

갖는 공간성—Spatialité을 상징하게 되어 형상소—Figure적인 기능작용을 할 수 있다고 주장하고²⁾, 아이젠바이그—Eizenweig는 사회학적 관점에서 상상적 공간이야말로 이념—Ideologie이 밝혀지는 공간이라고 말하고 있는데³⁾이 두 견해를 위베르스펠드—Ubersfeld는 연극에 적용시켜 극적 공간은 수사학적 차원의 비유적 형상소—figure métaphorique와 환유적 형상소—figure métonymique의 기능작용을 할 수 있다고 주장한다.⁴⁾ 그녀에 의하면 극적 공간—Espace dramatique이란 상연의 구체적 공간—Lieu théâtral(무대—Lieu Scénique+객석—Salle)과 텍스트의 잠재적 공간을 포괄하고 있는 것으로 이 때 텍스트 공간이란 두 가지 측면, 즉 대사—Dialogue, 작가의 지문—Didascalies 등에 의해 표현되어진 구체적 공간과 텍스트에서 출발하여 구축되는 상상적 공간(이는 무대 위에서 실제로 형상화되어지거나, 아니면 전적으로 상상에 맡겨질 수도 있다.)을 다 포함하게 된다. 이런 의미에서 무대 밖의 공간도 무대 안의 공간과 마찬가지로 극적공간의 일부를 이룰 수 있는 것이다.

위베르스펠드는 더 나아가 극적공간은 그것의 지시대상—Le Référent과의 상관관계에서 세 가지 측면—텍스트의 이야기 공간, 심리현상의 공간, 극적공간이 삽입되어지는 사회 역사적 공간—의 도상적(圖像的)—Icône 기능을 할 수 있다고 주장한다.⁵⁾ 이렇게 볼 때 기호로서 극적 공간이 그것의 지시대상인 위의 세 공간과 갖는 상관관계는 의미론적 구조를 형성하는 것으로 풀이될 수 있다.

기호학의 마지막 차원인 극적 공간과 기호수용자—즉 관객과의 관계는 상연을 배제하고는 거론되어질 수 없을 것이다. 그런 점에서 우리의 작업은 문학의 한 장르로서의 희곡의 범주에 머물고 있음을 밝히지 않을 수 없다.

본 논문은 장 지로두—J. Giraudoux의 「샤이오의 광녀(狂女)—La Folle de Chaillot」를 대상 텍스트로 하여 위에서 살펴본 극적 공간의 기능작용을 검토해 보고, 과연 거기서 어떤 의미들이 산출될 수 있는가를 밝혀보려는데 그 목적이 있다.

II. 극적공간과 통사론적 구조

1.

연극텍스트로서 희곡작품은 실현의 여부와는 상관없이 상연을 염두에 두고 쓰여지게 되므로 그 공간구성에 있어서도 일단은 무대공간을 전제하게 된다. 때문에 희곡작품 안에 제시되

2) G. Genette: *Figures II*, Points, p. 47.

3) V. Eizenweig: «L'espace imaginaire du texte et l'idéologie», in *Sociocritique*, pp. 183-187.

4) A. Ubersfeld: *Lire le théâtre*, ES, pp. 177-178.

5) *Ibid.*, pp. 168-172.

어있는 지시사항들은 텍스트의 평면적 공간을 무대공간이라는 다면적이고 깊이를 지닌 공간으로 바꾸어놓는 역할을 한다. 여기서 지시사항들이라고 할 수 있는 것에는 첫째, 작가의 지문—Didascalies에 의한 장소의 묘사, 둘째, 등장인물들의 이름, 의상, 소도구등 극적 기호들이 환기시키는 공간, 셋째, 대사—Dialogue 내에서 공간화가 가능한 모든 묘사들을 가리킴이다. 이러한 무대적 지시사항들—indications scéniques은 외연적 공간성—Spatialité을 구성한다. 따라서 우리의 첫번째 작업은 텍스트인 「샤이오의 광녀」에 제시되어 있는 지시사항들은 어떤 외연적 공간성을 산출할 수 있는지를 밝히는 것이 되어야할 것이다. 그러기 위해서 우선 작가의 지문부터 살펴보면 아래와 같다.

I 막 : 알마 Alma 광장에 있는 카페 「프랑시스」의 테라스

II 막 : 샤이오—Chaillot 가(街)에 있는 반쯤 폐기된 어느 지하실. 아파트로 대충 개조되어 있다⁶⁾.

텍스트의 줄거리가 진행될 구체적 무대공간을 지시하는 위의 지문은 「샤이오의 광녀」의 극적공간이 파리—Paris로서 수평적으로는 알마광장—Place de l'Alma 과 샤이오 가(街)—La rue de Chaillot를, 수직적으로는 테라스—Terrasse와 지하실—Sous-sol을 하위공간—Sous-espace으로 갖는 복합구조임을 제시한다.

다음, 각 하위공간은 <테라스>에 <광장>이, <지하실>에 <아파트>가 접합됨으로서 전자는 열린 공간—Espace ouvert, 후자는 닫힌 공간—Espace clos으로 대칭을 이루게 된다. 이 두 공간에는 다시 <테라스>에 알마—Alma가, <지하실>에 샤이오—Chaillot가 첨가되고 이 두 어휘소는 각각 그것이 지칭하는 사회문화적 공간을 소유하게 되어 무대 밖의 공간, 상상의 공간을 환기시키면서 의미론적 구조로의 확장의 가능성을 시사하게 된다.

이 두 공간에 관한 지시사항 이외에 작가는 또 다른 지문을 적어놓고 있다. 우선 <테라스> 공간에서는 샤이오의 광녀의 의상에 대한 비교적 자세한 지문이 삽입되어 있다.

샤이오의 광녀(狂女)등장. 루이 13세 시대의 구두, 마리—앙투와네뜨 스타일의 모자⁷⁾

연극에서 의상은 중요한 하나의 극적 언어행위—langage dramatique가 된다는 점을 상기하면⁸⁾, 샤이오의 광녀의 의상을 지칭하는 <루이 13세>, <마리—앙투와네뜨> 등의 어휘들은 의상=극적 언어행위가 의미—Sens와의 관련하에서 취하게 될 공간의 형태를 한정지을 수 있다는 결론이 나온다. 따라서 루이 13세는 혼란과 광기에 찬 <17세기 전반기의 프랑스>를, 마리—앙투와네뜨는 혁명으로 치달던 역시 혼란한 <18세기의 프랑스>라는 사회적 공간의 형

6) J. Giraudoux: *La Folle de Chaillot*, p. Livre de Poche. I막, p. 11, II막 p. 81. 이후, 텍스트는 *La Folle de Chaillot* 로만 명기한다.

7) Ibid., I막, p. 34.

8) P. Larthomas: *La langage dramatique*, Armand Colin, p. 116.

태를 취하게 된다.

또 다른 지문으로 공간화가 가능한 것에는 다음과 같은 것들이 있다.

한 사람의 꼭예사가 다가와 알록달록한 막대기들을 가지고 꼭예를 부린다, (……). 꼭예사는 마치 막으로 허공중의 꼭예를 한다. 다이아몬드 고리들은 하늘로 올라간 채 내려오지 않는다.⁹⁾

위의 지문에서 우리는 <요술의 공간>이라는 상상적 공간형태가 드러남을 알 수 있다.

다음으로 등장인물들의 이름에 의한 공간화의 가능성을 들 수 있다. <테라쓰>공간에는 세 사람의 광녀들의 이름이 환기하는 공간들이 겹쳐지는데, 샤이오의 광녀—La Folle de Chaillot에서 <샤이오 궁(宮)—Le palais de Chaillot>이, 빠시의 광녀—La Folle de Passy에서 빠리의 교외에 있는 <빠시가(街)—Le quartier de Passy>가, 썩—쉴피스의 광녀—La Folle de St-Sulpice>등의 공간형태들이 드러난다.

II막의 <지하실>공간에서는 우선 하수구청소부—L'égoutier 라는 이름에서 <하수구—l'égout>라는 지하공간이, 콩코르드의 광녀—La Folle de la Concorde 의 이름에서 <콩코르드 광장>이라는 공간이 각각 구성된다. 또 <지하실>공간에서는 샤이오의 광녀를 제외한 나머지 광녀들의 의상에 대한 지문이 삽입되어 있다.

빠씨의 광녀—마리—양뚜와네뜨 스타일의 모자를 씌
썩—쉴피스의 광녀—1880년대 유행의 쟁없는 모자와 토시
콩코르드의 광녀—약식 교황복같은 괴상한 옷차림¹⁰⁾

위의 지문에서 마리—양뚜와네뜨 스타일의 모자는 <18세기 프랑스>, 1880년대 유행의 모자는 <19세기 말의 프랑스>를, 약식 교황복은 <교황청>이라는 공간을 각각 환기시키게 된다.

<지하실>공간에 첨가된 또 다른 지문에는 다음과 같은 것들이 있다.

—콩스탕스—Constance : (상상의 개가 지나가게 하면서……) 들어와, 키티야.
—샤이오의 광녀는 잠이 든다. 이르마
—Irma는 발뒤꿈치를 들고 가만히 나간다
—그들은 땅속으로 내려간다.
—이 순간부터 광녀의 친구들의 목소리는 더 이상 알아들을 수 없게된다(……). 반대편의 벽이 열리고 한 무리의 행렬이 빠져나온다. 그 행렬을 볼 수 있는 사람은 오직 광녀뿐이다. (……) 또 다른 무리가 지하에서 부터 올라온다. (……) 다시 등장인물들의 말소리가 들리기 시작한다.¹¹⁾

위의 지문들을 정리해보면, <상상의 개가 지나간다>는 상상의 공간을, <광녀가 잠든다>는 꿈의 공간을, <땅속으로 내려간다>에서는 땅속의 공간이 각각 형성된다. 또 사람들의 목소리

9) *La Folle de Chaillot* I막, p. 21.

10) *Ibid.*, II막, pp. 86-87, p. 110.

11) *Ibid.*, II막, p. 87. p. 134. p. 143. p. 153.

가 들리지 않았다가 다시 들리는 사이에 삽입된 〈벽이 열리고〉, 〈지하에서부터 올라오는〉 몇 무리의 사람들의 행렬은 오직 광녀의 눈에만 보인다는 지문에서 우리는 이 에피소드를 광녀의 환각으로 간주할 수가 있고 여기서 환상—Illusion의 공간이 생겨난다 하겠다.

마지막으로 텍스트의 대사 내에서 공간화가 가능한 어휘들을 찾아 정리해보아야 할 것이다. 위베르스펠드는 이 작업에 있어서 다음과 같은 몇가지 사항을 권고하고 있다. 첫째, 장소의 한정어들을(비록 국부적인 것이라도) 모두 가려내 정리할 것. 둘째, 무대 안은 물론이고 무대 밖에 위치하는 공간의 한정어들도 취사선택을 함이 없이 모두 추출할 것. 셋째, 장소의 보어에 해당되는 것. 이를테면 〈궁정 안〉(구체적), 〈마음 속〉(추상적), 혹은 〈거기〉, 〈그 아래〉 등이 지칭하는 장소도 밝혀낼 것, 넷째, 공간 형태를 만들 수 있는 모든 것, 에킨데 소품들의 이름등도 정리해볼 것.¹²⁾

이상의 위베르스펠드의 전해를 참조하면서 「사이오의 광녀」의 대사들을 검토해 보면 아래와 같은 공간구성의 어휘일람표를 작성할 수 있다.

I 막 : 바그다드, 빠리, 오페라광장, 알마광장, 발미 거리,¹³⁾ 베르딩가(街),¹⁴⁾ 말레지아, 수마트라, 모로코, 타브릿츠¹⁵⁾ 쉘레베스¹⁶⁾라인강, 쉘느강, 뫼르리궁(宮), 부다페스트, 아메리카 동물의 묘지, 시장, 요술시장, 까페, 과거의 쓰레기장, 성채(城砦), 요술, 광인들의 집, 사이오의 광녀의 집, 히야신드거리, 갈리에라 박물관¹⁷⁾ 비참한 세계, 행복하고 아름다운 세계, 더 이상 아름답지않은 세계, 험잡꾼들로 가득찬 세계, 함정, 침입, 미국식 예법, 방, 예전, 지금.

II 막 : 교황청, 샤이오궁(宮), (트로카데로궁(宮)), 하수구, 막다른 골목, 망속, 꿈, 대천사들, 군대, 대홍수, 브와티에¹⁸⁾ 추연, 함정.

위의 어휘들이 형성하는 공간들을 우리는 다시 변별적 특징—Traits pertinents에 따라 몇 그룹으로 나누어 볼 수 있다. 이 때 판별기준—Critère으로 로트만—Lotman은 〈자기영역—Les siens〉과 〈외방지역—Les étrangers〉, 혹은 〈높은 곳—le haut〉과 〈낮은 곳—le bas〉을 제시하고¹⁹⁾, 위베르스펠드는 〈열린 공간—l'espace ouvert〉과 〈닫힌 공간—L'espace clos〉, 〈실제 지역—Zone Concrète〉과 〈추상지역—Zone abstraite〉를 제시하고 있다.²⁰⁾

이상의 전해들을 종합해 앞 장에서 밝힌 공간의 한정어들을 분류해 보면 아래와 같다.

12) Ubersfeld: *Lire Le théâtre*. pp. 173-175.

13) La rue de valmy: 1792년 Dumouriez와 Kellermann이 프러시아군대를 격파, 승리한 곳

14) L'Avenue de Verdun: 1916년 Pétain장군의 지휘하에 프랑스군대가 독일군을 격파한 곳

15) Tabriz: 이란의 상업도시

16) Célèbes: 인도네시아의 섬

17) Le Musée Galliéra: 그림, 조각품들의 경매장

18) Poitiers: 종교의 프랑스도시. 732년 Charles Martel이 아랍인들을 한 곳에 모아 학살한 곳

19) I. Lotman: *La structure du texte artistique*, Gallimard, pp. 309-323.

20) Ubersfeld: *Lire le théâtre* p. 186.

	테 라 쓰(Ⅰ막)	지 하 실(Ⅱ막)
자기영역	〈빠리〉 〈발미거리〉 〈오페라광장〉 〈알마광장〉 〈프랑시스 카페〉 〈베르딩 가(街)〉 〈펠트리궁 (宮)〉 〈히야신드 거리〉 〈갈리에라 박물관〉 〈세느강〉	없 음
외방지역	〈아메리카〉 〈바그다드〉 〈말레이아〉 〈수마트 라〉 〈모로코〉 〈타브릿즈〉 〈셀레베스섬〉 〈라 인강〉	없 음
열린공간	〈방〉을 제외한 모든 공간	〈교황청〉 〈샤이오궁〉 〈하늘〉 〈쁘와티에〉
닫힌공간	〈방〉	〈샤이오궁〉 〈하늘〉 〈쁘와티에〉를 제외한 모 든 공간
실제지역	모든 공간	〈쁘와티에〉 〈하수구〉 〈샤이오궁〉 〈군대〉
추상지역	〈바그다드〉 〈요술시장〉 〈방〉 〈침입〉	〈교황청〉 〈막다른골목〉 〈꿈〉 〈환영〉 〈추억〉 〈대천사=하늘나라〉 〈대홍수=종교〉

위의 도표를 종합해 볼때 우리는 몇가지 흥미로운 사실을 발견할 수가 있다. 첫째, 〈테라쓰〉공간은 〈자기 영역〉과 〈외방 지역〉의 분포도가 대등해 팽팽한 대칭관계를 이루고 있다. 둘째, 〈테라쓰〉공간은 공간단위들의 분포도의 비율로 볼 때 〈열린공간〉:〈닫힌 공간〉은 47:1로서 열린 공간의 속성이 드러나는 반면, 〈지하실〉공간은 그 반대현상, 즉 〈열린 공간〉:〈닫힌 공간〉은 4:8의 비율로 닫힌 공간의 속성을 띠게 된다. 셋째, 〈실제지역〉:〈추상지역〉의 비율은 〈테라쓰〉가 46:4, 〈지하실〉이 4:8로서 〈테라쓰〉는 현실공간으로서, 〈지하실〉은 상상공간으로 각각의 공간성이 밝혀진다. 네째, 로트만이 제시한 〈높은 곳〉과 〈낮은 곳〉의 판별기준은 정신세계=높은 곳 vs 물질세계=낮은 곳이 가장 주된 축을 이루고 있는데 여기에 「샤이오의 광녀」의 극적 공간을 대입시켜보면, 역설적으로 〈지하실〉이 〈높은 곳〉, 〈테라쓰〉가 〈낮은 곳〉으로 분류가 된다. 이는 지하실이 문화유산들인 네 광녀들의 거주지이고, 테라쓰는 정상배들의 주된 활동무대라는 점에서 이루어진 것으로 이러한 공간의 지형적 도치는 곧 가치의 도치로 연결되어질 수 있다.

2

위베르스펠드는 마치 장기판이 힘의 관계들을 공간화시키고 있는 것처럼, 극적 공간은 힘력 혹은 대립관계를 이루고 있는 다양한 행위자 모델—Modèle actantiel들의 기능작용을 공간화시킬 수 있다고 말한 바 있다²¹⁾. 이러한 주장은 행위자 모델이 연극에서는 근본적으로 갈등을 축(軸)으로 하는 하나의 상황으로 구성되어진다는 점을 감안할 때²²⁾, 극적 공간이란 갈

21) Ibid., p. 175.

22) Ibid., p. 176.

등들의 관계가 공간화된 것이라는 뜻으로 풀이할 수가 있다. 따라서 우리는 공간의 통사론적 구조를 검토해보고자 할 때, 그 첫단계로 무대공간을 구성하는 공간단위들을 하나의 동일점에 모이는 통합관계—Concourant 와 대칭관계—Concurrent 로 나누어 보아야 할 것이다.

먼저, <테라쓰>와 <지하실>의 두 공간에서 의미상의 동일점에 따라 통합되어지는 몇구룹의 공간단위들은 아래와 같다.

<테라쓰>

- ① 전쟁과 승리의 공간 : 발미거리, 베르딩가(街), 알마광장,
- ② 상업과 도박의 공간 : 바그다드, 말레지아, 수마트라, 모로코, 타브릿즈, 셀레베스 섬
- ③ 권력과 부유함의 공간 : 펠리리궁(宮), 아메리카
- ④ 물, 재생의 공간 : 라인강, 세느강
- ⑤ 유적지 : 샤시오궁, 썽—윌피스 성당, 성채, 과거의 쓰레기장
- ⑥ 유희와 광기의 공간 : 시장, 요술 시장, 요술, 카페, 광인들의 집, 사이오의 광녀의 집
- ⑦ 세계의 공간 : 아름답고 행복한 세계, 더 이상 행복하지 않은 세계, 비참한 세계, 험잡꾼들로 가득찬 세계
- ⑧ 시간의 공간 : 예전, 지금

<지하실>

- ① 함정 : 함정, 막다른 골목
- ② 지하의 공간 : 지하실, 하수구, 땅속
- ③ 환영의 공간 : 낮잠, 환각, 추억, 교황청
- ④ 죄와 벌의 공간 : 대천사, 군대, 대홍수, 뾰와띠에

위의 분류를 집합과 대칭관계로 정리해보면, ①+③=A/②+⑥=B/④+⑤=C의 세 범주의 집합관계가 이루어지고, 이들 A, B, C는 다시 A+B/opp/C라는 대칭관계를 이루고 있음을 알 수 있다. 반면에 나머지 ⑦과 ⑧은 그 자체 내에서 이분화되며 ⑦은 넓은 의미에서 공간—l'espace 이, ⑧은 시간—le Temps 이 각각 의미축—l'axe sémantique 이 된다. 이렇게 볼 때 ⑦과 ⑧은 생(生)의 공간으로 통합되어질 수 있고, 이 ⑦+⑧은 포괄공간—Espace—Cadre 이 되어 A, B, C를 포함함으로써 A, B, C는 각각 내적공간—Espace intérieur 의 기능을 하게 된다. <테라쓰>공간에서는 이렇게 집합과 대칭의 공간구조가 중복이 되어 이중성을 띠게 되며, 아울러 극적 공간의 이원적 기능작용—Le fonctionnement 도 이루어진다고 하겠다.

반면, <지하실>의 경우는 <테라쓰>에 비해서 공간단위들이 다양하지 못하고 현실성이 결여되어 있는데 바로 그 점이 <지하실>이라는 공간의 자질—qualification 을 형성할 수가 있다. 또한 <지하실>에서는 명백한 집합과 대칭관계가 이루어지지 않음도 그 특징으로 들 수 있다.

그런데 이상의 <테라쓰>와 <지하실>이라는 두 공간은 다시 파리—Paris 에 수렴이 됨으로서 「사이오의 광녀」의 극적 공간은 엇물리기식 삼입형태를 취하게 된다. 결국 「사이오의 광녀」의 극적 공간은 위의 두 공간—<테라쓰>와 <지하실> 사이의 갈등이 구조화된 공간이라고 볼

수 있을 것이다.

3

그런데, '거의 모든 극적 이야기들의 구조가 공간들의 갈등—즉, 특정한 어느 공간의 쟁취냐, 포기냐 사이의 갈등으로 풀이될 수 있다'고 한다면²³⁾, 이 갈등의 주도자로서 극중인물이 문제가 되지 않을 수 없다. 다시 말해, 어떤 극중인물에 의해 무대공간이 차지되어지는지가 쟁점이 된다고 하겠다.

「샤이오의 광녀」의 경우, <테라쓰>는 카페의 보이가 거듭 '이곳은 샤이오의 광녀의 집이나 진배없습니다'라고 주장함에도 불구하고 정상배(政商輩)들—Les affairistes에 의해 점령이 되어 있다. 이 상황은 하나의 소구조—micro—structure가 되어 협잡꾼들—les mecs에게 점령당한 빠리공간이라는 대구조—macro—structure를 환기 시킨다. 이러한 공간확장은 념마주이—Le chiffonnier의 대사에서 드러나고 있다.

념마주이 : 이진 일종의 침입입니다. 백작부인. 이제 세계는 협잡꾼들로 가득차 있습니다. 그들은 모든 것을 조종합니다. 그들은 모든 것을 망쳐놓고 있습니다.²³⁾

위의 대사 중에서 침입—Invasion이라는 어휘는 어느 한 공간의 힘, 혹은 행위자가 다른 공간으로 이동하는 것을 의미하는데, 「샤이오의 광녀」에서는 <테라쓰>를 이곳—ici이라는 공간으로 테두리짓고 있기 때문에²⁴⁾, 힘, 혹은 행위자는 다른 곳—ailleurs에 속하는 것이된다. 그렇다면 이곳—ici의 힘, 혹은 행위자는 이러한 침입에 대항하거나 아니면 <이 곳>이라는 공간을 포기해야한다. 과연 <이 곳>의 힘, 혹은 행위자는 누구인가?

보이 : 그녀는 이 곳이 자기 집인걸요.

사장 : 아, 그러니까 저 여자가 이 카페의 여주인이군.

보이 : 샤이오의 광녀이죠. 사장님.²⁵⁾

샤이오의 광녀 : 아니, 당신들은 모두 무얼하고 있나요. 행동하는 대신에 꾸념이나 하고 있다니! 방법은 오직 하나, 그 자들을 없애버리는 거예요. (……) 그 자들 모두를 한꺼번에 동시에 같은 함정에 쳐넣어버리면 되요.²⁶⁾

위의 몇 대사에서 <테라쓰> 공간의 주인이자, <테라쓰>공간을 수호하려는 인물로 샤이오의 광녀—La Folle de Chaillot가 부상됨을 알 수 있는데, 이는 실제로 1막이 진행되는 동안 단 한번도 무대를 떠나지 않는 인물이 샤이오의 광녀뿐임을 상기할 때 더욱 명백해진다. 다음

23) *La Folle de chaillot* 1막 p. 69.

24) *Ibid.*, 1막 p. 15.

25) *Ibid.*, 1막 p. 35.

26) *Ibid.*, 1막 p. 72.

〈테라쓰〉 공간에서 대립관계를 이루고 있는 극중인물들은 모두가 이름이 없고 오직 칭호만 차니고 있다는 사실에 주목할 필요가 있다. 왜냐하면 이들의 칭호들은 공간화가 가능하기 때문이다. 즉, 유명주식회사 사장, 유전(油田) 탐광자, 증권 중개인, 몰락한 남작등의 칭호는 〈물질문명〉의 공간을, 사이오의 광녀는 사이오궁(宮)이 문화, 예술의 박물관²⁷⁾이라는 점에서 〈정신문화〉의 공간을 구성할 수 있기 때문이다. 이상 〈테라쓰〉의 점령을 둘러싸고 극중인물들 사이에서 생기는 공간적 갈등을 정리해보면 아래와 같다.

$$\begin{aligned} \text{테라쓰} &= \frac{\text{Dominant 지배자}}{\text{Dominé 피지배자}} = \frac{\text{Les affairistes 정상배들}}{\text{La Folle de Chaillot. 사이오의 광녀}} = \frac{\text{Espace de l'argent 물질공간}}{\text{Espace de Culture 문화공간}} \\ &= \frac{\text{ailleurs 외국}}{\text{ici 자기영역}} \end{aligned}$$

그런데, 사이오의 광녀가 외부공간의 침입을 막기위해 분기하며 그 저항의 방법으로 제시하고 있는 〈함정〉은 어디에 위치한 공간일까? 광녀의 아래의 대사는 이에 대한 대답이 될 수 있을 것이다.

사이오의 광녀(보이에게) : 빨리 라느랄프 가(街)로 달려가 마담. 콩스탕스에게 오후 2시에 사이오 거리에서 만나자고 알리게. 아니 내 집이 아니고, 내가 낮잠자는 지하실에서. 말이야²⁸⁾

그러나 이 대사와 함께 사실상 I막은 끝이 난다. 때문에 〈함정〉은 I막, 즉 〈테라쓰〉에 위치하지 못하고 II막, 즉 〈지하실〉의 공간에 삽입되어지고 마는 것이다.

〈지하실〉을 점령하고 있는 극중인물은 네 사람의 광녀들이다. 그리고 이들은 석유—Le Pétrole 라는 미끼를 가지고 네 사람의 정상배들은 〈지하실〉 공간에 유인하여 다시 지하실의 하위공간인 땅속의 하수구—l'égout 에 밀어넣어 매장하고 만다. 따라서 〈지하실〉에서의 공간 이동은 하향성을 띠게된다. 그런데 〈테라쓰〉에서와 마찬가지로 〈지하실〉의 지배자인 극중 인물의 명칭을 검토해보면 각 인물들은 칭호와 함께 이름—Prénom 을 지니고 있다는 흥미로운 사실이 밝혀진다. 이를테면 사이오의 광녀 = 오렐리—Aurélie, 빠씨의 광녀 = 콩스탕스—Constance, 썩—썰피스의 광녀 = 가리브엘—Gabriel, 콩꼬르드의 광녀 = 조제핀—Joséphine 이 바로 그것이다. 이는 두 가지 사실을 말해줄 수 있다. 첫째, 이들의 칭호는 모두 프랑스 정신문화의 유적지들이라는 점에서 네 사람의 광녀는 네 개의 기념물—Les Monuments 이 될 수 있다. 둘째, I막에서는 오직 칭호로만 불리우던 사이오의 광녀마저도 오렐리로 불리운다는 것은 이들이 한편으로는 개인—l'individu 의 자격을 지니고 있음을 시사한다.

다음으로 〈지하실〉의 공간에는 네 사람의 광녀가 각자의 추억을 끌고 들어오므로써 〈환영〉

27) Le Palais de Chaillot(사이오 궁) : 1937년에 트로카데로(Trocadéro)의 소재지에 건축된 건물, 프랑스 기념물들의 보호소, 해양 박물관, 민속전통, 예술의 박물관, 민중극단의 참고자료 등을 포함하고 있음.

28) 「La Folle de Chaillot」, I막. p. 74.

의 공간이 중첩된다. 빠씨의 광녀는 이미 죽은 개 디키—Dicky의 환영을 항상 데리고 다니고, <지하실>에 들어와서는 디키의 환영을 옆에 앉히고 그 눈에 보이지 않는 개와 톱툰이 대화마저 나눈다.

콩스탕스 : 애야, 디키야, 오렐리 아줌마의 무릎 위로 올라가고 싶니? 올라가렴

오렐리 : 콩스탕스, 우리는 너를 좋아해 디키도 좋아하고 하지만 이런 유치한 장난은 그만둬줘.

콩스탕스 : 유치하다고? 디키가 들어오는 것을 보면서도 넌 미리 막지도 않았잖아. 자 봐. 디키가 짓고 있잖아.

오렐리 : 그전 너에게 있어서 일종의 환영이야. 제발 입닥쳐.²⁹⁾

썩—썰피이스의 광녀인 가브리엘은 <말하는 작은 주전자>라는 환영을 품고 모든 것을 그 주전자의 들리지 않는 (타인에게는) 목소리에 따라 결정하려고 하므로서 그녀만이 지니고 있는 상상의 세계를 <지하실> 공간에 중복시킨다.

오렐리 : (……)게다가, 가브리엘이 믿는 목소리는 단 한번도 진짜가 아니었어.

가브리엘 : 뭐라구! 감히 그런 말을 할 수 있어! 오늘 아침에도 주전자가 말했는데두! ‘빠리, 불안, ……빠리……불안!’ 하고 말이야.³⁰⁾

한편, 콩포르트의 광녀인 조제핀은 이미 1894년(텍스트에서는 1893년으로 명기해 놓고 있는데 이는 임의의 시간착오—Décalage이다)에 리옹에서 암살당한 까르노—Carnot 대통령의 환영을 지니고 있다.

오렐리 : 조제핀, 까르노의 외출에 관한 이야기는 다음 번에 해. 지금 우리는 시간이 없어.

조제핀 : 좋아. 게다가, 그 인 외출하지 않았으니까.³¹⁾

마지막으로 샤이오의 광녀인 오렐리는 그녀의 연인이었던 아돌프 베르토—Adolphe Bertaut의 환영을 품고 있으며 때문에 정상배들을 처형하려는 행위의 직전에 낮잠이라는 꿈—Rêve의 공간을 무대공간에 중첩시킨다. 오렐리는 <꿈>의 공간, 즉<무의식>의 공간에서 아돌프의 환영과 정면으로 투쟁을 벌이고 마침내 그 강박관념에서 벗어남으로서 그동안 억압상태에 있던 자아(自我)가 해방이 되어 처형이라는 행위의 주체가 될 수 있게 된다.

따라서 이들, 네 광녀들의 환영은 과거—Le Passé라는 공간을 형성하고, 상대적으로 정상배들은 지금, <테라스=빠리>에 침잠해있으므로써 현재—Le Présent의 공간을 형성하게 된다. 이상 <지하실> 공간을 그곳을 차지하고 있는 극중인물들과의 관계에서 정리해 보면 아래와 같다.

29) Ibid., II막 pp. 88-89.

30) Ibid., p. 98.

31) Ibid., p. 110.

$$\begin{aligned} \text{지하실} &= \frac{\text{Dominant 지배자}}{\text{Dominé 피 지배자}} = \frac{\text{Les 4 folles 4인의 광녀들}}{\text{Les 4 affairistes 4인의 정상배들}} = \frac{\text{Les monuments 기념물들}}{\text{Les titrés 사회적인사(人士)들}} \\ &= \frac{\text{L'individu 개인}}{\text{La Société 사회}} = \frac{\text{Le Passé 과거}}{\text{Le Présent 현재}} = \frac{\text{L' Illusion 환영}}{\text{La Réalité 현실}} \end{aligned}$$

위의 도표는 <지하실> 공간을 지배하는 힘으로 과거의 환영을, 그 지배자로 광녀들이라는 비정상적(?)인 개인들을 제시해줌으로써 <테라쓰> 공간에의 침입자들을 처단하는 함정으로서의 <지하실> 공간의 기능에 비현실성—irréalité 을 깔아 놓게된다고 하겠다.

Ⅲ. 극적 공간과 의미론적 구조

1.

앞 장에서 우리는 텍스트에 내재한 지시사항들의 도움에 의해 「샤이오의 광녀」의 극적 공간이 어떻게 이루어 질 수 있는지 그 서술적 구성의 메커니즘을 살펴보았다. 이제 그 공간단위들을 그것의 지시대상—le référent 과의 관계를 살펴봄으로써 극적 공간의 의미작용을 밝히기 위해 우선 극적 공간이 지닌 특수성—즉 도상적(圖像的)—icône 기능작용을 검토해보아야 할 것이다.

「샤이오의 광녀」의 극적 공간은 우선 텍스트의 이야기 공간—즉 알마—Alma 광장의 프란시스 카페와 샤이오 가(街)의 지하실을 중심으로 유전(油田)을 찾기 위해 빠리를 파피하려는 정상배들과 광녀들 사이에 일어난 투쟁과 마침내 광녀들에 의해 정상배들은 하수구에 매장당함으로서 일망타진된다는 어찌보면 황당무제한 이야기의 공간이 도상적—icône 수법으로 구현된 곳이다. 이는 텍스트에 내재한 지시사항들의 공간화 작용을 언급하면서 이미 밝혀진 바 있다.

다음으로, 극적공간이 심리층위에서도 도상적 관계를 가질 수 있는지 살펴보기로 하자.

「샤이오의 광녀」의 주인공인 샤이오의 광녀는 네 개의 극적 공간을 소유하고 있는데, <테라쓰>, <지하실>, <꿈>, 그리고 <방>이 그것들이다. 이 중 <테라쓰> <지하실> <꿈>은 무대안의 공간에 속하지만 <방—Chambre>은 오직 광녀의 대사에서 환기되어지는 무대 밖의 공간이다. 그렇다면 <방>은 어떤 공간일까. 다음의 샤이오의 광녀의 귀를 기울여보자.

샤이오의 광녀(베에르에게) : 당신은 나를 도와줄 수 있어. 지난 이십년 동안 단 한 남자도 들어오지 않았던 방에서 해야 할 일이란 상상도 못할꺼야. 당신은 내 방의 블라인드의 영킨 빗살들을 풀도록 해. 그럼 난 마침내 블라인드를 걷어 치울 수 있겠지. 또 장농에 박힌 거울을 떼어내 줘. 나를 늘 바라보고 있는 그 끔찍한 영상을 없애버리게 말아야. 또, 쥐뿔의 미끼밥을 제발 떼어내 줘. 그건, 너무 꼭 조여있어서 난 도저히 그 쥐를 어떻게 할 수 없었어……³²⁾

32) Ibid., I막 p. 77.

위의 대사에서 우선 주목해야 할 것은 동사들의 형태이다. <영킨 것을 풀다. —démêlez>/<틀에서 빼어내다—désencadrerez>/<미끼를 빼어내다—désamorcer>의 세 동사는 빼에르가 해야 할 행위를 가리키는데 모두 「제거」의 뜻으로 사용되는 접두사 <des>가 첨가된 복합동사들이고, 시제는 미래이다. 물론 이 때 미래의 시제는 완화된 명령의 용법과 함께 지금의 시점에서는 이루어지지 않은 행위를 가리키게 된다. 그렇다면 지금의 <방>이라는 공간의 상태는 <제거—des>라는 접두사를 뺀<영키어 있다. —mêler>/<박혀있다—encadrer>/<미끼에 물리다—amorcer>로 설명되어질 수 있을 것이다. 다시 말해 블라인드의 빗살을 통해서만 보는 밖의 정경은 뒤섞여—mêler 보이고, 장농에 박혀있는—encadrer 거울에 비쳐 온 방안과 광녀의 모습은 가차없이 드러나고, 방안의 쥐뿔에 걸려있는—amorcer 죽은 쥐는 썩어가고 있을 것이다. 특히 <La jalousie>라는 불어의 단어에는 <블라인드>와 <질투>라는 두 개의 뜻이 내포되어 있는데 여기서는 그 두 의미가 함께 작용하는 이중적 기능을 하고 있음에 주목해야 한다.

그런데 바슐라르—Bachelard 에 의하면 <방—Chambre>은 일종의 <내면세계—Vie intime>의 공간으로 몽환상태—Onirisme 가 이루어지는 곳이고 추억과 무의식이 어울려 종합을 이루는 몽상—Rêverie 의 공간이 될 수 있다.³³⁾ 「샤이오의 광녀」에서도 <방>의 위와 같은 시적(詩的) 기능은 이루어진다. <방>은 광녀의 <내면세계>이자 지난 세월의 고통의 공간으로 그녀가 고통으로 괴로워하고, 고통을 즐기고, 고통을 갈망하고, 고통과 공모를 한, 그래서 도저히 그녀 속에서 치워버릴 수 없는 공간이다.³⁴⁾ 그렇다면 이 <방>이라는 공간의 내용물들인 블라인드, 혹은 질투, 거울, 쥐뿔은 광녀의 자아의 갈등과 어떤 상관관계를 가지고 있을까? 실제로 광녀는 연인 아돌프가 자신을 배반하고 타락한 여인 조르제뜨—Georgette 와 달아난 사실을 용서할 수 없고, 더우기 자기가 버림받은 이유를 명백히 알 수 없는 채 무려 20년 동안이나 고통과 자문(自問) 속에 갇혀 지내온 여자이다. 따라서 jalousie 는 그녀의 <질투심>과 세상사의 <모호함>의 이미지가 될 수 있고, 거울은 I, II 막을 통해 드러난 그녀의 명석함, 논리정연함(광녀라는 칭호에도 불구하고!)이 역설적으로 그녀에게 끊임 없이 자기검열을 하게하는 초자아—Super-égo 의 상징이 될 수도 있다. 또 사회에서 광녀로 낙인이 찍혀 소외당한 그녀는 쥐뿔에 걸려 있는 쥐와 피해자라는 동류의식에서 쥐—Souris 의 이미지와 중첩이 될 수 있다. 덧붙여 <방>은 ‘20년 동안 단 한 명의 남자도 들어가보지 못한’ 밀폐되고 버려진 그녀만의 개인적 공간이다. 이상의 사항들을 종합해 볼 때 <방>이라는 극적 공간은 광녀의 분열된 자아와 초자아가 충돌하는 폐쇄된 영역—<내면 세계>와 도상적—icône 관계를 갖게됨을 알 수 있다.

반면에 <꿈>의 경우는 <극(劇)중의 극(劇)—Le théâtre dans le théâtre>의 기법에 의한 일

33) G. Bachelard: *La Poétique de l'espace*, P.U.F. pp. 25-27.

34) *Ibid.*, p. 28.

중의 〈대화로 된 삼입공간—mise en abyme dialogue〉³⁵⁾으로서 동작은 배제된 채 오직 대사로만 이루어져 있고, 상상공간을 무대 안에 접목시키는 기능작용을 하고 있다. 그러나 추상적 공간성을 지니고 있다는 점에서는 〈방〉과 같은 계열에 속한다. 다만, 지로두가 여기서 굳이 〈꿈〉의 공간을 〈대화로 된 삼입공간〉으로 처리한 것은 이 기법이 현실성을 허구에 삼입시킬 수 있는 다음과 같은 몇가지 기능작용을 하기 때문이라고 볼 수 있다. 첫째 〈대화로 된 삼입공간〉은 그 때까지 객관이 그 근본형태나 문제점을 모르고 있던 주인공의 생(生)에 대한 사실을 알려주고, 둘째, 주인공이 잃어버리려고 애쓰는 인물의 운명을 상세히 이야기 해줄 수 있고, 셋째, 주된 행위의 외적인, 혹은 그 행위 이전의 사건들을 얘기해줌으로써 주인공의 현재에 그 사건들을 접합할 수가 있다. 다시말해, 연극화된 이야기의 과거가 주된 극중인물의 현재와 접목될 수 있는 것이다.

「샤이오의 광녀」에는 이 〈대화로 된 삼입공간〉이 두 개가 있는데, 모두 〈지하실〉이라는 포괄공간—Espace-cadre 에 삼입되어지는 내적공간—Espace intérieure 들이다. 그 중 하나는 사건의 전개로 보아서는 광녀가 마침내 정상배들을 땅 속에 매장하는 처형의 직전에 삼입되어지는 〈꿈〉이고, 다른 하나는 처형 직후 기쁨에 들떠 있는 무대 위에서 한쪽 벽이 열리며 지하에서 솟아오르는 〈환상〉이다.

광녀는 잠이 든다. 이르마는 발뿌꿈치를 들고 살며시 걸어 퇴장한다. 삐에르가 들어온다. 팔에 모피 목도리를 감고, 그는 감동에 젖어 광녀를 쳐다보다가 그녀의 앞에 무릎을 꿇고 앉아 그녀의 손을 잡는다.

광녀(여전히 눈을 감은채) : 당신이우? 아돌프 베르토?³⁶⁾

그 순간부터 광녀의 친구들의 말소리가 들리지 않는다. 그들은 기쁨에 차서 그들끼리 말하지만 그들의 입술이 움직이는 것이 보일 뿐이다. 반대편의 벽이 열리고 일련의 행렬이 빠져 나온다. 오직 광녀만 그것을 본다.³⁷⁾

이렇게 삼입되어지는 두 개의 〈대화로 된 삼입공간〉의 내용물은 무엇일까. 첫째는 주인공 샤이오의 광녀의 광기(狂氣)의 정체이다. 좀더 쉽게 말하자면 왜 그녀가 미친 여자인가, 만약에 그녀가 미친 여자라면 미치지 않은 사람(들)이란 누구인가, 라는 점이다. 이에 대한 대답은 〈꿈〉과 〈환상〉의 두 공간이 문답식으로 펼쳐보인다.

광녀 : 모든 남자들이 다 똑같아요. 착하고, 지적(知的)이고, 투명한 여자를 사랑하다가도 기회만 있으면 피빠르고, 멍청하고, 지저분한 여자를 따라 달아나고 말거든요. 왜 그러지요. 아돌프 베르토? 그 이유가 뭐예요?³⁸⁾

〈꿈〉의 공간

35) G. Forestier : *Le théâtre dans le théâtre* . Droz. pp. 155-159. 참조

36) *La Folle de Chaillot* II막 p. 134.

37) *Ibid.*, p. 153.

38) *Ibid.*, p. 135.

행렬의 대표: 우리는 이 세상의 모든 아돌프 베르토요. 이제야 깨달았소. 우리들의 생(生)과 당신의 인생을 망친 이 비겁함을 떨쳐버려야 한다는 것을.³⁹⁾

〈환상〉의 공간

광녀: 그들은 두려워하고 있어, 베에르. 두려움에 떨고 있어.⁴⁰⁾

〈꿈〉의 공간

결국 샤이오의 광녀의 광기(狂氣)의 정체는 그녀의 속성인 투명성—Transparence 이고, 그 투명성에 자신이 비쳐보이는 것이 두려운 사람들에 의해 미친 여자로 선고되어 사회공간에서 소외당한 것으로 풀이할 수 있다. 그렇다면 그녀를 광녀로 처형한 자들, 소위 미치지 않았다고 자처하는 자들이란 바로 투명성이 결여된 자—비겁함, 두려움, 그리고 정상배들의 속성인 허위를 품고 있는 자들이라는 결론이 나온다.

둘째, 〈꿈〉과 〈환상〉의 공간은 주인공인 광녀가 잊어버리려고 애쓰는 인물이 아돌프 베르토라는 것과 그 아돌프의 운명을 서술해 준다. 그런데 광녀는 아돌프와의 관계에서는 샤이오의 광녀라는 칭호가 아닌 오렐리라는 이름으로 불리운다. 따라서 아돌프—오렐리의 관계는 개인적인 차원의 사랑의 이야기로 바뀌고, 여기에 조르제프라는 〈피빠르고〉 〈명칭하며〉 〈지저분한〉 또 하나의 여자가 끼어들어 소위 사랑의 삼각형을 이름으로서 갈등을 유발시키고 마침내 이 관계에서 밀려난 광녀는 질투와 소외의 공간에 처형당하게 된다. 이런 관점에서 $\langle \text{꿈} \rangle$ — $\langle \text{환상} \rangle$ 의 〈대화로 된 삽입공간〉은 광녀의 강박관념—소외감의 공간과 도상적 관계를 가질 수 있다.

한편, 샤이오의 광녀가 소유하는 네 공간 중에서 〈방〉은 〈테라스〉라는 무대공간의 밖에서 이루어지는 상상공간—Espace imaginaire 이고, 〈꿈〉, 〈환상〉은 〈지하실〉이라는 무대공간의 안에서 이루어지는 비현실적 공간이다. 따라서 이를 정리해 보면,

$$\frac{\text{테라스}}{\text{방}} \rangle \frac{\text{지하실}}{\text{환영}} \Rightarrow \frac{\text{테라스}}{\text{지하실}} \rangle \frac{\text{방}}{\text{환영}} \Rightarrow \frac{\text{열린 공간}}{\text{실제 공간}} \rangle \frac{\text{닫힌 공간}}{\text{비현실적 공간}} \Rightarrow \text{현실성} \rangle \text{환영}$$

이라는 등식이 성립됨을 알 수 있다. 즉 「샤이오의 광녀」의 극적 공간은 포괄구조—Pièce-Cadre 에 내적 구조—Pièce-intérieure 가 삽입이 되는 공간 구조에, 현실성—Réalité 에 환영—Illusion 이 삽입이 되어지는 심리적 구조가 중첩이 되므로서 갈등의 연상망—Réseau d'association 을 드러내 보여주고 있다. 또, 광녀의 자아는 폐쇄된 공간—Espace Clos 과 비현실적 공간—Espace irréel 으로 분류가 되며 초자아의 공간인 열린 공간—Espace ouvert 과 현실적 공간—Espace réel 의 억압을 받고 마침내 환영의 공간—Illusion 으로 움츠러든다고 풀이할 수도 있다.

39) Ibid., p. 155.

40) Ibid., p. 139.

마지막으로 극적 공간이, 그것이 삽입되어진 사회, 역사적 공간과 도상적 관계를 갖게되다는 점에 대해 검토해보기로 하자. 일반적으로 부르쥬와극은 구체적인 장소의 모방이며 동시에 특정한 사회계층이 살았던 사회적 공간의 중요한 특성들이 위상적(位相的) 위치전환을 한 것으로 간주할 수 있다면⁴¹⁾, <테라쓰>와 <지하실>이 지닌 특성들은 「샤이오의 광녀」라는 극적 공간이 삽입되어진 사회, 역사적 공간, 즉 1942년 전후의 프랑스 사회의 중요한 특성들이 크로키적 수법으로 무대공간에 옮겨진 것으로 볼 수도 있다.

우선 <테라쓰>의 경우, 그 구조적 특징으로는 ① 실외에 위치해 개방적이고, ② 도로에 면한 인도에 특별한 보호시설이나 장식이 없이 설치되어 있다는 점, ③ 그리고 길과 실내(까페안) 사이의 통로의 역할을 한다는 점등을 들 수 있다. 다른 한편 이 공간의 지배적 극중인물은 정상배들인데, 그들이 보는 <테라쓰> 공간의 특성은 시장—foire 이자 동시에 과거의 쓰레기장—dépotoire du Passé이며, , 그들의 대사에 의해 환기되어 <테라쓰>에 중첩이 되는 공간은 상업과 도박의 공간—바그다드, 말페지아, 수마트라, 모로코, 타브릿츠, 쉘레베스 등이다.

이상 <테라쓰>의 구조적 특징을 역으로 위치전환 시켜보면, 1940년대를 전후한 프랑스 사회에서 소위 신흥재벌들인 정상배들—Les affairistes 이 위치해 있던 사회적 공간은 개방적이긴 하나 사회정치적으로 특별히 보호를 받고 있지는 않으며, 또한 길이라는 서민사회와 실내라는 부르쥬와 사회사이의 통로 역할을 하는 공간임이 드러난다. <테라쓰>에서 일어나고 있는 행위가 요술과 협잡꾼—Les mecs 들 사이의 관계들인 것처럼, 또 황금 송아지—Veau d'or 인 돈이 곧 왕이고 모든 것의 가치척도이자 목적이 되며⁴²⁾, 그 목적을 달성하기 위한 수단이 바로 상업과 도박인 것처럼, 정상배들의 사회계층의 공간도 같은 속성을 가지고 있다는 풀이가 된다.

반면에, <지하실>은 땅속에 위치해있어 폐쇄적이고, ‘반쯤 버려진—demi-abandonné’ 이라는 묘사에서 반쯤 폐기된 장소이며 ‘샤이오의 광녀의 낮잠 장소로 주인이 특별히 허가해 준’ 곳이고, 광녀들이 자신들의 환영을 현실과 동시에 보는 공간이다. 또 샤이오의 광녀가 정상배들, 협잡꾼들을 처형할 함정—Piège 을 찾아낸 공간이다. 그렇다면 이상의 특성을 가진 <지하실> 공간이 매체기능을 하며 삽입되어질 수 있는 1940년 대의 사회공간은 어떤 것일까.

이미 앞장에서도 밝힌 바 있지만, 이 공간을 차지하고 있는 네 명의 광녀들은 모두 기념물들—Les monuments 이라는 속성을 지니고 있다. 그리고 이 기념물들이 프랑스의 영광스러운 과거—정신문화의 상징이 될 수 있음도 검토해보았다. 그렇다면 결국, 기념물들—Les monuments, 즉 정신문화의 유산들은 사회, 정치적으로 반쯤 폐기된 공간, 폐쇄된 지하공간에 버

41) Ubersfeld: *Lire le théâtre* . p. 157.

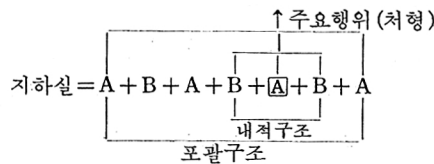
42) *La Folle de Chaillot*, I막 p. 69.

려져 있다는 것이 드러나며, 이 공간에 환영이 겹쳐지는 것은 실제로 기념물이란 과거의 환영일 뿐 현존하는 존재는 아니라는 점을 시사하고 있다.

또 한편, <지하실> 공간에서는 광녀들이 각각 이름으로 불리운다는 것은 <지하실>이 구체적 인간—Homme concret이라는 일종의 사회공간과 도상(圖像)적 관계를 가질 수 있다. 그러나 이 때의 구체적 인간이란 두 가지 의미를 포함하는데 그 하나는 1900년 대—La Belle époque를 살았고, 때문에 그 시대에 대한 환상을 버리지 못하고 있는 개인들이요(네 명의 광녀가 이름으로 불리우며 정상인의 대접을 받았던 시대가 1900년 대이기도 하다), 다른 하나는 광녀들의 칭호에서 유추할 수 있는 문화인들이다. 그렇다면 독일 점령하인 1942년 경의 프랑스에서 이 구체적 인간들이 처한 사회공간은 사회, 정치적으로 보호를 받지 못하고, 심지어는 과거의 쓰레기들(dépotoir du prssé)를 상기해보자, 혹은 광인들 취급을 받으며 물질문명과 이방인들의 침입에 밀려 지하공간에 숨어지내고 있다는 풀이가 된다.

그런데 이 <지하실> 공간에서 일어나는 행위는 무엇이었던가. 그것은 <테라쓰>의 공간에서 일어난 물질주의의 침입, 즉 정상배들의 지배를 분쇄하고자 하는 투쟁—저항의 행위이다. 그리고 정신문화의 상징인 <샤이오의 광녀>가 세상의 모든 협잡꾼—Les mecs 들을 출구가 전혀 없고, 한번 내려가면 다시 올라올 수 없는 지하 하수구에 처넣어 생매장시킴으로써 이 투쟁에서 승리하는 것으로 끝난다. 그러나 공간구조상으로는 반대의 해석이 가능하다. 이를 밝혀 보기 위해 <지하실>이라는 공간을 구성하는 하위공간의 구조를 정리해보면 아래와 같다.

공 간	합 정	추 역	재 판	낮 잠	처 형	환 각	일 상 생활
극중인물	샤이오의 광녀 하수구 청소부	3인의 광녀	4인의 광녀 넝마주이	오렐리 베에르 (아돌프역)	샤이오의 광녀 협잡꾼들	유령들 샤이오의 광녀 귀먹어리— 병어리	샤이오의 광녀 거리의 소시민들
공간의특성	현 실 성	환 영	현 실 성	환 영	현 실 성	환 영	현 실 성



※ 참고
A=현실성
B=환 영

결국 샤이오의 광녀의 승리인 협잡꾼들의 처형의 장면은 그 전후에 <꿈>과 <환영>의 공간으로 감싸이고 있어 그 처형—승리마저도 환상적인 색채를 띠게 됨을 간과할 수가 없다.

2.

우리가 극적 공간이 취할 수 있는 다양한 환유와 비유적 조직망—Réseaux métonymiques et métaphoriques 을 얘기하고자 하면 무대적 층위—Niveau scénique 를 제외하고 거론하기는 어려운 일이다. 왜냐하면 무대공간이란 그 안에 포함되어 있는 모든 내용물들의 총체적 표현이기 때문이다. 따라서 무대공간의 구체적 내용물들—배우, 의상, 소도구, 음향, 조명, 무대공간의 형태 등을 제외하고 오직 텍스트 층위에서만 극적 공간의 수사학적 기능을 얘기하고자 할 때, 우리는 극적 공간의 도상적—icône 기능작용을 되풀이하게 될 가능성이 높다. 그러므로 여기서는 다만 앞 장의 우리의 작업을 종합해 「샤이오의 광녀」의 극적 공간이 취할 수 있는 사회, 역사적 환유기능만을 밝혀보려고 한다.

우선 구체적 무대공간들인 <테라쓰>와 <지하실>이 대칭관계를 이루며, 그러나 한 자리에 공생(共生)하는 상태로 보여지고 있는 극적 공간은 제 1 차적으로 <빠리>의 환유적 형상소로 간주할 수 있다. 그런데 이 때 <빠리>라는 공간을 보는 관점이 두 가지라는 사실에서 <빠리>라는 공간은 이중성을 지니게 된다. 즉, 정상배들의 시각에 잡힌 <빠리>는 유전(油田)—La Nappe de pétrole 의 공간이고, 샤이오의 광녀가 보는 <빠리>는 문화—La Culture 의 공간이다.

다음, 「샤이오의 광녀」의 극적 공간에서 <테라쓰=현재>, <지하실=과거>의 두 시간성이 공시적(共時的)으로 대립관계를 이루고 있는데, 이 때 현재는 1914년 이후 이미 샤이오의 광녀의 대사에서 밝혀진다.⁴³⁾ 그렇다면 과거는 어느 기간인가. 과거의 기념물들인 네 사람의 광녀들의 강박관념 속에 고정되어버린 시간대(帶), 그것은 샤이오의 광녀에게는 1896년이⁴⁴⁾고, 콩꼬르드의 광녀에게는 1894년이⁴⁵⁾며, 빠씨의 광녀에게는 1860년경⁴⁶⁾이다. 따라서 다소간의 시간의 폭을 허용한다면 이는 소위 행복한 세기—La Belle époque 라고 불리우던 시기이다. 이상의 두 시간대는 각자의 가치를 지니고 대립하는데, 행복한 세기라는 <과거>의 공간은 정신문화를, 1914년 이후의 <현재>의 공간은 물질문명을 상징하게 된다. 이 두 가치가 가장 극심하게 충돌하며 갈등을 일으켰던 기간을 양차대전 간이라고 간주한다면, 여기서 「샤이오의 광녀」의 극적 공간의 제 2 차 환유는 <양차 대전간의 프랑스>로 확장되어질 수 있다. 그렇게 정신문화와 물질문명이 충돌하고 있는 현장, 아니 물질문명의 침입에 자리를 빼앗기

43) Ibid., II막, 오렐리의 대사: “Si je n’ avais pas depuis 1914 ma provision, je serais obligée de m’appliquer sur le visage ..”

44) 오렐리의 다음의 대사에 귀기울여 보자: “Je lis 《Le Gaulois》. Et je ne vais pas me gâter la vie avec leurs actualités. Je lis toujours le même numéro. Celui du 7 Octobre 1896.”

45) 조제핀: “Justement. Il n’est pas sorti.” 오렐리: “Comme il a été assassiné à Lyon en juin 1893 par Caserio. . . .”

46) 콩스탕스는 1860년대의 인물인 Lacordaire신부(神父)와의 조작된 추억에 빠져 있다. Constance: “Le Père Lacordaire ne m’a pas prise dans ses bras”

Aurélié: “Regarde-moi, en face, Constance. Si l’on t’a raconté l’histoire du père Lacordaire.”

교 반쯤 폐기된 지하공간으로 쫓겨간 정신문화가 환상에 빠져있는 현장, 이것은 바로 20세기 후반의 세계공간이 아니고 무엇이겠는가. 여기서 「샤이오의 광녀」의 극적 공간은 마침내 물질문명의(특히 석유의 횡포를 생각해 보라) 지배하에 놓여버린 1980년 대 <현금의 세계공간>의 환유적 형상소로 확장되어지기에 이른다. 여기서 우리는 '텍스트의 공간구조는 세계의 공간구조의 모형이 될 수 있다'고 한 로트만의 주장을 수긍할 수가 있게 된다.⁴⁷⁾ 다시말해 정상배들이 빠리—프랑스—세계공간을 물질화시켜가고 마침내 석유를 캐기 위해 빠리를 파괴하려는 참변을 눈 앞에 보며 실제로는 아무런 힘도 발휘할 수 없는 채, 그들은—물질문명을 격파시키는 꿈만 꾸고 있는 정신—L'esprit의 무력감, 그 유희—Le jeu 를 볼 수 있는 것이다.

IV. 결 론

이상에서 우리는 '연극을 공간'이라고 정의할 수 있다면, 역으로 그 공간을 구성하는 방법에 의해 연극은 해석되어질 수도 있다는 사실을 확인할 수 있었다. 그럴진대, 극적 공간이란 실제로 극(劇)이 분석되어질 수 있는 출발점이라고도 말할 수 있을 것이다. 사실 공간에 대한 인식은 바로 세계에 대한 인식이라는 생각은 이미 셰익스피어에게서 부터 찾아볼 수 있다.

다만, 「샤이오의 광녀」의 극적 공간에 대한 기호학적 접근을 해보고난 우리는 그렇다면 이러한 극적 공간 구성은 어떠한 세계인식에 뿌리를 내리고 있는 것일까를 자문해보지 않을 수 없다. 여기서 다시 그 동안의 우리의 작업을 되새기며 「샤이오의 광녀」라는 극적 공간에서 두개의 의미작용영역—Zone de signification, 즉 A 영역—Zone A=테라쓰와 비(非)—A 영역—Zone non A=지하실을 조명해 볼 때, A 영역의 내용물은 진실되지 않고—pas vrai, 비(非)—A 영역의 내용물은 현실적이 아님을—pas réel 발견하게 된다. 즉 전자의 공간에서는 허위—Fausseté가 후자의 공간에서는 광기—Folie가 난무하고 있는 것이다. 그렇다면 빠리—프랑스—세계로 확장되어가는 극적 공간은 허위와 광기 사이의 갈등으로 점철되고 있다는 풀이가 되며 도약의 힘—출구는 찾아볼 수 없는 분지와도 같은 폐쇄된 공간으로 드러나게 된다. 따라서 우리는 독일군 점령하의 1942년 대의 프랑스, 제 2차 세계대전의 와중에 말려있던 세계, 아틸라(Attila)황제 같은 물질문명의 침해에 시달리고 있는 세계에 대한 지로두의 비극적 인식이 떠오르는 것을 발견할 수 있게 된다.

Bibliographie

(I) Texte: J. Giraudoux: *La Folle de chaillot*. éd. Pôche. 1976.

47) I. Lotman: *La Structure du texte artistique*. p. 311.

(II) Ouvrages consultés

- Gaston Bachelard: *La poétique de l'espace*. éd. P.U.F. 1984.
- Georges Forestier: *Le théâtre dans le théâtre*. éd. Droz. 1981.
- Gerard Genette: *Figures II*, éd. Points. 1969.
- Iouri Lotman: *La structure du texte artistique*. éd. Gallimard. 1980.
- Pierre Larthomas: *Le langage dramatique*. éd. Armand Colin. 1972.
- Georges mounin: *Introduction à la sémiologie*. éd Minuit. 1970.
- A, Helbo: *Sémiologie de la Representation*. éd. Complexe, 1975.
- A. Ubersfeld: *Lire le théâtre*. éd Es, 1977.
- C. Duchet: *Sociocritique*. éd. f. Nathan, 1979.