

스트린드베리의 <유령 소나타> 안에 나타난 환상적 양상 연구

이성섭*

〈차례〉

1. 들어가는 말
2. 이상한 현상
3. 현상으로서 인물의 신원
4. 인물의 상징적 역할
5. 시간의 환상적 표현
6. 신기루로서의 공간
7. 맺는 말

1. 들어가는 말

로제 보제토(Roger Bozzetto)가 『환상의 담화』(*Un discours du fantastique*)에서 언급하고 있듯이 ‘연극이 구현하려는 허구의 사실성은 어느 정도 환상성을 고려하며 시도되어진다고 말할 수 있다. 모든 연극은 기본적으로 환상적이다. 신고전주의 시대에 엄격하게 요구되었던 3 일치가 포기된 이래 희곡들도 소설과 마찬가지로 무대라는 하나의 상황—이것은 시간과 공간

* 경성대학교 멀티미디어 대학 연극영화학부 조교수

동시에 포함된 개념이다. -에 상이한 시간들과 공간 그리고 사건들을 중첩시키기도 하며, 연극의 현실성을 일상의 사실성과 완전히 별개로 창조해 내기도 한다. 극중 한두 시간 안에 몇 년 혹은 몇 십 년의 이야기를 완성하는 연극은 그 자체로 사실성 너머의 세계를 구축하고 있는 것이다.'¹⁾

그러나 서양에서 문학과 예술의 한 장르로서 환상에 대한 연구와 논의가 풍요롭게 전개되어온 것과는 달리 한국에서 연극 연구는 환상의 주제를 포함하지 않은 채 진행되어왔다. 아직까지도 연극 분석의 도구로서 또 연극의 장르를 분류하는 기준으로 환상이라는 용어는 생소해 보이기까지 하다. 이것은 한국의 연극에 환상에 대한 이론적 체계가 정립되지도 도입되지도 않았기 때문이며 또 한국에서 연극의 뿌리가 서양의 사실주의 극에 고정된 채 오랜 기간동안 서양연극의 사조적 변천에 둔감했기 때문으로 보인다.²⁾

실제로 한국에서 연극의 본격적인 시작은 신파극의 공연에서 탈피하면서 연극을 자연스럽게 시대상황에 결부시키기 시작한 사실주의 연극 경향에 기반을 둔다. 유학생들이 주축이 되어 동경에서 1920년 봄에 설립된 '극예술 협회'를 비롯한 '송경학우회'(1921), '갈뚝회'(1922) 및 여러 단체들은 민족의 자주독립을 위하여 서양의 사실주의 연극을 수용하여 민족의 현실을 드러내려고 했던 것이다.

1960년대에 현대적인 연극전용극장인 드라마센터(1962)가 설립된 이래 「산하」, 「실험 극장」, 「가교」, 「자유 극장」, 「광장」, 「민중극장」, 「여인 극장」 등 다양한 극단들이 생성되어 연극공연의 양적인 측면에서 연극의

1) Roger Bozzetto, *Un discours du fantastique*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1992, p.238.

2) 서양연극은 1850년대 말 사실주의 연극의 시작 이후 상징주의, 표현주의, 구조주의 연극, 서사연극, 다다연극, 초현실주의 연극, 잔혹연극, 실존주의 연극, 부조리 연극 그리고 1960년대와 1970년대의 개별적인 연극인들의 연극실험 등 약 100여 년의 기간동안 연극은 하나의 조직적 운동으로서 혹은 시대의 반영으로서 이전 세기들과 비교하여 변모의 양상이 급격하게 전개되었다.

부흥을 꾀했다고 할지라도 번역극의 측면에서 보자면 셰익스피어 작품 위주의 고전극 내지는 여전히 사실주의 계열의 작품들이 중요하게 공연되었다. 물론 '1970년대에 들어서 서양의 현대극이 중요한 비중을 가지며 공연되기는 했으나 이것 역시 사무엘 베케트(Samuel Beckett), 으젠느 이오네스코(Eugène Ionesco), 해롤드 핀터(Harold Pinter) 등 부조리연극 계열의 작품들이었다. 1977년 한 해에만도 위의 작가들의 작품이 세편씩 공연되었을 정도였다.'³⁾

이런 점에서 보자면 한국에서 서양연극의 공연양상은 서양에서 연극운동의 약 90여 년을 뛰어넘은 채 급격히 이동하였다고 볼 수도 있을 것이며, 동일한 관점에서 보자면 서양에서 조차 1970년어야 비로서 체계적인 이론을 제시하며 하나의 문학 장르로 출현한 '환상'을 한국의 연극이 주목하지 못했던 점도 타당한 구실을 가질 수 있다

그러나 하나의 장르로서 환상이 풍요롭게 논의되었던 서양에서조차 연극이 환상의 주제를 분석하기 시작한 시기도 소설에 비해 한참 후의 일이다. 프랑스에서는 마르셀 슈나이더(Marcel Schneider)⁴⁾가 처음으로 『프랑스에서 환상문학의 역사』(*Histoire de la littérature en France*)에서 연극을 환상의 장르 안에 포함시킨 이래, 마리 끌로드 위베르⁵⁾가 『환상적 육체와 언어』(*Le langage et le corps fantasmés*)에서 베케트(Beckett) 이오네스코(Ionesco), 아다모프(Adamov)에 내려졌었던 부조리란 용어를 환상이라는 용어로 대체하여 연구했다.

연극의 영역으로 시선을 돌리기 이전에, 환상이 문학의 중요한 장르로 대두되기 시작한 것은 구조주의 언어학자였던 츠베탄 토도로프(Tzvetan Todorov)⁶⁾가 1970년에 환상에 대한 놀라운 이론서를 발표하면서부터다 이

3) 유민영, 『한국연극의 미학』, 서울: 단대출판부, 예술총서 1, 1982. pp. 196 ~204 참조.

4) Marcel Schneider, *Histoire de la littérature en France*, Paris: Fayard, 1985, pp. 392 ~426.

5) Marie-Claude Hubert, *Langage et Corps fantasmés*, Paris: Ed. José Corti, 1987.

6) Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil, Essais, 1970.

때부터 문학 장르로서의 환상에 대한 논쟁이 시작되었으며, 환상은 소설 문학에서 영화로 그리고 미술 등으로 그 논의의 범위를 확장하게 된 것이다.

토도로프에 의하면 ‘환상(Le fantastique)’이란 초자연적으로 발생한 어떤 일에 대한 인물의 독특한 반응에 의해 만들어진다. 토도로프는 그것을 ‘주저’(hésitation)라고 명명하며, 이 주저에 의해 현상은 환상적 성격을 획득하는 것으로 주장했다. 이야기의 마지막에 기이한 현상이 독자에게 설명될 경우, 그것이 특히 초자연적인 방법으로 설명될 경우 환상은 기이(étrange)가 되며, 자연적인 방법으로 설명될 경우에 환상은 미스터리가 된다. 반대로 초자연적으로 발생한 현상이 인물에게 의혹이나 주저 등의 반응을 만들어내지 못할 경우 그것은 인정된 초자연(surnaturel accepté)으로서 ‘경이’(merveilleux)를 만들어낸다. 토도로프는 환상문학과 경이문학을 구분 짓는 절대적인 도구로서 주저의 개념을 사용한 것이다. 그리고 환상은 초자연적 현상에 제공되는 설명여하에 따라 다시 ‘기이 문학’과 ‘미스터리 문학’으로 구별된다.⁷⁾ 따라서 초자연적 현상이 환상의 신원을 간직한 순간은 신원에 있어서 모호성(ambiguïté)을 유지하는 순간 동안이다

‘환상’이란 초자연적으로 발생한 일에 대한 논리적인 어떠한 설명이나 견해를 줄 수 없는 완벽한 주저의 상태를 지칭하는 것으로서, 토도로프(Todorov)의 견해에 따르면 ‘이상한 현상(phénomène étrange)⁸⁾은 독자(관객)의 지각 안에 판독도 해결도 불가능한 모호함을 유발해야 한다.’⁹⁾ 환상은 “초자연적으로 발생한 일 앞에서, 단지 자연의 법칙에 익숙하게 살아온 인

7) 같은 책 pp. 46~62.

8) 환상의 영역에서 ‘이상한’(étrange)은 자연의 법칙으로는 논리적으로 설명이 불가능한 초자연적인 의미를 가지고 있다. 그러나 Freud는 이상한 불안에서 이 ‘이상한’의 의미를 인물의 내적인 반응의 상태로 설명했다. 프로이드의 견해에 의하면 그것은 경험하지 못했던 야릇한 느낌, 특히 불안의 공포를 유발하는 으스스한 막연함을 동시에 내포한다.

9) Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, 앞의 책, p.45.

간존재에 의해 느껴진 ‘주저 또는 모호(l'hésitation ou l'incertitude)’에 의해 특
징지어지는”¹⁰⁾ 상태이기 때문이다.

한국에서는 1997년 『세계의 문학』(여름호 84권)이 처음으로 ‘환상, 문학
의 새로운 영토’¹¹⁾라는 이름으로 환상문학에 대해 소개하기 시작했다. 하
지만 문학계에서 환상에 대하여 주목한 이래, 아직까지 한국연극은 환상
에 대하여 관심을 기울이고 있지 않은 실정이다.

이에 본고는 한국연극에 환상에 대한 이해를 구하며 동시에 희곡을 새
롭게 이해하는 다른 가능성을 모색하기 위하여 환상의 주제를 선택하여
연구하고자 한다. 이것은 궁극적으로 연극에 대한 분석의 도구로서 환상
의 적용가능성을 검토하기 위한 것이며, 한국연극을 새롭게 연구할 수 있
는 방법적 타당성을 숙고하려는 것이다. 그 첫 작업으로서 환상적인 요소
들을 포함하고 있으나 지금까지 환상 이외의 방법으로만 연구되어졌었던
스트린드베리(Strindberg)¹²⁾의 희곡을 연구의 대상으로 삼고자 한다.

사실주의 계열의 희곡을 통해 명성을 얻기 시작한 스트린드베리는
<다마스 길>(Le Chemin de Damas, 1898), <꿈의 연극>(Le Songe, 1902), <유령 소
나타>(La Sonate des spectres, 1907) 등과 같은 작품들을 통해서 몽환적이고 난
해한 내적세계를 그려냈다. 그는 후기작품이 간직한 ‘몽상적 질서’를 설
명하면서 자신의 연극을 ‘심리극’(psychodrame) 또는 ‘내면연극’(théâtre
intime)이라 칭하며 작품들이 현실의 논리로 이해되는 것을 단호히 거절했
다. 왜냐하면 그가 글을 쓸 때 그것은 “모든 것 전에 자기 자신을 위해서

10) 같은 책, p.29.

11) 황병하, 『세계의 문학』(여름호 84권), 서울: 민음사, 1997, 129~260면

12) August Strindberg : 스웨덴의 극작가, 소설가. 1849년 1월 22일 스웨덴의 스톡홀름
에서 출생하여 1912년 5월 14일 스톡홀름에서 사망할 때까지 약60여 편의 희곡
을 창작했다. 대표작으로는 <아버지>(Père, 1887), 줄리앙 (Mademoiselle Julie, 1888),
채권자들 (Créanciers, 1888), 꿈의 연극 (Le Songe, 1902), 유령 소나타 (La Sonate des
Spectre, 1907) 등이 있다

글을 쓴 것이고, (또) 그것은 자신이 존재들과 현존에 대해 언제나 불안함을 느끼는 편집적 불행을 치유하고, 자신의 내적 이미지를 초월하기 위해서”¹³⁾였기 때문이다.

크리스토프 데올리에르(Cristophe DESHOULIERES)는 이 경향 ‘작품들이 포함하고 있는 인간내면의 심층적 표현과 무의식 그리고 몽환적 논리를 반영하는 극 구조 등은 결과적으로 사실주의 연극에 대한 반항을 주도하는 표현주의 연극의 시작을 앞서 실천한다’¹⁴⁾고 주장한다. 실제로 “상징을 추상화한 기법, 내면을 무대 위에 투사하는 방법 등은 인간정신의 자유로운 구축이 가능한 세계를 무대 위에 구현하고자 한 표현주의자들 연극이상과 밀접한 연관성을 들어내고 있는 것이다”¹⁵⁾. 그라비에(M. Gravier) 역시 표현주의적 관점에서 ‘스트린드베리의 작품들이 특히 비중 있게 포함하고 있는 여러 비현실적인 양상들은 개인의 심적 상황의 외형화로서 극의 현실은 필연적으로 모호하며 비논리적이고 신비한 특징을 갖는다’¹⁶⁾고 주장했다. 스트린드베리의 연극에 대한 그라비에의 언급은 표현주의 연극의 비현실적인 인물양상을 설명하기 위한 방법으로 사용된 것으로서 어디까지나 표현주의 연극의 근원을 해명해주는 도구로서 스트린드베리의 희곡에 대한 조명이었다.

그러나 내면의 투사로서의 현실, 몽환적인 분위기, 비현실적인 사건들 그리고 판독할 수 없는 수수께끼 같은 인물 등은 표현주의적 관점이 주장하는 ‘내면의 퍼즐 규칙’(règles de ce puzzle intérieur)에 의해서만 효과적으로 분석될 수 있는 것은 아니다. 오히려 표현주의 연극의 관련성과는 별개로 그것들이 타 사조 혹은 타 작가들의 작품과 구별되는 스트린드베리

13) Guy Vogelweith, *PSYCHOTHEATRE DE STRINDBERG*, Paris, LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK, 1972, p.178.

14) Cristophe DESHOULIERES, *LE THEATRE AU XXe SIECLE*, Paris, Bordas, 1989. p.23.

15) Robert Pignatré, *Histoire du théâtre*, coll. Que sais-je?, PUF, 1945; 12e éd., 1984, p.61.

16) M. Gravier, *Les Héros du Drame expressionniste*, in *Le Théâtre Moderne*, Paris: C.N.R.S., 1998, p.128.

의 고유한 연극성을 형성하고 있음에 주목해야 한다. 따라서 이 논문이 시도하려는 것은 스트린드베리의 연극이 내포하고 있는 비현실적인 다양한 요소들을 보다 깊게 분석하고 밝혀낼 다른 인식 혹은 연구의 방법으로 환상의 주제를 선택하려는 것이다. 실제 작가의 후기 작품에서 두드러진 신비한 차원은 ‘초기표현주의 연극’¹⁷⁾이 추구했던 무의식, 꿈, 몽상 등의 영역 안에서보다 오히려 환상(Le fantastique)의 영역에서 더 가치 있고 풍요로운 연구를 기대할 수 있을 것이다.

그러나 스트린드베리의 여러 작품에서 환상적 요소들이 많이 드러난다고 하더라도 이 짧은 논문에서 작가의 많은 작품을 포괄적으로 다루는 것은 많은 문제점을 가진다. 따라서 본고에서는 희곡의 제목 자체가 환상의 영역을 포함하고 있는 <유령 소나타>(La Sonate des spectres) 만을 선택하여 분석할 것이다. 이 작업은 <유령 소나타>의 극중 현실에 개입하는 초자연적 현상과 현상과의 관련성 하에서의 인물 그리고 극의 환상적 대기를 형성하는 시간과 공간을 분석함으로써 작품의 불가해한 차원 전체를 환상이라는 통일된 관점으로 조망하려는 의도를 가지며, 궁극적으로 목적하는 바는 본고를 통하여 스트린드베리의 연극을 이해하는 새로운 관점을 제공하는 것이다.

2. 이상한 현상

일반적으로 환상적 현상은 현실세계에 침투한 무엇인가 이상한 것

17) 초기 표현주의 연극은 1차 세계대전(1914~1918)의 종결 이전까지의 지배적 유행을 의미하며, 프로이트(Freud)의 영향으로 개인의 억압되고 은폐된 내면을 무대 위에 표출하는 특징을 가지고 있다. 그러나 전쟁의 결과가 내보이는 참담함은 표현주의 작가들이 중요하게 취급한 개인에 대한 인식을 문제삼음으로서, 표현주의 연극은 개인보다는 사회의 문제로 관심을 집중하게 된다.

(quelque chose d'étrange), 비정상적인 일 상상조차 할 수 없는 것에 의해 특 징지어진다. 카스텍스(Castex)는 *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* 에서 “환상이란 정신의 낯설음을 유발하는 신화 또는 마법의 이야기 구 성과는 달리 현실 삶의 환경에 미스터리와 갑작스런 출현에 연결된다.”¹⁸⁾ 고 주장했다. 그 미스터리와 주인공이 개입됨으로서 환상이 확장되는 것 이다.

그러나 <유령 소나타>에서 미스터리는 갑작스럽게 출현하지 않는다. 희곡은 현상이 현실에 침투하는 순간을 예상 밖의 상황 하에서 제시한다. 초자연적 현상이 개입하기 전, 무대는 평화로운 일상의 모습을 보여주고 있다.

화창한 일요일 아침, 교회의 종소리가 무대에 울려 퍼지는 가운데 인 물들은 어느 때와 다름없는 움직임 내보이고 있다. 관리인의 처가 현 관을 청소하고 있고, 휠체어를 탄 노인이 신문을 읽고 있으며 우유배달 소녀가 분수대에 흰 모자를 걸어두고 이마의 땀을 씻어내더니 손을 씻고 물을 거울삼아 머리를 매만진다. 오직 상복을 걸친 한 여인만이 약간의 불안을 제공하고 있을 뿐, 인물들은 일요일의 전형적인 여유로움을 연기 하고 있다. 그러나 평화로운 일상의 모습, 그것은 현상이 조작되고 있는 일시적인 평화로서, 현상은 바로 평화의 중심에서 생겨난다

관객들을 주저하게 할 야릇한 현상은 죽은 자-소녀의 출현으로부터 시 작된다. 소녀는 유령에 대해 일반적으로 제공되는 공포스러운 외적 특성 에서 벗어나 사실적이고 자연스러운 모습으로 무대에 등장하며, 소년과 의 자연스러운 만남을 관객에게 보여준다. 그래서 소년은 자신이 맡을 거는 대상이 유령인지도 모르며 공포 또한 느낄 수 없는 매우 특이한 상 황을 꾸민다. 루이 박스(Louis Vax)에 의하면 “현상의 출현은 병적 내면과

18) Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 8e réimpression, 1994, p.8.

연결되어야하기 때문에 공포의 강렬한 느낌, 의식의 착란을 유발”¹⁹⁾ 해야 한다.

그렇다면 다른 환상문학의 작품과는 달리 왜 소년은 유령에 대해 두려움을 느끼지 못하는가? 이것은 유령의 신원에 관계된 문제로서, 유령의 출현이 야기하는 공포를 스트린드베리는 ‘발견’이 아니라 ‘판독’의 문제에 연결시키고 있기 때문이다. 토도로프에 의하면 “초자연적인 모든 출현은 시선의 영역에 속하는 요소의 개입에 따른다. 그것은 특히 불가사의한 세계로의 침투를 가능하게 하는 ‘안경과 거울’²⁰⁾의 의미다”²¹⁾ 스트린드베리는 무대 위에 유령을 출현시키면서 놀랍게도 ‘안경과 거울’을 분리하여 사용하였다. 말하자면 유령은 그것을 발견한 소년의 거울은 아닌 것이다.

작가가 유령의 출현에 중요성을 둔 점은 바로 초자연적 존재의 신원이다. 유령이 이승과 저승사이의 엄격한 경계에 관하여 질문하게 하며 두 세계를 중계하는 초자연적인 구현이라고 할지라도, 스트린드베리는 유령이 유발하는 공포란 현실세계에 침투한 유령의 실체를 파악한 안경의 소유자에게서 유발되는 감정이길 바랬다. 왜냐하면 이상한 현상을 발견하게 하는 안경은 종종 착란된 인물의 정신활동과 소통하기 때문이다. 이런 의미에서 보자면 유령의 실체는 ‘초자연’보다 ‘내면’과의 관계에서 더 중요한 의미를 지니는 것이다. 스트린드베리가 유령에게 준 신원은 바로 현실의 인물인 노인의 내면이다. 실제로, 노인이 2막의 끝에서 홀로 유령을 발견했을 때, 그는 극심한 두려움에 휩싸인다

19) Louis Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris: P.U.F, Quadrige 2e édition, 1987, p.94.

20) 여기서 안경의 의미는 현상을 지각하는 인물의 내적 시선이며, 거울은 인물의 내부 상태를 외부로 투사해서 현상을 만들어내는 내적 상태로서의 외부현상의 의미이다

21) Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, 앞의 책, p.127.

“노인은 자리에서 벌떡 일어나 무슨 말을 하려고 애쓰다가 의자에 털썩 주저앉아 점점 더 움츠러든다.”²²⁾

노인을 현상의 세계로 이끄는 유일한 힘은 존재와 비존재 사이에서 판별의 착란을 내보이는 시선의 작용이다. ‘그 시선은 일종의 거울로서 인물의 내적 이미지를 반영하며 그가 느끼는 두려움을 현상의 근원, 즉 자기 자신의 내면으로 돌려보내는 것이다.’²³⁾

이렇게 현상이 인물 자체를 가정한다고 할 때, 유령을 지각한 이상 노인이 자신의 병적 두려움의 원인인 현상 밖으로 탈출하는 것은 불가능하다. 희곡에서 발생할 현상은 이제 노인의 내면과 연관되어 전개된다. 그렇다면 <유령 소나타> 에서 초자연적 현상은 다른 환상작품들과는 달리 인물의 내면의 미스테리한 구축인가? 물론 카스텍스(Castex)는 “환상은 그 현상들 앞에서 (인물이) 자신의 공포와 악몽을 투사하는 의식의 병적 상태와 연결된다.”²⁴⁾라고 말했지만, 스트린드베리는 초자연적 현상의 신원을 이 보다 더 과감하게 나타냈다. 그것은 현상-유령출현의 동기를 현실의 인물 내부에서 꺼냄으로서 ‘이상한 일’이 파생시키는 환상의 느낌을 독특하게 표현하는 것이고, 또 현상의 출현이 유발하는 야릇한 효과를 해결불능의 주저의 상태 안에서 표현하는 것이다.

1막에서 길가의 우물에 학생이 등장하여 먼저 도착한 우유배달 소녀와 이야기를 나눌 때, 그 광경을 지켜보던 노인은 놀라서 말한다

“누구에게 말하는 거야? 난 아무도 안 보이는데 미쳤나”²⁵⁾

22) Strindberg, August, *La Sonate des spectres* in Théâtre complet 6, Paris: Ed. L'Arche, 1986. p.110.

23) Louis Vax, *Les chefs-oeuvre de la littérature fantastique*, Paris: P.U.F, Littératures modernes, 1969, pp.113~114 참조

24) Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, 앞의 책, p.8.

25) Strindberg, *La Sonate des spectres*, 앞의 책, p.88.

위의 상황은 관객을 극의 불투명한 대기로 몰입시키는 최초의 사건에 해당한다. 스트린드베리는 이 장면을 통해서 놀랍게도 ‘보이는 부재와 보여지지 않는 실존 사이의 혼돈’을 유포하고자 했다. 이것은 지금까지 환상문학의 대가들의 작품에서조차 사용되지 않았던 매우 독특한 방법이다.

이렌느 베시에르(Irène Bessière)에 의하면 이런 유의 ‘환상은 이성의 지배력에 대한 단순한 반응이 아니라 이성의 위기에 연결된 미학적 현상이다.’²⁶⁾ 환상의 미학은 이렇게 모든 판단을 미궁의 상태로 남겨두는 데에 있는 것이다. 스트린드베리는 환상의 기본조건인 ‘이해할 수 없는 현상에 대한 판단의 불능상태·주저’를 자신의 작품에서 기본적 느낌으로 표현하기 위하여 사실은 1막의 첫 부분부터 중요하게 사용하였다.

학생은 전날 화재의 현장에서 발생한 일을 노인에게 설명한다. 그는 분명히 불 속에서 두 아이를 구했었다. 그러나 정신을 차리고 보았을 때 그의 옆에는 아무도 없었다. 그 자신이 진짜 두 아이를 구했었던가? 혹시 착각이 아닌가? 그러나 불에 그을린 옷과 얼굴의 때가 지난밤의 사건을 증명하고 있다. 그러면 생존자들은 어디로 사라졌는가? 학생으로서는 이상한 현상을 납득할 수도, 설명할 수도 없는 것이다. 설명이 불가능한 일, 이것은 학생자신에게는 믿어지지 않는 일이며 스스로를 문제 삼아야 하는 불안한 주저를 낳는다.<유령 소나타>가 포함하고 있는 현상들은 이렇게 논리적인 판단과 이해의 범위 밖에서 구축되어있는 비현실적인 상황과 사건들이며, 그것이 유발하는 주저를 통해서 극은 환상의 색채를 띠게 된다.

한편, 해결불능의 혼돈에 결부된 환상의 성질을 효과적으로 드러내기 위하여 <유령 소나타>는 매우 독특한 방법을 사용했다. 제시하는 방법은 매우 독특하다. 스트린드베리는 현상에 대한 반응의 역설적 차원을

26) Irène Bessière, *Le Récit fantastique*, Paris: Ed. Larousse, Coll. thèmes et textes, 1974, p.27 참조.

사용하는데, 그것은 발생한 이상한 일이 유발하는 공포와 두려움을 역설적으로 표현하면서 극의 진실을 더욱 모호하고 불투명하게 꾸미는 것이다. 노인은 분수대에서 혼자 중얼거리던 소년의 이상했던 모습을 기억하고는 묻는다.

노인 : 이런... 그런 거였군... 설명해 주겠소: 좀 전에 분수대 앞에서 당신이 쉴 새 없이 몸을 움직이는 걸 봤소 혼자 떠든 거요
 학생 : 저랑 이야기하던 우유배달 소녀를 못 보셨어요?
 노인(공포에 질려) : 우유배달 소녀라고?²⁷⁾

그러나 ‘보이는 진실’과 ‘보이지 않는 허구’ 사이에서 노인이 문제 삼는 것은 자기 자신이다. 노인은 학생이 발견한 죽은 자를 발견하지 못했다는 사실과, 자신의 눈에는 보이지 않은 죽은 자가 출현했다는 사실에 의해 극심한 두려움에 휩싸이게 된다. 유령의 출현이 이야기하는 공포가 죽은 자를 발견하는 학생의 공포가 아니라 유령을 보지 못하는 노인의 공포라는 점은 <유령 소나타>가 꾸미고 있는 현실이 환상의 일반적 양상이 아니라 특수한 환경임을 알게 한다. 대개의 경우 환상적 성격을 가지고 있는 작품에서 불안에 빠지는 존재는 비존재를 발견한 당사자이기 때문이다.

죽은 자에 대한 특수한 설정은 출현 형태 역시 매우 독특한 양상을 허락한다. 전통적인 환상의 영역에서 망자의 출현이 사실적 모습과는 차별된 음산하거나 무시무시한 특성을 드러낸다면, <유령 소나타>에서 우유배달 소녀는 유령에 대해 통속적으로 제공되는 외적 특징이 아닌 지극히 평범한 모습과 행동들을 보여준다. 무대에 등장하여 세수를 하고, 얼굴을 치장한다든지 하며, 또 이승의 존재인 학생의 접근을 두려워하는 납득할 수 없는 태도를 보이는 것은 오히려 유령자신이다. 이런 역설적 상황들

27) Strindberg, *La Sonate des spectres*, 앞의 책, p.93.

의 제시를 통하여 작가는 연극에서 기이함의 대상이 초자연적 존재인 유령으로부터 현실의 존재인 노인으로 옮겨가도록 시점을 교묘하게 조작한 것이다.

노인의 눈에 안 보이는 유령은 ‘부재 하는 실존의 공포’를 유발하도록 하는 것이다. 즉 유령의 일반적 신원인 지각되고 현존하는 부재의 개념을 포기함으로써 스트린드베리는 현상에 반응하는 관객의 시점을 등장인물들로 옮기고, 그들의 비현실적 양상을 효율적으로 노출하려는 의도를 명백히 한 것으로 볼 수 있다.

극 전반의 형언할 수 없는 분위기를 형성하는 주체가 바로 이 인물들이다. 연극에서 기이한 것, 그것이 바로 등장인물이다. 보이지 않는 대상을 두려워하는 존재, 보이는 비존재를 두려워하지 않는 학생 산자를 두려워하는 죽은자..., 이들이 내보이는 역설적 상황은 극의 긴장상태를 일반적인 환상작품과는 다른 차원으로 만들어 놓는다. 그래서 그들은 환상의 역설적 차원을 만들어내는 환상의 요소로 기능한다.

이렇게 극에 등장하는 현실적 인물들이 환상의 대기를 형성한다면, 그들이 환상적 존재의 신원을 획득하고 또 극에서 환상의 고유한 현상처럼 기능할 수 있는가? 일반적으로 환상적 존재는 유령, 악마, 흡혈귀, 마녀 등의 신원을 가지고 있으며, 그들은 신원이 수행하는 역할 외에도 으스스한 공포를 유발하는 외형을 통해서도 환상적 특징을 들어낸다. 동시에 보이기도 하고 안보이기도 하는 형태의 이중성, 주인공과 분신처럼 닮은 존재, 비현실적이거나 이질적인 외형 등은 대개의 작품들이 도입하는 환상적 존재들이다. 그러나 스트린드베리의 연극, 예컨대 <꿈의 연극>이나 <다마스쿠스 길> 그리고 <유령 소나타> 에서 그 존재들은 기이한 현상을 만들어 내는 일반적 외형을 포기함으로써 다른 차원의 환상적 성격을 인물에게 부여하고 있다. 그래서 <유령 소나타> 의 환상적 양상에 관하여 파악하고자 할 때 결국 연극에서 현상이 되는 인물의 신원에 관하여 문제 삼아야 하는 것이다.

3. 현상으로서 인물의 신원

현존과 부재 사이에 구축된 역설적인 상황으로 말미암아 관객에게 작용하는 환상의 대상은 초자연적 사건으로부터 사실적 인물들에게로 이전했다. 그것은 <유령 소나타>에서 환상의 역할을 수행하는 주체가 현실의 인물들임을 증명하며, 인물의 분석을 통하여 현상을 파악할 수 있다는 사실을 가정하게 한다. 그렇다면 현실 인물들의 고유한 신원 외에 작가가 그들에게 부여한 환상적 양상과 그것의 역할은 무엇이며, 이 역할을 통하여 인물 자체는 또 어떻게 현상으로 변형되는가? 논문이 분석하려는 것이 바로 그 점이다.

거의 대다수의 환상문학에서 ‘환상성’을 획득하는 절대적 조건은 이론자들 사이에서 약간의 이견은 있을지라도 ‘막연한’ 공포를 유발하는 이상한 사건과 인물과 그리고 물체의 등장이다.²⁸⁾ 그것은 논리적인 설명이 불가능한 차원으로서 환상적 두려움을 야기하기 때문이다. 그러나 <유령 소나타>는 이 형언할 수 없는 것의 출현이 야기하는 불안의 상태를 정반대의 수준에 펼쳐 보인다. 즉 ‘보임’이 아니라 ‘감춤’을 통해서 막연함의 두려움을 파생시키는 것이다. 작가가 사용한 방법은 인물들의 신원을 모호하게 감춤으로서 시작된다.

주인공인 노인의 성격과 신원은 극 전반에 걸쳐서 불투명한채로 제시된다. 오로지 다른 인물들의 입을 통하여 언급될 뿐인데, “그는 무수한 상황이며 모든 것이었지요”²⁹⁾라고 요한손이 노인의 신비한 신원에 대해 말하는 것처럼 결국은 아무도 그가 누구인지 정확하게 모른다는 유일한 사실만을 밝혀낼 뿐이다. 그러나 환상문학에서 베일에 싸인 존재는 종종 가공할만한 능력의 소유자인 경우가 많다. 노인 역시 가공할 만한 능력

28) Louis Vax, *L'Art et la Littérature fantastique*, 앞의 책, p.5 참조

29) Strindberg, *La Sonate des spectres*, 앞의 책, p.97.

의 소유자인데, 스트린드베리는 환상적 존재의 초자연적 힘을 효율적으로 은폐하기 위해서 예상 밖의 역설적 이미지를 노인에게 부여했다. 그래서 노인의 모호한 신원은 이중적인 양상에 의해 강조된다.

흰머리에 기력 없는 몰골로 휠체어에 앉아서 조용히 신문을 읽고 있는 노인은 사람의 영혼을 노예 삼으며, 아이조차 죽이는 잔혹한 살인마다. 냉혹하고 가차 없는 성격은 이렇게 “절름발이인 작은 늙은이”³⁰⁾인 외형과 정 반대의 이미지이다. 노인은 또 불편한 육신과는 달리 상상 밖의 힘을 발휘한다. 미스터리한 방법으로 다른 사람의 집에 드나들 수 있으며, 사람들의 운명을 뒤죽박죽으로 만들어 놓을 수 있다. 위력적인 초자연적 존재와 무기력한 늙은이 사이에서 노인의 신원은 어느 것이 진짜인가? 이질적인 외형의 신원은 단일한 역할의 규정을 망설이게 한다. 그래서 이 이중성이 노인에게 부여된 환상의 절대적 신원이 되는 것이다.

그러나 노인이 간직한 정 반대의 이미지, 이것은 단지 주저를 만들어 내는 단 하나의 현상만의 의미가 되지는 않는다. 다른 현상으로 이해될 수 있는가? 이중성은 환상의 영역에서 변신의 주제 안에 포함될 수 있다. 말하자면 수시로 신원을 바꾸는 카멜리온 같은 존재인 노인의 양상은 이질적인 신원의 경계를 초월하는 존재의 외형에 대한 일종의 변신으로 간주할 수 있다.

환상의 영역에서 변신의 주제는 언제나 중요한 위상을 차지한다. 환상적 인물의 신원은 변신의 주제 안에서 현상과의 관계를 보다 명백하게 들어낼 수 있기 때문이다. 그러나 외형의 변신이 악마 혹은 천사와 같은 초자연적인 존재만이 가진 직접적인 능력이라 할 때, <유령 소나타>에서 스트린드베리가 사용한 변신의 유형은 다르다. 작가는 간접적인 변신의 방법을 통하여 인물들을 초자연적 존재로 연결시키고 있다. <유령 소나타>가 특징적으로 사용한 변신의 유형은 현실의 시간으로부터 인물을

30) 같은 책, p.98.

분리해 내면서이다. 하지만 이 방법이 변신의 일반적인 규칙을 벗어난 것은 아닌데, 환상적인 이야기가 포함하고 있는 변신은 거의 다 시간과의 관계이기 때문이다. 시간을 역행하여 과거로 이동한다거나 외부의 시간진행과는 별개로 고정된 시간을 유지하는 등 실재 대부분의 초자연적 인물들이 보여주는 변신은 현실시간의 엄격한 규칙에 적용 받지 않기 때문이다.

스트린드베리가 시간의 변칙으로서의 변신 양상을 부여한 대상은 미이라다. 극 중 신비한 인물들 가운데 한 명인 ‘미이라’ 역시 노인과 마찬가지로 모호한 신원 내부에 자신의 존재를 은폐하고 있다. 그녀의 나이에 관해서 그 누구도 정확한 측정을 할 수 없다. 그녀는 30대 중반에도 10대 소녀의 모습으로 존재함으로써 존재에 대한 모든 시간의 인식을 불가능하게 만든다. 에버트 스프린초른의 주목에 의하면 상당히 늙었다고 스스로 간주하는 극중 현재에서도 여전히 젊고 아름다운 모습이며, 단지 자신을 늙은 미이라로 믿고 행동할 뿐이다.

그러면 미이라의 변신이 증명되는 지점은 어디인가? 시간의 속성은 자신의 불가항력의 흐름으로 인해 모든 대상을 변모, 변신시킨다는 데 있다. 그러나 미이라는 이러한 시간의 힘 밖에 위치하고, 시간과 함께 변신하지 않음으로 해서 역설적으로 변신의 차원을 획득하는 것이다. 그것은 인간 삶의 자연적 시간성에 대한 변신으로 이해된다. 환상적 이야기에서는 이렇게 시간 안에서 규칙적으로 변신하지 않은 존재가 문제되는 것이며, 변신하지 않는 것이 변신의 의미로 받아들여져서, 시간에 의해 변신당하는 존재들에게 놀라움과 아릿한 느낌을 유발한다. 슈나이더의 견해를 빌리자면 “변신이 만들어 내는 효과는 지각한 것과 알고 있는 것 사이의 격차”³¹⁾이기 때문이다.

물론 환상작품이 일반적으로 펼쳐 보이는 직접적인 변신의 유형에는

31) Marcel Schneider, 앞의 책, p.153.

형태의 변신이 많은 것이 사실이다. 이것은 외형의 변신으로서 존재의 육체에 초자연이 개입한 현상이다. 로제 카이유아(Roger Caillois)의 주목을 요약하면 이 ‘변신이 수행하는 일반적인 표현양상은 외형의 변신이 성격의 변신을 수반함으로써 가공할 만한 사건을 형성시킨다’³²⁾는 점이다. 그러나 주목할 점은 <유령 소나타>는 정반대의 변신유형을 보여주고 있다는 사실이다. 극에서 변신은 초자연적인 현상의 결과라기보다 인물의 이상한 믿음으로 시작되어 외적형질을 변신시키는 특이한 현상이 된다.

마치 카프카의 <변신>에서처럼, 미이라는 무대에 처음 등장하는 때부터 자신의 신원을 석상에 전가하고 벽장 속에 스스로 감금되어있다. 그녀는 거실에 젊은 날의 자신을 대신해서 놓여있는 석상을 숭배하기 위해 가끔씩 벽장에서 나올 것인데, 그녀의 탈 인간화의 원인은 바로 자신이 앵무새가 아닌가하는 기이한 믿음 때문이다. 그로테스크한 믿음은 그녀의 모든 것을 변모시킨다. 이미 성격을 변화시킨 것처럼 미이라는 행동과 태도 또한 변신한다. 뱅트손이 요한손에게 집의 안주인 모습을 보여주기 위해 벽장의 문을 열 때 미이라는 이상한 행동을 보여줄 것이다.

미이라(아이처럼 웅얼거리는 소리) : 왜 문을 열었어? 문을 닫아두라고
말했잖아!
뱅트손(아이에게 말하는 투로) : 자자자 내 귀여운 아가씨 암전해야 설탕
을 얻을 수 있지... 귀여운 앵무새야
미이라(앵무새 목소리로) : 귀여운 앵무새! 앵무새 거기 있어? 크르르! 크
르르!
뱅트손 : 저 여잔 자기를 앵무새라고 생각하고 있는데, 어쨌든 그럴 수도
있지요... (미이라에게) 앵무새 좀 지저귀어 봐
미이라, 지저귀다³³⁾

32) Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, Paris: Gallimard, 1966, p.75.

33) Strindberg, *La Sonate des spectres*, 앞의 책, p.102.

변신이 발휘하는 환상의 역할은 신원의 이중성이 유발하는 야릇한 느낌이다. 주저 혹은 의혹에 연결되는 이 느낌은 이미 언급한 것처럼 환상의 대기를 형성하는 필수적인 요소다. 스트린드베리는 이 변신의 주제를 인물의 신원에만 결부시키지 않고 상징적인 역할로 확대시킴으로서 극의 환상적 형질에 인물들의 상징적 신원을 개입시키고 있다. 상징적 차원의 환상적 존재들, 이것은 인물이 구체적인 초자연의 양상으로 출현하는 고전적인 환상장르와 차별되는 현대의 환상이야기들이 중요하게 취급하는 변신의 양상이기도하다. 특히 본고가 밝히려는 요지가 환상적 현상으로서의 인물이라고 할 때, 이 주제는 <유령 소나타>에서 고유하게 표출된 환상적 현상을 인물과의 관계 하에서 보다 구체적으로 규명할 수 있는 방법이 된다.

4. 인물의 상징적 역할

전통적인 환상의 영역에서 그 존재는 흡혈귀, 귀신, 괴물, 분신, 악마, 마녀 등 그들의 고유하며 독특한 활동에 의해 특징지어진다. 그들의 개별적인 신원이 무엇이건 환상적 존재의 역할은 인간에게 공포를 유발하고 현실의 질서를 파괴하여 초자연의 미궁 안에 현실 인간의 의식을 감금하는데 있다.

주목하려는 점은 <유령 소나타>에서 노인의 역할이 전통장르가 분류하고 있는 환상적 인물과 상징적으로 닮았다는 사실이다. 특히 스트린드베리는 노인이 악마와 흡혈귀 등 다양한 역할을 수행하길 바랐다. 실제로 그는 죽은 사람을 살려내고, 현재와 미래조차 조작하는 가공할만한 힘을 가지고 있는데, 1막에서 노인이 학생을 자신의 은밀한 계획안으로 끌어넣고자 할 때, 발생할 미래에 관하여 제시하며 자신의 말대로만 하

면 유명해질 것이라고 학생을 유혹한다.

노인 : 걱정 말아요. 나라면 문과 마음을 다 열어줄 수 있지. 내 뜻이 이루어질 수 있는 협력자를 구한다는 조건으로 말이에요. 학생이 내 뜻을 펼 수 있도록 도와주기만 한다면 말이에요. 내게 봉사를 하면 세상을 지배할 것이요.

학생 : 계약인가요? 제 영혼을 팔아야하는 건가요?³⁴⁾

노인과 학생과의 관계는 과기할 수 없는 악마와의 계약으로 성립되어 있다. 나중에 학생이 노인의 계획대로 움직이는 일종의 인형이기를 거부할 때, 요한손은 학생에게 노인이 그물을 씌운 이상 그의 손아귀에서 벗어날 수 없음을 단단하게 말한다. 또 2막에서 미이라는 노인이 인간의 영혼을 훔치는 사람이라고 말하며 그가 학생의 영혼을 훔친 것임을 폭로한다.

한편 스트린드베리가 상징적 신원으로서의 악마를 부각시키기 위하여 노인에게 부여한 또 다른 특징은 흡혈귀다. 소설 《드라쿨라》에서 드라쿨라라는 섬세한 여성적 이름과 늙고 왜소한 백작의 체구가 잔혹한 악마의 역설적 공포를 구현하고 있듯이, 노인 역시 흡혈귀의 특성을 가진 살인마이다. 뱅트손은 과거 노인이 2년 간 자신의 집에 머물렀을 때를 회상하며 말한다.

뱅트손 : [...] 부엌에 숨어든 그 흡혈귀는 집안의 모든 것을 빨아드렸지요. 그래서 우리가 해골로 변해버린 겁니다.³⁵⁾

이 상징적 차원의 흡혈은 <유령 소나타> 에서 극의 미스터리를 지속

34) 같은 책, p.95.

35) 같은 책, p.111.

시키는 중요한 요소다. 1막에서 노인이 학생의 손을 잡았을 때 학생은 얼음처럼 차가운 노인의 손에 기겁한다.

학생 : 손 좀 놓아주세요 제 힘을 모두 가져가는 것 같아요. 절 얼려버리고 있어요. 원하는 게 뭐죠³⁶⁾

작가가 인물에 부여한 흡혈의 양상은 노인뿐 아니라 그와 동일한 흡혈집안의 여자로서 대령의 집에서 일하고 있는 ‘요리사’에게도 동일하게 적용된다. 요리사는 대령의 아내가 아프기 시작한 이후로 그 집안에 들어 와있다. ‘소녀’의 폭로에 의하면 그녀는 노인처럼 야금야금 대령집안 사람들의 진을 뽑아먹어서 식구들이 모두 허약해진 것이다.

소녀 : [...] 그 여자는 건드는 모든 것의 액을 빨아드려요. 단지 바라만 봐도 그러는 것 같다니까요³⁷⁾

소녀는 두려운 듯 요리사에 대해 말하면서 극에 이상한 불안을 구현한다. 이해할 수 없는 일은 대령의 가족이 아무리 거부해도 요리사가 스스로 집에서 나가지 않는 한 아무도 그녀를 쫓아낼 수 없다는 것인데, 이것은 이해할 수 없는 대령집안의 현실을 지배하고 있는 요리사의 특수한 위치를 설명한다.

스트린드베리는 흡혈의 주제를 극의 인물들에 간접적으로 연결시킴으로서 작품의 분위기를 고딕문학의 ‘무시무시한 공포’에서 환상문학의 ‘야릇한 느낌’으로 옮겨오는데 성공했다. 하지만 흡혈의 주제에서 본질적으로 문제되는 것은 시간과의 관계다. 드라큘라는 수천 년 동안 시간의 질서를 교란하면서 자연의 시간질서에 편입 안 되는 고유한 시간성을 간직

36) 같은 책, p.95.

37) 같은 책, p.115.

하며 살고 있다. 늙은 백작의 모습이기도 하고 미나를 유혹하는 매력적인 젊은이의 모습으로 나타나기도 한다. 흡혈귀의 현존이 필연적으로 내보이는 충격적인 현상은 무시무시한 피빨기와 잔혹한 살인이 아니라 바로 시간인 것이다. 현실의 시간을 교란하면서 끝없이 순환하는 초자연적 시간의 출현은 <유령 소나타>에서도 똑같이 펼쳐진다.

5. 시간의 환상적 표현

일반적으로 환상적 시간의 정의는 “현실에 침투한 초자연적 현상이 진행되는 상태에서 장 파브르(Jean Fabre)에 의하면 환상적 모험이 조직되는 시간이며, 환상적 존재의 신원을 관독할 수 있는 유일한 순간이다”³⁸⁾ 환상이론의 대가인 파브르가 중요하게 간주하는 환상적 시간의 특징적 양상은 ‘막힌 시간’이고, 영원히 귀환하는 ‘순환하는 시간’이다. 이것은 현실 안에서 진행되는 직선의 시간을 파괴하는 일종의 현상자체로서 관객 혹은 독자에게 주저나 공포 또는 불신 등과 같은 환상의 조건이 되는 동일한 느낌을 형성한다.

스트린드베리는 <유령 소나타> 에서 환상적 존재를 특징짓는 다양한 비현실적 시간의 제시하였다. 그 사용들 중에서 작가가 가장 중요하게 부각한 시간은 흐르지 않는 시간이다.

극에서 미스터리한 현상들의 거의 대다수가 보여지는 핵심적인 장소는 대령의 집이다. 이 공간 안에서의 시간은 정상적인 속도 밖의 현상으로 펼쳐진다. 처음으로 대령의 집을 방문한 요한손은 집에서 느껴지는 이상한 분위기를 직감하고 물어본다.

38) Jean Fabre, *le miroir de sorcière*, Paris: Ed., José Corti, 1992 p.220.

요한손 : [...] 사람들이 좀 이상한 것 같은데, 아닌가요?

벵트손 : 맞습니다. 정상은 아니라고 말할 수 있지요.

요한손 : 무슨 일이 있나요? 음악 파티가 열립니까?

벵트손 : 말하자면 늘 있어온 유명만찬회입니다. 모두 차만 마시죠. 한마디도 없어요. 아니면 대령 혼자서 말을 하기도 합니다.³⁹⁾

매일 밤마다 열리는 이 유명만찬회는 극에서 고여 있는 시간에 대한 증명이다. 20년 간 아마 단 한차례도 빠짐없이 동일한 초대손님과 함께 동일한 방법으로 진행되는 기이한 파티는 <유령 소나타>에서 시간의 속성을 변형시켜놓고 있는 것이다.

요한손 : 근데 왜 당신은 이 모임을 유명 만찬회라고 부르는 겁니까?

벵트손 : 그들 모두 유명 같잖아요. 이게 20년 간 계속되어 온 건데, 언제나 같은 사람이었고, 언제나 똑같은 얘기만 한답니다.⁴⁰⁾

지난 시간을 되풀이하며 같은 순간을 지루하게 지속하는 존재들, 그들은 흐르지 않는 악몽 같은 시간에 사로잡힌 것으로서, 이 상황은 환상적 시간이 만들어내는 일종의 최면상태로 평가될 수 있다. 시간의 최면 안에서 인물이 시간에 대한 정상적인 모든 판단을 내리는 것은 불가능하다. 실제로 환상적 이야기들의 거의 대다수는 밤의 기간동안 전개되는데, 그 이유는 그렇게 창조된 대기를 위해서 뿐 아니고, 밤이 시간을 측정하는 것을 방해하기 때문이라고 헬렌(Hellens)은 말한다.⁴¹⁾ 두려움과 매혹이 공존하는 밤 안에 빠져들면서, 인물은 시간의 너머로 침투할 수 있기 때문이다. 관독할 수 없는 어둠의 시간, 스트린드베리는 이것을 닫힌 공간인

39) Strindberg, *La Sonate des spectres*, 앞의 책, p.101.

40) 같은 책, p.101.

41) Franz Hellens, *Le Fantastique réel*, Stravelor, Belgique: Ed. Labor, Coll. Poteau d'angle, 1991, p.183 참조.

대령의 집 안에 풀어놓은 것으로서 순환하는 시간은 동시에 시간의 정지 상태에 대한 다른 표출로도 볼 수 있다.

그러나 <유령 소나타>에서 불투명한 시간은 막혀서 되풀이되는 순환의 시간과 대조적으로 정지된 시간을 별도로 꾸미고 있다. 집의 벽장 안에 틀어박혀서 외부와 철저히 고립된 채 살아가는 미이라는 ‘유령만찬회’가 상징하는 지루하게 되풀이되는 시간의 극단적인 양상을 상징한다. 그녀는 미스터리한 집의 멈춘 시간의 표상인 것이다.

본고는 이미 위에서 미이라는 부정확한 나이에 관해서 언급하였다. 단지 그녀가 대령의 아내라는 점과 노인의 옛 애인이라는 점으로 미루어 나이가 상당함을 추측할 수 있을 뿐이다. 뱅트손은 미이라는 나이에 관해 묻는 요한손에게 말한다.

뱅트손 : 그건 아무도 몰라요. 하지만 그녀가 서른다섯일 때도 열아홉 살 처녀 같았다고 하더군요. 그래서 대령에게도 자신의 나이를 그렇게 믿도록 했어요.⁴²⁾

미이라는 나이는 그녀의 첫 남편으로 추측되는 노인조차 정확하게 모르는 베일에 가려져있다. 둘이 조우했을 때 노인은 미이라는 자신에게 잘못된 출생 일자를 알려주었음을 밝힐 것인데, 사실은 미이라는 자신 자신의 정확한 나이를 모르기 때문이다. 그녀는 자신의 어머니가 확실치 않은 출생 일자를 가르쳐주었다고 항변할 것인데, 정확한 나이는 본인뿐 아니라 남편과 어머니조차도 모르는 미궁을 형성한다. 그러나 중요한 점은 환상에서 이 미궁은 현실시간의 소멸을 나타내며, 현실 자체로부터 존재를 이탈시키는 또 다른 시간의 형성을 가능하게 한다는 사실이다. 그래서 미이라는 중년의 나이에도 10대의 모습으로 육신의 시간을 정지

42) Strindberg, *La Sonate des spectres*, 앞의 책, p.103.

시킬 수 있었던 것이다. 미이라는 벽장 속에 스스로를 은둔하여 살면서 동시에 자신의 석상을 거실에 세워두고 있는데, 그녀의 젊은 시절의 모습을 하고 있는 석상은 20년 간 되풀이 되어온 유명만찬의 죽은 시간을 상징적으로 드러내고 있다.

환상의 영역에서 작가가 독자 혹은 관객에게 제공하려는 혼란스러운 시간의 효과는 인간의 사실적 시간에서 벗어나려는 시도다.⁴³⁾ 그래서 환상작품 안에서 발생한 거의 대다수의 사건들은 모두가 시간성에 대한 위반으로서의 현상이 된다. 이 경우 현상으로서의 시간은 현실의 시간 위에 포개어진 혹은 제시된 또 다른 시간, 즉 이중적 시간이 문제되는 것이다.

환상의 영역에서 변칙적인 시간의 일반적인 표현형태는 시간의 역진, 되풀이, 가속과 느려짐 혹은 시간과 시간들 사이의 단절 그리고 복합적 시간의 구성으로 구분된다. <유령 소나타>에서 작가 사용한 또 하나의 중요한 시간은 현재와 과거 사이에서 시간의 중첩, 즉 이중적 시간을 통하여 현실의 대기를 파괴하는 것이다. 그것은 죽은 자의 출몰이 현재 위해 꾸미는 또 하나의 시간과 공간이다. 본고가 이미 2장에서 살펴보았듯이, 오래 전에 죽은 우유배달 소녀가 무대에 등장할 때, 소녀는 관객이나 혹은 죽은 자를 식별해내는 다른 등장인물에게 망자의 출현이 일반적으로 야기하는 공포를 유발하는 일 없이 자신의 과거를 재현한다.

그것은 하나의 시간 위에 구성된 또 다른 시간이며, 동시에 펼쳐진 상이한 시간들이 포함하고 있는 이중의 공간으로서 이 초자연적 현상은 인물을 위한 폭로의 기능을 수행한다. 그래서 망자의 출현은 외적 현실에 대립되는 내적 현실의 공간의 의미가 되는 것이다. 실제로 죽은 자가 보여주고 있는 현실은 노인의 불투명한 신원, 은폐된 과거 등을 재발견하는 것을 허락하기 때문이다.⁴⁴⁾ 그래서 신비에 휩싸여있는 노인은 자신의

43) Harry Belevan, *Théorie du fantastique*, Bruxelles: Ed. Recto-Verso, 1980, p.63.

44) 스트린드베리는 노인에 대해 폭로하기 위한 동기로서 죽은자의 출현을 중요하

현실시간에 출현한 망자의 시간을 두려워하며 거부하는데, 이유는 망자의 시간이 자신이 감추어놓고자 하는 과거를 폭로하는 것이기 때문이다. 이 경우 현실 위에 구축된 초자연적 시간은 과거의 그림자로서 시간을 나타낸다.

한편 주목할 점은 이중의 시간이 만들어내는 상이한 현실은 상호 융해되지 않는 특성을 갖는다는 사실이다. 환상 자체의 가치로 보자면 중요한 것은 개인적 차원에서 재현되는 새로운 현실이다. 바로 거기에서 환상적 공간은 시간에 대한 자신의 의미를 찾는 것이며, 현실은 과거에 의해 조작된 양상으로 이해되는 것이다. 실제로 스트린드베리는 희곡을 꾸미면서 외부시간의 절대적 엄격성 대신에 인물 개인의 시간을 통해서 연극현실의 시간을 구축하였다. 그래서 <유령 소나타>의 시간은 지독하게 혼란스러운 양상으로 보여지는데, 사실은 연극의 시간이 노인의 과거를 통해서 구축되는 그림자로서의 시간을 현재로 꾸미고 있기 때문이다.

증명해 보자면 극에서 진행되는 현재의 일은 모두가 과거에 종속되어 있다는 사실이다. 과거의 일(화재)을 통해서 노인과 학생이 만나고, 과거의 사건(노인과 학생부모와의 일) 때문에 학생은 노인의 계획 대령가족을 파멸시킬 계획)에 빠져들며 또 과거 노인의 죄악상 때문에 노인은 파멸한다. 중요한 점은 극에서 현실이라는 이름으로 펼쳐지는 시간의 표현 양상이 과거에 종속되었을 뿐 아니라 인물 개인과 하나로 결부되었다는 사실이다. 그래서 현실과 현상의 조작자인 노인의 죽음과 함께 극의 미래도 소멸한다는 점이다. 즉 노인에 의해 계획되었던 학생의 달콤한 미래는 노인의 죽음과 함께 일순간 사라진다. 동기자체가 무효화되었으므로 학생의 현재 역시 순식간에 해체되는 것이다. 이 현재의 붕괴는 학생에게만 국한된 현상이 아니라 노인과 관련 맺은 모든 인물들에게 동시에 적용된다. 스트린드베리는 과거를 반영하는 현재의 소멸과정을 뒷부분에

게 사용하고 있는데, 노인의 과거에 대한 중요한 정보는 망자의 출현에 대한 반응으로부터 이끌린다. 소녀는 노인이 오래 전에 죽인 살인의 대상이었다

서 구체적으로 보여줄 것인데, 이것은 결과적으로 극에서 펼쳐진 예상 밖의 사건을 이해하는 단서로 기능한다.

소녀와 학생과의 사랑 그리고 소녀의 죽음을 내용으로 삼고 있는 3막의 경우, 1막과 2막에서 보여진 극의 통일성 있는 진행과는 별개의 장면처럼 여겨졌으며, 그동안 <유령 소나타>의 논리적 해석에 어려움을 주는 거북스러운 상황으로 이해되었던 것이 사실이다. 그것은 예상 밖의 결말에 대한 급격한 제시가 문제시되는 것으로서, 작가가 줄거리의 논리적 진행과 별개로 이야기를 종결시켰다는 의아함 때문이었다. 그래서 이 작품에 대한 비평들조차 <유령 소나타>의 3막에 대한 확실한 이해를 제공하기에 주저하였던 것이다.

3막에서 소년은 소녀에게 사랑을 고백하려 애쓸 때 소녀는 “말하지 말아요 말하면 전 죽게 될 거예요”⁴⁵⁾라며 그의 고백을 막으려 든다. 그러나 소년은 곧 사랑의 속마음을 털어놓을 것이고, 놀랍게도 소녀가 마법처럼 죽음을 맞이하게 되면서 극은 끝나게 된다. 이 결말을 어떻게 설명할 수 있는가? 소녀의 급격한 죽음은 환상작품에서 주로 사용되는 마법 또는 언어의 마법적 작용과는 다른 것이다. 비논리적 결말이 유발하는 이 주저는 환상의 대기를 편성하는 토도로프식의 환상조건은 아니며, 차라리 스트린드베리가 <유령 소나타>를 고유한 환상의 영역 안에서 논리적으로 종결했다고 분석할 수 있다. 왜냐하면 연극의 현실이 노인 개인의 시간으로 편성되었다고 가정할 때, 3막이 보여주는 결말은 대단히 합리적인 결과이기 때문이다. 학생이 소녀에게 품는 사랑은 노인이 만들어 낸 계획의 한 부분으로 2막의 끝에서 보여진 노인의 죽음과 함께 소멸해야 할 대상임이 분명하다. 따라서 소녀의 갑작스런 죽음 역시 동일한 관점으로 이해되어야 하는 것이다. 미이라는 자신이 과거로 돌아가서 과거를 무효화할 수 있음을 이미 말했다. 그녀가 무효화한 과거에 의해서 현

45) Strindberg, *La Sonate des spectres*, 앞의 책, p.119.

재는 이미 존재자체가 없는 것이다. 즉 시간의 재편성으로 노인과의 관계가 정리되자, 없어진 과거 때문에 둘 사이에서 탄생한 딸인 소녀도 죽게 된 것이다. 결국 3막이 보여주는 것은 사라진 과거에 결부된 현재의 소멸을 의미한다.

이것은 드라큘라에 의해 피 빨린 채 죽어가던 희생자들이 백작의 죽음 후, 그 원인의 종결되었음으로 기적적으로 완쾌되는 치유와 동일하게 이해되며, 스트린드베리는 이 환상의 논리를 역설적으로 표현한 것이다. 다시 말해서 작가는 학생의 죽음이 아니라 소녀의 죽음을 통하여 악마에 의해 약속된 미래를 파괴한 것이다.

한편 이런류의 시간 처리는 초자연적 현상이 인물로부터 파생한 것임을 여실히 증명하고 있다. 중요한 점은 인물에 결부된 환상적 현상이 현실의 시간을 재편성 했듯이 그것은 공간 자체에도 영향을 미친다는 사실이다. 다시 말해서 과거의 무게로부터 해방된 현실은 한 번 더 초자연적 현상의 장소가 된다. 현재를 형성하고 있던 시간의 붕괴와 더불어 공간은 급격하게 해체될 것이다.

6. 신기루로서의 공간

“환상의 공간은 언제나 함정으로 기능한다.⁴⁶⁾ 그것은 탈출이 불가능한 막힌 공간이거나, 판독하기 어려운 미로 같은 공간, 또는 종종 현존 자체가 의심되는 신기루 같은 공간이다. 스트린드베리는 <유령 소나타> 에서 시간에 부여한 동일한 특성을 공간에 제공하면서 공간자체를 거대한 신기루로 만들었다. 신기루가 그 특성상 자신을 지각하는 존재에 의해 현존과 부재가 결정되는 것과 마찬가지로 <유령 소나타>에서 신기루의 공

46) Jean Fabre, *le miroir de sorcière*, 앞의 책, p. 221.

간은 여전히 인물에 의해 규정된다. 특히 현실의 공간은 미스터리한 존재인 노인 개인의 신원에 결부되어있다.

실제로 극중인물들이 살아가고 있는 도시의 모든 건물과 길 그리고 풍경들은 노인의 계획에 의해 그 외형이 만들어진 공간이다. 노인의 하인인 요한손은 그 점에 대해 분명하게 말하고 있다.

요한손 : 그는 수레를 타고 있는 토르(Thor)신처럼 자기 의자에 앉아서 하루 종일 (도시를) 돌아다니지요. 건물들을 조사하기도 하고, 그것들을 헐어버리기도 합니다. 길을 뚫기도 하고, 광장을 건설하기도 하지요.⁴⁷⁾

그렇다면 노인의 죽음에 의해 공간은 어떤 영향을 받는가? 도시의 외형이 오로지 노인에 결부되어 결정된다는 사실은 현실공간의 양상 역시 노인의 죽음과 함께 소멸할 수 있음을 가정한다. 노인의 시간이 이미 사라졌음에 대한 증명이 소녀의 죽음을 통해서 암시된 것처럼 공간 또한 급격하게 비워진다. 작가는 극의 마지막에 “방이 사라지고 ‘뵘클린B(ëklin)의 죽음의 섬’이 솟아난다.⁴⁸⁾”고 적고 있다 불현듯 사라지는 데에 조건 지워져있는 환상적 장소들, 그것은 미셸 기오마르(Michel Guiomar)의 견해와 마찬가지로 현상이 시간의 차원에 기입되어있으며 시간을 반영하기 때문이다.⁴⁹⁾

점차 사라지는 공간은 현실을 지배하고 있던 과거의 무게로부터 존재와 현실이 해방되는 과정을 시각화한다. 모든 등장인물은 무대 위에 수십 년 간 존재했다고 하더라도 실체하지 않았던 악마의 성에서 살아온 것이다. 극의 이 놀라운 결말을 통해서 유령소나타의 현실이 노인 개인

47) Strindberg, *La Sonate des spectres*, 앞의 책, p.98.

48) 같은 책, p.121.

49) Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris: Ed. Librairie José Corti, 1988, p.6.

의 세계였음을 작가는 구체적으로 보여준 것이다.

7. 맺는 말

스트린드베리의 <유령 소나타> 를 분석해본 본 논문은 ‘환상’을 통해서 그의 연극을 새롭게 이해해 보고자한 시도였다. 작품 전체에 걸쳐서 산재해 있는 비현실적인 요소들은 지금까지 그것들이 비논리적이고 모호하며 난해하다는 이유 때문에 연구의 직접적 대상에서 제외되었던 것이 사실이다. 비현실적인 요소들은 그것에 환상의 잣대를 들이댈 때라야지만 적법한 가치를 만들어낼 수 있다. 스트린드베리의 연극에 대한 탁월한 연구업적들이 작품의 본질을 형성하는 위의 요소들을 효과적으로 설명할 수 없었던 이유도 거기에 있는 것이다.

<유령 소나타>가 표현하고 있는 세계는 단순히 몽상적이거나 또는 난해한 심리적 세계가 아니다. 작가는 이 작품을 통해서 인간 내면의 심층을 포착하고 표현했다기보다는 현실의 논리로는 관독할 수도, 설명할 수도 없는 환상의 세계를 표현한 것이다.

<유령 소나타> 안에 산재한 환상적 요소들을 찾고 분석하면서 본고가 추구한 하나의 통일된 관점은 작품의 환상적 현상을 논리적으로 설명해줄 수 있는 일종의 열쇠로서 인물이었다. 대개의 경우 환상은 환상에 대한 정의가 그 무엇이건 환상은 현실세계의 질서 속에서 사는 “우리의 이성으로는 완벽하게 말로 다 설명할 수 없는 것”⁵⁰⁾에 관계된다. 그 이유는 환상적 현상이란 현실세계 안에서, 거의 견딜 수 없는 기이한 것의 갑작스러운 침입과 이에 따른 혼란을 표현하는 것이기 때문이다.⁵¹⁾

50) Roger Bozzetto, *Un discours du fantastique in Du fantastique en littérature : figures et figuration*, 앞의 책, p.60.

그러나 스트린드베리가 구축한 환상의 세계는 일반적인 환상적 작품이 다루는 환상의 성격과 다르다. 일반적으로 환상은 '현실세계에 출현한 설명할 수 없는 것'⁵¹⁾, 즉 초자연적 현상에 근거하지만 <유령 소나타>에서 환상은 현실의 인물로부터 나오며, 환상은 인물 자신이다. 초자연적 존재인 죽은 자의 출현도 주인공인 노인 과거를 물질화하는 것이며, 시간과 공간의 모든 양상들도 인물과 결부되어 비정상적으로 구축되고 또 해체된다.

<유령 소나타>를 분석하면서 본고가 밝히려고 애쓴 것이 바로 환상적 현상으로서의 인물이며, 인물이 만들어 내는 현상들을 표현형태에 대한 주목이었다.

현상의 표현은 매우 독특한 역설적 차원 하에서 이루어지고 있다. 예컨대 공포를 유발하지 않는 자연스러운 외형을 가진 유령의 출현, 인간을 두려워하는 죽은 자, 망자를 발견한 존재가 아니라 망자를 보지 못하는 인물이 느끼는 공포 등.

이러한 환상적 존재에 대한 비상식적 표현은 사실은 일상의 존재 자체도 역설적 차원에서 표현하기 위한 것이다. 스트린드베리는 현실의 인물로 환상적 인물을 꾸밀 때조차 그것을 중요하게 사용했다. 휠체어에 앉아서 무기력한 늙은 몸골로 있는 노인은 어마어마한 능력을 가진 잔혹한 악마의 외형이다.

역설적 표현에 대한 스트린드베리의 집착은 시간의 표현에서도 동일하게 나타난다. 그는 멈춘 시간 죽은 시간을 중요하게 부각시키기 위하여 대령의 집에서 20년 간 매일같이 똑같은 방법으로 되풀이되어온 '유령 만찬회(le souper des spectres)'의 끝없이 되풀이되는 순환하는 시간을 사용했다.

51) Roger Caillois, *Antologie du fantastique*, Paris: Gallimard, 앞의 책, p.9.

52) Louis Vax, *L'Art et la Littérature fantastique*, Paris, P.U.F, Que sais-je?, n°907, 1960, p.5.

이렇게 <유령 소나타> 를 분석하면서 본 논문은 희곡에서 모든 비현실적 현상의 근원이 초자연이라기보다 인물이라는 사실과, 현실의 인물 자체가 현상으로 표출된다는 점에 주목했다. 또한 환상적 양상의 실질적인 표현방법이 ‘역설’임을 알았다. 이것은 환상문학의 다른 작가들과 구별되는 것으로서 스트린드베리는 다양하게 적용한 역설의 방법을 통하여 그는 자신에게 고유한 특수한 형태의 환상을 창조한 것이다.

<유령 소나타> 안에서 환상의 양상을 분석하는 작업을 통해 본고는 스트린드베리의 연극을 새롭게 이해하는 또 다른 방법을 제공하려고 애썼다. 환상의 주제를 통해 연극을 분석하는 작업은 작가의 작품세계에 대한 풍요로운 인식을 확장시킬 수 있는 새로운 연구도구를 제안한다는 가치 외에, 본 논문은 사조를 중심으로 구분되어있는 희곡의 역사를 환상연극이라는 새로운 장르로 다시 분류할 수 있는가에 대한 가능성을 타진하고 그 논의를 열어둔다는 측면에서 의의가 있다.

주제어 : 스트린드베리, 유령소나타, 환상, 초자연, 변신

참고문헌

1. 1차 문헌

Strindberg, August, *La Sonate des spectres* in Théâtre complet 6, Paris: Ed. L'Arche, 1986.

2. 2차 문헌

Jean-Baptiste Baronian, *Un nouveau fantastique*, Lausanne: Ed. L'Age d'Homme, 1977.

_____, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris: Ed. Stock, 1978.

Harry Belevan, *Théorie du fantastique*, Bruxelles: Ed. Recto-Verso, 1980.

Irène Bessière, *Le Récit fantastique*, Paris: Ed. Larousse, Coll. thèmes et textes, 1974.

- Roger Bozzetto, *L'obscur objet d'un savoir*, Aix-en-Provence: Ed. Presses de l'Université de Provence, 1992.
- _____, *Territoires des fantastiques*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1998.
- _____, *Un discours du fantastique in Du fantastique en littérature : figures et figuration*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1990.
- _____, *L'Obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1992.
- Roger Caillois, *Au coeur du fantastique*, Paris: Ed. Gallimard, 1965.
- _____, *Anthologie du Fantastique*, Paris: Ed. Gallimard, 1966.
- _____, *Images, images...*, Paris: Ed. Librairie José Corti, 1969.
- Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris: Ed. Librairie José Corti, 1951.
- Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris: Ed. Librairie José Corti, 1988.
- Jean Fabre, *Le miroir de sorcière*, Paris: Ed. Librairie José Corti, 1992.
- Franz Hellens, *Le Fantastique réel*, Stavelot, Belgique: Ed. Labor, Coll. Poteau d'angle, 1991.
- C. Roy, *Les arts fantastiques*, Paris: Ed. Delpire, 1960.
- Marcel Schneider, *Littérature fantastique*, Paris: Ed. P.U.F., Coll. Que sais-je?, 1990.
- _____, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris: Ed. Fayard, 1985.
- Jean-Luc Steinmetz, *La Littérature fantastique* 』 Paris, Ed. Presse Universitaires de France, Coll. que sais-je?, n° 907, 1990.
- Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Ed. Seuil, Coll. Essais / Points, 1970.
- Louis Vax, *L'Art et la littérature fantastique*, Paris: Ed. P.U.F., Coll. Que sais-je?, 1960.
- _____, *Les chefs-uvre de la littérature fantastique*, Paris: P.U.F, Littératures modernes, 1969.
- _____, *La séduction de l'étrange*, Paris: Ed. Presse Universitaires de France, Coll. Quadrige 2e édition, 1987.

Abstract

Etude sur des aspects fantastiques dans *La Sonate des spectres* de
A. Strindberg

Lee, Sung-sub

Auguste Strindberg a qualifié son théâtre de psychodrame ou de théâtre intime et n'a surtout pas voulu que ses oeuvres soient comprises comme théorie de la réalité.

C'est pourquoi on trouve les divers aspects irréels qui prennent place centrale dans son théâtre. On peut citer en exemple, la réalité en tant que reflet intérieur, les événements irréels, ainsi que les personnages énigmatiques.

Ces aspects, participant de la catégorie fantastique, forment une théâtralité propre chez Strindberg. Néanmoins ils ne sont pas suffisamment éclaircis par les critiques. Il est donc nécessaire de les étudier à travers la théorie fantastique qui nous permettrait de dévoiler la particularité de l'univers de Strindberg.

Cependant le fantastique créé par Strindberg est différent du monde général peint dans la littérature fantastique. Parce que c'est la dimension paradoxale que l'auteur utilise en particulier. Pour ne prendre que trois exemples, l'apparition d'un spectre d'une apparence normale, le mort qui prend peur devant l'homme, et la terreur d'un personnage qui ne voit pas le défunt. D'où on pourrait affirmer que les logiques paradoxaux forment un labyrinthe fantastique.

Dans *La Sonate des spectres* le paradoxe sert d'un point de départ pour construire le mystère de l'identité chez les personnages ; la momie se montre jeune, tandis que le vieux possède un pouvoir terrible. Ainsi le phénomène illogique qui se manifeste dans l'identité du personnage présente une dimension paradoxale de l'existence.

D'autre part, le labyrinthe peut être prouvé par le renversement de l'identité. Car l'auteur fait entrer sur scène la fille morte ou par contre représente les personnages de la réalité d'une manière irréaliste. On s'aperçoit que par le paradoxe, les personnages dans *La Sonate des spectres* deviennent le phénomène même.

La construction de la réalité fantastique se manifeste également dans l'utilisation du temps, comme 'le souper des spectres' qui se répète depuis 20 ans chez le colonel témoigne le temps cyclique.

Aussi dans *La Sonate des spectres*, Strindberg place-t-il tout le principe du phénomène irréel dans les personnages, en tentant de les exprimer comme êtres fantastiques. En fin de compte, le paradoxe lui permet de créer un monde fantastique bien particulier.

Key words : Strindberg, La Sonate des spectres, Le fantastique, Le surnaturel, la métamorphose

접수일 : 2006년 2월 26일
심사기간 : 2006년 3월 1~ 25일
게재결정 : 2006년 4월 7일(편집위원회)

