

# 사라 케인의 『페드라의 사랑』에 재현된 성, 폭력, 죽음<sup>\*\*</sup>

장 은 주  
국립창원대학교

## I. 서론

『페드라의 사랑』(*Phaedra's Love*, 1996)은 사라 케인(Sarah Kane)의 두 번째 극작으로 첫 작품인 『폭파』(*Blasted*, 1995)가 비평가들의 혹평을 받은 데 실망한 케인이 극단의 고전작 제안을 받고 직접 연출을 맡아 무대에 올린 작품이다. 케인은 『폭파』의 무대가 보여준 강간, 신체 절단, 식인에 대한 부정적 반응에 대해 다음과 같이 자신의 연극 무대에 대한 소신을 펼친다. “무대 위에 올릴 수 없는 것은 없다. 만약 당신이 어떤 것을 표현하지 못한다면, 당신은 그것에 대해 말할 수 없다는 것이고 또한 그것의 존재를 부정하는 것이다”(Urban 39). 이는 무대 위에서 포장된 진실만 보기 원하는 사람들에게 ‘불편한 진실’을 보여줌으로써 연극이 인간의 삶과 연결된 본질적 측면을 간과하지 말아야 한다는 케인의 연극 철

---

\* 이 논문은 2023년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2023S1A5B5A17086092).

\*\* 이 논문은 2024년 현대영어문학회/신영어문학회 공동 추계 학술대회에서 발표한 글을 확장하여 개진한 연구임.

학을 단적으로 보여주는 것이라 할 것이다.

케인의 무대는 로열코트(Royal Court)에서 노팅힐(Notting Hill)의 60석 남짓의 조그만 게이트 극장(Gate Theatre)으로 옮겨왔다. 그러나 작은 규모의 극장에서조차 첫 작품 『폭파』가 보여준 성행위, 강간, 살해, 신체 절단 등 다소 충격적인 장면들은 축소되지 않은 채 『페드라의 사랑』에서도 그대로 이어진다. 이러한 극작의 특징은 케인을 ‘In-yer-face theatre’<sup>1)</sup> 계열의 1990년대 신진 작가 중에서도 “가장 중요한 작가 중 한 명”(De Vos and Saunders 1)으로 만들었다.

그렇다면 케인은 대중들이 그토록 불편해하고 심지어 “역겹다”(Saunders 37)<sup>2)</sup>는 관람평마저 들으면서 왜 계속해서 성행위나 폭력 혹은 심지어 죽음의 장면마저 무대 위에서 재현하려 했던 것일까. 그것은 인간의 삶에 가장 밀접하게 연관되어 있는 성과 사랑으로부터, 폭력과 죽음이 뗄 수 없이 연결되어 있기 때문은 아닐까. 특히 조르주 바타유(Georges Bataille)의 에로티즘, 폭력, 그리고 죽음에 대한 사유는 많은 부분 케인의 작품이 드러내는 주제들과 맞닿아 있다.<sup>3)</sup>

케인을 비롯한 ‘In-yer-face’ 계열의 작가들이 대부분 충격적이고 관객을 불편하게 만드는 무대를 재현했다는 점에서 이들에 대해 상세히 연구한 시어즈의 분석은 참고할 만하다. 알렉스 시어즈는 “1990년대의 영국 연극 무대의 감수성을 완전히 바꿔놓은 가장 중요한 신진 작가들이 바로 작은 그룹의 도발적이고 당돌

- 1) ‘In-yer-face theatre’는 연극 비평가 알렉스 시어즈(Aleks Sierz)가 쓴 책 제목에서 따온 것으로 국내에서는 도발적 연극, 당돌한 연극, 대면극 등으로 번역하고 있다. 위 번역어의 모든 의미가 들어있으므로 이 글에서는 영문을 그대로 사용하고자 한다.
- 2) ‘disgusting’은 연극평론가 잭 텅커(Jack Tinker)가 『폭파』의 무대를 관람한 이후 <데일리 메일>(Daily Mail)에 기고한 글에서 나온 단어를 그레이엄 손더스(Graham Saunders)가 인용한 것이다. 이후 『페드라의 사랑』 무대에서는 케인의 작품에 출연한 배우 또한 그녀의 작품에 대해 ‘disgusting play’라는 용어를 사용했음을 닐스 타버트(Nils Tabert)와의 인터뷰에서 밝히고 있다(Saunders 80).
- 3) 바타유는 에로티즘을 금기와의 상호작용 속에서 이해한다. 그는 인간사회가 질서와 안전을 유지하기 위해 만들어 낸 금기가 성적 욕망과 폭력, 죽음과 상호 연관되어 있음을 주장한다.

한 악역들”(Introduction xii)이라고 ‘In-yer-face’ 드라마 작가들을 소개한다. 심지어 이들을 일종의 전위파(Avant-garde)로 보는 그는, 이들이 사용하는 “충격요법”이 보다 원초적인 감정들을 건드리고 금기를 깨부수며 불편함을 만들어 낸다며, 결정적으로 이들은 진짜 우리 자신이 누구인지를 묻는다고 말한다. 또 이들이 제공하는 극을 보는 관객은 강제로 무대의 범위를 넘어서는 공연을 매우 가까이에서 보게 되는데, 이는 곧 개인적 공간이 침해당함을 뜻한다. 따라서 케인의 극은 보편적 경계들을 넘어서기를 제안한다. 정리하자면 관객을 위와 같은 상황에 놓이게 만드는 것이 케인과 그녀가 만드는 무대의 본질이다(4).

케인은 이 극에서 고전 페드라(Phaedra)를 재해석하면서 그 자체로 홀로서기를 원했다. 한 인터뷰에서 케인은 “저는 확실히 여러분이 원작을 모르면 이해할 수 없는 희곡을 쓰고 싶지 않았어요 저는 그것이 완전하게 독립적으로 서 있기를 원했죠”(Saunders 72)라며 이전 작품들과의 차별성을 언급한다. 한편 케인은 원래 고전극을 무대에 올리는 것에 대해 거부감을 가졌는데 그 이유는 모든 중요한 사건들이 무대 밖(off-stage)에서 일어난다는 점 때문이라고 했다. 따라서 그녀는 고전극 무대의 이와 같은 전통을 거부한다(Campbell 174). 무대 밖에서 중요한 사건이 일어나고 무대 위에서는 보여주지 않는 극을 거부하는 것은, 케인이 무대 위에서 성행위나 강간, 살해를 포함하여 최대한 많은 것들을 표현하려 했다는 점에서 충분히 이해할 수 있는 대목이다.

케인은 비록 28세의 젊은 나이(1999년)에 자살로 삶을 마감했고 남긴 극 작품도 첫 작품 『폭파』와 다음 작품 『페드라의 사랑』, 그리고 이후의 세 작품 『정화』(Cleansed, 1998), 『갈망』(Crave, 1998), 『4.48 사이코시스』(4.48 Psychosis, 2000)를 합쳐 총 다섯 편에 불과하다. 그러나 그녀의 사후 대략 25년이 넘는 시간 동안 제법 많은 연구가 진행되었다. 특히 로렌스 드 보스(Laurens De Vos)는 사라 케인에 관한 연구를 『잔혹연극론』(The Theatre and Its Double)의 앙토네파 아르토(Antonin Artaud)나 사무엘 베케트(Samuel Beckett)와의 연관성 속에서 많은 연구를 진행했고, 그레이엄 손더스(Graham Saunders)는 케인의 전 작품에 대해서 혹은 케인과 연관된 다양한 인물들과의 인터뷰를 통해 집대성하고 있다. 따

라서 후대의 연구는 많은 부분 이 두 사람의 연구에 의존하고 있는 것이 사실이다.

이 글은 케인이 드러낸 성행위나 폭력, 죽음이 인간의 삶과 밀접하며, 그것이 어떻게 이 극 속에서 드러나고 있는지, 또 왜 독자나 관객은 편안한 마음으로 이런 극을 즐길 수 없는가 하는 질문에 관한 연구이다. 따라서 이 글에서는 먼저 연극이 인간의 삶에 미치는 영향에 대해 살펴볼 것이다. 이는 케인을 비롯한 ‘In-yer-face’ 계열의 작가들이나 그 이전 세대인 브레히트(Bertolt Brecht)의 낯설게 하기 효과(distancing effect)를 적용한 현대극들이 주는 불편함에 대한 이해로 이어질 것으로 본다. 다음으로 케인이 무대에서 표현하는 사랑을 조르주 바타유의 에로티즘 철학 중에서 성행위와 죽음의 관계를 통해 분석해보고자 한다. 또한 폭력과 죽음은 인간이 지닌 원초적 본능과의 연관성에서 살펴보고자 한다. 결국 케인이 재현하는 것들은 모두 우리의 삶을 이야기할 때 빠질 수 없는 부분이지만, 그녀는 멋진 포장지로 포장하지 않고 날 것 그대로를 드러내 보인다. 그녀가 데려가는 불편한 여정을 감수한다면 연극이 인간의 삶과 얼마나 밀접한지 조금이나마 알아갈 수 있을 것이라 본다.

## II. 관객의 삶에 영향을 미치는 연극: 우드리프와 아르토

플롯이 중심이 되는 서사적 연극 무대는 관객을 수동적 존재로 만든다. 이는 특히 브레히트가 연극에서 거리 두기와 낯설게 하기 효과를 강조할 때 주장했던 것이다. 그는 연극 무대에서 관객이 지나치게 감정이입 한다면 극이 전달하는 의미를 객관적으로 파악하지 못하게 되며, 이것이 연극의 본질적 의미를 훼손할 수 있음을 우려했다. 물론 독자나 관객은 등장인물들의 고통에 공감하고, 삶의 허무함이나 운명의 잔인성을 통감하여 삶의 깨달음을 얻기도 하겠지만 더욱 직접적으로 자신의 문제로 받아들이지는 못한다. 그런 의미에서 우리는 예술이 인간의 삶에 어떤 역할을 하는지 다시 한번 생각해 볼 필요가 있다.

고전학자이자 철학자인 폴 우드러프(Paul Woodruff)는 연극의 기원을 찾아볼 수 있는 고대 그리스 시대에 연극 무대는 특정한 종교의식의 고정 장치이자 시민 권 교육의 주요 원천이었다고 주장한다(213). 이는 무대 위에서 직접 연기해 보는 행위와 연기하던 시민이 다시 무대 아래로 내려와 극을 관람하는 행위 모두를 경험하고, 자연스럽게 자신의 삶을 직접 대입해 봄으로써 무대가 한 인간을 성장시키는 도구가 되었음을 의미한다. 우드러프는 플라톤의 말을 빌려 연극이 정의에 관한 진실을 배우는 공간이 아니라고 말한다(214). 오히려 연극 무대는 우리 자신을 알아가는 지혜를 배우는 공간이라고 보는데, 그는 “연극은 지혜의 가면”(Theater just is the mask of wisdom, 218)이고 “현명한 자만이 극장의 가면을 벗길 수 있다”(220)는 말로 연극을 감상하는 모든 이가 극 무대가 전하는 지혜를 쉽게 얻을 수 있는 것은 아님을 강조한다. 다시 말해 연극 무대에 서는 배우들도 연극을 관람하는 관객도 ‘지혜’에 대한 수용적 태도로 임할 때 연극은 양측 모두에게 훌륭한 지혜를 제공한다고 하여, 이를 “보는 예술이자 보여지는 예술”(the art of watching and being watched)로 명명한다.

특히 우드러프는 현대에 와서 연극이 영화의 형태를 띤 사진으로 대체되고 있는 상황에서도 연극 무대만큼은 그 권위가 실추되고 있지 않다고 말한다. 오히려 그 존재가 희미해지는 것은 “순수 예술”(fine art)의 영역인데 왜냐하면 순수 예술에서 중요하게 여겨지는 것은 계속 바뀌기 때문이라고 주장한다(17). 다시 말해 그에 따르면 연극은 순수 예술의 영역일 수 없다는 것이다. 우드러프는 연극에 대하여 “인간이 특정한 시간과 공간에서 인간의 행동을 볼 가치가 있게 만드는 예술”(39)이라고 그 정의를 제시한다. 그리고 각각 왜 인간이나 인간의 행동이 중요한지, 또 ‘본다’(watching)는 행위의 가치나 특정한 시간과 공간이 의미하는 바에 대해서도 세세하게 설명을 덧붙인다. 이로써 연극이 일차적 감상 대상인 순수 예술이 아니라 인간의 삶에 들어오고 영향을 미치며 바꾸어 놓을 수도 있는 예술임을 입증해 간다(11-48).

『잔혹연극론』이라는 자극적인 제목의 이론으로 잘 알려진 아르토는 우드러프보다 더 이른 시기에 연극에 대한 우려를 나타내면서 대안으로서 ‘잔혹 연극’을

제안했다. “오늘날의 연극은 한 편으로는 진중함을 상실하고 있으며, [. . .] 결국 퇴폐의 늪에 빠져 있는 것이다. 그것은 연극이 중력이나 직접적이면서도 파괴적인 효력과 단절되어 있기 때문이다. 한마디로 말해서 ‘위험’(danger)과 단절되어 있기 때문이다”(64). 다시 말해 아르토의 주장에 따르면 연극은 “파괴적인 효력”이나 “위험”을 제시할 수 있어야 한다. 이것이 바로 그가 ‘연극의 잔혹성’을 주장하는 이유라 할 수 있다. “연극이 관객으로 하여금 극중 인물의 내면을 깊이 통찰하는 일을 제한하는 한, 그리고 단순히 관객을 구경꾼으로 만들어 놓는 한 지식인들은 연극을 외면할 것”(125)이라는 그의 주장은 앞에서 언급한 관객을 수동적 존재로 만드는 극의 위험성에 대한 경고와 같다. 또한 우리 인간에게 필요한 연극은 일시적 감탄에 멈추거나 포장된 언어의 잔치에 머무는 수준을 뛰어넘는 것이어야 한다.

이제 아르토가 말하는 잔혹성, 혹은 잔혹 연극의 의미에 대해 살펴보자. 그는 “잔혹 연극은 난해하고 잔혹스러운 연극”을 뜻한다고 말한다. 또 “잔혹성이란 사물들이 우리를 향해 끼칠 수 있는 것보다 훨씬 더 무시무시하며 필연적인 것”(119)이라고 말한다. 아르토는 ‘잔혹함’이 피의 향연에 있지 않음을 강조한다. 그는 “잔혹성은 필요한 경우 피를 부를 것이지만 체계적으로 피를 요구하지는 않는다”(181)며 대중들이 일반적으로 가진 ‘잔혹’이라는 단어에 대해 가지는 선입관을 배제한다. 오히려 아르토가 사용하는 잔혹함이란 삶에 대한 엄격함을 의미하는 것이라고 여러 차례 설명하고 있다. ‘필요한 경우 피를 부른다’는 표현에서 보듯 실제로 일반적으로 사용되는 ‘잔혹’(cruelty)을 재현하기 위해 『페드라의 사랑』에서와 같은 폭력적이고 잔인한 장면이 무대 위에 펼쳐지기도 하지만, 삶 자체가 매우 잔혹한 과정임을 말하는 아르토의 사상에 따르면 무대 위에서 재현되는 잔혹함은 삶의 철저한 반영임에 다름 아닌 것이다.

우드러프와 아르토의 연극 이론은 연극 무대가 인간의 삶과 얼마나 밀접한지, 그리고 그 단순한 진실을 관객에게 전하는 방법이 전통적인 극과 어떻게 달라야 하는지를 설명해준다. 그리고 이들이 주장한 연극의 속성과 의미는 케인이 무대 위에서 구현한 세계 속에서 음미해볼 여지를 충분히 갖고 있다. 이들의 이론과

다른 연극 문법에 익숙한 이들은 케인이 보여주는 ‘잔혹한’ 재현에 당황한다. 그러나 폐부를 찌르는 주제와 그것을 가장 효율적으로 전달하는 ‘잔혹 연극’의 기법들은 사실 늘 우리 주변에 있어 온 것들이다. 너무 가까우면 보이지 않듯 지나치게 사실적이면 그것이 사실이 아니라고 망각하는 것이 문명화된 우리의 삶의 방식이다.

### III. 에로티즘: 성과 죽음

“에로티즘, 그것은 죽음까지 인정하는 삶이라고 말할 수 있다”(11). 이 표현은 바타유의 저서 『에로티즘』(*Erotism*, 1957) 서문의 첫 번째 문장이다. 바타유는 인간이 탄생의 순간부터 개인이 되며 개인은 불연속적 존재라서 끊임없이 연속성을 추구한다고 본다. 불연속적 존재인 인간들에게 죽음은 존재를 이어주는 연속성의 의미를 갖는데, 그것은 생식이 존재를 불연속성으로 이끈다면 죽음은 다시 존재들을 연속되게 하기 때문이다. 즉 생식과 죽음이 고리처럼 서로 연결되어 있다고 주장한다(13-14). 위와 같이 바타유의 기본 철학에서 생식(性)은 인간의 삶과 죽음을 연결하는 행위라고 본다. 동물의 성행위는 번식이라는 제2세대를 위한 목적성에 한정된다면 인간의 에로티즘은 삶의 보존 욕구인 생식본능에 한정되지 않는 복잡한 측면을 내포하고 있다고 주장한다.<sup>4)</sup>

인간의 역사는 노동을 통한 생산성과 축적을 강조해 왔다. 노동은 끊임없이 인간의 이성과 그 역사를 함께하며 자유로운 성행위 등에 대한 금기를 만들어 왔다. 그러나 에로티즘은 이러한 노동의 생산 논리인 축적과 유용성이라는 측면과는 구별되며 일종의 낭비와 무용성을 갖는 것이다. 위에서 언급한 개체로서의 자아(ego)는 삶의 욕구라 할 수 있는 자기보존욕이라는 폐쇄성, 분리 구획성을 구현

4) 불어로 에로티즘(*Érotisme*)은 성애, 성욕, 성행위, 관능성 등을 의미하는데, 한국어로 번역된 ‘에로티즘’이라는 용어는 오로지 바타유의 책과 그의 철학에 대해서만 사용하고, 그 이외의 경우 에로티시즘(*eroticism*)이라는 용어를 사용한다.

하는 존재이다. 그러나 자아와 타자의 분별성과 단절성을 넘어서는 것이 에로티즘이 추구하는 지점이다. 따라서 인간에게 성행위란 자족적이고 안정된 상태가 아니라 너라는 타자에게 귀속되는 상태로, 너와 나의 경계가 혼용되는 상태라 할 수 있다. 이렇듯 경계가 허물어져 융합과 연속이 일어나는 성행위의 순간, 인간의 신체는 팽창, 방출, 폭발하는 상태이다. 그리고 이 폭발은 죽음의 순간과 유사하며 폭력적이라 할 수 있다. 따라서 바타유는 에로티즘의 궁극의 상태를 ‘작은 죽음’(petite mort, 『에로스의 눈물』 서론 11)이라 부르며 ‘작은 죽음’과 최종적 죽음의 동일성을 주장한다.

『페드라의 사랑』에 표현된 성행위를 살펴보자. 첫 번째로 페드라와 히폴리투스(Hippolytus)의 관계는 새어머니와 의붓아들의 관계이지만, 인간 문명이 이룩한 사회 속에서는 혈육인지 그 여부와 상관없이 이 관계를 ‘금지’하고 있다. “케인은 왕실의 몰락으로 이어지는 근친상간이라는 기존의 주제를 더 넓은 의미로 발전시켰다”(Saunders 75). 세네카와 케인 두 개의 페드라 극에서 섹스와 죽음에 대해 연구한 지아노풀루(Zina Giannopoulou)는 세네카 극의 경우 남성(히폴리투스)의 순결과 여성(페드라)의 성욕이 양립할 수 없었다고 주장한다. 그러나 케인의 작품에서는 모든 등장인물의 공통분모로 섹슈얼리티가 사용되고 있으며, 히폴리투스의 경우 그의 성행위가 왕족의 정치적 행동의 핵심 요소로 작용함을 밝힌다(59-61). 다시 말해 케인의 무대에서 재현되는 섹스나 폭력, 죽음은 모두 정치 기득권을 비판하는 도구로도 활용되고 있음을 알 수 있다.<sup>5)</sup>

이 작품 속 성행위 장면은 위에서 언급한 바타유가 설명하는 ‘자아와 타자의 경계가 허물어지는’ 완전한 결합의 행위로 묘사되지 않는다. 다만, 섹스는 히폴리투스의 정체성을 설명하는 중요한 도구이다. 히폴리투스의 삶이 무기력한 원인이 작품에서 명확히 제시되지는 않지만, 몇 가지 유추해 볼 지점은 있는데 그중에서도 뚜렷한 부분은 부자간의 관계이다. 작품의 마지막에 죽어가는 아들을 보면서

5) 실제로 당시 영국 찰스 왕세자의 불륜 내용(전화 녹음테이프)이 공개되고 그 이후 왕세자 부부의 이혼과 다이애나비의 사망 등이 이어지면서, 겹친 시점 탓에 『페드라의 사랑』의 플롯은 실제 상황과 자연스럽게 연결 지어졌다.



도 스트로페(Strophe)의 죽음에 더 충격을 받은 테세우스(Theseus)는 “히폴리투스 내 아들. 너를 결코 좋아하지 않았지”(Hippolytus. Son. I never liked you)라고 말한다. 하지만 스트로페에게는 “미안하다”고 사과한다(102). 테세우스는 페드라의 화장 장례에서도 주체할 수 없는 분노에 휩싸여 자신의 옷과 피부, 그리고 머리카락을 쥐어뜯으며 스스로 지쳐 나가떨어질 때까지 광란의 폭력성을 선보이며 히폴리투스를 “죽이겠다”(97)고 말한다. 히폴리투스는 일찍 떠난 어머니로부터도 유일한 혈육인 아버지로부터도 제대로 된 사랑을 받지 못한 인물이다. 인간으로서 기본적인 애정 결핍이 있는 사람이다. 심리학적으로 결핍은 집착을 만들어 내는데, 이러한 집착은 바타유가 말하는 자신을 내려놓는 에로티즘을 방해할 것이다. 즉 그가 일반적인 사람들이 느끼는 성행위의 즐거움을 체득하기란 상당히 어려울 것으로 추측된다. 동성이든 이성이든 자신의 방에서 누구와도 관계를 맺으며 방탕한 성생활을 즐기는 그이지만 그가 성행위를 통해 체험하고자 하는 것은 사정(배출)을 통한 작은 죽음의 체험이라고 할 수 있다.

한편 페드라의 사랑은 어떻게 해석할 것인가. 이 작품이 다른 고전 버전과 구별되는 뚜렷한 부분 중 하나는 히폴리투스가 결코 순수하거나 아름다운 청년으로 묘사되지 않고, 인스턴트 음식을 즐겨 먹는 똥똥하고 냄새나고 성병에 걸린 지저분한 남성으로 묘사된다는 점이다. 그런데 페드라는 그런 히폴리투스를 사랑한다. 적어도 히폴리투스가 가진 진실성과 솔직함만큼은 매력적이라고 케인은 자신의 캐릭터에 애착을 표현한다(Sierz 110). 비록 육체적 사랑은 다소 추하게 그려지고 있으나 페드라의 의붓아들 히폴리투스를 향한 정념은 육체나 정신을 갈라서 설명하기 곤란한 측면이 있다. 또한 그녀가 사랑의 열정에 불타오르게 된 과정에 대해서는 오히려 무대 밖(off-stage)에 그 설정을 두고 있다.

하지만 독자나 관객이 확인할 수 있는 것은 페드라가 온전히 자신의 감정에 충실해지는 비이성적 상황을 막고자 나를 애썼다는 점이다. 2장에서 의사는 집요하게 페드라와 히폴리투스의 관계를 묻는다. 페드라는 섹스나 남녀로서의 사랑에 대한 의사의 질문에는 대부분 회피한다. 그와 섹스를 하느냐는 물음에 “나는 그애의 새엄마예요. 우리는 왕족이라구요”(66)라며 직접적인 대답을 피한다. 또 다

른 의사의 질문 “당신은 그를 사랑하나요?”라는 질문에 “나는 그 애의 아버지와 결혼했어요”(67)라며 연달아 근친상간의 가능성을 배제한다. 분명히 자신의 마음속 정념을 느끼면서도 세상의 금기사항과 왕족으로서의 품위를 지키고자 그녀의 이성은 사투를 벌인다. 하지만 히폴리투스의 친구 관계에 대한 의사의 질문에 그가 자신에게는 “모든 것”(67)을 말한다고 한다. 여기서 결정적인 힌트가 되는 “우리는 매우 가까운 사이예요”(67)라는 말을 하는데, 이는 자신과 히폴리투스의 모자 사이를 뛰어넘는 관계에 대한 발언으로 유추할 수 있다.

페드라는 딸 스트로페와의 대화에서 히폴리투스가 섹스가 얼마나 그를 우울하게 하는지 자신에게 말했다면서 다시 한번 “우리는 매우 가깝다”고 말한다(71). 스트로페는 마치 엄마와 딸의 역할이 뒤바뀐 듯 스스럼없는 충고를 한다. “엄마는 그와 같이 있지 않을 때조차도 늘 같이 있다”라며 “그에게서 떨어져서 거리를 두라”(72)고 조언한다. 스트로페는 인간관계의 거리를 강조하고 히폴리투스를 “성적 재난 구역”으로 명명하며 그와의 온전한 성적 결합은 문제가 있음을 지적한다.

반면 페드라는 스트로페와의 첫 대면 장면에서도 자신이 느끼는 심리적 공허함을 표현하며 딸에게 함께 있어 주기를 바란다. “저리 가! 손대지 마! 말 걸지 마! 내 곁에 있어줘!”(Go away fuck off don't touch me don't talk to me stay with me, 69)라고 소리친다. 자신의 감정을 솔직하게 표현할 대상(딸)이 있다는 점은 “삶이 너무 길어서”, “시간 때우기”로 섹스를 한다(79)는 히폴리투스와 완전한 대립을 보여준다. 이렇게 절규하는 그녀의 대사는 많은 비평가들이 케인이 영향을 받았다고 지목하는 사무엘 베케트의 『고도를 기다리며』(*Waiting for Godot*) 속의 한 대사를 떠오르게 한다. “건드리지 말라니까! 묻지도 말고! 아무 말도 말고 그냥 옆에 있어만 줘!”(Don't touch me! Don't question me! Don't speak to me! Stay with me!, 54) 이는 에스트라공(Estragon)의 블라디미르(Vladimir)를 향한 연대의 외침이자 인간 개체로서의 지독한 외로움의 표현이다. 이를 바타유 식으로 나타내자면 불연속성의 인간 개체가 연속성을 추구하는 과정이라 할 것이다. 사뭇 이성적 판단으로 세상이 요구하는 왕실 사람의 외형을 갖추기를 원하는 딸

스트로페와는 정반대로 페드라는 히폴리투스를 찾아가 “너를 좋아해”(I adore you, 79), “넌 나를 흥분시켜”(You thrill me, 80), “너를 사랑해”(I’m in love with you, 81)라며 자신의 사랑을 표현한다.

이렇듯 사랑과 섹스에 진심인 페드라는 바타유가 말하는 성관계 도중 자신을 놓아 버리고 자타가 하나가 되는 장면을 보기 원한다(82). 그러나 “지루해서”(83) 섹스를 한다는 히폴리투스에게 그런 것은 “즐겁지 않은 장면”(83)일 뿐이기에, “나라고 상상하고 만 남자와 자라”(82)는 모욕적인 말을 한다. 그리고 자신이 성병에 걸렸으니 병원에 가보라는 히폴리투스의 말에 페드라는 할 말을 잃는다. 애정의 결핍과 외부에서 강제된 왕족으로서의 체면은 히폴리투스를 방안에 갇힌 히키편모리<sup>6)</sup>로 살게 만들었다. 섹스를 통해 무료함을 달래는 그에게 진정한 사랑이나 내면의 교감을 통한 육체적 사랑이 존재하기 어렵다. 따라서 그는 ‘작은 죽음(사정)’을 추구하는 섹스만 가능하며, 개체가 허물어져 진정한 연속성이 발현되는 개개의 죽음 혹은 두 개체의 합일로서의 섹스는 불가능하다. 즉 섹스를 대하는 이러한 그의 태도로 볼 때 그에게 육체적 죽음은 오히려 쉬운 선택이었을 것이다. 육체적 실존이 죽음과도 같은 상황이었으므로 히폴리투스는 결국 페드라가 제기한 ‘강간 혐의’를 거부하지 않고 받아들이면서 스스로 죽음을 선택한다.

#### IV. 폭력과 죽음

케인은 폭력의 (무대) 재현이 실제 폭력보다 더 많은 분노를 일으켰다고 자신의 연극에 대한 미디어의 비판에 대해 씩씩하게 언급한다. 이웃 나라에서 실제로 벌어지는 전쟁의 폭력적 상황에 분노하기보다, 자국의 문화 공연이 그 전쟁에 대한 관심을 유발한 것에 더 분노하는 언론을 케인은 비판한다(Stephenson and Langridge 131). 미디어의 속성을 알고 비웃고 말기에는 무대에서 재현하는 대상

6) Hikikomori: 은둔형 외톨이를 지칭하며, 일본의 사회문화적 맥락에서 나온 단어이므로 영어로도 그대로 사용하는 경우가 많다.

이나 주제가 가지는 힘에 대해 다시 생각해 보게 하는 지점이다. 이러한 맥락에서 케인이 재현하는 섹스, 폭력, 그리고 죽음은 그 자체로 큰 화두가 됨을 알 수 있다.

히폴리투스가 페드라에게 행한 “정신적 강간”<sup>7)</sup>이 작품의 초반에 드러난 폭력이라면, 후반에는 페드라의 자살 이후 성난 군중에 의해 시행되는 신체 절단, 그리고 아버지 테세우스에 의한 스트로페 강간과 아들 살해를 들 수 있다. 마지막으로 이 작품은 주인공 페드라의 자살을 필두로 테세우스에 의한 히폴리투스와 스트로페 살해와 테세우스의 자살로 마감됨으로써 죽음이 또 하나의 작품을 이끌어가는 모티브가 된다. 작품은 등장인물들의 죽음을 통해 비극으로 막을 내리지 만 마치 테세우스의 분노에 감염된 듯한 군중들의 결집은 ‘희생제의’마저도 연상 시킨다(De Vos 109).

인간의 폭력을 진화의 과정에서 들여다보는 야마기와 주이치(Yamagiwa juichi)는 “옛날부터 인간은 폭력이라는 것에 커다란 두려움과 동시에 매력을 느껴 온 것은 분명하다”고 말한다(51). 동물은 공격행동과 함께 그것을 억제하는 기구도 진화시켜 왔지만, 동물로부터 진화한 인간은 무기를 발달시킴으로써 그런 억지 기구를 진화시키지 않은 채 싸움을 확대해 왔다(38). 전반적으로 이성적인 인간이 문명화의 과정을 거친다면 야만의 것이라 할 수 있는 폭력과는 거리가 멀어야 하는데 오히려 인간사회에서는, 동물들이 동종 내에서 거의 일으키지 않는 폭력이나 살해, 심지어 대량 살상마저도 벌어진다는 것이다. 이는 농경과 정주(定住)문화가 사유재산을 만들어 내고, 그 사유재산을 지켜내기 위한 인류의 역사가 가부장제를 비롯한 결혼에 의한 교환을 만들고, 그 교환을 가능하게 하기 위해 근친상간의 금기가 탄생했다고 보는 레비스트로스(Claude Levi Strauss)의 철학도 상통한다. 다시 말하면 수렵채집만 하던 시절에는 이러한 불필요한 공격이나 폭력이 인간사회에서 나타나지 않지만, 농경 시대 이후 언어의 발견과 가족, 사유 재산, 그리고 민족이나 국가와 같은 공동체가 생기면서 싸움은 늘어난 것이다.

7) 케인은 가장 폭력적이고 강력한 의미로 ‘강간’이 페드라가 찾은 최상의 단어일 것이라는 인터뷰를 한 적이 있다(Saunders 77).

“침팬지 수컷들은 목숨을 걸고 싸우진 않는다”(아마기와 304). 그러나 인간은 언어가 만든 상상적 공동체의 가치를 위해 때로는 목숨을 걸고서라도 싸움을 하며 폭력을 사용한다.

아마기와의 진화인류학적 관점에서 인간의 물리적 폭력에 대해 탐구했다면, 슬라보예 지젝(Slavoj Žižek)은 폭력의 범주를 구분하면서 비가시적 폭력으로서의 주목을 유도한다. 그는 폭력을 물리적 폭력인 주관적 폭력과 눈에 보이지 않는 객관적 폭력으로 나눈다. 객관적 폭력은 다시 차별이나 불평등과 같은 사회구조적 폭력과 언어와 같은 상징적 폭력으로 나뉜다. 지젝의 사유가 폭력에 대한 정의를 다시 고찰하게 하는 지점은 물리적인 폭력과 다르게 객관적인 폭력이 “‘정상적인 상태’ 안에 내재하는 폭력”(2)이라는 것이다. 즉 가시적인 폭력과 다르게 ‘정상’의 범주에 있으면서 눈에 보이지 않는 폭력은 더 무섭게 인간의 삶에 존재한다.

가시적, 비가시적 모든 영역에서 『페드라의 사랑』을 비롯한 케인의 작품에는 폭력이 만연한다. 심지어 그녀의 전작 『폭파』를 ‘폭력극’(play of violence)으로 불러야 할 만큼 폭력의 유형과 현상이 서로 연결되어 있다는 주장도 있다(최성희 166). 『페드라의 사랑』은 『폭파』보다는 폭력적인 장면이 덜 하지만 케인의 작품을 처음으로 접하는 사람에게는 충격을 선사한다. 히폴리투스의 성기는 여성2에 의해 잘려 나가 바비큐 그릴에 구워지고 어린이에 의해 또 다른 어린이에게 던져지며 다시 누군가에 의해 개에게 던져진다(101). 그의 생식기가 유린당하는 장면은 표면적으로는 그가 페드라를 강간함으로써 근친상간의 금기를 어겼으므로 벌을 받아야 한다는 군중의 분노를 나타낸다. 하지만 또 다른 한편으로는 왕족 혈통의 단절 혹은 국가라는 지배권력의 절멸로 해석할 수도 있을 것이다.

일레인 에스톤(Elaine Aston)은 케인이 보여주는 폭력의 재현에 대해 다음과 같이 언급한다. “케인은 불필요하게 폭력을 보여주는 것이 아니라 그녀 자신이 불로 불과 싸우는 폭력적인 세계를 보여 주기 위해 의도적으로 폭력을 재현한다. [. . .] 그녀의 극적, 정치적, 미적 초대는 우리가 ‘다르게 느끼도록’ 하는 것이다”(82 원문 강조). 폭력적 상황을 보여주는 것은 또 다른 폭력의 재생산이 아닌

가, 예술을 핑계로 시선을 끌고 돈을 벌기 위한 수단으로 지나치게 잔인하고 폭력적인 장면을 연출하는 것은 아닌가 하는 비판이 있을 수 있다. 그러나 만약 케인이 상업적 연극을 지향했다면 그녀의 작품이 좌석이 60석 정도에 불과한 소극장에서 공연되거나 작가 자신이 직접 연출까지 했다는 사실과는 다소 앞뒤가 맞지 않는다. 그녀의 작품 『폭파』와 『페드라의 사랑』이 상연된 두 극장은 모두 실험적인 무대를 선보이는 극장이었고, 이는 이러한 극에 관심이 있는 사람이 주로 찾은 극장임을 의미한다. 따라서 케인이 상업성을 목적으로 일부러 자극적인 장면을 넣은 것은 아님을 알 수 있다. “케인은 자신이 인식한 사회의 구체적인 작동 원리를 폭력”(박세원 50)으로 보았던 것이다.

불로 불과 싸우는, 즉 폭력으로 폭력과 맞서는 것으로 케인을 보는 에스톤의 주장에서 폭력에 대한 철학과 사회적 함의에 대해 다시 생각해 보게 된다. 사카이 다카시(Sakai Takasi)는 ‘폭력(暴力)’이라는 단어의 어원을 독일어의 ‘게발트’(Gewalt)와 영어의 ‘violence’ 두 가지로 나누어 각각 ‘국가권력’과 ‘난폭’의 의미가 들어있다고 폭력의 역설에 대해 주장한다(7-8). 특히 “‘폭력은 안 된다’고 외치면서 더 큰 폭력의 배치 및 대비를 정당화하고 있는 것이 이런 사람들이다”(9)라는 그의 주장은 케인의 극에 대해 지나치게 폭력적이라고 비판하는 이들로 하여금 실제로 그들이 용인하고 있는 폭력에 대해 돌아보게 한다.

국가권력으로 정당화한 힘은 그들이 사용하는 폭력을 안전, 안보를 위한 것으로 포장한다. 반면 그 이외의 폭력은 존재해서는 안 될 것으로, 야만의 것으로 매도하는 것이다. 이후에 한 번 더 살펴보겠지만 작품의 마지막 장면에서 공권력을 대표하는 경찰 1, 2가 보여주는 폭력성은 잘못된 정보로 인해 호도된 진실을 집단이 맹신할 때 벌어질 수 있는 참상을 잘 보여준다. 이렇듯 우리 인간의 삶에 폭력은 곳곳에 산재해 있다. 따라서 케인이 제시하는 폭력이, 성기가 바비큐 그릴에 구워지는 등 다소 과장된 형태라 할지라도 어찌면 ‘전쟁’이나 ‘광신도들의 집회’와 같은 비정상적 상황에서는 발생 가능하다고 추측할 수 있다. 또 그 이외의 폭력은 심지어 우리가 폭력이라고 인지하지도 못한 채 우리의 삶에 침투해 있다. 케인은 첫 작품 『폭파』에서 가시적 폭력과 더불어 비가시적 폭력을 적절히 선보

이다. 그녀는 『폭파』의 남자 주인공 이안(Ian)의 직업을 언론인으로 설정하고, 그가 진실된 보도를 하지 않고 대중이 관심 가질 만한 뉴스만 생산해내는 이른바 ‘기레기’와 같은 인물임을 적시한다. 개인적 이익을 위해서든, 개인의 영달을 대변해 주는 집단의 이익을 위해서든, 거짓된 정보를 지속적으로 양산하는 언론은 그 자체로 대중에게 폭력을 행사한다. 이렇게 ‘만들어진 거짓 진실’과 같은 비가시적 폭력은 실제 물리적 폭력으로 이어지기도 한다.

『페드라의 사랑』에도 이러한 비가시적 폭력이 표현되고 있다. 5장과 6장에서 각각 스트로페와 목사(Priest)가 찾아와 히폴리투스를 설득한다. 그런데 케인은 이들이 히폴리투스의 결백을 입증하고 감옥에서 빼내기 위한 순수한 목적으로 설득하는 것으로 그리지 않는다. 스트로페는 군중의 “폭동”(90)이 있고, “궁전을 불태운다”(90)며 “(페드라를 강간했다는 사실을) 부인해라”(deny it, 90, 91)고 여러 차례 말한다. 목사도 “당신의 경솔한 섹스에는 아무도 관심이 없어요. 모두가 관심을 가지는 것은 국가 도덕의 안정이지요”(94)라고 하거나, “당신과 당신 가족이 이끄는 나라를 무너뜨리는 데 대해 신에게 대답해야 할 것”(94)이라며 히폴리투스를 협박한다.

스트로페와 목사가 히폴리투스에게 하는 언행은 폭력이다. 가족공동체, 국가공동체, 혹은 종교공동체의 허울을 내세워 개인의 자유를 억압하는 명백한 폭력 행위이다. 물론 겉으로는 히폴리투스가 결백하기에 페드라에 대한 강간을 부인함으로써 모두가 이기는 결과를 가져오자 하는 것일 수도 있다. 그러나 페드라의 죽음과 히폴리투스에 대한 진실된 사랑이 히폴리투스에게 가져온 변화는 이전과는 다르게 자신이 살아있음, 혹은 진정으로 인간다움을 느끼는 순간을 갖게 되었다는 것이다. 그런데 이들이 히폴리투스에게 강간의 혐의를 부인하고 왕자의 지위를 유지하며 왕실의 안위를 도모하라는 것은 히폴리투스를 ‘죽음의 상태’에 그대로 두고 자신들은 그 ‘안전한 왕국’의 보호라는 권력 아래에서 기생하겠다는 뜻이다. 히폴리투스는 “자유지야말로 인간과 동물을 구분짓는 요소”(Free will is what distinguishes us from the animals, 97)라는 말로 목사의 설득을 거절한다. 이 말은 비록 현실에서는 죽게 될 운명이지만 자신이 선택하는 삶은, 본능에

충실한 동물의 그것과 다른 인간으로서의 고결한 “자유지의”임을 천명한 것이다. 또한 한 걸음 나아가 가족, 국가, 종교적 안위를 걱정하는 스트로페나 목사의 삶을 인간으로서의 자유의지가 배제된 어쩌면 동물적 삶을 빚댄 것일 수도 있다. 또 그는 죽음에 이르는 마지막 순간 “이런 순간이 더 있었다면”(If there could have been more moments like this, 103)이라는 말을 남기면서 ‘죽음의 순간이 가장 인간으로 살아있음을 깨닫는 순간’이라는 지독한 역설을 드러낸다. 이는 어쩌면 목사가 확신하지 못했던 신의 존재와 큰 대조를 이루는 것으로 볼 수도 있다.<sup>8)</sup>

폭력이 인간의 내면에 내재해 있고, 우리가 속해있는 사회에도 산재해 있음을 인정한다면 연극이 폭력을 재현하는 것에 대해 더 이상은 ‘억겹다’는 말로 무시할 수 없음을 깨닫게 된다. 『페드라의 사랑』에서 외부적으로 드러난 폭력의 결정체는 첫 번째로 테세우스의 스트로페 강간과 살해, 그리고 히폴리투스 살해이다. 다음으로는 군중에 의한 폭력의 유희화를 들 수 있다. 어린아이들을 포함한 가족들까지 마치 유원지에 가족 소풍이라도 온 것처럼 테세우스의 폭력을 즐기며 자신들도 동참하는 군중들의 심리를 어떻게 보아야 할 것인가. 케인은 왜 『폭파』에서는 등장시키지 않고 따로 떨어져 있는 존재로 대상화했던 일반 대중을 극에 등장시켰을까. 귀스타브 르 봉(Gustave Le Bon)은 군중의 특성을 “충동적이고 유동적”(35)이라고 말한다. 이러한 특성이 역사 속에서 범죄적으로 나타나기도 하지만 역사를 창조하는 영웅주의로 나타나기도 한다고 지적한다(30-31). “군중의 일부가 된 개인은 수적 힘을 의식해 살인이나 약탈의 암시만 주어지면 즉각 유혹에 빠져 든다. 뜻밖의 장애에 부딪히면 광인과 같은 분노로 격파해 버린다”(35). 르 봉의 지적은 이 작품에서 군중들이 진실에 대해 알고 싶어 하지 않고 이미 특정한 대상(히폴리투스)에게 증오의 감정을 투사하는 쪽으로 에너지가 모아지는 점을 이해하게 한다.

이 작품의 군중들은 이전 작품 『폭파』의 이안이 쓰는 신문 기사를 읽는 대중

8) 히폴리투스가 “신의 존재를 믿냐”(96)고 목사에게 묻자 목사는 대답을 못 하고 그를 쳐다보기만 한다.



이며, 셰익스피어의 『줄리어스 시저』(*Julius Caesar*) 3막에 등장해 안토니(*Antony*)의 연설에 넘어가 시저를 살해한 브루투스를 쫓아내는 바로 그 군중이다. 공화정의 가치를 수호하고 전제정치를 시도하던 시저를 몰아내고자 한 브루투스를 지지하던 군중은 안토니의 연설에 돌변하여 시저를 영웅시하며 그를 살해한 브루투스 일당을 역적으로 내몬다. 순식간에 벌어지는 이 사건은 군중심리로 이해할 수 있다. 르 봉은 이렇듯 개인에게서는 보이지 않다가도 ‘군중’이 되면 보이는 특성의 원인을, 혼자일 때 억제했던 본능의 발산, 감염성에 의한 최면 상태, 고립된 개인일 때와는 전혀 다른 군중 속 개인의 태동을 꼽으며 이를 피암시성(*suggestibility*)이라 부른다(27-28). 특히 그의 “군중 속의 개인은 자기 상실 상태이며, 자신의 의지와 단절되어버린 자동기계”이며 “조직화 된 군중에 참여했다는 사실 자체로도 인간은 문명의 사다리 몇 계단을 내려와 버린다”(29)는 지적은 『줄리어스 시저』와 『페드라의 사랑』에서 드러나는 군중의 상태와 매우 유사하다.

그리스 신화에서 비범한 영웅으로 알려진 테세우스는 오히려 그러한 군중의 중심에 있다. 진실을 알려고 하지 않고, 변장한 의붓딸 스트로페를 알아보지 못하며 군중 속에서 강간 후 살해한다. 집단 속에서 벌어지는 광기는 누구나 그 대상이 될 수 있지만, 사회적 약자나 자신을 대변하기 쉽지 않은 소수자의 경우 더 쉽게 표적이 된다. 수적으로 우세해진 다수는 손쉽게 소수를 희생시킬 수 있으며, 한 번 발동한 집단적 광기의 상황은 진실이 무엇인지에 대해서 더 이상 관심을 갖지 않는다. 이 상황은 작품의 마지막 공권력의 붕괴에서 절정을 이룬다. 군주제 하의 국가에서 왕(테세우스)이 진실과 정의를 외면하며 강간과 살해에 앞장서는 것은 인간이 만든 국가라는 사회의 파멸로 이어진다. 또한 공권력을 대표하는 경찰 1과 2는 군중 속에서 지켜 보고 있다가 무작위로 군중들을 때린다. 그리고 히폴리투스의 시체를 치워야 함에도 “씩게 놔두자”(Let him rot, 102)라거나 오히려 “히폴리투스에게 침을 뱉는다”(spits on Hippolytus, 102).

왕과 경찰의 무지와 무지에 의한 폭력은 군중의 폭력에 대한 통제력 상실을 뜻하며, 부패하고 무능한 공권력은 오히려 군중의 광기를 부추기기도 한다. 이는 인간이 만든 사회가 지켜야 할 대상을 더 이상 보호하지 못함을 의미한다. 또한

문명을 일구며 살아왔다고 자부하는 사람들로 가득한 문명사회의 아이러니라고도 볼 수 있다. 자기 스스로 야만인과 선을 그으며 매우 이성적이고 합리적인 존재라고 믿는 개인들이지만 인간만이 일구어낸 특성으로 보는 이성과 합리에 기반한 판단이 얼마나 취약한가를 보여주는 단면이다. 케인은 이런 인간의 취약한 모습을 드러내 보여주기 위해 ‘잔혹 연극’을 재현한 것이라 볼 수 있다.

작품의 주인공 대부분은 죽음으로 생을 마감한다. 가장 먼저 히폴리투스가 자신을 강간했다고 알리고 자살한 페드라의 죽음이 그 서막을 연다. 그리고 육체적 강간을 부인하라는 스트로페와 목사의 권유를 끝내 뿌리치고 스스로 군중 속으로 가서 군중과 친아버지 테세우스에 의해 살해당하는 히폴리투스의 죽음이 다음으로 등장한다. 그리고 군중 속에서 테세우스에 의해 강간당하고 살해당하는 스트로페의 죽음과 자신이 살해한 것이 스트로페 입을 알게 된 테세우스가 자신의 목을 자르면서 두 명의 여성과 두 명의 남성, 왕가 일족이 모두 사망에 이른다.

이 네 명의 죽음 중 육체적 자살은 페드라와 테세우스 두 명이다. 히폴리투스의 경우 스스로 육체를 훼손하지는 않았으나 피할 수 있었음에도 죽음을 선택했다는 점에서 그의 죽음도 자살로 보아야 할 것이다. 스트로페의 죽음만은 다르게 보아야 한다. 변장한 채 군중 속에 나와서 아무도 편들어주지 않는 히폴리투스의 편에 서서 발언했다는 이유로 의붓아버지에게 성폭행을 당하고 이후 죽음에까지 이르게 된 그녀의 죽음은 스스로 선택한 죽음으로 보기는 어렵다. 주요 등장인물 중 죽음에 이르지 않은 인물은 목사인데 그와 스트로페의 작품 내 결말은 삶과 죽음으로 극단에서 있다.

스트로페와 목사는 둘 다 왕족을 비롯한 현실 세계를 무너뜨리지 말 것을 강조하며 히폴리투스를 설득하려 했다. 그리고 스트로페도 목사도 히폴리투스와 성적 접촉을 가진다. 심지어 목사의 행위는 일반적으로 기독교 세계에서는 받아들이기 힘든 동성애적 행위이다. 그러나 이러한 사실은 은밀한 곳에서 이루어진 채 대중에게 알려지지 않았고, 히폴리투스 또한 알리지 않았으므로 그는 목숨을 건졌다. 한편 스트로페는 “나는 이 가족을 위해 죽을거야”(I’ll die for this family, 88)라고 말할 만큼 왕족 혹은 자신이 밭 딛고 있는 위치에서 벗어나지 않기 위해

발버둥 치던 여성이다. 현실 기반을 지키고자 한 것은 목사도 마찬가지였다. 그런데 스트로페는 ‘가족을 지키기 위해’ 히폴리투스의 편에 서는 말을 했다는 이유로 강간 살해당한다. 그것도 자신과 성관계를 맺은 적이 있고 자신의 친아들보다 오히려 애착을 보이는 스트로페를 알아보지 못한 ‘영웅’ 테세우스의 무지에 의해 순식간에 벌어진 죽음이다.<sup>9)</sup> 그리고 그녀의 죽음은 자신이 했던 다짐인 “가족을 위해”에도 부합하지 않는다. 왕족은 멸망하고 예상컨대 사회는 혼란을 겪게 될 것이다. 한 마디로 그녀의 죽음은 전혀 의미 없는 죽음에 해당한다고 볼 수 있다.

케인이 원작 신화에는 등장하지 않는 성직자 목사를 등장시키고 끝내 그의 목숨은 살려두었다는 점과, 왕족 내 약자라 할 수 있는 이방인의 위치에 있던 스트로페는 의미 없는 죽음으로 마감하게 한 점은 독자나 관객에게 시사하는 바가 크다. 이는 이방인에게 냉혹한 현실 사회를 여과 없이 보여준 것으로 볼 수 있다. 또한 케인은 신의 존재를 믿고 대중에게 그 교리를 전파하며 가장 모범적으로 살아야 하는 성직자가 부패하고 타락한 모습, 현세와 가장 타협하는 모습을 무대에서 적나라하게 드러낸다. 그리고 작품이 끝날 때 주인공들이 모두 죽음에 이르는 비극 속에서도 목사는 꺾이지 살아남는 모습을 보임으로써 철저하게 종교를 조롱한다. 반면 스트로페와 같은 불안정한 처지에 놓인 사회적 약자는 거짓 정보에 의해 너무 쉽게 희생양이 된다.<sup>10)</sup>

페드라의 죽음은 히폴리투스의 죽음과 상당한 연관이 있다. 그녀는 히폴리투스를 진심으로 사랑했고, 정신적으로 병들어 있던 히폴리투스는 그녀의 사랑을 받아들이지 않았다. 마지막으로 자신의 사랑을 보여주는 방법으로 선택한 구강성교에도 히폴리투스는 반응하지 않았고 페드라는 심한 수치심과 좌절을 느꼈을 법

9) 테세우스는 마지막 장면에서 아들인 히폴리투스에게는 사과도 애정도 표현하지 않지만, 스트로페에게는 “미안하다. 넌 줄 몰랐다 [. . .] 만약 넌 줄 알았으면 결코-”(102)라며 진심어린 사과를 한다.

10) 스트로페가 극 중에서 테세우스나 히폴리투스와 성관계를 맺은 사실이 나오지만, 그것이 과연 육체적 쾌락을 위한 그녀의 선택이었을지는 의문이다. 오히려 페드라가 데려온 딸이라는 자신의 유약한 입지가 자발적으로 보이지만 어쩔 수 없는 매춘행위를 선택하게 한 것은 아닐지 추측해 볼 수 있다.

하다. 그녀의 선택은 자살이었는데 히폴리투스는 그녀의 자살을 “자신을 위한 선물”(90)로 받아들인다. 또한 강간 혐의를 부정하라는 스트로페의 회유에도 “드디어 삶이 찾아왔다”(90)거나 “그녀는 나를 진짜로 사랑했어”(91)라며 새 삶을 얻게 된 듯 기뻐한다. 일반적인 왕자의 삶과는 전혀 다른, 현실에서 존재하지 않을듯한 기이한 왕자의 삶을 사는 히폴리투스가 드디어 참된 삶을 찾은 순간은 아이러니하게도 죽음에 이르는 순간이다.

히폴리투스에게 육체의 종말은 큰 의미를 갖지 못한다. 어쩌면 그는 이미 이 세상의 삶에서 어떤 의미나 희망을 찾지 못했을 수도 있다. 페드라의 죽음이라는 사건은 그에게 일종의 머리에 울리는 종소리와 같은 역할을 했을 것이다. ‘진실한 사랑’이 존재한다고 단 한 번도 생각해보지 못했던 그에게 누군가를 사랑해서 죽을 수도 있다는 것은 신선한 충격이며, 그 대상이 자신이라는 점에서 한 인간으로 ‘사랑을 받는다’는 원초적 욕망의 실현에 이르렀던 것이다. 따라서 그가 선택한 죽음이 비록 일반인의 시각에는 성난 군중에 의해 “목이 졸리고”(100) “발로 차이고”(101) “성기가 잘려 나가고”(101) “바베큐 그릴 위에 던져지는”(101) 비참한 죽음일지라도 그것은 외형에 불과하다고 여긴다. 그렇게 볼 수 있는 것은 그가 자살이라는 ‘쉬운’ 길을 선택하지 않았다는 점에서 명백하다. 어쩌면 히폴리투스는 자신이 페드라를 육체적으로 강간하지는 않았으나 정신적으로 강간한 것은 분명한 사실임을 인정한다는 뜻으로 아만적 죽음을 선택했다. 그가 만약 자살로 생을 마감한다면 사건의 실체는 묻힐 가능성도 있었을 것이다.

테세우스의 죽음은 히폴리투스의 죽음과 대조된다. 이 작품에서는 드러나지 않고 “쓸데없이 바쁘다”(71)라고만 나오지만, 그는 영웅으로 불릴 만큼 자신의 능력을 펼치며 인정받던 왕이었다. 그런데 친아들이 자신의 아내를 강간했다는 소식을 접한 이후 적어도 그 정보의 진위를 알아보려는 최소한의 노력도 하지 않았다. 오히려 흥분한 군중 속에서 자신의 정체를 속이며 그들을 부추긴다. 이는 자신의 이성과 합리를 지나치게 믿는 사람이 보이는 확증편향을 드러내며 아들을 죽여버리겠다고 다짐한다. 끝내 아들의 신체가 폭도들에 의해 유린당하는 장면에서도 아들을 향한 어떠한 연민도 보이지 않는다. 여기서 독자나 관객은 부모와

자식이라는 가장 가까운 혈연관계조차 너무 쉽게 해체되는 장면을 목도한다. 이미 테세우스는 친엄마가 없는 히폴리투스를 의붓 딸과 새엄마에게 맡긴 채 제대로 돌보지 않는 정서적 아동학대를 저질러 왔다. 혈연관계가 아닌 두 여성은 둘다 히폴리투스를 위하는 마음이 있지만, 친부에게서는 그런 모습을 찾아보기 힘들다. 그리고 그는 변장한 스트로페를 알아보지 못하고 강간 살해하며, 자신이 저지른 행위를 깨닫고 스스로 목을 자른다.

거짓 정보에 쉽사리 현혹되는 현대사회 인물을 대변하는 테세우스는 가장 가까운 혈육을 자신의 손으로 죽음에 이르게 하고, 자신이 심리적 애착을 보였던 대상인 스트로페마저 군중 속에서 욕보이고 죽이는 과오를 저지른다. 그러면서도 그는 제대로 된 정의의 심판을 외면한 채 히폴리투스와는 다른 길(자살)을 선택한다. 법의 수호자여야 하는 왕이 잘못된 판단으로 사적 살해를 저지름으로써 사법권을 유린했으며, 본인 스스로는 법의 심판을 회피하는 뻔뻔함을 보인 것이다. 따라서 그의 죽음에는 ‘무지의 결과물’이라는 명칭 외에 어떠한 위로도 해줄 수가 없다.

목사는 살아남았음에 위안할지 모르나 조롱받는 삶이 되었고, 테세우스의 죽음은 공감도 동조도 얻기 어렵다. 스트로페의 죽음에는 안타까움의 공감을 보낼 수 있다. 페드라는 극 중에서 자신의 사랑을 확실하게 드러낸 유일한 인물이다. 그녀의 죽음은 히폴리투스를 새롭게 태어나게 했다는 점에서 의미 있는 죽음이 되었다. 마지막으로 히폴리투스의 죽음은 진실한 사랑을 깨닫고 다시 태어나는 삶을 얻었다는 점에서 지독한 역설이자 매우 획기적인 죽음이라 할 수 있다. 그에게 참된 삶은 죽음을 선택하는 것에서 시작되었다. 무엇보다도 작가 케인의 경우에도 어찌면 제대로 된 삶을 살기 위해서는 죽음 이외에 다른 선택은 없었던 것인지, 오랫동안 우울증을 앓던 그녀의 자살과 히폴리투스의 죽음이 유달리 겹쳐 보인다.

## V. 결론

본 연구는 베케트와 더불어 아르토의 영향을 받았음을 인정한 케인의 인터뷰를 통해 아르토의 ‘잔혹 연극’이 제시하는 극적 사실주의를 케인이 『페드라의 사랑』에서 충실히 구현하고 있음을 밝혔다. 아울러 연극이 포장된 인간의 아름다움을 표현하는 것이 아니라, 실제 인간들이 행하는 성행위나 폭력, 그로 인한 결과로서 죽음 등을 다룸으로써 관객에게 자신의 삶에 대해 한 번 더 생각해보고 지혜를 얻게 만든다는 점에서, 이 작품은 우드러프가 말하는 지혜를 얻는 역할의 연극을 잘 실현하고 있다.

바타유의 ‘에로티즘’의 관점에서 보자면 인간의 성행위는 불연속적 존재인 인간이 타인과 한 몸이 되면서 연속성을 추구하는 과정이다. 궁극적으로는 성행위에서 오는 만족의 상태를 ‘작은 죽음’이라 본다면 진정한 연속성의 실현은 죽음이라 할 수 있다. 『페드라의 사랑』에서 히폴리투스의 성관계를 보면 전혀 무의미한 배출의 과정일 뿐, 자아와 타자가 하나가 되는 합일의 순간에 대한 언급은 없다. 다시 말해 케인이 구강성교의 과정을 무대 위에서 재현하는 것이 관객의 입장에서는 매우 충격적일 수는 있으나 이를 포르노그래피 적인 요소라 보기는 힘든 것이다. 그러므로 상업적 관심의 목적으로 무대 위에서 재현했다기보다 오히려 보편적 인간의 삶에 기본적이고 중요하기도 한 요소인 성행위를 재현하지 못할 이유가 없다는 점이 방점이라 할 수 있다. 또한 페드라가 히폴리투스에 대한 자신의 사랑을 표현하는 수단으로 선택한 것이 구강성교이며 이에 대한 처참한 반응이 그녀를 죽음으로 이끌었고, 그녀의 죽음은 히폴리투스를 새로 태어나는, 역설적이게도 죽음을 선택하는 길이 되므로 이 작품에서는 매우 중요한 장면 중의 하나로 볼 수 있다.

인간의 삶에 있어 폭력은 언제나 존재해왔고, 이를 야만적 행위라 무시하는 것이 더 큰 위험임을 알고 있다. 왜냐하면 인간에 의한 가장 대표적인 폭력인 전쟁은 최근에도 뉴스에 오르내리고 있고, 자신들이 만든 가치를 지키기 위해 다른 가치를 수호하는 집단에게 무자비한 폭력을 행사하면서도 그 폭력행위를 폭력으

로 인정하지 않고 정당화하는 것이 인간이기 때문이다. 케인이 작품 내에서 가시적 비가시적 폭력을 드러내 보이는 것도, 늘 우리 곁에 존재해 온 일상의 폭력을 똑바로 보아야 함을 나타내기 위한 것이라 할 수 있다. 또한 케인은 무지에 의해 가족마저 강간하거나 살해하는 권력 주체 테세우스의 폭력과 공권력의 상징인 경찰의 폭력, 그리고 집단적 광기로 인해 폭도로 변한 군중의 폭력을 병치해 보여 줌으로써 인간이 믿는 합리성과 이성의 근거가 매우 희박함을 적시하고 있다.

비이성적 비합리적인 폭력의 결과물로서 작품에서 드러나는 죽음은 기존의 비극이 보여주는 인간의 오만에 의한 파멸과 같은 광범위한 뜻보다 좀 더 구체적인 면모를 띠고 있다. 끝내 살아남는 목사의 목숨은 이미 독자나 관객에 의해 참다운 인간의 삶이 아닌 위선 가득한 성직자에 대한 풍자로 남게 되었고, 혈육에 대한 애정도 없고 애착을 보인 여성에 대해서도 알아보지 못한 채 폭행을 행사하며 군중을 오히려 부추기는 테세우스의 죽음은 공감을 얻기 어렵다. 사회적 약자로 볼 수 있는 스트로페의 죽음은 주변에 쉽게 찾아볼 수 있어 오히려 가슴 아픈 공감을 자아낸다. 페드라의 죽음은 히폴리투스에게 큰 깨달음을 주었으므로 의미 있는 죽음으로 볼 수 있으며, 마지막으로 히폴리투스의 새로 태어나는 삶(=죽음)은 역설적이게도 그동안의 삶이 ‘죽음의 상태’였음을 보여준다.

케인은 성행위나 폭력 그리고 죽음과 같이 일반인들이 공공연한 자리에서는 터부시하는 주제를 과감하게 무대 위에서 재현해 낸다. 그러나 그녀의 무대 연출에 폐부를 찢리고 정신을 차려보면 섹스나 폭력 그리고 죽음은 언제나 우리의 삶 가장 밀접한 곳에 존재하고 있었음을 깨닫게 된다. 따라서 케인이 과감하게 재현해 낸 것들은 어쩌면 매우 보편적인 인간의 삶이라 할 수 있다.

**주제어** 페드라의 사랑, 사라 케인, 섹스, 폭력, 죽음

## 인용 문헌

- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Trans. Hyung-sub Park. Seoul: Hyundae Mihaksa, 1994. Print.  
 [아르토, 앙토넵. 『잔혹연극론』. 박형섭 역. 서울: 현대미학사, 1994.]
- Aston, Elaine. “Sarah Kane: the ‘bad girl of our stage’?” *Feminist Views on the English Stage*. Cambridge: Cambridge UP, 2003. 77-97. Print.
- Bataille, Georges. *L’erotisme*. Trans. Han-kyoung Jo. Seoul: Minumsa, 2021. Print.  
 [바타유, 조르주. 『에로티즘』. 한경 역. 서울: 민음사, 2021.]
- . *Les larmes d’Éros*. Trans. Jeon Youn. Seoul: Minumsa, 2020. Print.  
 [바타유, 조르주. 『에로스의 눈물』. 윤진 역. 서울: 민음사, 2020.]
- Beckett, Samuel. *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 1986. Print.
- Campbell, Peter A. “Sarah Kane’s *Phaedra’s Love*: Staging the implacable.” *Sarah Kane in Context*. Ed. Laurens De Vos and Graham Saunders. Manchester: Manchester UP, 2010. 173-83. Print.
- Choi, Sunghye. “Reading *Blasted* by Sarah Kane ‘Based on Violence’.” *Journal of Modern English Drama* 23.2 (2010): 165-88. Print.  
 [최성희. 「‘폭력에 기반하여’ 사라 케인의 *Blasted* 읽기」. 『현대영미드라마』 23.2 (2010): 165-88.]
- De Vos, Laurens. “Madly in Love: Sarah Kane.” *Cruelty and Desire in The Modern Theater: Antonin Artaud, Sarah Kane, and Samuel Beckett*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 2011. 91-160. Print.
- De Vos, Laurens, and Graham Saunders. “Introduction.” *Sarah Kane in Context*. Ed. Laurens De Vos and Graham Saunders. Manchester: Manchester UP, 2010. 1-9. Print.



- Giannopoulou, Zina. “Staging power: the politics of sex and death in Seneca’s *Phaedra* and Kane’s *Phaedra’s Love*.” *Sarah Kane in Context*. Ed. Laurens De Vos and Graham Saunders. Manchester: Manchester UP, 2010. 57-67. Print.
- Greig, David. “Introduction.” Sarah Kane. *Complete Plays*. London: Methuen Drama, 2001. Print.
- Kane, Sarah. *Complete Play*. London: Methuen Drama, 2001. Print.
- Le Bon, Gustave. *Psychologie des Foules*. Trans. Namseok Jeon. Seoul: Dongkuk Publishing, 2018. Print.  
[르 봉, 귀스타브. 『군중심리』. 전남석 역. 서울: 동국출판사, 2018.]
- Park, Sewon. “Violence and an Ethical Possibility in Sarah Kane’s *Blasted*.” *English21* 27.2 (2014): 33-55. Print.  
[박세원. 「사라 케인의 『폭파』에 나타난 폭력과 윤리적 가능성」. 『영어영문학21』 27.2 (2014): 33-55.]
- Sakai, Takashi. *暴力の哲學(The Philosophy of Violence)*. Trans. Eun-joo Kim. Goyang: Sannun Publishing, 2007. Print.  
[사카이, 다카시. 『폭력의 철학: 지배와 저항의 논리』. 김은주 역. 고양: 산문출판사, 2007.]
- Saunders, Graham. ““If there could have been more moments like this’: *Phaedra’s Love*.” *Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester: Manchester UP, 2002. 71-85. Print.
- Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Teatre British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2000. Print.
- Stephenson, Heidi, and Natasha Langridge. *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. London: Methuen Drama, 1997. Print.
- Urban, Ken. “An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane.” *PAJ: A Journal of Performance and Art* 23.3 (2001): 36-46. Print.

- Yamagiwa, Juichi. 暴力はどこからきたか: 人間性の起源を探る(*Origin of Human Violence*). Trans. Seung-dong Han. Paju: Gombooks, 2018. Print.  
[야마가와 주이치. 『인간 폭력의 기원: 폭력의 동물적 진화를 탐구하다』. 한승동 역. 파주: 곰출판, 2018.]
- Zizek, Slavoj. *Violence: Six Sideways Reflections*. New York: PICADOR, 2008. Print.

## Sex, Violence, and Death in Sarah Kane's *Phaedra's Love*

Abstract

Chang, Eunjoo (Changwon National Univ.)

This paper examines Sarah Kane's *Phaedra's Love* through its depictions of sex, violence, and death. Through the staging of this play, the dramatic realism suggested by Antonin Artaud's 'Theatre of Cruelty' is powerfully expressed. Paul Woodruff's theater theory, defining theater as a 'mask of wisdom,' also provides an interpretive context for Kane's play, which captures uncomfortable but primitive human behavior rather than expressing the beauty of humanity packaged on stage. Through Georges Bataille's framework of *Erotism*, the paper explores how Hippolytus' sex is portrayed as a futile act of excretion rather than the moment of unity or transcendence which Phaedra had wanted. Phaedra's chosen expression of love, and its devastating consequences, culminate in her death - a pivotal moment that paradoxically leads to Hippolytus's death and his symbolic rebirth. This play also portrays various forms of violence, both visible and invisible, emphasizing its pervasive role in human life. Kane juxtaposes Theseus's cruel violence toward his children with police brutality and mob violence, illustrating how reason and rationality are often fragile constructs. Death, as the inevitable consequence of violence, is central to the narrative in this play. Kane's bold representation of sex, violence, and death ultimately reflects the inescapable realities of human existence, challenging audiences to confront these truths.

Key Words *Phaedra's Love*, Sarah Kane, sex, violence, death

Note on Contributor:

**Eunjoo Chang** is lecturer of the Department of English Language and Literature at Changwon National University.

Email: [agnesjang@changwon.ac.kr](mailto:agnesjang@changwon.ac.kr)

논문투고일: 2024년 11월 25일

논문심사일: 2024년 11월 26일 ~ 12월 7일

게재확정일: 2024년 12월 12일