

프랑스 파리 아방가르드 소(小)극장 고찰

박 형 섭
(부산대학교)

1. 들어가기

1950년대 프랑스 파리에서 전개된 새로운 연극운동, 즉 부조리 연극으로 불리는 아방가르드 극예술 운동은 연극무대의 혁신에 크게 공헌한 것으로 평가된다. 이 운동은 소극장들이 주도했다. 극작가, 연출가, 배우, 무대장치기 등 젊은 연극인들은 수많은 어려움에도 불구하고 진정한 예술적 창작에 열정을 쏟았다. 그들 대부분은 오늘날 세상을 떠났지만 그들이 창조한 연극무대는 지금도 중요한 담론을 형성하며 연극사를 풍요롭게 했다. 그러나 이들 소극장들은 국립극장과는 달리 세월 속에서 부침을 거듭해왔다. 이 연구는 이러한 파리 아방가르드 소극장들의 현장을 답사하여 탄생과 죽음, 현재적 상황까지 연구한 것이다. 특히 1950년대 초연된 부조리극들의 레퍼토리, 연출가와 배우들, 비평과 관객의 반응 등을 중점적으로 점검하면서 현재적 의미를 찾는 데 주력했다.

전후 파리는 세계 예술의 중심지로 부상하여 젊은 예술가들이 모여들었다. 그들은 서로 만나서 아이디어를 교환하고 실험하며 실천을 도모했다. 특히 연극은 종합예술로서 현장에서 연출가와 극작가, 배우와 무대장치기 등의 공

* 이 논문은 2013년도 부산대학교 교수국외장기파견 지원비에 의하여 연구되었음.

동 작업을 통해 완성된다. 문학적 토대에서 독창적 극작법으로 씌어진 희곡을 어떤 연출가가 무대에 형상화하는가는 연극만이 가진 장르적 특성이다. 게다가 현장에 참석한 관객의 평가는 하나의 살아 있는 비평으로서 중요한 기능을 한다. 관객은 연극의 한 구성요소인 것이다. 따라서 그들의 관심은 연극의 물질적 조건을 충족시키는 데 결정적 역할을 한다. 아무리 뛰어난 연출·연기라고 해도 객석이 텅 비어 있다면 실패한 작품으로 간주되는 것도 그런 이유이다. 그러나 객석과 비평이 늘 절대적으로 옳은 것은 아니다. 작품의 의미는 겉으로 잘 드러나지 않는 심오하고 난해한 영역이라서 당장 이해하기 어렵다. 그래서 대체로 예술의 잠재적 의미와 진정성을 파악하는 데 시간이 필요한 것이다. 그런 의미에서 아방가르드 연극의 세계는 보다 섬세하고 첨예한 관심을 요한다.

우리가 다룰 소극장과 연극인들의 목표는 보수적 전통과 인습에 도전하고 그것을 극복하는 것이었다. 따라서 그들은 실험정신을 가진 젊은 자유주의 예술가들이 대부분이었다. 그들은 언제나 새로운 창조의 길에서 모험을 즐겼다. 그러나 대중은 그들의 과격한 태도의 모험에 익숙하지 않았다. 그들의 연극은 낯설고 이질적이며 불편한 느낌을 주었던 것이다. 누구든 흥미 없는 스펙터클에 투자하지 않는다는 것은 당연한 일이다. 그들은 대중의 몰이해와 무관심으로 정신적 고통을 받았다. 그럼에도 불구하고 아방가르드 예술정신은 낡은 무대에 활력을 불어넣는 작업을 멈추지 않았다. 미래의 관객들이 자기들 편을 들 것을 기대하면서 말이다. 그들의 예측은 옳았다. 그들의 실험정신은 오늘날 새로운 연극, 창의적 무대로 고전의 대열에 합류하게 되었다. 이오네스코나 베케트, 주네 등의 희곡들이 오늘 날 오데옹이나 코메디-프랑세즈와 같은 국립극장의 레퍼토리로 중요한 자리를 차지하고 있는 것이 그 증거다.

지금까지 국내에서 프랑스 연극에 관한 연구는 고전이든 현대든 주로 희곡이나 극 텍스트의 무대적 해석인 연출과 무대장치에 대한 것이 대부분이었다. 희곡연구는 문학의 영역이고, 공연과 관련된 연구는 연극의 영역이라 할 수 있다. 또한 그 두 범주의 경우에서 희곡연구는 텍스트의 내용이나 형식, 드라마투르기를 다루고, 연출은 주로 재현의 기술, 연기술, 무대장치, 조명, 음악 등을 다룬다. 그러나 이 글은 두 범주에서 소외되어 있는 소극장들의 생태와

존재성을 고찰하는 것이 목표다. 어떤 소극장들은 이미 사라졌고, 어떤 소극장들은 장구하여 지금도 활발하게 공연을 펼친다. 이 글을 작성하고 있는 2013년 10월 현재 파리에서 사라진 소극장들과 존재하는 극장들은 어떤 것들이며, 그 이유와 배경을 검토하는 작업은 한국의 소극장 운동을 되돌아보고, 미래의 방향성을 조망하는 계기가 될 것이다.

II. 아방가르드 연극과 소극장

예술이나 지적 삶에서 아방가르드라는 말은 전통에 반항하고, 시효 지난 가치들을 부정하는 데 앞장서는 운동을 말한다. 이것은 일반적으로 모더니즘의 가장 극단적인 운동으로 알려져 있다. 즉 옛 형태와 단절하며 그것을 극단으로 밀고 가는 전복적 성격을 띤다. 그러므로 그것은 모더니티나 모더니즘과 같은 여타 개념들과의 관계 속에서 정의된다. 그 특징은 단절과 불연속이다. 그런 점에서 아방가르드 극작가들과 극단, 연출가들은 새로운 글쓰기나 무대 기법을 시도하는데 적극적이었다. 그들의 시도는 때로 모순적이거나 비논리적이었고 시대착오적이기도 했다. 그러나 그들은 고정관념이나 인습의 타파를 주도했다. 특히 아방가르드 연극은 초현실주의와 다다 등 리얼리즘과 근본적으로 대립하는 미학적 태도에서 영감을 받았다. 이 연극은 부조리 연극¹⁾으로도 불리며, 주요 프랑스어 극작가들은 이오네스코, 베케트, 아다모프, 주네 등이다. 이 연극은 전통적 드라마나 코미디 등 기존의 극 양식과의 단절을 표방했다. 주로 인간과 삶의 부조리를 부각시키고 연극의 형식, 언어, 죽음의 문제를 다루었다. 그것은 인류가 참혹한 전쟁을 겪은 후 자신의 존재, 즉 실존

1) 이 용어는 Martin Esslin의 *Theatre of the Absurd*(1961)란 책에서 유래한다. 부조리 극작가란 이름도 거기에서 나왔다. 지리적으로 부조리 연극은 파리의 센 강 좌측 소극장들에 기원을 둔다. 사실주의의 거부, 전통적 등장인물과 줄거리의 수법 거부 등 이 연극에서는 서술적 의미의 줄거리도 개성을 가진 인물도 찾아볼 수 없다. 즉 이야기의 진행에 별 영향을 미치지 않는다. 연극적 이야기가 만들어지는 시간도 장소도 명확하지 않다. 이 연극은 총체적 스펙터클을 창조하려는 의지에서 연출을 최대한으로 배려한다.

의 문제를 새로운 연극언어로 재검토하면서 비롯된 것이다. 레오나르드 프롱코는 『아방가르드 연극 *Théâtre d'avant-garde*』²⁾에서 앞의 극작가들이 실험적인 극작술을 구사한 것으로 거론했다. 주느비에브 세로는 『새로운 연극사 *Histoire du «nouveau théâtre»*』에서 역시 앞의 세 작가들을 다뤘으며 영국 옥스퍼드 대학 출판부의 비평용어 시리즈는 ‘부조리’란 용어를 설명하는 책에서 이 극작가들을 파리학파 *École de Paris*로 명명했다. 마리-클로드 위베르는 『50년대 연극의 언어와 환상의 육체 *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*』에서 역시 이오네스코, 베케트, 아다모프의 희곡들을 집중적으로 연구했다. 엠마뉴엘 자카르는 『조롱의 연극 *Le Théâtre de Dérision*』에서 앞의 세 극작가들의 작품에서 문체, 인물, 언어 등을 분석했다. 이들 연구서들 외에도 수많은 평론가와 연구가들은 그들을 부조리 연극의 주요 작가로, 그들의 작품들을 이 운동을 견인한 작품들로 인식하고 있다. 이 글에서 우리는 아방가르드 연극과 부조리 연극을 같은 개념으로 사용할 것이다.

이러한 아방가르드 연극에 앞서 새로운 생명의 불씨를 낳은 혁신적인 선구자들이 있었다. 비외-콜롱비에 *Vieux-Colombier* 극장의 자크 코포 *Jacques Copeau*, 아틀리에 *Atelier* 극장의 샤를 뢰랭 *Charles Dullin*, 몽파르나스 *Montparnasse* 극장의 가스통 바티 *Gaston Baty*, 알프레드 자리 *Alfred Jarry* 극장의 앙토냉 아르토 *Antonin Artaud*, 콩파니 데 카트르 세종 *Companie des Quatre Saisons* 극장의 앙드레 바르사크 *André Barsacque*, 리도 그리 *Rideau Gris* 극장의 앙드레 루생 *André Roussin* 등이다. 그들은 하나의 학파를 형성하거나 집단창작을 이끌기도 했다. 그들의 연극에 대한 정열과 호기심은 대단했다. 그들의 머릿속에서 다양한 양식과 미학이 솟아났다. 그들의 용기는 전후의 경제적 어려움과 지적, 재정적 빈곤함을 극복하게 해주었다. 그들의 과감성과 신선함은 가장 큰 무기였다. 그들의 자유로운 창의력과 발견은 비평계와 대중을 자극하기에 충분했다.

소극장 운동은 점차 확산되었다. 다양한 창작자들의 개성이 무대 위에서

2) Léonard Cabell Pronko, *Théâtre d'avant-garde: Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*, Denoël, 1963.

파노라마처럼 펼쳐졌다. 대부분은 무명의 청년이거나 신출내기들이었다. 그러나 그들은 잠재적 능력과 천재성을 무기로 언제나 재능을 발휘할 기회를 엿보고 있었다. 그들 가운데 프랑스어를 구사하는 외국 출신의 극작가들도 있었다. 연출가나 무대장치가, 음악가, 조명 기술자들도 젊은이들로 채워졌다. 심지어 배우들까지 초보자들이 많았다. 그들은 열정 하나로 새로운 연극 운동의 대열에 참여했다. 그들의 참신성과 기이함은 서서히 극장을 찾는 관객들의 입에서 입으로 회자되었다. 그들의 상상력이 구현된 장소는 당연히 저예산의 소규모 무대들이었다. 이 무대들은 특이하고 그로테스크한 장소로 인식되었다. 바로 센 강 좌측 La rive gauche의 라틴 구역에서 출발한 소극장들이다.

파리의 생-미셸 Saint-Michel, 생제르맹 데프레 Saint-Germain-des-Près, 몽파르나스 Montparnasse, 라스파유 Raspail 등 큰 거리들 주변에는 파리고 등사범학교(ENS), 파리미술학교(École des Beaux-Arts), 소르본 대학을 비롯한 각종 학교들과 출판사, 서점, 화랑, 영화관, 소극장들이 몰려 있다. 그래서 예술가들은 카페나 이들 장소에서 자연스럽게 어울릴 수 있었다. 문학 및 철학자들은 생제르맹 데프레 거리의 플로르 Flores와 되마고 Deux-Magots 카페에서 주로 만나 토론을 벌였고, 이오네스코, 베케트, 마티스 등 연극인과 화가들은 몽파르나스와 라스파유 교차로에 있는 라 쿠플 La Coupole, 로통드 La Rotonde, 르 돔 Le Dôme 등의 레스토랑을 즐겨 찾았다. 라틴 구역으로 불리는 이 지역은 젊은이들과 예술가들이 넘쳐나는 활기찬 곳이다. 또한 오데옹 극장에서 생제르맹 데프레 대로 쪽으로 비외-콜롱비에, 레카미에, 뤼세르 내르, 위셰트 등의 극장들이 위치해 있고, 지금은 사라지고 없는 바빌론, 뤼테스, 녹탕빌, 카르티에-라탱 극장들도 인근에 자리를 잡고 있었다. 특히 녹탕빌과 카르티에-라탱 극장은 소르본 대학 광장에서 시작되는 샹폴리옹 거리에 나란히 자리를 잡고 있었다. 이오네스코의 『대머리 여가수 La Cantatrice chauve』와 『수업 La Leçon』을 1957년 이후 현재까지 연속공연하고 있는 위셰트 극장은 바로 생-미셸 광장에서 파리 노트르담 대성당의 시테 섬으로 향하는 작은 골목길에 박혀있다.

그렇다면 이 새로운 연극의 등장과 그 운동을 원초적으로 견인한 소극장들은 어디이고, 그 무대의 연출가와 배우들은 누구인가. 희곡은 무엇보다도 무

대에 올려짐으로써 생명을 얻는다. 그런 의미에서 희곡의 초연과 그 무대의 형상화, 즉 대중과의 첫 만남은 매우 중요하다. 그들이 연극사의 주역들이기 때문이다. 당연히 그 상연의 결과는 작품의 성격을 규정하고 평가하는 중요한 자료가 된다. 그런데 오늘날 고전으로 인식되고 있는 부조리 혹은 아방가르드의 연극의 탄생지이자 그 기념물이 사라져버린 곳이 있다. 필자는 이제 본격적으로 사라진 극장들과 생존해 있는 극장들을 추적해보고자 한다.

III. 사라진 소극장들

1950년대 파리의 소극장 운동의 중심에 있었던 바빌론 극장, 녹탕빌 극장, 누보 랑크리 극장, 튀테스 극장, 카르티에-라탱 극장 등은 오늘날 존재하지 않는 대표적인 아방가르드 소극장들이다. 바빌론 극장과 누보 랑크리 극장은 그 자리에 건물은 존재하나 다른 용도로 사용되고 있다. 녹탕빌 극장과 카르티에-라탱 극장은 연극이 아니라 예술영화관이 되었다. 튀테스 극장은 그 자리에 다른 건물이 세워져서 흔적조차 찾을 수가 없다. 이 극장들은 이오네스코, 베케트, 아다모프, 주네 등의 부조리극 작품들을 초연한 장소이기에 중요한 역사적 가치를 지닌다.

1. 바빌론 극장³⁾

바빌론 극장은 파리 세브르-바빌론Sèvres-Babylone 지하철역 건너편 라스파유 거리에 있었다. 그러나 이 극장은 현재 사라지고 존재하지 않는다. 한편 이 소극장이 있던 곳의 지척에 국립 비외-콜롱비에 극장과 레카미에 극장은 아직도 존재하고 있다. 사라진 바빌론 극장은 1953년 사뮈엘 베케트의 『고도를 기다리며』가 초연된 곳이다. 무명의 소설가로 활동하며 대학에서 프랑스어를 강의하던 아일랜드 출신의 신인은 이 극장에서 상연된 연극 한편으로 파리 연극계의 총아로 떠올랐다. 그는 1969년 노벨문학상을 수상했다.

3) Théâtre de Babylone. 38, Bd Raspail Paris 7e.

바빌론 극장은 1951년 배우이자 연출가인 장-마리 세로⁴⁾와 그의 아내 주느비에브 세로⁵⁾의 주도로 설립되었다. 이 두 사람과 함께 극장 설립에 참여한 이들은 막스 바로Max Barrault, 모리스 카즈뇌브Maurice Cazeneuve, 필립 그르니에Philippe Grenier, 엘레오노르 이르Éléonore Hirt, 모리스 자르Maurice Jarre, 클로드 모렐Claude Morel 등이다. 그 후 쉬잔 클루티에 Suzanne Cloutier는 『고도를 기다리며*En attendant Godot*』를 제작하면서 바빌론 극장의 공동소유자가 되었다. 이곳은 극장으로 개조되기에 앞서 건물 소유자가 운영하던 르 시용Le Sillon이라는 신문사의 사무실이었다. 이 신문의 발행인은 프랑스 유스호스텔의 창설자인 정치가 마르크 사니에르Marc Sangnier이다. 그가 사망하자 아들이 회의실과 앞마당의 사용권을 장-마리 세로에게 임대했다. 그러나 연극무대로 사용하기에 공간이 너무 협소했다. 따라서 바빌론 극장은 극장으로서의 규모와 형식을 갖출 수 없었다. 당연히 발코니도 의상실도 분장실도 없었다. 처음부터 극장의 건축적 형식을 벗어난 소극장 형태로 출발한 것이다. 장-마리 세로는 포쉬-몽파르나스, 녹탕벨, 카르티에-라탱과 같은 소극장에서 배우, 연출가, 극작가들이 함께 호흡하며 새로운 연극, 아방가르드 무대를 시도할 수 있는 작업장을 꿈꾸었다. 그는 건축학 전공자로서 직접 무대를 설계했으며, 피에르 송렐Pierre Sonrel 등 목수와 석공들의 도움으로 극장 개조작업을 마칠 수 있었다. 무대장치가 프랑수아 가노François Ganeau는 무대의 미학적인 부분을 맡았다. 완성된 극장은 폭 6미터, 깊이 5미터의 무대, 오케스트라 박스, 223석의 객석, 두 개의 박스좌석과, 두 개의 통로를 갖추게 되었다. 홀 안쪽의 휴게실은 그림을 전시할 수 있는 작은 화랑의 기능을 병행했다. 그래서 바빌론 극장의 첫 행사는 공연이 아니라 마네시에Manessier, 아르통Hartung, 니콜라 드 스타엘Nicolas de Staël의 회화전시회로 출발했다.

4) Jean-Marie Serreau(1915~1973). 샤를 뮐랭의 문하생으로 베케트, 이오네스코, 아다모프 등 새로운 희곡들의 발굴에 기여했다. 1949년 장-마리 세로극단을 창설했고, 1950년부터 1954년까지 바빌론 극장을 이끌었다.

5) Geneviève Serreau(1915~1981). 프랑스 여배우이자 베르톨트 브레히트 프랑스어 번역가이다. 그녀는 Jean-Marie Serreau의 아내이며 *Histoire du «nouveau théâtre»*의 저자이다.

장-마리 세로는 1952년 6월과 1954년 9월 사이 열다섯 편의 희곡들로 <센강 여름연극축제 *Estival de la Rive Gauche*>를 기획할 정도로 유능한 연극인이었다. 이 축제기간 동안 바빌론 극장의 게시판에는 당시 젊은 극작가들인 외젠 이오네스코, 자크 오디베르티, 아르튀르 아다모프, 롤랑 뒤비아르 등의 작품들의 공연을 알렸다. 그들의 연극은 그 즈음 파리의 소극장들에 소개된 바 있었다. 만약 바빌론 극장이 이러한 시도를 지속적으로 할 수 있었다면 어쩌면 그 장소는 창작극의 메카가 되었을 것이다. 장-마리 세로와 그의 동료들은 모두 뛰어난 예술적 능력을 지니고 있었다. 그곳은 파리에서 유일하게 다양한 예술가들이 창조적 작업을 공유할 수 있는 만남의 공간이었다.

장-마리 세로는 1952년 5월 22일 루이지 피란델로의 『항아리 *La Jarre*』의 연출로 이 극장의 개장을 알렸다. 그 이후 바빌론 극장에서는 아우구스트 스트린드베리 August Strindberg의 『불탄 집 *La Maison brûlée*』, 『줄리 양 *Mademoiselle Julie*』, 사뮈엘 베케트의 『고도를 기다리며』, 아르튀르 아다모프의 『만인의 투쟁 *Tous contre tous*』, 롤랑 뒤비아르의 『카미유가 나를 봤을 때 *Si Camille me voyait*』, 외젠 이오네스코의 『아메데 혹은 어떻게 그것을 제거할 것인가 *Amédée ou Comment s'en débarrasser*』 등이 공연되었다. 이처럼 바빌론 극장에서 공연된 희곡들은 전위적 작품들이 대부분이었다. 이 가운데 우리가 주목할 것은 베케트와 아다모프, 이오네스코의 작품들이 초연되었다는 점이다. 『고도를 기다리며』와 관련된 일화는 연극사에 흥미 있는 화제로 남아 있다. 베케트는 “난 당시 끔찍한 산문 쓰는 일에서 벗어나 나 자신을 지키기 위해 『고도』를 쓰기 시작했다. *J'ai commencé d'écrire Godot pour me détendre, pour fuir l'horrible prose que j'écrivais à l'époque.*”⁶⁾고 노벨문학상을 수상한 지 16년 후 말했다. 이 희곡은 거의 빛을 보지 못할 뻔 했다. 파리의 극장 감독들 서른다섯 명이 공연하기를 거절했으니 말이다. 어떤 감독은 텍스트의 수준이 거의 장난에 가깝다고 폄하했고, 또 어떤 이는 이해할 수 없어서 연기에 부적합하다고 말했다. 파리의 수준 높은 극장들, 그리고 소극장에서조차 이 작품의 공연을 수용할 수 없었던 것이다.

6) Roger Blin, *Roger Blin, souvenirs et propos : recueillis*, Lynda Bellity Peskine, Gallimard, 1986, p.56.

베케트는 내성적이고 부끄러워하는 성격의 소유자였다. 그는 자신의 작품을 누군가에게 소개할 수 없었다. 그때 당시 비서였던 쉬잔(훗날 쉬잔 베케트)이 그 일을 떠맡았다. 그녀는 극장 감독들을 설득할 수 없자 로제 블랭을 찾아갔다. 그는 문학과 예술의 아방가르드적 분위기에 익숙한 노련한 연출가였다. 블랭은 쉬잔에게 이렇게 말했다. “나는 이미 베케트의 이름을 들어서 알고 있다. (...) 베케트는 초현실주의들과 자주 만났고, 트리스탕 짜라는 『고도를 기다리며』를 매우 높이 평가하면서 자주 언급했다. 내가 그것을 읽었을 때 즉각 유머와 도발성에 매료되었다. (...) 나는 이 희곡에 열광하며 즉시 무대에 올리고 싶었다.”⁷⁾ 어느 날 로제 블랭은 이 대본을 들고 장-마리 세로를 만났다. 세로는 베케트가 무명인데다 난해한 희곡을 공연해 극장이 재정적으로 어려움에 빠질 것을 우려했다. 그러나 그는 블랭에게 “그렇게 유종의 미를 거두고 극장 문을 닫으면 그만이지! Je vais fermer boutique, autant finir en beauté!”⁸⁾라고 말하며 공연을 수락했다. 그래서 1953년 1월 5일 『고도를 기다리며』는 바빌론 극장에서 빛을 보게 되었고, 부조리 연극의 새 장을 열었다. 극작가 베케트와 연출가 블랭은 그렇게 만났다. 두 사람은 바빌론 극장의 어둠 속에서 연습하는 광경을 지켜보았다. 연습 기간은 매우 짧았다. 이미 몇 달 전부터 배우들은 작품의 내용을 토론하곤 했다. 블랭은 연출과 동시에 포 조역을 맡았다. 그 시절 대부분의 소극장에서 배우들은 연출, 무대장치, 조명 등의 작업을 겸했다.

앙드레 알테르는 “바빌론 극장은 우리 시대 가장 전복적인 것을 통해 매우 강렬하고 진실한 극적 표현을 보여준 희곡을 막 창조했다. (...) 신의 부재에 의한 공허와 기다림의 무용성을 잘 보여주는 작품”⁹⁾이라고 평했으며, 장 아누이는 “고도 혹은 프라텔리니에 의해 다뤄진 파스칼의 광세의 스케치 *Godot ou le sketch des Pensées de Pascal traité par les Fratellini*”라고 설명하며 『고도를 기다리며』가 “인간들에게 특히 극작가들에게 절망적인 일종의 걸작”¹⁰⁾이라고 말했다. 대부분의 비평가들은 이 희곡의 가장 큰 장점은 추상적

7) *Ibid.*, p.61.

8) Jean-Marie Serreau, *Découverte de Théâtre*, L'Arbre Verdoyant éditeur, 1986, p.21.

9) *Témoignage Chrétien*, André Alter, 23 Janvier 1953.

인 세계, 모호한 이데올로기, 난해한 성찰 속에 더 이상 빠지지 않도록 하는데 있다고 말했다. 파리의 극장가에 두 가지 소문이 퍼지기 시작했다. 하나는 베케트의 『고도를 기다리며』에 대한 이야기와 다른 하나는 바빌론 극장에 대한 것이었다. 처음에는 객석에서 야유하는 소리도 들렸다. 극작가가 세상을 조롱했다는 것이다. 그럼에도 불구하고 공연은 지속되어 100회를 넘겼다. 그 열기는 다음 시즌에도 이어졌다. 객석의 점유율이 높아지면서 수익이 늘었다.

이어서 장-마리 세로는 플랑 뒤비야르의 첫 희곡 『카미유가 나를 봤을 때』를 무대에 올렸다. 일종의 가벼운 풍자가요로 씌어진 코미디, 노래가 없는 오페레타 음조의 극이었다. 새로운 아방가르드 연극 세대의 참신한 시도였지만 반응이 좋지 않았다. 그의 공연은 언제나 실험적 시도가 주류였기 때문에 대중의 관심을 끌기 어려웠다. 그는 1955년 4월 10일 역시 아직 파리 연극계에 낯선 이방인 극작가 이오네스쿠의 『아메데 혹은 어떻게 그것을 제거할 것인가』를 무대에 올렸다. 이 작품은 환상적인 보드빌 형식의 소극(笑劇)이었다. 또한 이 희곡은 이오네스쿠가 3막의 장막극을 처음 시도한 작품이기도 하다. 작가가 이 희곡의 원천을 시체에 대한 꿈에서 비롯한 것이라고 말했듯이 무대는 초현실적 분위기로 연출되었다. 첫 공연인 만큼 모든 것이 기상천외하게 보였고, 그것에 부응하는 연기가 요구되었다. 아메데 역을 맡은 뤼시앙 랭부르는 인물에 적응하느라 고생했다. 이오네스쿠는 『아메데 혹은 어떻게 그것을 제거할 것인가』의 초연 때 연출가에게 시체의 발이 1미터 50센티 크기로 증식하는 것을 받아들일도록 설득했다. 연출을 맡은 장-마리 세로는 75센티가 적당하다고 제안했으며, 그것도 과도하다고 생각했다. 우여곡절 끝에 극작가의 견해대로 무대는 환상적인 분위기를 창출하는데 성공했다.

결국 바빌론 극장의 창작극 시리즈는 이오네스쿠의 『아메데 혹은 어떻게 그것을 제거할 것인가』를 끝으로 막을 내렸다. 재상연의 계획도 수립하지 못한 채 극장은 완전히 문을 닫았다. 당시 이오네스쿠의 부인은 참담한 상황을 이렇게 표현했다. “액세서리들은 경매로 팔렸다. 시체는 안뜰에 그대로 방치해 두었다. 시체의 발을 제외하고, 누구도 그것을 가져갈 사람이 없었다. 장-마리 세로는 희곡을 재상연할 의도가 있던 플랑송Planchon에게 그것을 보냈

다. 그러나 시체는 잘게 조각내어 쓰레기통 속으로 버려졌다. 그 거대한 머리는 어떤 쓰레기통에도 들어가지 않았다. 장-마리 세로는 그것을 몰래 센 강독에 버렸다.”¹¹⁾

바빌론 극장은 이오네스코의 『아메데 혹은 어떻게 그것을 제거할 것인가』 이후 파산했다. 파격적인 시도와 새로움을 받아들이기에 관객들의 반응은 한계가 있었다. 바빌론 극장의 폐쇄는 소극장이 국가나 공공의 도움 없이 존속하기 어렵다는 사실을 보여준 하나의 사례이다. 바빌론 극장은 재정적, 인습적 제약의 희생자이다. 시 당국으로부터 전혀 보조금을 수혜하지 못하고, 사설극장으로서 오직 동호회Club des amis의 후원으로 운영되었을 뿐이다. 결국 이 소극장은 30개월이라는 짧은 기간 동안 연명하고 파리의 무대에서 사라졌다. 1954년 12월 중순이었다.

2. 누보 랑크리 극장¹²⁾

누보 랑크리 극장은 1951년 마르셀 퀴블리에Marcel Cuvelier 연출로 이오네스코의 『수업』을, 1952년 실뱅 돔Sylvain Dhomme의 연출로 『의자들Les Chaises』을, 로제 블랭의 연출로 아다모프의 『패러디La Parodie』를 초연한 장소이다. 『의자들』은 장 타르디외의 『지하철의 연인들Les Amants du métro』과 하나의 프로그램으로 공연되었다. 후자 역시 초연으로 코미디 형태의 대중적 로망스인데 음악과 춤이 없는 발레를 곁들였다.

이 극장은 건물 안쪽의 강연장을 1880년 극장으로 개조한 것이다. 극장은 시대의 흐름에 따라 수차례 변화와 부침을 겪었다. 1908년에는 미래 극장 Théâtre de l'Avenir이란 간판을 내걸고 주로 흥미본위의 갈라 쇼를 공연했다. 그러다가 1921년 연극예술가협회Société des Auteurs et Artistes Dramatiques에 의해 공식적으로 랑크리 극장으로 새롭게 출발했다. 이어서 1946년-47년 연극시즌에 누보 랑크리로 거듭났다. 그러다가 다시 1950년 베이로 부인에 의해 콩빠니 데 카트르Compagnie des 4란 이름으로 재탄생했

11) Philippe Chauveau, *Les théâtres Parisiens disparus*, Éditions de l'Amandier, 1999, p.151.

12) Théâtre de Nouveau Lancry, 10, rue de Lancry, Paris, 10e.

다. 그녀는 프랑스 고전극이나 파리 무대에서 성공한 연극을 인도차이나와 아프리카 등 해외에 전하는 데 주력했다. 그러나 극장은 여러 가지 어려움에 봉착하여 침체의 길을 걸었다.

누보 랑크리 극장은 1951년 12월 다시 활기를 되찾았다. 로제 파셀Roger Paschel과 실뱅 돔이라는 젊은 배우이자 연출가들이 극장의 프로그램을 맡기로 한 것이다. 두 사람은 누보 랑크리를 아방가르드 연극의 실험장으로 만들기 위해 했다. 실뱅 돔은 6개월 동안 이오네스코의 『의자들』을 작업한 끝에 1952년 4월 22일 대중들 앞에 선보였다. 그는 연출을 담당하면서 노인의 역으로 출연했다. 객석이 거의 빈 채로 공연되었다. 드물게 몇몇 관객들만이 환호를 보냈다. 베케트, 아다모프, 오디베르티 등이 그들이다. 무엇보다도 의미 있는 일은 자크 노엘Jacques Noël의 무대장치가 독창적인 아이디어로 빛을 본 것이다. 그러나 비평은 호의적이지 않았다. 배우와 연출의 노력에도 연극을 이해하기 힘들다며 “무용하고, 무상한 작품으로 형이상학과 심리학의 공허한 주장을 답습”¹³⁾하고 있다고 혹평했다. 그러나 베케트는 이 공연을 보고 나오면서 이오네스코에게 매우 감동적이었다고 말했다.¹⁴⁾ 『의자들』에 이어 공연된 장 타르디외의 『지하철의 연인들』에 대해서는 “시적이고 유머가 있으며 사랑이 있다.”¹⁵⁾고 호평했다. 로제 블랭이 연출한 아다모프의 『패러디』는 파괴되고 추방당한 인간의 고독과 부조리를 다룬 작품이다. 장 마르탱Jean Martin, 자크 뷔팽Jacques Butin, 피에르 르프루Pierre Leproux, 카트린 다메Catherine Damet 등이 배역을 맡았다. 비평은 “비열함에 대한 취향, 참을 수 없는 불쾌함의 의지 (...) 아낌없이 존경할만한 작품”¹⁶⁾이라고 호의적이었다.

이러한 연극적 열정에도 불구하고 누보 랑크리의 재정적 상황은 순탄하지 못했다. 로제 파셀과 실뱅 돔은 1953년 6월 27일 윌리엄 사로안의 『오-라바』와 『쥐들의 아녜스 성자Saint Agnès des souris』를 공동으로 연출했다. 이 공연은 누보 랑크리의 최후의 작품이 되었다. 관객은 아방가르드 연극을 좋아

13) *Libération*, G,D., 28 avril 1952.

14) *Les théâtres Parisiens disparus*, p.261; Samuel Beckett: “Je viens de voir votre pièce Les Chaises. Je tiens à vous dire combien elle m’a touché.”

15) *Ibid.*, p.261.

16) *Ibid.*, p.266.

하지 않았다. 대중의 관심을 끌지 못하는 예술은 단순히 실험실에서나 가능하다. 게다가 비평가들의 혹평은 창작의욕을 꺾었다. 두 연출가들은 극장을 떠났고, 베이로 부인은 누보 랑크리의 집에서 벗어났다. 그 이후 장 로쉬가 극장을 맡았으나 누보 랑크리는 가난한 예술가들의 피난처가 되었다.

3. 녹탕빌 극장¹⁷⁾

녹탕빌 극장은 아방가르드 연극에서는 매우 뜻 깊은 장소다. 1950년 5월 10일 『대머리 여가수』라는 기상천외한 반(反)연극이 태동한 곳이기 때문이다. 이에 앞서 2월 17일 레이바Reybaz와 토트Toth는 벨기에 극작가 겔드로드의 비극 『할레윈 경Sire Haléwyn』을, 4월 11일에는 보리스 비앙의 『모두를 위한 해체Equarrissage pour tous』를 공연했다. 특히 후자는 전쟁의 무모함을 풍자한 작품으로 리허설을 보러 온 관객들에게 탄성과 웃음을 자아냈다. 바로 한 달 뒤, 이오네스코의 첫 번째 희곡 『대머리 여가수』가 초연되었다. 루마니아 태생의 이 극작가는 파리 연극계에 생소한 사람이었다. 그러나 그는 이 희곡으로 큰 스캔들을 일으키며 논쟁을 유발했다. 그것은 그가 의도한 것이다. 희곡은 엉터리 추시계, 있음직하지 않은 사건, 논리적이지 않은 대사들로 짜여있었다. 사실 이 희곡은 작가가 청년시절 루마니아어로 썼던 작품을 자기 자신이 프랑스로 번역한 것이다. 이오네스코는 이 희곡에 “반희곡 anti-pièce”이라는 부제를 붙였다. 반연극이란 말은 여기서 비롯되었다. 피에르 뤼리Pierre Leuris는 희곡의 대본을 읽고 매우 흥미롭다고 생각했다. 그는 빈털터리 연출가 니콜라 바타유Nicolas Bataille에게 재정적 지원을 하면서 이 희곡의 연출을 독려했다. 니콜라 바타유는 용기를 얻었다. 그는 우선 클로드 오탕 라라¹⁸⁾를 찾아가서 그가 영화 『아멜리 참견하지 마Occupe Toi d'Amelie』를 촬영하려고 준비한 옷들을 자기에게 빌려줄 것을 요청했다. 오

17) Théâtre des Noctambules. 7, rue Champollion, Paris 5e.

18) Murió Claude Autant-Lara(1903~2001). 프랑스의 영화감독으로 1941년 『누더기의 결혼Le Mariage de Chiffon』과 『연애편지Lettres d'amour』를 발표하며 프랑스 영화의 훌륭한 전통을 대변했다. 레이몽 라디게의 소설 『육체의 악마Le Diable au corps』(1947)를 감독해 유명해졌다.

탕 라라는 젊은 후배의 부탁을 수락했다. 그래서 저예산으로 『대머리 여가수』의 초연이 가능했다. 사실 이오네스코는 바타유에게 이 연극의 제목으로 ‘영국의 시간L’*Heure anglaise*’이나 ‘미치광이 빅 밴*Big Ben Folies*’, ‘쉬운 영어L’*Anglais sans peine*’ 등을 제안했다. 그런데 리허설 도중에 소방관 역의 앙리 자크 위에Henri-Jacques Huet가 대사를 잘못 말했다. 그는 감기에 관한 독백을 암송하던 중 우연히 ‘금발의 여교사’를 ‘대머리 여가수’로 발음했던 것이다. “바로 여기에 이 희곡의 제목이 있다! Voilà le titre de la pièce!”¹⁹⁾고 이오네스코가 외쳤다. 그는 언어 자체가 단지 하나의 오류라는 것을 암시하는 의미로 ‘대머리 여가수’를 제목으로 정했다. 첫 공연의 배우들은 니콜라 바타유, 클로드 망사르*Claude Mansard*, 앙리-자크 위에, 오데트 바루아 *Odette Barrois*, 폴레트 프랑츠*Paulette Frantz*, 시몬 모제*Simone Mozet* 등이다. 공연은 2주 동안 객석이 거의 빈 채로 지속되었다. 비평가도 저널도 별 관심을 보이지 않았다.

장-마리 세로는 같은 해 11월 15일 아다모프의 『크고 작은 작전*La Grande et la Petite Manoeuvre*』을 무대에 올렸다. 이 작품 역시 아방가르드 극작품으로 불려진다. 더구나 아다모프의 희곡이 공연되기 시작한 것은 거의 처음이나 마찬가지다. 로제 블랭, 제니카 아타나슈, 프랑수아즈 모랑주가 배역을 맡았다. 공연은 실패했다. 1951년 4월 14일의 포스터는 에밀 다르*Emile Dars*의 연출로 샤를로트 브론테의 삶을 조명한 『살아남기*Survivre*』에서 뤼드밀라 피토예프*Ludmilla Pitoëff*의 등장을 예고하고 있었다. 그녀는 뛰어난 여배우였지만 건강이 좋지 않았다. 뤼드밀라는 매일 저녁 샤를로트의 죽음을 연기하면서 “난 죽기 싫어!”를 반복했다. 공연은 8월 중순까지 이어졌고 뤼드밀라는 9월 15일에 세상을 떠났다.

1952년 3월 장 클로드와 피에르 뢰리가 극장을 떠맡을 것이라는 소식이 전해졌다. 그러나 녹탕빌 극장의 건물주는 만료가 임박한 임대차계약서의 갱신을 거절했다. 보이어*Boyer* 가문은 건물을 팔기를 원했고 새 주인을 찾았다. 새로운 건물주는 건물의 임대를 최고입찰자와 계약했다. 결국 젊고 열정적인 연극인들은 그 자리를 떠나야 했다. 장 클로드는 벨기어로 떠났고, 피에르 뢰

19) Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p.258.

리는 야채과일상의 회계담당자로 전업했다. 그러나 그는 머지않아 니콜라 바타유의 요청으로 위셰트 극장의 경영을 맡기 위해 복귀할 것이었다.

녹탕빌 극장의 수명은 4년간 이어졌다. 그 기간 동안 종종 페르낭 부아튀랭과 같은 예술적 능력이나 영감이 부족한 사람들이 극장을 운영하던 적도 있었다. 부아튀랭은 앙드레 레이바와 카트린 토트에게 예술감독을 맡겼다. 이 두 사람은 부아튀랭의 배려로 감독이 된 것이다. 이 소극장은 이오네스코가 프랑스 연극계에 극작가로 데뷔한 곳이며, 아다모프의 『크고 작은 작전』, 『핑퐁 *Le Ping-pong*』 등 초기작들을 발굴한 곳이다. 녹탕빌은 1956년 이후 실험과 예술영화관 *Cinéma d'Art et Essai*로 바뀌었다가 오늘 날에는 르 르플레 메디치 2 *le Reflet Médicis* 2라는 영화관이 되었다.

4. 카르티에-라탱 극장²⁰⁾

카르티에-라탱 극장은 녹탕빌 극장 옆에 있었다. 즉 전자는 생폴리옹 거리 9번지, 후자는 같은 거리 7번지인 것이다. 그러나 오늘날 두 극장 모두 사라졌다. 카르티에-라탱 극장은 매우 짧은 기간 연명한 소극장이었다. 그러나 새로운 연극을 시도했던 내용만큼은 그 어느 곳에 견주어 결코 뒤지지 않는다. 무엇보다도 이 작은 무대에서 1953년 2월 27일 자크 모클레르가 이오네스코의 『의무의 희생자』를 초연했다는 점이 관심을 끈다.

카르티에-라탱 극장은 특이한 이력을 지녔다. 아지즈 샤들리 *Aziz Chadli*는 라틴 구역에 여러 개의 카바레들을 소유한 사업가였다. 그는 1948년 녹탕빌 극장 옆 건물의 지하 술집을 임차했다. 그는 이곳에 당시 위셰트 골목을 누비던 서정시인-풍자만담가들을 불러 간이무대를 세우려고 했다. 그래서 이 술집은 센 강 주변에서 노래하던 상송가수들에게 잘 알려졌다. 카르티에-라탱은 바로 이 녹탕빌이라는 이름의 술집이 연극무대로 탈바꿈한 것이다. 1950년 이 술집은 바로 옆의 녹탕빌 극장과 자주 혼동되었다. 그래서 샤들리는 극장의 이름을 카르티에-라탱으로 변경했다. 그는 선임자들의 스타일로 착상된 『존경할만한 폭도 *Les Mutins Respectueux*』를 자체 제작 시스템으로 재창조

20) Théâtre du Quartier-Latin. 9, rue Champollion, Paris 5e.

했다. 그 해 여름 샤들리는 유흥주점 붉은 여왕La Reine Rouge과 위셰트 카바레Caveau de la Huchette에서 명성을 떨치던 미셸 드 레Michel de Ré를 예술 감독으로 불렀다. 그는 첫 작품으로 『분노한 광기들Folies Furieuses』(1951)을 선택했다. 롤랑 뒤비야르, 피에르 뒤메이에, 제라르 발로 등이 서명한 연속된 텍스트들로 유머와 시를 결합한 작품이었다. 비평은 이번 연극시즌에서 가장 뛰어난 유머러스한 공연, 파리에서 지금까지 경험해보지 못한 재미 있는 공연이라고 호평했다. 이어서 그는 『열세 개의 빌린 희곡들Treize Pièces à Louer』(1951)을 무대에 올렸다. 장 타르디외, 피에르 데보, 스테브 파쇠르, 기욤 하노트, 앙리 뒤브누아 등이 참여한 열세 편의 소극들이다. 프랑수아 비예두는 이 작품을 통해 극작가로 데뷔했다. 어느 정도 성공한 작품으로 평가된다. 연출가는 변화의 필요성을 느끼고 진정한 걸작을 무대에 올리겠다고 결심한다. 장 타르디외, 롤랑 뒤비야르, 아르망 사라클루에 이어서 1953년 2월 27일 이오네스코의 『의무의 희생자Victimes du devoir』가 무대에 올려졌다. 연출과 배우를 동시에 떠맡은 자크 모클레르, 르네-자크 쇼파르, 실라 셸톤 등이 배역을 맡았다. 모든 출연자들은 별 기대도 없이 연습에 임했다. 로베르 캠프Robert Kemp는 이 작품에 대해 “『위궤 왕Uub roi』이후 가장 기괴한 인형극”이라고 말했으며, 앙드레 랑상은 “우스꽝스럽고 기상천외한 꿈속을 헤맸다.”²¹⁾고 말했다.

1954년 초 샤들리와 미셸 드 레는 중요한 작업을 기획했다. 즉 객석의 규모를 150석에서 186석으로 확대하고 내부 리모델링을 단행했다. 무대를 옮기고 객석의 배열을 바꾸는 엄청난 작업이었다. 그해 12월 17일 미셸 드 레는 마지막으로 앙리-프랑수아 레이Henri-François Rey의 『보노의 밴드La Bande à Bonnot』를 연출했다. 열 명의 배우가 110가지 역할을 하면서 자기비하나 상대를 헐뜯는 희극이다. 연출가의 예외적 지위를 빼앗긴 기획은 사양길에 접어들었다. 연예물로 구성된 흥행물인 버라이어티, 스트립티즈 등 유행을 따르는 장르에 경도되면서 실험적 소극장의 조명은 1956년 8월 꺼졌다. 이후 이곳은 로고 3 Logo 3, 르플레-카르티에-라탱Reflét-Quartier-Latin, 유토피아 샹폴리옹Utopia Champollion, 그리고 다시 카르티에-라탱 등으로 개명되

21) Geneviève Latour, *Petites Scènes Grand Théâtre*, p.81.

었다가 현재 카르티에-라탱 시네마테크라는 이름의 예술영화관이 되었다.

5. 뤼테스 극장²²⁾

뤼테스 극장은 녹탕빌, 카르티에-라탱, 바빌론 극장 등이 문을 닫은 후인 1956년에 설립되었다. 원래 이곳은 쥐쉬의 강당Salle Jussieu으로 불리는 교회당이였다. 연출가 클로드 베르주로Claude Bergerot의 제안으로 배우 베르나르 제니Bernard Jenny, 무대장치가 세르지오 제른슈타인Sergio Gernstein, 알퐁스 알레Alphonse Allais 등이 극장으로 개조했다. 극장의 위치는 대학가인 쥐쉬의 거리였다. 따라서 젊은 관객층을 확보할 수 있었고 예술적 실험을 시도하기에 적합했다.

뤼테스 극장은 무엇보다도 1959년 10월 28일 장 주네의 『흑인들Les Nègres』²³⁾을 처음 무대에 올린 무대이다. 로제 블랭이 연출하고 앙드레 아카르André Acquart가 무대장치를 맡았다. 이 극장의 무대는 배경 막을 이동할 수 있는 홈이 없으며 제한된 천장만을 가지고 있었다. 객석에는 박스좌석이나 칸막이 좌석이 있고, 무대 아래쪽에는 연극적 장치나 기술 등을 활용할 여유 공간이 있었다. 장-마리 세로가 극장의 감독을 맡으면서 페르낭도 아라발의 『야외 피크닉Pique-nique en campagne』, 막스 프리쉬의 『정직한 사람과 방화자들Biedermann et les incendiaires』 등 주로 아방가르드 극작품들을 연출했다. 역시 뤼테스의 무대에는 로제 블랭의 연출로 1961년 해롤드 핀터의 『관리인Le Gardien』, 1964년 아라발의 『환도와 리스Fando et lis』, 클로드 시몽의 『이별La Séparation』, 에드워드 올비의 『동물원 이야기Zoo Story』 등이 올랐다. 올비의 작품들 가운데 『동물원 이야기』는 처음 공연된 희곡이다. 이처럼 뤼테스는 프랑스 작가뿐 아니라 독일, 영국, 미국 등 젊고 전위적인 극작가들을 발굴하는 데 주력했다.

뤼테스 극장은 1969년까지 연극무대로 운영되었다. 이 무대는 그 해 2월

22) Théâtre de Lutèce(1956~1976). 29, rue Jussieu, Paris 5e.

23) 『흑인들』은 1948년에 출간되어 1959년 Théâtre de Lutèce에서 로제 블랭의 연출, 1960년 Théâtre de la Renaissance에서 동일한 멤버들로 재공연되었다. 이어서 1961년 런던 Royal Court Theatre에서 영국배우들에 의해 공연되었다.

15일 극작가 롤랑 뒤비야르가 직접 연출한 『순무우 정원*Le Jardin aux betteraves*』을 끝으로 문을 닫았다. 그 후 1976년 부동산 업자에게 넘어가 그 자리에 현대적인 건물이 들어섰다.

IV. 존재하는 소극장들

1. 위셰트 극장²⁴⁾

마르셀 피나르Marcel Pinard는 원래 농부였는데 스타니슬랍스키 Stanislavski의 연기술에 흥미를 느껴 작은 무대를 꿈꾸어 왔다. 그는 1947년 파리 라틴구역의 좁고 오래된 위셰트 골목의 허름한 지하실을 임차했다. 마침 그의 학교 동료인 연극인 조르주 비탈리Georges Vitaly가 연출을 위한 공간을 모색 중이었다. 두 사람은 그 지하실을 예술극장으로 새롭게 꾸미기로 의견을 모았다. 극장의 크기는 객석 68개에 보조의자 10개를 합하여 78석 규모였다. 1948년 4월 26일 개관공연을 하면서 위셰트 극장은 문을 열었다. 첫 공연작은 앙드레 레이바André Reybaz가 연출한 이탈리아 작가 발렌티노 봄 피아니Valentino Bompiani의 『알베르티나*Albertina*』였다. 공연은 실패로 돌아갔다. 이어서 조르주 비탈리가 오디베르티의 『검은 축제*La Fête noire*』를 무대에 올렸다. 이번엔 성공했다. 그 후 비탈리와 피나르는 번갈아 가면서 작품을 선정하는 작업과 연출을 맡았다. 비탈리는 조르주 세아데, 오디베르티, 피에르 아리스티드 브레알 등의 희곡을, 피나르는 1952년 이후 극장의 책임을 떠맡으면서 장 주네, 장 타르디외, 이오네스코 등의 희곡을 발굴했다.

녹탕빌 극장에서 『대머리 여가수』를 연출한 니콜라 바타유와 포쉬-몽파르나스 극장에서 『수업』을 연출한 마르셀 퀴블리에는 1952년 10월 이 두 희곡을 하나의 프로그램으로 묶어 위셰트 극장에서 공연하기로 결정했다. 이 결정은 퀴블리에게 바타유에게 제안한 것이다. 그러나 스펙터클은 실패로 끝났다. 바타유는 여러 극단을 전전하며 연출과 배우로 활동했다. 그러다 두 사람은

24) Théâtre de la Huchette, 23, rue de la Huchette, Paris 5e.

5년 후 이 스펙터클을 다시 시도하게 된다. 1953년 여름엔 자크 폴리에리가 위셰트 극장에서 이오네스코의 짧은 단막극 7편²⁵⁾을 초연했다. 호평과 악평이 이어졌다. 이어서 1955년 10월 로베르 포스텍은 이 작가의 희곡 『그림 *Le Tableau*』과 『자크 혹은 복종 *Jacques ou la Soumission*』을 하나의 프로그램으로 무대에 올렸다. 이 공연을 보고 앙드레 브르통, 레이몽 크노, 마크 블랑케가 환호했다. “거듭 외젠 이오네스코의 재능, 독창성, 풍요로움에 경의를 표하지 않을 수 없다. Qu’il me soit permis de saluer une fois de plus le talent, l’originalité, la fécondité d’Eugène Ionesco.”²⁶⁾ 반면에 장-자크 고티에 Jean-Jacques Gautier는 이오네스코는 천재도 시인도 아니며, 심지어 극작가도 아니라고 말하며 “시대에 뒤진 난봉꾼은 불길한 뿐이다! Rien de plus lugubre qu’un fumiste démodé!”²⁷⁾라고 악담을 퍼부었다. 장-자크 고티에는 공쿠르 상을 수상한 소설가로 피가로지(誌)의 권위 있는 연극평론가였다. 이런 우여곡절 속에서 이오네스코의 이름은 점차 파리 극장가에 알려졌다. 특히 『자크 혹은 복종』에서 처음 무대에 데뷔한 장-루이 트랭티냥 Jean-Louis Trintignant은 훗날 영화배우로 명성을 날린다.

앞서 잠시 언급했듯이 마르셀 퀴블리에와 니콜라 바타유는 이오네스코의 스펙터클 『대머리 여가수』와 『수업』을 재상연하기로 결정했다. 한 달 전에 예고된 스펙터클은 1957년 2월 16일 막이 올랐다. 사실 이오네스코는 자신의 희곡들이 테아트르 드 뢰브르 Théâtre de l’Oeuvre와 같은 큰 무대에 오르기를 원했지만 결국 위셰트 극장에서 다시 공연되었다. 『수업』의 배역은 마르셀 퀴블리에, 로제트 취첼리 Rosette Zuchelli, 클로드 망사르, 『대머리 여가수』의 배역은 니콜라 바타유와 클로드 망사르만 남고 모두 교체되었다. 연출은 언제나 니콜라 바타유가 맡았고 무대장치도 처음 그대로 자크 노엘이 맡았다. 이 공연은 관객과 비평가 모두에게 호평을 받으며 성공리에 끝났다. 공연 포스터는 위셰트 극장 게시판에 계속 붙어있었다. 이후 두 희곡의 공연은 오늘

25) 『결혼할 처녀 *La jeune fille à marier*』, 『그들을 아세요? *Les connaissez-vous?*』, 『스승 *Le Maître*』, 『자동차 살롱 *Le salon de l’Automobile*』, 『몽환적 감기 *Le rhume onirique*』, 『조카-신부 *La Nièce-Épouse*』, 『거대한 열기 *Les Grandes Chaleurs*』.

26) *France soir*, Marc Blanquet, 18 octobre 1955.

27) *Le Figaro*, Jean-Jacques Gautier, 17 octobre 1955.

날까지 지속된다. 이 스펙터클은 전 세계를 투어하기 시작했고 특히 일본에서는 대단한 반향을 일으켰다. 니콜라 바타유는 1971년 도쿄에서 공연한 『대머리 여가수』 일본어 버전을 위세트 극장에 소개하기도 했다.

1987년 위세트 극장은 이오네스코와 함께 두 희곡의 초창기 배역을 맡았거나 그것을 승계한 배우들을 전부 초청하여 공연 30주기를 축하했다. 두 희곡이 하나의 스펙터클로 1만회를 넘기는 시점이기도 했다. 10년 후 40주기 때도 마찬가지였다. 2000년에 위세트 극장은 두 희곡에 출연했던 사십 명의 배우들 앞에서 몰리에르 명예상을 받았다. 2007년에는 두 희곡 공연의 50주기를 축하하는 축제가 열렸다. 이 날의 공연으로 두 작품은 16,000회의 대기록을 수립했다. 이 극장이 사라지지 않는 한 『대머리 여가수』와 『수업』의 공연은 지속될 것이다.

2. 포쉬-몽파르나스 극장²⁸⁾

포쉬-몽파르나스 극장은 이오네스코의 『수업』을 초연한 극장이다. 파리 몽파르나스 대로변의 로비케Robiquet 막다른 골목에 있다. 이 작은 규모의 사설극장은 본래 이 구역의 화가들이 모였던 휘쟁Fusains이란 카페였다. 1943년 마르셀 오제르Marcel Oger는 이 카페를 극장으로 개조했다. 이 소극장은 당시 파리에서 가장 작은 60석 규모였다. 객석은 열 명이 앉을 수 있는 안락의자를 다섯줄로 배열한 것이다. 그래서 극장 앞에 포쉬poche(포켓의 프랑스어)라는 말이 붙었을 것이다. 무대는 난간(각광)도, 정면 배경 조명기도, 출구나 통로도 없고, 내막도 없고, 무대의 원경도 없다. 르네 바리아벨은 당시의 이 소극장을 이렇게 소개하고 있다. “위세트 극장보다 포쉬 극장은 더 가족처럼 느껴진다. 이 최근의 소극장에서 안락의자들은 단지 다섯줄로 배치되어 있으며 앞줄 접이식 보조의자의 관객은 거의 모든 사람들을 막과 분리시킨다. (...) 관객은 출입문에서 몇 걸음 옮기면 무대 난간에 닿을 수 있다.”²⁹⁾

포쉬 극장이 초기 무대에 올린 작품들은 장 빌라르Jean Vilar가 선택한 세편의 희곡 오귀스트 스트린드베리의 『폭풍우Orage』, 장 슬림베르제Jean

28) Théâtre de Poche-Montparnasse, 75, boulevard du Montparnasse, Paris 6e.

29) Carrefour, René Bariavel, septembre 1950.

Schlumberger의 『세제르Césaire』, 앙리 베크Henry Becque의 『과부Veuve』 등이다. 마르셀 오제르는 1947년 포쉬 극장의 경영을 프랑스 기France Guy에게 넘겼다. 그해 7월 조르주 비탈리의 연출로 자크 오디베르티의 『악은 횡행한다Le Mal court』가 무대에 올랐다. 극작가는 이 작품을 최면상태에서 썼다고 고백했다. 즉 자신을 벗어난 현실, 곧 비현실을 전사한 내용이었다. 이후 뵘Bip의 발명가 마르셀 마르소의 첫 마임극, 1950년에 베르톨트 브레히트의 『예외와 규칙L'Exception et la regle』, 프란츠 카프카의 『무덤 경비원Le Gardien du Tombeau』이 공연되었다. 주느비에브 세로와 베노 베슨 Benno Besson이 각색했고 장-마리 세로가 연출, 자크 노엘이 무대장치, 모리스 자르가 음악을 맡았다. 그러다가 1951년 마르셀 퀴블리에가 새로 감독이 되었다. 이때 그는 이오네스코의 『수업』을 연출하고 교수의 역으로 등장한다. 이오네스코는 이 작품에 대해 이렇게 말했다. “『수업』은 수업이 끝날 즈음 자신의 젊은 학생들을 죽이는 데 익숙한 매우 박학한 학자의 이야기다. 비난 받아 마땅한 광기이다. 그러나 우리의 학자가 학문으로 변한 봉사는 너무 중요한 나머지 엄격하게 제어하지 못하게 되는 것이다.”³⁰⁾

마르셀 퀴블리에에는 앙투안 비테즈와 함께 장 메케르의 『사샤 마조흐Sacha Masoch』를 무대에 올린 후 앙드레 셸리에에게 감독의 자리를 물려주었다. 앙드레 레이바는 1952년 1월 장 보티에의 첫 희곡 『대장 바다Capitaine Bada』를 연출하여 무대에 올렸다. 1953년 이 소극장은 안전시설의 미비로 경찰청으로부터 폐쇄명령을 받았다. 극장은 잠시 문을 닫고, 응급상황 발생 시의 재난방지 시설을 보완한 후 다시 공연하기로 했다. 이후 다시 문을 연 포쉬 극장은 아방가르드적이고 실험 정신을 구현하는 데 앞장섰다. 즉 젊고 알려지지 않은 작가들의 희곡들을 선택하여 무대에 올렸다. 마르그리트 뒤라스, 롤랑 뒤비야르, 자크 오디베르티, 외젠 이오네스코 등의 극작가들이 그 수혜자들이었다. 이 소극장의 도전과 진취성은 지금도 계속되고 있다. 1984년 이후 포쉬 극장은 100석으로 규모가 확장되었고 프로그램도 더욱 흥미롭게 진화했다. 2011년 이후 스테파니 테송Stéphanie Tesson이 극장을 이끌고

30) Art, E. Ionesco, 10 octobre 1952; cf. *Les Théâtres de Paris*, Mathieu Chevalley, Arcane, 2009, p.230.

있다.

V. 나가기

파리의 바빌론 극장은 베케트의 『고도를 기다리며』와 이오네스코의 『아메 데 혹은 그것을 어떻게 제거할 것인가』를 초연한 역사적 장소이자 기념물이다. 이 의미 있는 두 극작품의 무대가 파리에서 사라졌다는 사실은 놀라운 일이다. 프랑스 파리는 문화도시로서 예술적 창조의 현장이며, 그 역사적 의미를 기록하는 메카의 기능을 해왔다. 이 도시는 예나 지금이나 예술가들에게 새로운 창작기법의 실험실인 동시에 고문서박물관의 기능을 자처해 왔다. 그런 이유로 국적을 불문하고 예술가들은 아이디어를 표출하고 소통하며 교류하는 중심지로 이 도시를 선호했던 것이다. 프랑스와 프랑스인들은 그것을 자랑으로 여기며 그 전통을 이어가고 있다. 국가는 문화정책에 막대한 예산을 투입한다. 생-미셸 대로 근처 위셰트 극장에서는 이오네스코의 『대머리 여가수』와 『수업』이 지금도 공연 중이다. 연극 역사상 최장기 공연기록을 연일 경신하고 있다. 1957년 이후 같은 장소, 같은 무대에서 같은 희곡을 재현하면서 세계연극사를 새로 쓰고 있는 것이다. 이 공연이 언제까지 위셰트에서 지속될 것인가는 세상의 관심이 되었다. 이와 유사한 현상을 파리 이외의 곳에서 찾아볼 수 없을 것이다. 더욱 놀라운 것은 위셰트 극장을 찾는 관객들이 언제나 ‘존재한다’는 점이다. 유료 입장객의 누적에 따른 관람료 수입도 상당할 것이다. 이제 공연장과 희곡, 위셰트 극장과 『대머리 여가수』는 하나의 전설이 되었다. 역사적 기념물이자 문화유산이 된 것이다. 따라서 사라진 바빌론 극장과 현존하는 위셰트 극장의 경우는 극예술사의 중요한 사례로서 비교의 대상이 된다. 이 대립적인 두 현상을 어떻게 설명할 것인가. 바빌론 극장이 단순히 극장 건물주의 연극에 대한 몰이해로 사라진 것일까. 여기에서 간과해서는 안 되는 것이 바빌론 극장이 초창기 위셰트 극장의 상황이나 조건과 흡사했다는 점이다. 이 둘의 엇갈린 운명을 통해 예술적 현장의 보존과 문화 예술옹호의 정신을 재점검해 볼 필요가 있다.

우리는 바빌론 극장이 언젠가 원상태로 복원되리라 믿는다. 그 작업이 아직 실현되지 않은 이유는 또 다른 차원의 연구가 필요할 것이다. 베케트가 프랑스인이 아니라 아일랜드 인이라는 점이 작용한 것일까. 그렇다면 파리 몽파르나스에 묻혀 있는 그의 무덤은 무엇인가. 그는 프랑스의 해방을 위해 레지스탕스 투사로도 활동했다. 또한 바빌론 극장을 설립한 장-마리 세로가 너무 일찍 세상을 떠난 것도 이유가 되지 않는다. 당시 『고도를 기다리며』의 창조 작업에 참여했던 젊은 예술가들 사이의 갈등이나 반목도 지역적인 문제일 뿐이다. 보다 중요한 것은 대중의 문화예술에 대한 인식일 것이다. 지금도 파리의 라스파유 거리 38번지에는 바빌론 극장이 사용하던 건물이 그대로 남아있다. 베케트 연극 동호인들은 침묵과 부동으로 그의 작품을 바라보기만 하지는 않을 것이다. 프랑스 현대극연구가나 연극사 전공자들은 『고도를 기다리며』의 첫 무대의 현장을, 그곳에서 공연되는 연극을 고대한다. 베케트의 희곡 속 ‘고도’는 바로 바빌론 극장인 것이다.

녹탕빌 극장, 누보 랑크리 극장, 튀테스 극장 등도 마찬가지다. 작가는 세상을 떠나도 그의 육필 습작원고와 작업실까지 원래의 모습대로 보존하려는 정신이 문화를 풍요롭게 만든다. 그것은 인류가 추구하는 휴머니즘 정신과도 일치한다. 프랑스에서는 지금도 다양한 장르의 스펙터클들이 활발하게 생산되고 소비되고 있다. 연극은 그 자체가 일상적 삶과 매우 친숙한 예술이다. 사라진 극장들은 언젠가 복원될 것이다. 바빌론 극장은 위세트 극장과 마찬가지로 세계연극사의 중요한 현장이며 신화이기 때문이다.

❖ 참 고 문 헌

1. Études

ASLAN, Odette, *Roger Blin, Qui êtes-vous?*, Manufacture, 1990.

BLIN, Roger, *Roger Blin, souvenirs et propos: recueillis*, Lynda Bellity Peskine,

- Gallimard, 1986.
- CHAUVEAU, Philippe, *Les théâtres Parisiens disparus*, Editions de l'Amandier, 1999.
- CHEVALLEY, Mathieu, *Les Théâtres de Paris*, Arcane, 2009.
- CORVIN, Michel, *Le Théâtre nouveau en France*, PUF, coll. «Que sais-je?», 1963.
- ESSLIN, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Trad.fr., Buchet Chastel, 1992.
- HUBERT, Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov*, José Corti, 1987.
- IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, Gallimard, coll. «idées», 1979.
- JACQUART, Emmanuel, *Le Théâtre de Dérision*, Gallimard, 1998.
- LATOURET, Geneviève, *Petites Scènes Grand Théâtre: le théâtre de création de l'après-guerre*, Société des auteurs et compositeurs dramatiques et Bureau des bibliothèques et du livre Paris, Imprimerie Alençonnaise, 1986.
- PHÉLIP, Gonzaque, *Le fabuleux roman du théâtre de la Huchette*, Gallimard, 2007.
- SERREAU, Geneviève, *Histoire du «nouveau théâtre»*, Gallimard, coll. «idées», 1966.
- SERREAU, Jean-Marie, *Découverte de Théâtre*, L'Arbre Verdoyant éditeur, 1986.
- VITALY, George, *En toute vitalité : 50ans de théâtre*, Nizet, 1995.

2. Journaux

- Arts*, Jean Anouilh, 27 février 1953.
- Carrefour*, René Bariavel, septembre 1950.
- Figaro(Le)*, Jean-Jacques Gautier, 17 octobre 1955.
- France soir*, Marc Blanquet, 18 octobre 1955.
- Témoignage Chrétien*, André Alter, 23 Janvier 1953.

❖ ABSTRACT

A Reflection on the Avant-garde Small Theater in Paris, France

PARK, Hyung-Sub

This study is about small theaters in Paris which produced the theater of the avant-garde(or theatre of the absurd) in the 50s. Paris was at the center of astonishing passion by small theaters in terms of spectacle. Small theaters actively embraced young actors/actresses, theater troupe and playwrights who created a new way to express their plays. They were mostly obscure but showed talent and genius. So playwrights came from abroad such as E. Ionesco, S. Beckett, A. Adamov and others were able to create a new type of comedy and experience theatrical realization. On the other hand, a great many drama creators such as R. Blin, N. Bataille, J.-M. Serreau, J. Noël and others appeared.

We focused on studying about life of small theaters in Paris as mentioned earlier. The space of representation were limited. They were mostly about ridiculing of dramaturgy of comedy and theatrical realization. The substandard situations and conditions of small theaters fell far short of advantages of spectacle. Some of the theaters — Babylone, Noctambules, Nouveau Lancy, Quartier-latin — have not been able to survive up to this day. Other Theaters — Huchette and Poche-Montparnasse — have been able to last by performing creative activities.

The theaters of the avant-garde are historic places of Drama Art. It is quite astonishing that some of the monuments did not last any longer. These were the places where *La Cantatrice chauve* by Ionesco and *En attendant Godot* by Beckett were premiered. When will they be restored to their original state? Meanwhile, the theater of Huchette have performed the comedies of Ionesco for last 60 years without a break. It becomes the museum of theater of the absurd that is the cradle of modern play.

In conclusion, a great many play creators like playwrights, directors and set designers saw the light of day because of small theaters when there were not enough support fund. Their passion and curiosity still make us look forward to

emerging of new drama.

Key Words

소극장, 아방가르드, 녹탕빌 극장, 바빌론 극장, 위세트 극장

small theater, avant-garde, Noctambules, Babylone, Huchette.

논문접수일: 2013. 11. 09

심사완료일: 2013. 12. 06

게재확정일: 2013. 12. 12