중세르네상스영문학
제15권 2호 (2007): 443-464

캐롤라인 극장의 위기와 필립 매신저의 『로마인 배우』*

김영아 (한성대)

1.

극과 극장의 역할은 르네상스극의 중요한 주제 중 하나이며, 그것은 극작가라면 누구나 자신이 세상과 소통하는 극이라는 매체에 대해 관심을 갖는 것이 당연하다는 점에서 충분히 예상 가능한 현상이기도하다. 그런데 조나스 배리쉬(Jonas Barish)가 지적하듯이 찰스 1세 시기의 극들은 그 어느 시기보다도 극과 극장의 문제에 대해 높은 관심을 보여주는데(194), 그 현상의 배후에는 찰스 1세 시기의 극장이 겪고 있던 극장/극의 정체성의 위기가 자리한다.

찰스 1세의 시기 영국은 급격한 갈등과 변화의 시기였으며 극장의 운명 역시 이 사회 전체의 변화와 매우 밀접하게 관련되어 변화했던 시기이다. 1642년 내전의 발발과 그에 뒤이은 극장 폐쇄는 이를 보여주는 단적인 사건이다. 영국 드라마 전통의 단절을 초래한 이 사건의 동기가 무엇인지, 그리고 그것의 역사적,

* "본 연구는 2007년도 한성대학교 교내연구비 지원과제임"

문화적 의미가 무엇인지에 대해서는 의견이 분분하며, 그것은 캐롤라인시기 극과 극장을 어떻게 평가하는가의 문제와 맞물려 있기 마련이다. 찰스 1세 시기의 극장과 드라마에 대한 평가는 1980년대 이후 매우 큰 변화를 보여주고 있는 분야이다. 전통적으로 캐롤라인 드라마는 '퇴폐적'(decadent)인 극이었다. 그 해석의 바탕에는 엘리자베스시기와 쟈코비안시기 드라마와 비교해 캐롤라인시기의 드라마가 일명 '퇴락기'(decadence)에 접어든 시대의 산물이라는 평가가 자리하고 있으며, 이들에 따르면 캐롤라인 드라마는 새로운 시대의 흐름을 인정하기를 거부하고 감상적 주제들을 선정적으로 다루어 몰락하는 지배계급에 도피처를 제공한 현실 도피적이고 퇴폐적인 환타지에 지나지 않게 된다. 따라서 왕의 몰락과 함께 그들의 '광대'에 지나지 않던 극장의 몰락은 당연한 것이고 1642년 단행된 극장 폐쇄는 이렇듯 이미 운을 다해 '쇠락한'(decadent) 드라마의 전통을 확인 사살한 것에 불과하게 된다[1].

하지만 1980년대 이후 비평적 관심은 '퇴락기'(Decadence)라는 수식어로 단순화, 폄훼되었던 캐롤라인 드라마를 재평가하려는 노력에 모아지고 있다. 마틴 버틀러(Martin Butler), 마곳 하이네만(Margot Heinemann), 아이러 클락(Ira Clrak)은 이러한 노력을 보여주는 대표적 학자들인데, 이들은 자료의 발굴을 통해 캐롤라인시기에 집필, 상연된 극들이 전통적 평자들의 가정과는 달리 매우 다양했고 공공극장(public theatre)에서 상연된 드라마들 뿐 아니라 사설극장(private theatre)에서 왕과 궁정을 위해 공연된 드라마들조차 최상의 것들은 당대의 정치적 문제를 둘러싼 논쟁에 개입하고 있다는 점에서 이전 드라마들 못지않게 '정치적'이며 왕과 궁정에 대해 비판적 견해를 담고 있음을 밝혀냈다. 이들에 따르면 캐롤라인시기 극장은 단순히 왕의 광대가 아니라, 정치적, 이데올로기적 위기의 시기에 갈등의 한가운데서 갈등을 반영하고 변화에 영향을 주었던 중요

1) 캐롤라인 시기 드라마에 대한 교과서적인 소개서인 알프레드 하비지(Alfred Harbage)의 책 제목이 『왕당파 드라마』(*Cavalier Drama*)라는 점은 이 시기 드라마에 대한 전통적 평자들의 편견을 단적으로 보여준다. 하비지 외에 캐롤라인 시기의 드라마를 '퇴락기'의 산물로 평가하는 평자들로 존 댄비(John Danby); 클리포드 리치(Clifford Leech) 등이 있다.

한 문화적 세력이었으며, 극장 폐쇄는 캐롤라인 드라마에서도 여전히 생생히 명맥을 유지하던 르네상스 드라마의 전통을 내전이라는 정치적, 사회적 위기 속에서 강제적으로 파괴한 사건으로 재해석된다(Butler 280).

이제 캐롤라인 드라마가 단순히 경박하고 현실도피적인 '퇴락기'의 산물이며, 찰스 1세시기의 작가들이 왕의 광대라는 점에 동의하는 이는 없을 것이다. 하지만 찰스 1세 시기의 극장의 상황이－그것의 원인을 어디에서 찾건 간에－이전 시기와 비교해 결코 왕성했다고 할 수 없으며 정체성의 위기를 겪고 있었다는 점 역시 부인할 수 없다(Bulman 353-359). 이전 시대의 검증된 인기작품 들이 공연목록의 많은 부분을 차지하고 정작 새로 집필된 드라마 작품의 수는 감소했다는 점[2], 그리고 전문극단들의 지방공연 횟수가 점차 감소했다는 점 등은 활력의 쇠퇴를 확인하게 해주는 증거들이다(Edwards 36). 특히 필립 에드워즈(Philip Edwards)의 분석대로 지방도시의 권력자들이 왕의 특허장을 소지한 전문극단들의 공연을 불허한 조치의 바탕에 절대왕조에 대한 불만과 도전, 그리고 지배계급의 여흥거리로서의 극장에 대한 의심이 깔려있다면(36-7), 지방공연 횟수의 감소는 캐롤라인 시기 극장이 엘리자베스 시기에 전 국민의 유흥거리로서 극장이 누리던 대중적, 사회적 영향력이 약화되어가고 있음을 보여준다.

극과 극장의 역할에 대한 발언을 담고 있는 찰스 1세시기의 드라마들은 바로 이 위기의 산물들이다[3]. 제임스 벌만(James Bulman)의 지적처럼 극과 극장의 문제를 다루는 이 시기 극들에는 사회적 위기에 비례해 점점 강력해져가는 절대왕정의 검열의 압력과 퓨리턴 반극장주의자들의 공격, 그리고 역시 절대왕정에 대한 불만과 함께 심화되어갔던 대중들의 극장에 대한 불신이라는 이중, 삼중의

2) 알프레드 하비지에 따르면 1624년 새로 집필된 극의 수가 35개였다면 1630년에는 9편에 불과했다고 한다. Harbage, *Annals of English Drama*.

3) 극과 극장의 문제를 다루는 캐롤라인 시기의 극들로는 이 글의 분석대상인 필립 매신저의『로마인 배우』외에 존 포드(John Ford)의『연인의 우울』(*The Lover's Melancholy*), 토마스 랜돌프(Thomas Randolph)의『뮤즈들의 거울』(*The Muses' Looking-Glass*), 리차드 브롬(Richard Brome)의『대척지 사람들』(*The Antipodes*) 등이 있다.

도전에 직면한 찰스 1세 시기 극작가들의 불안한 처지에 대한 자각이 담겨있으며, 이 극들은 극과 극장의 위기에 직면한 찰스 1세 시기의 극작가들이 위기의 원인을 분석하고 극의 의미를 다시금 돌아보려는 노력들이라고 할 수 있다(363-4). 따라서 이 극들은 버틀러와 하이네만 등 1980년대 이후 비평가들이 주장하듯이 캐롤라인드라마들이 단순히 현실도피적인 판타지만이 아닌 당면한 시대적 문제들에 대한 진지한 대응임을 확인시켜주는 예들이면서, 극장의 위기를 극장계 내부인의 눈으로 기록한 것이라는 점에서 극장 폐쇄로 종결된 극과 극장의 위기를 이해하는데 중요한 자료들이다.

필립 매신저(Philip Massinger)의『로마인 배우』(*The Roman Actor*)는 바로 캐롤라인 시기 극작가의 위기의식을 보여주는 대표적인 극이다. 이 극은 로마역사의 한 장에서 소재를 취하고 있다. 도미티안(Domitian)은 제정로마시대의 대표적 폭군 중 하나인데, 이 극의 초점은 바로 폭군 도미티안과 그의 배우 파리스(Paris)의 관계이다. 이 극에서 파리스가 처한 상황은 캐롤라인시기 극작가들의 그것과 매우 유사하다. 그것은 극중 아레티누스(Aretinus)의 표현을 빌자면 "그(군주)의 호의와 관대함에 존재와 생계를 의존해야 하는"(meaner men/ That to his favor and indulgence owe/ Themselves and being)(1.3. 28-30) 처지라는 점에서 그러하며 또 복종과 봉사의 대상인 그 군주가 존경하기 힘든 폭군이라는 점에서 그러하다. 이 극은 폭군 도미티안의 몰락의 이야기이면서 동시에 그 폭군의 배우인 파리스의 몰락의 이야기이며, 매신저는－이후 영국사에서 실제로 그랬듯이－폭군인 군주와 함께 몰락하는 파리스의 이야기를 통해 캐롤라인시기의 극장/극과 군주의 관계를 탐구하고 있다.

매신저는 현재 우리에게는 전문 연구자들의 연구대상 일뿐 잊힌 인물이지만, 윌리엄 셰익스피어와 존 플레처(John Fletcher)의 뒤를 이어 국왕극단(King's Men)의 대표작가로 활동했던 캐롤라인 시기의 명실상부한 대표 작가이다.『로마인 배우』는 그가 1626년 대표작가의 자리에 오르고 난 뒤 처음으로 무대에 올린 작품인데, 이 시기는 1625년 찰스 1세의 즉위에 이어 반극장 문건인「무대극에 반대하는 소논문」("A Short Treatise Against Stage-Playes")의 출간을 계기로

한동안 잠잠했던 퓨리턴들의 극장 공격이 재개된 시점이기도 하다. 윌리엄 리 샌디쥐(William Lee Sandidge)는 이 역사적 정황을 근거로「무대극에 반대하는 소논문」의 발간이『로마인 배우』의 집필에 직접적 계기가 되었으며 매신저가 이 극을 통해 반극장론자들에 맞서 "동원할 수 있는 모든 논지를 다 동원한, 특정한 시기가 아니라 모든 시대를 위한 (극) 옹호론"(a defence, with all the arguments he could adduce, not for a specific time, but for all time)을 쓰고 있다고 평가한다(22-3).

이 극을 쓰는데 과연「무대극에 반대하는 소논문」의 출간이 직접적 계기가 되었는지, 그리고 이 극이「무대극에 반대하는 소논문」이라는 특정문건에 대한 직접적 응답인지는 매우 의심스럽지만[4], 이 극에 문건의 발표가 촉매제가 되어 다시금 불거진 극장을 둘러싼 왕과 의회간의 갈등과 그 속에서 극작가 매신저가 느꼈을 불안이 반영되어있는 것은 분명하다. 하지만 이 극을－샌디쥐가 주장하는 의미에서－극 옹호론이라고 보기는 불가능하다. 샌디쥐를 비롯해 이 극을 극 옹호론이라고 읽는 평자들이 주목하는 것은 작품 첫 대목에서 극의 도덕적 교화론을 역설하는 주인공중 한 명이자 배우인 파리스의 감동적인 연설이지만, －이후 작품분석을 통해 살펴보겠지만－극은 파리스의 연설에서 보여주는 극장의 모습과 주장들을 부정하는 이야기들로 가득 차 있다. "1580년에서 1642년 사이에 쓰인 그 어떤 극보다도 관객을 교정하고 교육하는 예술의 힘에 대해 비관적인 태도를 보여주는 극"(more pessimistic about the power of art to correct and inform its audience than any other play written between 1580 and 1642. 231)이라는 앤 바튼(Anne Barton)의 평가가 타당하다고 느껴질 정도로 매신저가 이 극에서 그리는 극과 극장의 모습, 그리고 그것과 궁정의 관계는 부정적이며, 이를 통해 드러나는 찰스 1세 시기의 극과 극장의 역할에 대한 매신저의 탐색은 단순치 않다. 이 글의 목표는 로마배우 파리스와 폭군 도미티안의 관계, 그리고 그들의 몰락이야기를 거울삼아 진행되는 매신저의 이 탐색작업을 추적하는데 있다.

4)「무대극에 반대하는 소논문」에 대한 소개와 매신저가『로마인 배우』를 집필하며 소논문을 염두에 두었다고 보기 힘들다는 점에 대해서는 Barish 211 참조.

2.

이 극은 파리스를 비롯한 세 명의 로마 배우들이 등장해 극장의 어려운 상황을 한탄하는 장면으로 시작하는데, 이들의 한탄이 전해주는 배우들의 처지와 극장의 상황은 찰스 1세 시기 매신저와 동료들의 것이기도 하다. 이들에 따르면 한 때 하루 오 만 명의 관객이 몰려들던 극장은 현재 "어떤 알려지지 않은 황야"(some unknown desert)(1.1.12)처럼 버려져 있다. 극장은 대중들에게 연극을 통해 "즐거움과 동시에 유익한 가르침을 주고자 하지만"(That with delight join profit)(1.1.21) 대중들은 "천박한 유흥거리"(pleasures of worse natures)(1.1.12)만을 찾아 극장을 외면하고 있으며, 권력자들은 극을 자신의 입맛에 맞게 재단하기 위해 극장을 감시하고 간섭하고 있다. 특히 이들이 공연한 극이 황제의 스파이이자 오른팔인 아레티누스의 심기를 건드렸으며, 화가 난 그가 한 달 안에 극장 문을 닫아버리겠다고 공공연하게 협박하고 있는 상황이다.

아레티누스가 부재중인 황제를 대신해 소집한 의회 앞에 파리스가 불려가 아레티누스의 탄핵에 맞서 극과 극장을 옹호하는 1막 3장은 극장의 위기를 초래한 한 요인인 권력의 위협과 극장 간의 갈등을 보여주는 장면이다. 아레티누스가 배우들을 고발하며 내세우는 죄목은 국가와 시저에 대한 반역이다.

아레티누스. 너희들은
시대의 비밀을 파고들어, 가공의 이름으로
다루어서는 안 될 사건들을 무대에 올리며,
지체 높으신 분들을 남녀 불문 우롱하고
풍자적이며 신랄한 농담으로,
의원들마저 천것들 앞에서 웃음거리로 만든다.

Aretinus. You are they
That search into the secrets of the time
And, under feigned names, on the stage present
Actions not to be touched at; and traduce

Persons of rank and quality of both sexes,
And, with satirical and bitter jests,
Make even the senators ridiculous
To the plebeians. (1.3.36-43)

아레티누스의 이 고발에 맞서 파리스는 배우들을 대표해 무고함을 주장하는 한편 더 나아가 극을 옹호하는 매우 긴 연설을 한다. 무려 90행에 걸친 이 연설에서 파리스가 극을 옹호하며 풀어놓는 이야기들은 내용만으로 보자면 별로 새로울 것이 없는, 아리스토텔레스의 시학 이래 예술(극)을 옹호하기 위해 사용되어온 주장들의 반복에 불과하다. 하지만 매신저는 그 익숙한 주장들의 재배치를 통해 애너벨 패터슨(Annabel Patterson)의 표현을 빌자면 "검열의 해석학"(the hermeneutics of censorship)의 작동을 보여준다(89-91)[5].

파리스의 변명은 아레티누스의 고발에 맞서 "지체 높으신 분들을 우롱"할 의도가 없었음을 주장하는 것으로 시작한다. 그리고 이어서 극장이 모범을 통해 관객을 도덕적으로 교화해야할 숭고한 의무가 있음을 열정적으로 주장하지만, 동시에 특정 개인을 목표로 한 것이 아니기 때문에 윗분 들을 우롱하고, 그들의 숨겨진 죄를 세상에 드러낼 의도는 없었음을, 그래서 자신들은 무죄임을 구체적 예를 들어가며 역설한다.

만약 한 부인네가
설령 그녀가 재산이 많고, 신분이 고귀하거나 지위가 높다 해도,
그처럼 흉악하고 인륜에 어긋난 죄가 있어 "내 이야기이다"라며
소리 내어 외친다면, *우리도 어쩔 수 없지요*
. . .

5) '검열의 해석학'은 패터슨에 따르면 권력의 검열아래서 "작가들이 (권력과) 직접적인 대립을 일으키지 않으면서 독자 혹은 관객들과 의사소통을 하기 위해 사용했던 불문율의 규칙들"(unwritten rules whereby writers could communicate with readers or audiences without producing a direct confrontation)(45), 즉 의사소통의 계략들과 관습 등을 뜻한다.

만약 한 귀족 어르신네가
설령 그가 명예로운 영사의 지위에 있다 해도
이 이야기에서 양심의 가책을 느낀다면, 우리도 어쩔 수 없지요.
. . .
혹은, 우리가 무대에 올린 타락한 재판관이
정당한 근거가 아니라 사람에 따라 판결을 내리고,
죄지은 이라도 같은 파벌이라면 벌을 면해주고
종종 죄 없는 이를 악의에서 벌주었을 때,
만약 여기 모이신 존경하는 여러분들 중 어느 한 분이
아니, 나으리, 부재중이신 시저의 대리인이신
바로 당신께서 마음의 변화가 일어
과거에 지나간 사건이나 혹은 의도했던 일들을
떠올리게 되신다면, *저희로서도 어쩔 수 없는 일이지요.*

if a matron
However great in fortune, birth, or titles,
Guilty of such a foule unnatural sin,
Cry out, "'Tis writ by me," we cannot help it.
. . .
if a patrician,
Though honored with a consulship, find himself
Touched to the quick in this, *we cannot help it.*
. . .
Or, when we show a judge that is corrupt,
And will give up his sentence as he favors
The person, not the cause; saving the guilty
If of his faction, and as oft condemning
The innocent out of particular spleen;
If any in this reverend assembly
Nay, e'en yourself, my lord, that are the image
Of absent Caesar, feel something in your bosom
That puts you in remembrance of things past,
Or things intended, *'tis not in us to help it.*
(1.3.119-140; italics are mine)

자신들이 무대에 올린 악행의 구체적 예를 들어가며 그것이 특정 인물을 겨냥해 비판할 의도는 없었지만, 만약 관객이 자기 이야기로 받아들인다면 "우리도 어쩔 수 없지요"를 되풀이하며 파리스가 꾀하는 것은 권력의 검열을 피하고 자신을 보호하기 위해 책임을 관객에게 떠넘기는 것이다. 하지만 후렴구처럼 반복되는 "우리도 어쩔 수 없지요"는 비판의 의도가 없었다는 그의 부인(否認)을 오히려 아이러닉하게 만들며, 특히 무대 위의 타락한 재판관이야기 뒤에 현실의 타락한 재판관인 아레티누스를 언급하는 대목에 이르면 그의 의도가 변명에 있는지 아니면 변명을 가장한 채 부당하게 극장을 억압하려고 하는 권력자 아레티누스를 비판하는데 있는지를 의심스럽게 한다.

이 극은 처음 무대에 올려 진 당시부터 파리스라는 로마배우의 입을 빈 매신저의 극 옹호론으로 간주되었고, 존 필립 켐블(John Philip Kemble), 윌리엄 찰스 매컬디(William Charles Macready), 에드먼드 킨(Edmund Kean) 등 18.9세기 유명 배우들은 파리스의 연설대목만 발췌해 한편으로 자신들의 낭독실력을 과시하고 다른 한편으로는 극의 힘을 찬양하기 위한 견본으로 사용하기도 했다(Barish 196-7). 이것은 물론 극의 극히 일부에 불과한 파리스의 연설에만 기초한 오독이지만, 당대인들과 이 유명배우들의 반응을 전적으로 터무니없다고 치워버리기는 어렵다. 왜냐하면 파리스의 연설은 그 자체로 매우 감동적이고 큰 호소력을 지니며, 이것은 그의 연설이－아레티누스의 경우는 예외로 하더라도－그를 탄핵하기 위해 모인 의원들의 마음을 움직이고 있다는 점에서도 확인할 수 있다.

수라	기백이 있는 연설일세 그려.
Sura.	There's spirit in this.
	(1.3.67)
루스티쿠스	저자가 의원들을 수군거리게 만들었군
Rusticus.	He has put
	The consuls to their whisper. (1.3 95-6)

벤 존슨(Ben Jonson)의『시제이누스』(*Sejanus*)에서 비판적 역사가인 코르도

스(Cordus)가 로마의 또 한명의 폭군인 티베리우스(Tiberius) 앞에서 재판받는 장면을 연상시키는 이 대목을 통해 매신저는 패터슨이 지적하듯이 르네상스 극작가들의 공통된 고민거리였던 "사회정치적 비판자라는 오랜 자신의 역할과 (군주에 대한) 그 의존사이의 균형을 잡아야했던 극장의 지위"(and the status of a theater that must balance that dependency against its time-honored role of sociopolitical criticism)(88)의 문제를 제기한다. 그리고 배우들의 대표인 파리스와 황제의 권위를 대변하는 아레티누스간의 팽팽한 긴장감이 느껴지는 이 장면만 놓고 보자면 파리스는 황제의 "호의와 관용에 존재를 의존"할 수밖에 없는 처지이면서 사회비판자로서의 극의 본연의 임무를 잊지 않고 있으며, 이것과 현실적 처지간의 균형을 제법 훌륭하게 유지하고 있는 이상적 배우의 모습이다.

하지만 파리스의 연설은 극의 서문에 불과하다. 사실 이 대목에서조차 파리스의 발언에 거리를 두게 하는 요소가 존재하는데, 그것은 파리스가 아레티누스에 맞서면서도 정작 그의 주인인 폭군 도미티안에게는 절대적 신뢰를 보내고 있다는 점이다. 극은 파리스가 그의 동료배우들과 퇴장하자마자 세 명의 귀족들이 등장해 세태를 고발하는 장면을 병치한다. 이들의 고발에 따르면 도미티안은 어린 시절부터 단도로 파리 죽이기를 즐기던 타고난 악한이자 황제란 이름이 천한 것이라도 되는 양 자신을 "신 도미티안"(God Domitian)이라고 부르기를 요구하는 폭군이며, 도미티안이 지배하는 로마는 "군주의 욕구를 충족시키고 욕망에 봉사하는 이들만이 안전할 수 있는"(They are only safe/That knows to soothe the prince's appetite/And serve his lusts)(1.1.79-81) 곳이다. 하지만 이 대목은 물론, 이후에도 파리스는 도미티안의 폭정에 대해서 입을 다물고 있으며, 이것은 파리스의 감동적인 연설과 그에 담긴 극장의 모습을 액면 그대로 받아들이기 어렵게 만든다. 그리고 파리스와 극장을 위기에서 구해내는 것이 그의 감동적인 극옹호의 결과가 아니라 때마침 전쟁터에서 돌아온 황제의 귀환 덕이라는 것 역시 이 의문에 힘을 실어주는 대목이다.

이 후 펼쳐지는 세 편의 극중극은 패트리셔 탐슨(Patricia Thomson)의 지적처럼 파리스가 펼친 "숭고한 무대옹호론에 대한 아이러닉한 주석서"(the ironic

commentary on the noble defense of the stage)(422)이다. 이 극들과 이 극들을 무대에 올리는 과정을 통해 드러나는 파리스와 이 시대 극장의 모습은 우리가 1막 3장 파리스의 연설을 들으며 기대했던 그것과는 매우 거리가 멀며, 파리스의 거창한 주장을 철저히 허물고 있다.

파리스가 무대에 올린 첫 번째 극인『탐욕의 치유』(*The Cure of Avarice*)는 세 편의 극중극들 중 파리스가 극의 본연의 임무라고 내세웠던 도덕적 교화의 목적에 가장 걸 맞는 의도를 갖고 시작된다. 이 극은 검약과 욕심이 지나쳐 짐승과 같은 삶을 영위하고 있는 아버지 필라거스(Philargus)를 걱정하는 파르세니우스(Parthenius)가 부탁해 필라거스를 교화하려는 의도를 갖고 기획된다. 파리스는 필라거스가 "무대 위에 재현된 탐욕스런 이의 모습을 보고 거울처럼 자신의 결함을 깨닫고 그것을 혐오하게"(looking on a covetous man/Presented on the Stage, as in a mirror, /May see his own deformity and loathe it)(2.1.97-9)되기를 기대한다. 하지만 파리스의 시도는 실패한다. 필라거스는 파리스의 계획대로 무대 위의 아버지의 모습에서 자신의 모습을 보지만 그것이 파리스가 의도한대로 그를 교화로 이끌지는 못한다. 필라거스는 오히려 아들의 진심을 깨닫고 탐욕을 뉘우치는 무대 위 아버지를 비웃으며 탐욕을 고수한다.

탐슨은 파리스의 실패의 책임을 필라거스란 인물의 "고집스러움"(human intractability)과 어리석음 탓으로 돌리지만(423), 극의 도덕적 교화론에 대한 매신저의 회의는 더 깊어 보인다. 왜냐하면 극이 주고자 하는 도덕적 교훈에 관심이 없는 것은 필라거스 뿐만이 아니라 이 극을 지켜보는 다른 관객들인 황제 도미티안과 도미티아(Domitia)도 마찬가지이기 때문이다. 특히 파리스의 극이 그가 의도했던 대로 필라거스의 탐욕을 치유하기는커녕 도리어 황후 도미티아가 멋진 파리스의 모습을 보고 부정한 욕망을 품게 만드는 기회를 제공한다는 점은 버틀러의 지적처럼 "극의 본질적인 양면성"(the inherent ambivalence of the drama)(159)에 대한 고백으로 읽힌다. 극이 사람을 변화시키는 것은 맞지만 그 변화의 방향이 반드시 도덕적이라는 보장은 없으며, 극이 도덕적으로 교화시키는 힘을 갖는 만큼 인간을 타락시키는 힘도 갖고 있음에 대한 인정이다(159).

파리스가 연극을 준비하고 상연하는 장면들과 병행해서 그려지는 황제 도미티안의 폭정이야기는 바로 '연극'의 부정적인 힘을 보여주는 장면들이다. 탐슨이 잘 지적하듯이 이 극에서 '연극하기'와 '극'은 파리스의 이야기 뿐 아니라 극의 대부분과 관련을 갖고 있으며, '극장'과 '연극하기'는 등장인물들의 대사와 극의 행위에서 중요한 비유로 사용된다(411). 작품은 이를 통해 파리스와 그의 동료 배우들뿐 아니라 황제 도미티안을 비롯한 다른 등장인물들 역시 자신의 욕망과 바람에 따라 삶에서의 자신의 역할을 쓰고 연기한다는 점에서 일종의 '배우'들로 그린다. 그 결과 세편의 극중극이 파리스와 동료배우들의 연극이라면 도미티안의 폭정과 이에 마주한 로마인들의 순응 혹은 저항의 이야기는 이들이 쓰고 연기하는 한 편의 연극이 된다. 이 연극에서 도미티안이 맡고자 하는 역할은 신과 같은 절대군주이다. 그에게 군주는 "모든 것을 지배하지만 어느 것에 의해서도 제어되지 않는 이"(a man who can command all, but is aw'd by none)(1.4.85), 곧 지상의 신이다. A. P. 호간(A. P. Hogan)의 지적처럼 도미티안이 등장하는 장면들은 모두 그의 세계에서 권력의 유일한 원천인 그가 쓰고 감독하는 연극들이며(275), 그의 연극의 목표는 자신의 욕망에 따라 현실을 조정하고 자신이 지상의 유일한 권력임을 증명하려는 것이다.

파리스가 첫 번째 극중극인『탐욕의 치유』를 기획하고 무대에 올리는 과정은 바로 도미티안의 연극들 중 하나인 귀족 라미아(Lamia)를 제거하는 과정과 병치된다. 라미아는 황후 도미티아의 전남편이다. 황제는 남의 아내를 강제로 취하며 "짐의 욕망이 허락한 것이라면, 설사 그것이 모든 신의 법령과 모순되더라도,(...) 신성하게 간주되어야 한다"(What our desires grant leave and privilege to,/ Though contradicting all divine decrees,/(...)/Shall be held sacred)(2.1.146-9) 고 주장하지만, 황제의 이 불법적인 처사는 로마인들 사이에 황제의 폭정에 대해 그간 쌓여온 불만이 모아지는 계기가 되고 있다(2.1.130-5). 따라서 라미아의 처벌은 도미티안에게 감히 "당신의 정의를" "폭정"이라고 비난하며(2.1.118-9) 절대군주인 그가 부여한 역할을 거부하는 이들을 '교화', 즉 제거해 세상을 자신의 뜻에 따라 다시 쓰는 작업의 일환이다. 도미티안은 라미아를 처형하기에 앞서 마

치 한편의 연극처럼 그의 전 부인인 도미티아를 등장시켜 라미아를 잔인하게 조롱하고 모욕하기까지 하는데, 이 모습은 도미티안의 세계에서 산다는 것이 얼마나 끔찍한 일인가를 확인하게 해주는 장면이자 연극의 부정적 힘을 보여준다.

극은 이렇듯 도미티안의 연극인 라미아의 탄핵과 파리스의 연극을 병치해 도미티안이 지배하는 세계 속에서 파리스의 연극의 의도가 변질되어 가는 모습을 보여준다. 그리고 이를 통해 "타락한 로마에서, 황제와 황후의 욕정이 지배하는 곳에서, 과연 그들의 피후견인이 이론적으로 정당한 것을(도덕적 교화) 실현할 수 있는가"(Given a corrupt Rome, given the overriding passions of emperor and empress, can their protege make valid in practice what it is valid in theory?)(Thomson 276)를 묻는다. 파리스의 연극은 도미티아를 강탈해오는데 공을 세운 필라거스에게 황제가 내리는 상이며, 따라서 파리스가 그것을 어떻게, 무슨 목적을 갖고 시작했건 간에 황제 도미티안에게는 자신의 권력을 확인하는 또 하나의 장면이 된다. 연극 공연을 허락했지만 황제는 황후 도미티아에게 정신이 팔려 극 자체에는 전혀 관심이 없다. 그는 한시라도 빨리 끝내고 도미티아와 함께 침실로 물러날 생각에 극의 결론만 공연할 것을 명하기도 한다. 부인을 강탈한 것도 부족해 라미아를 죽이고 그의 피가 채 마르기도 전에 그의 전 부인이었던 황후와 시시덕거리며 극의 신속한 진행을 재촉하는 도미티안의 모습은 그가 지배하는 세계 속에서, 그리고 그가 주도하는 연극 속에서 도덕적 교화를 기대하고 이야기한다는 것 자체를 우스꽝스럽게 만든다. 파리스의 연극이 필라거스를 변화시키는데 실패한 뒤 황제는 왕의 권력으로 필라거스에게 뉘우칠 것을 강요한다. 이것은 그가 도덕과,－파리스와 더불어－예술의 힘을 믿어서가 아니라, 그에게 이 연극은 자신의 뜻을 관철시키느냐의 문제이기 때문이다. 따라서 필라거스가 황제의 의지에 맞서 "정신 나간 이 몸은 황제의 것이지만 제 마음만은"(This crazed body's Caesar's/ But for my mind)(2.1.428-9) 자신의 것이라며 탐욕을 고집하는 모습은 우스꽝스러우면서도 폭군의 부당한 의지에 저항하는 것이라는 점에서 공감이 가게 그려진다. 연극은 파리스가 실패한 교화를 도미티안이 필라거스를 죽여서 가능하게 하는 것으로, 그래서 결국 그의 의지를 관철시키

는 것으로 끝난다.

첫 번째 극은 비록 실패했지만 그래도 파리스가 자발적으로 기획한 것이고, 의도의 면에서는 나무랄 데 없는 것이었다면, 두 번째 극중극인 『이피스와 아낙사레트』(*Iphis and Anaxarete*)는 도덕적이지도 파리스가 주도한 것도 아니다. 이 극을 무대에 올리라고 지시한 것은 황후 도미티아이다. 무정한 연인의 냉담함에 절망해 자살하는 젊은이의 이야기인 이 극은 교화적 일화와는 거리가 멀며 호간의 지적처럼 도미티아의 "낭만적 소망충족의 극"(a romantic piece of wish-fulfilment)(278)에 가깝다. 도미티아가 이 극을 택한 이유는 순전히 첫눈에 반한 파리스를 연인의 모습으로 보고자 하는 것이다. 도미티아는 극을 주문하는 데 그치지 않고 작가이자 감독이 되어 파리스를 더 매력적으로 만드는 한편, 오만한 도미틸라(Domitilla)를 모욕하고자 하는 마음에 그녀를 무정한 여인 역에 캐스팅하는 등, 극을 자신의 입맛에 맞게 재단하고 있다. 그런데 파리스는 도덕적 의도는커녕 황후의 타락한 욕망의 소산일 뿐인 이 극에 조금도 저항하지 않고 참여하며 황후의 요구에 순순히 응하고 있다. 이러한 파리스의 태도는 황후의 명령이라 어쩔 수 없었다는 점을 감안하더라도 1막 3장 그의 연설에서 기대했던 도덕적 교화자이자 사회적 비판자로서의 그의 모습과는 거리가 멀며 그저 타락한 지배자의 저속한 욕망에 영합하는 창부와도 같은 배우의 모습일 뿐이다.

파리스가 도미티아의 유혹에 넘어가는 장면은 파리스의 이 부정적 측면을 강화시켜주는 장면이다. 물론 파리스가 처음부터 그녀의 요구에 순순히 응하는 것은 아니다. 그는 무대 위의 자신의 모습과 실제 모습을 혼동하는 도미티아의 잘못을 지적하기도 하고 또 황제에 대한 그의 의리라는 도덕적 원칙에 호소하기도하며 도미티아의 유혹을 거부한다. 하지만 도미티안의 부당한 권력에 조금도 흔들림 없이 맞서던 두 명의 스토익들의 장면과 비교한다면 그가 내세우는 저항의 논리는 혼돈스럽고, 도미티아가 "수줍어한다"(You are coy)(4.2.73-4)고 해석하는 게 당연할 만큼 아부의 기운이 느껴지기까지 한다[6]. 결국 파리스는 "즐거

6) 이를테면 파리스는 도미티아의 유혹을 거부하면서도 도미티아가 히폴리투스도 유혹할 만한 자태를 지녔다고 아부를 하는가 하면, 자신의 거부를 "소인이 왕들도 서로 경쟁

움을 주도록 훈련받아서 거절하는 법을 모르는 배우"(Barish 199)인양, 자신이 내세웠던 그 모든 저항의 근거들에도 불구하고 "당신의 뜻이라면"(Since it is your will)(4.2.104)이라는 말과 함께 도미티아의 유혹에 넘어가고 만다.

마지막 극중극은 황제가 가장 아끼던 두 사람의 불륜현장을 목격하면서 시작된다. 황후의 불륜은 절대군주임을 주장하며 세상을 자신의 의지의 지배하에 두고자 했던 도미티안의 시도가 실패했음을 보여주는 사건이다. 황후는 부정이 발각된 뒤에도 뉘우치거나 용서를 구하기는커녕, 자신은 도미티안이 라미아의 아내였던 자신을 강제로 취하며 부여했던 "창녀"(strumpet)의 역할을 충실히 했을 뿐이라며 도리어 그를 비웃는다. 황제는 배신감과 분노에 치를 떨면서도 감히 도미티아를 처형할 결심을 못하는데, 이것은 세상의 법이자 신임을 주장했던 그가 사실은 자신의 욕망의, 즉 도미티아의 노예였음을 보여 준다. 마지막 극중극은 도미티안이 손상된 그의 통제권을 다시 세우려는 시도이다. 마지막 극중극인『배은망덕한 하인』(*The False Servant*)은 바로 현실의 상황의 재연이기도 한 하인의 배신과 주인의 심판 이야기이며 도미티안은 이 극 속에서 직접 주인의 역을 맡아 배신한 하인 파리스를 무대 위에서 살해한다. 도미티안은 이 공연이 총애하던 신하 파리스의 배신에 분노하면서도 처벌하기를 주저하는 어진 주인인 황제가 아끼던 배우에게 내리는 마지막 선물이라고 주장하며 자신을 오쟁이진 남편 메넬라우스가 아니라 "관대한 판관"의 모습으로 다시 세우고자한다. 이 극에서 파리스는 다시 한번 황제의 충실한 배우가 된다. 파리스는 처벌을 주저하는 황제에게 그의 명예를 위해 처벌할 것을 간청하고 있으며, "관대한 판관"인 황제가 요구하는 비록 실수는 저질렀지만 자신의 목숨보다 주인의 명예를 더 우선시 하는 신하의 모습을 보여준다. 황제는 파리스가 죽은 뒤 "로마의 가장 훌륭한 배우"였던 그의 유골을 황금단지에 담아 매장할 것을 명령한 뒤, 그가 영원히 후대 시인들의 칭송을 받을 것임을 예언한다.

하겠다고 나설 *행복을 단념*"(That do *deter* me from a *happiness*/ Kings would be rivals for 4.2.4-5)하는 것으로 표현해 은연중 미련이 남아있는 것처럼 느끼게 만든다.

그의 영혼은
육체의 감옥에서 해방되었다. 올라가도록 내버려 두어라
그리고 이 시신은, 화장용 장작더미에서 재가 된 뒤
황금단지에 넣도록 하라. 시인들은 그의 유골을
매혹적인 슬픔의 말들로 장식할 것이며
극은 영원히 애도를 표하리라.
그를 보며 기뻐하던 관객들은
그의 갑작스런 죽음에 눈물을 흘릴 것이다,
그의 비문에 죽음의 이유는 잊힌 채.

His soul is freed
From the prison of his flesh; let it mount upward.
And for this trunk, when that the funeral pile
Hath made it ashes, we'll see it enclosed
In a golden urn. Poets adorn his hearse
With their most ravishing sorrows, and the stage
For ever mourn him, and all such as were
His glad spectators weep his sudden death,
The cause forgotten in his epitaph. (4.1.300-8)

호간의 지적처럼 파리스의 이 죽음의 장면은 매우 아이러닉하다(280). 왜냐하면 파리스는 마침내 그가 그토록 갈망하던 명예를 성취하고 그의 이름을 후대에 남기게 되었지만(Our aim is glory and to leave our names/ To aftertimes) (1.1.31-2) 그것이 그의 극을 통해서 성취한 것이 아니라 폭군 황제가 충실한 신하이자 배우였던 그에게 하사한 선물에 불과하기 때문이다.

3.

지금까지 살펴보았듯이 1막 3장 파리스의 연설을 지켜보며 관객이 기대하게 되는 파리스와 극장의 모습과 이후 극중극을 통해 드러나는 그것의 모습은 너무도 다르다. 파리스의 연설이 극의 힘에 대한 믿음으로 무장한 채 타락한 세계와

타락한 권력자들에 맞서는 배우와 극장의 모습을 기대하게 한다면 이후 사건들은 타락한 지배자의 욕망충족을 위해 봉사하는 한갓 광대에 불과한 배우와 극장의 모습을 보여준다. 파리스의 극과 극장은 과연 무엇이 아레티누스의 심기를 건드렸을까 이해가 되지 않을 정도로 권력에 조금도 위협적이지 않으며, 그가 올린 연극들은 덕을 함양하고 악덕을 회피하게 하기 위해 애써왔다는 파리스의 주장이 무색하게 파괴적 욕정과 행동만을 낳고 있다.

이 극이 보여주는 작가 매신저의 "연극"의 힘에 대한 태도는 매우 부정적이며 어두워 보인다. 특히 등장인물들 중 폭군 도미티안의 고문을 어떠한 반응도 보이지 않은 채 견뎌내던 가장 비연극적인 성향의 두 스토익들이 관객들이 가장 공감하게 되는 인물들이라는 점은 이 회의의 깊이를 짐작케 한다. 물론 탐슨과 배리쉬가 공통적으로 지적하듯이 매신저의 이 회의는 극 그 자체에 대한 부정이라기보다는 "드라마에 비우호적인 환경"(an environment unsympathetic to them), 즉 극을 자신의 욕망을 실현하고 타인을 조정하는 도구로 사용하는 도미티안의 사회를 향하고 있다고 보는 것이 타당하다(Thomson 424-5; Barish 201). 그리고 버틀러의 지적처럼 지상의 신임을 주장하며 무소불위의 권력을 행사하는 폭군 도미티안의 모습에 이 시기 영국인들이 찰스 1세를 보며 우려했던 악몽이 표현되어있다면(154), 매신저가 폭군 도미티안과 파리스의 이야기를 빌어 던지는 질문은 부당한 권력 아래서 극장의 임무는 무엇인가이다. 감동적 연설로 극의 도덕적 힘을 옹호하던 파리스가 폭군이 기획한 연극 속에서 폭군의 광대로 삶을 마감하는 이야기에는 검열을 통해 극과 배우들을 통제하려했던 찰스 1세시기의 권력자들에 대한 비판 뿐 아니라 왕과 궁정의 유흥거리로 전락한 캐롤라인 시기 일부 극장의 모습에 대한 경고와 우려가 담겨있다.

하지만 이 극이 그 질문과 비판들을 얼마나 진지하게 지속하고 있는지는 의문이다. 이것은 파리스를 그리는 애매모호함에서 확인가능하다. 앞서 지적한대로 이 극에는 매우 상반된 모습의 파리스가 공존하며, 그것은 파리스가 폭군 도미티안에 대해 절대적 신뢰를 보인다는 점에서 기인한다. 도미티안은 폭군이자 로마의 부패의 원흉이다. 따라서 파리스가 그의 1막 3장의 연설처럼 정말 예술의 본

령이 덕을 기리고 악을 기피하게 하는데 있다고 믿는다면 도미티안은 당연히 파리스가 극을 통해 비판하고 교화해야할 제 일의 대상이어야 마땅하다. 하지만 파리스에게 도미티안은 시종일관 "나의 강력한 성채"(my strong Aventine)(1.1.39)이자 "위대한 도미티안"(great Domitian)(1.1.40)일뿐이다. 파리스는 도미티안의 폭정에 대해서 비판은 물론 전혀 언급하지 않고 있을뿐더러, 심지어 작품의 어느 곳에서도 파리스가 도미티안의 폭정을 알고 있다는 증거조차 발견할 수 없다.

파리스를 제외한 모두가 다 알고 있는, 너무나도 명백한 이 사실에 대한 파리스의 이 기이한 침묵은 파리스와 도미티안의 관계를 다른 관계들과 동떨어진 매우 비현실적이며 개인적인 관계로 만든다. 작품은 파리스를 침묵하게 함으로써 파리스를 '고귀한 배우' 혹은 '폭군의 광대' 어느 쪽으로도 정의할 수 없는 인물로 만들며, 그에게 극의 타락의 책임을 면제한다. 버틀러는 매신저가 파리스를 그리며 보여주는 이 애매모호함이 찰스 1세 시기에 이런 작품을 쓰는 것의 어려움에서 비롯되었으며, 그 어려움은 점점 강화되어 가는 감시와 검열의 압력 아래서 "정권에 전면적인 비타협적 태도를 취하지 않으면서 정치적 이견을 표현"(to articulate political dissent without finding oneself forced into a position of total intransigence to the regime)("Romans in Britain," 161)해야 하는 것이라고 설명한다. 그렇다면 이 극은 찰스 1세 시기의 극장의 위기에 대한 분석이면서 동시에 그 자체로 찰스 1세 시기의 극장이 위기에 처해있음을 보여주는 증거이기도 하다.

주제어: 캐롤라인 극장의 위기, 『로마인 배우』, 극장의 힘, 검열, 연극하기, 폭군, 캐롤라인 드라마

Works Cited

Barish, Jonas. "Three Caroline "Defenses" of the Stage." *Comedy from Shakespeare to Sheridan: Change and Continuity in the England and European Dramatic Tradition.* Ed. A. R. Braunmuller and J. C. Bulman. Newark: U of Delaware P, 1986. 194-214.

Burt, Richard A. "'Tis Writ by Me": Massinger's *The Roman Actor* and the Politics of Reception in the English Renaissance Theatre." *Theatre Journal* 40.3 (1988): 332-346.

Butler, Martin. *Theatre and Crisis, 1632-1642*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.

----------. "Romans in Britain: *The Roman Actor* and the Early Stuart Classical Play." *Philip Massinger: A Critical Reassessment.* Ed. Douglas Howard. Cambridge: Cambridge UP, 1985. 139-170.

Clark, Ira. *Professional Playwrights: Massinger, Ford, Shirley, & Brome.* Lexington: U of Kentucky P, 1992.

Danby, J. F. *Elizabethan and Jacobean Poets.* London: Faber and Faber, 1964

Edwards, Philip. *Threshold of a Nation: A Study in English and Irish Drama*. Cambridge: Cambridge UP, 1979.

Gibson, C. A. "Massinger's Use of His Sources for *The Roman Actor.*" *AUMLA*(1961): 60-72.

Harbage, Alfred. *Cavalier Drama*. New York: Russell & Russell, 1964

Hartley, Andrew James. *"*Philip Massinger's *The Roman Actor* and the Semiotics of Censored Theater.*" ELH* 68.2(2001): 359-376.

Heinemann, Margot. *Puritanism and Theatre: Thomas Middleton and Opposition Drama under the Early Stuarts*. Cambridge: Cambridge UP, 1980.

Hogan, A. P. "Imagery of Acting in *The Roman Actor*," *MLR* 56 (1970): 273-281.

Massinger, Philip. *The Roman Actor. Drama of the English Renaissance II The Stuart Period.* Ed. Russell A. Fraser and Norman Rabkin. New York: Macmillan, 1976.

Patterson, Annabel. *Censorship and Interpretation: The Conditions of Writing and Reading in Early Modern England.* Madison: U of Wisconsin P, 1984.

Reinheimer, David A. *"The Roman Actor,* Censorship, and Dramatic Autonomy." *Studies in English Literature, 1500-1900* 38.2(1998): 317-332.

Sandidge, William Lee, Jr. *A Critical Edition of Massinger's The Roman Actor*. Princeton Studies in English 4. Princeton: Princeton UP, 1929.

Wickham, Glynne. *Early English Stages,* Vol. 2. London: Routledge & Kegan Paul, 1963.

Philip Massinger's *The Roman Actor* and the Caroline Crisis of Theatre

Abstract Yeung-ah Kim

Commentary on the theatre within plays was a standard feature of English Renaissance drama, but not more so than during the time of Charles 1. The Caroline plays, which take theatre as subject, provide evidence that the theatre was suffering a crisis of identity and reflect playwrights' growing concern that the theatre was losing its credibility as a cultural force. Thus these plays can be said to be Caroline playwrights' study on and 'defense' of theatre in face of the crisis.

Philip Massinger's T*he Roman Actor*, which was first staged in 1626 right after the crowing of Charles I in 1625, is the first among them. Set in the lurid days of imperial Rome, *The Roman Actor* focuses on the relationship of Rome's actor, Paris to the tyrant Domitian, which has strong resemblance to those of Massinger to Charles 1, and dramatizes the dilemma of 'a theater that must balance that dependency (on the objectionable king) against its time-honored role of sociopolitical criticism.' *The Roman Actor* was usually perceived as Massinger's apology for the theatre with Paris as his spokesman, who makes a moving defense of the power of theatre to instruct and reform. Massinger, however, subverts these arguments in the following three plays-within-the-play. Contrary to his arguments in his oration, Paris shows himself subservient toward the will of the tyrant and also his tyrannical consort, and his theatre panders to base passions of them and this discrepancies betray skepticism with regard to the theatre's purported power of moral reformation. By having Paris finally

killed by the tyrant in one of the plays, Massinger criticizes the Stuart authorities who attempted to control the stage as well as his fellow playwrights who 'soothe the prince's appetite and serve them'. But these criticisms, I think, fail to rise to a coherent, controlling pattern, which results from strange ambiguity in portraying Paris deference to Domitian. The play gives no hint that Paris comprehends the emperor's baseness and tyranny and this strange silence makes it impossible to regard Paris either a noble tragedian or a base Caesar's puppet. The tension never resolves in the play and points to the difficulty of writing such a critical play in the time of Charles 1.

Key Words

the Caroline crisis of theatre, *The Roman Actor*, power of the theatre, acting, censorship, tyrant, Caroline drama