

스페인 바로크 연극과 문화적 정체성:

리얼리즘과 아이디얼리즘의 이중성*

김 춘 진

(서울대학교수, 스페인문학)

1. 바로크 연극의 일상성과 일상의 연극화

스페인 바로크 연극만큼 한 시대 한 민중의 삶을 그렇게 철저하게 지배했던 예술 장르도 드물 것이다. 17세기 스페인은 일상의 삶 자체가 연극이었다. 그러한 연극성은 종교 의식이나 정치 행사의 전시적 과장, 그리고 건축 양식이나 도시 형태의 권위주의적 치장에서만 나타났던 것이 아니다. 연극 중의 몰입 순간은 물론 관람 후의 축제 분위기가 매일의 일상사였다고 할만큼 스페인인들은 온통 연극에 취해 살았다. 연극은 생활의 중요한 한 부분이었을 뿐만 아니라 의식의 틀이었다. 그리하여 일상의 연극성과 연극의 일상성 사이에서 의식조차 혼돈스러움을 경험하고 있었던 것이다. 연극 속의 세상과 실제의 현실을 명료하게 구별하지 못할 지경이었다. 이와 같이 연극 도취가 가능했던 배경은 무엇일까? 디에스 보르게(J.M. Díez Borque)는 그 한가지 이유를 당시 스페인 사회의 총체

* 이 논문은 1996년도 교육부 학술연구 조성비(해외지역연구)에 의하여 연구되었음.

적 허위의식에서 찾는다. 때때매직이 성행하면서 신흥 중산층 마저 교역과 산업 등 본연의 자기 역할을 발전시키기보다는 돈만 벌면 귀족 신분을 사들이려는 치열한 신분상승 열풍이 불고 있던 터에, 신분적 소속감이나 직업의식은 실종되고 오로지 귀족의 신분과 귀족의 가치와 귀족의 존재양식을 좇는 집단적 허위의식이 쉽게 연극에의 광적 도착증을 초래했다는 것이다.¹⁾ 실제로 그러한 집단적 귀족 지향성은 비실질적이고 비실용적인 사회 풍조를 확산시켰으며 연극은 그러한 비현실적 의식을 현실로 체험할 수 있는 공공적 기회였던 것이다.

그러한 설명이 아래로부터 바라본 시각에서 이루어진 것이라면 위로부터의 관점에서 설명을 구할 수도 있다. 지배 계급의 정치이데올로기적 필요성이 바로 그것이다. 연극의 대중화는 정치적 선전과 지배의 공고화라는 측면에서 왕실과 총신들에게는 지극히 효과적 수단이 되었다. 위로 국왕과 성직계급으로부터 아래로 가장 저급한 신분계층에 이르기까지 혼연일체로 몰입한 연극도취는 정치적 의식 통일을 달성하고 사회적 응집력을 키우는데 더없이 효과적이었다. 엘리엇(John H. Elliott)는 그 대표적 경우로 펠리페 4세의 총신이었던 올리바레스(Conde-Duque de Olivares)의 집정기(1621-43)를 들고 이 시대 정치체제의 특징으로 정치의식, 선전 그리고 이미지 조작 등을 지적했다. 그러나 바로 그러한 연극적 정치 조작이 바로 올리바레스 자신의 몰락을 자초한 무덤이 되었다는 지적을 빼놓지 않는다.

올리바레스의 운명이 보여준 것은 수사와 실제 사이에 얼마나 쉽게 균열이 벌어질 수 있는지, 그리고 그의 체제가 근대적 정치선전 양식을 발전시키는데 기여했던 것만큼 올리바레스 자신이 판 신뢰의 空洞化라는 근대적인 대가를 지불해야 했다는 것이다.²⁾

1) José María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978, p.122.

2) *España y su mundo, 1500-1700*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p.227.

그러므로 연극의 대중화는 정치권력의 선무 수단인 동시에 바로 그 권력 실체의 정치적 거품 현상을 반증하는 것이기도 했던 것이다. 그런 의미에서 국민극(Comedia Nacional)의 역사성은 진지하게 음미해볼 필요가 있다. 로뻬와 깔데론으로 이어지는 국민극의 융성은 유럽 정치 무대에서 스페인이 권력의 정점으로부터 추락하는 몰락과정과 궤를 같이 했다. 민중의 연극에의 열광은 그러한 정치적 몰락과 정신적 공동화에서 비롯된 허무와 우수를 보상받으려는 반사적 행위였다고 이해할 수 있다. 결과적으로 일상의 연극화는 가치의 공동화와 사유의 비현실화를 의미하며 스페인 사회의 생동감의 고갈을 반영하는 것이다.

2. 국민극과 회의주의

그러나 스페인 바로크 연극은 공허와 우수의 결정물만은 아니다. 오히려 공허와 우수의 시대에 대비되는 전(前)시대의 낙관적 시대정신까지 이율배반적으로 어울려 있는 것이다. 이를테면 로뻬(Lope de Vega)의 넘치는 열정과 깔데론(Calderón de La Barca)의 우울한 환멸이 스페인 바로크 연극의 이율배반적 양면성을 대변하고 있는 것이다. 로뻬의 연극이 대중적으로 상업화된 1580년 무렵이 무적함대가 위용을 떨치던 펠리페2세 치하의 정치적 융성기라면, 깔데론이 『인생은 꿈(*La Vida es Sueño*)』과 같은 절정기의 작품들을 내놓던 1640년대 무렵의 스페인은 펠리페 4세의 무책임과 방종을 틈타 총신정치가 득세하고 겨우 화려한 외교적 술책으로 과거 정치 강국의 명맥을 이어가는 종이호랑이 신세였다. 이처럼 로뻬를 역사적 상승기의 작가로 깔데론을 하강기의 작가로 규정한 아베안(José Luis Abellán)은 두 작가의 연극이 그들 시대의 서로 다른 공식적 가치체계를 표현해내고 있다는 점에 주목했다.

전자[로베]는 왕성한 활동력을 보이며 바로크의 상승기를 대변하는데, 이미 쇠퇴기에 들어섰으면서도 피부로 느끼지 못하고 있었던 스페인 왕정주의와 카톨릭주의의 이상에 매료되어 있었다. [...] 후자 깔데론은 가장 두드러진 쇠퇴기를 대변하는데, 그 무렵 스페인 민중은 몸 속으로 쇠락의 원인을 느끼고 있었으며 그들이 방어하려는 이상의 취약성을 인식하고 있었다.³⁾

각각의 시대적 분위기를 반영하듯이 로베가 낙천적이었다면 깔데론은 염세적이었다. 로베가 극화한 것이 스페인의 서사적 민족적 전통으로 설화, 역사, 로망스 등이 주된 소재였던데 비하면 깔데론은 철학적이고 신학적인 소재에 관심을 가졌다. 전자가 스페인 민중이 느끼는 민족의식을 대변했다고 말할 수 있다면 후자는 인간의 보편적 문제의식에 접근하고 있었다고 말할 수 있다. 그러므로 깔데론이 사변적이고 주지적이었다면 로베는 감상적이고 주정적이었다.

그러나 로베와 깔데론의 이질성은 시대의 편차로 단순화시킬 성질의 것이 아니다. 깔데론을 전적으로 절대주의와 카톨릭시즘을 회의한 절대적 염세주의로 볼 수 없는 것처럼 로베도 전적으로 이상주의자요 낙천주의자라고만 볼 수 없다. 그들의 극은 차이에 못지 않게 한 시대의 공통된 역사적 문제의식도 담고 있는 것이다. 그들은 각기 바로크 연극의 이중적 성격의 한 단면들을 각기 대변해주고 있지만, 양자를 종합할 때 비로소 스페인 바로크 연극의 의미를 올바르게 설명할 수 있다. 그 종합의 결과는 바로크 시대 일상의 형식과 의식의 내면에까지 침투해 있던 연극과 현실, 허와 실이 교차하는 혼돈이었다. 그것은 카톨릭 교회와 절대 군주를 정점으로 하는 절대주의 하에서 완전한 신앙 아니면 전면적 회의 양극단 사이에서 선택을 강요당했던 스페인인들이 불가피하게 경험해야 했던 것, 즉 하늘과 땅, 내세와 현세, 구원과 절망, 낙관주의와 허무주의가 바로크 예술에 짙고 강한 명암을 반영하고 있는 것이다. 요컨대 로베와 깔데론에게서 르네상스 세속주의와 중세 카톨릭주의 전통을 그리고 르네상스의 감

3) *Historia crítica del pensamiento español. Del Barroco a la Ilustración (Siglos XVII y XVIII)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, vol. 3, p.170.

각주의와 중세 금욕주의 성향이 대구를 이룬다면, 그 변증법적 종합이야말로 바로크적인 것이라고 말할 수 있는 것이다.

그 변증법적 종합은 갈데론의 1643년 작품 『인생은 꿈』에서 상징적 언어를 구하게 된다. 갈데론에게서 꿈은 인생의 찰나성이나 무상성을 드러내는 비유가 아니라 실제와 연극, 현실과 비현실을 구별할 수 없는 절대적 회의주의를 담은 철학적 비유였다. 그러한 허무주의적 비유의 제시는 현실/연극의 바로크적 호환 체형에서 빚어진 지적 혼돈을 논리적으로 구제해보려는 시도였다고도 이해할 수 있다.

당시 카톨릭 교리를 따라 이해한다면, 『인생은 꿈』은 점성학의 운명론과 교회의 자유의지론 싸움에서 과연 무엇이 삶을 결정짓는가 하는 물음으로 출발해 결국에는 자유의지가 승리하는 구도로 결말지어져 있다. 점성술의 신봉자였던 폴란드의 왕 바실리오스 세자 세히스문도가 태어나자 포악한 군주로 나라를 망치고 부왕의 왕위를 찬탈하리라는 운명을 막아보고자 산 속에 유폐시켰다. 이후 운명과 점성괘의 진실 여부를 시험해보고자 세자를 의식불명 상태로 왕궁으로 데려와 세자의 자리에 앉혀보았는데 세히스문도는 점괘대로 신하들에게 포악하고 부왕에게 무례하고 도전적이어서 장차 나라를 망칠 인물임이 여지없이 입증된다. 세자는 다시 산 속에 유폐되었는데, 의식을 회복하자 궁중에서 일어난 모든 것이 꿈이었다 하더라도 한 여인 로사우라에게 느낀 사랑만은 꿈일 수 없는 확연한 진실이라는 생각에 다다른다. 로사우라는 왕위 계승을 위해 폴란드로 들어온 바실리오스의 생질 아스톨포에게 모스크바에서 당한 일을 보복하고 명예를 되찾기 위해 남장 차림으로 뒤를 쫓아 온 여인이었다. 궁중에서 본 모든 것이 꿈이라 하더라도 그녀의 상만은 지울 수 없는 사실이라고 독백할 때 세히스문도는 로사우라의 사랑을 통해서 유일하게 현실과 꿈의 경계를 구분할 여지를 갖는 것처럼 보인다. 나중에 상황이 반전되어 세히스문도는 모스크바인 아스톨포의 폴란드 왕위계승을 반대하는 군사들의 지지를 받아 왕위에 오르게 된다. 그러나 왕궁에서의 꿈을 경험으로 꿈속에서라도 선행과 덕행을 실현해야 한다는 도덕적 원리를 체득한 그

는 부왕에 대해 신민들에 대해 관용과 덕치를 베푼다.

그러나 이야기의 결말은 끝내 불안정하다. 세히스문도는 여전히 현실/꿈 사이의 경계를 확인하지 못했으며, 로사우라는 아스톨포와 짝을 짓게 하고 자신은 아스톨포가 구혼하던 에스트레야를 선택해 대칭적 교차 결합으로 끝나는 사건의 결말은 여전히 부자연스럽고 비현실적이어서 보다 자연스럽고 현실적인 귀결로의 반전을 기대하게 하는 것이다.

『인생은 꿈』은 로페와 깔데론을 넘어 중세와 르네상스를 변증법적으로 종합하고, 극명한 대구, 불안정성, 역동적 세계관 등 바로크 연극의 특징을 탁월하게 보여준 예시적 작품이라 할 것이다. 또한 대구적 종합의 미적 환상과 동시에 절대주의의 환상이 불러일으킨 현실/연극무대 사이의 착란을 통해 근대인의 정신적 자아 분열 현상을 상징적으로 보여주는 것이다.

3. 체통주의⁴⁾의 허실

그러므로 바로크의 예술적 종합의 결과는 조화롭기보다 불안정하다. 대구적인 극단들의 종합이란 순리가 아니라 역리이며 안정적인 것이 아니라 역동적인 것이다. 그런 의미에서 바로크 예술의 심미주의적 배경에는 진실에 대한 믿음의 상실이 내포되어 있는 것이다. 프랑스 합리주의의 토대가 사유하는 모든 것에 대한 회의에서 비롯되었듯이 바로크적 대구의 미학과 진실에 대한 믿음의 상실에도 일종의 근대적 회의주의의 색채

4) 체통은 스페인어 honor/honra를 옮긴 말이다. 혹자는 스페인어에서 honor와 honra를 구별해 전자를 신분제 사회에서 혈통을 통해 상속되는 신분제적이며 객관적인 명예로, 그리고 후자는 타인들의 평판에 좌우되고 개인의 노력에 의해 획득될 수 있는 주관적 가치의 명예로 구분하기도 한다. 그러나 우리의 논 의상 이러한 구별은 불필요하다. 오히려 문제가 되는 것은 우리말의 명예와 체통 사이의 구별이다. 전자가 긍정적 가치를 의미한다면 후자는 전자가 위선적이고 허위적인 속화된 경우로 부정적 가치를 내포한다. 뒤에 드러나듯이 우리의 논의에는 명예와 체통의 구별이 더 필요하다.

가 질게 배어 있다고 여길 수 있는 것이다.

그러나 스페인인들은 사색적이기보다 행동적이다. 진리의 불확실성은 그들로 하여금 과식적 행동으로 대응하게 했다. 또다른 사유의 토대를 세우기보다 행동으로 그들의 지적 방향을 극복해보려 했던 것이다. 그리하여 명예라는 고전적 이상에 광적으로 집착하기 시작했다. 그것은 지적 불확실성을 짐짓 은폐하기 위한 가장 그럴듯한 행동 규범이었다. 그러나 자기성찰의 지적 토대를 배경으로 하지 않는 행동은 이상적 가치를 유지할 수도 없고 건전할 수도 없게 마련이다. 그리하여 불확실성에 빠진 스페인인들에게 명예의 이상과 가치는 속물적 허위의식과 공허한 상징으로 전락했다. 그런 의미에서 바로크 희곡의 주된 주제 중의 하나가 명예요, 명예극(Drama de Honor)이 독립적으로 중심 장르를 형성했던 것은 우연만이 아니다. 로페와 칼데론의 명예극은 명예를 좇는 스페인 사람들의 이상과 위선적 허위의식의 양면을 대조적으로 극명하게 보여준다. 로페가 『우리 시대의 신 연극론(*El Arte Nuevo de Hacer Comedias en este Tiempo*)』에서 주장했듯이 명예는 모든 사람을 크게 감동시켜온 바로크 시대 최고의 주제였다.⁵⁾ 그러나 바로크 연극에서 명예는 이미 이상이 아니라 퇴락한 규범이었다. 명예극들이 다른 주제는 명예라기보다 체통의 문제였다.

그렇다면 왜 고귀한 규범적 가치인 명예가 바로크 희곡을 통해 위선적 체통으로 전락하게 되었는가? 그 이유로 변화된 사회 환경과 명예의 규범적 구속력 사이의 괴리를 꼽을 수 있다. 일반적으로 사회적 관계는 상충되는 이해관계들이 지속적으로 타협해 가는 과정을 통해 확립되어간다. 그러한 과정에서 강조되는 사회적 덕목도 부단히 바뀌어가지만 그것이 추구하는 이상은 일정한 지향성을 지니는 것이 보통이다. 명예는 것처럼 이상적 방향을 일관되게 지향하는 개인들에게 귀속되는 가치인 것이다. 이상을 구현하고 타협과는 동떨어진 엄격한 규율을 추구해야 할 영웅들

5) *Arte Nuevo de Hacer Comedias/La Discreta Enamorada*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, p.15 (144-146행).

은 그와 반대로 현실적이고 쉽게 타협적인 일반인들의 저항을 일으키게 마련이다. 그래서 영웅들에게는 고뇌가 수반된다. 인격적 평판의 성취는 그 대가로 고통을 수반하게 된다는 말이다.

이러한 명예는 소규모 공동체에서처럼 일상적 접촉이 가능하고 사적 인간관계가 유지될 수 있는 한에서 효율적이고 생산적인 규범이다. 규모가 작고 폐쇄적인 사회에서는 직업 이상으로 개인의 퍼스널리티가 중요한 정체성으로 인지되기 때문에 각 개인은 자신의 명예를 지속시켜나가기 위해 끊임없이 투쟁해야 하고 사회적 평판을 관리해나가는 데 경계심을 늦추어서는 안되는 것이다. 그러나 이미 근대적 대도시가 된 마드리드에서 명예가 전통적 규범의 역할을 유지하기란 기대하기 어렵다. 그럼에도 불구하고 연극이 일상화되고 일상의 연극화가 진행되던 스페인 사회에서 명예는 여전히 지상의 덕목이요 규범으로 존중되고 있었다면, 그 명예의 규범적 가치와 실제 사이에 괴리가 발생하는 것은 당연한 것이다. 명예가 체통으로, 실질 가치가 아니라 허위의식으로 왜곡되게 된 것은 피할 수 없는 귀결이었던 셈이다.

한편 또 다른 관점에서 스페인인들의 체통주의의 배경을 살펴볼 수도 있다. 페리스티아니(J. G. Peristiany)는 명예라는 사회 규범적 코드는 정치적 강국보다는 피지배민족에서 유난히 강조된다고 주장한다. 약소국일수록 힘과 무력보다 사회적 정의나 평등 또는 도덕적 덕성이나 종교적 계율을 앞세워 페어플레이를 강조하게 되는데 그 한 예로 꼽을 수 있는 것이 일부 지중해 연안 국가들이라는 것이다.⁶⁾ 과연 이처럼 명예가 사회 규범의 지배적 규율로 작용하는 것이 일정한 정치적 약소 국가들에 공통된 관행인 것인가는 의문이 제기될 수 있다. 스페인의 경우에도 쉽게 적용될 수 있는지 여전히 의문스럽다. 한때 지중해를 무대로 한 패권다툼 과정에서 터키를 침몰시키고 아프리카를 지배하면서 아메리카와 북유럽으로 진출할 수 있는 힘을 얻었던 예에서 보듯이 스페인은 늘 약소국이거나 군사

6) *Honour and Shame. The Values of Mediterranean Society*, Ebenezer Bayles and Son, London, 1965, p.10.

적 약자였던 것이 아니었을 뿐만 아니라 오히려 지중해와 대서양을 제패한 초강국이었으니 말이다.

그렇다면 17세기 스페인 사회에서 체통이 강력한 규범이자 이데올로기로 부각된 배경은 무엇인가? 그것은 피지배국가나 약소국의 규범으로서가 아니라 스페인인들의 시대착오적 의식과 행동양식에서 비롯된 것이라고 할 수 있다. 군사적 초강국으로 융성했던 과거의 영화가 쇠락해 거듭해 가는 현재를 지배하는 까닭에 17세기 스페인인들에게 비록 과거의 것일지언정 명예는 지켜져야 할 덕목이고 체통은 버릴 수 없는 궁색한 자존심의 굴레였다.

이러한 두 가지 관점에서 깔데론의 희곡 『자가 명예 시술사』의 읽기는 흥미를 더한다. 어느 작품보다 체통의 문제를 문제성 있게 다루었기 때문이다. 무엇보다 극단적으로 심지어 병적으로 변질되어가던 체통의 경직된 모랄과 그 파괴적 결과를 극적 실험의 대상으로 삼은 것이다.

카스띠야 왕국의 왕자 엔리케는 멘시아에게 반했다. 그러나 멘시아는 귀족 구띠에레스와 결혼하게 되었다. 어느 날 엔리케가 사냥에 나섰다가 말에서 떨어져 구띠에레스의 별장에서 응급 치료를 받게 되었는데 마침 거기에 머물고 있던 멘시아와 재회하게 된다. 그후 엔리케는 구띠에레스가 혼전의 연인 레오노라와의 파혼으로 인한 명예훼손 사건으로 감옥에 감금되던 그 날 밤 다시 멘시아를 찾아간다. 그러나 구띠에레스는 몰래 감옥을 빠져나와 집에 들이닥쳤고 부인과 밀회하려던 왕자의 그림자를 감지했다. 그는 체통의 규율대로 복수할 것을 결심한다. 왕자가 정원에 떨어트린 단점을 확고한 물증으로 여긴 구띠에레스는 왕에게 사실을 고했으나 왕은 믿으려 하지 않았고 믿고 싶어하지도 않았다. 구띠에레스는 동리의 이발사를 시켜 멘시아의 동맥에 상처를 내고 장시간 피를 흘려 죽게했다. 이발사에게 절대로 비밀을 지킬 것을 강요했으나, 돌아가는 길에 민정을 탐색하러 출두한 왕의 일행을 만나고는 구띠에레스가 저지른 것을 사실대로 고했다. 왕은 구띠에레스의 복수를 용인하였지만 엔리케의 과실은 인정하려 들지 않았으며, 구띠에레스에게 그가 배신한 레오노라와

혼인할 것을 명령한다.

여기서도 사건의 결말은 불안정하다. 왕은 왕자가 저지른 명예 훼손에 관한 진실을 덮어 은폐하였으며, 구띠에레스는 엔리께의 유혹을 받았지만 사실은 무고한 맨시아를 살해하는 죄를 저질렀으며, 레오노라는 자기를 배신한 구띠에레스가 혼인을 받아들여 손상당한 명예를 회복했으나 그의 손을 잡아준 구띠에레스의 손은 이미 피묻은 손이다. 그러므로 명예의 규율은 가능하고 있지만 위태롭고 규율에 의해 유지되는 질서는 표면적일 뿐 불안정하기 그지없다. 겉으로 보면 왕은 도덕 질서를 유지하고, 구띠에레스는 복수를 통해 규범을 준수하며, 레오노라는 명예를 회복하지만, 그 이면은 결코 판이하게 다르다. 맨시아를 에워싸고 있는 인물들을 지배하는 당위적 담론과 실제로 그들의 행동을 규율하는 이면의 담론과는 현저한 괴리를 보이고 있는 것이다. 체통이라는 사회적 정의에 의해 저질러지는 것은 비이성적 폭력이며, 신성한 왕권은 진실은폐에 의해 보존되고 있다. 더구나 각각의 인물들은 스스로의 행위를 주관하는 주체가 아니라 사회적으로 만들어진 함정에 빠져있다. 그들은 명예의 담론을 만들어낸 주인이지만 동시에 그것에 지배당하는 노예다. 이러한 아이러니, 담론과 현실의 괴리에서 비롯된 이율배반이 극적 긴장의 근원이다. 그렇다면 그 극적 긴장은 어떤 의미를 생산하는가? 그것은 현실을 반영하는 것이 아니라 현실을 창조한다. 해석의 과정에서 현실은 기술되고 모사되는 것이 아니라 만들어지고 창조되고 날조되는 것이다. 『자가 명예 시술사』는 그 이데올로기가 기능하는 규범적 이상과 그것과 어긋날 수밖에 없는 현실 사이의 간극을 통해 해석의 공간을 열어놓고 있는 것이다. 그것은 현실에 대해 작가가 지닌 관점의 이중성에 기인할 수도 있고 작가가 바라보는 현실에 대한 시각과 독자의 관점 사이에서 포착되는 틈일 수도 있다.

『자가 명예 시술사』에서 작가의 시각 또는 텍스트의 표면적 의미는 규범의 도덕성과 그 이행에 대한 사회적 동의이다. 그러나 텍스트의 이면에서 드러나는 것 또는 독자의 의미 수용 과정에서 포착되는 것은 그러한 동意的 거부이다. 그러한 동意的 이미 현실과 부합하지 않거나 독자의 인

식 지평과는 거리가 있기 때문이다. 따라서 극중 인물들의 행동은 규범과 폭력의 양면을 드러내 보인다. 누구보다 멘시아의 죽음은 규범적 실천의 결과가 아니라 폭력의 희생양이다. 구띠에레스의 행위는 규범을 실천하는 이성적 행위가 아니라 비이성적 살인이다. 왕은 정의를 구현하는 것이 아니라 허위 현실을 날조한다.

그렇다면 규범과 폭력 사이의 인식 차이는 어떻게 해석되어야 하는가? 그것은 텍스트의 해석적 재생산 능력을 의미한다. 텍스트는 명예라는 규범이 준수되는 현실을 그려내고 있는 것이 아니라 그 규범의 이데올로기적 기능성과 폭력성을 드러내고 있는 것이다. 이데올로기는 강제력을 느끼지 않게 행사되는 강제력이라면 규범은 가장 보편적 이데올로기로 기능하는 것 중의 하나이다. 규범이 규범으로 받아들여지지 않고 이데올로기로 읽혀질 때 명예는 체통으로 재해석되며 퇴행성과 시대착오성을 확인시켜준다. 그것은 깔데론이 텍스트를 생산해내는 규범과 현실 사이의 괴리를 포착하고 암시하고 있음을 보여주는 것이다. 이점에서 제목 속의 ‘의사’는 약과 독의 이중 의미를 지니는 플라톤의 파마르콘(pharmakon)처럼 치료와 죽음의 이중적 성질을 지니는 것이며, 그런 의미에서 깔데론은 체통 손실 또는 명예훼손의 시술과 교정을 강제하는 당시 규범을 옹호하고 있는 것 같으면서도 그러한 규범 질서를 교란하고 있는 셈이다.⁷⁾

이미 바로크 시대는 도시화가 급속히 진행되고 초기 자본주의 체제와 함께 개인주의 의식이 발달해가고 있었다. 아이러니컬하게도 『자가 명예 시술사』에서 규범에 맹목적으로 충실했음에도 불구하고 그 이데올로기의 폭력성에 의해 희생된 것은 멘시아였다. 그러나 멘시아를 에워싼 인물들이 보여주는 것은 은밀하게도 개인주의적이고 이기적이다. 왕은 자기 권위와 체제 유지를 위해 정의를 팔았으며, 구띠에레스는 선량한 양심에 따

7) Paul Julian Smith, *Writing in the margin. Spanish Literature of the Golden Age*, Clarendon, Oxford, 1988, p.165. 스미스의 분석을 따르면 깔데론이 보여주는 것은 이미 가부장울 상실한 가부장제 질서와 규범이며, 그것은 규범과 현실 사이의 괴리 또는 규범 의식의 시대 착오성을 일러주는 것에 다름 아니다.

르기보다 편의적으로 여성을 취택했으며, 멘시아를 유혹하려던 왕자도 구띠에레스를 맞아들인 레오노라도 궁극적 행위의 동기는 개인적 욕구를 충족시키려는 이기심에서 찾을 수 있다.

칼데론의 희곡이 체통주의의 규범과 현실 사이의 괴리를 극명하게 노출시켜 주었던 데 비하면 로페의 경우는 체통주의의 문제를 다루면서도 아이러니보다 해피엔딩의 극적 결말로 현실을 이상화하고 있다. 『농부 빠리바네스와 오가냐 성주』에서 빠리바네스는 그녀의 약혼녀를 겁탈하려는 권세가 성주 팔드리께에 맞서 신의와 신심 그리고 용기와 지조로 약혼녀를 지켜내 유대인이나 회교인의 피가 섞이지 않은 구기독교인으로서의 신분엔 부합하게 개인과 그 가문을 지켜낸다. 로페의 작품들에서 명예는 여전히 이상적이고 규범적인 가치이며 속물화된 체통이 아니다. 명예는 개인의 덕목이자 사회적 가치일 뿐만 아니라 사회의 지배구조를 공고히 하는 이데올로기로 기능한다. 그런 의미에서 로페의 작품은 절대주의와 카톨릭 교회의 정치적 프로파간다의 성격이 짙다. 그것은 현실을 은폐하고 조작하는 데 기여하고 있다는 말이 된다.

반면에 은폐된 현실 너머로 사회적 갈등과 부조화를 직시하고 문제를 드러내고자 한 것은 칼데론이었다. 명예는 엄격하게 신분제적 사회의 규범이다. 자본주의적 도시 사회에서는 이미 시대착오적 규범 양식인 것이다. 봉건사회의 규범과 초기 자본주의 사회의 현실이 텍스트 구조 속에서 팽팽한 긴장관계를 연출하게 한 것은 로페가 아니라 칼데론이었다. 그러한 긴장은 텍스트의 내적 긴장뿐만 아니라 극작가 칼데론의 불안의식의 진원지이기도 한 것이다. 말하자면 스페인 바로크 희곡이 노정한 근대적 회의주의의 귀결점은 합리주의적 사유가 아니라 명예와 위신과 체통에 입각한 행동주의였으며, 그러한 행동주의는 봉건적 자기 방어 양식으로 근대 사회가 요구하던 합리주의적 자기성찰과 갈등을 벌일 수밖에 없었던 것이다. 그러한 행동과 의식의 불일치 가운데서 칼데론의 시대적 불안과 염세주의가 자라나고 있었던 것이다.

4. 시대착오성의 비극

그렇다면 행동과 의식의 불일치에서 빚어진 시대적 불안과 염세주의는 곧 비극으로 연결될 수 있는 문제인가? 사실 스페인 고전 연극에서 비극은 부인되어왔다. 비극이란 장르가 달리 없고 어원상 희극과 같은 희곡(comedia)만 존재했던 당시 스페인에서 비극적 감성은 쉽게 찾아보기 어렵다. 국민극을 완성한 대표적 극작가 로빠에게서도 비극을 논하기란 거의 불가능하다. 뿌할스(Esteban Pujals)는 당대의 사회적 가치와 종교적 가치에 대한 확고부동한 믿음에서 출발했던 로빠의 연극을 그러한 신념과 동떨어져 있던 셰익스피어의 희극과 비교하면서 로빠가 비극 작가일 수 없었던 이유를 설명한다.⁸⁾ 라이헨베르거(Arnold Reichenberger)는 희랍 비극과 셰익스피어, 그리고 17세기 스페인 연극을 삼대 국민극으로 꼽으면서, 희랍 비극의 특징을 헤아릴 수 없는 초자연적 힘 앞에 무력한 인간 존재를 그리는 데 있고 셰익스피어의 희극이 희랍 비극을 세속화시켜 무한 고독 가운데 던져진 인간 존재를 그렸다는 점에서 비극일 수 있다면, 존재의 문제를 명예와 신앙이라는 사회적 가치와 종교적 가치로 지탱시킨 스페인 국민극은 비극일 수 없다고 지적했다.⁹⁾

그러나 파커(Alexander Parker)는 스페인 비극을 보다 적극적으로 해석한다. 깔데론의 명예극에 주목해 체통 중시를 자기가 행하는 모든 행위들을 가능한 한 가장 좋게 보이게 하려는 인간적 본능으로 보면서, 스페인 비극은 증오와 질투 또는 정염의 결과가 아니라 스스로 저지르는 행위에 눈이 멀어 있다는 맹목성에서 찾았던 것이다. 도덕적 의무를 앞세워 행동하지만 그 도덕과 행동의 경직성을 전혀 깨닫지 못하고 자신의 행동

8) Antonio Sánchez Romeralo, (ed.) *Lope de Vega: el teatro I. El Escritor y la Crítica*, Taurus, Madrid, 1989, pp.177-178. 센테르(R.J. Sender)는 좀 더 냉소적으로, 스페인은 웃음도 눈물도 초탈한 민족으로, 그들 예술의 신은 디오니소스도 아폴로도 아닌 바로 입을 반쯤 열고 미소짓는 모호한 신 Sileno라고 했다.(*ibid*)

9) "La singularidad de la Comedia," en *Lope de Vega: el teatro I*, p.67.

으로 스스로 희생자가 되는 아이러니를 스페인 연극의 비극 형식으로 이해했던 것이다. 그렇게 보면 가장 낙천적이고 정열적이었던 희대의 극작가로 기질상 비극의 소질과는 근본적으로 멀게 여겨지는 로뻬에게서도 『올메도의 기사(*El caballero de Olmedo*, 1615)』¹⁰⁾나 『복수 없는 응징(*El castigo sin venganza*, 1631)』과 같은 몇 편의 작품에서 탁월한 비극적 소양을 발견할 수 있는 것이다. 그러나 로뻬의 작품들보다는 『자가 명예 시술사』와 같은 깔데론의 명예극들이 짙은 비극적 요소들을 한결 더 담고 있음은 물론이다.

그러나 깔데론과 로뻬의 희곡에서 비극적 소양이 확인된다 하더라도 그것은 사회적이고 역사적 의식 속에 발현될 수 있는 성질의 것이었다. 형이상학적 성격의 비극은 찾아보기 어려운 것이다. 형이상학적 비극이란 깨달음에서 오는 비극이다. 인간 존재의 현실, 그 부조리와 우연성과 불확실성에 대한 깨달음을 유발할 때 형이상학적 비극은 기능하는 것이다. 그러나 스페인 바로크 연극의 비극적 성격은 깨달음에 이를 수 없기 때문에 빚어지는 비극이다. 맹목의 가치에 사로잡혀 벗어나지 못할 때의 몸부림에서 빚어지는 비극이다. 그런 의미에서 어쩌면 희극적 비극이다.

사실 고전적 정의를 따르면 비극은 인간의 운명적 결함(*hamartia*)이나 관객의 정화(*catharsis*) 요소들로 정형화된 패턴을 갖춘 것이다. 그 패턴을 근거로 하면 스페인 희곡(*Comedia*)은 별종의 장르이다. 그러나 도식적 장르에 맞추어진 정의와는 달리 비극의 개념은 확장적으로 이해되어 왔다. 리치(Clifford Leech)에 의하면 그렇게 광범위한 개념으로 이해된 비극의 개념은 지난 두 세기 동안의 산물이며, 현대의 비극이 고전비극과 다른 점은 주인공이 스스로 자신의 고뇌를 만들어간다는 것이다.¹¹⁾ 넘어

10) 로뻬 자신의 말로 『올메도의 기사』는 희비극(*tragicomedia*)이다. 주인공의 죽음으로 끝나고 실제사건에 근거하고 있다는 점에서 비극이며, 스타일과 인물, 비극적 진중함과 천박한 희극성의 혼합으로 인간의 속된 행위를 허구로 다루고 있다는 점에서 희극이라는 것이다.(Fernando Fernán-Gómez, "Lope de Vega. *El Caballero de Olmedo*," en *Breve Biblioteca de Autores Españoles*(ed. F. Rico), Seix Barral, Barcelona, 1990, p.189.)

설 수 없는 현실을 넘어서기 위해 간단없는 싸움을 계속하는 인간을 표현하고 있는 한 그것은 비극일 수 있는 것이다.

스페인 바로크문학에서 비극의 부재를 말하는 사람들은 주로 희랍 비극에 적용되는 경직된 비극 개념에 사로잡혀 있었기 때문이다. 브레르턴(Geoffrey Brereton)은 형식적 엄격성보다 내용에 주목해 비극을 존경심과 연민을 받는 사람이 예기치 못했거나 깨닫지 못한 실패 때문에 겪게 되는 최후의 인상적 과멸로 정의했다.¹²⁾ 과멸의 운명적 불가피성과 그 불행에 대한 연민을 비극의 관건으로 여긴 것이다. 이같은 신축적 비극 개념을 따른다면 바로크 희곡에서 비극을 찾기로 어렵지 않다. 문제는 스페인의 비극적 희곡 작품들은 불가피한 과멸의 운명을 내재화시켜 외형적으로는 주인공이 운명을 극복하는 것처럼 결말지으면서 이른바 관객들의 기호에 영합하는 특징을 지니고 있다는 점이다. 운명적 상황을 극복한 승자인 주인공의 모습에서 비극의 성격은 찾아볼 수 없거니와 관객들도 카타르시스를 기대하기보다는 사필귀정의 극적 결말에 만족한다는 말이다.

요렌스(Vicente Lloréns)는 주인공 쪽에서보다 바깥쪽의 전능한 신과 절대 군주, 즉 '교회와 정치'의 개입을 스페인 고전 비극 부재의 배경으로 꼽고 있다.¹³⁾ 그것은 주인공이 운명적 상황을 극복하는 승자로 제시되는 작품들에서보다 주로 사회정의와 도덕 질서를 주관하는 신의 대리인으로서의 군주가 비극적일 수 있는 상황들을 온전한 순리적 상황으로 반전시키는 로베의 극에서 분명해진다. 1611년의 역사극 『푸엔테오베후나(Fuenteovejuna)』에서 권력을 남용해 성적 편력을 일삼은 포악한 원님에 저항해 잔인하게 살육한 푸엔테오베후나 백성들의 책동은 카톨릭 군주의 의로운 정치적 배려로 용서받고 정의와 질서가 회복된다. 원님의 비극적 최후는 절대 군주의 정의로 희석되는 것이다. 두 젊은이의 사랑 싸

11) *Tragedy*, London, 1969, p.23.

12) *Principles of Tragedy. A Rational Examination of the Tragic concept of Life and Literature*, Coral Gables, Florida, 1968.

13) *Aspectos sociales de la literatura española*, Castalia, Madrid, 1974, p.45.

움이 빛은 죽음의 복수를 다룬 『올메도의 기사』에서 주인공 돈 알론소는 이네스를 사이에 두고 삼각관계에 빠진 연적 돈 로드리고를 물리쳐 사랑의 승리가 되는 데, 승리자의 관용으로 궁지에 빠진 돈 로드리고의 목숨을 구해준다. 그러나 그는 질투와 증오 그리고 복수심의 화신이 되어 은혜를 배신한 돈 로드리고에 의해 암살된다. 이네스는 절망하기보다는 체념하여 수녀원에 들어간다. 배신자를 처벌하고 정의를 바로 세우는 군주는 다시 한번 비극적 결말을 정의의 승리로 반전시킨다.

그러나 절대군주보다 더 절대적인 것은 신이다. 인간의 운명을 주관하는 전지전능한 신 앞에서는 모든 행·불행은 물론 비극조차도 의미를 잃는 것이다. 그리하여 비극일 수 없는 스페인 비극의 특징을 설명하는 데 무엇보다 현실에 대한 대안 세계에 대한 믿음을 끄는 경우가 일반화되어 있다. 이를테면, 포슬러(Karl Vossler)는 엄격하게 종교적이었던 17세기 스페인 사람들에게는 비극이란 있을 수 없는 것이라며 고통의 문제는 없고 정화와 구원의 체험만 존재한다고 했다. 신에 의해 개인에게 부여된 자유의지에의 믿음을 포기하지 않는 스페인 바로크 희곡은 신이 배제된 인간의 운명을 그리는 희랍 비극이나 우주적 환경 속의 인간의 무력감을 드러내는 현대적 비극 개념과는 현저하게 다른 모습을 보일 수밖에 없다. 그리하여 심지어 바로크 비극을 대표하는 깔데론의 극조차도 비극의 본류라기 보다는 국민극(Comedia)운동의 왜곡 또는 소외에서 비롯된 것이라는 주장이 설득력을 얻고 있다.¹⁴⁾

주목해야 할 것은 깔데론의 비극은 자유의지에 대한 카톨릭적 믿음에 기인하기 때문에 바로 역사성을 지니는 비극이라는 점이다. 시대를 초월하는 보편적 존재상황의 일단으로서의 비극이기 이전에 우선 역사적으로 한정된 맥락 속에서의 비극이라는 말이다. 그런 의미에서 스페인 국민극(Comedia)의 주인공들은 자신의 비극적 딜레마를 만들어가며 당대의 사회 상황을 충실하게 반영하고 있다고 말할 수 있는 것이다. 17세기 근대

14) Robert Tel Host, "From Comedy to Tragedy. Calderon and the New Tragedy", *MLN*, 92(1977), pp.181-201.

사회는 이미 자유의지에 대한 믿음을 인간의 숙명론적 상황과 대립시키고 있었다. 종교적 가치와 세속적 가치, 이상과 현실, 불멸성과 숙명성, 무한과 유한, 이성과 비이성, 그리고 명예와 체통이 근대적 사유의 무대에서 첨예하게 갈등을 벌이고 있던 터에 일방의 이상적 가치와 존재의 구원성과 스킨라적 이성과 자유의지에 대한 믿음만을 강조한 스페인 문화의 코드는 이미 기능을 상실한 시대착오성을 면치 못하게 된 것이다. 그러한 시대착오성에 매몰된 개인의 모습이야말로 스페인 바로크 문학의 전형적 비극 인물인 것이다. 그런 의미에서 구티에레스를 비롯한 『자가 명예 시술 의사』의 인물들은 돈키호테처럼 비극적이다. 또한 세히스문도는 현실과 꿈을 구분할 수 없는 불가사의한 미혹, 운명과 이성적 능력이 구별되지 않는 미로에 갇힌 비극적 인물이다. 기발하게도 회의하는 모습을 담고 있지만 그 또한 근대적 현실 정치 의식보다 봉건적 군주주의식에 매몰되어 시대착오적 비극의 틀을 벗어나지 못하고 있는 것이다.

그러나 분명히 그러한 시대착오성도 비극적일 수 있다면 엄연히 희극적이기도 한 것이다. 역설적으로 그것은 희극이기 때문에 비극일 수 있는 것이다. 자기 존재의 희극성을 깨닫지 못할 때 희극은 비극이 되는 것이다. 그런 의미에서 시대착오성의 비극도 결국은 형이상학적 성찰과 맞게 된다. 모든 예술적 기능을 종합하여 삶의 역동성을 가장 사실적으로 재현해내고자 했던 바로크 연극의 궁극적 문제의식은 시간에 관한 것이었으며, 그 때문에 일상의 연극화는 공간을 무한으로 확장시켜 시간을 담아내려는 바로크 예술 심리의 불가피한 귀결이었을 듯하다.¹⁵⁾

여기서 바로크 비극의 특징을 종교적 교리나 이념의 범주에서만 다룰 수 없음을 이해하게 된다. 물론 그 비극적 특성이나 한계가 종교적 교리나 신앙의 영향에 기인하는 것이라는 점은 분명하지만, 그것이 유일하고 절대적인 영향이라고 말할 수는 없다. 교리와 이념은 문화적 존재 양상을 규율하기도 하지만 그와 동시에 교리와 이념 자체가 문화적 조건에 지배

15) Emilio Orozco Díaz, *Introducción al Barroco*, Universidad de Granada, Granada, vol. I, 1988, pp.174-176.

될 수밖에 없는 것이기 때문이다. 이를테면 마리아를 숭배하고 실천적 자유의지를 중시한 카톨릭 구원 사상은 스페인인들의 문화적 존재양상을 규정하는 요소들 중의 하나임에 틀림없지만, 동시에 그러한 교리와 이념 또한 스페인의 문화적 에토스에 의해 조건지워지는 것이다. 스페인 바로크 연극은 스페인인들의 신앙과 종교관에 의해 영향받았지만 그와 동시에 바로크적 연극성이야말로 스페인인들의 종교관을 설명해주는 여러 조건 중의 하나로 이해할 수도 있는 것이다. 비극을 거부하는 자유의지라는 카톨릭적 교리에도 불구하고 여전히 시간의 무상성을 문제삼아 시간을 공간 속에 담거나 시간을 거슬러 오르내리는 시대착오성을 범하는 비극적 예술이게 만드는 것은 반종교개혁과 카톨릭 정신의 영향에서 뿐만 아니라 스페인인들의 형이상학적 에토스에서도 비롯되고 있는 것이다.

5. 리얼리즘과 아이디얼리즘

사실 스페인 바로크 연극은 스페인 식민제국의 몰락을 은폐하고 절대주의를 공고히 하는 선전 수단으로 크게 기여했다. 국민극들의 완성과 보급은 대중문화의 집체적 결정을 가능하게 했으며 그것은 문화의 동질성을 강화시키고 이데올로기적 정체성을 체험시켜주었다. 물론 이데올로기적 정체성이 내포하는 정치적 의미를 간과할 수 없다. 바로크 연극의 대중적 확산은 사회의 이념적 응집력 강화를 통해 쇠락해가는 절대왕정의 정치적 지지기반을 유지시켜주었으니 말이다. 절대왕정주의의 이념적 지지뿐만 아니라 프로테스탄트 이교도들에 대항해야 할 카톨릭교회의 정신적 재무장을 위해서도 바로크 연극은 효과적으로 기능했다.

그러나 이러한 정치적 효과나 이념적 결정을 염두에 둔다고 하더라도 바로크 연극이 스페인 문화의 특수한 환경 형성에 미친 영향은 결코 간과될 수 없다. 그것은 스페인 문화의 밑바탕에 깔려있는 에토스에까지 작용했으며, 일상 의식과 도덕적 가치들까지 연극화시켰다. 체통 중시 풍조는

두드러진 한가지 예이다. 본래 명예는 규범적 이상이었으며 한 개인이 일생을 통해 이루는 사회적 기여에 대한 사회적 평가에 의해 얻어지고 유지되는 가치였다. 그러나 17세기 스페인 국민극은 명예를 이상에서 현실로, 가치에서 행동으로 전화시켜 연극화시켰다. 실질적 가치는 허위의식으로 대체되었으며 현실은 무대의 이면으로 은폐되고 가식과 허세로 분장한 광대들의 연극이 무대 전면으로 나서게 된 것이다.

여기서 리얼리즘과 아이디얼리즘이 교차하는 스페인 바로크 문화의 이중성을 엿보게 된다. 일찍이 1926년 뮌헨 아카데미에서 포슬러(K. Vossler)는 스페인 문학의 리얼리즘을 강조하면서 스페인인들에게 아이디얼리즘은 리얼리즘과 대립되는 것이 아니라 동전의 양면과 같이 불가피하게 하나일 수밖에 없다는 점을 강조했다. 그것은 세속적인 것과 종교적인 것 사이를 경계 없이 넘나들고 자연적인 것이 초월적인 것으로 또 초월적인 것이 자연적인 것으로 언제든 쉽게 전이될 수 있다는 스페인 문학에서의 독특한 현실 인식을 염두에 두고 한 말일 것이다. 스피처(L. Spitzer)는 스페인 바로크 예술의 긴장을 현실을 강렬히 열망하는 동시에 현실로부터 도피하고자 하는 이율배반에서 빚어지는 현실과 영원 사이의 극단적 명암의 교차에서 찾았다. “스페인의 작렬하는 눈부신 태양 아래서 가장 그늘진 수도원들과 가장 암울한 근대의 인간들이 태어났듯이 개선 부대의 축제적 분위기처럼 눈부신 피카리즘의 한가운데 어둠에 대한 갈망이 자리를 틀고 있는” 스페인 문화의 두 얼굴을 지적했던 것이다.¹⁶⁾

그러한 양면적 모습이야말로 스페인 바로크 문화에 내재되어있는 독특한 근대성을 이해시켜줄 수 있는 요소 중의 하나다. 스페인 역사의 근대성은 바로크 시대의 지적 우수에서 잉태된다. 신에 의해 주어진 경계를 넘어 또는 신앙의 울타리를 넘어 독립적으로 사유하고 주체적 인식 지평에 서려는 세속적 의지가 강조될수록 카톨릭적 가치의 아이디얼리즘은 그만큼 두텁게 벽을 쌓았다. 그리하여 스페인 바로크 예술은 합리적이고

16) “Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*,” en *Francisco de Quevedo* (ed. de Gonzalo Sobejano), Taurus, Madrid, 1978, p.127.

주체적인 사유의 균형점을 찾아내지 못했다. 리얼리즘과 아이디얼리즘의 양면을 절충하는 고전적 조화도 근대적 합리성도 결핍하게 되었던 것이다.¹⁷⁾ 조국, 신앙, 민족, 명예 등 아이디얼리즘의 극단과, 본능, 감각, 정염, 혈기와 혈통 그대로의 분출로 드러나는 리얼리즘의 극단 사이에서 스페인 사람들은 이성을 넘어 극단적으로 행동적이거나 이상적 가치를 넘어 극단적으로 신비주의적이거나 하였다. 이상과 현실 사이의 긴장을 창조적으로 승화시키는데서 이성과 경험의 발전적 조화를 기할 수 있는 것일 텐데 말이다. 『올메도의 기사』에서 로드리고나 『자가 명예 시술사』에서 구띠에레스처럼 공동체의 기존 가치를 뛰어넘으려는 극단적 행동주의자들이 맞는 불행한 파국들은 바로 그렇게 지적으로 표류하는 바로크 시대의 우수를 보여주는 것이다. 사유의 자유는 위협스러운 도전으로 치부되고 금기시 되었던 카톨릭 사회에서 지적으로 독립하고 싶어하는 자유인들에게 우수는 질어갈 수밖에 없었다.

그것은 서구 근대 사회의 역사적 변화에 둔감했거나 또는 둔감하고 싶어했던 스페인인들의 보수주의적 전통을 설명해주는 것이기도 하다. 애커라인드(S. R. Ackerlind)는 바로크 시대의 인물들을 두 부류로 나누고, 첫 번째 부류를 진정한 인간 존재의 실제 모습을 경험하고 사후 구원을 목표로 개인과의 관계는 물론 사회와의 관계도 규율되어야 한다는 것을 깨닫고 있었던 부류와 그러한 깨달음에 이르지 못한 인물들을 두 번째 부류로 꼽았다.

미혹에서 깨어난 인물들은 그들의 시선을 영원한 것에 맞추는 반면에 깨어나지 못한 인물들은 여성이든 남성이든 주된 시선을 세속적인 것에 맞추었다. 이들의 삶의 과정을 인도하는 것은 깨어남이 아니라 세속적 체통이다. 체통에 의존해 살아가는 이 모든 인물들은 기껏해야 명목상으로 카톨릭적이다. 진정한 기독교인들은 그들의 종교적 관심과 세속적 문제들을 화해시키려 노력하는 것이며, 그렇지 못한 자들은 그들 삶의 초월적 성격을 세속적인 것을 위해 등한히 하는 것이다.¹⁸⁾

17) Ludwig Pfandl, *Introducción al Siglo de Oro. Cultura y costumbre del pueblo Español de los siglos XVI y XVII*, Visor, Madrid, 1929, p.288.

애커라인드의 분류에서 세속화된 개인이 보다 유럽적인 근대인의 상이라면, 여전히 종교적 관심과 세속적 관심을 화해시키려 노력하는 ‘진정한 카톨릭 교도’들이야말로 진정으로 스페인적 스페인인의 상을 대변한다 할 것이다. 그러나 문학 속의 그 두가지 인물 유형은 현실에서 독립적으로 존재하는 두 인간 유형이 아니라 바로크 시대 스페인인의 양면이다. 마찬가지로 세속지향적 리얼리즘과 카톨릭적 이상과 가치의 아이디얼리즘은 동전의 양면처럼 분리할 수 없는 스페인인들의 두 얼굴이며, 스페인의 문화적 전통을 특징짓는 정체성의 일단으로 여길 수 있는 것이다.

그러나 그러한 문화적 특질이란 것도 사실은 역사성을 지니게 마련이라는 점은 짚고 넘어가야 할 것이다. 리얼리즘과 아이디얼리즘의 이중 의식 구조가 스페인인들 고유의 고의적 시대착오 정신에서 연유하는 것이라면, 그것은 급격한 민족적 부침을 겪던 바로크 시대에 무사적 기개와 전사정신으로 변영 일로의 찬란한 역사를 일구어왔던 영광의 과거를 현재 속에 부활시키려는 시대적 욕구가 발현된 것이라고 설명할 수 있는 것이다. 실제로 스페인의 서사시적 전통은 바로크 시대까지 지속되었다. 스페인인들은 시간을 미래로 진행시키는 것이 아니라 과거로 퇴행시키고 싶어했다. 그래서 그들의 이상은 미래가 아니라 과거로 투사되었다. 그리고 현실을 과거에서 복제해내려는 고의적 시대착오성 때문에 스페인인들에게 리얼리티는 종종 복고적이고 때로는 신비주의적인 아이디얼리즘을 내포하게 되었던 것이다. 그들의 아이디얼리즘은 지나치게 신비주의적이거나 기형적으로 복고지향적이었던 것이다. 이러한 문화적 특질이 오랜 역사적 전통을 통해 지속되고 있는 문화적 결정이자 정체성의 일단이며, 오늘날까지 유효한 것이라면, 적어도 어느 면에서든 동일한 역사적 상황이 여전히 지속되고 있다는 사실을 반증하는 것이라고 말할 수 있는 것이다.

18) *Patterns of conflict. The Individual and Society in Spanish Literature to 1700*, Peter Lang, New York, 1989, p.191.

【Resumen】

El teatro barroco español y la identidad cultural: un sentido dualista de realismo e idealismo

Kim, Chun-Jin

Departamento de la lengua y la literatura española

Universidad Nacional de Seúl

Este trabajo trata de examinar un *ethos* Barroco de la cultura española a través de las obras teatrales, sobre todo, de Lope de Vega y Calderón de la Barca. El problema que se plantea es éste: ¿cómo se explica la casi fanática teatralización de la vida en la España del siglo XVII? Una de las explicaciones se encontraría en la obsesiva preocupación de los españoles de aquel entonces por su estado social rígidamente jerarquizado. De ella se derivarían falsos valores humanos y sociales como el honor o el estado o la limpieza de la sangre que teatralizarían la vida cotidiana. Otra explicación es que la popularización del teatro en toda la sociedad española habría servido como propaganda política de la decadente monarquía de Habsburgo. El entusiasmo por el teatro desde la clase más baja hasta la más alta nobleza incluyendo al mismo monarca habría contribuido a la integración de la sociedad en una ideología absolutista. De manera que la clase dominante podía manipular al pueblo con el teatro *popular* barroco, con su extraña vitalidad espiritual, haciéndolo olvidarse de su pesada circunstancia decadente. Lope de Vega y Calderón de la Barca representan distintas etapas de la cultura barroca española: en el teatro de

Lope, que por su innato espíritu apasionado no podía renunciar a su optimismo, se descubre un arte incipientemente barroco, mientras que Calderón, pesimista y escéptico, mostraba plena madurez del teatro barroco con una fuerte tensión entre su escepticismo y el eterno sistema escolástico de la fe católica.

Aun en una sociedad que vive bajo el rígido sistema escolástico, la dualidad del teatro barroco nos revela la escisión de la providencial visión del mundo, oscilando entre la realidad y verdad por una parte, y por otra la falsedad y el sueño, facilitando y extendiendo de esta manera la infinita escenificación teatralizadora. Un buen ejemplo de esa confusión epistemológica y su consecuente teatralización del mundo lo encontramos en *La Vida es Sueño* de Calderón de la Barca. Una visión laberíntica del mundo donde no se permite percibir cuál es verdadero y cuál falso conduce a un final inestable y precario dejando a los españoles en un mar de inseguridad y haciéndolos esperar una continua y dinámica inversión de la situación.

Ante esa crisis espiritual los españoles no reflexionan ni cuestionan. Más que ello pretenden traspasar la inseguridad obsesionándose en los falsos valores o jactándose con ostentosos comportamientos. Así el valor estimable del honor como norma ideal degenera en un vicio de vanagloria haciendo depender la dignidad del ser humano y del español a través de la “limpieza de la sangre.” El género llamado “Drama de Honor”, parte importante del teatro barroco, se dedica a pintar esa conciencia vanagloriosa que degenera la entera sociedad inevitablemente en un mundo lleno de hipocresía y violencia. *El médico de su honra* es un buen ejemplo del “Drama de Honor”. Además esta obra nos revela una

intensa tensión entre los valores del pasado feudal y del presente protocapitalista, urgiendo a los españoles a vanagloriarse con el honor y gloria de su pasado. La obsesión entre el falso honor y el sueño retrógrado de la gloriosa tradición guerrera van estrechamente relacionados.

El espectacular contraste entre el pasado y el presente, y la consecuente experiencia del anacronismo o la transvaluación en esa sociedad barroca nos lleva a considerar el sentido de la tragedia en el teatro español. Se niega que haya tragedia española en el riguroso sentido clásico de la tragedia griega. Sin embargo si recurrimos a una definición más amplia, podemos decir que lo trágico del teatro español consiste en la ceguera o irreflexividad ante sus actos que se burlan de sí mismos. Lo trágico de los españoles en la época barroca resulta, paradójicamente, más de la cómica exageración que de la trágica desesperación; de una exageración de su ser, actos y valores, y de exageración cómica, realizada sin saber que es una exageración. En fin, es una tragedia de la sinrazón de la razón.

Lo que decimos de lo trágicamente cómico del teatro no refleja simplemente una época determinada, sino que viene fluyendo a lo largo de la tradición cultural de España. De modo que lo podríamos llamar un *ethos* barroco, un *ethos* que condiciona cierta y persistentemente la cultura de los españoles. Particularmente nos fijamos en la dualidad típicamente barroca pero también idiosincráticamente tradicional de la cultura española. Esa dualidad que se manifiesta como una quijotesca visión de las cosas, del mundo, y de la verdad como se puede apreciar en el teatro de Calderón se reduce con frecuencia a un perspectivismo ambivalente

entre el realismo y el idealismo. Pero no tenemos que pensar en esa ambivalencia como un sentido del sinsentido, ya que para los españoles la realidad y la idealidad no se constituyen en distintos planos separados, sino que presentan las dos caras, anverso y reverso, de la misma moneda. Los españoles del Barroco se desliza fácilmente de lo mundano a lo transcendental, e inversamente de lo espiritual y religioso a lo profano y lo natural. En arte esta confusa ambivalencia produce una fuerte tensión entre el mundo y la eternidad, la vida y el más allá, la terrenidad y la fe, dejando en la historia del arte español una dura huella de la estética de claroscuro: de tal modo que, como señala L. Spitzer con respecto a la cultura barroca, “demasiado sol para que no se interponga la sombra,” “demasiada vida para que la muerte no reclame sus derechos.” Así en la cultura barroca española viene persistiendo la ambivalencia tragicómica entre el realismo y el idealismo para formar parte de la cultura española.

Una observación final: esta conclusión puede incidir en una simplificación de la complejidad histórico-cultural. Sin embargo, tampoco tenemos que recalcar demasiado esa complejidad, puesto que no somos capaces de abarcar toda esa complejidad, y sólo la simplificación generalizadora nos hará inteligibles las cosas y, en nuestro caso, lo característico del teatro barroco, su fundamento y su consecuencia cultural.