

## 메타드라마의 청각적 체험과 재구성

장영지\*

비에리 연출의 <연극적 환상>(L'Illusion comique)을  
중심으로

**초록** 본 논문은 비에리(Marion Bierry)가 연출한 <연극적 환상>(L'Illusion Comique) (2007)을 대상으로, 코르네유 원전에 내재한 메타드라마의 다층적 경계를 해체하고 재구성하는 공연의 제 요소를 분석한다. 비에리의 공연이 텍스트의 잠재성을 감각적으로 확장한 과정을 탐구하며 특히 인물의 끊임없는 가장(role-playing)에 주목한다. 2장에서는 운문 대사와 고전적 무대 장치, 그리고 반복되는 음악이 안정적인 환상을 구축하는 양상을 분석하고, 3장에서는 고전적 질서가 점차 해체되며 모든 환상의 총위가 무화되는 과정을 검토한다. 이러한 분석으로 비에리의 <연극적 환상>이 고전 텍스트의 형식과 감각을 새롭게 하며 삶과 연극, 진실과 허구가 명확히 분리될 수 없음을 보여준다는 결론에 이른다. 본 연구는 텍스트 중심의 기존 논의를 넘어 공연의 감각적 층위, 특히 청각적 수행성에 주목한다는 점에서 의의를 지닌다. 특히 본고는 메타드라마 이론과 더불어 라벨(Brandon LaBelle)의 ‘청각적 영토’(acoustic territory) 개념을 공연 분석에 적용하여 관객이 메타드라마의 경계를 청각적으로 체험하고 의미를 재구성하는 과정을 논한다.

**주제어** 가장하기, 메타드라마, 연극적 환상, 연극 음악, 자기지시성, 청각적 수행성

---

\* 아주대학교 다산학부대학 강사

## 1. 들어가며

프랑스 연출가 비에리(Marion Bierry)가 연출한 〈연극적 환상〉(*L'Illusion Comique*)<sup>1</sup>은 고전의 외피 속에 동시대적 질문과 사유를 품은 공연이다. 이 공연은 17세기 바로크 연극의 충실향 재현처럼 보일 수 있다. 코르네유(Pierre Corneille)의 원전을 충실히 따르는 운문 대사, 원근법을 강조한 무대, 시대극 의상, 클래식 음악은 고전을 ‘그대로’ 소환하는 듯한 인상을 준다. 하지만, 이 고전적 표피 아래서 연극적 환상은 교란되고 재구성된다. 특히 음악은 단순한 배경을 넘어 연극의 구조를 적극적으로 구성하고 드러내며 관객의 인식을 확장하는 핵심 장치로 기능한다. 본고는 메타드라마의 복잡한 경계를 봉합하고 해체하는 비에리의 연출 전략을 분석하면서 이 공연이 코르네유 스스로 ‘이상한 괴물’(étrange monstre)<sup>2</sup>이라 부른 원작의 잠재력을

1 비에리가 연출한 〈연극적 환상〉은 2006년 파리 몽파르나스의 포슈 극장(Théâtre de Poche-Montparnasse)에서 초연되었으며(2006. 5. 30.~2007. 6. 2.), 이후 에베르토 극장(Théâtre Hébertot)에서 재공연되었다(2007. 6. 26.~8. 4.). 이 공연은 전통과 현대를 접목 한 “재기 발랄하고 생동감 있는 무대”라는 평가를 받았고, 코메디아 멜라르테의 리듬을 활용하여 비극과 희극이 교차하는 원작의 이중적 정서를 효과적으로 구현했다는 호평도 받았다. 그리고 2007년 몰리에르상에서 ‘사설극장 부문 작품상’과 ‘연출상’ 후보에 올랐으며, 이후 에베르토 공연 실황이 DVD로 제작·발매되었다(Copat, 2008).

<https://www.theatreonline.com/Spectacle/L-Illusion-comique/18446> (검색일: 2025. 8. 2.)

<https://www.epmmusique.fr/fr/dvd-theatre-classique-contemporain/3005-l-illusion-comique-pierre-corneille.html> (검색일: 2025. 8. 2.)

2025.8.2. <https://www.arcinfo.ch/neuchatel-canton/montagnes/l-illusion-tres-comique-69868> (검색일: 2025. 8. 2.)

1660년 코르네유는 제목을 〈환상〉(*L'Illusion*)으로 변경했지만, 비에리는 원제 〈연극적 환상〉을 그대로 사용하였다. 본 공연이 코르네유의 초판을 따르기 때문이다. 아울러 ‘연극적’(comique)이라는 형용사를 복원하면서 본 공연의 자기반영적 성격이 더욱 강조될 수 있다.

2 Pierre Corneille (2015), *L'illusion comique* (Ed. by Gwénola, Ernest et Paul Fièvre), Théâtre Classique, Online edition, p. 4.  
[http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CORNEILLEP\\_ILLUSIONCOMIQUE.pdf](http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CORNEILLEP_ILLUSIONCOMIQUE.pdf)(검

어떻게 증폭하는지 살피고자 한다.

비극과 희극을 결합한 원작의 과격적이고 복잡한 구조는 오랫동안 비평적 논쟁의 대상이 되어왔다. 종종 미숙한 습작으로 폄하되기도 했으나 19세기 후반 바로크 연극의 결작으로 재평가된 이후, <연극적 환상>은 연극과 삶에 대한 통찰을 보여주는 작품으로 연구되었다.<sup>3</sup> 먼저 넬슨(Robert J. Nelson)의 연구는 <연극적 환상>을 “연극 그 자체에 관한 연극”(a play about the theatre)으로 규정한다. 넬슨은 <연극적 환상>의 복잡한 구조를 작가와 관객의 관계로 분석하며 이 작품의 핵심 목적이 연극의 본질과 가치를 옹호하고 찬미하는 변론이라고 주장한다. 특히 그는 이 작품이 연극의 연극성, 즉 연극은 현실과 구분되는 허구, 즐거움을 위한 것임을 명확히 밝히는 작품이라고 강조한다.<sup>4</sup> 반면 코스니에(Colette Cosnier)는 <연극적 환상>이 연극에 대한 찬미라는 해석을 반박하며 이 작품에서 연극의 허구성, 허영심, 상업성을 폭로하는 냉소적인 자기비판을 읽어낸다.<sup>5</sup> 알강드르의 마법은 보잘것없고 프리다망과 관객은 계속해서 속고 있으며 연극은 결국 ‘배우들이 돈을 나누는’ 행위로 귀결된다는 것이다. 다시 말해 코스니에는 작품 이면에 숨겨진 조롱(dérisson)과 허위(mensonge)에 주목하며 연극은 삶을 기만하는 거짓이자 허상이며, 이 작품은 그 허위성을 폭로한다고 주장한다. 칸츨러(Catherine Kintzler) 역시 이 작품이 연극의 본질을 비판적으로 탐구한다고 지적한다.<sup>6</sup> 그러나 코스니에와 달리 칸츨러는 프리다망과 관객이 환상

---

책일: 2025. 5. 3.)

3 Philippe P. Bonolas (2009), “Pouvoir et magie de la comédie dans *L'Illusion comique* de Corneille,” *Romanica Silesiana* 4, Wrocław: University of Silesia Press, p. 22.

4 Robert J. Nelson (1956), “Pierre Corneille’s *L’Illusion comique*: The Play as Magic,” *Modern Language Association* 71–5, New York: MLA, pp. 1127–1140.

5 Colette Cosnier (1974), “Un étrange monstre: *L’Illusion comique*,” *Europe* 52, Paris: Éditions Rieder, pp. 45–58.

6 Catherine Kintzler (2018), “L’Illusion de Pierre Corneille. L’optique philosophique et le temps de comprendre,” *Revue de métaphysique et de morale* 2, Paris: Presses Universitaires de France, pp. 183–198.

의 구조를 함께 체험하고 그것이 해소되는 과정을 경험하며 ‘이해’에 도달 할 수 있다고 주장한다. 킨클러에 따르면, 프리다망과 관객은 모든 것을 눈 앞에 두고도 알아보지 못했지만, 마지막 순간 이를 회고적으로 (*réroactivité*) 깨닫고, 진정한 삶에 도달할 수 있다. 이러한 점에서 킨클러는 연극을 단순한 불거리가 아니라 사유의 결정체로 파악한다. 한편, 보놀라(Philippe P. Bonolas)는 넬슨과 마찬가지로 연극의 긍정적 힘을 인정한다.<sup>7</sup> 하지만 그는 즐거움보다는 카타르시스와 도덕적 교화에 더 주목하면서, 알캉드르의 마법이 현란한 기교가 아니라 프리다망과 관객을 정화하고 인간적 성찰로 이끄는 카타르시스적 힘을 지닌다고 주장한다. 또한 그는 주인공 클랭도르의 변화무쌍한 삶이 배우의 본질을 보여준다고 지적한다. 보놀라에 따르면 클랭도르는 삶이라는 연극 학교에서 여러 역할을 거치고 죽음의 위기를 겪으며 내면적으로 성숙한 진정한 배우로 거듭난다. 결국 보놀라는 이 작품이 바로크적 세계의 불안정성을 보여주지만, 연극은 그것을 합리적으로 성찰하게 하고 인간을 고양한다고 본다. 이상의 선행 연구는 <연극적 환상>이 연극 자체를 주제로 삼는 작품임을 지적한다. 또 이들은 알캉드르가 단순한 마법사가 아니라 극 전체를 조율하고 의미를 부여하는 작가, 또는 연출가라는 사실, 그의 마법이 곧 연극의 힘을 상징한다는 사실도 공통으로 읽어낸다.

이러한 선행 연구의 성과를 토대로 본고는 17세기 텍스트가 동시대극장에서 어떠한 의미를 새롭게 생성할 수 있는지 탐구하고자 한다. 본고는 공연 분석을 수행하면서 연극과 삶이 분리되거나(넬슨) 서로를 기만하는(코스니에) 관계가 아니라, 연극과 삶이 복잡하게 얹혀있음을 논증할 것이다. 또한 기존 연구들이 텍스트의 구조와 의미에 집중했다면, 이 글은 공연을 분석 대상으로 삼아 텍스트를 넘어서는 감각적 차원, 특히 음악이 관객의 경험을 조직하고 메타드라마의 경계를 재편하는 방식을 살피고자 한

---

<sup>7</sup> Philippe P. Bonolas (2009), pp. 21 – 29.

다.<sup>8</sup> 킹(Helen Cole King)이 지적하듯이 소리는 경험의 새로운 층위를 생성하고, 경험의 참조틀이 되기도 한다. 특히 음악은 시각 정보와 상호작용을 하며 그 의미를 강화하고 때로는 새로운 의미를 생성할 수 있다.<sup>9</sup> 이러한 논의를 위해 본고는 혼비(Richard Hornby)의 메타드라마 이론<sup>10</sup>과 라벨(Brandon LaBelle)의 ‘청각적 영토’(acoustic territory)<sup>11</sup> 개념을 이론적 배경으로 삼는다. 혼비는 메타드라마를 연극이 스스로 ‘연극’임을 인지시키는 장치로 정의하며, 삶의 모방을 넘어 매체의 본질을 성찰하게 한다고 본다. 특히 그가 제시한 전통적 메타드라마(명확한 경계)와 동시대 메타드라마(경계의 붕괴와 회의주의)의 구분, 그리고 극 속 인물들이 다시 연기하는 ‘역중역’(role within the role)<sup>12</sup> 개념은 비에리 프로덕션의 다층적 구조와 불안정한 정체성의 문제를 분석하는 데 유용한 틀을 제공한다. 라벨은 소리를 공간과 관계를 재편하는 수행적 매체로 정의한다. 그가 말하는 ‘청각적 영토’란 소리가 물리적으로 점유하는 공간을 뜻하지 않는다. 라벨은 소리가 누출되고 침투하며 관계를 재편하고 새로운 감각적 장, 사회적장을 형성하는 수행적 공간에 주목한다. 특히 그는 소리가 벽과 경계를 넘어 불특정 다수를 하나의 감각적 경험으로 엮어내며, 이 과정에서 기준 질서를 교란하고 새로운 관계의 영

<sup>8</sup> 이를 위해 코르네유의 회곡과 2008년 발매된 공연 실황 DVD를 교차 분석할 것이다. 회곡은 프랑스어 원문과 김덕희 번역본을 함께 참조한다. Copat, *L'Illusion comique* (DVD), Production Danièle et Pierre Bierry, 2008; Pierre Corneille (2015), *L'illusion Comique* (Ed. by Gwénola, Ernest et Paul Fièvre), Théâtre Classique; 피에르 코르네유 (2003), 김덕희 역, 『연극적 환상, 오라스』, 책세상.

<sup>9</sup> Helen Cole King (2008), “The Echo from Within: The Role of Stage Music in Peter Brook’s Performance of Shakespeare,” *Contemporary Theatre Review*, 18-4, pp. 415-417.

<sup>10</sup> 리차드 혼비(2012), 노승희, 백현미 역, 『드라마, 메타드라마, 지각』, 전남대학교출판부.

<sup>11</sup> Brandon LaBelle (2010), *Acoustic Territories: Second Culture and Everyday Life*, Bloomsbury.

<sup>12</sup> 리차드 혼비(2012), p. 109. 본고는 ‘가장하기’를 ‘role-playing’으로 표기한다. 이는 〈연극적 환상〉의 인물들이 정체를 속이는 것을 넘어, 생존과 욕망을 위해 상황에 맞는 역할을 적극적으로 선택하고 수행한다는 ‘연극성’을 강조하기 위함이다. 그리고 이 용어는 혼비(Hornby)가 말한 ‘역중역’(role within the role) 개념과 맞닿아 있다.

토를 생성할 수 있다고 본다. 비에리 공연에서 음악은 틀극과 내부극, 무대와 객석의 경계를 넘나들며 새로운 영토를 구축한다. 음악은 분리된 시공간을 하나의 청각적 영토로 봉합하면서도 그 경계를 전경화하며 연극의 자기지시성을 강조하기도 한다. 아울러 음악은 관객을 새로운 청취 경험과 인식의 장으로 이끌면서 무대와 관객의 관계를 재구성하는 역할도 수행한다. 관객은 메타드라마의 경계를 보고 들으면서, 또 그 경계를 몸으로 통과하면서 <연극적 환상>을 경험하고 그 의미를 함께 생성하는 것이다.

이와 같은 관점에서 2장에서는 연출이 어떻게 고전적 환상을 정교하게 구축하고 봉합하는지 분석한다. 원전의 운문 대사, 바로크적 세트, 고전 의상 등은 안정적인 메타드라마에 대한 기대를 형성한다. 특히 클래식 음악인 슈베르트(Franz Schubert)의 교향곡 2번 4악장(D.125:IV Presto vivace)이 반복적으로 사용되는데, 이는 틀극과 내부극을 하나의 연속적인 ‘청각적 영토’로 묶어내며 환상의 현실감을 증폭한다. 그러나 이 봉합에는 17세기 텍스트에 19세기 음악이라는 시대착오적 균열이 내재한다. 3장에서는 견고하게 구축된 환상이 어떻게 교란되고 해체되는지 집중적으로 살핀다. 슈베르트 교향곡 2번과 <세레나데>(Ständchen)는 이야기의 안과 밖을 넘나들며 메타드라마의 경계를 교란하고, 의도적인 시대착오를 폭로하는 퀸(Queen)의 <보헤미안 랩소디>(Bohemian Rhapsody)는 메타드라마의 질서를 전복한다. 마침내 비에리의 <연극적 환상>은 내부극과 틀극의 경계를 전복하고 대본을 노출하는 등, 이 모든 것이 연극임을 전면에 드러내며 막을 내린다. 본고는 이러한 연출의 의미를 밝히면서 다시 텍스트로 돌아가 작품 자체에 이미 복잡한 가장, 즉 역중역의 구조가 내재함을 지적할 것이다. 이상의 논의를 종합하여 본고는 비에리 프로덕션이 삶과 연극, 진실과 허구가 명확히 분리되지 않고 복잡하게 얹혀있음을 보여주고 들려준다는 결론에 도달하고자 한다. 최종적으로, 이 글은 메타드라마의 규칙을 활용하면서도 이를 전복한 공연 <연극적 환상>이 혼비가 말한 극단적 회의주의가 아니라, 경계 자체를 유희의 대상으로 삼는 긍정적이고 낙관적인 태도를 드러냄을 밝힐 것이다.

## 2. 전통적 메타드라마의 작동: 견고한 세계와 미세한 균열

### 2.1. 텍스트와 무대: 고전적 환상의 구축과 재현

코르네유의 『연극적 환상』은 정교하게 설계된 다층적 메타드라마이다. 극은 최소 세 겹의 프레임이 중첩된 구조를 갖는데, 알캉드르와 프리다망이 존재하는 동굴(틀극), 그들이 관람하는 클랭도르(Clindor)의 삶(내부극), 그리고 5막에 삽입된 또 다른 연극(극중극중극)이 그것이다.<sup>13</sup> 혼비의 구분에 따르면 이 작품은 틀 유형(frame play)과 삽입 유형(play-within)이 동시에 작동하며 관객에게 여러 층위의 허구를 제시한다.<sup>14</sup>

이 복잡한 구조 속에서 코르네유는 각 층위의 경계를 명확히 유지하며 각각의 질서를 유지한다. 틀극의 인물, 프리다망은 내부극에 개입할 수

13 작품 줄거리는 다음과 같다. 프리다망(Pridamant)은 집을 떠난 아들 클랭도르(Clindor)의 행방을 찾기 위해 마법사 알캉드르(Alcandre)를 찾아간다. 알캉드르는 그의 동굴에서 말하는 환영을 불러내어 프리다망에게 아들의 과거를 보여준다. 클랭도르는 마타모르의 하인으로 일하며, 주인이 사랑하는 여자 이자벨(Isabelle)과 사랑에 빠진다. 그러나 이자벨의 또 다른 구혼자 아드라스트(Adraste)는 하녀 리즈(Lyse)와 결탁해 두 사람의 관계를 폭로하고 방해하려 한다. 이러한 과정에서 클랭도르는 아드라스트를 죽이고 체포되지만, 간수와 공모한 리즈 덕에 탈출에 성공한다. 이후 클랭도르는 성공적인 연애와 모험을 이어가지만, 새로운 인물 로진(Rosine)과의 관계 때문에 이자벨의 의심을 산다. 클랭도르는 로진에게 이별을 고하지만, 이 과정에서 하인 에라스트(Éraste)에게 살해된다. 아버지 프리다망은 이 광경을 보며 절망에 빠진다. 그러나 알캉드르는 그를 위로하며 방금 본 것이 연극 속의 연극이었음을 말해준다. 즉, 프리다망이 본 것은 실제 사건이 아니라 배우가 된 클랭도르가 무대에서 연기한 허구의 비극이었다. 이어 알캉드르는 프리다망에게 아들이 살아 있으며, 이제는 명망 있고 안정된 직업인, 곧 연극인으로 살아가고 있음을 알려준다. 프리다망은 아들이 배우가 되었다는 사실에 실망하지만, 연극에 대한 알캉드르의 찬사를 듣고 마음을 돌린다.

14 틀극과 내부극, 극중극이라는 용어는 혼비의 것이다. 리차드 혼비(2012), pp. 45-50. 본고는 5막의 극중극이 내부극에 속한 것임을 분명히 드러내기 위해 다소 길지만 ‘극중극 중극’이라는 용어를 사용한다.

없고, 내부극의 인물들은 틀극의 존재를 인지하지 못한다. 이러한 규칙은 각 세계의 독자적인 현실성을 보증하며 관객에게 안정적인 현실감을 제공한다.<sup>15</sup> 마법사이자 연출가인 알캉드르는 이 질서를 관장하는 절대적 존재<sup>16</sup>로 프리다망에게 “아무 말도 하지 말고 놀라지도 말며 모든 것을 지켜보라”<sup>17</sup>고 명령한다. 또 그는 동굴에서 마음대로 나갈 수 없음을 경고하며 관람의 규칙을 명확히 한다. 이러한 규칙 가운데 프리다망은 알캉드르가 불러낸 ‘말하는 유령’(les spectres parlants) 또는 ‘허망한 유령’(deux fantômes vains)을 통해 아들의 삶을 목격하지만, 결코 그 세계에 개입할 수 없다. 프리다망은 아들에게 달려가고 싶다. 하지만 알캉드르는 조용히, 그의 세상에 끼어들지 말고, 그저 듣고 보라고 프리다망을 제지한다.

### [틀극]

알캉드르 (...) 내 동굴에서는 반드시 내가 나간 후에 나오시오:  
 그렇지 않으면 죽음을 면치 못하오. 별씨 허망한  
**두 유령의 모습으로** 당신 아들과 그 주인이 나타나는 걸 보시오.  
 프리다망 세상에! 내 영혼이 그를 따라가는 듯합니다.  
 알캉드르 조용히 그가 하는 말을 들어 보시오.

### [내부극]

클랭도르 뭐라고요! 주인님, 꿈꾸고 계시는군요. 그 고귀한 영혼이,  
 그토록 많은 위업을 이루고도 아직 고통 중에 있는 것 같아요!  
 (...)  
 마타모르 내가 꿈꾸는 건 사실이야. 그런데 결정할 수가 없어.  
 누구를 먼저 박살내야 할지,

<sup>15</sup> 리차드 혼비(2012), pp. 48–50.

<sup>16</sup> Philippe Bonolas (2009), p. 24.

<sup>17</sup> Pierre Corneille (2010), I.2.28, p. 12. 이후 텍스트 인용 시 막과 장, 행만 표기한다.

페르시아 제국의 왕, 아니면 몽골 제국의 왕 중에.

(Ⅱ.1-2.216-222, 225-227, 강조 - 인용자)<sup>18</sup>

위와 같은 구조는 4막까지 반복되며 구성적 통일성을 이룬다.<sup>19</sup> 그 가운데 틀극과 내부극, 프리다망과 클랭도르의 세계는 명확히 분리된다. 이 경계 덕분에 틀극과 내부극은 각각의 고유한 규칙과 목소리, 진실성을 유지한다. 각자의 자리에서 진실로 보이는 현실감을 드러내는 것이다. 실제로 프리다망은 환영 또는 허구를 보면서 감정, 반가움과 두려움, 걱정과 안도, 슬픔 등 생생한 정서를 경험한다.

프리다망의 걱정적인 반응은 5막 4장, 그가 클랭도르의 죽음을 목격하는 순간 터져 나온다. 그는 이제까지 자신이 본 환영이 모두 아들의 실제 삶이라고 믿고 있기 때문에, 아들의 죽음은 그에게 돌이킬 수 없는 상실로 다가온다. 아래 인용 장면에서 보듯이 프리다망은 정말 속에서 내부극에 개입하여 하지만, 내부극의 인물들은 그의 목소리를 듣지 못한다.<sup>20</sup> 알캉드르 또한 프리다망의 호소에 응답하지 않는다.

에라스트 (클랭도르를 찌르며) 받아라, 배신자여, 달게 받아라.

네 애인이 네게 보내는 은혜다.

프리다망 (알캉드르에게) 그를 죽이네, 맙소사! 그를 구해주시오.

에라스트 여자를 꼬이는 놈들을 언제나 이렇게 망하리! (V.4, 1561-1564)

이처럼 텍스트는 두 세계를 뚜렷하게 구별하면서 동시에 허구가 어떻게 정서적 경험을 가능하게 하는지 보여준다. 허구와 현실을 가르는 경계의 견고함 덕분에 프리다망(과 관객)은 허구의 세계를 안전하게 믿고 깊이 몰입

<sup>18</sup> 인용 장면의 강조는 모두 인용자의 것이다.

<sup>19</sup> Robert J. Nelson (1956), p. 1129.

<sup>20</sup> 비에리 프로덕션에서는 이 장면이 흥미롭게 변주된다. 이 문제는 3.2절에서 논의하겠다.



[그림 1] 바로크적 원근법을 강조한 무대와 고전적 의상(공연 실황 DVD 캡처)

하며 생생하고 정서적인 경험을 할 수 있다는 것이다.

그러나 5막의 마지막 부분에 이르면, 서사는 또 한 번 전환된다. 클郎 도르의 죽음을 포함한 5막 전체의 서사가 내부극 속에 삽입된 또 하나의 연극, 즉 ‘극중극중극’으로 드러나기 때문이다. 프리다망은 아들을 따라 죽겠다고 할 정도로 절망한다. 그리고 알캉드르가 보여주는 마지막 환영, 즉 배우들이 출연료를 나누는 장면을 보면서 죽은 줄 알았던 아들이 다시 살아 움직이자 혼란에 빠지기도 한다. 그러나 곧 자신이 본 것이 연극이었음을 깨닫고 안도한다. 킨솔러가 지적하듯 이 순간 프리다망에게는 “회고적 깨달음”이 일어난다. 이제까지 모든 것을 보면서도 진실을 보지 못했음을 비로소 깨닫게 되는 것이다.<sup>21</sup>

그런데 이러한 인식이 메타드라마의 질서를 무너뜨리거나 내부극의 진실을 무효로 하지 않는다는 점이 중요하다. 오히려 각 층위는 자기 논리 안에서 여전히 진실하며 강력한 효과를 발휘한다. 관객은 프리다망의 혼란과 각성을 지켜보며, 내부극과 극중극중극이 나름의 질서와 현실감을 지닌 안정된 세계로 작동함을 다시금 확인할 수 있다. 결국 코르네유의 텍스트는 틀극과 내부극, 현실과 허구의 경계를 견고하고 분명하게 구획하며, 그 구조 안에서 허구가 분명한 효과를 산출할 수 있음을 보여준다.

비에리 연출은 코르네유가 설계한 메타드라마의 구조를 충실히 시각화

<sup>21</sup> Catherine Kintzler (2018), p. 189.



[그림 2] 틀극과 내부극의 공존과 분리(공연 실황 DVD 캡처)

한다. 고전적 의상, 목가적 배경, 원근법이 강조된 무대는 마치 17세기 희곡의 질서를 오늘날의 무대로 소환한 듯하다.

이런 연출은 관객에게 안정적인 메타드라마의 질서를 기대하게 만든다. 즉, 프리다망과 알캉드르가 존재하는 틀극은 ‘현실’의 축을, 그들이 지켜보는 클랭도르의 삶, 내부극은 ‘허구’라는 이분법적 질서 속에서 전개될 것이라는 암묵적 신뢰를 형성하는 것이다.

실제로 무대 위에 틀극의 인물, 내부극의 인물이 모두 존재하더라도, 이들의 세계는 분명하게 구분된다.<sup>22</sup> 예를 들어 앞서 인용한 2장 1절과 2절의 경우 아래 사진처럼 연출된다(그림 2). 알캉드르가 프리다망에게 말하는 동안 내부극의 인물들은 정지한 채 자신들의 세계가 펼쳐지기를 기다린다. 그리고 내부극이 시작되면, 프리다망과 알캉드르는 무대 가장자리에 위치해 그들을 지켜보며 관람자의 모습을 보여준다. 때때로 프리다망이 감정에 휩싸여 아들에게 다가가려 하지만, 알캉드르는 그를 제지하거나 무대 밖으로 이끈다.

이처럼 비에리는 고전적 외피로 원작의 구조를 분명하게 드러내며, 관객이 이를 연극적 약속(theatrical convention)으로 받아들이도록 한다. 즉, 공연은 완벽하게 통제된 시각적 세계를 제시하면서 연극이 ‘허구’임을 스스로 드러내면서도 그 허구의 세계를 마치 ‘현실’처럼 느끼게 하는 전통적 환

<sup>22</sup> 후반부로 갈수록 이 경계가 무너지는데, 이와 관련된 내용은 3장에서 다룰 것이다.

상을 효과적으로 구축한다. 관객은 프리다망과 함께 마법사 알캉드르가 펼쳐내는 환상의 극중극을 지켜보며 현실과 연극의 이분법적 구조를 자연스럽게 받아들이고 보는 행위에 몰입할 수 있다. 더욱이 운문 대사는 고전 연극 특유의 형식미와 인위성을 드러낸다. 규칙적으로 반복되는 운율은 대사에 리듬감을 부여하는 동시에 이 발화가 일상어와 구분되는 양식화된 언어임을 청각적으로 각인시킨다. 이러한 운문의 리듬 역시 관객에게 지금 보는 것이 잘 짜인 연극, 특히 고전임을 받아들이게 하는 청각적 틀을 제공한다.

그러나 이 견고한 질서에 음악이 개입하여 복잡한 의미를 더한다. 비에리가 반복적으로 사용하는 슈베르트 교향곡 2번 4악장은 언뜻 분리된 두 세계를 하나의 연속체로 매끄럽게 봉합하며, 메타드라마의 고전적 질서를 청각적으로 강화하는 것처럼 들린다. 그러나 음악은 장면 전환을 부드럽게 이어주면서도 그 내부에 잠재된 균열과 모순을 드러내는 이중적 장치로 작동한다. 이러한 관점에서 다음 절에서는, 반복되는 음악이 장면을 봉합하면서 동시에 메타드라마의 경계를 재구성하는 과정을 살펴볼 것이다.

## 2.2. 슈베르트의 음악: 청각적 봉합과 잠재된 균열

2.1에서 살펴본 것처럼 비에리 연출은 원전에 충실하면서 틀극과 내부극의 경계를 명확히 한다. 그리고 그는 공연 전반에서 슈베르트 교향곡 2번 4악장을 반복 사용하면서 고전적 환상의 질서를 청각적으로 구축한다. 이 음악은 고전적 무대와 의상, 운문 대사와 어우러지며 작품 전체에 통일감을 부여하고, 관객으로 하여금 이 공연을 ‘고전’으로 인식하게 만든다. 그러나 이 음악은 분위기를 조성하는 배경 음악이 아니라, 극의 구조를 조직하고 시간과 공간을 매끄럽게 연결하며, 극의 리듬을 조율하는 핵심적 드라마투르기(dramaturgy) 장치로 기능한다. 라벨에 따르면 소리는 고정된 경계를 넘나들며 단절된 시각적 단위들 사이에 지각적 연속성을 구축하는 수행적 매

체이다.<sup>23</sup> 막과 장면 전환, 시공간적 불연속의 순간에도 음악이 지속됨으로써, 관객은 이야기의 시간이 계속된다는 감각을 유지하고 두 세계를 하나의 연속적 경험으로 인식할 수 있다.<sup>24</sup> 또 ‘듣기’는 수동적 수용이 아니라, 반복과 지속, 잔향에 몸의 리듬을 맞추며 예측하고 기다리는 능동적 행위이다.<sup>25</sup> 더욱이 관객에게 소리, 음악에 관심을 두게 하는 것은 공연 자체에 대한 자각을 높인다.<sup>26</sup> 비에리의 공연에서 슈베르트의 음악은 이러한 수행적 원리를 구현한다.

구체적으로 슈베르트 교향곡은 막이 오르거나 다른 장면으로 넘어가는 시점을 알리는 ‘라이트모티브’(leitmotiv)이자 전환의 신호로 작동한다. 예를 들어 1막 3장 알캉드르의 대사가 끝나기 전에 시작된 음악은 막이 전환되는 동안 계속 이어진다. 암전과 무대 전환이 일어나는 동안에도 음악이 지속되어 관객의 감각을 다음 장면으로 이끈다. 2막이 열리고 알캉드르의 대사에 따라 무대 위에 내부극의 인물들이 나타나면 음악이 서서히 사라지며 (fade-out) 이 후 내부극이 시작된다([13:40-14:38]).<sup>27</sup> 이 때 음악은 1막과 2막,

<sup>23</sup> Brandon LaBelle (2010), p. xvii.

<sup>24</sup> Brandon LaBelle (2010), p. xxi 참고.

<sup>25</sup> Brandon LaBelle (2010), p. xviii 참고.

<sup>26</sup> Helen Cole King (2008), p. 412.

<sup>27</sup> 알캉드르 그는 이름을 숨기고 시골을 쏘다니며  
몽타뉴 경, 클랭도르가 되었으니  
그러므로 곧 당신은 그가 이 이름으로 불리는 것을 듣게 될 거요.  
아무 말도 하지 말고 놀라지도 말고, 모든 것을 보시오.  
당신의 조바심에 내가 다소 미루고 있지만;  
그러나 절대 의심하지 마시오.  
[13:40 음악 인] 평범한 마법은 너무나 힘이 약하다오.  
당신에게 보여주어야 할, 말하는 유령에게는 말이오.  
내 동굴로 들어갑시다. 거기서 보기 드문 효과를 위한  
새로운 마법 몇 가지 준비해야 하니까. (I.2,205-215)

[암전 - 조명 온]

알캉드르 우리 눈에 보이는 것이 무엇이든, 두려워하지 마십시오;  
내 동굴에서는 반드시 내가 나간 후에 나오시오 :

틀극과 내부극, 현재와 과거(클랭도르의 과거)를 연결하며 봉합한다. 영화 음악 연구자 한상준이 지적하듯, 음악은 그 자체의 연속성으로 암전이나 무대 전환 중에도 관객의 주의를 끊기지 않게 유지하며 이야기가 계속된다는 감각을 보존한다.<sup>28</sup>

물론 처음에는 이 음악이 일반적인 배경 음악처럼 서사에 종속되어 장식적 기능을 하는 것처럼 보일 수 있다.<sup>29</sup> 하지만 <연극적 환상>의 음악은 반복적으로 등장하며 관객의 기억과 예상을 정렬하는 규칙으로 자리 잡는다. 2막 8장에서 3막 1장으로 넘어가는 과정이 이를 증명한다. 2막 8장에서 리즈가 대사를 마치고 퇴장하기 시작하면 다시 재생되고, 2막 9장의 틀극 장면 내내 지속되다가 3막 1장 내부극이 시작됨과 동시에 중단된다([37:58-38:25]).<sup>30</sup> 이때 음악은 내부극에서 틀극, 다시 틀극에서 내부극으로의 전환을 봉합하며 하나의 청각적 흐름을 만든다. 그리고 이러한 패턴이 반복되면서 관객은 이 음악을 단순한 배경이 아닌, 세계와 세계를 잇는 신호로 학습할 수 있다.

그렇지 않으면 죽음을 면치 못하오. 벌써 허망한 [14:38 음악 아웃]  
두 유령의 모습으로 당신 아들과 그 주인이 나타나는 걸 보시오.(Ⅱ.1.215-218)

<sup>28</sup> 한상준(2000), 『영화 음악의 이해』, 서울: 한나래, p. 164 참고.

<sup>29</sup> 한상준(2000), p. 111.

<sup>30</sup> 리즈      그는 부유하고 고귀하다고 말하니, 우습다.  
                고향 떠나 멀리 오면 누군들 그런 말을 못 할까?  
                좋다. 진짜라면 오늘밤 보게 되겠지, 내 손에 걸리면  
                그 고귀함과 재산이 봉동이 아래서 춤추게 될 테니. [37:28, 음악 인]  
(Ⅱ.8.617-620).

알캉드르	당신, 심장이 좀 뛰는군요.
프리다망	저 위협이 두렵습니다.
알캉드르	리즈는 클랭도르를 너무 사랑해서 그의 불행을 초래하지 않을 거요.
프리다망	하지만 업신여김을 당했으니, 복수하려 들지도 모르지요.
알캉드르	걱정하지 마시오. 사랑이 곧 그녀의 마음을 바꿔놓을 것이오.(Ⅱ.9.621-624)
제롱트	[38:25, 음악 아웃] 한숨을 가라앉히고 눈물을 거두어라.(Ⅲ.1.625)

[표 1] 내부극과 틀극의 전환 구조 및 음악의 지속(2막 8장 - 3막 1장)

	2막 8장, 내부극	37:28 음악 인
2막 9장, 틀극 [무대 전환]		↓ [연결]
	3막 1장, 내부극	38:25 음악 아웃

이렇게 연속되는 음악은 틀극과 내부극을 서로 다른 두 세계가 아니라 하나의 음향장 안에 위치시킨다. 즉, 슈베르트 교향곡은 두 세계의 경계를 투명하게 만들며 메타드라마의 ‘봉합된 환상’을 실감하게 만드는 청각적 장치로 작동한다. 환상의 연속성을 생성하며 틀극과 내부극의 현실감을 동시에 강화하면서 연극의 허위를 더욱 설득력 있게 만든다.

하지만 이 공연에서 틀극과 내부극은 완전하게 봉합되지 않는다. 틀극과 내부극의 불투명한 이음새는 때때로 관객의 의식에 떠오른다. 이를테면 17세기 바로크 희곡의 시각적 재현 위로 19세기 낭만주의 음악이 흐르는 결합은 은밀한 시대착오이며, 완벽히 통제된 듯한 환상에 미세한 틈을 남긴다. 이 사실을 인지하는 관객은 시각 정보와 청각 정보 사이의 미세한 불일치를 감지하며, ‘보는’ 것과 ‘듣는’ 것 사이의 차이를 경험하게 된다. 이처럼 슈베르트의 음악은 두 세계를 봉합하면서도 그 이음새 아래 잠재된 균열의 가능성을 드러내는 이중성을 지닌다. 이어지는 3장에서는 이 미묘한 균열이 어떻게 표면으로 부상하여 공연의 구조적 질서를 교란하고 해체하는지 살펴볼 것이다.

### 3. 메타드라마의 전복: 해체된 질서와 자기지시성

#### 3.1. 경계를 넘나드는 음악: 봉합 규칙의 변주와 위반

앞서 살펴본 것처럼, 비에리 연출은 슈베르트 교향곡 2번 4악장을 반복

사용하면서 틀극과 내부극의 시각적 단절을 청각적 연속으로 봉합하고 나아가 고전적 환상을 강화한다. 그러나 공연이 진행될수록 틀극과 내부극을 청각 차원에서 봉합하는 방식은 미묘하게 변주된다. 점차 음악이 내부극의 세계에 침투하고 연극의 구조를 드러내는 표지로 부상하기도 한다.

3막과 4막에서는 슈베르트 교향곡 2번은 더 이상 세계와 세계 사이에만 머무르지 않고 극의 내부로 침투한다. 3막 11장이 시작되는 순간, 아드라스트가 첫 대사를 발화하자 음악이 등장해 클랭도르와 아드라스트의 결투, 클랭도르의 체포 장면까지 이어진다([1:00:54-1:01:32]). 3막 11장이 종결됨과 동시에 하얀 막이 내려오며 음악은 중단되고, 이야기의 세계는 틀극으로 전환된다. 이때 음악은 틀극과 내부극의 경계를 표지한 것이 아니라 내부극 안에서 극적 긴장을 조율한다.<sup>31</sup> 이 같은 음악의 침투는 이후 장면들에서도 지속적으로 나타나며 그 기능과 양상은 다양하게 변주된다.

4막 6장에서 체포된 클랭도르를 지키는 간수가 리즈를 유혹하고, 이자벨은 리즈에게 간수의 제안에 응할 것을 부탁(또는 명령)한다. 주인의 부탁(명령)에 따라 리즈가 간수와 포옹하고 입 맞추려고 할 때, 슈베르트 교향곡 2번 4악장이 다시 흐른다. 그리고 이 음악은 하얀 막으로 무대가 가려지고 이야기의 세계가 감옥 밖에서 안으로 변경되는 4막 7장의 시작점까지 지속된다([1:15:22-1:15:46]). 이때 음악은 내부극의 장면과 장면을 연결하고 장소 이동을 매끄럽게 봉합하는 효과를 산출한다. 그러나 그 작동 범위는 분명히 다르다. 틀극과 내부극을 연결하는 것이 아니라 내부극 내 장면과 장면을 연결한다는 점에서 차별된다. 이는 음악이 더 이상 외부의 경계 표시에 머무르지 않고, 내부극의 세계로 계속 침투하며 틀극과 내부극, 현실과 허구의 경계를 흐리기 시작했음을 드러내는 것이다.

5막에 이르면 슈베르트 교향곡은 경계 자체를 드러내는 표지로 변화한

<sup>31</sup> 이와 더불어 아드라스트와 클랭도르의 결투, 이자벨에게 작별을 고하는 클랭도르의 모습이 과장된 놀이처럼 보인다는 점도 흥미롭다. 이는 5막의 극중극중극을 예비하거나 이미 극중극중극이 시작되었음을 암시할 수 있다. 이 문제에 대해서는 3.2에서 논의하겠다.

다. 5막 5장 극중극중극이 끝나고 알캉드르가 ‘아들의 장례식’을 보자며 장막을 열면, 죽은 줄 알았던 배우들이 일어나 반대편 ‘가상의 관객’에게 인사하고, ‘연출가’로 보이는 인물에게 돈을 받는다. 이 장면은 5막 1장에서 시작된 세계가 연극 속의 연극이었음을 폭로한다. 이때 동일한 교향곡이 커튼콜과 정산 장면에 연주되다가 배우들의 퇴장과 함께 사라진다([1:38:38-1:40:29]). 이때 음악은 커튼콜과 함께 극중극중극의 종료를 표지한다. 일련의 장면에서 슈베르트 교향곡은 점차 그 규칙을 스스로 위반하고, 마침내 그 규칙 자체를 외부에서 조망하게 만드는 복합적인 기능을 수행한다.

이러한 음악의 기능은 공연의 시작과 끝을 관통하며 완성된다. 이 음악은 실제 공연의 끝, 실제 커튼콜에서도 반복된다([1:44:55-끝]). 이는 극중극중극의 커튼콜과 종료를 상기시킨다. 게다가 이 음악은 공연이 시작되기 전에도 일종의 서곡처럼 사용되었다. 그리고 이때 배우들은 무대를 준비하는 모습을 보여주었다([00:06-1:22]). 다시 말해 비에리는 슈베르트 교향곡을 공연의 시작과 끝에 배치하여 공연의 ‘듣는’ 구조를 설계해 둔 것이다. 물론 처음에는 관객이 그 의미를 파악하기 어렵다. 하지만, 이 장치는 마지막 순간에 이르러 공연의 첫 순간을 상기시킬 수 있다. 그러면서 공연 전체를 하나의 ‘연극’으로 재정렬하게 만든다. 이렇게 슈베르트 교향곡은 반복되며 관객의 청취 경험을 구성하고 공연 전체를 메타드라마로 포섭한다.

이러한 전복은 2막 5장에 잠시 끼어들었다가 사라진 퀸의 <보헤미안 랩소디>가 예비하고 있다. 클랭도르가 이자벨에게 사랑을 고백하고, 이자벨이 이에 응답하는 순간 갑자기 <보헤미안 랩소디>의 전주가 5초간 훌러나온다([30:42-30:47]). 이 음악은 고전적 표피와 전혀 다른 시간과 양식을 무대 위로 소환하는 불협화음이며, 안정된 세계에 균열을 일으킨다. 더욱이 내부극 인물들이 음악을 인지한 듯 잠시 대사를 멈추고, 틀극에 속한 알캉드르는 황급히 무대 뒤편에 신호를 보내 음악을 중단시킨다. 이 장면은 이 소리가 통제되어야 할 이질적인 침입임을 분명하게 드러낸다. 곧이어 슈베르트의 <세레나데>가 훌러나오며 세계는 다시 이전의 질서, 고전적 세계로

복귀하는 듯 보인다([30:52-32:23]). 그러나 관객은 이미 환상의 이면에 놓인 미세한 균열을 감지하고, 이전과 같은 환상적 연속을 동일하게 받아들이기 어렵다.

짧은 예고에 그쳤던 균열은 3막과 4막 전환부에서 폭발한다. 극의 질서를 관장하던 알캉드르가 느닷없이 <보헤미안 랩소디> 1절을 영어로 부르기 때문이다([1:01:51-1:02:55]).<sup>32</sup> 이 순간, 17세기 프랑스라는 시공간적 약속은 무너지고, 고전적 환상의 틀이 흔들린다. 이 노골적인 시대착오는 봉합되어 있던 세계의 경계면을 전경화하며 환상의 인위성을 폭로한다. 이때 음악은 기존 질서를 무너뜨리고 새로운 청각적 영토를 생성할 수 있다.<sup>33</sup> 고전적 환상과 현대적 소음(음악)이 충돌하는 순간, 관객은 “왜 지금, 이 노래인가”를 질문하면서 공연을 듣는 자신의 자리가 바뀌었음을 감각하기 때문이다. 이러한 순간에 놓인 관객은 더 이상 수동적 관찰자가 아니다. 오히려 관객은 관람 행위 자체, 메타드라마의 규칙을 재검토하는 능동적 존재로 변모한다. 공연 실황에 포착된 객석 반응이 이를 보여준다. 관객은 당황하는 프리다망과 달리 웃음을 터뜨리고 노래가 끝나자, 알캉드르에게 박수를 보낸다. 관객의 웃음과 박수는 단순한 반응이 아니라 음향장을 재분배하는 수행적 청취(performative listening)이자 그 결과로 볼 수 있다.<sup>34</sup> 웃음과 박수로 관객은 자신의 존재를 드러내고 몰입적 관람이라는 암묵적 규칙을 스스로 위반한다. 또 노골적인 시대착오를 받아들이며 유희적 공모라는 새로운 규칙을 만들어 내는 공동 생산자가 되는 것이다. 다시 말해 관객의 청취는 무대와 객석의 경계를 허물고, 극장 전체를 새로운 청각적 질서로 재편하는 능

<sup>32</sup> 알캉드르가 노래하는 부분은 아래와 같다.

Mama, just killed a man / Put a gun against his head, pulled my trigger, now he's dead  
 Mama, life had just begun/ But now I've gone and thrown it all away  
 Mama, ooh, didn't mean to make you cry / If I'm not back again this time tomorrow  
 Carry on, carry on as if nothing really matters

<sup>33</sup> Brandon LaBelle (2010), pp. xxi – xxii.

<sup>34</sup> Brandon LaBelle (2010), p. xxi 참고.

동적인 행위라 볼 수 있다.

한편 〈보헤미안 랩소디〉는 틀극과 내부극의 경계를 허물지만, 내부극의 서사와 교묘하게 조응하며 새로운 의미를 만들기도 한다. “엄마, 방금 사람을 죽였어요(Mama, just killed a man)”라는 가사는 직전에 클랭도르가 아드라스트를 죽인 내부극의 사건과 맞물린다. 더구나 비에리가 프리다망을 ‘어머니’로 설정한 덕분에 이 호명은 더욱 직접적인 힘을 갖는다.<sup>35</sup> “인생이 막

35 DVD에 수록된 연출 인터뷰에서 비에리는 공간적 제약과 미학적 이유로 아버지를 어머니라고 대체했다고 밝히며, 작품을 준비하며 멀리 있는 아들을 그리워하는 마음을 깨닫게 되었다고 말한 바 있다. 인터뷰 내용은 아래와 같다.

“사실 처음부터 그렇게 구성했던 건 아니에요. 공간을 보면서 떠오른 생각이었죠. 무슨 말이냐면, 이 작품은 지금 여기 에베르토 극장에서 공연되지만, 원래는 포슈 극장(Théâtre de Poche)에 올리려고 쓴 작품이거든요. 그래서 제가 원했던 ‘강인한 아버지’를 물리적으로 배치할 공간이 마땅치 않았어요. 무슨 말인지 아시겠죠? 예를 들어, 저는 알린 오방튀라 같은 배우에게 그 역할을 제안하고 싶었어요. 포슈 극장의 그 작은 공간에서 말이죠. 게다가 남성과 여성은 움직이는 방식이 다르잖아요. 의상으로 남기는 흔적도 다르고요. 어머니가 퇴장하는 순간에는 코트나 드레스 자락이 끌리는 것을 시선으로 따라갈 수 있지만, 아버지 캐릭터로는 그럴 수가 없었죠. 도랑트나 마법사 바로 곁에, 거의 뒷을 듯한 거리까지 아버지가 다가서는 순간들을 상상하기가 어려웠어요. 저는 나머지 공간을 비워두기 위해 그런 근접함이 필요했거든요. 그것은 정말로 제 바람이기도 했고, 어쨌든 제게는 미학적인 필연이라고 믿었어요. 그러다 어느 순간, 정말 그래요, 문득 스스로가 엄마라는 사실, 그리고 멀리 떨어져 있는 아들의 영혼을 품고 있다는 사실을 깨닫게 되죠. 하지만 이런 건 나중에야 발견하게 되는 거예요. 처음에는 정말 모르죠. 겉으로 보이는 이유가 전부라고 믿게 되니까요. 아마, 그런 것 같아요.”(Alors, je n'ai pas conçu cela dès le départ, véritablement. Et ça m'est venu avec l'espace. C'est-à-dire que cette pièce, nous sommes là au théâtre Héberto, mais elle est écrite au théâtre de Poche. Et donc, je n'avais pas où, pour moi, physiquement, mettre un père qu'en plus je souhaitais puissant. Vous voyez ce que je veux dire ? Voilà. J'aurais aimé pouvoir proposer le rôle à Aline Auventura. Enfin, je vous donne une image. Vous voyez, au théâtre de Poche. Et puis, un homme ne bouge pas de la même manière qu'une femme. Un homme ne laisse pas la même trace avec le costume. Les moments où la mère sort, on peut suivre la traîne d'un manteau, d'une robe. Je ne pouvais pas. Enfin, ça m'était difficile d'imaginer ces moments où le père se serait trouvé très près ou de Dorante ou du magicien, presque à le toucher. Vous voyez, j'avais besoin de cette proximité pour laisser du champ pour le reste. C'était véritablement une envie et un, je croyais en tout cas, une nécessité esthétique. Et puis, voilà, il y a un moment où, je vous assure, c'est

시작되었는데”(life had just begun), 모든 것을 잃게 된 것이다(But now I've gone and thrown it all away)란 가사는 막 시작된 사랑의 비극적 단절을 시사한다. “내일까지 돌아오지 못한다면”(If I'm not back again this time tomorrow)이라는 가사는 다음 장면 전환을 암시하며 관객의 기대를 조율할 수 있다. 이렇게 〈보헤미안 랩소디〉는 틀극과 내부극, 무대와 객석의 경계를 전경화하면서도 두 세계를 기이하게 연결한다. 즉, 이 음악은 메타드라마의 규칙을 전복하면서 동시에 그 구조를 새롭게 재편하는 이중적 장치로 기능한다.

마지막으로 극 외부에서 내부로 이행하는 슈베르트의 〈세레나데〉를 살펴볼 필요가 있다. 상술한 것처럼 2막 5장에서 〈세레나데〉는 〈보헤미안 랩소디〉가 일으킨 혼란을 수습하고 정상화한다. 이때 음악은 장면의 분위기를 생성하는 투명한 배경으로 작동한다고 하겠다. 그러나 3막 6장과 7장 전환부에서 〈세레나데〉는 극 내부로 침투하며 두 세계를 횡단한다. 3막 6장 리즈의 대사가 끝나면 〈세레나데〉 반주가 시작된다([52:22]). 처음에 이 음악은 장면과 장면을 잇는 배경음악처럼 들린다. 그러나 원작에는 존재하지 않는 화동이 무대에 등장해 이자벨의 결혼 베일을 준비하며 반주에 맞추어 〈세레나데〉를 흥얼거린다([53:20-53:46]). 이로써 극의 바깥에 위치하던 소리가 극 내부로 침투하고, 배경 음악은 극적 행위의 일부가 된다. 틀극에 위치한 프리다망은 화동 곁에서 노래를 ‘듣는’ 인물로 존재하는데, 이 모습은 소리의 주체와 경계가 완전히 모호해졌음을 드러낸다.

이처럼 음악은 안정적인 환상을 보증하는 장치가 아니라 끊임없이 경계를 드러내고 재배치한다. 비에리 연출은 슈베르트 교향곡, 퀸의 〈보헤미안 랩소디〉, 〈세레나데〉를 반복하고 변주하면서 봉합과 균열을 보여주는 것이다. 다시 말해 음악은 메타드라마의 전통적 규범을 해체하고 갱신하면

comme ça, on se dit aussi qu'on est une maman et qu'on a, en tout cas, l'âme de ses fils qui est loin de soi. Mais ça, on découvre, vraiment, on ne le sait pas au départ. On croit que les raisons apparentes sont les seules raisons. Peut-être, c'est ça.) (출처: 공연 실황 DVD 수록 연출 인터뷰).

서 관객을 새로운 연극적 경험과 인식의 장으로 이끈다.

### 3.2. 연극이 된 삶, 삶이 된 연극: 자기지시성과 가장하기

3.1절에서 음악이 어떻게 고전적 환상의 경계를 넘나들고 해체하는지를 분석했다면, 본 절에서는 그 봉괴를 확증하는 5막의 연출 전략과 이를 가능하게 한 텍스트의 내재적 잠재성을 검토할 것이다.

4막 말미에 알캉드르는 프리다망에게 클랭도르가 감옥에서 탈출해 명예로운 지위에 올랐다고 설명하며, “새로운 유령을 불러 더 멋진 장면을 보여주겠다”<sup>36</sup>고 예고한다. 이어지는 5막에서 프리다망과 관객은 화려하게 변한 이자벨과 새로운 사랑을 갈구하는 클랭도르를 목격한다. 이 장면은 내부극에 삽입된 또 다른 연극, 즉 극중극중극이지만 프리다망과 관객은 이를 알지 못한다. 더욱이 클랭도르와 이자벨의 대화는 2막에서 4막의 서사와 일관성을 지니기 때문에 프리다망과 관객은 이 장면을 클랭도르의 과거 또는 현재로 착각하게 된다.<sup>37</sup> 이 같은 인지적 착각은 알캉드르가 다시 막을 열고 프리다망에게 배우들이 돈을 나누는 장면을 보여주며, 방금 본 것이 연극임을 말할 때 해소된다. 킨츨러는 이 순간을 지각과 사유가 한순간에 응축되어 프리다망과 관객이 동시에 깨달음을 얻는 장면으로 분석한 바 있다. 이때 프리다망과 관객은 존재했으나 보지 못했던 것, 이해하지 못했던 것을 비로소 이해하게 된다고 설명한다.<sup>38</sup> 그런데 비에리는 5막 4장에서 로

<sup>36</sup> Mais puisqu'il faut passer à des effets plus beaux, Rentrons pour évoquer des **fantômes nouveaux**, IV.10.1327–1329.

<sup>37</sup> 대부분에는 “Isabelle représentant Hippolyte; Clindor représentant Théagène”과 같이 이자벨과 클랭도르가 또 다른 인물을 연기하고 있다는 사실이 명시된다. 그러나 공연을 보는 실제 관객과 극중 관객인 프리다망은 이를 인식하지 못한다. 더욱이 극중극중극 내부의 인물들은 서로의 이름을 부르지 않기 때문에 이들이 연기하고 있다는 사실은 감춰진다. Nelson (1956), p. 1134.

<sup>38</sup> Catherine Kintzler (2018), p. 184.

진과 클랭도르/테아젠의 대화 장면에서 로진을 여장한 남성 배우가 연기하도록 함으로써 관객이 지금 보고 있는 것이 또 하나의 ‘연극’임을 노골적으로 드러낸다.<sup>39</sup> 이 때문에 관객은 자신이 보고 있는 장면이 약속된 허구임을 명확히 인지하게 된다.<sup>40</sup> 게다가 에라스트가 클랭도르/테아젠과 로진을 살해하는 장면에서 틀극과 내부극의 경계가 교란된다. 에라스트가 무대 위 인물들을 향하던 칼끝을 돌려 틀극의 프리다망을 겨누기 때문이다([1:30:31-1:37:58]). 원작에서는 프리다망이 아들의 죽음에 충격을 받고 소리치며 그 세계에 개입하려 하지만 아무 반응도 얻지 못한다. 이는 두 세계의 견고한 경계를 보여주는 것이다. 하지만 비에리는 그 방향을 반전시켜, 극중극중극의 인물이 틀극의 인물과 상호작용을 하게 하면서 두 세계의 경계를 모호하게 만든다.

이러한 해체는 5막 5장에서 절정에 달한다. 원작에 따르면 알캉드르가 프리다망에게 장례식을 보여주겠다며 커튼을 열어젖히자 죽었던 배우들이 일어나 수입을 나누는 모습을 보여준다. 이어 알캉드르는 놀란 프리다망을 다독이고 그에게 연극의 효용에 대해 장광설을 늘어놓고, 프리다망이 아들의 삶을 받아들이는 것으로 작품이 끝난다. 비에리는 알캉드르의 긴 대사를 내부극의 인물들이 나누어 발화하게 한다. 이들은 극중극중극의 의상을 입은 채 프리다망과 대화하며 틀극의 영역까지 진출한다. 내부극과 틀극의 경계는 더 이상 유지되지 않는다. 또 무대 뒤편이 열리고, 내부극에서 마타모르를 연기했던 배우가 바닥을 쓸고 있는 모습이 잠시 드러나기도 한다. 이 순간 환상을 생산하던 공간, 무대의 물질적 실체가 노출되며 내부극의 인물 역시 배우라는 사실이 폭로된다. 그리고 알캉드르는 “그 같은 잘못된 선입

<sup>39</sup> 이 장면은 1639년 초판(1639)을 따른 것이다. 1660년 판에서 코르네유는 5막 4장과 로진을 완전히 삭제했다. Catherine Kintzler (2018), p. 194.

<sup>40</sup> 넬슨은 프리다망의 깨달음이 지연되어야 하기에, 그의 환상을 깨트리는 별도의 무대 장치가 없어야 한다고 해석하며, 일련의 장면이 극중극임을 분명히 드러낸 1937년 공연은 코르네유의 의도를 왜곡했다고 비평한 바 있다. Nelson (1956), p. 1134.

견을 버리세요. 그리고 이젠 나의 출세에 대해 불평하지 마세요(Défaites-vous enfin de cette erreur commune, Et ne vous plaignez plus de ma bonne fortune).”<sup>41</sup>라고 말하는데, 이는 자신이 마법사가 아닌, 클랭도르, 또는 배우임을 드러내는 것이다. 비에리는 여기서 멈추지 않는다. 잠시 무대를 하얀 막으로 가렸다가 새로운 알캉드르를 등장시키는 것이다. 그는 내부극에서는 아드拉斯트, 극중극중극에서는 로진을 연기했던 배우로, 알캉드르의 대사를 이어받는다. 이 장면은 극 전체를 관장하던 마법사마저 교체 가능한 역할이며, 상위의 틀 역시 고정불변하지 않음을 드러낸다. 급기야 새로운 알캉드르와 프리디망은 대사를 잊어버린 듯 잠시 말을 멈추고, 무대 위로 대본을 가져와 그것을 읽기 시작한다. 이들은 자신이 “대본을 읽는 배우”라는 사실을 분명히 드러내는데, 이렇게 “배우”가 등장하는 순간, 틀극과 내부극 모두 하나의 연극으로 수렴하며 모든 환상이 완전히 해체된다. 이로써 킨클러가 말한 마지막 순간의 깨달음이 공연 전체를 관통하는 지각과 인식의 재구성으로 확장될 수 있다. 공연의 처음과 끝을 감쌌던 슈베르트 교향곡이 관객으로 하여금 공연 전체를 하나의 거대한 연극으로 되돌아보게 하는 청각적 장치로 기능한 것처럼 말이다.

이제 다시 텍스트로 돌아가야겠다. 비에리의 과감한 연출이 설득력을 얻는 이유는 코르네유 텍스트 자체가 이미 복잡한 가장하기(role-playing)와 역중역 구조를 품고 있기 때문이다. 내부극의 주요 인물들은 모두 원하는 것을 얻기 위해 가면을 쓰고 연기한다. 허풍쟁이 마타모르는 용감한 전사로 자신을 연출하고, 이자벨은 그에게 순종하는 척하지만 실제로는 클랭도르를 원한다. 클랭도르는 마타모르 앞에서는 충성스러운 하인을 연기하지만 실제로는 주인의 연인을 유혹하는 야심가이며, 이자벨을 얻기 위해 리즈에게 사랑을 고백하기도 한다. 리즈는 클랭도르의 연극을 알면서도 속는 척

41 V.5.1669–1670. 이는 알캉드르가 클랭도르의 삶에 대해 말하는 대사로, 원전에서는 “그의 출세”(sa bonne fortune)이다.

하고 그에게 분노하기도 하지만, 결국 클랭도르를 구하기 위해 간수를 유혹하는 ‘연기’를 수행한다. 이처럼 내부극은 각자의 욕망을 위해 서로를 속이는 연기의 장이다. 인물들은 생존과 욕망을 위해 끊임없이 모습을 바꾸어가며 자신을 연기한다. 그러면서 이들은 ‘삶이라는 무대’ 위에 또 다른 ‘연극’이 자리하고 있음을 보여준다. 이러한 점에서 비에리가 틀극과 내부극, 극 중극중극의 경계를 교란하고 나아가 허문 것은, 텍스트에 이미 내재한 삶의 연극성을 강조하여 드러낸 결과로 파악할 수 있다. 특히 5막이 보여주는 자기지시성은 내부극 인물들의 ‘가장’이 배우의 연기와 다르지 않음을 폭로하며, 프리다망의 자리에 고정되었던 관객의 시점을 극장 전체로 확장한다. 다시 말해 비에리의 <연극적 환상>이 보여주는 자기지시성은 텍스트의 역 중역 구조를 전경화하며 나아가 삶이 연극임을 드러낸다. 또한 ‘모든 것이 연극’이라는 선언은 단순한 폭로가 아니다. 연극과 삶에 내재한 놀이, 놀이의 기능 방식을 감각적으로 드러내는 것이다. 관객은 청각 차원에서는 세계의 경계를 넘나들고 시각 차원에서는 환상의 해체를 목격하며, 텍스트 내부에서 인물들이 수행하는 ‘가장하기’를 보면서 삶과 연극, 현실과 허구의 경계를 재인식한다. 이 가운데 관객은 삶과 연극이 명확히 분리되는 것이 아니라 서로 복잡하게 얹혀 있음을 시각적으로, 또 청각적으로 체험할 수 있다.

#### 4. 나가며

본고는 비에리가 연출한 <연극적 환상>을 대상으로 음악을 비롯한 공연의 제 요소가 디층적인 메타드라마의 경계를 어떻게 설정하고 해체하는지를 분석하였다. 2장에서는 운문 대사, 고전적 의상과 무대, 그리고 반복적으로 사용되는 슈베르트 교향곡이 틀극과 내부극의 경계를 봉합하며 안정적인 환상을 구축하는 방식을 살폈다. 이러한 요소들은 관객에게 신뢰할 수

있는 관점의 틀을 제공하고, 각 층위의 현실성을 보증하는 전통적 메타드라마의 효과를 재생산한다. 3장에서는 이처럼 견고하게 유지되던 구조가 점차 해체되는 과정을 추적하였다. 슈베르트 교향곡 2번은 반복되며 일종의 규칙을 만들지만, 그 규칙이 변주되며 메타드라마의 경계를 드러낸다. <보헤미안 랩소디>가 폭로하는 노골적인 시대착오는 청각적 균열을 일으켜 메타드라마의 경계를 전경화한다. 이어 5막에서는 여장 남성 배우의 등장, 백스테이지의 노출, 배우 교체, 무대 위에서 대본 읽기 등을 통해 틀극마저 연극임을 폭로하며 모든 경계를 전복한다. 이러한 연출은 단순한 파격이 아니라, 내부극 인물들이 각자의 욕망을 위해 끊임없이 ‘가장’하는 텍스트의 내재적 잠재성을 무대 위에서 시각적으로 증폭시킨 결과로 볼 수 있다.

나아가 비에리의 <연극적 환상>은 삶과 연극, 진실과 허구가 명확히 분리될 수 없으며 복잡하게 얹혀 있음을 보여주고 들려준다. 비에리는 관객이 메타드라마의 경계를 감각적으로 체험하도록 유도하면서 연극과 삶에 대한 새로운 인식을 가능하게 한다. 흥미롭게도 이러한 시각은 극 중 알캉드르가 노래한 <보헤미안 랩소디> 가사와 공명한다. 혼비가 지적했듯이 모든 경계가 사라지면 “중요한 것은 아무것도 없다”(nothing really matters)는 허무만이 남는다.<sup>42</sup> 그러나 비에리 연출은 이 허무를 “계속 나아가라”(Carry on)는 유희적 행위로 전환한다. 마지막 대사를 마친 프리다망과 새로운 알캉드르의 입맞춤은 무너진 경계를 축제로 봉합하며 삶과 연극이라는 놀이를 계속하자는 긍정의 의지를 드러낼 수 있다.<sup>43</sup> 이 장면은 동시대 메타드라마로서 비에리의 <연극적 환상>이 지니는 의미를 시사한다. 진실한 것처럼 보이

42 리차드 혼비(2012), p. 72.

43 각주 1에서 밝힌 것처럼 코르네유는 제목을 <환상>으로 수정하였다. 친출러는 이를 중요하게 지적하며, “연극적(또는 희극적)”이라는 형용사가 삭제되면서 이 작품이 철학적 사유를 펼쳐낼 수 있다고 해석한다. Catherine Kintzler (2018), p. 184. 이러한 점을 고려할 때, 비에리가 원제 <연극적 환상>을 복원한 것은 공연의 자기 반영적 성격을 드러낼 뿐 아니라 삶과 연극의 경계를 축제로 봉합하는 이 공연의 결말과 맞닿아 있다고 해석할 수 있다.

는 삶에도 허구가 스며 있으며, 놀이와 같은 연극 안에서 삶의 의미를 발견 할 수도 있음을 보여주는 것이다. 이러한 관점에서 연극은 허위와 허무를 직면한 이후에도 삶을 지속하게 하는 행위가 될 수 있겠다.

본 연구는 텍스트 중심의 기존 논의를 넘어, 실제 공연 분석을 통해 작품의 동시대적 의미를 조명했다는 점에서 의의를 지닌다. 특히 음악에 초점을 맞추어 청각적 요소가 메타드라마의 구조를 작동시키는 핵심적인 드라마투르기임을 규명하였다. 또한 본고는 관객의 듣기 역시 공연의 경계를 형성하고 공동으로 의미를 생성하는 수행적 행위가 될 수 있음을 지적하였다. 이러한 논의는 고전을 재해석한 연극 연구나 연극 음악 연구에 새로운 관점을 제공할 수 있을 것이다.<sup>44</sup> 나아가 청각적 수행성이 공연의 의미 구성에 어떻게 기여하는지 탐구하는 후속 연구로 확장될 수 있다.

## 참고문헌

### 1차 자료

- Corneille, Pierre (2015), *L'illusion Comique* (Ed. by Gwénola, Ernest et Paul Fièvre), Théâtre Classique. [http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CORNEILLEP\\_ILLUSIONCOMIQUE.pdf](http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CORNEILLEP_ILLUSIONCOMIQUE.pdf)
- 코르네유 피에르(2003), 김덕희 역, 『연극적 환상, 오라스』, 책세상.
- 코르네유 피에르(2008), *L'Illusion comique* (DVD). Production Danièle et Pierre Bierry, Copat.

### 2차 자료

- Bonolas, Philippe P. (2009), "Pouvoir et magie de la comédie dans L'Illusion comique de

<sup>44</sup> 흥미롭게도 비에리는 코르네이유의 <거짓말쟁이>(Le Menteur)(2023) 공연에서도 벨 애포크 풍의 상승과 1940년대 해방 직후의 음악을 함께 사용하며 음악으로 시대를 넘나드는 연출을 보여주었다. <https://corneille.hypotheses.org/469#:~:text=sc%C3%A8ne%20dans%20une%20imagerie%20convenue%2C,d%C3%A9c%C3%A9j%C3%A0A0%20la%20gratitude%20du%20spectateur> (검색일: 2025. 8. 3.)

- Corneille,"*Romanica Silesiana* 4, Wrocław: University of Silesia Press.
- Cosnier, Colette (1974), "Un étrange monstre: L'Illusion comique," *Europe* 52, Paris: Éditions Rieder.
- Nelson, Robert J. (1956), "Pierre Corneille's L'Illusion comique: The Play as Magic," *Modern Language Association* 71(5), New York: MLA.
- LaBelle, Brandon (2010). *Acoustic Territories: Second Culture and Everyday Life*, Bloomsbury.
- King, Helen Cole (2008), "The Echo from Within: The Role of Stage Music in Peter Brook's Performance of Shakespeare," *Contemporary Theatre Review* 18(4).
- Kintzler, Catherine (2018), "L'Illusion de Pierre Corneille. L'optique philosophique et le temps de comprendre," *Revue de métaphysique et de morale*, Paris: Presses Universitaires de France.
- 한상준(2000),『영화 음악의 이해』, 한나래.
- 흔비, 리차드(2012). 노승희·백현미 역,『드라마, 메타드라마, 지각』, 전남대학교출판부.

<https://www.theatreonline.com/Spectacle/L-Illusion-comique/18446> (검색일: 2025. 8. 2.)

<https://www.epmmusique.fr/fr/dvd-theatre-classique-contemporain/3005-l-illusion-comique-pierre-corneille.html> (검색일: 2025. 8. 2.)

<https://www.arcinfo.ch/neuchatel-canton/montagnes/l-illusion-tres-comique-69868> (검색일: 2025. 8. 2.)

<https://corneille.hypotheses.org/469#:~:text=sc%C3%A8ne%20dans%20une%20imagerie%20convenue%C2,d%C3%A9j%C3%A0la%20gratitude%20du%20spectateur> (검색일: 2025. 8. 3.)

원고 접수일: 2025년 10월 11일, 심사완료일: 2025년 11월 12일, 게재 확정일: 2025년 11월 12일

**ABSTRACT**

# Auditory Experience and Reconstruction of Metadrama

Jang, Youngji\*

Focusing on Marion Bierry's

*L'Illusion comique* (2007)

This paper analyzes Marion Bierry's 2007 production of *L'Illusion Comique*, examining how the performance's various elements deconstruct and reconstruct the multi-layered metadramatic boundaries inherent in Corneille's original text. It explores the process of Bierry's production sensorially expanding the text's potential, with a particular focus on the characters' constant "role-playing." The second section analyzes how a stable illusion is constructed through verse dialogue, classical scenography, and recurring music. The third section examines the subsequent process of this classical order being gradually deconstructed, leading to the nullification of all layers of illusion. This analysis concludes that Bierry's *L'Illusion Comique* renews the form and senses of the classical text, demonstrating that life and theater, truth and fiction, are inextricably entangled. This study's significance lies in its departure from traditional text-centric discussions to focus on the sensory layers of performance, particularly auditory performativity. By applying Brandon LaBelle's concept of "acoustic territory" alongside metadrama theory, this paper discusses the process

---

\* Lecturer, Dasan University College, Ajou University

through which the audience aurally experiences and reconstructs the boundaries of metadrama.

**Keywords** Auditory Performativity, *L' Illusion comique*, Metadrama, Theatre Music, Role-playing, Self-referentiality

