

뒤렌마트의 기호극(記號劇)

- 『미시시피씨의 결혼』을 중심으로 -

인 성 기
(독어독문학과 강사)

서 론

유럽의 연극들이 19세기에는 대체로 관객에게 감정이입을 유도해 도덕적 교화 효과를 낳을 수 있는 사실주의적 무대를 특징으로 했다면, 20세기에 들어 와서는 연극들이 그와 반대로 대부분 반환상적(反幻想的)인 연출을 통해 관객에게 비판적 거리를 갖게 하는 경향을 보인다. 뒤렌마트의 회비극은 브레히트의 서사극과 더불어 이런 연극경향을 주도하는 대표적인 현대극 형식이다.¹⁾ 이런 연극경향은 20세기의 현대사회가 과거 19세기와 달리 단순히 감정이입으로 파악하기에는 너무나 불확실하고 의심스런 요소들을 많이 지니게 되었다는 진단과 관계가 깊을 것이다.

브레히트의 서사극의 반환상적 기능방식에 대해서는 브레히트 자신의 연극론과 작품에 대한 수많은 연극학자들의 연구를 통해 그동안 우리나라에도 많이 소개되어 있는 반면, 뒤렌마트의 회비극이 막상 어떻게 반환상적으로 작용하는지 이에 대한 집중적인 연구와 소개는 아직 찾아보기 힘들다. 그 이유는 브레히트의 서사극에서는 배우에 의한 직접적인 허구 과정이 확인되는 반면, 뒤렌마트의 회비극에서는 그렇지 못하기 때문에 그 반환상극적 기능방식을 확인하기가 쉽지 않기 때문이라고 생각된다.

그래서 갈등의 해결이라든가 화해의 회극적 승리 또는 비극적 결말도 없이 단지 모순성과 <기괴한 것 das Groteske>만을 특징으로 하는 회비극에 대해서 이미 60년대에 대략 460편이나 되는 많은 논문이 나왔지만, 이것들 대부분이 “작가 뒤렌마트의 생애연구와 그 자신의 말의 되풀이”²⁾에 머무는 순환논리 속에 갇혀 있을 뿐 관객과의 관계에 대한 연구는 찾아보기 힘들다. 그 후 70년대 중반에 들어서면서 비로소 뒤

-
- 1) Gérard Schneilin: Illusionstheater, in: Manfred Brauneck/G. S. 共編: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 2판. Reinbek 1990, 410면 참조.
- 2) Gerhard P. Knapp: Vorbemerkung, in: G. P. K. 편: Friedrich Dürrenmatt. Studien zu seinem Werk. Heidelberg: Stiehm 1976, 11면: “Durchleuchtung des Biographischen, Paraphrase des Autors Dürrenmatt.”

렌마트 회비극의 실제에 대한 비판적 연구들이 나오기 시작했다. 본고는 이런 새로운 연구 경향에 토대를 두고 있다. 하지만 본고의 관객관련적 연구는 무엇보다도 최근에 새로 성립하고 있는 연극기호학(演劇記號學: Theatersemiotik)에 크게 힘입고 있다.

연극기호학은 연극을 기본적으로 내부 의사소통 체계(*inneres Kommunikationssystem*) 그리고 외부 의사소통 체계 (*äußeres Kommunikationssystem*)로 나누어 고찰한다. 전자가 인물(배우)-인물(배우)간의 관계망이라면, 후자는 배우-관객간의 관계망으로서, 연극기호학은 이 중에서도 후자를 주 고찰 대상으로 삼는다. 왜냐하면 연극은 원칙적으로 관객에게 보여주기 위해 행해지는 것이기 때문이다. 그로써 연극기호학은 연극이 종합 예술로서 갖고 있는 수많은 기호들, 예컨대 언어, 배우, 무대, 소도구, 소리, 빛 등이 관객한테 어떻게 기능하는지에 대해 연구한다.

이런 연구 경향은 원래 1931년 체코슬로바키아 지흐 O. Zich의 『드라마 예술의 미학 Aesthetics of the Arts of Drama』, 무카로프스키 J. Mukarovsky의 『현상에 대한 구조적 분석 시론 An Attempted Structural Analysis of the Phenomenon』에서 그 단초가 마련되었다. 하지만 그 후 역사적 사건들 때문에 한동안 침체되었다가 1960년대에 들어서면서 폴란드와 프랑스에서 잉가르덴 R. Ingarden, 코우잔 T. Kowzan, 바르트 R. Barthes, 무냉 G. Mounin 등에 의해 부활했고, 근래에 와서 파비스 P. Pavis, 위베르스펠드 A. Ubersfeld에 의해 본격적으로 발전했으며, 1980년대에 들어오면서부터는 영미권과 독일어권까지 영향을 미쳐 엘람 K. Elam의 『드라마와 연극의 기호학 The Semiotic of the Drama and Theater』 그리고 피셔리히테 Fischer-Lichte의 『연극의 기호학 Semiotik des Theaters』이 출간되기에 이르렀다.

연극기호학은 아직 신생 학문으로서 그 체계가 완전히 잡혀져 있지 않은 형편이다. 하지만 연극기호학은 연극 작품을 관객의 시각에서 구체화시켜 객관적으로 고찰할 수 있게 하기 때문에, 기존의 내부 의사소통 체계 중심의 드라마 연구에서 볼 수 있는 주관주의적 한계를 극복 내지 생산적으로 보완할 수 있는 가능성을 갖고 있다:

드라마의 공연을 대할 때, 그것이 수많은 기호와 기호체계들의 사용을 포괄하는 시도라는 관점에서 바라보고, 그 제(諸)요소들이 공연의 최종적인 테마를 완성하기 위하여 각각 맡아 행하는 역할을 정확히 해명한다면, 그것은 직업적으로 드라마에 종사하는 사람뿐만 아니라 자신이 관람하고 체험하는 것에 대해 비판적 의식을 갖고자 하는 관객에게도 아주 유용하고 많은 도움이 될 것이다.³⁾

3) Martin Esslin: *Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen.* Reinbek 1989, 10면:
 “Sich der dramatischen Aufführung als einer Unternehmung zu nähern, die den Gebrauch einer großen Zahl von Zeichen und Zeichensystemen umfaßt, und die Rolle genau zu klären, die jeder dieser Bestandteile dabei spielt, die endgültige Aussage der Aufführung zu schaffen, ist äußerst nützlich und hilfreich sowohl für denjenigen, der beruflich mit Drama umgeht, als auch für den Zuschauer, der sich kritisch bewußt sein möchte, was er sieht und erlebt.”

최근의 연극 경향을 보면, 실제로 이 가능성성이 상당히 실천되고 있음이 확인된다. 분석의 도구로서의 연극기호학이 역으로 연극 제작에 영향을 미쳐 연극 형식 전체의 적극적인 기호화가 이루어지고 있으며, 연출가, 배우, 관객 등 연극의 참여자 모두가 연극 속에서 기호의 주체적인 생산자로 기능하고 있다.

이런 기호극의 발전 과정은 현대 연극이 전통 아리스토텔레스극의 ‘자연모방’ 개념을 차츰 포기해 온 것과 역사적으로 맥락을 같이 한다. 연극은 더 이상 객관적 현실의 재현 (Representation)이 아니라 예술적 자아의 표현 (Presentation)이 되는 것이다. 베케트의 부조리극 『고도를 기다리며』는 그 좋은 예로서, 아리스토텔레스의 전통 비극과 20세기 현대극 형식의 분기점에 놓이는 작품이다. 이 작품에 대한 뒤렌마트의 연극평론 역시 그런 기호학적 의의를 지적하고 있다:

베케트가 모방하는 것이 여전히 현실인가? 차리리 현실의 비유라 할 수 있는 상징들을 드라마 형식의 도움으로 연출하는 것은 아닌가? 우리는 “모방”과 “현실”이라는 개념들을 버려야 하지 않는가? 극작술 ('극적인 것'이 아님 - 이 말은 당연하다)에게 연극을 붙잡을 수 있는 가능성을 부여하기 위해서 말이다.⁴⁾

베케트의 현대극은 “상징들 (Symbole)”, 즉 연극 기호인 연극 수단들 자체의 연출이다. 19세기 사실주의적 환상극(幻想劇)에서처럼 현실을 모방함으로써 ‘연극 = 현실’이라는 착각의 효과를 목표로 하는 것이 아니라 연극 기호들 자체의 구성으로 드러나 있는 것이다.

뒤렌마트의 희비극 장르 역시 연극 수단인 “상징들” 자체의 구성이며. 이런 사실의 노출로 인해 비극보다는 펠연적으로 희극의 형식에 접근한다: “문제성이 많아진 언어와 현실 그리고 상(像)과 모사(模寫)간의 관계는 결과적으로 비극을 희극이 되게 하며, 유희된 현실에서 벗어나서 유희된 유희가 되게 한다.”⁵⁾ 다시 말해 “드라마에서 벗어나 즉 현실의 모사에서 벗어나서 현실과 더불은 유희가 생겨나게 하며, 모사적 비극으로부터 희극 자체를 유희하는, 즉 자체의 가능성들 다시 말해 연극의 가능성들

4) Friedrich Dürrenmatt: Sätze über das Theater, in: F. D.: Werkausgabe in dreißig Bänden. Hg. in Zusammenarbeit mit dem Autor. Bd. 24. Zürich: Diogenes 1980, 176-211면, 여기서는 182면: “Aber ist es noch die Wirklichkeit, die Beckett nachahmt? Stellt er nicht viel mehr mit Hilfe der Dramatik Symbole dar, die als Gleichnis der Wirklichkeit gelten können? Haben wir nicht die Beriffe <Nachahmung> und <Wirklichkeit> fallen zu lassen, um der Dramaturgie (nicht der Dramatik - die tut es von selbst) die Möglichkeit zu geben, das Theater zu begreifen?”

5) Jan Knopf: Theatrum mundi, in: Text + Kritik. Friedrich Dürrenmatt I. Heinz Ludwig Arnold편. 50/51권. München 1980, 57-67면, 여기서는 61면: “Die problematisch gewordene Relation von Sprache und Sache und von Bild und Abbild führt konsequent von der Tragödie zur Komödie, von gespielter Wirklichkeit zu gespieltem Spiel.”

을 최대한 활용하는 회극이 생겨난다.”⁶⁾

뒤렌마트에 의하면, 이런 회극 형식은 점점 익명화 되고 추상화되어 실체를 상실한 관료주의적 현대 기술문명 사회, 따라서 더 이상 모방할 수 없게 된 사회에 가장 적합한 연극 형식이다.⁷⁾ 직접 체험보다는 매스미디어에 의해 생산되는 수많은 ‘이미지 Image’들에 대한 간접 체험들만 지배하는 사회에서 이 이미지들의 허상성을 유추하고 비판할 수 있게 하기 때문이다.

하지만 연극이 현실의 재현이 아니라 작가의 표현으로서만 존재한다면, 연극 세계는 필연적으로 작가의 주관에 종속되고 그에 따라 현실성을 상실하기 쉬운 위험성을 내포하게 된다.⁸⁾ 이런 우려에 대해 뒤렌마트는 연극기호의 지시적 성격을 예로 들어 나름대로의 극복 가능성을 제시한다:

예술은 전혀 그 어떤 것에 대해 증명하지 않으며, 그 자체 내에서 옳을 뿐이며, 그것이 전부다. 예술이 예술 이상일 수 있으려면, 그것은 예술이 예술 자체의 외부에 놓여 있는 것과의 관계에서 뿐이다. 그 외부의 것이 하나의 테제라면, 예술은 그 테제의 비유이다. 하지만 한 테제의 한 비유일 뿐이지, 현실의 비유는 아니다. 왜냐하면 소재와 마찬가지로 현실 역시 결코 일의적(一意的)이지 않기 때문이다. 예술이 불잡아두려 하는 비유는 당연히 다의적(多意的)이어야 할 것이다.⁹⁾

기호 체제로서의 연극은 언제나 필연적으로 연극 외부의 그 무엇, 예컨대 관객의 현실을 지시하는 표현으로서 관객에게 그 의미의 해석을 요구하며 도전한다. 아무리 연극 세계가 주관적인 한 “테제”的 비유적 표현에 불과하다 하더라도, 그 세계는 연극기호의 고유한 특성인 유동성 때문에 여러 가지를 동시에 의미할 수 있으며, 관객으로 하여금 자신의 현실을 되돌아 보게 한다. 예컨대 우리가 셰익스피어의 비극 <리어왕>을 연출할 때, 주인공 리어왕을 역사 속의 실제 인물로 보도록 리얼하게 연출할

6) 동, 62면: “Aus dem Drama, aus dem Abbild des Wirklichen [wird] ein Spiel mit dem Wirklichkeit [...], aus der abbildenden Tragödie die sich selbst spielende, ihre Möglichkeiten, und das heißt die Möglichkeiten des Theaters, erschöpfende Komödie.”

7) F. Dürrenmatt: Theaterprobleme (註 6), in: F. D. Werkausgabe in dreißig Bänden (註 4), 31–72면, 특히 59–60면 참조.

8) Hajo Kurzenberger: Theater der Realität als Realität des Theaters. Zu Friedrich Dürrenmatts Dramenkonzeption, in: Text + Kritik (註 5), 80–91면 참조.

9) F. Dürrenmatt: Literatur nicht aus Literatur, in: F. D.: Werkausgabe in dreißig Bänden (註 4), 84–92면, 여기서는 91면: “Kunst beweist überhaupt nie etwas, sie kann in sich stimmen, das ist alles. Mehr als Kunst vermag sie nur in Beziehung auf etwas zu sein, das außerhalb ihrer selbst liegt: Ist es eine These, wird sie deren Gleichnis, aber eines einer These und nicht eines der Wirklichkeit. Denn wie der Stoff ist auch die Wirklichkeit nie eindeutig; ein Gleichnis, das sie zu bannen versuchte, müßte mehrdeutig sein.”

수도 있지만, 동시에 아첨과 진실을 구분 못하는 어리석은 현대인들에 대한 상징으로서 혹은 특정한 현대의 정치인을 풍자적으로 연기하는 배우로 드러나게 연출할 수도 있다. 연극 배우는 그런 다의적 해석을 가능케 하는 유동성을 특징으로 한다. 뒤렌마트는 이런 다의성의 인식 방식에 대해 말한다:

독일어에 “그림 그리다 (=상상하다)”와 “그림 안에 있다 (=파악하다)”라는 두가지 표현이 있다. 우리가 세계에 대한 “그림을 그릴” 수 없다면, 우리는 결코 세계를 “파악 할” 수 없다. 그림 그리기는 창조적 행위이다. 그것은 두 가지 방식을 통해 실현될 수 있다. 우선 숙고를 통해서이다. 이 경우는 불가피하게 학문적 길을 통해야 한다. 그 다음으로는 새로운 창조를 통해, 다시 말해 상상력을 통해 세계를 바라보는 방식이 있다. 이 두가지 태도, 아니 더 정확히 말해 이 두가지 활동이 무엇을 의미하는지에 대해서는 여기서 말하지 않겠다. 사유(思惟)에서는 모든 사물의 배후에 숨어 있는 인과성이 현시되며, 관조(觀照)에서는 그 자유가 현시된다. 학문에서는 통찰이, 예술에서는 우리가 세계라고 부르는 수수께끼의 다양함이 드러난다. 관조와 사유는 오늘 날 고유한 방식으로 분리되어 나타난다.¹⁰⁾

뒤렌마트의 다의적 표현극은 다의적 현실을 인식케 할 수 있는 하나의 가능성이다. 브레히트 서사극이 특정의 교육적 의도 하에 “사유”를 유도하는 경향을 보인다면, 뒤렌마트의 다의적 회비극은 불가해한 현실을 “관조”하기 위한 발견술적 모델 (heuristisches Modell) 세계이다.

이렇게 다의적 기호를 통해 현실을 인식하고자 하는 태도는 바로크 시대에 지배적이던 기호학적 세계관과 상당히 흡사하다. 바로크 시대에 세계는 무상(無常)한 것이었다. 그렇지만 사람들은 자신의 절대적 자아와 마찬가지로 절대적 신은 존재한다고 믿었다. 다만 숨어서 눈에 안보일 뿐이고, 표현할 수 있는 기호를 발견한다면, 절대자의 뜻을 읽을 수 있다고 믿었다. 데카르트의 합리주의적 세계철학은 그런 기호를 발

10) F. Dürrenmatt: *Theaterschriften und Reden*. Zürich 1966, 64면 (여기서는 Amédée A. Schroll: *Zeichen und Bezeichnetes im Werk Friedrich Dürrenmatts*, in: Gerhard P. Knapp (註 2), 203-217면, 213-214면에서 재인용): “Es gibt in der deutschen Sprache die zwei Ausdrücke 'sich ein Bild machen' und 'im Bilde sein.' Wir sind nie 'im Bilde' über diese Welt, wenn wir uns über sie kein Bild machen. Dieses Machen ist ein schöpferischer Akt. Er kann auf zwei Arten verwirklicht werden: durch Nachdenken, dann werden wir notgedrungen den Weg der Wissenschaft gehen müssen, oder durch Neuschöpfen, das Sehen der Welt durch die Einbildungskraft. Den Sinn dieser beiden Haltungen oder besser - dieser beiden Tätigkeiten, stelle ich dahin. Im Denken manifestiert sich die Kausalität hinter allen Dingen, im Sehen die Freiheit hinter allen Dingen. In der Wissenschaft zeigt sich die Einsicht, in der Kunst die Mannigfaltigkeit des Rätsels, das wir Welt nennen. Sehen und Denken erscheinen heute auf eigenartige Weise getrennt.”

견하려는 노력 중에 생겨난 것이었다.

피셔 리히테는 이런 기초적 문학적 코드에 바탕해 17세기 바로크 궁정극 역시 해독(解讀)을 전제로 하는 상부적 기호 체계로서 작용했음을 밝히고 있다. 예컨대 배우들의 동작은 일상생활에서 사람들의 자연스런 동작과 구분되는 지시적/판토마임적인 것으로서 그 자체로 완결된 고유의 미학적 체계에 속하는 것이었다.¹¹⁾ 바로크 시대에는 궁정극뿐 아니라 이태리의 대중적 <기예극 Commedia dell'arte>도 일종의 약속기 호극이었다. 어리석은 아버지 판탈로네 Pantalone, 그의 늙은 친구 도토레 Dottore, 두 명의 하인 잔니 Zanni, 두 쌍의 젊은 연인 등의 고정적인 인물들이 늘 등장해 각자 특유의 모습 (예컨대 가면을 쓴)과 행동 양식으로 자신을 희극 배우로 드러냈다. 궁정 오페라극에서는 인물들의 걸음걸이가 발레리나의 춤과 유사했다.

그 후 18세기 계몽주의 시대에 들어오면서 이런 연극기호적인 연기방식이 현실감을 결여한다고 비판하며 현실환상적 시민극의 가능성에 대한 논의가 활발해진 적이 있었다. 예컨대 디드로 D. Diderot는 배우들의 “대칭적인 배열과 죽마를 탄 듯이 뻣뻣한 연기 disposition symétrique at à son action compassée”가 인위적으로 보인다며, 자연스런 연기를 주장했다. 하지만 그가 대안으로 제창한 연기방식도 아직 현대의 멜로드라마에서 볼 수 있는 사실적 연기방식과는 구분되는 일종의 판토마임적 동작이었다. 왜냐하면 완전히 사실적인 연기동작은 그가 볼 때 “너무 지루하기” 때문이었다.¹²⁾

이제 본론의 작품분석에서 밝혀지겠지만, 뒤렌마트의 희비극은 이런 17세기의 전통적 바로크 기호극들과 많은 공통점을 보이고 있다. 뒤렌마트가 이런 기호극들에 직접적으로 영향받았음은 그가 자신의 수많은 연극론들에서 이태리 <기예극> 작가들과 비인 민중극작가들에 대해 언급하고 있는 데서도 알 수 있다. 그는 바이마르의 추상 세계보다는 이태리 고찌 Gozzi와 비인의 라이문트 F. Raimund의 감각적 마술세계를 선호하며¹³⁾ 추상적인 고전주의 작가 헨델 F. Hebbel보다는 다양한 연극 기호로 다채로운 연극세계를 연출하는 네스트로이 J. Nestroy를 택하고 있다.¹⁴⁾

오늘날 바르트 Roland Barthes, 퍼어스 C. S. Peirce, 에코 Umberto Eco 등의 사회기호학자들은 심지어 현실 세계를 하나의 커다란 기호체계로 바라보고 있다. 이들에 따르면 세계는 그 어떤 선여된 불변의 형이상학적 본질이 아니라 역사와 문화 속에

11) Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters. Bd. 2. Vom “künstlichen” zum “natürlichen” Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung. Tübingen: Gunter Narr 1995, 50면 참조.

12) Frederick Burwick: Illusion and the Drama. Critical Theory of the Enlightenment and Romantic Era. Pennsylvania: The Pennsylvania State Univ. 1991, 54면 참조.

13) F. Dürrenmatt: Anmerkung zur Komödie (1953) In: F. D.: Werkausgabe in dreißig Bänden (註 4), 20-25면, 여기서는 25면 참조.

14) F. Dürrenmatt: Theaterprobleme, in: F. D.: Werkausgabe in dreißig Bänden (註 6), 12면 참조.

서 형성되고 무의식중에 합의된 자의적 기호 체계이며, 세계에 대한 주관적 <그림 Bild>으로서 존재한다. 따라서 그들의 사회 기호학은 그 <그림>을 해석하는 데 사람들이 사용하는 문화적 코드들의 정체를 파악하고 그 이데올로기성을 드러내는 것을 목표로 한다.

이제는 이런 기호학적인 세계관과 연극관에 바탕한 뒤렌마트의 회비극 장르가 구체적으로 어떤 형상을 하고 있는지 그의 작품 실제를 통해 살펴볼 차례이다. 본고에서는 그의 대표작 중 하나로 손꼽히는 회비극 『미시시피씨의 결혼 Die Ehe des Herrn Mississippi』을 중점적으로 분석하고자 한다. 특히 이 작품에 그의 기호학적 연극관이 가장 잘 구현되어 있다고 생각되기 때문이다.

I. 허구의 서사적 연출

이 작품이 두드러지게 기호 체계로서 기능하고 있음을 우선 이 작품의 서사적 형식에서 확인된다. 브레히트의 서사극과 같이 이 작품은 서사적 인물들로 하여금 연극 무대의 허구 자체를 하나의 <그림 Bild>으로 바라 보게 만드는 데서 출발하고 있기 때문이다.

1. 허구줄거리의 수미쌍관적 연출 - 연극 '틀'의 제시

이 작품은 『미시시피씨의 결혼 Die Ehe des Herrn Mississippi』이라는 제목에서 연상되는 밝은 예감과 모순되게도 쟁클로드 Saint-Claude란 인물이 레인코트를 입은 세 명의 남자들에게 사살되는 진지한 장면으로 시작한다:

(쟁클로드가 벽을 향해 돌아선다. 종소리가 사라져 간다. 탕하는 총소리.)¹⁵⁾

세 남자가 모두 퇴장하고 나자, 총살당한 쟁클로드는 관객석을 향해 되돌아서서 이렇게 말문을 연다:

쟁클로드: 신사숙녀 여러분, 저는 방금 교회 종소리가 여운 속에 사라지는 순간 총살 되었습니다. 아마 여러분도 보셔서 아시겠지만요.¹⁶⁾

15) *Saint-Claude kehrt sich gegen die Wand. Das Geläute verhallt. Ein Schuß (88).*

이 작품의 본문 인용은 모두 F. Dürrenmatt: *Die Ehe des Herrn Mississippi*, in: F. D.: *Komödien I*. Zürich: Arche 1957, 81-160면에 따르며, 괄호안의 숫자는 인용 페이지를 의미 한다 (예: (88) = 88면).

16) SAINT-CLAUDE: Meine Damen, meine Herren, ich bin eben beim Klang verhallender

극이 시작하자마자 확인되는 이런 <관객에게 말걸기>는 관람중의 관객으로 하여금 쟁클로드를 현실의 인물이라기보다는 - 실제 죽었다 살아나는 일종의 귀신으로서는 더욱 아니고 - 단지 총살당하는 역을 관객에게 연기해 보인 배우로 받아들이게 한다. 이런 서사적 연출법은 무대에서 공연되는 연극을 하나의 현실이 아니라 연극 유희, 다시 말해 시각적 기호 예술로 바라보게 하기 위한 뒤판마트의 계산에 의한 것이다. 즉 기호공간으로의 무대와 관객석간의 대화가 무대내에서의 인물간의 대화보다 더 중요한 것이다. 쟁클로드는 더 나아가서 “이 코메디에서는 무엇보다도 내 친구 미시시피의 결혼이 문제되고 있다”¹⁷⁾라고 말하며, 자신의 피살 사건은 “56년 아니면 57년”의 일이었으며 “어쨌든 지금보다 5년전이었다”고 말한다. 그러면서 그 시점에 대해 “이렇게 하는 것이 도대체 가능하다면”¹⁸⁾이라는 유보조향까지 불임으로써 그 시점이 임의적으로 설정된 것임을 명시하고 있다.

연극예술로서의 허구성이 이렇게 강조됨으로써 관객은 연극 초두의 충격적인 살인 사건을 포함해 극중의 모든 사건들에 대해 심리적으로 거리를 유지하고 관찰할 수 있게 된다. 관객은 앞으로 극중에서 재현될 그 사건의 전모에 대해 관심을 갖게 되면서도 동시에 이런 서사적 틀을 함께 봄으로써, 모든 사건진행을 배우들에 의한 연기, 연출로 바라보게 된다. 무대현실 전체가 일종의 커다란 액자 속의 <그림>이 되는 것이다.

이런 <그림>효과는 이 작품의 끝 부분에 가서 이 첫장면이 동일하게 되풀이됨으로써 강화된다. 즉 이 작품의 마지막 장면에서 쟁클로드는 첫장면과 마찬가지로 다시 한 번 총살을 당하게 된다. 그런 다음에 그는 다시금 관객을 향해 말을 건다: “이렇게 그들은 총알을 내몸에 관통시켰고, 여러분은 이 이야기에 대해 알고 있습니다.”¹⁹⁾ 수미쌍관적 연출 구조로 시각적 기호로서의 <그림>이 완성되는 것이다.

2. 일인칭 서술자로서의 인물들

이 극이 현실이 아니라 연출된 허구로서 작용하고 있음은 극중에서 인물들이 간간이 취하는 서사적 연기방식에서도 확인된다. 인물들은 극중에서 그 5년전의 사건들을 연기(演技)하다 말고 이따금씩 관객의 현재 시점으로 떠올라와 관객석을 향해 그 사건들에 대해 설명하곤 하는 것이다. 예컨대 주인공 미시시피가 사망한 설탕공장 사장의 미망인 아나스타시아에게 청혼해 승락을 받아낸 직후의 장면을 살펴 보자:

Kirchenglocken erschossen worden, wie Sie bemerkt haben dürfen (88).

17) daß es sich in dieser Komödie unter anderem um die Ehe meines Freundes Mississippi handelt (89).

18) solange dies überhaupt möglich ist (91).

19) So trieben sie ihre Kugeln in meinen Leib, ihr kennt die Geschichte (157).

미시시피 : 이제 나는 [검사로서] 사형구형을 오늘 오후 기필코 관철하리라!

(그는 선채로 부동자세가 된다. 정적(靜寂).)

아나스타시아 (양손으로 이마를 움켜쥐며 갑자기 절규한다): 보도! 보도!

(왼쪽으로 뛰쳐나간다.)

미시시피 : 신사숙녀 여러분, 이것이, 우리가 고백하건대, 이것이 5년전 결혼의 극적인 시작이었습니다. 비록 지옥같은 결혼이 되었지만 [...]. 저는 유감스럽게도 그녀가 양손으로 이마를 움켜쥐며 절규하던 보도, 보도라는 외침소리를 듣지 못했습니다. 여러분은 방금 확인하셨지만요. 저는 그 당시 벌써 계단 아니면 이미 큰 길에 나와 있었습니다. 제가 지금 심히 후회하는 상황이었습니다.²⁰⁾

미시시피는 비록 무대 위에 “부동자세”로 머물러 있었지만, 검사로서 그날 저녁 열리는 배심원 재판에 사형 선고를 받아내기 위해 나갔기 때문에 아나스타시아가 또 다른 정부(情夫) 보도차버른제 백작을 그리워하며 외친 비명 소리 “보도! 보도!”를 “그 당시” 듣지 못했다며 관람중의 관객의 현재시점으로 떠올라와 자신의 유감을 표명한다. 무대 위에 “부동자세”로 있는 것이 퇴장을 의미하는 이런 형식은 관객으로 하여금 극중 인물이 현실의 실제 인물이 아니라 허구 속에서 연기를 하는 배우라는 사실을 새삼 깨닫게 하고, 연극을 연극자체로 보는 재미를 느끼게 한다. 허구 속 인물은 현실의 인간이 아니라 작가에 의해 창조되고 배우에 의해 연기된 가상적 존재이며, 현실 속의 어떤 유형의 사람들을 지시하는 일종의 기호인 것이다.

이 장면 다음에 곧바로 이어지는 미시시피의 긴 방백은 이 사건 이후 극의 연출 차원에서 불가피하게 생략될 허구상의 미래의 사건들에 대한 것이다. 연극기호학의 관점에서 볼 때, 이런 서사적 방백 형식은 허구 줄거리 속의 인물 즉 과거 사건속의 <허구적 인물>이 현재의 <서사적 인물>에 의해 대상화되는 효과를 낳는다. 그로써 <허구적 인물> 자체가 뒤렌마트적 의미에서 하나의 <테제>로 분명히 드러나게 되며 객관적 관찰대상이 된다. 이런 기능은 미시시피 자신의 계속 이어지는 말에서도 엿보인다:

20) MISSISSIPPI: [...] Und nun setze ich mein Todesurteil heute nachmittag tod sicher durch! *Er steht unbeweglich Stille.*

ANASTASIA *faßt mit beiden Händen an die Stirne und schreit auf einmal verzweifelt auf:* Bodo! Bodo! *Sie stürzt nach links hinaus.*

MISSISSIPPI: Dies, meine Damen und Herren, gestehen wir es, dies war vor fünf Jahren der dramatische Anfang einer Ehe, die zwar eine Hölle wurde [...] Leider konnte ich ihren verzweifelten Schrei Bodo, Bodo, wobei sie mit ihren beiden Händen an die Stirn griff - Sie haben es eben festgestellt -, nicht mehr vernehmen. Ich befand mich damals schon im Treppenhaus, oder gar auf der Straße: Ein Umstand, den ich tief bedaure (105).

제 처는 [...] 그녀 자신의 성격을 현저히 심오하게 만들었고, 종교적 감정들에 대해서도 긍정적으로 되었습니다. 간단히 말해, 고통스럽게 추구되는 법만이 인간을 보다 나은, 심지어, 보다 높은 존재로 만들 수 있다는 저의 테제를 화려하게 증명한 풍부한 결실기였습니다.²¹⁾

미시시피 자신의 말대로 아나스타시아와 결혼한 이후 5년간 그는 자신의 사형선고를 150회나 관철시켜 검사로서 총 350회의 사형선고를 기록하는 등 화려한 직업적 성과를 얻음으로써 그 자신의 윤법론자적 신념이 현실에서 유효했음에 대해 이야기 하지만, 실은 이 성과의 기반이 아나스타시아의 위선적 행동에 바탕한 것으로서 일과적(—過的) <테제> 즉 가설에 불과한 것임을 관객은 미리 알게 된다. 허구 바깥의 아르키메데스적 관측 지점을 확보하는 것이다.

이처럼 1인칭 서술자로서의 현재 인물이 자신이 허구 상에서 대표하는 <테제>에 스스로 거리를 두게 하는 서사 기법은 쟁클로드, 보도 폰 위벨로에 차베른제 백작 그리고 디에고 장관 Minister Diego에게서도 확인된다. 그로써 관객의 눈에 비쳐지는 극중 세계는 이들이 각기 대표하는 서로 다른 세계관의 <테제>들로 이루어진 관객 현실세계에 대한 비유적 <그림>이 되는 것이다. 허구세계를 이렇게 <그림>으로 관찰해주기 바라는 작가의 창작 의도는 미시시피가 위의 말을 마치고 다시 허구 속으로 들어갈 때 사용하는 어휘에서도 명시적으로 읽을 수 있다:

신사숙녀 여러분, 이제 여러분은 그림 속에 계시고 [파악하셨고], 우리는 시작해도 될 겁니다. 장관은 담배불을 불었습니다. 내게 말하고 싶다는 표시입니다.

장관: 자네의 결혼은 ...²²⁾

뒤렌마트의 허구세계를 이처럼 현실세계에 대한 시각적 기호로 관람하는 태도가 그의 극을 올바로 이해하는데 얼마나 중요한지는 뒤렌마트 자신의 말에서 알수 있다:

나는 드라마를 진술하며, 형상으로 사유한다.²³⁾

21) Meine Frau vertiefte [...] ihren Charakter erklecklich und wurde auch religiösen Gefühlen gegenüber positiver [...] kurz, es war eine fruchtbare Zeit, die meine These, daß nur ein peinlich befolgtes Gesetz den Menschen zu einem besseren, ja höheren Wesen zu machen imstande sei, glänzend bestätigte (106).

22) Sie sind im Bilde, meine Damen und Herren, wir dürfen beginnen. Der Minister hat sich eine Zigarette angezündet, ein Zeichen, daß er mich zu sprechen wünscht.

DER MINISTER: Deine Ehe ... (107).

23) Friedrich Dürrenmatt: Die Mitmacher. Zürich 1976, 193면 (여기서는 Otto Keller: Die totalisierte Figur, in: Text + Kritik (註 5), 43-56면, 53면에서 재인용): "Ich sage Stücke aus. denke in Gestalten."

연극의 시각적 매체성은 뒤렌마트에게 있어 언어 못지 않은 중요한 사유의 수단이었다. 연극이 시간 예술임에도 불구하고 이처럼 시각적 기호가 되는 경향이 있음에 대해 로트만은 말한다:

연극과 회화의 유사성은 무엇보다도 화보적인 예술적 표현법을 통한 스펙타클의 조직화에 있다. 이 때문에 무대 텍스트는 초예술적인 세계 안에서의 시간의 흐름을 모방하는 연속적인 흐름(불연속적이 아닌)으로 펼쳐지는 것이 아니라, 공식적으로 조직된 단일한 '정지 화면'으로 명백히 분할되는 전체로서 전개되는 경향이 있다. 각 정지 화면은 마치 액자 속의 그림처럼 무대 장치 속에 놓여 있다.²⁴⁾

II. 허구의 연극기호학적 형상

1. 허구내의 우연성

이제 허구를 에워싼 액자적 틀을 떠나 거기에 끼워진 <그림>으로서의 허구 자체를 살펴 볼 차례이다. 그러면 그 <그림>이 현실의 사실적 모사와 거리가 멀어 시각적 기호로 드러나고 있음이 확인될 것이다. 우선 허구 줄거리의 초두를 보면 여느 범죄 추리극과 유사한 모습을 하고 있다:

우선 검사 미시시피가 미망인 아나스타시아의 집을 방문한다. 그로써 쟁클로드가 말했던 5년전의 사건들이 이들에 의해 연기(演技)되기 시작하는 셈이다. 미시시피는 쇠근에 남편을 잃고 미망인이 된 그녀를 위로하며, 자신의 젊은 아내 역시 며칠 전에 사망했다고 말한다. 미시시피는 그 남편의 사망원인이 병원에서 진단한 것과 달리 사실은 심장마비가 아니라, 독극물에 의한 것이라 말하며 그 범인은 다른 사람이 아니라 바로 아나스타시아였음을 입증해 보인다. 그녀는 당연히 구속될 것이 겁나 절망한다. 이 순간 미시시피는 놀라울정도 그 자신 역시 자신의 아내를 그녀와 똑같은 방법으로 살해했노라고 고백한다. 더 나아가 두 피살자는 모종의 내연관계에 있었고 그가 출장을 가고 없던 날 그의 집에서 하룻밤 동침을 했으며, 그 자신이나 아나스타시아나 이 사실을 나중에 알고 분노해 각자 복수한 것이라고 설명한다.

이런 극적인 상황 설정은 관객으로 하여금 허구 내용에 대해 관심을 갖게 하고 거기에 집중케 한다. 하지만 허구 속의 두 인물의 극단적으로 동일한 처지와 행동은 이 인물들을 실제의 사람이라기보다는 극적 효과를 노려 연기하는 배우로서 드러나게 하며, 연극 세계 전체를 사랑이 결여된 시민생활 모습에 대한 풍자적 회화(戲畫) 즉 <그림>으로 보게 한다. 현실의 비정한 결혼생활의 실상이 하나의 <테제>로 제시되는 것이다.

24) 케어 엘람: 연극과 회화의 기호학. 이기한, 이재명 옮김. 평민사 1998, 85면에서 재인용.

극을 현실자체가 아니라 현실의 <그림>으로 보게 하는 이런 효과는 그 다음에 급진적으로 비약을 하는 줄거리에서도 확인된다. 즉 미시시피는 느닷없이 아나스타시아에게 청혼한다. 그리고 “지옥 Hölle”같은 결혼 생활로 그녀의 범행을 사적(私的)으로 징계하겠다고 말한다. 자신의 죽은 아내의 간통 사건을 평생동안 생각나게 할 여자를 아내로 맞아 들이겠다는 미시시피의 이런 상식 밖의 언행은 현실감을 결여한다. 이런 믿기 어려운 우연한 <착상 Einfall>에 의한 줄거리 진행은 무대를 현실이라기보다는 관객 현실 속의 “지옥”같은 결혼 생활에 대한 <그림>으로 보게 한다.

2. 모방적 연기

허구를 현실에 대한 <그림>으로 바라보게 하는 계기는 허구줄거리 자체의 비개연성뿐만 아니라 인물들의 연기(演技) 동작에서도 확인된다. 왜냐하면 인물들이 종종 기계적으로 연기하기 때문이다. 예컨대 미시시피가 아나스타시아를 방문해서 커피 대접을 받는 장면을 보자:

아나스타시아: 당신께 커피 한잔 대접해도 될까요?

미시시피: 매우 친절하시군요.

(아나스타시아는 좌측에, 미시시피는 우측에 앉는다. 아나스타시아가 커피를 잔에 따른다. 여기서부터의 커피테이블 장면은 아주 정확히 연출해야 한다. 커피를 마시는 동작들이 정확해야 한다. 말하자면 두 사람은 거의 동시에 잔을 입에 갖다대거나 또는 동시에 찻숟갈을 젓거나 하는 식이어야 한다.)²⁵⁾

인물들의 극도로 일치된 동작은 현실의 인물의 행동으로 볼 수 없다. 그것은 관객에게 보이기 위해 기교적으로 연출된 것으로서, 곧 밝혀질 두 사람의 동일한 독살 방식에 대한 상징적인 복선인 것이다. 그것은 더 나아가 그후에 그 두 사람마저도 똑같은 방식으로 서로의 독약에 의해 사망할 것임에 대한 복선이기도 하다. 인물들은 이처럼 자신의 몸을 노출된 기표(記表)로 사용한다.

이런 지시적 연기 방식은 17세기 바로크극들에서 배우가 자기가 연기하는 인물의 감정을 자연스럽게 표출하지 않고 그 감정을 품은 사람을 판토마임으로 묘사해 보이던 전통에 비견된다. 아나스타시아는 미시시피의 동작을 모방해 보이는 것이며, 미시시피는 아나스타시아의 동작을 모방하는 것이다. 그로써 각자의 동작은 서로를 지시

25) ANASTASIA: Darf ich Sie zu einer Tasse Kaffee einladen?

MISSISSIPPI: Sie sind sehr gütig.

Sie setzen sich Anastasia links, Mississippi rechts. Anastasia schenkt ein. Die folgende Szene am Kaffeetisch ist sehr exakt zu inszenieren, mit genauen Bewegungen des Kaffeetrinkens: so führen beide etwa gleichzeitig die Tasse zum Munde oder rühren gleichzeitig mit dem Löffelchen usw. (92)

하는 기호가 되며, 서로의 동작을 강조하게 되고, 이 동작이 지시하는 기의를 강조해 보이는 효과를 낳는다.

이런 효과는 특히 엑스트라들한테서 잘 확인된다. 예컨대, 장관의 명령에 따라 미시시피를 정신병원으로 데려가기 위해 등장하는 의사들을 보자:

(좌측문과 우측문, 창문들, 도처에서 - [...] - 그리고 벽시계에서 의사들이 흰 가운을 입고 두꺼운 뺨테 안경을 쓴 모습으로 무대로 밀려든다.)²⁶⁾

모든 의사들의 모습에 하등의 차이가 없다. 그들은 이태리 <기교극>처럼 유형 (Typen)으로서 기능한다. 위버후버 교수가 하는 말을 앵무새처럼 반복한다 (142). 이들뿐만 아니라 아나스타시아의 교도소 봉사활동에 대해 감사의 뜻을 표하려 신교, 카톨릭교 그리고 유태교를 대표해 등장하는 3인의 종교 지도자들의 동작이나 말투 역시 서로간에 하등의 차이가 없으며 (127), 하나의 대사를 나누어 끝말 잇기식으로 단숨에 말하고 퇴장한다. 이런 인물들은 연극 내에서 하나의 분화된 기능을 담당하며, 현실 생활에서 단순한 기능으로 축소된 현대의 지식인들을 지시하는 기호가 된다.

이런 단순한 인물 유형은 특정의 요소를 과장시켜 보이는 뒤렌마트의 작품들에 항상 등장한다. 예컨대 『노부인의 방문』에서도 차하나시안의 남편들, 보디가드들, 더나야가 교장, 경찰서장, 화가, 심지어 교사마저도 사고 방식에 있어서 서로 간에 차이를 보이지 않는다. 모두가 획일화되어 있다. 물질적 이해 관계에 따라 로봇처럼 일사불란하게 행동할 뿐이다. 특히 기차가 마을 앞을 지나칠 때마다 일제히 고개를 같은 방향으로 돌리는 동작은 그들의 유형성을 강조한다.

의명화되고 추상화된 현실에서는 불가능하지만 연극 무대에서 허용되는 창작적 자유에 바탕한 배우의 “연극적 가능성”, “상정”들과 더불은 이런 유희가 뒤렌마트에게는 매우 중요하다. 그래서 그는 자신의 회비극 무대를 어떤 이론의 비유적 표현으로서보다는 우선 유희 자체로 받아들여 주길 원한다. “닭”이 먼저냐 “알”이 먼저냐는 질문에 대해서 그는 구경거리를 많이 제공할 수 있는 “닭”을 택한다.²⁷⁾ 다의적 현실을 지시하면서 동시에 허구 자체를 지시할 수 있는 유희적 기호화 과정을 통해서 부차적으로 인식과 자유가 얻어진다.

연극 무대의 이런 기호적 기능은 인물들이 소품과 더불어 연기할 때의 모습에서도 확인된다. 예컨대 미시시피가 한 때 어느 창가(娼家)에서 웨이터로 일한 적이 있었다는 것이 일반 대중에게 널리 알려지고 나서 그의 퇴진을 요구하는 대규모 군중데모가 발생했었다는 것에 대해 위밸로에가 무대 위에 설치되어 있는 초대형(超大型) 그

26) Überall in den Türen links und rechts und in den Fenstern - [...] - sowie aus der Standuhr heraus drängen sich Ärzte in weißen Kitteln und mit dicken Hornbrillen auf die Bühne (142).

27) Theaterprobleme (註 7), 48면 참조.

립으로 관객석을 향해 설명하고 있는 동안, 그 그림 아래에는 “(서로 포옹하고 있는 것이 명백한 아나스타시아와 장관의 다리가 보인다.)”²⁸⁾ 위밸로에가 설명을 마치고 퇴장하자, “(그 그림은 다시 위로 올라가고, 그 뒤에는 아나스타시아 그리고 그녀와 키스하는 장관의 모습이 거의 머리 부근까지 보인다. 좌측에서 미시시피가 와서 그 그림을 다시 아래로 끌어 내린다.)”²⁹⁾ 미시시피는 그리고 나서 관객을 향해 그 그림 속의 사건이 발생하던 날의 새벽에 있었던 일을 먼저 설명해야 하겠다고 말한다. 그러자 “(그림 뒤에서 장관이 뒤로 돌아 우측으로 퇴장한다. 관객은 그의 다리만 걸어 가는 모습을 볼 수 있으며, 그 다음에야 비로소 그림이 올라간다.)”³⁰⁾ 그런 연후에야 미시시피는 그 날 새벽 장관이 아직 그 자리에 도착하기 전의 일을 재현해 보인다:

[...]

미시시피: 저는 감동되어 말했습니다: 마담, 당신은 저를 경멸하지 않습니까?

아나스타시아: 그 말을 듣고 저는 그의 손에 키스했습니다.

(그의 손에 키스한다.)³¹⁾

이 재현 장면을 그 날 새벽의 모습과 일치하게 하기 위해, 장관이 관객이 보는 가운데서 퇴장하는 것이다. 관객은 영화관에서는 불가능한 연극화의 과정에 이처럼 동참하게 되고 그로써 연극 매체의 현존성을 더 가까이 피부로 느낄 수 있게 된다.

뒤렌마트극에서 무대는 더 이상 19세기 사실주의극에서처럼 현실착각을 불러일으켜야 하는 장소가 아니라, 상상력 속에서 연극의 모든 수단이 기호로 생산되는 공간이다. 그는 말한다: “사람들은 창작을 할 때 다 알다시피 언제나 무대 위에서뿐만 아니라 무대와 더불어 창작을 해왔다. 나는 이를테면 아리스토파네스의 희극이나 네스트로이의 희극들을 생각한다.”³²⁾

28) *Unten sind die Beine Anastasias und des Ministers sichtbar, die sich offenbar umarmen* (119).

29) *die Tafel schwebt nach oben, dahinter werden Anastasia und der sie küssende Minister fast bis zu den Köpfen sichtbar. Von links kommt Mississippi und zieht die Tafel wieder nach unten* (120).

30) *Hinter der Tafel geht der Minister rückwärts nach rechts hinaus, man sieht nur seine Beine schreiten, dann erst hebt sich die Tafel* (120).

31) MISSISSIPPI: Ich sagte bewegt: Madame, Sie verachten mich nicht?

ANASTASIA: Darauf küßte ich seine Hand.

Sie küßt seine Hand (120).

32) Theaterprobleme (註 7), 45면: “Man hat ja jederzeit nicht nur auf, sondern mit der Bühne gedichtet, ich denke etwa an die Komödien des Aristophanes oder an die Lustspiele Nestroy’s.”

III. 세계극

연극 무대가 이처럼 현실을 지시하는 감각적 기호로 기능하고 있음은 이 작품 허구 줄거리의 세계극적 성격에서 더욱 분명해진다. 이 극이 특정의 역사적 사건뿐만 아니라 세계 전체에 대한 비유적 기호로서 작용하는 것이다. 이런 작용이 분명히 드러나기 시작하는 것은 인물들이 나중에 세계의 서로 다른 특정 이념의 철저한 신봉자로 밝혀질 때이다. 예컨대, 미시시피가 모세의 율법을 신봉한다면, 쟁클로드는 오로지 칼 마르크스의 『자본론』의 추종자로 밝혀진다. 그로써 이 두 인물은 더 이상 개인적 인격체가 아니라 각자의 이념의 <의인화된 존재 Personifikation>처럼 작용한다.

그들이 삶의 객관적 의미에 도달하기 위해 노력하는 과정 없이, 우연히 그들의 손에 각각 굴려 들어온 『성경』과 『자본론』의 특정부분의 가르침을 맹목적으로 추종한다는 점도 그런 효과에 기여한다 (114). 그들은 그로써 실제의 심리적 인물이 아니라, 뒤렌마트가 덧씌운 특정 이념들의 배타적 대변자로 정립된다:

쟁클로드 (파격하게): 우리는 우리 시대 최후의 위대한 도덕가다. [...] 자네가 형리(刑吏)의 가면을 썼다면, 나는 소련 스파이의 가면을 쓴다. 우리 둘은 정의를 원했다. 그러나 자네는 하늘의 정의를, 나는 지상의 정의를 원했다. 자네는 상상의 영혼을 구원하려 하고, 나는 실제적인 육체를 구원하려 한다.³³⁾

자신들의 이념에 따라 극단적으로 행동하는 인물들의 모습은 연극 무대 전체를, 그들에 의해 대표되는 여러 가지 <테제>들이 격돌하는 <비유>세계, 즉 시각적 기호가 되게 한다. 이런 효과는 보도 폰 위벨로에 차버른제 백작이 기독교의 무조건적 사랑을 실천하는 박애주의자로 등장함으로써, 다시 말해 유럽 역사상의 주요 세 가지 이념이 정립됨으로써 더욱 강화된다:

위벨로에: [...] 나는 나의 사회적 사랑의 일들로 인류를 도우려했고, 그럼으로써 거지가 되었다.³⁴⁾

철저히 기독교 박애주의를 대표하고 스스로는 파멸하는 위벨로에는 아나스타시아라는 한 여자를 중심으로 전개되는 허구 줄거리의 구조 내에서 느닷없이 불쑥 끼여

33) SAINT-CLAUDE *wild*: [...] Wir sind die zwei letzten großen Moralisten unserer Zeit. [...] Du in der Maske des Henkers und ich in der Maske des Sowjetspions. Wir wollen beide die Gerechtigkeit. Aber du wolltest die Gerechtigkeit des Himmels und ich die Gerechtigkeit der Erde. Du willst eine imaginäre Seele retten und ich einen realen Leib (114).

34) ÜBELOHE: [...] Ich wollte der Menschheit mit meinen sozialen Liebeswerken helfen und bin dabei zum Bettler geworden (129).

든 자신의 모습이 극의 전체적 균형을 깨뜨릴 뿐이라는 것을 잘 알고 있으며,³⁵⁾ 그 자신의 진짜 등장 목적은 다른 곳에, 즉 허구 줄거리의 사실주의적 완성보다는 비유적 세계극의 완성에 있음을 스스로 말한다:

위밸로에: 오, 나는 그 [간교한 작가 (뒤렌마트)]가 나를 아무렇게나 창조해 그 어떤 우연한 사랑의 시간에 빠져들게 하지는 않았다는 것을 믿고자 합니다. 그에게 문제되었던 것은 특정한 이념들이, 이것들을 진지하게 받아들여 대담한 에너지, 휘몰아치는 광기 그리고 완성을 향한 지칠 줄 모르는 열망으로 실현하고자 시도하는 사람들과 충돌할 때 발생하게 될 일들을 살펴보는 것이었음을 믿고자 합니다. 그의 그런 의도를 믿고자 합니다.³⁶⁾

이 세 인물을 바라보는 관객의 시선은 그로써 이들의 개인적 심리로 향하는 것이 아니라 이들이 <유형 Typen>으로서 대표하는 이념들, 즉 율법주의, 공산주의, 박애주의라는 현실의 <테제>들로 향한다.

유형화된 인물이 관객의 일상 현실 전반을 지시하게 되는 현상은 일반 연극에서도 흔히 발생한다. 기호학자 에코는 <술취한 사람>을 연기(演技)하는 배우를 예로 들어 그런 기호화 현상을 설명한다:

만취한 술꾼은 기호로 인지되기 위해 이중성의 게임을 하고 있다. 즉 그는 실제의 시간과 공간내의 한 사건, 실제 사람의 몸으로 인지되어야 한다. 연극에는 '입체적 기호 현상'이 있다. 하나의 소리나는 대상은 말로써 그 이외의 다른 소재로 이루어진 대상을 뜻하게 된다. 한 대상을 연출하면, 그것은 처음에는 실제 대상으로 인지되지만, 그 다음에는 그 기표적 대상과 동일한 소재로 이루어진 다른 대상 (내지는 특정한 종류의 대상들)을 지시하기 위한 기호로 추정된다.³⁷⁾

35) Ich störe das ganze Stück (117).

36) ÜBELOHE: [...] Oh, ich will es ihm [“heimtückischem Autor”] glauben, daß er mich nicht leichtfertig schuf, irgendeiner zufälligen Liebesstunde verfallen, daß es ihm darum ging, zu untersuchen, was sich beim Zusammenprall bestimmter Ideen mit Menschen ereignet, die diese Ideen wirklich ernst nehmen und mit kühner Energie, mit rasender Tollheit und mit einer unerschöpflichen Gier nach Vollkommenheit zu verwirklichen trachten, ich will ihm das glauben (118).

37) Umberto Eco: Semiotics of theatrical performance, in: The Drama Review 21. Nr. 1. März 1977, 111면: “The drunkard is playing a double game in order to be accepted as a sign, he has to be recognized as a real spatio-temporal event, a real human body. In theatre, there is a ‘square semiosis’. With words, a phonic object stands for other objects made with different stuff. In the *mise-en-scène* an object, first recognized as a real object, is then assumed as a sign in order to refer back to another object (or to a class of objects) whose constitutive stuff is the same as that of the representing object.”

예컨대, 코냑을 만나절에 5병씩 마셔대는 위벨로에 (136)의 술취한 행동은 처음에는 위벨로에라는 개인의 행동으로 인지되지만, 그 다음에는 그렇게 술주정뱅이로 살아가는 관객 현실속의 술꾼들 전체에 대한 기호로서 인지되는 단계로 나아간다. 감정이 과도하게 실린 연기가 관객으로 하여금 배우를 눈치채게 하기 쉽듯이, 이 작품에서도 주요 인물들의 극단적 이념과 행동들은 그들을 현실의 <테제>들에 대한 <비유> 즉 기호체로 드러나게 한다.

세 명의 남자들에 둘러 싸여 있는 아나스타시아 역시 그녀의 철저한 현실주의적 행동으로 인해, 현실의 일반적인 기회주의적인 여자들의 모습을 자신의 몸 즉 연극기호로 연기해 보이는 배우로 드러난다. 그녀가 최종적으로 선택해 결혼하게 되는 장관 - 이 사람 역시 철저히 현실주의적으로 행동해 최후에 정권을 잡음으로써 (134) 아나스타시아의 현실주의 <테제>를 공동으로 대표하는데 - 은 그녀에 대해 이렇게 비유적으로 말한다:

장관: 너 [=아나스타시아] 는 짐승이다, 그러나 나는 짐승들을 사랑한다. 너는 아무런 계획이 없으며 단지 순간 속에만 살고, 너의 남편을 배반했듯이 나를 배반할 것이며 계속 그럴 것이다. 아무도 너를 불잡을 수 없으며, 너에게 초석을 놓는 자는 물락할 것이며, 단지 내가 너를 사랑하는 식으로 너를 사랑하는 자만이 너를 영원히 소유할 것이다. 38)

순간적 이익을 위해 남편을 잊달아 갈아치우는 그녀의 “짐승”같은 모습은 세계의 어떤 <테제>에 대한 비유일까? 그녀에게 배신당한 쟁클로드의 말은 그녀가 기호로서 지시하는 기의(記意)가 무엇인지를 좀더 분명히 해준다:

쟁클로드: 이토록 쓸모 있는 이 피조물, 바빌론의 이 창녀와 함께라면, 나는 전세계를 내게 굴복시킬 수 있었을 텐데! 39)

그녀는 “창녀”이다. 창녀의 속성상 일단 세상의 모든 <테제>를 받아들인다. 그러나 그 어떤 <테제>도 그 “창녀”에 지속적으로 머물 수 없다. 현실 속의 특정 <테제>는 항상 일과적(一過的)이며, 새로운 <테제>에 의해 늘 교체될 운명에 처해 있다.

그녀의 <테제>의 또 다른 속성은 영원한 <가치중립성>이다. 그러므로, 다른 인물들과 달리 그녀는 허구 중에서 관객을 향한 방백을 한 번도 하지 않는다. 주체가 아니

38) DER MINISTER: Du bist ein Tier, aber ich liebe Tiere. Du hast keinen Plan, du lebst nur im Augenblick, wie du deinen Mann verraten hast, verrätst du mich und so fort. Niemand kann dich fassen, wer auf dich baut, wird untergehen, und nur wer dich liebt, wie ich dich liebe, wird dich immer besitzen (122).

39) SAINT-CLAUDE [...] mit diesem so nützlichen Geschöpf mit dieser Hure Babylons hätte ich mir die ganze Welt unterworfen! (149).

라, <테제>들이 정복해야 할 대상일 뿐이다. 그래서 이념적 인물들이 계속 구애자로 나타나는 것이다. 여자가 세상에 대한 비유로 기능하던 예는 바로크 시대의 연극들에서 흔히 찾아 볼 수 있다.

인물들이 이렇게 세계 전체의 <테제>들에 대한 대표적 기호로 작용하는 것은 그들이 극의 종말부에서 직접 관객을 향해 하는 방백에서 분명해진다:

아나스타시아: 변함없이 죽음을 통과하는 창녀.

쌩클로드: 분명히, 우리가 여기 이 폐허 속에 누워있더라고.

미시시피: 하얗게 회칠한 벽에 기댄 채 우리가 죽어 있더라도

쌩클로드: 우리는 항상 다시 온다. 과거에도 항상 그랬듯이

미시시피: 항상 새로운 모습으로, 점점 멀어지는 패러다이스를 갈망하며⁴⁰⁾

“항상 다시 온다”는 말은 이 극중의 사건이 일회적 역사적 사건이 아니라 비유적 모델 사건이라는 뜻이다. 그들의 특정의 이념은 새로운 이념들에 의해 대체되어 새로운 모습으로 나타날 것이다.

아나스타시아의 방에 있는 가구 집기 (家具 什器)들도 허구 세계가 현실 전체의 모델이 되는데 기여한다. 예컨대 “(루이 15세 시대의 그릇장)”, “(세기말의 거울)”, “(루이 16세 시대의 그림 액자)”, “(비더마이어 시대의 커피 탁자)”, “(루이 14세 시대의 소파들)”(87)은 유럽 역사의 정치적 시대들에서 가져온 것이다. 그로써 작품의 사건은 유럽 전체 역사 속에서 동시에 발생할 수 있음을 상징한다. 인물들은 커다란 “(고딕식 벽시계)”가 상징하는 4차원적 시간, 공간을 통해 무대로 등장하고 퇴장한다.

이 모든 가구들은 극의 종말부에 가서 쌩클로드가 이끄는 데모 군중의 충격을 받아 모두 파괴되며 (137), 단지 “(비더마이어 시대의 커피 탁자)”만이 남는다 (150). 그로써 정치적 격변의 시대는 모두 지나가고, 뒤렌마트의 고국 스위스처럼 시간의 흐름이 정지된 비더마이어적 가족 중심의 후기 시민사회의 현실이 생겨난다.

무대 위의 모든 소도구뿐 아니라 무대배경도 세계 전체에 대한 상징적 기호로 작용한다. 허구의 모든 사건에 대한 소식들이 총집합하고 중요한 결정이 이뤄지는 유일한 장소인 아나스타시아의 방의 창밖 풍경은 다음과 같다:

(배경에 두 개의 창 전망: 갈피를 못 잡게 한다. 우측에는 사과나무의 가지들 그리고 그 뒤로 고딕식 성당이 있는 어떤 북구의 도시, 좌측에는 축백나무, 고대의 사원의

40) ANASTASIA: Eine Hure, die unverändert durch den Tod geht.

SAINT-CLAUDE: Doch, ob wir auch liegen, hier in dieser Ruine.

MISSISSIPPI: Ob wir sterben an einer weißgetünchten Mauer

SAINT-CLAUDE: Immer kehren wir wieder, wie wir immer wiederkamen

MISSISSIPPI: In immer neuen Gestalten, uns sehndend nach immer ferneren Paradiesen (157).

잔재, 만(灣), 항구.)⁴¹⁾

유럽의 북부와 남부, 산악과 바다를 동시에 보여주는 이런 모습은 극중의 사건의 세계 편재성(遍在性)에 대한 상징이다. 뒤렌마트의 관객은 그로써 극중의 특정한 사건을 보지만, 동시에 그 배면에서 자신의 현실 세계 전체를 되돌아보게 된다. 무대현실이 이렇게 현실 전체의 기호로서 의미가 다중적으로 되고, 에코 U. Eco의 표현대로 ‘입체화’ 되는 현상은 뒤렌마트의 후기 작품들로 갈수록 점점 두드러진다:

그의 [후기 작품들에서] 테마 선정과 관련지어 볼 때 그에게 중요한 역할을 하는 것은 – ‘그의 한계다’라는 표현은 삼가자 – 사회적인 또는 일상의 정치에서 시급한 문제들에 대한 “굴절되지 않은” 묘사는 그와 거리가 멀다는 사실이다.⁴²⁾

뒤렌마트는 특정한 일회적 사건의 <모방>에 관심을 갖지 않는다. 항상 일반적이며 모델적 사건을 창조한다. 그의 <그림>은 17세기 종교적 바ロック극과 같이 현실 전체 인식의 과제를 갖는다. 인물들은 우주적 관점을 확보하려 한다. 예컨대 종교개혁을 통해 세계를 개혁하고자 했던 16세기 중엽의 재세례파 운동을 소재로 한 「재세례파 Die Wiedertäufer」 (1967)에서, 기독교 박애주의자 크니퍼돌링크의 아내는 말한다:

카테리나: 한 밤 중에 나는 종종 일어나 앓아 방안을 용시할 뿐이며, 유리창의 틀을 내 눈 앞에서 볼 뿐이다. 밤이 텅 빈 얼굴을 드러내 보이는 유리창을. 그리고 나는 운다.⁴³⁾

이런 철학적 대사는 관객으로 하여금 자신의 삶 전체를 되돌아보게 한다. 연극은 “방”과 “창틀”만을 보여줄 수 있지만, 관객은 거기서 현실의 “텅빈 얼굴”까지도 통찰할 수 있다. 무대의 시작적 기호가 언제나 추상적이고 불가해한 <미로 Labytinth>의 현실을 지시한다.

41) *Im Hintergrund zwei Fenster. Die Aussicht: Verwirrend. Rechts das Geäst eines Apfelbaumes und dahinter irgendeine nordische Stadt mit einer gotischen Kathedrale, links eine Zypresse, Reste eines antiken Tempels, Meerbusen, Hafen* (87).

42) Robert E. Helbling/ Gerhard P. Knapp: Nachwort, in: Knapp (註 2), 269–273면, 여기서는 269면: “Was für ihn gerade im Hinblick auf seine Themenwahl eine Rolle spielt, – man möchte nicht sagen: was ihn beschränken – ist die Tatsache, daß unmittelbare Kritik bzw. die ‘ungebrochene’ Darstellung von sozialen oder tagespolitisch akuten Fragen ihm fernliegt.”

43) F. Dürrenmatt: Die Wiedertäufer, in: F. D.: Komödien II und frühe Stücke. Zürich: Arche 1963, 13–115면, 여기서는 47면: “KATHERINA [...] Nur oft in der Nacht, [...], sitze ich auf und starre in das Zimmer und sehe die Fensterrahmen vor mir, in denen die Nacht ihr leeres Gesicht zeigt, und dann weine ich.”

IV. 패러디

뒤렌마트는 이념적 인물들을 묘사할 때, 현실의 홍망성쇠 하는 여러 가지 <테제>들과 마찬가지로 결국 지양될 운명의 기표로서 거리를 두고 보게 하는 또하나의 전략을 구사한다. 즉 인물들을 비극적 운명에도 불구하고 이상적(理想的) 존재로 미화하는 것이 아니라, 결코 관객의 연민을 유발할 수 없는 우스꽝스런 모습으로 <패러디>하는 것이다. 그 패러디는 이 작품 『미시시피씨의 결혼 Die Ehe des Herrn Mississippi』에서는 다른 작가, 다른 작품의 인물들에 대한 것이 아니라 뒤렌마트 자신의 피조물을 작가 스스로가 다시 풍자하는 방식으로 이뤄진다.

우선, 인물들의 <명시적 이름 sprechender Name>이 그런 효과에 기여한다. 주인공 미시시피는 이름 자체가 홍수 때 범람해서 주변의 모든 것을 훑쓸어 가는 미시시피강을 연상시킨다. 그로써 그의 공포주의자적 성격에 거리를 두게 한다. 철저한 관념론자로서 인간에 대한 사랑과 현실인식이 결여되어 있다. 그래서 그의 대사는 유물론자인 쟁클로드에 의해 자주 중단된다.

다른 한편 쟁클로드 역시 어원적으로 '聖 바보'라는 뜻이며, 유물론적 세계관의 절대화로 인해 인간의 정신적 측면을 간파하는 교조주의자가 된다. 애당초 "메피스토펠레스"(88)와 닮은 모습도 그의 악마성을 상징한다.

위벨로에 폰 차버른제 백작 역시 작가와 더불어 "은총"을 고대하며 기독교 사랑을 실천한다고 하지만, 그 이름은 어원적으로 '술의 바다'라는 뜻이며,⁴⁴⁾ 아프리카에서 "콜레라"를 비롯한 온갖 질병에 걸려 (124; 126-7) "방향감각"(124)을 상실했고, 움직이지 못하는 "사랑의 여신" 석고상을 아나스타시아로 착각하고 한참동안 뚫어지게 바라보는 지독한 근시이다 (123). 그래서 세상을 통찰하지 못하고, 돈키호테가 된다 (158-9).

이런 <패러디> 요소는 인물들을 특정의 이념을 대표할 만한 고전적 전인(全人)이 아니라 문제성 많은 모순덩어리로 나타나게 한다. 그들의 섬뜩한 모습은 그들의 이념이 도그마로 변질되어 폭력적이고 매조키즘적인 것이 되었음을 시사한다. 작품 『로물루스 대제 Romulus der Große』에서 용병대장 오도아케르의 충성스런 조카도 그 한 예이다. 그 인물이 지금은 어린아이 같이 순진무구하지만, 형리의 도끼를 휘두르는 모습으로 그가 장차 세계를 파괴하는 무서운 기계로 쓰일 것임을 시사한다.

이런 모순성의 연극세계는 이상주의적 이념도 자칫하면 이데올로기로 전락하기 쉽다는 것을 뒤렌마트가 체험한데서 비롯한다. "현실의 부조리성이 사실주의적 외양을 파괴하는 형식으로 몰려든다."⁴⁵⁾

44) Gerwin Marahrens: Friedrich Dürrenmatts "Die Ehe des Herrn Mississippi", in: Knapp (註 2), 93-124면, 여기서는 96면 참조.

45) T. Adorno: Offener Brief an Rolf Hochhuth. Noten zur Literatur Frankfurt 1974, 595면: "Die Absurdität des Realen drängt auf eine Form, welche die realistische Fassade zerschlägt."

관객의 시각에서 바라볼 때, 그런 기괴한 연극세계는 허구에 감정이입 하기보다는 거리를 갖게 만들며, 그것이 현실의 예술적 표현임을 의식케 하며 이 표현이 기호로서 의미하는 바에 대해 성찰케 한다.

결 론

지금까지 『미시시피씨의 결혼』을 중심으로 살펴본 바를 다시 한 번 정리하면, 뒤렌마트의 회비극은 현실 자체로서가 아니라, 이 현실에 대한 <그림> 즉 고유의 예술적 기호 체계로서 기능한다.

허구 결말의 선취와 반복적 연출, 일인칭 서술자로서의 인물들의 서사적 연기방식이 연극 무대의 <그림>의 틀에 주목케 하며, <그림> 속에 들어가서 보더라도 허구 줄거리의 대칭적, 비약적 구조, 인물들의 기계적 연기, 비유적 세계극의 경향, <페러디>화된 인물 모습 등 수많은 연출 기법들이 무대를 실제 삶의 다양한 <테제>들에 대한 다의적 기표로 보게 한다.

브레히트의 <서사극>은 허구의 사건들의 연속성을 <생소화> 기법으로 깨뜨려 연극의 각 장면을 <게스투스 Gestus>, 즉 장면적 기호로 나타나게 하지만, 기본적으로 여전히 연극외적 “의도에 따른” 정치극으로서 사실주의적 재현이라는 인상을 강하게 준다. 그 반면 배우와 인물간의 이격(離隔) 가능성을 부인하는 뒤렌마트의 회비극은 “소재 자체에서 비롯하는” 다양한 연극 가능성의 캐리커처적 표현으로 고유의 예술적 기호체계가 되는 방향으로 한걸음 더 나아가고 있다. 하지만 뒤렌마트극의 이런 현대적 반환상적 작용방식도 바로크 시대의 기호극 전통 속에 깊이 뿌리를 내리고 있음을 물론이다.

참 고 문 헌

• 작품

- Dürrenmatt, Friedrich: Anmerkung zur Komödie 1953, in: F. D.: Werkausgabe in dreißig Bänden. Hg. in Zusammenarbeit mit dem Autor. Bd. 24. Zürich: Diogenes 1980, 20-25면.
- _____ : Die Ehe des Herrn Mississippi, in: F. D.: Komödien I. Zürich: Arche 1957, 81-160면.
- _____ : Die Wiedertäufer, in: F. D.: Komödien II und frühe Stücke. Zürich: Arche 1963, 13-115면.
- _____ : Literatur nicht aus Literatur, in: F. D.: Werkausgabe in dreißig Bänden. Hg. in Zusammenarbeit mit dem Autor. Bd. 24. Zürich: Diogenes 1980, 84-92면.
- _____ : Sätze über das Theater, in: F. D.: Werkausgabe in dreißig Bänden. Hg. in Zusammenarbeit mit dem Autor. Bd. 24. Zürich: Diogenes 1980, 176-211면.
- _____ : Theaterprobleme, in: F. D.: Werkausgabe in dreißig Bänden. Hg. in Zusammenarbeit mit dem Autor. Bd. 24. Zürich: Diogenes 1980, 31-72면.

• 연구 문헌

- Burwick, Frederick: Illusion and the Drama. Critical Theory of the Enlightenment and Romantic Era. Pennsylvania: The Pennsylvania State Univ. 1991.
- Durzak, Manfred: Dürrenmatt, Frisch, Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie. 2판. Stuttgart: Reclam 1972.
- Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München: Fink 1987.
- Elam, Keir: The Semiotics of Theater and Drama. London/ New York: Meuthen 1980 (연극과 희곡의 기호학. 이기한, 이재명 역. 공연예술신서 20. 평민사 1998).
- Esslin, Martin: Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen. Reinbek: Rowohlt 1989.
- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Bd. 2. Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung. Tübingen: Gunter Narr 1995.
- Kempf, Franz R.: Brecht und Dürrenmatt als Dramatiker: Antipoden oder Dioskuren? Versuch einer Bilanz, in: Weimarer Beiträge 37 (1991),

1002-1017면.

- Knapp, Gerhard P. (편): Friedrich Dürrenmatt. Studien zu seinem Werk. Heidelberg: Lothar Stiehm 1976.
- Knopf, Jan: Theatrum mundi, in: Text + Kritik. Friedrich Dürrenmatt I. Heinz Ludwig Arnold편. 50/51권. München 1980, 57-67면.
- Kurzenberger, Hajo: Theater der Realität als Realität des Theaters. Zu Friedrich Dürrenmatts Dramenkonzeption, in: Text + Kritik. Friedrich Dürrenmatt I. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. 50/51권. München 1980, 80-91면.
- Schroll, Amédée A.: Zeichen und Bezeichnetes im Werk Friedrich Dürrenmatts, in: Gerhard P. Knapp (편): Friedrich Dürrenmatt. Studien zu seinem Werk. Heidelberg: Lothar Stiehm 1976, 203-217면.
- 김치수 (외): 현대 기호학의 발전. 20세기 문명총서. 서울대학교 출판부 1998.

■ Zusammenfassung

Die Ehe des Herrn Mississippi von Friedrich Dürrenmatt als ein Zeichentheater

Seongki In

Die vorliegende Studie untersucht die Tragikomödie *Die Ehe des Herrn Mississippi* von Friedrich Dürrenmatt unter einem theatersemiotischen Aspekt, um die publikumsbezogene ästhetische Funktion der Gattung "Tragikomödie" erklären zu können. Aus der Untersuchung zeigt sich, daß die Bühnenwirklichkeit weniger als ein Bestandteil des realen Lebens des Zuschauers, denn vielmehr als ein theatralisches Zeichengefüge erscheint, das dem Betrachter zur Schau gestellt wird.

Zunächst lassen episierende Darstellungstechniken wie die Vorwegnahme des katastrophalen Handlungsausgangs, dessen wiederholte Darstellung am Ende der Aufführung sowie die direkte Erklärung des Handlungsgangs durch die Figuren des Stücks die Bühnenwirklichkeit als eine schauspielerische "Darstellung" erscheinen. Mit dieser Episierung ist die Tragikomödie als eine Weiterführung von Brechts epischem Theater zu bewerten.

Des weiteren lassen unrealistisch gespielte theatralische „Symbole“ wie wiederholte Zufälle in der Handlung, ein mechanisches Agieren der Figuren auf der Bühne, die Reduzierung der Figuren auf Personifikationen bestimmter Ideen, sowie der Hang zu satirisch-komischen Gestalten die Bühnenwirklichkeit offensichtlich wie ein mehrdeutiges Spiegelbild der Zuschauerwirklichkeit wirken, etwa wie in der Commedia dell'arte des 17. Jahrhunderts.

Der Zuschauer kann gerade auf Basis dieser erkannten Bildlichkeit der Bühnenwirklichkeit zu letztgenannter auf Distanz gehen und auf sein eigenes reales Leben zurückschauen, für das die Bühnenwirklichkeit in der Mehrdeutigkeit steht.

Sie wirkt somit erkenntnisvermittelnd. Dabei kann der Zuschauer auch ihre Sinnlichkeit als ästhetisches Zeichenmittelgefüge genießen.