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

번안창극의 상호문화적 공연 양상 연구

- 2000년 이후 국립창극단의 공연작품을 중심으로 -

2021년 8월

서울대학교 대학원

협동과정 공연예술학 전공

孫鳳琴

번안창극의 상호문화적 공연 양상 연구

- 2000년 이후 국립창극단의 공연작품을 중심으로 -

지도교수 양승국

이 논문을 문학박사 학위논문으로 제출함

2021년 4월

서울대학교 대학원

협동과정 공연예술학전공

孫鳳琴

孫鳳琴의 문학박사 학위논문을 인준함

2021년 6월

위 원 장 _____

부위원장 _____

위 원 _____

위 원 _____

위 원 _____

국문초록

이 논문은 국립창극단에 의해 2000년 이후에 공연되었던 번안창극의 공연에서 드러난 상호문화적 공연 양상을 고찰하였다. 2002년, 창극 100년과 창단 40주년을 맞은 국립창극단은 '세계화 시대의 창극'을 만들자는 명확한 전략을 세우고 보다 광범위하고 개방적인 시각으로 다양한 창작창극을 시도하기 시작한다. 상호문화적 특징을 지닌 번안창극의 실험작업도 이러한 창작창극의 한 형태에 속하기에 그 동안 그들에 대한 연구는 주로 다른 일반적인 창작창극과 함께 진행되고 있었다. 그리고 그 동안 동시대성과 세계화를 지향하는 차원에서 연구한 경우도 있었지만, 상호문화적인 차원에서 깊이있게 고찰한 경우가 드물었다. 평등한 의식을 지니며 상이한 문화를 서로 존중하는 글로벌 시대에 타문화의 텍스트를 창극화하는 작업은 단순히 20세기 초에 동아시아 삼국에서 있었던 그런 타문화에 대한 '난용'이나 '도용'에서 벗어나 문화 소통의 전제하에 타문화의 유용한 부분을 이용해서 자문화의 예술 발전을 촉진시키는 것으로 발전된다. 따라서 필자는 이러한 작품을 다른 창작창극과 함께 결합하여 고찰하는 것 외에, 그를 하나의 독립된 유형으로 삼아 그들이 상이한 문화 텍스트 사이에 존재하는 '시대적 차이'와 '문화 차이'를 극복하는 과정에서 어떠한 각색상의 전략을 취하였는지, 어떠한 상호문화적 공연 양상을 드러내었는지, 왜 그렇게 되었는지를 살펴볼 필요가 있다고 판단하였다.

Ⅱ장에서는 중요한 극적 요소이자 극적 텍스트의 구체화 단계인 플롯의 각색 전략을 살펴보았다. 먼저, 작은 장면을 단위로 번안창극의 플롯을 원작의 플롯과 대비하여 각색 과정에서 드러낸 세부적 변화 양상들을 파악하도록 하였다. 또한 그 결과를 바탕으로, 각색 과정에서 일어난 플롯의 상호문화적 양상 변화는 물론, 인물과 무대 양태의 일부 변화도 어느 정도 파악하게 되어 후속의 연구를 위한 기초적인 맥락을 제공해주었다.

Ⅲ장에서는 극중인물의 발화와 몸짓, 움직임, 분장, 머리 스타일을 중심으로 인물 캐릭터의 상호문화적 양상을 분석하였다. 비교적 복잡한 인물 양상에 대해 더 선명한 분석을 이루기 위하여 그

들의 인물 관계를 기초로 하여 네 가지 유형으로 나누어서 살펴보았는데, 욕망과 사랑 앞에서 양면성을 드러내는 가족 내의 여성들, 온갖 수난을 겪는 과정에서 정신적 성숙을 이루는 전쟁 중의 여성들, 양극화된 각색 양상을 드러낸 동서양 텍스트에서의 남자들, 그리고 동시대의 젠더 의식을 반영한 크로스-드레싱 인물들이 이에 해당한다.

Ⅳ장에서는 무대장치, '신명'과 '한' 등 전통이 깃든 예술적 형태, 그리고 문화적 오브제의 극적 활용 등 여러 측면에서 상호문화적 창극의 무대연출 미학을 분석하였다. 먼저, 배우들이 활동하는 무대공간과 극의 기초적 분위기 조상에 기여하는 무대장치를 소개하였다. 그 다음으로는 배우들이 무대에서 보여준 몸짓, 움직임, 춤과 놀이 등을 분석해 그 안에 담긴 민족 미학적 '신명'을 탐구하였고, 또한 주술, 제의, 영적 '대화' 등 공연 형태를 분석하여 한국인의 '한'의 정서를 예술적으로 연출하는 수법을 고찰하였다. 마지막으로는 한국을 비롯한 동양의 문화적 오브제를 중심으로 이들이 담고 있는 문화적 코드와 만들어낸 극적 효과를 살펴보았다.

연구의 결과는 목표문화에 속한 관객들의 수용가능성과 번안자 개개인의 창작의도에 따라 이러한 번안창극 공연은 타문화 원작을 그대로 수용하지 않고, 원작 텍스트에 내재된 사회적·문화적·예술적 요소들을 일부 유지하면서도, 목표문화 한국의 사회적·문화적 관습과 새로운 시대 흐름, 동시대 관객들의 도덕적·심미적 취향, 그리고 세계화 시대에 자민족의 전통연희와 문화 요소를 세계적으로 널리 전파하려는 문화적 요구 등에 발맞춰, 전이·변형·혼합 등 다양한 전략이 채택되어 상호문화적 각색의 특징이 어느 정도 드러나고 있다. 예술적 성취를 막론하고, 번안창극은 상이한 문화 간의 '문화차이'와 '시대적 차이'를 절충하여 '세계 보편 문화'와 '보편적 언어'를 제공함으로써 기존의 창극과 차별화된다는 점에서 하나의 새로운 창극 양식으로 간주할 수 있을 것이다.

이처럼 본 연구는 이전 연구에서 일부 언급되긴 했지만, 아직 연구가 본격화되지 않은 상호문화적 공연요소를 살펴보았다. 아울러 연구의 범위를 개별 작품에서 이러한 유형인 창극작품 전체로 확장하여, 상호문화적 특징을 갖춘 번안창극의 각색 전략을 분석하였다. 필자는 이러한 미숙한 연구를 통해 향후 예술적이면서도 상업적 가치가 높은 번안창극의 창출에 참고할 만한 견해를 제시

할 수 있기를 기대한다. 아울러, 이 연구는 중국 희곡계에서도 진행되고 있는 번안극의 실험에 하나의 참고가 될 것으로 기대되며, 앞으로 동아시아 전통 공연의 현대화와 세계화가 추구되어야 할 방향에 대해 시사점을 제시할 것으로 기대된다.

주요어 : 번안창극, 국립창극단, 상호문화적, 대중화, 세계화, 보편적 음악극, 수용가능성, 동시대성
학 번 : 2016-30742

목 차

Ⅰ. 서론 ····· 1
1. 문제제기 및 연구사 검토 ····· 1
2. 연구대상 및 연구방법 ····· 16

Ⅱ. 플롯 변화와 상호문화적 각색 양상 ····· 23
1. 번안창극의 플롯 변화 양상 ····· 23
2. 번안창극의 상호문화적 각색 양상 ····· 62
2.1 <메디아>: 한국 전통적 가치관에 부합하는 플롯 치환 ····· 62
2.2 <오르페오전>: 시대정신의 주입을 위한 플롯 전복 ····· 70
2.3 <코카서스의 백묵원>: 집단장면의 집중 재현을 통한 민중의식의 강화 ····· 76
2.4 <패왕별희>: 관객의 이해도를 높이는 인물군상 장면의 삽입과 병합 ····· 83

Ⅲ. 주요 인물의 혼합적 특성 ····· 90
1. 가족 내의 여성: 욕망과 사랑 앞에서 드러난 양면성 ····· 91
1.1 <로미오와 줄리엣>의 주리: 자아 욕망의 적극적 표출과 부덕 의식으로의 후퇴 ····· 91
1.2 <메디아>의 메디아: 부권에 대한 반역의 약화와 남편에 대한 복종의 심화 ····· 96
2. 전쟁 중의 여성: 고난 속에서 이루어지는 정신적 성숙..... 102
2.1 <코카서스의 백묵원>의 그루셰: 난세의 고난을 통한 인간애의 성장 ····· 102
2.2 <트로이의 여인들>의 헤큐바: 망국의 고통 속에서 돋보이는 인간의 의지 ····· 108
3. 남성들: 동서양 텍스트에 드러난 양극화 양상..... 116
3.1 <로미오와 줄리엣>의 로묘와 <코카서스의 백묵원>의 시몬: 나약한 연인으로서의 서양 남자 ····· 116

3.2 <메디아>의 이아손과 <코카서스의 백묵원>의 유숩: 폭력적 남편으로서의 서양 남자 ····· 120
3.3 <패왕별희>의 항우: 정의로운 영웅과 다정다감한 남편으로서의 동양 남자 ····· 124
4. 크로스-드레싱 인물: 다면적 몸과 동시대 젠더 의식의 반영 ····· 132
4.1 <코카서스의 백묵원>의 아츠닥: 양성인 몸으로 표출된 복합적 신분과 동시대의 젠더 의식 ····· 132
4.2 <트로이의 여인들>의 헬레네: 모호한 몸으로 은유된 불확실한 정체성과 보편적 인간 ····· 137
4.3 <패왕별희>의 우희: '전형적'인 몸에 대한 형태적 모방과 젠더 의식의 부재 ····· 142

Ⅳ. 전통적 정서와 문화 오브제의 활용 양상 ····· 150
1. 현대적 기술과 동양적 정취의 만남과 절충 ····· 150
2. 춤과 놀이의 삽입과 한국적 '신명'의 연출 ····· 162
2.1 <로미오와 줄리엣>: 미움과 사랑으로부터 떠들썩한 '신명'으로의 전환 ····· 163
2.2 <코카서스의 백묵원>: '신명' 장면을 통한 극적 부조리함과 '소외효과'의 창출 ····· 170
3. 영적 장면의 강화와 '한'의 표출 ····· 177
3.1 <메디아>와 <트로이의 여인들>: 주술을 통한 '복수'와 한풀이 ····· 178
3.2 <제비>와 <로미오와 줄리엣>: 씻김굿으로서의 제의와 한풀이 ····· 185
3.3 <메디아>, <트로이의 여인들>과 <패왕별희>: 다중 시공간 속 산자와 망자의 '한'의 호응 ····· 190
4. 문화적 오브제의 도입과 극적 효과의 제고 ····· 199
4.1 <제비>와 <로미오와 줄리엣>: 부채의 연극적 기능 확대 ····· 199
4.2 <로미오와 줄리엣>과 <메디아>: 인형의 형태적 은유와 문화적 의미의 활용 ····· 204

4.3 <오르페오전>과 <트로이의 여인들>: 연과 붉은 실을 통한 동양적 문화상징의 부각 ····· 209

Ⅴ. 결론 ····· 219

참고문헌 ····· 224
Abstract ····· 231

표 목차

표1-1 2000년 이후 국립창극단에 의해 공연된 번안창극 ····· 16
표1-2 파비스의 미장센 구체화 과정 ····· 19
표2-1 뮤지컬 <츠바메>와 창극 <제비>의 장면 구성 대비 ····· 24
표2-2 연극 <로미오와 줄리엣>과 창극 번안작의 장면 구성 대비 ····· 33
표2-3 연극 <메디아>와 창극 번안작의 장면 구성 대비 ····· 38
표2-4 연극 <코카서스의 백묵원>과 창극 번안작의 장면 구성 대비 ·· 44
표2-5 오페라 <오르페오와 에우리디체>와 창극 <오르페오전>의 장면 구성 대비 ····· 49
표2-6 연극 <트로이의 여인들>과 창극 번안작의 장면 구성 대비 ···· 54
표2-7 경극 <홍문연>&<패왕별희>와 창극 <패왕별희>의 장면 구성 대비 ····· 57

그림 목차

그림2-1 창극 <메디아> 4장, 시숙부를 살해한 '진실'을 해명하는 메디아 ····· 64
그림2-2 창극 <메디아> 7장, 아이들을 죽이기 전 슬퍼하는 메디아 ···· 68
그림2-3 창극 <코카서스의 백묵원> 1막 1장, 피난길에서의 난민들 ···· 78
그림2-4 창극 <코카서스의 백묵원> 1막 1장, 물건을 쟁탈하는 민중들 ····· 79
그림2-5 창극 <코카서스의 백묵원> 1막 2장, 전쟁의 고통에 괴로워하는 병사들 ····· 80
그림2-6 창극 <코카서스의 백묵원> 2막 2장, 참혹한 전쟁 경험을 회상하는 시몬 ····· 81
그림3-1 창극 <로미오와 줄리엣> 3장, 주리의 미모를 칭찬하는 유모 92
그림3-2 창극 <메디아> 3장, 이아손의 얼굴을 만지려는 메디아 ····· 99
그림3-3 창극 <코카서스의 백묵원> 1막 1장, 흉갑기병들의 흉악한 모습 ····· 103
그림3-4 창극 <코카서스의 백묵원> 1막 2장, 상등병에게 아이를 내놓는

농부와 상등병과 싸우는 그루셰 ····· 105
그림3-5 창극 <코카서스의 백묵원> 1막 2장, 아이를 안고 다리를 통관하는 그루셰 ····· 106
그림3-6 창극 <코카서스의 백묵원> 2막 2장, 그루셰를 괴롭히고 폭력을 쓰는 남편 ····· 123
그림3-7 창극 <패왕별희> 2막 6장, 우희와 함께 검무를 추며 합창하는 항우 ····· 129
그림3-8 창극 <코카서스의 백묵원> 1막 1장, 서술하면서 이상한 상상을 척하는 아츠닥 ····· 133
그림3-9 창극 <코카서스의 백묵원> 1막 2장, 우유를 사는 장면에서의 방관자인 아츠닥 ····· 135
그림3-10 창극 <트로이의 여인들> 4장, 우아한 보태나 '여성스러운' 몸짓을 취하는 남자 배우 ····· 139
그림3-11 창극 <패왕별희> 2막 5장, 경극의 전형적인 '여성스러운' 몸짓을 연기하는 창극 배우 ····· 145
그림3-12 경극 <패왕별희>와 창극 <패왕별희> 2막 6장, 우희가 검무를 추는 장면 ····· 145
그림4-1 뮤지컬 <츠바메>의 무대 ····· 151
그림4-2 창극 <로미오와 줄리엣>의 무대 ····· 153
그림4-3 창극 <메디아>의 무대 ····· 154
그림4-4 창극 <오르페오전>의 무대 ····· 155
그림4-5 창극 <패왕별희>의 무대 ····· 156
그림4-6 창극 <코카서스의 백묵원>의 무대 ····· 158
그림4-7 창극 <트로이의 여인들>의 무대 ····· 160
그림4-8 창극 <로미오와 줄리엣> 1장, 시름과 춤으로 싸움을 제현하는 장면 ····· 164
그림4-9 창극 <로미오와 줄리엣> 4장, 할미과장 놀이를 하는 장면 ·· 166
그림4-10 창극 <코카서스의 백묵원> 1막 1장, 아이를 옆으로 밀어내는 나텔라 ····· 171
그림4-11 창극 <트로이의 여인들> 4장, 지전몽치 앞에서 주술적 동작을 취하는 카산드라 ····· 183
그림4-12 창극 <패왕별희> 1막 1장, 우희의 영혼과 함께 등장하는 다른

영혼들 ····· 195
그림4-13 창극 <로미오와 줄리엣> 4장, 재수굿판에서 부채를 든 채 기원하는 무당 ····· 202
그림4-14 창극 <로미오와 줄리엣> 1장, 줄타기를 할 때 쓰는 부채 ·· 204
그림4-15 창극 <로미오와 줄리엣> 결말, 인형을 꽂는 종이 상여를 든 채 무가를 부르는 도창 ····· 206
그림4-16 창극 <메디아>, 꼭두각시와 '흑자'와 결합된 형태인 '아이들' ····· 207
그림4-17 창극 <오르페오전> A장, 공중에 날고 있는 올페와 애울 ··· 210
그림4-18 창극 <오르페오전> A장, 연의 배꼽을 통해 저승으로 말려들어가기 전의 올페 ····· 211
그림4-19 창극 <오르페오전> A2장, 연이 날리는 인간 세상 ····· 212
그림4-20 창극 <트로이의 여인들> 1장, 붉은 실타래를 손에 잡은 트로이의 여인들 ····· 213
그림4-21 창극 <트로이의 여인들> 4장, 공주가 예언한 뒤 붉은 실타래를 휘두르는 트로이의 여인들 ····· 215

Ⅰ. 서론

1. 문제제기 및 연구사 검토

인류의 발전사를 살펴보면, 서양과 동양 사이의 교류, 충돌과 융합은 다양한 형식으로 끊임없이 이어지고 있고, 이런 과정에서 각 민족과 나라 사이의 사상, 문화, 문학, 예술 등도 다방면적으로 시대의 문화교류 추세에 따라 발전하고 변혁해왔다. 이런 의미에서 볼 때, 연극 제작에 있어서 외국 문화를 지향하는 태도 또한 전혀 새로운 것도, 독특한 것도 아니다.[1] 20세기 초, 서양의 아방가르드 연극인들은 아리스토텔레스의 시학에 충실한 연극과 언어중심의 사실주의극을 거부하고, 새로운 연극 형태를 탐색하기 위해 다양한 문화권의 전통극에 관심을 기울였다. 이러한 과정에서 그들은 특히 동양의 연극예술에 나타난 서양과는 전혀 다른 공연 스타일에 이끌렸고, 그 예술양식과 요소를 자신들의 연극에 삽입하여 다양한 실험적 연극을 시도하기 시작하였다.[2] 바야흐로, 1960년대 후반과 1970년대에 이르러서는 이러한 상이한 문화 간의 혼용, 융합, 침투를 통해 형성된 생산적 연극 만들기가 본격적으로 실험되기 시작하여 결국 국제연극계의 주목을 받게 되기 시작한다. 1973년에 셰크너(Richard Schechner)는 최초로 'intercultural theater'라는

---

1) E. Fischer-Lichte, J. Riley & M. Gissenwehrer (eds.), "Own and Foreign", *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*. Tübingen: Gunter Narr, 1990, p.12.

2) 크레이그(E.G.Craig)의 아프리카와 아시아 문화권의 가면들에 대한 수용, 라인하르트(M. Reinhardt)의 일본연극의 '그름다리'에 대한 사용, 브레히트(B. Brecht)의 중국 경극의 연기술을 참조하여 만든 '소외효과', 그리고 아르토(Antonin Artaud)의 "잔혹연극", 그로토프스키 (Jerzy Grotowski)의 "총체연극", 바르바 (Eugenio Barba)의 연극인류학, 피터 브룩(Peter Brook)의 "보편적 연극언어", 셰크너(Richard Schechner)의 "환경연극", 그리고 므누슈킨 (Ariane Mnouchkine), 윌슨(Robert Wilson), 스즈키 타다시 (Suzuki Tadashi) 등이 다 문화상호적 연극의 시도들이다. [구체적인 내용은 신현숙, 「연극과 문화상호주의」, 『공연과 이론』 (3), 공연과이론을위한모임, 2001, 29-34면 참조.]

용어로써 이러한 연극을 지칭하였다.[3]

한국학계에서 'intercultural'에 관한 번역은 매우 다양하다. 하나의 문화소통 방식으로 이를 '문화상호적'이라고 칭하고 있으며, 연극과 함께 말할 때에는 '문화상호적 연극'이나 '문화상호주의(적) 연극', 또는 '문화상호적 실험(연)극'으로 부르고 있는 것이 일반적이다. 또한, 임승태는 박사논문에서 이것을 '간문화주의 연극'이라 지칭한다.[4] 필자는 이 글에서 이러한 특징이 있는 창극을 고찰하고자 하는데, 이들 연극의 유형이 여전히 다양한 실험 단계에 있는 점을 고려하면 '주의'라는 비교적 가치부여적인 용어보다는 어떤 특징을 가리키는 '적(的)'자를 선택하는 것이 더욱 적합하고, 동시에 원용어와의 어순일치성도 고려하여 이러한 특징을 '상호문화적' 이라 지칭하기로 하였다.

한편, 'intercultural theater'에 관하여 파비스(Patrice Pavis)는 독특한 문화 영역에서 추적 가능한 공연 전통의 다소 의식적이고 자발적인 혼합을 바탕으로 만들어진 혼성화는 더 이상 원래의 형태를 구별할 수 없을 정도로 매우 빈번하다고 지적하면서,[5] 형태적으로 그의 혼성적 특징을 강조하였다. 전체적으로 볼 때, 인간 공동체는 'intercultural' 미학과 의식의 구축이 극히 중요한 포스트모던 단계로 접어들고 있어,[6] 이에 따른 'intercultural theater'의 출현은 일종의 필연적인 결과물이라고 볼 수 있다. 그러나 실제로 20세기 초에 서양의 아방가르드 연극인들이 타문화권의 예술 형식들에 관심을 갖게 된 것은, 새로운 연극형태를 탐색하여 고유의 서양 연극 전통을 극복하기 위해서였으므로, 이는 그 출발부터 이미 서양중심적인 경향을 뚜렷하게 지니고 있었다. 파비스는 'intercultural theater'간의 소통 모델을

---

3)셰크너는 TDR (1973.17.3)에서 '국제주의(internationalism)'와 구분하여 예술가의 진정한 교류는 공적이고 인위적인 국가적 차원에서가 아니라 개인간의 혹은 비공식적인 집단간의 문화교류임을 주장하는 글을 발표했다. [Richard Schechner., "Drama, Script, Theatre, and Performance", *The Drama Review: TDR*, Vol. 17.3, 1973, pp.5-36.]

4) 임승태, 「한국 <햄릿> 상연에서의 광증」, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2016, 33면.

5) Patrice Pavis (eds)., *The Intercultural Performance Reader*, London and New York: Routledge, 1996, p.8.

6) Richard Schechner., "Magnitudes of Performance", *Performance Theory*, London and New York: Routledge, 2004, p.324.

설명하면서 이에 대해 하나의 “문화의 모래시계(the hourglass of cultures)”[7]라는 비유를 하였는데, 이 모델 역시 마찬가지의 문제를 지니고 있다. 즉, ‘목표문화(target culture)’의 능동성을 무시하며 과도하게 ‘원천문화(source culture)’를 강조하는 서양중심적 시각을 드러낸다는 것이다.[8]

또한, 독일의 학자 리히테(Erika Fischer-Lichte)는 아래와 같이 비교적 상세한 설명을 통해 ‘intercultural theater’의 정의를 내렸다.

> 다른 연극전통의 형태를 파괴하거나 변질시키지 않으면서, 상이한 두 문화 및 연희 형태의 만남과 충돌을 통하여 만들어내는 새로운 혼성 스펙터클의 창조를 시도하였다. 그 과정에서 배우의 몸, 상이한 문화권에서 동일하게 해석될 수 있는 문화적 오브제들, 퍼포먼스 등이 세계 관객과의 소통을 이룰 수 있는 연극언어로 자리매김 되었다.[9]

나중에 리히테는 대부분의 경우, 융합은 서양문화와 비서양문화 요소들 사이에서 일어난다고 말하며 ‘intercultural theater’의 개념을 다시 제시하면서, 그의 범위를 서양문화와 비서양문화 사이, 그리고 비서양문화 사이나 서양문화 사이 거의 모든 유형의 연극문화로 확장시키면서 “interweaving cultures in performance (퍼포먼스에서의

---

7) 파비스는 그 모래시계의 상부를 원천문화(source culture)로, 하부를 목표문화(target culture)로, 그리고 중간에 있는 가늘고 긴 병목을 각색자가 자신의 필요에 따라 각색을 하며 겹겹이 필터(filter)하는 과정으로 설정한다. [Patrice Pavis., *Theatre at the Crossroads of Culture*, translated by Loren Kruger, London and New York: Routledge, 1992, pp.4-6. 참조]

8) 예를 들어 호주의 학자인 로(Jacqueline Lo)와 길버트(Helen Gilbert)도 파비스의 “문화의 모래시계” 모델은 개입 또는 저항의 장으로서 막힘, 충돌 역행 등을 설명할 수 없다고 지적한다. [Jacqueline Lo & Helen Gilbert, “Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis”, *The Drama Review: TDR*, 46.3, 2002, p.43]

9) Erika Fischer-Lichte., “Les tendances interculturelles dans le theatre contemporain”, in. confluences (Paris: Prepublications du Petit Bricoleur de Bois-Robert, 1989), p.26, p.28. [신현숙 외, 『한국연극과 기호학』, 연극과인간, 2006, 178면 재인용.]

혼성 문화) ”라는 용어로 이전의 ‘intercultural theater’라는 명칭을 대체하였다.[10)]

엄격히 말하자면, ‘intercultural theater’는 하나의 연극 유형이라기보다는, 상호문화적 방법을 이용해서 전개된 연극 실천으로 보는 것이 더욱 정확하다. 그럼에도 불구하고, 이러한 복합적인 연극은 다종 언어의 사용, 상호문화적 각색, 전통문화의 현대적 재해석, 대중문화의 융합 등의 다방면에서, 의미 있는 시도와 혁신을 진행하고 있으며 새로운 문화예술 시각과 연출방식을 전시함으로써 연극이론과 공연실천 분야에서의 발전 가능성을 제공한다. 뿐만 아니라, 이러한 연극은 인간의 보편적인 감정을 담은 세계적인 공연물로서 국가 간의 문화예술 교류와 글로벌 공연 시장 형성에 있어서 상호 간의 접근을 더 쉽게 해주는 통로 역할을 할 수 있다. 셰크너가 ‘intercultural theater’는 “일정 부분 우호를 표현하는 행위”[11)]라고 하였던 것은, 바로 이런 맥락에서 나온 말이다.

한국 연극계에서 서양 근대연극에 대한 수용은 20세기 초반에 토월회와 극예술연구회를 중심으로 이루어졌다. 애초에는 이들의 수용활동이 단순히 번역을 통한 수용 행위로 인식되어 왔지만, 1970년대 이후에는 ‘intercultural theater’의 세계적 열풍에 따라 의식적으로 이러한 번역극을 ‘문화상호주의적 연극’으로 인식하기 시작하였다.[12)]김정옥과 극단 ‘자유’의 작업과 유덕형, 안민수, 오태석을 중심으로 하는 ‘동랑레퍼토리’의 작업은 이러한 연극을 탐색하는 대표적인 사례로 볼 수 있고, 현재까지도 여러 연극인들이 꾸준히 이러한 실험을 시도하고 있다. 특히 21세기에 접어들면서 세계 여러

---

10) Erika Fischer-Lichte., “Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-between”, *New Theatre Quarterly*, 2009 Nov, Vol. 25(4 [100]), pp.399-400.

11) 何成洲 主編, 《全球化與跨文化戲劇》, 南京大學出版社, 2012, 153頁 참조.

12) 신현숙은 이 용어를 ‘문화상호주의적 연극’이라 번역했다. 그에 따르면, 당시 한국 연극계에서는 한국연극의 정체성을 찾으려는 움직임이 강하게 일기 시작했고, 한국 전통극에 대한 관심이 고조되고 있었다. 그러한 경향과 맥을 같이 하면서 서양 극작품들을 한국연극의 구성 원리와 연기 스타일을 토대로 재구성하려는 문화상호주의적 작업이 시도되었다. [신현숙(2001), 앞의 글, 31-32면 참조]

곳에서 한류 열풍이 일어남에 따라, 한국 연극계에서는 공연의 해외 진출을 모색할 때 의도적으로 서양 고전의 소재를 '한국적'인 관점에서 각색하여 제작하는 사례들이 증가하고 있으며, 이는 좋은 성과를 얻고 있다.[13]

그러나, 연극과 달리 창극은 '(판)소리도 아니고 연극도 아닌 어중간한' 장르로서 탄생된 후 느리게 발전해왔으며, 한 동안 서양연극을 비롯한 타문화 텍스트를 창극화한 경우는 흔하지 않았다.

1900년대에 대두된 연극개량론에 호응하여 판소리를 바탕으로 새롭게 탄생한 창극은 서양의 연극형식을 모방하면서 판소리의 1인창을 여러 사람의 분창(分唱)으로 나누어, 판소리의 발림(너름새)과 아니리를 극적 형태로 발전시키며 형성된 총체예술이다. 즉, 창극의 탄생 자체가 서양 연극과 밀접한 관계가 있었다. 창극은 1902년에 고종황제 즉위 40주년 칭경식(稱慶式)에서 판소리 명창들이 처음으로 배역을 나누어 <춘향전>을 공연하는 것으로 탄생되었다.[14] 그러나 창극의 독립적 연희 형태로 공연하는 방식은 1930년대에 조선성악연구회(朝鮮聲樂硏究會)의 활동에 이르러서야 정착되었다. 그리고, 이 때의 창극은 역시 "판소리에 익숙한 관객을 상대로 기왕에 전수되어 오던 작품을 되풀이해서 공연했을 뿐, 현실에 대응하여 새로운 내용을 담은 작품을 창작하지 못하고 부분적인 개작에 머물렀다는 한계를 지니고 있었다."[15]1940년대 창극의 레퍼토리는 보다 폭넓어졌지만, 전통의 전승에 주로 관심을 기울였다는 점에서 그다지 큰 변화는 없었다. 즉, 40년의 시간이

---

13) 장은수는 양정웅을 비롯한 여러 한국예술가들이 창작한 상호문화적 공연 사례들을 언급하면서, 이들의 작품이 해외에서 주목받은 것은 "굿이나 제례로 탈바꿈시킨 한국식 번안에서 한걸음 더 나아가 우리만의 독특한 미학을 보여주는 예술적 완성도에 있었다"고 그 이유를 설명한다. 그리고 영국과 프랑스를 비롯한 굵직한 국제연극페스티벌에 초청되고 상까지 수상한 경우는 양정웅 연출의 <한여름 밤의 꿈>, 사다리움직임연구소의 〈보이첵〉, 이윤택 연출의 〈피의 결혼〉, 이자람의 〈사천가〉와 〈억척가〉처럼 모두 서양고전을 한국의 전통무대로 탈바꿈시킨 상호문화적 공연들이었다. [장은수, 「포스트서사극시대 우리 전통극의 새로운 가능성」, 『세계문학비교연구』(51), 세계문학비교학회(구, 한국세계문학비교학회), 2015, 416-417면. 참조.]

14) 최종민・이유호, 「창극의 대중화 운동 그 성과와 전망」, 『한국전통음악학』(2), 한국전통음악학회, 2001, 360면 참조.

15) 백현미, 『한국창극사연구』, 태학사, 1997, 290-291면, 참조.

흘렀지만, 창극은 여전히 판소리의 작품을 창극으로 꾸며 공연을 구성하는 단계에 머물러 있었을 뿐 자신의 레퍼토리가 없었고, 외국 작품을 수용하는 경우는 더욱 없었다.

창극의 레퍼토리 측면에서의 변화는 1950년대 6.25 전쟁과 피난생활, 수복(收復) 후의 경제 재건으로부터 보인다. 여성국극단을 중심으로 일대 전성기를 구가하게 되는 이때의 창극은 당시 정치 사회의 변화 리듬을 따라가지 못한 채 유리(遊離)된 세계에서 존재했다.[16] 창극의 전통적인 레퍼토리를 지향해 온 여성국극은 새로운 창작극을 제작하기도 하고, 서양고전인 <로미오와 줄리엣>을 <청실홍실>로, <오셀로>를 <흑진주>로, <몬테크리스토백작>을 <초야에 잃은 님>으로 번안하여 공연도 하였다. 그러나 일시적인 성공을 거두었던 여성국극 역시 영화의 유행과 새로운 시대의 미학적 요구와는 어긋나는 창극의 전통적인 형식을 주로 고집하였던 탓으로 1960년대에 들어서면서 급격히 쇠퇴하고 말았다. 이렇듯 창극은 1960년대에 들어서도 고유 양식의 정립과 뚜렷한 연극 양식의 확립에 실패하여 오랜 방황 속에 머물며[17] 쇠퇴기에 들어들고 말았다.

1962년에는 한국 문화유산의 보호 및 육성과 한국 전통문화에 대한 정체성 확보를 위해 국립국극단(1973년 5월에 국립창극단으로 개칭)이 창단되었고, “창극의 무대 설정, 새로운 극본 정리, 연출방법, 도창의 역할 등의 공연양식 전반에 관하여 구체적인 모색과 작업”[18]을 시도하였다. 하지만, 국가의 보호망 아래에서도 창극은 여전히 분명한 정체성을 갖추지 못하였으며, 이즈음 대중매체로서 각광을 받게 된 영화와 텔레비전의 인기에 밀리게 되면서 대중들로부터 관심을 받는 것이 더욱 어려워지면서 자생력을 확보하지 못하는 위기에 처하게 되었다.

이러한 난관을 거치면서 창극은 마침내 1980년대에 국가적 행사를 치르는 과정에서 경험들이 쌓여가면서 발전의 계기를 맞이하였다. 창극 장르가 주목을 끌게 되면서 이것이 한국 고유의 음악극이라는 인식이

---

16) 백현미, 「1950년대 여성국극의 성정치성」, 『한극극예술연구』(12), 학국극예술학회, 2000, 175면.

17) 이재성, 「창극의 양식적 변천과 발전과정 연구」, 『연극교육연구』(20), 한국연극교육학회, 2012b, 130면.

18) 이재성(2012b), 앞의 글, 같은 면.

강해짐에 따라, 창극에 대한 대중들의 관심도 다시 일어나게 된다. 뿐만 아니라, 국립창극단 발전사의 제3기(1980-1990년)에 해당하는 이 시기에는, 이원경과 허규 등 연출가의 등장과 함께 '현대극' 개념을 바탕으로 한 본격적으로 창극 전통의 현대화 작업이 시작되었다. 이때 창극의 양식 속에 전통 탈춤이나 마당극의 율동 등을 도입시켜 하나의 복합적 형태의 창극을 만들고자[19] 시도한 실험들이 있었는데, 이는 향후 창극에 대해 개방적인 시도와 발전을 촉진하는 실천적 경험들의 밑바탕이 되어주었다. 이어진 제4기(1990-2000년)는, "창극 레퍼토리 개발에 주력하면서 창작창극이 활성화되고 다양한 공연 장르에서 활동한 새로운 연출가들이 대거 등장하였고, 현대극으로서 창극의 양식정립에 대한 가능성을 실험한 다양성의 시기"[20]였다고 평가할 수 있다.

2000년대에 이르러서는 더욱 개방적이면서도 자유로워진 글로벌 시대의 흐름에 힘입어, 창극계도 창극의 발전에 대해 한걸음 더 전향적인 입장을 취하기 시작하였다. 창극이 고전극으로서 고정불변한 원형을 추구해야 한다는 보수적 관념에서 벗어나 판소리에 뿌리를 두고 있으면서도, 판소리와 구별된 '근대극이자, 대중극이며, 음악극'이라는 새로운 인식의 지평으로 나아간 것이다. 이러한 전향적 인식의 확장에 부응하고자, 창극계는 한국 고유의 음악극으로서의 창극 전통을 유지하면서도, '변화 중인 장르'로서 당대 관객들의 호흡과 취향에 맞게 대중화해 나아가려는 노력을 아끼지 않았다.

한편, 가속화된 국제 교류의 문화 흐름에 발맞추어 세계화를 지향해야 한다는 목소리가 더욱 커졌다. 이러한 시대적 요청에 발맞추어, 2002년에 창극 탄생 100년과 창단 40주년을 맞이한 국립창극단은 '세계화 시대의 창극'을 만들겠다는 명확한 전략을 세우게 된다. 즉, '창극의 현대화'라는 기치를 내걸고 판소리로 전승된 작품과 그렇지 못하고 실전된 작품, 한국 고유의 문학과 예술 텍스트, 이 모든 것들을 대중들의 선호나 욕구에 맞게 창극으로 재창작하기도 하고, 사회적·문화적 세계화의 흐름에 따라 한국 관객들에게 친숙한 서양 고전 작품을 위주로 한

---

19) 유영대, 「창극의 전통과 새로운 무대」, 『판소리연구』(27), 판소리학회, 2009, 247면.

20) 국립중앙극장 엮음, 『국립극장 60년사: 역사편』, 태학사, 2010, 215-216면 참조.

타문화의 작품들을 창극으로 각색함으로써, 보다 광범위하고 개방적인 시각으로 다양한 창작창극의 창작을 적극적으로 시도하였다.

이러한 배경하에 해외시장 진출을 염두에 두고 있는 국립창극단은 2004년에 이윤택 연출가에 의해 일본의 뮤지컬 <츠바메(つばぬ)>를 창극화하여 <제비>라는 이름으로 무대에 올렸다. 각종 연희와 씻김굿, 일본 전통축제 마츠리 등 다양한 형태의 공연양식을 지닌 이 작품은 2000년대에 국립창극단에 의해 공연된 첫번째 번안창극으로 간주할 수 있다. 이렇게 한국이라는 '본토'의 정서와 문화에 충실하면서도 이를 초월하여 타문화의 요소들과 융합하며 확장되는 문화·예술적 지평으로 나아가려는 창극의 실험적 작업들은, 유영대 교수가 국립창극단의 예술감독으로 부임하면서 본격적으로 추진되었다. 동시대 젊은이들의 취향에 맞춰 '우리시대의 정서를 담은 멋진 음악극'을 만들고자[21]노력하는 유 교수는, 2006년부터 2011년까지 예술감독을 맡은 6년 동안 '전승 5가'를 현시대의 정서에 맞게 현대화한 '우리시대의 창극 시리즈'[22]나 새로운 레퍼토리를 개발한 '젊은 창극 시리즈'[23] 등의 작업을 통해, '창극의 세계화'와 '보편적 음악극화(化)'로 집약될 수 있는 창극 양식의 현대화를 시도하였다.

아울러, '세계화'를 지향한 이 시기의 작품으로서, '젊은 창극 시리즈'에 속하는 창극 <로미오와 줄리엣>(2009년)은 여성국극 이후의 현대 창극으로서는 처음으로 서양 고전 작품을 창극화한 작품이라는 점에서 특별한 의의를 지닌다. 또한 연출의 측면에서는, 독일의 오페라 연출가인

---

21) 유영대, 「창극의 전통과 국립창극단의 역사」, 『한국학연구』(33), 고려대학교 한국학연구소, 2010, 190면.

22) '우리시대의 창극 시리즈' 로는 <십오세나 십육세 처녀>(2006, 김홍승 연출), <청>(2007, 김홍승 연출), <춘향>(2008, 김효경 연출), <적벽>(2009, 이윤택 연출), <춘향 2010>(2010, 김홍승 연출) 등의 작품이 있다.

23) '젊은 창극 시리즈'는 2005년부터 국립창극단원들이 직접 대본을 쓰고 연출하여 기존의 판소리 다섯 바탕 외에 동시대의 감각에 맞는 새로운 창극 레퍼토리를 개발하고자 진행되어온 특별기획공연이다. 2005년 <장끼전>(연출 주호종), 2006년 <시집가는 날>(연출 주호종), 2007년 <산불>(연출 박성환), 2009년 <로미오와 줄리엣>(연출 박성환)과 <민들레를 사랑한 리틀 맘 수정이>(연출 김형철) 등 '젊은 창극 시리즈'에 속한 작품을 무대에 올려 관객들에게 창극에 대한 새로운 비전을 제시하면서 '판소리 음악극' 창극의 변화를 실현하고 있다.

아임 프라이어(Achim Freyer)의 연출에 의한 <수궁가(Mr. Rabbit and the King)>(2011년, 안숙선 작창, 이용탁 작곡, 박성환 각색)는 유영대 예술감독이 기획한 '세계거장 시리즈'[24]의 첫 사례에 해당한다.[25] 유영대는 2000-2010년을 창극의 제5기로 구획하며, "창극의 대중화와 세계화에 비교적 논의의 방향성이 정립된 시기"이며, "대중예술로 자리 잡을 수 있는 계기가 마련된 시기"[26]라고 그 특징을 정리한 바 있다.

이러한 창극의 현대화 전략은 2012년 3월에 국립창극단의 예술감독으로 부임한 김성녀에 의해서, 글로벌시대의 관객들에게 창극에 대한 관심을 불러일으키기 위한 차원에서 더욱 적극적으로 계승된다. 해외의 유명 연출가에게 전통 창극을 맡겨 창극의 해외 진출을 도모하는 한편, 창극으로 세계 명작을 재해석하여 현대와 전통이 유기적으로 얽히게 만든다[27]는 계획을 밝혔던 김성녀 예술감독은, 2019년 6월에 퇴임하기까지 약 7년 동안, 다양하고 과감한 실험을 지속적으로 시도함으로써 더욱 현대적이고 개방적인 창극을 탄생시키는 데에 매진하였다. 창극의 제6기라고 할 수 있는 이 시기 동안 국립창극단은 외국인 연출가와의 협업을 통해 판소리 5마당('춘향가', '심청가', '흥보가', '수궁가', '적벽가')의 세계화 작업을 지속적으로 추진하였으며, 유실된 판소리 7마당('변강쇠타령', '배비장타령', '강릉매화전', '옹고집전', '장끼타령', '왈자타령', '숙영낭자전', '가짜신선타령')[28]을 복원해내어 창극으로 재탄생시켰다. 이와 더불어, 창극의 유형과 소재의 개발에 있어서도 여러 새로운 시도가 있었다.[29] 한편, 세계화를 지향하며

---

24) '세계거장 시리즈'는 국립창극단에서 세계적 연출가들에게 판소리 다섯 바탕의 창극연출을 의뢰, 매우 새로운 식가의 공연으로 재탄생시킨다는 계획이다. 2011년 유영대 예술감독이 우리시대의 음악극을 표방하면서 시작되었고, 나중에 김성녀 예술감독에 의해 이어진다.

25) 이 작품은 창극 역사 110년 만에 처음으로 외국인 연출가에 의해 형상화한 것이며 '소외효과'를 통한 현실 풍자를 포함한 색다른 방식에 의한 창극의 재해석을 추구했는 점에서 주목을 받았다.

26) 유영대(2010), 앞의 글, 155면.

27) 「요즘이 인생 최고의 전성기예요」, 『여성신문』 (2013.1.25).

28) 이 가운데 <변강쇠 점 찍고 옹녀>(2014, 고선웅 연출)는 '18금 창극'으로서, 판소리의 고유의 생명력을 살리는 동시에 한국예술로서의 미학도 상당히 성공적으로 소화해낸 작품이라는 평가를 받으면서 큰 인기도 얻은 작품이다.

29) 2012년 공연된 <장화홍련>(한태숙 연출)은 고전설화를 현대 배경으로 바꾸

세계적인 연출가들을 초청해서 한국 원작의 창극 공연의 연출을 맡기거나, 국내외 훌륭한 연출가들과 협력하여 타문화권의 명작을 번안하여 창극으로 각색하는 시도도 계속 진행하고 있다. 이 중에서 세계적 명작인 원작을 각색하여 창극으로 제작한 경우는 대략 두 가지로 나눌 수 있는데, 하나는 동서양의 유명 연극텍스트를 원작으로 하여 창극으로 각색한 작품들[30]이며, 다른 하나는 서양의 유명 문학 텍스트인 원작을 창극화한 작품들[31] 이다.

그렇다면, 위에 언급한 세계화를 지향하는 실험적 창극 작품 가운데 과연 어떠한 작품을 '상호문화적 창극'이라 부를 수 있을까? 앞에 언급하였던 'intercultural theater'에 관한 파비스의 형태적 측면에 대한 정의와 리히테의 다층적 설명과 정의를 참고하여, 필자는 '다른 장르의 타문화 작품을 창극화하는 과정에서, 내용적으로 타문화 원작에 내재된 이질적인 문화 요소들을 한국의 정치적·사회적·문화적 환경에 알맞게 일정한 혼합, 변형, 또는 치환 등의 각색을 하였으며, 형태적으로는 한국적이고 창극적인 공연미학에 부합한 양태를 가미하여, 최종적으로 완성된 혼성 스펙터클한 예술형태의 새로운 창극'을 '상호문화적 창극'이라고 지칭하기로 한다. 이렇게 항상 충돌적이고 중간적인 양태를 지닌 창극은 일반적으로 타문화 작품의 특징을 일부 보유하면서도,

---

고 음악을 현대화한 스릴러 창극이고, 창극 <내 이름은 오동구>(2012, 남인우 연출)는 영화 <천사장사 마돈나>의 이야기를 창극화한 작품인데, '청소년 창극 시리즈'의 첫 작업이다. 창극 <서편제>(2013, 윤호진 연출)는 소리꾼의 이야기를 창극화하여 자연스럽게 판소리를 창에 용입시키는 메타적 창극 형태를 보여주었다.

30) <메디아>(2013), <코카서스의 백묵원>(2015), <오르페오전>(2016), <트로이의 여인들>(2016)과 <패왕별희>(2019) 등 각색 창극은 이에 해당한다. 이 작품들은 각각 그리스 극작가 에우리피데스의 동명 비극 <메디아>, 독일 극작가 브레히트의 동명 연극, 그리스 비극을 소재로 한 서양 오페라 <오르페오와 에우리디체>, 에우리피데스의 동명 비극 <트로이의 여인들>, 그리고 중국 경극 <홍문연>과 <패왕별희>를 원작으로 하여 창극화한 번안작이다.

31) 현대 관객들의 수요는 '자유롭고 다양한 창극'일 것이란 판단하에 기획된 <소녀가>(2018), <우주소리>(2018), <시(詩)>(2019) 등 '신창극 시리즈' 에 속하는 창작창극 작품들은 이에 해당하다. 이 작품들은 각각 프랑스 동화 <빨간 망토>, 미국 단편 소설 <마지막으로 할 만한 어느 멋진 일>, 그리고 칠레 시인 네루다의 시를 기반으로 재창작한 창작창극 작품이다.

의도적으로 창극의 장르적 공연미학과 한국 문화의 특수성을 보여주는 경향이 있다.

2000년대 이후 20년 사이에 국립창극단을 중심으로 동서양 고전 연극을 창극화 한 작품과, 연극이 아닌 기타 장르인 타문화 텍스트를 창극으로 재창작한 작품들은 적지 않은 편이다. 그러나 그동안 창극에 관한 선행연구들을 살펴보면, 이러한 작품들에 관한 연구는 매우 드물다.

그동안 창극의 역사에 관한 연구, 창극의 현대화 발전과 대중화에 대한 연구는 비교적 많았으며, 창극의 공연기법과 양식에 관한 연구와 예술적 구성과 특징들에 관한 연구들도 풍부한 편이다. 그 밖에도, 민족극이나 음악극으로서 창극이 지닌 정체성에 관한 연구, 음악과 소리에 관한 연구, 그리고 창극의 연출 및 연출가의 작품에 대한 연구 등 다양한 연구 시각을 확인할 수 있다. 그리고 타문화 텍스트를 원작으로 하여 창극화한 작품에 대한 연구는 주로 개별작품에 대해 집중된 것으로서, 새로운 변화를 추구하는 창극으로서 신선한 형태의 공연이라는 관점에서 접근하고 있다.

한편, 위에서 언급한 번안창극과 관련된 대중화 전략이나 상호문화성을 포함한 세계화 지향에 관한 선행 연구들을 요약하자면, 아래와 같이 여러 방향으로 진행되어 왔다.

첫째, 번안창극의 상호매체적 공연 양상에 대한 연구이다. 2004년에 공연된 창극 <제비>는 일본 뮤지컬 <츠바메(つばめ)>를 창극화한 작품인데, 김향의 연구는 이 작품을 원작과 대비하여 그 상호매체적 공연 양상을 고찰하였는데, 창극 <제비>의 극적 구조, 무대와 인물 형상화 등 여러 측면에서의 변화를 설명하며, 그러한 변화 이유 및 변화를 통해 창출된 극적 효과에 대해 분석하였다. 또한, 이 작품 <제비>에 한국 문화와 일본 문화가 공존함으로써 다문화주의적 특색을 지니고 있는 특성과 작품속에 담겨 있는 사회-문화적 의미도 규명하였다.[32]

둘째, 번안창극을 포함한 창극의 현대화, 대중화, 그리고 동시대성과 세계화를 지향하는 창극의 발전에 관한 연구이다. 박애리는 창극

32) 김향, 「조선통신사 활동을 소재로 한 일본 뮤지컬 <츠바메(つばめ)>와 한국 창극 <제비>에 구현된 상호매체적 공연 양상 연구」, 한국학중앙연구원, 중견연구자지원사업결과물, 2015.

<로미오와 줄리엣>에 관한 석사논문에서 이 작품을 포함한 '젊은 창극'들이 이루어낸 성과와 문제점들에 대해 분석하였다. 이 논문은 창극의 현대화와 대중화를 위해 발전 방향을 모색하고자 하는 데에 중점을 두고 창극 <로미오와 줄리엣>의 제작과정, 대본과 무대화의 특징 등에 관해 살펴보았다. 대본과 무대화의 측면에서는 소재의 선택과 장면화, 음악어법의 다양화, 놀이판 형식의 수용, 그리고 무대미술의 사실성과 추상성이라는 네 가지로 나눠서 분석하였다.[33] 그리고 이재성은 박사논문에서 동시대성과 세계화에 부합하기 위해 노력하는 창극으로서 창극 <제비>와 창극 <로미오와 줄리엣>을 예로 들었다. 전자에 대해서는 연출가 이윤택이 현대적 극장예술인 창극에 민속연희의 형태를 과감히 적용하여 상당히 긍정적인 효과를 거두었다고 지적하였으며, 후자에 대해서는 여성국극 양식 이후 현대 창극에서 처음 시도한 번안작품이라는 점에서 그 의미를 인정해주고 있을 뿐 이 작품에 대한 더 깊은 연구가 없었다.[34] 또한 신사빈과 이우창은 코러스에 의한 도창의 극대화에 관해 설명했으며 '창극의 세계화' 측면에서 창극 <메디아>를 주목하게 되는 이유를 세 가지로 제시하였다.[35]

셋째, 번안창극의 음악적 특성에 관한 연구이다. 신사빈은 창극 <메디아>의 작곡을 맡은 작곡가 황호준의 음악이 "극에 봉사하는 현대음악극 양식에 집중"하는 음악적 특성을 지녔음을 강조하며, 이 창극에 '송스루(song-through)'형식을 도입시킨 점에 주목하였다. 또한, 막의 구분 없이 진행되는 작품의 특성을 고려하여 장의 구분을 기준으로

---

33) 박애리, 「<젊은 창극>의 성과와 창극의 발전방향」, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2010.

34) 이재성, 「창극 공연양식의 현대화 연구」, 세종대학교 대학원 박사학위논문, 2012a.

35) 신사빈과 이우창이 말하는 이유는 세 가지인데 첫째, '가장 한국적인 것이 가장 세계적이다'라는 '특수성'을 '가장 세계적인 것도 가장 한국적인 것으로 수용표현이 가능하다'라는 '보편성'으로 역전시켰기 때문이다; 둘째, 기존 창극의 '작창 작곡의 이원화'라는 한계를 '작창 작곡의 일원화'를 통하여 근원적인 해결을 시도하였는데, 이는 창극 공연에서 유례없는 사례이기 때문이다; 셋째, 황호준은 전통(관습)과 현대(현실)를 절충하는 음악어법, 특히 음악이 극에 봉사하는 현대음악극 양식을 선택하였기 때문이라는 것이다. [신사빈・이우창, 「창극<메디아>의 절충주의 음악어법」, 『한국콘텐츠학회논문지』 13(12), 한국과학기술정보연구원, 2013, 659-671면.]

작품에 대해 분석하였고, 코러스와 독창의 선율을 중심으로 음악어법의 특성에 대해 연구하였다.[36] 나중에 이진주는 국립창극단의 2000년대 공연작품을 중심으로 현대 창극의 공연 기법과 양식적 특성에 관한 연구에서도 창극 <메디아>의 음악적 측면에 주목하였는데, 도창장을 메디아의 분신으로 인식하고 있으며 도창장이 무대 위에 계속 등장해 있는 상태에서 다양한 역할을 한다는 점을 설명하였다. 아울러, 창극 <메디아>가 서양음악의 기법을 사용하여 주제곡을 관객에게 각인시키는 음악극의 방식을 적극적으로 활용하고 있다고 주장하였다. 군중장면을 통한 놀이판의 복원과 대단원 합창의 도식성에 관한 분석의 부분에서는 <로미오와 줄리엣>을 해당 사례로 소개하였다.[37]

넷째, 번안창극 인물 캐릭터의 상호문화적 각색 전략에 관한 연구이다. 필자는 문화상호주의적 각색의 관점에서 창극 <메디아>에서 새로 탄생한 주인공 메디아라는 인물을 연구의 초점에 두고, 그녀와 관련된 네 차례 '범죄'의 극적 구현 그리고 플래시백 형식 및 소리의 극대화된 삽입이라는 측면에서 이 인물 캐릭터가 어떻게 문화상호주의적 원칙에 맞도록 변형되었는지에 대해 고찰한 바 있다.[38]

다섯째, 번안창극의 언어 번역에 관한 연구이다. 이현우는 "판소리 셰익스피어"라는 제목하에 창극 <로미오와 줄리엣>의 대사에 대한 자세한 분석을 통해 셰익스피어 극언어의 음악성을 강조하며 이 작품이 셰익스피어의 약강오보격과 음절수를 거의 일치시키는 일행 3.4/3.4를 판소리의 3.4조로 번역하는 데 있어 매우 의미 있는 모범을 제시하고 있다고 평가하였다.[39]

여섯째, 번안창극을 포함한 창극의 무대형태 등에 관한 연구이다. 정현철은 석사논문에서 2012년 이후의 국립창극단 공연을 중심으로 창극의 무대형태에 따른 극적효과에 대해서 분석하며, 창극 <메디아>와

---

36) 신사빈, 「창극<메디아>에 나타난 황호준의 절충주의 음악어법」, 경희대학교 대학원 석사학위논문, 2014.

37) 이진주, 「현대 창극의 공연 기법과 양식적 특성 연구」, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2015.

38) 손봉금(Sun Fengqin), 「창극 <메디아>의 문화상호적 각색에 대한 고찰」, 『한국극예술연구』(66), 한국극예술학회, 2019, 163-201면.

39)이현우, 「셰익스피어의 극언어, 어떻게 한국화 할 것인가?」, 『Shakespeare Review』(51/1), 한국셰익스피어학회, 2015, 27-65면.

창극 <코카서스의 백묵원>을 연구대상으로 다루었다. 연구자는 프로시니엄 무대의 특성과 가변형 무대인 돌출 무대에 대해 분석하였는데, 각 연출가와의 인터뷰를 통해 그들이 연출한 무대 형태별 특성들을 정리한 것에 불과하다.[40]

이상 소개한 연구들은 주로 개별적인 작품에 집중하고 있었다. 또한, 번안창극으로 여겨지는 여러 작품들을 모아서 하나의 주제하에 다양한 논의를 전개하는 연구도 있었는데, 아래와 같다.

오설균은 창극 <코카서스의 백묵원>에 나타난 공연양상을 서양 고전에 대한 수용, 무대공간의 재구성, 소리에 의한 정서의 강화, 이 세 가지 측면에서 자세히 분석하였다. 또한, 2012년 이후 창극의 다양한 공연양식의 수용에 관해서 <트로이의 여인들>과 <메디아>를 통해 분석하였다. <트로이의 여인들>에 대해서는 여성 헬레네의 배역을 남성 소리꾼에게 연기하게 함으로써 아름다움에 대한 기호적 상상력을 부여한다는 점을 소개하였으며, 창극 <메디아>는 그리스 비극을 창으로 표현한 최초의 작품으로서 창극의 영역을 넓혔다는 점은 인정하였지만, 시종일관 지나치게 극적이며 너무 힘을 주어 절규처럼 느껴지는 부분이 과하게 많다는 문제점을 지적하였다.[41]

유동혁은 국립창극단의 2000년대 이후 창극 공연에 드러난 연극성에 관해 연구하였는데, 창극 <트로이의 여인들>에서 전쟁의 과정 속에서 드러나는 인간 군상의 모습은 물론, 여성에 대한 일방적인 희생이 유독 강요된다는 점을 규명하였다. 또한, 창극 <메디아>의 각색 전략에 대한 분석을 통해 메디아가 남성우월주의에 매몰된 사회에서 처참해진 삶의 처지를 드러내고 있음을 강조하였다. 도창에 대해서는 창극 <코카서스의 백묵원>에서 아츠닥이 원작의 가수 역할을 하면서 관객과 호흡하는 점과 창극 <메디아>에서 남녀 각각의 도창을 내세워 내면의 심리를 노래로 표현한 점들을 서로 비교하였다. 또한, 창극 <메디아>에서 '송스루' 형식을 중심으로 다양하게 적용된 음악적 실험에 대해서도 분석하였다. 무대의 변형과 확장에 대해서는 미니멀리즘을 추구한 창극

---

40) 정현철, 「창극의 무대형태에 따른 극적효과에 관한 연구」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, 2016.

41) 오설균, 「2000년 이후 국립창극단 공연 작품에 나타난 공연양상 연구」, 동국대학교 대학원 석사학위논문, 2017.

<트로이의 여인들>의 무대와 창극 <코카서스의 백묵원>의 객석과 통합된 무대를 사례로 제시하며, 구체적인 무대구조의 형태와 그 의미에 대해서 고찰하였다. 창극 <오르페오전>에 대해서는 매체성을 통한 의미의 재구성이라는 관점에서 분석하였다.[42]

그러나, 아쉬운 점은 여러 작품들을 한데 모아 논술을 진행하는 이와 같은 연구는 창극이 변화를 추구하는 과정에서 나타나는 새로운 형태를 소개하는 데만 그치고 있어 보다 심도 있는 분석이 부족하다는 것이다.

이 외에 2019년 4월에 공연된 창극 <패왕별희>에 대한 연구는 두 편의 평론만이 있는 상태이다.[43] 셰익스피어의 연극 <맥베스>를 기반으로 재창작하여 국립창극단의 대표적 예술가 중 한 명인 이연주에 의해 공연된 창극 <맥베스 부인>(2012)은 국립극장 '예술가시리즈'에 속한 작품이며, 이 모노 판소리 스타일인 작품에 대한 연구가 거의 없는 상황이다. '신창극 시리즈'도 아직 창극계에서 큰 관심을 끌지 못하며, <우주소리>에 대한 평론 한 편[44]이 전부이다.

이상의 정리를 통해 알 수 있듯이, 타문화 텍스트를 원작으로 한 작품으로서 원천 텍스트(source text)와 목표 텍스트(target text) 사이에 존재하는 상호문화성이라는 요소를 함께 고려하여 고찰하는 연구는 아직 결핍되어 있는 상황이다. 이에, 필자는 그간의 연구들에서 부분적으로는 언급되었지만 아직 본격적으로는 연구되지 못하였으며, 개별 작품에 한정되었던 기존 연구들의 영역을 확장하여 타문화 연극을 원작으로 삼은 번안창극을 연구대상으로 하면서, 그들의 공연에서 드러난 상호문화적 특징들은 무엇인지, 왜 그렇게 각색되었는지, 그리고 어떠한 극적 효과를 창출하였는지를 살펴보고자 한다.

---

42) 유동혁, 「2000년대 이후 국립창극단 창극 공연의 연극성 연구」, 동국대학교 대학원 박사학위논문, 2019.

43) 김향, 「2019년 초반 창작 창극의 화두, '젠더': <내 이름은 사방지>&<패왕별희>」, 『연극평론』(93), 한국연극평론가협회, 2019, 80-84면; 이진주, 「<패왕별희>: 경극에 가려진 창극」, 『공연과 이론』(통권74), 공연과이론을위한모임, 2019, 261-268면.

44)이진주, 「우주소리: 우주에서 들려온 그닥 새롭지 않은 소리」, 『공연과이론』, 공연과이론을위한모임, 2018, 294-302면.

2. 연구대상 및 연구방법

창극은 여전히 정체성의 불확실성이나 예술적 미숙함 등의 문제를 안고 있으며 영화, 텔레비전, 게임 등 대중 매체의 성행에 따른 관심 부족 등에 의해 대중들 사이에서 아직 크게 인정받지 못하고 있는 실정인 데다가, 바야흐로 '하이브리드(hybrid) 창극' 시대를 맞아 현대화를 모색하는 시점에서 창극의 발전 방안을 둘러싼 의견 역시 분분한 것이 현실이다. 그럼에도 불구하고, 2004년에 공연된 창극 <제비>로부터 현재까지의 짧지 않은 기간 동안에 국립창극단에 의해 꾸준히 새로운 시도를 해 온 타문화 텍스트 원작의 번안창극들을 볼 때, 필자는 이제라도 이들을 하나의 유형으로 바라보는 관점에서 연구할 시기가 되었다고 판단하였다. 왜냐하면, 타문화 텍스트를 창극화한 번안창극은 글로벌 시대에 이른 오늘날의 창극 발전 전략에 있어 중요한 일환이 되었으며, 창극의 관객을 젊은 연령층으로까지 확대하기 위해서든, 복합문화인 당대의 문화적 요청에 부합하기 위해서든 이러한 유형의 창작창극에 주목해야 할 이유가 충분하기 때문이다. 또한, 이러한 '상호문화성(interculturality)'을 지닌 작품에 대한 연구를 통해 2000년대의 창극 현대화가 "복합문화적 정체성"[45]을 가지고 있는 현대 관객들의 심미적 욕구와 취향에 알맞도록 타문화 텍스트를 과연 어떻게 수용하고 있는지에 대한 통찰로서 중요한 시사점을 제공할 수 있을 것이다. 따라서 필자는 2004년부터 2019년에 이르기까지 국립극장에 의해 공연된 총 7편의 번안창극을 연구대상으로 선정하여(표1-1) 그들의 각색과정에서 드러난 상호문화적 공연 양상을 고찰하고자 한다.

표1-1: 2000년 이후 국립창극단에 의해 공연된 번안창극

작품명	주요 번안자	초연 극장	초연 시간
<제비>	연출 이윤택, 작창 안숙선	해오름극장	2004년 10월 29 ~ 11월 3일
<로미오와 줄리엣>	극본・연출 박성환, 작창 안숙선	달오름극장	2009년 2월 5~13일
<메디아>	연출 서재형, 작곡・작창 황호준	해오름극장	2013년 5월 22~26일

45) 신현숙(2001), 앞의 글, 29면.

<코카서스의 백묵원>	연출 정의신, 작곡・작창 김성국	해오름극장	2015년 3월 21~28일
<오르페오전>	극본・연출 이소영, 작곡・작창 황호준	해오름극장	2016년 9월 23~28일
<트로이의 여인들>	연출 옹켕센, 작창 안숙선	달오름극장	2016년 11월 11~20일
<패왕별희>	연출 우싱궈, 작창・음악감독 이자람	달오름극장	2019년 4월 5~14일

비록 연출가에 따라 예술의 완성도와 공연 양상이 각각 다르지만, 7편의 번안창극을 모두 선정한 이유는 그들이 상호문화적 창극의 실험적인 각색작으로서 나름대로의 가치를 지니고 있기 때문이다. 간략하게 소개하자면, 창극 <제비>는 일본의 뮤지컬 <츠바메(つばぬ)>를 번안해서 창극화된 작품이며 2000년에 국립창극단에 의해 실험된 번안창극의 첫 사례로 볼 수 있다. 창극 <로미오와 줄리엣>은 국립창극단에서 처음으로 서양연극을 원작으로 시도한 번안창극이다. 2012년 이후로 제작된 창극 <메디아>는 서양 연극의 원형인 그리스 비극을 창극화한 최초의 작품으로서 '송스루'라는 뮤지컬 형식을 취하여 노래로만 이야기를 이끌어가는 시도를 한 것으로는 창극에서 처음이다. 창극 <코카서스의 백묵원>은 독일 극작가 브레히트(Bertolt Brecht)의 서사극들 가운데 음악극적인 요소가 가장 강한 작품을 창극화한 작품으로, 원작의 서사극적 요소를 어떻게 창극의 형식으로 재탄생되었는지에 대해 주목할 만한 작품이다. 창극과 오페라의 첫 만남은 창극 <오르페오전>을 통해 이루어졌는데, 그리스 신화를 바탕으로 한 오페라 <오르페오와 에우리디체>를 창극으로 재해석하여 '최초의 오페라 창극'이 탄생되었다. 창극 <트로이의 여인들>은 에우리피데스(Euripides)의 동명 비극을 원작으로 하여 창극화한 작품으로, 창극단이 해외 제작진과 공동제작한 첫 사례라는 점에서 매우 의미있는 시도였다. 그리고 창극 <패왕별희>는 창극 <제비> 이후로 15년 만에 다시 동양 문화권의 작품을 창극화로 한 시도로서, 경극과 창극의 신선한 만남으로 화제가 모아졌던 작품이었다.

한편, 2012년에 공연된 창극 <맥베스 부인>의 경우에는, 앞서 언급했듯이 작품 앞에 '창극'의 이름을 붙였으나, 모노(mono) 판소리와 다른 점이 거의 없었기에 연구대상에서 제외하였다. '신창극 시리즈'에 속한 작품들(<소녀가>, <우주소리>, <시(詩)>)의 경우에는 각각 동화,

단편 소설, 시(詩)를 창극화한 작업으로서 각색보다는 '재창작'한 성격이 더욱 두드러지기에, 각색의 시각으로 전개하고자 하는 본 연구의 대상으로서는 적합하지 않으므로 역시 제외하기로 하였다. 넓게 보면, 외국 연출가가 연출한 창극 <수궁가>(2011, 아힘 프라이어 연출)와 창극 <다른 춘향>(2014, 안드레이 서반 연출)같은 작품도 상호문화적 특징을 지닌 창극이라 말할 수 있지만, 타문화의 연극 텍스트가 내포한 문화적 요소가 어떻게 창극으로 변모되었는지에 대한 고찰이 본 연구의 중점이기에, 이러한 작품은 역시 연구대상으로 선정하지 않기로 하였다.

따라서 본 연구는 2000년 이후 국립창극단에 의해 공연되었던 위의 7편 작품을 연구대상으로 하였으며 그들의 공연 실황에 대한 분석을 통해, 세계화와 대중성을 지향하며 '보편적 음악극'을 추구하려는 창극이 타문화 연극 원작을 만날 때 어떠한 각색 전략을 취하여 상이한 문화 텍스트 사이에 존재한 장르적·문화적 충돌을 처리하였는지, 어떠한 상호문화적 예술 양태를 드러내고 있는지에 관해 살펴보는 것을 목표로 두고 있다. 나아가, 문화번역에 기초한 이러한 번안창극들이 취하였던 상호문화적 각색 전략 가운데 효과적인 각색 전략이 무엇인지, 또한 재고해야 할 점들이 무엇인지에 대해서도 살펴보고자 한다.

주지하듯이, 타문화 텍스트를 번역해 무대에 올리는 번안 작업은 기본적으로 "문화 상호 간의 소통 행위"[46]의 번역 작업으로 알려져 있다. 그리고 이질적 문화를 서로 존중하고 동등한 소통을 추구하는 문화다원주의 시대에, 이런 작업이 항상 타문화 텍스트에 내재한 가치 있는 부분을 어느 정도 계승하면서도, 번안자의 창작의도와 관객들의 수용가능성을 감안해서 목표문화의 종교적·사회적·문화적 환경과 관객들의 시대적 심미취향과 기대지평 등에 맞추어 일정한 각색을 취하며 하나의 '상호문화성(interculturality)'[47]을 지니는 작품을 만들어낸다. 신현숙은 서로 다른 두 문화가 각각 지니고 있는 고유한 특수성을 인정하는 동시에 그 두 문화가 지닌 보편적 의미를 표출하고자

---

46) Jeremy Munday., Introducing Translation Studies: Theories and Applications. London & New York: Routledge. 2008, p.87

47) 오희숙은 '상호문화성'을 "문화적 다원주의를 전제로, 이질적 문화의 만남을 동등한 시각에서 접근하고, 문화와 문화를 둘러싼 정치, 사회, 철학적 맥락을 연결시키는 개념" 이라고 규정한다. [오희숙, 『상호문화성으로 보는 한국의 현대음악』, 민속원, 2020, 17면 참조.]

한다는 점에서, 번역극의 형태를 문화상호주의적 연극으로 지목하였고, 임승태는 번안극 상연에서 드러나는 변형은 그 목표문화의 특수성과 수용의 필요에 따른 결과이기에, 모든 번안극은 넓은 의미에서 상호문화적 연극으로 이해되어야 한다[48]고 밝힌 것도 이러한 맥락에서 말한 것이다.

한편, 파비스는 상호문화적 연극의 번역문제를 논의할 때, 번역극의 공연성(performability) 지향을 강조하며, 연극을 번역하는 과정에서 문화 간의 언어적·극적 요소일 뿐만 아니라, 문화적 요소까지 감안해야 한다고 주장하였다.[49] 아울러 무대에 올리기 위한 번역극의 극적 텍스트 변화를 더 자세히 설명하기 위해 파비스는 연극번역의 텍스트 구체화에서, 극작술적 구체화, 무대적 구체화와 관객의 수용 구체화에 이르기까지의 연속적인 구체화 과정을 아래의 표로 만들어 놓고 논술하였다.

표1-2: 파비스의 미장센 구체화 과정[50]

Source Culture				Target Culture
T0	→ T1	→ T2	→ T3	→T4
Source text 원천 텍스트	Textual concretization 텍스트 구체화	Dramaturgical concretization 극작술적 구체화	Stage concretization 무대적 구체화	Receptive concretization 수용의 구체화

'미장센(mise en scène)'이란, 일반적으로 사물을 무대 위에서 직접

48) 신현숙, 「연극 번역과 의미소통에 관한 고찰」, 『기호학연구』(19), 연극기호학회, 2006, 250면; 임승태(2016), 앞의 글, 33면 참조. 두 연구자는 각각 'intercultural'를 '문화상호주의적' 혹은 '간(間)문화주의'라고 칭하고 있다.

49) Pavis Patrice., Problems of Translation for the Stage : Interculturalism and Post-Modern Theatre. Scolnicov, H. & Holland, P. (eds.) The Play Out of Context : Transferring Plays from Culture to Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp.25-44 참조; Patrice Pavis (1992), 앞의 책, pp.136-159 참조.

50) Patrice Pavis (1992), "Toward Specifying Theatre Translation", 앞의 책, p.139. 참조.

제시하는 '무대화'의 작업을 가리킨다. 파비스는 이를 상이한 문맥과 문화 사이 하나의 '세밀한 조정(fine-tuning)'이자, 상이한 문화적 배경과 전통, 그리고 연기 방법 사이의 '매개(mediation)'라고 규명하며, 나아가 이를 "intercultural theatre" 이론의 중심개념으로 지정하였다.[51] 따라서 학자들은 공연지향성을 강조하며 미장센을 상호문화적 연극의 중심에 둔 그의 번역 이론을 '미장센 번역 이론'이라고 부른다.

위의 표에서 제시한 미장센 구체화의 과정을 좀 더 상세히 설명하자면,[52] 연극 번역에서 첫 번째 텍스트 구체화 단계인 T1은 언어 텍스트에 충실한 번역 텍스트로서, 원천 텍스트의 잠재적인 발화상황(source language)과 함께 T3과 T4를 수용하게 될 미래 관객들을 향한 발화의 상황을 미리 고려하면서 쓰여진다. 번역자에 의해 진행되는 텍스트의 구체화는 무대화를 위한 번역으로서 등장인물의 체계, 행위소들이 전개되는 시간과 공간, 원천 텍스트에 담긴 작가 혹은 시대의 이데올로기적 관점 등을 존중하는 동시에 무대적 언어들을 염두에 두고 이루어져야 한다.

이어서 전개되는 T2는 극작술적 구체화 작업으로서, 번역 텍스트(T1)의 이야기, 드라마의 시·공간적 지시문들, 그리고 그 시공체계의 무대적 전이에 대해서 일관성 있는 해석을 하는 단계이다. 이 과정에서 드라마투르그(dramaturg)는 목표 텍스트가 공연의 수용자인 관객에게 가시적이고 가청적인 것이 되도록 조절하면서 특정한 극작술을 통해 텍스트를 재구성하고 이념화하는 작업을 수행한다.

T3은 무대에서의 발화를 통해 T1과 T2가 구체화되는 단계이다. 이 작업에서 연출가는 구체적인 무대 상황을 고려하여, 원천 텍스트(ST)의 발화 상황과 목표 텍스트(TT)의 발화상황 사이에서 일종의 타협을 추구하며 시청각 무대 기호들이 조합된, 공연 텍스트라는 표현 기호를 만들어낸다.

마지막의 T4는 원천 텍스트가 목표문화의 관객과 만나는 과정에서 발생하는 수용의 구체화 단계이다. 이 단계에서 수용자인 관객은 공연 텍스트를 관람하면서 번역가와 연출가가 원텍스트에서 무엇을 선택하였으며 관객의 기대지평을 어떻게 해석하였는지에 대해 평가하고

---

51) Patrice Pavis (1992), 앞의 책, p.6.
52) 신현숙(2006), 앞의 글, 251-254면, 참조.

공연 텍스트의 메시지에 관해 성찰하게 된다. 이를 통해 출발문화와 원천 텍스트는 마침내 도착문화 안에서 목표 텍스트로 수용된다.

뿐만 아니라, 파비스는 원천 텍스트에 내재하는 발화상황을 원천문화(source culture)의 한 부분으로 보고, 원천 텍스트의 의미론적, 리듬적, 청각적, 함의적인 모든 측면들이 목표언어와 문화에 전이되어야 한다는 견해도 펼친다.[53] 즉, 파비스의 '미장센 번역 이론'은 원문 텍스트 차원의 번역에 그치지 않고, '몸짓(gestures)', '사회 신체(social body)', '문화 정신(the spirit of a culture)' 등 다양한 예술 언어와 문화적 요소의 전환을 강조한[54] 것으로 '공연성 지향'을 전제로 한 실용성 있는 문화예술 번역 이론이다.

필자는 파비스의 이러한 실제 공연을 지향한 '미장센 번역이론'은 원천 텍스트와 목표 텍스트 사이의 '시대적 차이'와 '문화차이'의 존재로 인해 타문화 원작을 목표문화의 정치적·사회적·문화적 환경과 관객들의 심미취향과 기대지형 등에 맞게 각색해야 할 번안창극의 상호문화적 작업과 일치한 점이 많다고 판단하여 이를 본고의 주된 연구방법으로 채택하고자 한다.

따라서, 필자는 이를 참조하여 먼저 주로 극작가와 드라마투르그에 의해 이루어진 번안창극의 플롯과 인물 부분의 각색을 분석할 것이며, 그 다음으로 연출가가 다양한 예술형태와 연출수단을 동원하여 완성한 무대연출 형태의 각색을 분석할 것이다. 즉, 번안창극의 플롯, 인물 그리고 오브제를 포함한 무대연출 등 극적 요소들[55]을 연구의 중점에

---

53) 김미희, 「연극 번역, 미장센, 드라마트루기」, 『연극평론』(45), 한국연극평론가협회, 2007, 45면.

54) Patrice Pavis (1992), "Toward Specifying Theatre Translation", 앞의 책, p.156. 참조.

55) 창극은 음악적 성격과 극적 요소들을 겸비한 장르임에도 불구하고, 필자는 판소리 음악에 관한 지식이 부족하기에 이 논문에서 연구대상인 번안창극의 극적 측면에만 주목해서 논의할 것이다. 언어도 연극 텍스트의 극적 요소 중 하나인데, 타문화 텍스트 중의 극적 요소를 본격적으로 각색하기 전에, 원작 텍스트에 대한 번역작업부터 진행하는 것이 일반적이다. 이때, 타문화 텍스트의 언어를 자문화의 언어로 번역해야 하는 것은 자명하지만, 이는 공연을 위한 문화 텍스트 번역이라는 측면보다는 자민족의 관객이 이해할 수 있게 해주는 일반적 언어 텍스트의 번역이라는 영역에서 논의하는 것이 더욱 합리적일 것이기에, 이 문제는 본 연구의 연구대상에 포함시키지 않고자 한다.

두고 이들이 공연 속에서 어떠한 상호문화적 양상을 드러내고 있는지를 논의하고, 그 이유, 효과와 재고할 점들을 살펴볼 것이다. 구체적으로 본 논문의 구성은 아래와 같다.

Ⅱ장은 중요한 극적 요소인 플롯의 각색에 관한 논의로서, 우선 연구대상인 번안창극의 플롯을 원작의 플롯과 대조하여 창극으로 각색되는 과정에서 플롯의 양상적 변화를 파악하고, 그 다음으로 이를 전제로 하여 이러한 플롯의 변화 속에서 어떠한 문화상호적 각색 전략이 취하여졌는지 그 이유가 무엇인지를 분석할 것이다.

Ⅲ장은 배우의 말과 몸짓, 움직임을 중심으로 인물의 상호문화적 양상을 분석할 것이다. 이 부분은 크게 넷으로 나뉘는데, 주요한 여성 인물의 경우에는 가족의 문제에 직면하는 상황에서 욕망과 사랑 앞에서 양면성을 드러내는 여성들과, 전쟁 중에 온갖 수난을 겪는 과정 속에서 정신적 성숙을 이루어가는 여성 인물들을 살펴볼 것이고, 주요한 남성 인물들의 경우에는 그들이 번안작에서 드러난 양극화된 양상을 분석할 것이다. 아울러, 번안작에서 나타난 동시대의 젠더(gender) 의식을 반영한 크로스-드레싱(cross-dressing) 인물의 양상에 대해서는 배우의 어조, 몸짓, 움직임, 분장, 머리스타일, 의상 등을 통해서 살펴볼 것이다.

Ⅳ장은 무대연출에 대한 연구인데, 무대장치, 전통적 멋과 맛을 담은 '신명(神明)'이나 '한(恨)'이 넘치는 예술형태, 그리고 문화적 오브제 등 네 가지로 나눠서 살펴볼 것이다. 먼저, 배우가 활동하는 무대 공간과 극의 기초적인 분위기를 만들어내는 것에 주요 기능을 발휘하는 무대장치를 소개할 것이다. 그 다음으로는, 배우들이 무대에서 드러내는 몸짓과 움직임, 그들이 행하는 춤과 놀이에 대한 분석을 통해 민족적 '신명'의 정신을 담은 떠들썩한 '신명'과 부조리한 '신명'의 장면을 살펴볼 것이고, 또한, 극에서 추가된 주술, 씻김굿, 그리고 영적 '대화'인 장면들에 대한 분석을 통해 그 속에 표출된 '한'의 정서를 살펴볼 것이다. 마지막으로는, 공연의 보조수단인 오브제를 분석하여 그것들이 담고 있는 문화 코드, 창출하는 극적 효과에 관해서 고찰하고자 한다.

Ⅱ. 플롯 변화와 상호문화적 각색 양상

1. 번안창극의 플롯 변화 양상

오페라, 뮤지컬 같은 음악극은 드라마보다 일반적으로 그 텍스트가 더 짧은 편인데, 대화를 통한 구술적 장르보다 노래를 부르는 데에 더 많은 시간을 소요하며, 언어의 리듬감을 창출하기 위한 반복적 표현이 자주 사용되기 때문이다. 따라서, 대화와 서사를 중심축으로 하는 연극 텍스트를 음악극의 일종인 창극의 예술 형태로 각색할 경우, 창극이 지니는 독특한 요소인 창(소리)과 춤, 그리고 극적 요소를 총체적으로 드러내기 위해, 불필요한 서사적 부분과 과도하게 복잡한 인물 관계를 대폭 줄이는 경우가 많다. 대신에, 창극과 같은 음악극에서는 정서적 표현을 강화하기 위한 응축(凝縮) 작업이 요청된다. 게다가, 타문화의 텍스트를 가져와서 창극으로 각색할 때에는, 원천 텍스트보다는 더 간결하게 각색하면서도 번안자의 창작 의도와 목표문화에 속한 관객들을 향한 수용가능성을 고려하여, 더욱 완성도를 지니는 공연성을 갖출 수 있도록 원천 텍스트를 각색하는 작업도 요청된다.

이 장은 연구대상인 7편의 번안창극의 구체적인 플롯 각색 상황을 설명하기 위해 우선 1절에서 번안창극의 플롯을 작은 장면을 단위로 원작 플롯의 장면 구성과 서로 비교하여 그의 변화 양상을 표로 정리할 것이고, 이를 바탕으로 2절에서 그 중의 몇 가지 대표적인 상호문화적 각색 전략을 중심으로 구체적으로 어떠한 양상의 플롯 변화를 드러내었는지, 왜 그렇게 변하였는지, 실제의 효과가 어떠한지를 살펴볼 것이다.

첫번째 연구대상 작품은 2004년에 공연된 창극 <제비>이다. 그해 5월에 일본극단 '와라비좌(わらび座)'가 일본의 유명 극작가 제임스 미키가의 뮤지컬 <츠바메(つばめ)>를 가지고 내한공연하였다. 이 작품은 일본에서 한·일 월드컵을 기념해 2002년 8월 25일 초연된 이후 일본 전역에서 350여회 공연되며 인기를 모았다. 일본인이 쓴 작품으로서 객관적인 시각으로 400년전 당시 한·일 양국의 전통문화를 잘 살렸다는 호평을 받았던 이 작품은 한국에서 공연된 뒤 그의 중요성을 인식한 안숙선 명창과 이윤택 연출가는 바로 이를 동명의 창극으로

재창작하였다.[56]

'평화와 상생 축제'(2004.10.29-2005.7.20)를 대표하였던 이 작품은 2005년에 독일 베를린 세계 문화의 집 초청을 받아 9월 16-17일 이틀 간 베를린 공연을 올렸고,[57] 이를 통하여 그 문화적 의미를 더욱 넓게 확대시켰다. 또한 같은 해 10월 22-23일 이틀간 대구 동구문화체육회관 공연장, 28-29일 부산시민회관 대극장에서 APEC 일반문화행사 선정작으로 무대에도 올려졌다.

창극으로 각색되어 공연될 때 한일 양국 간의 문화가 섞여 경계에 이르는 예술 형태의 가치를 보여주었다는 평[58]을 받았던 창극 <제비>의 플롯 양상 변화는 아래의 표를 통해 확인할 수 있다.

표2-1: 뮤지컬 <츠바메>와 창극 <제비>의 장면 구성 대비[59]

	뮤지컬 <츠바메>	창극 <제비>
시공간	막/장/작은 장면	막/장/작은 장면
	제1막	
히꼬네한, 1607년 4월	[1장 프롤로그] 애절한 *'M1 주제곡'* 이 흘러나온다. 후막에 조선통신사 수묵화가 전시되어 있다.	[1장 프롤로그] 막 오르기 전 거친 파도 소리가 들린다.
		AS1: 슬픈 *'AM1 살풀이 장단의 구*

56) 김향(2015), 앞의 글, 3면 참조.

57) 공연 당시 독일 최대 일간지 '프랑크푸르트 알게마이네 차이퉁'의 게르하르트 기자는 "독일의 대표적 극작가 브레히트가 왜 아시아 연극에 그토록 매력을 느꼈으며, 아시아 연극을 직접적인 감동을 주는 탁월한 장르이자 서사적 연극기법의 원형으로 파악하였는지 금방 이해할 수 있다."면서 공연의 인상적 장면들, 특히 매혹적인 소리는 쉽게 잊혀지지 않을 것이라고 하였다. [「창극의 세계화」, 『서울신문』(2009.12.10)]

58) 김향(2015), 앞의 글, 3면.

59) 표에서 원작과 번안작에서 모두 있는 장면은 'S(Scene)'로 표시되어 있다. 원작에 해당되는 부분에서 연한 색으로 표시된 내용은 각색할 때 삭제된 장면이며, 이에 대응하여 창극 부분의 같은 번호의 장면에는 '×'를 표시하여 삭제되었음을 나타냈다. 그리고 번안작에서 추가된 장면은 'AS(Additional Scene)'로 표시되어 있으며, 강조하기 위해 밑줄을 쳤다. 또는 'M(Music)'로 표시된 이탤릭체 부분은 실제의 공연에서 노래나 춤으로 연출된 내용이다. 다른 작품의 플롯에 관한 대조표도 같은 방식으로 표시되어 있다.

		음소리' 속에 흰 옷 입은 춘연이 그녀를 이끄는 정령과 함께 등장하여 살풀이춤을 춘다.
	S1: 촌장 한베이는 *'M2 〈조선통신사가 오고 있다〉'*는 노래를 부르며 그들의 방문을 알린다.	S1: 촌장 한베이는 민중들에게 *'M2 〈조선 통신사가 오고 있다〉'*를 부르며 그들의 방문을 알리고 행동거지를 조심하라고 당부한다.
	S2: 젠조 등장하여 마을 사람들에게 행동거지를 조심하라고 당부한다.	S2: ×
소안지, 1607년 4월 저녁	[2장 소안지]	[2장 소안지] AS2: *'AM2 태평소가 이끄는 음악'*과 일본 민중들의 환영 소리 속에 조선통신사 행렬이 행진하고 있고, 무대에 판굿이 벌어진다.
	S3: 히꼬네한의 중신들이 조선통신사를 환영하는 연회를 여는데, *'M3 소동(小童)의 춤'*을 구경한 뒤 양쪽이 조선포로 쇄환문제를 논의한다. S4: 일본 중신들이 조선통신사의 뜻을 주인에게 전달할 것이라고 약속한다. *'M4 고마춤'* 공연에서 이경식과 제비(오엔)은 서로 알아본다.	S3: 악수들과 민중들이 모두 퇴장한 후 양쪽은 조선포로 쇄환문제를 논의한다. 조선통신사들이 *'AM3 〈문으로 무에 답한다〉'*를 부르며 조선국왕의 마음을 전해준다. S4: 일본 중신들이 조선통신사의 뜻을 주인에게 전달할 것이라고 약속한다. *'M4 고마춤'* 공연 에서 이경식과 춘연(오엔)은 서로 알아본다.
	S5: 서로 다른 공간에 있는 이경식과 제비는 *'M5 〈제비〉'*를 부른다. 이경식은 아내를 그리워하는 감정을 표출하는데, 제비는 고향을 그리워하는 감정을 털어놓는다.	S5-1: 이경식은 *'M5 〈제비〉'*를 부르며 아내 춘연을 그리워한다. AS3: 무대 뒤 조선 흰 옷을 입은 여성 코러스들이 조선적 율동을 하면서 *'M5 〈제비〉'*를 부른다. S5-2: 춘연도 *'M5 〈제비〉'*를 부르면서 현재의 삶을 한탄한다.
		AS4: 무대 뒤 조선 흰 옷을 입은 여성 코러스들이 다시 *'M5 〈제비〉'*를 합창한다. 이경식과 춘연도 선후로 이 합창소리에 맞춰 구음소리를 부르기 시작하며 비통한 심정을 털어놓다.
미즈시	[3장 미즈시마家]	[3장 미즈시마家]

		AS5: 젠조의 동생 고유끼가 남편 붕고와 함께 웃기는 율동을 취하면서 *'AM4 <야사꾸라예 (밤벚꽃놀이)>'* 를 부른다.
	S6: 젠조가 이경식과의 관계를 물어보자 제비는 전남편이라고 고백하며, 노래로 *'M6 10년전 일본 수군에게 습격 당하였다'* 는 과거와 남편이 전사하였다고 생각하는 사실을 말한다. 그리고 젠조에게 일본에 머물겠다고 약속한다. S7: 시어머니 세쓰가 아기를 안고 등장하고 아들에게 제비의 생각을 떠본다.	S6: 젠조가 이경식과의 관계를 물어보자. 춘연은 전남편이라고 고백하며, 노래로 *'M6 10년전 일본 수군에게 습격 당하였다'* 는 과거와 남편이 전사하였다고 생각하는 사실을 말한다. 부부가 *'AM5 <지금 여기 그대로>'* 를 합창하며 아이를 위해 함께 있기로 결심한다. S7: 시어머니 세쓰가 아기를 안고 등장하고 아들에게 *'AM6 연이에게 향수에 젖지 말고 그대로 살자'* 는 노래를 부른다.
마家, 다음날 낮	S8: 찾아온 이경식은 제비에게 돌아가자고 말하는데, 제비는 남편의 앞에서 이경식의 청을 거절한다.	S8-1: 이경식은 *'AM7 춘연을 찾다'* 라는 소리를 부르며 젠조에게 아내춘연을 만나고 싶다고 말한다. S8-2: 만감교차한 이경식과 과거를 잊어버리려고 한 춘연 사이에 엇갈린 심정을 드러낸 *'AM8 대창'* 이 이루어진다.
	S9: 제비는 노래로 이경식에게 *'M7 자신을 비롯한 조선인들의 조우'* 를 *알려주고,* 이제 함께 돌아갈 수 없는 이유를 말해준다. 슬프고 분한 이경식은 제비가 아이가 있다는 것에 낙담하고 *'M8 기다리고 또 기다리다'* 를 부른다.	S9-1/S12: 이경식이 과거를 말하라고 요구하자, 무대 뒤 춘연의 회상화면 [S12]이 상연된다. S9-2: 춘연은 소리를 하여 이경식에게 *'M7 자신을 비롯한 조선인들의 조우'* 를 *알려주고,* 함께 돌아갈 수 없는 이유를 말해준다. 이경식은 춘연의 운명타령에 *'AM9 뭣이 운명이냐'* 라는 소리를 외치며 울분을 표시한다. 이경식은 춘연이 아이가 있다는 것에 낙담하고 *'M8 기다리고 또 기다리다'* 를 부른다.
	S10: 이경식은 제비가 방 안에 들어간 후에 젠조에게 한달 뒤에 제비와 이별해달라고 요	S10: 이경식은 춘연의 앞에서 젠조에게 한달 뒤에 춘연과 이별해달라고 요구한다. 춘연은 그를 거절하며

	구한다.	젠조와 함께 퇴장한다.
	S11: 제비는 이경식이 떠난 곳을 향해 '*M9 격정적인 몸부림의 춤*'으로 슬픔을 표현하는데, 젠조는 제비의 모습을 목격한다.	S11: ×
		AS6: 혼자 있는 이경식은 눈물을 흘리며 비통한 구음소리를 외친다.
군선 위	[4장 군선(軍船) 위에] S12: 바람이 거세게 휘몰아치는 밤에 아수라장이 된 배 위에서 살려달라고 소리치는 조선인들의 모습이 군무로 형상화된다.	장면S12는 앞의 장면S9-1에 병합되었다.
미즈시마家, 동년 5월	[5장 미즈시마家] S13: 젠조 가족들의 모임에서 조선포로쇄환 이야기가 나왔는데 가족들은 제비(오엔)를 보낼 수 없다고 생각하는데, 젠조는 제비의 결정에 따라야 한다고 말한다.	[4장 미즈시마家] S13-1: 젠조 가족들의 모임에서 붕고와 고유끼가 조선포로쇄환 이야기를 말하는데, 둘의 말투와 행동이 매우 과장스럽다. S13-2: 가족들은 춘연(오엔)을 보낼 수 없다고 생각하는데, 젠조는 춘연의 결정에 따라야 한다고 말한다.
		AS7: 미즈시마家의 모임 장면 뒤편 다른 쪽에 설치된 작은 무대 위에서 춘연을 비롯한 조선 포로들이 스리하리 언덕에서 모여 '*AM10 소리를 부르며 율동*' 하는 흥겨운 놀이마당이 상연되고 있다.
	S14: 돌아온 제비는 소리하리 언덕에 다녀왔다고 말하자 가족들은 그녀가 일본인이자 미즈시마가의 며느리임을 강조한다.	S14: 돌아온 춘연이 소리하리 언덕에 다녀왔다고 말하자 가족들은 그녀가 일본인이자 미즈시마가의 며느리임을 강조한다.
	S15: 젠조는 막부의 포로반환 결정을 제비에게 전하는 동시에 이경식이 보낸 편지에서 언급한 그녀의 부모가 살아있다는 사실도 알린다. 젠조는 제비에게 조선으로 돌아가라	S15-1: 젠조는 막부의 포로반환 결정을 춘연에게 전하는 동시에 이경식이 보낸 편지에서 언급한 그녀의 부모가 살아 있다는 사실도 알린다. AS8: 춘연의 마음 속에 부모에 대한 그리움은 뒷무대에서 형상화되는데,

	고 하며 편지를 땅에 버리고 떠난다.	아버지가 *'AM10 연이야, 천상에 가자'*를 부르며 춘연의 어머니와 한께 살풀이춤을 추는 것이다. S15-2: 젠조는 춘연에게 조선으로 돌아가라고 하며 편지를 땅에 버리고 떠난다.
	S16: 제비는 *'M10 〈제비〉' 라는 여성 합창* 속에 편지를 읽고 나서 눈물을 흘리며 *'M11 부모를 그리는 춤'*을 춘다.	S16: 춘연은 아버지의 *'AM10 연이야, 천상에 가자'*는 소리 속에 눈물을 흘리며 편지를 읽는다. 그녀는 *'M10 〈제비〉'* 를 부르며 향수를 털어놓다가 신속히 일본 외투를 벗고 안의 조선 옷을 입은 채 부모에게 '연이 여기 있소"라고 외친다.
	제 2막	
소안지, 동년 6월	[6장 소안지] S17: *'M12 조선의 사물놀이 음악'* 속에, 한국 전통 탈춤의 미얄할미 과장을 공연한다.	[5장 소안지] S17: ×
	S18: 조선통신사 일행이 하코네 중신들과 함께 회담 성공을 자축한다.	S18: 조선통신사 일행이 하코네 중신들과 함께 회담 성공을 자축한다.
	S19: 일본 여성들의 춤을 동반하여 한베이는 *'M13 일본의 축제 노래'*를 부른다. 이어서 한국 사물놀이와 일본 가면극도 펼쳐진다. *'M14 한국 진도 아리랑과 일본 축제 노래'*가 합쳐지면서 축제 분위기를 고조시킨다.	S19: 일본 여성들이 춤을 추며 'M13 일본의 축제 노래'를 부른다. 이어서 용춤도 무대에서 펼치고 함께 마츠리 같은 축제의 분위기를 고조시킨다.
길, 다음날 오전	[7장 길] S20: 젠조의 남동생이 길에서 이경식을 막아선다. 이경식이 위태로움에 빠질 때 젠조가 나타나 그를 구해준다.	S20: 용춤이 무대 한 구석에서 진행되고 있는 사이에, 젠조의 남동생이 길에서 이경식을 막아선다. 이경식이 위태로움에 빠질 때 젠조가 나타나 그를 구해준다.
		AS9: 둘이 퇴장한 후 마츠리 축제가 다시 요란하게 이어진다.
미즈시마家,	[8장 미즈시마家] S21: 고향을 그리워하는 제비의 모습을 목격한 젠조와 이	[6장 미즈시마家] S21: 고향을 그리워하는 춘연의 모습을 목격한 젠조와 이경식은

같은 날	경식은 *'M13 <때는 왔건만>'* 이라는 노래를 부른다.	*'AM11 <아이야 청산 가자>'* 라는 자장가를 부른다.
	S22-1: 이경식과 젠조는 각각 *'M14 제비야 돌아오라 나의 가슴에'* 라는 노래와 *'M15 이제야 갈라서는 때가 왔도다'* 라는 노래를 부른다. S22-2: 젠조와 제비는 이중창을 부르며 *'M16 이혼'* 을 논의한다.	S22-1: 이경식과 젠조는 각각 *'M14 아내가 돌아오기를 바라'* 와 *'M15 아내를 떠나보내는 아픔'* 을 부른다. AS10: 춘연과 이경식은 선후로 *'AM11 <아이야 청산 가자>'* 를 부른다. S22-2: 젠조는 *'M15 이제야 갈라서는 때가 왔도다'* 를 부른 후 춘연과 이혼을 논의한다.
	S23: 세 사람이 *'M17 나라와 나라의 싸움이 없었던들"* 이라는 3중창을 부르며 전쟁을 원망한다.	S23: 춘연과 이경식이 다시 *'AM11 <아이야 청산 가자>'* 를 부르고, 젠조는 다시 *'M15 이제야 갈라서는 때가 왔도다'* 를 부르며, 슬픈 3중창이 이루어진다.
미즈시마家, 수일 후의 오후	[9장 미즈시마家] S24-1: 제비가 떠나기로 한 날, 붕고가 와서 젠조가 배령처를 돌려보낸다는 죄목으로 폐문칩거에 할복자살 명령을 받았음을 알리자, 가족들이 제비의 갈 길을 막는다. S24-2: 광기에 빠진 제비는 소리를 치르며 집을 뛰어나가려는데 다시 막히게 된다. 결국 제비는 아이의 울음소리에 걸음을 멈춘다.	[7장 미즈시마家] S24-1: 춘연이 떠나기로 한 날, 붕고가 와서 젠조가 배령처를 돌려보낸다는 죄목으로 폐문칩거에 할복자살 명령을 받았음을 알리자, 가족들이 춘연의 갈 길을 막는다. S24-2: 갈등에 시달리는 춘연은 *'AM11 아이고'* 를 부른 후 집을 뛰어나가려는데 다시 막히게 된다. 시어머니가 우는 아이를 춘연에게 주면서 *'AM12 이 자식아, 너도 가라'* 를 부르고 그녀를 때린다.
		AS11: 혼자 남은 춘연은 아이를 안으며 슬픔에 겨워하다가 구음소리를 외치면서 은장도를 꺼내 들고 자결한다. 어두운 무대에 슬픈 음악이 오랫동안 흐르고 있다.
길, 저녁	[10장 길] S25: 기헤이가 젠조에게 제비의 자살을 알린다.	S25: ×
효고의 선창,	[10장 효고의 선창] S26: 이경식과 서정중이 선창	[8장 나니와의 선창] S26: 이경식과 서정중이 선창에서

저녁	에서 귀환하는 조선포로의 수가 적음을 한탄한다. S27: 이경식은 '*M18 <마음이 변하였는가>*'를 부르며 제비를 애타게 기다린다.	귀환하는 조선포로의 수가 적음을 한탄한다. S27: 이경식은 '*M18 <마음이 변하였는가>*'를 소리하며 춘연을 애타게 기다린다.
	S28: 환상적인 분위기 속에서 흰 옷을 입은 제비의 영혼이 등장하는데, 이경식의 옆에 잠깐 가까이 있다가 달빛 아래에서 '*M19 <월화의 춤>*'을 춘 후에 사라진다.	[9장 제주굿거리] S28: 환상적인 분위기 속에서 흰 옷을 입을 춘연의 영혼이 구음소리를 부르면서 등장한다. 미소를 지으며 묵묵히 이경식을 바라보며 그녀는 무대 뒤편의 상여행렬을 향해 걸어간다.
	S29: 젠조가 이경식에게 제비의 죽음을 알린다. 이경식이 오열한다. S30: 제비새를 닮은 상복을 입은 여성들이 '*M20 <제비>*'를 합창하면서 슬프게 춤을 춘다. 모든 배우들이 '*M21 <때는 다시금>*'을 합창하며 전쟁이 없기를 기원한다.	S29: × S30: ×
		AS12: 상여행렬이 '*AM12 서우젯소리*'를 합창하고 춘연의 영혼을 이끌면서 무대를 돌면서 살풀이춤을 추다가 함께 사라진다.

위의 표를 통해 알 수 있듯이, 창극으로 각색된 <제비>는 플롯의 전개와 구성에서 원작과 큰 차이가 보이지 않으며, 눈에 띄는 변화들은 주로 플롯의 여러 곳에 삽입된 한국의 전통적인 소리와 연희 형태를 비롯한 연출의 일부분이다. 장면의 시작, 중간, 그리고 말미에 총 12개나 많은 장면들이 추가되어 다양한 형태와 기능들을 드러내고 있다.

우선 조선의 전통적 연희 형태를 전시하여 인물의 정서를 강화하는 추가 장면들을 보자면, 한국의 전통 연희 형태인 살풀이춤 장면(AS1), 판굿 장면(AS2), 조선 흰 옷을 입은 여성 코러스들의 율동과 노래 장면(AS3), 조선 포로들의 흥겨운 놀이마당 장면(AS7), 춘연의 머리 속에 떠오르는 부모님이 살풀이춤을 추는 장면(AS8), 그리고

‘서우젯소리’와 살풀이춤을 포함한 제주굿을 보여주는 장면(AS12)들이 이에 속한다.

구음소리를 포함한 소리를 하나의 중요한 수단으로 삼으며 극중 인물의 정서나 내면적 갈등을 강화시키는 소리 장면도 많이 추가된다. 코러스들이나 인물의 소리(구음소리를 포함)를 통해 인물의 정서를 강화하는 AS4와 AS6 같은 장면들, 인물로 하여금 <청산에 가자>라는 새롭게 창작된 노래를 부르게 시키고 인물들의 비극성을 강화시키는 AS8(살풀이춤도 전시)과 AS10같은 장면들, 그리고 원작에서 말로 전달한 춘연의 자살은 인물이 구음소리를 외치면서 자살하는 장면으로 구체화시키는 AS11장면은 이에 해당된다. 이 외에, AS5는 웃기는 효과를 부여하기 위하여 삽입된 막간극 같은 장면이며, AS9은 장과 장 사이의 분위기를 연결하기 위해 삽입된 장면이다.

삭제된 장면의 경우에는, S2는 극의 진행에 크게 영향을 미치지 않는 젠조의 발화장면이고, S17는 ‘소안지’ 에서 열린 연회에서 상연된 한국 전통 탈춤의 미얄할미 과장(科場) 장면이다. 창극은 S17을 삭제하는 동시에 원작에서 없었던 용놀이를 추가하여 환송 연회에서 주최측인 일본의 예술을 강조한다. 그리고 7장(S20)과 10장(S25)은 길에서 벌어진 이야기인데 창극으로 각색될 때 이경식이 길에서 위험에 빠지는 장면(S20)은 앞 장의 뒤부분에 끼워 넣고, 기헤이가 젠조에게 제비(춘연)의 자살을 알려주는 장면(S25)은 앞장에서 추가된 춘연의 자살장면으로 대체된다. 또한 원작의 결말에 젠조가 이경식에게 춘연의 죽음을 알려주는 장면(S29)과 무희들의 춤과 사람들의 합창으로 그녀의 비극과 극의 주제를 고조시키는 장면(S30)은 창극에서 모두 삭제되어 제주굿거리의 장면으로 대체된다.

장면의 순서를 바꾼 부분은 단 하나가 있는데, 바로 과거에 군선 위에서 벌어진 춘연(제비)을 비롯한 조선인들의 비참한 조우를 드러낸 장면(S12)이다. 원작의 4장에서 나타난 이 장면은 3장의 말미에 보여준 제비의 비통에 넘치는 춤(S11)으로 이어지는데, 창극은 S11을 삭제하는 바람에 이 장면을 앞당기고 춘연이 이경식에게 과거 이야기를 말해줄 때 무대 뒤편에 동시에 상연된 회상적인 장면을 통해 재현된다. 즉, 뮤지컬인 원작에서 우선 추상적인 춤 장면을 보여줌으로써 현 시간에 처하고 있는 제비의 정서를 나타내고, 그 다음에 제비와 이경식 사이의

과거에 관한 대화를 이루었다. 그러나 창극은 제비 개인의 춤 장면(S11)을 없애고 대신에 두 사람 사이의 현실적 대화를 통해 다룬 과거에서 조선포로들의 수난 이야기를 하나의 환상적인 장면으로 이를 무대에서 동시에 재현하고 있다. 그리하여 이야기의 전개가 훨씬 더 간결하게 될 뿐만 아니라, 현실적 장면과 환상적 장면이 같은 공간에 겹쳐서 상연되는 방식으로 극적 시공간이 더욱 입체적이고 예술적으로 보여진다.

국립창극단은 2009년 '젊은 창극 시리즈' 작품의 일환으로 셰익스피어의 연극 텍스트 <로미오와 줄리엣>을 동명 창극으로 각색한다. 이 작품은 창극으로 하여금 관객에게 보다 가깝게 다가가게 하였다는 평을 받았으며 창극 발전에 새로운 방향을 제시하였다. 당시의 신문기사에 따르면, "평소 나이 지긋한 관객이 객석을 채우던 모습과는 달리 '로미오와 줄리엣'이 공연되고 있는 달오름극장은 연인으로 보이는 20, 30대 관객이 절반"[60]이라며, 관객층의 폭이 넓어졌음을 알리고 있다. 뿐만 아니라, 같은 해 8월에는 서울시의 초청에 따른 서울광장 공연과 전북도민일보 주최의 지방공연을 거행하였으며 2009년 서울국제공연예술제의 개막작으로 초청되어 해외 작품들과 어깨를 겨루는 등, 끊임없이 관객들의 러브콜을 받으며 새로운 관객층과 만나는 노력을 이어왔다.[61]

창극 <로미오와 줄리엣>은 셰익스피어 원작에서의 이탈리아 16세기 두 귀족 가문 사이의 원한이 초래한 비극적 사랑 이야기를, 한국의 고려시대로 옮겨와 남원의 토호 최불립(여주인공 주리의 아버지), 함양의 귀족 문태규(남주인공 로묘의 아버지), 이 두 인물의 가문에 대대로 내려온 원한 관계 및 이 두 가문에 각각 속한 젊은 남녀가 겪는 비극적 사랑을 다룬 번안작이다. 창극은 이야기의 전체적인 내용과 줄거리의 대부분이 원작과 유사하였으나, 일부 플롯은 짙은 한국적인 맛과 멋을 드러내는 데에 충실하고자 변화를 꾀하였다. 창극 <로미오와 줄리엣>의 시공간과 플롯의 기초인 장면 변화를 원작과 각각 비교하여 살펴보면 다음과 같다.

---

60) 「창극 '로미오와 줄리엣'」, 『세계일보』(2009.2.11)
61) 「셰익스피어와 창극이 만났다?」, 『아시아경제』(2009.12.2)

표2-2: 연극 <로미오와 줄리엣>과 창극 번안작의 장면 구성 대비

	연극 <로미오와 줄리엣>		창극 <로미오와 줄리엣>
시공간	막/장/작은 장면	시공간	막/장/작은 장면
	[프롤로그]		[도창]
베로나, 광장	[1막 1장] S1: 거리에서 두 가문의 싸움이 벌어진다.	어느 여름, 남원	[1막 1장 여름] S1: 놀이판과 두 가문의 충돌
	S2: 벤볼리오가 어느 여인에게 반해 있는 로미오에게 무도회 참석을 권한다.		장면S2는 장면S3의 뒤로 옮겨졌다.
베로나, 오후	[1막 2장] S3: 패리스가 줄리엣의 아버지와 함께 줄리엣과의 혼사에 대해 상의한다.		S3: 최불립과 박도령은 그와 주리의 혼사를 상의한다.
		거리, 같은 시기	[1막 2장 료묘] S2: 꾀수가 로묘에게 최대감네에서 열릴 굿판에 같이 가자고 권한다.
	S4: 로미오는 줄리엣네 집에서 열릴 무도회에 가기로 한다.		S4: ×
캐퓰리트 저택의 거실	[1막 3장] S5: 어머니가 거실에서 줄리엣에게 혼사를 알려준다.	청포가, 굿판 전에	[1막 3장 주리] S5: 어머니가 창포 물가에서 주리에게 혼사를 알려준다.
캐퓰리트 저택의 바깥	[1막 4장] S6: 로미오가 친구와 함께 무도회에 도착한다.	최씨의 마당, 굿판 날	[1막 4장 굿판] S6: 주리 집에서 펼쳐진 굿판 놀이
캐퓰리트 저택의 홀	[1막 5장] S7: 무도회에서 로미오와 줄리엣은 서로에게 사랑에 빠진다. S8: 로미오와 줄리엣은 서로 원한관계에 속한 신분임을 알게 된다.		S7: 굿판에서 로묘와 주리가 서로에게 사랑에 빠진다. S8: 로묘와 주리는 서로 원한관계에 속한 신분임을 알게 된다.

	[프롤로그]		
캐퓰리트 저택의 정원	[2막 1장] S9: 로미오는 정원으로 뛰어내리고 그의 친구들은 그를 찾는다.	최씨의 정원, 그날 밤	[1막 5장 사랑] S9: 로묘는 마당으로 뛰어내리고 그의 친구들은 그를 찾는다. S10: 로묘와 주리는 서로의 마음을 확인하고 결혼하기로 약속한다.
캐퓰리트 저택의 정원	[2막 2장] S10: 로미오와 줄리엣은 서로의 마음을 확인하고 결혼하기로 약속한다.		
로렌스 신부의 숙소	[2막 3장] S11: 로미오가 신부(神父)에게 주례를 서달라고 부탁한다.	무당집, 굿판, 다음날	장면S11은 뒤의 장면S15에 병합되었다.
광장	[2막 4장] S12: 두 친구가 로미오를 놀린다. S13: 줄리엣의 유모가 로미오에게 줄리엣의 소식을 전해준다.		S12: × S13: × S14: ×
캐퓰리트 저택의 정원	[2막 5장] S14: 줄리엣의 유모가 줄리엣에게 로미오의 소식을 전해준다.		
로렌스 신부의 숙소	[2막 6장] S15: 신부(神父)는 로미오와 줄리엣을 위해 주례를 서준다.		[1막 6장 가약] S11/15: 로묘가 무당에게 주례를 서달라고 요청하고, 무당의 주례하에 로묘와 주리는 부부의 연을 맺는다.
광장	[3막 1장] S16: 로미오는 살해당한 친구에 대한 복수를 위해 줄리엣의 사촌오빠를 죽이고 도망간다.	거리, 결혼한 후	[1막 7장 살인] S16: 로묘는 살해당한 친구에 대한 복수를 위해 주리의 사촌오빠를 죽이고 도망간다.
	S17: 영주가 등장하여 로미오를 추방하는 명령을 내린다.		S17: ×
캐퓰리	[3막 2장]	주리의	[2막 8장 유배]

트 저택의 정원	S18: 줄리엣이 사촌오빠의 죽음과 로미오의 유배 소식을 알게 된다.	집	S18: 주리가 사촌오빠의 죽음과 로묘의 유배 소식을 알게 된다.
로렌스 신부의 숙소	[3막 3장] S19: 신부(神父)가 로미오를 위로한다. S20: 유모와 신부(神父)가 두 젊은이가 이별하지 않아도 되도록 도와주기로 한다.		[2막 9장 굿당] S19: 무당이 로묘를 위로한다. S20: 주리의 소식을 전하러 유모가 로묘를 찾아온다.
캐퓰리트 저택의 어느 방	[3막 4장] S21: 줄리엣의 아버지는 패리스에게 3일 후에 줄리엣을 시집보내기로 약속한다.	주리의 집	[2막 10장 박도령의 청혼] S21: 최불립은 딸(주리)에 대한 박도령의 청혼을 받아들이고 3일 후에 혼례를 치루기로 한다.
줄레엣의 침실	[3막 5장] S22: 줄리엣과 로미오의 이별 S23: 어머니는 줄리엣에게 혼사를 통보하고 아버지는 결혼을 강요한다.	무당집 & 주리의 집	[2막 11장 이별] S22: 주리와 로묘의 이별 S23: 주리는 삼일 후에 혼례를 치룬다는 통보를 받는다.
로렌스 신부의 숙소	[4막 1장] S24: 줄리엣은 우연히 만난 패리스에게 냉정하게 대한다.	무당집 & 주리의 집	[2막 12장 묘약] S24: ×
	S25: 줄리엣이 신부(神父)와 거짓 죽음을 계획한다.		S25: 무당집에서 주리가 무당의 제안을 받아들인다.
캐퓰리트 저택의 홀	[4막 2장] S26: 줄리엣이 혼사를 거짓으로 승낙한다.		S26: ×
줄리엣의 방	[4막 3장] S27: 줄리엣이 묘약을 먹는다.		장면S27은 장면S28의 뒤로 옮겨졌다.
캐퓰리트 저택의 홀	[4막 4장] S28: 줄리엣의 가족들이 혼사 준비로 분주하다.		S28: 주리의 부모가 혼사에 기뻐한다.
			S27: 주리가 묘약을 먹는다.

줄레엣의 침실	[4막 5장] S29: 가사(假死)한 줄리엣이 발견된다.		S29: ×
만투아 거리의 상점	[5막 1장] S30: 하인이 로미오에게 줄리엣의 죽음 소식을 전해 준다. S31: 줄리엣의 죽음 소식을 들은 로미오는 약방에 가서 독약을 구한다.	유배지, 주리의 거짓 죽음 이후	[2막 13장 해몽] S30: 로묘가 봉사에게 해몽을 부탁할 때 하인이 와서 주리의 죽음 소식을 전해 준다. S31: 주리의 죽음소식을 들고 로묘는 독약을 산다.
로렌스 신부의 숙소	[5막 2장] S32: 심부름꾼이 로미오에게 편지를 전달하지 못하였음을 신부에게 고백한다.		S32: ×
베로나. 캐퓰리트 가문의 무덤이 있는 묘지	[5막 3장] S33: 로미오가 줄리엣의 묘지 앞에서 패리스를 죽인다.	성황묘 & 남원 어느 곳	[2막 14 재회] S33: ×
			AS1: 주리 진짜로 죽은 것으로 오해하고 유모가 통곡한다.
	S34: 로미오는 줄리엣 곁에서 독약을 먹고 죽음을 택한다. S35: 깨어난 줄리엣이 로미오의 죽음을 알고 그를 따라 자결한다.		S34: 로묘가 주리의 곁에서 독약을 먹고 죽음을 택한다. S35: 깨어난 주리가 로묘의 죽음을 알고 자결한다.
	S36: 영주가 사망 사건을 심사하고 두 가문에게 서로 화해할 것을 권고한다.		S36: ×
			AS2: 씻김굿

위 표에서 제시한 것처럼, 원작은 총 5막으로 구성되어 있는데, 각 막의 시작 부분에 프롤로그 하나씩을 첨가하여 이어지는 각 막의 배경과 진행 중인 이야기, 뒤이어 전개될 이야기를 설명해준다. 구체적으로 1막은 5개의 장, 2막은 6개의 장, 3막은 5개의 장, 4막은 5개의 장, 5막은 3개의 장으로 나누어져 있으며, 각 장은 또 등장인물의 변화를 기준으로 여러 개의 작은 장면으로 나눌 수 있는 매우 풍부한 이야기를 전개한다.

한편, 창극의 구조를 보면 전체 이야기는 갑작스러운 '살인'의 발생을

경계로, 1막과 2막으로 나뉘어지며, 각각 7개의 장으로 구성된다.

창극은 원작의 각 막에 속한 작은 장면(S1…)들 중에서 총 11개가 삭제되었는데, 이는 극의 진행속도 또는 인물의 극적 형상화나 주제의식의 표출에 영향을 미친다.

구체적으로는, 원작의 작은 장면 S4, S13, S14, S26, S29, S32같이 보조인물에 의해 추동되는 부차적인 장면들을 삭제함으로써, 창극은 극의 진행 속도를 더욱 빠르게 하면서 동시에 줄거리를 더욱 간결하면서도 긴밀하게 제시하게 된다. S12는 로미오의 두 친구가 로미오를 놀리는 장면으로, 앞의 S9와 거의 유사하게 성적인 대화를 많이 노출시키고 있다. 이에 대해, 창극은 음악극으로서의 특성상 원작이 지닌 언어 스타일의 일부만을 보여줄 수 있다는 점에서 이를 삭제한 것으로 여겨진다. 또한, 원작에서는 S11(로미오의 주례요청)과 S15(신부의 주례) 이 두 개의 작은 장면은 동일한 장소인 로렌스 신부의 숙소에서 발생하지만, 창극에서는 이 장소를 무당집으로 옮기면서, 이 두 작은 장면을 하나의 장면으로 결합한다. 그리고, 그 사이에 있던 S12, S13, S14같은 사건 전개에 꼭 필요하지는 않은 부수적인 장면은 모두 삭제하여, 극의 플롯을 더욱 간결하고 긴밀하게 각색한다.

뒤에 이어지는 S17, S36는 영주가 등장하는 장면으로 원작에서 형상화하였던 강한 왕권을 지닌 왕의 이미지를 형상화한다. 창극에서는 이런 부분의 작은 장면들이 부재하는 대신, 어떤 권위자의 주도가 아닌, 원한관계였던 두 가문의 인물들 스스로가 반성하여 화해하고 평화를 이룬다는 점을 분명하게 드러낸다. S24는 줄리엣이 (비록 냉정하게나마) 패리스와 대화하고, S33는 로미오가 패리스를 죽이는 장면인데, 창극에서는 이런 제3자와의 관계가 나타나는 작은 장면들을 아예 없애버림으로써 로묘와 주리 두 젊은이의 사랑이 더욱 순결한 것으로 보이는 효과를 노린다.

이와 반대로 원작에는 없었지만 창극에서는 추가된 작은 장면 AS1, AS2 두 개가 있다. AS1은 유모가 술을 마시면서 주리가 죽은 것처럼 위장한 것임을 모른 채 주리의 죽음을 애통해하는 것인데, 이는 창극의 전개에서 비극적 정서를 한껏 고조시키는 기능을 한다. AS2는 등장인물 전원이 참여하여 씻김굿을 거행하는 장면이며, 로묘와 주리 두 젊은이의 안타까운 죽음을 애도하면서 그들을 희생시킨 어리석음에 대한 반성으로

이루어지는 두 가문 간의 화해와 평화를 형상화한다.

2013년에 국립극장에서 초연된 창극 <메디아>는 김성녀 예술감독 취임 이후 계속된 '창극의 현대화' 프로젝트의 일환으로서, 세계적 명작을 한국식으로 재해석해낸 작품으로 평가할 수 있다. 이 작품에 등장한 코러스 합창은 하나의 선율이 아니라 여러 선율로 성부를 나눠 화음이 되게 부른다. 기존 창극에서 없었던 이와 같은 합창법[62]으로 이 작품은 많은 주목을 받었다. 이렇게 다각도의 실험적인 시도로 공연계에 큰 화제를 모았던 창극 <메디아>는 초연 당시 국립극장 대극장의 객석 점유율이 80% 이상이었으며[63], 2014년 10월에는 재공연까지 하는 성황을 이루었다.

또한, 창극 <메디아>의 전개 방식은 기승전결을 따르지 않고 송스루 형식을 따르면서 절정의 타이밍에서 과거로 플래시백 하는 구조를 취하고 있다. 에우리피데스의 원작에서는 메디아의 '복수'에 주목하는 플롯으로 구성되어 있었으나, 이를 각색한 창극에서는 메디아의 복수를 한국적 여인의 '한(恨)'으로 변환하여 형상화시켰다. 즉, 이 작품은 메디아의 비극적 삶과 선택이 시대를 넘어 인종을 넘어 관객들에게 '여인의 한'이라는 정서적 공감[64]을 불러일으키고자 하였는데, 이러한 의도에서 원작의 줄거리를 대체로 이어받으면서도 메디아가 극단적인 복수행위를 하게 된 이유를 새로운 관점에서 재해석하려는 의도에서 플롯 상의 여러 변화를 시도하였다. 원작과 창극 간의 장면 변화를 대비하면 아래 표와 같다.

표2-3: 연극 <메디아>와 창극 번안작의 장면 구성 대비

	연극 <메디아>		창극 <메디아>
시공간	막/장/작은 장면	시공간	막/장/작은 장면
메디아의 집 앞	[개막] S1: 유모는 메디아에게 닥친 불행을 설명하고 그녀의 복수를 추측한다.	메디아의 집	[1장 메디아의 탄식] S1: 배신당한 메디아가 원망과 후회의 탄식을 한다.

62) 「막걸리 잔에 와인 넣어도 이상하지 않도록」, 『헤럴드경제』(2013.5.15)
63) 「어? 뮤지컬보다 더 재미있네!」, 『시사저널』(2013.7.31)
64) 『창극 <메디아> 공연프로그램』, 연출의 글, 국립창극단, 2013, 9면.

메디아의 집 앞	[개막이] S2: 유모가 코러스와 대화하여 메디아가 분노하고 있음을 묘사한다.		S2: ×
		왕궁 내	[2장 이아손과 공주의 약혼식] AS1: 축하 연회를 연다. AS2: 공주를 안심시키기 위해 이아손은 메디아를 추방할 것을 왕에게 요청한다.
메디아의 집 앞&안	[1장] S3: 메디아가 코러스에게 남녀 간의 불평등에 대해 원망한다.	왕궁 내	[3장 메디아의 추방] S3: ×
	S4: 크레온 왕이 와서 메디아에게 추방령을 전한다. 메디아는 자신을 둘러싼 소문에 대해 변명한다. S5: 크레온 왕에게 같은 부모 입장에서 자신의 처지를 고려해달라고 한 메디아는 하루 더 머무는 시간을 얻는다.		S4: 왕궁으로 잡혀온 메디아가 이아손의 배신을 따지지만, 오히려 이아손에 의해 살인자로 몰리고 만다. S5: 메디아는 협박을 당하며 추방명령을 받았지만, 크레온 왕에게 같은 부모 입장에서 자신의 처지를 고려해달라고 하여 하루 더 머무는 시간을 얻는다.
	S6: 메디아는 코러스에게 자신이 복수하기로 결심했음을 털어놓는다.		S6: ×
	[제1합창가] S7: 코러스가 메디아의 불행과 갈 곳 없는 처지를 동정한다.		S7: ×
메디아의 집	[2장] S8: 이아손은 자신의 행위를 변명했지만, 메디아는 그의 위선적임을 지적한다. S9: 이아손은 경제적 도움을 주겠다고 제안했지만,	메디아의 집	[4장 아이들] S8: 메디아는 이아손과 아이들 앞에서 시숙부를 살해했다는 이유를 변명한다. S9: 이아손은 아이들 앞에서 메디아를 위협한 후에 그녀에게 돈을 던지며 강제로 아이들

	메디아는 거절한다.		을 데려간다.
	[제2합창가] S10: 코러스가 메디아의 불행과 갈 곳 없는 처지를 동정한다.		S10: ×
메디아의 집	[3장] S11: 메디아는 방문해온 아이게우스에게 피난처를 제공해주기를 부탁한다.		S11: ×
	[제3 합창가] S12: 코러스는 메디아가 자식들을 죽이고 도망치려는 계획을 실행하지 못하도록 막고자 한다.		S12: ×
		메디아의 집	[5장 메디아의 결심] AS3: 코러스장의 부추김에 메디아가 과거를 회상하며 잘못 의원인을 찾기 시작한다. AS4: 추억의 장면에서 사랑에 눈이 먼 메디아가 황금양피를 가져간다. AS5: 추억의 장면에서 도망가는 길에 이아손에 의해 메디아의 동생과 아버지가 죽임을 당한다. AS6: 추억의 장면에서 아버지와 동생의 영혼이 메디아에게 남자를 조심하라고 경고한다. AS7: 메디아가 이아손이 지은 여러 죄를 깨닫고 복수를 결심한다. 그리고 무녀로 변신하여 예복에 독을 묻힌다.
메디아의 집	[4장] S13: 메디아는 이아손과 화해한 척하며, 그를 이용해서 공주를 독살할 계획을 세운다.		S13: ×

	[제4 합창가] S14: 코러스가 공주와 아이들이 죽게 될 운명임을 예측하고 이아손과 메디아의 비극적 인생에 대해 탄식한다.		S14: ×
메디아의 집	[5장] S15: 가정교사가 아이들이 공주에게 이미 선물을 줬다는 소식을 알리자, 메디아는 슬퍼하며 갈등한다.		S15: ×
		왕궁 내	[6장 크레우사 공주의 죽음] AS8: 아이들의 손에 선물을 받은 공주가 메디아의 주문 속에서 비참하게 죽는다. AS9: 크레온 왕은 딸의 시신을 만지다가 그도 죽고 만다.
	S16: 심부름꾼이 와서 공주가 죽은 참상을 알린 후, 메디아는 아이들을 죽일 결심을 굳힌다.		S16: ×
		메디아의 집	[7장 아이들과의 헤어짐] AS10: 메디아는 아이들을 목욕시키고 끝내 살해하고 만다. AS11: 메디아는 아이들의 시신을 안고 통곡하다가 시신을 끌어안은 채 쓸쓸히 떠난다.
	[제5 합창가] S17: 코러스가 메디아의 자식살해를 막지 못했고, 불행의 구렁텅이에 빠진 메디아를 보고 통탄한다.	메디아의 집	[8장 내 본성은 고통 속에서 자란 것일 뿐] S17: 코러스들이 메디아가 떠나는 모습을 보고 그녀의 비극을 통탄한다.
메디아의 집	[퇴장] S18: 메디아는 늦게 나온 이아손을 비난한 뒤 아이들의 시신을 싣고 떠난다. 이아손은 절망에 빠진다.		S18: 늦게 나타난 이아손은 아이들의 죽음과 메디아가 떠났음을 알게 되어 절망에 빠진다.

에우리피데스의 비극 <메디아>는 개막과 퇴장 사이에 총 5개의 막으로 구성되어 있는데, 각 장의 다음 부분에 코러스의 합창가를 삽입하여 코러스들이 메디아의 불행에 대해 동정하거나, 그녀의 참혹한 복수 계획을 막으려 한다는 것을 관객들에게 전한다. 창극 <메디아>는 8장으로 구성되어 있으며, 원작과 대비해 볼 때 눈에 띄는 변화는 사건이 벌어진 장소이다. 원작에서는 모든 사건이 거의 메디아의 집을 중심으로 집 앞에서 혹은 집 안에서 이루어졌지만, 창극에서는 일부 사건들의 발생 장소가 강력한 권력의 상징인 크레온 왕의 왕궁으로 옮겨진다. 그래서 인물들의 활동 반경이 더욱 넓어지는 동시에 메디아에 대한 정신적 억압과 그로 인해 발생하는 메디아의 분노가 더 커지게 될 거라는 함의를 담게 된다.

작은 장면(S1, S2,…)들 간의 변화를 살펴보면, 원작 <메디아>에서의 S2는 유모와 코러스 사이의 대화로 메디아의 분노를 전하고 있는데, 창극 <메디아>에서는 유모의 입만을 빌려 메디아의 전사(前史)를 삭제하여 전하고 있으며, 메디아가 스스로 회상하며 과거를 재현하는 방식을 사용하면서 극의 시각화를 더욱 풍부하게 표현한다. 원작에서의 S3, S6도 메디아와 코러스 사이의 대화인데, 창극에서는 코러스들도 늘 메디아와 함께 무대에 존재하는 한편, 그들은 실제적인 인물로서 메디아와 대화하는 상대가 아니라, 극의 방관자로서 그녀의 내면적 소리, 영적 소리를 발화하는 역할을 수행한다. 즉, 코러스들은 메디아 내면 속에 잠재되어 있는 또 다른 자아로 간주될 수 있다. 메디아의 불행에 대해 동정하는 코러스들의 합창가로 구성된 원작의 S7, S10은 창극에서는 메디아가 남녀 간의 불평등에 대해 호소하는 것으로 대체되며, 코러스들이 메디아의 자식 살해 행위를 막으려는 내용에 해당하는 원작 S12, S14의 경우, 창극에서는 생략되어 관련된 발화 자체도 없다. 원작에서 메디아의 살해계획이나 내면적 갈등 혹은 코러스의 메디아에 대한 비탄을 담은 S11, S13, S15, S16도 창극에서는 제거된다.

대신 창극은 이방인 여자인 메디아를 불평등한 남성중심적 사회의 희생양으로 설정하면서, 그녀가 지닌 착한 본성, 그녀의 아이와 가정에 대한 사랑에 중점을 두고 이와 관련된 장면들을 많이 추가한다. AS1, AS2같은 장면의 추가는 왕궁 안과 메디아의 집을 각각 희(喜)와

비(悲)의 장소로 대비시키면서 극적 효과를 강조한다. 이 두 장면은 이아손의 모습을 더욱 추하게 보이도록 한다. AS3에서 AS6까지는 메디아의 복수 이전의 전사(前史)를 시각화한 추가 장면들인데, 메디아의 남존여비 사상에 의한 또는 이아손에 의한 희생양으로서의 모습, 메디아의 착한 본성에 대해 집중적으로 재현한다. 추가된 AS7 장면에서는 메디아가 드디어 이아손의 죄를 인식하게 되고 복수하기로 결심한 채 무녀로 변신하여 살인도구를 만든다. 뒤따르는 AS8, AS9과 함께 원한을 품어 무섭게 변해버린 그녀의 모습을 형상화한다. 원작에서는 다소 가볍게 처리된 자식 살해 장면이, 창극에서는 AS10, AS11를 통해 전혀 다르게 일종의 의례와 같은 분위기를 조성하는 가운데 문제의 살인행위가 형상화된다. 이렇게 변형시킨 추가 장면들은 메디아의 끔찍한 친자살해가 한국 관객들에게 정서적으로 받아들일 수 있게 하려는 의도에서 재해석한 것이다. 이에 더하여 창극에서는 코러스들이 메디아의 비극에 대해 애통해하는 AS11를 마무리에 추가함으로써, 관객들로 하여금 그녀 자신마저도 비극적 선택에 의한 희생자 중의 한 사람이기도 하다는 중층적 관점에서 바라보게 한다.

2015년에 초연된 창극 <코카서스의 백묵원>은 새로운 선율어법과 복합적으로 구성되어 뒤섞인 비빔밥같은 파격적인 음악으로 인해 “창극인가 아닌가”, “‘창극’하면 떠오르는 분위기와는 사뭇 달랐다”, “본연의 맛을 잃은 공연”, “너무 뮤지컬 같다” 등의 질타를 받기도 하였지만,[65] 해학과 풍자로 가득찬 마당놀이 형식과 다채로운 무대구성에 대한 관객들의 반응은 뜨거웠었다. 초연 당시 개막하기도 전에 이미 전석이 매진되었을 뿐만 아니라, 호평을 쏟는 관객들의 성원에 힘입어 추가공연이 이루어지기도 했던 흥행작이다. 2017년 6월 3~10일에는 재공연을 하기도 하였다.

원작 <코카서스의 백묵원>(1945)은 브레히트가 중국 원나라 때 이행도(李行道)에 의해 쓰여진 희곡(戱曲) <회란기(灰闌記)>의 줄거리를 근간으로 하여 창작한 작품이다. ‘극중극’ 형태을 지닌 브레히트의 <코카서스의 백묵원>은 외부극으로 간주할 수 있는 ‘서막’인 농장

65) 「창극 ‘코카서스의 백묵원’-파격 실험 통할까」, 『서울경제』(2015.3.22); 「브레히트와 만난 창극 ′코카서스의 백묵원」, 『SBS 뉴스』(2015.3.27)

이야기로부터 시작한다. 주체인 내부극의 이야기는 각각 재판관 아츠닥의 부조리한 이야기와 하녀 그루셰의 수난 이야기 두 개 이야기로 구성되는데, 복잡한 복선(複線)이 형성된다. 그리고 브레히트가 원작에서 제시하였던 '진정한 엄마'의 의미를 새롭게 해석하였다. 즉, 희곡 <회란기>에서는 아이를 진정으로 사랑한 사람이 생모였지만, 브레히트의 <코카서스의 백묵원>에서는 아이와 사실상 혈연관계가 전혀 없는 그루셰를 아이의 '진정한' 엄마로 각색하여 원작에서 드러낸 전통적이고 혈통중심의 '모성애'로부터, 보편적인 휴머니즘적 '인간애'로 그루셰의 모성애를 한 차원 격상시킨다. 이렇듯 원작은 두 인물의 병치(倂置)된 이야기를 통해 "주어진 것은 그것을 유용하게 하는 사람들에게 귀속되어야 한다"[66]는 주제를 드러낸다.

창극 <코카서스의 백묵원>은 그루셰의 이야기에 초점을 두고, 전쟁 속에서 드러나는 인간의 본성과 진정한 인간성에 대해 관객들로 하여금 새롭게 환기시키고자 한다. 줄거리를 대폭 줄이는 동시에 새로운 의미를 담은 장면들이 추가되어 그 결말도 브레히트의 원작과는 달라진다. 이러한 플롯과 장면의 변화를 정리하면 아래의 표와 같다.

표2-4: 연극 <코카서스의 백묵원>과 창극 번안작의 장면 구성 대비

	연극 <코카서스의 백묵원>	창극 <코카서스의 백묵원>
시공간	막/장/작은 장면	막/장/작은 장면
코카서스 마을	[서막] S1: 계곡 소유권 논쟁	S1: ×
교회 & 총독부, 오랜 옛날 피비린내	[1장 지체 높은 아이] S2: 교회 앞에 총독부부 일행	[1막 1장 귀인의 혈통: 고귀한 아이] S2: ×
		AS1: 아츠닥의 개막 발언
	S3: 시몬이 그루셰를 놀린다. S4: 사람들이 전쟁으로 공포에 사로잡힌다. S5: 그루셰와 시몬이 재회를 약속한다. S6: 총독부인이 아들을 잊은 채 재물을 챙겨 도망간다.	S3: 시몬이 그루셰를 놀린다. S4: 영주의 죽음과 피난민들 S5: 그루셰와 시몬이 재회를 약속한다. S6: 총독부인이 아들을 잊은 채 재물을 챙겨 도망간다.

66) 한국브레히트학회 엮음, 『브레히트 선집』(3), 연극과인간, 2011, 666면.

나는 시대 어느 부활절		AS2: 피난민과 하인들이 총독부 물건을 훔쳐간다.
	S7: 하인들이 모두 도망가고 그루셰만 남는다. S8: 그루셰가 밤새워 총독의 아들을 지키다가 그를 안고 도망간다.	S7: 하인들이 모두 도망가고 그루셰만 남는다. S8: 그루셰가 밤새워 총독의 아들을 지키다가 그를 안고 도망간다.
		S11: 상을 받고자 아이를 찾는 흉갑기병들
그루시야의 군사도로, 반란 직후 ~1년 동안	[2장 북쪽 산악지대로의 도주] S9: 그루셰가 아이를 위해 비싼 우유를 산다.	[1막 2장 북쪽 산을 향해 도망치다] S9: 그루셰가 아이를 위해 비싼 우유를 산다.
	S10: 밤이 되어 숙박하고자 하나, 귀부인들에게 쫓겨난다.	S10 : ×
	S11: 그루셰를 뒤쫓는 기갑병들	장면S11은 장면S9의 앞으로 옮겨졌다.
		AS3: 전쟁에 부상당한 병사들
	S12: 그루셰가 아이를 농가 앞에 내려놓는다. S13: 그루셰가 길에서 기갑병들과 조우한다. S14: 그루셰가 아이를 구하러 다시 농부의 집으로 돌아간다. S15: 그루셰가 기갑병들 손에서 아이를 구해 도망간다.	S12: 그루셰가 아이를 농가 앞에 내려놓는다. S13: 그루셰가 길에서 흉갑기병들과 조우한다. S14: 그루셰가 아이를 구하러 다시 농부의 집으로 돌아간다. S15: 그루셰가 상등병 손에서 아이를 구해 도망간다.
	S16: 그루셰가 얼어붙은 강가에서 아이를 세례시킨다.	S16: ×
	S17: 기갑병들에게 쫓기던 그루셰가 위험을 무릅쓰고 얼어붙은 강 위에 놓인 다리를 건너간다.	S17: 흉갑기병들에게 쫓기던 그루셰가 위험을 무릅쓰고 얼어붙은 강 위에 놓인 다리를 건너간다.
		AS4: 시몬을 비롯한 병사들이 다리를 통과한다.
		[2막 1장 재판관 이야기] S29: 재판 사건 예3
북쪽 산악지	[3장 북쪽 산악지대에서] S18: 그루셰가 오빠의 집에	[2막 2장 북쪽 산지에서] S18: ×

대, 반란 1년 이후~ 몇 년 후	도착한다.	
	S19: 그루셰가 오빠들이 마련한 혼사를 치루기로 한다. S20: 장례식 겸 결혼식 S21: 전쟁이 끝났다는 소식에 '죽은 남편'이 회생한다. S22: 그루셰가 억지로 남편의 목욕을 돕는다. S23: 그루셰가 냇가에서 시몬에게 오해를 사고, 기갑병들에게 아이를 빼앗긴다.	S19: 그루셰가 오빠들이 마련해준 혼사를 치루기로 한다. S20: 장례식 겸 결혼식 S21: 전쟁이 끝났다는 소식에 '죽은 남편'이 회생한다. S22: 그루셰가 폭력적인 남편에게 학대를 당한다. S23: 그루셰가 냇가에서 시몬에게 오해를 사고, 흉갑기병들에게 아이를 빼앗긴다.
아츠닥의 집 & 범정, 반난 그날 ~2년 동안	[4장 재판관의 이야기] S24: 아츠닥이 우연한 기회에 대공(大公) 의 생명을 구한다. S25: 아츠닥이 스스로 법정에 가서 처벌을 요청한다. S26: 아츠닥이 뜻밖에 재판관이 된다. S27: 재판 사건 예1 S28: 재판 사건 예2	S24: × S25: × S26: × S27: × S28: ×
	S29: 재판 사건 예3	장면S29는 장면S19의 앞으로 옮겨졌다.
	S30: 아이를 되찾고자 총독부인이 아츠닥을 찾아온다.	S30: ×
범정, 반란 2년 이후	[5장 백묵원] S31: 법정에서 아츠닥을 기다리는 사람들 S32: 아츠닥은 법복을 벗으려 하였지만, 다시 재판관이 된다.	[2막 3장 백묵의 원] S31: × S32: ×
	S33: 진짜 엄마 판별사건의 첫번째 재판 S34: 노부부의 이혼 사건 S35: '백묵원' 실험으로 '진정한' 엄마를 찾는다. S36: 그루셰에게 아이 양육권과 개인적 자유를 찾아준 후에 아츠닥은 법복을 벗고 떠난다.	S33: 진짜엄마 판별사건의 첫번째 재판 S34: 노부부의 이혼 사건 S35: '백묵원' 실험으로 '진정한' 엄마를 찾는다. S36: 그루셰에게 아이의 양육권과 개인적 자유를 찾아준 후에 아츠닥은 법복을 벗고 떠난다.

		AS5: 전쟁이 재발하여 그루셰가 시몬을 따라 간다. 사람들이 춤을 추고 노래를 하며 평화를 기원한다.

위의 표를 통해 알 수 있듯이, 원작과 번안창극의 시공간적 배치는 거의 일치하였으나 번안작은 서막의 계곡 이야기(S1) 전부와 4장, 5장에서의 아츠닥과 관련된 이야기 대부분(S24-S28, S30-S32)을 삭제하여 이야기는 그루셰의 고난과 정신적 성숙에 더욱 집중하게 된다. 또한 번안작에서는 교회에서의 대화 장면(S2)과 얼어붙은 강가에서의 아이를 위한 세례를 하는 장면(S16)처럼 서양의 종교적 배경을 담긴 부분, 머물 곳 없는 하층민인 그루셰가 야박한 귀부인들과 계급적 갈등을 드러내는 장면(S10), 그루셰가 오빠의 집을 방문하자 군식구가 된 그루셰와 아이때문에 가족 간에 갈등이 일어나는 장면(S18)도 삭제되었다.

이렇게 많은 생략으로 간결해진 이야기를 바탕으로 창극 <코카서스의 백묵원>에서는 몇 개의 장면들이 추가되는데, 바로 전쟁으로 인한 공포와 고난을 겪는 피난민들(AS2)이나 병사들(AS3, AS4)의 모습이 드러나는 장면들이다. 아울러, 전쟁 속에서 다들 저마다의 잇속을 차리기 바쁜 민중들의 모습이 펼쳐진다. 예컨대, 난리통에 바가지를 씌워 우유를 비싸게 파는 농부, 자신의 안전을 위해 총독 아들의 존재에 대해선 더이상 아랑곳하지 않는 하인들 등 평범한 인물들의 사실적인 군상(群像)에 대한 강조는 아이에 대한 인간애를 지닌 그루셰의 이미지와 대비되는 것이기도 하지만, 일반적인 민중에 대한 강조로서 극의 의미를 더욱 보편적인 것으로 확장시켜 간다.

한편, 극의 시작 부분에서 아츠닥의 발언의 장면 (AS1)이 추가되면서 그는 극 중의 서술자의 지위로 격상된다. 전쟁이 재발하여 그루셰와 시몬 모두가 다시 떠나게 되는 마지막으로 추가된 장면(AS5)은 원작과는 달리 해피엔드를 와해시키는 기능을 할 뿐만 아니라, 전쟁에 대한 반성과 평화에 대한 갈망을 더욱 뚜렷하게 강조하기 위한 설정이다. 아울러, 창극에서는 흉갑기병들이 그루셰를 쫓기 시작한 원작의 장면 S11을 그루셰가 아이를 안고 도망간 장면(S8)의 바로 뒤로 옮겨놓아 일찍부터 극적 전개에 긴장감을 부여한다.

구조적으로 보면 창극은 원작의 이러한 흉갑기병들이 추격하는 장면(S11)을 1막 1장의 끝부분으로만 설정하는 것이 아니라, 이어진 1막 2장의 끝부분(AS4), 2막 2장의 끝부분(S23), 그리고 2막 3장의 끝부분(AS5), 이 모두에서 흉갑기병이나 다른 병사들을 등장시킴으로써 극적 긴장을 고조시키면서 전쟁이라는 배경을 반복적으로 강조하고 극의 전체 구조가 더욱 선명하게 드러나는 효과를 획득한다. 뿐만 아니라, 위에 언급한 장면들 각각 뒤에 해학적인 요소를 담긴 장면들(S9, S29, S33)을 함께 배치함으로써 판소리에서와 같은 '긴장(몰입)-이완(해방)'이 반복되며 상승[67]하는 구조를 이룬다.

2016년에 오르페우스와 에우리디케 그리스 신화를 바탕으로 만든 오페라 <오르페오와 에우리디체>가 한국 전통 창극을 만나 <오르페오전>으로 재탄생된다. 주인공의 이름은 각각 올페와 애울로 바뀌는데, 현대적인 율동과 일상적인 몸짓을 취하며 한국 젊은이들에게 익숙한 로맨틱한 이야기로 풀어낸다. 이 작품의 연출가 이소영은 "'오르페오전'의 핵심은 '되돌아봄'이다. 배꼽으로 이승과 저승을 오가는 올페를 통해 우리의 삶과 꿈, 미래를 돌아보고 힘차게 발걸음을 내딛을 수 있었으면 좋겠다"[68]고 기획의도를 설명하였다.

많은 보도에서 이 작품의 다양한 무대 볼거리를 과찬하였으나, 작품의 가사에 담은 의미가 너무 허전하고, 이야기의 전개, 그리고 개막과 결말에 추가된 이야기가 주제와의 연결에 매우 미약하기에 내용이 거의 없고 볼거리만 남았다는 인상이 든다. "결론적으로 창극도 오페라도 아닌 '쇼'였다. '창극 극본 실종 사건'이 발생하였다."[69]라는 지적도 아마 이런 면에서 내린 결론으로 보인다. 뿐만 아니라 판소리의 말맛과 장단도 거의 포기한 이 작품은 '최초의 오페라 창극'임에도 불구하고, 창극계는 물론 관객 사이에서도 별다른 호평을 받지 못해 아쉬움을 남겼다.

우선 창극 <오르페오전>의 줄거리 전개에 있어서 원작 오페라와 어떠한 변화가 나타나고 있었는지 아래의 표를 통해 확인할 수 있다.

---

67) 김익두, 「한국 전통 공연예술 상에서 본 판소리의 공연예술적 특징」, 『한국극예술연구』(16), 한국극예술학회, 2002, 27-28면.

68) 「우리가 기억해야할 '그 무엇'을 위한 '되돌아봄', 오페라 창극 '오르페오전'」, 『브릿지경제』(2016. 9.22)

69) 「오르페오전, 대체 극본 어디 갔나요?」, 『한겨레』(2016. 9.28)

표2-5: 오페라 <오르페오와 에우리디체>와 창극 <오르페오전>의 장면 구성 대비

	오페라 <오르페오와 에우리디체>		창극 <오르페오전>
시공간	막/장/작은 장면	시공간	막/장/작은 장면
	[1막 서곡]	人間 어느 곳	[A장] AS1: 지친 삶에 시달리는 사람의 모습과 어린 시절의 놀이를 하는 사람들. AS2: 올페와 애울은 무엇을 추구하는 과정에서 만나서 사랑에 빠진다. AS3: 높은 곳을 향해 등반하는 길에서 영원한 사랑을 약속하는 두 사람. AS4: 애울의 갑자스러운 죽음에 슬퍼한 올페가 '그 다음을 묻겠다'는 결심을 내린다.
숲 속의 묘지 앞	[1막 1장 오르페오와 코러스] S1: 친구들이 애가(哀歌)를 불러 에우리디체의 죽음을 애도한다. 오르페오는 혼자 있고 싶어하여 친구들에게 떠나라고 한다. 친구들이 발레를 추고 애가를 다시 부른 후 모두 떠난다.	올페의 꿈속	[B장] S1: 방울 소리 속에 인형 같은 분장과 몸짓을 취한 기괴한 인물이 등장한다. 이어서 일상적인 차림인 사람들의 상여행열도 나타나고, 함께 기괴하면서도 전통적 풍미를 담은 애울의 장례식을 이루어진다.
	S2: 아무리 한탄해도 아내의 응답을 얻지 못한 오르페오는 비통하다가, 무정한 신들을 원망하기 시작한다.		S2: ×
숲 속의 묘지 앞	[1막 2장 사랑의 신과 오르페오] S3: 사랑의 신이 그가 저승에 가서 아내를 찾기를 허락하지만, 뒤돌아보면 안 되는 금기와 이 금지를 아내에게 알려		S3: × S4: ×

	주면 안 되는 조건이 붙인다. S4: 오르페오는 닥칠 어려움을 예상하는데, 마음을 굳게 먹고 저승으로 내려간다.		
			AS5: 올페는 자살하려고 할 때 신비한 힘에 휩싸여 저승세계에 빨려 들어간다.
코키투스 강너머의 동굴 지역	[2막 1장 오르페오와 코러스] S5: 저승의 영혼들은 오르페오를 보자 경계하며 그에게 누군지 물어보고, 그를 겁먹기로 한다. S6: 오르페오는 영혼들에게 통과시켜달라고 간청하였는데 처음에 거절 당했다. 나중에 진심 어린 고백으로 영혼들을 감동시켜서 통과하게 된다.	코키투스 강너머의 동굴 지역	S5: 저승의 영혼들은 올페를 보자 그에게 멈추라고 명한다. S6: 올페는 영혼들에게 저승의 깊은 곳으로 가는 문을 열라고 재삼 부탁하였는데, 영혼들은 계속 거절하다가 올페의 진심과 피리소리에 감동받아 문을 열어준다.
저승 속에 푸른 숲과 꽃이 만발한 초원	[2막 2장 오르페오, 착한 코러스들, 나중에 에우리디체] S7: 푸르른 숲과 꽃이 가득한 지역에서 착한 영혼들이 우아하고 느린 발레를 추고 있다.	저승 속에 푸른 숲과 꽃이 만발한 초원	[B2장] S7: 올페는 아름다운 들판에 도착했는데, 거기에 유령들이 경쾌한 음악 속에서 현대 무용을 추고 있다.
	S8: 오르페오는 눈앞의 광경에 감탄한 후에 아내를 급히 찾기 시작한다. S9: 오르페오는 아내를 기다리는 동안 착한 영혼들은 그를 위대한 영웅이자 다정한 남편으로 칭찬한다. S10: 착한 영혼들은 재회한 부부를 축복한다. 오르페오는 아내의 손을 잡고 쳐다보지 않은 채 재빨리 그녀를 데리고 떠난다.		S8: × S9: × S10: ×
		저승 속	AS6: 올페가 애울을 찾았는데, 부부가 이런 꿈 같은 재회에 감개한다. AS7: 애울은 올페의 안위와 그

			가 완성하지 못한 일을 걱정해 주는데, 올페는 산자와 망자가 만나도 된다는 것만 강조하며 애울을 데리고 저승을 벗어나려고 한다. AS8: 죽은 자로서 애울은 인간으로 뒤돌아가는 것에 두려워하여 올페의 설득에 망설인다. AS9: 영혼들이 인간의 약속행위를 비웃다.
저승의 어두운 동굴 속	[3막 1장 오르페오와 에우리디체] S11: 저승의 동굴을 통과할 때 에우리디체는 자신을 쳐다보지도 않는 남편에게 자신에 대한 사랑을 의심한다. S12: 금기를 말할 수 없는 오르페오의 반응에 에우리디체는 화가 나서 그를 따라 나가기 싫어진다.	저승 속	[B3장] S11: × S12: ×
		저승 속	AS10: 방울소리 중 속세 환영의 나타남과 그 순간의 환멸(幻滅). AS11: 올페는 감동적인 사랑으로 두려워하는 애울을 설득하려고 한다. AS12: 영혼들이 애울에게 '점지의 시간'이 온다고 재촉하자, 애울이 올페에게 혼자 돌아가라고 권한다. 올페가 간청했지만, 그녀는 동요하지 않는다. AS13: 올페가 원망을 털어놓는다.
어두운 동굴 속	S13: 의심의 고통으로 몸이 약해진 에우리디체는 남편의 위로를 애원한다. 오르페오는 참았는데 그녀를 너무 걱정해서 뒤돌아봤다. 그 순간에 아	저승 속	S13: ×

	내가 다시 죽는다.		
			AS14: 애울은 올페를 위해 자신을 쳐다보라고 간청한다. 슬픈 올페는 결국 그녀의 뜻에 따라 뒤돌아본다. AS15: 애울의 진심
	S14: 죽은 아내를 안으며 오르페오가 자책하고 무정한 금기를 원망한다. 혼자서는 살 수 없다고 애통해 하며 그는 자살을 시도한다.		S14: ×
어두운 동굴 속	[3막 2장 사랑의 신과 이전] S15: 사랑의 신이 나타나 오르페오를 구하고 에우리디체를 환생시킨다. 또한 그들을 지상으로 데리고 올라간다.		S15: ×
신묘 안	[3막 3장] S16: 신묘 안에서 민중들이 발레를 추고 있으며 사랑을 칭송한다. 에우리디체는 의심이 사람을 괴롭히고, 믿음이 사람을 환생시킨다는 것을 반성한다.	人間 어느 곳	[A2장] S16: ×
			AS16: 일상적인 삶을 사는 사람들의 모습

플롯의 내용적인 차원에서 창극 <오르페오전>은 많은 플롯의 변화를 통해 오르페우스의 호기심, 의지박약, 연인에 대한 애타는 감정 등의 이유로 인해 행한 '뒤돌아봄'을 산자와 망자 사이의 순리를 지키기 위한 자발적인 선택으로 새롭게 해석한다.

창극 <오르페오전>의 공연프로그램을 보면, 이미 많이 바뀌었지만 여전히 원작의 이야기에 바탕을 두고 있다고 말할 수 있는 부분은 B, B2, B3로 표시되어 있고, 개막과 결말에 새롭게 추가된 원작과 전혀 상관 없는 일상적인 삶의 모습을 반영하는 장면들은 A와 A2로 표시되어 있다.

그리고 위의 표에서 보듯이, 원작은 16개 작은 장면으로 구성되었으나, 번안작은 원작의 작은 장면을 유지하는 부분은 단지 S1, S5, S6, S7 장면4개 뿐이다. 이 가운데 장면S1의 경우는 원작에서 있었던 장례식을 연

출하는 것이 맞지만, 실제의 연출 방식은 완전히 한국식으로 대체된다. 따라서 원작과 비교적 유사한 장면은 3개밖에 없다.

반면 번안작은 16개 장면을 추가하여 그 삭제된 장면들로 생기는 공간을 메우고 있다. 개막의 AS1-AS4와 결말의 AS16 총 5개 장명을 빼면, 원작 이야기를 바탕으로 재구성된 중간 부분은 실제로 11개 장면이 추가된다. 이 11개 장면을 구체적으로 보면, AS5는 연출가가 한국 특유한 방배연을 이용하여 저승세계로 들어가는 극적 효과를 과시하는 장면이고, AS6-AS8과 AS11-AS15는 재해석된 부부의 재회, 애울의 달라진 모습, 그리고 두 사람의 마지막 선택을 드러내는 8개의 장면들이다. 나머지의 AS9와 AS10은 원작에서 없었던 영혼들이 인간의 약속행위를 비웃는 장면과 순식간에 나타나고 순식간에 사라진 물거품같이 환멸한 인생을 은유하는 장면이다. 즉, 실제적으로 중심적인 내용을 반영하는 장면은 저승에서 두 사람이 함께 이루는 8개 장면뿐이다. 이렇듯 제대로 전개되지 못하는 줄거리에 게다가 가사의 전달력도 매우 빈약하기에 결국 '창극 극본 실종'이 되고, 재미있는 볼거리만 많이 제공한다는 인상이 남는다.

2016년에 공연된 창극 <트로이의 여인들>은 판소리 본연의 아름다움이 돋보이는 완성도 높은 작품으로서 창극의 대표적인 레퍼토리 중 하나가 되었고, 2017년 11월 22일 - 12월 3일에는 국립극장에서 재공연을 하기도 하였다. 뿐만 아니라, 이 작품은 창극 <변강쇠 점 찍고 옹녀>에 이어 해외 초청공연까지도 성사되면서 2017년 9월에는 싱가포르예술축제에 초청되어 현지 관객과 언론으로부터 뜨거운 찬사를 받았다. 또한, 2018년 6월에는 영국 런던국제연극제(2-3일), 네덜란드 홀랜드 페스티벌(8-10일), 빈 페스티벌(16-18일) 등 유럽의 유명 공연예술축제에서도 공연을 선보이며 창극의 세계화 도약의 가능성을 증명해주었다.

내용의 측면에서 볼 때, 에우리피데스는 비극 <트로이의 여인들>에서 트로이 왕실의 여인들이 노예로 전락하거나 제물로 죽게 된 비참한 이야기와 승전국의 장수들이 여자들을 전리품으로 마구 나누어 주며 처리하는 악행을 고발하며, 자신의 반전(反戰)사상을 표출하는 동시에 인간에 대해 절망하는 메시지를 전해준다. 창극은 원작의 핵심적인 플롯과 주제를 유지하면서도 여러 변화를 꾀하며 극중 인물의 관계와

인물 캐릭터들의 변용을 시도한다. 원작과 대비할 때, 창극에서 나타난 세밀한 변화들을 아래 표에서 확인할 수 있다.

표2-6: 연극 <트로이의 여인들>과 창극 번안작의 장면 구성 대비

	연극 <트로이의 여인들>		창극 <트로이의 여인들>
시공간	막/장/작은 장면	시공간	막/장/작은 장면
트로이 앞 해변, 영웅 시대	[개막] S1: 신들이 그리스인을 벌주려는 계획을 세운다.	트로이 폐허 앞, 영웅 시대	[1장] S1: ×
			AS1: 고혼(孤魂)이 망국의 트로이와 트로이 여자들의 불행을 애통해한다.
트로이 앞 해변,	[입장가] S2: 헤큐바가 트로이의 망국에 통탄한다. S3: 트로이의 여인들이 자신의 운명에 불안해한다.	트로이 폐허 앞	[2장] S2: 헤큐바가 트로이의 망국에 통탄한다. S3: 트로이의 여인들이 자신의 운명에 불안해한다.
같은 장소	[제1장] S4: 탈튀비오스가 트로이 여인들의 운명을 알려준다.	같은 장소	[3장] S4: 탈튀비오스가 트로이 여인들의 운명을 알려준다.
	S5: 광기에 휩싸인 듯한 카산드라의 예언		[4장] S5: 광기에 휩싸인 듯한 카산드라의 예언
	S6: 헤큐바가 자신의 일생을 회상하면서 현재 닥친 불행에 재차 애통해한다.		S6: ×
같은 장소	[제1 합창가] S7: 코러스들이 트로이의 실패 원인을 서술한다.	같은 장소, 밤에서 새벽까지	S7: 코러스들이 트로이의 실패 원인을 서술한다.
같은 장소	[제2장] S8: 안드로마케가 헤큐바를 원망하면서 자신의 불행에 절규한다. S9: 탈튀비오스가 어린		S8: 안드로마케가 헤큐바를 원망하면서 자신의 불행에 절규한다. S9: 탈튀비오스가 어린 왕자가 죽어야 할 운명임을 알려주고

	왕자가 죽어야 할 운명임을 알려주고 안드로마케는 아들과 작별하고 떠난다.		안드로마케는 아들과 작별하고 떠난다.
같은 장소	[제2 합창가] S10: 코러스들이 신들을 부르면서 트로이의 비극적 상황을 묘사한다.		S10: 코러스들이 불의한 자들과 신들에 대한 불만을 털어놓는다.
같은 장소	[제3장] S11: 헤큐바가 메넬라오스에게 헬레네를 죽이라고 부추긴다. S12: 헬레네가 죽임을 당하는 처벌을 피하기 위해 자신의 행위를 변명한다. S13: 메넬라오스가 헬레네를 배에 실어 그리스로 압송하게 하고 떠난다.		S11: 헤큐바가 메넬라오스에게 다시는 헬레네를 쳐다보지도 말라고 당부한다. S12: 헬레네가 죽임을 당하는 처벌을 피하기 위해 자신의 행위를 변명한다. S13: 메넬라오스가 헬레네를 배에 실어 그리스로 압송하게 하고 떠난다.
같은 장소	[제3합창가] S14: 코러스들가 자신의 불행을 신에게 호소하고 헬레네를 저주한다.		S14: 코러스들이 헬레네가 벌을 받지 않은 것에 대해 원망을 털어놓는다.
같은 장소	[9장 퇴장] S15: 탈튀비오스가 어린 왕자의 시신을 전하러 왔는데, 헤큐바는 손자의 죽음에 슬퍼하며 신들을 원망한다.		S15: 탈튀비오스가 어린 왕자의 시신을 전하러 오자, 헤큐바는 손자의 죽음에 슬퍼하며 신들을 원망한다.
	S16: 떠나라는 명령에 헤큐바는 자살하고자 했지만, 탈튀비오스에 의해 좌절된다.		S16: ×
			AS2: 헤큐바가 트로이인에게 닥친 온갖 비극에 분노를 폭발한다.
	S17: 무너진 트로이의 폐허를 뒤로 한 채 트로이의 여인들이 그리스인들의 배에 실려 압송된다.		S17: 무너진 트로이의 폐허를 뒤로 한 채 트로이의 여인들이 그리스인들의 배에 실려 압송된다.
		트로	[에필로그]

		이 폐허 근처	AS3: 고혼이 욕망으로 인해 전쟁을 벌이는 인간의 어리석음을 애탄한다.

위의 표에 나타난 것처럼 창극 <트로이의 여인들>은 원작의 플롯과 거의 유사하다. 구성에 있어서 원작에서는 카산드라, 안드로마케, 헬레네가 차례로 등장하지만, 창극에서는 4장에서 이들이 함께 등장하며, 원작에서보다도 더욱 강도 높은 고난을 겪는 모습이 형상화된다.

내용에 있어서는 작은 변화가 있는데, 우선 원작에서 신들의 대화(S1)로 시작하였던 부분이 창극에서는 삭제되었으며, 대신 에필로그(AS1, AS3)를 설정하고 도창이 고혼(孤魂)의 역할을 맡아 노래를 부르며 모습을 드러낸다. 원작에서는 승자든 패자든 결국 인간의 운명은 그저 신들의 의지에 의해 부침하는 것에 불과하다는 사실을 보여주었다면, 창극에서는 상대적으로 신들의 존재감을 약화시킴으로써 관객들로 하여금 이런 비극을 초래한 원인을 해소하거나 비극의 고통을 극복할 가능성 자체가 궁극적으로 인간 자신에게 달려 있음을 강조한다. 특히, 추가인물인 고혼이 노래하는 장면들(AS1, AS3)을 통해 전쟁의 참상과 전쟁이 낳은 참혹한 비극과 이에 대한 반성을 더욱 강렬하게 표현하고 있다.

원작에서는 어린 손자까지 죽게 되어 미래에 대한 희망까지 잃어버린 헤큐바가 자살(S16)을 시도하는 심약해진 모습을 드러내는 반면, 창극에서는 이 장면을 헤큐바가 트로이인들에게 닥친 온갖 비극에 대해 분노를 표현하는 장면(AS2)으로 치환시킴으로써, 그녀가 더 강인한 인물로 변화되었음을 보여준다. 이는 여전히 마음이 몹시 울적하게 되는 비극을 표현한다는 점에서는 마찬가지이지만, 극심한 고통에 처한 운명에도 굴하지 않는 의지의 인물 캐릭터를 드러낸다는 점에서 관객들에게 깊은 인상을 남길 수 있다.

2019년 4월에 이르러, 창극의 세계화 작업은 서양 고전 쪽으로만 기울어져 있던 상황에서 벗어나, 드디어 동양문화권에 있는 중국 경극과의 만남을 통해 그 폭을 한층 넓히게 된다. 서로 다른 나라의 공연 장르이면서도 역시 전통장르에 해당하는 예술형태 간의 만남과 결합으로 탄생한 첫 작품은 바로 창극 <패왕별희(霸王別姬)>이다.

우싱궈(吳興國) 연출가와 이자람 음악감독이 공동 인터뷰에서 강조한 것처럼 “전통을 기반으로 새롭게 나아간 작품”[70]으로서, 노래는 판소리를 차용하고, 몸짓과 손동작, 인물의 무대 동선은 경극의 방식을 취하여, 두 전통문화의 예술이 융합함으로써 묘미를 느끼게 해준다. 초연 당시에 매진 행렬을 이어가며 관객들이 보여준 열띤 호응에 화답하고자, 같은해 10월(9-17일)에는 예술의 전당 CJ토월극장에서 재공연을 하였다.

이 번안작의 제목은 바로 경극 <패왕별희>의 이름을 그대로 빌려 사용하였는데, 실제 내용의 구성은 그에 한하지 않고, 사마천(司馬遷)의 『사기(史記)』에 기록된 초한(楚漢) 전쟁의 역사는 물론 경극 <홍문연(鴻門宴)>의 줄거리까지도 추가로 보충한 것이어서, 더 넓은 역사적 배경하에 항우와 우희의 사랑, 그리고 항우의 영웅적 비극 이야기를 전개한다. 즉, 창극 <패왕별희>는 사실상 경극 작품 <패왕별희>와 <홍문연> 이 두 편의 이야기를 하나로 결합시킨 작품으로써, 구체적인 장면들의 상호 결합에 대해서는 아래의 표로써 분명하게 이해할 수 있다.

표2-7: 경극 <홍문연> & <패왕별희>와 창극 <패왕별희>의 장면 구성 대비

	경극 <홍문연>		창극 <패왕별희> 1부
시 공간	막/장/작은 장면	시 공간	막/장/작은 장면
		오강가	[1부 1장 오강의 노래] AS1: 오강가에 떠들고 있는 영혼들
BC 206년, 초라나 궁내	[1장] S1: 범증(範增)이 홍문연에서 유방(劉邦)을 죽이기 위한 계획을 세운다.	BC 206년, 초라나 궁내	[1부 2장 홍문연] S1: 항우가 범증과 유방을 죽이자는 약속을 한다.
같은 해, 초나라 홍문	[2장] S2 : 유방 일행이 홍문 박에서 초(楚)나라 장군들에게 저지당한다.	BC 206년, 초나라 홍문	S2/S8: 한신은 홍문 앞에서 유방 일행을 막고 장량은 유방 앞에서 한신의 재능을 칭찬한다.
	S3 : 항우(項羽)는 죄를 물었는데, 장량(張良)은		S3 : ×

70) 「한중 전통의 현대적 만남: 창극 '패왕별희'」, 『뉴스핌』 (2019.4.3)

	덕(德)으로 변명한다.		
			S5: 유방은 항우 앞에 자세를 낮추며 상좌를 사양한다.
	S4 : 유방은 항우를 만나는데, 범증은 유방의 죄를 묻는다.		S4: 범증은 유방에게 문죄하는데, 장량은 변명한다.
	S5 : 유방은 연회의 주석을 양보하고 술도 사양한다.		장면S5는 장면S4의 앞으로 옮겨졌다.
	S6 : 항장(項莊)이 검무를 출 때, 번쾌(樊噲)가 휘장 안으로 뛰어 들어온다. S7: 항우는 번쾌의 용기를 칭찬하고 유방 일행을 보내준다.		S6: 범증은 항장에게 검무를 시키는데, 장량은 번쾌를 안으로 불러들인다. S7: 항우는 번쾌의 용기를 칭찬하고, 유방은 꾀병을 핑계로 도망가려 한다.
	S8 : 장량은 홍문 앞에 한신의 재능을 알아본다.		장면S8은 앞의 장면S2에 병합되었다.
			AS2: 항우는 유방을 보내주기로 하고 할미와 어부가 이 행동에 평을 한다.
같은 해, 초나라 궁내	[3장] S9: 항우는 초회왕(楚懷王)과의 약속을 어기고, 서초패왕이 된다.		S9 : ×
같은 해, 황야	[4장] S10:유방은 고향으로 돌아가는 장량을 배웅해준다.		S10 : ×
	경극 <패왕별희>		
		BC 205년, 한나라 궁내	[1부 3장 전술과 전략을 세우다] AS3: 여치(呂雉)가 유방의 대업을 위해 한신을 투항시키는 등 여러 전술과 전략을 세운다.
BC 202년, 구리산	S11: 한(漢)나라의 장군이 된 한신(韓信)은 십면매복을 포진시킨다	BC 202년, 구리산	[1부 4장 십면매복] S11: 한나라의 장군이 된 한신은 십면매복을 포진시킨다.
같은 해, 초나라	S12: 항우는 이좌거(李左車)의 간계에 속아 넘어간다.		S12 : ×

궁내			
같은 해, 항우 후궁	S13: 우희(虞姬)는 항우를 설득하려고 했는데 실패한다.		S13 : ×
같은 해, 초나라 궁내	S14: 항우는 출정하려 하였으나 행군이 막히고 만다.		S14 : ×
같은 해, 패군	S15: 패군(沛郡)에 주둔한 후, 항우는 계략에 속은 것을 알아챈다.		S15 : ×
같은 해, 구리산 입구	S16: 항우가 이좌거의 자극에 약이 올라 십면매복 포진으로 들어간다.		S16 : ×
같은 해, 구리산	S17: 항우가 구리산에서 공격을 당하고, 패전하여 군영으로 도망간다.	BC 202년, 구리산	S17: 항우는 한신의 십면매복 전술에 발이 묶인 채 치열한 전쟁을 벌인다.
			창극 <패왕별희> 2부
같은 해, 구리산 근처 초나라 군영	S18: 우희는 밤에 巡營하여 사방에서 들려오는 초가(楚歌)를 들게 된다.	BC 202년, 구리산 근처 초나라 군영	[2부 5장 사면초가] S18: 한밤 중에, 병사들과 巡營한 우희는 사방에서 들려오는 초가를 들게 된다.
	S19: 우희는 결전 전에 자결하여 항우와 사별한다.		[2부 6장 패왕별희] S19: 우희가 결전 전에 자결하여 항우와 사별한다.
같은 해, 오강 가	S20: 항우는 오강(烏江) 강가에서 자결한다.	같은 해, 오강 가	[2부 7장 오강에서 자결하다] S20/AS4: 오강 강가에서 항우가 우희의 영혼과 재회하고 자결한다.

창극 <패왕별희>의 원작으로는 두 작품이 있는데, 하나는 기원전 206년에 일어난 '홍문연' 이야기를 중심으로 구성된 경극 <홍문연>이고, 다른 하나는 기원전 202년에 '십면매복(十面埋伏)'으로 시작한 '패왕별희' 이야기를 중심으로 구성된 경극 <패왕별희>이다. 플롯의 구성을 보면, 경극 <홍문연>의 1장과 2장의 내용이 창극 <패왕별희>의 1부 2장으로

들어가았는데, 발화의 주체 등에서 세부적 변화가 많다. 예컨대, 경극 <홍문연>의 1장은 범증이 유방을 죽이는 계획을 세우고 전달하는 장면(S1)인데, 창극은 이 장면을 항우의 말로 가볍게 처리한다. 또한, 경극 <홍문연> 2장의 세 번째 장면(S3)은 항우와 장량 사이에서 벌어진 '삼죄(三罪)'라는 질책과 '오덕(五德)'이라는 해명인데, 창극은 이 부분을 삭제하여 범증의 재차 문책하는 장면(S4)과 결합시킨다. 경극 <패왕별희>의 전반부는 이좌거라는 인물의 계략에 의해 항우가 굳이 대신과 우희의 경고를 무시하면서까지 한걸음씩 한신의 함정에 빠져들어가는 과정을 자세히 묘사하고 있는데, 창극 <패왕별희>는 이 부분(S12-S16)을 모두 삭제하고, 전쟁 상황을 간략하게 보여준 후에 바로 항우와 우희의 사랑 이야기에 더욱 집중한다.

또한, 창극 <패왕별희>는 두 개 원작에 대한 사실적인 연기를 통한 형상화 외에도, 영혼의 등장이라는 비현실적인 설정을 삽입시켜 여러 환상적인 장면(AS1, AS2, AS4)을 선보인다. 여기에 또 추가된 하나의 장면이 바로 1부 3장의 '전술과 전략을 세우다'(AS3)라는 대목인데, 이는 기원전 205년에 유방의 아내인 여치가 남편의 대업을 성공시키기 위해 기원전 206년의 '홍문연' 직후와 기원전 202년의 '십면매복' 직전에 대단한 전략을 세운 것을 뜻하는데 두 전략의 이야기가 연결되면서 몇 년 동안의 급변해가는 정세가 자연스럽게 관객들에게 전달된다.

하나 더 주목할 만한 것은, 플롯의 양상 변화는 단순히 풀롯의 짜임새에 드러나는 변화만이 아니라, 이야기의 진행속도 및 시간에도 영향을 끼칠 수 있으며, 이야기의 초점도 바꿀 수 있다. 또한, 타문화 텍스트에 내재한 요소들을 각색하고자 하는 장르의 예술적 지향 및 형식적 특징, 번안자 개인의 각색 의도, 수용자인 동시대 관객의 기대지평 등에 알맞도록 플롯에 대한 수정 및 보완 작업을 거치는 능동적인 상호문화적 작업이 수행된다. 이에 관해서는 아래 2절에서 구체적으로 논술하고자 한다.

위의 7편 작품의 플롯 차원의 변화를 정리해보자면, 창극 <로미오와 줄리엣>은 사회 배경, 인물 신분, 연희형태 등 다면적으로 원작의 문화 요소들을 한국화한 번안작이었으나, 줄거리의 기본적인 구성은 원작과 크 차이가 보이지 않는다. 창극 <제비>와 창극 <트로이의 여인들>도 창극의 미학적 수단과 연출 형태의 추가로 극의 한국적 맛이 더 살리는

외에, 플롯적의 변화가 거의 없다. 이와 달리, 창극 <메디아>와 창극 <오르페오전>은 플롯이 일부 치환되거나 완전히 반대로 바꾸게 된 흔적이 뚜렷한데, 전자는 주인공 메디아의 논란이 된 범죄행위에게 변명을 제공하기 위한 것이었고, 후자는 동시대 젊은 사람들을 위해 긍정적인 시대정신을 보여주기 위한 것이었다. 또한 창극 <코카서스의 백묵원>은 원작의 복잡한 '극중극' 구조와 주인공 두 명의 이중선 서술 구조를 그루셰의 단선(單線) 이야기로 감축시켰는데, 반면 창극 <패왕별희>는 한국 관객들의 이해도를 높이기 위해 두 편의 경극 이야기를 합쳐서 동명 경극<패왕별희>의 지나치게 간결한 스토리를 더욱 완전한 이야기로 확장시켰다. 따라서, 각색의 과정에서 플롯의 차원에서 비교적 큰 변화가 드러난 작품은 <메디아>, <오르페오전>, <코카서스의 백묵원>과 <패왕별희> 4편 번안창극이며, 그들의 상호문화적 양상은 각각 다르다. 이에 관하여 필자는 아래의 절에서 구체적으로 분석하고자 한다.

2. 번안창극의 상호문화적 각색 양상

연극은 텍스트, 무대, 관객이라는 세 층위가 통합된 예술이다. 따라서 번안자가 타문화 텍스트를 번안해서 목표문화의 무대에서 공연할 때 목표문화인 관객들의 수용가능성을 감안해야 할 것이다. 왜냐하면, 아무리 좋은 텍스트나 훌륭한 연출이라도 "수신자이며, 공연이라는 사슬의 다른 한끝에 존재한"[71]관객이 수용하기 어려운 내용이나 형태라면 그것이 성공적인 공연이라 말하기가 무리하기 때문이다. 공연성 지향을 강조한 파비스의 '미장센 구체화 과정'은 마지막 단계가 관객의 '수용의 구체화'로 설정된 것도 관객의 수용가능성이 공연의 최종적인 목표이라는 것과 연관이 있다고 생각한다.

한편, 수용자인 관객들이 어떤 공연이든 그냥 수동적으로 받아들이는 것이 아니라, 자신이 살고 있는 현시대와 현사회의 환경으로 인해 가지게 된 사회적·예술적 경험과 도덕적·심미적 기대 등에 기초한 기대지평을 근거로 하여 공연을 이해하고 해석할 것이다. 따라서 타문화 작품을 번역해서 목표문화의 무대에 올리기 전에, 상이한 문화 간의 '문화차이'와 '시대적 차이'의 존재로 목표문화인 관객들의 정서, 미적 감수성, 도덕적 기대지평 등과 충돌이 일으킬 수 있는 내용에게 일정한 각색을 취해야 할 것있다.

또한, 관객일 뿐만 아니라, 연출가를 비롯한 번안자 개인으로서도 "의식적이건, 무의식적이건 간에 자신의 동시대인들이 지닌 이데올로기적이며 문화적인 선입견에 따라 자신의 연출을 구성한다"[72]는 경향이 있다. 이러한 자문화에 속하는 관객들의 수용가능성에 대한 고려와 각색자 자신의 의식을 표출하려는 창작의도가 하나의 중요한 각색 동기가 되고, 서로 잘 맞은 경우에는 공감을 잘 일으킬 수 있는 작품을 창작해낼 수 있을 것이다.

2.1 <메디아>: 한국 전통적 가치관에 부합하는 플롯 치환

71) Anne Ubersfeld., 신현숙·유효숙 옮김, 『관객의 학교: 공연기호학』, 아카넷, 2012, 29면, 432면.
72) Anne Ubersfeld., 위의 책, 29면, 431면.

창극 <메디아>의 경우, 한국인이자 여성으로서의 번안자 한아름은 자신이 느끼는 한국사회에서의 남녀불평등한 상황을 반영하기 위해, 메디아를 통해 “내 본성은 고통 속에서 자란 것뿐. 나도 평범한 여자였다”[73]고 외치면서 가혹한 세상에 의해 불행을 겪는 여성의 운명에 대해 하소연하고 싶어하였다. 그러나, 원작 <메디아>에서의 메디아는 과거에 저지른 죄들에 대해 별다른 죄책감을 느끼지 않았으며, 심지어는 남편에 대한 복수를 위해 자신의 아이들을 죽이는 극단적인 행동을 하는 캐릭터의 여자이다. 따라서 극작가를 비롯한 번안자들은 그런 의도를 한・중・일 삼국 가운데 죄의식이 가장 강한 나라인 한국[74]의 관객들에게 전달하려면, 원작에서 메디아의 쟁점이 된 행위들을 재해석하며 이들이 관습적으로 품고 있는 도덕적 기대지평에 부합할 수 밖에 없다.

창극 <메디아>는 이 작품의 수용자가 될 한국 관객들로 하여금 메디아의 행위를 다소라도 납득가능한 것으로 받아들이게 하기 위해서, 메디아를 냉혹한 살인자의 이미지로 구현하기보다는 선한 인성을 지닌 인물이었지만 남편을 향한 사랑에 눈이 먼 나머지 남편을 위해서 또한 남편이 사주하는 바람에 살인을 저지르게 된 것이라는 나름의 ‘명분’을 내세운다. 마찬가지의 이유에서 메디아가 과거에 저지른 잘못에 대해 죄의식을 느끼면서 자식들 앞에서라도 좋은 엄마가 되기 위해 개과천선(改過遷善)하려는 태도를 취하는 장면도 필요하다. 또한, 동아시아의 전통적 모성애에 대한 집념은 물론 남녀평등을 지향해가는 사회변화의 흐름에도 영향을 받는 대상 관객들의 도덕적 기대지평에 맞는 인물과 극적 전개를 창출하기 위해, 메디아가 저지른 여러 차례의 잔악한 살인행위의 근원적 책임을 남편 이아손에게 전가시키고, 어쩔 수 없는 상황에 의해 살해행위를 했다는 방식으로 그 살인동기를 변형시킨다.

예컨대, 원작 <메디아>에서는 인물들(유모, 이아손, 메디아)이 메디아 동생의 죽음에 관해 한 두 마디 언급하는 것으로 그치는 데에 비해, 창극 <메디아>에서는 플래시백 형식으로 장면들을 추가하여 동생을

---

73) 『창극 <메디아> 공연프로그램』(2013), 작가의 글, 8면.

74) 윤성범, 「한국인의 죄의식」, 『기독교사상』 (21/4), 대한기독교서회, 1977.4, 78면.

살해한 진범이 메디아가 아닌, 바로 이아손이라는 놀라운 '진상'(眞相)을 재현한다. 사실은 메디아가 동생의 허리를 안으며 둘의 싸움을 말리는 사이에 이아손이 메디아의 칼로 동생을 죽였는데, 이 때문에 메디아의 아버지는 바로 딸 메디아를 동생을 살해한 범인으로 오해할 수 밖에 없었고 결국 이에 따른 슬픔과 고통을 못 이기고 자결하기에 이른 것이다. 메디아의 이아손을 향한 맹목적인 사랑은 동생과 아버지의 죽음까지 무릅쓴 강렬한 것이었으나, 이는 또 다른 불행의 씨앗이 되면서 극을 전개시켜 나간다.

창극에서 동생의 죽음에 이르게 하는 것이 메디아의 원래 의도는 아니었지만, 현장에서 모든 것을 목격한 그녀가 동생을 죽인 연인 이아손의 손을 잡고 함께 도망친 행위는 그 자체만으로도 당연히 비난받아 마땅할 것이다. 더군다나 가족 관념을 중시하는 한국 관객들로서는 이런 행위를 더욱 용납하지 않을 것으로 여겨진다. 그럼에도 불구하고, 각색하여 변형한 플롯이 이렇게 동생의 죽음에 대한 책임을 친누나인 메디아가 아닌 이아손에 의한 것으로 치환하는 방식으로, 한국인들의 예상되는 도덕적 기대지평에 맞추어 반인륜적 성격에 의한 충격을 많이 완화시킨 것도 사실이다. 그렇다고 해서 관객들의 입장에서 이아손을 향한 사랑에 눈 먼 메디아의 행위를 전적으로 용납할 수는 없겠지만, 적어도 그녀의 잘못된 선택이 안타깝다는 마음이 들 수 있게 하는, 정서적 수용가능성이 높아진다고 볼 수 있다.

뿐만 아니라, 창극은 메디아가 남편 이아손을 위해 그의 정적(政敵)인 시숙부를 살해하는 것을 또 하나의 회상 장면을 추가하여, 그녀가 살인할 때의 망설임과 죄책감, 아이들의 앞에서 이러한 과거를 알려줄 때의 수치심을 보여줌으로써 메디아의 선한 본성은 제시한다.

그림2-1 창극 <메디아> 4장,

시숙부를 살해한 '진실'을 해명하는 메디아[75]

위의 왼쪽 사진은 메디아가 무대 뒤쪽에 있는 시숙부를 살해하는 과거 시공간의 재현 현장과, 현재 이 이야기를 듣고 있는 아이들이 있는 무대 앞쪽의 현장 사이를 분주히 왔다갔다하는 장면이다. 오른쪽 사진은 그녀가 시숙부를 찌르려다가 무서워서 급히 몸을 돌리면서 망설이는 장면이다. 그녀의 살인행위는 결행되었지만, 살인을 저지르는 마지막 순간까지 그녀가 평범한 인물로서 어쩔 수 없이 겪게 되는 격렬한 심리적 갈등과 망설임이 긴장감 있게 보여진다. 이것으로, 메디아는 살인을 저질렀어도 아무렇지도 않는 악독한 여자가 아니라, 사랑하는 남편 이아손을 위해서라면 무엇이든 기꺼이 하게 된 어리석은 '아내'일 뿐이라는 이미지가 제시된다. 또한, 메디아가 시숙부를 살해하기까지의 행위 과정 속에 담겨있는 이 '진실'을 굳이 자식들의 앞에서 해명하고자 하는 이유는 평범한 엄마로서 아이들이 자신을 무자비하고 냉혈한 살인자로 생각하지 않기를 바랐기 때문일 것이다.

즉, 창극은 이런 회상적 장면을 통해, 메디아가 사랑하는 남편을 위해서라면 무조건적으로 '헌신'하고자 하는 여자로서의 욕망과, 누구보다 소중한 아이들의 다정한 엄마로서의 욕망이 공존함을 드러내면서 메디아의 내면에 내재하는 극단적인 딜레마를 표현하는데, 이를 목도하는 관객들로 하여금 한편으론 그녀의 살인행위를 혐오하게 하면서도, 이와 동시에, 그녀가 그래도 개과천선하려는 마음을 지녔을 것이라고 기대하게 하며 엄마로서 느끼는 괴로움에 대해서는 측은지심(惻隱之心)을 갖게 만든다.

원작에서 가장 논란이 된 메디아의 행위는, 뭐니뭐니해도 그녀가 끝내 자신의 자식들을 살해한 것이다. 창극은 이러한 플롯을 유지하긴 하지만, 앞선 여러 장면에서 보여주는 원작과는 달라진 메디아와 자식들 사이의 관계를 통해 그녀의 자식 살해 행위를 다른 관점에서 볼 수 있는 가능성을 부여한다.

우선, 원작에서의 메디아가 이아손을 증오하면서 자식들마저 저주한

75) 이 공연사진은 창극 <메디아>(국립창극단, 2013. 10. 3 DVD) 공연 영상을 캡처한 것이다. 아래에 제시하는 이 작품에 관한 다른 사진도 별도의 설명이 없는 경우 이와 같다.

엄마라면, 창극에서의 메디아는 아이들을 매우 사랑하는 엄마로 그려낸다. 그녀는 어느 상황에서든 늘 다정한 목소리로 아이들을 달래거나, 자식들을 보호하려는 자세를 지닌 자상한 엄마의 이미지로 보여진다. 앞서 언급했듯이, 시숙부를 살해한 '진실'을 아이들에게 해명하는 장면은 원작에서는 없었던 것이지만, 창극에서는 이 장면을 추가함으로써 그녀가 사랑하는 자식들 앞에서는 좋은 엄마가 되고 싶은 마음을 지닌 "내 본성은 고통 속에서 자란 것뿐. 나도 평범한 아녀자였다"[76]는 항변이 설득력을 갖게 된다.

그리고 각색 작품은 때때로 "자신들의 특수한 시간적·공간적 문화에 곤란을 초래하거나 논란을 불러일으킬 수 있는 요소들을 앞선 텍스트에서 제거해 버린다"[77]는 점은 창극 <메디아>에서도 예외는 아니다. 원작에서의 메디아는 우연히 듣게 된 아이게우스 왕의 발화를 통해 이아손에게는 누구보다 아들이 소중하다는 점을 깨닫고, 결국은 친자살해의 방식으로 복수할 것을 결심하지만, 창극에서는 이 대목을 삭제함으로써, 그녀의 친자살해가 이아손에 대한 복수를 위한 것일 수도 있다는 추측이 생길 여지 자체를 없앤다.

또한, 창극에서는 아이들이 이아손에 의해 강제로 왕궁으로 끌려 들어간다는 설정을 함으로써, 원작에서 메디아가 나중에 일부러 아이들을 왕궁으로 보내 공주에게 예복 선물을 전하게 하는 플롯도 발생할 수 없게 한다. 또, 창극에서는 메디아가 예복을 살인도구로 만든 후에 유모에게 "저것을 공주에게 가져다줘."[78]라고만 부탁할 뿐으로, 원작에서처럼 "장신구를 바치도록 하라"[79]는 명확한 언어로 아이들까지 일부러 자신의 복수에 연루시키는 것과는 상당한 차이가 있다.[80]

---

76) 『창극 <메디아> 공연프로그램』(2013), 70면.

77) Linda Hutcheon., 손종흠 외 옮김, 『각색이론의 모든 것』, 앨피, 2017, 298면.

78) 위의 공연프로그램, 60면.

79) 천병희, <메디아>, 『에우리피데스비극 전집』(1), 숲, 2009, 67면 972행.

80) 창극에서도 뜻하지 않게 유모로부터 선물을 전달받은 아이들이 "엄마가 우리에게 보내온 선물을 받아주세요"(공연프로그램, 61면) 라고 하는 말과 함께 살해의 의도가 담기 예복 선물을 공주에게 전달하게 된다. 이것의 의미가 메디아의 원래 의도와 어느 정도 연관성을 지니는지에 대해선 정확히 가늠하기 어렵지만, 창극에서는 적어도 메디아의 말이나 행동을 통해 의도적으로 아이들에게 선물을 전달하게 하지는 않는다. 즉, 메디아가 아이들로 하여금 직접

그럼에도 불구하고, 비록 메디아가 직접 의도하지는 않았으나, 나중에 아이들에 의한 '선물 전달'은 공주와 왕을 죽음에 이르게 하고, 메디아의 아이들은 그 죽음에 간접적으로나마 '책임'을 져야 하는 뜻밖의 엄중한 불행에 처한 것이다. 여기서 우리가 추론하게 되는 것은, 창극에서는 설령 메디아 본인은 의도하지 않았다고 하더라도, 결국 아이들까지 결과적으로는 공주와 왕의 죽음에 연루됨으로써, 죽음을 면하기 어려운 현실도 메디아가 나중에 아이들을 스스로 살해하게 되는 이유들 중의 큰 이유가 된다는 것이다. 바로 이 지점에서 "이제 막다른 골목이다. 잡히면 나는 물론 아이들도 죽임을 당할 터. 누군가에게 죽을 운명이라면… 또는 살아도 저주 속에 살 운명이라면… 인생의 쓰라린_시발점으로 다가가거라"[81]라는 메디아의 고백은 그녀의 자식 살해의 '본심'을 깨닫게 해주며 그녀의 고뇌와 절망에 공감하게 해준다.

원작에서는 메디아가 남편에게 복수하려는 동기에 의해서 자신의 자식마저도 살해하려 한다는 것을 여러 장면에서 확인할 수 있지만, 정작 자식들에 대한 살해를 실행하는 장면은 위협을 느낀 아이들이 도망치면서 살려달라고 외치는 장면을 이용해 아주 짧고도 은밀하게 암시하는 방식으로 연출하였다. 반대로, 창극에서는 메디아가 자식들을 죽이는 행동을 그녀의 복수와 연결시킬 수 있는 거의 모든 장면들은 제거해버린 반면, 그녀의 자식살해 장면은 오히려 매우 상세하고도 길게 재현하며 그녀의 '본심'을 형성화하였다.

원작에서는 메디아가 아이들을 죽이기 전에 여러 번의 복잡한 내면적 갈등과 망설임을 표현하였지만, 나중에 아이들을 어떻게 죽였는지에 대한 묘사 및 그 당시의 메디아의 태도나 감정은 생략한다. 끝부분에서 아이들의 죽음에 대해 부부가 서로 비난할 때에, 메디아는 죽은 자식들을 부르면서 "아버지의 악덕이 너희들을 죽인 것이다!"라고 하거나, 이아손에 향해 "당신에게 고통을 주기 위해서죠"라고 하며, 아이들의 죽음에 대한 자신의 책임은 회피하려는 태도를 보이며 애통한 감정은 거의 표현하지 않는다. 이렇듯 무정하게 보이는 메디아의 반응은 그녀가 아이들을 죽이려는 결심을 굳힌 당시에 "더 증오심에 찬 다른

적으로 자신의 복수와 관련을 맺도록 한 흔적은 발견되지 않는다는 점에서 원작과는 일정한 차이가 있다.

81) 『창극 <메디아> 공연프로그램』(2013), 66면.

손에 내 자식들을 죽이라고 내주지 않을 거예요."[82]라고 하였던 말이 그저 핑계에 불과하였던 것처럼 여겨지고 마음에 와닿지 않는 것이 되게 한다.

이와 달리, 창극에서의 자식살해 장면의 시작은 "난 아직 끝나지 않았다. 아이들을 위해 물을 따뜻이 데워줘, 목욕을 시켜야겠다."[83]라고 말할 때부터다. 뒤이어 하얀 옷을 입은 남자 코러스 몇 명이 각각 가진 막대기로 욕조에 누워 있는 아이들을 무대 가운데로 끌어냄으로써, 원작에서 아이들이 무대에서 도망침으로 창출한 친자살해의 분위기를 창극의 하나의 엄숙한 분위기로 전환시킨다. 이 추가된 목욕시키는 장면에서 하얀 옷을 입은 코러스의 등장과 무속에서 신을 부르거나 신을 내리게 하는 신대(神臺)인 대나무와 유사한 형태인 막대기[84]의 사용은 하나의 '정화의례(淨化儀禮)'를 거행하는 듯한 장(場)을 조성한다. 또한 이러한 분위기 속에서 메디아가 하염없이 눈물을 흘리며 망설이고 또 망설이다가 겨우 극단적인 절망의 정서를 담은 표정으로 그들을 죽였는데, 그녀의 표정 연기와 앞의 '정화의례'를 환기시키는 분위기와 결합하여 다시금 그녀의 친자살해의 '본심'은 복수가 아닌 부득이한 속사정이 있음을 보여준다.

그림2-2 창극 <메디아> 7장, 아 이들을 죽이기 전 슬퍼하는 메디아

또한 창극에서는 아이들이 살해된 후에도 또 하나의 장면을 추가하였는데, 이 장면으로 인해 메디아의 친자살해는 다른 해석의 여지가 더 많아진다. 그것은 바로 그녀가 죽은 아이들의 시신을 꽉

82) 천병희(2009), 앞의 책, 83면 1364행, 84면 1399행, 78면 1238-1239행.
83) 위의 공연프로그램, 65면.
84) 이상희, 『꽃으로 보는 한국 문화』(3), 넥서스, 1998, 505면.

끌어안은 채, 자신의 손으로 자식들을 죽였다는 죄책감과 자식을 잃은 엄마의 비통함이 교차된 복잡한 마음으로 한참 동안 몹시 고통스럽게 오열하는 장면이다. 울음소리만으로 가득한 이 비참한 장면은 음악적인 면에서는 창극의 소리 연기에는 별다른 도움이 되지 못하는 장면이지만, 메디아가 자식들을 죽인는 것이 그녀의 진정한 '본심'이 아닌 어쩔 수 없이 선택한 것이라는 방향으로 관객들이 공감하는 데에 일정 정도 설득력을 부여해준다. 이는, 메디아가 친자살해라는 끔찍한 '죄'를 저지른 것은 그녀가 바로 오직 그 비극적인 방식으로만 자식들을 지킬 수 밖에 없는 나약하고 불쌍한 엄마이기도하다는, 또 다른 관점에서의 해석도 가능하게 하는 복합성을 지닌 장면으로 평가할 수 있다.

한편, 눈앞에서 연출되는 이 자식 살해의 장면을 목도하는 관객들로서는, 그것이 어떠한 의미를 지니든, 공히 불편한 감정을 느낄 수 밖에 없을 것이다. 그럼에도 불구하고, 이아손을 위해서라면 무슨 일이든 서슴지 않았던 메디아가, 배신한 이아손에게 복수를 하려다 자신을 물론 그녀가 사랑하는 아이들까지 궁지에 몰아넣게 된다. 자식들의 앞날조차 막다른 골목에 내몰린 메디아의 절망은, 우리로 하여금 한편으론 그녀의 친자살해 행위를 견책(譴責)하면서도, 다른 한편으로는 이 지경에까지 이른 그녀의 처지에 대해 안타까움과 동정도 느끼게 한다.

이렇듯 원작에 논란의 여지가 있는 내용을 그대로 전달하거나 정당화하는 것은 목표사회의 전통적인 도덕윤리나 가치관과 충돌할 가능성이 크다는 점을 감안하여, 각색된 창극은 원작의 메디아가 행한 동생 살해, 시숙부 살해, 자식 살해의 세 가지 '죄'를 다른 '진실'이나 '본심'을 숨어 있는 것으로 치환함으로써 관객들로 하여금 그녀의 '악행'을 납득하기 가능한 것으로 재해석한다. 이러한 플롯의 치환으로 결말에서 메디아는 "내 본성은 고통 속에서 자란 것뿐. 나도 평범한 아녀자였다" 는 말이 나올 때 그녀에 대한 동정심이 생긴 관객들이 들기에는 이것은 그녀의 단순한 변명이 아닌, 평범하였던 자신을 이렇게 비참하게 만든 사회에 대한 절규로 받아들인다. 나아가 관객들로 하여금 그녀의 행동으로 느낀 증오심은 이 모든 것을 초래한 남녀 불평등한 가부장사회에 대한 반성과 증오로 이어진다.

2.2 <오르페오전>: 시대정신의 주입을 위한 플롯 전복

이 작품의 원작인 글룩(Gluck)의 오페라 <오르페오와 에우리디체>에서는 사랑의 신의 도움으로 오르페오가 뱀에 물려 죽은 아내를 구하러 명계로 내려갔는데 지상에 도달할 때까지 뒤돌아보지 말라는 신과의 약속을 어겨 아내를 다시 잃었다. 사랑의 신이 그의 사랑에 대한 충성에 감동되어 그의 아내를 환생시키고 부부를 지상으로 데려간다. 번안자는 이 작품을 창극으로 각색할 때 원작의 핵심적 모티브인 '뒤돌아봄'을 유지하였으나, 호기심, 의지박약, 연인에 대한 애타는 감정 등으로 해석되었던 '뒤돌아봄'의 동기를, 생사라는 자연의 이치를 거슬러서는 안된다는 신념, 산자로서 소중한 일에 완성할 때까지 노력해야 한다는 인생태도, 사랑하는 연인의 선택을 존중해주는 감정 등 긍정적인 동기로 바꾼다. 즉, 그리스 신화에서의 남녀 주인공의 사랑 시련을 통해 인간의 나약점을 보여주는 원작과 달리, 번안작은 동시대의 두 젊은이의 사랑 시련을 통해 관객들에게 올바른 생사관과 인생태로를 취하기를 권한다.

구조적으로 보면, 번안자는 극을 인간 세상에서 살고 있는 사람들의 모습을 보여준 장면들인 A부분(A, A2) 과, 원작의 3막 이야기를 전복(顚覆)하여 재창작한 저승의 장면들인 B부분(B, B2, B3)으로 구별한다.

우선 A장의 개막은 주로 두 장면으로 구성되는데, 하나는 곡선형 무대에서 사람들이 다양한 움직임을 통해 어떠한 고통을 겪고 있는 모습을 보여주다가 닭싸움이나 기차놀아 같은 유년시절의 추억을 되살리는 놀이를 하는 장면이고, 다른 하나는 올페와 애울로 변신된 20대 초반의 젊은 남녀 주인공이 하나의 지도와 그 지도로 접힌 종이비행기를 통해 인연이 맺고 사랑에 빠진 장면이다. 작품의 첫 15분 가량은 물떨어지는 소리, 아주 낮게 깔리는 타악 및 피아노 연주 소리와 닭싸움・숨바꼭질・기마전 같은 놀이, 올페와 애울의 만남 등이 움직임 중심으로 전개될 뿐, 아무 대사도 없다. 그 직후 올페와 애울의 대사가 본격적으로 시작되는 첫 장면은 내용이 알쏭달쏭하다.[85] 즉, 이 원작을

85) 강일중, 「창극의 익숙한 관습으로부터 길 떠나기: <오르페오전>」, 『연극평론』(통권 83호), 한국연극평론가협회, 2016, 95면.

일탈하는 개막 장면은 극의 플롯의 변화에 대해 실제적 영향을 미치지 않다고 볼 수 있다.

각색된 플롯에서 비교적 명확하게 의도를 드러낸 장면은 사랑하는 두 사람이 눈빛을 교환하고 고개를 끄덕이로 무언가 의견 일치를 달성한 뒤 손을 잡고 함께 높은 곳을 등반할 때부터 시작된다. 다른 등반자도 있는 이 등반길에서 두 사람이 서로 의지하고 격려하며, 가끔 다른 사람을 도와주기도 하여서 적극적인 삶의 모습을 보여준다. 이 과정에서 올페는 "너무 힘들어" 다고 말하는 애울을 격려하는데, 애울은 그의 격려하에 높이 날고 싶었다는 의지를 보여준다.

♬올페: [창] 우리는 세상에 왜 왔을까 / 아니야 / 모르는게 더 낫지 /그래도 한 가지 / 꿈틀거리는 그 무엇 / 우리 안에 떨리는 그 무엇 /우리는 세상을 날고 싶잖아.
그래 잊어선 안 되지 / 기억해 한 가지 / 꿈틀거리는 그 무엇 / 우리 안에 떨리는 그 무엇.
♬애울: [창] 높이 날고 싶었어 / 정말이야 / 그래서 올랐지 / 연을 올릴래 / 무지개 너머 / 가슴에 품은 실 풀어 /하늘 닿을래.[86]

이렇듯 두 사람이 높은 곳으로 향하여 등반하는 과정에서 서로에 대한 사랑이 더욱 깊어지게 되며, 나중에 함께 하늘에서 날리기 시작한다. 군산(群山)의 배경 앞에 공중에 자유롭게 날리는 두 사람이 처음에는 "날자, 날자, 날아보자. 훠이, 훠이, 훠어이이."[87]라며 날리는 쾌감을 즐기고 있었는데, 나중에 갈수록 강해진 바람 속에 애울이 균형이 잃어버려 끝내 추락한다. 애울의 추락(죽음)을 의식하게 된 올페가 아래의 노래로 연인을 잃은 비통과 이런 운명의 받아들이지 않는 의지를 드러낸다.

♬올페: [창] 하늘의 신 / 그대도 보았는가 / 그대를 모르겠다 / 대지의 신 / 어디로 데려갔는가 / 그대를 원망한다.
우리는 무엇인가 되려고 했고 / 우리는 그 다음이 궁금했었고 / 이것은 오래 전부터 / 내려오는 그대들의 주문.
내가 원했던 나는 / 모두가 바라던 나 / 나는 남고 애울은 없

86) 『창극 <오르페오전> 공연프로그램』, 국립창극단, 2016, 38면, 39면.
87) 위의 공연프로그램, 40면.

다 / 신은 침묵해도 / 난 그 다음을 묻겠다. [88]

"우리는 무엇인가 되려고 했고, 우리는 그 다음이 궁금했었고"라고 하는 말은 앞에 둘이 하늘에서 날리는 행동의 동기에 대한 주해라면, "신은 침묵해도 난 그 다음을 묻겠다"는 발언은 올페이 순순히 운명을 받아들이지 않겠다는 의지를 보여준다. 애매한 표현인 "그 다음"이 무엇을 가리키는지는 명확하지 않았으나, 적어도 인물이 다음 행동을 할 것임을 제시한다. 또한, 만약 번안자는 이미 개막에 '지도'와 '종이비행기 날리기' 이 두 가지 흔히 '먼 곳', '자유'나 '꿈'을 상기시키는 이미지를 사용함으로써 두 사람의 사랑에게 '어떤 공통적인 신념을 가지고 있다'는 의미를 부여해준다면, 여기서 추가된 두 사람이 함께 등반하고 날리는 장면은 더욱 명확하게 신시대에 사랑한 남녀가 함께 도전하고 노력하는 시대적인 정신을 제시한다. 즉, 원작에서 남편에 의존하는 에우리디체와는 달리, 창극에서의 애울은 '사탕'(저급한 물질이나 행복을 상징)에 관심이 없고 '비행기'(꿈의 추구와 자유를 상징)를 좋아하는 여자로, 입으로는 힘들다고 두려워하다고 해도 여전히 연인과 함께 힘들게 등반하는 여자로, 그리고 감히 위험에 도전하는 여자로 변모된다.

실은 애울과 원형인물의 차이는 죽은 원인부터 이미 일단을 드러낸다. 신화나 원작 오페라에서는 에우리디체가 모두 욕망의 상징인 뱀에 물려 죽게 된다. 창극 <오르페오전>은 이를 애울이 하늘에서 용감하게 날리는 과정에서 발생하는 사고로 각색함으로써 애울의 죽음에 긍정적인 의미를 부여한다. 더욱 눈에 띄는 변화는 원작에서의 에우리디체는 의심이 많고 의지가 약한 여자였는데, 창극에서의 애울은 사사건건 올페를 생각하며, 그에게 인간 세상에서 이루지 못한 소중한 일을 계속하라고 권하는 부드럽고 다정하면서도 이성적이고 냉정한 여자이다.

두 사람 저승에서 펼쳐진 이야기들을 보자면, 원작에서 오르페오가 착한 영혼의 인도하에 에우리디체의 손을 잡자마자 그녀를 쳐다보지도 않고 의견을 물어보지도 않고 바로 그녀를 데리고 저승의 입구를 향해 떠났다. 창극에서는 재회한 두 사람이 포옹하기도 하고, 얼굴을 만지기도 하고, 손을 잡기도 하고, 일반적인 재회한 연인의 모습으로 드러난다. 그러나 이것들이 단지 외적인 변화이며, 진정한 변화는 애울이 잠시의

88) 위의 공연프로그램, 같은 면.

기쁨 후에 바로 올페에게 “어떻게 여기를 들어왔어? 올페, 설마 어리석은 짓을 한 건 아니지?”[89]냐고 물어보고 그를 걱정하기 시작하는 모습이다. 자신의 처지와 정서만 중요시하는 에우리디체와 달리, 연인의 안위부터 고려하는 애울은 우리 익숙한 동양 여성의 모습과 더욱 가깝다. 아래의 대화에서 드러난 듯이, 올페는 재회하는 기쁨과 그녀에 대한 사랑을 반복하고 있는데, 애울은 기쁨과 두려움이 섞이는 복잡한 내면 갈등을 드러낸다.

♬올페: [창] 산자와 죽은 자가 / 만나면 안됨은 / 거울이 깨질까봐 / 꾸며낸 엄포 /이렇게 마주선 것을!
애울: 난 두려워. 여기가 어딘 줄 알잖아.
♬올페: [창] 산자와 죽은 자가 / 못내 갈라섬은 / 거울이 부예지듯 / 잊혀져서야 / 이렇게 생생한 것을!
애울: 올페! 이제 어쩔 셈이야?
♬올페: [창] 네 볼은 따스하고 / 난 여전히 심장이 뛰고 있고 / 우리가 지금 만난 게 중요하고 / 다시는 너와 떨어지지 않을래.
애울: […] 너마저 여기에 와 있으니. 우리가 여태 해오던 소중한 일은 어떻게 될까?
올페: 어떻게든 되겠지. 누군가는 대신하겠지 뭐.
♬애울: [창] 올페, 알아 / 혼자서는 더 힘들지 / 위대한 꿈은 때가 되면 / 누군가에게 / 물려주어야겠지만 / 아직은 아니야 / 꿈을 꾼다는 건 / 살아 있다는 거야.[90]

물론, 창극은 애울이 올페의 얼굴을 만지거나, 그의 어깨에 얼굴을 기대하거나, 그를 포옹하는 행동들, 그리고 “못 이기는 척 따라갈까?”[91]라고 한 혼잣말을 통해 그녀의 부드러움과 유연한 면도 드러났는데, 저승에 처하는 상황 속에서도 여전히 “소중한 일”이나 “위대한 꿈”과 같은 일들을 신경쓰고 있는 애울은 이미 냉철하고 의지가 강한 새로운 여성으로 탈바꿈하게 된다. 그렇다면, 창극에서의 애울이 왜 이렇게 변해졌을까? 이 작품을 맡은 연출가 이소영이 올페와 애울을 통해 자살하고 포기하는 일이 잦아진 요즘 젊은이들에게 신념과 의지의

89) 위의 공연프로그램, 43면.
90) 위의 공연프로그램, 43-44면.
91) 위의 공연프로그램, 51면.

중요성 그리고 희망을 전하고자 하였다[92]고 밝혔던 창작 의도를 감안하면, 연출가가 강해진 애울의 이미지와 그녀의 올바른 인생태도를 통해 당대의 젊은이들에게 적극적인 인생태도를 전달하려는 의도가 분명하다.

따라서 이러한 애울은 자신의 "돌아보지 말고 날 데려가지 그랬어"라는 '진심'을 감추며 올페를 생각해주는 마음으로 "올페~ 올페~ 나를 봐줘, 나를 봐줘. 나를 봐줘!"[93]라고 간청하여 그에게 인간으로 뒤돌아가라고 역설한다. 올페도 결국 사랑하는 애울의 선택을 존중해주는 마음으로 눈물을 흘리며 뒤돌아보고 혼자서 인간으로 되돌아간다.

이렇듯 여성으로서 꿈을 향해 도전하는 용감함과 연인을 생각하는 따뜻한 사랑임에도 불구하고, 생사의 순리를 지키기 위해 환생할 기회까지 포기하는 이성(理性)을 지닌 애울의 이런 모습이, 이미 완전히 원작에서의 에우리디체와 차별화되어, 현시대의 적극적인 여성 이미지로 상승된다. 이는 또한 이소영의 의도적인 각색의 결과로 간주할 수 있으며, 두 주인공의 관계와 성격이 서양 신화나 오페라와는 달리 동양적 정서가 가득하다.[94] 그리고 연출가가 이러한 인물의 의식적 변화를 통해 원작의 플롯까지 전복시키는 진정한 의도는 애울을 동시대 여성 모습으로 승화시키는 것에 그치지 않고, 그녀의 행동과 발화를 통해 관객들로 하여금 현재의 삶을 소중하게 여기라는 것에 놓고 있을 것이다.

또한, 연출가가 전하고 싶어한 이런 메시지는 애울뿐만 아니라, 영혼들에게 추가된 발화를 통해서도 완곡하게 드러내고 있다. 원작 오페라에서 착한 영혼들이 오르페오가 에우리디체와 재회할 초기에 등장하였는데, 행한 행동은 사랑을 충실한 오르페오를 칭찬하고, 에우리디체를 오르페오의 면전에 끌어당겨 그들로 하여금 손을 잡게 하였다는 것밖에 없다. 즉, 원작에서 다른 영혼들이 '되돌아봄'의 결과에게 아무 영향도 미치지 않았다. 그러나 창극에서 애울과 함께

---

92)「우리가 기억해야할 '그 무엇'을 위한 '되돌아봄', 오페라 창극 '오르페오전'」, 『브릿지경제』(2016.9.22).

93) 위의 공연프로그램, 52면, 51면.

94)「창극 '오르페오전'의 연출가 이소영 "동양의 오페라가 창극"」, 『국민일보』, (2016.8.31)

있는 영혼들이 두 사람이 서로 설득시킬 때 번안자의 대변자인 듯하여 여러 번이나 말참견하며 그들의 마지막 결정에 관여한다.

영혼들의 첫번째 말참견은 올페가 “영원히 함께 하자”[95]는 약속으로 인간 세상으로 돌아가기를 두려워한다고 한 애울을 설득할 때다. 그때 영혼들이 나와 현대 무용과 랩(rap)으로 인간의 ‘영원’에 대한 망상과 ‘맹세’을 안 지키는 특성을 비웃다. 영혼들이 현대 사람들의 일상적인 삶에 대하 묘사를 담은 노래로 올페가 강조하는 ‘약속’을 의심한다. 또한, 이어진 장면에서 영혼들이 방울이 들어 있는 물거품 같은 투명한 공을 손에 들고, 방울소리 한 번 울리면 뒤의 투영막에서 바로 속세 사물들의 커다란 이미지 하나(잠자리, 외친 사람, 게, 버들개지, 닭, 소, 기린, 악어, 생각하는 사람 등) 가 비춰어, 방울 소리 한 번 다시 울리면 이 이미지가 순간에 사라짐으로써, 매우 직관적인 시각적 방식으로 인생의 환멸(幻滅)함을 은유한다.

영혼들의 두 번째 말참견은 애울이 인간 세상으로 돌아가지 않는 뜻을 표출할 때부터 올페가 격렬한 내면 갈등을 겪고 결국 애울의 뜻을 존종하여 몸을 돌릴 때까지다. 이 과정에서 옆에 올페를 지켜보는 영혼들은 여러 번이나 그의 결정에 영향을 미친 듯한 노래를 부른다.

> ♬영혼들: [합창] 너희가 살아서 한 / 모든 맹세는 / 죽어서도 소중하다.
> / 너희가 허공에 얕게 새긴 맹세는 / 거두어져 / 연실로 자아
> 지고 / 얼레에 감기나니 / 너희의 맹세는 / 오래된 기억 / 네
> 아비가 네 아이가 / 일겁의 실태래를 이루는 도다.
> 너, 산자여 / 기억이 전하는 단 하나 / 다시 이르나니 / 너는
> 더 나은 무엇이 되라 / 서로 그리 되도록 도와라![96]

앞에 영혼들이 인간의 맹세를 비웃는 것과 달리, 여기서 영혼들이 맹세가 “죽어서도 소중하다”는 말과, 일시의 이별에 집착하지 말고 다시 태어날 수 있는 인연을 믿고 인간으로 돌아가 “더 나은 무엇이 되”라는 말로 올페를 설득한다. 즉, 연출가가 영혼들의 입을 빌려 하게 된 이 동양 사람들이 친숙한 윤회(輪廻)의 이념을 담은 말을 통해 다시 한번 동시대의 젊은이들에게 삶을 소중하게 여기달라는 의도를 전한다.

---

95) 위의 공연프로그램, 45면.
96) 위의 공연프로그램, 51면.

결말에서 신분과 직업이 다양하고 평범한 사람들이 길거리에서 오가는 일상적인 삶의 모습과 그들이 희망을 잃지 않고 웃음을 띠면서 열심히 살아가는 모습은, 하나의 살아갈 만한 삶의 이미지를 구성해주기에, 연출가는 이러한 다양한 사람들의 생생한 생활 모습을 보여줌으로써 관객들로 하여금 이러한 평범한 삶의 소중함을 다시 한 번 일깨워준다.

이렇듯 연출가는 이러한 여러 장면의 추가와 변형으로 원작의 주제를 전복하며, 태어남과 죽음, 사랑과 이별, 꿈과 방황, 좌절과 희망 등 당대 젊은이들에게 닥치는 여러 인생문제를 재고시킨다. 극에서 모호한 발화와 은유적인 표현이 매우 많아 관객들로 하여금 미궁으로 빠지는 느낌을 들게 할 수도 있지만, 죽음이나, 사랑의 고통과 이별 등 삶의 좌절을 겪은 동시대의 젊은이들에게 자신의 꿈과 희망을 잃지 말고 더 나은 자신이 되기 위해 용감하게 살아가자고 권하는 연출가의 의도는 그러한 장면들을 통해 다소 읽힐 수 있을 것이다. 그리고 극중의 애울과 그녀와 함께 있는 영혼들이 번안자의 대변자로 선택되어 많은 발화를 통해 이러한 뜻을 전달하게 된다.

2.3 <코카서스의 백묵원>: 집단장면의 집중 재현을 통한 민중의식의 강화

민간에서 탄생한 판소리는 조선의 사회의식을 밑바탕으로 형성된 민중의식에 맞춘 현실지향적 예술이다.[97] 그런데, 김흥규는 판소리 열두 마당의 전승이 결국 전승 다섯 마당으로 줄어들게 된 이유를 설명할 때 "평민적 기반 위에서 발단하여 온 판소리가 18세기 말 이후 양반·부호층의 청중을 획득하면서 그들의 기호를 강하게 의식한 때문이다"는 주장을 펼치며, "실전된 일곱 마당이 평민적 해학과 풍자에 철저하였던 데 비하여 전승 5가가 평민적 현실주의와 중세적 가치의식이 공존하는 양면성을 보이는 점도 여기에 기인하는 현상이다."[98]라고 하여 양반의 개입이 판소리의 발전에 미친 영향에 대해 규명하였다.

한편, 판소리와 창을 중심으로 하여 다양한 장르적 실험을 선보이며

---

97) 정상진, 「옹고집전의 서민의식과 판소리로서의 실전고」, 『문창어문논집』 (23), 문창어문학회, 1986, 160면.

98) 김흥규, 『한국문학의 이해』, 민음사, 2010, 79면.

새롭게 탄생한 음악극인 창극은, 2000년대에 들어 다양한 창극의 레퍼토리를 만들어지는 과정에서 창극의 주요 원천 요소인 판소리가 애초에 그랬던 것처럼 민초를 비롯한 일반 민중에 관한 이야기를 선호하는 경향을 다시 보여주고 있다. 이는 일종의 실전 판소리의 재탄생으로서의 의미도 지닌다고 할 수 있겠는데, 구체적으로는 원작의 플롯에 대한 각색의 방향이 이러한 민중적인 요소들을 강조하는 것으로 나타나고 있다.

창극 <코카서스의 백묵원>은 원작이 시작 부분에 설정한 극중극의 틀인 '농장 이야기'를 완전히 생략하고, 아츠닥의 전사(前史)를 대폭 줄이는 방식으로 이야기의 중심을 그루셰의 고난과 성숙에 집중하게 하였다. 또한 전쟁과 평화의 메시지를 관객에게 전하고 싶은 재일교포 극작가 겸 연출가인 정의신은 극에서 배우들이 여러 번 다 같이 나오는 장면을 설정하며 다른 민중들에게도 중요한 역할을 부여하고 있다.[99] 이에 이 극은 집단극의 양상과 특징도 나타내고 있다. 작품 자체를 놓고 말하자면, 각색된 후에 줄거리가 많이 간결해졌음을 전제로 하더라도, 전쟁 속에서의 다양한 직업인인 민중들의 다양한 모습을 볼 수 있는 장면들은 오히려 대폭 늘어났다. 이렇듯, 창극 <코카서스의 백묵원>은 전쟁 중에 온갖 고초(苦楚)를 겪은 주인공 그루셰의 개인적인 고난을 담은 이야기라기보다는, 그녀의 개인적인 수난을 비롯한 여러 유형의 민중들의 집단적인 고난사(苦難史)를 재현하는 이야기라고 말하는 것이 더욱 적합할 것이다.

구체적으로는, 창극 <코카서스의 백묵원>의 전반부에서는 원작 극중극의 내부극에 속한 개막 부분에 총독 부부를 중심으로 하는 귀족 사이의 정치적 갈등, 귀족과 평민 사이의 계급적 갈등을 드러내는 교회 앞의 장면들을 모두 생략하였다. 뿐만 아니라, 그루셰가 도망가는 길에서 그녀를 중심으로 생겨나는 귀부인들과의 계급적 갈등이 담긴 플롯도 삭제해버렸다. 이와 반대로, 원작에서 제대로 구현되지 않았던 피난민들이 도망치는 장면, 하인들을 포함한 민중들이 총독부의 물품을 앞다투어 가져가는 장면, 부상당한 병사들이 전쟁을 원망하는 장면, 그리고 결말에 전쟁이 재발(再發)한 후 여자들을 비롯한 민중들의

99) 「정의신 연출의 무한도전」 (창극 '코카서스의 백묵원' 기자간담회), 『뉴스 컬처』(2015.3.2)

집단적 기원장면 등 '민중집단'이 사건의 주체로 나서는 플롯들이 무대에서 장면화되면서 민중들의 복잡하고 다양한 모습, 그들이 지닌 정서와 고통이 강조된다.

우선 전쟁이 처음 발발할 때 피난민들과 총독부의 하인들을 위주로 구성된 가난하고 힘없는 민중들이 전쟁이 닥치자 막막해하고 어쩔 줄 몰라 당황하는 모습을 아래의 화면과 노래를 통해 확인할 수 있다.

그림2-3 창극 <코카서스의 백묵원> 1막 1장,
피난길에서의 난민들[100]

♬1막 1장, 피난민들의 노래 <지배자가 무너질 때>
지배자가 무너질 때 / 수많은 부하들도 그 길을 따라가지 / 즐거움 안 오고 / 고생은 밀려오네 / 파멸이 왔네 / 오고야 말았네 / 마차가 골짜기로 떨어지네 (×2) / 마차가 골짜기로 (×2) / 떨어지네 떨어지네. (×2) (중략)
지배자가 무너졌네 / 권력자가 무너졌네 / 세상이 또 바뀌었네 /권력은 영원하지 않네 / 무너졌네 (×2) / 떨어지네 (×2) / 무너져 떨어져 (×4) / 지배자의 권세가 무너졌네.[101]

위의 사진(그림2-3)에서 보여준 것은 피난민들이 황급히 도망가는 장면인데, 그들은 도망가는 과정에서의 불안과 고통을 연기하면서, 지배자가 무너지는 것에 대해 느끼는 통쾌함도 꾸밈없이 드러내 준다.

---

100) 이 공연사진은 창극 <코카서스의 백묵원>(국립창극단, 2015. 3. 25 DVD) 공연 영상을 캡처한 것이다. 아래에 제시하는 이 작품에 관한 다른 사진도 별도의 설명이 없는 경우 이와 같다.
101) 『창극 <코카서스의 백묵원> 공연프로그램』, 국립창극단, 2017, 35면.

그림2-4 창극 <코카서스의 백묵원> 1막 1장,
물건을 쟁탈하는 민중들

♬1막 1장, 민중들의 노래 <눈 먼 지배자들>
아아~ 눈이 먼 지배자들 / 아~ 자기가 영원한 줄 아네 / 약한 자들을 밟아 밟아 뭉개고 / 빌린 물건의 완력을 믿고 / 길게 늘어진 권력에 기대어 사네.
그렇지만 그렇지만 / 영원하지는 않아 / 그렇지만 그렇지만 / 시대는 변하지 / 그거야말로 민중의 희망 (×2) /희망, 민중의 희망.[102]

위의 사진(그림2-4)에서 보여준 것은 도망친 민중들이 지배자의 집에서 서로 물건을 강탈하는 장면이다. 민중들이 좀 더 많은 물건을 얻기 위해 서로 싸우는 이 장면은 겉으로는 그들의 탐욕스러운 일면을 드러낸 것이지만, 실제로는 그들을 이렇게 몰아붙인 잔혹한 지배자와 전쟁을 비판한 것이다. 특히 이를 "민중의 희망"을 외치는 그들의 목소리와 연결시키다면, 그들의 쟁탈은 탐욕보다는 분노로 해석하기에 더욱 적합할 것이다.

즉, 위의 두 가지 장면을 통해서 하층 민중들은 전쟁의 고통과 울분 때문에 전쟁을 일으킨 지배자에 대해서는 혐오와 분노를 느끼지만, 그래도 미래에 대해서는 일말의 희망도 품고 있는 의식을 표현한다. 이것은 창극 <코카서스의 백묵원>에서 전쟁을 겪는 일반 민중들의 다양한 모습과 복잡한 심정을 보여주는 첫 번째 양상으로 간주할 수 있다.

한편, 전쟁으로 인해 특별한 신분을 가지게 된 민중들도 있는데, 그들은 바로 대부분 일반 평민에서 군대로 징집된 병사들이다. 시몬처럼 원래부터 병사이든, 전쟁이 터진 후에 전쟁터에 억지로 끌려간 평민

102) 위의 공연프로그램, 37면.

출신의 병사이든, 평화롭던 일상의 삶에서 참혹한 전쟁터에 투신하게 되어 끊임없이 신체적·정신적 상처를 받으면서 절망과 공포에 시달리는 병사들이 전쟁에 대해 표출하는 분노나 혐오는, 어쩌면 인간으로서 가장 절박한 감정을 표현하는 것이기에 관객들의 마음을 더 강하게 움직일 수 있다. 무대에 등장하는 리어카에 실린 부상병들의 가련한 모습, 한 병사가 감상적인 노래를 부르는 장면, 시몬과 다른 병사들이 긴장한 채 총을 들고 무대를 지나가는 장면, 나중에 시몬이 그루셰와 재회하였을 때 결혼한 그녀를 원망하며 노래를 부르는 장면 등은, 바로 이런 평민 출신 병사들이 지니고 있는 정서에 대한 표출이다. 구체적으로 병사들이 어떤 정서와 의식을 갖고 있는지에 대해선 아래의 화면과 노래를 통해서 확인할 수 있다.

그림2-5 창극 <코카서스의 백묵원> 1막 2장,
전쟁의 고통에 괴로워하는 병사들

♬1막 2장, 흉갑기병1의 노래 <내가 죽어 땅에 묻힐 때>
내가 죽어 묻힐 때 / 예쁘게 생긴 그 애는 / 말해주려나 / 우리 집으로 매일 매일 오던 / 이게 너의 다리구나.
날 있는 힘껏 꽉 안아주었던 / 이게 니 팔이구나 / 예쁘게 생긴 그 애는 /날 위해서 울어주려나.
아아아아아 / 한 방울이라도 / 눈물을 흘려주려나. [103]

위의 사진(그림2-5)과 관련된 장면과 노래는 원작에는 없던 장면과 노래를 추가한 것인데, 언제 죽을지 모르는 병사들의 불안감과 슬픔, 고향과 사랑에 대한 그리움을 부각시켜 전쟁의 참혹함과 병사들의 쓸쓸하고 괴로운 심정을 강조한다.

103) 위의 공연프로그램, 39면.

그림2-6 창극 <코카서스의 백묵원> 2막 2장,
참혹한 전쟁 경험을 회상하는 시몬

♬시몬: [창]전쟁은 밤이 희어질 무렵 시작해 / 대낮이 되면 피투성이.
첫 번째 놈은 앞에서 / 두 번째 놈은 뒤에서 / 세 번째 놈은 옆에서 - 전사.
첫 번째 놈은 밟고 넘어가고 / 두 번째 놈은 내팽개치고 /세 번째 놈은 - 대장이 찔러 죽였다.
동기 한 놈은 칼로 당하고 / 또 다른 동기는 연기에 죽고 /내 몸은 뜨거워서 / 바싹 바싹 타버리고 / 장갑을 낀 손도 /양말을 신은 발도 얼어붙고 / 버드나무 싹을 먹고 / 단풍나무즙을 마시고 / 바위 위에서 / 진흙탕 속에서 / 잠이 들었다.[104]

위의 사진(그림2-6)은 원작에서도 있었던 장면을 창극에서 재현한 것인데, 시몬의 풍부한 정서를 담은 연기를 통해 전쟁의 잔혹성과 살아남은 병사의 고통을 생생하게 드러낸다. 이것으로, 창극 <코카서스의 백묵원>은 전쟁 속의 일반적인 민중의 표상을 보여주는 동시에, 평민 출신의 일반 병사들이 느끼는 고통을 표현함으로써 민중의식의 두 번째 양상을 구성한다.

또한 창극 <코카서스의 백묵원>은 결말 부분에서 원작의 해피엔딩 뒤에 전쟁이 재발하는 플롯을 추가하여, 여성 민중들을 비롯하여 모든 민중들이 함께 모여 제의적인 느낌이 담긴 합창과 율동으로 반전과 평화를 기원하는 의식을 부각시킨다. 이 장면은 연출가가 극에서 의도적으로 강조한 민중의식의 세 번째 양상으로 볼 수 있다.

즉, 창극의 결말에서 민중들이 미처 그루셰를 축하하기도 전에 갑자기 울린 폭격 소리가 순간적으로 그들을 당황과 공포에 떨어드린다. 연이은

104) 위의 공연프로그램, 45면.

총성, 병사들의 집합소리에 우려와 미혹의 표정을 지었던 민중들은 가족 간의 재이별에 슬픔과 허탈감에 빠진다. 그루셰는 아이를 안고 전쟁터로 달려간 시몬을 따라갔고, 다른 여자들은 걱정과 슬픈 표정으로 남자들이 떠나는 방향을 바라보며 합창을 시작한다.

그녀들은 처음에는 분필을 꺼내서 땅에, 허공에, 자신의 몸을 중심으로 원을 그리며 "이 세상이 원처럼 하나로 이어질 수 있도록", "내 님이 무사히 돌아올 수 있도록"[105]이라는 가사를 담은 노래를 불러 전쟁에 나간 가족에 대한 걱정과 '함께 있음'에 대한 갈망을 표출한다. 나중에 한국 전통적 풍물 음악의 소리가 울리자, 여자들은 극중인물의 옷을 벗고, 소복을 입은 채 코러스로 변신한다. 그녀들은 다른 소복을 입은 남녀 배우들과 함께 자신의 몸을 하나의 기원 기구로 삼으며 정성이 가득찬 율동을 취하면서 기원적 의미를 담은 노래를 반복한다.

♬코러스들: [노래 <우리들은 원을 그리네> (후반부), 합창]:
①우리들을 지켜주세요. / 전쟁이 없게 해주세요. / 이 땅에 평화와 사랑이 / 가득하게 가득하게. / 우리들을 지켜주세요. / 우리들의 기도 들어주세요. / 하나 되게 하나 되게 / 원처럼 하나 되게.
②우리들을 지켜 주세요. (남자혼성: 우리들을) / 전쟁이 없게 해주세요. (남자혼성: 지켜주세요) / 이 땅에 평화와 사랑이 (남자혼성: 이 땅에) / 가득하게 가득하게 (남자혼성: 이 땅에)
③우리들의 기도 들어주세요. (남자혼성: 지켜주세요) / (다같이)하나 되게 (×8) /이 세상 원처럼 하나로 (×2) / 하나로 (×3)
④우리는 원을 그리네 (×2) / 이 세상이 원처럼 / 하나로 이어질 수 있도록 / 우리는 원을 그리네 / 기원을 담아 그리네 / 내 님이 무사히 돌아올 수 있도록.
⑤우리는 원을 그리네. / 우리는 원을 그리네. (남자혼성: 우리를 지켜) /우리는 원을 그리네(남자혼성: 주세요) / 이 세상이 원처럼 하나로. (남자혼성: 세상에 전쟁이) / 이어질 수 있도록. (남자혼성: 없게 해주세요).
⑥우리는 원을 그리네 (남자혼성: 사랑하는 내님과) /기원을 담아 그리네 (남자혼성: 이별은 싫어요) / 내님이 무사히 돌아올 수 있도록 (남자혼성: 우리를 지켜) /우리는 원을 그리네 (남자혼성: 주세요) / 원을 그리네 (×2) / 우리들은 원을 그리네.[106]

105) 위의 공연프로그램, 49면.

거의 같은 내용을 반복하는 노래를 통해 그들은 “우리들을 지켜주세요. 전쟁이 없게 해주세요. 이 땅에 평화와 사랑이 가득하게 가득하게”을 간절히 기원한다. 즉, 앞에 여자들이 전쟁터에 나가는 남자들을 걱정해주는 정서를 바탕으로, 여기서의 합창은 더욱 명확하게 전쟁 자체를 반대하고, 평화와 하나가 되는 세상을 기원하는 정서와 의식으로 승화시킨다. 이렇듯 민중들의 의식이 연출가의 의식과 합쳐져서 하나의 집단적인 의식을 표출하면서 극을 마친다.

즉, 창극 <코카서스의 백묵원>은 민중의 대표자인 그루셰가 전쟁에서 드러난 소중한 인간애를 고양시키는 것에 그치지 않고, 다른 광범위한 민중들이 전쟁에서 겪었던 여러 가지 고통이나 ‘이기적인’ 행동을 함께 보여줌으로써 그녀의 개인수난사에 하나의 숨어 있는 ‘민중집단의 수난사’로 간주할 수 있는 줄거리가 추가된다. 그리고 그루셰를 비롯한 민중들이 신분과 행동은 각기 다르지만, 자신의 고통과 어려움을 초래한 지배자와 전쟁에 대한 원망에 대해서는 일치한다. 따라서 개인수난사와 집단수난사라는 두 개의 상응하는 줄거리가 존재하여 이 모든 것을 초래한 악의 원천인 전쟁에 대한 고발은 더욱 보편적인 차원에서 이루어진다.

이러한 민중의식을 반영한 장면에 대한 의도적인 강조는, 한편으로는 창극의 원형인 판소리에서 큰 비중을 두고 있는 평민의식에 대한 일종의 계승이라 말할 수 있으며, 한편으로는 많은 관객들이 공감할 수 있는 ‘보편적인 정서’의 집단적 표현으로서, 창극의 ‘보편적 음악극’으로서의 특징을 더욱 선명하게 드러나게 하는 전략이기도 한다. 왜냐하면, 설령 과거의 ‘계급 사회’가 이제는 이미 사라졌다고 할지라도, 우리의 삶에는 여전히 다양한 양상의 불평등과 전쟁의 소식이 끊이지 않는 이상, 극에서 보여준 민중의 정서와 의식은 바로 스스로도 민중에 속하며 민중의 고통과 갈망을 잘 알고 있는 대부분의 관객들에게 친숙함과 깊은 공감대를 느끼게 할 수 있기 때문이다.

2.4 <패왕별희>: 관객의 이해도를 높이는 인물군상 장면의 삽입과 병합

106) 위의 공연프로그램, 49-50면.

2019년에 대만 연출가 우싱궈에 의해 경극 <패왕별희>를 창극화한 작품 <패왕별희>가 국립극장의 무대에 올랐다. 우싱궈 연출가는 지난 30년 간 셰익스피어, 그리스 고전극, 100년 전 카프카 문학 등을 경극화하는 데 노력해 왔고, '패왕별희' 이야기를 통해 한중 양국의 역사와 전통문화가 만나는 것은 의의가 있다고 생각하며 국립창극단에 '패왕별희' 이야기를 창극으로 만들 것을 추천한다. 그는 한 인터뷰에서 이 작품을 통해 항우의 영웅성에 대해 지금 사람들과 다시 생각해보고 싶었다는 뜻을 밝혔다.[107] 따라서 이러한 의도에 따라 연출가는 한국 관객들로 하여금 중국 영웅의 이야기를 이해가능하게 만들기 위해서 플롯에 대한 병합적 작업을 실행한다.

<패왕별희>를 언급하면, 한국 관객들이 먼저 떠올리는 것은 아마도 1993년에 중국 대륙의 천카이거(陳凱歌) 감독에 의해 제작되었고, 홍콩의 유명배우 장궈룽(張國榮)이 주연한 영화 <패왕별희>일 것이다. 이 영화 덕분에, 한국의 대중들은 <패왕별희>라는 이름이 전혀 낯설지 않겠지만, 사실 동명의 경극 <패왕별희>는 영화 <패왕별희>와는 상당히 다른 이야기를 담고 있다. 영화 <패왕별희>는 정치적 격동기인 문화대혁명을 배경으로 경극 배우를 중심인물에 둔 정치와 사랑 이야기이며, 경극 <패왕별희>가 이 영화에 나오는 경극 배우의 삶을 반영하는 몇 장면으로 쓰였을 뿐이다. 진정한 의미로서의 경극 <패왕별희>의 이야기는 사마천의 『사기(史記)』의 <항우본기(項羽本紀)>에 기초한 초패왕 항우와 한황제 유방의 대립 그리고 전쟁에서 패하고 자결하는 항우와 연인 우희의 비극적인 사랑에 관한 것이다.

2000년 이후 국립창극단에 의해 공연된 번안창극의 원작들을 보자면, 첫번째의 번안창극 <제비>는 한·일 역사에서 실제로 있었던 이야기로 한국 관객들이 그다지 낯설지 않고, 이후의 작품들이 모두 서양 명작에서 각색된 것이라 한국 관객들도 작품의 주제와 이야기에 비교적 익숙한 편이다. 이와 달리, 경극 <패왕별희>의 배경이 되는 중국 고대의 '초한 전쟁'이라는 방대한 역사에 대해 특별히 관심을 갖지 못한 관객이라면, 그 이야기가 상당히 생소할 것이다. 게다가 원작인 경극

107) 「중국 경극과 한국 창극의 이종교합, 그 가능성과 우려 '패왕별희'」, 『브릿지경제』(2019.3.13)

<패왕별희>의 이야기가 '초한 전쟁'의 일부만을 언급하기 때문에 원작의 줄거리를 그대로 가져오게 되면 한국의 관객들에게 더더욱 앞뒤를 알 수 없는 공연을 제공하는 데에 그치고 말았을 것이다. 다시 말해, 중국의 역사를 알지 못하면, 항우와 우희가 이별하고 자결하는 '패왕별희' 장면이 왜 슬픈지 이해하기 힘들 수 있다는 제작진의 판단하에, 창극 번안작에서는 항우 패전의 원인이 되는 '홍문연' 장면, 항우를 배신하고 유방의 편에 선 한신의 투항 이야기, 한신이 '십면매복'을 포진시키는 이야기, 그리고 설화에서도 언급되듯이 항우와 우희가 어린 시절부터 아는 사이라는 이야기 등을 병합하여 비교적 완결성을 지니는 줄거리의 창극 <패왕별희>가 새롭게 창작된 것이다.

이렇게 재구성된 창극 <패왕별희>는 주체가 되는 인물로서 항우를 중심으로 이야기를 전개하는 것 외에, 극의 개막과 결말에 어린 항우에 대한 회상신을 삽입하여 서술자가 그의 이야기에 대해 서술과 평가를 배치함으로써 그를 극의 절대적인 중심인물로 설정한다. 그러나 극의 상반부를 보면, 넓은 역사적 배경을 바탕으로 항우와 관계를 맺는 여러 영웅들의 순차적 등장 및 그들이 각각 행하는 중요한 행위로 드러내는 존재감, 그리고 그들과 대비할 때 결핍되고 또 상대적으로 약화된 항우의 이미지를 보면, 극의 초점이 항우에게만 있다기보다는, 그를 비롯한 그 시대의 영웅인물 군상에게 부여되어 있다고 하는 것이 더욱 합리적일 것이다.

우선 창극의 중심 이야기 중 하나인 '홍문연'을 보자면, 이것은 항우를 비롯한 범증, 항백(項伯), 항장, 한신 등 영웅들과, 유방을 비롯한 장량, 번쾌 등 영웅들 사이에 치열한 지혜와 용기를 겨루는 장면이다. 원작에서 이 많은 영웅 가운데 실제 중심 인물은 항우와 유방이 아닌 모든 것을 도모하는 범증과 모든 위기를 지혜롭게 풀어 나가는 장량이라 할 수 있다. 항우는 유방이 벌인 세 가지 죄를 직접 문책하고, 또한 갑자기 휘장 안에 뛰어 들어간 번쾌와 많은 대화를 나누며 비교적 중요한 역할을 행하지만, 거의 시종일관 남의 말을 반복하여 극의 전개에 큰 도움이 되지 않는 인물이다.

공연시간이 120분인 창극 <패왕별희>는 약 35분이라는 긴 시간을 할애하여 1부 2장인 '홍문연' 대목을 재현한다. 원작과 달리, 항우와 장량과의 대결을 모두 범증에게 전이시키며, 범증, 장량, 유방, 항백 등의

인물들이 연회에서 격렬하게 겨룰 때, 항우는 대부분의 시간 동안 그냥 조용히 멀리 뒤편에 앉아서 이것을 지켜보고 있을 뿐이다. 범증이 약속한대로 세 번이나 옥을 보여주며 항우에게 몰래 신호를 보낼 때에도 그는 그저 손짓으로 거두라고 지시할 뿐 별도의 발화가 없다. 경극 원작에서 그려지는 항우는 장량과 직접적인 대결도 벌이며, 다른 인물들이 서로 대결할 때에도 항상 대화에 끼어들거나 약간 경박하게 보인다면, 창극 <패왕별희>의 '홍문연' 대목에서 등장한 항우는 거의 정반대로 아주 단정하고 신중하게 보인다.

연출가가 이렇게 변화된 항우를 여러 영웅들 사이에 놓고 그들의 모습과 행동 등을 서로 대비시킴으로써 항우라는 인물의 캐릭터를 더욱 선명하고 더욱 '영웅성' 있게 보여주고 싶어한 것으로 보이는데, 이 장면에서 실제로는 다른 영웅들의 행동과 발화에 대한 과대한 묘사 때문에, 오히려 항우의 존재감은 약해지고 만다.

예컨대, 한신에 대한 너무 많은 묘사가 바로 이에 해당하는 사례이다. 앞서 언급했듯이, 연출가는 관객의 이해를 돕기 위해 향후 패장이 될 항우의 운명에 크게 영향을 미칠 인물인 한신에 관한 이야기를 대폭 추가하였다. 경극 <홍문연>에서 등장한 한신은 수문장으로서 묵묵히 옆에 서 있기만 하다가 마지막에 두 마디 말로 홍문의 실책과 항우의 위태로움에 대한 언급만을 남기고 바로 퇴장한다. 이와 달리, 창극의 '홍문연' 장면에서는 한신은 홍문 앞에서 유방 일행을 막는 장면을 연출하여 그의 등장 시간과 발화를 대폭 연장한다. 이 장면에서 수문장군으로 임명된 한신이 먼저 스스로 굴욕감을 느끼는 것이 분명히 나타나는데, 이어지는 장면에서는 장량이 그를 유방에게 소개하면서 그의 재능을 과찬한다.

유방: 이 수문장은 누구인가?
장량: 주공! 이 분이 바로 그 유명한 초나라 진영의 지략과 용맹을 두루 갖춘 장군 한신이옵니다.
유방: (작은 소리로) 어어! 바로 그 과하지욕의 겁쟁이?
장량: 아니요, 아닙니다. 주공, 이 분은 천하의 기인이온데. 안타깝게도 큰 재목이 너무나 작게 쓰이고 있을 뿐이지요!
장량: 주공! [창] 천군은 얻기 쉬우나 / 명장 한 분은 찾기 힘들지요.

/ 꿋꿋한 자이며 / 지략이 남다른 분이시지요.[108]

극적 측면에서 위의 발화를 통해서 인재를 제대로 알아보고 능력을 발휘할 기회를 주고 싶은 장량의 안목과 지혜는, 한신의 재능을 진정으로 알아채지 못한 항우의 무능과 선명히 대비된다. 또한, 유방도 사실 그의 재능은 모르고, 단지 그에 관한 소문을 기억한다는 점을 명시하고 있다. 구조적인 측면에서 볼 때, 이 장면의 설정은 이어지는 1부 3장의 '전술과 전략을 세우다'라는 장면에서 여치와 장량이 공모하여 한신을 투항시키는 것과 자연스럽게 연결되기도 한다. 그러나 서사와 구조의 맥락이 명확해지는 반면, 중심인물의 초점이 흐려지는 것도 사실이다. 1부 4장의 '십면매복'에서도, 십면매복을 포진시키는 한신의 위풍당당한 모습이 연출되는 것도 역시 같은 맥락을 지닌다.

또한 '홍문연' 대목을 이어진 '전략과 전술' 대목에서 추가된 인물 여치가 장량의 조언을 얻어 남편인 유방이 미녀와 술을 마시며 즐기는 사이에 몰래 한신을 투항시키는 모습에 대한 묘사는, 창극 <패왕별희>에 등장한 영웅군상에 여성 영웅 인물 한 명을 추가시키는 셈이다. 그러나 항우의 영웅 이미지를 강화시키고자 그의 아내 우희를 유약한 여성으로 설정하면서, 왜 여치에게서는 강한 여성 영웅 이미지를 선보였을까? 아마도 항우의 정적(政敵) 유방의 강한 아내를 통해 유방의 무능과 연약함을 역으로 부각시키고, 항우의 영웅성을 강조하기 위한 일종의 인물 각색 전략일 수도 있다. 그렇지만 남자 주인공 항우의 적대 진영에 속하는 여치가 모략을 갖춘 여성 영웅으로 과시되는 탓에, 항우의 모략 부족을 더욱 두드러지게 하여 영웅적 형상화 구현에 오히려 역효과를 주었다고 생각한다.

이렇듯 1부에서는 많은 영웅의 등장으로 극의 맥락이 점점 명확해지는 것은 분명하지만, 극의 중심이 비틀어지게 하는 것도 사실이다. 이런 상황은 2부에 와서 항우와 우희의 사랑 이야기에 초점을 맞출 때에 이르러서야 비로서 다시 균형을 되찾는다. 경극 <패왕별희>에서는 우희가 주인공으로 설정되어 있기에 그녀의 영웅적 이미지를 강조하기 위해 여러 장면에서 그녀의 지혜, 모략, 그리고 항우에 대한 사랑을 표출시켰다.[109] 그러나, 창극은 그런 플롯을 모두 삭제하고, '사면초가'의

108) 『창극 <패왕별희> 대본』, 국립창극단, 2019, 14면.

후반부가 되어서야 그녀를 본격적으로 등장시키는 바람에, 그녀가 지닌 여성 영웅적 이미지가 많이 위축되었다. 반면에 그녀와 운명을 함께 하는 항우에게는 아내를 사랑하는 다정한 남자라는 이미지가 한결 강화되면서도 연출가가 내세우고 싶어하는 '영웅' 항우의 형상도 확실히 드러나게 된다.

요컨대, 이 장에서 필자는 먼저 1절에서는 7편의 번안창극과 그들의 원작 플롯 대조표를 정리해 그들이 각색 과정에서 보여준 플롯 변화를 간단하게 분석하였다. 이를 바탕으로 2절에서는 그들 작품 중 플롯에 있어서 비교적 상호문화적 변화 양상이 뚜렷한 4편의 번안창극을 분석대상으로 삼으며 관객의 수용가능성과 각색자 개개인의 의도가 각색에 미친 영향에서 출발하여, 각색 작업의 첫 단계 텍스트의 중심 요소인 플롯의 변화를 살펴보았다. 그 결과, 4편의 번안창극이 각각 한국 전통적 가치관에 부합하는 플롯 치환, 시대정신의 주입을 위한 플롯 전복, 집단장면의 집중 재현을 통한 민중의식의 강화, 그리고 관객의 이해도를 높이는 인물군상 장면의 삽입과 병합, 등 네 가지 상호문화적 플롯 각색 양상을 드러내고 있음을 귀결하고, 그렇게 각색된 이유와 효과도 분석하였다.

파비스는 무대 번역 특유의 문제점에 관하여 논의하면서 텍스트의

---

109) 경극 <패왕별희>는 매파(梅派) 경극의 대표적 대목 중 하나이고 주인공은 패왕의 아내 우희이다. 경극에서 유명한 배우인 매란방은 청의(靑衣)를 연기하며 도마단(刀馬旦: 무예에 뛰어난 여자역)을 겸했다. 그가 오랫동안 무대 활동을 하며 노래, 대사, 춤, 음악, 의상, 화장 등 각 방면에서 모두 창조적 발전을 이루었고 독특한 예술적 풍격을 구축했으며 그 영향력 또한 상당하여 매파(梅派)라고 일컬었다. 그리고 9장으로 구성된 매파 경극 <패왕별희>에서는 겨우 제3장이 되어야 우희가 정식으로 등장하지만, 3장에서 항우에게 출병하지 말라고 권하는 것, 4장에서 출병하는 길에서 대신들의 퇴병하라는 건의를 받아달라고 항우에게 권하는 것, 그리고 5장에서 한신의 함점에 빠진 것을 알게 됐을 때 항우를 위로하고 격려해준 것, 6장에서 우희가 항우를 뒤따라 이동하는 것, 또한 다음으로 비중이 큰 8장에서 우희가 백성을 걱정해주는 것, 패왕을 술로 위로하다 그가 잠 든 사이에 군영을 순찰하는 것, 초가를 듣고 급히 항우를 깨우는 것, 초가에 놀란 항우를 진정시키는 것, 검춤을 추며 항우를 마지막으로 위로해주는 것, 또한 마침내 항우의 근심을 덜어주고자 자결한 것 등, 우희의 모습은 극의 곳곳에 나타나며 늘 적극적인 역할을 하고 있고 항우에게 긍정적인 영향을 미치고자 노력하고 있다.

교차적인 특징을 지적한 바가 있다. 즉, 번역된 텍스트가 목표 관객과 목표문화를 위해 무대에 올려지면, 그것은 목표문화에 속하는 발화(enunciation) 상황에 의해 둘러싸여 있게 된다. 결과적으로 텍스트에서의 서로 다른 차원의 발화 상황들은 실제 또는 가상의 교차(the real or virtual intersection)가 이루어진다는 말이다.[110] 따라서 이러한 공연을 지향하는 번역 텍스트에서 생기는 교차문제를 잘 해결하기 위해서 가장 먼저 착수해야 할 것은 바로 연극의 가장 중요한 요소[111]인 플롯에 대한 문화적 각색이다. 파바스의 미장센 구체화의 과정에서 '극작술적 구체화(T2)'가 '텍스트 구체화(T1)'의 뒤를 이어 나오는 것도 이러한 맥락에서 이해할 수 있다.

구체적으로 말하자면, 번역된 텍스트를 공연 텍스트로 각색할 때 먼저 해야 할 것은 바로 이런 혼합된 텍스트 속의 원천문화와 목표문화 사이에 공존하고 교차된 문화 요소들, 원천문화의 특수성과 자문화의 정체성을 잘 분석하고 식별하는 작업이다. 그 다음으로 번안자는 목표문화에 속한 관객들의 이해가능성과 개개인의 창작의도에 따라, 주된 극적 요소인 플롯의 차원에서 타문화 텍스트 속에 내재한 일부 보편성이 있는 고유한 역사적·사회적·종교적·문화적 요소들을 보유하면서도, 그 가운데 문제가 될 수 있는 부분을 목표문화인 한국의 역사적 문화적 상황, 동시대 관객들의 기대지평에 알맞게 일정한 상호문화적 각색 작업을 해야 할 것이다. 위에서 분석한 4편의 번안창극의 플롯 각색에 있어서 원작의 플롯을 치환하거나 전복하거나, 돋보이거나, 아니면 병합하거나 여러 가지 전략을 취한 것은 바로 이러한 능동적인 각색에 해당할 것이다.

---

110) Scolnicov, H. & Holland, P., (eds.) (1989), 앞의 책, p.26 참조.

111) 아리스토텔레스가 『시학』의 6장에서 모든 드라마에는 볼거리, 성격, 플롯, 조사, 노래, 사상 여섯 가지 중요한 요소로 구성되는데 그 중에서 가장 중요한 것은 사건의 짜임새 즉 플롯으로 지정한다. [Aristotles., 천변희 옮김, 『수사학/시학』, 파주: 숲, 2017, 363면 참조.]

Ⅲ. 주요 인물의 혼합적 특성

인물은 극의 두 번째 중요한 요소로서, 인물 구조는 작품 속 인물 관계의 조합이나 캐릭터의 성격과 심리의 조합으로, 때로는 플롯보다 더 의미 있는 주제가 될 수 있다. 마틴 (Wallace Martin)은 “이야기에서 가장 확실한 요소는 인물 혹은 행위자이다.”[112]라고 하여 인물의 중요성을 강조한다. 이 장에서 필자는 연구대상인 번안창극에서 나타난 주요 인물 캐릭터들을 크게 여성들, 남성들, 그리고 크로스-드레싱 인물로 나눠서 그들의 변모된 향태를 살펴볼 것이다.

우선 여성 인물들을 보자면, 7편의 번안창극에서 춘연(<제비>), 주리(<로미오와 줄리엣>), 메디아(<메디아>), 그루셰(<코카서스의 백묵원>), 애울(<오르페오전>), 헤큐바(<트로이의 여인들>), 우희(<패왕별희>) 등 주요 여성 인물들이 있는데, 이 가운데, <제비>에서 나타난 상호문화적 변형은 주로 연출의 측면에 집중하고 있고, 여주인공 춘연의 모습은 거의 원작의 제비와 별 차이가 없다. <오르페오전>의 여주인공 애울은 연출가의 의도에 따라 긍정적인 시대정신의 대변자로 탈바꿈하게 되어, 원작의 에우리디체와 전혀 다르게 변모된다. 그녀의 캐릭터 변화에 관해서는 앞장에서 작품의 플롯 치환을 논의할 때 이미 언급했으므로 내용상의 중복을 피하기 위해 이 장에서는 따로 언급하지 않는다. 이에 본 장에서 필자가 분석하려는 여성인물은 춘연과 애울을 제외한, 원작 인물의 캐릭터 특징을 어느 정도 보유하면서도 목표문화의 일정한 문화적 특징을 가진 혼합적 양상의 여성들이다.

이 가운데 창극 <로미오와 줄리엣>과 창극 <메디아>에서의 여주인공 주리와 메디아는 주로 가족 관계 속에서 그녀들의 캐릭터 성격이 드러나고 있으며, 소녀로서 부권(父權)에 대한 반역과 아내로서 남편에 대한 복종(服從)의 정도는 원작의 원형인물과 비교할 때 일정한 변화가 나타난다.

---

112) Wallace Martin., 김문현 옮김, 『소설이론의 역사』, 현대소설사, 1991, 131면.

1. 가족 내의 여성: 욕망과 사랑 앞에서 드러난 양면성

1.1 <로미오와 줄리엣>의 주리: 자아 욕망의 적극적 표출과 부덕의 식으로의 후퇴

주리의 원형인물인 줄리엣은 르네상스 시대의 젊은 여성으로 부모의 명령을 거부하고 자기의 사랑을 이루기 위해 사랑의 진실을 자기 자신에 두고 맹세하는, 시대적 자아 각성의 새 인간상을 보여주는 여자였다.[113] 재창조된 주리는 로묘를 만나기 전부터 그와 비밀 결혼을 올릴 때까지는 원작에서 보여준 줄리엣의 '자아 각성'을 유지하면서도 현시대 여성의 자아 욕망을 대담하게 표출하는 것을 그녀를 통해 부각시켰기에 줄리엣보다 훨씬 더 진보적인 여성으로 변모된다. 그러나 로묘와의 비밀 결혼을 마친 후부터 그녀는 스스로 아내로 자처하며 갑자기 봉건적인 부덕(婦德) 사상으로 자신을 단속하기 시작하면서부터 이전의 이미지와 서로 모순적인 양면성을 드러내며 원형인물 줄리엣이 지닌 자아 각성의 일관성을 흐려지게 했다.

창극에서 주리의 욕망에 대한 표출은 주로 혼담(婚談) 장면을 통해 이루어진다. 원작에서는 줄리엣의 모친이 집에서 그녀에게 혼사(婚事) 이야기를 꺼냈는데, 창극은 이 장면을 야외의 창포 물가로 옮겼다. 주리가 친모, 유모와 함께 머리를 감을 때 주리의 신체에 대한 폭로나, 유모가 그녀의 몸에 대해 칭찬하는 것을 통해 자연스럽게 '여성의 몸'에 대한 화두를 꺼낸다. 구체적으로 말하자면, 야월 하에 전개된 이 장면에서 조명을 밝히자 먼저 눈에 띄는 것은 속옷을 입으며 어깨를 노출한 주리가 물가에 서 있으며 빗으로 머리를 빗는 장면이다. 옆에 앉아 있는 주리의 친모와 유모는 자랑스럽고 흐뭇한 미소를 띠며 아름다운 그녀를 쳐다보면서 말을 한다.

♬보절댁: [엇중머리] 곱디고운 우리 아씨 / 누굴 닮아 저리도 어여쁜가

113) William Shakespeare., 김재남 옮김, 『로미오와 줄리엣』, 해누리, 2011, 11면, 작품해설 참조.

/ 단 것 뱉아 먹여주고 / 쓴 것 삼켜 웃어주며 / 진자리 마른 자리 찬바람 막아주기 / 주야장창 몇 해던고 / 잘 길렀다 잘 길렀어.
누구를 닮았길래 / 이다지도 어여쁠까 /요조숙녀(窈窕淑女)
고운태도 영락없이 / 나를 닮아 / 요리도 조리도 조숙하지 /오메 오진거~[114]

그림3-1 창극 <로미오와 줄리엣> 3장,
주리의 미모를 칭찬하는 유모[115]

주리가 천진난만하게 혼자 중얼거리는 동안, 유모는 그녀의 몸을 "곱디고운", "이쁘다", "요조숙녀", "고운태도", "조숙"하다고 한다. 주리는 유모의 칭찬을 태연하게 받으며 자신만만한 표정을 짓는다. 21세기를 풍미하는 소비문화의 흐름 속에서 개인적 가치와 욕망 추구에 대한 고무가 두드러지며 여성이라는 '사회적 성별'은 행위의 패턴에서도 새로운 시대적 특징을 드러낸다. 이에 관해 터너는 아래와 같이 지적한 바 있다.

> 대중문화와 소비문화에서 몸 이미지들이 부각되고 확산되는 현상은 몸이 정치경제 구조로부터 분리되면서 나타나는 문화적 결과들이다. 쾌락, 욕망, 차이, 놀이를 강조하는 현대 소비주의의 특징은 후기 산업주의, 후기 포디즘, 후기 모더니즘과 같은 수많은 일련의 과정들이 초래한 문화적 환경의 일부이다.[116]

---

114) 『창극 <로미오와 줄리엣> 대본』, 국립창극단, 2009, 10면.
115) 이 공연사진은 창극 <로미오와 줄리엣>(국립창극단, 2009. 2. 10 DVD) 공연 영상을 캡처한 것이다. 아래에 제시된 이 작품에 관한 다른 사진도 별도 설명이 없는 경우 이와 같다.
116) Bryan S. Turner., 임인숙 옮김, 『몸과 사회』, 몸과 마음, 2002, 28면.

이러한 사회 배경과 문화 흐름에 따라 문화 예술 작품에서 여성의 자아가 강해질수록 그들의 욕망에 대한 표출도 점차 대담해지고 솔직하게 변한다. 그리고 이런 소비문화에서 여성이 스스로 자신의 몸을 인식하게 되어 욕망의 표출이 더욱 당당해지는 하나의 징표가 바로 수동적 '응시(gaze)의 대상'에서 적극적 응시자로 변한 것이라 생각한다. 여기에서 유모가 주리의 몸에 대해 응시하고 칭찬해주는 것과 주리가 기꺼이 그 몸을 보여주면서 칭찬을 받는 것은 바로 이런 맥락에서 이해할 수 있다. 그러나 유모가 단순히 주리의 신체에 대한 아름다움을 칭찬하는 것과 달리 봉건 가부장제의 조력자인 주리의 친모는 주리의 몸을 보며 혼사 이야기를 꺼내면서 다른 태도를 보여준다.

> ♬최부인: [엇중머리] 배아파 낳은 자식 / 금지옥엽(金枝玉葉) 길렀더니 /오늘날 자라나서 / 배필 맞을 채비 허니 /이 몸도 늙었구나. 내딸 주리야 / 잘들어라 / 개성 명문 박대감 자제와 / 설왕설래 오간 혼담 / 우리 가문 영광이니 / 다른 마음 먹지 말고 / 몸단속 잘하여라.[117]

친모가 혼사에 대한 이야기를 꺼내자 "다른 마음 먹지 말고 몸단속 잘하여라."라며 혼전 여성의 사회적 가치인 순결성을 지키라고 당부한다. 주지하듯이, 부권제 사회에서는 남성중심주의 문화의 이익을 충족시키고 여성을 사회의 젠더 질서에 맞게 만들기 위해 많은 문학 텍스트에서는 종종 여성에게 '집안의 천사'라는 이미지를 부여함으로써 여성의 자아를 일그러뜨리고 이화(異化)시킨다. 나아가 그들의 사회적 권리와 신체적 권리를 박탈하며, 남성의 성적 억압을 수동적으로 견디도록 만든다. 따라서 여성의 정신적 자유는 억압당하고 '자아' 형성을 어렵게 한다.

전형적인 봉건사회에서의 '집안의 천사'라면, 친모의 이 말을 듣고, 주리는 자신의 내면적 욕구를 억압하고 친모의 그 말에 순순히 머리를 끄덕이며 '네'라고 대답하면 되는데, 창극에서의 주리는 "단속? 누가 훔쳐라두 간대? 유모 자물통 쇗대줘. 꼭꼭 채워놓게"라고 반박하며 '단속' 받기 싫어하고 자신의 몸을 스스로 소유하려는 의식을 표출한다. 그리고 주리는 처음에는 혼인 이야기에 대해 완전히 거부하는 태도를

117) 앞의 대본, 10면; 괄호 안은 인용자의 주.

취하는데, 유모가 성에 관한 계몽으로 해준 첫날밤의 이야기를 알려주자 비로서 박도령에 대해 관심이 생기고 어떤 사람인지 물어본다.

보절댁: 암만 첫날밤 지낸 순간 바로 이문이 남제. 첫밤만 딱! 지내 보면, 애기씨 뱃속에 담뿍 받아 남는게 있당께. 좋것네 좋것네 우리 아씨는 좋것네.
주리: (장단 사이에) 박도령 어치게 생겼다고?[118]

그녀의 태도 변화를 보면, 단지 혼사가 여자의 의무처럼 말하는 것에 거부감을 지니고 있지만, 마음 속 욕망을 충족시켜 줄 인간적인 사랑에 관심이 있다. 이것은 나중에 우연히 만나게 되는 로묘와 사랑에 빠진 순간부터 늘 당당하게 자신의 욕망을 표출하는 것을 통해서도 확인할 수 있다. 원작 <로미오와 줄리엣>에서 로미오는 몇 마디 달콤한 말을 하다가 줄리엣에게 입맞춤하려고 하는데 줄리엣은 피하지 않는다. 창극에서 주리는 동양의 절제에 맞게 처음에는 자신을 주시하는 로묘를 본능적으로 옆으로 피한다. 그러다가 연못에 빠질 뻔한 순간, 로묘가 주리의 손목을 잡아주면서 상대방을 알지 못하는 두 남녀는 자연스럽게 신체 접촉을 하게 된다. 로묘가 그 틈을 타 주리에게 입을 맞추려는데, 둘의 입술이 닿기 전에 주리가 빠르게 로묘의 뺨에 먼저 입을 맞춘다. 먼저 본능적으로 피하다가 나중에 과감한 가벼운 입맞춤으로 로묘에게 호감을 표현하는 주리의 이와 같은 행동은 동양의 여성이 지닌 절도(節度) 있는 태도와 현대 여성이 자신의 욕망을 용감하게 표출하는 태도가 동시에 드러난다. 즉 창극에서의 주리는 보수성과 적극성을 동시에 겸비한 여성으로 변모한다.

남성중심주의 사회가 주장한 남존여비(男尊女卑), 남주여종(男主女從) 같은 도덕관념은 단아함과 근엄함의 덕으로 여성의 외적인 이미지를 규범화하고 구속해 왔다. 즉, 여성으로서 경박함을 가지지 않도록 옷차림과 몸가짐을 단정하게 해야 하고, 말소리도 우아하고 절제를 지녀야 한다. 이러한 사회적 규제 속에서 양가부녀(良家婦女)로서 남자와의 친밀한 관계에 지나치게 긍정적으로 마음을 드러내면 안 되고, 개인의 욕구에 관해서는 더욱 솔직하게 드러내면 안 된다. 그러나 새로운 시대에 여성의

118) 위의 대본, 11면.

주체의식이 각성되면서 눈에 띄는 변화 중 하나가, 바로 여기서의 주리처럼 여성들이 점차 자신의 정상적인 욕구를 표출하는데 솔직해지고 남녀 간의 교류에서도 능동적인 태도를 취하는 것이다.

욕망에 떠밀리든, 부모가 정한 남자와의 결혼을 피하기 위한 것이든, 창극에서의 주리는 원작에서의 줄리엣과 마찬가지로, 사랑하는 남자의 마음을 확인한 직후 바로 그에게 먼저 청혼하고, 다음날 바로 비밀결혼을 올렸다. 그러나, 주리의 급변은 결혼 이후부터이다. 사랑을 추구할 때의 주리가 보여준 주도적인 모습과 강한 주체성, 가족을 향한 저항의식이 우리들에게 익숙한 신시대의 여성들과 거의 다를 바가 없다면, 결혼한 후의 그녀가 자신을 기혼 여성으로 자처하여 자발적으로 부덕(婦德)을 자기 행위의 기준으로 규정하기 시작하며 남편인 로묘에 대한 감정적 의존과 복종을 드러냄으로써 자신의 이미지를 약화시킨다. 이것은 주리가 로묘가 죽었다고 착각했던 그 장면과 그의 죽은 사실을 알게 된 결말 장면에서 가장 뚜렷하게 드러난다.

원작에서 줄리엣은 로미오가 사촌 오라비와 싸우다가 죽었다고 오해할 때 “아, 내 가슴아, 터져라!”[119]라며 큰 슬픔을 토로하지만 다른 생각이나 의식을 드러내지 않았다. 그러나 창극에서 이 장면에서의 주리는 울면서 “청춘과부가 따로 없네. 사랑도 모른 내가, 수절을 어이 하리? 차라리 나도 따라 죽을라네”[120]라고 원작의 줄리엣보다 더욱 과장된 모습으로 반응한다. 한 연구에 따르면, “유교사상에서의 수절이나 절개는 남편 사후 재가하지 않은 여성에게 쓰이는 것으로써 여성의 남성에 대한 종속성을 보여주는 용어이다.”[121] 즉, 번안자가 원작의 배경을 고려시대로 옮겨 창극화할 때, 고려시대 이후 조선시대에 이르러서야 본격적으로 나타난 여성에게만 요구되는 ‘수절(守節)’ 의식을 주리에게 부여한다.

또한, 원작에서는 두 젊은이가 순정한 사랑을 지키기 위해 정사(情死)와 같은 비극적 방식을 선택하여 봉건사회의 사회적 갈등과 혼인제도에 대한 저항을 표출함으로써 인문주의(人文主義)적 사상 경향을 지니게 되어 결국 다른 사람들에게 정신적 영향을 주는 의미를 부여한다. 창극도 역시 두 사람의 정사로 끝나는 결말을 유지하지만, 앞에서 주리가 울부

119) William Shakespeare., 김재남 옮김(2011), 앞의 책, 101면.
120) 위의 대본, 27면.
121) 박은경, 「고려시대 재가에 대한 검토」, 『여성과 역사』(26), 한국여성사학회, 2017, 134면.

짖으며 외친 그 “사랑도 모른 내가 수절을 어이 하리? 차라리 나도 따라 죽을라네”라는 봉건적인 사유를 담은 발화의 존재로, 이러한 정사는 더 이상 원작처럼 인문 정신을 담은 저항과 그 저항으로 죽음까지 선택한 비극적 충격력을 발휘할 수 없게 된다. 다시 말해, 원작에서 줄리엣의 자살이 자유로운 사랑을 추구하는 희생으로써 인문주의 사상을 고양하는 의미를 지니게 되었다면, 창극에서 주리는 ‘수절’의식에서 “따라 죽을라네”라고 외치는 그 장면의 존재로 인해, 그녀의 결말에서의 자결은 유교사상이 여성에게 강요하는 ‘불사이부(不事二夫)’의 봉건적 도덕규범에 따른 선택으로 인해 죽음의 의미가 약화된다.

이렇듯 창극 <로미오와 줄리엣>에서 각색된 주리는, 원형인물인 줄리엣의 ‘자아 각성’의식을 현대 상업사회에서 여성이 개인적 욕망에 대한 과감한 표출로 격상시키면서도, 주리에게 ‘부덕(婦德)’이라는 짙은 봉건적 사유를 덧씌워 그녀의 여성으로서의 자아의식이 퇴보되는 다른 모습도 드러낸다. 따라서 이렇게 각색된 주리는, 개인 욕망의 대담한 표출로 부권(父權)에 대한 더욱 강한 반역을 표출하는 한편, 부덕(婦德)의식을 가지고 도덕적으로 남편에게 복종하는 일면을 드러내며 모순된 두 얼굴을 가진 혼합적인 캐릭터로 변모된다.

1.2 <메디아>의 메디아: 부권에 대한 반역의 약화와 남편에 대한 복종의 심화

양상이 다르지만, 창극 <메디아>에서 여주인공 메디아가 부권(父權)에 대한 반역과 배신자인 남편에게 복종하는 정도의 변화를 통해서도 이러한 인물의 혼합적 특징이 드러난다.

메디아의 부권(父權)에 대한 저항은 황금양피를 훔치는 일부터 시작된다. 원작인 그리스 비극 <메디아>에서의 여주인공 메디아는 콜키스국의 귀한 공주이다. 그녀가 사랑하게 된 남자 이아손은 왕권과 재물을 상징하는 황금양피를 얻기 위해 콜키스를 찾아온 외향인이다. 귀한 황금양피는 메디아의 아버지와 조국에 매우 중요한 물건인데 그것을 노리는 이아손은 어떤 면에서 볼 때 메디아의 아버지와 조국의 적이다. 공주로서 당연히 이 사실을 알고 있음에도 불구하고 메디아는 이아손을 도와 아버지가 소중하게 간직하고 있는 황금양피를 훔쳐

아버지와 조국에 손해를 초래하는 배신자가 된다. 또한, 이아손과 함께 타향으로 도망치는데, 쫓아온 친동생을 살해하는 악행까지 저질러 아버지와 조국을 철저하게 배신한다. 이는 나라를 팔고 아버지의 후계자인 친동생을 살해한 행위로서, 단순히 친족 살인에 그치지 않고 남성 중심의 사회를 유지한 혈통을 끊어버리는 것으로 왕권과 부권(父權)을 근본적으로 뒤흔드는 행동이기 때문이다.

창극 <메디아>에서는 이 전사(前史) 이야기가 메디아의 회상 속에 떠오르는 것으로 설정하여 플래시백의 형식으로 시각화된다. 우선, 메디아가 이아손의 요청에 전혀 주저하지 않고 바로 황금양피의 절도를 도와주었다는 것은 원작과 유사하다. 그러나 뒤이어 이아손과 함께 도망치는 길에서 메디아의 친동생을 살해하는, 인륜에 반하는 행위가 이아손에게 전이된다. 즉, 그녀가 이아손을 보호하기 위해 동생의 허리를 꽉 껴안았고 비겁한 이아손은 이 틈을 타 그녀의 친동생을 죽인다. 친동생이 연인과 싸울 때 연인을 먼저 보호하는 태도 자체가 이미 그녀가 부권(父權)에 반역하는 경향을 드러냈다면, 연인이 그 기회를 이용해 친동생을 살해하는 야비한 행동을 목격해도 여전히 계획대로 그와 함께 도망치고, 심지어 부부가 된 것은 그녀의 가족에 대한 반역을 더욱 적나라하게 보여준다. 그럼에도 불구하고, 각색된 창극은 이 장면에서 보여준 메디아 동생의 죽음에 대한 진실과 그녀의 동생이 살해당할 때의 표정을 통해 가족에 대한 그녀의 반역의 정도를 약화시키는 것도 사실이다. 즉, 그녀가 동생의 죽음에 과실이 있기는 하지만 최소한 친동생을 의도적으로 살해하지는 않았다는 것이다. 또한 동생이 살해당할 때, 그녀의 너무 놀랍고 미안한 표정과 멍한 모습이 분명히 이런 결과를 그녀 자신도 상상하지 못했음을 제시한다.

이렇듯, 창극에서의 메디아는 연인의 편에 선 과실로 친동생을 죽게 만든 것과, 친동생을 죽인 자와 함께 도망치는 행동을 행함으로써 원작 속 메디아의 부권(父權)에 대한 반역을 유지하면서도, 한국 관객들이 납득할 수 있는 방향으로 인물의 일부 행동을 변형한다. 즉, 원작에서 가족에 대한 그녀의 철저한 반역이 창극에서는 사랑에 눈이 먼 메디아의 어쩔 수 없이 행한 반역으로 각색되어 반역의 정도가 약화된다.

한편, 그리스 비극 <메디아>에서 그리스 시대의 여자 메디아가 "우리는 거금을 주고 남편을 사서 우리 자신의 상전으로 모셔야

해요."[122]라고 밝혔듯이, 당시의 결혼에서 남녀 간의 불평등한 사실을 드러낸다. 그럼에도 불구하고, 메디아의 남편에 대한 태도는 배신당한 전후에 큰 변화가 나타난다. 남편이 혼인에 충실할 때 그녀는 결혼에서 남녀 간의 불평등을 잘 알면서도 가족의 평화를 지키기 위해 자신의 본성을 억제하며 남편에게 복종하면서 살아왔다. 그때의 메디아는 다른 여성들처럼 온순한 아내와 자상한 어머니로 만족하며 가족을 삶의 전부로 여긴다. 그러나 배신을 당한 직후 그녀는 빠르게 본래의 자신으로 돌아와 아버지와 조국을 배신한 과거를 후회하면서 미치도록 사랑하였던 이아손에 대한 환상에서 깨어나 그에 대한 복수심을 품기 시작한다.

이런 메디아는 창극으로 각색되면서 남편에게 배신 당한 그녀의 인물상은 많이 유연해지고 망설임도 많고 남편에 대한 미련도 많은 캐릭터로 변한다. 극의 전반부에서 메디아는 많이 울기도 하고 원망도 하지만, 스스로 후회하고 반성하는 경향이 강해진다. 원작과 달리 홀로 슬픔과 후회에 빠져 괴로워하는 그녀는 남편을 저주하기는커녕, 나중에 남편과 두 번이나 대면할 때 애틋한 표정과 친밀한 손짓으로 남편에 대한 미련과 환상이 아직 남아 있는 모습을 보인다.

이아손과의 첫번째 대면은 메디아가 추방 명령을 받기 위해 왕궁으로 끌려갈 때이다. 메디아는 크레온 왕이 발화하기도 전에 먼저 왕에게 "어찌하여 두 아이의 아비이자 한 여자의 남편을 새 사위로 맞는다는 말입니까. […]"[123]라고 따지자, 가부장의 허세를 내세우는 이이손은 바로 큰 소리로 그녀를 꾸짖었다. 원작에서 크레온 왕이 직접 메디아의 집으로 찾아가 그녀에게 추방소식을 통고했는데 창극에서는 메디아가 왕궁으로 끌려가게 될 뿐만 아니라, 또한 협박을 받은 상황에서 이 명령을 들게 된다. 즉 창극에서는 피해자인 메디아가 더욱 불리하고 비참한 처지에 몰려 있다. 또한 원작에서 이아손이 나중에 집으로 찾아가서 그녀의 추방에 대해 위선적이나마 위로라도 해주었는데, 여기에서 메디아는 위안을 얻기는커녕 이아손에게 꾸지람을 듣기만 한다. 그러나 의외로 메디아는 애틋한 표정으로 이아손을 보다가 이아손의 얼굴을 손으로 만지면서 왜 그가 그렇게 변했는지 묻는다.

---

122) 천병희(2009), 앞의 책, 38면 232-233행.
123) 『창극 <메디아> 공연프로그램』(2013), 39면.

그림3-2 창극 <메디아> 3장,
이아손의 얼굴을 만지려는 메디아

이아손: (메디아에게) 그만! 어느 앞이라고 목소리를 키우는가!
♬이아손: [엇모리] 누더기보다 더 비루한 목소리 / 거친 손마디만큼 이나 천한 여자 메디아 / 창피를 모르는 여자.
♬메다아: [엇모리] (손으로 이아손의 얼굴을 만지려고) 다정한 말들을 쏟아내시던 입에서 / 어쩌다 이런 비난의 말들이 나오나요? / 상냥한 얼굴에 가득 찬 분노 / 신들은 그동안 당신에게 / 무슨 일을 한 건가요?[124]

원작에서의 강한 자부심을 지닌 메디아라면, 이러한 모욕을 당하면 아마도 즉각 그런 남편을 반격하거나 욕설을 퍼부었을 텐데, 창극에서의 메디아는 화를 내지 않고, 오히려 남편의 변함과 배신을 믿을 수 없는 것처럼 행동한다. 특히 그녀가 동생을 죽인 남편의 얼굴을 보고 있으며 "상냥한 얼굴"이라고 말하는 것은 그녀가 남편에 대한 환상과 복종하는 태도를 여전히 가지고 있다는 것을 매우 뚜렷하게 제시한다.

그녀의 이아손에 대한 미련과 환상은 집에서 이아손과의 두번째 대면에서도 이어지고 있다. 왕궁에서 많은 사람들의 앞에서 이아손이 그녀가 시숙부를 살해하는 장면을 모방하여 그녀를 '살인자'로 지목함에도 불구하고, 메디아는 집에서 그런 이아손에게 시숙부 살해의 진실을 아이들에게 밝혀달라고 부탁하는 것도 사실상 매우 어리석어 보인다. 그녀가 끝까지 남편의 본모습을 인식하지 못한 채 좋은 말과 아이들을 구실로 그의 마음을 움직이려는 모습이, 원작에서 곧 이아손의 허위성을 간파하고 그를 호되게 꾸짖으며 그의 비겁한 본성을 밝힌 메디아의 모습과 매우

124) 위의 공연프로그램, 같은 면.

선명하게 대비된다.

이아손: (소리 외쳐) 그만! 메다아! 당신은 거짓을 말하고 있어.
♬메디아: [창] 제발 / 거리를 헤매고 다녀야 하는 / 다가올 고통도 모르는 / 저 아이들의 눈을 봐. /
제발 / 저 아이들에게 마지막으로 / 진실한 아버지로 남아줘.
제발 / 내가 이상한 엄마가 되지 않게 /마지막으로 도와줘.[125]

결국 이아손에 대한 메디아의 환상은 모두 허사가 되었을 뿐만 아니라, 심지어 아이들까지도 그에게서 뺏아간다. 이 때도 그녀는 한참 울다가 도창장의 부추김에 비로소 과거에 대한 회상을 통해 그가 이 모든 비극의 원인제공자라는 사실을 깨닫게 된다.

이렇듯, 창극의 무대에 등장한 메디아는 아버지의 딸로서 친동생을 살해하는 악명에서 벗어나며 부권(父權)에 대한 반역이 원작보다 약해진 방향으로 각색되는 동시에, 남편의 아내로서 눈물을 흘리면서, 자신에게 끊임없이 상처와 모욕을 준 남편의 앞에서 그를 안쓰럽게 하기도 하고, 그에게 애원하기도 하며, 자존심이 완전히 상실된 '현모양처'로 변하였다. 전자가 한국 관객들로 하여금 인물의 행동에 대한 납득 가능성을 높이기 위한 결과라면, 후자는 메디아에게 피해자인 이미지를 강화시키는 바람에 그녀의 정체성을 약화시키는 것이다. 결국, 이와 같이 착해지고 약해진 메디아는 겉으로는 그리스 신화에서의 '공주 메디아'이지만, 실제로는 한국의 문화코드를 지닌 '피해자 메디아'가 되어버린다.[126]

---

125) 위의 공연프로그램, 48면.

126) 한편, 춘연(창극 <제비>의 여주인공)도 가족 내의 여성으로 귀결할 수 있지만, 비극을 초래하는 원천이 가족 내부의 문제가 아닌 전쟁에 있기에 가족 구성원이나 남편과의 갈등은 돋보이지 않는다. 며느리로서의 춘연은 원작의 원형인물 제비와 유사하게 옛날의 시부모에게 효도를 행하였고, 현재의 시댁에게도 분수를 지키고 있다. 비록 원작처럼 현재 남편인 젠조의 가족들이 두 번이나 말과 행동으로 그녀의 귀향을 막았는데, 춘연은 가족을 대상으로 반역하는 면을 드러내지는 않는다. 아내인 춘연 역시 제비처럼 전남편과 결발(結髮)한 부부의 정이 남아 있는데, 현남편과의 사이에 아이가 있어서 부모로서의 공동체 의식을 공유하고 있다. 창극은 이러한 기본적인 설정을 변화시키지 않았으며, 단지 그녀가 두 남편과의 정을 좀 더 애틋하게 드러내는 것으로 전시한다. 인물 관계의 이러한 미세한 변화가 극의 전개에 큰 영향을

요컨대, 가족 내의 여성들 가운데 유난히 주리와 메디아는 모두 가부장제의 남성중심주의에 대한 딜레마적 모습을 보여줌으로써 그녀들이 사랑을 추구하는 과정에서 진보성과 보수성을 겸비하는 양면성과 불철저함을 드러낸다. 따라서, 두 작품에서 담은 욕망과 사랑같은 인간의 보편적이고 복잡한 정서와 감정은 두 여성인물이 가족과의 갈등에 직면할 때 취한 서로 혼합적이고 모순적 양태를 통해서 더욱 선명하게 드러난다.

주지하듯이, 문학, 예술은 항상 그가 속한 사회의 문화를 반영하고 있다. 이런 작품들이 새로 탄생된 21세기의 한국 당대 사회를 보자면, 여성운동을 활발히 진행하고 있는 유럽과 미국의 영향을 많이 받아서 사회제도와 법률, 정치 등 여러 측면에서 여성운동이 활발하게 진행되고 있으며, 특히 한국 젊은 여성들의 자의식이 점차 강화되고 있다. 그러나 가족 내부나 직장에서 여성의 평등한 권력과 지위는 여전히 제대로 대접받지 못하는 상황에 처해 있다. 바로 이러한 여성 문제에 있어서 드러난 딜레마적인 상황은 상호문화적 창극 작품에서 등장한 일부 여성들에게서 이러한 양면적 얼굴을 볼 수 있다.

또한 이러한 시대적·사회적 흐름의 변화에 대한 반영과 여성주의에 대한 사고(思考)는 창극의 주된 관객층이 여성으로 구성되고 있는 사실도 간과할 수 없는 중요한 요인이다. 비록 '보편적 음악극'에 대한 추구를 시도하면서 관객의 연령층이 점차 젊어지고 있지만, 성별의 면에서 창극의 관객은 여성을 위주로 구성하는 것이 여전하다. 따라서 이러한 서양 고전 작품 속의 여성인물을 통해서 평소에 감히 부권에 강력하게 저항할 수 없는 일부 여성 관객들로 하여금 대리만족을 시켜주거나 용기를 제공해준다.

미치는 것은 아니지만, 앞에서 보여준 감정이 짙어질수록, 나중에 두 남편 사이에서 선택하기가 더욱 어려워지게 만들어, 딜레마에 빠진 그녀가 자살하는 극단적인 선택을 취할 수밖에 없는 것이 관객들로 하여금 좀 더 설득력있게 받아들여진다.

2. 전쟁 중의 여성: 고난 속에서 이루어지는 정신적 성숙

2.1 <코카서스의 백묵원>의 그루셰: 난세의 고난을 통한 인간애의 성장

앞에서 논의한 주리와 메디아가 가족 내의 혼합적 인물상을 지닌 여성 인물 유형이라면, 창극 <코카서스의 백묵원>과 창극 <트로이의 여인들>에서의 여주인공 그루셰와 헤큐바는 전쟁 속의 여성유형으로 귀결될 수 있다. 각색작에서 드러난 그녀들의 모습은 원작의 원형인물을 바탕으로 하며, 또한 목표문화인 한국의 전쟁 기억과 연결시키고 그런 전쟁 중에서 한국 여성들이 드러냈던 강한 의지를 그녀들에게 부여한다. 따라서, 한국 관객들이 이러한 타문화 고전을 관람할 때, 그러한 자민족의 역사 기억과 여성 인물 이미지를 환기할 수 있는 장면들의 존재로 낯설음을 느끼면서도 익숙한 느낌을 일으킬 수 있다.

우선 창극 <코카서스의 백묵원>은 동명 원작처럼 총독 저택의 하녀이자 시골 처녀인 그루셰가 누구나 살기 힘든 전쟁 속에서 혈연이 없는 아이를 정성껏 키우는 선행(善行)을 통해서 그녀의 보편적 '인간애'를 고양시킨다. 특히 그녀를 둘러싼 다른 인물들과의 대비를 통해서 이러한 경향이 더욱 뚜렷하게 나타난다. 전쟁통에 친자식을 버리고 도망친 총독부인은 물론, 아이를 돌보는 유모도, 총독부의 다른 하인들도 모두 아이를 챙길 생각이 없다. 그것은 그들이 '인간애'가 전혀 없다는 것보다, 아이가 총독의 유일한 혈육이라 반란군의 표적이기 때문에 함께 있으면 위험에 빠질 수 있다는 사실을 두려워한다는 것이 더 적당하다. 그러나 착한 그루셰는 동료 하인들이 그러한 이유로 거듭 자신을 말렸지만 아이가 적에게 넘어가 죽임을 당할 것을 차마 볼 수 없어서 일단 아이를 안전한 지역까지 데려가겠다는 생각으로 위험을 무릅쓰며 아이를 안고 도망친다. 이렇게 매우 단순하고 착한 마음으로 시작한 도망길은 나중에 아이와 함께 온갖 고난을 겪으면서 서로 더욱 끈끈해지고 결국 아이와 하나의 운명공동체로 묶이게 된다.

당시 이 작품을 각색하여 무대에 올릴 때 연출가 정의신은 그루셰 역을 케스팅할 때 과거 경력도 얼굴도 중요하지 않다고 생각하며 순박(淳朴)한 시골 소녀의 이미지가 있어 보인 창극단에 들어온지 8개월 된 인턴단원 조유아(당시 28세)를 뽑아서 그 역을 맡게 한 것도 그루셰의 순박감과 착함을 강조하고 싶어서 였을 것이다.[127]

구체적으로 그루셰의 도망길은 아이를 데리고 북산(北山) 오빠의 집에 도착할 때까지 길에서 보낸 1년, 오빠의 집에서 머무는 몇 개월, 농부와 결혼해서 참고 살아온 1년, 그 긴 시간 동안 그녀는 온갖 고생과 시련을 겪게 되는데, 이에 대해 원작은 거의 대부분 가수의 노래를 통해 서술한다. 창극으로 각색한 작품에서 그녀의 수난사는 더욱 간략하게 묘사되었는데, 그녀의 도망 길에서 이루어진 인간적인 성장과 발전은 여러 장면을 통해서 다면적으로 그려진다.

우선 그루셰가 도망치는 길에서 맞닥뜨린 각종 위험과 고난을 강조하기 위해 등장한 흉갑기병들의 모습은 더욱 흉악해지며 그녀를 처음부터 끝까지 뒤쫓는다. 아래의 첫번째 사진에서 드러난 것은 바로 반란 초기에 흉갑기병들이 총독을 총살하는 장면이다. 군복을 입고 라팔을 손에 들고 문신을 새긴 대머리 상등병과 몇 명의 총을 든 병사들이 관객들의 앞에서 흉악하게 총독을 총살하는 것으로 일찌감치 관객들로 하여금 그들에 대한 악감정을 불러일으킨다.

그림3-3 창극 <코카서스의 백묵원> 1막 1장, 흉갑기병들의 흉악한 모습

나중에 그들은 위의 두번째 사진처럼 오토바이를 타고 군세를 과시하면서 상을 받고자 아이를 찾기 시작한다. 대머리에 문신까지 하고 군복을 입은 채 손에 나팔을 들고 고함치는 상등병, 군복을 입고 딱딱한

127)「서양 희곡 '코카서스의 백묵원'과 한국 판소리가 만나면?」, 『동아일보』 (2015.3.9)

얼굴로 오토바이를 타고 무대 위에서 몇 바퀴를 활개치며 돌면서 소음과 먼지를 일으키는 두 병사, 이 장면은 시각•청각•촉각의 다양한 각도에서 흉갑기병들의 깡패같은 이미지를 과장시키고 관객들로 하여금 그들에 대한 더욱 심한 혐오감을 불러일으킨다. 동시에 여러 현대적 요소를 보여줌으로써 앞의 장면보다 더욱 짙은 현대적 전쟁의 분위기를 환기시키게 된다.

뿐만 아니라, 원작에서는 그루셰가 우유를 구입하고 숙박사건을 겪은 후에야 흉갑기병들이 나타나 그녀를 쫓아가는데, 창극에서는 이를 앞당겨 그루셰가 아이를 데리고 도망치는 과정이 처음부터 전쟁의 그림자에 싸여 있었으며 긴장감이 넘치게 만들었다.

위험을 무릅쓰고 도망친 길에서 그루셰에게 닥친 첫번째 고난은 아이를 위해 비싼 우유를 사주는 것이다. 전쟁이 일어나 흉갑기병들이 농민의 양을 빼앗았기 때문에 우유가 매우 희귀해지자 욕심 많은 농부는 이 틈을 타 우윳값을 인상한다. 그루셰는 우유를 사며 농부와 다음과 같은 대화를 나눈다.

> 그루셰: 할아버지, 우유 한 통만 주세요.
> 늙은농부: 없어. 마을서 또 군인들이 우리 산양들을 끌어 갔어. 우유가 필요하면 군인들한테나 가봐.
> (그루셰는 망설이다가 나중에 30만원을 내서 우유를 사기로 한다.)
> 그루셰: 네, 30만원. 갈 길은 아직 먼데, 정말 살인적인 범죄적인 값이네요! 아, 할아버지, 30만원이나 줬는데 더 줘요.
> 늙은농부: 물 타. 그리고 다음번에 우유가 필요할 땐 군인을 때려죽여. (중략)
> 그루셰: 이 동네 놈들은 내가 몸을 팔아서 돈을 버는 줄 알아 … 나쁜 놈들![128]

그루셰는 우윳값 때문에 안타까워하는데, 늙은 농부 역시 화를 낸다. 왜냐하면, 그는 그루셰 같은 젊은 여자가 어려운 전쟁 속에서 당연히 병사들에게 몸을 팔아서 돈을 번다고 줄곧 오해하고 있고, 전쟁과 군인에 대한 증오를 그루셰에게 전이하려 했기 때문이다. 물론 늙은

128) 『창극 <코카서스의 백묵원> 공연프로그램』(2017), 38면; 괄호 안은 인용자의 주.

농부도 전쟁의 피해자였으나, 약한 여자와 배 고픈 아이 앞에서 전혀 우호적이지 않은 태도를 취한 것은 전쟁 때 세상인심이 야박한 면을 보여주는 것으로서, 그루셰가 아이를 위해 거의 전 재산을 털어 바치는 것과 뚜렷한 대비가 된다. 이 장면을 통해 젊은 여자 그루셰가 혼자서 간신히 흉갑기병들의 추적을 피하면서 아이를 데리고 도망하는 것은 신체적 위험과 경제적 희생이 따르는 것이며, 사회적 오해와 편견까지 짊어질 수 있다는 점을 알 수 있다. 또한, 모든 어려움을 겪게 된 이유가 결국 전쟁때문이었음을 암시한다.

두 번째 장면은 농부(農婦)의 집 앞에 아이를 내려놓았다가 다시 데려가는 것이다. 서술자의 노래를 통해 알 수 있듯이, 뒤에서 바싹 뒤쫓아오는 흉갑기병들도 무서울 뿐만 아니라 먹을 것도 부족하고 길에서 자는 것도 추운데 아기 용품도 없이 아이와 함께 도망가는 것은 더욱 힘들기만 하다. 게다가 그녀의 마음 속에는 빨리 되돌아가 돌아올 연인 시몬을 기다려야 한다는 생각도 있다. 그래서 그녀는 약간 안전한 지역에 도착하자 아이에게 우유를 주고 거주지를 제공할 수 있는 친절하게 생긴 농부(農婦)의 집 앞에 아이를 두고 간다.

그러나 농가를 떠난 그녀는 길에서 아이를 쫓고 있는 흉갑기병들과 조우한다. 아이의 안위를 염려해서 그녀는 그들이 틈틈이 희롱하는 불심검문에서 벗어나 농부(農婦)의 집으로 뛰어가 그녀에게 아이를 잘 숨기고 신분을 노출하지 말아달라고 부탁한다. 그러나 인간애가 강한 그루셰와 달리 농부(農婦)도 총독 저택의 다른 하인들처럼 위험 앞에서 자신의 안위만을 생각하고 아이의 생사에는 관심조차 없다.

그림3-4 창극 <코카서스의 백묵원> 1막 2장,
상등병에게 아이를 내놓는 농부와 상등병과 싸우는 그루셰

위의 첫 번째 사진에서 보듯 농부(農婦)는 연루될까 무서워 자발적으로

아이를 상등병에게 내준다. 두 번째 사진은 그루셰가 위험에 빠진 아이를 구하기 위해 온 힘을 다해 상등병과 몇 차례 다투는 장면이다. 이를 통해 그루셰의 용기가 생생하게 드러나는 동시에 그녀가 지닌 인간애가 자신의 안위를 초월할 만큼 강하다는 것을 알 수 있다.

한편, 상등병과 직접적으로 충돌한 탓에 그루셰는 사실상 자신의 퇴로가 끊겼을 뿐만 아니라, 흉갑기병들에게 더욱 심하게 쫓기게 된다. 밤낮을 가리지 않고 3주 연속 도망의 길에 오른 그녀는 드디어 북쪽으로 통하는 다리 앞에 도착한다. 다리가 거의 무너지고 다리 앞에 모인 난민들은 그녀를 말리지 못하고 결국 아이를 내려 놓고 혼자 가라고 한다. 그러나 농부(農婦)의 변덕스러운 행동을 목격한 직후 그루셰는 이제 남을 쉽게 믿을 수 없게 된다. 그녀는 죽어도 아이와 같이 죽어야 한다는 생각으로 아이를 데리고 다리를 건너기 시작한다. 그리고 다리 위에서 이제 자신이 이 아이의 엄마라고 선언하며 일심동체가 된 아이와 동고동락을 결심한다.

원작에서 그루셰와 아이 사이의 미묘한 관계의 변화를 표현한 결정적인 장면은 그루셰가 다리 앞에 도착하기 전에 빙하(氷河)가에서 아이의 포대기를 바꾸면서 연민이 넘치는 마음으로 무의무탁한 아이를 아들로 삼겠다는 이유를 고백하는 장면이다. 그루셰는 아이의 몸을 감싼 비단을 버리고 찢어진 천으로 다시 싸는 의례적인 행동을 통하여 아이의 신분이 이제 총독부인의 아들이 아닌 가난한 그루셰의 양아들이라는 것을 제시한다. 원작의 이러한 세례와 연결된 빙하가의 장면이 서양의 종교와 더 어울리는 설정이라면, 창극은 그루셰의 처음에 아이에 대한 일시적 연민에서 지금의 혈통을 초월하여 그와 '일심동체'로 되기로 한 더 위대하고 감동적인 인간애의 성장으로의 변화가 눈 속에서 '밧줄다리'를 지나며 서정적인 오케스트라 선율에 거칠지만 힘 있는 탁성(濁聲)으로 소리 지르는 장면을 통해 재현된다.

그림3-5 창극 <코카서스의 백묵원> 1막 2장,
아이를 안고 다리를 통과하는 그루셰

♬그루셰: [노래 <눈이 온다>, 코러스합창]
계곡 아래는 깊고 / 다리는 무너져 내릴 것만 같아 / 하지만 두 사람이 갈 길은 /선택할 수 없어 / 너는 내가 찾아낸 길을 / 같이 가야해. /내가 얻어온 빵을 먹자꾸나 / 음식이 아무리 적더라도 / 네 개 있으면 / 세 개를 너에게 줄게.
그래 내가 엄마 (합창: 네가 엄마)
그래 나의 아들 (합창: 너의 아들)
그래 이젠 너의 엄마 (합창: 네가 엄마)
너는 나의 아들 / 사랑스런 내 아들. (합창: 너의 아들)[129]

창극은 그루셰와 아이 사이의 관계 변화가 발생된 장소를 '통과의례'와 '전환점'의 상징을 지니는 다리에서의 움직임으로 표현함으로써 관객들에게 보다 직관적으로 이러한 변화를 보여준다. 이 장면에서 천정에서 내려와 무대 1층과 2층을 연결하는 '밧줄다리'는 그루셰가 아이를 잠시 돌봐 주겠다는 애초의 생각에서부터 이제부터 그를 정식으로 아들로 삼으며 함께 어려운 삶을 버티자는 결심으로 승화시키는 심리적 변화를 은유한다. 또한 하늘에서 하얀 눈이 휘날리는 장면을 연출하여 추운 날씨와 극의 계절을 명시하는 동시에, 눈이 품은 아름답고 순결한 의미를 통해 그루셰의 아름다운 품성을 은유하고 음악극의 깊은 서정(抒情)성을 전달한다.

극의 전반부는 그루셰가 품은 보편적 인간애가 흉갑기병들의 추격 아래 고난을 거치면서 점차 심화되고 결국 아이와 운명공동체같은 감정을 갖게 된 과정을 보여준다면, 극의 후반부는 가족의 압박이나 사랑의 시련하에 그루셰가 아이를 지키는 과정을 보여준다. 그루셰가 어렵게 오빠의 집에 도착했으나 남편 없이 홀로 아이를 데리고 있어 형수에게 냉대를 당했다. 오빠들이 여동생을 안쓰럽게 생각하긴 했지만, 아내의 잔소리와 이웃의 잡담을 피하기 위해 봄이 오기 전까지만 그루셰 모자를 받아 두기로 했다. 추운 방에서 아이와 함께 쪼그려 살면서도 그루셰는 오빠에게 아이의 실체를 끝까지 고백하지 않는다. 그루셰가

129) 위의 공연프로그램, 41면.

복잡한 심경으로 봄이 오기를 기다릴 때 그녀의 오빠들은 이미 그녀와 아이를 쫓아내기 위해 그녀의 시댁을 몰래 찾아주었다. 그녀는 물론 오빠가 찾아준 농부에게 시집간다면 시몬과의 혼약을 어겨야 한다는 것을 알고 있지만, 아이에게 안전한 거처를 마련해 주어야 한다는 생각에 결국 아이를 위해 자신의 행복을 희생하여 곧 죽게 될 농부와 결혼하기로 한다. 그리고 후일 드디어 찾아온 시몬의 앞에서 그녀는 처음에 사실을 고백하려 했으나, 불쑥 찾아온 흉갑기병들로부터 아이를 지키기 위해 그녀는 시몬과의 오해를 풀 수 있는 기회를 포기하며 부득이하게 시몬이 있는 자리에서 그 아이가 자신의 아이라고 말한다. 즉 다리를 건넌 뒤 아이의 생명을 위협하는 병사들은 사라졌지만, 아이에게 안전한 거처를 제공하기 위해 그녀는 여전히 노력과 희생을 하고 있다. 특히 법정에서 아이의 양육권을 쟁취할 때 처음 여러 번 권유를 받으면서도 양육권을 포기하지 않다가 결국 아이가 다칠 까봐 스스로 그의 손을 두 번이나 놓아주는 부분은 한층 그녀의 인간애를 아름답게 승화시킨다.

예컨대 그녀가 아이와 연결된 계기는 전쟁이고, 또한 아이의 특별한 신분 때문에 도망길에서 언제나 전쟁의 그림자와도 같은 흉갑기병들에게 끊임없이 쫓기고 위험을 겪게 된다. 창극으로 각색된 작품에서 흉갑기병들의 빈번한 등장과 그들이 과시하는 흉악한 모습은 관객들로 하여금 쉽게 근현대 역사에서 한민족이 겪어본 수난과 연결시켜 준다. 따라서 이런 배경하에 그루셰 개인이 겪어온 수난과 정신적 성장은 한민족의 역사 속에서 모든 여성들이 겪어온 수난을 상기시키고, 또한 그녀가 지닌 인간애의 성정은 수많은 여성들이 불굴의 의지로 고난 속에서 만들어진 강한 모습을 연상시킬 수 있을 것이다.

2.2 <트로이의 여인들>의 헤큐바: 망국의 고통 속에서 돋보이는 인간의 의지

창극 <트로이의 여인들>에서 헤큐바가 겪은 고통은 말로 표현할 수 없는 인간의 최악의 비극이라 할 수 있다. 그녀의 눈앞에 연이어 일어나는 상황들은 사람을 절망의 구렁텅이에 빠뜨릴 정도로 비참해지기만 한다. 극의 막이 오르고 헤큐바 가족의 남성들과 트로이의

수많은 남자들은 모두 죽고 여성들만 살아 남는다. 트로이의 왕비로서 살아남은 여자들에게 용기를 주고 버텨야 하는데, 큰 타격을 받은 그녀는 너무 슬퍼서 죽은 듯이 땅에 누워 있다. 그러나 헤큐바의 수난과 고통은 여기에 그치지 않는다. 패전국의 왕실 여성인 그녀를 포함한 모든 트로이의 여성들은 조국을 떠나 적군의 첩이나 노예가 될 운명에 처하게 될 것이다. 헤큐바가 두렵고 막막한 심정으로 어떤 처벌을 받을지 두려워서 심장을 쥐어뜯을 때, 그리스의 전령 탈튀비오스가 등장하여 그녀의 딸들과 며느리, 그리고 그녀의 운명을 전해준다. 뒤이어 그녀의 자식들이 차례로 등장하여 마지막 이별을 고하는데, 그들이 자신의 비극적 운명을 서술하거나 원망하는 모습을 지켜보게 된 헤큐바의 고통은 더욱 증폭된다.

그러나 주목할 만한 것은 갈수록 쌓이는 고통 속에서의 헤큐바의 변화다. 원작에서는 헤큐바가 자신의 의지가 점차 상실되어가는 것과는 달리, 창극에서의 헤큐바는 오히려 더 깊이 각성하며 점차 강한 저항의식을 드러낸다. 이것은 헤큐바가 각각의 이별에 대해 나타내는 반응을 통해서 뚜렷하게 나타난다.

첫번째로 등장하여 헤큐바와 이별하는 자는 '넋이 나간' 공주 카산드라다. 아가멤논의 처가 될 처분을 받았지만 그녀는 굴욕적인 결혼을 복수할 수 있는 기회라고 여기며 기꺼이 가려는 의지를 표시하여 사람들이 더욱 미친 여자로 여긴다. 그러나 실은 그녀가 이렇게 반응하는 진정한 이유는 자신이 아가멤논과의 결혼으로 인해 그의 가족을 망하게 할 수 있다는 예언을 알기 때문이다. 헤큐바도 딸의 예언을 믿지 않았으나, 엄마로서 남들이 딸을 비웃는 것을 보고 마음 아파하면서도 비극적 운명이 닥칠 딸의 발화 속에 담은 불굴의 의지에 힘을 얻는다. 이것은 카산드라가 퇴장한 직후 헤큐바의 원작과의 다른 반응을 통해서 더욱 선명하게 드러난다. 원작에서는 헤큐바가 아래와 같이 소극적으로 반응한다.

> 헤큐바: (코러스에게) 너희들은 왜 나를 일으켜 세우려 하느냐? 무슨 희망이 있다고? 전에는 크로이아에서 사뿐사뿐 거닐었으니, 지금은 노예가 되어버린 이 발을 맨땅 위의 짚단으로 돌베개로 데려다주구려. 그곳에 쓰러져 눈물 흘리다가 지쳐 줄게 너희들은 행복한 자들 중 어느 누구도 행복하다고 믿지 마라,

그가 죽을 때까지는! 130)

즉 원작에서의 헤큐바는 카산드라가 퇴장한 직후 쓰러지면서 자신의 과거의 행복, 지금 느끼는 비참함, 그리고 미래의 노예생활에 대한 애탄을 노래로 탄식한다. 또한 희망을 잃어버린 그녀는 죽고 싶은 마음까지 생긴다. 그러나 창극에서 이때의 헤큐바는 오히려 굴복하지 않는 표정과 원한에 가득 찬 얼굴로 "우리는 지지 않았다. 정복되지 않았다. 그저 심술 맞은 여신에게 배신을 당했을 뿐. 변덕스런 계집년을 믿은 것이 실수로다."131)라는 노래를 부르며 불굴의 의지를 나타낸다. 즉, 딸의 격앙된 노래 속에 헤큐바도 감동과 힘을 얻게 된 것이다.

뒤이어 등장한 며느리 안드로마케도 적국의 첩이 되는 길로 떠나는 중이다. 그러나 며느리와의 마지막 이별은 가족 구성원 사이의 애틋함이 전혀 없고, 오히려 자신의 비참한 운명으로 인해 시어머니 헤큐바를 책망하며 원망과 울분을 쏟아낸 며느리의 극심한 반발일 뿐이다. 그녀는 심지어 헤큐바의 다른 딸 공주 폴뤽세나가 제물로 비참하게 죽게 된 소식을 냉정하게 전해주는 것으로 헤큐바에게 타격을 준다. 극은 안드로마케가 이 죽음에 대한 "무엇이 비참해요? 죽었어요. 그뿐입니다."132)라는 발화를 계기로 삼으며 그녀와 헤큐바 사이의 생사와 희망에 관한 깊은 의미를 담은 대화로 이루어진다.

안드로마케: 살아 있는 나보다 /훨씬 낫지요.
♬헤큐바: [자진모리] 네가 삶을 아느냐 / 죽음을 안단 말가 / 아무리 잘 죽어도 /죽음은 죽음이요. / 인생이 고해라도 / 산 것이 나으니라 / 하늘이 무너져도 / 솟아날 구멍 있고 / 앞날이 아득해도 / 희망은 있느니라.
안드로마케: 우습구나, 늙은 양반 / 그 희망이 어디 있소 / 아무리 둘러봐도 /바라볼 것 하나 없소. […]
(중략)
♬헤큐바: [자진모리] 아무리 울어봐도 / 한번 간이 못 오네라 / 이제 그만 잊으려마 /죽은 일랑 잊으려마 / 네 남편 헥토르가 /

130) 천병희, <트로이의 여인들>, 『에우리피데스비극 전집』(1), 숲, 2009, 509-510면 504-510행.
131) 『창극 <트로이의 여인들> 공연프로그램』, 국립창극단, 2016, 32면.
132) 위의 공연프로그램, 33면.

사랑하던 네 덕으로 / 새 남편을 받들어라 /고이고이 모시어라.

안드로마케: 허허 / 세상 천지 이런 어미 또 있을까 / 죽은 아들 며느리 / 몸을 팔아 살라 하네 / 더럽고 더러워라 /뚜쟁이가 따로 없네!

♬헤큐바: [창] 네 아들, 아스티아낙스 / 마지막 우리 핏줄 / 우리에게 하나 남은 / 마지막 희망이라 / 더러워도 역겨워도 / 그 아이를 살리어라 / 부디부디 살리어라.

그 아이가 못하거든 / 그 아이의 아들들이 / 그 아들도 못하거든 / 그 아들의 아들들이 / 언젠가 힘을 길러 / 우리 원한 갚을 날을 / 기약하여 보자꾸나![133]

위의 대화창에서 보듯이 창극에서의 헤큐바는 원작에서 "무슨 희망이 있다고?"라는 말을 하였던 헤큐바와 달리, 강하게 "하늘이 무너져도 솟아날 구멍 있고 앞날이 아득해도 희망은 있느니라."라고 하여 끝까지 희망을 버리지 말아야 한다는 강한 의지를 보여준다. 아울러 복수의 씨앗을 지킬 수 있다면, 일시적인 굴욕은 참아야 한다면서 왕비로서의 무거운 책임감과 원대한 비전을 보여준다.

그러나 바로 등장한 그리스군의 전령이 전해준 어린 왕자도 죽게 된다는 나쁜 소식으로 인해 헤큐바의 마지막 복수를 향한 희망조차 철저히 파괴된다. 결국 헤큐바의 어린 손자가 적에게 돌멩이 내던지듯 죽음을 당한다. 그리스군의 전령이 어린 왕자의 시신을 들고 헤큐바에 전해주었을 때, 그리스에서 또 전쟁이 터졌다는 소식이 들려온다. 원작에서의 헤큐바는 그저 손자의 죽음으로 느낀 비통에 빠지고 이 소식에 대해 아무런 반응도 보이지 않았다. 창극은 어린 왕자의 죽음을 헤큐바가 직접 목격하는 것으로 처리하여 헤큐바가 느끼는 고통을 배가시킨다. 그렇지만, 한동안 말할 수 없는 비통으로 침묵에 빠진 그녀는 전령이 그리스에서도 전쟁이 터졌다는 소식을 알려주자 울분된 심정으로 "여기서 십 년. 이제 다른 곳에서 다시 시작인가? 끝이 없구나. 언제나, 어딘가에서는 전쟁이 벌어지고." 라고 말한다. 짧은 발화지만, 인물이 끊임없이 일어나는 전쟁에 대한 혐오와 바꿀 수 없는 무력감을 낮은 목소리로 서서히 전달한다. 그리고 전쟁 소식에 "너희들이

133) 위의 공연프로그램, 같은 면.

우리에게 한 일을 너희들끼리 싸우며 똑같이 겪게 되리라."[134]라고 외치는 코러스들의 반응과 달리, 헤큐바의 발화 속에 그리스의 내전 소식으로 자신의 원한을 드디어 풀 수 있다는 기쁨을 드러내지 않고, 오히려 어딘가 전쟁 때문에 고통을 겪어야 할 이들에 대해 공감을 담고 있다. 즉, 헤큐바가 증오하는 것은 전쟁 자체이지 그리스 민중은 아닌 것이다.

그리고 원작에서 헤큐바는 손자의 시신을 장식해주고 그리스인의 나약함과 비겁함을 비웃다가 신의 불공평(不公平)을 지적하는데, 창극에서 그리스인을 비웃는 것은 트로이 여인들의 합창으로 표현하였고, 신에 대한 지적은 헤큐바에 의해 진양조와 엇모리 장단으로 불리어져 강하게 정서를 표출하였다.

> #연극 <트로이의 여인들>에서 헤큐바의 발화:
> 그러니까 신들께서는 유독 나와 도시들 중에서 가장 미움 받는 트로이아가 고통 받길 원하셨던 게야. 그래서 우리가 제물을 드려도 소용없었던 거야. 우리는 후세사람들이 지을 노래의 주제를 제공한 셈이야.[135]

> #창극 <트로이의 여인들>에서 헤큐바의 창:
> ♬헤큐바: [창-1, 진양조] 너희 추잡한 신들아 / (중략) / 우릴 깨끗이 쓸어버리고자 했다면 / 지진이라도 일으켜 /우릴 묻어버려야 했어.
> ♬헤큐바: [창-2, 엇모리] 그랬다면 / 아무도 다시는 트로이를 / 입에 담지 않았겠지 /하지만 우리는 / 이 트로이는 / 그리스 전체에 맞서 버티었다 / 십년 동안이나 / 명예롭게 싸웠다.
> 우릴 무너뜨린 건 / 교활한 음모와 잔꾀 / 우린 죽지만 죽지 않는다 /다가올 수천년 동안 / 사람들은 오래도록 이야기하리라 / 우리의 용기를!
> 이제 내가 너희를 심판하리라 / 머지 않아 / 너희 불멸의 신들은 / 죽게 되리라 / 우리처럼.[136]

---

134) 위의 공연프로그램, 35면, 36면.
135) 천병희(2009), 앞의 책, 539면, 1240-1245행.
136) 위의 공연프로그램, 36면.

창극의 각색은 헤큐바의 노래에서 신에 대한 저항의식이 원작보다 강해진 것으로 보인다. 그녀는 트로이는 실패하였지만 명예롭게 싸웠다는 것을 자랑하고 있으며 비록 육체는 죽지만 용기는 오래도록 남아서 전해질 수 있다는 정신적 승리를 말한다. 따라서 헤큐바는 원작처럼 탄식한 후 불에 투신하려는 소극적인 행동 대신에 "버티어서라!"[137]라고 운명에 굴복하지 않는 강한 의지를 보여준다. 즉, 헤큐바가 겪어온 고통이 점차 심화되고 있지만, 그녀의 의지와 자각은 오히려 강해진다.

전쟁 중의 주요 여성인 그루셰와 헤큐바 외에, 창극 <트로이의 여인들>에서 헤큐바의 딸이자 무녀인 카산드라는 거의 원작인물과 유사하게 불굴의 의지를 지니고 있고, 적(敵)에 대한 복수심을 품은 채 그리스로 떠난다. 헤큐바의 며느리인 안드로마케는 원작의 원형인물보다 더욱 강한 면을 보여주었으나, 적이나 전쟁에 대한 원망의 방향으로 변모되는 것이 아니라, 자신의 비극을 시어머니 헤큐바가 아들을 잘못 키운 탓으로 돌리고 시어머니와 심각한 말싸움을 펼치며, 헤큐바가 맞닥뜨린 집안 내부의 갈등을 돋보이게 한다. 또한, 전쟁으로 인해 개인의 비극적 운명과 조우하게 된 여성 인물중에는 춘연(창극 <제비>의 여주인공)과 우희(창극 <패왕별희>의 여주인공)도 포함되어 있다. 춘연은 전쟁으로 인해 일본인의 전리품이 되어 고통스러운 삶을 살다가 하증품으로 일본인 젠조의 처가 된다. 그녀가 하증품의 신분으로 귀국한다면 현 남편을 곤란하게 만들 수 있고, 남아 있게 되면 전 남편을 저버리게 될 것이기에 진퇴양난의 처지에 처한 그녀는 결국 자살한다. 창극은 그녀가 전쟁으로 인해 겪었던 모든 수난과 내면적 갈등을 여러 예술적 형태로 재현하지만, 인물 캐릭터의 차원에서는 원작과 큰 차이가 없다. 또한 우희는 난세의 영웅 항우의 아내로서 여영웅의 특징이 사라졌고 항우에 대한 부드럽고 애틋한 사랑만 남게 되어서, 개인적인 인격적 매력이 격하된 방향으로 각색된다.

한 가지 주목할 만한 것은 이러한 전쟁을 배경으로 한 작품에서 그려진 강한 여성인 그루셰와 헤큐바는 일반적인 여성이라기 보다는 한 아이를 지키는 '엄마'이거나, 한 나라의 국모이자 가족의 어머니라는 특별한 신분이다. 한국인이 "언제나 불러도 목이 메는 그 이름

137) 위의 공연프로그램, 같은 면.

어머니!"라고 한 그 존경스럽게 사랑한 어머니는 이상하게도 판소리 원작을 비롯한 본토 소재인 창극에서는 항상 나약한 존재로 소외되어 있으며 주인공이 된 경우가 드물다.[138]이것은 가부장제의 남성중심 이데올로기 사상이 작품에 잔존한 흔적이라고 말할 수 있으며, 실제로는 우리가 TV나 영화 같은 일상적인 매체에서 접근한 자아 정체성과 개인적 의지를 중요시 한 새로운 시대의 씩씩하고 용감한 어머니들의 모습과는 거리가 있다. 따라서 서양 고전에서 나타난 그루셰와 헤큐바와 같은 강한 개인 의지를 지닌 '어머니'인 주인공의 등장 자체는 인물 캐릭터의 돌파로 창극의 장르적 시대적 발전에 큰 의미를 지니고 있다.

또한 이러한 뚜렷한 반전 의식을 지닌 번안창극의 등장은 동시대의 국가적 세계적 이슈에 대한 반영이라 말할 수 있다. 주지하듯 우리가 살고 있는 세상은 이미 놀라운 경제 발전의 성과를 얻었지만, 아쉽게도 여전히 각 지역에서 분쟁과 전쟁이 일어나고 있다. 이 가운데 한국은 겉으로 보기에는 평화스러운 환경 속에서 눈부신 경제 성과와 문화적 성취를 얻었지만, 실제로는 여전히 분단국가이자 휴전인 상태에 처하고 있다. 창극 <토로이의 여인들>의 연출가 웅켄센은 "'트로이의 여인들'은 인간의 자존감과 존엄을 다루는 작품인데, 무엇보다 여성의 강인한 생명력이 돋보인다. 한국의 여성이 전쟁 후에 겪었을 고통과 슬픔도 작품에 녹여보고 싶었다."[139]라고 고백하였고, 창극 <코카서스의 백묵원>의 연출가인 정의신 역시 이 작품을 통해 "전쟁과 평화의 메시지를 관객에게 전하고 싶다"[140]고 밝혔다. 이렇듯 연출가들은

---

138) 필자는 이러한 어머니들의 존재를 대략 세 가지로 정리한다. 첫째, 여주인공은 아내와 어머니 두 가지 신분을 가지고 있는데, 결국 아내로서 남편에게 행해야 할 도의에 따르는 과정에서 아이의 어머니인 역할을 포기하는 어머니. 창극 <제비>(2004)와 창극 <숙영낭자전>(2006)에서의 여주인공 제비(오엔)와 수영은 이런 유형에 해당한다. 둘째, 여주인공의 인생을 대조해주는 존재인 어머니. 창극<춘향전>에서 춘향의 엄마인 기생 월매가 이런 인물의 대표적이라 말할 수 있다. 셋째, 여주인공의 비참한 삶과 연관되었으나 일찍 죽게 된 단명(短命)한 어머니. <심청가>에서 가난하고 짧은 인생을 보낸 심청의 어머니 곽씨 부인과 창극 <변강쇠 점 찍고 옹녀>에서 옹녀를 낳은 지 사흘 뒤에 바로 죽었는데 나중에 옹녀의 꿈에 나타나 자신의 비참한 삶을 고백한 어머니가 이에 해당한다.

139) 「창극, 세계로 무대를 넓히다」, 『파이낸셜뉴스』(2016.10.26)

140) 「정의신 연출의 무한도전」 (창극 '코카서스의 백묵원' 기자간담회), 『뉴

전쟁을 배경으로 한 원작에서의 여성 캐릭터를 목표문화인 한국 관객들이 쉽게 공감할 수 있도록 그들의 기억 속에 존재한 전쟁의 고통 속에서도 불굴의 의지를 드러냈던 한국 전쟁 때의 여성들의 강한 이미지와_가까운 방향으로 각색하며, 자신의 반전 의식과 평화로운 삶에 대한 갈망을 표출한다.

아울러, 국립창극단은 국가의 공공 예술 단체로서 한국 국민들이 전쟁을 '역사적 기억'에 한정하지 않고, 현실적으로 발생할 수 있는 문제로 인식하고 있는 이상, 전쟁을 배경으로 한 한국 버전인 각색작에서 피해자인 여성들을 원작보다 더욱 강한 반전 의식과 민족 정신, 그리고 강인한 생명력을 지닌 캐릭터가 되게 하여 민족 자존심과 굴복하지 않는 의지를 고양시키기 위하여 더욱 필요로 한다.

스컬처』(2015.3.2)

3. 남성들: 동서양 텍스트에 드러난 양극화 양상

3.1 <로미오와 줄리엣>의 로묘와 <코카서스의 백묵원>의 시몬: 나약한 연인으로서의 서양 남자

7편의 번안창극 가운데 <패왕별희>를 빼고 나머지 6편의 작품은 모두 여성을 주인공으로 내세우고 있다. 위의 두 절에서 4 편의 서양 연극텍스트를 원작으로 각색한 창극에서는 비교적 선명한 상호문화적 특징을 갖게 된 여성 주인공들의 변화된 양상을 분석하였는데, 여주인공의 상대역인 남성 인물들과 유일한 남성 주인공인 항우가 어떠한 상호문화적 양상을 드러내고 있었는지에 대한 분석도 주목할만 하다. 따라서 이 절에서는 그들을 세 가지 유형으로 분류하여 분석할 것인데, 로묘(<로미오와 줄리엣>의 남주인공)와 시몬(<코카서스의 백묵원>의 남주인공)을 비롯한 여주인공의 연인, 이아손(<메디아>의 남주인공)과 유숩(<코카서스의 백묵원>에서 그루셰의 남편)을 비롯한 여주인공의 남편, 그리고 남성 주인공 항우가 이에 포함되고 있다.

우선, 여주인공의 연인 역할인 로묘와 시몬은 여주인공을 사랑하는 남자로서 그들은 강해진 여주인공 앞에서 상대적으로 더 약해진 모습을 드러내거나 여주인공의 행동에 협조하며 더 수동적인 태도를 취한다. 그들은 먼저 여주인공에게 집적거리지만, 결국은 오히려 여주인공에게 주도권을 빼앗긴다.

연극 <로미오와 줄리엣>에서 로미오는 줄리엣을 만나기 전에 다른 여자의 미모에 빠져 사랑의 고통을 겪고 있는 상태이다. 그녀에 대한 그리움에서 벗어나려고 친구를 따라 줄리엣의 집에서 거행한 무도회에 참석하게 되는데 그 자리에서 줄리엣의 미모에 빠져 새로운 사랑을 시작한다. 그리고 즉시 줄리엣의 옆으로 가서 미모를 칭찬하며 입맞춤을 청한다. 이렇듯 로미오는 사랑 앞에서 변덕스러운 태도와 약간의 경박한 행동을 보여준다. 창극에서의 로묘도 주리를 만나기 전에는 로미오와 유사한 모습으로 설정된다.

그리고 원작에서 신부(神父)가 두 가족의 화해를 위하여 둘의 결혼을 적극적으로 도와주는데, 창극에서 무당 구룡댁은 로묘의 부탁을 몇

번이나 거절한다. 이런 상황에서 로묘는 결혼 목적을 달성하기 위해 수양엄마인 구룡댁 앞에서 두 번이나 자살 시도를 하며 그녀를 협박한다.

로묘: 구룡댁, 신명께 고해줘, 우리둘 백년가약 맺노라고!
구룡댁: 안됀당께!
로묘: 구룡댁 마저 외면할 테야?
구룡댁: 글쎄 안되오!
로묘: 더 이상 빌어볼 데도, 의지할 곳도 없으니 … 나 죽어 구룡댁.
(삼지창을 목에 댄다)
(중략)
구룡댁: 아서 말어, 이런일이 어디 천신이 품어줘서 될 일이요. 권세 쥔 인간사 귀신도 부리거늘.
♬로묘: [창] 이 세상 어디에도 / 우리 사랑 받아줄 데가 없구나 / … 구룡댁 잘있게. (삼지창을 다시 목에 댄다)[141]

결국 무당 구룡댁은 억지로 주례를 서 주지만, 로묘의 협박 행위는 그의 유치한 면을 강화한다. 실은 원작에서도 로미오는 신부 앞에서 자살 시도를 한 적이 있지만, 그것은 위협보다 자책으로 행한 것으로 볼 수 있다. 즉, 살인행위를 저지른 후 교회에 숨어 있는 로미오는 찾아온 유모의 입을 통해 줄리엣이 이 사건으로 고통에 빠지게 된 것을 알게 되자 자신을 원망해서 칼로 자해 행동을 취한다. 창극에서의 로묘는 무당집에 숨어 있을 때도 칼을 빼어 자해하려 하는데, 이러한 행위는 유배 가서 주리가 없는 세상에 살게 될 것이 싫어서 절망 속에 행한 행동이다. 위협이든 절망이든 한 남자로서 걸핏하면 자살이나 자해로 문제를 해결하려는 습관적인 행동이 연약한 남자라는 사실로 드러난다. 나중에 주리가 죽은 줄로 착각한 후, 그가 머릿속에 즉시 자살해서 애인을 잃어버린 고통에서 벗어나려는 해결책을 떠올리는 것은 물론 사랑을 위한 정사이긴 하지만, 앞에서 빈번하게 나온 자살 행위로 인해 관객들로 하여금 로묘가 자결을 문제 해결에 이용하는 습관이 있다는 인상을 준다. 따라서 음울한 정사를 통해 고양시키고자 한 순정한

141) 『창극 <로미오와 줄리엣> 대본』(2009), 21면; 괄호 안의 일부 내용은 인용자의 주.

사랑의 힘은 약화되고 만다.

한편, 연극 <코카서스의 백묵원>에서 그루셰의 연인 시몬은 입만 열면 각종 속담으로 기민한 청년의 이미지를 드러냈으며, 특히 나중에 법정에서 아츠닥과의 대치에서 더욱 두드러졌다. 달변인 그는 그루셰와 대화할 때도 깔끔한 모습을 보였다. 그러나 창극에서 그려진 시몬은 완전히 우유부단하고 말주변이 없는 약간 멍청한 청년으로 각색된다.

우선, 원작에서 시몬이 처음에 강가에서 일어난 일로 그루셰를 희롱할 때에는 말만 은밀하게 하고 그 외에는 어떤 행동도 취하지 않는다. 창극에서 이 장면을 연기할 때 시몬은 그녀의 어깨를 잡거나 자신의 어깨로 그녀의 어깨를 부딪치는 동작을 취할 뿐만 아니라, 나중에는 심지어 갑자기 그녀의 뒤에 가서 그녀의 치마를 높이 들추어서 그녀의 다리를 노출시키기도 한다.

그러나 약간 경박하게 보이는 그의 이러한 이미지는 화가 나서 "이 호색한 놈! 부끄럽지도 않니!"[142]라고 야단치며 사방으로 뛰어다니며 그를 때리려는 그루셰의 앞에서 갑자기 약한 남자로 반전된다. 그리고 시몬의 약한 모습은 그가 그루셰에게 고백할 때와 법정에서 그루셰에게 구박을 당할 때로 이어져 극이 끝날 때까지 지속적으로 드러난다.

갑자기 반란이 발생하자 시몬은 그루셰를 찾아서 자신이 꼭 떠나야 한다는 소식을 전해주며 청혼한다. 원작에서의 시몬은 왜 전쟁에 참여해야 하는지 그루셰와 의견 차이가 있지만, 시간이 급해서 지금 논쟁하지 말자고 하며 깔끔하게 그루셰와의 사이에 일어날 가능성이 있는 분쟁을 회피한다. 그리고 단도직입적으로 그루셰에게 양친, 건강, 성격 등의 문제들을 물어본 후 바로 청혼을 한다. 서로의 마음을 확인하고 약혼을 한 것은 물론 상황이 너무 급해서 어쩔 수 없는 선택이었지만, 시몬도 그루셰와 유사하게 유쾌한 성격을 지녔음을 이를 통해 알 수 있다.

그러나 창극은 이 장면을 연출할 때 시몬을 매우 유연하고 우유부단한 남자로 변모시킨다. 그의 유연한 면은 주로 의도적으로 거칠게 각색된 그루셰와 대조될 때 드러난다. 호위병으로 위험한 데 뛰어드는 시몬을 걱정한 그녀의 표현 방식은 주먹인데 그녀의 마음을 알고 있어서 그런지 시몬은 그루셰에게 맞으면서도 아파도 원망하는 표정을 짓지 않고 단지

142) 『창극 <코카서스의 백묵원> 공연프로그램』(2017), 34면.

피하거나 참기만 한다. 나중에 그는 그루셰의 개인 상황을 파악하는 질문을 마치고 청혼하려고 하였는데, 겁이 많아서 말을 꺼내지 못하고, 또한 가까이 있는 그녀에게 입맞춤을 하고 싶어할 때도 또다시 매우 수줍고 망설이는 모습을 연기한다. 결국 더 성급한 그루셰가 그의 얼굴을 잡아 먼저 입맞춤을 하고 "내 대답은 '예스'야"[143]라고 시원하게 그에게 고백한다.

몇 년의 전쟁 생활을 겪어보고 일반병사가 아닌 하사관으로 승진한 후에도 그루셰를 도와 법정에 선 시몬은 그녀의 앞에서 드러난 모습이 여전히 유연하다. 창극의 법정 장면에서 그루셰는 자신의 기혼신분 때문인지 자신을 도와주고 싶어한 시몬에게 못된 행동을 취하면서 그를 거부하는 자세를 취한다. 결국 시몬은 아이의 아버지라고 주장할 때나, 흥분해서 아츠닥과 말싸움이 벌어진 그루셰를 막으려 할 때나, 심지어 그녀의 손을 잡고 위로를 해주고 싶어할 때나, 그루셰의 거친 행동으로 여기 저기 맞고 있다. 그러나 '일편단심'인 시몬은 아프다는 표정은 지었지만, 시종일관 화를 내지 않고 그녀의 옆에서 도움을 주고 있다.

이렇듯 원작에서의 떳떳하고 다양한 속담이 절로 나오는 말 솜씨가 좋은 시몬과 달리, 창극으로 각색될 때 여주인공 그루셰는 강하고 거친 여자로 그려지는 반면, 상대역인 시몬은 순박하고 유약한 모습을 지닌 남자로 약화시킨다. 남녀 주인공이 보여준 이러한 여강남약(女强男弱)의 캐릭터 덕분에 관객들에게 익숙한 현대적 로맨스 드라마의 느낌을 제공하면서도 번안작에서 돋보이고 싶어하는 여주인공의 향토적 분위기와 강인한 개성을 부각시킬 것이다.

또한, 창극 <오르페오전>은 남녀주인공의 관계가 단순히 서로 사랑하는 연인으로 명시되어 있기에, 올페가 로묘와 시몬처럼 여주인공의 연인 역할로 귀결할 수 있다. 겉으로 그는 강해진 여주인공 애울의 앞에서 상대적으로 약하게 보인 것 같지만, 실은 애울에 대한 변하지 않는 사랑, 등반할 때 두려워한 애울에게 끊임없이 용기를 북돋워주는 사나이의 강인함, 영혼들의 위협 앞에 거듭 간청하는 용기와 끈기 등, 원형인물인 오르페오가 아내를 구하는 과정에서 드러낸 성격과 별 차이가 없다. 또한, 창극은 저승에서 일어난 일들을 거의 완전히 전복하지만, 원작에서 오르페오가 금기를 말하지 못하는 답답함을

143) 위의 공연프로그램, 35면.

억누르며, 아내에게 자신을 따라 저승에서 벗어나라고 지극히 권할 때 보여준 집념은, 창극에서 올페가 애울을 끊임없이 설득해 함께 인간세상으로 돌아가자는 방식으로 재현된다. 그리고 '뒤돌아봄'의 동기에 있어서, 오르페오는 아내를 걱정해서 행한 것이고, 올페는 애울의 뜻을 존중하여 간신히 선택한 결과이며, 양식적으로 다르지만, 그 출발점은 모두 사랑이라는 점에서 같다. 즉, 창극 <오르페오전은>의 여주인공인 애울이 원형인물보다 훨씬 강인하고 독립적으로 각색된 것은 사실이지만, 남주인공인 올페가 로묘와 시몬처럼 약화되지는 않았다는 것이다.

3.2 <메디아>의 이아손과 <코카서스의 백묵원>의 유숩: 폭력적 남편으로서의 서양 남자

사랑하는 여주인공의 앞에서 나약한 모습을 보여준 여인 역할과 달리, 여주인공들과 대립하는 남편들은 자신의 대장부로서의 위세를 내세우기 위해 아내 앞에서 더 악하고 강한 모습으로 변신한다.

창극 <메디아>는 여주인공 메디아의 불행을 강조하기 위해 여러 면에서 원작의 플롯을 변형하여 남편인 이아손을 보다 거친 캐릭터로 형상화한다. 구체적으로 말하자면, 창극에서는 그를 메디아의 동생을 살해하는 진범으로, 또 메디아가 추방 당하는 원흉으로, 메디아가 행한 시숙부 살해의 범죄를 지적하는 자로, 그리고 메디아와 아이들에게 가족 폭력을 행하는 자로 그려진다.

우선, 이아손이 메디아의 동생을 죽이는 진범으로 각색된 장면에서 그의 교활하고 음흉한 모습이 충분히 드러난다. 메디아가 동생을 꼼짝 못하게 한 틈을 타서 그녀의 동생을 죽였는데, 교활하게도 일부러 그녀의 칼을 뽑아 살인을 저지른다. 창극에서 추가된 이러한 장면 즉, '남의 칼을 빌어서 사람을 죽이'는 장면은 한편으로 이아손의 교활함을 드러내는데, 다른 한편으론 나중에 그가 메디아를 이용하여 시숙부를 살해할 것을 암시한다. 또한, 원작에서 크레온 왕은 딸의 안위를 고려해서 메디아를 추방하기로 결정했는데, 창극은 일부러 이아손이 공주인 메디아에 대한 두려움을 없애려고 자발적으로 크레온 왕에게 메디아를 추방시키라고 제안하는 장면을 추가한다.

이아손: 나, 이아손. 왕께 청하옵니다. 불쌍한 공주님을 위해 메다아를 당장 성 밖으로 추방하소서. 왕이시여!
크레온 왕: 하지만, 그녀도 한 나라의 왕족, 어찌 쉽게 내칠 수 있겠나 …?
이아손: 잊으셨습니까? 메다아가 추방당해야하는 이유는 공주가 충분이 말했습니다. 그녀는 살인자입니다. 잊지 마십시오.[144]

이 장면을 통해 이아손이 권세에 아첨하는 추한 모습을 드러내기도 하고, 자신의 부귀영화를 얻기 위해 아내를 배신하는 소인배의 모습을 노골적으로 관객들 앞에 보여준다. 그가 크레온 왕 앞에서 메디아를 호되게 야단치는 것도 이런 맥락에서 이해할 수 있다. 즉, 그의 이런 행동은 한편으로 왕에게 충심을 보여주기 위함이고 다른 한편으로는 자신이 아내에게 이미 아무런 감정도 남아 있지 않다는 것을 보여주기 위함이다.

창극에서 이아손은 다른 여자와 결혼함으로써 메디아를 배신할 뿐 아니라 자신을 위해 범죄를 저지른 아내를 경멸함으로써 그의 배은망덕한 모습을 강조한다. 원작에서는 메디아가 먼저 시숙부 살해의 이야기를 꺼내 그것으로 이아손의 배신망덕을 지적하였는데, 창극에서는 이아손이 다른 사람 앞에서 메디아의 '악한' 본성을 폭로하기 위해 먼저 전사(前史)를 꺼내고 그녀를 '살인자'라 조롱한다. 메디아가 행한 일의 정당성을 떠나 시숙부의 사망에서 이익을 얻은 자는 분명 이아손인데, 역으로 자신을 위해 범죄를 저지른 아내를 비웃는 것은 그의 비겁한 본성을 강하게 드러내는 것이다.

또 그녀를 경멸하는 행동은 집에서 등장하는 장면에서 더욱 뚜렷이 나타나는데, 원작과 비교할 때 이 장면에서 크게 변형된 요소를 확인할 수 있다.

이아손: 자식들이나 추방당하는 당신 자신을 위해 나에게서 금전적 도움을 원한다면, 말해보시오. 나는 아낌없이 줄 용의가 있고, 당신을 도와주도록. (후략)
메디아: 나는 당신 친구들이 필요 없으며, 아무것도 받고 싶지 않아요.

144) 『창극 <메디아> 공연프로그램』(2013), 35-36면.

내게 아무것도 줄 생각 말아요! 악당의 선물은 덕이 되지 않는 법이니까.

이아손: 그렇다면 나는 신들을 증인으로 부르겠소. 백방으로 나는 당신과 자식들을 돕고자 하오.[145]

원작에서는 둘의 대화를 보면 메디아를 배신한 이아손은 스스로 미안한 마음을 가지고 있는 듯 그녀 앞에서 조심스럽고 위선적인 발화와 행동을 하며 자신을 위한 변명을 한다. 그러나 창극에서의 이아손은 미안한 마음은커녕 메디아에게 차가운 말과 행동을 한다. 자신이 배신한 사실조차 인정하지 않으며, 메디아가 시숙부를 살해한 사실을 아이들 앞에서 밝혀 달라는 부탁도 무시한다. 그의 목적은 아이들을 그녀의 옆에 데려가는 것인데, 이런 결정에 대한 보상으로 경멸하며 돈주머니를 그녀에게 던지고 다음과 같은 대사를 뱉으며 그녀를 비웃는다.

이아손: (돈을 땅에 던져) 돈이야. 아이들을 넘겨주는 댓가야. 그 돈을 챙겨 떠나! 하하하~ 내가 너무 너그러운가?

메디아: (달려든다)

이아손: (제압하고는) 당신은 여전히 고집스럽고 위험한 여자야. 하늘이 내 증인이 되어 주실테지 당신을 도우려던 내 뜻을 당신의 사악한 마음이 저버렸다는 것을.[146]

이런 모욕적인 행동과 말에 화가 난 메디아가 그를 때리려고 달려드는데 결국 이아손에게 땅에 내동댕이쳐지고 목이 졸린다. 이아손은 흉악한 얼굴로 냉정한 말을 건넨 후 마치 물건을 버리듯 그녀를 세게 땅에 엎드리게 한다. 그의 흉악한 모습은 자식들 앞에서 그대로 보여진다. 아이들 눈앞에서 칼을 휘두르며 그들의 울음을 멈추게 하고 강제로 궁으로 끌고 간다. 이렇듯 창극에서의 이아손은 극악무도한 가부장의 악한(惡漢)의 모습으로 변해있다.

또한 연극 <코카서스의 백묵원>에서의 그루셰에게 제일 난감한 상황은 아마 꾀병을 앓는 농부 유숩과 결혼한 일이다. 금방 숨을 거둘

---

145) 천병희, <메디아>, 『에우리피데스비극 전집』(1), 숲, 2009, 53면, 610-612행, 616-620행.

146) 『창극 <메디아> 공연프로그램』(2013), 49면.

줄 알았던 남편은 결혼식날 전쟁이 끝났다는 말을 듣고 벌떡 일어난다. 이 극은 그루셰가 결혼 후 남편과의 어색한 삶을 표현하기 위해 유숩의 목욕 장면을 설정하는데, 남편인 유숩은 그루셰에게 등을 문지르라고 시키며 그녀가 아내임에도 연인을 잊지 못해 남편인 자신을 냉대하고 거부하고 있다는 것을 "네 년은 날 모욕하고 있어. […]"라고 원망하며 억울함과 속았다는 기분을 털어놓았다. 이 말에 그루셰는 미안한 마음으로 "내가 임자를 모욕한다는 말은 옳지 않아요"라고 답하며 일부러 그를 속이는 것은 아니라고 표현하자, 유숩은 그냥 "옳지 않대요!"[147]라고 한 마디만 하며 바로 그치고, 그녀를 괴롭히는 행동은 하나도 행하지 않았다.

원작에서 그루셰의 남편 유숩은 시골의 농민답게 말투는 약간 거칠지만, 그녀에 대한 불만과 원망, 그리고 남자로서의 욕망을 추구하는 갈망을 단지 말로 표현하고 있다. 이러한 비교적 온화적인 모습인 유숩과 달리, 창극에서의 남편 유숩은 아내인 그루셰에 대한 다양한 성적 욕망의 표출이 매우 노골적이고 폭력적이다. 그는 그루셰에게 가려운 등을 긁어 달라고 요구한다. 그러나 그 전에 다리를 벌리고 사방으로 고개를 젖히고 계단에서 꾸물거리며 가려움을 긁는 몸짓, 그루셰를 부르기 전에 자신의 하체를 힐끗 보는 눈빛, 그리고 낯선 그루셰의 앞에서 일부러 상의 단추를 풀어 상반신을 드러내는 동작들은 그의 의도가 단순하지 않음을 암시한다. 그루셰가 멀리서 무심코 머리를 뒤로 하고 뻣뻣한 자세로 유숩의 등을 긁어줄 때, 그루셰에게 다가가서 남자의 몸을 처음 보냐고 묻고, 그녀를 껴안고 억지로 무례한 행동을 하려 한다.

그림3-6 창극 <코카서스의 백묵원> 2막 2장,
그루셰를 괴롭히고 폭력을 쓰는 남편

147) 한국브레히트학회 엮음(2011), 앞의 책, 611-612면.

그루셰의 필사적인 저항에 유숩은 잠시 포기하는데 이미 결혼한 이상 남편에게 복종하라고 그녀를 설득하기 시작한다. 그루셰가 남편 잔소리에 짜증 나 힘껏 긁기 시작하는데, 이에 유숩은 자신의 존엄이 침해당했다고 느껴 화를 내며 벌떡 일어선다. 그리고 그는 도망치려는 그루셰를 끌어안고 무례를 범하려 한다. 그루셰가 황급히 그를 밀어 넘어뜨리자 유숩은 격분하여 고개를 돌리면서 그녀의 뺨을 세게 때린 뒤 땅에 눌러 앉히고 강제로 성관계를 맺으려 그녀의 옷을 찢기 시작한다. 그리고 계속 저항하는 그루셰의 뺨을 매섭게 때린다. 이번에도 그루셰의 저항에 결국 포기하지만, 이러한 폭력적인 장면은 그루셰가 결혼한 이후의 삶이 얼마나 고통스러울지 관객들 앞에서 낱낱이 고발된다.

극의 측면에서 볼 때, 유숩을 연기하는 배우가 무대에서 상반신을 노출한 채, 관객의 앞에서 다리를 벌리고 계단에서 꾸물거리며 가려움을 긁는 몸짓과 그루셰의 옷을 찢어 그녀와 강제로 부부 관계를 행하려는 거동들은 가족 폭력에 대한 용인도(容忍度)가 점점 낮아지는 현대 관객들로 하여금 인물에 대한 혐오심을 더욱 쉽게 야기시키고, 나아가 아이를 위해 어쩔 수 없이 이러한 남편과 살게 된 그루셰에게 느끼는 동정심과 그녀가 행한 희생에 대한 감동을 더욱 크게 만들어 줄 것이다. 또한 그루셰 남편의 추해진 이미지 덕분에 후일 그루셰가 이 남자와 이혼하여 시몬과 다시 인연을 맺는 행동도 도덕적 측면에서 비판을 받을 만한 여지가 감소할 것이다.

3.3 <패왕별희>의 항우: 정의로운 영웅과 다정다감한 남편으로서의 동양 남자

7편의 번안창극 가운데 동양 텍스트에서 묘사된 남성들도 있는데, 바로 <제비>에서 춘연의 두 남편인 이경식과 젠조, <패왕별희>에서의 항우이다. 앞서 언급했듯이 창극 <제비>는 주로 연출 형태의 측면에서 원작과 차별화되어 있으며, 인물들이 원작과 큰 차이가 없다. 즉, 원작 뮤지컬에서 묘사된 두 남자 이경식과 젠조는 서로 다른 나라 사람이지만, 개명한 정치인으로서 조선포로반환사건에 공정한 정치적 태도를 취하고 있고, 제비의 남편으로서 그녀의 고통과 선택을

이해하려고 노력하였고, 창극으로 각색될 때에도 두 남자의 이러한 모습은 거의 그대로 유지된다. 창극 <패왕별희>는 정의로운 영웅과 다정다감한 남편인 항우의 이미지가 이경식과 젠조와 유사한 점이 있긴 있지만, 다른 점은 이것은 원작에서 그린 항우의 원모습이 아니라, 연출가가 경극 <홍문연>과 경극 <패왕별희>를 병합하면서 의도적으로 그를 그렇게 미화시켜 놓은 결과이다.

경극 <패왕별희>는 매파 경극의 대표작으로 우희를 주인공으로 설정하고 있다. 비록 경극 <패왕별희>에서 항우의 용맹과 아내 우희나 애마 오추에 대한 애정과 같은 긍정적인 면도 볼 수 있지만, 항우가 한신의 함정에 빠지는 과정에 대한 묘사를 통해서는 그의 경솔하고 충동적이며 오만방자한 성격을 입체적으로 그려낸다. 반면, 우희는 항상 항우에게 군사 정책을 결정할 때 신하의 건의를 들어야 한다고 권하거나, 실패했을 때 낙담하지 말라고 희망을 주며, 현명한 아내와 모략이 있는 여자 영웅의 모습으로 드러나고 있다. 항우의 고집불통으로 그녀가 결국 항우의 패국을 막을 수는 없지만, 그녀는 항우에게 부담을 주지 않도록 자결까지 하여 마지막으로 항우에 대한 자신의 사랑을 나타낸다.

창극 <패왕별희>는 원작 중 우희의 군사적 모략과 날카로운 판단력을 드러낸 내용을 대폭 삭제하여 그녀의 영웅적인 면을 많이 약화시킨다. 반면에, 전반부에 항우와 관련된 '홍문연'이라는 대목을 추가하여 겉으로는 모략이 부족하고 우유부단해 보이지만, 실제로는 영웅으로서 정정당당하게 승부를 내려는 항우의 영웅으로서의 복합적인 모습을 형상화한다. 또한, 후반부의 '패왕별희' 대목에서 항우가 드러낸 우희에 대한 애틋한 감정을 통해 그의 영웅이자 다정다감한 대장부의 모습을 그려낸다. 즉 창극 <패왕별희>는 원작에서 드러낸 항우의 결점을 피하는 동시에, 그의 당당함, 솔직함, 호방함, 그리고 다정함을 강조하여 영웅다운 모습으로 미화시킨다.

1장 '오강의 노래' 대목에서 본격적인 이야기를 시작하기 전에 각색자가 나레이션을 통해서 관객들에게 항우에 대한 메시지를 전해준다. "세상을 압도하는 영웅인데, 공은 몇 번이고 과오는 얼마인가? 왕도는 어찌되었나? 검에 의지해 역사에 묻노라, 충성과 지혜를 다해 정도(正道)를 행하였네. 몸은 이미 죽었으나 정신은 혼령이

되었네."[148]라는 대사를 통해 알수 있듯이, 번안자가 항우도 과오가 있다는 것을 인정하지만, 전체적으로 긍정적인 평가를 하고 있는 경향이 매우 뚜렷하다.

그 다음으로 전개된 대목은 '홍문연'이다. 경극 <홍문연>에서의 항우는 용맹하고 호기스럽지만, 불행하게도 장량의 임기응변의 재치와 유방의 참을성, 침착함과 냉정함에 비해 책략이 부족하면서 교만하고 고집이 센 모습으로 드러나고 있다. 그러나 창극의 '홍문연' 대목에서는 여러 설정에 변화를 주어 항우의 행동을 다른 방향으로 재해석한다. 예컨대, '홍문연'에서 항우와 유방 일행의 첫 대결은 윗자리를 양보하는 것인데 경극과 창극에서 등장한 항우는 각각 다른 모습으로 나타난다. 윗자리를 양보한 것은 아부가 유방의 왕이 될 욕심 여부를 확인하는 것이다. 경극에서는 교활한 유방이 그것을 알아보고 거듭 양보하는데, 둔한 항우는 장량의 아첨에 넘어가 오히려 아부에게 화를 내고 머리가 없고 야심만 크다는 일개의 무부(武夫)같은 이미지를 선명하게 보여준다. 이와 달리, 창극에서의 항우는 오히려 주도적으로 옆 자리로 이동하려고 한 유방에게 상좌에 앉으라고 말하고, 유방이 거절해도 재삼 그를 요청한다. 그리고 유방은 처음에는 거절하지만 나중에는 아부의 말에 넘어가 "예"라며 상좌로 가기로 한다. 이렇듯 창극에서 그려진 항우는 더욱 영웅답게 행동하고 있고, 오히려 유방은 경극에서의 유방만큼 영리하지 못하게 된다.

'홍문연'에서 항우와 유방 일행의 두 번째 대결은 삼죄(三罪)와 오덕(五德)에 관한 논의다. 원작 경극 <홍문연>에서 항우는 먼저 직접 장량에게 유방의 삼죄를 문책하였는데, 장량은 항우에게 아첨을 하면서 오덕으로 그 삼죄에 대해 궤변을 늘어놓는다. 결국 허영심 때문에 장량의 궤변을 믿게 된 항우는 범증이 장량과 유방을 다시 문책할 때 늘 장량의 말이 맞다고 역으로 정적(政敵)을 돕는다. 이 장면이 창극으로 각색될 때 문책이라는 임무를 아부에게 맡기려 하며, 항우는 조용히 그 광경을 지켜보는 자로 만들어진다. 장량이 오덕 궤변을 늘어놓는 과정에서 항우는 아부가 몇 번이나 화가 나도 돌부처처럼 계속 가만히 앉아 있으며, 아부가 옥석을 들며 유방을 죽이라는 신호를 보낼 때도 매번 손짓으로 그를 거부한다. 이렇듯 경극에서 아부와 장량 사이의

148) 『창극 <패왕별희> 대본』(2019), 6면.

중개 역할을 하는 항우와는 정반대로, 창극에서의 항우는 지나치게 조용하고 침착한 모습으로 변모된다.

창극에서 '항장무검(項莊舞劍)' 장면과 번쾌가 항우와 대결하는 장면은 원작과 유사하게 재현된다. 그러나 '홍문연'의 말미에 항우에게 최종적으로 유방 일행을 방해한 이유를 고백하는 기회를 제공해준다. 즉, 유방이 배가 아프다는 핑계로 도주하려 할 때, 무대가 갑자기 어두워지고 할미의 목소리로 '홍문연'의 실책과 그가 초래한 후속 이야기가 이어진다. 그 다음에 항우가 자신의 속마음을 변명하듯 아래와 같은 노래로 표현한다.

♬항우: [창] 아찔하구나 / 한 수 잘못 두어 / 계속 틀리게 가네.
내 어찌 능히 / 제후를 기습으로 죽게 하여 / 평화를 깨트리랴.
내 어찌 능히 / 남이 빈틈을 타 / 약한 자를 능멸하랴.
내 어찌 무리하게 / 만행을 저질러 / 허물과 책임을 숨길까?
영웅이 일을 함에는 / 반드시 당당해야 하네 / 정정당당하게
어짊과 덕을 / 베풀어야 하네.
원컨대 이대로 싸움을 멈추고 / 전쟁을 그치게 하여 / 백성으로
생업을 즐기며 / 활발하게 살게 하리.[149]

이 노래를 통해 항우가 영웅으로 떳떳하게 덕을 지키며 승부를 내고 평화를 찾으려 하기 때문에 이런 선택을 한 것을 해명한다. 이에 관해 나중에 아부는 "의리 없는 위선자 같으니 (…) 젊어 경험이 적으니 우유부단하게 사람을 대하네." 라며 항우의 성격적인 결점을 지적했는데, 할미는 "너는 스스로를 명문의 후예로 여기고 서로 속이고 속는 권모술수를 몰랐네."[150]라고 정직한 항우가 권모술수를 모르는 이유를 밝힌다.

창극의 1부에서는 경극 <홍문연>을 바탕으로 긍정적인 시각으로 항우의 당당한 영웅의 모습을 재해석하는 것이라면, 2부에서는 경극 <패왕별희>를 바탕으로 항우가 자신을 지켜준 아내 우희에 대한 애정으로 다정다감한 대장부의 모습을 보다 잘 그려냈다.

항우가 초가(楚歌)를 듣게 되면서 스스로 "나의 시대는 끝났구나"라고 패국을 예상한다. 우희가 "잠깐만 버텨 싸운다면, 누가 이길지는 아직 모

149) 위의 대본, 29면.
150) 위의 대본, 30면.

르는 법입니다."[151]라고 그를 격려하지만, 그는 실제로 전쟁의 승패가 판단하기 어렵다는 불안한 마음을 나타낸다. 그리고 우희와의 이별을 예상한 항우가 원작과 약간 차이가 난 대사로 자신의 심정을 표출하는데 원작과는 다른 항우의 모습을 보여준다.

#경극 <패왕별희>에서 항우의 발화
항우: 이번 출병은 그 놈과 싸워 승패를 예측하기가 어렵다. 아이구, 우희여, 이런 걸 보니 곧 너와 내가 헤어질 날이구나![152]

#창극 <패왕별희>에서 항우의 발화
항우: 가장 한스러운 것은 병사 팔천 명 목숨을 다 잃은 것이다. 나 홀로 적진을 돌파한다 해도 어찌 고향에 가 사람들을 본단 말이냐. 미안하다, 우희야![153]

경극에서의 항우는 자신을 중심으로 우희와 헤어지게 되는 것에 유한(遺恨)을 표현하는데, 창극에서의 항우는 책임감 강한 영웅으로 우선 자신을 따라 전사한 병사와 고향 사람에 대한 죄책감을 표현하고, 또 아내 우희에 대한 사랑이 "미안하다"는 말로 표현되어 진정성이 드러난다. 상대방의 입장에서 생각하는 그의 모습이 더욱 다정다감한 영웅으로 미화된다.

또한, 우희가 항우를 위로하기 위해 검무를 추는데, 원작에서 항우는 자리에 앉아 구경만 하고 능동적인 동작은 드물다. 이와 달리, 창극에서의 항우는 사랑하는 아내에 대한 복잡한 감정을 표현하는 동작과 발화가 많이 추가된다. 즉, 우희는 검무를 추다가 둘이 어릴 적부터 쌓아온 깊은 정으로 서로 믿고 사랑한다고 고백하자 항우는 자리에서 일어나 우희의 옆에 가서 그녀의 어깨를 안은 채 나란히 의지하는 모습을 연출하여 부부의 다정한 모습을 보여준다. 뿐만 아니라 나중에 항우도 검을 휘두르며 우희와 같이 2인 검무(劍舞)를 추면서 아름다움, 사랑, 삶에 대한 갈망이라는 인간의 보편적인 소망을 담은 노래를 합창한다.

---

151) 위의 대본, 48면.
152) [대사원문]項羽: 此番出兵與那賊交戰，勝敗難定。哎呀，妃子啊(虞姬啊)！看此情形，就是妳我分別之日了！
153) 위의 대본, 같은 면.

그림3-7 창극 <패왕별희> 2막 6장,
우희와 함께 검무를 추며 합창하는 항우[154]

♬항우: [창] 검을 휘두르며 /정벌(征伐)을 노래하면 /가슴이 확 트였었지.
♬우희: [창] 저는 그 노래에 맞추어 /함께 춤을 추었지요.
♬항우, 우희: (합창하며 함께 검무를 춘다) 봄과 여름, 가을과 겨울 / 사랑이 가득한 세상 / 산과 물, 바람과 눈 / 하늘과 땅이 화합 하네.[155]

또한 원작은 우희가 검무를 춘 후 항우는 그저 쓴 웃음을 몇 번 짓다가 곧 태감(太監)이 등장하고 적군이 쳐들어오는 속보로 이 장면이 종료된다. 이와 달리 창극은 춤을 마친 후에도 한참동안 둘의 노래를 통해, 서로에 대한 사랑의 맹세, 항우의 후회, 우희의 다음 생의 약속 등 영원한 이별 앞에서 부부의 애틋함을 보여준다.

항우: 하하하! 아름답구나, 우희야 (그녀의 손을 잡는다.)
♬우희: [창] 열다섯 혼인을 약속했지요 / 생사를 평생 함께 하자고
♬항우: [창] 당신의 손을 잡고 맹세했지 / 평생 사랑하고 의지하기로
우희: 우리는 언제나 함께였지요. 전장에서도 함께 천하를 얻었지요.
항우: 전장이 험하여 힘이 들 텐데도 너는 나와 함께하였다.
♬우희, 항우: [합창] 하늘에 기원하나니 / 큰 은혜를 베푸소서 / 우리를 보살펴 주옵소서.[156]

---

154) 이 공연 사진은 창극 <패왕별희>(국립창극단, 2019.11.9 DVD)공연 영상을 갭처한 것이다. 아래에 제시된 이 작품에 관한 다른 사진도 별도 설명이 없는 경우 이와 같다.
155) 위의 대본, 50면; 괄호 안은 인용자의 주.

위의 합창을 끝난 후 두 사람이 손을 잡고 무릎을 꿇고 하늘에 향해 절을 한다. 이것으로 두 사람은 보통 부부처럼 함께 있고 싶어하는 마음을 더욱 간절하게 전한다. 이러한 감정이 이어지며, 나중에 끝내 자결한 우희의 시신 앞에서 머리를 들며 “화살 만 개가 꽂힌 것 같다. 산을 뽑을 힘이 무슨 소용인가? 사랑하는 이 한 명도 지키지 못하거늘” 라고 통곡하는 항우의 비통한 모습이 관객들로 하여금 더욱 애틋한 느낌을 불러일으킨다.

이렇듯, 연출가 우싱궈는 경극 <홍문연>에서 항우를 정정당당한 영웅의 모습으로, 경극 <패왕별희>에서는 항우를 아내를 사랑하는 다정한 남편으로 각색하여, 하나의 완벽하고 다정다감한 영웅으로 내세운다. Ⅱ장에서 언급했듯이, 연출가가 항우의 영웅성에 대해 지금 사람들과 다시 생각해보고 싶었다고 밝힌 바가 있었으나, 왜 역사의 패자인 항우를 이렇게 변모시키는 이유에 대해서는 구체적으로 설명하지 않고 있다. 그러나 분명한 것은 항우 캐릭터의 이러한 변화는 결코 남녀 평등을 비롯한 개개인의 가치를 인중해주는 시대적 추구와 일치하지는 않는다. 따라서 이것은 서양 텍스트로부터 각색된 다른 창극에서 여주인공의 상대역인 남자들이 어느정도 격하(格下)되는 추세와 차별화된다.

극적으로 보면, 항우는 극중 절대적인 주인공이고, 다른 작품에 등장하는 남자들은 여주인공의 조연으로 각자 역할이 다르기 때문에 이런 역방향적인 변화가 일어난 것이다. 즉, 창극 <패왕별희>의 경우는 주인공이 이제 우희가 아닌 항우로 바뀐 이상 항우의 긍정적인 모습을 더욱 강조해야 되고, 다른 작품들의 경우는 여자 주인공들의 모습이 강해지는 바람에 그녀들의 상대역으로서 남성들이 격하되어야 그녀들의 이미지를 더욱 선명하게 드러낼 수 있기 때문이다. 한편, 관객의 수용가능성의 측면에서 볼 때, 서양 텍스트를 원작으로 한 번안창극에서 남자 인물들이 이렇게 변하면서, 인물들의 후속 행동에도 충분한 동기와 이유가 부여된다. 즉, 로묘와 시몬 같은 따듯하고 다정한 연인이 존재하기에 주리와 그루셰 같은 순수한 여자가 그 연인을 위해 위험을 무릅쓰거나 온갖 고생을 버티는 힘이 생길 수 있을 것이다. 마찬가지로, 이아손과 유숩 같은 악독하고 폭력적인 남편이 존재하므로 메디아와 그루셰가 나중에 그 남자에

156) 위의 대본, 51면; 괄호 안은 인용자의 주.

대한 지독한 복수를 하게 되거나 그런 남편을 떠나는 정당성을 지니게 된다.[157]

157) 그러나 창극<패왕별희> 속의 항우는 좀 다르다. 경극을 잘 아는 관객들은 역사적으로 남성 영웅적 인물들의 이야기가 경극의 중요한 주제 중 하나라는 것을 알고 있지만, 1900년대 초에 매란방이 당시의 새로운 시대적 풍모와 문화 발전 추세에 따라 여성 영웅 우희라는 캐릭터를 만들었다. 그리고, 창극<패왕별희>의 제작과 공연 시기는 마침 한국에서 미투(Me Too) 운동이 여전히 파장을 불러일으키고 있을 때다. 따라서 이렇게 매란방의 창작의도와 한국 관객들이 처한 시대적 문화 배경을 무시하고, 굳히 여성 영웅인 우희를 평범한 여자로 격하시키며 하나의 거의 완벽한 남성 영웅인 항우를 내세우는 것은 시대적 문화 흐름을 역행하는 '젠더 의식의 부재'로 간주될 가능성이 열려 있다. 공연 당시에 일부 진보적인 젠더 의식을 지닌 관객들이나 평론가가 이런 면을 질의한 것도 이런 맥락에서 나온 것이다. 상호문화적 각색에 있어서 목표 관객들의 사유와 문화 이데올로기 경향의 변화를 간과할 수 없다는 점은 이 사례를 통해서 역으로 반증된다.

4. 크로스-드레싱 인물: 다면적 몸과 동시대 젠더 의식의 반영

4.1 <코카서스의 백묵원>의 아츠닥: 양성인 몸으로 표출된 복합적 신분과 동시대의 젠더 의식

동서양의 연극에서는 오래 전부터 등장인물의 신분을 감추기 위한 일시적 변장이나 여배우의 부재에 의해 남자 배우의 '여장남자' 연기가 존재해야 했고 요청되어 왔다. 그러나, 여자 배우의 등장에 대한 제약이 이미 없어지고, 또 양성 평등에 대한 추구가 점차 보편적인 사유로서 확장된 당대 사회에서, 인물의 신분을 감추기 위한 상황은 거의 의미가 없게 되었다. 따라서 동시대의 무대에서 '여장남자'나 '남장여자' 연기를 설정하는 경우, 이전과는 다른 의미로 해석된다. 즉, 이것은 순수한 연기의 측면으로서가 아니라, 의도적으로 젠더 간의 정체성 경계를 모호하게 만드는 시각에서 해석할 가능성이 열린 것이다.

창극 <코카서스의 백묵원>에서 '여장남자' 연기로 그루셰의 시어머니 역을 한 경우도 있고, '남장여자'연기로 여러 신분을 겸비한 아츠닥의 역을 소화하는 것도 있는데, 후자가 복합적 신분과 양성적 몸을 겸비하여 더욱 주목할 만하다. 창극의 여자 소리꾼(유수정과 서정금)이 양복 차림에 나비넥타이를 매고 콧수염을 기른 아츠닥으로 등장해 흥겨운 어조로 관객들과 인사를 나누고 극의 시작을 알린다. 남장여자인 아츠닥은 우선 긴장을 푼 자세로 관객들에게 손을 모아 절을 하거나 양손으로 손바닥을 치며 손뼉 치기 등 일련의 손짓으로 남자의 호탕한 모습을 '흉내' 낸다. 그리고 재판관으로서 그루셰의 이야기를 관객들에게 소개하기 시작하면서 그가 사용하는 언어는 점차 남성성을 띠며 남성의 사유와 취향까지 '모방'하게 된다.

'남장여자' 아츠닥은 처음에는 아이가 당연히 엄마가 한 명이지 하다가, 갑자기 양손을 가슴에 얹고 젖가슴을 받쳐주는 모습을 취하면서 다음과 같은 발화를 시작한다.

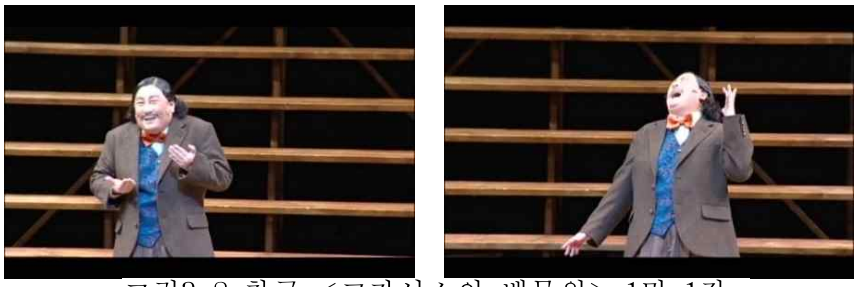

그림3-8 창극 <코카서스의 백묵원> 1막 1장,
서술하면서 이상한 상상을 척하는 아츠닥

아츠닥: 세상에 엄마가 두 명, 세 명 있으면 갓난아기는 어느 젖가슴을 물어야 할지……물론 저는 젖가슴이 많을수록 좋지만 말이죠…… (상스러운 웃음소리를 낸다.)
…이런 실례…재판관이 해서는 안 될 발언이었습니다. 철회하겠습니다……
저 갑자기 재판관을 하게 되어서요. 도무지 적응이 안 돼요.
이런 분위기에… 저요, 원래는 면사무소 서기였거든요...
제 얘기는 됐다구요? 빨리 본론으로 돌아가라고… 알았어요, 알았어요...
결혼식 주례랑 여자들 치마는 짧을수록 좋죠...
(상스러운 웃음소리를 낸다)
…이런 실례…… 지금 발언도 철회하겠습니다…[158]

아츠닥은 필요 이상의 설명과 과장된 몸짓으로 극의 이야기를 이상적인 방향으로 끌고 간다. 특히, 가짜 남자인 아츠닥이 음흉한 웃음을 띠며 손으로 자신의 가슴 앞에 풍만한 유방의 모양을 그리다 만지는 듯하며 “물론 저는 젖가슴이 많을수록 좋지만 말이죠.”라고 노골적이고 상스러운 몸짓과 발화를 하는 것은 매우 ‘낯설게’ 보인다. 대사가 끝나고 그의 눈을 감고 한참 동안 음탕하게 웃으며 몸을 앞뒤로 흔들거나 흥분하며 손뼉을 치거나 무대에서 허튼춤을 추는 연기와 야한 상상에 빠져 흥분하는 아츠닥의 모습도 마찬가지다. 북소리의 경고에 그는 겨우 웃음을 멈추고 관객들에게 사과하며 정신을 차린 듯 다시 진지하게 뒷이야기를 서술하기 시작하는데, 몇 마디도 안 되어 다시 이전과 유사한 모습으로 돌아온 것은 본성이 그러함을 보여준다.

158) 『창극 <코카서스의 백묵원> 공연프로그램』(2017), 34면.

주지하듯이, 유교의 행위규범에 영향을 많이 받고 있는 동아시아의 여성들 사이에서 공적으로 그리고 태연하게 외설적인 발화를 하거나 즐기는 경우는 아직 보기 드물다. 노골적인 성적 암시를 담은 몸짓을 취하는 것도 그렇다. 따라서 우리가 문학작품에서 본 남장여자들도 상황에 따라 남자다운 발성과 몸짓으로 신분을 감추며, 때로 정치, 경제와 같이 남자들이 주도하는 사회적 화제에도 참여하지만, 외설스러운 행동과 발화는 최대한 회피한다. 비록 현시대의 신여성들이 자신의 욕망에 대한 표출이 어느 정도 충분히 해방된 점도 있고 한국의 영화나 드라마에서 여성들이 남성처럼 아무렇지 않게 성적인 화제를 논하는 장면도 볼 수 있지만, 특정한 상황에서만 일어나는 경우가 일반적이다.

그러나 버틀러(Judith Butler)에 따르면, '복장도착' 즉 '크로스-드레싱(cross-dressing)'을 통해 드러나는 양성화된 여성의 모습은 고정된 성 역할을 파괴하는 현상이자 전통적으로 여성에게 금기시된 욕망을 대담하게 공식화할 수 있다는 점에서 여성의 권력과 여성의 성도착을 환기시키는 탁월한 시나리오를 제공한다.[159] 따라서 여기서 여성 배우가 연기한 '남장여자' 아츠닥을 이렇게 남자인 양 태연하고 호탕하게 행동하는 것은 '남장'을 '남성적 특권의 코드'로 삼을 때 가능할 것이고, 또한 이런 연기를 통해 자신이 여성으로서 고정된 젠더적 역할과 제한을 파괴하면서 여성도 이렇게 행동해도 무방하다는 동시대적 여성주의 의식을 고양시킨다.

또한 극에서 이것은 '남장여자' 아츠닥의 전체 모습이 아니다. 전반부에 그루셰가 온갖 수난을 겪을 때, 서술자이자 목격자인 아츠닥은 거의 모든 장면에서 옆에서 지켜보고 있는데, 그때 그의 모습은 이와는 다르다.

도망치는 길에서 그루셰가 직면한 첫번째 어려움은 비싼 우유를 사는 것이다. 이때 무대에 있는 '남자' 아츠닥은 우선 할미처럼 우유를 사기로 한 그루셰를 도와 아이를 잠시 돌봐 준다. 나중에 우윳값이 너무 비싸 배고픈 아이에게 자신의 젖을 주려고 하는 그루셰에게 의아한 눈길을 주지만, 외설스럽지 않다. 그루셰가 정말로 옷을 반쯤 열고 아이에게 젖을 줄 때도 그는 그런 모습을 주목하고 있지만, 표정은 평온하며 전혀

159) Judith Butler., 조현순 옮김, 『젠더 트러블』, 문학동네, 2008, 6면.

이상하지 않다. 그루셰가 아파서 신음 소리를 낼 때도 아츠닥은 단지 궁금하고 걱정스러운 표정만 띠고 있다.

그림3-9 창극 <코카서스의 백묵원> 1막 2장,
우유를 사는 장면에서의 방관자인 아츠닥

이런 그의 모습은 개막할 때, 젖가슴 이야기를 할 때의 음흉스러운 표정과는 완전히 다르다. 그때의 아츠닥은 배우가 분장한 남자인 척하며 과장되게 행동하고 있다면, 여기에서는 그루셰 옆에서 남자의 시선으로 그루셰를 응시하는 것이 아니라 착한 소녀인 그루셰의 처지를 공감하고 동정해주는 감성적인 '여성'의 시선으로, 혹은 중립자인 목격자의 시선으로 그녀를 지켜보고 있는 것이다.

그러나 서술인의 역할을 겸하는 아츠닥의 이러한 모습은 나중에 단순히 재판관 아츠닥 역을 연기할 때 또 다른 모습과 합쳐져서 이 인물의 모습을 더욱 복합적으로 만들어준다. 원작에서 아츠닥은 법정에서 그루셰에게 왜 시몬과 결혼을 하지 않느냐 물을 때 시몬을 가리키며 그가 침대에서 능숙하지 않다고 성적인 말을 한다. 창극은 이 장면에서 아츠닥도 원작과 유사한 말로 시몬과 그루셰에게 물어보는데, 두 사람의 앞에 선 그는 시몬을 가리키며 엉덩이를 흔드는 몸짓을 취하여 더욱 외설적인 의미로 이끌어간다. 특히 아츠닥의 노골적인 말에 눈살을 찌푸리며 자신의 하체를 내려다보는 사몬의 모습과, 주변에 서 있는 변호사 역시 시몬의 하체를 훔쳐보는 무의식적인 행동들이 더욱 이 말의 성적인 의미를 강화시킨다. 그리고 이 말에 그루셰도 반감을 감추지 못하고 눈썹을 찡그리며 현장에 멍하게 오래도록 서 있다.

아츠닥: (시몬에게) 이 여자가 결혼했다는 상대가 자넨가?
시몬: 아닙니다. 재판장님. 이 여자는 농부와 결혼했습니다.
아츠닥: (그루셰에게) 왜? 이놈은 침대에서는 일을 잘못 하나?

그루셰: 우리는, 아직 거기까지…
(분개하며) 그런 것까지 얘기해야 하나요?
아츠닥: 정직하게 얘기하라.[160]

이렇듯 여성으로서의 정체성을 지닌 배우가 외양은 시종일관 '남자'로 분장하고 있지만, 상황에 따라 때로는 배우의 여성으로서의 원래 정체성에 가까운 모습으로 나타나고, 때로는 분장한 역할로서의 남성 정체성을 과시하는 모습으로 나타나기도 한다. 대체로 여자 배우는 자신이 아츠닥이라는 신분을 강조할 때에 자신이 분장한 역할에 걸맞는 행동과 발화방식을 취하여 '남자다운' 방탕한 면을 과시하면서 성적인 대화도 거리낌없이 하는 모습을 보여준다. 반면에 극의 진행 과정에서 서술자이자 목격자로 등장할 때는 다정하고 감성적인 태도를 드러낸다. '남장여자' 아츠닥은 서술자의 역할을 담당할 때에는 객관적인 시각과 상냥한 말씨로 줄거리를 설명하며 관객들의 이해를 도와주지만, 목격자의 역할을 담당할 때에는 그루셰를 도와주고 동정해주며 배우 자신의 젠더적 정체성인 여성성의 평온하고 부드러운 면을 더 많이 드러낸다. 따라서 이 변화무쌍한 모습을 연기하는 인물은 어떤 균형을 유지하면서도 양성성(兩性性, androgyny)의 특징을 모두 지니게 되고 중성적인 이미지를 형성한다.

'양성성' 은 실은 원시적 신화에서 이미 등장하여 조화롭고 평등한 양성 관계를 숭배하는 초기 인류의 사유를 제시한다. 융(C.G.Jung)에 따르면 인류학적인 의미에서 볼 때 모든 인간은 생리학적이든 심리학적이든 모두 '양성성'을 지닌 존재이다. 남자의 무의식 속에 잠재하는 여성적 경향은 아니마(anima)이며, 여성의 무의식 속에 잠재하는 남성적 경향은 아니무스(animus)이기에 남성이 여성적인 것을, 여성이 남성적인 것을 체험할 수도 있다.[161] 그러나 나중에 남성중심적인 가부장제 사회에서 남자의 특권을 강조하기 위해 일부러 남녀 양성 간의 '성차(sex difference)'를 과시하며 여성단체에 대한 압박과 억압을 해왔다. 새로운 시대에는 페미니즘과 다문화주의의 발전에 따라 차이성과 다양성에 대한 존중과 융합을 추구하며, 상이한

160) 위의 공연프로그램, 47면; 괄호 안의 일부 내용은 인용자의 주.
161) 김혜정, 「C.G.융의 아니마/아니무스와 여성성」, 『정신분석심리상담』(4), 한국정신분석심리상담학회, 2020, 116-125면 참조.

문화 사이의 교류와 융합뿐만 아니라, 이원 대립적인 성적 의식을 초월한 개개인의 양성성의 존재와 다양한 성적 형태의 존재에 대한 인식도 더욱 개방적인 시각을 가지게 된다. 따라서 이러한 남성과 여성의 구분이 점점 모호해지는 시대적 문화 배경하에서 '남장여자' 아츠닥의 이러한 '양성성'이 지닌 복잡한 이미지 연기의 등장도 가능해진 것이다.

한편, 개막에서 아츠닥이자 서술자인 배우가 외설적인 발화와 연기로 일부러 관객들과 소통의 장을 이루면서 '낯설음'을 초래한 것은 브레히트의 '소외효과'를 창출하기 위한 극적 수법으로 간주할 수 있다. 그리고 이런 연기는 객관적으로 이후 장면에서 서술자 겸 목격자인 그의 모습과 더 선명하게 구별된다. 다양한 역할을 소화하는 인물은 극의 다른 장면에서 서로 뚜렷한 차이점을 지닌 모습을 가지면서도 균형 있게 그 인물의 몸을 통해 공존하게 된 것도, 앞에서 언급한 양성성의 또 다른 표현으로 간주할 수 있다.

연출가는 브레히트가 주창한 '소외효과'나 자신이 추구하는 해학적 효과를 동시에 창출하기 위해 이런 '크로스-드레싱' 연기, 즉 남녀 배우 간의 '복장전화(轉化)' 혹은 '복장도착' 연기를 취한 것 같은데, 확실히 '남장여자' 아츠닥의 연기 자체와 여자 배우가 극장이라는 공적인 무대에서 태연하게 외설적인 발화와 몸짓을 취하는 것은 관객들로 하여금 낯설음과 의아함을 느끼게 한다. 또한 아츠닥이 서술인으로서 개막에서 상스럽고 거친 성적 암시를 담은 발화를 하는 방식은 민간에서 탄생한 판소리가 당시의 남성을 위주로 한 관객들을 자극하여 관극의 분위기에 빨리 몰입시키려는 공연수단에 대한 일종의 계승이라 간주할 수도 있다.

4.2 <트로이의 여인들>의 헬레네: 모호한 몸으로 은유된 불확실한 정체성과 보편적 인간

인물 변장의 형식은 다양하지만, 그 중에서도 특히 '남장여자'가 주류를 이루는 것은 그것이 남성의 성별 우월성에 대한 동경의 의미를 지니고 있기 때문이다. 반면, '여장남자'는 남성 주도의 젠더 규범을 어긴 일종의 모욕이나 변태로 치부된다. 창극의 경우, 1950년대 '여성국극'의

흥성기때에는 남자 역할까지 여배우가 연기하여 전원 여자 배우로 구성된 창극 형태가 나타나기도 하였는데, 반대로 가부장제 사상의 영향이 너무 컸기 때문인지 남자 배우가 여장을 하고 여자 역할을 연기하는 것은 2000년대에 들어와서야 겨우 나타난다. 창극 <트로이의 여인들>에서 '국악계의 아이돌 스타'인 김준수에 의해 비로소 선보인 헬레네가 바로 '여장남자' 배역이다.

소리꾼 김준수의 소리 실력이 물론 출중하지만, 맑고 우렁찬 목소리, 수려한 외모와 호리호리한 몸매가 그에게 이 역할을 부여하게 된 외부적 조건을 만들어준다. 그는 자신의 외적 조건을 충분히 활용하여 발성법은 남성 목소리 그대로 유지하며, 몸짓은 최대한 '여성스러운' 이미지를 창출할 수 있도록 연기하여 헬레네 역에 도전한다. 비록 무대에 등장한 그의 선천적 남성적인 목소리와 외모는 관객들로 하여금 그의 남성 정체성을 무시할 수 없게 하지만, 그의 여성다운 제스처(표정, 손짓과 몸짓)와 '여성스러운' 발성법으로 인한 연기 속에서 그리스의 미인 헬레네가 드러낸 여성다운 환각적 이미지도 역시 감지할 수 있다.

김준수가 연기한 헬레네의 첫 등장은 그야말로 여성적인 모습을 드러낸다. '그녀'는 피아노를 치는 한 남자(작곡가 정재일)를 뒤에서 꼭 끌어안으며 머리를 부드럽게 그의 등에 기댄 채 애잔한 표정을 지으며 그와 함께 의자에 앉으면서 서서히 등장한다. 이러한 애뜻한 모습은 여자로서의 헬레네의 유연한 모습을 드러내는 동시에 여자이지만 남자를 기대하는 의미도 암시한다. 잠시 뒤 헬레네는 천천히 일어나는데, 몸을 감싸는 랩 가운 디자인은 그녀의 날씬한 자태를 돋보이게 해주고, 게다가 '그녀'는 일부러 발걸음을 엇갈리게 하고 서 있으며 절세 미녀인 헬레네의 우아하고 매혹적인 자태를 과시한다. 비록 김준수 배우는 남자의 단발 머리를 그대로 유지하고 있지만, 옷을 통해 드러낸 여성다운 이미지와 그가 취한 '여성스러운' 동작과 애원하는 눈빛이 이미 충분히 그가 연기한 헬레네의 여성성을 드러낸다.

시각적인 착각을 먼저 보여준 후에 '그녀'는 드디어 남편을 보고 노래를 부르기 시작한다. 남자 음색의 목소리가 울리자 외적인 자태와 맞지 않는 이질감을 금방 느끼게 되었으나, 낮고 느리고 다정한 발성이 점차 관객들로 하여금 '그녀'가 부르는 노래에 집중하게 된다.

♬헬레네: [창] 저를 당신 앞에 끌고 / 올 필요는 없었어요 / 당신을 본 순간 / 저는 당신에게 / 달려오고 싶었으니까요 /당신은 절 미워해도 / 전 당신을 사랑해요 / 당신을 원했어요 / 당신을 기다렸어요![162]

이 노래 속에는 '그녀'의 전 남편에 대한 사랑, 그리움, 미안함 등 여러 감정이 담겨 있다. 또한 불안감을 지닌 여자로서 슬프고 구성진 감정으로 조심스럽게 전 남편의 분노와 원망을 어루만지고 싶어하며 자신의 처벌을 알아보는 모습도 이 노래를 통해서 드러낸다.

김준수가 연기한 헬레네는 전 남편이 자신을 죽이려는 발언을 들을 때부터 무대에서 본격적인 움직임을 시작하는데, 발레춤의 동작처럼 발끝이 천천히 움직이며 외팔자 형태인 보태(步態)를 취함으로써 우아하고 고귀한 여자의 가볍고 부드러운 자태를 연기한다. 그리고 이러한 보태는 무대에서 움직이는 모든 과정에서 유지되고 있다. 또한 자신의 불행과 억울함을 주장하며 노래 부를 때 이 '남자 헬레네'는 항상 한 팔은 허리 근처에 놓고 한 손은 가슴 위에 놓는 손짓을 취하여 봉쇄적인 '여성스러운' 제스처로 스스로 불쌍히 여긴 유약한 여자의 모습을 형상화시킨다.

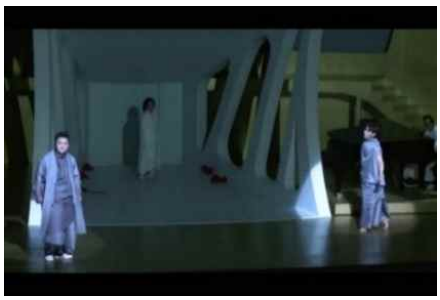

그림3-10 창극 <트로이의 여인들> 4장,
우아한 보태나 '여성스러운' 몸짓을 취하는 남자 배우[163]

가장 뚜렷하게 헬레네의 여성성을 과시하는 몸짓은 뭐니뭐니해도

162) 『창극 <트로이의 여인들> 공연프로그램』(2016), 34면.
163) 이 공연 사진은 창극 <트로이의 여인들>(국립창극단, 2016.11.11 DVD)공연 영상을 갭처한 것이다. 아래에 제시된 이 작품에 관한 다른 사진도 별도 설명이 없는 경우 이와 같다.

헬레네가 결국 천천히 무릎을 꿇으며 전 남편의 품에 안긴 후, 두 팔로 그의 팔을 꼭 껴안는 몸짓이다. 이 자세는 전 남편의 용서와 사랑을 구하는 헬레네가 여성의 아름답고 부드러운 몸의 체온으로 전 남편의 차가운 마음을 녹이려는 수작이지만, 이렇게 연기하고 있는 배우는 그때 이미 완전히 헬레네와 일체가 되어 관객들로 하여금 그의 남성 정체성을 간과하게 만든다. 그리고 전 남편을 맡은 상대역 배우가 이러한 헬레네를 품에 껴안고 한 손을 그의 어깨에 놓고 다른 한 손으로 그의 머리를 만지면서 안쓰럽고 애절한 표정을 띠는 연기는 이 장면을 더욱 보통 부부가 화해한 후의 모습처럼 보이게 만든다.

헬레네가 전 남편의 품에서 지속적으로 초조하고 불쌍한 척할 때 분노한 헤큐바가 나타나서 헬레네를 지적하기 시작한다. 헤큐바의 분노한 노래 속에 헬레네는 두 번이나 자신의 몸을 돌려서 애절하게 전 남편을 쳐다보고 머리를 흔들며 믿지 말라고 애교를 부린다. 그리고 마침내 전 남편에게 보호를 구하 듯 온 몸을 그의 품에 안겨 더욱 단단히 안는다. 트로이의 여인들이 다들 나와 분노하여 헬레네를 가리키며 욕할 때도 이 '남자 헬레네'는 전 남편과 다정하게 눈을 마주치거나 꼭 껴안거나 완전히 서로 사랑하는 화목한 부부의 모습을 연기한다.

분노한 트로이 여자들의 지적 속에, 헬레네는 마침내 일어서서 애원하는 소리로 다시 자신의 불행과 억울함을 변명하기 시작한다.

> ♬헬레네: [창] 아무도 모른다네 / 기구한 나의 운명 / 아는 이 하나 없네 / 뼈아픈 나의 희생.
> 낯선 사내 손에 끌려 / 먼 타향에 갇힌 이 몸 / 긴긴 날 눈물 지며 / 온갖 고초 견딜 적에 / 자나깨나 고향 생각 / 눈 감아도 님의 생각.
> 피눈물 뿌리면서 / 정절을 잃었건만 / 희생의 대가는 / 돌팔매질 뿐이로다.
> 그리스도 트로이도 / 모두 나를 미워하나 /이 죄는 내 죄 아니요 / 신들의 죄일진대.[164]

여기서 배우는 우선, 인물 헬레네가 품고 있는 큰 억울함을

164) 위의 공연프로그램, 35면.

마지막으로 한꺼번에 쏟아내 듯 더욱 격앙된 높은 목소리로 이를 부른다. 그의 우는 듯한 애절한 소리와 자신의 타고난 남성적 목소리가 일정한 낯설음도 야기하지만, 서서히 부르는 방식은 이를 절충시키고 하나의 전체적인 균형을 잡게 한다. 또한, 배우는 땅에 무릎을 꿇고 자신의 몸을 안은 채, 억울하고도 슬픈 표정을 지으며 눈물을 흘리는 연기를 통하여 진일보 한 헬레네의 유약하고 억울한 여성적 모습을 강화시킨다.

한편 그가 소리를 할 때 무대 위에 울리는 물같은 부드러운 피아노의 반주 소리도 확실히 그의 남성적 목소리를 조금 더 연하고 부드러운 청각적 효과가 나올 수 있도록 조화시킨다. 뿐만 아니라, 피아노의 사용은 다른 의미에서 그녀의 신분 상의 괴리를 더욱 뚜렷하게 드러낸다. 이 작품은 판소리의 특성을 살려 인물마다 하나의 악기만을 배치하였는데, 장중(莊重)한 느낌을 유지해야 할 왕비 헤큐바는 거문고, 복수심에 불타오르는 공주 카산드라는 대금, 슬픔에 빠진 며느리 안드로마케는 아쟁을 통해서 각각 한국의 국악기의 선율로 그들의 신분과 정서를 나타내준다. 그러나 유일하게 헬레네는 국악기가 아닌 이국적이고 이색적인 서양 악기인 피아노 선율로 그의 신분이 지닌 모호함과 낯설음을 한층 더욱 강조시킨다.

이렇듯 김준수는 여성적 몸짓 연기와 중성적인 소리로 특별한 매력을 발산한 헬레네를 그려낸다. 김향은 “배역의 성(性)을 바꾸어 연출하는 것은 옹켕센의 이전 작품들에서도 볼 수 있는 것인데, 이 작품에서는 남녀의 경계 영역을 해체하기 위해서였다기보다는 ‘인류 최대의 아름다움’을 간직한 제우스의 딸 헬레네의 아름다움에 대해 기호적인 상상력을 부여하기 위한 것이었다고 할 수 있겠다.”[165]라고 김준수가 연기한 헬레네의 심미적 효과를 평한다. 그러나 김준수 배우가 연기한 헬레네의 의미는 여기에 그치지 않는다. 이러한 ‘여장남자’ 연기를 설정하는 의도에 대해서 연출가는 헬레네를 그리스인과 트로이인 사이에 위치한 인물, 즉 경계에 있는 사람이라 생각하며 인종 대신 성(性)에 초점을 두어 헬레네를 남성과 여성 사이의 어떤 것을 체현하는 인물로 설정하였다고 밝힌 바가 있었다. 따라서 헬레네는 남자여서도 안 되고,

165) 김향, 「트로이의 여인들: 소리하는 배우들의 부각과 교감의 성공」, 『공연과이론』(64), 공연과이론을위한모임, 2016, 218면.

여자여서도 안 되는 존재로 트로이와 그리스, 어느 한쪽의 문화에 속해 있지도 않다.[166] 즉, 연출가는 의도적으로 남자 배우가 여장을 하고 여자를 연기하게 하는 것으로 인물의 외양적인 성적 모호성을 인물의 내면적・의미적 모호성으로 제시한다.

중국 희곡의 '건단(乾旦)'[167] 배우와 일본 가부키의 '女形(おやま)'배우들은 자신의 성별과 다른 여성을 진하게 표현하기 위해 오랜 훈련을 거쳐 최대한 노력하여 머리부터 발끝까지 여성의 성적 코드와 일치한 특성들을 연기한다. 그러나 김준수 배우는 여성적 자태, 몸짓, 눈빛, 소리 연기로써 최대한 인물의 여성적 특징들을 모방하였으나, 머리 스타일이나 목소리는 여전히 원래의 남성적 특성을 감추지 못하고 있다. 이러한 본래의 목소리가 여성적 몸짓 연기와 함께 이루어지는 모호성을 지닌 남자 배우의 여장 연기가 오히려 헬레네의 조우와 운명이 표출하고자 한 의미를 더욱 깊이 있게, 또한 더욱 풍부한 해석의 가능성을 부여해주었다. 즉, 그리스와 트로이 사이에 처한 모호한 신분인 헬레네의 애매하면서도 중첩된 성적 이미지는, 헬레네를 남자이면서도 여자이기도 한 하나의 '독특한 인간 헬레네'의 모습으로 확장시킬 수 있게 해주었다. 이러한 '헬레네'는 보편적인 한 인간으로서 신의 장난감 또는 기증품이나 제물로 간주되는 분하고 억울한 운명을 원망하며, 자신의 '잘못'에 대해 신에게 책망하는 행위를, 인간으로서 불공평한 운명에 대해 신을 향하여 책망하는 것을 보편화・승화시킴으로써, 관객들로 하여금 헬레네를 포함한 인간의 숙명에 담긴 비극에 더욱 공감할 수 있도록 하고 있다.

4.3 <패왕별희>의 우희: '전형적'인 몸에 대한 형태적 모방과 젠더 의식의 부재

창극 <패왕별희>는 여러 소재를 모아서 재창작한 작품인데 원작의

166) 위의 공연프로그램, 연출의 글과 연출가 인터뷰, 4면, 16면 참조.

167)『역경・계사상(易經・系辭上)』에서 "건도성남(乾道成男)", "곤도성녀(坤道成女)"라고 말한 바 있어 후대에는 남녀를 각각 "건(乾)"과 "곤(坤)"으로 지칭했다. 경극이 형성된 초기의 배우는 대부분 남자였고 이 중 남자 배우에 의해 연기된 극중의 여자 인물은 '건단(乾旦)' 이라고 불렀다. [闕怡慧, 《中國傳統戲劇中乾旦現象探究》, 《戲劇之家》, 2020年 第13期, 13頁. 참조]

핵심 구성인 경극 <패왕별희>는 경극의 '여장남자' 연기의 대가인 매란방이 연출한 것은 앞장에서도 언급하였다. 연출가 우싱궈는 그런 독특한 연기를 창출해낼 수 있는 특별한 맛과 색다른 매력을 보여주고자, 마침 국립창극단에서 활약중인 남자배우 김준수가 이 '여장남자' 역할에 적합하여 이를 재현하기로 결정한다. 따라서 2019년 4월에 공연된 <패왕별희>에서 김준수 배우는 다시 화려한 모습으로 무대에 서 있으며 '여장남자'인 우희를 연기하게 된다. 그러나 같은 남자 배우가 연기한 여장 연기임에도 불구하고, 원텍스트의 장르적 특성에 따라 창극 <트로이의 여인들>에서의 헬레네와 창극 <패왕별희>에서의 우희는 여러 가지로 차별성을 지닌다.

주지하다시피, 경극은 전형적인 형태를 지닌 예술이며, "가창(唱), 대사(念), 무용화된 몸짓(做), 무용화된 무술(打)" 네 가지 전문 연기술을 각각 일정한 규정에 따라 전형적으로 완성해야 한다. 파비스는 "상호문화적인 것은 '상호몸짓적인(inter-gestural)' 것이다. 시각적인 것은 청각적인 것만큼이나 중요하다."[168]며 문화와 몸짓 사이의 긴밀한 연결성을 말한다. 남자 배우 김준수는 이 작품에서 주요 몸짓과 춤을 통해서 경극에서의 인물인 우희를 연기하는데, 가창(소리)과 대사 부분은 여전히 헬레네를 연기한 것과 유사하게 남자의 본색 목소리 그대로 사용한다. 그러나 같은 '여장남자' 연기이지만, 김준수가 연기한 우희는 헬레네와 차이점을 보인다. 이것은 우선 김준수가 우희를 연기할 때 취한 보태, 자세, 손짓 등 몸짓을 통해서 확인할 수 있다.

창극에서 우희의 첫 등장은 전쟁터에 나갈 항우를 위해 무기를 마련해주고 배웅해주는 장면이다. 투명막의 뒤에서 상연된 이 짧은 장면에서 우희는 말없이 '여성스러운' 동작만 취한다. 그녀는 손에 검(劍)을 들고 서서히 우아하게 항우에게 가다가, 나중에 작은 걸음과 빠른 속도로 걷기 시작하여 가볍고 찰랑거리는 '여성스러운' 보태가 형성된다. 그리고 항우의 앞에서 스르르 몸을 구부리고 쪼그려 앉은 채로 그에게 검을 전달해주는 동작은 봉건사회에서 여성이 남자의 앞에서 흔히 취하는 복종하는 자세와 일치하여 그녀의 여성 신분을 강조한다.

이러한 '여성스러운' 몸짓 연기는 본격적으로 등장할 때 여러 동작의

168) Linda Hutcheon., 손종흠 외 옮김(2017), 앞의 책, 302면.

결합으로 더 선명하게 잘 보인다. 예컨대 야간 순찰을 하는 장면에서, 김준수가 연기한 우희는 경극 여성인물인 단(旦)배역이 취한 대표적인 손짓 중 하나인 난화지(蘭花指)[169]를 취하며 외투를 손에 잡힌 채 우희의 함축미를 드러낸다. 물건을 잡을 때만 이런 손짓을 취하는 것일 뿐만 아니라, 발화할 때나 소리를 할 때나 항상 이런 손짓을 유지하면서 여성 특성을 과시하고 있다.

또한, 경극이 탄생하고 발전하는 시기에는 마침 사회에서 여성의 전족(纏足) 문화가 흥성하고 있었다. 이를 반영하여 경극 중 등장한 대부분의 여성 인물들이 작은 걸음으로 걷는 것이 기초적인 보태가 된다. 예컨대 우희가 야경병들과 대화할 때 자리에 서 있는 것이 아니라 수시로 움직이기도 하는데, 항상 작은 걸음으로 호선(弧線)을 취하여 여성의 부드러움을 표시한다. 특히 병사들의 사기가 사라지는 것을 알아챈 후 마음이 급한 우희의 마음을 표현할 때, 급히 군장으로 돌아가 항우에게 소식을 전하려고 할 때 무대에서 작고 빠른 걸음걸이가 원형적 이동 노선을 이루면서 슬라이딩 같은 보태(步態)를 취한다. 이것은 중국 희곡 무대에서 배우가 원형 코스를 따라 도는 것으로 장소의 전환과 인물의 이동을 표현하는 전형적인 연기이기도 하지만, 작은 걸음과 빠른 속도로 연기한 이런 보태는 여성인물이 입고 있는 치마의 조력하에 더욱 여성의 가볍고 아름다운 자태를 강조할 수 있다.

---

169) 중국 희곡 공연의 기본법인 '오법(五法)'에서 가장 먼저 강조하는 것이 바로 '수법(手法)', 즉 손짓이다. 경극의 단(旦) 배역은 중지를 굽혀 엄지와 거의 닿게 하고 식지를 곧게 펴며 무명지와 소지는 약간 굽히는데 모양이 '난초'와 같다고 해서 매란방은 이런 손짓을 '난화지(蘭花指)'라고 불렀다. 비록 매란방이 처음으로 시도한 손짓은 아니지만, 그가 본래의 '난화지' 형태를 바탕으로 진일보 세분화하고 미화한 결과, 58개 정도의 '난화지' 손짓을 만들었고 이를 내용적 형식적으로 하나의 예술적 손짓으로 격상시켰다. [兪麗偉, <梅蘭芳戲曲手勢表演美學芻議>, 《中北大學學報》(社會科學版), 2015年 第31卷 第5期, 101-102頁 참조.]

그림3-11 창극 <패왕별희> 2막 5장,
경극의 전형적인 '여상스러운' 몸짓을 연기하는 창극 배우

따라서 앞에서 김준수 배우가 헬레네를 연기할 때 서서히 발레 같은 보태(步態)를 취한 것은 창극에서 다른 장르의 자세를 빌어서 여성의 우아함과 아름다움을 과시하는 수법이라면, 여기에서 김준수가 이런 보태를 취한 것은 원작 경극의 장르적 연기 특징을 모방하는 것으로 간주해야 할 것이다. 또한, '패왕별희' 장면에서 배우가 패왕의 앞에서 슬픈 심경을 지닌 우희를 연기할 때, 때로는 몸을 뒤로 젖히고 몰래 눈물을 훔치는 것을 연기하고, 때로는 항우의 한 쪽 어깨에 기대며 울다가 또 다른 한쪽 어깨에 기대며 우는 여성의 감상적이고 유연한 모습도 연기한다.

한편, 경극 <패왕별희>에서 가장 유명한 장면인 검무 추는 장면을 재현하는 것은 우희의 아름다움 외에도 항우의 아내로서 항상 그와 함께 전쟁터를 누빈 여걸의 면모도 과시하는 것이다. 짧은 훈련 시간 안에 매란방이 창작한 복잡한 검무를 그대로 따라하기는 무리지만, 김준수 배우는 각색된 가사와 음악에 맞추어 몇 가지 대표적인 매파(梅派) 검무(劍舞)의 동작을 모방하여 더 편한 춤사위를 취하여 이 검무를 부분적으로 완성한다.

경극 <패왕별희>

창극 <패왕별희> 2막 6장

그림3-12 우희가 검무를 추는 장면

위의 두 사진에서 유사한 검무 동작을 취하고 있는데 뚜렷하게 눈에 보이는 차이는 바로 인물의 복장이다. 경극에서 행두(行頭)라고 부르는 인물의 옷차림과 소도구도 마음대로 사용되는 것이 아니라, 인물의 신분, 성격, 처지 등 요소에 따라서 배치된다. 극중 인물에서 우희는 왕비이자 문무(文武)를 모두 겸비한 여자 영웅이다. 그녀의 왕비 신분을 명시하기 위해, 우희의 복장은 늘 왕권을 상징하는 노란색을 위주로 구성되어 있다. 또한 무술에 능통한 왕비로서 패왕을 수행하며 전쟁터로 나온 그녀는 늘 화려한 옷 위에 어린갑(魚鱗甲)[170]을 입고 있음으로써 그녀의 귀한 신분과 무술에 능하다는 것을 보여준다. 특히 경극 <패왕별희>에서 우희가 외투를 벗고 어린갑을 노출시키면서 검무를 추는 장면은 그녀의 여자 영웅이자 부드러운 아내의 입체적 인물 특성을 뚜렷하게 드러낸다. 따라서 춤을 끝내고 강개하게 자결한 그녀의 어린갑이 비치는 가운데, 그녀의 죽음은 그냥 한 여자가 남편 항우를 위한 자결이 아닌 한 전사처럼 용감하게 죽음으로 명예와 지조를 지키는 감동적인 죽음으로 승화된다. 그리고 어린갑 위의 붉은색은 그녀의 강인한 성격과 패왕 항우에 대한 불 같은 사랑을 표현하기 위한 디자인일 것이다.

창극 <패왕별희>의 연출가 우싱궈는 인터뷰에서 “저희 창극작품은 현대적인 무대에서 현대적인 의상을 입고 현대적인 조명과 현대적인 영상효과를 표현해서 공연하고 있습니다.”[171]라고 말했다. 이러한 의도의 결과인지 모르겠지만, 창극 <패왕별희>에서 등장한 우희는 경극의 여자 배우처럼 화려한 머리 장식과 약간 요염한 화장을 하며 옷차림이 매우 여성스럽지만, 정통 경극에서 분장한 우희와 대비할 때, 창극에서의 우희는 신분을 상징하는 옷 색깔이 노란색에서 붉은색으로 바뀌고,

170) 어린갑(魚鱗甲)는 춘추전국(春秋戰國)시대에 이미 생겼고, 용린(龍鱗)과 흡사하여 신분이 있는 장군들만 사용할 수 있는 고급 갑옷이다. 매란방은 우희라는 인물을 위해서 특별히 어린갑인 개갑을 만들었는데, 이를 ‘우희갑(虞姬甲)’이라고도 부른다. 후일 이것은 경극 복장 중의 하나로 정해져 항우의 아내인 우희가 ‘막사(幕舍)’ 장면에서 전용된 상징적 복장이 된다. [譚元傑, 《中國京劇服裝圖譜》, 北京工藝美術出版社, 2008, 220-221頁 참조.]

171)「전통 경극보다 현대적 요소와 결합한 작품」,『위두인 뉴스』(2019.4.4)

여영웅의 상징인 어린갑도 사라지게 된 것이다. 따라서 창극의 무대에서 등장한 우희는 더 요염하게 된 색깔과 어린갑의 부재로 인해 여성성 특징을 더욱 선명하게 나타내는 반면에, 인물의 귀한 풍격과 영웅성이 사라지게 되어 무녀(舞女)와 혼동할 수 있는 이미지로 격하하게 된다. 공연 당시 한국의 뉴스에서 자주 “한국의 장국영, 매란방을 꿈꾸는 남자 우희”라고 소개하였는데, 어찌보면, 김준수가 분장한 우희는 과도한 여성스러움에 대한 ‘모방’과 과도하게 요염해진 분장으로 매란방과 매파가 연기한 영기(英氣)가 비범한 우희가 아닌 장궈룽이 영화 <패왕별희>에서 연기한 요염한 우희에 더 가깝다. 따라서 우희라는 인물의 상징적인 분장 하나의 변화로 그녀가 곧 항우 앞에서 자결한 것도 남자 영웅을 위한 여자의 희생이라는 의미를 더 강화시키게 되어 극의 젠더적 의미를 한층 더 약화시키게 된다.

앞서 분석했듯이, 창극 <트로이의 여인들>에서 헬레네는 남자의 단발머리와 ‘여성스러운’ 롱 랩스커트로 형성된 중성적 이미지를 지니고 있다. 이 작품의 원작은 일반적인 연극이며, 전형적인 동작을 요구하지는 않는다. 안무자의 말에 따르면, “배역들의 움직임은 간결함과 슬픔, 그리고 일상 속에서 관찰할 수 있는 작은 동작들을 바탕으로 만들었다.”[172] 따라서 김준수가 헬레네의 여성적 특징을 모방하기 위해 비교적 여성성을 잘 드러낼 수 있는 눈빛이나 걸음, 또는 몸짓을 취하지만, 일상적인 삶에서 흔히 볼 수 있는 여자들의 제스처와 큰 차이는 없다. 그러나 김준수 배우가 우희를 연기할 때에는, 머리분장부터 걸음걸이까지 경극에서의 우희가 취하는 전형적으로 여성적인 양태와 동작들을 최대한 모방하며 여성 인물로서의 이미지를 연기하였다. 즉, 남자인 그가 여장한 채 우희를 연기한 것이, 단순히 ‘여성’ 우희를 연기한 것이 아니라, 일상생활에서보다 더욱 많이 과장되게 보여주는 경극의 전형적인 몸짓, 또는 무용에 가까운 여성적 동작을 많이 취함으로써, 경극의 여성인물 우희를 형상화하고 있다. 이는 이 배역이 단순한 성별에 대한 모방의 차원을 초월하여 장르적 모방의 의미까지 함축할 수 있게 해주고 있다

한국에서 2005년에 영화 <왕의 남자>에서 배우 이준기의 ‘여장남자’ 연기가 큰 인기를 얻은 이후로, 이런 남녀 간의 변장연기는 점차 한국의

172) 『창극 <트로이의 여인들> 공연프로그램』(2016), 안무가의 글, 19면.

영화, 드라마, 뮤지컬, 그리고 예능 공연 프로그램과 대중 가요계까지 확장하게 된다.[173]이런 문화 배경하에 '세계화'와 '보편적 음악극'을 추구하여 더 개방적 시각으로 실험된 창극의 무대에서 아츠닥의 양성적 '남장 여자' 연기와 헬레네, 우희의 '여장남자' 연기로 이루어진 새로운 인물유형이 나타난다. 이것은 창극이 시대적 젠더 문제에 대한 사고와 여성의 아름다움에 대한 긍정적인 태도로 출발하여 창작된 것이며, 창극의 세계화 발전 과정에서 예술적 형식으로 더 개방적인 시각인 여성주의에 대한 응답으로 창극의 문화적·사회적 면을 넓혀주는 시도로 간주할 수 있다. 아울러, 이런 연기를 통해서 특정한 극적 의미와 효과를 창출하거나, 관객들에게 더욱 다양한 연기 형태를 보여주거나, 아니면 단순히 관객들의 호기심을 자극하여 그들을 극장으로 끌어들일 수 있다.

또한 창극계에서 꾸준히 행하는 이러한 실험들은 관객들로 하여금 점차 새로운 문화형태에 익숙해지고, 역으로 관객들의 긍정적인 반응으로 배우와 제작진에게 더 과감한 실험을 행하는 자신감도 제공한다. 헬레네와 우희를 잇달아 연기한 김준수의 예를 들자면, 그는 처음에 "<트로이의 여인들>에서 여성 역할을 맡게 되었을 때, 관객들의 시선이 두려웠어요."[174]라고 고백하였는데, 의외로 관객들로부터 좋은 평가를 받았다. 나중에 그는 "우희를 연기하는 것이 좋은 기회라 생각하고 있다. 다양한 배역으로 표현할 수 있는 스펙트럼이 넓어질 수 있으니 자부심도 느낀다."[175]라고 하며 긍정적 태도 변화가 드러난다. 즉, 배우든 관객이든 어떤 새로운 연기 형태가 나올 때 처음에는 항상 낯설고 불편하게 느끼지만, 자주 접하게 되면, 점차 더 개방적인 태도를 취하게 될 것이다. 특히, 어떤 새로운 예술형태의 변화가 동시대의 진보적인 문화 흐름의 변화에 대한 긍정적인 반영이라면 더욱 그렇다.

---

173) 영화와 드라마, 그리고 뮤지컬 같은 예술 형식의 경우는 대부분 인물의 정체는 남자인데 일시적인 연기 요소나 신분을 감춰야 할 상황이나, 아니면 뮤지컬 <헤드윅>처럼 인물 자체가 바로 성소수자인 극적 상황에서 이런 연기를 필요로 하는 것이다. 예능 공연 프로그램과 대중 가요에서 이러한 연기를 등장시키는 것은 단순히 과장되고 반전된 연기로 관객들의 호기심을 자극하기 위한 경우가 일반적이다. 창극 <내 이름은 오동구>(2013)같은 변성(變性) 주제를 담은 작품은 전자에 해당한다.

174)「몰입하는 순간, 나는 여자가 된다」, 『뉴스홈』(2019.12.20)

175)「패왕별희 주연 김준수, '전설' 메이란방처럼」, 『아시아경제』(2019.4.11)

필자가 본장에서 분석한 인물들은 모두 상호문화적 텍스트에서 원작 인물의 일정한 특징을 수용하면서도 목표문화의 정치적·사회적·문화적 요소에 의해 원형인물 캐릭터들을 적절히 변형시켜 상호문화적 혼합 양태를 갖춘 인물들이다. 1절과 2절은 주요한 여성 인물들을 살펴보았는데, 그들의 이야기가 펼쳐지는 주요 사회적 배경에 따라 가족 내의 여성과 전쟁 중의 여성을 분류해 논의하였다. 3절은 여주인공의 상대역인 남성들, 그리고 남주인공 항우를 살펴보았는데, 동서양 텍스트에서 나오는 남성들의 각색 과정에서 드러난 양극화 양상을 분석하였다. 4절은 새로운 인물 유형인 크로스-드레싱 인물에 대한 논의인데, 주로 그들의 다면적 몸과 그의 문화적 예술적 의미를 분석하였다.

특정한 인물의 이미지와 성격은 일반적으로 일정한 플롯 속에 다른 인물들과의 관계를 통해서 드러내기에, 플롯 상의 상호문화적 변화도 필연적으로 그 플롯 속에 행동하는 인물에게 일정한 양상적 변화를 야기시킬 것이다. 2장에서 논의하였던 번안창극의 상호문화적 플롯 각색은 파비스의 미장센 구체화 과정의 '텍스트 구체화(T1)'로부터 '극작술적 구체화(T2)'에 이르기까지의 기초적인 작업이라면, 번안창극의 상호문화적 인물 각색은 '극작술적 구체화(T2)' 단계를 거쳐 상호매체성을 지닌 (텍스트 속) 인물로 변모된 뒤, 배우의 몸을 매개로 무대에서 실제로의 상호문화적 특징을 보여줌으로써 인물 차원의 '무대적 구체화(T3)'를 이루어진 것이다.

그리고 플롯의 각색은 일반적으로 장면을 단위로 비교적 큰 측면에서 이루어지며 식별하기가 쉬운 편이다. 반면에 인물의 주체로서의 배우는 "수많은 비-언어적 기호들, 관객에 의해 언어적으로 '번역'될 수도, 번역되지 못할 수도 있는 일련의 기호들을 발신한다."[176]는 기능을 가지고 있기에, 인물의 각색에 대한 분석은 배우가 무대에서 행한 발화, 손짓, 몸짓, 눈빛, 움직임, 그리고 분장 등 많은 세소한 약호들을 통해서야 그 변화된 양상을 다욱 다면적으로 파악할 수 있다.

176) Anne Ubersfeld., 신현숙·유효숙 옮김(2012), 앞의 책, 234면.

Ⅳ. 전통적 정서와 문화 오브제의 활용 양상

1. 현대적 기술과 동양적 정취의 만남과 절충

연출가가 시나리오를 개인적 연출방식으로 무대에 올리기 전에 무대 디자이너는 극작가와 연출가의 의도에 따라 극적 배경과 분위기를 돋보이게 하고 인물들의 활동 공간을 제공하는 무대장치를 설치해야 한다. 드니 바블레(Denis Bablet)에 따르면 "무대장치는 중성적이거나 아니면 의미 있는 배경에서 분리되어 무대 바닥에 접붙여졌다. 그것은 상호 연결되는 하나 혹은 여러 연기 구역들을 제시하는 자율적 공간 구조이자, 집기, 소도구들, 보조적 물품들, 극행동이 일시적으로 가치를 부여하기에 충분한 공간 구조이다."[177] 한편 위베르스펠트는 "무대 위에 있는 모든 것은 무대 위에 있다는 사실 그 자체만으로도 오브제라는 성격을 얻는다"[178]라고 말하였는데, 무대장치는 의도적으로 무대에 배치되는 물건으로써 넓게 보면 오브제로 귀결할 수 있다. 다만 고정된 실체인 무대장치는 일반적으로 공간의 배치와 "총체적 시각 효과(total visual effect)"[179]를 만들어내는 뚜렷한 역할을 한다는 점에서 다른 오브제들과는 다르다. 필자가 7편의 번안창극의 구체적인 무대연출 형태에 대한 논의를 하기 전에 이 절에서 먼저 소개하고자 한 것은 바로 배우들의 활동 공간의 구축과 극적 환경의 형성에 주된 기능을 발휘하는 무대모형, 막, 조명 등의 무대장치들이다.

우선 무대장치들이 위치한 무대의 외형적 형태를 보자면, 7편의 번안창극은 주로 해오름극장(대극장)이나 달오름극장(소극장)에서 공연되었는데, 창극 <코카서스의 백묵원>은 3면의 객석으로 둘러싸인 '반원형무대'로, 창극 <트로이의 여인들>은 무대가 객석 쪽으로 좀 튀어 나온 '돌출무대'로 구성되어 있는데, 나머지 5편의 작품은 대체로 가장 전형적인 액자무대인 '프로시니엄 무대'로 구성되어 있다.

---

177) Denis Bablet., Les Révolutions scéniques au XX siècle, Paris, 1975, 300면. [Anne Ubersfeld., 위의 책, 168면 재참조.]

178) Anne Ubersfeld., 위의 책, 182면.

179) Richard Corson., 박수영 편역, 『공연예술총서3-장치조면』, 예니, 1994, 21면.

대극장인 해오름극장에서 공연된 창극 <제비>는 대체로 '프로시니엄 무대'를 앞쪽과 뒤쪽으로 나누어 사건들이 발생한 장소와 지리적 원근(遠近)의 차이를 제시하여, 무대의 공간적 깊이와 극의 서사적 폭을 넓혀 준다. 즉, 극은 현시간과 현장소에서 발생한 일들은 주로 무대 앞쪽에서 상연되는 반면, 다른 공간이나 시간에 발생한 일들은 무대 뒤쪽에서 상연하는 것으로 지리적 시공간적 차이를 분명하게 나타내준다. 예컨대 시간상 조선통신사 일행이 배를 타고서 멀리 온다는 것은 일본인 촌장이 조선통신사들이 곧 온다는 소식을 전달하기 전에 이미 진행되고 있는 일로서, 극은 과거에서부터 진행하여 현재의 시공간과 연결된 이 과정을 재현하기 위하여, 촌장의 발화 장면이 끝난 뒤 바로 무대 뒤쪽의 낮은 단(壇) 위에서 그들이 배를 타고 도착하는 모습을 재현하다가, 이어서 그들이 앞쪽 무대를 향해 계속해서 행진하는 모습을 재현한다. 또한, 젠조의 가족들이 집에서 춘연에 대한 대화를 마친 후, 그 집을 가리키고 있는 무대모형 옆의 뒤편 무대에 설치된 고대(高臺)에서 바로 춘연을 비롯한 조선포로들이 다른 장소에서 놀이를 하고 있는 장면이 연출된다. 그리고, 현실적 시공간과 심리적인 시공간의 병존도 분할된 무대를 통해서 드러내고 있다. 앞쪽 무대에 위치하고 있는 춘연의 머리 속에 떠오르는 자신의 부모에 대한 상상적 화면이 뒤쪽 무대에 설치된 고대에서 동시에 재현되는 것이 바로 이에 해당하다.

그림4-1a 뮤지컬 <츠바메> 1장,
'조선 통신사'그림 앞에서 서술하는 촌장

그림4-1b 뮤지컬 <츠바메> 3장
수묵화 병풍인 젠조의 집

그림4-1c 뮤지컬 <츠바메> 2장,
화려한 배경막 앞에서 춤추는 제비

그림4-1d 뮤지컬 <츠바메> 6장,
화려한 배경막과 복장

그림4-1 뮤지컬 <츠바메>의 무대 (출처: 와라비좌(わらび座) 홈페이지)

또한, 이러한 기초적인 무대배치로 창극 <제비>는 "수묵화의 느낌이 배어 있는, 다분히 추상적인 분위기의 무대를 창조해낸다."[180]이것은 원작 뮤지컬에서 조선통신사 이야기를 그림(사진4-1a)으로 명시하는 수법과, 수묵화 병풍(사진4-1b)으로 젠조의 집을 가리키는 수법에 대한 변형적 사용으로 간주할 수 있다. 실은 원작 뮤지컬에서는 그림 요소를 적용하였으나, 보다 많은 장소에서 사용된 화려한 배경막이나 복장(사진4-1c, 4-1d)이 드러낸 분위기는 수묵화가 아니라, 다채로운 풍속화와 더욱 유사하다. 이와 달리, 창극 <제비>는 비어 있는 간결한 무대, 흰 옷을 위주로 한 소박한 색깔인 복장, 추억 중의 장면이나 환상적인 장면을 드러낼 때 무대 위를 떠도는 옅은 연무, 그리고 인물들이 행하는 느릿느릿한 춤과 은은한 노래 등의 무대 요소를 사용함으로써 하나의 추상적이고 소박한 수묵화같은 분위기를 창출해 내는 것이다.

소극장인 달오름극장에서 공연된 창극 <로미오와 줄리엣>은 무대의 중앙에서부터 뒤쪽에 이르기까지 거의 반정도의 공간을 사용하여 하나의 풀밭을 설치한다. 그리고 이러한 반쪽 무대를 차지하고 있는 풀밭 위에서 장승 세우기, 싸움판, 재수굿, 탈춤, 사자춤, 강강술래 등 다양한 한국 전통문화 요소를 담은 활동이나 놀이들을 보여주며 극의 사회배경인 고려시대의 짙은 농업사회의 분위기를 돋보이게 함으로써 셰익스피어의 한국화를 만들어낸다.

180) 「이윤택·안숙선, 日뮤지컬 각색 창극 선보여」, 『서울신문』(2004.10.26)

그림4-2 창극 <로미오와 줄리엣>의 무대

뿐만 아니라, 이러한 마을과 마당의 환경에 맞추기 위해 극중의 혼사(婚事)를 알려주는 장소를 원작의 거실에서 창극의 창포 물가로, 두 젊은이의 밀회는 원작의 발코니에서 창극의 연못가로 각각 교체하기도 한다. 그리고 재수굿판 장면에서는 극중인물이 심지어 관객들 가운데로 가서 몇 명의 관객들을 무대에 끌어 올려 함께 강강술래놀이를 하는 것으로 공연의 장(場)을 하나의 큰 마당놀이판으로 확장시킨다.

해오름극장에서 공연된 창극 <메디아>의 무대장치에 관하여 김향은 "삼면에 벽을 세우고 사선 무대에 천장까지 얹은 원근법적인 무대는 관객들의 조감을 높여주었"[181]다고 말한다. 한 뉴스에서 이러한 무대를 "메디아의 자궁 안을 형상화했다"[182]라고 설명하였지만, 필자가 보기에는 삼면인 무대 천장과 양쪽 벽에 여러 감실(龕室)같은 작은 칸이 설치되어 있는 이 무대는 메디아의 상처투성이 마음을 은유적으로 나타내는 것으로 봐도 무방하다고 생각한다. 아울러, 극의 진행 과정에서 가끔 도창이 한 쪽 벽의 높은 곳에 설치된 발코니에 서 있으면서 극중 인물의 행동을 평하거나 메디아의 불행을 애탄하는 것은 신(神)같은 시각을 창출하기 위한 것이라고 생각한다.

뿐만 아니라, 창극 <메디아>는 또한 상황에 따라 무대의 양쪽 벽과 뒷벽을 유동적으로 그림자극의 벽막이나 추억을 재현하는 무대로 사용하기도 한다. 예컨대, 극을 본격적으로 전개한 후에 뒷벽은 투명막이 되어 조명의 도움과 막의 뒤에 있는 배우의 몸짓과 소리 연기를 통하여 동생이 살해당한 장면을 그림자극 형태(사진4-3a)로 생생하게 재현해주는 역할을 한다. 또한, 이아손이 배를 타고 메디아의 조국으로

181) 김향, 「메디아에 대한 연민의 극대화」, 『플랫폼』(40), 인천문화재단, 2013, 106면.
182) 「<공연리뷰> 국립창극단 '메디아'」, 『연합뉴스』(2013. 5. 24)

건너온 이야기를 서술할 때, 배모형을 든 한 코러스가 이아손과 함께 무대 앞을 천천히 걸어가는 모습을 재현하였는데, 그때 조명 아래서 무대의 양쪽 벽에 배모형과 사람의 긴 그림자가 형성되어 또 다른 형태로 그림자극과 같은 극적 효과(사진4-3b)를 창출한다.

그림4-3a 창극 <메디아> 1장,
뒷막의 그림자극 형태인 동생살해장면

그림4-3b 창극 <메디아> 1장,
양쪽 벽에 투영된 배모형과 인물 영상

그리고, 이 극에서도 창극 <제비>처럼 무대의 앞쪽과 뒤쪽을 서로 다른 시공간에서 발생한 일들의 장소로 분할하여 사용하였는데, 동생살해, 숙부살해 등 추억 중의 전사(前史)나 주문을 외우고 공주를 독살하는 환상적인 장면들을 주로 뒤쪽 무대의 구역에서 상연하였다.

해오름극장에서 공연된 창극 <오르페오전>의 무대 자체는 오브제인 방패연과 유사한 형태인 곡선으로 설계되어 있으며 화려한 빛과 함께 환상적인 '쇼'같은 무대를 구성한다. 대부분의 경우에는 곡선이자 원판 형태인 무대가 고정되어 있으며, 때로는 배우들이 추상적인 춤이나 몸짓을 하여 삶에 대한 느낌과 정서를 표현하는 장소가 되고, 때로는 남녀 주인공이 등반하는 이상(理想)을 상징하는 고지(高地)로 사용된다. 그리고 저승 장면에서 애울과 올페가 이 경사진 무대에서 상하로 뛰어다니는 행동을 통해서 지상으로 돌아가는 것에 대한 의견차이를 드러낼 때, 이 무대 자체는 두 사람의 오르락내리락하는 모순된 심정을 시각화 한 장치가 된다.

무대에 대한 더욱 특이한 활용은 뭐니뭐니해도 이러한 곡면 무대를 턴(turn)테이블 무대로 사용하여, 이를 천천히 180도 돌면서 남주인공인 올페를 이승의 뒷면인 저승으로 말려들어가는 극적 장면을 표현하는 것이다. 이러한 무대장치로 만들어낸 생사 양극 세계의 순간적인 전환은 관객들로 하여금 판타지적이고 드라마틱한 장면을 체험하게 할 뿐만

아니라, 또한 직관적인 무대의 회전으로 '이승의 뒷면에 바로 저승이 있다'는 동양적 사유를 불러일으킬 것이다.

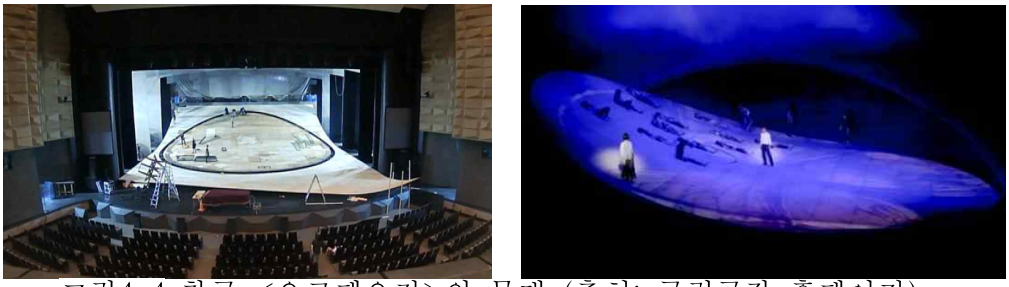

그림4-4 창극 <오르페오전>의 무대 (출처: 국립극장 홈페이지)

한편, 이 작품에서 조명과 영상기술에 의존한 빛에 대한 다양한 활용도 주목할 만하다. 빛은 때로 어두운 무대의 바닥을 가로 비추어서 길을 형성한다. 어두운 무대에서 애울의 상여를 든 사람들이 걸어가는 그 빛의 길, 그리고 올페가 처음에 저승에 들어갈 때와 결말에 지상으로 올라갈 때 걸어가는 그 빛의 길은 모두 이에 해당하는데, 무대의 공간을 구성하면서도 빛이 가지고 있는 상징적 의미를 돋보이게 한다. 또한 빛은 때로 무대 바닥에서 천장으로 세로로 비추면서, 저승의 깊이를 제시하기도 하고, 더 많은 경우에는 빛으로 곡선 무대 주변을 비추어 원을 형성하거나 무대 전체의 곡면을 비추어 하나의 원판을 형성한 뒤, 이야기나 정서의 변화에 따라 그 내부에 다채로운 색채나 이미지를 투사해 놓고 무대를 하나의 서사적이거나 서정적인 화판(畵板)으로 활용한다.

이 작품이 무대장치에 있어서 다른 작품과 차별화된 또 다른 무대장치는 바로 뮤지컬처럼 와이어를 적용하여 배우들이 무대 상공에서 연기하면서 노래를 부르는 것을 가능하게 만든 것이다. 이것은 창극 배우의 활동 공간을 무대의 바닥, 벽, 객석의 통로 등에서부터 진일보하여 공중으로 연장시키는 중요한 시도라고 말할 수 있다.

달오름극장에서 공연된 창극 <패왕별희>의 무대장치에 대하여 연출가 우싱궈는 인터뷰에서 이를 "현대적인 무대에서 현대적인 의상을 입고 현대적인 조명과 현대적인 영상효과를 표현해서 공연하고 있습니다."[183]라고 밝혔다. 우선 창극 <패왕별희>의 무대장치는 조명과

183)「전통 경극보다 현대적 요소와 결합한 작품」, 『위두인 뉴스』(2019.4.4)

영상을 결합시키고, 무대 위에서 실제로 재현하기 어려운 웅장한 장면들, 예컨대 파도가 치는 강물, 거대한 명월, 휘날리는 대형 군기(軍旗), 격렬한 전투 장면같은 것들을, 배경막에 투영시키는 표현 방식을 통하여 파란만장한 사극의 극적 분위기를 조성시켰다. 또한 이 작품은 중국 전통희곡에서 장면을 바꿀 때 간간이 등장하였던 객석과 무대 사이에 설치되었던 무대막을 투명막으로 바꾸고 현대 투영 기술을 적용하여 이를 영상 스크린으로 활용하였다. 즉, 새로운 장을 시작할 때 많은 경우에 무대 앞쪽의 막에 화면을 투영하여 한 편의 영화를 시작할 때처럼 고전(古典)에 기록된 배경 이야기와 이 장면에서 곧 전개될 전쟁 장면을 관객들에게 미리 보여줌으로써 그들로 하여금 낯선 이야기의 이해도를 높이거나 웅장한 전쟁 장면을 체험할 수 있도록 도와준다.

그림4-5 창극 <패왕별희>의 무대

연극 무대에 이러한 영상의 삽입이 그다지 새롭지는 않지만, 배우에게 숨을 돌리는 시간을 제공해줄 수도 있고, 또한 관객들로 하여금 환상적인 전쟁 영상과 배우들이 투명막의 뒤에서 실제로 연기하는 전쟁 장면을 동시에 감상하게 제공해주어, 다차원적 관극 체험을 하게 만들어준다. 예컨대, 4장 '십면매복'에서 처음 등장하는 우희는 곧 전쟁터로 나갈 항우에게 천천히 다가가 우아한 자태로 그에게 검을 건네준다. 투명막의 뒤에서 연기된 이 장면은 어렴풋하게 시각 효과를 형성하여서 미인 우희의 함축(含蓄)적이고 신비한 아름다움을 더욱 돋보이게 해주는 동시에, 배우 김준수의 '여장남자' 효과에 궁금증을 갖고 있는 일부 관객들의 호기심을 더욱 증폭시켰다.

그리고 이 작품의 조명에 있어서 비교적 인상적인 부분은 항우가 유방 일행을 보내기 직전의 장면에서 나타난다. 장량은 항우에게 유방을 뒷간에 데려가도록 허락해달라고 부탁하자, 극은 항우의 대답을

보여주지 않고, 무대 조명을 거의 끄면서 다양한 몸짓을 취했던 인물들로 하여금 모두 멈추게 한다. 희미한 조명 속에 등장한 할미는 멈춰선 인물들 앞을 천천히 걸으며 항우의 '홍문연' 실책으로 인해 생긴 급변을 평하였는데, 할미의 소리가 그치자, 조명이 다시 정상화되면서 정지된 인물들도 다시 움직이기 시작하여 미완된 행동을 계속 연기하기 시작한다. 이렇듯 조명으로 이루어진 영화의 한 삽입 장면같은 이 장면에서는 움직이고 있는 할미가 처한 현시공이, 멈추고 있는 '홍문연' 영웅들이 처해있는 과거의 시공간과 서로 비추면서 하나의 복합적이고 다원적 공간을 구성한다. 나중에 항우가 노래로 자신의 본심을 고백하는 것을 보여줄 때, 무대의 조명이 다시 희미해지고 다른 인물들도 다시 정지하고 있는데, 이것은 '홍문연' 당시의 시공간 속에서 항우 개개인의 심리적 공간을 따로 돋보이게 하는 수법으로 간주할 수 있다. 이렇듯, 창극 <패왕별희>는 무대장치인 조명과 인물의 몸짓을 결합시키고 다양한 극적 공간과 관극 체험을 제공한다.

그리고 이 작품은 대체로 '프로시니엄 무대'로 구성되어 있지만, 유방을 비롯한 인물들이 무대에서 펼쳐진 '홍문연' 장소로 다가갈 때, 무대 양쪽이나 뒷쪽의 입구를 이용하는 것이 아니라, 관객석의 통로와 연결된 하나의 좁고 긴 통로를 통해 등장한다. 그리고 인물들 가운데 있는 병사들이 '하나미치(花道)'와 유사한 이 통로를 걸어가면서 노래를 부르는 것으로 관객과의 '소통'을 이루면서, 무대의 공간도 중심무대에서 공연장의 전체로 확장된다.

이상 5편의 번안창극은 모두 '프로시니엄 무대'를 선택하여 원근법에 기반한 무대공간을 기본적으로 앞쪽 구역과 뒤쪽 구역으로 나누었으며, 평면적인 공간에 제한을 두지는 않았다. 예컨대 비록 창극 <제비>, <메디아>, <오르페오전>에서는 모두 닫힌 공간 안에서 공연이 이루어졌더라도, 각자 뒤쪽 무대에 높은 누대를 설치하거나, 한쪽 벽에 한 개의 발코니를 설치하거나, 아니면 유동성이 강한 원판인 무대를 설치하는 방식으로, 이러한 기초적인 '프로시니엄 무대' 안에서 전후, 좌우, 상하 등 다각적이고 유동적인 공연 공간을 만들어 놓고 입체적인 공연이 이루어졌다. 한편, 창극 <로미오와 줄리엣>과 창극 <패왕별희>는 각자 관객을 무대에 초대하는 연출방식이나 관객석의 통로를 '하나미치'로 사용하는 방식을 취하여 공연의 장(場)을 객석까지

확장하여 더욱 개방적인 무대 공간을 구축하였다. 그리고 창극 <패왕별희>는 매체기술에 의한 영상을 공연에 접목시킴으로써 현대적이고 환상적인 극적 공간을 만들어내었다.

이 외에, 해오름극장에서 공연된 창극 <코카서스의 백묵원>은 관객과 배우, 무대의 거리를 좁히기 위하여 객석 1500석을 비워두고 대신 무대 위에 600개의 객석과 세트를 세웠다. 그리고 "3면의 객석으로 둘러싸인 무대는 2층으로 구성되어서 다른 무대 장치들과 입체감 있는 장면을 연출했다. 그루셰가 피난길에 아이와 함께 건너는 '밧줄다리'는 천정에서 내려와 무대 1층과 2층을 연결했고 중간중간 지하에서 2층 높이로 리프트 무대가 올라가는 등 창극에서 보기 어려운 다채로운 무대 구성도 신선했다."[184]

이렇게 객석보다 낮은 반원형인 개방형 무대는 삼면의 객석에 앉은 관객들로 하여금 낮은 중앙 무대의 공연을 볼 때, 마치 광장에서 신명마당을 구경하는 느낌을 갖게 할 수 있다. 특히, 아츠닥을 비롯한 인물들이 공연의 중간에 가끔 관객들의 앞에 가서 그들과 직접 대화하거나 호흡하는 것으로, 아니면 대부분의 경우에는 배우들이 객석 사이의 통로로 등장하고 퇴장하는 것으로, 관객들로 하여금 한층 더 깊이 공연에 '참여'하게 하여 몰입도를 높여준다. 관객들의 몰입도를 높여주는 또 다른 방식은 바로 극중 가장 복합적 신분과 유동적인 인물인 아츠닥으로 하여금 극의 진행 과정에서 가끔 2층 무대의 바닥에 앉아서 관객들처럼 1층 무대에서 벌어진 일들을 구경하는 자세를 취한 것이다. 왜냐하면 극중 인물인 그가 관객과 유사한 높이에서 '관극'적인 자세를 취하는 것은 관객들로 하여금 자신을 아츠닥과 동일한 신분으로 여기는 착각을 불러일으킬 수 있기 때문이다.

그림4-6 창극 <코카서스의 백묵원>의 무대

184) 「코카서스의 백묵원」, 『파이낸셜뉴스』(2015.3.23)

(왼쪽 사진 출처: 국립극장 홈페이지)

그리고 대부분의 공연 장면에서 무대의 중앙에 설치된 하나의 낮은 단(壇)과 1층과 2층을 연결하는 계단은 배우들의 주된 활동공간으로 사용되고 있다. 이 외에, 총독부 주택, 농부(農婦)의 집과 그루셰 오빠의 집, 그리고 북산으로 갈 때 통과해야 하는 '다리' 같은 공간이나 통로를 구축하기 위하여, 극은 1층 계단의 주변에서나 천장에서 승강기를 설치하여 필요할 때 일시적으로 그러한 공간이나 통로를 만들어 드라마틱하고 유동적인 무대 공간의 연출을 보여준다. 예컨대, 시몬과 그루셰가 입맞춤할 때 희미한 조명 아래 총독 부인과 하인들이 옷이 주렁주렁 달린 집모형과 함께 무대 밑바닥에서 서서히 무대 1층 바닥으로 상승하면서 '오오오~' 소리를 내며 그들의 친밀한 행동을 놀리는 장면은 바로 이에 해당한다.

뿐만 아니라, 무대디자인을 맡은 이태섭에 따르면 "바닥에 깔린 녹슨 철판, 무너져가는 시멘트벽, 곳곳의 벽에서 튀어나온 철근과 무대 한구석에 놓인 거대한 전투기 엔진의 파편은 군사 분쟁지역의 전쟁폐허를 연상시키는 무대를 창조"[185]하였다. 이러한 전쟁에 대한 기억을 환기시킬 수 있는 사소한 장치들은 관객들로 하여금 '전쟁'의 분위기를 생생하게 느끼게 만들어 낼 수 있다.

마지막으로, 달오름극장에서 공연된 창극 <트로이의 여인들>의 무대는 뚜렷한 돌출무대의 형태를 갖고 있다. 무대의 중앙에는 눈에 띄게 하나의 엷은 강청회색 파빌리온 모형이 설치되어 있는데, 이 작품의 연출가 옹켕센은 "작품이 올려지는 배경은 사막에서 배를 타고 떠나는데, 우리 배경은 오늘날의 공항과 비슷하다."[186]라고 하면서 그의 형태가 지닌 의미를 설명하였다. 공연 중간에 트로이의 여성 귀족들을 자주 이 공항 라운지와 유사한 파빌리온의 안에 서있게 함으로써 의도적으로 그들의 권력을 돋보이게 한다. 고정된 커다란 파빌리온이 시종일관 같은 위치에 놓여 있는 것은 배우들의 동선을 다소 제한하기도 하지만, 공연 중간에서는 극의 실제 상황과 인물의 정서 변화에 따라

185) 『<코카서스의 백묵원> 보도의뢰서』, 국립창극단, 6면. [오설균(2017), 앞의 글, 62면 재인용.]

186) 「창극 '트로이의 여인들' 옹켕센 연출 "여성이 겪은 전쟁을 표현하고파"」, 『문화뉴스』(2016.11.10)

조명과 투영의 도움으로 구름, 물, 우주 등 다양한 이미지와 색깔있는 영상을 그 위에 투영하게 하여, 뒤의 큰 창이 뚫려있는 거대한 성벽에 투영된 영상과 일체가 되어 하나의 환상적이고 은유적인 무대 배경을 창출하기도 한다.

그림4-7 창극 <트로이의 여인들>의 무대

큰 '프로시니엄 무대'의 앞에 설치된 작은 돌출무대는 극중의 주요 인물들(헤큐바, 카산드라, 안드로마케, 헬레네)이 개인적인 '한(恨)'의 정서를 표출하는 특정한 장소로 사용되고 있다. 또한 이 돌출무대는 그리스의 전령(傳令) 탈튀뷔오스가 등퇴장할 때 사용하는 계단이자 카산드라, 안드로마케와 헬레네가 그리스로 향해 떠난 길의 시발점이기도 하다.

대체로 이 작품에서 돌출무대와 객석의 통로를 결합하여 무대 공간을 확장시키는 것은 주로 칸사드라와 그리스의 전령 두 사람의 동선을 통해서 이루어진다. 우선, 그리스로 간 트로이의 공주 카산드라는 작은 돌출무대의 계단에서 내려와 소리를 부르면서 지전뭉치를 휘두르며 천천히 객석의 통로를 통과하는 연출 형식으로 무대 공간을 돌출무대에서 객석으로 넓혔다. 또한, 그리스의 전령 탈튀뷔오스는 때로는 신속히 관객석의 통로를 통하여 돌출무대로 가서 명령을 전달한 뒤 중심 무대로 들어서거나, 때로는 먼저 관객석 가운데 서서 중심 무대 위의 인물들과 멀리서 대화를 나누다가 나중에 돌출무대를 통하여 중심 무대로 들어서는데, 이러한 객석 통로, 돌출무대, 중심무대, 이 3가지 공간 사이의 연속적인 이동으로 공연 공간을 극장 내부로 확장시켰다.

이상으로 7편의 번안창극의 무대배치를 중심으로 그들의 무대장치에 대해 간략하게 소개하였는데, 대체로 시간이 지날수록 무대에서 더욱 다양한 예술적 방식을 적용하게 되어 다양한 측면에서 공연 공간의

확대와 극적 효과의 창출에 노력하고 있다. 특히 2015년 이후 창극 무대에서 영상을 활용하기 시작하였는데, 아마도 당대 젊은 관객들의 영상 선호에 부합하기 위한 시장의 선택일 것이고, 보다 개방적인 창극 발전전략에 따른 시도일 것이다. 요컨대 작품 내용상의 소요와 연출가의 의도에 따라 설치된 무대장치는 극작의 사회 배경과 인물의 극적 활동 공간을 제공해줄 뿐만 아니라, 극중 인물의 정체성을 돋보일 수 있으며, 관객들에게 다채롭고 환상적인 극적 효과와 관극 체험을 느끼게 해 줌으로써 상호문화적 공연 구현에 기초적인 조건을 제공해준다.

일정한 재료와 기술에 기초하여 선과 색깔과 형태로 적절한 극적 공간과 환경을 마련해주어 배우의 연기의 완성과 극적 분위기의 창출에 기여하는 무대장치는 문화적 요소도 다소 포함하고 있으며, 그의 형태 변화는 동시대의 과학기술과 무대 미학의 발전과 더욱 긴밀하게 연결되어 있다. 이에 비하면, 일정한 공연 공간에서 이루어진 무대연출의 경우, 배우의 몸을 통해 표출된 공연 형태나, 배우의 몸짓과 직결된 오브제들이 보여주는 공연 형태에 담긴 문화적 요소가 상대적으로 더욱 뚜렷하고 선명하게 나타난다. 그리고, 배우의 "몸은 그 공간 안에서 움직이는 인간 활동을 보여주기 때문에 최상의 경우, 몸은 무대장치와 한정된 장소에 의미를 부여하기도 한다."[187]이에 필자는 아래의 몇 절에서 배우의 활동과 연결된 한국적인 '신명'의 연출과 '한(恨)'의 표출, 배우의 몸과 연관된 문화적 오브제의 활용 등 세 가지 무대연출 형태를 분석하여 그들의 형식 안에 담긴 상호문화적 요소를 고찰할 것이다.

187) Anne Ubersfeld., 앞의 책, 121-123면.

2. 춤과 놀이의 삽입과 한국적 '신명'의 연출

한국의 연극계에는 1970년대 후반부터 꾸준히 시도해온 서양 연극을 수용한 상호문화적 작업에서 한국 전통연희의 양식을 하나의 유효한 수단으로 극에 적극적으로 접목시키고 있다. 나아가 춤, 노래, 기예, 놀이, 굿 등 매우 스펙터클한 요소를 통해 '신명'과 '흥'을 이끌어낸다[188]는 이와 같은 한국의 전통연희 형태는 인류의 '보편적 언어'를 요구하는 세계화의 토대이자 주역[189]이 되었다. 여기서 언급한 '신명(神明)'과 '흥(興)'은 서로 교차되는 면이 있어 구별하기 어려울 수 있다. 조동일은 사람의 기(氣) 가운데 '흥'으로 발현되는 것을 '신명'으로 규정하며[190] '흥'과 '신명'의 연관성을 제시한다. 김헌선은 내외동정(內外動靜)을 기준으로 한국 미학의 핵심 주제인 멋, 흥, 풍류 등과 신명의 미세한 차이를 논했는데, 이중에서 '흥'은 고요하면서도 속으로 간직되는 아름다움으로, '신명'은 움직이며 속으로 간직되는 아름다움으로 그들을 구별한다.[191] 또한 허원기는 '흥'을 개인의 내면적 깨달음을 지향하는 것으로, '신명'을 안에서 발흥하여 집단적인 자각과 몰입을 요청하는 것으로 설명하여 진일보적으로 그들을 분간한다. 즉, '흥'은 정적이고 개인적이며, '신명'은 동적이며 집단적인 것이다.[192]

연구대상 작품들의 경우, 집단적으로 어떤 흥겨운 상태에 몰입하는 장면들을 여기 저기서 발견할 수 있는데 이 같이 개인적인 '흥'으로부터 시작하여 집단적인 흥겨운 '신명' 상태로 도달하는 장면의 연출은 바로 한국의 전통적 연희가 지닌 미학을 번안극에 도입시키는 것으로 간주할 수 있다. 특히 7편의 작품 가운데 창극 <로미오와 줄리엣>과 창극 <코카서스의 백묵원> 두 작품에서는 이러한 '신명' 난 장면들이 가장 뚜렷하게 나타나고 있으며 이를 통해 원작에서 드러난 미움이나 사랑

188) 이신영, 『한국연극연출과 몸성』, 연극과인간, 2014, 132-133면.
189) 이미원, 『포스트모던 시대의 한국전통과 퍼포먼스』, 서울대학교출판문화원, 2016, 216면.
190) 조동일, 『카타르시스, 라사, 신명풀이』, 지식산업사, 1997, 58면.
191) 김헌선, 「한국예술의 미학적 범주-멋, 흥, 풍류, 신명」, 한국고전문학회 제210차발표문 [허원기, 『판소리의 신명풀이 미학』, 박이정, 2001, 30면 재참조.]
192) 허원기, 『판소리의 신명풀이 미학』, 박이정, 2001, 30면, 64면.

같은 정서를 은유적으로 돋보이게 만든다.

2.1 <로미오와 줄리엣>: 미움과 사랑으로부터 떠들썩한 '신명'으로의 전환

창극 <로미오와 줄리엣>의 경우에는 원작 줄거리의 틀만 따르며, 내용구성에서부터 형식까지 모두 자문화적 각색을 거쳤는데, 한국의 전통적 '신명' 난 분위기를 창출할 수 있는 춤과 놀이를 가장 많이 수용하고 있는 작품이라 할 수 있다. 이 가운데 원작의 개막에서의 소란스런 싸움을 창극에서는 떠들썩하고 신바람이 난 장면으로, 주리와 료모가 처음에 만나 사랑에 빠진 공간을 창극에서는 흥겨운 분위기와 소통의 '장(場)'으로 전환한 것은 음악극으로서의 흥미진진한 장면을 만들어내면서도 특유한 한국적 맛과 극적 효과를 창출한다.

구체적으로 살펴보자면, 원작의 시작에는 캐플리트(Capulet, 줄리엣의 아버지)과 몬터규(Montague, 로미오의 아버지) 두 가문의 하인들이 거리에서 조우하게 되어 충돌이 벌어지는데, 말싸움부터 시작하여 칼싸움으로 악화된다. 이어서 등장한 두 가문의 젊은이도 이러한 충돌을 말리지 못하여 더욱 큰 싸음으로 벌어진다. 소동에 시민과 관리들도 말리지 못한 이 큰 싸움은 결국 베로나의 영주 에스컬러스가 나와서 꾸짖은 후 겨우 진정된다. 이 장면은 여러 사람들의 잇따른 등장과 싸움으로 혼란한 분위기를 연출한다.

창극은 두 가문 간의 오래된 갈등과 이러한 혼란한 집단적인 장면을 재현할 때 실제 싸움을 보여주는 것이 아니다. 우선, 최불립(주리의 아버지) 가문과 문태규(로묘의 아버지) 가문 사람들은 시끄러운 장단 음악의 반주 하에 풍물패와 연희꾼들과 함께 등장한다. 떠들썩한 분위기 속에서 그들은 리듬에 맞춰 자유로이 '허튼춤'[193]을 추다가 무대 뒷편에 있는 풀밭으로 가서 마을의 안녕을 지키는 장승나무를 세우고 손을 비비며 기원하는 모습을 연기한다. 처음에 무대에 있는 극중 인물들은 대립적 관계인 사람들이라는 모습을 전혀 드러내지 않는데, 나중에 일부

193) '허튼춤'은 굿판이나 농악판, 탈판, 소리판, 잔치판 등에서 격식에 얽매이지 않고 자유로이 개성이나 감정을 발산하면서 신명나게 추는 오락적인 춤을 말한다. [신은경, 『풍류: 동아시아 미학의 근원』, 보고사, 1999, 143면 참조]

극중 인물들이 망사(網紗)를 들고 꼭두각시 놀이를 하면서 암시적으로 가사를 합창하여 두 가문 사이의 오래 지속된 분쟁을 서술하는 것으로 시작한다.

♬ 합창: [자진머리] 갈라라 비켜라 갈라라 / 내가 아니면 우리도 없고 / 우리가 아니면 모두 다 원수.
갈라라 비켜라 갈라라 / 숨 턱턱 무더위에 / 논바닥도 쩍쩍 / 밭고랑도 짝짝 / 인심도 갈기갈기.
등을 지고 갈라선 이들 / 갈라진 땅에서는 뭐든지 둘로 갈라 / 길도 뗑겅 자르고 / 산도 쩌억 가르고 / 물도 촥~ 가르고 / 바다도 하늘도 / 가시철망 촘촘히 갈랐네.
다투고 결루고 가르고 / 가르고 겨루고 다투니 / 보기만 해도 / 그저 으르르르렁.[194]

이 놀이와 합창이 끝난 직후 각각 두 가문에 속한 두 젊은이가 씨름을 하게 된다. 처음에는 그냥 놀이처럼 화목하게 보이지만, 씨름의 승부가 나자 양쪽의 태도가 각각 달라지고 갈등이 생기는 분위기로 전환된다. 함께 놀고 하나로 섞이던 놀이판은 결국 두 팀으로 나뉘어 서로 대립적인 자세를 취하게 된다. 그리고 점점 격렬하게 충돌하자 무대의 분위기가 점차 흥분되는 방향으로 가게 된다. 그러나, 원작처럼 말싸움에서 폭력적인 칼싸움으로 변하는 것이 아닌, 오히려 춤싸움을 시작하여 무대를 더욱 유희적이고 예술적이며 '신명'이 절로 나는 무대로 꾸미게 된다.

그림4-8 창극 <로미오와 줄리엣> 1장, 시름과 춤으로 싸움을 재현하는 장면

극적 측면에서 볼 때, 이러한 한국의 전통적 놀이와 춤사위로 연출된

194) 『창극 <로미오와 줄리엣> 대본』(2009), 4면.

개막 장면은 제일 빠르게 극장의 분위기를 띄우는 동시에, 관객들로 하여금 신속히 관극의 상태로 이끌어게 만든다. 또한, 마을 굿행사 놀이의 형태를 빌려서 원작의 가문 충돌을 은유적으로 재현하는 방식은 여러 민속적 놀이의 섞임으로 하나의 시끄럽고 놀이적인 판을 구성함으로써 한국적 풍습 문화를 전시하는 목적도 달성된다.

다른 한 장면은 바로 두 연인이 처음 만날 때인데, 연극 <로미오와 줄리엣>은 서양 문학과 연극에서 남녀 주인공의 사랑이 흔히 일어나는 무도회라는 장소를 설정함으로써, 그러한 즐겁고 흥분된 분위기 속에서 두 젊은이의 사랑이 싹틀 수 있는 환경을 마련해준다. 창극은 이 '특별한 환경'을 최씨 가문에 의해 거행되는, 사람들이 함께 놀면서 기원을 드리는 한국전통 풍습 중 하나인 재수굿판[195] 자리로 옮겨 놓는다. 그리고 집단적으로 흥분한 상태와 신바람 나게 한 장(場)을 만들어 놓고 두 젊은이의 사랑이 싹트기 위한 분위기를 조성해준다. 우선 재수굿판의 신비롭고 들뜬 분위기 속에서 자진굿거리의 빠른 반주 하에 북청 사자 놀음이 흥겹게 펼쳐지고, 사물놀이 등 전통 연희도 신명나게 전개된다. 이 장면에 혼입한 로묘와 그의 친구도 탈을 쓰고 있기 때문에 별 부담없이 다른 최씨 집안 사람들 사이에 섞여서 함께 마음껏 노래하고 춤추며 즐거워하게 된다. 그리고 로묘가 여기서 노래를 하기 시작하는데 그 사이에 남녀 간의 사랑과 갈등을 드러낸 '할미과장(科場)'을 판에서 동시에 연출하게 된다.

> ♬로묘: [동살푸리] 어둠이 찾아오니 밤이로다 / 밝음이 없으며 낮도 낮이 아니듯 / 천지를 뒤덮는 이 어둠이 없다면 / 숨막히는 이 밤도 없었으리 / 꿈속에도 잊지못할 그 얼굴 / 그댈 찾아 몽유하다. /여기까지 찾아왔네.[196]

---

195) 재수굿은 가정의 안녕과 재물 복(財物福), 자손의 창성(昌盛), 가족의 수복(壽福) 등 집안에 재수(財壽)의 형통을 빌기 위해 신선한 계절 과일을 신령에게 바치며 지내는 넓은 의미의 무속제의이다. [한국민속대백과사전, https://folkency.nfm.go.kr/kr/topic/detail/2718]

196) 위의 대본, 12면.

그림4-9 창극 <로미오와 줄리엣> 4장,
할미과장 놀이를 하는 장면

로묘는 노래로 갑분이라는 여자에 대한 사랑을 표출하고 있는데, 판에서 영감과 할미가 만나고 새각시가 나와 할미가 죽는 데까지 할미과장의 일부를 보여주고 있다. 이 애정을 담은 노래, 성적인 과장(科場)의 전시, 그리고 주위 사람들의 관심과 적극적인 추임새는 남녀 간의 사랑을 담은 일상적인 삶의 모습을 보여주는 판을 이룬다. 이런 분위기를 타서 최불립은 타령을 하고 놀이판의 분위기를 다시 흥겹게 만든다.

♬최불립: [타령] 좋다, 좋다, 얼씨구 좋다 / 오늘 대동굿 상하 동락인께 / 남녀 칠세 부동석 잠시 접고 / 거국적으로 상열지사로 다가 / 걸게들 놀세 / 발꾸락에 티눈 안났음 / 어서들 인나 / 불나게 비벼~ / 어서, 나와라~ 197)

"한국의 전통적 풍류는 민중 생활문화의 차원에서는 참여적이고, 표현적이고, 즉각적이고, 지속적인 집단적 흥을 바탕으로 한다."198)판소리같은 즉흥성과 유동성을 지닌 '흥'과 '신명'의 예술을 기반으로 창작된 창극은 이런 특성을 계승하여 '신명' 나는 장면을 극에 삽입하는 경우가 흔하다. 아울러 '신명'을 불러일으키기 전에 관습적으로 "놀세"나 "놀아보세"같은 청유한 발화로 관객들로 하여금 신명나게 놀자는 장(場)의 시작에 집중하라는 신호를 보내주거나 아니면 적극적으로 참여하라는 의지를 환기시킨다. 여기서 최불립은 바로 이러한 방식을 취하여 판의 분위기를 흥겹게 띄워주었는데, 나중에

197) 위의 대본, 같은 면.
198) 신광현, 『흥한민국』, 현실문화연구, 2005, 122면.

조카가 원수의 아들 가면을 쓴 로묘가 판에 혼입한 사실을 가르쳐주어도 기분이 좋은 최불립은 사람들의 신바람에 방해가 될 까봐 소란 피우지 말라고 명한다. 이렇게 남녀가 함께 어울려서 노는 자리이자, 최씨 가문이 잠시의 긴장과 미움의 마음을 해소하는 상황이라는 조건에 의해서 로묘와 주리 두 사람의 사랑이 싹틀 수 있는 외부적·심리적 조건이 마련된다.

그리고 최불립의 놀자는 소리에 사물놀이가 시작되고 사자놀음도 다시 상연되면서 로묘도 신나는 분위기 속에서 사람들과 섞이고 신나게 놀게 된다. 이러한 흥겨운 분위기를 타면서 꼭두쇠가 북을 치며 타령을 하면서 관객들에게 춤판에 참여하라고 권하며, 마침내 등장한 몇 명의 관객들은 배우와 함께 고개를 숙인 채 허리를 굽혀서 '답교놀이'를 하기 시작한다. 주리가 이 '다리'의 끝에서부터 올라가 사람들의 등을 밟으면서 다리를 통과하며 군중들과 함께 사랑을 갈망하는 '강강술래' 노래를 부르고, 그 흥겨운 분위기를 한층 더 고조시킨다.

♬주리&군중: [노래 <강강술래>, 합창]
주리: [진양조] 강강술래 / 달아 달아 밝은 달아 / (합창: 강강술래) / 강강술래 / (합창: 강강술래)
주리: [중중머리] 일보 이보 다리를 밟아 / (합창: 강강술래) / 천리 만리 걸음걸어 / (합창: 강강술래) / 청춘 인연 맺어보세 / (합창: 강강술래)
주리: [자진머리] 강강술래 / (합창: 강강술래)
주리: [창] 별님이여 달님이여 / (합창: 강강술래) / 밝고 환한 내님이여 / (합창: 강강술래) / 아름다운 오늘 밤에 / (합창: 강강술래) / 내 마음 비춰오시라 / (합창: 강강술래)
(손을 서로 잡히면 계속 노래하여 군무를 춘다)
합창: 바람이여 구름이여 / (주리: 강강술래) / 밝고 고운 내님이여 / (주리: 강강술래) / 아름다운 오늘 밤에 / (주리: 강강술래) / 내 마음 불어오시라 / (주리: 강강술래) / 강강술래 / (주리: 강강술래)[199]

주리가 주도하며 군중들이 따라 부르는 이 노래는 무대의 분위기를 즉시 뜨겁게 만든다. 뿐만 아니라, 주리가 '다리'를 통과한 직후, '다리' 역

199) 위의 대본, 13면; 괄호 안의 일부 내용은 인용자의 주.

할을 했던 사람들은 그녀를 중앙에 두고 서로 손을 잡고 돌면서 계속해서 노래를 부르며 강강술래 군무[200]를 추기 시작한다. 남녀간의 아름다운 인연을 기원하는 가사와, 사람들이 모여서 만든 '다리', '다리'의 다른 편에 서 있는 로묘, 이 여러 요소들을 합쳐보면, 이 장면의 연출은 분명히 주리가 자유로운 사랑에 대한 갈망을 지녔으며, 그녀가 그 '다리'를 마침내 통과함으로써 로묘와 소중한 인연을 맺게 되리라는 것을 암시하는 것으로 볼 수 있다.

뿐만 아니라, 꼭두쇠를 비롯한 극중 인물들이 무대에서 진행중인 연출을 중단시키고, 관객들을 공연에 참여하게 만든 것은 일종의 즉흥적인 공연 형식으로 무대와 관객 사이에 있는 경계가 허물어지며 하나의 소통의 '장(場)'을 만들어 준다. 이렇듯 무대 위에서 창출된 집단적인 '신명'은 관객석으로 확장되고 관객석을 무대와 연결시켜서 극장 전체를 하나의 흥겨운 신명놀이의 '장'으로 만들어 준다. 그리고 이렇게 연희자와 함께 하나의 '장' 안에서 일체가 되는 것은 결국 관객들로 하여금 비현실적인 공연에 동참하게 되어 배우와 하나의 공동체가 되는 착각으로 배우가 연기한 상황에 대해 더욱 친근감 있게 느낄 수 있으며 인물의 운명에 더욱 깊이 공감하게 될 수 있는 효과를 야기시킬 수 있다.

또한, 가끔 '신명'은 재치있고 재미있는 이야기로 관객들로 하여금 웃기게 만든 재담[201]이라는 방식으로도 이룰 수 있다. '굿판' 대목 이후, 로묘를 찾지 못한 그의 친구들은 웃기는 사투리와 은유적인 비속어로

---

200) "강강술래춤은 8월 보름 추석에 행해지는 여성의 놀이이며 소녀들이 추석을 며칠 앞두고 마당에서 5-6명이 모여 강강술래를 하는 아기 강강술래가 있다. 또한 강강술술래춤은 악기의 연주없이 즉흥적으로 선소리꾼의 소리에 맞춰 추는 소리춤이다. 소리춤의 대부분은 유희 요에 맞추어 추게 되나 답가에 맞추어 추기도 하는데 노래의 내용은 주로 만월을 모의하며 풍어, 풍작, 다산을 구가하거나 여성의 삶의 희노애락을 담고 있다." [안승현, 「라반의 움직임 분석 이론에 근거한 해남 강강술래춤의 팔동작 의미 연구」, 『한국무용기록학회지』(2), 무용역사기록학회, 2002, 51면.]

201) 재담은 "'재주 있게 하는 재미있는 말'이라는 의미이지만, 유희적 전략 아래 구성되는 대화장에서 나타나는 허담(虛談), 주담(酒談), 희담(戱談), 육담(肉談) 등을 포괄하는 의미로 쓴다." [류수열, 『판소리와 매체언어의 국어교과학』, 역락, 2001, 121면 주석49 재인용.],

로묘와 주리 사이에 일어날 수 있는 정사(情事)에 대한 육담(肉談)[202]을 늘어놓기 시작한다.

총각2: 야, 듣고 성낼라?
꾀수: 이 말듣고 성낼 건 따로 있지, 장차 쓸모 많아질 그 주요한 쇗대, 고것이나 꼿꼿이 성내서 스르르 열릴 때 철커덕 당귀뿌라, 들키기 전에 퍼뜩 가자고마!
총각1: 둬 삐리, 기왕 쇗대는 성났고 자물통은 바뀌어 뿌따 아이가?
총각2: 깜깜 어두운데, 침침한데서 우엣든동… 안좋것나?
꾀수: 그래 우엣든동 절굿통있으모 절굿대 찧어야제.
총각1,2: 하모 하모.
꾀수: 찰떡 콩떡 잘 찧어 묵어뿌라! 절구야~ 나는 우데가서 찧어 무보까?
총각1: 꾀수야, 너는 많이 묵었다 아이가?[203]

동아시아 문화권의 사람들은 일상생활에서 성적인 것과 관련된 표현을 피하는 경향이 있지만, 초창기에 하층민들의 일상적 삶과 눈높이에 초점을 맞추면서 사설을 짰던 판소리는 한국 전통연희 속에 때로 육담을 포함한 재담으로 관객들의 성적 호기심을 자극하여 흥미를 야기시키는 경향이 있다. 위의 막간극에서 육담을 사용하는 것은, 텍스트의 측면에서 볼 때 단지 셰익스피어 원작에서 사용한 은유적인 성적 발화에 대한 문화적 번역인 것 같은데, 극적 측면에서 볼 때 막간극에서 나타난 이 육담 장면은 한편으로는 '굿판' 장면에서 보여주었던 '할미과장(科場)'에서 담은 성적 암시로 이어지는 것이고, 다른 한편으로는 후에 꼭 전개될 주리와 로묘의 사랑 이야기가 어떤 방향으로 나갈지에 대하여 암시해준다. 이러한 관객의 이해력과 상상력에 기초하여 흥미를 자극하는 장면의 삽입은 객석의 분위기를 띄우는 측면에서 떠들썩한 노래와 춤과 싸움장면만큼은 못하지만, 과도한 장면으로써 전후 막(幕)의 분위기를 연결시키는 동시에 극의 긴장감을 완화시키는 것에 유효한 수단이라 간주할 수 있다.

---

202) 육담(肉談)은 성을 소재로 한 소담을 지칭하며, 음담(淫談) 또는 외설담(猥褻談)이라고도 한다. [서대석, 『한국 구비문학에 수용된 재담연구』, 서울대 출판부, 2004, 13면.]
203) 위의 대본, 17면.

2.2 <코카서스의 백묵원>: '신명' 장면을 통한 극적 부조리함과 '소외효과'의 창출

창극 <로미오와 줄리엣>에서 드러난 '신명' 장면은 모두 원작에서 형태적 및 분위기적 면에서 기존한 흥겹고 신나는 의미와 유사한 요소를 활용하여 한국 전통연희의 방식으로 재현된 것이다. 이와 달리, 창극 <코카서스의 백묵원>에서 보여준 '신명' 장면은 원작의 실제 상황은 전혀 그렇지 않지만, 창극으로 각색될 때는 특별한 극적 의미를 창출하면서도 원작의 서사극적 '소외효과'를 살리기 위해 일부러 '신명' 난 연출로 변화시키는 것으로 해석할 수 있다.

우선, 이러한 방식의 사용은 총독부인이 도망치기 전에 황급히 물건을 챙기는 장면을 통해서 확인할 수 있다. 원작에서 그녀는 하인들을 시켜서 이것저것 챙기라고 하면서도 때로는 하인들을 지적하며 흉악한 모습도 드러내고, 때로는 다가오는 반란군에게 피해를 당할까봐 무서워하는 모습도 드러낸다. 대체로 이러한 장면은 긴장감이 가득 찬 분위기 속에서 그녀가 물품을 챙기느라 분주한 모습으로 나타난다. 그러나 창극화로 각색할 때, 추화된 외모와 비정상적인 폭식행위를 가진 총독부인의 이미지와 행동으로 인하여 이 장면은 어떠한 해학적 분위기를 부여할 뿐만 아니라, 도망을 치기 전의 긴장된 상황과 어울리지 않는 경쾌한 반주음악과 총독부인의 우스꽝스럽고 요란한 몸짓을 통해 실제의 상황과 모순적인 흥겨운 난장판을 만들었다.

번안작에서 등장한 총독부인 나텔라는 매우 비대한 몸매를 지니고 있고, 하인들에게 머리와 손톱 같은 신체관리 서비스를 받으면서도 끊임없이 옆의 접시에서 음식을 꺼내서 입에 집어넣고 있다. 풍부한 음식을 섭취하는 것은 물론 그녀가 누리는 부유한 삶의 한 증표로 볼 수 있지만, 폭식에 가깝게 먹는 행위는 그녀가 탐욕스러운 상층사회 귀부인이라는 이미지를 과시하는 동시에, 그녀의 정신적 결핍도 함께 표출하게 된다. 원작을 통해서 알 수 있듯이, 그녀가 비록 총독부인일지라도 실제로는 아들을 낳은 도구일 뿐이다. 따라서 그녀의 폭식행위는 물질에 대한 집착으로 자신의 내면적 불만족감과 결핍감을 채우려는 병적인 행동으로 간주할 수 있을 것이다.

나텔라의 이러한 병적인 행동의 또 다른 뚜렷한 행위 패턴은 바로 재물을 상징하는 비싼 옷에 대한 심상치 않은 열광이다. 연출가는 이 점을 이용하여 흥겨운 음악의 반주하에 그녀에게 <모두 다 필요해>라는 노래를 부르게 하고, 하녀들도 옷을 하나씩 손에 잡고서 작은 무대의 사방으로 돌리면서 그녀의 노래를 합창하며 함께 하나의 옷을 고르는 '쇼' 같은 신나는 장면을 구성한다.

♬나텔라&하녀들: [노래<모두 다 필요해>, 합창]
나텔라: 초록색 드레스 필요하고 / (하녀들: 드레스?!)
나텔라: 모피코트도 필요하고 / (하녀들: 모피코트?!)
나텔라: 진주단추가 붙은 것도 / 연두색 저 옷도 / 필요해×3
나텔라: 저기 저 옷도 필요하고 / (하녀들: 저기 저 옷도 필요하고)
나텔라: 요기 요 옷도 필요하고 / (하녀들: 요기 요 옷도 필요하고)
나텔라: 거기 그 옷도 / (하녀들: 거기 그 옷도×2)
나텔라: 필요해×3 / (부관: 필요한 것만!)
나텔라: 피피피 필요해 / (하녀들: 필요해)
나텔라: 이것도 저것도 필요해 / (하녀들: 필요해)
나텔라: 피피피 필요해 / (하녀들: 필요해)
나텔라: 그것도 요것도 필요해 / (하녀들: 필요해)
나텔라: 필요해×4 / 다다다 필요해 필요해 필요해. (후략)[204]

뚱뚱해서 행동조차 우둔하고 어려워진 나텔라는 입안에 음식을 가득 담은 채로 반복된 가사로 노래를 부르고 있으며, 몸을 흔들면서 작은 중심무대의 사방으로 이동하여 흥분하며 춤을 추면서 손짓으로 원하는 옷을 고르고 있다. 그러면서 중간에 몇 번이나 아이를 품에 안으며 자신에게 다가온 유모를 팔꿈치로 홱 치면서 유모와 아이를 옆으로 밀친다.

204) 『창극 <코카서스의 백묵원> 공연프로그램』(2017), 36면.

그림4-10 창극 <코카서스의 백묵원> 1막 1장,
아이를 옆으로 밀어내는 나텔라

위의 두 사진에서 보듯이, 유모가 처음으로 나텔라에게 아이를 보여줄 때 그녀는 유모가 자신을 방해한 듯 약간 화가 난 얼굴로 유모를 쳐다보다가 혐오한 얼굴을 띠면서 팔꿈치로 아이의 포대기를 옆으로 밀친다. 두번째는 폭탄이 다시 폭발하고 막 떠나야 할 때인데, 나텔라가 먼저 유모에게 아이가 자고 있느냐고 물어본다. 유모는 나텔라가 드디어 아이가 생각 난다고 착각하여 아이를 그녀에게 다시 보여주는데, 나텔라는 아이는 쳐다보지도 않고, 다시 팔로 아이의 포대기를 옆으로 밀어내며 유모에게 아이를 어디든 두고 나서 자신의 모로코 가죽 부츠를 찾아오라고 명령한다.

급히 서둘러야 할 상황인데도, 그녀는 재물을 챙기는 일에 도취해서 즐거운 표정을 띠며 노래하고 춤출 뿐, 긴장감을 전혀 드러내지 않는다. 또한 엄마로서의 그녀는 아이에 대해서는 전혀 관심도 없고 반대로 아이를 방해요소로 여기고 있다. 이렇듯, 극은 반복적인 곡조와 흥분을 고조시키는 리듬으로 실제적인 상황과는 어긋나는 장면의 구성을 통해 총독부인이 과도한 욕구를 가지면 안 되는 물질에 대한 병태적(病態的)인 열광과, 엄마로서 가져야 할 자식에 대한 모성애의 결핍을 보여줌으로써, 그 장면에서 산출한 부조리함을 선명하게 제시한다.

번안작에서 두 번째의 실제 상황과 맞지 않은 '신명' 장면의 연출은 그루셰의 결혼식이라 말할 수 있다. 일반적으로 결혼식은 하나의 경사로 흥겨운 분위기를 띄우는 것이 당연한데, 원작은 이 장면의 개막에서는 그루셰의 시어머니가 "빨리, 서둘러요, 안 그러면 저 놈이 뒈져버려요, 혼인도 하기 전에"[205]라고 말하는 것은 그루셰의 결혼식의 심상치 않는 점을 명시하며, 기쁜 분위기는커녕 결혼식을 대충 급하게 행하는 과정에서도 그루셰의 오빠가 결혼식이 끝나기도 전에 신랑이 죽으면 어쩌나 걱정일 뿐이다. 다행히 시어머니는 아들 유숩을 대신하여 결혼 약속을 말하고 결혼식을 마쳤는데, 그 다음 순간부터 그녀는 바로 그루셰를 데리고 조상하러 온 마을 손님들을 초대하기에 분주해진다. 그리고 그 문상객 가운데 한 명의 취한 농부가 노래로 진정성 없는

205) 한국브레히트학회 엮음(2011), 앞의 책, 601면.

그루셰의 혼인을 비웃다가 곧 바로 시어머니에게 쫓겨 나가게 되는데, 그 노래는 그루셰의 쓸쓸한 처지를 한층 더 강조시켜 준다.

창극은 그루셰의 결혼 장면을 재현할 때, 마을 사람들이 만가(輓歌)를 부르면서 상여를 들고 등장하는 것부터 시작하는 것은 원작과 분위기가 유사하게 보이지만, 붉은 숄을 걸치며 짙은 화장에 화려하게 치장한 시어머니가 등장하면서 바로 이런 분위기가 깨진다. 시어머니는 '여장남자'인 연기로 웃음을 띠면서 울상을 짖는 그루셰를, 문상으로 온 마을 사람들에게 소개하는 행동으로 이 장면에서 해학적 효과를 부각시켰는데, 원작의 해당 장면에서 드러난 우울한 분위기와는 구별된다. 그리고 시어머니가 "급하게나마, 식을 올리기로 했거든요"[206]라고 말하자 문상객들이 제자리에서 검은 외투를 벗고 바로 결혼식 하객으로 변신하는 것도 부조리한 극적 효과를 창출한다. 신부가 두 사람이 부부의 연을 맺었다는 선언을 발표한 직후, 관객들을 향해 축하와 박수를 요청하는 동시에 무대에 흥겨운 음악이 울리기 시작한다. 이 과정에서 마을 사람들은 땅에 누운 채 살아 있는지, 아니면 이미 죽었는지를 알수 없는 신랑과 원치 않는 결혼을 하게 되어 우는 얼굴을 하고 있는 그루셰를 감싸고 즐겁고 신나게 사랑을 주제로 하는 축가(祝歌)를 부르면서 허튼춤을 추는데, 그 장면 자체가 역시 인물의 실제 심정과 상태와 맞지 않는 웃기고 부조리한 상황을 창출하여 그루셰의 쓸쓸하고 난감한 처지와 심정을 역으로 부각시킨다.

나중에 시어머니의 강요에 그루세도 이런 분위기에 맞춰서 억지로 몸율동을 하긴 하는데 그녀의 느린 몸동작과 원하지 않은 표정은 그녀의 쓸쓸한 심정을 표출해 준다. 한창 무르익은 분위기가 얼마 안 지나 우연히 옆에 있는 사람들에게서 전쟁이 이미 끝났다는 소식을 듣게 된 그루셰는 초조한 표정을 지으며 무대 중심으로 왔다갔다 하면서 주변에서 춤추는 많은 사람들과 대조가 되어 꼭 어떤 변수가 생긴 듯 신나는 장면에 긴장감을 부여해준다. 시어머니는 전쟁이 끝났다는 소식에 기분이 좋아서 관객들을 향해 "우리가 신명나게 한번 놀아봅시다!"라고 소리 쳐서 다시 분위기를 '신명'적으로 회복하려고 하는데, 땅에 누워있는 그루셰의 남편이 전쟁이 끝났다는 소식을 듣고는 갑작스럽게 큰소리를 외치며 일어남으로써 그 시작조차 못한 '신바람'은

206) 위의 공연프로그램, 44면.

깨지고 또 다른 반전이 이루어진다.

창극 <코카서스의 백묵원>의 세 번째 부조리한 '신명'의 연출은 부조리한 이미지를 가진 재판관 아츠닥의 법정에서 이루어진다. 재판관은 원래 신성한 직업이고 법정은 엄숙한 장소인데, 원작 극작가인 브레히트는 자신의 '소외효과'를 창출하기 위해 아츠닥을 재판관으로 만드는 과정과 그의 재판 방식에 모두 부조리한 성격을 부여하였다. 창극은 아츠닥의 역할을 약화시키고 그루셰를 절대적인 중심인물로 돋보이는 마당에, 원작이 법정에서 아츠닥을 중심으로 이룬 수상한 일들을 그루셰와 그녀의 상대역인 충독부인을 통해 부조리하면서도 '신명' 난 방식으로 치환된다.

원작은 백묵원을 심판하는 과정에서 잠깐 동안의 휴정이 끝나자 아츠닥은 아이를 법정으로 데려오라고 한다. 총독부인은 아이를 보자마자 바로 "누더기를 입고 다니네", "돼지우리에서 지냈구만!"라고 하면서 아이를 제대로 챙기지 못한 그루셰를 책망한다. 화가 난 그루셰가 "나는 돼지가 아니예요, 그런 사람은 따로 있어요. 당신은 어디다 아이를 팽개쳐 두었죠?"라고 하면서 아이를 버린 총독부인을 돼지로 비유한다. 오만한 총독부인은 이 말을 들고, "이 천한 년"[207]이라고 욕하면서 그루셰에게 덤벼들며 그녀를 때리려고 하는데 옆의 변호사들이 말린다. 즉, 원작의 법정에서 그루셰와 총독부인 사이에 충돌은 그저 말싸움만 하는 정도에 머무르고 있다.

창극은 이 짧은 장면을 확장하여 무대에서 많은 사람들이 참여하는 '집단적인 싸움'의 아수라장과 가까운 장면을 관객에게 보여준다. 창극에서는 휴정된 신판이 다시 시작될 때 아츠닥이 아이가 부자가 되는 것이 왜 싫으냐는 질문에 그루셰가 자신의 사랑으로 키웠던 아이가 나중에 약한 자들을 짓밟을 자가 되는 것이 싫다는 의지를 표시하며 이제 와서 그 아이를 보낼 수는 없다고 말한다. 그러자 총독부인 나텔라 일행을 대표한 유권자와 그루셰를 비롯한 민중들 간의 두 대립적 단체가 노래를 부르면서 말싸움을 벌인다.

♬그루셰 일행과 나텔라 일행: [대화창]

---

207) 이 단락에서 나온 대사들은 『브레히트 선집』(3) [한국브레히트학회 엮음 (2011)]의 663면을 참조.

그루셰 쪽: 돌덩이처럼 피도 안 통하는 마음을 가진 것은 가혹한 일.
나텔라 쪽: 권력자라는 악당의 연기도 등골이 빠질 일.
(중략)
그루셰 쪽: 방자하고 뻔뻔스런 악당
나텔라 쪽: 욕심 많고 사나운 도둑놈
(중략)
나텔라 쪽: 빨리 아기를 이리 내 놔
그루셰 쪽: 절대로 안 내 놔
나텔라 쪽: 내놓으란 말이야. 어서
그루셰 쪽: 죽어도 못 내놔. / (후략)[208]

처음에는 그냥 손짓을 하면서 서로 위협하거나 삿대질을 하다가, 나중에는 무대를 중심으로 돌면서 점차 흥분하고 결국 몸싸움으로 변하여 한 덩어리가 된다. 아이러니하게도 이 혼전에서 몸매가 너무 비대해서 일상적인 움직임조차 힘든 총독부인은 오히려 농부 출신인 그루셰보다 더 잘 싸우며, 그루셰를 두 번이나 땅에 때려 눕힌다. 이렇듯, 각기 다른 집단에 속하는 두 무리의 많은 사람들이 참여함으로써 구성된 이 말싸움부터 몸싸움까지 확장된 난리판인 장면은 원작에서 그루셰와 총독부인 두 사람 사이의 말싸움에 그쳤던 개인적 갈등을 더 넓은 범위에 더 격렬히 두 계급 간의 갈등으로 극대화시킨다. 또한 둔하게 보이던 총독부인이 싸울 때 사납고 흉악한 모습을 드러내 보여줌으로써, 유권자들이 이익을 추구할 때는 위장을 버리는 늑대 같은 굶주린 본성을 폭로하는 것을 풍자한다.

중국의 경극과 일본의 가부키에서 개개인 배우의 정확한 세부적 움직임을 강요한 전형적인 몸짓으로 춤과 같은 동작을 보여줌으로써 인물의 정서와 극적 정태(靜態)를 묘사하는 것과 달리, 한국의 창극에서는 배우가 행하는 몸짓을 비롯한 몸동작은 전형적이지 않고, 손짓과 발짓이 비교적 자유분방하고 느슨한 인상을 주는 형태로 드러난다. 이러한 활기가 가득 차고 마음대로 거리낌 없이 노는 상태인 춤사위의 연출은 춤추는 배우는 물론이고 그것을 지켜보는 관객들도 쉽게 관극의 긴장 상태에서 벗어나고 함께 극장에 흐르는 '신명'나게 놀자는 '장(場)'에 잠기게 해 줄 것이다.

208) 위의 공연프로그램, 48면.

또한 이 같은 흥겹고 신나는 장면은 거의 모두 집단적 노래나 춤사위 형태로 창출되고, 본격적인 흥겨운 몸짓을 하기 전에 많은 연희가 동시에 무대에 등장하거나 아니면 많은 물품을 전시하는 것을 통해 발단되는 것으로 보인다. 이는 창극의 원형 예술인 판소리가 민간에서 탄생하여 서민들의 집단적 정서와 집단의식을 드러내는 것이 목표라는 점과 연관되는 것임을 추측할 수 있다. 게다가 현시대의 한국 시회에서는 집단적 의식이 여전히 민중의 무의식 속에 존재하고 있어서 각색자가 타문화 작품을 한국적으로 각색할 때 의식적이든 무의식적이든 간에 이러한 집단의식에 대한 강조를 배우의 몸을 매체로 삼으며 무대연출을 통해서 드러낼 것이다.

3. 영적 장면의 강화와 '한'의 표출

'한'은 어떤 감정이 분출되지 않고 안으로 고착된 상태에서 '비애감'이나 '원망'같은 부정적 감정에서 생긴 것이다.[209] 또한 이러한 '한(恨)'은 한국의 역사·문화적 배경에 의해 형성되어 온 한국인의 정신세계와 일상생활 속에 많이 내재되어 있는 대표적인 정서 중 하나로 인식되고 있다. 그러나 보통 원한을 갖게 되면 복수를 통해 직접적으로 해결하는 것과는 달리, 한국인은 자신의 맺힌 '한'을 종교나 예술 같은 외적인 방식을 동원하여 간접적으로 정화(淨化)시키며 소극적으로 해결하는 경향이 강하다.[210] 아리스토텔레스는 『시학』에서 이와 같은 '감정의 정화'를 '카타르시스(katharsis)'로 지칭했는데 주로 비극의 범위 안에서 연민과 공포의 감정을 환기시키는 사건에 의해 생기는 감정으로 이를 언급했다.[211] 주지하듯, 그리스 비극에서는 보통 극중 인물들이 직접적으로 적(敵)에게, 심지어 가족에게 행하는 지독한 복수로 자신이 품은 '한'을 풀고, 나아가 이를 체험하는 관객들에게 카타르시스를 제공한다. 그러나 간접적인 방식으로 행해지는 한국의 '한풀이'는 적을 해치거나 복수하는 것이 아니라, 오히려 앞서 언급한 종교나 예술 같은 수단을 통해 '한'을 풀면서 재회, 치유, 화해 같은 것을 기대한다.[212] 비록 복수를 행하더라도 실행자는 산 사람이 아닌 원한을 품은 채 죽은 자가 원혼이 되어 복수를 하며 생전이 맺힌 원한을 해소하는 것으로 수행된다.[213] 이런 측면에서 '한풀이'와 '카타르시스'의 미학과 체험은 서로 다르다.

국립창극단에 의해 선정되어 창극화 된 이 7편의 타문화 텍스트들은 해피엔드로 끝나는 <코카서스의 백묵원>을 빼고 대부분은 '한'을 담고 있는 비극적 작품이다. 이 가운데 그리스 비극을 원작으로 한 창극

---

209) 신은경(1999), 앞의 책, 111면, 238~240면 참조.
210) 오영희, 「용서를 통한 한의 (恨) 치유 - 심리학적 접근」, 『한국심리학회지: 상담 및 심리치료』 (7/1), 한국심리학회, 1995, 76면.
211) Aristoteles., 앞의 책, 361면.
212) 최영실, 「한풀이를 통해 일어나는 화해와 생명 문화」, 『한국기독교신학논총』(56/1), 한국기독교학회, 2008, 235면.
213) 최길성, 「민속문학 및 연극학 한국인의 한」, 『선청어문』(18), 서울대학교 국어교육과, 1989, 158면.

<메디아>와 창극 <트로이의 여인들>은 처음부터 끝까지 비극적 분위기가 극을 관통하고 있다. 또한, 그 시대적 문화의 일부로 두 편의 작품 속에 모두 '무녀(巫女)'가 존재하고 있는데, 메디아(<메디아>의 주인공)와 카산드라(<트로이의 여인들>에서 트로이의 공주)가 바로 이러한 특별한 신분을 지닌 여성이다. 극에서는 그녀들이 자신의 신분에 적합한 방식으로 맺힌 '한'을 풀어낸다는 것도 줄거리의 중요한 일환으로 설정되어 있다.

3.1 <메디아>와 <트로이의 여인들>: 주술을 통한 '복수'와 한풀이

창극 <메디아>는 배신당하고 버림받은 이방인 여자 메디아의 온갖 '한'의 감정을 아낌없이 과장한 작품이라고 할 수 있다. 이 작품의 작가가 왜 에우리피데스의 <메디아>를 선택했느냐는 질문에 "우리 문학에 드러나는 한이 은근히 내재하는 정서라면, 이 작품에서는 완전히 밖으로 다 드러내잖아요. 그런 강렬한 파토스가 창극의 정서와도 맞을 것 같고, 캐릭터도 흥미로울 것 같았어요."[214]라고 대답한다. 따라서 연출가가 이러한 '여자가 품은 한'과 그녀의 피해자인 이미지를 돋보이기 위해 창극 <메디아>의 후반부에 메디아가 공주와 크레온 왕에게 복수를 실행하는 대목을 제외하면, 공연 내내 무대에서는 메디아의 깊은 '한'이 섞인 울음소리가 줄곧 울려 퍼진다.

그녀의 슬픔과 고통은 그녀의 다양한 사회적 역할에 따라 복잡한 양상을 띠고 있는데, 남편에게 이용당하고 버림 받은 아내로서의 '원한(怨恨)', 가족에게 저지른 잘못을 후회하는 누나와 딸로서의 '회한(悔恨)', 아이들을 살해하는 방식으로 그들을 지키는 엄마로서의 '유한(遺恨)' 등으로 정리할 수 있다. 극의 후반부에서 그녀가 무녀로 변신하여 신비로운 무술(巫術)적 행태로 복수하는 것은 자신에게 다양하게 맺혀 있는 '한'을 푸는 행위로 간주할 수 있다. 이 중에서, 자식을 살해하여 그들을 지킨다는 것은 '원한'을 푸는 과정에서 의외로 새롭게 생긴 '한'이다.

창극에서 그려진 메디아는 배신을 당해도 처음에는 원망만 하고 그 누구에게도 복수하려는 생각을 드러내지 않는다. 그러나 배신을 당한

214) 「국립창극단 '메디아': 작가, 연출가 인터뷰」, 『Naver 포스트』(2013.5.1)

고통으로부터 숨을 돌리기도 전에, 왕의 추방령, 남편이 죄를 묻고 아이를 빼앗는 등 일련의 가해적 행위들이 결국 그녀를 절망의 구렁텅이로 밀어낸다. 모든 것을 잃고 어쩔 줄 몰라 갈팡질팡한 그녀는 스스로를 구하기 위해 마침내 감히 마주할 수 없는 과거와 직면하여 반성하면서 모든 잘못의 근원을 찾기 시작한다. 그 근원이 남편 이아손에 있다는 것을 인식하게 되자 그녀는 그동안 쌓인 '한'이 솟구쳐 나오면서 내면에 잠재된 신의 소리를 듣게 되어 신력으로 복수할 생각이 들게 된다. 그리고 본격적인 복수를 실시하기 전에 그녀는 몸을 힘껏 떨면서 흉악하고 살기등등한 눈빛으로 남편이 저지른 죄들을 나열하며 왜 꼭 복수해야 하는지에 대한 이유와 복수의 결심을 신에게 아뢴다.

> 메디아: 아~ 신이여! 나는 결심했습니다. 이제야 결심했습니다. 난 내 아버지와 남동생의 목숨 값에, 내 손에 피를 묻힌 댓가와, 내 눈 앞에서 신의를 저버린 행위와, 내 조국을 비난하고 조롱하며 날 모욕한 것을 내 남편에게 돌려주려 합니다. 난 그보다 더 큰 고통을 그에게 돌려주려합니다.[215]

즉, 과거에 대한 반성을 통해서 한 이방인 여자로서의 메이다는 자신의 가족, 명예, 신앙, 자존심 등을 이아손에게 경멸 당하고 짓밟히게 된 것을 인식하게 되면서 더 깊은 원한을 느끼게 된다. 결국 피해자로서 그녀는 남편에게 배신을 당한 개인적인 '한'을 이아손이 저지른 '신을 저버리는 행위'를 포함한 다른 죄로 인해 느끼게 된 집단적 '한'과 결합하여 신에게 받아온 무술적 신력으로 그에게 '정의로운' 복수를 하여 이 모든 '한'을 풀기로 결심한다.

이러한 신의 명의로 진행하게 된 복수의 첫 단계는 바로 그녀가 무녀로 변신하여 주술을 행하고 예복을 독액에 담가 살인 도구로 만든 것이다. 그녀는 몇 명 코러스가 손에 잡은 예복의 뒤쪽으로 가서 괴성으로 "자, 일어나라, 신들이 내게 준 신비한 능력들"[216]라고 부른다. 그 다음으로 무녀인 양 입을 크게 벌리며 괴성과 저주하는 주문을 외치며 두 손을 상하좌우로 움직이면서 신력을 작동한다. 또한 한 손을 단전(丹田) 근처에 놓고 있다가 위로 휘두른 후 앞의 예복을 가리키는

215) 『창극 <메디아> 공연프로그램』(2013), 59면.
216) 위의 공연프로그램, 59면.

손짓으로 마치 내면에서 쌓인 '한'을 신력을 통해 독액으로 전환하여 예복에 주입시키는 동작을 한다. 일련의 무술을 실행하는 듯한 동작을 마친 뒤에 그녀는 무대의 중앙으로 뛰어가 코러스들이 외치는 괴성 속에서 '한'으로 가득 찬 주문을 외우기 시작한다.

♬메디아: [자진모리] 아아아~ / 운명아, 다가와라 / 나에게 백 개의 칼을 뽑아 / 달려들어라 / 그 칼을 다시 네게 / 돌려줄 테니.
아아아~ / 다시는 사랑의 말에 / 속아서 쓰지 않으리.
다시는 남편을 대신해 / 나서 싸우지 않으리.
오늘이여 오라오늘이여 오라 / 어서 오라! 217)

그녀의 본격적인 주술적 복수는 공주와 크레온 왕을 죽이는 행동으로 이루어진다. 공주가 독이 묻은 예복과 왕관을 몸에 입어보자 험악한 표정으로 무대 뒤에 서 있는 메디아는 코러스들의 괴성 소리 속에 음침하고 무서운 주술적 동작을 행하기 시작한다. 그녀는 신력을 발휘하는 듯 외치면서 두 팔을 끊임없이 번갈아 앞으로 내밀고 무대 중앙에 서 있는 공주를 가리키며, 공주가 입은 예복에 묻힌 독이 도출되도록 연기한다. 또한 손가락을 구부리고 뒤척이며 점차 방출된 독이 공주 신체 내부의 모든 부위에 침투하고 있는 듯한 동작을 취한다. 이어서, 그녀는 뒤따라 온 크레온 왕을 같은 방식으로 살해하였다.

공주와 왕의 죽음으로 사람들이 피로 물든 듯 온통 새빨갛게 된 무대에서 우왕좌왕하며 소리를 지르는 사이에, 메디아는 흉악한 표정을 거두고 신력을 행했던 두 팔을 내던지고 한 동안 눈 앞의 광경을 지켜보다가, 사망자의 옆에 가서 허리에 꽂은 단도를 뽑아서 죽은 왕과 공주 사이에 연결된 명줄을 상징한 빨간 리본을 끊고 복수의 절차를 마무리한다. 그리고 그녀는 드디어 사악한 웃음을 터트리며 한풀이의 후련함을 표출한다. 이렇듯, 메디아가 신에게 선고한 후에 행한 이 복수는 기괴한 괴성, 신비로운 주술을 행한 듯한 무서운 표정과 동작 등 연기로 이 복수에 짙은 주술적 색채를 부여해준다.

한편, 트로이 여인들의 집단적 수난을 드러내는 창극 <트로이의 여인들>에서는 여성들이 자신의 신분에 따라 다양한 방식으로 자신이 품고 있는 '한'을 표출하고 있다. 그 중에서 공주 카산드라의 한풀이는

217) 위의 공연프로그램, 60면.

신비로운 예언과 연결된 주술을 내보이는 방식으로 이루어지는데, 그녀의 '한'의 정서를 형상화시키는 동시에 한국의 한풀이 방식도 관객들에게 보여준다.

그리스 신화에서 태양신 아폴로의 사제인 공주 카산드라의 등장은 지전춤(紙錢舞)[218] 도구인 뭉치와 유사한 것을 손에 든 것으로 한국의 굿문화에 익숙한 관객들은 즉시 그녀를 한국의 무녀와 연결시킨다. 또한 한국의 영화나 드라마에서 무속 신앙 문화를 보여준 플롯에서 어떤 특정한 신력을 지닌 무녀가 예언하는 능력을 갖춘다는 설정이 종종 나오기 때문에, 예언 능력을 갖춘 그리스의 무녀 카산드라가 지전을 손에 들고 가볍게 지전춤을 추며 한국의 무녀인 양 연기할 때, 한국의 관객들은 생경함을 거의 느끼지 않을 것이다.

아울러 원작과 유사하게 창극에서의 그녀도 다른 사람들에게서 믿음을 얻지 못해서 불쌍한 미친년으로 간주되어 있다. 이러한 집단에게 소외되는 슬픔들 외에, 패국의 공주로서 그녀가 적국 원수의 처가 되는 불행도 당하게 되고, 또한 적국에 가서 원수의 처가 될 이유로 최종적으로 죽음을 초래할 운명도 기다리고 있다. 예언 능력이 있어서 미리 이 모든 것을 알고 있는 그녀가 품은 '한'은 그야말로 남보다 더 무겁고 비극적이다.

붉은 조명과 불타는 스크린으로 이루어진 불타는 배경 속에 그녀가 등장하는데, 그 불은 전쟁의 피해자인 카산드라 내면에 타는 원한과 울분의 불이고, 그녀가 원수에게 복수하고 지옥 같은 어둠을 밝게 비치는 횃불이기도 하다. 적국에 가서 꼭 죽을 운명을 기다린다는 것을 알지만, 그렇게 되어야 원수 집안에 비극이 강림할 수 있으니 그녀는 자신의 "한 몸 던져 죽어 원수의 씨를 말리리라!"[219]라는 복수심으로 기꺼이 가겠다는 의지를 표시한다. 그러나 그녀의 고심을 이해 못하는

---

218) 지전춤(紙錢舞)은 굿춤에서 유래되었지만 그 성격은 격이 있으면서 우아하다. (중략) 지전은 종이 돈이란 의미이고, 종이돈은 망자가 저승 가는 길에 사용된다. 굿의 형태에 따라 지전의 역할과 의미는 다양하다. 지전은 신을 쫓아내는 도구이기도 하며 신을 달래기 위한 도구, 반야용선, 동자신의 의미를 가지고 있다. [김수영, 「불교 천도재에서 본 전통춤의 역할과 의미-승무, 살풀이춤, 지전춤을 중심으로」, 『우리춤과 과학기술』(45), 한양대학교 우리춤연구소, 2019, 153면 참조.]

219) 『창극 <트로이의 여인들> 공연프로그램』(2016), 32면.

다른 트로이 여성들은 그녀를 비웃기만 한다. 그녀는 자신이 미치지 않았다고 변명하며 자신의 혼례날이 곧 원수의 제삿날이 될 것이니 트로이의 원한을 반드시 복수하리라고 고백하는데, 여전히 다른 여인들에게 믿음을 받지 못해서 오히려 침묵하라는 권언을 듣게 된다. 이러한 상황에서 마음이 답답한 공주 카산드라는 신들린 상태에 들어가서 주술적 동작을 취하면서 아폴로의 저주적인 예언을 전하며 자신의 한풀이를 하기 시작한다.

♬카산드라: [자진모리] 들어라, 원수들아 / 그리스의 군사들아 /너희들의 이 잔치는 / 이제 곧 끝나리니.
두리둥둥 북소리 / 두고온 고향으로 / 어기여차 노를 저어 / 너희들 떠난다만.
오호라, 그 배여 / 가는 길이 어드메냐 /저승길로 가는구나 / 황천길로 가는구나!
죽으리라, 너희들은 / 모두 다 죽으리라 /외로운 너희 넋을 / 누가 있어 달래주랴.
선 자들은 쓰러지고 / 쓰러진 자 일어나니 / 이제 웃는 너희들은 / 피눈물을 쏟으리라!
너희는 살아생전 /고향 땅을 못 보리라 /넋이라도 고향 땅에 / 돌아가지 못하리라.[220]

이 과정에서는 그녀는 원수에게 곧 닥치게 될 불행에서 시원함을 느낀 듯 웃으면서 손에 들고 있는 지전 뭉치를 휘두르며 지전춤의 춤사위를 가볍게 춘다. 그러나 전통적 지전춤이 지전 뭉치를 손에 들고 신을 부르거나 보내기 위해 추거나 망자의 넋을 불러 부정을 가시게 하고 원한을 풀어 극락으로 천도하기 위해 추는 춤이라면, 그녀는 지전춤을 추면서 “죽으리라, 너희들은 모두 다 죽으리라! 외로운 너희 넋을 누가 있어 달래주랴”라고 적(敵)의 파멸을 저주한다. 뿐만 아니라, 무릎을 꿇고 승리자의 웃음을 띠면서 지전 뭉치를 땅에 놓은 후, 그녀는 미움과 통쾌함이 교차하는 눈빛으로 그 지전뭉치 앞에서 손짓으로 저주를 주입하는 듯한 주술적 동작을 본격적으로 취하기 시작한다.

220) 위의 공연프로그램, 같은 면.

그림4-11 창극 <트로이의 여인들> 4장,
지전뭉치 앞에서 주술적 동작을 취하는 카산드라

이때의 카산드라는 점차 외부 세계에서 벗어난 듯이 눈을 감고 묵묵히 줄곧 주술을 행하는 듯한 손짓과 몸짓을 행하는 것에만 몰두하고 있다. 그녀는 손과 팔에 힘을 모으며 팔을 위아래로 이리저리 돌리다가 지전 뭉치 위에 힘을 주어 누르거나, 양팔을 머리와 같은 높이로 들어올려 신력을 받은 듯한 모습 후에 다시 내려서 지전 뭉치를 누르는 동작을 취하며, 자신의 몸을 통해 그리스 사람들에게 저주를 주입하는 듯한 즉흥적이고 의례적인 동작을 취한다. 나중에 왕비 헤큐바가 그녀의 뒤에 가서 안아주어야만 그녀는 비로소 이런 신들린 상태에서 벗어난다.

비록 메디아처럼 신력이 주는 주술로 원수를 죽이고 직접적으로 '한'을 풀 수는 없었지만, 카산드라는 꼭 예언대로 자신을 희생하여 복수하게 된다는 확신을 갖고 예언을 내보이는 것으로 일시적인 위안을 삼으면서 어느 정도 '한'을 풀게 된다. 그리고 나서 그녀는 차분하면서도 다소 감상적인 말투로 어머니와 자신에게 얼마 남지 않은 인생을 알려주고, 또한 어머니와 다정하게 서로를 위로한 뒤 아폴론의 무정에 대한 원망과 운명을 담담하게 받아들이는 마음으로 여유 있게 떠난다.

신통력을 지닌 무녀는 원래 타인의 위탁을 받아 그를 위해 굿을 행하며 악귀, 잡귀 같은 불길한 존재를 물리치고 질병의 퇴치, 초복(招福), 초혼(招魂), 안택(安宅), 기우(祈雨), 진령(鎭靈), 제재(除災), 천신(薦神), 축귀(逐鬼) 등을 달성하는데 목적을 두고 있지, 자신을 위한 복수를 하는 것은 아니다. 그러나 조선 사람들이 자신과 다른 세계에 존재하는 서양인들을 '양귀(洋鬼)' [221]라고 불렀듯이 '귀'는 때로 낯설음과 위협감을 줄 수 있는_존재인 '외적(外敵)'과 연결될 수도 있다. 이런

221) 최영석, 「강신과 축귀-동아시아론의 서사화」, 『작가세계』(60), 세계사, 2004, 79면.

차원에서 볼 때 두 작품에서 무녀 신분을 지닌 메디아와 카산드라가 기괴한 주술적인 굿사위와 유사한 동작을 취하며 자신에게 피해를 준 '외적'들을 저주하며 그들의 파멸을 선고하는 행위는 무당굿에서 악귀를 쫓는 '축귀제의(逐鬼祭儀)'의 변형적 형식으로 간주할 수 있다. 메디아가 신력을 부르는 행동을 취하며 자신에게 불행을 준 악의 상징인 적을 없애는 방식으로 '한'을 푸는 것과는 달리, 카산드라는 트로이를 망국시킨 그리스 적들이 곧 예언대로 파멸하게 될 것을 미리 선고하며 외적이 벌받은 운명에서 일시의 위로를 얻어 원한을 푸는 것이다. 즉 그녀들이 굿 같은 행동을 취한 목적은 악귀나 잡귀에게 겁을 줘서 병을 쫓아내는 치유적 목적은 아니지만, 자신의 적을 없애거나 파멸을 선고하는 것을 통해 정신적인 위로를 받으며 마음의 상처를 아느정도 이루만지게 된 것으로서 '치유'와 유사한 점도 있다.

앞서 언급했듯, 한국의 전통적 '한풀이'는 원수를 해치며 복수하는 경우가 드물다. 그러나 메디아가 가해자에게 복수하기 위해 공주와 왕뿐만 아니라 아이까지 살해한 것은 원작의 중요한 플롯이기에 특정한 극적 효과를 갖기 위해 이를 유지할 필요성도 있어 보인다. 이에 창극에서 사용된 '한풀이'가 내포하고 있는 화해를 지향하는 것과 원작에서 지독한 복수살인 사이의 문화적 모순을 완화시키기 위해, 번안창극에서는 여러 플롯 상의 설정을 통해 살인의 당위성을 부여해준다. 극에서 이아손이 메디아에게 구애(求愛)하며 도움을 청할 때 옆에서 도창이 "별빛 아래서 약속한 둘만의 혼인. 신의를 맹세한 순결한 혼인"[222]이라고 부르며 둘의 사랑에서 '신'의 존재를 강조하는 것, 그리고 이아손에 의해 죽게 된 메디아의 아버지와 동생의 영혼이 나타나 메디아에게 복수하라고 부추기는 것들이 모두 이런 맥락에서 이해할 수 있다. 그러므로, 살인을 통해 이룬 메디아의 '한풀이'는 한국적 '한풀이' 원래의 미학적 정서적 특징과 다소 어긋났지만, 적어도 '신'과 '영혼'의 명의를 빌어 행하는 이유로 인해 한국의 관객들로 하여금 그 당위성을 어느 정도 인정할 가능성이 생긴다. 다른 한편으로, 필자와 같은 외국 관객의 경우 이와 같은 공연 형태를 볼 때 일반적으로 단지 그 외적인 예술 형태가 표출하는 정서에 감염되어 카타르시스를 느낄 뿐, 그의 문화적 의미를 잘 아는 한국 관객들처럼 이런 의문까지 갖지

222) 『창극 <메디아> 공연프로그램』(2013), 53면.

않을 수도 있을 것이다.

3.2 <제비>와 <로미오와 줄리엣>: 씻김굿으로서의 제의와 한풀이

번안작에서는 메디아와 카산드라같은 인물이 지닌 개인적 '한(恨)'을 그녀들의 특정한 신분과 연결시켜 한국의 굿문화인 주술적인 방식으로 재현한다. 이 외에, 한국 씻김굿의 형식으로 극중 인물의 희생양이 된 죽음을 애도하여 그 인물의 개인적 '한'을 풀어내줄 뿐만 아니라, 그 인물과 연관된 주변인물들의 집단적인 '한'을 동시에 풀어내는 경우도 있다. 창극 <제비>와 창극 <로미오와 줄리엣> 두 작품에서 이런 형식으로 한국인의 '한'의 정서를 표출한 것이 가장 대표적이다.

2004년에 이윤택에 의해 공연된 창극 <제비>는 일본의 뮤지컬 <츠바메(つばめ)>를 창극화 한 작품이다. 원작은 바로 한•일 양국 간의 역사를 중심으로 이루어진 이야기이기에 두 가지 문화를 모두 보여주었는데, 한국인 연출가가 원작을 각색할 때 자민족의 심미에 맞게 형태적인 면에서 원작을 더욱 한국적인 맛과 멋이 산출될 수 있도록 가미하며 그를 하나의 '한국적 음악극'으로 변모시킨다. 두 작품의 서사적 형태적 변화에 관하여 김향은 아래와 같이 말한 바가 있다.

> 이 두 작품은 동일한 제목에, 서사적 유사성을 지녔으면서도 무대 형상화에서는 문화적 차이를 드러내고 있는 것이 특징이다. […] 각 작품에서 문화적 특생이 구현되었다고 볼 수 있는 것이다. 한 작품 안에 한국 문화와 일본 문화가 공존하는 다문화주의적 특색을 지녔으면선도 <츠바메>와 <제비>는 개별 작품의 문화적 특징을 드러내고 있다고 할 수 있다.[223]

구체적으로 창극 <제비>는 판소리를 주 선율로 하고 제주 서우젯소리, 범패, 민요 등 다양한 한국 음악 양식들을 곳곳에 배치하고 있다. 뿐만 아니라, 연출가가 원작에서 보여준 전통 연희의 형태는 한국관객들로 하여금 더욱 공감할 수 있는 방향으로 치환되여 각종 연희와 씻김굿, 일본 전통축제 마츠리 등 다양한 형태의 공연양식을

223) 김향(2014), 앞의 글, 7면.

보여준다.[224]

여기서 특히 창극으로 각색될 때 극의 개막과 결말 두 곳에 등장한 씻김굿은 한스러운 정서의 표출에 상당히 중요한 역할을 한다. 굿은 종교적, 제의적 기능에 그 핵심이 놓여 있다고 할 수 있다. 그러나 이러한 원초적인 주술적 기능을 발휘함으로써 굿은 동시에 사회의 갈등과 위기를 교정하고 통합하는 등 사회문화적 기능도 수행한다.[225] 또한, 씻김굿이란 죽은 자의 영혼을 저승으로 인도해 주는 굿이며, 망자(亡者)의 영혼을 정화하여 "不潔하거나 궂은 것 그리고 怨恨 일체의 것을 解消시켜 준다는 呪術的 心理"[226]가 작용하기에, 동시에 살아 남은 자들을 위한 굿이기도 하다. 따라서 이 극의 개막과 결말에 배치되어 있는 한국인의 '한'의 정서를 짙게 표현하는 씻김굿 장면은 한국적 전통 제의 풍습을 전시하는 동시에, 극중 인물들의 맺힌 '한'의 정서도 배가시켜 준다.

원작의 프롤로그에서는 애절한 'M1 주제곡' 이 울리는 것으로 작품의 비극적 분위기를 미리 관객들에게 알려주었으나, 뒤이어 나온 첫 장면은 경쾌한 음악 소리 속에 촌장 한베이와 두 명의 조연 배우가 등장하여 노래와 웃기는 몸짓으로 재미있는 민간의 문화를 보여준다. 창극의 개막에서는 약 2분 동안의 거친 파도 소리가 들리고 슬픈 '살풀이 장단의 구음소리' 속에서 흰 옷 입은 여주인공 춘연이 상복을 입은 아버지와 함께 살풀이춤을 추는 장면이 펼쳐진다. 씻김굿의 일부만 연기하는 짧은 장면이지만, 이 개막에서는 한국 관객들에게 익숙한 슬픈 음악, 하얀 상복, 그리고 살풀이춤 등의 문화적 요소들을 사용하여 짙은 '한'의 정서를 부여해준다. 특히, 여주인공 춘연이 이 짧은 씻김굿 장면에서 부르는 오열과 유사한 '한'에 가득찬 구음소리는 극의 전개 과정에서 여주인공 춘연뿐만 아니라, 그녀의 두 남편, 코러스 등 다른 인물들도 반복해서 부르는 중요한 하나의 소리 수단으로서 극의 비극적 분위기를 배가시킨다.

---

224) 특히, 밀양백중놀이 예능보유자인 하용부, 사물놀이 명인 이광수, 제주 무속인 정공철 등 각 분야 명인들을 무대 위에 직접으로 등장시키는 것은 한국 관객들로 하여금 더욱 한국적인 맛과 멋, 한국인의 특정한 정서를 체험할 수 있게 만든다.

225) 이영금, 『해원과 상생의 퍼포먼스. 호남지역 巫문화』, 민속원, 2011, 241면 참조.

226) 김태곤 엮음, 『한국무가집』(2), 원광대학교 민속학연구소, 1971, 171면.

또한 원작의 결말에는 죽은 제비(춘연)의 영혼은 달빛의 배경하에 이경식의 옆에 가서 부부 간의 애틋함을 잠시 나타내고 '월화의 춤'을 춘 뒤 바로 퇴장한다. 이어서 제비새와 같은 옷을 입은 무희들이 춤을 추고 <제비>라는 주제곡을 부르다가 모든 배우들이 <때는 다시금>이라는 뚜렷한 반전의식을 담은 노래를 합창하며 비극을 마친다. 뮤지컬로서 이러한 환상적인 결말은 충분히 아름답고 비극적이지만, 한국적인 특징이 선명하지는 않다. 창극은 원작의 그 결말을 하나의 완전한 형태인 씻김굿 장면으로 치환하는데, 씻김굿을 본격적으로 하기 전의 부부 '재회'는 원작을 바탕으로 재현된 것이고, 상여(喪輿) 행렬이 노래하고 씻김굿을 행하는 것은 완전히 새롭게 추가된 것이다.

우선 부부의 '재회' 장면에 있어서 흰 옷 입은 춘연의 영혼은 구음소리를 내면서 이경식에게 다가가는데, 이경식은 춘연이 이미 죽은 것도 모르고 그녀의 이름을 부른다. 춘연의 영혼은 대답할 수 없어 흐느끼는 울음소리와 같은 구음소리를 내면서 애틋하게 그를 바라볼 수 밖에 없는데, 산자인 이경식은 자신을 스치고서 무대 뒤편의 상여 행렬을 향해 걸어가는 춘연의 뒤모습을 바라보며 망연자실한 표정을 짓고 있다. 전남편과 함께 고국으로 돌아가고 싶어하지만 결국 영혼이 되어 그의 옆에 나타난 춘연이나 어려운 과정을 거쳐 드디어 아내와 다시 행복해질 수 있다고 생각하였던 이경식이나, 두 사람이 결국 이렇게 삶과 죽음으로 서로 떨어져 있는 모습으로 '재회'하게 된다. 본격적인 씻김굿을 하기 전에 관객들의 앞에서 보여준 이 부부의 비극적인 '재회'는 짙은 '한'을 풀기 전에 또 하나의 '한'을 마련해준다.

한편, 무대 뒤편의 상여 행렬과 합류한 춘연의 영혼은 늙은 장자(長者, 춘연의 아버지)의 '서우젯소리'인 상여노래 속에서 그들과 함께 살풀이춤을 추면서 무대에서 돌면서 씻김굿을 받기 시작한다. 주로 "아하, 아하, 어하어하, 아하, 아하, 어하어하...[…]"[227]라고 애절한 소리로 구성된 늙은 장자의 상여소리와 다른 사람들이 이를 반복하여 응합하는 소리 속에서 나중에 상여 행렬은 무대 뒤편에 설치된 배 모형 위에서 승선 후 하선하는 동작을 연기하는데 이것은 상여를 배에 싣고 바다를 건너가는 의미를 암시한다. 특히, 마지막에 늙은 장자가 춘연의 영혼의 손을 잡아 함께 천천히 배에서 내리는 동작은 드디어 그녀의 영혼을

227) 『창극 <제비> 대본』, 국립창극단, 2004, 53-54면.

이끌고 고향으로 돌아왔다는 의미를 더욱 선명하게 암시한다.

이렇듯 창극 <제비>의 개막에 나온 파도소리와 짧은 씻김굿 장면은 결말에 연기한 상여 행렬이 춘연의 영혼을 이끌고 바다를 건너가는 씻김굿 장면과 서로 구조적•극적의 이중적인 호응을 이루며 작품 전체를 '한'에 휩싸이게 한다. 또한, 전쟁의 희생자인 춘연의 영혼을 애도하는 씻김굿은 그녀에게 맺힌 짙은 '한'을 표출하는 것일 뿐만 아니라, 산자로 구성된 상여 행렬도 역시 바다를 건너 망자의 영혼을 귀향시키는 행동으로 타향에서 죽게 된 가족과 동포에 대한 자신의 비통과 유감인 '한'을 표출한다. 이러한 연출은 특히 고향과 고국 콤플렉스가 깊은 한국 관객들로 하여금 깊은 연민과 공감을 불러일으킬 수 있다.

나중에 공연된 6편의 작품 가운데 상여 장면이 등장하는 작품으로 창극 <로미오와 줄리엣>과 <오르페오전>가 있다. 후자는 그 중에 혼입된 장난 놀이와 어린 남녀 아이들의 만남 등의 존재로 한풀이를 하는 것보다 인간의 '인연'을 강조하는 의미가 강해서 여기에서 논의하고 있는 씻김굿과 다르며, 창극 <로미오와 줄리엣>의 결말에 추가된 망자인 로묘와 주리를 애도하는 장면은 씻김굿에 해당한다.

원작 <로미오와 줄리엣>의 결말에서 왕이 등장하여 두 젊은 남녀의 죽음에 대한 진상을 밝히고 증오가 초래한 비극의 교훈을 알리면서, 두 원수 가문의 화해를 성사시킨다. 이것은 원작이 속한 가부장제의 사회 질서하에 "정치에서도 가족은 모두 이차적인 사회적 제도들의 근원으로 생각되었다."[228]라는 왕권의식을 반영한 것이다. 그러나 오늘날에는 왕권에 대한 강조가 이미 무의미해짐에 따라, 21세기의 한국에서는 이 작품을 창극화할 때 그 결말에서 한국의 장례 의례인 씻김굿을 연출하여 앞서 언급한 장면 대신 비극적 분위기가 넘치는 씻김굿을 삽입함으로써 두 사람을 위한 영혼 결혼식을 치르는 것은 두 가문이 두 사람의 죽음을 애도하는 의미를 표출하는 동시에, 그 불행을 통해 얻은 교훈을 통해 화합하며 둘의 사랑을 인정해주고, 불행하게 희생된 두 젊은이의 '맺힌 원망과 쌓인 설움'을 풀어주는 의미도 함께 표출한다.

극에서 연출된 영혼 결혼식의 거행 형식을 보면, 우선 소복을 입은 도창(導唱)이 등장하여, 한국 전통 복장을 입은 두 남녀 제웅이 꽂고 있는

228) Bryan S. Turner., 앞의 책, 276면.

하얀 종이 배를 손에 들고 정숙한 표정으로 진혼(鎭魂)하는 노래를 부른다. 그리고 도창의 소리 속에 소복을 입은 두 사람의 가족과 무당이 세워진 장승 옆에 서서 슬픈 합창을 하고 애도와 평화를 기원한다. 여기에서 제웅 도구를 사용해서 제의적 분위기를 깔아주는 전제하에 두 원수 가문이 함께 씻김굿을 거행하여 슬프면서도 평화롭게 애가(哀歌)를 부르며 원한이 맺힌 두 사람의 영혼을 달래주는 것은 바로 이 죽음이 드디어 두 원수 가문 간의 갈등을 완화시키는 징표로 볼 수 있다.

창극 <제비>가 단순히 개막과 결말에만 씻김굿 장면을 삽입하여 극의 비극적 분위기와 인물에게 '한'을 부여한 것과 달리, 창극 <로미오와 줄리엣>에서는 씻김굿 장면이 나오기 전에 극의 여러 곳에 제의와 관련된 암시로 두 젊은이의 죽음에 대한 결말을 암시한다. 우선, 주리와 로묘 두 사람의 죽음이 제의적 색깔을 가지게 된 것은 둘의 사랑의 증인이자 조력자로 설정된 사람이 무당이라는 것을 통해서도 드러나고 있다. 무당의 첫 등장은 주리와 로묘가 처음으로 만나게 된 재수굿의 현장이다. 전통적 연희 놀이의 즐거운 행렬 속에 무당은 정숙한 표정을 지으며 한 손에 부채를 들고 다른 한 손에는 방울을 든 채 다양한 몸짓을 취하면서 무속 행사를 치르는 척하는 신비로운 분위기를 창출한다. 바로 이런 분위기가 섞인 놀이판에서 주리와 로묘는 서로 사랑에 빠진다. 나중에 주리와 로묘가 가약할 때 무당집으로 찾아가서 무당의 주례하에 부부의 연을 맺는 것은 더욱 명확하게 둘의 사랑과 혼인에 무속적인 성격을 부여해준다. 특히 무당이 손에 지전뭉치를 갖고 있는 것과 로묘의 사주가 명이 짧아서 일찍이 그를 자신의 수양아들로 삼은 사실을 밝히는 것은 더욱 이 결혼과 이 둘의 운명에게 영적인 색깔을 부여해준다.

그리고 둘의 결혼을 마친 후, 로묘와 주리가 서로 정화수를 먹여 주고 마시는 행동 역시 두 사람의 결합으로 신과의 연결을 한층 더 형상화시킨다. 왜냐하면 정화물은 맑음과 정갈함을 지니고 있어서 "단순한 물질이 아니라 대자연의 생명력의 표현이며, 정화 작용과 만물을 생성하고 기르는 신비한 힘을 가지며, 마음, 생각, 파동에 의해 물의 결정에 변화를 받으며, 그래서 물은 마음의 거울이다."[229]는 것이다. 따라서 둘이 정화수를 마시는 행위는 둘의 사랑에게 정결성과 신성성을 동시에 부여해

229) Masaru Emoto., 양억관 옮김, 『물은 답을 알고 있다』, 나무심는사람, 2002-2003, 66-67면.

준다.

나중에 무당이 주리에게 묘약을 먹이고 가사(假死)하는 계획을 가르칠 때 사전에 부모에게 자신의 '시신'을 성황당에 안치해달라고 부탁하는 것은 더 직접적으로 둘의 죽음을 신에게 바치는 희생과 연결된다. 즉, 성황당은 토지와 마을을 수호하는 성황신을 모시는 장소이기에 주리와 로묘가 나중에 그 안에서 함께 죽게 된 것은 신에게 육체를 바치고 그 희생으로 두 가족과 지방의 안녕을 얻게 되는 것을 암시한다. 이렇듯 두 사람의 사랑과 죽음은 늘 제의적 의미를 수반하는 것을 위의 여러 설정을 통해 확인하게 된다.

요컨대, 주술과 씻김굿은 모두 '한'의 정서를 표출할 수 있는 한국 특유의 문화적 형태이며, 번안창극에서 이에 대한 전시는 관객에게 하나의 전통문화 볼거리를 제공할 수 있다. 기능적 측면에서 볼 때, 창극 <메디아>와 창극 <트로이의 여인들>에서 채택된 주술적 '복수'는 극중 인물의 저항 행동의 일부로 존재하여 인물의 개인적 '한'이 풀리는 것으로 끝마치고 있다. 그러나 창극 <제비>와 창극 <로미오와 줄리엣>에서 삽입된 씻김굿 장면은 여러 사람들의 연출로 중심 인물의 한스러운 죽음을 애도하면서 '한'의 사라짐과 화해와 평화 등을 기원하는 것으로 연장하게 되며, 관객들로 하여금 극에서 산출한 집단적인 기원 분위기에 공감을 불러일으켜 더 이상 이와 같은 비극이 발생하지 않기를 바라게 해준다.

3.3 <메디아>, <트로이의 여인들>과 <패왕별희>: 다중 시공간 속 산자와 망자의 '한'의 호응

생전에 원한을 풀지 못한 사람들을 원령·원귀(怨靈·寃鬼)의 형태로 무대에 등장시키는 것은 연극에서 흔히 볼 수 있다. 셰익스피어의 <햄릿>에서 살해 당한 노왕의 원영의 등장은 바로 유명한 예이다. 중국에서 귀신은 『주역(周易)』에서 설명하고 있는 음양설(陰陽說)의 천지자연의 도(道)에서 생긴다. 나중에 문인들이 일부러 귀신 신앙을 이용해서 현세의 부조리한 사회적 모순을 완곡하게 폭로하는 수단을 발견함으로써 예술 작품에서 귀신의 등장은 점차 증가하게 된다. 또한 중국과 같은 문화권에 속한 한국에서 귀신의 존재여부와 성정은 한국인의 생사관, 조상숭

배, 길흉택일, 씻김굿, 벽사진경 의식 등 일상생활과 매우 밀접한 연관을 맺고 있다.[230]이러한 귀신에 대해 보편적인 신앙을 전제로 하여 한국의 공연무대에서 영혼을 등장시키거나, 타문화 작품에서 영혼을 등장시킬 때 관객들이 전혀 낯설어 하지 않으며, 오히려 귀신이 전달하는 메시지를 통해서 극중 인물이 겪고 있는 시련과 고통, 혹은 극중의 상황에 더욱 공감하게 된다.

창극 <메디아>의 원작에서 메디아는 동생의 죽음에 관한 이야기를 메디아가 자신을 배신한 남편을 원망하는 과정에서 조국과 아버지를 배신하였던 것을 후회하면서 "수치스럽게도 나는 오라비까지 죽이며"[231]라고 말할 때 잠깐 언급한다. 다시 이 이야기를 꺼낸 사람은 이아손인데 그는 메디아의 친족 살해를 지적하며 그녀의 자식 살해가 우연히 범한 죄가 아니며 본성이 원래 잔인하다는 메시지를 전달하고자 한다.

창극 <메디아>는 동생의 죽음 부분을 플래시백의 형식으로 각색하며 새로운 '진실'을 보여준다. 그 '진실' 속에 동생을 살해한 자가 메디아가 아닌 이아손이라는 사실을 밝히고, 또한 그가 메디아의 칼로 그녀의 동생을 죽이는 행동으로 그녀의 아버지까지 자살하게 만들었다. 그러나 창극은 진실을 새롭게 밝히는 것에 그치지 않는다. 재현된 장면에서 이미 고인이 된 그녀의 아버지와 동생은 영혼의 형태로 서서히 일어나서 걱정스러운 말투로 나레이션을 하며 메디아에게 의미심장한 충고를 남긴다.

아버지의 영혼: 잊지 말거라. 권력에 대한 남자들의 욕망 처절할 정도로 집요한 그 야망, 이기 모든 권력은 숨겨진 범죄를 딛고 자란다. 아무리 더러운 과정일지라도 성공으로 이르는 그 길은 남자에게는 정당함으로 포장된 도로. 그러니 내 딸아! 잊지 말거라. 너와 함께 일어서려는 남자에게는 목숨을 바쳐서라도 동행하고, 너를 밟고 일어서려는 남자에게는 명예를 걸고서라도 반드시 복수해라. 잊지 말거라…

동생의 영혼: 잊지 말아라…

아버지의 영혼: 잊지 말거라…

동생의 영혼: 누나, 잊지 말아라…[232]

---

230) 이찬욱・김지은, 「韓・中鬼神觀에 나타난 문화적 다양성 연구」, 『다문화콘텐츠연구』(13), 중앙대학교 문화콘텐츠기술연구원, 2012, 366면.

231) 천병희(2009), 앞의 책, 35-36면 166-167행.

김태희가 언급한 것처럼, 메디아의 아버지가 한 이 발화는 이아손을 가해자의 자리에 메디아를 희생자의 자리에 위치시키고 있으며 극의 성격을 좌우할 정도로 중요한 역할을 한다.[233] 또한, 원작에는 없었던 이 추가된 충고는 아버지가 메디아에게 남자들의 욕망에 대한 집요함을 명시하는 동시에, 이용을 당하게 되면 복수를 꼭 하라는 뜻을 담고 있다. 따라서 메디아는 회상을 마친 후 "후회해도… 후회해도… 이미 늦은 것을. 그때는 왜 몰랐을까."[234]라고 하면서 그동안 동생과 아버지에 대한 억제된 죄책감을 더 깊이 느끼게 되어, 자신의 복수가 개인적 복수가 아닌, 가족 집단이 피해 당한 것을 위해 복수해야 할 것을 깨닫는다. 결국 아버지와 동생의 영혼이 나타나 복수를 부추기는 충고를 하는 장면의 추가로 메디아의 복수는 개인의 명의를 위한 개인적인 복수에서 온 가족의 명의, 그리고 동생과 아버지의 죽음을 위한 가족적 복수로 상승되고 그 복수의 정당성을 확보하게 되어 메디아의 한풀이는 가족 전체의 한풀이로 확장하게 된다.

즉, 창극 <메디아>에서 보여준 이 장면은 메디아의 망자인 아버지와 동생의 영혼이 산자인 메디아에게 충고를 남겨주는데, 메디아는 실제 대답이 없지만, 자신의 표정으로 그런 충고에 반응하며, 또한 후속의 복수를 통해 그 대답이 이루어지게 한다. 따라서, 창극 <메디아>에서는 서로 다른 시공간에 있는 산자와 망자 사이에 이루어진 이러한 호응적 '대화'가 단 한 번뿐이었지만, 극의 진행, 즉 메디아의 결정적인 복수의 실행에 중요한 역할을 부여하고 있다.

창극 <트로이의 여인들>의 경우, 개막에서 신들의 등장을 삭제하고, 영적 인물인 고혼(孤魂)을 추가하여 그의 노래에 담은 한국적인 정서와 곡조의 비가(悲歌)를 통해 극을 먼 고대 그리스의 신화적 분위기로부터 자연스럽게 한국의 전통적 무속 신앙을 내포한 분위기로 전이시킨다. 고혼은 '한'을 풀지 못하고 트로이의 상공에 떠도는 특수한 영혼이라는 존재로서 폐허된 트로이의 전체적 참상을 더욱 선명하게 묘사할 수 있고, 자신을 배신한 신들에 대한 질의가 더욱 정당성 있게 들린다. 뿐만 아니

232) 『창극 <메디아> 공연프로그램』(2013), 56-57면.
233) 김태희, 「변화와 성장의 임계에서-최근 국립창극단 공연을 중심으로」, 『연극평론』(81), 한국연극평론가협회, 2016, 117면.
234) 『창극 <메디아> 공연프로그램』(2013), 57면.

라, 죽은 후에 영적인 존재로 변신한 바람에 트로이 여인들이 더 큰 비극을 맞이하게 될 것에 대한 그의 예언도 더 신뢰성 있게 보인다. 이렇듯, 트로이 여인들의 비극을 본격적으로 전시하기 전에 '고혼'이라는 특별한 인물의 등장과 노래를 통하여 전사(前史)로 인해 초래된 트로이인의 '한', 현재로서 트로이 여인들의 '한', 그리고 향후에 트로이인이 곧 품게 될 '한' 등 여러 시공에서 존재한 '한'적 정서를 모두 연결시키게 만든다.

아울러 극의 결말에서는 트로이 여인들이 그리스로 향한 배로 끌려 나간 후에 고혼이 다시 등장하여, 마침내 이 모든 비극을 지켜본 후 감상을 말하며, 인간이 자신의 어리석음과 잘못된 욕망에 의해 끊임없이 비극을 초래한 데에 따르는 '한'을 품은 채 내뱉는 탄식과 '한'을 풀어 넋들을 쉬게 해주고자 하는 갈망을 동시에 표현한다. 그때 큰 파빌리온 도구 위에서 서 있는 '한' 맺히고 불굴의 의지를 보여준 트로이 여인 단체와, 그 파빌리온 밑에 서서 자아성찰을 담은 '한'을 표출하고 있는 고혼은 함께 하나의 통일체적인 이미지를 형성한다. 이렇듯, 살아 남은 자는 희생자와 함께 모든 트로이인이 느끼는 '한'을 화면과 소리로 동시에 무대에서 드러나게 하여 무겁고 입체적인 '한'의 다시공적 호응을 형성한다.

이러한 다중 시공간에 처한 인물의 동시적 등장과 같은 '한'적인 정서의 표출로 구성된 영적 '대화'는 관객들로 하여금 인과관계인 역사와 현실 사이의 연결을 야기시키게 하며, 나아가 자신이 이 비극을 통해 느끼게 된 감상적 정서로부터 여전히 우리 인간을 괴롭히고 있는 전쟁과 인성의 약점에 대한 반성으로 상승하게 된다.

또한 창극 <메디아>가 중간의 짧은 영적 '대화' 장면을 통해 인물의 행동에 적당한 동기를 부여시키는 것이나, 창극 <트로이의 여인들>이 개막과 결말에서 삽입한 영적 '대화'를 통해 극중인물의 비극성을 강화시키는 것과 달리, 창극 <패왕별희>는 개장, 결말 뿐만 아니라, 중간에도 때로 영혼들이 등장하여 보다 빈번한 참여로 다양한 극적 역할을 하게 된다.

이 작품은 패왕 항우의 비극적 결말과 우희의 굳건한 사랑을 중심으로 전개되는 작품이며, 성쇄흥망의 무상에 대한 감탄과 영웅 항우의 실패에 대한 재고를 담고 있다. 극은 현실적인 『사기(史記)』에 수록된 짧은 초한전쟁 이야기, 경극 <패왕별희>와 <홍문연>의 줄거리를 바탕으로 하

여, 이야기의 배경인 초한전쟁으로 인해 희생된 백성들의 영혼이라는 비현실적인 존재를 검은 새로 형상화시킨다. 그리고 배우가 분장한 영혼인 검은 새의 여러 번의 출장은 늘 무녀같은 분장과 신비로운 예언적 발화를 하는 맹인 할미와 동반하고 있고, 영혼들이 고향으로 돌아가지 못한 구슬픔과 '한'을 비극적인 패배를 겪은 항우의 운명과 연결시킴으로써 백성을 아끼는 영웅 항우의 패망이 더욱 한스럽게 느껴지도록 한다.

검은 새의 형태로 변신된 영혼들의 첫 등장은 극의 개막에서이다. 거세한 파도 소리와 무대 위의 푸르스름한 조명이 함께 만들어준 비현실적인 분위기 속에, 중앙 무대에 몸을 웅크리며 머리를 숙이고 있었던 한 맹인 노파가 "애야! 어디에 있느냐? (…) "라고 부르면서 서서히 머리를 들기 시작한다. 백발이 머리 위로 폭포처럼 마구 흩어져 내리며, 몸에 대장포를 입은 노파의 이미지가 그 음산한 무대에 하나의 신비로운 분위기를 더한다. 이때 점점 밝혀진 무대에 그녀의 옆에 여기 저기 누워 있는 검은 옷차림인 인체를 보게 된다. 노파가 몸을 돌리고 허리를 굽혀 옆을 보면서, 슬픈 목소리로 "이 파도가 얼마나 많은 사람들을 빼앗아갔는지 모른다."라고 하면서 사방의 신체들을 돌아보는 동작을 취하여 관객들로 하여금 그 신체들이 바로 그 강물에게 목숨을 빼앗긴 사람의 영혼이라는 것을 알아채게 한다. 그리고 나서 그녀는 양팔을 상하로 휘두르며, 사악한 목소리로 "들어라!" 라고 외치고 소리를 부르기 시작한다.

> ♬맹인노파: [창] 들어라! 들어라! / 이 파도 소리 / 선조들의 오열하는 소리다 / 보아라 / 이 굽이치는 강이여.
> 선조들의 핏줄이 / 이어지고 있구나 / 그들은 전쟁에 희생되었다 / 살과 뼈는 모래에 묻히고 / 포효하는 군마들도 모두 그들의 형제로다.
> 수많은 별들 사이를 / 영혼들이 방황한다 / 태어난 땅을 잊은 적 없지만 / 돌아갈 수가 없구나 / 돌아갈 수가 없구나.[235]

영혼들은 노파의 가사에 따라 오르락내리락 반복적인 몸짓을 취하다가 노파가 "수많은 병사들 사이를 영혼들이 방황한다."라고 부를 때 움직이는 범위는 더 넓은 범위로 확장하면서 동작도 작은 몸짓에서 춤으로 변

235) 『창극 <패왕별희> 대본』(2019), 7면.

한다. 그리고 한창 춤추는 것으로 방황하는 상태를 연기한 뒤 영혼들도 합창하여 자신이 고향으로 돌아갈 수 없는 한을 직접적으로 표출한다.

♬영혼들: [합창] 강을 사이에 두고 / 두 개의 세상으로 /갈라져 있으니 / 마음은 간절하나 / 돌아가 만나기는 어렵구나 / 안개 낀 십리 강물이 / 노을로 붉게 물들었고 / 온 세상이 전쟁통이네.[236]

개막에서 검은 새로 분장된 영혼들의 두번째 등장은 어부가 등장하여 소리치다 퇴장할 때다. 그들은 코서스처럼 노래를 부르면서 밝고 큰 달의 배경 앞에서 우희와 함께 서서히 등장한다.

그림4-12 창극 <패왕별희> 1막 1장,
우희의 영혼과 함께 등장하는 다른 영혼들

♬영혼들: [합창] 가벼운 바람이 오강에 불어오니 / 아름다운 영혼이 채미에 비치네 / 군사들은 이미 흩어졌고 / 가인(佳人)은 남았으니 /여섯 나라 헛되이 망할 때 /어느 열녀 있었나.[237]

위의 사진(그림4-12)처럼, 무대 뒤편의 배경막에 서서히 떠오른 밝은 달이 비치는 가운데 영혼들의 손에 잡은 갈대가 점차 선명해지고, 그 밝은 달의 앞에서 느릿느릿 노래를 하기 시작한 우희의 미인 이미지와 함께 『시경・국풍・진풍(詩經・國風・秦風)』에서 묘사된 “蒹葭蒼蒼, 白露爲霜。所謂伊人, 在水一方。(갈대는 우거지고 이슬은 서리 되는데 그

236) 위의 대본, 7-8면.
237) 위의 대본, 9면.

리운 내 님은 물가 저편에 있네)"같은 시적 정취를 창출하여 항우가 우희 사이의 구슬픈 생사이별이라는 '한'을 형상화 이미지로 강화시킨다.

그리고 나서 두 영혼이 좌우로 하얀 옷차림인 우희(우희의 영혼)의 양팔을 받쳐 들고 빠른 속도로 무대 중앙으로 내려오는데, 이런 춤과 같은 동작으로 우희의 영혼이 마치 달의 요정처럼 어린 항우(항우의 영혼) 의 앞을 향해 날아가는 아름답고 묘한 시각효과를 만들어낸다. 재회한 우희와 항우가 몸을 회전하면서 묵묵히 서로 주시하는 사이에, 영혼들은 각각 우희의 입장에 서서 합창으로 그가 우희 사이의 유한스러운 사랑을 감탄하며, 또한 우희가 자결하기 전에 부르는 <화해하가(和垓下歌)>노래를 대신 불러줘서 우희의 절명비가 속에 담은 쓸쓸함을 배가시킨다.

> ♬영혼들: [합창] 산을 뽑던 힘도 다했고 / 슬픈 노래 끝에 술도 떨어지니 / 우희와 결별할 때로다 / 이제부터 그대는 어찌할 것인가?"
>
> ♬영혼들: [노래 <화해하가(和垓下歌)>, 합창]
> 한나라 병사가 이미 진을 쳐서 포위했고 / 사면에서는 초가가 울려 퍼지고 있네요 / 대왕님의 의지가 이미 다하였으니 / 신첩이 어찌 살려고 하겠나이까?"[238]

영혼들은 나중에 '사면초가'의 말미에도 등장한다. 차가운 밤에 순찰한 우희가 병사들의 사기가 좋지 않은 것을 알아채고, 항우의 상태도 별로 좋지 않은 것을 알고 걱정이 태산이다. 이런 상황 속에서 그녀는 싸늘한 달 밑에 있는 하늘을 보게 되며 기러기의 슬픈 울음소리만 들리는 듯하다. 이때 무대 뒤편에서 백성들과 영혼이 맹인 할미를 따라 등장하며 "집 떠날 때는 버들잎이 푸르렀는데, 집 돌아가는 길, 흰눈이 날리네", 그리고 "고향 돌아가는 길, 마음은 이리 바쁜데, 굶주린 내 몸은 걸음을 떼지 않네."[239]라는 노래를 합창한다. 우희는 이 노래를 듣고 초가(楚歌)인 줄 알고 빨리 항우에게 알려야 한다고 생각하며 황급히 궁으로 돌아간다. 그리고 어린 항우가 몇 명의 영혼들의 동반하에 등장하여 노파와 백성들의 앞에서 방황하다 결국 땅에 쓰러진다. 이렇듯, 자연스럽게 죽게 된 백성들의 영혼이 부르는 한스러운 노래를 초가와 연결시키고, 또한

238) 위의 대본, 9-10면.
239) 위의 대본, 46면.

어린 항우가 죽는 화면을 내보임으로써 전쟁에서 발생한 수많은 희생이 항우와 관련있다는 것을 제시하는 동시에, 진행 중인 줄거리에서 항우와 우희가 꼭 한스러운 운명을 맞이하게 될 것을 예고해준다.

영혼들의 마지막 등장은 항우가 자결할 결심을 할 때다. 개막의 두번째 장면처럼, 무대 뒤편의 배경막에 밝은 달이 서서히 떠오를 때 검은 새의 형태인 영혼들은 하연 옷차림인 우희의 영혼을 받들며 무대 뒤편에 등장한다. 아직 살아 있는 항우는 우희의 영혼과 마주 보고 대하다가 '패왕별희' 장면에서 보여준대로 서로 안으면서 통곡하는 애틋한 모습을 재연한다. 그리고 그녀의 영혼과 등을 맞대고 한 바퀴 돌다가 드디어 칼을 뽑아 강개하게 자결한다. 항우가 땅에 쓰러지는 순간 영혼들은 "집 떠날 때는 버들잎이 푸르렀는데, 집 들어가는 길, 흰눈이 날리네. 고향 돌아가는 길, 마음은 이리 바쁜데, 굶주린 내 몸은 걸음을 떼지 않네."[240]라는 노래를 다시 합창하여 항우와 우희의 비극과 '한'을 거듭 표출해준다.

창극 <패왕별희>에서 빈번하게 등장한 영혼들은 극이 더욱 시적이고 비극적 분위기를 연출하도록 만들어 주는 데 기여할 뿐만 아니라, 또한, 산자 항우의 여러 중요한 인생순간에 그들의 '한' 맺힌 노래로서 영웅 항우의 개인적 '한'에 더 무거운 집단적 '한'을 부여하여, 항우의 개인적 비극을 시대적 사회적 비극과 연결시킨다.

이렇듯, 창극 <메디아>, <트로이의 여인들>, 그리고 <패왕별희>는 각각 원작에서 없었던 영혼인 인물을 등장시키고 산자와 망자 사이의 영적 '대화'를 이루어지게 하면서 극의 전개를 촉진하거나, 극의 비극적 분위기를 증가시킨다. 또한, 창극 <오르페오전>에서도 영혼들이 많이 등장하였으나, 그것은 원작의 저승 이야기에서 있었던 인물을 그대로 유지하는 것이고, 위의 3편 작품에서 영혼을 등장시키는 것과는 다르다.

요컨대, '한'의 감정은 여성들만 여기는 것이 절대 아니지만, 주로 여성을 주인공으로 설정한 이 작품들에서 주술, 씻김굿, 그리고 영적 '대화'로 표출된 '한'의 정서는 대부분 가부장제 사회에서 맺힌 여성의 '한'과 관련되어 있다. 이는 아마도 창극의 주된 관객층의 하나는 여성으로 구성되는 것과 일정한 연관이 있을 것이다. 또한 여성은 남자중심인 사회에서 '한'을 형성하게 된 심리적 요인인 '소외'와 '억압'을 더 쉽게 받은 것도 사실이기에 여성의 입장에서 '한'의 정서를 표출하는

240) 위의 대본, 같은 면.

것은 더욱 보편적인 의미를 지닐 수 있을 것이다. 그리고 국립창극단은 세계화를 지향하는 과정에서 자민족의 문화를 적극적으로 전시하여 홍보하는 동시에, 동시대 한국 사회의 현실적인 삶을 관조하고 재고하는 취지와 부합하여 이러한 주제에도 관심을 기울이게 된다. 이렇게 번안창극의 '한'의 정서와 한스러운 상황을 한국의 전통적인 문화·예술 형식으로 재현하는 것은 친숙함이 있어 한국의 관객들로 하여금 더욱 쉽게 공감을 불러일으킬 수 있는 유효한 수단이라 말할 수 있다.

4. 문화적 오브제의 도입과 극적 효과의 제고

4.1 <제비>와 <로미오와 줄리엣>: 부채의 연극적 기능 확대

무대 연출 시 극적 활동의 주체인 배우를 동원할 뿐만 아니라, 연출가와 디자이너의 의도에 따라 선정되어 무대에 놓이게 된 사물들도 배우 활동의 보조물로 그들과 함께 극을 완성할 것이다. 이렇게 특정한 연출 의도에 의해 배치된 사물들을 바로 극의 '오브제'라 부를 수 있다. 파비스는 『연극학 사전』에서 "배우들의 생명력 있는 체형과 똑같은 자격으로 현대 조각 및 형상적인 무대장치를 사용하는 현대적인 무대를 성공적으로 묘사할 수 있는 것"[241]을 '오브제'로 정의하였으며, 배우를 제외하고 무대 위에 형상화된 모든 것을 오브제의 범위에 포함시켰다.[242] 앞서 언급했듯이 위베르스펠트는 "무대 위에 있는 모든 것은 무대 위에 있다는 사실 그 자체만으로도 오브제라는 성격을 얻는다"[243]고 보았다. 따라서, 배우의 육체가 일정한 분장을 통해 하나의 문화 코드가 형성되어 있을 때도 하나의 오브제로 간주할 수 있다.

일반적으로 하나의 공연에서 많은 오브제들이 사용되고 있다. 이 장의 1절에서 이미 무대공간과 관련되어 공간을 구성하는 무대장치에 대하여 간략하게 소개하였는데, 이 절에서 주로 번안창극의 공연에서 자주 사용되고 있으며, 등장인물과 관련된 비교적 뚜렷한 문화적 의미를 지닌 대표적인 오브제들을 다룬다.

아울러 연구대상인 번안창극에서 자문화의 문화 코드로 인식하게 된 오브제 가운데 가장 눈에 띄는 것은 바로 창극의 원형인 판소리에서 상

---

241) Patrice Pavis., 신현숙・윤학로 옮김, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999, 182면.

242) 신현숙에 따르면, 배우의 육체를 오브제의 범주에서 제외시키는 것은 약간 보수적인다. 그는 극의 오브제에는 무대 장식(무대 장치와 대도구), 소도구(이상, 액세서리 등), 배우의 육체까지도 포함될 수 있다고 생각한다. 다만, 이때 전제 조건으로는 그것들이 배우들에 의해 어떤 형태로든 조작이 가능하고 무대에서 형체를 만들 수 있는 사물이어야 한다. [신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과지성사, 1990, 198면 참조]

243) Anne Ubersfeld., 앞의 책, 182면.

징적인 존재로 사용된 부채이다. 주지하듯이, 판소리에서 창자는 아니리와 너름새를 할 때 항상 부채를 사용하며 사설의 이면을 제대로 보완한다. 소리꾼은 한 손에 부채를 쥐고 균형과 호흡을 잡아가기도 하고, 극적인 장면에서 좍 폈다가 긴장이 가라앉는 순간에 살포시 접으면 청중을 집중시키는 음향 효과까지 한다. 또한, 부채는 하나의 도구로서 천변만화(千變萬化)한 형태로 구성될 수 있다.[244]

앞서 언급했듯이, 창극 <제비>는 한•일 양국 간의 역사를 바탕으로 조선 여성을 주인공으로 한 이야기로서 작품 속에는 많은 양국 간의 문화 요소가 공존되어 있다. 이것은 극에서 자주 사용된 부채를 통해서도 확인할 수 있다.

일단 원작 뮤지컬에서도 부채가 자주 나타난다. 예컨대 젠조의 집안 모임에서 가족 구성원들이 부채질을 하는 것으로 극이 발생하는 계절을 암시하는데, 이때의 부채는 일상 생활의 도구로 사용되고 있다. 한편 일본인 촌장이 리듬에 맞춰 '조선통신사가 온다'라는 노래를 부를 때 손에 든 부채와 일본 무희들이 조선으로부터 전해진 히꼬네의 춤을 출 때 손에 든 부채는, 각각 구술 예술에서 서술인의 신분을 명시하는 역할이나 춤사위의 예술적 미감을 강화시키는 역할을 하는 예술의 보조적 도구에 속한다.

아울러, 남자 주인공인 이경식이 부채를 사용하는 경우가 가장 빈번하다. 우선 그의 손에 든 부채는 그의 문관(文官)인 신분을 나타내고, 또한 이를 바탕으로 극의 전개 상황에 따라 다양한 의미가 부여된다. 예컨대 그가 연회에서 조선포로 쇄환 문제를 꺼낼 때 의도적으로 '刷還(쇄환)'이라는 두 한자를 적은 부채를 펴는 것은 극중의 일본 관원에게 조선인의 결심을 강조하는 동시에, 관객들에게 어려운 한자를 명시해주기도 한다. 또한 그는 같은 자리에서 부채를 손에 든 채 조선 국왕의 '문(文)으로 무(武)에 답한다' 라는 외교적인 정책을 일본 관원들에게 전해주는데, 그때의 부채 자체는 '문(文)'의 상징으로 그 의미는 한층 더 확장되었다. 이경식의 손에 든 부채가 지니게 된 이러한

244) 예컨대, 부채는 춘향이가 매를 맞을 때에는 곤장이 되고, 흥부가 박을 탈 때에는 톱이 되고, 심봉사가 길을 걸을 때에는 지팡이가 되고, 또한 심청가에서 "격랑이 휘몰아치는 인당수'의 파도도 되어 여러 극적 표현을 이루어질 수 있게 한다.

외교적 의미는 나중에 부채를 들고 칼을 찬 젠조와 긴장된 대화를 나누는 장면, 길에서 자신을 공격한 젠조의 동생과 대결할 때 부채로 그의 칼을 막는 장면 등을 통해 다시 명확해진다.

원작에서 이렇게 다양하게 사용된 부채는 창극으로 각색될 때 부채의 극적 기능을 대부분 유지하면서도, 문화차이를 고려해서 세부적인 부분에서 약간 한국식으로 변한다. 또한 특정 의미를 창출하기 위해 원작에서는 부채가 사용되지 않았던 몇 개의 장면에서_부채 사용도 추가된다.

첫번째 미세한 변화는 바로 원작에서 사용된 일본식 부채가 판소리의 소리꾼들이 관습적으로 사용하는 한국식 부채로 바뀌는 단순한 양식적 변화이다. 앞서 언급했듯이 창극은 개막에서 일본인 촌장이 조선통신사가 곧 도착한 소식을 알릴 때 한국의 판소리 소리꾼처럼 노래를 부르면서 가사에 따라 손에 든 부채로 다양한 동작을 취하는 장면을 재현하였는데, 이는 원작에서의 일본인 촌장이 손에 든 전형적인 벚꽃 그림인 일본식 부채가 판소리 소리꾼이 흔히 쓰는 한국식 부채로 대체된 것이다. 마찬가지로 원작에서 히꼬네의 춤을 춘 무희들의 손에 든 부채는 레이스가 장식된 무용부채인데, 창극은 역시 이것을 판소리 소리꾼이 자주 사용하는 부채로 대체한다. 매우 사소한 변화지만, 부채의 판소리 예술에 대한 의미를 감안하면, 창극 각색작에서 나타난 이러한 사소한 변화조차 장르의 예술적 특징을 돋보일 수 있음에 큰 의미를 갖는다.

또한, 원작에서 있었던 이경식이 '쇄환'이라는 한자가 적혀 있는 부채를 보여주며 조선포로 쇄환 문제를 강조하는 장면은 창극에서는 삭제되었으나, 다른 장면에서 그가 부채를 쓰는 경우는 원작과 거의 유사하다. 변화된 점은 창극에서 이경식의 주변 사람도 부채를 많이 쓰게 되는 점이다. 예컨대, 창극에서는 조선통신사들이 배에서 내려 거리를_통과하는 장면을 추가하는데, 이 과정에서 모든 조선 관원들이 모두 손에 부채를 하나씩 들고서 부채질을 하는 것으로 극의 계절을 명시하면서도, 그들의 여유가 있는 모습과 '문(文)'적인 외교정책의 대변자라는 신분도 제시해 준다. 뿐만 아니라, 조선통신사를 환영하는 연회에서 원작에서는 부채를 사용하는 자가 조선관원들에만 제한된 것이, 창극에서는 일본 관원 중의 문관들까지 확장되어, 이것으로 한・일

간의 회담은 훨씬 더 우호적인 분위기 속에서 진행되는 것으로 제시된다.

즉 창극 <제비>는 부채의 양식적 변화로 각색작에게 판소리의 장르적 맛을 가미해주고, 또한 부채를 보다 많은 관원들이 사용하게 됨으로서 극적 기능 확장을 이루게 한다.

번안창극 가운데 창극 <로미오와 줄리엣>도 부채가 비교적 많이 사용된 셈이다. 우선 이 작품에서는 한국의 무속문화를 구현하기 위해 무당이 특정 그림이 그려진 부채를 들고 굿을 행하는 장면이 나온다. 즉, 창극은 극에서 전통적인 문화 색채를 부여하기 위하여 원작의 신부(神父)를 한국의 무당으로 대체하면서, 신적인 이야기를 그린 부채를 그녀에게 사용하게 하고 그녀의 특별한 신분을 강조하면서 한국 무속문화의 일부를 전시한다.

구체적으로 이 작품에서 무당 구룡댁은 두 번이나 굿을 행하는 장면을 보여주었는데 첫번째는 주리의 집에서 벌인 재수굿판에서다. 그녀는 무당 부채를 손에 들고서 제의를 시행하는데, 부채 위에 그려진 채색한 삼불 제석(三佛帝釋)이나 칠성 같은 신령의 그림과 무당이 중얼중얼 주문을 외우는 모습이 함께 재수굿에 신비로운 분위기를 부각시킨다.

그림4-13 창극 <로미오와 줄리엣> 4장,
재수굿판에서 부채를 든 채 기원하는 무당

또한 주리 집에서 거행한 굿판에서 악을 내쫓는 의미와 일맥상통하며, 나중에 무당은 자신의 무당집에서 살인죄를 저지른 수양 아들 로묘를 위해 짧은 굿을 한 번 더 했다. 그녀는 마침 로묘에게 묻힌 악운을 내쫓는 듯 빠른 장단인 자진모리로 주문을 외우며 가사에 따라 이 부채를 공중에 여러 번 휘둘렀다.

♬구룡댁: [자진모리] 물렀거라. 쉬~ / 이 놈들 /예가 어디라고 / 얼씬

/ 들리느냐. / 천둥소리 / 들리느냐 / 땅의 울음 / 천지개벽 후에 / 광야를 말달리던 / 조상의 소릴 들어라. / 탁록 너른 들 / 헌원씨 이무기 무리 단칼에 / 무찌르던 치우천황이 / 예 왔노라 / 얼씬 얼씬마라 / 쉬이![245]

무당인 구룡댁은 '쉬~'같은 뭔가를 내쫓는 소리를 내면서 손에 든 부채를 휘둘렀는데, 마치 눈 앞에 보인 악(惡)을 내쫓는 듯 매우 생생하게 이 장면을 연기한다. 이때의 부채는 주리의 집에서 행한 재수굿에서 좋은 기운을 주고 선신을 불러들이는 도구가 아니라, 악운을 내리는 악신을 떨쳐버리는 도구로 변신한다.

양종승에 따르면, "부채는 방울과 함께 무당에게 없어서는 안 될 귀중한 귀물로 인식되면서 신령을 부르고 모시고 놀리고 보내고 할 때 사용되어지는 중요한 신구"이며, 특히 "부채는 악신을 떨쳐버리고 선신을 불러들이는 무당의 필수적 신구로써 부채 바람을 통해 잘못된 과거를 씻어내고 현재의 복을 들이며 미래의 예언적 뜻을 알게 된다."[246]즉 굿을 행하는 장면에서 무당이 부채를 손에 들고 있는 것은 한편으로 그녀의 신통력을 과시하는 것이며, 다른 한편으로는 극 속의 전통 문화 색채를 더하기도 한다.

이와 달리, 극중 인물 최불립과 박도령의 손 안에 들고 있는 부채는 인물들의 양반 신분과 학식을 과시하는 상징으로 볼 수 있다. 이런 의미에서 그들 손에 든 부채는 판소리의 소리꾼이 손에 든 부채와 전혀 상관이 없는 것이 아니다. 왜냐하면, 항상 난초, 소나무, 기러기 등을 그린 한국화로 구성된 소리꾼의 부채도 소리꾼의 풍미와 학식을 명시하는 도구로 간주할 수 있기 때문이다.

또한 창극 <로미오와 줄리엣>이나 창극 <제비>처럼 부채를 단순히 예술의 기능적 도구로 사용하는 경우도 있는데, 개막의 마을행사에서 벌어진 줄광대(주리의 오라비)가 줄타기할 때 몸의 균형을 잡기 위해 부채를 손에 잡고 있는 것이 바로 이것이다. 이것은 한국의 연희 형태인 줄타기의 일부 형태를 보여줌으로써 문화 전시의 의미도 담고 있다.

---

245) 『창극 <로미오와 줄리엣> 대본』(2009), 29면.

246) 양종승, 「무당부채 연구」, 『생활문물연구』(5), 국립민속박물관, 2002, 80면, 92면.

그림4-14 창극<로미오와 줄리엣>1장,
줄타기를 할 때 쓰는 부채

이러한 부채나 부채의 변형체에 대한 다양한 사용은, 한편으로는 창극의 원형인 판소리의 무대 특징에 대한 하나의 호응으로 볼 수 있으며, 다른 한편으로 서양 텍스트인 원작이 창극으로 각색될 때 번안작에서 새롭게 설정된 장면의 분위기나 변형된 인물의 자(自)문화적 특징을 강조하기 위해 동원한 오브제 전략이라 볼 수 있다.

4.2 <로미오와 줄리엣>과 <메디아>: 인형의 형태적 은유와 문화적 의미의 활용

한국의 탈춤이나 꼭두각시놀음과 같은 전통극의 놀이 방식을 창극에 접목시켜 창극의 연극적 요소를 풍부하게 하려는 시도는 1962년 국립창극단이 설립될 때부터 이미 시작되었다. 특히 "전통문화의 현재화"에 가까운 방향이었다는 평[247]을 받았던 1970, 80년대 허규의 다양한 실험들이 창극이 독자적인 한국 전통 음악극으로서의 발전에 큰 영향을 미친다. 따라서 타문화와의 소통을 하나의 목적으로 삼은 번안창극에서 한국의 전통문화와 연희 형태를 삽입시키는 것도 이러한 예술적 경향을 계승하는 작업이며, 창극의 세계화 각색 전략을 일부로 간주할 수 있다. 그리고, 연구대상인 번안창극 속에서 한국 전통연희인 꼭두각시, 탈춤, 사자춤, 줄타기 등 다양한 전통연희의 사용을 확인할 수 있는데, 여기에서 필자는 그중 가장 다양하게 사용된 꼭두각시를 비롯한 인형 오브제의 사용 상황을 살펴볼 것이다.

꼭두각시에 대한 사용은 실제의 꼭두각시 원형을 거의 그대로 삽입하는 것과 꼭두각시의 형태를 변형하여 인형 연기로 등장시키는 것

247) 국립중앙극장 엮음(2002), 앞의 책, 127면.

두 가지로 나눌 수 있다. 앞에서 언급하였던 창극 <로미오와 줄리엣>에서는 꼭두각시 연희 형태를 활용하여 두 가문의 갈등을 은유하는 놀이 형태가 전자에 해당한다. 일반적으로 꼭두각시 놀이에서는 사방을 모두 둘러막고 관객을 향한 무대 한쪽 면만 남겨 놓는다.[248]창극 <로미오와 줄리엣>에서는 이 꼭두각시의 포장을 투명한 망사로 바꾸고 인물을 망사의 전후로 나눠서 두 가문 사이의 감정적 장벽과 대립을 은유하며, 또한 배우가 조정되는 꼭두각시 인형으로 두 가문의 사람들이 이 감정에 제약을 받고 있는 상황을 암시한다.

번안창극 가운데 꼭두각시의 일정한 변형 형태인 인형을 극에 등장시키고 특정한 의미를 부여시키는 경우는 주로 창극 <로미오와 줄리엣>과 <메디아> 두 작품에서 나타나고 있다. 창극 <로미오와 줄리엣>의 결말에서는 도창이 손에 망자인 주리와 로묘를 상징하는 인형을 든 채 그들의 영혼을 위로해주는 씻김굿을 행하는데, 이는 미혼으로 죽은 두 사람을 결혼시켜 넋을 달래고 저승으로 천도하는 한국의 무속 제의인 '사혼제(死婚祭)' 문화[249]에 대한 수용으로 간주할 수 있다. 즉, 여기에 나타난 인형은 제의적 도구로 사용되고 있으며 두 가문이 이러한 방식을 통해 그들이 생전에 공식적으로 밝히지 못한 부부관계를 인정해주고 두 가문의 화해를 명시한다. 또한 창극 <메디아>에서는 물적 존재인 인형을 육체인 배우와 결합하여 메디아의 두 아이로 대체하는데, 인형의 이러한 특별한 등장으로 인하여 극에서는 특별하게 예술적이고 극적인 효과를 창출하게 된다.

우선 창극 <로미오와 줄리엣>의 결말에서 사용된 인형을 보자면, 개막에서 노래로 이 비극적인 이야기를 소개하였던 도창은 일시적으로 무당을 겸하며 사자의례(死者儀禮)의 한 형식인 씻김굿의 의식(儀式)을 행한다. 즉, 도창(무당)은 손에 하얀 종이로 만든 작은 상여(喪輿) 하나를 들고 등장하는데, 그 상여 위에는 짚으로 만든 인형인 제웅을 배에 꽂고 있다. 인형에 입히는 옷이 극중 주리와 로묘라는 인물이 생전에 입었던 옷인데, 이것으로 제웅은 그들을 암시한다. 그리고 도창은 무거운 표정과 마음으로 침울한 목소리로 아래와 같은 '동살풀이' [250]

248) 전경욱, 『한국의 전통연희』, 학고재, 2004, 520면.
249) 허용호, 「연행 인형의 기호 작용 연구 - 충청도 사혼제를 중심으로」, 『기호학 연구』(11), 한국기호학회, 2002, 76면.
250) 전라남도의 씻김굿과 호남우도농악에 사용되는 빠른 속도의 장단이다. 씻

노래를 부른다.

♬도창: [동살풀이] 이편저편 두 집이 / 반목하고 다투더니 / 이런 불행 낳았구나. /오랜만의 평화로다 / 구슬픈 평화 / 해님도 달님도 너무나 슬퍼서 / 고개를 숙이나니.
나리소사 나리소사 / 씻김받자고 나리소사 / 세왕가자고 나리소사 / 불쌍한 망자님 로미오와 줄리엣 / 씻김 받자고 나리소사. / 맺힌 원망 쌓인 설움 / 갈래갈래 찢긴가슴 / 봄눈 녹듯 풀어보세.[251]

그림4-15 창극 <로미오와 줄리엣> 결말,
인형을 꽂는 종이 상여를 든 채 무가를 부르는 도창

위의 가사에서 드러나듯이, 도창은 우선 죽은 주리와 로묘의 운명을 애탄하고, 그 다음으로 그들의 희생이 오랜만의 평화를 초래하는 것을 서술한다. 그리고 나서 그들의 이름을 부르면서 씻김을 받고 원한을 풀어보자는 뜻을 전달하여 그들의 영혼을 진혼(鎭魂) 시켜서 저승으로 천도(薦度) 해준다. 이러한 씻김굿의 특정한 도구로 전시된 인형 오브제는 굿의 특징을 강화시키는 동시에, 관객들로 하여금 활발하였던 생명체가 이제 하나의 제웅으로 대체하게 된 것을 보고 마음에 더욱 짙은 쓸쓸함을 느끼게 해준다.

창극 <로미오와 줄리엣>에서 등장하였던 인형이 단순히 놀이 도구나 망자를 상징하는 제의적 도구로 사용되는 것과 달리, 창극 <메디아>에서의 인형은 배우와 합체되며 살아 있는 생명체인 아이로

김굿에서는 안당거리에 쓰인다 하여 '안당장단'이라고도 부르며, 무가에서는 '살풀이'라고도 한다. 이 장단은 2소박 4개가 모인 장단으로 서양음악 박자표로는 '4분의 4박자'로 표기할 수 있다. [정화영・김광섭, 『한국의 정악과 민속악 장단』, 민속원, 2017, 168면. 참조]

251) 『창극 <로미오와 줄리엣> 대본』(2009), 43면.

대체된다. 즉, 인형 자체가 무생명적인 존재이지만, 검은 옷을 입은 배우('흑자')가 뒤에서 그를 조종하며 때로는 말도 대신해주고 표정도 지어주며, 특별한 연기로 이러한 한국의 꼭두각시로부터 변형된 인형을 생명력 있는 인물처럼 만들어서 하나의 특별한 예술형태를 만든다.

일단 배우가 검은 옷을 입고서 자신을 감추는 것은 일본의 전통연희인 인형조루리의 '흑자(くろこ)'[252]에 대한 변형적 사용으로 간주해야 할 것이다. 많은 아방가르드 연출가들은 일본의 전통연희 형태인 '흑자'를 자신의 작품에 의도적으로 도입시켜 색다른 무대 화면과 극적 효과를 만들어낸다. 따라서 창극 <메디아>에서 인형을 안고 '흑자'가 등장하여 목소리를 낼 때 일정한 관극 경험이 있는 한국 관객들은 이러한 예술적 설정에 신기해하면서도 이것이 아이를 가리킨다는 것을 파악할 수 있다. 창극 <메디아>에서는 바로 이러한 점을 활용해서 한국의 꼭두각시 예술 형태가 일본 전통예술에서 존재하는 '흑자'라는 독특한 인물과 결합하여, 하나의 혼성 형태인 '아이'를 만들어 특정한 장면에서 신기하고 색다른 극적 효과를 가미한다. 그러나 창극 <메디아>에서 '흑자'를 동원하여 아이를 이렇게 연기하게 된 이유는 단순히 신기한 예술적 효과를 창출하기 위한 것만은 아니다.

(4-16a)

(4-16b)

252) 흑자는 가부키를 비롯한 일본의 전통연극에서 배우의 화장, 현장의 신속한 옷 갈아입기, 소품 전달, 무대 청소 등을 돕는 자다. 관객들로 하여금 흑자들의 등장을 무시하고 공연에 집중할 수 있도록 돕기 위해 "무(無)를 뜻한다는 동양적인 발상"에 바탕을 두어 일부러 검은 옷으로 그들을 감싸고 일종의 투명인간으로 가정(假定)한다. [김학현, 『文樂: 三味線과 唱이 어우러진 人形劇』, 열화당, 1995, 19면 참조.]

(4-16c)

(4-16d)

그림4-16 창극 <메이다>, 꼭두각시와 '흑자'와 결합된 형태인 '아이들'

위의 첫 번째 사진(4-16a)은 극의 전반부에서 왕궁에서 추방소식을 받은 메디아가 슬픈 표정으로 아이들의 옆에 서 있는 장면이다. 그때까지는 아이들을 왜 굳이 이렇게 분장시켰는지 아직 명확하지 않으며, 관객들로 하여금 약간 어색하면서도 신기함을 느끼게 한다. 그러나 인형이 사용된 의미는 아이들을 목욕시킬 때부터 점차 명확해진다.

필자가 이미 2장에서 언급했듯이 연출가는 이 목욕 장면을 하나의 정화의례를 거행하는 장(場)으로 꾸몄으며, 메디아의 자식 살해는 그녀가 공주의 죽음과 연루된 희생양인 아이들에게 묻힌 죄를 씻기기 위해 행한 정화의례로 재해석된다. 여기서 우리가 그 장면과 연관되어 있는 '왜 원작에는 없었던 아이들을 목욕시키는 장면을 추가했을까?', '왜 아이들을 굳히 이렇게 기괴한 인형으로 치장시켰을까?' 두 가지 질문을 합쳐서 감안한다면 그 재해석된 부분에 대해 진일보한 근거를 제공할 수 있다.

한국의 민속신앙에 따르면 "씻김굿에서 씻김은 정화의 핵심적인 절차로, 영혼을 맑게 씻겨서 새로운 존재로 전환하고 새로운 형태로 증발시키기 위한 절차이다."[253]따라서 이 장면에서 씻김굿과 관련된 두 가지 문화적 요소인 '목욕'과 '인형'을 배치하고, 메디아가 아이들을 죽이면서 느끼는 애달픈 심정을 강조하는 것은, 관객들로 하여금 그녀의 자식 살해가 복수가 아닌 아이들을 정화시키고 재탄생시키는 행위로 해석될 수 있도록 유도하기 위한 것이다. 이렇듯, 인형은 한국 굿문화의

253) 국립민속박물관 엮음, 『한국민속신앙사전: 마을신앙』, 국립민속박물관, 2010, 780면.

한 코드로서 다른 요소들과 결합할 때 때로는 극의 새로운 해석에 힌트를 제공할 수도 있다.

비록 인형 형태인 아이의 존재에 대해 이런 방향으로 이해하지 않았더라도 위의 두 번째 사진(4-16b)에서 보듯이, '희생양'인 아이들이 자신의 엄마 메디아에게 칼에 찔려 비참하게 소리칠 때, 그 참혹한 광경(光景)을 목격하는 관객들로 하여금 적어도 그들의 물적인 외형의 존재로 심리적 충격을 덜 받을 수 있을 것이다. 또한, 위의 세 번째 사진(4-16c)에서 보듯이, 연출가는 살해당한 아이들의 죽음을 더욱 드라마틱하게 창출하기 위해 아이들이 죽게 된 순간에 코러스 남자 두 명을 시켜 신속히 흑자의 검은 외투를 벗기고 안에 입은 피의 색깔과 같은 빨간 내복을 폭로하는 것으로 그들의 죽음과 피비린내 나는 장면 효과를 극대화시킨다. 아울러 아이들이 죽은 직후 '흑자'가 조용히 퇴장하여 생명력이 없는 인형만 무대에 남겨 두는 것으로 아이들이 이제 목숨을 잃은 시체(인형들)라는 사실을 시각적으로 관객들에게 제시한다. 아울러 위의 네 번째 사진(4-16d)에서 보듯이, 나중에 메디아의 비통함을 드러내기 위해 그녀가 아이들의 시체(인형들)를 품에 꼭 껴안으며 오랫 동안 우는 장면을 연기할 때도, 실제의 배우가 아닌 인형이 품에 꽉 안기는 것은 메디아 역을 맡은 배우에게 더욱 부담없이 이 연기를 할 수 있게 한다.

이렇듯, 배우와 인형의 합체로 분장시킨 아이들의 형태적 설정은, 한국의 인형예술과 일본 인형조루리의 특별한 존재인 '흑자'를 결합하여 하나의 매력적인 동아시아의 복합적 문화예술 형태를 전시할 뿐만 아니라, 극의 플롯과 인물의 심리적 연기와 연결하여 다양한 극적 의미와 효과를 창출하는 동시에, 배우의 연기 완성도도 높여준다.

4.3 <오르페오전>과 <트로이의 여인들>: 연과 붉은 실을 통한 동양적 문화상징의 부각

선명한 외형으로 쉽게 관객들로 하여금 식별할 수 있는 부채나 인형 같은 오브제와 달리, 어떤 오브제는 일정한 시각적·조형적 이미지로 나타나는데, 그의 의미는 구상화(具象化)된 이미지에 제한하지 않으며, 특정한 사회와 문화 속의 고정된 상징적 의미와 연결되어서야 그것이

극에서 드러낸 의미를 해석할 수 있는 오브제들도 있다. 번안창극에서 나타난 은유적인 동양적 문화 코드를 담은 연(鳶)과 붉은 실이 바로 이러한 오브제이다.

창극 <오르페오전>은 힘든 삶을 헤매고 있는 당대 젊은이들에게 긍정적인 힘을 주기 위해 의도적으로 남녀 주인공의 사랑 이야기에 긍정적인 신념과 인생태도를 부여해준다. 그리고 연출가는 동양 사람들의 사유와 정서를 반영하기 위해 극에 동양적 문화 코드인 연과 붉은 실, 특히 한국에만 있는 방패연을 대표적인 오브제로 선정하여, 그들이 지닌 문화적 의미를 빌려 극의 여러 장면에서 상징적인 의미를 부여시킨다.

관객들은 공연장에 들어가자마자 바로 무대 한쪽에 설치된 실타래에 감긴 거대한 얼레 하나를 볼 수 있다. 뿐만 아니라, 공연 중간에 무대 위에 나타난 공중에서 날고 있는 방패연과 그 '훠이 훠이'라는 소리, 결말 부분에서 모여든 사람들의 옆에 내려 앉는 그 거대한 방패연 등, 연출가는 그러한 오브제들을 빈번하게 나타내어서 관객들의 주의력을 이끌고 있다. 심지어 많은 장면에서 배우들이 활동하는 곡석무대 전체도 위로 날고 있는 형태로 설계되어 있으며 관객들로 하여금 이를 방패연의 형상으로 상상할 수 있게 만들어낸다.

방패연을 등장시키는 것은 대부분의 경우에는 동양 관객들로 하여금 그들에게 익숙한 '인연'이라는 의미를 연상시키기 위한 것이고, 일부 장면에서는 그를 일정한 극적 상황과 결합시키고 그의 '인연'이라는 의미를 새로운 의미로 연장시키기도 한다.

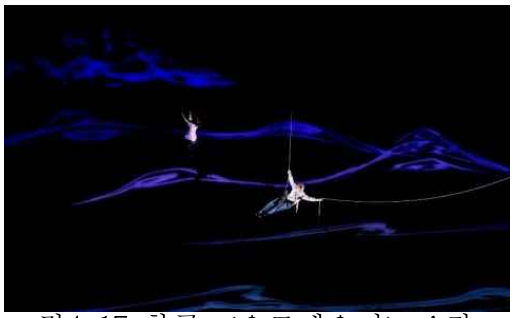

그림4-17 창극 <오르페오전> A장,
공중에 날고 있는 올페와 애울
(출처: 국립극장 홈페이지)

예컨대 위의 사진에서 보듯이, 올페와 애울이 와이어를 타고 붉은 실로 만든 줄을 잡고 공중에서 날고 있다. 방패연이 나타나지 않지만, 산봉우리들을 배경으로 공중에서 자유롭게 날고 있는 두 사람의 모습은 바로 두 사람이 자신을 '날개'로 비유한 것처럼 하나의 인체'연(鳶)'으로 보인다. 이 장면에서 붉은 실 자체가 두 사람의 '인연'을 의미하고 있다면, 붉은 실을 잡고 하늘에서 날으는 행동은, 그런 '인연'으로 인해 그들이 함께 '자유'나 '꿈'을 추구하게 된 것을 더욱 은밀한 의미로 확장해 줄 것이다.

나중에 올페가 애울을 잃은 직후 공중에서 내려 붉은 실을 손에 잡고, 거대한 방패연 형태인 무대의 중앙에 서 있다. 올페가 그 '인연'의 실을 잡고 끝까지 그 '인연'을 포기하지 않겠다는 의지를 명시한 뒤 그 실로 자신의 목을 감고 자살하려고 한다. 이때 아래의 사진(그림4-18)에서 보듯, 무대 한쪽에서 뒹구는 검은 연기가 그를 휘감고, 무대 중앙에 있는 작은 동그라미(연의 배꼽)를 통해 그를 무대 뒷면의 공간(저승을 암시)으로 빨려 들어가게 한다.

그림4-18 창극 <오르페오전> A장,
연의 배꼽을 통해 저승으로 말려들어가기 전의 올페
(출처: 국립극장 홈페이지)

즉, "연의 가운데가 구멍이 뚫린 방패연은 한국에만 있는 것으로 여러 동양적 사상을 담고 있다. 이 구멍을 배꼽이라고 하는데, 배꼽은 탯줄과도 연결돼 있다는 점에서 이 구멍을 사후 세계로 가는 출입구로 봤다"[254]는 연출가 이소영은 한국의 방패연만이 특별히 가지고 있는 배꼽을 '생명의 탯줄'이라는 의미와 연결시키고 그에게 '생사의 통로'라는

254) 「창극 '오르페오전'의 연출가 이소영 "동양의 오페라가 창극"」, 『국민일보』(2016.8.31)

새로운 의미를 부여한다.

아울러 결말에서 홀로 인간 세상으로 뒤돌아온 올페의 앞에서 다양한 직업인들이 생생한 삶의 모습을 보여준 뒤, 무대 위에는 크고 작은 방패연들이 서서히 내려온다.

그림4-19 창극 <오르페오전> A2장,
연이 날리는 인간 세상
(출처: 국립극장 홈페이지)

위의 사진(그림4-19)에서 보듯, 자전거를 타고 무대 위에서 연줄을 끌어올리는 남자아이, 즐거워하거나 기대하는 표정으로 그 방패연을 만져보려는 사람들, 그리고 눈앞에 펼쳐진 이 모습을 지켜보는 올페, 연출가는 무대에 전시된 이 모든 것을 통하여 하나의 '인연', '꿈', '자유' '갈망'이 뒤섞인 아름다운 삶의 모습을 형상화시키고, 그것은 관객들로 하여금 그런 현실적인 삶을 소중하게 여기라고 권하고 있다.

한편, 창극 <트로이의 여인들>에서는 동아시아의 민간 문화에서 '운명'이나 '인연'을 상징하는 붉은 실을 붉은 실타래의 형태로 바꾸며, 대부분의 공연 시간 동안에 왕비 헤큐바를 제외한 모든 트로이 여인들은 손에 붉은 실타래 하나를 들게 하여, 그들의 움직임에 따라 다양한 의미를 창출한다. 붉은 실이 특정 문화의 의미를 갖고 있는 것은 아시아에만 있는 것이 아니라, 이탈리아, 브라질, 인도, 유대교에서 모두 붉은 실을 착용하는 것으로 복을 비는 전통이 있다. 원작의 그리스에서도 사람들, 특히 어린이들이 봄이 시작하는 3월 1일부터 홍백이 뒤섞인 실로 만든 '마티스 팔찌 (Martis bracelet)'를 착용하는 것은 오래 된 전통이다. [255] 그럼에도 불구하고 붉은 실로 맺어지는

255) 이것은 고대 그리스의 엘레우시스 제전(Eleusinian Mysteries)으로 거슬러

인연, 특히 두 남녀간의 인연을 상징하는 것은 주로 동양 문화권에서 유행하고 있다는 것도 사실이다. 이에 이와 같은 상호문화적 특징을 지닌 작품에서 나타나는 붉은 실은 보편적 의미를 품고 있으면서도 한편으로 동양 관객들에게 특별한 의미도 전달하고 있다.

또한 창극 <트로이의 여인들>은 여인들의 비극적 이야기이지 남녀간의 사랑 이야기가 아니기에, 여기에서 여인들이 손에 잡고 있는 그 붉은 실타래는 '인연'을 상징하기 보다는 트로이인들이 이미 조우한 돌릴 수 없는 '운명'과 상관된 의미가 더욱 선명하다. 즉 그녀들은 극의 실제 상황과 그녀들의 정서 변화에 따라 임의로 손에 잡은 그 붉은 실타래를 만지작거리면서 다양한 동작을 통해 복잡한 내면을 표출하고 있으며 인간의 '운명'과 상기할 수 있는 다양한 의미를 산출하게 된다.

우선 개막에서 그녀들은 녹초가 되어 힘없이 무대 위의 바닥에 말없이 주저앉아 있으며, 손에 붉은 실이나 붉은 실타래를 잡고 있다. 어떤 여인들은 쓸쓸하게 두 손 사이에 펼쳐진 붉은 실을 주시하고 있고, 또 어떤 여인들은 붉은 실타래를 만지작거리고 있으며, 또 어떤 여인들은 붉은 실타래를 얼굴에 붙이거나 가슴에 안으며, 다양한 동작들을 취하고 있다.

그림4-20 창극 <트로이의 여인들> 1장,
붉은 실타래를 손에 잡은 트로이의 여인들

안무가는 "무대 위 여인들의 신체는 그 순간 멎은 상태로 오로지 붉은

올라가며 데메테르(Demeter)와 페르세포네(Persephone)의 신화에 근원하고 있는데, 흰색은 순수함을 상징하고, 빨간색은 생명과 열정을 상징한다. ['Martis': The Greek customary bracelet and how to make one, https://greekherald.com. au/culture/martis-the-greek-customary-bracelet-and-how-to-make-one/]

피만 소용돌이친다."[256]라고 이 붉은 실의 의미를 해석하였는데, 관객들은 역시 개인의 경험에 따라 이를 다양하게 해석할 것이다. 빨간색은 피와의 색깔적 유사성으로 어느 나라 사람이든지 그것을 쉽게 피와 연결시킬 수 있으며, 또한 '운명의 붉은 실'이라는 관습 개념에 익숙한 동양 관객들은 이를 진일보시켜 '운명'과 연결시키는 가능성도 있다. 따라서, 그 붉은 실타래를 그녀들이 전쟁에서 사망한 가족들로 생각하면, 이런 동작은 그들을 그리워하는 감정을 드러내는 것이라 이해할 수 있고, 그 붉은 실타래를 그녀들의 자신으로 생각하면, 이런 동작은 자신에게 곧 닥치게 될 운명에 대한 쓸쓸함과 무력함을 표출하고 있다고 말할 수도 있다. 어떤 상황이건 간에 그녀들의 손에 들려 있는 붉은 실타래가 유의미한 오브제라는 것은 자명하다.

나중에 트로이 여인들이 카산드라 공주가 그리스인에 관한 예언을 선고한 후에 무대 앞에서 말없이 주술을 취할 때 다시 붉은 실타래를 이용해서 자신의 감정을 표출하는데, 명확한 뜻이 담긴 노래를 먼저 부르기 때문에 그 동작 속에 함축된 의미가 더욱 명확하게 드러난다. 즉 카산드라 공주가 그리스인이 반드시 멸망할 운명을 선고한 후에 이에 대한 회의적인 태도를 취한 트로이 여인들은 아래와 같은 노래를 부르면서 붉은 실타래를 이용해 춤사위를 위주로 하여 극적 동작을 행하기 시작한다.

> ♬여인들: [합창] 당신의 말을 믿을 수 있다면 / 당신처럼 웃을 수 있다면 / 얼마나 좋을까요. /하지만 우릴 봐요 / 당신을 돌아봐요 / 울부짖고 침 뱉어봐야 / 달라지는 건 없어요 / 그저 허망한 말일 뿐.[257]

이 노래를 부른 후에, 여인들 가운데 한 귀족 여자가 나와서 붉은 실타래를 손에 잡으면서 독무(獨舞)를 추다가 카산드라의 뒤에 서게 된다. 아래의 첫 번째 사진처럼 그녀는 붉은 실을 공주의 머리에 얹는 듯한 동작을 취하는데, 이것은 그녀가 '광기'에 빠져 헛소리를 한 공주가 정신을 차리도록 하는 행동으로 해석할 수 있을 것이다. 왜냐하면,

---

256) 『창극 <트로이의 여인들> 공연프로그램』(2016), 안무가의 글, 19면.
257) 위의 공연프로그램, 32면.

빨간색은 악귀들을 쫓아주는 불의 빛깔로 동아시아에서는 예로부터 흉(凶)과 화(禍)를 방지하는 또는 액(厄)을 막는 벽사의 색으로 사용되었기 때문이다.

그림4-21 창극 <트로이의 여인들> 4장,
공주가 예언한 뒤 붉은 실타래를 휘두르는 트로이의 여인들

그 다음으로 그녀는 무대 중앙으로 돌아가 붉은 실타래를 잡은 채 본격적으로 춤을 추기 시작하는데 다른 여인들도 합류해서 신체의 이동과 회전에 따라 붉은 실타래를 상하좌우로 느리거나 빠르게 휘두르며 실타래 춤사위를 추기 시작한다. 이 붉은 실타래를 이용하여 이루어진 춤사위는 한편으로는 관객들로 하여금 시각적 미감을 제공하며, 또 한편으로는 이것으로 자신의 운명이 어떤 힘의 지배 하에 부침하여 이리저리 흔들리는 상태를 추상적으로 은유한다. 비록 붉은 실을 '운명'과 연결시키는 사유적 관습이 없는 서양 관객들에게도 이를 '피'로 생각하여 트로이의 군사들과 남녀노소들이 그리스인의 공격하에서 선혈이 사방으로 튀는 화면을 상기하게 될 가능성도 열어주고 있다.

아울러 공주 카산드라가 신들린 상태에서 빠져 나와 어머니 헤큐바와 작별하며 퇴장한 직후 트로이의 여인들은 트로이가 망국 직전의 '어제'를 회상하기 시작한다. 그녀들은 우선 마침 시간이 '어제'로 되돌아간 듯 천천히 손에 쥔 붉은 실타래를 몸 앞으로 굴린다. 그 다음으로 트로이 망국 전의 구체적인 과정을 정리한 듯 붉은 실의 말단을 한 손에 잡고서 서서히 둘둘 감으며 '어제'의 이야기를 노래로 서술하기 시작한다.

♬코러스: [합창] 어제, 어제, 바로 어제 / 우리 행복했던 그때
어제, 어제, 바로 어제 / 트로이는 무너졌네.
어제, 어제, 어제 아침 / 우리는 보았다네.

적들은 떠나가고 / 고요한 들판 위에 / 거대한 목마 우뚝
속아 / 우리는 외쳤다네.
전쟁은 끝이 났다 / 고통도 끝이 났다!
(중략)
횃불을 밝히어라 / 노래하고 춤추어라.
어제, 어제, 바로 어제 /우리 행복했던 그때
모든 것이 무너졌네 /그때, 그때, 바로 그때! 258)

노래 속에는 '어제' 트로이성에서 처음에 승리한 줄 알고 목마를 성 안으로 끌어오고 축제를 하고 있었던 트로이인들이 갑자기 급변을 당하고 망국하게 된 변고(變故)가 자세히 서술되고 있다. 그 노래와 동반하여 그녀들은 붉은 실타래를 둘둘 감은 동작을 취하였고, 노래를 마친 후 느슨한 상태인 붉은 실타래를 손에 들고 있었다. 관객들이 이 장면을 보고 앞의 장면에서 환기하였던 상상과 연결하며, 그 둘둘 감기는 붉은 실을 그녀들의 운명이 겪는 좌절로, 느슨한 상태인 붉은 실타래를 그녀들에게 지금 닥친 뒤엉킨 상황으로 연상할 수도 있고, 아니면, 단순히 그 붉은 실을 피로 생각하며, 이를 죽은 자의 피범벅이 된 희미한 몸뚱이로 생각할 수도 있다.

이렇듯 창극 <오르페오전>과 창극 <트로이의 여인들>에서 각각 동양 문화권에서 특정 문화적 의미를 담은 방패연과 붉은 실, 그리고 붉은 실타래를 이용해서 다양한 시각적 효과를 창출하면서도 그의 '보편적 언어'의 특징을 이용해서 관객들로 하여금 각색자가 극을 통해 드러내고 싶어한 인물의 내면적 정서와 각색자 자신이 전달하고 싶어한 메시지들을 전달하게 된다. 배우 활동의 보조물인 오브제는 "시각적, 조형적 이미지를 통하여 한편으로는 서로 다른 문화권의 관객들에게 이해 가능한 물질언어로써 기능할 수 있고, 다른 한편 개별 문화의 약호에 따라 '새로운 의미'를 산출할 수도 있다"259) 는 차원에서 또 하나의 유효한 '보편적 언어'로 간주할 수 있으며, 풍부한 문화적 메시지를 전달할 수 있다는 것을 위의 분석을 통해 확인할 수 있다.

요컨대, 이 장에서 필자는 번안창극이 무대 연출의 측면에 있어서 어떠한 상호문화적 특징을 드러내었는지를 분석하였다. 1절에서는

258) 위의 공연프로그램, 같은 면.
259) 신현숙(2006), 앞의 글, 259면.

무대모형, 막, 조명 등의 무대장치를 위주로, 그들의 현대적 기술과 동양적 정취의 만남과 절충이라는 무대 형태를 소개하였다._2절에서는 춤과 놀이를 삽입해 한국 전통극의 특유한 미학인 '신명' 넘치는 장면을 연출하는 것에 대한 논의와, 3절에서는 영적 장면의 강화를 통해 '한'의 정서를 표출하는 것에 대한 논의는 주로 무대 위 핵심 요소인 배우들의 몸과 다양한 몸짓을 통해 살펴보았다. 그리고 4절에서는 배우 활동의 보조물인 오브제도 살펴보았는데, 주로 문화적 의미를 지닌 오브제를 선정하여 그들이 담고 있는 문화적 의미가 극에 어떠한 문화적 예술적 효과를 부여했는지 분석하였다.

Ⅲ장에서는 인물의 각색 양상을 분석할 때 인물의 주체인 배우의 발화, 손짓, 몸짓, 눈빛, 움직임 등을 통해서 고찰하였는데, 그것은 물론 각색된 플롯에서 규정하는대로 연기하는 것이지만, 배우의 개인적 연기도 어느 정도 드러나고 있다. 이와 달리, 춤이나 놀이, 주술적 동작, 그리고 씻김굿 같은 전통의 연희 및 제의를 연기할 때는 배우의 개인적 연기보다 일정한 고유 양식과 규범된 동작에 따라 행동하는 경우가 일반적이다. 따라서 그러한 연희나 제의 형태에서 드러난 배우의 몸과 몸짓이 담고 있는 사회적·문화적 의미가 더욱 뚜렷하다고 말할 수 있다.

파비스는 번역을 실행하는 것을 논의할 때, 원천 텍스트에서 목표 텍스트까지 도달하려면 우리는 하나의 전(前)언어적(preverbal) 상태로 돌아가야 하는데 이와 같은 상태는 제스처 외에도, 복장(costume), 배우 태도(actor's manner), 상상된 말투(imagined speech), 짧게 말하면, 발화(enunciation)의 연극적 상황을 구성하는 모든 부호 체제를 포함한다고 말했다. 나아가 파비스는 번안된 텍스트가 무대에 올려질 때, 즉 발화의 연극적이고 수용적 상황(T3 and T4)에 놓이게 될 때, 그것은 발화의 세계적인 상황으로 되돌아갈 것이며 실제로 목적지에 도착할 것이라고 설명했다.[260] 본 장에서 전개된 논의들은 파비스의 이 논의와 거의 일치하고 있다.

한편 번안창극의 무대연출에 있어 배우의 몸과 문화적 오브제를 이렇게 많이 동원하여 한국적이고 전통적인 연희 형태와 문화적 의미를 표출하는 것은 옛날부터 배우의 기예와 호흡, 그리고 즉흥 연기를

260) Patrice Pavis (1992), 앞의 책, pp.148-150, 참조.

연극의 핵심 요소[261]로 여기는 한극 연극계의 관습을 계승하는 것으로 볼 수 있다. 또한 이것은 하나의 '보편적 언어'로 존재하는 인간의 몸(민족, 인종과 문화적 뿌리를 초월하여 유사한 테크닉을 적용할 수 있음[262])을 최대한 활용하여 창극의 세계화를 추구하는 예술 전략으로 간주될 수도 있다.

---

261) 김방옥, 『21세기를 여는 연극』, 연극과인간, 2003, 46면.
262) 최재오, 「글로벌 시대의 문화상호주의 연극 담론 연구」, 『한국연극학』(25), 한국연극학회, 2005, 259-260면.

Ⅴ. 결론

본 논문은 2000년대 이후 국립창극단에 의해 공연된 7편의 번안창극의 상호문화적 공연 실황을 고찰하였는데, 번안자들의 창작 의도와 동시대 한국 관객들의 수용가능성이 각색에 미치는 영향과 함께, 상이한 문화 텍스트를 각색할 때 필연적으로 감안해야 할 사회적·문화적·예술적 요소들에 대한 '생산적 수용'을 살펴봄으로써 그 동안의 상호문화적 번안극의 공연 양상을 규명하고자 하였다. 이를 위해 본 논문은 플롯, 인물, 무대연출 등 3가지 측면에서 출발하여 이들 가운데 상대적으로 뚜렷한 상호문화적 각색 특징이 드러난 형태를 중심으로 다음 내용을 다루었다.

Ⅱ장에서는 중요한 극적 요소이자 극적 텍스트의 구체화 단계에 처한 플롯의 각색 전략을 살펴보았다. 먼저, 작은 장면을 단위로 번안창극의 플롯을 원작의 플롯과 대비하여 각색 과정에서 드러낸 세부적 변화 양상들을 파악하도록 하였다. 또한 그 결과를 바탕으로, 각색 과정에서 플롯 차원의 상호문화적 양상 변화는 물론, 인물과 무대 양태의 일부 변화도 어느 정도 파악하게 되어 후속의 연구를 위해 기초적인 맥락을 제공해주었다.

Ⅲ장에서는 극중인물의 발화와 몸짓, 움직임, 분장, 머리 스타일 등을 중심으로 인물 캐릭터의 상호문화적 양상을 분석하였다. 비교적 복잡한 인물 양상에 대해 더 선명한 분석을 이루기 위하여 그들의 인물 관계를 기초로 하여 네 가지 유형으로 나누어서 살펴보았는데, 욕망과 사랑 앞에서 양면성을 드러내는 가족 내의 여성들, 온갖 수난을 겪는 과정에서 정신적 성숙을 이루는 전쟁 중의 여성들, 양극화된 각색 양상을 드러낸 동서양 텍스트에서의 남자들, 그리고 동시대의 젠더 의식을 반영한 크로스-드레싱 인물들이 이에 해당한다.

Ⅳ장에서는 무대장치, '신명'과 '한' 등 전통이 깃든 예술적 형태, 그리고 문화적 오브제의 극적 활용 등 여러 측면에서 상호문화적 창극의 무대연출 미학을 분석하였다. 먼저, 배우가 활동하는 무대 공간과 극의 기초적 분위기 창출에 기여하는 무대장치를 소개하였다. 그 다음으로는 배우들이 무대에서 드러내는 몸짓과 움직임, 그리고 그들이 행하는 춤과 놀이를 통해 그 속에 담긴 민족적 '신명' 난 형태를 분석하였고, 또한

주술, 제의, 영적 '대화' 등 공연 형태에 대한 고찰을 통해 한국인의 '한'의 정서를 예술적으로 연출하는 수법을 분석하였다. 마지막으로는 한국을 비롯한 동양의 문화적 오브제를 중심으로 그것들이 담고 있는 문화 코드와 창출하는 극적 효과를 살펴보았다.

그동안 이질적인 문화의 접촉과 만남을 통해 이루어진 상호문화적 양상에 대한 논의가 분분하지만, 대체로 '교차', '융합', '합병', '혼성', '혼종' 또는 '혼합' 등의 다양한 용어로 설명되고 있다. 필자가 이 작품들 가운데 이와 같은 상호문화적 양상이 드러나고 있다는 전제하에 이를 분석한 후 내린 결론은 비록 7편의 번안창극이 각각 다른 상호문화적 양상을 지니고 있더라도, 대략적으로 각색 과정에서 타문화 원작을 그대로 수용하는 것이 아니라, 목표문화에 속한 관객들의 수용가능성과 번안자 개개인의 창작의도에 따라 원작 텍스트에서 내재한 일부 사회적·문화적·예술적 요소들을 어느 정도 유지하면서도, 목표문화 한국의 사회적·문화적 관습과 새로운 시대 흐름, 동시대 관객들의 도덕적·심미적 취향, 그리고 세계화 시대에 자민족의 전통 연희와 문화 요소를 세계적으로 널리 전파하려는 문화적 요구 등에 맞게, 일정한 전이, 변형, 혼합, 심지어 전복 등 다양한 전략을 취하여 재해석하였다. 그리고 본고에서 다룬 7편의 번안창극은 플롯, 인물, 무대연출 등 다양한 측면에서 각자 다른 상호문화적 각색 특징을 지니고 있지만, 작품의 실제 상황, 관객의 이해 가능성, 연출가의 개인 의도 등 여러 요소에 따라 어떤 작품은 플롯 상의 변화를 위주로, 어떤 작품은 인물상의 변화를 위주로, 어떤 작품은 무대연출의 변화를 위주로 하여 각색된 양태가 다양하다.

대략적으로, 같은 동양 문화권인 원작에 대한 각색은 상대적으로 단순하다. 창극 <제비>는 일본의 뮤지컬을 창극화한 작품이지만 원작에서 다룬 이야기와 인물이 모두 한국 관객들이 이해하기 쉬운 것이기에 거의 변하지 않았고, 단지 연출 형태에 있어서 더욱 한국의 맛과 멋을 드러낼 수 있도록 가미하였다. 창극 <패왕별희>는 절대다수의 한국 관객들이 항우라는 이름만 알고 있기에 연출가가 관객들에게 하나의 완전한 이야기를 소개해주는 출발점과 항우의 영웅성을 알려주는 의도에 따라 두 가지 플롯을 병합하면서 하나의 영웅 이야기를 만들어낸다. 연기적으로 이 작품은 창극 배우가 일부 움직임과 동작에서 간단하게 경극의 자세를 취하는 등 경극의 연기술을 모방한 경향이 강하다. 이와 달리, 창극화된 서

양 원작 텍스트는 모두 유명한 고전 작품임에도 불구하고, 동양 문화권인 한국과의 뚜렷한 시대적 문화적 차이의 존재로, 각색의 작업이 훨씬 더 다방면적이고 복잡하다. 서양 원작에 내재된 종교적·사회적·문화적 요소와 도덕적 가치관이 모두 감안의 대상이 되고 있으며, 목표문화인 한국의 현시대 사회적·문화적 흐름과, 동시대 관객들의 예술적 취향과 기대지평 등에 부합한다는 원칙하에 일정한 각색을 이룬 것이다.

총체적으로, 번안창극에서 각색된 플롯과 인물은 대부분 새로운 시대에 맞게 진보적인 양상이 드러난다. 그러나 어떤 요소를 맞추기 위해 다른 요소를 소홀히 하거나 아니면 어떤 문화적 관습의 영향을 받으며 모순된 상황이 발생한 경우도 있다. 예컨대, 각색작은 현시대의 젠더 의식에 맞추기 위해 많은 경우에 여성 캐릭터들이 자아의식과 개인의지가 격상되었으나, 이 가운데 메디아의 피해자 이미지가 강조되는 바람에 그녀를 매우 유약한 '현모양처'로 변하게 하거나, 주리의 반역의식을 강하게 부여하면서도 한편으로는 그녀에게 짙은 봉건적 부덕(婦德)의식을 드러내도록 한다. 이렇게 전후가 서로 엇갈린 상황의 발생은 아마도 인물 각색의 과정에서 일종의 '문화 관습'의 영향을 받아 일으킨 '실수'일 것이다. 또한, 극에서의 해학적인 특징을 살리기 위해서나 극의 분위기를 띄우고자 할 때 재미있는 발화와 몸짓 연기가 삽입되었는데, 그 가운데 '여성비하(女性卑下)' 의식이 담겨 있어 재고할 필요가 있는 부분도 있다.

한편, 번안창극의 무대연출에 대한 각색 작업은 현대 기술의 도움으로 창출된 동양적 정취가 담긴 무대 공간과 분위기 속에서 한국인의 놀이정신을 반영하는 '신명' 넘치는 장면의 삽입과 '한'의 정서를 표출하는 영적인 장면의 삽입, 그리고 문화적 오브제의 의미에 대한 극적 확대 등의 방식으로 이루어졌다. 원작의 높은 예술성에 의존한 이러한 형태적 각색은 플롯과 인물의 각색 작업에서 발생한 쟁점은 거의 없으며 대체로 성공적이다. 그렇다고 예외가 없는 것은 아니다. 창극 <오르페오전>의 연출가가 오페라 원작의 이야기를 전복하고 거의 새로운 이야기와 주제로 동시대의 관객에게 긍정적인 인생관을 전달하려는 창작열정과 의도는 칭찬받을 만하지만, 번안작의 대사와 가사는 매우 감성적이고 애매모호하여 명확한 뜻을 전달하지 않았기에, 아무리 연출에 공을 많이 들여 볼거리를 풍부히 제공하였어도, 하나의 스펙터클의 장(場)과 가까운 연출이라는 인상을 남기게 한다.

한국 특유의 음악극인 창극은 오랫동안 그리고 지금도 원형 장르인 판소리의 양분을 섭취하고 있지만, 세계가 점점 상호연관되는 글로벌 시대의 문화와 예술 발전 흐름에 맞게 한 '창극의 세계화' 발전 전략과 '보편적 음악극'을 창작하자는 의식하에 새로운 예술 형태인 번안창극에 대한 실험도 꾸준히 진행되고 있다. 비록 정체성의 불확실성이나 예술적 미숙함 등의 문제도 존재하며, 또한 연출가에 따라 각각 다른 예술 형태로 나타나는 것도 사실이지만, 동서양의 서로 다른 문화권의 작품들로부터 창극으로 각색된 7편의 번안창극은 먼저 창극의 관객들에게 보다 풍부하고 폭넓은 사회적 내용과 복잡한 관극 체험을 제공하고 있다. 또한 자민족의 사회문제와 문화적·예술적 형태들이 이러한 상호문화적 작품에서 하나로 융합되어 변형된 양태로 관객 앞에 나타날 때, 관객이 느끼는 익숙하면서도 낯선 관극 체험은 이들에 대한 새로운 혹은 깊은 성찰을 불러일으킬 수 있을 것이다. 즉, 이러한 작품의 상호문화적 성격의 존재가 관객들로 하여금 작품에 대한 거리감을 만들고, 익숙함과 낯설음 사이에서 생기는 예술적 긴장함을 통해 예술 작품에 대한 깊은 사고를 자극할 수 있다는 것이다. 이렇듯, 이와 같은 번안창극의 실천은 내용적이나 양식적으로 창극 예술을 풍부하게 만들 뿐만 아니라, 관객의 전통 예술에 대한 체험의 깊이까지 제고할 수 있는 효과도 기대할 수 있다. 요컨대, 이러한 복합적인 창극 형식은, 인류의 보편적인 감정을 담는 예술적 수단의 사용과, 전통문화에 대한 현대적 재해석, 그리고 대중문화의 다양한 요소를 융합하는 등 다양한 측면에서 의미 있는 시도와 혁신을 함으로써 창극이론과 공연실천의 발전, 창극의 글로벌 공연시장의 형성 등에 또 다른 발상을 제공하고 있다.

마지막으로, 필자의 연구는 20년간 국립극장에 의해 실험된 번안창극의 상호문화적 공연 양상에 대한 일종의 현황 정리일 뿐이다. 그럼에도 불구하고, 세계가 국가적 발전 단계에서 문화적 발전 단계로 접어든 이상, 일정 부분 문화적 우호를 표시하는 행위로서의 상호문화적 연극 실험은 계속해서 진행될 가능성을 충분히 지니고 있으며, 필자의 연구는 비록 탐색을 해보는 단계에 불과하지만, 향후 더 다면적이고 더 심도 있는 연구에 하나의 소박한 참고물이 될 수 있기를 기대한다. 또한, 이러한 연구는 현재 중국에서 활발하게 진행되고 있는 경극을 비롯한 희곡(戲曲, 중국의 전통극)의 상호문화적 각색에 대해서도 중요한 참조가 될 수

있으며, 동아시아 전통연희의 현대화와 세계화의 발전이 미래에 어떤 방향으로 이루어져야 할지에 관련해서도 적절한 시사점을 제공할 수 있으리라 기대하고 있다.

또한 본 연구를 진행함에 있어서 필자의 개인적 지식과 문화 방면의 이해 부족으로 인한 한계점을 성찰해 보고자 하였으며, 음악적인 지식의 결핍으로 전통음악극인 창극의 음악 부분에 관한 연구를 이 연구 안에서 다루지 못하고 극적 측면의 연구에만 한정하는 것에 대한 아쉬움이 많다. 더욱이 필자는 한국의 문화를 깊이 이해하지 못하는 부분도 많기에, 연구에서 아직 재검토할 부분이 분명히 남아 있다. 그러므로 이 연구는 단지 외국인의 입장에서 본 각색 창극의 모습을 정리하여 조금이나마 하나의 새로운 시각을 제공하는 것에 연구의 의의를 부여한다. 이어진 후속의 다른 연구가 더 전면적인 시각으로 더욱 넓은 측면에서 각색창극의 상호문화적 연구를 수행하기를 기대한다.

참 고 문 헌

1. 기본 자료

공연동영상

경극 <패왕별희> DVD, CCTV戯曲&上海京劇院, 2018. 8.20
경극 <홍문연> DVD, 上海방송국&上海京劇院, 2000
뮤지컬 <츠바메(つばぬ)> DVD, 국립극장, 2004.5.8
창극 <로미오와 줄리엣> DVD, 국립창극단, 2009.2.10
창극 <메디아> DVD, 국립창극단, 2013.10.3
창극 <오르페오전> DVD, 국립창극단, 2016.9.27
창극 <제비> DVD, 국립창극단, 2004.10.30
창극 <코카서스의 백묵원> DVD, 국립창극단, 2015.3.25
창극 <트로이의 여인들> DVD, 국립창극단, 2016.11.11
창극 <패왕별희> DVD, 국립창극단, 2019. 11.9

공연자료집

『창극 <메디아> 공연프로그램』, 국립창극단, 2013.
『창극 <오르페오전> 공연프로그램』, 국립창극단, 2016.
『창극 <코카서스의 백묵원> 공연프로그램』, 국립창극단, 2017.
『창극 <트로이의 여인들> 공연프로그램』, 국립창극단, 2016.
『창극 <패왕별희> 공연프로그램』, 국립창극단, 2019.

대본집

제임스 미끼 작, 전황 엮음, 『제비(つばぬ)』, 而立書房, 2002.
『창극 <로미오와 줄리엣> 대본』, 국립창극단, 2009.
『창극 <제비> 대본』, 국립창극단, 2004.
『창극 <패왕별희> 대본』, 국립창극단, 2019
천병희, 『에우리피데스비극 전집』(1), 숲, 2009.
한국브레히트학회 엮음, 『브레히트 선집』(3), 연극과인간, 2011.
William Shakespeare., 김재남 옮김, 『로미오와 줄리엣』, 해누리, 2011.

신문

『국민일보』『뉴스컬처』『뉴스핌』『뉴스홈』『동아일보』『문화뉴스』『브릿지경제』『서울경제』『서울신문』『세계일보』『시사저널』『아시아경제』『여성신문』『연합뉴스』『위두인 뉴스』『파이낸셜뉴스』『헤럴드경제』『한겨레』『Naver 포스트』『SBS 뉴스』

2. 국내 논저

단행본

국립민속박물관 엮음, 『한국민속신앙사전: 마을신앙』, 국립민속박물관, 2010.

국립중앙극장 엮음, 『국립극장 60년사: 역사편』, 태학사, 2010.

국립중앙극장 엮음, 『세계화 시대의 창극』, 연극과인간, 2002.

김방옥, 『21세기를 여는 연극』, 연극과인간, 2003.

김태곤 엮음, 『한국무가집』(2), 원광대학교 민속학연구소, 1971.

김학현, 『文樂: 三味線과 唱이 어우러진 人形劇』, 열화당, 1995.

김홍규, 『한국문학의 이해』, 민음사, 2010.

류수열, 『판소리와 매체언어의 국어교과학』, 역락, 2001.

백현미, 『한국창극사연구』, 태학사, 1997.

서대석, 『한국 구비문학에 수용된 재담연구』, 서울대 출판부, 2004.

신광현, 『흥한민국』, 현실문화연구, 2005.

신은경, 『풍류: 동아시아 미학의 근원』, 보고사, 1999.

신현숙 외, 『한국연극과 기호학』, 연극과인간, 2006.

신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과지성사, 1990.

오희숙, 『상호문화성으로 보는 한국의 현대음악』, 민속원, 2020.

이미원, 『포스트모던 시대의 한국전통과 퍼포먼스』, 서울대학교출판문화원, 2016.

이상희, 『꽃으로 보는 한국 문화』(3), 넥서스, 1998.

이신영, 『한국연극연출과 몸성』, 연극과인간, 2014.

이영금, 『해원과 상생의 퍼포먼스. 호남지역 巫문화』, 민속원, 2011.

전경욱, 『한국의 전통연희』, 학고재, 2004.
정화영・김광섭, 『한국의 정악과 민속악 장단』, 민속원, 2017.
조동일, 『카타르시스, 라사, 신명풀이』, 지식산업사, 1997.
허원기, 『판소리의 신명풀이 미학』, 박이정, 2001.
Anne Ubersfeld., 신현숙・유효숙 옮김, 『관객의 학교: 공연기호학』, 아카넷, 2012.
Aristotles., 천변희 옮김, 『수사학/시학』, 파주: 숲, 2017.
Bryan S. Turner., 임인숙 옮김, 『몸과 사회』, 몸과 마음, 2002.
Judith Butler., 조현순 옮김, 『젠더 트러블』, 문학동네, 2008.
Linda Hutcheon., 손종흠 외 옮김, 『각색이론의 모든 것』, 앨피, 2017.
Masaru Emoto., 양억관 옮김, 『물은 답을 알고 있다』, 나무심는사람, 2002-2003.
Patrice Pavis., 신현숙・윤학로 옮김, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999.
Richard Corson., 박수영 편역, 『공연예술총서3-장치조면』, 예니, 1994.
Simone de Beauvoir., 이희영 옮김, 『제2의 성Ⅱ』, 동서문화사, 2017.
Wallace Martin., 김문현 옮김, 『소설이론의 역사』, 현대소설사, 1991.

논문

강일중, 「창극의 익숙한 관습으로부터 길 떠나기: <오르페오전>」, 『연극평론』(통권 83호), 한국연극평론가협회, 2016.
김미희, 「연극 번역, 미장센, 드라마트루기」, 『연극평론』(45), 한국연극평론가협회, 2007.
김수영, 「불교 천도재에서 본 전통춤의 역할과 의미- 승무, 살풀이춤, 지전춤을 중심으로」,『우리춤과 과학기술』(45), 한양대학교 우리춤연구소, 2019.
김익두, 「한국 전통 공연예술 상에서 본 판소리의 공연예술적 특징」, 『한국극예술연구』(16), 한극극예술학회, 2002.
김태희, 「변화와 성장의 임계에서-최근 국립창극단 공연을 중심으로」, 『연극평론』(81), 한국연극평론가협회, 2016.
김향, 「2019년 초반 창작 창극의 화두, '젠더': <내 이름은 사방지> & <패왕별희>」, 『연극평론』(93), 한국연극평론가협회, 2019.
김향, 「메디아에 대한 연민의 극대화」, 『플랫폼』(40), 인천문화재단,

2013.
김향, 「조선통신사 활동을 소재로 한 일본 뮤지컬 <츠바메(つばぬ)>와 한국 창극<제비>에 구현된 상호매체적 공연 양상 연구」, 한국학중앙연구원, 중견연구자지원사업결과물, 2015.
김향, 「트로이의 여인들: 소리하는 배우들의 부각과 교감의 성공」, 『공연과이론』(64), 공연과이론을위한모임, 2016.
김혜정, 「C.G.융의 아니마/아니무스와 여성성」,『정신분석심리상담』(4), 한국정신분석심리상담학회, 2020.
박애리, 「<젊은 창극>의 성과와 창극의 발전방향」, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2010.
박은경, 「고려시대 재가에 대한 검토」, 『여성과 역사』(26), 한국여성사학회, 2017.
백현미, 「1950년대 여성국극의 성정치성」, 『한극극예술연구』(12), 한국극예술학회, 2000.
손봉금 (Sun Fengqin), 「창극 <메디아>의 문화상호주의적 각객에 대한 고찰」, 『한국극예술연구』(66), 한국극예술학회, 2019.
신사빈, 「창극 <메디아>에 나타난 황호준의 절충주의 음악어법」, 경희대학교 대학원 석사학위논문, 2014.
신사빈・이우창, 「창극<메디아>의 절충주의 음악어법」, 『한국콘텐츠학회논문지』13(12), 한국과학기술정보연구원, 2013.
신현숙, 「연극과 문화상호주의」, 『공연과 이론』(3), 공연과이론을위한모임, 2001.
신현숙, 「연극 번역과 의미소통에 관한 고찰」, 『기호학연구』(19), 연극기호학회, 2006.
신현숙, 「연극에서의 문화상호주의에 관한 소고(Ⅰ)」, 『인문과학연구』(4), 덕성여자대학교 인문과학연구소, 1998.
안승현, 「라반의 움직임 분석 이론에 근거한 해남 강강술래춤의 팔동작 의미 연구」, 『한국무용기록학회지』(2), 무용역사기록학회, 2002.
양종승, 「무당부채 연구」, 『생활문물연구』(5), 국립민속박묵관, 2002.
오설균, 「2000년 이후 국립창극단 공연 작품에 나타난 공연양상 연구」, 동국대학교 대학원 석사학위논문, 2017.
오영희, 「용서를 통한 한의 (恨) 치유 - 심리학적 접근」, 『한국심리학회

지: 상담 및 심리치료』(7/1), 한국심리학회, 1995.
유동혁, 「2000년대 이후 국립창극단 창극 공연의 연극성 연구」, 동국대학교 대학원 박사학위논문, 2019.
유영대, 「창극의 전통과 국립창극단의 역사」, 『한국학연구』(33), 고려대학교 한국학연구소, 2010.
유영대, 「창극의 전통과 새로운 무대」, 『판소리연구』(27), 판소리학회, 2009.
윤성범, 「한국인의 죄의식」, 『기독교사상』 (21/4), 대한기독교서회, 1977.
이재성, 「창극의 양식적 변천과 발전과정 연구」, 『연극교육연구』(20), 한국연극교육학회, 2012b.
이재성, 「창극 공연양식의 현대화 연구」, 세종대학교 대학원 박사학위논문, 2012a.
이진주, 「현대 창극의 공연 기법과 양식적 특성 연구」, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2015.
이진주, 「우주소리: 우주에서 들려온 그닥 새롭지 않은 소리」,『공연과이론』, 공연과이론을위한모임, 2018.
이진주, 「<패왕별희>: 경극에 가려진 창극」, 『공연과이론』(통권74), 공연과이론을위한모임, 2019.
이찬욱・김지은, 「韓・中鬼神觀에 나타난 문화적 다양성 연구」, 『다문화콘텐츠연구』(13), 중앙대학교 문화콘텐츠기술연구원, 2012.
이현우, 「셰익스피어의 극언어, 어떻게 한국화 할 것인가?」, 『Shakespeare Review』(51/1), 한국셰익스피어학회, 2015.
임승태, 「한국 <햄릿> 상연에서의 광증」, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2016.
장은수, 「포스트서사극시대 우리 전통극의 새로운 가능성」, 『세계문학비교연구』(51), 세계문학비교학회(구, 한국세계문학비교학회), 2015.
전경욱, 「전통연희의 현대적 의의」, 『한국어문교육』(9), 고려대학교 한국어문교육연구소, 2011.
정상진, 「옹고집전의 서민의식과 판소리로서의 실전고」, 『문창어문논집』(23), 문창어문학회, 1986.
정현철, 「창극의 무대형태에 따른 극적효과에 관한 연구」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, 2016.

최길성, 「민속문학 및 연극학 한국인의 한」, 『선청어문』(18), 서울대학교 국어교육과, 1989.
최영석, 「강신과 축귀 - 동아시아론의 서사화」, 『작가세계』(60), 세계사, 2004.
최영실, 「한풀이를 통해 일어나는 화해와 생명 문화」,『한국기독교신학논총』(56/1), 한국기독교학회, 2008.
최재오, 「글로벌 시대의 문화상호주의 연극 담론 연구」, 『한국연극학』(25), 한국연극학회, 2005.
최종민・이유호, 「창극의 대중화 운동 그 성과와 전망」, 『한국전통음악학』(2), 한국전통음악학회, 2001.
허용호, 「연행 인형의 기호 작용 연구 - 충청도 사혼제를 중심으로」, 『기호학 연구』(11), 한국기호학회, 2002.

3. 국외 논저

단행본

何成洲 主編, 《全球化與跨文化戲劇》, 南京大學出版社, 2012.
譚元傑, 《中國京劇服裝圖譜》, 北京工藝美術出版社, 2008.
Bonnie Marranca & Gautam Dasgupta(eds)., *Interculturalism & Performance*, New York: PAJ Publications, 1991.
E. Fischer-Lichte., *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*, University of Iowa Press, 1997.
E. Fischer-Lichte & J. Riley & M., Gissenwehrer(eds.), *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign.* Tübingen: Gunter Narr, 1990.
Jeremy Munday., *Introducing Translation Studies: Theories and Applications.* London & New York: Routledge. 2008.
Patrice Pavis (eds.)., *The Intercultural Performance Reader*, London and New York: Routledge, 1996.
Patrice Pavis., *Theatre at the Crossroads of Culture*, translated by Loren Kruger, London and New York: Routledge, 1992.

Richard Schechner., *Performance Theory*, London and New York: Routledge, 2004.

Rustom Bharucha., *Theatre and the World: Essays on Performance and Politics of Culture*, London & New York: Routledge, 1993.

Scolnicov, H. & Holland, P. (eds.) *The Play Out of Context : Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

논문

闕怡慧, <中國傳統戲劇中乾旦現象探究>, 《戲劇之家》, 2020年 第13期.

俞麗偉, <梅蘭芳戲曲手勢表演美學芻議>, 《中北大學學報》(社會科學版), 2015年 第31卷 第5期.

Erika Fischer-Lichte., "Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-between", *New Theatre Quarterly*, 2009 Nov, Vol.25(4 [100]),

Jacqueline Lo. & Helen Gilbert., "Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis", *The Drama Review: TDR*, 46.3, 2002,

Richard Schechner., "Drama, Script, Theatre, and Performance", *The Drama Review: TDR*, Vol. 17.3, 1973.

4. 온라인자료

뮤지컬 <츠바메(つばぬ)>에 관한 소개 (https://www.warabi.jp/tsubame)

재수굿에 관한 소개 (https://folkency.nfm.go.kr/kr/topic/detail/2718])

그리스 문화에서 실의 의미에 대한소개 (https://greekherald.com.au/culture/martis-the-greek-customary-bracelet-and-how-to-make-one/)

Abstract

A Study of the Intercultural Performance Aspects of Translated *Changgeuk*

Sun, Fengqin

Interdisciplinary Program in Performing Arts Studies
The Graduate School of Humanities
Seoul National University

This study examins the intercultural aspects of the translated *changgeuk* (창극; Korean classical opera) performance, which has been performed by the National Changgeuk Company of Korea (국립창극단) since 2000. In 2002, celebrating the 100th anniversary of *changgeuk* and the 40th anniversary of its foundation, the National Changgeuk Company established a clear strategy to create what was termed "*changgeuk* in the era of globalization" and began to experiment with various creative versions of *changgeuk* with a broader and open perspective. Given that the experimental work of translated *changgeuk*, which has intercultural characteristics, is also one of the forms of creative *changgeuk*, research in this area has been carried out while mainly focusing on other more general creative types of *changgeuk*. In addition, while research has aimed for contemporaneity and globalization, researchers rarely consider this art form in depth in terms of its intercultural aspects. Meanwhile, in the

global era of equal consciousness and respect for different cultures, the creation of text from other cultures is developing to promote the artistic development of one's own culture using valuable aspects of other cultures under the premise of cultural communication, away from the "misuse"or "plagiarism" of other cultures among the three countries of East Asia in the early 20th century. Therefore, in addition to combining and examining these works with other creative *changgeuk*, it is necessary to consider it as an independent type and examine the adaptation strategies used during the process of overcoming the "time differences" and "culture differences" that existed among cultural texts, as well as the aspects of intercultural performance that were revealed, and why.

Chapter II examines the adaptation strategies of plots, which are important dramatic elements and the concretization phase of a dramatic text. First, using small scenes as a unit, the plot of translated *changgeuk* is compared to the plot of the corresponding original play to identify detailed changes that occurred during the adaptation process. Then, based on these results, not only intercultural changes in the plot that arise during the adaptation process, but also certain changes in character and stage aspects can be identified to some extent, providing a basic context for further research.

Chapter Ⅲ analyzes the intercultural aspects of the characters, based on the enunciation, gestures, movements, makeup, and hairstyles of the characters in the play. To achieve a clearer analysis of the relatively complex characters patterns, they were divided into four types based on their relationships. These include women in a family who show ambivalence in the face of desire and love, women in war who obtain spiritual maturity in the process of suffering, men in Eastern and Western texts who reveal polarized adaptations, and cross-dressing figures who reflect contemporary gender

consciousness.

Chapter Ⅳ analyzes the stage production aesthetics of intercultural *changgeuk* in terms of various aspects, including stage equipment, traditional artistic forms such as '*Shinmyeong* (神明)' and '*Han* (恨)', and the dramatic use of cultural objects. First, the stage space on which the actors act and the stage equipment that contributes to the creation of the basic atmosphere of the play were introduced. Next, I analyzed the gestures, movements, dance styles, and amusement that the actors showed on stage and explored the ethnic aesthetics of *'Shinmyeong'* contained in these facets. In addition, performance forms such as sorcery, rituals, and spiritual 'dialogues' were analyzed to examine the artful expressions of the Korean emotions of *'Han'*. Lastly, focusing on the cultural objects of the East, including Korea, I looked at the cultural codes they contain and dramatic effects they create.

The results of the study indicate, according to the acceptability of the audience in the target culture and the individual intentions of the adaptors, that these types of performances do not accept other cultural originals in the original version but rather maintain some of the social, cultural, and artistic elements inherent in the original text. Meanwhile, in line with Korea's social and cultural customs and new trends, contemporary audiences' moral and aesthetic tastes, and cultural needs to spread the traditional Korean plays and cultural elements around the world in the era of globalization, various strategies such as transitions, transformations, and mixing have been adopted, showing some of the characteristics of intercultural adaptations. Regardless of the artistic achievement, the translated *changgeuk* can be regarded as a new style of *changgeuk* related to how it differs from existing *changgeuk* by providing a "world-wide culture" and "universal language" through the combination of "culture differences" and "time differences" between different cultures.

As such, this study examines intercultural performance elements that have not yet been thoroughly studied, although some have been mentioned in previous studies. In addition, the scope of the study was extended from individual works to this type of *changgeuk*, and the adaptation strategies of the translated *changgeuk* with intercultural characteristics were analyzed. I hope that this preliminary research will provide a perspective regarding the creation of artistic and commercial-worthy translated *changgeuk* in the future. In addition, this study is expected to serve as a reference for those conducting experiments on translated plays in the Chinese theatrical circle and to present implications concerning the directions that the modernization and globalization of traditional East Asian performances should pursue in the future.

Key Words: translated *changgeuk* (번안창극), National Changgeuk Company of Korea (국립창극단), intercultural, popularization, globalization, universal musical play, acceptability, contemporaneity.

Student Number: 2016-30742