

재코비언 극장의 역병에 대한 대응: 벤 존슨(Ben Jonson)의 『연금술사』를 중심으로*

조 영 미

한국산업기술대학교

1. 런던과 역병

벤 존슨(Ben Jonson)이 1610년 가을, 역병으로 인해 몇 달간이나 문을 닫았던 블랙프라이어즈(Blackfriars) 극장에서 『연금술사』(*The Alchemist*)를 무대에 올렸던 때는, 런던이 몇 년간 지속되었던 역병의 공격에서 막 회복해 가던 시기였다(Mardock 69; Boluk and Lenz 128). 16세기와 17세기에 걸쳐 영국에서의 역병 발발 양상과 역병이 당대 사회에 미친 영향에 대한 방대한 조사를 집대성한 슬랙(Paul Slack)의 저술 『튜더조와 스튜어트조의 영국에 역병이 미친 영향』(*The Impact of Plague in Tudor and Stuart England* 1985)에 따르면, 영국은 물론이고 유럽 전역에 걸쳐 당시 인구의 1/3정도를 사망케 한 1348년의 흑사병(Black Death)에서부터 마지막으로 대규모 사상자를 불러온 1665년에 이르기까지, 역병은 근대 초기 영국인들의 삶에 지대한 영향을 미친 위협들 중 하나였다(16). 역병이 14세기 말에 시작되긴 했지만, 그 빈도와 심도를 측정

* 이 논문은 2015년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2015S1A5A2A01011130)

할 수 있게 된 것은 16세기 중반 이후이다(Slack, “Metropolitan Government” 68). 이 시기부터 영국에서 역병이 완전히 사라진 17세기 후반에 이르기까지 단기간에 집중적으로 많은 사상자를 냈던 것은 1563년, 1593년, 1603년, 1625년과 1665년의 발발이었다(Slack, *The Impact* 54; Gilman 130). 1563년의 경우는 런던 인구의 1/4 정도가 역병으로 사망했고, 1665년에는 당시 인구의 15%가 넘는 8만 명이 사망하였다(Slack, “Metropolitan Government” 61). 이와는 달리 한번 발발하면 몇 년씩 지속되어 사망률을 평소보다 10-20%정도 올리는 종류의 역병도 있었는데, 1610년의 역병은 1606년에 시작되어 1610년까지 계속되면서 꾸준히 사망률을 올린 경우에 해당한다(Slack, *The Impact* 145; “Metropolitan Government” 61).

역병이 근대 초기 영국 사회에 미친 영향은 현대 사회에서는 핵폭탄 정도에나 비유할 수 있다는 슬랙의 말은(Slack, “Metropolitan Government” 61) 단지 수사적 표현에 그치는 것이 아니다. 역병의 발발은 사회 전체를 마비시킬 정도였고 물러난 이후에도 엄청난 스트레스와 트라우마를 남겼는데, 이는 역병만이 갖는 무자비한 특성에 기인한다. 흔히 역병이라 불리는 선페스트(혹은 부보 역병)는 예르생의 페스트균(*Yersinia pestis*)을, 붉은 쥐에 서식하는 벼룩이 인간에게 옮기면서 발병한다. 보통 6일 정도의 잠복기를 거쳐 증상이 발현되고, 감염된 사람의 60-80%가 사망한다. 감염되면 세포가 빠르게 파괴되고 신경 조직이 손상되기 때문에 환자는 고열, 두통, 구토, 근육통과 함께 환각 증세를 겪다가 결국 혼수상태에 빠지게 되고 대부분 사망에 이르게 되는 것이다. 특히 감염된 환자에게는 특유의 징표가 나타나 역병이라는 이름으로 통칭되던 많은 질병과 선페스트를 구분하였다. 선페스트에 감염되면 원래 벼룩이 문 자리에 물집이 생겨나 괴저성의 검은 옹(carbuncle)으로 변하고, 사타구니나 겨드랑이에 림프절이 붓고 굵아서 가래툰(bubo)을 형성하게 되며, 마지막으로 물집과 커다란 새 옹이 생겨나 그 색이 오렌지, 검정, 파랑, 보라색으로 변하는 것이다(Slack, *The Impact* 8; Totaro 26).

근대 초기 영국인들에게 역병이 특히나 더 큰 공포를 불러일으킨 것은 그 원인을 알 수 없었기 때문이었다. 경험을 통해 머지않은 미래에 역병이 찾아올 것임을 예측할 수 있었지만, 언제 어떻게 발생하는지는 물론이고 누구를 대상으로 하며 어떻게 대응해야 생존할 수 있는지에 대해 별다른 대책이 없었

다는 것은 역병에 대한 신비를 심화시켜 그에 대한 공포를 극대화시켰다. 근대 초기 영국인들은 역병의 불가해성에 맞서, 자신들의 세계관 내에서 어떻게든 이를 설명해 냄으로써 역병이 불러오는 무질서를 통제하고자 하였다. 가장 심한 발병 중의 하나로 꼽히는 1603년 이후 약 1년 동안 런던에서 역병을 다루는 서적이 모두 28권이나 출간되었다는(Slack, *The Impact* 23; Gilman 165) 사실은 역병 담론의 생산과 소비가 근대 초기 영국인들이 역병에 대응하는 중요한 방법 중의 하나였음을 드러낸다.

역병에 대한 감염경로가 밝혀진 것이 1894년이었으므로 이보다 훨씬 이전인 근대 초기에 역병 담론 저자들이 가장 심혈을 기울인 부분은 역병이 왜 생기는가에 대한 답을 찾으려는 노력이었다. 이 시기 영국인들은 성경이나 고전의 자연철학, 혹은 직접 겪은 경험과 관찰에 의거하여 이를 설명하고자 하였다. 이에 따라 이들의 해석에는 역병이 다른 질병들과 마찬가지로 인간의 죄와 타락에 대한 신의 처벌이라는 초자연적인 설명과, 역병이 ‘공기의 오염이 전염을 통해 인간에게 전달된다는, 자연 현상을 근거로 한 설명이 뒤섞이기 일쑤였다(Slack, *The Impact* 29; Gilman 137). 더구나 근대 초기는 의학이 하나의 분과학문으로 자리 잡기 전이었고 역병에 대해 의학적으로 접근하는 문헌들도 자신들의 경험과 관찰로 이해할 수 없는 부분에 대해서는 ‘권위 있는 고전에 의존했다. 따라서 이러한 뒤섞임은 어찌 보면 자연스러운 결과였다.

역병을 신의 처벌로 보든, 전염에 의한 결과로 보든 그것의 진원지에 대한 지목은 불가피했다. 신의 처벌로 본다면 구체적으로 ‘누구의 ‘무슨 죄에 대한 처벌인가를 설명할 필요가 있었고, 오염이 전염되어 발생한다면 오염의 진원지가 어디인지를 지목할 필요가 있었던 것이다. 역병 담론에 그 정도는 다르지만 근대 초기 사회의 무질서에 대한 두려움이 투사되는 것은 바로 이 지점을 통해서이다. 16세기 후반부터 런던은 급격한 인구 증가로 시 당국이 제어할 수 없을 정도로 확대되기 시작했고, 이러한 확대가 런던 원주민들의 출산율 증가에 따른 자연적인 결과가 아니라 이주민들의 유입에 의해서였다는 것은 잘 알려진 사실이다(Healy 91). 그런데 이들 이주민들은 런던 상인 공동체에 속한 원주민들이 이미 터를 잡고 살아가던 런던 중심으로 진입하지 못하고, 시 당국의 직접적인 지배에서 벗어나 있고 시내 중심지에서 떨어져 있던 자치구역(liberties) 혹은 교외 교구(outparishes)에 집중적으로 몰려들었다. 그

결과 교외는 런던의 무분별한 확대의 주 요인이자 결과가 되었다.

슬랙에 따르면 도시에서의 역병은 16세기 후반에 이르러 뚜렷한 지형적 특성을 드러낸다. 그것은 바로 교외 교구에서의 사망률이 시내 중심의 교구에 서보다 월등히 높아지기 시작하고 이는 영국에서 마지막으로 역병이 발발한 1665-6년까지 점차 심화된다는 것이다(*The Impact* 151-172). 슬랙은 역병이 교외의 문제로 고착화되는 것은, 런던 교외가 역병이 심각한 위협이 될 정도에 필요한 인구 밀집도에 다다른 1580년 이후였다고 설명한다(*The Impact* 159). 다시 말해 런던 교외로 이주민들이 몰려들면서, 그들의 밀집되고 열악한 주거 시설과 비위생적인 생활환경이 페스트균이 번식할 수 있는 좋은 조건을 제공하게 되었고 그 결과 16세기 말부터 역병은 뚜렷하게 도시 교외의 현상으로 자리 잡았다는 것이다.

역병이 교외에 집중되자, 그러지 않아도 난개발과 이로 인한 무질서로 인해 교외를 마뜩찮아 하던 런던인들은 교외의 확대에 대한 두려움을, 역병의 진원지로 교외를 공격하는 것으로 발산하였다. 교외의 방탕함이 신의 분노를 런던으로 불러왔기 때문에, “역병의 화살은 이 더러운 누더기 조각이 런던의 ‘가장자리’로부터 찢겨져 나갈 때까지는 흔들리지 않을 것”(pestilential arrows. . . will not be quivered up, till these menstruous rags be torn off from the city s skirts; 강조는 저자)이라는 도덕가 I.H.의 경고(*Gilman* 133에서 재인용)에서부터 1603년 런던에 역병이 닥친 것을 “죄로 오염된 교외에 스페인 폭군 혹은 뚜벅뚜벅 걸어 다니는 탬블레인이 진지를 구축한 것”(Spanish Leagar, or rather like stalking Tamburlaine hath pitcht his tents. . . in the sinfully-polluted Suburbs; 강조는 저자)에 비유한 데커(Thomas Dekker)의 묘사(183)는 교외가 단순히 질병의 진원지에 그치는 것이 아니라 도덕적 오염으로 물든 부패의 온상으로 지목되고 있음을 잘 보여준다. 즉 근대 초기의 역병 담론에서는 물적 요인으로서 오염된 환경이 정신적 타락과 부도덕이라는 도덕적 판단과 뒤섞여서 나타났고 역병에 대한 두려움은 이런 오염과 부패의 온상인 교외와 그 교외에 사는 가난한 이주민들을 향한 공격으로 표출되었던 것이다. 이런 과정은 불결한 경험에 체계를 부여하는 것이 내부와 외부, 위와 아래, 함께 하는 것과 맞서는 것 사이의 차이를 강조하는 방법에 의해서이고 이런 방법을 통해서만이 질서의 걸모습이 만들어진다는 유명한 더글러스(Mary

Douglas)의 통찰을 떠올리게 한다(4). 본질적으로 더러움, 오염, 전염, 배제의 수사는 질병 통제보다는 사회에 질서를 부여하는 것과 더 큰 관련성을 갖는다는 것이 더글러스의 주장인데, 이에 비추어 보면 근대 초기 런던인들의 교외에 대한 공격은 자신들이 점유한 도시 내부를 가난한 병자들이 차지한 교외와 구분하고 오염의 원인을 그 '외부'에 돌림으로써 역병이라는 무질서에 맞서려는 노력의 일환으로 해석할 수 있는 것이다. 역병이 극장과 특별한 관계를 맺는 것도 바로 이 오염된 '외부'와의 연관성을 통해서이다.

2. 극장, 극, 역병

근대 초기 런던에서 극장이 자리 잡았던 곳도 다름 아닌 자치구역과 교외였다. 런던의 교외가 역병의 주범으로 지목되었고, 실제 역병 발발시 시내 중심의 교구에 비해 4-5배에 달하는 사망률을 보임으로써 그 상관관계를 공고히 했다면, 교외에 자리 잡은 극장의 존재는 또 다른 차원에서 교외와 역병의 관계를 심화시켰다. 역병이 발발하고 사망률이 평소보다 높아지기 시작하면 시당국은 제일 먼저 극장을 폐쇄하였다. 이는 근본적으로 역병이 오염된 공기의 '전염 (contagion)'을 통해 확산된다는 당대의 믿음에 근거한 조치였다. 하지만 극장 폐쇄를 역병 확산 방지를 위한 이성적인 대응으로만 보는 것은 극장과 역병의 더 복잡한 이데올로기적 연관성을 간과하는 일이다. 극장만큼 많은 사람들이 모이는 장소였지만 제재와 억압의 대상에서 벗어나 있었던 교회의 경우와 비교하면, 극장 폐쇄가 전적으로 병리학적 고려에서 나온 것이 아니었음을 쉽게 짐작할 수 있다.

사실 극장은 역병이 발발하지 않는 시기에조차 런던의 지배 계층에 의해 역병환자수용소(pesthouse)로 불리며 '신의 분노의 표출인 역병을 불러오는 주범으로 비난받았다. 1577년 세인트폴 대성당 야외 설교단에서 화이트(A. White) 목사는 "잘 들여다보면 역병의 자식은 죄이다; 그리고 죄의 원인은 연극이다: 따라서 역병의 원인은 연극이다"("[T]he issue of plagues is sin, if you look to it well; and the cause of sin are plays: therefore the cause of plagues are plays.")라며 삼단 논법을 통해 극장을 역병의 원인이라고 비난했

다(Gilman 136에서 재인용). 또한 1583년의 참사원 의회(the Court of Alderman)에서는 역병 칙령을 발표하면서 극장이 “불경한 구경거리”(profane spectacles)를 제공하고 이를 위해 “가장 비천한 종류의 사람들”(great multitudes of the basest sort of people)을 “하나님의 예배로부터 끌어내어”(drawing from God's service) 방종을 권장하고(the advancement of incontinency) “가장 사악한 파당”(most ungodly confederacies)으로 이끈다고 주장하였다(Wilson 52-3에서 재인용). 이처럼 성직자들은 물론이고 시의원들도 앞 다투어 극장에 대한 비난을 쏟아내었는데, 이들은 역병이 육체에 침입하여 사람을 병들게 하고 결국 죽음으로 내몰 듯이, 극장은 사람들의 도덕과 관습을 타락시킴으로써 국가(the body politic)를 병들게 한다고 주장하였다. 이들에게는 몸을 병들게 하는 역병보다 극장이 더 위험한 존재였던 셈이다.

하지만 교외의 경우와 마찬가지로 극장을 역병과 연관시키고자 하는 사유에도 기존 질서의 전복에 대한 두려움이 숨어 있었다. 극장에서는 비천한 신분의 배우가 귀족과 왕 역할을 하고 남자 배우가 여자 노릇을 하는 등, 고정된 신분과 성 역할을 기반으로 하는 위계질서에 대한 전복이 상존했고 이로 인해 극장은 기존 이념과 체제를 유지하고자 한 지배계층에게는 눈엣가시였다. 뿐만 아니라 극장이 있는 곳에는 유곽이 몰려 있어 당대의 종교적·도덕적 담론의 공격의 대상이 되기 일쑤였다(이미영 170). 이렇게 보면 극장이 역병의 온상이자 주범이라는 비난은 극장과 역병의 실질적 상관관계보다는 극장이 런던 당국이 봉쇄하거나 통제할 수 없는 것은 물론이고 이해할 수조차 없는 대상이라는 사실과 더 밀접하게 관련된 것(Mullaney 49)으로 보아야 할 것이다. 프리드먼(Barbara Freedman)은 역병뿐만 아니라 식량 폭동, 노동자 시위, 다른 불법 집회의 위협 등이 지속적으로 역병이라는 핑계 하에 극장 폐쇄를 이끌었다는 연구 결과로, 극장과 역병의 연관관계가 극장에 대한 당대 사회의 불안 때문에 강화되었다는 사실을 뒷받침해준다(43).

이처럼 극장이 역병과 긴밀한 관계 속에 놓여 있었다면, 런던 무대는 역병에 대해 어떻게 반응했을까? 근대 초기 드라마에서 역병과 관련된 비유는 쉽게 찾아볼 수 있다(Boluk and Lenz 127). 역병(plague)은 셰익스피어와 존슨, 데커 등 근대 초기 극작가들의 작품에서 ‘골칫거리’라는 의미의 명사로써 물

론이고 ‘괴롭히다’ 혹은 ‘성가시게 하다’는 의미의 동사로도 빈번하게 사용되었다(OED n. 2, 5; v. 2a). 또한 ‘감염되었다 (infected)’는 동사 역시 근대 초기 극장의 관객들이 빈번하게 들을 수 있는 단어 중의 하나였다. 하지만 이 시기에 역병을 본격적으로 다루는 극은 의외로 찾아보기 힘들다. 설교와 팸플릿에서는 단골 소재였지만, 정작 극에서는 역병에 대한 본격적인 재현을 찾아보기가 쉽지 않은 것이다. 이에 대한 쿡(Jennifer Cooke)의 설명은 귀기울일만하다. 쿡은 먼저 극단의 재정적·정치적 고려로 인해 역병을 무대에 올리기 쉽지 않았을 것이라고 주장한다. 극장에 모인 군중들이 역병 발발 동안에 극장에 올 수 없었던 것은 주지의 사실이다. 이에 따라 이 기간에는 극작가와 배우들은 생계를 위협받았고, 극단과 극장을 소유한 주주들은 이익의 손실을 감당해야 했다. 따라서 극단이 극장이라는 잠재적으로 안전하지 못한 공간으로 되돌아가도 좋다는 허락을 받자마자 극장 폐쇄의 원인이 된 소재를 무대에 올린다는 것은 스스로를 위협으로 몰아넣는 일이었을 것이다. 극단은 극장을 다시 열기 위한 허가와 역병 기간의 운영 보조금에 대해 당국이나 영향력 있는 후원자에 의존하고 있었기 때문에 극장에 대한 공격을 심화시킬 만한 어떤 것도 무대 위에서 재현하고 싶지 않았을 것이라고 쿡은 주장한다(47-8).

하지만 극장이란 원래 내부와 외부, 신성한 것과 오염된 것이 결합하는 장소이며 정반대의 의미들과 상징들을 길러내는 경계의 위치에 자리 잡았고(Mullaney 42), 그런 의미에서 허가받은 ‘오염의 장소였음을 고려하면 오직 재정적이고 정치적 고려 때문에 그 ‘오염’을 회피했다는 것은 만족스러운 설명으로 보이지 않는다. 이에 대한 온당한 평가를 위해서는 재정적·정치적 고려와 아울러 역병이 극이라는 매체를 통해 재현하기에 얼마나 적절한 소재인가를 함께 살펴보아야만 할 것이다. 무엇보다 역병은 그 대상을 선택할 때 무작위적이다. 역병이 흔히 신의 분노의 결과라고 해석되었지만 그것이 역병에 걸린 개인에 대해서보다는 사회 전체에 대한 처벌이라고 보는 것이 일반적이었으므로 개인의 특성과 역병 발병을 연관시키기가 쉽지 않다(Qualtiere and Slights 20). 또한 역병 발병은 거의 대부분 죽음이라는 비극적 결말로 이어지고 발병에서 죽음까지의 기간도 너무나 짧기 때문에 역병에 걸린 살아 있는 개인을 형상화하기도 만만치 않은 일이다. 다시 말해 역병에는 극화하여 무대에 올릴만한 구체성이 결여된 것이다. 근대 초기 사회에서 역병만큼이나 큰

영향을 미쳤던 매독이 그 질병에 걸린 개인의 성적 방종함이라는 분명한 도덕적 차원을 가지고 있을 뿐만 아니라 질병의 발현이 여러 단계를 거치며 변화무쌍함을 드러내기 때문에 무대 위에서 재현하기에 좋은 소재가 되었고 (Qualtiere and Slights 6) 그 결과 다양한 인물과 방식을 통해 극에 재현되었다는 것과 비교해보면 역병이 극의 소재로서 갖는 미학적 한계는 뚜렷해 보인다. 결국 역병이 무대보다는 설교나 팸플릿의 소재가 되었던 데에는 극단의 재정적·정치적 고려와 함께 역병 자체의 미학적 특성이 중요한 요인으로 작용했던 것이다. 이처럼 극장을 역병과 연관시키는 온갖 비난에도 불구하고 역병이 무대 위에서 재현하기 쉽지 않은 대상이었고 그 결과 근대 초기 드라마들에서 역병을 다루는 작품이 거의 없다는 것을 고려하면(Munro 256), 역병에 걸린 런던을 배경으로 역병이라는 상징을 변주하며 당대 사회의 특성 및 극장의 의미 등에 대해 다양한 사유를 자극하는 『연금술사』는 독특한 성취를 이룬 작품이라고 할 수 있을 것이다.

3. 연금술과 역병: 도덕적 오염의 확산

『연금술사』가 그리는 세계는 역병이 발발한 동안의 런던이다. 극의 개요에 잘 나타나 있듯이 작품의 시간적·공간적 배경이, 역병이 한창인 시기의 런던인 것은 물론이고(The sickness hot, a master quit, for fear, / His house in town, and left one servant there. The Argument of *The Alchemist*, 1-2)¹, 극의 구조 역시 역병의 창궐 및 후퇴에 맞추어져 있다. 부유한 런던 시민 러브윗(Lovewit)이 역병 척령의 권고대로 역병을 피해 자신의 집을 하인인 제레미(Jeremy)에게 맡기고 시골로 피신하자, 그가 페이스(Face)라는 이름으로 사기꾼 서틀(Subtle)과 창녀인 돌(Dol Common)을 주인의 집으로 끌어들이고 그곳에서 연금술을 행하며 런던 중심가에 ‘역병을 퍼트리는 것이 4막까지의 플롯을 구성한다. 뒤이어 역병이 잦아들면서 러브윗이 집으로 돌아와 연금술의 실체를 폭로하고 악당들과 ‘역병을 몰아내는 것으로 극이 마무리된다.

¹ 텍스트 인용은 Ben Jonson, *The Alchemist. The Revels Plays*. Ed. F. H. Mares. (Manchester: Manchester UP, 1979)에서 하고 이후에는 막, 장, 행만 표시한다.

지목되던 자치구역 출신이라는 점이다. 서틀이 처음 페이스의 눈에 띈 파이 코너는 스미스필드(Smithfield) 안에 음식 가판대들이 모여 있는 지역이다. 스미스필드는 다름 아니라 『바르톨로뮤 시장』(Bartholomew Fair)에서 어슐라(Ursula)가 시장에 오는 사람들에게 돼지고기를 팔던 가게가 자리 잡은 곳이며, 레더헤드(Leatherhead)가 극장과 공연에 대해 온갖 비난을 퍼붓는 청교도인 질오브더랜드비지(Zeal-of-the-Land Busy)에 맞서 곳곳하게 인형극을 공연하기도 했던 곳이다. 실제로 스미스필드는 『바르톨로뮤 시장』의 배경에 그치는 것이 아니라 그 극이 공연되었던 호프 극장(Hope)이 자리 잡은 곳이기도 했다(Chalfant 162-4). 또한 수백 년 동안 가축시장이 서던 곳이며 서덕(Southwark)만큼은 아니라고 해도, 런던에서 유명한 유곽 밀집 지역이었다(Shugg 293). 이렇게 보면 시장과 극장, 유곽 등 런던 당국에서 통제하고자 했지만 쉽지 않았던 온갖 무질서한 활동들이 번잡하게 이루어지던 곳이 바로 스미스필드였고, 서틀은 등장부터 이곳 출신이라는 것이 강조되며 역병과 밀접한 연관 속에서 제시되는 것이다. 더구나 파이 코너에서 음식 냄새를 쿵쿵거리는 것으로 주린 배를 채우며 느릿느릿 걷고 있는 서틀은 직업도 없고, 돈도 없는 부랑자이자 ‘주인 없는 (masterless) 신세로 랫지(Thomas Lodge)가 역병의 실질적 매개로 보고, 역병 발발시에 도시에 절대 들어서는 안 된다고 힘주어 말하던 바로 그 부류의 인물이다(42).

이처럼 출신 지역과 신분으로 서틀을 역병과 연관 지은 후 존슨은 서틀에게 역병하면 떠오르는 악취와 배설물의 이미지를 덧씌워 그를 역병의 화신으로 확립시킨다. 페이스의 위 묘사는 시각적으로도 생생하지만 관객들의 후각을 자극하기도 하는데 이 묘사를 통해 관객들은 서틀이 내는 악취를 맡는 듯한 착각에 빠지게 된다. 사실 악취는 역병의 원인으로 거론되던 오염과 땀 수 없는 관계였다. 신의 분노가 역병의 원인으로 가장 빈번하게 지목되었다면, 그에 못지않게 자주 거론된 것이 독기(miasma)였다. 독기 이론은 광범위한 지역에 전염병이 퍼져나가는 현상을 설명하기 위해 나온 것으로, 행성의 특정한 결합의 결과 악취가 나는 수증기가 발생하게 되고 이로 인해 공기가 오염되면 서, 그것이 큰 규모의 지역으로 퍼져나가 대규모 전염병이 발생한다고(Slack, *The Impact* 26; Totaro 32) 설명한다. 독기는 비단 행성의 결합뿐만 아니라 땅에 묻히지 못한 시체, 고여 있는 웅덩이, 묘지의 악취 등 다양한 요인으로 생

겨날 수 있다고 설명된다. 그런데 여기에서 흥미로운 것은 가난한 사람들의 불결한 환경(Slack, *The Impact* 27) 역시 독기의 요인으로 지목되었다는 점이다. 16세기 말에 이미 이에 대한 회의론이 대두되긴 했지만, 독기 이론은 신의 섭리와 마찬가지로 근대 초기의 영국인들에게 불가해한 역병에 대해 확실성의 요소를 부여했기 때문에, 대중들의 이에 대한 믿음은 쉽게 흔들리지 않았다(Slack, *The Impact* 27). 뿐만 아니라 역병 환자들에게서 나는 악취에 대한 경험적 서술들이 역병과 악취의 연관관계를 더 확고히 했다. 이 당시에 널리 읽혔던 유명한 의사 파레(Ambrose Paré)는 역병 환자를 방문했을 때 썩어가는 육체에서 나는 악취 때문에 기절하고 말았다고 묘사하고 있다(Totaro 28-9). 서틀의 첫 대사가 악취 나는 배설물인 방귀와 함께였고(I fart at thee. 1.1.1) 그가 등장할 때마다 시각적, 청각적, 후각적으로 오염과 악취가 진동하게 함으로써, 존슨은 서틀을 주변을 오염시키는 역병의 원천으로 확립시킨다.

결국 교외에 있어야 할 ‘역병의 진원지’가 실제 역병 발발로 인한 혼란을 틈타 시내 중심부로 진입해서 진지를 구축했다면, 그 뒤에 일어날 일이 시민들을 감염시키는 것임은 불을 보듯 뻔하다. 존슨은 단 몇 명의 인물들만으로 서틀이 퍼뜨리는 역병이 런던 사회 전체는 물론이고 시골 출신의 사람들에게까지 확산되고 있다는 인상을 준다. 이를 위해 존슨은 무대 위에 등장하지 않는 인물들을 언급함으로써 무대 위의 인물들이 서틀을 만나기 위해 치열한 경쟁을 뚫고 발탁되었음을 보여준다(Donaldson, *Magic Houses* 98). 서틀의 첫 손님인 대퍼(Dapper)가 나갈 때 입구에는 이미 새로운 손님인 드러거(Abel Drugger)가 와서 기다리고 있고, 드러거는 서틀을 만나겠다고 다투는 여러 명의 부인들을 제치고서야 서틀의 공간으로 들어올 수 있다. 그런데 그가 서틀을 만나고 나갈 무렵까지 그 부인들은 돌아가지 않고 여전히 들여보내달라고 아우성을 치고 있고 그 무리에다 램버스의 포주(bawd of Lambeth)가 가세한 것으로 묘사됨으로써 서틀의 역병에 감염된 사람들이 비단 관객들의 눈에 보이는 인물들만이 아님을 보여주는 것이다.

또한 존슨은 무대 위에 등장하는 인물들의 대표성을 두드러져 보이게 하는 방식으로도 서틀의 역병이 사회 전반에 퍼졌음을 암시한다. 우선 이들은 돈과 사회적 지위를 가진 기사 매먼(Sir Epicure Mammon)에서부터 담배 가게를 내려는 드러거에 이르기까지 다양한 사회적 계층 출신들이다. 또한 서틀

의 연금술에 대해서도 이를 전혀 믿지 않고 주변 인물들에게 진상을 폭로하는 설리(Surly)에서부터 연금술의 효능은 물론이고, 서틀과 페이스의 지시로 돌이 변신한 요정 여왕에 대해서마저 전혀 의심하지 않는 대퍼에 이르기까지 그 스펙트럼이 다양하다(Beaurline 52). 대퍼는 다른 얼간이들이 사기꾼의 정체를 다 알아차린 마지막 순간까지 조금의 의심도 없이 요정 여왕이라는 돌의 “똥구멍”(departing part 5.4.57)에 입을 맞추는 일도 마다하지 않는다. 이처럼 인물들의 스펙트럼을 다양하게 구성한 방식은 서틀이 퍼트리느 역병이 등장인물들을 감염시킨 데서 끝난 것이 아니라 런던 전체에 퍼졌다는 인상을 주기에 충분한 것이다.

서틀의 역병이 런던 전체를 감염시킬 정도로 전염성이 강하다면 이 역병의 또 다른 특성은 희생자의 증상을 빠르게 심화시킨다는 점이다. 처음에는 두어 번의 노름에서 이길 정도의 운을 원하던 대퍼는 페이스와 서틀의 부추김에 범람 서기로서의 일을 버리고 전문 노름꾼으로 나서겠다고 할 정도로 증상이 악화되고, 새로 내는 가게에 문을 어느 방향으로 낼지 알기 위해 서틀을 찾아왔던 드러거는 다음 해의 달력에서 운이 드는 날과 그렇지 않은 날을 구분할 수 있게 되기를 원함으로써 미래를 완전히 장악하고 싶어 하고, 더 나아가 플라이언트 부인(Dame Pliant)과의 결혼을 꿈꾸면서 급격한 신분 상승을 바라게 된다. 매면의 그 유명한 유토피아적 공상은 이러한 심화된 환상의 정점을 보여준다. 서틀의 연금술에 빠지게 되면서, 이들은 하나같이 판단력과 이성을 상실하고 자신들의 욕망이 상상력을 통제하게 하며, 그 상상력이 행동을 통제하도록 허용하는 것이다.

이처럼 서틀이 상징하는 역병은 점점 더 많은 사람들을 감염시키고 시간이 갈수록 더 빠른 속도로 증상을 악화시켜, 런던이라는 세계를 역병에 지배당한 하나의 통합된 세계로 만든다. 역병이 대상을 가리지 않고 무차별적으로 공격하듯이, 서틀이 행하는 연금술은 그 대상의 사회적 지위와 부 또는 인식 능력에 상관없이 접촉된 사람을 모두 오염시킨다. 감염된 이들이 드러내는 증상은 그들의 현재 상황에 따라 다양한 모습을 띠지만, 이들이 연금술을 통해 이루고자 하는 바가 하나 같이 자신의 현재 상태를 벗어나 다른 차원의 존재로 고양되고자 하는 욕망이라는 것은, 결국 이들이 같은 ‘역병에 감염된 상태’임을 드러낸다. 도덕적 오염이라는 역병에 감염되자 이들은 마치 역병이 사회

적 경계를 흐림으로써 전체 사회에 무질서를 가중시키듯이 사회적 경계를 넘으려는 욕망을 드러내고(Martin 400) 이를 통해 자신들이 속한 세계의 불안정을 가속화시키는 것이다.

역병에 감염된 이들의 초월적 욕망을 가장 극명하게 드러내는 이는 다름 아닌 에피큐어 매면 경이다. 엘리스(Anthony Ellis)에 따르면 연금술에서 철학자의 돌이란 모든 요소의 완벽하고 파괴할 수 없는 본질이며, 그 안에 신적인 정신이 포함된 신성한 것으로 불멸을 보장하고, 나이든 육체를 완벽하고 젊음이 넘치는 상태로 되돌린다(27). 그래서 철학자의 돌을 만드는 것을 궁극적인 목적으로 삼는 연금술은 시간을 멈추고자 하는 노력이고 최종적인 유토피아적 상태를 가져오기 위한 과정인 것이다(McEvoy 98). 매면이 철학자의 돌을 통해 이루고자 하는 욕망에는 나라에서 역병을 비롯한 모든 병을 몰아내는 것을 포함해서 세계 자체를 지금과는 달리 완벽하게 만들고자 하는 환상이 들어 있지만 그 기저에 자리 잡은 것은 자신의 감각을 만족시키고자 하는 이기적인 욕망이다. 이는 그의 유토피아적 꿈이 심하게 오염된 상태라는 것을 분명하게 한다. 온갖 신성하고 관대한 꿈으로 부풀려져 있음에도 불구하고, 매면의 욕망은 본질적으로 관능적인 쾌락을 추구하고자 하는 유아적 욕망인 것이다.

나는 모든 침대의 속을 채우는 것이 아니라, 공기로 부풀릴 거라고,
새털도 너무 딱딱하오. 그런 다음, 나의 타원형 방은
티베리우스가 엘리판티스에게서 가져왔고,
둔한 아렌티노가 제대로 모방도 못했던
그런 음화들로 채울 것이오. 그리고 거울을
절묘한 여러 각도로 꺾어서 내가 서커버스들 사이로
벌거벗은 채 걸어갈 때 그 모습을 퍼트리고 여러 개로 늘려
비추게 하겠소.

I ll have all my beds, blown up; not stuff d:
Down is too hard. And then, mine oval room,
Fill d with such pictures, as Tiberius took
From Elephantis, and dull Aretine
But coldly imitated. Then, my glasses,
Cut in more subtle angles, to disperse

And multiply the figures, as I walk
Naked between my *succubae*. (2.2.41-48)

매먼이 장황하게 나열하는 성적인 환상은 쾌락주의자(Epicure)라는 이름을 가진 그에게 아주 적절해 보인다. 관능적인 쾌락에 대한 그의 환상이 대상이 없는 상태에서 이 정도였다면, 돌이라는 구체적인 상대를 보게 되고, 그녀에게 정신을 빼앗기자 더 부풀어 오르리라는 것은 불을 보듯 뻔하다. 과도한 학문 탐구로 정신이 나갔다 들어왔다 하는 귀족의 여동생이라고 소개받은 돌을 성적으로 정복하기 위해 안달하며 기다릴 때, 매먼의 욕망은 과연 어디까지 뻗어나갈 수 있는지 궁금해질 정도이다.

자, 에피큐어

자네를 고양시켜, 그녀에게 말을 해, 온통 금으로;
주피터가 다나에에게 쏟아져 내렸듯이, 많은 소나기로
그녀에게 내리게 해: 그녀에게 매먼과 비교하면
신의 왕인 주피터도 구두쇠인 걸 보여줘. 뭐? 철학자의 돌이 해낼 거야.
그녀는 금을 느끼고 맛보며, 듣고 잠지게 될 거야:
그래, 우리는 금으로 사랑을 나눌 거야. 나는 막강해 질 것이고
그녀에게 하는 말에서도 위대해질 거야!

Now, Epicure,

Heighten thyself, talk to her, all in gold:
Rain her as many showers, as Jove did drops
Unto his Danae: show the god a miser,
Compar'd with Mammon. What? The stone will do t.
She shall feel gold, taste gold, hear gold, sleep gold:
Nay, we will *concumere* gold. I will be puissant,
And mighty in my talk to her! (4.1.24-31)

신들의 왕인 주피터가 구두쇠로 보일 정도로 금으로 상대의 오감을 만족시키겠다는 매먼의 호언장담은 그가 철학자의 돌로 얻은 능력을 자신의 관능적 쾌락을 위해서 한도 끝도 없이 확대하려 한다는 것을 잘 드러낸다. 연금술의 힘을 통해 스스로를 위해서 하고자 하는 일이 끝없는 감각적 쾌락의 추구라면

매먼이 다른 사람들에게 하고자 하는 일은 자신이 새로 얻게 된 힘의 과시이다. 그가 미래를 예언하면서 자주 ‘be’ 동사로 시작하는 명령을 써서 “부자가 되시오”(Be rich. (2.1.7) 혹은 “기사가 되시오”(Be a knight. (2.2.87)라고 말하거나, “왕국에서 역병을 몰아낼 것이라오”(I will undertake, withal, to fright the plague / Out o the kingdom, (2.1.69-70)라는 대사에서처럼 자신의 의지를 드러내는 미래형인 ‘I will’로 시작하는 표현을 자주 쓴다는 것은 그의 이런 특성을 잘 보여준다. 그는 자신에게 약속된 힘에 대해 어떤 한계도 생각할 수 없고, 또한 앞으로 얻게 될 힘에 대한 그의 자신감은 아무런 부추김이 없어도 부풀어 오르기만 하는 것이다.

매먼을 통해 특징적으로 드러나듯이 오염에 감염된 런던 세계는 자기만족을 모르고 계속해서 커져가는 욕망으로 가득한 세계이다(Rebhorn 358). 이들의 욕망이 단순히 미래에 대한 환상에 머무는 것이 아니라 실제로는 이미 지나간 과거까지 새로 만들어내고 이런 과정에서 자기 부정으로 나아간다는 점이 특히 더 흥미롭다. 대퍼는 페이스와 서틀의 부추김에 스스로가 태어날 때부터 요정 여왕이 선택한 자라고 믿게 되고, 매먼은 한 걸음 더 나가서 돌이 귀족의 여동생이라는 페이스와 서틀의 거짓말을 믿지 않는 셸리에게 이 세상에 존재하지도 않는 그녀의 오빠를 만들어내고 그에 대해 상세히 설명한다. 이 과정에서 그는 점차 자신이 만들어낸 이야기에 빠져, 스스로 그것을 믿게 되었다는 인상을 준다. 아일랜드 채소 행상의 딸이자 창녀인 돌의 얼굴에서 온갖 유럽 명문가의 흔적을 읽어내는 장면은 이런 인상을 더 강화시킨다. 연금술이 퍼트리어는 역병에 감염되면 미래에 대한 환상과 이를 담보로 한 현재의 욕망에 압도되어 현실에 대한 판단력은 물론이고 자신들의 정체성마저 잃게 되는 것임을 대퍼와 매먼이 대표적으로 보여주는 것이다.

이들의 욕망은 곧 터질 정도로 부풀어 오른 풍선에 비유할 수 있는 상태이다. 러브윅의 집에 차린 연금술 실험실은 어차피 러브윅의 귀환까지라는 시간적 한계를 가지고 있다. 하지만 연금술을 행하는 사기꾼들을 보자면, 고객들이 실험실을 찾아오는 시간적 간격이 좁아지고 또한 사기 행각을 수포로 돌아가게 할 수도 있을 겹치기 방문이 늘어난다는 점에서, 곧 파국이 닥칠 것을 예상할 수 있다. 또한 이들의 연금술에 속아 넘어가는 열간이들을 보아도, 그들의 환상이 미래만이 아니라 현재와 과거까지 장악하게 된 터라 그 환상이 터질

시간이 얼마 남지 않았다는 것을 예측하기는 어렵지 않다.

연금술을 펼치는 악당들이나 그들에게 속아 넘어가는 열간이들에게서 역병처럼 번지는 인간의 끝없는 탐욕을 읽어내는 것은 쉬운 일이나, 여기에서 그친다면 『연금술사』가 제기하는 문제를 제대로 평가하지 못하는 일일 것이다. 존슨은 악당들과 그들의 고객 모두를 17세기 초 영국 사회에 깊이 뿌리를 내리고 있는 인물들로 극화하고, 이를 통해 관객들이 당대 사회의 급격한 변화가 제기하는 불안에 대해 사유하도록 초대한다. 1610년의 영국은 훨씬 전부터 시작된 자본주의적 경제 체제로 인해, 구성원들의 사회적 유동성에 대한 불안이 팽배해있던 사회였다. 태어날 때부터 정해진 신분과 지위에 의해 한 사람의 역할과 가치가 결정되던 시대에서 계급간의 이동이 허용되는 시대로 바뀌자, 겉으로 드러나는 모습은 더 이상 어떤 사람의 정체성을 보장할 수 없게 되었다. 이에 따라 스스로를 만들어 나가는 과정(self-fashioning)이 두드러지고 중요해졌으며 이런 변화는 사회 전체에 걸쳐 불안의 요인이 되었던 것이다.

롬펜, ‘주인 없는 하인, 창녀로서의 원래 정체성을 숨기고 필요할 때마다 그리고 상대에 따라 얼마든지 정체를 바꾸고, 사람들을 속여 부당한 이익을 갈취하는데 이를 이용하는 서틀, 페이스, 돌이야말로 당대 사회가 두려워하고 경계하던 바로 그런 인물들이다. 처음 등장할 때부터 이들은 서로가 서로를 ‘무’에서 ‘만들어냈다’는 것을 강조한다(Arnold 154). 이들은 사회가 자신들에게 부여한 역할에서 벗어나 자유자재로 모습을 바꾸며, 그것을 경제적 자본 축적의 기반으로 삼는다. 일시적으로 점유한 부동산을 기반으로 하여, 자신들의 기술에 대한 신용을 담보로 자본을 축적하고자 하는 이들의 시도는, 무엇보다도 이들이 목적에 맞게 임의로 정체를 꾸며낼 수 있고, 더구나 그 만들어진 정체가 사람들에게 통했기 때문에 가능했다. 이렇게 보면 당대 사회의 변화에 능숙하게 적응하고 상상력을 동원해 이를 이용하는 인물들인 사기꾼 일당은 근대 초기 사회의 유동성이 불러온 이 시대의 불안이 고스란히 투사된 대상으로 볼 수 있다. 이들이 16세기 후반부터 쏟아져 나온 얼뜨기잡기(cony-catching) 문건들에 등장하는 사기꾼들과 유사하지만 길드 시스템이 아니라 자본주의적 모델을 기반으로 하고 있기 때문에 근본적인 차이가 있다는 헤인즈(Jonathan Haynes)의 주장은 이런 맥락에서 귀담아들을 만하다(26).

한편 이들에게 속아 넘어가는 자들 역시, 새로운 경제 체제 내에 아직 정착되지 못한 야망이나 사회를 불안하게 하는 꿈을 가지고 있는 인물들이다. 법률 서기 대피는 자신의 직책을 버리고 전문 노름꾼으로 나서고 싶어 하고, 상인 계층 중에서도 아래쪽에 속해 있는 드러거 역시 사기꾼들의 부추김에 런던 상인 조직의 최고 지위인 시장이 될 자신의 모습을 상상한다. 분리종파로 자신들만의 종교 공동체를 원한다고 말하는 청교도들은 사실 세계 전체에 대한 지배를 꿈꾸고 있고, 매면의 부와 권력에 대한 욕망은 돌도 경고하듯이 영국의 군주제 내에서는 만족될 수 없을 정도이다(O, but beware, sir! You may come to end / The remnant of your days, in a loath d prison, 4.1.152-3). 결국 서틀, 페이스, 돌은 물론이고 이들의 고객이 되는 열간이들도 17세기 초 런던 사회의 변화가 허용한 틈에서 나온 인물들인 것이다. 이렇게 보면 존슨이 『연금술사』에서 그리고 있는 런던은 변화의 틈을 타, 이를 이용하려는 인물들이 계속해서 출몰하는 거대하고 불안하며 여전히 생성 중인 대도시라 할 수 있을 것이다(Haynes 18).

4. 러브릿의 귀환과 새로운 극장의 개장

연금술을 행하는 사기꾼들에게도, 또 그들의 먹잇감이 되는 열간이들에게도 커져가는 욕망이 파국을 예고하고 있었다면, 그 파국을 직접 무대 위로 불러들이는 것은 러브릿의 이른 귀환이다. 흔히 주인이 자리를 비운 동안 온갖 무질서가 횡행했다면, 주인의 귀환은 이러한 무질서를 내쫓고 질서를 회복하는 과정을 의미할 것으로 기대된다. 러브릿 역시 집으로 돌아와서 자신이 집을 비운 동안에 일어났던 일의 사태를 파악하고, 집안의 질서를 회복한다. 하지만 5막에서 러브릿은 역병 기간 동안 사기꾼들이 모아둔 물품들을 자신이 챙기는 것은 물론이고, 설리와 달리 성적으로 민첩한 실행력을 자랑하며 여러 인물들이 탐냈던 플라이언트 부인과의 결혼을 성사시킨다. 결국 사기꾼들이 거두어들인 전리품에다 연금술로 열간이들에게 약속되었던 부와 젊음의 회복마저도 플라이언트 부인과의 결혼을 통해 모두 러브릿에게 돌아간다. 더구나 러브릿은 이 과정에서 어떠한 거리낌도 없고, 제레미의 안내를 따라 적극적으

로 자신에게 맡겨진 역할을 수행한다.

이러한 러브윗의 수상한 승리는 『연금술사』를 둘러싼 비평적 논쟁의 중심에 있었다(Rebhorn 355). 일군의 비평가들은 그가 연금술사가 거둬들인 물품들의 최종 소유자가 됨으로써 그 역시 사기꾼들과 별 다를 바 없는 탐욕의 인물이라고 주장한다. 다른 비평가들은 러브윗은 이 극의 정상 상태와 희극적 정의를 대표하는 인물이고 생기와 지성 및 도시성에 대한 이해를 갖추고 있으므로 마지막에 얻는 모든 것을 얻을 자격이 있다고 평가한다. 이 진영에 속한 비평가들은 존슨이 『연금술사』에서는 『볼포네』(Volpone)에서의 가혹한 도덕주의에서 벗어나 도덕적 가치보다는 순수한 지성을 고양한다고 주장한다(Rebhorn 356). 결국 러브윗에 대한 그리고 더 나아가 작품 전체에 대한 기존의 평가는 도덕 대 지성의 대립으로 수렴되고 이는 어느 한쪽의 선택 말고는 다른 대안이 없는 막다른 골목이다. 하지만 『연금술사』의 5막은 극장에 대한 관념을 중심으로 볼 때, 이 극에 대해 전혀 새로운 의미를 풀어놓는다.

5막에서 벌어지는 모든 일의 특성을 가장 잘 나타내는 대사는 극을 마무리할 때 러브윗이 “나는 어떤 일에서도 자네의 지시를 받겠네, 제레미”(I will be ruled by thee in anything, Jeremy. 5.5.143)라며 하인인 제레미에게 주도권을 넘기는 듯한 발언이다. 이 대사는 러브윗의 승리가 제레미가 감독하는 극에 적극적으로 참여한 결과임을 드러내고, 또한 이 극장이 사기꾼과 얼간이들 모두에게 실패와 굴욕만을 선사한 연금술 극장과는 완전히 다른 종류이며, 이를 누구보다 러브윗이 잘 인지하고 있음을 강조한다. 자신이 벌인 일을 어떻게든 주인에게 들키지 않으려고 안간힘을 쓰던 제레미가 밀려드는 증거에 더 이상 손을 쓸 수 없게 되자, 그 상황을 돌파하는 방법으로 제시한 것은 새로운 극장의 개장이다.

제 운수를 제일 잘 활용할 수 있도록, 허락만 해 주십시오,
그리고 주인님의 집을 잘못 쓴 것을 용서만 해 주십시오.
그게 제가 간청하는 전부입니다. 저는 그 보상으로
한 과부를 얻도록 도와드리겠습니다. 제게 감사하실 필요?
주인님을 7년은 더 젊게, 그리고 부자로 만들어 드릴 겁니다.
주인님은 그저 스페인 망토를 걸치기만 하면 되는 일입니다.
과부는 안에 준비되어 있습니다. 이 집을 두려워하실 필요는 없어요.

(역병의) 공격을 받지는 않았거든요.

Give me but leave, to make the best of my fortune,
And only pardon me th abuse of your house:
It s all I beg. I ll help you to a widow,
In recompense, that you shall gi me thanks for,
Will make you seven years younger, and a rich one.
'Tis but your putting on a Spanish cloak,
I have her within. You need not fear the house,
It was not visited. (5.3.82-9)

이 대사에서 제레미는 4막까지 연금술 극장으로 사용해온 러브윗의 집을 또 다른 종류의 극장으로 활용하겠으며, 그 안에서 러브윗은 자신의 지시에 따라 스페인 귀족의 옷을 입으면서 배우 노릇을 하면 젊음의 회복과 부를 보상받을 수 있을 것이라고 약속한다. 원래부터 “관대한 주인”(indulgent master 5.3.77) 이었고 “즐거움과 재치를 즐겼던”(wont to affect mirth and wit: 5.3.80) 러브윗은 제레미의 제안에 응하며 “준비해 둔 과부를 보자”(Well: let s see your widow. 5.3.91)고 말하면서 그 극에 적극적으로 가담하게 된다.

사실 서틀, 페이스, 돌이 러브윗의 집에서 실행하는 일이 극장의 공연과 다르지 않다는 사실은 극 초반부터 다양한 방식으로 강조되었다. 우선 극의 개요에서 존슨은 청교도들이 극장을 공격할 때 늘 사용하던 용어들로 이 극에서 펼쳐질 연금술을 소개한다(Martin 394). 또한 극장과 연금술은 둘 다 기술을 수행할 공간(A house to practice in—; 1.1.47)을 필수적인 전제조건으로 한다. 뿐만 아니라 첫 장면에서 소개되는 사기꾼들의 삼자 계약 사업(venture tripartite 1.1.135)은 목표, 운영방식 및 수익의 원천과 배분 등 여러 면에서 극을 공연해서 그 수입을 나누는 공동합자회사로서의 당대의 극장과 닮아 있다. 연금술사들이 펼치는 사업이란 특정한 공간을 본거지로 삼아 속아 넘어가기 쉬운 사람들로부터 돈을 뜯어내기 위해 전문적인 기술이 가져다 줄 환상을 담보로 내걸고, 치밀한 리허설과 탁월한 임기응변을 조합해서(Smallwood 152) 필요와 대상에 따라 자유자재로 정체를 바꾸며 연기를 하는 것에 다를 바가 아니기 때문이다. 연금술이 특정한 종류의 공연이라는 사실은 이들이 중간 중간 자신

들이 하고 있는 액션을 극의 언어를 사용해서 묘사한다는 점에서 계속 환기되는 바이기도 하다(Mardock 82). 서로 싸우는 서틀과 페이스에게 “우리 역할을 지속하지 않을 건가요?”(Do we not / Sustain out parts? 1.1.144-5)라는 돌의 대사나 옷을 바꿔 입을 것이 버거워져서 극장에서처럼 커튼이 내려오기를 바라는 페이스의 대사(O, for a suit / To fall now, like a curtain: flap. 4.2.6-7)는 이들이 배우로서 연기를 하고 있다는 것을 환기시킨다. 하지만 이들이 제공하는 연금술 극장이 현실에는 전혀 존재하지 않는 어떤 것에 대한 믿음, 다시 말해 전적인 거짓과 속임수로 사람들을 극장으로 유인하고 현실과 환상을 완전히 융합하게 한 뒤, 그 환상이 거짓에 불과하다는 깨달음과 함께 스스로에 대한 굴욕감을 줄 뿐이라는 것은 극의 플롯상 너무나 분명하다.

그런데 흥미로운 것은 존슨이 현실과 환상을 하나로 병합한 결과 얻게 되는 혼란과 자아 상실을 비단 무대 위의 인물들만이 아니라 관객들도 유사하게 경험하게 한다는 점이다. 존슨이 시간, 장소, 액션의 일치라는 고전 원칙을 강조했던 작가라는 것은 유명하지만, 『연금술사』에서의 시간과 장소는 관객이 경험하는 시간과 장소와 정확하게 일치하도록 극화되어 있다. 무엇보다 액션이 벌어지는 러브릿의 집은 이 극이 공연되는 극장과 마찬가지로 블랙프라이어어즈에 있고, 이는 극이 시작되자마자 서틀의 대사를 통해 강조되는 바이다(Your master s worship s house, here, in the Friars, 1.1.17). 더구나 러브릿의 집이 끊임없이 환상을 찾는 사람들을 끌어당기는 강력한 자석과 같은 역할을 한다는 점에서 극장과 관객의 유사성은 더 두드러진다. 뿐만 아니라 도널슨(Ian Donaldson)이 적절하게 지적하듯이 존슨은 극의 액션이 러브릿의 저택 중 하나의 방에서만 일어나게 하고, 연금술사의 실험이 진행되는 방, 인물들이 애정 행각을 위해 보내지는 방, 또 대피가 감히는 변소 등은 막후에만 존재하고 오직 대사를 통해서 전달되게 함으로써 무대 위의 액션이 벌어지는 공간이 관객들이 그 액션을 관람하는 극장처럼 폐쇄되어 있다는 느낌을 주고(Magic Houses 74) 이를 통해 둘 사이의 중첩을 더 강화한다.

액션이 벌어지는 장소가 관객들이 극을 보기 위해 앉아 있는 극장과 겹칠 수 있다는 것이 여러 차원에서 강조된다면, 존슨은 무대 위의 시간도 마치 시계로 잴 듯 관객의 시간과 일치하도록 극을 구성한다. 우선 『연금술사』의 액션이 벌어지는 해가 이 극이 공연된 것과 같이 1610년이라는 것은 현재 19세

라는 플라이어트 부인이 1588년에 있었던 아마다(Armada) 전투가 자신이 태어나기 3년 전이었다고 말하는 대사에서 확인된다. 또한 청교도들이 서틀이 약속했던 영약(靈藥 elixir)의 완성 날짜를 언급하는 장면에서(Were not the pounds told out, / Upon the second day of the fourth week, / In the eighth month, upon the table dormant, / The year, of the last patience of the saints, / Six hundred and ten? 5.5.101-5) 이 극의 액션이 벌어지고 있는 날짜까지 관객들이 극을 관람하는 10월 말로 맞춘다(Donaldson, *Magic Houses* 93). 년도와 날짜에 이어 존슨은 프롤로그에서 관객들에게 약속했던 “이 짧은 두 시간”(these two short hours)이 극의 액션이 벌어지는 시간과 정확하게 같이 흘러가도록 구성함으로써 시간의 일치를 더 극단적으로 밀어붙인다. 스몰우드(R. L. Smallwood)는 애너나이어스(Ananias)가 60분 후에 돈을 더 가지고 오라는 서틀의 지시를 받고 퇴장한 한 후, 짧은 두 장면이 지나고 다시 등장한 것으로 미루어, 2막과 3막 사이에 한 시간의 간극이 있었고 이를 감안하면 극과 관객의 시간이 정확하게 일치한다고 주장한다(146).

이러한 공간과 시간의 중첩을 통해 존슨은 관객들이 무대 위에서 보고 있는 액션이 자신들이 직접 경험하고 있는 일인듯 착각하게 만든다. 존슨은 이 극에서 ‘재현되는 시간과 실제 시간 사이의 일치를 통해 극장이 세상의 재현이라는 개념을 지우는 셈이다(McEvoy 102). 즉 존슨은 관객들이 무대 위에서 벌어지는 액션의 구경꾼이라기보다는 그 게임의 참가자가 되게 한다. 러브윗이 런던으로 돌아온 후 집으로 들어가기 전에 여러 명의 이웃 사람들을 만난다는 것은 이런 점에서 의미심장하다. 5막에서 러브윗이 페이스가 감독하는 새로운 극장에 참가하기 위해서는 4막까지 벌어졌던 극장에 대해 무대 위의 인물들은 물론이고 객석의 관객들과도 그 의미를 재규정해야 할 필요가 있기 때문이다. 이 이웃들의 역할을 객석에 있는 관객들 중 몇 명이 맡아서 했을 수도 있다는 스몰우드의 지적(157)은 이런 맥락에서 보면 상당히 흥미롭다. 무대 위로 초대된 러브윗의 블랙프라이어즈 이웃들이자 블랙프라이어즈 극장의 관객들은 지금까지 보았던 일들을 자신들의 언어로 구축할 것을 요구받는다. 이들은 러브윗의 질문에 그동안 보았던 것을 보고하다가, 제레미가 나타나 그들의 이야기를 부인하며 완전한 허구라고 주장하자 스스로의 인식에 의문을 품은 후(Good faith, I think I saw a coach! 5.2.34), 자신들의 이야기를 철회하

고(We cannot tell, sir: Jeremy / Is a very honest fellow. 5.2. 36-7), 더 나아가 자신들의 경험을 부인하며(We were deceiv d, 5.2.42) 결국 러브윗에 의해 무대에서 쫓겨나고 만다. 이는 현실에 전혀 기반을 두지 않은 허구를 현실로 착각하여 현실과 환상을 병합해버렸던 무대 위의 열간이들처럼, 자신들이 경험한 것이 현실인지 환상인지 구분하지 못하는 관객들 역시 존슨이 추구하는 이상적인 관객이 아님을 드러내는 것이다.

집안으로 들어간 러브윗이 무대 뒤편에서 벌여졌던 연금술이 남긴 것을 굳이 무대 위의 인물들과 관객들에게 묘사하는 이유도 연금술 극장의 결과를 이들에게 확인시키기 위해서이다.

여기서 내가 찾은 것은

떠날 때보다 더 나빠진 그을리고 텅 빈 벽과
 몇 개의 깨진 항아리와 유리잔, 그리고 화로뿐이었소.
 천장은 촛불의 그을음으로 어지러웠고
 벽에는 남근을 들고 있는 부인의 그림 밖에 없었소.

Here, I find

The empty walls, worse than I left 'em, smok d,
 A few crack d pots, and glasses, and a furnace,
 The ceiling fill d with poesies of the candle:
 And Madam with a dildo, writ o the walls. (5.5.38-42)

이와 같은 묘사는 관능적 쾌락, 세속적 성공 및 부와 영원불멸을 약속했던 그 극장이 실제로 얼마나 초라하고 보잘 것 없으며 음탕하기까지 한 지를 시각적으로 확인시켜준다(Donaldson, "Language" 80). 또한 극 안에서 뿐만 아니라, 서틀, 페이스, 돌이 배우로서 맡았던 역할과 관련해서도 남은 것은 파편과 쓰레기뿐임을 드러내기도 한다. 즉 그들이 차지하고 있을 때에는 엄청난 생기로 넘쳤고 사람들에게 온갖 상상을 불러일으키던 무대였지만, 사실 그것은 아무런 실체가 없는 텅 빈 것이었음을 생생하게 보여주는 것이다(McEvoy 100).

그렇다면 러브윗이 주연을 맡은 새로운 극은 어떤 면에서 역병과 연금술이 펼치는 극과 다를까? 존슨은 관객들에게 무엇보다 현실과 환상의 관계에 대해 새로이 사유할 것을 요구한다. 이웃들의 이야기가 모두 환각에 불과하다

면서 지금까지 있었던 일을 부인하려고만 하는 페이스에게 러브윗은 “자네도 알다시피 난 관대한 주인일세. 그러니, 아무 것도 숨기지 말게. 그렇게나 여러 종류의 많은 야생 조류들을 끌어들이는 자네의 약이 무엇이었나?”(You know that I am an indulgent master: / And therefore, conceal nothing. What s your medicine, / To draw so many several sorts of wild-fowl? 5.3.78-9)라고 말하면서, 현실에 대해 정확하게 진단하겠다는 의지를 표출한다. 러브윗이 조금의 가감도 없이 있었던 일을 정확하게 이야기하라고 요구하는 것은 현실에 굳건하게 발 디디지 않고서는 여러 얼간이들처럼 터무니없는 환상에 쉽게 빠질 수 있다는 것을 각성한 관객들에게는 특별한 의미를 갖는다. 이미 그들은 아무런 현실성이 없는 환상이 삶을 지배할 때 이는 자아의 상실로 이어질 수 있음을 목격했던 것이다. 이처럼 극에는 현실과 상황에 대한 인식이 기본적인 재료가 되어야 하지만, 여기에 환상이 더해지지 않는다면 극이란 존재하기 어렵다. 이와 관련하여 러브윗은 관객에게 직접 말을 거는 마지막 대사에서 두 가지를 언급한다. 자신이 제레미가 감독하는 극에 참가함으로써 크나큰 행복을 얻게 된 것은 “자신의 정직함을 조금은 압박해서”(though with some small strain / Of his own candour. 5.5.152-3) 그리고 “오래된 진실을 잡아당기고, 또 그것을 깨트리기도”(Stretch age s truth sometimes, and crack it too. 5.5.156) 해서 가능했다는 것이다. 이는 진리와 정직함이 있는 그대로가 아니라 가공의 과정을 거쳐 제시되어야 하고, 극이 러브윗을 변화시켰듯 진정한 예술로서 변모의 힘까지 갖추기 위해서는 환상이 첨가되어야만 함을 역설하는 것으로 해석될 수 있다.

존슨은 마지막 장면에서 러브윗을 설리와 대비시켜 현실만을 고집하는 도덕가와 환상의 힘을 받아들이는 예술가의 차이를 강조한다. 설리는 자신이 아내로 삼기 위해 온갖 공을 들였던 플라이언트 부인이 러브윗과 결혼을 했다는 것을 알고 난 후, “정직이라는 그 어리석은 악으로 나 자신을 속여야만 하는가?”(Must I needs cheat myself, / With that same foolish vice of honesty! 5.5.83-4)라고 한탄하는데, 이는 너무 늦긴 했으나 자신의 약점에 대한 정확한 깨달음이다. 즉 존슨의 세계에서는 사실만을 고집하며, 환상의 힘을 거부할 때 그는 다른 사람의 어리석음을 지적하는 도덕가는 될 수 있을지언정 스스로의 어리석음과 대면하고 싶어 하지 않는 누구에게도 환영받지 못하는 존재가 되

고 만다. 설리와 함께 온 매면을 돌려세울 때에도, 러브릿은 극이 담아야 할 중요한 요소를 암시한다. 러브릿은 연금술사들이 버리고 간 자신의 물건을 돌려달라는 매면에게 “사기꾼들에게 속았거나 스스로를 속였다는 인증서나 법원에서 발부한 공식적인 서류를 가져오지 않으면 내어줄 수 없다”고 말하는데, 스스로의 어리석음을 공개적으로 인정하라는 요구는 매면처럼 환상과 현실을 융합해 버린 몽상가에게는 존재 자체를 송두리째 부인하는 일이지만, 제레미에 대한 예속을 인정한 러브릿과 같은 인물에게는 환상의 힘을 받아들이는 과정에 다름 아니다. 결국 러브릿이 페이스의 감독 하에 새롭게 여는 극장은 극의 요소로 현실과 환상을 모두 인정하는, 둘의 경계에 서 있는 극장이라 할 수 있을 것이다. 이렇게 볼 때 연금술이나 역병이 펼쳐는 극과 구별되는 극/극장에는 순전한 현실과도, 또 순전한 환상과도 구분되는 고유한 자기 정체성이 담겨 있으며, 또한 러브릿이 강조하듯 재치와 즐거움을 갖추어(I love a teeming wit, 5.1.16. Sir, you were wont to affect mirth and wit: 5.3.80) 자체의 역동성을 지닌 구축물이 담겨야 하는 것이다.

극의 마지막 대사가 페이스에게 주어진다는 사실은 두 종류의 극장에서 그가 맡았던 역할을 생각해 볼 때 적절하다. 그는 연금술 극장에서 일종의 모객 담당(McEvoy 97)으로 시작했지만, 자신에게 주어진 역할의 요구에 따라 스스로를 새롭게 할 수 있는 능력을 획득하고, 이를 통해 신비로운 언어를 사용해 별 것도 아닌 것을 비밀스러운 힘과 지식으로 포장하는 서들의 능력까지 완벽하게 흡수하였다. 또한 연금술 극장의 몰락을 통해 순전한 거짓으로만 이루어진 공연의 실패를 맛보았고, 이를 반면교사로 삼아 러브릿 주연의 새 극을 성공시키고 그 과정에서 더 나은 운과 재산을 약속받는다. 그가 자신이 서들을 비롯한 온갖 인물들에게서 완전히 빠져나왔지만 여전히 계약관계에 있는 대상이 바로 눈앞에 있는 관객들이며(yet I put myself / On you, that are my country: 5.5.162-3) 자신이 거두어들인 “재물”을 자주 그들을 대접하는데 쓰고 싶다고(and this pelf, / Which I have got, if you do quit me, rests / To feast you often, 5.5.163-5) 말할 때, 그는 역병과 연금술로서의 극장 대신에 새로 구축한 극장의 감독으로서 블랙프라이어즈의 관객들을, 그 극장에 합당한 관객들로 규정하며 극을 마무리한다.

주제어 | 벤 존슨, 『연금술사』, 런던, 부보 역병, 극장, 교외, 연금술, 근대 초기

인용문헌

- 이미영. “도시회극 속 ‘정숙한 창녀 읽기: 근대초기 런던과 극장의 기표.” 중세르네상스영문학 24.1 (2016): 167-198.
- Arnold, Judd. “Lovewit s Triumph and Jonsonian Morality: A Reading of *The Alchemist*.” *Criticism* 11.2 (1969): 151-166.
- Beaurline, L. A. “Ben Jonson and the Illusion of Completeness.” *PMLA* 84.1 (1969): 51-59.
- Boluk, Stephanie and Wylie Lenz. “Infection, Media, and Capitalism: From Early Modern Plagues to Postmodern Zombies.” *Journal for Early Modern Cultural Studies* 10.2 (2010): 126-47.
- Chalfant, Fran C. *Ben Jonson’s London: A Jacobean Placename Dictionary*. Athens, Georgia: Georgia UP, 1978.
- Cooke, Jennifer. *Legacies of Plague in Literature, Theory and Film*. London: Palgrave, 2009.
- Dekker, Thomas. *The Wonderful Year. Three Elizabethan Pamphlets*. Ed. G. R. Hibbard. London: George G. Harrap, 1951. 160-207.
- Donaldson, Ian. “Language, Noise, and Nonsense: *The Alchemist*.” *Seventeenth-century Imagery: Essays on Uses of Figurative Language from Donne to Farquhar*. Ed. Earl Roy Miner. Berkeley: U of California P, 1979. 69-82.
- _____. *Jonson’s Magic Houses: Essays in Interpretation*. London: Clarendon, 1997.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. 1966. London and New York: Routledge, 2003.
- Ellis, Anthony. “Senescene in Jonson s *Alchemist*: Magic, Morality and the Debasement of the (Golden) Age.” *Ben Jonson Journal* 12 (2005): 23-44.
- Freedman, Barbara. “Elizabethan Protest, Plague, and Plays: Rereading the ‘Documents of Control.’” *English Literary Renaissance* 26 (1996): 17-45.
- Gilman, Ernest B. “Jonson, regime change, and the plague of 1603.” *Plague Writing in Early Modern England*. Chicago and London: Chicago UP, 2009. 129-162.
- Haynes, Jonathan. “Representing the Underworld: *The Alchemist*.” *Studies in Philology* 86.1 (1989): 18-41.
- Healy, Margaret. *Fictions of Disease in Early Modern England: Bodies, Plagues and*

- Politics*. New York: Palgrave, 2001.
- Jonson, Ben. *The Alchemist. The Revels Plays*. Ed. F. H. Mares. Manchester: Manchester UP, 1979.
- _____. *Bartholomew Fair. Drama of the English Renaissance II: The Stuart Period*. Eds. Russell A. Fraser and Norman Rabkin. New York: Macmillan, 1976. 191-239.
- Lodge, Thomas. *A Treatise of the Plague. The Complete Works of Thomas Lodge*. Vol. IV. New York: Russell & Russell, 1963. 3-86.
- Mardock, James D. *Our Scene is London: Ben Jonson's City and the Space of the Author*. New York and London: Routledge, 2008.
- Martin, Matthew. "Play and Plague in Ben Jonson's *The Alchemist*." *English Studies in Canada* 26.1 (2000): 393-408.
- McEvoy, Sean. *Ben Jonson, Renaissance Dramatist*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2008.
- Mullaney, Steven. *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1995.
- Munro, Ian. "The City and Its Double: Plague Time in Early Modern London." *English Literary Renaissance* 30.2 (2000): 241-61.
- Qualtiere, Louis L. & William W. E. Slights. "Contagion and Blame in Early Modern England: The Case of the French Pox." *Literature and Medicine* 22.1 (2003): 1-24.
- Rebhorn, Wayne A. "Jonson's 'Jovy Boy': Lovewit and the Dupes in *The Alchemist*." *The Journal of English and Germanic Philology* 79.3 (1980): 355-75.
- Ross, Cheryl Lynn. "The Plague of *The Alchemist*." *Renaissance Quarterly* 41.3 (1988): 439-58.
- Slack, Paul. *The Impact of Plague in Tudor and Stuart England*. Oxford: Clarendon, 1985.
- _____. "Metropolitan Government in Crisis: The Response to Plague." *The Making of the Metropolis: London 1500-1700*. Eds. A. L. Beier and Roger Finlay. London and New York: Longman, 1986. 60-81.
- Smallwood, R. L. "Here, in the Friars: Immediacy and Theatricality in *The Alchemist*." *The Review of English Studies* 32 (1981): 142-160.
- Shugg, Wallace. "Prostitution in Shakespeare's London." *Shakespeare Studies* 10 (1997): 291-313.
- Totaro, Rebecca. *Suffering in Paradise: The Bubonic Plague in English Literature from More to Milton*. Pittsburgh: Duquesne UP, 2005.
- Wilson, F. P. *The Plague in Shakespeare's London*. Oxford: Oxford UP, 1927.

ABSTRACT

Representing the Plague in the Jacobean Theater: A Way to Read Ben Jonson's *The Alchemist*

YoungMi Cho

This paper explores Ben Jonson's appropriation of the plague in *The Alchemist* by analyzing the way the outbreak is represented in connection with alchemy and theatre. The plague sets the scene and determines the structure of the comedy, with the narrative progressing through the rage and withdrawal during the epidemic. Visitation of the deadly disease disrupts city life and causes a rift through which the nature of London and its theater is revealed. Above all, Jonson uses "the sickness" as a metaphor for Londoners' moral infection. Under the siege of the epidemic, all characters become infected by greed, making charlatans run rampant. The 'venture tripartite' of the rogues could hold as long as the infected dupes approach them anxious to play out their fantasies. The unrestrained desire of the gulls as well as the rogues is ultimately subversive since each of them wants to be exalted to what they are not. However, Jonson's satire is not on universal human greed but on the selfishness and acquisitiveness triggered by social and economic changes in early modern England. In *The Alchemist*, Jonson invites us to meditate on the connection between theater and alchemy/plague. He repudiates theater as a pesthouse that conflates reality with fantasy, which leads its victims to humiliation and loss of self. The theater of alchemy does this to its customers. In its place, Jonson establishes another kind of theater that embraces its position on the threshold where fantasy helps to transform and enrich reality. At the end of the play, Lovewit wins wealth, vitality and rejuvenation of youth, which were promised to the gulls by alchemy, as he understands the nature of the new theater and welcomes his role in it.

Key Words | Ben Jonson, *The Alchemist*, London, bubonic plague, theater, suburbs, alchemy, early modern

원고 접수 2017년 7월 21일 | 심사 완료 2017년 8월 13일 | 게재 확정 2017년 8월 18일