

# 셰익스피어의 『햄릿』에 투영된 앰릿 사가의 흔적

백 정 국

승실대학교

## 1. 들어가는 말

윌리엄 셰익스피어(William Shakespeare)와 그의 드라마에 쏟아져온 찬사가 다채롭고 무성하지만 플롯이나 등장인물의 독창성이란 잣대를 들이대면 학자들은 대체로 유보적인 태도를 보이면서도, 그의 드라마가 그가 모방한 원작 또는 그가 차용한 기존 소재를 뛰어난 문학성으로 능가하기 때문에 그와 그의 작품의 위대함은 손상되지 않는다고 여긴다. 이러한 태도는 셰익스피어의 드라마에 대한 거의 암묵적인 공감대 같은 것이다. 셰익스피어가 시도한 광범위한 차용과 고차원적인 각색은 분명 높이 평가되어야 마땅하다. 그렇지만 이 보편적인 공감대가 셰익스피어가 차용 또는 각색의 대상으로 삼은 원작 또는 소스(source)에 대한 관심을 불필요하거나 부수적인 것으로 전락시키는 것은 아니다. 진부할 수 있는 이 얘기를 꺼내는 것은 가령 주제페 토르나토레(Giuseppe Tornatore)가 각본을 쓰고 감독한 『시네마 천국』(Cinema Paradiso)이 『오뒷세이아』(Odysseia)의 골격을 그대로 갖다 썼다고 해서 이 영화를 제대로 감상하려면 호메로스(Homeros)를 필독해야 한다는 식의 말을 하기 위함이 아니다. 예술에서 차용과 각색이 행해질

때 불가피하게 발생하는 원작의 변화가 새로운 작품의 이해를 반드시 휘방하지는 않는다. 새롭게 태어난 작품의 완결성이 높을 경우에는 더욱이 그렇다. 그러나 완결성이 간혹 의심스럽거나 미비한 구석이 엿보일 때는 얘기가 달라진다. 이 경우 원작의 존재를 인지하고 있는 한 원작의 내용이 금금해지기 마련이다. 이러한 관심은 의심 해소 차원 못지않게 당혹감을 불러일으킨 해당 작품에 대한 이해의 지평을 넓힌다는 의미에서 가치가 있다. 칭송받는 셰익스피어의 작품에도 자족적인 완결성이 부족하여 독자나 관객으로 하여금 고개를 갸우뚱하게 만드는 부분들이 존재한다. 그 미비한 부분들이 보완되려면 작가가 신세를 진 기존의 작품이나 출처에 진지한 관심의 눈길이 가야 한다.

『햄릿』(*Hamlet*)은 이러한 당위성을 징후적으로 나타내는 드라마다. 잘 알려진 대로 엘리엇(T. S. Eliot)은 이 극을 “예술적 실패”라고 단정했다(90). 그는 ‘객관상관물’(objective correlative)의 부재라는 커다란 비판적 틀 속에서 복수의 모티프(motif)가 어설픈 채 처리된 점, 종잡을 수 없는 햄릿의 광기, 불필요하고 일관성 없는 장면 배치, 거트루드의 죄에 대한 햄릿의 집착 등을 그 근거로 제시했다. 또한 엘리엇은 “많은 사람들이 『햄릿』을 흥미롭기 때문에 예술작품으로 여긴 것이 예술작품이기 때문에 흥미롭게 여기 건 아니다”라고까지 하며 이 극을 “문학의 모나리자”(91)라고 비꼬았다. 엘리엇이 특별히 『햄릿』을 문제 삼은 것은 셰익스피어의 다른 작품에서는 유사한 문제들이 별반 발견되지 않는다고 판단했기 때문인 것으로 보인다.<sup>1</sup> 그렇다면 자연스럽게 한 가지 의문이 생긴다. 이 문제들이 왜 유독 『햄릿』에 집중됐을까? 본 논문은 이 의문에 대한 중요한 실마리가 『햄릿』의 원작이라고 통상 간주되는 사소 그라마티쿠스(Saxo Grammaticus)의 앰릿 사가에 있다고 말하고자 하며, 이를 통해 셰익스피어의 버전에서 새로운 모양새를 띠게 되었거나, 작품 속에 미묘하게 삼투되어 있거나, 아니면 아예 삭제된, 사가로서의 앰릿 이야기가 어떻게 『햄릿』에 대한 다층적이고 심도 깊은 이해에 이바지하는 지 드러내고자 한다.

<sup>1</sup> 톨스토이(Lev Tolstoy)는 말년에 쓴 셰익스피어의 드라마에 대한 장문의 비평에서 비현실적인 상황 설정과 인물 묘사가 그가 중심 공격 대상으로 삼은 『리어 왕』에서뿐만 아니라 다른 작품들 속에서도 반복적으로 드러난다고 비판했다. Lev Nikolaevich Tolstoy, *Tolstoy on Shakespeare: A Critical Essay on Shakespeare*, trans. V. Tchertkoff and I. F. M. (London: Funk & Wagnalls, 1906) 참조.

## 2. 사가에서 드라마로

『햄릿』이란 드라마를 가능케 한 모델은 적어도 물리적으로는 단일하지 않을 뿐더러 서로 견고하게 일직선으로 촘촘히 얽혀 있다. 토머스 키드(Thomas Kyd)의 작품이라 추정되는 『원형 햄릿』(*Ur-Hamlet*)이 있고, 이탈리아 작가 마테오 반델로(Matteo Bandello)의 노벨라를 번역한 프랑스 작가 프랑수아 드 벨포레스트(François de Belleforest)의 『비극 이야기』(*Histoires Tragiques*)가 있다. 그리고 반델로의 노벨라는 덴마크의 수도사 겸 역사가인 삭소 그라마티쿠스가 쓴 덴마크 역사책 『덴마크인의 사적(事績)』(*Gesta Danorum*)에 등장하는 바이킹 이전 시대 앰릿(Amleth)이란 왕자의 모험담을 담은 사가(saga)를 포함한다.<sup>2</sup> 셰익스피어 작품의 전거(典據) 혹은 출처 연구 분야에서 최고의 권위자라고 인정받는 제프리 블로(Geoffrey Bullough)는 이들 중에 벨포레스트의 『비극 이야기』를 적시하며 셰익스피어가 삭소를 직접 사용했다는 증거는 없지만 『햄릿』이 벨포레스트의 노벨라를 바탕으로 하고 있다고 확신한다(15). 블로도 자세히 밝혔듯이 벨포레스트의 노벨라는 약간의 강조점의 차이를 보이긴 해도 삭소가 쓴 앰릿 사가의 내용 전체를 거의 전적으로 따르고 있다(13-14). 셰익스피어가 삭소 그라마티쿠스라는 작자를 몰랐거나 그의 사가를 직접 활용하지는 않았다 해도 앰릿 이야기는 정확히 알고 있었다는 뜻이다. 여기서 문제의 소지가 될 수 있는 것은 셰익스피어가 앰릿 사가에 대한 아무런 사전 지식 없이 『원형 햄릿』을 모델로 삼았을 가능성을 배제할 수 없다는 것이다. 하지만 『원형 햄릿』의 대본이 유실되어 유령이 등장해 복수를 종용한다는 사실 외에는 그 구체적인 내용을 알 수 없기 때문에 본 논문에서는 블로를 비롯한 학자들의 일반적인 견해에 따라 셰익스피어가 앰릿 사가를 알고 있었다고 전제한다.

『햄릿』이 플롯, 사건, 그리고 등장인물들이란 측면에서 삭소의 앰릿 사가와 매우 유사하다는 것은 잘 알려진 사실이고, 그런 이유로 현대의 영향력 있는 아카데미한 『햄릿』 판본들의 편집자들은 저마다 앰릿 사가의 존재와 그것이 『햄릿』과 맺고 있는 연관성을 지적하기를 주저하지 않는다. 그러나 안타깝게도 이들은 그

<sup>2</sup> 이후 본 논문에서 언급되는 앰릿 사가의 내용과 인용의 근거가 되는 책은 Saxo Grammaticus, *The First Nine Books of the Danish History of Saxo Grammaticus*, trans. Oliver Elton (London: David Nutt, 1894)임을 밝혀둔다.

관련성을 피상적으로 언급하거나 앰릿 사가의 줄거리 정도를 간략하게 제공하는 선에서 그칠 뿐, 두 작품 사이에 작용하는 역동적이고 미묘한 연결고리를 파헤치는 작업은 고사하고, 앰릿 사가에 대한 기초적인 분석조차 내놓는 데 인색하다. 이러한 홀대 혹은 소홀함의 기저에는 두 이야기를 문학적 가치라는 양팔저울에 올려놓았을 때 수평대가 셰익스피어 쪽으로 확연히 기운다는 생각이 자리 잡고 있는지 모른다. 만일 그렇다면 이는 위험한 편견이 아닐 수 없다. 판단 근거의 타당성도 그렇거니와 두 비교 대상, 즉 드라마와 사가는 그 성격과 목적 자체가 애초에 서로 다르고, 그 다름이 역설적으로 『햄릿』을 이해하는 데 더없이 중요하기 때문이다.

사가는 ‘이야기’를 뜻하는 고대 북구유럽어로 중세시대에 채록되거나 쓰인 북구유럽의 설화문학을 지칭한다. 사가는 크게 세 가지 유형으로 대별된다. 초기 정착자들과 그 후손들의 이야기를 담은 종족 사가, 왕들의 이야기를 다루는 제왕 사가, 전설적인 영웅들의 모험담을 기록한 영웅 사가가 그것이다(*The Oxford Companion to English Literature*, 856). 앰릿 이야기를 포함하는 삭소의 사가는 이 세 가지 특성을 두루 갖추고 있다. 사가는 구전문화의 소산인 까닭에 작자미상의 경우가 많으며, 혹 필자가 명시됐더라도 작가라는 말보다 기록자라는 말이 어울리는 집단 창작의 산물로서 종족문학(또는 민족문학)의 성격이 두드러진다. 따라서 내러티브의 전개도 철저하게 전지적 작가 시점에 의존한다. 이러한 기원적, 장르적 특징은 사가의 목적 및 향유 대상자와 긴밀하게 맞물린다. 사가에 등장하는 주인공은 대개 고립된 개인이 아니라 자의에 의해서건 타의에 의해서건 한 집단, 한 종족, 한 나라의 운명을 떠맡은 정형화된 영웅이며, 그가 행하는 모험의 여정은 집단의 자긍심을 고취시키는 쪽으로 집약된다. 이는 사가의 즉각적인 영향권 안에 있는 사람들의 범위가 협소한 물리적 시공간에 제약되지 않음을 뜻한다. 또한 사가는 주인공이 속한 집단 전체를 청취자 혹은 독자로 상정한다. 이에 반해, 드라마는 복수의 작가가 창작에 관여할 수는 있어도 특정 집단이 구전이라는 매개를 통해 직접 창작에 개입하는 경우가 드물며, 주인공을 좀처럼 시공을 초월한 종족/민족의 정형화된 영웅으로 상정하지 않는다. 또한 드라마는 사가와 달리 현장성의 예술로서 거기에는 이야기가 펼쳐지는 극중 공간, 그 극중 공간에 물리적인 형식을 부여하는 공연 공간, 그 공연 공간에서 벌어지는 이야기에 반응하는 구체적인 관객들이 점유하는 일상 공간이 역동적으로 상호작용한다.

셰익스피어가 앰릿 사가를 인지하고 있었다고 가정할 때, 창작 과정에서 부딪칠 수밖에 없던 난제는 이러한 집단성과 정형성과 목적성이 선명하게 아로새겨져 있는 텍스트를 가필과 수정이 가능한 양피지(palimpsest)로 탈바꿈시켜 그 초점을 다른 곳으로 드라마틱하게 어떻게 옮겨 놓는가였을 것이다. 더군다나 이 추정적인 어려움은 아래서 언급하겠지만 햄릿의 모델이 되는 앰릿의 모험담이 『햄릿』에선 명시적으로 드러나지 않은 수많은 크고 작은 이야기들을 포함한다는 사실에 의해 증폭된다.

### 3. 목적이 다른 가장과 광기

액션이 조직적으로 얽혀있는 틀이란 관점에서 『햄릿』을 논할 때 절대 피해갈 수 없는 것이 있다. ‘복수’와 ‘광기’다. 앰릿 사가도 다르지 않다. 햄릿/앰릿이 아버지를 죽인 삼촌에게 앙갚음을 결심하고 이를 위해 광기를 가장한다는 것은 의심의 여지없이 두 이야기의 원초적인 공통분모, 절대적인 밑그림이다. 그러나 두 이야기가 공유하는 복수와 광기는 똑같은 복수, 똑같은 광기가 아니다. 각각의 조건, 동기와 효과, 폭과 층위가 확연히 다르다.

『햄릿』과는 달리 삭소의 앰릿 사가에서 발견되는 복수와 광기는 무엇보다 이를 둘러싼 정황을 고려했을 때 매우 일관되게 정치적이고 논리적이다. 형을 죽였다는 사실을 빼놓으면 앰릿의 삼촌 핑고(Fengo 혹은 Fengi 혹은 Feng)는 햄릿의 삼촌 클로디우스(Claudius)와 사뭇 다른 부류에 속하는 교활하고 뻔뻔하고 잔혹한 폭군이다. 그는 백주대낮에 부하들을 동원해 형을 죽이고, 형이 형수 거루타(Gurutha)를 학대했기 때문이라고 변명하고, 형수를 아내로 취하고, 이를 만천하에 떠들며 정권을 탈취한다(106-7). 이 모든 걸 목도한 앰릿은 “자신이 지나치게 똑똑하게 굴면 삼촌의 의심을 살까 두려워” “멍청함을 가장하고 완전히 낮이 빠진 사람처럼 행동하기로” 마음먹는다. “이런 술책으로 그는 자신의 총명함을 감출 뿐만 아니라 안전을 보장”하려 한 것이다(107). 이렇게 목적이 뚜렷한 앰릿의 가장은 그저 생명 보존의 불가피한 수단에 그치지 않는다. 그는 치밀하고 용의주도한 가장을 무기로 아버지에 대한 앙갚음에 성공할 뿐만 아니라 폭군의 제거라는 정치적 위업을 달성하여 결국 백성들로부터 왕으로 추대된다. 바꾸어 말하면,

엠릿의 복수는 햄릿의 그것과는 달리 이야기가 진전될수록 점점 공적(公的)인 성격을 띠면서 내러티브의 긴장감을 응축하는 방점이 폭군의 제거와 엠릿의 왕좌 등극에 찍힌다는 것이다. 팽고를 죽인 후 백성들의 반응을 염려하는 장면이 이를 잘 뒷받침한다.

소위 ‘성공한 쿠데타’로 정권을 탈취한 삼촌이긴 하지만 어찌됐건 현실 정치의 우두머리인 왕을 살해했다는 사실을 놓고 이제껏 용의주도하게 자신의 계략을 실천에 옮긴 엠릿은 심각한 고뇌에 빠진다. 그러나 엠릿은 불안감을 억누르고 용기백배하여 자신이 행한 거사의 취지와 정당성을 백성들에게 혼신의 힘을 기울여 설명한다.

귀족들이여!……이 시체를 보시오. 이건 왕의 시신이 아니라 형제를 죽인 자의 시체요……단연컨대, 저 가증스러운 도살자는 제왕의 생명을 빼앗음으로써 이 나라에서 자유를 유린하였소. 선왕을 살해한 손이 그대들을 노예로 전락시킨 것이오. 그 누가 미치지 않고서야 정의로운 호르웬딜을 마다하고 저 잔혹한 팽고를 택하겠소?……생각해 보시오. 제왕들 중에 가장 인자한 제왕, 선조들 중에 가장 공명정대한 선조를 어떻게 잃었는지를. 그 자리를 폭군이, 시해자가 꿰차고 있었던 것이오. 그대들의 권리는 빼앗기고, 만사는 역병에 시달리고, 나라는 치욕으로 오염되고, 그대들의 목에는 명예가 엷히고, 그대들의 자유는 몰수당했소! 이제 이 모든 것이 끝났소……그렇소, 나는 내 조국과 내 아버지를 위해 복수한 것이오……나는 그대들에게서 굴종의 굴레를 벗긴 것이며, 드높았던 그대들의 부귀를 회복하고 자유의 의복을 입혀주고 과거의 영광을 되찾아 준 것이오. 내가 폭군을 폐위시킨 것이오……따라서 난 내가 행한 일에 대한 보상을 요구하는 바요.

Nobles! […] Behold the corpse, not of a prince, but of a fratricide […] Surely that most abominable butcher only deprived his king of life that he might despoil his country of freedom! The hand that slew him made you slaves. Who then so mad as to choose Feng the cruel before Horwendil the righteous? […] Remember how you lost the mildest of princes and the justest of fathers, while in his place was put a tyrant and an assassin set up; how your rights were confiscated; how everything was plague-stricken; how the country was stained with infamies; how the yoke was planted on your necks, and how, your free

will was forfeited! And now all this is over [...] Yea, I own that I have taken vengeance for my country and my father. [...] It is I who have stripped you of slavery, and clothed you with freedom; I have restored your height of fortune, and given you your glory back [...] I have deposed the despot [...] and I ask my wage. (118-21)

동요하는 백성들을 향한 이 연설은 이야기 전체의 중심을 잃게 할 정도로 장엄하고 웅변적이며, 동시에 지루할 정도로 장황하다. 좀 과장하면 앰릿 사가의 목적이 마치 이 연설을 들려주기 위한 것이 아닌가라는 착각을 불러일으킬 정도다. 사실 착각만은 아니다. 사가의 장르적 특성을 고려해 보면 충분히 수궁이 간다. 적어도 앰릿 사가의 전반부는 폭압으로부터 백성을 해방시킨 공로로 나중에 왕으로 추대되는 앰릿을 향한 집단적 헌사인 것이다. 이러한 맥락에서 보면 앰릿이 연기하는 바보짓은 광기 과장의 교묘함과 정교함 자체 혹은 그의 존재론적 고뇌와 관계되는 것이 아니라 탁월한 미래의 지도자가 갖추어야 할 명민한 정치적 수완을 예시하는 증거가 된다. 나중에 복수의 결정적 도구로 사용될 지팡이를 화롯가에서 만드느 장면(107)이나, 성적으로 유혹하여 그의 본심을 캐내려고 적들이 그를 숲으로 데려가는 장면(108-9), 그리고 그 밖의 여러 곳에서 앰릿이 빈번히 상대의 의심을 살 수 있는, 분명 잠재적으로 위협하기 짝이 없는 말과 행동을 서슴지 않는 것은 정치 지도자로서의 앰릿의 위대함을 돋보이게 하려는 의도적인 배려라고 할 수 있다. 만일 앰릿이 복수에 실패하고 왕이 되지 못했다면 이 장치는 말할 것도 없고 앰릿 사가는 애초에 구전되거나 기록되지 않았을 것이다. 승자가 없는 역사는 가능할지 몰라도 승자가 없는 사가는 존재하지 않는다.

이렇게 영웅적 외연의 세계에 정형화된 인물로 상정된 앰릿과는 달리 세익스피어의 햄릿은 현실의 존재 조건과 타협하지 못하고 이에 끊임없이 의구심을 품는, 캐서린 아이저먼 마우스(Katharine Eisaman Maus)의 표현을 빌면, “내향적인”(2) 인물이다. 이 내향성이 사전에 전제되어 앰릿이 햄릿으로 바뀐 것인지, 아니면 사가의 평면성이 연극이란 장르의 입체성을 덧입다 보니 그러한 내향성이 부수적으로 촉발된 것인지는 미스터리다. 하지만 핑고가 자신의 범죄를 숨기려고 애쓸 뿐만 아니라 부족하나마 죄책감을 통감하고 고뇌하는 클로디어스로 새롭게 상상되었다는 사실은 분명 극의 구조와 햄릿의 액션에 커다란 파급효과를 가져왔다. 삭소의 사가에선 너무도 자연스럽고 논리적으로 작동하던 복수의 메커니즘이

『햄릿』에서 동일하게 작동될 수 없고, 광기의 가장에 새로운 목적을 부여해야 하는 당위성이 전면에 등장하게 된 것이다.

햄릿의 ‘광기’는 왕의 의심을 잠재우기는커녕 오히려 부추기는 효과를 가져왔다는 지적은 지극히 상식적이며 타당한 의문 제기다. 클로디어스의 범죄는 적어도 유령이 나타나기 전까진 완전 범죄였고, 더군다나 그가 선왕의 유령이 조카에게 나타나 복수를 종용한 사실 자체를 모르는 상태였기 때문에 햄릿이 미친 척을 한다는 것은 뜬금없고 공허하다. 이 같은 설정은 작가의 오류나 지나친 작위성의 산물로 몰아세우기에는 초보적인 상식을 너무나 거스른다. 그래서 엘리엇이 “급하게 교정만 보았어도”(90)라는 말로 작가의 실수를 기정사실화한 것인지 모른다. 하지만 이것은 오류나 실수라는 관점보다 앰릿 사가와 드라마 『햄릿』 사이에 존재하는 광기 과장의 목적성의 차이라는 측면에서 접근하는 쪽이 비평적으로 좀 더 건설적이라고 여겨진다. 앰릿의 정치적 행보를 고려했을 때, 이 문제는 생명을 보존코자 하는 광기 가장의 즉각적인 목적이 훼손된 정의를 바로 세우고 결국 일국의 존경받는 통치자로 등극한 자의 탁월한 정치적 능력에 대한 찬사로 확장된다는 앰릿 사가의 정치성이, 그냥 지워지기에는 너무 강하게 셰익스피어의 의식에 남아있었기 때문이 아닌가 한다. 사실 앰릿의 연설에서 돋보이는 발군의 정치가의 모습은 『햄릿』에서도 어렵듯이 엿보인다. 선왕의 유령을 만나 복수를 종용받고 “어긋나 버린 시대여. 오, 저주받은 원한이여, / 그걸 바로잡으라고 내가 태어난 것이로구나”(The time is out of joint. O cursed spite, / That ever I was born to set it right, 1.5.196-97)라고 외치는 햄릿의 독백, 혹은 권력에의 의지를 단 한 차례도 보여주지 않은 햄릿이 “왕좌에 올랐다면 틀림없이 / 빼어난 제왕이 되고 남았을 분이다”(For he was likely, had he been put on, / To have prov'd most royal, 5.2.402-3)라고 공표하는 포틴브라스(Fortinbras)의 결코 ‘순수하지만은 않은’<sup>3</sup> 칭송은 사가에서 보여주는 앰릿의 정치적 행보를 접어두면 좀처럼 이해하기 어렵다. 햄릿은 앰릿을 모델로 재창조되었지만 그 모델의 정치적 매력이 너무도 강력하여 그 영향권에서 완전히 벗어나지 못한 인물이라고 할 수 있다.

<sup>3</sup> 『햄릿』은 영토 확장에 혈안이 된 노르웨이의 왕자 포틴브라스가 햄릿을 이렇게 우호적으로 평가할만한 근거를 전혀 제시하지 않는다. 이 뒤늦은 칭송은 가장 강력한 왕권 경쟁자가 때마침 죽어주었기 때문에 가능한 입에 발린 말처럼 들리는 동시에, 삭소의 사가에서 탁월한 정치적 수완을 발휘하는 앰릿을 연상시킨다.



#### 4. 앰릿/ 햄릿의 여인

많은 비평가들이 지적했고 예리한 안목을 가진 독자들이 감지할 수 있듯이 햄릿이 의도하는 복수의 내적 동인은 아버지의 죽음에서 어머니의 재혼으로 옮겨 간다. 이 역시 『햄릿』과 삭소의 사가가 보이는 구조적인 차이라는 관점에서 재조명될 수 있다. 삭소의 사가에서 앰릿이 복수를 감행하는 이유는 시종일관 아버지 호르웬딜(Horwendil 혹은 Orvendil)의 억울한 죽음이고 그 대상은 변함없이 삼촌 팽고다. 선왕의 피살이 복수를 추동하고 클로디어스가 (우발적인 상황에서일망정) 결국 죽임을 당한다는 구조는 일견 사가와 유사하지만 햄릿의 증오는 클로디어스 못지않게, 아니 관점에 따라서는 클로디어스보다, 거트루드(Gertrude)를 더 표적으로 삼는다. 이 변화는 정신분석학 이론을 동원하면 그리 큰 문제가 아닐지도 모른다. 가령 노먼 홀랜드(Norman N. Holland)의 주장대로, 햄릿의 입장에서 클로디어스에 대한 복수는 경쟁자의 제거를 의미하지만 삼촌이 자신의 욕망을 대신하기 때문에 즉각 실현되지 못하는 것이고, 이렇게 억압된 근친상간적 욕망이 거트루드를 표적 삼아 공격적으로 발현된 거라고 보는 것이다(158).<sup>4</sup> 하지만 이러한 견해는 그 비평적 장점에도 불구하고 못내 한 가지 아쉬움을 남긴다. 거트루드에 대한 햄릿의 공격성이 집착에 가깝고 집요하다는 사실을 말끔하게 설명하지 못한다. 보충적인 접근법이 요구된다.

일단 손쉽게 생각해 볼 수 있는 것은, “극에서 차지하고 있는 비중을 고려했을 때 놀라울 정도로 알려진 것이 없는”(Adelman 15)<sup>5</sup> 거트루드를 『햄릿』이란 드라마에만 배타적으로 종속된 개인이 아니라 셰익스피어의 비극에 등장하는 여러 여성 인물들 중 하나로 상정한 채 이 여인들의 비극적 운명이 공통적으로 암시하는 암울한 성 이데올로기에 초점을 맞추는 것이다. 셰익스피어의 비극에 등장하는 여인들은 거의 불문율이라고 밖에 할 수 없는 특징을 공유한다. 이들은 넓은

<sup>4</sup> 햄릿이 비난하는 클로디어스의 형사취수(兄死娶嫂)는 동서양 고대사회에서 심심찮게 목격되는 풍습이다. 초기 게르만족 사회에서는 새로 즉위한 왕이 의례적으로 선왕의 왕비를 아내로 취하고는 했다. 햄릿의 분노는 그런 고대의 풍습을 염두에 둔 것이 아니라 성경과 셰익스피어 시대 영국 교회법에 근거한다. 햄릿이 삼촌과의 재혼 자체보다 재혼의 속도에 연연한다는 점을 기억할 필요가 있다.

<sup>5</sup> 자넷 아델만은 주요 등장인물로서의 거트루드에 관한 명쾌한 정보 부족은 엘리엇이 지적한 “객관상관물”의 결여에 이바지한다고 하면서 거트루드는 궁극적으로 “모성적 악의의 판타지”를 드러내는 역할을 한다고 주장한다.

의미에서 프랜시스 돌런(Frances E. Dolan)이 정의한 “위험한 친족”(dangerous familiars))(4)의 테두리 안에서 가부장적 사회질서에 도전하는 인물로 그려지고, 비극적 결말의 원인을 제공하고, 끝내 죽임을 당한다. 줄리엣, 코델리아, 맥베스 부인, 테스테모나 모두 마찬가지로 운명이다. 거트루드가 이들처럼 명시적으로 기존 질서를 거스르지 않는 것처럼 보인다면 그건 착시현상이다. 이 모든 여인들을 억압한 기존 질서가 바로 ‘장자 중심’의 가부장적 사회질서인 까닭이다. 거트루드가 가부장적 권위를 상징하는 남편을 따르고는 있지만 남편 클로디어스가 장자를 죽이고 정권을 찬탈한 장본인임을 기억하면 거트루드는 지배 이데올로기를 훼손한 공모자라는 낙인을 피할 수 없다. 그러나 이러한 성 이데올로기적 접근 역시 그 해석적 편리함과 설득력에도 불구하고 약점을 갖고 있다. 가장 두드러지는 것은 그것이 지나치게 결과론적이고, 극에 작동할 것으로 기대되는 내적 논리의 근거를 외부에서 가져와야 한다는 것이다. 달리 말하면, 관객이나 독자가 그들의 시선을 『햄릿』에만 고정시키는 한 이와 같은 이해에 도달하기 쉽지 않다는 것이다.

사가의 사가는 거트루드를 둘러싼 정신분석학적 해석과 성 이데올로기적 접근의 취약점을 완전히 해결하지는 못한다 해도 그 부족한 구석들을 일정 부분 보완 해준다. 이를 밝히기 위해서 먼저 햄릿의 복수가 극의 데뉴망(denouement)을 장식하는데 반해 앰릿의 복수는 사가의 중간 지점에 위치한다는 점을 강조할 필요가 있다. 사가의 중반 이후에는 『햄릿』에 전혀 언급이 없는 내용들이 대거 등장한다. 그 핵심은 주로 앰릿의 놀라운 예지와 이를 바탕으로 한 그의 탁월한 정치적·외교적 수완이고, 그 한 가운데에 두 차례에 걸친 앰릿의 결혼이 위치한다.

사가 속 앰릿은 로젠크란츠(Rosencrantz)와 길든스텐(Guildenstern)을 바다 한가운데서 파돌리고 덴마크로 돌아오는 햄릿과는 전혀 다른 행보를 취한다. 앰릿은 무사히 브리튼에 당도하고, 브리튼 왕으로부터 대접받은 술과 음식이 형편 없는 이유와 브리튼 왕비의 천한 태생을 알아맞추는 비범한 예지를 발휘하여 왕을 감복시키고, 마침내 그의 딸을 아내로 맞아들인다. 정략결혼이다. 이렇게 위기를 기회로 바꾼 앰릿은 당분간 아내를 브리튼에 남겨두고 본국으로 귀환하여 치밀한 계획에 따라 삼초 팽고를 죽이고 자신의 모든 위업을 방패에 세세히 그려 넣은 후 아내가 있는 브리튼으로 다시 돌아온다. 그런데 자신도 팽고의 신세가 될지 모를 거라 염려한 브리튼 왕은 얼마 전 죽은 왕비를 대신할 새 왕비를 구한다는 명분으로 앰릿을 외교사절로 스코틀랜드 여왕 허머트루드(Hermutrude 혹

은 Herminthrud)에게 파견한다. 여왕이 청혼 외교사절을 무참하게 죽여 버린다는 것을 알고 있었기 때문이다. 소문대로 허머트루드는 폭력과 계락을 정치적으로 이용할 줄 아는 여장부임이 드러난다. 하지만 앰릿은 이번에도 놀라운 지략과 용기를 발휘하여 위기를 모면하고 허머트루드와 결혼한다. 자신이 브리튼 왕의 딸보다 여러 모로 우월하다며 노골적으로 결혼을 요구하는 여왕의 집요한 요청을 받아들인 것이다. 이 역시 정략결혼이다. 이렇게 두 번의 결혼으로 브리튼과 스코틀랜드를 자신의 영향력 아래 두지만 앰릿의 정치적 여정은 평탄치가 않고 끊임없이 정적들과 맞서야 하는 상황들이 벌어진다. 그리고 주변 세력을 규합한 위글랙(Wiglek 혹은 Viglek)과 최후의 전투를 목전에 둔다. 명예를 위해 위글랙의 도전을 받아들이지만 앰릿은 그의 위세가 예사롭지 않다는 것을 알고 허머트루드의 안녕을 걱정한다. 이에 허머트루드는 “자기에게는 사나이의 배포”가 있으니 “전장에서도 남편을 버리지 않을 것이고”, “남편과 죽음으로 연합하길 두려워하는 여자는 역겹다”고 말한다(130). 그러나 앰릿이 위글랙에게 죽임을 당하자 그녀는 자칭하여 승자의 전리품 겸 아내로 자신을 바친다. 사가의 화자는 이를 놓고 “모든 여자들의 맹세는 운명의 변화로 느슨해지고 시간의 변천에 녹아내린다”(130)고 평한다.

앰릿 사가의 후반부가 햄릿의 양심이 클로디어스에게서 거트루드로 옮겨가는 이유를 설명하는 데 매우 중요한 이유는 이처럼 기다긴 영웅 모험담이 여성의 정조에 대한 불신을 깔고 가부장적인 이데올로기의 선양으로 마무리되고 있기 때문이다. 다소 뜬금없는 이 방향 선회가 복수의 초점이 아버지의 죽음에서 ‘어머니의 죄’로 옮겨가는 『햄릿』의 구조전환과 겹치는 것은 우연이 아니다. 이는 거트루드가 그저 단일한 인물로 상상되지 않았음을 시사한다. 거트루드는 사가에 등장하는 두 명의 여인이 작가의 상상에서 중첩된 결과물이다. 우선 거트루드란 이름에 주목할 필요가 있다. 앰릿의 어머니 이름이 ‘거루타’이고 두 번째 아내의 이름이 ‘허머트루드’인 걸 상기하면 이 두 이름을 합쳐놓은 것이 거트루드가 된다. 거루타+허머트루드=거트루드. 그러니까 어머니에 대한 햄릿의 분노는 만약 앰릿이 소생한다면 품었을 두 번째 아내에 대한 울분을 함축하고 있는 것이다. 사실 허머트루드를 연상시키는 흔적은 거트루드의 대사에도 남아있다. 4막 5장에서, 전령으로부터 폭도들이 레어티스(Laetesz)를 주군으로 옹립하겠다는 기지와 함께 궁정으로 몰려오고 있다는 소식을 전해들은 거트루드는 ‘강한 창’이라는 이름의 뜻에

결맞게 왕 클로디어스의 반응은 아랑곳 않고 “영똥한 냄새를 맡고 좋다고 짚어 대는구나. / 오, 헛다리를 짚은 거다, 망할 놈의 덴마크 개들아.”(How cheerfully on the false trail they cry. / O, this is counter, you false Danish dogs, 109-10)라고 고함을 지른다. “문이 부서졌다.”(The doors are broke, 111)는 클로디어스의 이어지는 대사가 왜소해 보일 지경이다. 언어에 내재된 거친 폭력성, 상황을 지배하려는 남다른 의지, 난관에 대한 선제적 반응, 이 모든 것은 허머트루드의 기질 및 특성과 정확히 일치한다.

동일한 맥락에서, 사가에 등장하는 또 다른 두 여인, 곧 미모의 아가씨와 햄릿의 첫 번째 아내인 브리튼 왕의 딸은 거트루드에 대한 햄릿의 태도를 이해하는데 크게 공헌한다. 미모의 아가씨는 햄릿의 광기를 이상히 여긴 뺨고의 부하들이 사실 여부를 따보기 위해 숲에 숨겨놓은 일종의 성적 미끼로서 이야기에 등장했다가 사라진다. 햄릿의 소꿉친구인 그녀는 그와 성관계를 가졌음에도 이를 밝히지 않고 신의를 지키며 햄릿을 보호한다. 남편 햄릿에 대한 첫 번째 아내의 태도는 거루타와 허머트루드의 태도와 확연히 구분된다. 아버지의 의도와는 달리 스코틀랜드 여왕을 아내로 삼아 돌아온 햄릿을 본 공주는 불평을 하면서도 남편에 대한 자신의 사랑이 그에 대한 미움보다 크다고 말하며 햄릿의 부재중에 낳은 아들이 잃어버린 사랑을 되찾아 줄 거라고 믿는다. 게다가 아버지의 보복을 예견함으로써 남편이 위험을 대비토록 돕는다. 이 두 여인은 본질적으로 거루타와 허머트루드의 반대편에 위치한 인물들이다. 만일 미모의 아가씨와 첫 번째 아내와 같은 여인들이 『햄릿』에 등장했다면 ‘어머니의 죄’에 대한 햄릿의 집착이 조금은 더 설득력이 있었을 것이다. 하지만 사가에서 펼쳐지는 브리튼과 스코틀랜드에서의 모험담이 『햄릿』에 빠진 까닭에 첫 번째 아내를 동원할 이유가 없어져 버렸다. 그럼에도 불구하고 오페리아의 모델이 되는 예의 그 미모의 아가씨의 자취는 여전히 남아있다. 4막 5장에서 실성한 오페리아가 부르는 노래 속이다.

내일은 벨런타인 성자의 날  
 이른 아침 내내  
 그대의 창가에서 처녀 몸으로  
 그대 애인이려네.  
 그분이 일어나 옷을 입고  
 방문을 활짝 열었으니

맞이해 들인 처녀의 몸  
나올 땐 아니었네.

Tomorrow is Saint Valentine's days,  
All in the morning betime,  
And I a maid at your window,  
To be your Valentine.  
Then up he rose, and donn'd his clo'es,  
And dupp'd the chamber door,  
Let in the maid that out a maid  
Never departed more. (48-55)

밸런타인 성자의 날은 기원후 3세기 황제의 명을 어기고 병사들의 혼배성사를 집전했다는 이유로 처형됐다는 성자 밸런타인을 기념하는 날이다. 오페리아가 그 많은 노래 중에 하필 민요라고 추정되는 이 노래를 부르는 것은 무엇보다 성자 밸런타인을 처형한 황제의 이름이 정확히 클로디어스였기 때문일 것이다. 옛 이야기 속에는 황제 클로디어스의 전횡에 맞서 병사들의 사랑을 대개한 거룩한 영혼이 있었지만 『햄릿』에는 클로디어스에 맞서 햄릿과 오페리아의 사랑을 성취시키는 매개자가 없는 것이다. 오페리아라는 이름의 뜻이 '도움'이란 것을 감안하면 아이러니한 운명이라 아니할 수 없다. 그런데 노래 자체를 자세히 살펴보면 또 다른 의미의 층위가 발견된다. '밸런타인'은 셰익스피어 시대에 애인을 뜻하는 속어로 사용되었는데, 마지막 연에서 확연히 드러나듯 노래의 내용이 애인에 의해 처녀성을 잃는 아가씨에 관한 것이다. 앰릿에 의해 처녀성을 잃는 사가 속의 아가씨가 연상되지 않을 수 없는 대목이다. 『햄릿』의 오페리아가 왕자에게 학대를 받고 온갖 수모를 겪는 장면들은 원래의 사가에는 없는 얘기지만, 오페리아나 미모의 아가씨나 결국 햄릿과 앰릿에게 각각 버림을 받는다는 공통점은 사라지지 않는다.

## 5. 유명과 호레이쇼

사가에서 드라마로의 변화가 『햄릿』에 끼친 좀 더 포괄적인 구조적 영향은 플롯을 끌고 가는 주체의 변화다. 사가에서는 화자가 전지적 작가 시점에서 플롯

을 지배하는 데 비해 대화로만 이야기의 짜임새를 만들어가야 하는 드라마는 그 속성상 플롯을 책임지는 역할이 분산될 수밖에 없다. 유령과 호레이쇼는 햄릿과 더불어 이 큰 역할을 담당한다고 여겨진다.

앞서 언급했듯이 클로디어스의 선왕 암살은 당사자 말고는 사건에 대해 아는 이가 전무한 완전 범죄로 설정되어 있다. 이 상태에서는 클로디어스가 가시적인 심적 동요를 보이지 않는 한, 그리고 그런 동요를 보였다고 해도 누군가가 명민하게 그 동요의 원인을 선왕의 죽음과 연결시키지 않는 한, 햄릿이 복수를 한다는 것은 불가능한 일이다. 따라서 그것이 꼭 유령일 필요는 없지만 소위 ‘데우스 엑스 마키나’(Deus ex machina)적인 모종의 매개자가 일찌감치 등장하지 않고서는 플롯의 전개 자체가 애초에 차단되는 문제점이 야기된다. 즉 유령의 등장은 이야기의 구조상 절대적이라는 것이다. 흥미로운 것은 이 유령이 햄릿으로 하여금 눈에 보이는 현실이 진실이 아니라는 것을 확증하는 데 크게 공헌하지 못한다는 점이다. 다시 말해, 유령은 선왕의 ‘우발적’ 죽음과 햄릿의 복수 사이에 ‘의심’이란 가교를 놓아줄 뿐 아버지가 삼촌에 의해 살해됐다는 완전한 확신을 햄릿에게 심어주지 못한다. 햄릿은 삼촌에 의한 아버지의 피살 사실을 유령으로부터 듣지만 이를 전적으로 신뢰할 수 없다. 바로 이 지점에서 ‘햄릿’에 등장하는 유령을 중세 가톨릭 신학의 산물인 연옥과 연동시켜 동시대 가톨릭과 프로테스탄티즘 간의 갈등을 보여주는 상징적 징후로 자리매김하는 신역사주의 비평이 위력을 발휘한다.<sup>6</sup> 유령이 폭로하는 내용에 대한 햄릿의 의구심은 본질적으로 유령의 존재 자체를 믿어야 하나 말아야 하나 하는 것으로 수렴된다. “내가 본 유령은 / 악마일지도 몰라. 악마에겐 / 호감 가는 모습으로 위장하는 힘이 있으니”(The spirit that I have seen / May be a devil, and the devil hath power / T’assume a pleasing shape, 2.2.594-96)라는 햄릿의 말은 이러한 의구심의 갈등을 잘 예시한다.

선택의 근거와 기준이 모호한 상태에서는 오직 세 가지 가능성만 존재한다. 아예 선택을 하지 않거나, 무모한 선택을 감행하거나, 아니면 모호함의 구름이 걷히기를 기다리는 것이다. 햄릿은 세 번째의 길을 가기로 결심한다. 하지만 그 기다림은 결코 수동적이지 않다. 햄릿의 결행 지연을 그의 우유부단한 성격 탓으로 돌리는 것은 성급하다. 햄릿은 확실한 물증을 찾기 위해 노력한다. 『쥐덫』(Mousetrap)

<sup>6</sup> Stephen Greenblatt, *Hamlet in Purgatory* (Princeton: Princeton UP, 2002) 10-46 참조.

공연의 궁극적 목적은 이를 위한 것이며, 공연을 통해 확신이 선 후에야 드디어 결행을 다짐한다. 하지만 햄릿에게 복수란 단지 클로디어스의 목숨을 빼앗는 것일 수 없다. 그를 지옥으로 보내야 한다. 3막 3장에서 햄릿이 무릎을 꿇고 기도하는 클로디어스의 뒤에서 검을 뽑았다가 복수를 연기할 수밖에 없는 이유가 여기에 있다.

저자는 천당에 가고,  
 난 원수를 갚는 거야. 이걸 생각해 볼 문제다.  
 악한이 내 아버지를 죽였는데 그 응징으로  
 외아들인 내가 바로 그 악한을 천국으로  
 보내다니.

And so a goes to heaven;  
 And so am I reveng'd. That would be scann'd:  
 A villain kills my father, and for that  
 I, his sole son, do this same villain send  
 To Heaven. (74-78)

결과론적인 얘기가 되지만 햄릿은 이 순간에 복수를 감행했어야만 했다. 햄릿은 클로디어스가 속죄의 기도를 올린다고 판단하지만 실상은 그렇지 않다. 셰익스피어의 클로디어스가 사가 속 꿩고처럼 잔혹하게 그려져 있진 않더라도 부패한 죄의식이라는 관점에서선 뻔뻔한 꿩고와 우열을 논할 수 없을 정도로 사악하기 때문이다. 햄릿이 접근하기 전 클로디어스는 속죄의 '불가피성'이 아니라 속죄의 '불가능성'을 스스로에게 설득하려 든다.

오, 어찌 기도해야 하지?  
 '추악한 살인을 용서하소서?'  
 그럴 순 없다. 살인을 자행하여 챙긴 것들을  
 아직도 소유하고 있는 마당에—  
 나의 왕관, 나의 야망, 나의 왕비를.  
 용서는 받고 죄를 안고 살 순 없을까?

O, what form of prayer  
 Can serve my turn? 'Forgive me my foul murder?'

That cannot be, since I am still possess'd  
 Of those effects for which I did the murder—  
 My crown, mine own ambition, and my queen.  
 May one be pardon'd and retain th'offence? (3.3.51-56)

이 말은 마치 도둑이 훔친 물건들은 돌려주지 않고 죄를 용서받겠다는 심보와 한 치도 다를 바 없다. 클로디어스가 하려는 기도는 종교적으로나 윤리적으로나 결코 용납될 수 없는 수치스러운 행위다. 햄릿에게 앰릿과 같은 예지가 있었다면 그의 복수에는 거침이 없었을 것이다. 햄릿의 복수가 다시금 연기되는 것은 이처럼 클로디어스의 이기적인 독백을 관객이나 독자와는 달리 햄릿이 들을 수 없다는 극적 아이러니(dramatic irony)에서 기인한다.

처음부터 얽혀버린 플롯의 실타래를 푸는 일이 유령에게 부여된 가장 큰 임무이었기에, 그리고 햄릿이 심증과 물증을 확보하고 복수의 결행을 다짐하고 또 결행의 근처까지 간 이상, 유령의 추가적인 역할은 극도로 제한된다. 따라서 “거의 무더진 [햄릿의] 결심을 날 세우기 위한 / 방문”(This visitation / Is but to whet thy almost blunted purpose, 3.4.110-11)말고는 유령은 더는 나타나지 않는다. 하지만 앰릿 사가에 나오지 않는 유령이 등장하여 복수를 추동하고 맡은 소임을 다하자 사라지는 이 새로운 상황이 완전히 독자적으로 기능하는 것은 아니다. 유령과 마찬가지로 앰릿 사가엔 없는 또 다른 인물, 즉 호레이쇼(Horatio)가 등장하여 유령이 추동한 복수의 모티프가 제자리를 잡도록 돕는다.

호레이쇼의 등장에는 유령의 출현처럼 기이하고 극적인 면은 없지만 적어도 그에게 주어진 역할에는 유령 못지않게 남다른 구석이 있다. 호레이쇼는 유령의 출현을 눈으로 확인하는 여러 목격자 중 하나로 처음 무대에 등장하는데 이 사실 자체가 좀 이상하다. 유령은 곧바로 햄릿에게 나타나지 않고 다른 파수병들에게 먼저, 그것도 반복적으로 나타난다. 극적 긴장감을 고조시키기 위해서나 정보 전달이 목적이라면 다른 파수병들만으로도 충분했을 것이다. 이는 이야기의 구조상 그에게 주어진 임무가 특별하다는 것을 반증한다. 그런데 이 역할이 드라마 내에만 머물러 있지 않다. 호레이쇼는 마치 극을 굽어보듯 내용 전체를 관장한다는 인상을 준다. 일차적으로 극의 초반부에서 호레이쇼는 다른 파수병들과는 달리 단순한 목격자가 아니라 사건의 의미에 대한 해설자 혹은 해석자로서의 임무를



수행한다. 그는 유령의 출현이 “언제나 운명을 앞질러 오는 전령이자 / 닥쳐올 불길한 사건의 서곡”(harbingers preceding still the fates / And prologue to the omen coming on, 1.1.125-26)이라고 밝힌다. 이러한 예지는 픽션에서 말하는 복선(伏線)을 넘어서는 중요성을 갖는다. 왜냐하면 이 말의 내용이 극의 나머지 부분에서 구체적으로 증명될 뿐만 아니라 호레이쇼가 그 증명 과정에서 지대한 몫을 담당하기 때문이다. 플롯의 전개상 핵심적인 장면과 순간에는 거의 예외 없이 호레이쇼가 등장한다. 그에게는 유령처럼 때가 되면 연옥으로 돌아가야 한다는 구속도 없다. 유령의 출현을 햄릿에게 알리고, 극중극을 통한 클로디어스의 범죄 확증에 이바지함으로써 유령의 신뢰성을 둘러싼 의심을 잠재우고, 햄릿의 정신 상태를 정확히 간파하며, 복수심을 부추기고, 검술시합의 위험성을 예견하고, 중국에 가서는 그의 유언 집행자가 되어 포틴브라스를 맞이한다. 이런 등장인물은 셰익스피어가 쓴 드라마를 통틀어 호레이쇼가 유일하다.

극중에서 호레이쇼가 점유하는 이토록 예외적인 위상은 『햄릿』의 소스가 갖고 있는 장르적 특성의 또 다른 측면에 대한 반영이라고 생각된다. 삭소의 사가에서 플롯을 형성하고 이끌어가는 화자의 의지가 드라마 『햄릿』에서는 호레이쇼를 그 대리인으로 삼고 있다는 것이다. 호레이쇼의 놀라운 편재성(遍在性)과 플롯 장악력은 그가 햄릿의 절대적인 신뢰에 힘입어 나머지 등장인물로부터도 추호의 의심을 사지 않는 다분히 비현실적인 인물로 설정되었다는 사실에서 기인한다. 『햄릿』에 등장하는 주요 인물들은 정도의 차이가 있을망정 적어도 어느 한 순간은 서로를 의심하고, 심지어 자기 자신을 의심하기도 한다. 하지만 호레이쇼는 클로디어스, 거트루드, 폴로니어스, 클로디어스의 하수인 로젠크란츠와 길든스틴, 심지어 적국의 왕자인 포틴브라스로부터도 아무런 의심을 받지 않는다. 그가 자기 자신의 정체성, 존재 가치, 판단에 대해 의구심을 보이는 순간이나 장면은 찾아볼 수 없다. 마치 사가의 등장인물들이 전지적 화자의 권위를 의심할 수 없고, 전지적 화자가 자신의 권위를 당연히 여기는 것처럼.

극의 끝자락에서 호레이쇼가 햄릿의 유언 집행자로 지목된다는 것은 그의 독보적인 위상을 다른 각도에서 다시 한 번 최종적으로 확인해 준다.

호레이쇼, 난 죽고,

자넨 살아있네. 내 행동과 그 까닭을 올바르게 전해 주게.

잘 모르는 이들이게.

Horatio, I am dead,  
Thou livest. Report me and my cause aright  
To the unsatisfied. (5.2. 343-45)

임종의 순간 햄릿의 의식을 사로잡은 건 참사의 정확한 원인과 정황, 그리고 자신이 이제껏 그리 행동할 수밖에 없었던 이유가 죽음과 함께 잊힐지도 모른다는 불안감이다. 이 비장한 부탁에 호레이쇼는 자신을 “덴마크인이라기보다 고대 로마인”(I am more an antique Roman than a Dane, 5.2.346)이라고 하면서 함께 죽기를 자청한다. 그러자 햄릿은 만류하며 부탁한 임무를 꼭 수행하기를 간곡하게 재차 부탁한다.

오 하느님. 호레이쇼, 사건의 진상을 덮힌 채로  
나둔다면 떠난 뒤 내 이름에 오점으로 남을 곁세.  
자네의 가슴속에 내가 소중했던 적이 있었다면  
천국의 지복과는 잠시 거리를 두고  
이 모진 세상에서 고통스레 숨 쉬며  
내 이야기를 들려주게.

O God, Horatio, what a wounded name,  
Things standing thus unknown, shall I leave behind me.  
If thou didst ever hold me in thy heart,  
Absent thee from felicity awhile,  
And in this harsh world draw thy breath in pain  
To tell my story. (5.2.349-54)

그리고 마지막으로, “포틴브라스가 / 왕으로 뽑힐 거라 예언”(I do prophesy th'election lights / on Fortinbras, 5.2.360-61)하면서 자신이 그에게 “임종의 지지”(dying voice, 5.2.361)를 보내며 이 말을 “저간의 크고 작은 일들의 / 사정과 더불어”(with th'occurrences more and less / Which have solicited, 5.2.362-63) 포틴브라스에게 전해줄 것을 당부하고 숨을 거둔다. 햄릿이 이 중요한 부탁을 호레이쇼에게 하는 것은 호레이쇼가 가장 신뢰할 만하다고 여겼기 때문이었지만,

여기에는 호레이쇼만이 비극의 전모를 속속들이 알고 있는 유일한 생존자라는 현실적인 이유가 있다.

조엘 블랙(Joel Black)은 임종 순간에 하는 햄릿의 부탁이 호레이쇼를 “전기 작가” 혹은 “대리 자서전 저자”로 자리매김한다고 보면서 이는 “자전적 주체의 권위와 온전함과 능력을 문제시”한다고 주장한다(233). 한 걸음 더 나아가 메그 해리스 윌리엄스(Meg Harris Williams)는 호레이쇼가 “극작가” 같다고까지 말한다(3). 비록 블랙의 원 초점은 문학에서 자살과 타살의 차이가 등장인물의 말과 행동에 어떤 영향을 끼치는가에, 윌리엄스의 경우는 『햄릿』이 “드림플레이”(dream-play)라는 전제 하에 심리분석가로서의 호레이쇼에 맞추어져 있긴 해도, 호레이쇼가 극에서 차지하는 중요성을 놓치지 않고 있다는 점에서 주목할 만하다. 호레이쇼를 ‘전기 작가’ 또는 ‘대리 자서전 저자’ 또는 ‘극작가’로 볼 수 있다는 것은 햄릿이 남긴 유언을 집행한 결과물이 바로 『햄릿』이라는 상상을 자극한다. 이 상상은 이 극의 진실성이 사건의 전말을 꿰고 있는 호레이쇼의 기억에 전적으로 의존한다는 도전적인 추론으로 이어진다. 바꾸어 말하면, 우리는 ‘박자를 맞추는 자’(timekeeper)라는 뜻의 이름을 가진 호레이쇼가 (재)구성해낸 진실로서의 햄릿 이야기를 수동적으로 수용할 수밖에 없다는 것이다. 이러한 수동적 수용의 불가피성은 이 극이 햄릿의 유언과는 무관하게 호레이쇼가 꾸며낸 픽션일 수 있다는 의구심을 불러일으킨다. 이는 브라이언 싱어(Brian Singer) 감독의 영화 『유주얼 서스펙트』(*The Usual Suspects*)의 등장인물 중 하나인 버벌(Verbal)의 허구적 진실 자체가 바로 영화의 내용을 이룬다는 구조적 독특함을 연상시킨다. 영화의 내레이터 격인 버벌은 카이저 소세(Keyser Soze)라는 ‘유령’ 같은 가공의 인물을 꾸며내 보트에서 발생한 무참한 살인 사건을 기억으로 복기(復讐)하는 것처럼 형사에게 진술한다. 그러나 버벌이 사건의 유일한 생존자인 까닭에 형사는 그 말을 신뢰할 수밖에 없고 결국 사건의 배후 인물인 그를 놓치고 만다.

이렇게 이야기 전달자로서의 호레이쇼의 진실성을 의심해 본 것은 그가 딱히 신뢰할 수 없는 인물이라거나 그에게 의문스러운 데가 있다는 걸 지적하기 위해서가 아니다. 호레이쇼가 『햄릿』의 내러티브 전체를 전적으로 관할하는 듯한 인상을 강하게 풍긴다는 점을 재차 강조함과 동시에, 호레이쇼와 세익스피어의 관계를 등장인물과 작가가 아닌 이야기의 ‘소스 제공자’와 ‘소스 활용자’로 새롭게 상정해 볼 수 있음을 제시하기 위해서다. 얼핏 이상하게 들릴 수 있는 이 역할

구분은 『햄릿』이 작가의 독창적인 작품이 아니라 이미 일정한 모습을 갖추고 있는 모종의 외부 소스에 의존하고 있음을 스스로 의식하고 있음을 환기시킨다. 햄릿 사가 속에 호레이쇼와 같은 인물이 등장하지 않고 셰익스피어의 호레이쇼에게 맡겨진 임무가 ‘기억 전달자’라는 사실을 감안하면, 소스 제공자로서의 호레이쇼의 모델은 결국 햄릿 사가의 기록자, 혹은 사가의 표면에는 드러나지 않지만 모든 걸 알고 모든 걸 조절하고 통제하는 전지적 내레이터로 귀착된다. 뒤집어 말하면, 사가가 드라마로 변하면서 지워진 전지적 구술자 혹은 기록자가 실제로는 호레이쇼라는 구체적인 등장인물 속에 투영되어 있는 것이다.

## 6. 나가는 말

일반 관객이나 독자들에게 셰익스피어가 창작의 모델로 삼은 원작의 내용까지 속속들이 알기를 기대하는 것은 지나친 요구일 것이다. 그럼에도 불구하고 햄릿 사가에 대한 충분한 이해 없이 『햄릿』을 경험하는 것은 커다란 아쉬움을 남긴다. 『햄릿』은 셰익스피어의 다른 드라마들과는 차별되는 기원을 가진 작품으로, 사가에서 드라마로의 변화가 그리 자연스럽게 갈무리 되지 않았다. 벨포레스트의 노벨라를 통해 셰익스피어에게 알려진 것으로 추정되는 햄릿 사가는 『햄릿』에 등장인물과 내용 그리고 이야기의 뼈대를 제공하는 단순한 전거(典據) 이상의 의미를 갖는다. 겉으로는 사가가 드라마 속으로 어느 정도 잘 녹아든 듯해도 실상은 그렇지 않다. 미묘한 흔적을 남기고 있다. 그 녹아든 내용들과 남겨진 흔적들 그리고 사가에서 아예 지워진 부분들은 『햄릿』에서 발견되는 적연치 않은 부분들을 건설적으로 되짚어 보도록 도와주고, 이 드라마에 대한 이해의 폭과 넓이를 확장시켜준다. 어쩌면 『햄릿』에서 지적되는 어설픈 부분들은 셰익스피어 시대 관객들에게는 그리 큰 문제가 아니었을 수도 있다. 하지만 그 시대에서 한참 유리된 우리들의 입장은 다를 수밖에 없다. 햄릿을 알기 위해선 햄릿을 알아야 한다.

주제어 | 햄릿, 햄릿, 삭소 그라마티쿠스, 사가, 유행, 호레이쇼, 거트루드, 엘리엇

## 인용문헌

- Adelman, Janet. *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to The Tempest*. New York: Routledge, 1992.
- Black, Joel. "Writing after Murder (and Before Suicide): The Confessions of Werther and Rivière." *Reading After Foucault: Institutions, Disciplines, and Technologies of Self in Germany, 1750-1830*. Ed. Robert S. Leventhal. Detroit: Wayne State UP, 1995.
- Bullough, Geoffrey, ed. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. Vol. 7. London: Routledge, 1973.
- Dolan, Frances E. *Dangerous Familiar: Representations of Domestic Crime in England, 1550-1770*. Ithaca: Cornell UP, 1994.
- Drabble, Margaret, ed. *The Oxford Companion to English Literature*. Rev. ed. Oxford: Oxford UP, 1998.
- Eliot, T. S. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. New York: Alfred A. Knopf, 1921.
- Grammaticus, Saxo. *The First Nine Books of the Danish History of Saxo Grammaticus*. Trans. Oliver Elton. London: David Nutt, 1894.
- Holland, Norman N. *The Shakespearean Imagination*. Bloomington: Indiana UP, 1968.
- Maus, Katharine Eisaman. *Inwardness and Theater in the English Renaissance*. Chicago: U of Chicago P, 1995.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Ed. Harold Jenkins. London: Routledge, 1992.
- Williams, Meg Harris. *Hamlet in Analysis: Horatio's Story—A Trial of Faith*. Rev. ed. London: Kamac Books, 2014.
- The Usual Suspects*. Dir. Bryan Singer. Perf. Kevin Spacey, Gabriel Byrne, and Pete Postlethwaite. MGM. 1995.

## ABSTRACT

Traces of Amleth Saga Embedded in Shakespeare's *Hamlet*

Jung-kook Paik

The long-standing glorious aura hanging around *Hamlet* is not necessarily an indication of its dramatic perfectness and by extension Shakespeare's inviolable theatrical virtuosity. *Hamlet* has been by fits and starts a target of doubts from quite a few critical minds. Their doubts center around what they believe the unstable, if not labored, development of the events, the apparent inconsistency of the plot, along with more or less unsatisfactory representation of some of the characters.

Keeping a moderate distance from a relentless vivisection of the awkward elements of the drama, this essay, while acknowledging the legitimacy of those doubts, argues that *Hamlet's* indebtedness to Saxo Grammaticus's Amleth saga is largely responsible for such doubts, in ways to suggest the challenging nature of transforming the original work and the referential importance of experiencing *Hamlet*. The invisible as well as visible texture of Amleth's adventurous heroic life affects the present shape of *Hamlet*. The suppressed part of the saga in particular subtly left indelible marks on it.

In the course of reshaping extrovert Amleth into introvert Hamlet Shakespeare might have found it hard to radically revamp the saga, as its ethos, form, narrative voice and pattern, possible audience, and the representation of characters are sharply different from those of drama. Hamlet's controversial disguise of madness in its purpose and validity, the changing focus of his anger and his strange attitude toward Gertrude, the inevitability of (re)creating the mysterious ghost, the introduction of Horatio and his dominant role in the drama, all these will not be convincing enough if we fail to notice that the playwright resorted to some suppressed and re-envisioned parts of the saga.

**Key Words** | Hamlet, Amleth, Saxo Grammaticus, saga, ghost, Horatio, Gertrude, Eliot