creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학박사 학위논문

한국 <햄릿> 상연에서의 광증

2016년 8월

서울대학교 대학원

협동과정 공연예술학전공

임 승 태

한국 <햄릿> 상연에서의 광증

지도교수 변 창 구

이 논문을 문학박사 학위논문으로 제출함

2016 년 6 월

서울대학교 대학원

협동과정 공연예술학전공

임 승 태

임승태의 박사 학위논문을 인준함

2016 년 7 월

위 원 장 _____ (인)

부위원장 _____ (인)

위 원 _____ (인)

위 원 _____ (인)

위 원 _____ (인)

국문초록

본 연구에서는 햄릿의 광증을 중심으로『햄릿』텍스트가 한국 무대에서 상연되는 구체적 양상의 간문화적 의미를 고찰하는 해석적 접근을 시도함으로써 기술과 평가에 치중한 기존의 한국 <햄릿> 공연사를 보완한다. 이를 위해 텍스트와 퍼포먼스의 관계에 관한 연극 기호학적 담론으로부터 번역극 상연에 접근하는 방법론적 틀을 확보한다. 텍스트와 퍼포먼스 사이에서는 틈이 필연적으로 발생하며,『햄릿』의 텍스트, 번역본 및 번역극 상연의 개별 국면을 검토함으로써 틈의 양상과 그 의미를 확인할 수 있다.

햄릿의 성격을 구성하는 중심 요소인 광증은 극작술상의 특수성으로 인해 원본과 번역본 나아가 번역극 상연에서 발생한 틈을 고찰하기에 적합하다. 본고는 광증이 극화된 특징을 불확실성으로 파악하면서 기존의 연구를 개괄하고, 나아가 어휘와 발화 양식에서 발견되는 차이와 반복의 구조를 구체적으로 살펴봄으로써 광증의 재현과 언어의 밀접한 연관성을 확인한다. 햄릿의 광증은 적으로부터 자신을 보호하기 위한 방어막임과 동시에 사로잡히지 않기 위해 싸워야 하는 내적 투쟁의 대상이기도 하다. 셰익스피어는 햄릿의 심적 불안을 전략적으로 불투명하게 그려냄으로써 예술적 균형감을 확보하며, 그로인해 햄릿은 허구적 인물임에도 불구하고 마치 살아 있는 것 같은 생생한 성격을 확보한다.

번역극 상연의 간문화적 특수성은 원문과 퍼포먼스를 매개하는 번역 텍스트에서 비롯한다. 어휘와 율격을 통해 광증이 불확정적으로 구성되던 원본의 체제는 한국어 번역본에서 누락되거나 굴절될 수밖에 없다. 4장에서는 차이와 반복의 장치가 번역된 실태를 조사함으로써 광증의 불확정성은 번역극 상연의 난제임을 확인한다. 한국어로 상연되는 <햄릿>은 번역된 텍스트를 빠짐없이 무대에서 낭송하더라도 어휘와 운율의 차이와 반복을 통해 구현되고 있는 광증의 불확정성을 충분히 전달할 수 없다. 그러나 충실성의 관점에서 햄릿의 광증은 번역극 상연의 명백한 한계이지만, 이러한 조

건이 연출가들에게 보다 적극적으로 광증의 동시대적 의미를 찾게 만든다는 점에서 생산적 수용의 발판이 된다.

상연에서 충실성은 텍스트와 공연의 양립에 관한 무대와 객석의 상호주관적 합의를 통해 성립한다. 본고에서는 개별 프로덕션에서 광증이 해석되는 양상을 공연 분석의 방법을 통해 탐색함으로써 원문과 공연의 양립가능성을 검토하였다. 분석을 통해 광증의 모호성과 다면성이 원문의 방식대로 재현되기보다 특정 국면에 집중하고 특화되는 경향이 두드러짐을 발견할 수 있다. 그리고 이 과정에서 메타극이 중요한 주제로 채택되는데, 이것은 원문의 체제가 느슨해진 틈에 연출가의 동시대적 관심사가 보충되어 허구와 현실의 이중적 조망이 이루어지기 때문이다. 먼저 원문이 공연에서 재배열되는 양상을 단락 단위로 살펴봄으로써 공연이 텍스트와 관계 맺는 방식을 구체적으로 확인하였다. 이 과정에서 대부분의 프로덕션이 생략과 전치를 통해 연출가의 텍스트 해석적 강조점을 드러낼 자리를 마련하였으며, 재배열을 통해 만들어진 틈에는 그러한 해석을 강화하는 새로운 요소들을 삽입하는 양상을 확인할 수 있었다.

이해랑의 <햄릿>에서 광증이 재현되는 양상은 자신의 사실주의 연극론과 셰익스피어의 드라마투르기 사이에서 접점을 찾기 위한 시도로 이해할 수 있다. 이해랑은 햄릿을 행동의 논리적 일관성이 결여된 인물로 파악하고 이러한 측면을 강화하기 위해 복수 지연에 대해 자책하는 독백의 대사들을 생략하였다. 이로써 햄릿이 우유부단하고 사색하는 인물이라는 상투형에서 벗어나지만, 복수라는 중심 행동의 지연에 대한 인물의 입장은 더욱 불투명해진다. 셰익스피어가 광증의 불확실성을 통해 햄릿 내면의 갈등을 형상화한 반면, 이해랑은 햄릿의 내면에서 일어나던 갈등을 무의식화함으로써 더욱 이해 불가능한 인물이 된다. 행동의 강조를 통해 인물의 논리적 일관성을 강화하는 한편, 독백이나 방백을 축소시키고 환영주의적 의상을 채택하는 연출가의 선택은 이 극을 자신이 추구하는 사실주의 양식에 가까이 가져가려는 시도로 볼 수 있다. 하지만 그럼에도 불구하고 햄릿의 광증은 이러한 조정을 통해서도 포착되지 않는 인물의 독특한 성격으로 남게 되는데, 결론적으로 이해랑은 햄릿이 사실적 드라마투르기로 부터 해방됨으로써 실

제 살아 있는 인물과 같은 느낌을 전달한다고 파악하기에 이른다.

이윤택은 햄릿과 유령의 만남을 접신으로 해석하고 접신의 구조를 햄릿의 광증을 이해하는 새로운 틀로 제시한다. 접신을 통해 초자연적 존재와 소통하는 햄릿에게 연극은 더 이상 유령의 의심스러운 전언을 확인하기 위한 수단이 아니라 그 자체로 극의 중심에 위치하게 된다. 또한 연희단 거리패의 <햄릿>에서 주목할 것은 텍스트의 모호성이 비언술적 기호들의 생산적 불화의 방식으로 구현된다는 점이다. 이윤택은 <햄릿> 상연의 방향을 "한국적이지만 너무 한국적이지는 않은" 것으로 설정하고 무대 위에서 서양적인 요소와 한국적인 요소를 병치하고 충돌시킨다. '지금 여기에서 햄릿하기'라는 번역극 상연의 과제를 의식적으로 수행한 이윤택의 <햄릿>은 이후의 <햄릿> 상연에서 메타극적 성격이 본격화되는 전기를 마련한다.

양정웅이 <햄릿>에 도입한 굿은 단순히 유령이라는 극적 요소를 통문화적으로 전환하는 데뿐만 아니라 제의의 극적 의미를 갱신하는 데에도 기여한다. 굿은 원문의 주요 주제인 애도의 결핍을 재현하며, 나아가 그것을 만회하고 보충한다. 텍스트에 부재한 것을 자신의 공상으로 채워 넣는 양정웅의 연출 작업은 원문이 광증을 통해 지속적으로 제기하는 지각의 문제와 연관된다. 여행자의 <햄릿>에서 굿은 관객으로 하여금 허구와 현실에 대한, 그리고 한국 연극의 민족적 정체성에 대한 문제를 제기하는 메타극적 장치로 작동한다.

진동젤리의 <구일만 햄릿>은 『햄릿』을 통해 동시대 한국의 노동 문제를 다루되 정리해고 당사자들이 직접 배우로 참여하는 허구와 실제의 결합을 특징으로 한다. 광증의 불확정성은 노동 시장의 유연화에 따른 노동자들의 불확실한 삶의 조건을 그리는 데 유용하며, 해고 노동자들은 『햄릿』을 통해 경제 정의가 실현되지 못하는 현실에 "쥐덫"을 놓는다. <구일만 햄릿>은 한편으로 노동자 배우들과 햄릿의 정서적 일치를 목표로 할 뿐만 아니라, 훈련되지 않은 비전문 배우들이 자신의 감정을 인물에 투사해가는 연습 과정을 공연 안에 삽입함으로써, 관객으로 하여금 연극의 내용과 형식, 그리고 과정과 결과를 동시에 조망하게 하는 데 더 큰 목적이 있다. 해고 노동자들이 <햄릿>을 공연하는 행위는 관객들로 하여금 그들에 대한 연대의식을 강

화시킬 뿐만 아니라, 연기라는 행위 자체에 대한 성찰도 함께 요청한다.

현대 연극에서 연출가는 극작가의 수동적 전달자가 아니라, 텍스트에 대한 해석자로서 연출가 자신의 사유와 비전을 관객들에게 제시한다. 문학 번역의 한계는 연출가들에게 보다 적극적인 해석과 변형을 요구한다. 따라서 상연의 수용자로서 분석자에게 요청되는 것 또한 해석의 해석, 즉 텍스트라는 재료가 연출가를 통해 어떻게 변형되고 굴절되었는지를 파악하고 그 의미를 찾는 작업이다. 본 연구에서는 공연 분석의 방법을 통해 상연에서 텍스트가 배열되고 변형되는 양상을 살피고 그 의미를 고찰했다.『햄릿』 번역극 상연은 시대적 · 문화적 차이가 현저한 지금 이곳에서 텍스트에 새로운 의미를 부여하는 바, 분석의 중심 과제 역시 그러한 의미 작용의 탐색에 있었다. 번역극 상연은 특정한 양식에서만 그러한 것이 아니라 언제나 간문화적이고 혼종적인 행위이다.

주요어 : 간문화적 상연, 틈, 광증, 불확정성, 메타극, 공연 분석

학 번 : 2008-30783

목 차

1. 서론 ·····1

2. 번역극 상연에서 텍스트와 퍼포먼스의 관계 ·····13
2.1. 채움과 비움: 텍스트와 퍼포먼스 사이의 틈 ·····13
2.2. 번역극 상연과 틈의 이중성 ·····22
2.3. 번역극 상연의 간문화적 연극성 ·····33

3. 광증의 드라마투르기 ·····37
3.1. 광증의 불확실성 ·····37
3.2. 햄릿의 광증에 대한 태도와 언급의 구조 ·····47
3.2.1. 지칭의 추세 ·····47
3.2.2. 광증에 관한 햄릿의 자의식 ·····56
3.3. 광증의 발화 양식 ·····63

4. 광증의 번역과 지각의 상실 ·····74
4.1. 어휘 번역에서 나타나는 차이와 반복의 해체 ·····74
4.2. 운율 번역 ·····81

5. <햄릿> 상연과 광증의 해석 ·····94
5.1. 공연 분석의 재료와 방법 ·····94
5.2. 행동의 불확정성: 이해랑의 <햄릿> ·····101

5.2.1. 행동하는 햄릿 ·····101
5.2.2. 괄호로 묶인 복수 지연 ·····105
5.2.3. 리얼리즘의 메타극적 반영 ·····113
5.3. 기호의 모호성: 연희단 거리패의 <햄릿> ·····118
5.3.1. 접신의 구조 ·····118
5.3.2. “연극 만세” ·····124
5.3.3. 오이디푸스 콤플렉스를 경유한 출전의 복원 ·····129
5.3.4. 간문화적 연극의 생산적 불화 ·····133
5.4. 지각의 메타극: 극단 여행자의 <햄릿> ·····137
5.4.1. <햄릿>과 굿의 양립 ·····137
5.4.2. 애도의 결핍을 보충하는 극중제의 ·····140
5.4.3. 굿과 메타극적 지각 ·····148
5.5. 법의 지연에 맞섬: <구일만 햄릿> ·····156
5.5.1. 허구와 실화의 대등한 결합 ·····156
5.5.2. 다큐멘터리 영상의 의미작용 ·····161
5.5.3. 비극적 다큐멘터리 ·····167

6. 결론 ·····182

참고문헌 ·····190
Abstract ·····205

표 목 차

표 1. 상연 총보 예시 ·····14
표 2. 수평축의 변경 ·····18
표 3. 역어의 반복 횟수 집계 ·····75
표 4. 광증 언급 추세의 번역 실태 ·····77

그 림 목 차

그림 1. 상연 벌집 모델 ·····16
그림 2. 벌집 모델로 표시한 수평축의 변경 ·····18
그림 3. T-P 다이어그램 ·····19
그림 4. T-P 벌집 모델 ·····19
그림 5. 번역극 상연 다이어그램 ·····24

도 판 목 차

도판 1 ·····175
도판 2-5 ·····179
도판 6-8 ·····180
도판 9-11 ·····181

일러두기

1. 셰익스피어의 작품명과 인명은 한국셰익스피어학회 편, 『셰익스피어 연극사전』에 따라 표기하고 최초 언급 시에만 이어서 괄호 안에 원어를 제시한다.
2. 모든 셰익스피어 텍스트는 별도의 표기가 없는 한 *The Riverside Shakespeare*에서 인용하였으며, 인용문 뒤 괄호 안에 장.절.행 순으로 표기한다. 등퇴장을 비롯한 지문은 관행에 따라 독립된 행으로 간주하지 않고, 직전 행수에 이어 "s.d."(stage direction)로 표기한다.
3. 외국 저자와 작품을 처음 언급할 때는 괄호 안에 외국어를 병기하고 그 다음부터는 우리말로 쓴다. 또한 개념어나 용어 중 필요하다고 판단되는 경우에는 한자나 외국어를 병기한다.
4. 본문 및 각주에서 참고문헌을 밝힐 때는 저자의 이름(외국 저자의 경우 성만)을 표기하고, 필요하면 해당 문헌의 면수를 덧붙인다. 동일 저자의 저서가 여럿일 경우에는 해당 문헌의 제목을 간략하게 표기하여 참고문헌 목록에서 자세한 서지사항을 확인할 수 있도록 했다.
5. 한국어 단행본 · 정기간행물 등은 국내 관행에 따라 『작품명』으로 표기하고, 공연과 영화 작품명은 <작품명>으로 표기한다.
6. 참고 문헌 중 날짜표기가 필요한 경우에는 ISO8601을 따라 YYYY-MM-DD로 표기한다.
7. 그외 인용이나 참고문헌 작성 방식은 MLA 최신판을 따랐다.
8. 별도의 표시가 없는 한 모든 번역은 연구자의 것이다. 셰익스피어의 무운시는 우리말 4음보격에 따라 옮기는 것을 원칙으로 했다.

1. 서론

셰익스피어(William Shakespeare)와 그의 대표작 『덴마크 왕자, 햄릿의 비극』(*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark,* 이하 『햄릿』)은 세계 여러 나라에서 그러하듯 한국 연극에서도 매우 친숙한 이름이다. 1938년 극단 낭만좌(浪漫座)가 "하므레트 중 『묘지』" 장면을 동아일보 주최 연극경연대회에서 공연한 이후로 수많은 극단과 연출가들이 새로운 프로덕션을 선보이고 있지만, 이 작품을 연출하거나 연기하는 것은 연출가나 배우에게 여전히 특별한 의미를 지닌다. <햄릿>은 1960년대 이래로 거의 매년 제작되거나 재공연되면서 새로운 연극 양식의 시험 무대로 빈번히 선택되어 왔고, 주요 극장의 개관이나 극단의 창단을 기념하는 목적으로도 자주 공연되었다.[1] 그동안의 공연 이력을 고려할 때 『햄릿』이 "한국연극에서 무언가를 시작하는 데 가장 알맞은 대상"으로 여겨져 왔다는 여석기의 지적은 결코 과장이 아니다("셰익스피어와 한국 연극" 213).

<햄릿> 프로덕션에 대한 국내 연구는 1980년대 셰익스피어 수용사의 일부로 다뤄지기 시작했고,[2] 1990년대 이후로는 <햄릿> 프로덕션의 구체적 양상에 대한 고찰로 이어진다. 개별 프로덕션의 연극미학적 특징을 고찰한 연구에서,[3] 드라마투르기나 연출 양식을 기준으로 복수의 프로덕션을 유형화하는 작업,[4] 개별 프로덕션을 공연사의 거시적 맥락에 배치하는 시도에

---

1) 대표적으로 1962년 드라마센터 개관, 1981년 현대극장 101스튜디오 개관, 1985년 호암아트홀 개관 및 1993년 예술의 전당 전관 개관을 기념하기 위해 <햄릿>을 공연했다. 극단의 창립 기념 공연으로는, 해방 이전 극예술연구회의 창립 5주년 기념으로 <햄릿> 공연이 계획된 바 있으나 실현되지 못했다(1936). 이후 극단 가교의 10주년 기념 공연(1975), 현대극장 창립공연(1977), 연희단 거리패 10주년 기념 공연(1995), 백수광부 20주년 기념공연(2016) 등으로 이어지고 있다.

2) 신정옥, "셰익스피어의 한국이식과정 (상)"; "셰익스피어의 한국이식과정 (II)"; 여석기, "셰익스피어와 한국 연극"; 오인철.

3) 신현숙; 최영주, "Global Fragments"; 손신형; 이용은; Im, "The Location of Shakespeare in Korea"; Creutzenberg; 이현우, "굿과 한국 셰익스피어."

4) 김동욱, "*Hamlet* in Korea"; 신정옥, 『셰익스피어 한국에 오다』; 안장환.

이르기까지,[5] 그간의 연구는 최초 수용 국면에서부터 가장 최근의 프로덕션을 아우르며 『햄릿』이 한국 연극계에 수용된 다양한 양상을 살펴볼 수 있게 한다. 또한 초기 연구가 주로 신문 기사와 공연평, 그리고 대본 분석을 통해 공연 내용과 반응을 파악하는 데 그쳤던 반면, 최근에는 연구자의 현장 경험이나 공연 실황 비디오를 활용한, 보다 구체적이고 실증적인, 분석이 이루어짐으로써 보다 진전된 연구 성과를 얻고 있다.

셰익스피어의 연극적 수용에 관한 국내 연구는 그동안 크게 두 가지 관점에서 이루어졌다. 그 중에서 셰익스피어 수용사를 신극사의 맥락에서 이해하는 신정옥, 여석기, 오인철 등의 초기 연구와 그로부터 이어지는 시각이 주류를 형성하고 있다. 신극 운동이 한국 근대 연극사의 주된 관점으로 채택되어 있던 시기에 셰익스피어의 수용을 신극 운동에 견주어 이해하는 것은 일정부분 필연적이다. 여기서 주목해야 할 것은 신극 운동의 전개과정에서 자주 목격되는 이분법적 틀, 예컨대 통속적 신파극과 비영리적 예술실험극으로서의 신극, 구치다데식의 신파극과 텍스트에 충실한 신극, 선동적 좌익극과 순수한 리얼리즘 연극 등의 구도와, 이러한 구분으로부터 후자에 한국 근대극의 정통성을 부여하려 했던 “틀 짓기 전략”이 셰익스피어 수용사에도 적용된다는 사실이다.[6] 그리하여 신극 운동이 활발하던 1920-30년대가 셰익스피어 공연사에서는 공백에 가까운 시기이지만, 이 간극은 셰익스피어 수용 방식이 신극 운동의 연장선상에 있음을 부각시킴으로써 극복된다.[7] 그 결과 그동안의 셰익스피어 수용사에서는 텍스트를 가감하지 않

---

5) 조현아; 정대호; 박선희; 최영주, “한국 문화상호주의 <햄릿>.”

6) 김재석은 홍해성이 한국 연극계에서 자신의 입지를 확보하기 위해 기존의 근대극 운동을 “타락한 신극운동”으로 간주하고, 츠키지소극장 출신의 자신이 “새로운 신극운동”의 적임자라는 여론을 조성하기 위한 방식이 한국 근대 연극의 전개 과정에서 빈번히 나타나는 틀 짓기 전략(framing strategy)이라 이해했다(김재석 246). 이러한 틀 짓기 전략은 홍해성 이전에도 현철이나 김우진이 기존의 한국 근대극을 부정하는 논리로 이용되었으며, 이후에도 신파극을 대표로 한 대중적 통속극이나 사회주의 이념을 선전하는 정치극으로부터 정통 신극을 구분하기 위해 다시 사용된다.

7) 오인철과 신정옥은 해방 전 셰익스피어 공연의 공백을 당시 공연 주체의 역량 부족에서 기인한 것으로 이해했다. 하지만 셰익스피어가 근대극 보다 더 어렵다는 가정도 근거가 약할 뿐만 아니라, 토월회나 극예술연구회가 자신들의 역량을 넘어서더라도 작품의 의의를 위해 공연 목록으로 선정했던 점을 고려할 때 셰익

고 극적 세계를 사실적으로 재현하는 상연 형태에 정통성을 부여하는 경향이 뚜렷했다. 반면 텍스트에 변형이 가해질 경우에는 “반기성적 실험”(여석기, “셰익스피어와 한국 연극” 212), 혹은 “본격 실험”을 목표로 했을 때에만 제한적으로 연극사적 의의를 인정하며(신정옥, 『셰익스피어 한국에 오다』 373), 20세기 전반기에 신파극이나 악극으로 번안된 사례들은 통속 대중극에 불과한 것으로 평가절하했다.[8)]

신극사의 연장선상에 있는 셰익스피어 수용 연구로는 신정옥의 『셰익스피어 한국에 오다』가 대표적이다. 셰익스피어에 대한 국내 학술 연구, 번역 및 공연 사례를 망라하는 이 연구는 『햄릿』을 비롯한 한국 셰익스피어 상연을 양식적 특징에 따라 크게 정통적인 것과 실험적인 것으로 구분한다.[9)] 비록 정통이라는 용어는 명확히 정의되고 있지 않지만,[10)] 그 용례로부터

스피어의 배제는 공연 역량 보다는 그들의 의도에서 찾아야 한다. 반면, 여석기는 “한국신극의 근대지향주의가 셰익스피어의 세계극장적 포괄성을 수용하는데 매우 인색했다”고 지적하며(“셰익스피어와 한국 연극” 202), 당시 신극 운동 주체들의 폐쇄성과 조급함을 비판했다. 그럼에도 불구하고 여석기가 셰익스피어의 연극적 수용을 위해 설정한 과제가 원문에 충실한 번역극에 있었다는 측면에서는 신극 진영에서 근대극을 수용하는 기본 태도와 다르지 않다. 이러한 태도는 번안에 대한 소극적이고 유보적 입장에서도 드러나는데, 이것은 신극 진영에서 신파극적 번안에 대한 경계와 다시 연결된다.

한편 여석기가 지적하듯이, 신극 운동 주체들의 셰익스피어 배제는 극예술연구회가 크게 의존하고 있던 츠키지 소극장(築地小劇場)의 입장과도 무관하지 않다(202). 당시 츠키지 소극장을 주도하던 오사나이 가오루(小山內薰)의 셰익스피어에 대한 태도가 1기 극예술연구회를 이끌던 홍해성에게 전달된 맥락은 하경봉 75 참조.

8) 해방 이전 셰익스피어는 신극 운동 주체들의 근대극 선호에 따라 주변적 위치에 있었으나, 6·25 전쟁을 겪으면서 양상이 달라진다. 당시 신극을 대표하는 단체였던 신협이 1951-2년 대구와 부산에서 <햄릿>, <오셀로>, <멕베스> 공연을 연이어 성공함으로써 전란으로 황폐해진 한국연극 전체는 소생의 계기를 얻게 되는데, 이 경험은 이후 신극 진영에서 셰익스피어를 그들의 레퍼토리로 채택하게 되는 중요한 계기를 제공한다.

9) 신정옥은 정통적 <햄릿>의 사례로는 이해랑, 김효경 등의 작품을 비롯하여 포터(Peter Porter)와 고드윈(Simon Godwin) 등 영국 연출가의 내한 공연을 예로 든 반면, 비정통 <햄릿>으로는 박상진의 신파극적 <함열왕자전>에서부터 안민수, 김정옥, 이윤택 등의 “한국화 실험”, 기국서의 “정치극”, 그리고 다양한 형태의 번안과 각색 “실험”을 포함시킨다.

10) 아마도 연구자에게서 뿐만 아니라 1990년대까지도 언론이나 평단에서 셰익스피어 극을 이해하던 대표적 방식으로 통용되고 있었기 때문에 별도의 정의가 필

신극 운동이 표방했던 리얼리즘 연극과 맞닿아 있음을 알 수 있다.[11] 신정옥은 “원작에 충실한 순수성”을 정통 셰익스피어를 판가름하는 중요한 지표로 제시하고(『셰익스피어 한국에 오다』 157), 이를 위해 “전막을 원어”로 공연하는 것(155), “리얼리즘을 바탕으로 하는 연출”로 “연극적 환상을 삶의 진실 속에 파고들게”하는 것(154-55), 그리고 영국에서 내한한 단체가 “엘리자베스 조”의 의상을 한국 관객에게 선보이는 것 등을 『햄릿』 수용의 정통적 시도로 간주했다(153). 텍스트에 대한 충실한 재현을 프로덕션의 평가 기준으로 설정하는 것은 이후에도 <햄릿> 프로덕션 비평의 기본틀로 빈번히 채택 된다.[12]

하지만 충실성을 기준으로 텍스트와 공연을 상호배타적인 것으로 설정하거나, 특정 프로덕션을 그중 어느 하나가 더 우세한 것으로 간주하는 시각은 내적 모순을 피할 수 없다. 텍스트에 충실한 정통 연출과 탈 텍스트적

요하지 않았을 것이다: “「런던 셰익스피어 그룹」은 지난 70년에도 내한하여 . . . 정통연기와 엘리자베드 조의 의상등을 보여준바 있다” (『한국일보』 1973-12-08); “최근의 잡다한 연극의 흐름을 압축하면 대체로 두 줄기로 집약된다. 그것은 곧 정통극과 실험극이다” (유민영, 『경향신문』 1985-05-24); “햄릿은 국내에서 「하멸태자」(안민수 연출) 기국서의 「햄릿」 등 새로운 해석이 가해졌으나 그[이해랑]는 줄곧 정통 셰익스피어의 무대로 꾸며왔다” (이연재, 『경향신문』 1989-04-11); “세계 여러나라의 실험적 연출가들이 시공을 초월한 위대한 문호의 작품들을 그들 나름의 혁명적 시각으로 재해석해 보여주는 . . . 이같은 변형은 정통 셰익스피어극을 옹호하는 일부 연극인들과의 사이에 논란을 불러 일으키고 있다”(김진호, 『경향신문』 1994-11-01).

11) “희곡이 온전하게 공연된 것은 아니었다”(11); “1950년대 초에는 신파극단, 악극단 등이 상업주의적 측면에서 셰익스피어의 극을 몇 작품 공연했으므로 정통적 공연은 거의 없었다”(188); “해방된 후에도 신파극의 인기는 누그러들 줄 몰랐고 일반 대중들을 상대로 셰익스피어 극을 공연하는 데는 심각한 주제와 정통성을 주장하기보다는 당시 유행하던 극의 틀에 맞추어 공연하는 것이 공연을 성공시키는 비결이었다”(145). 또한 「로미오와 줄리엣」과 「리어왕」에 대한 서술에서 정통과 실험의 보다 분명한 대비가 이루어진다: “「로미오와 줄리엣」 공연의 경우, 정통 번역극의 공연에 앞서 그 이외의 다른 형태, 즉 악극이나 창무극 또는 방송극 등으로 먼저 선을 보이다가 1962년도에 와서야 비로소 정통극으로서 드라마센터가 「로미오와 줄리엣」의 공연을 하였다”(207); “[1987년] 이후 「리어왕」의 공연은 정통성을 살린 공연보다는 실험적 경향을 많이 내포하게 되었고, 대학극에서만 정통성의 명맥을 유지하게 되었다”(257).

12) 국내 <햄릿> 프로덕션의 드라마투르기를 “텍스트 중심”과 “공연 우위”로 구분하는 조현아의 연구나, 1990년대 이후 <햄릿> 연출 유형을 “원본 지향”과 “탈 텍스트 지향”으로 구분하는 정대호의 연구를 그 예로 들 수 있다.

실험이라는 기존의 이분법적 논의는 텍스트에 대한 지향성과 반지향성이 모두 개별 상연(*mise-en-scène*)의 수립 과정에서 지속적으로 작용하는 힘이라는 사실을 부정하는 문제점을 가진다. 어떤 프로덕션이라도 텍스트를 있는 그대로 재현하는 것과 텍스트를 재해석하고 새로운 요소를 도입하는 것 사이에서 양자택일하는 것이 아니라, 리허설 과정에서 두 가지 전략이 긴장된 역학관계 속에서 상호 경합하고, 궁극적으로는 어느 중간 지대에서 절충점을 마련하게 된다. 따라서 정통과 실험, 또는 텍스트에 충실한 연극과 그렇지 않은 연극이라는 이분법으로부터 어떤 프로덕션을 그중 하나로 평가하는 것은 나머지 측면을 평가절하하거나 간과할 위험이 높다. 기존 연구에서 텍스트 중심으로 분류된 프로덕션 대부분이 텍스트에 충실함과 더불어 동시대성을 드러내기 위한 '재해석'을 강조하고 있거나, 공연 우위로 분류되는 탈 텍스트적 연출에서도 그것이 가능할 수 있었던 원인을 '텍스트에 정통'함에서 찾는 자가당착을 보인다는 것은 바로 텍스트와 퍼포먼스가 불가분의 관계에 있음을 드러내는 반증이기도 하다. 무엇보다 텍스트와 공연 사이의 우월성을 판단할 수 있는 기준은 자의적일 수밖에 없으며, 일정한 기준에 의한 구분을 시도하더라도 하나의 프로덕션에서 장면에 따라 얼마든지 유동적인 텍스트성과 공연성을 엄밀하게 구분하는 것은 거의 불가능하다.

기존의 충실성 담론이 가진 또 다른 문제점은 그것이 주로 양적이고 규범적인 측면에서 이해되었다는 데 있다. 완성된 텍스트가 무대에서 온전히 구현되는 것을 이상적으로 전제한 다음 실제 상연에서 그것이 얼마나 구현되었는지 주목하는 양적 접근은 기본적으로 문학중심주의 또는 셰익스피어 숭배론에 기초하고 있으며 종종 공연 불가론을 내포하고 있다. 하지만 텍스트와 퍼포먼스 사이의 차이는 필연적인 것이기 때문에 양적 측면에서는 어떤 프로덕션도 엄밀한 의미에서 충실할 수 없다. 양적 충실성을 기준 삼으면 공연은 언제나 텍스트보다 열등한 것이 되고, 더욱이 번역극은 원문에서 두 단계 떨어져 있는 특수성으로 인해 다시금 원어 상연으로부터 주변화된다. 그러나 이러한 관점은 상연된 작품에 대한 정당한 태도가 될 수 없다. 텍스트에 대한 어떤 재현도 모든 텍스트를 동등하게 대우하거나 취급할

수 없으므로, 상연에서도 선택과 집중은 필연적이다. 따라서 텍스트의 무대화에 있어서 이와 같은 차등성 자체를 문제 삼는 것은 반연극적 편견에서 비롯되는 것으로 보아야 한다.

반면, 김창호는 원전에 충실함을 기준으로 프로덕션을 평가하던 기존의 규법적 접근을 비판하며 예술가들의 다양한 창조적 변형 시도들을 능동적으로 받아들일 것을 주장했다. 그에 따르면, "한국에 수용된 셰익스피어의 예술 세계는 매 시기마다 그 자체로서 가치를 지니는 것"이며, 이런 점에서 셰익스피어 수용사는 "한국의 연극인 · 문학인들과 관계를 유지하면서 남겨 놓은 자취 그 자체"를 편견 없이 받아들이는 것이어야 한다(15). 김창호는 다른 나라에서의 셰익스피어 상연 방식을 비교하면서 국내에서 충실을 강조한 비평 관점의 유효성에 대해 다음과 같이 의문을 제기한다.

> 한국이 유별나게 셰익스피어의 원전에 집착하고 있는 동안 세계 각국은 셰익스피어를 자신의 취향에 맞게 번역 · 각색 · 개작하여 수용하였다. . . . 영국과 같은 소위 라틴 문화권에 속하는 유럽 대륙의 국가들도 셰익스피어의 원전에 추종하지 않는다. . . . 동양이라고 해서 다르지 않다. 일본은 셰익스피어를 수용하는 명치(明治) 초기부터 번안 · 번역을 하였고, 무대에 올리는 셰익스피어는 거의가 원전에 충실한 번역극이 아닌 번안극이었다. . . . 중국이 셰익스피어를 수용하는 초기의 방식은 한국과 유사한 과정을 거치고 있지만 그 내용에 있어서는 현저하게 다르다. (176-77)

그의 주장은 기존 연구에 내재된 반연극적 문학중심주의에서 벗어나 프로덕션의 예술성을 보다 객관적으로 조명할 수 있는 시각을 제공한다. 이 연구는 연극사 서술에 있어서 기술적(記述的) 전환을 제안한다는 점에서 유의미하지만, 원론적 차원의 제언이 있을 뿐 대안적 방법론을 마련하거나 구체적인 사례를 통해 입증하는 데까지 나가지는 못하고 있다. 이 논문에서는 구체적 사례로 안민수의 <하멸태자>와 기국서의 <햄릿> 연작을 다루고 있으나, 기존의 비평적 논쟁을 소개하고 텍스트의 변형이 가지는 연극사적 의의를 소략하게 언급하는 데 그침으로써 자신이 비판하고 있는 기존 연구와의 차별성을 효과적으로 드러내지 못한다.[13] 거의 비슷한 시기에 단행본으

13) 이러한 문제점은 안장환의 최근 연구에서도 나타난다. 이 논문에서는 기술적 접근에 의한 <햄릿> 공연사가 보다 구체적으로 시도되었으나, 실제 공연 텍스트의 분석 보다 연출가의 의도에, 그리고 실현 여부가 불분명한 공연 대본에 의존

로 출간된 신정옥의 연구가 후속 연구에 더 많은 영향을 끼칠 수 있었던 것은 뚜렷한 셰익스피어 숭배적 관점에도 불구하고 방대한 자료로 공연의 실상에 보다 가까이 다가갈 수 있도록 했기 때문일 것이다.

충실성을 기준으로 프로덕션을 판가름하는 규범적 접근법은 20세기 연극학계에서 전개된 미장센 담론에서 이미 기각된 바 있다. 연극기호학을 중심으로 한 미장센 담론이 공통적으로 지적하는 것은 연극은 희곡 텍스트를 무대에 전사(轉寫)하는 것 이상의 예술 활동이며, 어떤 프로덕션이라도 텍스트와 퍼포먼스의 대등한 관계 속에서 파악할 때 비로소 양자에 대한 이해의 폭이 넓어질 수 있다는 사실이다. 상연의 독자적 예술성은 20세기 초 크레이그(Edward Gordon Craig)가 주장한 이후로,[14] 1960년대 이른바 수행적 전환(performative turn)을 통해 연출가 연극이 본격화되면서 확립되었다. 또한 최근에는 레만(Hans-Thies Lehmann)에 의해 명명된 "포스트드라마 연극" 개념이 평단에 수용되면서 연극의 예술성에 있어 문학의 중심적 위치는 점차 약화되고 있는 실정이다. 이러한 흐름 역시 <햄릿> 프로덕션 비평에 관한 새로운 접근을 요청한다.

하지만 새로운 공연 비평이 반드시 문학적 측면의 배제를 의미하는 것은 아니다. 그동안 시도된 기술적 접근은 공연 텍스트를 분석함에 있어서 문학 연구의 성과를 충분히 활용하지 못했는데, 드라마의 문학성에 대한 비판적 고려 없이 프로덕션의 의미를 기술하는 것은 문학 중심의 규범적 접근만큼이나 편향된 결론에 도달할 수 있다. 무엇보다 공연 텍스트가 어떤 형태로든 희곡 텍스트를 다루고 있는 이상 텍스트에 대한 문학적 이해 없이는 공연의 특성을 파악하는 것은 거의 불가능하다. 따라서 우리에게 요구되는 것은 문학적 접근을 전면 폐기하는 것이 아니라 그것이 프로덕션의 특징과 의미를 파악하는 데 보다 적극적으로 활용할 수 있는 방법을 모색하는 일이다.

일반적으로 예술 작품에 대한 비평은 기술(description)과 해석

하여 개별 프로덕션에 대한 의미를 도출하는 한계를 드러낸다.

14) 대표적으로 크레이그는 연극을 문학과 다른 예술의 임의적이고 물리적 혼합이 아닌 언어, 동작, 선과 색, 리듬 등이 유기적으로 결합하는 총합 예술로 이해했고, 이러한 작업을 수행하는 것이 그가 이해한 연출가의 역할이었다(남상식 44).

(interpretation)과 평가(evaluation) 세 부분으로 구성된다(Beardsley 9-10). 그런데 지금까지 <햄릿> 공연사에서는 비평적 기술이 프로덕션의 의미를 도출하는 데까지 이르지 못하거나, 텍스트의 의미를 구체적으로 파악하지 않은 상태에서 관습적 기준으로 평가를 내리는 데 머물렀다. 물론 어떤 비평적 진술도 작품에 대한 비평가의 해석이 반영되지 않을 수는 없지만, 개별 프로덕션에 대한 비평을 제외한다면 프로덕션에 관한 논의에서 텍스트의 특정한 주제가 구현되는 양상에 대한 비평적 작업은 거의 찾아볼 수 없다. 본고에서는 텍스트가 공연에서 구현되는 구체적 양상이 지니는 의미에 주목함으로써 그간의 공연사 서술에서 부족했던 해석적 측면을 보완한다. 이를 위해서는 텍스트가 공연에서 사용된 방식을 단순히 정통-실험이라는 규범에 따라 평가하는 것이 아니라, 텍스트가 사용된 특정한 방식이 어떤 의미를 산출하는지 파악할 수 있어야 한다. 연출가가 어떤 텍스트를 상연의 대상으로 선택하는 것은 해당 텍스트에 담긴 극작가의 목소리를 대신 전달하는 행위이지만, 그 세부를 변경함으로써 특정한 메시지를 변경하기도 하고 연출가 자신의 메시지를 덧붙이기도 한다. 텍스트가 연출가에 의해 변경된 양상을 검토함으로써 특정 상연에서 연출가가 강조하고자 하는 내용을 확인할 수 있다. 또한 상연에 직접 포함되지 않은 텍스트 또한 그 부재를 통해 남겨진 요소들과 일정한 관계를 형성한다는 점에도 주목해야 한다.

이 작업은 마치 프로이트(Sigmund Freud)가 꿈의 의미를 밝히기 위해 외현적인 꿈을 잠재적 꿈의 왜곡된 상태, 즉 꿈-작업(*Traumarbeit*)이 이루어진 상태로 전제하는 것과 유사하다. 물론 꿈-작업이 무의식적인 영역에서 일어나는 반면 상연은 어디까지나 연출가의 의식적인 예술 행위라는 사실이 분명히 지적되어야 한다. 하지만 두 작업의 결과물(꿈-내용과 공연) 모두 재료(꿈-사고와 희곡 텍스트)가 되는 요소의 변형을 통해 이루어진다는 점에서 유사성을 찾을 수 있고, 이로부터 꿈의 해석과 상연의 해석이 공유할 수 있는 기반이 마련된다. 특히 프로이트가 제시한 꿈-작업의 세 가지 주요 메커니즘인 압축과 전치 및 시각적 조형화는 연출가가 텍스트를 상연할 때 사용하는 핵심 장치와 밀접한 연관성을 지닌다(『강의』 232). 그중 꿈

-사고의 시각적 변환은 크레이그가 20세기 연출가에게 요구했던바 희곡 텍스트를 시청각적 이미지로 총합하는 변환과 관련되며, 압축과 전치로 대표되는 텍스트의 변형의 경우 연출가가 자신의 사유와 이념을 담기 위해 텍스트에 마련하는 일종의 틈이라고 할 수 있다.

상연을 분석하고 해석하는 것은 공연 텍스트로부터 이와 같은 장치들을 발견하고 그 의미를 찾는 작업이다. 보다 세부적인 분석의 방법론적 틀을 마련하기 위해 2장에서는 먼저 텍스트와 퍼포먼스의 관계에 관한 연극 기호학적 논의를 살펴보고 번역극 상연의 특수성을 고찰한다. 이 작업은 텍스트와 퍼포먼스 사이에서 발생하는 틈의 필연성과, 번역극 상연에서 발견되는 틈의 세부적 양상을 살펴보는 것을 중심으로 이루어질 것이다.

이후 논의는 이러한 방법론적 토대로부터 『햄릿』의 텍스트, 번역본 및 번역극 상연의 개별 국면을 단계적으로 검토하는 것으로 진행한다. 본고는 햄릿의 광증에 주목함으로써 단계별로 이루어지는 분석 작업의 구심점으로 삼는다. 광증은 햄릿의 주요 성격적 요소로서 극 전반에서 다뤄질 뿐만 아니라 광증이 극화되는 방식의 특수성 때문에 원본과 번역본 나아가 번역극 상연에서 발생한 틈을 고찰하기에 적합하다. 3장에서는 『햄릿』 텍스트에서 광증이 극화된 특징을 불확실성으로 파악하고 그중에서 어휘와 발화 양식에서 발견되는 차이와 반복의 구조를 구체적으로 살펴봄으로써 광증을 재현하는 것이 언어와 밀접하게 연관되어 있음을 확인한다.

4장에서는 원문과 번역극 상연의 중간에 위치한 번역본을 검토함으로써 번역극 상연의 기본 조건을 확인한다. 어휘와 율격을 통해 광증이 다면적으로 구성되어 있는 원본의 체제는 한국어 번역본에서 누락되거나 굴절될 수밖에 없는데, 이 문제를 차이와 반복의 장치가 번역된 실태를 통해 구체적으로 확인한다.

5장에서는 국내 〈햄릿〉 프로덕션에서 광증의 재현 양상을 공연 분석의 방법을 통해 살펴본다. 개별 프로덕션에서는 광증의 불확실성이 원문의 방식대로 재현되기보다 그중 특정 국면에 집중하고 특화되는 경향이 뚜렷하다. 그리고 이 과정에서 메타극이 중요한 주제로 채택되는데, 이것은 원문의 체제가 느슨해진 틈에 연출가의 동시대적 관심사가 보충됨으로써 허구

와 현실의 이중적 조망이 이루어지기 때문이다. 분석 작업은 1980년대부터 최근까지 제작된 <햄릿> 번역극 프로덕션 중 네 작품을 선별하고 개별 작품의 분석을 수행한다. 또한 개별 분석에 들어가기에 앞서 공연 분석의 방법론적 문제를 간략히 살펴볼 것이다.

『햄릿』 초기 판본에서는 장면 구분이 대단히 불분명하다. 제2사절본(The Second Quarto 2, 1604-5)에는 인물의 등퇴장 지시만 있을 뿐 장면 표시가 없으며, 제1이절본(The First Folio, 1623)에서도 명확한 장면 구분은 1막 1, 2, 3장과 2막 1, 2장에 국한되어 있다. 현대 판본에서『햄릿』 텍스트를 5막(幕, act)으로 분할하고 각 막을 다시 여러 개의 장(場, scene)으로 세분하는 것은 대체로 1676년 사절본을 비롯하여 로우(Nicholas Rowe, 1709), 포프(Alexander Pope, 1723), 카펠(Edward Capell, 1768) 등 18세기 편집자들의 제안을 받아들인 것이다. 편집자들에 따라 장면 분할이 달라지기도 하지만, 현대 판본에서는 대체로 동일한 장소에서 연속적으로 일어난 사건 전체를 하나의 장으로 묶는 엘리자베스 시대의 일반적인 장면 분할 원칙을 따르고 있다(Greg, *Editorial Problem* 35). 지면에서와 달리 연속된 흐름으로 제시되는 공연에서 막과 장의 구분은 명시적이지 않다. 하지만 본 연구에서 검토한 번역본과 프로덕션은 각각 서로 다른 판본을 이용하고 있고, 그에 따라 세부 내용이 조금씩 달라질 수밖에 없기 때문에 번역본이나 프로덕션을 아우르는 논의를 위해서는 특정 장면을 지칭하는 공통 기준을 마련하는 것이 필요하다.

『햄릿』 비평사에서 자주 논의되는 몇몇 장면들에 대해서는 예컨대 '수녀원 장면'(Nunnery scene), '극중극 장면'(Play scene), '내실 장면'(Closet scene) 등 별칭이 붙여져 있다. 하지만 모든 장면에 이러한 별칭이 주어져 있는 것은 아니며, 하나의 장 안에서 여러 가지 사건이 일어날 때에는 장면 별칭과 단위로서의 장이 일치하지도 않는다. 본 연구에서는 이러한 문제점들로부터 비롯되는 혼동을 피하고, 이후 수행되는 장면 분석의 편의를 위해 개별 장면을 인물의 등퇴장 시점을 기준으로 보다 세분화된 단위를 사용하고자 한다.

장면 분할을 인물의 등퇴장을 기준으로 삼는 것은 프랑스 고전주의 전

통에서 사용하는 장(*scène*)과 동일하지만, 이 용어를 그대로 사용하면 셰익스피어의 본래 단위로서의 "*Scena*"와 구분이 어렵다. 이 문제를 해결하기 위해 본문에서는 피스터(Manfred Pfister)를 따라 프랑스식 *scène*에 해당하는 독일어 *Auftritt*를 이용해 기존 scene의 하위 단위로 삼았으며(236-39), 이것을 우리말로는 "단락"이라 지칭했다.[15] 각 단락은 1.1A와 같이 기존의 막과 장을 뜻하는 숫자 뒤에 일련의 알파벳으로 표기하였다.

아래는 인물의 등퇴장을 기준으로 『햄릿』의 장면을 단락으로 세분한 결과이다. 본론에서는 개별 사례에서 세부 장면을 지칭하거나 상연의 기본 구성 방식을 확인할 때 아래의 장면 분할 단위를 기준으로 한다.[16]

1.1 A(1-13); B(14-18); C(18-39); D(40-51); E(52-125); F(126-42); G(143-75);
1.2 A(1-41); B(42-128); C(129-59); D(160-253); E(254-57);
1.3 A(1-51); B(52-86); C(87-136);
1.4 A(1-38); B(38-86); C(87-91);
1.5 A(1-91); B(92-112); C(113-90);
2.1 A(1-71); B(71-117);
2.2 A(1-39); B(40-53); C(54-57); D(58-85); E(85-167); F(168-70); G(170-219); H(220-21); I(222-379); J(380-420); K(421-534); L(535-36); M(537-46); N(546-49); O(549-605);
3.1 A(1-28); B(28-41); C(42-54); D(55-149); E(150-61); F(162-88);
3.2 A(1-45); B(46-49); C(50-51); D(52); E(53-89); F(90-135); G(135 s.d.); H(136-140); I(141-51); J(152-54); K(155-227); L(228-43); M(244-70); N(271-95); O(296-344); P(345-72); Q(373-86); R(387); S(388-99);

---

15) 장면분할 단위로서 *Auftritt*에 대한 우리말 역어는 아직 마련되어 있지 않다. 피스터의 영역본에서는 *Auftritt*가 "configuration"으로 번역되면서 "구성의 지속성"에 변화가 일어나는 단위라는 점을 드러내고 있다("constancy of configuration"; 238). 하지만 구성이라는 용어가 우리말 논의에서는 극 구성 전체를 지칭할 수도 있는데다가 본고에서 상연 구성 방식을 언급하며 반복적으로 사용하기에 부적합하다. 또한 *Auftritt*의 단어의 의미를 고려한다면 우리말로는 "등장" 혹은 "등퇴장"이라는 말을 이 최소 단위에 적용할 수 있겠으나, 이 경우 무대 지시와의 혼동이 우려된다.

16) 단락 뒤 괄호 안에 표기된 숫자는 행수를 의미하며 *The Riverside Shakespeare*를 따랐다. 1.1B와 1.1C에서처럼 일부 직전 절의 마지막 행과 다음 절의 시작 행이 같은 숫자로 되어 있는 것은 지문에 앞선 대사가 하나의 행을 채우지 않은 채 끝나고 다음 대사가 시작되기 전에 등퇴장 지시가 배정되어 있기 때문이다.

3.3 A(1-26); B(27-35); C(36-72); D(73-96); E(97-98);
3.4 A(1-7); B(8-101); C(102-36); D(137-217);
4.1 A(1-4); B(5-32); C(33-37); D(37-45);
4.2 A(1-4); B(5-31);
4.3 A(1-11); B(11-15); C(16-39); D(40-52); E(52-57); F(58-68);
4.4 A(1-8); B(9-29); C(30-31); D(32-66);
4.5 A(1-16); B(17-20); C(21-36); D(37-73); E(74); F(75-98); G(99-111); H(112-16); I(116-154); J(155-201); K(202-20);
4.6 A(1-4); B(5-6); C(7-33);
4.7 A(1-35); B(36-42); C(43-162); D(163-91); E(191-94);
5.1 A(1-55); B(56-60); C(61-217); D(218-92); E(293); F(294-99);
5.2 A(1-80); B(81-182); C(182-194); D(195-208); E(209-224); F(225-311); G(312-49); H(350-61); I(362-403).

이와 같은 장면 분할을 공연 분석에 적용하면 개별 프로덕션에서 원작의 활용 양상을 어느 정도 계량화할 수 있으며 그로인해 프로덕션 간 정량적 비교도 일부 가능하다. 하지만 장면 분할의 기준인 인물의 등퇴장이 초기 판본에 누락된 경우가 많고, 편집자마다 이 문제를 해결하는 방식이 상이하기 때문에 본고에서 제시한 장면 분할이 절대적 기준이 될 수 없으며, 어디까지나 논의의 편의를 위한 잠정적 기준이 될 뿐이다. 무엇보다 단락 수준에서의 충실한 텍스트 이행이 보다 세부적 층위에서 텍스트를 사용하는 방식에 대한 정보를 제공하지 않기 때문에, 이러한 정량적 수단으로는 충실성을 확인할 수 없다는 것이 이후 논의를 통해 분명히 드러날 것이다.

2. 번역극 상연에서 텍스트와 퍼포먼스의 관계

2.1. 채움과 비움: 텍스트와 퍼포먼스 사이의 틈

상연은 “지면에서 무대로”라는 영어 표현이 잘 드러내듯이(“from page to stage”), 텍스트와 퍼포먼스의 관계를 설정하는 작업이자 그 결과물이다. 위베르스펠드(Anne Ubersfeld)에 따르면, 하나의 공연(P)은 작가의 텍스트(T)와 연출가의 텍스트(T′)가 결합함으로써(T+T′→P) 성립한다(*Reading* 10). 상연이 극작가의 텍스트에서 출발하더라도 독자적인 예술성을 확보하는 것은 이 공식이 드러내듯이 연출가가 덧붙이는 텍스트가 결정적 변화를 일으키기 때문이다. 상연에서 연출가가 기여하는 구체적 양상은 어떤 작품에서 사용되는 기호체계를 표1과 같이 총보 형태로 망라했을 때 분명히 드러난다. 상연 총보는 크게 수직축과 수평축으로 구성된다.[17] 우선 하나의 단위 안에서 언술 기호로 되어 있는 작가의 텍스트와 다중기호 체계인 연출가의 텍스트가 결합하는 양상을 상연의 수직적 구성이라 할 수 있다.[18]

---

17) 공연 텍스트에서 분절 가능한 최소 단위를 찾거나 계열축(paradigmatic axis)과 통합축(syntagmatic axis)의 결합으로 이해하려는 기호학의 접근방식은 명백히 구조주의 언어학으로부터 연유한 것이다. 하지만 황훈성의 지적처럼, 연극기호는 다양할 뿐만 아니라 언어처럼 체계적인 분절이 어렵기 때문에 최소 단위는 실제 분석에 적용하기에 어려움이 따르며(61), 이러한 접근은 작품 이해에 실제적 도움을 주지 못한 채 유사-과학적 태도에 머무를 위험을 안고 있다(11). 그럼에도 불구하고 본 연구에서 이와 같은 구도를 설정하는 이유는 두 가지 축이 만나서 하나의 공연을 구성한다는 기본 구도가 공연 안에서 작가의 텍스트와 연출가의 텍스트가 만나서 경합하고 타협하는 상연의 기본 동력을 이해하는 데 유용한 시각적 은유를 제공하기 때문이다. 황훈성이 지적하듯이 “연계/계합 축”의 관계망 모델이 연출가에게 유용하고 연출가가 이 두 관계를 어떻게 구성하는지가 연출의 핵심 내용이라 한다면(59), 상연의 분석 역시 양자의 관계로부터 출발하는 것은 일정부분 필연적이다.

18) 본고에서 사용하는 수직 또는 수평 구성이라는 용어는 에이젠슈테인(Sergei Eisenstein)의 몽타주 이론으로부터 차용한 것이다. 에이젠슈테인은 영화에서 시각적 · 극적 · 청각적 요소가 결합하여 단일하고 통합적인 이미지로 어우러지는 것을 “수직적 몽타주(vertical montage)”로 지칭했다(김용수 206). 또한 에이젠

또한 이러한 수직 구성의 결과로 만들어지는 개별 단락이 시간의 흐름에 따라 배열되는 양상이 수평적 구성을 이룬다. 상연은 미시적 차원의 수직 구성과 거시적 수평 구성을 종합하는 작업이다.

단락 / 기호체계	A	B	C	…	Z
① 대사					
② 어조					
③ 표정					
④ 몸동작					
⑤ 움직임					
⑥ 분장					
⑦ 헤어스타일					
⑧ 의상					
⑨ 대소도구					
⑩ 무대세트					
⑪ 조명					
⑫ 음악					
⑬ 음향					

표 1. 상연 총보 예시

두 텍스트의 결합은 작가의 텍스트에 어떤 빈 공간을 전제한다. 틈의 성격은 수직 구성과 수평 구성에 따라 달라지는데, 이 문제는 각각 위베르스펠드와 파비스(Patrice pavis)의 논의로 구체화할 수 있다.

위베르스펠드가 지적하듯이 연출가가 작가의 텍스트로부터 발견한 틈에 연출 텍스트를 채워 넣는 작업이 상연의 수직 구성에 해당한다. 총보에서 열거한 기호 체계 중 극작가에게 우선권이 주어지는 것은 대사에 불과하다. 나머지 영역에 대해 극작가는 지문을 통해 직접 지시하거나 대사에서 암묵적으로 지시할 수 있으나, 그것을 실현하는 것은 어디까지나 연출가, 배우

슈테인 자신이 이 개념을 오케스트라 총보에 비유하면서 수직적으로 구성된 이미지의 “수평적 전진”을 염두에 두고 있다(김용수 206 재인용). 다만 바쟁(André Bazin)이후 영화 이론에서 몽타주와 미장센이 자주 대립되는 개념으로 이해된다는 것을 고려하여 미장센과 몽타주를 혼용하는 것을 피하기 위해 본고에서는 예술 일반에서 사용되는 구성(construction)이란 용어를 사용한다. 위의 총보 모델에서 수직 구성의 기호 체계는 편의상 코잔(Tadeusz Kowzan)이 제시한 분류를 따르고 있으나(73), 개별 프로덕션에서 유의미한 기호 체계는 상이할 수 있다.

및 프로덕션에 참여한 무대 예술가들의 개성과 상상력에 달려 있다. 개별 프로덕션의 특징은 이 틈들을 어떤 방식으로 채우느냐에 따라 결정되며, 관객들은 익숙한 희곡 텍스트라 하더라도 프로덕션에 참가한 무대 예술가들에 따라 달라지는 상연의 양상을 감상하기 위해 극장을 다시 찾는다.

모든 단락에 모든 기호 체계가 채워져야 하는 것은 아니다. 연출가는 필요에 따라 특정한 기호 체계를 선택적으로 사용하며, 때로는 사용하지 않는 마이너스 장치를 통해 의미를 산출할 수도 있다. 또한 단락 마다 매번 새로운 요소가 채워져야 하는 것도 아니다. 예를 들어 의상이나 무대 세팅과 같은 요소들은 여러 단락에 걸쳐 동일한 기표를 유지하는 게 일반적인데, 특정한 요소의 반복과 차이는 단락과 단락의 수평적 구성에서 의미를 산출하는 데 결정적으로 기여한다.

이처럼 수직 구성의 가능한 조합은 기호 체계의 종류만큼이나 다양할 수밖에 없으므로 그것을 모두 열거할 수는 없다. 하지만 공통되는 원리는 마치 음악에서 각각의 음들이 모여 협화음을 만들 수도 있고, 불협화음을 구성할 수도 있듯이, 각각의 기호 체계는 서로 조화를 이루는 방식으로 결합할 수도 있고, 충돌하는 조합이 만들어지기도 한다. 각 단락을 구성하는 방식을 연출가의 수직 구성 전략이라 지칭한다면, 전자는 연결 전략, 후자는 충돌 전략이라 부를 수 있다.[19)]

상연이 텍스트의 틈을 채우는 행위라는 위베르스펠드의 아이디어는 그림 1과 같은 도식으로도 표현할 수 있다. 작가의 텍스트는 벌집과 같은 다공성의 구조이며, 상연은 연출가가 텍스트의 틈에 공연의 제반 기호 체계를 채워 넣는 작업이다. 이 모형에서 하나의 단락은 육각형의 셀로 표시하고

19) 연결과 충돌이라는 용어는 영화 몽타주 이론의 대표적 입장인 연결 몽타주와 충돌 몽타주로부터 차용했으나, 이 두 가지 접근법이 연극적 전통과 밀접하게 연관된다는 점에서 이 용어를 상연의 구성 전략으로 사용하는 것의 정당성을 찾을 수 있다. 두 몽타주 이론은 각각 푸도프킨(Vsevolod Pudovkin)과 에이젠슈타인에 의해 대표되는데, 김용수에 따르면 연결 몽타주는 푸도프킨이 스타니슬랍스키(Constantin Stanislavski)의 영향을 받아 사실적 집약희곡의 전통을 따른 결과물인 반면, 충돌 몽타주는 에이젠슈타인이 메이어홀드로(Vsevolod Meyerhold)부터 비사실적 확산희곡의 전통을 계승한 것이다. 두 몽타주 이론이 기반하고 있는 연극적 전통에 대해서는 김용수 243-50 참조.

있으며, 하나의 셀은 다시금 그 단락을 구성하는 기호 체계의 수만큼 구획할 수 있다. 작가의 텍스트는 이러한 셀이 연결된 하나의 벌집 같은 형태이며, 연출가는 각 셀의 빈 공간을 채워 넣는 것으로 상연을 완성해 간다.

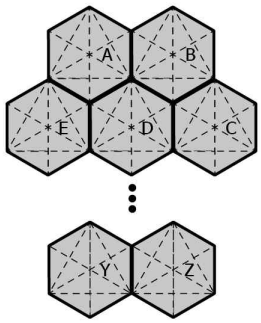


그림 1. 상연 벌집 모델

무대에서 동시적으로 일어나는 다중 기호들 간의 결합이 상연의 수직축이라면, 시간의 흐름에 따라 변화하는 조합의 양상은 수평축을 이룬다. 수평 구성과 관련해서는 파비스(Patrice Pavis)가 말하는 또 다른 틈에 주목해야 한다. 파비스는 상연이 단순히 텍스트의 빈 틈 또는 "'구멍'의 시각적 구체화"가 아니라고 주장했다("the visual concretization of the 'hole'"; "From Page to Stage" 27). 파비스 역시 극텍스트를 비롯한 모든 텍스트가 구멍을 가지고 있음을 인정하지만, 그는 그 반대 측면, 즉 "'너무 가득 차 있거나' 과적된" 상태의 가능성도 열어두어야 한다고 보았다("'too full' or overloaded"; 같은 면).

이러한 파비스의 견해는 상연의 과제가 텍스트를 수직적으로 채우는 것과 동시에 수평적으로는 단락과 단락이 연결되는 질서를 재구성하는 작업이라는 사실과 연관된다.[20] 단락 간 수평적 연결 구조의 재구축은 작가의 텍스트를 확고부동한 틀로 여기지 않고, 텍스트의 생략, 전치 및 첨가 등의

20) 위베르스펠드 또한 연출가와 배우에 의해 텍스트가 제거되거나 유실될 경우를 언급하고 있으므로 두 사람의 의견이 양립할 수 없는 것은 아니다(Ubersfeld, *Reading* 6).

변형을 통해 이루어진다. 파비스의 견해는 연출가가 작가의 텍스트를 수동적으로 따르면서 수직 구성에만 참여하는 것이 아니라, 수평 구성과 수직 구성 모두가 작가와 연출가의 공동 작업으로 이루어지는 사실에 기반하고 있다.[21] 예를 들어 연출가는 작가의 텍스트로부터 자신이 보기에 너무 가득 차 있는 것으로 보이는 단락 B를 빼거나 단락 C과 D 사이에 빈틈을 만들어 거기에 또 다른 단락 α를 삽입할 수 있으며, 나아가 단락 d는 둘로 나눈 다음 그 사이에 단락 E를 이동시키는 것도 가능하다. 그 결과 관객이 상연을 통해 만나게 되는 것은 연출가에 의해 다음과 같이 변형된 벌집이다.[22]

---

21) 오늘날 국내 연극계에서도 극작가의 텍스트를 특정 프로덕션에 맞게 조정하는 작업을 프로덕션 드라마투르기(production dramaturgy)라 지칭하며, 별도의 인력(드라마투르그)을 배정하는 일이 일반화되고 있다. 뿐만 아니라 드라마투르그는 프로덕션의 내부 비평가로서 리허설 과정에서 프로덕션 팀에게 비판적 시각을 제공하는 역할까지 확장되어 있으며, 프로덕션 전반에 대한 기여도가 점차 확대되고 있는 추세이다. 하지만 연출가 중심의 프로덕션 시스템에서 드라마투르그의 역할은 여전히 연출의 보조에 머물며, 텍스트의 해석이나 변경에 관한 최종 결정권은 연출가에게 주어지는 경우가 대부분이다. 이러한 사정을 고려하여 본고에서는 극작가와 연출가를 상연의 두 중심축으로 설정하여 논의를 단순화하고 그 중간자적 위치의 드라마투르그를 직접 언급하지는 않는다. 대신 텍스트를 변경하는 작업을 수행하는 연출가에게 극작가 의식(playwright's consciousness)이라는 용어를 부여할 것이다. 이 용어는 본래 에이블(Lionel Abel)이 메타극(metatheatre)의 등장인물을 설명하면서 제시한 것으로, 황계정에 따르면, 극작가 의식을 보유한 등장인물은 "등장인물이 수동적 자세를 거부하고 극작가에 대적하여 극작가가 플롯 속에 제시한 문맥이나, 경우에 따라서는 연극의 영역 자체를 벗어나는 정서와 사상을 토로"한다(36-37). 에이블은 햄릿이 드라마 역사상 최초로 극작가 의식을 가진 인물이며(Abel 57), 거의 모든 중요 인물이 다른 인물들에게 특정한 자세나 태도를 부여하려는 극작가 의식을 가지고 있다고 지적한다(46). 본고에서는 연출가들이 『햄릿』 텍스트의 풍부한 극작가 의식을 연출가 자신의 극작가 의식을 표출하는 것으로 활용한다는 데 주목한다. 메타극과 관련한 보다 상세한 논의는 본고 3장 참조.

22) 연출가가 극작가의 텍스트를 어디까지 수용할지 결정하는 것은 20세기 연출가의 중심 과제이다. 연출가가 상연 과정에서 취사선택할 수 있는 텍스트의 범위에는 일차 텍스트 뿐만 아니라 이차 텍스트도 포함된다. 이와 관련하여 크레이그는 연출가의 작업을 같이 기술한 바 있다.

> "극작가가 쓴 희곡의 해석자로서 그의 작업은 다음과 같은 것입니다. 극작가의 손에서 나온 희곡 하나를 받고서는 그 희곡이 지시하는 대로 . . . 극작가의 작품을 충실하게 무대에 올릴 것을 약속합니다. 그리고 대본을

원문	단락 A - B - C - D - E - [. . .] - Z
수평구성	단락 A - C - α - D1 - E - D2 - [. . .] - Z

표 2. 수평축의 변경

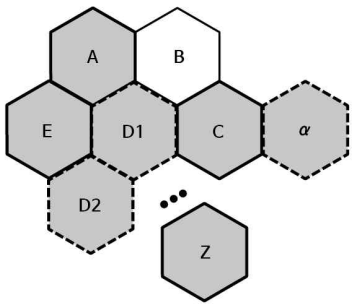


그림 2. 벌집 모델로 표시한
수평축의 변경

위베르스펠드와 파비스의 견해를 종합하자면, 텍스트에 내재한 틈은 하나의 단락 안에도 있으며, 단락과 단락 사이에도 존재한다. 텍스트와 퍼포먼스는 가능태(*dynamis*)와 현실태(*energeia*)의 관계라 할 수 있다. 텍스트는 가능적으로 존재하는 퍼포먼스이며, 퍼포먼스는 텍스트의 실현이다. 상연은 연출가가 어떤 텍스트에서 발견한 가능태를 무대 위에 실현하는 작업이다. 희곡 텍스트는 작가가 상연을 통해 채워질 것으로 기대하며 마련한 구멍난 틀이며 연출가는 그 틈을 자기만의 방식으로 채운다. 하지만 틈을 인식하는 작업 자체가 연출가의 해석과 선택에 의한 것이기에 연출가는 작가에게 종속되지 않는다. 연출가는 어떤 틈은 채워 넣고, 또 어떤 틈은 그대로 비워 둘 수도 있으며, 필요에 따라서는 새로운 틈을 만드는 일도 수행하기 때문에 작가가 마련한 벌집은 극작가 의식을 표출하는 연출가에 의해서 축소될 수도 있고, 확장될 수도 있다.

읽고, 첫 번째로 읽는 동안 그 작품이 제시한다고 할 무대의 모든 색깔, 소리, 동작 그리고 리듬을 떠올립니다. 극작가가 집어넣은 무대지시문, 장면에 대한 지시 등이 있습니다만, 연출가는 그것들을 무시해야 합니다. 그가 연극적 기술을 완전히 습득했다면, 거기로부터 배울 건 아무 것도 없거든요." (181)

이처럼 텍스트는 작가와 연출가 사이를 매개하지만 텍스트가 가진 틈은 필연적으로 작가의 의도와 연출가의 실현 사이에 차이를 발생시킨다. 위베르스펠드는 두 가지 텍스트 사이의 필연적 간극을 텍스트와 퍼포먼스의 집합 관계로 시각화한 바 있다(Ubersfeld, *Reading* 5). 두 집합은 많은 부분을 교집합으로 공유할 수 있지만, I과 III 영역에 언제나 식별 가능한 요소(X)를 가진다. 한편 이 다이어그램에 약간의 변경을 가하면 상연의 수직 구성과 수평 구성을 반영한 새로운 도식을 얻을 수 있다. 그림 3에서는 실선으로 표시된 영역이 작가의 텍스트 집합을 지시하며, 채색된 영역은 수직 구성을 통한 채움을, 점선으로 표시된 영역은 수평 구성 과정에서 새롭게 더해진 영역을 지시하고 있다. 이 다이어그램은 앞서 제시했던 벌집 모델로도 옮길 수 있는데, 양자 모두 상연 과정에서 채워야 할 틈의 양상을 반영한다는 점에서는 동일하다.

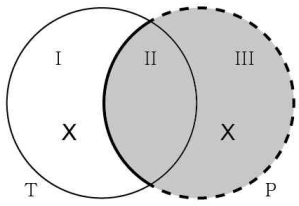


그림 3. T-P 다이어그램

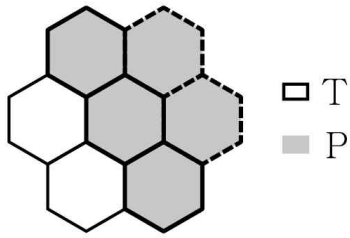


그림 4. T-P 벌집 모델

충실성은 T-P 사이의 필연적 간극을 바탕으로 이해해야 한다. 엄격한 의미의 충실, 즉 희곡 텍스트와 공연이 의미론적으로 동일하다는 견해는 두 집합 사이의 간극을 상연의 기본 조건으로 인정하지 않기 때문에 비현실적이다.[23] 이러한 기준에 따르면 연출가는 작가가 마련한 틀 안에서 오직 수

23) 물론 충실성에 대한 모든 견해가 간극의 필연성을 인정하지 않는 것은 아니다. 파비스가 열거하고 있는 것처럼, 충실에 대한 입장은 폭넓은 스펙트럼을 가지고 있다. 이중에서 파비스가 환상적이라고 논평한 견해, 즉 퍼포먼스는 텍스트가 명확하게 진술해 놓은 것에 충실해야 한다는 입장을 제외한다면, "'저자'의 '이념'에 대한 충실성, 연기 전통에 대한 충실성, '미적 · 이념적 원리'에 의거한 '형식이나 의미'에 대한 충실성"의 경우에는 정도의 차이가 있더라도 텍스트와

직 구성만을 허락받게 되는데, 수평 구성이 제한된 상태에서는 그와 유기적으로 연결된 수직 구성 또한 제대로 수행될 수 없다. 더욱이 적어도 초기 판본에서 지속적인 변화가 일어나는『햄릿』텍스트에 관한한, 어떤 희곡 텍스트가 하나로 고정된 상태로 상연되어야 한다는 관념은 텍스트에 대한 맹목적 숭배일 따름이다. 반대로 텍스트를 변형하는 것은, 비록 그 역시 최종 판본이 될 수는 없지만, 만약 작가가 여전히 살아 있었다면 시도할 수 있는 텍스트의 갱신을 연출가가 대신하는 측면을 가진다. 따라서 극작가가 프로덕션에 직접 참여하지 않는 경우 연출가의 극작가 의식이 더 적극적으로 표출되는 것은 필연적이다.

그렇다면 연출가의 자율적 극작가 의식을 인정하는 토대에서 텍스트와 퍼포먼스의 유의미한 관계 담론이 전개되기 위해 요구되는 것은 무엇인가? 앞서 살펴본 위베르스펠드의 상연 공식(T+T' →P)이 틈을 부각시킬 수 있도록 적절한 변경을 가하면서 이 질문을 발전시켜보자.[24)]

먼저 작가의 텍스트와 연출 텍스트의 결합이 각 단락 단위에서 이루어진다는 점을 고려한다면 위 공식은 상연 전체보다는 세부 단위(Unit)의 수직 구성에 더 적합하다. 임의의 어떤 단락 A는 다음과 같이 표시할 수 있다.

U(A)=T(A)+T' (A)

여기서 작가의 텍스트와 연출 텍스트의 결합(+)이 하나의 단락 안에서 일어

퍼포먼스 사이의 동일성을 주장하지 않는다("[F]aithfulness to the 'ideas' of the 'author', faithfulness to an acting tradition, faithfulness to 'form or meaning' by virtue of 'aesthetic or ideological principles'"; Pavis, "From Page to Stage" 27). 그럼에도 불구하고 여전히 충실성 담론은 상연에 있어서 이 간극을 최소화할 것을 암묵적으로 요구함으로써 결과적으로 텍스트의 가능태를 축소시킨다.

24) 텍스트에서 퍼포먼스로의 불가역적 변화를 반영하기에는 원문과 영역본에서 사용된 화살표가 더 적합하지만, 본고에서는 수식으로의 표기를 위해 국역본에서 사용된 등호(=)를 사용한다. 물론 이러한 유사수식은 어디까지나 수직-수평 구성의 개념을 시각화함으로써 분석의 초점을 마련하는 데 그 목적이 있을 뿐 정확한 값을 산출할 수 있는 것은 아니다.

나는 것이기에 수직적 구성이라 이해할 수 있다.[25] 수직 구성에서 일어나는 결합은 일회적인 것은 아니다. 리허설 과정은 연출가가 무엇으로 작가의 텍스트를 채울지 모색하는 과정이다. 처음에 선택된 잠재적 T나 T' 요소는 연습이 진행되는 과정에서 철회되거나 수정되는 일이 빈번하다. 한 단락의 수직 구성에서 연출 텍스트의 선택과 조정 결과는 단락 간 수평 구성에도 영향을 끼칠 뿐만 아니라, 역으로 수평 구성이 수직 구성에도 영향을 끼친다.

다음으로 위 공식 중 작가의 텍스트에서 사용 여부를 구분함으로써 틈을 부각시킬 수 있다. 어떤 단락에서 발생하는 생략은 특정한 대사, 지문의 생략부터 특정 인물 전체의 배제에 이르기까지 다양하며, 이러한 변경은 인물의 성격이나 극적 사건의 의미에 변화를 가져온다. 연극 기호는 기호의 기호로서 그 자체로는 고정된 의미를 가지지 않으며, 다른 기호들과의 관계 속에서 의미를 발생시킨다. 따라서 특정 단락에 배정된 기호가 배제되는 것은 해당 기호뿐만 아니라 그와 연관된 다른 기호들의 의미 작용에도 영향을 끼친다. 여기서 중요한 것은 배제된 텍스트(-T)가 단순히 탈락되고 사라지는 것이 아니라 구조적인 부정, 즉 마이너스 장치로서 해당 단락의 의미 작용에 기여할 수 있다는 점인데, 이러한 측면은 배제된 텍스트(-T)를 사용된 텍스트(T) 이면에 배치하는 것을 통해 공식에 반영할 수 있다.

-T를 공식에 반영하면 보다 선명한 공연 분석의 초점을 얻게 된다. 배제된 텍스트를 프로덕션과 무관한 것이 아니라 선택된 텍스트 배후에 놓여 있는 것으로 간주하게 되면, 분석 과정에서 생략을 통한 의미를 지속적으로 관찰할 수 있다. 심지어 어떤 단락에서는 작가의 텍스트가 완전히 생략된 채(T=0), 연출가의 비언술 텍스트만 남아 있는 경우가 있을 수 있는데, 이 경우 분석자는 연출가가 해당 부분을 생략하고 새로운 요소를 대체한 이유에 대해 질문해야 한다. 또한 작가의 텍스트와 연출 텍스트가 모두 부재하

25) 수평 구성은 단락과 단락의 결합이므로 다음과 같이 보다 큰 더하기(Σ)로 표시할 수 있다.

$$P = \sum_{i=A}^{Z} U(i)$$

여 단락 전체가 생략되는 경우에는 해당 단락의 배제가 다른 단락에 끼치는 영향을 찾아야 한다.

$$U(A) = \frac{T + T'}{- T}(A)$$

기존의 논의에서는 어떤 프로덕션에 대해 작가의 텍스트 유무를 중심으로 파악하거나 그것을 연결 전략으로 상연하는 경우에 국한하여 충실성을 부여했다. 하지만 상연의 의미는 텍스트와 퍼포먼스 사이의 간극과, 작가의 텍스트와 연출가의 텍스트가 결합하는 방식의 다양성을 인정하는 바탕 위에서 이해되어야 한다. 이를 위해서는 틈이 벌어지거나 만들어진 것, 그리고 그 틈에 새롭게 채워진 것 사이의 상호작용을 파악해야 하는데, 번역극 상연에 대해서는 틈에 대한 주목이 한층 더 요구된다.

2.2. 번역극 상연과 틈의 이중성

번역극 상연에서는 T-P 사이의 틈이 복합적으로 나타난다. 텍스트에서 퍼포먼스로 이행하는 수직-수평적 구성 이전에 언어간 전환 과정이 선행되는데,[26] 문학 번역에서도 원문과 번역문 사이의 틈은 필연적이기 때문이다. 이것은 번역된 희곡 텍스트의 이중적 존재 방식과 관련된다. 번역 텍스트는 그 자체로 원천 텍스트의 가능태를 도착 언어로 실현한 현실태이지만, 그것은 다시금 번역극 공연을 가능하게 만드는 가능태이다.

일반 상연에서는 공연의 기호 체계 중 언술 기호는 기본적으로 작가에 의해 주어진 것이었으나, 번역극 상연에서는 그것마저도 비결정 상태에 처하게 된다. 작가가 마련한 벌집에 그나마 채워져 있던 언어적 요소마저 비

26) 본고는 번역 텍스트가 먼저 마련되고 그로부터 상연을 구성하는 일반적인 사례를 중심으로 논의한다. 물론 리허설 과정에서 언어간 전환과 상연 구성이 동시에 진행되는 가능성을 배제할 필요는 없으며, 공연을 위해 새롭게 텍스트가 번역되는 경우엔 공연이 완성된 이후에 그것을 정리하여 번역 텍스트가 출간되기도 한다. 그러나 이 경우에도 활자화된 번역 텍스트가 가지는 특성은 본문에서 다루는 경우와 크게 달라지지 않는다.

워짐으로써 번역극 상연에서는 틈 채우기의 범위와 중요성이 증폭되며, 이러한 이유에서 번역극 연출가에게는 극작가 의식이 더욱 요구될 수밖에 없다.

원문을 기준으로 하는 충실성의 관점에서는 그로부터 두 단계 멀어져 있는 번역극 상연이 원문은 물론 문학적 번역보다 열등한 지위를 피하기 어렵다. 기존의 공연 비평에서 원문의 언어미가 구현되지 못함에 대해 아쉬워하거나, 셰익스피어 수용사에서 국내에서 시도된 원어극이나 영국 극단의 내한 공연에 정통성을 부여했던 배경에는 원문과 번역문의 차이를 부정적으로 평가하는 관점이 전제되어 있다. 하지만 일반 상연에서와 마찬가지로 번역극 상연에서도 틈을 필연적 요소로 받아들이면 우리가 주목해야 할 것이 원문과 번역문, 혹은 번역극 상연 사이의 우열을 가리는 것이 아니라, 틈이 채워지고 새로운 틈이 만들어지는 과정에서 삼자 간의 어떠한 상호작용이 일어나는지에 있음이 분명해진다.

작가의 언어 자체가 변형된 상태에서 출발하는 번역극 상연에서는 고정된 언어를 기준으로 충실성을 논할 수 없다. 따라서 번역극 상연의 텍스트에 대한 입장은 단순히 숭배나 전복의 이분법으로 구분할 수 없고, 언제나 '지금 이곳'이라는 특수한 맥락 아래 마련된 응답의 성격을 가진다. 그런데 이 응답이 두 단계의 틈 사이에서 일어나기 때문에 언어적 전환 과정에서는 충분히 전달할 수 없었던 원문의 특정 부분에 대한 보완과 보상이 이루어질 수 있다는 점을 고려한다면, 번역극 또한 충실성의 관점에서 재평가할 수 있다.

이 문제를 구체적으로 논의하기 위해 다시 한 번 텍스트와 퍼포먼스의 관계 도식을 사용해보자. 번역극 상연 역시 일반 상연과 마찬가지로 작가의 텍스트와 연출 텍스트의 결합으로 구성된다. 하지만 여기서 사용되는 텍스트가 원본의 번역이라는 사실을 고려한다면 그림 5와 같이 세 개의 원을 사용한 벤 다이어그램으로 나타내는 것이 가능하다.

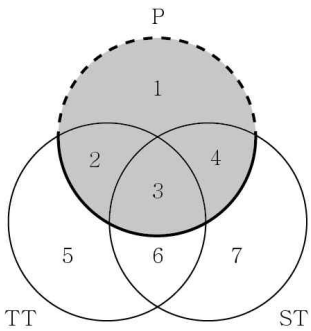


그림 5. 번역극 상연 다이어그램

이 다이어그램은 상연에서 실제 사용하는 번역 텍스트(TT) 외에 그것의 토대가 된 원본 텍스트(ST)를 번역극 상연의 참여자로 포함시킨다. 또한 세 원의 겹침을 통해 번역극 상연에 관여하는 텍스트 인자의 다양성을 확인할 수 있다. 이 다이어그램은 번역극 상연에서 사용하는 텍스트가 어떠한 상태에 있는 것인지, 그리고 연출 텍스트가 어떤 텍스트와 결합하게 되는 것인지에 대한 질문을 야기한다. 각 영역은 다음과 같이 구분할 수 있다.[27]

(1) 새롭게 덧붙여진 텍스트 외적 요소
(2) 번역 과정에서 추가되어 상연에 포함된 요소
(3) 등가적 번역이 이루어지고 상연에 포함된 요소
(4) 번역 과정에서 누락되었으나 상연을 통해 복원된 요소
(5) 번역 과정에서 추가되었으나, 상연에 포함되지 않은 요소
(6) 등가적 번역이 이루어졌으나, 상연에 포함되지 않은 요소
(7) 번역 과정에서 누락된 텍스트 요소

이 중에서 번역극 상연에 직접적으로 참여하는 텍스트, 즉 공연대본(script)은 1~4 영역이며, 5~7 영역은 배후에 놓여 있는 텍스트로 -T의 지위를 부여받는다. 이처럼 번역극 상연에는 원본 텍스트와 번역 텍스트가 함

27) 물론 연극 기호의 최소 단위를 설정하기 어렵다는 점을 감안한다면, 여기서 시도하는 영역 구분 역시 실제적이기 보다는 개념적인 것에 가깝다는 사실을 지적해야 한다. 실제 분석에서 이 다이어그램은 각각의 영역에 귀속되는 최소 단위를 마련하기 보다는 문제가 되는 특정 장면, 대사 및 행동이 어떤 영역에 해당하는지를 확인하는 방식으로 활용될 것이다.

께 참여하면서 텍스트의 성격이 다양해지기 때문에 특정 장면이나 대사에서 어느 영역의 텍스트가 실현되고 있는지, 그리고 그것이 전체 상연에 어떠한 의미로 작용하는지 파악하는 것이 분석의 과제로 주어진다. 특히 원본 텍스트 집합을 번역극 상연 다이어그램에 추가함으로써 번역 텍스트에서 2번 영역과 3번 영역이 구분되고, 연출가에 의해 덧붙여진 텍스트 외적 요소 역시 1과 4로 나눌 수 있게 된다는 점이 중요하다.

이제부터는 각 영역의 특성을 구체적으로 살펴보겠는데, 우선 지적해야 할 것은 텍스트의 유형에 따라 수직 구성의 성격이 달라진다는 점이다. 3번 영역은 등가성을 갖춘 번역 텍스트가 비언술적 기호들과 결합함으로써 원작의 가능태를 실현하는 데 있어서 기초가 되는 양상이다.[28] 일반적으로 번역극 프로덕션은 외국 텍스트가 가진 문학적·연극적 가치를 국내 관객들이 접근 가능한 방식으로 소개하기 위해 시작되고, 관객의 호응을 얻게 되면 지속적인 재공연이 가능한 레퍼토리로 편입된다. 여기엔 비록 완전하지는 않더라도 번역을 통해서 원문의 의미와 가치가 충분히 전달될 수 있다는 기대가 전제되는데, 이러한 기대를 실현하는 것이 바로 3번 영역에 해당하는 텍스트이다. 하지만 원문을 투명하게 전달하는 것이 문학 번역이나 번역극 상연의 유일한 목표는 아니다. 3번 영역을 목표로 수행되는 직역은 원문의 내용을 최대한 충실히 전달하고 번역문을 통해서도 원저자의 문체에 접근할 수 있도록 하지만, 그것이 번역문 독자-관객에게 언제나 효과적인 것은 아니다. 번역문에 원천 언어의 관습과 특성이 강하게 남아 있을수록 독자-관객에게 문화적 이질감이 증가하기 때문에, 의도적인 이화 효과를 추구하지 않는 이상 원문의 내용을 거스르지 않는 수준에서 자연스러운 우

28) 문장 단위 이상의 텍스트에서 원본이 가진 모든 의미에서 등가성을 가진 투명한 번역은 불가능하다. 이것을 기준으로 하면 5에 해당하는 요소는 거의 찾아볼 수 없을 것이다. 지시적 의미에서 등가를 확보하더라도 셰익스피어의 텍스트는 단어가 가지는 강세, 문장의 어순, 운율의 유무 등을 통해 (내용적 의미 이상의) 형식적 의미를 산출할 수 있는데, 이러한 특징은 언어 구조와 관습이 상이한 한국어로는 거의 구현할 수 없다. 본 연구에서는 5와 6의 구분이 등가의 기준에 따라 가변적인 것임을 인정하되, 기본적으로는 지시적 의미를 전달하는 것을 등가의 기준으로 삼는다. 6에 해당하는 것은 지시적 의미를 전달하더라도, 해당 부분에서 현저한 역할을 하는 형식적 특성을 번역에서 담아내지 못할 때, 그리고 원문에는 없는 한국어 관습이 유의미한 굴절을 가져올 때로 한정한다.

리말로의 조정은 불가피하다. 또한 원문이 단순히 정보 전달을 위한 글이 아닌 이상 원문을 내용적으로 충실히 옮기는 것이 형식 전달에 방해가 될 수도 있다.『햄릿』 텍스트 번역에 있어서 운율 문제는 이와 관련한 대표적 사례이다. 원문은 약강오보격(iambic pentameter)의 무운시(blank verse)로 되어 있으나, 한국어로는 이 율격을 보존할 수 없으며, 반대로 원문에 대한 압축 없이는 한국어 율격을 확보할 수 없다. 원문의 내용을 우리말로 충실히 옮기는 것만으로는 율격이 이 극에서 어떤 역할을 수행하는지 한국어 독자-관객은 파악할 수 없게 된다.[29)]

따라서 번역극 프로덕션은 의도하지 않은 이화 효과를 피하기 위해서나 원문의 문체나 형식이 가진 기능적 의미를 전달하기 위해서 해당 부분을 도착 언어의 관객들에게 적합한 방식으로 조정하는 것이 불가피하다. 번역극 관객들의 접근성을 높이기 위해 언어적 · 문화적 변환이 일어난 텍스트들이 2번 영역에 해당한다. 여기엔 원어의 관용 표현을 우리말에서 상응하는 표현으로 바꾸는 것에서부터, “한국화”라는 이름으로 극의 시공간적 배경과 인물의 이름 · 어조 등을 한국 관객에게 친숙한 것으로 바꾸는 이른바 번안에 이르기까지 폭넓은 변환이 포함된다. 이 과정에서 원문에는 없던 한국어와 한국 문화의 특수성이 반영되며, 그로인해 원문에 대한 일정한 굴절이 발생하는 것은 필연적이다. 이러한 작업이 번역에서 광범위하게 일어날 수밖에 없다는 점을 고려한다면, <햄릿> 번역극 상연 분석에서 2번 영역의 텍스트는 안민수의 <하멸태자>와 같은 한국적 번안의 대표 사례뿐만 아니라 원작에 충실하다는 평가를 받는 프로덕션에서도 얼마든지 발견할 수 있다.[30)] 특히 2번 영역 텍스트에는 원문과 한국어의 관습적 차이로부터 불가피하게 발생하는 미세한 변화들도 포함된다. 예를 들어 5.1 전반부에서 광

29)『햄릿』 텍스트에서 율격의 기능과 그에 관한 한국어 번역 문제는 각각 3장과 4장에서 상세히 다루고 있다.

30) 이 작품에서는 등장 인물을 하멸(햄릿), 오필녀(오필리어), 호려소(호레이쇼) 등으로 개명하고 사극조의 대사를 사용하는 등 원작의 시공간적 배경이 한국 관객에게 익숙한 가상의 고대 왕국의 이야기로 변모된다. <하멸태자>는 1976년 안민수의 연출로 드라마센터에서 초연되었으며, 이듬해 뉴욕 라마마(La MaMa) 극장을 비롯하여 미국, 프랑스, 네덜란드 3개국 16개 도시를 순회하며 한국 연극을 서구 관객들에게 소개하는 데 선구적 역할을 담당했다.

대1은 햄릿의 질문을 말장난으로 응수하는데, 대부분의 한국어 번역본에서는 이 단락에서 인물 간 신분의 위계를 드러내고자 광대1이 햄릿에게 경어를 사용하도록 하는데, 그러한 어법이 우리말 관습에서는 자연스럽지만 원문에서 두 인물의 말장난이 만들어내는 긴장감은 약화될 수밖에 없다.

영역 2와 3의 구분은 등가성에 대한 관점에 따라 유동적이다. 따라서 분석의 과제는 양자의 단순한 구분보다, 2번 텍스트의 사용을 통해 발생하는 의미의 변화에 초점을 맞추는 데 있다. 또한 여기서 중요한 것은 연출가가 원문과의 틈을 의식하고 있는지 여부이다. 연출가가 원본 텍스트를 참조하거나 원문과 번역본의 틈을 파악하고 있지 않다면, 번역 텍스트에 대한 충실한 구성은 문학 번역에서 발생한 굴절을 무의식적으로 반영하게 되기 때문이다. 이 문제는 번역극에 대한 비평에도 마찬가지로 적용된다. 원본과 번역본 사이의 틈이 구체적으로 지각되지 않는 상황에서 논의되는 번역극 상연에 관한 충실성은 원본에 대한 막연한 숭배로 흐르거나 번역 텍스트에 대한 맹목적 추종이 될 수도 있다. 물론 연출가는 원본과 번역본 사이의 틈을 의식적으로 지각한 상태에서 두 텍스트가 가진 언어적·문화적 특성을 드러내기 위해 의도적으로 2번 텍스트를 사용할 수 있다. 분석자는 텍스트에 대한 연출가의 이와 같은 반응을 번역극 상연의 특징으로 포착할 수 있어야 한다.

연출가가 추가한 텍스트 요소는 1번 영역에 해당한다. 2번 영역에서 나타나는 번역본 고유의 텍스트성이 원본을 토대로 한 변형인 반면, 1번 영역의 텍스트는 원본에 직접적인 토대를 두지 않는다는 의미에서 독립적이다.[31] 1번 영역의 연출 텍스트는 원문 텍스트와 유기적 관계를 결여하고 있는 것을 특징으로 하며, 일반적으로 충실성에 위배되는 요소로 간주된다. 그러나 1번 텍스트로 구성된 단락 역시 독립적인 의미를 가지는 것이 아니

31) 이러한 방식으로 채워진 언술 기호를 xt(extra text)라 부를 수 있겠다. 1번 영역에서도 비언술 기호를 이용한 xt의 수직적 채움이 일어날 뿐만 아니라, 그와는 별도로 어떤 언술적 텍스트에 대한 재현이 아닌 비언술 기호로 구성된 자기 지시적 퍼포먼스도 포함될 수 있다. 20세기 후반 퍼포먼스가 독자적인 예술 형식으로 정착한 이후로 연극 연출가들이 텍스트와 유기적 연관성을 결여한 요소를 드라마의 상연에서도 부분적으로 활용하는 시도가 빈번하다.

라 전체 상연의 일부분으로서 다른 단락과의 관계 속에서 점차 원문과 연관된 의미를 획득하게 된다. 작가의 텍스트가 사용되지 않은 단락 역시도 작가의 텍스트와 결합된 다른 단락들의 의미망에 포섭되기도 하고, 생략된 텍스트를 환기시킬 수 있다. 관객은 작가의 텍스트 재현이 중심이 되는 상연에서 1번 텍스트를 만나게 될 경우 우선은 강한 이질감을 느낄 수밖에 없지만, 곧 상연의 전체 구조 안에서 연상되는 의미를 발견하도록 요구받는다.

1번 영역의 특수한 사례로 4번 영역을 구분할 수 있다. 4번 영역으로 분류할 수 있는 요소는 2번 영역과는 반대의 이유에서 번역 텍스트로 옮겨지지 않고 비어있는 어떤 언술 기호가 수직 구성을 통해 우회적으로 실현된 경우에 해당한다. 이것은 상연에서 직접 언급되지 않는다는 점에서는 숨겨져 있는 텍스트(-T)이며, 6번 영역처럼 번역 텍스트를 통해 전달 가능하지만 상연에서 탈락한 것과는 구별되어야 한다. 이 영역은 모든 번역극 상연의 필요조건은 아니지만, 그 발생 가능성에 주목해야 한다. 원본 텍스트의 고유한 언어관습이 번역을 통해 투명하게 전달되지 않는다는 사실은 2번 영역에서 이미 확인했다. 그런데 극작가가 원어의 고유한 특성을 이용해 극적 효과를 산출하는 경우 이 부분은 전면적으로나 부분적으로 누락이 불가피하다. 물론 텍스트 번역 단계에서도 이와 같은 누락을 만회할 다른 장치가 마련될 수 있겠으나, 그것이 여전히 도착 언어의 관습에 머물러 있다는 점에서 제한적이다.[32] 바로 이와 같은 문제점을 연출가는 비언술적 요소들을 통해 만회할 수 있는데, 번역극 상연이 문학 번역의 한계를 보완하는 것이 이러한 지점이다.

요컨대, 번역극 상연에서 4번 영역의 활용은 번역되지 않는 원문 요소를 언술 기호가 아닌 비언술 기호를 통해 해결하는 경우를 의미한다. 이 장에서는 일단 번역 과정에서 발생하는 누락이 연출 텍스트를 통해 보완될 수 있는 가능성을 지적하는 것에 머무르되, 구체적 사례는 이후 논의 과정

32) 벤야민(Walter Benjamin)은 번역자의 궁극적인 과제가 자신의 언어를 갱신하는 데 있다고 지적한 바 있다. “순수언어를 위해 번역자는 자신의 언어의 낡은 장벽을 무너뜨린다. 루터, 포스, 횔덜린, 게오르게는 독일어의 경계를 확장했다.” (39)

에서『햄릿』한국어 번역에서 발생하는 누락을 구체적으로 살펴본 다음 개별 프로덕션의 분석 과정에서 이 문제가 다루어지는 양상을 통해 살펴보도록 하겠다.

어떤 단락에서 원문의 어떤 요소가 비어 있다는 것을 지각하고, 또한 그것이 연출 텍스트를 통해 채워지고 있음을 발견하는 작업은 텍스트에 대한 선이해가 있는 관객의 능동적 참여를 통해서만 가능하다. 텍스트에 대한 사전 지식이 없다면, 감춰진 텍스트가 발견될 가능성은 희박하다. 원문에 대한 지식 및 원문과 번역문 사이의 간극을 연출가와 관객이 지각할 때 4번 영역이 유효할 수 있다. 연출가의 의도에도 불구하고 관객이 비어있는 텍스트와의 결합을 인지하지 못한다면, 여기에 관여한 비언술 기호는 그저 텍스트 재현과 동떨어진 것으로 보일지도 모른다. 하지만 연출가가 장면을 구성할 때 의도하지 않았더라도 분석자가 사후적으로 발견할 수 있는 가능성은 열려 있다.

수직 구성의 주요 인자를 확인한 다음 분석자가 주목해야 할 것은 수평축에서 특정 단락의 생략이나 전치가 만들어내는 의미 변화이다. 어떤 단락이 그 자체로는 원문에 대해 일정한 등가성을 확보한 텍스트(3)가 사용되었고, 수직 구성에서 연결 전략에 따라 비언술 기호와 결합하고 있더라도, 그 단락의 의미는 전후의 다른 단락과의 수평적 결합이 이루어지는 방식에 따라 현저히 달라질 수 있다. 예를 들어, 표 2의 수평구성 모델에서 단락 A와 C는 그 자체로는 텍스트에 대한 충실한 재현이라 하더라도 생략된 단락 B로 인해 새롭게 해석될 수 있다. 생략과 전치는 번역과정에서 굴절이나 누락과는 달리 연출가의 텍스트 이해와 강조점이 선명히 드러난다. 생략과 전치의 많은 부분이 단락보다 더 미시적인 대사 단위에서 일어나기 때문에 모든 사례를 식별할 수는 없다. 하지만 이러한 변형이 프로덕션의 목표와 어떻게 관련되는지를 밝히는 것은 분석자의 중요한 과제이다.

이상에서 살펴본 구성의 수평축과 수직축, 그리고 벤다이어그램의 네 영역은 이후 수행하는 개별 프로덕션 분석의 중심을 이룰 것이다. 그러나 어떤 프로덕션에서 이러한 요소들이 모두 사용되더라도 그것을 각각의 영역 또는 전략으로 완전히 구분할 수는 없다. 데 마리니스(Marco De

Marinis)가 지적하듯이, 텍스트에서 퍼포먼스로의 이행은 불가역적인 것이기 때문이다.[33] 또한 텍스트와 연출 텍스트의 결합은 일대일 대응으로 이루어지는 것이 아니기 때문에 완성된 공연 텍스트에서 그것을 다시금 텍스트와 연출 텍스트로 명확히 구분하는 것도 불가능하다. 분석자의 과제가 개별 요소를 식별하고 그로부터 의미를 재구성하는 것이긴 하지만, 예술적 종합이 일어난 결과물을 다시 재료나 기법의 차원으로 환원할 수는 없으며, 단지 단락간의 연관성을 찾고 그로부터 개별 상연의 고유한 의미를 모색할 수 있을 뿐이다.

기존의 충실성 담론은 3번 영역을 중심으로, 그리고 때로는 2번 영역을 무의식적으로 포함하면서, 연결 전략을 선호하는 방식으로 이뤄져 왔다. 하지만 이상에서 살펴본 것처럼, 번역극 상연에서 작가 · 번역가의 텍스트와 연출 텍스트가 결합하는 양상은 다양하게 나타나고, 각각이 다시금 연결과 충돌의 방식으로 결합할 수 있다. 지금까지 논의를 통해 상연에서 만들어지는 간극의 필연성을 확인했으며, 더욱이 번역극에서 텍스트 · 퍼포먼스가 중첩되는 영역은 축소될 수밖에 없음을 확인했다. 이러한 사실을 고려한다면, 번역극 상연에 관한 논의를 원본에 대한 표면적 충실에 국한할 수 없음은

33) 데 마리니스에 따르면, 드라마 텍스트와 공연 메타텍스트의 관계에 있어서 준언술적, 비언술적 요소들은 상호 수렴되지 않으며(incommensurability), 이러한 불일치는 두 텍스트 사이의 "(이중적) 불가역성"으로부터 발생한다("(dual) irreversibility"; *Semiotics* 29). 데 마리니스는 굿맨(Nelson Goodman)을 따라 드라마 텍스트 지문은 "기보성의 의미론적 요건"를 결여하고 있기 때문에("the semantic requirements for notationality"; *Semiotics* 28 재인용), 희곡 지문에서 공연 약호로 전환이 단일하게 이루어질 수 없다고 보았다. 더 나아가 반대 방향, 즉 공연에서 드라마 텍스트의 지문을 복원하는 것 역시 불가능하다고 보았는데, 그 이유는 여러 개의 희곡 지문이 하나의 공연 약호로 전환될 수도 있으며, 반대로 하나의 지문이 여러 개의 공연 약호로 전환될 수도 있기 때문이다. 이러한 불가역성으로부터 데 마리니스는 공연 메타텍스트로부터 드라마 텍스트의 지문을 재구성할 수 없으며, 어떤 지문이 공연에서 "충분하게/충실하게/정확하게" 이행되었는지 검증하는 것은 불가능하다고 주장한다("adequate/faithful/correct"; *Semiotics* 29 재인용). 더욱이 데 마리니스는 삭제나 조정, 첨가 없이 텍스트를 "완전하고 충실하게" 사용한 공연을 가정하고 그러한 경우에도 불가역성이 필연적임을 밝혔는데("fully and faithfully"; 27), 실제 분석에서 만나게 되는 바, 다양한 수준의 변경이 가해진 텍스트를 사용하는 공연에서 분석자는 원문과의 불일치는 물론 이러한 변경을 표시한 공연 대본과 공연 메타텍스트 사이의 불일치에 대해서도 고려해야 한다.

자명하다. 다만 두 개의 텍스트가 퍼포먼스와 중첩됨으로써 충실 담론을 갱신할 수 있다는 점에 대해서는 주목이 요구된다. 번역극 상연에서는 주어진 번역 텍스트에 충실할 때 도리어 원본으로부터 멀어질 수 있으며, 때로는 텍스트를 사용하지 않고서도 부분적으로나마 원본의 가능태를 효과적으로 실현할 수 있다. 따라서 번역극 상연에 대한 정당한 평가는 특정 텍스트의 사용 여부만으로 이루어질 수 없으며, 우회, 연상, 심지어 대립에 이르기까지 연출 텍스트의 원문에 대한 다양한 관계 양상에 대한 종합적 고려를 요청한다. t도 xt도 그 자체로 충실성을 구현하거나 위배하는 것이 아니다. 중요한 것은 재료와 구성 전략 자체에 있는 것이 아니라 무엇이 원문의 가능태를 더 효과적으로 구현하는지에 있다.

상연의 자율적 가치를 인정하게 되면 퍼포먼스를 텍스트의 하위에 놓는 충실성 개념은 더 이상 신뢰할 수 없는 것이 된다(Ubersfeld, 『학교』 18). 충실성이 번역극 상연에서 최소한의 유효성을 지니기 위해서는 이 단어의 의미가 고정된 언어에 대한 충실을 지시하는 것이 아니라 유동적인 텍스트의 의미를 재현하거나 연상하게 한다는 측면에서 이해되어야 한다. 알토넨(Sirkku Aaltonen)에 따르면, 번역이란 다른 맥락에서 수행된 독해로부터 텍스트를 다시 쓰는 행위이며, 자유로운 번역과 충실한 번역의 기준은 전적으로 번역가의 "주관적 판단"에 따르는 것이다.

> 텍스트는 또 다른 맥락에서 나름의 삶을 시작하는 새로운 텍스트를 발생시키며, '자유로운'과 '충실한' 사이의 구분은 두 텍스트에 대한 독해의 양립가능성과 관련한 주관적 판단에 근거할 수 있을 뿐이다. . . . 비록 번역에서는 다른 어떤 형태의 글쓰기보다 더 명확히 인지할 수 있는 간텍스트성에 기반하여 텍스트가 생성되지만, 텍스트는 언제나 무한한 연쇄 속에서 다른 텍스트를 기반으로 구축된다.

> Texts give rise to new texts which start a life of their own in another context, and the distinction between 'free' and 'faithful' can only be based on a subjective assessment of the compatibility of the readings of the two text. . . . Texts are always built on other texts in an endless chain, although in translation more than perhaps any other form of writing the process of text-generation is based on recognisable intertextuality. (41-42)

인용문에서 알토넨이 독자의 주관적 판단을 강조한다고 해서 그것이 텍스트 해석에 대한 무조건적 상대주의를 옹호하는 것은 아니다. 관객은 연출가 스스로 주장하는 충실성을 무비판적으로 받아들이지 않는다. 관객 역시 희곡 텍스트와 연출 텍스트 사이의 긴밀한 간텍스트성을 확인할 수 있을 때 비로소 해당 프로덕션의 충실성을 인정할 수 있기 때문이다. 이러한 측면에서 상연은 연출가에게도 관객에게도 대화적이고 상호주관적인 성격을 가진다. 번역극 프로덕션에 대한 공연 분석은 이러한 원문과 번역 텍스트, 그리고 퍼포먼스 간의 긴밀한 간텍스트성을 확인하는 작업이어야 한다.

텍스트와 퍼포먼스 사이의 긴밀도를 평가하기 위한 분석 역시 정량적인 것이 될 수 없고 질적인 문제이며, 얼마간 분석자의 주관적 판단이 개입할 수밖에 없다. t와 xt의 비율은 계량화할 수 없으며, 설령 가능하다고 하더라도 각각이 상연에서 차지하는 점유율만이 평가의 결정적 척도가 되는 것은 아니다. 예컨대 표면상 t의 비율이 높고 xt의 비율이 낮은 경우가 순수한 텍스트의 실현이자 충실한 재현으로 여겨지기도 하지만, 이런 경우에는 사소한 탈선이 관객에게 더욱 강한 인상을 남길 수 있다. 충실성에 대한 인상은 비율의 문제가 아니라 프레임, 또는 게슈탈트가 관여하는 심리적 문제이기 때문이다.

따라서 재료의 함량보다 더 중요한 것은 해당 요소들이 의식적이고 의도적으로 사용되는지 여부이다. 분석자는 연출가가 텍스트와 퍼포먼스 사이에 발생하는 틈과 그로부터 생성되는 네 영역을 지각하고 있는지, 그리고 그것을 제시하는 방식이 연결과 충돌 전략 중 어디에 맞춰져 있는지에 주목해야 한다. 비움과 채움은 텍스트가 퍼포먼스로 이행하는 과정에서 일어날 뿐만 아니라, 공연 분석 또는 비평에 있어서도 필요한 작업이다. 공연 분석이 분석자에 의해 프로덕션의 질서를 재구성하는 행위라고 한다면, 이 작업 역시 퍼포먼스에서 틈을 발견하고 채우는 일은 필수적이다. 분석자의 과제는 연출가의 작업에서 발견되는 빈틈을 단순히 지적하거나 평가하는 일이 아니다. 분석자에게 요구되는 질문은 연출가가 텍스트를 얼마나 잘 채웠느냐 혹은 그러하지 못했느냐에 있는 것이 아니라, 무엇을, 어떻게 그리

고 왜 채우고 비웠는지에 대한 답을 찾아가는 것이어야 한다. 연출가의 작업이 작가의 텍스트와 연출 텍스트를 지속적으로 왕복하면서 상연을 완성해 나가듯이 분석자의 임무 역시 어떤 공연을 순간의 인상으로 판단하는 것이 아니라 인상으로부터 질문을 제기하고 그 답변을 고쳐가는 되새김질을 요구한다. 이 작업의 목적은 분석 대상이 된 프로덕션의 우열을 가리는 것에 있지 않고 번역극 상연에서 고유하게 나타나는 간문화적(intercultural) 속성의 고찰에 맞춰져야 한다.

2.3. 번역극 상연의 간문화적 연극성

번역극 상연에서 일어나는 변형은 어디까지나 도착 문화의 특수성과 필요에 따른 것이므로 모든 번역극은 넓은 의미에서 간문화주의 연극으로 이해되어야 한다. 그런데 <햄릿> 프로덕션의 간문화적 특성에 관한 국내 논의는 대부분 한국의 문화적 전통이 현저히 코드화된 사례들에 국한되어 진행됨으로써 암묵적으로든 명시적으로든 '한국적 <햄릿>'과 '서구적 <햄릿>'의 구분을 고착시켜왔다. 물론 시공간적 배경이 한국의 고대 사회로 전환되거나, 무속 굿과 같은 한국의 연극적 전통을 차용한 프로덕션이 통문화적(transcultural) 전환의 대표 사례로 언급되는 것은 온당하다.[34] 또한 그러한 변경을 통해 번역극 상연의 가능성을 확장하거나 동시대 한국 사회에 전하는 메시지를 발견하는 비평적 시도 역시 중요하다.[35] 나아가 간문화주의가 빠질 수 있는 제국주의적 위험을 상기시키며 문화적 전환의 방향성을 모색하는 작업 또한 유의미하다.[36] 그러나 전통 문화에 대한 분명한 참조가 이루어진 프로덕션만을 특별히 "한국적" <햄릿>으로 간주하게 되면, 그렇지 않은 작품들 역시 한국 사회의 문화적 특수성을 토대로 생산되었다는 사실은 좀처럼 드러나지 못한다.

---

34) 신현숙; 최영주, "한국의 셰익스피어 공연 수용"; 최영주, "한국 문화상호주의 <햄릿> 공연의 세 가지 방식"; 박선희; 이현우, "굿과 한국 셰익스피어".
35) 이용은; 김동욱, "글로컬화로 완성된『햄릿』".
36) Im, "The Lure of Intercultural Shakespeare"; Im, "The Location of Shakespeare in Korea".

국내에서 제작된 모든 <햄릿>이 한국적 변환의 사례들이라는 점에서, 텍스트에 충실한 정통 연극을 표방한 프로덕션 역시 간문화주의의 특정 국면에서 나타나는 현상임을 기억해야 한다. 충실성을 표방하는 번역극이라 하더라도 상연 일반에서 나타나는 텍스트-퍼포먼스 사이의 틈은 불가피하다. 심지어 고도의 충실성을 실현한다 하더라도 그로인해 간문화적 성격에서 자유로운 것이 아니라, 알토넨이 지적하듯 원천문화와 도착문화 사이의 "위계 관계"를 여실히 드러낼 뿐이다("a hierarchical relationship"; Alltonen 63). 알토넨에 따르면, 연극체계가 발전 도상에 있는 신흥 국가에서는 문화자본(cultural capital)의 획득을 위해 외국 텍스트가 "숭배"의 방식으로 번역되는 것이 일반적이며("reverence"; 64), 텍스트에 대한 숭배는 전체를 번역하거나 본질적인 것으로 간주되는 특정 요소를 자국의 언어와 문화 체계에 "이식"하려는 노력으로 나타난다("transplant"; 64). 또한 외국 문화를 자국체계에 결여된 어떤 바람직한 특질을 소유한 "우월한" 것으로 간주하는 만큼("superior"; 65), 자국의 문화를 타자화하는 경향을 보인다. 번역이 숭배의 방식으로 이루어질 때 원본에 대한 깊은 존경은 생략과 첨가를 기피하고 원천 텍스트의 구조를 반복하는 노력을 통해 드러나게 된다. 상연에 있어서 숭배의 방식을 따르는 경우에는 텍스트에 대한 주도권을 가진 것으로 이해되는 원천 문화권 집단의 스타일을 모방하는 시도가 나타나기도 하며, 이 경우 수직-수평 구성 과정에서 발생하는 굴절은 은폐되거나 평가절하된다.

하지만 숭배의 방식에서도 궁극적 관심은 원천 문화의 도입과 이식을 통해 획득한 바로 그 문화자본으로 자문화의 특수한 상황에 대처하고 문제를 해결하는 데 있다. 피셔-리히테(Erika Fischer-Lichte)는 20세기 중후반 므누슈킨(Arianne Mnouchkine), 브룩(Peter Brook), 바르바(Eugenio Barba), 윌슨(Robert Wilson), 그리고 일본의 스즈키(Suzuki Tadashi)와 같은 간문화주의 연극의 대표 사례들을 언급하면서 그들에 앞서 20세기 전반기 유럽과 아시아의 대륙간 연극 교류에 주목해야 한다고 지적한다. 피셔-리히테는 연극 제작에 있어서 외국 문화를 지향하는 태도는 전혀 새로운 것도 독특한 것도 아님을 강조한다(Fischer-Lichte, "Own and Foreign"

12). 피셔-리히테가 그 증거로 제시하는 사례는 한국 근대극의 전개 과정과 밀접한 연관성을 지닌다는 점에서 중요하다. 20세기 전반기 유럽 연극의 혁신이 일본 · 중국 · 발리 등 아시아 연극 전통과의 만남을 통해 이루어졌다는 사실과, 그와 거의 같은 시기 동아시아에서는 일본의 신게키(新劇)를 필두로 자연주의 연극이 근대적 연극 미학 및 세계관을 수용하는 창구로 이용된 사실에 주목하고 있기 때문이다(13-15). 물론 피셔-리히테는 인도나 아프리카의 사례를 상기하면서 문화간 연극 교류가 양 문화 사이의 정치 · 경제적 힘의 논리에 따라 전개될 수밖에 없음을 인정한다. 하지만 피셔-리히테는 간문화주의 연극에 대한 초점이 전적으로 자국의 문화적 특수성과 당면 문제의 해결을 위한 노력에 맞춰져야 한다고 다음과 같이 결론 내린다.

> 간문화적 공연에서 외국 문화와의 소통은 주된 관심거리가 아니다. 관객들로 하여금 외국 전통에 가까이 다가가고 친숙하게 만드는 것이 아니라, 정도의 차이는 있더라도 외국 전통을 특정 도착지의 상이한 조건에 맞춰 변형시키는 데 그 목적이 있다. 훨씬 더 근본적인 질문은 자국 문화, 자국 연극에서 발생한 특정 문제에 있는 것이다.
>
> In the intercultural performance, . . . the communication of the foreign does not occupy foreground interest. The goal is not that the audience be brought closer to, or made familiar with the foreign tradition, but rather that the foreign tradition is, to a greater or lesser extent, transformed according to the different conditions of specific fields of reception. It is far more the principle question of the particular problem that has evolved in the own culture, in the own theatre. (Fischer-Lichte, "Staging the Foreign" 283)

이런 관점에서 보자면 일본의 신게키(新劇)의 직접적 영향 아래 있는 한국의 근대극 운동이나, 셰익스피어라는 세계적 문화자본을 이식하고자 했던 시도 역시 그 초기 단계에서부터 간문화주의 연극으로서 피셔-리히테가 같은 글에서 말하는 "생산적 수용"의 한 형태로 이해하는 것이 마땅하다("productive reception"; 284).[37] 상연에 관여하는 충실성 관념 역시 절

37) 번역극 상연 일반에서 생산적 수용의 구체적 사례는 Aaltonen 3장 참조.

대적이거나 항구적 원칙으로 주어져 있는 것이 아니라 연출가와 당대 관객이 자문화의 특수한 상황과 문제를 인식하고 대응한 방편의 하나로 이해해야 한다. 이점을 인정하면 텍스트에 대한 충실은 번역극 프로덕션이 지향하는 공통의 목표일 수 있으나, 실천적 의미에서 기준이나 범위는 얼마든지 달라질 수 있다. 반면 번역극 상연의 변혁적 특성은 가장 최근의 몇몇 사례들에 국한되는 것이 아니라 『햄릿』의 연극적 수용에 있어 가장 초기부터 지속되어온 일반적 속성으로 간주할 수 있게 된다.

본 연구는 이상의 논의를 기초로 한국 <햄릿> 프로덕션의 개별 사례들을 살펴보고자 한다. 이 작업은 먼저 <햄릿>의 원본과 한국어 번역본 사이에 형성되어 있는 간극에 대한 확인에서부터 출발해야 한다. 이를 위해 이어지는 두 장에서는 <햄릿> 텍스트에서 광증이라는 모티프가 다뤄지는 방식을 검토하고 그것이 번역을 통해 전달되는 과정에서 발생하는 굴절의 양상을 살펴보고자 한다. 여기서 고찰되는 내용은 이후 여러 프로덕션을 비교하는 데 하나의 준거가 될 수 있을 것이다. 기존 연구에서 원문에 충실한 연극으로 분류했던 사례들 역시 번역극과 간문화주의 연극의 기본 조건 아래 있기 때문에 그러한 작품들에서 발견되는 굴절의 양상은 재조명되어야 한다. 이를 통해 신극의 서구극에 대한 숭배적 태도는 제작과 비평에 있어서 연결 전략에 대한 선호가 두드러지게 했음을 발견할 수 있을 것이다. <햄릿> 공연사에서 충돌 전략을 의식적이고 능동적으로 사용하는 프로덕션의 등장은 숭배적 태도로부터 벗어나는 전환기로 간주할 수 있다. 물론 원본과 번역극 사이의 틈이 비로소 지각되고 그것을 의식적으로 드러내는 상연이 출현할 수 있는 것은 <햄릿>이 숭배적 방식을 거쳐 우리의 문화자산으로 어느 정도 뿌리를 내렸기 때문에 가능한 일이다.

3. 광증의 드라마투르기

3.1. 광증의 불확실성

광증은 셰익스피어가 오랫동안 특별한 관심을 가지고 다룬 주제이며,[38] 특히 주요 비극에서는 발리(Shweta Bali)의 표현대로 "광증에 관한 사실상의 학술 연구"에 다름없는 통찰을 제시한다("a virtual study on insanity"; 83). 그중에서도 『햄릿』은 광증이 사건의 중심에 배치될 뿐만 아니라, 불확실하고 애매모호한 상태로 제시됨으로써 인물의 성격과 행동이 가진 복합성을 드러낸다는 점에서 특별하다. 햄릿의 광증에 관해서는 그동안 많은 논의가 이루어졌다. 그런데 햄릿의 광증은 정신병리학에 근거한 진단적 관점이나 극작술상의 기법 어느 쪽으로 보아도 다층적이고 다면적이며, 정상과 비정상의 경계를 오가는 독특성을 지닌다. 햄릿 광증의 불확실성은 다양한 해석과 논쟁을 불러올 뿐만 아니라 연출가로 하여금 이 주제를 자기만의 방식으로 다루도록 요구한다.

햄릿 광증에 대한 기존의 논의는 크게 진단적 접근과 기법적 접근으로 구분할 수 있다. 먼저 햄릿의 광증을 진단하는 논의는 한쪽 끝에 광증이 전적으로 복수를 위해 가장된 것으로 여기는 견해와, 다른 쪽 끝에 햄릿이 "가장을 가장한" 정신병 환자로 간주하는 입장이 놓여 있고, 양 극단 사이에 매우 다양한 의견이 존재한다(Levin, *Question* 111). 햄릿의 광증에 대한 견해가 "광증으로 보기엔 가볍고 속임수로 보기엔 지나치다"라는 엘리엇(Thomas Stearns Eliot)의 말 정도로만 합의가능하다는 사실은 그만큼 텍스트가 광증을 복합적으로 다루고 있음을 방증한다("less than madness and more than feigned"; 102).

---

38) 초기작으로는 『실수연발』(*The Comedy of Errors*), 『타이터스 앤드로니커스』(*Titus Andronicus*), 중후기 작품으로는 『십이야』(*Twelfth Night*), 『리어 왕』(*King Lear*), 『맥베스』(*Macbeth*), 『아테네의 타이몬』(*Timon of Athens*) 등이 대표적이다.

햄릿의 광증에 관한 진단은 주로 복수 지연에 관한 19세기 비평에서 출발한다. 특히 괴테(Goethe), 콜리지(Samuel Taylor Coleridge), 슐레겔(August Wilhelm Schlegel) 등의 낭만주의 문인들이 햄릿에게서 지나친 감수성, 비대한 사색 능력, 심사숙고적 자세 등의 성격적 결함을 찾아내기 시작한 데 힘입어, 19세기 중반 이후 정신과의사들을 중심으로 햄릿의 정신 장애를 임상적으로 규명하는 시도로 이어졌다. 그들은 햄릿의 말과 행동, 그리고 그것을 목격한 인물들의 증언으로부터 히스테리성 신경쇠약(hystero-neurasthenic), 우울증(melancholia), 또는 경조증(hypomanic) 등의 진단을 내렸으며,[39] 20세기에 이르러서는 프로이트(Sigmund Freud)에 의해 오이디푸스 콤플렉스설이 제시되며 햄릿의 불안 심리에 대한 관심이 더욱 증폭되었다. 이후 정신병리학의 발전에 따라 햄릿의 정신을 분석하고 증상을 구체화하는 작업은 최근까지도 이어지고 있다.

진단적 접근에서는 프로이트나 존스와 같이 그들의 심리학적 지식을 동원해 극적 의미를 도출하는 경우도 있지만,[40] 햄릿의 말과 행동으로부터 실제 신경정신병 환자들의 증상을 찾으려는 시도가 우세하다.[41] 비록 이러

---

39) 각각의 주장에 대한 참고 문헌은 Jones 66-67 참조.

40) 이러한 견해들은 대체로 숙부에 대한 복수를 행동의 초목표(super objective)로 가지고 있는 햄릿이 어떤 성격적 · 정신적 결함 때문에 복수 실행을 주저하고 실패함으로써 불행을 맞이한 것으로 간주한다. 그러나 아리스토텔레스가 말하는 비극적 결함(*hamartia*)을 햄릿에게 적용하는 것은 정당하지 않다. 아리스토텔레스에 따르면, 하마르티아란 어떤 인물이 행복에서 불행으로 전락하는 데 원인을 제공하는 어떤 과실을 말한다(1453a 10). 햄릿 역시 폴로니어스를 숙부로 오인하여 살인을 하는 등의 중대한 판단 착오를 범하고 있으며, 그것이 레어티즈가 햄릿의 목숨을 노리는 직접적인 계기가 되는 것은 분명하다. 그러나 극이 시작할 때부터 주인공 햄릿은 이미 불행한 상태에 놓여 있기 때문에 이 같은 과실은 부차적인 것에 불과하다. 이 극은 어느 날 갑자기 아버지와 어머니, 그리고 왕위까지 모두 숙부에게 빼앗긴 한 불행한 왕자의 이야기를 그리고 있으며, 이 일에 대해 작가는 햄릿의 잘못을 조금도 암시하지 않는다. 물론 그렇기 때문에 햄릿이 복수할 명분은 더욱 뚜렷해지지만, 작가는 주인공의 실패를 비난하기 보다는 독자-관객의 공감을 이끌어내고자 한다. 햄릿에게서 어떤 결함을 도출하려는 시도는 작가가 벗어나고자 했던 관습적 복수극의 문법으로 이 극을 해석하는 것이다.

41) 최근 연구에서는 『햄릿』의 극적 구성과 구조가 신경증의 구조를 이해하는 데 유용하며, 특히 강박증 환자에게 욕망이 작동하는 방식에 대한 통찰을 제공하는 것으로 파악함으로써 진단적 접근을 통해 작품 전체의 의미를 모색하는 시도가 일어나기도 한다(Brémaud 참조).

한 설명은 인물의 성격이 극의 유기적 전체를 구성하는 부분이라는 점을 충분히 고려하지 않는 한계를 지니지만, 햄릿의 말과 행동이 무쾌감증, 우울증, 공격성 결여, 욕설증 등의 증세와 깊이 연관되어 있음을 드러낸 것은 진단적 접근의 분명한 성과이다(Sims 439-67 참조). 햄릿의 이상 행동을 단순한 변장의 차원이 아닌 실제적 정신 이상의 측면에서 이해하기 위해서는 진단적 접근의 성과를 무시할 수 없다. 나아가 그러한 해석이 햄릿을 무대에서 연기할 때 구체적인 지침을 제공한다는 점에서도 유용성을 찾을 수 있다.

현대의 병리학적 발견을 근거로 인물의 심리적 불안을 세밀하게 포착한 작가의 기교를 논하는 것은 일정부분 시대착오적이다. 하지만 햄릿의 광증을 애매모호하게 제시하는 것이 작가의 광증에 대한 통찰과 그에 따른 세심한 인물 구성 전략이었음을 부정하긴 어렵다.[42] 윌슨(John Dover Wilson)은 햄릿의 광증을 진단하려는 시도에 판단 중지를 요청하고 불확실성 자체가 작가의 의도적 장치, 즉 "예술적 균형"의 성취였다고 평가한다("an artful balance"; 221).[43] 광증을 작가의 노련한 극작술의 결과로 파악하는 관점은 이후 그린블랏(Stephen Greenblatt)에게로 이어진다. 그는 햄릿의 광증을 묘사하는 방식에는 셰익스피어가 후기 비극에서 반복적으로 사용하는 이른바 "전략적 불투명성"이 적용되었다고 주장한다("strategic opacity"; 324). 그린블랏에 따르면, 셰익스피어는 출전에서 명확하게 묘사되었던 왕자의 미친 척(佯狂)의 동기를 불분명하게 처리함으로써 '잘 만들

42) 1970년대 로젠한(David Rosenhan)은 자신을 포함한 정상인 8명에게 광인 행세를 하게 하고 병원에 입원을 요청하는 실험을 진행했는데, 한 명을 제외하고 모두 정신분열증 진단을 받았다. 이 실험 결과를 공개한 다음 로젠한은 동일한 실험을 3개월 동안 다시 할 것이라고 통보했는데, 이 기간 동안 의사들은 83명의 가짜 환자를 지목했다. 하지만 로젠한은 가짜 환자를 한 명도 보내지 않았다. 이 사례는 현대 의학으로도 제정신과 광증을 명확하게 구분하기 어렵다는 점을 여실히 보여준다(리더 44-45 참조).

43) 윌슨이 이러한 주장을 개진하게 된 직접적 원인은 정신분석가가 아니라 문헌학자인 그렉(Walter Wilson Greg)이 제공했다. 그렉은 클로디어스가 무언극 장면에서 자신의 범행을 목격하고도 아무런 반응을 하지 않은 이유에 의문을 품고, 그 이유가 클로디어스가 선왕을 살해한 방식은 유령이 햄릿에게 일러준 것처럼 귀에 독을 부은 것이 아니며, 이로부터 유령은 햄릿의 망상(hallucination)이었다고 주장했다("Hamlet's Hallucination" 참조).

어진' 플롯을 포기하는 대신 더 어둡고 심오한 비극에 도달했고, "인물의 내면을 강력하게 묘사하는" 획기적 변화를 가져올 수 있었다("intense representation of inwardness"; 323).

셰익스피어가 햄릿의 광증을 의도적으로 불투명하게 처리했다는 사실은 출전과의 비교를 통해 분명히 드러난다.[44] 셰익스피어가 적어도 불어 번역본을 통해서는 확실히 접했을 것이라 여겨지는 삭소(Saxo Grammaticus)의 "암레트 전설"("The Amleth Saga")에는 왕자가 자신을 보호하고 복수를 실행하기에 가장 좋은 기회를 포착하기 위해 광인과 바보로 가장했던 상황이 서술되어 있다.[45] 그에 반해 셰익스피어의 판본에서는 클로디어스의 형제살인이 비밀리에 이루어지고 그 비밀을 선왕의 유령이 왕자에게 전달한다. 유령을 통해 살인의 비밀을 폭로하는 방식은 셰익스피어에 앞서 키드나 마스턴(John Marston)이 성공적으로 사용한 장치인 만큼 이 이야기를 보다 흥미 있게 만들 수 있는 재료이지만,[46] 그 결과 햄릿이 복수를 위

---

44) 리즈(Theodore Lidz)는 셰익스피어가 "암레트 이야기"와 키드(Thomas Kyd)의 『스페인 비극』(*The Spanish Tragedy*)뿐만 아니라, 브루투스(Lucius Junius Brutus) 전설, 네로(Nero) 황제 설화, 에우리피데스(Euripides)의 『오레스테스』(*Orestes*) 및 중세 민속극 등에서도 중요한 요소들을 가져와 종합했다고 파악했다(131-58). 이중에서 브루투스 전설의 경우, 셰익스피어가 참조했을 것으로 추정되는 삭소의 불어판본에서 벨포레(François de Belleforest)가 직접 언급한 바 있다 (Gollancz 193).

45) 삭소의 『덴마크 사』(*Historia Danica,* 1514)에 수록된 "암레트 전설"에서는 암레트의 숙부 펭(Feng)이 아버지 호웬딜(Horwendil)을 살해한 다음 누명을 씌워 유틀란트(Jutland)의 통치권과 덴마트 왕 로릭(Rorik)의 딸이자 형수였던 거루타(Gerutha)를 취한다. 그리하여 암레트의 복수는 처음부터 분명한 동기를 갖추고 있었지만, 암레트는 적절한 복수의 시기가 올 때까지 무능하고 우매한 광인으로 가장하여 스스로를 보호한다. 펭은 왕자의 복수를 대비하여 그를 감시하고 덫을 놓아 시험하지만, 암레트는 매번 기지를 발휘하여 위기를 벗어난다. 펭은 계획이 번번이 실패하자 암레트를 더욱 의심하지만, 왕비와 상왕을 두려워하여 암레트를 직접 제거하지 못한다. 펭은 영국 왕의 손으로 암레트를 처치하기 위해 그를 영국으로 보낸다. 그러나 이번에도 암레트는 이 위기를 슬기롭게 벗어날 뿐만 아니라 영국 왕의 딸을 아내로 얻는다. 1년 후 암레트는 어머니 거루타와 미리 공모하여 준비했던 자신의 장례식에 맞춰 유틀란트로 돌아온다. 암레트는 장례식에 모였던 귀족들을 술에 취하게 만든 다음 성에 불을 질러 그들을 모조리 죽이고 마침내 숙부를 죽여 복수를 완수한다. 이상은 Gollancz 95-131 참조.

46) 키드의 『스페인 비극』에서는 살해된 아들의 유령이 주인공 히에로니모(Hieronimo)에게 나타나 복수를 부탁하며, 마스턴의 『안토니오의 복수』

해 광인으로 변장할 동기는 약화된다. 도리어 햄릿의 광기 어린 행동은 클로디어스의 주목과 의심을 불러일으킨다는 점에서 햄릿의 광인 행세는 출전과 전혀 다른 의미를 가지게 된다. 그린블랏에 따르면, 셰익스피어는 햄릿의 광증에 대한 합리적 설명을 제거함으로써 광증을 복수의 수단이 아닌 주인공의 내면에서 일어나는 심리적 사건으로 주목하게 만든다. 동기를 불투명하게 만든 결과 모든 등장인물은 물론 햄릿 자신에게 있어서도 광증은 "끝없는 사색"의 대상이 된다("endless speculation"; 306). 이러한 변경은 독자로 하여금 주인공의 복수 실행 여부 이상으로 그의 내면 심리를 궁금하게 만든다.[47]

지금까지 살펴본 두 가지 접근법은 햄릿의 광증을 일종의 미스터리로 간주한다. 토비아스(Ronald B. Tobias)에 따르면, 미스터리란 이야기 형식을 갖춘 수수께끼이다(193). 진단적 접근에서는 이 수수께끼를 복잡하지만 풀 수 있는 것으로 간주한다면, 기법적 접근에서는 작가가 정답이 없는 수수께끼를 마련했다는 사실에 주목한다. 작가는 많은 단서를 제공하지만 결

(*Antonio's Revenge*)에서는 살해된 아버지의 유령이 안토니오에게 찾아온다.

47) 그린블랏은 셰익스피어의 전기와 역사적 사건에서 새로운 극작법이 출현하게 된 계기를 찾는다. 그린블랏은 우선 셰익스피어가 당시 영국 사회의 가장 큰 사건이었던 에쎅스 백작(Earl of Essex)의 반란과 처형에 맞춰 이 사건을 떠올리기에 충분한, 그러면서도 실제 사건과의 직접적인 연관성은 어디에서도 찾아볼 수 없는 "배반과 암살에 관한 고도의 정치극"으로 『햄릿』을 공연했다는 사실을 지적한다("a highly political play about betrayal and assassination"; 310). 그러나 그린블랏에 따르면, 이 작품에서 드러나는 깊은 내면적 성찰은 보다 근본적으로 작가가 수년 전 경험했던 외아들 햄닛(Hamnet)의 죽음, 그리고 임박한 아버지 존(John)의 죽음 앞에서 촉발된 심적 불안과 연관된다. 특히 이 문제는 당시 종교개혁의 결과로 죽음에 대한 의례적 체계가 완전히 바뀌었다는 사실과, 셰익스피어의 아버지가 비밀리에 가톨릭 신앙을 지키고 있었다는 사료들로부터 추측된다. 그린블랏은 유령의 말에서 복수보다 '기억'이 강조된다는 사실에 주목한다(remember; do not forget). 즉, 애도의 부재로부터 비롯되는 이 비극은 작가 자신이 아들과 아버지의 죽음을 겪으며 맞닥뜨렸던 감정에서 촉발되며, 이 감정은 죽음을 대하는 의례 체계가 "치명적 손상을 입은" 당시 영국 사회에 짙게 드리운 의심과 방향 상실을 표현한다는 것이다("fatally damaged"; 320). 그린블랏에 따르면, 셰익스피어는 이 극에서 "손상된 의례의 세계" 속에서 동시대 관객들이 함께 공감할 수밖에 없는 "연민과 혼란, 그리고 죽음의 공포"에 의존하고 있는 것이다("Shakespeare drew upon the pity, confusion, and dread of death in a world of damaged rituals"; 321). 한편, 에쎅스의 사례를 통해 광증과 반역의 상관성에 주목한 연구는 Coddon 참조.

정적인 단서도, 각각의 단서가 쉽게 연결되는 것도 허용하지 않는다. 하지만 아무리 어려운 수수께끼라도 독자는 정답의 발견을 기대하고 텍스트에서 단서를 찾으려 한다. 설령 정답이 마련되어 있지 않은 열린 체계의 작품에서도 독자는 제한된 단서를 조합해 나름의 답을 찾는 작업을 포기하지 않는다. 광증의 불확실성은 독자로 하여금 텍스트에 지속적인 관심을 가지게 만드는 동시에 명료한 해답을 얻기 위해 능동적인, 때로는 오독이라 할 수 있는, 독해를 이끈다. <햄릿> 연출가에게 주어진 과제 또한 광증의 수수께끼에 대한 자기 나름의 해답을 관객들에게 제시하는 일이다.

광증의 불확실성과 관련하여 추가적으로 살펴보아야 할 것은 광증에 관한 상대주의적 관점이다. 상대주의는 광증과 제정신을 구분하는 객관적 기준은 존재하지 않으며, 광기는 어디까지나 그 사회의 규범에 맞지 않은 상태를 말하는 입장이다. 필립스(Adam Philips)가 지적하듯이, 많은 경우 광기와 멀쩡함을 구분하는 기준은 법을 지킬 수 있는 능력이나 의지에 달려있다(165). 상대주의는 정신병에 대한 과학적 설명으로는 충분하지 않다. 하지만 문학과 연극에서는 광기가 금기를 깨뜨리는 행위와 자주 연관되기에 상대주의적 접근이 유효하다. 특히 광기와 멀쩡함이 의학적 차원이 아니라 정치적, 역사적, 사회적 조건에 의해 결정됨을 밝힌 푸코 이후에는 햄릿의 광기에 대한 초점 또한 햄릿의 증상 자체 보다는 그것을 광기로 규정하는 사회의 규범에 맞춰지는 경우가 많다(Kang 504). 상대주의적 관점에서 광증은 근본적으로 유동적일 수밖에 없으며, 그것이 인물 사이의 관계로부터 결정된다는 점에서 극적(dramatic)이다. 물론 셰익스피어가 당시 실제 광인의 말과 행동으로부터 햄릿의 광증을 구체화했을 수도 있다. 하지만 이 극이 왕이 곧 법이 되는 절대 권력이 지배하는 세계를 배경으로 할 뿐만 아니라, 햄릿 스스로가 신의 계율과 아버지의 명령과 같은 규칙에 강하게 묶여 있는 인물이라는 점을 고려한다면, 이 극에서 햄릿의 광증은 사회 규범의 위반을 평가하고 처벌하는 것과 밀접히 연관된다고 하겠다.

햄릿의 광증을 증상이 아닌 인물들 간의 상호 작용 속에서 이해하려는 시도는 이 극에 대한 메타극적(metadramatic) 이해와 맞닿아 있다. 환영주의 극작법에서는 극적 사건에 대한 몰입과 그로부터 발생하는 심리적 효과

를 중심 목표로 하는 반면, 메타극은 어떤 작품이 사건의 모방을 통해 극적 환영을 구축하는 데 머무르지 않고 독자-관객으로 하여금 드라마라는 형식을 반성하고 사유하게 하며, 드라마 자체가 작품의 주제로 인지될 수 있도록 극 내부에 특별한 장치를 마련한다. 메타극은 사실상 충분한 정의를 내리기 어려우며 비평가마다 강조하는 바가 다르기에, 본고에서는 극작가의 예술적 자의식과 연극의 자기지시성이 작품 안에 반영되어 있는 측면에 국한해서 메타극을 논의하고자 한다. 메타극은 허구와 현실, 과정과 결과, 그리고 내용과 형식의 공존 및 이중성에 대한 연극적 사유인데, 이중성은 햄릿의 광증을 설명하는 핵심 용어이기도 하다. 발리에 따르면, 햄릿이 셰익스피어의 광인들 중 가장 설명하기 어려운 이유는 작가가 한 인물에게서 광증과 정상적 측면을 동시에 제시하는 이중성 때문이다(Bali 83).

기존의 메타극적 접근에서는『햄릿』전반에서 나타나는 이중성을 이미 포착하고 있다. 에이블(Lionel Abel)은 "세상은 무대"라는 테아트룸 문디(*theatrum mundi*) 사상을 반영하고 있는 연극을 메타연극(metatheatre)이라 정의하고("the world is a stage"; 105), 극중 인물들이 이러한 사상 아래 그들 스스로가 극작가 의식을 보유하고 표출하는 것을 메타연극의 특징으로 제시했다.『햄릿』은 에이블이 극작가 의식과 관련하여 주목한 대표적 사례이다. 에이블에 따르면, 햄릿은 드라마 역사상 극작가 의식을 처음으로 드러내는 인물이다. 또한 주요 등장인물들 대부분은 물론 심지어 죽음마저 플롯을 꾸미고 다른 인물들을 행동하게 함으로써 이 작품이 극적 행위 자체를 성찰하는 드라마로 이해하도록 이끈다(45-46).

에이블은 종래의 비극 장르와 그것을 준수하는 플롯으로는 설명할 수 없는 작가의 새로운 시도를 메타연극으로 제시하고자 했으나, 후속 연구자들은 보다 온건하게 메타극을 종래의 장르를 비롯하여 모방적 행위와도 융합할 수 있는 기법으로 간주하고, 극적 환영과 연극의 자기 반영성이 공존하는 측면에 주목하게 된다.[48] 셰익스피어의 작품을 중심으로 메타극 논의

48) 하지만 에이블이 등장인물에게서 발견했던 극작가 의식을 상연에 대한 담론에 적용하면, 극작가 의식이 작가 한 사람의 독점적 특권이 될 수 없다는 점을 시사한다는 점에서 여전히 흥미롭다. 이러한 관점을 확장하면 상연은 지면에 숨겨져 있던 등장인물의 극작가 의식이 활성화되는 것일 뿐만 아니라, 배우와 연출가

를 전개한 콜더우드(James L. Calderwood)에 따르면, 셰익스피어의 작품은 창작의 결과물로서의 환영(illusion)과 그것을 만드는 과정(making an illusion)이 함께 제시되는 것을 특징으로 한다(25). 콜더우드는 셰익스피어의 극이 정치적·윤리적 주제들을 통해 극적 환영을 제공하는 것은 물론, 극예술 원리, 매체, 창작 과정의 어려움 등을 플롯에 융합시킴으로써 환영을 손상시키지 않으면서도 연극의 자기지시성을 드러낸다고 주장했다. 또한 그는 접두어 meta의 의미를 에이블과는 달리 "자기 반영을 가능하게 하는 거리"로 이해하고("a kind of detachment that enables self-reflection"; 9), 이를 "이중성"이라고 지칭했다("duplexity"; 15).

콜더우드가 셰익스피어 극을 중심으로 극적 환영과 연극의 자기지시성의 균형을 강조했다면, 이후 혼비(Richard Hornby)는 메타극 논의를 그리스 비극부터 현대극까지로 확장하면서 허구와 현실의 "이중적 조망"이야말로 메타극이 의미를 산출하는 근원이라 주장했다("double seeing"; 32). 혼비는 기존의 메타극 논의에서 중점적으로 다뤄졌던 자의식 문제를 아리스토텔레스 시학의 발견(*anagnorisis*)과도 연관되는 지각(perception) 개념으로 해명한다.[49] 그러나 아리스토텔레스가 철저히 극적 환영 속에서 주

와 같은 실제 참여자들 간의 극작가 의식이 경합하는 장이 된다.

49) 혼비의 메타극 논의에서 보다 잘 알려진 것은 메타극 장치를 다음의 다섯 가지로 유형화한 작업이다: 1) 극중극 (the play within the play), 2) 극중의례 (The ceremony within the play), 3) 인물의 역할놀이 (Role playing within the role), 4) 문학과 현실 지시 (Literary and real-life reference), 5) 자기지시 (Self reference). 『햄릿』은 혼비가 개별 유형을 설명하는 데 있어서 반복적으로 거론될 만큼 메타극적 장치가 풍성하다. 이 극의 중심에 잘 알려진 극중극이 배치되어 있으며, 극중 의례는 오필리어(Ophelia)의 장례식처럼 직접 무대에서 진행되거나, 대관식과 결혼식처럼 비중 있게 언급된다. 또한 햄릿의 양광은 역할놀이의 관점에서 볼 여지가 충분하다. 햄릿이 배우1(Player 1)에게 요청하는 대사는 베르길리우스(Virgil)의 『아이네이스』(*Aeneid*)에 대한 참조이며, 햄릿과 오필리어는 당시의 유행가를 인용하기도 한다. 또한 『햄릿』이 이른바 『원-햄릿』(*Ur-Hamlet*)의 개작이란 사실을 상기한다면, 이 작품 전체를 하나의 문학적 지시로 읽을 수 있다. 마지막으로 로젠크랜츠(Rosencrantz)가 당시 런던에서 인기를 얻고 있던 소년 극단을 언급하거나(2.2.338-44), 폴로니어스(Polonius)가 비극 배우들을 소개하며 당시 연극의 분류에 따른 장르를 열거하는 것 등은 당대 현실에 대한 지시이며(2.2.396-402), 죽어가는 햄릿이 주변을 둘러보며 "이 연극의 무언 배우 또는 관객"이라고 언급하는 것은 자기 지시로 볼 수 있다("That are but mutes or audience to this act"; 335).

인공의 운명에 급격한 변화(*peripeteia*)를 가져오고 그 결과 파토스(*pathos*)를 발생시키는 연쇄 작용의 첫 단계로서 아나그노리시스를 말하는 것이라면, 혼비가 말하는 메타극적 지각은 작가가 극적 환영과 나란히, 때로는 이화(alienation)를 감수하고서라도, 그 사회가 현실(reality)을 지각하는 방식 자체를 텍스트에 기입하는 것을 의미한다.

혼비는 그의 책에서 『뜻대로 하세요』(*As You Like It*)를 중심으로 셰익스피어의 후기 희극에서 작가가 지각의 문제를 다루는 방식을 고찰하고 있지만, 지각의 문제는 햄릿의 광증에도 적용가능하다. 『햄릿』의 중심 갈등은 햄릿과 클로디어스(Claudius)가 서로 자신의 정체는 감추고 상대방의 정체를 드러내려는 은폐와 폭로 행위를 통해 발생하는데, 광증은 햄릿이 자신을 숨기는 은폐 전략이자 클로디어스가 햄릿으로부터 파악하고자 하는 중심 질문이기 때문이다. 그런데 이 극에서는 햄릿의 광증이 수수께끼로 주어져 있기에 사실적 모방은 제한적으로만 이루어지는 대신 등장인물들이 햄릿의 특정한 대사와 행동에서 광증을 읽어내고 판정하는 담론 행위에 무게가 실려 있다.[50] 햄릿을 감시하고 그로부터 광증을 지칭하며 후속 행동이 동반되는 극의 전개는 지각의 내용뿐만 아니라 지각 행위 자체를 부각시킨다.

이 장에서는 이 극에서 광증으로 지각되는 것이 무엇이며, 또 그 지각 작용 자체가 어떤 방식으로 나타나는지를 구체적으로 살펴보고자 한다. 여기서 광증과 관련한 발화를 구체적으로 검토하고자 하는 것은 두 가지 이유에서이다. 우선 햄릿의 광증이 어떠한 언어로 발화되고 언급되는지는 이 수수께끼를 이해하는 데 상당히 중요함에도 불구하고 그동안 햄릿의 광증에 관한 연구에서 거의 다뤄지지 않았다. 그나마 원문을 통해서는 어휘와 율격이 그 자체로 독자-관객에게 전달될 수 있으나 번역된 텍스트로 접하는 국내 수용자들에게는 이 기회마저 상실된다. 그렇기 때문에 원문이 어떠한 구조와 체제를 갖추고 있는지를 살피는 것은 <햄릿> 번역극 상연의 기본 조건을 파악하는 차원에서도 중요하다. 원문에서 드러나는 광증의 속성이 다면적이고 비결정적이라고 하더라도 그러한 속성을 제시하는 작가의

50) 셰익스피어의 극적 행동에서 담론(discourse)의 중요성은 Elam 참조.

언어가 번역을 통해 전달되지 않는다면 번역극 상연의 과제는 더 이상 텍스트를 있는 그대로 무대에 옮기는 것이 될 수 없다. 원문의 모호성을 원문 그대로 재현할 수 없는 상황에서 연출가는 그것이 모호함을 해소하는 방식이든지, 비언어적 요소들을 활용한 다른 차원의 접근이든지 자기만의 해법을 찾아야 한다.[51] 이후 5장에서는 번역극 상연의 기본 조건 하에서 다양하게 변형된 광증의 양상을 살펴보게 되겠으나 이를 위해선 먼저 텍스트에 대한 검토가 필요하다.

이 작업은 발화에서 사용된 어휘와 형식으로 나누어 진행한다. 먼저 햄릿의 광증을 지칭하는 인물들의 발화 속에서 특정한 추이를 확인하고, 그러한 발화와 인물의 태도 사이의 상관관계를 살펴본다. 이 작업의 중심이 되는 낱말은 형용사 "mad"와 그 명사형 "madness"이다. 이 두 단어(이하 "mad(ness)"로 표기)는 본문에서 광증을 지칭하는 어휘로 가장 많이 사용되며,[52] 극의 전개 과정에서 중요한 국면에 반복적으로 나타난다. 따라서 햄릿의 광증을 이해하기 위해서는 우선 본문에서 "mad(ness)" 및 그와 관련된 어휘들이 언급되는 방식을 확인하는 작업이 요구된다. 특히 사건이 진

51) 벤틀리(Eric Bentley)는 한 인터뷰에서 연극에서는 음악, 무대 장치, 의상 등의 다른 요소들 보다 텍스트가 우선한다는 점을 강조하기 위해 "당신이 원한다면 셰익스피어는 청바지에 티셔츠를 입고도 할 수 있다"고 말한 바 있다("You can do Shakespeare in blue jeans and T-shirts if you want to"; Nesmith and Bentley 102). 그의 말에는 다른 무대 요소의 도움이 없더라도 배우가 텍스트를 관객에게 정확히 전달하는 것만으로 연극이 성립할 수 있다는 믿음이 전제되어 있다. 그러나 원문과 틈이 벌어져 있는 번역 텍스트의 상연에서는 원문이 가진 가능태를 구현하기 위해서라도 무대의 제반 요소가 필수적이다.

52) 그 빈도는 셰익스피어의 다른 작품과 비교할 때에도 압도적이다. 형용사형 "mad"는 이절본(F1)에 수록된 셰익스피어의 모든 희곡에서, 대사 기준으로, 1회 이상 사용되었다. 『햄릿』에서의 사용빈도(18회)는 『십이야』(21회), 『실수연발』(19회) 다음으로 많고, 그 뒤를 『말괄량이 길들이기』(*Taming of the Shrew*, 16회)와 『리어 왕』(16회)이 따른다. 물론 단순한 사용 빈도만으로 단정할 수 있는 문제는 아니지만 이러한 빈도를 통해 희극에서 실수나 속임수 등에 의해 일시적이고 부차적인 효력을 가지던 광증이 이후 『햄릿』과 『리어 왕』 같은 비극에서는 중심인물의 성격에 관여하고 이 문제가 비극적 결말에까지 영향을 미치는 중요한 요소로 사용되는 것을 확인할 수 있다. 명사형의 경우에는 『햄릿』에서 사용된 빈도(18회)는 『십이야』(5회)나 『리어 왕』(4회)을 압도한다. 셰익스피어 전 작품(Globe Shakespeare 1887 기준)에서 특정 단어의 사용 빈도는 Johnson 참조.

행되면서 인물에 따라 이 단어를 선택하거나 회피하는 태도가 뚜렷이 나타나면서 “mad(ness)”와 완곡어법 또는 대체어의 관계가 형성되는데, 그 양상이 가장 뚜렷이 나타나는 폴로니어스, 클로디어스, 거트루드(Gertrude)를 중심으로 살펴보겠다. 그런 다음 햄릿의 직접적인 언급 속에 나타난 햄릿의 광증에 관한 자의식을 검토함으로써 광증과 복수의 관계를 재고한다. 마지막 소절에서는 광인의 특별한 발화 양식을 검토한다. 광증을 재현하기 위해 특정한 발화 양식을 사용하는 것은 당대의 연극적 관습을 환기시킬 뿐더러 발화의 내용과 발화 형식의 관계를 의식하게 만드는 핵심 장치인데, 햄릿의 광증에 나타난 불확실성은 그의 발화 형식에서도 일정부분 확인할 수 있다.

3.2. 햄릿의 광증에 대한 태도와 언급의 구조

3.2.1. 지칭의 추세

이 극에서 햄릿의 광증이 불확정적인 것은 극중 인물들의 지칭 행위에서 사용된 다양한 어휘를 통해 확인할 수 있다. 작가는 우선 2.2에서 지칭 행위 자체를 부각시킴으로써 독자가 이 문제를 주목하게 만든다. 햄릿의 광증에 대한 왕의 언급으로 시작되는 이 장면에서 클로디어스는 “변신”이라는 말과 함께 “그렇게 부르도록 하자”란 표현을 덧붙임으로써(“Of Hamlet’s transformation; so call it”; 2.2.5), 광증의 실체를 파악하고 명명하는 행위가 이제부터 본격적으로 시작될 것을 알린다. 또한 잠시 후에 등장하는 폴로니어스가 햄릿의 광증을 보고하는 과정에서 “미쳤다고 부르겠습니다”라고 말함으로써 광증에 관한 지칭 행위는 다시 한 번 강조된다(“Mad I call it”; 93).

햄릿의 광증에 대한 극중 인물들의 진단은 단순히 객관적 · 병리학적 소견을 밝히는 것이 아니라, 해당 인물이 햄릿에 대해 가지는 특정한 심적 태도와 그에 따른 후속 행동을 암시하는 극적 의미를 지닌다. 특히 이 극에서 두드러지는 것은 어떤 인물이 햄릿으로부터 위협감을 느끼고 있을 때 그를

“mad(ness)”로 지칭하는 경우가 많다는 사실이다. 그들은 햄릿이 자신에게 가할 공격(offense), 위험(danger), 또는 위협(threat)을 감지하고 그러한 햄릿의 태도를 광증으로 지칭한다.

“mad(ness)” 지칭이 내포하는 위협감은 우선 폴로니어스를 통해 확인할 수 있다.[53] 폴로니어스는 2.1에서 오필리어(Ophelia)로부터 햄릿의 소식을 듣고선 처음부터 “mad”를 사용한다(2.1.82). 이것은 바로 앞에서 시종 레이날도(Reynaldo)와의 대화 중 레어티즈(Laertes)의 방탕함은 젊은이의 “거친” 행동으로 여기며(“wild”; 22), 그것을 “불명예”에 포함시키지 않은 것과 대비를 이룬다(“dishonor”; 21). 폴로니어스가 자신의 아들이었으면 용납할지도 모를 행동을 하고 있는 햄릿에 대해 처음부터 “mad”로 단정 짓는 이유는 이 일의 당사자가 오필리어이며, 그 결과 그들 부녀에게 위험을 초래할 수 있다는 판단 때문이다.[54]

폴로니어스는 이 문제를 왕에게 보고하고 이후 햄릿을 직접 대면하기까지 약 100여 행 동안 “mad(ness)”를 9회나 반복 사용함으로써 위협감을 집중적으로 표출한다(2.2.49, 92, 93, 94, 97, 100, 150, 205, 210). 반면 폴로니어스에게서 위험에 대한 의식이 약화될 때 비로소 햄릿의 상태를 지칭하는 표현도 “mad(ness)”에서 다른 것으로 바뀌게 됨을 확인할 수 있다. 수녀원 장면 이후 왕과 폴로니어스는 그들의 염탐 결과를 논의하는데, 여기서 폴로니어스는 표면적으로는 여전히 오필리어에 대한 상사병을 광증의

53) “madness”의 최초 발화자는 호레이쇼(Horatio)이다(1.4.74). 하지만 그는 자신이 어떤 위험을 감지해서가 아니라 유령을 따라가는 햄릿을 염려하며 이 말을 사용한다는 점에서 예외적이다. 물론 보다 심층적으로는 이 극에서 이성적인 사고를 하는 호레이쇼가 유령을 통해 자신의 대학 동료인 햄릿이 이성을 잃게 되는 것을 자신이 신봉하는 이성에 대한 위협으로 여기는 것으로도 해석가능하다. 호레이쇼의 햄릿에 대한 지칭은 “madness”에서 “wild”로(1.5.133), 그리고 최종적으로 “noble”로 이어진다(5.2.343). 이런 점에서 호레이쇼의 “madness” 발화 또한 아주 극명한 철회의 사례로도 볼 수 있지만, 그 용례가 일회적일 뿐만 아니라, 본문에서 다루는 위협감과는 다른 맥락에서 이뤄진다는 점에서 분석에서 제외했다.

54) 앞서 레어티즈는 오필리어에게 햄릿 왕자의 사랑을 경계하라고 말하면서 “위험”을 언급하고 있으며(“danger”; 1.3.35), 곧이어 등장한 폴로니어스 또한 햄릿이 자신을 사랑한다고 생각하는 오필리어를 “위험한 상황”에 빠져있다고 말한다(“in such perilous circumstance”; 102).

원인으로 주장하지만, 초반의 확신이 약화되었음이 그가 사용하는 어휘에서 나타난다. 폴로니어스는 햄릿의 문제를 더 이상 "mad(ness)"로 지칭하지 않고 다음과 같이 근심(grief)의 차원으로 약화시키고 있다.

> 왕자님께 근심이 태동한 원인은
> 버림받은 사랑에 있습니다.
> . . . . . .
> 왕비께서 왕자님을 독대하시어 근심을
> 탐문토록 하시옵소서.
>
> The origin and commencement of his grief
> Sprung from neglected love.
> . . . . . .
> Let his Queen-mother all alone entreat him
> To show his grief. (3.1.177-78, 181-82, 인용자 밑줄)

여기서 폴로니어스가 말하는 "버림받은 사랑"은 오필리어보다 왕비에 대한 것으로 해석할 수 있다. 폴로니어스가 햄릿의 광기의 원인이 오필리어로부터 거리가 있음을 확인한 이후 광증에 대한 표현을 지금까지 일관되게 사용하던 "mad(ness)"로부터 "grief"로 바꾸고, 문제 해결의 방법 또한 왕비와의 면담에서 찾기 때문이다. 햄릿을 지칭하는 표현을 바꿈으로써 이 문제에 관한 그의 생각 또한 앞서 왕비가 말한 것처럼 "선왕의 죽음과 왕과 왕비의 이른 재혼"의 측면으로 옮겨가고 있음이 드러나는 것이다("His father's death and our [o'erhasty] marriage"; 2.1.57).[55] 반면 이 장면에서 왕은 햄릿의 광증이 단순한 상사병이 아님을 확인하게 되고 햄릿에 대한 의심이 더욱 깊어진다. 자신에 대한 왕자의 적개심을 확인한 왕은 이 장면에서 처음으로 "madness"를 사용하기 시작한다(3.1.164; 188). 이상과

55) 폴로니어스는 이후 "mad(ness)"를 더 이상 언급하지 않지만, 햄릿의 문제를 상사병으로 고집하는 것은 이어진다. 극중극이 시작되기에 앞서 햄릿이 오필리어를 가리켜 "더 끌리는 금속"이라고 말할 때("metal more attractive"; 3.2.110), 폴로니어스는 왕에게 "오호, 저것 보십시오."이라고 반응함으로써 여전히 상사병을 주원인으로 여기는 것처럼 보인다("O ho, do you mark that?"; 11). 폴로니어스의 오해에서 나타나는 것은 베르그송(Henry Bergson)이 말하는 "기계적 경직성"으로서 독자-관객으로 하여금 폴로니어스를 우스꽝스러운 인물로 여기게 만드는 데 기여한다(18).

같이 폴로니어스의 광증 지칭 추세가 “mad(ness)”의 사용에서 철회로 진행되는 반면, 이제부터 살펴볼 왕과 왕비에게서는 반대의 추세가 나타나며, 이와 관련해서도 햄릿을 위험으로 인식하는 태도는 여전히 중요한 기준이 된다.

클로디어스는 수하들을 이용해 햄릿의 이상 행동의 실체를 파악하는 데 잇달아 실패하면서 햄릿의 광증을 명명하는 강도가 점점 높아진다. 그가 이 문제를 처음 언급할 때 사용한 어휘는 전술했던 “transformation”이었다. 폴로니어스가 처음부터 “mad”로 단정했던 것과 달리 왕의 최초 언급에서는 광기와의 관련성이 낮은 어휘가 사용되고 있는 것인데, 이것은 왕이 아직 햄릿의 광기가 자신을 겨냥하고 있다는 사실을 확인하지 못한 상태, 즉 위협감의 결여로 이해할 수 있다. 뿐만 아니라 왕이 사용하는 완곡어법에는 왕비를 언짢게 하지 않으려는 동기도 포함되어 있다. 같은 장면에서 왕비는 햄릿을 “너무 많이 변해버린 내 아들”로 지칭함으로써 폴로니어스와 달리 대단히 완곡한 표현을 사용한다(“My too much changed son”; 2.2.36). 이어 폴로니어스가 왕에게 햄릿 광증의 원인을 파악했다고 보고할 때 사용된 말에는 보다 직설적인 “lunacy”가 사용되었으나(“The very cause of Hamlet’s lunacy”; 49),[56] 왕이 왕비에게 이 사실을 전달하는 과정에서 완곡한 “distemper”로 바꿔 사용하는 것 또한 왕이 왕비의 마음을 불편하게 하지 않기 위한 배려이다(“The head and source of all your son’s distemper”; 55).[57]

---

56) 『옥스퍼드 영어 사전』(*Oxford English Dictionary*, 이후 *OED*로 표기)에 따르면, 달의 변화에 영향을 받아 정신이상이 되는 상태를 뜻하는 “lunacy”는 셰익스피어 당시 “mad”보다는 약한 의미로 사용되었으나, 법적으로 사용될 경우 금치산자의 처분을 의미하는 말로 사용되었다.

57) 『햄릿』을 전후로 한 셰익스피어의 다른 작품이나 당시 광인에 대한 처우를 고려할 때 왕비가 햄릿을 광인으로 단정하는 데 반대하는 것은 납득 가능한 일이다. 『뜻대로 하세요』에서 로잘린드(Rosalind)의 한 대사를 참조한다면, 왕자를 광인으로 판정하는 것은 당시 광인을 대하는 방식대로 “감금과 매질”이 동반되어야 함을 시사하는 일이다(“a dark house and a whip as madmen do”; 3.2. 402). 또한 『십이야』에서도 모함에 의해 광인으로 판정받은 말볼리오(Malvolio)가 “어두운 곳”에 감금된 모습이 나타난다(“in hideous darkness”; 4.2.30).

한편 3.1에서 왕이 햄릿을 광인으로 판정한 이후 왕자를 잉글랜드로 보내겠다

3막 전반부에서 왕이 햄릿의 상태를 표현하는 방식은 위의 두 가지 동기—위기감과 왕비에 대한 배려—가 복합적으로 작용한 결과이다. 염탐과 심문이 이어지면서 왕은 햄릿이 자신에게 위협적임을 점차 발견하게 되고, 그로인해 햄릿의 상태를 지칭하는 어휘의 강도도 높아진다. 2.2에서 폴로니어스와 로젠크랜츠 · 길던스턴(Guildenstern)의 염탐이 실패하자 3막에 들어선 왕은 "lunacy"를 언급함으로써 고조된 경계심을 드러낸다("turbulent and dangerous lunacy"; 3.1.4). 이 낱말이 2.2에서 폴로니어스가 왕 앞에서 햄릿의 광증에 대해 처음 언급하면서 사용했던 말이었다는 점에서 이제 왕도 햄릿의 문제에 관해 폴로니어스가 느끼던 위협을 감지하고 있음을 알 수 있다. 함께 사용된 수식어(dangerous) 또한 이 사실을 분명히 드러낸다.

수녀원 장면(3.1D)에서 햄릿의 마지막 대사는 왕이 햄릿의 상태를 처음으로 "madness"라고 확정하는 결정적 계기를 제공한다.

> 난 더 이상 참을 수 없어. 그게 날 미치게 만들었어. 이제 우리에게 더 이상 결혼은 없다. 이미 결혼한 자들은 (한 놈만 빼고) 계속 살게 해도, 나머지는 그냥 지금처럼 살아야 해. 수녀원으로 가.
>
> Go to, I'll no more on't. It hath made me mad. I say we will have no more marriage. Those that are married

---

고 하는 것은 당시 광인들을 도시 밖으로 축출하기 위한 수단이었던 "광인들의 배"를 연상시킬 뿐만 아니라, 이 극의 1차 관객인 당시 런던 사람들에게는 광인들을 감금하는 시설인 베들럼 구빈원(Bethlem Royal Hospital)을 떠올리기에 충분하다. 유럽 최초의 정신병원인 베들럼 구빈원은 13세기 중엽에 설립되었으며, 푸코(Michel Foucault)의 조사에 따르면,『햄릿』이 공연될 무렵인 1598년에는 정신병자 20명이 수용되어 있었다고 한다(214-15). 베들럼 구빈원은 이후『리어왕』에서 에드가(Edgar)가 미치광이 거지 톰(Tom)으로 변장하면서 "베들럼 거지들"을 본보기로 삼는다고 언급할 때 본격적으로 등장한다("Bedlam beggars"; 2.3.14).

베들럼 구빈원과 당시 런던 연극계의 관련성은 지역적인 것이기도 하다. 앤드류즈 등(Jonathan Andrews, et al.)에 따르면, 1600년경 런던을 대표하는 대중극장인 커튼(The Curtain)과 씨어터(The Theatre)는 베들럼 구빈원과 지근거리에 있었다(132). 셰익스피어와 그의 극단은 1599년 템스강 남쪽에 글로브(The Globe)를 건립하기 전까지 씨어터를 근간으로 했으며, 첫 번째 글로브 극장은 바로 이 씨어터 극장의 목재를 통째로 옮겨 지은 건물이었다.

> already (all but one) shall live, the rest shall keep as they are. To a nunn'ry, go. (3.1.146-49)

햄릿과 오필리어의 대화를 엿듣고 있던 왕이 여기서 햄릿이 지목한 한 예외가 자신임을 알아차린 것은 분명하다. 왕이 자신에 대한 햄릿의 살의를 감지한 직후 첫 번째 반응으로 "madness"를 사용하기 시작한다는 사실이 이를 뒷받침한다(3.1.162-63). 이처럼 "mad(ness)"라는 언표는 햄릿과 발화자 사이의 상호관계가 반영된 결과임을 다시 한 번 확인할 수 있다.

이후 클로디어스가 햄릿을 광인으로 언급하는 맥락에는 위험, 공격, 안전 등과 관련된 어휘들이 집중적으로 사용된다. 같은 단락에서 왕은 햄릿을 "위험한 인물"로 규정하고("some danger"; 3.1.167), 왕자를 잉글랜드로 보낼 계획을 발설한다. 같은 단락 끝에서도 왕은 다시 "madness"를 언급하며 자신의 위기감을 표출한다("Madness in great ones must not [unwatch'd] go"; 188). 또한 3.2에서 극중극이 진행될 때 왕은 햄릿에게 "언짢은 것"이 없는지 직접 묻는다("Is there no offense in't?"; 3.2.232-33). 그에 대해 햄릿은 겉으론 부인하지만("no offense i'th' world"; 234-35),[58] 그의 대답이나 이어지는 행동은 왕으로 하여금 "언짢음"을 충분히 감지할 수 있게 만든다. 따라서 왕이 연극을 중단시키고 퇴장한 것은 그가 햄릿이 설치한 "쥐덫"에 걸려든 측면과 함께("The Mouse-trap"; 237), 햄릿이 자신의 은밀한 범행을 알고 있으며 복수를 계획하고 있다는 속내를 확인하고 위협을 확신한 결과이기도 하다. 3.3에서 다시 등장한 왕의 첫 대사에서는 자신의 "안전"을 위협하는 햄릿의 상태를 "madness"로 명시하고, 이를 막기 위한 대응을 본격적으로 시작한다("I like him not, nor stands it safe with us / To let his madness range"; 3.3.1-2, 인용자 밑줄).

하지만 왕은 여기까지는 여전히 왕비가 부재한 상황에서만 "madness"를 발화하고 있다. 왕이 왕비 앞에서도 이 말을 사용하는 것은 왕비가

58) 햄릿은 극중왕을 살해하는 루시아너스(Lucianus)를 소개하면서 "왕의 조카"("Nephew to the king"; 244), 또는 "살인자"라 부르고,("murtherer"; 253), 루시아너스의 대사 "우는 까마귀가 복수를 외친다"를 직접 읊는다("the croaking raven doth bellow for revenge"; 254).

"madness"를 언급한 이후이다. 왕비는 내실 장면에 이르기까지 햄릿의 광증을 언급하길 회피하거나 축소시키려 한다. 왕비는 길던스턴이 "madness"를 사용하여 햄릿의 광증을 보고할 때("with a crafty madness"; 3.1.8), 화제를 다른 곳으로 돌리려 하고, 곧이어 오필리어에게는 그녀가 "햄릿이 저리도 거칠어진 원인"이기를 희망한다고 말함으로써("the happy cause / Of Hamlet's wildness"; 38-39), 앞서 폴로니어스가 자기 아들에게 "mad(ness)"가 아닌 "wild(ness)"를 사용한 것과 유사한 어법을 구사한다.

따라서 왕비가 비로소 "mad"를 사용하게 되는 내실 장면은 중요한 변곡점을 이룬다. 햄릿은 이 장면에서 폴로니어스를 우발적으로 살해하고, 이어 "비수 같은 말"로 어머니에 대한 공격을 이어간다("words like daggers"; 3.4.95). 왕비는 이러한 직간접적인 공격과 더불어 햄릿이 유령의 망상을 보는 지경까지 이르는 것을 목격하고 비로소 아들을 광인으로 지칭하기에 이른다("Alas, he's mad!"; 105).[59] 다음 장면에서 왕비는 왕에게 직전에 일어난 사건을 전하면서 왕자의 상태를 "mad"로 규정하며(4.1.7), 그에 따라 왕도 왕비 앞에서 더 이상 왕자를 "mad(ness)"로 지칭하길 피하지 않는다(19, 34). 이후로는 햄릿의 광증을 진단하는 문제가 더 이상 왕과 왕비 사이에서 논쟁거리가 되지 않으며, 이 화제에 대한 왕과 왕비의 최종 언급에서는 공히 "mad(ness)"가 사용된다(5.1.272, 284).

그런데 햄릿의 광증에 관한 왕과 왕비의 언급이 완곡어법으로부터 "mad(ness)"로 확정되는 추세를 공유하더라도, 양자가 이 어휘를 사용하는 동기가 일치하는 것은 아니다. 왕의 경우 햄릿 광증의 정체를 파악하는 목

59) 유령은 광증의 가장 중요한 증상 중 하나인 망상과 밀접히 연관된다. 그런데 이 극에서 유령이 출몰하고 다른 인물에게 노출되는 방식은 상황에 따라 다르다. 1막에서 유령은 햄릿 이외의 인물들에겐 보이기만 할 뿐 말하지 않는다. 3막에서 유령은 햄릿에게만 보이고 들릴 뿐, 거트루드는 유령을 보지도 듣지도 못한다. 『줄리어스 씨저』(*Julius Caesar*)나 『맥베스』에서 유령은 그를 살해한 자에게 나타나는 반면, 『햄릿』에서는 가해자에게는 한 번도 나타나지 않는다. 셰익스피어는 유령이 나타나는 방식에서 일관성을 배제함으로써 유령을 더욱 이해하기 어려운 존재로 만드는데, 이것은 햄릿의 광증을 불확실하게 만드는 것과 일맥상통한다.

적은 전적으로 자신의 안위와 관련되어 있기 때문에, 햄릿에게서 자신에 대한 적개심과 복수 실행의 의지를 확인한 이후 클로디어스는 햄릿의 말과 행동을 일관되게 "mad(ness)"로 지칭한다. 또한 이러한 발화에는 잉글랜드 국왕과 레어티즈를 통한 햄릿의 제거 시도라는 반대 행동이 차례로 수반된다. 그러나 왕비의 "mad(ness)" 발화의 동기는 더욱 복잡하다. 먼저 왕이 3.1 이후로 햄릿의 광증을 "mad(ness)" 이외의 다른 말로 표현하지 않는 것과 반대로,[60] 왕비는 "mad"를 사용한 이후로도 다시금 그보다 완곡한 어휘들을 사용한다.[61] 더욱이 왕비가 사용한 총 네 번의 "mad(ness)" 중에서, 최초 발화 장면 직전에 왕비가 햄릿의 가혹한 말로 공격을 당했다는 점을 제외하면, 이후 세 번의 사례에서 "mad(ness)"는 자신에게 가해진 공격이나 위협과는 직접 연결되지 않으며, 햄릿에 대한 적대감과도 무관하다.

오히려 왕비는 왕자의 상태를 "mad(ness)"로 지칭한 이후 소극적으로나마 왕자를 보호하려는 태도를 보인다. 왕은 햄릿이 폴로니어스를 죽였다는 사실에서 그 자리에 자기도 같이 있었으면 죽음을 면치 못했을 거라 생각하면서 햄릿의 "madness"를 심각한 위협으로 간주하는 반면, 그에 대한 반응으로 왕비는 다음과 같이 햄릿이 광증 중에도 고결한 모습을 보였다고 증언한다.

> 자기가 죽인 시신을 끌고 나갔어요.
> 비록 미치긴 했어도 이 일에선 마치
> 하찮은 광물 속 보석처럼 순수하게
> 빛났어요. 범행을 슬퍼하며 울던걸요.
>
> To draw apart the body he hath kill'd,
> O'er whom his very madness, like some ore
> Among a mineral of metals base,
> Shows itself pure: 'a weeps for what is done. (4.1.24-27)

60) 왕은 "not like madness"라고 한 직후 "melancholy"라는 표현도 사용한다 (3.1.165). 하지만 이 장면 마지막에서 "madness"로 다시금 정정된 이후로 왕이 지속적으로 사용하는 어휘는 "mad(ness)"이다. 다시 말해, 165행에서 부정되는 것이 오필리어에 대한 상사병으로서의 광증이라면, 188행 이후로는 왕 자신에 대한 적대적 태도로서 "madness"가 확정되는 것이다.

61) "wildly"(3.4.119), "distemper"(124), "ecstasy"(138), "lawless"(4.1.8), "brainish apprehension"(11).

오필리어의 장례식(5.1E)에서 왕과 왕비가 사용한 “mad(ness)” 역시 같은 어휘를 사용하고 있으나 이 발화를 통해 얻고자 하는 효과는 상이하다 (5.1.261; 273). 왕은 여기서 햄릿을 “mad”로 지칭함으로써 햄릿에 대한 적대감을 표출함과 동시에 이미 세워둔 암살 계획을 통해 왕자를 보다 확실하게 제거하고자 레어티즈를 진정시키려 한다. 반면, 왕비는 왕자를 보호하려는 목적을 가지고 왕이 “madness”에 결합시켜놓은 공격성을 분리시키고자 그의 광증이 이내 잠잠해 질 것이라고 덧붙인다.

이건 그저 미쳐서 하는 말이라네.
한동안은 이 상태가 계속 되겠지만,
황금솜털 보송한 새끼가 부화할 때
암비둘기가 가만히 기다리고 있듯이,
이 아이도 금방 잠잠해질 거라네.

This is mere madness,
And [thus] awhile the fit will work on him;
Anon, as patient as the female dove,
When that her golden couplets are disclosed,
His silence will sit drooping. (5.1.284-88)

비록 거트루드가 말하는 “침묵”이 이내 햄릿의 죽음으로 찾아온다는 점을 예외로 한다면, 왕자의 광증이 위협적이지 않다는 주장은 이 극의 출전과 일정한 연관을 맺는다. 삭소의 판본에서 왕자가 광인 행세를 하는 핵심 목표는 바로 숙부의 경계를 늦추기 위함이었다. 자신의 장례식에 맞춰 잉글랜드에서 귀국한 암레트는 얼굴에 흙을 바르고 어리숙한 말들로 숙부와 귀족들을 안심시키는 한편, 직접 술시중을 들면서 사람들을 만취하게 만들어 그날 밤에 거행할 복수를 준비한다(Gollancz 127). 반면 셰익스피어는 장례식 모티프를 가져오되 왕자가 오필리어의 죽음 앞에서 나중에 그 일을 스스로 후회할 만큼 이성을 잃은 모습으로 그리고 있다. 이러한 변경 속에서 거트루드의 중재는 출전에서 왕자의 적들을 안심시키는 방식과 유사한 효과를 지닐 뿐만 아니라, 왕자와 왕비의 행동을 보다 깊은 심리적 동기로 연결시킨다. 왕의 “mad(ness)” 발화가 위협에 대한 지각의 결과이자 대응 행

위라면, 왕비의 “mad(ness)” 발화에는 왕자에 대한 보호(defense)의 동기가 강하게 작동하고 있다. 요컨대 왕비는 전반부에서는 왕자의 명예를 보호하기 위해 “madness”를 발화하지 않았다면, 4.1 이후로는 왕자의 목숨을 보호하기 위해 “madness”를 무해한 것으로 제시하고자 한다. 왕비가 햄릿을 독살하기 위해 왕이 준비한 독배를 마신다는 것 또한, 그것이 왕비의 의식적 행동이 아니라 할지라도, 결과적으로 왕자를 보호하는 행위가 된다.

3.2.2. 광증에 관한 햄릿의 자의식

다른 인물들이 햄릿의 언행으로부터 위협을 감지하고 그것을 “mad(ness)”로 지칭했다면, 당사자인 햄릿은 극 전반에 거쳐 광증에 대한 양가적 태도를 보인다. 1.5에서 “distracted globe”와 “antic disposition”을 언급한 이래로 햄릿은 스스로 광증을 시인하기도 하고 그것을 부정하기도 하는데[62], 두 가지 측면이 마지막까지 혼재함으로써 햄릿 광증의 실체는 풀리지 않는 수수께끼로 남는다. 광증을 가장하고 있는 것이 명백한 상황을 제외하고 나면, 햄릿의 “mad(ness)” 발화는 두 단락에 집중되어 있다(3.4D; 5.2F). 그런데 이 두 장면에서는 햄릿이 스스로를 광증과 분리시키고자 노력하지만, 객관적으로는 햄릿이 가장 비이성적으로 행동하는 상황과 연관된다. 따라서 햄릿이 의식적으로 광증을 부정하고 있다고 하더라도 독자는 그의 말을 곧이곧대로 받아들일 수 없으며, 햄릿의 부정적 판단은 오히려 그가 자신의 광증을 억압하고 있음을 드러낸다.[63]

---

62) “distracted”는 이 극에서 형태를 달리하여 총 6회 사용되고 있는데(1.5.96-7, 2.2.555, 3.1.5, 4.3.4, 4.5.20 s.d., 5.2.207), 그 용례를 살펴보면 대체로 아버지나 남편의 죽음에 대한 애도의 감정이 “극도의 정신적 혼란”으로 표출되는 것과 연관됨을 확인할 수 있다(“great mental disturbance”; “distracted, adj.”).

63) 프로이트에 따르면, 신경증 환자는 자신이 억압하고 싶은 생각을 부정(不定, *Verneinung*)의 형태로 드러낸다.

> “부정은 억압된 것을 인정하는 방식이다. . . . 어떤 판단에서 무엇인가를 부정한다는 것은 그 밑바닥에서 <이것은 내가 억압하고 싶은 것이다>라고 말하는 것이다. 부정적 판단은 억압의 지적 대체물이다”(“부정” 446-47).

내실 장면(3.4D)에서 햄릿은 어머니에게 숙부와 재혼한 것을 책망하며 “광인도 그러한 실수를 하지는 않을 것”이라 말한다(“for madness would not err”; 3.4.73). 하지만 왕비는 왕자가 폴로니어스를 충동적으로 살해하고 선왕의 유령을 목격하는 망상에 사로잡히는 것을 목격한 이후 비로소 왕자를 광인으로 인정하게 되는데, 이에 햄릿은 자신이 미치지 않았음을 입증하고자 “madness”를 반복해서 사용한다.

[광증이라고요?]
제 맥박은 어머니와 똑같이 차분하고
건강하게 뛰어요. 미친 사람의 말이라
생각하지 마세요. 시험이라도 해보세요.
하시는 말씀을 똑같이 따라 해보일게요.
미쳤다면 못 하겠죠. 어머니, 부탁드려요.
위안의 연고를 영혼에 바르지 마시고,
어머니 죄과를 제가 미친 탓으로
돌리지 마세요. 그 따위 연고는
살갗의 부스럼을 덮고 감출 뿐
종기는 몸속 깊숙이 침투해
온몸에 퍼집니다. 회개하십시오[.]

[Ecstasy?]
My pulse as yours doth temperately keep time,
And makes as healthful music. It is not madness
That I have utt’red. Bring me to the test,
And [I] the matter will reword, which madness
Would gambol from. Mother, for love of grace,
Lay not that flattering unction to your soul,
That not your trespass but my madness speaks;
It will but skin and film the ulcerous place,
Whiles rank corruption, mining all within,
Infects unseen. Confess yourself to heaven[.] (3.4.139-52)

인용문 이후로도 햄릿은 어머니의 반성을 촉구함과 동시에 자신이 미치지 않았음을 강조하는 과정에서 “mad(ness)”를 두 번 더 사용한다(187-88). 하지만 이 장면에서는 앞서 3.1F에서 폴로니어스와 왕 사이에서 “mad(ness)”의 확정과 철회가 교차되듯이 왕자의 부정과 왕비의 인정이 교차될 뿐이다. 비록 왕비가 왕자를 “mad(ness)”로 지칭하는 것이 자신의

양심을 가리기 보다는 햄릿을 왕으로부터 보호하기 위한 목적이 더 우세했다고 하더라도, 이 대화에서 언급되는 “madness”는 역시 발신자와 수신자 간 합의에 이르지 못한 채 광증의 의미를 불확정적인 상태에 머무르게 하는 데 기여한다.

5.2F의 검술 경기에 앞서 햄릿이 레어티즈에게 건네는 사과에서도 “madness”가 세 차례 반복된다. 대사 전반부에서 햄릿은 먼저 자신의 잘못을 인정하고(“I have done you wrong”; 5.2.226), 자기가 저지른 일이 “madness”였다고 말한다(“what I have done . . . was madness”; 230-32). 그러나 이어지는 대사는 선뜻 사과라고 받아들이기에 어려운 방향으로 진행된다. 햄릿은 자기가 “제 정신이 아닐 때” 잘못을 범했으니(“when he’s not himself”; 235), 잘못한 것은 햄릿 자신이 아니라 “His madness”였다고 말하여 “madness”와 자신을 분리시키려고 한다(237). 나아가 자신 역시 “madness”의 피해를 입고 있으니(“Hamlet is of the faction that is wronged”; 238), “madness는 가련한 햄릿의 적”이기도 하다고 주장한다(“His madness is poor Hamlet’s enemy”; 239).

비록 광증을 자신의 적으로 돌리는 것은 사과로는 적합하다고 보기 어렵지만,[64] 그만큼 햄릿이 자신을 광증으로부터 분리시키려는 강한 의지를 확인할 수 있다. 특히 이 대사 직전에 배치된 왕의 대사나 존슨(Samuel Johnson)이 덧붙인 지문을 고려하면(5.2.225 s.d.), 이 순간 햄릿은 자신의 숙적을 지척에 두고 자기 내면의 적에 집중하고 있는 것이다. 기존의 복수극 관점에서 보면 마지막 순간까지 복수의 대상도 제대로 설정하지 못하는 이러한 모습은 복수자로서의 자격 부족으로 보일 수도 있으나, 주인공의 내면에서 벌어지는 전쟁 같은 상황에 집중함으로써 기존의 복수극이 담아내지 못한 인물의 심리적 사실성을 확보하게 된다. 특히 여기서 햄릿이 “madness”를 1인칭이 아닌 3인칭 대명사로 지칭하고 있다는 사실은 햄릿이 광증에 대해 가지는 복잡한 심경을 드러낸다.

우선 햄릿은 복수의 실행에 있어 그의 상대역인 레어티즈와 뚜렷한 대비를 이룬다. 검술 경기는 햄릿의 복수 실행에는 요원하게만 보이며, 도리

64) 이 대사에서 햄릿의 사과가 가진 진정성에 대한 논란은 Wilson 216-17 참조.

어 자신이 레어티즈가 실행하는 복수의 대상이 된다. 햄릿은 검술 경기에 참가함으로써 그가 마땅히 차지해야 할 주역의 자리를 레어티즈에게 넘겨주고 자신은 그저 "들러리"가 되는 일을 자처한다("I'll be your foil"; 5.2.255). 햄릿은 이미 이 시합에 대한 불길한 예감을 가지고 있었음에도 불구하고(212-13), 원수의 편에 서서 자기 목숨을 거는 모순적 상황을 맞이한다.[65]

작가는 햄릿이 선뜻 복수를 실행하지 못하는 이유를 햄릿의 목숨을 노리는 왕과 레어티즈에 입을 통해 드러낸다. 클로디어스는 복수를 실행하기 위해선 "복수에 어떤 경계도 없어야" 한다고 말한다("Revenge should have no bounds"; 4.7.128). 이런 측면에서 자신의 원수가 파놓은 함정에 빠질 때까지도 복수를 위한 구체적인 계획을 세우지 못하는, "지극히 관대하고 계략에도 서툰" 햄릿은 주도면밀한 왕과 레어티즈의 상대가 될 수 없다("Most generous, and free from all contriving"; 135).[66] 햄릿이 이 극에서 아버지의 원수를 갚기 위해 계획적으로 행한 일은 광인 행세와 연극을 통해 왕의 본심을 확인하는 것이 전부였다. 말하자면 햄릿이 복수 실행을 위해 자신의 의지로 이용하고자 했던 꾸며진 광증은 햄릿의 "1인칭 광증"으로 부를 수 있겠지만("my madness"; 3.4.49), 이 1인칭 광증은 복수극의 주인공에게 일반적으로 요구되는 "피해자가 가해자로 전환되는 행

---

65) 라깡(Jacques Lacan)은 햄릿이 결심하려는 바로 그 순간에 다른 사람, 그것도 자신이 반드시 물리쳐야 하는 바로 그 사람에게 아무런 대가 없이 자신을 내어 맡기는 이러한 모습에서 환상(fantasy)의 진면목이 드러난다고 보았다(30). 라깡에 따르면, 햄릿의 문제는 항상 타자(the Other)의 시간에 머물러 있기 때문에 자신이 무엇을 원하는지 모르는 데서 발생한다(25-26).

66) 햄릿의 성품에 대한 클로디어스의 평가는 『리어 왕』에서 에드가(Edgar)에 대한 에드먼드(Edmund)의 다음과 같은 논평과 흡사하다는 점을 고려한다면, 정직성은 셰익스피어의 고귀한 인물이 공유하는 기본 성품이라 할 수 있다.

> 잘 속는 아버님에 고상한 형님이라,
> 남에게 해 끼치는 못하는 성격이라
> 아무것도 의심하지 않는구나.
>
> A credulous father and a brother noble,
> Whose nature is so far from doing harms
> That he suspects none; (1.2.179-81)

위"를 동반하지 않는다(신영선 125). 스스로 경계를 설정하고 있는 1인칭 광증으로는 복수의 과업을 실행하는 데까지 도달할 수 없기 때문에, 햄릿은 제3독백에서 그토록 괴로워한다. 하지만 햄릿에게도 경계를 벗어나는 광기의 면모가 없는 것이 아니다. 햄릿이 오필리어나 왕비를 가혹하게 몰아칠 때, 그리고 결정적으로 폴로니어스를 살해할 때의 모습은 분명 이성의 통제 밖에 있다. 햄릿이 레어티즈에게 사과하며 이러한 광증을 3인칭으로 지칭하는 것은 스스로 통제할 수 없는 광기의 면모를 자신과 분리시킴으로써, 자기 안에 있는 광증을 억압하고 있음을 드러내는 부정의 행위이다.

햄릿의 1인칭 광증은 극중극 장면 이전까지 왕이 가장 우려했던 위협이었다. 그런데 왕이 햄릿의 성품을 "지극히 관대하다"고 평가하는 데에 이르면, 그가 더 이상 햄릿의 1인칭 광증을 위험요인으로 여기지 않고 있음이 드러난다. "예배당에서도 원수의 목을 베겠다"는 레어티즈나("To cut his throat i' th' church"; 4.7.126), "복수엔 어떠한 경계도 있을 수 없다"고 대답하는 클로디어스는 앞서 기도중이라는 이유로 왕을 죽이지 않는 햄릿과 상반된다. 이처럼 햄릿의 성품에 부여된 "경계선"은 이 극에서 햄릿의 적대자들, 그리고 나아가 당시 유행하던 복수극의 주인공, 타이터스와 같이 셰익스피어가 전작에서 선보인 철저한 복수자들과 햄릿을 결정적으로 구별짓는다. 햄릿의 내면 갈등은 바로 복수라는 과업과 그의 양심에 둘러쳐진 경계선을 두고 겪는 고통이다.

셰익스피어는 햄릿이 "His madness"를 사용한 직후 사과의 마지막 부분에 1인칭 대명사를 집중 배치함으로써 햄릿이 1인칭으로 분명히 말할 수 있는 것이 무엇인지 분명히 보여준다.

> 공언컨대 내겐 악의가 없었네.
> 자네가 내게 아량을 베풀어주게.
> 내가 내 화살을 지붕 위로 쏘았다가
> 내 형제를 다치게 했다고 이해해주게.
>
> Let my disclaiming from a purpos' d evil
> Free me so far in your most generous thoughts,
> That I have shot my arrow o' er the house
> And hurt my brother. (5.2.241-44, 인용자 밑줄)

햄릿이 레어티즈에게 요청한 “아량”, 즉 “지극히 관대한”이라는 표현은 앞서 왕이 햄릿에 대해 언급하며 사용한 표현과 동일하다. 햄릿은 여기서 레어티즈를 “형제”라고 부를 뿐만 아니라, 앞선 장면에서는 그를 호레이쇼에게 “매우 고결한 청년”라고 소개했으며(“a very noble youth”; 5.1.224), 레어티즈에게 직접 “나는 늘 자네를 사랑했네”라고 말하기도 한다(“I loved you ever”; 290). 작가는 이를 통해 레어티즈가 본래 햄릿과 동일한 부류의 인물임을 드러낸다. 하지만 햄릿이 부정하는 바로 그 “악의”를 그 순간 레어티즈가 준비하고 있도록 함으로써 독자에게 두 인물의 고결성(nobility)이 지닌 차이를 명확히 구분하게 만든다.

이처럼 햄릿의 사과는 단순히 레어티즈에 대한 유감 표명에만 머무르지 않고 햄릿의 “madness”에 대한 자각이 두드러진다는 점에서 중요하다. “가련한 햄릿의 적”에는 복수라는 임무에 대한 햄릿의 자의식이 드러나는데, 이 말은 선왕의 유령으로부터 복수 명령을 받은 직후 “오 저주받은 운명”이라고 최초로 표명된 자기 연민의 패러프레이즈이자(“O cursed spite”; 1.5.188), 오랜 내적 갈등의 결론이기도 하다. 이 작품에서 복수자가 끝까지 복수를 늦추는 것은 당시 유행하던 복수극의 장르 문법을 깨뜨리는 파격임과 동시에, 이를 통해 작가가 새로운 비극성을 성취하는 길이기도 하다. 복수의 실행만을 놓고 본다면 햄릿은 분명 실패한 인물이다. 햄릿은 자신에게 주어진 결정적 기회를 놓치며, 출전과는 달리 광인 행세를 복수 실행에 적절히 활용하지도 못한다. 하지만 제4독백에서 제기하는 질문의 핵심에 “고결함”에 대한 성찰이 있었다고 이해한다면(“Whether ’tis nobler in the mind”; 3.1.56), 햄릿이 임종을 맞아 자신이 가장 신뢰하던 인물인 호레이쇼에 의해 “고결한 심장”으로 지칭되는 것은 그가 마지막까지 광증과 악의에 굴복하지 않고 고결성을 지켜냈음을 의미한다(“noble heart”; 5.2.343).[67] 햄릿에게 처음으로 “madness”를 써서 광증을 경고했

67) 반면 레어티즈와 오필리어는 햄릿과 살해당한 부친이라는 동일한 도전에 직면하지만, 전자는 불의와 타협함으로써, 후자는 이성을 상실함으로써, 각자의 고결함을 지키는 데 실패한 인물로 이해할 수 있다.

던 호레이쇼가 햄릿의 최후를 “mad”가 아닌 “noble”이라는 말로 지칭하게 함으로써 작가는 햄릿이 “광증”으로부터 자신의 “고결함”를 지키는 데 성공했음을 확인시켜준다.[68] 또한 작가가 출전에서와 달리 햄릿 부자에게 의도적으로 같은 이름을 부여했다는 사실을 유념한다면, “나를 기억하라”는 유령의 명령에 이미 단순히 원수에 대한 보복 뿐만 아니라 자기 자신을 기억하고 지키라는 뜻이 포함되어 있다고 해석 가능하다(“remember me”; 1.5.91).

지금까지 이 극에서 “mad(ness)”가 언급되는 양상을 중심으로 햄릿의 광증이 가진 불확정적이고 다면적인 측면을 살펴보았다. 클로디어스는 왕자가 자신에게 위협이 됨을 확인하고서 그를 규범의 일탈자로서 광인의 낙인을 찍는다. 반면 왕비의 입장에서는 왕자를 광인으로 규정하게 된 결정적 계기는 그의 망상에 있었다. 물론 여기엔 왕비 자신의 양심의 가책을 아들의 광증으로 전가하는 측면이 있으며, 그 결과 왕비는 햄릿을 광인으로 규정하면서도 그를 보호하고자 한다. 햄릿에게 광증은 주어진 명령과 자신의 원칙이 충돌할 때 발생하는 고통에서 비롯된다. 유령은 햄릿에게 복수와 함께 자신을 기억하라고 명령하는데, 숙부를 죽이는 일과 고결함으로 대표되는 선왕의 유지를 이어가는 것은 쉽게 양립할 수 없다. 이 문제를 해결할 때까지 그는 스스로 광인의 탈을 쓰고 있으나, 극의 말미에서 광증을 자신의 적이라고 고백하는 데 이르게 되면 그가 미치지 않기 위해 분투하고 있었음이 드러난다. 햄릿은 이 과정에서 우발적으로 폴로니어스를 살해함으로써 그의 두 자녀를 자신과 동일한 전장(戰場)으로 초대한다. 하지만 오필리어는 정신이 붕괴되는 형태로, 레어티즈는 자신의 고결함을 버리고 악당의 손을 잡는 형태로 각각 실패하고 만다.

---

68) 이 극이 실패한 복수임에도 불구하고 독자가 만족감을 얻을 수 있다면 그 이유는 바로 주인공의 내면 투쟁이 승리로 귀결되는 것에서 찾을 수 있다. 물론 이 성취는 폴로니어스의 대사에 사용된 모순어법처럼, 광증과 고귀함이 정면으로 충돌하고(“Your noble son is mad”; 2.2.92), 왕자의 고귀함이 무너졌다는 탄식 끝에 가까스로 이루어진다(“O, what a noble mind is here o’erthrown”; 3.1.150). 이 극의 비극적 동력은 주인공이 서로 어울릴 수 없는 두 가지 요소를 동시에 추구하는 데서 비롯한다.

3.3. 광증의 발화 양식

『햄릿』에서 광증의 문제는 발화 내용뿐만 아니라 형식과도 연관된다. 이 문제를 다루기 위해선 우선 무운시와 산문의 일반적 기능에 대해 먼저 살펴보아야 한다.『햄릿』 텍스트의 대부분은 그의 다른 작품들과 마찬가지로 무운시로 구성되어 있다. 레빈(Harry Levin)에 따르면, 무운시는 압운을 포기하는 대신 시의 리듬 안에서 자연스럽게 구어체를 구사할 수 있게 한다(Introduction 12). 특히『햄릿』에 사용된 무운시는 그의 초기작에서 보이는 엄격함이나 단조로움으로부터 벗어나 여성행말(feminine ending)과 강세의 도치(inversion), 율격휴지와 통사휴지가 일치하지 않는 월행(enjambment) 등의 변조를 통해 보다 자연스러운 구어에 접근한다. 하지만 그렇다고 해서 산문 대사와의 차이가 사라지는 것은 아니다.[69] 레빈이 지적하듯이 셰익스피어의 무운시는 어디까지나 엄격한 운문 형식과 산문의 무형식 사이에 위치한 "절충적" 발화 양식이다("compromise"; 같은 면).

무운시가 극의 기본 발화 양식으로서 하나의 기준점을 설정함으로써, 다른 발화 양식들은 그 차이를 통해 특수한 극적 상황이나 인물의 상태를 지시할 수 있게 된다. 예를 들어『햄릿』의 극중 배우들은 극중극에서 약강오보격 이행연구를 사용함으로써 평시의 산문체와 차이를 나타낼 뿐만 아니라 이 장면에서 무운시로 말하는 다른 인물들과도 차이를 만들어낸다. 또한 율문의 특수한 형태인 노래는 노래 부르는 인물의 특별한 상태를 지시하게 되는데, 아래에서 살펴볼 오필리어의 사례가 대표적이다.

---

69) 20세기 후반의 영어권 셰익스피어 배우들은 무운시 대사들에서도 율격을 과장해서 표현하기보다 대사의 강조점을 살리되 최대한 자연스럽게 말하는 방식을 지향하기 때문에, 율문 대사와 산문 대사의 차이가 매번 청각적으로 극명하게 드러나지는 않는다. 그러나 활자 텍스트에서는 율문은 행구분과 함께 각행의 첫 단어가 대문자로 시작하는 것을 통해 산문과 율문은 시각적으로 명확하게 구분된다. 율문과 산문의 구분은 초기 필사본에서도 나타난다. 그렉의 조사에 따르면, 엘리자베스 시대 공연 대본(prompt-book)은 네 개의 칸(column)으로 구분되어 있으며, 그중 첫 번째 열에서는 발화자가 표시되고, 율문의 경우 그 다음 두 칸을, 산문의 경우엔 둘째부터 넷째 칸까지 이용했다(Greg, *Editorial Problem* 34).

빅커스(Brian Vickers)에 따르면, 엘리자베스 드라마에서 사용된 산문의 용법은 크게 두 가지로 구분할 수 있으며(5-6), 이러한 연극적 관습이 『햄릿』에도 대부분 적용된다. 산문은 우선 편지나 포고문처럼 극의 외부 세계로부터 온 메시지에 적용되어 극 내부의 주된 발화 양식인 율격 있는 대사와 구별을 이룬다. 햄릿의 편지(2.2.109-24; 4.6.13-31; 4.7.43-48)가 여기에 해당한다. 두 번째는 산문의 문체적 타자성(otherness)이 인물의 타자적 성격을 반영하는 경우로, 산문은 율문 발화자보다 낮은 신분을 나타내거나 진지함이 결여된 성격을 나타낼 수 있다. 5.1C에서 무덤지기(grave-diggers)가 사용하는 산문은 바로 하층 계급의 언어이자 그들의 또 다른 인물 명칭인 광대(Clowns)의 언어이기도 하다. 또 다른 용례는 오필리어의 사례에서 분명히 드러나는 광인의 산문이다. 빅커스가 아래에서 지적하듯이, 광증이 산문과 연결되는 것은 셰익스피어 극의 규범적 발화 양식인 무운시로부터의 "일탈"을 의미하기 때문에 발화 양식을 통해 인물의 성격적 변화를 드러낼 수 있다("deviation"; Vickers 6).

> 오셀로가 광란의 상태로 떨어지거나 레이디 맥베스가 몽유병 환자로 전락하는 것은 이와 나란히 [그들의 언어가] 무운시에서 산문으로 강등하는 것을 통해 . . . 누구에게나 현저히 드러난다.
>
> [E]veryone sees the significance of the degeneration of Othello into a frenzy or Lady Macbeth into her sleepwalking being matched by a parallel decline from blank verse into prose . . . . (같은 면.)

광증이 『햄릿』에서 차지하는 비중을 고려할 때 바로 이 광인의 산문을 특별히 주목해야 한다. 물론 광인의 산문이 가지는 특성은 율문 대사와 구조적 관계 속에서 이해되어야 한다. 광증이 햄릿과 오필리어, 그리고 그 주변 인물들에게 의미하는 바를 보다 분명히 파악하기 위해 작가가 두 가지 구별되는 발화양식을 개별 상황 속에서 활용하는 양상을 살펴보도록 하자.

오필리어의 실성은 4.5 초반에 최초로 보고된 이후,[70] 외모의 변화를

70) 이 역할은 제2사절본에서는 신사(Gentleman)에게, 이절본에서는 호레이쇼에게 배정되어 있다.

나타내는 지문을 통해 구체화된다(20. s.d.). 4.5J에서 오필리어가 재등장할 때 레어티즈가 누이의 모습을 보는 즉시로 “madness”를 언급하는 것은 오필리어의 광증이 시각적으로도 충분히 식별 가능함을 알려준다.

레어티즈. 뭐야, 이건 무슨 소리인가?

오필리어 *등장*

골수는 이 열불에 죄다 말라버려라!
시력은 일곱절 짠 눈물에 불타버려라!
맹세한다. 너를 미치게 한 자에겐
저울이 기울도록 이 원한을 갚아주마.
오호라, 오월의 장미 같은 누이야!
하느님, 어린 처녀의 정신이 어떻게
늙은이 생명마냥 쉬 사그라드나요?

LAERTES. How now, what noise is that?

Enter Ophelia

O heat, dry up my brains! tears seven times salt
Burn out the sense and virtue of mine eye!
By heaven, thy madness shall be paid with weight
[Till] our scale turn the beam. O rose of May!
O heaven, is’t possible a young maid’s wits
Should be as mortal as [an old] man’s life? (5.4.154-61)

그러나 작가가 텍스트에서 오필리어의 광증을 위해 마련한 장치는 시각보다 청각적인 것이 더 두드러진다. 이 단락에서 오필리어의 대사는 전반부의 무운시가 아닌 산문과 노래로 전환된다. 오필리어의 전반부 대사는 3.1D에서 햄릿의 발화 양식 변화에 따른 산문체 대사를 제외한다면 일관되게 무운시로 이루어져 있었다. 따라서 4.5 이후 배정된 산문은 오필리어의 이성이 광증의 수준으로 추락했음을 의미하게 된다. 아래 대화에서 레어티즈의 반응은 누이의 말에 “결여된 것”이 의미뿐만 아니라 형식이기도 하다는 것을 시사한다.[71]

71) 이 점은 앞서 오필리어가 햄릿의 광증에 대해 “혀[의] . . . 추락”을 언급했던 것과 연관된다(”tongue . . . quite down”; 3.2.150-54).

오필리어. 노래를 불러야 해. “어다운, 어다운”, 그리고 그 사람을 어다우너라고 불러. 후렴이 어쩜 이렇게 잘 어울릴까! 주인의 딸을 훔쳐간 놈은 농땡이 청지기였대.
레어티즈. 공허한 말이 더 의미심장하구나.

OPHELIA. You must sing. “A-down, a-down,” and you call him a-down-a. O how the wheel becomes it! It is the false steward, that stole his master’s daughter.
LAERTES. This nothing’s more than matter. (4.5.171-74, 인용자 밑줄)

오필리어의 노래는 형식상 율문으로 분류할 수 있으나(4.5.23-26; 29-32; 38-40; 48-55; 58-66; 165-67; 187; 190-99), 앞서 오필리어가 사용하던 무운시와는 전혀 다르다. 우선 율격의 차이가 두드러지는데, 약강오보격이 아니라 사보격이나 삼보격이 사용되고, 약강격(iambus)이 아닌 강약격(trochee)이 사용되었다.[72] 뿐만 아니라 말에 곡조가 덧붙여짐으로써 오필리어의 상태는 이전과 분명한 차이를 이루게 된다.[73] 물론 노래가 그 자체로 광증과 유기적 연관성을 가지는 것은 아니지만, 율문에 대한 산문의 관계와 마찬가지로 노래는 비규범적 발화 양식이라는 점에서 광증의 기표로 성립한다. 아래 대화에서와 같이, 왕이 오필리어의 광증을 아버지의 죽음과 연관시키자 오필리어는 그에 대해 긍정도 부정도 하지 않은 채 노래로 대답을 대신한다.

왕. 제 아버지를 생각하는구나.
오필리어. 제발 그 얘긴 더 이상 하지 마. 하지만 누가 너한테 그게 무슨 의미냐고 물으면 이렇게 말해.
“내일은 밸런타인데이, *노래.*
아침 일찍 일어난
한 처녀가 그대 창가에서
그대의 밸런타인이 된대요.

KING. Conceit upon her father.

---

72) 노래의 개별 율격에 대한 구체적 분석은 Hudson xxxv 참조.
73) 노래(Song)라는 명시적 지문과 함께 류트를 지참하게 하는 제1사절본의 지문은 오필리어의 노래에 멜로디의 동반을 지시한다.

OPHELIA. Pray let's have no words of this, but when they ask you what it means, say you this:
"To-morrow is Saint Valentine's day, *Song*.
All in the morning betime,
And I a maid at your window,
To be your Valentine. (4.5.45-51)

실성한 오필리어에게 노래는 고통스런 현실의 언어를 벗어나게 하는 출구가 된다. 여기서 오필리어가 부르는 노래는 당시 유행가의 일부로 알려지고 있다. 작가는 산문을 비롯해 메타극의 현실 지시적 유형으로서의 노래를 사용함으로써 더 이상 자력으로는 정돈된 율격을 사용할 수 없는 정신의 붕괴, 혹은 통제 불능의 상태를 제시한다.[74]

오필리어의 경우 정신 상태의 변화에 따라 발화 양식에도 불가역적이고 수동적인 변화가 일어나지만, 햄릿의 발화 양식은 광증을 표명한 이후에도 산문과 율문의 혼용이 일어나며, 종국에는 다시 산문에서 율문으로 돌아온다. 햄릿에게서 나타나는 발화 양식의 잦은 전환은 다른 인물의 발화 양식에도 변화를 초래한다. 앞서 언급한 오필리어의 사례뿐만 아니라, 왕과 왕비에게는 율문으로 말하던 폴로니어스 및 로젠크랜츠와 길던스턴은 햄릿과의 대화에서는 산문을 사용한다. 심지어 거의 모든 대사가 율문으로 되어 있는 클로디어스 조차 광인으로 가장한 햄릿과의 대화에서는 산문을 일부 사용하기도 한다(3.2.96-97). 오스릭(Osric) 역시 햄릿과의 대화에서는 산문을 사용하지만(5.2.105-11), 이후 포틴브라스의 등장을 알리는 대사에서는 율문을 사용한다(350-52). 호레이쇼의 경우 햄릿이 율문으로 말하면 율문으로 대답하고 산문으로 말할 때에는 산문으로 대답하는 등 발화 양식에 있어서도 햄릿의 콘피단트로서 보조를 맞추고 있다.[75]

---

74) 이 극에서 노래를 사용하는 또 다른 인물은 5.1의 광대1이다(5.1.61-64; 71-74; 94-97). 햄릿은 그의 노래가 그에게 맡겨진 일과 어울리지 않음을 지적하는데, 이어지는 대화 역시 일반적인 대화의 격률을 벗어나는 비정상성을 드러낸다.

75) 특정 대화에서 무운시와 산문이 혼용되는 경우는 좀처럼 발견하기 어렵다. 두 인물 중 어느 한쪽이 산문을 사용하면 다른 곳에서는 무운시를 사용하던 인물도 그 상황에서는 산문으로 대화하는 것이 일반적이다. 이러한 현상은 햄릿에게만 국한된 것이 아니라 실성한 오필리어와 대화하는 왕과 왕비의 발화 양식에서도

햄릿의 산문체 발화는 대체로 독자-관객으로 하여금 그가 광인으로 위장 전술을 펼치고 있음을 식별하게 하는 표지이며, 자신의 본심을 숨기기 위한 은폐 전술이다. 반면 율문으로 구성된 발화는 햄릿이 상대방에게 속마음을 숨김없이 드러내고자 할 때 사용된다. 이러한 특징은 2막 이후로 극 전반에서 확인된다. 하지만 햄릿의 경우 오필리어와 달리 율문으로는 정상을, 산문으로는 광증을 나타내는 단순한 이분법이 적용되지 않는다. 셰익스피어는 의도적으로 발화 형식과 내용의 불일치를 가져오고, 또한 그것을 외적으로 확인할 수 있는 다른 보조 장치도 부여하지 않음으로써 광증의 불확실성을 유지한다.[76] 그 결과 독자는 햄릿의 광증에 대한 명확한 결론을 내리지 못한 채 특정 맥락에서 어떠한 발화 양식을 사용하는지 끝까지 주목하게 되고, 또한 작가가 왜 그러한 선택을 했는지도 질문하게 된다.

햄릿이 2.2에서 줄곧 산문으로 말하는 것은 명백히 광인 행세를 하며 그의 적대 세력에게 자신의 본심을 감추기 위함이다. 이것은 이 장면 말미에 홀로 남겨진 햄릿이 50여행의 무운시로 자신의 속내를 관객에게 드러냄으로써 선명한 대조를 만들어낸다. 반면 3.1에서 햄릿의 무운시는 제4독백을 비롯해 오필리어와의 대화 초반까지 지속되다가 아래의 대사를 기점으로 산문으로 전환된다.[77]

> 오필리어. 전하께서 주신 것을 어찌 외면하시나요.
> 감미로운 숨결까지 불어넣어 이 물건을
> 보배롭게 하셨지요. 그 향기 다 가셨으니

일정 부분 발견된다. 하지만 이 경우 그들의 대사가 1행 미만에 머무르기 때문에 산문 율동이 현저히 나타나는 것은 아니다.

76) 일반적으로 셰익스피어의 극에서는 인물의 정체를 감추는 변장을 사용할 때 변장한 인물이 관객들에게 자신의 진심을 직접 나타내는 방백이 적극적으로 사용된다. 하지만『햄릿』에서는 이러한 성격의 방백은 클로디어스와 레어티즈에게서는 발견되지만 햄릿에게서는 찾아보기 어렵다(임승태, "변장과 방백" 참조). 그리하여 수녀원 장면에서 햄릿의 산문은 그가 광인 행세를 하기 위해 의도적으로 사용하는 것인지, 아니면 오셀로의 경우처럼 그 순간 광증에 가까운 극도의 흥분상태에 처한 것인지 불분명하게 만든다.

77) 햄릿이 율문을 사용하고 있는 것으로 미루어 보아, 그는 초반에 감시자를 의식하지 않고 있음을 추측할 수 있다. 또한 이 율문 대사들은 왕이 "그가 말하는 것이 . . . 광증 같지는 않다"고 판단하는 근거가 될 수 있다("Nor what he spake, . . . / Was not like madness"; 3.1.163-64).

이제 다시 받으세요. 고결한 사람들에겐
주신 분의 참된 마음이 사라진 선물일랑
제 아무리 값진 것도 하찮기만 하니까요.
받으세요.
햄릿. 하 하! 그대는 정직하시오?

OPHELIA. My honor'd lord, you know right well you did,
And with them words of so sweet breath compos'd
As made these things more rich. Their perfume lost,
Take these again, for to the noble mind
Rich gifts wax poor when givers prove unkind.
There, my lord.
HAMLET. Ha, ha! are you honest? (3.1.96-102, 인용자 밑줄)

물론 이미 절친한 친구들의 배신을 경험한 햄릿이 오필리어의 갑작스런 태도 변화를 의심하는 것은 자연스럽다.[78] 그런데 연속된 이행연구로 되어 있는 오필리어의 대사 직후에 햄릿의 발화가 산문체로 급변한다는 점을 고려한다면, 이 이행연구의 정형성이야 말로 햄릿이 오필리어의 정직성을 의심하고 오필리어 앞에서도 광인 행세를 해야 한다고 판단한 결정적 계기로 간주할 수 있다.[79] 햄릿이 오필리어에게 결별을 선언하는 과정에서 자신의 광증에 대해 직접 언급하고 있기 때문에("It hath made me mad"; 3.1.146-47), 이 대사에서는 햄릿이 의식적으로 광인의 산문을 사용하는

78) 윌슨의 제안을 따라 햄릿이 폴로니어스가 자기 딸을 풀어 놓겠다는 말을 들었다고 가정한다면("At such a time I'll loose my daughter to him"; 2.2.162), 햄릿의 경계심은 더욱 분명해질 것이다(Wilson 104ff.). 하지만 이 장면에서 햄릿이 오필리어를 발견하고 보이는 첫 반응과("The fair Ophelia"; 3.1.88), 초반에 무운시로 말하는 모습에서 그러한 경계심을 찾아보긴 어렵다.

79) 젠킨스(Harold Jenkins)는 운율 있는 격언(rhyming sententia)이 엘리자베스 드라마에서 흔히 발견되는 것이므로 이 대사를 "냉담이나 위선"으로 간주해서는 안 된다고 주장했다("coldness or insincerity"; 99 n.). 하지만 실성해서 부르는 노래를 제외하고 오필리어의 다른 대사 중 압운을 사용한 경우가 없다는 점, 그리고 이 극의 다른 곳에서 사용된 금언류의 대사들도 대체로 2행을 넘지 않는다는 점에서 오필리어의 대사가 가진 예외성이 드러난다. 더욱이 곧 펼쳐질 극중극 대사가 연속된 이행연구로 되어 있다는 점을 고려할 때 햄릿이 여기서 오필리어의 말의 형식으로부터 미리 주어진 대사를 암송하는 것 같은 인상을 받았을 가능성을 배제할 수 없다. 이 대사 직후 햄릿의 질문에 사용된 "honest"는 앞서 폴로니어스의 정직성을 의심할 때에도 사용되었다(2.2.176).

것으로 볼 수 있다. 하지만 여기서 햄릿의 말들은 단순히 위장이라고 단정하기에는 지나친 측면이 있으며, 이 순간, 작가가 오셀로에게 그러하듯이, 광증에 가까운 극도의 흥분이 산문체로 나타난 것으로 이해할 수도 있다. 작가는 광증에 관한 명확한 실체를 감춤으로써 관객으로 하여금 햄릿의 광증은 물론 오필리어에 대한 햄릿의 진심이 어디에 있는지도 끝까지 의문에 사로잡히게 만든다.[80]

3.2에서 햄릿의 대화는 그의 유일한 콘피단트인 호레이쇼를 상대할 때를 제외하면 모두 산문으로 이루어진다. 호레이쇼 앞에서 햄릿은 앞서 오필리어의 표현에 걸맞은 "궁신과 군인과 학자의 . . . 혀"로 대화하지만("The courtier's, soldier's scholar's . . . tongue"; 3.1.151), 왕의 등장 신호에 맞춰 햄릿이 광인으로 되돌아갈 때("idle"; 90), 텍스트의 명시적 변화는 율문에서 산문으로의 강등에 있다. 한편 3.3D에서 햄릿의 대사는 무운시로 되어 있지만, 이 대사는 기도중인 왕이 들을 수 없는 위치에서 이루어지거나, 관객에게만 자신의 속내를 드러내는 방백의 관습을 사용한다는 점에서 예외적이다. 반면, 3.4에서 햄릿은 왕비 앞에서 시종일관 무운시를 사용함으로써 이전과는 다른 태도로 어머니와 대화한다. 하지만 역설적으로 그동안 왕자의 광증을 부정해온 왕비는 전술한 것과 같이 이 장면에서 아들의 광증을 인정하지 않을 수 없게 된다. 다만 이 때 햄릿이 자기가 미치지 않았음을 보일 수 있다며 제안한 것이 "말을 똑같이 되풀이" 하는 시험이라는 사실은 이 극에서 설정하고 있는 광증과 발화 행위 사이의 긴밀한 관계를 다시금 주목하게 만든다("the matter will reword"; 3.4.13).

4막 전반부에서 햄릿은 로젠크랜츠와 길던스턴, 그리고 클로디어스에게

80) 여기서 햄릿은 오필리어를 사랑하지 않는다는 말을 산문체로 발화하는 반면("I lov'd you not"; 3.1.118), 장례식에선 "난 오필리어를 사랑했다. 오라비 / 사만 명의 사랑을 합쳐도 내 사랑에 / 미치진 못할 것이다"라고 무운시로 오필리어에 대한 자신의 사랑을 드러낸다("I lov'd Ophelia. Forty thousand brothers / Could not with all their quantity of love / Make up my sum;" 5.1.269-71). 율문이 햄릿의 진심에 더 가깝다고 판정한다면, 3막에서 햄릿이 오필리어에게 사용하는 산문체의 매정하고 무례한 말은 이 대화를 엿듣고 있는 폴로니어스와 왕을 의식한 행위로 해석 가능하다. 하지만 이러한 해석은 5막의 율문 대사를 통해 사후적으로 가능할 뿐, 3막에서 즉각적으로 이루어질 수는 없다.

는 일관되게 산문체로 말한다. 하지만 4.4에서 포틴브라스 군의 대위(Norwegian Captain)를 만났을 때와 이어지는 독백에서는 무운시를 사용함으로써, 햄릿이 적대세력으로부터의 위장과 보호의 목적으로 산문을 사용하고 있음을 다시금 확인할 수 있다. 출전에서 암레트가 주로 슬랩스틱에 의존하여 바보 행세를 했다면, 햄릿의 핵심 위장 전술은 이처럼 발화 양식에서 두드러진다.

5막에서 덴마크로 다시 돌아온 햄릿은 왕 앞에서 더 이상 미친 척할 필요가 없는데, 이러한 변화는 발화 양식에도 반영되어 있다. 비록 5막 전반부에서 햄릿은 여전히 산문 대사를 사용하고 있지만 그 성격은 이전과 다르다. 허드슨(Henry Norman Hudson)의 분류에 따르자면, 광대1과의 대화에서 햄릿은 "비격식 대화체 산문"을 사용하여 희극적 이완을 가져온다("colloquial prose of dialogue"; xxxvi).[81] 하지만 작가는 이후 햄릿이 숨어서 장례식을 지켜보면서 호레이쇼에게 방백으로 말할 때나, 잠시 후 무덤 앞으로 나와 레어티즈와 몸싸움을 벌일 때에도 무운시를 사용하게 했다. 여기서 햄릿은, 뒤에서 스스로 밝히듯, 일순간 "이성을 잃었음"에도 불구하고 여전히 율문을 사용하는데("forgot myself"; 5.2.76), 그로인해 다시 한 번 햄릿의 심리 상태와 발화 형식의 불일치가 나타난다. 발화 양식의 관습에 따른다면, 여기서 햄릿의 격정이 아무리 크다고 하더라도 그가 여전히 율문을 사용하고 있는 이상 그것을 광증으로 해석할 수 없게 한다. 그럼에도 불구하고 이 격정이 율문이라는 형식에 어울리지 않을 만큼 압도적이기 때문에 독자-관객은 여기서 절망과 분노와 같은 햄릿의 진짜 감정을 더욱 강력하게 전달받을 수 있다.

반면, 5.2 전반부에서 햄릿과 호레이쇼의 대화는 율문으로 이루어지다가 오스릭의 등장 시점부터 검술 경기가 시작될 때까지 산문체가 사용된다. 이 장면에서는 햄릿만이 특정한 목적을 가지고 산문을 사용하는 게 아니라 오스릭이나 어떤 귀족(a Lord), 그리고 호레이쇼 마저도 햄릿과 산문으로 대화를 나눈다. 운율이 배제된 언어와 함께 우스꽝스런 오스릭과의 대화 내

81) 물론 이 대사의 성격을 엄격히 구분하지 않더라도 자신의 정체를 아직 드러내지 않고 있는 햄릿이 상대방의 신분에 맞춰 산문으로 말하는 것은 자연스럽다.

용이 잠시 후 벌어질 참극을 준비한다는 점에서 이 장면은 그랜빌-바커(Harley Granville-Barker)가 지적하듯이 마지막 파국을 준비하기 위한 "건조한 서곡"에 해당한다("dry prelude"; 191). 그런데 검술 경기의 참가를 놓고 벌이는 햄릿과 호레이쇼의 산문 대화는 것은 직전 대화와 성격을 달리한다. 1.4에서 유령을 따라가려는 햄릿을 만류했던 호레이쇼는 여기서도 불길한 예감을 가지며 햄릿을 막으려 하지만, 햄릿은 여기서 자신에게 주어진 운명이 어느 쪽이든 담담히 받아들이고자 한다. 셰익스피어의 인물들이 일반적으로 인물의 "보다 강렬한 감정"("more intense feelings"; Granville-Barker 192), 또는 "가장 깊은 내면"을 드러낼 때에는 운율 있는 말을 사용하지만("the innermost"; Vickers 248), 여기서 햄릿은 다음과 같이 산문을 통해 "이상하게 편안한 기분"을 드러낸다("strangely relaxed mood"; 같은 면).

> 천만에. 우리 예감을 무시하세. 참새 한 마리가 떨어질 때에도 특별한 섭리가 있잖은가. 그게 만약 지금이라면, 나중에는 오지 않을 걸세. 나중에 오지 않는다면, 그건 지금이겠지. 그게 만약 지금이 아니라 해도, 언젠가는 오고말거야. 준비되었네. 누구도 자기가 언제 떠나게 될지 모르는데, 일찍 떠난들 어떻겠나. 그렇게 하라지 뭐.
>
> Not a whit, we defy augury. There is special providence in the fall of a sparrow. If it be [now], 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it [will] come—the readiness is all. Since no man, of aught he leaves, knows what is't to leave betimes, let be. (5.2.219-24)

이 대사는 햄릿이 검술 시합에 임하기 직전에 발화되며, 산문으로는 햄릿의 마지막 대사에 해당한다. 산문 대사로 진행된 장면의 흐름상 이 대사 역시 산문으로 구성된 것은 자연스러운 일이다. 하지만 이 대사가 산문으로 이루어져 있다고 해서 햄릿의 진심을 반영하고 있지 않다거나 다른 무운시 대사보다 경박하다고 말할 수는 없다. 무엇보다 이 대사에서 주목해야 할 것은 햄릿이 죽음을 예감하면서 스스로 제어할 수 없는 운명을 담담히 받아들이겠다는 말을 율문의 형식적 제약 없이 말하고 있다는 사실이다. 셰익스

피어는 여기서 율문과 산문의 용법을 비틂으로써 다시 한 번 발화 양식을 도식적으로 이해할 수 없도록 한다. 결과적으로 발화 양식을 통해서도 햄릿의 광증은 여전히 불확실한 상태에 머물게 되며 관객으로 하여금 율문 대사뿐만 아니라 산문 대사도 귀기울여 듣게 만든다. 여기엔 한편으로 당시 산문의 낮은 지위에 대한 작가의 태도가 반영된 것으로 보인다. 셰익스피어는 산문을 통해 진지한 사유와 성찰을 시도함으로써 수세기 후 근대극 작가들에게서 본격화될 산문 연극의 가능성을 예견하고 있다.[82]

82) 하트(Alfred Hart)의 통계에 따르면, 셰익스피어의 비극은 전기보다 후기에 산문의 비중이 월등히 높다. 특히『햄릿』의 경우 산문이 사용된 비율은 약 25%로서, 이는 셰익스피어의 비극 중에서도 산문 비중이 가장 높은 경우에 속한다. 10% 미만:『타이터스 앤드러니커스』,『줄리어스 시저』(*Julius Caesar*),『맥베스』; 10-20%:『로미오와 줄리엣』(*Romeo and Juliet*),『오셀로』(*Othello*); 20%이상:『햄릿』,『리어 왕』,『코리오레이너스』(*Coriolanius*),『아테네의 타이먼』. 비율의 수치는 Old Cambridge 기준이며 Vickers 432-33에서 재인용.

4. 광증의 번역과 지각의 상실

4.1. 어휘 번역에서 나타나는 차이와 반복의 해체

일반적으로 번역에서 어휘 단위의 일대일 대응이 불가능한 것을 고려한다면, 특정 어휘의 차이와 반복을 통해 구축된 광증의 드라마투르기가 번역 과정에서 투명하게 전달될 가능성은 희박하다. 다만 어떤 지점에서 원문과 틈이 벌어지는지, 그 원인은 무엇인지 파악하기 위해서는 개별 번역 사례들에 대한 검토가 필요하다. 이 장에서는 한국 <햄릿> 상연의 모체가 되는 번역 텍스트의 상태를 점검하기 위해 3장에서 검토했던 어휘들이 번역된 실태를 확인할 것이다. 앞서 광증의 지칭 문제를 특정 단어의 반복 또는 회피의 추세로 살펴본 것처럼, 번역본에 대한 검토 역시 원문에서의 반복이나 차이가 번역 이후에도 유지되는지에 초점을 맞춘다.

영미문학연구회 번역평가사업단의 조사에 따르면, 『햄릿』의 한국어 번역본은 2005년까지 총 168종이 출간되었고, 이중에서 중복출간을 제외하더라도 34종에 이른다. 본 연구에서는 번역평가사업단이 전반적으로 “정확성, 충실성, 가독성”을 갖추었다고 평가한 10개의 추천 판본과 비록 일본어 중역이지만 처음으로 한국어 완역을 시도한 현철의 역본을 함께 검토했다.[83] 또한 역자에 따라 번역의 개정이 이루어진 경우에는 특정 역어가 변경되거나 유지되는 양상을 추적했다.[84]

우선 분석 대상이 된 총 84개의 구절을 통해 번역 과정에서 발생한 변화를 확연하게 드러내 주는 통계를 얻을 수 있었다. 원문과 번역문 사이에

83) 현철의 『하믈레트』는 『개벽』에 1921년부터 이듬해까지 연재되었으며, 1923년에 박문서관에서 단행본으로 출간되었다. 본고에서는 『개벽』의 연재본을 검토했다.

84) 김재남 역본의 경우 다양한 형태의 판본이 간행되어 모든 판본을 검토할 수는 없었다. 여기서는 초기 두 판본과 가장 최근의 판본을 검토했다. 여석기 역본의 경우 역자의 최종본이 2013년에 간행되었으나, 공역으로 표시되어 있어 2006년판을 최종본으로 간주하였다.

서 동일 단어가 반복되는 빈도는 표 3의 수치와 같다. 원문에서는 광증을 지칭하는 어휘들의 절반 이상이 본문에서 2회 이상 반복되고 있다. 반면, 번역본에서는 이러한 어구들을 번역했음에도 1회만 사용된 표현들이 2회 이상 반복 사용된 단어 보다 두 배에서 많게는 세 배 가량 증가하고 있다. 이는 반복된 어구를 번역하는 과정에서 일회성 역어가 사용된 경우가 많으며, 그 결과 원문에서 반복된 표현 다수가 번역에서는 다르게 옮겨졌음을 의미한다. 단적인 예로 최재서의 경우 다른 부분의 번역에서는 원문의 반복을 유지하고 있다는 점이 높이 평가받기도 했는데, 광증 관련 어휘에서는 일회성 역어의 사용이 매우 두드러진다.[85]

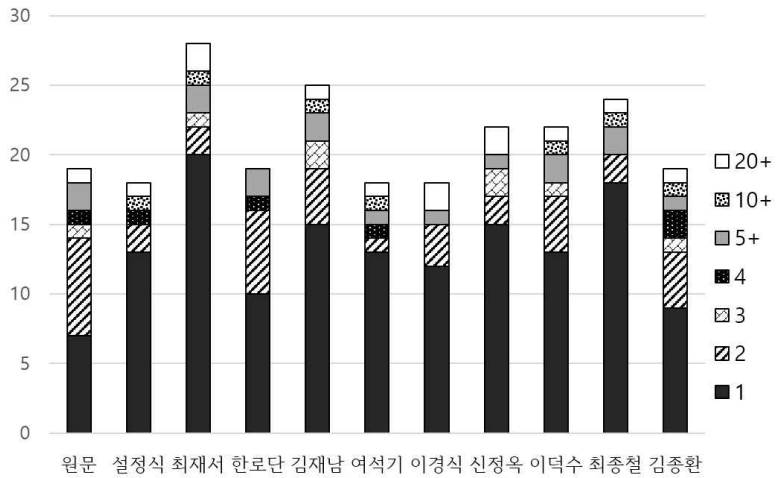


표 3. 역어의 반복 횟수 집계

번역 과정에서 일어난 변화를 구체적으로 알아보기 위해 3장에서 인물 간 광증 지칭의 추세가 나타난 어휘들을 확인해보자. 물론 이러한 어휘를

85) 예컨대 번역평가사업단은 최재서가 1.2B에서 햄릿과 왕비의 대사에서 “it is common”이 반복될 때(72; 74), 동일하게 “인간의 상사”라고 번역한다든지(553), 이어지는 문장을 “자구 하나 빠뜨리지 않고 충실하게 번역”한 점을 높이 평가한 바 있다(554). 하지만 최재서는 광증과 관련된 역어들의 경우 반복을 유지하기 보다는 새로운 역어를 도입하는 데 더 적극적이다. 비록 이와 같은 번역 전략이 후대 역자들에게 어휘의 폭을 넓혀주었다는 점에서 의의를 찾을 수 있으나 어휘의 차이와 반복을 통해 구현되는 광증의 특성은 약화될 수밖에 없다.

번역할 때 역자들 사이에서 동일한 선택이 이루어져야 하는 것은 아니다. 이 어휘들을 편의상 강한 어휘와 약한 어휘로 구분한다면, 어떤 역자가 강한 어휘로 사용한 단어를 다른 역자는 약한 어휘로 사용하는 것도 얼마든지 가능하다. 다만 하나의 번역본 안에서는 일정한 원칙에 입각하여 강한 어휘와 약한 어휘가 변별적으로 사용될 때 원문의 추세도 전달할 수 있다. 만약 하나의 번역본 안에서 강한 추세와 약한 추세를 구분하지 않고 사용한다면, 그러한 번역에서는 광증에 대한 완곡어법이나 추세를 확인할 수 없을 것이다.

표 4는 3장에서 살펴본 광증 지칭의 추세가 번역된 양상을 정리한 것이다. 대부분의 번역자들은 느슨한 정도로만 지칭의 강도가 약화 또는 강화되는 추세를 따라 역어를 선택하고 있으나, 하나의 단어를 강한 추세와 약한 추세에 동시에 사용한 경우도 적지 않다. 예컨대 “미치다”를 활용한 형태는 거의 모든 역자들이 강한 추세를 표현하기 위해 사용했다. 그러나 “광증”, “광기”, “광란” 등 한자 “狂”을 포함하는 어휘들, 그리고 “실성”이나 “실성하다”의 활용형은 하나의 역본 안에서도 강한 어휘로 사용되기도 하고, 약한 어휘로도 사용됨으로써 원문의 차이가 지워지는 사례가 적지 않게 발견된다. 반면, “wildness”는 원문에서 호레이쇼와 거트루드가 공히 사용한 약한 어휘이지만, 그 둘을 동일한 어휘로 번역한 사례는 발견할 수 없었다. 그리하여 개별 인물의 어휘가 철회 혹은 확정의 추세가 비교적 분명히 드러나게 번역된 경우에도 두 인물이 같은 단어를 사용하여 일정한 추세를 만들고 있다는 사실이 번역본에서는 거의 나타나지 않았다.

발화자 / 원문 / 추세 / 역자	호레이쇼		폴로니어스			클로디어스				거트루드		
	madness (1.4.74)	wildness (1.5.133)	mad (2.1.82)	mad (2.2.92)	grief (3.1.177)	transformation (2.2.5)	distemper (2.2.55)	lunacy (3.1.4)	mad (4.1.19)	too much changed (2.2.36)	wildness (3.1.39)	mad (3.4.105)
	강 ---------- 약		---------- 강 ------- 약			---------- 약 ------ 중 ------- 강				---------- 약 ------- 강		
현철(1921)	마음을 어지럽게하면	[누락]	발광	어(御) 광기	병환	발광	난심	일부러미쳐서	광인	변한 그 몸이 끗업는	발광	미쳣다
설정식(1949)	미치게	헛소리같은	미친	미쳤습니다	병통	변한 모양	이상하게 된	광증	미친	알 수 없이 변하여버린	이상하게 된 것	미쳤구나
최재서(1954)	미치게	허황한	미쳤느냐	정신병	수심	영 딴 사람이 되고 말았다는	병인	광태	미친	몹시도 모습이 변했으리다만,	광란	미쳤구나
한노단(1954)	실성케	알 수 없는 말슴이오이다	미치셨다	미치셨읍니다	병환	변한 모양	미친	광증	미친	너무도 변한	란심된	미쳤구나
김재남(1961)	미치게	허황된	미치신 것	실성한 것	수심	영 딴 사람이 되고 말았다는	실성의	광태	미치광이	몹시도 변한	실성한 광란	미쳤구나
여석기(1964)	정신을 앗아	허황하옵니다	정신이 나가신 것	실성	실성	전혀 딴 사람이 되어	실성의	광태	미치광이	아주 변해버린	실성	또 실성을
이경식(1974)	미치게	황당무궤하고	미쳤느냐	미쳤읍니다	투정	변모	병인	광증	미친	너무나도 많이 변한	광증	미쳤구나
신정옥(1989)	실성하게	터무니없고 허황된	실성하셨나	실성하셨습니다	수심; 곡절	영판 딴 사람이	실성한	광증	미치광이	몰라보게 변한	실성	미쳐 버렸구나
김종환(2004)	실성하게	터무니없는 황당한	실성	실성하셨습니다	수심	영 딴 사람으로 변해버렸다네	실성한	미친 행동	미친	너무도 변한	실성	미쳐버렸구나
이덕수(1990)	미치게	조리가 없고	상사병	실성하셨사옵니다	수심	사람이 바뀌어 버렸다	실성하게 된	광태	미친	너무나도 변해버린	실성하게	미쳤구나
여석기(2006)	정신을 앗아가면	허황합니다	실 성 하 신 것	실성	실성; 수심	전혀 딴 사람	실성한	미치광이 행세	미친	아주 변해버린	실성	또 실성을
신정옥(2007)	광기로 몰면	조리없이 허황된	실성하셨나	실성하셨습니다	수심; 수심의 곡절	딴 사람	실성한	광증	미치광이	몰라보게 변한	실성	미쳤구나
최종철(2014)	광기로	횡설수설일	미쳐서	미쳤어요	비탄; 고뇌	변신	정신 이상의	광증	미친	너무 많이 변해버린	정신 나간	미쳤다

표 4. 광증 언급 추세의 번역 실태

이 외에도 원문에서 마련해 놓은 광증 지칭 어휘의 반복과 차이가 번역문에서 유지되지 않는 현상은 대표적으로 “mad(ness)”의 역어 선택에서 나타난다. 많은 사례들에서 “mad(ness)”가 동일한 문장 구조에서 사용되더라도 발화의 맥락에 따라 다른 역어로 번역되었다. 번역 과정에서 반복의 패턴이 유지되지 않는 것은 “mad(ness)” 이외의 다른 광증 관련 어휘들에서도 마찬가지이다. 예를 들어 “distract(ed)”, “wild(ness)”, “distemper”, “idle” 등과 같이 원문에서 반복되는 낱말들이 번역본에서 동일한 역어로 반복을 유지하고 있는 경우는 거의 찾아볼 수 없다. 반면, 원문에서는 서로 다른 어휘로 차이를 표시하고 있는데, 동일한 역어를 사용한 경우가 상당수의 번역에서 나타난다. 심지어 특정 번역본에서는 “distemper”, “wildness”, “grief” 등 원문에서 햄릿의 광증을 부인하거나 철회하기 위해 사용했던 완곡적 어휘를 “mad(ness)“와 동일하게 “실성”으로 옮기고 있다.

광증 지칭 어휘의 차이와 반복이 이상에서 살펴본 것과 같이 해체되고 변형되는 이유는 어디에 있을까? 이 문제를 광증 지칭의 핵심 어휘인 “mad(ness)”를 중심으로 살펴보자. 검토한 모든 역본에서 역자들은 “mad(ness)”의 기본 역어로 “미치다”의 활용형을 사용하고 있다. 그런데 “미치다”는 크게 두 가지 이유에서 종종 다른 역어로 대체되고, 그로 인해 원문의 차이와 반복 구조에 변화를 가져온다. 첫 번째는 원어와 역어의 활용성의 차이에서 비롯된다. 원문에서는 “mad”가 명사형 접미사(-ness)와 결합해 명사로 빈번히 사용되는 것과 달리, 우리말에서 “미치다”의 명사형(“미침”)은 구어(口語)는 물론 문어(文語)에서도 활용 빈도가 낮아 번역에서 거의 채택되지 않는다.[86] 대신 “mad(ness)”가 명사형으로 번역되어야 할 경우 “미친 것”과 같이 형용사 어미와 의존 명사가 결합된 형태, 또는 “광증”, “실성”, “정신 이상”과 같은 별도의 명사(구)가 채택된다. 이와 같은 역어 선택은 의미를 공유하는 유의어군 내에서 이루어지는 것이기에 개별

86) 검토한 판본 중 이경식 역본에서만 유일하게 “미침”을 역어로 사용한 사례가 발견되었다. “하늘에 맹세하는데 너의 미침은 저울대가 기울도록 무게있게 갚아 주겠다”(1996 4.5.157); “진정한 미침을 정의할 때”(2016 2.2.93).

문장의 의미 전달에는 문제가 없지만, 후자와 같이 전혀 다른 어근을 가진 어휘가 선택될 경우 각각의 문장이 중첩되더라도 번역문의 독자는 원문의 반복 구조를 감지하기 어려워진다.

"미치다"가 다른 어휘로 대체되는 두 번째 이유는 "mad(ness)" 발화의 세 참여자(화자-청자-지칭대상) 사이의 위계질서, 즉 발화의 적합성과 관련된다. 『표준국어대사전』은 "미치다"에는 대상을 "낮잡는 뜻"이 포함되어 있다고 설명한다. 물론 영어에서도 "mad(ness)"가 일반적으로 왕자와 같은 높은 신분의 인물을 지칭하기에 적합한 말은 결코 아니다.[87] 하지만 원문에서는 화자가 "mad(ness)"를 언급함에 있어서 청자와 지칭대상의 관계만을 고려하면 되었던 것과 달리, 한국어에서는 "미치다"가 종종 욕설과 관련되기 때문에 특히 높임법을 사용해야 하는 맥락에서 이 단어를 발화하는 것이 그 자체로 화자에게나 청자에게 부적합한 것으로 여겨지는 경향이 있다. 이런 점에서 우리말 번역에서 "미치다"와 관련한 적합성의 문제는 보다 엄격한 기준이 적용된 것으로 보인다.

이처럼 우리말 번역본에서 "미치다"의 사용이 제한적으로 나타나는 것은 화자-청자-지칭대상의 위계와 신분에 대한 복합적 고려의 결과로 이해할 수 있다. 대표적인 예로 2.2의 폴로니어스의 대사는 세 가지 조건이 모두 중첩되어 화자 자신의 신분이 높으면서 동시에 청자와 지칭대상에게 경어체를 사용해야 하는 상황인데, 이러한 이유로 번역본에서는 "mad(ness)"의 역어로 "미치다"가 아닌 대체 역어를 사용하는 경우가 빈번하다.

그 외에도 2.1B에서 폴로니어스가 오필리어를 청자로 햄릿의 광증을 언급하는 상황의 대사(2.1.82, 107)를 많은 역자들이 "실성" 또는 "실성하(시)다"로 번역한 것은 화자와 지칭대상에 대한 고려만으로도 "미치다"가 부적합하게 여겨질 수 있음을 보여준다. 또한 일부 역자들은 4.5J에서 레어티즈가 오필리어를 지칭할 때 사용하는 "madness"나,

87) *OED*에 따르면, 엘리자베스 시대 "mad"의 주된 용례는 광견병에 걸린 개의 상태를 일컫거나, 사람의 경우 이성이나 판단력으로 통제가 되지 않는 심각한 상태를 지칭하는 것으로, 결코 왕자를 지칭할만한 용어가 아님을 알 수 있다.

5.1D에서 왕비가 햄릿을 지칭하며 사용하는 “madness”에서 “미치다” 이외의 다른 역어를 사용했다. 여기서 어휘의 순화가 일어나는 것은 화자가 높임법에서는 자유롭지만, 화자의 신분과 화자의 지칭 대상에 대한 심적 거리가 복합적으로 반영된 결과로 이해된다.

반면, 이 모든 고려에서 자유로운 일부 대사에서는 거의 모든 역자들이 “미치다”를 역어로 채택하고 있다(3.1.146-47; 5.1.176, 179).

많은 역자들이 “미치다”의 활용형이 가진 난점을 대체하기 위해 선택한 역어가 “실성” 또는 “실성하다”의 활용형이다. “실성”은 명사로 뿐만 아니라 접미사 “-하다”와 결합이 용이해 문장의 여러 상황에서 두루 사용할 수 있으며, “미치다”와는 달리 발화자가 입에 담기 경박하다는 부담에서도 상대적으로 자유롭다. “실성”은 한로단 이후로 “mad(ness)”의 역어로 “미치다”와 자주 함께 사용되며, 일부 역본들에서는 “실성(하다)”의 사용 빈도가 “미치다”의 활용형을 능가하는 경우도 있다. 실성이 광증이나 정신 이상 등과 같은 유의어들보다 더 빈번하게 사용된 이유 역시 이와 같은 활용상의 이점 때문으로 보인다.

그런데 “실성(하다)”의 유연성에도 불구하고 그것이 “mad(ness)”의 역어로 “미치다”와 함께 사용될 경우에는 또 다른 문제를 발생시킨다. “실성”, 그리고 그것과 자주 결합하는 높임법은 그 자체로 “미치다”를 순화함으로써 그 자체로 완곡 효과를 발생시키며, 그로 인해 원문에서 의도적으로 배열된 광증 지칭 어휘의 차이와 반복 구조에 변화를 초래한다. 뿐만 아니라 원문에서 사용한 어휘 간 차이와 반복의 구조 보다 화자-청자-지칭대상 사이의 위계관계를 고려하여 역어를 선택하게 되면, 원문에서 그러한 위계관계를 의도적으로 위배함으로써 발생했던 극적 긴장을 제대로 전달할 수 없게 된다. 2.2D의 폴로니어스나, 5.1C에서 광대 1 이 햄릿을 지칭하며 “mad(ness)”를 집중적으로 언급하는 장면은 바로 이러한 긴장이 첨예하게 표출되는 순간이다.

경어체가 발달한 한국어로 번역할 때 인물간의 위계질서와 그로 인한 표현상의 차이가 고려되는 것은 필연적이다. 하지만 원문에서 왕자를 “mad(ness)”로 지칭함으로써 발생하는 긴장을 이용하고 있다는 사실을

고려한다면, “미치다”의 화용론적 부적합성은 오히려 원문의 긴장을 더욱 극명하게 드러낼 수 있는 방편이 될 수 있다. 그럼에도 불구하고 검토한 대부분의 역본들에서는 이러한 극적 긴장을 유지하기보다는 약화시키고 있으며, 그 결과 광증 지칭에 사용된 추세 및 완곡어법에 있어서 원문과 번역문의 차이는 더 크게 벌어지게 된다.

4.2. 운율 번역

『햄릿』 원문의 발화 양식을 번역문에서 구현하는 문제는 번역시의 운율에 관한 비교문학적 접근을 요구하지만, 아직까지 국내 논의가 활발하게 진행되고 있지 못한 실정이다.[88] 또한 셰익스피어 한국어 번역에 있어서도 운(율)문 번역의 시도는 아직 초기 단계에 머무르고 있다. 이러한 형편을 고려하여 이 절에서는 『햄릿』 운율 번역과 관련하여 제기되는 문제점, 기존 운율 번역의 성과와 한계, 그리고 앞으로의 과제에 대해 개괄적으로 다루기로 한다.

일반적으로 운율은 압운(rhyme)과 율격(meter)에 의해 생성되지만, 이 절에서는 율격을 중점적으로 논의한다. 그 이유는 첫째로 원문의 다수를 차지하는 형식이 각운 없는 약강오보격의 무운시이기 때문에, 그것의 번역에 대한 논의가 율격에 집중되는 것은 자연스러운 일이다. 또한 김준오가 지적하듯이, 한국 시가에서는 언어체계의 차이로 인해 고전시가나 현대시를 막론하고 한시나 영시와 같이 엄격한 규칙성의 운은 발견되지 않고 성공적이지도 않으며(137),[89] 그리하여 논의가 가능할 만큼의 사례를 발견할 수 없기 때문이다.

『햄릿』 한국어 번역사에서 운율 번역이 시도된 사례가 소수에 불과한 것은 영시와 우리 시가의 율격 형식과 압운 체계가 완전히 다르다는 사실

88) 『햄릿』 한국어 번역에 관한 초기 연구는 여석기, “《햄릿》 번역” 참조. 시 번역 일반에 대한 최근의 논의로는 연세대학교 근대한국학연구소 참조.

89) 최근 한국 대중가요는 한국어 가사에서도 각운을 이용한 랩을 활발히 사용하지만, 이 경우에는 끝음절에 강한 박자를 부여하는 등 언어 외적인 장치를 통해 강세를 확보한다는 점에서 예외적이다.

에서 비롯한다. 원문의 내용적 정확성을 추구하는 것과 우리말 시가 율격에 따른 정형성을 확립하는 것은 좀처럼 양립할 수 없으며, 국내 번역에서는 대체로 전자를 우선 목표로 설정하는 경향이 있었다.

국내 번역자들이 셰익스피어의 시를 한국어로 변환하는 과정에서 고려한 운율의 요소는 크게 행구분, 율격, 압운 세 가지이다. 그중 압운은 다소 독립적으로 구현되는 반면, 행구분과 율격은 이론적으로도 실천적으로도 밀접한 관계를 가지고 있다. 전통적인 의미에서 행구분은 율격체계에 따라 결정된다. 물론 현대시에서는 작품시행을 율격시행과 일치시키지 않기도 하고, 전통 율격 자체를 배격하는 시도가 일어나기도 하지만, 그러한 율격적 자유 역시도 전통 율격의 기준 설정 없이는 확보되지 않는다는 점에서 율격과 행의 관계는 여전히 긴밀하다.

시 번역에서 행구분은 그 기준을 원문에 둘 것인지 아니면 도착 언어의 시가 형식에 둘 것인지에 따라 확연히 달라진다. 국내『햄릿』번역본의 대부분은 x행구분을 원문에 두고 있으며, 한국 시가 형식에 맞춰 이뤄진 번역은 소수에 불과하다. 원문의 행구분을 최대한 보존하는 전자의 경우 번역문은 원문에 철저히 종속되며 원문에 충실할수록 번역문 자체로는 음절의 수로나 음절의 강세에 따른 율동의 규칙성을 발견하기 어렵다. 이러한 번역은 내용의 정확한 전달에 효과적이고 원문과의 대조가 편리해 문학 연구용으로는 적합하지만, 발화 형식을 통한 극적 의미의 전달이 어려워 공연 용도로는 부적합하다. 반대로 한국어 시가 형식을 중심으로 원문의 시행을 전면 개정한 사례가 나타날 수 있으나, 이러한 번역은 특정한 공연의 대본으로 마련되는 경우를 제외한다면,[90] 국내에서 출간된 사례를 찾아볼 수 없다. 내용적 충실성을 우선시하는 국내 번역계의 풍토에서는 한국 시가 율격을 맞추기 위해 원문에 대한 크고 작은 압축이나 변형이 불가피한 이러한 번역 방식이 선호되지 않는다.[91]

---

90) 최근 사례로 2014년 구로아트밸리 예술극장에서 초연한 국악뮤지컬집단 타루의 <판소리 햄릿 프로젝트>를 들 수 있다.

91) 해외에서는 내용보다 형식에 우선한 번역이 충실한 것으로 여겨지는 경우도 있음을 알토넨이 제시한 사례에서 확인할 수 있다. 알토넨에 따르면, 19세기 보헤미아와 덴마크에서 이뤄진 셰익스피어의 번역은 원작을 현저히 축약하거나 단

운(율)문 번역의 실제 사례들은 이 두 가지 번역 전략 사이의 타협과 절충으로 이뤄진다. 대부분의 국내 율문 번역에서는 셰익스피어의 무운시에 적합한 한국어 시가 율격을 모색하되, 원문의 내용과 행구분을 최대한 유지하기 위한 노력을 병행한다. 그리하여 내용에 맞추어 율격을 타협하든지, 반대로 율격에 맞추어 내용의 압축 또는 누락이 일어나든지 양측면의 절충이 번역 전반에서 일어난다. 원문과 번역문의 어휘 및 통사구조의 차이를 고려한다면 양자의 일치는 사실상 불가능하다. 앞에서 확인한 것처럼 원문의 의미가 내용과 형식의 결합을 통해 구현되고 있기 때문에 진정한 의미에서 충실한 번역은 내용과 형식이 모두 반영될 때 가능하다. 하지만 실제 번역에서는 두 가지 요소를 최대한 만족시킬 수 있는 지점을 찾기 위한 양자 간의 타협과 절충이 이루어지고 있다. 타협과 절충의 내용과 범위는 개별 번역가가 설정한 목표에 따라 달라지더라도 원문과 번역문 사이의 간극은 어떤 형태로도 불가피하다.

『햄릿』 율문 번역은 초기 역자들이 일부 대사에 율문 번역을 시도함으로써 시작되었다. 설정식의 『하므렡』은 부분적으로나마 율문 번역을 시도한 최초의 국역본이다. 그는 율문 번역의 원칙을 본격적으로 제시하지는 않았지만, “어운(語韻)과 어조(語調)를 될 수 있는대로 살려보려고 노력”했음을 밝히고 있다(577). 실제로 일련의 대사에 행구분을 적용하여 율문으로 번역한 것은 원문의 율격을 전달하기 위한 노력으로 이해된다.[92] 그중 마지막 율문 대사는 통사 구조를 기준으로 율독하면 다음과 같이 4음보와 5음보가 교차되는 율격으로 분석할 수 있으나, 작품 시행은 율격에 구애받지 않고 자유로운 행구분을 통해 다변화를 꾀하고 있다. 하지만 다른 율문에 있어서는 전체를 지배하는 통일된 율격을 발견할 수 없다.

力拔山氣蓋世의 | 시저도 |
한 번 | 죽으면 / 흙이 되어 |

순화시켰음에도 불구하고 셰익스피어의 무운시를 자국어로 옮겼다는 점에서 순수성을 인정받기도 했다(Aaltonen 72).

92) 햄릿과 배우1의 대사(2.2K), 제3독백의 일부(2.2O), 극중극의 대사(3.2K), 극중극 직후 햄릿의 노래(3.2N), 오필리어의 노래(4.5), 광대1의 노래(5.1C), 장례식 직전의 햄릿 대사.

찬바람 | 들어오는 | 구멍을 | 막는다니,/
아! | 한 세상을 | 뒤흔들던 |
그 흙덩어리,/
이제 겨우 |
逆風을 | 막기 위해 |
破壁을 | 매질하다니!/
(설정식 역 727. 인용자가 음보말 휴지를 |로, 행말휴지를 /로 표시)

최재서 역시 운문대사 일부를 번역하면서 시 형식으로 행구분을 하고 있으며, 그 범위에 있어서는 설정식과 대동소이하다. 최재서가 율문 형식으로 번역한 대사는 1954년판을 기준으로 배우들의 대사 중 2막의 대사 낭송 부분, 3막에서 루시아너스의 대사, 햄릿의 대사 중에서는 제4독백이다. 또한 햄릿(3.2), 오필리어(4.5), 광대1(5.1)이 극중에서 부르는 노래, 그리고 해당 단락 마지막의 이행연구 또한 행구분을 통해 율문임을 표시하고 있다. 최재서의 경우, 보다 구체적인 산-율문 번역의 기준을 명시한다는 점에서 이전 율문 번역 보다 진전을 이룬다. 그는 서문에서 원문의 발화 형식상의 차이를 의식하면서 번역의 원칙을 다음과 같이 밝히고 있다.

> 원문은 시와 산문으로 되어 있지만, 번역에서는 서정시만을 시 형식으로 취급하고, 나머지는 밀어 산문체로 썼다. 셰익스피어를 우리말로 살리는 데는 이것이 가장 합리적인 방법이라고 생각한다. ("서문" 2)

최재서가 여기서 말하는 서정시의 기준이 자의적이라는 측면을 고려한다면 이러한 방법이 가장 합리적이라는 그의 주장에는 의문이 생긴다. 무엇보다 율격의 기능을 서정성으로 국한하는 것 자체가 원문에서 율문의 기능을 크게 제한하는 것일 뿐만 아니라, 햄릿의 독백 중 그가 율문으로 번역한 제4독백에서만 서정성이 압도적이라고 말할 수도 없다. 이처럼 초기 역본의 율문 번역은 제한적이고 문제점을 지니고 있으나, 이러한 작업이 한국시가 율격 연구가 본격적으로 진행되기 이전에 이루어졌다는 사실을 감안한다면 율문에 제한적으로나마 극적 기능을 부여하려 한 시도를 높이 살 수 있다.

전문을 대상으로 한 본격적인 율문 번역은 1990년대에 이르러 시도된다. 그 이전까지의 번역에서도 무운시 대사에 행구분이 적용된 사례가 발견

되지만, 원문의 행구분에 따른 대역(interlinear translation)의 성격이 농후하고 우리말 율격을 염두에 둔 것은 아니었다. 행간 번역은 원문을 내용적으로 가장 충실하게 옮길 수 있지만, 독자나 관객이 직접 마주하게 되는 한국어 번역문 자체만으로는 그것이 본래 율격을 가진 대사라는 사실을 전달하지 못한다. 또한 원문의 행구분을 한국어 대사에 적용하는 것은 공연시 발화성에 적지 않은 문제를 야기할 수 있을 뿐만 아니라, 발화 양식의 차이를 통해 구현되는 인물의 광증을 표현하는 것도 용이하지 않다. 결과적으로 이러한 번역은 공연에 채택되지 않거나 수용되더라도 연습과정에서 현저하게 수정되는 경우가 잦았다.

최종철은『햄릿』뿐만 아니라 셰익스피어의 전작품을 율문으로 번역하고 있다는 점에서 그의 성과는 남다르다. 또한 그의 율문번역은 이후 김종환과 이현우 등 후속 역자들의 율문 번역에도 일정한 영향을 끼쳤다. 세 역자는 공통적으로 자수율을 표방하고 있다. 그들은 대체로 무운시 1행을 18음절 내외로 구성하고,[93] 그것을 3 · 4 또는 4 · 4조의 율격에 맞추었음을 밝히고 있다. 이것은 무운시 1행을 우리말로 옮겼을 때 배우들이 호흡하기에 가장 접합한 길이라는 판단에 근거한다. 하지만 이러한 율격 원칙은 실제 번역 텍스트에 엄격히 적용되지는 않는다. 이것은 한국 시가 율격의 초기 이론이었던 자수율이 가지고 있던 문제점이기도 하다. 자수율은 개별 시가에 적용할 때 너무 많은 예외를 허용해야 하는 맹점을 지닌다. 3 · 4, 4 · 4조를 표방하고 있는 이들의 번역본에서도 3음절과 4음절의 어휘, 혹은 그 두 음절군의 조합이 빈번히 나타나지만, 그것이 산문으로 번역된 대사에 비해 월등히 많은 비중을 차지하지는 않는다. 보다 엄밀한 의미에서 시조 초중장의 3|4|4|4 또는 3|4|3|4의 자수율에 따라 구성된 시행은 극소수에 불과하다. 물론 번역자들이 이미 이러한 예외의 불가피성을 인정하고 있으며, 그 원인이 원문 내용에 대한 존중이라 하더라도, 실제 번역된 시행에서 자수율에 따른 뚜렷한 정형성을 발견하기 어렵다는 비판은 피하기 어렵다. 리챠즈(I. A. Richards)가 지적하듯이, 율동(rhythm) 및 그것의 특수한 형태

93) 최종철의 경우 초기에는 1행을 16자 내외로 구성하였으나 2000년대 이후로는 18자 내외로 조정하여 현재까지 적용하고 있다.

인 율격이 산출하는 효과는 반복과 기대로부터 발생한다(103). 따라서 특정한 음절의 반복에 대한 기대가 대부분 충족보다 실패로 귀결될 때, 정격보다 파격이 다수를 차지하는 시행에서 독자나 관객이 그로부터 발생하는 율동을 인지할 가능성은 희박하다.

행구분의 원칙으로 제시되어 있는 18자 내외의 자수 설정 또한 한국 시가의 율격에 부합하기 어렵다. 그 이유는 우리 시가의 율동이 영시와는 다른 방식으로 구성되기 때문이다. 영시의 경우 강세 있는 음절과 강세 없는 음절을 조합하여 하나의 음보(foot)를 구성하고 하나의 행에서 음보를 몇 차례 반복하느냐에 따라 율격이 결정된다. 하지만 음절의 강약 · 고저 · 장단 등의 운율자질이 뚜렷하지 않은 한국어는 음절을 하나씩 쌓아가는 첨가적 율동(addictive rhythm) 방식이 아니라, 시행을 일정한 길이로 분할한 음절군을 반복의 단위로 삼는 분할적 율동(divisive rhythm)의 방식으로 시가 율격을 구성한다(서우석 28 참조). 한국 시가 율격에 대한 연구가 초기의 일본 율격론의 영향을 받은 자수율 중심에서 점차 음보율 이후로 옮겨가게 된 것 또한 우리 시가의 율격 형성의 기저자질이 음절이 아닌 휴지(休止)에 있으며, 휴지에 의해 구분된 음절 토막인 음보가 율격의 기층단위로 인정받게 된 이후의 일이다.[94] 한국 시가 율격의 이러한 특징에 비추어 본다면, 지금까지의 율문 번역자들이 '한 번의 호흡으로 발음할 수 있는 음절의 수'를 설정하고 그것을 행구분의 기준으로 삼은 것은 그 의도가 비록 공연성과 발화성에 대한 고려였다고 하더라도 한국 시가 율격의 원리에 부합된다고 말하기 어렵다.

기존의『햄릿』율문 번역 또한 명시적으로 자수율에 의거했다 하더라도 음보와 율격 휴지를 중심으로 분석했을 때 율격이 보다 명확히 파악된다. 부차적으로나마 번역자들 스스로도 음보율을 염두에 두고 있음을 밝히고

94) 음보율이 제기된 이후로도 성호경을 중심으로 자수율을 기본 율격으로 제시하는 노력이 있어 왔다. 성호경은 시의 율동이 음절간의 차이로부터 발생한다고 주장했지만, 차이를 이룬 쌍이 일정하게 반복되지 않는 이상 율격이 성립할 수는 없다. 반면, 성기옥이 주장한 음장율이 적용된 음보율은 일정한 음보의 반복을 전제하면서 개별 음보 안에서의 다양성(variation)을 인정하기 때문에 차이와 반복에 따른 율동을 설명하기에 더 적합하다.

있다. 김종환의 경우 18음절을 “34344”로 구분하여 제시함으로써 5음보를 기준으로 하고 있음이 드러난다(서문 7). 다만 이 역본에서는 역자 스스로 밝히고 있듯이, 원문의 행과 번역의 행의 일치라는 또 다른 목표를 구현하는 과정에서 5음보의 율격이 대부분 포기되었다. 이현우의 제1사절본 번역 역시 텍스트에서 율격적 정형성을 뚜렷이 확인하기는 어렵지만, 서문을 통해 음보에 대한 의식적 고려가 반영되었음을 밝히고 있다.[95]

> 우리말의 3 · 4조 시행이라는 것이 음절수를 기본으로 하지만 동시에 호흡의 단위를 함께 고려하는 것이기에 필자 역시 음절수뿐 아니라 4개의 호흡 묶음을 바탕으로 한 행을 형성하기도 하였다. (역자 서문 27-28)

최종철의 번역에서도 율문에서 3 · 4음절이 차지하는 비율이 산문에서이 두 음절이 차지하는 비중과 크게 다르지 않기 때문에, 명시적인 3 · 4조의 자수율을 율격형성의 변별적 자질로 인정하는 데 어려움이 따른다.[96] 반면 대부분의 시행이 4음보와 5음보로 구성되어 있음으로 인해 실제 텍스트 율독에서는 음보율을 따른 정형성을 어느 정도 확인할 수 있다. 이제부터는 최종철의 번역 중 일부를 4음절 중심의 4음보격으로 율독함으로써 율문 번역의 가능성을 검토해보겠다.

첫 번째로 이 극에서 2행 이상 연속되는 첫 번째 무운시 대사인 마셀러스(Marcellus)의 다음 대사는 3 · 4조 자수율로 분석하거나 1행 18자의 기준에서 보면 정형성을 발견하기 어렵지만, 다음과 같이 4음보의 토막으로 나눠보면 일정한 율격을 발견할 수 있다.

> (1) 1.1.26-32 (번역본의 행수 표시를 따름, 이후 번역문 띄어쓰기는 인용자의 것)
>
> 호레이쇼는 우리눈에 두번이나 비쳤던

95) 이현우의 번역에서는 율격적 특징이 명확하게 드러나지는 않지만, 원문의 이행연구에서 나타나는 각운을 우리말 번역에 구현함으로써 압운을 통한 시적 특성을 강화하고자 했다. 이러한 노력은 영시의 운율을 한국시가에 이식하는 차원에서는 의의를 가지나, 각운에 의한 운율이 우리시의 운율자질로 전제되지 않는 이상 그 효과를 단정하긴 어렵다.

96) 3음절과 4음절 어휘가 빈번히 사용되는 것은 한국어 어휘가 가진 특징으로 이 문제는 일찍이 정병욱이 자수율의 문제점으로 지적한 바 있다(47-48).

이무서운 광경을 믿으려들지 않았어.
그건단지 우리의 환상일 뿐이라며,
그래서 나와함께 가보자고 간청했지,
오늘밤 우리와 빈틈없이 지키다가
만약에 이귀신이 또다시 나오면
우리가 본것을 확인하고 말걸어 보도록.

예문 (1)에서는 하나의 시행이 대부분 4음4보격으로 구성되어 있고 행말 휴지와 통사 구조가 대체로 일치하고 있다. 또한 이후로도 이 번역본에서 비교적 뚜렷한 율격이 확인되는 대사들은 대체로 4음4보격의 율격이 구현되고 있다.

이 역본 전체를 통틀어 4음4보격이 가장 엄격하게 실현되는 것은 다음과 같은 극중극 대사에서이다.

(2) 3.2.181-88

당신말과 당신생각 꼭같다고 믿지마는
우리들이 작심한걸 우린자주 깨뜨리오.
결심이란 기껏해야 기억력의 노예일뿐
태어날땐 맹렬하나 그힘이란 미약하오.
그열매가 시퍼럴땐 나무위에 달렸지만
익게되면 그냥둬도 떨어지는 법이라오.
우리들이 자신에게 빚진것을 잊어버려
못갚는건 정말이지 피할수가 없답니다.

(2)에서 다른 대사보다 더 엄격한 율격이 적용된 것은 원문에서 해당 부분을 이행 연구 운율로 무운시 대사보다 더 높은 정형성을 구현한 것에 상응한다. 이행연구가 약강오보격에 각운이 덧붙여짐으로써 보다 강화된 정형성을 확보했다면, 역자는 우리 시가에서 일반적이지 않은 각운 대신 4음절의 자수율을 엄격히 적용함으로써 자수가 유동적인 다른 율문 대사들 보다 더 뚜렷한 율격을 구성할 수 있었던 것이다. 비록 일반적인 한국 시가에서는 동일한 자수율이 반복되는 것을 부자연스럽고 단조롭게 여기지만, 그러한 특성이 극중극 상황에서는 내부극과 외부극의 차이를 부각시키는 데 유효

하게 이용될 수 있다.

또한 원문에서는 전술한 것처럼 햄릿이 의도적으로 광인 흉내를 내지 않을 때에는 심리적 흥분 상태에서도 무운시를 사용함으로써 햄릿의 광증과 발화 양식간의 복잡한 관계를 드러낸다. 최종철의 번역에서 3.1D과 5.1D의 두 대사를 비교해보면 우리말 율격을 통해서도 원문의 이러한 장치를 효과적으로 반영할 수 있음이 드러난다.

(3) 3.1.142-50 (산문 대사를 통사 휴지 기준으로 분행)

당신네들의 화장에 대해서도 충분히 들었어.
신은 당신들에게 하나의 얼굴을 주셨는데
당신들은 그걸로 딴 얼굴을 만들지.
종종걸음과 팔자걸음을 걷고
혀짤배기소리 내며
신의 피조물에게 별명을 붙이고,
음탕함을 무식으로 변명하지.
제기랄, 그 얘긴 관둬야지.
내가 그 때문에 미쳤어.
앞으로 결혼은 절대 없을 것이다.
이미 결혼한 사람들은—하나만 빼놓고는 모두—살려 줄 것이며
그 나머진 지금 상태로 둘 것이다.
수녀원으로, 가.

(4) 5.1.247-51

		좋지않은	기도야.
제발	내목에서	이손가락	좀치워라.
내가비록	성급하고	무모하진	않다만
내몸엔	무언가	위험한게	있으니까
현명하게	두려워	해야지.	손을떼라.

햄릿은 예문 (3)에서는 연인의 변절로, 예문 (4)에서는 연인의 죽음으로 인해 극도로 불안정하고 흥분된 상태이지만, 전자는 산문으로, 후자는 무운시로 표현되어 두 대화에서 햄릿의 상태 차이를 드러낸다. 역자는 이것을 (3)에서는 통사적 휴지가 2음보에서 7음보까지로 들쭉날쭉하게 나타나 일정한 율동을 파악할 수 없는 산문으로 표현하고, (4)에서는 4음보격을 준수하며 기준음수를 벗어나지 않는 정돈된 율문 율동을 구사함으로써 원문이 요구

하는 차이를 구현한다.

이처럼 최종철의 율문 번역은 적지 않은 부분에서 4음4보격의 율격을 확보함으로써 원문의 무운시에 상응하는 시의 율동을 얻을 수 있다. 하지만 번역자가 음보율을 의식적으로 적용한 것은 아니기 때문에 이와 같은 율격이 번역문 전체에서 지속되지는 않는다. 음보에 대한 통제가 일관되지 않다는 것이 이 번역을 음보율에 따라 율독하기 어렵게 만드는 가장 큰 문제점이다. 특히 이 판본에서는 4음보에 버금갈 정도로 5음보가 자주 사용된다. 물론 많은 경우에 그것이 원문에 대한 정확성과 충실성을 확보하기 위한 불가피한 선택이지만, 번역시 자체의 율격적 파격이 가지는 시적효과를 동반하지 않는 경우가 많아 전체 율격 구조를 불안정하게 만든다. 결과적으로 이 판본의 율문 번역도 산문과 율문의 차이를 통한 극적 의미를 구현하기엔 불충분하다.

일반 무운시 대사의 번역 중 율격이 비교적 잘 드러나는 부분에서도 다음 예처럼 4음4보격을 기본으로 하되 파격이 일부 허용된다. 그것은 원문의 율격적 특성을 반영한 것일 때도 있고, 원문의 내용을 보존하기 위해 율격을 희생한 것일 때도 있다.

(5) 3.3.73-86

지금하면	딱맞겠다,	지금기도	중인데	
그래지금	할거야.	그럼놈이	천당간다.	
그래서난	복수했다.	그건따져	봐야지.	
악당이	아버질	죽였는데	그대가로	
내가,	하나뿐인	아들이	바로그	악당을
천당으로	보낸다.			
아니이건	도급이지	복수가	아니다.	
놈은	내아버지가	육욕에	푹빠지고	
그의모든	죄악이	활짝핀	오월처럼	
싱싱할때	앗아갔다.	그러니	하늘말고	
그결산이	어떨지	누가알아?	하지만	
우리의	처지와	예상으로	봤을땐	무겁다.
그럼내가	복수했어?	놈이영혼	씻을때	
하직하기	딱좋을때	목숨을	뺏는다면?	

예문 (5)에서는 대체로 4음4보격이 반행 휴지 및 행말 휴지와 함께 지켜짐

으로써 율격이 잘 나타난다. 그러면서도 77행에서는 음보를 추가하고 78행에서는 음보를 줄여서 햄릿이 복수의 실행을 놓고 결정적 갈등에 놓여 있는 모습을 율격의 파격을 통해 반영하고 있다. 이러한 파격은 77행에서 "악당을"을 강조할 수 있을 뿐만 아니라, 78행의 원문("To heaven")이 음보를 채우지 않고 독립된 행을 구성하는 파격에도 대응한다.[97] 반면, 84행의 파격은 원문과 무관하다. "무겁다"는 원문에서 85행 전반부에 배치된 대사를 옮긴 것인데, 이것이 원문에서처럼 중간 휴지(caesura)를 만들지 못할 뿐더러, 다른 부분을 압축하지 않는 이상 그로 인한 추가적 파격을 허용할 수밖에 없게 된다. 그리하여 역자는 원문의 배열을 포기하고 84행이 5음보로 파격을 이루되 행말 휴지와 통사 휴지를 일치시켰다.

또한 이 역본에서는 기준음절을 맞추기 위해, 또는 운문의 압축성을 높이기 위해 예문 (6)의 ⓐ 구간과 같은 조사의 생략이 빈번하다. 물론 조사를 생략하더라도 문장의 의미를 파악할 수 있다는 점, 그리고 원문에서도 무운시의 강세를 맞추기 위해 모음의 압축이나 강세의 조정이 빈번히 사용된다는 점에서 이러한 조치가 부당한 것은 아니다. 하지만 대화의 맥락에서 구어의 일반적 관습에 어긋나는 표현이 반복적으로 등장하게 되면 독자나 청중에게 불필요한 소외효과를 야기한다. 따라서 특정한 목적을 위한 경우가 아니라면, 기준음절을 초과하더라도 보다 자연스러운 구어가 구사되도록 하는 것이 원문의 무운시가 가진 자연스러운 발화성을 반영하는 방법일 것이다. 한편 ⓑ 구간에서는 통사적 휴지와 율격 휴지가 일치하지 않는 월행, 즉 행간걸침이 일어나고 있다. 월행은 원문에서도 전체 무운시의 약 10%에서 발견되는 것이지만, 원문에서의 월행을 번역문에서 그대로 구현할 수도 없을뿐더러 그것이 동일한 효과를 발휘할 수 있는 것도 아니다. 한국 시가에서도 월행은 일반적으로 율격 휴지와 통사적 휴지의 일치가 가져오는 단조로움으로부터 벗어나 대사를 보다 자연스러운 발화로 들리도록 한다. 하지만 그와 동시에 율격적으로는 중단하려는 힘과 통사적으로는 계속 진행하려는 힘이 충돌함으로써 시행의 긴장을 가져오기도 한다. ⓑ에서 일어난

97) 여기서 비어 있는 음보는 사이(pause)를 지시하는 내포적 무대 지시로도 해석할 수 있다.

월행은 4음보격을 구현하는 데 기여하는 것 이상의 뚜렷한 목적을 가지지 않음으로써 결과적으로 불필요한 긴장감을 조성한다.

(6) 1.1.75-81

자그럼	앉아서	알고있는	사람이
왜이토록	엄하고	철통같은	경계로
이땅의	백성들이	밤마다	고생하며
왜이렇게	날마다	ⓐ[청동대포	빚어내고
전쟁물자	얻으려고	대외무역	하는건지]
왜이렇게	조선공을	징발하여	ⓑ[평일과
휴일도	안가리고]	고된일을	시키는지

물론 율문 번역에서 이와 같은 문제는 불가피하다. 내용과 형식이 서로 유기적으로 결합되어 있던 원문을 도착 언어의 문법적 · 율격적 구조에 적용한다면, 이 과정에서 원문의 내용과 형식 사이에 형성되어 있던 관계는 사라지고, 도착 언어에서 내용과 형식 사이에 새로운 관계가 만들어질 수밖에 없다. 율문 번역은 번역의 딜레마를 극명히 드러낸다. 원문의 시를 도착 언어의 시 형식에 재배열함으로써 내용과 형식 사이에 충돌은 불가피하다. 번역자의 이상은 양자 모두를 성취하는 것이지만, 그것을 실현하는 과정에서 번역자는 어느 한 쪽을 선택하거나 절충할 수밖에 없다. 결국 원문의 내용과 번역문의 형식 사이의 갈등과 긴장은 운율 번역에서 필연적이다.

이 장에서는 광증의 지칭과 발화 형식의 번역 실태를 통해 원문과 번역문 사이에 벌어진 틈을 확인했다.『햄릿』한국어 번역본에서 광증을 언급하는 방식에는 원문에서 발견되는 차이와 반복이 거의 반영되어 있지 않으며, 한국어의 언어적 · 문화적 관습에 의한 굴절과 변형이 크게 이루어져 있다. 물론 단어 층위에서 산출되는 광증의 드라마투르기는 다른 어떤 외국어로도 충분히 전달될 수 없을 것이다.『햄릿』텍스트의 시적 특성을 다른 언어를 통해 투명하게 전달하는 것은 근본적으로 불가능한 일이기 때문에, 광증에 대한 번역 양상을 근거로 이 극 전반의 번역불가능성, 혹은 무용성을 주장해서는 안 된다. 그러나 여기서 살펴본 문제들은 텍스트에 대한 충실한 재현을 목표했을 때 도달하게 되는 막다른 길을 명확히 보여준다. 광증에 관한 문제에 있어서는 번역극 상연에 앞서 그것의 토대가 되어 온 문학 번

역에서도 원문과 분명한 간극이 나타난다.

하지만『햄릿』을 수용하는 첫 단계인 텍스트 번역에서부터 원문에 대한 동일성 혹은 충실성이 확보될 수 없음을 확인함으로써, 후속 재현 단계에서 외적 충실의 관념에 매몰되지 않고 보다 자유롭게 텍스트에 대응하는 양상에 대한 정당한 평가의 발판이 마련된다. 또한 틈이 불가피하다는 것을 인정하고 나면, 어떤 틈을 좁히고 어떤 틈을 벌릴지 선택의 가능성이 주어지고 그로 인해 보다 선택적인 충실성의 확보도 가능하다. 이런 측면에서 번역 층위에서 등가성을 확보하지 못한 상태가 비관적인 것만은 아니다. 원작의 언어가 투명하게 전달되지 못하는 현실은 특히 무대 연출가들에게 언어적 차이에도 불구하고 작품이 가진 미덕을 드러내기 위해 새로운 방법을 모색하고 실험하게 하고, 이러한 작업들이 결과적으로 원작의 의미를 다면적으로 포착할 수 있는 계기를 제공하기 때문이다.

5. <햄릿> 상연과 광증의 해석

5.1. 공연 분석의 재료와 방법

기존의 <햄릿> 공연사에서는 상연의 실체가 분명히 확인되지 않은 채 공연 대본, 연출가의 의도, 신문 기사 및 평론가들의 반응, 선행 연구에서 제시한 관점에 대한 의존도가 지나치게 높았다. 하지만 어떤 프로덕션의 실상은 공연 대본이나 연출 의도와 일치하지 않는 경우가 적지 않고, 기사나 평론이 공연의 전모를 드러내 주지 않는다. 이 장에서는 공연 분석의 방법을 사용하여 원문의 광증이 국내 무대에서 구현된 구체적 양상을 살펴보고자 한다. 1970-80년대 연극 기호학자들에 의해 제안된 공연 분석(Performance analysis)은 당시 주류 연극학계에서 실체에 접근할 수 없는 과거의 연극을 실증적으로 규명하려 했던 문제점을 극복하기 위한 대안적 방법이었다. 비록 공연에 대한 최근 담론이 분석자의 주관적 재구성 행위에 초점이 맞춰지면서 양자의 경계는 이제는 거의 사라졌으나,[98] 본 연구에서는 공연

98) 피셔-리히테에 따르면, 서로 대립적인 관계에서 출발했지만, 20세기 후반의 사상적 지평에서 양자는 더 이상 인식론적으로나 방법론적으로 명확한 경계가 구분되지 않는다(Fischer-Lichte, "Historiography" 340). 인식론적 측면에서 피셔-리히테가 주목하는 것은 두 가지 활동이 모두 "주관적 구성"을 요구한다는 점이다("subjective construction"; 344). 연극이나 공연은 더 이상 하나의 선험적 합의가 가능한 개념이 아니기 때문에 연구자나 분석자가 자신의 대상을 주관적으로 구성하는 과정을 요구한다. 두 작업의 유사성은 역사와 분석이라는 부분에서도 공통점을 가진다. 역사에 대한 보편적 개념이 전제되지 않는 우리시대의 연극사가는 자신의 접근법을 그 자신의 관심사와 이론적 전제에 의존하여 스스로 구성해야 하는데, 공연 분석을 위해서도 주관적 구성의 과정으로서 분석자가 스스로 질문을 마련하고 그로부터 분석을 수행해야 한다는 점에서 동일하다. 방법론에 있어서도 양자의 차이가 뚜렷하지 않다. 물론 공연 분석과 연극사 서술은 공연 이벤트에 대한 직접적인 접근성에 있어서 뚜렷한 차이를 가진다. 하지만 공연에 직접 참여하고 그로부터 미적 경험을 얻는다고 하더라도 실제 분석을 수행할 때 분석자는 공연 그 자체가 아니라 그에 대한 기록물에 크게 의존할 수밖에 없다. 이처럼 공연 분석과 연극사는 사건 자체가 아니라 일회적 사건이 남겨놓은 기록물을 통해 사건을 재구성하는 활동이라는 측면에서 매우 유사하다.

분석의 문제의식을 가지고『햄릿』텍스트가 상연에서 실제로 활용된 양상을 논의하고자 한다.

공연 분석은 기본적으로 분석자가 현장에서 직접 경험할 수 있는 동시대 프로덕션을 대상으로 해야 하지만, 이 장의 분석 대상을 연구자가 직접 관람한 작품들로만 한정하지는 않았다. 이러한 사례는 양적으로 제한될 뿐만 아니라, 어떤 분석도 오로지 분석자의 경험과 기억에만 의존할 수는 없기 때문이다. 따라서 "공연 자체가 아니라 공연에 대한 자료"(Fischer-Lichte, "Historiography" 345), 그 중에서도 "비디오테이프, 영화 필름에 기록하는 기술"이 적용된 메타텍스트를 분석에 이용하는 것은 불가피하다(346).[99] 다만 이러한 접근이 가지는 부작용을 최소화하기 위해 분석에 앞서 각각의 재료가 가진 특성과 문제점을 확인하고 그에 따른 한계 설정이 필요하다.

공연 대본은 프로덕션만의 고유한 특성과 환경을 반영하여 원문에 적절한 변경을 가한 것 즉, 특정 프로덕션을 위한 가상의 상연이 전사된 텍스트이다. 그런데 공연 대본은 리허설 과정에서 여러 차례 수정 보완되면서 다양한 판본을 가지게 된다. 더욱이 프롬프트가 사용되거나 공연 대본이 출간되는 일이 극히 드문 국내 제작 환경에서는 극단이나 아카이브에 보관된 대본이 공연에서 사용된 최종 판본과 다른 경우가 매우 빈번하다. 따라서 공연의 언술적 차원에만 국한하더라도 공연 대본은 여전히 원작 텍스트와 마찬가지로 가능태를 보유한 것일 뿐 현실태로 간주할 수 없다.

뿐만 아니라 공연 대본은 무대 장치, 조명, 음악 등의 비언술적 요소에 대해서는 매우 제한적인 정보만을 제공하며, 언술적 요소에 있어서도 발화의 템포나 어조, 음색 등을 알려주는 경우는 드물다. 리허설 과정에서 이러한 문제들이 논의되고 결정되더라도 모두 기보화될 수 있는 것은 아니다. 설령 조명이나 음향 등의 비언술적 요소에 대한 보다 상세한 기보화가 이루어지더라도, 그것이 공연 대본에 반영되기 보다는 별도의 문서로 작성되

99) 물론 현시점에서 사용하는 시청각 영상 자료에는 디지털 영상 기술이나 인터넷으로 접근 가능한 온라인 비디오 자료까지도 포함되어야 한다. 본 연구에서는 이를 통칭하여 비디오 자료라고 지칭한다.

어 디자이너와 연출가 그리고 관련 스태프 사이에서만 공유되는 것이 일반적이다. 이론적으로는 공연에 관한 모든 내용이 망라된 연출 노트를 상정할 수 있으나, 국내 연극계에서 아직까지 제도화되어 있지 않아 분석자가 접근하기에 어려울 뿐만 아니라, 있다고 하더라도 그 역시도 가상의 상연과 실제 상연의 혼재는 불가피하다.

실제 공연이 시청각적으로 전사된 비디오 자료는 이러한 문제 대부분을 해결하며 공연에 대한 정확하고 객관적인 정보를 제공하기에 현존하는 자료들 중 실제 이벤트에 가장 가까운 "최선의 근사치"라고 할 수 있다("the best approximation"; Balme 135). 비디오 자료는 분석자가 공연 대본, 프로그램, 연출 노트 등에서 제시된 가능성이 무대 위에서 실현되었는지 확인할 수 있고, 다른 분석자들이 제시한 기존의 해석이나 평가를 검증하거나 논의를 발전시켜 나갈 때에도 유용하다. 그러나 데 마리니스가 일찍이 지적한 바 있듯이, 비디오 자료로부터 "실증주의적 환상"에 빠지지 않도록 경계가 필요하다("positivistic illusion"; De Marinis, "Faithful Betrayal" 386).

비디오 자료는 공연 분석에 있어서 장점과 함께 한계 또한 분명하다. 현시점에서 비디오 자료를 통해 공연의 내용을 충분히 확인할 수 있는 프로덕션은 많지 않으며, 저작권 보호 등의 이유로 외부자의 접근이 제한된 경우도 빈번하다. 또한 비디오 자료로 남겨진 공연이 해당 프로덕션 내에서나, 한국 <햄릿> 공연사 전체에서 대표성을 가진다고 단정할 수 없다. 최근에는 촬영 편집 장비와 기술이 대중화되고 국립예술자료원과 같은 공공 아카이브에서 공연실황 영상제작 사업을 통해 비디오 자료의 보존과 접근이 점차 개선되고 있지만, 개별 사례 분석 이상의 연구를 수행하기엔 여전히 어려움이 따르는 실정이다.

주어진 비디오 자료 역시 무대 전체가 촬영되지 않는 이상 분석자는 카메라의 화각이나 초점 및 촬영자의 시선에 제한을 받게 된다. 영상 기록물은 공시적으로는 카메라의 프레임 안에, 그리고 통시적으로는 필름 혹은 그에 상응하는 저장 매체의 편집에 의해 제한 받는다. 영상 기록물에서는 촬영 각도나 심도가 변경됨으로 인해 분석자는 공연 전체를 조망하기 어렵게

될 뿐만 아니라, 공연 영상 제작자가 선택한 배우나 사물 또는 그 일부분만으로 공연을 파악하도록 유도된다. 예컨대, 어떤 장면의 영상이 특정 배우의 얼굴을 클로즈업 하고 있는 경우, 분석자는 그 배우의 표정을 공연장에서 보는 것보다 더 세밀하게 관찰할 수 있지만, 그 순간 배우의 몸동작이나 다른 배우들의 상호작용에 관해서는 아무런 정보를 얻지 못한다. 뿐만 아니라 무대를 중심으로 촬영된 비디오 자료는 발신자와 수신자 사이의 물리적 공존 및 생산과 소통의 동시성이라는 공연 예술의 기본 요건을 망각하기 쉽다. 일반적으로 공연 영상을 통해서 파악할 수 있는 관객의 반응은 (큰) 웃음소리 정도로 국한되며, 커튼콜과 같은 공연의 사후적 이벤트는 대부분 수록되지 않는다.

본 연구에서 사용된 비디오 자료는 자료 보존 및 기록 용도로 제작된 비디오를 우선하였으나, 텔레비전 방송을 위해 제작된 비디오가 보관용 자료를 대신할 경우에는 불가피하게 그러한 자료를 활용했다. 방송용 녹화 자료의 경우, 편성 일정이나 그 밖의 이유로 인해 특정 장면이 생략되는 경우뿐만 아니라, 텔레비전 드라마의 문법에 따라 촬영 각도나 클로즈업 등이 적용되기도 하여 분석자가 무대 전체를 파악할 수 없는 경우도 발생한다. 이런 경우 공연 대본이나 평론, 인터뷰 등을 참조하여 생략된 부분을 불완전한 형태로나마 보완했다.

비디오의 유용성에도 불구하고 대본은 여전히 공연 분석의 적절한 보조 자료로 활용가능하다. 녹음 상태가 나쁠 경우 공연 대본은 대사 확인에 필수적이며, 비언술적 요소의 의미 작용이 모호한 경우 대본상의 정보는 연출 의도를 파악하는 데 적절한 지침을 제공한다. 물론 관객이 연출의 의도를 찾는 것은 공연에서 일어나는 커뮤니케이션의 극히 일부에 불과하다. 그러나 공연 텍스트의 해석적 다원성을 인정하는 것과 대본에 표출된 연출가의 의도를 참조하는 것이 상호모순적인 것만은 아니다. 앞서 코잔의 기호 체계를 통해서도 확인했듯이, 공연 텍스트의 비언술적 기호는 매우 다양한 범주를 가지고 있으며, 시간과 공간축을 따라 리듬과 빠르기(tempo), 방향(vector) 및 거리 관계(proxemics)까지 고려하면 짧은 순간에도 막대한 정보량을 가지게 된다. 그러하기에 텍스트가 공연으로 변형되는 과정에서 발

생하는 기호간 번역에 주목하는 분석자에게 지문을 통해 드러나는 연출가의 의도는 보다 정밀한 분석에 있어서 제한적으로나마 유용성을 인정할 수 있다.

밤(Christopher Balme)에 따르면, 공연 분석은 프로덕션의 어떤 측면에 초점을 맞추느냐에 따라서 크게 세 가지로 구분할 수 있다. 과정 지향적(process-oriented) 분석은 프로덕션의 "생성" 과정에서 일어나는 제작자들 사이의 상호작용에 초점을 맞추는 방식으로 특정 스타일이나 예술적 선택에 이르게 된 동기와 의도를 규명하기에 적합하다("genesis"; Balme 142). 반면 작품 지향적(product-oriented) 분석은 일종의 내재적 접근으로서 프로덕션을 "완성된 미적 산물"로 간주하고 일반 관객의 위치에서 미적 질문에 답하는 것을 목적으로 한다("a finished aesthetic product"; 143). 사건 지향적(event-oriented) 분석에서는 어느 특정한 작품이 공연되기까지의 과정과 맥락에 주목하는 접근으로 객석과 무대 사이의 상호작용이나 동일한 프로덕션 내에서 발견되는 공연 사이의 차이를 드러내기에 적합하다. 이러한 구분에 따르면 본고에서 개별 프로덕션의 텍스트 재현 양상을 분석하는 작업은 대체로 작품 지향적이지만, 개별 프로덕션이 선택한 특정 스타일의 동기를 찾는다는 점에서 과정 지향적이기도 하다. 다만 텍스트 외적 동기나 그와 관련한 제작 과정, 그리고 공연의 이벤트로서의 속성을 충분히 고려하지 못한다는 점에서 한계를 지닌다.

공연 분석의 방법에 있어서는 텍스트가 퍼포먼스로 옮겨지는 과정에서 일어난 변형에 초점을 맞춤으로써 텍스트가 보유한 가능성과 개별 프로덕션에서 실현된 내용을 비교하는 변형 분석(Transformational analysis)과, 특정한 기호체계에 대한 검토로부터 공연의 전체 의미를 구성해가는 구조 분석(structural analysis)을 구분할 수 있다(Balme 143-44). 이 장에서 수행하는 공연 분석은 광증이라는 텍스트의 주제가 공연에서 실현되는 양상에 주목한다는 점에서는 변형 분석에 가깝다. 하지만 개별 작품에서 드라마 텍스트의 세부를 어떻게 구현하고 있는지 단순히 열거하는 것이 본 연구의 목표가 아닐 뿐더러, 번역 과정에서 굴절되었던 광증의 기법들은 번역극 상연의 표면에서 잘 드러나지 않기 때문에 개별 공연의 구조적 특징

을 파악하고 그로부터 텍스트와의 관계를 찾아가는 구조적 접근이 함께 요구된다.

파비스가 제안한 질문지(Questionnaire)는 프로덕션의 기본 특성을 파악하는 데 유용하다(Pavis, “Theatre Analysis”; *Dictionary* 295-96; *Analyzing Performance* 37-40). 파비스는 공연 분석에 필요한 질문들을 총 열네 가지의 범주로 체계화함으로써, 분석자가 각각의 세부 항목들에 대답하는 것을 통해 한편의 공연에 대한 상세한 구조 분석이 가능하게 했다. 이 질문지는 몇 차례 개정된 이래로 공연 분석을 위한 표준 지침으로 활용되고 있다(Aston and Savona 108-11; Counsell and Wolf 229-32; Balme 140-41). 다만 본 연구에서는 파비스의 질문지를 제한적으로만 활용한다. 그중 아홉 번째 질문 범주(“미장센을 통한 플롯 읽기”)와 열 번째 범주(“공연에서의 텍스트”)를 중심으로 분석 작업을 수행하며, 무대나 의상, 또는 공연자의 직업 등에 관한 물음은 사례에 따라 유동적으로 적용한다. 분석 작업이 대체로 현장의 사건적 체험 없이 비디오 기록물을 통해 이루어졌기 때문에 현장 경험에 대한 질문에는 유효한 답변을 제시할 수 없었다.

파비스의 질문지가 공연 분석을 위한 기초적이고 포괄적인 질문을 제공하는 것은 분명하지만, 그에 대한 답변이 공연의 객관적이고 정확한 의미를 보장하는 것은 아니다. 심지어 동일한 질문에 대해서도 분석자의 배경지식과 선이해에 따라 전혀 다른 답변이 제시될 수 있다. 따라서 공연 분석의 구조적 접근을 위해서는 피셔-리히테가 말하는 유연성, 혹은 자의성이 전제되어야 한다(Fischer-Lichte, *Semiotics* 245-48). 피셔-리히테에 따르면, 어떤 공연을 분석한다는 것은 공연의 부분과 전체의 의미를 발견하기 위해 분석자가 내적 “질서를 (재)구성”하는 행위이다(“(re)constructing the order”; 245). 또한 피셔-리히테는 공연분석이란 “지속된 흐름”으로 존재하는 공연을 임의로 분할하고 전체의 일부만을 선택적으로 다루는 작업임을 분명히 한다(“a permanent flow”; “Historiography” 343). 따라서 분석자는 자신의 인식적 한계를 인정함과 동시에 분석을 통해 도달하고자 하는 목표와 그에 따른 이론적 전제들로부터 공연에서 밝히고자 하는 의미를

주관적으로 구성해나가는 행위임을 분명히 의식해야 한다. 피셔-리히테의 분석은 정해진 질문에 답하는 것이 아니라 특정 공연에서 찾고자 하는 바가 무엇인지 스스로 질문하는 것으로 시작한다. 이러한 측면에서 본 연구의 기본 질문은 개별 공연의 특수성 속에서 보다 구체화 되어야 한다.[100]

이상의 방법론적 틀을 토대로 이 장에서는 국내에서 제작된 <햄릿> 프로덕션에서 광증 재현의 틈과 변형의 양상을 살펴본다. 이를 위해 1980년대부터 최근까지 공연된 <햄릿> 프로덕션 중 다음의 네 편을 중점적으로 다룰 것이다.

<햄릿>, 이해랑 연출, 호암아트홀, 1985.
<햄릿>, 이윤택 연출, 국립극장 하늘극장, 2005.
<햄릿>, 양정웅 연출, 명동예술극장, 2009.
<구일만 햄릿>, 권은영, 매운콩 공동연출, 소극장 혜화동1번지, 2013.

이 작품들은 재공연 이상의 공연 실적을 가지며 평론이나 학술 연구 등을 통해 비평적 관심을 받은 바 있다. 또한 상대적으로 비디오 자료의 보존 상태가 우수하여 세부 단락별 분석이 가능했다. 무엇보다 원문과 번역본 사이에 발생한 간극을 처리하는 방식에서 각기 뚜렷한 특징을 발견할 수 있었다.

100) 피셔-리히테가 요구하는 유연성은 파비스도 인정하고 있다. 파비스는 자신의 질문지를 모든 공연의 의미를 밝혀줄 만능열쇠로 여기지 않으며, 질문지의 마지막 범주에서 질문지에 관한 메타적 질문들을 배치함으로써 분석자가 이것을 비판적으로 활용할 수 있도록 요구한다. 파비스와 피셔-리히테는 공히 공연 분석이 해석학적 순환에 의해 이루어진다는 점을 잘 보여준다. 피셔-리히테는 분석의 초점이나 방법론을 마련하기 전에 우선 분석을 통해 알고자 하는 바가 무엇인지 질문할 것을 요구한다. 그런데 이러한 질문을 하기 위해서는 공연에 최소한의 분석적 이해를 필요로 하며 파비스의 질문들이 바로 이 최소한의 분석적 이해에 유용하다. 이렇게 질문이 구성된 다음에는 세부사항에 대한 분석으로 되돌아가 그 내용을 보충하고 심화시킴으로써 공연의 특수한 구조적 의미를 파악할 수 있다.

5.2. 행동의 불확정성: 이해랑의 <햄릿>

5.2.1. 행동하는 햄릿

이해랑은 1949년 중앙대 연극반 학생들의 <햄릿>을 처음 연출한 이후, 1951년 대구 키네마 극장에서 신협 단원들과 함께 이 작품을 공연했는데, 이것은 한국 <햄릿> 공연사에서 최초의 전막 공연으로 기록되고 있다. 그 후에도 이해랑은 60년대 드라마센터의 개관 공연과 80년대 호암아트홀의 개관 공연으로 <햄릿>을 다시 연출하였으며, 1989년 그의 마지막 작품 또한 <햄릿>이었다. 이처럼 한국의 대표적인 리얼리즘 연출가로 평가받는 이해랑은 셰익스피어의 대중화에 크게 기여했으며, 그중에서도 <햄릿>은 여러 평론가들에 의해 한국의 가장 정통적인 프로덕션으로 평가받았다. 하지만 이러한 연극사적 의의에도 불구하고 그가 이 텍스트를 구체적으로 어떻게 무대화했는지에 대한 논의는 충분히 이루어지지 않았다. 그간의 평가는 원전에 충실했다는 다소 막연한 평가나, 화려한 무대와 의상을 갖추어 정통성을 확보했다는 정도의 피상적 언급에 머무는 경우가 대부분이다. 이 절에서는 번역극 상연에서 발생하는 간극의 필연성과 변형의 불가피성이라는 전제로부터 이해랑의 <햄릿>을 재조명한다.

40여 년에 걸친 이해랑의 <햄릿> 프로덕션을 하나의 단일 작품으로 간주할 수는 없다. 무엇보다 매 프로덕션에 참여한 배우와 제작진이 달라질 뿐만 아니라, 전쟁기 피난민들을 위한 위문에서 대극장의 개관 기념에 이르기까지 각각의 프로덕션은 공연 목적에서 현저한 차이를 보인다. 하지만 현재 남아 있는 자료들을 토대로 할 때 이해랑의 <햄릿>은 일정 부분 연속성을 지니고 있는 것으로 판단할 수 있으며, 따라서 본고에서는 비디오 자료가 남아 있는 1985년도 호암아트센터 개관기념공연을 통해 개별 장면 분석을 수행하되 이 공연 전후로 연출가가 남긴 기록을 참고하여 작품의 의미를 탐색하고자 한다.[101]

101) 현재 접근 가능한 비디오 자료는 서울예술대학에서 소장하고 있는 KBS에서 당시 공연 실황을 방영했던 자료로서 전체 공연이 90분가량으로 압축 편집되어

이해랑 <햄릿>의 공연 대본과 비디오를 통해 확인 가능한 단락 단위 수평 구성은 다음과 같이 표시할 수 있다.[102)]

1.1 [A; B; C;] D; [E;] F; G;
1.2 A; B; C; D; [E;]
1.3 A; B; C;
1.4 A; B; [C;]
1.5 A; B; C;
2.1 ~~A;~~ B;
2.2 A; B; ~~C; D;~~ E; F; G; [H;] I; J; 3.2A; K; L; M; N; O;
3.1 A; B; C; D; E; F;
3.2 [←]; ~~B; C; D;~~ E; F; [→]; ~~H;~~ I; J; [G]; K; L; M; N; O; [P; Q; R; S;]
3.3 A; B; C; D; [E;]
3.4 A; B; [C;[103)]] D;
~~4.1 A; B; C; D;~~
~~4.2 A; B;~~
4.3 [A; B;] C; D; E; [F;]
4.4 [A; B; C; D;]
4.5 A; B; C; D; E; F; G; [H;] I; [→]; K; 4.7A1;
~~4.6 A; B; C;~~
4.7 [←]; 4.5J;[104)] A2; B; C; D; E;
5.1 A;[105)] ~~B;~~ C; D; E; F;
5.2 A; B; ~~C; D;~~ E; F; G; H; I;

이해랑 <햄릿>은 본고에서 검토한 작품 중 단락의 배열에 있어서 원문의

모든 장면을 확인할 수는 없다.

102) 국립예술자료원에 소장된 공연 대본은 저본이 된 번역본에서 일부 장면이 편집된 공연 전 대본(pre-production script)으로 보인다. 아래 장면 구성에서는 대본 단계에서 생략된 단락은 가로줄(-)로, 대본에는 수록되어 있으나 비디오에서 확인할 수 없는 단락은 대괄호[ ]안에 표시한다. 이 경우 비디오 제작 과정에서 편집되었을 가능성이 높지만, 리허설 단계에서 생략되었을 가능성도 배제할 수 없다. 단락의 이동이 있는 경우에는 원래 위치에 전후 이동을 확인할 수 있도록 화살표로 표시했다. 이 프로덕션에 대한 기존의 논의는 대본과 공연 실황의 차이를 반영하지 않은 경우가 많은 실정이다.

103) 비디오에서는 유령이 등장하는 모습이 나타나지 않는다. 해당 장면 전체가 방송 편집 과정에서 생략된 것으로 보인다.

104) 오필리어와 레어티즈의 재회가 이루어지지 않고, 왕비가 오필리어의 노래를 지켜보는 것으로 변경되었다.

105) 어릿광대들이 오필리어의 자살에 대해 나누는 대사가 모두 생략되었다.

반영도가 가장 높은 사례에 해당한다. 비록 4막 1, 2, 6장이 다뤄지지 않았으므로 이 프로덕션을 “전막전장” 공연으로 소개하는 당시 신문기사는 다소 과장되어 있지만,[106] 그 외 다른 부분에서는 장면 전체의 생략을 발견할 수 없고, 생략이나 전치 또한 일부 단락에 국한된다. 이러한 단락 구성에 근거할 때 이 작품을 원문에 충실하다고 평가한 기존의 논의들은 어느 정도 타당성을 지닌다.

그러나 이해랑 <햄릿>에서는 장면과 단락 층위에서 원작을 반영하는 비율이 높지만, 프로덕션 전체에 강한 영향력을 행사하는 변화가 보다 미시적인 층위에서 일어난다. 단락 수준의 충실성은 그보다 미시적 층위의 충실성을 보장하지 않으며, 오히려 대사의 가감을 통해 일어나는 미세한 변화를 더욱 부각시킬 수 있다. 대사 층위의 변화는 주로 “행동하는 햄릿”이라는 연출가의 인물 해석과 연관된다. 햄릿의 행동성을 강화하는 것은 그동안 이해랑의 <햄릿>에 대한 가장 대표적인 특성으로 거론되어 왔을 뿐만 아니라, 연출가 스스로도 여러 차례 직접 언급한 바 있다.

> <햄릿>은 주인공의 회의적이고 사색적이고 우유부단한 성격이 진하게 깔려 있는 작품인데 그 성격을 그대로 가져가면 연극이 박력이 없을 것 같아 나는 연출 방침을 다른 각도로 약간 바꾸기로 했다. 즉 아버지의 원수에 대한 불타는 복수의 정열을 강조해야겠다고 생각, 극의 흐름을 햄릿의 정신적 갈등을 극적 긴장 속으로 압축해 표현하는 방향으로 몰고 갔는데 이런 연출 의도가 잘 전달되어 성공에 한 도움이 됐다. (“남기고 싶은 이야기들—극단신협(34)”, 『중앙일보』 1978-12-09; 유민영, 『이해랑 평전』 271-72 재인용)

인용문은 1950년대 신협 프로덕션에 대한 회고이지만, 행동하는 햄릿에 대한 강조는 이해랑이 연출한 <햄릿>에서 일관되게 나타나는 특성이기도 하다. 이 시기부터 연출가는 인물의 성격을 새롭게 이해하는 방법으로 행동하는 햄릿을 강조했다. 여기서 연출가는 자신의 <햄릿>에서 추구한 것이 텍스트에 대한 일방적 추종이 아니라는 점을 분명히 밝히고 있다. 햄릿을 회

106) 당시 신문 기사는 이 프로덕션이 “「햄릿」 국내공연에서 늘 제외됐던 4막 4장의 덴마크평야 장면을 최초로 소개”한다는 점을 강조하기 위해 “전막전장”이란 표현을 사용하고 있다(“호암아트홀 개관기념 「햄릿」 16~22일 공연”, 『경향신문』 1985-05-14).

의하고 사색하는 우유부단형 인물로 이해하는 것이 당시 햄릿에 대한 일반적인 이해였던 것에 반해 이해랑은 이 작품의 연출 초기부터 일관되게 햄릿의 행동성을 부각시킬 방법을 모색해왔던 것이다.[107]

초기에 그가 햄릿을 보다 적극적으로 행동하는 인물로 그리고자 했던 것은 기존의 상투형에서 벗어남으로써 전쟁이라는 특수한 상황에 처한 관객들에게 보다 설득력 있는 인물을 제시하기 위함이었다. 하지만 햄릿의 성격을 특정 방향으로 조정한 보다 근원적인 동기는 이 작품을 그가 오랫동안 추구해 온 사실주의 연극에 부합하도록 만드는 데 있었던 것으로 보인다. 잘 알려져 있는 것처럼 한국의 리얼리즘 연극의 확립에 있어서 이해랑의 공은 지대하다. 이해랑은 리얼리즘을 반연극적 편견과 통속성을 극복하고 연극에 순수예술의 지위를 부여하는 핵심 원리로 이해했으며, 연극이 가식적인 것이 아닌 삶의 진실을 드러내는 예술임을 드러내고자 했다.

행동하는 햄릿과 리얼리즘은 행동에 대한 스타니슬랍스키(Constantin Stanislavski)의 개념을 통해 연결된다. 신영선에 따르면, 스타니슬랍스키의 체계에서는 개별 행위가 각각의 목적을 달성함으로써 인물의 초목표(super-objective)를 성취하는 데 기여하며, 초목표를 향한 인물의 일관된 행위가 관통 행동(through line of action)을 형성한다(43). 그런데 주지하듯이 『햄릿』의 플롯은 주인공이 복수 실행을 미루는 데서 발생하는 문제를 다루고 있으며, 주인공이 초목표를 향해 일관되게 진행하지 못하는 비행동이 극의 중심에 자리하고 있다. 연출가도 이 사실을 분명히 인식하며 햄

107) 이해랑의 오랜 벗이자 그의 초기 프로덕션에서 햄릿을 연기했던 배우 김동원의 회고에 따르면, 행동성의 강조는 이전의 햄릿이 지나치게 사색적이고 내향적으로 그려진 데 대한 반발에서 비롯되었음을 짐작할 수 있다.

> [이해랑의] 연출은 '회의하는 햄릿'이 아닌 '행동하는 인간'으로 극적 의미를 강하게 부각시켰는데, 그러한 그의 작품 해석이 옳았다는 생각이 들었다. . . . 동경 유학 시절 신쓰기지 극단에서 공연한 이 명작무대를 처음 보았는데, 햄릿을 '회의하는 인간'으로 묘사하는 바람에 당시 일본에서 신극계 최고로 꼽히던 센다와 야마모토를 등장시켜 햄릿과 오필리아 역을 맡겼지만 내면의 깊이가 결여되고 성격이 분명치 못하는 바람에 실패한 것이었다. . . . 센다의 연기는 너무 학술적 도취에 빠져 있다는 느낌이 들었다. 이에 비하면 이해랑의 작품 해석은 훨씬 역동적이고 현대적이었다. (199)

릿을 “연극의 주인공으로 시종일관해야 할 극적 행동의 논리적인 일관성을 희석시키[는]” 인물로 파악했다(『허상의 진실』 149). 따라서 햄릿의 행동성을 강조하는 것은 일견 원문의 중심 플롯을 정면으로 거스르는 시도로 보인다. 하지만 단락의 배열을 통해 확인할 수 있듯이 이해랑은 플롯의 중심에 놓인 복수 지연 자체를 수정하지 않았다. 그렇다면 이러한 조건에서 햄릿의 행동성은 어떻게 강화될 수 있으며, 그로인한 인물 성격이나 극의 의미에는 어떤 변화가 일어나는 것일까? 플롯이 확고하게 드러내는 행동의 지연과 상충하는 연출가의 인물 제시 전략을 이해하는 것이 이 프로덕션에 대한 분석의 중심 과제이다. 이 문제에 답하기 위해서는 먼저 이해랑이 말하는 약간의 변형이 어디에서 어떻게 일어나고 있는지부터 확인해야 한다.

5.2.2. 괄호로 묶인 복수 지연

이해랑이 행동하는 햄릿을 강조하기 위해 적용한 가장 두드러지는 변형은 그 반대 측면, 즉 복수 실행을 놓고 고민하는 모습이나 사색에 잠겨 있는 대사의 제거에 있다. 조현아가 지적하듯이, 이해랑은 햄릿의 독백에서 복수 지연에 대한 자책이 강하게 표명되는 세 독백에서 관련 내용을 대부분 배제했다(32). 셰익스피어의 극에서 독백은 관객에게 인물의 진심을 여과 없이 드러낸다. 특히 『햄릿』에서는 왕자가 다른 인물 앞에서 자신의 본심을 감추고 있는 특수한 상황 때문에 독백이 전달하는 인물의 심경은 매우 중요하다. 따라서 독백의 일부를 생략하는 것은 해당 대사를 통해 표출되는 인물의 감정이나 생각을 배제하는 결과를 가져온다.

복수를 실행하지 않는 자신에 대한 책망이 현저히 생략된 첫 번째 대사는 햄릿의 제3독백이다. 2.2에서 햄릿은 염탐자들을 모두 상대하고 난 이후 홀로 남겨졌을 때 비로소 자신의 속마음을 독백으로 표출하는데, 이해랑은 햄릿의 독백을 다음과 같이 압축했다.[108)]

108) 아래 인용은 비디오 자료와 공연 대본을 비교하여 재구성한 것이다. 비디오로 확인 가능한 부분은 비디오 내용을 우선하였으며, 비디오에서 편집된 일부 구간은 공연 대본을 참조하여 실황을 추정하였다. 중괄호{ }로 표시한 부분은 대본

{오! 배우의 연기! 가상의 감동에 취하여 슬퍼하며 눈에서는 눈물이 흐르고 일거일동이 마치 극중 인물이 되어가고 있다.
공포에 떨면서 무대를 눈물로 적시고 죄 지은 자를 미치게 하고 있다.}
[ⓐ]
그래. 어떤 죄진 놈이 연극을 보다가 감동되어 그 자리에서 제 죄상을 불었다지.
복수다! 살인의 죄는 혀가 없어도 스스로 실토하기 마련이니까.
아까 그 배우들을 시켜서 숙부 앞에서 아버지 살해 장면과 꼭 같은 것을 하게 해서, 그래서 숙부의 급소를 찌르도록!
됐다. 연극이다.
(연극으로서 기어코 왕의 본심을 들춰내고야 말걸.)

원문과 비교해보면, 이해랑은 제3독백의 절반 이상을 차지하는 ⓐ 부분을 생략한 채 햄릿이 연극을 통해 숙부의 속마음을 들춰내려는 계획을 밝히는 마지막 부분만을 주도적으로 사용했음을 알 수 있다. 하지만 원문에서 더 많은 분량을 차지하는 것은 햄릿이 복수의 충분한 동기를 가지고 있고 숙부에 대한 적대감이 아주 분명함에도 불구하고 정작 실천에 이르지 못하는 자신을 비난하는 아래의 말들이다.

하지만 나는
둔하고 얼빠진 악당, 몽상가 마냥
명분을 가지고도 멍청하게
아무 말도 못하고 있다.
선왕께서 모든 걸 잃고 목숨마저
잃으셨는데. 나는 겁쟁이인가?
. . . . . .
천벌을 받을 놈. 모욕을 받아도 싸다.
난 간이 비둘기 만해 굴욕을 쓰게
만들지도 못하니까. 안 그럼 진즉에 난
이 종놈의 고기로 하늘의 모든 솔개들을
배불렸겠지. 잔인하고 음탕한 악한!
무자비한 배신자, 음란하고 인정머리 없는 악한!
그럼 난? 천하의 머저리. 참 장하다.
살해당한 아버지의 하나뿐인 아들놈이

에 표기되어 있지 않지만 비디오에서 확인되는 대사이다. 반면 괄호( )로 묶은 마지막 대사는 대본에는 수록되어 있으나 비디오에서는 편집되어 확인할 수 없다.

천당과 지옥이 복수를 재촉하는데도
갈보같이 말로만 신세를 한탄하고
창녀처럼, 남창처럼 말로만 저주를
퍼붓는구나.

Yet I,
A dull and muddy-mettled rascal, peak
Like John-a-dreams, unpregnant of my cause,
And can say nothing; no, not for a king,
Upon whose property and most dear life
A damn'd defeat was made. Am I a coward?
. . . . . .
Hah, 'swounds, I should take it; for it cannot be
But I am pigeon-liver'd and lack gall
To make oppression bitter, or ere this
I should 'a' fatted all the region kites
With this slave's offal. Bloody, bawdy villain!
Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain!
Why, what an ass am I! This is most brave,
That I, the son of a dear [father] muthered,
Prompted to my revenge by heaven and hell,
Must like a whore unpack my heart with words,
And fall a-cursing like a very drab,
A stallion. (2.2.566-71, 576-87)

여기서 햄릿이 스스로를 몽상가, 겁쟁이, 창녀라 부르면서 자책하는 것은 이해랑이 부각시키고자 하는 불타는 복수의 정열이나 행동하는 모습과 크게 상반된다. 이해랑은 이러한 내용을 덜어냄으로써 여기서 나타나는 햄릿의 내면 갈등을 약화시킨다. 그 결과 이 단락은 햄릿이 특별한 심리적 동요 없이 그저 배우들의 연기를 보면서 복수 실행을 위한 방편으로 극중극의 아이디어를 얻은 것처럼 제시된다.

제4독백에서도 행동성을 저해하지 않기 위한 소극적 변형이 일어나고 있음을 확인할 수 있다. 이해랑의 햄릿(유인촌)은 이 대사를 다음과 같이 끝맺는다.

죽음은 잠을 잔다는 말, 잠을 잔다는 건 꿈을 꾼다는 말이겠지.
그것이 어려운 노릇이로다. 우리가 이 육신의 쇠사슬을 끌고 죽음의
수면 속으로 들어갈 때 우리는 어떠한 꿈을 꾸게 될 것인가?

만일 죽음이 무서운 것이 아니라면, 누가 이 세상에서 이 무거운 짐을 끌고 갈 것인가? [ⓑ] 일찍이 아무도 갔다가 돌아온 일이 없는 미지의 저승에는 어떤 무서움이 있는지 모르기에 이 고통을 참고 또 견디는 것은 아닐까? [ⓒ] (오필리어 오는 것을 보고) 아름다운 오필리어 (향하여) 여신이여, 그대의 기도로써 제발 나를 구하여 다오.

인용문은 원문과 비교했을 때 ⓑ와 ⓒ로 표시한 지점에서 현저한 생략이 일어난다.[109] 생략된 ⓑ 구간에서 햄릿은 "죽음 이후에 찾아올 어떤 두려움이 . . . 의지력을 무력하게 만든다"라며 행동하지 않는 자신을 책망한다 ("the dread of something after death . . . puzzles the will"; 3.1.77-79). 여기서도 이해랑은 두려움, 의지 박약 등 햄릿의 심리적 자의식에 관한 언급을 배제함으로써 햄릿의 내면 갈등을 축소시킨다. ⓒ 구간이 생략된 이유 역시 아래의 원문을 통해 볼 때 햄릿이 자신의 행동 결여에 대한 의식을 분명히 드러내기 때문으로 보인다.

결국 사색이 우리를 겁먹게 하고,
결의의 생기로운 혈색 역시 결국엔
창백한 생각으로 병들어 버리고,
아무리 위대하고 중요한 과업인들
이런 걱정 때문에 흐름을 벗어나
행동이란 이름을 잊어버린다.

Thus conscience does make cowards [of us all],
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pitch and moment
With this regard their currents turn awry,
And lose the name of action. (82-87)

제7독백이 조정된 방식 또한 동일하다. 비디오에서는 해당 장면 전체가 편집 과정에서 생략되어서 그 실상을 확인할 수 없지만, 대본을 통해 이 독백 역시 중간부가 생략 · 압축되었음이 드러난다.[110]

---

109) ⓑ 직전에 "무거운 짐"이라고 축약된 부분이 원문에서는 인간 관계와 사회 구조에서 맞닥뜨리는 온갖 부조리를 언급하고 있다는 점이 지적되어야 한다.

110) 비디오에서는 해당 부분이 편집되어 공연에서 이 대사가 실제로 다뤄진 방식을 확인할 수는 없다. 하지만 이 장면이 사용되었다는 것은 앞서 신문 기사를

곧 뒤를 따를테니 먼저 가요. (햄리트 혼자만 남는다) 듣고보는 일마다 나의 둔해진 복수심에 매질을 하는구나. [ⓓ] 저 군사를 보라. 조그마한 명예를 지킬려고 숱한 대군이 쾌히 죽음의 터로 나가지 않는가? 한번죽으면 그만인 목숨, 스스로 운명에 내걸고, 그런데 나는 무슨 꼴이지? 아버지는 죽고, 어머니는 더럽히우고, 이성으로나 감정으로나 도저히 참을 수 없는 모욕을 받고 그래도 여전히 잠꼬대만 하고 있잖은가? 아 - 창피 막심한 노릇! 앞으로는 내마음부터 잔인해야 한다. 잔인해야해. (퇴장)

햄릿이 자신의 "둔해진 복수심"을 직접 언급한다는 점에서 이 대사에서는 앞선 두 독백 보다 햄릿의 내면 갈등이 보다 직접적으로 나타난다("dull revenge"; 4.4.33). 하지만 원문에서 햄릿이 자신의 둔화된 복수심을 언급한 이후 ⓓ 부분에서 "행동하지 않는" 문제를 매우 노골적으로 드러내고 있다는 점을 고려한다면, 그러한 내용의 배제된 만큼 이 문제를 전면에 드러내지 않으려는 연출가의 일관된 의도를 읽을 수 있다.

그 어떤 인간이
자기 시간을 모조리 먹고 자는 데
쓰겠는가? 그런 건 짐승이나 다름없다.
. . . . . .
이건 짐승 같이 하찮은 기억력이거나,
결과를 지나치게 세세히 생각하는
겁쟁이의 주저함 아니던가. 그런 생각엔
지혜가 있더라도 사분의 일 뿐이고
나머진 죄 겁이다. 나도 정말 모르겠다.
"해야 한다" 말하면서 왜 행동하지 않는지.
이유도 의지도 힘도 수단도
모두 다 가졌는데.

What is a man,
If his chief good and market of his time

통해 확인했던 것처럼, 이 프로덕션의 중요한 특징으로 기억되고 있다. 공연 대본에서도 관련된 증거를 찾을 수 있다. 대본에는 4막의 첫 두 장이 생략된 채 원문의 4.3이 "12(제4막 제1장)"으로 표시되어 있고, 4.4이 4막 2장으로, 4.5이 4막 3장으로 표시되어 있다. 비디오에서는 대본의 4막 1장 다음에 4막 3장이 이어지는데, 이때 "제4막3장: 궁중의 어느방"이라는 자막이 제시된다. 이러한 자료를 근거로 할 때 이 프로덕션에서 4.4 장면이 무대에서 4막 2장으로 공연된 것은 분명해 보인다.

Be but to sleep and feed? a beast, no more.
. . . . . .
Now whether it be
Bestial oblivion, or some craven scruple
Of thinking too precisely on th' event—
A thought which quarter'd hath but one part wisdom
And ever three parts coward—I do not know
Why yet I live to say, "This thing's to do,"
Sith I have cause, and will, and strength, and means
To do't. (4.4.33-35, 39-46)

이상의 세 독백은 이해랑 <햄릿>에서 햄릿의 행동성을 강조하는 주된 방식이 그 반대되는 양상, 즉 복수를 실행하지 못한 채 번민하는 대사들을 은폐하는 것이었음을 보여준다. 독백이 인물의 내면을 가장 직접 드러내는 장치라는 사실을 분명히 인지하고 있는 연출가가 햄릿의 주요 독백에서 특정 내용을 일괄 삭제한 것은 "행동하는 햄릿"이라는 자신의 인물 구상을 부각하고 햄릿의 내면 갈등은 약화시키기 위한 전략적 선택이다.[111]

그러나 문제는 중심 행동에서 원본의 플롯을 벗어나지 이상 생략과 같은 소극적 변경으로는 햄릿의 복수지연이 은폐되거나 행동성이 충분히 부각될 수 없다는 데 있다. 이해랑은 햄릿의 행동성을 강조하기 위해 햄릿이 회의하는 모습을 삭제하였을 뿐, 삭소의 출전에서 묘사되었던 치밀한 복수자로서의 모습을 복원한 것도 아니고, 램(Charles Lamb)이 사용한 것처럼 복수가 지연될 수밖에 없는 외적 장애물을 증폭시키지도 않았다.[112] 햄릿이

111) 이해랑은 비슷한 시기 다른 작품에 대한 글에서 독백이 일반 대화보다 더 큰 극적 가치를 지닌다고 말하면서 다음과 같이 진술한 바 있다.

> 대화는 그 인물이 진실한 독백을 할 수 있는 고조된 극적 경지에 이르는 동안의 얘기이며 독백은 그 대화가 끝날 때, 대화의 저변에 숨겨온 연극의 실체적인 정신적 내용, 그 인물들의 내면의 생활을 들려주는 소리다. 설사 그가 입밖에 내어 말하지 않아도 하고 싶은 말(독백)을 가슴속에 듬뿍 안고 있는 인물, 그러나 그것을 좀처럼 입밖에 내지 않고 연극에 끌려만 가고 있는 인물에게서 나는 극적 인물의 진정한 모습을 본 것이다. (이해랑, 『허상의 진실』 115)

112) 램은 어린이들을 위해 셰익스피어의 원작을 축약 서술한 『셰익스피어 이야기』(*Tales from Shakespeare*)에서 햄릿에게 더욱 고양된 도덕성을 부여하고 환경적 요인을 덧붙이는 등 햄릿의 복수지연을 정당화하고자 한다. 램의 영향을 받은 국

종국에 이르기까지 복수를 하지 않는 상태에서는 단지 그에 대한 자책과 고뇌가 배제되더라도 이를 통해 관통 행동을 형성하지 못하는 원문 플롯을 근본적으로 변화시킬 수 없다. 더욱이 행동성을 강조하기 위해 삭제한 대사들은 비활동적일지언정 인물이 관객에게 직접 내면 상태를 전달하는 것이기 때문에, 독백 내용의 생략은 햄릿을 더욱 불분명하고 파악하기 어려운 인물로 만드는 결과를 초래할 뿐이다.[113]

행동의 강조가 작은 행동에 국한되어 있는 것은 3.3D에서 대사와 연기의 수직적 결합 양상에서 잘 드러난다. 여기서 햄릿은 클로디어스가 기도하

내『햄릿』축약본에서는 이와 같은 방식의 정당화가 오랫동안 반복되었다.

> 하지만 늘 호위병들과 함께 있는 왕을 죽이는 것은 결코 쉬운 일이 아니었다. 그리고 만일 기회가 주어진다 하더라도, 햄릿의 어머니인 왕비가 기본적으로 왕과 함께 있는 것 또한 햄릿이 지나치기 어려운 장애물이었다. 게다가 왕위를 찬탈한 자가 현재 어머니의 남편이 되어 있다는 사실에 가련한 마음이 들어 결심의 칼날을 무디게 만들었다. 같은 인간을 죽인다는 행위 자체가 햄릿처럼 천성이 온화한 사람에게는 무섭도록 끔찍한 일이었다. 오랫동안 우울증과 정신적 실의에 빠져있던 그는 결단력 없이 망설이며 극단적인 행동으로 나아가지 못했다.

> Yet how to compass the death of the king, surrounded as he constantly was with his guards, was no easy matter. Or if it had been, the presence of the queen, Hamlet's mother, who was generally with the king, was a restraint upon his purpose, which he could not break through. Besides, the very circumstance that the usurper was his mother's husband filled him with some remorse, and still blunted the edge of his purpose. The mere act of putting a fellow creature to death was in itself odious and terrible to a disposition naturally so gentle as Hamlet's was. His very melancholy, and the dejection of spirits he had so long been in, produced an irresoluteness and wavering of purpose, which kept him from proceeding to extremities. (Lamb and Lamb 270-71)

113) 이해랑이 이 극에서 사용된 독백형 방백을 제거한 것 역시 이와 관련된다. 독백형 방백이 관객들에게 인물의 속내를 직접 드러낼 수 있는 커뮤니케이션 창구라는 점을 고려한다면, 이 장치를 생략하는 만큼 관객은 인물에 대한 정보에서 더 멀어진다. 독백이나 방백이 -t가 됨으로써 햄릿의 성격적 모호성이 강화된다. 셰익스피어 극 일반에서 방백의 기능과 햄릿 방백의 특수성에 대해선 임승태, "셰익스피어의 변장과 방백의 극작술" 참조.

고 있는 사이 몰래 그의 등 뒤로 접근하여 칼로 왕을 찌르려다가 이내 칼을 거둔다. 이해랑 <햄릿>에서 이 장면을 다루는 방식의 특이성은 왕의 살해 시도부터 그것을 철회하고 퇴장하는 일련의 과정에 이르기까지 햄릿에게서 주저함을 찾아볼 수 없고 단호하고 절도 있는 동작만이 나타난다는 데 있다. 햄릿이 칼을 들어 왕에게 접근하기까지 무대에는 십여 초 이상 적막이 흐르면서 긴장감이 조성되지만, 그렇게 획득한 복수의 기회를 햄릿은 아무런 심적 동요 없이 포기한다. 일반적으로 이 장면에서는 햄릿이 왕에게 더 가까이 접근할수록 복수를 미루고 물러나는 햄릿의 아쉬움도 강하게 표출된다. 따라서 이 장면 연출의 예외성은 앞서 살펴본 대사의 생략에서 드러나는 연출가의 극작가 의식을 참조하지 않는다면 쉽게 납득하기 어렵다. 여기서 햄릿의 행동은 일견 모순되어 보이지만, 이를 통해 연출가가 얻고자 하는 것은 앞서 다른 독백에서 햄릿의 회의적 성격이 드러나는 대사를 배제한 것과 다르지 않다. 햄릿이 충동적으로 클로디어스를 살해하려는 제스처를 취했다가 그로인한 결과를 생각하고 돌이키는 것은 햄릿에 대해 “그의 지성은 그의 행동이 먼저 사건을 저지르고 난 후 언제나 한발 늦게 따라”온다고 이해했던 연출의 인물 이해와 상응한다(『허상의 진실』 147).

이처럼 이해랑의 <햄릿>에서는 부분적으로 강화된 작은 행동들이 초목적에 도달하지 않기 때문에 진정한 의미에서 인물의 행동성이 확보된다고 말할 수 없다. 오히려 관통 행동이 결여된 작은 행동의 강조는 인물에 대한 논리적 일관성을 강화하는 것이 아니라 햄릿 광증의 불확실성을 더욱 증폭시킬 뿐이다. 결과적으로 햄릿을 논리적 일관성으로 포착할 수 없었던 이해랑은 그의 광증으로부터 인물의 매력을 찾게 된다.

> 그러나 그렇게 고삐풀린 말처럼 미친듯이 날뛰고 있는 햄릿의 행동을 보고 있으면, 극작가가 짜놓은 틀에서 해방된 자유분방한 한 인간의 살아서 움직이고 있는 참모습을 보는 것과 같은 극적 흥미를 느낄 수 있다. 극작가의 시종일관한 논리적인 통제와 압박속에서 한번도 큰 소리를 쳐보지 못하고 숨을 죽이면서 살고 있는 인물에게서는 도저히 느낄 수 없는 무한한 인간적인 매력이 그것이다. (같은 글 149)

이해랑이 햄릿을 “미친 사람처럼 날뜀”, 혹은 “미친듯이 날뜀” 등으로 표현하면서 그의 광증에 주목하는 것은 햄릿을 사실주의 극작법으로는 도저히

이해할 수 없지만, 그러한 인위적 규범으로부터 해방된 자유로운 인간의 모습을 발견하기 때문이다. 그가 주목하는 햄릿의 광증은 (고전주의) 극작술이라는 법으로부터의 해방을 의미한다는 점에서 메타극적 성격을 지닌다. 물론 그렇다고 해서 이해랑이 사실주의를 전면 철회하는 것은 아니다. 이 프로덕션의 다른 부분에서는 여전히 그의 사실주의적 지향이 발견된다. 그러나 다음 절에서 살펴보는 두 가지 사례는 일면 사실적 환영을 강화하는 장치로 이해되지만, 동시에 메타극적 성격을 나타내기도 한다. 이것은 이해랑이 햄릿에게서 발견한 사실주의 규범으로부터 해방, 혹은 일탈을 통해 셰익스피어와의 화해를 모색하는 것으로 볼 수 있다.

5.2.3. 리얼리즘의 메타극적 반영

행동성의 강조가 관통 행동을 확보하지 못하는 것과는 별개로 이 프로덕션에서는 수직적으로나 수평적으로 사실주의를 지향한 구성 전략을 확인할 수 있다. 그런데 이 작업을 수행함에 있어서 이해랑이 메타극적 요소를 활용하고 있다는 사실에 주목이 요구된다. 여기에 관여하는 메타극적 측면은 두 가지인데, 먼저 기존의 잘 알려진 <햄릿> 프로덕션에 대한 간텍스트적 참조는 혼비의 4유형과 관련되며, 자신의 연극론을 햄릿의 입을 통해 직접 발설하게 하는 보다 직접적인 극작가 의식의 표출은 5유형에 해당한다.

먼저 이해랑 <햄릿>에 사용된 의상은 다른 작품에 대한 참조에 있어 분명한 시각적 증거를 제공한다. 김동욱에 따르면, 이해랑의 <햄릿> 프로덕션에서 “엘리자베스 스타일의 의상”은 그 자체로 프로덕션의 목적으로 간주될 만큼 중요한 위치를 차지한다(“Elizabethan styled costume”; “Hamlet in Korea” 97). 이 프로덕션에서 의상을 비롯한 시각적 장치들은 극적 세계와의 동화를 지향하는데, 의상과 대 · 소도구를 원작의 극적 세계에 연결시키는 것은 번역극에서 발생하는 문화적 차이를 최소화하고 사실주의적 환영을 조성하기 위함이다. 화려한 의상과 도구는 이 프로덕션이 한국 <햄릿> 공연사에서 가장 품격 있는 작품으로 평가받는 데 크게 기여했다.[114)]

그런데 이 의상이 기존의 권위 있는 프로덕션에 대한 적극적 참조의 결과라는 사실은 크게 주목받지 못했다.[115] 도판 1에서 확인할 수 있는 것처럼 이해랑 <햄릿>에서 사용된 의상은 1980년 영국 국영 방송(BBC)에서 제작한 TV 영화판의 의상과 흡사하다. 심지어 두 프로덕션에서는 의상과 분장은 물론 블로킹이나 제스처에 이르기까지 폭넓은 유사성이 확인되는데, 이것은 이해랑이 베넷(Rodney Bennet)의 판본을 적극적으로 참조함으로써 당시 후자가 보유하고 있던 정통성이라는 문화자산을 계승하려 했던 것으로 보인다. 여기서 발견할 수 있는 서구 문화에 대한 숭배적 태도나 표절에 가까운 모방은 비판의 여지가 있으나, 당시는 아직 국제저작권협약(UCC)에 가입하기 이전이었으며, 국내 출판 및 문화예술 전반에서 저작권의 무단 사용이 관행처럼 허용되던 시절이었기 때문에 현재의 기준을 당대에 일방적으로 적용하기는 어렵다.

보다 중요한 것은 표면적으로 사실적 환영을 구축하려는 시도가 권위 있는 기존 작품에 대한 참조라는 메타극적 방식을 통해 구현되고 있다는 사실이다. 물론 다른 작품에 대한 참조가 메타극적 효과를 산출하기 위해서는 관객이 그 사실을 인지함으로써 이중적 시각을 확보할 수 있어야 한다. 따라서 당시 관객들이 이러한 간텍스트적 연결망을 지각하지 못한 채 극적 환영을 위한 사실적 장치로 받아들였다면 그것을 메타극적 방식으로 간주하긴 어렵다. 하지만 당시 관객들은 한국 무대에서 “정통 셰익스피어”가 구현되길 희망하면서 원천문화의 성과를 차용하는 것 또한 일정부분 용인했던 것으로 보인다. BBC에서 제작한 권위 있는 프로덕션은 경쟁 관계에 있는 작품이 아니라, 한국 <햄릿> 프로덕션이 배워야할 할 일종의 교과서로 여겨졌던 것이다. 이 문제는 이처럼 국내 연극계의 문화적 현실과 번역극 상연에 있어서 원천문화와 도착문화의 관계 변화를 잘 드러낸다는 점에서

114) 대표적으로 유민영은 이 공연에 대해 “뛰어난 무대장치, 의상, 대 · 소도구 등의 화려함이 연극의 품격을 높여주고 있다”고 평가했다(“호암아트홀 「햄릿」”).

115) 김동욱에 따르면, 이해랑은 본래 <햄릿>과 함께 나머지 세 비극을 호암아트홀 개관 기념으로 제작할 계획을 세웠으며, 1980년에 제작된 영국 BBC의 TV판 셰익스피어 전집과 견줄 수 있는 작품을 목표했다고 한다(“Hamlet in Korea“ 97).

메타극적 의미를 찾을 수 있다.

3.2A의 전치와 변형 역시 부분적으로는 사실주의적 연결 전략의 맥락에서 이해할 수 있다. 일반적으로 단락의 전치는 맥락의 변화에 따른 의미 변화를 동반하기 때문에 극적 행동의 통일성을 유지하기 어렵다. 하지만 이 단락의 이동은 예외적으로 이화보다는 동화 효과가 더 우세한데, 그 이유는 단락의 성격 자체에 기인한다.

> 햄릿. 오 이스라엘의 명판관, 딸을 제물로 바친 쨉타여, 그대는 훌륭한 보배를 가졌구나.
> 폴로니어스. 어떤 보배를 가졌던가요?
> 햄릿. 금지옥엽 귀한 딸을 애지중지 하였도다.
> 폴로니어스. (방백) 여전히 내 딸 타령이군.
> 햄릿. [연극의 대사는 이렇게 자연스럽게 해야 해. 신파 배우처럼 드렁조를 해선 안 되지. 노랑목을 써서는 안 되네.] 그런 것을 좋아하는 사람들은 어디까지나 저속하고 무지한 관객들뿐이란 말이야. 지나친 과장은 연극 본질에 어긋나는 행동이야. 어디까지나 자연의 절도를 벗어나지 말아야 해. 아무리 격한 감정이 폭풍우처럼 휘몰아쳐도 그것을 억제하고 마치 거울에 비치는 모습과 같이 자연스럽게 연기를 해야 한다 말이야.] (인용자 밑줄)

인용문에서처럼 이해랑이 3.2A 단락 일부를 재배열한 곳은 2.2J에서 폴로니어스가 햄릿에게 비극 배우의 방문을 알리는 직후이다. 원작에서는 햄릿이 폴로니어스를 “오 입다, 이스라엘의 사사여”라고 부른 이후(“O Jephthah, judge of Israel”; 2.2.403-04), 배우들이 등장하기까지 당대의 유명한 발라드 일부를 차용하고 있다. 그런데 이와 같은 실생활에 대한 직접적인 참조는 당대 관객들에게는 유효하더라도, 노래에 대한 정보가 전무한 국내 관객들에게는 원문이 의도했던 메타극적 효과를 발생시키지 않는다. 오히려 불필요한 소외 효과를 야기할 수 있는 대목을 상연에서 배제하는 대신 배우들에게 연기에 대한 지침을 전하는 대사를 삽입한 것은 원작의 관객과 번역극 관객의 문화적 차이를 해소하는 데 기여할 뿐만 아니라 연출가의 사실주의적 지향에도 부합한다.

그런데 이례적인 것은 이러한 대체와 더불어 밑줄 친 대사처럼 잘못된 연기 사례를 지적하면서 “신파 배우”, “드렁조”, “노랑목” 등을 언급한다는

사실이다. 드렁조와 노랑목은 본래 판소리의 특정한 창법을 일컫는 용어이지만, 여기서는 본래적 의미 보다는 신파극 배우들의 연기스타일을 비하하는 목적에서 사용된다. 이 프로덕션의 다른 어떤 곳에서도 한국의 문화적 특수성을 명시적으로 드러내지 않는 것과 달리, 연기에 대한 논평을 하는 이 대목에 한국 근대 연극사의 특수한 맥락에 있는 어휘들이 자리하고 있다는 사실은 대단히 예외적이다.

이 대사는 이해랑이 삽입한 거의 유일한 1번 텍스트에 해당하는데, 이를 통해 그는 한국 연극에 대한 자신의 평소 입장을 표명하고 있다.[116] 그는 한국 근대 연극을 신극과 신파연극의 두 갈래로 구분하고, 전자를 "지성인들을 상대로 연극의 예술적 향상을" 추구한 연극으로, 후자를 "저속한 대중의 취미에 영합[한] 흥행본위의 연극"으로 파악했다(『또 하나의 커튼 뒤의 인생』 171). 신극을 옹호하면서 일관되게 신파극을 비판해온 이해랑의 입장을 고려할 때, 이 단락에서 햄릿의 연기에 대한 지침을 인용하면서 신파 배우에 대한 비판적 언급을 첨가한 것은 이중적인 목적을 가지는 것으로 보인다. 하나는 한국 관객들이 동참하기 어려운 대사를 제거함으로써 극적 환영을 유지하는 것이며, 다른 하나는 햄릿의 입을 빌어 신파를 성토하고 자연에 거울을 비추는 연극으로서 리얼리즘을 옹호하는 것이다.[117]

요컨대 이해랑은 햄릿의 성격적 모호성을 원문대로 제시하지 않고, 행동을 강조함으로써 극적 행동의 논리적 일관성을 부여하고자 했다. 여기엔

---

116) 인용한 대사 중 햄릿의 마지막 대사는 공연 대본에 없이 비디오에서만 확인되는 것으로 리허설 과정에서 추가된 것으로 보인다. 이 외에 이해랑 <햄릿>에서 원작에 없는 텍스트가 특별히 추가된 것은 5.2H에서 햄릿이 죽기 직전 포틴브라스에 대한 다음의 대사이다. "북 소리가 가까워 온다. 저 대지를 덮을 듯이 행진해오는 병사들의 행렬. 야망의 벅찬 가슴을 안고 대군을 지휘하는 포틴브라스의 모습이 보이는 것 같소."

117) 리얼리즘 연극을 옹호하는 연출가에게서 이와 같은 방식의 개입은 다음과 같은 진술을 고려했을 때 특별하다.

> "그래서 리얼리즘 연극에서는 작가나 연출가가 감히 등장인물들의 입을 통해서 자기의 소리를 낼 생각을 하지 못하고 그저 그들의 그늘에 숨어서 숨을 죽이고 연극 전체의 구조적인 뉘앙스 속에서 그들이 하고 싶은 말을 관객이 느낄 수 있을 정도로 반영을 하는 것이 고작이었다." (『허상의 진실』 146)

그의 사실주의적 지향이 강한 영향을 끼친 것으로 보인다. 하지만 텍스트는 그의 사실주의와 양립하지 않으며, 플롯의 중심에 놓여 있는 햄릿의 비행동은 여전히 햄릿의 성격을 파악하기 어렵게 만든다. 사실적 환영을 구축하는 다른 장치들 또한 메타극적 효과와 밀접하게 연관되어 있다. 텍스트를 자신이 추구하는 연극에 근접하도록 행동의 통일성을 부각하고 비사실적 요소들을 제거하는 시도는 그의 극작가 의식이 리얼리즘에 정초하고 있음을 드러내는 것이다. 하지만 다른 한편으로 스스로 금기시하던 연출가의 목소리를 텍스트 안에 직접 기입함으로써, 텍스트 자체의 '극장성'을 인정하고 연출가 스스로 그것을 활용하는 데까지 이르고자 했던 것은 이해랑이 자신의 사실주의 연출론과 셰익스피어의 극작술 사이의 절충을 이루기 위함이었던 것으로 보인다.

또한 이 프로덕션에서 셰익스피어의 비극을 사실주의의 틀에 맞춰 재조정하려는 시도는 신극과 신파극의 대립이라는 한국 연극사의 특수한 맥락 속에서 연출가가 <햄릿>을 어떻게 상연해야 하는지에 대해 스스로 질문을 던지고 응답하는 작업이었음을 알 수 있다. "신파 배우"의 언급을 통해 이해랑 <햄릿> 프로덕션 역시 원본 텍스트를 있는 그대로 무대에 재현하는 작업이 아니라, '지금 여기에서 햄릿하기'라는 극작가 의식이 반영된 메타극적 목적성을 가진다. 다만 이 작품이 정통 프로덕션으로 평가받을 수 있었던 것은 한편으로 이러한 메타극적 기법이 은밀히 수행되었기 때문이며, 또한 그러한 메타극적 기법을 통해 드러낸 것이 당시 한국 연극계의 주도적 패러다임에 호응하는 것이었기 때문이다.

5.3. 기호의 모호성: 연희단 거리패의 <햄릿>

5.3.1. 접신의 구조

연희단 거리패의 <햄릿>(이하 연희단 <햄릿>)은 1996년 초연 이후로 국내는 물론 러시아, 독일, 일본을 비롯한 국내외 여러 무대에서 재공연되었다. 또한 해를 거듭하면서 장면 구성은 물론 배역과 무대 장치 등 프로덕션 전반이 새롭게 꾸려지면서 극단을 대표하는 레퍼토리로 자리를 잡았다. 본고에서는 보존된 비디오 자료 중 상태가 양호한 2005년 셰익스피어 난장의 참가작으로 국립극장 하늘극장에서 공연된 판본을 중심에 놓고 분석을 수행한다. 본문에서 인용하는 공연 대본은 출간된 텍스트를 기본으로 비디오 자료를 통해 녹취 보완하였다. 분석 장면과 특징을 논의함에 있어서 가급적 연희단 <햄릿> 전반에 공통된 특성에 초점을 맞추었으나, 관찰과 해석 과정에서 2005년 프로덕션에만 적용되는 특징이 포함되는 것은 불가피했다.

연희단 <햄릿>의 수평구성은 다음과 같이 정리할 수 있으며, 주목할 만한 내용상의 변경은 각주로 표시했다.

[1.2 A; B];
1.1 [D]; A; B; C; [←]; E; F; G;
1.2 [←]; B; C; D; E;
1.3 A; B; C;
1.4 A; B; C;
1.5 [A]; ~~B; C~~;
2.1 A; [“유령놀이”]; B;
2.2 A; ~~B; C; D;~~ E; F; G; H; I; J; K;[118] L; M; N; O;[119]
3.1 ~~A; B; C;~~ D;[120] ~~E; F;~~
3.2 ~~A; B; C; D; E;~~ [F; G; H; I; J; K; L; M]; [1.5A 반복]; N; [뒷풀이]; [인터미션];

---

118) 호레이쇼가 배우1을 대신하며, 이 단락에서 곤자고의 살인에 해당하는 내용이 무언극으로 공연된다.
119) 햄릿의 제3독백이 진행되는 동안 오필리어와 왕이 윗무대 천마도 휘장 뒤에서 등장한다. 왕은 오필리어의 겉옷을 입혀주고 있다.
120) 햄릿이 앞무대 무덤에서 흙을 뿌리며 올라오며 4독백을 낭송한다.

3.2 O; ~~P;~~ Q; R; S;
3.3 ~~A; B;~~ [→]; ~~D; E;~~
3.4 A; B; C; ~~D;~~
4.1 ~~A; B;~~ C; D;
4.2 ~~A;~~ B;
4.3 ~~A; B;~~ C; D;[121] E; F; [3.3C];
~~4.4 A; B; C; D;~~
4.5 A; ~~B;~~ C;[122] D; E; F; G; H;[123] ~~I;~~ J; K;
4.6 A; B; C;
4.7 ~~A; B;~~ [→]; ~~D; E;~~
5.1 A; [C; B]; D;[124] ~~E; F;~~[125]
[4.7C];[126]
5.2 ~~A; B; C; D; E;~~ F;[127] G; H; I;[128]
[에필로그].[129]

연희단 <햄릿>은 장면구성, 배역, 사건 전개 등에서 원작을 크게 벗어나지 않는다. 그러나 장면 단위에서는 큰 변화가 일어나지 않지만, 단락 단위에서는 생략과 전치를 비롯하여 반복과 첨가가 극 전반에서 일어나고 있다. 전체 122개 단락 중 40개 단락이 생략되었고,[130] 3개 단락에서는 전치가

121) 햄릿이 퇴장하기 전 왕비가 등장하여 작별인사를 나눈다.
122) 왕과 왕비의 등장 순서를 바꿔 오필리어의 광증을 클로디어스와 연결시킨다.
123) 왕은 레어티즈에게 햄릿이 범인임을 밝히고, 햄릿을 죽음으로 처벌했다고 밝힌다. 왕비도 이 사실을 여기서 알게 된다.
124) 오필리어가 소복을 입은 채 걸어서 등장한다. 오필리어의 죽음이 명시적으로 언급되지 않았기 때문에 걸어서 무덤에 들어가는 것은 일종의 반전 효과를 가진다. 레어티즈와 사제의 대화는 생략되었다.
125) 오필리어가 매장되는 것으로 장면이 마감된다.
126) 검술 경기 및 독살 모의는 모두 왕의 계획으로 변경되었다.
127) 햄릿의 사과를 비롯하여 전반부의 모든 대사가 생략되었다.
128) 포틴브라스가 등장한 다음 시체를 치우라는 명령을 내림. 포틴브라스는 마지막 장면에서 등장할 뿐 앞에서 한 번도 언급되지 않는다.
129) 거대한 흰색 천으로 무대 전체를 덮음. 페이드 아웃되고 관객들의 박수 소리가 이어짐. 다시 종소리가 울리고 스모그 사용됨. 조명이 다시 밝아지고 어둠 속에서 사람의 형체가 일어섬. 햄릿이 무덤에서 얼굴을 보이며 천천히 일어난 다음 무덤 밖으로 나와 천을 끌면서 2층으로 올라감. [BGM 브람스 레퀴엠] 2층에 올라간 햄릿은 천을 벗어 내리고 알몸이 된다. 천마도 방향으로 손짓을 한 다음 천천히 걸어 들어간다.
130) 생략에 있어서는 3.3과 4.4가 가장 두드러진다. 연희단 <햄릿>에서는 햄릿이 복수의 가장 결정적인 기회를 스스로 저버리는 제6독백(3.3D)과 복수를 실행하지 못하는 자신에 대한 책망이 두드러진 제7독백(4.4)이 삭제됨으로써 극 후반

일어나고 있으며,[131] 새로운 단락이 추가되거나 반복되는 경우도 발견된다. 그러한 변형들은 복수나 광증 등 이 극의 주제들에 대한 연출가의 해석을 구체화하는 데 기여하고 있다.

연희단 <햄릿>에서 가장 현저한 구성상의 특징은 햄릿이 유령, 숙부, 어머니와 각각 대면하거나 대결하는 장면들에서 발견되며, 연출가는 이것을 "접신의 구조"라 지칭하고 있다. 이윤택은 햄릿이 선왕의 유령과 만나는 방식에 무속 신앙의 접신 현상을 차용하고 있으며, 햄릿이 선왕의 넋에 접신하는 1.5A 단락을 반복 · 변주함으로써 독특한 서술구조를 만들어낸다. 그에 따르면, 이것은 원작과 번역극이 각기 토대로 하는 세계관의 차이를 반영한 결과이다.

> 햄릿은 유령과 조우하면서 어떤 의사소통의 연극적 기재를 가졌는가? 서구 인식으로는 불가시(不可視)의 세계로 표현되고 있지만 . . . 우리의 샤

부에서 햄릿의 복수 실행과 관련된 내용이 현저히 약화된다. 1996년 초연 및 2001년 프로덕션에서는 4.4가 사용된 것으로 알려져 있으나, 이 경우에도 원작에서 배정된 위치가 아니라 프롤로그로 사용되었다. 복수 지연과 관련한 세부적 변화는 뒤에서 극중극의 의미 변화와 함께 논의한다.

131) 전치는 일부 단락에서 제한적으로 일어나지만 효과적으로 이 프로덕션의 강조점을 부각시키고 있다. 먼저 1.2 전반부를 따로 독립시켜 서두에 배치하고 선왕의 장례식 장면으로 공연이 시작되는 점에 주목해야 한다. 텍스트에서 암시적으로만 언급되는 장례식을 무대 위에 구현함으로써 메타극의 또 하나의 중요한 유형인 극중의례를 강화함과 동시에 죽음이라는 주제가 강조된다. 죽음은 이 프로덕션 전체의 화두로서 주어지며, 무대 전면에 배치된 무덤과, 무대 뒤편에 설치된 천마도 휘장는 이러한 수평적 구성과 결합하여 죽음의 이미지를 전경화시킨다.

플롯에 일정한 변화를 야기하는 전치의 사례는 3.3C와 4.7C에서 찾을 수 있다. 연희단 <햄릿>에서는 기도장면에 배정되어 있던 왕의 독백이 4.3 이후로 옮겨져 있다. 원작에서는 이 장면이 이어지는 햄릿의 제6독백과 대구를 이루는 반면, 연희단 <햄릿>에서 채택한 위치는 온전히 왕의 내면에 집중하게 만든다. 하지만 햄릿을 살해하기 위해 잉글랜드로 보낸 직후에 왕의 독백이 배정됨으로써 형제 살해에 대한 왕의 참회가 과연 진실성을 담고 있는지 의심스럽게 만든다.

4.7C는 왕이 레어티즈와 함께 햄릿 살해를 모의하는 단락이다. 이윤택은 이 단락을 오필리어의 장례식과 검술 경기 사이에 배치하고 있다. 이로써 왕자의 암살에 참여하는 레어티즈의 동기에는 부친을 비롯하여 누이의 죽음에 대한 복수까지도 포함된다. 하지만 원문에서 칼끝에 독을 바르는 행위가 본래 레어티즈의 생각이었던 반면, 이 프로덕션에서는 전적으로 왕의 계획인 것으로 제시되어 레어티즈의 역할이 축소된다.

> 먼적 인식으로는 접신의 의사소통으로 가능해진다. 무당의 신들림이란 과정을 통해 영혼의 말을 전하는 과정, 이 전언적 과정이 유령과 햄릿의 관계방식을 푸는 연출적 단서가 된다. (이윤택,『햄릿과 마주보다』197)

이윤택은 유령과의 소통이라는 초자연적 현상을 접신으로 대체함으로써 자국의 특수한 종교적 관습으로 원천문화와 도착문화의 차이를 보완하고자 한다. <햄릿>에 무속 요소를 접목하는 것은 이윤택에 앞서 김정옥(<햄릿>, 1993)이나 조광화(<오필리아, 누이여 나의 침실로>, 1995) 등에 의해 시도된 바 있었으며, 이후에도 반복적으로 채택되는 대표적인 한국화 전략이다.[132] 그러나 이윤택이 무속을 활용하는 방식은 단순히 원문에 한국적 채색을 가한 것이 아닌, 텍스트에 대한 "주체적 해석"을 목표로 한다(195). 이윤택이 무속 요소의 활용을 '구조'와 '해석'의 차원에서 설명하는 것은 접신의 도입이 원작의 복수극 플롯에 변화를 가져오기 때문이다.

접신의 구조가 본격화되는 것은 1.5A에서 햄릿이 유령과 만나는 순간부터이다. 여기서 햄릿은 갑자기 몸이 얼어붙은 듯 양팔을 벌리고 천천히 무릎을 꿇고 주저앉는다. 이어 유령이 햄릿의 왼쪽 귀에 대고 무언가를 속삭이면 햄릿은 자신의 몸에 어떤 것이 들어온 듯 경련을 일으키고 유령과 아래와 같은 대화를 진행한다(도판 2). 하지만 이 대화에서 유령은 느린 몸동작을 취할 뿐 아무런 대사를 직접 내뱉지 않으며, 관객이 들을 수 있는 것은 유령의 메시지에 반응하는 햄릿의 반응뿐이다. 다만 햄릿의 대답은 관객으로 하여금 그것이 햄릿의 내면에서 진행되는 대화임을 추측하게 만든다.

> 햄릿. 말하시오.
> 유령. (대사 없음)
> 햄릿. 내가 왜 그런 고통을 감수하면서 당신의 얘기를 들어야 하지?
> 유령. (대사 없음)
> 햄릿. 아버지?
> 유령. (대사 없음)
> 햄릿. 짐승?
> 유령. (대사 없음)
> 햄릿. 무슨?
> 유령. (대사 없음)

132) 이윤택 이후의 사례는 다음 절에서 극단 여행자의 <햄릿>을 통해 구체적으로 살펴본다.

햄릿. 삼촌이?

여기서 은폐된 유령의 전언은 이후 극중극에 이르러 완전히 공개됨으로써 접신의 구조가 이 프로덕션의 중심 플롯을 구성하게 된다. 그런데 극중극 장면을 살펴보기에 앞서 접신을 통해 죽음의 비밀이 전달됨으로써 햄릿의 광증에 대한 해석이 달라진다는 점을 지적해야 한다. 이 프로덕션에서도 여전히 햄릿이 미친 척 하면서 그의 적대자들에게 대응하고 있으나, 그보다는 접신을 통해 "현실 저 너머의 세계를 경험한 자의 고통"을 표현하려 했다는 점이 더욱 강조되고 있다(이윤택, 『햄릿과 마주보다』 197). 1.5와 2.1 사이의 "유령 놀이" 단락은 달라진 해석을 구체화하기 위해 추가되었다. 이윤택은 원작에서 2.1B에서 오필리어에 의해 최초로 보고되는 햄릿의 광증에 앞서 두 인물이 무대 위에서 직접 만나도록 했다.[133] 이 단락에서 햄릿은 유령에게 전해들은 메시지의 앞부분을 반복하다가 이내 비밀이 누설될까봐 말을 멈추는데, 햄릿의 광증과 발작은 바로 이 비밀의 폭로를 억제한 증상으로 나타난다.

> 햄릿. 내 말을 들어주겠니?
> 오필리어. 말하세요.
> 햄릿. 내가 황천의 비밀을 단 한마디라도 누설한다면, 네 영혼은 그 순간 엄청난 고통에 시달릴 것이다. 네 젊은 피부는 하얗게 얼어붙고, 네 맑은 두 눈을 유황불로 타오를 것이다. 부드러운 네 머리카락도, 고슴도치 가시처럼 솟구치겠지. 그런 고통을 감수할 수 있겠니?
> 오필리어. 내가 왜 그런 고통을 감수해야 하죠?
> 햄릿. 일찍이 네 아비를 사랑했거든. (햄릿이 입을 막고 딸꾹질을 시작한다.)

재차 감춰진 유령의 메시지가 관객에게 완전히 공개되는 것은 극중극 장면에 이르러서이다. 원문에서는 햄릿이 왕의 양심을 포착하기 위해 유령에게 전해들은 내용과 유사한 연극을 약간 수정하여 공연하는데, 이 장면은

133) 추가된 이 단락은 2.1B에서 오필리어가 폴로니어스에게 햄릿의 이상을 보고하던 중 햄릿이 "마치 지옥의 공포를 말하고자 / 그곳에서 풀려나온 것처럼"이라는 대사를 무대화한 것으로 볼 수 있다("As if he had been loosed out of hell / To speak of horrors"; 2.1.80-81).

무언극과 대화극의 이중 구성을 특징으로 한다. 이윤택은 이와 같은 극중극의 이중적 연행 방식을 유지하되 극중극 후반부를 접신이 일어나던 바로 그 순간의 재현으로 변경한다. 원작에서는 루시아너스가 곤자고(Gonzago)를 독살할 때 공연이 중단되지만, 연희단 <햄릿>에서는 이때 곤자고 역을 맡은 배우가 독약에 몸부림치며 가면과 겉옷을 벗음으로써 그 모습과 움직임이 앞서 햄릿이 만난 유령과 같아진다. 이윤택의 햄릿은 극중극에서 선왕의 살인 사건과 단순히 "유사한 상황"이 그려지는 것에 머무르지 않고 ("comes near the circumstance"; 3.2.76), 자신이 유령을 만났던 바로 그 순간을 재연함으로써 숙부가 아버지를 살해했다는 비밀을 연극의 틀을 빌어 폭로하는 것이다(도판 3). 클로디어스는 아래의 대화를 다 듣고 나서야 유령을 연기하는 배우를 앞 무대에 설치된 무덤에 밀어 넣으며 연극을 중단시킨다.

배우 1. 내 말을 들어주겠니?
햄릿. 말하시오. 빨리.
배우 1. (햄릿 쪽으로 향해 가면서) 내가 황천의 비밀을 단 한마디라도 누설한다면 네 영혼은 그 순간 엄청난 고통에 시달릴 것이다. 네 젊은 피는 하얗게 얼어붙고 네 맑은 두 눈은 유황불로 타오를 것이다. 부드러운 네 머리카락도 고슴도치 가시처럼 곤두서겠지. (오필리어가 비명을 지른다.) 그런 고통을 감수할 수 있겠니?
햄릿. 내가 왜 그런 고통을 감수하면서 당신의 얘기를 들어야 하지?
배우 1. 일찍이 네 아비를 사랑했거든!
햄릿. 아버지!
. . . . . .
배우 1. 지금 이 나라 백성들은 조작된 죽음에 속고 있다. 네 아비를 죽인 독사가 왕관을 쓰고 있다.
햄릿. (왕을 가리키며) 삼촌이?
배우 1. 이 무슨 배신! (왕이 2층 무대 앞으로 뛰어 나온다)
햄릿. 어머니! 당신의 왕비도 이 일을 알고 있소? (거트루드가 소리내어 운다. 왕이 왕비를 달랜다.)
배우 1. 네 어미는 하늘에 맡겨라. 양심의 가시에 찔려 형벌의 세월을 살도록. (왕이 계단 밑으로 내려온다.) 그것이 변함없는 내 사랑의 표현이겠지.
(배우 1이 햄릿의 손을 잡으려 하는 순간, 왕이 내려와 배우1을 결박해 무덤 속에 밀어 넣는다. 왕이 소리를 지른다. 암전.)
왕. 불을, 나에게 불을!

접신 장면 자체는 이후로 더 이상 반복되지 않지만, 그 여파는 공연 마지막까지 지속된다. 오필리어의 실성 또한 접신의 구조에 포함된다. 이윤택은 “최초의 광증” 단락에서 접신의 순간에 오필리어를 부분적으로 참여하게 했을 뿐만 아니라 이후 오필리어의 광증 또한 또 다른 접신의 결과로 파악했다. 이것은 실성한 오필리어의 노래가 “주술적 무가 사설의 리듬”으로 구체화되는 것을 통해 구체화된다(이윤택, 『햄릿과 마주보다』 198).

접신의 구조는 마지막 장면에 추가된 에필로그에서 완결된다. 햄릿이 죽은 이후 등장하는 포틴브라스는 “시체들을 치워라. 이제 새로운 역사는 시작된다”라고 명령하는데, 이에 따라 무대는 거대한 천으로 뒤덮인 채 암전에 이른다. 그러나 공연은 여기서 끝나지 않으며 종소리가 울리면서 조명이 밝아지고 햄릿이 무덤에서 다시 일어선다. 햄릿은 무대를 뒤덮었던 천을 온몸으로 끌어당기며 윗무대로 거슬러 올라가고, 윗무대에 도달한 햄릿은 천에서 나와 완전한 알몸 상태가 된다. 마지막으로 햄릿이 잠시 객석을 돌아 본 다음 천천히 휘장 안으로 들어가는 것으로 공연은 마감된다. 연출가는 이 장면을 일종의 씻김굿으로 표현함으로써 접신으로 시작한 무속 요소를 결말에서도 활용한다(도판 4).

이윤택은 접신의 구조를 통해 광증에 초자연적 의미를 부여했다. 이윤택에게 유령은 망상이나 악령이 아니라, 제의와 접목할 수 있는 가능성을 부여하는 존재로 이해된다. 그 결과 극중극의 목적과 의미도 달라진다. 원작에서 햄릿이 “쥐덫”을 상연하는 목적은 유령의 전언이 가진 불확실성을 떨치고 왕의 혐의를 입증할 수 있는 증거를 확보하기 위해서였다. 하지만 접신을 통해 불가시의 세계와 소통한 햄릿이 연극을 하는 목적은 더 이상 유령의 전언을 의심해서가 아니다. 연극 그 자체가 복수의 중심에, 나아가 이 연극의 중심에 위치하게 된다.

5.3.2. “연극 만세”

극중극의 위상 강화는 복수 실행의 기회나 복수 지연에 대한 자책의 생략

과도 맞물려 있다. 이윤택은 햄릿이 복수를 언급하더라도 숙부를 죽이는 것을 고려하지 않으며 그것을 실천할 수 있는 기회도 배제시킨다. 또한 햄릿의 대사에서 복수를 결의하거나 복수하지 못하는 자신을 질책하는 내용 또한 대부분 생략되어 있다. 3.3의 기도 장면이 4.3 이후로 옮겨짐으로써 암살은 시도조차 일어나지 않는다. 또한 비극 배우들이나 포틴브라스와 자신을 대비시켜 봄으로써 햄릿이 스스로를 질책하는 모습도 크게 약화되어 있다. 심지어 왕비의 내실에 나타난 유령이 햄릿에게 질책하는 대사마저 사라짐으로써 이 프로덕션에서는 햄릿의 복수 지연이 거의 문제되지 않는데, 이 또한 광증이 복수 지연과 연동되지 않음을 보여준다.

앞서 살펴본 이해랑의 <햄릿>에서는 원작의 플롯 진행을 따라가되 복수 지연의 혐의를 은폐시키고자 했다면, 이윤택의 경우엔 이러한 변경을 통해 복수의 의미 자체를 변화시킨다. 연희단 <햄릿>에서는 복수에 대해 가장 직접적인 언급이 나타나는 제 2 · 6 · 7 독백도 완전히 생략되었다. 거의 가감 없이 사용하는 제1 · 4독백에서는 그 내용이 복수에 대한 언급과는 거리가 멀고, 제3 · 5독백은 복수의 의미가 원작에서부터 약간씩 굴절된다. 먼저 제3독백에서는 복수를 실행하지 않고 있는 자신을 질책하면서 복수를 결의하지만, 이 대사에서 햄릿의 다짐으로 “내 지식의 힘을 비수처럼 세워서 은폐된 죄의식의 한 가운데를 찔러라”라는 말이 추가되었다는 점에 주목해야 한다. 셰익스피어의 햄릿은 여기서 왕의 양심을, 그리고 유령의 진위를 시험하기 위해 연극을 구상한다. 따라서 여기서 연극을 하는 것은 복수 실행이라는 궁극적 과제를 실행하기 위함이었던 반면, 이윤택의 햄릿은 칼을 비유적인 의미로 사용하면서 연극을 통해 왕의 죄를 폭로하는 것 자체에 집중한다.

극중극의 변화는 햄릿이 수행하는 복수의 의미와 범위를 바꿔놓는다. 이윤택은 극중극을 햄릿 행동의 중심으로 설정하고 복수 실행보다 더 많은 중요성을 부여한다. 셰익스피어가 복수의 실행을 지연시킴으로써 기존의 복수극 관행을 비틀었다면, 이윤택은 한걸음 더 나아가 죽음에는 죽음으로 갚는 복수극의 일반적 기대를 벗어난다. 햄릿이 동해보복(同害報復)의 복수가 아닌 연극을 통한 복수를 구상함으로써 연희단 <햄릿>은 결정적으로 메타

극으로 전환된다. 이윤택의 햄릿이 복수를 실천하는 방식은 연극을 통해 왕의 죄를 폭로하고 왕비를 가혹하게 꾸짖는 것이다. 그리하여 그에게 있어서 극중극은 원작에서처럼 왕의 양심을 포착하여 '진짜' 복수를 실행하는 수단 이상의 의미를 가지게 된다.

또한 이윤택은 극중극 장면에서 선왕의 유령과 접신하는 장면을 추가하여 내부극과 외부극의 층위에서 각각 동화와 이화가 교차되게 함으로써 메타극적 지각을 발생시킨다. 클로디어스는 자신의 범행이 극중극에서 폭로되자 자제력을 잃고 연극을 중단시키고 마는데, 동화의 측면에서 볼 때 이것은 그가 햄릿의 연극에 완전히 몰입하고 있음을 의미한다. 하지만 내부극에서 동화 전략이 유효하게 사용되는 이 순간에 연출가는 실제 관객들에게는 이화 전략을 사용함으로써 그들이 극과 일정한 거리를 유지하도록 만든다. 이것은 극중극 장치의 일반적 특성이기도 하지만, 동일한 배우(조영진)에게 유령과 배우1 역할을 동시에 맡긴 것으로부터 여기서 발생하는 아이러니가 의도적임을 알 수 있다. 극적 세계 안에서는 햄릿이 접신을 통해 선왕의 메시지를 받게 됨으로써 햄릿은 유령의 진실성을 의심하지 않고 그러한 확신이 극중극에서 접신의 순간을 재현하게 만든다. 하지만 그 장면을 극중극이라는 틀을 통해 목격하는 관객은 동일 배우가 외부극의 유령과 내부극의 유령을 겸하고 있음을 알게 되면서 지각의 혼동을 경험하게 된다. 물론 일인다역이라는 연극적 관습을 참조할 때 배우의 역할에 대한 올바른 식별이 가능하지만, 프로덕션 스스로 환영을 깨뜨리는 이와 같은 장치는 관객으로 하여금 플롯에 함몰되지 않고 연극 안에 또 다른 연극이 삽입된 의미를 찾도록 유도한다.[134]

극중극에 대한 강조는 인터미션의 위치를 통해서도 확인된다. 연희단 <햄릿>은 극중극 장면을 끝으로 공연 전반부가 마감된다. 공연에서는 텍스트의 막장 구분이 그대로 지켜지지 않는 것이 일반적이라 하더라도 장면 중간에 인터미션을 두는 것은 이례적이다. 왕이 퇴장한 이후 햄릿은 "나에

134) 본고에서 분석대상으로 삼은 2005년 판본에서는 선왕과 극중왕을 같은 배우가 연기하였으나, 연희단 <햄릿>의 보다 일반적인 배역 배정 방식은 선왕과 클로디어스를 한 배우가 겸하게 하는 것이다.

게 음악을!" 그리고 잠시 후 "춤을!"이라고 외치며 호레이쇼를 비롯한 극중극 배우들과 함께 춤을 춘다. 원문에서는 연극이 중단되고 왕이 퇴장할 때 배우들도 함께 퇴장하지만, 이윤택은 햄릿이 배우들과 함께 노래하고 춤추는 뒤풀이를 배치함으로써 극중극이 그 자체로 완결된 연행이 되도록 한다. 이 장면은 햄릿이 왕좌(王座)를 쓰러뜨리고 배우들과 그 자리에 서서 "연극 만세"를 외치며 끝맺는다.[135] 이러한 변경 역시 극중극 장면을 원작보다 훨씬 더 부각시키는 것인데, 이윤택은 여기서 햄릿의 목소리를 빌어 자신의 연극론을 직접 개진하고자 했다.

> 연극이 단순한 볼거리가 아니며, 직설적인 투쟁의 도구가 아닌, 인간의 본성을 통한 세계 정화의 산물임을 스스로에게 다짐하고 관객들에게 입증하고 싶었다. 나는 비로소 <햄릿>이란 작품을 통해 내가 하고픈, 그러나 감히 엄두를 못 내었던 말을 폭발적으로 토해낼 수 있는 기회를 잡은 셈이다. (『햄릿과 마주보다』 201)

위 인용문은 이윤택의 <햄릿>에서 극중극 장면의 중요성을 잘 드러낸다. 이윤택은 접신이란 관념을 도입함으로써 원작에서 극중극의 심리적 토대를 이루고 있던 의심을 약화시키고, 그로부터 발생한 틈에 "정치적 상황에 대한 연극적 응전"이라는 자신의 연극론을 채워 넣음으로써 극 안에서 벌어지는 또 다른 작은 연극을 중심으로 햄릿의 복수를 재해석했다(200).[136]

극중극의 의미 변화는 제5독백을 통해 다시 확인된다. 일반적으로 이 독백은 "쥐덫"으로 숙부의 혐의를 입증한 햄릿이 복수의 의지를 본격적으로 드러내는 계기로 이해된다. 비록 햄릿의 관심이 이내 숙부가 아니라 어머니에게로 옮겨가지만, 적어도 전반부 대사는 관객으로 하여금 햄릿이 비로소 복수 실행에 착수할 것을 기대하게 만든다.

> 지금은 한밤 중, 마녀들이 활동할 때다.

---

135) 여기서 왕좌가 왕을 대신하는 환유임은 분명하지만, 이 또한 왕을 직접 쓰러뜨리는 것이 아니라 비유적인 차원에 머무르는 햄릿의 행동을 강조한다.

136) 본고에서는 이윤택의 여기서 밝히고 있는 자신의 연극론을 구체화함에 있어서 극중극 장면을 중심에 배치했다는 사실을 지적하는 것에 머무르지만, 그의 연극론에 대한 정당한 이해는 1980년대 한국연극계에서 나타나는 순수연극과 참여연극이라는 두 입장 차이로부터 이뤄져야 한다.

무덤이 열리고 세상은 지옥 독기로
가득하다. 이제 난 선혈을 마시고,
대낮엔 보기 민망스런 고약한 일이라도
해치우겠다. 아, 일단은 어머니께 가봐야지.

'Tis now the very witching time of night,
When churchyards yawn and hell itself [breathes] out
Contagion to this world. Now could I drink hot blood,
And do such [bitter business as the] day
Would quake to look on. Soft, now to my mother.
(3.3.388-92)

하지만 이윤택은 이 대사에 다음과 같이 미세하지만 유의미한 변화를 가져온다.

텅 비었다. 지금은 한 밤,
내 가슴속에 갇혔던 마녀들도 춤추며 노닐다 사라졌고,
닫혔던 무덤은 아가리를 벌려 지옥의 독기를 마음껏 내뿜었다.
하. 이젠 비극이다. 어디로 갈까, 그래 우리 엄마한테 가봐야지.
(대본, 인용자 밑줄)

인용된 표현들 대부분은 명백히 원문에 의거한 것이다. 하지만 이윤택의 햄릿은 "사라졌고", "내뿜었다" 등 과거시제를 사용하면서 이미 앞선 극중극을 통해 자신에게 억제되어 있던 것들을 모두 풀어버린 듯 홀가분함 혹은 허무함을 표현하고 있다. 이 대사의 첫머리에 덧붙여진 "텅 비었다"는 말, 그리고 이 대사에서 햄릿(이승헌)이 손에 들고 있던 피리의 구멍을 망원경인 양 들여다보는 행위 역시 허무함의 심정과 연결된다. 배우의 표정이나 몸동작, 그리고 배경 음악 또한 이 장면에 대한 기대와는 상반된다. 일반적으로 이 대사에는 긴장감을 고조시키는 음악이 사용되는 반면, 연희단 <햄릿>에서는 느린 단조로 변주된 메인 테마의 멜로디가 서정적 느낌을 자아낸다. 원문에서는 이 장면 이후로도 햄릿이 여전히 복수 실행을 놓고 갈등을 지속하지만, 이윤택의 햄릿은 이후로 숙부를 살해해야겠다는 의지나 그것을 실행에 옮기지 못해서 발생하는 내면적 갈등은 거의 찾아볼 수 없다. 대신 햄릿이 어머니를 대하는 태도와 방식은 훨씬 더 강화되어 있다. 제5독백 후반부에서 햄릿은 "가혹하되 천륜을 저버리지는 말자"라고 스스로에게

다짐하며(“Let me be cruel, not unnatural”; 3.2.395), “어머니의 양심을 찌르자. 칼이 아닌 혀만으로”라고 말하며 마음을 다잡는다(“I will speak [daggers] to her, but use none”; 396). 하지만 이윤택의 햄릿은 이 대사를 말하지 않을 뿐만 아니라 오이디푸스 콤플렉스를 강하게 연상시키는 방식으로 왕비와 대면한다.

5.3.3. 오이디푸스 콤플렉스를 경유한 출전의 복원

번역된 텍스트를 사용하는 이상 연희단의 <햄릿>에서도 원문의 완곡어법이 유지되지는 않는다. 하지만 이윤택은 텍스트에서 완곡어법을 통해 드러내고자 했던 인물들 사이의 입장 차이를 다른 형태로 구체화하고 있다. 이 프로덕션에서 그리고 있는 거트루드와 햄릿의 특수한 관계는 이처럼 원문에 대한 비언술적 복원의 측면에서 이해할 수 있다.

앞서 거트루드가 햄릿의 광증을 인정하는 것을 꺼리고 미루는 것을 모성애의 반영으로 이해했는데, 이윤택은 이것을 더 확장하여 왕비가 햄릿에 대해 ‘미쳤다’라고 언급하는 대사를 모두 생략하였다. 이 마이너스 장치는 우선 왕과 대비를 이룬다. 클로디어스는 원작에서 왕비를 의식하여 완곡어법을 사용하던 것과 달리 처음부터 햄릿의 행동을 “미친 짓”으로 단정하고 있으며, 이로써 왕비와 달리 처음부터 햄릿에 대한 분명한 반감을 드러내고 있다.

또한 왕비와 왕자의 거리는 심리적으로 뿐만 아니라 신체적으로도 더욱 밀접하게 표현되고 있다. 내실 장면(3.4)에서 햄릿과 왕비 사이의 스킨십이 그 단적인 예이다. 이윤택은 햄릿이 어머니를 질책하는 과정에서 추행도 서슴지 않도록 했다. 원문의 햄릿 역시 “어머니의 가슴을 비틀어 놓겠다”고 말하지만(“And let me wring your heart”; 3.4.34), 이것은 햄릿이 앞서 다짐한 것처럼 언어의 경계를 벗어나지 않는 것이었다. 그런데 이윤택의 햄릿은 실제로 왕비의 옷을 풀어헤치고, 겁탈에 가까운 행동으로 수치심을 느끼게 만든다.[137] 유령의 등장을 기점으로 한 이 단락의 후반부에서는 거트

137) 오이디푸스 콤플렉스를 강하게 연상시키는 이 장면은 연출가의 진술을 참고

루드의 아들에 대한 모성애 또한 특별한 방식으로 나타난다. 폴로니어스를 살해한 직후 햄릿은 선왕의 죽음에 대한 책임을 물으며 거트루드를 겁탈하려 하다가 그 순간 등장하는 아버지의 유령을 보고 경련을 일으킨다.[138] 이 모습을 본 왕비는 원작에서처럼 아들이 '미쳤다'고 말하는 대신 망상에 시달리는 아들을 자기 품에 안는다. 이윤택은 선왕의 유령이 등장한 상태에서 왕비가 아들에게 입을 맞추거나 초연에서처럼 젖을 물리게 함으로써 햄릿 가족을 오이디푸스 삼각형 구도 속에 배치한다(도판 5).

왕비가 햄릿을 달래는 도중에 사용된 "내 강아지, 두꺼비, 박쥐 서방" 등의 표현은 원문에서 햄릿이 숙부를 지칭하면서 사용했던 동물—두꺼비, 박쥐, 수코양이—에서 비롯된 것이다(3.4.190). 이윤택은 이 대사의 발화자를 왕비로 바꾸고 모자간의 유대감을 강화하는 방편으로 사용하고 있다. 이후로 왕비가 햄릿을 클로디어스나 레어티즈로부터 보호하는 말과 행동이 강화되어 있는 것도 같은 맥락에서 이해할 수 있다. 4.2B에서 왕이 폴로니우스를 살해한 햄릿을 잡아오라고 명령할 때 왕비는 클로디어스를 향해 "걜 다치게 말아요"라고 외친다. 또한 햄릿이 잉글랜드로 떠났다가 다시 돌아와 오필리어의 장례식에 나타난 순간에도 원작의 경우 왕비의 반응은 햄릿이 미쳐서 그런 것이라며 다소 소극적으로 대응하지만("This is mere madness"; 5.1.284), 이윤택의 왕비는 "걜 다치게 말아요! 내 아들이 돌아왔어요"라고 말하며 햄릿을 다시 한 번 적극적으로 보호하고 나선다. 검술 시합 장면에서 왕비가 햄릿에게 내려진 독배를 마시며 왕에게 양해를 구하는 대사도 "내 아들의 잔"이라고 바뀌어 있다. 원작에서와 마찬가지로 왕비는 독배인지 모르고 그것을 마시지만, "내 아들"임을 강조함으로서 햄릿과

할 때 연희단 거리패 <햄릿> 초연에 앞서 제작된 제피렐리(Franco Zeffirelli) 영화 판본의 영향으로 보인다. 이윤택 자신이 소개하는 일화에 따르면, 그는 이 영화를 보다가 잠이 들었고 꿈을 꾸면서 대략적인 연출 방향을 설정했다고 말한다 (『연극작업』 14). 프로이트와 존스가 햄릿의 무의식에서 오이디푸스적 욕망을 찾아 이 복수 지연의 문제를 해명하고자 했다면, 이윤택은 제피렐리로부터 영감을 얻어 그러한 해석을 스크린과 무대에서 구체화하기 위해 어머니에 대한 햄릿의 공격을 신체적이고 성적인 것으로 표현하고 있다.

138) 2005년 공연에서는 이 장면에서 햄릿이 왕비를 들어 올리는 순간 유령이 등장하지만, 초기 공연에서는 햄릿이 어머니를 겁탈하는 장면을 조금 더 구체적으로 그리고 있다.

자신을 동일시하는 왕비의 태도는 한층 강화된다. 연희단 <햄릿>에서 왕비와 왕자의 포옹이 반복적으로 이루어지는 것도 같은 맥락에서 볼 수 있다. 특히 5.1D에서 왕비와의 재회가 강조된 결과 이 장면에서 햄릿과 오필리어의 관계는 축소된다.[139]

3.4에서 나타난 왕자와 왕비의 스킨십과 이후 왕비의 대사는 두 인물 사이의 유대감을 증폭시킨다. 최영주는 이윤택의 이 장면이 "오이디푸스 해석을 넘어 한국인의 무의식에 고착되어 있는 어미와 아들의 원초적인 유대감을 강화한다"고 지적하면서 그것을 지나치게 한국화된 사례로 평가했다("한국 문화상호주의 <햄릿>" 337). 이러한 조정이 거트루드를 보다 적극적인 보호자의 위치에 자리하게 만드는 것은 분명하지만, 모자간의 유대감을 한국인들의 고유 정서라고 단정할 수는 없다. 이윤택의 각색은 이 이야기에서 비록 셰익스피어에 의해 점진적으로 축소되었으나 출전에서부터 마련되어 있었던 왕비의 역할을 재조명한 것으로 이해할 수 있다.

먼저 삭소의 판본에서는 왕자가 왕비에게 자신이 계획한 복수를 실행하기 위해 협조를 구하고 있는 장면이 나타난다. 암레트는 이 약속에 힘입어 1년 후 유틀란드로 돌아와서 왕비의 도움을 받아 숙부와 그의 추종자들에게 복수를 결행한다.

> 암레트는 [브리튼으로] 떠나면서 어머니에게 태피스트리를 짜서 연회장에 걸어두고, 1년 후에 거짓 장례식을 치르도록 부탁했다. 또한 그 시점에 맞춰 돌아올 것을 약속했다.
>
> Amleth, on departing [Britain], gave secret orders to his mother to hang the hall with woven knots, and to perform pretended obsequies for him a year thence; promising that he would then return. (Gollancz 117)

또한 <햄릿>의 최초 출판본인 제1사절본(The First Quarto, 1603)에는 내실장면에서 왕비가 왕자의 복수에 협조하겠다는 대사가 수록되어 있다. 또한 이 판본에서는 왕비가 호레이쇼와의 대화 도중 클로디어스에 대한 적

139) 베를린 공연(1999)에서는 검술 시합이 생략되고 오필리어의 장례식 장면에서 연쇄적인 살인으로 극이 마감된다. 이 때 거트루드는 클로디어스가 햄릿을 겨누어 쏜 총을 막으려다 죽게 된다.

대감을 분명히 드러내기도 한다.

햄릿. 자, 어머니 저의 복수를 도와주세요.
그자가 죽어야 어머니의 오명도 사라집니다.
왕비. 햄릿, 우리의 생각과 마음을 아시는
전능한 주님께 맹세하겠다.
네가 어떤 계책을 세우든 나는
은밀히 찬성하며 최선을 다하겠다고.

HAMLET. And, mother, but assist me in revenge,
And in his death your infamy shall die.
QUEEN. Hamlet, I vow, by that Majesty
That knows our thoughts and looks into our hearts,
I will conceal, consent, and do my best,
What stratagem soe'er thou shalt devise. (Scene 11)

왕비. 이젠 그의 얼굴에서 대역죄가 보인다네.
자기 악행을 사탕발림한 그 얼굴 말일세.
허나 한동안 그를 진정시키고 달래야하네.
살인자는 언제나 질투심이 강한 법이니까.
호레이쇼, 헌데 그 아인 지금 어디에 있나?

QUEEN. Then I perceive there's treason in his looks
That seemed to sugar o'er his villainy.
But I will soothe and please him for a time,
For murderous minds are always jealous.
But know not you, Horatio, where he is? (Scene 14)

제1사절본의 대사는 왕비에게 햄릿의 복수에 동참하고 협조하는 역할을 보다 분명히 부여하지만, 이후 보다 권위 있는 판본인 제2사절본과 이절본에서 탈락됨으로써 대부분의 현대 합성 판본에서도 거트루드의 입장은 충분히 드러나지 않는다. 이 또한 출전에서 분명히 드러났던 것을 불투명하게 함으로써 인물의 성격을 모호하게 만드는 작가의 전략적 선택이다. 이런 점에서 이윤택이 거트루드의 모성애를 강조하고 햄릿에 대한 협조자의 성격을 분명히 하는 것은 셰익스피어의 인물 형상화 전략에서는 벗어나는 측면이 있다. 그러나 이 역시 원작 텍스트가 감추고 있는 틈에서 비롯된 반응이며, 숨겨져 있던 왕비의 서브텍스트를 복원시켰다는 측면에서 4번 텍스트를 이용한 구성 전략의 특수한 사례로 간주할 수 있을 것이다. 물론 왕비의

서브텍스트를 복원하고 재조명했다는 것 자체가 중요한 것은 아니다. 오히려 거트루드의 입장을 명확하지 않게 함으로써 관객이 다양한 해석을 가능하게 하는 작가의 전략을 훼손하는 측면도 없지 않기 때문이다. 다만 셰익스피어의 텍스트 자체가 출전으로부터 일정한 틈이 존재하기 때문에 연출가들이 셰익스피어 텍스트를 상연할 때 그 틈 또한 얼마든지 다시 채워지거나 재조정될 가능성이 열려 있음을 이 사례를 통해 확인할 수 있다는 점이 중요하다.

5.3.4. 간문화적 연극의 생산적 불화

이윤택은 1996년 초연 당시 연출의 작품 해석에서 <햄릿>을 공연하는 데 있어서 느끼는 압력을 "지금 여기서 햄릿을 왜 해야 하는가?", 그리고 "지금 여기서 한국적이라는 것은 무엇인가?"라는 두 개의 물음으로 표현하고, "한국적이지만 너무 한국적이지는 않은 <햄릿>"을 그 대답으로 제시한 바 있다(『연극 작업』 19-20). 그는 기존의 한국 <햄릿>의 대표적 스타일을 엘리자베스 시대를 배경으로 한 사실주의적 접근("가발쓰고 하는 연극")과 민속적 차원의 전통 복구("조선옷을 입고 춤을 추고 무술을 하는 단계") 양자로 파악하고(20), 이 둘을 지양하면서도 셰익스피어를 동시대 한국의 상황에 맞게 표현하는 방법을 모색했다.

여기서 표명된 상연 전략은 일정부분 이해랑의 <햄릿>과 안민수의 <하멸태자>를 염두에 둔 것으로 보이지만, 자신의 전작을 둘러싼 "한국 연극의 정체성" 논쟁을 겪은 연출가의 변증법적 종합의 결과이기도 하다. 이윤택의 대표작으로 평가되는 <오구-죽음의 형식>을 통해 촉발된 1990년대 초반의 굿 논쟁에서 이윤택은 "굿은 바로 연극 그 자체[이며] . . . 이미 당대 예술로 만들어져 있던 연극"임을 역설한 바 있다(『웃다, 북치다, 죽다』 187). <햄릿>에서도 여전히 무속이 깊이 관여하고 있다는 점은 그의 전작과의 연속성을 보여주지만, 굿을 무대 위에서 직접 재현하기보다는 내면적 차원에서 한국화를 시도하는 새로운 전략을 채택함으로써 전작에 대한 비판을 변증법적으로 수용한다. 이윤택은 <햄릿>에서 "한국적 인식으로 해석하고, 한

국적 정서로 느끼며, 한국적 리듬으로 소화하고, 한국적 이미지로" 드러내고자 하는데(『연극 작업』 20), 이것은 번역극의 간문화적 틈을 의식하고 그것을 상연의 중심 전략으로 채택한다는 점에서 중요한 선언적 의미를 갖는다.

이윤택이 선택한 생산적 수용의 방식은 전통 문화를 전경화 하는 방식을 지양하고, 하나로 통일되지 않고 문화적으로 상이한 시청각적 요소들을 수직 구성 안에서 병치하는 것이다. 햄릿의 광증이 접신으로 비교적 선명하게 해석되는 대신 원문의 불확정적인 특성은 문화적 혼종성을 통해 구현된다. 예를 들어 무대 세트는 서양식 건축 양식을 차용하고 있지만, 2층 무대 한가운데 천마도 휘장을 걸어 한국의 전통 고분을 동시에 연상시킨다. 음악에 있어서는 한국 전통 타악기와 구음이 주로 사용되고 오필리어의 노래에서도 무속전통의 선율이 활용된다. 하지만 장면 사이에 지속되는 테마 음악은 하프시코드 멜로디이며, 햄릿과 왕의 독백에는 베토벤(Beethoven)의 교향곡 7번 2악장이 사용된다. 또한 마지막 단락에서 배경음악으로 재생되는 브람스(Brahms)의 <독일 레퀴엠>(*Ein Deutsches Requiem*) 제1곡("Selig sind, die da Leid tragen")은 죽은 자에 대한 애도의 정서를 표현하는 것이긴 하지만, 그 형식이나 음악에 내재된 사상은 이 단락에서 구현하는 씻김굿과는 이질적이다. 또한 의상에서도 남성 인물은 셔츠와 바지 및 재킷으로, 여성 인물은 드레스 차림을 기본으로 하여 서양 복식을 채택하고 있지만, 극중극에서나 오필리어의 장례식 장면에서는 베옷과 같은 한국 전통 복식을 사용함으로써 의도적으로 통일성을 위배한다.

이처럼 연희단 <햄릿>에서는 무대의 여러 시청각 요소들에서 '서양적인' 것과 '한국적인 것'이 어떠한 유기적 통일성 없이 병존하는데, 그에 대한 비평적 반응 역시 관점에 따라 상이하다. 이용은은 이윤택의 <햄릿>을 "섞임의 미학"으로 파악하면서(74), "서로 상이한 것들을 병치시키고 있는 것이 아니[라] . . . 한국인에게 익숙한 서구의 문화적 내용들이 . . . 눈치 채지 못할 정도로 편안하게 연결"되었다고 주장했다(75). 김동욱의 경우 이러한 방식이 만들어내는 효과를 동서양 관객 "모두에게 낯설면서도 . . . 익숙한" 것으로 이해했다("글로컬화로 완성된 『햄릿』" 736).

반면 임이연의 경우 셰익스피어를 정통적이면서도 한국적으로 만들고자 하는 이윤택의 시도가 결국 실패로 돌아갔다고 평가한다(Im, "Location of Shakespeare" 270). 임이연은 이윤택이 채택하고 있는 간문화주의가 타협적이라 평가하고, 그것이 미학과 주제에 있어서 양자를 풍성하게 하기 보다는 불화를 배태하는 '신기루'에 불과하다고 보았다. 이러한 비판은 이윤택이 한국의 탈식민주의적 곤경에 처해있음을 알고 있음에도 불구하고 서양 문화에 대한 저항이 수동적이며, 서양 문화(셰익스피어)에 대한 저항 없이 한국의 전통적 뿌리를 회복하려 한다는 판단에 기초하고 있다(271).

그러나 서양 문화에 대한 저항은 그 방식이 다양할뿐더러 능동-수동으로 단순화하기도 어렵다. 예컨대 임이연은 이윤택의 셰익스피어에 대한 태도를 동경으로 간주했지만, 정작 이윤택 자신은 "셰익스피어의 작품은 . . . 공연단체의 성격과 방향에 따라 자유롭게 해석되고 . . . 끊임없이 고쳐진" 것으로 이해하며 연출가가 작가의 텍스트에 종속되는 것을 거부한다(이윤택 편, 『연극 작업』 17). 실제로 그는 앞서 살펴본 것처럼 크고 작은 부분에서 셰익스피어의 원문과 차이를 보이고 있으며, 바로 이러한 이유에서 보다 엄격한 문학중심적 관점에서는 그의 <햄릿>을 지나친 수정이 가해진 것으로 간주하기도 한다.

크로이첸베악(Jan Creutzenberg)은 이윤택의 한국적 <햄릿>에 나타나는 불화에 또 다른 해석을 제시한다. 그는 이윤택의 상연 전략을 "기호의 모호성"에서 찾으면서("semiotic ambiguity"; 33), 한국 문화와 서양 문화가 무질서하게 혼재된 상태가 오히려 관객들로 하여금 자유롭게 의미망을 재구성할 수 있도록 허락한다고 보고 그것을 "생산적 불화"라고 평가했다("productive discord"; 35). 요소들 간의 불화와 통일성의 결여를 능동적으로 해석할 때 이 프로덕션의 의미는 크게 달라진다. 예컨대 이윤택이 사용하는 '서양적인 것'과 '한국적인 것'은 상당 부분 매우 상투적인 이미지(천마도), 음악(베토벤, 브람스), 동작(펜싱)에 의존하고 있는데, 그 자체로는 예술적 성취로 볼 수 없는 클리셰의 반복과 중첩이 비판적 거리를 확보하기 위한 장치로 이해될 수 있기 때문이다. 물론 <햄릿>의 한국화는 브룩이나 므누슈킨과 같이 서구의 대표적 간문화주의 연출가들이 동양의 이야기

와 요소를 서양 연극의 체계 속에 편입하는 방식과 유사한 측면이 있지만, 이윤택은 양자의 섣부른 조화나 이음새 없이 매끈한 접합을 시도하지 않는다. 서구화된 한국 사회의 문화적 위치를 탐색하는 과정에서 나타난 불화는 이 작품이 토대하고 있는 한국 문화의 현재적 지형과 함께 평가해야 한다.

연희단 <햄릿>에서는 텍스트의 모호성이 비언술적 기호들의 생산적 불화로 전환된다. 또한 번역극 상연의 과제를 포괄적이고도 의식적으로 드러냈다는 점에서 중요하다. 이윤택은 <햄릿>에서 공연 텍스트 내적으로나 외적으로 “지금 여기에서 햄릿하기”라는 극작가 의식을 선명하게 표출함으로써 메타극적 특성이 약화되었던 번역 텍스트를 다시금 분명한 메타극의 공연 텍스트로 복원시킨다. 1990년대 후반, 그리고 2000년대 이후 <햄릿> 상연은 그 구체적인 양상은 다르게 나타나지만 대부분 어떤 형태로든 이와 같은 극작가 의식에 집중하며 각기 독자적 특성을 모색한다는 점에서 이윤택의 프로덕션은 한국 <햄릿> 공연사의 패러다임 전환기를 대표한다. 이후 분석할 두 작품에서는 연희단 <햄릿>에서 다루는 간문화적 병치와 정치적 논평이 각각 특화된 형태로 나타난다.

5.4. 지각의 메타극: 극단 여행자의 <햄릿>

5.4.1. <햄릿>과 굿의 양립

극단 여행자는 <한여름밤의 꿈>, <환, 맥베스>, <십이야> 및 <페리클레스>에 이르기까지 그동안 다수의 셰익스피어 작품을 무대화했고, 특히 <한여름밤의 꿈>과 <햄릿>은 호주 · 독일 · 영국 등지의 해외 셰익스피어 축제에 초대되어 셰익스피어의 한국적, 또는 아시아적 변용의 사례로 주목을 받았다. 이 절에서는 양정웅이 각색하고 연출한 <햄릿>에서 주도적으로 사용된 굿 의례의 의미를 광증 재현과의 연관성을 중심으로 고찰한다. 이를 위해 우선 2009년 명동예술극장 초연을 중심으로 단락 구성상의 특징을 살펴보도록 한다.[140]

~~1.1 A; B; C; D; E; F; G;~~
[3.1D1];
1.2 ~~A;~~ B; C; ~~D;~~ E;
~~1.3 A; B; C;~~
~~1.4 A; B; C;~~
[진오기굿]; 1.5 A; B; C;
[2.2E] (편지 발췌);
2.1 ~~A;~~ B;
2.2 ~~A; B; C;~~ D; [←]; F; G; ~~H;~~ I; J; K; ~~L; M; N;~~ O;
3.1 ~~A; B; C;~~ D2; [→]; F; [E];
3.2 ~~A; B; C; D;~~ E; F; G; H; I; ~~J;~~ K; L; M; N; ~~O; P; Q; R; S;~~
3.3 ~~A; B;~~ C; D; E;
3.4 A; B; C; D;
4.1 ~~A;~~ B; ~~C; D;~~
4.2 ~~A;~~ B;
4.3 A; ~~B;~~ C; D; E; F;
~~4.4 A; B; C; D;~~
4.5 ~~A; B;~~ C; D; E; ~~F;~~ G; ~~H;~~ I; J; K;

140) 여행자 <햄릿>은 초연 이후 2010년 호주 애들레이드(Adelaide), 2011년 독일 노이스(Neuss)에서 공연되었다. 공연 분석은 극단에서 제공받은 2009년 초연 공연 대본 및 실황 비디오 자료를 기준으로 했으며 필요 시 해외 공연 자료도 참조했다.

~~4.6 A; B; C;~~
4.7 ~~A;~~ B; [→]; ~~D; E;~~
5.1 ~~A; B;~~ C; [D=수망굿]; E; F; [4.7C];
5.2 A; B; ~~C; D;~~ E; F; G; H; ~~I;~~ [산진오기굿].

여행자 <햄릿>에서는 먼저 살펴본 두 <햄릿> 프로덕션 보다 더 많은 생략과 전치 및 삽입이 일어난다. 생략은 전체 단락 중 절반 정도에서 일어나는데, 대부분 햄릿의 등장 장면이 보존된 반면, 햄릿이 등장하지 않는 장면들이나 다른 인물들이 햄릿에 대해 언급하는 단락들은 대폭 생략되어 있다. 또한 원문에서 노르웨이나 잉글랜드 등 다른 나라와 관련된 인물들(코넬리어스, 볼티먼드, 포틴브라스 등)은 이 프로덕션에서 완전히 배제됨으로써 이야기의 범위가 덴마크 왕실 내부로 좁혀졌으며, 레어티즈는 전반부에 등장하지 않은 채 후반부에만 등장한다.

전치는 압축에 비해 드물지만 효과적으로 사용된다. 그중 가장 두드러지는 것은 공연의 첫 부분이다. 햄릿의 제4독백(3.1D1)이 제일 첫 장면으로 옮겨와 삶과 죽음에 대한 화두를 던지는 것으로 공연은 시작된다.[141] 햄릿의 제4독백이 "사느냐 죽느냐"가 아닌 "죽느냐 사느냐"로 도치된 상태로 옮겨진 것 역시 김숙현이 지적하듯이 죽음을 먼저 언급함으로써 이 공연에 드리워진 "죽음의 그림자"를 강조하는 것으로 볼 수 있다(161).[142] 이후 장면들은 죽음에 대해, 특히 죽음에 대한 제의로서 베풀어지는 굿을 중심으로 선택되고 재배열된다.

그밖에도 보다 미시적인 층위에서 발견되는 대사의 생략을 비롯하여 어휘 및 발화자의 변경,[143] 언어유희의 추가도 확인된다.[144] 하지만 이 프로

141) 연출가 스스로 제4독백을 첫 장면에 배치한 것에 대해 이 연극을 삶과 죽음, 존재와 무에 대해 갈등하는 햄릿의 화두로부터 바라볼 수 있게 하기 위함이라 밝힌 바 있다(양정웅, "공연작업노트" 175).
142) 제4독백의 시작에서 죽음을 먼저 언급하는 것은 현철, 설정식 등의 초기 번역에서 이미 제시되었으며, 여석기는 "생사를 염두에 두었을 때 죽는다는 결단이 사람의 심중에 더 큰 비중을 차지한다"는 점에서 이와 같은 도치의 정당성을 지적한 바 있다("《햄릿》 번역" 225). 또한 다른 많은 공연에서도 "죽느냐 사느냐"가 채택되고 있으므로, 양정웅의 선택이 반드시 예외적인 것은 아니다.
143) 굿 장면에서 무당들이 유령의 대사를 대신하는 것 외에도 원문 2.2E에서 폴로니어스에 의해 읽혀지는 햄릿의 편지는 이 공연에서 오필리어의 대사로 먼저

덕션에서 현저한 변화는 단연코 굿 장면의 삽입을 통해 일어나고 있다. 여행자 <햄릿>에서 굿은 원작 플롯에 첨가되거나 그것을 대체하는 주요 행위일 뿐만 아니라, 음악 · 의상 · 무대 등에서도 전면적이고 포괄적으로 활용되고 있다.

그런데 연출가가 원문으로부터 굿이 삽입될 계기를 찾고 있는 것은 분명하나, 이 작업이 드라마의 통일성을 유지하는 형태로 이뤄지는 것은 아니다. 여러 평론가들이 지적한 것처럼 여행자 <햄릿>에서 굿은 텍스트와 유기적으로 결합되지 않는다.

> 자신의 <햄릿>에 신당을 가져오고 샤머니즘이 압도적으로 지배하는 세계를 가져왔다면, 그것이 의미하는 바를 <햄릿> 텍스트를 관통하여 스스로 질문했어야 했다. (이진아 221)

> 그러나, 무엇보다 굿은 그저 굿으로서 나열될 뿐 플롯 안으로 개입해 들어오지 못하면서 한계를 드러냈다. 굿이라는 기술, 혹은 하나의 '설정', '아이디어'는 있으되 사유는 배제해버린 것이다. (김숙현 161)

하지만 극적 통일성의 결여는 다분히 의도적인 것으로 볼 수 있으며, 따라서 이 문제를 여행자 <햄릿>에 대한 최종 평가가 아니라 프로덕션의 특징을 파악하는 하나의 징후로 간주해야 한다. 자신의 연출이 원작에 충실했다고 표명하는 양정웅의 발언 역시 이와 관련된다. 그는 굿 장면을 제외한 나머지 장면에서는 "원작의 문학성을 살리려고"("연출과의 대화" 12), 또는 "원작 단어 하나하나에 충실하고자" 했음을 밝히고 있다("faithful word to word as to the original play"; Allan). 그는 나머지 부분에서 텍스트에 충실함을 밝힘으로써 굿 장면에서의 급격한 탈선을 상쇄시키려는 것일까? 아니면 텍스트에 대한 충실을 표명함으로써, 표면적으로는 텍스트

사용된다. 4.7B에서 전령(Messenger)이 햄릿의 편지를 가져오는 장면은 호레이쇼가 대신하고 있다.

144) 광대1의 노래 중에서 "나무아미타불 관세음보살 할렐루야 아멘"을 언급함으로써 관객들에게 즉각적으로 희극적 효과를 산출하는 변경이 대표적이다. 그러나 3.2Q의 낙타(camel), 족제비(weasel), 고래(whale)를 각각 "너구리", "쥐새끼", "뱀"으로(3.2.377, 379, 381), 4.2B의 스펀지(Spunge)를 "껌"으로(4.2.12), 5.2E의 참새(Sparrow)를 "나뭇잎"으로 변경한 것은 그 목적과 효과가 분명히 드러나지 않는다(5.2.220).

에 명백히 위배되는 것처럼 보이는 굿 장면 역시도 텍스트에 대한 밀접한 관계 속에서 해석되기를 기대하는 것일까? 만약 그의 의도가 전자에 있었다면, 다른 장면의 충실성은 오히려 굿 장면에서의 배반을 부각시킬 뿐이다. 게다가 수평 구성에서 확인할 수 있듯이 굿 장면을 제외하더라도 텍스트에 대한 충실성이 연출가의 표현처럼 엄격히 이행되었다고 볼 수도 없다. 따라서 연출가가 충실성을 표명하는 진의는 후자에 있는 것으로 해석하는 것이 합당하다. 양정웅이 다른 부분에서 충실성을 지향하는 것은 다른 조건을 동일하게 함으로써(*ceteris paribus*), 굿의 접목을 상연의 중심 목표로 부각시키기 위함으로 보인다. 요컨대 양정웅은 이 프로덕션을 통해 '굿의 접목을 통해서도 충실한 <햄릿> 상연이 가능하다', 혹은 '햄릿에게 진정 필요한 것은 굿'이라고 주장하는 것이다. 그가 말하는 충실성은 햄릿을 굿이 필요한 인물로 여기는 연출가의 공상(fantasy)이 무대화되는 과정에서 만들어지는 새로운 극적 구조와 이를 구체화하는 개별 굿 장면의 의미를 통해 확인해야 한다.

5.4.2. 애도의 결핍을 보충하는 극중제의

굿 의례를 위해 무당이 새로운 역할로 배정됨으로써 등장인물의 역할과 관계의 변화가 일어난다. 먼저 무당의 등장은 유령의 배제를 가져온다. 유령의 메시지가 굿 장면에서 무당의 공수를 통해 전달되면서 선왕의 유령은 무대에 등장하지 않게 되고, 3.4C에서 햄릿이 목격하는 유령은 햄릿의 환각으로 해석된다.[145] 또한 오필리어의 장례식에서도 무당들이 사제(Doctor of Divinity) 역할을 대신하게 되고, 레어티즈가 사제에 대해 품었던 불만

145) 대본에는 3.4C에서 유령의 등퇴장이 지시되어 있지만, 공연에서는 유령은 등장하지 않으며 대사도 배제되어 있다. 햄릿은 무대 전면 허공을 바라보고 혼자 말을 하고 있지만 유령의 대사는 왕비에게는 물론 관객에게도 들리지 않는다. 대본에는 유령이 등장하는 장면에서 배경음악이 지시되어 있으며 공연에서는 단조의 멜로디가 연주된다. 관객은 이 음향효과를 유령에 대한 청각적 상관물로 이해할 수 있지만, 햄릿이 망상에 빠져있음을 표현하는 효과음으로 해석할 수도 있다.

은 더 이상 표출되지 않는다. 무당은 마지막 장면에서 햄릿의 사후를 관장하는 포틴브라스의 역할도 대신한다.

극중의례는 본래 극의 중앙에 배치되어 있던 극중극과 더불어 극의 처음과 끝 부분에도 삽입됨으로써 내부극(inner play)의 빈도와 비중을 변화시킨다. 여행자 <햄릿>에서 굿은 이야기를 진행하는 새로운 방편이 됨과 동시에, 이현우가 지적하듯 작은 굿거리가 병렬적으로 배치됨으로써 마치 "작품 전체가 굿의 진행과정처럼" 보이도록 만든다("굿과 한국 셰익스피어" 251). 또한 개별 단락의 수직 구성에 있어서도 "별개의 작은 굿"이라고 볼 수 있는 행위들이 매우 빈번하게 제시된다(256). 1.2B에서는 왕과 왕비가 작은 상에 초와 향을 켜고 술을 올리는 행동으로 선왕에 대한 제사(49제)를 표한다. 2.2D에서는 폴로니어스가 햄릿의 편지를 가지고 왕을 알현할 때 왕과 왕비 앞에 진설된 머리고기와 술상은 재수굿을 암시한다. 3.3C에서 클로디어스의 기도는 왕이 망자를 암시하는 인형을 업은 채 서낭대와 방울 지전을 들고 등장하여 자신을 위한 제를 올리는 것으로 표현된다. 이어서 3.4A에서는 거트루드가 놋동이에 정화수를 떠 놓고 합장하며 절을 올리는 병굿을 치른다. 실성한 오필리어가 녹색 고깔을 쓰고 나타나 쌀 위에서 뒹구는 것 또한 일종의 굿으로 의도되었는데(4.5C), 그것은 이현우의 지적처럼 "부친의 죽음이라는 끔찍한 고통으로부터 구원되기를 갈망하는 무(巫) 의식"으로 이해할 수 있다(같은 면). 이밖에도 2010년 호주 공연에서는 5.2F의 검술 시합에 앞서 비나리-문굿이 행해진다. 또한 직전 단락(5.2A)에서 햄릿과 호레이쇼가 로젠크랜츠와 길덴스턴의 죽음에 대해 이야기하며 취하는 행동 역시 일종의 약식 제의로 볼 수 있다. 여기서 두 인물은 로젠크랜츠와 길덴스턴의 죽음에 대해 이야기하면서 연신 헛구역질을 해대는데, 햄릿은 그들의 죽음이 스스로 자초한 일이라고 언급하면서도, 이 구역질을 통해 친구를 죽음으로 내몬 데 대한 일종의 죄책감을 드러낸다. 뿐만 아니라 이 장면에서 햄릿이 바닥에 붓는 술은 그들의 죽음에 대한 애도를 표하는 제주(祭酒)로 사용된다.

원문의 극중극과 새로 추가된 무속적 극중의례는 연행 방식에서도 일정한 유사성을 가진다. 두 내부극 요소는 외부극과는 달리 비일상적 의상을

착용한다는 점, 그리고 연행 과정에 음악이 적극적으로 참여한다는 점에서 공통된다. 의상 디자이너는 이 문제를 배우와 무당이 공유하는 대리자(agent)의 성격에 주목하면서 다음과 같이 진술한 바 있다.

> 특히 무녀의 경우 인간을 대하는 신의 대리자가 아닌 신을 대하는 인간의 대리자로서 의상의 사실성을 극대화 시켰으며 극중극 배우 의상 역시 대리자로서의 연극인을 차별화 시킨 또 다른 무녀의 표현이기도 하다. (임일진 11)

대리자의 문제는 극중극 배우들의 특징적인 연기 방식과 굿 연행 방식의 유사성 속에서도 확인된다. 배우들은 내부극 인물을 마임과 무성연기로 표현하는데, 이 때 무대 양측면에서 또 다른 배우들이 마치 무성 영화의 변사와 같이 해설자로서 사건을 설명하거나 대사를 낭송한다.[146] 마임 배우와 변사는 서로가 상대의 목소리와 몸짓을 대신하는 대리자의 성격을 부각시킴으로써 사실적 연기를 구사하는 외부극과의 구조적 차이를 부각시키는데, 이와 같은 매개는 바로 굿 장면에서 선왕이나 오필리어 등 죽은 자의 혼이 무당의 몸을 빌어 그들의 혈육에게 메시지를 전달하는 방식과 상응한다(도판 6). 더욱이 무당 역의 배우들이 극중극 배우들로도 등장함으로써 병렬 구조는 배역의 차원에서도 드러난다.

여행자 <햄릿>의 중심을 이루는 극중의례는 세 번의 사령굿(진오기굿, 수망굿, 산진오기굿)이다. 1990년대 이후 한국 <햄릿> 프로덕션에서는 굿을 접목 시킨 사례들이 자주 발견되지만,[147] 여행자 <햄릿>에서와 같이 특정한

---

146) 양정웅은 행위자와 해설자가 분리되는 연기 방식을 꼭두각시 놀음에서 착안했다고 밝히고 있다 (“공연작업 노트” 178). 그에 따르면, 극중극 장면에서 배우들이 얼굴을 희게 칠하는 것은 인형역할을 대신하고 있다는 것을 드러내기 위함이다.

147) 이현우의 조사에 따르면, <햄릿>에 굿을 응용하고 도입한 작품들은 다음과 같다: 김정옥의 <햄릿>(1993), 이윤택의 <문제적 인간 연산>(1995), <햄릿>(1996, 1998, 1999, 2001, 2003, 2005, 2009, 2010), 김광보, 조광화의 <오필리아, 누이여 나의 침실로>(1995), 전운, 조광화의 <락 햄릿>(1999, 2000, 2006), 김민호의 <미친 햄릿>(2002, 2003, 2006), 배요섭의 <노래하듯이 햄릿>(2005, 2007, 2009), 그리고 양정웅의 <햄릿>(2009), <영매 프로젝트 II - 햄릿>(2011), 이상희의 <햄릿>(2011), 김지훈의 <햄릿 프로젝트 뮤지컬>(2011) (이현우, “뉴 밀레니엄 셰익스피어” 542-43). 2016년 이성열이 연출한 백수광부의 <햄릿 아비>의 후반부에서도 무대 위에서 굿 의례가 펼쳐졌다.

굿 연행을 실제 의상과 무구를 갖추고 무대 위에서 실연하는 경우는 드물다. 물론 개별 굿 의례의 규모와 절차 및 연행자의 숙련도를 고려하면 이 공연에서 다뤄진 것 역시 양적으로나 질적으로나 실제 굿의 극히 작은 일부에 불과하다. 하지만 동시대 관객들의 굿에 대한 배경 지식, 기존의 사례 및 무대 위에서 의례와 사건들이 재현되는 일반적 수준으로부터 형성되는 기대지평을 고려한다면, 이 연극에 대해 "진짜 무녀들이 공연에 참여했나라는 생각"을 갖거나(김소연, "보이는 세계와 보이지 않는 세계"), "지금껏 굿을 이용한 <햄릿> 공연들의 끝판"으로 간주했던 것도 지나친 반응은 아니다(이현우, "굿과 한국 셰익스피어" 250). 배우들은 실제 무녀로부터 굿 연행을 사사 받아 사실성을 더했으며, 연출가는 다양한 재료를 활용하여 굿이 가진 놀이성과 예술성을 드러내고자 했다.

하지만 여행자 <햄릿>에서 굿은 그 자체로 완성된 제의를 목적하는 것이 아니라 어디까지나 극적 기능을 수행하기 위해 부분적으로 차용된 것에 불과하다. 반복되는 굿 의례는 전체적으로 원문의 주요 주제인 애도의 결핍을 양적으로나 질적으로 만회하고 보충한다는 점에서 이해할 수 있다.[148] 개별 굿 의례의 내용은 혼비가 극중의례에서 강조한 의례의 성취 여부에 초점을 맞추는 것으로 충분하다(Hornby 55-56). 이 연극에서 각각의 굿 장면의 성취와 실패는 해당 장면에서 얼마나 많은 제차(祭次)가 실제에 가깝게 연행되느냐에서 결정되는 것이 아니라 그것이 극적 흐름 속에서 어떻게 기능하는지에 달려 있다.

혼비의 관점을 따르자면, 이 프로덕션의 진오기굿과 수망굿은 실패를, 산진오기굿은 성공을 각각 지시하는 표본으로 이해할 수 있다. 양정웅은 햄릿이 유령을 만나는 장면(1.4BC; 1.5A)을 선왕의 명복을 비는 진오기굿으로 대체했으나, 진오기굿의 제차를 엄격히 따르기 보다는 이 굿의 목적—망자를 청해 그 존재를 새롭게 변화시켜 좋은 곳으로 천도하는 일—이 유지되는 수준에서 요약적이고 절충적으로 다루고 있다.[149] 영실거리와 베가르기

148) 『햄릿』의 주제를 불충분한 애도로 파악하고 이를 정신분석의 방법으로 분석한 논의는 Lacan 참조.

149) 예를 들어 이 과정에서 망자의 존재 변환을 위해 저승신격을 대접하는 거리는 거의 생략되었다. 또한 무당에게 실린 망자의 혼이 가족들과 대화하는 영실

를 중심으로 연행되는 첫 번째 극중의례는 원문의 플롯에 맞춰 선왕의 유령이 햄릿에게 복수를 명하는 상황을 전달한다. 그중 베가르기는 진오기굿의 후반부에 위치하는 절차로 이승을 상징하는 하얀 무명과 저승을 상징하는 노란 베를 무당이 이 끝에서부터 저 끝으로 갈라가는 의식으로서, 길베가 반으로 찢겨지는 것은 “이승에서 저승으로 통하는 길”이 열렸음을 의미하고 사람들로 하여금 “망자의 혼이 이 길을 통해 저승으로 잘 보내”졌다고 믿게 하는 근거가 된다(조흥윤 86). 그런데 공연에서는 무당이 무명을 절반 정도 갈라가던 중 더 이상 전진하지 못하고 멈춤으로써, 그리고 그 과정에서 망자의 넋이 다시 무당에게 내림으로 인해 굿은 통상적 흐름을 벗어나게 된다(도판 7). 성급한 재혼이 야기한 애도의 결핍을 만회하기 위한 시도가 좌절됨으로써 비극적 정서는 강화되는 한편 햄릿은 이 과정에서 복수의 동기를 마련한다. 정신분석에서는 주체가 애도작업(*Trauerarbeit*)을 통해 점진적으로 잃어버린 대상으로 분리된다고 이해한다(라플랑슈, 퐁탈리스 237). 따라서 햄릿이 선왕을 위한 진오기굿을 벌이는 행위에는 어머니의 성급한 재혼이 드러내는 애도의 결핍을 만회하는 것은 물론 이 작업을 통해 햄릿 자신도 아버지로부터 정상적으로 분리되기 위한 목적이 포함되어 있다. 그러나 갑작스런 의례의 중단으로 인해 햄릿은 리비도를 회수하기는커녕 더욱 깊이 얽매이게 된다. 이처럼 굿이라는 통문화적(transcultural) 요소는 유령과는 다른 양상이긴 하더라도 여전히 아버지에 대한 햄릿의 복잡한 심리를 드러내는 데 유효하다.

수망굿 역시 극의 흐름에 있어서는 원문의 장례식 장면과 마찬가지로 햄릿의 등장과 함께 중단됨으로써 성취되지 못한 의례가 만들어내는 정서적 효과를 산출한다. 그러나 원문에서 주어진 장례식을 수망굿으로 대체한 연출가의 목적은 뚜렷이 구별된다. 수망굿은 세 번의 굿 장면 중 원문에서 명시적으로 실행되는 극중의례(5.1D)를 대체하는 것이지만, 단순한 의례 형

거리는 본래 초영실과 뒷영실로 나눠져 있고, 그 사이에 베가르기가 배치되어 있으나 이 공연에서는 두 거리가 하나로 합쳐져 베가르기 앞에 위치한다. 베가르기 도중 선왕의 죽음에 관한 진실이 밝혀진다는 측면에서는 베가르기 도중 진정한 의미의 초영실이 이루어진다고 볼 수 있다. 이것은 양정웅이 밝히고 있듯이 “망자의 변덕으로 . . . 영실로 돌아간” 제차의 역행으로도 볼 수 있다(“공연작업노트” 176).

식 변경 이상을 의미하기 때문이다. 원문의 장례식에서는 자살로 의심되는 오필리어의 죽음에 정상적 의례가 허용되지 않아 최소한으로 치러지는 것인 반면, 이 프로덕션에서 샘플링하고 있는 수망굿은 보통의 망자천도굿 이상의 특별한 의례이기 때문이다. 원문에서는 오필리어의 죽음이 자살로 판정되어 정상적인 기독교적 예식이 허락되지 않으며, 아버지에 이어 누이의 갑작스런 죽음에도 충분한 애도작업이 허락되지 않자 레어티즈는 분노를 표출할 수밖에 없다.

레어티즈. 다른 절차는 없습니까?
사제. 이 여인의 장례는 우리가 할 수 있는
최대로 치러졌소. 사인이 의심스럽기에
왕명에 교회 법을 양보하지 않았던들
이 여인은 부정한 땅 속에서 최후 심판의
나팔을 기다려야 했소. 관대한 기도 대신
유리 파편, 부싯돌, 자갈 세례가 마땅하오.
그런데도 처녀의 화관은 물론이요,
무덤에 헌화하는 것이며 매장 시
조종을 울리는 것마저 허락되었잖소.
레어티즈. 정녕 이 이상은 불가합니까?
사제. 불가하오.
평안히 눈감은 영혼들에게 하듯이
진혼가를 부르고 안식을 구하는 건
장례예식을 모독하는 일이오.

LAERTES. What ceremony else?
DOCTOR. Her obsequies have been as far enlarg'd
As we have warranty. Her death was doubtful,
And but that great command o'ersways the order,
She should in ground unsanctified been lodg'd
Till the last trumpet; for charitable prayers,
[Shards,], flints, and pebbles should be thrown on her.
Yet here she is allow'd her virgin crants,
Her maiden strewments, and the bringing home
Of bell and burial.
LAERTES. Must there no more be done?
DOCTOR. No more be done;
We should profane the service of the dead
To sing a requiem and such rest to her
As to peace-parted souls. (5.1.225-38)

잠시 후 레어티즈는 “더 이상 할 수 없는” 장례식에 불만을 품고 매장 도중 무덤에 뛰어드는데, 레어티즈의 과장된 슬픔과 돌출 행동은 의례의 당사자가 스스로 절차를 파기하는 일탈 행위이긴 하지만, 충분하지 못한 의례를 자의적으로나마 보상하고자 하는 시도로 이해가능하다.

반면 양정웅이 대체한 수망굿은 원문의 장례식을 재맥락화한다. 비록 무대에서 연행되는 굿이 실제 수망굿과는 비교할 수 없이 소략하더라도 이 단락에서는 샘플링의 규모가 아니라 목적이 중요성을 지닌다. 또한 오필리어의 죽음과 장례를 언급하는 일련의 대사들이 변경되었다는 사실도 주목해야 한다.[150] 원문에서는 오필리어의 자살에 대한 암시가 사제는 물론 광대들과(5.1A), 그리고 햄릿의 대사를 통해 언급되고(5.1.218-21), 그것이 직접적으로 장례의 형식과 절차에 영향을 끼치고 있다. 하지만 양정웅은 이러한 대사를 모두 생략하는 대신 수망굿 장면에서 오필리어의 넋이 내린 무당이 자살을 명시적으로 언급함에도 불구하고(“나좀 말려주지”), 그로 인해 장례의 절차가 축소되기 보다는 오히려 그에 따른 특별한 의례가 베풀어지도록 했다.

달라진 장례 의식의 변화는 수망굿의 가장 특징적인 대목인 넋건지기와 초망자굿의 연행으로 구체화된다. 넋건지기 의식은 흰 무명옷 차림의 무당들이 오필리어를 상징하는 제웅을 물에 씻기면서 무가를 부르는 것으로 진행된다.[151] 이어서 망자의 넋을 불러 가족과 이별을 고하는 초망자굿이 펼쳐지는데, 오필리어의 넋은 무당의 입을 빌어 넋두리를 이어감으로써 산 자와 죽은 자가 서로를 위로하며 이별의 슬픔을 달랜다. 마지막으로 넋전을 태워 올림으로써 오필리어의 혼이 저승으로 편안하게 떠나길 비는데, 이러한 중요 절차들은 특별한 문제없이 모두 완수된다. 양정웅은 수망굿 장면을 통해 의심스러운 죽음이라 정상적인 장례가 허락되지 않는 원작의 기독교

150) 원문에서는 레어티즈의 항의뿐만 아니라, 맨 처음 광대들에 의해 자살한 사람의 장례식이 허락될 수 있는지 의문에 부쳐지고 있으며(5.2A), 햄릿 또한 장례 행렬의 “인색함”을 보고 그것이 죽은 자의 자살 때문이라고 추측한다.

151) 이 인형은 앞서 오필리어가 햄릿에게 받은 선물로 들고 있던 것과 동일한 것으로 보인다.

적 체제를 죽음의 원인을 따지기보다 억울한 죽음일수록 그에 맞는 특별한 굿으로 위로하고 극락천도를 빌어주는 무속의 정서로 대체한다. 비록 마지막 순간 햄릿이 굿판에 난입하고, 그로 인해 햄릿과 레어티즈가 물리적으로 충돌함으로써 의례의 성취가 만들어내는 극적 효과는 오래 지속되지 않는다. 또한 클로디어스와 레어티즈가 햄릿의 암살을 공모하는 장면(4.7C)을 수망굿 직후로 이동시킴으로써 의례의 실패와 다름없는 단절감 속에서 마지막 장면이 이어진다. 하지만 수망굿의 상당한 성취는 연출가가 굿의 삽입을 통해 원문에 어떠한 의미 변화를 가져오는지 드러내기에 충분하다.[152] 원문에서는 장례식의 불완전한 성취가 이 극의 중심 주제인 불충분한 애도를 증폭시키는 장치였다면, 양정웅은 이 단락에서 애도의 결여를 재현하는 것이 아니라 애도 행위를 그에 걸맞은 제의로 채워 넣음으로써 텍스트의 결핍을 채워 넣는다.

원문의 주제로 주어진 결핍을 굿을 통해 메우는 양정웅의 상연 전략은 마지막 장면에서 연행되는 산진오기굿에서 반복된다. 이것은 성취되지 못한 앞선 두 의례에 대한 보상의 성격이 강한데, 특히 진오기굿에서 중단되었던 베가르기와 유사한 의식이 재시도됨으로써 이를 분명히 드러낸다. 혼비의 지적처럼 셰익스피어의 비극에서는 의례가 어떤 식으로든 잘못된다는 점을 고려한다면(Hornby 58), 극의 말미에 삽입된 성취된 의례는 원문의 비극적 성격 자체를 바꾸는 중대한 변화를 가져온다. 원문에서는 햄릿의 죽음 이후 포틴브라스가 등장하여 햄릿을 단상으로 옮기고 조포를 쏘게 함으로써 장례 의식을 암시하나 실현되지는 않는다(5.2M).[153] 반면 양정웅은 무당들을 통해 포틴프라스의 명령에 상응하는 의례를 무대에서 실현한다. 마지막 산

152) 원문에서 햄릿이 명목적으로는 레어티즈의 과장된 슬픔을 견디지 못하여 장례식에 뛰어드는 것과 달리 여행자의 <햄릿>에서는 의례 중단의 책임이 전적으로 햄릿 자신에게 주어진다. 그리하여 이 장면에서 왕과 왕비가 레어티즈를 만류하면서 햄릿을 미쳤다고 말하는 것은 더욱 설득력을 지니게 된다. 양정웅은 이 장면 뒤에 원문에서는 본래 장례식 장면 이전에 일어나는 클로디어스와 레어티즈 사이의 공모를 배치함으로써 레어티즈에게 복수의 정당성을 부여한다.

153) 햄릿의 장례가 언급될 뿐 실현되지 않고 마감된다는 점에서는 이 역시 애도의 결핍으로 간주할 수 있다. 혼비는 포틴브라스의 대관식 또한 암시될 뿐 실현되지 않고 극이 마무리되는 데 주목하면서 이 역시 셰익스피어 비극의 "일반적 예식 결여"로 이해했다("general lack of ceremony"; Hornby 56).

진오기굿 역시 매우 간략하게 압축된 형태이지만, 극적 의미가 드러나기엔 충분하다. 햄릿이 무대 중앙에 앉은 채로 마지막 대사를 마치면,[154] 진도상여소리를 배경으로 무당들이 등장한다. 그들은 손에 든 넋전을 햄릿 주변에 흔들어 햄릿의 넋을 넋전에 옮겨 싣고 이어 녹색 고깔을 햄릿의 머리에 씌운다.[155] 그런 다음 무당은 넋전을 띄배에 태워 긴 무명 천을 천천히 지나가는데, 앞선 의례의 실패와 달리 무당이 길베를 완전히 지남으로써 망자의 천도가 성공적으로 수행되었음을 알린다. 베가르기의 성취에 이어 무대 위 배우들은 장삼을 손에 든 채 상여소리의 느린 장단에 맞춰 춤을 추고, 그대로 서서히 암전됨으로써 전체 공연은 이 성취된 의례의 정서적 효과를 가지고 마감된다. 원문에서는 극의 결말에서 시체들이 무대에 쓰러져 있거나, 혹은 포틴브라스의 명령에 따라 운구되어 퇴장하는 것으로 종결되는 반면, 양정웅은 햄릿이 자신을 위한 산진오기굿을 지켜보게 하고 이미 죽은 인물들도 굿에 참여하여 함께 춤추게 함으로써 극적 가상에서 벗어나 파국적 결말이 해원을 통해 회복되게 한다.[156]

이상과 같이 세 차례의 굿 장면은 원문이 유발하는 결핍의 정서를 그대로 재현하기보다 해소시키는 연출가의 공상적 장치이다. 따라서 연출가가 굿 장면을 제외하고는 원작의 문학성을 살리고자 노력했다는 말은 텍스트를 있는 그대로 옮긴다는 의미에서가 아니라 원문의 주제에 적극적이고 능동적으로 반응했다는 의미로 받아들여야 한다.

5.4.3. 굿과 메타극적 지각

154) 햄릿의 마지막 대사는 일반적으로 “남은 것은 침묵(적막) 뿐이다”로 번역되지만(“The rest is silence”; 5.2.378), 양정웅은 이 대사를 “나 침묵 속에서 쉬고 싶다”로 옮김으로써 “rest”의 전혀 다른 의미를 찾아내고 있다.

155) 양정웅은 녹색을 “생명과 죽음의 의미를 동시에” 상징하는 색으로 이해했는데(“공연작업노트” 180), 이것은 앞서 실성한 오필리어가 녹색 고깔을 쓰고 등장했던 것과 상응한다.

156) 2010년 호주 공연 영상에서는 마지막 장면에서 죽었던 인물들은 물론 이전에 죽었던 폴로니어스와 오필리어도 함께 햄릿의 산진오기굿에 참여하는 모습을 확인할 수 있다.

양정웅은 유령을 무당으로 대체함으로써 현실감을 확보하고자 한다. 이로써 햄릿이 마주하는 유령의 모호성이 산출하는 광증의 불확실성도 약화된다. 대신 굿 장면은 지속적으로 허구와 현실에 대한 지각을 일깨워 메타극적 효과를 발생시킨다. 혼비에 따르면, 극중의례는 일반적으로 극중극보다 메타극적 효과가 약하다("less inherently metadramatic"; Hornby 55). 왜냐하면 극중극에서는 내부극의 허구성이 명백하기 때문에 그로부터 외부극의 허구성을 지각할 수 있게 되지만, 극중의례에서는 내부의례의 허구성이 직접 표명되지 않는 만큼 그것이 외부극의 허구성을 지각하는 것으로 연결되지 않기 때문이다. 여행자의 <햄릿>에서는 등장인물들이 매우 적극적으로 극중의례에 동화되어 마치 굿이 실제로 연행되는 것 같은 환영을 만들어낸다. 그런데 이렇게 만들어진 환영이 의례의 갑작스런 중단과 함께 파괴될 뿐만 아니라, 다른 등장인물에 의해 의례의 허구성이 폭로되기도 한다. 이러한 장치는 결과적으로 관객에게 극중의례 또한 연극의 일부임을 환기시킨다.

첫 번째 굿이 중단된 직후 이루어지는 햄릿과 호레이쇼의 대화는 극중인물이 굿을 바라보는 상반된 태도를 보여준다.

> 햄릿. 하늘아, 날 흔들지 마라! 땅아, 날 꼿꼿이 서있게 해다오! 진실과 거짓! 살인과 복수! 뭐지? 내 머릿속에서 일어나고 있는 이 소용돌이가 현실인가? 내 마음의 소리가 진짜라고? 기억하라고? 복수하라고? 잊지 말라고? 하하하! 아하하하! 어머니! 거짓웃음, 삼촌! 그 웃음 뒤에 가면이 바로 진짜 당신이야 ! (바닥에 고꾸라진다.)
> 호레이쇼. (햄릿에게 달려와 그를 일으켜 앉히며) 햄릿!
> 햄릿. (침묵)
> 호레이쇼. 이건 굿입니다.
> 햄릿. (일어난다) 내가 미친 짓을 하더라도 너무 놀라지 마라. (대본을 기초로 비디오에서 지문 추가)

여기서 햄릿의 반응은 원문에서 유령이 떠나간 직후의 제2독백과 유사하다(1.5.92-112). 하지만 원문에서는 햄릿이 유령과 독대하고 있었던 반면, 여행자 <햄릿>에서는 호레이쇼가 복수의 명령이 주어지는 상황 전체를 목격하고 있다는 점에서 확연히 다르다. 호레이쇼는 동일한 상황을 목격하고서

도 햄릿과 달리 무당의 말에 동요하지 않으며, 불안정한 햄릿을 진정시키고자 한다. 그런데 여기서 호레이쇼에게 새롭게 할당된 "이건 굿입니다"라는 대사는 햄릿뿐만 아니라 무대 너머의 관객에게까지 공명을 일으킨다.

호레이쇼의 대사는 맹신에 따른 동요를 경계하면서 햄릿을 진정시키고 있으나, 이 말은 단순히 극적 가상에만 머무르지 않는다. 물론 호레이쇼는 어디까지나 극적 허구 안에 머무르면서 원문에서 부여한 학자의 성격에 걸맞게 햄릿에게 무당의 공수에 대한 합리적 의심을 요구하고 있다.[157] 하지만 이 대사는, 이현우가 지적하듯이, "햄릿의 주의"를 환기시킬 뿐만 아니라 무대 위 광경을 보고 있는 "관객의 인식"도 함께 일깨운다("굿과 한국 셰익스피어" 253). 호레이쇼의 대사는 셰익스피어의 『햄릿』과 여행자의 <햄릿> 사이의 결정적 차이를 한마디로 요약하고 있다. 관객들은 극장에 들어온 이후로 무대장치로부터 이미 아래에 표현된 것과 같은 인상을 품고 있을 가능성이 높기에 이 대사를 단순히 햄릿에게 하는 말이 아닌 연극 자체의 특징을 언급하는 것으로 받아들이게 된다.

> 명동예술극장의 객석으로 들어서니 붉은 톤의 무신도가 삼면을 둘러쳐 관객을 압도한다. 바닥에는 쌀도 깔려 있다. 무대는 하나의 거대한 신당이다. (이진아 219)

따라서 이 대사에 앞서 호레이쇼가 사용하는 돈호법 "햄릿!"은 관객에게 인물 햄릿과 작품 <햄릿>을 동시에 지칭할 수 있다. 물론 이 대사가 산출하는 자기지시성(self-referentiality)은 그 효과를 일반화할 수 없으며, 어디까지나 공연에 대한 관객의 기대치나 무속에 대한 이해와 입장에 따라 달라질 것이다. 그러나 이러한 장치를 통해 굿이 단순히 텍스트에 한국적 분위기를 덧입히는 장식에 머무르지 않는다는 사실은 분명해진다. 굿과 그에 대한 인물의 반응은 극적 허구에 균열을 일으킴으로써 관객으로 하여금 자신이 보고 있는 것이 무엇인지를 질문하게 만든다.

---

157) 호레이쇼의 요청은 이후 햄릿의 대사에 반영된다. "무당 얘기가 사실이든 아니든 상관없어. / 조금이라도 이상하게 나오면 내 갈 길은 정해지는 거야."

이러한 문제제기는 위에서 인용한 평론가의 첫인상에서도 드러나듯이 무대 장치를 통해 즉각적이고 지속적으로 전달된다. 무대 디자이너는 무속의 재료들이 이 연극의 주제, 즉 굿을 통한 애도의 상징이 될 수 있도록 무대를 시각화하고 있다.

> 무대는 커다란 신당이다. 가운데 한 장의 멍석이 깔려 있고 주위는 거대한 무신도로 둘러싸여있다. 주변 바닥은 모두 흰 쌀로 채워져 있고 햄릿의 죽음은 한국적 생명의 상징인 쌀 위에서 위로 받으며 한 장의 멍석 위에 펼쳐진다. 무신도의 수많은 신들은 종교적 관념의 세계가 아닌 우리들 삶 속의 가치를 반영하는 모습으로 햄릿을 위한 한 판의 굿을 내려다보고 있다. . . . 모든 대도구와 소품은 굿에서 사용하는 무구를 사용했으며 망자의 설움을 달래주고자 하는 상징과 은유의 연속이다. (임일진 11)

그 중에서도 무신도는 굿당에 대한 도상적 기능뿐만 아니라 관객들에게 메타극적 지각을 불러일으키는 중요한 시각적 장치이다. 이 효과는 무엇보다 무신도의 형상에서 공통되는 정면 응시로부터 발생한다. 무신도는 단순히 원작의 주요 모티프인 감시의 시선을 형상화한 것을 넘어서 관객들에게 어떤 특별한 느낌을 전달할 수 있다.[158] 그 이유는 무신도의 형상이 무대뿐만 아니라 관객들도 함께 내려다보는 것 같은 착각을 불러일으키기 때문이다. 이 느낌은 무신도의 형상들이 공유하는 시선의 정면성에서 발생한다. 관객들이 무신도의 시선에서 얻는 생경한 느낌은 일정부분 그 형상들에게 부여되어 있는 종교-문화적 함의 때문일 수도 있지만, 보다 근본적으로는 이 시선들로부터 어두운 객석에서 무대를 훔쳐보고 있는 자신의 행위를 지각하게 만들기 때문이다.[159]

양정웅은 공연 종반부에서 원문의 적절한 변경을 가하며 시선의 문제를 전면에 드러낸다. 죽음이 임박한 햄릿(전중용)은 독배를 마시고 쓰러져 있

---

158) 감시의 모티프를 브라나(Kenneth Branagh)와 도란(Gregory Doran)은 그들의 영화에서 각각 이중 거울과 폐회로 텔레비전(CCTV)를 통해 형상화한 바 있다.

159) 프로이트는 늑대 인간의 사례에서 자신을 지켜보는 어떤 시선에 대한 의식이 이른바 원 장면(*Urszene*)을 목격한 응시 행위의 억압에서 비롯되었다는 점을 논한 바 있는데(『늑대인간』 233-34 참조), 이후 정신분석적 해석에서는 타인의 시선을 종종 자신의 시선을 의식하게 만드는 일종의 거울로 이해한다.

는 거트루드(김은희)에게 작별을 고하고 난 다음 그 순간 자신을 지켜보고 있는 모든 시선들을 비로소 의식한다. 여기서 햄릿에게 일어난 지각의 변화는 이 인물이 삶과 죽음의 경계에 서 있음을 알린다. 햄릿은 무대 우측전면에서부터 반시계 방향으로 움직이면서 무대 양측면에서 악사 역할을 하고 있는 다른 배우들과 배경의 무신도의 시선을 차례로 확인한다. 마지막으로 햄릿의 시선이 향하는 곳은 바로 객석이다. 햄릿은 무대 앞으로 나와 관객들을 바라보며 다음과 같이 말한다(도판 8).

> 햄릿. 모두들 창백한 얼굴로 떨고 있구나. 당신들은 이 연극에서 침묵을 지키는 역할들인가? 내가 시간만 있으면 다 얘기 해 줄 수도 있는데 관둘게.

원문의 맥락에서는 이 대사가 무대 위의 나머지 인물들, 즉 검술 경기를 참관하고 있는 "귀족들과 조신들"을 향해 발화된다("all the state"; 5.2.224. s.d.).[160] 여기서 햄릿은 갑작스런 떼죽음을 연극적 스펙터클에 비유하고, 목격자들을 이 연극의 또 다른 참여자로 불러들인다. 물론 원문에서도 이러한 빗댐 자체가 메타극적 자기 지시에 해당하는 것이지만, 그렇다고 해서 극적 가상을 깨고 관객에게 직접 말하는 파라바시스(*parabasis*)를 주문하는 것은 아니다.

그런데 양정웅의 햄릿은 원문에서 무언 배우(mutes)만을 가져오고, 그와 쌍을 이루고 있는 관객(audience)은 대사로 언급하는 대신, 무대 앞에 앉아 있는 실제 관객을 천천히 응시하는 것으로 바꾸었다. 이 순간 관객들은 햄릿의 시선에 노출될 뿐만 아니라, 무대 뒤 무신도의 시선 또한 자기에게로 향하고 있다고 의식하게 됨으로써 이 연극이 다루는 행동 결여가 햄릿은 물론 관객 자신과도 연관됨을 발견하게 된다. 이 대사가 관객들을 직접 겨냥하는 것은 이전에는 물론 이후에도 종종 발견되지만,[161] 양정웅의

---

160) 영화 판본에서는 이 대사가 생략되지 않는 한 그 수신자는 궁신들이 되는 것이 일반적이다(Olivier; Bennet; Zeffirelli; Branagh; Doran). 반면, 코진체프(Grigori Kozintsev)와 알메레이다(Michael Almereyda)가 연출한 판본에서는 이 대사가 생략되었다.

161) 본 논문에서 다루고 있는 연희단 <햄릿>과 <구일만 햄릿> 또한 여기에 해당한다.

<햄릿>에서는 관객에게 직접 던지는 햄릿의 질문이 무신도의 시선과 중첩됨으로써 지각의 문제가 더욱 선명히 드러난다.

여행자의 <햄릿>에서 굿이 중요하게 사용된 배경에는 연출가 개인의 관심과 더불어 굿과 연극의 구조적 유사성이 맞물려 있다. 양정웅은 <환>이나 <연, 카르마> 등의 기존 작품에서도 굿이나 무당을 극중 요소로 적극 활용해왔는데, 그 배경에는 연극과 굿이 공통적으로 "공동체적이고 카타르시스, 해원을 불러일으키고 마음의 위로를 준다"는 이해가 자리하고 있다("공연작업노트" 183). 이러한 맥락에서 보면 양정웅이 햄릿을 "한이 맺히고 박힌" 인물로 이해하고("프로그램" 4), 햄릿에게 필요한 것이 굿이라는 생각에 도달하는 것은 자연스러운 일이다.

> 햄릿은 끊임없이 아버지의 죽음에 대한 한을 품고 있는 인물입니다. '망자와 한'이라는 요소가 굿에 딱 맞아 떨어지잖아요? 햄릿이야말로 굿이 꼭 필요한 인물입니다! ("공연작업노트" 183)

하지만 비극적 카타르시스가 연민과 공포를 통해 이루어지는 반면, 굿은 해원, 즉 원한의 해소를 목표로 한다는 점에서 서로 초점이 다르다. 발생 순서상 해원의 굿은 비극적 사건이 발생한 이후에 올 수밖에 없으므로, 양자가 공존하게 되면 서로가 서로를 잠식하는 충돌이 불가피하다. 이 연극에 대해 평론가들이 양자가 결합할 때 나타나는 문제점을 집중적으로 거론한 것은 바로 이러한 이유 때문이다.

> 굿이 강조되다보니, 등장인물들의 미묘한 내면세계에 대한 표현과 묘사가 소홀해졌으며, 극 구성의 구축 역시 논리적이고 치밀하게 짜이기 보다는 삽화적이며, 무엇보다 인간 삶을 통찰하는 다양한 철학적 스펙트럼이 협소해졌다. (이현우, "굿과 한국 셰익스피어" 258, 인용자 밑줄)

> 그러한 샤머니즘의 세계에서, 적어도 영적인 파워가 강하게 작용하는 그 세계에서 일어난 살인과 간음의 의미가 무엇인지 다시 물었어야 했다. 그런 세계에서 미움과 전쟁과 폭력은 어떤 의미인지 다시 물었어야 했다. (이진아 222, 인용자 밑줄)

> 삶과 죽음의 문제에, 그리고 햄릿의 고뇌에 조금도 다가서지 못하고 해석되지 못한 채 그저 죽음의식과 연계된 굿만을 도입함으로써 한계를 드러낸 것이다. 단순하게 한국적인 색채를 넣겠다는 강박증이 굿이라는 '설

> 정'만을 부각시킨 것으로 이해되는 순간이다. 그 무엇보다 굿판에서의 해원과 복수극 햄릿의 '이야기'는 어딘가 상충하는 것으로 보인다. (김숙현 163, 인용자 밑줄)

위 인용문에서 이 극의 '결함'에 대한 평론가들의 지적은 대체로 일치한다. 밑줄 친 부분에서 공통적으로 언급되는 것은 양정웅의 각색에 "텍스트를 관통하는" 극적 통일성이 결여되어 있으며, 그로인해 굿이 삽입된 정당성이 충분히 확보되지 않는다는 점이다. 햄릿에게 굿이 필요하다는 연출가의 입장이 공연에 투사되면서 원작의 비극적 체계가 붕괴되었는데, 이 점은 드라마 연극의 관점에서 보면 행동의 통일성과 장르의 목적에 대한 중대한 결함으로 인식될 수 있다. 하지만 상연이 원문 텍스트를 그 체제 그대로 옮기는 것이 아니라 텍스트에 대한 해석적 행위이자 반응으로 이해한다면, 카타르시스와 해원의 상충 또한 이 작품의 의미를 입체적으로 조망한다는 점에서 그 의의를 인정할 수 있을 것이다.

나아가 이 문제를 조금 더 거시적인 안목에서 바라보면 여기서 발생하는 연극과 굿의 대립은 한국 근대 연극사에 대한 알레고리로도 이해할 수 있을 것이다. 주지하듯이 20세기 한국에서 서양 연극과 굿은 상충하고 대립하는 위치에 놓여 있었으며, 앞서 이윤택의 예와 같이 1990년대까지도 굿의 연극성을 인정하는 것이 문제가 될 만큼 연극사의 주요 쟁점이었다. 특히 전자가 후자를 대체하는 근대적 양식으로 자리를 잡아가는 동안 후자는 전근대적 미신으로 간주되어 타도의 대상이 되었고, 상호간의 유사성이 인정되는 현 시점에서도 굿은 과거의 문화유산으로 주변화 되어 있는 실정이다. 이제 굿과 무당은 공연학(Performance studies) 입문서에도 소개될 만큼 한국의 대표적 연행 형태로 자리 잡았지만(Schechner 198-99), 정작 대다수의 한국 관객들은 진오기굿의 제차보다 <햄릿>의 플롯에 더 익숙해져 있다. 양정웅은 매우 사실적인 굿판 위에서 <햄릿>을 공연함으로써 이 해묵은 논쟁이 다시 진행될 것을 기대한다. 이 또한 변화한 굿의 국제적 인지도에 힘입어 서양인들의 이국적 취향에 봉사하는 기획이라 비판할 수도 있겠지만, 그럼에도 불구하고 여행자의 <햄릿>은 서양의 시학과 연극미학에 익숙해진 한국 관객들에게

한국 연극의 민족적 정체성을 질문하고 있다. 한국 근대 연극사의 기념비적 극장인 명동예술극장의 프로시니엄 무대에 설치된 거대한 굿판은 “나를 기억하라”고 명령하는 유령의 목소리와 겹쳐지며 복수와 광증의 의미를 재조정한다.

5.5. 법의 지연에 맞섬: <구일만 햄릿>

5.5.1. 허구와 실화의 대등한 결합

<구일만 햄릿>은 막무가내종합예술집단 진동젤리의 권은영과 매운콩(고헌)이 공동연출하고 기타 제조사인 콜트악기 주식회사와 주식회사 콜텍의 정리해고 노동자들이 배우로 출연한 연극이다.[162] 콜트콜텍 해고노동자들은 공연 당시 7년 째 해고 무효 소송과 복직 투쟁을 이어오고 있었으며, 생산물품의 특수성으로 인해 국내외 문화예술인들의 지지와 연대가 활발했다. 그들은 <구일만 햄릿> 이전에도 자작시 낭송이나 록 밴드 연주 등의 문화예술 활동을 통해 국내 시민들과 해외 음악 관계자들에게 투쟁 상황을 알리고 연대를 구하고 있었다. <구일만 햄릿> 그 연장선상에서 역시 노동조합원, 사회 활동가 및 예술가들의 협력을 통해 제작되었다.

"구일만"이라는 제목의 수식어는 해고 노동자들이 한정된 기간 동안만 연극을 통해 투쟁을 이어가겠다는 프로덕션의 기획 의도를 담고 있다. 실제로는 관객들의 호응에 힘입어 2013년 10월 초연 이후 12월에 한차례 재공연이 이루어졌다. 하지만 이듬해 초 정리해고 파기환송심에서 조합측이 패소하고 그에 따른 상황의 변화로 그해 계획되어 있던 안산 지역 공연은 성사되지 못했고 그 이후로도 재공연은 이뤄지지 않고 있다. 다만 <구일만 햄릿>에 참여했던 노동자들은 이후 <서울 데카당스 - Live>에 참여하여 <구일만 햄릿>의 일부를 재연했고, 진동젤리와 함께 <법 앞에서>라는 새로운 다큐멘터리 연극을 만들기도 했다. 한편 <구일만 햄릿>에서 영상을 맡은 김성균 감독은 이 연극의 제작과정을 독립된 다큐멘터리 영화 <내가 처한 연극>으로 만들었으며, 이란희 감독은 <구일만 햄릿> 배우들을 주인공으로 한 일련의 단편 영화(<주말퇴근>, <일인시위>, <소송비용청구서>)를 제작하기도 했다.

---

162) <구일만 햄릿>에 배우로 참여한 노동자들은 모두 콜텍 소속이지만, 이 연극이 양사의 노동조합이 공동 진행하는 복직 투쟁의 일환이라는 점에서 본고에서는 특정사업장을 지칭해야할 경우를 제외하고 콜트콜텍으로 통칭한다.

<구일만 햄릿>은 프로덕션의 규모나 공연 목적에 있어서 지금까지 분석한 작품들과는 다소 차이가 있지만, 이 또한 한국 <햄릿> 상연의 폭넓은 스펙트럼에서 한 갈래를 차지함을 부정할 수는 없다. 출연자를 중심으로 보자면 <구일만 햄릿>은 명백히 아마추어극에 해당하지만, 연출을 비롯한 제작 인력이나 이 공연을 주최한 혜화동일번지 소극장은 한국 기성 연극계 내부에 자리하고 있다. 또한 2010년을 전후로 리미니 프로토콜(Rimini Protokoll)의 <칼 마르크스: 자본론, 제1권>(*Karl Marx: Das Kapital, Erster Band*, 2009)>, <100% 광주>(*100% Gwangju*, 2014)이나 콘덱(Chris Kondek)의 <죽은 고양이 반등>(*Dead Cat Bounce*, 2010)에서와 같이 일반인들이 공연에 출연하거나 능동적으로 참여하는 형태의 공연이 주목받은 이후 연기 경험이 없는 노동자들의 연극은 새로운 다큐멘터리 연극의 맥락 속에서 수용될 수 있었으며, 평론가들 역시 이 작품을 여느 <햄릿> 프로덕션과 비교해도 손색없는 작품으로 평가하는 데 주저하지 않았다. 김소연은 <구일만 햄릿>을 수많은 <햄릿> 공연 중 가장 "분명하게 분노의 목소리를 읽어내는" 작품으로 평가했으며("단호한 분노"; 40), 주현식의 경우 최근 한국 다큐멘터리 연극 중 "미학적으로 가장 실험적"일 뿐만 아니라 "가장 직접적으로 정치적인" 작품이라 평가했다("the most aesthetically experimental and . . . the most directly political"; Ju 122). 이와 같은 평가에 의존하지 않더라도 법과 제도로부터 소외된 사회적 약자들이 현실에 저항하는 방편으로 연극을 택했다는 점에서 <구일만 햄릿>은 <햄릿> 상연에 나타난 광증의 양상을 논의하는 본고의 관점에 충분히 부합한다. 물론 이 절은 출연자의 특수한 이력이나 프로덕션의 제작 의도 자체보다 그것이 상연의 의미 작용에 기여하는 방식을 중심으로 논의할 것이다. 분석은 2013년 초연 당시 연구자가 작성한 노트와 프로그램에 수록된 공연 대본, 그리고 연출가로부터 제공받은 12월의 재공연 4회차 공연의 실황 영상을 바탕으로 했다.

[인트로 영상: 연좌농성; 빈 공장; 경찰; 배우들의 얼굴 클로즈업];
[1.5 A; B];
[타이틀 영상: 콜밴공연-사노라면; 등장인물소개; 각자 대사 리허설];

~~1.1 A; B; C; D; E; F; G~~;
1.2 A; B; C;~~ D; E~~;
[인포그래픽: 콜트콜텍 연혁; 해고당시 노동 실태; ㈜콜트/PT콜트 거래내역; 해고노동자들 복직 투쟁연혁];
~~1.3; A; B; C~~;
~~1.4; A; B; C~~;
1.5 [←]; [자막: C;
2.1 ~~A~~; B 내용 요약];
2.2 ~~A; B; C; D~~; E; F; [3.1D]; G; ~~H; I; J; K; L; M; N; O~~;
[영상: 배우 인터뷰 1];[163]
3.1 ~~A; B; C~~; [←]; D; [리허설 영상과 무대 공연의 교차]; [시위 영상: 2009년 신년투쟁 기념대회; 요코하마 원정투쟁; 도쿄 연대집회];
3.1 E; [기자회견 영상: 2012년 대법판결 직후]; F;
[영상: 배우 인터뷰 2][164]
~~3.2 A; B; C; D; E; F; G; H; I; J; K; L; M; N; O; P; Q; R; S~~;
3.3 ~~A; B~~; C; D; E;
3.4 A; B; C; D;
[영상: 2013년 2월 20일 부평 공장 철거; 2013년 2월 3일 점거 농성; 2012년 7월 농성장(공장) 방문 행사; 2009년 8월 빈 공장 내부; 2007년 도색 작업]
~~4.1 A; B; C; D~~;
~~4.2 A; B~~;
4.3 ~~A; B~~; C; ~~D; E; F~~;
~~4.4; A; B; C; D~~;
[자막: 4.5 A; B; C; D; E; F; G; H; I; J; K;
~~4.6 A; B; C~~;
4.7 ~~A; B~~; C; D; ~~E~~ 내용 요약];[165]
5.1 ~~A; B; C~~; D; ~~E~~; F;
[옷 벗는 퍼포먼스];
5.2 ~~A; B; C; D~~; F;[166] G; H; I;[167]

---

163) 질문 내용과 응답자는 다음과 같다: 이 연극을 하게 된 계기(이인근, 최미경); 연습과정의 어려움(장석천, 김경봉, 이인근, 임재춘); 배역에 대한 생각(김경봉); 오필리어가 자신의 딸이라면(임재춘); 감정이입이 된 부분(장석천; 이인근); 자신이 콜트콜텍 사장이라면(이인근).

164) 리허설 및 투쟁 과정에서의 다툼과 갈등(김경봉, 장석천, 임재춘); 연극과 투쟁에 대한 가족의 입장(김경봉); 연대 동지들에 대한 마음(장석천, 임재춘); 연습 중에 즐거웠던 경험들(최미경, 임재춘).

165) 배경음악으로 “인터내셔널가” 재생됨.

166) 장석천과 이인근의 음성 (녹음 시점 불명: 부평 공장 철거와 법원 복직 판결에 대한 언급); 클로디어스와 거트루드 함께 등장하여 무대 전면에 서 있다가 관객들의 환호를 받고 무대우측전면에 착석; 이어 레어티즈와 햄릿이 등장; 검술 경기 장면에서는 콜밴의 연주 장면이 무대 후면 막에 영사됨: “나어떡해”, “이씨

[영상: 천막농성장에서 아침 식사를 준비하는 모습].

<구일만 햄릿>에서는 텍스트 재현 장면이 리허설과 인터뷰 등 실제 사건을 다룬 영상과 교차 배열되어 있어서 그 분량이 전체 공연 시간의 절반에 못 미친다. 무대에서 다뤄지는 단락은 전체의 1/3 정도이고, 그중 1/3은 자막을 통한 줄거리 요약으로 전달된다. 무대에서 실제로 상연되는 단락 역시 많은 대사들이 생략되어 있어서 전체 이야기의 전달을 목표로 하기 보다는 몇몇 주요 장면을 선택적으로 보여주는 것을 목표로 하고 있다. 물론 "노동자와 노동현장을 있는 그대로 생생하게 그려내는 것"을 중심 과제로 여겼던 1980년대 노동 연극의 관점에서 보자면(김소연, "단호한 분노" 38), <구일만 햄릿>에 포함된 허구의 비중은 이례적으로 높은 편이지만, <햄릿> 상연의 일반적 수준에는 훨씬 못 미친다.

배역 또한 다섯 명의 배우가 이야기를 진행할 수 있도록 축소되어 햄릿과 폴로니어스 일가를 제외한 다른 인물들은 모두 생략되었다. 오필리어를 맡은 배우(임재춘)가 레어티즈 역할을 겸하고 있으며, 폴로니어스를 맡은 배우(김경봉)는 마지막 장면에서 오스릭과 호레이쇼의 역할을 부분적으로 대신한다.

텍스트 재현이 제한적으로 이루어지는 반면, 영상은 높은 비중으로 사용된다. 복직 투쟁 중인 배우들의 실제 생활상과 연극을 준비하는 과정에서 가진 구술 인터뷰 영상이 텍스트 재현 장면 사이사이에 삽입되어 있다. 기본적으로 무대는 극적 허구를, 영상은 배우들의 실제 상황을 담는 역할을 맡지만, 경우에 따라서는 무대에서 플롯이 진행될 때 배경막에 집회 또는 문화 행사 영상이 투사되거나, 무대에서 진행되는 장면의 리허설 당시를 보여주기도 하며, 무대에서 진행하던 허구적 사건을 미리 촬영한 영상 안에서 이어가기도 한다. 이처럼 무대 연기와 영상이 결합 방식을 다양화하면서 허구와 다큐멘터리는 상호 침투하고 긴밀한 관계를 형성하게 된다.[168]

니가 시키는 대로 내가 다 할 줄 아나" 연주.

167) 포틴브라스가 등장하지 않은 채로 햄릿 죽고, 호레이쇼의 대사를 검술 시합을 진행하던 조신(김경봉 분)이 대신함.

168) 이 작품에서 발견되는 동시대 다큐멘터리 연극의 특성에 관해서는 임승태, "구일만 햄릿" 참조. <구일만 햄릿>에 대한 본고의 분석은 이 논문을 개정 보완

생략과 첨가에 비해 단락의 전치는 아주 드물게 사용되었으며, 사건의 변화를 초래하지는 않는다. 하지만 다른 프로덕션에서도 그러했듯이 <구일만 햄릿>에서도 전치가 일어나는 단락에서는 연출가의 강조점이 비교적 선명하게 드러난다. 왕자가 유령을 만나는 단락(1.5AB)이 공연의 서두로 옮겨와 있지만 이러한 재배열이 사건의 내용을 변경하는 것은 아니다. 다만 이를 통해 허구와 다큐멘터리의 상호작용이 극의 서두에서부터 강하게 제시되는데 이 문제는 뒤에서 자세히 살펴보도록 한다. 또 다른 전치의 사례로 제4독백(3.1D)의 일부가 2.2G 앞에 배치되어 있는 것을 확인할 수 있다. 이 또한 사건의 변화를 초래하지 않으며, 4독백 대부분은 본래 위치에서 다시금 낭독된다. 폴로니어스와 대면에서 햄릿이 『햄릿』 번역본을 소지하고, 그중에서도 가장 유명한 대사인 4독백을 낭독하는 것은 그들이 <햄릿>이란 연극을 하고 있음을 알리는 자기지시적 기호이다.

이상의 수평 구성은 <구일만 햄릿>의 상연 목적이 『햄릿』 텍스트를 있는 그대로 재현하는 데 있지 않음을 분명히 드러낸다. 장면 사이에 삽입된 영상은 극의 흐름을 차단하고 관객이 이야기에 몰입하는 것을 막는 이화 장치로 작동한다. 줄거리의 상당 부분을 자막으로 간략히 처리하는 대신 정리 해고와 복직 투쟁의 경과를 인포그래픽으로 자세히 소개하고, 배우들의 무대 연기 분량에 거의 대등한 수준으로 배우들의 인터뷰를 영상으로 제공하는 것은 <햄릿> 공연에 대한 일반적인 기대와는 크게 다르다. 연출가는 이 연극을 찾은 관객 대다수가 배우로 참여한 해고 노동자들에게 관심을 가지고 있을 것으로 예상하고, 그들을 극적 환영 뒤에 숨기기보다 공연 전면에 드러나도록 한다. 동시에 일반적인 노동 연극을 기대한 관객에게도 <구일만 햄릿>의 접근 방식은 예외적이다. 양자의 결합은 두 범주 중 어느 편에서 보아도 낯설고 독특한 결과를 산출한다. 『햄릿』으로는 다큐멘터리의 비중이 너무 높고 노동 연극으로는 허구의 의존도가 강한 양가적 구성은 이 연극을 보는 관객으로 하여금 양자의 상호작용이 일어나는 방식에 주목하도록 이끈다.

한 것이다.

5.5.2. 다큐멘터리 영상의 의미작용

<구일만 햄릿>에 삽입된 인터뷰와 리허설 영상은 이 연극에 다큐멘터리 성격을 부여하는 중심 재료이다. 단순히 복직 투쟁을 알리거나 출연자들이 처한 상황을 보여주는 것뿐만 아니라, 이 연극이 허구와 다큐멘터리의 교차라는 형식을 갖추게 된 계기를 설명함으로써 메타극적인 성격도 함께 지니고 있다.

<구일만 햄릿>의 두 연출가는 오랜 기간 부당해고에 맞서 싸우고 있는 해고노동자에게 <햄릿>을 연기하게 함으로써 그들을 우리 시대의 햄릿으로 제시한다. 햄릿과의 동일시는 "나에게는 햄릿 같은 데가 좀 있다"라는 콜리지의 표현이나("I have a smack of Hamlet myself"; 이경식, "셰익스피어 비평사" 64 재인용), "햄릿은 곧 우리 자신이다"라는 해즐릿(William Hazlitt)의 진술이 대표하듯이("It was we who are Hamlet"; 이경식, 같은 책 111 재인용), 낭만주의 시대 이후로 이 극에 대한 가장 일반화된 반응 중 하나이다. 진동젤리는 이러한 주관적 감상을 동시대 우리사회에서 햄릿과의 동일시가 가능한 사람들이 누구인지 찾는 것으로 옮겨 놓았다. 그들은 해고된 노동자에게 햄릿 배역을 맡김으로써 해즐릿이 말하는 "우리"의 범위에 식자층은 물론 노동자 계급도 포함될 수 있음을 드러낸다.

관객으로부터 이러한 동일시에 대한 호응과 공감을 이끌어내는 것이 <구일만 햄릿> 전체의 목표라 할 수 있지만, 일련의 장면들은 이 작업이 그렇게 단순하지만은 않았음을 함께 보여주는 방향으로 구성되어 있다. 이 문제는 주로 심적 동일시와 그것을 토대로 이루어지는 사실적 연기의 차이와 관련된다. 먼저 2.2에 이어 삽입된 인터뷰에서 연출가는 햄릿 역할을 맡은 출연자(장석천)에게 "연극의 어느 부분에 감정 이입이 되었는지"를 묻고 있다.

> 장석천. <햄릿>이라는 연극하고 내가 처해 있는 연극하고 좀 비슷하다고 생각해요. . . . 그러니까 남들이 볼 때 역하고 똑같은 거죠. 지금 우리 주위 사람들, 내 식구들조차도 이해를 못해요. 박○○가 뭘 잘못했는지를 얘기를 하면 '왜 딴 데 가서 직장을 구

> 하면 되지'라고 생각을 하거든요. 그게 똑 같은 거예요. 아무리 얘기해도 그 사람들이 그걸 이해하지 않고 들으려고 안하면, 저 사람들이 나한테 손가락질 하는 거죠. '에이 바보 같은 놈. 나이도 젊은 게 다른 데 가서 일하면 되지'. . . . 박OO가 노동자들을 정리해고 한 거. 실질적인 보이지 않는 살인이거든요. 나 혼자 뿐만이 아니고 나를 통해 가족들까지 생계를 힘들어하고 어렵고 고통스러워하고 못 배우고 하고 싶은 것 못하고. 애들과 와이프까지 보이지 않는 살인이라고 보는 거죠. 사회적 타살인 거죠. (비디오 녹취, 인용자 밑줄)

위 인터뷰에서 배우는 반복해서 자신과 햄릿의 처지가 유사함을 언급하고 있다. 그는 자신에게 가해진 부당 정리해고가 자신은 물론 가족들까지도 죽음으로 몰고 있다고 말하고, 햄릿이 선왕의 죽음으로 인해 왕과 맞서 싸운 것처럼, 자신도 스스로에게 가해진 사회적 살인에 맞서고 있음을 명확히 인지하고 있다. 심지어 인용한 첫 번째 문장에서 "내가 처해 있는 연극"이라는 표현은 "내가 처해 있는 상황"을 잘못 말한 것으로 보이는데, 이러한 말실수조차 그가 햄릿에게 매우 강한 동일시의 정서를 가지고 있는지를 보여주는 반증으로 이해가능하다.[169]

그런데 연출가는 잠시 후 또 다른 영상을 배치함으로써 그가 정작 자신의 배역을 연기할 때 이러한 심적 동일시를 효과적으로 사용하지 못했음을 드러낸다. 여기서는 3.1D 단락의 "그대는 정조가 굳은 여잔가"라는 대사를 연습하던 중 햄릿 역의 배우가 좀처럼 대사가 요구하는 적절한 감정을 찾지 못하며 연출가(매운콩)와 다음과 같은 대화를 주고받는다.

> 장석천. 안 나오는 감정을 자꾸 만들라고 하면 어떻게 해. 아, 진짜 힘들어.
> 매운콩. 근데 그 전에 어떤 종류의 감정인가는 알고 음미를 하셔서 그 감정을 키우셔야 해요. 평소에도 계속. 저번에 인터뷰할 때 그 얘기하셨잖아요. 가족들이 이해 못해줄 때 그때가 제일 서운하고 억울하다고.
> 장석천. 그 감정하고 연극 속의 감정이 안 나오니까 문제가 되는 거지.
> 매운콩. 비슷한 거죠. 석천 아저씨가 하려는 거 전혀 이해도 못하고, . . . 더 나가서 가족 중의 누군가가 박OO 사주를 받아서.

169) 이 표현은 전술한 김성균 감독의 영화 제목으로 사용되었다.

장석천. 아, 오 분만 쉬자. 감정이 안 든다니까.[170]

여기서 연출가가 배우에게 연기를 지도하는 방식은 메소드 연기(Method acting)의 방법론 중 배우가 자신의 실제 경험으로부터 배역의 내면을 이해하고 표출하도록 하는 정서기억법(affective memory)에 가깝다. 연출가는 배우에게 앞선 인터뷰에서 스스로 인정한 심적 동일시를 재료 삼아 햄릿을 사실적으로 연기해 줄 것을 요구하며, 이를 통해 그들이 우리 시대 햄릿임을 효과적으로 드러내고자 한다. 주현식에 따르면, <구일만 햄릿>의 연출가들은 텍스트를 충실하게 연기함으로써 노동자들의 진정한 자아가 드러나게 하는 것을 이 공연의 목적으로 설정했는데, 여기서 말하는 충실한 연기란 심리적 사실주의를 의미한다. 연출가들은 햄릿은 물론 다른 배역들에게도 극중 인물과 가장 가까운 실제 사건의 당사자들을 연결시킴으로써 배우들이 허구적 상황을 자신이 처한 상황에 최대한 가깝게 느끼도록 요구했으며, 그로부터 공연의 정서가 만들어지길 기대했다(Ju 127-28).

하지만 인용문의 대화는 그러한 동일시의 감정을 독자나 관객의 위치에서 가지는 것과 배우로서 그것을 표현하는 일이 별개임을 보여준다. 무엇보다 자신의 감정을 사용한 인물 연기는 오랜 배우 훈련을 요구하기 때문에, 비전문 배우에겐 그 자체로 어려운 일이다. 더욱이 아직 해결되지 않은 사건이나 상황에 대한 감정을 연기의 재료로 활용하는 것은 직업 배우들에게도 어렵다는 사실을 고려한다면, 비전문 배우가 자신의 실제 심적 고통을 연기의 재료로 사용하는 것이 결코 쉽지 않음을 알 수 있다.[171] 앞선 인터뷰에서 햄릿과 자신의 상황이 유사하다는 점을 직접 밝히면서 거기에 감정이입하게 된다고 인정했던 배우가 위 대화에서는 거듭 감정이 “안 나온다”,

---

170) 이하 모든 인터뷰 내용은 비디오에서 녹취했다.

171) 내면 연기를 처음으로 체계화했던 스타니슬랍스키는 배우가 과거 자신이 경험했던 유사한 감정을 통해 배역에게 요구되는 정서를 자기 내부에 환기시킬 수 있다고 말한다. 그의 연기 방법론은 이후 미국에서 배우와 등장인물의 일체화를 목표로 하는 메소드 연기로 널리 보급되었으며, 한국에서도 스타니슬랍스키 연기법은 오랫동안 메소드 연기와 동일시되었다. 하지만 스타니스랍스키는 정서 기억으로부터 억지로 감정을 끌어내는 것은 연극과 배우들의 정신 건강을 해칠 수 있다는 점을 우려했다. 무어(Sonia Moore)에 따르면, 스타니슬랍스키가 말하는 배우는 “자신이 등장인물을 연기하는 배우라는 사실을 결코 잊지 않는다”(192).

또는 “안 든다”고 말하는 것은 그 감정을 이해하지 못하거나 경험하지 못해서라고 보기 어렵다. 오히려 강한 부정의 언표가 반복해서 나타나는 것은 그가 내면에서 발견한 햄릿에 대한 동일시 감정이 여전히 강력하되 그것을 연기의 재료로 활용할 수 있는 단계가 아님을 드러낸다.

이 리허설 영상은 연출자가 “상황을 지워버리”라면서 메소드 연기를 철회하는 것으로 끝맺는데, 이를 통해 연출가는, 그 원인이 배우의 역량 부족이든 아니면 배우의 감정이 연기할 수 없을 만큼 강렬한 것이든, 심리적 접근을 통해서는 그들이 우리 시대의 햄릿이라는 주장을 효과적으로 전달할 수 없다는 사실을 깨닫고 연출 전략을 수정했음을 드러낸다. 이처럼 <구일만 햄릿>이 심리적 동화와 몰입에 기반을 둔 사실주의적 방식이 아니라, 배우와 배역 사이의, 그리고 무대와 객석 사이의 일정한 거리를 유지할 수 있는 서사극적인 방식으로 만들어져야 했던 계기는 그것의 가장 특징적인 요소인 다큐멘터리 자료를 통해 직접 설명되고 있다.

<구일만 햄릿>에는 원작의 극중극이 완전히 생략되어 있는 대신 극중극이 진행될 할 자리에 배우들의 두 번째 인터뷰 영상이 삽입되어 있다. 극중극을 -t로 설정한 대신 다큐멘터리를 삽입함으로써 둘 사이에는 일정한 상관관계가 형성된다. 비록 다큐멘터리가 드라마에 직접 개입하는 장면은 제한적이지만, 다큐멘터리의 기능은 원작의 극중극과 연관된다.

연극의 도움을 빌어 현실의 문제를 해결하려 한다는 점에서 해고 노동자들과 햄릿이 연극을 하는 이유는 다르지 않다. 햄릿이 연극을 통해 숙부의 감춰진 진실을 드러내고자 했다면, 콜트콜텍 노동자들은 한 출연자가 인터뷰에서 밝히듯이, <햄릿>에 그들의 상황을 첨가하여 더 많은 시민들에게 알림으로써 사태의 진전을 기대했다. 그러나 햄릿이 오래전 들었던 대사도 기억을 되살려 암송할 수 있을 만큼 열렬한 연극 애호가이자 직업 배우들에게 연기에 대해 훈계할 수 있을 만큼 연극에 친숙한 인물인 반면, 공장 노동자들에게 연극은 대단히 낯선 도구였다. 원작에서 햄릿이 극작가이자 연출가로서의 위치에 있다면, <구일만 햄릿>에서 콜트콜텍 노동자들은 어디까지나 전문 연출가들이 지도하고 이끄는 대로 그들의 목소리를 낼 수밖에 없는 수동적인 위치에 있다. 그들이 담당하는 연기마저 초보적인 수준을 벗

어나지 못한다. <구일만 햄릿>의 전반부는 아마추어 배우들의 전형적인 어색하고 미숙한 연기로 장면이 진행되는데, 연출가는 그 직후 인터뷰 영상의 삽입을 통해 배우들이 이 문제를 직접 거론하게 한다. 배우들이 연극을 하게 된 계기, 연습과정에서 있었던 어려움, 배역에 대한 생각 등을 밝히는 이 인터뷰에서 공연에 참여한 노동자 배우들은 공히 장기 투쟁이 아닌 연기에 대한 어려움을 하소연 한다.

> 장석천. 우리 같은 사람들은 그냥 어디 가서 몸 대주고 싸우고 발언하고 . . . 이런 것들은 그냥 내 가슴 속에 있는 얘기들 하는 거고 그냥 하면 되는 건데, 나한테 가장 아킬레스건이 뭐냐면 뭔가 외우고 뭔가 외운 것들을 통해서 해야 하는 게 . . . .
>
> 이인근. 이제 나이 먹고 하다보니까 머리들이 빠가야로(ばかやろう)가 되어가지고, 일단 대사 외우는 게 가장 큰 관건이고.

콜트콜텍 노동자들이 자신의 침해당한 권리를 알리고자 클로디어스의 불의한 권력에 맞서는 햄릿을 선택한 것은 자연스럽다. 그러나 비전문 배우이자 연극에 대한 경험이 사실상 전무한 노동자들이 그들의 연기 기량으로 관객을 설득시키고 현실 변화를 이끌어내는 것은 대단히 어려운 일이다. 연기는 물론 관극의 경험도 부족한 <구일만 햄릿> 배우들의 대사와 시선의 처리, 제스처 등은 연기 훈련이 결여된 어색함과 진부함을 고스란히 가지고 있어 햄릿은 물론 그들 자신의 삶의 무게를 드러내기에 턱없이 부족하다. 여기서 <구일만 햄릿> 프로덕션의 한계가 명확히 드러난다.

그런데 연극이란 낯선 도구 앞에서 바보가 될 수밖에 없는 그들의 한계를 그대로 노출하고 역이용하는 것이 <구일만 햄릿>의 핵심 상연 전략이며, 공연에 삽입된 다큐멘터리가 이 일에 효과적으로 활용된다. 원작에서 극중극은 햄릿이 자신의 원수의 반응을 확인하기 위해 마련되었던 덫이었던 것과 달리, <구일만 햄릿>에서는 다큐멘터리의 삽입을 통해 연극 문외한인 노동자들이 연극을 할 수밖에 없었던 계기를 소개하고 연습 과정의 시행착오를 거리낌 없이 보여준다. 연출가는 텍스트와 연기, 또는 텍스트와 서브텍스트의 수직적 결합이 일어나지 않은 것을 연습 과정과 출연자들의 심경을 전달하는 인터뷰 등을 공연 단락에 이어 붙이는 수평적 결합을 통

해 보충하고자 한다. 또한 이러한 효과는 현실의 노동문제를 다룬 작품에 대한 관객의 일반적 기대가 영화 <파업전야>에서와 같은 엄숙함이라는 것을 알고 여기에 의외성을 부여함으로써 가능해진다. 부당해고에 맞서 7년을 싸워온 투사들이 "뭔가 외우는 것"이 자신의 "아킬레스건"이라는 고충을 털어놓고, 스스로 "빠가야로"라고 시인할 때 관객에게는 희극적 이완이 발생하고 그 결과 배우들의 결점까지도 포용할 수 있는 여유가 생긴다.

<구일만 햄릿>에서 텍스트에 대한 관객들의 선이해와 기대를 역이용함으로써 배우의 연기력 부족을 예술적 실패가 아닌 그 자체로 연극적 재미로 활용하는 대표적 사례가 바로 수녀원 장면이다. 제4독백으로 시작하는 이 단락은 우선 연기 방식에서 미묘한 변화가 나타난다. 햄릿 역의 배우는 대본으로 사용한 번역서를 손에 들고 등장하여 빠르고 단조로운 어조로 이 독백을 낭송할 뿐 일반적으로 이 대사에서 요구되는 감정적 내면 연기를 시도하지 않는다.[172] 곧이어 오필리어의 등장에서는 이 인물에게 기대하는 이미지와는 현저히 다른 배우의 외모를 통해 관객의 폭소를 유발한다. 검게 그은 중년 남성이 하얀 드레스와 베일을 착용하고 팔자걸음으로 등장할 때 관객들은 배우의 신체가 드라마 텍스트와 정면으로 충돌하는 것을 목격한다. 연출가는 이와 같은 방식으로 배우의 기량도 외모도 이 장면에 요구되는 일반적 기대수준에 부합되지 않는다는 사실을 드러냄으로써 여기서 목표로 하는 것이 극적 가상의 확보에 있지 않음을 분명히 한다. 그러나 어색한 광경이 불러일으키는 웃음과 그로부터 산출되는 이화효과는 관객들로 하여금 그들에게 전혀 어울리지 않는 옷을 입고 있는 노동자들의 절박한 상황을 재차 환기시키는 데 유효하다(도판 9).

두 인물의 대화는 연습 당시의 기록 영상과 교차 진행 되는데, 이 장면은 이질적인 두 매체의 몽타주로부터 의미가 생성된다. 인물의 대사와 그 대사에 수반되는 인물의 감정은 각각 무대 연기와 영상 자료의 별도 채널

172) 이 단락 끝에서 햄릿이 오필리어에게 "수녀원으로 가라"고 말하는 대사는 마치 시위 현장에서의 연설과 같은 어조로 발화되는데, 공연 대본의 지문에서 역시 해당 대사를 "발언투"로 하라고 지정되어 있다. 이 대사에 이어 장석천이 실제 시위 현장에서 발언하는 장면이 영상으로 삽입됨으로써 양자의 동일시는 강화된다.

을 통해 관객에게 전달된다. 그들의 대화는 햄릿의 첫 대사 “오, 사랑스런 오필리어로구나. 숲의 여신이여, 기도하시려거든 내 죄도 모두 빌어주오” 직후 암전으로 중단된다. 이어 무대 뒤편 스크린에는 이 장면을 연습하던 당시 촬영된 영상이 재생되고, 배우들은 잠시 무대 우측전면에 앉아 그 장면을 관객과 함께 지켜본다. 리허설 영상에서는 배우와 연출가(매운콩)가 이 대사에 적합한 감정이 무엇인지를 함께 찾아가고, 영상이 끝나면 두 배우는 다시 이전 위치로 돌아가 멈춘 장면을 재개한다. 두 번째 연기 장면 역시 연기술이나 감정 표현 방식에서 뚜렷한 개선을 발견할 수는 없다. 하지만 앞선 리허설 영상이 배우가 표현하고자 하는 인물의 감정을 이미 설명했기에 관객은 이 두 단락을 통합하여 하나의 장면과 같은 이미지를 얻을 수 있다. 오필리어가 햄릿에게 받은 선물을 되돌려 줄 때에도 동일하게 무대 연기는 중단되고 이번에는 리허설 당시 대본 읽기를 수행하던 과정이 영상으로 삽입된다. 여기서는 오필리어 역의 배우(임재춘)가 대본을 어렵사리 읽는 모습과 그 대사를 자기에게 편한 방식으로 바꾸는 과정을 보여준다. 무대에서 속개되는 장면에서 오필리어의 대사는 원문보다 현저히 줄어들어 있지만, 이미 리허설 영상을 통해 그 과정과 취지를 확인한 관객들에게 압축은 크게 문제되지 않는다. 수녀원 장면은 이러한 방식으로 무대 연기와 리허설 영상이 반복적으로 교차 배열된다. 무대 위에서 실현되는 연기는 여전히 어색하게 진행되지만, 배우와 관객들은 무대 위에서 충분히 전달되지 않는 서브텍스트를 대신 언급해주는 리허설 영상을 매개로 소통할 수 있다. 물론 이를 위해서는 관객이 분절된 단락을 통합하여 수용하는 능동성을 요구한다. 많은 관객들이 이 장면에서 호의적인 웃음으로 반응하는 것은 한편으로 이 장면이 너무나 익숙한 내용을 다루고 있기에 무대와 영상의 통합 작용이 용이하기 때문이며, 다른 한편으로 <구일만 햄릿> 출연진들에게 애초부터 전문적 연기 기량을 기대하고 있지 않은 관객들은 리허설 영상을 통해 그들의 노력을 확인하는 것만으로도 만족감을 얻기 때문이다(도판 10).

5.5.3. 비극적 다큐멘터리

이처럼 <구일만 햄릿>의 연출가는 다큐멘터리 영상을 삽입하여 프로덕션의 제작 동기와 목적을 제시할 뿐만 아니라 그것을 무대 연기의 보조 수단으로 사용함으로써 콜트콜텍 노동자들이 <햄릿>을 상연하는 행위 자체에 특별한 의미를 부여한다. <햄릿>과 다큐멘터리의 접목은 한편으로 관객에게 <햄릿>의 동시대적 의미를 모색하게 하는 동시에, 다큐멘터리의 당사자들에게는 그들의 현 상태와 미래를 비극의 틀로 전망하도록 이끈다.

폴란드의 연극 평론가 코트(Jan Kott)가 1956년 크라쿠프 <햄릿> 공연을 "탁월한 정치극"이라 평가한 이래로("a political drama par excellence"; 59), 『햄릿』 텍스트를 동시대의 정치사회적 현안들과 연관하여 해석하는 시도들이 이어져 왔다. 하지만 국내에서는 해방 이후 연극계의 극심한 좌우익 논쟁 이후 오랫동안 연극에서 현실 정치에 대한 언급을 피하는 것이 순수한 예술성을 확보하는 길로 인정받아 왔고, 종종 현실 권력에 대한 무비판적이고 순응적인 태도를 보이기도 했다. 그후 1980년대에 이르러 국내에서도 『햄릿』 텍스트에 내재한 정치적 함의들을 국내 현실에 접목하는 일이 빈번해졌다. 기국서가 1980년대 <햄릿> 연작을 통해 5 · 18 광주민주화운동을 기억하는 작업을 진행한 것이 대표적이다(김옥란 참조). 이러한 해석은 최근 몇 년간의 작업에서 보다 적극적으로 시도되고 있다. 박근형 연출의 <햄릿>(2011)에서 부패한 정치권력을 상징하고자 무대 위에 컨테이너 성벽을 설치했는데, 그것은 관객들로 하여금 비슷한 시기 서울 도심에서 일어난 촛불 집회와 이를 저지하는 과정에서 설치된 컨테이너 바리케이드를 즉각 연상시킴으로써 "오늘날 한국사회를 날카롭게 고발하는 정치적 텍스트"로 간주되었다(이경미). 또한 극단 성북동비둘기의 <망루의 햄릿>(2015)에서는 무대 배경이 엘시노어 성이 아닌 철거민들이 농성을 벌이는 망루로 표현되었으며, 오필리어의 장례식 장면은 광화문 광장의 세월호 희생자 추모 공간으로 표현되기도 했다. 그런가하면 극단 백수광부의 <햄릿 아비>(2016)에서 햄릿은 한국 근현대사에서 발견되는 여러 억울한 죽음들을 직접 목격함으로써 점차 복수자의 운명을 받아들이게 된다.

이 극이 왕권의 찬탈과 그에 대한 저항을 다루고 있기에 연출가의 상상

력과 관객의 기대가 동시대의 사회정치적 문제들에 집중되는 것은 자연스러운 일이다. 코트가 지적하듯이『햄릿』이 우리 시대의 모든 문제를 흡수해 버리는 "스펀지" 같이 사용되는 이유는 햄릿의 고뇌가 개인의 복수를 넘어 시대와 지역을 초월하는 문제들까지 포괄하기 때문이다(64). 제4독백의 다음 대사는 바로 이 문제를 직접 거론한다.

> 그 누가 견디겠는가, 세상의 채찍과 모욕을,
> 폭군의 횡포를, 가진 자의 오만함을,
> 실연의 아픔을, 법의 더딤을,
> 관리의 교만을, 유덕한 사람이
> 무지렁이들에게 받아야 하는 모욕을.
> 이 단도 한 자루면 자신을 말끔히
> 청산할 수 있는데.
>
> For who would bear the whips and scorns of time,
> Th' oppressor's wrong, the proud man's contumely,
> The pangs of despis'd love, the law's delay,
> The insolence of office, and the spurns
> That patient merit of th' unworthy takes,
> When he himself might his quietus make
> With a bare bodkin; (3.1.69-75)

여기서 열거되는 부조리는 왕자 자신에게 당면한 문제뿐만 아니라 작가가 당시 영국 사회에서 발견하는 문제점이기도 하며, 나아가 우리 시대 관객들이 각자 자신의 상황에서 부딪히는 삶의 고통으로 해석할 수 있을 만큼 보편적이고 포괄적이다.

<구일만 햄릿>에서 정리해고 노동자들을 햄릿과 동일시하며 그들의 다큐멘터리를 드라마와 대등하게 사용할 수 있는 것 역시 이러한 텍스트가 표출하는 정치적 의식 때문이다. 그런데 정작 <구일만 햄릿>에서 해당 대사는 다음과 같이 짧게 압축된 상태로 제시되었다.

> 이 세상의 번뇌를 벗어나 죽음 속에 잠든 때에 어떤 악몽이 나타나지 않을까 하는 생각을 그대로 이끌고 가는 것이 아닌가. 그렇지 않으면 누가 세상의 채찍과 모욕을 참겠는가. [ⓐ] 한 자루의 칼이면 깨끗이 끝장을 낼 수 있는 것을 말이다. (공연대본, 인용자 밑줄)

햄릿이 열거하던 삶의 고통과 부조리는 “세상의 채찍과 모욕”을 제외하고 모두 생략되어 있다. 먼저 이 단락에서 배우가 대본으로 사용된 번역서를 낭독하는 방식으로 제4독백을 연기하고 있으나, 그것이 실제 인쇄된 대사를 그대로 읽는 것이 아니라는 사실이 지적되어야 한다. 그렇기 때문에 위 대사의 생략은 의도적이며 그 공백은 더욱 두드러진다. 하지만 <구일만 햄릿>의 전체 구성 방식으로 볼 때 ⓐ 구간이 -t로 배정된 것은 거기에 담겨 있는 동시대적 논평의 가능성을 축소하기 위함이 아니다. 관객은 보다 적극적으로 그 빈공간의 의미를 찾도록 요청받게 되며, 공연에서 사용된 다큐멘터리 전체가 생략된 부분을 대신하고 있음을 발견하는 것은 어렵지 않다. 다큐멘터리의 내용은 그 자체로 숨겨진 대사를 구체화한 것이며, 의도적인 대사의 생략은 공백을 통해 의미를 더욱 두드러지게 만드는 마이너스 장치로 작동한다.

이러한 맥락에서 연출가가 허구와 다큐멘터리의 보다 직접적인 상호작용을 발생시키는 부분들에 주목해야 한다. 먼저 서두로 옮겨온 햄릿과 유령의 첫 대면은 이 공연에서 실제 기록으로서의 영상과 허구적 재현인 무대가 결합할 수 있는 토대를 마련하기 위한 장치로 볼 수 있다. 이 단락의 전치는 유령과 해고 노동자의 상태가 가지는 유사성을 전경화한다. 유령이란 육신은 이미 죽었으나 영혼은 이승에서 해결하지 못한 어떤 일 때문에 저승으로 완전히 떠나지 못하는 불생불사(undead)의 존재이다. 연옥으로부터 세상으로 돌아와 아들에게 감춰진 죽음의 실상을 폭로하는 선왕의 유령은 자신의 불안정한 상태와 경계적(liminal) 위치를 분명히 드러낸다. 마찬가지로 <구일만 햄릿>의 출연자들은 배우이면서 배우가 아니며, 노동자이면서 노동자가 아닌 상태에 있다. 정리해고는 그들로 하여금 노동자의 지위를 박탈해버렸으나, 오랜 투쟁 끝에 사법부로부터 부당 해고를 인정받고, 복직명령을 얻어내기도 했다. 그러나 그 이후에도 복직이 이뤄지기는커녕 재해고를 통보 받음으로써 그들의 노동자로서의 지위는 인정과 부정을 오가고 있다. 이러한 비정상적 상태에서 임시로 얻은 배우로서의 정체성 역시 ‘구일’이라는 한정된 기간이 지시하듯이 불안정하다. 선왕의 유령이 햄릿에게 전

하는 말이 극의 서두에 자리함으로써 <햄릿>의 이야기는 노동자로서의 경계적 위치에 있는 그들의 상황을 대변한다. 선왕과 왕자 두 인물이 모두 햄릿이라는 이름을 공유하듯이, <구일만 햄릿>의 배우들은 그들 스스로가 사회적 불의에 맞서 싸우는 투쟁의 주체들임과 동시에 그러한 사회에서 고통받는 당사자로 조명된다. 이 단락에서 깨지고 부서진 채 무대 천장에 매달려 있는 기타가 유령을 대신하는 상징으로 사용된 것은 바로 이와 같은 이중적이고 경계적 상황을 나타내기 위함이다. 죽었으나 안식하지 못하는 영혼, 부당하게 해고 되었으나 복직이 이뤄지지 못하는 노동자는 완전히 부서졌으나 그 상태로 여전히 소리를 내고 있는 기타와 동일시된다. 이후 <햄릿> 줄거리에 그들의 실화를 담은 다큐멘터리가 더해짐으로써 햄릿의 말과 행동은 막연한 옛날이야기가 아닌 관객들 눈앞에 서 있는 노동자들의 목소리를 대신한다.[173]

폴로니어스 시신의 행방을 두고 왕과 햄릿의 논쟁이 벌어지는 4.3C에서는 영상 안에서 다큐멘터리와 극적 허구가 결합함으로써 양자의 직접적인 상호작용이 다시 한 번 일어난다. 연출가는 왕과 왕자의 대결이 선명히 드러나는 이 단락이 노사간의 대결을 연상시킬 수 있도록 두 인물의 대화를 복직 투쟁의 여러 장소에서 미리 촬영한 영상을 통해 전달한다. 2013년 9월의 어느 날 부평의 천막농성장에서 시작한 대화는 길 건너편 공장 터에 새로 들어선 가스 충전소에서 계속되고, 이어 등촌동의 콜텍 본사 사옥 앞에서, 그리고 그들이 복직투쟁을 위해 결성한 락 밴드의 홍대 공연장과 낙원동 악기상가의 계단에서도 이어진다. 장소를 옮겨가며 진행되는 대화 속에서 관객들은 다양한 장소에서 복직 투쟁이 이어져 왔음을 목격할 수 있으며, 아울러 그 과정에서 틈틈이 이 연극이 준비되었음을 확인한다. 더불어 투쟁의 현장이 인천에서부터 강서구로, 홍대와 종로의 순서로 배치됨으로써 혜화동 공연장에 점점 가까워짐을 지각할 수 있다.[174]

---

173) <구일만 햄릿>이 콜트-콜텍 정리해고 사건을 전적으로 해고 노동자의 입장을 대변하고 있음을 부인할 수는 없다. 이와 같은 정치적 당파성이 이 연극의 한계로 지적될 수도 있겠지만, 이 연극이 취하는 편향성은 피스카토르(Erwin Piscator)나 바이스(Peter Weiss)의 다큐멘터리 연극의 기본 입장에 부합하는 것이다. 다큐멘터리 연극은 정치 권력이 장악하고 있는 대중매체가 다루지 않는 사회적 약자를 대변하기 위해 당파성을 감추지 않는다.

다큐멘터리와 <햄릿>의 접합은 반대로 해고 노동자들의 투쟁을 비극이라는 프레임을 통해 바라보게 한다. 물론 그들의 투쟁 다큐멘터리를 단일한 의미에서의 비극으로 단정할 수는 없으며, 관객이 『햄릿』을 어떤 비극으로 이해하는가에 따라서 그들의 투쟁에 나타난 비극성에 대한 이해도 달라질 것이다.[175] 다만 이와 관련하여 주목할 것은 공연 텍스트에서 표출되는 연출가의 비극적 전망이며, 그것이 오필리어의 장례식 장면 직후에 진행되는 "옷 벗는 퍼포먼스"에서 잘 드러난다는 점이다. 배우들은 지금까지 사용하던 무대 의상을 벗어서 좌측전면에 모니터 큐브로 쌓아 만든 오필리어의 무덤 위에 올려놓고, 티셔츠와 바지의 평범한 차림으로 남은 공연을 준비한다. 이 짧은 단락은 햄릿과 레어티즈의 갈등이 정점에 이르고 결전의 클라이맥스로 이어지는 극적 감정의 흐름을 차단한 채 다시금 공연자들이 처한

174) 한편 이 단락 직전에 배치된 영상 몽타주는 무대가 담아낼 수 없는 과거의 시간을 드러내기 위해 사용되었다. 3막이 마감되면 4분 남짓으로 압축 편집된 영상을 통해 해고노동자들의 지난 7년간 투쟁 노정이 시간을 거슬러 전개된다. 이 영상은 2013년 2월 20일 부평의 콜트 공장이 철거되는 모습에서부터 철거 직전까지 계속된 공장 점거 농성(2월 3일), 농성장 방문 행사(2012년 7월), 텅 빈 공장 내부(2009년 8월)를 지나 공장에서 기타 도색 작업을 하고 있는 어느 노동자의 모습(2007년)으로 귀결되는데, 시간을 거슬러 갈수록 조악해지는 영상의 화질은 시간의 흐름을 보여주는 데 효과적으로 작동하며, 그 시간 동안 변화한 노동자들의 삶을 더욱 두드러지게 만든다.

175) 햄릿이 복수를 실행하지 못하는 이유를 우유부단함과 같은 성격적 결함에서 찾는다면, 해고노동자들의 불행에 대해서도 같은 방식으로 접근할 수 있을 것이다. 만약 <햄릿>으로부터 카타르시스를 얻으려는 사람들은 콜텍 노동자들의 불행이 부당하다는 측면에서 연민의 감정을 느끼며, 우리 또한 그러한 불행에 언제든지 빠질 수 있다는 측면에서 공포의 감정을 느낄 것이다. 또한 가령 헤겔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel)을 따라 비극을 두 개의 대립하는 힘들의 충돌로 이해하는 사람이라면, 그는 해고 노동자들이 자본의 힘에 맞서 7년 이상을 싸워온 원동력이 무엇인지에 주목해야 함과 동시에 반대편에서 작용하는 힘에 대해서도 정당성 또는 필연성을 검토하도록 요구받는다(397). 만약 이경식이 지적하듯이 셰익스피어의 비극에서의 정의(正義)를 "개개 인간의 공과를 세밀한 균형감각을 갖고 평가를 하는 데는 전혀 무관심한" 것으로 이해한다면("셰익스피어 비극의 세계" 59), 관객은 햄릿은 물론 해고 노동자들에게도 시적 정의가 실현되지 않음을 그저 애통함과 무력감을 가지고 받아들일 수밖에 없다. 물론 각각의 해석은 양립 불가능한 것도 아니고 어느 것이 다른 것보다 더 우월한 것도 아니다. 그러나 정리해고 노동자들의 투쟁이 비극과 결합한 이상 그들의 투쟁을 바라보는 관점이 일정부분 <햄릿> 텍스트를 이해해온 방식에 따라 결정되는 것이 불가피하다.

현실을 상기시킨다. 현수막과 배지 등 투쟁의 기호들로 구성된 의상을 벗어 매장하는 의식은 일견 투쟁의 종결을 바라는 소원으로도 읽힌다. 그러나 공연이 채 끝나기도 전에 서둘러 무대 의상을 벗어버릴 수 있었던 이유는 그 안에 입고 있는 옷이 그들이 투쟁 과정에서 항상 착용하고 있는 '투쟁 티셔츠'임이 드러날 때 설명된다. 무대 위에서의 공개 탈의는 그들이 무대 의상을 입기 전에 또 다른 의상을 착용하고 있었다는 사실을 부각시킨다. 다시 말해 의상 위 의상은 이 연극이 복직 투쟁이라는 거대한 연극 안에 잠시 삽입된 극중극임을 드러내는 것이다. 또한 무대 의상을 벗고 난 이후에 다시 입게 될 옷을 드러냄으로써, 이 연극에 대한 그들의 태도와 공연 이후의 삶에 대한 전망을 함께 보여준다.

출연자들은 한편으로 "반드시 [작업] 현장으로 돌아갈 것이라는 희망"을 밝히고 있으나(『구일만 햄릿: 프로그램』 16), 연출가는 그들이 무대 의상을 벗고 투쟁 티셔츠로 되돌아가게 함으로써 이 연극이 그들의 복직을 약속하거나 더 이상 이 옷을 입지 않아도 되는 상황을 가져올 것으로 기대하지 않음을 드러낸다. 무대 의상을 벗고 일상적 투쟁에서 착용하는 티셔츠를 노출시킴으로써 이 연극의 마지막 장면은 이전보다 더욱 직접적인 메시지를 전달하게 된다. 검술 시합이 진행되는 도중 레어티즈는 햄릿을 상대하면서 옆걸음을 치는데, 이 때 그의 하얀 티셔츠 뒷면이 관객 정면에 위치하게 되면서 뒷면에 새겨진 문구("노동자가 없으면 음악이 없고, 음악이 없으면 삶도 없다!")가 선명히 노출 된다. 의상과 배우의 움직임은 이 순간 일종의 시각적 파라바시스를 연출한다. <구일만 햄릿>의 검술 장면은 화려한 무술 동작 없이 매우 단조롭게 진행되지만, 부서진 악기가 살인 도구가 되고, 그 사실을 다시금 티셔츠의 문구가 설명하는 아이러니를 통해 긴장감을 조성한다(도판 11).

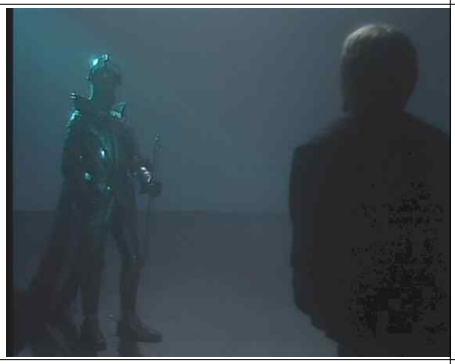
햄릿의 죽음 이후 삽입된 다큐멘터리 영상 또한 이 연극의 비극성을 드러내는 데 기여한다. 이 영상은 콜텍 노동자들의 천막농성장에서 세수를 하고 아침식사를 준비하는 모습으로 짧게 구성되어 있다. 연출가는 공연 전에 미리 촬영된 이 영상을 연극의 결말에 배열함으로써 <구일만 햄릿>이 끝난 이후에도 그들의 삶이 크게 달라지지 않을 것을 예측한다. 연극이 끝나더라

도 그들의 투쟁이 끝이 아님을, 아무것도 보장되지 않는 싸움을 또다시 이어가게 될 것이라는 전망은 관객으로 하여금 연민과 비애감을 이끌어낸다.

이처럼 <구일만 햄릿>의 독특성은 『햄릿』을 통해 우리 사회의 당면한 문제를 다루되 문제의 당사자들이 직접 배우로 극적 세계에 참여하는 허구와 실제의 결합에서 발생한다. 광증의 불확정성은 노동 시장의 유연화에 따른 노동자들의 불확실한 삶의 조건과 맞닿아 있으며, 햄릿이 복수를 위해 연극을 사용하듯이 해고 노동자들은 『햄릿』을 통해 정의가 실현되지 못하는 현실에 맞선다. 배우들이 처한 실제 상황은 관객은 물론 배우 스스로에게도 햄릿과의 동일시를 강화한다. 그런데 <구일만 햄릿>의 연출은 해고노동자들의 햄릿과의 동일시를 단순히 심리적 사실주의의 방편으로 사용하는 것이 아니라, 그러한 심리적 기제가 실제 연기에 끼치는 부정적 영향에도 주목하고 그것을 공연 텍스트에 포함시킴으로써 관객으로 하여금 연극의 내용과 형식, 그리고 과정과 결과를 동시에 조망하게 만든다. 이 극의 일차적 목적은 관객들로 하여금 <햄릿> 텍스트를 빌어 해고 노동자들의 복직 투쟁을 공감하게 만드는 데 있다. 하지만 노동자들이 연극하는 행위를 전경화함으로써 그들에 대한 연대의식을 강화시킬 뿐만 아니라, 연극이라는 행위 자체에 대한 성찰을 함께 시도한다.

도판

<도판1>

	Bennet (1980)	이해랑 (1985)
1.5 A		
2.2 G		
3.1 B		

3.2 F		
3.2 G		
3.2 K		
3.3 C		

3.4 B		
4.3 C		
4.5 J/4 .5C		
5.2 B (오스릭)		

5.2F (레어티즈)		
5.2I		

<도판 2>

<도판 3>

<도판 4>

<도판 5>

<도판 6>

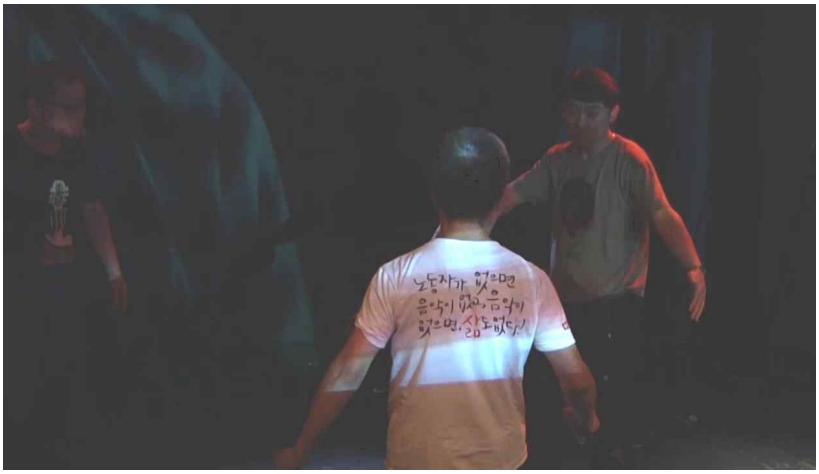
<도판 7>

<도판 8>

<도판 9>

<도판 10>

<도판 11>



6. 결론

광증이 햄릿에게 복수의 원동력이자 동시에 장애물이듯이, <햄릿>의 상연에 있어서도 광증은 양 갈래의 힘으로 작동한다. 햄릿의 광증은 적으로부터 자신을 보호하기 위한 방어막이기도 하고, 악당과 동류가 되지 않기 위해 끝까지 투쟁해야 하는 내면의 적이기도 하다. 이 과정에서 나타나는 햄릿의 심리적 불안감, 증오, 자살 충동, 의욕의 상실 등은 영문학은 물론 정신분석학의 과제로 연구되어 왔다. 물론 햄릿은 어디까지나 허구적 인물이지만, 광인에 대한 특별한 관심을 가지고 있던 작가는 햄릿의 광증을 전략적으로 불투명하게 그려냄으로써 예술적 균형감을 확보한다. 광증의 불확정성은 햄릿을 더욱 살아 있는 인물과 같이 느끼게 만드는데, 그 이유는 광인이란 본래 정상인으로서는 완전히 이해할 수 없는 존재이기에 그러하고, 나아가 정상인들 역시 어느 정도는 내면의 광기를 보유하고 있기 때문에 그러하다.

엘리엇은 『햄릿』을 일컬어 "문학의 모나리자"라 칭한 바 있는데("the "Mona Lisa" of literature"; Eliot 99), 그 비유를 조금 다른 맥락에서 사용하자면 광증의 불확정성이야 말로 레오나르도 다빈치(Leonardo da Vinci)가 이 그림에 적용한 스푸마토(sfumato) 기법에 견줄만하다. 햄릿의 광증은 텍스트 안에 분명히 존재하지만, 독자는 안개와 같이 경계가 불분명한 광증을 포착하기 어렵다. 곰브리치(E. H. Gombrich)에 따르면, <모나리자>가 "마치 살아 있는 사람처럼 우리의 눈 앞에서 변하여 볼 때마다 달라 보이는 것"은 윤곽을 확실하게 그리지 않고 "형태를 마치 그림자 속으로 사라지는 것같이 희미하게" 남겨두었기 때문이다(300). 레오나르도의 스푸마토가 섬세하고 정교한 붓 터치를 통해 구현된 의도적 모호성이라면 셰익스피어는 세심한 언어를 통해 햄릿의 광증을 불확정적으로 제시한다. 두 예술가는 서로 사용한 재료가 다름에도 불구하고 보고 읽는 사람에게 "무엇인가 상상할 여지를" 남겨둔다는 점에서 공통된다(같은 면).

언어를 통해 구현된 광증의 불확정성은 번역극 상연의 난제이다. 한국

어로 상연되는 <햄릿>은 번역된 텍스트를 빠짐없이 무대에서 낭송하더라도 어휘와 운율의 차이와 반복을 통해 구현되고 있는 광증의 불확정성을 충분히 전달할 수 없다. 하지만 이것은 정도의 차이일 뿐 한국어 <햄릿> 상연에만 국한된 문제는 아니다. 심지어 더 이상 셰익스피어 시대의 영어를 사용하지 않는 영국인들에게도 마찬가지이다. 케네디(Dennis Kennedy)가 지적하듯이, 셰익스피어는 누구에게도 속하지 않으며 "우리 모두에게 낯설" 뿐이다("foreign to all of us"; 16). 『햄릿』의 상연은 셰익스피어의 원어를 사용하든 번역된 텍스트를 사용하든 연출가와 배우는 작가가 마련한 안개 속에서 자신이 상상한 것을 다시금 관객들에게 전하는 행위일 수밖에 없다. 이 점에서 "좋은 공연은 희곡에서 최소한 하나의 국면을 조명하는 데 결코 실패하지 않을 것"이라는 벤틀리의 말은 번역극 상연에서도 유효하다("A fine performance will never fail to throw light on at least an aspect of the play"; Bentley 149).

현대 연극에서 연출가는 희곡 텍스트를 단순히 무대 기호로 전환하는 것이 아니라, 텍스트에 대한 해석자로서 연출가 자신의 사유와 비전을 관객에게 제시한다. 번역의 한계는 연출가들에게 보다 적극적인 해석과 변형을 정당화시켜준다. 따라서 상연의 수용자로서 분석자에게 요구되는 것 또한 해석의 해석, 즉 텍스트라는 재료가 연출가를 통해 어떻게 변형되고 굴절되었는지를 파악하고 그 의미를 찾는 작업이다.

본고의 공연 분석은 상연에서 텍스트가 배열되고 변형되는 양상을 살피고 그 의미를 해석하는 것을 목적했다. 특별히 번역극 상연에 대한 분석은 시대와 문화적 차이가 현저한 지금 이곳에서 해당 텍스트가 새롭게 획득하는, 또는 연출가가 확보하고자 했던, 의미를 탐색해야 한다. 번역극 상연은 특정한 양식에서만 그러한 것이 아니라 언제나 간문화적이고 혼종적인 행위이다. 서양 근대극 이식에 몰두했던 20세기 한국 연극계에서는 오랫동안 번역극의 문화적 혼종성을 외면하고 순수한 텍스트의 실천이라는 도달할 수 없는 목표를 설정했었다. 하지만 셰익스피어에 대한 숭배적 태도 역시 연극 문화가 발전 도상에 있는 상황에서 나타나는 간문화적 실천의 특징적 양상이란 사실은 달라지지 않는다.

어떤 상연도 객관적인 의미에서 충실성을 확보할 수는 없다. 상연에서 충실성은 텍스트와 공연의 양립을 무대와 객석이 상호 확인할 때에 성립한다. 본고에서는 개별 공연에서 광증이 해석되는 방식을 탐색함으로써 원문과 공연의 양립가능성을 검토하였다. 먼저 원문이 공연에서 재배열되는 양상을 단락 단위로 살펴봄으로써 공연이 텍스트와 관계 맺는 방식을 구체적으로 확인하였다. 이 과정에서 대부분의 프로덕션이 생략과 전치를 통해 연출가의 텍스트 해석과 강조점을 드러낼 자리를 마련하였으며, 재배열을 통해 만들어진 틈에는 그러한 해석을 강화하는 새로운 요소들을 삽입하는 양상을 확인할 수 있었다.

이해랑은 햄릿의 행동성을 강조하기 위해 복수의 실행을 주저하고 자책하는 독백의 대사들을 생략하였다. 그런데 세부 장면에서 햄릿의 행동성이 부각되는 것은 이 극에서 복수 실행이 끝까지 유예되는 중심 행동의 결여를 더욱 이해할 수 없게 만든다. 셰익스피어가 출전의 복수극 플롯을 비틀어 복수를 앞둔 내면의 갈등을 광증으로 풀어갔다면, 이해랑은 내면에서 일어나던 의식적 갈등을 무의식화함으로써 햄릿을 더욱 이해 불가능한 인물로 만든다. 행동의 논리적 일관성은 이해랑이 추구했던 사실주의 극작법의 중요한 요건이지만, 이해랑은 햄릿을 통해 일관된 행동이 결여된 인물이 오히려 더욱 살아 있는 것 같은 느낌을 만들어낼 수 있음을 발견하게 된다. 이해랑에 의해 광증의 스푸마토는 한층 더 강화된다. 물론 그가 이 작품에서 사실주의 문법을 포기한 것이 아니다. 방백을 배제하여 대화가 대사의 중심이 되게 하고, 화려한 엘리자베스식 의상을 통해 환영을 조성하려 한다는 점에서 신극의 특징적인 사실주의 문법을 발견할 수 있다. 하지만 광증의 재현 방식을 통해 이해랑이 셰익스피어와 사실주의의 절충과 화해를 시도하고 있음을 확인할 수 있다.

이윤택은 햄릿과 유령의 만남을 접신으로 해석하고 접신의 구조를 원문의 광증을 이해하는 새로운 틀로 제시한다. 접신을 통해 초자연적 존재와 소통하는 햄릿에게 연극은 더 이상 유령의 의심스러운 전언을 확인하기 위함이 아니라 연극 자체가 복수의 중심이자, 이 연극의 중심에 위치하게 된다. 또한 연희단 거리패의 <햄릿>에서 주목할 것은 텍스트의 모호성이 비언

술적 기호들의 생산적 불화의 방식으로 구현된다는 점이다. 이윤택은 <햄릿> 상연의 방향을 “한국적이지만 너무 한국적이지는 않은” 것으로 설정하고 무대 위에서 서양적인 요소와 한국적인 요소를 병치하고 충돌시킨다. ‘지금 여기에서 햄릿하기’라는 번역극 상연의 과제를 의식적으로 수행한 이윤택의 <햄릿>은 이후의 <햄릿> 상연에서 메타극적 성격이 본격화되는 전기를 마련한다.

양정웅이 <햄릿>에 활용한 굿은 단순히 원문에 한국 전통의 장식을 더하는 차원에 머무르지 않고 적극적으로 플롯에 개입한다. 굿은 원문의 주요 주제인 애도의 결핍을 재현하는 것이 아니라 그것을 만회하고 보충하는 방식으로 사용된다. 텍스트에 부재한 것을 자신의 공상으로 채워 넣는 연출가의 행위는 원문이 광증을 통해 지속적으로 제기하는 지각의 문제와 연관된다. 여행자의 <햄릿>에서 굿은 관객으로 하여금 허구와 현실에 대한, 그리고 한국 연극의 민족적 정체성에 대한 문제를 제기하는 메타극적 장치로 작동한다.

진동젤리의 <구일만 햄릿>은 『햄릿』을 통해 우리 사회의 노동 문제를 다루되 문제의 당사자들이 직접 배우로 참여하는 허구와 실제의 결합을 특징으로 한다. 광증의 불확정성은 노동 시장의 유연화에 따른 노동자들의 불확실한 삶의 조건을 그리는 데 유용하며, 해고 노동자들은 『햄릿』을 통해 정의가 실현되지 못하는 현실에 “쥐덫”을 놓는다. <구일만 햄릿>에서는 해고노동자들과 햄릿의 동일시가 분명히 일어나지만 동시에 훈련되지 않은 비전문 배우들이 자신의 감정을 인물에 투사해가는 모습에 주목하고 그 과정을 공연 안에 삽입하여 관객으로 하여금 연극의 내용과 형식, 그리고 과정과 결과를 동시에 조망하게 만든다. 해고 노동자들이 <햄릿>을 공연하는 행위는 관객들로 하여금 그들에 대한 연대의식을 강화시킬 뿐만 아니라, 연극이라는 행위 자체에 대한 성찰도 함께 요청한다.

연출가들은 그들의 상연에서 원문과 번역문 사이의 틈을 인지하고 있었는가? 본고에서 다룬 어떤 연출가도 광증의 드라마투르기가 가진 특성이나 그것이 번역 과정에서 누락되는 문제를 명시적으로 언급한 사례는 발견할 수 없었다. 그들이 이 문제에 대한 언급을 의도적으로 회피하지 않은 이상,

그들의 작업은 번역과정에서 약화된 광증에 대한 의식적 복원이라고 단정할 수 없다. 본고에서 시도한 해석적 접근은 텍스트와 퍼포먼스의 양쪽을 잇는 작업이다. 이 작업은 양쪽의 의미를 보다 풍성하게 한다는 점에서 의의를 가진다. 광증은 텍스트에 제시된 대로 무대 위에서 구현되지 않지만 그 다양한 접근은 텍스트에 대한 이해를 심화시킨다. 반대로 개별 공연을 광증에 초점을 두고 살펴봄으로써 공연 분석은 거칠게 나마 해석의 사적 전개 양상을 확인하는 데에도 유용성을 가진다. 물론 본고는 어디까지나 표본적 연구에 불과하며 본격적인 해석적 공연사를 이루는 단초를 마련하였을 뿐이다.

광증의 재현이 메타극적 요소와 긴밀하게 연관되는 원인이나 배경에는 텍스트와 이를 둘러싼 맥락적 요인이 복합적으로 작용한 것으로 보인다. 먼저 텍스트적 요인으로는『햄릿』텍스트에서 나타나는 다양하고 풍성한 메타극적 장치가 이유로 꼽을 수 있다. 이윤택과 양정웅의 사례에서 발견할 수 있듯이 플롯 자체가 가지고 있는 애도의 결핍을 극중의례를 통해 보충하려는 시도가 여기에 해당한다고 볼 수 있다. 또 다른 텍스트적 요인은 무의식적인 것이다. 번역 과정에서 광증의 요소가 결핍되었다는 것을 연출가들이 지각하지 못했더라도, 그들이『햄릿』번역 텍스트에서 막연한 상태로 나마 어떤 결핍을 감지한 것은 분명하다. 그들이 극작가 의식을 발동하여 텍스트를 재배열하고 새로운 요소를 추가한 것은 바로 그러한 결핍을 보충하고 동시대 관객들에게 자신이 파악한 텍스트의 본의를 보다 효과적으로 드러내기 위함이었을 것이다.

맥락적 요인으로는 그간의 방대한 <햄릿> 공연 실적이 연출가에게 독창성의 압박을 가중시킨다는 점을 들 수 있다. 본고에서 다룬 프로덕션 외에도 연구자가 현장이나 비디오를 통해 확인할 수 있었던 대부분의 <햄릿> 프로덕션은 어떤 형태로든 동시대적 의미를 모색하고자 노력하고 있으며, 이 과정에서 텍스트를 재배열하기, 본래의 플롯을 새로운 서사적 · 장르적 프레임에 삽입하기 등의 시도가 지속되고 있다. 셰익스피어가 복수극 플롯을 비틀어 당시 유행하던 복수극을 넘어서야 했던 것과 유사하게 우리시대의 연출가들은 이 친숙한 텍스트로부터 자신의 예술적 독창성을 드러낼 새

로운 무언가를 찾아야 한다. 하지만 셰익스피어의 명성은 텍스트를 개작하는 행위에 대한 자의식을 가중시키게 되고, 많은 경우 그들이 시작한 새로운 〈햄릿〉 프로젝트는 텍스트를 새로 쓰는 작업 자체를 반영한 자기지시적 〈햄릿하기〉로 귀결된다.

따라서 본 연구에서 검토한 프로덕션에서 활성화된 메타극적 요소들은 텍스트와 번역의 틈을 의식적이고 직접적으로 보충하는 시도로 평가할 수는 없다. 하지만 번역극 상연의 이중적 틈과 이것을 의식적 · 무의식적으로 채우는 연출가들의 작업이 결과적으로 번역 과정에서 약화된 원문의 특징을 회복시키는 결과를 가져온다는 사실은 여전히 중요하다. 바로 이러한 생산적 수용의 특성은 번역극 상연이 두 단계 떨어진 재현에도 불구하고 문학 번역이나 원본의 상연과 동등한 문화적 가치를 지니게 한다.

상연에서 메타극적 특성이 강화되는 것이 〈햄릿〉 번역극 상연에 국한된 현상은 아닐 것이다. 특히 맥락적 요인을 고려한다면, 오랜 공연사를 보유한 작품일수록 해당 작품을 상연한다는 연출가의 자의식이 강화될 수밖에 없고, 그것은 다시금 공연 텍스트에 반영될 가능성이 높다. 그러나 현재로서는 〈햄릿〉에 비견할 만큼의 빈도로 국내에서 제작되는 작품을 찾기 어려운 실정이다. 뿐만 아니라, 국내에서도 고전으로 인정받으며 여러 차례 제작된 작품들이라 하더라도 〈햄릿〉 프로덕션에서 나타나는 수준의 적극적인 메타극적 변형이 일어나는 사례를 찾아보기 힘든 것을 고려할 때, 메타극적 특성의 강화라는 현상은 일정부분 〈햄릿〉 텍스트와 긴밀한 연관을 가진 것으로 추정할 수 있다.

본 연구에서 사용한 비디오 자료를 통한 공연 분석은 공연 내용의 실증적 확인에 매우 유용하지만 공연의 일회성과 현장성을 반영하는 데 취약하다는 한계를 지닌다. 공연 분석을 위해 비디오를 반복해서 검토하는 행위 자체가 현장에서 공연을 수용하는 방식과 다를 수밖에 없고, 그로부터 발생하는 감상의 결과도 점차 달라진다. 연극은 무대 위 배우와 객석의 관객이 즉각적으로 동시 소통하는 예술 형식이며, 관객의 인상과 직관이 수용의 중요한 부분을 차지할 수밖에 없다. 분석을 위해 반복적인 자료 검토 과정을 거치게 되면 점차 초기의 인상이 사라지거나 변경되는 것을 경험할 수 있

다. 이것은 분석자가 초기에 발견하지 못한 것을 점차 이해하고 공감하게 되는 과정으로서 작품의 의미에 더 깊이 도달하는 것을 의미하지만, 공연을 수용하는 일반적 조건으로부터 점차 멀어진다는 점도 고려하고 감안해야 한다. 다만 분석자 개인이 매번 새로운 감상의 내용을 가지게 되는 것은 같은 공연에서 관객마다 서로 다른 인상을 가지게 되는 것과 유사하다. 분석자가 여러 번 반복적으로 작품을 검토함으로써 어떤 공연에 참여하는 다수 관객들이 가지는 다양한 이미지를 경험할 수 있다면, 이를 통해 분석자의 인식적 한계는 물론 비디오를 통한 분석의 한계를 얼마간 극복할 수 있다.

보다 많은 프로덕션 사례를 통해 번역극 상연의 특성을 고찰하지 못한 것은 본 연구의 한계이며, 또한 추후 과제로 남아 있다. 우선 본 연구에서 다루지 못한 다른 프로덕션에서 이와 관련한 문제가 어떻게 나타나는지 추가적인 점검이 요구된다. 그중에서도 본고에서 텍스트의 중요한 특성으로 지적했던 발화 양식과 관련한 연구가 필요한데, 최근 10년간 빈번히 시도되고 있는 음악극 <햄릿>의 사례들에서 노래가 산출하는 율동이 원문에서 무운시/산문 구조와 어떠한 상관성을 지니고 있는지 검토가 필요하다.

또한 본 연구에서 주목한 번역 과정에서 발생한 결핍과 상연을 통한 보충이라는 현상이 다른 번역극 프로덕션에서는 어떤 양상으로 나타나는지 검토가 요구된다. 이를 위해서는 번역극, 나아가 연극 상연 일반의 연구 환경 조성이 시급하다. 현재로서는 무엇보다 연극 프로덕션 연구에 있어 자료의 접근 기반이 너무 취약하다. 양질의 공연 대본과 비디오 자료는 매우 제한되어 있고, 리허설 과정이나 이벤트로서의 공연 현장을 연구하는 것은 거의 불가능한 실정이다. 이를 극복하기 위해서는 종합적인 제도 마련이 시급하지만, 무엇보다 연구자들과 예술가들의 협조가 절실하다.

희곡 텍스트 번역은 여전히 독서와 출판을 중심으로 이루어지고 있으며, 그 결과 출판된 번역 텍스트가 그대로 공연 대본으로 채택되는 일은 드물다. 번역극 프로덕션에서는 무대에서 발화할 수 있는 대본을 마련하고자 리허설 과정에서 많은 시간을 할애하고 있는데, 이와 같은 개정 작업은 프로덕션의 효율성에도 큰 지장을 초래할 뿐만 아니라 번역의 정확성에도 문제를 야기한다. 이 문제를 개선하기 위해서는 번역 단계에서 번역자와 현장

예술가들의 협업이 요구된다. 원문에 충실한 행간 대역을 놓고 번역자와 배우들이 함께 그것을 적합한 우리말로 다듬는 과정을 거친다면 실제 공연에서 사용 가능한 번역을 얻을 수 있을 것이다. 또한 이 과정은 배우들에게 텍스트에 대한 심층적인 이해를 도모할 수 있는 기회를 제공함으로써 결과적으로 프로덕션의 질적 향상에도 기여할 것이다.

상연을 연구하기 위해서는 텍스트와 퍼포먼스 양쪽에 모두 접근할 수 있어야 하는데, 현실은 그러하지 못하다. 텍스트에 대한 연구는 차치하더라도 연구자가 현장에 대한 이해를 도모하기 위해서는 공연은 물론 리허설 과정에 더 많이 접근할 수 있어야 한다. 하지만 현재 개별 극단의 열악한 환경 하에서는 공연을 포함하여 프로덕션 과정에 대한 체계적인 기록을 남기는 것이 거의 불가능하다. 이를 타개하기 위해서는 리허설 과정에서부터 연구자들과 협업이 진행되어야 한다. 연구자가 프로덕션 내부를 관찰하는 체계적인 방법론도 마련되어야 하는데, 참여 관찰(participant observation)은 그 좋은 예가 될 수 있을 것이다. 연극은 어디까지나 현장과 순간의 예술이지만, 관찰하고 기록할 수 없다면 공공의 기억으로 남을 수 없다.

참고문헌

일차자료

텍스트 및 주석

"Facsimile Viewer: Hamlet". I*nternet Shakespeare Editions*. U of Victoria. 2014-07-22. Web. 2016-06-02. <http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/overview/book.html>.

Johnson, Eric M. "Concordance of Shakespeare's complete works". 2003. *Open Source Shakespeare*. George Mason U. 2016. Web. 2016-06-02. <http://www.opensourceshakespeare.com/concordance/>.

Shakespeare, William. *Hamlet*. Ed. Ann Thompson and Neil Taylor. London: Arden Shakespeare, 2006. Print. 3rd ser. of The Arden Shakespeare.

---. *Hamlet*. Ed. Harold Jenkins. 1982. London: Thomson Learning, 2000. Print. 2nd ser. of The Arden Shakespeare.

---. "Hamlet (Quarto 1, 1603)". *Internet Shakespeare Editions*. Ed. David Bevington. U of Victoria. 2014-07-22. Web. 2016-06-02. <http://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Ham_Q1M/>.

---. *The Riverside Shakespeare*. Ed. G. Blakemore Evans and J. J. M. Tobin. 2nd ed. Boston: Houghton Mifflin, 1997. Print.

번역본

김재남, 역. "햄리트."『셰익스피어』. 서울: 을유문화사, 1961. Print. 세계문학전집 35.

김종환, 역.『햄릿』. 대구: 계명대출판부, 1997. Print.
---, 역.『햄릿』. 대구: 태일사, 2004. Print. 셰익스피어 영한대역본 1.
설정식, 역. “하므렡.”『설정식 문학전집』. 설희관 편. 1949. 서울: 산처럼, 2012. Print.
신정옥 역.『햄릿』. 서울: 전예원, 1989. Print. 셰익스피어 전집 1.
---, 역.『햄릿』. 개정판. 서울: 전예원, 2007. Print. 셰익스피어 전집 1.
여석기, 역. “햄릿.”『셰익스피어 전집』. 1권. 서울: 정음사, 1969. Print.
---, 역.『햄릿』. 서울: 문예출판사, 2006. Print. 문예 세계문학선 43.
이경식, 역. “햄릿.”『베니스의 상인 [외]』. 서울: 대양서적, 1974. Print.
---, 역. “햄릿.”『셰익스피어 4대 비극』. 이경식 편역. 서울: 서울대출판부, 1996. Print.
---, 역.『햄릿』. 서울: 문학동네, 2016. Print. 세계문학전집 140.
이덕수, 역.『햄리트』. 서울: 형설, 1990. Print. 셰익스피어 4.
이현우, 역.『햄릿 제1사절판본(1603)』. 서울: 동인, 2007. Print.
최재서, 역.『햄릳』. 서울: 연희춘추사, 1954. Print.
---, 역. “햄릳.”『햄릳 외 5편』. 서울: 정음사, 1958. Print. 세계문학전집 3.
최종철, 역.『햄릿』. 서울: 민음사, 1998. Print. 세계문학전집 3.
---, 역. “햄릿.”『비극』. 1권. 서울: 민음사, 2014. Print. 셰익스피어 전집 시리즈 4.
한로단, 역.『하므렡』. 서울: 동문사, 1954. Print.
현철, 역. “하믈레트.”『개벽』 11(1921): 137-42; 13(1921): 149-56; 14(1921): 129-33; 15(1921): 152-54; 16(1921): 140-44; 17(1921): 148-56; 18(1921): 154-61; 19(1922): 99-111; 20(1922): 65-70; 21(1922): 65-71; 22(1922): 49-53; 23(1922): 32-42; 24(1922): 48-54; 25(1922): 151-52; 26(1922): 51-54; 27(1922): 63-70; 28(1922): 57-63; 29(1922): 59-67; 30(1922): 57-68. Print.

공연 자료

<구일만 햄릿>. 권은영, 매운콩 연출. 장석천, 이인근, 임재춘, 김경봉, 최미경 출연. 진동젤리 제작. 소극장 혜화동1번지, 서울. 2013. DVD. 연출가 제공.

---. 대본.『구일만 햄릿: 프로그램』33-50.

<햄릿>. 이윤택 연출. 이승헌, 김미숙, 장재호, 한갑수, 정동숙, 김소희, 조하석, 조영진 출연. 연희단거리패 제작. 국립극장 하늘극장, 서울. 2005. DVD. 극단 제공.

---. 대본. 이윤택 편,『햄릿과 마주보다』21-193.

<햄릿>. 이해랑 연출. 유인촌, 김동원, 오현경, 유지인, 황정아 출연. 호암아트홀, 서울. 1985. DVD. 서울예대 예술정보센터, 안산.

---. 대본. 1985. 예술자료원 예술자료실, 서울.

<햄릿>. 양정웅 연출. 전중용, 정해균, 김은희, 김진곤 출연. 극단여행자 제작. 명동예술극장, 서울. 2009. DVD. 예술자료원 예술자료실, 서울.

---. 대본. HWP 파일. 2009. 극단 제공.

이차자료

Aaltonen, Sirkku. *Time-sharing on stage: Drama translation in theatre and society*. Clevedon: Multilingual Matters, 2000. Print. Topics in Translation 17.

Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. Hill and Wang, 1966. Print.

Allan, Alice. “Jung Ung Yang”. *Australian Stage*. 2010-09-08. Web. 2016-06-02. <http://www.australianstage.com.au/201009083831/features/adelaide/jung-ung-yang.html>.

Almereyda, Michael, dir. *Hamlet*. Perf. Ethan Hawke, Sam Shepard

and Julia Stiles. 2000. Buena Vista, 2005. DVD.

Andrews, Jonathan, et al. *The History of Bethlem*. London: Routledge, 1997. Print.

Aston, Elaine, and George Savona. *Theatre as Sign-system: A semiotics of text and performance*. London: Routledge, 1991. Print.

Bali, Shweta. "Mechanics of Madness in Hamlet, Macbeth and King Lear." *IUP Journal of English Studies* 9.4 (2014): 81-92. Print.

Balme, Christopher B. *The Cambridge introduction to theatre studies*. Cambridge: Cambridge UP, 2008. Print.

Beardsley, Monroe C. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. 2nd ed. Indianapolis: Hackett, 1981. Print.

Bennett, Rodney, dir. *Hamlet, Prince of Denmark*. Perf. Derek Jacobi and Patrick Stewart. 1980-05-25. BBC, 2008. DVD.

Bentley, Eric. *The Life of the Drama*. Atheneum. 1964. New York: Applause, 1991. Print.

Bradley, Andrew. Cecil. *Shakespearean Tragedy: Lectures on* Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth. 1905. London: Macmillan, 1974. Print.

Branagh, Kenneth, dir. *Hamlet*. Perf. Branagh, Jacobi and Kate Winslet. 1996. Columbia, 2007. DVD.

Brémaud, Nicolas. "Hamlet et la folie: une revue historique." *L'Évolution Psychiatrique.* 80.1 (2015): 164-86. *ScienceDirect*. Web. 2016-07-11. <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0014385514001443>.

Calderwood, James L. *Shakespearean Metadrama*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1971. Print.

Coddon, Karin S. ""Suche Strange Desygns": Madness,

Subjectivity, and Treason in *Hamlet* and Elizabethan Culture." Renaissance Drama ns 20 (1990): 51-75. Web.

Creutzenberg, Jan. "To Be or Not to Be (Korean): Lee Youn-taek's *Hamlet* and the Reception of Shakespeare in Korea." *Shakespeare Seminar* 7 (2009): 21-38. *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft*. Web. 2016-06-02. <http://shakespeare-gesellschaft.de/en/publications/seminar/issue2009.html>

De Marinis, Marco. "'A Faithful Betrayal of Performance': Notes on the Use of Video in Theatre." *New Theatre Quarterly* 1.04 (1985): 383-89. *Cambridge Journals*. Web. 2013-03-24. <http://dx.doi.org/10.1017/S0266464X00001809>

---. *The Semiotics of Performance*. Trans. Áine O'Healy. Bloomington: Indiana UP, 1993. Print. Advances in Semiotics.

"distracted, adj." *OED Online*. Oxford UP, 2016-03. Web. 2016-06-02.

Doran, Gregory dir. *Hamlet*. Perf. David Tennant and Stewart. 2009-12-26. BBC, 2010. DVD.

Elam, Keir. *Shakespeare's universe of discourse: Language-games in the Comedies*. Cambridge: Cambridge UP, 1984. Print.

Eliot, Thomas Stern. "Hamlet and his Problems." *The Sacred Wood: Essays on Poetic & Criticism*. London: Methuen, 1966. Print.

Fischer-Lichte, Erika. *The Semiotics of Theater*. Trans. Jeremy Gaines and Doris L. Jones. Bloomington: Indiana UP, 1992. Print. Advances in Semiotics.

---. "Staging the Foreign as Cultural Transformation." *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*.

Fischer-Lichte, Riley and Gissenwehrer 277-87.

---. "Theatre Historiography and Performance Analysis." Trans. Riley. *The Show and the Gaze of Theatre*. Iowa City: U of Iowa P, 1997. 338-52. Print.

---. "Theatre, Own and Foreign: The Intercultural Ttrend in Contemporary Theatre." Fischer-Lichte, Riley and Gissenwehrer 11-19.

Fischer-Lichte, Erika, Josephine Riley and Michael Gissenwehrer, eds. *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*. Tübingen: Gunter Narr, 1990. Print.

Gollancz, Israel, ed. *The Sources of Hamlet: With Essay on the Legend*. London: Frank Cass, 1926. Print.

Granville-Barker, Harley. *Prefaces to Shakespeare*. Vol. 1. Princeton, NJ: Princeton UP, 1946. Print.

Greenblatt, Stephen. *Will in the world: How Shakespeare Became Shakespeare*. New York: Norton, 2005. Print.

Greg, Walter Wilson. *The Editorial problem in Shakespeare : a Survey of the Foundations of the Text*. 3rd ed. Oxford: Clarendon, 1954. Print.

---. "Hamlet's Hallucination." *The Modern Language Review* 12.4 (1917): 393-421. Print.

Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg, PA.: Bucknell UP, 1986. Print.

Hudson, Henry Norman. Introduction. *The Tragedy of Hamlet*. By Shakespeare. Ed. Ebenezer Charlton Black and Andrew Jackson George. Boston: Ginn, 1909. Print. The New Hudson Shakespeare.

Im, Yeeyon. "The Location of Shakespeare in Korea: Lee Yountaek's *Hamlet* and the Mirage of Interculturality." *Theatre Journal* 60.2 (2008): 257-76. Project MUSE. Web.

2016-06-02. <http://muse.jhu.edu/article/240550>.
---. “The Lure of Intercultural Shakespeare.” 『중세르네상스 영문학』 15.1 (2007): 233-53. Print.
Jones, Ernest. *Hamlet and Oedipus*. 1949. New York: Norton, 1976. Print. The Norton Library.
Ju, Hyunshik. “Becoming Hamlet for Only Nine Days: Korean Workers and Documentary Theatre.” *Theatre Research International* 41.2 (2016): 122-34. *Cambridge Journals*. Web. 2016-07-12. <http://journals.cambridge.org/article_S0307883316000043>.
Kang, Seok-Ju. “Shakespeare and Renaissance Discourse of Madness.” *Shakespeare Review* 37.3 (2001): 499-532. Print.
Kennedy, Dennis, ed. *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance*. Cambridge: Cambridge UP. Print.
Kott, Jan. *Shakespeare Our Contemporary*. London: Norton, 1974. Print.
Kowzan, Tadeusz. “The Sign in the Theater.” Trans. Simon Pleasance. *Diogenes* 16.61 (1968): 52-80. Sage Journals. Web. 2016-06-02. <http://dio.sagepub.com/content/16/61/52>
Kozintsev, Grigori, dir. *Hamlet* [*Гамлет*]. Perf. Innokentiy Smoktunovskiy and Mikhail Nazvanov. 1964. Lenfilm, 2006. DVD.
Lacan, Jacques, Jacques-Alain Miller, and James Hulbert. “Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*.” *Yale French Studies*. 55/56 (1977): 11-52. *Jstor*. Web. <http://www.jstor.org/stable/2930434>.
Lamb, Charles, and Mary Lamb. *Tales from Shakespeare*. 1807. London: Penguin, 1995. Print. Penguin Popular Classics.
Levin, Harry. General Introduction. *The Riverside Shakespeare*. By

Shakespeare. Ed. Evans and Tobin 1-25.
---. *The Question of Hamlet*. New York: Oxford UP, 1959. Print.
Lidz, Theodore. *Hamlet's Enemy: Madness and Myth in* Hamlet. London: Vision, 1976. Print.
"lunacy, n." *OED Online*. Oxford UP, 2016-03. Web. 2016-06-02.
"mad, adj." *OED Online*. Oxford UP, 2016-03. Web. 2016-06-02.
Nesmith, N. Graham, and Eric Bentley. "Eric Bentley: On Hero Worship and Degradation. An Interview." *TDR* 46.1 (2002): 93-103. *MIT Press Journals*. Web. 2016-01-02. <http://www.jstor.org/stable/1146947>.
Olivier, Laurence, dir. Hamlet. Perf. Olivier, Eileen Herlie and Jean Simmons. Universal, 1948. Film.
Pavis, Patrice. *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*. Trans. David Williams. Ann Arbor: U of Michigan P, 2003. Print.
---. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Trans. Christine Shantz. Toronto: U of Toronto P, 1998. Print.
---. "From Page to Stage: A Difficult Birth." Trans. Jilly Daugherty. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London: Routledge, 1992. Print.
---. "Theatre Analysis: Some Questions and a Questionnaire." *New Theatre Quarterly* 1.2 (1985): 208-12. *Cambridge Journals*. Web. 2015-07-11. <http://journals.cambridge.org/abstract_S0266464X00001573>.
Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Trans. John Halliday. Cambridge: Cambridge UP, 1988. Print.
Richards, I. A. *Principles of Literary Criticism*. London: Routledge, 1959. Print.

Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. 2nd ed. New York: Routledge, 2006. Print.

Sims, Andrew.『마음의 증상과 징후: 기술 정신 병리학 입문』. 김용식, 김임렬, 정성훈 역. 서울: 중앙문화사, 2006. Print.

Ubersfeld, Anne. *Reading Theatre*. Trans. Paul Perron and Patrick Debbéche. Toronto: U of Toronto P, 1999. Print.

---.『관객의 학교: 공연 기호학』. 신현숙, 유효숙 역. 서울: 아카넷, 2012. Print.

Vickers, Brian. *The Artistry of Shakespeare's Prose*. London: Methuen, 1968. Print.

Wilson, John Dover. *What Happens in Hamlet*. 1951. 3rd ed. Cambridge: Cambridge UP, 2009. Print.

Zeffirelli, Franco, dir. Hamlet. Perf. Mel Gibson, Glen Close and Helena Bonham Carter. 1990. Warner Bros., 2005. DVD.

곰브리치, E. H.『서양미술사』. 백승길, 이종숭 역. 서울: 예경, 1997. Print.

『구일만 햄릿: 프로그램』. 2013. Print.

『극단 여행자 & 양정웅 연출의 HAMLET: 프로그램』. 2009. Print.

김동욱. "*Hamlet* in Korea: A Descriptive Study of Selected Productions from 1971 to 1989." Diss. Michigan State U, 1990. Print.

---. "글로컬화로 완성된『햄릿』: 이윤택이 연출한『햄릿』(1996-2005) 공연 연구."『셰익스피어 비평』44.4 (2008): 717-51. Print.

김동원.『미수의 커튼콜: 김동원, 나의 예술과 삶』. 서울: 태학사, 2003. Print.

김소연. "보이는 세계와 보이지 않는 세계가 공존하는." *Theapro*. 2012-09-11. Web. 2016-06-01. <http://kor.theapro.kr/main.asp?sub_num=118&pageNo=8&ord=1&ordt=1&state=view&idx=284>.

---. "해고노동자들이 읽어낸 '단호한 분노'《구일만 햄릿》."『연극평론』

통권 72 (2014): 37-40. Print.
김수남, 조흥윤, 이보형.『서울 진오기굿』. 서울: 열화당, 1993. Print. 한국의 굿 20.
김숙현. “서울국제공연예술제 속의 ‘셰익스피어’.”『공연과 리뷰』68 (2009): 157-63. Print.
김옥란. “5 · 18 서사로서의 <햄릿>과 기국서의 연극사적 위치: <기국서의 햄릿> 연작을 중심으로.”『한국극예술연구』34 (2011): 223-66. Print.
김용수.『영화에서의 몽타주 이론 : 쿨레쇼프 · 푸도프킨 · 에이젠슈테인의 예술적 미학원리』. 파주: 열화당, 2006. Print.
김재석. “극예술연구회 제1기의 번역극 공연인식과 그 의미.”『대동문화연구』89 (2015): 237-76. Print.
김종환. 서문.『햄릿』. 김종환 역, 2004: 7-8.
김준오.『시론』. 제4판. 서울: 삼지원, 2002. Print.
김진호. “런던서 첫 셰익스피어 축제.”『경향신문』1994-11-01. 20판: 15. Print.
김창호. “한국에서의 셰익스피어 수용 연구.” 박사학위논문. 고려대학교, 1999. Print.
남상식. “고든 크레이그: 공간연출로서의 무대 연출.”『20세기 전반기 유럽의 연출가들』. 김미혜 편. 서울: 연극과인간, 2001. 41-86. Print.
라플랑슈, 장, 장 베르트랑 퐁탈리스.『정신분석 사전』. 임진수 역. 서울: 열린책들, 2005. Print.
“런던 셰익스피어 멕베드 내한공연.”『한국일보』1973-12-08: 5. Print.
리더, 대리언.『광기』. 배성민 역. 서울: 까치, 2012. Print.
<망루의 햄릿>. 김현탁 연출. 김성혁, 김미옥, 김동훈, 김유현, 이송희, 이진성, 성석주, 신현진 출연. 극단 성북동비둘기 제작. 국립극단 백성희장민호극장, 서울. 2015-06-26. 공연.
무어, 소니아. “스타니슬라브스키 시스템.”『스타니스라브스키 연극론』. 김석만 편역. 서울: 이론과 실천, 1993. Print.
“미치다.”『표준국어대사전』. 국립국어원. 2016. Web. 2016-06-02.

<http://stdweb2.korean.go.kr/main.jsp>.

박선희. “≪햄릿≫의 한국적 수용 연구.” 석사학위논문. 한양대학교, 2007. Print.

베르그송, 앙리. 『웃음: 희극성의 의미에 관한 시론』. 정연복 역. 파주: 세계사, 1992. Print.

벤야민, 발터. “번역자의 과제.” 『언어 일반과 인간의 언어에 대하여; 번역자의 과제 외』. 최성만 역. 서울: 길, 2008. 119-42. Print.

“본사주최연극경연대회 연예사상의 금자탑”. 『동아일보』 1938-02-03. 2판: 5. 네이버 뉴스 라이브러리. Web. 2016-05-20. <http://newslibrary.naver.com>.

서우석. 『시와 리듬』. 개정판. 서울: 문학과 지성사, 2001. Print.

성기옥. 『한국시가 율격의 이론』. 서울: 새문사, 1986. Print.

성호경. 『한국 시가의 형식』. 서울: 새문사, 1999. Print.

손신형. “To be or Not to Be: 이윤택 『햄릿』의 공연 미학.” 석사학위논문. 이화여자대학교, 2003. Print.

신영선. “레르몬토프 극작술의 발전 과정: 비행위에서 반행위로.” 박사학위논문. 서울대학교, 2014. Print.

신정옥. 『셰익스피어 한국에 오다: 셰익스피어의 한국수용과정 연구』. 서울: 백산, 1998. Print.

---. “셰익스피어의 한국이식과정에 관한 연구 (II).” 『인문과학연구논총』. 2 (1985): 71-114. Print.

---. “셰익스피어의 한국이식과정에 관한 연구 (상).” 『명대논문집』. 14 (1983): 51-82. Print.

신현숙. “시-공체계를 통한 서양연극의 동양화: <하멸태자>.” 『한국연극학』 6.1 (1994): 217-41. Print.

아리스토텔레스. 『시학』. 천병희 역. 개역판. 서울: 문예출판사, 1990. Print.

안장환. “셰익스피어 <햄릿>의 한국공연사 연구: 이해랑, 안민수, 기국서, 김정옥, 이윤택이 연출한 <햄릿>(1951-1996) 공연을 중심으로.” 박사학위논문. 중앙대학교, 2012. Print.

양정웅. “공연작업노트: <햄릿>, 굿으로 하는 상상!”.『공연과 이론』36 (2009): 172-83. Print.
---. “연출과의 대화.”『극단 여행자 HAMLET 프로그램』12.
여석기.『동서연극의 비교연구』. 서울: 고려대 출판부, 1987. Print. 학술연구총서 30.
---. “셰익스피어와 한국 연극: 현철 이후 65년의 궤적.”『동서연극의 비교연구』195-215.
---. “《햄릿》 번역에 관한 소론.”『동서연극의 비교연구』216-27.
연세대학교 근대한국학연구소, 편.『번역시의 운율』. 서울: 소명출판, 2012. Print.
영미문학연구회 번역평가사업단.『영미명작, 좋은 번역을 찾아서』. 파주: 창비, 2005. Print.
오인철. “Shakespeare 수용과정 연구: 한국연극에 미친 영향과 관련하여.” 박사학위논문. 단국대학교, 1987. Print.
유민영. “보수와 진보의 공존: 연극 「햄릿」과 「삼시랑」을 보고.”『경향신문』1985-05-24. 2판: 11. Print.
---.『이해랑 평전』. 서울: 태학사, 1999. Print.
---. “호암아트홀 「햄릿」 공연을 보고.”『중앙일보』1985-05-18. Web. 2014-11-18. <http://article.joins.com/news/option/article_print.asp?ctg=10&total_id=1996262>.
이경미. “서울시극단 《햄릿》: 박근형다운, 혹은 박근형스러운”.『웹진 아르코』. 2011-05-09. Web. 2016-06-01. <http://www.arko.or.kr/webzine_new/sub3/content_3577.jsp>.
이경식. “셰익스피어 비극의 세계.” 이경식 편역,『셰익스피어 4대 비극』47-99.
---.『셰익스피어 비평사』. 하권. 서울: 서울대출판부, 2002.
이연재. “고 이해랑씨 유작 「햄릿」 15일 개막.”『경향신문』1989-04-11. 3판: 9. Print.
이용은. “이원론의 해체: 이윤택의 2005년 <햄릿>.”『셰익스피어 비평』

42.1 (2006): 71-95. Print.
이윤택, 편. 『연극 작업』. 밀양: 게릴라, 2003. Print.
---. 『웃다, 북치다, 죽다: 이윤택 희곡 · 연출 노트』. 서울: 평민사, 1993. Print.
---, 편. 『햄릿과 마주보다』. 김해: 도요, 2010. Print.
이진아. "햄릿은 왜 침묵 속에서 쉬고 싶을까?". 『연극평론』 55 (2009): 217-22. Print.
이해랑. 『또 하나의 커튼 뒤의 인생』. 서울: 보림사, 1985. Print.
---. 『허상의 진실』. 서울: 새문사, 1991. Print.
이현우. "굿과 한국 셰익스피어: 양정웅의 <햄릿>과 오태석의 <템페스트>를 중심으로." 『셰익스피어 비평』 49.2 (2013): 249-74. Print.
---. "한국의 뉴 밀레니엄 셰익스피어." 『셰익스피어 비평』 48.3 (2012): 533-64. Print.
---. 역자 서문. 이현우 역 9-31.
임승태. "비극 너머로: 「구일만 햄릿」과 동시대 한국 다큐멘터리 연극의 스펙트럼." 『안과밖』 39 (2015): 238-62. Print.
---. "셰익스피어의 변장과 방백의 극작술을 통해 본 햄릿의 광기." 『셰익스피어 비평』 51.1 (2015): 67-93. Print.
임일진. "무대, 의상의 글: 화해와 위로의 공간에서." 『극단 여행자 HAMLET 프로그램』 11.
정대호. "1990년대 이후 한국에서의 「햄릿」 연출유형에 관한 연구." 석사 학위논문. 청주대학교, 2002. Print.
정병욱. "고시조 운율론 서설." 『운율』. 김대행 편. 서울: 문학과지성사, 1984. 40-66. Print.
조동일. "현대시에 나타난 전통적 율격의 계승." 『한국민요의 전통과 시가 율격』. 서울: 지식산업사. 287-325. Print.
조현아. "우리나라 『햄릿』 제작물에 나타난 드라마터지의 양상 연구." 석사 학위논문. 동국대학교, 1999. Print.
조흥윤. "살아 남은 가족들과 망자의 작별과 잔치." 김수남, 조흥윤, 이보형 78-91.

최영주. “Global Fragments, *Hamlet*’s Ghost: Theatre Nottle’s *Hamlet from the East*.”『셰익스피어 비평』. 38.3 (2002): 789-96. Print.

---. “한국 문화상호주의 <햄릿> 공연의 세 가지 방식에 관한 연구: 초문화, 혼합문화, 글로컬문화 소통 방식의 미학과 문제점.”『드라마연구』 30 (2009): 319-52. Print.

---. “한국의 셰익스피어 공연 수용: “제 3의 공간”과 “세계화된 지역문화”를 위한 공연양식.”『한국연극학』 24 (2004): 109-43. Print.

최종철. “셰익스피어 극작품의 운문번역: 햄릿의 제3독백”.『영어영문학연구』 15 (1993): 59-71. Print.

---. 역자서문: 셰익스피어 극작품의 운문번역을 시도하며.『맥베스』. 최종철 역. 서울: 민음사, 1993. 7-12. Print. 이데아 총서 54.

크레이그, E. 고든.『연극예술론』. 남상식 역. 서울: 현대미학사, 1999. Print.

토비아스, 로널드 B.『인간의 마음을 사로잡는 스무가지 플롯』. 김석만 역. 개정판. 서울: 풀빛, 2007. Print.

<판소리 햄릿 프로젝트>. 박선희 연출. 송보라, 조엘라, 이원경, 최지숙 출연. 국악뮤지컬 집단 타루 제작. 구로아트밸리 예술극장, 서울. 2014-02-21. 공연.

푸코, 미셸.『광기의 역사』. 이규현 역. 서울: 나남출판, 2003. Print.

프로이트, 지그문트.『늑대 인간』. 김명희 역. 파주: 열린책들, 2003. Print. 프로이트 전집 9.

---. “부정.”『정신분석학의 근본 개념』. 윤희기, 박찬부 역. 파주: 열린책들, 2003. Print. 프로이트 전집 11.

---.『정신분석 강의』. 임홍빈, 홍혜경 역. 파주: 열린책들, 2003. Print. 프로이트 전집 1.

필립스, 애덤.『멀쩡함과 광기에 대한 보고되지 않은 이야기』. 김승욱 역. 파주: 알마, 2008. Print.

하경봉. “일본 셰익스피어 공연사 연구.” 석사학위논문. 중앙대학교, 2002. Print.

한국셰익스피어학회.『셰익스피어 연극 사전』. 서울: 동인. 2005. Print.
<햄릿 아비>. 이성열 연출. 이태형, 유성진, 민병욱, 린다전, 박윤정 출연. 극단 백수광부 제작. 대학로 SH아트홀, 서울. 2016-04-16. 공연.
헤겔, 게오르크 빌헬름 프리드리히.『헤겔 예술철학: 베를린 1823년 강의. H. G. 호토의 필기록』. 한동원, 권정임 역. 안네마리 게트만-지페르트 편. 서울: 미술문화, 2008. Print.
황계정.『메타드라마: 셰익스피어 희곡의 반영극적 분석』. 서울: 연세대출판부, 1992. Print.
황훈성.『기호학으로 본 연극세계』. 서울: 신아사, 1998. Print.
“호암아트홀 개관기념「햄릿」16~22일 공연”.『경향신문』1985-05-14. 2판: 11. 네이버 뉴스 라이브러리. Web. <http://newslibrary.naver.com>

Abstract

The Problematics of Intercultural Mise-en-scène in Korean *Hamlet* Productions:

Focusing on the Representation of Madness

Seungtae Im
Interdisciplinary Program in Performing Arts Studies
The Graduate School
Seoul National University

This study examines the intercultural meaning of Korean *Hamlet* productions focusing on their ways of representing Hamlet's madness. As an interpretative approach, it purports to revise the existing production historiography of the play, most of which has been either descriptive or prescriptive. Confirming the necessary gap between text and performance, this study is to investigate what the specific gap in the translation staging means.

Hamlet's madness, one of his major characteristics throughout the text, is a useful subject matter in exploring the gap because of its distinctive dramaturgy: uncertainty. After a brief examination of previous studies on the topic, I investigate the

pattern of difference and repetition found in the speech, suggesting that Hamlet's mental status is deliberately configured as ambiguous by the playwright's subtle use of language. The antic disposition is not only a shield that protects Hamlet from his enemies, but also an opponent by which he struggles not to be overwhelmed. By depicting Hamlet's mind with the strategic opacity, Shakespeare achieves an artistic balance which would allow the fictional character a lifelike personality.

The mediation of the literary translation between the text and the performance has a crucial effect on translation staging: the original system of uncertainty constructed by vocabulary and metrical device cannot avoid distortion in Korean translation. Chapter 4 examines the difficulty in maintaining the device of difference and repetition in Korean translation, confirming that the uncertainty of madness is a conundrum of translation staging. Thus staging *Hamlet* in Korean fails to sufficiently represent the ambiguity of madness, even if the whole text is delivered. It is this untranslatable condition, however, that invites stage directors to find alternative ways of productive reception, seeking the contemporary meaning of madness.

The faithfulness of staging can be achieved by the agreement on the consistency between text and performance among artists and spectators. The performance analyses in Chapter 5 aim to investigate the intersubjective compatibility in the way madness is interpreted in Korean *Hamlet* productions. The result shows that most productions tend to present Hamlet's insanity in a certain way rather than maintain the textual ambiguity. It is also common that metatheatre is chosen for the representation of madness, because filling the gap with the contemporary matters

could allow the directors to have a double view between reality and fiction. The analysis begins with a unitary investigation of text rearrangement, exploring how a performance relates with the text. Productions in general make room for interpretive emphasis with textual condensation and displacement, which creates the gap as a potential place to insert new elements supporting their own interpretation.

Hae-rang Lee's rendition of Hamlet's madness is an attempt for the reconciliation between his theatrical style and the Shakespearean dramaturgy. Considering him to be lacking logical coherence of action, Lee excludes from Hamlet's monologues the self-reproach for the procrastination of revenge. Although it allows the production to avoid the stereotypical interpretation that he is indecisive or contemplative, Lee's modification magnifies the inexplicability of Hamlet's attitude toward vengeance. While Shakespeare dramatizes Hamlet's inner conflict with the uncertainty of madness, Lee makes his mind more abstruse by muting the inner voice. Stressing the unity of action, reducing soliloquies and asides, and stimulating illusionism by employing ravish Elizabethan costumes all inform that Lee tries to adjust the play toward a realist style he has been pursuing throughout his career. In spite of the rearrangement, however, Hamlet's madness still remains blurred, and makes Lee come to conclusion that Hamlet's uniqueness is in the liberation from playwright's dramaturgic control that leads the audience to feel him like a real person.

Presenting Hamlet's encounter with the Ghost as a shamanic possession, Yun-taek Lee proposes the structure of possession as a Korean way of understanding his madness. As shamanic

possession empowers the prince to directly communicate with the supernatural being, play-within-the-play is no more a device to verify the suspicious message of the Ghost but the center of revenge. It is also noticeable in *Hamlet* of Street Theatre Troupe that textual ambiguity is rendered with the productive discord of nonverbal signs. For the "Korean but not too Korean" staging of *Hamlet*, Lee juxtaposes Korean traditional elements with the western ones and let them collide with each other. Lee's strategy to perform consciously the task of the translation staging, 'doing *Hamlet* here and now', has activated metatheatre in the subsequent productions.

Gut performances that Jung Ung Yang introduces to *Hamlet* contribute not only to the transcultural interpretation of the original dramatic elements but also to the renewal of what the rituals mean in the play. Gut not just corresponds to one of the major themes of the text, the lack of mourning, but provides compensation for it. Yang's strategy to fill the textual absence with his imagination relates to the matter of perception that madness in the text constantly deals with. As a device of metatheatricality, gut performances in Yang's *Hamlet* raise questions to the audience on topics ranging from the relationship between reality and fiction, to the national identity of Korean theatre.

Reading the play in the context of the contemporary Korean social environment, Vibrating Jelly combines the real and the fictional by inviting lay-off workers to act *Hamlet*. The uncertainty of madness is used to depict the unstable living conditions of workers in the time of a flexible labor market. By performing *Hamlet*, the lay-off workers are to lay a "mouse-trap"

to the reality where economic justice is not realized. The rehearsal video clips inserted between the scenes demonstrate that the inexperienced actors tried hard to project their emotions to the characters. The external explanation of the actors' poor impersonation in some degree would help the audience experience catharsis. What is more important about the inset videos, however, is that they provide the audience with a double perspective which shows both content and form, and the process and the result. The lay-off workers' performing *Hamlet* invites the audience not only to intensify the feeling of solidarity but also to reflect on the act of acting itself.

Modern theatre directors are no longer simple messengers of the playwrights, but interpretive artists who provide the audience with their own thoughts and visions about the text. The limitations of literary translation would call for more active interpretations and even transformations of the text. Performance analysis, therefore, is an act of double interpretation to figure out how the directors understand the text and what their modifications mean. As *Hamlet* translation staging grants a new meaning specific to the current age and area, the key subject of the analysis is to investigate the significance of the specificity. Theatre translation is always an intercultural act, the product of which is inevitably a hybrid.

keywords : intercultural mise-en-scène, gap, madness, uncertainty, metatheatre, performance analysis

Student Number **: 2008-30783**