

로베 데 베가의 연극에 나타난 이데올로기적 양상에 대한 연구*

윤 옹 옥
삼육대학교

윤옹옥(2013), 로베 데 베가의 연극에 나타난 이데올로기적 양상에 대한 연구.

초 록 17세기 스페인에서 로베의 연극은 '국민연극'의 선구자적 가치를 지닌 것이었기에, 그의 수많은 희곡작품들 안에는 스페인의 모든 유형의 인간들과 그들이 살아가는 인생의 군상(群像)들이 용해되어 있다. 로베는 이러한 다양한 인간들의 살아있는 모습들을 통하여 관객들에게 자신의 이데올로기적 신념을 보다 생생하고 효과적으로 제시하였던 것이다. 본 연구에서는 정치적, 미학적, 사회적이라는 세 가지의 관점 하에서 이러한 로베의 당시 연극에 반영된 그의 이데올로기적 양상들을 보다 총체적으로 투영해보았다. 우선 정치적 관점으로 그의 이데올로기를 살펴보면, 철저하게 보수적이고 체제수호적인 분위기가 감지되는데, 이에 대한 구체적인 예가 되는 그의 작품들로 『푸엔떼오베후나』, 『왕이 곧 가장 훌륭한 심판관』, 『분수를 아는 시골사람』 등을 들 수가 있고, 미학적 관점으로 그의 이데올로기를 살펴보면, 아리스토텔레스주의라는 당시의 전통적인 극작술에서 벗어나 대중 중심의 좀 더 혁신적인 극작술을 주장하는 진보적 견해가 그의 극작이론서인 『신극작술』을 중심으로 발견됨을 알 수 있으며, 마지막으로 로베의 이데올로기를 사회적 관점으로 바라보았을 때, 남녀간의 성차별과 부조리한 신분 제도에 대한 풍자와 패러디라는 진보적이고 개혁적인 사회적 메시지를 『여성들의 복수자』, 『과수원지기의 개』, 『분수를 아는 시골사람』 등의 작품들을 중심으로 발견할 수 있는 것이다. 이렇듯, 로베의 연극은 살펴보는 관점에 따라 이데올로기적으로 다양하게 변화되는 모습들을 우리들에게 보여주고 있다.

핵심어 로베의 연극, 로베의 이데올로기, 정치적 관점, 미학적 관점, 사회적 관점

* 이 논문은 2012년도 정부재원(학술·인문 사회사업 토대연구지원사업비)으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음.

I. 시작하는 말

스페인의 대문호 펠릭스로페 데 베가 가르피오(Félix Lope de Vega Carpio)는 세계 문학사에 길이 남을 스페인이 배출한 가장 대표적인 문인들 중의 한 명으로서, 그는 문학적 범주에서뿐만 아니라 인간사 전체를 통해서도 엄청난 창작 능력과 넘치는 삶의 에너지를 지닌 가장 풍부하고도 다양한 측면을 갖춘 인물이라 할 수 있다. 또한 로페의 문학이야말로 스페인 문학의 황금시대가 전개되어졌던 르네상스와 바로크라는 두 시대의 미학적 조류가 형성되고 종합되는 연결고리였다고 할 수 있는데, 구체적으로 로페는 르네상스 시대 연극의 초보적인 극적 메커니즘에서 탈피함과 동시에 연극의 근대적 모델을 제시하며 세계 연극사에서 전무후무한 업적을 이루어낸 인물이었다. 즉, 로페는 이전에 존재하던 모순적이고 산재된 극적 경향들과 산발적인 극적 시도들을 한데 아우르면서 단번에 스페인의 위대한 ‘국민연극(Teatro nacional)’을 창조하는 엄청난 위업을 달성한 것이다.

이렇듯 당시 스페인 ‘국민연극’의 선구자적 가치를 지닌 로페의 연극이었기에, 그의 수많은 희곡작품들 안에는 스페인의 모든 유형의 인간들과 그들이 살아가는 인생의 군상(群像)들이 용해되어 있는 것이며, 로페는 이러한 다양한 인간들의 살아있는 모습들을 통하여 관객들에게 자신의 이데올로기적 신념을 보다 생생하고 효과적으로 제시하였던 것이다. 따라서 본 연구에서는 정치적, 미학적, 사회적이라는 세 가지의 관점 하에서 이러한 로페의 당시 연극에 반영된 그의 이데올로기적 양상들을 보다 총체적인 방식으로 투영해보도록 하겠다.

II. 정치적 관점으로 바라본 로페의 이데올로기

로페가 극작활동을 하던 시대의 스페인은 정치적으로 절대군주제(absolutismo monárquico-señorial)의 시대였다. 그리고 로페가 주도한 ‘국민연극(Teatro nacional)’으로 대변되던 당시의 연극은 이러한 절대군주제라는 보수적 정치

이데올로기를 대중들에게 일깨워주는 일종의 선전도구의 역할을 하였다. 이와 같은 사실은 다음과 같은 마라발(Maravall)과 로사스(Rozas)의 설명들에서 잘 나타나 있다.

이러한 식으로, 그 당시의 도시들과 시골마을들(당시의 몇몇 시골마을들에서는 연극공연을 하는 극단들이 있었다)에서 연극이 보급되고 성공이 거듭됨에 따라 당시의 연극은 사회계층 시스템에 대한 보존과 유지를 강요하는 데에 기여하였던 것이다. 약간의 예외적인 경우도 있었지만, 로뻬의 연극뿐만 아니라 당시 그 밖의 모든 극작가들의 연극들은 일반적으로 사회적 성격의 차별들과, 개인의 가치와 권리를 부정하는 신분적 계층화 시스템에 대한 우선을 결코 반대하지 않았다.(Maravall 1990, 68)

로뻬와 그의 동시대 극작가들은 신 중심의 군주국으로부터 파생된 정치·종교적 시스템 범주 내에서 작업을 해야만 했다. 그리고 셰익스피어와 마찬가지로 로뻬에게 있어서 당시의 연극은 그러한 군주국에 대한 지속적이고도 직접적인 선전수단이었던 것이다. 우리들의 시각으로 보기에 당시의 연극은 전혀 민주적인 것이 아니었다(Rozas 1976, 157).

따라서 오늘날에 이르러서까지도 스페인문학사에서 인용되고 있는 17세기의 연극작품들은 사실 정도의 차이는 있을지언정 당시의 절대군주제와 그 절대군주제가 지향하는 보수적 정치이데올로기의 영향 하에 놓여있지 않은 작품은 없었다. 그렇지 않았던 연극은 결코 오늘날까지 살아남아있을 수가 없다. 로뻬 시대의 연극은 “그 연극이 속한 사회의 사회적 기반에 철저히 좌우되는 문학적 산물”(Maravall 1990, 13)에 다름 아니었기 때문이다.

이와 같은 당시 사회의 체제 보수적 정치이데올로기를 반영하였던 로뻬의 대표적인 연극들 중의 하나가 바로 그 유명한 『푸엔테오베후나 Fuenteovejuna』이다. 이 극작품을 이해하기 위해서는 우선 로뻬 연극에 대한 이사시 앙굴로(Isasi Angulo)의 주장에 주목할 필요가 있다. 그에 따르면(1973, 273-274), 로뻬는 자신의 극에서 관객들을 종종 과거의 시점으로 데려가 무대에서 그 과거 시대의 본성(naturaleza)이 갖는 완벽함을 제시해주고, 이를 목격하는 관객들은 당시의 현실이 갖는 괴로운 측면들을 잊게 되는데, 이렇게 현실 도피 수단

을 제공해주는 그의 극은 관객들이 현실세계를 비판적 시각으로 바라보는 것을 차단하는 역할을 한다는 것이다. 실제로 『푸엔페오베후나』의 시간적 배경은 스페인 코르도바(Córdoba) 주의 푸엔페오베후나 마을 주민들의 실제 민중 봉기 사건이 일어났던 1476년이다. 주지하다시피 당시의 스페인은 페르난도(Fernando) 왕과 이사벨(Isabel) 여왕이라는 가톨릭 공동왕 체제에 있었으며, 이 두 공동왕은 17세기 연극작품에서 절대군주와 그 체제를 옹호하기 위한 이상적 왕의 모델로서 종종 등장되는 인물이었다.¹⁾ 이러한 배경을 지닌 연극 『푸엔페오베후나』를 겉으로 나타난 외적 부분으로만 해석하여본다면, 이 작품은 칼라트라바(Calatrava) 기사단의 사령관이자 부당한 폭력과 전횡을 일삼는 독재자인 페르난 고메스(Fernán Gómez)에게 집단 항거한 푸엔페오베후나 민중의 최후의 승리를 묘사하는 연극이라고 말할 수 있겠지만, 사실 로베가 이러한 민중의 승리 이면에 남기려했던 궁극의 메시지는 그릇된 지배자의 과멸을 통한 권선징악과, 이를 통해 올바르게 평정된 사회가 바로 신이 허락하신 절대군주 아래에서만 가능하다는 사실일 것이다. 이를 상징적으로 나타내는 말이 바로 극의 결말 부분에서 페르난도 왕이 봉기에 성공한 푸엔페오베후나 주민들에게 한 다음과 같은 대사이다.

이 마을을 이어서 다스릴 통치자가 결정될 때까지 본인이 이 마을을 완전히 접수하도록 한다. 왜냐하면 모든 통치는 본인에게서부터 나오기 때문이다.(Vega 1992, 130)

다시 말해, 푸엔페오베후나의 독재자는 민중의 봉기로 비참한 최후를 맞지만, 올바른 후임 통치자가 임명될 때까지 그 마을을 접수하는 자는 민중이 아닌 바로 절대군주인 것이다. 만일 이 때 혁명에 성공한 민중이 페르난 고메스를 살해한 후 마을의 통치권을 직접 접수하였다면, 이 연극은 오히려 민중이

1) 가톨릭 공동왕은 로베의 『푸엔페오베후나』 외에도 티르소 데 몰리나(Tirso de Molina)의 『안토나 가르시아 Antona García』, 칼데론 델 라 바라카(Calderón de la Barca)의 『고메스 아리아스의 여자아이 La niña de Gómez Arias』 등에서도 직접 등장하며, 이 외에도 당시의 여러 연극작품들 안에서 직·간접적으로 언급되고 있다.

세상의 진정한 주인이라는 상당히 진보적인 정치이데올로기를 내포한 극작품이 되었을 것이다. 그러나 마을시장인 에스떼반(Esteban)의 다음과 같은 대사를 통해서 볼 수 있듯이, 마을의 통치권을 접수하는 대신 마을사람들은 그들의 운명을 자발적으로 절대군주의 처분에 맡긴다.

전하, 저희들이 원하는 것은 전하의 백성이 되는 것이옵니다. 전하께서는 본래부터 저희들의 주군이시기에, 저희들은 전하의 직함을 가진 전하의 부대로서 활동하였던 것입니다. 전하, 부디 저희들에게 자비를 베푸소서. 그리고 지금 저희들은 저희들의 무죄함을 전하께 간곡히 고하옵니다.(Vega 1992, 129-130)

즉, 어느 경우에서든 마을사람들로 대변되는 당시의 민중은 통치의 대상일 뿐이지, 결코 피라미드의 신분구조를 거슬러 올라가 지배자가 될 수 있는 것은 아니었다. 따라서 이를 통하여 로뻬는 ‘절대군주 그의 위임을 받아 마을을 통치하는 통치자 통치의 대상으로서 마을사람들’이라는 전형적인 피라미드 모양을 지닌 불변의 신분계층 구조를 이상적인 신분제도로 제시함으로써, 절대군주제의 당위성을 관객들에게 암시하고 있는 것이다. 결국 로뻬는 이 연극에서 가톨릭 공동왕 통치 하의 두 세기 전의 정의로웠던 스페인사회를 배경으로 관객들에게 권선징악이 극적으로 실현되는 과정과, 이 연극의 결말부분에서 절대군주가 모든 이들 위에서 군림하는 것을 자연스럽게 보여줌으로써, 관객들로 하여금 실생활의 비참한 사회적 현실로부터 벗어나서 이상화된 절대군주와 그 정치적 체제를 무비판적으로 받아들일도록 유도하고 있는 것이다.

절대군주와 절대왕정에 대한 당위성이라는 『푸엔테오베후나』의 주제는 유사한 연극인 『왕이 곧 가장 훌륭한 심판관 *El mejor alcalde, el rey*』에서도 찾아볼 수 있다. 이 작품 역시 『푸엔테오베후나』와 마찬가지로 ‘독재자-서민-절대군주’라는 기본 이야기구조를 가지고 있다. 즉, 독재자로서 돈 테이요(Don Tello)라는 지방영주의 부당한 폭력과 전횡, 그에게 희생당하는 서민들인 산초(Sancho)와 엘비라(Elvira)가 겪는 고통, 그리고 이에 대해 절대군주로서 알폰소(Alfonso) 7세가 내리는 정의로운 심판이 작품 전반(全般)에 흐르는 주된 이

야기이다. 이 연극은 독재자가 폭력으로써 서민을 유린하고 능욕하는 방식도 『푸엔테오베후나』를 연상시킨다. 즉, 갈리시아(Galicia)지방의 영주인 돈 페이요는 서민인 산초와 엘비라의 결혼식에 난데없이 개입하여 결혼식을 임의로 중단시키고 폭력적으로 신부인 엘비라를 납치해가서 그녀를 마음대로 가두어버리는데, 이는 『푸엔테오베후나』의 여주인공인 라우렌시아(Laurencia)가 푸엔테오베후나의 독재자인 페르난 고메스에게 정조를 유린당하는 과정과 너무도 흡사하다. 『푸엔테오베후나』에서 페르난 고메스 역시 돈 페이요와 마찬가지로 서민인 라우렌시아와 프론도소(Frondoso)의 결혼식에 부하들과 함께 난입하여 결혼객들에게 폭력을 휘두르며 결혼식을 중지시키고 신부인 라우렌시아를 강제로 끌고 가 그녀의 정조를 짓밟았던 것이다. 그러나 『푸엔테오베후나』와 『왕이 곧 가장 훌륭한 심판관』은 독재자에 대한 서민들의 대처 방식과 절대군주의 극적 역할에서 그 차이가 발생한다. 『푸엔테오베후나』에서는 페르난 고메스에 의해 무참하게 유린당한 라우렌시아의 정조가 독재자에 대한 민중봉기의 도화선이 되어 실제로 페르난 고메스는 벌떼처럼 들고일어난 민중들에 의해 직접 잔인하게 살해당하지만, 『왕이 곧 가장 훌륭한 심판관』에서는 독재자 돈 페이요에게 대응하는 방식이 다소 상이하다. 즉, 처음에 산초는 자신의 장인인 누뇨(Nuño)와 함께 돈 페이요를 찾아가 납치해 간 아내를 돌려줄 것을 간절히 요청한다. 그러나 돈 페이요의 하인들에 의해 몽둥이질만 당한 채 밖으로 쫓겨나고, 그러자 누뇨는 산초에게 다음과 같이 말하며 카스티야(Castilla)의 왕 알폰소 7세에게 가서 자신들의 억울함을 직접 호소하라고 권한다.

여보게, 다른 방법을 취해야겠네. 카스티야의 왕이신 알폰소께서 지금 레온에 머물고 계시는데, 그분은 용감하신 업적을 많이 행하신 분이네. 성격이 곧고 정의로우시니까 자네가 지금 그분에게 가서 이 억울함을 알려드리면 아마 우리에게 정의를 실현해주실 거네. (Vega 2007, 108)

즉, 이 연극에서는 초반부부터 절대군주의 존재가 서민들의 삶 안에서 감지되고 있는 것이다. 장인의 이러한 권고에 산초는 일개 비천한 신분의 서민

에 불과한 자신의 말을 과연 한 나라의 절대군주가 귀담아 들어줄 것인지의 심을 하면서도 아내를 되찾겠다는 일념으로 절대군주 알폰소 7세를 만나러 갈리시아에서 레온(León)으로 먼 길을 떠난다. 물론 레온의 성 앞에서 산초는 제지를 당하지만, 다음에서 보듯, 그는 극적으로 알폰소 7세를 만나서 그의 억울함을 호소할 수 있게 된다.

돈 엔리께. 갈리시아의 한 농부가 이곳 출입문에서 쫓겨나는 걸 보았사 온데, 무척 슬픈 모습을 하고 있었사옵니다.

왕. 아니, 누가 이곳 출입문에서 불쌍한 사람을 내친단 말인가? 엔리께 데 라라여, 그대가 직접 가서 그 불쌍한 농부를 내 앞으로 데려오도록 하라. (엔리께 퇴장)

백작. 참으로 드물도록 영웅적인 덕을 지니셨어! 동정심도 깊으시고, 최고의 자비심을 가지셨군! 아, 모든 왕들의 모범이시고, 하늘이 정해준 법을 참 아름답게도 준수하시는구나!(Vega 2007, 113)

이 대목에서 다음과 같은 세 가지의 사실에 주목할 필요가 있다. 첫째는 앞서 누뇨의 대사에서도 그러했듯이 작가 로페가 백작의 입을 통해 절대군주로서 알폰소 7세의 모범적인 됴됨이와 정의 실현에 대한 굳은 의지를 의도적으로 나타내고 있다는 점이고, 둘째는 산초와 엘비라, 그리고 돈 페이요를 둘러싼 극적 갈등과 문제에 대한 해결의 주체가 여기서부터 절대군주인 알폰소 7세로 넘어가는 것이 암시되고 있다는 점이며, 셋째는 산초와 엘비라의 에피소드를 중심으로 지금까지 설정된 극적 갈등의 문제가 이제부터는 지방영주 돈 페이요와 절대군주 알폰소 7세간의 대립으로 확대·변형되고 있는 점이다. 실제로, 알폰소 7세는 산초에게서 그의 억울한 사연을 듣고 즉시 돈 페이요에게 산초의 아내를 풀어주라는 내용의 편지를 써 보내지만, 돈 페이요는 편지를 가져온 산초에게 다음과 같이 호통 치며 단번에 이를 무시해버림으로써 알폰소 7세에 대한 반감(反感)을 숨기지 않고 드러낸다.

이 천박한 것아, 내가 네 아내를 빼앗았다면 나는 곧 나이기 때문이야. 알폰소 왕이 자기 땅인 까스띠야를 통치하듯이 여기는 내가 통치한다. 이 땅은 과거 나의 조상들이 모로족으로부터 빼앗은 것이지, 까스띠야 왕으

로부터 물려받은 게 아니야.(Vega 2007, 123)

자신의 편지가 돈 페이요에 의해 단번에 무시되었다는 사실을 안 알폰소 7세는 편지에서 언급한 “훌륭한 신하는 왕으로부터 멀리 있더라도 자신의 행위를 돌아보는 법이고, 왕은 나쁜 신하를 벌하기 위해 절대로 멀리 있지 않는다”(Vega 2007, 122)는 사실을 돈 페이요에게 일깨워주고 엄벌로써 그를 응징하기 위해 친히 갈리시아 지방으로 향한다. 산초의 마을에 도착한 절대군주 알폰소 7세를 알아본 돈 페이요는 얼굴조차 들지 못하며 두려움에 떨고, 자신이 한 발 늦어서 이미 엘비라의 정조가 돈 페이요에 의해 강제로 유린당한 것을 안 알폰소 7세는 다음에서 보듯 추상같이 호령하며 돈 페이요를 엄벌에 처한다.

자신의 왕을 존중하지 않고, 왕이 없다고 하여 자기 사람을 욕보이는 자는 배반자라 아니할 수 없다. 돈 페이요는 엘비라에게 가한 모욕을 갚기 위해 그녀와 결혼해서 그녀의 남편이 되어라. 그리고 나서 돈 페이요를 참수형에 처한다. 그리고 엘비라는 결혼지참금으로 돈 페이요 전(全) 재산의 반을 가지고 산초와 다시 결혼하도록 한다.(Vega 2007, 154)

결론적으로, 『푸엔테오베후나』에서 로페가 절대군주와 민중의 관계를 중심으로 절대군주제에 대한 당위성을 강조하였다면, 『왕이 곧 가장 훌륭한 심판관』에서는 절대군주와 신하의 관계를 통해서 절대군주제에 대한 찬양을 실현하였던 것이다. 이러한 의미에서 『왕이 곧 가장 훌륭한 심판관』에 대한 루이스 라몬의 다음과 같은 설명은 충분히 설득력 있는 것으로 평가된다.

이상화된 군주제의 찬양과 왕권의 승화는 절대 군주제의 신하들에게는 하나의 정설처럼 이어져 내려온 것 같다. 그 절대 군주제에서 국가를 상징하는 개인으로서 그리고 절대 권력의 소유자로서의 왕은 선과 악을 초월하는 존재였다. 국민 연극의 창시자이고, 모든 윤리적 규범을 초월하여 심지어는 개인적 양심에 반하면서 까지도 왕에 대한 충성심을 창작 원칙들 중의 하나로 여겼던 로페는 이런 의미에서 당시의 가치관을 철저하게 따르던 인물이었다. 극작가로서 그는 왕에 대한 최소한의 반항도 극에서 허용하지 않았고, 오히려 그는 엄격하게 보수적인 태도로 극작품들

을 썼던 것이다.(Ruiz Ramón 1983, 161)

이러한 절대군주와 절대왕권의 권위에 대한 무조건적인 찬양은 로페의 또 다른 대표작인 『분수를 아는 시골사람 *El villano en su rincón*』에서 더욱 흥미로운 방식으로 나타난다. 이 연극은 상이한 두 개의 이야기가 작품 내내 서로 평행선을 그리며 전개되는 바로크 특유의 이중적 구조를 지닌 연극인데,²⁾ 이 두 가지의 이야기 중 특히 ‘부유한 농민’인 후안 라브라도르(Juan Labrador)에 대한 에피소드를 통해 국왕이 지닌 절대적인 존엄성과 지상권(至上權)을 로페가 절묘하게 무대 위에 나타내고 있음을 알 수 있다.

이 연극에서 후안 라브라도르는 신분은 비천한 농부이지만, 그의 하인 살바노(Salvano)와의 다음과 같은 대화에서도 알 수 있듯이, 그는 엄청난 땅과 재산을 소유한 남부럽지 않은 부자이다.

후안. 몇 명이나 받을 갈러 나왔느냐?

살바노. 장정 스무 명인덱쇼, 열 명은 황소로 받을 갈 거고, 다른 열 명은 노새로 받을 갈 겁니다요.

후안. 과연 어떤 왕들이 나를 부러워하지 않을쏘냐? 살바노야 네 수레를 가지고 암자의 포도밭으로 가거라.

살바노. 비가 와서 경작지 대부분이 진흙이 되었습니다요. 놀고 있는 노새를 한 마리 데려가야 할 것 같은덱쇼.

후안. 그럼 아예 네 마리를 데려가려무나. 하느님께서 소와 노새를 나에게 무수히 주시지 않았느냐. 너무 많아서 나도 내가 몇 마리를 가지고 있는지조차 모르겠구나. (살바노 퇴장.) (Vega 1987, 101)

2) 이에 대해 윤용욱은 다음과 같이 설명하고 있다.

『분수를 아는 시골사람』의 주된 테마는 서로 전혀 다른 두 가지의 모습으로 나타나고 있다. 즉, 이 연극에서는 지금까지 살펴본 ‘부유한 농부’ 후안과 왕에 대한 이야기 외에도 독립적인 별개의 이야기가 평행선을 그으며 전개되고 있는데, 후안의 아름다운 외동딸인 리사르다와 왕의 친위대장인 오톤의 신분을 초월한 사랑 이야기가 바로 그것이다. 이들 두 남녀를 중심으로 전개되는 이야기는 후안의 이야기와는 전혀 별개의 것으로, 어느 한 쪽이 다른 쪽에 부속되지 않는 완전히 독립적인 이야기이며, 그 주제 또한 당시 스페인 사회의 화두였던 ‘신분이 다른 남녀 간의 사랑’(amor desigual)이라는, ‘부유한 농민’과는 전혀 다른 별개의 문제를 다루고 있다.(2009, 243-244)

이러한 후안이기에, 그는 이 연극의 제목이 의미하는 것처럼 자신이 가꾸어온 자신만의 세계 안에서 모든 것을 누리며 왕조차도 부럽지 않은 행복한 삶을 영위하였던 것이다. 다음의 그의 독백은 그가 얼마나 자신의 현재의 삶에 만족해하며 행복하게 살고 있는지를 알 수 있게 해주는 대목이다.

무한한 감사를 하느님 당신께 드립니다. 왜냐하면 당신은 제가 살고 있는 이 땅에서 제가 만족해하며 살 수 있도록 해주셨기 때문입니다. 저는 생각과 마음에 그토록 많은 열정을 입힌, 명예와 야망으로 슬퍼할 수밖에 없는 조신들과 반대의 삶을 살도록 돼 있는 것 같습니다. 저는 명예에 개의치 않고 저와 같은 부류의 사람들과 함께 품위를 지키며 살고 있기 때문이지요. 저는 궁궐에서 2 레구아 떨어진 이 조그마한 마을에서 태어났고 60년 동안 저는 단 한 번도 궁궐을 가본 적이 없습니다. 또한 당신께 그 궁궐을 보게 해달라고 기도한 적도 없고요. 비록 그곳에서의 매우 낮은 풍요로움과 함께 생활하는 것이 중요하다 할지라도 말입니다.(Vega 1987, 104-105)

그러나 이렇게 후안이 누리던 행복과 평화는 국왕이 우연히 그의 마을을 방문하면서 여지없이 깨지기 시작한다. 즉, 후안은 자기가 나중에 죽은 후에 자신의 무덤에 세워둘 묘비명을 미리 만들어놓았는데, 다음과 같은 그의 묘비명의 내용을 그만 국왕이 읽고 만 것이다.

여기 후안 라브라도르 잠들다. 그는 한 번도 왕을 모시지도 않았고, 본 적도 없으며, 왕이 사는 궁을 본 적도 없다. 그는 한 번도 왕을 두려워한 적도 없고 왕에게 무서움을 야기한 적도 없다. 그는 궁궐한 적도 없었고, 다치거나 포로가 된 적도 없었고, 오랜 세월을 사는 동안 자기 집에서 질투심이나 질병 같이 나쁜 일들이 일어나는 것을 본 적도 없다.(Vega 1987, 117)

아직 죽지도 않았는데 천연덕스럽게 자신의 묘비명을 미리 만들어놓을 만큼 두둑한 배짱을 지닌, 그리고 왕조차도 두려워하지 않을 만큼 자신만만하고 다소 오만하게까지 보이는 후안이라는 마을의 농부에 대해 처음에 국왕은 “후안 라브라도르는 짐의 시중을 들게 될 것이며, 짐에게서 왕의 존재를 느끼게 될 것이다.”(Vega 1987, 122)라고 일갈하며 그를 가소롭게 여기지만, 시간이

지나면서 국왕은 후안이 누리고 있는 행복과 자유, 그리고 자기 자신에 대한 자부심으로 가득 찬 그의 사고방식에 점점 시기와 질투를 느끼게 된다. 결국, 왕은 후안을 좀 더 자세히 알기 위해 파리의 성지기로 변장한 후 그의 집을 찾아가 후안과 저녁식사를 하며 그의 남다른 생각과 가치관을 직접적으로 접하게 된다.³⁾ 한 나라의 왕인 자신조차도 놀랄 만큼, 외부와 단절된 자신만의 세계와 가치관을 굳건하게 구축하고 그 안에서 모든 것을 누리고 있는 후안을 직접 겪은 국왕은 다음에서 보듯 심한 혼란에 빠지고 만다.

이 집은 마법에 걸린 집인가? 신이시여, 도대체 이게 뭐란 말입니까? 지금 여기는 어디인가? 후안의 생각이 무엇을 의미하는 것인가? 난 지금 어떤 미로에 빠진 걸까? 내가 어떻게 여기에 있게 된 건가? 여기 보시오! 거기 누구 없소?(Vega 1987, 161)

이와 같은 극적 상황을 외견상으로만 판단하여본다면, 왕도 부럽지 않은 ‘부유한 농민’인 후안이 누리는 행복과 풍요가 연극 안에서 강조되고 있는 것 같지만, 사실 이 모든 것은 작가 로빠가 극의 후반부에 나타내고자 하는 절대 군주와 절대왕권의 범접할 수 없는 권위와 위엄을 더욱 부각시키기 위한 하나의 의도된 장치인 것이다. 구체적으로, 후안의 집에서 왕궁으로 돌아온 국왕은 국왕에 대한 후안의 충성심을 본격적으로 시험하기 시작한다. 후안에게 사람을 보내 우선 그가 가진 재산의 일부를 왕에게 빌려줄 것을 요구하고 후안이 이를 흔쾌히 받아들이자, 다음에는 그의 자식들을 요구하기에 이른 것

3) 파리의 성지기로 변장한 왕과 후안은 다음과 같이 대화를 나눈다.

후안. 이곳에 있는 제 소유물들은 국왕께 속한 것이기도 하지만, 어쨌든 저는 국왕 폐하보다 여기에 더 잘 먹고 더 잘 씬답니다.

왕. 자네 말에 일리가 있는 것 같군.

후안. 시간에 있어서 저는 국왕폐하보다 더 부잡니다. 왜냐하면 무엇보다도 저는 시간을 제가 하고 싶은 대로 쓸 수 있기 때문입니다. 저는 제 의지를 마음대로 다스리는 왕과도 같습니다. 귀찮은 일들이 절대 제 의지를 좌지우지할 수 없습니다. 하고 싶은 일을 마음 내키는 대로 할 수 있는 한가로운 시간이 많다는 것이야말로 최고의 행복이지요.

왕. (방백으로) 아, 이 시골 녀석의 철학 좀 보게! 점점 더 이 녀석이 부러워지는구나. (Vega 1987, 153)

이다. 여기서부터 자신의 세계 밖에서는 자신도 예외 없이 국왕의 한 백성에 지나지 않는다는 ‘부유한 농민’ 후안의 한계가 드러나기 시작한다. 다음에서 보듯, 자식들을 원하는 국왕으로 인해 후안은 자신의 행복이 끝나고 이제 불행이 시작되고 있음을 깨닫고 자신의 신세를 한탄하지만, 이러한 국왕의 무리한 요구에 맞서지 않고 복종하기로 한 것이다.

왕만이 나에게 이러한 것을 명령할 수 있고, 나에게 불행을 야기할 수 있다. 이제 나와 함께 행복은 끝나나 보다. 아무도 죽을 때까지 행복할 수는 없거늘.(Vega 1987, 183)

그러나 후안에 대한 왕의 시험은 그의 자식들을 요구하는 것으로 끝나지 않는다. 궁극적으로 후안이 하지 않기를 원하는 것이 구체적으로 무엇인지를 잘 알고 있는 왕은 바로 그것을 후안에게 명령하는데, 이는 곧 그를 왕인 자신 옆에 영원히 두는 것이다.⁴⁾ 당시의 절대왕정이 어떠한지에 대한 마라발의 다음과 같은 설명에 비추어볼 때, 이러한 후안의 의지는 이미 왕의 고려 대상이 아니었다.

특권의 질서를 재건하고 유지하는데 필수적인 기초라 할 수 있는 17 세기의 절대왕정 체제에서는 귀족이건 평민이건 간에 한 개인의 명예에 대한 방어는 절대군주의 우월성 앞에서는 효력을 잃고 만다. 절대군주가

- 4) 후안이 얼마나 왕을 만나보기 싫어하는지는 그의 아들에게 한 다음과 같은 그의 말들을 통해 알 수 있다.

그 명칭한 말 좀 그만해. 왕을 본다는 게 뭐란 말이냐? 너 정신이 나간 거 아니냐? 거의 모든 것을 가진 왕을 만나보는 것이 시골 사람에게 뭐가 중요한 말이냐? 난 세상에 태어난 이래 인생의 말년을 보내고 있는 지금까지 그를 한 번도 본 적이 없다. 근데 인생이 다 끝나가는 지금 그를 만나 보라는 거냐? 난 그냥 이대로 인생을 마치고 싶다. 펠리시아노, 난 내가 이루어 놓은 나만의 이 조그만 세상의 왕이다.(Vega 1987, 107)

펠리시아노야, 난 절대로 왕을 만나지 않겠다고 결심했다. 네가 있는 이 땅에서 나는 내 손 안에 왕과도 같은 권리를 쥐고 있기 때문이지. 만일 왕께서 이 미천한 농부인 나에게 10만 에스쿠도를 빌려달라고 요청하신다면, 그리고 그런 엄청난 액수가 나에게 있다면 난 기꺼이 꾸어드리겠어 (꾸어드리긴, 그냥 드리는 거지). 난 폐하께 내 모든 재산을 드릴 용의가 있던 말이다. 양과 황소까지도. 하지만 폐하께 누가 되지 않는다면 난 절대로 폐하를 만나보지 않을 거야.(Vega 1987, 108)

바로 모든 질서를 창출하고 그 모든 질서 위에 군림하기 때문이다.
(Maravall et al. 1983, 268)

왕의 명령으로 왕궁으로 불러 와서 왕의 앞에 서게 된 후안은 자기 앞에 있는 왕이 바로 얼마 전 자신의 집에서 자신과 저녁식사를 함께 한 파리의 성지 기임을 알고 엄청난 두려움에 전율을 느끼고 만다. 이로써 왕은 후안이 자신의 세계 안에 안주하며 누리던 행복과 풍요도 절대군주 앞에서는 보잘 것 없는 것에 지나지 않는다는 사실을 그에게 일깨워주고 있는 것이다. 두려움에 떠는 후안에게 왕은 다음과 같이 자신의 검과 거울과 지휘봉을 보여주며 절대 군주의 무한한 권위와 존엄성을 깨닫도록 한다.

왕. 자네가 보는 이 첫 번째 것은 짐의 왕국을 상징하는 지휘봉이네. 이것은 모든 신하가 짐에게 속함을 나타내기 위해 짐에게 내려진 표상이지.

후안. 소인도 역시 폐하께 속해 있습니다.

왕. 두 번째 것은 거울인데, 이는 왕인 짐을 상징하는 것으로, 짐의 왕국이 조화를 잘 이루고 그 잘 이루어진 조화가 짐을 통해 나타나는 것을 의미하네. 이 거울을 통해 나타나지 않는 신하는 조화롭게 살지 못했음을 의미하는 것이니. 후안 라브라도르여, 짐을 바라보아라. 아무리 작은 구석이라도 태양이 도달하지 않는 곳은 없으니. 짐이 바로 그 태양이로다.

후안. 소인은 그 태양이 두렵습니다.

왕. 두려워 말라. 짐은 시실리아의 폭군처럼 이 초대의 장에서 무시무시한 도구를 머리 위에 매달아 놓지는 않을 것이니. 이 검은 정의를 위한 것으로 짐은 이 검으로써 사악한 자들을 처벌할 것이다. 그렇다고 자네의 목을 치려는 것은 아니네. (Vega 1987, 200)

물론 이는 절대군주에 대한 무조건적인 복종과 충성을 상징적으로 강요하는 것이라 할 수 있다. 그리고 나서 왕은 비로소 후안에 대한 자신의 개인적인 친근감을 나타내 보이며 영원히 자신 곁을 지키며 자신의 신하이자 친구로서 남아있을 것을 당부하고, 후안은 당연히 황송한 마음으로 왕의 분부대로 할 것임을 다짐한다. 이에 대해 J. E. 버레이(Varey)는 다음과 같이 평가하고 있다.

하느님의 축복임을 자랑으로 여겨 왔던 후안은 이제 절대군주의 축복이

된 것이다. 그리고 이를 통해 절대군주가 가장 높은 곳에 위치하고 있는 조화로운 사회에서 자신이 맡은 역할에 대한 수행을 강요받고 있는 것이다. 한 개인이 자신만을 위한 정원을 가꾸는 것이 마음의 고결한 상태를 확실하게 반영하는 것이라면, 훌륭한 왕을 섬기는 것은 이보다 더 고결한 미덕인 것이며, 이는 어느 시점에서나 그리고 어떤 상황에서나 항상 개인적인 성향에 우선하는 가치인 것이다.(Varey 1973, 337)

즉, 이러한 왕의 결정과 후안의 반응을 통해 당시의 절대군주제에 대한 당위성과 필연성이 암시적으로 관객들에게 전달되어지는 것이다.

한 편 『분수를 아는 시골사람』에는 이 뿐만 아니라 ‘부유한 농민’이라는 당시의 스페인사회가 안고 있던 사회적 문제도 반영되어있다. 당시 스페인사회에는 납세와 병역의 의무를 수행하며 피라미드 신분 구조를 밑에서 떠받치고 있는 대다수의 서민들이 존재했었는데, 당시 심각한 재정 문제를 안고 있던 왕실로서는 그나마 재정적으로 근근이 버틸 수 있는 여지를 마련하기 위해 이 납세자들의 존재가 더없이 절실하였다. 그중에서도 국가가 특히 주목했던 계층이 바로 후안과 같은 ‘부유한 농민’ 계층이었는데, 그들의 풍부한 재산이야말로 당시 기울어져가는 스페인사회를 그나마 경제적으로 지탱해주고 당시의 기득권 계층이 각종 의무로부터 벗어나 마음 놓고 누릴 수 있는 특혜와 권리들을 담보해 줄 수 있는 가장 중요한 재원이었기 때문이다. 그러나 국가가 그들에게 무조건적인 희생과 충성만을 강요하는 것은 한계가 있었으므로, 국가는 그들에게 희생의 대가로서 어느 정도의 ‘당근’을 제공할 필요가 있었는데, 그것이 바로 ‘부유한 농민’에게 사회적 기득권층으로의 편입을 허용하는 것이었다. 이에 대해 마라발은 다음과 같이 설명하고 있다.

피라미드 계층의 밑을 바치고 있는 납세자들이 인간적인 평등을 진정으로 누리는 동안 높은 신분에서 속한 자들은 그들로부터 얻은 잘못된 이득을 향유하였던 것이다. 기득권자들은 이에 대해 불만이 없었다. 왜냐하면 납세자들에게 인간적인 평등을 인정하는 대가로-이 인정은 임시적인 성격의 것이지만- 그들은 결정적인 프리미엄을 얻을 수 있었기 때문이다.(Maravall 1990, 72)

여기서 납세자들은 바로 ‘부유한 농민’을 지칭한다고 할 수 있고, ‘인간적인 평등’이란 ‘부유한 농민’이 당시의 기득권계층 사람들에게 신분상의 불이익을 당하지 않게 되었음을 의미한다. 한 마디로, 이 연극의 결말에서 후안이 왕을 평생 모시며 그의 충복으로 남아있게 됨을 통하여, 작가 로페는 ‘부유한 농민’의 기득권층으로의 편입이라는 당시 스페인사회에 실제로 존재하였던 문제를 권력층이 의도하는 방향으로 작품 내에서 충실하게 반영하였던 것이다.

III. 미학적 관점으로 바라본 로페의 이데올로기

앞서 『왕이 곧 가장 훌륭한 심판관』과 관련한 루이스 라몬의 언급에서도 볼 수 있듯이, 로페는 그의 연극에서 당시의 절대군주에 대한 무한한 복종과 충성을 나타내려고 노력하였다. 그리고 이러한 극적 성향 덕에 로페는 수많은 인생의 부침을 겪으면서도 당시의 신개념 연극인 ‘꼬메디아 누에바(Comedia nueva)’의 최고의 반열에 오른 극작가라는 명성을 유지할 수 있었던 것이다.

그러나 시각을 바꾸어서, 극작에 있어서의 미학적 관점으로 그의 연극을 바라본다면, 정치적 성향의 극들에서 나타났던 그의 보수적 정치이데올로기 대신 민중의 기호와 새로운 것을 추구하는 혁신적 성향을 그의 연극에서 발견할 수 있다. 주지하다시피, 로페는 ‘꼬메디아 누에바’를 통한 극적 쇄신을 성공적으로 실현함으로써 민중의 지지를 받는 ‘국민연극’을 당시의 스페인 연극계에 확실히 정착시킨다. 그런데 바로 이 과정에서 스페인사회는 로페와 그의 추종자들의 연극인 ‘꼬메디아 누에바’를 둘러싸고 한동안 두 가지의 커다란 논쟁(doble controversia)에 휩싸이게 되는데, ‘꼬메디아 누에바’에 대한 ‘윤리적 논쟁(controversia ética)’과 ‘미학적 논쟁(controversia estética)’이 바로 그것이다. 주지하는 바와 같이, 여기에서 전자의 경우는 당시의 ‘국민연극’에서 종종 나타나곤 했던 퇴폐적이고 타락한 분위기, 또는 기독교적 교리에 어긋나는 이야기 등등이 그 논쟁의 대상이었고, 후자는 주로 극작술과 관련된

논쟁을 의미하였는데, 본 장에서 다루고자하는 미학적 관점으로 바라본 로페의 이데올로기는 바로 이 후자의 논쟁과 밀접한 관계가 있다고 할 수 있겠다.

이에 대해 좀 더 구체적으로 논의하기 위해서는 극작과 관련된 로페의 사상과 이론이 집약적으로 기술되어있는 그의 극작이론서인 『신극작술 *Arte nuevo de hacer comedias*』을 중심으로 살펴볼 필요가 있다. 우선 여기에서 가장 먼저 주목해야 할 점은, 다음에서 보듯, 로페가 극작을 할 때 가장 먼저 고려한 것이 바로 대중의 기호라는 점이다.

그리고 저는 대중의 박수를 받으려고 하는 자들이 만들어 낸 극작의 범칙에 따라 연극을 씁니다. 왜냐하면, 연극을 보기 위해 돈을 내는 사람들은 바로 대중이기에, 그 대중에게 즐거움을 주기 위해 재미있는 이야기를 해주는 것은 당연한 것이기 때문입니다.(Vega 2011, 293)

이 뿐만 아니라, 다음에서 보듯, 로페는 한 연극작품의 공연 시간조차도 철저하게 당시 스페인 대중의 성향에 맞추어 결정해야 한다고 생각하고 있었다.

연극의 시작부터 끝까지를 두 시간 이내로 하지 않으면 스페인 관객은 앉아서 더 이상 이를 참고 보지 못하므로, 관객에게 즐거움을 주기 위해서는 두 시간 이내가 가장 적당한 공연 시간이라고 생각하는 바입니다.(Vega 2011, 317)

흥미롭게도, 로페는 정치적으로 사회적 소수 엘리트라는 권력계층의 이데올로기를 그의 연극에서 거의 무비판적으로 추종한 작가였지만, 이와 같이 극작에 있어서는 오히려 대중이 원하는 바를 우선적으로 고려하였던 것이다. 그리고 이러한 사실은 당시 노천극장인 ‘꼬랄(corral)’의 분위기를 고려해본다면, 자신의 ‘꼬메디아 누에바’에 대한 성공을 위해 로페로서는 당연한 선택이었을 것이다. 즉, 당시의 ‘꼬랄’에는 빠띠오(patio), ‘까수엘라(cazuela)’, ‘아쁜센토스(aposentos)’, ‘방꼬스(bancos)’ 등과 같이, 성 또는 사회적 신분별로 구분되어지는 다양한 형태의 좌석들이 있었는데, 이중에서 ‘빠띠오’는 노천극장 관람석의 대부분을 차지하는 무대 앞의 넓은 입석공간이자, 서민들을 위한 가

장 저렴한 관람석이었다. 그런데 다음의 설명에서 보듯 바로 이 ‘빠띠오’의 시민관람객들이야말로 당시의 극작가들에게 가장 중요한 관객이었던 것이다.

이 값싼 객석들을 메운 대중이야말로 극작가들이 가장 두려워하는 존재였다. 왜냐하면 박수갈채 또는 야유의 휘파람 소리를 보냄으로써 한 극작품의 성공 또는 실패를 결정짓는 자들이 바로 이들이었기 때문이다.
(Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres 1980, 108)

물론 그렇다고 해서 로빠가 극작에 있어서 기존의 모든 극적 전통을 부정하는 것은 아니었다. 오히려 로빠의 극작술은 기존의 극적 전통인 아리스토텔레스주의를 바탕으로, 불필요하거나 비합리적인 측면은 과감하게 개선하는 방식의 극적 혁신을 꾀했던 것이다. 예를 들어, 아리스토텔레스가 『시학』에서 내세웠던 일련의 극적 사건들이 맺는 유기적 결합인 플롯 중심의 이야기 전개는⁵⁾ 아리스토텔레스적 비극이 갖는 가장 중요한 성격들 중의 하나라고 할 수 있는데, 다음에서 보듯 로빠는 그의 『신극작술』에서 이를 가감 없이 그대로 받아들이고 있다.

연극은 하나의 행위를 가져야 합니다. 어떤 경우라도 이야기는 에피소드적이 되어서도 안 되고, 다른 것들이 삽입되어서 처음의 의도로부터 멀어져서도 안 되며, 중요한 요소를 제거해서 이야기의 전체적 결합을 망가뜨려서도 안 됨을 명심하십시오.(Vega 2011, 313-314)

5) 아리스토텔레스는 그의 『시학』에서 다음과 같이 설명하며 비극의 가장 중요한 요소로 플롯을 들고 있다.

비극의 목적도 일종의 행동이지 성질은 아니다. 인간의 성질은 성격에 의하여 결정되지만, 행·불행은 행동에 의해 결정된다. 그러므로 드라마에 있어서의 행동은 성격을 묘사하기 위한 것이 아니라, 오히려 성격이 행동을 위하여 드라마에 포함되는 것이다. 따라서 사건의 결합, 즉 플롯이 비극의 목적이며, 목적은 모든 것 중에서 가장 중요한 것이다. 또 행동 없는 비극은 불가능하겠지만, 성격 없는 비극은 가능할 것이다.(아리스토텔레스 et al. 1993, 50)

그러므로 다른 모방 예술에 있어서도 하나의 모방은 한 가지 사물의 모방이듯, 시에 있어서도 스토리는 행동의 모방이므로 하나의 전체적 행동의 모방이어야 하며, 사건의 여러 부분은 그 중 한 부분을 다른 데로 옮겨 놓거나 빼버리게 되면 전체가 뒤죽박죽이 되게끔 구성되어야 한다. 왜냐하면 있으나마나 두드러지게 차이가 나지 않는 것은 전체의 부분이 아니기 때문이다.(아리스토텔레스 et al. 1993, 59)

이는 주지하다시피 아리스토텔레스가 말하는 ‘행동의 단일성(unidad de acción)’을 의미하는데, 로뎀은 아리스토텔레스주의의 핵심인 이 ‘행동의 단일성’에 대해서만큼은 이와 같이 전적으로 아리스토텔레스의 의견을 따르고 있는 것이다. 그러나 아리스토텔레스가 말한 ‘시간의 단일성(unidad de tiempo)’⁶⁾에 대해서 로뎀은 다음과 같이 말하며 이를 단호하게 거부하고 있다.⁷⁾

비록 아리스토텔레스는 태양이 떠서 지는 데 걸리는 시간 안에 일어날 수 있는 하나의 사건을 한 비극 안에 묘사하라고 충고하였지만, 이를 꼭 지킬 필요는 없다고 생각합니다.(Vega 2011, 314)

여러 해가 흐르는 역사의 이야기를 쓰는 것이 아니라면, 이 긴 세월의 시간을 가능한 한 짧은 시간 안에 묘사해야 합니다. 그래서 이 긴 시간들을 연극의 두 막이라는 시간 동안에 모두 나타내어야 하는데, 필요하다면 한 등장인물이 여행준비를 하고 여행에서 돌아오는 것도 모두 이 두 막 안에 일어나도록 해야 하는 것입니다. 이는 아리스토텔레스주의를 이해하는 사람들에게는 불쾌한 것일 수 있는데, 그렇다면 그들은 이러한 연극을 보지 않으면 되는 겁니다.(Vega 2011, 315)

실제로 로뎀은 아리스토텔레스가 말하는 ‘시간의 단일성’ 법칙과는 전혀 무관한 연극들을 수없이 썼으며, 세르반테스(Cervantes)가 『돈 키호테 *Don Quijote*』에서 이를 비판한 것은 이미 잘 알려진 사실이다.⁸⁾

6) 이에 대한 아리스토텔레스의 설명은 다음과 같다.

비극은 가능한 한 태양이 일회전하는 동안이나 이를 과히 초과하지 않는 시간 안에 사건의 결말을 지으려는 경향이 있는 데 반하여 서사시는 시간적으로 제한이 없다. (아리스토텔레스 et al. 1993, 46)

7) 소위 말하는 ‘아리스토텔레스의 삼단일성의 법칙’ 중 ‘장소의 단일성(unidad de lugar)’에 대해 정작 아리스토텔레스 본인은 언급한 바가 전혀 없다. 이는 르네상스 시대의 아리스토텔레스주의자들이 자의적으로 만들어낸 것에 불과하다.(Rozas 1976, 86-87)

8) 『돈키호테』에서 세르반테스는 신부의 입을 빌어 당시의 연극에 대해 다음과 같이 비판하고 있다.

생각해보십시오, 제 1막 1장에서 배내옷에 싸인 갓난애가 나타나는가 하면 제 2장에서는 벌써 수염을 기른 어른이 되어 등장하고 있으니, 우리가 논하는 문제로서 이 만큼 사람을 무시하는 일이 또 있습니까?(세르반테스 1991, 509)

또한 이 밖에 로뎬가 불필요한 아리스토텔레스주의라고 생각하여 극작에서 따르지 않았던 것이 바로 비극에 대한 아리스토텔레스의 견해이다. 주지하는 바와 같이 아리스토텔레스는 『시학』에서 희극과 비극에 대해 다음과 같이 설명하며 비극을 희극보다 상위의 개념에 위치시키고 있다.

비극과 희극의 차이도 바로 여기에 있다. 희극은 실제 이하의 악인을 보방하려 하고, 비극은 실제 이상의 선인을 모방하려 한다.(아리스토텔레스 et al. 1993, 31)

희극은 [...] 보통 이하의 악인의 모방이다. 그러나 이때 보통 이하의 악인이라 함은 모든 종류의 악(惡)과 관련해서 그런 것이 아니라, 어떤 특정한 종류, 즉 우스꽝스런 것과 관련해서 그런 것인데, 우스꽝스런 것은 추악의 일종이다. 우스꽝스런 것은 남에게 고통이나 해를 끼치지 않는 일종의 실수 또는 기형이다.(아리스토텔레스 et al. 1993, 43)

뿐만 아니라 아리스토텔레스는 비극을 가장 이상적인 시의 형태로 간주하였다.⁹⁾

그러나 로뎬에게 비극은 더 이상 가장 이상적인 연극의 형태가 아니었다. 즉, 다음에서 보듯 로뎬은 그의 『신극작술』에서 가장 훌륭하고 이상적인 연극으로 희극적인 것과 비극적인 것이 혼합된 형태의 이야기를 제안하였던 것이다. 또한 이러한 그의 생각이 아리스토텔레스의 견해에 반하는 것이라는 사실도 숨기지 않고 밝히고 있다.

비극적인 것과 희극적인 것을 혼합하는 것은 시인 테렌시우스와 철학자 세네카를 한 데 섞는 것과도 같은데, 이는 비록 파시페의 미노타우로처럼 보인다 할지라도 한 부분은 심각하게 또 한 부분은 우스꽝스럽게 만드는 것을 뜻합니다. 이러한 다양성은 많은 즐거움을 주며, 이는 마치 우리

9) 이에 대해서는 아리스토텔레스의 다음과 같은 설명을 참조할 필요가 있다. 따라서 어떤 비극이 좋고 어떤 비극이 나쁜지 판단할 수 있는 사람은 서사시에 관해서도 판단할 수 있다. 왜냐하면 서사시가 가지고 있는 모든 요소는 비극에 다 포함되어 있기 때문이다. 그러나 비극이 가지고 있는 모든 요소가 서사시에 다 포함되어 있는 것은 아니다.(아리스토텔레스 et al. 1993, 46)

가 다양성을 지닌 자연에서 아름다움을 발견할 수 있는 것과도 같은 이치입니다.(Vega 2011, 312-313)

우리가 비극적인 선언문을 우스꽝스러운 천박함을 지닌 이야기와 혼합할 때 우리는 이미 아리스토텔레스에 대한 존중을 포기한 것이라고 할 수 있습니다.(Vega 2011, 314-315)

더군다나 로페 시대의 스페인 연극은 단연 희극의 시대였다. 주옥같은 희극작품들이 수없이 쏟아져 나왔고, 당시의 서민들에게 그러한 재미있는 희극을 관람하기 위해 ‘꼬탈’로 가는 것이 일상의 고달픔을 잠시나마 잊게 해주는 유일한 즐거움이었다. 로페 역시 수많은 희극작품들을 통해 당시 스페인사회가 지녔던 부조리와 모순점들을 통쾌하게 풍자하고 패러디하였다. 그리고 다음 장에서 보다 구체적으로 살펴볼 당시 로페의 연극에 나타났던 사회적이고 진보적인 메시지의 기저에는 이와 같은 반(反)아리스토텔레스주의라는 미학적 이데올로기가 자리 잡고 있었던 것이다.

IV. 사회적 관점으로 바라본 로페의 이데올로기

로페와 그의 추종자들이 주도한 극적 쇄신을 통해 형성된 당시의 ‘국민연극’과 이 ‘국민연극’의 구체적인 내용 역할을 하였던 ‘꼬메디아 누에바’는 사실 극작술상의 혁신을 의미하는 것이었을 뿐, 진보적 정치이데올로기와는 아무런 관련이 없었다. 2장에서 살펴보았듯이, 오히려 로페의 연극은 정치적 관점으로 본다면 보수적이고 체제수호적인 성향이 더욱 쉽게 발견되어지는 연극이었던 것이다. 그러나 정치적 시각으로부터 벗어나 로페가 쓴 여러 순수 희극작품들을 사회적 관점으로 살펴보면, 당시 스페인사회가 안고 있었던 제반 사회적 문제점들, 부조리한 관습들, 불합리한 신분제도 등등에 대해 로페가 시도했던 신랄한 풍자와 통렬한 패러디를 어렵지 않게 감지할 수 있다.

우선 로페의 희극 『여성들의 복수자 *La vengadora de las mujeres*』를 살펴보면 이 연극에서 로페가 당시 남성성에 대한 성적 괴억압자에 불과했던 여성에 대해

이례적인 가치를 부여하고 있음을 알 수 있다. 이 작품은 오늘날의 체코인 보헤미아 지방의 왕궁에서 전개되는 보헤미아 공주 라우라(Laura)와 옛 루마니아 왕국인 트란실바니아의 왕자 페데리코(Federico) 간의 흥미로운 로맨스를 다룬 연극인데, 이 로맨스를 중심으로 당시의 스페인사회에 만연되었던 남성의 가부장적이고 독선적인 전형, 그리고 여성을 억누르는 부조리한 기득권 등이 이 연극의 남성등장인물들을 통해서 상징적으로 암시되고 있다. 더군다나 이 남성등장인물들이 유럽의 각지에서 라우라 공주에게 구혼하기 위해 물려온 고귀한 신분의 귀족 또는 왕족임을 고려한다면, 연극 내내 작가 로페가 그들을 비겁하고 파렴치하며 정의롭지 못한 인물들로 묘사하고 있다는 점은 상당히 예외적인 극적 설정임을 부인할 수가 없다. 더군다나 이들의 구애를 받게 되는 라우라는 이미 연극의 도입부부터 자신을 결혼시키려고 애를 쓰는 그녀의 오빠에게 세상의 모든 책에 나오는 남성들은 왜 하나같이 훌륭하고 완벽한 반면 여성들은 불완전하고 올바르지 못한지 모르겠다고, 다음과 같이 당시의 일방적인 남성 중심적 사회의 부당성을 지적한 바 있다.

그래서 내 마음 속에는 커다란 번민이 자리 잡게 되었고, 여성에 대한 복수를 위해 그 어떤 남자를 좋아하지도 않고 남자들이 나에게 말을 하도록 허락하지도 않기로 마음먹었어요. 그리고 열심히 연구해서 남자들이 가지고 있는 결점을 글로 밝힐 수 있을 정도로 그들의 결점을 많이 발견하였고, 남자들도 모두 다 훌륭한 것은 아니고, 여성들 또한 모두 사악한 존재만은 아니라는 것에도 확신을 갖게 되었어요.(Vega 1990, 1572)

이러한 라우라였기에, 결점으로 가득 찬 남성들이 자신에게 구혼하러 몰려왔을 때 라우라가 그들을 어떻게 생각하였는지는 어렵지 않게 짐작할 수 있을 것이다. 즉, 그녀는 남성을 향한 자신의 이러한 복수심을 자신의 구혼자들에게 향하도록 한 것이다. 그리고 이와 관련하여 작가 로페가 또 하나의 파격적인 극적 설정을 시도하였는데, 바로 남성을 능가하는 라우라의 무예실력이다. 즉, 라우라는 자신의 구혼자들에게 기마시합을 제안해서 우승하는 기사와 자신이 결혼할 것임을 약속하고 자신도 백기사(caballero blanco)로 분장해서

그 기마시합에 출전한 것이다. 그리고 라우라는 자신의 구혼자들, 즉 위선과 탐욕에 물든 남성들을 차례차례 꺾는다. 심지어는 자신이 마음속 깊이 사모하는 리사르도(Lisardo)-페데리코가 변장한 라우라의 비서-마저도 무찌르게 되는데, 이 백기사의 정체가 누구인지 아무도 모르는 것을 악용하여 아구스또(Agusto)라는 귀족이 라우라의 환심을 사기 위해 자신이 바로 백기사라고 사람들에게 거짓말을 하고, 이에 라우라는 사람들에게 다음과 같이 말하며 그동안 사회에서 무시되어왔던 잠재된 여성의 무한한 가치를 통렬하게 주장하기에 이른다.

거짓말 하지 마세요. 저는 여성들의 가치가 도래했음을 당신들에게 알림으로써 가장 진정한 승자에게 월계관을 씌울 것입니다. 제가 당신들을 무너뜨리기 위해 그리고 저의 의도가 어떻게 불시에 당신들에게 실현되었는지를 보여드리기 위해 제 자신이 백기사로 분장하고 출전한 것입니다.(Vega 1990, 1599)

워드롭퍼(Wardropper)의 실제 당시의 남성과 여성이 지녔던 사회적 지위에 대한 다음과 같은 설명을 고려해본다면, 이와 같이 『여성들의 복수자』에서 나타나는 기존 사회의 남성중심주의에 대한 비판과 여성이 지닌 잠재적 우월성에 대한 주장이 당시로서 얼마나 진보적이고 파격적인 극적 시도였겠는 지는 충분히 짐작할 수 있다.

17세기 사회는 [...] 남성에 의해 지배되었다. 남성들은 교회를 지배하였고, 법을 만들고 이를 준수하도록 하였으며, 관습을 강요하였다. 당시의 사회는 남성들의 관심사를 실현하기 위한 수단이었던 것이다. 남성들은 다른 남성과 여성을 공유하지 않는 대신 자신의 여성에 대한 독점적인 소유를 주장하였다. 그리고 가족은 부계중심으로 유지되었다. 남성들은 자신의 짝을 고를 수 있었고, 반면 여성들은 수동적으로 그들에게 선택되어지기만을 기다릴 뿐이었다. 여성의 권리와 당시의 사회 분위기는 서로 적이었던 셈이다. 그녀들은 남성이 지배하는 시스템 내에서 평온한 삶을 영위하기 위해 그 시스템과 잘 타협하는 법을 배워야만 했다.(1978, 225)

한 편 『여성들의 복수자』에서 나타났던 남성중심주의의 부당성에 대한 고

발이라는 로페의 진보적 메시지는 그의 또 다른 희극작품인 『과수원지기의 개 *El perro del hortelano*』와 앞의 2장에서 살펴본 『분수를 아는 시골사람』에서는 당시 스페인사회의 그릇된 신분제도의 문제로 옮겨진다.

우선 『과수원지기의 개』에서는 선천적으로 타고난 신분의 차이로 인해 젊은 두 남녀 간의 사랑이 많은 어려움을 겪는다는 이야기가 이탈리아의 가상의 도시인 벨플로르(Belflor)를 중심으로 전개되고 있다. 즉, 이 연극의 핵심구조는 벨플로르의 백작 디아나(Diana)와 그녀의 비서 페오도로(Teodoro) 간의 신분을 초월한 사랑(amor desigual)인데, 작품의 초기만 하더라도 디아나 백작은 자신의 비서인 페오도로를 향한 사랑의 감정을 한낱 일시적인 것으로 여기며 자신의 마음을 다잡는다. 아직까지 디아나 백작은 명예를 세상의 그 어떤 것보다도 우선시하는 당시의 기득권계층을 대변하는 전형적인 인물이었다. 그러나 시간이 지날수록 디아나는 페오도로를 흠모하는 자신의 감정을 억누를 수가 없게 되고, 명예와 사랑 사이에서 엄청난 혼란과 방황을 경험하게 된다. 한편 자신의 주인인 디아나 백작의 자신을 향한 연모의 감정을 눈치 챈 비서 페오도로 역시 처음에는 당황하나 이내 근본도 모르는 자신의 천한 신분을 고귀한 신분으로 한꺼번에 바꿀 수 있는 절호의 기회라 생각한다. 그러나 그녀의 비서라는 비천한 자신의 신분으로 인한 장벽 때문에 그녀의 사랑을 얻게 되는데 번번이 실패하고 좌절한다. 그러자 이를 보다 못한 페오도로의 하인 트리스탄(Tristán)은 자기 주인과 디아나 백작을 맺어주기 위해 루도비꼬(Ludovico)라는 나이든 귀족을 이용하는 비밀스럽고 기발한 계락을 세우기에 이른다. 루도비꼬는 극중에서 오래 전 어린 외아들을 해적들에게 납

10) 디아나 백작의 다음과 같은 독백을 통해 이를 확인할 수 있다.

나는 수려한 페오도로의 외모에서 수도 없이 그의 우아함과 명석함을 느꼈지. 그가 만일 나와 같은 신분이라면 난 그의 재치와 고상함을 마음 놓고 인정해 줄 텐데. 사랑은 누구에게나 공통된 자연스러운 감정이지만, 난 나의 명예를 더 소중히 여길 수밖에 없구나. 나의 신분에 대해 사람들이 경외심을 갖는다는 사실이 참 마음에 들고, 더욱이 페오도로에 대한 지금 나의 생각을 나는 천한 것으로 여기고 있으니까.(Vega 2000, 35)

치당한 뒤 아내까지 잃고 지금껏 상속자가 없어 근심스런 나날을 보내고 있는 한 늙은 백작이다. 즉, 프리스판은 그리스의 부유한 상인으로 변장하여 루도비꼬 백작의 집으로 찾아가, 페오도로가 사실은 예전에 죽은 줄만 알았던 납치된 그의 외아들이라는 허무맹랑한 거짓말을 하기로 한 것이다. 실제로 프리스판은 동료 푸리오(Furio)와 함께 우스꽝스럽게 그리스 상인으로 변장한 후 루도비꼬 백작을 찾아가 자신이 마치 그의 잃었던 아들 페오도로와 어릴 때 같이 성장한 사람인 것처럼 둘러대며, 그 페오도로가 바로 지금 디아나 백작의 비서로 일하고 있는 페오도로라고 귀뜸을 해준다. 프리스판의 천연덕스럽게 둘러대는 말솜씨에 보기 좋게 속아 넘어간 루도비꼬는 자신의 뒤를 이을 상속자를 되찾았다며 펄 듯이 기뻐한다. 극중에서 우스꽝스럽게 그리스 상인으로 변장하여 능청스럽게 거짓말을 늘어놓는 프리스판의 재치와, 이에 깜빡 속아 넘어가는 루도비꼬 백작의 아둔함이 어우러지는 대목은 이 연극이 갖는 희극성의 백미라 할 수 있다. 특히, 다시 찾은 자신의 외아들을 보러 친히 디아나 백작의 집으로 달려간 루도비꼬 백작이 디아나 백작의 집에서 드디어 자신의 잃었던 아들이라고 생각되어지는 페오도로와 조우하는 다음의 장면을 통해 작가 로베르는 아리스토텔레스 비극을 이루는 핵심요소인 ‘발견(anagnórisis)’에 대한 희극적 변형을 실현시키고 있다.

디아나. 페오도로, 당신의 아버지가 백작인지 말해 봐요.

루도비꼬. 아, 바로 이 청년이?

페오도로. 백작님….

루도비꼬. 아들이, 내 아들이, 더 이상 말이 필요 없다. 난 그저 너의 팔 안에서 죽겠다.

디아나. 세상에 이럴 수가!

아나르다. 아, 아가씨, 페오도로가 이토록 높은 신분의 귀족이랍니다!

페오도로. 백작님, 전 지금 정신이 없습니다. 제가 백작님의 아들이라니요?

루도비꼬. 확실하지 않다면, 너의 얼굴을 살펴보면 금방 알 수가 있다. 아, 내가 젊었을 때와 어찌 이리도 빼닮았을까!

페오도로. 백작님의 발을 원합니다. 그리고 백작님께 청하오니….

루도비꼬. 더 이상 내게 말할 것 없다. 난 지금 정신을 잃을 지경이다. 이 늙름한 모습 보게! 신이 너를 축복할 것이다! 훌륭한 모습이로다! 자연의

위대함이 떼오도로 너의 얼굴에 훌륭한 편지를 쓴 것 같구나! 자, 이제 나와 함께 가자; 가서 나의 집과 땅을 가져라.(Vega 2000, 166)

이는 결국 당시 스페인사회의 신분제도가 지녔던 부조리에 대한 작가 로베의 풍자이자 비난인 것이다. 즉, 로베는 프리스판의 엉터리 계략을 통해 비천한 신분의 떼오도로를 졸지에 고귀한 신분의 귀족으로 바꿔치기해 보임으로써, 당시의 그릇된 신분제도에 대한 통렬한 패러디를 실현해 보인 것이다. 그리고 궁극적으로는 이를 통하여 사람이 태어나면서 선천적으로 부여되는 불변의 신분계급이란 것이 사실은 얼마나 허망된 것이고 모순된 것인지를 당시의 관객들에게 일깨워주고 있는 것이다.

부조리한 신분제도에 대한 비판이라는 로베의 개혁적인 사회메시지는 앞의 2장에서 살펴본 로베의 연극 『분수를 아는 시골사람』에서 또 다른 방식으로 전개된다. 앞서도 언급했듯이, 이 작품은 상이한 두 개의 이야기가 작품 내내 서로 평행선을 그리며 전개되는 이중적 구조를 지닌 연극인데, 앞의 2장에서 이미 살펴본 절대군주에 관한 이야기와 평행선을 그으며 전개되는 또 하나의 줄거리가 바로 절대군주의 친위대장인 오톤(Otón)과 ‘부유한 농민’ 후안의 딸인 리사르다(Lisarda) 간의 신분을 초월한 사랑이야기인 것이다. 이 극에서 남부럽지 않은 부유한 집안에서 태어난 아름다운 처녀 리사르다는 우연히 알게 된 오톤이라는 청년을 사모하게 되지만 그가 고귀한 신분인 왕의 친위부대장이라는 사실을 알고는 낙심하여 그와의 사랑을 포기하기로 한다. 그녀의 집은 비록 부유하였지만 그녀의 아버지 후안은 사회적으로 비천한 신분의 농부였고, 남녀가 이러한 신분적 차이를 극복하고 맺어지는 것은 당시로서 불가능에 가깝다는 것을 그녀는 잘 알고 있었기 때문이다.¹¹⁾ 그러나 오톤은 그녀와 달리 사랑의 절대적인 가치를 믿는 청년이다. 다음의 대화에서 보듯, 오톤은 리사르다의 비천한 신분을 알게 된 후에도 그녀에 대한 변함없는 사랑을

11) 리사르다는 친구에게 “그가 그토록 높은 직위를 가진 고귀한 신분의 분이 아니었으면 나의 이 사랑이 불가능하지만은 않을 텐데.”(Vega 1987, 114) 라고 말하고 있다.

약속한다.

오펜. 당신을 파리에서 만났을 때, 당신은 당신 손으로 직접 나에게 이 다이아몬드를 주지 않았소.

리사르다. (오펜에게만 들리게) 네 맞습니다. 하지만 지금 이렇게 많은 사람들 사이에서 제가 나리와 이야기를 나누는 건 바람직하지 않은 것 같습니다. 이 사람들은 모두 제 아버지에 속한 소작농들이거든요. 저에 대해 말들이 많을 겁니다. 아무튼, 나리께서 지금 보고 계시듯이, 저는 농부의 딸입니다. 그리고 나리께서는 공작이나 백작 쯤 되시겠지요.

오펜. 내 이름은 오펜이고, 폐하의 친위대장이요. 그렇지만 사랑은 우리를 동등하게 만들 겁니다.(Vega 1987, 880)

오펜에게 사회적 신분의 높낮이는 사랑의 장애물일 수 없는 것이다. 오펜은 어렵게 리사르다를 설득해서 늦은 시간 느릅나무 아래에서 그녀를 만나 그녀를 향한 자신의 굳은 마음을 전하려하지만, 리사르다의 닫힌 마음은 좀처럼 열리지 않는다. 이에 아랑곳하지 않고 오펜은 리사르다에게 청혼을 하며 자신을 믿지 못하는 그녀에게 서약서를 써주겠다는 약속까지도 한다. 그러나 이러한 오펜에게 리사르다는 “그깃 종이쪽지에 제가 명예와 인생을 거는 모험을 하리라고 보십니까?”(Vega 1987, 140)라며 그의 진심을 받아들이려하지 않는다. 당시 높은 신분의 남성이 혼인을 빙자하여 천한 신분의 여성을 농락했던 일이 드물지 않았음을 감안한다면, 이와 같은 리사르다의 반응은 어쩌면 불가피한 것이었을 수도 있다. 이렇게 굳은 의지로 버티는 리사르다에게 오펜은 “하늘이 나에게 영원한 고통을 내리는 형벌을 가해서 내가 고통스러워하는 모습을 보더라도 당신은 이렇게 똑같은 얘기를 나에게 할 생각입니까?”(Vega, 1987, 140-141)라며 그녀의 여린 감성에 호소한다. 이렇듯 굽힐 줄 모르는 오펜의 진심어린 구애에 리사르다는 “아! 신분의 차이까지도 고르게 만드는 사랑의 위대함 이여!”(Vega 1987, 141) 라고 말하며 결국 그의 사랑을 운명으로 받아들이고, 극의 결말에서 이 두 남녀는 국왕의 축하를 받으며 행복하게 맺어진다. 신분적 위계질서가 너무나도 견고했던 당시 스페인사회에서 신분을 초월한 사랑을 실현하기란 사실 불가능에 가까웠을 것이다. 하지만 작가 로페는 이러한 불가

능에 가까운 일을 그의 희극작품에서 아름답게 실현해보임으로써, 진정한 사랑의 위대함 앞에 인간이 만들어 놓은 신분제도라는 것이 얼마나 보잘 것 없는 것인지를 관객들에게 나타내려 했던 것이다.

V. 맺는 말

지금까지 살펴보았듯이, 극작가 로뎬의 이데올로기적 양상은 관점에 따라 보수적이고 체제수호적이다가도, 때에 따라서는 혁신적이고 다분히 진보적인 메시지를 전하기도 한다. 구체적으로, 로뎬은 당시의 지배이데올로기였던 절대군주제와 관련한 연극에서는 예외 없이 철저하게 체제옹호론으로 일관하였지만, 이와 직접적인 관련이 없는 극작의 문제에 있어서는 상당히 과감하게 기존의 전통을 무시하고 대중우선주의를 표방하였다. 게다가 당시 사회의 특권층이 지녔던 지배이데올로기와 어느 정도 연관을 지을 수도 있는 사회 문제를 다루는 경우에도 로뎬은 용기 있게 기존의 부조리한 사회적 관습을 비판하는 이례적인 과감성을 보이기도 하였다.

사실 로뎬의 이데올로기에 대한 연구는 그동안 미개척분야로 여겨졌던 것이 결코 아니다. 그러나 로뎬의 이데올로기에 대한 연구는 많은 부분이 그의 정치극들과 그 정치극에 반영되어진 정치이데올로기에만 초점이 맞추어져 있던 것이 사실이다. 거기에다 기존의 연구에서는 로뎬의 극작품들에 대한 객관적인 분석을 통하여 그의 극작품들에 반영된 진보적인 메시지들을 밝혀내기보다, 로뎬의 진보적이거나 개혁적인 성향의 이데올로기를 단지 로뎬 개인의 미학적 취향 또는 복잡하고 문란했던 로뎬의 사생활에 대한 영향으로만 포장하기 일쑤였다.

따라서 본 연구는 서두부분에서도 언급했지만 로뎬의 다양한 이데올로기적 양상을 정치적, 미학적, 사회적 관점으로 고르게 관찰하여 보다 총체적이고 종합적인 시각으로 투영해보는 데에 그 학술적 의의가 있다고 할 수 있겠다.

A Study on the Ideological Aspect Shown in the Play of Lope de Vega

Yong-Wook Yoon

Sahmyook University

Yoon, Yong-Wook(2013), A Study on the Ideological Aspect Shown in the Play of Lope de Vega.

Abstract In the 17th century's Spain, Lope's play had pioneering value in 'Teatro nacional'. And also in his many dramatic works, all types of human beings in Spain and their life figures had been filled with. Lope had effectively presenting his own ideological beliefs more vividly to the audience through these various different looks of human's life. In this study, these Lope's ideological aspects reflected in his play were projected comprehensively in the points of political, aesthetic and social perspectives. First, in his ideology of political point of view, thoroughly conservative and system defended atmosphere was detected. For these specific examples of his works are *Fuenteovejuna*, *El mejor alcalde, el rey* and *El villano en su rincón*. Second, in his ideology of aesthetic point of view, his liberal views to the claims of the more innovative public-centered dramaturgy which breaks from the traditional dramaturgy Aristotelianism at the time were shown in his playwriting *El arte nuevo de hacer comedias*. Finally, in his ideology of social point of view, he carried out progressive and reformatory social message using satire and parody of sexual discrimination and a irrational status system through his works like *La vengadora de las mujeres*, *El perro del hortelano* and *El villano en su rincón*. Therefore, in his plays, diverse ideological aspects of our life were shown depending on point of view to look at the plays.

Key words Play of Lope, Lope's ideology, Political point of view, Aesthetic point of view, Social point of view