

든 자신의 모습이 극의 전체적 균형을 깨뜨릴 뿐이라는 것을 잘 알고 있으며, 35) 그 자신의 진짜 등장 목적은 다른 곳에, 즉 허구 줄거리의 사실주의적 완성보다는 비유적 세계극의 완성에 있음을 스스로 말한다:

위벨로에: 오, 나는 그 [간교한 작가 (뒤렌마트)]가 나를 아무렇게나 창조해 그 어떤 우연한 사랑의 시간에 빠져들게 하지는 않았다는 것을 믿고자 합니다. 그에게 문제되었던 것은 특정한 이념들이, 이것들을 진지하게 받아들여 대담한 에너지, 휘몰아치는 광기 그리고 완성을 향한 지칠 줄 모르는 열망으로 실현하고자 시도하는 사람들과 충돌할 때 발생하게 될 일들을 살펴보는 것이었음을 믿고자 합니다. 그의 그런 의도를 믿고자 합니다.36)

이 세 인물을 바라보는 관객의 시선은 그로써 이들의 개인적 심리로 향하는 것이 아니라 이들이 <유형 Typen>으로서 대표하는 이념들, 즉 율법주의, 공산주의, 박애주의라는 현실의 <테제>들로 향한다.

유형화된 인물이 관객의 일상 현실 전반을 지시하게 되는 현상은 일반 연극에서도 흔히 발생한다. 기호학자 에코는 <술취한 사람>을 연기(演技)하는 배우를 예로 들어 그런 기호화 현상을 설명한다:

만취한 술꾼은 기호로 인지되기 위해 이중성의 게임을 하고 있다. 즉 그는 실제의 시간과 공간내의 한 사건, 실제 사람의 몸으로 인지되어야 한다. 연극에는 '입체적 기호 현상'이 있다. 하나의 소리나는 대상은 말로써 그 이외의 다른 소재로 이루어진 대상들을 뜻하게 된다. 한 대상을 연출하면, 그것은 처음에는 실제 대상으로 인지되지만, 그 다음에는 그 기표적 대상과 동일한 소재로 이루어진 다른 대상 (내지는 특정한 종류의 대상들)을 지시하기 위한 기호로 추정된다.37)

35) Ich störe das ganze Stück (117).

36) ÜBELOHE: [...] Oh, ich will es ihm ["heimtückischem Autor"] glauben, daß er mich nicht leichtfertig schuf, irgendeiner zufälligen Liebesstunde verfallen, daß es ihm darum ging, zu untersuchen, was sich beim Zusammenprall bestimmter Ideen mit Menschen ereignet, die diese Ideen wirklich ernst nehmen und mit kühner Energie, mit rasender Tollheit und mit einer unerschöpflichen Gier nach Vollkommenheit zu verwirklichen trachten, ich will ihm das glauben (118).

37) Umberto Eco: Semiotics of theatrical performance, in: The Drama Review 21. Nr. 1. März 1977, 111면: "The drunkard is playing a double game in order to be accepted as a sign, he has to be recognized as a real spatio-temporal event, a real human body. In theatre, there is a 'square semiosis'. With words, a phonic object stands for other objects made with different stuff. In the mise-en-scène an object, first recognized as a real object, is then assumed as a sign in order to refer back to another object (or to a class of objects) whose constitutive stuff is the same as that of the representing object."

예컨대, 코냑을 만나절에 5병씩 마셔대는 위벨로에 (136)의 술취한 행동은 처음에는 위벨로에라는 개인의 행동으로 인지되지만, 그 다음에는 그렇게 술주정뱅이로 살아가는 관객 현실속의 술꾼들 전체에 대한 기호로서 인지되는 단계로 나아간다. 감정이 과도하게 실린 연기가 관객으로 하여금 배우를 눈치채게 하기 쉽듯이, 이 작품에서도 주요 인물들의 극단적 이념과 행동들은 그들을 현실의 <테제>들에 대한 <비유> 즉 기호체로 드러나게 한다.

세 명의 남자들에 둘러 싸여 있는 아나스타시아 역시 그녀의 철저한 현실주의적 행동으로 인해, 현실의 일반적인 기회주의적인 여자들의 모습을 자신의 몸 즉 연극기호로 연기해 보이는 배우로 드러난다. 그녀가 최종적으로 선택해 결혼하게 되는 장관 - 이 사람 역시 철저히 현실주의적으로 행동해 최후에 정권을 잡음으로써 (134) 아나스타시아의 현실주의 <테제>를 공동으로 대표하는데 - 은 그녀에 대해 이렇게 비유적으로 말한다:

장관: 너 [=아나스타시아] 는 짐승이다, 그러나 나는 짐승들을 사랑한다. 너는 아무런 계획이 없으며 단지 순간 속에만 살고, 너의 남편을 배반했듯이 나를 배반할 것이며 계속 그럴 것이다. 아무도 너를 붙잡을 수 없으며, 너에게 초석을 놓는 자는 몰락할 것이며, 단지 내가 너를 사랑하는 식으로 너를 사랑하는 자만이 너를 영원히 소유할 것이다. 38)

순간적 이익을 위해 남편을 잇달아 갈아치우는 그녀의 “짐승”같은 모습은 세계의 어떤 <테제>에 대한 비유일까? 그녀에게 배신당한 쾅클로드의 말은 그녀가 기호로서 지시하는 기의(記意)가 무엇인지를 좀더 분명히 해준다:

쾅클로드: 이토록 쓸모 있는 이 피조물, 바빌론의 이 창녀와 함께라면, 나는 전세계를 내게 굴복시킬 수 있었을 텐데!39)

그녀는 “창녀”이다. 창녀의 속성상 일단 세상의 모든 <테제>를 받아들인다. 그러나 그 어떤 <테제>도 그 “창녀”에 지속적으로 머물 수 없다. 현실 속의 특정 <테제>는 항상 일과적(一過的)이며, 새로운 <테제>에 의해 늘 교체될 운명에 처해 있다.

그녀의 <테제>의 또다른 속성은 영원한 <가치중립성>이다. 그러므로, 다른 인물들과 달리 그녀는 허구 중에서 관객을 향한 방백을 한 번도 하지 않는다. 주체가 아니

38) DER MINISTER: Du bist ein Tier, aber ich liebe Tiere. Du hast keinen Plan, du lebst nur im Augenblick, wie du deinen Mann verraten hast, verrätst du mich und so fort. Niemand kann dich fassen, wer auf dich baut, wird untergehen, und nur wer dich liebt, wie ich dich liebe, wird dich immer besitzen (122).

39) SAINT-CLAUDE [...] mit diesem so nützlichen Geschöpf mit dieser Hure Babylons hätte ich mir die ganze Welt unterworfen! (149).

라, <테제>들이 정복해야 할 대상일 뿐이다. 그래서 이념적 인물들이 계속 구애자로 나타나는 것이다. 여자가 세상에 대한 비유로 기능하던 예는 바로크 시대의 연극들에서 흔히 찾아 볼 수 있다.

인물들이 이렇게 세계 전체의 <테제>들에 대한 대표적 기호로 작용하는 것은 그들이 극의 결말부에서 직접 관객을 향해 하는 방백에서 분명해진다:

아나스타시아: 변함없이 죽음을 통과하는 창녀.

썩클로드: 분명히, 우리가 여기 이 폐허 속에 누워있더라도.

미시시피: 하얗게 회칠한 벽에 기댄 채 우리가 죽어 있더라도

썩클로드: 우리는 항상 다시 온다. 과거에도 항상 그랬듯이

미시시피: 항상 새로운 모습으로, 점점 멀어지는 패러다이스를 갈망하며⁴⁰⁾

“항상 다시 온다”는 말은 이 극중의 사건이 일회적 역사적 사건이 아니라 비유적 모델 사건이라는 뜻이다. 그들의 특정의 이념은 새로운 이념들에 의해 대체되어 새로운 모습으로 나타날 것이다.

아나스타시아의 방에 있는 가구 집기 (家具 什器)들도 허구 세계가 현실 전체의 모델이 되는데 기여한다. 예컨대 “(루이 15세 시대의 그릇장)”, “(세기말의 거울)”, “(루이 16세 시대의 그림 액자)”, “(비더마이어 시대의 커피 탁자)”, “(루이 14세 시대의 소파들)”⁽⁸⁷⁾은 유럽 역사의 정치적 시대들에서 가져온 것이다. 그로써 작품의 사건은 유럽 전체 역사 속에서 동시에 발생할 수 있음을 상징한다. 인물들은 커다란 “(고딕 식 벽시계)”가 상징하는 4차원적 시간, 공간을 통해 무대로 등장하고 퇴장한다.

이 모든 가구들은 극의 종말부에 가서 썩클로드가 이끄는 데모 군중의 충격을 받아 모두 파괴되며 (137), 단지 “(비더마이어 시대의 커피 탁자)”만이 남는다 (150). 그로써 정치적 격변의 시대는 모두 지나가고, 뒤렌마트의 고국 스위스처럼 시간의 흐름이 정지된 비더마이어적 가족 중심의 후기 시민사회의 현실이 생겨난다.

무대 위의 모든 소도구뿐 아니라 무대배경도 세계 전체에 대한 상징적 기호로 작용한다. 허구의 모든 사건에 대한 소식들이 총집합하고 중요한 결정이 이뤄지는 유일한 장소인 아나스타시아의 방의 창밖 풍경은 다음과 같다:

(배경에 두 개의 창 전망: 갈피를 못 잡게 한다. 우측에는 사과나무의 가지들 그리고 그 뒤로 고딕식 성당이 있는 어떤 북구의 도시, 좌측에는 측백나무, 고대의 사원의

40) ANASTASIA: Eine Hure, die unverändert durch den Tod geht.

SAINT-CLAUDE: Doch, ob wir auch liegen, hier in dieser Ruine.

MISSISSIPPI: Ob wir sterben an einer weißgetünchten Mauer

SAINT-CLAUDE: Immer kehren wir wieder, wie wir immer wiederkamen

MISSISSIPPI: In immer neuen Gestalten, uns sehnend nach immer ferneren Paradiesen (157).

잔재, 만(灣), 항구.)⁴¹⁾

유럽의 북부와 남부, 산악과 바다를 동시에 보여주는 이런 모습은 극중의 사건의 세계 편재성(遍在性)에 대한 상징이다. 뒤렌마트의 관객은 그로써 극중의 특정한 사건을 보지만, 동시에 그 배면에서 자신의 현실 세계 전체를 되돌아보게 된다. 무대현실이 이렇게 현실 전체의 기호로서 의미가 다중적으로 되고, 에코 U. Eco의 표현대로 ‘입체화’ 되는 현상은 뒤렌마트의 후기 작품들로 갈수록 점점 두드러진다:

그의 [후기 작품들에서] 테마 선정과 관련지어 볼 때 그에게 중요한 역할을 하는 것은 - ‘그의 한계다’라는 표현은 삼가자 - 사회적인 또는 일상의 정치에서 시급한 문제들에 대한 “굴절되지 않은” 묘사는 그와 거리가 멀다는 사실이다.⁴²⁾

뒤렌마트는 특정한 일회적 사건의 <모방>에 관심을 갖지 않는다. 항상 일반적이며 모델적 사건을 창조한다. 그의 <그림>은 17세기 종교적 바로크극과 같이 현실 전체 인식의 과제를 갖는다. 인물들은 우주적 관점을 확보하려 한다. 예컨대 종교개혁을 통해 세계를 개혁하고자 했던 16세기 중엽의 재세례파 운동을 소재로 한 『재세례파 Die Wiedertäufer』(1967)에서, 기독교 박애주의자 크니퍼들링크의 아내는 말한다:

카테리나: 한 밤 중에 나는 종종 일어나 앉아 방안을 응시할 뿐이며, 유리창의 틈을 내 눈 앞에서 볼 뿐이다. 밤이 텅 빈 얼굴을 드러내 보이는 유리창을. 그리고 나는 운다.⁴³⁾

이런 철학적 대사는 관객으로 하여금 자신의 삶 전체를 되돌아보게 한다. 연극은 “방”과 “창틈”만을 보여줄 수 있지만, 관객은 거기서 현실의 “텅빈 얼굴”까지도 통찰할 수 있다. 무대의 시각적 기호가 언제나 추상적이고 불가해한 <미로 Labyrinth>의 현실을 지시한다.

41) *Im Hintergrund zwei Fenster. Die Aussicht: Verwirrend. Rechts das Geäst eines Apfelbaumes und dahinter irgendeine nordische Stadt mit einer gotischen Kathedrale, links eine Zypresse, Reste eines antiken Tempels, Meerbusen, Hafen* (87).

42) Robert E. Helbling/ Gerhard P. Knapp: Nachwort, in: Knapp (註 2), 269-273면, 여기서는 269면: “Was für ihn gerade im Hinblick auf seine Themenwahl eine Rolle spielt, - man möchte nicht sagen: was ihn beschränken - ist die Tatsache, daß unmittelbare Kritik bzw. die ‘ungebrochene’ Darstellung von sozialen oder tagespolitisch akuten Fragen ihm fernliegt.”

43) F. Dürrenmatt: Die Wiedertäufer, in: F. D.: Komödien II und frühe Stücke. Zürich: Arche 1963, 13-115면, 여기서는 47면: “KATHERINA [...] Nur oft in der Nacht, [...], sitze ich auf und starre in das Zimmer und sehe die Fensterrahmen vor mir, in denen die Nacht ihr leeres Gesicht zeigt, und dann weine ich.”

IV. 패러디

뒤렌마트는 이념적 인물들을 묘사할 때, 현실의 희망성쇠 하는 여러 가지 <테제>들과 마찬가지로 결국 지양될 운명의 기표로서 거리를 두고 보게 하는 또하나의 전략을 구사한다. 즉 인물들을 비극적 운명에도 불구하고 이상적(理想的) 존재로 미화하는 것이 아니라, 결코 관객의 연민을 유발할 수 없는 우스꽝스런 모습으로 <패러디>하는 것이다. 그 패러디는 이 작품 『미시시피씨의 결혼 Die Ehe des Herrn Mississippi』에서는 다른 작가, 다른 작품의 인물들에 대한 것이 아니라 뒤렌마트 자신의 피조물을 작가 스스로가 다시 풍자하는 방식으로 이뤄진다.

우선, 인물들의 <명시적 이름 sprechender Name>이 그런 효과에 기여한다. 주인공 미시시피는 이름 자체가 홍수 때 범람해서 주변의 모든 것을 휩쓸어 가는 미시시피강을 연상시킨다. 그래서 그의 공포주의자적 성격에 거리를 두게 한다. 철저한 관념론자로서 인간에 대한 사랑과 현실인식이 결여되어 있다. 그래서 그의 대사는 유물론자인 썬클로드에 의해 자주 중단된다.

다른 한편 썬클로드 역시 어원적으로 ‘聖 바보’라는 뜻이며, 유물론적 세계관의 절대화로 인해 인간의 정신적 측면을 간과하는 교조주의자가 된다. 애당초 “메피스토펠레스”(88)와 닮은 모습도 그의 악마성을 상징한다.

위벨로에 폰 차버른체 백작 역시 작가와 더불어 “은총”을 고대하며 기독교 사랑을 실천한다고 하지만, 그 이름은 어원적으로 ‘술의 바다’라는 뜻이며,⁴⁴⁾ 아프리카에서 “콜레라”를 비롯한 온갖 질병에 걸려 (124; 126-7) “방향감각”(124)을 상실했고, 움직이지 못하는 “사랑의 여신” 석고상을 아나스타시아로 착각하고 한참동안 뚫어지게 바라보는 지독한 근시이다 (123). 그래서 세상을 통찰하지 못하고, 돈키호테가 된다 (158-9).

이런 <패러디> 요소는 인물들을 특정의 이념을 대표할 만한 고전적 전인(全人)이 아니라 문제성 많은 모순덩어리로 나타나게 한다. 그들의 섬뜩한 모습은 그들의 이념이 도그마로 변질되어 폭력적이고 매조키즘적인 것이 되었음을 시사한다. 작품 『로물루스 대제 Romulus der Große』에서 용병대장 오도아케르의 충성스런 조카도 그 한 예이다. 그 인물이 지금은 어린아이 같이 순진무구하지만, 형리의 도끼를 휘두르는 모습으로 그가 장차 세계를 파괴하는 무서운 기계로 쓰일 것임을 시사한다.

이런 모순성의 연극세계는 이상주의적 이념도 자칫하면 이데올로기로 전략하기 쉽다는 것을 뒤렌마트가 체험한데서 비롯한다. “현실의 부조리성이 사실주의적 외양을 파괴하는 형식으로 몰려든다.”⁴⁵⁾

44) Gerwin Marahrens: Friedrich Dürrenmatts “Die Ehe des Herrn Mississippi”, in: Knapp (註 2), 93-124면, 여기서는 96면 참조.

45) T. Adorno: Offener Brief an Rolf Hochhuth. Noten zur Literatur Frankfurt 1974, 595면: “Die Absurdität des Realen drängt auf eine Form, welche die realistische Fassade zerschlägt.”

관객의 시각에서 바라볼 때, 그런 기괴한 연극세계는 허구에 감정이입 하기보다는 거리를 갖게 만들며, 그것이 현실의 예술적 표현임을 의식케 하며 이 표현이 기호로서 의미하는 바에 대해 성찰케 한다.

결 론

지금까지 『미시시피씨의 결혼』을 중심으로 살펴본 바를 다시 한 번 정리하면, 뒤렌마트의 희비극은 현실 자체로서가 아니라, 이 현실에 대한 <그림> 즉 고유의 예술적 기호 체계로서 기능한다.

허구 결말의 선취와 반복적 연출, 일인칭 서술자로서의 인물들의 서사적 연기방식이 연극 무대의 <그림>의 틀에 주목케 하며, <그림> 속에 들어가서 보더라도 허구 줄거리의 대칭적, 비약적 구조, 인물들의 기계적 연기, 비유적 세계극의 경향, <패러디>화된 인물 모습 등 수많은 연출 기법들이 무대를 실제 삶의 다양한 <테제>들에 대한 다의적 기표로 보게 한다.

브레히트의 <서사극>은 허구의 사건들의 연속성을 <생소화> 기법으로 깨뜨려 연극의 각 장면을 <게스투스 Gestus>, 즉 장면적 기호로 나타나게 하지만, 기본적으로 여전히 연극외적 “의도에 따른” 정치극으로서 사실주의적 재현이라는 인상을 강하게 준다. 그 반면 배우와 인물간의 이격(離隔)가능성을 부인하는 뒤렌마트의 희비극은 “소재 자체에서 비롯하는” 다양한 연극 가능성의 캐리커처적 표현으로 고유의 예술적 기호체계가 되는 방향으로 한걸음 더 나아가고 있다. 하지만 뒤렌마트극의 이런 현대적 반환상적 작용방식도 바로크 시대의 기호극 전통 속에 깊이 뿌리를 내리고 있음은 물론이다.

참 고 문 헌

• 작 품

- Dürrenmatt, Friedrich: Anmerkung zur Komödie 1953, in: F. D.: Werkausgabe in dreißig Bänden. Hg. in Zusammenarbeit mit dem Autor. Bd. 24. Zürich: Diogenes 1980, 20-25면.
- _____ : Die Ehe des Herrn Mississippi, in: F. D.: Komödien I. Zürich: Arche 1957, 81-160면.
- _____ : Die Wiedertäufer, in: F. D.: Komödien II und frühe Stücke. Zürich: Arche 1963, 13-115면.
- _____ : Literatur nicht aus Literatur, in: F. D.: Werkausgabe in dreißig Bänden. Hg. in Zusammenarbeit mit dem Autor. Bd. 24. Zürich: Diogenes 1980, 84-92면.
- _____ : Sätze über das Theater, in: F. D.: Werkausgabe in dreißig Bänden. Hg. in Zusammenarbeit mit dem Autor. Bd. 24. Zürich: Diogenes 1980, 176-211면.
- _____ : Theaterprobleme, in: F. D.: Werkausgabe in dreißig Bänden. Hg. in Zusammenarbeit mit dem Autor. Bd. 24. Zürich: Diogenes 1980, 31-72면.

• 연구 문헌

- Burwick, Frederick: Illusion and the Drama. Critical Theory of the Enlightenment and Romantic Era. Pennsylvania: The Pennsylvania State Univ. 1991.
- Durzak, Manfred: Dürrenmatt, Frisch, Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie. 2판. Stuttgart: Reclam 1972.
- Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München: Fink 1987.
- Elam, Keir: The Semiotics of Theater and Drama. London/ New York: Meuthen 1980 (연극과 희곡의 기호학. 이기한, 이재명 역. 공연예술신서 20. 평민사 1998).
- Esslin, Martin: Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen. Reinbek: Rowohlt 1989.
- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Bd. 2. Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung. Tübingen: Gunter Narr 1995.
- Kempf, Franz R.: Brecht und Dürrenmatt als Dramatiker: Antipoden oder Dioskuren? Versuch einer Bilanz, in: Weimarer Beiträge 37 (1991),

1002-1017면.

Knapp, Gerhard P. (편): Friedrich Dürrenmatt. Studien zu seinem Werk. Heidelberg: Lothar Stiehm 1976.

Knopf, Jan: Theatrum mundi, in: Text + Kritik. Friedrich Dürrenmatt I. Heinz Ludwig Arnold 편. 50/51권. München 1980, 57-67면.

Kurzenberger, Hajo: Theater der Realität als Realität des Theaters. Zu Friedrich Dürrenmatts Dramenkonzeption, in: Text + Kritik. Friedrich Dürrenmatt I. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. 50/51권. München 1980, 80-91면.

Schroll, Amédée A.: Zeichen und Bezeichnetes im Werk Friedrich Dürrenmatts, in: Gerhard P. Knapp (편): Friedrich Dürrenmatt. Studien zu seinem Werk. Heidelberg: Lothar Stiehm 1976, 203-217면.

김치수 (외): 현대 기호학의 발전. 20세기 문명총서. 서울대학교 출판부 1998.

■ Zusammenfassung

Die Ehe des Herrn Mississippi von Friedrich Dürrenmatt als ein Zeichentheater

Seongki In

Die vorliegende Studie untersucht die Tragikomödie *Die Ehe des Herrn Mississippi* von Friedrich Dürrenmatt unter einem theatersemiotischen Aspekt, um die publikumsbezogene ästhetische Funktion der Gattung "Tragikomödie" erklären zu können. Aus der Untersuchung zeigt sich, daß die Bühnenwirklichkeit weniger als ein Bestandteil des realen Lebens des Zuschauers, denn vielmehr als ein theatralisches Zeichengefüge erscheint, das dem Betrachter zur Schau gestellt wird.

Zunächst lassen episierende Darstellungstechniken wie die Vorwegnahme des katastrophalen Handlungsausgangs, dessen wiederholte Darstellung am Ende der Aufführung sowie die direkte Erklärung des Handlungsgangs durch die Figuren des Stücks die Bühnenwirklichkeit als eine schauspielerische "Darstellung" erscheinen. Mit dieser Episierung ist die Tragikomödie als eine Weiterführung von Brechts epischem Theater zu bewerten.

Des weiteren lassen unrealistisch gespielte theatralische „Symbole“ wie wiederholte Zufälle in der Handlung, ein mechanisches Agieren der Figuren auf der Bühne, die Reduzierung der Figuren auf Personifikationen bestimmter Ideen, sowie der Hang zu satirisch-komischen Gestalten die Bühnenwirklichkeit offensichtlich wie ein mehrdeutiges Spiegelbild der Zuschauerwirklichkeit wirken, etwa wie in der Commedia dell'arte des 17. Jahrhunderts.

Der Zuschauer kann gerade auf Basis dieser erkannten Bildlichkeit der Bühnenwirklichkeit zu letztgenannter auf Distanz gehen und auf sein eigenes reales Leben zurückschauen, für das die Bühnenwirklichkeit in der Mehrdeutigkeit steht.

Sie wirkt somit erkenntnisvermittelnd. Dabei kann der Zuschauer auch ihre Sinnlichkeit als ästhetisches Zeichenmittelgefüge genießen.