

# 뒤렌마트의 기호극(記號劇)

## - 『미시시피씨의 결혼』을 중심으로 -

인 성 기  
(독어독문학과 강사)

### 서 론

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

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

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

1) Gérard Schneilin: Illusionstheater, in: Manfred Brauneck/G. S. 共編: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 2판. Reinbek 1990, 410면 참조.

2) Gerhard P. Knapp: Vorbemerkung, in: G. P. K.편: Friedrich Dürrenmatt. Studien zu seinem Werk. Heidelberg: Stiehm 1976, 11면: “Durchleuchtung des Biographischen, Paraphrase des Autors Dürrenmatt.”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

뒤렌마트의 회비극 장르 역시 연극 수단인 “상징들” 자체의 구성이며, 이런 사실의 노출로 인해 비극보다는 필연적으로 회극의 형식에 접근한다: “문제성이 많아진 언어와 현실 그리고 상(像)과 모사(模寫)간의 관계는 결과적으로 비극을 회극이 되게 하며, 유희된 현실에서 벗어나서 유희된 유희가 되게 한다.”<sup>5)</sup> 다시 말해 “드라마에서 벗어나 즉 현실의 모사에서 벗어나서 현실과 더불어 유희가 생겨나게 하며, 모사적 비극으로부터 회극 자체를 유희하는, 즉 자체의 가능성들 다시 말해 연극의 가능성들

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

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

을 최대한 활용하는 희극이 생겨난다.”<sup>6)</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

견하려는 노력 중에 생겨난 것이었다.

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

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

이제 본론의 작품분석에서 밝혀지겠지만, 뒤렌마트의 희비극은 이런 17세기의 전통적 바로크 기호극들과 많은 공통점을 보이고 있다. 뒤렌마트가 이런 기호극들에 직접적으로 영향받았음은 그가 자신의 수많은 연극론들에서 이태리 <기예극> 작가들과 비인 민중극작가들에 대해 언급하고 있는 데서도 알 수 있다. 그는 바이마르의 추상세계보다는 이태리 고짜 Gozzi와 비인의 라이문트 F. Raimund의 감각적 마술세계를 선호하며<sup>13)</sup> 추상적인 고전주의 작가 헵벨 F. Hebbel보다는 다양한 연극 기호로 다채로운 연극세계를 연출하는 네스트로이 J. Nestroy를 택하고 있다.<sup>14)</sup>

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

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

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

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

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

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

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

## I. 허구의 서사적 연출

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

### 1. 허구줄거리의 수미쌍관적 연출 - 연극 '틀'의 제시

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

(생클로드가 벽을 향해 돌아선다. 종소리가 사라져 간다. 탕하는 총소리.)<sup>15)</sup>

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

생클로드: 신사숙녀 여러분, 저는 방금 교회 종소리가 여운 속에 사라지는 순간 총살되었습니다. 아마 여러분도 보셔서 아시겠지만요.<sup>16)</sup>

15) *Saint-Claude kehrt sich gegen die Wand. Das Geläute verhallt. Ein Schuß* (88). 이 작품의 본문 인용은 모두 F. Dürrenmatt: *Die Ehe des Herrn Mississippi*, in: F. D.: *Komödien I*. Zürich: Arche 1957, 81-160면에 따르며, 괄호안의 숫자는 인용 페이지를 의미한다 (예: (88) = 88면).

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

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

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

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

## 2. 일인칭 서술자로서의 인물들

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

---

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

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

18) solange dies überhaupt möglich ist (91).

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



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

(그는 선채로 부동자세가 된다. 정적(靜寂).)

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

(왼쪽으로 뛰어나간다.)

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

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

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

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

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

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

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

미시시피 자신의 말대로 아나스타시아와 결혼한 이후 5년간 그는 자신의 사형선고를 150회나 관찰시켜 검사로서 총 350회의 사형선고를 기록하는 등 화려한 직업적 성과를 얻음으로써 그 자신의 율법론자적 신념이 현실에서 유효했음에 대해 이야기하지만, 실은 이 성과의 기반이 아나스타시아의 위선적 행동에 바탕한 것으로서 일과적(一過的) <테제> 즉 가설에 불과한 것임을 관객은 미리 알게 된다. 허구 바깥의 아르키메데스적 관측 지점을 확보하는 것이다.

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

신사숙녀 여러분, 이제 여러분은 그림 속에 계시고 [파악하셨고], 우리는 시작해도 될 겁니다. 장관은 담배불을 붙였습니다. 내게 말하고 싶다는 표시입니다.  
장관: 자네의 결혼은 ... 22)

뒤렌마트의 허구세계를 이처럼 현실세계에 대한 시각적 기호로 관람하는 태도가 그의 극을 올바르게 이해하는데 얼마나 중요한지는 뒤렌마트 자신의 말에서 알 수 있다:

나는 드라마를 진술하며, 형상으로 사유한다.<sup>23)</sup>

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

22) Sie sind im Bilde, meine Damen und Herren, wir dürfen beginnen. Der Minister hat sich eine Zigarre angezündet, ein Zeichen, daß er mich zu sprechen wünscht.  
DER MINISTER: Deine Ehe ... (107).

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

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

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

## II. 허구의 연극기호학적 형상

### 1. 허구내의 우연성

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

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

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

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

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

## 2. 모방적 연기

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

**아나스타시아:** 당신께 커피 한잔 대접해도 될까요?

**미시시피:** 매우 친절하시군요.

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

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

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

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

MISSISSIPPI: Sie sind sehr gütig.

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

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

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

(좌측문과 우측문, 창문들, 도처에서 - [...] - 그리고 벽시계에서 의사들이 흰가운을 입고 두꺼운 뿔테 안경을 쓴 모습으로 무대로 밀려든다.)<sup>26)</sup>

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

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

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

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

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

27) Theaterprobleme (註 7), 48면 참조.

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

[...]

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

**아나스타시아:** 그 말을 듣고 저는 그의 손에 키스했습니다.

(그의 손에 키스한다.)<sup>31)</sup>

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

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

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

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

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

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

ANASTASIA: Darauf küßte ich seine Hand.

*Sie küßt seine Hand* (120).

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

### Ⅲ. 세계극

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

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

썩클로드 (과격하게): 우리는 우리 시대 최후의 위대한 도덕가다. [...] 자네가 형리(刑吏)의 가면을 썼다면, 나는 소련 스파이의 가면을 쓴. 우리 둘은 정의를 원했다. 그러나 자네는 하늘의 정의를, 나는 지상의 정의를 원했다. 자네는 상상의 영혼을 구원하려 하고, 나는 실제적인 육체를 구원하려 한다.<sup>33)</sup>

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

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

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

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

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