

우에르따의 비극 『라겔』에 나타난 비(非)아리스토텔레스적 요소들에 대한 고찰

윤용욱
한국외국어대학교

윤용욱(2016), 「우에르따의 비극 『라겔』에 나타난 비(非)아리스토텔레스적 요소들에 대한 고찰」, 이베로아메리카연구, 27(2), 61-88.

초 록 아리스토텔레스는 자신의 『시학』에서 비극에 대한 정의와 성격규정을 자세하게 기술하고 있는데, 그의 『시학』에 의하면 비극의 모방의 대상은 행동이고, 이 모방되어진 행동을 플롯이라고 하며, 이 플롯의 주체인 인간의 면면을 규정짓는 것이 바로 성격이라는 것이다. 이 플롯과 성격이 바로 아리스토텔레스가 말하는 비극의 두 가지 주된 요소이다. 그리고 16-17세기 서구에서 시작된 신고전주의는 이 아리스토텔레스의 『시학』으로 대변되는 고전주의에 대한 철저한 모방과 준수를 주된 미학적 정체성으로 삼으며 탄생한 문예사조이다. 그런데 이 신고전주의에는 간과할 수 없는 문제가 있었는데, 바로 지나치게 외형적인 고전주의 법칙에만 몰입한 나머지 고전주의 법칙의 본질에 대한 오히려 지극히 자기 편익적 해석이 만연하는 문제가 발생하였던 것이다. 한편 18세기 스페인의 극작가 우에르따의 비극 『라겔』은 이러한 신고전주의적 비극의 특징을 온전히 반영하고 있는 가장 대표적인 작품으로 평가되어져왔는데, 삼단일성의 원칙 준수, 비극적 인물의 배제, 장중한 11음절의 작시법 구사 등, 외형적인 부분에서는 아리스토텔레스의 『시학』에서 나타나는 고전적 법칙들을 철저히 준수하는 것으로 보인다. 그러나 아리스토텔레스적 비극의 본질적인 성격이나 주제 등과 관련해서 자세히 작품을 살펴보면 『라겔』에도 역시 명백한 비(非)아리스토텔레스적 요소들을 적지 않게 발견할 수가 있고, 이를 통해서 고전주의법칙의 준수에 대한 본질적인 한계를 감지하게 된다. 특히 눈에 띄는 것은 『라겔』에 나타난 '시적 정의'와 급전, 발견, 하마르티아의 부재(不在)이다. 『라겔』에서 묘사된 시적 정의는 아리스토텔레스가 말하는 '단일한 결말'에 위배되는 것이고, 『라겔』에서 나타나지 않는 급전, 발견, 하마르티아는 오히려 아리스토텔레스가 비극에서 반드시 있어야할 필수적인 요소라고 한 것들이다. 또한 남부주인공인 알폰소 8세 왕과 그의 연인인 라겔의 성격도 비(非)아리스토텔레스적이다. 이들의 성격을 구체적으로 살펴보면, 아리스토텔레스가 주장하는 '적합성'과 '일관성'이라는 비극적 주인공의 성격 기준에 부합하지 않음을 알 수 있다.

핵심어 라겔, 우에르따, 신고전주의, 플롯, 성격, 아리스토텔레스

I. 시작하는 말

18세기 스페인의 가장 성공적인 비극으로 평가되고 있는 비센테 가르시아 델 라 우에르타(Vicente García de la Huerta)의 대표작 『라겔 Raquel』은 그 외형적인 모습에서 아리스토텔레스가 주장하는 비극의 모습에 상당히 부합하는 면을 보이고 있다. 이러한 이유로 이 연극은 스페인의 신고전주의를 대표하는 작품으로 간주되어왔는데, 실제로 신고전주의적 극작품들은 아리스토텔레스의 『시학 Poética』에서 제시된 제반 고전적 규칙들을 철저히 준수하는 것이 그 주된 경향이였다. 그러나 당시의 신고전주의자들이 준수했던 고전적 규칙들이 기법이라든지 형식과 같은 외형적인 요소인 경우가 대부분이었음을 감안할 때, 극작가 우에르타가 『라겔』을 통해 아리스토텔레스적 비극의 본질적 내용에 얼마나 온전하게 접근하였는지는 의문스럽다고 하지 않을 수 없다. 이러한 의문을 명시적으로 밝히기 위해서는 우에르타의 비극 『라겔』을 본질적인 측면에서 관찰함으로써 이 연극에 비(非)아리스토텔레스적 요소들이 잠재해있는지 여부를 구체적으로 밝힐 필요가 있겠다. 이를 통하여 궁극적으로 우리는 우에르타의 비극 『라겔』의 실체에 좀 더 온전하게 접근할 수 있을 것이다.

II. 아리스토텔레스적 비극의 두 가지 핵심 요소: 플롯과 성격

주지하는 바와 같이 아리스토텔레스는 자신의 『시학』에서 비극에 대한 정의와 성격규정을 자세하게 기술하고 있는데, 소위 말하는 ‘아리스토텔레스적 비극’의 실체는 바로 이 『시학』에서 아리스토텔레스가 내리고 있는 비극에 대한 정의와 성격규정을 제대로 이해함으로써 비로소 온전하게 다가갈 수 있는 것이다. 우선 우리는 『시학』 6장에서 비극에 대한 유명한 정의를 만나게 되는데, 특히 “비극은 진지하고 일정한 크기를 가진 완결된 행동을 모방하며, [...]”(아리스토텔레스 et al. 1993, 47)라는 부분에 주목할 필요가 있다. 즉, 아리스토텔레스에게 있어서 비극에서 모방해야 할 대상은 ‘인간’ 자체라기보다 인간에 의해 행하여지는 완결된 ‘행동’이라는 것인데, 이는 아리스토텔레스적 비극을 규

정하는 데 있어서 상당히 중요한 의미를 지닌다. 왜냐하면 이를 통해 비극에 대한 두 가지 핵심적 요소들인 플롯과 성격의 개념과 우선순위가 결정되어지기 때문이다. 이 두 요소들에 대해 아리스토텔레스는 다음과 같이 설명하고 있다.

그리고 비극은 행동의 모방이고, 행동은 행동자에 의하여 행하여지는데, 행동자는 필연적으로 성격과 사상에 있어 일정한 성질을 가지게 마련이다. 왜냐하면 이 양자에 의하여 우리는 그들의 행동을 일정한 성질의 것이라고 말하기 때문이다. [...] 그런데 행동의 모방은 플롯이다.
나는 플롯이란 말을 이러한 의미로 사용하기 때문에 플롯은 스토리 내에서 행하여진 것, 즉 사건의 결합을 의미한다. 한편 성격은 행동자를 일정한 성질이라고 말할 수 있게 해주는 바를 의미하며, [...] (아리스토텔레스 et al. 1993, 48-49)

즉, 비극의 모방의 대상은 행동이고, 이 모방되어진 행동을 플롯이라고 하는데, 이 플롯의 주체인 인간의 면면을 규정짓는 것이 바로 성격이라는 것이다. 그리고 아리스토텔레스는 이 플롯과 성격의 관계를 다음과 같이 구체적으로 밝히고 있다.

이 여섯 가지 가운데 가장 중요한 것은 사건의 결합, 즉 플롯이다. 비극은 인간을 모방하는 것이 아니라, 인간의 행동과 생활과 행복과 불행을 모방한다. 그리고 행복과 불행은 행동 가운데 있으며, 비극의 목적도 일종의 행동이지 성질은 아니다. 인간의 성질은 성격에 의하여 결정되지만, 행 · 불행은 행동에 의하여 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 불가능하지겠지만, 성격 없는 비극은 가능할 것이다. (아리스토텔레스 et al. 1993, 49-50)

위의 설명을 종합해보면, 플롯이야말로 비극의 몸통이고 가장 중요한 요소인 것이고, 이 플롯을 이끌어가는 양념과 같은 요소가 바로 성격이라는 것이다. 이러한 이유로 아리스토텔레스는 “비극의 제 1원리, 또는 비극의 생명과 영혼은 플롯이고, 성격은 제 2위인 것이다” (아리스토텔레스 et al. 1993, 51)라고 단언하고 있는 것이다.

1. 비극의 플롯

그렇다면, 아리스토텔레스는 비극의 주인공에 맞는 성격과 훌륭한 플롯의 구현을 위해 구체적으로 어떤 면들을 강조하고 있을까? 우선 플롯부터 살펴보면, 『시학』 11장에서 아리스토텔레스는 비극에서의 플롯을 크게 ‘급전(peripecia)’, ‘발견(anagnórisis)’, ‘파토스(acontecimiento patético)’라는 세 가지로 나누어 설명하고 있는데, 이 중에서 ‘급전’과 ‘발견’을 비극의 플롯을 형성하는 가장 중요한 요소들로 간주하고 있다. ‘급전’에 대해서 이 그리스 철학자는 “사태가 반대 방향으로 변하는 것을 의미하는데, 이때 변화는 [...] 개연적 또는 필연적 인과 관계 속에서 이루어진다”(아리스토텔레스 et al. 1993, 66)라고, 그리고 ‘발견’에 대해서는 “무지(無知)의 상태에서 지(知)의 상태로 이행하는 것을 의미”(아리스토텔레스 et al. 1993, 67)한다고 각각 설명하고 있다. 그리고 여기에 한 가지 중요한 점을 부연하고 있는데, 이 두 가지 요소는 서로 별개의 것들이라기보다 “발견은 [...] 급전을 동반할 때 가장 훌륭한 것”(아리스토텔레스 et al. 1993, 68)이 된다는 사실이다. 다시 말해, 이 둘은 상호간에 영향을 주고받음으로써 하나의 플롯을 ‘비극적’인 방향으로 전개시킬 수 있다는 것인데, 예컨대, 플롯 상의 인과관계 등으로 인해 주인공의 운명을 흔들 수 있는 커다란 ‘발견’이 이루어지고, 이 발견으로 인하여 플롯의 전개 방향이 ‘급전’함으로써 극은 비로소 비극적 결말을 향해 치달게 된다는 것이다. 여기에서 중요한 것이 바로 ‘플롯 상의 인과관계’라는 것인데, 아리스토텔레스의 다음과 같은 설명에서 보듯, 이는 비극적 사건이 아무런 이유도 없이 단순히 우연히 발생한 것이 아니라 어떤 필연성·인과성에 의해서 충분한 개연성을 가지고 발생해야 한다는 것을 의미한다.

그런데 비극은 완결된 행동의 모방일 뿐 아니라, 공포와 연민의 감정을 불러 일으키는 사건의 모방이다. 이러한 사건은 불의에, 그리고 상호간의 인과 관계 속에서 일어날 때 최대의 효과를 거둔다. [...] 왜냐하면 우연한 사건이라고 하더라도 어떤 의도에 의하여 일어난 것 같이 보일 때, 가장 놀라게 생각되기 때문이다.(아리스토텔레스 et al. 1993, 64)

그런데 급전이나 발견은 플롯의 구성 그 자체로부터 발생하여야만 하며, 따라서 선행사건(先行事件)의 필연적 또는 개연적 결과라야 한다. 한 사건이 다른 사건으로 「인하여」 일어나는 것과, 다른 사건에 「이어서」 일어나는 것 사이에는 큰 차이가 있다.(아리스토텔레스 et al. 1993, 65)

또한 이와 같은 플롯 상의 발견과 급전을 효과적으로 작동시키는 하나의 비극적 메커니즘이 존재하는데, ‘하마르티아(hamartia)’라고 불리는, 일종의 의도하지 않은 중대한 실수나 과오가 바로 그것이다. 이에 대해서는 아리스토텔레스의 다음과 같은 설명에 주목할 필요가 있다.

훌륭한 플롯은 단일한 결말을 가지지 않으면 안 되며, 일부 사람들이 말하듯이 이중의 결말을 가져서는 안 된다. 주인공의 운명은 불행에서 행복으로 바뀌어서는 안 되고, 행복에서 불행으로 바뀌어야 한다. 그러나 그 원인은 비행에 있어서 안 되고, 중대한 과실에 있어야 한다.(아리스토텔레스 et al. 1993, 75-76)

그런데 사실 아리스토텔레스는 위의 설명 외에 『시학』에서 이 ‘중대한 과실’에 대한 구체적인 언급을 더 이상 하지 않고 있다. 따라서 이 ‘중대한 과실’의 명확한 실체에 접근하기 위해서는 서양철학 전문가인 김상봉 교수의 다음과 같은 설명에 주목할 필요가 있다.

사람이 더 이상 부러울 것이 없는 행복한 삶을 살다가 사악한 타인의 간계나 음모에 말려들어 불행의 나락으로 떨어진다든 식의 이야기는 그리스 비극에서는 매우 낮은 상황설정입니다. 왜냐하면 그리스 비극에서는 원칙적으로 비극의 씨앗이 자기 속에 있기 때문입니다. 어떤 간신이나 악당 때문에 누군가가 불행에 빠진다면, 그 불행은 타인에 의해 유발된 불행입니다. [...] 그러나 자유인의 비극은 비극의 씨앗이 타인 속에 있지 않고 자기 속에 있는 것입니다. [...]

아리스토텔레스는 그렇게 비극적 고통을 초래하는 과오를 하마르티아(hamartia)라고 불렀습니다. 아리스토텔레스는 이 말의 의미를 명확하게 설명하지는 않습니다. 하지만 그가 비극의 주인공은 “악덕이나 비행 때문이 아니라 어떤 과오 때문에 불행에 빠진 인물”이어야 한다고 말하는 것을 보면 하마르티아가 처벌받아 마땅한 죄악을 의미하는 것이 아님이 분명합니다. (2004, 118)

또한 김상봉 교수의 다음과 같은 언급에서 보듯, 바로 우리가 잘 아는 소포클레스의 비극 『오이디푸스 왕』에 나타난 아버지를 살해하고 어머니를 아내로 취한 주인공 오이디푸스의 치명적인 실수야말로 이와 같은 하마르티아에 대한 가장 전형적이고 대표적인 예라고 할 수 있다.

마지고 보면 오이디푸스의 비극도 그의 의도가 현실적 결과와 어긋났던 까닭에 생긴 일이 아니었던가요? 그는 부모에게 씻을 수 없는 죄를 저지르지 않기 위해 집을 떠났지만 그 결과 그는 부모에게 돌이킬 수 없는 죄를 범하게 됩니다. 그러니 이 불일치, 즉 의도와 결과의 빛나감이야말로 하마르티아가 아니고 무엇이겠습니까?(2004, 120)

마지막으로, 아리스토텔레스는 앞서 이 하마르티아에 대해 설명하면서, 훌륭한 플롯은 단일한 결말을 가져야 하고 이중의 결말을 가져서는 안 된다고 강조하였는데, 여기서 말하는 ‘단일한 결말’과 ‘이중의 결말’이 의미하는 바에 대해 『시학』의 역자인 천병희 교수는 해당 부분에 대한 각주 6번에서 다음과 같이 명확하게 규명하고 있다.

「단일한 결말」이란 주인공의 운명이 행복에서 불행으로 바뀌는 것을 말하고, 「이중의 결말」이란 악한 자의 운명은 행복에서 불행으로, 선한 자의 운명은 불행에서 행복으로 바뀌는 것을 말한다.(아리스토텔레스 et al. 1993, 75)

요컨대, 아리스토텔레스가 말하는 비극을 위한 이상적인 플롯이란, 플롯의 인과관계상 주인공이 의도하지 않은 중대한 과오나 실수를 저지르게 되고, 이를 불가피한 방식으로 주인공이 인지하게 되며, 이를 계기로 주인공의 운명은 급작스럽게 불행으로 치닫게 된다는 것이다.

2. 비극적 주인공의 성격

한편 아리스토텔레스는 그의 『시학』 13장과 15장에서 이상과 같은 비극적 플롯을 극중에서 온몸으로 소화해내어야 하는 비극의 주인공이 어떤 인물이어야 하는지에 대해 구체적으로 설명하고 있는데, 우선 13장에 나오는 주인공

의 됴됨이와 사회적 신분이나 계급에 대한 다음과 같은 언급을 살펴볼 필요가 있다.

덕과 정의에 있어 월등하지는 않으나 악덕과 비행 때문이 아니라, 어떤 과실 때문에 불행에 빠진 인물이 곧 그러한 인물인데, 그는 오이디푸스나 튀에스테스나 이와 동등한 가문의 저명 인물들처럼 큰 명망과 번영을 누리는 자들 가운데 한 사람이어야 한다.(아리스토텔레스 et al. 1993, 74-75)

여기에서 덕과 정의에 있어서 월등하지 않은 인물을 비극의 주인공에 적합하다고 한 이유는, 이 부문에서 너무도 월등한 인물이 비극적 주인공이 될 경우 연극은 관객에게 공포나 연민의 감정을 일으킨다기보다는 “불쾌감만 자아내기 때문”(아리스토텔레스 et al. 1993, 73)이며, 반대로 이 부문에서 너무도 열등한 인물을 비극적 주인공으로 설정한다면 연극은 비극이 아니라 하나의 권선징악적 교훈을 주제로 하는 연극이 되어버릴 수 있기 때문이다. 그리고 사회적 신분이나 계급이 훌륭한 인물이어야 한다는 사실도 결국은 이와 비슷한 이유 때문이라고 추론할 수 있다. 즉, 비천한 신분의 인물이 불행에 빠진다면 어느 관객도 이에 대해 주목하지 않을 것이기 때문이다. 따라서 덕과 정의에 있어서 그렇게 월등하지도 열등하지도 않은, 고귀하고 명망 있는 가문 출신의 인물이야말로 관객에게 공포와 연민의 감정을 보다 효과적으로 야기할 수 있는 가장 적합한 비극적 인물인 것이다.

『시학』의 13장에서 나타난 비극의 주인공에 대한 이와 같은 조건은 주인공의 성격에 대한 일종의 외형적인 기준이라 할 수 있는데, 정작 중요한 주인공의 내면적 기준은 15장에서 구체적으로 언급되고 있다. 이를 위해 아리스토텔레스는 15장에서 주인공의 성격에 대해 추구해야 할 핵심적인 네 가지 사항을 제시하고 있는데, ‘선량함’, ‘적합성’, ‘유사성’, ‘일관성’이 바로 그것이다. 첫 번째 조건인 ‘선량함’은 앞서 13장에서 설명한 ‘덕과 정의에 있어서 월등하지 않은 인물’과 개념적으로 일맥상통한다. 즉, 비극의 주인공이 악덕한 인물이 되는 순간 비극은 더 이상 비극이 아닌 것이 돼버리기 때문에 선량해야 한다는 것인데, 따라서 여기서 ‘선량’하다는 것은, 결코 소수만이 성취할 수 있는 윤리적인 승

고함 같은 것이 아니고 단지 누구라도 가질 수 있는 평범한 덕목임을 명심해야 한다. 두 번째 조건인 ‘적합성’은 주인공의 신분과 처지에 어울리는 성격이 주인공에게 부여되어야 함을 의미한다. 여컨대, 왕은 왕다워야 하고, 거지는 거지다워야 한다는 것이다. 즉, 신분은 고귀한데 내면에 지닌 성격이 경박하거나 그 언행이 우스꽝스럽다면 비극이라기보다는 희극의 주인공에 더 가까울 것이다. 그리고 세 번째 조건인 ‘유사성’은 비극에서 전래의 스토리가 있는 경우 그 전래의 스토리에서 묘사된 성격과 비극의 주인공의 성격이 유사해야 함을 의미하는 것이고, 마지막으로 네 번째 조건인 ‘일관성’은 비극의 주인공의 성격이 처음부터 끝까지 변함없이 일관되게 유지되어야 함을 의미한다. 천병희 교수가 『시학』의 88쪽 7번의 각주에서 예를 들었듯이, 비겁한 성격을 나타냈던 인물이 갑자기 조국을 위해 기꺼이 자신을 희생하는 용감한 인물로 바뀐다면 이는 도저히 일관성 있는 인물이라고 할 수 없고 따라서 비극적 주인공으로는 부적합하다는 것이다. 중요한 사실은, 아리스토텔레스의 다음과 같은 주장에서 보듯, 이와 같은 비극적 인물의 성격이 묘사될 때에도 역시 앞서 플롯에서 강조한 필연성과 개연성이라는 법칙이 반드시 지켜져야 한다는 것이다.

성격에 있어서도 사건의 구성에 있어서와 마찬가지로 언제나 필연적인 것 혹은 개연적인 것을 추구하지 않으면 안 된다. 그러므로 이리이러한 사람이 이리이러한 것을 말하거나 행할 때에는, 그것은 그의 성격의 필연적 혹은 개연적 결과라야 하며, 두 사건이 이어서 일어날 때는, 후자는 전자의 필연적 혹은 개연적 결과라야 한다.(아리스토텔레스 et al. 1993, 88)

요컨대, 비극적 결말을 맞을 주인공이라면 그 비극적 결말을 맞을 수밖에 없는 성격을 지니고 있어야 한다는 것이다.

III. 『라켈』의 플롯에 나타난 비(非)아리스토텔레스적 요소

1. 『라켈』과 신고전주의의 오류

우에르파의 신고전주의 비극작품인 『라켈』은 여타 신고전주의 작품들이 거

의 그러하듯이 그 외형적인 모습은 철저하게 고전주의를 표방하고 있다. 『라겔』에 대한 메넨데스 이 벨라요(Menéndez y Pelayo)와 알보르그(Alborg)의 다음과 같은 언급들에서도 이를 확인할 수 있다.

『라겔』은 그 작가가 삼단일성의 원칙과 스타일의 일률적인 장엄함을 준수하였고, 단일한 종류의 작시법만을 사용하였다는 점을 비추어 보았을 때, 그 외적인 모습에 있어서만은 고전적 비극이다.(Menéndez y Pelayo 1940, 318)

『라겔』은 고전적 단일성의 원칙이라는 틀 안에서 바로크적이고 스페인적인 테마를 어떻게 형성해낼 수 있는지를 보여주는 완벽한 본보기이다. [...] 이를 통해 분명히 말하고자 하는 바는 극작가 우에르파가 스페인적 사건을 가지고, 그러나 고전적 규범이 요구하는 바들을 엄격히 지키며, 또한 그 당시까지 동일한 주제를 다루어온 자들이 이용했던 생략과 변화들을 배제하면서 비극을 창작할 것을 제안하였다는 사실이다.(Alborg 1975, 622-623)

실제로 『라겔』은 까스티야(Castilla)의 왕 알폰소 8세와 그의 연인인 유대 여인 라겔 간의 사랑과 이에 얽힌 이야기라는 단일한 행위를 묘사하고 있고, 이 연극에서 다루는 사건이 발생해서 결말에 이르기까지의 소요된 시간 역시 정확하지는 않지만 날이 바뀌거나 달이 떴다는 식의 지문이 전혀 없음을 감안할 때, 아리스토텔레스가 비극의 상연 길이와 관련해 『시학』의 5장에서 “가능한 한 태양이 일회전하는 동안”(아리스토텔레스 et al. 1993, 46)이라고 밝힌 바와 같이 하루를 넘기지 않고 있으며, 또한 작품의 극적 사건이 전개되는 공간 역시 일관되게 톨레도의 성(antiguo alcázar de Toledo)으로 묘사되어있음을 고려한다면, 이 연극에서 대표적인 고전주의 법칙인 삼단일성의 원칙이 철저하게 준수되고 있음을 알 수 있다. 또한 이 연극에서 희극적 역할을 하는 배우가 전혀 등장하지 않고 있고, 시종일관 장중한 분위기의 11음절을 채택한 작시법이 유지되고 있다는 사실까지도 고려해본다면, 『라겔』은 외형적 측면에서는 고전주의 법칙을 철저하게 준수한 연극의 모범이라고 해도 손색이 없을 것이다.

그럼에도 불구하고 아리스토텔레스와 그의 『시학』으로 대변되는 고전주의 법칙이 궁극적으로 추구하는 본질적인 사상, 주제, 개념 등까지도 염두에 둔다

면, 『라켈』이 과연 아리스토텔레스가 강조하는 비극의 실체까지도 온전하게 담아내고 있는 연극인지의 여부는 좀 더 구체적으로 검토해볼 필요가 있다. 이를 위해 우선 『라켈』의 미학적 정체성을 의미하는 ‘신고전주의’라는 문예사조의 출발점부터 이해할 필요가 있는데, 이경식 교수가 다음과 같이 단언하듯이, 그 출발점은 이론의 여지가 없이 아리스토텔레스의 『시학』라고 할 수 있다.

신고전주의는 16, 17세기 서구에서 고전을 모방해야 한다는 운동에서 나왔다. 고전이란 물론 고대 그리스와 로마의 문학 작품들을 말한다. 특히 아리스토텔레스는 신고전주의자들에게 그들이 우선적으로 모방해야 하는 자연이었다. 자연은 곧 아리스토텔레스라는 등식이 성립되었던 것이다. 그리고 아리스토텔레스는 곧 그의 『시학』을 의미했다. 말하자면, 『시학』은 신고전주의의 원천이요 성경이었다.(1997, 1)

그러나 문제는 이와 같이 신고전주의가 자신의 원천으로 받아들여온 아리스토텔레스와 그의 『시학』이 아이러니하게도 바로 이 신고전주의를 추구해온 자들에 의해 곡해되고 변질되어졌다는 점이다. 다시 말해, 신고전주의자들은 아리스토텔레스의 『시학』이 지닌 본질과 핵심을 온전하게 이해하지 못하거나 아니면 자신들이 원하는 방식으로만 이해한 상태에서 『시학』을 받아들였던 것이다. 이경식 교수의 다음과 같은 주장에서 보듯, 특히 『시학』에 나타난 비극의 본질과 관련된 핵심적인 내용인 비극의 정의부터가 신고전주의자들에 의해 심각하게 곡해되었다.

신고전주의 극작론의 가장 주된 혼선 혹은 변질은 아리스토텔레스의 비극 정의에서 비롯되었다. 특히 이 정의 중에서도 비극이 무엇인가, 좀 더 구체적으로 무엇을 예술적으로 재현하는 것인가와 관련하여 언급한 액션의 ‘모방(mimesis, imitation)’과 비극이 어떤 효과를 내는가 하는 기능과 관련된 이른바 카타르시스론, 곧 ‘동정과 두려움을 통해서 이 정서들을 정화하는 효과를 낸다(…)’는 대목이 혼선을 빚거나 변질되었다.(1997, 15)

이와 같은 사항을 고려해볼 때, 18세기 스페인의 대표적인 신고전주의적 비극으로 평가되고 있는 우에르파의 『라켈』이 그 내용이나 본질적인 측면에서 아

리스토텔레스적 비극의 핵심적 내용에 반(反)하는 경향이 있을 수 있다는 추론은 논리적으로 어느 정도 설득력이 있어 보인다. 『라켈』이 당시 스페인에서 유행하던 신고전주의라는 문예사조를 염두에 두고 쓰였고, 따라서 당시의 신고전주의가 지녔던 아리스토텔레스주의에 대한 피상적인 흡수 또는 잘못된 해석이라는 오류가 작품 안에 반영되었을 수 있기 때문이다. 하지만 우에르파의 『라켈』에 나타날 수 있는 이와 같은 비(非)아리스토텔레스적 성향을 단언적으로 인정하기 위해서는 구체적으로 어떤 본질적인 측면이나 내용면에서 아리스토텔레스적 비극에 반(反)하는지를 좀 더 명시적으로 규명할 필요가 있겠다.

2. 시적 정의(justicia poética)의 문제

앞서 II장의 1절에서 비극에서의 ‘단일한 결말’과 ‘이중의 결말’에 대해서 살펴본 바와 같이, 아리스토텔레스적 비극이 추구해야 하는 결말은 주인공의 비극적 최후라는 단일한 결말이다. 즉, 주인공은 하마르티아와 발견과 급전이라는 일련의 과정을 거쳐 일순간에 불행한 결말을 맞아야 한다는 것이다. 그리고 비극이 추구하지 말아야 하는 이중의 결말의 예로 아리스토텔레스는 주인공의 비극적 최후와는 별도로 악인이 벌을 받아 불행하게 되는 결말을 들었다. 이는 비극이라기보다 오히려 교훈적 내용의 연극에 가깝다. 따라서 교훈적 내용의 연극에 종종 등장하는 시적 정의는 아리스토텔레스적 비극에서는 반드시 지양되어야 한다. 그럼에도 불구하고 신고전주의 연극에서는 오히려 이 시적 정의가 자주 사용되어지는 오류가 나타난다. 이경식 교수 역시 다음과 같이 이를 지적하고 있다.

이와 같이 카타르시스를 도덕적으로 풀이하는 것은 필연적으로 시적 정의의 원칙을 만들어냈다. 왜냐하면 인과응보, 곧 선은 상을 주고 악은 벌주는 것보다 더 교훈적인 것은 없기 때문이다. 그러나 한편 아리스토텔레스는 『시학』의 XIII 7에서 선과 악에 대한 정반대의 결말을 지닌 비극을 일급 비극으로 보지 않았고, 8에서도 이러한 결말에서 오는 기쁨은 진정한 비극의 기쁨이 아니라고 명시적으로 말했다. 따라서 시적 정의 또한 아리스토텔레스와는 무관한 규칙, 즉 호르스의 이득과 기쁨에서 부지불식간에 영향을 받아 무의식중에 생긴 문학의 도덕적 혹은 윤리적 기능에 대한 신고전주의자들의 믿음과 신념

이 낡은 비아리스토텔레스적 규칙일 뿐이다.(1997, 20)¹⁾

바로 이러한 시적 정의라는 오류가 우에르따의 비극『라겔』에서 명백하게 나타나고 있다. 우선 이를 위해 여주인공 라겔의 심복인 루벤(Rubén)이라는 인물에 주목할 필요가 있다. 그는 라겔과 마찬가지로 유대인이며, 작품 내내 라겔의 옆에서 사악하고 비정한 태도로 일관한다. 다음의 그의 대사에서도 알 수 있듯이, 그부터가 자기 자신의 사악함을 이미 인정하고 있다.

라겔이시여, 먼저 이 불행의 원인을 규명해보도록 합시다. 그리고 그 원인을 안 다음에 만일 정상적인 방법으로 해결이 되지 않는다면, 저의 사악함을 통한 극단적인 방법들을 가지고 해결해보도록 하죠.(1막, 349-352행)(García de la Huerta 1988, 90)²⁾

또한, 다음과 같은 그의 독백에서 보듯, 자신과 라겔을 증오하는 알폰소 8세의 신하들 모두에게 저주를 퍼부으며, 라겔이 알폰소 왕의 총애를 회복하면 왕에게 이들 모두의 머리를 베어버리도록 그녀가 요구하도록 하겠다고 하는 등, 자신의 잔인한 성격을 드러내 보인다.

에르난도여 죽어버려라. 알바르 파네스 너도 마찬가지로. 나의 계획에 반대

- 1) 이와 같이 신고전주의자들이 도덕적인 문제에 대해 유난히 집착하는 경향을 보였던 것은 여러 학자들이 인정하는 사실이다. 신고전주의에 대한 이상섭 교수와 데이비드 어윈(David Irwin) 교수의 다음과 같은 언급들이 이를 말해주고 있다.

비극은 공포와 연민만 일으킬 뿐만 아니라 ‘악인이 벌받고 선인이 행복하게 되는 것을 보여주어 이중으로 즐거움을 준다’고 한다. 시적 정의의 실현은 엄숙한 교훈이기에 앞서 <좋은 편이 이겼다>는 만족감을 준다는 것이다.(이상섭 1985, 180)

샤프츠버리 백작 3세가 쓴 18세기 초의 철학적 저술들은 도덕에 대한 이러한 생각들을 널리 유포시키는 데 가장 결정적인 영향을 끼쳤다. 그는 아리스토텔레스의 『시학』으로 돌아가서 혼육이 쾌락보다 더 고상하며 눈보다 정신이 먼저 만족해야한다는 논지를 전개했다. 예술 일반에 대해 말하면서 그는 다음과 같은 질문을 제기한다. “누가 외적인 미에 탄복할 수 있겠는가? 그리고 곧 내면으로 돌아가지 않는다면, 무엇이 가장 진실되고, 본질인가?”(데이비드 어윈 2004, 130-131)

- 2) 향후 작품 인용시 인용문 끝에 막과 행수만 밝히기로 한다.

할 수 있는 까스피아의 모든 신하들은 다 죽어버려라. 내가 받은 모욕의 보상으로 라겔이 알폰소 왕에게 이들의 목을 모두 베어버려 달라고 요구하도록 만들겠어. 그리고 나의 술책으로 그들을 국가 반역 죄인으로 선고하는 복수를 해주겠어.(2막, 186-192행)

즉, 루벤은 자신이 원하는 바, 자신이 추구하는 이익, 그리고 자신이 라겔과 공유하고자 하는 생각들과 반대되는 의견이나 그 의견을 가진 사람들이라면 결코 그대로 넘기지 않고 철저하게 응징하고자 하는 것이다.

라겔이시여, 그제 맞습니다. 그대의 고귀함에 반(反)하는 자들, 그대의 위대함에 맞서는 사람들은 모두가 죽어 마땅합니다. 까스피야 제국은 그대가 얼마나 혹독한지를 알아야 합니다. 까스피야 제국의 거리들을 그대에게 맞서는 범죄자들의 피로 물들게 하십시오.(3막, 363-367행)

그러나 무엇보다도 루벤이 지닌 사악함의 절정은 3막에서 알폰소 왕의 충애를 무기로 무소불위의 권력을 휘두르던 라겔을 처단하고자 까스피야 제국의 신하들이 플레도의 성으로 쳐들어와서 라겔과 루벤을 붙잡을 때에 여실히 드러난다. 다음의 대화에서 보듯, 신하들 일행이 성안으로 들어닥쳐 라겔과 루벤을 향해 다가오자 루벤은 일순간에 자신의 주인인 라겔을 배신하고 혼자 살길을 찾아 도망간다.

루벤. 이거 참 불길한 징조입니다. 아무리 책략을 써서 노력해도 저는 저의 야망과 당신의 자만함에 대해 불안해했습니다. 우리는 지금 아주 극단적인 위협에 처해있습니다. 당신의 자만함이 그 원인이 되어왔습니다. 우리가 한 나쁜 짓거리들이 맞게 될 비극적 결말을 생각해보세요. 될 수 있는 대로 이 많은 위협으로부터 도망치세요. 이제 저에게 의지하지 마세요. 이제는 간계도 술책도 다 소용없습니다. (퇴장)

라겔. 이 늙은 배신자! 내가 당신의 참모습을 아는 데 어찌 이리 시간이 걸렸는가! 당신의 흉악한 규칙들과 조언들이 나의 불행을 야기했구나. 그런데 지금 당신이 나를 버리고 도망을 가?(3막, 397-409행)

그러나 라겔과 루벤은 결국 둘 다 알폰소 왕의 신하들 일행에 붙잡히게 되는데, 다음에서 보듯, 신하들 일행 중의 한 명인 알바르 파녜스(Alvar Fánex)가

루벤을 협박해서 라켈을 칼로 처단하라고 요구하자 루벤은 자신의 목숨을 조금이라도 더 부지하기 위해 파네스의 요구대로 자신의 주인인 라켈을 망설임 없이 칼로 찌른다.

알바르 파네스. 이자들을 모두 죽여라. 하지만 이자들의 피로 우리의 칼이 더럽혀지면 안 되니까, 여보게들, 하늘이 여기로 보내온 이 유대인놈이 라켈의 사형집행인이 되도록 해야겠네. 루벤 너는 전에는 라켈이 잘못을 저지르게 만든 조인자였으니까, 살고 싶거든 이제는 라켈의 고통을 네 손으로 집행하도록 해라.

라켈. 아, 하늘이시여, 이게 무슨 가혹한 고문이란 말인가!

루벤. 제가요!

알바르 파네스. 루벤, (그의 가슴이 칼을 겨누면서) 살고 싶으면 처치해라.

루벤. 달리 방법이 없다면 라켈을 죽여서 내 목숨을 보전해야지. (그녀를 칼로 찌른다)

알바르 파네스. 라켈이 칼에 찔렸다. 우린 도망가야지. (파네스와 신하들이 퇴장)

라켈. 루벤, 당신이 나를 질러? 당신의 사악함은 나를 이렇게 만든 원인이 되는 것도 모자라서, 이 파렴치한 인간아, 나를 죽이는 도구가 되단 말이야! 아! (3막, 665-681행)

그런데 이렇게 사악하기 짝이 없는 인간으로 묘사된 루벤은 아리스토텔레스가 그의 『시학』에서 권고한 바와 달리 비참한 최후를 맞게 됨으로써 결과적으로 자신의 죄값을 톡톡히 치르고 만다. 즉, 사냥에서 돌아온 알폰소 왕이 자신이 없는 사이 벌어진 끔찍한 사건을 알게 되고, 라켈이 그의 품에서 숨을 거두자, 이내 그녀를 죽인 자가 루벤임을 눈치 채면서 다음과 같이 루벤에게 직접 라켈의 복수를 한 것이다.

알폰소. 오, 잔인하도대! (루벤을 응시하며) 너는 지금 너의 만행을 자랑이라도 하고 있는 거냐?

루벤. 알폰소 왕이시여, 제가 왜 그랬는지를 말씀드리는 동안 분노를 가라앉히시기 바라나이다.

알폰소. 이 무지막지한 행위를 위한 변명이 있을 수 있단 말이나, 이 배신자야?

루벤. 전하의 신하들의 폭력과 죽음에 대한 위협과 공포가 저를 이렇게 하지 않을 수 없도록 만들었습니다.

알폰소. 이런 비열한 변명 같으니라고! (루벤으로부터 칼을 빼앗는다) 이게 변명이란 말이나? 나의 사랑이여, 그대가 받은 치욕에 대한 복수로서 모든 목숨들보다도 우선적으로 이 배신자의 목숨을 받으라. (루벤을 칼로 찌른다) 치욕의 어두움이 너의 사악함을 덮어버릴 것이다.

루벤. (쓰러지면서) 사악한 짓을 일삼으며 살아가는 자가 결국 그 사악함으로 죽는구나.(3막, 726-739행)

라겔의 비참한 죽음이라는 이 연극의 비극적 결말과는 별도로, 시종일관 사악하고 교활한 언행을 일삼던 루벤이 인과응보적 결과로서 마찬가지로의 비참한 죽음을 당했다는 사실은 아리스토텔레스가 경계했던 이중적 결말이 알폰소 왕의 즉각적인 복수라는 ‘시적 정의’를 통하여 나타나고 있음을 말해주고 있는 것이다.

3. 급전, 발견, 하마르티아의 부재(不在)

앞서 II장의 1절에서 살펴본 바와 같이 발견, 급전, 그리고 의도하지 않은 실수나 과오를 의미하는 하마르티아야말로 아리스토텔레스적 비극의 플롯에 나타나는 핵심적 요소들이라고 지적하였다. 그렇다면 이와 관련하여 우에르파의 비극 『라겔』에서는 구체적으로 어떤 양상이 나타날까? 아리스토텔레스가 말하는 하마르티아, 발견, 급전이 궁극적으로 비극적 결말을 이끌어내기 위한 플롯상의 메커니즘이라는 사실을 감안한다면, 『라겔』에서의 이와 같은 비극적 메커니즘의 존재여부를 알기 위해서는 이 연극에서 나타나는 비극적 결말로부터 역추적을 할 필요가 있다. 『라겔』에서의 비극적 결말은 의심할 여지없이 여주인공 라겔의 죽음이라 할 수 있다. 그렇다면 이 죽음을 야기할 수 있는 어떤 의도하지 않은 실수가 사전에 설정되어야 하는데, 사실 라겔의 죽음을 가능하게 한 직접적인 요인은 어떤 의도되지 않은 실수나 잘못이 아니라 단지 알폰소 왕이 사냥을 위해 성을 비웠기 때문이다. 라겔을 까스피야 제국의 여왕으로 임명한 알폰소 왕이 사냥을 떠나려하자 자신의 정적(政敵)들로 둘러싸인 성 안에 혼자 머무는 게 불안한 라겔은 알폰소 왕에게 자기를 남겨두고 혼자 가지 말라고 울며 애원하지만 알폰소 왕은 다음과 같이 말하며 라겔의 불안감을 근거 없

는 것으로 여기고 사냥을 떠난다.

그런데 그대 지금 우는 거요? 한숨을 쉬는 거요? 나의 라켈이여, 무엇을 두려워하는 거요? 무엇을 걱정하는 거요? 그대는 이제 까스피야를 통치하는 자 아니요? 나의 왕국은 이제 그대의 뜻에 따라 통치되어지고 있잖소? 당신의 오른손이 이제 모든 것을 움직이지 않소? 나의 지배하에 모든 사람들이 그대에게 복종하고 그대를 존경하지 않소? 어떤 우매한 자가 그대를 모욕한다면 그대는 복수할 권한을 갖고 있지 않소? 그대는 나의 의지에 의해 영원한 통치자가 된 것 아니요? 플레도가 그대의 명령을 존경하지 않소? 결국 그대는 모든 것의 절대적인 주인이지 않소?(3막, 260-271행)

알폰소 왕은 자신이 보장하는 절대적인 권한과 지위를 획득한 라켈이 혼자 성 안에 있는 것이 어떤 위협을 초래할 리가 없다고 판단한 듯하다. 그러나 결과적으로 그의 생각은 틀렸고, 신하들이 그가 성을 비운 사이에 라켈을 처단한 것이다. 그렇다고 신하들이 라켈을 처단하기 위해 알폰소 왕이 성을 비울 때까지 의도적으로 기다린 것도 아니다. 다음에서 보듯, 그들은 알폰소 왕의 부재(不在)와는 무관하게 이미 라켈을 처단하기로 결심하였던 것이다.

알바르 파네스. 라켈의 파멸은 이제 분명한 것이 되었다. 그대들의 분노가 도구가 될 것이고, 이 알바르 파네스는 이 계획의 우두머리가 될 것이다. (칼을 뽑아들고 까스피야 신하의 무리를 지나치며) 라켈은 죽어라! 까스피야의 충신들이여, 패배를 모르는 오른손에 무기를 들라. 그리고 우리의 무기로 단번에 이 치욕을 끝장내자.

까스피야의 신하들. (칼을 뽑아들며) 죽어라, 죽어라!(3막, 39-45행)

단지 알폰소 왕의 부재는 무장한 파네스 일행이 성 안으로 쳐들어와서 라켈을 처단한 사건과 우연히 일치하여서 그들이 라켈을 처단하는 것을 결과적으로 가능하게 했을 뿐이다. 다시 말해, 알폰소 왕의 부재는 일종의 판단 착오이며, 의도하지 않은 실수라고 여기기엔 무리가 있는 것이다.

이와 같이 의도하지 않은 실수가 나타나지 않으니 이에 따른 놀라운 발견이나 급전도 찾아볼 수 없다. 이 연극에서 ‘발견’에 그나마 가까운 사건이 있다면, 앞서 살펴본 바와 같이 파네스 일행이 성 안으로 쳐들어와서 라켈을 처

단하려 하자 그녀의 심복인 루벤이 그녀를 배신하고 혼자 살기 위해 도주하고, 이러한 그의 행동에 라겔이 순간적으로 극도의 배신감을 느끼는 장면이라고 할 수 있는데, 이는 루벤이 그동안 자신의 참모습을 감추고 행실이 올바르고 충직한 심복으로 행동하다가 갑자기 사악한 본색을 드러낸 것도 아니고, 그가 연극에서 시종일관 사악한 인물로 적나라하게 묘사되어온 점에 비추어볼 때, 결코 급전을 야기할 만한 발견이라고 할 수는 없을 것이다. 오히려 이 연극에서 나타나는 비극적 결말은 연극의 도입부부터 다양한 경로로 관객에게 암시되고 있다. 우선 연극의 1막에서는 심복 루벤의 잘못된 조언과 알폰소 왕의 총애만을 믿고 권력을 마구 남용하는 라겔에 반대하는 민중의 봉기가 묘사되는데, 민중들이 라겔과 알폰소 왕을 향해 외치는 “라겔에게는 죽음을! 알폰소에게는 삶을!”(1막 366행)이라는 구호에서 이미 라겔의 비참한 최후가 함축적으로 나타나고 있고, 2막에서는 알폰소 왕의 충신 가르시아(García)가 라겔의 아름다움에 빠져 분별력을 잃은 왕에게 읍소하는 다음과 같은 내용을 통해 향후 까스피야의 충신들이 라겔로 인해 벌어지는 부조리한 상황을 더 이상 좌시하지 않을 것임을 암시하고 있다.

알바르 파네스는 폐하께서 실성하신 것을 이미 목격하였습니다. 소인들도 거만한 유태인 여자의 오만불손한 행동들을 이미 다 보았습니다. 누가 그녀의 변덕을 보며 안전하다고 느낄 것입니까? 누가 그녀의 대담한 언행에 두려움을 느끼면 안 되는 겁니까? 능름한 까스피야 신하가 한 유태인 여자의 법에 복종하는 게 옳겠습니까? 이 왕국에서 처음 태어난 우리들이 그녀를 추대하기 위해 입 다물고 굴복하여 포학한 아름다움에 존경을 표하는 게 옳은 것입니까?(2막, 765-775행)

마지막으로 3막에서는 라겔 자신이 잠시 후 맞게 될 비참한 최후에 대한 불길한 예감을 다음과 같은 독백을 통해 숨김없이 드러낸다.

심장이여, 무슨 놀라움이 그대를 공격하고 아프게 하는가? 이는 필시 하늘이 왕의 권좌와 같이 이렇게 높은 자리에 앉히기 위해 너를 창조한 게 아니기 때문일 것이다. 너의 비천한 태생에 맞지 않게 너는 엉뚱하게 높은 권좌에 위치하고 있구나. 야망에 가득 찬 자들은 나의 이 처지를 거울로 삼으라. 그리고 운

좋게 한 번 위로 올라가면 그 높은 자리를 계속 유지하기 위해 자신의 불행과 사악함을 겪어야 한다는 사실을 오만한 자들은 나의 이 두려움들을 통해 깨닫기 바라노라.(3막, 293-302행)

결론적으로 말해서, 아리스토텔레스가 말한 것처럼 주인공이 의도하지 않은 실수나 잘못을 저지르게 되고 이를 어느 순간 깨닫게 되면서 일시에 주인공의 운명이 불행의 나락으로 떨어지는 것이 아니라, 『라켈』은 그 시작부분부터 주인공 라켈이 맞게 될 비극적 최후를 줄곧 암시적으로 나타내면서 연극이 전개된다는 것이다. 이러한 구조를 가지고 있기에 『라켈』에는 아리스토텔레스적 비극의 플롯에서 자주 보이는 하마르티아도, 발견이나 급전도 존재하지 않는 것이다.

IV. 『라켈』의 남녀주인공들에 나타난 비(非)아리스토텔레스적 요소

우에르파의 비극 『라켈』에는 위에서 살펴본 플롯에서뿐만 아니라 주인공들의 성격에서도 역시 아리스토텔레스가 주장하는 비극적 원칙에 위배되는 면들을 발견할 수 있는데, 구체적으로 이 연극의 남녀주인공들인 알폰소 8세와 라켈의 성격을 살펴보도록 하겠다.

1. 알폰소 왕의 경우

알폰소 왕이 비극적 결말의 주인공인지의 여부는 관점에 따라 그 판단이 다를 수 있겠지만, 사랑하는 연인인 라켈이 비참한 죽임을 당하였고, 일개 유태인 여자에 불과한 라켈에게 마음을 빼앗긴 나머지 그녀에게 자신의 왕장(Cetro)과 왕위(Corona)를 모두 넘겨주는 커다란 우를 범함으로써 무엇보다도 까스피아의 군주로서 목숨보다도 더 소중한 명예를 잃었다는 측면에서는 그도 역시 비극적 주인공이라고 할 만하다. 한편 연극 전반(全般)을 통해 드러나는 알폰소 왕의 면면들은 아리스토텔레스가 제시한 비극적 주인공의 외적인 조건들에는 어느 정도 부합하고 있음을 알 수 있다. 앞서 II장 2절에서 살펴본 바와 같이,

아리스토텔레스는 비극의 주인공에 대해 신분적으로는 명망 있는 소수의 가문 출신이어야 하고 덕과 정의에 있어서는 월등하지 않은 인물이어야 한다고 주장하고 있다. 알폰소 왕의 경우, 까스띠야의 군주이므로 신분적으로는 문제가 없고, 덕과 정의에 있어서 월등하지 않은 인물이라는 점 역시 한 여자를 사랑함으로써 일국의 군주임에도 불구하고 상당히 인간적인 행동과 결정을 보였다는 측면에서 충분히 부합된다고 볼 수 있다. 그러나 이러한 알폰소 왕에게 아리스토텔레스적 비극의 주인공이 갖추어야 할 네 가지 내면적 기준들을 적용해보면 과연 그의 성격이 이 그리스 철학자가 주장하는 이상적인 비극적 주인공에 적합한 것인지는 의문이 들지 않을 수 없다.

구체적으로, 선량함, 적합성, 유사성, 일관성이라는 핵심적인 네 가지의 내면적 기준들 중에서 알폰소 왕에게 특히 문제가 될 수 있는 것은 적합성과 일관성이다. 우선 적합성이라 함은 주인공의 신분과 처지에 어울리는 성격이 주인공에게 부여되어야 함을 의미하는데, 알폰소 왕은 그의 판단과 행동의 옳고 그름을 떠나서 일국의 군주라고하기엔 지나치게 경솔하고 무분별한 인물로 묘사되고 있다. 그 예가 바로 앞서 언급한 라켈에게 자신의 까스띠야 제국의 왕권을 물려주는 행위이다. 즉, 알폰소 왕은 사람들의 미움을 사고 있는 라켈을 유배 보내려고 결심하지만 이내 자신의 결정을 후회하고 서둘러 그녀에게 사과하는데 그녀는 그의 사과를 받아들이지 않고, 알폰소 왕은 다급한 나머지 다음과 같이 말하며 그녀에게 자신의 왕권을 넘겨주는 지극히 무분별하고 경솔한 행위를 보인 것이다.

오늘부터 그대는 나의 왕장과 왕권의 절대적 주인이노라. 나의 주권은 그대의 뜻에 따라 행해질 것이고, 모든 이들은 그대에게 복종할 것이므로, 내 모든 신하들의 운명도 공개적으로 그대에게 좌우될 것이니라.(2막, 648-654행)

그리고 알폰소 왕은 모든 신하들 앞에서 망설임 없이 손수 라켈을 왕좌(Trono)에 앉히며 다음과 같이 선포한다.

이것은 짐이 원하는 바이므로, 그대들은 오늘부터 짐이 라켈을 내 왕좌에 앉

힐 것이고 짐의 권력과 지배를 라겔에게 옮길 것임을 알도록 하라. 짐이 친히 라겔을 내 옥좌에 앉힐 것이니, 그대들은 나의 말에 복종하도록 하라. (라겔을 왕좌에 앉히며) 이제 라겔은 나와 함께 여왕이 되었음을 그대들에게 선포하노라.(2막, 667-672행)

비기독교도인이며 근본조차도 알 수 없는 유대인여자인 라겔을 한순간에 까스피야의 여왕으로 선포한 알폰소 왕의 이와 같은 무분별하고 경솔한 행동을 두고 까스피야의 많은 신하들은 “알폰소 왕께서 실성하셨구나!”(2막 674행)라고 탄식하며 그에게 등을 돌리고 만 것이다. 라겔을 향한 눈먼 사랑으로 인해 분별력을 상실한 알폰소 왕의 이러한 행위는 까스피야 제국과 그 절대적 군주의 위엄과 명예를 순식간에 우스꽝스러운 것으로 만드는 결과를 가져왔으며, 따라서 이 대목은 비극이라기보다는 희극적 분위기에 더 적합한 것으로까지 보인다.

비극적 주인공으로서의 알폰소 왕에게는 일관성이라는 내면적 기준에도 다소 문제가 있는 것으로 보인다. 여기서 말하는 일관성이란 비극의 주인공의 성격이 처음부터 끝까지 변함없이 일관되게 유지되어야 함을 의미하는데, 연인 라겔과 관련하여 무분별하고 경솔한 행동을 보인 알폰소 왕의 됃됨이에는 일관성도 결여되어 있다. 우선 연극의 1막에서 알폰소 왕은 합리적이고 신하들의 조언을 경청할 줄 아는 현명한 군주로 묘사된다. 예를 들어, 자신의 신하 알바르 파네스에게는 “알바르 파네스여, 분노를 계기로 서로 의견을 나눌 수 있다면 무질서한 것에 대한 해답을 얻을 수 있는 것이네”(1막, 265-267행)라고 말하기도 하고, 반란을 꾀한다는 의심을 받는 신하 가르시아가 자신의 사정을 들어보시라는 요청에는 노여움을 참으며, “그래, 내 비록 지금 네가 준 모욕과 나의 격분을 잊지 못하고, 네 말을 듣기 위해 나의 분노를 억누르고 있지만, 네 말을 시작해보아라”(1막, 444-446행)라고 말하기도 한다. 게다가 1막에서 그는 국왕으로서의 절대적 왕권과 위엄을 나타내는 단호함과 엄격함도 드러내 보인다. 플레도에서 알폰소 왕에게 불만을 품은 민중이 봉기를 하려한다는 소식에 격노한 알폰소 왕의 다음과 같은 대사가 이를 말해주고 있다.

누가 무엄하게도 이 뻔뻔한 반란을 도모할 수 있단 말인가? 까스티야는 알폰소가 지배한다는 사실을 잊었는가? 까스티야는 나의 이 검이, 나의 이 팔이 배반자들의 숨통을 끊어버리는 도구라는 사실을 아는가?(1막, 272-277행)

나의 이 팔이 승리에 찬 무기와 야만스러운 시도들을 무너뜨리는 번개를 지배하는 동안에, 까스티야와 스페인, 그리고 유럽과 전 세계는 이 알폰소 왕의 복수에 벌벌 떨게 될 것이로다.(294-298행)

그러나 2막에서 알폰소 왕의 언행과 태도는 한순간에 완전히 뒤바뀌어서, 아름답지만 근본도 모르는 유태인여자 라켈에 휘둘리며 우왕좌왕하는 나약하고 경솔한 ‘개인’으로 전락한다. 예컨대, 앞서 살펴보았듯이 알폰소 왕은 자신의 총애를 무기삼아 전횡을 일삼는 라켈을 결국 추방하기로 마음먹고 실제 추방령을 내리지만, 곧 사랑하는 여인 라켈을 도저히 쫓아 보낼 수 없음을 깨닫고, 그녀를 향한 사랑에 굴복하면서 추방령을 취소하고 만다. 그리고 추방령의 취소를 믿지 않는 라켈에게 다음과 같이 말하며 군주로서의 품위에 맞지 않는 자신의 변덕스러움에 커다란 수치심을 느낀다.

라켈, 내가 그대에게 나의 잘못을 고백하였는데, 더 이상 뭘 원하는가? 수치심으로 나의 이 얼굴이 다 붉어지지 않았는가? 이 모든 게 다 내가 그대를 사랑하기 때문에 일어난 과오이니, 그대가 용서해주었으면 하노라.(2막, 572-577행)

이상과 같이 일관성이 결여된 알폰소 왕의 성격은 아리스토텔레스가 말하는 비극적 주인공의 성격으로 적합하다고 하기에는 다소 무리가 따르는 것으로 보인다. 우에르따의 『라켈』을 상세하게 분석한 까냐스 무리요(Cañas Murillo) 교수의 다음과 같은 설명에 의하면, 극작가 우에르따는 『라켈』에서 주인공 알폰소 왕의 성격을 처음부터 ‘영웅’, ‘권력자’, 그리고 ‘갈란(galán)’이라는 세 가지 유형의 성격을 동시에 지닌 인물로 설정했다는 것이다.

알폰소 왕은 영웅, 권력자, 갈란이라는 시학에 나타나는 세 가지 종류의 인물 상 위에서 창조된 인물이다. 극에서 알폰소 왕은 이 세 가지 유형의 인물들이 각각 가지고 있는 기능들을 수행하면서 자신의 행위를 결정해나간다. 알폰소

왕안에서 이 연극의 모든 갈등들이 서로 만나게 된다. 알폰소 왕은 이 연극에 나타나는 모든 정치적 사건과 라켈과의 애정문제를 하나의 줄거리로 모은다. 그는 고뇌로 가득 찬 인물일 수밖에 없다 [...].(2000, 14)

요컨대 극작가 우에르파는 애초부터 주인공 알폰소 왕의 성격을 일관되게 단일한 것으로 설정하지 않은 것 같다.

2. 라켈의 경우

여주인공 라켈을 구체적으로 살펴보면 비극의 주인공으로서 그녀도 역시 알폰소 왕의 경우에서처럼 그 성격에 있어서 심각한 문제점을 가지고 있음을 알 수 있다. 아리스토텔레스적 비극의 주인공이 지녀야 할 외적 요인인 라켈의 신분의 경우, 비록 그녀가 근본을 모르는 유태인여자이지만, 이 연극이 시작될 때에는 이미 까스피야의 군주인 알폰소 왕의 총애를 받는 고귀한 인물이 되어 있었으므로 큰 문제가 되지는 않는다. 그러나 덕과 정의에 있어서 월등하지 않은 인물이어야 한다는 부분에서는 그녀가 과연 이에 적합한지는 의문이 들지 않을 수 없다. 라켈은 이 연극의 시작부분부터 단순히 ‘덕과 정의에 있어서 월등하지 않은’ 차원을 넘어서, 왕의 총애를 악용해 전횡을 일삼고 모든 이들에게 탐욕스럽고 오만한 태도를 보이는 사악한 면을 드러내고 있기 때문이다. 이에 대한 한 예로, 1막에서 알폰소 왕의 비호를 받으며 수많은 그릇된 특권을 누리는 라켈을 까스피야의 충신 가르시아가 엄중하게 경고하자 그녀는 다음과 같이 오히려 가르시아에게 부당한 협박을 가한다.

그대가 알폰소 왕의 자비스러움을 믿고 감히 그분께 비상식적인 행위를 감행한다면, 그대가 꼭 알아야 할 것이 있느니라. 즉, 아무리 알폰소 왕께서 자비심이 많다 하시더라도 이 라켈을 적대시하고 두려워하지 않는 멍청한 자의 운명과 목숨은 그분께서 가만 놔두지 않으시리라는 것을 말이다.(1막, 168-174행)

그리고 라켈은 이러한 자신의 협박에도 굴하지 않고 당당함을 보이는 가르시아에 대해 다음과 같은 독백을 통하여 저주를 퍼붓는다.

이제 나의 정당한 분노는 보상을 받게 될 것이다. 가르시아가 자기 멋대로 이 라켈을 모욕하면 어떻게 되는 건지, 그리고 이 라켈을 화나게 하는 자가 계속해서 자기 멋대로 행동할 수 있는지 잘 보게 될 것이다.(1막, 261-264행)

덕과 정의에 있어서 월등하지는 않으나 어떤 의도하지 않은 실수나 과오를 계기로 주인공이 갑자기 불행의 나락으로 떨어지게 되는 것이 아리스토텔레스가 주장하는 비극적 주인공임을 감안한다면, 이와 같은 성격의 라켈이 이 극의 말미에서 알폰소 왕의 충신들에 의해 비참한 최후를 맞을 때에 과연 아리스토텔레스적 비극의 효과가 온전하게 나타날지에 대해서는 의문이 들 수 있을 것이다.

또한 라켈 역시 알폰소 왕과 마찬가지로 성격의 일관성에 있어서 문제를 가지고 있다. 그녀 역시 탐욕스럽고 권력지향적이고 오만한 성격을 나타내다가 3막에 이르자 갑자기 알폰소 왕을 진정으로 깊게 사랑하는 지고지순한 여인으로 그 성격이 완전히 뒤바뀌기 때문이다. 그녀가 알폰소 왕의 신하들에게 붙잡혀 죽기 전에 한 다음과 같은 대사가 이를 말해주고 있다.

아니오, 이 배신자들, 비겁한 자들. 나는 알폰소 왕을 진실로 사랑하기 때문에 그대들의 야만스러움이 나를 처형하더라도 절대 후회하지 않는다. 그대들의 가혹함이 나는 전혀 두렵지 않다. 나는 알폰소 왕을 사랑한다. 내가 그를 잇는 순간 나의 가슴에서 그 강렬한 사랑은 시들 것이다. 내가 말하는 건 단순한 목숨이 아니다. 그 목숨이야 나의 사랑을 만족시켜줄 수 있다면 천 개라도 가질 것이다. 무엇을 망설이는가? 그대들의 가혹함은 나의 피를 뿌릴 것이다. 내 기꺼이 나의 가슴을 그대들에게 주겠노라. 수천 개의 문을 열고 내 안으로 들어와서 그렇게 많은 불꽃과 열기와 타오르는 모닥불을 보도록 하라.(3막, 649-662행)

부질없이 목숨을 구걸하기 위해 알폰소 왕에 대한 자신의 진정한 사랑을 부정하지 않을 것이며, 이 때문에 죽더라도 전혀 두렵지 않다는 내용의 이 대사는 라켈이 마음속으로 알폰소 왕을 얼마나 깊이 사랑하고 있는지를 말해주고 있는 듯하다. 죽음 앞에서도 사랑을 부정하지 않는 라켈의 이와 같은 몸부림에 관객은 숙연해질지 몰라도, 그럼에도 불구하고 이 결말은 예상 밖의 실수나 잘못

으로 모든 것이 어그러져 결국 불행한 결말을 맞게 된다는 아리스토텔레스적 비극과는 다소 거리가 있어 보인다. 라켈은 1막과 2막에서 너무도 자주 사악한 면을 드러냈었고, 작가가 설정해놓은 예정된 수순대로 죽음을 맞이하는 느낌마저 들기 때문이다.

사실 3막에서 알폰소 왕을 향한 라켈의 사랑이 마음에서 우러나온 진정한 것이었음이 밝혀지는 이 대목은 별도의 극적 기능을 가지고 있는 것으로 보인다. 즉, 이를 통해 여주인공 라켈이 시적 정의라는 극적 심판으로부터 벗어날 수 있었던 것이다. 앞서 III장 2절에서 살펴본 시적 정의의 문제에서 인과응보적 심판을 받은 루벤의 경우는 이 연극이 가지고 있는 시적 정의라는 도덕적 기능을 실현하는 요소라고 할 수 있는데, 만약 3막에서 라켈이 알폰소 왕을 향한 자신의 진정한 사랑을 밝히지도 못하고 비참한 죽음을 맞았다면, 그녀 역시 루벤과 마찬가지로 시적 정의의 대상이 돼버리고 말았을 것이다. 그러나 극작가 우에르따가 이 연극을 통해 말하고자 하는 바가 결코 사악한 라켈의 비참한 최후를 통한 도덕적 교훈이 아니었음을 감안한다면,³⁾ 아리스토텔레스적 비극의 주인공과의 적합성 여부를 떠나 3막에서 묘사된 라켈의 지고지순한 사랑의 감정은 극적으로 불가피한 것이었을 수 있다.

V. 맺는 말

이상 우에르따의 신고전주의 비극 『라켈』에 나타난 비(非)아리스토텔레스적

3) 이에 대해서는 쉐나이트(Schuriknight) 교수의 다음과 같은 설명을 참조할 필요가 있다.

하지만 우리는 비극의 주인공은 칭송받을 만한 인물이어야 한다고 말한 바 있다. 그리고 이 점은 우리를 무엇이 『라켈』의 결말부분에서 관객들을 눈물 짓게 하고, 극중에서 라켈을 죽이려했던 자들조차도 혼란스러움과 고통을 야기했는지 따져보게 한다. 이 경우 우리는 우에르따가 비극에 대한 신고전주의적 법칙들을 매우 친근하게 만들었음을 기억할 필요가 있다. 이는 비극적 인물이 단순히 사악한 인물이라든지 결점을 가진 인물이라는 것을 우에르따가 허용했다는 걸 의미하지는 않는다. 물론 비극적 인물은 결점을 가질 수 있다. 하지만 이와 동시에 비극에서 요구하는 칭송받을 만한 측면도 함께 지니고 있어야 한다는 것이다.(1981, 73)

요소들에 대해 구체적으로 살펴보았다. 그동안 이 연극에 대해서는 18세기 스페인의 신고전주의를 대표하는 가장 성공적인 연극이라는 점과, 이 연극의 외형적 기법이나 형식에 있어서 아리스토텔레스적 비극에 상당히 부합하는 면이 있기 때문에 신고전주의 연극으로 분류된다는 사실 정도만 알려졌을 뿐이고, 정작 이 연극이 아리스토텔레스가 그의 『시학』에서 제시한 비극의 본질적 특징들과는 실제 어떤 관계를 맺고 있는지는 구체적으로 연구된 바가 없었다. 본 연구를 통해서 우리는 아리스토텔레스적 비극의 본질을 이루는 두 가지 핵심적 요소인 플롯과 성격과 관련하여 아리스토텔레스가 주장한 내용들과 부합하지 않은 다양한 면들을 이 연극에서 발견할 수 있었다. 이는 서구의 여타 신고전주의적 연극들에서 나타나는 아리스토텔레스적 비극의 본질에 대한 곡해, 또는 신고전주의자들 고유의 방식을 통한 해석과 매우 부합되는 것이라 할 수 있다. 이는 옳고 그름의 문제가 아니라 신고전주의자들이 아리스토텔레스의 비극을 어떻게 바라보느냐의 문제일 것이다. 말하자면, 우에르타의 『라켈』은 외형적으로 아리스토텔레스적 비극의 기법을 취했으므로 신고전주의적 성향의 연극으로 간주할 수 있겠지만, 그 외에도 본질적인 측면에서 아리스토텔레스가 말하는 비극의 본질과는 다른 방향을 취하고 있기 때문에 역시 신고전주의적 연극과 맥을 같이 하는 것이라고 말할 수 있는 것이다. 바로 지금까지 우리가 살펴본 이 연극의 비(非)아리스토텔레스적 요소들이 이 사실을 말해주고 있는 것이다.

참고문헌

- 김상봉(2004), 『그리스 비극에 대한 편지』, 한길사.
 이경식(1997), 『아리스토텔레스의 『시학』과 신고전주의』, 서울대학교출판부.
 이상섭(1985), 『르네상스와 신고전주의 비평』, 민음사.
 데이비드 어윈(2004), 『신고전주의』, 정무정 옮김, 한길아트.
 아리스토텔레스 et al.(1993), 『시학』, 천병희 옮김, 문예출판사.
 Alborg, Juan Luis(1975), *Historia de la literatura española III*, Madrid: Gredos.
 Cañas Murillo, Jesús(2000), “Raquel, de Vicente García de la Huerta, en la tragedia

neoclásica española”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXIII, pp. 9-36.

García de la Huerta, Vicente(1988), *Raquel*, Madrid: Cátedra.

Menéndez y Pelayo, Marcelino(1940), *Historia de las Ideas Estéticas en España III*, Madrid: CSIC.

Schurlknight, Donald E.(1981), “La Raquel de Huerta y su 《sistema particular》”, *Bulletin Hispanique* Vol. 83, No. 1, pp. 65-78.

편 의 자

한국외국어대학교
 rehtse@naver.com

논문투고일: 2016년 7월 16일
 심사완료일: 2016년 8월 10일
 게재확정일: 2016년 8월 11일

Consideration on Non-Aristotelian Factors Shown in *Raquel* as a Tragedy of Huerta

Yong-Wook Yoon

Hankuk University of Foreign Studies

Yoon, Yong-Wook(2016), "Consideration on Non-Aristotelian Factors Shown in *Raquel* as a Tragedy of Huerta", *Revista Asiática de Estudios Iberoamericanos*, 27(2), 61-88.

Abstract Aristotle minutely describes definition and formation of characters on tragedy in his *Poetics*. According *Poetics*, a target of imitation of tragedy is an action. The imitated action is called a plot. To define various sides of a human as a subject of the plot is just a character. The plot and character are two main factors of tragedy which is said by Aristotle. Neoclassicism that was started in the West in the 16th to 17th century is a literary trend, which was created while making thorough imitation and obedience to classicism that is represented by *Poetics* of Aristotle as main aesthetic identities. By the way, in this Neoclassicism, there is a problem which cannot be overlooked. Too much indulged in external rules of classicism, problems such as misunderstanding of the essence of the classical rules and self-centered interpretation became rampant. On the other hand, *Raquel* as a tragedy of Huerta, a Spanish play writer in the 18th century, has been evaluated as the most representative work reflecting properties of neo-classical tragedies. In external parts such as observance of the principle of syllogism, exclusion of tragic people, and good command of solemn hendecasyllabic versification, it seems that the classical rules represented in *Poetics* of Aristotle are observed thoroughly. However, when seeing the literal work in detail related with essential characters or topics of Aristotelian tragedies, clear non-Aristotelian factors can be found out in *Raquel*. Through this, fundamental limitation on the observance of the classical rules comes to be detected. Poetic justice described in *Raquel* is against 'simple ending' that Aristotle said. Turnabout, discovery, and hamartia which are not shown in *Raquel* are essential factors that should be certainly in Aristotelian tragedies. Plus, personalities of King Alfonso and his lover *Raquel*, the hero and heroine, are non-Aristotelian. If their personalities are

