



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](#)

문학석사 학위논문

역사극의 탈역사화

- 프리드리히 실러의 『마리아 슈투아르트』를
중심으로 -

2023년 2월

서울대학교 대학원

협동과정 공연예술학전공

이 슬 아

역사극의 탈역사화

- 프리드리히 실러의 『마리아 슈투아르트』를
중심으로 -

지도교수 홍진호

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2022년 12월

서울대학교 대학원
협동과정 공연예술학 전공
이슬아

이슬아의 석사 학위논문을 인준함
2023년 1월

위원장 _____ 신은영 _____ (인)

부위원장 _____ 신혜경 _____ (인)

위원 _____ 홍진호 _____ (인)

국문초록

본 논문은 프리드리히 실러(Friedrich Schiller)의 역사극 『마리아 슈투아르트(Maria Stuart)』(1801)와 이 희곡을 무대화한 현대 공연 두 편에서 역사가 탈역사화(de-historicization)하는 양상을 분석한다. 이는 역사극 『마리아 슈투아르트』에서 과거가 재현될 때 중요한 것은 역사성이 아니라 오히려 탈역사성이라는 관점 아래, 작품을 읽어 내는 핵심 방법으로서 탈역사성을 고찰하기 위함이다.

역사극은 ‘과거에 대한 사실’로서 흔히 이해되는 ‘역사’와 허구로 이해되는 ‘연극’의 조합이다. 때문에 역사극에서 다루지는 ‘역사’는 사실성과 허구성을 동시에 지니는 독특한 위치에 있으며 역사극은 그 자체로 언제나 실재와 허구의 긴장 관계 속에서 존재해왔다. 오늘날 현대 역사극에서는 특히 허구적 요소의 사용이 활발하게 나타나고 있으며, 소재 및 희곡이 가진 역사성을 다양한 방식으로 작품에서 통제하는 모습을 쉽게 찾아볼 수 있다. 그리고 이러한 역사성의 통제는 역사극의 탈역사화와 밀접한 관련이 있다.

그동안 『마리아 슈투아르트』가 가진 탈역사성은 두 가지 정 반대의 이유로 중요하게 논의되지 못했다. 우선 연극은 근본적으로 허구이기 때문에 아무리 역사를 소재로 한다고 하더라도 허구가 개입하는 것은 어찌면 너무 당연하기 때문이다. 다른 한편으로 탈역사성이 주목받지 못한 또 다른 원인은 19세기 이후 오래도록 존재하고 있는 전통, 역사적 사실성을 추구하며 연극에서 표현되는 역사에도 정확성을 요구하는 경향 때문이다.

그러나 ‘역사’의 정의가 달라지면 극중 ‘역사’의 의미와 역할에 대한 시각도 변하기 마련이다. 20세기 이후 포스트모더니즘의 영향 아래 역사학계 내부에서부터 ‘객관적인 역사’에 대한 적극적 회의가 등장한다. 서술의 대상이 되는 과거, 즉 역사적 실재는 분명 존재하지만, 그것의 의미와 해석은 오로지 역사가의 서술을 통해서만 생겨난

다. 따라서 역사 서술로서 역사는 과거에 무슨 일이 일어났는가를 밝히는 객관적 행위가 아니라, 그것이 오늘날 가지는 의미를 ‘해석’하는 주관적 행위가 될 수밖에 없다. 또한 이 해석의 과정에서 역사는 필연적으로 역사가가 구성하는 내러티브를 통해 만들어지기 때문에, 역사를 이해하려면 역사가 ‘어떻게’ 구성되고 묘사되는가를 이해하는 것이 중요하다는 점이 주장된다.

이러한 변화는 역사극에서 묘사되는 ‘역사’에 대한 인식에도 변화를 주었다. 그것은 바로 역사 자체가 가지고 있는 ‘문학성’에 대한 (재)조명과 문학 및 예술 작품에서 ‘묘사되는 역사’에 대한 진지한 ‘역사적’ 성찰이다. 역사 서술 자체가 원래부터 역사가에 의해 구성되는 것이라면, 역사극을 창작하거나 무대에 올릴 때 작가와 연출이 하고 있는 행위 역시 근본적으로는 역사가의 작업과 다를 바 없으며, 역사극 연구 또한 그러한 서술 및 창작 행위에 초점을 맞춰야 한다는 것이다.

이러한 문제의식에서 출발한 본 논문은 프리드리히 실러의 『마리아 슈투아르트』에 주목한다. 이는 실러가 역사연구자이자 역사극 작가로서 당대의 지배적인 사관과 다른 역사인식 - 역사에 대한 현대적 이해와 가까운 - 을 바탕으로 역사극을 썼기 때문이다. 실러에게 있어서 역사가로서 사료를 다루는 방식과, 역사극 작가로서 사료를 다루는 방식은 기본적으로 크게 다르지 않은 것이었다. 실러는 ‘스코틀랜드 여왕 메리 스튜어트’와 ‘잉글랜드 여왕 엘리자베스 1세’라는 역사적 인물과 이들의 정치적 대립 및 ‘여왕의 사형’이라는 역사적 사건을 적극적으로 재구성한다. 본 논문의 2장에서는 이때 역사의 재구성이 ‘보편성 도출’이라는 목적을 위해 ‘소거’와 ‘창안’이라는 두 가지 방향의 탈역사적 작업을 통해 이뤄짐을 희곡 분석을 통해 구체적으로 확인한다.

그 토대 위에서 3장과 4장에서는 공연 분석을 통해 무대와 극장 차원으로 확장되는 탈역사화를 구체적으로 살펴본다. 역사극이 무대 위에 공연될 때는 희곡 텍스트 뿐 아니라 무대 위에 구현되는 모든

요소들에서 탈역사화 경향이 활발하게 나타날 수 있기 때문이다. 또한 희곡이 쓰인 독일과 소재의 배경인 영국의 각기 다른 공연을 살펴봄으로써 탈역사화가 서로 다른 방향성을 가지고 있음을 확인하고, 그럼에도 불구하고 두 프로덕션의 작업 모두 실러의 탈역사적 작업의 연장선상에 있음을 확인한다.

3장에서 먼저 살펴보는 슈테판 김미히 연출의 프로덕션에서는 원작 텍스트가 가지고 있던 ‘역사’가 다른 그 어떤 프로덕션에서보다 극단적으로 소거되는 방향으로 탈역사화한다. 16세기 역사는 작품에 내재된 ‘폭력성’을 중심으로 한층 추상화되고, 무대에서 자행되는 ‘폭력’이 프로덕션의 보편적 주제로 부각된다. 이와 달리 4장에서 다루는 로버트 아이크 연출의 <메리 스튜어트>는 역사성의 소거보다는 창안된 허구적 사건의 강조와 반복이 더욱 두드러지는 방식으로 탈역사화한다. 이를 통해 연출은 사회가 개인에게 가하는 구조적 억압이라는 보편성을 원작에서, 그리고 소재에서 도출한다.

이처럼 동일한 역사 소재, 혹은 동일한 역사극 작품은 탈역사화 작업을 통해서 다양한 형태로 변주될 수 있고, 이러한 일관적인 작업을 통하여 과거에 동시대성이 기입될 수 있으며 ‘과거’와 오늘날 관객이 관계 맺을 수 있게 된다. 본 논문은 그러한 다양한 변주와 동시대성을 희곡과 그것의 상연에서 읽어보려는 시도라 할 수 있다. 이러한 작업은 한편으로는 역사극의 탈역사성을 해명하기 위한 보다 일반적이고 보편적인 연구의 의미 있는 출발점이 될 수 있을 것이며, 다른 한편으로는 ‘탈역사화’라는 개념을 동시대 역사극 작품을 읽어내고 비평하는 하나의 기준점으로서 제안하는 의미도 가지게 될 것이다.

주요어 : 역사극, 프리드리히 실러, 보편사, 탈역사화, 역사의 재구성, 역사와 허구

학 번 : 2016-29267

목 차

1. 서론	1
1.1. 연구의 목적	1
1.2. 연구사 검토 및 문제제기	8
1.2.1. 희곡으로서의 『마리아 슈투아르트』 연구	8
1.2.2. 공연으로서의 〈마리아 슈투아르트〉 연구	11
1.2.3. 역사극의 탈역사성 연구	12
2. 탈역사화된 역사와 보편적 진리: 프리드리히 실러의 『마 리아 슈투아르트』	19
2.1. 실러의 역사관과 역사극	20
2.1.1. 실러의 보편사적 역사관	20
2.1.2. 보편사 기획의 확장으로서의 역사극	21
2.2. 역사의 재구성을 통한 보편성의 도출	26
2.2.1. 인물의 재구성	28
2.2.2. 허구적 사건의 창안	36
3. 독일 탈리아 테아터의 〈마리아 슈투아르트〉의 탈역사화 43	
3.1. 생략과 소거를 통한 극단적인 탈역사화	45
3.1.1. 역사적 무대와 의상의 소거	45
3.1.2. 역사적인 사실의 소거	51
3.1.3. 실존 인물의 소거	53
3.2. 극단적 탈역사화를 통한 역사의 현재화	55
3.2.1. 피해자(마리아)와 가해자(엘리자벳)	55

3.2.2. 국가 권력과 정치의 폭력성	59
4. 영국 알메이다 씨어터의 <메리 스튜어트>의 탈역사화	63
4.1. 생략과 소거를 통한 탈역사화: 역사적 무대와 의상의 소거	66
4.2. 허구적 사건의 창안과 반복을 통한 탈역사화	70
4.3. 탈역사화를 통한 역사의 현재화: 가장된 걸모습과 사회적 페르소나	81
5. 결론	88
참고문헌	90
Abstract	97

사진 목차

[사진 1] <마리아 슈투아르트> 첫 장면	48
[사진 2] <마리아 슈투아르트> 공연 장면	49
[사진 3] <마리아 슈투아르트> 회전하는 무대	50
[사진 4] <마리아 슈투아르트> 구속된 마리아	56
[사진 5] <마리아 슈투아르트> 직접 가해지는 폭력	56
[사진 6] <메리 스튜어트> 첫 장면	67
[사진 7] 엘리자베스 여왕의 초상화가 그려진 동전	72
[사진 8] <메리 스튜어트> 대칭을 이루는 두 인물	75
[사진 9] <메리 스튜어트> 극 중 ‘대면’ 장면	78

1. 서론

1.1. 연구의 목적

본 논문은 프리드리히 실러(Friedrich Schiller)의 역사극 『마리아 슈투아르트(Maria Stuart)』(1801)¹⁾와 이 희곡을 무대화한 현대 공연에서 역사가 구현되는 탈역사적 방식을 규명하는 것을 목적으로 한다. 이는 역사극 『마리아 슈투아르트』에서 과거가 재현될 때 중요한 것은 역사성이 아니라 오히려 탈역사성이라는 관점 아래, 작품을 읽어내는 핵심 방법으로서 탈역사성을 고찰하기 위함이다.

역사극은 일반적으로 ‘과거에 대한 사실’로 이해되는 ‘역사’와 허구로 이해되는 ‘연극’의 조합이다. 때문에 역사극에서 다뤄지는 ‘역사’는 사실성과 허구성을 동시에 지니는 독특한 위치에 있으며 역사극은 그 자체로 언제나 실재와 허구의 긴장 관계 속에서 존재해왔다. 역사극 작가는 역사가들의 기록을 참고하지만 그것을 소재로 창작할 때는 언제나 작가의 상상력이 개입될 수밖에 없다. 오늘날 현대 역사극에서는 특히나 허구적 요소의 사용 뿐 아니라 소재 및 희곡이 갖고 있는 역사성의 통제가 희곡차원에서든 공연차원에서든 다양한 방식으로 이루어진다. 그리고 이러한 역사성의 통제는 역사극의 탈역사화와 밀접한 관련이 있다.

역사극이 ‘탈역사화(de-historicization)’ 한다는 것은 다양한 것을 의미할 수 있으나 본 논문에서는 무엇보다 작품이 과거의 사건이나 소재가 가진 거대한 역사적 맥락에 종속되는 것이 아니라 거기에서 떨어져 나와 일정한 거리를 확보하게 되는 것을 의미한다. 이러한 거리는 역사극 작가들이 다양한 관점에서 역사가들의 기록을 참고하는 한편, 적극적으로 작가의 상상력을 개입시켜 허구적 요소들을 만들어낸 결과 탄생한다. 또한 무대 차원에서는

1) 작품의 소재가 되는 역사 인물인 스코틀랜드 여왕 메리 스튜어트(Mary Stuart)는 프랑스에서 어린 시절을 보내고 프랑스어를 모국어를 구사했던 인물로, 스스로를 영어식 이름인 메리(Mary)보다는 프랑스식 이름인 마리(Marie)를 선호했지만 영어식 이름인 메리 스튜어트로 더 널리 알려져 있다. 본 논문에서는 독일에서 출간되고 공연된 실러의 희곡과 독일 프로덕션을 칭할 때는 독일식 이름인 <마리아 슈투아르트(Maria Stuart)>로, 영어권에서 출간된 대본과 공연된 프로덕션을 칭할 때는 <메리 스튜어트>로 칭하고자 한다. 공연의 초연은 1800년 6월 14일이었으며, 희곡으로는 1801년 4월에 출간되었다.

역사적 내용과 관련하여 만들어지는 ‘허구’와는 구분되는, 역사의 표현 방식에 있어서 역사적 소재의 시대적 특징과 거리가 있는 ‘비역사적’인 요소들의 사용이 두드러진다. 그러한 창작의 배경에는 역사에 대한 기존의 이해에서 벗어나 새로운 관점에서 역사를 바라보는 작가의 역사의식이 자리를 잡고 있다는 사실 또한 오늘날 탈역사적 역사극의 핵심이기도 하다.²⁾

그동안 『마리아 슈투아르트』가 가진 ‘탈역사성’은 두 가지 정 반대의 이유로 작품 연구에서 오랫동안 주변부에 머물러왔다. 우선 연극은 근본적으로 허구이기 때문에 아무리 역사를 소재로 한다고 하더라도 허구가 개입하는 것, 또 소재가 되는 역사 자체보다 예술이 추구하는 다른 가치를 우선하는 것은 어쩌면 너무 당연해보였다. 이에 따라 작품에서 역사가 정확하게 구현되든 아니든 그 여부는 애초에 연구자들의 관심 밖에 있었기 때문에 작가가 역사를 다루는 - 탈역사성을 포함한 - 방식 또한 주요 논의의 대상이 되지 않았다. 다른 한편으로 ‘탈역사성’이 주목받지 못한 또 다른 이유는 19세기 이후 - ‘연극’ 자체가 허구임에도 불구하고 - 역사적 사실성을 추구하며 연극에서 표현되는 역사에도 정확성을 요구하는 전통이 오래도록 존재해왔다는 것이다. 이러한 전통에서 역사극은 과거를 충실하게 재현해야 하기 때문에 역사적 정확성은 작품의 핵심 가치로 추구되었으며 작품을 평가하는 기준이 되기도 했다. 따라서 역사극의 탈역사성은 지양되어야 하는 것이지 역사극을 이해하는 핵심이 될 수 없었으며 연구의 대상이 되기도 어려웠다.

이처럼 역사극의 탈역사화 현상은 기존의 연구에서 충분히 주목받지 못했다. 이러한 상황에서 역사극의 탈역사성을 이해하기 위해 우선은 개별 작가와 작품에서 탈역사성이 어떠한 이유와 방식으로 역사극에 나타나는지를 구체적으로 확인할 필요가 있다. 이러한 문제의식에서 출발하여 본 논문은 프리드리히 실러의 『마리아 슈투아르트』에 주목하고자 한다. 이는 우선 실러가 역사연구자이자 역사극 작가로서 역사에 대한 깊은 이해를 바탕으로 『마리아 슈투아르트』를 집필했으며, 그 공연이 오늘날까지 여러 가지 방식으

2) 역사극의 ‘탈역사적’ 측면에 초점을 맞춘 국내 연구들에서는 이러한 맥락에서 기존 역사주의 관점에서 ‘역사’의 범주에 포함시키기 어려웠던 일상사, 승자 위주로 쓰인 역사에 반대하는 패자 중심의 역사, 혹은 허구를 중심으로 하는 픽션 역사극을 연구 대상으로 삼는다. 본 논문에서는 이중에서도 ‘허구’를 중심으로 하는 역사극의 탈역사성에 집중한다.

로 활발히 공연되고 있기 때문이다.

실러는 당대의 지배적인 사관과 다른 역사인식 - 역사에 대한 현대적 이해와 가까운 - 을 바탕으로 역사극을 썼다. 실러는 역사 연구와 역사 서술에만 매진했던 시기(1786~1793)³⁾를 지나 다시 역사극 창작에 몰두했던 시기에 『마리아 슈트아르트』를 집필했다. 때문에 우리는 『마리아 슈트아르트』가 역사 기술과 역사극 창작에 대한 실러의 명확한 이론을 바탕으로 창작된 작품이며, 역사극에 나타나는 ‘역사’에 대한 실러의 관점을 반영하고 있다고 추측할 수 있다.

역사가⁴⁾로서 실러는 역사 서술에 대한 이러한 관점을 분명하게 글로 밝힌 바 있다. 그는 “역사 기술 자체가 예술적으로 꾸민 성격을 띠지 않을 수 없으며, 서술자의 심리적 상상력만이 전래된 역사가 남기고 있는 틈을 메울 수 있다”⁵⁾고 보았다. 이러한 관점을 바탕으로 실러는 “역사적 상상력”에 대한 정의를 내리는데, 이 정의는 역사와 역사극에 대한 실러의 생각을 매우 분명하게 보여준다.

역사적 상상력은 주관적인 의견을 가미한 역사를 서술적 연출 형식과 관련지어 독자에게 묘사해주는 것이다. 역사 전문가의 처리 방법과, 미학적으로 정당화되

3) 이 시기 실러는 『스페인 정부에 대한 네덜란드 연합국의 반란사 Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung』(1788), 『30년 전쟁사 Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs』(1790)를 비롯한 학술 논문들을 집필하고, 예나 대학 철학과 교수로서 역사학 강의를 맡았다. 실러는 쾰른너에게 보낸 편지에서 “나는 10년 동안 연속해서 역사 외에는 아무것도 연구하지 않은 것 같은 느낌일세. 나는 아주 다른 사람이 된 것 같네”(NA 24, 45. 이후 실러 작품에서 내셔널판(Nationalausgabe)을 인용하는 경우 약어 NA의 권수와 쪽수를 사용한다)라고 쓸 정도로 역사연구에 몰두했다. 그 배경에는 경제적인 요인도 있었지만, 역사에 대한 실러의 지적인 애착심도 크게 작용을 했다. 하지만 무엇보다 실러는 역사연구가 상상력의 보고(寶庫)를 채울 수 있게 해준다는 점에서 큰 매력을 느꼈다. 역사 연구가 문학작품의 집필에 도움이 되었기 때문이다. 페터 안드레 알트(Peter-André Alt), 『실러 : 생애 작품 시대 1-2』, 아카넷, 2015, p. 939-942 참조.

4) 실러는 전문적으로 훈련받은 역사가는 아니었기 때문에 ‘역사학자’라고 부르는 어려운 부분이 있다. 다만 실러는 분명 당시 인기 있는 역사저술가였으며, 자신의 연구가 일반 대중들에게 뿐 아니라 학계에서도 인정받기를 원했다. 실러가 받은 귀족 작위는 역사서 덕분이기도 했다. 그러나 역사학과 교수로 알려진 것은 잘못된 것이다.

5) 알트, 1-2, p. 997.

는 극작가의 사료 조작은 이런 관점에서 볼 때 결코 거리가 먼 것이 아니다.⁶⁾

다시 말해 역사가로서 사료를 다루는 방식과, 역사극 작가로서 사료를 다루는 방식은 실러에게 있어서 기본적으로 크게 다르지 않은 것이었다. 이러한 실러의 역사서술에 대한 이해는 당대 지배적인 사관이었던 계몽주의 사관 뿐 아니라 막 탄생하고 있던 실증주의 및 역사주의 관점을 뛰어넘는 것이었으며, 일견 오늘날 포스트모던 역사학의 관점과 유사하게 들리기까지 한다. 역사를 이와 같이 이해하고 있었기에 실러는 자신이 참고한 역사적 소재를 자유롭게, 또 창의적으로 희곡 창작에 이용할 수 있었다. 『마리아 슈투아르트』에서 실러는 ‘스코틀랜드 여왕 메리 스튜어트’와 ‘잉글랜드 여왕 엘리자베스 1세’라는 역사적 인물과 이들의 정치적 대립 및 ‘여왕의 사형’⁷⁾이라는 역사적 사건을 소재로 삼되, 다양한 역사 기록을 참고하여 재구성함으로써 자신의 의도에 맞는 역사극을 창작하고 공연할 수 있었다.

실러는 “나는 역사적 진실을 희생한 대가로 독자와 관객을 발견할 것입니다 [...] 역사는 내 상상력의 창고이며, 내 손 안에서 어떻게 바뀌든 역사[소재]들은 그것을 받아들여야만 합니다”⁸⁾라고 말한 바 있다. 이는 그가 역사의 의도적인 변형을 통해 독자와 관객의 관심을 끌 수 있으며, 자신의 창작 의도를 그들에게 전달할 수 있다고 믿었음을 잘 보여준다. 실제로 실러는 『마리아 슈투아르트』(1800)에서 관객들에게 미치는 극적 효과에 대한 철저한 계산을 바탕으로 적극적으로 허구의 인물과 사건을 창안했으며, 실존 인물과 사건, 장소의 세부사항을 변경했다. 또한, 주인공인 두 인물에 대한 자신의 해석과 연출 의도를 보다 분명하게 드러내기 위해 허구적인 방법으로 두 인물의 대비를 극대화하기도 했다.

이렇게 만들어진 대본은 괴테(Johan Wolfgang von Goethe)가 극장장이었던 바이마르 극장에서 실러의 연출로 1801년에 초연되었으며, 오늘날까지 꾸준히 공연되고 있다. 그리고 - 어쩌면 당연하게도 - 이 작품이 발표된 당시부터 오늘날에 이르기까지 끊임없이 ‘역사적 정확성’에 대한 문제제기

6) 위의 책, p. 998.

7) 메리 스튜어트의 처형은 유럽의 역사상 군주를 재판하여 사형대에 올린 최초의 사건이라고 할 수 있다. 청교도혁명시기 찰스1세의 처형이나 루이16세와 마리 앙투아네트의 처형은 모두 메리의 죽음 이후에 일어난 일이다.

8) 알트, 1-2, p. 998, 원 출처는 NA 25, 154.

가 이루어져왔다. 이는 - 오늘날 많은 연출가들의 탈역사적 작업의 토대가 되는 - 실러의 1차적 탈역사화 작업의 결과라 할 수 있으며, 본 논문이 역사극 탈역사화의 구체적 사례로서 이 작품에 관심을 가지는 이유이기도 하다.

실러의 『마리아 슈투아르트』는 발표되고 200년 이상이 지난 오늘날에도 다양한 방식으로 무대 위에 올려지고 있다. 실러의 나라인 독일에서 〈마리아 슈투아르트〉는 매년 다양한 프로덕션을 통해 꾸준히 공연되고 있다. 2년마다 독일 만하임 극장에서 “국제 실러의 날(Internationale Schillertage)”이라는 실러 페스티벌이 개최되는데, 가장 최근인 2021년 페스티벌에서는 독일의 대표적인 극장/극단 중 하나인 도이체스 테아터 베를린(Deutsches Theatre Berlin)이 〈마리아 슈투아르트〉⁹⁾를 상연했다.

작품의 역사적·공간적 배경인 영국에서도 〈마리아 슈투아르트〉는 실러의 작품들 중 21세기 들어 가장 활발하게 공연되고 있는 작품이다. 실러 200주기였던 2005년에는 런던에서만 최소 4개 이상의 〈메리 스튜어트〉가 공연되면서 “영국에서 짧은 기간 동안 외국인 극작가의 작품이 유례없이 자주 공연된 사례”로 기록되었고, 이 작품은 “영국에서 가장 자주 공연된 프리드리히 실러의 희곡”¹⁰⁾이 되었다.

본 논문에서는 실러의 희곡과 더불어 동시대 〈마리아 슈투아르트〉 공연 두 편, 즉, 독일 함부르크 탈리아 테아터(Thalia Theater Hamburg)의 〈마리아 슈투아르트〉(2007/2010)와 영국 알메이다 씨어터(Almeida Theatre)의 〈메리 스튜어트〉(2016/2018)를 살펴본다. 한편으로는 실러의 희곡에 나타나는 탈역사성과는 구분되는, 공연 차원에서 이뤄지는 연출가의 탈역사적 작업과 그 결과 관찰되는 탈역사성을 살펴보기 위해서이며, 다른 한편으로는 이 두 프로덕션이 원작을 해체하거나 크게 변경하는 다른 프로덕션들과 달리, 원작의 연장선상에 있는 탈역사화 작업을 통해 나름의 방식으로 실러의 작업을 이어가고 있기 때문이다.

두 프로덕션의 연출인 슈테판 김미히(Stephan Kimmig)¹¹⁾와 로버트 아이

9) 온라인 게스트 상연의 형태로 참가하였으며, 이후 도이체스 테아터의 2021년 9월 정규 시즌에 공연되었다. 2022년 11월 13일에는 온라인 스트리밍 형태로 상연되었다.

10) Bettina Göbels and John Guthrie, “Schiller’s Killer Queen’ on the Streets of London”, *Contemporary Theatre Review* 16, no.4 (2006), 439.

크(Robert Icke)¹²⁾는 공통적으로 고전 작품을 각색하여 현대화하는 데 주력하고 있는 연출들이다. 두 프로덕션은 플롯의 측면에서 원작과 동일하며, 각 막과 장면의 길이를 줄인 것 외에는 전체적인 장의 순서 및 구성, 대사들에 있어 원작에 매우 충실하다. 그럼에도 불구하고 이 두 공연은 원작과는 전혀 다른 방식으로 과거의 인물과 사건들을 무대 위에 구현한다. 두 연출의 프로덕션에서는 흔히 역사극에서 기대되는 역사적인 요소는 사라지고, 허구적이고 비역사적인 요소가 더욱 강조된다. 이러한 연출은 처음부터 끝까지 관객의 인식을 지배하며 연출이 의도한 극의 주제를 부각시키는 데 사용된다. 관객으로 하여금 실러의 작품을 우리 시대의 맥락에서 새롭게 독해하는 데 집중하도록 하는 그 중심에 허구와 비역사적 요소들이 자리하고 있는 것이다. 두 프로덕션의 연출가들이 역사극에서 ‘역사’를 다루는 이러한 방식은 관객들이 특정 방향으로 공연을 경험하고 스스로를 성찰하도록 만드는 방식과 직접적으로 연결된다. 따라서 이 두 프로덕션은 역사극이 가지는 ‘탈역사성’을 희곡의 차원에서부터 공연의 차원까지 확장시키는 데 적합한 대상이 된다고 할 수 있다.

본 논문에서는 또한 실러의 희곡이 독일과 영국에서 각각 해당 국가와 서로 다른 관계를 맺고 있으며, 이에 따라 연출 또한 각기 다른 양상으로 나타난다는 사실에도 주목하고자 한다. 탈역사적 연출의 양상과 효과는 소재의 역사적 배경이 되는 영국과 작품이 탄생한 독일에서 상이한 방식으로 나타나기 때문이다. 역사극에서 (극을 관람하는 관객이 속한) 현실과 소재사이의 ‘거리’는 역사적 소재에 대한 연출가의 태도와 그것을 받아들이는 관객들의 반응에 큰 차이를 가져다줄 수밖에 없기 때문이다.¹³⁾ 영국인들에게

11) 김미히는 1959년 슈투트가르트 출생으로 배우 훈련을 받았으나 베를린 실러테아터(Schillertheater)에서 조연출직으로 커리어를 시작했다. 이후 슈투트가르트, 뮌헨, 비엔나, 함부르크 등 여러 도시의 극장에서 작업을 해오다 2009년부터 베를린 도이체스 테아터의 상주 감독으로 일하고 있다. 본 논문에서 분석하는 <마리아 슈투아르트>(2007)로 그는 로프 마레스 상(Rolf Mares award)과 파우스트 상(Faust Theater Prize)을 수상했다.

12) 영국 <가디언(The Guardian)>지가 "영국 연극계의 최대 희망"이라고 극찬한 연출가 아이크는 현재 네덜란드 ITA(International Theatre Amsterdam)에서 입주 연출가(Artist in Residence)로 활동하고 있다. 한국에는 그가 각색한 조지 오웰의 <1984>가 국립극단(2017년, 명동예술극장, 2017.10.20 ~ 2017.11.19., 한태숙 연출)에서 공연되면서 처음으로 소개되었다. 그의 연출작 중 <오이디푸스>는 ITA Live를 통해 2021년 10월에 국립극장에서 스크린 상연되었고, 2022년 4월 17-19일에 재상연되었다.

‘훌륭한 여왕 베스 Good Queen Bess’로 널리 알려진 엘리자베스 1세를 상대적으로 비도덕적인 인물로 그리는 실러의 『마리아 슈트아르트』가 20세기 후반이 되어서야 영국 극장의 무대에 오르게 되었다는 사실이 이를 잘 보여준다.

반면 독일의 경우 이 작품은 1800년에 발표된 이래로 원작에 충실한 연출로부터 실험적 연출에 이르기까지 다양한 방식으로 꾸준히 공연되어왔다. 독일에서 『마리아 슈트아르트』는 역사적 정확성에 대한 요구가 상대적으로 덜한 타국의 역사를 다루고 있다는 점에서, 또 그 작가가 괴테와 함께 독일의 고전주의를 대표하는 프리드리히 실러라는 점에서 영국에서와는 다른 방식으로 수용되어 온 것이다. 독일과 영국에서 이 원작이 가지는 위상과 의미하는 바가 다르기 때문에, 원작 속의 역사를 탈역사화·현재화하는 양상 역시 다르게 나타날 수밖에 없다. 본 논문에서 영국과 독일 두 프로젝션을 연구의 대상으로 삼는 또 다른 이유는 여기에서 찾아볼 수 있다.

본 논문에서는 우선 실러의 희곡에서 확인할 수 있는 탈역사성을 살펴보고, 그 토대 위에서 오늘날 무대와 극장 차원으로 확장되는 탈역사성을 살펴볼 것이다. 이를 바탕으로 오늘날 역사극 공연이 어떠한 맥락에서 어떠한 방식으로 탈역사성을 드러내는지, 오늘날 역사극이 탈역사를 통해 ‘과거’를 어떻게 유의미하게 읽어내는지, 또 역사극 속에서 동시대성이 과거와 어떠한 방식으로 관계를 맺는지를 확인할 수 있을 것이다. 이러한 작업은 한편으로는 역사극의 탈역사성을 해명하기 위한 보다 일반적이고 보편적인 연구의 의미 있는 출발점이 될 수 있을 것이며, 다른 한편으로는 ‘탈역사성’이라는 개념을 동시대 역사극 작품을 읽어내고 비평하는 하나의 기준점으로서 제안하는 의미도 가지게 될 것이다.

13) 우리나라에서 역사 왜곡 논란이 되는 작품들의 거의 대부분이 우리나라 역사를 소재로 하는 작품들이라는 사실을 생각하면 이는 자연스러운 반응으로 보인다. 2021년에 tvN <철인왕후>와 JTBC <설강화>가 역사왜곡 논란으로 도마 위에 올랐고, SBS <조선구마사>는 청와대 국민청원에 약 25만명이 방영중지를 요청하며 결국 2회만 방영한 후 종영되었다.

1.2. 연구사 검토 및 문제제기

1.2.1. 희곡으로서의 『마리아 슈투아르트』 연구

실러의 역사극 『마리아 슈투아르트』에 대한 연구들에서 가장 자주 찾아볼 수 있는 해석 방법은 실러의 특정한 이론적 저술과 이 작품이 밀접한 연관이 있다는 가정에서 출발하는 것이다. 이러한 연구들은 실러의 연극 작업에 그의 미학 및 철학 이론을 적용함으로써 실러의 예술적 작업과 철학적 작업들 사이의 통일성을 발견하려는 시도라고 볼 수 있다.

전통적으로 『마리아 슈투아르트』의 주인공 ‘마리아’는 실러의 이론 중 ‘숭고함’을 대변하는 비극의 영웅적 인물로서 연구되어 왔다. 실러가 「숭고에 관하여(Über das Erhabene)」(1793)에서 이야기한 ‘숭고함’¹⁴⁾의 개념은 사형 선고가 내려진 후 마리아가 처한 상황과 정확히 일치하기 때문이다. 그러나 게르트 자우터마이스터(Gert Sautermeister)¹⁵⁾나 카를 구트케(Karl Guthke)¹⁶⁾는 숭고함의 개념에 맞춰 마리아의 마지막 장면을 해석하는 일반적인 경향에 의문을 제기하고, 마리아가 죽음의 문턱에서 보여주는 품위 있는 행동을 근거로 하여 ‘아름다운 영혼(die schöne Seele)’¹⁷⁾이라는 실러의 또 다른 개념으로 ‘숭고함’을 대체하기도 한다.

『마리아 슈투아르트』를 현실 정치와 관련이 깊은 ‘정치극’으로서 검토하며 당대 상황과 연결하는 연구 또한 『마리아 슈투아르트』 연구의 중요한 흐름 중 하나이다. 막스 콤머렐(Max Kommerell)이나 파울 뵉크만(Paul Böckmann)은 『마리아 슈투아르트』에 드러나는 정치세계의 역할놀이에서

14) 실러는 숭고함의 조건을 다음과 같이 설명한다. “물리적 힘들에 더 이상 맞설 수 없다면, 그 어떤 폭력에도 굴하지 않기 위해 남은 것은 [...] 폭력이라는 개념 자체를 제거하는 것뿐이다. 인간에게 그것을 가능하도록 하는 것은 도덕적인 문명이다.”(NA 21, 39) 5막에서 죽음을 맞이하는 마리아는 처형을 침착하게 받아들이며 품위 있는 태도를 보여준다. 이로써 마리아에게 가해진 폭력은 더이상 폭력이 아니게 된 것이며, 이때의 마리아는 숭고함을 보여준다고 할 수 있다.

15) Gert Sautermeister, *Maria Stuart : Schillers Dramen, Neue Interpretationen*, (Stuttgart: 1979), 195-197.

16) Karl Guthke, *Maria Stuart : Schillers Dramen, Idealismus und Skepsis*, (Tübingen: 1994), 232.

17) 실러는 에세이 「우미와 존엄에 대하여 Über Anmut und Würde」(1793)에서 “아름다운 영혼이란 [...] 인간의 모든 감정의 도덕적인 감각이 마침내 너무나 확고해져서, 그것이 걱정에 의지를 이끌도록 거리낌 없이 맡길 수 있는 정도까지 이르게 된 경우, 그리고 그 감각이 걱정의 결정들과 모순될 위험이 생겨나지 않는 성격”이라고 설명한다. (NA 20, S.287)

겉모습(Schein)과 본질(Sein) 간의 괴리, 그리고 ‘행위와 의도 사이에 끊임없는 불일치가 존재하는 세상의 애매모호함’에 대한 실러의 관심을 강조한다.¹⁸⁾

이러한 관점은 이 작품을 실러의 프랑스 혁명에 대한 (비관적) 반응으로 해석하는 경향으로 이어지기도 한다. 실러에게 중요한 것은 역사적 소재의 현재화이며, 따라서 이 작품에는 프랑스 혁명과 그 이후 자코뱅파의 일당독재와 공포정치에 대한 실러의 실망이 반영되어있다는 것이다. 실러의 현실 정치에 대한 실망은 도덕성이 뒷받침 되지 않은 문명에 대한 비판으로 나아가며, 이때 엘리자벳은 진보적이나 인격적으로 성숙하지 못한 문명을 상징한다. 따라서 조지 슈타이너(Georg Steiner)는 이러한 실러의 실망이 엘리자벳을 통해 표현되고 있으며, 엘리자벳이 - 마리아와 마찬가지로 - 그녀 자신의 비극을 경험하는 것으로 보아야 한다고 주장한다.¹⁹⁾

『마리아 슈투아르트』를 다루는 국내 연구에서도 실러의 예술에 대한 성찰을 담고 있는 그의 미학 에세이나 다른 작품과의 관계를 바탕으로 희곡 텍스트를 분석하는 경향이 큰 흐름을 형성하고 있어, 실러의 작품이 가진 탈역사성을 잘 설명해주지는 못한다. 작품분석에 있어서 역사적 요소는 단순한 소재로 소개되고, 작품 자체는 실러의 이념을 형상화한 것으로 해석되는 경우가 대부분이다. 예를 들어 장원영은 『실러의 역사극 연구 - 역사적 진실과 시적 진실』(1995)에서 실러의 역사관과 그의 역사적, 철학적 배경인 ‘자유’ 이념에 주목한다. 그는 『마리아 슈투아르트』의 마리아를 실러의 ‘자유’ 이념의 대변자로 보았다. 그에 따르면, 마리아가 자유의지로써 죽음을 수용하는 것은 이성의 힘을 통한 자기 결정이자 이성과 감성의 조화를 의미하며, 실러는 이를 통해 ‘내적 자유’의 형태로 구현된 미적 자유의 이념을 묘사했다는 것이다. 이정희 또한 「실러의 『마리아 슈투아르트』에서 구현된 인간의 자율성」(2006)에서 마리아를 실러의 이상을 표현한 인물로 이해하는데, 그에 따르면 마리아는 비극적 고통과 고뇌를 극복해가는 과정에서 관능적 인간으로부터 완전한 인간으로 성숙해지며, 궁극적으로는 자유를 획득하게 된다.

지금까지 소개한 기존의 연구들은 실러의 미학이론을 바탕으로 『마리아

18) Lesley Sharp, *Schiller and the Historical Character*, (Oxford: 1982), 5.

19) George Steiner, *The Death of Tragedy*, (New York: Oxford University Press, 1961), 182.

슈트아르트』를 분석하며, 이론의 예술적 형상화라는 관점에서 등장인물, 특히 주인공인 마리아의 인물상을 중점적으로 고찰한다는 공통점을 가지고 있다. 이러한 연구들은 다양한 실러의 미학 개념들이 구체적으로 작품에서 어떻게 형상화되는가를 밝혀준다는 점에서 장점이 있으나, 실러의 미학 이론과 작품의 깊은 관련성에 집중한 나머지 실러 작품이 갖고 있는 탈역사성과 오늘날 무대로의 확장 가능성에 대해서는 살펴보지 못하는 아쉬움이 있다.

이러한 맥락에서 주목할만한 것은 이와는 다른 관점에서 이뤄진 비독일어권 연구들이다. 예를 들어 레슬리 샤프(Lesley Sharpe)는 실러의 이론적 저술들을 바탕으로 작품을 분석하는 전통적인 시각을 비판하며 그러한 시각이 엘리자벳을 단순한 악역으로 만든다고 지적한다. 그는 실러의 역사 드라마는 그가 ‘지금 여기’ 현재 인간의 얽힘(entanglements)에 대한 묘사에 깊은 관심을 가지고 있음을 보여준다고 주장하며, 『마리아 슈투아르트』가 인간이 세상에서 어떻게 책임감 있게 행동할 수 있는지, 그리고 어떻게 그 행동의 결과를 감내할 수 있는지에 관한 문제를 다루고 있다고 결론 내린다.²⁰⁾ 이러한 관점은 실러의 역사극이 현대적으로 읽힐 수 있는 단초를 제공한다.

그러나 샤프 역시 ‘역사가로서의 실러’의 면모, 즉 실러가 역사극 작가가 이전에 역사학 교수이자 역사 저술가였다는 전기적 사실을 충분히 고려하지 못하고 있다는 한계를 가지고 있다. 이미 여러 차례 역사 연구서와 논문을 집필하여 출판하고, 그것으로 귀족 작위까지 받은 실러가 ‘마리아 슈투아르트’라는 역사적 소재를 역사서술이 아닌 희곡의 형태로 다뤘다는 사실은 『마리아 슈투아르트』의 이해에 있어서 매우 중요하다. 『마리아 슈투아르트』의 탈역사성을 이해하기 위해서는 이 작품이 집필되던 시기 실러에게 ‘역사’란 단순한 작품의 배경이나 영감을 주는 소재가 아니라, 원천자료들과의 ‘책임감 있는 연관’²¹⁾을 바탕으로 하되 (서술자의) 적극적 재구성을 통해 인간의 ‘보편적’ 측면을 보여주는 이야기여야 했다는 점이 고려되어야 하기 때문이다. 본 논문에서는 이러한 문제의식에서 출발하여 실러의 역사관을 함께 고려하며 『마리아 슈투아르트』를 해석해보고자 한다. 실러의

20) Sharp, *Character*, 124-126. 참조

21) 톰 스텐(Tom Stern)은 역사극을 역사극으로 만드는 조건 중 하나로 역사극 작가들에게 원천 자료들과의 ‘책임감 있는 연관(Responsible Engagement)’을 들었다. Stern, “History plays as history”, *Philosophy and Literature* 36, no. 2 (2012), 288-290. 이와 관련하여서는 2장에서 더 상세히 다룰 것이다.

독특한 역사관, 그리고 그가 역사를 다루는 방식의 현대성은 이 작품을 탈 역사적인 작품으로 이해하는 데 핵심적인 요소가 되기 때문이다.

1.2.2. 공연으로서의 〈마리아 슈투아르트〉 연구

희곡으로서의 『마리아 슈투아르트』 연구가 비교적 활발하게 이뤄진 데 반해, 공연으로서의 〈마리아 슈투아르트〉에 대한 연구는 찾아보기가 매우 어렵다. 이는 『마리아 슈투아르트』가 공연학의 영역이 아니라 대부분 독일문학의 영역에서 이뤄졌으며, 독일문학에서 이뤄진 연구들에서는 공연으로서의 〈마리아 슈투아르트〉의 중요성이 대개의 경우 간과되어왔다는 사실과 관계가 있다. 그러나 『마리아 슈투아르트』가 집필되던 시기에 실러가 (괴테가 극장장으로 있던) 바이마르 극장의 연출이었으며 『마리아슈트아르트』의 초연 역시 희곡이 발표되던 해에 실러의 연출로 바이마르 극장에서 이뤄졌다는 사실에는 보다 많은 주의를 기울여져야한다. 이러한 사실은 『마리아 슈투아르트』가 무엇보다도 공연을 위해 집필되었으리라는 것을 추측할 수 있게 해주기 때문이다. 다시 말해 『마리아 슈트아르트』는 - 대부분의 기존 연구들이 그렇게 해온 것처럼 - 희곡 텍스트로서만 다루지는 것이 아니라 무대 위에서 관객들 앞에 구현되는 ‘공연’으로서 다루어져야 종합적인 이해가 가능한 작품이라 할 수 있는 것이다. 문학으로서의 드라마 텍스트와 무대 위에서 상연되는 공연의 차이, 또 드라마 텍스트 중심의 연구 패러다임이 가지고 있는 문제는 이미 막스 헤어만(Max Herrmann)뿐 아니라 에리카 피셔-리히테(Erika Fischer-Lichte), 사이먼 셰퍼드(Simon Shepherd) 등 여러 공연학 연구자들이 강조한 바 있다.²²⁾ 공연학적 시각으로 ‘마리아 슈투아르트’라는 역사적 소재가 무대 위에 소환되는 방식을 살펴보면, 희곡에서 다루지는 역사와 무대 위에서 구현되는 역사의 성격 또한 구분되는 것이며, 그것이 탈역사화 하는 방식도 서로 다른 것임을 알 수 있다.

이러한 관점에서 주목할 만한 것은 김동훈(『비극의 영웅과 연극적 형상화 - 실러의 비극 〈마리아 슈투아르트〉』, 2021)의 논문이다. 그는 한편으로는 바이마르 궁정극장의 극작가이자 연출가, 드라마투르크였던 실러의 전기적

22) 이러한 공연학 연구들에서 연구의 중점 중 하나는 관객과 배우의 공동-현존이다. 이러한 관점에서 관객은 단순한 공연의 수신자가 아니라 공연의 의미를 생산해내는 공동생산자이기 때문이다. 하지만 본 논문에서는 작가의 창작과 연출가의 무대 연출까지만 분석 대상으로 삼는다.

측면을 고려하고, 다른 한 편으로는 실러의 희곡이론, 희곡, 연출이 상호간 긴밀히 연결되어 있다는 전제 하에 『마리아 슈투아르트』를 살펴봄으로써, 이 작품을 1800년대 초 공연예술의 표현 방식과의 연관성 하에서 고찰했다. 그는 또한 실러가 연출한 바이마르 프로덕션 뿐 아니라, 실러 당대에 아우구스트 빌헬름 이플란트(August Wilhelm Iffland)가 연출한 <마리아 슈투아르트>의 베를린 프로덕션도 함께 살펴보았다. 이처럼 1800년대에 이뤄진 실러 작품의 공연을 분석하는 김동훈의 논문은 『마리아 슈투아르트』의 오늘날 공연들에 대한 연구로 나아가기 위해 필요한 공연사적 연구²³⁾로서 큰 의의가 있다고 할 수 있다. 그러나 실러의 역사관과 문학관이 실제 작품과 어떤 관계를 맺고 있는지, 공연에서는 희곡과는 다른 어떠한 차원의 의미가 생성되는지에 대한 논의로 확장되지 못한다는 한계를 가지고 있다.

1.2.3. 역사극의 탈역사성 연구

지금까지 살펴본 연구들에서 나타나는 또 다른 공통점은, 그들이 역사극 『마리아 슈투아르트』를 다룰 때 ‘역사’라는 개념을 ‘객관적 진실로 파악될 수 있는 과거사실 그 자체’로 이해하고 있다는 점이다. 그렇기 때문에 이 연구들에서 문학적 소재로서 가공된 ‘역사’는 ‘비록 정확성이 결여되었지만 시적 진실을 위해 변용된 것’ 정도로 이해되어왔다. 이러한 개념 이해는 학문으로서의 역사학이 대두된 이후 오늘날까지도 통용되고 있는 역사에 대한 ‘환상’에 불과하지만, 대부분의 역사극 연구들이 아직까지도 이러한 역사 개념에서 출발하여 극중 역사를 파악하는 것으로 보인다. 그러나 ‘역사’의 정의 및 관점이 달라지면 극중 ‘역사’의 의미와 역할에 대한 시각도 변할 수 있다는 점이 캐티 사라파(Kathy Saranpa)의 연구에 잘 드러난다. 그는 역사에 대한 인식의 변화가 예술에서 역사적 사실의 묘사가 인지되고 평가되는 방식에도 영향을 미쳐왔다는 사실에 주목하고, 이를 바탕으로 실러의 후기

23) 에리카 피셔-리히테는 공연학 연구 방법을 공연사적 연구와 공연미학적 연구로 구분했다. 공연사적 연구란 과거의 공연에 대해 알 수 있게 해주는 모든 자료(사진, 팸플렛, 리뷰, 연출가의 노트, 신문기사, 리뷰 등)를 통하여 공연을 연구하는 것으로, 자료가 남아있는 공연이라면 공연연구를 할 때 기본적으로 공연사적 연구를 수행하게 된다. 공연미학적 연구는 연구자의 직접적인 공연 관람 및 공연 과정에서의 체험을 통해 이루어지는 연구를 말한다. 따라서 200년 전에 공연된 실러 당대의 공연의 경우 공연사적 연구만 가능할 것이다. Erike Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft* (Tübingen: 2010), 101-103, 115-121 참조

역사극 3편(『발렌슈타인』, 『마리아 슈투아르트』, 『오를레앙의 처녀』)에 대한 반응이 시대별로 다양하게 변해왔다는 사실을 밝힌다. 그는 실러 당대인 계몽주의 시대, 랑케의 실증주의 시대, 그리고 제 1차 세계대전이 발발한 시기, 제 3 제국시기, 독일 분단시기, 통일 이후 등 여러 시대의 비평에서 작품에 드러나는 역사성에 대한 견해뿐 아니라, 무대 위 역사적 소재의 적합성과 그 가치에 대한 판단이 변해왔다고 주장한다.²⁴⁾

역사극에서 ‘역사’란 고정된 불변의 개념이 아니라, 시대에 따라 변화를 겪으며 다양한 의미로 이해되어온 개념이다. ‘역사’가 무엇으로 이해되는지에 따라 역사극의 경향 또한 변화해왔다. 역사와 문학의 관계, 그리고 역사극에서 ‘역사’가 무엇인가에 대한 가장 오래된 논의는 아리스토텔레스의 『시학』에서 찾아볼 수 있다. 아리스토텔레스에 따르면 역사가는 ‘실제로 일어난 개별적인 일’²⁵⁾을 이야기하고, 시인은 ‘일어날 수 있는 보편적인 일’을 이야기한다. 그는 역사가 인간과 세상에 대해 보편적인 것을 말해주지는 않기 때문에 그것을 말해주는 시(문학)야말로 철학적(학문적)인 것이라고 판단한다. 따라서 역사를 소재로 시를 창작하는 역사극 작가는 역사를 소재로 작품을 쓰더라도 플롯 창작을 통해 보편적인 이야기를 해야 한다고 보았다.²⁶⁾ 여기에서 아리스토텔레스의 역사극에서 묘사되는 ‘역사’에 대한 관점을 엿볼 수 있다. 보편적인 이야기를 하기 위해서라면 극중 역사가 과거에 대한 개별적인 사실들을 충실하게 반영하지 않더라도 상관없다²⁷⁾고 보

24) Saranpa, *Schiller's Wallenstein, Maria Stuart, AND Die Jungfrau von Orleans - The Critical Legacy* (NY :2002)

25) 아리스토텔레스는 예를 들어 역사는 “알키비아데스가 무엇을 행했는가, 또는 무엇을 당했는가를 말하는 것을 의미한다”고 말하고 있다. 아리스토텔레스 당대 역사 이해에 따르면 역사는 특수하고 개별적인, 우연에 의해 발생한 사건에 대해 기술하는 것이기 때문이다.

26) 아리스토텔레스, 『시학』, 천병희 역, 문예출판사, 2015, pp.62-65 참조. 이와 관련하여 톰 스텐(Tom Stern)은 시와 역사에 대한 아리스토텔레스의 설명과 관련하여 아리스토텔레스는 시가 보편성을 어떻게 표현하는지, 혹은 특별히 어떤 보편성에 대하여 표현하는지를 명확하게 서술하지 않았다는 점을 지적한다. 이를 바탕으로 스텐은 역사 또한 개별적인 것을 통해 보편적인 것을 말할 수 있다고 주장한다. Stern, *History Play*, 2012, 287.

27) 고트홀트 에프라임 레싱(Gotthold Ephraim Lessing)은 ‘역사극 작가가 역사적 사실을 어디까지 살려야 하는가?’하는 문제에 대해 아리스토텔레스가 『시학』 9장에서 이미 결론을 내렸다고 보았다. 그것은 바로 ‘역사적 사실이 작가가 의도하는 바를 담아낼 수 있는 데까지’다. 비극 작가가 역사적 사건을 이용하는 것은 그것이 실제로 일어난 사건이기 때문이 아니라, 그 역사가 일어난 방식, 즉 내적 개연성이

는 것이다.

‘역사’가 과거에 대한 ‘개별적 사실’이라는 관점은 역사극에서 묘사되는 역사에 ‘역사적 정확성(historical accuracy)’²⁸⁾을 요구하기도 한다. 이러한 요구는 역사적 기록과 일치하지 않는 내용의 역사극들을 비판하는 근거가 되기도 했다.²⁹⁾ 19세기에는 실증주의의 영향으로 ‘객관적’ 역사 연구 방법이 역사학의 중심이 되면서 역사가 ‘객관적 진실’이라는 관점이 대두되었다. 이러한 관점은 연극무대에서 현실을 충실하게 모방하는 연극의 사실주의 경향과 맞물려 ‘정확한’ 역사의 내용을 무대 위에 사실적으로 ‘재현’하는 양상으로 이어졌다. 이는 역사극 작가가 역사적 정확성에 대한 외부의 요구 이상으로 역사를 무대 위에 ‘복원’³⁰⁾하고자 하는 노력으로까지 나타났다. 이

설득력 있기 때문이다. 레싱, 『함부르크 연극론』, 지만지드라마, 2019, pp. 29-30 참조.

28) ‘역사적 정확성’이 과거에 대한 개별적이고 단순한 사실들, 예를 들어 인물의 나이나 사건의 발생연도 등 단순한 사실들에 대한 남아있는 기록과 일치하는 것을 의미할 때 그 여부를 가리는 것은 간단하다. 하지만 역사극이 묘사하는 장면이 ‘역사 속에서 실제로 그러했는가?’라는 질문과 연결된다면 그 대답은 간단하지 않다. 그것은 역사가들조차도 정확하게 파악할 수 없는 영역이기 때문이다. 하지만 ‘작품에서 묘사되는 역사가 역사가들의 기록 및 해석과 얼마나 가까운가?’라는 질문은 던질 수 있을 것이다.

29) 17세기 프랑스 고전주의를 대표하는 장 라신(Jean Baptiste Racine)은 『브리타니쿠스 Britannicus』(1669)를 발표했을 때 대중과 평단으로부터 그의 역사극들이 역사적 사실과 거리가 멀다는 비난을 받았다. 이에 대해 그는 작품 서문에서 타키투스(Tacitus)의 역사서 『연대기 Annale』 구절을 직접 인용하며 자신의 작품이 얼마나 역사 기록에 ‘충실한’지를 입증해야만 했다. 라신의 서문은 장 라신, 「브리타니쿠스」, 『라신희곡선집』, 정병희 외 옮김, 서울대학교 출판부, 1999, pp. 250-253 참조. 하지만 실제로 많은 작가들이 역사소재를 가져오는 이유는 그것을 역사 기록과 가까이 묘사하기 위해서가 아니라, 자신의 문학 작품의 필진성을 높이기 위해서였을 것이다.

30) 대표적으로 게오르크 뷔히너(Georg Büchner)는 『당통의 죽음 (Dantons Tod)』(1835)에서 실제 프랑스 혁명의 “인간과 시민의 권리선언(Déclaration des droits de l'Homme et du citoyen)”의 선언문을 포함하여 작품 전체의 1/6 가량을 프랑스 혁명 당시의 텍스트를 이용하여 만들으로써 역사적 장면을 관객들의 눈앞에 최대한 사실 그대로 ‘복원’하려고 하였다. 그는 역사극작가들의 최우선 임무는 ‘역사적 사건이 실제로 어떻게 발생했는가’에 가능한 한 가깝게 접근하는 것이라고 주장하며 역사극작가가 역사가보다 더 우수한 역사가라고 보았다. 뷔히너가 가족에게 보낸 편지(July 28, 1835), A. H. T. Knight, “Some Considerations Relating to Georg Büchner's Opinions on History and the Drama and to His Play <Dantons Tod>”, *The Modern Language Review* 42, no. 1 (Jan 1947), 72 참조.

러한 시각은 동시대 공연에서도 찾아볼 수 있다. 예컨대 다큐멘터리 연극이나 재연 공연(Re-enactment Performance), 나아가 리빙 히스토리(Living History)에서는 ‘역사적 사실성(historical reality)’³¹⁾이 극도로 중시된다.³²⁾

하지만 20세기 이후 포스트모더니즘의 영향 아래 역사학계 내부에서부터 객관적인 ‘하나의 진실’로서 역사에 대한 적극적인 회의가 등장한다. 역사 서술로서 역사³³⁾는 과거에 무슨 일이 일어났는가를 밝히는 것이 아니라 그것이 오늘날 가지는 의미를 ‘해석’하는 주관적 행위이다. 이때 서술의 대상이 되는 과거, 즉 역사적 실재는 분명 존재하지만, 그것의 의미와 해석은 오로지 역사가의 서술을 통해서만 생겨난다. 이 해석의 과정에서 역사는 필연적으로 역사가가 구성하는 내러티브를 통해 만들어지기 때문에, 역사를

31) 역사극에서 역사적 사실성이란 일반적으로 ‘실제로 그랬을 것’으로 여겨지는 역사와 작품에서 묘사되는 역사가 얼마나 가까운지 그 정도를 말하는 것으로 정의할 수 있다. 여기에는 과거에 대한 ‘단 하나의’ 그림이 있다는 전제가 깔려있다고 할 수 있다. 이러한 역사적 사실성을 중시하는 경우, 과거에 대한 가능한 많은 자료들과 문헌들을 참고하고, 과거 사건에 대한 역사가들의 기록을 참고하여 ‘실제로 그랬을’ 과거에 가능한 한 가까이 접근하고자 하는 노력들이 수반된다.

32) *다큐멘터리 연극* : 에르빈 피스카토르가 1920년대에 자신의 ‘정치연극’에서 가능한 최대의 신뢰성을 추구하기 위해 발전시킨 연극형식을 말한다. 그는 연설, 정치 관련 논문, 신문 스크랩, 뼈라 등을 취합하여 공연에서 이 역사적 기록물들을 영화 장면, 사진들과 몽타주해 제시하였다. 피스카토르는 관객들에게 이러한 다큐 자료들에 근거한 무대 사건과 당시의 정치 사회적 상황을 비교하게 함으로써 현실 정치에 대한 비판의식을 고취하고자 하였다. Brian Barton, *Das Dokumentartheater*, (Stuttgart:Metzler, 1987), 41-42. 김형기 『포스트드라마 연극의 지각방식과 관객의 역할』, 푸른사상, 2014, p.287; *역사 재연(re-enactment)* : 역사 재연은 특정한 역사상의 사건을 재현하는 활동으로, 주로 영국과 미국의 과거 전쟁 상황을 재현하는 행사를 말한다. 대표적 역사 재현 공연은 2001년 터너상 수상작인 제레미 델러(Jerem Deller)의 작품 <오그레브 전투>가 있다. 델러는 가능한 당일의 상황을 최대한 실제와 가깝게 복원하기 위해 가능한 많은 자료들을 참고하고, 실제 파업에 참가했던 이들을 실제 배우로 기용했다; *리빙 히스토리* : 역사 재연보다 포괄적인 개념으로 과거의 생활 모습을 당시의 의상이나 생활 도구를 활용해 재현하는 것을 통칭한다. 박물관 전시, 각종 시대상을 재현하는 이벤트, 혹은 이를 활용한 역사 교육 등에서 다양하게 이용되는 시대상의 재현을 모두 리빙 히스토리라고 부른다. 재연공연과 리빙 히스토리에서는 역사적 사실성이 무엇보다 중시된다. 제롬 드 그루트(Jerome de Groot), 『역사를 소비하다 Consuming History』, 한울, 2014, p. 215 참조.

33) 이때 ‘역사’는 포스트모던 역사학자 케이스 젠킨스(Keith Jenkins)의 주장대로 ‘과거’와 동일시될 수 없는 것이다. 젠킨스는 역사가가 관심을 갖는 대상은 어떤 장소에서 일어난 어떤 일을 말하는 ‘과거’(the past)이고, 역사가가 과거를 다루는 방식은 ‘역사 서술(historiography)’로, 과거 자체와는 구분해야 한다고 보았다. 케이스 젠킨스, 『누구를 위한 역사인가』, 최용찬 역, 해안, 2002, p. 40. 참조.

이해하려면 역사가 ‘어떻게’ 구성되고 묘사되는가를 보는 것이 중요하다는 점이 주장된다.³⁴⁾ 즉 현대 역사학에서 논의의 중심은 ‘역사가 무엇인가’에서 ‘역사가 어떻게 쓰여지는가?’로 옮겨왔으며, 따라서 역사가 서술되는 방식과 그러한 서술의 배경에 자리 잡고 있는 서술자(역사가)의 이데올로기와 가치관을 살펴보는 것이 매우 중요해졌다. 이러한 변화는 역사극에서 묘사되는 ‘역사’에 대한 인식에도 변화를 주었다. 그것은 바로 역사 자체가 가지고 있는 ‘문학성’³⁵⁾에 대한 (재)조명과 문학 및 예술 작품에서 ‘묘사되는 역사’에 대한 진지한 ‘역사적’ 성찰이다. ‘역사 서술’ 자체가 원래부터 역사가에 의해 구성되는 것이라면, 역사극을 창작하거나 무대에 올릴 때 작가와 연출이 하고 있는 행위 역시 근본적으로는 역사가의 작업과 다를 바 없으며, 역사극 연구는 바로 그러한 행위에 초점을 맞춰야 한다는 것이다.

이러한 맥락에서 흥미로운 것은 역사극의 ‘탈역사적’ 측면에 초점을 맞춘 연구들이다. 「역사극의 가능성과 존재 형식에 대한 소고」에서 양승국은 오늘날 역사극의 가능성과 존재 형식은 역사의 현대적 개념과 성격을 고려한 후 그러한 역사를 무대 위로 소환하고 재현하는 방식의 구조와 미학을 검증할 때 비로소 확인할 수 있을 것³⁶⁾이라고 주장하며, 서로 다른 방식으로 역사적 소재를 선택하고 해석하는 국내 역사극 세 편³⁷⁾을 살펴본다. 역

34) Hayden White, *Historical Text as Literary Artifact, in Tropics of Discourse : Essays in Cultural Criticism*, The Johns Hopkins Press, (Baltimore: 1978) 134. 유사한 논의로는 Jenkins, Keith. *Rethinking History*. London: Routledge, 1991.(『누구를 위한 역사인가』, 최용찬 역, 해안, 2002, 폴 벤느, 『역사를 어떻게 쓰는가』, 이상길·김현경 역, 새물결, 2004 등 참조.)

35) 역사 서술자체가 필연적으로 내포하고 있는 문학성에 대한 성찰은 20세기 이전의 여러 작가들과 역사가들, 사상가들에게서도 찾아볼 수 있다. 이들은 공통적으로 역사가의 역사서술에 있어서 이미 문학적인 비유를 자연스럽게 사용하였는데, 이는 그들이 역사 서술의 문학성에 대해 의식적으로 혹은 무의식적으로 인지하고 있었다는 사실을 알 수 있도록 해준다고 주장한다. 여기에 더해 문화사가 야코프 부르크하르트(Jacob Christoph Burckhardt, 1818-1897)는 그의 저서 『세계역사의 관찰 Weltgeschichtliche Betrachtung』(1905)에서 역사가에게 문학을 역사 서술 기법의 학교로 추천했으며, 프랑스의 역사학자 폴 벤느(Paul Veyne, 1930~)는 “역사는 예술 작품이다 [...] 연극, 소설과 마찬가지로 행동하는 인간들을 보여준다”고 하기까지 했다. 폴 벤느, 『역사를 어떻게 쓰는가』, 이상길·김현경 역, 새물결, 2004, pp. 363-364.

36) 양승국, “역사극의 가능성과 존재 형식에 대한 소고 - 역사를 무대 위에 소환·재현하는 방식을 통하여”, 『한국극예술연구』, 25 (2007), p. 406.

37) <태> (오태석, 1974) <애니깽> (김상열, 1988), <경숙이 .경숙 아버지> (박근형, 2006)

사학의 관점에서 역사극에 접근한 김기봉은 그의 여러 논문과 저서들에서 역사극의 주요 특징을 ‘연극이 역사를 가지고 노는(play) 것’이라고 보았으며, 오늘날의 탈역사적 경향을 가진 역사극을 전통적인 지배담론의 역사에서는 꿈꿀 수 없던 “‘꿈의 역사’를 무대에서 상연하는 연극”³⁸⁾이라고 정의했다. 비슷한 맥락에서 김성희는 오늘날 역사극의 특징을 ‘역사의 재현보다는 허구성이 두드러지고 [...] 역사를 자유롭게 유희하는 경향이 지배적’³⁹⁾인 것에서 찾았다. 이전 시대의 역사극이 역사라는 내용에 종속되었다면, 포스트모던 역사극에서는 허구라는 프레임으로 역사를 새롭게 서술하는 경향이 지배적이라는 것이다. 김성희는 이러한 관점에서부터 출발하여 역사적 실재와 판타지를 양극으로 하는 역사극의 스펙트럼을 좌측부터 기록적 역사극, 재현적 역사극, 팩션 사극, 픽션사극으로 나누어 제시한다. 위 연구들은 ‘객관적 사실로서의 역사’라는 관점에 의하면 진지한 고찰의 대상이 되기 어려웠을 역사극의 허구적 측면을 중점적으로 다루었다는 점에서 큰 의의가 있으며, 역사에 대한 다양한 이해를 바탕으로 해야만 다양하게 나타나는 현대 역사극에 대한 이해로 나아갈 수 있음을 보여준다. 다만 위 연구들에서는 역사극의 탈역사화 경향을 ‘희곡 차원의 줄거리나 설정에 있어 역사 기록과 일치하지 않는 허구적 부분’에서만 찾고 있다는 한계를 보여준다. TV와 스크린, 무대 등 다양한 매체에 따라 탈역사화의 성격이 다를 수 있다는 점을 상세히 고려하지는 않고 있다는 점 또한 한계로 지적될 수 있을 것이다. ‘역사극’을 구성하는 역사적 요소는 줄거리적인 측면뿐 아니라 실제로 관객 혹은 시청자에게 직접적으로 전달되는 시각적 요소, 대사, 인물의 행동 등을 포함하는 것이기 때문이다.

기존 연구의 이러한 한계를 극복하기 위하여 본 논문에서는 실리의 『마리

38) 김기봉, “역사극, 무대로 나온 역사 : 역사극의 기원, 개념, 범주”, 「드라마연구」 제32호, 한국드라마학회, 2010 참고. 이 외에도 저자는 「역사극의 개념과 범주에 대한 신역사주의적 해석 : 1970~80년대 ‘한국적’ 역사극의 탄생과 연관하여-」(2011), 『‘역사란 무엇인가’를 넘어서』(2000), 『포스트모더니즘과 역사학』(2002)(공저), 『팩션시대, 영화와 역사를 중매하다』(2006), 『역사들이 속삭인다 : 팩션 열풍과 스토리텔링의 역사』(2009) 등의 단행본을 통해 포스트모던 역사학적 관점으로 역사 콘텐츠들을 바라보고 있다.

39) 김성희, “역사극의 탈역사화 경향 : 역사의 유희와 일상사적 글쓰기”, 「한국연극학」 48 (2012), pp. 52-53.

아 슈트아르트』를 ‘탈역사극’의 관점에서 살펴보는 과정에서 희곡 차원에서 발생하는 역사적 ‘내용’에서의 탈역사성 뿐만 아니라, 무대 위에서 ‘공연’되는 역사극의 탈역사적 경향에 대해서도 살펴볼 것이다. 탈역사적 경향은 다른 매체들보다 무대 위의 역사극에서 특히 뚜렷하게 나타난다. 역사극이 무대 위에 공연될 때는 내용적 측면에서 허구의 역사가 나타날 뿐 아니라 무대 위에 구현되는 모든 요소들 - 의상, 소품, 배경, 배우의 몸짓, 언어, 대사, 음향 등 - 에서 탈역사화 경향이 활발하게 나타날 수 있기 때문이다.⁴⁰⁾ 또한 ‘무대’라는 제한된 공간에서 이루어지기 때문에 생기는 공연만의 특수한 한계는 더욱 자유로운 탈역사적인 연출을 강요한다.

탈역사화는 역사적 자료들에서 영감을 받아 이를 예술적으로 각색하는 많은 문학 작품에서 흔히 찾아볼 수 있는 전략이며, 이는 표면적으로는 ‘허구(fiction)’로 여겨진다. 그러나 역사극에 나타나는 ‘허구’들이 모두 다 같은 방식으로 만들어진 것은 아니다. 비록 그 결과물이 ‘허구’로 같아보일지라도 재구성의 배경에 있는 역사관과 목적, 역사를 다루는 방식은 각기 다를 것이기 때문이다. 역사극 작가들이 역사적 기록들 사이의 빈 공간을 메꾸기 위해 소환한 상상들, 예술적 형상화를 위해 가미한 역사 비틀기, 그리고 연출가들의 공연 의도와 전략에 따라 생겨난 비역사적 요소들은 공연을 이해하고 해석하는 데 있어 주변적인 문제가 아닌 핵심 키워드가 될 수 있다.

40) 소설의 서술자가 서술하는 시대상을 바탕으로 독자가 상상해야하는 나머지 역사적인 부분들, TV 드라마나 영화의 경우라면 최대한 ‘그 시대인 것처럼’ 고증하여 꾸며내는 부분들에 해당한다. 실제로 TV드라마나 사극 영화에서는 역사적 내용 뿐 아니라 의상이나 소품, 대사 등이 시대상과 일치하지 않을 경우 ‘고증 오류’로 비판을 받기 십상이다. 이와 달리 연극에서는 시대와 전혀 상관없는 무대 의상이나 시대착오적인 단어나 대사가 등장해도 그것은 작가나 연출의 의도로 받아들여진다.

2. 탈역사화된 역사와 보편적 진리: 프리드리히 실러의 『마리아 슈투아르트』

『마리아 슈투아르트』를 집필하던 시기에 괴테에게 보낸 한 편지에서 실러는 “역사의 전개 과정에 대하여 자유롭게 상상을 발휘하는 것이 역사극극작의 필수 조건”⁴¹⁾이라고 역사극에 대한 자신의 관점을 밝혔다. 이러한 관점이 형성된 배경에는 실러가 본격적인 역사 연구와 역사서 집필에 매달리며 역사와 관련된 자신의 성찰을 완성시킨 ‘역사가의 시기’(1786~1793)⁴²⁾가 있었다는 점이 주목할 만하다. 후기 역사극⁴³⁾으로 구분되는 작품 중 하나인 『마리아 슈투아르트』 역시 ‘역사가의 시기’ 이후에 창작되었고, 따라서 이 작품 역시 실러의 역사에 대한 관점 변화 및 확립과 떼어놓고 생각하기 어렵다.

41) 페터 안드레 알트, 『실러 : 생애 작품 시대 2-2』, 아카넷, 2015, p. 628. 원 출처는 NA 30, 73.

42) 이 시기 실러는 『스페인 정부에 대한 네덜란드 연합국의 반란사 Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung』(1788), 『30년 전쟁사 Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs』(1790)를 비롯한 학술 논문들을 집필하고, 예나 대학 철학과 교수로서 역사학 강의를 맡았다. 그는 대학에서 강의를 했을 뿐 아니라 ‘역사가’로서의 면모를 보여주었으며, 역사 저술에 대한 공로를 인정받아 귀족 작위를 받기도 했다. 실러는 괴테에게 보낸 편지에서 “나는 10년 동안 연속해서 역사 외에는 아무것도 연구하지 않은 것 같은 느낌일세. 나는 아주 다른 사람이 된 것 같네”(NA 24, 45. 이후 실러 작품에서 내셔널판(Nationalausgabe)을 인용하는 경우 약어 NA의 권수와 쪽수를 사용한다)라고 쓸 정도로 역사연구에 몰두했다. 그 배경에는 경제적인 요인도 있었지만, 역사에 대한 실러의 지적인 애착도 크게 작용을 했다. 하지만 무엇보다 실러는 역사연구가 상상력의 보고(寶庫)를 채울 수 있게 해준다는 점에서 큰 매력을 느꼈다. 역사연구가 문학작품의 집필에도 도움이 되었기 때문이다. 페터 안드레 알트(Peter-André Alt), 『실러 : 생애 작품 시대 1-2』, 아카넷, 2015, 939-942 참조.

43) 실러는 총 9편의 희곡을 발표했으며, 그중 5편이 역사극이다. 유작인 『데메트리우스 Demetrius』(1805)도 역사극이므로 실러는 총 6편의 역사극을 집필했다고 할 수 있다. 생전에 발표한 5편의 역사극 중 『피에스코 Die Verschwörung des Fiesco zu Genua』(1783), 『돈 카를로스 Don Karlos』(1787) 두 편을 전기 역사극으로, 나머지 세 편 - 『발렌슈타인 Wallenstein-Trilogie』(1800), 『마리아 슈투아르트』(1801), 『오를레앙의 처녀 Die Jungfrau von Orléans』(1801) - 은 후기 역사극으로 분류된다. 이 중 『피에스코』만 ‘역사가의 시기’ 이전에 창작된 역사극이다.

2.1. 실러의 역사관과 역사극

2.1.1. 실러의 보편사적 역사관

실러는 계몽주의 시대 역사철학인 보편사의 영향을 깊게 받았다. 실러의 보편사적 관점은 그가 집필한 역사서 『네덜란드 반란의 역사(*Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung*)』(1788) ‘서문’⁴⁴⁾에서 쉽게 찾아볼 수 있다. 실러에게 ‘역사’는 인류 발전에 있어서 반복되는 패턴과 법칙을 보여주는 것이자, 인류가 어떻게 ‘자유’를 획득하는 방향으로 나아가는지를 보여주는 것⁴⁵⁾이었다. 이러한 계몽주의의 역사철학을 바탕으로 실러는 역사에 나타나는 통일성 있는 패턴이나 보편적 법칙을 발견하고 서술하고자 했다.

실러가 이러한 역사서를 집필한 목적은 독자들을 계몽하기 위함이었다. 그는 자신의 독자들에게 역사 속 ‘행동하는 인간’들을 통해 변하지 않는 인간의 보편성을 보여주고자 했고, 그 보편성을 바탕으로 과거의 인물과 현재의 독자 사이의 거리를 좁혀주어 독자가 자신의 시대에 대해 성찰하고 용기를 얻기를 원했다.⁴⁶⁾ 구체적으로 실러는 16세기 사람들이 이룬 역사적 성과들을 통해 ‘정치적 자유 획득’이라는 인간의 보편적 욕구를 보여주고자 했다. 이를 통해 당대의 독자들이 16세기와 18세기 당대의 상황을 관련 짓고 이에 관하여 성찰하며 자유 획득의 가능성을 자신의 관점에서 생각하길 바란 것이다. 즉 실러의 역사서 집필은 과거에 대한 지식의 창출만을 목적으로 한 것이 아니라, 과거 역사에 나타나는 보편성을 밝히고 이를 통해 오늘날 독자들에게 깨달음을 주기 위한 것이라 할 수 있다.

그러나 실러는 이러한 방식으로 과거를 서술하기엔 많은 한계가 있음을 깨닫는다. 실러가 마주한 실제 역사는 어떤 명확한 주도하는 힘에 의해 발전하는 것이 아니라, 더 복잡한 과정에 의해 만들어지는 것이었다.⁴⁷⁾ 역사

44) “나는 독자의 가슴 속에 응원을 일깨우고, 좋은 목적을 위해 사람들에게 도전이 허용되고 행할 수 있는 것에 대한 예시를 제시하려고 한다, [...] , 세계의 역사는 마치 자연 법칙처럼 [...] 동일한 조건은 동일한 현상을 가져온다.” Friedrich Schiller, *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung*.

<https://www.projekt-gutenberg.org/schiller/niederld/niede02.html>

45) Sharpe, 44-45

46) Friedrich Schiller: *Der Verbrecher aus verlorener Ehre - eine wahre Geschichte*, Thalia - Erster Band, Heft 2 (1786) 22

를 움직이는 주체는 훨씬 다양하며, 역사는 정치와 종교 뿐 아니라 복잡하게 혼합된 원인들에 의해 움직인다는 사실과 실러는 마주하게 된 것이다. 이에 따라 실러는 역사를 ‘있는 그대로’ 서술하고자 할 경우 보편성을 도출하는 것이 어려워짐을 깨닫게 되었다.⁴⁸⁾ 결국 실러는 샤프의 주장대로 『30년 전쟁사』의 최종권을 급하게 마무리하며 ‘역사가 실러의 시기’를 마치고 다시 역사극 창작으로 되돌아온 것으로 보인다.⁴⁹⁾

‘역사가 실러의 시기’ 이후 실러가 역사극을 집필하는 과정은 역사 연구 시기 이전과는 뚜렷하게 달라진다. 예를 들어 역사 연구 시기 이전에 발표된 『피에스코』를 집필할 때 실러는 후기 역사극 작품들을 창작할 때만큼 역사를 세밀하게 연구하지도 않았고⁵⁰⁾, 역사의 재구성을 통한 보편성의 도출을 지향하지도 않았다. 때문에 『피에스코』에 등장하는 역사적 사실들은 역사적 맥락에서도, 보편성의 맥락에서도 벗어난 단순한 소재로서만 활용된다. 반면 역사 연구 시기 이후에 쓰인 작품들은 철저한 역사 연구를 바탕으로 하되, 역사 자체에서는 눈에 잘 보이지 않는 인간의 보편성을 도출하기 위한 적극적인 역사의 재구성과 허구의 창안을 토대로 창작되었다.

2.1.2. 보편사 기획의 확장으로서의 역사극

‘역사가 실러의 시기’가 지난 후인 1799년, 실러는 괴테에게 보내는 또 다른 한 편지에서 “언제나 역사에서부터 그 시대의 보편적인 상황과 시간, 인물을 취해 시적으로 창조할 수 있다고 생각합니다. 이를 통해 역사의 장

47) Sharpe, 56

48) 안센(Janssen)은 실러의 『30년 전쟁사』의 오류들을 지적하며 특히 인물들의 묘사가 실러의 ‘시적인 상상(dichterische Phantasie)’에 의한 것이라고 비판한다. 위의 책, 59. 원출처는 J. Janssen, *Schiller als Historiker*, Freiburg, 1863, 117

49) Sharpe, 58. 실러는 마지막 권인 제 5권을 마무리한 뒤 괴르너에게 이렇게 선언했다. “방금 나는 마지막 원고를 보냈네. 이제 나는 자유로운 몸이고 영원히 그렇게 지낼 것일세. [...] 취향에 맞거나 애착이 가는 것이 아니라 다른 이유에서 할 일이라면 더 이상 하지 않을 것이네.”(NA 26, 151) 즉 실러에게 역사서 집필이 더 이상 ‘취향에 맞거나 애착가는 일’이 아니게 되었다는 사실을 추측할 수 있다.

50) Otto Dann, *Schiller als Historiker*, 1995, 69. 베르트하임(Wertheim)도 비슷한 맥락에서 『피에스코』가 원천 자료에 대한 실러의 관심의 부족을 반영한다고 연구 서문에서 밝히고 있다. Sharp, 6, 원출처는 Ursula Wertheim, *Schillers Fiesko und Don Karlos*, Weimar, 1958, 10.

점과 창조된 드라마의 장점을 결합시킨 것(역사극)을 만들어냈다고 생각합니다”⁵¹⁾라고 말하고 있다. 여기에서 실러의 역사극에 대한 태도를 확인할 수 있다. 그에게 역사극은 역사를 통해 보편성을 드러낼 수 있는 또 다른 글쓰기 방식이었다. 다시 말해 실러의 역사극 창작은 기존의 역사 연구와 역사서 집필 작업의 연장선에 있는 것이라 할 수 있다.

그런데 실러에게 연극은 - 역사가 그러했던 것처럼 - 독자와 관객을 계몽하는 도구로서도 무척 중요한 수단이기도 했다. 실러의 에세이 「도덕적 학교로서 무대(Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet)」(1802)에서 뿐 아니라 「미적 교육론Über die ästhetische Erziehung des Menschen」(1795)에서 나타나듯 그에게 극장은 극중 인물의 상황과 행동을 통해 관객들을 도덕적으로 성숙해지도록 하는 교육의 장이었다. 따라서 그의 작품 속 주인공들은 주로 격변의 시대 상황 속에서 시험에 들고, 그 시험에 도덕적 힘으로 맞서며 관객들에게 윤리적 실천의 가능성을 보여준다. 실러는 이렇게 연극이 도덕적 교육 기관으로 기능하려면 관객들이 연극을 보면서 무대 위 장면이 보여주는 대상 자체에 관심을 갖는 것이 아니라 주인공의 상황과 행동으로부터 보편적인 것을 성찰해낼 수 있어야 한다고 보았다.

이런 명확한 목적을 갖고 있었기에 실러는 역사극의 소재를 선택할 때에도 분명한 기준에 따랐다. 그는 우선 역사극의 소재로 거의 항상 외국의 역사, 그것도 시기적으로 100년 이상 지난 외국의 역사를 택했다.⁵²⁾ 이는 그가 너무 가까운 동시대적인 주제들은 “소재에 대한 관객의 관심을 [보편

51) Schiller to Goethe, 20 August 1799, *Correspondence between Schiller and Goethe, from 1794 to 1805* (London, 1877), 264.

52) 실러의 작품 『피에스코』(1783)는 16세기 이탈리아 제노바 공국을 배경으로 하여 피에스코의 반란을 다루고, 『돈 카를로스, 스페인의 왕세자』(1787)는 16세기 스페인 펠리페 2세와 그의 아들 돈 카를로스의 갈등을 다룬다. 『마리아 슈트아르트』에서는 16세기 영국을 배경으로 잉글랜드 여왕 엘리자베스 1세에 의해 죽음을 맞이하는 메리 스튜어트의 이야기가 펼쳐진다. 『오를레앙의 처녀』(1801)는 15세기 프랑스와 잉글랜드의 100년전쟁을 배경으로하며 잔 다르크가 작품의 주인공이다. 유작이자 미완성작인 『데미트리우스』는 1604년에서 1605년 사이 러시아를 배경으로하며, 참칭자 드미트리가 주인공이다.(푸쉬킨의 『보리스 고두노프(1831)』가 동일한 소재를 다룬다) 모두 현대 독일과 시간적으로도, 공간적으로도 거리가 있는 소재들이다. 『발렌슈타인』(1799)만 유일하게 독일과 어느 정도 관련이 있는 작품이나, 이 역시 실러 당대에서 100년 이상 지난 30년 전쟁을 배경으로 한다. 또한 이들은 모두 역사 속의 큰 사건, 혹은 유명한 인물을 다루고 있다는 공통점도 가지고 있다.

적인] 형식으로 승화시키지 못하고, [관객의 관심을] 시중에서 유행하는 화젯거리에만 묶어”⁵³⁾두기 쉽다고 생각했기 때문이다. 즉 시기적으로 혹은 물리적으로 너무 가까운 역사를 소재로 활용할 경우 그것을 접하는 관객들의 관심이 자신이 의도한 역사의 ‘보편성’이 아닌, 소재가 갖고 있는 특수한 시대적 맥락으로 향할 수 있기 때문이었다.

역사적 소재가 갖추어야하는 또 다른 조건은 ‘유럽 역사에서 이미 잘 알려진 굵직한 역사’여야 한다는 것이었다. 실러가 취한 소재들인 역사적 전쟁들(100년 전쟁과 30년 전쟁), 주변 국가의 ‘왕위 계승권 다툼’과 관련된 유명한 인물들(스페인과 영국), 혹은 ‘반란’을 일으킨 역사적 인물들(피에스코, 데메트리우스)은 당대 관객이라면 한번쯤은 들어봤음직한 잘 알려진 소재들이었다. 이처럼 독일의 현실에서 멀리 떨어진 소재를 취하되, 독일 관객에게도 잘 알려진 역사적 사실이나 인물들을 작품에서 다룬 것은 ‘관객의 성찰’을 적극적으로 유도하기 위한 것이라 생각할 수 있다. 이미 결과를 알고 있는 사건을 공연에서 마주할 때 관객의 관심은 표면적인 줄거리가 아닌, 그 이면에 담겨있는 역사의 보편성으로 향할 수 있기 때문이다.⁵⁴⁾ 극의 핵심 줄거리는 이미 잘 알려진 역사를 따라가기 때문에 관객은 큰 줄거리보다는 어떤 과정을 거쳐서 그 결말에 이르는가, 그 과정에서 등장인물들의 행동과 대사가 구체적으로 어떠한가, 그것이 무대 위에 어떻게 보여지는가에 더욱 잘 집중할 수 있게 된다. 그리고 이는 관객의 관심을 작품이 보여주는 ‘보편성’으로 승화시킬 수 있는 중요한 전제조건이 된다.

그런데 실러는 자신의 역사극에서 역사적 소재를 활용할 때 그 소재를 적극적으로 재구성하여 역사에 자유로운 허구를 허용했다. 이는 우선 예술의 도덕적 기능에 대한 그의 관점과 일치하는 것이었다. 실러는 『미적 교육론』 전반부에서 프랑스 혁명이라는 역사적 사건과 계몽된 사회현실 사이의 모순에 직면한 인간들의 도덕적 무능력 상태에 대해 언급한다.⁵⁵⁾ 실러는 이

53) 알트, 2-2, p. 629.

54) 이와 관련하여 괴테는 관극 전에 공연에서 다루어지는 소재의 배경에 대해 관객들을 “지적으로 준비”시키는 일이 필요하다고 이야기한 적이 있다. 이와 관련한 자세한 설명은 4장 1절의 각주 참고

55) 동시대에 대한 실러의 비판적인 진단은 특히 『미적 교육론』 다섯 번째 편지와 여섯 번째 편지에 잘 나타난다. 이러한 진단은 실러의 『마리아 슈투아르트』를 1794년 시작된 자코뱅파의 일당독재와 공포정치로 인한 대량학살로 대표되는 혁명의 폭력성을 우회적으로 비판하는 작품으로 임히도록 만들기도 한다.

문제를 해결하기 위해서는 “미적인 길을 선택해야 한다”⁵⁶⁾고 주장하는데, 이는 예술이 직접적으로 현실세계의 모순을 제거하는 데 기여하지는 않지만, 예술을 감상하는 이로 하여금 그러한 모순에 대한 성찰을 가능하게 하고, 인간성의 분열 문제를 해결할 수 있게 해주며, 이를 통해 결과적으로 현실 정치의 문제를 해결할 수 있는 도덕성을 갖추게 해주기 때문이었다. 이러한 관점에서 볼 때 역사극이 현실 정치의 문제를 그대로 보여주는 역사 기록이 된다면, 이러한 극은 예술의 도덕적 기능을 제대로 구현하지 못했을 것이라 생각할 수 있다. 때문에 역사극에서 역사는 적극적으로 재구성되어야 했다.

역사적 소재의 재구성을 통해 창안된 허구적 요소들이 실러의 역사극에서 중요한 또 다른 이유는, 이것이 역사적 인물과 사건으로부터 시대적 맥락을 탈락시키고 보편성을 적극적으로 부여하는 핵심 전략이었기 때문이다. 이미 역사적 소재에 허구적 요소가 개입한 시점에서 작품에 등장하는 역사적 인물과 사건은 실존 인물과 실제 사건을 지시하면서도 그 인물과 사건이 속한 역사적·시대적 맥락으로부터 자유로워지며 완전히 그에 종속되어 있지도 않다. 실러는 여기서 더 나아가 자신이 보여주고자 한 보편성을 더욱 잘 드러낼 수 있도록 인물의 성격을 재구성하고 허구의 인물과 사건을 창조했다. 역사적 사실의 개별 서술로는 보편성 도출에 한계를 느꼈던 실러가 자신이 표현하고 싶은 인간의 보편성을 보여줄 수 있는 방향으로 역사적 소재를 더욱 자유롭게 다룬 것이다.

보편사 기획의 연장선상에 있는 실러의 후기 역사극이 가진 가장 큰 특징 중 또 다른 하나는 이러한 허구가 철저한 역사 연구를 기반으로 하고 있다는 점이다. 톰 스텐(Tom Stern)은 역사극을 역사극으로 만드는 조건 중 하나로 월천 자료들에 대한 역사극 작가의 “책임감 있는 관련(Engagement)”⁵⁷⁾을 꼽았는데, 이는 실러가 역사적 소재에 대해 취하고 있

56) 프리드리히 실러, 『미적 교육론』, 윤선구 외 역, 대화문화아카데미, 2015, p. 37.

57) 예를 들어 그는 셰익스피어가 <줄리우스 시저>에서 시저의 죽음에 대해 극히 일부의 디테일만 들고 작품을 창작했으나 순수한 ‘우연’으로 역사적 흐름과 다르지 않은 극을 쓰게 됐다고 가정을 해본다. 그리고 그 사실을 독자 혹은 관객이 알게 된다면 그 작품을 역사극이라고 부를지 주저하게 될 것이라고 스텐은 주장한다. 하지만 우리는 셰익스피어가 플루타르코스(Plutarchos)나 수에토니우스(Suetonius)

는 태도를 잘 설명해준다. 실러는 이미 존재하는 역사적 기록의 큰 흐름은 건드리지 않으면서⁵⁸⁾ 세부 사항들을 변경하고 허구의 인물과 사건을 만들어 자신만의 이야기를 만들었다. 그런데 이러한 변경을 포함한 전체 이야기가 설득력 있게 보일 수 있었던 것은 실러가 자신이 창작하는 작품의 역사적 소재에 대해 역사서를 집필할 때와 동일한 수준으로 철저히 연구했으며, 창작된 허구들조차 이러한 역사적 기록을 바탕으로 재구성된 것이기 때문이었다.

실제로 실러는 『마리아 슈트아르트』를 창작하기 위해서도 다양한 참고문헌을 통해 관련된 역사적 자료를 수집하는 등 집필을 준비하는데 긴 시간을 할애했다.⁵⁹⁾ 이에 대해 샤프(Sharpe)는 “마리아 슈투아르트를 위한 실러의 역사 연구가 극도로 철저한 나머지, 실러가 역사를 자유로이 사용하는 것이 역사에 대한 무지나 역사인식의 부족에서 비롯된 것이라는 그 어떤 비판도 하지 못할 정도였다”⁶⁰⁾고 평가하기도 했다. 상세한 연구를 통한 역사적 원천 자료들과의 ‘책임감 있는 관련’은 - 실러의 표현을 따르면 - 역사자료들을 “최대로 가능한 범위에서 이용”⁶¹⁾하여 예술적으로 재구성할 수 있도록 도와주었다. 즉 실러가 만들어낸 허구들은 철저히 연구된 역사 자료들의 ‘재구성’이라고 할 수 있다.

의 연구 성과를 아주 밀접하게 탐독했다는 것을 알기 때문에, 셰익스피어의 작품을 ‘역사극’이라고 부른다는 것이다. Tom Stern, 2012, pp. 288~290 참고. 본 논문 각주 28번에서 언급한 라신의 『브리타니쿠스』 서문도 이러한 ‘책임감 있는 관련’을 강조하기 위한 것이라 설명 할 수 있다.

58) 스텐은 또한 역사의 큰 흐름을 바꾸는 작품은 역사극이 아니라고 보았다. 『마리아 슈투아르트』의 경우 만약 엘리자베스가 마리아를 처형하지 않는 결말로 작품이 끝났다면 그것은 - 스텐의 조건에 따르면 - ‘역사극’이 될 수 없었을 것이다.

59) 실러는 윌리엄 로버트슨(Robertson)의 『스코틀랜드의 역사(History of Scotland)』(1759), 데이비드 흄(David Hume)의 『영국사(The History of England)』(vol5, 1759), 윌리엄 캠든(William Camden)의 『엘리자베스 여왕의 역사(The History of Elizabeth)』(1627), 라팽 드 트와(Rapin de Thoyras)의 『잉글랜드의 역사(Histoire d'Angleterre)』(1734-5)를 탐독하며 16세기 잉글랜드와 스코틀랜드의 관련 역사를 충분히 연구했는데, 이 중에서도 특히 로버트슨의 『스코틀랜드의 역사』가 ‘마리아’라는 인물을 창조하는데 중요 참고문헌이 되었다. William Witte, “Schillers Maria Stuart and Mary, Queen of Scots”, *Stoffe Formen Strukturen Studien Zur Deutschen Literatur*, (München: 1962), 243.

60) Sharp, 107.

61) Alt, 2-2, p. 628, 원 출처는 NA 30, 224.

이렇게 탄생한 역사적 허구들이 보여주는 것은 바로 소재에 내재해있는 ‘보편성’이었다. 한 에세이에서 실러는 “문학작품 속의 인물들은 모두 상징적 존재들이고, 그들은 문학작품이 그려낸 형상들로서 언제나 인류의 보편적인 면을 구현하고, 표현해야 한다”⁶²⁾고 말하고 있다. 따라서 역사극 작가로서 실러가 역사의 개별 사건이나 개별 인물이 아니라, 그 사건과 인물이 보여주는 보편적 측면에 관심을 가지는 것은 당연한 일이었다. 실러는 역사서를 집필하는 것으로는 미처 다 보여줄 수 없었던, 역사에서 보여지는 인간의 보편적인 측면을 역사극에서 허구를 통해 보다 잘 보여주고자 했던 것이다.

실러는 역사서의 독자 뿐 아니라 역사극의 관객도 무대 위의 상황으로부터 특정한 역사적 사건만이 아니라 ‘인류의 보편적인 면’을 보고 이를 통해 동시대에 대해 성찰하게 되길 바랐다. <마리아 슈투아르트>(1800)의 관객들은 유럽역사상 최초로 단두대에서 처형당한 여왕 ‘메리 스튜어트’를 통해 16세기 역사를 보는 것 뿐 아니라 1차적으로는 시기적으로 가까웠던 프랑스혁명을, 2차적으로는 그 이면에 숨어있는 정치세계의 폭력과 억압, 위장과 위선의 문제 등 인간의 역사에 항상 나타나는 보편적 문제들에 대해 성찰을 하게 된다. 실러가 의도했던 것은 바로 이러한 관객의 비판적 성찰이었다.

2.2. 역사의 재구성을 통한 보편성의 도출

1800년 6월 16일 실러는 『마리아 슈투아르트』를 탈고하고 난 후 만족한 기분에서 “이제 드디어 드라마의 (역사적) 소재를 자유자재로 구사하게 됐다”고 기록하고 있다.⁶³⁾ 실러는 실제로 『마리아 슈투아르트』에서 - 자신이 참고한 역사 문헌들에 묘사된 - 메리 스튜어트와 엘리자베스의 행적을 비롯한 많은 역사적 디테일들을 자유롭게 변경했다. 작품의 시간적 배경이 되는 1587년 당시 각각 44세, 53세였던 두 여왕의 나이를 25세, 30세로 설정하고, 이에 따라 메리가 감옥에 갇혀있던 기간을 실제보다 절반 이상 단축

62) 위의 책, p. 697. 원 출처는 NA 29, 266.

63) 위의 책, p. 636. 원 출처는 NA 30, 162.

시킨 것이 대표적인 예이다. 하지만 실러가 진정 소재를 ‘자유자재’로 구사하게 되었다는 것은 나이, 연도, 날짜 등 단순한 역사적 사실을 자유자재로 변경할 수 있게 되었다는 사실만을 의미하는 것은 아니다. 더 중요한 것은 그가 역사적 소재와 관련 세부사항들을 토대로 자신만의 내러티브와 인물, 사건을 자유롭게, 그러나 역사적 근거가 있는 허구로 재구성하는 한편, 역사의 보편성을 작품에서 자유자재로 도출할 수 있게 되었다는 사실이었다.

영국과 유럽의 16세기는 구교와 신교의 갈등이 첨예했으며 종교적 갈등이 각 국가의 정치·외교적 권력투쟁과 맞물려 시시각각 정세가 변화하는 혼란스러운 시기였다. 실러는 이 시기를 살았던 역사적 인물 메리 스튜어트와 엘리자베스 여왕의 정치적 갈등, 그리고 ‘메리 스튜어트의 구금 및 처형’이라는 역사적 사건에 얽힌 인물들을 그 시대에 내재해 있는 보편성을 드러내기 좋은 소재라고 판단한 것으로 보인다. 실러가 16세기의 역사에서 발견한 보편성은, ‘종교 갈등’이란 이름 이면에 숨어있는, 다양한 이해관계가 얽힌 인간 사회의 갈등과 그 갈등에 내재된 다양한 ‘불일치의 만연’이었다. 실러는 ‘표면적인 정당성과 실제 속내가 일치하지 않는 시대’, ‘겉모습과 본모습이 일치하지 않는 시대’라는 16세기에 대한 자신의 진단이⁶⁴⁾ 18세기 실러 당대와의도 긴밀하게 연결되는 인간의 보편적 특성이라고 본 것이다.

당시 실러가 참고할 수 있었던 역사적 기록이 실러가 역사를 통하여 보여주고자 했던 인간의 보편성을 명확하게 보여주지는 못했다. 때문에 실러에게 역사적 사실의 변형과 재구성은 필수적이었다. 실러가 이 소재를 통해 보여주고자 한 것은 그 시대의 바탕에 깔려있는 보편적 상황과 도덕적 행동의 ‘가능성’이지, 구체적이고 특수한 16세기의 시대적 맥락⁶⁵⁾이 아니었기

64) 실러가 ‘인간성의 분열’이라는 부정적인 요소로 판단하는 다양한 불일치, 이중성, 인간이 가지는 다양한 ‘얼굴’은 오늘날 사회학적 의미에서는 인간의 당연한 본성으로 여겨지기도 한다. 이러한 관점은 4장의 영국 프로텍션의 공연에서 보다 잘 드러난다.

65) ‘메리 스튜어트’라는 인물이 독일에서 오랫동안 전통적으로 카톨릭 순교극의 소재로 사용되어온 것과 달리 실러의 『마리아 슈투아르트』의 두 주인공인 메리와 엘리자베스의 종교적 특수성은 부각되지 않는다. 이 작품에서 ‘종교’는 두 여왕이 화해할 수 없는 근본적인 ‘다름’을 나타내주는 장치이자 마리아를 죽음 직전 영혼을 ‘정화’시키는 보편적인 의미의 ‘종교’로 나타난다. 명확히 친-프로테스탄트였던 실러가 카톨릭 여왕을 숭고함의 가능성을 보여주는 존재로 만들 수 있었던 것은 그가 마리아를 ‘카톨릭’이라는 특수한 신앙을 대표하는 인물로서 다루지 않기 때문이다.

때문이다. 「격정성에 대하여(Über das Pathetische)」(1793)에서 실러는 역사적인 인물의 현실 사건에 있어서 그 소재가 갖는 시적인 힘은 역사적인 실재성이 아니라 ‘그것이 일어날 수 있었다는 사실’, 즉 ‘내적인 가능성’에 존재한다고 주장했다.⁶⁶⁾ 대 격변의 시대라는 시대적 배경과 여왕으로서 감옥에 갇힌 후 죽음을 맞이하는 인물의 극단적인 상황은 적절한 탈역사적 재구성을 통해 인간의 보편성을 보여줄 수 있는 소재가 되었다.

『마리아 슈투아르트』에서 역사의 재구성은 1차적으로는 16세기 인간의 이중성을 보다 순수한 형태로 보여주고, 2차적으로는 역사에서는 실현되지 않았던 극복의 가능성을 만들기 위해 이뤄진다. 그것을 만들어내는 탈역사적 방식은 크게 두 가지로 나뉜다. 첫 번째 방식은 ‘보편성’이라는 원칙을 기준으로 역사 기록들에서 필요한 부분은 취사선택하여 남기고, 필요하지 않은 부분은 소거하는 것이다. 이러한 방식은 실러의 시적 글쓰기의 방식이 역사적 글쓰기 방식의 연장선에 있으면서도 보편성 도출이라는 목적을 위해 보다 적극적인 선택과 소거를 통한 것임을 보여준다. 또 다른 방식은 허구의 사건과 허구의 인과관계를 적극적으로 만드는 것이다.

2.2.1. 인물과 사건의 재구성

실러는 극에 등장하는 인물들을 창조할 때 자신이 참고한 역사기록의 많은 부분을 ‘재구성’했다. 자신의 의도에 적합하지 않은 기록들은 작품 창작에 참고하지 않고 필요한 부분만 취사선택하여 참고했다. 또한 기록들에 대한 철저한 연구를 토대로 새로운 인과관계를 형성하거나 존재하지 않았던 사실을 설득력 있는 것으로 만들어내기도 했다. 이러한 역사의 재구성과 허구의 창조는 인물의 차원에 있어서 두 가지 방향으로 이루어졌다. 우선 실러는 실존 인물의 역사적 행적과 기록을 토대로 해당 인물의 이중성과 양면성이 보다 잘 드러날 수 있도록 재구성 하거나 가상의 인물을 창조해 냈다. 이러한 역사의 재구성들은 단순히 실러의 자의적인 상상을 통해 만들어진 것이 아니라, 다양한 역사적 참고문헌들을 바탕으로 창안된 것이었다. 이렇게 창

66) 「격정성에 대하여」, 『실러의 미학 예술론』, 인하대학교 출판부, p. 174.

안된 역사는 극의 구성과 전개, 그리고 인물들의 대사를 통해 설득력을 얻게 된다.

실러는 우선 영국 여왕 엘리자베스 1세가 ‘스코틀랜드 여왕 메리의 사형집행을 명령했다’는 역사적 사실은 건드리지 않으면서, 역사적 기록들에 나타난 엘리자베스에 대한 다양한 면모 중 부정적 측면을 중심으로 재구성하고 변형하여 새로운 ‘엘리자벳’을 만들어냈다. 이렇게 만들어진 인물이 별다른 저항 없이 독자와 관객에게 수용될 수 있었던 것은 그녀가 다른 나라의 역사 인물이기 때문으로, 실러와 실러의 독자들/관객들이 ‘16세기 잉글랜드’라는 특수한 맥락에서 스스로 빠져나오기 쉬운 위치에 있었기 때문이었다.⁶⁷⁾

윌리엄 위테(William Witte)는 ‘이 희곡의 역사적 정확성에 대한 점수를 매긴다면 가장 취약한 부분이 바로 엘리자베스 여왕과 그의 가신들에 대한 묘사’⁶⁸⁾라고 주장하며 이렇게 말했다.

“실러는 두 주인공의 대조적인 성격을 강조하기 위하여 역사적으로 알려진 엘리자베스의 긍정적이지 않은 특징들 - 그녀의 허영심, 기만, 아양, 냉소, 그리고 종종 잔인함 - 을 강조해야했으며, 그 결과 엘리자베스는 그녀의 복잡한 성격 중 풍부한 인간성, 직무에 대한 헌신, 정치적 민첩성, 유머 감각, 우수한 지성 등과 같은 좋은 부분이 배제된 실패한 인물이 되었다.”⁶⁹⁾

역사적 ‘부정확성’을 지적하는 위테의 주장은 오히려 어떤 의미에서는 실러가 그려낸 엘리자벳이 ‘역사적으로 알려진 엘리자베스의 특징들’을 여럿 가지고 있다는 사실을 보여주기도 한다. 결국 실러의 엘리자벳 또한 역사적 근거들을 바탕으로 재구성되었기 때문이다. 역사적으로 알려진 엘리자베스의 긍정적인 특징들이 제거된 실러의 엘리자벳은 부당한 폭군의 모습으로, 질투심과 분노라는 개인적 감정에 따라 국가의 중대사를 결정하는 인물로, 또한 무책임한 모습으로 그려진다. 마리아의 처형과 관련된 엘리자벳의 무책임함은 많은 역사가들의 가설⁷⁰⁾과도 일치하는데, 실러는 그것을 작품에서

67) 반면 이러한 이유 때문에 이 작품은 영국에서는 오랫동안 무대에서 찾아보기 어려웠다. 이와 관련해서는 4장에서 다시 살펴볼 것이다.

68) Witte, p. 243

69) 위의 논문

70) 당대와 현대 역사가들은 엘리자베스가 메리의 처형에 대해 책임을 지지 않으려 했다는 데 동의한다. 이와 관련한 가설로는 여왕의 뜻을 미리 헤아린 벌리가 데이

더욱 적극적으로 보여주고 있다. 실러가 인물을 재구성하는 방식은 역사적 근거를 최대한으로 활용하는 것이었기 때문에 그 재구성의 결과는 무척이나 역사적이면서도 동시에 탈역사적이라 할 수 있다.

이러한 재구성의 목적은 실존인물 엘리자베스 여왕에 대한 실러의 해석이나 평가를 반영하기 위해서라기보다는, 엘리자벳을 통해 ‘이중성’이라는 인간의 보편적 특징을 보다 명시적으로 보여주기 위함이었다. 샤프(Lesley Sharp)가 적절하게 지적하고 있는 것처럼, 실러의 엘리자벳은 겉모습(Schein)이 가져다주는 영향을 통제하는 것이 얼마나 중요한지를 알고 있는 인물⁷¹⁾이다. 이러한 점에서 그녀는 다양한 얼굴을 가지고 있던 뛰어난 정치가인 역사인물 엘리자베스 여왕의 모습과 유사한 것처럼 보인다. 그러나 만약 실러가 이를 통해 엘리자벳의 정치적 능력을 부각하려 했다면, ‘겉모습’의 영향을 통제하는 능력을 왕이자 정치인으로서 엘리자벳이 가진 장점으로 묘사할 수도 있었을 것이다. 그러나 실러는 때와 상황에 따라 다양한 겉모습을 만들어내고 조작하는 데 능했던 엘리자베스의 모습을 역사 기록과 부합하게 묘사하되, 이를 여왕의 정치적인 능력이 아니라 이중성을 지닌 양면적 모습으로 더욱 강조되어 보이도록 만들고 있다.

이러한 측면이 라이벌 마리아의 도덕성과 직접 대비되며 그녀의 긍정적 측면을 부각시키기도 하지만, 실러는 엘리자벳을 마리아를 빛나게 하는 보조적 인물에 그치는 단순한 악역으로 만들기 위해 창안한 것은 아니었다. 실러는 엘리자베스 여왕에 대해 지극히 우호적으로 기록한 역사서인 캠든의 『엘리자베스 여왕의 역사』⁷²⁾를 읽으며 16세기를 살아간 두 여성에게서 어떤 보편성을 발견할지 균형 잡힌 시선을 갖고자 노력했고, 극의 철저한 대칭적 구조에서도 이 두 인물을 동등한 비중으로 다루고 있는 것이 확인하기 때문이다.

비슨을 희생양으로 삼았다는 설, 혹은 엘리자베스가 직접 데이비슨을 택해 메리의 죽음을 주도한 인물이라 덮어씌웠다는 설이 있다. Weir, pp. 607-608.

71) Lesley, 1982, p. 120.

72) 윌리엄 캠든의 이 역사서는 엘리자베스 통치 시기에 쓰인 것으로, (작품의 등장인물이기도 한) 별리에 의해 제안되어 캠든이 집필한 것이다. 마티아스(Mattias Luserke-Jasque)는 그의 저서에서 실러가 캠든의 책을 주요 참고 서적으로 삼은 이유를 실러가 두 여왕을 균형 잡힌 시선에서 바라보려 했기 때문이라고 보았다. Mattias Luserke-Jasque, Schiller Handbuch Leben-Werk-Wirkung, (Stuttgart: 2005), 153.

실러는 진보적인 정치를 대변하는 인물인 엘리자베스의 비도덕적 측면을 의도적으로 강조함으로써 극중 인물을 통해 도출한 보편성을 18세기 사회 문제와도 연결 지을 수 있었다. 실러는 당시 프랑스혁명의 실패 원인을 발달한 사회 시스템과 그 수준에 미치지 못하는 개인의 도덕성 사이의 부조화에서 찾았는데, 그러한 부정적 조합이 그가 만들어낸 ‘엘리자벳’이라는 인물과 그녀의 정치적 특성 속에 고스란히 나타나고 있기 때문이다.⁷³⁾ 즉 실러는 엘리자벳을 ‘탈역사화’된, 보다 보편적인 인물로 변형시킴으로써 16세기에서 도출한 보편성인 ‘인간의 이중성’을 강조하며 자신의 시대에 대한 성찰을 보여주는 것이다.

모티머는 이 작품에 등장하는 모든 인물들 중 유일하게 실러가 창작해낸 순수한 허구의 인물이다. 그는 ‘메리를 구출하여 잉글랜드의 여왕으로 옹립하려던 여러 모의(謀議)나 반란의 주동자’⁷⁴⁾들을 모티프로 재구성한 인물이다. 실러는 다양한 신념과 서로 다른 목적 아래 메리 스튜어트를 구출하고자 했던 수많은 역사적 개별 사건들을 한 데 모아 ‘모티머’라는 인물을 통해 집약적인 ‘욕망’으로 도출한 것이다. 이 때문에 위테는 모티머를 “메리의 구출에 자신의 목숨을 걸고 도박하듯 거사를 준비했던 모든 카톨릭 광신도들을 아우르는 일종의 무대 위 망령”⁷⁵⁾이라고 보기도 했다.

그러나 그의 실체는 무엇보다도 그가 다양한 모습으로 ‘위장’하고 있다는 사실을 통해 드러나는 이중성에 있다. 그는 엘리자벳 여왕과 잉글랜드에 헌신하는 충신으로 궁정에 나타나 여왕의 어떤 명령도 수행할 것처럼 행동한다. 마리아의 암살을 통해 정치적으로 곤란한 상황에 처한 엘리자벳을 구할 수 있다고 약속을 하고, 동시에 암암리에 동료들을 모아 마리아를 구출할 계획을 세우고 있기도 하다. 그러나 위장한 두 모습 아래 숨겨진 모티머의 진실된 욕망은 자신의 삼촌인 폴렛을 죽여서라도 마리아를 구출하여 자신의 소유로 만드는 것이다. 실러는 여러 가면으로 위장하고 있는 모티머라는 인물을 만들어 내고, 또 그의 가면을 차례차례 벗겨내어 비도덕적 본성을 드

73) Lesley, pp. 164-165.

74) 실제로 모티머의 행적은 안소니 바빙턴(Anthony Babington)이나, 윌리엄 페리(William Parry), 프란시스 트록모턴(Francis Throckmorton), 노포크 공작(Thomas Howard, 4th Duke of Norfolk) 등 메리 스튜어트를 구출하기 위해 반란을 일으켰다 목숨을 잃은 여러 역사 인물들을 떠오르게 한다.

75) Witte (1962), p. 243.

러냄으로써 ‘이중성’이라는 16세기의 보편성을 보다 응축된 형태로 보여주는 것이다.

이러한 모티머의 이중성과 폭력성에 마리아는 극도의 공포를 느끼며 사형 집행보다도 모티머가 자행할 ‘구출’로부터 도망치는 것을 원한다.⁷⁶⁾ 극단적인 폭력을 통해 살아남을 바에야 죽음을 통해 자유를 얻고자하는 마리아의 결심에 모티머가 직접적 계기를 제공해 주는 것이다. 그리고 이때 죽음 앞의 마리아는 놀라울 정도로 침착하고 고귀한 모습을 보여주며 주변 인물들을 감탄하게 만드는데, 이를 통해 그녀는 실러의 ‘숭고한’ 인물의 조건⁷⁷⁾에 더욱 가까이 다가갈 수 있게 된다.

흥미로운 점은 작품에 등장하는 실존 인물들의 이름이 다른 인물도 아닌 가상인물 모티머의 입을 통해 가장 자주 극으로 불러내진다는 사실이다. 실존 인물들을 반복적으로 언급함으로써 모티머는 진짜 역사 속에는 존재하지 않았던 허구의 인물임에도 불구하고 역사적 인물로서의 설득력을 얻게 된다. 레싱이 『함부르크 희곡론Hamburgische Dramaturgie』(1767-1769)에서 언급했던 바와 같이, 실제로 존재했던 이름들은 허구의 극중 사건이 실제로 벌어졌던 일처럼 보이게 만드는 경향이 있기 때문이다.⁷⁸⁾ 역사적 인명이나 사건, 지명의 반복적 언급은 이 작품이 신화를 각색하거나 순수한 창작으로 이뤄진 다른 희곡들과 달리 과거에 실제로 있었던 현실의 인물들과 사건을 다루는 ‘역사극’이라는 사실을 관객들에게 인식시킨다. 이는 관객으로 하여금 무대 위 극적 상황을 더욱 설득력 있는 것, 현실적인 것으로 느끼게 한다.

실존 인물 레스터 백작 로버트 더들리(Robert Dudley, Earl of Leicester)는 역사적으로 엘리자베스 여왕의 일생의 연인으로 알려진 인물이다. 그가 오랫동안 여왕의 가장 가까운 위치에 있었다는 것은 엘리자베스 여왕을 소재로 하는 많은 작품들에서 레스터 백작이 주요 인물로 등장한다는 사실을

76) “O Hann! Rette mich aus seinen Händen! [...] Hier ist Gewalt und drinnen ist der Mord” (Sie flieht dem Hause zu, Kennedy folgt.) v. 2597

77) “극심한 곤경에 처한 경우에도 도덕적 힘으로 끝까지 의연한 태도를 잃지 않는 주인공의 숭고한 성품”(Alt, 2-1, p.139, 원 출처 NA 20, 137), 또 “폭력의 의미를 없애는 것을 통해 폭력에서 벗어나는 것”도 숭고한 인물의 조건으로 실러의 ‘숭고함’의 이상과 일치한다.

78) “weil wirklichen Namen auch wirkliche Begebenheiten anzuhängen scheinen”. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 15. März, 1768.

통해서도 확인할 수 있다.⁷⁹⁾ 실러는 그의 작품에서 이러한 레스터의 특성을 그대로 수용하지만, 동시에 이 인물에게 ‘마리아를 사랑하는 레스터’라는 허구적 요소를 첨가한다.

비평가 페슬러(Fessler)와 토데(Thode)는 <마리아 슈투아르트>의 초연을 혹평하며⁸⁰⁾, 역사적으로 부정확한 두 부분을 지적하는데 하나는 - 2.3.2장에서 다루게 될 - 두 여왕의 만남이고, 다른 하나는 실러의 완전한 창작인 ‘마리아를 향한 레스터의 사랑’이었다. 하지만 실러의 역사관과 역사 서술에 대한 이해를 통해 이 인물이 보여주는 역사를 바라본다면 ‘정확성’은 적절한 잣대라고 보기 어렵다. 오히려 실러는 역사가들의 기록⁸¹⁾을 더욱 철저히 참고하여 - 모티머를 창안할 때와는 다른 방식으로 - 나름대로 설득력 있어 보이는 ‘레스터 백작’을 재구성한 것이라 할 수 있다.

실러가 레스터를 재구성한 방식은 ‘인과 관계’를 각색하는 것이었다. 과거에 대한 역사적 기록들은 개별 사실에 불과할 뿐, 인과관계 서술을 통한 해석이 없다면 아무 의미도 생겨나지 않는다는 역사서술의 본질을 실러는 일찌감치 파악하고 있었다. 이에 실러는 기록으로 남아있는 역사적 사실들 사이에 존재하는 인과관계의 빈틈을 상상으로 채워 넣은 것이다. 엘리자베스 여왕의 오랜 연인이었음에도 불구하고 엘리자베스와 결혼할 수 없었다는 레스터에 대한 역사가들의 기록⁸²⁾은 그가 엘리자베스 여왕을 배신하고 마리아

79) 로버트 더들리는 실러의 <마리아 슈투아르트>, 이것을 원작으로 하는 도니제티의 오페라는 물론, 영화 <엘리자베스(Elizabeth)>(1998), <골든 에이지 (The Golden Age)>(2007), <메리, 스코틀랜드의 여왕(Mary, Queen of Scots)>(2018) 등에서 충신이자 주요 캐릭터로 등장한다.

80) Saranpa, p.25, 원 출처는 Eunomia (April 1801)

81) 실러가 활용한 역사가들의 기록은 실제로 레스터가 엘리자베스 여왕의 오랜 연인이었음에도 불구하고 엘리자베스와 결혼할 수 없었다는 것, 한 때 그가 메리 스튜어트의 배우자로 엘리자베스에 의해 제안되었다는 것, 그가 야심가이자 이기적이고 기회주의적인 성격으로 잘 알려진 것, 1569년 메리 스튜어트의 복권을 위한 노포크(Norfolk) 공작의 봉기에서 주도적인 역할을 했다가 결국엔 메리의 처형을 강력하게 주장하는 태세전환을 보였다는 것 등이다.

82) 이는 역사적으로 엘리자베스가 자신의 ‘결혼’을 혼인동맹을 위한 외교적 수단으로 평생 사용해온 것 때문이기도 했지만, 더들리의 부인이 의문스러운 죽음을 맞이한 것과는 깊은 관련이 있다. 더들리 부인의 사망은 더들리 뿐 아니라 엘리자베스 여왕까지 얽혀 전 유럽적 추문이 되었고, 엘리자베스는 이 의문사와 관련한 어떠한 의혹도 남기지 않기 위해 평생 레스터와는 결혼을 할 수 없었다. 당시 유럽 전역이 ‘미심쩍은 죽음’에 대한 이야기로 떠들썩했다. 파리의 니콜라스 스톡모턴 경은 잉글랜드의 안전과 국익을 위해, 그리고 여왕 스스로의 위신을 위해 “그녀가 더들

편에 선 주요 동기로 각색된다. 또한 한때 레스터가 메리 스튜어트의 배우자로 엘리자베스에 의해 제안된 적이 있다는 역사적 근거⁸³⁾는 실러의 상상과 결합하여 극중에서 중요하게 언급되며 ‘마리아와 레스터의 비밀스러운 연인관계’라는 허구를 만들어낸다. 극 중 레스터가 마리아를 배신하고 다시 엘리자벳의 편에 서는 급격한 태세전환도 역사적 인물 레스터 백작의 행적을 근거로 하지만 배신의 원인은 ‘엘리자벳 습격사건과 이로 인한 마리아와의 관계 발각’이라는 실러의 창안이다.

그 결과 두 여왕들과 이중으로 ‘연인’의 얼굴을 가지고 연인을 위해 고군분투하는 듯 보이나 실제로는 자신의 안위만을 최우선으로 삼는 ‘위선자’라는 신빙성 있는 - 역사가들에 의해서는 매력적인 인물로 묘사되는 레스터와는 전혀 다른 - 탈역사적 캐릭터가 탄생한다. 실러의 레스터는 극에서 개인적 욕망의 실현과 보신을 위해 가면을 바꿔 쓰는 인물로 나타난다. 기회주의적이고 위선적인 성격으로 일관성 있게 만들어진 레스터는 인간의 이중성을 작품에서 잘 표현해주는 보다 보편적 인물이 된다.

메리 스튜어트도 실러에 의해 인간의 보편적 특징, 즉 이중성을 보여줄 수 있는 ‘마리아’로 재구성된다. 마리아의 이중성은 다른 인물들의 경우와 달리 마리아 자신에 의해서는 인지되지 못하는 상태에 있다. 관객들 또한 마리아의 진정한 모습을 확신할 수 없는데, 실러가 이를 모호하게 그려놓았기 때문이다. 즉 관객들은 극의 진행을 따라가며 마리아가 어떠한 인물인지 스스로 판단할 수밖에 없게 된다.

우선 마리아가 유죄의 인물인가 혹은 죄 없는 순수한 인물인가 여부가 작품에서 모호하게 나타난다. 극에서 그녀의 혐의는 전 남편 단리의 암살과 엘리자벳 암살 모의라는 두 가지 측면에서 제기된다. 전자의 경우 마리아 스스로 처음부터 유죄를 인정하며 이에 대한 죄책감에 시달려왔음을 고백한

리와 결혼할 만큼 본분을 저버리고 상스러워지지는 않기를 바란다”고 편지를 보냈다. 여타 유럽 왕실에 파견된 잉글랜드 대사들도 한뜻이었다. Alison Weir, *The Life of Elizabeth I*, (Ballantine Books, 1998) 181. 이러한 경험을 바탕으로 엘리자베스는 두 번째 남편의 살해자와 - 세 번째 - 결혼을 하려는 메리에게 진심으로 충고하는 편지를 보내기도 했다.

83) 엘리자베스는 스코틀랜드 여왕을 감시하기 위해, 또는 스코틀랜드 여왕이 엘리자베스를 배신하고 스스로 영국의 왕좌를 차지하도록 부추기는 사람과 결혼하지 않도록 하기 위해 당시 반역자의 아들로 지위가 낮으며 자신의 연인이었던 더들리를 메리와 결혼하도록 추진했다. Mickey Mayhew, *Mary queen of Scots*, The History Press: (2015) 124.

다. 후자의 경우 1막에서 마리아는 이미 유죄판결과 사형선고를 받고 수감된 상태로 등장하지만 본인 스스로는 일관되게 무죄를 주장한다. 반면 벌리나 폴렛은 그녀를 잉글랜드 국가 안보를 심각하게 위협해온 범죄자로 묘사한다. 마리아 스스로도 벌리와 폴렛의 설전에서(1막4장) 잉글랜드 지배에 대한 자신의 권리와 야욕을 숨기지 않는다. 또한 그녀는 마지막 고해성사 장면(5막)에서도 스스로 “모든 수단을 동원해서 주변 국가에 도움을 요청했다”고 스스로 말하고 있다. 이것들이 결국은 비록 현재 수감된 직접적인 혐의인 ‘바빙턴 사건’을 마리아가 직접 도모한 것은 아닐지라도, 엘리자벳의 암살을 초래할 수 있는 일들을 마리아가 계속 해왔다는 것에 대한 의혹을 심화시킨다. 때문에 메인랜드(Mainland)가 지적했듯이 엘리자벳이나 폴렛, 벌리가 느끼는 위협이 결코 과장된 것이라고 할 수 없으며⁸⁴⁾ 마리아의 순수성은 확신할 수 없는 상태로 그려진다.

이러한 보편적 형상을 만들기 위해 실러는 다른 인물들과 마찬가지로 역사적 근거를 선택적으로 동원한다. 로버트슨(Robertson)의 『스코틀랜드의 역사(History of Scotland)』에서 메리가 유죄라는 사실이 증거를 통해 확실하게 입증되지 않았다고 기술한 부분이 실러가 중요하게 참고하여 작품에서 구현하고 있는 부분인데, 이는 메리가 무죄라는 사실 또한 마찬가지로 증명되지 않았다는 것을 암시하기 때문이다.⁸⁵⁾

마리아가 가진 또 다른 이중성은 감정적인 불일치에 있다. 감옥에 갇혀있는 마리아는 1막 첫 등장에서부터 주변 인물들과 달리 침착한 모습으로 나타난다. 이때 마리아는 마치 모든 감정과 욕망에서 초월한 상태인 것처럼 그려진다. 그러한 마리아는 자유를 얻기 위한 방편으로 엘리자벳의 인간성에 직접 호소하기 위해 엘리자벳과의 ‘대면’을 스스로 요청한다. 하지만 이러한 겉모습 안에는 마리아 스스로도 인지하지 못한 격렬한 분노가 감추어져 있었다는 사실이 3막 ‘대면’ 장면에서 밝혀진다. 그녀가 안고 있는 이러한 ‘불일치’들은 극이 진행됨에 따라 실러가 만들어낸 허구의 사건들에 의해 점차 인지되고 죽음을 통해 해소된다.

이러한 이중성의 ‘인지’는 실러에게 있어서 인간성 회복으로 나아갈 수 있는 가능성의 전제조건이다. ‘숭고함’은 18세기 사회의 문제를 해결할 수

84) Mainland, *Schiller & the changing past*, William Heinemann, (London: 1957) 82.

85) Witte, 1962, 246.

있는 ‘인간성 회복’을 상징하는 도덕적 인물의 보편적 형상이자, 관객들의 도덕 교육을 위해 무대에서 보여주어야 할 이상적 덕목이었다. 실러는 ‘처형당하는 여왕’인 메리 스튜어트에게서 그러한 숭고함을 도출할 수 있는 ‘내적인 가능성’을 보았고, 그 도덕적 가능성을 보다 구체적으로 보여줄 수 있는 이상적인 인물로서 마리아 슈트아르트를 만들고자 했다.

2.2.2. 허구적 사건의 창안

실러는 마리아를 통해 인간의 보편적 특성인 이중성을 보여주고, 동시에 그러한 이중성을 극복할 수 있는 가능성 또한 보여준다. 이를 위해 실러는 극의 중심이 되는 두 가지 중요한 허구의 장면을 만들어낸다. 마리아가 가진 이중성은 이 장면들을 통해 마리아에게, 그리고 관객에게 인지되며 점차 극복을 암시하는 방향으로 나아간다. 이 장면들은 작품 내에서 극적으로 가장 중요한 사건들로서, 역사적으로 실제로 발생하여 기록에 남아있는 사건이 아니라 실러가 만들어낸 허구적 사건이다. 공식적인 역사 기록으로 남아있는 사건들은 무대 밖에서만 발생한다.

실러는 역사상 단 한 번도 실제로 마주한 적이 없는 것으로 기록된 스코틀랜드 여왕 메리 스튜어트와 잉글랜드 여왕 엘리자베스가 ‘대면’하는 허구적 사건을 만들었다. 두 역사 인물의 허구적 만남을 실러가 최초로 만들어낸 것은 아니지만 실러가 만든 ‘두 여왕의 대면 장면’은 이후 여러 작가들에게 영감을 주었고, 그 결과 메리 스튜어트를 다루는 많은 예술적 창작물들이 두 여왕이 만나는 장면을 차용하게 되었다⁸⁶⁾. 현대 영국의 극작가 하워드 브렌튼(Howard Brenton)⁸⁷⁾은 두 역사적 인물들의 허구적 만남에 대

86) 작가들은 이 두 여왕을 직접 대면하게 하여 극적 긴장감을 최고조로 끌어올리곤 했다. 도니제티의 오페라 여왕 3부작 시리즈 중 하나인 <마리아 스투아르다>(1835)에서도 두 여왕이 대면하는 장면은 극적으로도, 음악적으로도 최고조에 이르는 장면이다. 스코틀랜드 여왕 메리나 잉글랜드의 여왕 엘리자베스 1세를 다루는 영화들 <스코틀랜드 여왕 메리>, <골든 에이지>, TV 드라마 <레인(Reign)>(2013-2017)에서도 두 여왕의 정치적, 종교적 갈등이 내러티브 전개의 핵심을 이루며 두 여왕이 실제로 대면하는 장면이 극 중에서 결정적인 사건으로 등장한다. 두 여왕이 직접 마주하지 않고 평생 편지만을 주고받는 모습은 여왕의 전기(소설)나 다큐멘터리 및 사실주의를 추구하는 작품들에서 찾아볼 수 있다.

87) 하워드 브렌튼은 현대 영국을 대표하는 극작가중 한 명으로 뷔히너의 <당통의 죽음>(1982, 2010), 브레히트의 <갈릴레오>(1980)를 번역 및 연출하기도 하고, 직접

해 이렇게 이야기한 바 있다.

나는 항상 내가 만남의 장면을 써야한다는 것을 알고 있었다. [...] 실제 역사 속에서는 만난 적 없는 주요인물들을 무대 위에서 만나게 하는 것을 나는 ‘실러의 계책(the Schiller manoeuvre)’이라고 부른다. 그가 <메리 스튜어트>에서 엘리자베스가 메리를 만나는 위대한 장면에서 이것을 시작했다.⁸⁸⁾

실러는 두 여왕을 만나게 한 최초의 작가도, 유일한 작가도 아니었다. 그러나 두 역사적 인물의 허구적 만남이 ‘실러의 계책’이라고 불리게 된 것은 실러가 『마리아 슈투아르트』에서 만들어낸 허구의 장면이 역사적 맥락 속에서 두 여왕의 관계가 가지고 있는 보편적 측면을 설득력 있게 드러낸 장면이기 때문일 것이다.

앞서 언급한 바와 같이 실러는 이 작품을 집필하기 전에 사료와 관련 연구들을 철저히 검토했기 때문에, 두 여왕 사이에는 서신왕래만이 있었을 뿐 직접적인 만남은 이뤄진 적이 없었다는 사실을 잘 알고 있었을 것이다. 하지만 그는 동시에 자료의 연구과정에서 이러한 상상을 그럴듯한 것으로 만들어주는 자료들도 많이 접했다. 우선 극중에서 마리아가 엘리자베스에게 면담을 요청하는 편지를 감호인 폴렛을 통해 전달한 것은 역사적 기록⁸⁹⁾을 바탕으로 하고 있다. 실제로 엘리자베스는 1562년과 1564년 두 차례에 걸쳐 메리와의 만남을 계획하기도 했었다. 이 만남이 실제로 이루어지지는 못했지만, 두 사람은 거의 끊임없이 서로에 대해 생각하며 수많은 서신을 교환했다. 그 편지 중 일부는 서로의 행동에 대한 비판과 부정적 감정으로 가득했다.⁹⁰⁾

즉 실러가 만들어낸 두 여왕의 ‘대면’ 장면은 두 사람이 서로 주고받은 편지가 증명하는 서로에 대한 ‘감정’을 핵심 근거로 하는 장면이라고 할 수

역사극 <앤 불린>(2010), <55 days>(2012) 등을 쓰기도 했다.

88) John Bull, ‘History Repeating Itself?’ : Text and image, theatre and performance: Howard Brenton and David Edgar’s appropriation of the historical drama, *Studies in Theatre and Performance*, 33:2, p. 174, 원 출처는 Howard Brenton, *55days*, (London: 2012)

89) 1568년 12월 23일 폴렛이 메리 스튜어트가 여왕과의 면담을 요청하는 편지를 엘리자베스에게 전달했다. Weir, p. 604.

90) Witte, p. 245.

있다. 실리는 두 여왕의 만남이라는 허구의 장면을 창안해 뉘머셔 둘 사이의 갈등과 폭발적인 감정을 무대 위에서 구체적이고 밀도 높게 드러낼 수 있는 방법을 마련한 것이다. 그리고 그 결과 3막 4장에서 두 여왕이 직접 만나 나누는 대화는 - 위테가 지적하고 있는 것처럼 - 연극의 허구적 장면을 통해 두 여왕의 그동안의 교류들과 각자의 입장을 고도로 압축해서 보여주는 것이 되었다.⁹¹⁾ 말하자면 실리는 두 여왕의 역사적 관계를 보다 효과적으로 압축하여 무대 위에서 표현하기 위해 역사에는 없는 허구의 장면을 만들어 냈던 것이다. 즉, 역사적 정확성이 떨어진다면 가장 많이 비판받아 온 이 허구의 ‘대면’ 장면은 오히려 역사적 기록의 가공이 작가의 자의에 따라 제멋대로 이뤄지는 것은 아니라는 것, 그리고 역사적 기록들의 재구성을 통해 만들어진 허구의 장면이 역사의 보편적 측면을 압축적으로 잘 표현할 수 있다는 사실을 잘 보여준다.

『마리아 슈투아르트』에서 이 허구적 만남은 극의 내용적·형식적 핵심을 이룬다. 바이마르 극장에서의 초연(1801) 후 <괴팅기셰 안차이겐 폰 게레어텐 자헨(Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen)>에 실린 한 리뷰는 두 여왕의 ‘대면’ 장면에 역사적 정확성이 결여되어 있다고 비판하면서도, 이 장면이 <마리아 슈투아르트>의 미적인 핵심이며 이 드라마의 성공에 긍정적인 기여를 했다고 주장했다.⁹²⁾ 이 장면은 실리가 이 작품을 통해 관객들에게 전달하고자 했던 주제 - 변화하는 마리아 슈투아르트 - 를 보여주는 데 핵심 역할을 하기 때문이다.

실리는 이 ‘대면’ 장면을 중심으로 작품 전체의 극적 사건들을 구성했고, 이 장면 이후 마리아가 ‘숭고한 인물’로 변화할 수 있는 방향으로 극이 진행된다. 어렵게 성사된 엘리자벳과의 대면에서 마리아는 복종하는 모습을 끝까지 보여주지 못하고 억눌려있던 강한 감정, 즉 엘리자벳에 대한 분노와 증오를 분출하고만다.

엘리자벳 : 이제야 진정한 면모를 드러내는군, / 지금까지는 다만 **가면**이었을 뿐이로다.[...]

마리아 : 나는 / 한 인간이 견뎌 낼 수 있는 한계까지 인내했소. / 고뇌하는 인내심은 하늘로 날아가라 / 오랫동안 삭혀 온 원한이여 / 마침내 울

91) 위의 논문, p. 243.

92) Saranpa, p. 25

타리를 부숴 버리고 / 동굴 밖으로 나오렴 [...] / 잉글랜드의 왕좌는
사생아로 인해 더럽혀졌다 / 고결한 잉글랜드 민족은 / 간사한 사기
꾼 여자에게 농락당했다.. / 내가 너희의 왕이다!

엘리자벳과의 대면을 요청할 때 마리아는 같은 여성으로서, 같은 여왕으로서 엘리자벳의 인간적 면모에 호소하면 자유를 얻을 수 있으리라 기대했다. 이때 마리아는 자신이 가진 엘리자벳에 대한 증오심이 어느 정도인지 스스로도 깨닫지 못했던 것으로 보인다. 하지만 처음으로 적수를 눈앞에 마주했을 때 마리아는 이성을 잃고 감정을 폭발시킨다. 이로써 원래 목적이었던 엘리자벳 설득은 실패로 끝나고 이후 마리아의 운명은 급격하게 내리막길로 향하지만, 오히려 마리아가 승리감까지 느끼며 후련해하는 이유는 ‘대면’을 계기로 자신의 억눌려온 감정을 깨닫고 극한으로 표출할 수 있었기 때문이다. 즉 마리아는 이 장면을 통해 자신에게 내재해 있었던 이중성의 문제를 처음으로 ‘인지’하게 된 것이다. 이렇게 인지된 불일치는 마리아가 죽음을 받아들이고 죽음 직전 ‘고해성사’와 ‘성체성사’를 거치면서 조화상태로 발전하는 가능성을 보여준다.

실러가 묘사하는 마리아의 숭고함은 마리아의 죽음 전, 허구의 장면인 ‘고해성사’ 장면 이후 발전한다. 그동안의 연구들에서 마리아가 숭고한 인물로 해석되어온 것은 그녀가 ‘부당한 사형집행’이라는 정치적 폭력을 스스로의 의지로 받아들임으로써 폭력의 개념 자체를 파괴해버리기 때문이다. 또한 마리아가 자신의 죽음을 받아들이는 것이 또 다른 폭력 - 모티머의 삼촌 살해를 비롯한 이후 발생할 수 있는 모든 폭력적 상황 - 에 대한 공포와, 그것의 발생을 막기 위한 적극적 의지에 의한 결정이었기 때문이다. 그러나 극단적 폭력 앞에서 도덕적 정신으로 승리하는 것 이상으로 마리아가 이 작품에서 실러적 의미의 ‘인간성 회복’을 상징한다고 말할 수 있는 이유는 마리아가 ‘불일치’를 스스로의 의지로 극복하기 때문이다.

마리아가 맞이하는 ‘죽음’ 자체가 마리아가 가진 불일치를 해소한다는 사실은 완전한 허구의 장면인 ‘고해성사’ 장면에서 잘 드러난다.

마리아 : 나는 부군인 왕을 암살하도록 했습니다 / 그리고 유혹자에게 마음을 주고 결혼했습니다 [...]

멜빌 : 그러면 전하는 무죄를 확신하고 / 단두대에 올라가시는 것입니까?

마리아 : 하나님은 내가 부당하게 겪는 죽음을 통해서 / 전에 진 무거운 살인 죄를 속죄하도록 베풀어 주십니다.

멜빌 : 그러면 죽으면서 속죄하시오! [...] 피가 저지른 범죄는 피가 속죄할 수 있습니다. 당신의 모든 죄를 사함을 선포합니다!

위의 장면에서 알 수 있듯, 마리아는 현재 '무죄'로 맞이하는 죽음을 과거의 죄에 대한 속죄로서 스스로의 의지로 받아들이고 있다. 극중에서 마리아는 남편 살해에 대한 혐의를 인정해왔다. 또한 젊은 시절 저지른 그 일에 대한 죄의식이 주기적으로 마리아의 영혼을 괴롭혀왔다는 사실도 1막에서부터 드러난다. 이 죄는 마리아를 위해 사제 서품을 받은 멜빌이 집전하는 성사에서 마리아 본인의 고해를 통해 사해진다. 그리고 부당하게 맞이하는 '죽음'을 통해서 마리아의 죄는 '정화'되기에 이른다. 이경희가 적절하게 지적하고 있는 것처럼 "5막 7장에서 재현되는 성스러운 장면들은 마리아의 '영혼의 정화'를 체현하는 내적인 과정에 대한 비유"⁹³⁾이며, 실러가 마리아를 '정화'시키기 위한 장치인 것이다. 이로써 마리아는 유죄의 마리아와 무죄의 마리아 사이의 불일치를 극복하고 진정한 '무죄'의 상태에서 죽음이라는 이름의 '최종적이고 완전한 자유'를 얻게 된다.

마리아가 맞이하는 또 다른 일치의 상태는 감정적인 조화로움이다. 이 고해성사 장면을 통해 마리아는 감정적인 불일치도 최종적으로 극복한다. '대면' 장면에서 마리아는 자신의 내면에 내재되어있던 엘리자벳에 대한 분노와 증오심과 마주하게 되고 이를 폭발시켰다. 즉 스스로 가지고 있던 이중성을 깨닫게 된 것이다. 하지만 고해성사와 성체성사 이후 유죄의 이중성에서 벗어난 마리아는 모든 분노에서 또한 벗어나고 감정적으로 조화로운 상태에 이른다. 숭고함의 조건인 침착한 상태에서 죽음을 맞이할 수 있게 되는 것이다.

멜빌 : 전하는 ... 노여움과 증오심을 이겨낼 만큼 강하다고 느끼십니까?

마리아 : 두려워하고있지 않네. 나의 증오와 나의 사랑을 하나님에게 바쳤네
[5막 4장]

마리아는 고해성사 이후 신에게 '사면'을 받고, 엘리자벳에 대한 증오나 다

93) 이경희, p. 109.

른 인물들에 대한 부정적인 감정을 모두 초월한 채 조화로운 상태에 이른다. 이 때의 마리아는 후대 역사가들의 평가⁹⁴⁾와는 동떨어진 것으로, 역사 인물인 메리 스튜어트가 실러의 선택적 재구성에 의해 탈역사적 인물 ‘마리아 슈투아르트’로 거듭난 것이라 할 수 있다.

〈마리아 슈투아르트〉는 역사극이지만, 핵심 소재인 ‘엘리자베스 여왕에 의한 메리 스튜어트의 처형’이라는 역사적으로 실제 일어났던 사건은 무대 밖에서 일어난다. 오히려 실러가 만들어낸 허구의 장면들이 무대를 차지하며 극의 핵심을 이루고 있다. 마리아를 이상적 인간으로 변화시키는 핵심 사건들은 모두 실러의 상상에 의한 허구적 장면들이기 때문이다. 그럼에도 이 작품이 역사극으로서 오랜 생명력을 가질 수 있었던 이유는 과거 역사에 내재한 보편성을 성공적으로 보여주고, 이를 매개로 관객의 현실에 연결되기 때문이다.

실러의 역사극 집필은 이처럼 역사의 재구성을 통해 역사에서 도출되는 보편성을 무대에 쓰는 일이라고 할 수 있다. 그러한 탈역사적 역사 재구성의 원칙은 크게 두 가지로 나뉜다는 사실을 확인할 수 있었다. 첫 번째 방식은 역사 기록들을 취사선택할 때 ‘보편성’의 원칙을 적용하는 것이다. 실러는 철저한 역사 연구를 통해 수집한 역사 자료들 중 ‘보편성’을 보여주기 위해 필요한 것만 남기고 필요하지 않은 부분은 소거한다. 이 작업에 있어서 역사적 정확성에 대한 실러의 관심은 당연하게도 역사서를 저술할 때와 비교하면 상당히 적은 부분을 차지한다. 그 결과 해당 인물이나 사건이 가진 역사적 성격이 약화된다. 또 다른 방식은 역사기록들을 바탕으로 허구의 인과관계나 허구의 사건을 적극적으로 만들어내는 것이다.

이러한 실러의 탈역사적 선행 작업 덕분에 〈마리아 슈투아르트〉는 과거의 역사를 통해 오늘날의 이야기를 하고자 하는 연출가들에게 최상의 출발점을 제공해 준다. 역사적 맥락은 소거되고 그 대신 시대를 뛰어넘어 공감

94) 역사학자 제니 워멀드(Jenny Wormald)는 메리를 자신에게 주어진 요구를 감당하지 못한 비극적인 실패자라고 단정짓는다. Jenny Wormald, *Mary, Queen of Scots*. London, (England :George Philip, 1988), 188-189. 전기 작가 슈테판 츠바이크(Stephan Zweig)는 “어떤 여인도 그렇게 상반된 모습으로 묘사된 경우는 없었다”며 메리를 비밀스런 인물로 평가했다. 슈테판 츠바이크, 『메리 스튜어트』, 안인희 역, 이마고, 2008, p. 12.

할 수 있는 ‘인간의 보편성’이 중심이 되어 남아있기 때문이다. 흥미로운 점은 오늘날 연출들이 <마리아 슈투아르트>를 무대화할 때에도 여전히 탈역사화 작업이 이뤄지고 있으며, 그 작업 방식이 실러의 작업 방식과 닮아있다는 사실이다.

허버트 린덴베르거(Herbert Lindenberger)가 말했듯 역사극에서 ‘역사’는 신화와 마찬가지로 “널리 알려진 문제들(publicly known material)”⁹⁵⁾에 속하며, 역사극은 관객의 의식 속에 존재하는 소재의 의미에 일정 부분 의존하게 된다. 그런데 공연이 기댈 수 있는 소재에 대한 관객의 선이해 정도는 실러 당대 관객과 오늘날 관객 사이에 차이가 있을 것이다. 또한 오늘날 모든 관객들에게 이 소재가 동일한 정도로 알려져 있다고 보기도 어려울 것이다.

그 결과 프로덕션마다 역사를 다루는 방식에도 차이가 생기며 서로 다른 방식의 탈역사화가 각기 다른 필요에 의해 발생한다. 이렇게 탄생한 각각의 탈역사적 연출은 프로덕션만의 서로 다른 원작 해석과 연출의 의도를 나타내는 중심이 된다. 이를 살펴보기 위해 우선 다음 장에서는 오늘날 실러의 역사극이 가장 자주 공연되고 있는, 기본적으로 ‘고전의 재해석’ 전통이 강한 독일의 현대 연출작품을 통해 어떠한 방식으로 실러의 ‘탈역사화’ 작업이 지속되고 있는지, 그리고 이를 통해 어떤 효과와 의미가 생성되는지를 살펴보려 한다.

95) 린덴베르거는 역사극에서 다루어지는 역사적 소재가 호라티우스가 시학에서 ‘Publica Materies’라고 부른 영역에 속하는 것으로 본다. 그에 따르면 역사극은 - 신화와 마찬가지로 - 친숙한 이야기에 대한 묘사나 친숙한 인물에 대한 묘사를 관객이 극장으로 가져오는 기존의 지식과 동화시키려는 그들의 의사에 의존한다. 때문에 “널리 알려진 이야기들”에서 사실성 혹은 신빙성은 관객의 의식 속에 존재하게 되며, 아주 잘 알려진 이야기도 시대가 변하면 그 의미가 변할 수밖에 없다. (Lindenberger, p.1-2)

3. 독일 탈리아 테아터의 <마리아 슈투아르트>의 탈역사화

실러의 『마리아 슈투아르트』는 1800년 바이마르 극장 초연 이후 오늘날까지 지속적으로 독일 무대에 올라왔다.⁹⁶⁾ 그 사이 이 작품은 한 해 동안 서로 다른 도시의 서로 다른 극장에서 다양한 연출로 수차례 공연되는 일이 흔히 있을 정도로 독일 뿐 아니라 독일어권 국가들에서도 자주 공연되는 레퍼토리가 되었다. 독일 연극계의 ‘실러 사랑’ 혹은 ‘고전 사랑’은 오늘날 독일 공연예술의 구체적 통계로도 잘 드러난다.⁹⁷⁾ 그러나 이러한 통계는 단순히 과거 명작에 의지하는 독일 연극의 보수적 성격을 드러내는 것도, 독일에서의 실러의 위상이나 인기만을 보여주는 것도 아니다. 이는 오늘날의 관점에서 고전 작품을 새롭게 해석하고 텍스트를 자유롭게 해체하며 재구성하는 현대의 독일 연극 연출가들에게 실러의 역사극이 매력적인 텍스트가 되어왔다는 것을 의미한다.

이 장에서 분석의 대상으로 삼는 함부르크 탈리아 테아터의 <마리아 슈투아르트>는 2007년에 초연되고 베를린 도이체스 테아터에서 2010년에 재연되었다. 이 프로덕션의 연출이었던 슈테판 김미히(Stephan Kmmig)⁹⁸⁾는

96) 독일 분단시기 동독에서는 잘 공연되지 않았다. 주인공이 왕족이며 그 어떤 인물도 혁명적인 경향을 가지고 있지 않았기 때문이다. Saranpa, p. 124.

97) 2013/14시즌 독일 전역에서 가장 자주 연출된 20편의 작품 중 고전 작품이 13편, 가장 많은 횟수의 공연이 이루어진 20명의 작가 중 고전작가가 12명으로, 고전 희곡 작품들이 현재 활동하고 있거나 최근까지 활동했던 작가들의 작품들에 비해 훨씬 자주, 여러 프로덕션에서 공연되고 있다. 이 중 실러의 작품은 12개의 희곡이 66개의 프로덕션에서 총 781회 공연되며 전체 순위에서 6위를 차지했다. 홍진호, 「통계로 살펴본 독일 연극과 공연예술의 현황」, 『독일어문화권연구』, 2016, pp. 190-193.

98) 독일어권 연극계에서 5차례 큰 상(비엔나 연극상, 로프 마레스 상, 두 차례의 파우스트상, 3sat Innovation상)을 수상 - 이 중 <마리아 슈투아르트>로 3개의 상을 수상 - 한 김미히는 현재 독일을 대표하는 극장 중 하나인 베를린 도이체 극장(Deutsches Theater)의 상주 감독으로 활동하고 있다. 그의 대표작은 다음과 같다. 1988 <갈매기> 체홉, 1994 <로베르토 주코> 베르나르-마리 콜테스, 1997 <레옹스와 레나> 게오르크 뷔히너, 1998 <칼리굴라> 알베르 카뮈, 2002 <스텔라> 괴테, 2004 <헤다 가블러> 입센, 2005 <팬테질레이아> 하인리히 폰 클라이스트, 2007 <마리아 슈투아르트> 실러, 2008 <리처드 3세> 셰익스피어, 2008 <맥베스> 셰익스피어, 2009 <돈 지오반니> 모차르트 (오페라 연출작), 2010 <간계와 사랑>

고전의 재해석을 주요 테마로 작업해 온 연출로, 그가 왜 실러의 <마리아 슈투아르트>를 선택했는지는 다음의 인터뷰에서 간접적으로 드러난다.

항상 중요한 것은 (연극을 통해) 우리가 어떻게 현재(동시대)에 끼어들 수(참견할 수, 간섭할 수) 있을지 보여주고, 연구하는 것입니다. 그건 [...] 고전으로도 할 수 있지요. 오늘날 중요한 것, 의미를 가지는 것이 그(희곡) 안에 있어야만 합니다. 제가 (공연할) 텍스트를 결정할 때는, (텍스트를 통해) 다음과 같은 질문을 던질 수 있는 작품이어야만 합니다. ‘우리는 어떤 현실 속에 있는가, 그리고 어떻게 하면 다른 현실을 생각해내거나 꿈꿀 수 있는가?’ - 우리에게 도전할 수 있는 [...] 마찰이 있는 내용이 텍스트에 있는가? 그런 내용이 있는 것(텍스트)을 찾고 있습니다.⁹⁹⁾

김미히에 따르면 무대에 올리기에 적합한 고전 텍스트는 ‘오늘날 중요한 의미를 가지는 것’을 내포하고 있어야한다. 그리고 그가 『마리아 슈투아르트』를 선택했다는 것은 그가 이 작품 안에서 ‘우리의 현실’에 대해 말해주는 무언가를 발견했다는 것을 의미한다. 이는 『마리아 슈투아르트』가 과거의 현실인 역사를 배경으로 하지만 실러의 탈역사화 작업을 거쳐 보편성을 가지게 된 역사극이라는 사실을 생각하면 납득하기 어려운 일은 아니다. 이처럼 고전극을 통해 오늘날의 문제의식을 건드리는 김미히의 작업 방식은 기본적으로 오늘날 고전 작품을 무대에 올리는 연출들에게서 공통적으로 찾아볼 수 있는 것이라 할 수 있을 것이다.

그러나 김미히가 고전을 다루는 방식의 독특함은 그의 작업이 실러의 <마리아 슈투아르트>에서 찾아볼 수 있는 ‘탈역사화’의 연장선상에서 이루어지고 있다는 점에 있다. 그는 실러가 작품의 필진성을 위해 남겨둔 역사적 세부사항들마저 과감히 생략 및 삭제하고, 작품이 지닌 역사성을 많은 부분 소거한다. 역사극에서 ‘역사’가 어떻게 사라질 수 있는지, 또한 그러한 생략과 소거가 오늘날 관객들에게 어떤 영향을 주는지, 또 과거를 읽어내는

실러, 2010 <룰루> 베데킨트, 2010 <태양의 아이들> 막심 고리키, 2011 <사랑의 유희(Liebelei)> 슈니츨러, 2012 <벚꽃동산> 체홉, 2012 <오이디푸스 도시> after 소포클레스, 에우리피데스, 아이스킬로스. 대부분이 고전을 각색 및 재해석하여 현대화하는 작업들이다.

99) Heribert Vogt, “Stephan Kimmig: Das war eine tolle und wichtige Zeit”, *Rhein-Neckar-Zeitung*, April. 27. 2013.

이 공연만의 해석이 어떻게 생성되는지는 상세한 공연의 분석을 통해 살펴볼 수 있다.

3.1. 생략과 소거를 통한 극단적인 탈역사화

탈리아 테아터 <마리아 슈투아르트>에 나타나는 탈역사적 연출의 핵심은 과감하고 끊임없는 역사성의 ‘생략’과 ‘소거’이다. 실러의 원작 텍스트에 남아있던 역사적 요소들은 이 프로덕션에서 대부분 자취를 감춘다. 이와 함께 주인공 마리아가 처해있는 억압적인 ‘상황’, 그리고 연출이 관객들로 하여금 목격하도록 하는 정치세계의 폭력성이 압축적으로 부각된다. 한 비평은 이와 관련하여 작품에서 ‘생략’을 통해 테러리즘이 어떻게 작동하는지 보여주는 ‘이득’이 있었다¹⁰⁰⁾고 평가하기도 했다. 이 장에서는 탈리아 테아터의 <마리아 슈투아르트>에서 원작 텍스트가 가지고 있던 역사성이 사라지고 그것을 통해 폭력적 상황이 강조되는 방식에 주목한다.

3.1.1. 역사적 무대와 의상의 소거

탈리아 테아터의 공연 어디에서도 작품의 배경인 16세기 영국을 관객들이 떠올릴 수 있는 장치는 찾아볼 수 없다. 연출이 추가한, 원작에 없는 단 하나의 장면¹⁰¹⁾을 제외하고는 무대 위에서 16세기 영국은 커녕 특정 시대나 국가를 떠올리게 하는 무대장치나 소품, 의상은 전혀 등장하지 않는다. 이러한 무대와 의상은 독일의 계몽주의 작가 고트홀트 에프라임 레싱이 『함부르크 드라마투르기』에서 ‘극작가는 장면이나 다른 소품 등을 묘사되고 있는 시대와 일치하게 만들어서는 안 된다’¹⁰²⁾고 한 지시사항을 떠올리게 한다. 레싱은 극의 배경이 되는 시대의 의상이나 장식물을 무대 위에서 사

100) Christoph Funke, “Theatertreffen Berlin: Schillers »Maria Stuart« vom Thalia Theater Hamburg”, *Neues Deutschland*, May. 15. 2008.

101) 레스터가 프랑스로 도피하는 장면은 18세기 프랑스를 떠올리게 하는 장면으로 연출된다.

102) 레싱은 이탈리아 극작가 안드레아 마페이(Andrea Maffei)의 <메로페>공연에서 고대 그리스의상을 충실하게 살린 것을 비판하며, 비극의 감동에 도움이 되기 위해서는 “우리 시대 의상에 더 가까워지지 않으면 안 된다”고 평했다.(Lessing, Den 22. September 1767) 당시 이러한 지시를 어기고 극에서 묘사하는 시대의 의상을 사용한 괴테의 첫 역사극 <괴츠 폰 베를링엔(1787)>의 성공은 이례적인 것이었다. Saranpa, p. 4.

용하는 것에 반대했다. 그러한 요소들이 관객들을 소외시켜 연극으로부터 멀어지게 하고 그것이 연극적 환상에 말려드는 것을 막는다고 생각했기 때문이다. 하지만 오늘날 역사극이 작품에서 묘사되는 시대와 일치하지 않는 의상이나 소품을 사용하는 것은 레싱이 목표로 했던 것과는 오히려 정 반대의 원인에서 비롯된 것이다.

연극무대에서 현실을 충실하게 모방하는 ‘사실주의’ 경향 아래 역사극은 극중에서 다루는 시대에 맞는 의상과 소품을 사용하는 모습을 자주 보여 왔다. 시대를 충실하게 재현하는 의상과 소품은 무대 위에 허구 세계가 확고하게 만들어져 관객들이 연극적 환상에 빠져들게 하는 데 일조한다. 이러한 모방적 경향은 오늘날 역사를 소재로 하는 영화나 TV드라마, 다큐멘터리에서 여전히 지배적이다. 이러한 매체들에서 역사가 다뤄질 때는 충분한 고증을 거치지 않은 의상이나 시대와 맞지 않는 소품이 사용될 경우, 즉 작품 속 허구 세계의 기호체계가 부분적으로 파괴될 경우 관객이나 시청자들로부터 역사 왜곡 혹은 고증부족이라며 비판을 받곤 한다.

이와 달리 오늘날 무대의 역사극에서 무대 장치나 의상 및 소품은 비교적 시대적 고증에 구애받지 않는다. 시대상을 시각적으로 충실히 구현하는 작품들도 여전히 활발하게 공연되고 있지만, 연출이 의도하는 바에 따라 다양한 시대착오적 요소들이 자유롭게 사용되는 경향이 두드러진다. 이것은 기본적으로는 무대라는 제한된 공간에 극의 모든 부분을 사실적으로 재현할 수 없다는 연극의 필연적인 한계 때문에 허용된 것이라 할 수 있다. 그러나 이는 동시에 과거의 ‘전달’ 혹은 ‘복원’ 이상의 것을 성취하기 위해 연극적 환상을 파괴하려는 역사극 창작자들의 적극적 시도이기도 하다. 이를 위해 연출들은 시간적으로 공존할 수 없는 여러 시대의 의상을 동시에 사용하기도 하고¹⁰³⁾, 작품 속에서 다뤄지는 역사와 전혀 관계없는 문화권의 의상을 사용하기도 한다.¹⁰⁴⁾

103) 돈머 웨어하우스(Donmar Warehouse)의 <메리 스투어트>(2005)에서 메리는 중세시대의 의상을, 레스터와 모티머는 현대 양복을, 엘리자베스는 르네상스 시대의 의상을 입고 등장하며 이들은 각자 지나간 시대, 도래할 시대, 당대의 시대를 대표하는 인물로 그려진다. 국립극장 해오름극장에서 공연된 라신의 역사극 <브리타니쿠스>(2000, 다니엘 메스기슈 연출)에서는 이야기의 배경이 되는 고대 로마시대의 의상, 작품이 쓰인 17세기, 그리고 작품이 상연되는 21세기의 시간, 이렇게 세 시대를 섞어낸 의상이 사용되기도 했다.<브리타니쿠스> 프로그램 북 p. 7 참고)

104) 데이 플레이하우스(Derby Playhouse)의 프로덕션 <메리 스투어트>(2005)에서는

함부르크 탈리아 테아터의 <마리아 슈투아르트>는 이런 시도의 일환으로 탈역사적인 무대와 의상을 전면적으로 사용한다. 공연에서 사용되는 모든 무대와 의상, 대도구 및 소품, 음향효과는 특정 시대를 반영하지 않으므로써 역사적인 맥락에서 시각적으로 완전히 벗어난다. 이를 통해 공연은 역사로부터 독립적이고 새로운 현실을 배경으로 취하는데, 우리의 일상과는 완전히 동떨어진 배경의 새로운 세계가 무대 위에 형성된다. 배우들은 우리의 복장에 가까운 현대적(modern)인 의상을 착용하고 있지만 무대는 전체적으로 오늘날 우리의 일상적인 모습을 보여주기 보다는 비일상적인 모습으로 꾸며지며 이를 통해 모든 역사성은 소거된다. 무대는 특정 시대나 역사, 장소, 국가, 혹은 오늘날의 우리 사회를 지시하지 않는, 중립적이고 추상적인 공간으로 구축되는 것이다.

그 결과 무대에는 인물들의 대사와 행동, 그리고 연출이 사용하는 연출적 장치들만 남아 연출이 만들어낸 하나의 실험실처럼 보이게 된다. 관객들의 주의를 원작이 바탕으로 하고 있는 영국의 역사적 소재와 배경에서 완전히 멀어지게 되고, 관객의 관심은 역사적인 사건이 아닌 현재 무대 위에 새롭게 벌어지는 사건과 인물의 행동으로 옮겨가게 되는 것이다.

또한 무대 위에 구축된 실험실은 무대 위 뿐 아니라 객석으로 확장되어 관객들의 다양한 감각을 직접적으로 자극한다. 극장 밖 관객의 일상 속 현실이 아닌 극장 안 관객이 마주한 당장의 비일상적인 현실에 시각과 간접적인 촉각을 통해 간섭한다.

히잡과 스카프, 복면을 사용하여 인물들을 무슬림으로 묘사한다.

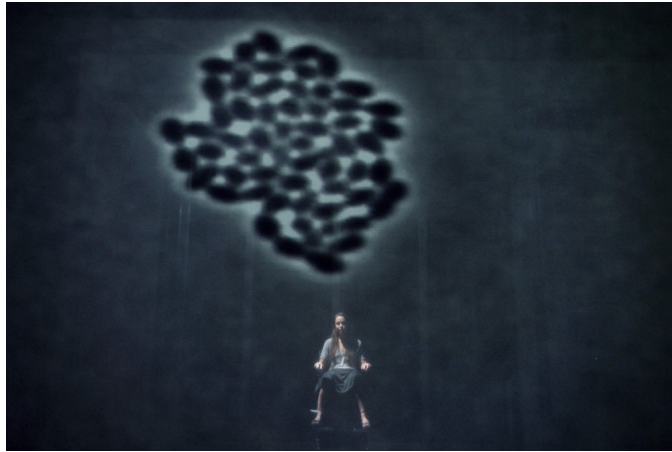


사진 1 1막 시작 전 무대 위에 보이는 첫 장면

공연은 현미경으로 관찰된 미생물의 영상을 반투명 스크린으로 보여주는 첫 장면¹⁰⁵⁾으로 시작된다. 서서히 무대가 밝아지고 스크린 뒤 무대 위 한 여인 - 마리아 슈투아르트 - 이 의자에 묶여 구속되어있는 모습이 보이면 관객들의 시선은 마리아로 옮겨진다. 스크린이 올라간 뒤 관객들의 시야는 무대 전체로 확장된다. 이러한 첫 장면의 연출적 장치를 통해 김미히는 앞으로 시작될 공연을 관람할 관객들에게 필요한 태도를 비유적으로 알려준다. 공연을 일상적인 관점으로 관찰할 것이 아니라 마치 현미경으로 들여다 보듯 세밀한 관찰을 통해 볼 것을 요구한다. 또한 관찰해야하는 대상은 ‘마리아’라는 것도 함께 암시한다.

김미히의 <마리아 슈투아르트> 무대에는 국가 안보를 위협하는 죄수에게 가해지는 구속과 억압이 직접적으로 드러난다. 마리아는 의자에 케이블 타이로 팔과 다리가 묶여 움직일 수 없는 상태로 등장한다. 그녀는 죄수복 혹은 환자복처럼 보이는 몸에 맞지 않는 파란색 티셔츠를 입고 있는데, 무대가 정신병동을 연상시키기 때문에 정신병원에서 구속된 환자처럼 보이기도 한다. 마리아는 대사를 말하기 위해 입을 움직일 수 있을 뿐 공연 내내 입을 제외한 신체의 어떤 부위도 자유롭게 움직이지 못한다. 마리아가 ‘감옥에 갇힌 포로 신체’로 등장하는 것은 원작에 있는 설정이지만 ‘여왕의 대우

105) 연극에 적합한 관객의 지각 방식을 활성화하고 효과적으로 관객과 소통할 수 있는 규칙을 제시하는 공연의 ‘첫 장면’이 가지는 중요성은 4장에서 다시 논의할 것이다.

를 받는 포로'였기 때문에 죄수 마리아에게 가해지는 물리적인 폭력은 역사 속에서도, 원작 텍스트에도 나타나지 않는다. 마리아의 처형 또한 무대 밖에서 일어나고 전령에 의해 전달되기 때문에 마리아에게 가해지는 구체적이고 물리적인 폭력은 원작에서 직접적으로는 등장하지 않았다고 할 수 있다. 마리아가 처해있는 수감된 상황 혹은 앞으로 처할지도 모르는 상황 - 모티머에 의한 구출 - 이 폭력적이었던 실러의 희곡과 달리 공연에서는 마리아를 직접 억압하고 있는 것이다.

마리아에 대한 물리적인 구속이 직접적으로 무대 위에 드러나는 것 뿐 아니라 공연 중 지속된다는 점 또한 이 프로덕션의 뚜렷한 특징이다. 마리아는 공연에서 단 한 차례 - 3막 4장의 대면 장면 - 를 제외하고는 의자에 묶여 움직이지 못하는 상태로 무대 위에 존재한다. 엘리자벳의 궁정과 가신들을 중심으로 전개되는 실러의 희곡 2막과 4장에서 마리아는 등장하지 않음에도 불구하고, 공연에서 마리아는 잠깐의 순간도 퇴장하지 못하고 무대 위에 계속 존재한다. 각 무대의 구역들은 독립적으로 구성되어있면서도 뿔려있는 구조물로 연결되어 있기 때문에 무대의 회전을 통해 장면이 전환된 후에도 관객들은 뿔린 구조물들을 통해 무대의 다른 구역을 볼 수 있다. 따라서 관객들은 구속된 마리아의 모습을 공연 내내 인식할 수 있으며 공연이 끝날 때 까지 무대 뒤로 마리아 역을 맡은 배우가 사라지는 순간이 존재하지 않는다는 것을 눈치 챌 수 있다.



사진 2 창문을 통해 보이는 마리아의 모습

또한 각 장면이 전환될 때 무대는 암전된 상태로 회전하는데, 이 때 마리아가 있는 구역에만 조명이 들어와 밝게 빛난다. 무대가 회전하며 장면이 전환되는 때 순간마다 의자에 구속된 마리아의 모습이 관객들에게 강조되어 보여지는 것이다. 극 중 장면에 마리아가 등장하는 것은 아니지만 ‘전신이 구속된 마리아’의 모습이 지속적으로 노출됨으로써 관객들은 마리아가 공연이 진행되는 동안 계속해서 구속되어 있음을 알 수 있다. 즉, 관객들은 ‘마리아’를 연기하는 배우가 공연 내내 퇴장하지 못할 뿐 아니라 의자에서 벗어나지 못한다는 사실을 인식하게 되는 것이다. 구속의 감각은 공연 중 객석에 앉아 자유롭게 움직일 수 없는 관객들에게도 전이된다. 이를 통해 관객들은 마리아에 대한 폭력을 극의 내용을 통해서가 아니라 감각적으로 경험할 수 있게 된다.



사진 3 암전 후 회전하는 무대

독일 프로덕션의 이러한 연출은 이 이야기가 영국 역사를 바탕으로 하고 있다는 인상을 관객으로부터 지워버린다. 이 무대 위에서는 두 여왕의 갈등이라는 유명한 역사적 사건이 차지하는 중요성은 줄어들고, 일곱 인물의 정치적 대립과 감정의 대립만이 집중적으로 조명되고 전면에 드러난다. 모든 역사성이 소거된 후 무대에 남는 것은 인물들의 대사와 행동, 그리고 무대 자체뿐이다. 관객들은 공연을 관람하는 내내 인물들이 무엇을 말하고, 어떤 행동을 하는지 아주 자세하게 들여다보게 된다. 역사가 사라진 자리에는 ‘지금 여기’에 있는 관객의 극장 안의 현실이 개입하게 되는 것이다.

3.1.2. 역사적인 사실의 소거

실러의 원작 텍스트에는 오늘날 관객 입장에서 역사적 배경지식 없이 바로 이해하기 어려운 부분들이 곳곳에 존재하는데, 이는 오늘날 이 작품을 이해하는 데 방해가 되기도 한다. 영국 역사에 익숙한 관객이 아니라면 상세히 알고 있기 어려우리라 짐작되는 세부적인 역사적 사실들, 수많은 사건들과 인물에 대한 언급이 별도의 설명 없이 대사로 던져지곤 하기 때문이다.¹⁰⁶⁾ 이러한 16세기 역사적 배경을 존중하는 장치들은 실러 당대에는 그의 작품에서 상당 부분 역사의 변경과 허구를 허용하고 보편성을 강조함에도 이 작품이 역사극으로서 생명력을 가질 수 있도록 하는 역할을 했었다. 하지만 이러한 역사적 소재가 실러 당대와 오늘날 동일한 기능을 수행한다고 보기는 어렵다. 이 소재는 실러 당대의 관객들에게는 친숙하고 널리 알려진 것이었다면, 오늘날 독일 관객들에게 오히려 실러의 작품을 통해 널리 알려진 이야기에 가깝다고 할 수 있기 때문이다.

때문에 김미히는 원작 텍스트 곳곳에 산재한 ‘역사적인 것들’ 대부분을 대본에서 털어낸다. 우선 작품에서 필진성을 획득하기 위해 실러가 일부러 반복해서 삽입하고 나열했던 역사적 인명, 특정 국가와 장소의 구체적 지명이 거의 대부분 삭제되어 언급되지 않는다. 언급이 필요할 때는 보통명사로 대체되어 언급된다. 예를 들어 잉글랜드, 스코틀랜드, 프랑스와 같은 구체적인 국가명은 나라(Land)로, 런던, 파리 등의 특정 도시명은 도시(Stadt)로 바뀌며 역사성을 띄는 구체적 고유명사들이 일반적인 표현으로 대체된다. 또한 생제르맹 궁, 카트린느 드 메디시스(Catherine de Médicis), 아미앵(Amiens), 칼레(Calais) 등 프랑스와 관련된 역사적 맥락을 떠올리게 하는 구체적 지명과 장소, 인물이 언급될 때는 이 모든 것들이 속한 ‘프랑스’(Frankreich)라는 대유적 표현으로 대체된다. 실존 역사인물의 이름 언급은 최소화되며, 그들이 언급되어야 할 때는 직책이나 신분으로 대체된다. 프랑스 기즈(Guise) 가문의 앙주(Anjou) 공의 경우 ‘왕자The Prince’로, 마리아에 대한 위증을 한 ‘컬’과 ‘노’는 ‘여왕의 서기들’로 언급된다.

고유명사를 제외하고 공연에서 눈에 띄게 사라진 부분은 오늘날 관객들

106) 이러한 상황에서 독자의 이해를 돕기 위해 국내 번역본에서는 상세한 각주를 통하여 역사 인물과 사건에 대한 정보를 제공한다. 작품 해설 앞에 ‘나오는 사람들 해설’을 별도로 제공하고 있다.

이 역사적 배경지식이 있어야만 더 잘 이해하고 알아들을 수 있는 대사들이다. 별도의 설명 없이는 맥락을 이해하기 어려울 수 있는 인물의 대사들이 많은 부분 통으로 삭제된다. 가장 많이 삭제된 부분은 극중 상황 이전 두 여왕의 과거와 관련된 역사적 내용들이다.

먼저 마리아의 과거사가 언급되는 인물들의 대화와 마리아의 독백¹⁰⁷⁾이 모두 사라진다. 잉글랜드의 감옥에 갇힌 메리를 구해내려는 시도를 했던 반역의 사례들 또한 사라지면서 마리아가 감옥에 수감된 상황과 이를 해결하려던 역사적 배경이 작품에서 생략된다. 마리아 슈투아르트가 과거 어떤 인물이었는지, 구체적으로 어떤 죄를 지었는지에 대한 논의는 축소되고 무대 위에는 마리아가 ‘부당한 법리와 재판을 거쳐 수감된’ 현재 진행중인 상황만이 남게 된다.

엘리자베스 여왕의 불우한 어린시절을 포함하여 그 배경이 되는 유명한 역사적 이야기들 또한 자취를 감춘다. 이를 통해 엘리자벳의 가족관계나 성장배경보다는 현재 무대 위에서 보여지는 인물의 심리 상태와 대사, 그녀가 무대 위에서 하는 - 폭력적 - 행동들에만 집중할 수 있게 된다.

가장 많은 분량이 덜어내진 부분은 3막 4장 두 여왕의 ‘대면’ 장면이다. 이 장면에서 마리아와 엘리자벳의 숙명적인 라이벌 관계를 알려주는 역사적 지표들은 모두 사라진다. 두 여왕의 대사를 통해 언급되는 두 여왕의 만남 이전에 대한 역사적 배경설명들도 대부분 생략되며 두 역사인물이 가진 상반된 상황과 입장들도 부각되지 않는다. 16세기 당시 잉글랜드와 스코틀랜드의 정치적 갈등, 그리고 프로테스탄트와 카톨릭의 종교적 갈등과 관련 있는 요소들은 적극적으로 생략되며 공연에서 거의 드러나지 않게 된다. 이 장면에서 나타나던 역사적 맥락이나 시대성이 암시되는 언급들이 대폭 제거되고 남은 것은 오로지 강자와 약자, 권력자와 포로, 가해자와 피해자라는 마리아와 엘리자벳의 관계성뿐이다.

이렇게 특정한 시대 혹은 국가, 구체적인 장소나 인물, 역사적 사건을 지시하는 언급 및 대사들을 공연 전반에서 생략함으로써 역사극 <마리아 슈투아르트>는 한층 적극적으로 탈역사화한다. 극중 인물 마리아가 ‘역사 인물’이기 때문에 가질 수 있는 복잡하고 다양한 역사적 맥락들은 실러에게도

107) 프랑스 왕자비였다가 단리와 결혼하고, 다시 남편을 살해한 보스웰과 결혼했던 과거의 죄를 고백하는 1막 4장과 1막 7장의 대사들이 모두 삭제된다.

이미 중요한 요소는 아니었지만, 탈리아 테아터 프로덕션에서는 역사적 맥락이 개입될 수 있는 여지를 아예 차단하는 것이다. 공연의 의미가 공연을 경험하는 관객의 지적 시스템과 활발하게 상호작용하며 생성되는 것이라 했을 때, 적어도 역사적 소재와 관련된 관객의 선이해가 차지하는 중요성은 크게 줄어든다. 그 결과 관객들은 불필요한 정보에는 노출되지 않고 무대 위에 나타나는 인물의 심리 상태와 대사, 행동에만 주의를 기울이게 되며 현재 무대 위에서 현재 발생하고 있는 상황 - ‘테러리스트’로 수감된 마리아 개인에게 국가가 가하는 폭력 - 에 더욱 집중할 수 있게 되는 것이다.

3.1.3. 실존 인물의 소거

김미히는 실러 원작 텍스트의 등장인물 중 실존하는 역사적 인물 ‘한나 케네디’와 ‘멜빌’을 삭제함으로써 작품에서 역사적인 것을 덜어내는 동시에 마리아의 고립된 상황을 부각시킨다. 이 두 인물은 실러가 극으로 가져와 재구성한 역사적 실존 인물들일 뿐 아니라 실러의 원작에서 메리를 절대적으로 옹호하고 그녀의 영혼을 ‘정화’시키며, 그녀의 ‘숭고함’을 드러내는 중요한 인물들이다. 따라서 이 프로덕션에서는 마리아의 역사성 뿐 아니라 실러가 표현하고자 한 18세기 관점의 보편성이나 이상적 인간상은 중요하지 않게 된다.

한나 케네디는 실러의 희곡뿐 아니라 4장에서 살펴볼 영국 프로덕션에서 1막 1장에서부터 등장하여 거의 모든 순간 마리아의 곁을 지키는 인물이다. 실러는 메리 스튜어트의 시녀였던 케네디를 마리아와 더 가까운 사이로 만들기 위해 그녀에게 ‘유모’라는 설정을 부여했다. 마리아는 포로 신세임에도 유모와 함께 감옥에 갇혀있음으로써 심리적으로 기댈 곳을 가진다. 케네디는 마리아를 대신하여 현 상황에 대한 불만을 이야기하고, 작품 내내 일관되게 메리의 모든 죄를 부정하며 절대적으로 마리아의 편을 드는 마리아의 분신과 같은 존재이다. 또한 케네디는 죽음을 앞둔 마리아의 숭고하고 의연한 마지막 순간들을 주변 인물들과 관객들에게 ‘전달’해주는 역할도 한다.¹⁰⁸⁾ 즉 그녀는 극중에서 마리아를 위한 존재였을 뿐 아니라, 마리아를

108) 케네디 : 여왕께서 의연하게 죽음을 향해 가기 위해 / 우리의 도움을 필요로 하신다고 믿는다면 / 오산입니다 / 우리에게 고귀한 침착성의 예를 보여주시는 분은, 바로 여왕이십니다! [5막 1장]

‘무죄’이자 송고한 인물로 만드는 핵심적인 인물이었던 것이다.

이러한 인물이 탈리아 테아터의 공연에서는 등장인물 리스트에서 사라진다. 그러나 케네디의 대사들은 일부 살아남는데, 원래라면 케네디가 마리아를 위해 해주었을 변호들이 마리아가 스스로를 변호하는 독백으로 대체된다. 이러한 연출로 탈리아 테아터의 마리아는 심리적 위안을 가져다주는 가까운 존재 없이 감옥에 홀로 고립된 상황에 처한다. 또한 변호를 받을 기회도 없이 국제법에 어긋난 재판을 받고 수감된 마리아의 현재 상황이 마리아의 ‘독백’을 통해 더욱 강조된다.

한나 케네디처럼 마리아의 집사인 멜빌 역시 실러가 실존인물을 토대로 재구성한 인물이며, 극중에서 마리아의 ‘정화’와 ‘변화’를 담당하는 인물이다. 희곡에서 마리아는 감옥에 갇힌 이후 줄곧 카톨릭 사제를 만날 수 없다. 신교도 국가인 잉글랜드에서는 마리아에게 신교의 성직자만을 허용했고, 마리아는 이를 거부했기 때문이다. 마리아는 죽음의 순간에서도 종교적인 안식을 얻지 못하는 상황을 비탄한다. 멜빌이 이러한 마리아를 위하여 직접 사제의 서품을 받고 나타나 당국 몰래 마리아에게 최종적인 안식을 가져다 준다. 극중 마리아는 멜빌 덕분에 엘리자벳에 대한 모든 증오심을 버릴 수 있게 되며 죽음을 침착하게 맞이한다.

이렇게 중요한 역할을 했던 멜빌 또한 등장인물에서 삭제되고 멜빌의 대사 또한 케네디의 대사와 마찬가지로 마리아의 독백으로 대체된다. 실러가 창안한 비역사적 장면인 ‘고해성사’ 장면이 탈리아 테아터의 공연에서는 성사를 진행하는 사제와 고해하는 마리아 역을 마리아가 모두 맡아 스스로 고백한 죄를 스스로 용서하는 장면으로 연출되면서 극중 가장 강렬한 장면이 된다. 원작 텍스트대로라면 카톨릭식 전례 - 고해성사와 성체성사 - 를 무대 위에서 실제로 진행¹⁰⁹⁾하는 것으로 표현되어야하는 이 장면은 의자에 구속되어 움직이지 못하는 마리아의 상상 속 장면으로 대체된다. 이 장면을 통해 죽기 전 종교적 안식도 얻지 못하는 점이 강조되며 마리아가 겪는 억압은 더욱 극심해보이게 된다. 동시에 스스로가 종교의식을 진행하는 장면은 억울하고 고독하게 홀로 죽어가는 자의 마지막 발악처럼 보이며, 극단적인 폭력의 상황에 처한 개인이 광증으로 자기 자신을 잃어가는 모습으로 연

109) 18세기 실러 당대에는 카톨릭식 전례를 무대 위에 재현하는 것이 문제가 되어 장면을 수정해서 공연해야했다.

출된다.

김미히의 공연에서 한나 케네디와 멜빌이 삭제되면서 마리아는 그녀를 비호해줄 가장 가까운 조력자였던 두 인물을 잃었다. 그 결과 마리아는 완전히 고립된 상황에 빠지고 만다. 원작에서는 마리아의 죽음을 앞두고 주인의 마지막 길을 지켜보기 위해 과거의 가신들이 한데 모여 함께 슬퍼하지만, 탈리아 테아터 프로덕션에서는 마리아 주변의 가까운 인물이나 가신은 아무도 등장하지 않는다. 마리아는 엘리자베스가 운영하는 궁정에 홀로 구속되어 심문과 고문을 당하며 줄곧 폭력적 상황에만 노출되어 있다가 결국 사형을 당하게 되는 인물로 관객들에게 보여진다. 즉 인물들의 삭제를 통해 마리아가 겪는 억압이 극단적으로 과장되는 것이다. 또한 실러가 마리아를 ‘이상적 인간’의 보편적 특징을 가진 사람으로 변화시키기 위해 고안한 장치 삭제가 삭제되면서, 실러가 마리아에게 부여한 ‘숭고함’이라는 특징 또한 사라진다. 그 죽음의 끝에도 해방이나 자유보다는 김미히가 부여한 ‘폭력의 희생자’라는 특징이 남게 된다.

3.2. 극단적인 탈역사화를 통한 역사의 현재화

김미히의 <마리아 슈투아르트>에 등장하는 모든 대사는 단 한 문장¹¹⁰⁾을 제외하고는 모두 실러의 원작 텍스트에 존재하는 것들이다. 그러나 3.2장에서 살펴본 바와 같이 일말의 ‘역사성’을 가진 대사는 모두 삭제되어 <마리아 슈투아르트>는 16세기의 역사적 맥락 뿐 아니라 18세기의 역사적 맥락에서도 벗어난다.

반면 ‘폭력성’을 강조할 수 있는 대사들은 더욱 강조된다. 실러가 소재로 삼았던 16세기의 역사에서 ‘역사적인 것’들이 사라지면서 갈등구조가 역사적 인물들의 갈등에서 국가와 죄를 저지른 개인의 대립이라는 추상적인 갈등구조로 치환됨으로써, ‘역사적’ 소재는 그 안에 내재된 갈등의 핵심인 ‘폭력성’으로 추상화하는 것이다.

3.2.1. 피해자(마리아)와 가해자(엘리자벳)

110) “Wir foltern nicht. Hier wird nicht gefoltert” 우리는 고문하지 않습니다. 여기에 고문은 없습니다.

실러는 격변의 시대 상황 속에서 시험에 들지만 도덕적 힘으로 이에 맞서는 주인공을 통해 윤리적 실천의 가능성을 연극에서 보여주려고 했었다. 하지만 탈리아 테아터의 마리아에게서 그러한 윤리적 실천의 가능성은 찾아볼 수 없다. 모든 역사적 맥락과 함께 18세기에 필요한 보편적 가치로서 실러가 제시했던 ‘승고함’이라는 특성마저 제거된 김미히의 마리아는 공연에서 무력한 폭력의 희생자로 일관되게 묘사되기 때문이다.



사진 4 의자에 구속된 마리아



사진 5 직접 가해지는 폭력

마리아에게 가해지는 이러한 폭력은 무대 위에서 지속적으로 보여진다. 3.1장에서 이미 살펴본 바와 같이 마리아는 공연 내내 양 손과 양 발이 모두 의자에 묶여있다. 그 결과 1막 4장에서 설전 후 분노한 별리가 의자의 페달을 무자비하게 밟아 마리아에게 화풀이를 하거나, 자제력을 잃고 마리아의 목을 꺾어 죽이려고 할 때도 마리아는 아무런 저항을 할 수 없는 무력한 존재로 등장한다.

의자에 구속된 상태로 공연이 끝날 때까지 퇴장하지 못하고 무대 위에 계속 머물러있는 마리아는 공연 도중 딱 2차례 구속에서 풀려난다. 첫 번째는 3막 4장의 ‘대면’ 장면 직전 엘리자벳을 만나기 위해 성 밖으로 나갈 채비를 할 때이다. 마리아를 구속하던 구속구들이 처음으로 풀리고, 마리아는 등장 후 처음으로 바닥에 발을 디딜 수 있게 된다. 구속에서 풀려난 마리아에게 가장 먼저 허락 된 행동이 기본적인 위생활동들인 ‘세수하기’, ‘양치하기’ 그리고 ‘머리 빗기’라는 점은 그동안 그녀의 자유가 극단적으로 억압되어왔음을 상징적으로 드러낸다. 대면 이후 발생하는 엘리자벳 습격사건 이후엔 마리아에 대한 구속의 정도가 더욱 심해진다. 마리아를 의자에 묶어두는 케이블 타이의 수가 늘어나고 팔과 다리 뿐 아니라 몸통까지 전부 구속되며, 양 발에는 쇠고랑이 채워지게 된다. 이제 신체적 구속의 정도는 더욱 심해지고 마리아는 가만히 앉아 있는 행동 외에 그 어떤 것도 할 수 없게

된다.

반면 엘리자벳은 ‘국가 안보’라는 이름으로 개인에게 폭력을 휘두르는 절대적인 가해자로 묘사된다. 무엇보다 엘리자벳이 모든 국제법을 위반하고 마리아를 투옥했다는 점이 여러 차례 소리지르는 마리아의 대사로 강조된다. 또한 마리아를 유죄로 만들기 위해 증인들에게 고문을 가한 것이 아닌 가하는 의혹이 강하게 들게 만든다.

마리아 : 여러분은 이 국가를 위한다고 하오 [...]

여러분을 지배하는 것은 / 자신의 이익이 아니오, 나라의 이익이오.

국가의 이익이 여러분에게 정의로 보이는 것을 신뢰하시 마시게

나의 가신들의 증언을 듣고/유죄판결을 내리는 것이요? [...]

고문의 위협을 받고 겁이 나 [...] 진술하고 고백했을 수 있지

별리 : 우리는 **고문하지 않습니다. 여기엔 고문은 없습니다!**¹¹¹⁾

그들은 자유로운 선서를 통해 맹세했습니다.

이 장면에서 별리의 대사는 김미희가 추가한, 원작에 없는 대사이다. 공연 내내 거의 대부분의 대사는 아주 빠른 속도로 말해지는데, 위의 별리의 대사만 천천히 또박또박 한 단어씩 이야기된다. 또한 마리아의 대사 사이에 긴 침묵을 삽입하여 관객들이 별리의 대사에 집중하도록 만든다. 그 뒤에 이어지는 원작의 대사는 다시금 빠른 속도로 말해져서, 연출이 추가한 대사가 공연에서 매우 강조되는 대사임을, 연출이 관객들에게 들려주고자 한 문장이 이것임을 추측할 수 있도록 해준다.

‘고문은 없다’는 별리의 대사는 매우 아이러니하게 들릴 수밖에 없는데, 무엇보다 지금 무대 위에서 마리아에게 가해지는 일들이 고문이나 다름없기 때문이다. 물론 이 대사는 작품의 말미에 명백한 거짓으로 드러나게 된다. 마리아의 가신들이 고문을 받아 위증을 했다는 사실이 5막에서 슈르스베리에 의해 밝혀지기 때문이다.

엘리자벳은 마리아 뿐 아니라 다른 등장인물 - 모티머, 레스터, 슈르스베리 - 모두에게 공연 내내 물리적인 폭력 뿐 아니라 다양한 방식의 폭력을 행사하는 인물로 강조된다. 그녀는 모티머에게 명령을 내리면서 위협적으로

111) 굵은 글꼴로 강조된 부분은 원작에 없는 대사이다: “Wir foltern nicht. Hier wird nicht gefoltert.”

목을 조르고, 슈르스베리와 탈벗에게는 경멸적인 태도와 함께 언어 폭력을 서슴 없이 퍼붓는다. 엘리자벳의 가해자적 면모를 강조하기 위해 레스터의 비열한 면모는 상대적으로 덜 부각되고, 그의 대사들 중 폭력을 거부하는 대사들이 부각된다. 대사의 앞 뒤 상황이 적절하게 생략되면서 레스터는 모티머와 달리 마치 폭력을 사용하는 것을 꺼리고 인도주의적인 차원에서 마리아를 구출하고자 하는 인물처럼 보이게 된다.

모티머 : 폭력으로 그녀의 감옥을 열려고 합니다

레스터 : 폭력으로는 안 되오 / 모험은 너무 위험하오 [...] 내가 피를 써서 스투어트의 얼굴을 보도록 / (엘리자벳을) 설득할 수 있을 거요 [...] 그녀가 마리아를 보면 / 판결은 더 이상 집행될 수 없소

심지어 비폭력적 해결책을 선호하는 모습을 강조하기 위하여 레스터가 직접 엘리자벳의 침실을 찾아가 그녀를 설득하는 장면까지 연출된다. 원작에서 모티머와 레스터의 대화 중 엘리자벳이 갑작스럽게 나타나 설득이 이뤄지는 것과는 전혀 다른 진행 방식이다.

그러나 이러한 레스터가 결국 ‘변절’하는 것은 희화화된 장면을 통해 묘사된다. 이를 위해 레스터가 프랑스로 도피하여 신분을 위장하기 위해 노력하는, 원작에는 없는 시대착오적인 장면이 추가된다. 프랑스 군대를 상징하는 ‘붉은 바지’를 입고 프랑스 국기를 흔들며 프랑스의 국가인 ‘라 마르세예즈’를 연습하는 것이다. 16세기를 배경으로하는 원작에 16세기 역사 인물들의 이름을 내세운 공연임에도 불구하고 프랑스혁명, 삼색기, 국가와 같은 18세기의 상징들을 사용한 것은 명백한 시대착오적 연출이다.¹¹²⁾ 공연 내내 특정 시대를 전혀 지시하지 않던 이 프로덕션에서 갑작스럽게 프랑스 혁명을 떠올리게 하는 장면이 등장했다는 점에서 관객들은 이 장면을 더욱 시대착오적이고 당황스러운 것으로 느끼게 된다. 그 결과 레스터의 기회주의적 모습이 희화화되고 강조된다. 혁명가를 연습하는 그는 무척 긴장해있으며 프랑스어 가사를 제대로 외우지 못하여 말을 더듬고 자신과 맞지 않는 큰

112) 이는 실러가 <마리아 슈투아르트>를 통해 비판하고자 했던 ‘프랑스혁명’을 떠올리게 한다. 레스터의 위선을 드러내는 장치로 이 작품이 소재로 하는 16세기 영국보다 작품이 창작된 실러의 시대인 18세기의 소재를 이용한다는 점에서, 연출에게 중요한 레퍼런스는 ‘역사’가 아닌 ‘실러’임을 추측할 수 있게 한다.

웃을 입은 채 삼색기를 흔든다. 레스터가 이렇게 우스꽝스럽게 묘사되면서 엘리자벳의 폭력성과 비열함은 상대적으로 보다 강조된다.¹¹³⁾

3.2.2. 국가 권력과 정치의 폭력성

탈리아 테아터의 <마리아 슈투아르트>에서 강조되는 ‘폭력성’에 대한 고발은, 실러가 현실 정치세계에 내재된 보편적 특성인 폭력성과 비인간성, 이중성 등을 『마리아 슈투아르트』를 통해 관객들에게 보여주려 한 것을 떠오르게 한다. ‘폭력’이라는 테마는 실러의 원작에도 분명 존재하지만 직접적으로 드러나지는 않았다면, 김미히는 이를 공연의 메인 테마로 끌어올리고 폭력성을 훨씬 더 직접적인 방식으로 드러냈다고 할 수 있다. 앞서 살펴본 바와 같이 김미히는 실러가 작품 곳곳에 배치한 역사성을 생략하고 소거하는 방식의 탈역사화 작업을 통해 주인공 마리아가 부당하게 처한 폭력적인 상황을 더욱 부각시켰다.

엘리자벳 : 누가 나를 방해할 것인가? / 나는 다만 그대의 성직자들(카톨릭)이 가르치는 것을 실천할 뿐이오 / 성 바르톨로메오의 밤¹¹⁴⁾으로부터 나는 배울 것이오. [...] 내가 관대하게 그대들의 범죄 조적을 해체하면 / 어떤 대가를 받게 되는가? / **폭력만이 유일한 안전책**이네 [3막 4장]

위의 대사는 탈리아 테아터 프로덕션에서 역사적인 지명이나 사건, 인명은 남김없이 제거했음에도 불구하고 ‘역사적인 것’이 남아있는 특수한 부분이다. 성 바르톨로메오의 학살은 종교 갈등의 상황에서 극한의 폭력성과 잔인함을 대표적으로 보여주는 역사적 사건이라고 할 수 있는데, 이는 엘리자벳의 행동 지침을 설명한다. 공연 전체적으로 두 여왕을 둘러싼 역사적 맥락이 사라지자 분명 원작에 이미 존재하는 대사를 가져온 것임에도 불구하고 작품에는 역사적 맥락 대신 추상화된 순수한 ‘폭력’만이 남는다.

폭력성의 전경화를 통해 연출이 관객에게 화두로 던지고자 한 것은 당시

113) 반면 4장에서 분석하는 영국 프로덕션에서는 이중성을 띄고 있는 모든 등장인물 가운데 레스터가 가장 비열하고 악한 것으로 부각되면서 상대적으로 엘리자베스의 이중성이 약화된다.

114) 1572년 8월 24일 성 바르톨로메오 축일 프랑스 파리에서 가톨릭 세력에 의해 수천 명으로 추정되는 위그노들이 학살된 사건을 말한다.

독일 사회가 마주한 테러와 인권 문제이다. 특히 공연에 추가된, 원작에 없는 유일한 대사는 이 공연이 현대 독일 사회의 대테러 정책과 떼어 수 없는 인권 문제와 강력한 연관이 있음을 암시한다. 이 작품은 김미히가 직접 언급한 바와 같이 테러와의 싸움에서 고문을 더 이상 배제할 수 없다고 한 독일 내무부 장관의 발언에 대한 그의 직접적인 반응이기 때문이다.¹¹⁵⁾ 김미히는 이 작품에서 실러의 『마리아 슈투아르트』를 통해 유럽사회가 직면한 ‘테러’ 위기, 그리고 ‘테러리스트’에 대한 국가의 대응 문제¹¹⁶⁾를 다룰 뿐 아니라, ‘국가 안보를 위협하는 테러리스트를 대상으로 한다면, 국가 권력은 자국민을 지키기 위해 그 테러리스트를 고문할 수 있는가?’라는 질문을 마리아 슈투아르트가 처한 상황을 통해 관객들에게 던지고 있다. ‘고문 허용’과 관련된 논의에 대한 답으로서 김미히는 단순히 ‘반대’라고 말하는 것이 아니라, 국가가 개인에게 가할 수 있는 폭력성과 마리아로 대표되는 ‘사라진 인간의 존엄성’을 강조한다.

이 프로덕션에서 관객들은 극중 상황에 적극적으로 소환된다. 극의 인물들이 ‘민중들 (das Volk)’, ‘폭도들’로 불리는 민중을 언급할 때, 그리고 엘리자벳이 자신이 행사하는, 혹은 행사할 폭력에 대한 책임을 민중에게 돌리며 테러에 대한 민중의 공포가 소환될 때, 관객들은 단순히 공연의 구경꾼

115) 2008년 베를린 페스트슈필레 참가작 <마리아 슈투아르트>의 공연소개 페이지 참조

https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_9636.html 김미히는 직접 장관의 이름이나 발언을 언급하고 있지는 않지만, 당시 독일의 내무부 장관이자 테러와의 전쟁에 있어서 독일 사회에 ‘고문의 허용’을 둘러싼 논란을 만들었던 인물은 볼프강 쇼이블레 (Wolfgang Schäuble)이다. 쇼이블레의 강경한 대테러 정책은 정치권과 언론으로부터 많은 비판을 받았는데, 특히 테러와의 전쟁에 있어서 ‘고문을 통해 얻은 정보의 사용’을 옹호한 그의 발언이 문제가 되었다. "Schäuble will Foltergeständnisse nutzen", Spiegel, 12. 16. 2005, <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/anti-terror-kampf-schaeuble-will-foltergestaendnisse-nutzen-a-390709.html>

116) 비슷한 시기에 영국에서 정 반대의 관점에서 무대 위에 올렸다는 사실이 주목할 만하다. 더비 플레이하우스(Derby Playhouse) 프로덕션 <메리 스튜어트(2005)>에서는 실러가 다룬 16세기 잉글랜드의 새로운 질서인 프로테스탄트와, 국가를 분열시키는 카톨릭 사이의 갈등을 이슬람 테러리즘과 연결시켜 무대에 올렸다. 해당 작품의 관객들은 국가의 안보를 위협하는 이슬람으로부터 잉글랜드를 보호하려는 엘리자베스 여왕의 편에 서서 연극을 관람하게 된다. 공교롭게도 이 작품이 공연된 2005년 런던 시내에서는 지하철 폭탄테러 참사가 발생했다.

으로 머물 수 없게 된다.

켄트 : 시내에 공포가 감돌고 있습니다. / 암살범들이 돌아다니고 있습니다 /
폭도들은 이를 믿고 미쳐 날뛰니다 / 스튜어트의 머리가 오늘 중으로
잘려야만 / 폭도들을 진정시킬 수 있습니다. [4막 7장]

이는 다음 장면에서도 마찬가지이다.

엘리자벳 : 지금은 강제로 나를 행동으로 몰아가는 목소리들이 / 형이 집행되
고 나면 나를 엄하게 탓할 것이로다!

슈르스베리 : 공포가 민중들을 움직입니다.

벌리 : 제국은 불타고 / 적이 마침내 암살을 실행할 수 있을 때까지 / 기다
려라, 주저하라, 지연하라. [...] 평화를 선택해 제국을 폭풍우에 내맡기
지 마십시오! [4막 8장]

이러한 대사는 테러에 대한 민중들의 공포를 관객들에게 보여주고, 관객들
은 이를 통해 자신들이 갖고 있는 테러리즘에 대한 공포¹¹⁷⁾와 마주하게 된
다. 또한 폭력의 주체인 엘리자벳이 폭력을 정당화하기 위해 민중이 가진
공포와 국가 안보를 내세울 때, 관객들은 자신의 태도를 어떤 쪽으로든 정
하게 된다. 즉 김미히의 <마리아 슈투아르트>는 관객들을 테러에 대한 공포
에 질려 폭력적으로 돌변한 극 중의 '민중'으로 호명함으로써 현재 독일 사
회가 처한 테러리즘 문제와 테러리스트에 대한 대처에 대한 논의에 관객들
을 깊숙이 끌어들이고 있는 것이다.

실러가 바라본 16세기는 첨예한 대립과 갈등의 시대였으며 종교적인 탄압
과 국가가 자행하는 개인에 대한 폭력이 두드러지던 시대였다. 하지만 '고
전극을 통해 현재의 문제를 다루고자하는' 김미히에게 원작에서 암시하는
16세기의 역사적 맥락이나 18세기의 관점은 중요한 것이 아니다. 때문에 김
미히는 '과거'에서 역사성을 걷어내고 순수하게 '폭력'의 문제를 끄집어내는

117) 이슬람 극단주의자들에 의한 기차 폭탄테러 시도가 2006년 7월 31일 독일에서
발생했다. 수 백 명의 사망자를 낼 수 있었던 이 사건은 당시 독일인들이 테러의
위험을 가장 가까이서 경험하는 계기가 되었다.

방식으로 실러의 『마리아 슈투아르트』를 현대 독일사회의 맥락에서 재해석했다. 이는 역사의 재구성을 통한 보편성의 도출이라는 측면에서 실러의 작업과 동일하다.

또한 김미희 연출의 작업방식은 실러의 역사 재구성 원칙 중 역사적 요소의 취사선택, 특히 ‘소거’의 방식을 극단적으로 끌고 나가며 인물과 사건이 가진 역사적 성격을 극단까지 제거한 사례라고 할 수 있다. 탈리아 테아터의 〈마리아 슈투아르트〉는 작품에 남아있는 역사성을 소거하고 추상화하는 방식으로 실러의 희곡을 탈역사화하며, 그 자리에 동시대성을 위치시킨다.

실러의 『마리아 슈투아르트』를 새롭게 각색하려하는 연출이라면 탈역사적인 연출 방식은 피할 수 없는 것일 수도 있다. 하지만 공연에서 역사를 다루는 방식과 과거에 오늘날의 동시대성을 위치시키는 방식은 프로덕션마다 다양할 수 있다. 4장에서 살펴볼 영국의 〈메리 스튜어트〉 프로덕션에서는 작품이 다루는 소재가 자국의 역사라는 특수성 때문에 역사성의 연출 방식이 독일 프로덕션과는 전혀 다르게, 그러나 이 또한 실러가 한 작업의 연장선상에서 나타난다.

4. 영국 알메이다 씨어터의 <메리 스튜어트>의 탈역사화

실러는 자신의 작품이 영국 독자와 관객들의 취향에 호소할 수 있기를 희망했다.¹¹⁸⁾ 그러나 그러한 소망과 달리 <마리아 슈투아르트>는 영국에서 여러 차례 번역본이 출간되었음에도 불구하고 2000년대 이전까지 무대에 거의 올라오지 못했다.¹¹⁹⁾ 이 작품이 독일에서는 매해 다양한 프로덕션으로 공연되고 있고, 프랑스 파리에서 1957년 한 해에만 230회¹²⁰⁾ 공연이 될 정도로 독일 밖에서도 자주 공연되고 있다는 사실을 고려하면, 유독 영국에서만 드물게 공연되었다는 사실은 흥미로운 것이라 하지 않을 수 없다.

2.3장에서 살펴본 바와 같이 실러는 엘리자베스 1세를 ‘엘리자벳’이라는 인물로 만들어낼 때 이 인물의 부정적인 측면을 상대적으로 강조했다. 이는 그동안 영국에서 『마리아 슈투아르트』가 비교적 늦게 수용되도록 만든 장애요인 중 하나로 지적된다.¹²¹⁾ 19세기 소설가이자 정치가 에드워드 불워 라이튼(Edward Bulwer Lytton)은 실러의 엘리자베스 묘사와 관련하여 “영국 사람들에게 가장 불만족스러운 것은 우리의 위대한 엘리자베스에 대한 실러의 묘사이다. 불충분한 이유를 위해, 그리고 불명확하고 불완전한 이상에 의해 역사가 훼손되었다”¹²²⁾라고 불만을 표시하기도 했다. 1958년 에든버

118) 실러는 라인발트(Reinwald)에게 보내는 편지에서 “영국 독자와 관객들의 취향에 호소할 수 있기를 바란다”(Letter to Reinwald, July 22, 1783, Witte p. 238)고 말했다. 실러의 매형이자 조력자였던 빌헬름 프리드리히 헤르만 라인발트는 바이마르 대공 카를 아우구스트의 궁정 사서로, 법률학, 언어학, 문학, 역사연구를 하며 여러 연구서를 출간했다. 그는 실러에게 궁정 도서관의 소장 도서를 공급했을 뿐 아니라 실러 작품의 서평이 실린 잡지나 필기구도 보내주었다. 또한 실러에게는 떠오르는 집필 구상들을 믿고 이야기할 수 있는 대화 상대자이기도 했다. 실러가 『마리아 슈투아르트』를 집필하는 데 가장 큰 참고가 된 로버트슨의 『스코틀랜드 역사』도 라인발트에게 빌린 것이었다. 알트, pp. 478-483, p.554 참조

119) <메리 스튜어트>는 19세기에 단 세 번(1819, 1841, 1880) 공연 되었다. 그 후 1958년-1960년 사이에 2번 공연되고는 25년간 영국 무대에서는 자취를 감추었다가 1985년, 1996년에 다시 한 번씩 공연되었다. 그리고 21세기에 이르러서야 다양한 프로덕션으로 무대에 올랐다. Göbels and Guthrie, Schiller's Killer Queen, 2006, p.439.

120) Kurt Wais, Schillers Wirkungsgeschichte im Ausland, (Stuttgart:1955), pp. 504-505.

121) Goebels and Guthrie, p. 440.

러 페스티벌에서 <메리 스튜어트>가 공연된 후 스코틀랜드의 신문 <더 스코츠맨(The Scotsman)>에 실린 한 비평은 이 연극을 “변명의 여지없는 역사 왜곡”¹²³⁾이라고 혹평하기도 했다.

그런데 이렇게 자주 공연되지도 못했고, 공연되더라도 혹평만 당하기 일쑤였던 이 작품이 실러 200주기를 맞이한 2005년에는 갑자기 여러 연출가들에 의해 영국의 무대에 올려지게 된다. 『마리아 슈투아르트』는 2005년에 런던에서만 최소 4개 이상의 프로덕션으로 공연되면서 “영국에서 가장 자주 공연된 프리드리히 실러의 희곡”¹²⁴⁾이자, “가장 짧은 기간 동안 가장 자주 공연된 외국인 작가의 작품”¹²⁵⁾이 되었던 것이다. 이러한 변화의 원인을 괴벨스(Göbels)와 구트리(Guthrie)는 “영국 역사에 대한 사람들의 태도 변화”에서 찾았다.¹²⁶⁾ 20세기 이후 꾸준히 출판된 대중 서적들에서 확인할 수 있는 것처럼¹²⁷⁾, 그동안 영국에서는 엘리자베스 1세의 - 부정적인 이미지를 포함하는 - 다양한 면모가 부각되고 스코틀랜드 여왕 메리에 대한 긍정적인 관심이 형성되어왔는데, 이것이 실러 작품의 수용에 영향을 끼쳤다는 것이다. 역사적 사실에 대한 대중들의 유연한 태도는 최근 역사극의 탈역사적 경향과 맞물려 실러의 『마리아 슈투아르트』를 보다 자유롭게 대담하게 연출하는 것을 가능하게 만들었던 것이다. 이러한 분위기 속에서 런던의 <메리 스튜어트> 프로덕션들에서도 각자의 연출의도에 따라 역사적 요소들이 적극

122) “the first poorest of the dramas conceived in his riper years. To an Englishman nothing can be less satisfactory than Schiller’s Character of our great Elizabeth; and history is violated for insufficient causes, and from an indistinct and imperfect ideal.” Edward Bulwer Lytton, *Poems and Ballads of Schiller*, (Leipzig:1884), LXXXI-LXXXII.

123) “inexcusable misrepresentation of history”, Witte, p. 239

124) “making it the play by Schiller most frequently performed in Britain in recent year”, Göbels and Guthrie, p. 439.

125) “no play by a foreign dramatist has been so frequently performed in this country in such a short space of time.”, 같은 쪽

126) 위의 논문, p. 441

127) 피어스 콤펄턴(Piers Compton)의 『Bad Queen Bess』(1933), 안토니아 프레이저(Antonia Fraser)의 『Mary Queen of Scots and the Historians』(1974), 『Mary Queen of Scots』(1978), 존 게이(John Guy)의 『My heart is My Own: The Life of Mary Queen of Scots』(2004), 제인 뉘(Jane Dunn)의 『Elizabeth and Mary. Cousins, Rivals, Queens』(2004), 피터레이크(Peter Lake)의 『Bad Queen Bess?』(2015)에서는 공통적으로 엘리자베스 여왕에 대하여 기존의 해석보다 덜 우호적이고 메리 스튜어트에 대해 온정적인 태도를 취하고 있다.

적으로 재구성되었다.

2004년에 공연된 너필드 씨어터(Nuffield Theatre)¹²⁸⁾와, 2005년에 공연된 유니온 씨어터(Union Theatre)¹²⁹⁾, 데비 플레이하우스(Derby Playhouse)¹³⁰⁾, 그리고 돈머 웨어하우스(Donmar Warehouse)¹³¹⁾의 프로덕션들은 실러가 재구성한 탈역사적 인물과 사건을 그대로 사용하는 동시에, 16세기를 지시하는 무대 의상 및 소품을 전혀 사용하지 않았다는 점에서 유사했다. 그러나 이들 프로덕션에서 공통적으로 찾아볼 수 있는 특징은 역사적인 인물로부터 주의를 분산시키려는 수많은 시도에도 불구하고, 역사의 완벽한 소거는 이루어질 수 없었다는 점¹³²⁾이다. 작품의 배경이 역사라는 것을 의식하지 않을 수 없던 연출가들은 잉글랜드에 끊임없이 어려움을 가져왔던 메리 여왕을 무대에서 정화된 숭고한 여주인공으로 묘사할 수는 없었기에 5막의 많은 장면에서 수정을 가한다. 또한 실러에 의해 부정적으로 묘사되는 엘리자베스에 주목하기보다는 작품에서 묘사되는 ‘정치적 권모술수의 영원함’으로 관객의 주의를 돌리려고 했기 때문이다. 그 영향으로 4개의 공연 모두 실러의 작품과 현대 영국 정치의 유사성을 지시하며 실러의 작품을 정치의 메커니즘에 대한 영원한 진술로서 표현한다.¹³³⁾

이들로부터 약 10년 후 공연된 알메이다 씨어터의 <메리 스튜어트>¹³⁴⁾

128) 너필드 씨어터(Nuffield Theatre, 2004) 패트릭 샌드포드(Patrick Sandford)에 의해 연출되었으며 사우스햄프턴 대학에 있는 극장의 40주년 기념으로 공연되었다.

129) 유니온 씨어터(Union Theatre, 2005)에서 공연된 스케어리 리틀 걸즈(Scary Little Girls)의 프로덕션의 공연은 라이언 맥브라이드(Ryan McBride)에 의해 연출되었다. 극단 웹사이트에 따르면 해당 작품은 “테러리스트, 음모, 독단적인 체포 및 구금과 심문 - 최고 수준의 권력을 가진 인간의 행동이 어떻게 바뀌지 않는지”를 보여준다. (<https://scarylittlegirls.co.uk/plays/maria-stuart/>)

130) 데비 플레이하우스(Derby Playhouse, 2005) 프로덕션은 16세기 잉글랜드에서 “다시 한 번 영국이 강력한 세계 종교인 이슬람의 광신적 추종자들로부터 포위당하고 있다고 느끼는 현대” 잉글랜드로 배경을 업데이트함으로써 서구 세계와 이슬람 세계 사이의 갈등을 나타낸다. 해당 공연의 BBC 아카이브 페이지 참조 (https://www.bbc.co.uk/derby/content/articles/2005/03/04/preview_mary_stuart_playhouse_event_feature.shtml)

131) 필리다 로이드(Phyllida Lloyd) 연출의 돈머 웨어하우스(Donmar Warehouse, 2005)에서는 엘리자베스를 그녀만큼이나 다양하고 상반된 평가를 받는 영국의 여성 정치인 마거릿 대처(Margaret Thatcher)수상과 병렬시켜 엘리자베스에 대한 실러의 묘사를 좀 더 받아들일 수 있는 것으로 만들었다. Goebels and Guthrie, 453

132) 위의 논문, 454.

133) 위의 논문, 453.

역시 기본적으로는 이러한 성격을 공유하지만, 보다 적극적으로 ‘작품에서 묘사되는 역사’와 마주한다는 점에서 차이가 있다. 마리아가 정확되고 자유를 찾는 5막 장면도, 비도덕적으로 묘사되는 엘리자베스의 캐릭터도 그대로 남아있기 때문이다. 이 프로덕션의 연출 로버트 아이크(Robert Icke)¹³⁵⁾ 역시 고전을 각색하고 재해석하는 데 주력하는 연출로, 기본적으로는 탈리아 테아터의 킴미히와 마찬가지로 실러의 역사극을 역사의 특수한 맥락이 제거된 보편적 역사로서, 오늘날의 이야기를 하기에 적합한 레퍼런스로 활용한다. 그러나 그 역시 자국의 역사를 다루는 이상, 작품이 보여주는 역사적 요소에서 완전히 자유롭기는 어려웠다. 아이크는 이렇게 민감할 수 있는 소재의 특징을 회피하거나 외면하지 않고 정면에서 받아들였다. 그 방식은 작품에 나타나는 ‘역사성’을 자유자재로 통제하는 방식으로 실러의 텍스트를 활용하는 것이었다. 그는 실러의 두가지 탈역사적 작업방식을 모두 다 사용한다. 그 결과 관객들을 ‘오늘날 영국’으로 소환하고 역사적 소재에서 현대적 의미를 찾을 수 있게 되었다.

4.1. 생략과 소거를 통한 탈역사화: 역사적 무대와 의상의 소거

알메이다 씨어터의 <메리 스투어트>에서 가장 먼저 눈에 띄는 탈역사적 연출은 - 독일 프로덕션과 마찬가지로 - 무대와 의상에서 찾아볼 수 있다. ACT 2¹³⁶⁾ 마지막 한 장면¹³⁷⁾을 제외하고 무대 위에 16세기 영국을 나타

134) 본 논문의 분석은 영국 빅토리아 앨버트 공연예술 아카이브(the V&A's Theatre & Performance Archives)에서 소장하고 있는 <Mary Stuart>의 공연 실황 영상 두 편 - 2017년 1월 11일 낮 공연(메리 스투어트역-리아 윌리엄스Lia Williams)과 저녁 공연(메리 스투어트역-줄리엣 스티븐슨Juliet Stevenson) - 과 글쓴이가 직접 관람한 2018년 2월 8일 공연(메리역-Juliet)과 2월 10일 공연(메리역-Lia)의 관극 경험을 바탕으로 이루어졌다; 탈리아 테아터 프로덕션과 구분하기 위해 영국의 프로덕션을 지칭할 때는 영어식 발음인 <메리 스투어트>를, 작품의 등장인물 이름 또한 ‘메리’와 ‘엘리자베스’를 사용한다.

135) 그의 대표작은 셰익스피어의 <로미오와 줄리엣>(2012), <햄릿>(2017), 아이스킬 로스의 <오레스테이아>(2015), 소포클레스의 <오이디푸스>(2018), 체호프의 <바나 삼촌>(2016), <이바노프>(2019), 실러의 <메리 스투어트>(2016), 아르투어 슈니츨러의 희곡 『베르나르디 교수 (Professor Bernhardi)』를 각색한 <The Doctor>(2019), 입센의 원작을 각색한 <들오리>(2018), <After Nora>(2020), <민중의 적>(2021) 등으로 대부분 고전을 각색하거나 재해석한 것들이다.

136) 총 5막으로 이루어진 실러의 희곡을 아이크는 무대에 올리면서 원작의 1-3막을

내는 무대장치나 소품, 의상은 전혀 등장하지 않는다. 이 공연을 처음 접하게 되는 관객들은 ‘메리 스튜어트’라는 공연의 제목에서부터 16세기의 역사 인물을 떠올리기 쉽다. 공연 시작 전 프로덕션의 프로그램북¹³⁸⁾을 통해 지적 준비(Intellectual preparation)¹³⁹⁾를 하며 ‘역사적인 것’을 기대하게 되기 때문이다. 하지만 관객의 이러한 기대는 객석에 들어선 순간 깨지고 만다.



사진 6 모든 캐스트들이 무대 위로 올라온 뒤 동전던지기를 통해 누가 어느 여왕 역할을 맡을 것인지 정하는 첫 장면

1막으로, 4, 5막을 2막으로 각색하였다. 본 논문에서 공연에서의 막 구분을 지칭할 때는 원작 텍스트의 막 구성과 구분하기 위해 “ACT 1”과 “ACT 2”로 사용한다.

137) 갑자기 등장하는 시대적 의상과 관련해서는 4장 3절에서 살펴볼 것이다.

138) 알마이다 씨어터/듀크 오브 뉴욕 씨어터의 <메리 스튜어트> 프로그램 북에는 두 여왕과 관련한 역사적 세부사항들이 대비되어 설명되고 있다. 두 여왕의 실제 초상화에서부터, 스튜어트 가문과 튜더 가문의 가계도, 두 여왕과 프랑스의 관계, 각자의 투옥 경험, 서로 다른 종교, 세 번 결혼한 메리의 결혼생활과 죽을 때까지 결혼하지 않고 혼인 동맹의 가능성을 외교적 수단으로 삼은 엘리자베스, 이들의 후계자 등, 공연에서 직접 다루지 않는 부분의 역사적 이야기까지도 상세히 설명하며 영국 역사에서 가장 유명한 권력다툼 중 하나를 소개하고 있다.

139) 관객의 “지적인 준비(intellektuellen Vorbereitung)”는 괴테가 바이마르 극장장 취임 10년을 기념하는 연설에서 제안한 교육 프로그램이다. 예를 들어, 실러의 <빌헬름 텔> 전에 비슷한 주제를 가진 셰익스피어의 <율리우스 카이사르>를 먼저 무대에 올리는 등, 관객들이 관람 전에 이미 작품의 핵심 주제에 적응할 수 있도록 도와주는 것을 의미한다. Goethe: Sämtliche Werke, Bd. XIV, s.69, Peter Andre-Alt, Schiller: Leben-Werk-Zeit, vol 2, p.394 참조. 오늘날 프로그램북에 실린 작품에 대한 설명, 작가소개 등이 모두 이러한 관객의 지적 준비를 위한 것이라 할 수 있다.

관객이 볼 수 있는 것은 텅 빈 검정색의 원형 무대와 이를 둘러싼 벽돌담, 그리고 무대 앞 정 가운데에 놓여있는 황금색 벤치뿐으로 16세기를 떠올리게 하는 소품이나 무대 장치는 찾아볼 수 없기 때문이다. 관객과의 대화에서 연출이 한 설명에 따르면 공연의 무대는 “스모 경기장”¹⁴⁰⁾ 같은 디자인인데, 이것은 공연이 두 여왕 사이의 ‘결투(dual)’나 다름없음을 암시한다. 공연에서 ‘16세기 잉글랜드’라는 역사적 맥락은 이처럼 관객이 객석에 들어온 후 받게 되는 첫 인상에서부터 약화된다.

공연 의상 또한 특정한 시대를 명확하게 나타내지 않는다. 이러한 무대와 의상은 작품의 소재로 인해 필연적으로 지니게 되는 구체적인 시대성 - 16세기 잉글랜드 - 을 공연에서 소거하는 역할을 한다. 모든 캐스트가 무대 위에 등장하는 첫 장면에서 배우들은 모두 검은색의 양복 정장과 무채색에 가까운 현대 복식을 입고 있다. 두 여왕을 맡은 배우들은 도플갱어처럼 유사한 현대 복장을 입고 등장하는데, 이들은 동일한 검정색 정장 바지와 검정 자켓, 흰색 와이셔츠, 검정 구두를 착용하고 있으며 귀걸이와 반지마저도 동일하다.¹⁴¹⁾ 프로그램북에 실려 있던 16세기에 그려진 두 여왕의 초상화와 같은 모습은 무대 위에서 찾아볼 수 없는 것이다. 이렇게 연출된 탈시간적 무대와 의상은 공연에 대한 관객들의 첫 인상을 결정한다. 출판된 공연 대본의 머리말에서 아이크는 다음과 같이 서술하고 있다.

이 프리드리히 실러의 <메리 스튜어트> 공연은 엘리자베스 시대의 잉글랜드 의상도, 실러 당대의 독일 의상도 아닌 **현대의 의상, 혹은 시대를 초월한 공연 의상**을 입도록 만들어졌다. 그것은, 이 공연의 배경은 1587년이지만; **시간은 바로 지금이기 때문이다**¹⁴²⁾

위와 같은 연출의 언급에서 명백하게 드러나는 것은 이 연극에서 현대적 의상을 입는 이유는 16세기가 아닌 바로 ‘지금’에 대한 이야기를 하겠다는 그의 의도이다. 또한 아이크가 ‘지금’에 대한 이야기를 관객들에게 단순히 전

140) “we designed the set was that of a sumo wrestling ring”, 관객과의 대화 중 2018. Jan. 05

141) 두 인물의 유사성 혹은 동일성은 4장 2절에서 자세히 살펴볼 것이다.

142) Friedrich Schiller, *Mary Stuart*, adp. Robert Icke, London: Oberon Books, 2016, 10, 강조는 글쓴이

달하는 것을 넘어서서 관객에게 그에 대한 성찰을 요구하기 때문에 탈시간적인 무대와 의상을 사용한다는 사실이 또 다른 인터뷰에서 분명하게 드러난다. 아이크는 자신의 <메리 스튜어트>가 “시대적 의상이나 무대 세트 같은 것들에 대한 **건강한 의심**을 가진 작품”¹⁴³⁾이라고 설명하면서 작품에서 시대 의상을 사용하는 것을 강하게 반대하는 연출이기 때문이다. 그는 “시대적 의상들은 관객들로 하여금 그들이 보는 것으로부터 거리를 느끼게 하고 [...] 자신의 이야기가 아니라고 생각하게”¹⁴⁴⁾ 만든다고 믿는다.

실제로 이 작품에서 탈시간적 무대와 의상은 첫 장면에서부터 전면적으로 등장하는데, 이것은 관객들에게 ‘보는 자 이상의 역할’을 요구하는 신호이자 지시라고 할 수 있다. 이런 점에서 <메리 스튜어트>는 장영지가 「현대 연극의 소통 전략 연구」¹⁴⁵⁾에서 밝힌 공연의 ‘첫 장면’의 기능을 충실히 수행하고 있다. 오늘날의 연극들은 ‘첫 장면’에서 연극에 적합한 관객의 지각 방식을 활성화하고 효과적으로 관객과 소통할 수 있는 규칙을 제시한다. “공연과 관객이 처음 대면하는 순간인 첫 장면부터 관객을 연극적 상황으로 끌어 들이고 관객의 기대를 충족시키거나 새로운 기대를 불러일으킬 필요”¹⁴⁶⁾가 있기 때문이다. <메리 스튜어트>의 원형 무대를 둘러싸고 있는 가까운 객석, 그리고 탈시간적인 무대와 의상을 보여주는 ‘첫 장면’은 관객에게 공연 관람의 규칙을 제시한다. 이 공연을 16세기 영국에 대한 이야기로 받아들일 것이 아니라, ‘우리 시대에 대한 이야기로 받아들이고 성찰하라’¹⁴⁷⁾는 것이다. 실러가 외국의 역사를 연극으로 보여줌으로써 당대 관객

143) “less literal kind of theatre that has a healthy distrust of things like period costume and boxy stage sets” Johanna Thomas-Corr, Robert Icke on getting hate mail, why Mary Stuart is like the Brexit vote and edning boredom in theatre. Johanna Thomas-Corr, “Robert Icke on getting hate mail, why Mary Stuart is like the Brexit vote and edning boredom in theatre”, *Evening Standard*, Dec 20. 2017, 강조는 글쓴이

144) “it distances the audience from what they are seeing”, 위의 기사

145) 장영지, 「현대 연극의 소통 전략 연구」, 서울대학교 공연예술학 협동과정 박사학위논문, 2019.

146) 위의 논문, p. 25.

147) 이러한 연출은 관객들의 반응을 통해서 설득력 있었던 것으로 증명된다. 런던 <이브닝스탠다드>지에 실린 리뷰에서는 “실러의 고전을 모던 드레스를 입은 버전으로 각색하여 연출하는데, 이는 전혀 부자연스럽지 않고, 강하고 빠르게 무대 위 상황을 오늘날과 겹쳐보이게 만든다”고 했다. Fiona Mountford, “Mary Stuart Review: Another Powerhouse hit from the all-conquering Almeida”, London

들에게 ‘자기 시대에 대한 성찰’을 요구했던 것처럼, 이 프로덕션은 탈시간적인 무대와 의상을 ‘첫 장면’에서 부각시키고 공연 전체에 사용함으로써 관객에게 우리 시대에 대해 성찰할 것을 요청하고 있다.

이렇게 제시된 규칙은 관객들이 작품과 자신과의 ‘공통점’(의상)을 매개로 더 쉽게 받아들이게 된다. 특히 공연에서 이야기되는 역사의 당사자인 현대 영국 관객들은 상대적으로 더 쉽게 공연에 소환되는데, 극중 대사에서 ‘잉글랜드 국민’이 언급될 때, 그리고 잉글랜드의 잘 알려진 역사가들이 언급될 때¹⁴⁸⁾ 관객들이 크게 웃는 반응이 이를 뒷받침한다. 이를 위해 아이크는 김미희와 달리 실러의 원작 중 ‘영국의 역사’와 관련된 부분들을 삭제하지 않고 대부분 남겨둔다. 역사적 소재와 관련된 세부사항들을 프로그램 북에서 상세히 다룸으로써 관객들을 미리 지적으로 준비시키는 것도 관객들에의 소환에 기여한다.

4.2. 허구적 사건의 창안과 반복을 통한 탈역사화

2장에서 살펴본 것처럼 두 여왕이 만나는 3막 4장의 허구적 장면은 『마리아 슈투아르트』에서 가장 중요한 장면이자 실러에 의해 만들어진 탈역사적 장면이다. 아이크는 실러의 탈역사적 작업을 확장하는데, 그 방식은 실러가 만들어낸 탈역사적 장면을 강조하고 반복하는 것이다. 그는 프로그램북에서 이 ‘대면’ 장면이 실러가 만들어낸 허구의 장면이라는 사실을 관객들에게 미리 안내한다. 그리고 공연에서는 두 여왕을 무대 위에서 다양한 방식으로, 여러 차례 반복해서 대면시킨다. 역사에서는 벌어지지 않은 것으로 알려진 두 여왕의 ‘대면’이 극의 안과 밖에서, 서로의 상상 속에서 반복되며 무대 위에서 총 여섯 차례 발생한다. 희곡 텍스트의 대사와 지시문만으로는 다 설명되지 않은 빈 부분을 연출의 상상으로 채운 것이다.

여왕들이 만나는 장면을 무대 위에 구현하여 관객들에게 반복적으로 보여줌으로써 강조되는 것은 두 여왕의 동일성(identity)이다. 그 결과 실제로는

Evening Standard, FEB 26. 2018.

148) 예를 들어 1막 7장에서 메리가 잉글랜드의 종교가 손바닥 뒤집듯 쉽게 4번의 통치 기간 동안 4번이나 바뀌었음을 지적할 때(“the state religion flip-flopped four times over four religions under four regimes”) 관객들은 크게 웃는다.

죽을 때까지 서로를 만나보지 못했던 두 여왕이 누구보다도 유사하고 가까운 존재로 만들어진다. 실러의 원작에서는 두 여왕이 서로 얼마나 다른지에 초점이 맞춰져있었다면, 알메이다 씨어터의 <메리 스튜어트>에서는 두 여왕이 많은 면에서 서로 상반됨에도 불구하고 근본적으로는 유사한 존재이며, 나아가 동일한 존재로까지 해석될 수 있음이 연출적으로 드러난다.

가장 먼저 두 여왕의 동일성이 드러나는 곳은 배역을 결정하기 위해 ‘대면’하는 공연의 첫 장면이다. 두 여왕의 역할을 맡게 될 배우, 리아 윌리엄스(Lia Williams)와 줄리엣 스티븐슨(Juliet Stevenson)은 쌍둥이 같은 모습으로 등장하여 무대 위에서 처음 마주한다. 아직 역할이 정해지지 않은 상태의 두 배우는 모두 메리, 혹은 엘리자베스가 될 수 있는 가능성을 가진 상태로 무대 위에서 대면하고, 둘 중 누가 어느 여왕을 맡게 될지를 ‘동전 던지기’¹⁴⁹⁾를 통해 결정한다. 윌리엄스가 “머리(Head)”¹⁵⁰⁾를 외치면, 한 남자(공연이 시작된 후 이 남자는 레스터 백작임이 관객들에게 밝혀진다)가 무릎을 꿇고 벤치 위에 놓여있는 그릇에서 동전을 회전시킨다. 동전이 돌아가는 모습은 천장에 달린 라이브카메라를 통해 실시간으로 관객들에게 전달된다. 동전이 회전을 멈추고 한쪽 면을 위로 보일 때까지 관객들과 배우들은 동전 던지기 결과에 집중하며, 무대와 객석에는 긴장감이 생겨난다.

149) ‘동전 던지기’는 이 프로덕션의 가장 큰 특징이자, 관객들과 비평가들에게 깊은 인상을 주기도 한 장면이다. 이 프로덕션의 트레이ILER 영상에서는 동전이 회전하는 장면만 보여주며 흥미를 자아낸다. 실제로 공연에서는 동전을 던지는(toss)것이 아닌, 회전(spin)시켜 역할을 정하므로 정확하게 공연에서 이루어지는 행위는 ‘동전 돌리기’혹은 ‘동전 굴리기’에 가깝다. 하지만 동전을 던져 어느 면이 위로 올라오느냐에 따라 의사를 결정하는 행위로서는 ‘던지기’라는 표현이 더 일반적이기 때문에 본 논문에서는 ‘던지기’로 표현하기로 한다. 공연에서도 동전을 던져서 결정할 수 있었겠지만, 빠르게 바로 결정되는 ‘던지기’보다는 회전을 통해 회전이 멈출 때까지 결과를 기다리며 지켜보아야하는 ‘돌리기’가 극적 효과를 위해서는 더 적합했을 것이다. 아이크 연출과 여왕 역의 두 배우는 동전던지기에는 아무런 속임수가 없으며 실제로 어떤 배우가 어느 역할을 맡을지는 매 공연 새롭게 결정된다고 한 인터뷰에서 답했다. 두 역할을 두 배우가 서로 바꿔가며 공연하는 것은 런던 내셔널 씨어터(National Theatre)에서 공연된 대니 보일(Danny Boyle) 연출의 <프랑켄슈타인>(2011)에서 베네딕트 컴버배치와 조니 리 밀러가 빅터 프랑켄슈타인과 크리처 두 역할을 서로 바꿔가며 한 것을 떠올리게 한다.

150) 동전의 앞면인 엘리자베스 여왕의 초상이 그려져 있는 면을 의미한다.



그림 7 엘리자베스 1세의 초상이 그려진 면이 “머리”를 의미한다.

동전이 여왕의 머리를 위로 향해 멈추면, “머리”를 외친 배우가 동전 내기의 승자이므로 역사의 승자, 즉 엘리자베스가 되고 자동으로 내기에서 진 배우는 패자인 메리가 된다. 동전이 방패 그림을 위로 한 채 멈추면, 거꾸로 “머리”를 외치지 않은 다른 배우가 승자가 되며, “머리”를 외친 배우는 메리 역을 맡게 된다.¹⁵¹⁾ 이렇게 동전 던지기의 승자와 패자가 정해지면 두 여왕의 진정한 결투, 즉 <메리 스튜어트>의 공연이 시작된다. 두 여왕이 대면한 채 수행하는 ‘동전 던지기’는, 이들의 운명이 동전의 양면처럼 정 반대이며 공존하거나 양립할 수 없다는 사실을 1차적으로 암시한다. 동전 던지기를 통해 나올 수 있는 결과는 머리와 방패, 오직 두 면 중 한 면뿐이며 비기는 결과는 없다. 동전을 던지고 나면 한 배우는 감옥으로 가고, 다른 한 배우는 왕관을 쓰게 된다. 이러한 운명은 역사 속 두 여왕의 실제 관계를 상기시킨다. 이는 작품 속 벌리의 대사에서도 나타나듯 ‘한쪽이 살면, 다른 한쪽이 죽는’ 두 여왕의 숙명적인 라이벌 관계¹⁵²⁾를 지시하고 있는 것이다.

그러나 공연 전체를 놓고 볼 때 동전 던지기 장면이 암시하는 것은 오히려 두 여왕이 같은 동전의 앞뒷면이라는 것, 즉 두 여왕은 본질적으로 하나의 인물이며, 각자가 하나의 인물의 서로 다른 측면을 나타낸다는 사실이

151) 공연 시작 전 ‘머리’가 외쳐지는 것은, 공연이 끝날 때 한 여왕이 ‘머리’를 잃는다는 점과 수미상관을 이룬다. 또한 동전 던지기 내기의 승자가 역사의 승자인 엘리자베스의 여왕 역할을 맡는데, 정작 작품의 결말에선 엘리자베스가 패배한 인물로 보이는 것이 이 공연의 아이러니이다.

152) 그녀가 살면 전하는 죽습니다. 그녀가 죽으면 전하는 삽니다. (“Her life is death to you - your death, her life”, Friedrich Schiller, *Mary Stuart - a new adaptation by Robert Icke*, London: Oberon, 2016, 47)

다. ‘동전 던지기’를 본 관객들은 오늘 공연에서 엘리자베스 역할을 맡았던 배우가 내일은 메리 역할을 맡을 수 있다는 사실을 알게 된다. 말하자면 메리와 엘리자베스 역할을 모두 한 명의 동일한 배우가 연기하며, 그날 어떤 여왕을 연기하는가는 오로지 우연에 의해서 결정된다는 사실을 깨닫게 되는 것이다. 그리고 어떤 관객이 서로 다른 캐스팅으로 이뤄지는 공연을 모두 본다면, 예를 들어 리아 윌리엄스(Lia Williams)가 메리의 역할을 하는 공연과 엘리자베스의 역할을 하는 두 공연을 모두 본다면, 그 관객은 두 여왕이 결국 같은 사람이나 마찬가지로라는 것을 직접 체험하게 된다. 이처럼 ‘동전 던지기’는 메리와 엘리자베스가 내적으로 얼마나 밀접하게 연결되어 있는지, 또 두 여왕이 본질적으로 얼마나 동일한지를 공연의 처음부터 보여주며, 그것을 관객이 실제로 경험할 수 있게 만드는 장치로 이용되고 있다.

아이크의 <메리 스튜어트>에서 끊임없이 강조되는 이러한 ‘동일성’은 공연 내내 거울 상(像)을 이루는 두 인물의 동선과 움직임은 통해 더욱 부각된다. 매 공연의 첫 장면에서 여왕 역할을 맡은 두 배우 중 한 명인 윌리엄스는 객석 뒤편의 왼쪽에서 등장하고, 또 다른 배우인 스티븐슨은 오른쪽에서 등장한다. 공연을 두 번 이상 보는 관객은 이들이 등장하는 방향이 항상 동일하며, 윌리엄스는 주로 무대의 좌측에, 스티븐슨은 주로 우측에 위치한다는 사실, 또 두 배우의 역할이 바뀌더라도 이들의 무대 위 위치는 항상 동일하다는 사실, 즉 방향과 위치, 동선은 배역이 아닌 배우에게 지정되어 있다는 사실을 알게 된다. 따라서 메리와 엘리자베스의 배역이 바뀐 두 공연은 서로 좌우대칭처럼 보이게 되며, 메리나 엘리자베스가 등장하는 장면에서 주변 다른 인물들의 동선 또한 여왕을 따라 변경되며 좌우대칭을 이룬다.¹⁵³⁾

또한 두 여왕이 무대에 함께 등장하는 장면들에서 두 배우는 좌우대칭으로 움직인다. 이것이 가장 잘 드러나는 장면은 희곡 4막에 해당하는 공연 ACT 2의 전반부이다. “엘리자베스는 혼자다. 메리도 거기에 있지만, 엘리자베스의 생각 속에 있다”¹⁵⁴⁾라는 - 아이크가 추가한 - 지문으로 시작되는

153) “우리 버전에서는 여왕들이 항상 같은 쪽에 서있기 때문에 어떤 버전인지에 따라 장면은 마치 거울처럼 미러링되어 무대화된다. 하지만 리아와 줄리엣은 항상 같은 쪽에 서게 된다.” 2018년 1월 5일 관객과의 대화에서 연출의 말 참고, Mary Stuart Talkback, Almeida Theatre, 2022년 12월 8일 접속, <https://almeida.co.uk/mary-stuart-talkback>

이 장면에서 두 여왕의 또 다른 ‘대면’이 이뤄진다. 이때 흥미로운 것은, 지시문에서도 밝히고 있다시피 두 여왕의 ‘대면’이 실제로 이뤄지는 것이 아니라 메리의 처형을 두고 고심하는 엘리자베스의 생각 속에서만 이뤄짐에도 불구하고 무대에서는 실제의 대면으로 형상화된다는 점이다. 아이크는 엘리자베스의 생각 속에 나타난 메리를 무대 위로 끌어냄으로써 원작의 텍스트를 변형하지 않고도 두 여왕의 새로운 대면 장면을 만들어낸 것이다. 이 장면에서도 두 여왕의 동선은 거울에 비친 상처처럼 끊임없이 대칭을 이룬다. 두 여왕은 원형 무대의 밖에서 서로 대척점을 이루며 걷고, 의자에 앉을 때 두 인물이 앉아있는 위치와 방향은 데칼코마니 같은 대칭의 형태를 이룬다. 이때 두 여왕은 마치 쌍둥이처럼 똑같은 검은 바지와 흰 셔츠를 입고 있다.

이 장면에서 엘리자베스는 괴로워하며 독백을 한다. 그녀는 자신을 압박하는 여론, 그녀의 종교를 빌미로 왕위와 잉글랜드를 위협하는 스페인, 프랑스, 교황을 떠올리며 고통스럽게 절규한다. 이때 독백을 하면서 보여주는 상상 속 메리와의 상호작용은 엘리자베스의 내적 갈등을 형상화하는 동시에, 이 독백이 마치 두 자아 사이의 대화처럼 보이게 만들어준다.

엘리자베스 : 백성을 섬기는 일이란 노예와 같구나! 그들에게 아첨하는 일에 지쳤다. 솔직히 말하면 난 그들이 싫어. 정말 싫다. 난 그들의 정제되지 않은 의견과 찬성을 존중해야하고, 그 변덕스러운 사람들을 만족시켜야 한다. **왕관은 그저 보석 박힌 감옥과 같구나.** 여론의 승인만이 나를 왕좌를 지킬 수 있게 하는 유일한 것이야. [...] 이 테러는 끝날거야. 너의 머리가 떨어지면... **메리 스튜어트**, 증오하는 이름이여. 그녀가 죽으면 나는 자유가 되고 순수하고 깨끗해질 것이다.¹⁵⁵⁾

154) “Elisabeth is on her own. Mary is there too, but in Elizabeth’s thought.” 실러의 원작 텍스트에는 “엘리자베스는 혼자이다(Elisabeth allein)”이라고만 되어있으며, 그 뒷부분은 원작에는 없는 연출이 각색하며 추가한 지시문이다. Schiller, *Mary Stuart - a new adaptation*, London: Oberon, 2016, 100.

155) “To serve the people is to be a slave. I’m tired of flattering them, when -honestly- I hate them. Really hate them. I have to respect their unrefined opinions, their approval and satisfy a fickle population. the crown is just a prison cell with jewels. [...] public approval is the only thing that keeps me on the throne...this terror has to end. Your head will fall...hated name: **Mary Stuart**. and once she is a corpse, I will be free and pure and clear” 위의 책, 100



사진 8 엘리자베스의 상상 속에 나타난 메리

엘리자베스에게 ‘왕관’은 보석이 박혀있는 감옥과 같이 자신을 구속하는 것이다. 그럼에도 엘리자베스는 그 왕좌를 지키기 위해 메리를 제거하고자 한다. 메리는 엘리자베스의 독백에서 자신의 이름이 처음으로 불리는 순간 무대에 등장한다. 메리는 한마디 대사도 하지 않지만, 엘리자베스의 대사에 얼굴 표정과 몸짓으로 반응하고 신체 접촉을 한다. 이러한 상호작용의 결과 엘리자베스의 독백은 더 이상 독백이 아니라 엘리자베스가 가장 깊은 속마음과 고민을 자신과 똑같이 생긴 메리에게 고백하는 것처럼 보이게 된다.

엘리자베스는 메리의 사형집행 명령서에 서명을 완성하기 전 자신의 앞에 앉아있는 메리를 망설이는 표정으로 바라본다. 그 대답으로 메리는 마치 관찮다고 말하는 것처럼 엘리자베스에게 웃어 보인다. 이 반응을 본 엘리자베스는 서명을 완성한다. 서명을 마친 후 메리와 엘리자베스는 벤치 위에 더욱 가까이 앉아 마주 본다. 두 여왕의 거리는 점점 더 가까워지고 메리는 엘리자베스에게 작별인사를 하듯 키스를 한다. 엘리자베스가 서명된 명령서에 인장을 찍어 마무리하면, 메리는 무대 뒤로 퇴장하고 엘리자베스는 자신이 만들어낸 환상에서 깨어난다. 엘리자베스는 메리가 떠나간 쪽을 바라보다가 얼떨떨한 표정을 지으며 명령서에서 손을 떼다. 그리고 한참 동안 놀란 표정으로 명령서를 바라본다. 이 장면은 실러의 희곡에 “펜을 떨어뜨린 다, 공포에 사로잡힌 표정으로 물러선다”¹⁵⁶⁾라고 되어있는 지시문을 반영한

156) 지시문은 다음과 같이 쓰여있다. Sie unterschreibt mit einem raschen, festen Federzug, lässt dann die Feder fallen, und tritt mit einem

것이다. 원작에서 이 장면은 메리의 처형이 불러올 미지의 결과와 자신이 져야하는 책임에 대한 두려움의 표현이었다. 반면 아이크의 공연에서는 엘리자베스의 상상 속에서 동일한 형상을 한 두 여왕이 서로 ‘대면’하게 됨으로써, 마치 엘리자베스가 거울 속의 자기 자신에게 사형선고를 내리는 것과 같은 장면이 연출된다. ‘대면’ 장면을 통해 두 여왕의 동일성이 강조됨으로써 원작 속 메리와 엘리자베스의 갈등은 한 인물의 내적 갈등이 되어버리는 것이다. 첫 대면 장면에서 이미 두 여왕의 동일한 외양과 ‘동전 던지기’의 상징을 통해 암시됐던 두 여왕 사이의 밀접한 관계는 이제 두 여왕의 대칭적인 동선과 위치를 통해 만들어지는 거울상을 통해 보다 분명해진다.

아이크의 공연에서 묘사되는 두 여왕은 누구보다도 가깝고 긴밀한 관계로 보여진다. 이러한 관계의 암시는 1막 2장에서 아래와 같은 메리의 대사를 통해 언급된다.

메리 : 오직 나와 동등한 것은 엘리자베스뿐이네. 잉글랜드의 공기를 마시는 오직 유일한 동등한 사람 말일세. 오직 엘리자베스만 내 혈통이고, 나와 같은 여성이며, 오직 그녀에게만, 자매에게만, 여왕에게만, 여성에게만 내 마음을 열 수 있네.¹⁵⁷⁾

메리와 엘리자베스는 같은 성별이자 같은 계급, 즉 여왕이라는 품계를 가진 드문 존재들로서, 오직 서로만이 서로를 진정으로 이해할 수 있는 상대로 묘사된다. 남성지배적인 사회구조 속에서 권력을 가진 두 여성이 처한 상황은 실제로 매우 유사했으며, 그 결과 두 사람은 서로 간의 수많은 차이점과 정치적 대립에도 불구하고 동질감을 느끼기 쉬운 처지였던 것이다. 이러한 두 여왕의 밀접한 관계는 공연에서 두 여왕이 무척 가까운 거리에서 만나 신체 접촉을 하는 장면으로 연출됨으로써 더욱 강화된다. 이것은 두 여왕의 ‘대면’ 장면들마다 나타나지만, 실러가 만든 3막 4장의 ‘진짜 대면 장면’에서 가장 뚜렷하게 드러난다. 여기서 두 여왕의 관계는 매우 긴밀하고 사적인 것으로 표현되며, 관객은 이들의 거리가 매우 가깝다고 느끼게 된다.

Ausdruck des Schreckens zurück. (v. 3249-3251)

157) “**MARY** : My only equal is Elizabeth : my only equal breathing England’s air./Your Queen alone is of my blood - my sex to her alone - as sister, queen and woman/can I speak freely”, Schiller, *Mary Stuart - a new adaptation*, 2016, 21.

두 여왕의 대면은 앞서 살펴보았듯이 희곡 『마리아 슈투아르트』의 가장 핵심이 되는 탈역사적 장면이다. 실러의 희곡에서 두 여왕이 대면하는 것이 3막 4장 단 한 번뿐이며, 이 장면에서 두 여왕은 서로 ‘공적인’ 거리를 두고 대한다. 엘리자베스는 마리아가 누구인지 뻔히 알면서도 “저 여인은 누구인가?”¹⁵⁸⁾라며 모르는 척하고 그녀와 거리를 두며, 두 여왕의 갈등은 ‘언어’를 통해서만 폭발한다. 이처럼 실러의 원작에서, 또 다른 대부분의 공연들에서 두 여왕이 서로 간에 충분한 ‘거리’를 확보하고 만나는¹⁵⁹⁾ 반면, 아이크의 연출은 두 인물의 신체적 접촉을 강조함으로써 차별성을 드러낸다.

알메이다 씨어터의 ACT 1 후반부 ‘대면’ 장면은 나머지 다섯 번의 대면 장면들과 달리 유일하게 두 여왕이 모두 실제로 존재하는 장면이다. 이 장면에서 긴장감이 최고조에 달한다는 것은 원작과 동일하다. 그러나 아이크의 <메리 스튜어트>에서 이 장면이 두드러지는 것은 두 여왕의 대면이 지극히 사적이고 긴밀한 관계 속에서 이루어지기 때문이다. 두 여왕의 만남은 말싸움이 아닌 서로 신체를 접촉하는 몸싸움이 되며 물리적 거리가 매우 가까운 상태에서 이루어진다. 먼저 두 여왕은 얼굴이 닿을 만큼 가까운 거리에서 바닥에 엎드려 서로를 바라본다. 그 상태에서 엘리자베스가 먼저 메리를 모욕하고 도발하자 메리는 눈앞 엘리자베스의 머리채를 양손으로 쥐어 잡고 소리를 내지르며 분노를 폭발시킨다. 조용히 침묵 속에서 시작했던 대면 장면은 폭력적인 것으로 돌변한다. 남성 가신들(레스터, 폴렛, 텔벗)이 이를 말리기 위해 여왕들의 몸싸움에 끼어든다. 결국 난동을 부리던 메리는 폴렛에게 저지당하여 다시 감옥으로 끌려간다.

158) “Wer ist die Lady?” v. 2237

159) 조지 루크(Josie Rourke) 감독의 영화 <메리, 퀸 오브 스코틀랜드(Mary, Queen of Scots)>(2018)에서 두 여왕의 대면은 잉글랜드와 스코틀랜드를 대표하는 수장으로서 양국 사이에 전쟁이나 상대의 죽음이 아닌 제3의 길을 모색하고자 하는 밀담으로 묘사된다. 서울에서 공연된 도니제티의 오페라 <마리아 스투아르다>(2019)에서 두 여왕은 (노래해야 하는 한계 때문이기도 하지만) 서로 접촉은 커녕 가까이 다가서는 일도 없이 멀리 떨어져서 대면한다. 또한 3장에서 다룬 탈리아 테아터의 <마리아 슈투아르트>(2006)나, 도이체스 테아터의 <마리아 슈투아르트>(2020)에서도 두 여왕이 마주하는 3막 4장의 장면은 두 인물이 내내 일정 거리를 확보한 상태에서 진행된다. 이 장면에서 두 인물 사이의 접촉은 전혀 없으며 서로 대화를 나누는 장면임에도 시선 교환조차 단 한 차례 없이 일방적으로 대사를 쏟아내는 것으로 연출된다.

실러의 원작 대면 장면에서 두 여왕 사이의 긴장은 일정한 물리적 거리를 유지하며 주고받는 모욕적인 ‘대사’들을 통해 고조되었다. 그러나 이 장면이 무대 위에서 메리와 엘리자베스의 신체가 서로 닿고, 한데 영켜 바닥에서 구르는 것으로 연출되면서 그 긴장감은 대사보다는 몸에 의해 고조된다. 이러한 두 여왕의 신체 접촉은 둘 사이의 갈등을 정치적인, 따라서 두 여왕 개인에 의해서는 해결될 수 없는 갈등이라기보다는 긴밀하고 사적인 갈등으로 보이게 한다. 그리고 이를 통해 둘 사이의 갈등이 화해 가능한 것임을 암시한다. 정치적인 갈등은 본질적으로 두 사람이 대표하고 있는 집단 사이의 갈등이므로 두 여왕이 개인적으로 해결할 수 없지만, 그 갈등이 사적인 성격의 것이라면 두 여왕이 개인적으로 해결할 수 있기 때문이다. 거대한 역사적 맥락을 가진 두 여왕 사이의 정치적이고 종교적인 대립은 이 장면에서는 전혀 중요해보이지 않는다.



사진 9 두 여왕의 극 중 ‘대면’ 장면

두 여왕의 긴밀한 접촉과 둘 사이의 화해 가능성은 또 다시 반복되는 ‘대면’ 장면에서 그려진다. 처형장으로 향하기 전 죽음을 앞두고 마음의 준비를 하는 메리가 마지막 말을 남기는 순간 그녀의 마음속에 떠오른 엘리자베스가 무대 위에 등장한다. 아이크는 이를 “엘리자베스가 등장한다. 하지만 그녀는 그 방에 존재하는 다른 인물들과 달리 실제로 존재하는 것은 아니다”¹⁶⁰라고 지시하고 있다. 엘리자베스의 생각 속에 있던 메리가 무대 위에

나타났던 두 번째 대면 장면과는 역으로 이번에는 메리의 상상 속 엘리자베스가 무대 위에 등장하여 두 여왕의 또 다른 대면이 이뤄지는 것이다. 엘리자베스는 메리가 엘리자베스에게 전하는 유언과 같은 대사를 시작할 때 무대에 등장한다. 이 장면에서 메리는 엘리자베스에게 용서를 구하는 동시에 엘리자베스가 자신에게 했던 일들을 모두 용서한다.

메리 : 여왕에게 전해주게

어제의 나의 걱정에 대해 용서를 빈다고

나는 그녀를 자매처럼 사랑했고

진심으로 그녀를 용서했다고

그녀의 치세가 길고 행복하게 이루어지기를 행운을 빈다고

우리는 결국 똑같았다고¹⁶¹⁾

메리가 이렇게 말하는 동안 엘리자베스는 메리의 아주 가까운 곳에서 그녀의 주변을 맴돈다. 그리고 메리가 엘리자베스를 언급할 때마다 두 사람은 서로 마주 본다. 메리는 상상 속 엘리자베스에게 축복을 전하고, “우리는 결국 똑같았다”고 이야기하는데, 이 대사는 원작에는 없는 것으로 아이크가 각색 과정에서 추가한 것이다. 이 대사에서 메리와 엘리자베스는 서로를 바라보고 웃음 짓는다. 이 장면 전까지는 시종일관 차가운 표정과 태도를 보여주었던 엘리자베스가 처음으로 메리를 향해 따듯한 미소를 보이는 것이다. 극 중이 아닌 상상 속에서 발생한 일이지만, 이 ‘미소’를 관객들은 눈앞 무대에서 실제로 발생한 사건으로 이해한다. 관객들은 이미 무대 위에서 여러 차례 두 여왕이 마주하는 모습을 보았으며, 심지어 그 ‘대면이’ 아주 가깝고 긴밀하게 이루어지는 모습을 극이 진행되는 내내 반복적으로 목격해왔기 때문이다. 반복되는 두 여왕의 대면은 - 그것이 극 중에서 일어난 것이든, 극 밖이나 인물의 상상 속에서 일어난 것이든 - 관객들이 느끼는 두 여왕의 거리를 좁히고, 가까워진 것으로 느끼도록 만든다.

160) “Elizabeth entered, though she’s not literally in the room with everyone else.”

161) “Tell the queen / [...] I was sorry for my violence yesterday / and loved **her** like a sister / my heart forgave **her**/May **her** reign be a long and happy one / I wish her luck. In the end, **we** were the same” 강조된 부분에서 이 두 사람은 눈을 마주친다.

메리는 죽음을 맞이하며 엘리자베스를 용서한다. 이러한 대사는 원작에도 있는 것이며 2장에서 살펴본 바와 같이 희곡 텍스트에서 마리아의 내적인 감정적 불일치가 해소되었음을 보여주는 장치였다. 그러나 공연에서 반복적으로 보여진 ‘대면’ 장면들로 인해 두 여왕의 관계성이 달라지면서 메리의 ‘용서’는 그 의미가 한층 확장된다. 메리의 ‘용서’는 두 사람의 대립에서 메리의 일방적인 용서와 증오의 감정의 해소를 의미하는 것이 아닌, 두 여왕 사이의 ‘화해’를 지시하게 되는 것이다. 어느 한쪽이 죽을 때까지 반복하며 한 명이 다른 한 명을 처형시켰다는 역사적 기록에도 불구하고, 공연에서 두 여왕 사이의 갈등은 일관된 방향의 탈역사화를 통해 파국이 아닌 화해를 암시하는 방향으로 진행된 것이다. 때문에 막을 내린 후 커튼콜에서 두 여왕을 맡은 배우들이 서로를 포옹하는 장면은 마치 메리와 엘리자베스가 마침내 진정한 화해를 이뤘다는 사실을 보여주는 듯 해 더 큰 감동을 자아낸다.

이로써 아이크는 모든 면에서 서로 상반된 두 여왕의 갈등을 핵심 줄거리로 삼았던 실러 원작의 허구적 장면을 반복하고 확장하여 공연만의 의미를 만들어낸다. 가디언지의 리뷰는 “두 배우의 해석이 얼마나 다를 것인가 기대했지만, 관심을 사로잡은 것은 얼마나 이 둘이 유사한가였다 [...] 서로를 향해 손을 뻗었을 때, 이들은 너무나 닮아서, 그들은 한 사람의 확장된 버전으로도 보인다”¹⁶²⁾라고 평했다. 또한 이 비역사적인 장면들이 반복 강조되며 두 인물사이의 갈등이 거대한 역사적 맥락에서의 갈등이 아닌, 개인의 내면의 갈등 측면에서 조명되었다. 이렇게 동일성과 긴밀성이 강조된 두 여왕은 더 이상 역사적 맥락을 가진 역사인물 메리와 엘리자베스가 아니게 된 것이다. 탈역사화 된 인물들과 이들의 갈등은 아이크가 제시하는 동시대의 문제제기가 개입할 수 있는 매개가 된다.

162) “I had expected startling differences in interpretation from these very different actresses, whom I saw play both parts in back-to-back performances. What is riveting is how close they are. [...] They are so alike in their velvet trouser suits and white blouses that when they lie down, hand reaching towards each other, they could be an opened-out version of one person.”, The Guardians, DEC 18 2016

4.3. 탈역사화를 통한 역사의 현재화: 가장된 걸모습과 사회적 페르소나

아이크의 공연에서 탈역사화를 통해 이뤄지는 동시대성의 개입은 엘리자베스에게 집중되어 있다. 이 공연에서 원작과 가장 크게 달라진 모습을 보이는 것은 엘리자베스이기 때문이다. 아이크의 <메리 스투어트>에서 엘리자베스는 더 이상 도덕성이 떨어지거나 책임감 없고 무능한 여왕이 아니다. 그렇다고 역사책의 기록처럼 영국의 절대왕권을 상징하는 여왕의 모습으로 묘사되지도 않는다. 공연에서 허구의 사건인 ‘대면’의 거듭된 반복으로 두 여왕의 동일성과 긴밀함이 강조면서 원작에서 나타나던 두 여왕의 대비와 대립구도는 약화되고 엘리자베스는 공동 주인공으로 격상된다. 극은 주인공인 두 여왕이 서로 다른 고통을 겪는 ‘이중 비극’이 되는 것이다. 하지만 아이크는 두 여왕 중에서도 엘리자베스의 비극에 더 큰 비중을 두고 있는 것으로 보인다. 이 또한 실러가 만들어낸 비역사적인 장면인 카톨릭 전례 장면, 그리고 다시 한 번 두 여왕이 ‘대면’하는 장면에서 나타난다.

메리와 엘리자베스는 메리가 처형을 앞두고 환복하며 고해성사를 하는 장면에서 또 한 차례 ‘대면’한다. 이 장면에서 두 여왕은 실제로는 각각 분리된 시공간에 존재하지만, 하나의 무대 위에 동시에 등장한다. 이는 희곡에는 전혀 표현되지 않은 것으로¹⁶³⁾ 아이크가 만들어낸 연출적 장면이다. 이때 공간은 여왕들의 좌우 대칭적 위치와 조명으로 구분되는데, 메리는 무대의 왼편에서¹⁶⁴⁾ 사형 집행을 위한 흰 옷으로 갈아입고 생의 마지막을 준비한다. 메리를 따랐던 레이디들은 그녀를 둘러싸고 서서 진심으로 메리와의 이별을 슬퍼하며 주인의 마지막을 지키고자 한다. 사형수 메리가 입는 의복¹⁶⁵⁾은 색깔과 무늬가 없는, 단순하고 소박한 면으로 된 흰색 민소매 드레

163) 고전주의 극작술은 공간의 분할을 거부한다. 왜냐하면 무대 안과 무대 밖이 확고하게 분리되어 있기 때문이며, 이는 소위 ‘장소의 일치’라는 극작술에 해당한다. 안느 위베르스펠트, 『관객의 학교』, 아카넷, 2013, p. 155.

164) 4장 2절에서 언급한대로, 메리와 엘리자베스 역할의 배우가 바뀔 경우 좌우는 반대로 바뀐다.

165) 역사적 기록에 의하면 메리 스투어트는 사형장에서 붉은 드레스를 입은 채 목이 잘렸다고 한다. 서울시립오페단의 도니제티의 오페라 <마리아 스투아르다>공연에서 마리아는 역사 기록대로 붉은 드레스를 입고 죽음을 맞이한다.

스이다. 메리의 마지막 시중을 드는 이들은 모두 여성들 - 한나, 마거릿, 알릭스, 거투르드, 로잘린드 - 이며, 여성 사제 멜빌이 메리의 고해성사 및 성체성사를 집전한다. 이 장면 이후 메리는 활기찬 표정과 몸짓으로 죽음을 맞이할 수 있게 된다.

자유를 되찾는 메리의 모습과 대조적으로 무대 오른편에서는 점점 구속되어가는 엘리자벳이 그려진다. 엘리자베스는 여왕으로서 성장(盛裝)을 하는데 이를 돕는 이들은 메리의 경우와는 달리 모두 남성 - 그녀의 궁정 가신 데이비슨, 켄트, 벌리, 슈르스베리, 텔벳, 레스터 - 이다. 엘리자베스의 얼굴은 하얗게 분칠되며 생기를 빼앗긴다.¹⁶⁶⁾ 거대하고 무거운 가발도 씌워진다. 이 모든 과정은 벌리에 의해 감독된다. 남성 가신들은 인형에게 옷을 입혀주듯 차례로 엘리자베스를 치장한다. 파딩게일¹⁶⁷⁾과 보디스를 입히고, 그 위에 남성 셋이 매달려야만 입힐 수 있는 드레스를 입힌다. 커다란 러프 칼라와 무거운 가발, 화려한 진주목걸이가 차례로 여왕에게 치장되고, 여왕 스스로는 아무 것도 할 수 없기 때문에 소매 단추조차 가신이 잠가준다. 옷을 갈아입는 엘리자베스는 목각 인형처럼 그 움직임이 부자연스럽고 어색하다. 그녀는 옷을 갈아입기 위한 최소한의 움직임 외에는 거의 아무런 움직임도 보이지 않는다. 오랜 치장의 결과 완벽하게 16세기를 대표하는 여왕의 외형이 무대 위에 완성된다.

죽음을 향해 가는 메리의 마지막 상상 속에서 두 여왕은 다시 한 번 '대면'한다. 이때 두 여왕의 모습은 대조적이다. 처형 직전 메리는 맨발에 얇은 슬립 원피스 한 장 차림으로, 기지개를 켜고 자유롭게 전신을 움직이며 오랜 감옥생활 끝에 자유를 얻었다는 사실에 기뻐한다. 비록 죽음을 통한 '자유'이지만 매우 편안하고 해방된 모습이다. 반면 엘리자베스는 드레스와 가발, 거추장스러운 장신구들 때문에 손 이외 신체의 다른 부분은 거의 움직이지 못하고, 혼자서는 걷는 것조차 어려워 가신들 손에 이끌려 원형 무대 한 가운데에 선다. 무대 중앙에 있는 엘리자베스는 메리를 향해 손을 뻗고 멈춰서있는데, 무대가 회전함에 따라 엘리자베스도 오르골 속 인형처럼 회

166) 탈리아 테아터의 엘리자벳의 하얗게 분칠한 얼굴과 걸보기에 유사해진다. 탈리아 테아터의 엘리자벳의 흰 얼굴은 본인의 비인간적인 폭력성을 드러내는 가면과 같았다면, 알메이다 씨어터 엘리자베스의 흰 얼굴은 엘리자베스를 구속하는 '걸모습'을 보여주는 가면이라는 점에서 차이가 있다.

167) 분홍색 철사로 만들어진 구조물로 드레스 안에 입는다.

전한다. 두 여왕은 서로를 향해 손을 뻗어 다시 한 번 거울에 비친 상과 같은 대칭적 포즈를 취하고 애뜻하게 서로를 바라본다. 그러다 메리는 후련한 듯 뒤돌아 무대에서 내려온다. 곧이어 칼날이 떨어지는 사운드 이펙트와 함께 무대 뒤편 벽이 마치 단두대의 칼날처럼 떨어져 내려오면서 메리의 처형이 암시된다. 이후 메리를 유죄로 만든 증인들이 위증으로 밝혀지는 원작 5막의 마지막 장이 시작된다. 벌리는 여왕의 의사를 제대로 확인하지 않고 사형을 집행한 이유로 추방당하고, 엘리자베스의 오랜 충신 슈르스베리는 여왕에게 실망하고 은퇴를 청한다. 레스터는 이미 몰래 프랑스로 떠났음이 밝혀진다. 지시문대로 텅 빈 커다란 무대에 엘리자베스가 혼자 남는다. 이때 엘리자베스의 모습은 한 비평에서 표현한 것처럼 “감옥에 갇힌 여왕(메리)보다도 더 죄수”¹⁶⁸⁾처럼 고립되어있다. 엘리자베스는 메리를 처형시키면 자신이 자유로워질 수 있을 것이라 생각했지만¹⁶⁹⁾, 메리가 죽음을 맞이한 후에 정작 자유로워진 것은 엘리자베스가 아닌 메리였던 것이다.

결국 아이크의 <메리 스튜어트>는 메리 혼자만의 비극이 아닌, 두 여왕의 비극이 된다. 한 여왕은 사형대에서 죽음을 맞이하고, 다른 한 여왕은 피 묻은 드레스 속에 갇혀 홀로 고립되기 때문이다. 메리는 죽음을 맞이한 하지만 적어도 죽음을 통해 ‘자유’를 찾는다. 그러나 살아있는 엘리자베스는 메리와 달리 끝까지 억압에서 벗어나지 못하고 오히려 더 강하게 구속된 모습으로 혼자 무대에 남는다. 비극의 주인공으로서 더 적합한 것은 어쩌면 메리가 아닌 엘리자베스일지도 모른다고 공연은 넌지시 말하고 있는 것이다. 실제로 영국의 주요 신문과 잡지에 실린 비평들에서는 연극 <메리 스튜어트>에 대한 비평임에도 불구하고 메리에 대한 평이나 소감보다는 엘리자베스에 대한 이야기가 주를 이루고 있다는 점이 눈에 띈다.¹⁷⁰⁾ 그 배경에는 앞서 언급한 영국인들의 역사에 대한 태도가 숨어있다. 영국 알메이다

168) “Elizabeth is more of a prisoner than the captive queen could ever be.”, Fiona Mountford, *Mary Stuart review: Another powerhouse hit from the all-conquering Almeida*, London Evening Standard, 26 Jan 2018.

169) “once she is a corpse, I will be free and pure and clear”

170) 인터넷을 통해 접할 수 있었던 12개의 리뷰는 거의 대부분 엘리자베스에 집중하고 있다. 또한 두 여왕 역할을 맡은 배우들은 메리의 캐릭터는 비교적 쉬웠으며, 엘리자베스의 역할이 더 어렵고 고민할 거리가 많은 배역이라고 관객과의 대화에서 말한 바 있다. <마리아 슈투아르트>의 문학 연구 절대다수가 ‘마리아’를 중심으로 이루어져온 것과 상반된다.

씨어터의 <메리 스튜어트>는 메리가 주인공이었던 실리의 원작에서 엘리자베스를 또 다른 비극의 주인공으로 발굴해낸, 혹은 구해낸 것이라 할 수 있다.

마지막 장면에서 엘리자베스는 사람들이 그녀에게 옷을 입히는 순간부터 막이 내리는 순간까지 거의 움직이지 못한다. 그녀에게 드레스는 자신의 의지대로 움직일 수 없게 만드는 족쇄와도 같다. 이것은 ACT 2(원작 4막 10장)의 “왕관은 그저 보석 박힌 감옥과 같구나”라는 그녀의 독백을 떠올리게 한다. 심지어 엘리자베스는 감옥과 같은 드레스 차림이 되기 전에는 암살 시도 때 입고 있던 피투성이의 셔츠 차림이었다. 그 위에 화려한 드레스와 장신구들이 덮어씌워진 것이다. 단장이 끝난 후 엘리자베스의 무대는 시간이 멈춘 듯 정지하고, 16세기의 초상화처럼 완성된 여왕의 모습이 관객들에게 ‘전시’된다.

이때 엘리자베스의 의상은 공연 전체를 통틀어 유일하게 극 중의 시대와 일치하는 16세기 스타일의 의상이다. 드레스 차림의 엘리자베스는 장면이 전환될 때까지 미동 없이 멈춰있다. 이 장면에서 엘리자베스는 과거의 시간에 영원히 혼자 남은 것처럼 느껴진다. 그녀는 피로 흥건한 내부를 가리고 드레스로 전신을 구속당한 채, 미래로 나아가지 못하고 16세기에 갇혀있게 된 것이다. 이렇게 16세기 시대의상으로 치장된 엘리자베스는 극 내내 엘리자베스가 받은 고통, 즉 정의로운 여왕이라는 ‘겉모습’ 전체를 형상화한 것으로도 보인다. 자기 자신이 만들어낸 ‘정의로운 여왕’이라는 가면, 잉글랜드의 민중들이 바라는 ‘공정한 여왕’이라는 가면, 잉글랜드의 가신들이 바라는 ‘강력한 군주’의 가면 등이 그것이다. 그녀는 개인과 대중에게 소비되는 모습으로 만들어지며 극 내내 고립되어있다. 이것은 연출이 직접 언급하기도 한 카를 융의 ‘페르소나’를 떠올리게 한다.¹⁷¹⁾ 결국 그동안 엘리자베스를 구속해 온 것 여왕의 ‘페르소나(Persona)’¹⁷²⁾였던 것이다.

171) Almeida Theatre <Mary Stuart> 프로그램 북 참조

172) 페르소나는 개인의 무의식과 사회 사이 관계의 복잡한 체계로서, 다른 사람에게 확실한 인상을 남기기 위해, 그리고 다른 한편으로는 개인의 본성을 감추기 위해 고안된 적절한 종류의 가면이다. Carl Jung, “The Relations between the Ego and the Unconscious”(1928) In collected Works 7 : Two Essays on Analytical Psychology 참조. 이러한 페르소나는 개인이 세계에 적응하기 위한 시스템이자, 세상을 대하는 데 있어서 취하는 태도를 말한다. 모든 직업이나 직종에는 그들만의 독특한 성격의 페르소나가 있는데, 특정 양식의 행동이 세상에 의해

이러한 주제는 실리의 원작에 내포된 테마 중 하나인 ‘위장된 가상’의 문제를 극의 핵심 주제로 끌어올리고, 이를 21세기 현대 인간 사회의 보편적 문제와 연결시킨 것이라 할 수 있다. 2장에서 살펴본 것처럼 실리의 『마리아 슈트아르트』에는 ‘가장된 겉모습(Schein)’과 ‘본모습(Sein)’을 안고 살아가는 인간의 보편적 특성이 나타난다. 필요에 따라 ‘겉모습’을 바꾸어가며 이용하는 인물들의 이중성은 상대적으로 작품에서 부정적인 것으로 묘사되는 것으로 보인다. 가식적 겉모습은 인물의 비도덕성을 보여주는 척도로 이해될 수 있으며 이러한 이중성을 극복하는 것이 - 그것이 비록 현실에서는 이뤄질 수 없더라도 - 진정한 자유로 해석되었다.

아이크의 <메리 스튜어트>에서도 이러한 ‘겉모습’은 원작에서처럼 ‘자유’와 반대되는 개념으로 나타난다. 하지만 실리의 원작에서는 이 ‘겉모습’이 엘리자베스 개인의 이중성을 부각시키는 요소였던 반면, 영국 공연에서는 그것이 엘리자베스를 억압하는 주체로 바뀌었다는 점에서 큰 차이가 있다. 엘리자베스는 “공공의 소비를 위해 만들어진다. 흰 가면 같은 얼굴, 구속복 같은 보디스, 해부된 내장처럼 보이는 붉은 파딩게일과 함께 그녀는 결혼식 케이크처럼 회전한다”¹⁷³⁾라고 적은 <가디언>의 리뷰는 엘리자베스가 처해 있는 억압된 상황을 잘 보여준다. 즉 관객들은 이러한 억압받은 엘리자베스의 모습에서, 그리고 엘리자베스와 동일한 존재로 표현되는 메리의 모습에서, 현대 사회가 여성에게 요구하는 역할과 이미지, 그리고 그것과의 괴리에서 오는 개인 내면의 갈등과 같은 오늘날 우리시대의 문제를 떠올릴 수 있게 된다.

이 마지막 장면에서 중요한 또 다른 사실은 여기서 16세기 영국을 떠올리게 하는 의상이 공연 중 처음으로 등장한다는 사실이다. 공연이 시작한

강요되며, 그 직업의 종사자들은 그 기대를 만족시키기 위해 주어진 페르소나를 감수한다. 여기서 위험한 것은 그들이 (본성을 손상시키고) 그들의 페르소나와 똑같아진다는 것이다. 페르소나는 실제 자신은 아니지만 자신과 다른 사람들이 생각하는 자기 자신의 모습이라고 할 수 있다. Carl Jung., “Concerning Rebirth”(1940), In *Collected Works*, 9, Part 2 : *The Archetypes and the Collective Unconscious* 참조

173) “Elizabeth is made up for private isolation and public consumption:white mask face; straitjacket bodice; scarlet hoops for her farthingale that looks like entrails. She revolves like a wedding cake” Susannah Clapp, “Mary Stuart review - an electrifying update of Schiller’s royal drama”, *The Guardians*, DEC 18 2016.

순간부터 단 한 번도 16세기 영국을 떠올리게 하는 의상이나 소품, 무대장치 등이 등장하지 않는데, 갑자기 극의 말미에서 처음으로 시대적 의상과 분장이 나타나는 것이다. 이것은 위에서 언급한 것처럼 억압당한 엘리자베스의 고립을 형상화하는 동시에 이 작품이 과거를 소재로 하는 역사극이라는 점을 환기한다. 이러한 환기는 - “일단 일어난 모든 사건은 일어나지 않은 사건보다 신빙성이 있”¹⁷⁴⁾다는 레싱의 지적처럼 - 무대 위 인물 중 대다수를 16세기 역사 속 실존했던 인물로 만들어주며, 이들이 겪는 고통과 억압을 실제 발생했던 사건으로 만들어준다. 특히 영국인들에게 있어서 이것은 그들의 ‘과거’가 되는 것이다.

그러나 탈시간적 모드가 계속 유지되어온 공연에서 ‘시대적인 것’의 갑작스런 등장은 역설적으로 그것이 ‘시대착오’적으로 느껴지게 만든다. 실제로 갑작스럽게 16세기의 모습으로 ‘복원’된 엘리자베스는 우스꽝스러운 느낌을 주며 관객과 무대 세계 사이에 ‘거리감’이 생겨나게 만든다. 이 거리는 실러가 관객에게 요구했던 성찰을 위한 거리를 떠올리게 한다. 역사적으로 복원된 엘리자베스의 모습은 오늘날 우리의 시간 속에서 (재-)현재화된 역사의 낯선 얼굴이다. 관객은 연극적 환상에 빠져 이 얼굴 속에서 역사 그 자체, 역사적 인물인 엘리자베스를 보는 것이 아니라, 그 낯선 인물 뒤에 숨어 있는, 우리의 현실에 던져진 질문을 알아보고 그에 대해 성찰하게 된다.

실러가 역사극을 통해 당대 관객들에게 ‘자기 시대에 대해 성찰할 것’을 요구했던 것처럼, 아이크는 <메리 스튜어트>를 보는 관객들에게 오늘날을 돌아보도록 요구한다. 이때 과거와 현재를 이어주는 매개가 역사의 재구성을 통해 도출한 보편성이라는 점에서 아이크 연출의 작업에서도 실러의 작업과 동일한 지점이 발견된다. 아이크는 실러의 텍스트에서 메리와 엘리자베스의 동일성, 즉 높은 신분에도 불구하고 남성 중심의 정치 세계 속에서 억압당한 여성으로서의 보편적 이미지를 도출하기 때문이다.

이를 위해서 아이크는 특히 실러의 탈역사적 역사 재구성 원칙 중 ‘허구적 사건의 창안’을 적극 활용한다. 그는 실러가 창안한 허구적 사건을 무대에서 강조하고 반복하는 연출을 통해 두 여왕을 동일하고 긴밀한 존재로 만든다. 동시에 소재가 내포하는 역사적 차원의 집단적 갈등이 아닌, 사회가 개인에게 가하는 구조적인 억압과 이로 인한 내면의 갈등에 주목한다. 동시

174) Lesseing, *Hamburgische Dramaturgie*, 15. März, 1768.

대적 문제제기가 탈역사화를 통해 이루어지는 것이다.

이 프로덕션의 또 다른 특징은 역사성의 통제가 필요한 만큼 자유롭게 이뤄진다는 점이다. 그동안 영국 무대에서 이 작품을 수용하는 데 방해가 되었던 소재의 역사적 맥락은 두 여왕의 존재를 동일인물과 다름없게 묘사 하면서 사라진다. 탈시간적인 무대와 의상의 사용을 통해 역사적 성격도 약화된다. 하지만 동시에 작품이 다루는 소재가 ‘관객들 자신의 역사’라는 점은 사라지지 않는다. 공연이 시작되기 전 ‘지적 준비’를 통해, 그리고 공연 내내 소환되는 잉글랜드 역사에 대한 언급들을 통해, ‘잉글랜드 국민’들을 극중에서 호명하는 것을 통해, 또 16세기 의상이 등장하는 마지막 장면을 통해 이 이야기가 ‘영국’의 역사라는 점은 끊임없이 상기된다.

다시 말해 아이크의 <메리 스튜어트>에서 역사적 맥락은 소거되지만, ‘영국’이라는 특수성은 현재화 되어 남게 되는 것이다. 이렇게 남은 지역적 특수성은 관객들로 하여금 공연과 현대사회와의 유사점을 찾고 그를 통해 오늘날에 대한 성찰을 하도록 만드는 친숙한 계기가 된다. 이러한 아이크의 작업은 과거를 소재로 오늘날의 역사를 무대 위에 쓰고 있는 것으로도 보인다. 아이크는 실러가 서술한 16세기의 역사를 21세기의 역사로 새롭게 서술하고 있는 것이다.

5. 결론

실러에게 있어서 역사는 보편적인 것을 보여주는 것이었다. 그러한 보편사 서술의 연장선상에 있는 『마리아 슈투아르트』는 역사가 내포하고 있는 보편성과 내적인 가능성을 보여주는 것을 목표로 하고 있다. 이러한 탈역사적 역사극 창작의 목적은 16세기로부터 가져올 수 있는 보편성을 매개로 관객들이 18세기 당대 현실에 대한 성찰을 할 수 있도록 유도하는 것이었다. 이러한 관점에서 『마리아 슈투아르트』를 살펴보면 이 작품의 탈역사적 요소들이 일관되게 하나의 목표를 향하고 있다는 사실을 확인할 수 있다. 실러는 작품에서 인간의 보편성을 더욱 이상적인 형태로 보여줄 수 있도록 역사적 사실들을 재구성한 것이다.

이때 역사의 재구성은 두 가지 방향으로 이뤄진다. 보다 순수한 형태로 보편성을 도출할 수 있도록 참고한 역사 기록들 중 필요한 부분만 남기고 그 외의 부분은 제거하며 역사적으로 잘 알려진 인물과 사건의 특징을 소거하거나, 기록들을 바탕으로 새로운 인물이나 사건 혹은 새로운 인과관계를 적극적으로 창안하는 것이다. 이러한 소거와 창안이라는 탈역사적 작업의 바탕에는 실러가 역사서를 집필할 때와 동일한 수준의 철저한 역사연구가 깔려있다.

탈역사적 경향은 오늘날의 <마리아 슈투아르트> 공연에서도 뚜렷하게 찾아볼 수 있다. 슈테판 김미히 연출의 탈리아 테아터 프로덕션에서는 원작 텍스트가 가지고 있던 ‘역사’가 다른 그 어떤 프로덕션에서보다 극단적으로 소거되는 방향으로 탈역사화한다. 16세기 역사는 작품에 내재된 ‘폭력성’을 중심으로 한층 추상화되고, 무대에서 자행되는 ‘폭력’이 프로덕션의 보편적 주제로 부각된다. 또한 제거된 역사적 맥락의 자리에는 공연을 경험하는 관객이 실제로 처한 그 순간의 객석에서의 현실 뿐 아니라 오늘날 독일의 사회문제가 깊숙하게 개입될 여지가 생긴다. 이러한 탈역사화 작업의 방식과 목적, 그리고 효과를 고려할 때 김미히는 결과적으로 실러가 『마리아 슈투아르트』에서 한 일을 반복·확장하고 있는 것이라 할 수 있다.

로버트 아이크 연출의 알메이다 씨어터 프로덕션에서도 <메리 스튜어트>는 탈역사화한다. 이 프로덕션에서 또한 역사성의 소거가 드러나지만, 역사성의 소거보다는 창안된 허구적 사건의 강조와 반복이 더욱 두드러진다. 이

를 통해 연출은 사회가 개인에게 가하는 구조적 억압이라는 보편성을 원작에서, 그리고 소재에서 도출한다. 이러한 점에서 알메이다 프로덕션 또한 실러의 탈역사화 작업의 연장선상에서 원작과 소재를 다루고 있다고 할 수 있다.

실러의 <마리아 슈투아르트>는 지금도 다양한 국가의 프로덕션에서 다양한 방식으로 탈역사화되어 공연되고 있다. 때문에 본 논문에서 살펴본 두 공연의 분석만으로 작품과 관련될 수 있는 탈역사화의 모든 양상을 설명하는 것에는 한계가 있다. 또한 오늘날 역사극에서 빈번히 관찰되는 탈역사화 현상을 일반화하여 설명하는 데에도 한계가 있을 것이다.

역사극에서의 역사는 다양한 방식의 탈역사화를 통해 동시대의 관객들과 관계 맺는다. 탈역사화의 의도와 탈역사적 창작 바탕에는 작가가 이 사회를 어떻게 진단하고, 이 사회를 살아갈 우리들이 어떻게 살아가야하는가에 대한 성찰이 담겨있다. 이처럼 공연을 다양하게 변주시키고 과거에 동시대성을 기입할 수 있도록 하는 역사극의 탈역사화에 대한 연구는 오늘날 역사극 작품을 읽어내고 비평하는 하나의 기준점이 될 수 있을 것이다. 이를 위해서는 향후 보다 많은 개별 작가와 역사극 작품의 연구들을 통해 희곡과 무대 차원에서 발생하는 다양한 탈역사화 현상이 충분히 해명되어야 할 것이며, 그것이 바탕이 되어야 해당 연구가 역사극의 탈역사화에 대한 일반적인 연구로 확장되어 나갈 수 있을 것이다.

참 고 문 헌

1차 문헌

Schiller, Friedrich, *Maria Stuart*, Reclam, 2017

Schiller, Friedrich, *Mary Stuart*, London: Oberon, 2016. Print

실러, 프리드리히, 이원양 역, 『메리 스튜어트』, 지식은만드는지식, 2015

실러, 프리드리히, 윤선구 외 역, 『미적 교육론』, 대화문화아카데미, 2015

실러, 프리드리히, 장상용 역, 『실러의 미학·예술론:칼리아스 편지, 우미와 존엄 외』, 인하대학교 출판부, 1999.

공연 관련 자료

〈Mary Stuart〉, By Schiller, Friedrich. Adaptation & Dir. Robert Icke, 2018, Duke of York Theatre, 2018-02-08 / 2018-02-10 Performance

〈Mary Stuart〉, 2017-1-11 the V&A's Theatre & Performance Archives, DVD

〈Maria Stuart〉, By Schiller, Friedrich. Adaptation & Dir. Stephan Kimmig, 2007, Hamburg Thalia Theater, DVD

〈Maria Stuart〉 프로그램 북, Almeida Theater, 2018

〈브리타니쿠스〉 프로그램 북, 국립극장, 2000.

2차 문헌

- 김기봉, 「역사극, 무대로 나온 역사 : 역사극의 기원, 개념, 범주」, 『드라마연구』, 제32호, 한국드라마학회, 2010.
- 김동훈, 「비극의 영웅과 연극적 형상화 - 실러의 비극 <마리아 슈투아르트>」, 『뫼히너와 현대문학』, 2021, pp.5-27.
- 김성희, 「역사극의 탈역사화 경향 : 역사의 유희와 일상사적 글쓰기」, 『한국연극학』, 48, 2012.
- 김형기, 『포스트드라마 연극의 지각방식과 관객의 역할』, 푸른사상, 2014.
- 도경선, 「프리드리히 실러의 비극 『마리아 슈투아르트』에 구현된 ‘아름다운 영혼’」, 석사학위논문, 서울대학교, 2008.
- 라신, 장, 「브리타니쿠스」, 『라신희곡선집』, 정병희 외 옮김, 서울대학교출판부, 1999.
- 루카치, 게오르그, 『역사소설론』, 이영옥 옮김, 거름, 1987.
- 벤느, 폴, 『역사를 어떻게 쓰는가』, 이상길·김현경 역, 새물결, 2004.
- 아리스토텔레스, 『시학』, 천병희 역, 문예출판사, 2015.
- 안병직, 「픽션으로서의 역사: 헤이든 화이트의 역사론」, 『인문논총』, 제 51집, 2004.
- 알트, 페터 안드레, 『실러 : 생애 작품 시대 1-2』, 아카넷, 2015.
_____, 『실러 : 생애 작품 시대 2-1』, 아카넷, 2015.
_____, 『실러 : 생애 작품 시대 2-2』, 아카넷, 2015.
- 양계른, 에밀, 『역사철학』, 유현식 역, 민음사, 1991.
- 엄양선, 「실러의 드라마에 나타난 여성상」, 박사학위논문, 숙명여자대학교, 2003.
- 양승국, 「역사극의 가능성과 존재 형식에 대한 소고 - 역사를 무대 위에

- 소환·재현하는 방식을 통하여」, 『한국극예술연구』, 25, 2007.
- 이정희, 「실러의 후기 드라마에 나타나는 여성 인물들의 변화와 발전 - 『마리아 슈투아르트 Maria Stuart』와 『오를레앙의 처녀 Die Jungfrau von Orleans』를 중심으로」, 『괴테연구』, 한국괴테학회, vol.0 No.17, 2005.
- _____, 「역사와 예술에 대한 시학적 성찰 - F.실러의 드라마 『발렌슈타인』 3부작을 중심으로-」, 『뷔히너와 현대문학』, 한국뷔히너학회, No.43, 2014.
- 이정희, 「실러의 『마리아 슈투아르트』에서 구현된 인간의 자율성」, 『인문학지』, 충북대학교 인문학연구소, 23, 2006, pp.163-179.
- 위베르스펠트, 안느, 『관객의 학교』, 아카넷, 2013.
- 장영지, 「현대 연극의 소통 전략 연구 -포스트드라마 연극에 대한 비판적 성찰을 토대로-」, 박사학위논문, 서울대학교, 2019.
- 장원영, 『실러의 역사극 연구 - 역사적 진실과 시적 진실』. 형설출판사, 1995.
- 최석희, 「실러의 작품에 나타난 여성성」, 헤세연구, 20, 2008, pp.109-131.
- 파비스, 빠트리스, 『연극학사전』, 신현숙·윤학로 역, 현대미학사, 1999.
- Barton, Brian. *Das Dokumentartheater*, Stuttgart: Metzler, 1987.
- Bull, John. “‘History Repeating Itself?’ : Text and image, theatre and performance: Howard Brenton and David Edgar’s appropriation of the historical drama”, *Studies in Theatre and Performance*, 33:2, 169-185, 2014.
- Carroll, Noël. “INTERPRETATION, HISTORY AND NARRATIVE”, *The Theory of Interpretation*, vol. 73, no. 2, 1990.

- Christian Grawe. *Erläuterungen und Dokumente Friedrich Schiller Maria Stuart*, Reclam, 2011.
- Dann, Otto(Ed.). *Schiller als Historiker*, Stuttgart·Weimar, Metzler, 1995.
- De Groot, Jerome. *Consuming History*, New York: Routledge, 2009.
(『역사를 소비하다』, 한울, 2014.)
- _____. *Remaking History : the past in contemporary historical fictions*, New York: Routledge, 2016.
- Fischer-Lichte, Erika. *Theaterwissenschaft*, Tübingen, 2010.
- _____. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. New York: Routledge, 2014.
- Gerould, Daniel(Ed.). *Theatre/Theory/Theatre*, Applause Theatre&Cinema Books, New York, 2000.
- Guthke, Karl. *Maria Stuart : Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*. Tübingen, 1994.
- Göbels, Bettina and Guthrie, John. “Schiller’s Killer Queen’ on the Streets of London”, *Contemporary Theatre Review* 16, no. 4, 2006.
- Hernadi, Paul. “Re-Presenting the Past : A Note on Narrative Historiography and Historical Drama”, *History and Theory* 15, no. 1, 1976.
- Hofmann, Michael. *Schiller und die Geschichte*, München, 2006.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, Routledge, 1988.
- Jenkins, Keith. *Rethinking History*. London: Routledge, 1991.(『누구를

- 위한 역사인가』, 최용찬 역, 혜안, 2002.)
- Knight, A. H. T. “Some Considerations Relating to Georg Büchner's Opinions on History and the Drama and to His Play <Dantons Tod>”, *The Modern Language Review* 42, no. 1, 1947.
- Lesseing, Gotthold Ephraim. *Hamburgische Dramaturgie, 1767-1769.* (『함부르크 연극론』, 윤도중 역, 지만지드라마, 2019.)
- Lindenberger, Herbert. *Historical Drama - The Relation of Literature and Reality*, Chiago: The University of Chicago Press, 1975.
- Lytton, Edward Bulwer. *Poems and Ballads of Schiller*, Leipzig, 1884.
- Mainland, W. F. *Schiller & the changing past*, William Heinemann, London, 1957.
- Mayhew, Mickey. *Mary queen of Scots*, The History Press, 2015.
- Menhennet, *The Historical Experience in German Drama from Gryphius to Brecht*, Camden House, 2003.
- Postlewait, Thomas(Ed.). *Representing the Past - Essays in Performance Historiography*, University of Iowa Press, 2010.
- Rokem, Freddie. *Performing History - theatrical representations of the past in contemporary theatre*, University of Iowa Press, 2010.
- Saranpa, Kathy. *Schiller's Wallenstein, Maria Stuart, AND Die Jungfrau von Orleans - The Critical Legacy*. Newyork, 2002.
- Sautermeister, Gert. *Maria Stuart : Schillers Dramen, Neue Interpretationen*. Stuttgart, 1979.
- Schiller and Goethe. *Correspondence between Schiller and Goethe from 1794 to 1805*, London, 1877.

- Schneider, Rebecca. *theatre & history*. Red Globe Press, 2014.
- Sharp, Lesley. *Schiller and the Historical Character, Presentation and Interpretation in the Historiographical Works and the Historical Drama*. Oxford, 1982.
- _____. *Friedrich Schiller : drama, thought, and politics*. Cambridge, 1991.
- Steiner, George. *The Death of Tragedy*, New York: Oxford University Press, 1961.
- Stern, Tom. “History plays as history”, *Philosophy and Literature* 36, no. 2, 2012. pp. 285–300
- Wais, Kurt. *Schillers Wirkungsgeschichte im Ausland*, Stuttgart, 1955.
- Weir, Alison. *The Life of Elizabeth I*, Ballantine Books, 1998.(『엘리자베스 1세』, 루비박스, 2007)
- Wormald, Jenny. *Mary, Queen of Scots*. London: George Philip, 1988.
- White, Hayden. *Historical Text as Literary Artifact, in Tropics of Discourse : Essays in Cultural Criticism*. Baltmor: The Johns Hopkins Press, 1978.
- _____. 『메타 역사 : 19세기 유럽의 역사적 상상력』, 천형균 역, 지식을만드는지식, 2011.
- Wiese, Benno von. *Friedrich Schiller*, Stuttgart: Metzler, 1978.
- Witte, William. “Schillers Maria Stuart and Mary, Queen of Scots.” *Stoffe Formen Strukturen Studien Zur Deutschen Literatur, Max Hueber Verlag*. München, 1962, pp. 238–250.
- Zweig, Stephan. *Maria Stuart*, Frankfurt am Main : Fischer Bücherei, 1959.(『메리 스튜어트』, 안인희 역, 이마고, 2008.)

기타 자료

Christoph Funke, "Theatertreffen Berlin: Schillers »Maria Stuart« vom Thalia Theater Hamburg", *Neues Deutschland*, May. 15. 2008.

Fiona Mountford, "Mary Stuart Review: Another Powerhouse hit from the all-conquering Almeida", *London Evening Standard*, Feb. 26. 2018.

Heribert Vogt, "Stephan Kimmig: Das war eine tolle und wichtige Zeit", *Rhein-Neckar-Zeitung*, April. 27. 2013

Johanna Thomas-Corr, "Robert Icke on getting hate mail, why Mary Stuart is like the Brexit vote and ending boredom in theatre", *Evening Standard*, Dec 20. 2017.

Susannah Clapp, "Mary Stuart review - an electrifying update of Schiller's royal drama", *The Guardians*, Dec. 18. 2016.

"Schäuble will Foltergeständnisse nutzen", *Spiegel*, Dec. 16. 2005.

Schiller, *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung*.

<https://www.projekt-gutenberg.org/schiller/niederld/niede02.html>

데비 플레이하우스(Derby Playhouse, 2005) 프로덕션 상세설명 페이지

https://www.bbc.co.uk/derby/content/articles/2005/03/04/preview_mary_stuart_playhouse_event_feature.shtm

스케어리 리틀 걸즈(Scary Little Girls, 2005) 프로덕션 상세설명 페이지

<https://scarylittlegirls.co.uk/plays/maria-stuart/>

Abstract

De-historicization of Historical
Drama : With a Focus on Friedrich
Schiller's "Maria Stuart"

Seulah Lee

Interdisciplinary Program in Performing Arts Studies

The Graduate School

Seoul National University

This study analyzes the de-historicization of Friedrich Schiller's historical drama "Maria Stuart" (1801) and two of its contemporary stage productions. This is to examine post-historicity, rather than historicity, as a key perspective to understand the past which is reproduced in the historical play "Maria Stuart".

The word historical play is a combination of 'history', which is generally understood as 'fact about the past', and 'play', which is understood as fiction. Therefore, 'history' in historical dramas has the unique position of containing both reality and fictionality, and historical dramas themselves have always existed in the tension between reality and fiction. In today's contemporary historical

plays, not only are both fictional and non-historical elements used, but also the control of the historical nature of the components in the play is carried out in various ways in the drama text and performance. And this control of historicity is closely related to the de-historicization of historical plays.

So far, the post-historicity of “Maria Stuart” has not been critically discussed yet for two contradicting reasons. First of all, since theatre is fundamentally fictional, the intervention of fiction is profoundly natural, no matter how much historical resources are used as the subject. On the other hand, since the 19th century, there has been the traditional tendency to pursue historical realism which requires accuracy of the history depicted in plays.

However, if the definition of ‘history’ changes, the perspective on the meaning and the role of ‘history’ in historical plays can also be changed. Since the 20th century, under the influence of postmodernism, active skepticism about objective history has emerged from within historical academia. Historical reality, or the past itself, certainly existed, but its meaning and interpretation arise only through the historian’s description, that is, historiography. Therefore, history as historiography cannot be an objective writing, but a subjective result of interpreting the meaning of events that occurred in the past. Since this historiography must include the narratives created by historians, it is argued that it is important to examine how history is organized and constructed in order to understand history.

This change also affected the perception of the history described in historical plays. That means, that re-examination of the literary nature of history itself and serious historical introspection

on the histories depicted in literature and art works have emerged as an important research area. In other words, the work of writers and directors who create or stage historical dramas is basically no different from the work of historians, and research on historical dramas focusing on such an aspect is needed.

This paper presents how history is reconstructed in Friedrich Schiller's "Maria Stuart". This is because Schiller, as a historian and historical playwright, wrote this work based on his own historical perspective, which is different from the prevailing view of his time and closer to the contemporary understanding of history. For Schiller, the way he handled historical resources as a historian and the way he handled them as a historical dramatist has no fundamental difference. Schiller actively recreates the historical figures of Mary, Queen of Scots and Elizabeth I, Queen of England, their political confrontation, and the historical event, the Queen's execution in his work. Chapter 2 examines his historical viewpoint, 'Universal History' and analyzes how he constructs and reconstructs history; His construction of history is carried out through de-historicization in two ways: 'erasure' and 'invention' in order to derive universality from the historical resources.

Chapters 3 and 4 thoroughly examine the de-historicization that extends to the stage and theatre by analysing theatre works. When a historical drama is performed on the stage, de-historicization can actively appear in all elements implemented on stage extending beyond the text of the play. In addition, I explore two different productions, *Maria Stuart*(2007) and *Mary Stuart*(2016): one from Germany, where the play was originally written, and the other from England, where the play was set.

This is to confirm that the de-historicization of the two works has different directions, and nevertheless, both productions succeed Schiller's de-historical work.

In the production directed by Stephan Kimmig, which is demonstrated in Chapter 3, historical elements are radically eliminated. The 16th century history is further abstracted in the theme of violence, which are highlighted in the production through the violences committed on the stage. In contrast, the production directed by Robert Icke, which is dealt with in Chapter 4, is de-historicized in a way that emphasis and repetition of the invented fictional events are prominent. Through this, he derives the theme of society's structural oppression imposed on individuals from Schiller's work and from historical subjects.

In this way, through de-historicizing work, the same historical facts and a single historical drama can be transformed and performed in various ways, and through such process, contemporaneity can be intervened in the past, which enables today's audiences to relate to the past. This study can be an attempt to read such diverse variations and contemporaneity in this play and its performances. Also, this study can provide a starting point for more general and universal research to explain the de-historicization of historical dramas, and suggest the concept of de-historicization as a criteria for further reviewing and criticizing contemporary historical theatre works.

keywords : historical drama, Friedrich Schiller, Maria Stuart, de-historicization, post-historicity, historical fiction

Student Number : 2016-29267