

# 장 주네의 『하녀들 *Les bonnes*』에 나타난 부조리 연구 - 극중극과 오브제를 중심으로 -

김 기 일

(송실대학교 조교수)

## ◆ 국문초록

본 연구는 장 주네(Jean Genet, 1910~1986)의 『하녀들 *les bonnes*』에 나타난 극중극과 오브제를 분석함으로써 나올 수 있는 현실과 환상 사이의 이중적인 관계를 확인해보고, 또한 미학과 예술적 차원에서 주네가 추구했던 연극성을 현실의 부조리에 대한 인식과 이해의 관점에서 규명하려고 했다. 연구 방법론으로 택한 극중극은 연극 미학의 기본 개념이며 현대 프랑스 연극 분석이론의 주요 방법론 중 하나이다. 그리고 본 연구는 현대 연극 속 오브제에 대한 탐구를 또 하나의 연구 방법론으로 선택하였다. 주네의 희곡 『하녀들』을 중심으로 극중극과 오브제를 통한 현실과 환상의 교차, 가치전환을 통한 이중적 현실인 부조리에 대한 연구를 하였다. 주네는 극중극과 같은 역할놀이를 통해서 보이는 현실과 보고 싶은 환상을 다양한 시선 뿐 만 아니라 관객의 시선이 극 속에 동화되어 좀 더 깊이 자기 자신을 관찰하고 삶을 성찰하려는 공식을 만들어 내고 있다. 주네는 자신의 인생 굴곡만큼이나 많은 오브제 하나하나들에게도 현실과 환상을 반영하려고 하였다. 그리고 그는 부조리한 현실과 마주하지만 현실을 거부하고 반항하려는 부조리한 모습을 작품 속에서 극의 미학과 예술성으로 표현함으로써 인간의 한계를 극복하려는 모습까지 보여준다.

주제어 : 장 주네, 하녀들, 부조리, 극중극, 오브제

## I. 들어가는 말

본 연구의 목적은 장 주네의 『하녀들 *Les bonnes*』<sup>1)</sup> 속 극중극과 오 브제를 분석함으로써, 그것을 통해 나올 수 있는 현실과 환상 사이의 이중적 관계를 확인해보고, 또한 미학과 예술적 차원에서 주네가 추구했던 연극성인 현실 속 부조리에 대한 인식과 이해의 관계를 규명·검 토해보고자 하는 것이다. 극중극은 연극 미학의 기본 개념이며 현대 프 랑스 연극 분석이론의 주요 방법론 중 하나이다. 등장인물들이 허구적 인 서사의 틀 안에서 자신들에게 주어진 역할을 연기하는 것으로서의 극에 대한 개념은 아리스토텔레스이래 서양의 전통적 극에 대한 개념으 로 통용되어 왔다. 셰익스피어의 『햄릿 *Hamlet*』이나 코르네유의 『연극 적 환상 *L'illusion comique*』과 같은 극작품들이 극중극을 펼치는 극중 배우들을 등장시킴으로써, 극 중에 연극 본래의 속성을 문제 삼으며 보 여주는 메타연극(Méta-théâtre)적 성격을 드러냈다고 해도, 무대와 객석, 연극적인 환상과 현실이라는 경계는 여전히 유지되었다고 할 수 있다. 그것은 18세기 마리보(Marivaux, 1688~1763)와 19세기 뮈세(Musset, 1810~1857)의 극에서처럼 반복되는 극중극에서도 마찬가지다. 무대와 객석의 완벽한 분리, 사실주의적 현실재현의 환상을 토대로 한 서구 연 극 전통에 대한 반론과 혁신의 시도를 이끌었던 것은 브레히트의 서사 극이지만, 프랑스에서도 이미 20세기 초 알프레드 자리(Alfred Jarry, 1873~1907)와 앙토냉 아르토(Antonin Artaud, 1896~1948)같은 극작가 들과 이론가들에 의해 시도되었다. 이런 시도는 2차 세계대전 이후 등장 하는 베케트(Beckett, 1906~1989)와 이오네스코(Ionesco, 1909~1994)의

1) Jean Genet, *Les Bonnes*, Paris: Version définitive 1968 suivie de la première version éditée 1947, Ed, de Michel Corvin et Albert Dichy, Gallimard, 2002. 본 논문에서 는 갈리마르 출판사의 2002년 판을 기본 원문으로 한다. 이 원문에는 1968년 결 정판본과 1947년 초판본이 미셸 꼬르벵의 서문과 함께 수록 되어있다. Jean Genet, *Théâtre Complet*, Editions Gallimard, 2002.

부조리극, 아라발(Arrabal, 1932~)과 주네의 제의극에 의해 계승된다. 이들은 1940년대 초반 독일점령기에 실존주의가 전제로 하고 넘어간 인간 존재의 부조리 자체에 몰두하면서 연극성에 대한 연구를 재개한다. 우리가 연구 대상으로 삼은 극작가 주네는 동양 연극에 대한 선망, 서양 연극의 전통적 형식의 파기와 깊이 있는 상징이 얽히는 제의로서의 연극 추구 방식으로 새로운 연극성을 모색했던 극작가라고 할 수 있을 것이다.<sup>2)</sup> 주네에 의해 표현된 작품 세계에서 극중극은 그의 두 번째 연극 작품 『하녀들 *Les Bonnes*』에서 중요한 주제로 등장한다. 이 작품은 마담에 대한 동경과 증오가, 반복되는 마담 역할 놀이를 통해 상승 작용을 일으켜 밀고와 살인, 그리고 자살에까지 이르는 하녀들의 하루 저녁의 모습을 보여준다. 극중극으로 연출되는 이 마담 놀이는 하지만 극중 현실과 역할 놀이 사이의 구분을 모호하게 보여주며 현실과 환상, 무대와 객석, 예술과 삶 사이의 경계도 무너뜨리는 개방된 연극성을 드러내게 된다. 더불어 주네의 작품 특히 『하녀들』속 극중극에서 오브제가 아주 중요한 역할을 하고 있다는 점도 밝히려고 한다. 소리의 오브제는 작품 속에서 형식적인 막의 구분은 없지만 실질적인 막을 구분하는 역할을 하고 있다. 그리고 시각적 오브제는 등장인물들의 현실과 환상을 대변하는 사물으로써 주네의 부조리를 더욱 부각시키는 기능을 한다. 1947년에 발표되고 초연된 『하녀들』 이후 십 여 년 간의 공백기가 있고 난 뒤 발표된 『발코니 *Le Balcon*』(1956)는 극중극의 기법을 다층적으로 활용함으로써 주네가 전작에서 시도했던 경계 허물기, 전복의 미학과 열린 연극성의 추구를 본격적으로 드러낸 작품이다.<sup>3)</sup> 하지만, 본 연구에서는 『하녀들』을 중심으로 주네의 극중극과 오브제를 통한 현실과 환상의 교차, 가치 전환을 통한 이중적 현실인 부조리에 대해 살펴보기로 한다.

2) 신은영, 「장 주네의 『발코니 *Le Balcon*』에 나타나 역할놀이 연구」, 불어불문학회연구 112집 2017년 겨울호, 2017, 100쪽.

3) *Ibid.* 100쪽.

## II. 『하녀들 *Les bonnes*』 속 극중극

『하녀들』은 1933년 프랑스 북서부에 위치한 중소도시 르망(Le Mans)에서 일어난 빠뻑 자매의 엽기적 모녀 살인 사건을 모티브로 창작된 희곡이다. 프랑스 사회에 화제를 뿌렸고 나라를 떠들썩하게 한 이 사건은 범인들의 범행동기에 대한 침묵 때문에 더욱 큰 관심을 모았던 사건이다. 7년간 하녀로 일을 하던 두 자매가 뚜렷한 이유도 없이 어머니처럼 따르던 여주인과 그녀의 딸을 잔혹하게 살해하고 시신 훼손을 한 뒤 살해 동기에 대해 침묵으로 일관하던 두 자매의 모습에 더욱 관심과 궁금증을 불러일으켰던 사건이다.

자끄 라캉(Jacques Lacan, 1901~1981)은 『편집광적인 범죄의 동기』 속 연구에서 당시의 사건을 다음과 같이 묘사한다.

“우리는 르망 살인 사건의 끔찍한 상황과 두 살인자의 살해 동기의 미스터리가 일반 대중들의 의식 속에 불러일으켰던 감정을 기억하고 있다. 비극은 일순간에 일어났다. 그녀들은 재판장에게 희생자들에게 어떤 불만과 증오도, 이해할 수 있는 동기도 언급하지 않았다. 그녀들의 유일한 관심은 전적으로 범죄에 대한 책임을 함게 하는데 있는 것 같았다. 정신감정 의사들에 따르면, 그녀들은 어떤 정신착란의 징후도, 광기도, 심리적이거나 육체적인 불안 증세도 보이지 않았다.”<sup>4)</sup>

두 살인자의 침묵과 정신감정 결과가 나옴으로써 세상의 호기심은 증폭되고, 급기야 계급적·정치적 대립으로 이어지는 사회적 파장을 일으켰고 주네도 이 사건에 관심을 가졌고 실제 1947년 『하녀들』 초연 당시, 관객들은 10여 년 전 떠들썩했던 범죄사건 속 빠뻑 자매를 떠올렸

---

4) Claude Puzin, *Les Bonnes, Le Balcon, Jean Genet*, Paris: Ed. Nathan, 1998, 54-55쪽. 임선옥, 「장 주네의 『하녀들』, 구조의 발생론적 접근」, 한국연극학 제25호, 2005, 217쪽. 재인용.

고, 이 작품의 모티브는 당시 사건에서 비롯되었다는 지적도 나왔다.<sup>5)</sup>

극의 구조적인 면에서 『하녀들』은 고전극의 전형인 삼일치 법칙(*règles de trois unités*)<sup>6)</sup>을 잘 적용한 극중극 구조를 보여주고 있다. 일반적인 고전주의 극중극 구조에서는 극중 현실로 시작하여 중간 중간 또는 막 전체를 극중극으로 보조하는 기능의 구조를 볼 수 있었지만, 이 작품은 극중극이 중심플롯으로 기능을 하여 기존 극중극의 구조와 상이한 형상을 보이고 있다.

또한, 장 주네는 『하녀들』에서 막의 구분을 별도로 하지는 않았지만 소리(자명종 소리, 전화벨 소리, 초인종 소리, 문 닫는 소리)라는 오브제를 통하여 막의 전환처럼 극중극과 극중 현실을 구분하도록 환기를 시킨다.<sup>7)</sup> 지문에서 표현된 이 소리의 오브제들은 대단히 효과적인 방식으로 극 행동을 중지시키고, 다시 진행 시키며, 또다시 멈추게 하고, 진행 시키면서 극이 대단원을 향해갈 수밖에 없게 만들고 극 진행에 중요한 작용을 하여, 극의 시작, 중간과 끝의 세 부분이 인과관계를 갖고 진행되는 5막의 고전 비극 구조를 형성한다.<sup>8)</sup>

극은 장소와 시간이 구체적으로 묘사가 된 상황에서 시작된다. 마담(Madame)의 방에서 하녀 의상을 입은 솔랑주(Solange)와 하녀 의상을 벗고 속옷 차림인 모습의 클레르(Claire)가 있다.

*마담의 방. 루이 15세 스타일의 가구들. 방 안쪽에는 맞은편 건물의 벽 쪽으로 열린 창문이 있다. 우측에는 침대. 좌측에는 문과 서*

5) 임선옥, 「장 주네의 『하녀들』, 구조의 발생론적 접근」, 한국연극학 제25호, 2005, 217쪽.

6) 시간, 장소, 극의 행위(줄거리)가 통일되어 극이 진행되어야 한다는 17, 18세기 고전주의 연극 기본법칙. “한 곳에서 하루에, 하나의 사건이 완성되도록...” Boileau(1674), *l'Art poétique*, Chant III, Vers 45-46.

7) 임선옥, 「장 주네의 『하녀들』에 나타난 고전 극작법의 변주」, 한국연극학 제23호, 2004, 147쪽.

8) 이경식, 『아리스토텔레스의 시학과 신고전주의: 16~18세기 영국과 유럽의 극 비평』, 서울대출판부, 1997, 174~184쪽.

랍장: 많은 꽃들이 있다. 저녁이다. 쓸랑주 역을 맡은 여배우는 가정  
부의 짧고 검은 원피스를 입고 있다. 의자 위에는 다른 검은색 짧은  
원피스와 검정 스타킹. 굵이 낮은 검정색 구두 등이 놓여 있다.  
끌레르(속치마 차림으로 경대를 등 뒤로 한 채 서서. 팔을 뻗친 동  
작과 과장된 비극 투의 목소리다.)<sup>9)</sup>

하녀들의 첫 장면에서 극은 독자들도, 관객들도 자매의 행동이 극중극이라는 것을 바로 알 수 없도록 모호한 분위기로 시작된다. 부자연스런 두 하녀들의 행동은 극을 진행하면서, 그녀들의 대화와 호칭을 통해 조금씩 그녀들이 역할 놀이를 하고 있음을 알게 해준다. 마담 역할의 끌레르와 끌레르 역할의 쓸랑주는 대화에서 서로를 끌레르와 마담으로 호칭하며 역할극 놀이 중임을 알 수 있게 해준다. 그러나 마담 역할의 끌레르는 때로 끌레르 역할의 쓸랑주에게 끌레르가 아닌 쓸랑주라 부르고, 쓸랑주 역시 스스로를 쓸랑주라고 부르며 관객을 혼동에 빠뜨리기도 한다. 이는 극중극과 극중 현실 사이에서 두 하녀가 역할 놀이와 현실이 분명한 구분 없이 진행되고 서로의 역할을 그녀들 스스로 혼동할 때, 각자의 역할을 상기시켜주는 자는 상대 배역을 맡고 있는 인물이 된다. 그녀들은 역할 놀이를 진행하다가도 서로 자신들의 역할을 잊고 현실 속의 자신으로 돌아갈 때면 어김없이 상대방이 맡은 역할의 배역 이름을 불러줌으로써 다시 상대방을 역할 놀이로 끌어들인다. 이런 현상은 그녀들의 역할 놀이가 처음이 아니고 수차례 반복 되어 왔음을 알 수 있고 매번 바뀌는 역할로 인하여 혼동과 착각을 해 오고 있음도 알 수 있다.<sup>10)</sup>

**쓸랑주** : 네, 마담, 다시 준비하러, 저의 부엌으로 가서, 저의 고무장갑과 입 냄새, 그리고 수채통에서 나는 작은 트립 소리를 다시 찾겠어요. 마담에겐 마담의 꽃이 있고 제겐 제 수채통이 있어요. 전 하

9) Jean Genet, *Théâtre Complet*, Editions Gallimard, 2002, p.129.

10) 임선옥, 「장 주네의 『하녀들』에 나타난 고전 극작법의 변주」, 한국연극학 제23호, 2004, 147쪽.

너예요. 그러니까 절 더럽힐 수 없어요. (...) 자, 좀 웃으세요. 웃으면 서 기도를 하세요. 빨리, 아주 빨리요! 이제 당신은 막다른 곳에 있어요. (솔랑주는 자신의 목을 보호하고 있는 끌레르의 손을 친다.) 손을 내리고 그 가냘픈 목을 봅시다. 자, 겁내지 말아요. 떨지 말아요. 재빨리, 조용히 빨리 끝내 버릴 테니까요. (...)

(솔랑주가 막 끌레르의 목을 조르려 하는 순간, 갑자기 자명종이 울린다. 솔랑주는 멈춘다. 두 여배우는 감정을 억누르지 못하고 다가선다. 두 사람은 서로 붙어서 귀를 기울인다.)

벌써?<sup>11)</sup>

이와 같은 역할 놀이에서 두 하녀의 말투와 행동으로부터 끌레르 역할을 한 솔랑주가 평소 마담으로부터 받는 경멸에 대해 증오심과 질투심으로 마담을 죽이고 싶어 한다는 것을 보여준다. 그런데, 갑자기 자명종이 울렸다. 첫 번째 막이 끝났다는 주의의 환기와 함께 관객들은 등장인물들의 새로운 행동과 말투를 통해 지금까지 보았던 내용들이 현실이 아닌 극중극이었음을 알 수 있었고 앞으로 전개될 새로운 인물 관계와 극의 스토리를 앞서 본 내용을 통해서 예상을 할 수 있도록 해준다. 이는 기존의 고전주의 희곡의 극중극에서 볼 수 없던 새로운 형식 혹은 기존 형식의 파괴이며, 주네의 『하녀들』에서 볼 수 있는 앙티-테아트르 (Anti-théâtre)<sup>12)</sup> 형태를 나타낸다.

이후 극중 현실로 돌아온 솔랑주와 끌레르는 앞선 극중극을 하게 된

11) Jean Genet, *Théâtre Complet*, Editions Gallimard, 2002. p.135.

12) 앙티-테아트르(反 연극 기법)는 ‘부조리극(不條理劇)’ 또는 ‘전위극(前衛劇)’, ‘반연극(反演劇)’이라고 불리기도 한다. 현실에서 가능한 이야기를 현실에 충실해서 만드는 사실주의 연극이나 자연주의 연극이 연극사의 주류를 이루어나갔는데 반기를 들고 등장한 것이다. 그렇기 때문에 앙티테아트르는 현실을 그대로 보여주 기보다는 사람의 내면의 생각과 사상 그리고 초자아라는 것에 보다 많은 관심을 두고 있다. 앙티테아트르는 극중에서 등장인물이 자기동일성을 잃고, 시간-공간 이 현실성을 잃고, 언어가 그 전달능력을 상실하는 등 연극 그 자체가 행위의 의미를 해체당하는 부조리를 만들어 부조리 성을 강조한다. 따라서 앙티-테아트르는 배우들의 무의미한 대화들과 우스꽝스런 몸짓과 무대설정이 특징이다.

원인과 이유를 보여준다. 현실의 쏘랑주는 어지럽혔던 방 정리를 시작하고 마담 역할에서 끌레르로 다시 돌아온 현실의 끌레르는 현실의 마담을 위한 차를 준비하는 일을 한다. 극중 현실에서 그녀들은 착하고 순종적인 자매이면서 마담을 동경하는 동시에 시기하여 마담의 애인을 거짓 밀고하고 경찰의 조사를 받도록 만들었다. 자신들 보다 상위 계층인 마담의 므씨유(Monsieur)를 흠모하여 마담을 곤경에 처하도록 만들고 싶어 했다. 하지만 전화벨 소리와 함께 증거불충분으로 인한 가석방 소식이 므씨유를 통해 연락이 온다. 하녀들은 자신들의 밀고가 들통이 날 것이 두려운 나머지 마침내 그녀들의 반복된 역할 놀이에서 했던 것처럼 마담을 실제로 살해할 계획을 세우게 된다. 마담을 살해하여 어떻게 처리할지도 이야기를 나누는데 이 장면은 뽀뽀 사건의 잔혹했던 범행 내용을 유사하게 묘사하여 현실 속 내용을 극중 현실에서 떠올리게 하는 상상의 극중극을 관객들이 느끼도록 하였다.

**끌레르** : 수면제! 그런 표정은 짓지 마. 즐거워야 돼. 그리고 노텔해야 돼. 같이 노래하자! 궁정이나 대사관으로 구걸하러 갈 때처럼 노래를 불러. 웃어야 돼. (*함께 깔깔대며 웃는다.*) 웃지 않으며 비극이 우리 둘을 창밖으로 날아가 버리도록 할꺼야. 창문을 닫아. (*쏘랑주는 웃으며 창문을 닫는다.*) 살인이란... 말로는 형용할 수 없는 것! 노래를 부르자고. 밝은 달빛에. 그녀를 숲 속에 데려가서, 전나무 아래에서, 조각조각 토막을 내는 거야. 우리는 노래를 부르고, 시체를 꽃밭 속에 묻어두고, 저녁마다 조그만 물뿌리개로 물을 줄꺼야.  
(*출입문에서 초인종이 울린다.*)<sup>13)</sup>

수면제를 탄 차로 살해 계획을 세운 자매는 두려움과 떨림 속에서 마담을 기다리며 차를 준비하고, 마침내 마담이 문소리와 함께 귀가를 한다. 전화벨 소리부터 마담이 귀가하는 시점의 소리까지는 극중 현실로

13) Jean Genet, *Théâtre Complet*, Editions Gallimard, 2002, p.146.

볼 수도 있지만, 다른 한편으로는 이 장면도 하녀들은 관객이 듣고 있는 것을 알면서 실제 사건을 연상시키는 살인을 계획하는 극중극으로도 볼 수 있는 부분이 된다. 하녀들을 제외하고 무대에 등장하는 유일한 사람인 마담은 극 초반에서부터 지속적으로 이야기의 주 대상이며, 역할극의 주요 인물이었기에 관객과 하녀들은 마담의 등장과 마담에 대한 살해 계획을 알고 있는 상황이 된 것이다. 그래서 하녀들이 마담을 위해 준비하는 차를 마담이 마시게 될 것인가에 대하여 하녀들과 관객들은 집중하게 된다. 그렇지만, 세 번의 권유에도 마담은 차를 마시지 않고, 하녀들이 정리해 놓지 못한 역할 놀이 흔적을 발견 지적하다가 제대로 놓여있지 않은 전화 수화기를 발견한다.

결국 므씨유의 가석방 소식을 전해 듣게 되고 마담은 므씨유를 만나러 나가게 되어 하녀들의 살해 계획은 무산되어 버린다. 마담 살해 계획이 실패하고 나서 두 하녀는 앞으로 마담과 므씨유의 만남을 통해 밝혀질 사실들에 대하여 절망에 빠져버리고 만다. 상황을 피하기 위해 도망갈 방법을 생각하지만 여의치 않다. 둘은 불안하고 난처한 상황을 극복하려고 둘에게 익숙한 역할 놀이를 다시 시작한다. 두 번째 극중극은 이렇게 극의 후반부 결말로 향하면서 달려간다.

**끌레르** : 우린 이제 틀렸어... 너무 늦었어.

**솔랑주** : 이렇게 걱정만하고 있어야 된다고 생각하는 건 아니지.

(...) 아! 모피도 다시 가져갔구나.

**끌레르** : 난 너무 지쳤어.

**솔랑주** : 한탄을 하실 때가 되셨어요. 아주 적절할 때 고상해지시는군요.

**끌레르** : 너무 지쳤어.

**솔랑주** : 마담에겐 죄가 없다면 하녀들이 죄인이 확실하죠. 무죄가 되는 건 당연해요. 하지만 제가 당신의 사형집행을 맡았다면 난 끝까지 해냈을 거예요.<sup>14)</sup>

역할 놀이를 다시 시작하려 쓸랑주는 마담을 살해하고자 하는 결의로 끌레르를 마담 대하듯 존칭을 사용하지만 끌레르는 아직 쓸랑주의 말에서 현실과 역할 놀이를 구분하기 어려운 듯 호칭을 섞어 혼돈스러운 모습을 보이고 있다. 이는 관객에게도 쓸랑주의 모습이 현실인지 극중극인지 혼란스러워 하는 부분을 설명해주려는 작가의 의도로 보인다.

**끌레르** : 끌레르인지 쓸랑주인지, 당신은 나를 굶게 하는군요. - 혼란스럽습니다 -, 끌레르인지 쓸랑주인지, 어쨌든 당신은 날 화나게 해요. 그리고 분노가 치밀게 해요. 우리의 불행은 모두 당신 탓이기 때문이지요.

**쓸랑주** : 다시 한번 말씀해보시죠.

(*관객을 향한 채 자신의 검은 원피스 위에 흰 드레스를 입는다.*)

(…)

**쓸랑주**. (*돌아서서 마담의 드레스를 입은 끌레르를 보며*) 마담은 아름답다워요!<sup>15)</sup>

쓸랑주는 클레르에게 마담이라 부르며 자신이 현실에서 이루지 못했던 살해 계획을 끝까지 완수하겠다는 의지를 보인다. 잠시 쓸랑주를 보며 혼란스러워 하던 끌레르도 자연스럽게 마담의 옷을 다시 입고 마담이 되어 끝내지 못했던 역할 놀이의 완성을 위해 쓸랑주와 연기를 한다. 마침내 마담 역할의 끌레르는 극중 현실의 끌레르가 준비한 수면제가 든 차를 쓸랑주로 부터 받아 마시고 자살하듯 살해를 당하게 된다. 마담을 증오하여 살해하기를 간절히 원했던 쓸랑주는 두 손목에 수갑을 차는 모습으로 연극은 끝난다. 극중극과 극중 현실 모두가 동시에 끝난다. 이렇게 『하녀들』의 극중극은 크게는 두 부분으로 나누어진 것으로 볼 수 있지만 위에서 살펴본 바와 같이 극중 현실 속에서도 마담을

14) *Ibid*, p.157.

15) *Ibid*, p.158.

독살하기 위해 계획을 짜는 부분처럼 극중극으로 나타나는 부분들이 있었다. 주네는 등장인물들 사이의 지켜져야 하는 비밀 이야기에 관객을 참여시켜서 극중 현실 속의 극중극을 통해 극중 인물들의 문제나 고민을 객관적인 입장에서라도 같이 고민을 하도록 제시한다.

또한, 기존 고전주의 작품들의 극중극 구조에서 보았던 극중 현실의 내용 중 주요한 사건이나 비밀 이야기의 전달을 강조하려고 하는 극중 현실-극중극-극중 현실의 구조가 아닌, 초반과 중반부를 극중극으로 대치한 구조는 기존의 고전주의 작품들 보다 훨씬 복잡한 구조를 보인다.

기존 낭만주의 작품 속의 극중극은 알프레드 드 뫼세(Alfred de Musset, 1810~1857)의 『장난삼아 연애하지마소 *On ne badine pas avec l'amour*』(1834)에서처럼 극적 구조의 주인공 페르디낭이 장난기로 제 3자에게 피해를 주는 잘못을 보여주는 극중 현실과 카미유에 의해 주도되는 거짓 사랑이 극중극으로 삽입되어 지는 특징이 있었다. 그리하여 전체극의 배우들이 관객으로 변형되는 순간에 극중극이 만들어지는 구조이다. 이런 의미의 극중극은 극의 스토리 구성을 위한 필연 조건인 동시에 제한 조건으로 무대와 관객의 단순 구성에 입각하여 배우들이 <보는 자>와 <보여지는 자><sup>16)</sup>로 구분·분할되고 이 인물들이 만드는 연극을 관람하는 관객으로 잘 짜여진 또 하나의 다른 형태가 이중 구조로 이루어진 복수 구성법이 된다. “극중극은 관객들이 연극 작품을 관람할 때 그 작품 안에 또 하나의 작품을 관객들에게 표현하는 방법이다.”<sup>17)</sup>

하지만 『하녀들』 작품 속 극중극은 연극 놀이를 하고 있는 전체 배우인 <보여지는 자>를 지켜보는 이는 관객들인 <보는 자>이고 연극 놀이 후 극중 현실에서도 전체 배우들은 이름이 바뀐 채로 극을 진행 한다. 이

16) Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris : Edition Socials, 1977. p.46. 무대와 관객을 잇는 힘은 시선(regard)이다. 결국 극중극은 <보는 자>와 <보여지는 자> 사이의 관계이다.

17) Georges FORESTIER, *Le théâtre dans le théâtre*, Librairie Droz S.A.1981. p.21. «Le théâtre dans le théâtre, C'est d'une certaine manière, présenter à des spectateurs une pièce dans laquelle des spectateurs regardent une pièce.»

는 <보는 자>와 <보여지는 자>가 동일 시 되어 있고 단지 현실과 환상으로서의 구분으로만 극중극의 이해가 가능한 것이다. 극중 현실 속에 등장한 유일한 배역인 마담은 극중극 속으로 소환되지도 않았으며 극중 현실에서도 극중극에서 배우들이 경외할 수밖에 없는 높은 계층의 신분을 지닌 <보여지는 자>의 모습으로만 나타났다. 하녀들은 신분의 차이가 있는 마담을 현실에서 뛰어넘을 수는 없지만 현실 뒤에서는 환상을 통해 자신들이 무시하고, 짓밟아보려는 행동도 서슴치 않는다. 살해 계획을 세울 때도 실제 사건에서처럼 꼼꼼하고 처참하게 토막을 내고, 아무렇지 않은 듯 꽃에 물을 주듯 물어 둔 자리에 물을 뿌리겠다는 환상적인 계획을 이야기할 정도이다. <보는 자> 없이 서로만 지켜보는 두 하녀는 자신들이 만들어낸 환상의 공간에서 현실과 환상을 넘나들고 있는 것이다. 현실의 끌레르와 쓸랑주는 환상 속의 마담을 독살하는 것으로 자신들의 목표를 달성하였지만 현실에서 자살도 타살도 아닌 끌레르의 죽음으로 주네는 두 하녀의 부조리했던 현실을 극중극으로 보여 주려 했던 것이다.

### Ⅲ. 오브제를 통한 현실과 환상의 교차

고전적 의미에서 오브제는 등장인물과 상황의 전개를 돕는 단순한 악세서리, 즉 장식의 의미를 갖고 있었다.<sup>18)</sup> 오브제의 사용이 절제되고 단순화되었던 것이 19세기 말 상징주의 이후 연출가들에 의해 표현된 오브제는 그 의미가 확대되고 중요한 연출의 표현 요소로 자리 잡기 시작했다. 따라서 현대로 넘어오면서 오브제는 그 쓰임이 복합적인 동시에 다양한 양상을 띠면서 공연 예술에서 차지하는 비중이 점점 더 커져 하나의 의미 전달자로서 위치하게 된다. 구체적으로 오브제가 지니고 있는 기능과 역할은 텍스트 또는 상연 속에 형상화되는 오브제 이외에 다용

18) 안치운, 『공연예술과 실제비평』, 문학과 지성사, 1993, 311쪽.

도적 기능을 수행한다. 먼저 모방적 존재로서 그 기능 작용은 수사학적인 환유, 은유, 상징으로 표현된다. 그리고 미학적인 기능을 통해 미학적인 가치와 상연의 의미 구성의 일부로서의 의미론적 가치를 지니고 있다.<sup>19)</sup> 장 주네는 『하녀들』에서 오브제를 통해 현실과 환상의 교차 또는 현실과 환상의 구별, 계층 구분의 효과를 찾아 볼 수 있는 수학적 환유, 은유와 상징을 표현하였다. 『하녀들』에서 가장 눈에 띄는 오브제의 효과로 극의 전환을 위해 적용된 다양한 소리를 표현하는 효과가 있다. 『하녀들』에서는 극 진행 과정에서 네 가지의 소리로 각각의 상황이 전환된다. 첫 번째는 자명 종소리다.

*갑자기, 자명종 소리가 울린다.<sup>20)</sup>*

막이 오르고 두 하녀가 극중극을 하는 중 울리는 첫 번째 소리의 정체는 자명종이다. 왜 자명종(un réveille-matin)이었을까? 자명종은 정해 놓은 시간이 되면 소리를 내어 알려주는 일을 한다. 당연히 반복적인 활동을 위한 환기를 시켜주는 소리이다. 그 의미는 하녀들은 역할 놀이를 반복적으로 하고 있었고 역할 자체도 서로 교대하면서 반복적으로 했었다는 의미를 전달해 주는 것이고, 자명종이 울리면 항상 두 하녀는 환상에서 현실로 돌아오는 환기를 시켜주는 순간인 것이다. 자명종은 목적인 일 또는 해야 할 일을 위해 몸과 정신을 준비하기 위해 설정되듯이 하녀들도 자명종 소리에 맞춰 정해진 순간에 현실로 돌아가야 한다는 상징적 의미를 보여준다고 할 수 있다. 마치 주네의 『하녀들』 속 하녀들의 모습은 부조리의 대표적인 오브제를 담고 있는 시지프스 신화처럼 떨어지는 것을 알면서 돌을 굴려 올리는 부조리하고 반항하는 인간의 모습과도 일맥상통한다. 하지만, 극 후반부 두 번째 극중극을 펼치

19) 김봉순, 「오브제 개념에서 본 마기 마랭(Maguy Marin)의 작품 『May B』에 관한 연구」, 서울 : 성균관대학교 석사학위논문, 2002, 12쪽.

20) Jean Genet, *Théâtre Complet*, Editions Gallimard, 2002. p.135.

는 상황에서는 자신들에게 주어진 시간이 아주 많고, 현실에 돌아오지 않아도 된다는 생각에 자명종을 맞춰 놓지 않고 역할 놀이를 시작한다. 여기서 주네는 극 속에서 두 자매가 현실로 되돌아오지 않으려는, 아니 되돌아오고 싶지 않은 마음이 오히려 컸던 것을 표현하는 장면을 표현하고 있는 것이다. 그리고 끌레르와 솔랑주는 현실로 돌아오기 보다는 그녀들이 갈망했던 자명종의 환기 소리가 없는 환상 속에서 극을 끝맺게 된다.

두 번째 소리는 므씨유에게서 걸려온 전화벨 소리(*Sonnerie du téléphone*)이다. 전화벨 소리는 극중 현실의 두 자매에게 자신들이 꾸민 거짓 신고 행위가 소용이 없어졌음을 알게 하는 기능을 하는 것이고, 이로 인한 처벌을 받게 되어 두려워진 두 자매를 혼돈 상태에 빠지게 만든다. 극은 전화벨 소리와 함께 긴장감과 긴박감 그리고 향후 진행될 상황에 대한 새로운 전환점을 만든다. 하녀들은 자신들의 죄를 감추기 위해 결국 마담을 살해하려는 계획을 세우게 되고 빠뽕 자매 사건을 연상시키듯이 잔혹성과 순수성을 보이며 예상되는 전개가 진행된다. 이는 극중 현실 속 극 진행이지만, 마담을 살해하고자 하는 환상적이고 혼란한 상태를 보이며 관객은 <보는 자>로써 참여하는 극중극의 형식으로 나타나며 현실과 환상이 교차 되는 순간이다.

마담의 입장을 알리는 세 번째 소리는 현관 초인종 문소리이다(*Sonnerie à la porte d'entrée de l'appartement*). 마담의 등장은 극에서 긴장감이 가장 높은 부분이다. 하녀들의 살해 계획이 성공할 수 있을지 여부를 사전 공모를 통해 알고 있는 <보는 자>의 시선인 관객이 참여한 부분이기 때문이다. 평소처럼 차를 준비하고 흥분한 마담을 진정시켜 음모를 완수하려 하지만, 넘볼 수 없었던 마담의 지위는 현실에서 더욱 힘을 발휘한다. 마담은 하녀들의 마음과 행동을 꽤 꿰어 보듯이 하녀들의 언행을 지적하며 하녀들의 뒷을 피해 나가고 급기야 제대로 놓지 않았던 수화기를 확인하고 므씨유의 가석방 소식을 전해 듣고는 흥분된 마음으로 방을 탈출하다시피 빠져나간다.

긴장감이 관객을 비롯한 모두에게 해제됨을 알리듯이 네 번째 소리는 조심스럽게 마담이 방을 빠져 나가는 소리다. 끌락(clac)(*La porte claque derrière elle.*) 이것은 문이 닫히는 소리와 함께 앞으로 진행될 극의 결말에 대해 두 자매가 해결해야 할 부분이라는 것을 연상시켜준다. 도망갈 곳도 없고 모든 죄가 얼마 지나지 않아서 들어날 상황에 자매가 할 수 있는 유일한 방법은 환상 속으로의 도피였다. 쓸랑주는 마담 독살 계획이 실패하자 이제 유일한 도피처인 환상 속으로 들어가 버린다. 현실에 남아있던 끌레르도 결국은 언니와 함께 환상 속으로 들어가서 마담 역할을 자처하며 스스로를 독살하고 극은 막을 내린다.

『하녀들』 속에 나타난 소리의 종류와 무게감에 따른 극의 진행 상황을 살펴 본 것처럼, 소리가 주는 극의 긴장과 이완, 극의 전개, 극의 현실과 환상의 전환에도 영향력과 극적효과가 더욱 커짐을 다시한번 느끼게 된다.

현실과 환상의 교차를 감각적으로 느낄 수 있도록 사용된 또 다른 오브제들을 아래 <도표>와 같이 정리를 해 볼 수 있다.

<도표> 극중 현실과 환상의 교차를 감각적으로 느끼게 하는 오브제와 인물 관계

오브제	소유자	감정	상태
드레스, 브찌유, 애인, 꽃, 화관, 목걸이, 가슴, 허벅지, 향수, 분, 매니큐어, 비단, 비로도, 레이스, 꿈, 차	마담	존경, 경애, 증오, 혐오, 질투, 시기	환상 이상향
역할놀이(끌레르 : 마담 : 쓸랑주) = 환상과 현실 구조 = 제의(Cérémonie)			
하녀복, 우유배달부, 자명종, 부엌, 고무장갑, 수채통, 가래침, 우유배달부, 다락방, 쇠침대, 냄새	하녀들	도망, 벗어나고픈 현실, 뺏고 싶은 마음, 밀고, 살인	불행한 현실

하녀들은 역할 놀이를 통해 마담이 되는 환상을 꿈꾸며 자신들의 처지와 불행을 극복하고 싶은 욕망을 갖고 싶어 한다. 마담의 행동과 말투를 따라 하며 마담이 되고 싶은 욕망을 실현하고자 했지만, 항상 자명종 소리와 함께 그녀들은 현실로 돌아와야만 했던 것이다. 그녀들은 아마도 자명종(un réveil matin) 소리처럼 아침마다 현실로 돌아오는 것이 부조리하다고 느꼈을 것이다. 이 부조리한 현실을 극복해 보려고 마담의 쓰윽을 차지하고 마담을 살해하려는 환상적이지만 현실에서 실현될 수 없는 계획들을 날마다 반복하며 자명종 소리에 깨어났던 것이다. 주네는 태어나면서부터 자신이 빠져나올 수 없었던 고된 현실을 그의 작품 속 하녀들을 통해 보여주려는 것일지도 모른다. 어린 시절에 “나는 나를 거부했던 세상을 거부하리라”<sup>21)</sup>라고 이야기 했었던 것처럼 말이다. 또한, 이런 놀이는 환상, 꿈, 제의, 신화 그리고 부정과 같은 개념이며 현실 세계의 억압으로부터 억눌린 무의식을 자유롭게 해주는 요소들이다.<sup>22)</sup>

#### IV. 가치 전환을 통한 이중적 현실 : 부조리

주네는 그의 두 번째 희곡인 『하녀들』에서 자신을 버렸다고 생각하는 부르주와 계층 속에 자신이 포함되고 싶은 세계를 형상화하기 위해 극중극의 역할 놀이를 도입하여 현실과 환상의 교차를 통해 이중적 현실을 확장해 가며 현실과 환상의 부조리를 보여주고 있다.

『하녀들』에서 하녀들 자신들이 벌이는 역할 놀이를 의식이라고 부르는데 무대 위의 연극적 공간은 무대 위의 현실과는 다른 비현실적인 공간이며 무대에서 일어나는 놀이는 희생을 보여주는 제의 형태의 의식을 펼치는 공간이다. 오래전 원시 시대의 제의는 현실과는 아주 다른 비현

21) Claude Puzin, *Les Bonnes, Le Balcon, Jean Genet*, Paris: Ed. Nathan, 1998, p.5.

22) 장인숙, 「장주네의 연극에 나타난 이중적 테마」, 연극예술치료연구 제5호, 2005, 111쪽.

실적이고 일상적이지 않은 시간과 장소에 펼쳐진다. 사회는 경제 원리, 법률과 도덕 등을 통해 사회적 무질서 현상을 야기 시키는 사람들의 본능적 욕구들을 통제하고 질서를 유지해왔다. 그렇지만 이 욕구들을 제지하는 제도로만 사회가 유지되는 것은 아니다. 이것은 오히려 더 커다란 폭력과 더 많은 무질서를 일으킬 수 있기 때문이다. 그래서 사회는 일시적이면서도 합법적으로 일상적이지 않은 장소에서 인간 본능을 구현할 수 있는 유사한 체험을 주기적으로 했는데, 이것이 바로 희생을 보여주는 제의인 것이다. 이 제의는 희생양을 신께 올리는 일련의 제의를 행하면서 구성원들의 극단적인 폭력과 살인의 욕구를 대리 실현 시키는 동시에 해소 시킨다. 이 제의에 참여자들의 몰입감은 제의의 진행 절차에 있어서 중요한 조건이다. 이 몰입감을 통해 참여자들이 과격한 행동과 희생, 그리고 살인에 대한 유사한 체험을 할 수 있기 때문이다. 그리고 참여자들이 제의를 하는 공간을 떠나 현실 세상으로 돌아왔을 때, 이 같은 집단적 체험이 다시 사회의 질서 안에서 살아 갈 수 있는 힘이 되는 것이다. 그런데 주네의 연극에서 이러한 유사한 체험과 감정의 몰입감이 인물들의 의식인 역할 놀이를 통해 재현되고 있다.<sup>23)</sup>

『하녀들』에서 펼쳐지는 의식인 역할 놀이는 마담이 집에 돌아오기 때문에 절정에 이르지 못하고 중단된다. 이 중단을 기점으로 마담의 실상과 허상이 대비되어 현실로 드러난다. 실제 등장한 마담은 역할 놀이에서 표현된 오만하고 허영에 사로잡힌 주인의 이미지와 달리 연인을 걱정하며 하녀들에게 너그럽고 선량한 성격으로 나타난다. 이것은 끌레르와 쏘랑주가 역할 놀이에서 마담을 중요한 표현과 위배되는 그녀들의 비틀어진 해석으로 나타난다. 마담이 나가고 처음 시작과 같이 하녀들은 다시 마지막 의식인 역할 놀이를 시작한다. 앞서 놀이가 준비되는데 너무 시간이 걸려 마담이 돌아오기 전까지 끝을 맺지 못했지만, 이 제의는 마담 역할을 맡은 클레르가 자신을 희생하면서 막을 내린다. 끝을 맺기

23) 임애리, 「장주네의 *Les Bonnes*에서 나타난 극형식에 관하여」, 한국프랑스학논집, 2004, 325쪽.

위해 그녀는 마담에게 마시게 하려던 독이든 차를 가져오라고 쏘랑주에게 명령한다. 자신의 희생을 통한 제의에 그녀를 가담시킴으로써 놀이에서 이루지 못했던 마담 살해 행위를 상징적으로 완성 시키고 자 하는 것이다. 쏘랑주는 기꺼이 그 공모를 완수한다. 한편 끌레르의 자살은 두 자매의 놀이 본능이 절정에 치달아 나타난 형태로 볼 수 있다. 즉, 주네는 하녀의 희생을 통해 현실보다 현실을 더 깊이 드러내는 환상을 조명하고자 했던 것이다. 극중 현실에서 쏘랑주와 끌레르는 마담을 고통스럽게 하거나 살해할 계획이 실현되지 못한다. 그러나 역할 놀이를 통한 환상의 세계에서 마담 역을 맡은 끌레르가 죽음으로써 그 목적은 이루어진다. 하지만 어떤 의미에서 하녀들은 단지 마담의 이미지만을 파괴하는 것이 아니다. 그녀들은 여주인 그 자체에 대한 인식을 파괴한다. 하녀들은 역할 놀이에서 사실과 다르게 마담을 비하하는 행동을 함으로써, 무의식적으로 자신들의 범행 계획이 무산될 것을 의식하고 있었다고 볼 수 있다. 실제의 마담은 하녀들이 상상 속에서 표현하는 마담과 다르기 때문에, 여주인이라는 원형적 이미지를 충족시키지 못하고 있다. 따라서 그녀는 끌레르가 계획한 희생을 위한 제물의 자격을 상실하고 있다. 끌레르가 마담이 되어 독이든 차를 단숨에 들이키는 것은 극중 여주인이라는 지위를 상징적으로 파괴시키는 행위이다. 결국 자신들의 죄악을 죽음으로 받아들이는 숭고한 희생을 통한 제의로 완성되는 가치 전환된 이미지의 개념은 주인과 하인, 지배와 피지배 간의 인식을 초월하여 양극의 상호 소통과 융합을 이루고 있다.

더 나아가 주종 관계를 사회적 가치관으로 보았을 때 노동에 구속된 계층인 하녀들은 억압된 힘을 표현한다. 그리고 역할 놀이 속 환상의 세계에서 마담이 상징적인 죽음을 맞는 것은 이중적인 의미를 포함한다. 노동 계급 사회의 지배는 상상과 놀이를 통해 재생산의 가치를 지닌 세계에서 그 힘을 잃어버린다. 자유로운 상상의 놀이가 현실의 법칙에 종속되지 않고 대등하게 인식되는 세상에서 완전한 자유가 성취될 수 있다. 현실의 법칙에 복종해야 하는 자들은 현실 세계에서 자신의 신분

에 소속되어 있지만, 환상을 박탈당한 자들이다. 그러나 반대로 환상에 갇힌 자들은 억압된 현실로부터 해방되어 자유를 누릴 수 있다는 역설이 성립된다. 결국 주네의 초기 희곡 『엄중한 감시』와 『하녀들』에 등장하는 르프랑과 끌레르, 쏘랑주라는 인물들은 자신들이 창조한 환상의 세계 속에서 존재의 자유를 실현할 때 비로소 구원의 의미를 구현하고 있으며, 이러한 놀이와 환상의 세계와 억압된 현실 세계는 현실에서 놀이와 환상의 정당성을 부여함으로써 균형과 통합을 이룰 수 있다.

이런 형식은 연극의 반사적 기능과 반성적 성찰을 무대화한 것으로 주네의 대표적 작품인 『하녀들』에 이어 『발코니』, 『흑인들』에서 중요하게 보여 진다. 이것은 동시대 관객에게 연극을 바라보는 관객의 태도를 무대 위에서 생각하게 함으로써 관객, 연극과 극중극의 관객을 객관적으로 볼 수 있도록 한다. 즉 관객은 무대에서 일어나는 연극과 극중극 속 새로운 관객을 함께 볼 수 있으며, 또한 무대와 객석 사이의 거리를 두면서 극중극이 무대라는 거울에 비쳐진 관객 자신임을 인지하게 되는 것이다. 그러나 주네는 관객에게 단지 이런 방식으로 연극적인 공간과 관객의 거리를 두게 하고 이 작용으로 당시의 연극과 현실 사이의 관계에 대해 비판적인 성찰을 요구하지 않는다. 왜냐하면 그의 작품은 등장 인물들의 역할 놀이를 통해 무대 위에 전개되기 때문이다. 무대의 극적인 공간에서 펼쳐지는 역할 놀이는 배역을 맡은 인물들이 무대라는 현실에서는 이를 수 없는 억압받고 잠재되어 있는 욕망을 없애는 환상의 세계인 것이다.<sup>24)</sup>

『하녀들』은 『엄중한 감시』에서 3명의 죄수들이 등장하는 인물들의 삼각구도가 그대로 적용되어 2명의 하녀들과 마담의 관계를 비슷한 형태로 다룬 듯 보인다. 그러나 이 작품은 동성애와 범죄의 환타지가 강하게 배어있는 첫 번째 희곡의 자전적 요소를 벗어나 부르주아계층을 배경으로 그 속에 투영된 계층대립의 모습을 조명하고 있다. 이전 작품에

24) *Ibid.*, 332쪽.

서 드러난 놀이와 제의의 특성들이 여기서는 하나의 공간적 환경에 제한되어 있지 않고 외부 공간과 적극적으로 긴밀한 연관을 맺고 있다. 다시 말해서 이전 작품이 감방이라는 유일한 장소에 한정되어 펼쳐졌다면, 이 작품은 파리 중산층 아파트의 안방을 중심으로 외부와 연계된 구조로 바뀌었다. 이것은 주네가 극작가로서 활동 영역을 발전시키면서 극적 공간의 범위도 내부에서 외부 세계로 확장되는 극적 환경의 점진적 시도라고 할 수 있다. 이러한 변화는 이후 발표된 『발코니』에서 혁명의 혼란 가운데 드러난 정부기구, 『흑인들』에서 새롭게 각성된 메시지를 보여주는 아프리카 대륙 그리고 전 인류의 문제로 시각을 넓힌 『스크린』에 이르기까지 극적 공간의 변이와 확장을 보여준다.

1947년 루이 주베(Louis Jouvet, 1887~1951)가 『하녀들』 연극 공연을 연습할 때 주네는 이 작품의 세 여자 역을 남자들이 연기해야 한다고 주장했다. 첫 산문 『꽃들의 노트르담 *Notre dame des fleurs*』에서 주베는 “만일 내가 여자역이 들어 있는 희곡을 무대에 올려야 한다면 젊은 남자들이 이 역을 맡아야 한다고 주장하겠다. 그리고 공연 내내 옆 무대 양쪽에 플래카드를 걸어놓아 관객에게 그 사실을 알려 주겠다”<sup>25)</sup>고 썼다. 사르트르는 이 점에 대해 “주네가 여성 그 자체가 아닌 여성성을 보여 주려고 한다.”<sup>26)</sup>면서 이 작품이 『엄중한 감시』에서 보여 지는 것과 똑같은 상황을 재현한다고 분석하고 있다. 등장하지 않는 범법자인 신사는 드러나지 않는 살인자 영웅인 눈덩이에 해당되는 인물이다. 아름다움과 부유함으로 신사가 지닌 영광의 찌꺼기를 나타내는 마넨은 푸른 눈에 해당되고, 두 하녀는 그들을 추앙하던 모리스와 르프랑으로 볼 수 있는데, 이들의 애증은 자기들 자신의 유한성이 자기네들의 영웅이 발하는 찬란한 빛 속에 투사되었다고 보는 데에서 나온다. 르프랑이 자기도 푸른 눈과 대등하다는 것을 증명하기 위해 모리스를 죽이는 것처

25) 마틴 에슬린, 김미혜 옮김, 『부조리극』, 서울: 한길사, 2005, 243쪽.

26) Sartre, J.P, *Saint Genet, actor and martyr*, trans, Bernard Frechtman, NY: Mentor Book, 1963. p.656.

럼 끌레르도 쓸랑주에게 독이든 차를 대접하라고 함으로써 죽음을 감행한다. 그런데 『하녀들』의 여성 인물들을 남성이 연기함으로써 여성성을 강조해 표현할 수 있다는 주네의 주장은 어떤 의미에서 모순된 견해로 보인다. 하지만 주네는 부조리한 세상의 이면을 꺼내 보여주기 위해 겉으로 드러난 현상을 있는 그대로 그려내기엔 이미 효력을 상실한 시대에서 앞과 뒤, 안과 밖이 뒤바뀐 예술적 상상애 의존해야 했을 것이다. 어느 시점까지 동서양의 전통 종교와 신화 속에서 여성은 악마의 제례를 집전하는 여사제의 인물로 자주 등장하고, 남성 중심 사회에서 밤과 죄악, 수동성으로 상징화되면서 남성과 대비되어왔다. 그런 점에서 주네는 인간 사회에서 굴종을 감내하는 사회계급과 역할의 상징으로 여성을 그의 작품에 도입하였다. 우주 만물의 생성과 조화는 낮을 상징하는 남성 세계와 밤으로 표현되는 여성의 세계가 공존함으로써 이루어진다. 그러므로 『하녀들』에 나타난 여성의 이중적 역할, 즉 양성 이미지는 남성과 여성, 선과 악, 현실과 환상의 양립된 개념들이 상호 보완을 이루며 하나로 통합되는 것을 알 수 있다.<sup>27)</sup>

작품에서 하녀들의 연극놀이가 무대에서 펼쳐졌다면, 작가인 주네는 관객을 상대로 또 다른 게임을 벌이고 있다. 연극이 시작되면서 관객은 마담과 하녀로 규정된 극적 상황에 몰입된다. 그러나 이 두 인물들은 무대에서 역할 놀이를 하는 하녀들임을 알게 된다. 자명종이 울리면서 극적 환상이 깨지는 순간, 관객은 예기치 못한 반전을 맞이하게 되는 것이다. 관객은 연극 전반에 나타난 반전과 함께 마지막 역할 놀이를 수행하며 또 다른 반전을 꾀하는 죽음의 순간에 극의 절정을 경험하게 된다. 그러나 작품에 나타난 역할 놀이는 가볍고 흥겨운 놀이가 아니라 의례적 행위가 수반되는 엄숙한 비극을 내포함으로써 작가는 하녀들을 통해 내재된 욕망이 죄악으로 비틀어져 투사된 모습을 보여주고자 한다. 그러므로 이 작품 역시 죄수의 환상, 즉 다른 사람들에게서 인정받고, 그 속

27) 장인숙, 「장주네의 연극에 나타난 이중적 테마」, 연극예술치료연구 제5호, 2005, 123쪽.

에 속하기 위해 쓸모없는 시도를 하는 인물들의 환상을 그리고 있다. 그러나 마님과 그녀의 연인이 『엄중한 감시』의 눈덩이나 푸른 눈처럼 범죄자들의 위계질서에서 높은 위치를 대변하는 것만은 아니다. 그들은 또한 고아가 된 업동이 주네가 버려졌다고 느꼈고, 더럽다고 하여 쫓겨난 고상한 계층, 도달할 수 없는 세계를 형상화하기도 한다. 주인들에 대항하는 하녀들의 반란은 사회적 몸짓도, 혁명적 행위도 아니다. 그것은 쫓겨난 아기 악마가 영원히 쫓겨난 빛의 세계에 대항하는 반란처럼 향수와 동경으로 가득 차 있다. 그렇기 때문에 이 반란은 저항의 행위가 아니라 제의적 행위로 형상화된다. 두 하녀는 번갈아 마님 역을 함으로써 귀부인이 되려는 자신들의 열망을 표현한다. 그리고 두 하녀는 번갈아 다른 하녀의 역을 하면서 처음에는 여주인에게 사랑에 찬 숭배와 복종심을 보이다가 자신들이 듣고 싶지 않던 욕설과 타박을 하고 결국 증오심과 살인의 감정으로 발전한다. 작품 속 제의적 행위는 사르트르가 강조한 것처럼 검은 미사다. 즉 현실 세계에서 결코 이루어질 수 없는 동경의 대상을 놀이로 반복하는 것이다.

## V. 나가는 말

주네는 1910년 파리 빈민구제국 소속의 작은 병원에서 아버지를 모르는 사생아로 태어났다. 카미유 가브리엘 주네라는 이름만으로 알려진 어머니는 출산 직후 아이를 버리고 1919년 세상을 등졌다. 생후 칠 개월부터 빈민구제시설에서 자랐던 주네는 일곱 살 때 프랑스 중부의 한 농가에 입양되었고, 열 살 때 절도죄로 처음 소년원에 수감되면서 각지의 소년원을 들락거리게 된다. 이후 유럽 전역을 떠돌면서 갖가지 범죄 행위를 하던 그는 결국 파리에서 종신형을 선고받게 된다. 그가 글을 쓰게 된 계기는 종신형으로 복역하던 감옥에서 엉터리 글 솜씨를 뽐내던 동료 죄수에 대항해 『사형수』라는 장시를 쓰면서부터다. 1942년에

출판된 이 시집에 감탄한 장 콕토가 사르트르에게 시집을 소개하고, 이윽고 사르트르 등이 대통령에게 프랑스 문학의 보물을 사면해달라는 청원 편지를 보내게 된다. 이 구명운동이 주효하여 뱅상 오리올 대통령이 1948년 주네를 특별 사면하게 되고, 자유의 몸이 된 주네는 콕토, 사르트르, 피카소, 자코메티 등 파리의 문화예술인과 교우하게 된다.<sup>28)</sup> 사르트르는 주네의 삶과 문학을 분석한 저서에서 주네의 일대기를 변형으로 규정하고 세 단계의 변형을 거쳐 죄수에서 성인으로 변이된 과정을 실존주의 철학에 의거하여 설명하고 있다. 첫 번째 단계는 사회에서 버림받고 죄악의 선택에 자신을 맡긴 악으로의 개종이 있고, 두 번째 단계는 문학에 입문하여 심미적 개안을 함으로써 범죄가 자유와 정당성을 부여하는 전도된 가치를 깨닫는 과정이며, 마지막 세 번째 단계는 극작가로 성공하여 연극을 통해 자아를 확립하는 계기와 성과에 대한 평가를 하고 있다. 그가 규정한 주네의 죄수에서 성인으로의 변이 과정은 사회의 밑바닥에서 시련을 견뎌내고 죄악에서 벗어나 연극 예술을 통해 자기 구원의 깨달음을 얻은 통과 제의의 구조를 지니고 있다. 다시 말해서 주네의 초기 연극에 등장하는 르프랑과 끌레르와 쏘랑주의 인물들은 작가가 자신의 삶의 경험과 깨달음이 투사된 객관적 주체이며 이러한 연극 작품은 삶의 이중적 주제에 대한 물음과 깨달음을 자신의 문학적 상상력으로 승화시킨 주네의 예술적 성과라고 할 수 있다. 그러므로 주네는 부조리한 이중적 주제가 대립에서 자기 성찰로 완성되는 연극 미학을 통하여 부조리한 현실을 이해하고 수용하려 했던 것이다.<sup>29)</sup>

주네는 1952년에 출간된 사르트르의 주네론인 『성聖 주네』로부터 벗어나기 위해 렘브란트론을 쓰는 등 화가 자코메티의 아틀리에를 기웃거렸지만, 사르트르가 그에게 끼친 무게를 떨쳐버리지 못했다. 현실 참여

28) <https://post.naver.com/viewer/postView.nhn?memberNo=21781528&volumeNo=27279060> [우리는 마담이 되기를 원할뿐이지. 장 주네, 『하녀들』]

29) 장인숙, 「장주네의 연극에 나타난 이중적 테마」, 연극예술치료연구 제5호, 2005, 128~129쪽.

지식인이며 산문가로서의 사르트르와 중요 작품마다 역사의 법칙인 진보의 법칙에 의문을 제기해온 소설가이며 극작가로서의 사르트르는 일대일 대응이 되지 않는 데칼코마니였다. 그러던 주네가 사르트르의 영향력에서 벗어나기 시작한 것은 1960년대 이후부터이다. 그는 쿠바 미사일 사태(1962), 남아공 인종차별(1963) 등에 개입하는 선언에 참여하고, 1968년 5월 학생운동에도 적극적으로 관여했다. 또 미국의 월남전에 반대하는 모임(1968)과 흑인차별에 반대하는 모임(1970)에 참여하기도 하면서, 1970년부터 팔레스타인 문제에 관심을 보였다. 이렇듯 주네는 수많은 경험을 통한 글쓰기를 보여주었다. 본 고에서는 『하녀들』을 중심으로 주네의 극중극과 오브제를 통한 현실과 환상의 교차, 가치 전환을 통한 이중적 현실인 부조리에 대해 살펴보았다. 주네는 극중극과 역할 놀이를 통해서 보이는 현실과 보고 싶은 환상을 다양한 시선 뿐만 아니라 관객의 시선이 극 속에 동화되어 좀 더 깊이 자기 자신을 관찰하고 삶을 성찰하려는 공식을 만들어 내고 싶어는 지도 모른다. 주네의 인생 굴곡만큼이나 많은 오브제 하나하나들에도 현실과 환상을 반영하려 하였던 것으로 보이고, 이는 극의 미학과 예술성으로 현실을 극복하려는 시도였던 것이다. 또한 주네를 이해하고 주네의 작품을 사랑하는 관객의 시선은 현실의 부조리함 속에서도 부조리를 이해하고 받아들여려는 모습으로 남게 되는 것이다.

## ■ 참고문헌

### 1. 1차 문헌

Jean Genet, *Les Bonnes*, Paris: version définitive 1968 suivie de la première version éditée 1947, Ed. de Michel Corvin, Gallimard, 2001).

Claude Puzin, *Les Bonnes, Le Balcon, Jean Genet*, Paris: Ed. Nathan, 1998.

### 2. 2차 문헌

김기일, 「몰리에르의 『거짓신앙가 *Le Tartuffe*』에 나타난 <극중극>을 통해 본 인물연구」, 2010.

김봉순, 「오브제 개념에서 본 마기 마랭(Maguy Marin)의 작품 『May B』에 관한 연구」, 서울 : 성균관대학교 석사학위논문, 2002.

마틴 에슬린, 김미혜 옮김, 『부조리극』, 서울: 한길사, 2005.

신은영, 「장 주네의 『발코니 *Le Balcon*』에 나타나 역할놀이 연구」, 불어불문학연구 112집 2017년 겨울호.

신현숙, 『20세기 프랑스 연극』, 서울: 문학과 지성사, 1997.

\_\_\_\_\_, 『희곡의 구조』, 서울: 문학과 지성사, 1990.

안영순, 「장 주네의 초기희곡의 연극형태와 존재추구의 양상」, 불어불문학연구 34호, 1997.

안치운, 『공연예술과 실제비평』, 문학과 지성사, 1993.

오세곤, 「장 주네의 연극성과 『하녀들』」, 불어불문학연구 31호, 1995.

이경식, 『아리스토텔레스의 「시학」과 신고전주의: 16~18세기 영국과 유럽의 극비평』, 서울대출판부, 1997.

임선옥, 「장 주네의 『하녀들』에 나타난 고전 극작법의 변주」, 한국연극학 23호, 2004.

\_\_\_\_\_, 「장 주네의 『하녀들』, 구조의 발생론적 접근」, 한국연극학 제

25호, 2005.

임애리, 「장주네의 *Les Bonnes*에서 나타난 극형식에 관하여」, 한국프랑스학논집 47집, 2004.

장인숙, 「장 주네의 연극에 나타난 이중적 테마」, 연극예술치료연구 제 5호, 2005.

Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Edition Socials Paris, 1977. 신현숙 역, 『연극기호학』, 서울: 문학과 지성사, 1988.

Aristote, *La Poétique*, Paris: Seuil, 1980.

Artaud, Antonin, *Théâtre et son Double*, Paris: Gallimard, 1938, 박형섭 옮김, 『잔혹연극론』, 서울: 현대미학사, 2000.

Boileau, *L'Art poétique*, Paris: Bordas, 1972.

Corvin, Michel, *Le Théâtre nouveau en France*, Paris: PUF, 1969.

Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris: Editions du Seuil, 1967, 남수인 옮김, 『글쓰기와 차이』, 서울: 동문선, 2001.

Eesslin, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Paris: Buchet/Chastel, 1977.

Forestier, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Geneve: Droz, 1981.

Hewitt, Barnard, *History of the Theatre : from 1800 to the present*, 정진수 역, 『현대연극의 사조 1800년부터 현재까지』, 서울: 흥성사, 1979.

Hubert, Marie-Claude, *L'Esthétique de Jean Genet*, Paris: Sedes, 1996.

Moraly, J.-B. Yehuda, 「*Le livre impossible*」, <Europe>, n.808~809, août~sept, 1996,

Pavis, Patrice, *Le Dictionnaire du Théâtre*, Paris: Messidor/Ed. sociales, 1987, 신현숙·윤학로 옮김, 『연극학 사전』, 서울: 현대미학사, 1999.

Pucciani, Oreste, 「*La Tragédie, Genet et Les Bonnes*」 <Obliques>, n2, 1972.

Sartre, J.P, *Saint Genet, actor and martyr*, trans, Bernard Frechtman, NY: Mentor Book, 1963.

Scherer, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris: Nizet, 1986.

Simon, Alfred, *Les Signes et les Songes*, Paris: Editions du Seuil, 1976,  
박형섭 옮김, 『기호와 몽상』, 서울: 동문선, 1999.

### 인터넷 사이트

<https://post.naver.com/viewer/postView.nhn?memberNo=21781528&volumeNo=27279060>

❖ ABSTRACT

A Study of Absurdity in Jean Genet's 『*The Maids*』:  
A Focus on Play-within-a-Play and the Object

Kim, Ki-il  
Soongsil University

This study examines the dual relationship between reality and fantasy, which can arise by analyzing play-within-a-play and objects in Jean Genet(1910~1986)' 『*The Maids*』. I tried to clarify the theatricality I did in terms of recognition and understanding of the absurdity of reality. Chosen as a research methodology, Play-within-a-Play is a basic concept of theatrical aesthetics and is one of the main methodologies of modern French theater analysis theory. In addition, this study selected the search for objects in contemporary theater as another research methodology. Focusing on Genet's 『*The Maids*』, the study was conducted on absurdity, a dual reality through the intersection of reality and fantasy through play and object, and value conversion. Genet is creating a formula for observing himself more deeply and reflecting on life by assimilating not only various gazes but also the gazes of the audience into the play, the reality seen through role play like play-within-a-play. Genet tried to reflect reality and fantasy in each and every object as much as the pains in his life. In addition, he confronts an absurd reality but tries to overcome human's limitation by expressing the absurdity of rejecting and rebelling against reality in his works with the aesthetics and artistry of the play.

Key Words : Jean Genet, Maids, Absurdity, play-within-a-play, Object

■ 논문접수일 : 2021. 02. 10

■ 심사완료일 : 2021. 03. 14

■ 게재확정일 : 2021. 03. 15

