

명동포럼: 입센읽기

강연식 토론회

『헨리크 입센을 만나다』

일시: 2012년 5월 23일(수) 19:30

장소: 명동예술극장 공연장

주최: 명동예술극장, 주한노르웨이대사관



명동예술극장
MYEONGDONG THEATER

목 차

1. 『세계무대속의 입센』

- 입센작품세계 및 각국에서 받아들여진 입센수용방식 ----- 3

발제: 비그디스 이스타드 Vigdis Ystad, 노르웨이문학사학자/Henrik Ibsens Skrifter 편집장

1978년부터 입센 연구의 중심지인 오슬로 대학의 스칸디나비아문학 교수로 재직하였다. 노르웨이, 스웨덴, 덴마크, 독일, 이탈리아, 체코, 영국, 멕시코, 미국에서 입센에 대한 강연을 펼쳐왔으며, 많은 유럽국가들을 비롯하여 이집트, 멕시코, 중국, 방글라데시 등에서 입센연극제작에 참여하였다. 입센에 대한 가장 방대한 연구 프로젝트인 *Henrik Ibsens Skrifter*의 편집장으로 활동하였으며, 노르웨이 학술원, 왕립문학·역사·유물원, 왕립과학원 회원이다. 1988년부터 2001년까지 격년으로 발행되는 학술지 <입센에 대한 현대적 접근(Contemporary Approaches to Ibsen)>의 공동편집장(1988~2001)을 역임한 바 있다.

2. 『한국에서의 입센 수용』 ----- 13

발제: 김미혜 한양대학교 연극영화과 교수, <헤다 가블러> 번역

고려대학교 문과대학 영문학과 학사/ 오스트리아 빈 대학교 연극학 박사
현재 한양대학교 연극영화과 교수로 후학양성뿐 아니라 공연번역 및 드라마투르그로서 공연제작에서 활발히 참여하고 있다. 주요저서로는 『대본분석』, 『20세기의 위대한 연극인들』, 『헨리크 입센』 등이 있다. 제4회 대산문학상 번역부분 상을 수상하였다.

3. 『입센 연극을 무대에 올린다』

- <헤다 가블러> 연출 작업 ----- 17

발제: 박정희 연극연출가, <헤다 가블러> 연출

연출가/ 극단 풍경 대표
극단 사다리 상임연출, 한국연출가협회 부회장을 역임하였다. 주요연출작으로는 <응시>, <기타맨>, <이오카스테>, <코뿔소의 사랑>, <마라, 사드>, <철로>, <신의 아그네스>, <유다의 키스>, <하녀들>, <예술하는 습관>이 있으며 서울연극제 연출상(<철로>, 2008), 한국연극평론가협회 BEST 3로 연출작 <하녀들>(2002)이 선정된 바 있다.

4. Q&A ----- 21

사회: 김창화(상명대학교 연극학과 교수)

통역: 이단비

발제 1

『세계무대속의 입센』

입센작품세계 및 각국에서 받아들여진 입센수용방식

비그디스 이스타드 (Vigdis Ystad)

노르웨이문학사학자

Henrik Ibsens Skrifter 편집장

입센의 작품세계

헨리크 입센(1828-1906)은 현대극의 위대한 거장이다. 그의 생전에 이미 그의 작품은 노르웨이 최고의 수출품 중 하나였고, 그 사실은 지금까지 유효하다. 그의 연극은 매일 전 세계 수백 개 지역에서 무대에 오른다. 입센의 작품은 또한 노르웨이어뿐만 아니라 다양한 언어로 계속 출간되고 있다. 구 번역본은 새로운 번역으로 증보되고 있으며, 새로운 언어로 된 번역본이 추가되고 있다. 새로운 번역본들이 최근 폴란드어, 라트비아어, 헝가리어, 체코어, 이란어(파르시어), 아랍어, 베트남어, 불어, 포르투갈어, 독일어, 영어로 인쇄되었고, 이외에도 다수의 외국어로 출간되었다. 최근에는 입센의 희곡 <민중의 적>, <바다에서 온 여인>, <인형의 집>, <유령>이 각각 1998년, 2000년, 2005년, 2006년에 무대에 오르는 동안 한국어로 번역되었다.

입센은 동시대 작가들과 같은 문학적 자극에 의존하는 당대 사람이었다. 그는 노르웨이, 북유럽 및 유럽문학에서만 영감을 받지 않고 자유로워지기 위해 애썼다. 영감의 원천은 아이슬란드 사가(saga, 영웅전설담) 문학, 노르웨이 민속, 역사, 키에르케고르, 헤겔, 니체 및 그 밖의 다른 사람들의 철학 등으로부터 나올 수 있었다. 하지만 무엇보다도, 그는 셰익스피어, 볼테르, 스크리브, 괴테, 실러, 올렌슈클라거 혹은 당대의 바이런, 디킨즈, 스투어트 밀과 같은 문인들로부터 영감을 받았다.

노르웨이와 노르웨이의 유명인물들이 입센의 극에 등장하는 것은 분명하다. 하지만 동시에 19세기 후반의 유럽의 일반적 삶의 모습을 보여주기 위해 노르웨이 현지 풍경 묘사가 상당히 절제되어 있다. 이 사실은 노르웨이 전래 동화에 기반을 둔 극시 <페르 쿼트(1867)>에서 명백하게 드러난다. 이 극시에 나오는 사건은 일부는 현실적이고 일부는 동화적이다. 페르가 솔베이를 어떻게 만나고, 일생 동안 시련을 겪고, 인생 말년에 옛 연인 솔베이에게 돌아가는 내용을 그린 이 이야기는 노르웨이의 전설에서 아슬라드(Ashlad)와 공주의 관계를 이야기하는 방식과 비교될 수 있다. 이런 전설은 늘 해피엔딩으로 끝나지

만 입센의 결말은 뭔가 확실하지 않은 느낌을 주는데, 그 이유는 결말이 마지막 장면에 달려 있는 것이 아니라 페르의 실존적 선택에 달려있기 때문이다. 만약 페르가 진정한 자신의 자아에 책임을 지는 선택을 하지 않는다면 그는 단추공의 희생물이 되고 '무의미한' 존재가 되는 것이다. 입센은 극작가로서 전형적인, 의문의 여지를 남겨놓는 기법을 사용한다. 이런 식으로 극 전체가 동화와 냉혹한 현실 사이를 시계추처럼 오가는데 이것은 극시의 구체적인 배경에서도, 페르가 만나는 인물들 속에서도 분명히 드러난다.

입센의 비판적 사실주의 드라마는 사실적이고 익숙한 노르웨이의 일상을 보여주다가 갈등이 형성되면서 극으로 치닫는 모습을 보여준다. 입센은 개인의 사생활을 드러내는 데에만 몰두하는 것이 아니라 전반적으로 인간이 직면한 실존적 상황을 제시하는 데에도 주의를 기울이고 있다. 그렇기 때문에 사건이 일어나는 장소가 동쪽, 서쪽, 남쪽, 북쪽인지, 노르웨이인지 혹은 다른 나라인지와는 사실상 별 상관이 없다. 입센은 “보통” 사람들을 그리고 있기 때문이다. 그의 드라마에서 사건은 하층 계급에서 발생하는 것도, 귀족사회에서 발생하는 것도 아니다. 이 사실은 입센이 제시하는 극적인, 대체로 비극적인 갈등은 모든 인간들에게 흔히 있는 일이며 공통된 것임을 보여준다. 입센의 드라마는 시대를 초월한다. 그러나 그는 작품에서 다양한 문화와 다양한 시대를 다루고 있다. 기원전 1세기 로마(<카틸리나>), 고대 후기의 로마 제국(<황제와 갈릴리 사람>), 13세기의 노르웨이 사회적 갈등(<왕위 주장자들>), 중세시대 후기의 정치적 속국이던 노르웨이의 상황(<외스터로의 잉거부인>), 19세기 후반의 근대 유럽인의 개인적 갈등(비판적 사실주의 드라마 작품들)을 보면 이를 알 수 있다. 그러나 모든 시대에는 공통점이 있다. 모두 중요한 문화적 변화와 인간의 안정성에 도전하는 사회적 격변을 겪은 역사적 시기였다. 이렇게 입센의 작품들은 우리 시대와 많은 공통점을 갖고 있다.

전래동화를 바탕으로 한 시극 <페르 쿨트>를 독일어로 처음 번역한, 루트비히 파사르에게 쓴 1880년 5월의 한 편지에서, 입센은 자신의 모든 작품 가운데 <페르 쿨트>가 스칸디나비아 국가이외의 지역에서 이해하기 가장 어려운 작품이라고 생각한다고 밝혔다. 입센은 <페르 쿨트>를 이해하는 데에는 '노르웨이의 자연과 민중생활에 대한 매우 정확한 지식'이 필수적이라는 견해를 갖고 있었다. 입센의 이 견해는 완전히 잘못된 것이었다. <페르 쿨트>는 세계적으로 가장 많이 공연되는 작품이다. <페르 쿨트>는 <인형의 집>, <유령>, <헤다 가블러>다음으로 많이 무대에 오르고 있다.

<페르 쿨트>는 결코 노르웨이에만 고유한 것이 아닌, 일련의 실존적 문제로 갈등을 만들어 내고 있다. 입센이 제시하는 일련의 문제들이 그가 작품의 출발점으로 삼은 전래동화보다 더욱 드라마틱하고 더 심오하다. 문제는 실재할 것이냐 말 것이냐이다. 죽느냐 사느냐, 그것이 바로 페르에게 주어진 시험인 것이다.

어떤 면에서 이것은 노라의 문제이기도 하다. 인형의 집에 있는 노라의 전적인 의존적 상

태는 여성에게 교육의 기회도, 직업에 대한 선택의 기회도 주지 않는 사회의 관점에서 그려진다. 노라의 지폐위조는 부분적으로 재정적, 법적 문제에 대한 무지에서 기인한 것으로 설명하고, 부분적으로는 변호사 크로그스타로 대표되는 닳아빠진 부정직한 기업 윤리를 반영하는 것으로 그려진다.

다시 말해서 노라는 자기의 삶을 독립적인 시민으로 살아나갈 기회가 주어지지 않는 팍막힌 상황에 처해있다. 노라는, 여성들이 교육받을 수 있는 권리가 없고, 원하는 직업을 선택할 수 없으며, 참정권이 없고, 여성이 결혼하는 순간 재정적 후견인을 두도록 법으로 규제하던 19세기 유럽의 빅토리아 시대에 살고 있다. 다시 말해 결혼한 날을 시작으로 남편은 부인의 후견인이 되고, 부인의 시민으로서의 역할과 관련한 모든 문제를 대변하게 된다. 1800년대 후반, 인생에서 성취감을 얻기 원하는 여성에게 가정과 결혼이 유일한 정상적인 무대였는데 이는 중산층 여성일 경우였다. 농가에서 일하는 여성들과 노동계급 여성들은 상대적으로 좀 더 독립적인 상황에 있다고 느꼈지만, 그들이 사회 전반을 지배하는 풍조와 규칙을 대변할 정도는 아니었다.

우리가 알다시피 <인형의 집>에서 입센은 남편인 토르발보다 아내인 노라가 근본적인 인간 가치에 더 일치한다고 본다. 토르발 헬메르는 사회적으로 부패한 자로, 스스로를 사회의 기둥으로 여기고 자기의 사회적 지위에 득이 되는 일에 몰두한다. 대조적으로 노라는, 헬메르의 행동을 지배하는 사회규범보다 자신의 감정이 훨씬 더 가치 있음을 보여준다. 3막에서 배우자들 간에 대립하는 장면에서 토르발 헬메르는 아내에게 다음과 같이 말한다. “난 기꺼이 당신을 위해 밤낮으로 일하겠소, 노라. 당신을 위해서 슬픔과 손실을 견디겠소. 하지만 자신을 사랑하는 사람을 위해 자기의 명예를 희생하는 사람은 없소.” 이렇게 말하며 토르발은 남자의 사회적 도덕성에 대한 생각을 표현한다. 그러나 노라는 다음과 같은 유명한 대사로 맞받아친다. “수백만의 여성들이 바로 그렇게 살아왔어요.”

노라의 대사는 극의 시작해서 끝날 때까지 노라의 행동을 특징짓는 삶의 철학적 맥락에서 살펴봐야 한다. 노라의 삶을 지탱시키는 유일한 가치는 남녀 간(그리고 부모 자식 간)의 사랑에 대한 꿈이며 노라는 헬메르도 그렇게 느낀다고 오랫동안 믿어왔다. 노라는 그의 사랑 때문에 기꺼이 모든 것을 희생할 준비가 되어 있었다. 이는 사회에서 명예로 규정하는 것이기도 했다. 노라의 ‘기적’에 대한 꿈은 사랑이 모든 것 보다 우위에 있다는 그녀의 신념을 정확히 다시 풀어 놓은 것이다. 헬메르가, 사회 구성원으로서, 아내에 대한 사랑보다 명예를 더 귀중하게 여기자, 노라의 세계는 무너진다.

노라의 행동은 다시 말해 진정한 인간에 대한 통찰과 사랑의 결과다. 반항적 노라는 오랫동안 전통적인 남편과 사회가 자신에게 기대하는 역할을 순종적으로 수행하면서, ‘종달새’나 ‘다람쥐’ 혹은 ‘인형’으로 대표되어온 것이 사실이다. 하지만 그 가면 뒤에는 자기 자신의 감정과 자신의 도덕적 판단에서 나온 내면의 자존감을 지닌 또 다른 노라가 있다.

노라의 개인적 도덕관은 사회에서 강요한 것보다 더 창조적이고 진실하며 사려 깊다. 노라에게는 사랑과 진실함이 남편의 경직된 외부세계의 법과 질서에 대한 관심보다 더 중요하다. 노라는 남편과 자식을 돌보는 것이 자의적인 법규보다 더 인간적 가치가 있다. 그리고 바로 노라의 도덕적 판단을 통해서 플롯이 전개되어, 그녀가 인형의 집을 남겨두고 자기의 진정한 자아를 찾아 떠나는 유명한 장면에서 막이 내린다. '난 더 이상 사람들의 말이나 책에 쓰인 내용에 만족하고 있을 순 없어. 스스로 답을 찾아야만 해. 사회와 나 중에 누가 맞는지 찾아야 해.' 라고 선언한다.

<인형의 집>에 분명하게 사실적인 요소를 고려해 볼 때, 노라의 반항을 당대 사회 상황에 대한 반항으로 해석하는 것이 자연스러워 보인다. 그럴 경우 노라의 반항은 남성과 여성의 사회적 권리가 평등해야 한다는 주장으로 해석될 것이다. 그러나 우리가 아는 당시 사회로 미루어 볼 때 극의 마지막에 문을 닫고 나가는 순간 노라에게는 희망의 많이 남아있지 않다. 입센의 당대 사회가 권리를 행사하고 스스로 삶을 개척해나가는 여성에 대해 많은 기대를 하지 않았다. 노라도 레베카 웨스트나 엘리다 완겔, 헤다 가블러 역시 사회에서 자신만의 역할이 없다. 그들은 모두 남편에게 의존하며, 해방에 대한 욕구가 있어도 직업이나 사회적으로 규정된 지위를 통해 남성의 영역에 진입하는 것이 허용되지 않는다.

그러나 입센의 연극은 겉으로 보이는 것보다 훨씬 복잡하다. 입센의 여성 묘사를 좀 더 깊이 살펴보면 단지 사회 비판이나 여성의 사회적 지위 묘사만을 하고 있는 게 아니라는 것을 깨닫게 된다. 입센이 직접 자신이 여성 입장을 대변하는 시인으로 인식되는 것을 경계한다고 밝혔다. 1989년 5월 26일 노르웨이 여성운동 연합의 기념행사 연설에서 입센은 다음과 같이 말했다.

“저는 여성운동연합의 회원이 아닙니다. 문인으로서 저술한 모든 작품도 계획적으로 특정한 경향을 따라 쓰인 것이 아닙니다. 저를 일반적으로 사회철학자로 보는 경향이 있지만 저는 오히려 시인에 더 가깝습니다. 의도적으로 여성의 명분을 위해 일해 왔다고 여겨져 생긴 영예는 부인하겠습니다. 여성의 명분이 진정 무엇인지도 저는 확실히 모릅니다. 저는 인간의 명분을 탐구해왔습니다 제 작품을 주의 깊게 읽어보시면 이해하실 겁니다…… 저의 과제는 인간의 삶을 그리는 것이었습니다.”

입센은 우리가 근대의 약진(Modern Breakthrough)라고 부르는 시기의 유럽 여성의 억압된 지위에 대해 사실적으로 묘사했고 반항적인 여성 인물들을 통해 그러한 상황에 대해 항의해왔다. 그러나 그것이 그의 작품들의 핵심은 아니다. 좀 더 깊이 살펴보면 사회적 문제뿐 아니라 실존적 문제에 관련된 자유와 해방의 개념을 찾아볼 수 있다. 입센의 여성들은 즉 실존적 존재라고 부를 수 있는 상태에 도달하는 충분히 발전된 인간의 삶을 요

구한다. 그것이 입센이 얻기 위해 투쟁하는 해방이다. 그러나 그것은 사회적 평등을 성취하는 것보다 훨씬 더 어렵다.

그러나 비록 그렇다 해도 입센은 종종 드라마에서 여성 인물들을 통해 독자와 청중들에게 사회 규범을 드러내게 하였다. 입센 작품에 등장하는 많은 여성들은 주인공으로서 자신과 남성의 행동에 의문을 제기하여 극중에 내재된 도덕적 갈등 - 사회와 진정한 인간의 가치 사이의 갈등- 을 드러낸다. 여기서 우리는 입센의 여성들에게서 가장 전형적인 특징을 보고 있는 것이다

기본적 규범과 공통의 도덕적 관점이 큰 변화를 겪고 있거나, 완전히 해체과정에 있는 사회에서는 사람들은 특히 강한 실존적 도전과 그에 따른, 알면서 겪는 고통에 맞닥뜨리게 된다. 이런 도전에 응전하는 사람들과 진실과 의미를 열정적으로 찾는 사람들은 그 과정에서 자신들이 깊이 영향을 받게 된다. 그리고 입센의 작품에 등장하는 여성들은 확실히 대부분의 남성인물보다 이런 식으로 더 많이 영향을 받는다. 여성들은 큰 사회적·윤리적 변화를 배경으로 하고 삶을 꾸려나가는 경향이 있다. 그들은 그들을 둘러싼 사회가 다른 가치를 지니는 경향이 있기에 소외감을 느낀다. 만약 입센이 이상향에 대해 관심을 가진다면 그것은 인간의 인격에 대한 이상향일 것이다. 이런 의미에서, 여성 등장인물들은 그의 사회비판의 도구이다 예를 들어 남성 중심 사회에서의 여성억압을 비판하는 도구이다.

각국으로의 입센 전파과정

독일과 스칸디나비아에서, 유명한 유럽의 비평가 게오르그 브라네스는 입센의 저술을 그의 당대에 알리기 위해 많은 노력을 기울였다. 브라네스는 입센의 윤리적 이상주의와 충분한 근거가 있는 도덕적 비평을 강조했다. 이 견해는 추후 노르웨이 역사학자이자 입센의 열렬한 지지자였던, 무엇보다 입센의 가장 중요한 전기 중 한 권을 집필했던 할프단 코트에 의해 계속 이어진다[<입센의 생애>/[영문판 루스 리마 맥마흔, 한나 애스트럽 라슨] - 뉴욕: W.W.노튼, 1931.- 제2권. 원제: 헨리크 입센(Henrik Ibsen : eit diktarliv)].

정신의학자 지그문트 프로이드는 인간 심리에 대한 입센의 깊은 통찰력에 영감을 받아 특히 희곡 <로스메르스홀름>("Uber Rosmersholm" in Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit 1916)에 기초하여 오이디푸스 콤플렉스에 대한 이론을 발전시켰다. 돌이켜 생각해보면 입센의 인간 본성에 대한 묘사가 아마도 프로이드의 다른 주요한 통찰과 이론에 영향을 미쳤을 것이다.

라이너 마리아 릴케나 토마스 만과 같은 영향력 있는 독일 작가들 역시 입센의 작품 속의 풍부함과 의미에 매료되었다. 예를 들면, 토마스 만의 경우 입센을 무엇보다도 더 사

회 사실주의적 비평가로 보는 '영국학과'로부터 스스로 거리를 두었다. 러시아 시인 알렉산더 블록 역시 입센을 합리주의적이고 현실주의적으로 보는 견해로부터 거리를 두었다. 그는 입센의 상징주의가 러시아의 사고방식과 20세기 초 러시아 문화로 특징되는 비극적 분위기와 유사하다고 보았다. 하지만 러시아에서 마르크스주의 이론가 알렉산더 플레카노프에게서 볼 수 있듯이 사회비평가로 입센을 보는 반대 견해 역시 만만치 않았다.

영어권 국가에서는 제임스 조이스와 조지 버나드 쇼가 입센을 옹호하는 용감한 기사로 나섰다. 프랑스 혁명에서 영감을 받은 쇼는 자신의 저서 『입센주의의 정수(1891)』에서 사회 비판적인 입센의 견해를 서구 문명의 발달과 사회 진보의 필수적인 힘으로 묘사했다. 그같은 시각들은 과장되었을 수도 있고, 반대견해로 인해 곧 상쇄되었을지도 모른다. 20세기 중반에 한동안 영어권 국가에서 입센은 지루하고 시대에 뒤진 작가로 비취졌다. 일부 사람들은 심지어 그를 '따분한 도덕주의자'라고 부르기까지 했다. 시대에 뒤진, 냉혹한 사실주의에 대한 불만은 아마 영국에서 입센의 작품 번역에도 영향을 주었던 것 같다. 영국 번역서에는 원문에 담긴 섬세한 시적 뉘앙스를 살리지 못했다. 번역서는 원작에서 볼 수 있는 서정적 리듬과 풍부한 어조가 결여되어 지루하고 밋밋해 보인다. 이것은 참 통탄할 일인데, 다른 언어로 번역된 수많은 입센의 번역서가 영문 번역서를 기준으로 작업되었기 때문이다

윌리엄 아처의 12권으로 된 영문 번역서 『헨리크 입센 전집 1907-12(The Collected Works of Henrik Ibsen, 2906-12)』는 제3의 언어로 번역할 때 권위 있는 자료로 사용되었다. 그러나 영어권에서 입센에 대해 인식하기 시작한 것은 이보다 훨씬 더 먼저였다. 에드문드 고스는 입센의 시집 『관중 1872(The Spectator 1872)』 중 일부를 번역하여 출간했다. 고스는 또한 자신의 책 (『북유럽 문학 연구(Studies in the Literature of Northern Europe)』에 1879년 입센의 시집에 대한 글을 실었다. 하지만 처음으로 입센의 희곡을 번역하여 출간한 것은 윌리엄 아처다. 입센의 <사회의 기둥들 1877> 은 1880년 『유사(Quicksands)』에 영어로 등장했다. 그리고 곧 다수의 번역서들이 출판되었는데 희한하게도, 이 일에 경쟁관계였던 고스도 협력했다. 이를 계기로 많은 좋은 희곡 --<브란>을 포함하여, 특히 입센의 비판적 사실주의 드라마들-- 이 잇따라 출간되어 1900년 이전에 영어로 접할 수 있었다. 언론에서는 상당한 저항을 나타냈지만 이 당시 영문 번역판과 영어공연은 큰 성공을 거두었다.

세계 무대에 오르는 입센희곡

그러나 가장 즉각적인 성공은 독일에서 있었다. 입센의 초기 작품 <왕위 주장자들>, <헬겔란의 영웅들>이 번역되어 무대에 오른 첫 희곡들이었다. 이때가 1870년이라는 이른 시기였다. 그리고 나서 번역된 비판적 사실주의 드라마들이 잇따라 무대에 올랐다. 사실 희

곡의 다양한 번역본이 노르웨이 원작과 같은 해에 나오기도 했다. 입센의 독일 번역본에 대한 저작권은 보호되지 못했다. 처음으로 입센의 작품의 전집이 독일에서 처음으로 나왔다. 이때가 1989-1904년으로 피셔 출판사에서 『헨리크 입센 전집(Henrik Ibsens Samtliche Werke in Deutscher Sprache)』이 10권으로 출간되었다. 게오르크 브라네스, 줄리어스 엘리야스, 폴 슐렌터가 편집자로 참여했다. 4권짜리의 『두번째 열: 사후 잡지(Zweiter Reihe:Nachgelassene Schrifte)』가 1909년에 같은 출판사에서 출간되었다. 지금까지 이 책들이 독일어로 된 유일한 입센의 전집으로 남아있다. 그러나 수많은 단행본이 독일어로 번역되어 입센의 당대에서부터 최근에 이르기까지 출판되었다. 1904년 이전에는, 예를 들면, 『노라』 혹은 <인형의 집>에 관한 5가지의 번역본이 경쟁을 벌였다. 입센이 처음으로 세계의 독자와 청중을 만나게 된 것도 독일어를 통해서였다. 입센을 연구하는 독일 학자 프리츠 폴은 '입센에게 세계 문학으로의 문을 열어주고 2차 번역 특히 모든 동유럽어뿐만 아니라 이탈리아어와 일본어까지 번역되는 계기가 된 것이 바로 독일어 번역을 통해서였다'라고 말했다(폴 1997,66).

어떻게 그리고 언제 헨리크 입센이 다른 언어로 번역되었는지를 생각해보면 비교적 분명한 그림이 떠오른다. 원작이 출간된 해 혹은 그 이듬해에 번역본을 출간한 독일이 선두였다. 그리고 영국이 2번째, 프랑스와 스페인이 3번째와 4번째에 해당한다. 스페인 판은 20세기에 들어온 후에 출판되기 시작하여 1915년까지 출간되었다.

러시아에서 입센은 1883년에 <인형의 집> 공연을 통해 처음 소개되었다. 하지만 이 공연이 유럽의 다른 곳만큼 센세이션을 일으키지는 못했다. 1891년에는 <민중의 적>이 공연되었다. 입센을 번역한 피터 에마누엘 한센은 러시아 여성과 결혼한 덴마크인이었다. 처음에 러시아인들은 입센의 드라마를 강한 도덕적 메시지를 담은 작품으로 느낀 동시에 다소 사악하고 무섭다고 생각했다. A. S. 수보린이 '소극장'을 썸 뻬제르부르크에 설립한 1895년이 되어서야 입센의 공연이 러시아에서 크게 유행이 되었다. 이 극장에서 입센의 연극은 게르하르트 아오프트만의 연극과 함께 상징주의 작품으로 무대에 올려졌다. 콘스탄틴 스타니슬라브스키가 1897년 모스크바에 '모스크바 예술극장'을 세우면서 입센의 희곡도 점차적으로 러시아 관중에게 알려지게 되었다. 20세기에 들면서 입센의 연극이 이론 눈부신 성과와 성공은 이렇게 러시아 무대에서도 확인되었다.

1889년 오토 브람은 실험적인 극장 프라이에 뷔네(Freie Bühne)를 베를린에 설립했다. 그의 <유령>상연은 그 극장에서 획기적인 유행을 일으켜 프랑스, 영국, 러시아에서 파생극이 잇따라 만들어졌다. 브람과 그의 지지자들에게 입센은 최고의 근대 사실주의 극작가였고 따라서 그의 희곡은 그들의 실험극장에서 매우 자주 공연되었다. 프랑스 연극 연출가 앙드레 앙뜨완느는 입센을 '근대' 사실주의 극작가로 홍보하기 위해 많은 노력을 기울였다. 그가 1890년 연출하여 프랑스 자유극장에 올린 <유령>은 입센의 작품이 프랑스에서 처음 공연된 것이었다. 그 공연으로 그는 극작가이자 연출가로서 엄청난 성공을 거둔다.

1년 후 앙뜨완느는 <들오리>를 연출하여 무대에 올린다. 그러나 그와 동시에, 연출가이자 반사실주의자인 오를리앙 튀네-포가 그의 실험적 극장인 떼아뜨르 드 뢰브르(Théâtre de l'œuvre)에서 순전히 상징적인 드라마로 해석한 입센의 희곡 몇 작품을 무대에 올린다. 첫 번째 공연은 1892년에 초연한 <바다에서 온 여인>으로 이 작품은 입센 자신이 공식적으로 인가한 최초의 파리 공연이기도 하다. 예상하다시피, 튀네-포는, 그가 무대에 올리는 공연에 명확성과 투명성을 원했던 많은 사람들로부터 비판을 받았다.

1906년 막스 라인하르트는 베를린에 있는 도이치극장에 있는 소극장에서 <유령>을 무대에 올렸다. 라인하르트는 브람과 함께 작업해왔으나 사실주의보다 '분위기'를 강조하는 좀 더 친밀한 극장을 만들고 싶었다. 그의 <유령>은 무엇보다도 어머니와 어머니가 겪는 깊은 고통을 주로 다룬 첫 연극이 되었다. 에드바르트 뭉크는 이 유명한 공연을 위해 무대디자인을 그렸고, 표현 수단으로서 '색감'에 집중하였다. 거실 중앙에는 검은 의자가 초점이 되게 했고 하얀 산봉우리와 배경의 떠오르는 태양과 대비시켰다.

간단히 말해서 이때부터 입센을 바라보는 시각이 적어도 두 갈래로 나뉘었다고 할 수 있다. 일부는 입센을 드라마의 형식으로 사실주의 묘사의 창시자이자 대가로 보고, 또 다른 무리는 그를 당대를 한참 앞서는 근대 상징주의, 시적 드라마의 창시자 및 대가로 보는 것이다. 오늘날 서구 세계에서는 상징주의, 표현주의, 부조리 그리고 극작술에 영감을 불어넣는 '근대' 입센에 초점을 맞추고 있다. 물론 그렇다고 입센이 죽은 지 100년 이상이 지난 지금, 입센이 여전히 기술적 사실주의와 강력한 사회적 메시지를 전하는 희곡으로 인정받고 있는 사실을 부정한다는 뜻이 아니다. 세계는 이제 입센의 상징주의에 주목하기 시작했지만 오늘날 개발도상국가들에게는 틀림없이 입센의 사회 개혁가이자 '채찍'으로써의 역할에 가장 주목할 것이다.

제3세계에서 가장 인기있는 입센의 희곡 두 작품이 <인형의 집>과 <민중의 적>이라는 사실은 아마도 우연이 아닐 것이다. 나는 <인형의 집>과 <민중의 적> 모두를 방글라데시에서 관람할 기회가 있었고, 이 희곡들이 청중에게 미치는 어마어마한 영향을 보았다. 물론 그 희곡들은 공연이 열리는 문화에 맞게 각색되었다. 노라는 사리를 입었고 나폴리의 타란텔라 춤을 추지 않았으며 랭크 박사에게 자기의 스타킹을 보여주지 않았다. 만데르스는 이슬람 율법학자인 물라로 코란을 읽으며 알빙 부인에게 여성의 가장 우선되는 의무는 남편에게 복종하는 것이라고 알려준다. 두 여성으로부터 전해지는 고통은 엄청났다. 두 희곡의 연출에서 보여주는 사실주의는 냉혹했고, 청중의 반응이 같은 희곡들이 유럽에서 초연됐을 때와 비교되리라는 인상을 받았던 기억이 있다.

나는 미국에서 상징주의적, 표현주의적 희곡으로 연출한 <민중의 적>도 보았다. 의사 스토크만 박사가 미로 같은 하수구 안에 갇혀있는데 익명의 신문 독자들에게 둘러싸이고 마침내 죽음을 맞는 내용으로 희비극이 아닌 비극으로 만든 연출이었다. 남아프리카 부르크

나파소에서 관람한 <페르 권트>도 기억한다. 거기서는 커다란 모닥불이 무대 대부분을 차지했고 그 주변으로 배우들이 둘러싸서 울동적인 드럼리듬에 맞춰 페르에 대한 동화를 한 사람씩 맡은 부분에 따라 들려주었다. 이 공연에서는 중심이 되는 장면이 빠져있다. 페르가 그의 가장 위험한 적 트롤을 만나는 장면이 없어서 그 희곡이 덜 실존적이고 다소 페르의 자기중심주의에 대한 연극으로 느껴지게 만들었다. 하지만 그럼에도 불구하고 입센이 페르를 통해서 보여주려고 했던 중요한 측면은 전달되었다.

이것이 여성, 결혼, 생애, 언론매체 등에 대해 다루는 입센의 19세기 유럽 희곡이 어떻게 다른 언어로 번역되어 서로 다른 시대와 문화에 받아들여지는지 보여주는 예다. 입센의 희곡들은 여전히 무대에 많이 올려져 성공을 거두고 있으며 이는 곧 그의 희곡이 특정한 시간이나 특정 문화에 구속되지 않는 핵심적인 가치를 지니고 있다는 의미일 것이다.

하지만 연극에 등장하는 모든 것들이 다 '번역'될 수 있는 것은 아니다. 입센을 기념한 해인 2006년에 노르웨이계 이집트 식의 <페르 권트>가 카이로 외곽의 기자지구를 무대로 노르웨이 연출가의 지휘 아래 제작되었다. 무대는 거대한 스텝크스 바로 앞에 설치되었고, 스텝크스는 페르권트 4막에서 등장하기도 했다. 그러나 4막의 모든 등장인물들이 다 기자 장면에 나오지는 못했다. 이 공연에서 예언자 페르는 빠졌다. 그를 유혹하는 에로틱한 아니트라도 등장하지 않았다. 그러나 이 극의 다른 부분 --특히 페르가 사랑하는 솔베이에게 증언을 부탁하고 그녀의 무릎에서 안식처를 찾는 마지막 장면-- 에서는 입센의 원작을 따른다.

입센은 아마도 이 극에서 기독교의 피에타 모티브를 암시한 것 같다. 이 극이 유럽에서 수많은 공연에 오르게 된 것은 그 때문이 아니었나 한다. 피에타는 유럽의 관점에서 기독교적 낭만주의가 바탕에 깔려있는 연극에 당연히 따라올 수 있는 요소이기 때문이다. 또 도프르 산에서 페르를 이끌어 내고, 보이의 손에서 빠져 나오게 하는 교회 종소리를 이집트 사막에서 들을 수 있었다. 기자에서 본 페르는 다시 말해 앞에 언급한 부르키나파소와 매우 달랐고 아프리카 공연보다 훨씬 더 입센의 원작에 가까웠다.

그러나 카이로 공연이 포스트식민주의의 표현은 아닌지, 문화 간 고려가 결여된 것은 아닌지 하는 의혹이 제기되었다. 이 극을 무대에 올린 것이 이집트와 무슬림 세계를 모욕한 것인가? 유럽에의 예속을 뜻하는 징표가 아닌가? 입센 학자 프로드 헬랑드가 <입센 연구> 라는 학술지 마지막 호의 한 기사에서 이렇게 비난했다. 그러나 나는 헬랑드의 결론에 동의할 수 있을지 의문이다. 글로벌 세계라면 원작의 주된 사상적 주제를 계속 유지하면서 서로 다른 문화권에 연극을 올리는 것이 적어도 이론상 가능해야 한다. 그렇다고 청중이 극작가의 관점에 동의하게 만들려는 게 아니다. 새로운 관점은 종종 많은 의심과 새로운 생각을 창조해낸다. 자살에 대한 연극을 만들었다고 해서 극작가와 연출자가 청중을 설득하여 자살하게 하려는 게 아니고, 자살이 힘든 삶에 대한 최상의 해결책이라고 말하

려는 것도 아니다. 그와는 반대로, 비극은 카타르시스를 이끌어내고 비록 우리가 실제로 살고 있는 세상에서 당장 그 가치를 손에 넣을 수 없는 것 같아 보인다고 해도 우리에게 실제적 삶의 가치를 가르쳐 준다.

<인형의 집>의 노라가, <민중의 적>에서의 스토크만 박사가 인도, 방글라데시, 중국, 이집트, 케냐, 멕시코와 그 밖의 세계 모든 나라에 걸쳐 승리의 여정을 해온 것도 그 때문이라고 생각한다. 입센의 인간의 성품에 대한 믿음, 사랑, 사과의 자유 같은 가치에 대한 열망이, 입센이 살았던 세계와 매우 다른 다양한 문화권에서도 공감할 수 있는 보편적 가치로 받아들여지기 때문이다.

그러나 문제가 아주 없는 것은 아니다. 입센의 작품을 위협하게 여기는 이유가 있다. 그의 연극이 케냐와 중국을 비롯한 많은 국가에서 금지되어왔고 방글라데시와 이란 같은 국가에서는 입센의 극을 무대에 올리는 것과 관련한 기이한 '사건'과 죽음이 있었다. 그러나 이로 인해 유럽 이외의 지역에서 입센의 희곡 공연을 멈추어서는 안 된다. 공연 중단은 입센이 모든 지리적 문화적 경계를 넘어서는 막강한 힘을 가졌다는 것을 보여줄 뿐이다. 그의 작품은 풍부한 의미를 담고 있어 매우 다양한 관점과 해석이 가능하다. 입센은 모든 인간, 모든 문화 모든 시대에 할 말이 있는 듯하다. 그의 시대는 지나지 않았다. 우리는 앞으로 다가올 수 년, 수십 년 동안 그의 작품에 대해 등장할 새롭고 흥미진진한 많은 해석을 기대할 수 있다.

발제 2

『한국에서의 입센 수용』

김 미 혜

한양대학교 연극영화과 교수

<헤다 가블러> 번역

본인은 지난 2010년 출판한 『모던 연극의 초석 헨리크 입센』의 제3부 입센의 유산 중 마지막 항목에 ‘한국에서의 입센 수용’을 집어넣었다. 이 항목에서 본인은 한국에서 입센에 대한 푸대접이 심하다는 요지를 표명했다. 이 견해를 피력할 때 본인은 소위 절대평가가 아니라 상대평가를 한 것이다. 즉 우리가 체호프나 브레히트에 비해 입센을 너무 잊고 있음을 지적한 것이다. 지난 2003년 체호프 서거 백주년 당시 그의 작품들의 기획공연들이 많았고, 2006년 브레히트 서거 50주년에도 예술의 전당을 비롯해 여러 민간 극단들이 그의 작품을 공연한 것에 비해 2006년 입센 서거 백주년에는 극단 산울림에서 <유령>이, 작은 극단에서 <어린 에올프>가 공연되었을 뿐이다. 그나마도 전자의 경우 개인문화사업단체(박용철 기념사업회, 박용철은 1934년 <인형의 집> 공연을 위해 번역을 했음)의 지원에 의해 이루어진 것이었다. 헌데 지금 공연 중인 <헤다 가블러>의 프로그램 글에서 김의경 선생님께서는 한국에서 “왜 입센만이 유독 공연되지 않았을까” 하는 질문은 잘못된 지적이라고 쓰셨다. ‘입센 수용’이라는 같은 콘텐츠에 대해 왜 이렇게 반대되는 입장이 나오는가 하는 것을 화두로 본인은 오늘의 이야기를 하고 싶다.

주지하다시피 한국에서 서양식 연극이 공연된 지는 겨우 1세기가 조금 넘었다. 우리의 전통극에서는 희곡의 개념도, 공연장이 필요하다는 의식도 없었다. 있었다면, 연희자와 관객 사이의 적극적인 소통이 있었다. 연희자들은 관객의 추임새에 따라 흥에 겨워 공연했고 텍스트도 관객의 반응에 따라 달라지곤 했다. 그러던 전통이 일본을 통해 들어온 서양의 연극, 더 정확히 말하자면 서양의 사실주의, 혹은 자연주의 연극 때문에 달라졌고, 오늘날 한국에 살고 있는 우리도 ‘연극’이라고 하면 당연히 서양식 연극을 떠올리게 되었다.

그럼, 서양의 연극에서 입센의 의미는 무엇이었을까? 결론적으로 대단한 것이었다. 1828년생인 입센이 고국인 노르웨이에서 연극에 종사할 때 덴마크의 지배를 받다가 다시 스웨덴의 지배하에 있던 노르웨이에는 노르웨이의 연극이랄 것이 없었다. 연극이라면 주로 덴마크 배우들이 덴마크어로 공연하는 프랑스나 독일 희극의 번역, 혹은 변안작이었다. 유럽의 여타 다른 나라들도 18세기 ‘배우의 세기’가 지난 후 스타들을 돋보이게 하는, 관객들의 저녁 소화를 위한 연극을 하는 데에 열을 올리고 있었다. 물론 독일의 경우는 실

러의 주장대로 ‘극장은 시민의 학교’라는 분위기가긴 했지만 많은 나라에서 상업적 연극이 득세하고 있었다. 입센의 출연은 이러한 연극풍토를 확실하게 바꿔놓았다고 말할 수 있다. 그의 희곡들은 역사극이든, 민족적 낭만주의극이든, 노르웨이 비판극이든, 사회문제극이든, 만년의 상징주의극이든 공연되었을 때 관객을 편하게 하지 않는다. 저녁식사 후 소화를 위해, 즐거운 시간을 보내고자 극장을 찾은 관객들을 ‘생각’하게 하고, ‘고민’하게 하기 때문이다. 그의 너무나 잘 짜인 극작술은 관객의 신경을 공연 내내 계속 붙들어두고, 인간의 위선과 사회의 부정과 불의, 불평등, 그리고 인간의 내면에 감추어진 본질을 파헤치는 그의 주제의식은 관객을 그냥 나이브하게 즐기면서 앉아있지 못 하게 하기 때문이다. 바로 그 때문에 번역본이 성에 차지 않아 입센을 원문으로 읽고자 당대의 작가들인 토마스 만, 제임스 조이스, 라이너 마리아 릴케, 슈테판 게오르게 등이 노르웨이어를 배웠던 것이다. 또한 그의 작품이 공연되는 곳 어디에서나 늘 찬반의 동아리가 형성되곤 했다. 그러나 영국의 경우 에드먼드 고쓰, 조지 버나드 쇼 등은 입센의 열렬한 추앙자였다.

입센 연구서를 내기 위해 4년여를 입센의 작품과 글, 그리고 그에 관한 연구서들에 파묻혀 지내면서 본인은 가끔씩 이런 질문을 하곤 했다. “만일 우리가 입센을 일본을 통해 받아들이지 않고 직접 수용했다라면 입센 수용의 양상이 달라졌을까?” 별로 다르지 않았을 것이라는 게 대답이다. 그렇게 대답하는 첫째 이유는 우리가 서양식 연극을 받아들인 추이의 역사적 특수성 때문이고, 둘째 이유는 우리의 멘탈리티가 입센과 잘 맞지 않다고 생각하기 때문이다. 전자는 학문적으로 증명할 수 있지만, 후자는 본인의 생각이므로 증명할 길은 없다. 그러나 어느 정도의 방증은 댈 수 있다.

우리 연극역사를 보면 김의경 선생님의 말씀처럼 유독 입센만이 덜 수용된 것은 아니다. 서양 연극 2,500년의 콘텐츠를 100년 안에 모두 소화해야 했던 우리로서는 어떤 작가도 깊게, 오래 수용하기 어려웠다. 입센의 경우도 예외는 아니었다. 입센은 우리가 일제하에 있을 때 다른 사실주의 작가들과 함께 수용되었다. 1930년대까지는 입센에 대한 관심이 셰익스피어를 능가할 정도였다. 이유는 우리에게 자유가 없었기 때문이다. 극작가로서의 입센보다도 사상가로서의 입센의 당시 우리의 구미에 더 당겼던 것이다. 예를 들어 다른 나라에서는 대개의 경우 <인형의 집>이 여성해방의 단초가 되는 작품처럼 수용되었지만 -물론 당시의 우리 신여성들도 여성해방의 기치를 내건 작품으로 받아들였지만- 우리는 입센의 본래 의도대로 인간해방의 작품으로 받아들였다. 문제는 입센에 대한 관심과 담론이 지식인층으로 끝났을 확률이 높은데다 그 지식인층의 입센에 대한 정보에는 오류가 많았다. 일본에서는 입센 사후 1년이 채 되지 않아 ‘입센회(Ibsen Society)’가 조직되어 ‘입센열(Ibsen fever)’이 있었지만 식민지였던 우리에게 그런 활동은 없었다.

우리의 역사에는 서양의 근대처럼 르네상스-종교개혁-계몽사조와 같은 시민들의 정신 발전의 역사가 부재하기 때문에 서민대중의 의식이, 아니 지적 수준이 아마도 그렇게 높지

는 못했을 것이다. 결국 입센의 작품들은 1960년대까지 전문극단보다도 주로 대학생들이 더 선호했다. 그래서 이때까지는 주로 입센의 작품은 대학극의 레퍼토리였다. 입센의 작품은 입센의 당대처럼 한국에서도 기성세대보다는 젊은 세대가 좋아했던 것 같다. 특히 가장 많이 공연된 <유령>은 '과거의 악습 타파'라는 주제로 이해되기도 했다. 어쨌든 1960년대까지 <유령(Ghosts)>, <인형의 집(The Doll's House)>, <민중의 적(An Enemy of the People)>, <헬겔란의 영웅들(The Vikings at Helgeland)>, <바다에서 온 여인(The Lady from the Sea)>, <어린 에올프(Little Eyolf)>가 무대화되었다. 특히 <유령>, <인형의 집>, <바다에서 온 여인>은 여성 문제를 다룬 삼부작으로 평가되기도 했다. 여기에 <페르 귄트(Peer Gynt)>, <들오리(The Wildduck)>, <온 가브리엘 보르크만(John Gabriel Borkman)>, <헤다 가블러(Hedda Gabler)>가 더해져 모두 10편이 한국에서 공연되었다. 입센의 25편 희곡들 중 10편이 공연되었으니 어차피 입센의 전모가 알려지기에는 역부족이었다.

전문극단들이 입센의 작품을 본격적으로 무대화하기 시작한 것은 1970년대 이후부터이다. 현대 한국 연극계는 60년대가 되면 벌써 서양의 부조리극을 수용하며, 이후로는 맥을 짚어내기 어렵게 외국의 다양한 작가들의 작품과 다양한 사조들이 한꺼번에 수용되었다. 여기에 80년대 이후가 되면 포스트모더니즘의 세력이 가세하고 이에 따라 뮤지컬 공연이 언어극 공연을 수적으로 능가하는 해가 있을 정도가 되었다. 결국 이런 풍토에서 입센에 대한 관심은 시들해질 수밖에 없었다. 아니, 우리는 그 사이 입센이라는 이름조차도 잊은 듯 했다. 다행히도 2009년 LG아트센터에서 양정웅 연출의 <페르 귄트>가 성황리에 공연되었고, 올해 재공연되며, 현재 명동예술극장이 <헤다 가블러>를 제작해 공연 중이다.

이제 두 번째로 입센이 우리의 멘탈리티와 잘 맞지 않는다는 것에 대해 이야기해보자. 체호프의 경우, 그의 작품들이 자주 공연되는 것은 물론이고, 러시아 공연이 초청되기도 하고, 젊은 연출가들이 그의 작품들을 해체하여 실험까지 하고 있다. 본인은 한국 사람들이 체호프를 좋아하는 가장 큰 이유가 그의 작품 속에 들어있는 센티멘탈리즘 때문이라고 생각한다. 러시아 혁명으로 차르 체제가 무너지면서 옛 지주계급들이 과거에 대한 향수를 지니고 있으며, 어긋난 인간관계들에서 느껴지는 애잔한 감정과 마치 극작술이 없는 듯 굴곡 없이 느껴지는 그의 작품들에서 한국 사람들은 어떤 센티멘탈리즘을 보는 것 같다. 그것에 비하면 입센의 너무도 탄탄한 극작술은 연출가들에게 많은 자유를 허용하지 않는 것 같고, 인간의 위선, 사회의 불의와 불평등을 다루고 있는 그의 작품들은 마치 <بران(Brand)>의 주인공 브란 목사가 내세운 "전부 아니면 무(all or nothing)"라는 명제처럼 철저하고 너무 의식이 분명하기 때문에 어떤 위압감을 준다고 생각한다. 여기에 덧붙여 노르웨이어가 결코 보편적인 언어가 아니고, 또한 한국과 노르웨이 사이에 활발한 교류가 드문 것도 입센이 우리에게 소원하게 느껴지는 이유들 중 하나일 것이다. 물론 여기에 입센을 본격적으로 연구한 사람이 없기 때문에 그의 작품 수용에는 한계가 있었다고 생각한다. 사실 본인이 출판한 책도 본격적인 연구서라기보다 입센의 전모를 정확하게 알리고

자 하는 취지를 가진 것이었으며 이 책을 발판으로 앞으로 후학들이 입센에 대한 다양한 연구를 해주기를 바라고 있다.

많은 사람들이 인정하는 바이지만 한국연극에서 희곡 분야는 매우 취약하다. 이를 극복하기 위해 창작희곡 활성화를 위한 여러 프로젝트들이 시행중에 있다. 본인은 만일 입센의 보다 많은 작품들의 번역이 잘 이루어졌더라면 우리 극작가들이 배우는 바가 틀림없이 있었을 것이라고 생각한다. 참고로 현재 뉴욕에 있는 뉴 스쿨에서 극작(playwriting)을 공부하고 있는 제자에 따르면 극작을 위해 처음으로 배우는 작가가 입센이라고 한다. 이는 우리에게 시사하는 바가 있다.

외국 작가의 수용에 있어서 번역의 문제는 매우 중요하다. 노르웨이어로 쓰인 입센의 작품들을 읽어낼 사람이 없기 때문에 결국 주로 일본어와 영어에서 중역이 된 데다 -중역의 경우에도 독일어본에서 하는 것이 그나마 낫다- 공연을 위해서가 아니라 그냥 번역을 위해 문학과외의 교수들이 문어적으로 해놓은 번역은 연극연출가에게 그의 작품을 무대화하고 싶다는 매력을 불러일으키지 않았다고 생각한다.

이런 여러 가지 이유들 때문에 사실주의 극형식을 완성했고, 20세기 연극의 거의 모든 사조들을 선취한, 모던 연극의 초석인 입센은 '입센 다시 읽기', 또는 '입센 새로 읽기'가 오늘날에도 활발히 이루어지고 있는 서양의 여러 나라들과는 달리 한국에서는 커다란 반향을 남기지도 못 했고, 한국 연극에 많은 자양분을 주지도 못한 것 같다. 이런 풍토가 이번 <헤다 가블러> 공연을 계기로 조금씩 달라지길 기대해본다.

발제 3

『입센 연극을 무대에 올리다』 <헤다 가블러> 연출 작업

박 정 희
연극연출가, 극단 풍경 대표
<헤다 가블러> 연출

1. 어둠 속에서 던져지는 질문들

공연을 준비하고 무대를 올리는 과정은 나에겐 언제나 비슷하다. 질문으로 출발되고, 그 질문으로부터 작품이 완성되는 것. 과정 중에 언제나 던져지는 질문들이 이정표가 되고, 작품의 완성으로 가는 길로 변환된다. 질문 자체가 길인 것이다.

헨리크 입센 작 <헤다 가블러>에 던져진 질문은 크게 이런 것들이었다.

- 1) 1890년에 쓰인 <헤다 가블러>는 동시대인들에게 공감을 얻을 수 있으며 의미망을 생산할 수 있는가?
- 2) 주인공인 헤다는 왜 자살을 하는가?
- 3) 헤다 가블러는 어떤 여자인가?

2. 보이기 시작하는 길들

2.1. 첫인상

희곡을 소설 읽듯이 한 번 읽어본다.

얻어지는 첫 인상: 예민한/ 히스테리한/ 안타까운/ 퍼즐/ 키가 큰 여자와 키가 작은 사람들의 이야기. 한 쪽의 이상한 정물화. 배경과 맞지 않는 정물= 헤다

2.2. 작품해석과 연출의 컨셉

뒤죽박죽인 첫 인상을 지니고 더듬더듬 찾아나간다. 배우들의 리딩과 함께 한 작품 해석은 연습 초반 3주 정도 걸렸다. 내용에 대한 논리적 파악, 인물들의 관계, 인물 창조와 초목표/ 관통선, 호칭에 대한 것, 문장 부호까지 온갖 질문들이 쏟아졌고 희곡은 점점 구체적인 모습을 드러내기 시작했다.

이번 작업에서 특이했던 점은 작품 분석 기간 중 후반에 1890년대의 시대상이 언급되었

다는 점이다. 18세기에 일어난 산업 혁명, 또한 칼 마르크스 <자본론>의 발표가 사회에 끼친 영향을 중심으로 논의되었고, 신분 사회의 붕괴, 즉 산업 혁명으로 인해 새로운 계급이 형성되었다는 점, 그러니까 자본이 권력을 갖기 시작했으며 이것은 돈, 명예, 권력이 함께 결합되는 자본주의의 태동으로 노동자, 시민 계급의 신분 상승 욕망이 분출되었다는 결론에 다다랐다. 그리고 배우들과 연출부는 하나의 명제를 공유하였다. ‘억압되어 있던 사람들이 돈을 갖기 시작하였으며 잠재되어 있었던 욕망을 분출하고 신분 상승 욕망을 갖기 시작했다.’

위의 명제는 작품 해석에 결정적인 영향을 끼쳤으며, 입센이 사용한 일상적인 언어(대사) 밑에 숨겨져 있는 욕망들을 찾아 나가기 시작했다.

‘다채로운 욕망의 충돌이 일으키는 이야기’ 각 인물의 욕망이 헤다에게 작용하고 영향을 끼친다. 헤다에게 현실이란 그녀 주위를 둘러싼 인물들의, 그녀가 용납할 수 없는 지저분한 욕망인 것이며 각 인물이 갖는 욕망의 충돌은 헤다를 제외한 관계들을 발전/ 심층적인 해석을 가능케 했다. ‘욕망의 코드’로 잡아 나가기로 마음먹었다. 이로써 동시대의 코드를 맞춘 셈이다.

또 하나, 이 작품의 해석 과정 중에 재미있었던 건 헤다와 뢰브보르그의 관계이다. 왜냐하면 ‘문화의 역사에 대한 총론’을 쓰고 ‘미래 문화의 권력 구조’에 대해 쓸 수 있는 인물은 범상치 않았기 때문이다. 뢰브보르그에 대한 관심은 ‘과연 이들이 어떻게 연애를 했을까’하는 질문으로 확장되었다. 이들이 과거를 회상하는 대사들 “그림과 사진들을 앞에 놓고”, “앨범이 모자랄 정도였지” 1890년대에는 사진술이 발달되지 않는 시기라 사진을 접할 수 있다는 것 자체가 문화의 선도에 있었다는 것이고 유행에 민감했다는 것을 의미했다. 이는 헤다라는 인물을 해석하는데 있어서 많은 도움이 되었다. 이를 기반으로 헤다의 시대를 앞서가는 취향을 알 수 있었다. 또한 뢰브보르그가 과거엔 알코중독자라는 사실을 발설함으로써 포도 넝쿨의 의미가 분명해지고 디오니소스 신으로 연결되는 연상은 도취, 탐닉, 창조란 의미망을 생산하였다. 이 시절은 헤다 삶의 정점으로 보였으며, 뢰브보르그에게 다시 동지적 기대를 갖는 원동력으로 해석되었다.

연출의 컨셉은 ‘한 인간의 절규’이다.

몽크가 그린 <절규>처럼 그녀를 위협하는 건 인물들의 욕망이 만들어 내는 공기의 흐름이다. 이로써 첫 인상에서 떠올랐던 한 폭의 이상한 정물화가 이해되었다. 그건 몽크의 <절규>같은 그림이었던 것이다.

2.3. 공연

2.3.1. 형식.

시실주의와 표현주의를 결합시킨다. 이는 희곡에서 한 가지 행동 선을 발견한 것에서 출

받된다. “모든 인물은 어느 순간 그 본성(혹은 욕망을) 드러낸다.” 이 지점에서 배우들에게 광기에 가까운 표현을 요구했으며 조명과 음향의 효과로 장면을 연출하였다. 작업 과정에서 우리는 이 장면들을 현미경씬이라고 불렀다. 헤다가 어느 순간 인물을 현미경으로 보듯, 욕망을 들여다보고 영향 받는 장면으로 이때 조명은 헤다의 심리 공간을, 음향 효과는 헤다에게 들리는 소리로 구현하여 시간이 확장, 늘어나는 듯한 효과를 내고 있으며 약간의 표현주의 형식을 취하고 있다. 일곱 개의 현미경 장면엔 헤다의 억눌린 자아로 해석된 베르타가 등장하며 헤다의 확장되고 있는 심리 공간을 완성한다. 이 현미경 씬들을 통해 연출은 헤다를 둘러싸고 있는 인물들이 헤다를 얼마나 위협하고 있는지를 구현하고자 했으며 헤다가 자살하는 이유를 관객들에게 무의식적으로 전달하고자 했다. 또 하나 거침없이 욕망을 드러내는 인물들의 파편들이 관객들의 어떤 한 모습과 대면되었으면 하는 바람이 있었다.

2.3.2 공간/ 조명/ 의상/ 음악/ 소품

공간: 헤다의 심리 공간. 헤다의 입체적이고 다면적인 자아를 반영하는 바닥과 거울.

수직 구조- 지하로 내려가는 계단과 이층: 인간의 밑바닥과 이상.

조명: 헤다의 불안한 심리를 구현하는 조명과 이야기를 끌어가는 사실주의적 조명

의상: 헤다- 미래주의. 선이 간결한 의상.

캐릭터들- 해석에 따른 원감의 질감과 색깔.

음악: 헤다의 예민함을 강조하기 위해 우리가 내는 소리를 중심으로 함.

소품: 헤다의 공간에 축소처럼 침입하는 소품.

3. 헤다의 자살에 대한 해석과 미장센

3.1 자살에 대한 해석

헤다의 자살은 희곡의 도입 부분부터 예정되었다. “시들은 노란 나뭇잎”, “그럼, 난 뭘 하죠?”, “ 왜 행복해야 하죠?”, “죽을 정도로 지루해 하는 것”이라고 발화되는 헤다의 내면 고백, 1막에서 경제적 궁핍으로 인하여 테스만과의 결혼에서 기대했던 사교 생활이 불가능해졌다는 것, 이것은 헤다가 존재적으로 갖는 권태를 해결해 줄 수 없다는 것을 의미하며 헤다의 죽음을 예고한다. 1, 2막에서 헤다의 존재성이라고 규정할 수 있을 정도로 권태가 암시되고 권태로 인해 일으켜지는 헤다의 느닷없는 충동은 단단하게 결합되어 헤다의 단단한 존재성을 구성한다. 헤다의 주위 인물들(뢰브보르그조차도)은 헤다에게 견딜 수 없는 현실이며 뢰브보르그의 웅색한 죽음은 헤다가 갖는 욕망(비루한 현실에 맞설 수 있는 존재의 완성에 대한)을 파괴하며 브라크의 지배욕은 헤다에겐 치명적이다.

헤다는 스스로의 절규에 지지 않고, 현실 부적응자로서가 아니라, 자기를 추락시키는 현실에 맞서 자살을 선택한 것이다. 이것이 헤다 자살에 대한 해석으로 그 순간을 헤다가 그녀의 욕망을 완성하는 순간으로 결정하였다. 이런 이유로 브라크의 대사 “사람이라면

이런 짓은 하지 않아”를 삭제하였다.

3.2. 미장센

뒷방에서 총성이 세 번 울리고 암전. 심장 소리. 뒷벽이 열리면서 조명. 물이 든 유리잔이 흔들리며 헤다의 방, 거울 방이 보인다. 깨진 유리 3개. 그 곳에 포도 넝쿨을 쓴 하얀 그리스풍의 의상을 입은 헤다가 서 있다. 진동하는 소리와 잔이 흔들리는 소리는 계속되고 헤다는 관자놀이에 권총을 갖다 대고 쏜다. 정적. 천천히 목이 옆으로 떨어지고 이어 천천히 팔이 떨어진다. 마지막엔 손목이 툭, 호흡이 손목에 머무른다.

이 장면은 대본을 읽기 시작했을 때부터 아주 아름답게 만들고자 했다. 왜냐하면 ‘거부’를 할 수 있다는 것, 욕망을 성취한다는 것은 인간의 위상이고 가장 아름다운 순간으로, 관객들에게 미학적인 감동을 주어 자살에 대한 카타르시스를 일으키고자 했다.

4. 헤다 가블리는 어떤 여자인가?

작업 과정 중 아무 선입견없이(해석하지 않고) 떠오르는 대로 헤다에 대해 굵직한 적이 있다. 그것으로 대신하고자 한다.

헤다는 지루하다. 헤다는 공허하다. 헤다는 위협받는다. 헤다는 날 것이다.
헤다는 자기를 거침없이 표현한다. 헤다는 전적으로 혼자다. 헤다는 노력한다.
헤다는 현미경처럼 아주 명정하게 사물과 사람을 본다.
헤다에게 보이는 것들, 길가에 박혀 있는 조그만 자갈조차 헤다의 눈을 찌른다.
동전 굴러가는 소리조차 헤다의 뇌를 찌른다.

헤다는 가구의 디테일을 좋아한다. 살갓에 닿는 질감을 즐긴다. 사물의 청결함을 즐긴다. 섬세한 움직임, 그러니까, 손가락의 섬세함, 닿을 듯 닿지 않는, 매끄럽고 피부를 자극하는 애무를 즐긴다(이것은 헤다의 약점이기도 하다). 선의 예민함을 즐긴다.

당연하게도, 헤다는 둔탁함을 싫어한다. 비창조적인 인간을 싫어한다. 위선을 싫어한다. 자연과 햇빛을 싫어한다. 비속함을 싫어한다. 자기의 비참한 현재 모습을 싫어한다. 더 이상 떨어지고 싶어 하지 않는다. 막다른 골목에 들어섰음을 지나치게 알고 있다.

그녀는 날고 싶어 한다.

그녀는 햇볕 내리쬐는 거리에 놓인 심장이다. 피 흘러면서 팔딱거리는.

Q&A

질문 1

저는 출판계에서 일하고 있습니다. 입센 작품은 <바다에서 온 여인>과 <인형의 집>을 읽어 보았습니다. 비그디스 선생님께 질문이 있습니다. 입센 이후 입센이 노르웨이 국문학에 끼친 영향과, 한국인에게 소개해주고 싶은 노르웨이 극작가가 있으신지요.

답변: 비그디스 이스타드

노르웨이 문화 혹은 노르웨이 연극에 있어서 입센의 영향력은 실로 엄청납니다. 그렇기에 입센 외에 새로운 극작가가 극작품을 쓰는 것을 질시한다는 말도 있었지만 그것은 사실이 아닙니다. 20세기에 와서는 이렇다 할만한 극작가들이 존재하지 않다가 그 이후에 가서는 어떠한 표현주의를 표방한 작가들이 다시 나타나기도 하였습니다.

오늘날에 유명한 노르웨이 극작가는 온 포세(Jon Fosse)라는 작가를 들 수 있는데, 현대적인 작품을 쓰고 있으며 무엇보다도 그가 쓰고 있는 언어적인 부분이 소소한 일상생활을 담고 있지만 그 이면에 극적인 긴장감이 흐르고 있고 감히 말로 발설할 수 없는 것들이 있기 때문에 훌륭한 작가로 불립니다. 온 포세의 경우에는 영어권보다는 일본, 인도 등지의 비영어권에서 인기를 얻고 있습니다. 제가 생각해 보았을 때 영어권에서는 언어 이면에 있는 것들을 제대로 파악하지 못했기 때문에 인기가 없는 것 같습니다.

또 다른 여성작가를 소개하자면 마리트 투스비크(Marit Tusvik)라는 작가입니다. 현대적인 작품을 쓰기도 했었고, 지금 현재 여성의 상황에 대한 것을 극적으로 잘 표현하고 있어서 관심을 받는 작가입니다. 노르웨이에서는 작품이 무대 위에 오르기도 했는데 한국에서는 소개가 되었는지 모르겠습니다.

질문 2

저는 극작을 공부하는 학생입니다. 입센이 결혼이라는 제도에 대해 어떠한 생각을 갖고 있었는지 입센을 연구하는 세 분에게 모두 묻고 싶습니다.

답변

김미혜

입센이 결혼에 대해 구체적인 표현을 한 것은 보지 못했습니다. 그렇지만 입센의 작품과 입센의 인생을 통해 미루어 짐작해 볼 수 있는데요. 입센은 여자든 남자든 편의에 따라서 결혼하면 안 된다는 생각을 가진 것 같습니다. 결혼 후에는 부부는 동등해야 한다는 생각을 한 것 같습니다. 입센은 수잔나와 그녀가 19살 때 결혼을 하였습니다. 수잔나는 굉장히 똑똑한 여자였습니다. 입센을 위해서 독일어 자료를 번역해 주기도 하였습니다. 아이

도 사는데 불편하거나 작품에 도움이 되지 않을까봐 하나만 낳았습니다.

입센은 나이 들었을 때 젊은 여성들을 굉장히 좋아했습니다. 젊은 여자를 만나면서 작품에 대한 영감을 많이 얻었다고 합니다. 자기가 만났던 젊은 여성들을 반영하는 작품들이 많이 있습니다. 입센은 자신들이 만나는 젊은 여성들을 '공주님들'이라 부르며 굉장히 친하게 지냈지만 수잔나와 이혼할 생각은 절대 없었습니다. 평생토록 수잔나에게 미안해했습니다. 똑똑한 여자인데 본인을 만나 꿈을 펼치지 못해 미안하다는 생각을 갖고 있었습니다. 때문에 이혼할 생각은 없었던 것 같습니다.

박정희

입센 작품을 많이 읽지는 않았습니다. <헤다 가블러>가 제가 연출한 입센의 첫 작품입니다. 그렇지만 작품으로 추정해 볼 때 입센은 결혼이라는 제도를 소재로 생각하지 않았나 싶습니다. 결혼을 하면 여성에게 따르는 제약이라든가 실제적인 상황을 소재로 쓴 것 같습니다.

비그디스 이스타드

입센은 사실 결혼에 대해서 굉장히 할 말이 많았던 것 같습니다. 결혼에 관한 이야기가 작품에서도 많이 다뤄지고 있습니다. <사랑의 희극>이라는 작품을 보면 젊은 커플이 등장합니다. 두 커플은 사랑을 지키기 위해 결혼을 하지 않습니다. 또 <유령>이라는 작품을 보면 오스발드가 자신의 어머니에게 프랑스에서 본 것을 이야기합니다. "프랑스 사람을 보니 결혼을 않고 살더라. 좋아 보이더라." 이런 오스발드가 하는 이야기가 곧 입센의 이야기가 아닌가 합니다.

<우리 죽은 자들이 깨어날 때>에서 르벨이라는 인물이 젊은 여자와 결혼을 하지만 만족스럽지 않아서 이혼을 하겠다는 생각을 합니다. 작품 속에서 두 사람의 이혼 여부가 공개적으로 토론이 됩니다. 입센의 삶 자체에 대해서 이야기한다면, 입센이 노르웨이로 돌아온 후에 유명한 젊은 피아니스트와 사랑에 빠지게 됩니다. 그녀와 9년 동안이나 관계를 유지하였고 입센이 병들어 늙어 밖에 나오지 못 할 때까지 좋은 관계를 맺고 있었다고 합니다. 그가 그 젊은 여성에게 보냈던 편지를 보면 열렬한 사랑을 토로하고 있습니다. 이러한 편지를 보면 입센은 이혼할 생각도 가지고 있던 게 아닐까 싶습니다. 이러한 것들을 통해서 입센이 결혼에 대해 부정적 관념을 갖고 있었다는 것을 볼 수 있습니다.

질문 3

박정희 연출가에게 질문 있습니다. <헤다 가블러>가 원작과 눈에 띄게 다른 점이 베르타를 폼추에 병어리로 만든 점 같습니다. 이것은 이전 연출작 <하녀들>의 오마주가 아닌가요?

답변: 박정희

오마주는 아닙니다. 작품을 읽어보면 헤다는 본심을 이야기하지 않습니다. 지루하다고만 하지 어떠한 이야기를 하지 않습니다. 베르타는 말 안하는 헤다를 표현하고 있습니다. 베르타를 병어리로 잡은 이유가 거기에 있습니다. 헤다는 존재의 근원을 이야기 하지 않습니다. 베르타에게 헤다의 다른 모습을 표현하게 하고 싶었습니다. 우리가 거울을 볼 때에 우리가 보고 싶지 않은 모습이 있듯이, 베르타는 헤다가 자신도 보고 싶어 하지 않는 어떠한 모습인 것입니다.

사회 김창화 교수

오늘 이렇게 오랜 시간 동안 강연에 참여해주신 세 분께 박수 부탁드립니다. 이러한 자리를 만들어 주신 명동예술극장관계자와 노르웨이 대사관, 참여해주신 모든 청중 여러분께 감사드립니다.