식이다. 하지만 위의 두 연출만큼 철저하고 파격적인 비우기는 찾아보기 어렵다. 특히 카스텔루치의 연출은 <파르지팔>의 결론인 '가장 고귀한 치유의 기적'이 아니라 묵시록적으로 보이는 '멸망의 계시'다.[259]

노기사 구르네만츠는 전주곡이 끝나자마자 등장하지만, 칠흑 같은 어둠 때문에 그의 얼굴이 제대로 보이는 시점은 본극이 시작한 뒤로도 거의 20분쯤 지나서다. 마침내 성배를 열었을 때는 환한 조명으로 빛나는 흰 커튼 뿐. 결국 성배는 아무것도 아니라는 것이 결론이다.[260] 아무것도 보이지 않는 캄캄한 무대가 20분이나 이어지는 음악극을 관객에게 받아들이라고 요구하는 것은 무리로 보인다. 이런 과격한 방식은 음악극의 절반인 음악 감상의 즐거움을 해친다.

레지테아터를 배격한다고 당당하게 밝히는 이탈리아 오페라 연출의 거장 피에르 루이지 피치(Pier Luigi Pizzi, 1930–)는 필자와의 인터뷰에서 "관객이 극장에서 뭔가를 배워가는 대신 마음껏 상상하고 꿈꾸고 느

이 프로덕션에 참여한 출연진과 스태프는 이제까지 한 번도 드러나지 않았던 <파르지팔>의 놀라운 의미를 찾아갔던 이번 작업을 결코 잊을 수 없을 것이라고 입을 모았다.

259) 1막 성배의 세계는 깊은 원시림, 나뭇잎으로 위장한 채 숲속에서 두려움에 떨고 있는 남자들, 전기톱으로 나무들을 쓰러뜨리는 자연의 파괴자 등로 채워지고, 2막에서 클링조르는 연미복을 입은 지휘자인 동시에 앞치마를 두른 실험실의 도살자로 등장해 나신의 처녀들을 밧줄로 결박해 공중에 매달아 놓고 감상한다. '불능'인 클링조르는 이들의 육체성을 배제하고 순수한 정신적 관조의 대상으로 이들을 바라본다고 카스텔루치는 해석한다. 3막의 성금요일 장면에서 돌아온 파르지팔의 손에 성창은 흔적도 없고, 일상적인 차림을 한 사람들 무리의 행진 속에서 발견할 수 있는 것은 화합과 연대가 아니라 '군중 속의 고독'뿐이라는 서글픈 사실이다.

260) 앤드류 리처즈/안나 라르손/얀 헨드릭 루터링 등, 하르트무트 헨헨 지휘, 로메오 카스텔루치 연출, 브뤼셀 왕립 오페라 오케스트라 및 합창단, 2011년 브뤼셀 왕립극장 실황.

끼기를 바란다"고 말했다. "베르디의 <아이다>가 되어야지 연출가의 <아이다>가 돼서는 안 된다"는 것이 그의 지론이었다. "연출가는 무대에서 자신의 상상력을 자유롭게 펼칠 수 있습니다. 단 오페라 초연 때의 정신을 무시하면 안 되죠. 또 연출이 색다르고 독창적이더라도 관객한테는 쉽게 다가가야 합니다."[261] 자신도 동시대를 배경으로 한 현대적인 연출을 종종 하지만 그런 의미에서 자신은 레지테아터 연출가가 아니라고 피치는 선을 그었다. "극장은 관객을 교육시키는 곳"이라고 말했던 콘비츠니와는 정반대의 견해였다.

현대 레지테아터 오페라 연출가들의 가장 큰 딜레마는 바로 이 지점에 있다. 새로운 연출 콘셉트로 장면마다 촘촘하게 의미를 심어놓다 보면 관객에게 쉽게 다가가는 연출을 할 수가 없다는 점이 문제다. 바이로이트 페스티벌에서는 축제 기간 동안 매일 오전에 그 날 저녁에 있을 공연을 해설하는 강의를 극장 안에서 무료로 제공한다. 당일 공연 티켓이 있으면 강의에 참여할 수 있다. 그런데 일반적인 작품해설이 아니라 그날 공연의 연출 콘셉트에 대한 해설이다. 이 해설을 듣고 보면 공연이 훨씬 흥미진진하게 느껴진다. 연출가가 심어놓은 중요한 의미들을 놓치지 않고 파악할 수 있기 때문이다.

그러나 해설이 있어야만 제대로 이해할 수 있는 연출이라는 게 과연 바람직한 연출일까? 언제나 이런 의문을 떨치기는 어렵지만, 이렇게 해설을 듣고 교육 받는 자세로 음악극을 감상하다 보면 시간이 지날수록 차츰 해설 없이도 연출의 의미 파악을 제대로 할 수 있는 능력이 생기는 것도 사실이다. 물론 바그너는 철저히 '극장의 환상'을 지키려 했고, 그래서 <파르지팔> 공연 때 오케스트라 피트가 객석에서 보이지 않게 만들면서 바이로이트 축제극장의 내부 환경을 이 작품에 최적화시켰다.

평생 극장을 위해 일한 뒤 거기에 등을 돌리는 것이 어떤 점에서는 그가

261) 필자와의 <연합뉴스> 인터뷰 참조. <연합뉴스> 2006년 11월 22일자.

현세적 가치를 거부한다는 의미이기도 하지만, 그가 작곡을 그만두려는 생각이 없었는데도 <파르지팔>을 '세계에 대한 작별'이라고 묘사한 것이 놀랍다. 아무리 그렇더라도, 또 <파르지팔>을 끝낸 뒤 작곡가로서는 은퇴하여 일종의 은둔 생활로 들어가려 한 것이 사실이지만, 그는 인간의 삶에 가장 중요하고 바람직한 변화를 가져오는 것이 극장의 능력이라고 항상 믿었다.(...)[262]

연출가 바그너가 믿었던 '극장의 능력'과 오늘날 레지테아터 연출가들이 믿는 극장의 능력에는 분명한 간극이 있다. 오늘날에도 여전히 바그너의 의도를 재현한 무대를 보고 싶어 하는 바그너의 추종자들, 그리고 바그너의 의도를 지우고 새롭게 재탄생한 바그너를 보여주고 싶어 하는 레지테아터 연출가들과 그 추종자들. 이들 사이의 간극을 어떻게 메울 것인가가 오늘날 레지테아터의 중요한 과제다.

262) 매기, 앞글, 451.

참고문헌

1차 자료

1. 관극 공연

<파르지팔 Parsifal>: 크리스토프 슐링엔지프 연출, 2007년 8월 바이로이트 페스티벌

<파르지팔>: 스테판 헤르하임 연출, 2008년 7월 바이로이트 페스티벌

<파르지팔>: 스테판 헤르하임 연출, 2011년 8월 바이로이트 페스티벌

<파르지팔>: 우베 에릭 라우펜베르크, 2016년 8월 바이로이트 페스티벌

2. 공연 영상(DVD 및 Blu-ray)

<파르지팔>(DVD) 라이너 골트베르크/이본 민튼/로버트 로이드/볼프강 쇠네 등, 아르맹 조르당 지휘, 몬테카를로 필하모닉 오케스트라, 한스 위르겐 쥐버베르크 연출, 1982년 영화판(영어자막)

<파르지팔>(DVD) 안드레아스 샤거/안야 캄페/르네 파페/볼프강 코흐 등, 다니엘 바렌보임 지휘, 베를린 슈타츠카펠레 및 슈타츠오퍼 합창단 연주, 드미트리 체르냐코프 연출, 2015년 베를린 슈타츠오퍼 공연 실황(한글자막)

<파르지팔>(Blu-ray) 클라우스 플로리안 포크트/엘레나 판크라토바/게오르크 체펜펠트/라이언 매키니 등, 하르트무트 헨헨 지휘, 바이로이트 페스티벌 오케스트라 및 합창단, 우베 에릭 라우펜

베르크 연출, 2016년 바이로이트 페스티벌 공연 실황(한글자막)

<파르지팔: 성배 추적자들 Parsifal: The Searchers of the Grail>(Blu-ray) 플라시도 도밍고/비올레타 우르마나/마티 살미넨 등, 발레리 게르기예프 지휘, 마린스키 극장 키로프 오케스트라, 토니 팔머 연출, 1998년(한글자막)

3. 공연 악보 및 대본

Wagner, Richard. *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel. Textbuch mit Varianten der Partitur*, ed. Egon Voss. Stuttgart: Reclam, 2005.

_____. *Parsifal. WWV 111*, ed. Egon Voss and Martin Geck, Mainz: Ernst Eulenburg, 2006.

_____. *Parsifal. Textbuch*. Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosmarie König, New, revised edition, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 2005.

_____. Die Walküre. Der Ring des Nibelungen, Textbuch, Einfürung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosemarie Knig, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 2001.

2차 자료

1. 해외 단행본

Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York: Hill and Wang, 1963.

Adorno, Theodor W. "Versuch über Wagner", *Theodor W. Adorno. Die musikalischen Monographien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, pp. 7–146.

Bauer, Oswald Georg. *Die Geschichte der Bayreuther Festspiele, 2 Bände*, Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2016.

Bell, Richard H., *Wagner's Parsifal. An Appreciation in the Light of his Theological Journey*, Eugene, OR: CASCADE Books, 2013.

Bermbach, Udo. *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch–ästhetische Utopie. Second, revised and expanded edition*, Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2004.

Beyer, Barbara (ed.), *Warum Oper? Gespräche mit Opernregisseuren*. Berlin: Alexander Verlag, 2005.

Borchmeyer, Dieter. *Das Theater Richard Wagners. Idee–Dichtung–Wirkung*, Stuttgart: Reclam, 2013.

Brook, Peter. *The Empty Space*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1972.

Buschinger, Danielle. "Wagners "Parsifal". Patchwork aus Christentum und Buddhismus", *Festspielnachrichten Bayreuth 2008: Parsifal*, Bayreuth: Ellwanger, 2008, pp. 2–10.

Csampai, Attila and Holland, Dietmar. *Opernführer. Neuausgabe*, Freiburg: Rombach Verlag, 2006.

_____ (ed.), *Richard Wagner, Parsifal. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek: Rowohlt, 1984.

Dahlhaus, Carl. *Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart: Reclam, 1996.

_____. *Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München, Salzburg: Musikverlag Katzbichler, 1983.

_____. *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg: Bosse, 1971.

Dixon, Steve. *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance, Art, and Installation*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2007.

Dombois, Johanna and Klein, Richard. *Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2012.

Dreyfus, Laurence. *Wagner and the Erotic Impulse*, Cambridge: Harvard University Press, 2012.

Drüner, Ulrich. *Schöpfer und Zerstörer. Richard Wagner als Künstler*, Köln: Böhlau Verlag, 2003.

Eagleton, Terry. *Literary Theory. An Introduction*, London: Basil Blackwell, 1983.

Fischer, Jens Malte. *Richard Wagners "Das Judentum in der Musik". Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2000.

Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014.

Garaventa, Alexandra. *Regietheater in der Oper: eine musiksoziologische Untersuchung am Beispiel der Stuttgarter Inszenierung von Wagners "Ring des Nibelungen"*, München: Martin Meidenbauer, 2006.

Genette, Gerard. *Die Erzählung*, 3rd revised and corrected edition,

Paderborn: Wilhelm Fink, 2010.

Goldhammer, Antonia. *Weißt du, was du sahst? Stefan Herheims Bayreuther Parsifal*, Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2011.

Gutjahr, Ortrud. (ed.), *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.

Gutman, Robert. *Richard Wagner. Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, München: Piper, 1970.

Harenberg Kulturführer Oper, 5th., completely revised edition, Mannheim: MEYERS Lexikonverlag, 2007.

Hartung, Ulrike. "Das „multimediale Fragment–Kunstwerk": Christoph Schlingensiefs "Parsifal", *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*, ed. Anno Mungen, Würzburg: Köngishausen & Neumann, 2009, pp. 317–336.

Holst, Christian. *Die Inszenierungsanweisungen in Richard Wagners "Parsifal". Überlegungen zu ihrer Bedeutung und Rezeption,* Tönning: Der Andere Verlag, 2004.

Ingarden, Roman. "Konkretisation und Rekonstruktion", *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, ed. Rainer Warning, 4th unchanged edition, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, pp. 42–70.

Iser, Wolfgang. "Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa", *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, ed. Rainer Warning, 4th unchanged edition, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, pp. 228–252.

_____. "Die Leserrolle in Fieldings *Joseph Andrews* und *Tom Jones*", *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, ed. Rainer

Warning, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, pp. 435–466.

Jauss, Hans Robert, "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft", *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, ed. Rainer Warning, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, pp. 126–162.

Joe, Jeongwon and Gilman, Sander L. (ed.), *Wagner and Cinema*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 2010.

Kienzle, Ulrike. *Das Weltüberwindungswerk. Wagners "Parsifal" – ein szenisch–musikalisches Gleichnis der Philosophie Arthur Schopenhauers*, Laaber: Laaber–Verlag, 1992.

_____. *... daß wissend würde die Welt! Religion und Philosophie in Richard Wagners Musikdramen,* Würzburg: Köngishausen & Neumann, 2005.

Kinderman, William. *Wagner's Parsifal,* Oxford: Oxford University Press, 2013.

_____. "Wagner's *Parsifal* as Art and Ideology 1882–1933", *Music Theater as Global Culture. Wagner's Legacy Today*, ed. Anno Mungen, Nicholas Vaszonyi, Julie Hubbert, Ivana Rentsch and Arne Stollberg, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017, pp. 25–40.

Kühnel, Jürgen. „Parsifal. Das Ritual als Theater", *Richard Wagners Parsifal. Parsifals Rituale: Religiöse Präfigurationen und ästhetische Transformationen. Beiträge der Ostersymposien Salzburg 2013*, ed. Jürgen Kühnel and Siegrid Schmidt, Anif/Salzburg: Verlag Müller–Speiser, 2014, pp. 51–69.

Lehmann, Hans–Thies. *Postdramatisches Theater*, 5th edition, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2011.

Leopold, Silke. (ed.), *Mozart Handbuch*, Kassel: Bärenreiter; Stuttgart, Weimar: Metzler, 2005.

Lodemann, Caroline A.. *Regie als Autorschaft. Eine diskurskritische Studie zu Schlingensiefs <Parsifal>*, Göttingen: V&R unipress, 2010.

Magee, Bryan. *The Tristan Chord: Wagner and Philosophy*, New York: Henry Holt and Company, LLC, 2002.

McGlathery, James M. *Wagner's Operas and Desire*, New York: Peter Lang, 1998.

Meier-Dörzenbach, Alexander. „Die reine Wahrheit und die Ware Reinheit: Von Narren und Toren im und um "Parsifal". Zur Neuinszenierung des Bühnenweihfestspiels Richard Wagners durch Stefan Herheim." *Bayreuther Festspiele 2008. Das Festspielbuch 2008*, ed. Wolfgang Wagner, Bayreuth, 2008, pp. 6-25.

Mertens, Volker. *Der Gral. Mythos und Literatur*, Stuttgart: Reclam, 2003.

Meyer-Dinkgräfe, Daniel. „Werktreue und Regieoper", *Music on Stage*, ed. Fiona Jane Schopf, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 8-27. Postprint.pdf http://eprints.lincoln.ac.uk/17592/

Mösch, Stephan. "Geistes Gegenwart? Überlegungen zur Ästhetik des Regietheaters in der Oper", *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*, ed. Anno Mungen, Würzburg: Köngishausen & Neumann, 2010, pp. 85-103.

_____. "Irritation und Identität. Zur Rolle des Bühennweihfestspiels "Parsifal" bei den Byreuther Festspielen,

insbesondere nach 1951", *Theater als Fest – Fest als Theater. Bayreuth und die moderne Festspielidee*, ed. Clemens Risi, Matthias Warstat, Robert Sollich and Heiner Remmert, Leipzig: Henschel, 2010, pp. 233–253.

_____. *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. Parsifal in Bayreuth 1882–1933*, Kassel: Bärenreiter, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2009.

Müller, Ulrich. "Regietheater / Director's Theater", *The Oxford Handbook of Opera*, ed. Helen M. Greenwald, Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 582–605.

Müller, Ulrich and Panagl, Oskar. *Ring und Gral. Texte, Kommentare und Interpretationen zu Richard Wagners "Der Ring des Nibelungen", "Tristan und Isolde", "Die Meistersinger von Nürnberg" und "Parsifal"*, Würzburg: Köngishausen & Neumann, 2002.

Noeske, Nina. "Mit Wagner über Wagner hinaus: Hans Jürgen Syberbergs *Parsifal*–Film(1982)", *Richard Wagners Parsifal. Parsifals Rituale: Religiöse Präfigurationen und ästhetische Transformationen. Beiträge der Ostersymposien Salzburg 2014*, ed. Jürgen Kühnel and Siegrid Schmidt, Anif/Salzburg: Verlag Müller–Speiser, 2014, pp. 110–124.

Olsen, Solveig. *Hans Jürgen Syberberg and his Film of Wagner's Parsifal*, Lanham: University Press of America, 2006.

Piontek, Frank. "Der Gralsfundbericht 2008: Scharfsinnige Spurenkombination", *Festspielnachrichten Bayreuth 2008: Parsifal*, Bayreuth: Ellwanger, 2008, pp. 14–15.

Reese, Walter. *Literarische Rezeption*, Stuttgart: Metzler, 1980.

Reinhardt, Max. “Über das ideale Theater”, *Max Reinhardt Schriften: Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern,* ed. Hugo Fetting, Berlin: Henschelverlag, 1974.

Rieger, Eva. *Leuchtende Liebe, lachender Tod. Richard Wagners Bild der Frau im Spiegel seiner Musik*, Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2009.

Robinson, Paul. *Ludwig van Beethoven: Fidelio*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Schläder, Jürgen. ed., *OperMachtTheaterBilder. Neue Wirklichkeiten des Regietheaters*, Leipzig: Henschel, 2006.

_____. “Strategien der Opern-Bilder”, *Ästhetik der Inszenierung*, ed. Josef Früchtl and Jörg Zimmermann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, pp. 183-197.

Schläder, Jürgen and Weber, Franziska. ed. *PerformingInterMediality. Mediale Wechselwirkungen im experimentellen Theater der Gegenwart*, Leipzig: Henschel, 2010.

Schoenmakers, Henri, Bläske, Stefan, Kirchmann, Kay and Ruchatz, Jens. ed., *Theater und Medien / Theatre and Media. Grundlagen - Analysen - Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld: transcript Verlag, 2008.

Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*, Kassel: Bärenreiter, 1991.

_____. *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution*, Kassel: Bärenreiter, 1988.

Schulze, Ursula. “Mitleid als Mittel der Erkenntnis und Erlösung in

Wagners *Parsifal*." *Richard Wagners Parsifal. Parsifals Rituale: Religiöse Präfigurationen und ästhetische Transformationen. Beiträge der Ostersymposien Salzburg 2013*, ed. Jürgen Kühnel and Siegrid Schmidt, Anif/Salzburg: Verlag Müller-Speiser, 2014, pp. 70-79.

Stanley, John. *Classical Music: The Great Composers and their Masterworks*, London: Octopus Publishing Group Ltd, 2005.

Vill, Susanne. *Parsifal. Richard Wagners Bühnenweihfestspiel in Stefan Herheims Inszenierung Bayreuther Festspiele. Eine Inszenierungsanalyse mit Kommentaren*, Second revised edition, Bayreuth, 2011.

Voigt, Boris. *Richard Wagners autoritäre Inszenierungen. Versuch über die Ästhetik charismatischer Herrschaft*, Hamburg: von Bockel Verlag, 2003.

Wagner, Richard. *Oper und Drama,* Stuttgart: Reclam, 1994.

_____. "Religion und Kunst", *Richard Wagner. Ausgewählte Schriften und Briefe,* ed. Philipp Werner, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2013, pp. 301-310.

_____. *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper*, Stuttgart: Reclam, 1996.

Waldschmidt, Ralf. *Regietheater und Bühnenweihfestspiel. Eine Untersuchung zur Inszenierungsgeschichte von Richard Wagners "Parsifal" (1970-1985)*, Frankfurt am Main: Frankfurt University, 1986.

Walter, Michael. "*Die Oper ist ein Irrenhaus.*" *Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 1997.

Wapnewski, Peter. *Der traurige Gott: Richard Wagner in seinen Helden*, Berlin: Berlin Verlag, 2001.

Zizek, Slavoj: *Der zweite Tod der Oper*, translated from English by Hans-Hagen Hildebrandt, Berlin: Kulturveralg Kadmos, 2003.

2. 해외 학술 논문 및 공연 리뷰

Berry, Mark. "Interpreting Wagner's Dreams: Staging Parsifal in the Twenty-first Century." *The Wagner Journal*, Vol. 11, No. 2, 2017, pp. 44-53.

Beyer, Barbara. "Debatte ums Regietheater: Freiheit für die Stimmen, ZEIT ONLINE, 2012년 9월 27일자. www.zeit.de/2012/40/Oper-Regisseure

Binder, Benjamin. „Kundry and the Jewish Voice: Anti-Semitism and Musical Transcendence in Wagner's *Parsifal*", *Current Musicology*, No. 87, Spring, 2009, pp. 47-131. https://academiccommons.columbia.edu/catalog/ac%3A178291

Braun, Christina von. „Das Weib als Klang. Die Frauengestalten im Werk Richard Wagners", *Schwerpunkt / focussing on Regietheater, Wagnersprectrum, Vol. 2, 2006,* ed. Udo Bermbach, Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 77-91.

Carnegy, Patrick. „Syberberg's Parsifal and the Soul of Germany", *The Wagner Journal,* Vol. 11, No. 2, 2017, pp. 54-60.

DeRose, Tom. "Telling a Story", *The Wagner Journal*, Vol.11, No.1, 2017, pp. 81-83.

Friedrich, Sven. „Um die „Geburt der Tragödie aus dem Geist der

Musik bittend. Überlegungen zum „Regietheater“ auf der Opernbühne“, *Schwerpunkt / focussing on Regietheater, Wagnerspectrum,* Vol. 2, 2006, Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 31–54.

Guldbrandsen, Erling E./ Skramstad, Per–Erik. “Stefan Herheim Interview about Parsifal: The Theatre is my Temple”, by *w a g n e r o p e r a . n e t* http://www.wagneropera.net/interviews/stefan–herheim–parsifal.htm

Jungheinrich, Hans–Klaus. “Parsifal in Bayreuth: Nudisten im Frühlingsregen”, Frankfurter Rundschau, 2016년 7월 26일자.

Kienzle, Ulrike. „Die Nachwirkung von Schopenhauers Philosophie in der Musik des 19. Und 20. Jahrhunderts“, *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft (FZMw)* 1998, Vol. 2, pp. 72–101. http://www.fzmw.unibe.ch/1998/1998_2c.htm

Konwitschny, Peter. „Lebendiges oder totes Theater?!“ Peter Konwitschnys Meeting mit Publikum im Palast der Künste in Budapest (MÜPA) am 21. Juni 2015. *Online Merker* http://der–neue–merker.eu/peter–konwitschny–lebendiges–oder–totes–theater

Meier–Dörzenbach, Alexander. „Der Engel der Geschichte im Sturm der Vergegenwärtigung. Konzeptrahmen der Inszenierung von Stefan Herheim“, *Programmheft 4/2009 der Bayreuther Festspiele. „Parsifal“*, ed. Katharina Wagner and Eva Wagner–Pasquier, Bayreuth, 2009, pp. 4–25.

_____. “*Parsifal* verstehen. Teil 1”, Video–Podcast, https://youtube.com/watch?v=nHk–pGFs7yQ

_____. “*Parsifal* verstehen. Teil 1”, Video-Podcast, https://youtube.com/watch?v=Mhk06bJ59Qc

Rieger, Eva. “Kundry’s Kiss and the Fear of Female Desire: a Gender Perspective”, *The Wagner Journal,* Vol. 11, No. 2, 2017, pp. 34-43.

Scheit, Gerhard. „Blonde Bestie, ewige Jüdin. Richard Wagners Vernichtungsklang.“*Jungle World 39,1999. Vorabdruck aus dem Buch Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des Antisemitismus*, Freiburg: ca ira Verlag, 1999, pp. 1-9. http://www.gerhardscheit.net/pdf/BlondeBestie.pdf

Skramstad, Per-Erik. *Stefan Herheim’s Production of Parsifal in Bayreuth, 6 August, 2008, wagneropera.net*.

http://www.wagneropera.net/articles-bayreuth-2008-herheim-parsifal-skramstad.htm

SPIEGEL Gespräch: “Zu schönen Klängen eine brutale Ideologie”. Wagner-Forscher Hartmut Zelinsky über “Parsifal” und dessen Auswirkungen auf Hitler und Holocaust.“ *Der Spiegel*, No. 29, 1982, pp. 132-139.

http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14350536.html

Theurich, Werner. “Parsifal-Premiere Bayreuth 2016: Jubel auch ohne roten Teppich”, Spiegel Online 2016년 7월 26일자.

Tommasini, Anthony. “Review: A Sublime and Provocative ‘Parsifal’ at Bayreuth”, New York Times Online, 2016년 7월 26일자.

Zelinsky, Hartmut. “Die “feuerkur” des Richard Wagner oder die “neue Religion” der „Erlösung” durch “Vernichtung”. *Musik-Konzepte 5: Richard Wagner - Wie antisemitsch darf ein Künstler sein?,* Third unchanged edition, ed. Heinz-Klaus

Metzger and Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 1999, pp. 79-112.

4. 국내 단행본

김문환. 『바그너의 생애와 예술』(증보신판), 도서출판 느티나무, 2005.

니체, 프리드리히. 『바그너의 경우, 우상의 황혼, 안티크리스트, 이 사람을 보라, 디오니소스 송가, 니체 대 바그너』, 니체전집 15, 백승영 역, 책세상, 2016,

_____. 『선악의 저편, 도덕의 계보』, 니체전집 14, 김정현 역, 책세상, 2016.

리프킨, 제레미. 『육식의 종말』, 신현승 역, 시공사, 2002.

매기, 브라이언. 『트리스탄 코드』, 김병화 역, 심산출판사, 2005.

바디우, 알랭. 『바그너는 위험한가』, 김성호 역, 북인더갭, 2010.

바르트, 롤랑. "저자의 죽음", 『롤랑 바르트 전집 12: 텍스트의 즐거움』, 동문선, 1997.

베치, 베로니카. 『음악과 권력』, 노승림 역, 컬쳐북스, 2001.

보통, 알랭 드. 『낭만적 연애와 그 후의 일상』 김한영 역, 은행나무, 2016.

쇼펜하우어, 아르투르. 『의지와 표상으로서의 세계』, 홍성광 역, 을유문화사, 2015.

에셴바흐, 볼프람 폰. 『파르치팔』, 허창운 역, 한길사, 2005.

지젝, 슬라보예/돌라르, 믈라덴. 『오페라의 두 번째 죽음』, 민음사, 2010.

피셔-리히테, 에리카. 『수행성의 미학』, 김정숙 역, 문학과지성사, 2017.

한병철, 『에로스의 종말』, 김태환 역, 문학과지성사, 2015.

Abstract

A Study of Regietheater as Reflected in Richard Wagner's <Parsifal>

Lee, Yongsook

Interdisciplinary Programme in Performing Art Studies
The Graduate School of Humanities
Seoul National University

This paper looks into the way how the Regietheater method as applied to operas can shed light on surmounting the existing limitations of the original opera works, by exploring diverse productions of <Parsifal>, one of Wagner's music dramas. The current states of the method together with the aesthetic trends are examined to provide the theoretical setting, followed by an examination of how Wagner accommodated Wolfram von Eschenbach's <Parzival> written in the 13th century and interpreted it to give birth to a new work, and then an analysis of today's productions to illustrate the way the producers overcame the

aforementioned difficulties.

The anti-authoritarian movement that started in the West in the 60's helped the development of the perception-oriented culture theories which, most of all, denied the absolute authority of the author and text. Against this Regietheater backdrop, theatrical producers often took up the production of operas and therefore it was natural for the method to be propagated starting from the 70's into the field of opera.

In theater, Regietheater is fading to be replaced with post-drama that emphasizes performativeness and drama's function as a medium. But it still prevails in the opera sector due to the complexity of the genre. Therefore, this paper looks into opera's proper Regietheater strategy characterized by disintegrative production while preserving the music text, as well as the production method swinging between the historical and the contemporary.

Wagner wrote texts of all of his works and for this reason his works, more than those of any other composer, are recognized for the outstanding harmony between the lyrics and music. It was also he that brought the German operas, which had been regarded to be inferior to their Italian counterparts for linguistic grounds, onto the highest plane. He was also the "first fully-fledged opera producer" for providing detailed instruction of the stage and action, not to mention directing all his works.

His last masterpiece <Parsifal>, to which he devoted himself even changing the internal structure of his theater, the Bayreuth Festspielhaus, is based on <Parzifal> by Wolfram von Eschenbach, one of the most well-known authors of the Medieval chivalric

romance. Born as a posthumous child of the knight Gachmuret, Parzival was fascinated by cavaliers on horseback and embarked on a journey full of adventure to become himself a knight, leaving his mother behind. Depicted as a reckless and inconsiderate character at the beginning, he grows into a virtuous knight by learning compassion for others' pain, following numerous adventures accompanied by self-contemplation.

Wagner's <Parsifal> can be regarded as an 'interpretation' of von Eschenbach's. This paper therefore looks into what materials Wagner brought from the Medieval work to use as they are and what he added or took out from it, in an effort to understand his intention of the modification of the original materials and the message he wanted to convey to the audience by these changes. Further, the influence of the German tradition of opera represented by Mozart, Beethoven and Weber on Wagner's works is discussed, as well as examining the relations between the orchestral characteristics of his music dramas and Schopenhauer's philosophy of music, to indicate in a clear manner why this paper selected Parsifal for illustrating the necessity of Regietheater production.

Most of Wagner's preceding works were founded on mythology and symbols, and Parsifal was not an exception. But since the 70's, Wagner producers have continuously been 'de-mythologizing' it. Namely, the Medieval background of the original work is shifted to today or messages of the producer's own—in most cases different from what the original says—are inserted in the form of hypertext. By doing this, the producers try to offset the boredom and disgust resulting from the irrationality and unreality of the text, by telling a

story different from Wagner's original intention which, the audience of today generally believe, deserves accusation.

In this context, this paper looks into the criticism related with the text of <Parsifal> and then five productions that enable the audience to appreciate this work from a fresh perspective, sitting above the aforementioned criticism. Hans Jürgen Syberberg put into his production the composer's ideology together with his characteristics as a human, while Peter Konwitschny salvaged a distorted Wagner with the accommodation of Eros and the union of the two genders. Stefan Herheim put onto the stage German modern history together with Wagner's residence in an effort to deal with the burden of the German past as well as overcoming the composer's nationalism and racism. Dmitri Tcherniakov took off from the original by disintegrating mythology to create a realistic tragedy, which was a moving story. Lastly, Uwe Eric Laufenberg removed the nationalistic and Christian hue by criticizing the war-causing conservatism and fundamentalism of all the religions of the world.

The first issue these five directors unanimously tackled by the Regietheater method was the excessively religious inclination of Parsifal's text and music. The communion of the knights of Act One and the Good Friday scene of Act Three are hard to escape from the criticism for returning to Christianity. But the five directors of this paper did not define the Order as a group of male elites but a mixture of people of diverse nationalities and religions.

The second issue arises from Wagner's anti-semitism and nationalism. Wagner's contemporary Germans supported nationalism in their aspiration for the country's unity, to which the composer

actively responded by his music dramas, playing a leading role in the development of the ideology. The disposition toward racism and nationalism found in this work was a particular obstacle to the successful staging since the end of the Second World War. So, directors who took up this drama had a task of coming up with a production concept which is completely free from these two ideologies. All the producers handled in this paper were successful in this respect.

The third problem is that the erotic desire from which Wagner suffered in his entire life in addition to his resignation from it flows throughout this work. Erotic desire is of course natural for any human being, but Wagner pathologically indulged in women in his private life while revealing distorted views on the gender roles in <Parsifal>. The five producers solved these difficulties by changing the heroine's characteristics, position and relations with other characters in addition to modifying the ending.

As has been discussed, this paper is focused on analyzing the issues surrounding <Parsifal> and examines how the producers solved them to give a new life to the drama by dealing with the weak points of the text. Wagner's musical and dramatic achievements can be better preserved in a substantially more effective way if the Regietheater method helps offset the criticism on the original.

Keywords: Regietheater, hypertext, Christianity, anti-semitism and nationalism, Eros, production analysis

Student Number: 2005-30936