

바로크연구



Baroque Studies

2019. 12

한국바로크학회

바로크연구

Baroque Studies

제 2 권

2019.12

한국바로크학회

바로크연구

-제2권-

목 차

최정은	포스트매체 아카이브 '소우주: 디지털 시대 바로크' 경 이의 방	5
장재원	스페인 바로크 시의 배경과 그 영향에 관한 연구	37
김유진	17세기 스페인 종교극의 바로크적 전유 양상 -칼데론의 「주님의 파종」 분석을 중심으로-	61
한국바로크학회 정관		87
한국바로크학회 편집위원회 규정		97
『바로크연구』 논문 투고 요령		101
한국바로크학회 연구윤리규정		109

포스트매체 아카이브 ‘소우주’: 디지털 시대 바로크 ‘경이의 방’

최정은
한국외국어대학교 특임교수

Jeongeun Choi(2019), Post-medium Archival Microcosmos: ‘Cabinet of Curiosities’ in the Digital Age, *Baroque Studies*, 2.

This paper is a research on ‘Cabinet of Curiosities’ in the digital age. Cabinet of Curiosities or Wunderkammern has been considered as representatives of Baroque style. It is based on royal, aristocratic or scholastic collections. In contrast, most of modern curiosity collections belong to post-medium archival art. Usually, it comprises science, pseudo-science, and narratives like past archives. Most of that had a form of mixed assemblages of pre- or pseudo science, philosophical objects, religious relics, and curiosities. Inevitably some meaningful differences exist between past and present. Therefore I tried to find a proper connection point between past and present archives, by virtue of some contemporary discursive views. Basically I have been researching for some branches of ‘Cabinet of Curiosities’ from Late Renaissance and Baroque period, in order to answer what is their special singularity. Then I took a question, what fundamental changes have emerged in, especially past way of cosmological explanation ‘Microcosm vs. Macrocosm’, and then, whether it is still plausible now. I also tried to explicate not only features of similarity but also disparity by suggestion of modern examples. I selected 4 contemporary artists, using curiosities and post-medium archival works based on their collection; Their names are Salvatore Arancio, Anton Vidocle, Jaime Hayon, and South Korean artist Lee So-yeo whose works are devoted as a homage to Nam-Jun Paik. I conclude their archival works have a similar appearance to past ‘cabinet of curiosities’ but in viewing via the related contemporaneous discourses, such as Gilbert Simondon’s aesthetics of media-technology or ‘Anthropocene’, I found some meaningful differences in their cosmological model and the way of explanation. Although similarity and duration still exists between the shape of collection and archive, but also fundamental disparity exists between past and present archives. Finally I’d like to suggest contemporary archival

works share same features like discourses of post-medium, post-media, post-history, post-identity, post-human, non-human, and therefore presumably post-truth. It might be explicated as take a counter-position against pessimistic common-sense and have an optimistic expectation about ecological future, media-infra based technological co-evolution.

Keyword: curiosity, collection, archive, microcosm, post-human
Anthropocene

최정은(2019), 포스트매체 아카이브 '소우주': 디지털 시대 바로크 '경이의 방', 『바로크연구』, 2.

본 연구는 디지털 시대의 '경이의 방'에 관한 것이다. 경이의 방 혹은 진귀품 수집실은 대표적인 바로크 양식 가운데 하나이며 제후, 귀족, 학자적 큐리오지티 콜렉션에 기반한다. 그와 대조적으로, 현대의 큐리오지티 콜렉션들은 포스트-매체적 아카이브 아트에 속한다. 대체로 그것은 과거의 아카이브들과 마찬가지로 과학, 유사과학, 픽션을 포괄한다. 그 대부분은 전-유사 과학적이며 철학적 오브제들, 종교적 유물들, 큐리오지티를 포함하는 혼합 이상블라주의 형식을 취한다. 과거와 현대의 아카이브 사이에는 불가피하게 몇 가지 의미있는 차이가 존재하는데, 그러나 본 연구자는 특별히 담론적 측면에서 적절한 연계 지점을 찾고자 했다. 이런 종류의 담론들 중 나는 두가지에 특히 초점을 맞추었는데, 질베르 시몽동의 기술매체 미학과 '인류세' 담론이다. 나는 각각의 담론이 '경이의 방' 형태를 갖는 현대 아카이브 작업의 새로운 읽기에 접목될 수 있다고 제안하고자 한다. 비록 예술가들의 의도는 다를 수 있지만, 대부분의 콜렉션에 기반한 아카이브들은 16-17세기 큐리오지티 콜렉션과 대단히 유사한 형태를 갖는다. 이 연구에서, 우선 나는 기본적으로 그 특수한 단독성이 무엇인지 탐문하며 16-17세기 르네상스 말과 바로크 시기의 '경이의 방'의 몇몇 사례를 살펴보았다. 그리고 나서 나는 질문했는데, 예컨대 '소우주 대 대우주'와 같은 과거의 우주론적 설명방식에 지금까지 일어난 근본적 변화는 무엇인지, 그것이 여전히 가능한지에 관해서이다. 또한 콜렉션에 기반한 아카이브 작업을 하는 네 명의 동시대 예술가들을 선정해 현대적 예들을 설명하고자 했다, 그들의 이름은 살바토레 아란치오, 안톤 비도콜, 하이메 아온, 자신의 작업을 백남준에 대한 경의에 바친 이소요이다. 나는 이들의 작업의 각각의 면모들을 비교하고, 현대 담론들과 접목해 보고자 했다. 그들의 아카이브 작업들은 과거의 '경이의 방'과 유사한 외양을 갖지만, 그러나 연계된 동시대 담론들을 경유해 볼 때, 심원한 변화가 발견된다. 최종적으로, 그들의 아카이브적 작업은 포스트-매체, 포스트-미디어, 포스트-정체성, 비인간 같은 면모를 공유하고, 그러므로 아마도 비판적 상식에 역행할 수 있는 포스트-진리의 위

치를 접하기도 하며, 새로운 생태학적 미래와 기술적 미디어-인프라에 기반한 공진화를 기대한다고 말할 수 있다.

주제어: 큐리오지티, 수집, 아카이브, 소우주, 포스트휴먼, 인류세

I. 머리말

많은 이들이 디지털 시대에 시각과 지각의 환경적 조건이 만든 변화를 직관해왔고, 그 유토피아와 디스토피아적 국면을 그려왔다. 또한 모두들 개인적 삶의 층위에서 이미 아키비스트 역할을 하고 있다. 페이스북, 인스타그램, 구글 포토 모두 자동화된 콜렉션의 성격을 가진다. 또한 아카이브는 특히 최근 수년간 지속적으로 화두가 되어왔고 아카이브 아트¹⁾의 수 역시 증가했다.

과거와 현대를 가르는 디지털 시대의 근본적 변화에 직면하여, 본 연구는 오늘날 과거 큐리오지티 수집실의 형태의 작업들이 빈번히 제출되는 현상을 바로크적 '경이의 방'과 비교해보고 그리고 그 현상에 깔린 '소우주 대 대우주(microcosm vs. macrocosm)'라는 화두로 천착해보고자 한다.

본래 '호기심의 방(cabinet of curiosities)' '경이의 방'이라고도 불리는 근세의 수집실은 대표적인 바로크적 예술품의 하나이다. 과학, 예술, 사상, 괴이한 것에 대한 비전문가적 취향이 혼재된 형태이긴 하나, 수집실이 그리드를 전제로 한 아카이브의 형태이기도 하며, 그렇기에 보이지 않는 선을 긋고 자리를 설정하는 일종의 추상형식으로서 세계 구조화 모델이라는 점이 흥미롭다. 미니어처로 축소된 소우주에 대우주가 '유비(analogy)'의 방식으로 담길 수 있었다. 유비란 단절이 전제된 디지털과는 근본적으로 상이한 이념일 수 있다. 또한 호기심의 방, 분류학과 백과사전의 모태가 된 그 형식은 기억과 시간의 공간화를 전제한 것이다.¹⁾

근세에 '경이(wonders, merveilleux)'라 불리던 큐리오지티(curiosity) 콜렉션

1) 기억을 공간에 배치하는 방식의 기억술에 관한 기원은 플라니우스 I세가 언급하는 바시모니데스(Simonides)의 일화로 거슬러 올라간다. 프레지오지는 현대인의 모던한 삶이 이미 뮤지올로지적이라는 점을 지적하며 백과사전적 아카이브, 인식론적 그리드와 뮤지엄의 기능을 언급한다. Donald Preziosi, "Brain of Earth's Body", Paul Duro(ed.), *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*, New York and Melbourne: Cambridge University Press, 1996, 102-103.

이 일종의 아카이브라는 점을 감안해본다면, 데리다가 『아카이브 열병 *Archive Fever*』(1995)에서 언급하였듯 그 어원은 이 문제에 접근하기 위해 필수적으로 고려해야 하는 면모에 대한 통찰을 제공한다. 아카이브는 그리스어 아르케(*archè*) 시원(始原), 원칙에서 온 말로 관련된 ‘아르콘(*archon*)’은 고대에 집행관의 거처를 의미하며 때문에 ‘시작(*commencement*)’과 ‘명령(*commandment*)’을 뜻하며 보관해야 할 가치가 있는 사물을 모아두는 공권력을 나타낸다.²⁾ 근세 제후들의 ‘경이의 방’, 진귀품 캐비닛 형태의 수집실과 아카이브 자체는 구별될 필요가 있지만, 16-17세기 수집실은 대개 시원적 아카이브 형태를 띠고 있기에 그 형식을 사유하는 데 있어 좋은 출발점이 된다.

아카이브를 하나의 표상 형식으로서 생각해본다면, 그것은 바로크와 현대를 관통하는 흥미로운 지점이 될 수 있다. 아카이브와 관련, 푸코의 언표(*énoncé*)와 언표작용(*énonciation*)에 관한 명제는 본 논문의 기획 의의를 대변한다. 언표가능성은 가시성의 체제를 규제한다. 푸코는 다음과 같이 말하였다.

“우리가 ‘문서고(*archive*)’라고 부를 것을 제안하는 것은 이 모든 언표들의 체계들(한편으로 사건들이고 다른 한편으로 사물들인)이다.” “문서고란 말해진 것들이, 말 없는 과정들에 좀 우연히 접목된 것이기보다는, 어떤 특이한 규칙들에 따라 탄생하도록 하는 것이며, 요컨대 말해진 것들이-그리고 오직 그들만이-존재한다면, 그들의 존재이유를 그 말들의 지시대상이나 그 말을 한 사람들에서 찾는 것이 아니라 언설성의 체계, 이 체계가 마련하는 언표적 가능성과 불가능성들에서 찾아야 하는 것이다. 문서고란 무엇보다도 말해질 수 있는 것의 법칙, 단일한 사건으로서의 언표들의 출현을 지배하는 체계이다.”³⁾

수집 혹은 아카이브 행위는 부재 대상을 전제로 하며, 대상과 마주하여 간극

2) Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1996, 2.

3) 미셸 푸코(2000, 프랑스어판 1969), 『지식의 고고학』, 이정우 옮김, 서울: 민음사, 186, 187. ; 푸코의 입장은 라캉과 구별되는데, 라캉은 욕망의 전위 운동을 언표와 언표행위 사이 환원불능한 간극과 연관시킨다. 무의식적 욕망은 언표행위 수준에 있다. 자크 라캉, 『정신분석의 네 가지 근본개념』, 맹정현, 이수련 역, 새물결, 2008, 179.

인 주체의 균열을 지시하고, 본질적으로 항상 미완이다. 아카이빙은 무언가를 체계 안에 기입하는 추상 행위이자, 욕망의 무대화에 다름아니며, 매혹의 '사물(Ding)' 혹은 궁극적 대상은 항상 기존 체계 바깥을 지시한다. 그 궁극적 대상은 '순수대상'이라 말할만한 것인 바, 그 자체 즉자적으로 현전할 수 없는 무엇이며, 다만 아카이브 안에 부정적 형태로 출몰하고, 부재 현전한다.⁴⁾ 즉 아카이브는 마치 부정 형식으로만 환기되는 속내처럼 가려짐으로써만 암시될 수 있는 실제 안의 공허한 빔, 구멍을 지시한다.

즉 과거와 현재의 아카이브는 그 현상형태가 유사하나 그 기본 이념은 분명히 다르다. 그 프레임에 수차례의 인식론 존재론적 단절이 있을 뿐 아니라 그로부터 사유할 수 있는 문제 또한 다르다. 그 불연속을 만드는 것은 어떤 담론, 어떤 세계 구조화의 모델인가? 과거 수집실이 군주적 정체성에 관련되는 것이었다면, 현대의 아카이브는 전쟁과 같은 극한상황의 트라우마에 기인하여, 어떤 방식으로든 재현불가능한 것, 부재대상을 반복을 통해 표상해보려는 불가능한 시도에 속한다.

이처럼 이 문제에 접근하기 앞서 반드시 숙고해야 할 난점이 있음을 말해 두고자 한다. 이 문제를 정확히 사고하기 위해서는 근세, 근대, 현대 패러다임 전환 분기를 명확히 할 필요가 있다. 한편, 한정된 지면으로 숲을 그려보기 위해서는 나무들 각각의 개별적 모습은 희미하게 보일 수 있고, 유사해 보이는 현상 아래 세부적 사실들이 서로 모순되거나 어긋나 보이거나, 실제 탈구되어 있을 수 있다는 것이다.

2019년 동시대적 현재는 포스트모던 그 이후이다. 디지털화로 통칭되는 동시대적 현재는 중층적이며, 이질적 세계가 공존하고, 포스트-포스트모던으로 언급되기도 한다. 동시대적 현재를 설명하는 여러 모델들이 있고 그것들은 대체로 신유물론과 기술매체철학과 미학을 경유한다. 현대 담론들이 과거와 달라진 가장 큰 요소가 있다면 그 모두가 포스트휴먼(혹은 트랜스휴머니티, 포스트정체성) 담론과 상관되며, 시간 변수를 매개로 한 창발적 네트워크 및 비인간 행위자(non-human agent)의 작인(作因: agency)을 증시한다는 점이다. 근세로부터 바로크로의 전환

4) Peter Schwenger, *The Tears of Things: Melancholy and Physical Objects*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2006, 15, 41, 69; J. Derrida, 앞의 책, 11. 데리다에 의하면 아카이브는 결코 자발적일 수 없고, 그 반대로 말해진 기억의 원본적, 구조적 고장의 자리에 발생한다.

기에 담론적으로 휴머니즘적 인간관, 유기체적 사회가 강조되고 세계에 대해 신학에 기반한 목적론적 설명이 가능했으며 그러한 설정을 고전물리학의 역학적 설명이 뒷받침했다면 현대는 목적없는 카오스모스로서 엔트로피적 세계, 질서는 그러한 카오스모스 가운데 창발되는 한시적 섬과 같고, 비인간 요소가 강조되고 있다. 예술에 있어 대상의 해체와 유희화, 기술에 의한 보철(prosthesis), 시간변수를 매개로 한 뇌신경과학, 분자생물학, 양자역학적 설명 등이 현대 담론들이 암묵적으로 공유하는 특성들이다.

현재 뉴미디어적 디지털적 작업은 너무나 다양한 형태로 구현되고 있기에 그 전부를 말하기는 무리이고, 이번 연구에서는 그 범위를 좁혀 공간이라는 의미에서 바로크적 소우주의 형태로 세계 구축을 구조화하는 모델의 현대적 사례 중 몇가지를 살펴보고자 한다. 근대과학과 분류학 전단계의 시원적 형태의 쿠리오지티 수집실을 현대적 모습으로 구현한 작업들을 통해, 과학과 인문학이 혼재된 형태의 바로크 시대의 경이의 방이 현대에는 어떤 모습으로 구현되고 있는지, 현대 담론과 어떻게 접목 가능한지 고찰해보고자 한다.

‘경이의 방’ 조성의 가능 근거인 인지 구조의 대표적 모델로서 백과사전적 사유, 대우주 대(對 vs.) 소우주 모델이 있다. 이 모델은 담론적으로 일관된 질서를 보증하는 신학 담론, 유기체적 전체를 상징하는 사회론, 기억 장소를 건축적으로 설정하고 구축하는 공간적 인식과 상관된다. 대우주 대 소우주라는 사유 방식이 정확한 비례적 유비 모델 따라서 수학적 사고에 근거한다는 것은 현대와 연결되는 단서 중 하나라 여겨진다. 지속의 면모와 함께 차이를 만들어낸 사회적 조건과 담론상의 변화를 일부나마 규명해보는 데 본 연구의 의의를 주장하고자 한다.

각 장의 순서로는, II 장에서는 콜렉션, 수집실, 아카이브의 기본적 개념과 형태를 살펴본 후, III장에서는 인문학과 자연과학이 융합된 형태를 보여주는 현대 작업들 중 바로크와 상관되는 면모를 네 작가를 통해 제시해보고자 한다. 살바토레 아란치오의 포스트-매체이자 미시와 거시 세계의 교차, 하이메 아론의 허구 아카이브, 안톤 비도쿨의 새로운 우주론의 제시, 이소요의 인류세 관점에서 수집실적 작업의 구현이 그것이다. 그리하여 소우주로서 대우주를 내포하는 세계 구조화의 모델이 현대에는 어떤 방식으로 구현되고 있는지, 담론적으로는 어떻게 설명되는지 그 접점을 제시해 보고자 한다.

II. 콜렉션, 수집실, 아카이브

1. '자연물(Naturalia)'의 '메모라빌리아(Memorabilia)'

호기심으로 번역되기도 하는 '쿠리오지타스(curiositas)', '경이의 방(쿠리오지티 캐비닛 cabinet of curiosities)'은 아우구스부르크 비블리오테카에서 보여지듯 본래는 종종 주인의 서재(스투디올로 studiolo)에 면해 있는 귀중품을 보관하는 작은 가구였다. 주인은 그가 사적 장소에 초대한 특별히 귀한 손님들에게 수집물을 보여주며 지적 담화를 나누곤 했다. 그것은 작은 결방의 형태를 취하기도 했는데, 르네상스의 스투디올로 부속 쿠리오지티 캐비닛은 흔히 숨겨진 문으로 접근가능한 비밀스런 장소에 위치되었으며 자연의 '경이' '기적(miracles, marvels)'을 모으는 '절대적 공간'으로 간주되었다.

수집물의 특징은 종교적 성유물(relics), 타조 알, 악어나 상어의 박제 등을 포함한 동물, 식물, 광물, 곤충, 의학의 표본과 기계적 장치, 괴물스럽고 기이한 것, 자그마한 예술품, '파라고네(paragone)' 범주로 포괄될 정도로 '자연물(Naturalia)'과 '인공물(Artificialia)'의 '메모라빌리아(Memorabilia)'가 조성되었다.⁵⁾ 자연물이자 인공물, 희귀한 것 그리고 먼 이국에서 온 보기 드문 귀한 물품, 공예, 예술품이 선호되었고 많은 초상화들에 보여지듯 손에 잡히는 작고 정교한 조각이 선호되었다. 그리고 자연과 인공은 또한 예술품 안에서 조화되었다.

쿠리오지티 수집의 시작 국면에는 성유물 숭배와 관련된 중세의 순례, 맨더빌(John Mandeville, 1357~1371)이나 마르코 폴로(Marco Polo, 1254~1324)의 것과 같은 체험적 기록의 『여행기』가 있다.⁶⁾ 이것은 주로 그 자연사적 측면과 상관된다. 표본의 수집이 정밀한 재현적 기록을 요청했다는 점은 또다른 흥미로

5) Alexander Marr, "Introduction", R. J. W. Evans and Alexander Marr(eds.), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Hants and Burlington: Ashgate, 2006, 11.

6) 엘스너(J. Elsner)와 루비에(J. P. Rubiés)가 지적했듯 여행 담론과의 연관성은 중세의 순례뿐 아니라 몽테뉴(Montaigne), 카스텔라(Castela)에 의한 것이기도 했다. Wes Williams, "Out of the frying pan...": Curiosity, danger and the poetics of witness in the Renaissance traveller's tale", 앞의 논문집, 28-29; Neil Kenny, "The metaphorical collecting of curiosities in early modern France and Germany", 앞의 논문집, 45.

운 사실이다. 또한 우주에 대한 관념이 있는데, 거대한 변환의 국면에 있던 우주론과 세계의 확장은 신플라톤주의나 중세의 기독교 인문학 담론을 바탕으로 세계 구축의 여러 모델을 만들어냈고 그 과정마다 '인공물'이자 모던 과학의 전신인 기계장치의 보충이 뒤따랐다. 이 둘의 점점에 그로테스크한 이형에 대한 취향과 값지고 정교한 예술품이 존재하는 셈이다. 이 두 경향 모두, 그 근거조성에 주체의 재귀적인 거울반영적(specular) 이중화가 있다.⁷⁾

따라서 이 장에서는 순차적으로 그 자연사적 국면과 재현적 표상의 전개에 기여한 작가들을 중요한 수집실의 예를 통해 제시하고, 이어서 바로크 우주론 아래 기본 이념 및 그 도해와 관련되어 수집의 대상이 된 시각적 표상들의 예를 인공물 중 과학적인 것(Scientificia)으로 분류가능한 것과 함께 언급해 보고자 한다.

자연물 큐리오지티 수집과 관련해서는 대(大) 플리니우스 I세(Gaius Plinius Secundus, ca. AD.23~79)의 백과사전적인 『자연사 *Naturalis Historia*』가 최초의 전거로서 언급되곤 한다. 이후 『자연사』는 여러 저자들에게 의해 반복되어 다시 쓰여지게 된다. 『자연사』의 서술은 고전고대(antiquity)의 미술에 있어 글과 그림, 묘사와 서사, 분류와 전시 사이에 가장 기본적으로 작용해 온 연계를 설정하며, 기억 문화와 실제 지식 경계를 연결지었다.

서유럽에서 '경이로운 것(marvels, wonders)' 즉 큐리오지티 수집이 본격화된 것은 근세 초기인 르네상스 시대부터이다. 그 시월에 중세 『동물지 *Bestiary*』나 『여행기』들이 언급되듯 애초에 지도제작적, 고고학적, 민족지학적 성격이 내포되어 있었다.⁸⁾ 예컨대 메디치 가의 관리였던 페르디난도 코스피(Ferdinando Cospi)는 로마 시대 유물과 그 이전 시대, 에트루스칸 신성 유물과 멕시코와 이집트에서 온 유물들을 모아들였다. 1605년 그는 율리우스 알드로반디(Ulisse Aldrovandi, 1522-1605)의 컬렉션을 인수했다. 그의 컬렉션은 4,554 개의 서랍에

7) 거울에 관한 사변은 성서의 '어두운 거울'에서부터 언급되는 바 기독교적인 것 따라서 중세적인 것이며(그 안에 아랍의 사유 또한 포함되어 있다) 또한 그 어의에서 나타나듯 자본주의적인 것이기도 하다. 수많은 중세 문헌에서 발견되는 바 '거울적(specular)'이라는 말 자체가 자기반영적, 성찰적이라는 뜻과 함께 '투기적'이라는 뜻을 지니기 때 문이다. 이와 같은 거울에 관련된 시각적 사유의 변천을 또한 마틴 제이가 서술하였다. Martin Jay, *Downcast Eyes*, CA: University of California Press, 1994, 35, 44, 536-537.

8) Lorraine Daston & Kathrine Park, *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*, NY: Zone Books, 1998, 64-65.

담긴 드로잉을 소장하고 있었고 그는 그것들을 그 지리학적 기원들에 따라 분류했다고 방문자들에게 설명했다. 임종 당시 코스피는 소장품에 대한 360개의 필사 본서를 남겼다.⁹⁾

특히 16세기에는 이탈리아 대공작령들에 이어 독일 포함 북유럽에서도 수많은 '경이의 방'이 조성되었다. 그 모든 컬렉션들은 대부분 '경이', 호기심을 자극하는 흥미롭고 다양한 큐리오지티를 포함하기에, 말하자면 진귀품 컬렉션을 모아두는 특별한 방은 '경이의 방(Cabinet of Curiosities, Wunderkammer)'이었다. 즉 이것은 근대 분류학 정립 이전의 시원적 뮤지엄인 원(原)-아카이브의 형태를 지닌다.

통치자 계층의 정체성에 관여하는 것으로서 컬렉션과 '경이의 방'의 존재는 이미 르네상스 시기의 에피스테메에서부터 대상과 관련하여 주체의 '거울적(speular)' 이중화를 말해준다. 비단 왕과 제후, 귀족뿐 아니라 수도원의 성직자들, 학자와 의사, 상업으로 부를 축적한 부르주아 또한 수집에 열정을 가졌다. 즉 경이의 방은 단순히 소유자의 소유를 과시하고자 조성된 것이라기보다는 자연사에 관한 사고, 그리고 그 자연의 '이중(double)'에 관한 사고를 전제한다. 그 구축의 핵심에는 희귀하고 독특한 것들을 어떠한 철학적 관념을 수반하는 배치 안에 두고 그것들을 그 특별한 장소에 기입해두려는 태도가 있다.¹⁰⁾

근세의 제후들은 다투어 컬렉션과 그 컬렉션을 담은 방을 조성했다. 바로크로의 이행 시기 가장 위대한 수집가중 하나는 프라하의 합스부르크 황제 루돌프 II세(Rudolf II, 1552~1612)이다. 그의 컬렉션에는 이집트 나일 지역의 말(馬), 사실적 묘사가 돋보이는 요리스 회퍼나겔(Joris Hoefenagel, 1542~1601) 콘라드 게스너(Conrad Gesner, 1516~1565)의 동식물 드로잉과 800점의 그림이 포함되었다. 루돌프 II세는 자신의 컬렉션을 위해 관리자를 고용했고 예술가, 공예가, 기술자, 학자들을 주변에 두었다.

9) Gabriella Giannachi, "The Art of Archiving", *Archive Everything: Mapping the Everyday*, MA: Cambridge and London: The MIT Press, 2016, 127.

10) 바로크의 설명 프레임으로서 '자연의 책'세계 극장(Theatrum Mundi) 담론이 있다. 그 또한 성서에 언급되는 '어두운 거울'뿐 아니라 『평신도의 거울 *Speculum Laicorum*』과 같은 중세의 많은 거울에 관한 책들은 말하자면 글로 풀어낸 '거울반영적인', 스스로를 성찰하는 사변(specular thought)에 기댄다. 책과 거울을 관련시킨 서양 중세 문학에 대해서는 에밀 말의 저서 참조. Emile Mâle, *Religious Art in France: The Late Middle Ages, A Study of Medieval Iconography and Its Sources*, NJ, Princeton: Princeton University Press, 1986.

수집물의 목록화 또한 르네상스 말엽부터 본격적으로 시도되었다. 이탈리아의 메디치가, 독일의 대공작 페르디난트나 프라하의 루돌프 II세 등과 같은 각국의 제후들 외에도 장 드 르누(Jean de Renou, 1568-1620), 존 이블린(John Evelyn, 1620-1706), 애쉬몰리안 뮤지엄(Ashmolean Museum)의 선조였던 엘리야스 애쉬몰(Elias Ashmole)을 비롯 저명한 여행가와 식물학자인 아들, 존 트라데스칸트(John Tradescant) 부자의 『뮤세움 트라데스칸티아눔 *Musaeum Tradescantianum*』(1656), 건축 파편들을 모은 존 소언 경(Sir. John Soane)의 컬렉션이 대표적이다.

수집실에는 '노아의 방주'와 같은 구원 개념이 포함되어 있었고 따라서 그것은 일종의 표본 은행이었다.¹¹⁾ 영국인들은 파괴로부터 "구원의 고고학"을 추구했고 그 흔적 위에 새로운 문명의 건축물을 조성하고자 했다.¹²⁾ 영국 경우 일찍이 귀족들뿐 아니라 왕립학회의 학자들과 지방의 의사들이 여행 과정에서 많은 성유물, 기념물, 동식물 표본들, 미니어처 예술품, 건축적 파편들을 모아들였고 그것을 배열했다. 이러한 관습은 디드로(Denis Diderot)의 『백과전서 *Encyclopédie*』(1751-76)와 영향관계에 있었고, 계몽시대 이후 특히 그랜드 투어(Grand Tour) 관습의 일부가 되었다. 영국의 수집가들은 브리티쉬 뮤지엄을 비롯한 우수한 영국 미술관의 기초를 만들었다.

쿠리오지티 수집실은 그 성격상 무엇보다 자연사, 특히 그 표본의 모음 때문에 동물학, 의학의 전신인 해부학과 관계가 있다. 초기의 동물학 저술들은 고대, 중세의 저서들 글에 여전히 의존해 있었고 그러한 기술과 일치하지 않는 새로운 발견에 당혹감을 표하기도 했다. 수집물의 목록화와 기본적 서술에 있어, 여전히 고대의 아리스토텔레스의 글을 비롯한 관습적 글들에 의존했기에 중세 말엽부터 새로이 발견된 동식물들을 기존의 서술에 삽입하고자 할 때 치밀한 재현적 묘사가 요구되었다.

백과사전적인 것으로는 올레 보름(Ole Worm), 나폴리의 약사로 『자연사 *Dell'Historia Naturelle*』를 출간했던 페란테 임페라토(Ferrant Imperato, 1525~1625), 볼로냐 귀족 페르디난도 코스피(Ferdinando Cospi, 1606~1686), 율리우스 알드로반디(Julius Aldrovandi, 1522~1605)의 캐비닛이 대표적이다. 그

11) John Mack, *The Art of Small Things*, London: The Trustees of the British Museum, 2007, 67.

12) John Mack, 앞의 책, 64-67.

의 자연사 컬렉션은 11,000여개의 동물, 식물, 광물 표본을 소장했고 1595년경 곤충과 조류 도감이 출간되었다. 메디치가에 소속되었던 코스피는 볼로냐 대학의 자연사 교수였고 알드로반디의 수집실을 인수하여 확장했으며 수집물을 묘사한 수천점의 동판화 삽화를 제작하게 했다.

덴마크의 올레 보름(올레이 워름 Ole Worm, Olaus Wormius, 1588~1654) 경은 코펜하겐대의 교수로 자연학자, 과학자, 언어학자였다. 동판화로 묘사된 보름 경의 수집실 동판화는 파우스트 박사의 연구실 삽화처럼 일견 창고처럼 어지럽고 난삽해 보이지만 대칭 형태를 띠고 있다. 대항해 시대의 탐험에서 발견한 것들, 해부학적 표본뿐 아니라 자연이 만들어낸 괴이한 피조물을 한껏 모아들였기 때문이다. 이 동판화에서 묘사된 세부 항목들은 중세의 재산목록(Inventory), 초본지(herbal), 동물지(bestiary), 곤충지, 괴물지, 의학서로 소급된다. 여기엔 성유물에 대한 신학적 신앙과 페티시적 집착, 과학적 믿음과 신대륙에 대한 민족지학적 탐구, 철학, 신화, 과학이 혼재된 세계관이 있다. 그의 컬렉션들은 백과사전적 지식의 체계이자 아카이브, 전시품과 공방으로 기능했다.

자연물 큐리오지티 상당수의 예는 발투르샤이티스(Jurgis Baltrušitis, 1903~1988)의 연구가 제시했듯¹³⁾ 신화와 자연사가 뒤섞인 하이브리드 취향을 보여준다. 인스브룩의 암브라스 성(Schloss Ambras Innsbruck)의 대공작 페르디난트 II세(Archduke of Further Austria, Ferdinand II, 1529-1595)의 '산호의 방'의 산호 컬렉션은 그중 대표적이다. 큐리오지티 수집은 때로 독극물에 절여 보관된 성인이나 아이의 신체 조각, 미녀 미이라, 프랑스인의 손가락,¹⁴⁾ 얼굴이 털로 뒤덮인 여인과 같은 괴기한 그로테스크 이형(異形)에 집착했다. 그 세세한 면모는 고딕적 기괴함과 섬뜩함을 지닌다. 기괴한 것과 해부에 대한 관심은 의학

13) Jurgis Baltrušaitis(1988), *Réveils et prodiges: Les métamorphoses du Gothique*, Paris: Flammarion, 발투르샤이티스는 모스크바 태생의 리투아니아인으로 소련의 리투아니아 합병(1945) 당시 외교관으로 일하기도 했다. 런던 바르부르크 연구소에서 수학했으며 2차 대전 후에는 하버드, 예일, 뉴욕대에서 가르치고 메트로폴리탄미술관에도 관여했다. 프랑스통의 외교관으로서 리투아니아 정황을 전 세계에 환기시켰고 미술사학자로서 그는 큐리오지티적 이형의 중세적 민속적 기원에 대해 많은 저서를 저술했고 그 모두가 프랑스어로 출판되었다.

14) Peter Forshaw, "The jocund cabinet and the melancholy museum in seventeenth-century English literature", R. J. W. Evans and Alexander Marr(eds.), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Aldershot and Burlington: Ashgate, 2006, 101.

의 발전에 기여했다. 기본적으로 고대에서 중세에 이르는 의학 교육은 갈레노스(Claudius Galenus, 130~210)의 텍스트에 근거한 것이었다. 그는 동물 해부 실험을 했다고 전해지나 플라톤 철학의 영향 아래 물질적인 모든 것은 한시적인 것으로서 중요하게 여겨지지 않았기에 인간 신체 또한 면밀히 탐구되지 않았다.

시체를 사용한 해부 실습은 14세기 초로 거슬러가지만 비난받을 일로 은밀히 행해졌으며 추문으로 간주되었다. 그 표본 보관의 형태는 큐리오지티 수집과 구별이 어렵다. 르네상스 시기 프랑스와 이탈리아 대학의 몇몇 교수들이 해부를 시도했는데 예컨대 그중 하나가 몬디노 데이 루찌(Mondino dei Luzzi, ca.1275-1326)로서 자신의 수업에 알렉산드리아 학파의 방식을 적용했고 해부학에 관한 저서 『아나토미아 *Anathomía*』를 출판했다.¹⁵⁾ 이어서 파도바 대학의 베살리우스(A. Vesalius, 1514~1564)의 연구는 해부학의 신기원을 이룩하여 근대의학으로의 길을 열었다. 발생 단계의 배아, 삼 쌍둥이나 얼굴에 털난 여인과 같은 괴기한 형태, 왜상(anamorphosis), 이형 큐리오지티 취향은 분류학, 의학, 인류학과 같은 근대 과학의 발전에 따라 고급 상위문화로부터 하위문화적 취향으로 주변부로 밀려났다.

2. 인공물(Artificialia)과 우주론적 세계 모델

바로크 시대 ‘경이의 방’ 과 그것을 묘사한 그림에서 보여지듯 당시는 인문학과 과학이 혼재되어 구별되지 않았고 큐리오지티는 그 대표적 표상이다. 큐리오지티 수집실은 체계화된 근현대 아카이브의 전신이며 그 목표는 축적, 정의, 분류 세 가지이다.¹⁶⁾ 그러나 당시의 과학적 설명에는, 점진적으로 “사실에 근거한 (sur Nature)” 재현적 묘사를 향해 가고 있던 지도나 동물지의 묘사에서 보여지듯 사대륙의 바다에 인어나 괴물이 산다거나 유니콘의 뿔이 약효가 있다는 등 허구 서사가 가미되어 있었다.

15) 이미 14세기 초에 프랑스와 이탈리아 대학에서 해부가 시도되었으나 최병진 교수의 지적처럼 이탈리아에서 시체 해부는 법적 인정 절차를 획득해야만 했다. Rodrigo E. Elizondo-Omaña, “Dissection as a teaching tool: Past, present, and future”, *American Association for Anatomy*, 2005, <https://anatomypubs.onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/ar.b.20070> 접속일자: 2019.12.19. p.m.7:56.

16) Patrick Mauriès, *Cabinets of Curiosities*, New York: Thames & Hudson, 2019, 24-25.

단순히 사물에 대한 탐욕이 수집실을 만든 것은 아니다. 경이의 방이 가능하려면 정체성에 대한 성찰적 의식, 보전할 가치에 대한 선별 기준과 함께 우주론이 필요하다.¹⁷⁾ 과학과 인문학, 성스러운 것과 세속적인 것, 취향이 혼재된 상태는 소우주적 배치 속에 질서지워진 우주의 이미지를 제공했고, 그 최종심에 성유물이 배치되곤 했다. 이어서 아카이브의 공간으로부터 시간적 서사로의 변형이 뒤따랐다.

바로크 우주론의 기초는 사실상 다양하다 할 수 있지만, 그중 오늘날 의미있고 재평가되는 것이자 본 연구에서 주목해보고자 하는 '대우주 대 소우주 (Macrocosm vs. Microcosm)'는 플라톤의 『티마이오스 *Timaeus*』(B.C. 360경)로 거슬러 올라가는 것으로, 신플라톤주의 철학자들 및 기독교 인문학자들을 경유해 근세까지 이어졌고 하인리히 쿤라트(Heinrich Khunrath, 1560-1605) 및 조르다노 브루노(Giordano Bruno, 1548-1600)의 우주론에서도 거론된다.¹⁸⁾ 브루노는 당시 기독교 세계에서 탈중심화된 무한히 다양한 세계와 모나드론을 주장했다가 1601년 화형당하고 만다.

기독교 인문주의자들은 성서 해석학에 기반하여 자기자신을 이해하고자 했다. 기독교 인문주의에서 대우주와 소우주는 대체로 유비 관계로 말해져 왔다 (Macrocosm vs. Microcosm). 사전적 의미에서, 소우주(microcosm)는 인간 본성 또는 인간 신체가 보다 큰 우주의 대표표상 역할을 한다는 것이며, 이때 인간은 신성하고 보편적인 자연의 미니어처로서 이해된다.¹⁹⁾ 대우주(macrocosm)는

17) '방'이라는 말로 번역되고 있지만, '카비넷(cabinet)'이라는 말은 일차적으로 오늘날에도 쓰이는 캐비닛의 전신인 컬렉션을 모으는 엔틱 큐리오(curio: 장식장)를 말하며, 이탈리아 귀족의 스튜디오(서재, 집무실 studiolo)에 면한 벽감파도 같은 작은 결방을 지칭했다. '분더카머(Wunderkammer)'는 대체로 거대 규모의 자연사적 전시를 보여주는 홀을 말한다. 최병진 교수의 지적처럼 이탈리아의 큐리오지티 카비넷과 독일과 북유럽 지역의 '메모라빌리아', 쿤스투슈랑크(kunstschränk), 특히 쿤스트카머(kunstkammer)는 엄밀히 말하자면 그 아래 깔린 이념과 목적을 달리하는 측면이 있다. 그 관계를 상세히 밝히는 것은 고미술사가의 과제가 생각된다.

18) Mary Baine Campbell, *Wonder & Science: Imaging Worlds Early Modern Europe*, Itaca and London: Cornell University Press, 1999, 10-11.

19) 『티마이오스』는 플라톤 저작의 세 번째 시기에 나온 대화편으로서 우주론과 조물주 데미우르고스의 창조를 논하고 있다.; 축소된 미니어처 세계를 보는 다양한 관점과 실천들이 존재한다. 수잔 스투어트, 『갈망에 대하여』, 박경선 옮김, 산처럼, 2002(영어 초판 1993); 사이먼 가필드, 『작은 세계 미니어처: 축소된 세계가 어떻게 우리 삶을 비추는가』, 김영선 역, 안그라픽스, 2019(영어판 2018) 참조.

복합 구조(complex structure)이며 수많은 보다 작은 규모의 구조들을 포함하는 단일실체(entity)이다.²⁰⁾

소우주의 구성에는, 또한 정원의 ‘콰드라타(quadrata: 4원소, 4기질, 4계절, 4방위, 4대륙 등)’로 대변되는 수비학(數秘學)적 상징 체계와 함께 고대부터 다양한 형태로 변주되어 온 기억이론의 모델들이 근거로 존재하며 그것은 프란시스 예이츠(Francis A. Yates)의 고전적 연구가 보였듯 세계 모델과 일정한 연관성을 지니고서 다른 형태들을 취해왔다.²¹⁾ 인간 건축적 구조 모델은 시모니테스(Simonides of Ceos, BC. 556~468)의 기억의 궁전 일화뿐 아니라²²⁾ 철학자이자 건축가였던 줄리오 카밀로(Giulio Delminio Camillo, 1480~1544)의 ‘기억의 극장’으로 소급된다. 수집실은 일종의 “세계 극장”으로 이해되었다.²³⁾

공간에 근거를 둔 기억의 구조 모델은 한편 현대 컴퓨터의 선조로 언급되곤 하는 라이프니츠의 ‘기억술(Ars Memoria)’ 뿐만 아니라, 근대로 들어서면 푸코의 판옵티콘 모델과도 일정한 관계를 갖는다고 말할 수 있다. 기억술은 조류원의 비유나 데카르트의 밀납 평판, 신비 체험에 대한 세라핌 천사의 인장과 봉인, 다양한 형태의 상형문자에 대한 사고, 엠블렘(emblem)적 모델의 비유와 상관되며 또한 중세적인 모델, 말하자면 성서와 관련된 예형론적 해석학(typological

20) 르네상스 말 비결(秘結) 철학자 브루노, 쿤라트의 세계관을 근거로 한 소우주로서의 캐비넷에 대해서는 아드리아나 터핀(Adriana Turpin), 아놀드(K. Arnold), 포미안(Pomian), 켄세스(J. Kenseth), 핀들렌(Findelen), 반(S. Bann), 파샬(P. Parshall), 밀러-발케(T. J. Müller-Bahlke), 그로트(A. Grote), 다스톤과 팍(Daston and Park) 등이 언급했다. Alexander Marr, “Introduction”, R. J. W. Evans and Alexander Marr(eds.), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Aldershot and Burlington: Ashgate, 2006, 11.

21) Francis A. Yates, *The Art of Memory*, UK: Random House, 1966 참조.

22) 시모니테스의 기억의 궁전 일화는 이 시인에게 정당한 댓가를 지불하지 않았던 인색한 부자가 겪는 재난과 상관이 있다. 축연 도중 시모니테스는 카스토르와 폴룩스 찬미를 길게 낭송하고 그 시에 나오는 것과 유사한 인물의 인도로 시인이 잠시 밖에 나간 사이 건물 지붕이 무너지는 참사가 일어난다. 모든 것이 잔해 속에 묻혀 참석자들이 누구였는지 알 수 없었으나 시모니테스가 그 자신의 기억술을 통해 모든 것을 기억해낸다. 이 일화는 수사학의 태두 퀴틸리아누스가 인용하여 유명해졌다.

23) Wes Williams, *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, R. J. W. Evans and Alexander Marr(eds). Aldershot and Burlington: Ashgate, 2006, 11.; Peter Forshaw, “Curious knowledge and wonder-working wisdom in the occult works of Heinrich Khunrath”, 같은 책, 109.; Francis A. Yates, *The Art of Memory*. London: Routledge and Kegan Press, 1966 참조.

hermeneutics)에 그 연원을 갖는다.²⁴⁾

수집가 만프레도 세탈라(Manfredo Settala, 1600-1680)의 초상화에서도 묘사되고 있듯 상아 투각 조각이나 거대한 규모의 친구의, 천문학자 티코 브라헤(Tico Bracher)가 소장했던 거대한 시계 또한 그러한 세계를 구조화하는 '인공물' 항목에 속한다. 세탈라는 상아 조각 외에도 친구의와 같은 천문학 장비를 수집했다. 그는 파올로 마리아 테르짜(Paolo Maria Terzza)에게 자신의 소장품 카탈록을 제작하도록 하여 1664년에 출간했고 뮤지엄 형태의 수집실을 만들어 '카메라 큐리오사(camera curiosa)'라 불렀다.²⁵⁾ 세계 구성을 말해주는 큐리오지티적 수집품 항목의 하나로서 시계는 고딕 시대 이래 상당히 정교한 수준에 도달했던 자동인형(automata)과 상관이 있다.

또 다른 예로 벤젤 얀니처(Wenzel Jamnitzer, ca.1507/8~1585)를 들 수 있다. 얀니처는 마치 플랑드르의 대(大) 브뤼겔(Pieter Bruegel the Elder, ca.1525-30~1569) 가문처럼 금세공사로서 대대로 독일 왕가에 봉사했다. 벤젤 얀니처는 플라톤 기하학의 기본 입체와 원근법적 세계 모형을 연관시켜보고자 했고 저서도 저술했을 뿐더러 금세공 큐리오지티 또한 제작했다. 드레스덴 왕실 소장품뿐 아니라 루돌프 II세의 컬렉션에는 벤젤 얀니처의 작품이 소장되어 있다.

그 외에도 17세기 바로크의 박학한 천재로 예수회의 아타나시우스 키르허(Atanasius Kircher, 1602~1680)가 있다. 로마 대학의 예수회에서 가르쳤던 키르허는 음악, 수학, 의학, 자연사뿐 아니라 광학에도 관심을 갖고 있어서, 영화의 시원에 의미있는 광학 장치 실험을 했다. '셀레베리뎀(celeberrimum)'이라는 애칭으로 불리는 그의 뮤지엄은 세계 각국에 선교를 위해 전파된 예수회 수사들이 멀리서부터 보내온 진귀한 물품으로 채워졌다. 키르허는 생애 동안 적어도 35권 이상의 저술을 했고 그 컬렉션의 최초 카탈록이 1678년 출판되었다.

종합해보자면, 경험적 시간과 그 흔적을 공간화한 결과로서 바로크 큐리오지

24) 상형문자에 대한 서구의 열정은 브루노뿐 아니라 세대를 건너 이집트 문자 해독에 대한 샹폴리옹(Jean-François Champollion, 1790~1832)의 열정에서부터 말해지곤 한다. 상형문자에 대한 애착은 지그문트 프로이트(zigmund Freud)나 초기 영화이론가이자 감독이었던 세르게이 에이젠슈타인(Sergey Eisenstein)에게서도 발견된다. 16-17세기 유럽에서 유행한 독특한 형식인 '엠블렘(emblem)'은 간결한 경구 형태의 모토(motto), 그림, 주해라는 세 요소가 충돌하여 새로운 의미를 만들어내는 기법이기에 몽타주 기법과 엠블렘 형식은 유사하다.

25) Patrick Mauriès, *Cabinets of Curiosities*, New York: Thames & Hudson, 2019(first edition, 2002), 158.

티 수집실로부터 알 수 있는 것은 바로크 시대의 세계 모형들이 과학적 실측뿐 아니라 여전히 고대 기억술의 공간적 도식뿐 아니라 중세적 수비학, 건축적 사고에 기대고 있다는 것이다. 세계에 대해 어떠한 모형화를 시도했든 그러한 세계 모형들이 대항해의 시대에 '신세계' '신대륙'의 끝없는 새로운 피조물, '경이'들의 발견을 어떻게든 포괄하고자 했다는 점 또한 간과할 수 없다.

백과사전의 알파벳 배열을 생각해 보자. 여행 서사, 기억술, 백과사전, 지도 제작, 메타 서사와의 관련 외에도, 담론 차원에서 큐리오지티적 지식이 상아탑 학자의 현학과 구분되며 '국가'를 추구하는 "부르주아적(bürgerlich)" 행정 관료의, 잡다하며 파편화된 정치적 지식을 묘사하는 말로서 "쿠리외(curieux)"라는 단어가 빈번히 사용되었다는 것은 또 다른 흥미로운 사실이다.²⁶⁾ 때문에 그것은 분절된 경험과 시간의 공간화와 그 정치적 사용과 관계된다 할 수 있으며, 어떻게 혼합해 보이든 그 체계는 구조화한 이후 그 자체는 지워지는 추상화 방식인 그리드 구조를 배태하지만, 그 시스템 구성에 있어 알파벳적 배열과 기록의 출현이 결국 컬렉션의 존재가 온전한 전체가 불가능한 세계의 조각과 파편화의 모음에 기인한다는 사실을 말해준다.

III. 파국에 맞선 삶과 새로운 진화에의 꿈: 수집실적 현대 아카이브

1. 뮤지엄 속 소우주: 살바토레 아란치오, 하이메 아온, 안톤 비도클

본 연구에서 현대와 연계되는 부분으로 특별히 주목하고자 하는 것은 큐리오지티 컬렉션으로서의 작은 세계, 즉 대우주를 포괄한 소우주적 세계 모형이다. 많은 현대 작가들이 개체화와 전개체화 상태를 물리학의 전이(메타스타시스 metastasis)에 상당하는 상태에 의해 오가는, 정체성이 미분화되고 모호한 상태에서부터의 개체화와 발생 과정, 그리고 미학적 대상과의 관계와 정동 혹은 감정에 의해 다시 전-개체적, 전-역사적 공관계의 상태로 되돌아가는 순환을 사유하는 작업을 하고 있고 그것은 백남준이 생각했던 사이버네틱스 및 시몽동의 기술매체

26) Neil Kenny, "The metaphorical collecting of curiosities in early modern France and Germany", 앞의 책, 50-53.

미학의 화두들과 상응한다.

한편 현대의 아카이브적 수집에 나타나고 있는 진화라는 화두는 인류세적 맥락이다. 비록 지질학에서 차용한 용어이긴 하지만 인류세(Anthropocene)라는 화두는 21세기 현재에서는 핵과 AI, 머신러닝, 감시체제로 상징되는 파국 이후의 삶 또는 기계와 결합한 사이보그 신체, 트랜스미디어, 포스트휴먼의 맥락에서 사유되고 있다. 바로크 시대 또한 인류세적 견지에서 사유되지만, 현대의 인류세 맥락은 16-17세기 발견의 시대와는 차이가 있다 하겠다. 그러나 예술과 과학기술의 결합, 소우주적 세계 모델의 구축으로 우주적 무한을 포괄하려는 시도, 전자현미경 의학 영상에 의한 마이크로 생태계의 분류, 쿠리오지티라는 맥락을 공유하고 있다.

이런 관점에서 주목되는 2019년 현재의 몇몇 작가들을 언급해보고자 한다. 예컨대 자연사적이고 뮤지올로지적인 2018년말부터 2019년 초 런던 화이트채플(Whitechapel Gallery)에서 열렸던 살바토레 아란치오(Salvatore Arancio, 1974~)의 《초현실 과학: 루동 콜렉션 Surreal Science: Loudon Collection with Salvatore Arancio》 전시가 그 일례이다.²⁷⁾ 이탈리아 출신이지만 런던에서 활동하고 있는 아란치오는 본래 사진을 전공했고, 사운드 샘플링, 직접 촬영한 것과 발견된 필름 푸티지의 재맥락화, 바이오모ρφ릭 영상, 애니메이션, 세라믹, 다매체 콜라주와 특히 과거의 인쇄물을 현대적 내용을 담아 그대로 재현하는 '포토에칭(photo-etching)' 기법을 사용하여 포스트-매체적, 디지털적 작업을 해오고 있으며, 크리스틴 마르셀(Christine Marcel) 기획 "예술 만만세 Viva Arte Viva"가 주체였던 2017년 베니스 비엔날레 이탈리아관의 작가로서 조각 설치 〈시간과 무한의 파빌리온 *Pavilion of Time and Infinity*〉을 구현하기도 했다. "치유 조각"으로 명명된 이 설치에서 아란치오는 야외 정원 속에 1790년대의 화산 폭발 때 숲으로 흐른 용암에 덮여 화석화된 나무들을 사이키델릭한 색채가 돋보이는 다채로운 세라믹 조각과 병치했다. 정원 속 도톰과 같은 도자기 조각 설치 자체는 1928년 파엔짜(Paenza)의 세라마카 가티(Ceramica Gatti)에서 영감을 얻은 것이며 또한 스탠리 큐브릭(Stanley Kubric)의 영화로도 구현된 아서 C. 클라크(Arthur C. Clarke)의 고전 SF 《2001: 우주 오딧세이 2001: A Space Odyssey》(1968)를 그 전거로 갖는다.²⁸⁾

27) 《초현실 과학: 루동 콜렉션과 살바토레 아란치오 Surreal Science: Loudon Collection with Salvatore Arancio》(런던 화이트채플, 2018. 08. ~ 2019. 6.)

《초현실 과학: 루동 콜렉션》은 하버드대 뮤지엄에서 재직했던 네덜란드 출신 아트 콜렉터 조르주 루동(George Loudon)의 200점이 넘는 ‘과학적 오브제’ 수집물에 기반한 것으로, 이 전시에서 아란치오는 세라믹과 포토에칭, 영상을 사용, 마치 보름스 경의 수집실 정경을 현대화한듯한 자연사적 큐리오지티들의 모음으로 매우 고전적이면서도 현대적인 ‘경이의 방’을 구현하고 있다. 큐리오지티적 특성인 기이함과 기괴함이 과거의 유물 자체와 시간을 잊게 하는 포토에칭 그리고 세라믹 조각으로 구현되었다. 큐리오지티에 기반한 아카이브를 초현실적 뮤지올로지로서 제시하는 그의 방식은 사물에 입혀진 리터럴한 의미와 관습적 사용을 제거하고 재맥락화하는 데서 시작되며, 그러한 실천은 영상 《새 *Birds*》(2012)에서도 그 직접적 면모가 드러난다. 《새》는 올리스 알드로반디 자연사 콜렉션을 소장하고 있는 볼로냐 대학의 새 콜렉션 전시의 체험 기록으로서, 20세기 초에 조성된 자파니니-베르토치(Zappanini-Vertocci)의 박제 새 표본 전시가 주제이다. 이 푸티지에는 미국 작곡가의 사이키델릭한 사운드가 첨부되어 뮤지엄에 걸어 들어가며 수집된 표본들을 맞닥드릴 때의 경이와 환각적 경험을 강화했다.

《초현실 과학: 루동 콜렉션》의 그 세부적인 면면들은 동식물의 해부학적 표본은 생명공학에 기초한 바이오모ρφ(biomorphic) 영상을 비롯한 초현대적인 과학적 발견의 영상과 가상적이며 허구적인 창조물로 채워지고 있어서, 관람자를 과학과 픽션이 결합된 모호하고 경이로운 느낌에 사로잡히게 한다. 그 기이한 형상의 면면들은 해부학의 느린 실천을 통해 의학사를 쇠신했던 과거 르네상스의 큐리오지티 수집, 기형과 해부학 표본 콜렉션이 한 항목을 이루었던 의학자의 ‘경이’를 그대로 연상시킨다.²⁹⁾ 다른 한 편으로 실제 도큐먼트와 함께 존재할 수 없는 가상의 상상물을 제작하여 섞어 전시함으로써 마치 푸코의 『말과 사물 *The*

28) 아란치오는 젊은 작가라 2019년 10월 파리에서 출간된 작은 도록 외에는 아직 영어권 문헌이 나오지 않은 상태이다. 이 내용은 화이트체플 갤러리 홈페이지와 『FAD』誌에 실린 마르셀 조셉(Marcel Joseph)의 인터뷰와 2018년 8월 24일의 『The Times』 리뷰에 기반한 것이다. 그 외 사마라 스코트(Samara Scott)와의 Aesthetika 에서의 인터뷰. <https://www.aestheticamagazine.com/interview-with-artist-salvatore-arancio/?desktop=true>(2013. 4. 3. 접속일, 2019. 11. 14.).

29) 르네상스 시기에 수집실, 분더카머의 명칭의 범주화 및 분류와 함께 ‘경이’ 및 ‘진귀한 것’/‘기적적인 것’의 분류체계 또한 대단히 정교한 것이었고 그 분류법 각각이 고대와 중세에 연원한 나름의 이론적 담론적 근거를 갖고 있었다. 그 복잡함과 방대함의 천착은 본 논문의 한계를 벗어나지만, 그 지점에 심도깊고 중요한 문제가 있음을 서구 고미술사가의 관점에서 환기시켜 준 최병진 교수에게 감사드린다.

Order of Things』에 나오는 환상적인 중국 백과사전 같은 모습도 보여주고 있다.

바이오모ρφ릭 형상들의 소우주는 17-18세기에는 광학 기구의 계발에 의해 폭발적으로 발전했다. 그 자리매김에 중요한 역할을 한 이가 곤충학 관찰과 묘사에 현미경을 사용한 안톤 반 뢰벤훅(Anton van Leeuwenhoek, 1632~1723), 곤충 학자이자 미생물학자였던 얀 스밤메르담(Swammerdam, 1637~1680), 영국의 로버트 훅(Robert Hooke, 1635~1703), 존 오브레(John Aubrey, 1626~1697)를 꼽을 수 있다. 훅은 세밀화로 이루어진 『마이크로그라피아 *Micrographia*』(1665)를 저술했다.³⁰⁾ 뢰벤훅과 훅이 해부학적으로 묘사한 올챙이 내장, 파리의 눈, 모기 머리의 침, 진드기, 벼룩 등은 초현실주의 작품과 같은 느낌마저 준다.

동시대적 현재에 이르러서는 분자생물학, 뇌신경과학, 나노과학, 전자현미경, 감시체제, 행동심리학, 빅데이터에 의해, 일정 상황 하에 인간은 유사한 제스처와 표정을 취하게 된다는 발견이 기억 산업, 나아가 기억 착취라 할 만한 것을 만들어내고 있다.³¹⁾ 그 어떤 감정도 뇌와 분자 층위에서 정형적인 모습을 취하는 것이 밝혀져 인간적 정동은 기계 작동에 불과하다는 가설을 뒷받침하는 듯한 과학적 사실들이 속속 드러나고 있다. 또한 나사(NASA)에서 제공하는 사진을 이용한 전시, 허블망원경으로 우주를 직접 찍은 사진을 제시하는 작업들, 천문학자 이강환의 우주의 탄생과 소멸에 관한 4D영상 렉취,³²⁾ 의학 영상의 결과물 그 자체가 예술로 간주되기도 한다.³³⁾

《초현실 과학: 루동 콜렉션》의 생물학적이고 해부학적인 표본의 의학적 보존과 배아 형태를 펼쳐보이는 바이오모ρφ릭 영상은 다른 한 편 망원경, 현미경과

30) John Mack, *The Art of Small Things*, London: The Trustees of the British Museum, 2007, 39-42.

31) 포스트휴먼 조건에서 글로벌 파워 엘리트들과 자본은 사회적 약자들의 신체, 신경, 기억 데이터를 착취하는 상황을 초래한다. 크리스 헤이블스 그레이(Chris Hables Gray)는 이와 같은 사태에 대해 '사이보폴로지(cyborgology)'라는 실천 학문의 제안을 통해 경종을 울린다. 이광석, 「신체-기계관의 진화, 비판적 포스트휴머니즘」, 『데이터 사회 미학: 테크노자본주의시대 아티비즘』, 미디어버스, 2017, 78-79.

32) 예컨대 미술비평가 이영준의 《우주생활-나사(NASA) 기록 이미지》展(일민미술관, 2015.2~5.17)과 독일사진가 토마스 루프(Thomas Ruff), 이한수, 한계륜의 우주 주제의 전시 등이다. 이강환의 4D 영상 퍼포먼스 《미술관에서 우주를 여행하다》는 2019년 4월 26일 국립현대미술관에서 열렸다.

33) 이 같은 언급은 의학적 이미지, 우주와 SF적 세계를 다룬 한국 미술 및 인디영화의 병산의 일각에 불과한 것으로, 다른 지면을 통해 좀 더 정교화하고자 한다.

같은 광학 기구에 의존하여 관찰했던 17-18세기의 근대과학적 태도 또한 상기시킨다. 그러나 아란치오는 자신이 때로 신화 주제를 사용하듯 시간의 시작과 끝을 환기하는 작업을 한다고 언급하기도 했다.

자연사 주제는 현대 영상 작업에서도 풍부하게 존재하는데, 미디어-인프라 문제를 환기하는 측면에서 환경뿐 아니라 영상의 특성상 시간성의 문제와 빈번히 결합하는 경향이 있다. 아방가르드 실험영화의 작가들 중에서 자연사적 측면을 다룬 작가로 스탠 브래키지(Stanley James Brakhage, 1933~2003)의 《컬렉션 Collection》 이라든지 나치 점령 시기 우표 수집을 다룬 재커리 폼왈트(Zachary Formwalt, 1979~)의 것과 같은 아방가르드 실험 영화 그리고 수많은 파운드 푸티지(found footage)를 상관지어 생각할 수 있다. 같은 맥락에서, 레트로 취향 내지 SF적 서사를 가미하거나, 미래지향적 디지털 파운드 푸티지 작업을 하는 다수의 한국 작가들의 주제 또한 앞으로 수집적 아카이브와 큐리오시티 맥락에서 고려해볼 필요가 있다. 2019년 국립현대미술관의 《디어시네마: 차이와 반복》展, 《떠도는 영상들의 연대기》展에서 다뤄진 수많은 영상들 중 일부가 이에 해당하며, 이에 대한 연구는 앞으로의 과제이다.³⁴⁾

2019년 대립미술관의 고풍스럽고도 현대적인 디자인적 감각과 유머러스한 조형성을 분방하게 펼쳐 놀이와 유희의 감성을 보였던 스페인 디자이너 《하이메 아온: 숨겨진 일곱 가지 사연 Jaime Hayon: Serious Fun》展(2019. 4.27.~11.17) 또한 최근 한국에서 선보여진, 수집실을 주제화한 현대적인 허구 아카이브의 사례이다.³⁵⁾ 아온의 아카이브는 전통적 수집실적 배열에 유럽의 중근세적 성유물이 담긴 금속과 유리 공예품의 고풍스런 모습과 팝적이며 만화적인 면모를

34) 《디어시네마: 차이와 반복》展(국립현대미술관 필름&비디오분과(MMCA), (2019. 4.26~5.19.), 《떠도는 영상들의 연대기》展(2019.5.30.~8.25); 이러한 경향에 대한 현재 가장 설득력있는 설명들이 데이비드 맥두걸, 김성은, 김지훈에 의해 영상인류학의 관점에서 설명된 바 있다. 맥두걸은 “영화는 일종의 수행적 인류학으로 작용한다”라고 말했다. David McDougall, *Transcultural Cinema*, ed. and introduction by Lucien Castaing-Taylor, Princeton: Princeton University Press, 1998.; 김성은, 「여기 아닌 어딘가의 살갓」에서 채인용, 《소장품 특별전: 동시적 순간 Collection Highlights: Synchronic Moments》, (국립현대미술관 과천관, 2018.2.15.~9.16.), 45, 47.; 김지훈, 「무빙과노라마에서 포스트인터넷 스크린까지: 동시대 한국 아티스트 & 필름앤비디오의 스크린스케이프」, 같은 도록, 34-35.

35) 허구 아카이브를 비롯한 다양한 아카이브에 대해서는 스펀 스피커, 『빅 아카이브』, 흥디자인, 2013(2008 영어초판) 참조.

결합시킨다. 거대한 체스판과 거울의 사용으로 미로를 유희하는 게임적 감각을 환기한다. 경이로운 시각적 체험과 함께 거대 체스판으로 구현된 거울과 같은 미로를 구현하는 아온의 유희적 감각은 보르헤스적 감성에 닿아 있으며, 개체는 자기 자신의 생존에 적합한 환경을 스스로 조성하며 환경과 함께 동시적으로 형성된다는 현대 체계이론적 감각을 보여준다.

2019년 국립현대미술관에서 열렸던 러시아 작가이자 영화감독인 안톤 비도클(Anton Vidokle)의 《모두를 위한 불멸: 러시아 우주론 3부작 Immortality For All: A Film Trilogy on Russian Cosmism》 또한 자연사 아카이브가 주제였다. 이 영상은 박물관에 대한 심도깊은 사색과 함께 파라오 미이라로 분장한 퍼포머가 자연사 박물관 안을 거닐다가 박제화된 죽음으로부터 살아있는 생명으로 부활하는 극적 퍼포먼스의 기록이기도 하다. 비도클의 영상은 19세기 후반에서 20세기 초 과학, 기술, 종교, 예술을 통합하고자 했던 니콜라이 페도로프(Nikolai Fedorov, 1828~1903)의 독특한 사상을 반영한다. 그는 1917년 이후 공산당에 의해 한동안 금지된 작가였으나 그의 사상은 최근 동서양, 철학과 과학을 포괄, 통섭하는 새로운 유라시아 담론으로서 부상하고 있다. 페도로프 주변의 과학자들은 SF적 상상력과 러시아 정교적 메시아주의를 결합하여 인간이 우주와 함께 진화할 수 있다고 여겼고 그들의 사유는 일리아 카바코프(Ilya Kabakov), 보리스 그로이스(Boris Grois) 등에 영향을 미쳤다.³⁶⁾

비도클의 자연사 아카이브와 무기물질로 회귀한 것들을 리애니메이트하는 되살아나는 미이라의 '기적'을 보여주는 퍼포먼스, 죽음과 부활에 관한 명상은 '이미지의 사후생'이라는 바르부르크(Aby Warburg, 1866~1929)의 화두를 제시한다. 찬상으로도 번역가능한 이미지의 '사후생(after life)'은 바르부르크에 이어 그리젤다 폴록(Grigelda Pollock), 조르주 아감벤(George Agamben), 디디-위베르만(Georges Didi-Huberman), 크리스 마커(Chris Marker) 등이 사유했듯 홀로코스트, 전쟁, 원전 폭발 같은 거대한 파국 이후의 잔존, 포스트-역사, 포스트-미디어, 포스트-정체성, 포스트-진리라는 종말론적 문제에 천착한다. 그것은 핵무기에 의해 위협받는 현재적 문제이자, 개인 삶의 층위에서 반드시 사유되어야 할 트라우마와 파국, 재탄생의 문제이기도 하다.

36) 「안톤 비도클: 모두를 위한 불멸(Anton Vidokle: Immortality for All)」, 국립현대미술관 자료집 (2019. 4. 27~7.21), 3

2. 파국에 맞선 삶 그리고 새로운 진화를 꿈꾸며: 이소요의 백남준에 바치는 경의 〈TV 정원: 주석〉

아란치오의 소우주 아카이브 작업은 포스트매체적 형식뿐 아니라 ‘비디오모르포시스(videomorphosis)’적인 의미에서,³⁷⁾ 또한 시간의 시작과 종말을 다층적으로 사유하는 태도에서³⁸⁾ 시몽동의 기술매체 미학에서 전개체성이 그 준안정적 상태에서부터 잠재력을 실현하는 과정인 개체화의 문제, 예술대상에 대한 미학적 정동을 통해 개체화와 전개체성이 순환하는 메타스타시스 문제를 규명해주는 측면이 있다고 생각된다. “전개체성 구성의 핵심 특성은 ‘양립불가능성(incompatibility)’이며 극단적 항들 사이의 상호작용의 불가능성 못지 않은 긴장의 힘들로 이뤄진다.” 전개체적 실재는 과포화 상태에 비교되며, 개체적 자신을 넘어서며(dépasser) 스스로 넘어서고 변형하는 가운데 물리학의 상전이에 해당하는 ‘상(phase)’으로 생성하는 차원적 변환을 하는 존재이다. 이때 생성은 ‘양립불가능성에 의한 양극단적 힘들 사이의 긴장을 해소하며 이 긴장들을 구조의 형태 아래 보전하는 것’이다.

개체화가 관계맺음에 의해 구조를 갖춰 가고 힘들의 관계맺음에 의해 극단의 크기들이 연결되면서 전개체적인 것이 ‘분배’된다. 예컨대 생명체는 광합성 작용으로 우주적 크기의 등급(태양빛)과 분자 아래 크기 등급 사이의 소통이 일어나며, 이로써 극단의 크기들이 매개되고 긴장된 힘들이 분리, 해소되며 개체와 환경의 짝이 출현한다. 시몽동은 이처럼 기술적 대상의 존재 양식과 그 관계의 존재론이라 할 만한 입장을 제시하였는데,³⁹⁾ 포스트매체적인 동시에, 의학적

37) ‘포스트매체(post-medium)’는 문자소적(graphème) 기입과 기술적 지지체의 겹침(layering)으로 이뤄진다. 자소의 물질성은 기표가 아니다. 포스트매체와 포스트시네마의 문제는 서로 관련되어 있으며, 포스트시네마는 명확한 물적 지지체가 없는 상태에서 이미지의 발생과 시각에 일어나는 문제들과 상관되어 있다. 때문에 디지털화와 ‘비디오모르포시스(videomorphosis)’는 불가분의 관계에 있다. 최정은, 「콜라주, 그 탈구된 시간의 반복과 다층성: 로버트 라우셴버그, 프레드 토마셀리, 크리스티안 마클레이의 아카이브적 중층텍스트」, 홍익대학교 대학원 서양미술사 박사논문, 2018, 1-2.; 포스트시네마에 대해서는 정찬철의 논문 참조.

38) Lorenzo Benedetti, “Imaginary Shapes from Non-existent Time”, in *Salvatore Arancio* (exe.cat). number 8. Aux Galleries, Centre national des arts plastiques(National Centre for Visual Arts), France, 2019. 10.

39) 시몽동, 『형태와 정보 개념에 비추어 본 개체화 *L'individuation a la lumière des*

느껴지는 분자 층위의 비정형적 바이오모ρφ 생성을 그리는 아란치오의 영상은 실제적(규정적) 부정이 가능하지 않은, 준안정적이고 과포화적인 이질적 다양체라든지, 크기가 현저히 다른 차원에 놓인 사이의 존재자들의 공명을 매우 성공적으로 시각화시키고 있다고 생각된다.

담론적으로 의미있는 또다른 지점은 무기물 층위의 것과 인간 비인간을 굳이 구별하지 않고 '행위자(agent)'로서 동등하게 다루는 소위 인류세적 관점이다. '인류세(Antropocene)'는 본래 지질학에서 온 개념으로 지구에서 활동한 그 어떤 것이든 지질학적 흔적으로 남긴다는 기본 발상에서 생태학적 인문학자들에 의해 종말론적 상황 이후를 사유하는데 채택되었다.⁴⁰⁾ 인류세 담론이 지질학적 변화에 바탕을 두기에 시간 개념 자체가 최소한 만년 단위로 길게 사유되며, 환경 오염과 핵전쟁에 따른 인류 멸절의 위기 상황 때문에 포스트휴먼 담론과 밀접한 관련이 있다. 여전히 그 개념 자체가 논란이 있긴 하나 합의된 바로서 인류세가 개시되는 시기는 대략 네 시기로 구분되며, 그중 바로크 시대와 핵전쟁 즉 원폭 투하 이후가 포함된다.

인류세 담론은 최근 화두가 되어온 '비인간(non-human)' 담론과 긴밀히 상관된다. 다른 한 편 베르그손적 지속을 인정하지 않는 브루노 라투르(Bruno Latour)의 행위자 네트워크 이론을 심화한다. 때문에 '비인간'과 네트워크 행위자 관계의 양상을 적극 사유하는 경향에 무게를 실어준다. 비인간은 인간이 아닌 모든 것을 지칭하는 광의의 개념이고 인간이 아닌 로봇이나 기계, 무기물까지도 행위자로 인정한다.⁴¹⁾

인류세를 화두로 최근 백남준아트센터에서 《생태감각(生態感覺): Ecological Sense》展(2019.7.5.~9.22)이 관련 심포지움과 함께 열렸다. 이 전시에는 8인의 아티스트와 두 협업팀이 참여했다. 이들 작업들 모두가 핵과 환경 파괴로 인해

notions de formes et d'information (1958), Paris, Jérôme Milon, 2013. 25, 33. 재 인용, 황수영, 「시몽동의 철학에서 개체초월성과 인간의 구성」, 『개체, 정보, 기술 개념으로 비추어 본 시몽동의 철학』, 시몽동 사후 30주년 기념 학술대회한국프랑스철학회 특별심포지엄 자료집, 2019년 8월 23일 한국외국어대학교 브릭스홀, 2-4.

40) 이광석, 「인류세 논의를 둘러싼 쟁점과 테크노-생태학적 전망」, 『문화과학』 97 인류세 특집호, 2019년 봄, 25.; 김상민, 김성운, 「물질의 귀환: 인류세 담론의 철학적 기초로서의 신유물론」, 같은 책, 64-65; 임태훈, 「난지도가 인류세에 묻는 것들」, 같은 책, 120-121.

41) Yuri di Liberro, *Being and Contemporary Psychoanalysis: Anatomies of the Object*, Italy & USA: Palgrave & McMillan, 2019, 7.

절멸을 앞둔 지구의 위기 상황에 대해 적극 발언하는 동시에 소우주 속 대우주를 보여주고 있다 해도 과언이 아니다. 특히 다윈의 『종의 기원』 완역과 AI, 머신러닝, 자동화된 사회에 대응하여 진화 담론에 대한 활발해진 관심사에 화답하듯 생태학 관련 작업들 특히 백남준과 폴 게린(Paul Garin)의 《다윈 Darwin》(제작연도 미상, 컬러 비디오, 무성, 29분)이 포함되었다. 백남준의 사이버네틱 기술미학과 그 작업들은 여러 연구자들이 말하였듯 포스트매체, 포스트미디어, 포스트정체성, 포스트휴먼 관점에서 사유되기 적합하다.⁴²⁾

백남준의 《다윈》은 기하학적 문양들이 만다라적 형상으로 꽃피는 가운데 원숭이, 코끼리, 꽃, 거북, 도마뱀 등 각종 동물들과 동물원을 구경하는 사람들의 모습이 꽃처럼 피어나는 현란한 기하학적 형상에 얽혀 지나간다. 다윈은 인간이 본질적으로 동물과 다르다는 통념을 타파했고 번이를 자연계에 존재하는 유일한 패턴으로 규정했다는 점에서 백남준과 일치한다. 백남준은 《다윈》에서 '목적없는 자연과 진화의 유인으로서 다양성을 제시한다. 그의 '다윈의 정원'은 온실과 텃밭, 산책로와 과수원, 지렁이들, 그리고 춤 퍼포먼스를 담은 《글로벌 그루브 Global Groove》의, 칼레이도스코픽 만화경이 꽃피는 현란한 스크린으로 구성된다.

3. 인류세 담론과 백남준의 《다윈 Darwin》, 이소요의 〈TV정원: 주석〉

최근 자동화된 사회와 AI의 여파로 인해 역설적으로 진화에 대한 관심이 두드러지고 있다. 이미 다수의 진화관련서들이 출판되어 있었으나, 한국어로 다윈 완역은 그 일례이다. 올해 2019년 백남준아트센터의 전시 《생태감각 生態感覺 Ecological Sense》(2019. 7.5~9.22.)에서 보여졌듯 백남준은 이미 《다윈 Darwin》(연대미상, 컬러 싱글채널 비디오, 무성, 29:00)을 제작하였다.⁴³⁾ <다

42) 예컨대 김재희는 백남준의 작업을 시몽동의 기술철학과 연결지어 설명하였다. 김재희, 『시몽동의 기술철학: 포스트휴먼 사회를 위한 청사진』, 서울: 아카넷, 2017, 187-199.; 김재희, '자연-기술-인간의 앙상블: 시몽동, 헤일스, 백남준을 통해 본 포스트휴머니즘, 《공동진화: 사이버네틱스에서 포스트휴먼 Coevolution: Cybernetics to Posthuman》, 용인: 백남준아트센터, 191-193.

43) 《생태감각 生態感覺》에는 8명의 작가와 두 그룹이 참여했고 부대행사로 열린 국제심포지움에는 런던 골드스미스대학교의 뉴미디어와 커뮤니케이션학의 조안나 질린스카(Joanna Zylińska) 교수가 참여했다. 심포지움 자료집 『미디어생태계/ 다시 TV정원으

원)은 만화경적으로 꽃처럼 피어나는 기하학적 영상 속에 나비, 조류, 거북, 코끼리, 도마뱀, 원숭이 등 여러 동물군의 모습을 콜라주하여 '목적없는 자연의 진화의 다채로움을 찬미했다. 그와 연계된 《사과나무 *Appletree*》는 여러대의 TV 수상기를 쌓아 백남준의 작업 파트너였던 첼리스트 샬롯 무어만이 누드의 이브로 언뜻언뜻 일견되는 설치작업이다.

백남준아트센터 1층에 상설 전시되고 있는 〈TV정원〉은 처음 화분으로 꾸며 지기도 했으나 수차례 변형을 거쳐 현재의 모습으로 안착된 실내 정원으로서 곳곳에 놓인 TV 스크린에서는 1973년 백남준의 《글로벌 그루브 *Global Groove*》가 상시 상영되고 있다. 《글로벌 그루브》는 전세계를 연결한 기념비적 퍼포먼스였던 〈굿모닝 Mr. 오웰〉(1984)과 함께 상업화한 TV의 일방향성을 소통가능성으로 바꾸고자 했던, 글로벌화된 지구의 동시성을 긍정한 작업이다. 그러한 기념비적 작품을 담아 영구 상영하고 있는 〈TV정원〉은 살아있는 생태계와 TV스크린 설치를 연계한 포스트-매체적 작업으로서 그 의미가 깊은데, 출판과 전시를 통해 생태비평(eco-criticism)을 추구하는 이소요(LEE Soyo)는 〈TV정원: 주석 *TV Garden: Notes*〉을 설치하여 백남준에 경의를 바침으로써 그 의미를 더욱 확장했다.

본래 정원은 대표적인 바로크 대우주 대(vs.) 소우주의 표상물이다. 《생태감각》展을 관통하는 인류세적 관점에서 읽을 수 있는 이소요의 〈TV정원: 주석 *TV Garden: Note*〉(2019, 가변크기, 현장 조사와 다매체 설치)는 백남준의 〈TV정원〉에 대한 경의이다. 이소요는 환경인프라와 생태학을 주제로 하면서 백남준의 다윈과 진화에 대한 생각을 계승하고 있는 작가이기도 하다. 그는 〈TV정원〉에서 자생적으로 자라나는 것을 채취한 각종 미생물, 버섯, 곤충, 식물 등의 생태계를 분류학적으로 수집하여 과학과 예술이 혼재하던 옛 분더카머의 표본 수집실과 같은 형태를 제시했다. 이 작가는 관련 심포지엄에서 린네(Carl von Linnaeus, 1707~1778)의 분류학을 '생명의 나무' 형태와 관련시켜 인용하며 생태학적 실천과 관련된 자신의 구상을 상세히 설명하기도 했다. 생명의 나무라는 주제 자체는 들뢰즈 이후 화두가 되어온 리좀적 사고와는 배치되는 것처럼 보이는 머나먼 고대 신화와 성서해석학에 연원한 도상이다. 이와 같은 종래의 휴머니즘적 도상을 채용하면서도 그에 담긴 함의 즉 휴머니즘적 '인간' 범주를 넘어서려는

로 *Media Ecology/ Revisiting TV Garden* (백남준아트센터, 2019.9.28. 국제학술심포지엄) 참조.

다양한 인류세 주제의 전시와 관련 세미나, 생태학, 분류학, 큐리오지티적 관심은 미세먼지의 공포, 감시와 통제, 시스템 자동화로 인한 만연한 실직, 빅데이터와 머신러닝의 이면에 기인한 일상화된 사회적 공포 한편에 새로운 진화를 모색하는 낙천적인 의지와 관심의 존재를 보여준다.

이소요는 <TV정원>에서 채취한 녹색식물, 버섯류, 곤충, 균류, 곰팡이와 세균 등 미생물의 공생과 같은 이 장소의 생태계를 하나하나 기록하고 분류하여 수집실 방식으로 담아냄으로써 시각화했다. 작가는 <TV정원> 자체가 변화한 역사를 추적하여 복원했고, 생각보다 많은 복잡한 생물군이 이 정원에 살고 있음을 확인했고 그것을 분류학의 형태로 기록했다. 작가는 전시연계 심포지움에서 인간을 넘어선 모든 것의 상호작용을 말하고자 했음을 언급하였고, 살내에 있기에 태양광을 충분히 받지 못하고 불가피하게 전파의 영향을 받는 이 정원을 유지하기 위해 뮤지엄의 각고한 보살핌이 지속되고 있음을 언급했다.

미디어학자 이동후는 백남준에의 오마주이며 생태학적인 관점에서 제작된 이소요의 <TV정원>과 인류세 담론이 접목될 수 있는 지점을 세가지로 꼽았다. 첫째 때로 언캐니한 모습을 보이며 미디어-인프라(media-infra)에 집중하는 '반-환경' 철학의 효과, 둘째 근대의 이항대립적 이분법을 벗어나고자 하는 새로운 전체론적 조망에의 기대⁴⁴⁾, 셋째 '비디오모르포시스(videomorphosis)'의 세계이다. 디지털 모델은 포스트-시네마 담론이 제시하였듯 물질 지지체가 사라진 이미지의 시간 속 변이를 가시화한다.

이 전시에는 여러 작가들이 참여하여 이소요 외에도 인류세 관점에서 읽을 수 있는 다양한 작업들을 보여주었는데, 아네이스 톤데(Anaïs Tondeur)의 체르

44) 이러한 새로운 전체성(혹은 총체성 totality)의 주장 내지 가정은 기술매체시대의 환경에 걸맞는 새로운 존재론에의 기대, 환원가능한 원형의 부정과 대상으로는 계열들, 시간 변수를 매개로 한 열린 체계론 등을 전제한 것으로서 후기구조주의 일반의 세계 내지 우주를 비전체이자 불연속적 과정으로 보는 관점과는 모순될 수 있다. 2차 대전 이후로 세계를 불연속과 이질성으로, 시간을 탈구된 것이자 비선형적으로 보는 관점이 일반화되었고 전체를 가정하는 시간은 다각도로 비판되어왔다. 전체성을 가정한다 할지라도 그것은 체계의 일관성에 대한 강조라거나 존재의 유일한 일의성(univocity)을 말하는 것에 가까우며 이때 전체성은 이미 과거 근세 바로크 시대의 목적론적이고 유기적인 전체는 아니다. 세계에 대해 총체성을 가정한 것은 현대사상가들 중에서는 예외적으로 게오르크 루카치(Georg Lucacci)나 프레데릭 제임슨(Frederic Jameson) 정도이다. 통약불가능한 이질적 다양체들이 병립 공존하는 세계에서 전체성에 대한 갈망과 존재의 일의성 논의는 중첩된 듯 양립불가능한 것일 수 있다. 이에 대한 논의는 정교함을 필요로 한다.

노빌 원전 폭발 이후 죽음의 땅이 된 지역에 잔존하는 식물 표본들의 채집 작업, 혹은 일견 그저 먹구름을 짙은 사진처럼 보이지만 카본의 흔적을 따라 15일간 영국을 횡단하며 채취한 오염된 그을음으로 만든 잉크로 짙은 여행의 기록인 〈카본 블랙 *Carbon Black*〉(2016-2018)이 그 일례이다. 톤테는 채집기가 달린 헬멧을 쓰고 걸어 다니며 수집한 검은 탄소입자들을 사진 인쇄의 잉크로 사용했다. 이 입자들은 오염물질이라 바람과 함께 흩어지고 대기의 흐름에 따라 배출지점에서 수백 킬로미터 떨어진 곳까지 날아가기도 한다. 이들 작업들은 미디어 환경을 '미디어 인프라(media-infrastructure)'로서 바라보며,⁴⁵⁾ 이에 대해 예술이 할 수 있고 해야만 하는 작업들, 그리고 인간과 무기물을 비롯한 인간 아닌 모든 것, 비-인간 행위자 사이의 상호작용에 대한 심도깊은 고민을 보여주고 있다.

허다한 수집실과 아카이브 형태의 작업과 전시들이 보여주고 있듯 뉴미디어 시대의 디지털아카이브는 포스트-매체, 포스트-진리, 포스트-미디어, 포스트-정체성적 실천이라 말할 수 있다. 디지털 시대의 작가들은 영상을 적극적으로 이용하며, 현동하는 현실을 가동시키는 잠재태와 가상계를 적극적으로 긍정하며 그 무규정적 비가시적 행위자들을 가시화한다.⁴⁶⁾

그러나 포스트휴먼, 행위자네트워크, 비인간 담론과 결합한 새로운 진화への 기대에는 자칫하면 우생학적 주장으로 빠질 수 있는 함정이 있다 여겨진다. 세 담론 모두 무비판적으로 단순하게 받아들일 경우 성선택에 있어 열등하다고 간주되는, 항시 배제되는 취약한 존재들과 이타성의 출현에 대해 설명할 수 없게 된다. 지면의 한계상 길게 논할 수 없고, 다만 인류세라는 가설은 환경 파괴와 핵위기에 의해 이미 초래된 비관적인 인류 멸절의 상황에 지혜롭게 대처하고자 하는 것이며, 다윈 진화론이 오해 또는 오용될 수 있는 면모 또한 다윈 학자들에 의해

45) 이희은, 「어디에나 있는 미디어: 고래에서 유튜브까지, 미디어환경의 변화」, 미디어생태계/ 다시 TV정원으로 *Media Ecology/ Revisiting TV Garden* (백남준아트센터, 2019.9.28. 국제학술심포지엄), 14.

46) 아카이브 아트의 최근작들은 주체 자체를 해체적으로 사유하며 브루노 라투르(Bruno Latour)의 네트워크 행위자 이론이라거나 작인(作因, agency)과 같은 대안적 개념들을 탐구하는 경향이 있다. 작인 요소로서 지표적 작인이라거나 자크 랑시에르(Jacque Ranciere)와 하룬 파로키(Harun Farocky)가 언급한 '가동이미지(operational image)'의 경우도 활발히 논의되고 있는 중이며, 지그문트 바우만(Zigmund Bauman)의 경우 리퀴드 자아, 유동적 사랑과 같은 견해를 제출하였다. 들뢰즈, 가타리의 경우 주체 대신 (기계적 배치에 의한) 조합적 이상블라주와 생태학을 적극적으로 사유했다.

수없이 논의되어왔고 예술가들 또한 잠수함의 토끼처럼 위기를 예민하게 감지하며 파국을 저지하려는 충위에서 작업하고 있음을 강조하며 논의를 마치고자 한다.

IV. 결론

이번 발표에서는 아카이브를 주제화한 최근의 현대적 면모의 전시들 중 바로크적 '경이의 방'과 같은 수집실 형태의 몇 작업을 사실과 허구가 결합한 아카이브 견지에서 살펴보았다. 현대적 담론과의 접목 지점은 아카이브적인 추상화 형식뿐 아니라 우주론 및 세계 모델, 동시대 기술매체 철학이 연계되는 부분이다. 디지털 시대의 '경이의 방' 작업들은 바로크 시대의 쿠리오지티 수집과 마찬가지로 여전히 유사-과학적 면모를 지니며, 때문에 원-개체적, 전-개체적, 전-역사적 상태로 돌아가는 개체화와 차이화의 구조화하는 관계를 현시한다. 그것은 시몽동의 전개체성과 개체성의 메타스타시스적 과정에 비교될 수 있고 과거처럼 휴머니즘적 목적성을 갖지 않으며 비인간적이다. 목적적 선형성의 방향을 갖지 않는 인류세적 역사성은 생태학적 관심과 포스트휴먼, 라투르의 네트워크 행위자 이론과 비-인간 행위자 담론에의 조응을 제시한다. 즉 이 모든 것은 외형적으로 유사하나 근세의 유기체적 사회론의 위계, 차이와 경계의 고정화, 근대 이성의 한계, 이항대립적 사유를 벗어나고자 하며, 미래를 품어 앞당기며 새로운 진화를 기대하는 '비디오모르포시스'의 세계를 제시한다. 결론적으로 디지털 환경 속 동시대의 바로크 '경이의 방', 수집실적 아카이브는 포스트-매체적 중층적 쓰기이자 인류세 시기의 '브리콜라주 미학'으로 이뤄진 소유주로서 사유될 수 있다.

참고문헌

- 가필드, 사이먼(2019, 영어판 2018), 『작은 세계 미니어처: 축소된 세계가 어떻게 우리 삶을 비추는가』, 김영선 역, 안그라픽스.
- 김상민, 김성윤(2019), 「물질의 귀환: 인류세 담론의 철학적 기초로서의 신유물론」, 『문화과학』 97, 2019 봄, 55-80.

- 김성은(2018), 「여기 아닌 어딘가의 살갓」, 《소장품 특별전: 동시적 순간 Collection Highlights: Synchronic Moments》, (국립현대미술관 과천관, 2018.2.15.~9.16.), 42-60.
- 김재희(2017), 『시몽동의 기술철학: 포스트휴먼 사회를 위한 청사진』, 서울: 아카넷, 187-199.
- _____, 「자연-기술-인간의 양상블: 시몽동, 헤일스, 백남준을 통해 본 포스트휴머니즘」, 『공동진화: 사이버네틱스에서 포스트휴먼 Coevolution: Cybernetics to Posthuman』, 용인: 백남준아트센터, 189-202.
- 김주옥(2019), 「인류세 담론 속 예술 생명체: 예술 작품 속 잡종(hybrid)적 행위자」, 미학예술학, 71-98.
- 김지훈(2018), 「무빙과노라마에서 포스트인터넷 스크린까지: 동시대 한국 아티스트 & 필름앤비디오의 스크린스케이프」, 《소장품 특별전: 동시적 순간 Collection Highlights: Synchronic Moments》, (국립현대미술관 과천관, 2018.2.15.~9.16.), 18-41.
- 라이언즈, 엘버트 S., 조지프 페트루첼리(1994, 영어 초판 1987), 『세계의학의 역사』, 황상익, 권복규 옮김, 한울 아카데미
- 브루노, 조르다노(2000, 1584~1585), 『무한자와 우주와 세계 외』, 강영계 옮김, 서울: 한길사
- 비어, 질리언(2000), 『다윈의 플롯』, 남경태 옮김, 서울: 휴머니스트.
- 서운정(2019), 「조선 후기 외교 선물로 전해진 서양의 예술과 물질문화: 정조대 사행을 중심으로」, 『미술사학연구회 추계학술대회 특별심포지엄 자료집』, 10.
- 스튜어트, 수잔(2001, 영어초판 1993), 『갈망에 대하여』, 박경선 옮김, 산치럼.
- 이광석(2017), 『데이터 사회 미학: 테크노자본주의시대 아티비즘』, 서울: 미디어버스.
- _____(2019), 「인류세 논의를 둘러싼 쟁점과 테크노-생태학적 전망」, 『문화과학』 97 인류세 특집호, 22-54.
- 이찬웅(2019), 「시몽동의 기술미학」, 『개체, 정보, 기술 개념으로 비추어 본 시몽동의 철학』, 시몽동 사후 30주년 기념학술대회, 한국프랑스철학회, 이화인문과학원 공동주최, 19-36.
- 이희은(2019), 「어디에나 있는 미디어: 고래에서 유튜브까지, 미디어환경의 변화」, 『미디어생태계/ 다시 TV정원으로 Media Ecology/ Revisiting TV

- Garden*』. (백남준아트센터, 2019.9.28. 국제학술심포지엄)
- 최정은(2018), 「콜라주, 그 탈구된 시간의 반복과 다층성: 로버트 라우센버그, 프 레드 토마셀리, 크리스티안 마클레이의 아카이브적 중층텍스트」, 서양미술사 박사학위논문, 홍익대학교.
- 푸코, 미셸(2000, 프랑스어판 1969), 『지식의 고고학』, 이정우 옮김, 서울: 민음사
- 하먼, 그레이엄(2019), 『네트워크의 군주: 브루노 라투르와 객체지향 철학』, 김효진 옮김, 서울: 갈무리.
- 황수영(2019), 「시몽동 철학에서 개체초월성과 인간의 구성」, 『개체, 정보, 기술 개념으로 비추어 본 시몽동의 철학』, 시몽동 사후 30주년 기념학술대회, 한국프랑스철학회, 이화인문과학원 공동주최, 2019년 8월 한국외국어대학교 브릭스홀, 1-17.
- Baltrušaitis, Urgis(1988), *Réveils et prodiges: Les métamorphoses du Gothique*, Paris: Flammarion.
- Benedetti, Lorenzo(2019), “Imaginary Shapes from Non-existent Time”, in *Salvatore Arancio* (exe.cat), number 8, Aux Galleries, Centre national des arts plastiques(National Centre for Visual Arts), France, Paris.
- Bruno, Giuliana(2002), *Atlas of Emotion: Journey in Art, Architecture, and Film*, London and NY Brooklyn: Verso.
- Campbell, Mary Baine(1999), *Wonder & Science: Imaging Worlds Early Modern Europe*, Itaca and London: Cornell University Press.
- Daston, Lorraine & Kathrine Park(1998), *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*, NY: Zone Books.
- Derrida, Jacques(1995), *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. by Prenowitz, Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Forehaw, Peter(2006), “Curious knowledge and wonder-working wisdom in the occult works of Heinrich Khunrath”, R. J. W. Evans and Alexander Marr(eds.), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Aldershot and Burlington: Ashgate, 107-129.
- Freedberg, David(2002), *The Eye of the Lynx: Galileo, His Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

- Jay, Martin(1993), *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, CA: University of California Press, 1994.
- Kenseth, Joy(1991), "The Age of the Marvelous: An Introduction", Joy Kenseth(ed.), *The Age of the Marvelous*, Hanover, New Hampshire: Hoodmuseum of Art, Dartmouth College, 25-60.
- Kenny, Neil(2006), "The metaphorical collecting of curiosities in early modern France and Germany", R. J. W. Evans and Alexander Marr(eds.), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Aldershot and Burlington: Ashgate, 2006, 43-62.
- Luigli, Adalgisa(1998), *Naturalia et Mirabilia: Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris: Société Nouvelle Adam Biro.
- Mack, John(2007), *The Art of Small Things*, London: The Trustees of the British Museum.
- Marr, Alexander(2006), "Gentile curiosité: Wonder-working and the culture of automata in the late Renaissance", R. J. W. Evans and Alexander Marr(eds.), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Aldershot and Burlington: Ashgate, 149-170.
- Alexander.(2006). "Introduction", R. J. W. Evans and Alexander Marr(eds.), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Aldershot and Burlington: Ashgate, 1-20.
- Mauriès, Patrick(2019, first edition, 2002), *Cabinet of Curiosities*, New York: Thames & Hudson.
- Omaña, Rodrigo E. Elizondo-(2019), "Dissection as a teaching tool: Past, present, and future", *American Association for Anatomy*, 2005, <https://anatomypubs.onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/ar.b.20070>
접속일자: 2019.12.19. p.m,7:56.
- Preston, Claire(2006), "The Jocund Cabinet and the Melancoly Museum", R. J. W. Evans and Alexander Marr(eds.), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Aldershot and Burlington: Ashgate, 87-106.
- Preziosi, Donald(1996), "Brain of Earth's Body", Paul Duro(ed.), *The*

- Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*,
New York and Melbourne: Cambridge University Press.
- Schwenger, Peter(2006), *The Tears of Things: Melancholy and Physical Objects*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Stafford, Barbara Maria(1996), *Good Looking: Essays on the Virtue of Images*, MA: MIT Press.
- Turpin, Adriana(2006), “The New World collections of Duke Cosimo I de’ Medici and their role in the creation of a Kunst- and Wunderkammer in the Palazzo Vecchio”, R. J. W. Evans and Alexander Marr(eds.), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Aldershot and Burlington: Ashgate, 63-86.
- Liberto, Yuri di(2019), *Being and Contemporary Psychoanalysis: Anatomies of the Object*, Italy & USA: Palgrave & McMillan, 2019.
- Williams, Wes(2006), “Out of the frying pan...’: Curiosity, danger and the poetics of witness in the Renaissance traveller’s tale”, R. J. W. Evans and Alexander Marr(eds.), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Aldershot and Burlington: Ashgate, 21-42.
- Yates, A. Francis(1966), *The Art of Memory*, London: Routledge and Kegan Press.

최정은

서울시 성북구 성북로 4길 52 한신 Apt. 114-1501

E-mail: tenar88@gmail.com

논문접수일: 2019년 11월 21일

심사완료일: 2019년 12월 18일

개제확정일: 2019년 12월 22일

스페인 바로크 시의 배경과 그 영향에 관한 연구

장재원
고려대학교 강사

Chang, Jae Won(2019), A Study on the Background and Influence of Spanish Baroque Poetry, *Baroque Studies*, 2.

The objective of this study is to analyze the formative process and its characteristics of Spanish baroque poetry and then analyze its literary heritage. Since the Spanish Baroque emerged in the decline of the Spanish Empire in the 17th century, this study examine, first, the main socio-historical factors that influenced the formation of Spanish Baroque poetry, and see how the spanish renaissance sonnets, which is developed by Garcilaso de la Vega, were modified in baroque poetry, especially in the poems of Góngora and Quevedo. Then It is examined the significance of Spanish Baroque poetry, especially the poetry of Góngora and how it was inherited by the Generation of '27 in the 20th century.

Keyword: Spanish Baroque Poetry, Garcilaso de la Vega, Luis de Góngora, Francisco Quevedo, Generation of '27.

장재원(2019), 스페인 바로크 시의 배경과 그 영향에 관한 연구, 『바로크 연구』, 2.

본 논문은 스페인 바로크 시의 형성 과정과 그 특징들을 살펴보고 이후 그것이 미친 영향을 살펴보는 것을 목표로 한다. 스페인 바로크는 역사적으로 17세기 스페인 제국의 쇠퇴기에 발흥하였기 때문에, 제일 먼저 바로크 시의 형성에 영향을 미친 주요한 사회-역사적 요소들을 살펴보고, 두 번째 르네상스기 가르실라소 데 라 베가에 의해 토대가 구축된 소네트 형식과 11음절의 운율 형식이 바로크 시, 특히 공고라와 께베도의 시에서 어떻게 전개되었는지를 살펴본다. 그리고 이후 스페인 문학사에서 바로크 시, 특히 공고라의 시가 어떻게 평가되었고 20세기 27세대에 의해 어떻게 계승되었는지를 살펴보면서 그 의의를 살펴보았다.

주제어: 스페인 바로크 시, 가르실라소 데 라 베가, 루이스 데 공고라, 프란시스코 궤베도, 27세대.

I. 서론

스페인의 바로크 문학은 16-17세기 동안 찬란하게 꽃피운 스페인 황금세기(Siglo de Oro) 예술의 중요한 한 축을 이루고 있다. 대표적인 인물로는 소설에서는 『돈키호테 *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*』를 집필한 세르반테스(Miguel de Cervantes Saavedra)와 『구스만 데 알파라체 *Guzmán de Alfarache*』를 쓴 마테오 알레만(Mateo Alemán), 『사기꾼 *Historia de la vida del Buscón*』을 쓴 프란시스코 데 궤베도(Francisco de Quevedo)가 두각을 나타냈고, 희극으로는 국민극의 창시자인 로페 데 베가(Lope de Vega)와 티르소 데 몰리나(Tirso de Molina), 그리고 깔테론 데 라 바르카(Pedro Calderón de la Barca)가 활약하였으며, 미술에서는 엘 그레코(El Greco), 디에고 벨라스께스(Diego Velázquez), 프란시스코 데 수르바란(Francisco de Zurbarán), 바르토로메 에스떼반 무리요(Bartolomé Esteban Murillo) 등이 있다. 그리고 시에서는 루이스 데 공고라(Luis de Góngora)와 프란시스코 데 궤베도(Francisco de Quevedo)로 대표되는 과식주의와 기교주의가 있다.

본 논문의 목적은 스페인 바로크 시의 특징과 그 역사적인 형성과정을 조명하고, 그것이 스페인 현대시에 미친 영향을 파악하는데 있다. 그것을 위해 제일 먼저 스페인에서 바로크 예술이 꽃피운 역사적 배경을 살펴보고, 이전의 르네상스 시가 바로크 시에 미친 영향과 주요 차이점을 스페인 바로크를 대표하는 두 시인 루이스 데 공고라와 프란시스코 데 궤베도의 시를 중심으로 살펴보겠다. 그런 다음, 이후에 전개된 공고라의 수용과정과 현대시의 발전에 공고라가 미친 영향을 살펴보겠다. 이것을 통해 17세기 스페인에서 전개되었던 바로크 시학이 과거에 종결되고 사멸한 문학 현상이 아니라, 시대와 국경을 넘어서 새롭게 시어와 시적 이미지를 개선하고 확장하려는 끊임없는 자기혁신이라는 시의 지향점을 제시한, 여전히 유효한 시적 현대성의 출발점임을 밝히고자 한다.

II. 르네상스에서 바로크로 이행의 역사적 배경

1492년은 스페인 역사뿐만 아니라 세계사에 있어서도 중요한 한 해이다. 이 해에 스페인에는 중세를 마감하고 근대를 여는 일련의 역사적 사건들이 발생했는데 첫째, 이 해 1월 2일 그라나다를 중심으로 세력을 유지하고 있던 나자르 술탄왕국(Reino nazarí de Granada)을 정복하고 이슬람 세력을 이베리아 반도 밖으로 축출한 것이다.¹⁾ 이를 통해 서기 711년 이슬람의 침공 이후 약 780년 가까이 지속되었던 국토회복전쟁(Reconquista)을 완결하고 근대적 통일국가로 변모하였다. 그라나다왕국을 정복한 후 제일 먼저 취한 조치중 하나는 역내 이교도들에게 기독교로의 개종을 강제하고 제일 먼저 이를 거부한 유대인들을 국외로 추방하는 것이었다.²⁾

그런데 1492년이 세계사에서 불멸의 자취를 남긴 것은 그 무엇보다 콜럼버스의 신대륙발견 때문이다. 당시 그라나다왕국 공략을 위해 인근 산타페에 머물고 있던 군주 이사벨 여왕과 페르난도 왕을 알현하고 설득하여 인도로 가는 무역항로를 개척하기 위한 경제적, 인적 지원을 얻은 콜럼부스는 마침내 8월 3일 스페인 남부 팔로스 항을 출항해 두 달 간의 항해 끝에 10월 12일 바하마 제도를 발견하였다.³⁾ 이 의도하지 않았던 사건으로 인해 결과적으로 스페인은 대항해시대의 중심국가가 되어 중남미 대부분을 식민지로 지배한 초강대국으로 발전하게 되었으며, 유럽의 여러 나라들 역시 유럽에서 벗어나 새로운 식민지 경쟁을 하게 되는 역사의 중요한 변곡점이 되었다.

이외에도 그라나다 왕국의 정복과 콜럼부스의 항해와 더불어 빼놓을 수 없는 또 다른 중요한 국제 정치적 사건이 1492년에 발생했는데 그것은 스페인 발렌시아 출신인 로드리고 란조르 보르자 이 보르자(Roderic Llançol-Borja i Borja)가 8월 11일 로마 카톨릭 교황으로 선출된 것이다. 보르자 가문은 오랫동안 스페인 아라곤 왕국과 각별한 관계를 유지하고 있었으며 신임 교황 알렉산데르 6세를 통해 스페인은 이태리와 더욱 동반 관계를 강화하고 유럽에서 정치적 영향력을 확대하면서 국제적 위상이 급상승하였다.⁴⁾ 이러한 이유로 스페인 사람들은 1492

1) 양구스 메케이, 2003, 30.

2) 양구스, 메케이, 2006, 123.

3) 존 엘리엇, 2000, 45.

4) 세리 브래드퍼드, 2008. 45-46; 71-74; 96-97.

년을 ‘경이의 해(annus milabilis)’라고 부른다. 이 외에도 같은 해 살라망카 대학의 안토니오 데 네브리하(Antonio de Nebrija)는 유럽 최초의 로망스어 문법서인 『카스티야 문법 *la Gramática castellana*』을 편찬하여 스페인이 근대적 국가로 발전하는데 필수적인 언어 통일의 초석을 놓는데 기여하였다.

이와 같이 짧은 시간에 국운이 상승하면서 1496년 스페인 왕가의 장녀 후아나(Juana) 공주는 유럽 최고의 귀족 가문중 하나인 합스부르크가 막시밀리안 대공의 아들 필립(Philip)공과 혼인을 하였다.⁵⁾ 그리고 1500년 태어난, 후아나 공주와 필립 공의 장남 카를로스 5세는 이후 외가로부터는 스페인 왕국을(1516년), 그리고 1508년에 신성로마제국의 황제로 선출된 조부 막시밀리안(Maximilian) 황제로부터는 신성로마제국을 이어받으며(1519년), 영국과 프랑스, 포르투갈, 이태리 일부지역 등을 제외한 대부분의 유럽과 중남미를 영토로 지니는 대제국을 구축하게 되었다.⁶⁾ 그리고 무엇보다 카를로스 5세 황제는 지금까지 카스티야와 아라곤 두 왕국으로 나뉘었던 스페인을 최초로 한 군주의 통치하에 통합하여, 모든 국력을 결집할 수 있었기에 비약적으로 유럽과 신대륙으로 팽창할 수 있었다. 이러한 정치적 위상변화와 급속한 유럽화로 인해 스페인에는 당시 유럽에서 유행하고 있던 여러 문물과 사상이 빠르고 광범위하게 유입되었고, 유럽을 선도하고 카톨릭 세계를 수호한다는 자부심과 사명감이 스페인 국민들 사이에 확산되었다. 하지만 이 모든 것이 스페인 국민에게 영광스럽고 유익한 것만은 아니었는데 그 주된 이유는 자국의 이익과는 전혀 관련이 없지만 카를로스 5세 황제가 통치하는 신성로마제국의 이익과 황제의 개인적 관심으로 야기된 수많은 전쟁에 경제적 군사적 부담을 떠맡아야 했기 때문이다. 특히 카를로스 5세 황제는 마르틴 루터의 95개조의 반박문(1517)으로 촉발된 종교개혁과 뒤이은 독일농민전쟁(1524-1525), 영국 헨리 8세의 수장령(1535)으로 유럽의 분열과 변혁이 가속된 시기에 신성로마제국의 황제로서 자신의 통치권과 권위에 도전하는 정치 사회적 세력들을 평정하기 위해 카톨릭의 수호자를 자임했다.⁷⁾ 이에 스페인은 종교개혁 이후 촉발된 역사적 대변환에 동참한 유럽의 여러 국가들과 정반대로, 개신교 세력을 적대시하면서 반종교개혁의 중심국가 역할을 했다. 또한 지중해의 패권을 두고 오스만제국과 대립하였고 유럽에서는 프랑스와 영국과 대립하면서, 영토가 넓어진 만큼 전선(戰線)

5) 존 엘리엇, 2000, 146.

6) 벨라르 플로레스 게레로 외, 1993, 154-158.

7) 강석영, 최영수, 2000, 139-140.

또한 넓어지게 되었고 당시 대부분의 국제분쟁에 개입했다. 그 결과 신대륙에서 유입된 천문학적 재화는 스페인 국민의 삶의 질을 향상시키거나 생산 수단의 발전에 투자되는데 쓰이지 않고, 제국을 유지하기 위한 전쟁비용으로 소모되면서 경제적 위기가 당면 문제로 대두되었다. 카를로스 황제의 지나친 개입주의 정책은 스페인뿐만 아니라 그의 제국 내 대부분의 지역에 심각한 경제적 부담과 인적 부담을 야기하며 반발을 불러일으킨다. 그 결과 카를로스 황제 말기, 그의 자리를 자신의 아들에게 물려주려는 그의 의도는 좌절되고, 그의 동생 페르디난트가 신성로마제국의 새로운 황제가 되면서 유럽의 중심부는 스페인 제국과는 거리를 둔다. 그렇지만 펠리페 2세와 펠리페 3세, 펠리페 4세 로 이어지는 ‘해가 지지 않는 제국’의 계승자들은 선대왕인 카를로스 황제의 정책을 이어받아 지중해와 신대륙 그리고 네덜란드 등에서의 패권을 유지하기 위한 이른바 ‘성전’을 수행했는데 이는 결과적으로 스페인 제국의 해체와 몰락을 가속화했다.⁸⁾ 이러한 역설은 펠리페 2세 통치기간(1556-1598) 가장 심화되었다. 이 기간 동안 레판토 해전(1571)을 통해 오스만 제국을 격파하며 지중해에서 헤게모니를 구축하였지만 80년간의 네덜란드의 독립전쟁(1568-1648)이 시작되고 이것을 지원하는 영국을 응징하려던 스페인 무적함대가 참패(1588)를 겪으며 갑작스럽게 찾아온 제국의 해체과정은 신기루 같은 제국의 운명을 집약적으로 보여준다.⁹⁾ 이와 같이 빛과 어둠, 영광과 굴욕이 혼재하는 극단의 경험은 현실에 대한 환멸의식을 첨예화하여 스페인 문화의 최고 번영기인 황금세기(Siglo de Oro)를 태동시킨 역사적 토대가 되었다.

III. 스페인 바로크 시의 주요 특징과 대표적 시인들

전술한 것처럼 스페인 황금세기는 16세기와 17세기동안 스페인 제국에 꽃피웠던 전대미문의 문화적 번영을 지칭하는 용어로, 예술사적으로 르네상스와 바로크를 포괄한다. 스페인 문화에서 르네상스기는 대략적으로 1526년-1580년, 바로크기는 주로 17세기를 가리킨다.¹⁰⁾

8) 고려대학교 스페인 라틴아메리카 연구소, 2008, 208-209.

9) 펠리페 페르난데스-아르메스토, “거짓말같은 제국”, 레이몬드 카 외, 『스페인사』, 2006, 182-191.

스페인 바로크 시는 한 편으로는 르네상스 문학의 소네트 형식과 목가적이며 플라토닉한 사랑과 같은 다양한 주제를 계승하고 또 다른 한 편으로는 그것을 넘어서면서 발전하였다. 일반적으로 스페인 바로크 시는 공고라를 중심으로 하는 과식주의(culteranismo)와 께베도를 중심으로 하는 기지주의(conceptismo)로 양분된다.¹¹⁾ 기지주의는 기발한 착상으로 대상과 시적 이미지 사이에 있는 유사성을 부각하는 시적 경향이고 과식주의는 상투적인 시적 표현인 클리셰(cliché)를 피하며 낯설고 새로운 시적 이미지와 현학적이고 과장된 언어를 사용하거나 언어 유희를 지향한 시파(詩派)이다. 그런데 바로크 시는 가르실라소 데 라 베가에 의해 확립된 르네상스적 시적 형식과 주제를 이어받으며 발전하였기 때문에 공고라와 께베도를 논하기 위해, 먼저 르네상스기(期에) 가르실라소 풍의 소네트 양식의 유산을 살펴보겠다.

1. 가르실라소 데 라 베가의 소네트 양식이 남긴 유산

전통적으로 시는 기본적으로 특정한 음수율과 리듬형식을 필요로 하는 정형시(定型詩)이다. 15세기까지의 스페인 시는 구전문학의 전통에서 유래한 8음절의 대중 시가(詩歌)인 로망세(romance)와 프랑스 음유시인들인 트루바도르(troubadour)에 의해 개발된 교양 시가(詩歌) 양식인 칸시오네스(canciones)이 중심이었다.¹²⁾ 그런데 1526년 카를로스 황제의 결혼식에 참석한 베네치아의 대사인 안드레아 나바제로(Andrea Navagero)가 카탈루냐 귀족이자 문인인 보스칸(Juan Boscán Almogáver)을 만나 그에게 당시 소네트 양식, 옥타바 레알(octava real) 양식, 리라(lira) 양식 같이 이탈리아에서 유행하던 11음절((endecasílabo)로 이루어진 작시법과 페트라르카 스타일의 창작 방법을 소개하면서 스페인 시에 르네상스 양식이 도입된다.¹³⁾ 보스칸은 새로운 이탈리아 작시법을 뛰어난 문학적 재능을 지닌 벗인 가르실라소 데 라 베가에게 전수하였는데, 가르실라소는 유행하는 이국적 양식을 단순히 모방하는 차원에서 벗어나 스페인 시의 새로운 전통으로 정착하는데 결정적 기여를 한다. 형식적 측면에서 이 새로

10) José García López, 1984, 151-152; 259-260.

11) 고려대학교 스페인 라틴아메리카 연구소, 2008, 213-214.

12) 같은 책, 122-123.

13) Julian Weiss, 2004, 162-162.

운 스타일은 11음절 4행으로 된 2개의 연(ABBA//ABBA)과 11음절 3행으로 된 2개의 연(CDE//CDE, CDE//DCE, CDC//DCD)으로 이루어진 소네트 양식이며 주제적 측면에서는 플라토닉한 사랑, 이상화된 자연과 목가적 삶의 찬양을 통한 현실의 초월을 다루고 있다. 비슷한 시기 소네트는 영국에도 전파되어 유행하였는데 셰익스피어는 영어의 고유성에 맞춰 ABAB//CDCD//EFEF//GG이라는 변형된 방식으로 소네트를 썼으며 이것이 이후 영국의 소네트 전통으로 정착되었다.

이외에도 프랑스의 피에르 롱사르처럼 유럽 각국에서는 이태리에서 연원한 세련된 시 형식인 소네트과 11음절(endecasílabos)을 자국어의 언어현실에 맞춰 표현하려고 시도하였으며, 스페인 문학에서는 가르실라소 데 라 베가가 중요한 이정표를 세웠다. 가르실라소가 쓴 두 개의 소네트를 통해 그 형식적 특징을 살펴해보도록 하겠다.

En tanto que de rosa y de azucena	A
se muestra la color en vuestro gesto,	B
y que vuestro mirar ardiente, honesto,	B
enciende al corazón y lo refrena;	A
y en tanto que el cabello, que en la vena	A
del oro se escogió, con vuelo presto	B
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,	B
el viento mueve, esparce y desordena:	A
coged de vuestra alegre primavera	C
el dulce fruto antes que el tiempo airado	D
cubra de nieve la hermosa cumbre.	E
Marchitará la rosa el viento helado,	D
todo lo mudará la edad ligera	C
por no hacer mudanza en su costumbre.	E ¹⁴⁾

14) 본문의 우리말 해석과 그 출처는 다음과 같다: 장미와 백합꽃 색깔이/ 그대의 얼굴에 물들 때/ 그리고 그대의 뜨겁고, 순진한 눈빛이/ 맑은 빛으로 폭풍이라도 잔잔하게 할 때// 당신의 우뚝 솟아오른/ 아름답고 흰 목덜미 위로 급한 바람이 지나가/ 금광에서 뽑은 그대의 머리칼이/ 움직이고, 퍼지고, 흩날릴 때// 분노한 세월이 그 아름다운 봉 우리를 눈으로 덮기 전에/ 그대의 행복한 청춘에서 단 열매를 거두오// 장미는 차가운 바람에 시들고/ 쏜살같이 지나가는 세월이 모든 것이 변하네/ 오직 변치 않는 것은 그 세월의 습관뿐// (고려대학교 스페인 라틴아메리카 연구소, 2008, 132-133.)

이 작품은 모두 11음절로 이루어진 4개의 연(4+4+3+3) 총14행으로 지어졌으며 울격은 ABBA ABBA CDE DCE의 형식을 지닌다. 앞서 언급한 것처럼 전통적인 로망스 형식은 8음절로 되어 있으며 각 짝수 행의 마지막 두 음절을 반복하기 때문에 쉽고 소박하게 자신의 감정을 전할 수 있지만 어휘적 측면에서 3-4 단어 정도로 표현되기 때문에 문학적 소재나 수사적으로 굉장히 제한될 수밖에 없었다. 반면 새로 개발된 소네트 양식은 한 연에 5-8개 이상의 단어를 쓸 수 있었기에 이 전에 비해 풍부한 문채(figure)와 풍요로운 수사학적 표현성을 지니게 된다.

Oh dulces prendas, por mí mal halladas,	A
dulces y alegres cuando Dios quería,	B
Juntas estáis en la memoria mía,	B
y con ella en mi muerte conjuradas!	A
¿Quién me dijera, cuando las pasadas	A
horas que en tanto bien por vos me vía,	B
que me habiáis de ser en algún día	B
con tan grave dolor representadas?	A
Pues en una hora junto me llevastes	C
todo el bien que por términos me distes,	D
lleváme junto el mal que me dejastes;	C
si no, sospecharé que me pusistes	D
en tantos bienes, porque deseastes	C
verme morir entre memorias tristes,	D15)

15) 본문의 해석과 출처는 다음과 같다: “오, 내게 잘못 발견된/ 달콤함이 깃든 그대의 옷 가지여! 하느님이 원했을 때/ 그렇게도 달콤하고 즐거웠던 것들이 이제는 내 기억 속에/ 들어와 기억과 하나 되어 나를 죽음으로 몰아갔다.// 과거에 그대와 함께 누렸던 행복이/ 어느 날 갑자기 이렇게 아픈 고통으로 바뀌어/ 나에게 나타날 것이라고/ 그 누가 말할 수 있었겠는가!// 조금씩 당신이 내게 주었던/ 그 모든 행복 이렇게 순식간에 가져가면/ 그대 내게 남긴 이 아픔 역시 함께 가져 가오// 만일 그렇게 앓는다면 금 날은 행복을 준 것이/ 슬픈 추억으로 인해 내가 죽어 가는 것을 보기 위한/ 것이었다고 그렇게 생각할 수밖에 없으니.//”(고려대학교 스페인 라틴아메리카연구소, 2008, 134.)

형식적으로 이 작품은 4연 14행으로 구성되어 있으며 각 행은 11음절이며 각 행의 마지막 두 모음은 각각 -adas, -ía, -ía, -adas// -adas, -ía, -ía, -adas// -astes, -istes, -astes// -istes, -astes, -istes//라는 음절구조를 지닌다. 이를 ABBA//ABBA//CDC//DCD//라는 단순화 된 형태로 표시할 수 있다. 주지하듯 시는 기본적으로 개인의 감정과 생각을 제한된 언어형식에 맞추어 표현하는 문학 장르이다. 가르실라소는 사랑하는 정인(情人)을 잃고, 어느 날 방에서 우연히 발견한 그녀의 옷가지를 보며 느낀 그리움과 비통의 감정을 14행, 11음절에 맞춰 표현하고 있는데 특히 각행의 마지막 두 모음을 정확하게 일치시키면서도 각 모음들이 서로 거슬리지 않고 자연스럽게 배치함으로써 외래에서 기원한 소네트 형식을 성공적으로 스페인 문학에 정착시켰다. 특히 페트라르카 풍(風)의 ‘플라토너 러브’의 관념적 연가(戀歌)를 넘어 스페인 전통시가 속 ‘살과 뼈를 지닌’ 남녀 간의 현실적이고 육체적 사랑의 노래를 계승하는 표현들과 암시들을 통해 더욱 애절하고 고뇌에 찬 생의 비극적 감정을 결합하였다.

또한 그의 목가시(牧歌詩)는 단순히 평온한 삶을 염원하는 이상화된 자연을 묘사한 것이 아니라, 이루어지지 못한 사랑의 슬픔과 정념의 괴로움을 말하며 현실에서 실현되지 못한 욕망을 승화(sublimation)한 반(反)공간의 성격을 띠는데, 이는 나중에 공고라 등의 많은 시인들에게 영향을 준다. 이와 같이 가르실라소에 의해 정착된 11음절은 소네트 형식뿐만 아니라 옥타바 레알이나 리라 등을 포함해 스페인 문학의 다양한 시 형식으로 발전하였다.

2. 계베도와 기지주의

르네상스는 기본적으로 현세적이며 낙관적 인간관과 세계의 은밀한 조화 및 질서에 대한 믿음을 고수하고 있었지만 시간이 지날수록 사람들은 스페인 제국이 처한 상황 속에서 화려한 영광과 부귀가 얼마나 덧없고 기만적인 것인지를 깨닫게 되었다.¹⁶⁾ 그것은 한편으로는 물질적 풍요가 가져온 사치와 허영, 탐욕 그리고 퇴폐적 사회상에 대한 염증이었으며 또 한편으로는 존재의 다양성과 상대성 그리고 복합성에 대한 각성이었다. 앞서 언급한 것처럼 바로크 시학의 두 축은 계베도를 중심으로 하는 기지주의와 공고라를 축으로 하는 과식주의이다. 먼저

16) 펠리페 페르난데스아르메스토, 2006, 186.

계베도의 지지주의를 살펴보면 그의 시학은 한마디로 촌철살인과 같은 번쩍이는 아이디어에 있다. 17세기의 사상가 발타사르 그라시안은 ‘가지(concepto)’를 “사물 사이에 존재하는 상응관계를 표현하는 인식의 행위”(Un acto del entendimiento que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos)로 정의한다.¹⁷⁾ 얼핏 보면 전혀 상관없어 보이는 사물들 사이에 내밀하게 존재할 수 있는 연관관계를 번쩍이는 기지로 포착하여 그것을 짧고 빠른 리듬감에 재치 있고 역설적인 언어로 표현하는 것이다. 이 용어는 원래 이태리어 가지(conceit)에서 유래한 “복합적이고 사로잡는 은유”¹⁸⁾로, “누구를 위해 종은 울리나”(for whom the bell tolls)라는 문구가 나오는 ‘명상XVII’이나 ‘벼룩(The Flea)’이라는 시로 유명한 존 던(John Donne) 등의 ‘형이상학과 시인들’(the metaphysical poets)은 영국의 지지주의라 할 수 있다. 계베도는 스페인의 지지주의를 대표하며 신랄한 풍자와 반어를 통한 촌철살인과 같은 비관을 특징으로 한다. 그의 수많은 소네트 중 과장의 수사법을 대표하는 작품이다.

코에 붙어 있던 사람이 있었죠.
 최고로 큰 코였습니다.
 반쯤 살아 있는 증류기였습니다.
 턱수염이 잘못 난 청새치였습니다.

생김새가 흉한 해시계였고,
 입이 위에 붙은 코끼리였으며,
 사형집행인과 범률상의 코였으며,
 코가 잘못 난 오비디오 나손이었습니다.
 갠리의 衝角이었습니다,
 열두 부족의 코였습니다,

무한한 코였습니다,
 가면의 거대한 코였습니다.
 붉은 기름에 튀긴 통통 부은 종기였습니다.¹⁹⁾

17) Marcelino Menéndez Pelayo, 1962, 136에서 재인용.

18) Alex Preminger & T. V. F. Brogan, 1993, 231-232.

19) 계베도, 1992, 185-186. 우리말 번역만으로 작가의 기발한 착상을 이해하는데 충분한 경우에는 원문을 병기하지 않고 번역만을 신쥘다.

이 시는 자신과 적대적 관계에 있었던 공고라의 크고 흉하게 생긴 코를 풍자하는 시로, 코가 얼마나 큰지 사람에게 코가 붙어 있는 것이 아니라 거꾸로 코에 사람이 붙어 있는 것 같다는 발상의 전환을 통해 께베도 특유의 과장법을 보여준다. 그리고 께베도는 그 코를 (숨을 쉴 때마다) 증기를 뿜는 “증류기”와 연결하기도 하고, “코끼리의 코”에 비교하거나 끝이 삐죽 솟은 “헤시계”, “청새치”, 깰리선의 船頭의 돌출부인 “衝角”이나 “피라미드”에 비교하면서, 이전에 파악되지 못했던 사물들 간의 은밀한 유사성을 포착하며 새로운 시적 이미지를 창조하였다.²⁰⁾ 여기에 바로크 시학의 중요한 가치가 있다. 비록 형식적으로는 르네상스시학의 전통위에 서 있지만 바로크 시는 새로운 이미지를 통해 새롭고 다양한 표현성을 추구하였다. 이것은 현대시학의 ‘낮설게 하기’ 혹은 ‘탈자동화 기법’을 통한 ‘새로운 이미지의 열망’을 예기(豫期)한다.²¹⁾ 다음 시에서 께베도는 짝사랑의 고통을 기발한 착상과 섬세한 감수성, 역설의 언어를 통해 표현하였다.

나는 돌, 근심과 고통을 건디는 데,
양초, 다시 부드러워져서 사랑하는 데,
천재, 달콤하게 태어난 고통을 사랑하는 데,
천치, 상처 받으면서도 계속하는 데,

겁쟁이, 비겁하게 굴복하지 않으려 떠는 데,
용자, 스스로에게 지지 않으려고 애쓰는 데,
사람, 감각 없이도 아픔을 느끼는 데,
짐승, 정신 차리고 깨어나지 못하는 데.

시빨건 불속에서 버터 내는 데,
그대의 투명하고 차가운 냉대를 버티는 데
나는 불도마뱀, 그대의 번덕 들어준다.

그러나 이 내 눈동자 속의 요정들이
그대 두 눈 사라지자,
두 강물에 사는 요정 되었네.²²⁾

20) 안영옥, 2019, 136-137.

21) José María Pozuelo Yvancos, 2006, 180.

22) 민용태, 2008, 569-570.

소네트 형식의 이 작품에서 께베도는 리시(Lisi)라는 여인을 향한 사랑의 달콤함과 실연의 고통이 교차하고 공존하는 모순된 감정을 이미지의 극단적 대립을 통해 표현한다.

모든 감정이 화석처럼 굳어버린 “돌”과 뜨거운 사랑의 불길에 부드럽게 녹아 버리는 “양초”, “천치”와 “현자”, “겁쟁이”와 “용자”, “사람”과 “짐승”이라는 대조를 통해 무수한 자책감과 희망 표현한다. 그리고 자신의 사랑과 진심을 무시당하면서도 불구덩이 같은 고통 속에서 견뎌내는 모습을 불도마뱀(salamandra)과 비교 하며 불과 대립적 이미지인 물을 눈물과 연결시키는 한편, 눈물을 강물로 확장하고 또 그것을 물의 요정 님프와 관련시키는 이미지의 비약을 보여준다. 이것은 확실히 이전의 르네상스의 균형과 절제를 지향하는 표현방식과는 다르게, 짝사랑의 비애감을 기발하게 과장하면서, 시적 표현의 가능성을 넓힌다.

이러한 께베도의 기지주의는 소네트 뿐만 아니라 8음절과 5음절이 혼합된 대중적 형식인 레트리야(letrilla)에서도 빛을 발한다. 대표적인 예가 “천하무적 기사 돈 경(卿)(Poderoso caballero es Don Dinero)”의 주요부분이다.

Poderoso caballero	A (8)
es Don Dinero	A (5)
Madre, yo al oro me humillo,	B (8)
Él es mi amante y mi amado,	C (8)
Pues de puro enamorado	C (8)
Anda continuo amarillo,	B (8)
Que pues doblón o sencillo	B (8)
Hace todo cuanto quiero,	A (8)
Poderoso caballero	A (8)
Es don Dinero	A (5) ²³⁾

이 작품은 소네트나 옥타바 레알 형식처럼 11음절이 아닌 보다 전통적이고 대중적 음수율인 8음절을 기반으로 하고 있기 때문에, 호흡단위가 짧고 빠르며 경쾌하기 때문에 촌철살인 미학을 지닌 풍자에 적합하다. “Poderoso caballero/

23) 우리말 해석과 출처는 다음과 같다: “전능의 기사/돈 양반/어머니, 전 황금 앞에선 머리가 수그러집니다./그는 저의 정부이자 애인입니다./순수한 사랑으로 인해 그는/늘 그렇게 떠서 돌아다닌답니다./금화든, 별 가치 없는 돈이든/제가 원하는 거면 뭐든 하죠./전능한 기사/돈 양반이다.// (껴베도, 1992, 34.)

Es don Dinero”라는 시구는 대중적인 속담으로 작품에서 후렴구처럼 반복되며 배금주의(拜金主義)적 세태를 비판하고 있다. 이 작품에서 께베도는 신대륙에서 유입된 보화에 굴종하고 돈 앞에서 비굴해지며 돈을 위해서라면 무엇이든 할 수 있는 자신의 시대를 조롱하고 돈 만이 사랑하는 절대적 존재이며, 그 돈이 스페인에 죽으려(즉 살려) 왔으나 결국에는 스페인과 무관한 제네바에 묻혔다는 표현을 통해 잦은 전쟁으로 인해 국부가 스페인을 경유해서 외국으로 이탈하여 경제적, 사회적으로 황폐화 된 조국의 부조리한 현실을 위트 있으면서도 날카롭게 풍자하고 있다. 이를 통해 대항해시대 이후 도래한 상업자본이 새로운 권력으로 등장하면서, 전통적 기사도나 학식, 신앙, 양심이 그 앞에 철저히 무너져버린 세태를 역설의 언어로 비판한다. 이와 같은 방식으로 기지주의는 이미지의 새로운 결합을 통해 시어의 영역을 확장하는데 기여하였다.

3. 공고라와 과식주의

공고라 역시 새로운 시어를 개척하는데 크게 이바지한다. 하지만 그는 께베도와는 달리, 비일상적인 이미지나 신조어를 과감하게 사용하였으며 심지어는 문법적 어순의 파괴와 극단적 대비와 과장을 통해 극한의 독자적 문학 세계를 구축하였다. 이런 의미에서 공고라의 시는 후대의 고답파나 상징주의들이 추구한 ‘예술을 위한 예술’, ‘소수자의 예술’와 선구적 문학적 태도를 견지하며 문학의 세계의 자율성과 절대성을 주장한다. 다음의 46행으로 이루어진 레트리야에는 그의 예술관이 명확하게 드러나 있는데 그중 주요 부분을 번역하여 발췌하였다.

피꼬리만이
 꽃들 사이에서 노래하는 것은 아니다.
 여명에 여는
 은중,
 내가 찬미하는
 햇살들에게 인사하는
 황금 나팔도 있다.
 (...)
 허공을 나는 바이올린과
 흔들리는 현금만이
 경이로운 인간의 제작품,

위안을 감미로운 것은 아니라.
 더 좋은 느낌을 끄는 사람도
 또 다른 악기이다.
 피꼬리들만이
 꽃들 사이에서 노래하는 것은 아니다.
 여명에 여는
 은중,
 내가 찬미하는
 햇살들에게 인사하는
 황금 나팔도 있다.²⁴⁾

르네상스까지의 미학은 절대이념의 세계인 이데아를 원본으로 상정하고 자연을 이데아의 모방으로 보고, 예술을 이데아의 모방의 모방으로 본 플라톤의 미학적 견해를 따르고 있다. 따라서 참된 예술은 자연의 모방을 통해 궁극적으로는 이데아의 미와 질서를 추구한다. 따라서 예술이 모방해야 할 것은 세계의 겉모습(appearance)이 아니라 그 완벽한 상태인 이데아이며, 최선의 예술은 아름다움의 모방을 넘어 선(善)의 이데아 혹은 진선미 합일적 이데아를 드러내는 것이다.

그러나 공고리는 이것과 반대로 “은중”이나 “황금나팔”같은 인공적인 악기들의 음악소리도 자연의 소리보다 더 매혹적일 수 있다고 주장한다. 바로 여기에서 자연미보다 인공미를 높이 평가하는 미학적 현대성이 엿보인다. 전통적으로 하느님이 창조한 세계와 피조물은 “보기에 좋았”다고 생각되었지만 공고리는 자연뿐만 아니라 인공적인 것 역시 위대하다고 주장한다. 이것을 통해 유추할 수 있는 것은 시는 언어를 통한 현실과 감정의 단순모방과 기술이 아니라 시 자체가 기호들의 자율성과 절대성을 지닌 대체현실 혹은 대항현실로서 가치를 지닌다는 혁신적 미학관이다. 시의 새로움은 바로 그 이미지와 은유가 지닌 새로움 즉 낯설음을 통한 소격효과(alienation effect)이다. 공고리는 많은 사람들이 공감하는 ‘자연스러운’ 수사법, 이미지, 친숙한 현실 대신, 기존의 언어관습에서 탈피한 낯선 이미지를 추구함으로써 시어의 지평을 넓힌다. 새로운 어휘와, 이미지를 창조한다는 것은 궁극적으로는 기존 질서에 대한 극단적인 저항이다. 자기만의 내밀한 언어와 기존 신화에 대한 새로운 해석을 통해 기존의 현실에 대한 인식을 탈자대화하고 낯설게 함으로써, 전통적 기독교 세계가 와해되고 배금주의와 물질주의가

24) José García López, 1984, 302.

도래하는 세계 속에서의 소외감을 드러낸다.²⁵⁾ 근대의 문턱에서 사람들 사이의 소통과 통합이 단절되고 외적으로 화려한 세상은 내적으로 공허한 개인들에게는 낯설고 고독한 세상이며 별천지였다. 패역한 세대에 상처받은 영혼들은 자신의 내면으로 도피할 수밖에 없으며 남들이 알아들을 수 없는 자신만의 고유한 언어를 사용한다. 실제로 공고라의 미완의 연작시 『고독 *Soledades*』(1613)이 그의 후기 대표작이라는 사실은 결코 우연이 아니다. 이 작품에서는 형식적 요소가 중요하므로 한 부분을 원문으로 옮기겠다.

Leche que exprimir vio la Alba aquel día,
mientras perdían con ella
los blancos lilios de su frente bella,
gruesa le dan, y fría²⁶⁾

불과 4행에 불과하지만 문장구조가 너무나 기형적으로 뒤틀어져 있어 공고라 연구의 권위자 중 한명인 제임스는 이 부분을 “le dan leche ordeñada en el amanecer de aquel día (mientras los lilios que coronan la frente del Alba perdían en comparación, excedidos por su blancura, leche espesa y fría”²⁷⁾로 풀이하고 있을 정도로 공고라 시의 해석은 스페인 지식인들에게도 쉽지 않다. 그런데 가령 을 모음의 배치의 측면에서 보면

Leche que exprimir vio la Alba aquel días 은
e e e/e i-i (i)o a a e i-a 로

단순화되며 특정 모음이 계속적으로 반복되면서 청각적 쾌감을 높일 수 있다.

25) 공고라의 시 세계가 처음부터 과식주의적 경향을 지녔던 것은 아니다. 1580-90년대 쓰인 그의 초기 시는 전통적인 소네트 형식이나 레트리야 형식을 사용하며 께베도의 시와 유사한 과장법으로 세속의 허영을 신랄하게 비판하였지만, 1610년 무렵부터 점점 자기만의 자폐적인 세계를 구축한다. 그래서 메넨데스 펠라요는 그의 초기시를 <빛의 왕자> 후기시를 <어둠의 왕자>라고 명명하였다. Marcelino Menéndez Pelayo, 1962, 121.

26) Luis de Góngora, 1994, 227-229.

27) 같은 책, 227. “그에게 그 날 아침에 짙, 핑장히 차갑고 진하고 새하얀 우유를 주었는데, (새벽의 여신) 알바의 이마를 장식하고 있는 붓꽃의 화관도 그 하양 앞에선 빛을 바랬다.”

이런 이유에서 공고라는 “(목가시의 뮤즈인 탈리아가) 내게 짓도록 한 유려한 운율들”(Estas que me dictó rimas sonoras)를 자신의 시학이 추구하는 방향으로 천명한다. 귀에 유려한 소리, 즉 시의 음악성을 위해서 나머지 부분을 희생할 수도 있다는 극단적 예술지상주의의 발로라고 할 수 있다.

그렇지만 이러한 공고라의 시적 견해는 당시 지식인들 사이에서 많은 논란을 야기했고, 특히 케베도는 공고라에 대해 반대하는 시를 여러 편 썼을 정도로 호 불호가 극명하게 나뉘었다.

그런데 1612-1613년 출간된 『폴리페모와 갈라테아의 이야기 *La Fábula de Polifemo y Galatea*』에서 공고라는 로마의 대문호 오비디우스가 쓴 『변신』의 폴리페모스와 갈라테아의 이야기에 자신만의 고유한 해석을 투사하여 변용하고 있다.

원 신화에 의하면 폴리페모스는 눈이 하나인 거인족인 키클롭스로, 후에 오디세우스에 의해 한 눈마저 잃는 포악한 괴물이다. 어느 날 아름다운 요정 갈라테아를 보고 첫눈에 반한 폴리페모스는 그녀가 미남 청년 아시스를 사랑한다는 사실을 알고 질투심에 그를 죽인 난폭한 신화 속 등장인물이다.

그런데 공고라는 폴리페모스를 비록 외모는 흉측하게 생겼지만 내면은 순박하고 선한 삶을 살려고 노력하는 주인공으로 묘사한다. 그리고 갈라테아가 자신의 흉한 외모를 혐오하기 때문에 자신의 사랑을 전하지 못하고 먼발치에서 안타깝게 그녀를 보는 소심하고 내성적인 캐릭터로 묘사하고 있다. 외양(外樣)과 내면, 보이는 것과 실재, 알려진 것과 진실의 불일치와 불화는 바로크 문학의 중요한 모티브 중 하나이다. 폴리페모스의 진심 역시 그의 혐오스러운 외모로 인해 전해지지 않는다. 그러나 아무리 노력해도 자신의 진심을 받아주지 않는 갈라테아의 냉정함에 절망한 어느 날 우연히 자신의 포도밭을 들어온 염소들을 내쫓다가 갈라테아와 밀회중인 아시스를 발견하고 그만 죽이게 되지만, 갈라테아의 원망과 증오에 비통해 하고 자책하는 슬픔과 고독의 존재로 그려진다는 점이 오비디우스와 다르다. 다마스 알론소(Dámaso Alonso)는 폴리페모의 내면에서 일어나고 있는 역설적인 대립을 지적한다. 외적으로 흉측하고 외눈박이 괴물인 주인공이 아름다운 요정을 보고 사랑에 빠져 부드럽고 사랑스러운 존재가 되려고 인간힘을 쓰는 모습과, 아무리 선하게 살려고 노력해도 결국 세상에서 버림받은 외톨이에 불과하다는 사실을 알게 되었을 때 그의 안에서 발생하는 분노와 악마적 충동의 대립이 야기할 아이러니는 빛과 어둠, 규범과 충동 등이 대립과 공존

이 이 작품을 유럽 바로크 작품 중 백미로 뽑을 수 있다고 주장하였다.²⁸⁾

그런데 앞서 말한 것처럼 공고라 작품의 문학적 가치는 단순히 내용, 주제에 있는 것이 아니다. 그것은 음악성이나 도치법(hipérbaton)과 같은 파격적인 언어 사용을 통해 시적 경계선을 극한으로 밀어붙였다는 점이다.²⁹⁾ 다마스 알론소는 다음의 예를 든다.

De este, pues, formidable de la **tierra**
 Bostezo, el melancólico vacío
 A Polifemo, horror de aquella **sierra**,
 Bárbara choza es, albergue umbrío
 Y redil espacioso donde enci**erra**
 Cuanto las cumbres ásperas cabrío,
 De los montes esconde: copia **bella**
 Que un silbo junta y un peñasco **sella**.³⁰⁾

11음절 8행으로 된 옥타바 레알 형식인 이 작품의 첫 구절 역시 일상적 구문에서 심하게 왜곡되어 있어 다마스 알론소 같은 공고라 연구의 대가도 “(공고라의 시는) 읽기에 너무 어렵다. 특히 통사적 관점에서 스페인어로 된 그 어떤 작품과 비교할 수 없을 정도로 너무도 어렵다”고 진술하였다.

앞서 언술한 것처럼 공고라가 일반적인 통사 구조를 전도시키며 과감한 도치법을 택한 이유는 언어의 소통적 기능이 아니라 심미적 기능을 주목하였기 때문이다. 언어란 더 이상 신에서 부여받은 신성한 대상이 아니라 언제나 변경 가능한 사회적 언약이기 때문에, 특정 모음을 주기적이고 지속적으로 반복함으로써 청각적 쾌감을 높일 때 심미적 효과가 극대화된다고 생각한다. 이러한 생각은 각각의 모음의 무의식적 음성상징효과에 대한 생각으로 이어진다. 다음 행들에서 시인은 폴리페모스의 거처인 동굴에 사는 박쥐들을 표현하고 있다.

28) Dámaso Alonso, 1981, 392.

29) 같은 책, 311.

30) 스페인어로 이 문장의 정상적인 구문은 “El melancólico vacío de este, pues, bostezo formidable de la tierra es a Polifemo, horror de aquella sierra, choza bárbara, albergue umbrío y redil espacioso donde encierra cuanto cabrió esconde las cumbres ásperas de los montes: copia bella que un silbo junta y un peñasco sella.”이어야 하지만 공고라는 시의 음악적 리듬감을 지키기 위해 문장의 통사구조를 과감하게 변형시키는 시도를 하였다. Dámaso Alonso, 1981, 334-337.

infame turba de nocturnas aves
 gimiendo tristes y volando graves
 (구슬피 울며 장중히 나는/ 악명 높은 밤의 새떼)

이것을 모음을 중심으로 재구성하면 다음과 같다.

i-a-e-ur-a-e-o-ur-a-a-e
 i-i-e-o-i-e-o-a-o-a-e

모음 a와 e는 발성 위치가 각각 혀의 앞쪽 하부와 중부로, 반복되는 a와 e는 새의 날갯짓처럼 위아래로 움직이는 모습을 연상시킨다. 또한 u는 혀의 상부 안쪽 깊은 곳에서 발성되는 모음이기에 무겁고 어두운 어감을 주기에 박쥐들이 살고 있는 동굴의 깊숙한 모습과 부합되는 모음이다. 그리고 자음 r은 스페인어에서 발음하기 힘든 치경전동음(齒莖顫動音)으로 혀끝으로 치조를 닿을 듯 대며 강하게 내뿜는 소리이다. 다마스 알론소는 ur을 박쥐의 어두운 모습과 동굴의 음습한 분위기를 드러내는 음가로 설명하고 있다.³¹⁾ 이와 같이 공고라는 유려한 음악성을 얻기 위해서라면 문장구조마저 심각하게 훼손하기를 마다하지 않았기 때문에 그를 추종하는 시인들만큼 비판하는 문인들도 많았다.

그의 사후, 특히 18세기 신고전주의가 대두되면서 공고라는 나쁜 시인의 표본으로 여겨져 문단에서 점차 잊혀 졌는데, 신고전주의는 언어의 질서와 균형, 간결함과 적합성을 중시하였기 때문이다. 그에 대한 비판의 중심에는 스페인 신고전주의를 대표하는 이그나시오 데 루산(Ignacio de Luzán)이 있다. 1737년 출간된 『시학 혹은 시 일반과 주요 종류에 대한 규칙 *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*』에서 루산은 다음과 같이 주장한다.

공고라는, 뛰어난 계기와 생동감 있는 상상력을 지니고 있지만 너무 무질서하고 명성에 대한 야망이 커서, (...) 지나치게 과장되고 공허하며, 터무니없는 은유와 오류로 가득 찬 언어 그리고 내가 보

31) Dámaso Alonso, 1981, 328-332.

기에는 우리 언어에 완전히 생경하고 괴상한 어법으로 명성을 획득하고자 했다.³²⁾

루산의 비판은 공고라에 대한 이후의 부정적 평가에 결정적이어서 신고전주의와 낭만주의가 지배하던 약 2세기동안 공고라와 과식주의는 스페인 문학에서 잊혀졌다.

IV. 바로크 시의 현대적 수용: 공고라의 재평가를 중심으로

앞서 기술한 것처럼 계몽주의 시대 이후 유럽에서 바로크 미학은 대항종교개혁과 절대군주제 시기의 교화나 왕의 위용을 드러내고 홍보하기 위한 뒤틀리고 과장된 장식적인 프로파간다 예술로 폄하되고 부정된다. 19세기 후반에 들어 빌플린이 바로크 예술의 가치를 재조명할 무렵, 공고라 역시 재평가를 받는다. 당시 스페인과 중남미에서 유행했던 시문학운동은 모데르니즘(modernismo)인데³³⁾, 흥미로운 사실은 모데르니즘의 중심인물인 루벤 다리오(Ruben Darío)를 통해 공고라에 관심이 스페인에서 촉발되었다는 점이다.

니카라과 외교관인 루벤 다리오 역시 사실 공고라를 잘 알지 못했었지만, 파리에서 상징주의 시인 폴 베를렌느(Paul Verlaine)와 교류하던 중 공고라에 대해 알게 되었다. 그런데 베를렌느는 스페인어를 거의 몰랐음에도 공고라의 시의 가치에 대해서 이해하고 있었으며 특히 음악성과 과격성을 높이 평가하였다. 상징주의자들은 공고라에게서 자유시에 가까운 작시법을 보았고 오로지 인공적 아름다움을 향한 과격적인 언어 사용에 매료되었다. 팍스트(Pabst)는 다음과 같이 말한다.

공고라는 여타의 모든 서정 시인들과는 다르다. 그의 시적 주제는 자기 자신이 아니라 바로 아름다움, 이념, 미의 이념이다. (...) 공고라의 시는 가슴으로 향하지 않는데 그 이유는 공고라의 목적은

32) Ignacio de Luzán, 1988, p. 33.

33) 모데르니즘은 20세기 모더니즘과는 관련이 없으며 1880년대 후기낭만주의와 상징주의, 고딕파 등의 문예사조를 절충하여 새롭고 우아한 시어를 발전시켰다.

초인간적인 것이기 때문이다. 어떤 감정도 요구하지 않고, 감각의 정련이나 교육, 정신의 전율과 열정을 찾는 것이다. 34)

이러한 개념은 오르테가 이 가세트가 현대 예술의 특징을 “예술의 비인간화”라고 지적한 것과 일맥상통하다. 자신의 자아를 표현하기 위해서 시를 쓰는 것이 아니라 자신의 내면성과 감정을 말소하고 거기에 언어를 통한 대체현실, 즉 인공의 낙원을 만들어 자기 자신과 현실을 초월하는 것이다. 스페인의 폴 발레리로 평가되는, 순수시를 추구하였던 호르헤 기옌(Jorge Guillén)은 공고라의 시의 ‘비인간화’ 즉, 주관적이고 인간적인 감정들을 직접 표현하는 것을 피하고 차갑고 냉정한 객관의 눈으로 상징화하는 것에 대해 다음과 같이 말한다.

공고라는 세상의 아름다움에 열광했다. 혹은 그것을 아름다움으로 바꾸면서 표현했다. 끌어당기는 것은 찬양하는 사람이 아니라 아름다움에 대한 찬양 자체이다. 아름다움만이 승리한다. (...) 거기에는 어떤 내적 성찰도 없으며 어떤 자신의 정념의 메아리도 없다. 공고라는 결코 “나는!”이라고 감상적으로 외치지 않는다. 35)

이제 신고전주의자들이 혹평하였던 바로 그 부분이 많은 스페인의 젊은 시인들을 매료시켰다. 특히 1차 세계 대전 이후 아방가르드와 창조주의, 초현실주의가 등장하면서 더욱 많은 시인들은 공고라의 시에서 시적 현대성의 원류를 엿보았다. 그리하여 공고라 서거 300주년을 추모하며 1927년 12월 16일과 17일 일군의 젊은 문인들은 세비아의 아테네 학술원(El Ateneo de Sevilla)에 모여 학술대회를 개최하였는데, 이들은 훗날 27세대(Generación del 27)로 불리는데, 스페인 문학의 제 2의 황금세기를 연 주역들이다. 기존의 관습적 언어를 혁신하려는 이들의 열망은 공고라의 시에서 현대 문학의 선구적 모습을 발견하게 되면서, 스페인의 전통과 유럽의 최신 전위문학을 성공적으로 융합하는 원동력이 되었다. 27세대 시인 중 가장 대중적으로 잘 알려진 로르카는 공고라를 현대시의 비조(鼻祖)라고 칭하면서 공고라의 시는 단순히 읽고 즐기는 대상이 아니라 적극적으로 연구하고 분석되어야 한다고 주장했다.

34) Walther Pabst, 1966, 1; 71-72.

35) Jorge Guillén, 1969, 72.

스페인에서는 오랫동안 그리고 지금도 여전히 많은 사람들에게 과식주의적 공고라는 문법적 해악을 끼치는 괴물이며 그의 시는 아름답기 위해 기본적인 모든 요소들이 결여되어 있다고 생각되어 왔다. (...) 공고라는 희미한 차가운 불빛의 종기가 온 몸에 가득한 문등병자처럼 지내왔다. 그의 손에는 새로운 가지가 난 줄기를 들고 그의 유산과 은유의 의미를 받으러 오는 새 세대를 기다리면서. 이것은 이해의 문제이다. 공고라는 읽혀지는 것이 아니라 연구되어야 한다.³⁶⁾

27세대는 공고라로부터 전통과 혁신이라는 ‘대립의 통일’(Coincidentia oppositorum)의 새로운 미학적 전통을 세운다.

V. 결론

스페인 바로크 시는 르네상스 시의 토대위에 발전하였다. 우선 형식적인 면에서 11음절을 계승하였으며 주제의 측면에서도 르네상스에 중심적 사상이던 신플라톤주의와 페트라르카주의 그리고 인문주의를 계승한다. 하지만 르네상스가 삶과 미래에 대한 낙관적인 세계관을 지녔던 반면 바로크시기에는 신기루 같이 사라져버린 제국이 남긴 공허함과 환멸의식, 염세적이고 부정적 의식이 두드러지며, 또한 새로 변화하는 역사적 환경 앞에서 경험한 무력감과 고립감이 야기한 현실 도피적인 모습도 드러났다. 스페인 바로크 시를 양분하는 공고라와 께베도 또는 과식주의와 기지주의 중에서, 특히 공고라의 극단적인 수사법은 일상적 언어질서를 거부하고 “예술의 비인간화”를 추구함으로써, 소수만을 위한 낯설고 이해 불가능한 예술이라는 비판을 받기도 하였지만, 오늘날에는 자기 시대의 상투적이고 관습적 글쓰기에서 벗어나 끊임없이 새로운 언어와 새로운 이미지, 새로운 세계 질서를 구축하려는 현대시의 중요한 토대로 평가받고 있다.

36) Federico García Lorca, 1989, 97; 28.

참고문헌

- 강석영, 최영수(2000), 『스페인, 포르투갈 사』, 서울: 대한교과서주식회사.
- 고려대학교 스페인 라틴아메리카 연구소(2008), 『작품으로 읽는 스페인 문학사』, 서울: 고려대학교 출판부.
- 메케이, 양구스(2003), “다원적 사회: 중세 스페인”, 존 엘리엇(편집), 『히스패닉 세계』, 서울: 새물결.
- 메케이, 양구스(2006), “중세 후기 1250-1500”, 레이몬드 카 외, 『스페인사』, 서울: 까치.
- 민용태(2008), 『스페인 중세, 황금세기 문학』, 서울: 고려대학교출판부.
- 박철(1992), 『서반아 문학사 상권』, 서울: 송산출판사.
- 브래드퍼드, 세러(2008), 『체사레 보르자』, 서울: 사이.
- 안영옥(2019), 『스페인 시의 이해』, 서울: 고려대학교 출판문화원.
- 엘리엇, 존(2000), 『스페인 제국사 1469-1716』, 서울: 까치.
- 페르난데스-아르메스토, 펠리페(2006), “거짓말같은 제국”, 레이몬드 카 외, 『스페인사』, 서울: 까치.
- 플로레스, 벨라르 외(1993), 『스페인 역사』, 서울: 빗샘.
- 께베도(1992), 『죽음 너머의 사랑』, 서울: 민음사.
- Alonso, Dámaso(1981), *Poesía española*, Madrid: Gredos.
- García López, José(1984), *Historia de la literatura española*, Barcelona: Vicens.
- Góngora, Luis de(1994), *Soledades*, Robert Jammes(ed.), Madrid: Castalia.
- Guillén, Jorge(1969), “Lenguaje prosaico: Góngora”, *Lenguaje y poesía*, Madrid: Alianza.
- Lorca, Federico García(1989), “La imagen poética de don Luis de Góngora”, in *Conferencias I*, Madrid: Alianza.
- Luzán, Ignacio de(1988), *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Madrid: Catedra.
- Menéndez Pelayo, Marcelino(1962), *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Salamanca y Madrid: Ediciones Anaya S.A.
- Pabst, Walther(1966), *La creación gongorina en los poemas Polifemo y*

Soledades, Madrid: CSIC.

Pozuelo Yvancos, José María(2006), 'Las vías lingüístico-desautomatizadoras en el tópico de la queja dolorida', *Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo*, Santiago Fernández Mosquera(ed.) S/L, edición digital, Instituto Cervantes.

Preminger, Alex & T. V. F. Brogan(co-eds.)(1993), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Weiss, Julian(2004), "Renaissance Poetry", *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge: Cambridge University Press.

장재원

서울시 성북구 고려대학교 서어서문학과

E-mail: jaewonie@gmail.com

논문접수일: 2019년 11월 21일

심사완료일: 2019년 12월 11일

개제확정일: 2019년 12월 13일

17세기 스페인 종교극의 바로크적 전유 양상 —칼데론의 「주님의 파종」 분석을 중심으로—

김유진
한국예술종합학교 강사

You Jin, Kim(2019), *Aspects of Baroque Appropriation in Seventeenth Century Spanish Religious Theater, Baroque Studies, 2.*

This study examines how the dramatic genre of auto sacramental is configured in the realm of Spanish 17th century religious play and its main characteristics that distinguish it from other genres. The investigation will be concentrated on a work of Calderón de la Barca, the representative of autos sacramentales to establish the essence of the kind with more than 70 pieces of variety he had shown. This particular form of religious theater developed in the background of 16th century Europe where Reformation had begun, to differ Catholics from Protestants by drawing a consent on doctrines and rites of Catholic life. In terms of Spain, who come forward to defend Catholicism all over Europe, enforced its political method to raise dominance of pure Christianity over converts or pagans. The works of autos sacramentales were usually represented in the day of Corpus Christi in the square with large mass to express the complex theological concepts in the form of comprehensible words. This study will especially take focus on one of Calderón's autos sacramentales, entitled *La siembra del Señor*, to examine its biblical sources within the narrative frame and its allegorical arrangement, therefore leading to accomplish its didactic goal while entertaining the public.

Key Words: Calderón de la Barca, Auto Sacramental, Spanish Baroque

김유진(2019), 17세기 스페인 종교극의 바로크적 전유 양상, 『바로크연구』, 2.

본 연구는 17세기 스페인의 종교 연극 분야에서 중요한 의미를 갖는 성체극이

라는 장르가 어떻게 형성되었으며 종교극으로서의 역할 및 다른 장르와 구분되는 특징 등을 탐구한다. 특히, 스페인 성체극의 핵심적인 성격을 정립하고 70여 편의 작품 활동으로 성체극의 소재가 될 수 있는 범위를 넓게 보여준 칼테론 데 라 바르카의 작품에 집중한다. 16세기 유럽에서 시작된 종교개혁으로 등장한 프로테스탄트들로부터 기존의 기독교 구교를 구분 짓고, 논란이 될 수 있는 교리 및 성사에 관한 해석들을 확립하여 하나로 모으는 과정에서 그 교리의 근간인 구원과 복음 서사를 전달하는 목적의 성체극이라는 연극 형태가 등장하였다. 게다가 스페인의 경우에는 반종교개혁의 대표주자로 나섰던 만큼, 성체성사에 관한 트리엔트 공의회 합의 사항을 국가적으로 공인하여 대내외적으로 이교도들로부터 기독교 순수 혈통을 구분하고 신교 세력을 경계하였다. 성체 대축일에 주로 사람이 많이 모이는 광장에서 공연되는 성체극은 복잡한 신학적인 관념을 재현할 수 있는 인간의 언어로 나타내는 장르로 정의된다. 스페인 바로크시기를 대표하는 극작가 칼테론의 성체극 중 「주님의 파종」이라는 작품을 분석하며 그 안에 서사적 틀로써 활용된 기존 성서의 내용과, 각 요소들에 대한 알레고리적인 의미부여, 그리고 신학적 교리 전파가 어떻게 이루어지는지 탐구한다. 우주관과 인식의 체계가 혼란을 겪어야 했던 당시의 역사적, 사회적 배경으로 인해 의심과 회의가 사유 체계의 중요한 도구로 등장하게 되었고, 확실히 지각되는 것만을 진리로 받아들여려는 경향이 만들어진 상황에서 성체성사의 초월적이고 신비적인 성격을 새롭게 전유하는 성체극만의 고유한 방식을 찾아보기로 한다.

주제어: 칼테론 데 라 바르카, 성체극, 스페인 바로크

I. 들어가며

17세기 스페인 예술 및 지성계가 발견한 가장 큰 수확은 수많은 관점의 재현이었다. 벨라스케스의 《시녀들》로 대표되는 수많은 시선의 교차와 그로 인해 발생하는 다중 차원의 회화는 물론, 문학 장르에 있어서도 세르반테스의 『돈키호테』, 케베도의 『꿈』, 칼테론의 『인생은 꿈입니다』 등 환멸¹⁾이라는 주제의식이

1) Wardropper는 스페인 바로크시기에 쓰인 대표적인 소설 『돈키호테』를 리얼리티와 픽션을 넘나드는 작품으로 분석하는 논문에서 이 시기 지성인들이 공통적으로 고민했던 주제의식을 ‘환멸’이라고 정리하며 케베도, 칼테론 등의 작품을 예증한다. 16세기 무렵 문학은 ‘있을 법하게’ 쓰인 허구라는 통념에는 이의가 없었지만, 있었던 사실을 그대로 명기해야 하는 산문 장르의 경우라 하더라도 결코 ‘거짓말’로 받아들여질 수 있는 위험으로부터 자유롭지 못했다. 현실과 허구의 경계가 불분명해진 상황 자체를 인간 삶에 대한 유비로 삼아 글로써 풀어낸 작품들이 스페인 바로크시기에 이르러 여러 예술 영

전면에 대두되었다. 종교 및 인간 이성에 대한 절대적 신뢰를 회의하기 시작하면서 나타난 중대한 변화는 국가와 종교 차원에서 표상에 기대를 걸기 시작했다는 점이다. 반종교개혁과 함께 가톨릭 구교의 수호자로 나선 스페인에서 활발하게 향유되었던 성체극은 16세기 후반의 티모네다 및 발디비엘소²⁾ 등을 거쳐, 칼테론이 활동했던 17세기에 이르면서는 정점의 완성도를 보여주었다. 이전까지는 성상을 제작하는 일에 소극적이었던 스페인의 교회는 트리엔트 공의회 폐회를 기점으로 종교를 국가적 이념으로 수호하는 권력의 비호를 받아 적극적으로 이교도 혹은 개종자들에게 가시적인 형체로서 기독교 교리를 전파하는 일을 권장했다. 특히 중세 때부터 종교심을 고취시키고 교리를 전파하는 효과적인 수단이었던 종교극은 성체극이라는 이름하에 그 어느 때 보다도 전국가적으로 장려되는 장르로 등극하였다.

「주님의 파종 *La siembra del Señor*」은 집필 당시로부터 약 1세기 전 트리엔트 공의회를 기점으로 변경된 기독교의 성변화 및 구원의 신학적인 내용과, 그것을 적극적으로 일반 기독교도 및 개종자들에게 전파하기로 한 결정 사항에 부합하는 내용을 전달하기에 매우 적절한 작품으로서, 칼테론의 알레고리 활용과 극적 구성에서의 바로크 정신이 돋보인다. 특히, 구약성서에 기록된 역사로서의 다양한 알레고리 및 신약성서에 등장하는 그리스도의 여러 우화들을 절묘하게 섞어내는 기량이 남다른 작품으로 손꼽힌다. 다른 어느 성체극 작가들보다도, 알레고리와 우화 등을 독창적인 플롯 구조로 엮어 극화시키는 일에 있어서는 칼테론이 그 최고점을 보여주었다고 할 수 있다. 칼테론 연구를 대표하는 발부어나 프

역에서 솟아나기 시작했다. 과거와 달리 인간의 실존과 형이상학 전반을 아우르는 지적 영역에 찾아온 불확실성(*incertitude*)은 당시 지성계에 커다란 혼란을 가져왔으며, 그러한 혼란을 예술적 주제로 다루는 작품들은 이 시기를 특징짓는 대표작들로 현재까지도 남아있다. 산문 장르에 관한 자세한 내용은 Bruce W. Wardropper(1965) “Don Quixote: Story or History?”를 참조.

- 2) Juan de Timonedá(1518?-1583)는 발렌시아 출신의 스페인 시인이자 극작가이다. 그가 쓴 성체극 가운데는 신약성서 누가복음에 등장하는 “잃은 양을 찾은 목자 비유”를 소재로 한 「잃은 양 *Oveja perdida*」이 있다. 루터 중심의 종교개혁에 반대하는 스페인 교회가 추구하는 방향성을 선전하는 작품으로서 「투사 교회 *La iglesia militante*」라는 성체극을 쓰기도 했다.

José de Valdivielso(1565-1638)는 톨레도 출신의 시인이자 극작가로, 그가 쓴 성체극의 알레고리 및 기지적 측면은 이어서 등장할 칼테론에 영향을 준 것으로 전해진다. 실제로 칼테론은 발디비엘소의 「프시케와 큐피드 *Psiquis y Cupido*」(1622)와 동명의 성체극(1640?)을 발표한 바 있다.

랐은 집필 시기에 따라서 칼데론의 성체극을 3단계로 구분하는데, 1630년대 중반부터 성체극을 쓰기 시작하여 1648년까지의 1기에는 기존 전례극의 전통적인 도식 및 관습을 따르는 작품을 썼다면, 코랄레스에서 공연되는 세속극과는 확연히 거리를 두고 펠리페 4세 왕실에서 의뢰 받은 연극 및 성체극에 집중했던 1660년까지의 2기 동안에는 무대 장치가 훨씬 발달하였고, 알레고리 및 작품의 깊이가 이전보다 풍요로워졌다. 1660년 이후의 마지막 3기에는 고도로 복잡화, 추상화된 양식을 보여주었는데 신학적 요소가 심화되고 신화나 종교적 알레고리를 적극적으로 활용하였다³⁾. 본 연구에서는 칼데론이 성체극을 고유의 장르로 독립시키는 데 기여한 제 2기에 속하는 작품 중 「주님의 파종」을 구체적으로 분석함으로써, 그의 작품 세계에서 신학이 어떻게 새로운 모습으로 나타나며, 재현의 장르가 신학과 공존하는 독특한 방식을 이해하는 데 기여하고자 한다.

II. 성체극과 칼데론 데 라 바르카의 「주님의 파종」

기독교의 성체 대축일(Corpus Christi)은 성육신 그리스도의 살과 피를 기념하는, 교회력 상 매우 중요한 절기이다. 일반적으로 5~6월경에 성체를 모신 행렬이 마을의 길을 따라 행진하며 거리에는 아이들이 나와 즐겁게 춤을 추고 지역에 따라서는 행렬이 목적지까지 가는 동안 악마 탈을 쓴 인형과 가상의 결투를 벌인다거나 괴물을 물리치기도 한다. 사람들이 많이 모이는 광장에서는 성체 성사와 관련된 내용을 주요 테마로 하는 연극이 몇 차례 공연되는 것이 해마다 지속되었다. 모든 지역민이 다같이 준비하고 참여하는 이러한 축일은 인간의 몸으로서 예수가 겪은 수난을 함께 기억하기 위한 목적과 동시에, 요한복음 1장의 구절처럼 “말씀이 육신이 되어” 나타나심을 재차 확인하는 차원에서 교리를 전파하기 위한 목적도 있었다. 특히, 반종교개혁의 대표 주자를 자처했던 스페인 제국은 16세기 중반 25회기에 걸쳐 소집된 트리엔트 공의회에서 정해진 교회 전례 법령을 당국이 적극적으로 받아들여 기독교 구교를 수호하고자 했다. 스페인의 대내외적인 상황을 고려할 때, 대외적으로는 1517년 루터의 종교개혁으로 시작된

3) Valbuena Prat(1946)의 연구를 José Luis Sirera에서 재인용. José Luis Sirera Turó(1982), *El teatro en el siglo XVII: El ciclo de Calderón*, Madrid: Editorial Playor, 12-17.

종교개혁의 바람이 당시 유럽 주요 지역에 불고 있었으며, 국내 정치 상황으로는 15세기 후반부터 국가의 영토 통합 및 이교도 추방이 이루어지고 있었다. 스페인은 1469년 카스티야의 이사벨 1세와 아라곤의 페르난도 2세의 혼인, 그리고 1492년에 이르러서는 700년이 넘는 기간 동안 이베리아 반도를 점령하였던 무어인들을 최종적으로 축출하며 국가 기반적 통일을 이룩한 것이기 때문에 사람들의 생활 및 생각을 하나로 규합시키는 이념적 통일 역시 중요한 과제로 받아들여졌다. 다만 여타 유럽 국가에서 종교극이 중세 후기부터 르네상스 초기까지 주로 발견된다면, 15세기 후반에 이르러서야 정치적 통일이 달성된 스페인의 상황으로서는 다른 국가들과 같은 시기의 종교극을 풍부하게 찾아보기는 쉽지 않다⁴⁾. 그러나 중세 시대부터 종교적, 도덕적 교훈을 주기 위한 효율적인 도구로 사용되던 알레고리 장르를 적극적으로 발달시켜 이교도 및 기독교 신교로부터 구교도들을 수호하고자 성체 대축일 절기를 교리 전파 및 기독교에 입각한 통치 이념의 중요한 기회로 삼았다. 16세기에 들어 신성로마제국의 방대한 영토까지 갖게 된 스페인으로서의 당국이 전면에서 나서 국가적 통치 이념의 중요한 기반인 기독교 구교의 법례 및 가치관을 전파함에 있어, 온 도시가 즐거운 축전에 참여하기 때문에 일반 평민들에게까지 쉽게 다가갈 수 있는 성체절의 기회를 놓칠 수 없었음을 짐작할 수 있다.

구체적으로 성체극(auto sacramental)이라는 장르의 명칭을 살펴보면, '아우토'(auto)라는 종교극은 이미 중세 교회에서 발견되는 형태이다. 그중 스페인에서 가장 중요하게 남아있는 텍스트는 주현절을 테마로 하는 「동방박사 소시극 *Auto de los reyes magos*」이다. 신약성서 마태복음 2장의 내용을 배경으로 하는 이극의 작가가 성서에 알려진 에피소드들을 가지고 하나의 서사가 갖춰진 드라마로 연출했다는 점에서 연극사에서도 중요한 위치를 차지하는 작품이다(안영옥 2014, 34-36). 기독교에서 중요하게 여기는 사건들을 작가의 역량에 따라 새로운 플롯 구조 안에 재배치하고, 각 인물은 저마다의 성격에 맞게 동기를 가지고 행동하며, 한 사건이 다른 사건으로 연결되도록 하나의 이야기로 엮는 방식이 설득력을 배가시키기에 수도 윤행했을 것이다. 그밖에도 예배 의식과 관련된 신비극(misterio)을 비롯하여 기적극, 도덕극 등의 형태를 기반으로 하여 알레고리화된 인물들이 등장하는 연극을 통해 글을 읽지 못하는 신도들을 상대로 성서의 핵심적인 사건

4) 윌슨, 에드윈, 골드랍, 알빈(1999), 『세계 연극사』, 김동욱 옮김, 서울: 한신문화사, 292-293.

들을 연출하고 종교적 신앙심을 고취시키는 연극이 행해졌다. 그런가 하면 16세기 후반으로 가면서 종교극의 한 유형에 새로이 붙게 된 ‘sacramental’이라는 이름은 성체(Sacramento)라는 단어에서 파생된 것으로 보아, 기독교에서 핵심적으로 다루는 교리 중에서도 특히 성변화(transubstantiation)의 신비를 구현하는 데 집중하기 때문에 붙은 것으로 볼 수 있다. 현재는 성체극을 교회에서 행해지는 종교극, 그리고 여타의 세속극과는 구분되게 하나의 독립적인 장르로서 분류하는 경우가 대부분인데, 교회의 주요 성사 중 하나로써 기념되고 신학의 핵심적인 내용을 연극의 형태를 통해 가르치는 것이기는 하지만 교회 바깥의 길거리나 광장에서 주로 공연되었으며, 준비 과정에는 행정당국의 관리도 함께 이루어졌고, 전 도시가 참여할 수 있는 형태로 진행되었으므로 그 특징적인 성격을 따로 떼어 분석한다.

스페인에서 성체극을 대표하는 작가들은 17세기에 꽃을 피웠으며, 스페인 국민극을 정립한 것으로 잘 알려진 로페 데 베가를 비롯하여 티르소 데 몰리나, 칼데론 데 라 바르카, 발디비엘소 등 스페인 황금세기를 대표하는 극작가들이 세속극 분야에서의 왕성한 활동 이외에도 종교극 분야에서는 성체극도 집필하였다. 물론 성체극의 대표주자 격인 칼데론 이전 시대의 작가들로 로페스 데 양구아스, 힐 비센테, 티모네다 등이 성체극이라고 분류될만한 초기 형태들을 보여주었으나, 아직 고유한 양식 및 주제의식을 확립할 정도의 작품이 나타나지는 않았었다(Arellano, 104). 스페인의 성체극은 칼데론과 동치되어 이해해도 될 만큼 칼데론은 장르 고유의 특징을 확립하고 풍부한 작품 활동으로 다양한 예시와 가능성을 보여준 작가이다. 약 80편에 가까운⁵⁾ 성체극을 집필한 그는 1649년의 작품 「두 번째 부인 *La segunda esposa*」에서 다음과 같이 장르를 정의한 바 있다.

성스러운 신학의 논점들을
재현할 수 있는 관념으로,
운율을 갖추어 쓴
설교

5) 동명의 작품을 다른 버전으로 발표한 경우가 꽤 있어서 연구자에 따라 칼데론의 성체극 작품 편수를 계산하는 방식에 차이가 있다. 한 예로, 「프시케와 큐피드」라는 성체극은 톨레도 버전과 마드리드 버전 두 편이 전해진다. Ignacio Arellano(2001), *Calderón y su escuela dramática*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 108 참조.

정리해 볼 때, 성체극은 교회에서 이야기로써 전달하는 설교이자, 관념을 재현하는 알레고리이며, 궁극적으로는 신학의 영역까지도 눈앞에 현전시키는 상연 장르이다. 인간의 이성만으로는 파악하기 힘든 종교의 신성을 운문 안에서 구현해 내며, 관념의 세계로 추상화되어 있는 교리를 가시적이고 물질적인 영역으로 옮겨 와 '표현할 수 있는 것'이 되도록 함을 목표로 하는 장르이다. 따라서 본 장에서는 칼테론의 정의에 맞추어 「주님의 파종」을 세 가지 층위에서 분석하고 각 단계에 얽혀있는 문제가 무엇인지 알아보려고 한다.

「주님의 파종」은 칼테론이 1655년 이전에 집필한 것으로 추정되는 성체극 작품이다⁶⁾. 또는 '주님의 품꾼들'(Los obreros del Señor)이라는 제목으로 불리기도 한다. 칼테론의 가장 잘 알려진 성체극이라면 「세상이라는 거대한 연극 *El gran teatro del mundo*」이 완성도나 세계, 관념 모든 면에서 뛰어난 것으로 평가되는 것이 일반적이다. 국내에도 번역으로 소개되어 있는 작품이며, 성체극이라는 장르적 범주를 넘어서 창조주로서 작가의 문제라든가 삶의 연극성과 같은 주제 등 폭넓은 연구가 이루어져있다. 그런가하면 칼테론이 신화적 요소를 접목한 성체극 「프시케와 큐피드 *Psiquis y Cupido*」, 「거룩한 이아손 *El divino Jasón*」 등의 작품은 극에서 발견되는 고대 그리스 신화적 요소를 중심으로 그것이 성서의 내용과 어떻게 연관을 맺게 되는지 분석하는 식의 연구가 이루어지는 경향이 있다. 성서의 이야기에 보다 집중하는 부류의 작품군도 있고, 영혼과 육체의 대결과 같이 중세로부터 내려오는 테마를 새롭게 해석한 부류의 작품들도 있다(Rull 1997, xiii-xviii). 한편, 주요 칼테론 연구자인 엔리케 룰, 발부에나 프랏, 알렉산더 파커 등의 종합적인 연구서에서 각 작품을 전반적으로 소개하고 경향에 따라 간략한 줄거리 및 특징을 제시하는 경우를 제외하면 아직 독립적으로 세세하게 분석되지 않은 작품이 많이 남아있다. 본 연구의 대상인 「주님의 파종」은 카를로스 마타 인두라인(Carlos Mata Induráin, 2010)이 성서 및 알레고리적 요소를 주제로 삼아 분석한 연구와 운율을 중심으로 구조를 분석한 경우를 제외하고는 활발한 연구가 거의 이루어져 있지 않은 작품 중의 하나이다. 이번 연구

6) 다수의 칼테론 연구자들에 의하면 이 성체극은 1655년과 1675년에 로하스 소리아(Rojas Zorrilla, 1607-1648)의 이름으로 출간된 바 있다. 그러나 「주님의 파종」 말고도 로하스 소리아의 이름으로 출간된 칼테론의 다른 극작품들이 있다는 점과, 극의 구성이나 알레고리의 활용 및 다른 작품과의 연결성 등을 고려할 때 칼테론의 작품이 확실한 것으로 분류되고 있다. Carlos Mata Induráin(2010), Enrique Rull Fernández(1997) 등을 참조.

를 계기로 칼데론의 성체극에 관해 이루어진 연구 세계를 강화, 확장할 수 있을 것으로 기대하며 작품을 구체적으로 분석하기로 한다.

1. 서사적 층위

16세기 성체극은 주로 서사적인 측면이 더 강조되는 경향이 두드러졌다. 성서의 잘 알려진 에피소드들을 활용하여 극적으로 구성한 작품들은 그것이 갖는 서사적 요소 덕분에 관객의 흥미를 불러일으키고 효과적으로 몰입시킬 수 있었다. 17세기로 접어들어 국가적 차원의 종교심 장려라는 목적성이 훨씬 강조되며 항상 성체극의 마지막을 장식하는 성변화 및 성찬으로의 초대, 그리고 신비를 고양시키기 위한 무대 장치적, 음악적 요소가 발달하기는 했으나, 성서를 재료로 하는 서사구조를 이끌어어나가는 것이 여전히 중요했다. 이야기가 있는 연극이라는 관점에서 「주님의 파종」의 서사적 측면을 구성하는 줄거리 및 주요 에피소드는 다음과 같다.

가장 먼저 포도원의 주인으로 분한 ‘아버지’⁷⁾가 시작부에 등장하여 극을 연다. 작품의 가장 큰 서사적 틀로 활용되는 성서의 이야기는 마태복음 20장 1절에서 16절에 등장하는 “포도원의 품꾼들” 비유이다. 본래 성서에는 앞선 장에서 베드로가 예수를 향해 우리는 무엇을 얻겠나이까 묻자 “먼저 된 자로서 나중 되고 나중 된 자로서 먼저 될 자가 많으니라”라는 예수의 대답에 부연되는 대목이다. 비유는 각자에 합당한 상급을 주기 위해 품꾼들을 부르는 포도원의 주인은 여러 때에 일꾼들을 들이지만 날이 저물고 품삯을 줄 때 먼저 온 자나 늦게 온 자나 관계없이 같은 보상을 받았다는 내용이다. 「주님의 파종」에서는 한없이 넓은 경작지를 가진 ‘아버지’가 동이 틀 때 품꾼들을 향해 세상으로 나오라고 호명한다. 그러자 ‘아담’과, ‘아버지’의 아들로 등장하는 ‘임마누엘’은 그의 말에 화답하지만 인간들은 아직 잠들어 있는 것을 두고 ‘아버지’는 확실한 품삯이 보장될 것(51-55행)임을 일깨워주며 ‘잠’과는 이별할 시간임을 알린다. 평민의 복장을 한 ‘잠’은 인간 삶의 반대급부로서 등장하여 자신을 광기로 치부하며 내쫓고자 하는 ‘아버지’와 ‘임마누엘’을 향해 복수의 때를 예고하며 물러난다. 그리하여 아침이

7) 작품에 등장하는 거의 모든 인물이 알레고리적 의미로서의 이름을 가지므로, 일반적 의미의 단어와의 혼동을 피하기 위해 앞으로 등장하는 모든 인물명은 작은 따옴표(“) 안에 쓰기로 한다.

밖고 최초의 인간의 모습을 한 ‘아담’이 나타나 “기쁨으로 위장한 죄를 제대로 구분하지 못했고 결국 죽음에 다가옴”(172-186행)을 알게 되었다며 자신의 원죄를 고백한다. 이에 ‘아버지’는 오늘의 일로써 죄를 갚고 불행으로부터 회복될 때라며 그 뜻을 고지할 ‘성 가브리엘’ 대천사를 호출한다. ‘성 가브리엘’이 ‘아버지’의 사자로서 인간들을 소집하여 ‘아담’과 네 명의 품꾼들에게 경작지를 배분하고 각자의 일을 하러 떠날 때, ‘임마누엘’은 자신도 그 품꾼들과 함께 땅을 일구고 싶다(298-312행)고 ‘아버지’에게 청하지만 아직은 때가 아니라는 답을 듣고 남는다.

가장 먼저 경작지에 들여보내진⁸⁾ 최초의 인간들이 에덴동산으로부터의 불경스러운 추방을 잠재우기 위해(378-379행) 영원히 땀 흘려 일 해야 하는 고통으로 노동할 때⁹⁾, ‘죄’가 등장하여 ‘아담’을 시험에 빠뜨린다. 성스러운 경작지를 외치는 ‘아담’과 악사들의 노랫말로 인해 ‘죄’는 물러나지만 말씀의 씨앗이 열매를 맺지 못하도록 방해하는 일을 ‘잠’이 이어 받겠다고 등장한다(564-566행). 그는 시계가 하루의 하늘을 정확하게 이등분할 때 인간 영혼의 세 가지 힘을 무너뜨릴 것임을 예고하고 떠난다. 그 자리에서 ‘죄’는 골짜기를 따라 내려오는 이스라엘 사람들을 발견하고는 악의를 품은 채 ‘유대교’와 ‘우상 숭배’, ‘배교’를 포도원으로 안내한다. 마태복음 20장 3~5절 부분을 극화시켜 세 인물을 포도원으로 들여지는 일꾼들로 형상화한 것으로 볼 수 있다. 다시 ‘성 가브리엘’이 ‘아버지’의 명령에 따라 그들에게 경작지를 배분하기 위해 세 인물을 이끌고 퇴장한다. 이번에도 ‘임마누엘’은 일꾼들에게 위로를 베풀 수 있도록 허락해 달라고 간청하고, 결국 ‘아버지’는 죄를 몰아내기 위해 아들을 땅으로 보내기로 한다. ‘죄’가 풀어놓은 악의 해독제가 될 것이 틀림없는 구세주가 나타날 때가 임박했음을 눈치 챈 ‘잠’과 ‘죄’는(746-762행) 경작지에 내려진 그 씨앗이 모습을 나타내기 전에 그 덕성을

8) 신약성서 마태복음 20장 1~2절의 내용에 해당한다. “천국은 마치 품꾼을 얻어 포도원에 들여보내려고 이른 아침에 나간 집 주인과 같으니/ 그가 하루 한 데나리온씩 품꾼들과 약속하여 포도원에 들여보내고.” 이어지는 구절에서 주인은 제삼시, 제육시, 제구시, 제십일시에도 포도원에 사람들을 들이는 것으로 나온다.

9) 마찬가지로 구약성서에 언급된 사건으로 창세기 3장의 내용이다. “아담에게 이르시되 네가 네 아내의 말을 듣고 내가 네게 먹지 말라 한 나무의 열매를 먹었은즉 땅은 너로 말미암아 저주를 받고 너는 네 평생에 수고하여야 그 소산을 먹으리라/ 땅이 네게 가시덤불과 엉겅퀴를 낼 것이라 네가 먹을 것은 밭의 채소인즉/ 네가 흠으로 돌아갈 때까지 얼굴에 땀을 흘려야 먹을 것을 먹으리니 네가 그것에서 취함을 입었음이라 너는 흠이니 흠으로 돌아갈 것이니라 하시니라”(17-19절)과, “여호와 하나님께서 에덴 동산에서 그를 내보내어 그의 근원이 된 땅을 갈게 하시니라”(23절)의 구절이 해당된다.

해치기로 모의한다. 이 부분은 신약성서 마태복음 13장의 “네 가지 땅에 떨어진 씨 비유”와 “좋은 씨와 가라지 비유” 등을 활용한 것으로 보인다(Mata Induráin, 342; Rull, xvi). 작품의 기본적인 이야기 틀로는 포도원의 비유를 활용하고는 있지만 「주님의 파종」에서는 포도 대신 곡식을 경작하는 것으로 변경되어 있는데, 그 밭에서 맺어질 결실이 성체성사의 빵을 만드는 바로 그 물질적인 곡식이자 성변화하게 될 것임을 예고하기에 더 효율적이기 때문으로 짐작된다. 더불어 포도밭보다는 방금 지적한 씨앗 비유를 연결시키기에도 훨씬 개연성이 높아지는 설정이다. ‘죄’와 ‘잡’은 두 번째로 등장하는 일꾼들 무리에 불화의 씨앗을 뿌리고 기다린다. 곡식이 제대로 맺어지지 못하도록 경작지 전체에 해를 입힐 수 있거나 결국 곡식 단을 베어버릴 수밖에 없게 만들게 될 때, 가라지의 씨앗 등을 예고한다.

‘성 가브리엘’ 천사의 안내를 받은 ‘유대교’, ‘우상 숭배’와 ‘배교’는 베들레헴의 허름한 집 앞에서 요셉과 마리아의 목소리를 듣게 되는데, ‘죄’와 ‘잡’이 꾸며 놓은 계략 때문에 그들 안에서 의심과 회의를 자라나게 하고, 셋은 곡식을 베어, 말리고, 알맹이들을 털어버리고 싶다는 욕구가 만들어진다. 그 순간 “하늘에는 영광, 땅에는 평화”(871행)라는 노랫말과 함께 ‘임마누엘’이 인간들의 고뇌를 나눠지기 위해(887-923행) 드디어 등장한다. 그 등장을 목격한 모든 이들에게 “누가 이런 전조를 본적이라도 있던가!”라고 외칠만한 전대미문의 사건이다 (883-887행). 그러나 그들은 저마다의 이유를 들어 구세주의 등장을 부정한다. ‘우상 숭배’는 만일 ‘임마누엘’이 신성으로부터 나와 지상에 내려왔다면 무한해야 하는 신성은 속임이 된다는 문제가 생긴다는 점을 지적한다. ‘배교’는 이 땅에 뿌려진 씨앗의 열매가 당신과 같다는 것을 받아들일 수 없다고 호소한다. ‘유대교’는 단 하나의 주인만을 믿는 것은 사실이나 우리 인간들 사이에 헐벗은 모습으로 있는 구원자, 열매를 뺏으면 조각조각 부서지고 사라지듯이 인간들처럼 똑같이 죽는 구원자는 믿을 수 없다고 말한다. ‘죄’와 ‘임마누엘’이 서로 맞서 뜨거운 설전을 벌인 후에 ‘죄’는 ‘우상 숭배’와 ‘배교’에게 ‘임마누엘’을 죽이라고 시키지만 그들은 모두 거절하는데, ‘유대교’가 직접 나서 그의 숨을 거둬가겠다고 자처한다. 구약성서의 역사대로 예수를 팔아넘기고 십자가형에 처하도록 만든 것은 유대인들의 잘못이었음을 보여주는 부분이다. 결국 십자가를 끌어안고 쓰러지고 마는 ‘임마누엘’은 신약성서에 기록된 대로 “아버지여, 왜 나를 버리시나이까”(1169-1170행)¹⁰라고 부르짖으면서도 “저들은 자기가 하는 일을 알지 못하나이다”(1138-1139행)¹¹라며 ‘아

버지'에게 용서를 구한다.

'임마누엘'의 죽음 사건 이후 '배교'와 '우상 숭배'는 '유대교'를 외면하고 떠나 버리자 비로소 그는 자기 옆에는 누구도 아닌 '죄'만 남았음을 깨닫게 되지만 만회할 방법을 찾지 못한다. 이어서 경작지의 주인인 '아버지'가 다시 등장하여 벌어진 일에 대해 슬퍼하는데 '믿음'이 그에게서 은혜를 찾고자 한다고 고백하자 '아버지'는 이제 자연율과 역사의 법은 끝나고 은총의 법이 시작될 때임을 알리며 "먼저 온 자와 나중 된 자의 구분이 없다"는 포도원의 품꾼 비유에서처럼 같은 상급을 주겠다고 말한다(1332-1339행)¹²⁾. 이에 '믿음'이 "오라, 필멸하는 자들이여,/ 와서 보아라/ 이 곡식의 빵이/ 천사의 빵이니라"(1352-1353행)라고 말하며 성찬으로 인간들을 초대하자, '죄'는 자신이 그토록 방해하고 없애려 했던 축성의 순간이 오고 마는 것을 한탄한다.

드디어 극의 후반부에 이르러 '아담'과 네 명의 품꾼들 및 나머지 인물들이 등장하고 판관이 된 경작지의 주인 앞에 서게 된다. 최후의 심판의 순간이 찾아왔을 때 '아버지'가 인물들에게 각자 얼마만큼의 시간 동안 일했는가를 묻자 '아담'은 동틀 때, '유대교'는 정오에, '믿음'은 오후 늦게 경작지에 들어왔다고 보고한다. 씨앗이 마침내 곡식이라는 열매를 맺게 되었을 때 어떻게 받아들일 것이냐는 '아버지'의 질문에 '유대교'가 그것을 베고 훑어서 빵이야 하는 것 아니겠느냐고 답하는 순간, 십자가의 '임마누엘'이 구름을 타고 모습을 드러내는데 이때 '믿음'은 곡식 낱알을 성체로 변화시켜 받아들였다고 말한다. '임마누엘'은 스스로가 살아있는 빵과 포도주라 칭하며 성찬을 함께 기념하자고 초대하는 것으로 극이 마무리된다. 그러나 성변화의 신비를 믿지 않아 은총을 받지 못한 '유대교'와 '배

10) 극중 '임마누엘'의 말은 성경에서 그대로 가져온 경우가 자주 발견된다. 해당 인용 부분은 마가복음 15장 34절의 내용을 참조.

11) 마찬가지로 누가복음 23장 34절의 내용을 참조.

12) 마태복음 20장의 구절 "네 것이나 가지고 가라 나중 온 이 사람에게 너와 같이 주는 것이 내 뜻이니라" 등을 재현한 것으로 보이는 위의 내용은 「주님의 파종」의 다른 대목에서도 등장한다. 예컨대 정오에 경작지를 찾아온 이들에게 '아버지'는 다음과 같이 말한다.

어느 때에라도

나를 섬기러 오는 이를 내가 받아줌을

모르는 자가 없으니 너희는 그 일에 부담 갖지 말라. (656-658행)

교'는 '아버지'에 의해 경작지에서 쫓겨난다.

2. 알레고리적 층위

비록 「주님의 파종」의 인물들이 구체적인 배역으로 형상화되고 배우의 말과 행동을 통해 상징적으로 구현되지만, 성체극의 인물 및 사건은 단지 재현할 수 있는 이야기라는 차원에 머물지 않고 작품 전체가 하나의 알레고리를 형성한다. 「주님의 파종」이 성서의 여러 소재를 차용하여 연극으로써 재현하고는 있지만, 한 예로 '아버지'는 경작지의 주인을 상징하는 인물 이상의 의미를 갖기 때문이다. 경작지의 주인이라는 이미지는 인간적인 배우의 몸을 통해 관객에게 보여줄 수 있도록 구현된 결과의 하나일 뿐, '아버지'라는 인물은 기독교의 창조주이자 최후의 심판자인 하느님의 알레고리이다. 이렇게 칼데론의 성체극은 아주 오래 전부터 구약성서를 통해 전해오는 기독교사의 주요한 개념 혹은 사건을 재구성한다. 「주님의 파종」에 등장하는 각 인물 및 사건이 어떤 알레고리로 나타나는가를 구체적인 대목들을 통해 이해할 수 있다.

신이 태초에 인간을 만들고 이 세상에 살게 하였듯이 '아버지'는 다른 어떤 극중 인물보다도 가장 먼저 무대로 모습을 드러내 극을 시작하는 인물이다. 그는 등장 후 첫 마디의 24행으로서 최초의 인간 아담으로부터 말하는 시점의 인간에 이르기까지 그 존재와 역사를 압축적으로 전달하며 무대를 세운다.

아담의 후손 필멸자들이여,
 세상이라는 비옥한 평원에서
 경작에 매여
 사는구나.
 날마다 너희의 고뇌가 일궈지는
 한없는 경작지에 풍족한 주인되시는
 모든 족속의 아버지는
 오늘 너희를 초대하고 부르노니,
 이토록 맑고 깨끗하며 손대지 않은
 처녀지이기 때문이라. (1-12행)

물론 극의 마지막을 닫는 역할 역시 ‘아버지’의 몫이다. 작품 말미에 이르러 ‘아버지’가 보여주는 극중에서 일어난 사건들에 대한 심판을 통해 연극의 처음과 끝뿐만이 아니라 이 세상의 시작과 종말을 모두 관장하는 자의 위치로 신을 등극시키는 효과를 얻는다. 그런가하면 ‘아담’의 경우에는 성서의 말씀에 제시된 그대로의 내용에 충실히 입각하여 육화된 인물로서, 최초의 인간인 그가 범한 죄와 그것의 결과가 무엇인지를 깨우친다(136-186행). 경작이 시작됨과 동시에 품꾼들은 매일 일해야 하는 고통 속에서 살아가게 되고, 그들이 구세주를 요청하는 때에 ‘죄’가 등장한다.

‘주인이시여, 땅을 여시고
 구세주를 나게 하소서’라니?
 땅이 열리기를 그리고
 구세주가 나시기를 바라면서
 그것을 일구는 일은
 인간이 하는 데에는
 무슨 비밀이 있는 거지? 내가
 가서 알아봐야겠다. (403-410행)

영원한 기쁨과 평화에서 경작지로 나오게 된 ‘아담’은 ‘죄’의 시험을 받는다. ‘죄’는 ‘아담’에게 “만일 땅을 일구는 것이 네 일이거든 손에 쥔 쟁이를 들어 그 날로 땅을 그어 굴복시키라”(465-469행)고 부추긴다. 그러나 작품에서 경작지, 땅으로 상징되는 종교적 믿음의 밭에서 말씀과 곡식이 자라날 것이라는 약속을 기다리며 땅을 일구는 일을 할 뿐이라는 대답을 얻는다. ‘죄’라는 인물은 작품 전반을 통틀어 계속해서 씨앗이 싹틔우지 못하게, ‘아버지’의 과업이 완성되지 못하게 방해하는 역할로 등장한다.

이처럼, 칼데론 성체극의 발전 단계상 중간 단계에 속하는 「주님의 파종」은 익숙한 구약성서의 알레고리들을 열개로 삼아 신약성서의 각 우화에 새로운 방식으로 접목시킨다는 점에서 알레고리가 훨씬 복잡화 과정을 거친 것으로 분석된다. 칼데론은 알레고리적 인물의 입을 빌려 성체극의 무대를 설교하는 장으로만 활용하지 않고, 그들이 극적 구성 단계 안에서 다른 인물 및 사건과 관계를 맺게 하는 역동성을 보여주어 언어와 시각적 재현만으로는 온전히 전할 수 없는 것가

지도 드러나게 한다. 「주님의 파종」에서 작가는 ‘유대교’, ‘우상 숭배’, ‘배교’라는 알레고리적 인물을 만들고, ‘아담’ 및 ‘믿음’ 등의 인물 등과 함께 각각 다른 시대에 경작지를 찾아오는 품꾼들로 등장시킨다. 나아가 ‘아담’은 동틀 때에 등장하여 자연을 따르던 시대의 인간을, 정오에 찾아오는 ‘유대교’, ‘우상 숭배’, ‘배교’는 문자화된 역사 시대를, 그리고 ‘믿음’은 해질녘에 나타나 은총의 법에 각각 연계 되도록 하여 기독교의 구원 신학이라는 서사를 알레고리적으로 재현한다. 그런가 하면 자연을의 시대에서 성서의 역사 시대로 ‘죄’가 이동하는 순간에 ‘유대교’, ‘우상 숭배’, ‘배교’가 등장하는 대목도 후반부에 만들어질 성찬의 신비를 전하는 데 있어 필요한 구약성서의 핵심적인 내용을 효과적으로 반영한다. 이미 성서를 통해 익히 알려진 서사들을 알레고리적 인물과 사건들로 재편하고, 예수가 우화를 통해 제자들에게 설교한 방식을 전체적인 구성의 틀로 삼아 그 안에서 새로운 알레고리를 만들어낸다.

앞서 ‘아담’으로 하여금 자신의 원죄를 시인하게 한 것처럼 죄의 세 인물(‘유대교’, ‘우상 숭배’, ‘배교’)이 등장하는 장면에서도 ‘죄’는 짧은 장면을 통해 각각의 인물에게서 잘못 뿌려진 씨앗이 싹트도록 이끈다. 이 잘못 뿌려진 씨앗의 알레고리는 각 인물들이 죄악을 범하는 단초를 마련하여 설득력을 보장한다. 뿐만 아니라, 성체극의 관객들이 의문을 품을만한 사항을 그들의 입을 통해 대신 제기하게 하고, 축적된 의심은 극 후반부에 극적인 구원으로 해소되게 하여 성변화의 신비를 더욱 고양시키는 데 일조한다. 세 인물은 아기 예수가 태어날 베들레헴으로 향하여 요셉과 마리아가 있는 현장에 닿게 되는데, ‘잡’과 ‘죄’가 뿌려놓은 가라지의 씨앗이 그들에게서 점차 싹트며, ‘우상 숭배’는 예수가 태어나는 집을 인간의 철학적 생각에 기반하여 의심한다(803-832행). ‘배교’ 역시 곡식 낱알에 그만한 믿음을 부여한다는 것은 쉽게 믿을 수 없다고 말한다. 이어서 ‘죄’는 그들에게 씨앗이 열매로 태어나면 베어내고 바람에 훑고 뿜을 것을 명한다. 결국 ‘임마누엘’이 등장하고 나서도 그들은 구원자를 받아들일 수 없다며 거부한다. 죄악의 세 인물은 ‘유대교’를 중심으로 자신의 관념적인 이름이 이미 시사하는 바를 따라, ‘임마누엘’에게 십자가와 죽음을 선고한다. 유대인들은 예수를 팔아넘긴 유다의 후손들로서 오랜 역사에 걸쳐 사회적으로 차별을 받는 민족이었다. 17세기의 성체극에서도 유대인과 연계된 맥락은 그들에게 얽힌 사회 및 역사적 알레고리를 물려받아 ‘유대교’라는 인물의 말과 행동으로 구체화된다. 죄를 범한 것에 대한 뒤늦은 뉘우침은 ‘임마누엘’이 죽고 나서야 “아, 죄여, 이제야 너를 알아보겠구

나!”(1182행)라고 탄식하는, ‘유대교’가 ‘죄’를 실제적으로 대면하는 것을 통해 장면화된다. 따라서 「주님의 파종」의 ‘죄’리는 인물은 인간의 언어만으로는 규정하기 어려운 악의 개념을 그 인물이 극중 다른 인물들에 영향을 미치는 관계를 보여주어 성체극의 진리를 보완하도록 한다.

한편, 후반부에서는 신의 심판을 포도원의 품꾼들 우화에 접목시켜 전달한다. 경작자들은 각기 서로 다른 때에 도착하여 일을 하지만, 그들의 의지나 과업, 전망 등을 압도하는 최고의 의지는 결국 신의 섭리와 정의로써 주관된다는 교리를 극적 사건의 배치 순서 및 여러 행동과 인물의 성격에 융화시켜 재현한다. 성서의 주요한 우화 및 에피소드들을 교리에 부합하는 선에서 개연성이 있는 알레고리들로 새롭게 배치하여 호소력과 몰입도를 높이는 칼데론의 독창성이 돋보이는 지점이다.

3. 신학적 층위

그리하여 설득력 있는 줄거리를 갖춘 성체극은 궁극적으로는 양립할 수 없는 극단의 두 성질을 한 자리에 현시한다. ‘아버지와 같은 위상에 있는 ‘임마누엘’이 인간의 세계에서도 같은 모습으로 등장하며, 더욱 놀라운 것은 그가 곧 결실을 맺고 빵이 될 곡식과 같은 존재로 나타난다는 점이다. 그들의 고통을 나눠지기 위해 처음 인간의 몸으로 나타난 ‘임마누엘’은 다른 인간들과 똑같이, 더위와 추위, 피로를 느낄 수 있다.

너희의 피로를 느끼고
네 무거운 짐을 덜어주기 위해
내가 이곳에 처음 된 자로 오니
태양과 얼음과 대기에
너희들처럼 햇빛은 채
이 경작지에서 일할 것이니라. (914-919행)

‘유대교’, ‘우상 숭배’, ‘배교’는 ‘임마누엘’의 등장에 의심을 표하며 형이상학적 모순점을 지적한다. 초월적 세계의 신이 인간의 몸으로 찾아와 인간적인 고통을 똑같이 느낀다는 점은 신성과 인성이 충돌하는 것으로 해석되기 때문이다. 신의 무한한 가능성이 인간적 육체의 유한함에 부딪힌다는 것은 어느 인간도 쉽게 이

해할 수 없는 것이다. 자기들과 동일하게 지상에 발을 딛고 있으면서 동시에 ‘임마누엘’이 천상에 임한다는 점을 받아들이지 못한다. 게다가 성체극의 핵심인 성체성사, 앞의 그 신이 곧 지금 눈앞에 보이는 빵과 포도주에 깃들어 있다는 믿음은 기독교 내에서도 수없이 다양한 해석이 가능한 것이었기에, 칼테론은 제기될 수 있는 반박을 극의 안타고니스트를 통해 해소하고자 한다. ‘임마누엘’의 역할은 그와 대립을 이루는 인물들에 의해 강화되는데, 「주님의 파종」은 기독교 세계에서 가장 최악시되는 요소들로 하여금 ‘임마누엘’과 적극적으로 말을 섞고 서로의 행동을 엿히게 하여 사건을 진행시킨다. 작품에서 ‘임마누엘’이 담지하고 있는 모든 의미 및 가치와 극단을 이루는 인물은 단연 ‘죄’로 대표되므로 두 인물의 상호작용을 살펴보기로 한다. ‘만일 네 아버지의 품꾼들이/ 너를 알아보지 못할 것이라면/ 그 남루한 차림으로/ 무엇 때문에 이 땅에 왔는가?’(974-977행)라는 ‘죄’의 물음으로 시작되는 ‘임마누엘’과의 긴 대결문답은 궁극적으로 ‘임마누엘’의 구원자로서의 정당성과 성변화를 확실히 예고하는 극적 기능을 수행한다. 더불어, ‘죄’의 집요한 추궁에 ‘임마누엘’은 비슷한 문장을 반복하며 성변화는 철저히 신의 섭리 하에 예고된 것이며 신성이 물질성에 합치되는 순간이 가능함을 강조하는 효과를 얻는다.

죄	밀알은 그것을 털어 흘뜨리는 바람에 굴복해야 한다.
임마누엘	나도 그렇다. 나는 흩어져서 내 목소리를 바람에 보내겠다.
죄	밀알에게는 밭에서의 자유가 곡물 창고로 귀착되고 만다.
임마누엘	나도 내 삶의 자유를 좁은 감옥으로 귀착시키겠다.
죄	밀알은 그를 깨부수러 오는 돌맹이를 건넌다.
임마누엘	나도 깨부수어져서 돌맹이에게 사체를 주겠다.
죄	밀알은 말랑하고 부드러운 양식인 빵으로 바뀐다.
임마누엘	나도 육체로 바뀐 빵, 양식이 되겠다. (1020-1035행)

칼테론은 극중에서 하느님에 해당되는 인물들의 위상을 변화시킴으로써 신의 관념을 설명하는 효과를 성취한다. “밭에서 밀알이 싹을 틔우고 그 동시에 인간의 짐을 나뉘이기 위해 나타나심”(895-898행)을 기점으로 ‘임마누엘’의 공간과 여타 인물들의 공간이 겹치며, 인간의 몸으로 화한 신이 일반 인간의 눈에도 보이고, 귀에도 그 목소리가 들리기 시작하기 때문이다. 모든 곳에 편재(徧在)하는 초월적인 ‘아버지’는 극중 어느 대목에서도 등장할 수 있고, 어떤 인물과도 대화를 나눌 수 있다는 점에서 같은 신성이지만 ‘임마누엘’과는 비교되는 지점이다. 따라서 ‘임마누엘’이 “아버지, 내 아버지여,/ 왜 나를 버리셨나이까”(1168-1169행)라고 울부짖으며 십자가에 매달린 이후, 즉 예수의 죽음 이후로 ‘임마누엘’이 경작지의 다른 인물들과 같은 무대에 등장하는 장면은 없다. 마침내 작품의 후반부에서 최후의 심판이 이루어지는 장면이 이르러야 구름을 타고 나타난 ‘임마누엘’은 하늘의 ‘아버지’와 같은 위상에서 등장할 수 있다. 그리고 “나는 살아있는 빵이요 포도주니라”(1478행)라고 자기를 선언함으로써 인간을 성찬으로 초대하는데 이때 믿음을 가진 자만이 성변화를 수공하는 것으로 제시된다. 무대 위에 존재하거나 하지 않는 것 자체만으로도 복잡하던 신의 실존 개념을 설파할 수 있다.

같은 맥락에서, ‘임마누엘’이라는 인물은 「주님의 파종」에서 칼테론이 설계한 알레고리를 신학의 차원으로 이동시키는 가장 극적인 인물이다. “하나님이 우리와 함께 계시다”라는 뜻의 임마누엘은 곧 인류의 예언된 메시아 예수 그리스도를 가리킴이 분명하다. 이 인물은 단일한 이미지로 재현될 수 있지도 않은데다가, 성체극 장르에서 궁극적인 목표점인 성변화의 신비를 직접 구현해야 하는 중대한 임무를 맡고 있기에, 극 전개 단계에 따라 그가 차지하는 시·공간적 위상이 어떻게 변화하는지에 주목해 볼 만하다. 작품의 도입부에서는 하늘의 ‘아버지’와 같은 무대 장면에 아들로서 등장하여 예수가 인간의 몸을 입고 지상으로 내려가기 이전의 상황을 시사한다. ‘임마누엘’은 ‘아담’이 다른 경작자들과 함께 땅을 일구는 장면 및 ‘유대교’, ‘우상 숭배’, ‘배교’가 등장하는 장면에서도 아직은 그들과 같은 무대에 서지 않음으로써 구약성서에 기록된 역사 시대의 인간을 암시한다. 지상의 세계에는 ‘임마누엘’보다 ‘죄’가 먼저 모습을 드러낸다는 점을 통해 기독교 교리에서 원죄라는 개념을 관계적으로 형상화하며, ‘임마누엘’이 경작지에 등장하기 이전의 대목들은 모두 예수 탄생 이전의 인간을 보여주는 것으로 귀결되기 때문이다. 마침내 “높으신 하늘에는 영광/ 이 땅의 인간에는 평화”(881-882행)라

는 신비로운 전조가 음악으로 울려 퍼진 다음에야 ‘임마누엘’은 다른 인간들과 동일한 무대 장면 위에 설 수 있다. 따라서 「주님의 과중」은 기독교가 말하는 삼위일체의 신을 보여주는 데 그치지 않고, 인간 원죄의 대속자로서의 예수가 모두 태초부터 계획되어 있었다는 신의 섭리까지도 확인시켜주는 효과를 성취한다. 그리고 자신을 먼저 경작지로 보내 달라고 ‘아버지’에게 청하는 아들과, “땅에서 밀알이 맺어질 때”(322-323행) 그를 지상에 태어나게 할 것이라고 예고하는 ‘아버지’는 모두 인간을 구원하기 위해 인간의 몸으로 지상에 찾아오셨다는 신비, 즉 신성이 빵을 만들기 위한 곡식 낱알이라는 가시적인 물질로 화한다는 성찬의 신비를 예고하는 역할을 수행한다.

한편, 기독교의 교리에서 인간의 이성적 헤아림이 신의 섭리를 넘어서려는 것은 명백한 죄악이므로, ‘잡’과 ‘죄’라는 인물의 말과 행동은 올바른 교리와 대치되는 죄악을 관객의 눈앞에 재현하는데, 신학을 전달함에 있어 언어에만 의존할 수밖에 없는 교회의 설교나, 회화 및 조상 등의 시각적 재현 방식이 갖는 한계를 연극의 형태로 뛰어넘는다. 이를테면, ‘죄’는 ‘아담’으로 표상되는 인류로 하여금 구세주의 현현을 의심하도록 부추기며 그의 믿음을 시험에 빠뜨리지만 결국 ‘죄’의 손에 들린 팽이로는 땅이 값어치 없다는 사건은 예수의 성육신을 가능하게 한 무원죄의 성모 마리아(Inmaculada Concepción de Virgen María)라는 복잡한 관념적 교리를 극적으로 구현한 장면이다(Mata Induráin, 344).

만일 땅을 일구는 일이
 아담 너의 과업이라면,
 손을 들어 이 땅에
 팽이의 쇠날을 찍어
 땅이 굴복하는지 보아라.
 [...]
 도대체 어찌하여 (엄정하도다!)
 아담의 쇠날은 (그 진노함이란!)
 이 처녀지를 (얼마나 갈망하였는가!)
 상하게 하지 않으며 (감정이 차오르는구나!)
 죄의 (얼마나 불운한가!)
 손에서는 (어찌된 불행인가!)
 작동을 멈춰버리고
 실행할 수 없고 마는가?
 [팽이가 떨어진다.] (465-492행)

지금까지의 작품 분석을 통해 성체극 「주님의 과종」이 성서의 내용을 어떻게 취해다가 알레고리적인 차원으로 새롭게 구성하고 궁극적으로는 신학적 차원의 복잡한 관념까지도 재현하는지를 알 수 있었다. 칼테론의 정의처럼 인간의 언어 만으로는 재현할 수 없는 한계를 연극이라는 스펙터클을 활용하여 깊이 감동하고 믿게 만드는 방식은 이성을 통해서서는 이해할 수 없는 것으로 남겨져 있던 신비를 지각 가능한 것으로 바꾸어 놓는다.

III. 타자성의 바로크적 전유

‘인간의 몸이 된 신’, 또는 ‘성찬식의 빵이 그리스도의 몸으로 변한다’라는 말은 논리적 모순으로 보일만하다. 인간적인 것과 신적인 것은 같은 위상에서 설명될 수 없기 때문이다. 따라서 인간 이성의 힘이 보다 강력해진 16~17세기에는 눈앞에 보이는 물질적인 실체가 신성과 동일시될 수 없다고 믿거나, 믿기 위해 보다 합리적인 설명을 요구하는 사람들이 나타났다. 그러나 성체극은 기존에 전해지던 성서의 이야기 및 교리를 새로운 맥락으로 가져와 설교하고 사람들이 수긍하게 만든다. 1649년부터 칼테론은 마드리드 시에서 임명한 성체극 작가로서 활동하며 매년 두 편씩을 발표했으며(Aparicio Maydeu 2003, 1122), 1765년 왕명으로 금지되기 전까지는 정기적으로 성체극이 공연되었다는 사실을 통해 성체극의 목적이 효과적으로 성취되었음을 짐작할 수 있다. 이것이 어떤 역사적·사회적·신학적 배경에서 가능한 일이었는지 이해하기 위해서는 기독교의 성체 개념의 변천을 먼저 짚어볼 필요가 있다.

먼저 신학적으로는, 기독교에서 가장 핵심적인 예수의 탄생과 지상에서의 삶, 그리고 부활에 이르기까지의 과정을 이해하기 위해 시대 및 교파에 따라 다양한 설이 제기되었다. 특히, 최후의 만찬 때 예수가 제자들에게 나누어 준 빵과 포도주, 그리고 예수의 성육신 및 성찬식에서 배령하는 성체를 각각 어떻게 동일시하거나 구분할 것인가를 놓고서 수세기에 걸쳐 논쟁이 이루어졌다. 그러다가 16세기 중반에는 이미 종교개혁으로 커다란 가지치기가 이루어진 상황에서 기존 기독교 구교의 내용을 점검하고 재정비하기 위해 공의회가 소집되었다. 트리엔트 공의회는 1551년 제 13차 회기 때 성체성사에 관한 교령들을 논의하고 결정하였는

데, 기본적인 목적은 트리엔트 공의회 전 회기의 목표가 그러하듯이 이교도 및 프로테스탄트로부터 기독교 구교의 정당성을 구별 짓고 체계화하기 위함이었다. “모든 이단과 이 시대에 하느님의 교회를 무참하게 괴롭히고 서로 다른 여러 갈래로 갈라지게 하는 매우 심각한 무질서를 바로잡겠다는 목적”¹³⁾인 반종교개혁의 의지와 맞물려 화체설이 공식적인 교리로서 선포되고 구체적인 정의를 확립하게 되었다. 화체설은 축성하는 순간, 빵과 포도주라는 물질적인 질료의 형상 안에 그리스도의 살과 피가 현존한다는 것이 중심 내용이다. 다만 이때 그리스도의 몸이 빵과 포도주에로만 옮겨가 나타나고 있는 것이 아니고, 여전히 하늘의 우편에 앉아 계시며, 말로 표현할 수는 없더라도 모순적이지 않게 모든 곳에 저마다의 방식으로 현존한다고 설파하였다.

실로 우리의 구세주이신 바로 그분께서 존재의 본질적인 방식 그대로 항상 천상 성부의 오른편에 앉아 계시다는 것과, 그러면서도 그분은 다른 여러 곳에서도 성사적으로 그분의 실체와 함께 우리와 현존하신다는 것, 즉 말로는 거의 표현할 수 없지만 신앙으로 비춰진 생각으로는 이해할 수 있고 하느님에게는 가능한 것이라고 확고하게 믿어야 하는 그런 존재 방식으로 현존하신다는 것은 서로 모순되지 않는다.¹⁴⁾

앞 장에서 분석한 칼데론의 성체극은 공의회가 채택한 화체설에 충실하게 구성되어 있다. 인간의 입장에서 타자적 존재인 신이 인간과 함께 말을 섞는 동시에 공간의 전환을 통해 하늘에 있음을 보여주기도 하고, 위상의 변화에 따라 신이 등장하는 무대를 조정시키는 것 등이 기독교 교리를 충실히 반영한다. 작품의 초반과 결말부에서 ‘아버지’와 ‘임마누엘’이 동시에 등장할 수 있는 것도 같은 배경에서 납득된다.

한편, 화체설을 정립할 필요가 제기된 것은 당시의 역사적, 사회적인 배경과 전혀 무관하지 않다. 당시 우주관의 변화 및 정치·사회적 역동성으로 인한 불안정성만큼이나 화체설은 그것을 받아들이는 과정에도 수많은 의문을 가져왔을 것

13) 알베리고, 주세페(류음)(2009), 『보편 공의회 문헌집 제 3권 -트리엔트 공의회, 제 1차 바티칸 공의회-』, 김영국, 손희송, 이경상 옮김, 서울: 가톨릭출판사, 693.

14) Ibid., 694.

으로 추정된다. 스페인의 경우만 하더라도 1492년 아메리카라는 대륙의 존재를 알게 되면서 세계를 인식하던 지평이 전혀 없이 확장되었고, 16세기 후반 독일의 케플러는 우주의 행성들이 타원 궤도를 따른다고 주창하며 천문학계를 크게 흔들어 놓았다. 그동안의 인식 체계를 동요시키는 경험이 쌓이고 쌓일수록 인간 이성 은 명증성, 즉 확실한 것에 집착하게 되었다. 눈에 보이고, 지각할 수 있는 확실한 것만을 진정한 앎이라고 여기던 시대적 배경에서 칼테론의 성체극은 그 진리를 추구하는 방식을 적극적으로 가져다 활용한다. 사실, 신이 물질적 실체에 현현하는 일만큼 양립할 수 없다고 생각했던 두 본성이 한 자리에 융합되는 논쟁적인 사건은 없을 것이다. 그러나 칼테론은 시각과 언어가 복합적으로 사용되는 연극이라는 재현 장치를 통해 물질성과 신성이 공존하거나 교차하는 순간들을 명증하게 보여준다. 인간 언어의 기표만으로는 재현될 수 없는 신학을 가시적으로, 감각적으로 전유하는 것이다. 앞 장에서 보았듯, 미치 말로 전할 수 없는 것까지도 각 인물의 관계나 등장하는 국면의 변화라는 연극적 전유 방식을 통해 눈에 보이고 느껴지게 만든다. 그밖에도 「주님의 파종」에서 활용되는 음악 역시 칼테론 성체극에서는 빠질 수 없는 요소로서, 시각만으로는 불충분한 신비를 감각적으로 재현한다. 또한, 작품의 지문에서 구체적으로 무대장치를 조율하지는 않지만 그의 성체극이 적어도 두 개 이상의 수레를 갖춘 형태로 공연되었다는 점을 고려할 때, 수레 무대의 전환이 갖는 의미도 적극적으로 활용했을 것으로 짐작된다¹⁵⁾.

그러나 「주님의 파종」에서 신학을 가시적으로 전유하는 것이 신학을 완전히 대상화할 수 있는 물질로 바꿔버리는 것은 아니다. 나와 다른 타자를 구분지음으로써 세계를 이해하는 방향으로 흘러가던 상황에서 성변화의 그리스도는 완전한 타자로 규정될 수 없다. ‘범접할 수 없는 초월적인 신’ 또는 ‘완전히 인간과 같아진 신’의 이미지보다는, 성변화를 단계별로 확실하게 보여주고, 또 단계에 따라서는 몸이라는 물질적 실체를 확실히 가지고 다른 인물들과 동등한 위상에서 교류한다는 점을 강조한 것으로 해석된다.

칼테론이 살았던 17세기의 스페인 사회가 반종교개혁의 기독교를 수호하겠다고 자처한 국가로서 “기독교의 지배가 흔들리지 않았던 시대”(벤아민 2009, 115)

15) ‘임마누엘이 등장하는 장면 등에서 그가 구름을 타고 나타난다는 지문이 발견되기도 하는데, 공연에 쓰이는 여러 수레 중 하나를 타고 이동하여 구름을 탄 효과를 주었을 것으로 짐작된다.

에 있었음을 고려한다면, 작품에 등장하는 성서의 우화나 교리적 개념과 관련하여 그 배경을 자세히 설명하거나 각 인물의 전사를 소개하는 등의 수고가 없어도 관객들로 하여금 직관적이고 감각적으로 신비를 체험하고 받아들일 수 있게 하는 효과가 있었을 것임은 당연하다. 이미 잘 알려진 역사적 사실이나 우화 등은 작가의 독창성 및 국가적 이념에 봉사할 필요성에 기반하여 새로운 배경 위에 녹아난다. 확실하게 지각 가능한 수단을 매개로 기독교를 전파하고 이교도들과 개종자들을 효과적으로 포섭하기 위한 목적을 추구한 장르이다. 이때 발생할 수 있는 아나크로니즘은 관객의 입장에서 문제되지 않고 오히려 감정적 호소력 고조에 기여한다. 「주님의 파종」에서 플롯의 시간과 공간을 빠르게 뛰어 넘거나, 포도원의 품꾼들 우화 속의 인물들이 이교도적 관념들과 연계되어 이야기를 끌고 나가는 식으로 변형시키는 것 등에서 발생할 수 있는 논리적 비명료성은 분명하게 눈앞에 보이는 배우들의 움직임들 통해 상보적으로 서로를 강화한다. 완전히 구약성서의 기록 역사에 충실하게만 환원되는 것도 아니고, 언어적으로는 도저히 표현할 수 없는 초자연적인 기적들로만 가득한 것도 아닌, 절대 양립할 수 없을 것이라고 여겨졌던 역사성과 초월성 역시도 이중적으로 공존할 수 있게 되는 것이다. 논리적으로 증명 가능하고 인지할 수 있는 것만을 진리로 추구하였던 17세기의 한 가운데, 오히려 그 확실한 본질로부터 가장 비본질적인 것으로 구분되는 요소들이 새로운 해석을 낳게 되었다.

마지막으로 성체극의 실제 공연 양상을 고려하더라도 성체극에는 전유의 성격이 근본적으로 깔려있다. 우선, 성체 대축일 기간에 공연되는 연극이 올라가는 수레 무대 위의 공간만이 아니라 도시 전체에서 거행되는 기념 의식 전반에는 스펙터클의 성격이 만연하다. 성체를 모신 제단이 마드리드의 골목을 지날 때면 그 길은 일시적으로 예루살렘으로 변하며, 그 행렬을 따라가는 마드리드의 주민들까지도 임시적인 무대로 편입되는 것으로 읽을 수 있다. 제단 위와, 도시 전체라는 이중의 무대가 겹치며 17세기 스페인의 신도들은 그들이 걸어가는 길에 따라, 걷기 행위에 의해 1세기의 예루살렘을 전유한다. 게다가 일상을 구성하는 다중의 연결고리들은 잠시 풀어놓고 전혀 다른 새로운 의미망을 직조해 낸다는 점에서, 역사적으로나 문화적으로 배양되어 있는 관습 및 전통에서 벗어나므로, 시간과 공간을 도약하는 축제적인 전유의 방식으로 볼 수도 있다. 이때 성체극은 주로 행렬이 종착하는 광장에서 공연되는 경우가 대부분이었는데, 인간의 몸으로 화하고 십자가에 달린 예수 of 은총이 부활과 구원의 진리로서 완성된다는 기독

교 교리의 핵심을 공연이 이루어지는 시공간으로 불러와 새롭게 쓰는 퍼포먼스라는 점에서 성체 대축일이라는 절기에 담긴 모든 관념적인 요소들을 전방위적으로 수행하는 것과 같았다. 이를테면 ‘아버지’ 역할의 배우가 연기하는 동안 그의 가시적인 형상은 인간의 모습을 하고 있지만 그는 신의 본성을 단지 그의 나타남만으로도, 그리고 그의 말과 행동을 통해 현시한다. 나아가 관객은 궁극적으로는 하나인 신이 존재하는 방식을 ‘아버지’와 ‘임마누엘’ 역의 서로 다른 배우 두 명을 보면서도 이해할 수 있게 된다. 눈에 확연히 보이는 두 사람의 모습을 명증하게 지각하면서도, 단순한 시각적 재현의 연결고리만으로는 전달할 수 없는 타자적 신성까지도 무대 위의 공간에서 새로운 방식으로 말해진다. 게다가 고정된 단상이 아닌 이동식 수레 무대를 주로 사용했다는 점을 감안할 때, 성체극 공연이 끝나고 나면 배우들은 물론이고 무대까지도 사라져 버리므로 신의 현전과 부재를 더욱 극명하게 대조적으로 역설했을 것이라 추론할 수 있을 것이다.

IV. 나가며

본문에서는 스페인 17세기 바로크를 대표하는 주요 연극 경향 가운데 성체극의 의미와 실현 양상 등을 알아보고자 칼데론 데 라 바르카의 「주님의 파종」을 분석해보았다. 수십년 동안 성체극을 집필한 칼데론의 작품 세계 가운데 중간 시기에 발표된 이 작품은 그동안 연구된 예가 다양하지 않아 비교적 세세하게 작품 각 행에 담긴 의미나 그 원전을 탐구하며 읽고자 했다. 기독교의 성체성사를 핵심적으로 설파하는 연극 장르인 「주님의 파종」은 칼데론의 성체극 정착 및 확립기에 쓰여 각종 상징과 알레고리를 충실하게 재현하는 것을 알 수 있었다. 작가가 다른 작품에서 정의했던 장르의 특징에 맞게 성서의 이야기와 그것을 알레고리로 재편하는 과정, 그리고 반종교개혁의 스페인 사회에서 성체극 공연이 갖는 함의를 이어서 분석해 보았다. 전체적인 서사 틀로서는 마태복음의 우화를 활용하되, 거기에 등장하는 인물들은 이미 잘 알려진 성서의 역사적 사건들로 만들어 개연성을 얻을 수 있게 작가에 의해 전유되었다. 나아가 이 연극 자체는 과거의 역사와 믿음을 현재 성체 대축일 날의 무대라는 새로운 배경 위에 구성하고 그 자리에 신을 현전시킨다는 점에서 역사적 맥락의 시·공간적 전유이기도 함을 알아보았다. 작품 내 인물들의 보이지 않지만 형상화되는 관계적 측면과, 공연되

는 방법에 있어서도 바로크적인 이중성과 동시성을 확인할 수 있었다.

한편, 칼데론 성체극에서 음악이 갖는 중요성을 간과할 수는 없다. 본 연구에서는 불확실성의 시대의 환멸을 극복하기 위한 노력으로써 고도화된 시각적 재현 양식에 주목하였으나, 전반적인 특징을 가지고 스펙터클의 관점에서 분석을 확장해 보아도 전유리는 측면에서 성체성사를 전방위적으로 수행하고 있음을 확인할 수 있을 것이라고 기대한다.

참고문헌

- 벤야민, 발터(2009), 『독일 비애극의 원천』, 최성만, 김유동 옮김, 파주: 한길사.
- 안영옥(2014), 『스페인 중세극』, 서울: 지식올만드는지식.
- 알베리고, 주세페(류음)(2009), 『보편 공의회 문헌집 제 3권 -트렌토 공의회. 제 1차 바티칸 공의회-』, 김영국, 손희송, 이경상 옮김, 서울: 가톨릭출판사.
- 월슨, 에드윈 & 골드콕, 알빈(1999), 『세계 연극사』, 김동욱 옮김, 서울: 한신문화사.
- Aparicio Maydeu, Javier(2003), “Calderón de la Barca”, *Historia del teatro español I: de la Edad Media a los Siglos de Oro*, Javier Huerta Calvo(dir.), Madrid: Editorial Gredos, 1097-1147.
- Arellano, Ignacio(2001), *Calderón y su escuela dramática*, Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Calderón de la Barca, Pedro(1997), “La siembra del Señor o Los obreros del Señor”, *Autos sacramentales, vol. II*, E. Rull(ed.), Madrid: Biblioteca Castro, 539-587.
- Mata Induráin, Carlos(2010), “Los elementos bíblicos y la alegoría en el auto sacramental La siembra del Señor de Calderón”, Ignacio Arellano y Ruth Fine(eds.), *La Biblia en la literatura del Siglo de oro*, Madrid: Iberoamericana.
- Rull Fernández, Enrique(1997), “Los autos de Calderón hasta 1645”, introducción a *La siembra del Señor o Los obreros del Señor, Autos sacramentales, vol. II*, E. Rull(ed.), Madrid: Biblioteca Castro, ix-xxvi.

Sirera Turó, José Luis(1982), *El teatro en el siglo XVII: El ciclo de Calderón*, Madrid: Editorial Playor.

김유진

서울시 광진구 뚝섬로36길 19 805-202

E-mail: ulala1991@gmail.com

논문접수일: 2019년 11월 18일

심사완료일: 2019년 12월 11일

개제확정일: 2019년 12월 13일

한국바로크학회 정관

2011년 4월 9일 제정

제1장 총칙

제1조(명칭 및 본부)

1. 본회는 한국바로크학회라 칭하며, 영어 명칭은 The Korean Association of Baroque Studies로 한다.
2. 본 학회 본부는 회장의 재직 기관에 둔다.

제2조 (목적)

한국바로크학회는 문학, 역사, 철학, 미술, 음악, 건축, 영화 등 제 인문학과 수학, 물리학 등 자연과학의 제 분야를 가로지르며 바로크 미학을 심도 있게 연구하고 주체적으로 수용함으로써 그것의 현재적 의미를 천착하고 궁극적으로는 21세기의 미학적 지평을 확대하는데 기여하고자 한다. 이를 위하여 학회는 회원들의 연구 및 학술 활동을 장려하고, 국내외 관련 연구자 및 기관과의 유대와 교류를 강화하는 것을 그 목적으로 한다.

제3조 (사업)

본 회의 목적을 달성키 위하여 다음과 같은 사업을 펼친다. 본 사업의 기획과 집행은 이사회의 소관으로 한다.

1. 학술 활동

- 가. 정기학술발표회를 매년 6월과 11월에 개최하며, 필요하면 이사회의 의결에 따라 변경할 수 있다.
- 나. 바로크 문학, 문화 및 예술과 관련한 워크숍 또는 세미나를 개최한다.
- 다. 바로크 문학, 문화 및 예술과 관련한 문화행사와 강연회를 개최 또는 후원한다.

2. 출판 및 정보 관련 사업

- 가. 학회 학술지 '바로크연구(The Baroque Studies)'를 발행하여 배포한다.
- 나. 학회 소식지를 정기적으로 간행하고 배포한다.

- 다. 연구발표회나 강연회 등 학술 교류에 따른 자료를 간행하고 배포한다.
- 3. 국제교류를 위한 사업
 - 가. 국제 행사를 유치, 지원한다.
 - 나. 기타 국가에서 시행하는 사업에 협력한다.
 - 다. 한국의 학술 및 문화 정보의 해외 보급에 앞장선다.
- 4. 기타 본 회의 목적에 부합되는 사업

제2장 회원

제4조 (회원의 종류)

1. 본 학회의 회원은 개인회원과 기관회원의 두 종류로 구분한다.
 - 가. 개인회원은 정회원, 준회원, 그리고 특별회원으로 구분된다.
 - 나. 평생회비를 납부한 회원은 평생회원이 된다.
2. 정회원이란 본 회의 취지에 찬동하는 사람 또는 기관으로서, 본 학회 소정의 입회원서를 제출하여 이사회의 승인을 얻은 경우를 말한다.
3. 준회원이란 본 회의 취지에 찬동하는 학사 및 석사과정의 학생으로서, 본 학회 소정의 입회원서를 제출하여 이사회의 승인을 얻은 경우를 말한다.
4. 특별회원이란 연구, 교육, 문화교류 면에서 뚜렷한 업적을 세운 사람이나, 본 회의 재정적으로 기여한 사람 혹은 기관을 말한다.

제5조 (회원 가입)

본 회의 가입 절차는 다음과 같다.

1. 정회원과 준회원의 가입은 본인의 입회원서 제출 후, 이사회의 소정의 승인 절차를 거쳐 이루어진다.
2. 특별회원은 본 회의 이사 3인 이상 또는 정회원 10인 이상의 연명 추천을 받아 입회 원서를 제출한 후, 이사회의 소정의 승인 절차를 거쳐 회장이 선임한다.

제6조 (회원의 권리와 의무)

회원의 권리와 의무는 다음과 같다.

1. 본회 회원은 본회가 주최 또는 주관하는 총회, 학술발표회, 심포지엄, 각종 문화행사 등에 참가하여 발표와 토론을 할 수 있다.
2. 모든 회원은 본 학회의 학술지에 투고·게재하고, 본 학회의 학술지와 기

타 간행물들을 배포 받을 수 있다.

3. 정회원은 총회에서 학회사업에 대한 의결권을 가지며, 임원에 대한 선거권과 피선거권을 갖는다.

제7조 (회원 자격 제한 및 회복)

회원 자격의 제한 및 회복 요건은 다음과 같다.

1. 연회비 미납 회원은 회비 미납 당해 연도에 한해 본 정관에 정한 제반 권리를 행사하지 못한다.
2. 특별한 사유 없이 연속 3회 이상 회비를 납부하지 않은 경우에는 회원 자격이 취소된다.
3. 회원으로서의 품위를 잃거나 본회의 명예에 해를 끼친 경우, 이사회의 결정에 따라 제명 처분할 수 있다.
4. 제2항에 의해 자격이 취소된 경우는 연체회비 납부와 동시에, 제3항에 의해 제명된 경우는 이사회의 사면 결정과 회장의 승인을 거쳐서 회원으로서의 자격이 회복된다.

제 3 장. 총회 및 이사회

제8조 (총회의 소집)

1. 총회는 정기 총회와 임시 총회로 나눈다. 정기총회는 매년 11월에 소집하고, 임시 총회는 회장이나 회장 직무 대리, 재적 이사가 필요한 때에 소집할 수 있다.
2. 총회의 의장은 회장 또는 회장 직무대리가 맡는다.
3. 회장은 회의 안건을 명기하여 총회 개최 10일 전까지 각 회원에게 통지하여야 한다. 다만 긴급하다고 인정되는 정당한 사유가 있을 때에는 예외로 한다.
4. 회장은 다음 각 항에 해당하는 소집 요구가 있을 때에는 그 소집 요구일로부터 7일 이내에 이 사실을 각 회원에 통지하여 총회를 소집하여야 한다.
 - 가. 재적 이사 과반수가 총회의 목적을 제시하고 소집을 요구할 때
 - 나. 감사가 직무 수행 중 발견한 중대한 잘못을 시정하기 위하여 소집을 요구할 때
 - 다. 회원 과반수이상 이 총회의 목적을 제시하고 소집을 요구할 때

5. 총회 소집권자가 결위되었거나 또는 기타의 사유로 총회 소집이 불가능할 때는 재적 이사 2/3 이상 또는 정회원 2/3 이상의 찬성으로 소집될 수 있다.
6. 전 항에 의한 총회는 출석한 이사 가운데 최 연장자의 사회로 그 의장을 선출한다.

제9조 (총회 의결 정족수)

1. 총회는 출석 회원으로 개최한다.
2. 총회의 의결은 출석회원 과반수의 찬성으로 의결한다. 다만 가부 동수인 경우에는 의장이 결정한다.
3. 총회에 출석하지 못하는 회원은 그 의결권을 의장 또는 다른 회원에게 위임할 수 있다. 다만 위임장을 위임받은 다른 회원은 그 위임장을 의장에게 제출하여야 한다.

제10조 (총회의 기능)

총회는 다음의 사항을 의결한다.

1. 정관의 제정 및 개정
2. 회장 및 감사의 선출
3. 예산 및 결산의 심의와 승인
4. 이사회 업무 보고 접수 및 사업 계획 승인
5. 기타 관례에 따라 총회에 속하는 사항

제11조 (이사회회의 소집)

1. 이사회는 회장 또는 회장 직무 대리가 소집하며 그 의장이 된다.
2. 이사회를 소집하고자 할 때는 적어도 회의 개최 10일 이전에 그 안전과 목적을 명시하여 각 이사에게 통지하여야 한다. 다만 긴급하다고 인정되는 정당한 사유가 있을 때에는 예외로 한다.
3. 이사회는 전 항의 통지 사항에 한하여 의결할 수 있다. 다만 출석 이사 3분의 2 이상의 찬성이 있을 때에는 미리 통지 되지 못한 사항도 부의하여 의결할 수 있다.
4. 회장은 경미한 내용의 부의 사항에 대하여는 서면 회의로 이사회회의 결의를 대신할 수 있다.

제12조 (이사회 소집의 특례)

1. 회장은 다음 각 항에 따라 소집을 요구하면 10일 이내에 이사회를 소집하

여야 한다.

- 가. 재적이사 과반수가 회의의 목적을 명시하여 소집을 요구할 때
- 나. 감사가 직무수행의 필요에 따라 소집을 요구할 때
2. 이사회의 소집권자에게 권위되었거나 또는 기타의 사유로 이사회 소집이 불가능할 때는 재적이사 3분의 2 이상의 찬성으로 소집할 수 있다.
3. 전 항에 의한 이사회는 출석 이사 가운데 최연장자의 사회로 그 의장을 선출한다.

제13조 (이사회 의결 정족수)

1. 이사회는 각각 재적 이사 과반수의 출석으로 개최한다.
2. 이사회 의결은 회칙에 규정된 바를 제외하고는 각각 출석 인원 과반수로 의결한다. 다만 가부 동수인 경우에는 의장이 결정한다.
3. 편집위원회 및 그 밖의 위원회의 위원은 이사회에 출석하여 의견을 진술할 수 있다.

제14조 (이사회 기능)

이사회는 과반수의 출석으로 개최하며, 출석위원 과반수의 찬성으로 의결한다. 이사회 심의, 의결 사항은 다음과 같다.

1. 회계 연도의 사업 계획
2. 총회에 부의할 예산 및 결산
3. 회원에 대한 징계와 포상
4. 총회에서 위임받은 사항
5. 학회의 장기 발전 계획 및 회계 연도의 사업 계획 수립
6. 예산 편성 및 결산서 작성 등 예산에 관한 심의와 의결
7. 학회 정관과 편집위원회 규정 등 제반 규정에 대한 심의와 의결
8. 편집위원장 추천에 관한 사항
9. 정회원 및 준회원의 가입에 관한 사항
10. 특별회원의 승인에 관한 사항
11. 그 밖의 학회 활동과 관련된 중요한 사항

제4장. 임원

제16조 (임원의 종류와 정원)

1. 본 학회의 임원은 회장 1인과 부회장 2인, 편집위원장 1인, 감사 1인 및

총무이사 · 재정이사 · 학술이사 · 출판이사 · 홍보이사 등의 이사로 구성된다.

2. 본 학회에는 10명 이내의 이사를 둔다.

제17조 (임원의 선임)

1. 회장은 재적 회원의 추천으로 총회에서 선출하되, 출석회원 과반수의 찬성 또는 득표로 선출한다. 이 경우 투표 방식은 거수 또는 무기명으로 한다.
2. 임기가 만료된 회장은 자동으로 본 회의 고문이 된다.
3. 부회장 2인은 회장이 선임한다.
4. 편집위원장은 이사회에서 추천하여 회장이 임명한다.
5. 회장은 자문위원 등 별도의 위원을 선임할 수 있다.
6. 감사는 재적 회원의 추천으로 총회에서 선출한다.

제18조 (임원의 직무)

1. 회장은 본 학회의 제반 업무를 총괄하며, 다음과 같은 권한을 갖는다.
 - 가. 대내외적으로 본 회를 대표하며, 학회 업무를 통괄한다.
 - 나. 총회를 소집하고 그 의장이 된다.
 - 다. 이사회를 소집하고 그 의장이 된다.
 - 라. 이사회 및 각종 위원회를 구성·운영하고, 필요한 경우 임시 부서를 조직, 운영할 수 있다.
 - 마. 기타 관례에 따라 회장의 고유 권한과 업무에 속하는 사항을 처리한다.
2. 부회장은 회장을 보좌하고 회장의 유고 시에 그 직무를 대행한다. 부회장 2인 중 1인은 편집, 출판 및 기타 학회 평가와 관련된 업무를 맡고, 나머지 1인은 학술대회 개최 및 기타 학회 운영에 관한 업무를 맡는다.
3. 이사는 이사회에 출석하여 학회의 주요 업무에 관한 사항을 의결한다.
4. 본 회의 이사는 10명 내외로 구성되며, 각 이사는 아래에 정하는 바 각 소관 업무와 총회 및 이사회에서 위임된 학회 업무를 처리한다.
 - 가. 총무이사는 학회의 제반 업무의 집행을 조정하고 통괄한다.
 - 나. 재정이사는 학회의 재정 및 회계를 관리한다.
 - 다. 학술이사는 국내외의 학술 및 교육 정책 기관 등에 대한 대외 협력 업무를 담당하고, 학회가 개최하는 학술대회를 계획하고 진행한다.
 - 라. 출판이사는 학회의 출판에 관한 제반 업무를 처리한다.

마. 홍보이사는 학회의 소식지를 편집 및 제작하여 배포하고, 학회의 홈페이지 관리 등 홍보와 관련된 제반 업무를 담당한다.

제19조 (임원의 임기)

1. 모든 임원의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.
2. 결원으로 인하여 이사회에서 보선된 임원의 임기는 전임자의 잔여 기간으로 한다.
3. 회장의 유고 시에는 수석부회장이, 수석부회장의 유고 시에는 차석 부회장과 총무의 순서로 그 직무를 대행한다.

제20조 (감사의 직무)

감사는 다음의 직무를 수행한다.

1. 학회의 재정 및 회계 관리의 감사
2. 이사회 및 편집위원회의 운영과 그 업무에 관한 사항의 감사
3. 감사 결과 불비한 사항에 대한 시정 요구
4. 회계 연도 말의 결산 보고서에 대한 확인(승인) 및 회계 감사 보고

제 5 장. 편집위원회

제21조 (편집위원회의 설치)

본 학회는 편집위원회를 설치하며, 의장은 편집위원회장이 맡는다.

제22조 (구성 및 임기)

1. 편집위원장은 연구 업적이 탁월하고 학회 활동에 적극적인 회원으로서 이 사회의 추천을 받아 회장이 임명하며, 그 임기는 2년으로 한다.
2. 편집위원은 각 전공별로 연구실적이 우수하고 학회활동에 적극적인 회원으로서, 편집위원장의 추천으로 회장이 임명하며, 그 임기는 2년으로 한다.
3. 편집위원회의 업무를 원활히 하기 위하여 출판이사 중 1인을 편집간사로 선임하며, 그 임기는 2년으로 한다.
4. 편집위원장의 유고 시에는 편집위원 중에서 회장이 지명하는 위원이 그 직무를 대행한다.
5. 본 학회의 편집위원으로서 본 학회의 회원뿐만 아니라 국내외 유관 학회나 해외의 유관 학교 또는 학회에 소속한 유명 학자들을 위촉할 수 있다.

제23조 (편집위원회의 기능)

편집위원회는 다음 사항을 심의하며 이사회의 의결을 거쳐 시행한다. 단 학회 학술지 논문의 투고, 심사 및 게재와 관련한 사항은 비밀로 진행하는 것을 원칙으로 하며, 따라서 그와 관련한 사항은 이사회에 보고하지 않고 처리한다.

1. 학회 학술지에 게재할 목적으로 투고된 논문의 투고 요건 검토
2. 학회 학술지에 게재할 목적으로 투고된 논문의 심사 진행 및 게재 결정
3. 학회 학술지의 편집과 출판에 관한 제반 사항
4. 학회의 학술 관련 간행물의 기획 및 출판에 관한 제반 사항
5. 국내외 학자들의 투고 관련 교류 및 정책 심의
6. 편집위원회 규정, 논문투고 요령 및 논문작성 요령 등 학술지 또는 기타 간행물의 편집 및 출판에 관한 규정의 제정 및 개정
7. 기타 편집위원회 고유의 업무

제24조 (편집위원회 관련 규정)

편집위원회와 투고 요령에 관한 세칙은 별도의 규정으로 정한다.

제 6 장. 재정 및 회계

제25조 (재원)

본 학회의 재정은 다음의 재원으로 충당한다.

1. 입회비
 - 모든 회원의 입회비는 1만원으로 한다.
2. 회원의 정기 회비
 - 가. 정회원의 정기 회비는 연 3만원으로 한다.
 - 나. 준회원의 정기 회비는 연 1만원으로 한다.
 - 다. 기관회원(정회원)의 정기 회비는 연 10만원으로 한다.
3. 평생 회비
 - 모든 회원의 경우 평생 회비 30만원을 납부하면 평생회원이 되며, 이 경우 정기 연회비의 납부 의무는 면제된다.
4. 특별 회비
 - 가. 특별 회비란 일반 회원의 비정기적 특별 회비와 특별 회원의 가입 회비를 말한다.

나. 특별 회비의 규모는 이사회에서 따로 정한다.

- 5. 찬조금 및 기부금
- 6. 외부 기관에서 지원하는 연구 조성비와 보조금 등
- 7. 그 밖의 수익금

제26조 (회비의 결정 및 입금)

입회비, 연회비 및 기타 회비와 관련한 모든 사항은 이사회에서 의결하며, 각 회비의 입금은 소정의 학회 규좌로 하도록 한다.

제27조 (회계 연도)

본 학회의 회계 연도는 매년 1월 1일부터 12월 31일까지로 한다.

제28조 (세입 세출 예산)

본 학회의 세입세출 예산은 매 회계 연도 개시 이전에 이사회가 편성, 의결하여 총회의 승인을 받는다.

제29조 (재정 결산보고)

각 회계 연도별 재정 결산보고는 재정이사가 매 11월의 정기 총회에서 행하며, 필히 감사의 확인 및 회계 감사 보고를 거쳐야 한다.

부 칙

제1조 (시행 세칙) 본 정관을 시행하기 위한 필요한 제 규칙은 이사회에서 정한다.

제2조 본 정관에 규정되지 않은 사항은 일반 관례에 따른다.

제3조 (시행 일자) 본 정관은 2011년 4월 9일에 제정되어 그 효력을 발생한다.

한국바로크학회 편집위원회 규정

2018. 03.12 제정

제1장 총칙

제 1조 본 위원회는 한국바로크학회 편집위원회라 칭한다.

제 2조 본 위원회는 한국바로크학회 회칙 제 21조에 의거하여 학회 내에 둔다.

제2장 구성

제 3조 편집위원회는 편집위원장 1인과 편집위원장이 위촉하는 위원들로 구성한다. 문학, 역사, 철학, 미술, 음악, 건축, 영화 등 제 인문학과 건축학, 수학, 물리학 등 자연과학 분야를 대표하는 위원들로 구성한다.

제 4조 편집위원장은 상임이사회의 추천과 인준을 받아 회장이 임명한다. 그 임기는 학회 임원의 임기와 같다.

제 5조 편집위원은 편집위원장이 학술 연구 실적이 우수한 학회 회원 중에서 추천하며 회장이 상임이사회의 인준을 받아 임명한다. 임기는 원칙적으로 학회 임원의 임기와 같으나, 업무의 연속성을 고려하여 일부 연임할 수 있다.

제 6조 편집위원회의 국제성을 제고하고 학제 간 학술교류를 증진하기 위해, 해외 저명 학자나 유관 학회의 전문가를 제5조와 동일한 절차에 의해 편집위원회에 임명할 수 있다.

제 7조 편집위원장은 편집간사를 임명하며, 편집간사는 투고안내, 투고신청서 및 논문의 접수 등 실무를 담당한다.

제3장 활동

제 8조 편집위원회는 학회 학술지 『바로크연구』의 체제와 발간, 횡수, 분량 등을 결정하고 논문의 투고, 심사 및 게재에 관한 기준과 규정을 정한다.

제 9조 편집위원회는 학회 학술지 투고 논문의 심사위원을 선정하여 심사를 의뢰하고, 그 심사 결과를 토대로 게재여부를 정한다.

제10조 학회가 학회 학술지 이외에 학술 서적 등의 간행물을 발행하는 경우에는

편집위원회 산하에 간행위원회를 둔다.

제11조 간행위원은 편집위원장이 편집위원 중에서 일정 수를 추천하며 상임이사회
회의 인준을 받아 회장이 임명한다. 간행위원장은 편집위원장이 겸한다.

제12조 논문의 투고, 심사 및 게재와 관련된 사항을 제외한 편집위원회의 제안
및 의결 사항은 상임이사회의 의결을 거쳐 발표된다.

제4장 회의

제13조 편집위원회는 학회 학술지 투고 논문의 심사 및 게재와 관련된 제반 사항
의 심의를 위해 학술지 발행 시기에 맞춰 정기적으로 소집한다. 단, 학회
가 기타 학술 관련 출판물을 발행할 경우에는 간행위원회를 필요에 따라
수시로 소집한다.

제14조 편집위원회는 편집위원장의 소집과 편집위원 과반수의 출석으로 이루어
지며, 출석 위원 과반수의 찬성으로 의결한다.

제5장 논문심사 및 게재

제15조 편집위원회는 투고 논문이 도착하는 즉시 논문에 투고 일자를 명기하고
필자에게 접수를 확인해 준다. 단, 학회의 논문투고요령 및 논문작성양식
에 따라 작성되지 않은 논문은 접수하지 않고 반송한다.

제16조 학술지 투고 논문의 심사위원 선정 및 심사 과정은 비공개로 진행한다.

제17조 편집위원회는 각 투고 논문에 대해 3인의 심사위원을 위촉하는 것을 원칙
으로 한다. 단, 편집위원이 논문을 제출한 경우에는 특별한 사정이 없는
한 해당 호의 심사위원으로 선정될 수 없다.

제18조 심사위원은 학술 활동이 우수한 해당 분야의 회원 중에서 위촉하되, 공정
한 심사를 위해 동일 소속 학교에 따른 상피제(相避制)를 적용하는 것을
원칙으로 한다.

제19조 편집위원회는 접수된 논문에 대해 심사의뢰서를 작성해, 심사대상 논문
(심사용 논문), 심사서 양식 등과 함께 해당 심사위원에게 전자우편으로
발송하며, 해당 심사위원은 심사결과를 지정된 기일 내에 편집위원장에게
전자우편으로 회신한다. 이 과정에서 심사의 공정성 유지를 위해 투고자
이름과 소속 및 논문에 대한 기타 정보가 알려지지 않도록 한다.

제20조 심사위원은 심사서 양식에 명시된 6개 평가항목에 따라 의뢰받은 논문을

평가하되, 심사서 양식에는 총평과 아울러 판정의 근거와 수정 제안사항을 구체적으로 기술하도록 한다. 평가항목은 다음과 같다.

- ① 주제의 창의성(20점)
- ② 내용의 적절성(20점)
- ③ 전개의 논리성(20점)
- ④ 형식의 적절성(20점)
- ⑤ 활용도와 기대효과(10점)
- ⑥ 배경지식의 정도(10점)

단, 논문작성양식 규정에 부합하지 않는 논문은 사전에 논문양식 검토위원단에서 별도로 심의하여 접수보류나 반송을 결정하므로, 논문작성양식의 부합성에 관한 항목은 제외한다.

제21조 심사위원은 위의 위 평가항목에 따라 점수를 평가하고 심사위원 3인의 평균 점수가 90점 이상일 경우 “게재가능” 판정을, 80점 이상 90점 미만일 경우 “수정 후 게재” 판정을, 70점 이상 80점 미만일 경우 “수정 후 재심” 판정을, 70점 미만일 경우 “게재불가” 판정을 준다.

제22조 편집위원장은 심사 결과를 가지고 1주일 이내에 편집위원회를 소집하여 심사결과를 알린다. 심사결과의 판정에 관한 규정은 다음과 같다.

- ① 게재가능 : 심사위원 3인의 평가 결과가 평균 90점 이상인 경우
- ② 수정 후 게재 : 심사위원 3인의 평가 결과가 평균 80점 이상 90점 미만인 경우
- ③ 수정 후 재심 : 심사위원 3인의 평가 결과가 평균 70점 이상 80점 미만인 경우
- ④ 게재불가 : 심사위원 3인의 평가 결과가 평균 70점 미만인 경우

제23조 편집위원장은 회의 결과에 따라 투고자에게 원고의 수정 및 가필을 제안할 수 있으며, 최종판정 결과와 평균 점수를 서면으로 통보한다. “게재가능” 판정을 받은 논문의 투고자는 심사서의 수정 제안사항을 반영하여 기한 내에 최종본을 제출하면 조건 없이 게재하며, “수정 후 게재” 판정을 받은 논문의 투고자는 심사서의 수정제안 사항에 의거하여 논문을 수정하고 기한 내에 최종본을 제출한다. “수정 후 재심” 판정을 받은 논문 투고자는 전면 수정 후 다음 호에 투고하여 재심사를 받을 수 있다. “수정 후 재심” 판정을 2회에 걸쳐 받은 경우 그 논문은 “게재불가”로 처리된다. “게

재불가” 판정을 받은 논문은 추후 투고할 수 없다.

제6장 학술지 발행 및 논문의 관리

제24조 학술지는 1년에 1회 발행하며, 발행일은 12월 31일로 한다.

제25조 ‘게재가’로 결정되거나 게재된 후에라도 타 학술지에 게재된 적이 있는 논문이거나 무단 도용한 논문이라는 사실이 밝혀질 경우에는 편집위원회의 의결에 따라 게재를 취소하고 향후 2년간 논문 제출을 제한한다.

제26조 게재예정 증명서는 편집위원회가 게재를 확정된 논문에 한해 발급한다.

제27조 투고된 논문은 게재 여부와 상관없이 반환하지 않으며, 게재논문에 대한 저작권은 저자와 학회가 공동으로 갖는다. 따라서 게재논문 전체 혹은 부분을 재수록할 경우에는 사전에 저자와 학회의 동의를 얻어야 한다.

부 칙

제1조 편집위원회가 제출한 편집위원회 규정 개정안은 상임이사회의 심의를 거치며 재적 상임이사 과반수이상의 찬성으로 의결된다.

『바로크연구』 논문 투고 요령

1. 논문제출

- 1) 본 학술지는 매년 1회(12월 31일)에 발간한다.
- 2) 원고모집은 매호 발행일 45일 전에 마감하는 것을 원칙으로 한다.
- 3) 본지의 게재대상은 바로크와 관련된 제 분야의 논문으로, 본지 이외의 간행물(온라인 포함)에 게재하였거나 게재할 계획이 없는 논문이어야 한다.
- 4) 동일 필자가 한 호에 한 편 이상의 논문을 초과하여 게재할 수 없다.
- 5) 논문 투고 시 반드시 학회 홈페이지에서 소정 양식의 투고신청서를 다운받아 작성한 다음 논문원고와 함께 편집위원회의 이메일로 투고한다. 학회의 이메일주소는 baroquestudies@daum.net 이다.
- 6) 본지에 수록된 논문의 저작권은 한국바로크학회에 있다. 저자의 투고행위는 이를 인정하는 것으로 보며 제출된 원고는 반환하지 않는다. 본지에 게재된 논문은 연구소 내·외부의 전자데이터베이스에 실어 공개할 수 있다.

2. 논문작성 양식

- 1) 논문은 “한글 2002” 이상으로 작성하는 것을 원칙으로 하며, 논문 본문 사용언어는 한글과 영어로 제한한다. 초록은 영문과 국문 두 가지 언어로 두 개를 작성한다.
- 2) 논문의 분량은 원고지 기준 100매 이상 150매 이내로 하되, 논문 내에 삽일 될 그림이나 도표 등은 투고자와 협의하여 조정할 수 있다.
- 3) 지정용지의 규격은 다음과 같이 한글 2002 기준을 따른다.

용지 종류	용지 여백			용지 방향
A5(신국판) 폭 : 148mm 길이 : 225 mm	위쪽	15mm	변경	좁게
	아래쪽	15mm	변경	
	왼쪽	20mm	변경	
	오른쪽	20mm	변경	
	머리말	10mm	변경	
	꼬리말	10mm	변경	
	제본	0mm		

4) 글자모양 및 문단모양

구분		글꼴	크기	정렬 방식	여백	첫줄	줄간격	장평	자간
제 목	논문제목	신명조 진하게	14pt	중앙	-	-	160%	95%	-5
	장제목	신명조 진하게	12pt	양쪽					
	절제목	중고딕	11pt	양쪽					
	세부제목	중고딕	11pt						
	참고문헌	신명조 진하게	12pt	중앙					
	논문초록	신명조 진하게	9pt	양쪽			130%		
본 문	본문	신명조	10pt	양쪽	-	들여쓰기 10pt	160%		
	인용문		9pt		양쪽 20pt	-	130%		
	각주		8pt		-	내어쓰기 10pt	130%		
	참고문헌		9pt		-	내어쓰기 30pt	160%		
	논문초록		9pt		-	들여쓰기 10pt	130%		

(1) 제목

- ① 논문제목 : 글꼴 신명조, 진하게, 크기 14pt, 장평 95%, 자간 -5, 중앙정렬
- ② 장제목 : 글꼴 신명조, 진하게, 크기 12pt, 장평 95%, 자간 -5, 왼쪽정렬
- ③ 절제목 : 글꼴 중고딕, 크기 11pt, 장평 95%, 자간 -5, 왼쪽정렬
- ④ 세부제목 : 글꼴 중고딕, 크기 10pt, 장평 95%, 자간 -5, 왼쪽정렬
- ⑤ 참고문헌 : 글꼴 신명조, 진하게, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5, 중앙정렬
- ⑥ 논문초록 : 글꼴 신명조, 진하게, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5, 중앙정렬
- ⑦ 투고자 인적사항 : 글꼴 신명조, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5, 중앙정렬

(2) 논문초록

- ① 글자모양 : 글꼴 신명조, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5
- ② 문단모양 : 줄간격 130%, (문단 첫째 줄) 들여쓰기 10pt
- ③ 주제어(Key Word) : 글꼴 신명조, 진하게, 크기 9pt, 줄간격 130%, 내어쓰기(영문 55pt, 국문 32pt)

(3) 본문

- ① 글자모양 : 글꼴 신명조, 크기 10pt, 장평 95%, 자간 -5
- ② 문단모양 : 줄간격 160%, (문단 첫째 줄) 들여쓰기 10pt

(4) 인용문

- ① 글자모양 : 글꼴 신명조, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5
- ② 문단모양: 줄간격 160%, (문단 첫째 줄) 들여쓰기 10pt, 왼쪽여백 20pt, 오른쪽여백 20pt
- ③ 인용문과 인용출처 사이에 한 칸을 띄어 쓰고, 인용출처 뒤에 마침표를 찍는다.

(예) “또한 기차도 ~ 휩싸였다(보르헤스 1993, 279)”.

- ④ 3줄이 넘는 긴 인용문의 경우 위와 아래로 본문과 한 줄을 댄다. 인용문과 본문 사이, 인용문과 인용문 사이의 줄간격은 본문과 같게 한다.

(5) 본문주 및 각주

- ① 글자모양: 글꼴 신명조, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5
- ② 문단모양: 줄간격 130%
- ③ 논문에서 서지사항을 밝힐 때는 저자명, 출판 연도 및 쪽수만으로 간략하게 표기하는 본문주를 사용해도 되고, 각주를 사용해도 된다. 단 일관성을 유지하도록 한다.
- ④ 본문주나 각주에서 서지사항은 모두 저자명, 출판 연도, 쪽수를 표기하되, 이때 p.나 pp. 없이 페이지를 나타내는 숫자만을 표기한다. 둘 이상의 서지사항을 표기할 때는 “;”로 나눈다.

(예) 본문주 및 각주의 기본양식 : (Rizzi 1997, 127-128) 혹은 (송상기 2015, 23; 김선욱 2017, 45)

(6) 참고문헌

- ① 글자모양: 글꼴 신명조, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5
- ② 문단모양: 줄간격 160%, 내어쓰기 30pt

(7) 저자명과 연구 참여 구분 및 소속

- ① 저자명: 글꼴 신명조, 보통, 크기 10pt, 줄간격 160%, 장평 95%, 자간 -5, 오른쪽 정렬
- ② 연구 참여 구분/소속 : 글꼴 신명조, 보통, 크기 10pt, 줄간격 160%, 장평 95%, 자간 -5, 오른쪽 정렬

5) 번호 및 부호

(1) 번호

- ① 장제목 번호 : I., II., III., ... (글자모양은 위의 “(1) 제목” 참조)
- ② 절제목 번호 : 1., 2., 3., ... (글자모양은 위의 “(1) 제목” 참조)
- ③ 세부제목 번호 : 1), 2), 3), ... (글자모양은 위의 “(1) 제목” 참조)

(2) 부호

- ① 본문 중 인용 부분 : 겹따옴표 “…”
- ② 인용 속의 인용 : 홑따옴표 ‘…’
- ③ 단행본 제목 : 겹낫표『…』
- ④ 논문, 시 등의 제목 : 홑낫표 「…」
- ⑤ 인용 시 필자의 중략 : 대괄호 [...]
- ⑥ 일간지, 잡지, 영화, 연극, 음악 등의 제목 : 겹꺼쇠 《…》를 사용하고, 작품 안의 소재명은 홑따옴표 ‘…’를 사용한다.
(예) 《군항도》, 《겨울나그네 Winterreise》 중에서 ‘우편마차 Die Post’,
- ⑦ 표와 그림의 제목을 표기할 때, 홑꺼쇠 〈…〉를 사용하고, 표의 제목은 표 위에, 그림의 제목은 그림 아래 표기한다.
(예) 〈표 1〉, 〈그림 2〉

6) 한글과 원어를 병기할 경우, 원어는 괄호로 묶는다. 한번 쓴 원어를 반복해서 쓸 필요는 없다. 또한 저서, 단행본, 논문 등의 제목일 경우에는 참고문헌의 기입 방식을 기본 형태로 따르되 괄호로 묶지 않는다.

(예) 카르마(Karma), 『햄릿 Hamlet』

7) 논문초록은 반드시 영문초록과 국문초록을 각각 순서대로 작성해야 하며, 초록의 제목으로 **저자명(연도), 제목, 본 학술지 명칭**을 차례로 명기하고 초록 본문이 시작되게 한다. 초록의 분량은 가급적 1쪽을 넘지 않게 하며, 반드시 논문의 제목과 본문 사이의 위치에 작성한다.

8) 주제어(Key Words)는 영문초록 다음에 논문의 핵심어를 작은 범주에서 큰 범주로

영어로 작성하고, 국문초록 다음에는 한글로 작성한다. 외국어 주제어의 경우 첫 글자는 대문자로 쓴다. 그리고 주제어는 초록 본문과 한 줄 띄어 작성한다.

(예) Key Words: Luis Martin Santos / Experimental Novel / Spanish Literature

주제어: 루이스 마르틴 산토스 / 실험 소설/ 스페인 문학

9) 논문제목 아래에 저자명을 명기하고 괄호 속에 소속기관명을 함께 명기한다.

(예) 홍길동(○○대학교)

10) 공동 연구 논문이면, 제1저자, 교신저자, 공동저자의 순으로 괄호 안에 역할과 소속기관명을 명기한다. 그리고 각각의 저자는 줄을 바꾸어 명기한다.

(예) 홍길동(제1저자, ○○대학교)

일지배(교신저자, ○○대학교)

연홍부(공동저자, ○○대학교)

11) 미술 관련 논문에서 본문에서 도판이나 도판 목록

(1) 해당 도판이 언급되는 문장 끝에 도판 번호를 붙여준다.

(예) 양식적으로 매우 유사하다(도 9).

(2) 도판목록은 “(도판번호), 작가명, 〈작품명〉, 제작년도, 매체, 작품크기(세로 x 가로)cm, 소장처” 순으로 작성한다. 원어명일 경우 “한글(원어)” 원칙을 준수한다. 동일 작가의 도판이 제시되는 경우 외국 작가는 성만 한글로 작성한다.

(예) (도 1) 자크-루이 다비드(Jacques-Louis David), 〈호라티우스가의 맹세 The Oath of the Horatii〉, 1785, 캔버스에 유채, 330 x 425 cm, 루브르 박물관

(도 2) 다비드, 〈마라의 죽음 The Death of Marat〉, 1793, 캔버스에 유채, 165 x 128 cm, 벨기에 왕립미술관

(도 3) 김홍도, 〈군선도〉, 1776, 종이에 담채, 132.8 x 575.8 cm, 호암미술관

12) 참고문헌

(1) 단행본은 가나다, ABC순으로 배열하며 동일저자의 여러 저작이 포함될 경우 오래된 연대순으로 배열한다. 국내문헌을 먼저 배열하며 **저자(연도), 도서명, 역자명 역, 출판사 소재지: 출판사** 순으로 작성한다. 도서명은 한국어 단행본(학술지 포함) 『』(반각기호)로, 외국어 단행본(학술지 포함)은 이탤릭체를 사용한다. 도서명과 부제를 병기할 경우 쌍점(:)으로 나누어 작성한다. 구체적인 표기방식은 다음과 같다.

(예) 신정환(2006), 『세르반테스 아포리즘』, 서울: 오늘의 책.

세르반테스, 미겔 데(2014), 『돈키호테』, 안영옥 역, 파주: 열린책들.

Fischer, Susan L.(2008), *Reading Performance*, Woodbridge: Tamesis.

- (2) 학술지 게재 논문은 **저자(연도), 논문명, 학술지명, 권(호), 페이지** 순으로 작성하며, 한글 논문의 경우는 「」로 표시하고, 외국어 논문은 “ ”로 표시한다.

(예) 송상기(2005), 「중남미에서 나타나는 근대성의 대안으로서의 바로크적 에토스 연구」, 『스페인어문학』, 36, 447-463

Torrego, Ester(1984), “On Inversion in Spanish and Some of Its Effects”, *Linguistic Inquiry*, 15, 88-109.

- (3) 단행본에 삽입된 논문의 표기는 **저자(연도), 논문명, 편저자명(편/ed(s).), 단행본 제목, 출판사 소재지: 출판사, 페이지** 순으로 작성한다.

(예) 선우건(2003), 「교육과 정책: 사적추이와 개혁정책을 중심으로」, 김우택(편), 『라틴아메리카의 역사와 문화』, 서울: 소화, 713-767.

Pedro, Barea(1999), “Guernika y El Cuernica en el teatro”, Jose Romera Castillo y Grancisco Gutierrez Carbajo(eds.), *Teatro Historico*, Barcelona: Visor, 583-594.

- (4) 학위논문은 **저자(연도), 학위 논문명, 박사(석사)학위 논문, 대학교명** 순으로 작성한다.

(예) 최정은(2018), 『콜라주, 그 탈구된 시간의 반복과 다층성: 로버트 라우센버그, 프레드 토마셀리, 크리스티안 마클레이의 아카이브적 중층텍스트』, 박사학위논문, 홍익대학교.

Shin, Taeshig(2005), *Sintaxis diacrónica y sintáctica de la colocación en los pronombres clíticos de objeto en el Español Medieval*, Tesis doctoral, UAM.

- (5) 악보의 경우, **작곡가(연도), 곡명, 편저자명(편/ed(s).), 출판사 소재지: 출판사** 순으로 작성한다.

(예) Verdi, Giuseppe(1982), *Rigoletto: Melodrama in Three Acts by Francesco Maria Piave, Martin Chusid(ed.), in The Works of Giuseppe Verdi*, series 1, Operas, Chgicago: University

of Chicago Press.

(6) 음반의 경우, **작곡가(연도), 곡명, 연주자** 순으로 작성한다.

(예) Bach, Johann Sebastian, The Brandenburg Concertos, Paillard Chamber Orchestra, RCA CRL2-5801.

(7) 인터넷 자료는 **저자(연도), 기사명, 인터넷주소, 검색날짜(년, 월, 일)** 순으로 명기한다.

(예) Rama, Claudio(2007), “La transformación de las industrias culturales en industrias educativas con la digitalización”, <http://www.virtualeduca.org/idve/3/articulo.htm> (2010.08. 23).

12) 투고자의 인적사항은 다음과 같은 형식으로 참고문헌의 하단에 작성한다.

(예) 홍길동

서울시 성북구 xxx xxxxx (주소를 쓴다)

E-mail:

한국바로크학회 연구윤리 규정

제1장 총칙

제1조(목적)

본 규정은 한국바로크학회 회원의 올바른 연구윤리 확립과 학회의 건전한 연구풍토 조성에 그 목적이 있다.

제2조(적용대상)

본 학회에서 발행하는 정기학술지 『바로크연구』에 투고, 게재되는 논문과 정기학술대회를 포함한 학회 주관의 모든 학술행사, 연구 사업에 참여하는 회원 및 연구자에 적용한다.

제2장 연구부정행위의 범위

제3조(연구부정행위의 범위)

본 학회에서 규정하는 연구부정행위의 범위는 다음과 같다.

- 1) 학문적 독창성 침해 - 타인의 연구업적(아이디어, 연구내용 및 결과)을 무단으로 도용하거나 표절 혹은 침삭하여 위변조하는 경우이며, 타인의 연구 결과를 출처와 함께 인용하거나 참조하지 않고 연속해서 여섯 단어 이상을 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 제시하는 것은 표절에 해당
- 2) 학문적 객관성 침해 - 연구에 직·간접적으로 인용 및 사용되는 각종 문헌의 출처 및 데이터를 의도적으로 가공, 변조함으로써 학문적 객관성을 침해하는 경우
- 3) 부당한 저자표시 - 연구에 기여하지 않은 연구자에게 저자자격을 부여하거나, 정당한 이유 없이 연구에 참여한 공동연구자에게 저자자격을 부여하지 않는 행위
- 4) 동일 저자의 학술지 중복투고 - 동일 연구자가 타 학술지에 게재된 적이 있는 논문을 본 학회의 학술지에 중복 투고하는 행위
- 5) 연구비의 횡령 및 부당한 사용 - 회원 및 연구자가 연구비 지원을 받은 연구 과제를 본 학회를 통해 수행하면서 지원금을 연구목적 및 취지에 부합하지 않게 집행할 경우

- 6) 기타 연구부정행위에 대한 제보가 있을 시, 본 학회의 편집위원회 편집회의에서 해당 제보에 타당성이 있다고 판단되는 경우

제3장 편집위원회의 윤리 규정

제4조(심사위원 선정)

편집위원회는 심사위원 선정에 있어서 논문의 분야와 일치하는 분야의 심사위원을 위촉한다.

제5조(저자공개금지)

편집위원회는 심사위원에게 논문저자의 성명, 소속, 지위 등은 밝히지 않는 것을 원칙으로 한다.

제6조(심사위원 익명성)

편집위원회는 논문저자에게 투고한 논문을 심사한 심사위원의 익명성을 보장해야 한다.

제4장 심사위원의 윤리 규정

제7조(공정한 심사)

심심사의원은 심사 논문을 기간 내에 성실하게 평가하여 그 결과를 편집위원회에 통보해야 하며, 만일 논문을 평가할 수 없는 경우 신속하게 편집위원회에 알려야 한다. 학술지 게재를 위해 투고된 논문을 투고 규정에 근거한 객관적 기준에 따라 공정하게 심사한다.

제8조(심사과정 비밀유지)

심사위원은 논문 심사과정을 불법적으로 공개하거나 부정하게 이용하지 않는다. 심사논문에 대한 비밀을 지켜야 하며, 논문에 대한 사항을 타인과 논의해서도 안 된다.

제9조(심사표현)

심사위원은 논문 저자의 인격을 존중하여 가급적 정중하고 부드러운 표현을 사용하고 저자에 대한 비하나 모욕의 표현은 삼간다.

제10조(인용금지)

심사한 논문이 학술지에 게재되기 전에 저자의 동의 없이 논문의 내용을 인용하는 것을 금한다.

제5장 연구윤리위원회의 구성 및 심의, 징계절차

제11조(연구윤리위원회의 구성)

- 1) 연구윤리위원회는 편집위원회가 겸임하며 편집위원장이 연구윤리위원회장을 겸임한다. 단 편집위원회 위원이 부정행위 의혹의 당사자일 경우, 학회장이 임명하는 상임이사들로 구성된 별도의 임시위원회가 연구윤리위원회의 역할을 담당할 수 있다.
- 2) 심의 안전에 따라 본 학회의 회원이 아니더라도 외부의 해당 분야 전문가를 연구윤리위원회 위원으로 위촉할 수 있다.

제12조(연구부정행위의 심사 및 소명)

- 1) 연구부정행위 의혹이 제기될 경우 연구윤리위원회는 가급적 빠른 시일에 최초 위원회를 소집하여야 하며, 특히 '연구비의 횡령 및 부당한 사용'에 관한 사안일 경우 증거 인멸을 막기 위해 부정행위의 발견이나 제보일로부터 1주일 이내에 최초 위원회를 소집하여야 한다.
- 2) 위원회는 제기된 부정행위의 내용에 대해 심의하고 객관적 증거확보에 주력한다.
- 3) 연구부정행위의 당사자는 서면이나 윤리위원회에 출석하여 소명의 기회를 얻을 수 있다.
- 4) 해당 사안에 대한 연구윤리위원회의 모든 활동 및 증거, 소명자료, 참석자 현황은 기록으로 남긴다.

제13조(조사결과보고 및 후속조치)

- 1) 조사결과 연구부정행위가 없었던 것으로 판명될 경우, 연구윤리위원회는 해당 연구자의 명예회복을 위한 모든 조치를 취한다.
- 2) 연구부정행위가 판명될 시에는 사안의 경중에 따라 해당연구자의 논문게재취소, 일정 기간 동안의 회원자격정지, 영구제명 등의 징계에 처할 수 있다. 단 징계는 회장을 위원장으로 하는 상임이사회의 의결에 따른다.

제14조(시행일)

본 규정은 회원들에게 공지기간을 거쳐 2018년 5월 15일부로 시행한다.

◆ 한국바로크학회 임원진

- 명예회장 신정환 (한국외대)
- 고문 권송택 (한양대)
- 회장 송상기 (고려대)
- 부회장 이영림 (수원대)
- 총무이사 손수연 (목원대), 김선이 (한국외대)
- 편집이사 김선욱 (고려대)
- 학술이사 김용현 (고려대), 이가영 (성신여대), 박영욱 (숙명여대)
- 섭외이사 한명식 (대구한의대), 김기봉 (경기대)
- 출판이사 최병진 (한국외대), 최은경 (서울대)
- 정보이사 박상원 (한국외대), 최정은 (한국외대)
- 재무이사 황순도 (한양대)
- 감사 이계웅 (한국할리데이비스)

◆ 한국바로크학회 편집위원회

- 편집위원장 김선욱 (고려대 서어서문학과, 문학)
- 편집위원 김진아 (독일 훔볼트대, 음악)
정동섭 (전북대 스페인 중남미학과, 문학)
최병진 (한국외대 이탈리아어과, 미술 및 박물관학)
한명식 (대구한의대, 건축학과, 건축학)
박영옥 (숙명여대 교양학부, 철학)
김기봉 (경기대 사학과, 서양사)
김세건 (강원대 인류학과, 인류학)

바로크연구

인쇄 : 2019년 12월 27일

발행 : 2019년 12월 31일

발행처 : 한국바로크학회

발행인 : 송상기

주소 : 02841 서울특별시 성북구 안암로 145

고려대학교 문과대학 231호 한국바로크학회 편집위원회

전화번호 : 02-3290-2156

전자우편 : kabs@hanmail.net, baroquestudies@daum.net

홈페이지 : www.baroquestudies.com

인쇄처 : 한국바로크학회

