

5·18 서사로서의 <햄릿>과 기국서의 연극사적 위치

-<기국서의 햄릿> 연작을 중심으로-

김옥란*

<차례>

1. 번역의 급진성과 번역극 연출가의 정치적 위치
2. <기국서의 햄릿> 연작의 출발점, 5·18과 검열
3. 5·18 서사로서의 <햄릿>과 '5월 햄릿'으로서의 정치적 주체화 : <햄릿 1-3>
4. 1990년의 시점과 정치적 주체의 무력화 : <햄릿 4-5>
5. 결론

<국문초록>

극단 76의 연출가 기국서는 1980·90년대의 대표적인 연출가 중의 한 사람이다. 그러나 기국서에 대한 연구는 아직까지 본격적으로 이루어지고 있지 않다. 기국서는 작가의 작품을 무대에 올리는 연출가, 그것도 번역극을 주로 공연하는 연출가로, 창작자로서의 '오리지널리티'를 인정받거나 한국연극의 '아이덴티티'를 보증받기에 불리한 위치에 있다. 그러나 기국서의 번역극 공연은 창작극 못지않게 우리의 현실에 밀착해있으며, 원작 그대로의 공연이 아닌 연출가의 해석이 적극적으로 개입된 해체적 실험극으로 그 독창성이 인정된다. 예컨대 <기국서의 햄릿> 연작(1981~1990)은 셰익스피어의 <햄릿>을 5·18에 대입하여 과감한 실험과 정치의식을 보여준 작품으로, 1980년대 연극사에서 중요한 문제작이다. 이에 따라 본고에서는 <기국서의 햄릿> 연작을 중심으로, 연출가 기국서에 대한 적극적인 분석을 시도하였다. 기국서는 1970년대의 광범위한 서구지향적 청년문화(히피), 대학생 문화(신촌문화)의 영역에서 자생적으로 성장하였으며, 신촌에 위치한 76소극장(1977. 개관~1980. 폐관)은 당시 젊은 예술가들의 집합소이자 토론장 역할을 했다. <기국서의 햄릿>은 극단 76을 중심으로 모여들었던 젊은 예술가들의 정치적 관심이 표출된 작품으로, 셰익스피어 원작의 <햄릿>을 5·18의 서사로 전환시켜 동시대 관객들에게 깊은 충격을 안겨주었다. 기국서는 제도권 연극 외부에서 성장한 '외인부대'이자 '이단아'였지만, 이 작품을 통해 한국연극 내부의 중요한 충격으로 자리 잡았다. 그러나 5·18의 10년 후, 기국서의 창작극 <기국서의 햄릿 4-5>는 1980년대의 정치적 열기 이후의 길은 정치적 냉소주의와 허무주의와 마주하게 된다. 1980년대의 기국서는 정치성과 결합된 실험극이자 전위극으로서 아방가르드적 실험을 보여주었지만, 1990년대 들어 기국서의 정치성은 포스트모더니

즘의 '탈정치성'과 함께 무장해제당하고 무력해져갔다. 그리하여 기국서의 전위와 실험은 1990년대 새로운 연출가들에게 그 바탕을 남겨주게 되는데, 기국서와 극단 76은 1970년대와 1990년대 실험극의 계보를 잇는 중간 연결고리 역할을 한 것으로 평가할 수 있다.

주제어: 햄릿, 기국서의 햄릿, 기국서, 연출가, 극단 76, 문화번역, 번역극, 검열, 오태영, 5·18, 예니, 신영철, 청년문화, 실험극, 아방가르드, 해체, 포스트모더니즘

1. 번역의 급진성과 번역극 연출가의 정치적 위치

기국서(奇國叙, 1952~)는 1980·90년대의 대표적인 연출가 중 한 사람이다.¹⁾ 기국서는 1977년 9월 극단 76에 입단한 이후 현재까지 34년 동안 극단 76을 대표하며 공연을 올려왔으며, “한국연극계의 이단아”, “아방가르드 극단의 총수”, 제도권에서 소외된 “언더그라운드 연극”의 연출가 등으로 불리며 화제의 중심에 서왔다.²⁾ 오늘날까지도 현재성을 가지고 공연되고 있는 인기작 <관객모독>(페터 한트케 작, 1978), 셰익스피어의 <햄릿>을 우리의 정치현실인 10·26과 5·18에 대입하여 과감한 실험과 강한 정치의식을 보여준 <기국서의 햄릿> 연작(1981~1990), “기존 연극의 틀을 완전히 깨는 전위 마임”³⁾ <방관>(1982) 등을 통해 극단 76과 연출가 기국서는 한국현대연극사에 분명한 자기위치를 확보하고 있다.

그러나 기국서에 대한 평가는 1993년 안치운이 비판적으로 지적한 이래 아직까지 제대로 이루어지고 있지 않다.⁴⁾ 안치운이 꼽는 이유는 두 가

- 1) 1952년생. 중앙대 국문과 입학 및 중퇴. 1977년 9월 극단 76 입단 이후 연출 활동 시작. 1993~97년 해화동일번지 1기 동인. 현재 극단 76 대표. 1981년 서울비평가그룹 특별상, 1984년 서울비평가그룹 연출상.
- 2) 한상철·기국서·김태원, 『76소극장과 열린 연극의식의 터』, 『공간』, 1988.6; 안치운, 『기국서론: 차가운 대지, 뜨거운 욕망』, 『공연예술과 실제비평』, 문학과학지성사, 1993.
- 3) 정철수, 『전위마임, 위선의 껍질을 벗는다-한여름밤의 헤프닝, 기국서의 <방관>』, 『경향신문』, 1982.7.30.
- 4) 신정옥은 『셰익스피어 한국에 오다』(백산출판사, 1998)에서 <기국서의 햄릿> 연작을 정치적 실험극으로 적극 인정하고 <햄릿 1-5>의 개별적인 공연사향을 분석하고 있

* 한양대학교 강사

지이다. 기국서는 연출가이다. 한국연극비평에서 연출가 연구는 아직 본격적으로 이루어지고 있지 않으며, 대부분의 연극비평은 주로 외국 연출가와 외국이론에 집중되어 있다. 기국서는 문자로 기록된 안정된 텍스트를 남기지 않는 연출가이자, 해외 유학 경험이 없는 국내파 연출가로 비평담론에서 상대적으로 소외되어 있다. 두 번째 이유는 기국서의 ‘언더그라운드적 성향’을 꼽는다.⁵⁾ “제도권에서의 소외”라는 표현은 1980년대의 언론과 평단뿐만 아니라 현재까지도 극단 76과 기국서에게 계속 따라 붙는 수사이다. “자유로운 실험정신”과 함께 “가난과 저항의 미학”⁶⁾은 극단 76이 스스로를 정의하는 말이기도 하다.

여기에 또 한 가지, 기국서가 번역극 연출과 관련하여 특화되고 있는 상황도 주목할 필요가 있다. 기존의 한국연극 연구사에서 ‘한국연극’의 정체성은 일차적으로 ‘한국’ 작가를 중심으로, 그리고 창작극 연출가에게 연구의 우선순위가 부여되어 있었다. 기국서는 연출가, 그것도 번역극을 중심으로 하는 연출가로 한국연극비평 및 연구사에서 상대적으로 소외되어 있었다. 이는, 동일한 시기 활동했던 연출가 오태석에게 비교적 이른 시기부터 비평과 연구의 관심이 집중된 것과 대조적이다. 여기에는 오태석이 자신의 작품을 직접 쓰고 연출하는 창작극 작가/연출가였던 상황이 중요하게 작용하고 있다. 기국서는, “미국 유학과 출신으로 선구적인 연출가”⁷⁾인 유덕형·안민수와도, 현대 ‘한국연극’을 대표하는⁸⁾ 오태석

과도 다른 위치에 있다.

한편 기국서 또한 창작극을 시도했다. 예컨대 셰익스피어 원작을 완전히 해체한 재창작본 <햄릿 4>(1990)가 그렇고, <미아리 텍사스>(1990), <작란>(1993), <개>(1994) 등이 그것이다. 그러나 창작극보다는 번역극에서, 번역극도 원작 그대로의 공연이 아닌 연출가의 해석이 적극적으로 개입된 해체·재구성을 실험한 극에서 기국서의 독창성이 인정된다. 예컨대 한상철은 “극단 76의 존재 의의”⁹⁾를 깨닫게 해준 작품으로 <관객모독>의 충격을 언급하고 있다. 그리고 “반체제적이고 반문화적인 서양의 연극, 그리고 동시대적 상상력이나 의식”¹⁰⁾을 집요하게 추구해온 대표적인 작품으로 <기국서의 햄릿>을 꼽는다. 한상철과 함께 일찍부터 기국서에게 주목했던 이상일 또한 1979년 연극을 정리하는 자리에서 “금년도의 번역극 공연 가운데 76소극장 그룹의 <관객모독>은 젊은 의식이 만들어낸 주목할 만한 작품이었다. 그들의 참신한 감각과 도전으로 오늘에 안주하는 기성세대들은 80년대의 젊은 그들을 위해 길을 비켜줄 수밖에 없는 것이다.”¹¹⁾라고 적극적인 기대감을 나타냈다. 그리고 <기국서의 햄릿> 연작을 ‘기국서’ 그 자체와 동일시하며 “그가 아니면 그런 작품은 만들어질 수 없다”, “기국서이기 때문에 그런 ‘작품’이 만들어진다”¹²⁾라고 단언한다.

기국서는 연출가이다. 그는 연극의 최전방에서 관객과 만나는 존재이다. 그리고 가장 안정된 텍스트인 고전을 해체하는 데서 오는 충격과 그 충격을 동시대적 맥락으로 접합시키는 데에 본능적인 감각을 보여준다.

중심으로, 『한국극예술연구』 30, 2009.10, 362면.

8) 오태석을 특징짓는 ‘전통의 현대화’, 곧 곳의 제의성과 놀이성 등 전통극 양식을 차용한 양식 실험은 오태석을 ‘한국’연극을 대표하는 작가/연출가로 더 확고히 자리매김하게 했다.

9) 한상철·기국서·김태원(1988.6) 중 한상철의 발언, 132면.

10) 위의 글 중 한상철의 발언, 134면.

11) 이상일, 『79 문화회고 연극』, 『동아일보』, 1979.12.25.

12) 이상일, 『화제의 무대-기국서의 햄릿 4』, 『한국연극』, 1990.3, 13면.

다. 그 외 기국서 관련 학위논문으로, 조현아, 『우리나라 <햄릿> 제작물에 나타난 드라마터지의 양상 연구』, 동국대 연영과 석사학위논문, 1998; 김중우, 『기국서의 <햄릿> 공연사 연구-<햄릿1>-<햄릿 5>를 중심으로』, 중앙대 연극학과 석사학위논문, 2002 등이 있다. 이상 지금까지 기국서 연구는 주로 <햄릿> 연구의 차원에서 집중되어 왔다. 그러나 본 연구에서는 <햄릿>의 연출가 기국서가 아니라 ‘기국서의 <햄릿>’이 한국연극사의 맥락에서 어떤 의미와 위치를 갖는지에 좀더 초점을 맞춰 살펴보고자 하였다.

5) 안치운(1993), 176~177면.

6) 『소개의 글-극단76단』, <의자들>(이오네스코 작, 기국서 연출, 스튜디오76) 프로그램 북, 2009.3.19~3.29.

7) 백로라, 『1970년대 한국 실험연극의 담론-초기 미국 아방가르드 형식미학의 수용을

최근작 이오네스쿠의 <의자들>(2009) 공연에서도, 기국서는 원작의 실존적 부조리의 상황을 용산참사와 연결시키는 기민한 정치적 감각을 보여주며, 그의 본령이 어디인가를 다시 한번 실감시켜주었다. 기국서의 번역극 공연은 창작극 못지않게 우리의 현실에 밀착해있다. 기국서에게 창작극과 번역극의 경계는 무의미하다. 이는 기국서가 작가가 아닌 연출가의 위치에 있기 때문이다. 사실 관객들에게 한국 배우와 창작자들에 의해 공연되는 작품은 ‘한국’ 공연이다. 그리고 기국서의 연출방향이 우리의 현실에 대한 발언에 초점이 맞추어져 있기 때문에 기국서 연출의 번역극 공연은 단순한 번역극의 경계를 넘어선다.

연출가로서 기국서의 이러한 태도는 기존의 번역극 공연에서 원작을 충실히 구현해내고자 하는 태도와는 다른 것으로, 번역이 단순히 원전을 ‘반복’하는 것이 아니라 번역 과정에서 끊임없이 생산되는 ‘차이’를 재기입하고 원전을 ‘변형’시키는 역설적 행위일 수도 있다는 사실을 환기시킨다. 즉 기국서의 번역극 연출과정에서 단지 언어적 변환이라는 좁은 의미의 ‘번역’이 아니라 넓은 의미의 ‘번역적 현상’,¹³⁾ ‘문화번역’¹⁴⁾의 상황을 문제 삼을 수 있다.

예컨대 <기국서의 햄릿>에서, <햄릿>의 엘시노어 성의 현실은 광주의 5·18의 현실로 전환/번역되면서 정치적으로 재해석된다. 그 과정에서

13) 코모리 요이치, 정선태 역, 『일본어의 근대』, 소명출판, 2003, 40면.

14) 현재 (문화)번역 이론은 (1) 일본 학계를 중심으로 한 근대 일본의 형성과 일본어·번역의 관계를 고찰하는 흐름과 (2) 현재 세계화 시대를 배경으로 문화인류학적 관점에서 ‘문화번역’을 적극적으로 검토하고 있는 두 가지의 흐름이 존재한다. 전자가 번역 과정에서의 ‘언어’의 효과에 주목하고 있다면, 후자는 ‘문화(교류)’의 상황에 강조점을 두고 있다. 문화인류학적 관점에서의 개념은 다음과 같다. “문화번역은 한 언어를 다른 언어로 대치하는 일반적인 ‘번역’과는 다른 것으로, 타자의 언어, 행동양식, 가치관 등에 내재화된 문화적 의미를 파악하여 ‘맥락’에 맞게 의미를 만들어내는 행위다. (중략) 문화적 접점지대는 새로운 방식의 글쓰기와 번역을 통한 ‘변형’의 공간으로서, 문화번역의 정치적 의미를 부각시키며, 번역자의 행위성과 번역 효과 등을 주목하게 만든다.”(김현미, 『글로벌 시대의 문화번역』, 『또하나의문화』, 2005, 48면) 이러한 ‘문화번역’의 개념은 일종의 ‘문화번역자’로서 공연에 적극 개입하는 연출가 연구에 중요한 시사점을 제공한다.

엘시노어 성의 현실과 광주의 현실은 둘 모두 변형된다. 엘시노어 성의 현실이 덧씌워진 광주의 현실은 광주에서는 불가능했던 햄릿의 질문과 행동을 통해 5·18의 현실을 ‘다시’ 구성할 수 있는 가능성을 열게 된다. 5·18의 현실은 고정불변의 과거의 사건이 아니라 끊임없이 회의하고 변형될 수 있는 ‘흔들리는 현실’로, 미래가 열려있는 현재진행형의 사건으로 체험된다. <기국서의 햄릿>에서 5·18 당시 민중에게로 향했던 학살자의 총은 역사의 증언자이자 관객의 관점을 대변하는 호레이쇼의 손에 들려 원래와는 다른 방향으로 발사된다. 그것도 마치 연습처럼 두 번 세 번 반복되면서 학살의 총이 원래 발사되었던 권력자에게로 다시 되돌아가 꽂히는 순간을 보여준다. 현실에 대한 예술적 해체를 통해서 어떻게 정치적 전복과 변혁의 가능성을 만들어낼 수 있는지 이처럼 극명하게 보여주는 작품이 또 있을까. 기국서의 연출작업은, 원래 ‘없는 것(허구 혹은 유토피아)’을 상상하는 예술과 정치가 얼마나 가까운 자리에 있는지, 미학적 해체의 정치적 가능성에 대해서 다시 생각하게 한다.

<기국서의 햄릿> 연작은 연출가 기국서 연구에서뿐만 아니라 5·18 서사를 당대의 관점에서 직접적으로 다루고 있다는 점에서 1980년대 연극 연구에서도 중요한 문제작이다. 따라서 이하에서는 <기국서의 햄릿> 연작을 중심으로, <기국서의 햄릿>이 1980년대의 어떤 현실을 재구성·재맥락화하고 있는지, 이를 통해 1980년대 연극사에서 예술적·정치적 아방가르드의 태도가 어떤 조건과 상황을 만나 돌파 혹은 격파되어갔는지, 예술적 해체(전위)와 실천의 주체로서 연출가 기국서가 가지는 힘과 한계는 무엇이었는지, 1990년대 포스트모더니즘의 도래 이후 오늘날의 ‘정치성의 거세’ 혹은 ‘좌파의 방향감각 상실’¹⁵⁾ 시대에 기국서라는 이름이 환기하는 의미는 과연 무엇인지 사유할 기회를 가져보도록 하겠다.

특히 기국서는 <기국서의 햄릿> 뿐만 아니라, 지속적으로 함께 작업

15) 지澈, 『랑시에르의 교훈』, 『감성의 분할·미학과 정치』, 도서출판 b, 2008, 114면.

한 작가 오태영과 함께 1980년대 내내 직·간접적으로 검열의 상황에 노출되어 있었다. 기국서는, 1980년대 제도권 연극의 반대편에 진영의 논리로 무장하고 있었던 민족극 계열의 조직적 대응태도와 달리 1970년대 청년문화의 광범위한 영역으로부터 성장한 서구적·자유주의적 개인(들)의 이름으로 당대의 지배담론·정치권력과 대치하고 있었다. 극단 76의 활동 자체가 현대미술, 마임, 무용, 극장(76소극장, 소극장 공간사랑), 저널(잡지 『공간』, 『무대리뷰』, 『에니』), 출판(연극제작기획 및 출판의 에니) 등 광범위한 문화운동의 맥락에서 이루어지고 있었고¹⁶⁾ 민족극 계열과는 또다른 위치에서 1980년대 연극의 한 부분을 대변하고 있다. 기국서는 1980년대 연극계의 이단아이면서 1980년대 연극이 어디까지 나아갈 수 있었는지, 그리고 어느 지점에서 그 힘이 봉쇄당했는지 적나라하게 보여주는 시험대이다.

2. <기국서의 햄릿> 연작의 출발점, 5·18과 검열

<기국서의 햄릿> 연작은 모두 5차례 공연되었다. 현재 논의의 편의상

16) 작가 오태영, 에니 대표 신영철과 극단 76과 기국서의 관계에 대해서는 <기국서의 햄릿> 연작 1-3에 햄릿 역으로 출연했던 배우 정재진과의 인터뷰에서 시사받은 바가 크다. 기국서와의 인터뷰에서 작품 자체에 대한 사실을 주로 확인하게 되었다면, 배우 정재진과의 인터뷰에서는 극단 76의 신촌 시절의 풍경에 대한 광범위한 문화사적 배경을 확인하게 되었다. 정재진과의 인터뷰는 단순히 공연 참가 당사자의 공연 관련 사실 확인 차원을 넘어 1970·80년대 광범위한 청년문화의 실제 모습을 확인하는 계기가 되었고, 기국서뿐만 아니라 오태영, 신영철 관련 자료를 찾아 나서게 되는 구체적인 동기가 되었다. 더불어 정재진과의 인터뷰에 함께 참여했던 연출가 이성열은, 당시 대학생 관객(연희극회 회원)의 관점에서 정재진과 함께 교차 인터뷰의 형태로 인터뷰를 객관화하는 데 많은 도움이 되었다. 논문의 교착지점에서 새로운 돌파구를 마련해주신 배우 정재진, 연출가 이성열과 선생님께 지면을 빌어 다시 한번 감사드린다. 배우 정재진, 연출가 이성열과의 인터뷰는 필자가 드라마투르그로 참여했던 공연 <햄릿, 죽음을 명상하다>(김명화 작, 이성열 연출, 극단 백수광부, 2011. 8.20~9.4)에 정재진 배우가 참여하고 있어 연습과정 중에 심층적으로 진행되었다.

이를 공연 순서에 따라 <햄릿 1·2·3·4·5>라고 지칭한다. 구체적인 공연사항은 다음과 같다.¹⁷⁾

순번	원제	극단	기획	공연장소	공연기간
햄릿 1	기국서의 햄릿	극단 76	기획제작 에니	국립극장 소극장	1981.04.16~04.21
햄릿 2	햄릿 2	극단 76	기획제작 에니	문예회관 소극장	1982.11.20~12.01
햄릿 3	햄릿과 오레스테스	극단 76	극단 76	문예회관 대극장	1984.05.19~05.24
햄릿 4	햄릿 4	현대극장	현대극장	대학로 극장	(1990.01.25~01.30) 1990.02.01~02.30 1990.03.09~04.01
햄릿 5	햄릿 5	신협	신협	문예회관 대극장	1990.09.15~09.20

이상의 공연사항에서 우선 눈에 띄는 것은 ‘기국서의 햄릿’이라는 제목이다. 1981년 ‘기국서의 햄릿’이라는 공연의 제목으로부터 기국서의 <햄릿> 공연은 기존 한국연극사에서의 <햄릿> 공연사¹⁸⁾와 차별화되는 한편 기국서의 독창성에 주목하는 계기가 되었다. ‘기국서의 햄릿’이라는 제목의 명명은 기획자의 아이디어에 의한 것이다.¹⁹⁾ <기국서의 햄릿>의 기획자는 “국내 첫 연극전문기획사 에니”²⁰⁾의 대표 신영철(申映澈, 1954

17) 아래의 표는 당시 신문기사를 정리한 것이다. <햄릿 4>의 경우, 1990년 1월 25~30일은 프리뷰 공연, 1990년 3월 9일~4월 1일은 연장공연 기록이다.

18) 한상철은 1961년 폴란드의 안 코트가 『셰익스피어 우리의 동시대인』이라는 저서로 전세계 셰익스피어 학계와 연극계를 충격으로 몰아넣은 이후, 피터 브룩의 기념비적 셰익스피어 공연 <리어왕>과 동구권의 셰익스피어극의 현대적 흐름을 소개하면서 우리나라의 경우, <기국서의 햄릿> 연작이 “정치화된 셰익스피어의 대표적인 사례”라고 소개하고 있다(한상철, 『셰익스피어는 여전히 우리의 동시대인인가』, 『문화예술』, 1990.5; 『현대극의 상황과 한국연극』, 현대미술사, 2008, 361면에서 재인용). 국내 <햄릿> 공연의 대표적인 예로는, 첫 번째 전작공연이었던 이해량 연출 <햄릿>(신협, 1951), 안민수 연출 <하멜테자>(동랑레퍼토리 극단, 1976), 이종훈 연출 <마로위츠 햄릿>(극단 맥토, 1981), 기국서 연출 <기국서의 햄릿> 연작(극단 76, 1981~1990), 김정옥 연출 <햄릿>(극단 자유, 1993), 채승훈 연출 <하이너 필러의 햄릿머신>(극단 반도, 1993), 이은택 연출 <햄릿>(연희단거리패, 1996) 등을 꼽을 수 있다.

19) 기국서 인터뷰(2009.2.22).

20) ‘국내 첫 연극전문기획사’ 에니(대표 신영철)는 1980년 12월 10일 ‘판토마임 콘서트’를 시작으로 <기국서의 햄릿>, <무세중의 통·막·살>, <안티고네> 등의 기획으로 활발한 활동을 전개하다가 1983년 12월 <마리타, 제발 나를 찾아내줘요. 나는 서른이 되었어요>(명계남 출연, 제작)를 끝으로 3년간의 활동을 마감했다(기자, 『기국

~)이다. 신영철은 전 신아일보(新亞日報, 1965~1980) 문화부 기자로, 신아일보는 1980년 신군부에 의한 언론통폐합조처에 따라 폐간되었다. 신영철은 당시 연극담당 문화부 기자로 동시대 젊은 연극인들의 실험극에 많은 관심을 가지고 있었다. 신아일보 폐간 이후 본격적으로 연극운동에 뛰어들어 연극전문기획사를 설립하여 기국서(<기국서의 햄릿>), 무세중(<무세중의 통·막·살>), 배우 이호재(<이호재 약장수>), 마임이스트 유진규와 김성구(<유진규·김성구 2인의 판토마임 콘서트>) 등의 공연을 기획·제작하였다. <기국서의 햄릿>, <무세중의 통·막·살>, <이호재 약장수>와 같이 제목에 연출가나 행위자의 이름을 함께 강조하는 방식은 예니의 참신한 기획력이 발휘된 부분으로, ‘국내 첫 연극전문기획사’로서 예니가 작품 자체뿐만 아니라 예술적 동지로서 연극인의 존재를 얼마나 중요하게 생각하고 있었는지 알려준다.

연극계의 왜소함이 우리 연극의 바른 의식이나 왕성한 실험정신을 저해하고 있다는 점에서 착안, 이들 작은 연극인들의 의지를 보다 안정된 여건 속에서 펼쳐볼 기회를 마련해 주고자 나선 것이 기획제작 ‘예니’다. 3년간의 일간지 연극담당 기자생활을 통해 느낀 우리 연극계의 여러 문제점을 하나하나 헤쳐 나가고자 언론계를 버리고 연극인들 곁에 뛰어들어 신영철 씨가 중심이 되어 80년 12월, 국내 첫 연극기획전문사로 선을 보였다. 제작과 작품창작을 병행해야 하는 연극인들의 현실이 진정한 창작의욕을 키우면서도 공연까지에 많은 어려움을 겪게 되는 것을 도와 그들의 의지가 그냥 소멸하지 않고 펼쳐질 수 있게 해주자는 게 예니의 의도. 따라

서·무세중 무대 엮어낸 연극기획 ‘예니’ 해체, 『매일경제』, 1983.12.9. 예니는 이후 무대예술서 전문출판사 예니로 계속 ‘연극운동’의 흐름을 이어나간다. 또한 예니는 출판 외에 무크지 『무대리뷰』(1981.11; 1986.7), 『예니』(1984.10)를 발간하며 기획, 출판, 저널의 다양한 분야에서 연극운동을 시도해 1980년대 연극인들에게 깊은 인상을 남겼다. 동시대 『한국연극』이 주로 제도권 연극의 담론을 반영하고 있다면, 『무대리뷰』는 『공간』과 함께 1980년대 연극의 다른 지점을 보여준다. 따라서 앞으로 이에 대한 별도의 매체 연구가 필요하다고 본다.

서 이들의 작업은 대극단보다는 중소극단, 중견 연극인보다는 젊은 연극인들에게 초점을 맞추고 있다. “예니는 또 하나의 연극운동입니다”라는 문안과 함께 그려지는 예니의 마크는 포스터를 붙일 풀통을 들고 거리로 나서는 작은 소년의 뒷모습이다.²¹⁾

이상은 예니가 발간한 무크지 『무대리뷰-연극, 우리들의 생존』(1981)에 실린 소개글로, 예니는 특히 젊은 연극인들의 실험정신과 창작의욕을 적극 후원하겠다는 의지를 표방하고 있다. 예니의 젊은 연극인들에 대한 각별한 애정은, 기획뿐만 아니라 ‘무대예술서 전문출판사 예니’의 출판목록에서도 확인할 수 있다. 예컨대 예니는, 장소현(『서울말뚝이』), 윤대성(『노비문서』), 엄인희(『저수지·부유도』), 김성구(『매호씨 거기서 뭐하는 거요』), 오태영(『임금알』, 『어머니의 주먹·깊은잠·매춘진혼곡』), 오태석(『초분·약장사』), 김선(『김선 이병도 전기주 3인 희곡집』, 『눈물을 삼키며-유신 이후 공연금지되었던 희곡모음』) 등 주로 사회·정치의식이 강한 젊은 작가들의 작품집을 출간하고 있다.

한편, 이렇듯 예니의 ‘사람에 대한 투자’가 동시대의 젊은 의식을 적극 후원하는 방식으로 나타나는 것은 대표 신영철이 동시대의 문제에 대해 가진 일종의 기자정신의 연장선상에서 이해할 수 있다. 10·26과 5·18을 모티브로 하고 있는 <기국서의 햄릿>이나 국가권력에 대한 힘없는 개인의 저항의 메타포로 연극인들에게 회자되고 있는 <안티고네>(이병훈 연출, 1983)의 기획·제작의 경우가 그렇고, 1980년대 공연윤리위원회의 검열과 관련하여 대표적으로 언급되는 오태영의 희곡집 발간과 예니의 무크지 『무대리뷰-1986년 7월의 싹』(1986)을 통해 공연법 규제와 공연윤리위원회의 검열에 대해 강력한 어조로 문제제기하고 있는 태도가 그렇다.

특히 오태영(吳泰榮, 1948~)은 기국서와 지속적으로 함께 작업해온 작

21) 편집부, 『새롭게 전개되는 기획제작시스템』, 『무대리뷰-연극, 우리들이 생존』, 예니, 1981.11, 155면.

가로, 1980년대 검열의 역사 한복판에 서있었던 작가이다. 예를 들어, 오태영의 <매춘>(채승훈 연출, 1988) 공연은 검열과 표현의 자유 논쟁을 불러 일으켜 “공연윤리위원회의 사전심의제도는 위헌”이라는 판결을 통해 실질적으로 검열 폐지를 이끌어낸 대표적인 작품이다.²²⁾ 그런데 오태영과 검열의 역사는 이 작품뿐만 아니라 1980년대 전반에 걸쳐 끈질기게 이어지고 있었다. 1977년 대한민국연극제에 출품했던 <난조유사(卵祖遺事)>가 공연윤리위원회 심의결과 공연불가 판정을 받은 이후 거듭 공연이 불발되다가 <임금알>(기국서 연출, 1985)로 제목을 바꾸어 공연한 것이 그렇고, 대표적인 국책 연극제였던 대한민국연극제의 심사과정에 대한 비판을 담고 있는 <빵>(기국서 연출, 1984) 또한 ‘삐딱한’ 작품으로 ‘찍혀’ 있었다. 당시 오태영은 “동승동에서는 기피인물”로, “극단도 같이 찍힐까봐 내 작품을 꺼려”했으나, 그때 극단 76의 기국서가 연출을 맡아 심의용 대본과 실연 대본을 따로 만든다던가, “어딘가로부터 협박전화를 받으며” 공연을 했었다고 한다.²³⁾

이와 같이 1980년대 연극의 역사에서 검열의 문제는 작가뿐만 아니라 연출가 및 공연관계자 모두와 관련한 민감한 문제였다. 특히 검열은 ‘젊은’ 연극인들에게, 그리고 지금은 사라진 젊은 작가들처럼 작품이나 기록이 제대로 남아있지 않은 경우에까지 광범위하게 문제되고 있었다. 공연

22) 김옥란, 『한국연극론, 분열과 생성의 목소리』, 연극과인간, 2006, 198~207면. <매춘> 관련 당시 공연윤리위원회, 동아일보 기사, 극단측 성명서, 극단 아리랑 등 민족극 계열 20개 극단 공동서명문, 공연화보 등 자세한 자료는 편집부, 「<매춘 1> 공연에 대한 몇가지 자료」, 『어머니의 주먹, 깊은 잠, 매춘진혼곡』, 예니, 1988, 103~132면.

23) 오태영의 <난조유사(임금알)>, <빵>, <매춘>과 관련한 검열 이야기는 오태영 인터뷰 참고. 오태영·최은옥, 「특집: 작가를 찾아서-오태영」, 『한국회극』, 2010. 가을호, 14~20면. 작가 오태영과 검열의 문제에 관해서는 배우 정재진 또한 동일하게 증언하고 있다. “<빵>으로 놀래게 했잖아요. 두 번째 한 게 <임금알>이라고 오태영 작가가 <난조유사>를 쓰고 곤욕을 치른 거 아니에요. 박정희 때. 그래서 계속 활동을 못한 거 아니에요. <임금알>이 <난조유사 2>지. 현 정부를 비판하는 건데, 마지막에 사진을 걸어놓고 관객들을 동원해서 계란을 던지자. 첫날 한번 했는데 문예회관에서도 놀래고 관객도 놀래고.”(정재진 인터뷰(2011.8.3)).

기획자이자 잡지 편집인이었던 신영철은, 비록 부정기 간행물인 무크지의 형태이긴 했지만, 자신들의 매체가 있었기에 이러한 상황에 대해 비교적 상세한 기록을 남길 수 있었다. 신영철은 1986년 공연윤리위원회의 각본심의 과정에서 반려 혹은 수정 등으로 문제된 작품의 예를 다음처럼 언급하고 있다. <무세중의 통·막·살>의 경우, 원래 제목이 <반(反)> 그리고 통·막·살>이었지만 ‘반’의 어감상 제목을 수정하는 한편 매회 실연심의 결과 “말 좀 하고 삽시다”라는 배우의 즉흥대사가 문제되어 “<통·막·살>은 공륜 운영 이후 사후검열에 의해 극단이 6개월간 공연정지를 당한 첫 번째 케이스”²⁴⁾가 되었다고 한다. 그리고 뷔히너의 번역극 <당통의 죽음>은 당시 대통령을 비하하던 표현인 ‘박통(박정희 대통령)’, ‘전통(전두환 대통령)’을 연상시킨다는 이유로 <단톤의 죽음>으로 제목을 바꿔 공연하게 되었다는 사례를 들며 공연윤리위원회의 “상식이 하”의 알레르기적 반응과 자의적 심의과정에 대해서 문제제기하였다.²⁵⁾ 그리고 공연윤리규정의 “보편적 상식”이라는 기준에 대해 “예술은 결국 상식을 뛰어넘어야 되는 속성의 작업이다”²⁶⁾라고 정면 반박하고 있다.

이외에도 신영철은 당시 검열에 대해 지속적으로 비판하고 있다. 출판사를 정리하고 연극계를 떠난 1990년대 이후 남긴 자기 고백적 증언록의 성격이 강한 어느 공연대본에서 신영철은 다음처럼 1980년대 연극계에 대한 생생한 풍경을 남겨놓고 있다.²⁷⁾

24) 신영철, 「공륜각본 심의 그간의 사례-공연에 관한 규제, 편집후기를 대신해서」, 『무대리뷰-1986년 7월의 뒷집』, 예니, 1986, 31면. 공륜에 의한 6개월 공연정지 두 번째 작품이 연우무대의 <나의 살던 고향은>이다.

25) 신영철(1986), 30면.

26) 신영철(1986), 32면.

27) 신영철에 대한 최근 기사는 광주의 한 지역신문에서 찾을 수 있다. 신영철은 1998년 이후 현재까지 해마다 5월이면 광주를 찾아 지하철역 등에서 공연을 올리는 연극순례의 일을 하고 있다고 한다. 남신희 기자, 『오월이면 가만히 광주를 찾는 순례자-예기 플라타너스』, 『광주드림』, 2004.5.20.

첫줄에 “극소수 불순분자들에 의해 야기되는…”으로 시작되는 그 기사는 얼핏 보면 계엄사의 입맛에 맞는 기사였지. 당시에 계엄사는 광주항쟁을 폭도라고 부르며 그것을 극소수 불순분자들의 소행이라고 언론에 유포시켰거든. 근데 그 타사 동료기자의 전화를 받는 신기자는 전화로 이리 더라구. “너두 광주가 극소수 불순분자의 소행이라고 생각하니? 너두 알잖아? 전두환 일당이 바로 극소수 불순분자라는 걸.” 그러곤 그 기사를 찬찬히 읽어보라고 그러는 거야. 거긴 대머리에 여덟 개 발 달린 문어가 용왕에게 “문어 너는 너무 과격해”하고 말 들으며 끓는 물에 데쳐져 죽는다는 내용도 있고 “폭력으로 흥한 자는 폭력으로 망한다”는 내용도 있었어. 시청 검열단의 보안사 장교들이 첫줄이 “극소수 불순분자…”로 시작하니까 자기편으로 안 데다가 단순한 연극 기사인 줄 알고 그냥 넘어간 거지. 사실 그 당시엔 감히 대머리란 말도 신문에 나오면 삭제해버렸거든. 만화가 안의섭 씨가 신문만화에 대머리를 그렸다가 ‘두꺼비’ 만화가 중단됐고, 코미디언 심철호 씨는 주걱턱이란 이유만으로 방송출연을 못했으니까. 그 게 은유로 된 기사의 시작이었어. 최소한의 알릴 수 있는 단어나 어휘만이라도 신문지면에 담아 독자에게 상징적으로라도 알려야겠다는 암호놀이 같은 거였지.²⁸⁾

이상은 신영철 구성·연출대본 <남행열차>(1997)의 일부분으로, 1980년 신아일보 폐간 당시 연극 담당 문화부 기자 시절 군부에 저항하지 못한 언론인으로서의 자괴감과 광주에 대한 깊은 트라우마를 배경으로 당시를 재구성하여 보여주고 있다. 여기서 대머리 문어로 풍자되고 있는 작품은 임진택 연출의 <토선생전>(1980)이다. 임진택 연출의 <토선생전>과 이상우 연출·채희완 안무의 <장산꽃매>는 1980년 봄 연우무대의 이름으로 올라간 공연작들로, 1970년대 마당극운동 주역들이 합법적인 극장 공간에서 공연을 올려 기성 연극계에 마당극에 대한 본격적인

28) 신영철 구성·연출, <남행열차>, 5·18 민주항쟁 17주년 추념식 초연, 1997.5, 8면. 예기 신영철 구성연출의 프로젝트 홈페이지 www.yegic.com

관심을 불러일으킨 작품들이다. 그리고 이 두 작품을 계기로 마당극운동은 연우무대로 대표되는 합법적 극장 공간에서의 공식적인 활동을 시작하였고, 이후 연우무대는 마당극운동을 대표하는 극단이자 진보적 성향의 연극운동 집단으로 받아들여지게 되었다.²⁹⁾

따라서 앞선 인문문에서, 신영철이 “3년간의 일간지 연극담당 기자생활을 통해 느낀 우리 연극계의 여러 문제점”, “연극계의 왜소함이 우리 연극의 바른 의식이나 왕성한 실험정신을 저해하고 있다”는 지적은, 단순한 심정적 토로가 아니라 구체적으로 1980년대 군부통치와 검열의 상황, 연우무대를 비롯하여 ‘실험극’으로 대변되는 젊은 연극인들의 광범위한 진보적 연극운동의 흐름³⁰⁾을 지칭하는 것으로 읽어야 한다. 그리고 이를 통해서 비록 ‘진보적’ 연극운동을 표방하지는 않았지만 예니의 ‘연극운동’이 무엇을 지향하고 있었는지 알 수 있다. 1980년대의 이들의 ‘실험’이라는 말은 ‘진보’와 그 의미를 나란히 한다.

“광주에 빛이 있다”³¹⁾—1980년대 언론인이자 연극인으로서 신영철은 1980년대의 기억을 이 한마디로 요약하고 있다. 5·18을 햄릿의 상황에 과감히 접맥시킨 <기국서의 햄릿>은 단순한 우연의 산물이 아닌 것이다. 따라서 <기국서의 햄릿>은 신영철과 오태영으로 환기되는 5·18과 검열의 상황과 함께 겹쳐 읽어야 한다. <기국서의 햄릿>은, 1970년대 유

29) 이영미, 『마당극·리얼리즘·민족극』, 현대미술사, 1997, 15~16면.

30) 연우무대가 진보적 이념적 연극운동의 방향을 뚜렷이 한 반면, 그 외에도 젊은 연극인들의 광범위한 저항의 흐름이 있었다. 신영철이 증언하는 바, 극단 예저또의 <뺨> 공연에서 사람들이 줄줄이 잡혀 들어가는 장면이 공룡에서 문체가 된 상황이나, 이강백의 무연극 <개뿔>의 상황, 그 외 검열희곡으로 이강백의 <파수꾼>, 박재서의 <운수대통이요> 등이 그 예이다. 곧 당시 젊은 연극인들은 의식상 연우무대와 공감하고 있었다. 달리 말하자면 연우무대는 연극계 내에서 함께 연대할 수 있는 다른 지점이 있었던 것이다.

31) “그는 ‘어떻게 살아야 하나라는 물음에서 광주와 맞닥뜨리지 않을 순 없다. 80년 5월에 나는 광주에 있지도 않았고 광주와는 아무런 연고도 없지만 한국에 태어나 그 시기를 살아낸 사람들이라면 누구나 광주에 대해 빛이 있으며 광주로부터 얻은 것들이 많다’고 말한다.”(남신희 기자, 『오월이면 가만히 광주를 찾는 순례자-예기 플라타너스』, 『광주드림』, 2004.5.20)

신치하 국가폭력에 대한 공포를 내면화한 무의식적 저항의 방식(이현화)이 아니라 5·18이라는 시대적 사건을 만나 ‘행동하는 젊은 지성’이라는 햄릿의 연극적 상상력, 의식적 저항의 방식을 새롭게 발동시키고 있다.

3. 5·18 서사로서의 <햄릿>과 ‘5월 햄릿’으로서의 정치적 주체화 : <햄릿 1-3>

연출가 연구의 어려움 중의 하나는 자료의 부족이다. 우선 먼저 분석의 출발점인 공연대본이 거의 대부분 남아있지 않다. <기국서의 햄릿> 연작 또한 마찬가지이다. 연출대본의 성격이 강한 <햄릿 1·2·3>의 확정된 대본은 현재 남아있지 않다. <햄릿 1·2·3>은 <햄릿> 원작을 재구성하여 공연한 것으로, 당시 셰익스피어 번역의 권위자였던 김재남³²⁾ 번역본을 연습용으로 활용하는 한편 심의용 대본으로 제출했던 <햄릿 3>이 현재 예술자료관 소장 자료로 남아있다. 그 외 연출가는 물론 출연 배우들이 소장하고 있는 대본은 없다.³³⁾ <햄릿 3>의 예술자료관 소장 대

32) 김재남은 우리나라 최초로 셰익스피어 전집을 번역하고 한국셰익스피어학회 회장을 역임한 권위자이다. 김재남의 『셰익스피어 전집』 번역은 1964년 셰익스피어 탄생 400주년을 계기로 기획되었다. 이는 세계에서 7번째 셰익스피어 전집 발간이라는 의의를 가지지만, 다른 한편 김재남 교수의 단독 전집번역을 기획했던 희문출판사와 셰익스피어협회 회원을 동원한 정음사의 두 출판사의 과열경쟁으로 인해 일어 중역과 오역(“일제 셰익스피어가 탄생했다.”), 직접 번역이 아닌 감수 번역 등의 문제를 노출시키며 셰익스피어 번역 논쟁 시비를 낳았다. 이를 의식한 김재남은 1964년 1차 번역본(희문출판사) 이후 1971년 2차 개역본, 1995년 3차 개역본(을지서적) 등 30년에 걸친 개역작업을 진행하였다(김병철, 『셰익스피어 번역 논쟁 시비』, 『한국현대번역문학사연구 상』, 을유문화사, 1998, 222~231면).

33) 연출가 기국서와 배우 정재진 인터뷰 확인 결과 현재 공연 참여자들이 보관하고 있는 대본은 없다. 정재진에 의하면, 당시 공연 직후 대본을 찢어 없애는 관행이 있었다고 한다. 당시 상황을 담고 있는 동영상 자료 또한 존재하지 않는다. 따라서 현재 로선 심의용 대본을 바탕으로 공연 당시 연출 방향을 재구성해볼 수밖에 없다. 공연 대본은 연출가의 기본적인 공연 컨셉이 담겨져 있는 일차적인 자료이다. 현재 연극

본은 김재남 번역의 복사본으로, 원래 대사를 지우고 새로운 대사를 덧씌워 첨가하거나, 빈 여백에 새로운 무대지시문을 손으로 적어 넣고, 조각조각 장면들을 오려붙인 형태이다. 비록 불완전한 형태이고, 연습과정 중에 끊임없이 변하는 공연의 특성상 확정된 텍스트로 삼기는 어렵지만 일종의 ‘과정 중에 있는 공연대본’으로 분석대상으로 삼을 수 있다.³⁴⁾ 그 외 보완책으로 당시 신문기사, 평론, 인터뷰 등의 자료를 통해 <햄릿 1·2·3> 공연 당시의 모습을 재구성해볼 수 있다. 반면에 <햄릿 4>는 기국서의 창작극으로, 공연 당시 『한국연극』(1990.3)에 그 대본이 실려 있다. <햄릿 5>는 <햄릿 4>를 약간의 수정을 거쳐 거의 그대로 공연한 것이며, 심의용 대본이 예술자료관 소장 자료로 남아있다.

따라서 <기국서의 햄릿> 연작의 분석 대상으로 삼을 만한 대본은 1984년 5월의 <햄릿 3>, 1990년 2월의 <햄릿 4> 두 종류이다. <햄릿 3>이 셰익스피어 원작을 연출적으로 재구성한 공연대본이라면, <햄릿 4>는 원작의 스토리가 거의 남아있지 않을 정도로 완전히 해체한 기국서의 창작극이다. 그리고 작품의 주요 모티브인 5·18과 관련해서 보았을 때, <햄릿 1·2·3>이 5·18 직후의 상황을 담고 있다면, <햄릿 4·5>는 5·18의 10년 후의 상황을 다루고 있다. 곧 <햄릿 1·2·3>과 <햄릿 4·5>는 공연양식상의 차이뿐만 아니라 1980년대 전반기와 1990년의 시점 차이가 존재한다.³⁵⁾ <햄릿 1·2·3>과 <햄릿 4·5>는 각기 다른 시대적 맥

계에서도 작가대본과는 별도의 연출대본이 존재한다. 또한 기국서는, <햄릿 4>의 창작대본을 직접 쓰고 있어 <햄릿 3>의 공연대본에서 ‘작가-연출가적’ 관점을 함께 확인해볼 수 있다. 요컨대 연출가는 ‘텍스트 어레인저’ 작업을 포함해 공연 전체에 대해 일종의 총체적 작가의 관점을 가진다고 할 수 있다.

34) 정재진의 인터뷰(2011.8.3)에 의하면, 그렇다고 해서 <햄릿 1·2·3>의 대본작업이 연출가와 배우들의 공동창작은 아니었고, 기국서 개인의 작업이었다고 한다.

35) 5·18 서사의 재현은 각 매체별로, 시기별로 차이를 보인다. 5·18 서사를 가장 빨리 다루기 시작한 것은 시와 노래(민중가요)이고, 이후 마당극과 연극, 소설과 르포가 그 뒤를 이었으며, 영화가 가장 늦게 다루기 시작했다. 광주항쟁이 공식적 국가기념 사업이 되면서 다른 장르에서는 광주를 소재한 한 재현이 사라지는 반면, 영화는 현재까지도 지속적으로 광주항쟁을 다루고 있다. <꽃잎>(장선우 감독, 1996), <박하사

락과 접속하고 있으며, 다른 반응을 얻고 있다. 예컨대 <햄릿 1·2·3>은 정치성의 측면에서 주목받았지만, <햄릿 4·5>는 포스트모더니즘의 해체담론과 함께 논란의 대상이 되었다. <기국서의 햄릿> 연작에 대한 역사주의적 접근이 필요한 이유이다.

기국서는 청바지와 통기타로 대변되는 1970년대의 광범위한 서구지향적 청년문화(히피), 대학생 문화(신촌문화)의 영역에서 자생적으로 성장했으며, 신촌에 위치한 76소극장(1977.4.개관~1980.폐관)은 동시대 젊은 문화 청년·예술가들의 집합소이자 토론장의 역할을 했다.³⁶⁾ 예컨대 <햄릿 1>의 음악을 나중에 이문세의 곡으로 유명해진 작곡가 이영훈이 맡았고, <햄릿 2>의 음악은 기타리스트 이병우, <햄릿 3>의 음악은 포크음악 해바라기로 뜨기 직전의 이주호가 맡아 무대에서 직접 라이브로 연주하거나, 이대 연극반 등 대학극회나 젊은 예술가들과의 교류가 활발했고, ‘토론’과 ‘스터디’가 활성화되어 있었다고 한다. <햄릿 1>의 공연은 극단 76의 이러한 예술적·정치적 관심이 5·18과 만나 이루어진 것으로, 당시 76소극장에 모여들었던 젊은 예술가들을 중심으로 5·18에 대한 정보교환이나 토론이 밀박침된 결과물이다.

탕>(이창동 감독, 1999), <오래된 정원>(임상수 감독, 2006), <화려한 휴가>(김지훈 감독, 2007) 등이 그 예이다. 조혜영, 『항쟁의 기억 혹은 기억의 항쟁』, 『여성문학연구』 17호, 2007.6, 141~142면.

36) 극단 76과 관련한 인터뷰에서 이구동성으로 강조되고 있는 것은 “76은 문이 열려 있었다”는 점이다. 한상철·기국서·김태원 좌담(1988.6); 기국서 인터뷰(2009.2); 정재진 인터뷰(2011.8). “76의 장점이 뛰었나면, 그때 모든 지식을 흡수할 수 있었던 것이 소극장을 갖고 있었던 것이 큰 힘이었어. 당시 모든 연극이 제도권 연극이었기 때문에, 일반 야인들이 발을 디딜 데가 없었는데 76만 문이 개방되어 있었어. 엄청난 사람들이 왔다갔다한 거야. 나도 기억이 안 나는데, 이창동 감독이 “저, 그때 76에 많이 갔습니다.” 예를 들어 그런 사람들, 문학에 꿈을 꾸던 사람들, 평론에 꿈을 꾸던 사람들, 미술에 꿈을 꾸던 사람들, 이런 사람들이 많이 드나들었다는 거야. 작가 이만희도 많이 다녔다는 거야. 그러니까 거기가 한마디로 예술가들의 아지트, 문이 열려 있는 곳, 대화의 장, 이런 역할을 많이 했기 때문에 76의 힘이 나오지 않았나.”(정재진 인터뷰(2011.8.3))

주로 만나면 토론이 그런 거니까. 그때는 모든 게 정보가 비밀이었으니까. 거기 현장에 있었던 사람들을 초청한다든가. 현장에서 본 사람들, 그걸 듣는다든가 그런 스터디를 많이 한 거지. 예를 들어 정규수 같은 경우도 76에 자주 왔다갔다했는데, 정규수도 5·18 현장에 있었는데, 옆 사람이 총 맞는 것도 봤다니까. 팔뚝을 맞았는데 처음엔 잘 모른다. “오메, 피나네. 오메, 오메!” 그때 가서 아프대. 그리고 고급정보들. 76에는 예술가들이 많이 드나들었으니까. 그림 그리는 사람들, 음악 하는 사람들, 글쟁이들, 그런 사람들이 우리가 전혀 듣지 못했던 정보들을 많이, 극장 안에서. 그것을 어떻게 연극으로 접목시키느냐, 하는 얘기를 많이 했죠.

— 배우 정재진 인터뷰(2011.8.3)

제가 <햄릿>을 하게 된 것은 10·26 사태와 5·18 광주민주화운동이 결정적인 계기가 되었습니다. 이런 정치적인 상황에서 <햄릿>을 채택한 것이지요. 물론 당시 젊은 연출가로서 연극미학 차원에서 셰익스피어의 <햄릿>을 다루어보고자 했던 목적도 가지고 있었습니다. (...) <햄릿>에 있어서 유명이라든가 지역사건은 정치적으로 큰 의미가 있습니다. 그리고 이에 뒤따르는 살육이 꼭 있게 되어 있지요. 역사는 반복됩니다. 어떤 경우이든지...

— 연출가 기국서·연구자 김종우 인터뷰(2002.4.11)³⁷⁾

이상은 <햄릿 1·2·3>에서 햄릿 역을 맡았던 배우 정재진과 연출가 기국서의 인터뷰 내용이다. <햄릿 1>이 공연된 1981년 4월은, 1980년 5월 광주민주항쟁 직후이자 5·18이 여전히 현재 사건으로 실감되던 ‘살벌한’ 때였다. 따라서 <햄릿>의 선왕의 암살을 10·26과, 억울함을 호소하는 유령의 존재를 5·18 학살 희생자들과, 햄릿을 ‘숨겨진 악행을 바로잡을 운명을 지니고 태어난 자’이자 무력한 방관자일 뿐인 동시대인과 연결시킨 것은 당시 관객들, 특히 지식인과 대학생 관객들에게 충격적으로 받

37) 김종우(2002), 14면.

아들여졌다.

<햄릿 1>은, 그때 내가 젊어서 객기가 켜졌으니까, 충격이 있었거든요. 나는 충격이라고 생각을 안했는데, 평론가들이나, 다른 사람들이 굉장히 충격을 받았다. 형식이 그렇고. 그것이 1981년도인데, 당시 10·26 직후니까 그런 것이 그대로 받아들였던 때이다.

— 연출가 기국서 인터뷰(2009.2.22)

<햄릿>을 저렇게 해체시키고 만들 용기였던 거 같아요. 과감하게. 그때 당시는 기존의 연극이 제도권 연극, 탄탄한 연극들만 많이 했는데, 기국서 연극은 어떻게 보면 산만하지. 초점이 광주에 맞춰져 있기 때문에 아마 그런 데서 많은 박수를 받지 않았다. 1981년이면 바로 그 다음해 아니에요. 그래서 동아리 회원 70명 쓴 게 데모썬 연상케 하는 장면을 집어 넣었어요. 군인이 맞고 뭐 하는. 그런데 사실은 어설프지. 돈이 없으니까 장비를 못 구해서. 몇 사람만 군복을 입고 학생들하고 붙는. 바리케이트 치고 빠지고 했던 기억이 나요. 공연 중간쯤에 있었어요. 뒤에서는 클로디 오스가 진압복을 입었어요. 군복을 입고, (전투환과) 똑같이 연설도 했고, 언어도 비슷하게. 그리고 소장, 별 두 개 달았나, 세 개 달았나? 그런 것들이 관객들로 하여금 카타르시스를 느끼게 했다고 할까. 암울했던 시대에. (중략) <햄릿 1>이 평론가들, 처음 본 사람들에게 일단 충격이지. 그 시대에 “저렇게까지!” 하는 게.

— 배우 정재진 인터뷰(2011.8.3)

특히 <햄릿 1>의 경우, 연세대·서강대·동국대 등 대학극회의 70여 명의 학생들을 무대에 함께 세웠는데,³⁸⁾ 시대적 정황상 이들의 존재는 즉각적으로 당시 시위대 학생들을 연상시킨다. 위의 인터뷰에서처럼 배우

38) 기자, 『연기자 70여명의 대형 실험극·극단 76극장의 <기국서의 햄릿>』, 『동아일보』, 1981.4.16.

정재진은 이 70여명의 학생들이 “데모썬을 연상케 하는 장면”을 보여주었다고 기억하고 있고, 기국서는 이들을 “방관자 혹은 구경꾼”처럼 무대에 세웠으나 결과적으로는 “관객이 무대에서 보는 것 같은”³⁹⁾ 효과를 가지게 되었다고 말한다. 요컨대 <기국서의 햄릿>은 동시대의 젊은 대학생 관객들을 ‘햄릿’으로, 시대에 대해 “참여냐, 방관이나”를 고민하는 정치적 주체로 호명하고 있다.

개막하기 전부터 라디오 방송극 같이 아래 대화가 들린다. 꿈속처럼 아슴푸레하기도 하고 명료하기도 하다. 이 내용은 햄릿의 광증으로 이해되어야 한다. 환청처럼, 강박처럼. 따라서 연극 도중에도 가끔씩 들린다. (1막 1장 망루의 보초병들의 대사

멀리서 함성 → 경적 → 어지러운 발자국 소리 → 산발적으로 들리는 총성 → 함성.

개막

(햄릿이 보인다. 새벽. 시체 몇 구가 누여있다.)

(헤드랜턴을 켜 인부들이 시체들을 옮긴다. 탐조등이 지나간다. 호레이쇼가 보인다.)

인부들이 라디오를 켜다. 조곡(弔曲)이 계속 흘러나온다. 이리저리 채널을 돌린다. 무대 옆에서 TV 화면이 켜진다. 왕의 대관연설.

인부들은 라디오를 듣는다. 햄릿, 그 근처를 서성댄다. 초췌한 알콜중독자의 태도. 호레이쇼도 보인다. → 새벽.

(이 연설의 화면은 흑백) (1막 2장 왕의 대관연설

(인부들 휴식하면서) (1막 1장 망루의 보초병들의 대사 계속

(인부들, 시체들을 들고 나가다 햄릿과 마주친다.) (1막 2장 햄릿과 호

39) 김종우(2002), 21면.

레이쇼의 대사

(햄릿 고민한다. 그의 눈에 환각이 보인다.)

(이 대사는 무대 옆에서 마이크로 더듬더듬 읽어 내려간다.) (1막 5장

선왕 망령 목소리

(햄릿, 무대 한쪽으로 간다. 호레이쇼, 심상치 않음을 느낀다.)

(호레이쇼, 햄릿을 가짜한다. 햄릿 넘어진다. 잠시 후 정신이 든다.)

햄릿 흐느낀다. 무대 한쪽에서 왕과 왕비 춤을 춘다.

음악이 흐른다. (1막 4장 햄릿과 호레이쇼 대사

무대 한편의 TV에서 칼라화면으로 왕의 연설이 나온다. 소리는 들리지 않는다. 음악이 계속 흐르고 왕, 왕비 춤춘다.

무대 전체 밝아진다. (1막 2장 햄릿의 독설(“약한 자여, 그대 이름은 여자.”)

다른 사람들 이 장면을 “지켜본다.” 햄릿은 명백히 미친 것이다.

암전.

— <햄릿 3>, 1~6면 (밑줄은 원래 번역본의 대사임)

이상은 <햄릿 3> 공연대본의 첫 장면(원작의 1막)으로, 번역본의 원래 내용 대신 손으로 새로 써서 삽입한 무대지시문을 정리한 것이다. 멀리 총성과 어지러운 발자국 소리가 들리고 조명이 들어오면 무대 위에는 인형으로 된 시체들이 널려있다. 라디오에서는 우울한 조곡(弔曲)이 흘러나오고, 텔레비전에서는 선글라스에 얼룩무늬 공수부대복을 입은 클로디아가 대관연설을 하고 있다. 햄릿은 환각 속에서 마이크를 통해 선왕의 망령의 목소리를 듣는다. 망령은 자신의 억울한 죽음을 호소한다. 햄릿은 왕과 왕비가 춤추는 모습을 바라보며 광기에 찬 독설을 내뿜고, 사람들은 그런 햄릿을 “바라본다.” “햄릿은 명백히 미친 것이다.” 편집된 공연대본에서 가장 두드러진 양상은 햄릿의 광기와 독설이다. 그리고 햄릿은 광대들의 극중극 장면에서 드디어 총을 들고 나타난다.

광대 한 명, 테러리스트 복장을 하고 M16 소총을 들고 들어선다. (3막 2장 무언극(마임)

잠이 든 왕역의 광대 앞으로 다가간다. 햄릿도 무대 오른쪽에서 두건을 쓰고 장난감 권총(명백히 장난감인)을 광기스런 동작(익살스런)으로 들고 들어선다. 광대의 흉내를 내면서 점차 포악스러워진다. (격정적으로) 권총은 폴로니어스를 향한다. (3막 2장 왕과 왕비의 반응을 떠보는 햄릿 대사 주변의 인물들 아연 긴장한다.

햄릿은 서서히 총구를 왕에게로 돌린다. 왕은 예의주시한다.

햄릿 (햄릿 총구를 객석으로 돌리면서 매우 극적으로 대사한다.) 이냐! 아니냐! (To be or not to be.) 그것이 과제다. (주변에서 “참이냐, 거짓이냐?” “참여냐, 방관이냐?” “이것이냐, 저것이냐?” “있는 것이냐, 없는 것이냐?” “흑이냐, 백이냐?” 등의 말들이 소곤거리듯이 객석에 던져진다.) 가혹한 운명의 화살을 참는 것이란 장한 것이냐, 아니면 환난의 조수를 두 손으로 막아 이를 근절시키는 것이 장한 것이냐! 죽는다, 잠잔다, 다만 그것뿐이다. 잠들면 모두 끝난다. (3막 1장 햄릿의 독백 “사느냐 죽느냐 그것이 문제로다”의 대사 변형

(이 대사를 할 때 주변에선 더욱 앞의 대사들을 되뇌인다. 이때 왕, 왕비는 일어서 있고 길텐스텐과 로젠크렌츠가 다가선다. 왕, 손짓으로 제지한다.)

— <햄릿 3>, 22~23면 (밑줄은 원래 번역본의 대사임)

이상은 <햄릿 3> 광대들의 극중극 장면이다(원작의 3막). 여기서 “사느냐 죽느냐, 그것이 문제로다”라는 햄릿의 유명한 대사는 원작에서는 이곳이 아니라 앞 장면인 오피리어 장면(“수녀원으로 가시오”) 도입부에 있는 대사이다. 원작에서 이 독백은 햄릿 혼자만의 내면의 고뇌의 목소리였다면, <기국서의 햄릿>에서는 광대들의 극중극으로 가장한 ‘폭로’의

장면과 함께 총구를 들이댄 햄릿이 광기에 차서 외치는 소리로 처리되고 있다. 햄릿의 광기가 비록 장난감 총으로 희화화되고 있지만, 총으로 환기되는 강력한 정치적 메타포가 곧바로 발동된다. 원작의 칼이 아닌 총은 1979년 10·26 박정희 대통령 저격사건, 1980년 전두환 신군부의 5·17 군사쿠데타, 5·18 광주 학살의 죽음을 환기시킨다. 그런데 이제 총은 암살자이자 권력의 찬탈자이며 학살자인 클로디어스가 아니라 햄릿의 손에 들려있다. 햄릿은 ‘행동하는 주체’이고, 따라서 햄릿의 광기는 ‘위험한 광기’가 된다. <햄릿>을 다르게 상상하는 것, 곧 해체를 통해서 원작 혹은 현실에는 없는 다른 ‘정치적 주체’가 상상되고 경험되고 있다.

랑시에르는 “정치적 주체화에 이르는 길은 상상적 동일시의 길이 아니라 문학적 해체의 길이다”라고 말한다.⁴⁰⁾ <기국서의 햄릿>이 동시대 관객들에게 ‘충격’으로 받아들여진 것은, 동시대 관객들이 <기국서의 햄릿>을 통해 5·18을 다른 상상력에 의해 전복적 현실로 받아들였기 때문에 가능한 것이다. 그리고 실제로 당시 대학생 관객이었던 연출가 이성열은 <기국서의 햄릿>에서 햄릿을 “제거해야 될 위험분자”, “행동하는 인물”로 이해했다고 설명한다.

이성열 그때 <햄릿 2>의 모토는 ‘광기’였어요. 전단에도 ‘광기의 시대’ 어찌고 했고 광기의 시대에 햄릿이 그 광기에 어떻게 대적할 것이냐. 햄릿도 거의 광기에 차있었어요. 내가 봤을 때, 제 정신이 아니야. 거의 노브레인이야. 좌충우돌로 치고받고.

정재진 우리끼리 하는 얘기가 ‘양아치 햄릿’이었어요.

이성열 수틀리면 썩버릴 것만 같은. 클로디어스 입장에서 봤을 때 정말 재는 제거해야 될 위험분자. 사회에서 봤을 때, 제도에 순응하지 않던, 데모하던 문제적 인간들. 위험하잖아. 제거해야

40) 랑시에르, 『감성의 분할-미학과 정치』, 도서출판 b, 2008, 55면. 곧 있는 그대로의 현실 재현이거나 단일한 유토피아적 상상력이 아니라 이질적이고 전위적인 상상력이 현실을 재조합하고 새로운 현실을 만들 수 있다.

될 위험분자들 같은. 햄릿이 그런 위험분자로 나왔지. 행동하는 인물이지. 충동적으로 무슨 뭐 지적이고 그런 모습이 아니라, 말 그대로 이리가서 박고 저리가서 박고.

정재진 정확하게 봤어.

이성열 몸으로 각인되는 대로 느끼고, 몸에 각인되는 정보와 지식대로 움직이는. 몸에 솔직한 거지. 왜냐하면 그 당시에 사실은 은유적인 인물 설정이었다고 봐요. 사실은 그 당시에 지식인들이 뭘 몰라서 행동하지 않는 것이 아니었어요. 정보가 왜 없어? 광주라는 것은 외국 비디오니 외국 서신이니 다 나와 있어요. 우리가 지식이 모자라서, 정보가 모자라서 움직이지 않는 것이 아니라 용기가 없어서 움직이지 않는 거지. 차라리 대학교수보다 대학교 1학년 애가 나은 거야. (중략) 햄릿이 대학 1학년 데모하는 애처럼 나와. 어른들이 볼 때 철부지만 그 사람이 솔직한 거지. 무대가 어두웠던 기억도 나요. 별다른 무대 같은 것도 없었어요. 인물들이 과격했던 기억이 나요. 1982년도, <햄릿 2>가 대학교 2학년 때 어렸을 땐데, 지금까지 기억나는 거 보면 굉장히 인상 깊게 본 거야.

— 연출가 이성열 인터뷰(2011.8.3)

기존의 <햄릿>에 대한 해석은 크게 두 가지로 나누어볼 수 있다. 첫째 햄릿의 복수의 지연을 그의 우유부단한 성격 혹은 우울증의 결과로 해석하는 경우(콜리지, 브래들리), 둘째 <햄릿>을 현대 정치드라마로 해석하여 햄릿의 광기를 쿠데타를 일으키기 위한 광기의 가면을 쓰고 있는 것으로, 곧 햄릿을 행동하는 인물로 바라보는 것이 그것이다(얀 코트). 전자가 <햄릿>에 대한 고전적 해석을 대표한다면, 후자는 1960년대 이후 셰익스피어 극의 현대적 해석에 절대적인 영향을 끼친 폴란드의 얀 코트의 견해이다. 얀 코트는 1964년 『우리의 동시대인 셰익스피어(Shakespeare Our Contemporary)』에서 마르크주의적 관점에서 <햄릿>을 새롭게 해석하고 있다.

곧 <햄릿>을 “아버지를 잃은 3명의 아들들의 이야기”, 곧 권력에 저항하는 아들들(햄릿, 레이트즈, 포틴브라스)의 모습을 더 나은 세계를 건설하기 위한 싸움으로, 마지막 포틴브라스의 진군을 새로운 세계가 도래한 것으로 전경화시킨다. 청바지를 입고 신문을 읽고 총을 든 현대판 햄릿의 모습은 2차 세계대전 이후 폭력적인 현실을 반영한다.⁴¹⁾ 이후 <햄릿>을 현대적으로, 정치적인 관점에서 적극적으로 해석하는 공연들은 ‘고전의 재해석’이라는 포스트모더니즘 연극의 한 흐름을 이루고, 그러한 재해석과 해체의 주체로서 연출가가 부각되는 본격적인 ‘연출가의 연극’ 시대를 가능하게 한다.⁴²⁾

<기국서의 햄릿>은 이중에서 후자에 속한다. 실제로 기국서는 1985년 한 인터뷰에서 독일 연출가 페테르 자텍(Peter Zadek)의 <햄릿> 공연사진과 기사에서 “무척 자유스러움 속에서의 본질적인 해석”⁴³⁾에 충격을 받았다는 사실을 언급하고 있다. 페테르 자텍은 1970·80년대 논쟁적인 셰익스피어 작품의 연출로 유명한 연출가로, 국내에는 「셰익스피어 연출의 혁명」이라는 글로 이미 소개된 바가 있다.⁴⁴⁾ 요컨대 <기국서의 햄릿>은 동시대 청년문화와 세계연극의 현대적 실험극에 개방적이며 동시대적 감각에서 시도된 것으로 기국서의 실험극이 어디로부터 출발하고 있는지 선명하게 보여준다. 기국서의 ‘실험’은 현대 실험극의 연출기법이라는 형식적 새로움뿐만 아니라 정치성과 결합된 아방가르드적 태도를 보여준다.⁴⁵⁾ 기국서에 따라붙는 ‘이단아’라는 표현은, 형식 실험의 ‘앞서감’,

41) 브래들리, 『셰익스피어 비극론』, 이대석 역, 한신문화사, 1986; Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, Poland:1964; New York·London: W.W.Norton&Comtemporay, 1974; 여석기, 『햄릿과의 여행, 리어와의 만남』, 생각의나무, 2001.

42) 그로토프스키, 피터 브룩, 페테르 자텍, 페테르 스타인, 타테우스 칸토르, 아리안느 므누슈킨 등. 에드윈 윌슨·알빈 콜드파브, 김동욱 역, 『세계연극사』, 한신문화사, 2000, 628~684면.

43) 기자, 「연출가 기국서-기국서 특유의 자유스러움+재치」, 『한국연극』, 1985.12, 15면.

44) 윤광진 역, 「해외연극 페터 자텍 회견기-셰익스피어 연출의 혁명」, 『한국연극』, 1980.10.

말 그대로의 전위(前衛, avant-garde)의 의미뿐만 아니라 제도권 연극 내에서 성장하지 않은 ‘외인부대’의 성격으로부터 기인한 것으로, 제도권 연극 내의 재생산이 아니라 그것이 국내이든(신촌의 청년문화) 국외이든(포스트모더니즘 연극) 제도권 연극 외부로부터의 충격을 의미한다. 그리고 그러한 전위는 동시대 젊은 관객들에게 적극적으로 호응을 얻으면서 단지 외부로부터의 충격이 아니라 한국연극 내부의 중요한 충격으로 자리 잡게 된다. 따라서 기국서의 아방가르드적 미학과 정치적 실천은 구체적인 역사적 맥락에서 재검토되어야 하고, 그를 ‘이단아’로 고립시키거나 신비적으로 절대화하는 태도 모두 경계되어야 한다.

4. 1990년의 시점과 정치적 주체의 무력화 : <햄릿 4-5>

<햄릿 4>는 1990년 현대극장의 의뢰로, 기국서, 김아라, 김광림, 이운택 등 젊은 연출가들이 참여하는 페스티벌의 일환으로 기획된 작품이다.

45) 1990년대 초반 포스트모더니즘 논의와 관련하여, 예술에서의 모더니즘, 아방가르드, 포스트모더니즘의 구분과 정의가 다시 한번 시도되었다. 모더니즘이 엘리트주의(예술의 자율성과 독립성)를 표방한다면, 아방가르드는 예술을 통한 현실참여(예술의 정치성), 포스트모더니즘은 미학적 대중주의(예술의 탈정치성)를 지향한다. 그러나 포스트모더니즘을 받아들이는 지배담론과 좌파의 수용태도는 확연히 다르다. 영국의 대표적 마르크시즘 문학비평가 테리 이글턴은 포스트모더니즘을 “모더니즘과 아방가르드가 잘못 결합된 문화현상”이라고 비판한다. “포스트모더니즘은 아방가르드가 시도한 예술과 삶의 융합을 모더니즘이 지녔던 비역사적 태도로써 얼버무리고 있기 때문에 모더니즘이 추구했던 예술의 자율성도, 아방가르드가 지향했던 예술의 사회화를 통한 현실참여도 하지 못하고 있다”는 것이다(정정호·강내희 편, 『포스트모더니즘론』, 문화과학사, 1989, 24면). 이는 1990년대 이후 포스트모더니즘의 ‘탈정치성’을 ‘정치성을 거세’한 것으로, ‘무장해제’하고 받아들이는 태도와는 다른 것으로, 1990년대 이후 포스트모더니즘 담론 내에서 아방가르드의 역할에 대해서 진지하게 고민할 여지가 여전히 남아있음을 시사한다. 최근 지책이나 상탈 무제의 ‘정치적인 것의 귀환’은 바로 이러한 맥락에서 이해할 수 있다(슬라보예 지책, 이수련 역, 『이테올로지라는 숭고한 대상』, 인간사랑, 2002; 상탈 무제, 이보경 역, 『정치적인 것의 귀환』, 후마니타스, 2007).

이때는 <햄릿 3>가 공연된 1984년 이후 6년이 지났고, 이미 세 번이나 <햄릿>을 공연했는데도, 기국서는 다시 <햄릿>으로 돌아가고 있는 것이다. <햄릿 3>과 <햄릿 4> 사이에 오태영의 두 작품 <뺨>(문예회관 소극장, 1984)과 <임금알>(문예회관 소극장, 1985), 베케트의 <고도를 기다리며>(문예회관 대극장, 1987)를 공연하며 흥행에서도 성공하고 있었다. 그런데 기국서는 다시 <햄릿>으로 돌아가고 있으며, 그것도 과감하게 <햄릿>을 해체하여 재창작하고 있다. <햄릿 4>는 완전히 새롭게 쓰여진 기국서의 창작극이다. 그 동기는 무엇일까? <햄릿 4·5> 공연 의도에 대해서 기국서는 다음처럼 말한다.

시대도 달라졌고, 검열도 없고, 강압적이지 않으니까. 그때는 욕심을 부린 거죠. (중략) <햄릿 4·5>를 왜 썼냐면, 신문에서 시골의 어느 철교 옆에 언덕 밑에 해골이 발견됐대요. 청바지를 입고 손이 뒤로 묶여있는, 나무에. 의문사죠. 그게 영감을 받은 거예요. 청년들이 죽었다. 그러면 그걸 해보자.

— 연출가 기국서 인터뷰(2009.2.22)

정치적 문제는 지나갔다. 연출로서 자신의 해석을 가져보았다. 물론 작품의 소재가 된 물고문·성고문 사건, 6월항쟁이 있기도 했다. 이러한 때에 현대극장의 김의경 선생님이 이운택, 김아라 같은 젊은 연출가와 함께 작품을 할 것을 권유했다. 그래서 당시 쓰고 있던 <햄릿 4>를 하기로 했다. 나는 ‘만남’의 관점에서 햄릿을 다시 썼다. 기존에 했던 재구성이 아닌 나만의 결론을 쓰고자 했다. 20분짜리 6장면을 다시 쓴 것이다. 그리고 앞에 리허설 부분을 삽입하여 이것은 연극이다. 환상이 아니다, 라는 것을 환기시켰고, 마지막에 에필로그에서 햄릿을 물고문시켜 죽게 하고 다시 살리는 장면을 삽입했다.

— 연출가 기국서·연구자 김종우 인터뷰(2002.4.11)⁴⁶⁾

46) 김종우(2002), 43면.

위의 인터뷰에서 파악할 수 있는 것은 대략 두 가지이다. 첫째는 “시대가 달라졌다”는 것이다. <햄릿 1·2·3>이 공연된 1981~1984년은 전두환의 제5공화국 집권 초기이다. 1980년 5·17 쿠데타와 5·18 유혈진압이 있었고, 언론강제통폐합, 삼청교육대, 고문, 검열 등 강압적인 군부통치가 일상을 장악하고 있었던 시기이다. 그러나 1986년 권인숙 성고문 사건, 1987년 박종철 고문치사 사건, 이한열 사망사건으로 촉발된 6·10항쟁에 따른 6·29선언으로 제5공화국은 마감되었다. 그러나 노태우 집권 하에서 이루어진 1988년 제5공화국 청문회, 1989년 국회청문회를 거치면서도 전두환은 여전히 제5공화국 비리와 5·18 유혈진압에 대한 역사청산에 무책임한 모습을 보이고 있었고, 1995년 반란죄·내란죄 불구속 기소, 1996년 공판에서 사형 선고에 이은 무기징역 선고, 1997년 국민의 정부 출범 후 대통령 특별사면으로 풀려나기까지 5·18 학살 책임을 전면 부정하고 있었다.⁴⁷⁾ <햄릿 4>가 쓰여진 1990년의 시점은 1987년의 거센 민주화 열기로 표면상 군부통치가 마감되었지만, 전두환의 뒤를 이어 집권한 노태우 정권 하에서 과거 역사청산이 제대로 이루어질 수 없었고, 국민들의 분노와 정치적 불신, 무력감이 깊어지고 있었다. 1987년 거센 민주화 열기 직후 그 열기만큼이나 짙게 정치적 허무주의와 냉소주의가 팽배해가고 있었다.

그런 한편, 정치적으로는 민주화 열기와 함께 88올림픽을 계기로 문화적으로 개방화가 진행되면서 월북 작가와 동구권 작가에 대한 해금이 이루어지고 검열이 폐지되었다. 세계사적으로는 1991년 고르바초프에 의해 소련 공산당이 해체되어 2차 세계대전 이후 견고하게 유지되고 있었던 냉전체제가 막을 내리고 있었다. 세계냉전체제 해체 이후 사상적 공백기

47) 5·18을 소재로 하고 있는 강풀의 만화 <26년>(2006)은 1997년 전두환의 특별사면을 5·18을 현재화시켜 보여주는 결정적인 계기로 삼고 있다. 1997년 전두환의 석방을 계기로 다시 한번 분노를 느끼는 광주 희생자 아들과 딸들이 의식적으로 각성되어 사건을 움직여간다. 만화 <26년>은 5·18을 1980년의 과거 시점이 아니라 1997년을 새로운 계기로 삼는 현재 사건으로 다루고 있다.

를 미국발(發) 포스트모더니즘 이론이 홍수처럼 밀고 들어와 문화의 전 영역에서 ‘탈정치’의 흐름이 강화되고 있었다. 1989년, 1990년 문학 및 문화이론 쪽에서 발 빠르게 수입되기 시작하여 1990년대 전반기 요란한 유행으로 번진 포스트모더니즘 담론은⁴⁸⁾ 1970·80년대 예술에서 중심적인 위치를 차지하고 있었던 정치성을 밀어내고 형식상의 해체 논의와 함께 미학적 대중주의의 후기자본주의 문화논리를 적극적으로 옹호하기 시작하였다. 정치성을 해체한 포스트모더니즘 담론은 당대의 정치적 냉소주의와 결합되어 여전히 지속되고 있는 시대적 모순에 대응력을 잃고 있었다.

이러한 맥락에서 보았을 때, 이 시기 기국서가 정치적 서사인 <햄릿>으로 다시 돌아갔다는 것, 곧 5·18을 1990년의 시점에서 다시 문제 삼고 있는 것은 매우 역설적인 상황이다. <햄릿 4>의 두 번째 창작 동기인 “나만의 결론을 쓰고자 했다”는 것은, 일차적으로는 김열폐지 등 정치적 상황이 이전과 달리 ‘좋아진’ 덕분이겠지만 다른 한편 기국서가 여전히 동일한 문제의식을 가지고 5·18의 문제에 천착하고 있었음을 말해준다. 1980년대의 기억을 “광주에 빛이 있다”라는 단 한마디의 말로 정리하고 있는 신영철의 회고처럼, 기국서 또한 광주에 대한 “오래된 죄의식”을 간직하고 있었던 것이다. <햄릿 4>의 첫 장면은 바로 이 “오래된 죄의식”을 언급하면서 시작하고 있다.

48) 김윤식, 『한국문학과 포스트모더니즘』, 『현대시사상』 3, 1989. 봄; 정정호·강내희 편, 『포스트모더니즘론』, 문화과학사, 1989.9; 이승훈, 『포스트모더니즘의 문화논리』, 『문화예술』 134, 1990.9; 김옥동 편, 『포스트모더니즘이 이해』, 문학과학지성사, 1990.11; 이미원, 『포스트모던 시대와 한국연극』, 현대미술사, 1996; 김방옥, 『열린 연극의 미학-전통극에서 포스트모더니즘까지』, 문예마당, 1997 등. 일찍부터 한국연극에서의 포스트모더니즘 연극론을 전개한 이미원은, 88올림픽 이후 포스트모더니즘이라는 용어가 일반화되었다고 보면서 한국연극에서의 포스트모더니즘 논의를 1988년 이후부터 시작하고 있다. 1990년대 기성 평론가를 대표하는 김방옥은 “포스트모더니즘은 한 시대의 히스테리컬한 유행일지 모르다”(김방옥(1997), 413면)라고 부정적으로 평가하고 있으며, 1996~97년 젊은 평론가 안치운과 포스트모더니즘 논쟁(몸의 연극 논쟁)을 벌였다(김옥란(2006), 99~107면).

햄릿 죽었는 줄 알았는데… 벌써 오래전에 돌아가시지 않으셨던가요?… 내가 지하실에서 시체를 꺼내서… 비닐봉지에 쌓인 당시의 시체. 참, 그래 벽 틈에도… 여기저기 비닐봉지더미들이 있었어… 무더기로… 그 중에 맨 밑에 있었던 것 같애… 그런데 거기에 살아서… 이것은 무슨 일일까?… 꿈인가… 아냐 분명히… 만지기도 끔찍할 만큼 부패한… 그래서 손도 못 대고… 또, 오랫동안 미루어오던 죄의식까지 겹쳐서 손도 대지 못하다가… 결국 결심해서 제가 매고… 어디론가… 멀리… 기억이 잘 나지 않는군요… 그러나 저러나 그렇게 살아계시다나… 건강은 어떠신가요? 한 십여 년 이상 더 사실 것 같은데… 그때 또 돌아가셔도… 그뻘 끔찍하지 않겠는걸요.

유령 저 벽을 보아라 저기도, 저 위도, 저기 구석도 그리고 내가 돌아가는 길목에 여기저기 많은 주검들이 보일 것이다. 무서워하지 말고 그들을 수습하도록 해라. (시계를 보며) 시간이 자꾸 가는군. 점점 시간이 다가와 어떡하지?

— <햄릿 4>, 62~63면

1990년은 5·18 광주민중항쟁 10년째이다. 선왕의 유령은 ‘자꾸만 가는 시간’에 대한 강박관념에 사로잡혀 있고, 햄릿은 ‘오래된 죄의식’에 시달리고 있다. 학살의 시체들은 손도 대지 못할 만큼 끔찍하게 부패되어 방치되고 있다. <햄릿 3>의 햄릿의 광기가 ‘위험한 광기’와 ‘행동’으로 적극적으로 해석되었던 것과 달리 <햄릿 4>의 햄릿은 ‘오래된 죄의식’에 시달리는 혹은 회피하고자 하는, 행동이 거세된 무력한 모습이다. 선왕의 유령은 복수를 명령하는 것이 아니라 ‘무관심’(“너희들의 무관심 때문에 내가 구더기들 가운데 살아야 한단 말이냐.” 63면)를 질책하고 있다. 선왕의 죽음과 학살의 죽음에 대한 빛이 청산되지 못했기 때문에 죽음의 모습들은 끔찍한 유령의 모습으로 자꾸만 되살아나고 있다.

이렇듯 유령이 출몰하는 악몽의 현실은 <햄릿 4> 전체에서 반복되는

중심 이미지를 이룬다. 다시 살아나는 것은 선왕의 유령만이 아니다. <햄릿 4> 3부 에필로그 장면에서, 호레이쇼에게 저격당하는 왕은 “군부독재의 명령은 언제나 살아나지”, “파쇼는 죽지 않는다”라며 반복해서 살아나고 죽는다. 광주학살의 청산되지 못한 역사의 빛과 파쇼의 명령은 거듭 살아나고, 햄릿 또한 거듭 물고문을 당하다가 죽는다. 표면상 군부독재는 종식되었지만, 아무것도 해결된 것이 없는 억압적인 현실이 무의식 속에서 악몽처럼 반복되고 있다.

(호레이쇼 경주용 총으로 왕을 저격한다. 왕 쓰러지며 긴다. 비명소리와 함께 로젠, 길텐이 햄릿을 들고 들어와 구타를 한다. 옥조로 끌고 가 머리를 물에 넣는다)

로젠 이런 자식은 죽어야 돼.

길텐 내가 죽일 거야.

로젠 아냐, 아냐. (왕 꿈틀거리고 일어난다)

왕 군부독재의 명령은 언제나 살아나지. (호레이쇼 한 번 더 저격한다. 쓰러진다. 또 긴다. 호레이쇼 다가가서 돋보기로 본다. 옥조에서 햄릿의 머리를 꺼낸다)

햄릿 너희들 손이 맵구나. 손에 증오심이 느껴져.

로젠 (다시 넣으며) 너는 죽을 꺼다. 너쯤은 백 명이 와도 안 무서워.

길텐 나도 숨길 구석을 찾아 왔다. 이 새끼야. 여러 군데 봐왔단 말이다.

왕 파쇼는 죽지 않는다. 다만 사라져 갈 뿐이다. (호레이쇼 공중에 저격한다. 왕 쓰러진다. 긴다. 햄릿 머리 나온다)

햄릿 살려다오.

로젠 이 자식아, 이런 정도로 죽지 않아.

길텐 엄살이 심해. 이 자식이. (다시 넣는다. 오페리아 등장하여 경악한 채 지켜본다) (중략)

길텐 (손을 더듬어 본다) 죽었어. (오페리아 비명 지른다. 로젠, 길텐 놀

라서 오페리아를 끌고 퇴장. 잠시 걱정)

— <햄릿 4>, 71~72면

그리고 마지막 장면에서, 물고문으로 죽은 햄릿 또한 유령으로 되살아난다. 마치 첫 장면에서 선왕의 유령이 되살아난 것처럼. 햄릿은 무대를 떠돌며 “여기는 어딘가” 묻는다.

햄릿 (일어나서 걸으며) 여기는 어딘가. (더듬듯) 여기는 어딘가. 무슨 일이 분명히 있었는데. 그 일이 무얼까. (오페리아, 옥조 옆에서 노래한다)

햄릿 (잠시 서 있다가) 햄릿 연습을 하다가 이런 사색을 하게 되었습니다. 많은 시간 할애해 주셔서 대단히 감사합니다. 안녕히 가십시오. (배우들 서로 인사하고 관객에게 인사한다) (바깥에서 크게 울음소리가 난다. 로젠, 길텐이 들어온다. 로젠은 크게 울고 길텐은 굳어있다. 로젠은 옥조에 세 번 머리를 박는다. 길텐은 권총을 이마에 겨눈다. 호레이쇼가 경주용 총을 위로 향한다. 로젠이 길텐에게 가서 만류하고 관객에게 절을 한다.)

로젠·길텐 우리들의 목을 쳐 주시오.

— <햄릿 4>, 72면

기국서는 <햄릿 4>의 햄릿의 마지막 대사 “여기는 어딘가”를 <햄릿 5>에서는 제1부의 리허설 장면을 생략하고 개막 대사로 함께 사용하고 있다. 곧 햄릿의 “여기는 어딘가”라는 똑같은 대사를 프롤로그와 에필로그로 맺구를 이루게끔 하고 있다. 그리하여 <햄릿 5>에서는 유령으로 다시 돌아온 햄릿이 바라보는 악몽 같은 현실의 의미가 더 강화되고 있다. <햄릿 4·5>에서 햄릿은 행동뿐만 아니라 존재 자체가 지워진 채 유령으로, 모든 것을 빨아들이는 텅 빈 구멍으로 등장하고 있다. 지난 시대의 문체는 여전히 해결되지 못한 채 햄릿은 역사적 실체로서의 주체의 힘을

거세당하고 유명이 되어 배회하고 있다.

이상일은 <햄릿 4>에서 “정치극 <햄릿>을 가지고 현실적 정치와 맞서온 그(기국서)는 싸움 대상을 잃어버린 90년대에 들어서 지나간 시대상황에 가위놀리는 악몽에 시달”리면서 “무력증을 앓게 될지도 모른다”⁴⁹⁾라고 전망하고 있다. 유명으로서의 햄릿, 행동이 거세된 주체의 무력감은 1990년 시점에서의 시대의 반영이자 기국서가 봉착한 난관이다. 1970년대 유신치하에서 이현화가 그리는 등장인물들이 공포를 내면화한 채 같은 대사와 장면을 끝없이 반복하는 자동인형처럼 그려지고 있다면, 1990년 시점에서 기국서가 그리고 있는 것은 ‘오래된 죄의식’을 내면화하고 행동이 거세된 채, 일종의 “마비상태”(71면)에서 유명처럼 떠도는 인물들이다.

반면에 독재자인 왕의 모습은 더 강력하고 뻔뻔하게 제시되고 있다. 원작에서 참회의 기도를 올리는 클로디어스 장면과 달리 <햄릿 4>에서 왕의 참회의 기도(4장 연극과의 만남)는 배우들의 극중극 장면으로 연기된다. 왕의 참회의 기도는 왕에 의해서 직접 행해지는 것이 아니라 연극으로 희화화되고 그 진정성 또한 의심되고 있다. 배우들은 왕 앞에서 “학살과 집단강간”(67면)의 5·18 장면을 연극으로 되풀이 보여주고 있고, 왕은 “민중들을 도취시켜야 해. 저항은 있을 수가 없어.”(67면)라고 외치고 있다. <햄릿 3>의 참회의 기도 장면에서 마약에 취한 상태로나마 죄의식을 표현하던 왕이 <햄릿 4>에서는 마약에 취하지도 않고 너무나 멀쩡히 “어쨌든 나는 왕이 되었다”라고 선언하고 있다. 광주 망월동 5·18묘지를 환기시키는 무덤장면(6장 철학과의 만남)에서 ‘이순신 장군’, ‘대머리’,⁵⁰⁾ ‘미친 개’에 대한 비하와 음담패설로 지난 독재자들을 연상시키고 희화화하고 있지만 시체와 해골, 공동묘지로 환기되는 ‘마비상태’에서의 혼돈이 더 전면화되고 있다.

49) 이상일, 『화제의 무대-기국서의 햄릿 4』, 『한국연극』, 1990.3, 13면.

50) ‘대머리’에 대한 풍자에 대해서는 2장 각주 28번 관련 내용 참고.

한편 셰익스피어 원작에서 햄릿의 가장 유명한 독백인 “사느냐 죽느냐, 그것이 문제로다”는 <햄릿 4>에서 2장(사랑과의 만남)과 6장 무덤장면(철학과의 만남)에 두 번 변형되어 나온다. 2장 오필리어와의 장면 마지막에 “어떻게 할 것인가. 앞으로 나가야 할 것인가, 뒤로 갈 것인가?”(65면)와 6장 무덤장면 마지막에 “잠들 것인가, 깨어있을 것인가? 이것은 문제다.”(71면)라는 대사가 그것이다. 전체 6장면 중에서 1장이 선왕의 유명과의 만남이고, 3장이 고문관 로젠과 길텐의 장면, 4장이 왕과 배우들의 연극장면, 5장이 어머니와의 만남 장면으로 이 장면들은 햄릿이 처한 정치적 상황을 보여주는 장면들이다. 반면에 2장 운동권 투사이자 연인인 오필리어 장면과 6장 망월동 묘지장면에서 만나는 민중들과 건달, 운동권 학생들과의 만남 장면은 햄릿의 내적 상황을 보여주는 장면들이자 동시대의 젊은 대학생들이 마주했던 딜레마의 상황이기도 하다. 2장과 6장에서 햄릿은 끊임없이 질문을 던지는 자, ‘의심하는 자’(2장 오필리어의 대사)로서의 모습을 보여준다.⁵¹⁾ 이는 <햄릿 3>에서 햄릿이 총구를 들이대고 주변의 배우들과 함께 “참여냐 방관이나!”를 외쳤던 상황과는 또 다른 것으로, 1987년 정치적 열기가 사라지고 난 후 급격히 정치적 입지점을 잃어갔던 학생 운동권 내부의 딜레마를 떠오르게 한다.

실제로 <햄릿 4>에서 물고문을 당하고 무력하게 제시되는 햄릿의 모습은, 얼마간의 시간차를 두고 1991년 5월 강경대의 죽음과 대학생들의 잇따른 분신 정국과 겹쳐진다. 1987년 6월 항쟁이 박종철, 이한열의 죽음에 대한 전두환 정권에 대한 국민적 분노가 폭발한 데서 비롯된 것이었다면, 1991년 강경대의 죽음은 “선거에 의해 선출된 민주정부임을 자처하면서 전두환 정권과의 차별성을 부각하려던 노정권 역시 그 폭압성에 있

51) 테리 이글턴은 <햄릿>의 현대성을 ‘주체의 문제’로 파악한다. 햄릿은 ‘내적 존재가 파괴된 자’로, 그의 극단적인 부정성과 역행성이 햄릿을 ‘현대적 인물’로 만든다고 해석한다. ‘주체란 무엇인가’하는 문제가 햄릿에게는 곧 정치적인 문제가 된다는 것이다. 테리 이글턴, 김창호 역, 『셰익스피어 다시 읽기』, 민음사, 1996, 115~119면.

어서 전두환 정권과 별반 차이가 없음⁵²⁾을 드러내는 사건이었다. 그러나 1987년 대학생들의 죽음이 ‘정치적 죽음’으로 의미화되어 도덕적 공분(公憤)의 매개가 되었던 것과 달리 1991년 대학생들의 죽음은 당시 정권과 언론에 의해 ‘우발적 사건’으로 탈정치화되고 ‘무의미한 죽음’으로 사사화(私事化)되는 과정을 겪었다. 이들의 죽음은 ‘정치적 죽음’으로 공인받지 못한 채 개인적인 ‘자살’로 매도당하고 쉽게 망각의 대상이 되었다. 1991년 강경대의 죽음과 대학생들의 분신은 사회적으로 ‘정치적 죽음’의 의미를 획득하는 ‘상징적 죽음’⁵³⁾의 과정을 거치지 못하고 생물학적 사망 사건으로 강등되어 사회적 관심으로부터 멀어졌다.⁵⁴⁾

박조열의 <흰둥이의 방문>(1970)이 민중의 언어를 ‘개의 언어’로, 인간의 언어로서의 의미를 박탈당한 형태로 무력화시키고 국가권력에 의해 진압되는 장면을 통해 박정희 정권의 유신체제(1972~1981)의 폭력성을 섬뜩하게 예고하고 있었던 것처럼, 기국서의 <햄릿 4>는 1990년을 기점으로 정치적으로 무장해제되는 주체의 위기상황을 암울하게 예시(豫示)하고 있다. 그리고 1990년대 벽두의 포스트모더니즘의 유행은 정치적 주체의 무력화에 대한 정당화 논리로서 문화적·이론적 알리바이 역할을 했다. 포스트모더니즘은 기국서의 <햄릿 4>가 마주한 또 다른 ‘달라진 시대’의 논리를 보여준다.

이런 76단의 미학은 불연속성, 의도적 천박성, 과장된 정서, 자기조롱 등으로 설명될 수 있는데 이런 성격들은 요즘 논의되는 소위 포스트모더니즘의 특성들과도 일치한다. 이들 연극에 대해 기성연극계에서는 천박한

52) 강정인, 「정치·죽음·진실-1991년 5월 투쟁을 중심으로」, 『한국정치학회보』 36, 2002.9, 8면.

53) 지젝에 의하면, 인간은 두 번 죽는다. 실제 죽음과 상징적인 죽음이 그것이다. <안티고네>에서 안티고네의 오빠 폴리네이케스에 대한 장례식이 국가권력에 대한 개인의 저항과 정치적 투쟁의 계기가 되는 것은, 장례식이 실제 죽음을 사회적으로 어떻게 받아들일 것인가라는 사후적인 상징투쟁의 과정을 의미하기 때문이다. 슬라보예 지젝(2002), 232~234면.

54) 강정인(2002), 9~21면.

악취미이며 사이버 상업주의라는 공격을 퍼붓고 있다. 76단의 연극이 아직 탄탄한 연극미학적 바탕 위에 서있지 못하며 연기표현도 거친 것이 사실이다. 그러나 오늘날 우리의 사회구조와 정서 자체가 혼란스럽고 복잡적이며 울혈적이고 파편적인 점을 생각할 때 이들의 연극을 현실의 과장된 반영으로 해석할 수도 있다. 아무리 불연속성과 통속적 과장을 지향한다 하더라도 예술작품이란 최소한의 유기적 통일성과 세련미를 갖춰야 한다. 이것이 76단이 해결해야 할 역설이며 숙제다. 결국 76단의 연극은 새로운 표현단계를 개척하기 위한 과도기적 몸부림으로 받아들여야 하지 않을까.⁵⁵⁾

극단 76은 보다 본격적으로 감각과 해체에 매달렸다. 기국서의 <햄릿 시리즈>, <미아리 텍사스>, <지피족>, <춘향 1991> 등을 통해서, 다시 글쓰기, 파편적인 이미지, 장면들의 나열, 욕설과 패러디, 성적 희롱, 뒤죽박죽한 장광설, 메타적 기법 등등을 활용하여 투박하고 촌스럽기까지 한 감각화를 추구하고 있다. 이 세계에서는 어떤 숭고나 엄숙함도 남아나지 않게 파괴되며, 불쾌함에도 불구하고 삶의 솔직함을 인정하게 된다. 존엄과 논리와 권위의 붕괴 후에 따르는 혐오감과 해방감이 이들이 보여준 해체 이후라고도 하겠다. 이 충격을 우리 연극계에서 아직 극단 76만큼 감각화해 낸 극단은 없다고도 하겠다.⁵⁶⁾

1990년 2월의 <햄릿 4>는 현대극장 제작 공연작이고, 1990년 9월의 <햄릿 5>는 신협이 제14회 서울연극제 참가작이다. 이 시기를 기점으로 기국서는 제도권 연극 내로 흡수되고 있는데, 기국서와 극단 76에 대한 위와 같은 엇갈리는 평가는 제도권 연극 내에 기국서를 어떻게 받아들일 까에 대한 인정투쟁의 과정을 보여준다.⁵⁷⁾ 1980년대의 정치성이 거세된

55) 김방옥, 「76단의 최근 화제작들」, 『시티라이프』, 1991; 김방옥(1997), 366면에서 재인용.

56) 이미원, 「한국연극과 포스트모더니즘」, 『한국문학연구』 5, 1993; 이미원(1996), 51~52면에서 재인용.

57) 1970·80년대 대표적인 재야연극 담론으로 부상했던 마당극이 제도권 연극 내에 공

기국서는 포스트모더니즘의 해체주의 미학을 충격적이고 감각적으로 구현하는 연출가이자 천박하고 조야하다는 상반된 평을 동시에 받는다. <햄릿 4·5>에 대한 관객들의 반응도 “답답하다”, “이해할 수 없다”, “당혹스럽다”라는 부정적인 평가가 지배적이다.⁵⁸⁾ 실제로 <햄릿 4·5>는 일반 관객들이 이해하기 어려울 정도로 원작을 완전히 해체 재구성한 작품으로 형식상 파격적이지만 완성도 면에서는 떨어진다는 것이 중론이다. 그러나 “해체적인 작품으로는 국내에서 <햄릿 4>가 첫 작품”⁵⁹⁾으로 기억될 정도로 깊은 인상을 남긴 작품임에는 분명하다.

관객들은 이제 <기국서의 햄릿>에게서 정치성이 아니라 미학적 전복과 충격을 기대하고 있고, 그러한 흐름은 곧이어 등장한 새로운 연출가들, 예컨대 해체를 자신의 연극적 방법론으로 담론화시키면서 등장한 연희단거리패의 이윤택, ‘기성연극의 중심부에 등장한 포스트모던 해체연극’⁶⁰⁾으로 주목을 받은 극단 작은신화의 최용훈 등에게 1990년대 연극의

식 인정된 것은 동구권 몰락과 1993년 김영삼 문민정부의 출현 이후 마당극의 정치적 입지점이 좁아지고 영향력이 약화되었다고 판단되는 1990년대에 들어와서이다. 마당극은 그 정치적 영향력이 소멸되자 ‘안전한’ 이론의 상태로 제도권 연극 내로 편입되었다. “90년대 국내외적 정치 환경의 변화에 가장 크게 영향을 입은 연극은, 재야 사회 저항담론으로 존재해왔던 마당극일 것이다. 88년 ‘민족극 한마당’으로 연극계에 공식 데뷔한 마당극은, 이후 쇠락의 길을 걸어왔다. 오늘날 지난날의 소위 재야연극인들이 한국연극협회에 등록하고, 일부는 주도적인 역할까지 맡고 있다. 민예충이 존재한다는 자체가 이미 기성화했다는 반증이기도 할 것이다. 따라서 이제 재야와 기성을 구분한다는 것은 무의미해졌다.”(이미원, 『90년대의 연극, 그 쟁점과 반성』, 『공연과리뷰』, 1999.9~10; 『세계화 시대, 해체화 연극』, 연극과인간, 2001, 45면에서 재인용)

58) “빙산의 일각만이 상황들로 잡혀있고 커다란 무의식의 세계는 드러나지 않음으로 기국서 자신도 답답하고 그것을 보고 있는 관객들도 답답하다.”(이상일, 『화제의 무대-기국서의 햄릿 4』, 『한국연극』, 1990.3) “오늘의 문맥에서 정치적으로 세익스피어를 재해석하려는 의도는 읽을 수 있으나, 그 방법이 지나치게 거칠고 조야했다.”(김성희, 『한국의 어두운 정치현실을 대입시킨 실험극 햄릿-〈햄릿 4〉』, 『주간조선』, 1990.2) “기국서 작, 연출의 <햄릿 5>는 대부분의 관객과 비평가들을 당혹시킨 이번 연극계의 화제작이다.”(김방욱, 『정치사회문제 접근 ‘깊이’ 없어-서울연극제를 보고』, 『동아일보』, 1990.10.8)

59) 이성열 인터뷰(2011.8.3)

주도권은 넘어가게 된다. 기국서가 새롭게 열었던 감각의 혁명은 1990년대 중반 이후 새롭게 등장하는 연출가들에게 그 바통이 넘겨졌고, 기국서의 실험은 유효시한이 다된 것으로 남겨졌다. <기국서의 햄릿> 연작은 5편을 끝으로 더 이상 나오지 않았다.

5. 결론

극단 76의 연출가 기국서는 1980년대 연극계의 이단아로 불린다. 기국서는 1978년 페터 한트케의 <관객모독> 공연으로 극단 76의 존재감을 확실하게 각인시켰고, 1981년부터 1990년까지 10년에 걸쳐 공연한 <기국서의 햄릿> 연작 5편, 전위 마임 <방관>, <미아리 텍사스>, <작관> 등 해체적이고 실험적인 작품들로 1980·90년대 연극계에 연출가로서의 존재감과 분명한 자기위치를 확보하고 있다. 그러나 기국서에 대한 연구는, 1993년 안치운에 의해 시도된 최초의 『기국서론』 이후 아직까지 본격적으로 이루어지고 있지 않다. 기국서는 작가의 작품을 무대에 올리는 연출가, 그것도 번역극을 주로 공연하는 연출가로 창작자로서의 ‘오리지널리티’를 인정받거나 한국연극의 ‘아이덴티티’를 보증받기에 불리한 위치에 있다. 각기 다른 국적과 작가의 출처를 가진 번역극 연출의 특성상 일관된 작품세계의 흐름을 짚어보기 어려운 현실적인 어려움도 존재한다. 이는 연출가 연구가 연출가의 세계관이나 주제연구 대신 주로 양식연구에 치중하게 되는 이유이다.

그러나 1960년대 이후 현대연극에서 작품의 오리지널리티 못지않게 해석적 주체로서 연출가의 역할이 적극 인정되고 있고, 이른바 ‘고전의 재해석’과 해체의 전략을 전면화하고 있는 포스트모더니즘의 맥락에서 ‘연

60) 이미원, 『기성연극의 중심부에 등장한 해체연극』, 『객석』, 1995.10; 이미원(1996), 309~311면에서 재인용.

출가의 연극' 시대의 흐름은 더욱 강화되고 있다. 기국서의 번역극 연출, 특히 셰익스피어의 <햄릿>을 10·26과 5·18에 대입하여 과감한 실험과 정치의식을 보여준 <기국서의 햄릿> 연작은 원작을 충실히 구현하는 기존의 번역극 공연의 관습을 벗어나 새로운 해석과 변형을 통한 '문화번역'의 생산성을 보여주는 한편 일종의 '문화번역자'이자 정치적 실천의 주체로 공연에 적극 개입하는 연출가 기국서에게 주목하게 한다. 기국서는, 1970년대 유덕형과 안민수로부터 시작되는 한국연극에서의 '연출가의 연극' 흐름의 뒤를 잇고 있으며, 특히 우리의 현실에 밀착한 번역극 공연으로 창작극과 번역극의 경계를 흔들고 '연출가의 연극'의 새로운 가능성을 보여주었다.

더 나아가 <기국서의 햄릿> 연작은 미학적 해체를 통해서 정치적 전복과 변혁의 가능성을 보여줌으로써 한국연극에서 정치성과 결합된 실험극이자 전위극으로서 아방가르드적 실천을 보여주고 있다. <기국서의 햄릿>은, <햄릿>을 5·18 서사로 겹쳐서 바라보게 하고 있으며, 햄릿을 광주학살에 대해 분노하고 행동하는 '젊은 지성'이자 정치적 주체로 호명하고 있다. 특히 1980년 5·18 직후 공연된 1981년의 <기국서의 햄릿>은 신촌의 76 소극장을 중심으로 젊은 대학생, 예술가들의 집단 토론과 스터디의 결과 만들어진 것으로 1970년대 저항적 청년문화의 일단을 보여준다. 요컨대 <기국서의 햄릿> 연작은 동시대 진보 진영의 마당극운동의 흐름과 공명하고 있었던 1980년대 연극의 다른 지점을 보여준다. 기국서와 극단 76의 활동은 1980년대 내내 검열의 논란에 한가운데 있었던 작가 오태영이나 검열에 대해 공개적으로 비판해왔던 예니의 신영철 대표의 활동과 겹쳐져 있고, 제도권 연극 외부로부터의 충격의 효과를 가진다. 기국서에게 따라붙는 '이단아'라는 표현은, 기국서의 전위적 실험 연극의 감각적 혁명뿐만 아니라 이렇듯 제도권 연극 내에서 성장하지 않은 '외인부대'의 성격으로부터 비롯된 것이다.

기국서가 제도권 연극 내에서 공인받기 시작한 것은 1990년대 이후로,

1990년 현대극장 제작의 <햄릿 4>, 신협희 제14회 서울연극제 참가작이었던 <햄릿 5>의 경우 이전과 달리 비평적 관심이 폭증한다. <햄릿 1·2·3>이 셰익스피어 원작에 대한 연출적 재구성의 성격이 강했다면, <햄릿 4·5>는 원작을 완전히 해체하여 새롭게 쓴 기국서의 창작극으로 때마침 불어온 포스트모던 해체연극의 유행과 함께 비평적 관심의 대상이 되었다. 그러나 1990년대 초반 포스트모더니즘의 유행은 세계냉전체제의 해체에 따른 정치적 냉소주의를 탈정치적 후기자본주의 문화논리로 대체·정당화한 것으로, 정치성을 기반으로 한 아방가르드적 태도를 지닌 기국서가 마주한 '달라진 시대'의 논리를 보여준다. <햄릿 4·5>에서 햄릿이 더 이상 행동하는 주체로서의 모습이 아니라 유령으로 등장하는 무력한 모습에서처럼, 기국서 또한 달라진 시대의 논리 앞에 무력한 모습을 보여준다.

한편 <기국서의 햄릿> 연작 중에서 대극장 공연인 <햄릿 3>과 <햄릿 5>가 유난히 혹평의 대상이 되고 있는 것처럼 기국서는 치밀하게 계산된 안정된 무대미학을 지향하기보다는 즉흥성을 기반으로 한 정치적 메시지의 강렬성을 중시하는 연출가이다. 그리고 동시대의 오태석이 작가이자 연출가로서 자기 스스로의 내적 동력으로 움직여갔던 것에 비해, 기국서는 작가이기보다는 연출가로서의 성향이 강하고 그렇기 때문에 자신의 연극적 동력을 오로지 동시대 관객과 현실에 의존할 수밖에 없고 동시대의 주체들이 무력화되는 시대적 논리에 함께 묻혀가는 경향을 보인다. <기국서의 햄릿>의 햄릿은 곧 기국서 자신이었던 것이다. 그리하여 기국서의 전위와 실험은 포스트모던 해체의 신기술을 장착한 1990년대의 새로운 연출가들에게 그 바통을 넘겨주게 되는데, 기국서와 극단 76은 1970년대와 1990년대 실험극의 계보를 잇는 중간 연결고리 역할을 한 것으로 평가할 수 있다.

참고문헌

1. 자료

- 신문 : 『경향신문』, 『광주드림』, 『동아일보』, 『매일경제』, 『조선일보』
 잡지 : 『객석』, 『공간』, 『무대리뷰』, 『에니』, 『한국연극』
 대본 : <햄릿 3>, 한국문화예술진흥원 예술자료관(예술가의 집) 소장 대본
 <햄릿 4>, 『한국연극』, 1990.3.
 <햄릿 5>, 한국문화예술진흥원 예술자료관(예술가의 집) 소장 대본
 인터뷰 : 기국서 인터뷰, 대학로 카페 학림, 2009.2.22.
 정재진·이성열 인터뷰, 노량진 극단 백수광부 연습실, 2011.7.22.
 정재진·이성열 인터뷰, 노량진 극단 백수광부 연습실, 2011.8.3.

2. 단행본

- 김방옥, 『열린 연극의 미학』, 문예마당, 1997.
 김옥란, 『한국연극론, 분열과 생성의 목소리』, 연극과인간, 2006.
 김현미, 『글로벌 시대의 문화번역』, 또하나의문화, 2005.
 신정옥, 『셰익스피어 한국에 오다』, 백산출판사, 1998.
 여석기, 『햄릿과의 여행, 리어와의 만남』, 생각의나무, 2001.
 이미원, 『포스트모던 시대와 한국연극』, 현대미학사, 1996.
 이미원, 『세계화 시대, 해체화 연극』, 연극과인간, 2001.
 이영미, 『마당극·리얼리즘·민족극』, 현대미학사, 1997.
 정정호·강내희 편, 『포스트모더니즘론』, 문화과학사, 1989.
 한상철, 『현대극의 상황과 한국연극』, 현대미학사, 2008.

- 사카이 나오키, 후지이 다케시 역, 『번역과 주체』, 이산, 2005.
 에드윈 윌슨·알빈 콜드파브, 김동욱 역, 『세계연극사』, 한신문화사, 2000.
 A. C. 브래들리, 이대석 역, 『셰익스피어 비극론』, 한신문화사, 1986.
 샬탈 무페, 이보경 역, 『정치적인 것의 귀환』, 후마니타스, 2007.
 슬라보예 지젝, 이수련 역, 『이데올로기라는 숭고한 대상』, 인간사랑, 2002.
 자크 랑시에르, 오윤성 역, 『감성의 분할』, 도서출판b, 2008.
 코모리 요이치, 정선태 역, 『일본어의 근대』, 소명출판, 2003.

테리 이글턴, 김창호 역, 『셰익스피어 다시 읽기』, 민음사, 1996.

Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, W.W.Norton&Comtemporary, 1974.

3. 논문

- 강정인, 「정치·죽음·진실-1991년 5월 투쟁을 중심으로」, 『한국정치학회보』 36, 2002.9.
 김병철, 『셰익스피어 번역 논쟁 시비』, 『한국현대번역문학사연구』, 을유문화사, 1998.
 김중우, 기국서의 <햄릿> 공연사 연구, 중앙대 연극학과 석사학위논문, 2002.
 백로라, 1970년대 한국 실험연극의 담론, 『한국극예술연구』 30, 2009.10.
 안치운, 기국서론, 『공연예술과 실제비평』, 문학과지성사, 1993.
 오테영·최은옥, 작가를 찾아서-오테영, 『한국희곡』, 2010. 가을.
 조현아, 우리나라 <햄릿> 제작물에 나타난 드라마터지의 양상연구, 동국대 연영과 석사학위논문, 1998.
 조혜영, 항쟁의 기억 혹은 기억의 항쟁, 『여성문학연구』 17, 2007.6.

Abstract

Hamlet as an epic 5·18 and Ki Kukseo's position in
Korean theatre history
-focused on *Ki Kukseo's Hamlet* series-

Kim Ockran

Ki Kukseo, director of theatre company 76, is one of the important directors in 1980·90s. But serious research of him have not been done yet. Ki Kukseo mainly directed translated play so he is in handicapped position to be admitted originality as writer. But Ki Kukseo's translated play were close to our real life and recognized as experimental theatre, not the original itself but the director's version. For instance, *Ki Kukseo's Hamlet*, Shakespeare's *Hamlet* was substituted to 5·18, showed daring political consciousness and was important work in history of Korean theatre of 1980s. So in this paper, aggressive analysis on Ki Kukseo was attempted by his work—*Ki Kukseo's Hamlet*. He had been grown with western culture and college culture and small theatre 76(1977~1980) was a place of meeting and discussion of young artists at that time. The *Ki Kukseo's Hamlet* was a play which expressed the political interest of young people gathering to small theatre 76 and gave deep impact to contemporary audience. But after 10 years from the 5·18, *Ki Kukseo's Hamlet 4-5* faced to political cynicism and nihilism. In 1980s Ki Kukseo showed avant-garde practice as experimental theatre with political color, but in 1990s Ki Kukseo's political color became powerless with de-political mood of Postmodernism. Therefore Ki Kukseo's avant-garde and experiment passed batton to new directors of 1990s and Ki Kukseo and theatre company 76 were appraised as important link of experimental theatre from 1970s to 1990s.

Key words : *Hamlet*, *Ki Kukseo's Hamlet*, Ki Kukseo, Director, theatre company 76, Cultural Translation, Translated Play, Censorship, Oh Taeyoung, 5·18, Yenie, Shin Youngcheol, Youth Culture, Experimental theatre, Avant-garde, Deconstruction, Postmodernism

접수일: 2011년 8월 31일
심사기간: 2011년 9월 8일~9월 24일
게재결정: 2011년 9월 24일