

*Theatrum mundi*와 바로크 예술의 시간성

김 춘 진
서울대학교

Kim, Choon-Jin. (2002). El tema del *Theatrum Mundi* y el tiempo problematizado en el arte barroco. *Revista Iberoamericana*, 13, 47-70.

Este trabajo trata del tema del *Theatrum Mundi* en el arte y la literatura barrocos españoles. El *Theatrum Mundi*, es decir, la vida humana en el mundo como un teatro, es uno de los tópicos ya viejos de la cultura occidental. En la antigüedad de Grecia, Pitágoras decía que el mundo es un teatro en el que cada uno de nosotros juega un papel como actor, así como en el oriente también es antiguo el tropo budista del mundo como un sueño. Sin embargo, fue en la época barroca cuando este tropo se divulgó ampliamente y se popularizó más que nunca.

Lo que importa en nuestro trabajo no es el sentido figurado del tropo mismo sino lo que implica éste en su dimensión epistemológica, particularmente en un contexto histórico en que estaba surgiendo la revolución científica y el consecuente cambio radical de la mentalidad y cultura occidental. Antes de todo, pretendemos dilucidar el tema desde una nueva perspectiva cosmológica. Cuando observamos con atención la nueva modalidad del arte barroco, llegamos a notar que una categoría intelectual recién despierta de la temporalidad estaba marcada profundamente con la conciencia dinámica, incierta, escéptica que sustituye la cosmología medieval basada en las tres dimensiones espaciales. Mientras que los europeos medievales tenían una concepción estática del mundo jerarquizado entre lo alto y lo bajo, tanto en los estratos sociales como en espacios cosmológicos, los renacentistas y en particular los barrocos vieron el espacio dinamizándose y temporalizándose. Así se agudiza la conciencia de la dinamicidad, de la temporalidad, de la fugacidad, y de la vaciedad, teatralizando cada vez más la vida como acción vana y el mundo como escena vacía.

Para examinar esa concienciación del tiempo y su dimensión epistemológica

de la vida, nos enfocamos en unos cuantos ejemplos de la pintura de El Greco, D. Velázquez, y del teatro de Calderón y Tirso de Molina, y de *El Quijote*. En estas obras descubrimos el tema del *Theatrum Mundi* estructurando cosmológicamente una nueva dimensión temporal a través de la espectacularización de la realidad o a través de la técnica dramática que incluye una escena en la otra, o un episodio en el otro, como una manera del teatro dentro del teatro.

El nuevo código cosmológico barroco no se ha terminado con el arte barroco. Sigue todavía afectando nuestra mentalidad en la era informativa postindustrial, y nos señala que de ahí se derivaría un nuevo paradigma epistemológico para nuestro tiempo. El tiempo es una forma de percepción, pero una forma socialmente construida por la necesidad de ampliar el horizonte de nuestro conocimiento del mundo y del ser humano.

I. *Theatrum mundi*와 시간의 알레고리

서구 근대 사회의 정신사적 변동은 한 가지 중요한 발견과 자각에서 시작 되었다고도 할 수 있다. 그것은 우주가 무한하다는 사실의 발견이요, 인간의 실존은 유한하다는 자각이었다. 그리고 무한한 우주는 무한한 시간으로 가상되었다. 우주의 무한과 혼돈을 유한한 인간정신으로 지배하기 위해서는 공간적 지각 구조를 시공간적 인식 구조로 재구성해내야 했다. 그리하여 시간은 우주의 새로운 질서로 관념화되었으며 더 나아가 일상 생활의 기축으로 자리잡기 시작했다. 시간 개념이 인간의 의식을 지배하게 되면서 일상 생활의 변화가 시계 기술 발전과 궤를 같이해 일어났다. 시계가 처음으로 발명된 것은 대략 13세기 말로 추정되지만 오늘날과 같은 형태의 시계로 발달한 것은 16세기 중엽에 이르러서였다. 이후 한 세기 간 시계 공업은 획기적으로 발달했으며, 무엇보다 독일의 자유도시들에서 성장한 길드조직의 기술력 향상에 힘입은 바 크다.¹⁾ 종교개혁의 와중에 구교의 구심점이었던 스페인 합스부르크 왕가의 카를로스 1세(Karl V)가 신교와의 화해와 대동단결 노력이 좌절된 뒤에 퇴위하자 시계조립을 취미 삼아 여생을 보냈다는 이야기는 당시 일상에서 시계의 중요성을 보여주는 상징적 일화이다. 그가 퇴

1) Maurice K. & Mayr O.,(ed.) *The clock universe. German clocks and Automata 1550-1650*, Academic Publications, New York, 1980, 159.

위한 것이 1556년이었으니 시계공업이 획기적으로 발달하던 바로 그 무렵이었으며, 그 때 시계는 이미 사치품에서 일상의 중요한 장식품으로 바뀌어가고 있었던 것이다.

주목할 사실은 시계의 구조와 당대의 형이상학 또는 우주관 사이의 친연성이다. 태엽을 감아놓으면 주기적 운동을 정확하게 반복하는 자동 기계 장치는 인간을 닮은 로봇을 꿈꾼 레오나르도 다빈치의 기계적 해부학은 물론, 우주를 시계와 같은 기계적 운동체로 파악한 뉴턴의 우주관이나, 인간을 생각하는 자동 기계로 연상한 데카르트의 철학과 맥락을 같이 하는 것이다. 또한 그것은 당시 유럽 사회의 정치 체제나 그 이념과도 무관하지 않다. 기계적 동작과 장치의 절대적 정확성은 절대군주의 절대 권력을 중심으로 한 절대왕정주의 이데올로기와 그럴싸하게 부합하고 있는 것이다. 시간의 발견과 시계의 일상화는 근대 서구 사회의 정신사적 변화와 사회 체제 변동과 필연적으로 연관되어 있다는 말이다.

본래 시간 개념은 시대에 따라, 지역과 종족에 따라 다양한 방식으로 상상되고 표현되었다. 이를테면, 동양의 시간 개념이 원환적이었다면, 서구의 개념은 선형적이었다. 서구에서도 시간은 결코 항구적 불변의 개념이 아니라 시대에 따라 가변적이었다. 근대 서구인들에게 시간이 일상 생활의 지침이자 관념적 질서나 우주관의 기축이었던 것과는 달리 중세 사회의 서구인들은 상대적으로 시간 개념에 얽매일 이유도 필요도 없이 살았음에 틀림없다. 중세의 수직적인 주종적 봉건 문화가 상대적으로 수평적인 개인주의 문화로 이행하면서 공간적 계서 질서가 선형적 시간 질서로 전이되었다고 유추할 수도 있겠다.

시간이 문화 양식의 결과요 사회적 공통인식의 산물로 상대적이고 역사적인 개념이라는 것은 시간이 실제로 존재하는 것이 아니라 인간의 지적 상상력에 의해 만들어진 추상적 질서라는 말과 같다. 존재하는 것이 아니라면 시간은 지각되는 것도 아니고 설명될 수 있는 것도 아니다. 성 오거스틴 St. Augustine은 『고백록(Confessions, XI)』에서 시간은 ‘너무도 잘 알지만 정의할 수 없는 것’이며 세상의 객관적 양태라기보다 영혼이 확장된 영역으로 파악하였다. 시간 현상을 심리적 차원으로 환원시킨 것이다.²⁾ 칸트도 시간

2) Genevieve Lloyd, *Being in time: selves and narrators in philosophy and literature*, Routledge, 1993, 14.

은 모순논리가 양립하는 순수 이성 영역의 문제이며 일종의 '내적 지각 형식'이라고 했다. 시간은 독립적 실체가 아니라 인간의 의식에 의존적인 개념으로밖에 설명할 수 없다는 말이다. 그럼에도 불구하고, 근대 사회에서 시간 개념은 인간 실존과 사회 생활을 규율하는 절대적 질서로 군림하기 시작했으며, 칸트가 인식 주체의 지시 틀을 근거로 하는 인식론을 확립한 이후에 시간과 공간은 지식의 두 조건이요 해석의 필수 불가결한 전제조건으로 자리잡게 되었다.

그렇더라도 시간의 발견이 역사의 발전과 문화의 진화를 의미하는 것만은 아니다. 종교개혁과 자본주의의 발전 등 역사적 사회변동과 맥락을 같이 하면서도, 다른 한편으로 시간의 발견과 시계의 발명은 인류에게 반갑지 않은 고뇌를 동반했고 그에 대한 저항을 유도하기도 했다. 키논스 Ricardo Quinones는 *The Renaissance Discovery of Time*에서 르네상스 시대 작품들이 추구한 명예, 가문, 사랑의 지조 등은 시간의 파괴로부터 존재를 해방시키려는 인문주의 정신의 발현을 의미하는 것이었으며, 영원의 거울로 규정된 오거스틴의 시간 개념을 대신하고 전횡적으로 군림하는 시간에 수사적으로 도전하려는 세속적 영웅주의의 등장을 뜻하는 것이라고 지적했다.³⁾

그러한 영웅주의는 시간에 대한 인간의 화려한 승리가 아니라 철저한 패배를 포장하고 있다. 시간은 영원하고 존재는 불가피하게 찰나적이기 때문이다. 바로크 시대를 풍미한 '연극 같은 인생 *Theatrum mundi*'의 주제는 시간 앞에 선 인간의 고뇌와 문제의식이 응집된 예술적 상상력을 응변해주고 있다. 세상을 무대에 인생을 연극에 비유한 것은 삶에 대한 회의와 허무의식을 담고 있는 것이다. 테아트룸 문디는 바로크 시대에만 선호되었던 주제가 아니라 동서양을 관통해 흘러온 주제 중의 하나다. 피타고라스는 '누구는 전사로, 또 누구는 상인으로' 하는 식으로 각자가 주어진 배역을 다하여 완성되는 하나의 축제에 삶을 비유했으며, 스토아 철학자 에피테투스(Stoic Epictetus)는 세상 사람들에게 모두가 연극 속의 배우들임을 각성시키면서, 주어진 역할을 잘 연출하는 것은 우리의 몫이지만 역할을 배분하는 것은 우리 의지에 달린 것이 아니라고 했다. 그러한 전통은 로마의 세네카에게서도 이어졌다. 그리고 이후 세네카를 계승한 궤베도(Francisco Quevedo) 등 17세기 스페인 네오스

3) Quinones, R., *The Renaissance Discovery of Time*, Cambridge, Harvard University Press, 1972, 497.

토아주의자들과 바로크 예술에서 중심적 주제로 부각되었다. 특히 이 무렵 대표적 극작가 깔데론 P. Calderón de la barca는 테아트룸 문디를 제목으로 한 성체극 *El gran teatro del mundo*를 통해 '연극 같은 인생'의 주제를 하나의 알레고리로 극화시켰다. 깔데론의 극은 연극 같은 인생에서 궁극적 구원을 얻기 위해 필요한 도덕적 삶을 훈시하고 있지만, 다른 한편으로 삶의 찰나성과 무상함이라는 전통적 주제를 암시하고 있음은 분명하다.

한편, 테아트룸 문디의 주제를 보편화한 스페인 바로크 예술은, 카톨릭 교회의 종교와 이데올로기 때문에 독특한 모습을 지니게 되었다. 서구 일반의 역사적 토양과 예술 정신을 바탕으로 하면서도 독특한 환경과 고유한 정신적 전통에서 극단적 바로크 양식을 창조해냈던 것이다. 물론 바로크는 유럽 전체의 감성과 사유 양식, 인간과 세계에 대한 체험이 집결된 유럽 공통의 시대 사조였다. 그럼에도 불구하고, 지역간, 민족간 편차가 있는 것은 당연하다. 프랑스에서는 코르네이유, 파스칼, 데카르트 등에서 보여지는 것처럼 고전주의 주제가 강조되어 바로크 색채가 후퇴했고, 영국에서는 튜더 왕조의 억압을 받은 프로테스탄트, 그리고 퓨리턴과 근대 리버럴리즘의 영향으로 바로크 경향이 퇴색했으며, 칸트, 피테, 실러 등으로 이어지는 독일 고전주의 문학도 네오휴머니즘 전통 때문에 바로크와는 거리가 있었다. 가장 극단적인 바로크 양식은 극도의 긴장감과 강렬한 대구 형식을 통해 드러난다면 그것은 근대 사회의 변화에 가장 민감하게 수구적으로 반응했던 스페인에서였다.⁴⁾ 프로테스탄트의 세력 확장에 대한 카톨릭 교회의 전투적 방어 이념이 충돌하는 가운데 빚어진 사회적 대결과 긴장을 반영하고 있기 때문이다. 그리하여 스페인 바로크 예술은 가장 강렬한 전투적 긴장감 가운데 가장 강렬한 테아트룸 문디의 허무적 혼돈을 경험시켜 주었다. 그리고 그 극단적 대구의 실험 가운데 빚어지는 불확실성과 역동성을 통해 근대적 시

4) 그것은 인간의 자율성과 자기 통제 능력에 대한 믿음이 강화되고 신앙에의 의존이 상대적으로 약화되었던 프로테스탄트 정신과 궤를 달리하는 것이다. 17세기 스페인 교회가 주도한 대항 종교개혁은 르네상스 인간 해방운동에 교회의 등을 덧씌운 것이었다. 그러나 보수적 스페인 카톨릭 교회 이데올로기의 이면에도 간과할 수 없는 정신적 위기와 철학적 회의는 팽배해 있었다. 종교분열이 가져온 정신적 위기는 문화의 세속화와 더불어 존재의 찰나성과 유한성에 대한 철학적 깨달음과 고뇌가 뒤따랐다. 개인의 구원과 영혼에 대한 믿음을 강조한 것은 역설적으로 구원이 흔들리고 영혼이 불확실해지는 위기감의 반증이기도 하다. (Friedrich, Carl J., *The Age of Baroque 1610-1660*, Harper & Row, New York, 1952. 43.)

간 체험도 형상화되고 있었다. 그것은 회화와 건축 그리고 연극과 소설 등 스페인 예술 전반에 잘 나타나 있다.

이를테면, 회화에서 공간의 역동적 확장이나, 연극과 서사 문학에서 극 중 극 형식의 무대 공간 확장이나 서사적 배경 현실의 다중화로 형상화 된 미학적 양식의 등장은 좋은 예들이다. 거기에는 3차원 공간 너머의 운동과 시간을 표현하려는 인식론적 변화의 미학적 반응이 나타나 있는 것이다. 여기서 시간 개념이 초래한 미학적 긴장과 역동성이 스페인 바로크 예술에서 여하한 수사적 양식들로 표현되고 있는가 검토해볼 필요가 있겠다.

II. 회화 공간의 역동성

테아트룸 문디의 예술적 형식과 형이상학적 의미는 스페인 바로크 예술에 잘 표현되어 있다. 회화에서는 공간의 역동성으로, 연극에서는 극중 극 형식으로, 그리고 문학에서는 서사의 극화로 드러난다. 무엇보다 공간의 역동성과 그 시간적 의미는 스페인 바로크 회화를 통해 쉽게 관찰될 수 있다. 그것은 16세기와 17세기 스페인 회화를 웅변하는 두 화가 엘그레코 와 벨라스케스 D. Velazquez(1599-1660)의 작품들에서 두드러진다. 엘 그레코의 대표작으로는 「오르가스 백작의 장례」(1588)를, 벨라스케스의 대표작 중에는 「시녀들 *Las Meninas*」(1656)과 「실 찾는 여인들 *Las Hilanderas*」(1657)을 꼽을 수 있다. 또한 이들 일련의 그림들에는 바로크 시대 정신의 근간을 이루는 시간의 수사적 표현들이 함축되어 있기도 하다.

「오르가스 백작의 장례」: 계서적 수직 공간 구조의 동요

엘 그레코 El Greco(1541-1614)의 「오르가스 백작의 장례」*El entierro del conde Orgaz*은 톨레도의 귀족으로 교회에 대한 헌신과 선행으로 추앙 받아왔던 오르가스의 백작이 죽어 천상의 수호신들에 의해 매장되는 기적적 장례 장면을 그리고 있다. 이 그림은 죽음을 전후로 한 생전 세계와 사후 세계를 기독교의 이원론적 우주관을 통해 재현하고 있다는 점에서 종교적이고 여전히 중세적 전통을 답습하고 있음에 틀림없다. 그럼에도 불구하고 엄격

하게 단절되어 있었던 두 세계가 소통 가능한 동시간적 세계로 통합되고 있다는 사실은 주목할 만하다.

「오르가스 백작의 장례」의 종교적 배경에 대해서는 두 가지가 지적되어 왔다. 하나는 예수회를 창설한 로욤라 I. Loyola의 『영적 훈련 *Spiritual Exercise*』의 영향이며 다른 하나는 신비주의 시인 산 환 데 라 크루스 San Juan de la Cruz와의 교분에서 얻어진 신비주의의 영향이다. 영적 훈련은 영적 상태의 지각을 높여 환상적인 가상 체험을 증대시키는 것이 목적이다. 그림에 등장하는 인물들을 이전과는 달리 반드시 필요한 인물들로 한정하고 주제를 집중적으로 부각시키는 등 집중력이 증가했다는 점은 『영적 훈련』의 영향으로 꼽을 수 있다. 한편 신비주의 시인과의 교류는 밀도 있게 섬멸하는 섬광의 운치를 화폭에 담아 형식이 파괴되기보다는 강화되고 표현을 명료하게 하는데 기여했다.⁵⁾

그러나 「오르가스 백작의 장례」에 표현된 영적 훈련이나 신비주의 체험의 영향은 시대를 관통하는 인식론적 변화를 내포하고 있다. 우선, 그림에서 주목할 만한 특징은 천상과 지상의 두 세계가 통합되어 있다는 점이다. 오르가스 백작의 시신은 두 성인 오거스틴과 스테판에 의해 받들어지고 있으며, 장례식이 벌어지는 지상 세계는 오르가스의 영혼을 맞이하려는 천상 세계로 열려 있다. 지상의 문상객들은 천상으로 승천하는 오르가스 백작의 기적을 목격하고 있으며 지상은 천상의 일과 장면의 일치를 모색하고 있다. 이를테면 성인들에 의해 받들어진 백작의 시신을 좌측에 위치시켜 하늘에 봉헌하게 되어 있다. 날개를 달고 하늘을 날아다니는 천사들은 지상과 다른 초자연적 세계의 시작을 예고한다. 그러나 놀랍게도 기적이 일어나고 있는 장면 속의 세속적인 것과 초자연적인 것 모두 서로 다르거나 상충하지 않는 하나의 같은 세계로 그려져 있다. 장례에 참석한 속세의 인간들은 너무도 일상적인 자연스러움으로 성인들을 바라보고 있으며 성인들은 평범한 범부의 상과 다르지 않다. 그림 상단 오른 쪽에는 지상의 뜰레도 귀족들과 대응하는 동시대 인물들 이를테면 따베라 Juan Pardo Tavera(1472-1545) 추기경이나 당시 스페인 국왕 펠리페 2세 같은 인물 군상들이 기적을 주시하고 있다. 말하자면 일상적인 세계와 초월적 세계, 지상과 천상 등, 수직적 상하

5) Murray, L., *The High Renaissance and mannerism*, Thames and Hudson, 1967, 274.

구조가 교묘하게 하나의 세계로 통합되어 있는 것이다.

그러한 수직 공간의 통합은 르네상스적 의미의 조화나 균형과는 거리가 있다. 그것은 오히려 모순과 긴장의 표현이다. 기본 구도는 이탈리아 르네상스의 삼각구도를 충실히 계승하고 있지만, 구조적 특징은 대립적인 요소들의 대구에서 찾을 수 있다. 이를테면 그림의 하단은 정적인 반면, 상단의 천상에는 극적인 역동성이 두드러진다. 사실적 세계와 초자연적 세계, 차안과 피안, 순간과 영원히 대립되어 있는 것이다. 발렌틴은 「오르가스 백작의 장례」는 균열된 두 세계를 그리고 있다고 해석하면서, 한편의 세계가 원죄로부터 해방되고 구원의 갈증으로부터 해방된 르네상스인들이 구가했던 확실성과 안정의 시대를 의미한다면, 유럽 사회의 세력균형 이동, 종교분열, 사회변동, 정복 전쟁과 시민전쟁 등 인간 영혼의 안정을 위협하며 도래하기 시작한 고난과 불확실성의 시대가 다른 한편의 세계라고 했다.⁶⁾ 엘 그레코의 그림은 두 세계 사이의 균열과 갈등이 빚어낸 것으로, 모방이 아닌 표현 예술의 시대적 요구를 반영해준 작품이라는 것이다. 같은 맥락에서 파이 Patrick Pye도 엘그레코는 그의 예술에 신비주의와 카톨릭 휴머니즘, 역사적인 것과 종교적인 것, 동과 서, 중세와 근대성 사이에서 유럽의 모든 다양한 경향들을 교루 결집하고 있다고 지적했다.⁷⁾

근대 시민 사회의 태동과 자본주의적 질서의 도래, 물리학적 세계관의 변화 그리고 교회의 분열은 기독교 문화의 근간을 뒤흔들어 세속화를 가속시켰고 급기야 서구인들의 정신적 위기를 촉발했다. 지상에서 천상으로 통하는 확고부동했던 수직적 공간 개념이 흔들리기 시작했다. 지구가 세상의 부동의 중심이 아니라 움직이는 주변 중의 하나에 불과하다는 새로운 지적 패러다임으로 중세의 이분법적 관념 질서는 물론 수직적 공간 개념도 더 이상 유효하게 지탱될 수 없게 되었다. 중세에 지상은 인간이 육체의 껍질을 쓰고 있는 동안 일시적으로 머무는 차안이요 속세의 중심이었으며, 천상은 육체를 떠나 구원받는 영혼의 궁극적 피안이었다. 지상과 천상에 내포된 차안/피안, 불완전/완전/, 혼돈/코스모스/, 현실/이상, 속/성, 육/영의 관념적 이분법 질서는 낮음/높음, 하강/상승의 수직적 공간 질서로 형상화되어 나타났던 것이다.⁸⁾ 그러나 천동설의 동요는 중세 우주관을 붕괴시키는 동시에 인간의 지

6) Vallena, Antonina, *El Greco*, Doubleday & Company, 1955, 156.

7) Patrick Pye, *The Time Gatherer. A Study of El Greco's treatment of the sacred theme*. Four Courts press, Dublin, 1991, 115.

각과 인식체계에 중대한 변화를 초래했다. 물질과 공간은 물론 시간과 운동은 17세기 물리학과 철학자들에게 더없이 중요한 관심사였다. 코페르니쿠스나 갈릴레오의 지동설은 물론, 스피노자의 monismo, 데카르트의 tourbillone, 라이프니츠의 단자론, 뉴튼의 만유인력론 등은 그 단적인 예들이다. 그것은 우주와 현실에 대한 형이상학적이고 추상적인 설명들을 경험적이고 가측적인 설명으로 대체시켜 나갔던 것이다. 그리하여 데카르트의 방법론적 회의가 시도되었는가 하면, ‘중심은 도처에 있으며 외연은 어디에도 없다’는 파스칼의 무한 공간 개념이 등장했다. 공간 개념의 진화는 3차원적 공간으로는 재현하거나 설명할 수 없는 새로운 공간 영역을 드러내게 하였으며, 공간 너머의 또 다른 공간적 실체를 표현하려는 지적 노력은 동시에 예술적 상상력을 고무시켰다. 16세기 들어 시간 개념이 일상 생활에 보편화되고 시계가 일반적으로 보급되었던 상황에서 예술에서 드러나는 시공간의 표현과 재현은 그러한 시대적 상황을 반영하고 있는 것이다.

엘 그레코의 그림도 3차원 공간의 인식론적 패러다임이 한계에 봉착했음을 명료히 보여주는 것이다. 지상과 천상을 위 아래로 나누는 중세의 수직적 공간 개념이 그대로 재현되고 있지만, 그 구조는 위기를 맞고 있었다. 일상은 영구적 현재와, 영원 불멸의 내세는 변화무쌍한 역동적 현재와 뒤섞이고 있다. 일상 세계와 초자연적 세계가 교호하는 긴장관계에 놓이게 된 것은 3차원 공간의 한계를 표현하는 것이기도 하지만, 그 한계의 표현을 통해 새로운 시공간 개념을 표현하려는 새로운 차원의 재현 양식으로 이해할 수도 있는 것이다.

한편, 페레이라 Rice Pereira에 의하면 르네상스의 3차원 세계에서는 내적인 것과 외적인 것이 합쳐져 동시적으로 경험되는 이미지 형성이 가능하며, 바로크의 4차원 세계에서의 정신 작용은 공간의 부피와 길이를 감지해 상징을 창조해내는 능력을 갖는다고 했다.⁹⁾ 「오르가스 백작의 장례」는 천상과 지상의 수직적 공간 표현에 앞서 인간의 내면과 외면을 공간적으로 통합해 낸 그림이라고도 할 수 있을 것이다. 한편 벨라스케스의 그림은 공간의 부피와 길이를 감지하고 그것을 표현할 상징적 구조를 창조해냈다고 할 수 있

8) Nobkov, Igor D., *The river of time*, 14.

9) *Nature of Space. A Metaphysical and Aesthetic Inquiry*, New York, 1856 (*Introducción al Barroco*(Emilio Orozco, Universidad de Granada, 1988, 125)에서 재인용).

다. 유사한 예는 건물 표면에 가짜 홈 trompe l'œil을 판다던가 새로 홈 대신 나선형 홈을 사용하는 건축 양식에서도 찾아볼 수 있다. 그러나 벨라스케스의 그림에서 공간의 부피와 길이를 표현하려는 노력은 단순한 공간의 지각을 넘어서 있다. 공간적인 것보다는 공간의 변화를 수반하는 운동을 표현하고 있으며 공간의 변화와 운동의 발생은 필연적으로 시간 개념을 전제로 하기 때문이다. 끊임없이 운동하고 활동하는 역동적 공간은 바로크 예술의 한 특징이며 그 역동성이야말로 공간을 통해 표현할 수 있는 시간 이미지를 담고 있는 것이다. 「오르가스 백작의 장례」에서 계서적 공간구조가 정적 공간과 동적 공간 사이에서 긴장을 유발하고 있다면, 그것은 공간과 시간 사이의 바로크적 긴장이 이미 엘 그레코에서 시작되고 있다고 볼 수 있는 근거가 될 것이다.

「시녀들 *Las Meninas*」: 기하학적 공간의 불확실성

스페인 바로크 미술의 거장 벨라스케스 D. Velazquez(1599-1660)의 그림 「시녀들」(1656)에는 펠리페 4세 왕실에서 공주들이 시녀들과 광대와 한가로운 한 때를 보내고 있는 장면이 그려져 있다. 특별한 관심을 끄는 것은 그림의 배경에 걸린 거울에는 펠리페 국왕과 마리아나 왕비가 비쳐져 있으며, 화가 자신도 그림에 등장하고 있다는 점이다. 주목받아 마땅한 이 두 가지 사실에는 구구한 설명들이 붙여졌다. 그림에 화가가 등장하는 것은 「시녀들」의 경우가 처음은 아니다. 중세의 그림들에서도 앞서 언급한 엘 그레코의 그림에서도 나타난다. 「시녀들」이 주목받는 것은 벨라스케스가 그림을 그리는 장면이 그림 속에 들어있다는 점이다. 그것도 그림과 거의 동일한 크기의 캔버스 앞에 서있는 화가 자신이 말이다. 그렇다면 벨라스케스가 그림 속의 캔버스에 그리고 있는 그림은 그림에 그려져 있는 공주들과 시녀들 그리고 광대와 개들의 한가로운 오후 바로 그 장면으로 유추할 수 있다. 그림 속의 그림 그리는 장면이라는 아이러니가 드러나는 것이다. 또한 국왕부처가 배경 거울에 비추어져 있다는 것은 그림의 또 다른 논리적 모순을 야기한다. 국왕부처가 서 있어야 할 자리는 화가가 있어야 할 자리이거나 관객의 자리여야 하기 때문이다. 설명을 붙이자면, 관객을 그림의 살아있는 일부로 참여시키고 있다고도 할 것이다. 분명한 것은 그림의 전방은 화가와 관객 그리고 국왕부처가 자리다툼을 계속하며 나타나고 사라지기를 거듭하는 불확정적 공

간이 된다는 사실이다.

스티븐슨 R.A. Stevenson은 벨라스케스를 19세기적 인상주의 화가로 규정했다. 순간의 포착 그리고 색상의 사용에서 그러하다는 것이다.¹⁰⁾ 그러나 인상주의 화가들이 포착하려는 것이 정적인 순간 또는 영원한 현재라면, 벨라스케스가 표현한 바로크의 역동적 순간은 영원과 상통하고 있다. 그런 의미에서 뵐플린 H. Wölfflin이 정의한 바로크 미학의 특징에 잘 부합한다고 말할 수 있다. 바로크 미술은 단순히 사물의 표층을 재현하는 르네상스 회화에 대해 심층적이고 입체적이며 조형적이고 역동적인 상황을 재현한다는 의미에서이다.¹¹⁾ 그러나 한 걸음 더 나아가 생각하면, 벨라스케스의 그림은 단순히 정적인 것에 대한 대비로서 역동적인 「오르가스 백작의 장례」와는 다르다. 오로스코 E. Orozco에 의하면 벨라스케스의 중심적 문제의식은 회화와 근본적으로 상충하는 역설적 회화를 지향한다는 데 있다. 즉, 그림의 심층을 창조하여 관객으로 하여금 그림 속으로 들어갈 수 있게 하거나 거꾸로 그림 속 인물이 그림에서 나와 실제 세계로 현현하는 것 같은 인상을 낳는 것이다. 「시녀들」에 내포된 이러한 모순과 불안정성은 푸코 M.Foucault의 주목을 받기도 했다. 그는 『말과 사물』에서 「시녀들」을 ‘고전주의적 재현을 재현한’ 그림이라고 규정했는데, 고전주의적 재현과 인식론 체계하에서는 그러한 재현을 행하는 주체를 적어도 그 재현 행위의 순간에 재현 가운데 포함시킬 수 없다는 것을 보여주는 것이라고 지적했다.¹²⁾

말하자면 「시녀들」은 고전주의 인식론적 위기를 문제화한 그림이라고도 할 수 있다. 그림은 화가 벨라스케스의 관점에서 세상이 그려지고 있는 것이 아니라 그림 자체의 이야기 구조를 갖는다는 점에서 자아반영적이다. 그림은 현실을 재현하는 것이 아니라 재현 행위의 한계에 대해 이야기하고 있는 것이다. 그렇다면 그 재현의 한계에 내포된 문제의 근본은 무엇인가? 재현 행위의 한계성은 바로 시간의 제약을 의미한다. 화가가 그림을 그리는 동시에 그림 안에 있을 수 없다는 시간적 한계를 짊고 있다. 고전주의의 공간적 지각과 인식 구조가 한계에 봉착하며 다다른 문제는 공간의 또 다른

10) Velazquez, (ed.) Denys Sutton and T. Crombie, London, Bell, 1962.

11) Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschliche Grundbegriffe(Teoría de la literatura)*(Victor Manuel de Aguiar e Silva, Gredos, Madrid, 1884, 261-265)에서 재인용.

12) *The order of things. An archeology of human sciences*, Tavistock/Routledge, New York, 1970, 16.

차원 즉 시간의 문제였던 것이다. 여기서 「시녀들」은 단순히 19세기적 인상주의의 순간포착 미학과 다른 차원에 있으며, 뵐플린이 말한 바로크적 역동성에 새로운 차원의 형이상학적 의미를 읽게 한다. 정지된 순간의 포착을 통해 시간의 흐름을 그려내고 있는 것이다.

또한 시계와 같은 기계적 자동화 이미지도 반영되어 있다. 앞서 언급한 바와 같이 바로크 시대에 시계는 이미 일상 장식품으로 널리 보급된 시계의 기계적 반복 운동은 서구인들의 상상력을 확장시켜 주었다. 그래서 기계적으로 주기적 반복을 거듭하는 시계처럼 작동하는 철저한 자연 질서와 자동화 기계식의 우주적 질서를 연상할 수 있었을 것이다. 시계의 기계적 동작은 자연 법칙과 우주 원리의 비유적 형상으로 받아들여졌던 것이다. 화가 관객, 인물의 순차적이고 기계적인 자리바꿈으로 시공의 통일적 재현을 달성한 「시녀들」의 역동적 회화 원리는 이미 시간을 표현하고 있는 것이다. 세상은 멈추어 있는 것이 아니라 부단한 움직임과 변화 가운데 있음을 그리고 그 변화의 축이 바로 시간임을 암시하고 있는 것이다. 그러므로 그림 속 화가의 그림으로 빚어지는 그림의 허구와 모순은 모순 자체라기보다 오히려 모순을 극복하고 현실을 통찰하는 재현적 이상을 실현하는 수단으로 이용되고 있는 것이다. 재현 행위의 불가능성을 재현하여,¹³⁾ 역설적으로 완전한 재현의 이상을 실현할 수 있었다는 말이다. 재현의 위기를 재현한 벨라스케스의 그림은 적어도 일상을 보다 세밀하고 완전하게 재현하려는 욕구를 드러내고 있는 것이다.

주목해야 할 사실은 그러한 재현의 이상이 순간의 영구적 표현을 통해 이루어지고 있다는 사실이다. 오로스코는 「시녀들」에서 시간적이고 찰나적인 것이 조형되고 시각화하는 연속적 공간 감각을 지적한다. 바로크 미학은 순간과 찰나에 대한 의식이 첨예해지면서 화가가 계서적 질서에서 해방되어 자유롭게 주제를 창조하고 관점을 다양하게 결정지을 수 있게 되었으며, 그 결과 인간과 사물을 온 공간적 배경에 자연스럽게 빛이 자리잡은 구체적 현실 속에서 파악하였으며 화폭에 실존의 순간을 영구화시킬 수 있었다는 것이다.¹⁴⁾

13) Hubert L. Dreyfus와 Paul Rainbow는 「시녀들」의 중심적 패러독스는 '재현 행위의 재현 불가능성'을 재현한데 있다고 했다.(*Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago: University of Chicago Press, 1983, 25).

14) Emilio Orozco Díaz, *El barroquismo de Velázquez*, FCE, Madrid:México, 1965,

그런 의미에서 「시녀들」은 시간과 찰나성의 바로크 미학을 가장 명료하게 부각시킨 작품이라고 할 수 있겠다. 미학적으로 재현의 위기이자 리얼리즘의 위기를 그린 벨라스케스의 화폭에는 그와 동시에 형이상학 체계의 위기가 가져온 존재의 고뇌가 담겨 있다. 그것은 플라톤적 전형archtype의 미적 이상을 갈망한 르네상스 미학과 결별하는 것이며 육적 개체인 동시에 불멸의 영혼을 지닌 인간의 실존적 구원을 추구하는 미학이다. 17세기 스페인 사회 현실의 역사적 이중성, 즉 종교개혁과 대항종교개혁, 세속적인 것과 내세의 구원 추구, 그리고 광신과 환멸 사이에서 불가피하게 저항과 순응을 거듭해야 했던 스페인인들의 부유하는 실존과 이중적 현실은 벨라스케스의 그림을 통해 다시 한번 테아트룸 문디의 주제로 재현되고 있는 것이다. 연극처럼 현실을 극화하는 동시에 그려진 그림을 현실로 변용하는 마술로 이중적 모순의 회화적 허구 fictional painting를 지어내고 있는 것이다. 오르테가 가셋 J. Ortega y Gasset은 틴토레토나 루벤스와 달리 벨라스케스는 공간의 연속성을 통해서가 아니라 불연속성을 통해 입체적 효과를 얻어내고 있다고 지적했다. 즉 1)빛이 들어 환한 배경과 2)전경, 그리고 3)어두운 실루엣으로 그려져 시대적 우수를 구성지게 반영하는 중앙 등 공간이 세 단계로 단절되어 있으며, 중앙의 시녀들, 빛의 리듬, 말없는 벽이 연극 무대처럼 액틀 기능을 한다는 것이다.¹⁵⁾ 그림 속의 그림, 그림 속에 그 그림을 그리는 화가 자신은 바로 현실을 극화하고 극을 현실화하는 극 중 극의 테아트룸 문디 주제를 조형화한 두드러진 예인 것이다.

「실 짓는 여인들」

그림 속의 그림, 극 중 극처럼 연극 무대를 연출하는 액틀 구조는 「실 짓는 여인들」에서도 분명하게 드러난다. 앞서의 오르테가 가셋의 지적은 「시녀들」에서 뿐만 아니라 「실 짓는 여인들」에서도 동일하게 적용된다. 중앙의 실타레와 모든 것을 거두는 하녀가 바로 그러한 액틀 효과를 지지하고 있는 것이다.

게다가 「실 짓는 여인들」은 오비디우스의 『변신』에 나오는 팔라스(로마

의 미네르바)와 아르카네 이야기를 그려내고 있다는 점에서 「시녀들」보다 한결 더 문학적이기도 하다.¹⁶⁾ 희랍어로 거미를 뜻하는 이름의 아르카네는 리디아의 처녀였는데 자수에 천부적 재능을 지녀 많은 사람들의 감탄을 자아냈다. 그러나 무모하게도 여신 아테네 팔라스를 상대로 신의 능력에 필적하려 들었다. 게다가 황소, 백조, 황금 소나기 등을 그려 제우스신이 저지른 여러 가지 부정을 자수로 짜내기도 했다. 마침내 여신은 아르카네의 거미집을 부숴버렸고 그녀는 스스로 목숨을 끊었다.

한 그림 안에서 주된 그림을 부수적 그림으로 설명하는 벨라스케스의 특징적 경향은 「실 잦는 여인들」에서도 확인된다. 그림 전체에서 주인공은 아르카네인데 그림 속의 그림인 용단 자수에서도 주인공으로 등장한다. 오른쪽 전경의 실 잦는 젊은 여인도 아르카네이고 왼쪽에 스카프를 쓴 노파도 위장한 팔라스이다. 신화 주제 속의 아르카네가 실을 잦고 천을 짜는 것처럼, 당대 인물로 위장한 전경의 노파도 실을 잦고 천을 짜고 있는 것이다. 그림의 전경은 전통적으로 마드리드의 聖 이사벨 가(街)에서 이루어졌던 궁정 자수 작업 장면인데 왼쪽에서 어두운 전경 쪽으로 비쳐드는 햇빛으로 아주 환하게 나타나 있는데 완성된 직물을 보여주고 있다. 바로 그 용단 안에 또 하나의 그림이 있다. 티티아노가 루벤스의 것을 모방해 그렸다는 「에우로파의 겁탈」로 밝혀진 것이다. 거기에는 흐릿하기는 하지만 팔라스가 아르카네를 변신시키려고 팔을 높이 치켜들고 있는 장면이 그려져 있다. 그것은 실 잦는 여인의 절망적 운명을 그린 것이기도 하다. 또한 티티아노에게서 인용한 아르카네의 겁탈 장면도 들어 있다. 그림의 배경에서는 리디아 여인들이 아르카네의 자수에 감탄했던 것처럼 마드리드의 여인들이 스페인 용단을 예찬하고 있다.

이러한 「실 잦는 여인들」의 구조를 요약하면 서로 다른 다섯 가지 시간 구조를 재현하고 있다는 사실이 드러난다. 첫 번째는 제우스가 에우로파를 겁탈하는 장면이고, 두 번째는 아르카네가 자수로 옮기는 장면이며, 세 번째는 아테네 여신 팔라스가 아르카네를 거미로 변신시키는 장면이고, 네 번째는 이 신화적 사건을 마드리드 여인들이 자수로 옮기는 장면이고, 다섯 번째는 이 모든 것을 그림으로 옮기고 있는 벨라스케스 당대의 현재 사실 장

16) 앙굴로 이니게스 Diego Angulo Iníguez에 의하면 벨라스케스는 방대한 서재를 갖추고 있었으며 그 중에는 물론 『변신』의 스페인어 번역판도 있었다. ("Las Hilanderas," *Archivo Español de Arte*, enero-marzo 1948, 1-3)

면이다.¹⁷⁾ 그리고 이 다섯 장면의 복합적 구성은 거미, 거미집과 거미집 짓기와 실짓기 등 모든 요소가 공간과 시간 축을 따라 앞으로 연결되며 상호 지시적 관계에 놓여 있게 한다. 그러한 복합적 구조의 의미를 해석하는 방법은 여러 가지일 수 있다. 무엇보다 현실이 그만큼 다중적이어서 평면적으로 재현해낼 수 없다는 회화적 표현의 한계를 문제삼고 있다고도 할 수 있다. 뒤집어서 다중적이고 복합적인 현실을 하나의 미적 공간에 통합해내려는 노력으로 당시로서는 어느 정도 성공적인 회화 기법에 도달했음을 보여준다고 긍정적으로 해석할 수도 있을 것이다. 관객으로 하여금 미적으로나 지적으로 그림에 참여하여 그림의 복합적이고 경이로운 구성을 통해 현실을 포착하도록 유도하고 있다는 설명도 가능하다.

그러나 어떤 설명이 주어지는 간에 「실 짓는 여인들」을 앞에 둔 관객은 회의에서 벗어날 수 없다. 그림은 서로 다른 차원의 공간과 시간을 통합하려 했기 때문에 필연적으로 모순을 내포하게 되었기 때문이다. 관객의 회의는 지속적일 수밖에 없다. 모순은 구조적 균열로 나타나기도 한다. 신화를 묘사한 자수 용단은 세 개 벽면을 차지하고 용단의 아랫변이 인물들의 치마로 가려지거나 불완전한 상태로 남아 마치 인물들이 현실 공간으로 들어온 느낌을 준다. 빛이 짙은 도움 공간 바닥에 신화 속 인물들이 서 있는 듯한 느낌이다. 게다가 팔라스는 그림자까지 드리워져 있다. 신화 속 인물들이 궁중 여인들의 세계에 들어와 있는 것이다. 이것은 그림이 안고 있는 모순이지만, 바로 그 모순 때문에 「실 짓는 여인들」은 「시녀들」과 마찬가지로 이야기하는 그림 *fictional painting*이 된다. 두 그림 모두 그림에 내포된 모순에서 이야기는 시작하고 있기 때문이다. 그리하여 반복적으로 자기 지시적이며 끊임없이 새로운 인용을 요구한다.

또 다른 관점에서 보면 두 그림은 연극적 요소를 지니고 있다고 생각할 수 있다. 이야기하는 행위는 바로 퍼포먼스이며 연극적 요소이기 때문이다. 오로스코는 「실 짓는 여인들」이 행위의 그림이며 그림의 무대 속에 또 하나의 연극이 재현되고 있다는 점에서 바로크적인 극 중 극 형식을 취하고 있다는 점에 주목했다.¹⁸⁾ 벨라스케스 그림의 연극적 요소는 그림을 통해 지각 영역을 확장하는 데 성공했음을 보여준다. 그것은 새로운 차원의 공간 개념

17) Sullivan, Henry W., *Tirso de Molina and The Drama of the Counterreformation*, Rodopi N.V., Amsterdam, 1976. 132-133.

18) *op. cit.*, 108-109.

을 시사하며 보다 복잡한 현실을 포착하게 해주는 것이기도 하다. 여기서 벨라스게스의 연극적 회화의 이중성을 다시 한번 짚어보게 된다. 한편으로 그것은 테아트룸 문디의 바로크적 미학 장치와 세계관을 내포한다. 다른 한편으로 그것은 보다 근대적인 지각과 인식 코드를 함축하고 있으며, 평면적 그림으로 표현할 수 없는 시공간을 인식 코드로 전제하고 있는 것이다. 상징적 징표는 전경에서 가장 두드러져 있는 수레바퀴에서 찾아진다. 그것은 가장 확실한 현실 중의 하나인 동시에 빛나는 석추 꾸러미에 대해 제2의 초점이 된다. 관객의 눈이 수레바퀴에 머물러 있는 동안은 멈추어 있는 것처럼 보이지만 두 개의 초점 사이를 오가며 갑자기 시선을 옮기며 바라보면 그것은 분명 돌아가고 있는 것처럼 보인다. 그런 의미에서 「실 잣는 여인들」은 공간의 극적 구성을 통해 시간을 축으로 하는 역동적 질서를 재현해 근대 서구인들의 새로운 코스몰로지와 형이상학적 긴장감을 드러내고 있다고 해석할 수 있는 것이다.

III. 연극과 소설에서의 테아트룸 문디

공간 확장은 회화에서만 아니라 다른 예술 장르에서도 보편적으로 확인될 수 있다. 회화에서의 공간 확장은 연극에서 무대 공간의 유동적 구조로 나타난다. 이를테면 벨라스게스의 「실 잣는 여인들」에서와 유사한 공간 구조를 따르소 데 몰리나의 『수줍은 궁중인 *El vergonzoso en palacio*』에서 확인할 수 있다. 설리번은 무대 속의 무대, 연극 속의 연극으로 중첩되는 원근법적 구성에 주목하면서 그림 속의 이야기, 이야기 속의 그림을 그린 벨라스게스의 「실 잣는 여인들」에 견주고 있다. 따르소의 연극 2막 9장에서 극 중 카니발 「표독스런 포르투갈 여인」이 연출되고 있는 것과 같은 예이다. 세라피나에게 반한 안또니오는 사촌 도나 환나의 주선으로 극 중 극의 연습을 위해 남장 주인공으로 분장하는 세라피나를 숨어 엿보게 된다. 그가 숨어 지켜보는 정원에는 세라피나의 초상화를 그리려는 화가도 함께 있다. 이 경우 환나는 안또니오에게 볼거리를 제공하며 세라피나와의 사이를 매개하여 상황을 주도하고 있으며, 안또니오가 일차적 관객이라면 실제의 관객이자 독자는 세라피나를 구경하는 안또니오를 구경하는 이차적 관객이 된

다. 「표독스런 포르투갈 여인」에서 세라피나는 질투심 많은 연인의 역할을 하는데 환나는 셀리아라는 여자를 두고 그녀와 삼각관계에 빠진다. 따라서 환나는 관객의 위치에서 배우의 위치로 바뀌며 우리 독자 또는 관객은 3차원의 관객이 된다. 미치광이 남자 역할을 한다고 나서는 세 번째 무대에서 세라피나는 늙은 재단사 등 연이어 여섯 인물의 역할을 연출한다. 여기서 세라피나의 연기는 세라피나 자신만이 관객이 되므로 독자나 관객은 4차원의 관객이 된다.¹⁹⁾

한 걸음 더 나아가 세라피나는 화가가 그린 초상화 속에 자기 자신, 즉 남장을 하고 있지만 무대에서와 달리 검은 옷이 아니라 화가가 금빛 옷 남장을 상상해 그린 세라피나에 반해 나르시즘에 빠진다. 초상화 속의 남장 여인 세라피나는, 본래 여인 세라피나, 검은 옷 남장 세라피나, 황금 빛 옷의 남장 세라피나, 세라피나, 세라피나 마음 속에 상상된 금빛 남장 여인 등 현실로부터 다섯 가지 일탈 단계를 보여준다.

이와 같은 극 중 극 구조는 소설에서도 나타난다. 서양 최초의 근대 소설 『돈끼호페』는 이종장르의 집합체였다. 연극적 요소도 예외일 리 없다. 무엇보다 『돈끼호페』는 소설 속에 소설들을 담고 있고, 극 중 극을 연출하며, 작가 세르반테스 자신이 소설 속에 등장하기도 한다. 돈끼호페와 산초의 소설 이야기가 소설 속 인물들 사이에 회자되어 인물의 존재 층위가 이중화되는가 하면, 인물들 스스로 소설에 대한 평가와 해석을 일삼는다. 위작 『돈끼호페』가 출현하여 소설의 진위 논쟁이 소설 인물들 사이에 벌어지는가 하면

19) 설리반에 의하면 「실 짓는 여인들」과 「수줍은 궁중인」 사이에는 다음과 같은 구조적 동일성이 관찰된다.

1차원	화가	작가
2차원	전경의 실 짓는 여인들 (배경 무대를 의식하고 있음)	정원에 숨은 두 사람(안토니오와 화가) (세라피나의 극 중 극 연습 장면을 구경하고 있다)
3차원	궁녀들 (자수판에 감탄한다)	환나 (세라피나의 관객인 동시에 그녀와 동일한 연기자)
4차원	자수판	세라피나가 「수줍은 궁중인」의 모든 역할을 하다

(여러 장면들로 분할되어 있다:
에우로파느이 겹탈, cherubs,
황소, maiden과 그 앞에 서 있는
팔라스와 아라크네)

위작과 다른 『돈끼호떼』 진면목을 보여주기 위해 작가는 이미 예고되어 있던 주인공의 행로를 바꾼다고 선언하기도 한다. 1부 32장에서 돈끼호떼와 산초, 그들을 찾아 나선 신부와 이발사, 실연에 빠져 모레나 산중에 은둔하던 가르데니오, 그와 해후한 도로떼아, 그들과 사랑의 삼각 관계에 빠져 있던 루스신다와 페르난도... 들이 모두 상봉하여 주막에 들게 되었다. 그 때 신부는 우연히 발견한 소설 「분별 없는 호기심」을 낭송해 소설 속의 연극을 연출한다. 그 뿐만이 아니다. 「분별 없는 호기심」에 등장하는 인물들도 사랑의 삼각관계에 빠져 친구와 남편을 기만하고 배신하는 연극을 연출한다. 소설 중의 남편 안셀모는 친구 로따리오와 아내 까밀라가 벌이는 연극을 장막 뒤에서 지켜보았으며, 자살 직전에는 그를 에워싼 기만과 배신의 멜로드라마를 이웃 마을 사람으로부터 전해 듣는다. 「분별 없는 호기심」의 스토리는 주막에 모인 『돈끼호떼』의 인물들에게 반면 거울이 되어 얽히고 설킨 사랑의 삼각관계를 풀어 원래의 균형으로 되돌아가는 계기를 만든다. 한편 신부가 「분별 없는 호기심」을 낭송하는 동안 옆방에서 잠자던 돈끼호떼가 깨어나 포도주 자루들을 침입자로 왜곡 상상해 결투를 벌이는 소동을 일으킨다. 잠시 소설 속의 소설 「분별 없는 호기심」은 중단되고 원 소설의 진행으로 복귀한다. 돈끼호떼의 망상이 진정되자 원 소설의 진행이 중지되고 「분별 없는 호기심」이 다시 낭송된다. 소설 속의 소설 구조가 극명하게 부각되고 있는 것이다. 소설 속 서사적 층위의 다중화는 회화 공간의 다중화, 연극 무대의 다중화와 그리 멀리 있는 것이 아니다.

그러나 스페인 바로크 문학을 통틀어 테아트룸 문디 주제를 가장 밀도 있게 극화시킨 것으로는 국민극의 거장 깔데론이 남긴 『인생은 꿈』을 꼽아야 할 것이다. 폴란드의 왕세자로 태어난 세히스문도는 폭정을 예감한 점성술가 부왕 바실리오에 의해 유폐된다. 자신의 예감을 반신반의하던 바실리오는 점괘의 진위를 실험해보기 위해 세자를 왕궁으로 데려왔으나 예언했던 대로 세히스문도는 방자한 폭군으로 돌변했다. 다시 혼수 상태가 되어 유배지로 되돌려보내진 세히스문도는 깨어나서도 왕궁에서의 사건들이 꿈이었는지 생시였는지 구별하지 못한다. 깨달을 수 있는 것은 꿈이나 현실이냐의 여부가 아니라 다만 존재의 불확실성이요 꿈 같은 현실, 현실 같은 꿈 사이의 회의만이 남는 것이었다.

[..]

그저 꿈꾸는 것으로 족하다.
 그렇게 인간의 모든 행복이란
 끝내 꿈에 지나지 않는다는 것을
 알게 되었고,
 내게 허락된 시간만이라도
 오늘 난 행복을 즐기고 싶다.

[..]

el soñarlo sólo basta:
 pues así llegué a saber
 que toda la dicha humana
 en fin pasa como un sueño,
 y quiero hoy aprovecharla
 el tiempo que me durare

(*La vida es sueño*, 3307-3312)

세상을 꿈에 비유한 셰익스피어의 독백은 세상을 연극에 비유한 테아트룸 문디의 전통적 주제를 압축해 보여준다. 그림 속의 그림, 극 중 극, 소설 속의 소설에는 현실의 진정성을 문제삼고 현실 너머로 지각과 인식의 영역을 확장시키려는 인식론적 긴장이 내포되어 있다. 바로크 미학은 그러한 인식론적 긴장을 통해 극적 효과와 서사적 유희를 혁신했다.²⁰⁾ 그러나 그러한 긴장이 절정을 지나 해소되는 단계에 이르면 긴장 속에 유지되던 인식의 토

20) 보르헤스의 해석은 한 걸음 더 나아간다. 그는 『돈끼호떼』 속에 『돈끼호떼』가 든 '진기한 서사적 매직'에 대해 이렇게 해석했다. "지도 속에 지도가 있고 『천일야화』 속에 『천일야화』가 들어 있는 것이 왜 우리를 당혹스럽게 하는가? 돈끼호떼가 『돈끼호떼』의 독자가 되고 햄릿이 『햄릿』의 관객이 되는 것이 왜 우리를 당혹스럽게 하는 것일까? 그 이유를 알 것 같다. 그러한 뒤집기는 허구의 인물이 독자요 관객일 수 있으며, 그들의 독자요 관객인 우리들이 허구의 존재일 수 있다는 것을 암시한다. 1833년 카알라일은 세계사란 모든 인간이 쓰고 읽으며 이해하려 하는 무한 성전이요, 그들도 그 책 속에서 썩어지고 있다고 피력하였다."(『바벨의 도서관』, 도서출판 글, 1992, 152-153.) '꿈'과 '연극'과 '책'은 삶의 찰나성에 대한 동일한 비유들일 것이다.

대는 고무 풍선처럼 바람이 빠지고 세상은 돌연 무상하고 찰나적인 허상이 된다. 그 무상하고 찰나적인 세계에 대한 비유가 테아트룸 문디였을 것이다.

그렇게 찰나적 세상에 미학적 동기를 부여했다는 점에서 바로크의 테아트룸 문디는 그리스적 전통의 스토아적 테아트룸 문디와 성격을 달리한다. 그러나 바로크의 테아트룸 문디는 또 다른 의미에서 차별화될 수 있다. 그것은 꿈과 현실 사이의 공간적 대칭구조가 붕괴하는 것을 의미하고 있기 때문이다. 부단히 변화하거나 변화를 기다리는 유동적 공간이 연속적 질서는 삼차원 공간 너머 선형적 시간 질서로 상상되어질 수밖에 없다. 벨라스케스의 회화에서, 세르반테스의 소설에서 드러나는 공간적 불안정성은 칼데론의 꿈/현실 사이의 대칭구조에서 확인되는 인식론적 위기로 환원된다. 인식론적 위기는 한편으로 꿈과 현실의 비가역적 경계를 허무는 공간의 확장이요 시간적 상상력으로 귀결되었지만 다른 한편으로는 존재의 찰나성에 대한 허무의식을 내포한다. 그것은 동전의 양면과 같은 것이다. 테아트룸 문디의 미학적 구조에 허무주의적 주제가 극명하게 압축되어 있다면, 덧없음에 대한 깨달음, 변화의 보편 편재에 대한 인식은 공간적 지각의 경계 너머 또 다른 질서의 관념화를 요구하였을 것이기 때문이다. 시간은 유한한 공간을 초월해 존재하는 세계를 인식하려는 지적 의지의 필연적 귀결이다. 원근법적 도식을 통해 정적 균형과 조화를 이루었던 르네상스기 회화의 공간 질서는 역동화될 수밖에 없었다. 엘 그레코의 그림에서 지상계와 천상계가 소통하는 것은 그러한 공간적 단절과 폐쇄성의 와해를 보여주는 것이다. 벨라스케스의 그림 내부와 현실 사이의 개방적 소통 구조도 공간 균형의 와해가 한 걸음 더 진행되었음을 보여준다. 『인생은 꿈』에서 꿈과 현실 사이의 추상적 경계조차 해체되고 역동화되는 것도 같은 맥락의 바로크 미학과 인식론의 연장선상에서 이해될 일이다.

IV. 결론

하기야 연극이 주도적인 대중 예술 장르였던 17세기 스페인 사회에서 연극 기법이 서사 기법이나 회화 기법에 보편적 패러다임으로 자리잡게 되었다는 추측은 너무나 당연한 것인지 모른다. 연극은 수많은 장면들의 연쇄

회화라는 점에서 시간 예술이다. 회화 공간을 시간 축으로 역동화시키고 있으며 공간 이동과 플롯 전개에의 운동을 필요로 하는 것이다. 장소와 때와 행위의 삼일치라는 경직된 규범을 극복하는 것은 당연한 시대적 요청이었다. 그러나 그것은 단순히 기법의 진화나 전이라는 설명만으로 마무리될 성질의 것이 아니다. 연극이 주도적 예술 장르였다면 그 배경의 역사적 의미와 형이상학적 가치에 대해서도 생각해볼 필요가 있다. 시간 예술인 연극이 대중화되었던 시대라면 연극이 주도적 장르였던 만큼 시간이 모든 예술의 화두로 떠올랐음직한 것이다.

록 Richard Lock은 중세문학의 시간성을 분석하면서 구전 문학에서는 순환적 시간이 문자문학에서는 선형적 시간이 우세하다는 사실에 주목했다. 문자성 literacy이 증가하고 역사의식이 발달할수록 시간은 삶과 자연으로부터 분리되어 객관화되고 계량화되었다고 추론할 수 있다는 것이다.²¹⁾ 록의 주장은 인쇄술의 발달이 시간 개념의 변화를 초래했으며 그러한 변화는 문체에서 관찰할 수 있음을 확인시켜준다. 무엇보다 인쇄술의 발명은 구전문학화 시대의 기억술의 한계를 극복시켜주었다. 그리하여 구전문학에서 문자문학으로 발전하는 과정에서 시간에 대한 관심과 표현이 증가하면서 보다 정확한 시간 개념으로 진화하는 한편 시간은 구체적 일상으로부터 분리되어 더욱 추상화되어 갔던 것이다.

또한, 시간 개념의 진화는 형이상학적 가치관과 우주관의 변화를 동반했다. 그것은 문화의 세속화 경향을 촉진시켰고 인간 중심적 현재 (nunc et hic)에서 새로운 가치관을 정립하도록 요구하였다. 그리하여 전통적 우주관은 와해되고 종교적 갈등은 증폭되었으며 존재의 불안은 심화되었다. 콜럼버스를 기점으로 서구인들의 생활공간은 전지구적으로 확장되기 시작했고 새로운 공간 경험은 공간적 지각만으로 좌표를 설정할 수 없는 공간, 즉 시간이 매개하는 공간으로 지적 감성적 영역을 넓히는 계기를 마련해 주었다. 중세와 르네상스를 통해 유지되어왔던 이원론적 우주관과 삼차원의 정적 공간 개념은 더 이상 유효할 수 없었다.

그리하여 시간은 세계의 일체성이 파괴된 위기 시대에 새로운 일체성의 환상을 창조했다.²²⁾ 그림 속의 불연속적 공간 출현, 극 중 극, 소설 속의 소

21) *Aspects of Time in Medieval Literature*, Garland Publishing Inc., New York & London, 1985, 26.

22) Quinones, R., *The Renaissance Discovery of Time*, Cambridge, Harvard

설 등 현실 재현의 구조적 변화는 일체성이 균열을 일으킨 시대에 새로운 일체성을 창조하려는 상상력의 결실이었으며, 바로 시간이라는 새로운 인식론적 패러다임을 근간으로 시작되었던 것이다. 엘 그레코에서 벨라스케스까지 그리고 세르반테스에서 칼데론에 이르기까지 바로크 미학의 근간이 외견상의 통일성과 일관성 이면에 드러나는 모순과 부조화에 있었다면 그 모순과 부조화를 봉합하는 유일하게 통일적인 개념은 바로 시간이었다. 또한, 홉스 J. Hobbes는 바로크 시대 정신을 오로지 죽음에 이르러서만 멈출 수 있는 권력에 대한 영원한 갈망으로 규정했거니와,²³⁾ 바로크 예술의 본질은 권력 추구에서 비롯된 긴장을 극적으로 재현해내는 데 있었다. 멈출 수 없는 갈망, 멈출 수 없는 갈망만이 정체성을 담지해주는 불안정한 개인들, 그 멈출 수 없는 변화의 축은 시간으로 개념화되어 신의 자리를 대신했던 것이다.

분명, 변화와 위기의 시대에 안정적 질서는 필요하다. 통일적 원리와 일체성이 상실되었을 때 질서와 균형을 회복하려는 또 다른 재현 원리와 이상이 추구되기 마련이다. 그래서 우리는 바로크 예술을 시간이 통일적 원리요 일체적 패러다임으로 등장한 미학 원리로 설명하고 있지만, 과연 시간이란 그렇게 절대적이고 근원적인 질서인가? 사실은 그 통일적 원리요 일체적 패러다임이란 17세기 과학과 예술이 창조한 잠정적인 인식코드요 재현 원리에 불과하다. 인간의 영혼 의식 속에 불가피하게 깃들어 있는 시간을 알아챈 오거스틴이나 시간을 내적 지각 형식으로 이해한 칸트에게나 시간은 객관적 실체로 존재하는 것이 아니라 주관적 체험이었다.²⁴⁾ 여기서 ‘벨라스케스의 정신을 침범한 가공할 역설’은 그의 자연주의가, 고작해야 이상화, 비현실화 또는 신화화에나 불과한 것, 즉 사물과 현실을 정확히 완벽하게 재현하는데 있는 것이 아니라는 것이었다는 오르테가 가셋의 지적은 다시 한번 되새겨 볼 만하다.²⁵⁾ 그것은 바로크 미학의 지적 체험이 보여준 것은 공간이든 시간이든 그 어떤 통일적 일체성의 창조에도 불구하고 우리의 지각구조나

University Press, 1972, 497.

23) Hobbes, Thomas, *Leviathan*, VIII, X, XI.

24) 이 같은 관점과 달리 아리스토텔레스에게 인간은 시간의 바깥쪽 관찰자였다. (Gene Lieve Lloyd, *Being in Time. Selves and Narratives in Philosophy and Literature*, Routledge, London & New York, 1993, 37-38.)

25) 오르테가 가셋의 생각으로는 벨라스케스에게 사물의 진정한 속성은 정확한 윤곽이 아니라 그 윤곽의 불명료성에 있었다. 《Velázquez》, *Obras completas*, Alianza, 1953. vol. viii. 652.

인식 체계는 결과적으로 불연속적이고 파편적일 수밖에 없다는 사실에 대한 깨우침이었다는 말이기 때문이다. 세상은 조물주에게는 연속적이고 통일적이더라도 인간에게는 불연속적이고 파편적일 수밖에 없다는 깨우침 말이다. 환연하자면 바로크의 심미적 효과는 시간이라는 통일적 코드에 앞서 순간과 영원 사이의 끊임없는 긴장 관계에서 비롯되고 있었다는 말이다.

바로크의 미학적 코드는 오늘날에도 확장을 지속하고 있다. 정보화 글로벌 변화하는 후기 산업사회에서 세상은 하나의 통일된 시공간의 네트워크에 통합되어가고 있다. 보나벤투라 Bonaventura de Sousa Santos는 바로크 코드를 규모(scales)와 시간이 뒤섞이고 기원으로서의 시간과 선택 과정으로서의 시간이 상생과 상쇄를 거듭하는 역설적 담론 형식으로 이해했다.²⁶⁾ 가장 두드러지고 독특한 특징으로, 내재적으로 잠정적이고 쉽게 저버릴 수 있다 할지라도, 그들이 지속되는 동안만큼은 대단한 일관성을 유지한다는 점을 지적했다. 그리고 그것은 아주 동적이고 치환적인 것이며, 연쇄는 그 결과가 없고 결과는 연쇄가 없으며, 위험도가 높아 어떤 보장도 주어질 수 없다는 것이다. 엘 그레코에서 벨라스케스로 이어지는 바로크 미학은 바로 이러한 상생과 상쇄의 역설을 표현해내기 시작했으며 향후 근대 사회의 시간 질서를 예고하는 것이었다. 그러나 바로크의 시간 코드가 여전히 확장을 거듭하고 있다 하더라도 그것 역시 여전히 사회적 산물이고 역사적 유물이라는 한계를 넘어서는 것은 아니다.

오늘날 정보화 사회에서 보나벤투라가 지적한 바로크적 역동성은 무한히 확장되어 순간과 영겁을 차별할 수 없을 지경에 이르렀는지 모른다. 료파르 Jean-François Lyotard는 1988년 ‘웰렉 도서관 초청강좌 Weltek Library Lecture’에서 지난 백년 간 시간과 공간에 대한 문제 제기에서 비롯된 과학의 위기와 ‘기원의 위기 crisis of foundation’를 언급한 바 있다.²⁷⁾ 정보화 사회에서 바로크의 시간 코드가 위기에 직면해 있다면 새로운 인식 코드가 요구된다는 말일 것이다. 시간의 양보다 질에 해당하는 속도와 스피드 개념에 주목하는 일단의 인식론적 관심 변화는 그 한 예인 것이다.

다시 얘기를 거슬러 올라가 속도와 스피드 같은 사회의 질적 시간 개념이

26) “Time, Baroque Codes and Canonization,” *Time and value*(ed. by Scott Lash, Andrew Quick and Richard Roberts), Blackwell Publishers Ltd., 1998, 251.

27) “Time and event,” *op. cit* (ed. by Scott Lash, Andrew Quick and Richard Roberts), 65.

이미 바로크 예술의 가치 토대에서 벗어나고 있었다는 사실을 되새겨 볼 필요가 있을 것이다.