creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사 학위논문

1990년대 중반 이후 연극에 나타난 그로테스크 연구

- 조광화, 박근형의 작품을 중심으로 -

2015 년 8 월

서울대학교 대학원

협동과정 공연예술학 전공

이 준 수

1990년대 중반 이후 연극에 나타난 그로테스크 연구

- 조광화, 박근형의 작품을 중심으로 -

지도교수 양 승 국

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2015 년 8 월

서울대학교 대학원
협동과정 공연예술학 전공
이 준 수

이준수의 문학석사 학위논문을 인준함
2015 년 7 월

위 원 장 _____ (인)

부위원장 _____ (인)

위 원 _____ (인)

국문초록

본 연구는 1990년대 중반 이후 조광화, 박근형의 작품에 나타난 그로테스크를 분석한다. 신진 창작자였던 두 사람은 기성 작가들의 작품과는 다른 경향을 발견 할 수 있으며 이는 1990년대 후반 사회상과 조응하는 특징을 지니며, 이는 특히, 그로테스크의 미학으로 드러난다.

이들에 대한 기존의 연구는 포스트모더니즘이라는 관점을 중심으로 편향되어 있으며, 이는 1990년대 연극에 대한 주요 관점으로 광범위하게 적용되고 있다. 그 결과 조광화 박근형 작품에 나타난 그로테스크 미학의 성격은 포스트모더니즘이라는 거시적 관점에 가려 세밀하게 논의되지 못한 실정이다. 본 연구에서는 1990년대 중반 이후 사회상에 대한 연극적 대응이라는 관점으로 이들의 작품에 나타난 그로테스크 미학의 발생과정과 작용 양상, 사회적 대응 방식에 대해 종합적인 연구를 시도하였다.

2장에서는 작가에 의해 인식된 현실이 작품에 반영되는 양상을 살핀다. 사회 경제적 위기감이 팽배했던 당시의 사회 문제점은 작가에 의해 작품 속에 반영되어 극대화되고, 이로부터 파생되는 세계의 모순점을 돌파하기 위한 인물들의 비정상적이고 극단적인 행동이 드러난다.

3장에서는 인물들의 모습과 행동에서 드러나는 그로테스크를 분석한다. 이들은 특히 신체적 차원에서는 기형, 불구, 기계와의 결합, 정신과 육체의 분리 및 이식 등의 양상을 보이며, 윤리적 차원에서는 근친상간, 친부살해 등 금기를 넘어서 반인륜적 행각을 벌이는 행동을 감행한다. 그 결과 인물들은 ‘괴물’이 되어 극한적 상황에 대해 극단적 행동을 보임으로써 모순된 상황을 부각시켜 되비추는 역할을 한다. 또한, 이들의 파멸과정은, ‘희생양’이 되는 과정으로 파악 할 수 있다. 그러므로 이들에게서 발견되는 그로테

스크의 미학은 단순히 엽기성과 극단성, 이질성을 통해 발생하는 미적 효과의 측면에 국한되는 것이 아니라 공동체의 위기 해결을 위한 희생 제의의 성격을 띠게 된다고 할 수 있다.

4장에서는 이들 괴물-희생양을 통해 조광화와 박근형의 작품이 당대 사회 현실에 대해 취하는 대응 방식을 밝힌다. 물리적 윤리적 폭력을 행사하던 괴물(희생양)에게 배제의 형태로 대체 폭력이 행사되고 있으며, 작품 전체는 이러한 배제를 통해서 공동체의 모순을 해결하려는 구조를 취하고 있다. 그런 점에서 조광화와 박근형의 작품들은 당대 사회에 대한 공적 제의의 성격을 지닌다.

결론적으로 조광화와 박근형 작품에 드러나는 그로테스크의 미학은 표면적으로는 비정상적인 상황과 인물을 전경화하고 있지만, 긍정적이며 대안적인 생성을 지향하고 있다고 할 수 있다.

주요어 : 박근형, 조광화, 그로테스크, 괴물, 희생양, 희생제의
학 번 : 2012-20079

목 차

1. 서론 ····· 1
1.1. 문제제기 ····· 1
1.2. 연구대상 및 연구사 검토 ····· 6
1.3. 연구방법 ····· 14

2. 극한적 현실 속 디스토피아의 형성 ····· 26
2.1. 극한적 현실의 한계상황 인식 ····· 26
2.2. 친숙한 세계의 급변을 통한 비정상성 노출 ····· 35

3. 비정상적 세계에서 벌어지는 괴물들의 축제 ····· 45
3.1. 비정상적인 요소에 의한 괴물의 형상화 ····· 45
3.2. 무정부적 예외상태에서 인물의 희생양화 ····· 54

4. 일그러진 세계의 재생성을 위한 시도 ····· 67
4.1. 폭력을 막기 위해 도입된 대체 폭력의 작용 ····· 67
4.2. 배제된 것들의 희생제의를 통한 대안적 사유의 생성 75

5. 결론 ····· 83

참고문헌 ····· 86
Abstract ····· 92

그 림 목 차

그림 1 <남자충동> 무대 위에 재현된 적산가옥 ····· 28
그림 2 <철안붓다> 성수대교 북단 확장공사 현장에 설치 중인 무대 ····· 30
그림 3 <됴화만발> 하늘로 솟은 나무와 바닥에 뚫린 구멍이 재현된 무대 ····· 33
그림 4 <청춘예찬> 현실적인 소품의 사용 ····· 37
그림 5 <쥐> 남루한 집안이 드러나는 사실적인 무대 세트 ·· 39
그림 6 <너무 놀라지 마라> 실제적 소품들이 집합된 무대 ·· 40
그림 7 <철안붓다> 분장을 통해 괴물로 표현된 등장인물들 49
그림 8 <됴화만발> 몸 곳곳에 상처와 수술의 흔적이 분장으로 표현된 케이 ····· 52
그림 9 <너무 놀라지 마라> 목 맨 아버지와 동생, 며느리 ··· 57
그림 10 <남자충동> 아버지의 손을 자르는 장정 ····· 68
그림 11 <남자충동> 아버지의 잘린 손에서 피 대신 떨어지는 꽃가루 ····· 69

1. 서 론

1.1. 문제 제기

본 연구에서는 1990년대 중반에 등장한 신진 작가였던 조광화, 박근형의 작품에 드러난 그로테스크의 양상을 분석하여, 그 생성원리와 특성, 그리고 의의에 관해 분석하고자 한다. 공연 당시의 비평, 신문기사, 관객들의 감상평에서는 이들의 작품에 대해서 '충격적'이라는 표현을 관용적으로 사용하고 있으며, 이후 간헐적으로 이루어진 연구에서도 특정 작품의 특정 장면들이 단순히 '그로테스크'하다는 인상적 서술에 그쳐 있는 상황이다. 본 연구는 이렇게 무비판적으로 사용되어 온 '충격적'이라거나, '그로테스크'하다는 반응을 이끌어내게 된 그 근본 특성은 무엇인가라는 소박한 의문에서 출발한다.

연극 비평의 영역에서 그로테스크라는 용어가 본격적으로 사용된 것은 1990년대 중반 이후부터라고 할 수 있다. 당시 신진 작가·연출가들의 작품들은 공통적으로 비극과 유머를 결합시키고, 육체에 관한 잔혹한 묘사와 끔찍한 상황을 익살스러운 분위기로 표현하여, '그로테스크'하다는 평을 얻었다. 이전 시대의 작가들의 작품에서도 부분적으로 그로테스크의 특성을 찾아 볼 수 있으나, 그로테스크가 본격적인 비평의 용어로 사용된 것은 이들의 작품들에 대한 비평에서부터라고 할 수 있다. 그리고 이러한 현상의 중심에는 박근형과 조광화의 작품이 놓여 있다.[1] 조광화과 박근형의 작품들은 뜨거운 관객 반응을 이끌어내며 그로테스크가 실험적이거나 생경하기만 한

1) "저는 76극단에서 박근형 연출의 <쥐>를 봤습니다. 공동창작을 해서 만든 작품입니다. 대사와 상황만을 가지고도 굉장히 그로테스크한 작품을 만들 수 있다는 것을 확인했습니다." 최준호, 『한국연극』, 한국연극협회, 1998년 5월, 33쪽.

것이 아니라 1990년대 중반 이후를 대표하는 미학으로 대중성을 확보할 수 있는 가능성을 보여주었던 것이다.

이렇게 새로운 경향으로 '그로테스크' 미학이 연극의 전면에 부상하고 관객의 호응까지 받을 수 있었던 데에는 창작자와 관객이 공동으로 처해 있는 사회적, 연극적 환경이 깊은 관련을 맺고 있는 것으로 보인다.

1960년대 출생인 이들 작가들의 성장기에 한국 사회는 급속한 경제성장의 과정을 통해 경제적 외연은 커졌으나 사회적 불안정성과 모순은 가려져 왔다고 할 수 있다. 1990년대 중반에 접어들어, 성수대교 붕괴(1994), 삼풍백화점 붕괴(1995) 등의 대형 재난 사고를 통하여 외적 성장에 따른 문제점들이 드러났으며, 마침내 1997년 IMF 구제 금융이라는 현실을 통해 경제성장의 허상이 폭로되었다.

연극적 환경 역시 다르지 않다. 1980년대를 거치며 연극계에서도 이전 시대와는 확연히 다른 외적 성장이 나타났다. 대극장 및 소극장의 양적 증가와 더불어 대학로로의 소극장 집중현상[2], 관련 인력의 증가[3], 관객의 증가와 같은 급속한 성장의 모습을 확인할 수 있다.

이 같은 성장에는 제도적, 경제적 환경의 뒷받침이 있었다. 1988년 후반 연극 <매춘>에 관한 외설시비를 계기로 1989년 공연윤리위원회의 사전심사 제도가 폐지[4]되었고, 단체 조직에 자유가 생겨나 90년대 중반부터는 누구

---

2) 1981년 문예회관 개관 이후, 80년대에 서울 동숭동 일대에는 소극장들과 각 극단의 사무실이 모여 들었다. 1984년 샘터파랑새 소극장을 시작으로 하나방 소극장, 바탕골 소극장, 동숭아트센터 소극장, 동숭 소극장, 학전 소극장 등에 관객이 찾기 시작하였고, 신촌에 있던 민예, 예술극장 한마당, 연우가 혜화동으로 옮겨 왔다. 80년대 후반의 폭발적인 극단 이전 및 소극장 건립으로, 1989년에 대학로 소극장의 수는 31개에 이르게 된다.

3) 각 일간지 신춘문예 희곡부문을 통해 매해 7~8명씩 극작가가 등단하였고 각 대학 연극영화에서 수많은 졸업생들이 배출되었다. 1982년 학력고사의 각 도별 커트라인제도가 폐지되면서 연극영화과에 수십대 일이라는 경이적인 경쟁률이 나타났다. 이러한 수요를 바탕으로 각 대학들의 연극관련학과 개설이 증가하였고 입학 정원과 지원자의 수는 해마다 증가하게 된다.

4) 1988년 12월 31일 공연법시행령을 제정하여 청소년 관람 적부심사와 미수교국

나 관할구청에 공연 신고서를 제출하면 공연을 할 수 있게 되었다. 지방자치제의 실행으로 예술의 전당 및 각 지방 자치단체의 대형 극장이 건립되며 중·대형 극장이 우후죽순 생겨났다. 각 대학 연극영화과를 중심으로 폭발적으로 증가한 관련 인력은 졸업 후에 대학로로 몰려들어 소극장 역시 폭발적으로 증가하였다. 그 결과 1999년 12월 말, 대학로의 소극장 개수는 40여 개에 이르며 '연극 메카'로 그 입지를 확고히 하게 되었다.

경제적 뒷받침도 이루어졌다. 당시 문화부 장관이었던 이어령은 1991년도를 '연극 · 영화의 해'[5]로 지정하여 다양한 지원 사업을 추진하였다. 그 중 '사랑의 연극잔치'를 통해 시작된 '사랑티켓[6]'으로 관람료 지원정책이 시작되었다. 그 결과, 극단들은 직접적으로 경제적인 지원을 받게 되었고, 새로운 관객들이 찾아드는 관객 개발 효과가 발생 하였다.

이 같은 성장을 바탕으로 90년대에 들어서는 전국연극제를 위시한 각종 연극제가 생겨났고, 해외 유학파들의 귀국으로 국제교류가 활발해지기 시작하며, 많은 국제 연극제가 펼쳐졌다.[7] 그렇지만 이 같은 화려한 변화 뒤에는 내적 부실이 숨어져 있었다.

작품심사를 제외하고는 사전심사제도를 폐지하였다. 그러나 각본 등 심사조항(공연법 제14조 2항)은 그대로 둔 채 시행령 18조 공연신고 등의 예외조항에 18조 2항을 신설하여 연극, 음악, 무용 공연을 각본 사전심의에서 유보시키는 것이기 때문에 정부의 필요에 따라 이 조항이 삭제될 수 있는 가능성이 있었다.

5) 1990년 신설된 문화부의 이어령 장관은 1990년도 8월 24일 전국 연극인 대회에서 91년도를 연극 영화의 해로 지정하겠다는 뜻을 밝히고 이듬해인 1991년 시행하였다.

6) 선정된 극단의 작품에 대해 한국문화예술진흥원을 통해 관람권 1매당 5천원을 지원하였다. 『종합심사분석』,한국문화예술진흥원, 1991~2000. 참조.

7) 한국 연극의 국제 교류는 1981년 제3세계 연극제, 86년 서울 아시안게임 및 88년 서울 올림픽 문화예술축전으로 시작하여 1991년도 서울연극제에 7편의 해외공연을 초청하여 아시아-태평양 연극제로 확대한 것을 시작으로 본격적인 국제연극 교류가 시작으로 1994년 베세토(BESETO) 연극제를 성공적으로 개최한다. 1997년은 분기점이 될만한 국제극예술협회(I.T.I.) 제27차 서울총회, 세계대학연극 축제, 심포지엄, 국제워크숍을 비롯하여 세계연극제를 개최하며, 거의 동시에 서울 연극제와 베세토 연극제, 과천 세계마당극 큰잔치 까지 무려 130여편에 가까운 작품들을 집중적으로 상연하며 양적인 팽창이 절정에 이른다.

대극장 공연을 위한 정부지원은 문화예술위원회를 통해 이루어져 그 기회는 기성작가들에게 우선시 되었고 신진 창작자들은 중·대형 극장에서의 공연기회를 잡기 어려웠다. 또한 대학로로의 소극장 및 극단의 집중 현상은 소극장 대관료의 급격한 상승을 유발하여 공연 제작비가 급격히 증가하였다. 극단들은 제작비를 회수하기 위해 흥행성을 염두 하지 않을 수 없었다. 이로 인해 관객을 많이 동원하였거나 상업성을 증명한 공연들의 재공연이 선호되며, '상업성' 논란이 일어났다. 노골적으로 상업성을 추구하는 선정적인 공연들도 등장하였고, 여기에 관객들이 몰리며 일어난 '선정성 논란[8]'이 90년대 내내 되풀이 되었다.

이러한 상황에서 흥행성을 검증 받지 못한 신진 작가, 연출가들의 입지는 더욱 좁아졌다. 매년 많은 수의 극작가들이 신춘문예를 통해 등단하였으나 소수를 제외하고는 작품 활동을 펼치기 어려웠고 용케 작품 활동을 지속하는 극작가들도 상업적 성공의 압박을 받아야만 했다. 사랑티켓은 당초 취지와는 다르게 대중적인 인기를 모은 작품에 관객이 몰리면서 공연계의 빈익빈 부익부를 가중하는 역효과를 낳았으며, 일부 극단의 편법 사용[9]으로 악용되었다. 그리고 마침내, 한국연극협회를 중심으로 연극계 및 학계가 총동원되었던 1997년 세계연극제가 관객들의 외면으로 참담한 실패[10]를 거두

---

8) 1988년 극단 바탕골의 <매춘>을 계기로 사전심의가 폐지 된 뒤, 노골적인 성적 묘사가 문제가 된 작품들이 등장한다. 1990년 초, <불 좀 꺼주세요>, <스티밍> 등 10여 편의 작품이 경쟁적으로 가슴 노출을 하여 문제가 되었고, 작품의 주제와 연관된 경우도 있었으나 그렇지 않은 경우가 많아 찬반 논란을 일으켰다. 이른바 '외설이냐 예술이냐'라는 논쟁 속에 공연들은 관객몰이에 성공하였고, 1994년 존 파울즈의 <콜렉터>를 각색한 <미란다>가 한달여간의 기간 동안 약 6천 5백 여명의 관객을 끌어 모았으며, 제작진에게 공연음란 혐의가 적용되어 연출자가 불구속 기소되었다. 이듬해 1995년 <포르노도 좋아하세요>는 한 열흘간의 공연으로 3천여명의 관객을 모아 당시 관객 기근에 시달리던 연극계에 충격을 주었고, 한국연극협회의 공연 중지 압력으로 중단되었다. 또한 1996년에는 <콜렉터>를 각색한 작품이 4편이 상연되어 연극계는 물론 일간지를 통해 보도되어 사회적 문제로 부각되었다.

9) 「사랑의 연극잔치 「사랑티켓」 시비」, 『한국연극』, 1995년 8월. 22~25쪽.

자, 외적으로 화려한 성장으로 보이던 한국연극계의 부실이 극명하게 드러났다.

이처럼 사회적, 연극적 상황이 노정한 외적 성장과 내실 사이의 괴리는 신진 작가 · 연출가가 대안적 연극 미학을 추구하게 되는 계기가 되었다고 할 수 있다. 이 대안적 연극 미학은 그 민낯을 드러낸 사회 현실에 대한 대응이면서 동시에 답보 상태에 빠져 있는 연극계의 관습적인 미학에 대한 쇄신의 의미를 지닌다고 할 수 있다. 신진 창작자들의 작품에 나타난 그로테스크의 미학은 이러한 환경에서 대응한 것이라고 할 수 있다. 그 경향은 1990년대에 신인으로 두각을 드러내었던 조광화와 박근형에게서 두드러진다. 본 연구에서는 이들의 작품에 나타난 그로테스크의 특성을 규명하고, 이것인 당대의 사회 현실에 대한 연극적 대응이었음을 밝히고자 한다.

1.1. 연구대상 및 연구사 검토

조광화와 박근형은[11] 1990년대를 대표하는 작가 · 연출가로 평가받는다.[12] 두 사람은 90년대 말, '선정성', '상업성' 논란이 일 정도로 상업주의적 경향을 보이던 당시의 공연 환경에서 비상업주의적 창작극으로는 드물게

---

10) 총 관람객은 약 27만명이었으나 이중 18만여명이 무료 공연인 과천 마당극큰잔치 관객이었으며, 실제 객석 점유율은 평균 40%선으로 23억원에 이르는 국가지원금에도 불구하고 조직위원회에 2억이 넘는 적자를 안겼다.

11) 중앙대학교 연극반 '영죽무대' 출신으로 1990년 ~ 1991년 까지 극단 '자유'에서 조연출로 활동하다 1991년 공연예술아카데미를 수료한다. 그는 공연예술아카데미에서 썼던 희곡 <장마>로 1992년 문화일보 신춘문예를 통해 등단한다. 1993년부터 1995년까지 극단 '작은신화'의 단원으로 활동하며 영화 시나리오, 마당극, 무용극에 이르기 까지 다방면에서 왕성한 창작 활동을 벌인다.

12) 이영미, 「우리연극읽기(6) -조광화, 악연의 가족과 광포한 열정」, 『문학 판』 2004년 가을호, 열림원, 2004, 229쪽.

관객몰이에도 성공했으며 평론가들에게도 호평을 받았다. 이들은 1990년대 이후에도 평단의 지속적인 관심의 대상이 되었다. 그 이유는 작가와 연출을 겸하는 작업방식, 박근형의 일상성이 드러나는 대사와 연기 방식, 조광화의 이질적인 요소들을 혼합하거나 병치하는 기법들이 한국 연극에서 중요한 흐름을 형성했기 때문이다.[13)]

그러나 이들의 미학적 성취를 논할 때에 더욱 주목할 부분은 그로테스크를 전면화했다는 점에 있다. 등단 당시 조광화와 박근형의 작품은 90년대 등장한 신진들의 작품 중에서도 특히 그로테스크하다는 평가를 받았다. 그들이 신진 창작자였던 1990년대 중반 이후부터 10여년이 지나 중견 작가로 자리 매김한 2010년대까지 몇몇 작품에서 뚜렷하게 확인할 수 있는 그로테스크의 양상은 이들 작가-연출가들의 창작의 동력이기도 하며, 1990년대 등장한 연극의 새로운 경향을 대표한다는 점에서 중요한 연구 대상인 것이다.

신진창작자로서 세계에 대해 개성 있는 인식이 분명히 드러나고 있는 조광화의 <남자충동>(1997)과 박근형의 <청춘예찬>(1999)을, 그로테스크의 요소를 분명하게 확인할 수 있는 조광화의 <철안붓다>(1999)와 박근형의 <쥐>(1998)를, 지속적인 그로테스크 미학 실천의 사례로 비교적 최근 작품인 조광화의 <됴화만발>(2011)과 박근형의 <너무 놀라지 마라>(2009)를 연구 대상으로 선정하고자 한다.

조광화의 연극에는 '강한 남성' 혹은 '강한 힘'에 대한 동경, 인간의 야수성, 소통의 단절, 젊음의 정열과 불안이 드러난다. 그의 극에는 빈번하게 폭력과 싸움, 살인 등이 등장하며 스펙타클한 액션이 강조되어 있어서 그의 일관된 느와르적 취향을 엿볼 수 있다. 그 중에서 특히 다음 세 작품, <남자충동>(1997), <철안붓다>(1998), 그리고 <됴화만발>(2011)은 강한 육체적

13) 김성희, 『한국연극과 일상의 미학』, 연극과 인간, 2009. 참조.

에너지와 빠른 템포, 시각적 스펙타클을 중심으로 그로테스크 미학을 실현하고 있다.

박근형은 '우리 연극계 가장 생산적인 작가이자 연출가'라는 평가를 받는다.[14] 박근형의 연극은 구체적인 생활 세계를 재현하는 무대를 보이지만 기존의 사실주의극과는 차이를 보인다. 그의 연극에는 현실적 상황에 느닷없이 부조리하거나 초현실적 사건들이 끼어들고, 거기에 '전혀 놀라지 않고' 천연덕스럽게 대응하는 인물들이 등장한다. 그래서 논리성과 개연성을 따르는 사실주의극의 틀이나, 부조리하거나 무의미한 행동을 하는 인물을 그리는 부조리극의 틀 또한 깨트린다. 배우들은 상황에 따라 재현적 연기, 또는 연극임을 현시하는 양식화된 연기를 오가기도 하고, 음악과 춤, 오브제들과 더불어 자유분방한 연극성의 놀이를 벌인다. 간단한 대사나 동작, 혹은 음악이나 조명만으로 시공간을 전환하거나 압축하고, 이질적인 장면의 병치를 통해 익숙한 사물이나 사건을 낯선 맥락 속에 위치하게 하여 그로테스크 효과를 만들어 낸다. 그 중 <쥐>(1998), <청춘예찬>(1999), 그리고 <너무 놀라지 마라>(2009)와 같은 작품들은 이와 같은 경향을 대변하고 있는 작품들이라 할 수 있다.

조광화와 박근형에 관한 연구사 검토에 앞서, 1990년대 연극에 관한 논의들을 먼저 살펴보겠다. 1990년대 연극에 관한 연구들은 전반적으로 미진한 편으로, 공연에 대한 리뷰나 희곡 텍스트에 대한 지엽적인 논의에 머무르고 있다. 그 대상 또한 신진 창작자들 보다는 당시에 이미 활발한 작품 활동을 펼치던 중견 이상의 극작가, 연출가들의 공연을 중심으로 하고 있어서 신진 창작자들에 관한 연구는 부족한 실정이다. 그 결과 기존의 논의에서 1990년대 등장한 새로운 연극미학에 주목한 경우는 많지 않다. 새로운

14) 김성희, 「박근형 : 하이퍼리얼리티와 부조리의 혼융」, 『한국 연극 연출가 연구2』, 연극과 인간, 2013. 152쪽.

경향에 주목하는 경우에도 포스트모더니즘이라는 용어에 강박되어 있어 논의의 폭 또한 좁은 실정이다. 이는 수많은 논의들이 연극사적 관점에서 시대적 프레임으로 연구를 진행해오던 것에 기인한다. 다양성을 지닌 1990년대 연극의 지형을 하나의 프레임으로 묶기는 곤란하다. 최근 진행되는 90년대에 대한 조망도 아직까지 그 관점이 주를 이루고 있는데, 이러한 현상은 1990년대 이후 본격화된 포스트모더니즘 담론의 유행에 기인한 것으로 보인다.

지난 세기의 연극사의 흐름을 조망하기 위해서 1990년대 이후 연극의 경향을 포스트모더니즘으로 파악하려는 시도는 타당한 일면이 있다. 그러나 이제는 연대기적 관점이나 사적 조망에서 나아가, 1990년대 연극 미학의 지평을 좀 더 세밀하게 고찰할 필요가 있다. 그럴 때에 단선적 파악을 넘어서 1990년대 연극의 다양성과 지형도를 더욱 온전히 파악할 수 있을 것이다. 이를 위해 1990년대 새로운 연극 주체로 등장한 신인들의 사유방식과 미학에 대한 점검이 필요한 것이다.[15]

그런 점에서, 1990년대에 이후 한국연극에서 등장한 신진 작가-연출가의 경향을 '일상성[16]'으로 파악한 김성희의 논의는 주목할 만하다. 그는 프랑스나 독일에서 미학적 양식 개념으로 구축된 '일상극'의 틀을 한국 연극에 적용할 수 없음을 지적하고, '일상적 소재'를 중심으로 한국 '일상극'의 성격을 해명하고자 한다.[17] 하지만 연구자 스스로가 '특정 세대군의 특정 작품들에

15) 알랭 바디우, 박정태 역, 『세기』, 이학사, 2014. 25쪽. 참조.
16) 김성희, 「한국 일상극의 글쓰기와 공연방식」, 『'90년대 이후 한국 연극의 미학적 경향 - '올해의 연극 베스트 3' 수상작을 중심으로』, 푸른사상, 2011.
17) "1990년대 중반 이후의 한국연극은 뚜렷한 세대 교체의 징후를 드러낸다. …… 기성 작가들과는 다른 감수성과 문화적 코드로 현실을 해석하거나 재현해낸다. 선배 작가들이 리얼리즘 극작술이나 한국적 연극 양식을 토대로 사회와 역사, 혹은 인간성 같은 거대 담론을 무겁게 파고들었다면, 포스트모더니즘의 세례를 받은 이 젊은 작가들은 미시 담론에 치중한다. 무거운 담론이라 해도 가볍게 표현하며, 연극성이나 놀이성에 기반한 글쓰기에 치중한다. 신세대 작가들의 또하나의 특성은 연출, 또는 배우를 겸하고 있는 '멀티 플레이어' 극작가들이 많

나타난 소재적 경향'으로 그 대상을 한정하고 있듯이, 이때 '일상성'이란 그 개념과 대상이 협소하며 자의적이다. 또한 소재적 차원에서 신인들의 작품에 드러나는 특이성을 지적하는 데에는 용이하나, 그것을 통해 하나의 1990년대 연극이 하나의 예술 양식으로서 지니는 미적 특성을 해명하지는 못하고 있다. 그리하여 김성희는 표현방식과 효과에 관해서는 포스트모더니즘의 중요 입장의 하나인 '해체'의 개념을 원용하고 있으며, 그 결과 다시 포스트모더니즘 담론 틀 안으로 회귀하고 만다. 그럼에도 그의 연구는 '일상성'이라는 새로운 관점으로 접근을 시도했다는 것과 시대담론이 아닌 세대담론의 틀로 1990년대에 등장한 신진 극작가, 연출가의 면모를 부각시켰다는 의의를 지닌다.

본격적인 시대적 연구의 바탕이 되어야 할 개별 창작자에 대한 연구 역시 많지 않다. 조광화의 관한 연구는 그의 작품이 지니는 중요성에 비해 부족한 실정이다. 조광화가 한동안 연극보다는 뮤지컬 작업에 치중하였던 것이 한 원인으로 보인다.[18] 하지만, 당시 새로운 미학으로서 그로테스크의 선명한 실천을 보인 그의 작품들은 1990년대 연극을 논할 때 빠질 수 없는 주요 연구 대상이라 할 수 있다.

조광화에 대한 학위 논문으로는 <남자충동>에서 주인공 '장정'을 연기한 안석환의 논문이 유일하다. 그는 마키아벨리(Niccolò Machiavelli)의 군주론에 입각하여 주인공 '장정'의 폭력성을 분석하였다.[19] 그 외 극단 『유』의

다는 것이다. 이는 극작이 서재에서 혼자 하는 작업이 아니라, 연극 현장과 끈끈한 관계를 맺으며 공연을 통해 글쓰기를 완성해 나가는 실천 작업으로 그 패러다임이 변화했다는 걸 의미한다." 김성희, 『한국연극과 일상의 미학』, 연극과 인간, 2009. 17쪽.

18) 2004년 남자충동 재공연(2004년 3월, 악어컴퍼니, 동숭아트센터 동승홀) 이후 그는 뮤지컬에 집중하였다. 그러나 2011년 <됴화만발>로 다시 연극활동을 재개한다. 그의 연극 작업들에 항상 빠지지 않는 평가는 폭력적이고 그로테스크 하다는 것이다. 또한 본고에서는 다루지 않지만, 2014년 상연된 뮤지컬 <프랑켄슈타인>은 그 특유의 그로테스크함이 잘 드러났다는 평가를 받는다.

19) 안석환, 「조광화의 <남자충동>에 나타난 폭력성 연구 : -1997, 2004년 공연

야외 공연에 관해 리차드 쉐크너(Richard Schechner)의 환경연극적 관점으로 접근한 연구[20]가 있을 뿐이다.

학술지에 게제된 조광화에 관한 연구로는 <남자충동>에 관한 네 편의 연구가 있다.[21] 정우숙은 여성주의적 시각으로는 포착되지 않는 '남성성'을 <남자 충동>의 중요 성격으로 제시하고, 이를 천승세의 <만선>과 비교하여 이 작품의 남성성이 가부장제 이데올로기 아래에서 남성성의 왜곡을 보이고 있음을 지적한다.

백현미는 가부장제 신화와 더불어, 그 신화의 해체에 주목한다. 그는 <남자충동>이 가부장제의 권력 작동 방식과, 그 속에 내재한 신화들의 전형성을 탁월하게 형상화한 것으로 평가한다. 가부장제 신화는 남성들 사이의 위계관계와 남성에 의한 여성의 지배를 근간으로 하고 있는데, 작품 속에서는 깡패조직(패밀리)과의 유비관계를 통해 가족 단위를 넘어서 사회 전반을 지배하는 것으로 드러난다. 그는 <남자충동>이 이러한 가부장제 신화의 속성을 드러내는 한편, 그 근원성을 해체하기 위해 근친상간과 근친살해라는 모티프가 사용되고 있다고 분석한다. <남자충동>은 "근친상간과 근친살해는 가부장제 체제가 근본적으로 근친상간적 욕망과 근친살해적 욕망에 의해 유지되는 체제이며, 또한 근친상간과 근친살해를 금기하는 위기의 체제임을

중 작품 및 인물(장정) 분석을 중심으로-」, 성균관대학교 석사학위 논문, 2007.

20) 최치림, 「환경연극(Environmental Theatre)의 관점에서 바라본 극단 『유』의 야외 공연 공간에 관한 연구 : 《철안붓다(鐵顔佛陀, 1999)》, 《리어(2004)》, 《한 여름 밤의 꿈(2005)》, 그리고 《2007 생존도시(生存都市, 2007)》를 중심으로」, 중앙대학교 석사학위 논문, 2010.

21) 각각의 논문은 다음과 같다. 정우숙, 「한국현대희곡에 나타난 남성성의 두 양상 - 천승세의 「만선」과 조광화의 「남자충동」을 중심으로」, 『이화어문논집』 Vol.17, 이화여자대학교 이화어문학회, 1999. 이신정, 「조광화 희곡 「남자충동」에 나타난 욕망과 폭력의 구조」, 『이화어문논집』 Vol.20, 이화여자대학교 이화어문학회, 2002. 백현미, 「가부장제 신화의 구축과 해체 - 조광화의 「가마」와 「남자충동」을 중심으로」, 『한국연극학』 Vol.12, 한국연극학회, 1999. 김성희, 「조광화 극에 나타난 오이디푸스 구조와 대중문화」, 『드라마연구』, No.27, 한국드라마학회, 2007.

보여준다"[22]고 설명한다. 궁극적으로 이 작품에서는 가부장제의 질서 유지에 집착한 장정이 그 가부장제 자체의 작동원리에 의해 제거됨으로써, 가부장제가 근본적으로 억압의 질서임을 폭로하고 있다는 것이다. 이처럼 백현미는 권력과 이를 기능하게 하는 폭력에 대한 예리한 시각을 드러내지만, 그 과정에서 무대 위의 지배하는 폭력성과 잔혹성의 연극적 성격을 해명하지는 못한 아쉬움을 남긴다.

이신정은 정신분석학적 측면에서 <남자충동>의 중심인물 장정을 분석한다.[23] 그는 라캉의 욕망 이론을 통해, 장정을 '결코 채워지지 않는 욕망과 잘못된 자아 동일시로 인해 폭력 충동에 사로잡히는'[24] 인물로 파악한 후, 욕망과 폭력의 구조가 작품의 통사론적 구조 형성에 기여하는 방식에 대해 고찰하고 있다. 여성주의적 입장에서 간과될 수도 있는 남성 극작가-연출가의 작품의 성격을 드러내었다는 점에 의의가 있지만, 장정의 보이는 남성상에 대한 왜곡이 있으며, 희곡분석에 머무른 결과 작품의 성격이 관객에게 어떤 의식적/무의식적 영향을 행사하는 지에 대한 논의를 담지 못한 한계를 보인다.

김성희는 오이디푸스 신화구조와 대중문화를 키워드로 조광화의 작품들을 조명한다. 그는 대중문화적 코드를 차용, 패러디하는 현상이 1990년대 이후 한국연극의 보편적 현상이라 전제하고, 조광화가 이전 세대의 작가들이 회피해왔던 대중문화적 코드들을 연극성의 범위 안으로 포괄시킴으로써 1990년대 후반 '새로운 연극'의 기수가 되었다고 평가한다. 김성희는 조폭 소재, 느와르 영화의 인물구도와 배경, 살인, 폭력, 활극 등의 요소들의 도입은 고답적인 연극무대의 틀을 깨트리며 관객의 외연을 넓히는 역할을 하였다고

---

22) 백현미, 「가부장제 신화의 구축과 해체 – 조광화의 「가마」와 「남자충동」을 중심으로」, 『한국연극학』 Vol.12, 한국연극학회, 1999.
23) 이신정, 「조광화 희곡 「남자충동」에 나타난 욕망과 폭력의 구조」, 『이화어문논집』 Vol.20, 이화여자대학교 이화어문학회, 2002.
24) 같은 글, 131쪽.

평가한다. 그 결과 1997년 초연된 <남자충동> 이후 영화적 문법에 익숙한 영상세대인 젊은 관객들과 적극적으로 소통하려는 연극적 문법이 한국 창작극의 중요 경향을 이루게 되었다고 진단한다. 또한 진지한 예술과 대중문화의 벽이 무너지고 서로 혼종하는 경향은 포스트모더니즘 사조의 특성이며, 포스트드라마의 한 특성이라 논하고, 이러한 연극 경향을 선도한 최전선에 조광화를 위치시킨다.

이상과 같이 조광화에 대한 기존 연구는 등장인물이 보이는 폭력성, 느와르적 문법에서 확인할 수 있는 대중성, 대중문화로서의 연극성, 포스트모더니즘적 경향을 확인하는 선에서 진행되었으며, 조광화의 작품이 보이는 독특한 미학적 성격과 그 시대적 함의에 대한 연구는 이루어지지 않았다고 할 수 있다.

박근형에 대한 연구는 상대적으로 풍부한 편인데, 본 연구에 직접 관련되는 미학적 성격을 논한 연구로는 다음과 같은 것이 있다.[25] 김성희는 박근형의 연출기법과 작업 방법에 주목한다. 그는 박근형의 연출기법에 대해 '수행적 텍스트를 통해 일상세계의 감각과 공연 공간의 현장적 감각이 두드러지며, 일상적 생활감각에서 초현실적이고 부조리한 사건이나 상황을 다루므로 일상과 그로테스크가 뒤섞인 양상이 나타난다'[26]고 보았다. 또한 그의 작업방식에 관해 '재현적/양식적/극장주의적 메소드'라는 표제 아래, 그로테스크를 특징으로 꼽으며, 그 이유로 기존의 상식과 관습적 표현에 반하는 연출/연기 메소드의 채택에 의한 결과라고 설명한다.[27] <너무 놀라지 마라>

---

25) 박근형에 관한 연구는 그의 왕성한 작품 활동과 더불어 활발하며 수많은 학위논문과 학술지, 평론들이 존재하나, 지면상 모든 연구를 다루기는 어렵다. 대신 체계적이고 종합적인 연구를 진행해 온 김성희의 연구와 그의 그로테스크를 거론한 연구들을 선별적으로 참고 하기로 한다.

26) 김성희, 「박근형 : 하이퍼리얼리티와 부조리의 혼융」, 『한국현대연출가연구 2』, 연극과인간, 2013. 156쪽.

27) 같은 책, 158쪽.

를 예로 들며, 과장과 전도의 희극성, 그로테스크한 몸 등 카니발적 세계를 만들어내는 연출전략이 편재하고 있다고 평가하며, 그의 연출방식을 일상과 그로테스크가 혼합된 카니발적 혼돈이 두드러진다고 평가하였다. 하지만 이는 그로테스크한 특성을 짚어낸 것일 뿐, 이것의 생성원리나 효과에 대한 심도 깊은 논의가 이루어졌다고는 할 수 없다. 그는 바흐친의 카니발적 그로테스크를 중심으로 박근형 연극의 그로테스크를 논하고 있으나, 바흐친의 그로테스크는 그 스스로가 밝히듯 중세 및 르네상스의 특정 시기에서 나타난 특징이며 이것이 별다른 매개 없이 다른 시기에 적용되기는 어렵다.[28]

바흐친을 중심으로 한 그로테스크 논의의 한계는 김영학[29]의 연구에서도 드러난다. 김영학은 박근형의 <백무동에서>와 <너무 놀라지 마라> 2편을 바흐친의 그로테스크 육체개념으로 분석한다. 하지만, 소재가 불러일으키는 비정상성에 분석하는 데에 치중하여, 그로테스크 개념의 적용에 한계를 보인다.

김정숙은 「박근형의 연극의 몸성, 공간성, 그리고 주체」에서 박근형의 <청춘예찬>(1999), <경숙이 경숙아버지>(2006), <너무 놀라지마라>(2009)를 분석하고, 10여 년간의 연극의 작업 속에서 박근형의 극적 양식과 의식이 실존주의적 존재론에서 현상학적 존재론으로 변하고 있다고 평가하고 있다.[30]하지만, 오히려 그 반대에 가깝다고 할 수 있다. 아무것도 없는 빈 소극장에서 공연되었던 <청춘예찬>이 오히려 현상학적 몸에 가깝고, 박스를 사용한 무대의 전환이 두드러졌던 <경숙이 경숙아버지>에서는 양식적 연기가 적극 도입되었고, <너무 놀라지 마라>에서는 목 매달린 시체, 조명이 주는

---

28) 제임슨, 「역사속의 비평」, 테리 이글턴 등, 유희석 역, 『비평의 기능』, 제3문학사, 1991. 130쪽.

29) 김영학, 「박근형 연극에 나타난 그로테스크 연구 -<백무동에서><너무 놀라지 마라>를 중심으로」, 『드라마 연구』, 제32호. 2010.

30) 김정숙, 「박근형의 연극의 몸성, 공간성 그리고 주체 - <청춘예찬>, <경숙이 경숙아버지>, <너무 놀라지마라> 를 중심으로」, 『한국연극학』,vol.43, 2011.

스펙터클이 더욱 두드러져, 양식화 농도가 더욱 짙어졌다고 볼 수 있다.

김정숙은 몸을 중심으로 한 시공간에 대한 '지각과 인지' 그리고 '기호적 관계'에서 연극성을 파악하는 피셔 리히테의 이론[31]을 통해 분석을 행함으로써, 텍스트 연구와 공연 연구의 연결 가능성을 시사하고 있다. 그러나 박근형의 작품이 시간의 경과에 따라 더욱 양식적이고 정형화되었음을 상기한다면, 대상과 이론과의 부조화를 노정하며 맞지 않는 옷을 억지로 입혀본 듯하다.

이처럼 박근형에 대한 기존 연구 역시 1990년대 중반 이후 그가 보인 새로운 양식적 미학적 특성에 일차적으로 주목하고 있다. 하지만 그 내적 원리와 관객 및 사회에 대한 미학적 전략에 대한 분석은 이루어지지 않았다고 할 수 있다.

1.3. 연구 방법

본 연구에서는 조광화와 박근형의 주요 작품 속에 드러난 그로테스크의 특성을 파악하기 위해, 그로테스크의 발생과 표현, 그리고 의의에 대한 종합적인 접근을 시도하고자 한다. 이를 위해, 우선, 그로테스크에 관한 정의와 담론들을 살펴보고 유형적인 분류를 시도 하고자 한다. 그리고 작품 내에서 단순히 이러한 그로테스크의 요소를 짚어 내는 것에 그치지 않고 그로테스크가 어떤 방식으로 기능하는지 확장하여 파악해 보고자 한다. 이를 위해 본 장에서 그로테스크의 정의와 유형에 대해 파악을 시도하겠다. 이후, 각 장에서 그로테스크의 표현되는 방식에 주목하여 조광화와 박근형의 작품

31) Erika Fischer-Lichte a, *Theatralität und Inszenierung*. E. Fischer-Lichte, Isabel Pflug (Hrg) Inszenierung Autbentizität, Tübingen & Basel:Franke Verlag, 2000. p. 11.

속에서 그로테스크가 어떻게 표현되고 있는지, 그리고 작품 내에서 어떻게 기능하는 지에 관해 논하고자 한다.

그로테스크(grotesque)[32]라는 용어는 사전에서 '우스꽝스러운 것, 추하고 혐오스러운 것, 기형, 낯선 것, 비정상[33]이라고 설명되고 있으나, 용어의 발생적 차원에서부터 내재된 다의성으로 인해 간단히 규정짓기 어렵다. 이로 인해 어떠한 것을 규정하기 보다는 어떠한 흐름을 지칭하는 데 적합하다.[34] 그로테스크는 예술의 다양한 장르에서 오랜 시기동안 꾸준히 등장되어 왔으나, 그 논의들은 그간 산발적으로 이루어져 왔다.

산발적인 그로테스크에 관한 담론은 크게 세 가지로 유형화할 수 있다. 첫 번째는 그로테스크를 상이한 범주에 속하는 요소들의 병치에 의한 '경계(Boundress)의 위반'이나 '비정상'으로 보는 맥락이다.[35] 이 맥락에서는 그로테스크를 "매혹적 요소와 혐오스러운 요소의, 코믹과 비극의, 터무니없는 형상과 두려운 형상의 긴장된 조합"[36]으로 설명하고 있다.

이러한 전통은 19세기 후반, 러스킨(John Ruskin)의 견해가 그 기원에

---

32) 그로테스크는 이탈리아어 '그로타(grotta, 동굴)'에서 유래한 명사 혹은 형형용사 용법의 단어다. "라 그로테스카(la grottesca)'와 '그로테스코(grottesco)'는 15세기 말 로마를 위시해 이탈리아 곳곳에서 발굴된 특정한 고대 장식미술을 지칭하는 용어가 되었다. 당시 발견된 고대 장식 벽화는 이전에는 어디서도 볼 수 없던 것이었다" 볼프강 카이저, 이지혜 역, 『미술과 문학에 나타난 그로테스크』, 아모르문디, 2011. 43쪽.

33) http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/grotesque

34) 코넬리(Frances Connelly)에 따르면 그로테스크는 현대에 와서 그 활용이 감소하고 있고, 용어에 내재된 복합적이고 경쟁하는 의미들의 울림이 없어지는 대신, 갈수록 과장되게 두려운 어떤 것을 기술하는 쪽으로 이동하는 중이다. Connelly, F, 「Introduction」, *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge University Press. 2003. p. 5.

35) 필립 톰슨(Philip Thompson), 하팜(Geoffrey Harpham), 에드워드와 그라우룬드(Justin Edwards & Rune Graulund), 코넬리(Frances Connelly), 메인들(Dieter Meindl)의 연구가 이러한 맥락이다.

36) Meindl, D. *Americann Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*, University of Missouri Press Columbia and London, 1996. p. 14.

해당한다. 러스킨은 그로테스크가 밝거나 어두운 측면 어딘가에 강조점을 둘 수 있지만 우스꽝스러움과 심각함, 재미와 두려움 사이의 특정한 충돌 없이는 그로테스크는 존재하지 않는다고 주장했다.[37] 그는 그로테스크의 속성에 관해 '혐오스러운 것과 익살스러운 것, 구역질나는 것과 아이러니 한 것 사이의 괴리는 그로테스크한 형태의 화해할 수 없는 차원으로부터 부조화와 불명확성(incongruities and uncertainties)을 발생시킨다'[38]고 논하였다. 여기서 부조화란 서로 다른 범주의 것이 하나의 범주에 통합되는 것이고 불명확성은 부조화와 범주들 사이에 놓여있는 것을 의미한다. 이를 바탕으로 그로테스크를 정의해보자면 다음과 같다.

> 그로테스크는 형식이 없는 개념이다. 이 단어는 거의 항상 괴물, 대상이나 사물(monster, object or thing)과 같은 정확하게 규정할 수 없는 명사들을 수식한다. 하나의 명사로서 그것이 함축하고 있는 바는 하나의 대상이 다양한 범주들을 차지하거나 범주들 사이에 있다는 것이다.[39]

이 같은 관점에서, "그로테스크는 접두사('trans-')로 더 잘 이해되고, 그것이 무엇인가보다는 그것이 무엇을 하는 가로 더 잘 기술된다."[40] 또한, "그로테스크는 작동(an operation)이라고 할 수 있다. 이 작동은 관습적 예술작품을 둘러싸고 있는 경계들을 위반하고, 합치고, 범람하고, 와해시키는 것에 주로 관심이 있다"[41]고 할 수 있으며, 이를 통해, 그로테스크를 '무엇이냐'가 아니라 '무엇을 위반하느냐', 즉, 경계성(boundness)의 문제로 볼 수

37) *libd.* p. 14.
38) Edwards, J. and Graulund, R, *Grotesque*, Routledge, 2013. p. 2.
39) Harpham, G, *On the Grotesque*, Princeton University Press, 2006. p. 3.
40) Connelly, F, 'Introduction', *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge University Press. 2003. p. 4.
41) Chaouli, M, 「Van Gogh's Ear」, *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge University Press, 2003. p. 47.

있다. 이 논의의 장점은 그로테스크하다고 규정하는 한 대상을 볼 때, 가변적이고 한시적인 지배의 의미를 탐색할 수 있다는 점이다.[42]

한편, 권력에 관한 관점으로 혼종성, 경계위반에 대한 연구는 경계 자체를 규정하고 이를 확고히 하려는 권력의 작용 양상을 탐구하는 것과 연관성을 갖는다. 이러한 접근은 권력체계의 작용 양상에 대한 시각을 제시하고, 그로테스크 자체가 아닌, 이를 재현하는 사회역사적 상황에 주의를 돌리게 하여 일종의 대안적 담론을 생산한다는 의의를 지닌다. 다시 말해, 비정상적인 사회를 똑바로 바라보기 위해, 아이러니 하게도, 그로테스크를 통하여 비정상적인 시각을 갖는 것이다. 다만, 그로테스크에 대한 규정이 지나치게 포괄적이게 된다는 한계를 지닌다.

대안적 담론의 생성이라는 면에서 '비정상'에 관한 시각은 기존 권력체계라 할 수 있는 1990년대 연극계에서 작품 젊은 극작가였던 조광화, 박근형의 그로테스크와도 내적인 연관성을 지닌다. 이러한 시각으로 작품에 나타난 그로테스크의 양상을 바라본다면, 그들이 처해있던 세계의 '경계'를 가늠할 수 있다. 이들의 작품 속의 나타난 그로테스크의 세계는 그들이 인식했던 세계의 '경계'를 침범하는 일이라고 볼 수 있기 때문이다.

두 번째 담론들은 '축제적' 갈래의 논의들이다. 이 담론들은 무엇을 '위반'하느냐가 아닌 무엇을 '표현'하려고 하는지를 중심으로 한다. 익살과 추함의 병치를 이해하기 위해 바흐친은 범주, 경계, 비정상성, 혼종에 주목하였고,

---

42) 푸코의 연구 또한 '비정상성'과 '광기의 역사'를 통해 규범과 권력을 정상이라는 관점에서 그로테스크한 어떤 대상의 저촉에 관한 탐구다. 그는 그로테스크의 경계 침범에 관한 문제를 제시한다. 푸코는 비정상성에 관한 담론에서 생사여탈권을 지닌 '사법 담론', 과학적 제도 안에 자격을 갖춘 사람들의 '진실의 담론', 그리고 '매우 우스꽝스러운 담론' 세 가지가 공존한다고 주장했다. 또한 '사람을 죽일 수도 있는 그러나 매우 우스꽝스러운 이 일상적 담론들은 바로 우리 사회 사법 제도의 핵심을 이루고 있다'고 주장하며, 비정상성을 기반으로 한 권력의 작용 과정을 논하고 있다. 미셸 푸코, 박정자 역, 『비정상인들』, 동문선, 2001. 22-23쪽.

그 결과, “축제적 갈래는 라블레(François Rabelais)의 작품들에서 목소리를 얻은, 중세 이미지에 표현된 민중주의적인 것으로 나중에 미하일 바흐친에 의하여 가장 큰 영향력 있는 이론”[43]이 되었다. 바흐친에 의하면 농민 축제는 겨울을 견디고 봄을 맞이하며, 죽은 것, 혐오스러운 것, 파괴적인 것을 액막이로 사용하여 다산과 풍요를 기원하는 의례화 한 것이다. 이 경우 무섭고 추한 가면을 쓰고 권력자 행세를 하면서 공공연히 파괴적 행동을 하는 민중 구성원의 행동은 익살, 축복, 즐거움의 원인이 된다. 다시 말해, 혐오감의 전시는 공동체의 쾌락을 낳았기에 긍정적인 평가를 할 수 있는 것이다.

바흐친 계열의 논의가 갖는 단점은 그 정치적 건강성에도 불구하고, 오늘의 시대에는 웃음을 기조로 한 민중문화와는 상반되는 무서운 그로테스크가 더 많다는 사실에 적용이 어렵다는 점이다. 라블레와 같은 익살맞고 정치비판적인 그로테스크는 16세기 르네상스의 단 20~30년 동안의 짧은 유행이었다. 따라서 바흐친의 논의는 일종의 ‘신화비평’으로, ‘자본주의를 비판하는 유토피아적 공동체’의 제시라는 의미에서, 평가받고 있다.[44] 또한, 대다수의 그로테스크의 기조는 승리주의적인 것이 아니라 비극적이다. 작품들은 소원의 표현이라기보다는 소원이 좌절되는 것을 표현한다. 이를 통해, 유쾌한 축제는 식인주의적 음산함으로 빠르게 이동하며, 몸은 재생의 수순을 밟기보다는 고통 받으며 해체된다. 이러한 작품들에서 웃음, 역겨움, 두려움은 라블레의 그로테스크와는 반대 방향의 결합을 보인다. 냉소적인 가면들의 집회, 비열한 가해자의 비웃음은 그것이 우스꽝스러우면 우스꽝스러울수록 더 역겹고 더 두렵다. 여기에서 웃음은 혐오감의 결과가 아니라 원인으로

---

43) Connelly, F, 「Introduction」, *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge University Press. 2003. p. 8.

44) 제임슨,「역사속의 비평」, 테리 이글턴 등, 유희석 역, 『비평의 기능』, 제3문학사, 1991. 130쪽.

작용하며, 축제의 역진(逆進)이라고 부를 수 있는 현상이 나타난다. 익살과 추함의 복합체가 비정상적이고 낯설게 재현된다. 바흐친의 민중적 그로테스크를 바탕으로 사유한다면, 현대의 어둡고 두려운 텍스트들은 '르네상스적 그로테스크의 원형'으로부터 멀어지고 있다고 할 수 있다. 축제 문화의 패러다임 그 자체로는 어두운 그로테스크를 해명하지 못하는 한계에 봉착하는 것이다.

세 번째 담론들은 '숭고한' 느낌을 강조한다.[45] 이 관점은 그로테스크를 원시적이고 신비한 이미지 언어로 해석한다. 카이저의 주장에 따르면, 즐거우면서도 소름끼치는 모순되는 감정들은 '인간의 삶을 침범하는 이해 불가능하고, 설명 불가능하며 비인격적인 힘'이다. 그의 논의는 다음 네 가지 명제를 골자로 한다.

① 그로테스크는 소원한(estranged) 세계다.
② 그로테스크는 이해불가능하며, 설명 불가능하며, 비인격적인 힘의 표현이다.
③ 그로테스크는 불합리하고 터무니없는 것과 유희한다.
④ 그로테스크의 창조는 세계의 악마성을 들춰내면서도 억누른다.[46]

카이저의 논의는 14~16세기의 보쉬, 그뤼네발트의 제단화, 단테 신곡의 <지옥편> 뿐만 아니라, 20세기 모더니즘 그로테스크에도 부합한다. 이러한 계보는 기원이 중세의 기독교 이데올로기에서 유래한 탓에 네 번째 항목인 악마성에 관한 양가적 태도는 '불길함 속의 은밀한 해방감'을 지시하는데 이는 숭고미에 매우 가까워 보인다.[47] 이것은 "커다란 공포에 직면하였을

45) 볼프강 카이저(Volfgang Kaiser), 하팜(Harpham), 예이츠(Wilson Yates, 1997)로 이어지는 낭만주의적이거나 종교적 색채가 묻어 있는 관점이다.
46) Wilson Yates, 「An Introduction to the Grotesque: Theoretical and Theological Considerations」, edited by Adams, J. & Yates, W., *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*, Wm B. Eerdmans Publishing Co, 1997. pp. 17~18.

때 현상계를 넘어선 초월적 이성이념이 인간의 정신 속에서 환기"[48]되는 칸트의 숭고로 설명되는 미학이다. 카이저의 어두운 힘을 대하는 태도 또한 "스토아주의와 경건주의의 전통"에 기대는 칸트 철학의 경향[49]과 유사하다.

하팜은 낭만주의에 편향된 카이저의 논의를 다소 현대화한다. 그는 숀가우어(Martin Schongauer), 보쉬, 브뤼겔, 그뤼네발트, 앙소르와 셀 수 없이 많은 다른 화가들이 재현한 '성 안토니오의 유혹(The Temptation of St. Anthony)'을 예로 들어, 성인을 유혹하는 괴물들이 그로테스크한 것은 흉측하기 때문이 아니라, 낱낱의 기관들은 명확히 식별할 수 있지만 쉽사리 종합되지 않는 신체로 나타나기 때문에 그로테스크하다고 논한다.[50]

이 같은 논의들은 특히 그로테스크에 자주 나타나는 음산함, 신비스러움, 우울과 광기의 주관적 정신세계를 설명하는 데 필수적이다. 그로테스크를 설명하는 두 사전의 공통분모가 '추함'인 것도 '추함'으로부터 통찰력을 획득하려는 이 계열의 지적 전통이 미친 영향으로 추론할 수 있다. 민속문화의 전복적이고 재생적인 의미가 희미해지는 한편, '추'로 상징되는 비합리적 경험을 통한 의지의 형이상학을 강조하는 낭만주의 이래로 현대에 이르는 경향이 사전의 설명에 반영된 것이다.

---

47) 현세의 이면에 도사린 채 세계를 생경하게 만드는 암흑의 세력을 대면할 때면 당혹스러움과 전율이 엄습해 오지만, 참된 예술작품은 그런 공포와 동시에 은밀한 해방감 또한 맛보게 해 준다. 이런 작품에서는 음산한 것이 노출되고 섬뜩한 무언가가 발견되며 납득 불가능한 무언가에 대한 논의가 수면 위로 떠오른다. 볼프강 카이저, 이지혜 역, 『미술과 문학에 나타난 그로테스크』, 아모르문디, 2011. 309쪽.

48) 안성찬, 『숭고의 미학』, 유로서적, 2004. 137쪽.

49) 같은 책, 141쪽.

50) 그로테스크의 특이한 언어(학)적 위치가 말해주듯이, '그로테스크'는 비-사물(non-thing)을, 특히 강한 형태의 양가적인 것과 변칙적인 것들을 가리키는 다른 단어이다. 그로테스크한 형태들이 나타났을 때 정신은 언어의 분류 체계들에 대한 그와 같은 모욕을 오래 참을 수 없다. 그러한 형태들에 정신이 노출되는 아주 짧은 순간에, 정신은 특정한 방식들로 작동되기 시작하며, 이러한 작동들은 그로테스크의 앞에 우리가 있다는 것을 우리에게 말해준다. Harpham, G, *On the Grotesque*, Princeton University Press. 2006. 4쪽.

이 논의의 한계는, 바흐친의 카이저 비판에 따른다면, 공포와 개인적 소외, 불가해성 등을 핵심단어로 한 모더니즘 그로테스크의 문법을 그로테스크 일반의 법칙으로 일반화하는 오류다.[51] 구체적으로 근대의 초입이었던 르네상스의 말미에 번성했던 민중축제에 기반을 둔 그로테스크와 고립된 개인의 심리에 기반을 둔 20세기 그로테스크에 관한 논의들 사이의 연계성을 말살시켰다는 한계를 지닌다고 할 수 있다. 나아가 이 계열의 논의가 유물론적으로 발전해 나가지 못한다는 것이다. 이 시각은 낭만주의나 모더니즘이 설정한 개인의 정신적 세계에 머물러 외부로 나가지 못하고, 관념주의에 갇혀 있게 한다. 따라서 이 논의들 자체가 이론이라기보다는 사회역사적 상황과 연계하여 주체적으로 해석해야 하나의 '현상'이라고 할 수 있다.[52]

지금까지 그로테스크에 관한 정의의 – 우스꽝스러운 것, 추하고 혐오스러운 것, 기형, 낯선 것, 비정상 등 – 배후에서 작동하는 세 계열의 담론들을 살펴보았다. 그로테스크란 첫 번째 논의를 통해 정상규범을 위반하는 비정상이다. 두 번째 논의와 관련지어 볼 때, 비정상적인 몸은 민중축제의 유쾌한 문화전통에 기반을 두고 상상되는 극단적인 신체 변용이 정상적 세계의 질서에 위반된다고 판단된다. 세 번째 논의로 축제 참여자에게 긍정적 재생의 의미를 갖는 그로테스크한 몸이 축제의 희생양에게는 자기내면의 악마적 타자, 그것과 투쟁하면서 구원을 바라는 일종의 지옥으로 재현됨을 보여준다. 다시 말해, 그로테스크는 '정상을 혁신시키는 비정상', '축제의 상징적 구심', '숭고의 체험을 강제하는 추한 신체' 등의 의미를 갖는다.

이 같은 점에서 그로테스크와 연관이 있는 개념들 중 유의한 것들 토대로 연구의 지평을 확장할 여지가 있다. 이는 단순히 그로테스크를 파악하는 것에 그치지 않고 그로테스크가 어떤 방식으로 기능하는지 확장하여 사유해

51) 미하일 바흐찐, 이덕형,최건영 역, 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, 아카넷, 2002. 87~94쪽, 참조.
52) 이창우, 『그로테스크의 정치학』, 커뮤니케이션북스, 2015. 참조.

야 할 필요성에서 기인한다. 특히, 공연에 나타나는 그로테스크만의 특성이 관객에게 행사하는 영향력을 간과할 수 없으며, 이에 따라 그로테스크와 함께 소환된, 혹은 그로테스크를 포함하는 다른 요소들이 수행하는 역할 역시 분석 할 필요가 있기 때문이다.

2장에서는 위와 같은 그로테스크의 담론의 관점을 바탕으로 작가가 형성하는 작품의 세계를 파악해 보고자 한다. 극작가로서 조광화와 박근형의 작품에는 각자가 마주하였던 세계가 반영되어 있다. 작품의 세계를 구성하고 있는 요소들을 토대로 작가와 작품, 그리고 사회 사이의 연계성을 찾는 다면 '이들의 작품이 왜, 어떻게 그로테스크한 분위기를 형성하고 있는가'라는 의문에 해답을 찾을 수 있을 것이다.

그로테스크와 유사하거나 연관된 의미를 지닌 요소들은 아라베스크(arabesque), 비체(abject), 형태가 일정하지 않은(informe), 언캐니(uncanny), 브리콜라주(bricolage), 축제적인 것(carnivalesque), 발작적 아름다움(convulsive beauty), 그리고 디스토피아(dystopia)를 꼽을 수 있다. 조광화와 박근형의 작품의 세계는 디스토피아[53]적으로 표현된다고 볼 수 있다. 현재의 질서를 중심으로 파악할 때 디스토피아의 세계는 오지 말아야 할 종말적 파국으로 여겨진다. 이런 디스토피아의 세계에서 등장인물들의 즐거운 모습과 웃음은 그로테스크로 여겨 질 수 있다. 조광화, 박근형의 작품의 세계가 현실의 세계를 반영하고 있다는 관점에서, 현실이 반영된 작품의 세계가 디스토피아적으로 나타났다면, 두 작가는 현실의 문제점을 극대화하거나, 다가올지도 모를 위험을 세계에 상정한 것으로 간주할 수 있다. 이 극대화의 과정에 그로테스크가 사용되고 있으며, 그로테스크를 통해 극대화된 작품의 세계는 현재의 질서 속 관객에게 비정상적으로 감각 될 수밖

53) 유토피아(Utopia)의 반대되는 개념으로 유토피아가 현실의 문제점들이 해소된 이상향을 의미한다면 디스토피아에서는 현실의 문제가 극대화되거나 기존에 없던 문제들이 발생한 암울한 사회상을 의미한다.

에 없다. 이에 이들의 작품의 세계가 어떻게 그로테스크를 획득하는지를 분석해 볼 필요가 있다.

그 다음으로 3장과 4장에서는 그로테스크의 담론을 확장하여 그로테스크의 표현과 의의를 밝히고자 한다. 이에 덧붙여 그로테스크가 지닌 폭력성, 공포와 웃음이라는 속성에 주목한다. 이는 그로테스크의 세부 항이기도 하나 이 항들이 그저 그로테스크에 하위범주라고는 하기는 어렵다. 때로는 이들은 그로테스크를 포함하기도 한다. 그로테스크와 연관한 항들이 다른 담론들에서도 사용된다는 점에 주목하여 의미의 연결을 중심으로 연계·확장 가능한 담론들에 주목하였다.

이를 통해, 3장에서는 그로테스크의 인물들이 비정상적 괴물의 모습으로 표현된다는 점에 주목하였다. 그리하여 조광화와 박근형 작품의 등장인물들의 괴물적 표현을 중심으로, 르네 지라르의 '희생양화 이론'과 연관하여, 작품에 나타난 그로테스크를 파악해 보고자 한다.

르네 지라르(René Girard)의 '희생양화(scapegoat mechanism)'이론을 중심으로 한 희생양 메커니즘에는 그로테스크의 괴물이 개입하고 있다. 지라르는 인간의 본성인 모방 욕망을 통해 갈등과 폭력이 생겨나는데, 이러한 갈등과 폭력을 제거 하는 것도 폭력이라고 주장한다. 여기서 폭력은 제거하기 위한 폭력은 대체 폭력으로(violence de rechange) 위기에 빠진 집단 내에서 모두의 폭력을 단 하나의 대상에게로 집중시키는 것을 의미한다. 이전까지 희생양은 신과 신에게 제물 공양을 하는 자 사이의 매개체 역할로서 주목 받았으나, 지라르는 희생양에게 가해지는 폭력에 주목하였다. 그의 이론에 따르면 희생양에 대한 폭력을 통해 집단은 위기에서 벗어나 기존의 질서를 회복하거나 새로운 질서를 확립할 수 있게 된다. 지라르는 이 같은 대체 폭력을 '초석적 폭력(violence fondatrice)'이라고 부른다. 그는 사회의 성립과 유지가 '폭력을 제거하기 위해서'가 아니라 '폭력에 기반하여' 이루어

진다고 보았고, 폭력 이후 구성되는 사회의 문화적 요소들의 시발점이라는 발상에서 '초석적'[54]라는 용어를 사용하였다. 이를 통해, 무차별화하는 집단에서 희생양의 조건을 통해 희생양의 탄생하고 희생양에게 모든 폭력을 가하는 양상에 형식을 부여 한 것을 '희생제의'라고 파악한 것이 지라르 이론의 골자다.

지라르의 이론은 원시 혹은 고대 사회를 상정하고 있으나, 그의 이론이 어느 시대에 얼마만큼 유효한 가에 대한 판단은 다소 별개의 문제다. 희생양에 대한 폭력의 메커니즘이 공동체 내부의 폭력을 바깥의 대상에게로 대체하는 것이라 판단하였을 때, 시대를 초월한 목적론적인 성격을 띤다고 볼 수 있다. 다시 말해, 이러한 희생적 폭력의 메커니즘은 시의성의 문제를 넘어 어느 시대에나 존재하는 폭력을 제거하기 위한 목적을 지닌 메커니즘이다. 폭력이 사회 성립의 초석적 조건이 된다는 지라르의 견해는 우리가 누리고 있는 문명사회 자체가 폭력적이며 앞으로도 계속 타자의 희생에 기대어서 존속해나갈 것이라는 각성을 일으킴으로써 폭력에 대한 사유의 전환점을 제공하는 사례로 평가할 수 있다.

여기서 희생양의 조건들로 희생양이 되는 인물이 괴물로 그려지는 것을 발견 할 수 있다. 지라르는 공동체에 속해 있으면서도 완전하게 속해 있지는 않은 존재, 공동체와 외부 세계의 경계선상에 위치한 존재를 희생양으로 꼽고 있으며, 이에 관한 대표적인 예로, 오이디푸스 신화의 오이디푸스를

54) 지라르의 초석적 폭력에 대한 정의는 폭력의 기원을 개인 대 개인의 관계에서 개인 대 집단의 관계로 돌렸다는 점에서 전복적인 사유방식이라고 할 수 있다. 근대 이전 홉스의 '만인에 대한 만인의 폭력'은 현대의 지라르에 이르러 '일인에 대한 만인의 폭력'으로 수정된다. 홉스와 지라르의 상반된 입장은 곧 어떤 사회체제가 폭력의 예방을 위한 것이냐, 아니면 어떤 폭력의 묵인에 의한 것이냐 하는 문제로 이어진다는 점에서 근대와 현대를 가르는 시각 차이를 보여준다. 실제로 지라르는 근대의 사회계약론을 비판하면서 사회의 기원에 있는 것은 인간의 의지가 아닌 폭력이라고 역설한다. 오양순. 『르네 지라르의 안티 유토피아적 세계와 유토피아적 결말에 대하여』, 연세대학교 석사학위 논문. 2000. 5쪽.

꼽을 수 있다. 이 같은 경계선상의 존재의 특징은 사회에서 배척당할 만한 차이를 지니고 있다.

또한, 지라르는 희생양을 '괴물 같은 짝패(doublé)'로 설명한다. 예를 들면, 신화 속의 자웅동체인 티레시아스나 여자의 머리, 사자의 몸, 뱀의 꼬리, 독수리의 날개를 지닌 스핑크스와 같은 차이들의 집합체들을 꼽을 수 있고, 이들은 흔히 '괴물'로 표현되는 것들이다. 이 괴물들은 해로운 것과 이로운 것이라는 양가적 결합이라 단순화시킬 수 있으며, 이 점에서 희생양 이론을 그로테스크의 양가성과 결부 지을 수 있는 내적 연관성이 드러난다. 양가적인 결합을 통해 탄생한 괴물은 바로 그로테스크의 괴물이며, 희생양의 조건과 일치 한다. 이로 인해, 그로테스크는 희생제의의 과정에서 밀접한 연관이 있다고 볼 수 있다.

지라르가 신화적 괴물들을 설명하고 있다면 아감벤은 '호모사케르'라는 개념으로 주권의 확립과 이양 과정에서 발생하는 폭력을 통해 괴물을 더욱 구체적으로 설명 하고 있다. 그는 괴물을 살해는 가능하되 희생물로는 바칠 수 없는 생명(vita uccidibile e inscrificabile)인 호모 사케르(homo sacer)로 정의하며 인간의 생명이 오직 자신을 배제하는 형태로 법질서 속에 포함될 수 있었던 것에 주목한다. 이를 통해 법(혹은 권력)에 이양한 개인의 주권으로 인해 '예외상태'에서 호모 사케르화되며 무차별화한 폭력에 노출될 수 있다는 점을 상기 시킨다. 아감벤의 논의로 신화에 머무는 듯한 희생양화 이론의 지평을 더욱 확장할 수 있다.

이처럼 본고에서는 그로테스크에 관한 담론들을 기저로, 그로테스크의 요소인 괴물, 폭력, 공포, 웃음 등을 매개로 하여, 확장 가능한 논의들을 통해 1990년대 중반 이후 조광화, 박근형 연극에서 나타난 그로테스크를 관찰해 보고자 한다.

2. 극한적 현실 속 디스토피아의 형성

2.1. 극한적 현실의 한계상황 인식

신진 창작자였던 조광화는 1990년대 중후반 신진 창작자라는 한계적 상황을 돌파하기 위한 연극을 시도 하였다. 조광화는 1992년 희곡 「장마」로 문화일보를 통해 등단한 이후, 희곡, 시나리오, 무용, 전통연희 등 다양한 공연의 대본을 쓰며 끊임없이 공연의 기회를 잡으려 하였고 극단의 상업주의와 연출가 중심의 공연 풍토에 불만을 품는다. 특히, 극단의 공연 양상이 이익추구에 쏠려, 극작가로서 희곡으로 드러내고자했던 자신의 의도가 공연에 드러나지 않고, 공연을 통해 피드백하기 어려운 실정을 문제 삼는다.[55] 이후 1997년 극단 환 퍼포먼스와 함께 자신의 희곡을 직접 연출하여 동숭아트센터 소극장(05.01~06.15)에서 상연 하게 된다.[56] 작가가 처했던 현실

---

55) "조광화 : 옆에서 너 왜 다작이냐 할 정도로 공연이 많이 올라가는데, 제가 원했던 이야기, 제가 바랬던 톤, 형식, 그런 것들에 접근해 간 공연들은 거의 없었거든요. 이러다가 내가 꿈꾸는 연극을 죽기전에 볼 수 있을까 하는 의구심이 들 정도로요. ……(중략)…… 저희들이 후배들에게 해줄 수 있는 얘기는 너는 대본쟁이가 될 것이냐, 극작가가 될 것이냐고 화두를 던질 수 있거든요. 이것이 심각한 문제거든요. 왜 지금 대학로 분위기에서 극작가가 되고자하는 것은 상처를 받고 거의 공연화 자체가 안되니까 남아있지 못하거든요. ……(중략)…… 연출가들의 의도대로 공연되어졌다면 그 공연은 이미 작가가 떨어져 버렸거든요. 그러면 작가는 무대에서 자기 작업을 확인 할 수가 없게 되버려요. 내가 대본에서 어떤 실수를 저질렀고 어떤 것을 잘못되게 생각하고 있구나라는 확인 작업을 할 수가 없게 되버려요. 자기검증이 없는 상태에서는 자기 것을 길러 나갈 수 있는 힘이 없게 되버리는 거죠." 「신진작가 좌담회」, 『한국연극』 1995년 7월. 73쪽.

56) <남자충동>은 대단한 호응을 불어 일으켜 입소문을 타고 연일 관객이 몰리게 되어 6월말로 상연이 연장 되었고, 그해 평론가들과 기자들의 전폭적인 지지를 얻게 된다. 이후 상반기 최대 화제작이 되어 9월 서울연극제에 참가가 결정되어, 문예회관 대극장(10.03~10.08) 에서 재상연하게 된다.

의 한계적 상황에 이에 대한 대결적 구도는 작품 내에서도 주인공이 주인공의 세계와의 대결적 구도 양상으로 이어지고 있다.

조광화의 <남자충동>은 1990년대 목포를 배경으로 영화 <대부>의 주인공처럼 가족과 조직 폭력배라는 두 패밀리를 지키려 폭력을 사용하다 폭력에 의해 파멸에 이르는 한 남자의 이야기이다. 주인공 '장정'은 그가 속한 내부 집단인 가정과 외부집단인 조직 모두 위기에 봉착한 상태다. 가정 내에서는 아버지 이씨는 화투에 미쳐 집을 저당 잡혔고, 남동생인 유정은 그의 명령대로 여동생인 달래를 잘 돌보지 못한다. 그의 조직은 광주의 조직에게서 그 기반을 위협받는 중이다. 위기를 해소하기 위한 장정의 행동이 필요한 시점이다. 한편, 작품 속에서 무대는 일본식 다다미방이 깔린 적산가옥, 지하카페 등으로 구성되어 있다. 여기서 적산가옥은 작품 내에서 청산되지 않는 과거의 잔재를 상징한다는 점에서 주목 할 필요가 있다. 일제강점의 흔적으로 역사의 잔재이며 분위기의 조성이라고 볼 수도 있지만, 극중 인물 장정, 개인에게는 그가 증오하는 기성세대인 아버지의 집이자, 지켜야할 가정이며, 위기 상황을 전복시킬 힘의 상징인 일본도를 발견하게 되는 혁명적 근원지이기도 하다. 이점에서 장정이 가부장의 가정 내 권력에 대한 혁명을 일으키는 장소인 적산 가옥은 가부장제의 한 전형을 상징하며, 더불어 작가 겸 조광화가 마주하였던 당대의 연극 환경을 상징하고 있다. 장정과 마찬가지로 당시 신진 창작자였던 조광화는 기성세대들이 이루어 놓은 연극환경에서 자유로운 창작 의지가 꺾였다. 청산되지 않은 과거이자 지켜야 하는 삶의 터전이라는 모순된 가치를 내포하고 있는 적산가옥에서 조광화와 장정이라는 두 젊은 청년은 모순된 세계 속에서 조우한다. 극복해야 하면서도 그것을 지켜야 하는 모순적인 세계를 조광화는 남자충동에 '적산가옥'으로 재현하고 있는 것이다.

그림 1 무대 위에 재현된 <남자충동>의 적산가옥

또한, 장정은 그간 아버지가 휘두르는 허리띠를 통한 폭력으로 학대를 받고 가장의 힘에 굴복하였었으나, 가정의 위기상황이 다가오자 혁명을 결심하고 아버지와의 허리띠를 이용한 힘겨루기에서 이겨낸다. 그리고 아버지의 양손을 일본도로 잘라 폭력으로 가장의 권위를 넘어서고 가정내 주권을 잡게 된다. 장정이 작품 속에서 '혁명'의 도구로써 일본도로 상징되는 폭력을 택하였듯이, 조광화는 한계상황 극복을 위한 모순적인 혁명의 도구로 무대 위에 폭력을 소환한다. 조광화는 선정성의 한 요소로서 저속한 대충취향으로 평가절하 받으며 무대 밖으로 배제되던 '폭력'을 본격적인 소재로 다루며 무대 위에 불러 와 관객들에게 큰 충격을 주었다.[57] 모순된 상황에서 혁

57) "작품이 표면적으로 드러낸 의미, 즉 남자다운 삶에 대해 여러 가지 성찰을 가능하게 해줌" 최준호, 「젊은 연극인들의 무대가 돋보인 4월」, 『한국연극』 1997.5.
"현실을 자신에 대한 과대망상적 환상으로 쳐부수려하는 한국의 평균적 남자에 대한 연구보고서" 이혜경, 「이 화사한 봄에 절망과 희망이 엇갈리는 이유」, 『한국연극』 1997. 5쪽.
"남자로서 자신의 정체성을 찾아가는 과정과 함께, 그러한 자신을 다시 해체하고 반성하는 시각을 견지하고 있다" 신아영, 「연극의 새로운 세대, 30대 연극을 주목한다」, 『공연과 리뷰』 1997. 5-6쪽. 이상 세 평론은 정우숙, 「한국현대희곡에 나타난 남성성의 두 양상 - 천승세의 「만선」과 조광화의 「남자충동」을 중심

명적으로 발현된 폭력은 연극 환경에 혁명적인 세대교체를 촉발하는 결과를 가져 온 것이다. 이처럼 작품에는 현실의 한계에 도전하는 작가의 세계인식 및 사유가 내재되어있음을 확인 할 수 있다.

그러나 이처럼 청산되지 못한 과거의 잔재와 그것을 지켜야한다는 이율배반성은 모순을 일으킨다. 장정이 그렸던 이상적인 꿈과는 다르게 집안에서 맞이하는 죽음은 남자충동의 세계를 디스토피아를 형성하였다.

장정 사내는 말여 자고로 심이여! 심을 갖을라고 기를 쓰다봉게 대통령도 되야불고 대부도 된다 이거여, 이. 대부가, 긍게, 보스지라. 왕초제. 양마, 허믄 이 알루 동생들이 쫘허니 무릎 꿇고 앉어. 느그들 나 집 경호 좀 해야 쓰것다. 글믄 내 마누라 새끼덜이 사는 디를 철통겉이 지키는디, 그기 정원이 널찍허고, 집 앞으 시퍼런 호수 있고, 뒤로 산책로 난 숲이여. 나으 패밀리들이 거서 산단 말이시! 내가 패밀리를 지키는 일이라믄 워떤 적이든 가차없이 공격해부러. 사내라믄 그려야 안쓰겄소.[58]

<철안붓다> 역시 본격적으로 연출을 겸하게 된 조광화에게 현실의 한계에 대한 도전이었다. <철안붓다>는 유전자공학의 영향으로 탄생한 복제인간들이 인간을 사냥하는 2456년의 미래에서 복제인간을 통해 붓다가 환생하고 인간은 멸망하게 된다는 디스토피아에 관한 이야기이다. 그러나 야심찼던 시도는 성공적이지 못하였다.

1999년 성수대교 북단 확장공사 현장에 설치된 가설무대에서 야외극으로 상연된 이 작품은 당시, IMF 구제금융이라는 경제 위기로부터의 탈출 모색

으로」,『이화어문논집』Vol.17, 이화여자대학교 이화어문학회, 1999, 202~203쪽의 각주에서 재인용.

58) 조광화, ≪남자충동≫, 지식을만드는지식, 2014, 7쪽.

을 사회적 분위기 속에서 극단 유와 함께 새로운 극장 환경에 관한 모색을 시도한 작품이다. 당시 극단 '유'는 연극계의 고질적인 대학로 대관 문제에서 벗어나고자 하는 시도를 하고 있었다. 극단 '유'는 1999년 4월 대학로를 벗어나 연극의 불모지였던 강남구 청담동에 '유시어터'를 개관하였고, 10월에 조광화의 연출로 상연하기로 하였던 <철안붓다>를 기존 실내 극장 환경이 아닌 야외공연으로 기획하였다. 이전까지 소극장과 중극장정도의 실내극장에서 작업을 해왔던 조광화에게 야외공연은 하나의 도전일 수 밖에 없었다.

그림 2 <철안붓다> 성수대교 북단 확장공사 현장에 설치 중인 무대

무대

석존 열반 3000년 후, 즉 25세기 중반. 폐허가 된 문명의 유적. 21세기의 건물들이 그 남루한 형태를 유지하고 있다.[59]

그러나, 대외적으로 인정받은 희곡의 작품성과 완성도[60]와는 별개로 야외에서 진행된 공연장과 무대는 처참할 정도의 혹평을 피할 수 없었다.

---

59) 조광화, ≪철안붓다≫, 지식을만드는지식, 2014. 6쪽.

60) 1999년 서울 국제 공연예술제 공식 참가작 선정, 제1회 김상열연극상 수상, 한국연극협회 선정 『99한국대표희곡선』 수록 등.

문제는 공연의 성격이 이 야외환경에 적합하게 구현되지 못하고 오히려 관습적인 극장공연의 형태로 진행된 데 있었다. …… 방음이 안되어 집중하기 어려운 야외에서 극의 행동을 전면의 무대에 한정해 놓은 채 무선 마이크를 사용하여 철학적 종교적 담론을 두 시간 반 동안 진행한다는 것은 연극공간과 관객심리를 충분히 배려한 처사로 보기에는 너무 어려웠다.[61]

성수대교 북단에 야외 가설무대를 설치하여 황폐화한 인류사회의 분위기를 창출하였다. …… 그러나 색다른 공간과 소재에 부합하는 희곡과 연기의 문법을 개발하는 데에는 이르지 못하여 아쉬움을 남겼다.[62]

《철안붓다》 에서의 공연 공간이 설득력을 잃은 이유는 야외 환경이 고려되지 않고 실내극장의 확대된 개념으로 야외 환경을 인식했기 때문이다. '폐허'가 가지는 의미는 우리들의 집단 무의식속에 자리 잡혀 있다. 공연이 이루어진 시기가 세기말이었고, 종말에 대한 사회적인 관심이 높아진 시기에 다시 인간의 존엄성을 느끼게 하는 작품이었다. 역사적인 슬픔을 간직하고 있는 발견된 공간이 지닌 상징성을 공연에서 살리지 못했다고 판단한다.[63]

이는 무대 위에 구현된 작품의 세계와 현실의 세계라는 두 세계의 충돌에서 비롯된 결과다. 현재의 현실 속에서 디스토피아로 재현된 가상의 미래는 효과적이지 못했다. 작품의 세계는 현실적 환경 속에서 현실과 공시적으

61) 김윤철, 「1999년 한국연극의 문제작들」, 『연극의 이론과 비평』 vol. 1, 2000, 98쪽.
62) 이화원, <위기의 시도들, 1999년 창작무대>, 문예진흥원 웹진(yearbook), 2쪽. (www.arko.or.kr/yearbook/2000/play/yk01.html)
63) 최치림, 「환경연극(Environmental Theatre)의 관점에서 바라본 극단 『유』의 야외 공연 공간에 관한 연구 : 《철안붓다(鐵顔佛陀, 1999)》, 《리어(2004)》, 《한 여름 밤의 꿈(2005)》, 그리고 《2007 생존도시(生存都市, 2007)》를 중심으로」, 중앙대학교 석사학위 논문, 2010, 43쪽.

로 병존하면서 상호내재적인 관계를 형성한다. 다시 말하자면, 작품의 세계는 실제적 제작 환경에서 파생되었으므로 그 환경에 내재적이라 할 수 있다. 공연을 통해 형상화된 실제적 환경 역시 작품의 세계로부터 파생되었으므로 실제적 환경 역시 작품의 세계에 내재적이다. 즉, 작품의 세계와 무대화된 실제적 환경은 각각 서로에 대하여 내재적인 관계를 가지고 있다고 할 수 있다.

이 관계는 연극과 사회의 관계에도 적용된다. 연극이 사회적인 것을 '파생'시킴에도, 정작 연극의 영역을 사회에 '내재'한 제한된 부문으로 간주된다. 다시 말해, 연극은 사회 전체를 포함하지만 현실적으로 연극은 사회의 주변적 일부에 불과하다. 공연으로 드러난 작품의 세계는 현실적으로는 사회의 부분적 장소지만 공연에 잠재된 작품은 사회를 내포하고 있어 사회의 모든 장소이기도 하다. 그러나 현실의 부분을 제대로 담아 내지 못한 '현실적이고 실제적'이지 못하였던 <철안붓다>의 세계는 현실의 세계와 충돌을 일으킨 것이다. 그렇지만 <철안붓다>는 희곡과 공연의 관계, 연극과 현실사회의 관계 양자에서 이러한 내재성으로 새로운 환경을 구성하고자한 시도였다데에 의의를 둘 수 있다.

복숭아나무가 가득한 <됴화만발>의 세계는 비현실적인 세계라고 할 수 있다. 2011년 9월, 남산예술센터에서 상연[64]된 조광화의 <됴화만발>은 사카구치 안고의 단편소설 <벚꽃나무 만발한 나무 아래에서>에서 모티프를 얻어 창작하였다. 작품은 약 2천년전의 고대에서 현재에 이르기 까지 영생불멸의 생명을 지닌 검객 K가 겪은 외로움과 고독의 삶에 관한 이야기를 '검객 괴담'이라는 부제에 어울리듯 무협영화와 같은 액션을 통해 드러내고 있다.

---

64) 조광화의 인터뷰에 따르면 2003년 처음 대본을 썼지만 공연에 이르지 못해 묵혀 두었던 작품을 8년만에 상연하게 되었다. 김주연, 「몸으로 그려내는 존재의 외로움」, ≪조광화 희곡집≫, 푸른북스, 2012. 69쪽.

그림 3 <묘화만발> 하늘로 솟은 나무와 바닥에 뚫린 구멍이 재현된 무대

<묘화만발>의 세계는 불명확하고 모호하다. 영생을 위한 실험의 장소에서 시작되는 작품의 세계는 구체적인 지명을 드러내지 않는다. 다만, 시황제가 영생을 추구하여 불로초를 구하기 위해 파견한 신하들이 어느 섬에 도착하였었다는 널리 알려진 설화와 동이라는 등장인물의 이름으로 말미암아 한국이라는 짐작만 할 수 있을 뿐이다. 의원을 필두로 삼천명의 동남동녀는 호위무사 케이와 함께 복숭아나무가 가득한 세계에 도착한다. 이는 자연스럽게 무릉도원을 연상하게 한다.

서양의 유토피아와 같은 이상향의 세계를 상징하는 무릉도원에서 인물들은 영생이라는 유한한 인간 존재의 초월적 이상을 갈망한다. 그러나 무대의 바닥에는 마치 초월적인 인간 존재를 끌어내리려는 듯이 죽음이 자리잡고 있다. 무대의 바닥에 난 구멍을 통해 살아있는 생명들이 죽어 사라지고 시체와 위협이 되는 존재들이 기어 나온다. 그야말로 디스토피아의 세계다. <묘화만발>의 세계는 무릉도원이라는 이상적 세계와 죽음이라는 마주하고 싶지 않은 현실을 바탕으로 유토피아와 디스토피아가 결합된 세계로 판단

할 수 있다. 영생과 죽음이라는 극단적인 것의 결합 작품 내에서 그 사이의 인물들에게 벗어날 수 없이 지속해야만 하는 '생(生)'의 굴레를 씌운다.

이렇듯 조광화가 구축한 세계에서는 현실에 대한 인식을 바탕으로 이를 극복하기 위한 과정이 반영된다. <남자충동>의 장정에게는 '적산가옥'으로 상징되는 기성 환경과 '광주파'로 나타나는 기존 세력에 대한 도전의식이 드러난다. <철안붓다>에서는 마지막 남은 인간 남자인 시원을 통해 남에 의해 씌워진 굴레를 벗어나려는 의지가 나타난다. <됴화만발>에서는 유토피아와 디스토피아, 영생과 죽음이라는 극단적인 선택 사이에 끼인 존재인 케이로 극복하고 싶지만 극복하기 어려운 생의 한계를 다루고 있다.

2.2. 친숙한 세계의 급변을 통한 비정상성 노출

박근형은 '혜화동 1번지[65]' 2기 동인으로 활동을 시작하면서 두각을 드러내었다. 1997년 IMF 구제금융으로 대표되는 경제 위기 속에서 대부분의 소극장들의 공연활동이 급격히 위축되었던 데 반해, 연극실험실 혜화동1번지는 끊임없는 공연활동으로 활기를 잃지 않았다. 이전까지 극단 76과 함께 활동을 해 오던 박근형은 1998년 혜화동 1번지에 동인으로 참여하였고, <쥐>(98' 2.27~3.29)를 상연해 자신의 작품 세계를 구축하며 그로테스크하다는 평가를 얻게 되었다. 그 당시는 아직 경험이 미숙한 신진 작, 연출가라는 한계를 지니던 시기였다.[66] 그는 이듬해 <청춘예찬>(1999.4.1.~5.9)[67]

---

65) 혜화동1번지는 1993년에 1기 동인이 출범한 이래, 서울특별시 종로구 혜화동 88-1번지 지하에 위치한 소극장 <연극실험실 혜화동1번지> (이하 연극실험실 혜화동1번지)를 거점으로 삼아 현재까지 왕성하게 활동해 오고 있는 국내 유일의 연출가 동인이다. '혜화동1번지 동인'이란 연극실험실 혜화동1번지를 거점으로 1993년부터 현재까지 활동하고 있는 연출가 집단을 의미하며, 이들은 대체로 연극실험실 혜화동1번지를 동인 전용극장의 개념으로 활용했다. 따라서 연극실험실 혜화동1번지를 대관해서 공연했던 연출가들이나 극단은 혜화동1번지 동인이라는 개념과는 관련이 없다. 유용석, 『연출가 동인 <혜화동1번지>의 활동 연구 : 1기부터 3기까지를 중심으로(1993~2005』, 한양대학교 석사학위 논문, 2008. 참조.

66) 지금부터 십오 년 전쯤인가, 혜화동 일번지에서 연극 '쥐'를 준비하고 있던 때입니다. 재앙이 덮친 땅에서 인간이 인간을 먹고 그렇게 하루하루 살아가는 이야기죠. 오늘을 사는 우리 삶이 그들과 크게 다르지 않다는 얘기를 하고 싶었습니다. 그런데 막상 공연 제작비는 턱없이 부족했고 대본도 한 장 나오지 않았고 배우 캐스팅은 물론이고 준비된 것은 아무것도 없었죠. 나는 대학로의 작은 건물 옥상에서 혼자 머무르며 작품을 준비하고 있었습니다. 그 사무실 한 편에는 전 주인이 남기고 간, 작은 갈탄 난로 하나뿐 나는 매일 시간을 죽이며 어떻게 작품을 풀어갈까 고민하고 있었지만 모든 것은 막막했습니다. 매일 옥상의 난로 앞에 쭈그리고 앉아 점점 다가오는 공연 일만 저승사자처럼 기다리고 있었습니다. 그때 문득 난로 앞에 초라한 내 모습을 무대 위에 그대로 보이면 어떨가 이런 생각이 들었습니다. 관객이 가득 찬 극장 안에서 실제로 지금처럼 불길이 활활 타오르는 갈탄 난로를 피우고 관객과 배우가 난로의 뜨거운 기운을 서로 나누는 그런 공연은 어떨까. 그 생각을 가진 다음부터 작품을 어떻게 풀어나가야 할지 무대는 어떻게 설치할지가 머릿속에 또렷하게 그려지기 시작했습니다. 연극을 구성하는 모든 것은 멀리 있지 않더군요. 바로 내 옆에 내가 듣는 음악이

을 상연하며, 관객 및 비평가들의 큰 주목을 받았다.

박근형의 연극 환경에 대한 인식은 <청춘예찬>에서 용필의 대사를 통해 메타적으로 드러난다.

> **용필** 씨발 완전히 졸았다. 연극이 코메디가 없어. 영화나 연극이 뭐냐? 재미 아니냐? 액션과 스펙타클! 사람들이 말야 응? 비싼 돈 내고 뭐 빨랐다고 거길 가겠냐 응? 인생이 답답하고 재미없으니까 극장을 가는 거 아냐? 응. 뭔가 새로운 그 무언가를 맛보려고 응? 근데 이건 처음부터 끝까지 질질 짜면서 항아리 깨는 소리나 하고. 제목은 좋더만 벚꽃 동산! 그럼 내용도 좀 쌈박해야지 옥수수 밭도 아니고……. 벚꽃 동산에서 한 번 해도 되는 거 아냐 낭만적으로 훌러덩. 관객이 원하는데 씨발, 서비스 정신이 하나도 없어! 프로야구나 청춘의 덫이 백배 낫다 씹새끼들! 단체 관람이 뭐 호군줄 아냐? 오천원이 땅 파면 나오냐?[68]

용필의 대사는 당시 연극상황을 단적으로 드러내고 있다. 당시, 대학로에는 상업극의 인기와는 상반되게 비상업적 연극에 관객들의 발길이 끊어진 것에 대한 자조적인 분위기가 팽배해 있었다. 용필이 대중의 하나이자, 당시 연극 환경 속의 젊은 극작가인 박근형이라고 고려 하였을 때, 대사 속에서 벚꽃동산은 비상업적 연극을 대표하고 있다.

무대에 울려 퍼지고 내 주변에 폐허처럼 방치된 저 물건들이 바로 무대라는 생각이 들었습니다. '쥐'는, 연극은 허구지만 허구가 아닌 우리 삶의 한 단면이란 생각을 내게 던져준 내 연극의 출발점이 된 그런 작품입니다. 정우정, 「창작가 10인이 말하는 나의 영감-1 극작가 박근형, 『객석』, 2013년 2월호.

67) 2000년 1월 한국 연극평론가협회는 1999년의 가장 우수한 공연으로 <청춘예찬>을 선정해 시상식을 열었다. 박근형은 1999년에 젊은연극인상, 서울연극제 베스트 5, 신인연출상, 2000년에 백상예술대상 희곡상, 동아연극상 작품상, 희곡상 등 여러 상을 수상하였다.

68) 박근형, 《청춘예찬》, 지식을만드는지식, 2014. 48쪽.

앞선 장면은 청년과 아버지는 간질환자인 여자(이하 간질)을 집에 들인 것으로 갈등을 겪다 갈등의 최고조에서 그 상황을 견디지 못한 간질이 발작을 하는 상황이다. 이는 고전적인 극작법에서 싸움과 발작의 병치로 극단적인 상황을 극대화시켜 갈등의 최고조를 이루는 하나의 수법이기도 하다. 그러나 고전적 극작법과는 다르게 극대화된 갈등은 해소되지 않는다.

다음에 등장한 용필의 대사는 일순간에 극적 긴장을 와해시킨다. 고전적 극작법에서는 죽음으로 갈등을 해소시켰을 것이나, 박근형은 갈등을 해소시키지 않고 웃음으로 무마하고 있다. 그 틈에 박근형은 작품 내부의 세계에 작품 밖의 세계를 끌어와 담는다. 언뜻 20세기 사실주의의 명작으로 대표되는 체홉의 벚꽃동산을 조롱하는 것 같은 용필의 대사는 벚꽃동산에 대한 일반 대중의 시선을 의미한다. 대중들에게 어려운 시간을 들여 극장에 와 (단체관람으로 할인 받았지만) 오천원이나 들여 관람한 연극은 텔레비전만 틀면 무료로 나오는 프로야구나 티비 드라마보다 못한 볼거리를 제공하고 있다. 이는 연극이 스포츠나 티비 드라마 못지않은 스펙타클을 제공해야 한다는 박근형의 스펙터클에 관한 관점을 드러내며 그가 추구하는 비 상업적연극의 방향을 제시하고 있다.

그림 4 <청춘예찬> 현실적인 소품의 사용

<청춘예찬>은 사실적인 언어와 현실적인 소품을 통해 전망없는 암울한 청춘과 남루한 가족의 일상을 일체의 감상이나 미화를 배제한 채 사실적으로 재현해 내고 있다. 삽화적으로 드러나는 일상의 장면들 – 바닥에 앉아 작은 술상 앞에 두고 익숙한 상표의 소주병을 마시는 모습과 너저분한 비닐봉투들 – 에는 그동안 금기시 되던 실제 현실의 물건들의 소품 사용이 두드러진다. 또한 무대 바닥에 주저앉고 또 눕기도 하는 인물들이 행동은 사실주의 방식의 극적 관행에서 어긋난다. 그렇지만 이러한 현실적인 소품과 언어의 사용, 연기 방식은 마치 클로즈업된 TV드라마의 한 장면을 연상케 하여, 대도구가 존재하지 않는 블랙박스형 소극장 무대에 현실적 환경을 드러내며 극사실성을 부여해 공시성을 부여한다. 이를 통해 무대 위에 드러나는 작품의 세계는 다른 현실에 충돌을 일으키는 것이 아닌 현실에서 파생된 현실 세계의 한 구성요소가 된다.

<쥐>의 세트 역시 무대 가운데를 차지하고 있는 난로와 함께 사실적인 무대로 친숙함을 형성한다. <쥐>가 공연되었던 1998년도는 경제위기로 어려운 지금보다 더욱 어려웠던 한국전쟁 전후를 기억하고 경제성장을 이루었던 경험으로 위기를 극복하자는 사회적 분위기가 있었고, 전쟁 전후를 배경으로한 TV드라마나 대중악극들이 유행하고 있었다. <쥐>의 시작부분에서 큰아들의 라디오 멘트는 이 같은 현재의 사회적 분위기를 드러내고 있다고 볼 수 있다.

큰아들 낡고 상처 입은 오늘은 오늘로 족합니다. 우리들에겐 내일이 있습니다. 희망의 소리, 여기는 라디오 파라다이스! 여기는 라디오 파라다이스입니다. (음악 흐른다.) 여러분의 아픈 사연 응어리 그늘진 이야기 늘 저희들이 함께 합니다. 도움이 필요하신 분은 언제라도 연락 주세요. 직접 찾아오시면 더욱 환영합니다. (음악 흐른다.) … (중략) … 희망을 잃지 마십

시오. 슬퍼하지 마십시오. 힘들어 마세요. 우리 곁에 당신이 있고 당신 곁에 음악이 있습니다. 어제의 역사는 하늘로 사라지는 고무풍선이 아니라 오늘의 빵인 것을 우리가 알고 또 알고 되새기면 우리는 존재합니다. 우리는 건재합니다. 우리는 이제 시작일 뿐입니다. 음악 들려 드리겠습니다. 희망과 환희의 역설![69]

전형적이고 상투적인 존재 할 것 같은 부부의 다정한 대화와 행동으로 시작되는 공연은 남루한 현실 속에서도 이를 극복해 나가려는 이야기를 떠오르게 한다. 으로 고난과 역경 속에서 의지로 극복하고 사랑을 이루는 전형적이고 상투적인 면이 자연스럽게 연상된다.

그림 5 <쥐> 남루한 집안이 드러나는 사실적인 무대 세트

무대는 허름한 사설 라디오 방송국 안. 그 곳에는 사람이 사는 듯 간단한 가재도구가 놓여 있다. 낡은 방송 시스템 일부와 난로와 침대가 놓여 있다. 벽에는 멈춰있는 시계와 2000년을 표시한 달력이 걸려 있다.[70]

69) 박근형, <박근형 희곡집 1>, 연극과인간, 2007, 91쪽.

친숙하면서도 남루한 무대의 재현은 <너무 놀라지 마라>에서도 이어진다. <너무 놀라지 마라>의 무대에서도 실제적인 세계의 소품들은 그대로 사용된다. 다양한 실생활의 소품들이 얽혀 하나의 집합체를 이룬 모습은 현실적인 감각을 부여하나 이것들이 얽힌 모습은 조화롭다기보다는 부조화에 가깝다. 통일되지 못한 소품들은 이형적인 집합체라고 볼 수 있고, 이것들이 유기적으로 기능하는 모습은 무대를 마치 고대 신화의 키메라와 같은 인상을 준다.

그림 6 <너무 놀라지 마라> 실제적 소품들이 집합된 무대

박근형 작품들에 나타난 세계는 무대나 소품에서는 물론 대중음악 차용으로 친근감을 확보한다는 점이 특징이다. <청춘예찬>에서 중간중간 장면 전환시에 삽입되는 당시의 유행가요곡, <쥐>에서 암울한 분위기와 상반되게 삽입되는 대중가요, <너무 놀라지 마라>에서 며느리가 부르는 대중가요와 같이 현재의 시점을 상징할 수 있는 최신 유행곡이나 관객들에게 친숙한 대

70) 같은 책. 91쪽.

중가요들의 사용은 극의 공간적, 시간적 배경이나 분위기를 표현하고 극적 상황에 대해 액센트나 리듬감, 혹은 유머를 만들어 낸다.[71] 그러나 이러한 차용이 상업성으로 귀착되거나 하지 않는다. 이는 친숙한 세계가 '급변'하기 때문이다. <청춘예찬>의 세계는 친숙한 세계이지만 외면하고 싶은 세계의 모습들이 무대 위에 등장하며, 역설적으로 낯선 감각이 생겨난다.

청년 불쌍한 년 놈 들이니까. 티 내지마! 그래 가 보자. 가자! 돌아 버리자! 근데 너 이거 알아둬라. 아주 힘들다. 참고로 얘기하는데 우리 엄마 장님이야. 지금은 딴 새끼랑 살고, 안마하다 만났고. 행복하겠지 지금은. 우리 아버지 개야. 자세한 건 보면 알고. 그리고 나도 개고! 왜 고생을 하려고 하니. 뭔가 달라질 거 같아, 사는게?그래 맛 좀 보자 서로……. 개고기 맛 좀 볼래. 허허허허허. 미친년…… (간질의 얼굴을 어루만지며) 어유 이 미친년아![72]

간질환자인 여자와 관계를 가지고 임신을 시킨 청년은 함께 살자는 '간질'에게 처음에는 화를 내고 무책임한 언행을 보이다 차마 내치지 못하고 책임을 지기로 결심힌다. 그런데 이 책임을 지기로하는 장면에서 자신의 암담한 현실을 드러내고 '개'로 대표할 수 있는 자신의 삶의 한계를 드러낸다. 그리고 그녀를 집으로 데려와 아버지에게 소개시키고 함께 살겠다 말한다. 아버지 역시 일반적인 상식과 도덕적 차원에서 청년의 행동을 비난하다 자포자기한듯 용인한다.

아버지 너 노래 좀 하니? 한 잔 따라 봐라?

---

71) 김성희, 「박근형 : 하이퍼리얼리티와 부조리의 혼융」, 『한국현대연출가연구 2』, 연극과인간, 2013. 176쪽.
72) 박근형, 《청춘예찬》, 지식을만드는지식, 2014. 39쪽.

(간질 술을 따른다.) 태진아 알아?

간질 예

아버지 태진아!

간질 일어나 노래를 부른다. (노란 손수건)
아버지 젓가락 장단을 맞추며 술을 마신다.[73]

해일은 암담한 현실 속에서 방황하나 출구는 보이지 않는다. 대신 현실을 인정하며 그로 세계과 실제적 세계를 동기시키고 간질 환자인 여자를 받아들이며 자신의 현실을 보듬는 모습을 보인다. 이는 사회의 바닥에서 비참한 삶을 이어가는 존재들끼리 서로를 보듬는 모습이다. 박근형은 <청춘예찬>을 통해 남루한 현실에 대해 분노하다가도 결국은 서로 보듬을 수밖에 없다는 시각이 담겨 있다. 이는 세계를 초월하기보다는 세계를 인정하고 받아들이며 모순된 세계 속에서 인간의 존재를 위로하는 양상을 드러내는 것이다.

<쥐>에서는 현실에서 배제되는 무차별화한 범죄인 식인과 근친상간이 드러나며 따뜻했던 세계를 일순간에 전복시킨다.

작은아들 그러니까, 지금 형수님의 아기가 내 애란 말 아니야?

큰아들 난 그렇게는 말 안했어.

작은아들 결국 그 말이 그 말 아냐? 안그러니? (막내딸은 잠자코 있다.) 형수의 애가 형의 애가 아니라는 말은 결국은 내 자식이란 말 아닌가?

큰아들 그게 왜 그 말이야? 난 단지 네 형수와 잠을 잔게 7개월이 채 안됐다는 말만 했어.

작은아들 그럼 형수가 마리아라도 된단 말야? 남자와 잠자리에 들기

73) 박근형, 《청춘예찬》, 지식을만드는지식, 2014. 45쪽.

도 전에 임신을 했다! 그게 말이 돼? 형수가 그렇게 깨끗한 여잔가?

막내딸 아니.

작은아들 그렇다면 이 집에 형하고 나 말고 또 다른 남자가 있었나?

막내딸 아니.

작은아들 아니지. 그럼 내 아기란 말이야?

큰아들 나야 모르지.[74]

방문자 그런 뜻이 아니라 전 제 아이만 찾으면 돼요.

어머니 방금 고소하다며 낼름낼름 쳐 먹을 땐 언제고 이제 와서 아이를 찾아? 자식 잡아먹은 년이 뻔뻔도 하지.인간의 탈을 쓰고 인간이기를 거부하려고 아주 발발발발 날라 가는구나. 얘들아 뭐하니 이년 쳐 죽이지 않고?[75]

또한 작품 속에서 명확하게 정의되지 않는 막연한 '미래'에 관한 언급과 구체적이지 않은 무대 위 '시간'의 형성은 이것을 실제적 세계라기보다는 다가오지 말아야한 두려운 종말적 세계로 다가온다.

작은아들 정말로 사람들이 우릴 기억할까?

막내딸 우린 흔적도 없을 거야. 흔적도 없겠지.

작은아들 그렇겠지.

막내딸 그래도 좋아. 오빠 노래 좀 불러 줘. 사랑해!

박근형의 세계는 대중적이고 친숙한 요소들로 친근감을 형성한다. 이 세계의 친숙하고 익숙한 첫 인상은 대중에게 쉽게 다가가 당시 대중적이지 못

74) 박근형, 《박근형 희곡집 1》, 연극과인간, 2007, 110쪽.
75) 같은 책, 129쪽.

했던 연극에 대중성을 부여하고 있다. 그런데 이것이 일순간에 전복된다. 세계가 뒤집히면서 이면에 숨어 있던 무차별화한 상황이 무대위에 펼쳐지며 무대에는 공포와 광기어린 웃음이 가득한 그로테스크한 세계를 형성하고 있는 것이다. <청춘예찬>에서 청춘드라마와 같은 이야기는 등장인물들의 충동적인 폭력으로 급변한다. <쥐>에서 가족의 삶도 사회적 금기인 식인과 근친상간을 자신들만의 논리로 합당화 시킨다. <너무 놀라지 마라>에서의 가족 역시 고인을 대하는 사회적 관습, 외도를 모른척하는 부부관계, 근친상간들이 아무렇지 않게 등장한다. 상식에 어긋나는 이들의 행동은 그들 나름의 초논리를 통해 합리화되며 세계를 구축하고 이것이 현실의 논리에 어긋나면서 모순적인 세계가 완성되는 것이다. 이 모순을 지탱하는 것은 생을 이어가야 한다는 근원적인 목적아래서 합당화 된다. 박근형의 세계는 삶을 지속하기 위해 수단과 방법을 가리지 않고 살아가는 인간의 뫼비우스의 띠 같이 물려 있는 생과 생의 과정 사이를 드러내고 있는 것이다.

3. 비정상적 세계에서 벌어지는 괴물들의 축제

3.1. 비정상적인 요소에 의한 괴물의 형상화

격변하는 세계의 한계와 모순점들은 작가의 인식을 거쳐 그로테스크한 세계로 무대 위에 재현된다. 텍스트의 차원에서 그로테스크한 세계의 인물들은 보통의 인물들과는 다르게 형상화된다. 무대 위에 재현된 그로테스크 세계는 무대 위의 등장한 인물의 존재와 행동마저 비정상적으로 느껴지게 한다. 그로테스크 세계가 인물을 변화시켰는지 비정상적인 인물이 세계를 그로테스크하게 변화시켰는지는 우선하기 어려운 문제 일지도 모른다. 그로테스크에서 세계와 인물은 서로의 꼬리를 삼킨 뱀의 형상처럼 긴장된 관계이다. 그러나 1990년대 말, 부조리한 사회경제적 상황이 연극의 장 안에서 그로테스크한 미학의 출현으로 이어졌다는 것이 본 연구의 논지이다. 더욱이 조광화와 박근형의 작품의 등장인물들은 자신들이 처한 환경적 조건의 아래에서 '정상'이라고 판단 가능한 범주를 넘어서는 행동을 취한다. 본고는 그 위반의 정도가 급격하며 동시에 극단적인 양상을 보이는 것에 주목하여 이들을 '괴물'로 칭하고자 한다.

공연에 드러나는 그로테스크를 분석 한다는 것은 인물들이 그로테스크 세계에서 괴물이 되어가는 과정에 대한 분석이라고 볼 수 있다. 빅토르 위고가 그로테스크의 미학은 어느 정도는 괴물의 미학[76]이라고 하였듯, 그로테스크의 세가지 유형('비정상', '축제', '숭고')들은 필연적으로 괴물을 형상화하고 있다. '비정상'의 관점에서 괴물은 권력 혹은 지배층의 관점을 정상으

76) Danow, D, *The sprit of carnival – Magical Realism and the Grotesque*, the University Press of Kentucky, 1995, p. 35.

로 두었을 때의 피지배자에 대한 규정이고, ‘축제’의 관점에선 민중들이 가면을 쓰고 변장하며 벌이는 집단적 변이다. 또한 ‘숭고’의 관점에서는 무질서한 상황과의 대결과 극복에서 주체의 희생이다. 작품 속 인물들이 괴물로 형상화 되고 이 괴물이 공연에서 어떤 양상을 띄는가가 이 장에서 논의할 주제이다. 한편, 조광화와 박근형의 공연에 있어 괴물은 다른 양상을 띄고 있다.

조광화의 작품에서는 ‘비정상적’이면서 ‘숭고’한 괴물의 형상을 찾아 볼 수 있다. <남자충동>에서 장정은 폭력을 통해 가족과 목포 내 조직폭력배의 패권을 차지하는 하나 경찰에 체포되어 복역하게 된다. 2막에서 출소하자마자 낫을 든 괴한에게 습격을 당하게 되고, 돌아온 집과 조직에서의 반응이 시원치 않다. 이는 일시적으로 장정이 가족과 조직 공동체를 떠나면서 무국적자와 같은 상태가 된 것에 기인한다. 출소 후 돌아온 장정은 이미 장정없이 생활해오던 다른 인물들에게 이방인으로 인식 된다. 장정이 없는 사이 가장의 책임을 맡겼던 동생 유정이 그를 보고 피하는 모습은 장정에 대한 거리감을 극명히 보여준다.

장정 머여 이것이! 누구여? 넘의 집서 머허는 거여?

(장정, 방으로 들어서며 닦달하듯 낫을 든다. 유정이 다급히 온다.)

유정 서, 성!

(장정, 유정을 보자 낫을 낼니다. 유정, 행거에 걸린 옷가지들을 집어 장정의 얼굴에 던진다.)

유정 얼릉!

(유정과 단단, 달아난다. 장정, 옷들을 치우고 쫓으려 한다.)[77]

르네 지라르는 어떤 대상이 “체제 내부의 차이에 의해서가 아니라 체제

77) 조광화, 《남자충동》, 지식을만드는지식, 99쪽.

밖의 차이"[78]를 통해 사회성원들에게 '무차별화의 압력'을 행사할 때 희생양이 된다고 보았다. 다시 말해 그 대상은 더 이상 사회내부의 차이체계가 그 자리를 배정하는 '주변인', '사회적 약자' 가 아니라, 차이체계 자체를 와해로 몰고 가는 무차별화의 상징, "이방인"의 범주에 속하게 된다. "변칙, 비정상, 기형, 무국적자"의 개념이 이로부터 나온다.

그리스어에서 이언어인(異言語人)이라는 뜻의 'barbaros'는 다른 언어를 말하는 사람이 아니라, 정말 의미 있는 유일한 구분인 그리스어의 구분을 혼동하는 자이다. 부족이나 민족 등의 편견이 들어 있는 어휘들은 모두 차이가 아니라 차이의 상실을 미워하고 있다는 것을 보여주고 있다. 이 경우 다른 언어에서 다른 '지방(地方 nomos)'이나 다른 규범을 보는 것이 아니라 변칙이나 비정상을 본다. 그래서 신체장애자는 기형으로 취급되고 이방인은 '무국적자(apatride)'가 된다.[79]

따라서 이방인은 어떤 것의 아름다움, 진리성, 윤리적 의미를 결정하는 현 사회의 체계에 의해 분류되지 않는 대상에 붙여진 이름이다. 이방인이라는 범주에는 이미 기존의 의미 체계를 무시하고 위협하는 의미가 포함되어 있다. 그런 의미에서 이방인은 현행의 차이체계 외부에 있음을 지시하는 범주일 뿐 아니라, 차이체계를 붕괴(무차별화)시킬지도 모르는 위험을 안고 있으므로 사회에 진입하지 못하도록 추방해야 한다는 판단을 내포하고 있다.

<철안붓다>의 2456년 세계에서 인간은 유전자 공해와 황폐화된 자연 환경으로 인해 문명이 파괴되어 자연 번식이 거의 불가능하게 되어 멸종 위기에 처해있다. 작품 속 사회는 이미 인간의 사회가 아니다. 인간이 만들어 낸 복제인간들로 가득 찬 철안족의 세계이며, 인간은 이 사회에서 소수자인 인간은 무차별화의 시련을 겪고 있다.

---

78) René Girard, 김진식 역, 『희생양』, 민음사, 1998. 40쪽.
79) 같은 책, 40쪽.

르네 지라르에 따르면 신화 도입부에는 실제적인 것으로 볼 수 있는 것은 아무 것도 없다.[80] 그러나 집단적 박해를 용인하게 하는 커다란 사회적 위기를 그 공동체는 무차별화[81]의 시련처럼 겪는다. 그는 박해에 관한 역사적 기록들에서 신화적인 요소를 찾아내었다. 그리하여 괴물적인 것, 즉 괴물의 요소를 "현실 그 자체에는 아무런 영향을 미치지 못하지만 현실 인식에는 영향을 미치는 한 과정"[82]인 무차별화에서부터 고찰하여야 한다고 주장한다. 그는 신화에 묘사된 괴물에 관한 구절, 무차별 위기, 무차별화 범죄의 용의자로 지목된 희생양, 기형과 같은 희생양 선택이라는 특징이 괴물이라는 표현의 연장선상에 자리 잡는다고 보았다.

<철안붓다>의 세계에는 다양한 괴물의 등장한다. 남성과 여성의 자웅동체의 신체를 가진 불모, 이종(異種)의 결합으로 존재하고 있는 상후, 이종 결합의 생명체이며 인간의 고기를 탐하는 키메라, 전생수에 의해 몸이 바뀌어 되살아났으나 육체가 썩어가는 안회 등 이 세계의 등장인물들은 모두가 괴물로 존재한다고 볼 수 있다. 이는 현실 세계의 우리와는 동떨어진 먼 미래를 배경으로 한 가공의 인물들이기에 인물들이 주는 비현실감은 인물들을 우리와 다른 차이체계를 지닌 괴물로 인식하게 한다.

---

80) René Girard, 김진식 역, 『희생양』, 민음사, 1998. 55쪽.

81) 레비 스트로스에 의해 사용된 무차별화는 신화를 묘사하는 하나의 수사학적 의미일 뿐이었으나, 르네 지라르는 이 무차별화를 실제 사회 환경과 결부시켜 사유하여 그는 여기에서 그만의 희생양 이론의 토대를 이루는 희생양의 징후를 도출해 내었다.

82) 앞의 책, 60쪽.

그림 7 <철안붓다> 분장을 통해 괴물로 표현된 등장인물들

‘불모’란 불교에서는 부처의 모체가 되는 뜻이며, 반야보살로 인격화되는 존재이지만, <철안 붓다>에서는 자웅동체인 복제인간으로 다른 복제인간들의 어머니이자 수장이다. 특히, 자웅동체의 신체는 신화에서 등장하는 전형적인 괴물의 요소이다. 작품 자체가 종교적 신화에서 모티프를 차용하였기 때문이기도 하지만, 신성한 존재인 ‘불모’를 혐오감이 드는 괴물로 드러내고 있다는 점은 일반적인 상식에서의 정상적인 신체의 변형이라는 점에서 주목할 만 하다.

지라르는 신화적 세계의 괴물 중, 특히, 자웅 동체의 괴물에 대해, 육체의 기괴함과 정신의 기괴함이 더 이상 구분되지 않아 신화적 괴물을 만들어내는 혼합의 전형이라고 보고 있다.[83] 이러한 희생양의 징후는 작품 내에서 결국 권력을 잃는 내적필연성으로 연결된다.그리고 작품 내에서 인간이었다가 ‘전생수’라는 장치를 통해 복제인간의 몸으로 다시 태어난 ‘시원’에게 희생양의 역할을 넘겨주게 된다.

<철안붓다>의 2456년, 미래 세계에서 유일한 인간 젊은 남성이었던 ‘시원’은 복제인간들에게 노려진다. 복제인간들은 인간인 시원의 고기를 먹으면

83) 앞의 책, 60쪽.

그들도 완전한 인간이 될 수 있으리라는 믿음을 지니고 있다. 육체적으로 복제인간이 인간보다 발전한 시대에 나타난 아이러니한 발상인데, 이는 순수한 인간이 소수가 된 상태에서 희귀성을 지니게 된데 기인한다.

한편, 복제인간과 영혼이 뒤바뀐 시원은 어머니의 복제인간인 자암스님을 찾아 '유리'라는 수행지에 도달하나 배척받는다. 기존의 수행자에게 시원은 겉모습은 다른 수행자들과 같은 복제인간이 되었지만, 그 내부에는 인간의 영혼을 지녔다는 차이가 형성되었고, 그 차이를 인정받기 어려운 것이다. 그들에게 시원은 변칙의 존재이며, 복제인간이기도 하고 인간이기도한 경계에 놓인 대상으로 간주되어 무국적자 취급을 받는 것이다.

지라르가 제시하는 '희생양을 형성하는 전형'들은 각각 상황, 행위, 소속을 지시하는 세 가지 요소를 포괄한다.

① 사회 전체의 무차별화 위기
② 무차별화한 범죄(사회적 연대를 완전히 파괴하는 범죄, 가령, 왕, 아버지, 어린이의 살해, 근친상간, 수간, 종교적 금기의 위반 등)의 용의자
③ 희생양이 속한 열등한 집단의 표시 (민족적 종교적 소수파, 병, 광기, 불구, 선천적 기형 등)

시원과 불모는 이러한 희생양의 조건을 모두 갖추고 있다. ① 재앙으로 파괴된 위기적 세계에서, 불모는 ② 인간 사회를 위기로 몰아넣은 복제인간들의 수장이며, 시원은 ② 자신의 의도가 아니었으나 어머니를 살해 하는데 가담하여 무차별화한 범죄의 용의자가 된다. 불모는 ③ 영생을 위해 전생수라는 장치를 완성 시키고자 광기에 휩싸여 있으며, 시원은 ③ 이 세계에서 단 하나 남은 인간 남성이자 새로운 가치관을 제시한 민족적 종교적 소수파이다. ①항에 해당하는 공동체가 겪는 고통의 책임을, ②, ③항의 특징을 갖

는 '비정상적' 대상의 책임으로 전가시키고, 그 대상에게 군중들은 폭력을 가하는 것이다. 괴물이, 공동체가 불안정한 시기에, 피박해자로 지목당하고, 처벌받은 뒤, 불안정한 시기를 통과한 후에, 희생양으로 신격화 되는 양상을 확인 할 수 있다.

르네 지라르에 따르면 고대로부터 괴물은 기존 질서를 파괴하며 신의 진리를 준엄하게 계시하는 초자연적 작인(酌人)으로 간주되어왔다. 따라서 기존 사회 질서의 전복을 두려워하는 집단들의 입장에서 괴물은 정의되어 왔다고 볼 수 있다. 지라르는 이를 희생양에게 모든 죄를 뒤집어씌우는 집단적 자기기만으로 보았다.

> 재앙을 하늘의 징벌로 보는 [것은] 집단적인 자기기만이다. 여기서 하늘이 화를 내는 것은 어떤 죄를 만인이 똑같이 공유하고 있지 않기 때문이다. 재앙을 피하기 위해서는 죄인을 찾아내어 그에게 합당한 처벌을 가하거나 아니면 차라리 라퐁텐이 쓰고 있듯이 하늘에 '맡겨버려야' 한다는 것이다.[84]

조광화의 작품에 형상화되는 괴물은 <됴화만발>에서도 이어 진다. 검객 '케이'는 영생불사를 위한 황제의 명령에 의해 의원과 3000명의 동남동녀를 호위하던 무사였다. 케이와 일행은 이국의 땅에서 황제의 명령을 수행하고자 자리를 잡으려하지만, 정체불명의 노인과 터전을 잡고 있던 산적들의 공격대상이 된다. 다른 지방에서 온 무국적자와 다름없는 케이 일행은 폭력으로 이들을 제압하고 그곳에서 지배질인 세력이 되며 새로운 질서를 확립한다. 그리고 이주한 세력의 질서는 그들이 추구하던 목표인 영생을 위한 의원의 실험이 실패하며 목적을 달성하지 못할 위기에 처하자, 집단내의 동남

84) René Girard, 김진식 역, 『희생양』, 민음사, 1998. 10쪽.

동녀를 모두 무차별적으로 살해한다. 거기에 산적들까지 가세하며 집단은 무차별화의 위기의 처한다. 결국 의원은 죽은 자의 몸에 산자를 이식하여 되살리려던 기존의 실험방식을 전복하여 산 자에게 죽은자를 이식하는 방식으로 케이의 몸에 '동이'의 사체를 결합한다. 실험이 성공하고 시체와의 결합을 통해 되살아난 케이는 몸 곳곳에 바느질로 꿰멘 자국이 남아 있는 기형이다. 그리고 마치 싸이코패스처럼 감정없이 살인을 자행하고 이로 인해 사회의 인간들은 케이의 모습을 기피하게 되고 나아가서는 처리해야 할 표적으로 삼는다.

그림 8 <됴화만발> 몸 곳곳에 상처와 수술의 흔적이 분장으로 표현된 케이

기형이 흉해 보이고 차별되는 것은 단순히 보통 사람들과의 차이에서 비롯된 것이 아니다. '흉하다'는 느낌은 기형으로부터 발산되는 사회적 차이를 무차별화 할 것 같은 역동적 힘에 대한 사회 성원들의 반감(反感)이다. "사람들이 흔히 하는 말과는 달리, 박해자들을 줄곧 따라다니며 괴롭히는 것은 차이가 아니다. 그것은 오히려 무차별화이다."[85] 인간의 육체는 해부학적으

로 볼 때 하나의 차이체계다. 사고에 의한 불구 역시 우리의 마음을 조이게 하는 것은, 그것이 균형을 깨뜨리는 역동적인 느낌을 주면서 동시에 기존 체계에 위협을 가하고 있는 것 같기 때문이다. 케이는 극 내부에서 기형적인 이방인으로 다른 인간들과는 다른 해부학적 체계를 지닌 모습과 다른 넘어설 수 없는 차이 때문에 '대처'로 불리는 인간 사회에 섞이지 못하는 모습을 나타난다.

이렇듯 조광화의 그로테스크한 세계에서 '비정상적'인 괴물이 형상화가 나타나는 특징이 있다. 여기서 '비정상적'이라는 것은 기존의 체계나 질서를 정상으로 간주하였을 때, 그것에 대해 반(反)하는 것이다. <남자충동>의 장정은 집안 내에서의 가부장적 권력에 대항하여 새로운 가부장이 되고자 하였으며, 다른 조직들이 지니고 있던 권력을 쟁취하였다. 하지만, 그가 일시적으로 사라진 뒤에 남은 이들에 의해 재구축된 질서에 의해 그는 또 다시 질서를 깨뜨릴 괴물이 되었다. <철안붓다>의 불모와 시원 그리고 <됴화만발>의 케이는 기형적인 괴물로 형상화되며 '숭고'한 희생양의 모습을 드러낸다.

85) René Girard, 김진식 역, 『희생양』, 민음사, 1998. 39쪽.

3.2. 무정부적 예외상태에서 괴물의 희생양화

박근형의 작품에서는 '비정상적'이고 '축제'적인 그로테스크의 관점에서 괴물에 접근 해 볼 수 있다. <쥐>는 외적으로 IMF경제 위기 속에서 Y2K로 대변되던 새로운 세기에 대한 불안감이 팽배하고 있던 98년도에 상연되었다. 작품 내의 바깥세상에선 비가 끝없이 내리고 창궐하는 쥐떼가 배수관을 갉아먹어 보이지 않는 밑바닥에서 끝없이 차오르는 물을 수시로 퍼내야 하는 집안은 침몰해 가는 배와 같이 뒤틀려 있다. 내적으로는 인간이 인간을 사냥해 잡아먹는 반인륜적 범죄 상황을 그려지고 있다. 더불어 가족 구성원간에 무차별적인 근친상간으로 며느리가 임신한 아이가 누구의 아이인지 구분하기 어렵고, 막내딸마저 임신을 하는 무차별화한 범죄의 상황이 펼쳐지고 있다. 다만, 이 작품에서는 희생양이 특정되지 않는다. 실제적인 가정내 주권은 아버지가 없는 상황에서 어머니에게 전가되어 있는데 어머니는 희생을 하지 않는 상황이다. 이 상황에서 괴물은 이처럼 엽기적 축제로서의 삶을 만들어내는 이들의 광기 섞인 생존에의 의지, 곧 '힘'에서 발견된다. 이들 자신의 폭력을 정당화할 기만적 논리를 지라르는 다음과 같이 설명한다.

> 약한 자나 가난한 자들과 같은 이유로 부자와 강한 자들도 집단 박해의 희생양 목록에 들어 있는 것을 두고 터무니없다고 말할 사람도 있을 것이다. 그것은 그들이 이 두 가지 현상이 대칭적이라는 것을 보지 못하고 있기 때문이다. 부자와 강자는 다 같이 그 사회에 영향력을 행사하고 있다. 위기의 시기에 그들에게 집중되는 폭력이 정당화되는 것은 그들이 행사하던 바로 그 영향력 때문이다. 이것이 바로 피억압자들의 성스러운 반항이라는 것이다.[86]

이 상황에서 괴물은 '정상적인 때가 아니라 위기의 시기', 다시 말해 '법정권력'을 '군중의 권력'이 압도하는 정세에서 군중의 공격 대상을 표상한 것이다. 그리하여 <쥐>의 인물들은 희생양이 아닌 공격하는 군중에 입장에 선다. 살아가는 세계는 힘의 논리에 지배된다. 그러므로 작품 내에서의 '괴물'은 특정한 인물이 아닌 작품 내의 비틀린 세계 그 자체라고 할 수 있다.

> 이 세계의 권력은 비대칭적인 두 개의 세력으로 나누어져 있는데, 하나는 법정권력 기관이며 다른 하나는 군중이다. 평상시에는 전자가 후자보다 힘이 세지만 위기 시에는 그 반대가 된다. 위기 시에 군중은 힘이 세진다. 그뿐 아니다. 겉으로 보기에 아주 단단한 권력 기관이 거기서 융해되어 나오는 하나의 도가니가 되는 것이 바로 군중이다. 이 융해과정은 희생양, 즉 성스러움의 매개를 통해서 권력기관이 재주조되는 것을 보장해주고 있다.[87]

<쥐>의 세계에 무차별화한 범죄로 무질서를 발생시키는 가족 집단을 멸망하는 세계의 군중 집단으로 간주할 때, 이들은 다가올 미래의 예정된 권력자로 볼 수 있다. 지라르에 의하면 희생양이 괴물로 정착하는 것은 폭력의 대상이었던 첫 번째 순간을 지나 그것이 구세주나 건국의 시조로 신성시되는 두 번째 순간을 거친 후부터다. 로마의 시조를 예로 '그 개 여인은 수간뿐 아니라 근친상간과 모든 전형적인 범죄들, 사회의 근본 규칙에 대한 모든 위반을 징벌하는 위대한 여신이 된다. 겉으로 보기에 무질서의 장본인처럼 보이던 자가 이제는 질서의 장본인이 된다.'[88] 현실의 세계의 가치관이 자리잡고 있는 우리에게 무차별화하고 무질서해 보이는 이들의 삶은 세계가 멸망한 후에는 새로운 질서로 자리잡게 될 것이다.

---

86) René Girard, 김진식 역, 『희생양』, 민음사, 1998. 36쪽.
87) 같은 책, 196쪽.
88) 같은 책, 86쪽.

"희생양은 괴물이 되고 이것이 바로 환상적인 힘의 증거가 된다. 불화를 뿌린 다음에 다시 질서를 세우는 이것은 건국 시조나 신성을 가진 존재처럼 보인다".[89]

지라르의 도식 '사회 위기→ 박해 받는 자(희생양) → 사회질서의 회복→ 질서 수호자(괴물)'는 다소간 단계론적이고 결정론적이라는 한계를 지니고 있다. 이는 무질서와 질서는 매순간 병존한다고 보아야 하기 때문이고, 질서의 관점에서 보았을 때에 무질서 일 수 있는 가능성을 지니고 있기 때문이다. 위기의 국면으로부터 질서의 국면으로 이행하는 내재적 논리를 이해하기 위해서라도 무질서와 질서는 동일한 국면 안에 변증법적으로 공존하는 두 극한으로 파악될 필요가 있다. 이를 토대로 우리는 무질서와 질서 사이에서 파생된 것이 괴물이라는 것을 유추 할 수 있게 된다. 게다가 괴물이란 박해받는 희생양이 나중에 시간이 지나서 주권자로 회귀하는 어떤 대상이라기보다는 배제와 포함의 모순상태가 지속되는 대상에 더 걸맞다. <너무 놀라지 마라>의 목을 맨 아버지는 모순상태가 지속되는 대상이다. 목을 매어 죽음을 택했지만 아버지는 죽지 못한다. 목을 맨 상태로 공연이 끝나도록 유지되는 그는 가족들에게 배제되고 또한 가족에 아직 포함되어 있는 모순상태의 지속으로 생겨난 괴물이다.

89) René Girard, 김진식 역, 『희생양』, 민음사, 1998. 87-91쪽.

그림 9 <너무 놀라지 마라> 목 맨 아버지와 동생, 며느리

목이 매달린 아버지는 끊임없이 내려 달라고 애타게 요청하나, 가족들은 그 말이 들리지도 않고 그들은 수습할 생각을 하지 않는다. 모순된 상태에 대한 해결이라기 보단 그 상태를 그대로 즐기는 모습에 가깝다. 매달려 수습되지 않는 모습은 주권자에 대한 박해이자 형벌과도 같다. 가정내의 질서가 파괴된 상황을 수호하지 못했다는 가부장의 책임을 묻고 있는 것이다. 아버지에게 가해지는 박해가 끝나는 시점에 아버지는 괴물이라는 모순 상태에서 벗어나게 될 것이고, 가정 내의 질서는 새로 잡힐 것이다. 하지만 아버지는 공연이 끝날 때까지 내려지지 않는다.

이와 같이 박해와 주권의 이양에 따른 괴물화는 잔다르크의 예로 새로운 관점을 가질 수 있다. 백년전쟁이라는 무차별화한 세계에서 활약하며 마녀로 간주되었고 혼란을 끝내기 위한 정치적 희생양이 되어 사형 당한 뒤 잔 다르크는 성녀가 되었고 현대에는 구국의 영웅으로 인식된다. 잔 다르크는 전쟁 당시 괴물로 불렸다. 아군에게는 신의 계시를 받은 소녀였고 적에게는 마녀라는 차이를 지니게 되었고, 전쟁이 끝난 뒤에는 영웅이 되었다. 전쟁이라는 모순된 긴장 상태가 유지되는 기간에 그녀는 괴물로 간주된다. 따라

서 무차별화 경향과 차이화 경향의 내재적 교착상태라는 관점으로 괴물의 모순된 상태를 설명하기 위해서 지라르의 괴물 이론은 한계를 드러내며 교정될 필요가 있다.

<너무 놀라지 마라>에서 목을 맨 아버지는 자식들에 의해 내려지기 전까지 일종의 예외상태 속에서 존재한다. 그는 죽지도 살지도 못한 상태로 생과 생탈을 유예 받은 상태이다. 생과 죽음의 공존이라는 모순적 상황은 정상적 시기로부터 이탈하면서 갑자기 만들어지고 정상적 시기로 이행하면서 소멸되는, 예외적인 유한한 시기가 아닌, 살아있다는 정상 시기의 질서를 유지하는 법질서로('법'이라는 기표가 소거된 법의 힘[90] 무대 위에 지속되기 때문이다. 이 때문에 무대 위의 목 매달린 아버지는 단순히 기괴한 괴물로만 느껴지지 않는다. 이 특이한 괴물의 상태를 이해하기 위해서는 괴물(희생양)이 처한 특수한 상황에 대한 고려가 아감벤의 논의를 참고할 필요가 있다.

아감벤(Giorgio Agamben)은 신화학, 인류학 차원의 초역사적인 논의를 18세기 시민혁명 이후 생명정치의 문제로 역사화 하였다. 그는 지라르의 희생제의를 주권정치 하에서 파악하며 "희생제의라는 베일로 가려버리지 말아야 하는 진실은.... 학살은 종교도 법도 아닌 생명정치의 차원에서 벌어졌다"[91]고 주장하였다. 지라르는 어떤 대상을 공동체로부터 추방한 시점으로부터 신성한 존재로 공동체에 복귀시키는 시점까지의 기간을 과도기로 파악했다. 그러나 아감벤에게 법의 적용을 이미 벗어났지만 신성한 영역(종교적 영역)으로 아직 편입되지 않은 이 기간을 법과 희생 제의의 영역 모두를 초월하는 "예외상태(State of Exception)"로서 규정한다.[92]

---

90) '법'이라는 기표가 소거된 법(Gewalt)의 힘을 아감벤은 '법률이 아닌 힘'으로 표기했다.

91) 조르조 아감벤, 박진우 역, 『호모 사케르 - 주권 권력과 벌거벗은 생명』, 새물결, 2008. 231쪽.

92) 아감벤은 벤야민의 「폭력비판」과 「역사철학 테제」에서 그의 저서, 『호모

또한 그는 호모 사케르[93]를 통해 살해는 가능하되 희생물로 바칠수는 없는 생명(vita uccidibile e insacrificabiled)에 대한 탐구를 하였다. 그의 예외상태와 호모사케르 개념은 지라르의 희생양이론에서 한계를 갖는 괴물에 대한 규명을 보충 할 수 있다. 그의 이론을 짧게 정리하자면 신화적 폭력의 대상인 단순한 삶을 아감벤은 벌거벗은 생명으로 번역하여 고대 로마법에서부터 내려오는 호모 사케르의 전통, 즉 '희생물로 바칠 수는 없지만 죽여도 되는 생명'으로 해석한다. 그리고 이를 추방령의 상황, 즉 공동체에서 추방하지만 포섭되는 늑대인간의 상황과 연관시키고, 더 나아가 이를 법질서의 외부와 내부에 동시에 존재하는 주권자의 위상을 정립한 칼 슈미트(Carl Schmitt)의 예외상태와 연결한다. 그리하여 호모 사케르 - 주권자 - 추방령 – 늑대인간의 구조적 동일성을 '포함한 배제'라 요약되는 예외상태로 제시하는 한편, 확장하여 현재 국가권력 안의 시민들은 모두 잠재적인 호모 사케르라고 피력한다.[94]

그의 주장을 바탕으로 하자면, 괴물은 예외상태를 내적으로 형성하는 변증법적 길항관계 – "한편에서는 규범에서 아노미로 가는 힘이, 다른 한편에서는 아노미에서 법률과 상례로 가는 힘의 길항" – 에 대한 인격적인 표현

사케르』(*Homo Sacer*)와 『예외상태』(State of Exception)를 도출 해 내었다. 벤야민의 「폭력비판론」에서 "이(신적) 폭력에서 유혈이 없음과 면죄의 성격 사이의 밀접한 관련은 틀림없다. 왜냐하면 피는 단순한 삶의 상징이기 때문이다."와 "인간이 신성하다는 이 개념은, 여기서 신성하다는 것이 고대 신화적 사고에 따르면 죄의 표식을 가진 존재 즉 생명 그 자체라는 의견에 근거를 준다"라는 문구에서 아감벤은 '호모 사케르'의 개념을 도출해 낸다.

93) sacer, 라틴어로 '성스럽게 되다. 저주를 받다' 라는 의미를 동시에 갖고 있다. 아감벤의 성스러움이란 종교적 범주와도 또 무엇보다 프로이트에 의해 널리 알려진 이 말의 본래의 이중적인 의미와도 전혀 다른 것이다.

94) 이를 참고하면, 주권자를 법질서보다 초월적인 존재로 제시함으로써 나치즘에 봉사한 슈미트의 예외상태는 신화적 폭력에 해당하는 허구적 예외상태이고, 이와 맞서 싸우기 위해서는 허구적 예외상태가 아니라 진짜 예외상태를 만들어야 하며, 이 진짜 예외상태는 바로 신화적 폭력에 맞서는 신적 폭력과 마찬가지라는 것이 아감벤의 주장이다.

이라 할 수 있다. 각각 규범화와 무차별화(아감벤에게는 아노미화)의 작인인 "주권자와 호모 사케르는 법질서의 양극단 형상들로서, 동일한 구조를 갖고 있으며 서로 결합되어 있다."[95] 한쪽은 너무 초월적이라는 이유로 다른 쪽은 너무 비천하다는 이유로 주권자와 호모 사케르는 똑같이 법률적 대상도 희생제의의 대상도 아니다.

그러나 혁명과 반혁명, 봉기와 계엄령이 교차하는 유동적 정세(예외상태)에서 주권자와 호모 사케르의 위치는 호환가능하며 상대적인 것이다. "모든 사람을 잠재적인 호모 사케르로 간주하는 자가 바로 주권자이며, 또 그를 향해 모든 사람들이 주권자로 행세하는 자가 바로 호모 사케르다".[96] 그렇다면 반인반수의 괴물은 주권자로 상승·종합하는 힘과 호모 사케르로 하강·해체되는 힘 양자가 교차하는 사회성원들의 신체 상태에 적합한 표상이라 할 수 있다.

> 고해왕 에드워드의 법률(1030~1035년)은 추방된 자를 '울프스 헤드(말 그대로는 늑대의 머리라는 뜻이다)'라고 정의하면서 늑대 인간과 동일시한다("그는 추방당한 날부터 늑대의 머리를 뒤집어쓰고 다니며, 그래서 잉글랜드인들은 그를 늑대 머리라 부른다") 이처럼 반은 인간이고 반은 짐승이며, 반은 도시에 그리고 반은 숲 속에 존재하는 잡종 괴물 – 즉 늑대인간 –로 집단 무의식에 남아 있는 이것은 원래는 공동체로부터 추방당한 자의 모습이었던 셈이다.....인간의 늑대화와 늑대의 인간화는 예외 상태에서는, 국가의 분해 상태에서는 언제든지 가능하다. 이 경계선은 단순한 야생의 삶이나 사회적 삶이 아니라 벌거벗은 생명 혹은 신성한 생명으로서, 그것만이 주권의 항상 현전하면서 작동하는 유일한 전제이다.[97]

---

95) 조르조 아감벤, 박진우 역, 『호모 사케르 - 주권 권력과 벌거벗은 생명』, 새물결, 2008. 178쪽.
96) 같의 책. 178쪽.

아감벤을 따라 '예외상태'를 주권자와 호모 사케르를 '분화'시키고 '결정'하는 기간으로 이해한다면, 괴물은 그 결정·분화가 격렬하게 진행 중인 미완료 상태 자체를 지시한다.[98] 다시 말해 '잡종 괴물'은 '주권자-되기(법의 정립)'와 '호모 사케르-되기(반역/추방)' 사이의 대칭성, 아노미화로의 벡터와 규범화로의 벡터가 대결하는 정세의 역동성에 관한 표상이다. 또한 그런 괴물은 태곳적 신화나, 특수한 역사적 시기에 한정되지 않는다. 왜냐하면 예외상태는 '제도적 형식이 부재한 법 이전의 상태가 아니라, 그러한 법을 구축하고 그러한 법 속에 정주하는 예외이자 경계선'이기 때문이다.

이와 동일하게, 법 제도가 안정된 정세에서 대중이 괴물의 상상에 사로잡히는 것은, 정상적 시기내부에 진입해 있는 예외상태를 부분적으로 경험하는 일이다. 그 경험은 법 제도 안에 '정주(定住)'하고 그 제도를 '구축(構築)'하는 생명정치 그 자체-법에 미만하는 벌거벗은 생명과 법을 초과하는 주권자가 상호 결정 및 분화를 위하여 엎치락뒤치락하는 세력관계의 정치적 유동-를 대면하는 일이고, 확립된 제도적 '경계선' 너머 새로운 예외상태로의 출구를 모색하는 일이라고 할 수 있다.

정리하면, 괴물이란 질서화 경향과 무질서화 경향의 결합이다. 괴물은 질서구축 경향과 질서와해 경향이 공존하는 격변기를 상상·경험하는 사회적 신체가 자신의 상태를 지시하는 말, 표상, 관념이라고 할 수 있다. 자연의 표상과 문명의 표상이 한 몸에 결합한 '괴물'을 상정해 볼 수 있다. '괴물'이란 사회 해체의 경험과 지배 질서 구축에 관한 신념 사이의 모순(이율배반)을 상상적으로 해소하는 예술 장치다. 그러한 상상의 핵심은 사회시스템을 저변에서 가동시키는 생명 정치의 진실을 드러내는 것, 특수하게는 호모 사

97) 앞의 책, 216쪽.
98) 조광화에게 있어 <남자충동>의 장정은 이런 미완료 상태가 극명하게 드러나는 인물이다. 마치 외로운 늑대와도 같은 그의 폭력적 행동들은 점차 격렬해지지만 그 폭력이 강화될수록 그의 추방은 구체화 된다.

케르(무질서화의 힘)와 주권자(질서화의 힘)가 샴쌍둥이처럼 결합한 괴물의 표상을 생산하는 일인 것이다.

괴물이란 한편으로는 무질서한 사회 상태 그 자체를 반영하고 다른 한편으로는 화자가 대변하는 특수한 사회 집단의 태도를 대변한다. 괴물이 무질서의 충격을 반영한다는 점은 틀림없지만 그 무질서에 관한 정치적 평가는 화자의 태도에 따라 판이하기 때문이다. 괴물의 구체적 형상은 이것이 주어진 이데올로기와 정치적 이해관계를 가진 사회 구성원들이 자신에 유리한 방식으로 사회적 무질서와 공포를 진단하고 처방하는 실천에 의하여 만들어질 수 밖에 없다. 질서와 반란을 양 극으로 한 정치적 스펙트럼 가운데에서 화자가 어떤 위치에 서 있는가에 따라 '군중의 폭력'은 위험한 사태로 이해될 수도 고무적인 사태로 이해될 수도 있다.

> 보수주의자들은... 군중에게서 나오는 폭력의 위험에 대해서는 아주 민감하게 느끼고 있다. 이에 반해 혁명론자들은 그 반대이다. 제도에 대해 철저히 비판적인 그들은 아무런 주저도 없이 군중의 폭력을 신성시한다.[99]

이에 다라 괴물의 양태들은 다양하게 분화하게 된다. 먼저 체제 비판자들에게 괴물의 무질서한 요인들은 새로운 질서형성과정의 일부이므로 긍정적으로 나타날 것이다. 군중의 폭력은 낡은 체제를 일소하는 즐거운 축제이며, 괴물이란 화자 자신이 그 안에 있는 연대한 집합적 신체들의 덩어리다. 바흐친의 축제적 그로테스크는 그 전형적인 경우다. 그는 라블레의 소설을 가리켜 "낡은 권력과 진실을, 민중들이 웃으면서 광장에서 잡아 찢어버린 카니발이나 사육제의 인형, 우스꽝스러운 괴물로 바꾸어버린 것"[100]이라고

99) René Girard, 김진식 역, 『희생양』, 민음사, 1998. 190쪽.
100) 미하일 바흐찐, 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』,

설명한다.

<너무 놀라지 마라>의 아버지는 이런 박해 받는 기존 권력자로서 예외상태 속에서 군중의 폭력에 노출된다. 아버지는 수습되지 않는 시신에 대한 폭력 속에서 마치 유령처럼 가족들을 애타게 부르고 자신을 내려달라고 요청한다. 그러나 가족들은 그의 죽음을 외면하고 하나의 더러운 것으로 여기며 배제를 하여 상태변경을 유예한다.

둘째, 화장실 문 연다

형은 준비한 흰 국화 다발을 들고 말없이 고개를 덜군다.

둘째 아버지 형 왔어요.

형 (울컥) 아버지!

아버지 첫째야 나 좀 내려 줘 목 아파 죽겠다

형 죄송합니다 불효자 지금 왔습니다.
아버지 한 분 잘 모시지 못하고
죽을죄를 졌습니다 아버지!

꽃을 아버지 손에 쥐어 드리고

… (중략) …

대롱대롱 매달린 아버지 엉덩이를 때리며 오열하는 형과 동생

형 (정색하며) 근데 아버지 눈에 이건 뭐야?
누가 시신을 이렇게 훼손했어?

둘째 보기 흉하지 뗄까?
미안해 형 내가

형 뭐? 니가? 니가 사람이냐?
아버지가 널 얼마나 사랑했는데

둘째 진물이 자꾸 흘러나와서

형 못된새끼! 그냥 놔두는게 좋겠다

이덕형,최건영 역, 아카넷, 2002. 332쪽.

코에서도 나오네[101]

이 유예의 과정은 공연의 암묵적인 규칙 - 배우는 살아있고, 아버지의 목소리는 다른 등장인물에게 들리지 않는 - 속에서 하나의 축제적 즐거움을 제공한다. 목매 달린 아버지를 보고 웃음을 참을 수 없는 관객은 어느새 자신도 모르게 박해를 가하는 군중권력으로 자리잡는 것이다. 다시 말해 작품 속의 권력관계가 무대 위에서 드러났을 때, 관객이라는 군중에게로 전이되며 작품과 관객이라는 차이체계는 붕괴하며, 이와 동시에 두려움과 공포에 대한 감정이 웃음과 함께 해방되는 '카니발 세계'가 형성 된다고 볼 수 있다.

> 중세 및 르네상스의 그로테스크는 모든 공포와 경악으로부터 세계를 해방시켰으며, 세계를 결코 하나도 무섭지 않은 곳으로, 그러므로 무척이나 유쾌하고 밝은 장소로 만들었던 것이다. 일상적인 세계 속의 무섭고 놀라운 것이 카니발 세계에서는 즐겁고 '우스꽝스러운 괴물'로 변모한다.[102]

그로테스크를 통해 형성된 카니발의 세계에서는 모순되고 비이성적인 표현은 문제가 되지 않는다. 예외상태 속에서 그 세계의 모든 것은 허용된다. 이를 통해, 모순적인 것의 공존은 가능하다. '우스꽝스러운 괴물'이라는 표현은 웃음과 배제하는 것(괴물)이 공존하는 상태를 가리키고 있다. 정리하자면, 그로테스크한 상황은 웃음과 공포를 포함하고 있으며, 그로테스크한 세계의 괴물은 웃음과 공포의 공존 상태라는 것을 확인 할 수 있다.

---

101) 박근형, 《너무 놀라지 마라》, 지식을 만드는 지식, 2014, 45~46쪽.
102) 미하일 바흐찐, 이덕형 최건영 옮김, 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, 아카넷, 2001. 88쪽.

> 두려움을 쫓아내면서 축제적인 그로테스크는 여전히 두려움과 관련을 맺지 않는가? 특히나 카이저에게 그로테스크가 의미했던 악령을 쫓는 기능은 바흐친에게 인지되고 있다. …그러나 웃기는 괴물도 여전히 괴물이다. 그렇지 않는가? 그로테스크의 어두운 측면은 바흐친의 그로테스크한 축제로부터 모조리 추방되는 것에 저항한다.[103]

그간 바흐친의 카니발에서 괴물의 개념은 축제라는 특수한 상황을 중심으로 두려움이나 배제할 것들이 웃음으로 전이된다는 것으로 이해되어 왔다. 그러나 카니발에서 여전히 두려움이 존재한다. 공격적이면서 다른 한편으로는 무해해 보이고, 익살스럽지만 그 안에 두려움이 포함되어 있음을 짚어내며, 축제적 그로테스크와 무서운 그로테스크가 완전히 별개의 것이 아니라고 볼 수 있다.

'군중의 폭력에 민감한 위치'에서 볼 때 괴물의 이미지는 역전될 수 있다. 여기서 괴물은 군중 폭력으로 인해 괴물이 되어버린 군중들이다. 괴물이 갖는 산만하고 충동적이며 축제적인 속성들은 야만, 종말, 두려움이 그 원인이라고 할 수 있다.

앞서 코넬리는 현대 사회에서의 그로테스크의 축이 무서운 그로테스크의 특징들 – '몸의 욕구를 이용하지 않고, 그보다는 몸의 불가피한 실패와 죽음을 이용하는 경향', '특유의 어두운 유머 혹은 어두운 관계와 결합한 축제적인 것'[104]으로 이동한다고 진단하였다. 무서운 그로테스크에서의 웃음은 비웃음이며, 이해할 수 없는 것에 압도 되었을 때 나오는 무기력한 웃음이다. 그러나 일반적인 공포의 대상에 대해 우리는 회피하거나 배제시키지만, 압도적인 공포감 앞에서 우리는 괴물을 피해 초월하거나 그것을 배제하지

---

103) Meindl, D. *Americann Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*, University of Missouri Press Columbia and London, 1996. p. 19.

104) Connelly, F, 「Introduction」, 『Modern Art and the Grotesque』, Cambridge University Press. 2003, p. 10.

못한다. 오히려 괴물의 악마성에 매료되어 괴물을 닮게 되고, 나아가 자신이 괴물 그 자체가 되기도 한다. 여기서 아이러니하게도 '숭고'한 그로테스크가 생성된다.

<너무 놀라지 마라>의 목 매달린 아버지를 처음 본 관객은 거부해야 할 시체로 인식하여 공포를 경험한다. 목이 매달린 채로 살아있는 듯 애원하는 아버지는 괴물의 형상이다. 그러나 비상식적인 행동을 하는 가족들을 통해 아버지는 박해를 당하는 것이라는 걸 알게 되고, 무대 위의 상황이 자체가 괴물로 인식 된다. 그리고 마침내 박해 속에서 참을 수 없는 웃음은 관객 역시 아버지를 목매다는 박해자의 일원으로 만들며 모두는 축제의 참가자가 되고 모두는 괴물이 된다.

축제의 참여자인 '대중'이라는 이름으로 공연 안에서는 다양한 유형의 괴물들이 병존・경합・상호 침투한다. 그러므로 다양한 괴물들이 축제를 벌이고 있는 그로테스크 세계는 단일한 관점과 의미로 파악되기 보다는 다양한 관점들과 의미들이 공존하고, 경쟁하며, 때로는 상호침투 하는 양상인 '헤테로토피아(heterotopia)'[105]라고 할 수 있다. 정리하자면, 박근형의 그로테스크는 대중이라는 이름으로 다가온 괴물의 양상이다. 이 괴물들은 나와 다르지 않은 대중의 한 사람이며, 이들의 특별한 상황에서 괴물화 된다. 게다가 그 존재는 단일하지 않고 상황에 따라 누구든 괴물이 될 수 있다는 공포를 안겨준다. 괴물을 통해, 괴물들 사이에서 벌어지는 상호작용들로 인해 세기말의 카니발이 완성되는 것이다.

105) 호모토피아(homotopia)와 상반된 것, 푸코에 의하면 호모토피아가 유사성에 의거한 세계라면 헤테로토피아는 서로 무관하고 무질서해 보이는 세계이다.

4. 일그러진 세계의 재생성을 위한 시도

4.1. 폭력을 막기 위한 대체 폭력의 작용

공연에서 그로테스크를 포착하는 주관적인 일이다. 이는 대중으로 묶이지만 개별적인 존재인 관객 개개인의 감정을 단일하다고 규정할 수 없기 때문이다. 공연의 같은 장면에서 누군가는 그로테스크를 느낄 수 있고 누군가는 느끼지 않을 수 있다. 많은 미학적 요소들이 그러하듯 그로테스크를 객관적으로 측정하기란 불가능에 가깝다. 그러나 앞서 그로테스크의 주된 요소 중 하나인 웃음은 웃음소리로 드러날 수 있으며, 이때 가장 객관적이고 확실하게 확인 할 수 있다. 그런 점에서 웃음은 현재까지 가장 선명하게 포착할 수 있는 그로테스크의 징후다. 이 장에서는 분명히 포착할 수 있는 웃음소리가 드러나는 그로테스크의 순간들을 중심으로 그로테스크의 효용을 논하고자 한다.

무대 위에 올려진 조광화의 <남자 충동>을 보던 관객들은 잔혹하고 폭력적인 장면에서 웃음을 터트린다. 이것이 극명하게 드러나는 장면은 장정이 아버지의 손을 자르는 장면과 달래가 달수에게 성희롱을 당하는 장면이다. 가장 많은 관객들의 반응이 포착되는 이 상황은 무차별화한 폭력이 펼쳐지며 객관적인 공포를 확인 할 수 있다. 주목할 점은 관객들은 무차별화한 폭력 상황을 지켜보며 웃는다는 것이다. 이 상황만을 발췌하여 신문이나 뉴스 기사로 옮긴다면 객관적인 사실로서 '존속상해', '지적 장애인 성추행'으로 기술 될 것이다. 사회적으로 용인되지 않는 충격적인 상황을 지켜보며 나타나는 이 웃음은 선뜻 이해하기 어렵고, 이러한 상황은 관객에게 그로테스크의 효과가 작용하고 있다고 의심해 볼 여기를 준다.

이를 세밀하게 분석하여 보자. 장정이 아버지의 손을 자르는 장면에서 복면을 쓰고 한밤중에 침입한 장정에게 아버지는 손이 잘린다. 아버지의 손에서는 피가 뿜어져 나오듯 꽃가루가 떨어진다. 두 손이 잘릴 위기에 처한 아버지는 자신의 생명보다는 화투를 계속 칠 수 있을지를 걱정한다.

그림 10 <남자충동> 아버지의 손을 자르는 장정

이씨 긍게 따믄, 딴 은행서, 손만 놔두씨오. 화투 쳐야 돈 따제 한짝 손이락도 놔달랑께. 차라리 이짝 발루 짤르믄 안될까라.

복면 장난허나.

(복면, 이씨의 남은 손을 자른다. 잘려진 손에서 붉은 꽃잎이 뿌려진다.)

복면 어 이씨, 화투판 끝이네 이.

(복면, 나간다.)[106]

먼저 여기에서 관객에게 공포를 유발하는 요소를 분석하면, 장정이 아버

106) 조광화. 《남자충동》, 지식을만드는지식, 2014. 54쪽.

지의 손을 자르는 존속상해 상황이다. 장정의 공격이 아버지에게 결핍을 유발하는 장면이라 할 수 있다. 한밤중에 침입한 괴한에게 당하는 폭력은 관객들에게 자신에게도 가해질 수 있는 공포를 불러 일으키는 것이다. 이러한 공포는 자신이 아닌 타자에게 가해지는 폭력에 대한 두려움을 자신에 대한 두려움으로 여길 수 있는 동일시를 기반으로 한다. 자기 자신과 이미지의 동일시는 허구다. 자아와 이미지는 같지 않기 때문이다. 그러나 이 동일시를 통해 통일성이 생겨난다. 관객들은 폭력적인 상황에서 동일시를 통해 아버지에게 가해질 것으로 예상되는 폭력에 두려움을 느끼게 되는 것이다. 공포는 이러한 아브젝시옹을 유발하는 가장 직접적인 요소다.[107]

그림 11 <남자충동> 잘린 손에서 피 대신 떨어지는 꽃가루

107) 크리스테바는 『공포의 권력』에서 주체성이 첫 단계에서 어떻게 구성되는지, 다시 말해 어떤 한 사람이 어떻게 그/그녀 자신을 자아와 타자 사이의 경계를 가진 분리된 존재로 보게 되는지를 보여준다. 그는 라캉의 주체개념을 바탕으로 거울 단계가 통일성의 감각을 일으킨다는 점에는 라캉에 동의 하지만, 이 단계 이전에도 유아가 '나'와 타자 사이의 경계를 개발하려고 타자들과 자신을 분리하기 시작한다고 여긴다. 유아는 그가 아브젝시옹이라 명명한 과정, 말하자면 그 자신의 일부인 것처럼 보이는 것을 몰아내는 과정을 거치며 이 경계들을 개발한다. 이를 통해 '아브젝트abject'의 개념을 도입해 우리가 혐오하고 거부하고, 거의 폭력적으로 배제하는 것을 의미하는 용어로 지칭한다.

한편, 이어지는 장면에서 관객들은 웃음을 터트린다. 아버지의 손에서는 피대신 꽃비 내리듯 꽃가루가 떨어지고, 아버지는 장정이 퇴장한 뒤, 잘린 자신의 두 손을 불완전한 팔로 감싸 안으며 넋두리를 늘어놓으며 딸을 찾는다.

이씨 워메! 나 빙신 되야부렀네. 거그 누구 읎다냐. 나 손 쪼까 보드라고. (잘려진 손을 팔꿈치로 모은다.) 이거 꿰메질랑가. 다시 이스믄 움직일랑가. 워메 에려. 나 죽을랑갑다. 벵원! 벵원 가야 허는디. 달래야, 달래야이—[108]

여기서의 웃음은 두 가지로 해석해 볼 수 있다. 먼저, 여기서 떨어진 아버지의 손은 더 이상 신체의 일부라기보다는 도박을 위한 기계적 도구에 가까워 진다. 관객은 공포를 유발하는 이 끔찍한 상황이 아버지를 죽음으로 몰고 갈 무차별화의 양상으로 진행되지 않았다는 것에 안도하게 되고, 일반적인 반응으로 예상되는 끔찍한 비명보다는 배우의 과장스럽고 능청스러운 연기를 통해 예견했던 반응이 아닌 의외의 반응으로 인해 웃음을 터트리게 된다. 이는 베르그송의 인간 신체의 자세, 몸짓, 움직임은 신체가 사람들에게 단순한 기계를 잘 떠올리게 할수록 우습다는 견해와 함께 프로프가 주장한 그로테스크적 과장을 참고 할 수 있다.

프로프는 그로테스크를 '과장의 극한적 최고 단계'라고 보고 있으며, '그로테스크에서는 과장된 것이 괴물같이 변해버릴 정도로 심하게 과장을 한다.'[109]고 주장하였다. 아버지는 자신의 상태를 과장된 몸짓과 언어로 표현을 한다. 이를 통해 아버지는 사실이라기보다는 이것이 연극적 약속을 통한

108) 앞의 책, 54쪽.
109) 블라지미르 쁘로쁘, 정막래 역, 『희극성과 웃음』, 나남, 2010. 128쪽.

과장이라는 것을 분명히 한다. 이를 통해, 공포로만 가득할 수 있는 상황이 그로테스크로 바뀐다. 다시 말해 아버지가 손을 잘리는 장면에서의 웃음은 공포의 상황에서 관객들은 폭력상황을 즐기는 것이 아니라 폭력과 웃음이 공존하는 상황에서 자신도 모르는 사이에 웃을 수밖에 없는 그로테스크를 느끼는 것이다.

한편, 이러한 공포와 웃음의 공존은 금기를 건드리고 경계를 불분명하게 하며 '그로테스크'를 유발한다. 폭력의 위험을 피하기 위해 원시사회는 갖가지 금기를 설정해 놓았다. 모방성이 강한 폭력을 유발 시킬 수 있는 것은 모두 일상생활에서 엄격히 금지된다. 금기는 사회의 몰락을 가져올 일반적인 갈등, 싸움을 막으려는 절박한 필요성과 깊이 얽혀 있다. 친부살해, 근친상간과 같은 터부는 이와 같이 이해할 수도 있다. 그리고 금기의 위반으로 빚어진 사회의 위기를 해결하기 위해서는 '공적인 제의'[110]로 폭력에 대한 희생양의 '희생'이 필요하다. 르네 지라르는 "희생의 기능은 내부의 폭력을 진정시키고 분쟁의 폭발을 막는 데 있다."[111]고 보고 있다. 지라르의 공적 제의는 통해 앞으로 발생하였거나 앞으로 발생할 가능성이 있는 폭력을 유사하게 재현함으로써 폭력을 새로운 생성의 기반을 마련 한다. 무대 위에 재현된 연극의 그로테스크들은 폭력을 재현하며 우리 사회에 잠재태로 존재하는 폭력을 끌어내어 공적제의화 된다고 볼 수 있다.

무대화된 <남자충동>의 공연은 희곡 텍스트에 잠재태로 자리잡고 있던 희생제의를 무대 위에 드러내어 극장이라는 공적 공간에서 제의화한다고 생각해 볼 수 있다. 희생제의에서 폭력이 행해지는 희생양은 기본적으로 재현된 작품속의 인물이다. 희생되는 대체물은 사회전체를 붕괴시킬 수도 있는

---

110) "제의에는 글자 그대로의 희생 또는 비유적인 희생이 따라 붙는다." 이기우 · 김익두 공연, 『제의에서 연극으로』, 현대미학사, 1996, 117쪽.

111) René Girard, 김진식 · 박무호 공역, 『폭력과 성스러움』, 민음사, 2001. 28쪽.

폭력을 피하려는 의도로 내세워진 대상이다. 작품 속의 인물의 무차별화한 행동은 작품의 세계를 붕괴시킬 수도 있다. 작품속의 모든 인물들이 작품의 세계의 붕괴를 바라는 것이 아니기에 반동인물들은 붕괴를 바라는 인물에게 폭력을 가하게 된다. 장정의 무차별화한 범죄의 양상은 그것이 종국에는 세계의 파멸로 도달할 수 있다는 가능성을 지닌다. 작품 마지막에 인물들은 장정의 죽음을 바란다. 죽음에 이르는 장정은 이러한 세계의 파멸을 막기 위한 희생양으로 완성된다. 희생양을 죽이는 신성한 의식 뒤에는 공동체가 서로에게 느끼는 증오와 폭력욕구를 적절히 해소하려는 메커니즘이 숨겨져 있다. 모든 폭력들이 "폭력을 증가시키는 역할만을 수행한 것에 반해 희생양에 대한 폭력은 신비롭게도 모든 폭력을 멈추게 했다."[112]는 원시적 희생제의의 메커니즘은 폭력에 대한 사유의 전환점을 제공한다.

> 사회가 제대로 유지되려면 폭력에 사로잡히지 않아야 한다. 그 방법으로는 폭력을 속이는 폭력, 즉 희생제의에 나타나는 제의적 폭력이다. 순수하고 합법적인 폭력과 불순하고 비합적인 폭력 사이에는 차이가 있으며 합법적 폭력의 초월성은 나쁜 폭력의 내재성을 이겨낼 수 있다고 믿어야 한 사회는 유지될 수 있다.[113]

한편, 지라르는 이러한 희생 폭력이 무의식중에 일어난다고 강조하면서 너무 의식적이고 계산된 방식으로 비치는 것을 경계했다. 그렇더라도 어떤 '폭력을 제거하기 위해' 다른 차원의 폭력을 행사하는 메커니즘은 충분히 목적적이라고 해석할 수 있다. 이는 지라르의 폭력론이 폭력의 발생과 사회적 기능에 대한 발생론적 관점에 천착하고 있기 때문이다. 이러한 점은 해석의 전환점을 제공하는 이점을 지님과 동시에 지라르 이론의 한계로 작용

112) 위의 책, 131쪽.
113) 김현, 『폭력의 구조/시칠리아의 암소』, 문학과 지성사, 2002, 47쪽.

하기도 한다. 그러나 그의 논의는 내부의 갈등과 긴장을 타자에게 돌려 구체적인 '적'을 만들어 해소하려는 경향에 대하여 경각심을 일깨우기에 충분하고 '폭력'의 발생과 소멸의 과정을 짚어 볼 수 있는 정교한 탐침봉 역할을 하기에 충분하다.

지라르의 기본적인 입장은 사회의 성립과 유지가 '폭력을 제거하기 위해서'가 아니라 '폭력에 기반하여' 이루어진다고 본다는 것이다. 다시 말해, 한 공동체가 번성해나가기 위해서는 문화의 시발점으로 기능하는 집단의 폭력, 이른바 '초석적 폭력'을 필요로 한다는 주장이다. 바로, 하나의 희생양에 대한 집단의 폭력을 말한다. 여기서 '초석적'(fundamental)이라함은 그 폭력이 이후 한 사회의 문화적 요소들을 구성해나가는 시발점으로 작동하기 때문에 붙인 이름이다. 작품 내부에서 가해지던 폭력은 무대화되며 실제 환경으로 확장하여 작용한다고 볼 수 있다. 관객들은 장정이 가하는 폭력과 장정에게 가해지는 폭력을 목도함으로써 가해자의 위치에서 서고 무차별화해가던 장정을 멈추게 한 초석적 폭력을 어쩔 수 없는, 마땅한 폭력으로써 받아들이게 된다.

공동체 내부에서 자연스레 발생하는 것으로 보는 내부 – 발생적 폭력 대신, 이를 제거하여 공동체의 위기를 해소하려는 집단적 사건을 '초석적'이라고 명명하고 이것을 기원적 폭력으로 보는 것은 주목 할 만하다. 작가가 작품을 쓰지 않았으면 생겨나지 않았을 폭력이고 또한 연극이라는 이름으로 허용되는 폭력이기에 연극에서의 폭력 또한 초석적이라고 명명가능하다. 한 종류의 폭력의 끝이자 다른 종류의 폭력의 시작이기 때문이다. 지라르는 초석적 폭력을 전환점으로 하여 사회 질서 혹은 평화가 정착되게 되며, 그리고 그 폭력에 대한 해석 체계가 문화 텍스트들(종교 및 문학)로 생산되게 된다는 관점을 제시하였다. 이는 폭력이라는 개념의 확대를 가져올 뿐만 아니라 우리의 문화와 문화의 산물들을 색다른 관점에서 조망할 기회를 제공

한다. 지라르의 초석적 폭력에 대한 정의는 폭력의 기원을 개인 대 개인의 관계에서 개인 대 집단의 관계로 돌렸다는 점에서 전복적인 사유방식이라고 할 수 있다. 근대 이전 홉스의 '만인에 대한 만인의 폭력'은 현대의 지라르에 이르러 '일인에 대한 만인의 폭력'으로 수정된다.[114] 폭력이 사회 성립의 초석적 조건이 된다는 지라르의 견해는 우리가 누리고 있는 문명사회 자체가 폭력적이며 앞으로도 계속 타자의 희생에 기대어서 존속해나갈 것이라는 각성을 일으킴으로써 폭력에 대한 사유의 전환점을 제공하고 있다. 즉 그가 말하는 폭력의 기원은 사회의 기원으로서의 폭력이다. 이를 통해 그로테스크 세계 내의 폭력은 연극적 폭력으로 드러나며 실제적 세계 내에서 배제된 폭력을 초석적 폭력으로 바꾸고 있는 것이다.

114) 홉스와 지라르의 상반된 입장은 곧 어떤 사회 체제가 폭력의 예방을 위한 것이냐, 아니면 어떤 폭력의 묵인에 의한 것이냐 하는 문제로 이어진다는 점에서 근대와 현대를 가르는 시각 차이를 보여준다. 실제로 지라르는 근대의 사회계약론을 비판하면서 사회의 기원에 있는 것은 인간의 의지가 아닌 폭력이라고 역설한다. 오양순. 『르네 지라르의 안티 유토피아적 세계와 유토피아적 결말에 대하여』, 연세대학교 석사학위논문, 2000. 5쪽.

4.2. 배제된 것들의 희생제의를 통한 대안적 사유의 생성

박근형의 <너무 놀라지 마라>의 아버지는 목을 맨 상태 그대로 인간이 아닌 처리해야할 것으로 취급되며 그의 냄새는 둘째의 묵은 변의 냄새와 같은 취급을 받는다. 여기서 사체의 냄새와 변의 냄새가 동등하게 처리되며 배제해야 할 것이 된다.

출근 준비를 끝내고 방에서 나오는 며느리

둘째 어쩌죠?

며느리 어쩌다니?

둘째 화장실. 냄새가 너무 나요

며느리 돌아가신지 하루도 안 됐는데……. 그렇게 심해?

둘째 아니 내 냄새, 환풍기도 안 돌아요

둘째, 화장실 문을 열어준다

아버지 아가야!

며느리 (약간 슬픈지) 아버님 어쩌다 이러셨데요. 내가 뭘 아버님한테 소홀하게 했다고

아버지 나 좀 내려줘! 나 힘들다 제발!

며느리 (울먹) 얼마나 괴로운 일 많았으면……. 조금만 참아 보세요. 병원도 연락하고 저희가 좋은데다 모실게요. 그이 곧 올거에요. (울먹이며) 왜 그러셨대요? 왜? 내가 아버님 차려준 밥 안먹어서 그랬구나. 아이고… 조금만 견디고 계세요

며느리 화장실 문 닫는다.

"아가야! 아가야! 애 아가!" **문 쾅하고 닫힌다.**

둘째 장난 아니죠?

며느리 똥냄새 송장냄새. 살다 이런 냄샌 처음이네. 숨을 못 쉬겠어. 형 오면 환풍기부터 새로 갈아 달라고 해야겠어. 아휴 드러워죽겠어, 이 집구석.

에프킬라 화장실에 뿌린다.

아버지 아가야!

문 닫는다.[115]

사회가 수용하기 부담스러운 것이나 수용할 수 없는 것을 배제하는 형식으로 구조화된다는 생각은 조르주 바타이유(GeorgesBataille) 사상의 기반이기도 하다. 바타이유는 폭력을 이성의 반대편에 둔다. 이성의 세계는 노동을 통해 건설된 인간 세계의 결과물이고, 폭력은 그것의 발달에도 불구하고 여전히 인간의 내부에 남아있는 충동이다.[116] 의식과 이성을 통한 평온한 질서를 해칠 위험이 있는 폭력적 충동을 방지하기 위한 것이 금기의 형태로 나타난다.[117]. 그래서 바타이유는 금기가 노동과 동시에 발생했을 것이라는 추측을 내놓는다. 금기는 노동의 세계, 즉 합리적 질서의 세계를 지탱하는 역할을 하며 따라서 그 질서 너머의 폭력을 저지한다. 평온한 질서의 세계를 교란시키는 것은 모두 금기의 대상이 되며, 바타이유는 성적 충동과 죽음 혹은 시체, 배설물, 여타 법석과 동요 등을 모두 이 같은 맥락에서 파악

115) 박근형, 《너무 놀라지 마라》, 지식을만드는지식, 2014. 107쪽.
116) 조르주 바타유, 조한경 역, 『에로티즘』, 민음사, 2009. 42쪽.
117) 위의 책, 40쪽.

하고 있다.[118] 크리스테바 역시 시체의 현존이 아브젝시옹을 유발한다고 보고 있다. 그에 따르면 죽음이 육체를 '오염시키는' 것으로 여겨지기에 삶과 죽음의 경계가 붕괴된다.

그러나 문제는 이러한 배제의 상황과 관습의 충돌이다. 본능적으로 마땅히 배제해야할 것과 관습적으로 수습해야할 것에서 관객들은 판단을 잠시 보류하게 된다. 그리고 이어지는 '에프킬라'를 뿌리는 행위를 보고 웃음을 터트리게 된다. 그로테스크를 경험하게 되는 것이다. 사자(死者)를 존중하지 않는 태도는 집단사회의 관객들에게 금기를 넘어서는 것으로 인식된다. 또한 사자에 대한 추도가 보편화된 사회에서 사자에 대한 혐오와 처리하지 않는 무시는 관객들에게 금기를 위반 한 것으로 받아들여지고 배제해야할 것으로 여겨지며 공포를 유발한다. 앞선 장에서 살펴보았듯 괴물로 형상화된 아버지에게 가해지는 가족들의 폭력 형태는 주권에 대한 전복이기도 하다. 기본적으로 그로테스크는 관습과 규범의 전복을 꾀한다. 우리가 인식하지 못하고 있던 일상의 관습과 규범같이 흔히 지나치는 것에 대한 재인식을 하게 하는 것이다.

이러한 재인식은 그로테스크를 인식하는 과정 중 판단이 보류된 상태에서 생겨나는, 인식 과정의 '사이(interval)'를 통해 발생한다. 하팜은 '다른 형태들과 뒤섞이고 일그러짐'의 과정을 통해 나타나는 대상이 능동적 종합을 통해 이해된다는 것은 매우 희귀한 일'[119]이라고 언급한다. 앞서 말한 바와 같이 그것은 개념없는 대상이기 때문에, 개념에 의해 종합을 수행하는 지성의 능력이 미치지 못하는 대상이기 때문이다. 보통의 대상이 이렇게 재인식

---

118) 프로이트에게서도 금기는 인간의 내적인 충동과 관계하지만, 바타이유가 그 내적 충동을 모두 아울러 '폭력'이라고 지칭했다면 프로이트는 그러한 충동을 성적인 것으로 집중시키는 경향이 있다. 프로이트는 문명의 가장 큰 특징으로 그것이 본능 억제라는 메커니즘에 의존한다는 사실을 꼽는다.

119) Harpham, G. G., *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature,* New Jersey; Princeton University Press. p. 26.

되는 과정은 매우 짧은 순간에 일어난다. 그러나 상상력이 사이를 채우는 순간, 그리고 개념을 통해 지성이 그것을 재인식하는 과정 중에 벌어진 그 짧은 사이는 그로테스크의 시간이다. 이 사이는 매우 짧고, 기억과 기대에 의해 파괴됨으로써 소멸된다. 그러나, '사이'동안 상상력과 경험했던 감각의 재생, 그리고 이후에 올 것에 대한 기대가 존재하게 된다. 우리가 그것을 쉽게 인식하지 못하게 된다는 사실은 이 사이의 시간이 무한대로 확장되고 있다는 것을 의미하는 것이다. 그로테스크 만들어낸 사이는 상상력의 과정에 균열을 내고, 틈을 점점 크게 벌려놓는다. 우리는 새로운 사물이 출현할 때 지속적으로 그것이 '무엇과 같은가' 혹은 '어떤 친숙한 형태로 그것을 인식할 수 있는가'라는 물음을 계속하면서 결국은 그것을 하나의 규정된 언어로 이름 붙여 인식한다. 그러나 그로테스크의 시간 동안에 우리는 어떤 것을 마주치고, 그 출현을 감지하지만, 그 비밀을 해석하는 것은 불가능하다. 그로테스크한 상황은 그 출현의 순간에 과거와 미래 사이 지나쳐 인식하기 어려운 현재를 빈 공간으로 만들면서 우리를 무력하게 하는 것이다.

바로 이 사이에 무엇인가가 '생성'된다. 그로테스크로 인해 생겨난 사이의 시간은 존재 순간도, (엄밀한 의미에서) 현재 순간도 아니다. "그것은 지나가는 순간이라는 것이 우리에게 생성을 사유하도록 강제한다. 하지만 그것을 정확히 시작할 수 없었던 것, 생성을 끝낼 수 없는 것으로 사유하도록 강제한다."[120] 들뢰즈는 이러한 사유를 순수생성의 사유라고 부르며, 바로 이러한 사유가 영원 회귀의 기초이다. "생성되고 있는 것의 존재, 생성을 시작하지도 끝내지도 않은 존재란 되돌아오는 것, 즉 생성되고 있는 것의 존재"[121]인 것이다.

이를 통해 그로테스크의 요소를 구성하는 아버지의 사체는 생성을 위한

120) 질 들뢰즈, 이경신 역, 『니체와 철학』, 민음사, 2001. 100쪽.
121) 같은 책, 100쪽.

초석적 기반을 이루게 되고 가족들의 행동을 보고 터져나오는 웃음은 생성의 순간이 된다. 그로테스크가 우스워지는 것은 다른 모든 희극적인 것들과 마찬가지로 정신적인 요소를 차단하고 단점을 드러내기 때문이다. 인간내면의 정신적 요소가 파괴될 때 공포가 유발되기에.[122] 살아있는 사체를 무대위에 전면적으로 드러내는 모습은 그야말로 프로이트의 언캐니(uncanny)를 형성하며 공포로 다가온다. 그러나 이어지는 웃음으로 인해 공포와 웃음이 공존하는 그로테스크가 발생하고 공포의 일시적인 차단으로 그로테스크를 통해 '생성'의 순간이 생겨나는 것이다.

> "그로테스크 이미지는 자신의 이미지들 속에서 존재 자체의 생성, 성장, 영원한 미완성과 불완료성을 파악하려고 노력하는 것이다. 그러므로 그로테스크는 자신의 이미지들 속에 <생성의 양극>을 – 사라지는 것과 새로운 것을, 죽어가는 것과 태어나는 것을 – 동시에 부여하는 것이다. 그로테스크는 하나의 육체 속에서 두 개의 육체를, 살아 있는 생명의 세포 번식과 분열을 제시하고 있는 것이다."[123]

한편, <너무 놀라지 마라>를 희생제의로 파악할 때 주권자이던 아버지였던 희생양의 굴레는 어느새 며느리에게로 전이 된다. 며느리는 가족중에서 피가 다른 외부인이며, 영화를 만든다고 밖으로 나도는 큰아들을 대신해 가족의 경제를 책임지고 있는 주권자다. 특히, 아버지가 목을 맨 뒤 그녀의 권력적 위상은 한층 상승해 있다. 다시 말해 주권이 이양되어가는 상황에서 희생양의 전이 양상이 드러나는 것이다. 이를 통해, 극의 서사구조에서도 내부적 희생제의를 완결하며 비합리적인 사회에 대한 비틀어진 시각을 그로

122) 블라지미르 쁘로쁘, 정막래 역, 『희극성과 웃음』, 나남, 2010. 124쪽.
123) 미하일 바흐찐, 이덕형 역, 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, 아카넷, 2001. 97쪽.

테스크를 통해 드러난다. 또한, 혹시나 있음직한 사회의 어두운 부분을 재현하여 관객에게 공포를 조성하며 공연 내에서의 보여지는 우리사회의 금기들을 다시금 확인 시켜준다. 이러한 메커니즘으로 해소되어야 할 공포는 해소되지 않고 관객에게 전이 된다. 아버지에서 며느리로 희생양이 전이 되었듯, 연극에서 사회(관객)으로 희생양이 전이 될 수 있다는 것을 일깨워 주는 것이다. 이렇게 어느새 연극의 세계는 실제적 세계와 맞닿게 된다. 박근형은 며느리의 대사를 통해 연극뿐만이 아닌 현실을 직시할 것을 이야기 하는 것이다.

며느리 우리집은 구석구석 썩은 냄새가 가시질 않지. 그리고 사람들은 그걸 좋아하지 않겠지? 푹신한 의자에 앉아 팝콘에 콜라를 먹는 사람들이 아마 우리들 모습 보면 역겨워 극장을 박차고 나오겠지. 극장 앞은 환불해 달라는 관객들로 아수라장 유리창 깨지고 사진기자들은 하얗게 질린 당신 얼굴을 카메라에 담아대고 … (중략) …
당신은 현실이 자신 없어, 영화 핑계를 대고 스크린 속으로 도망치는 거라고 진짜 영화가 뭔지도 모르고
… (중략) …
어때 이런 건?

며느리 울면서 춤춘다

형에게 다가가며

당신 영화에 써봐 이 장면
이 음악 넣어서

형 갈게

며느리 가위로 자기 배를 찌른다 피가 흐른다

형 외면하며 나간다

며느리 쓰러진다

시아버지 마이크 잡고 노래하고 둘째는 똥 싸려고 애쓴다.[124]

<너무 놀라지 마라>에서 며느리와 둘째 사이의 성적 행위를 통한 임신과 출산, 그리고 입양 보낸 자식의 이야기는 모두 현실 세계의 금기의 대상이다. 작품의 후반부에 드러나는 며느리의 '죄 있음'은 며느리를 희생양으로 확고히 한다. 이러한 소재를 무대 위에 재현하는 행위는 단순히 비극의 실현을 위한 인물들의 실수나 충동적 행위가 아니다. 무대 위에 불러온 것은 바로 사회의 성적 방종과 그에 대한 두려움이었고, 이 두려움의 해소를 위해 그로테스크를 도입한 것이다. 그로테스크를 통해 폭력을 배제해야할 것이 아닌 희생제의의 메커니즘 내에서의 목적론적 성격으로 위치시키는 것이다.

희생양은 공동체 내의 무차별화로 인한 폭력의 위기를 타파하기 위해 인위적으로 차이를 생성하려는 움직임의 결과로 만들어진다. 즉, 공동체 내부에서 생성되는 폭력을 외부로 돌리는 일종의 대체폭력(violence de rechange)의 기능을 한다. 대체 폭력의 과정은 철저히 희생양에 대한 차이화 과정의 성격을 띤다.

> "사회는 무슨 대가를 치루고서라도, 보호하려고 애쓰는 자신의 구성원을 해칠지도 모르는 폭력의 방향을 돌려서, 비교적 그 사회와 무관한, 즉 '희생할 만한' 희생물에게로 향하게 한다".[125]

폭력을 박해자의 관점에서 보던 흐름은 희생자의 관점으로 돌릴 수 있다. 그 희생자가 당하는 희생은 그 자신의 죄에 대한 것이 아니라 사회의 필요

---

124) 박근형, 《너무 놀라지 마라》, 지식을만드는지식, 2014. 94~97쪽.
125) René Girard, 김진식·박무호 공역, 『폭력과 성스러움』, 민음사, 2001. 4쪽.

에 의해서 발생한다. 희생양의 죄보다 사회의 필요가 더 강조되는 것이다. 지라르가 말하는 희생양 매커니즘의 성격을 한 마디로 정리하자면, '죄가 있는 공동체에서 유일하게 죄가 없는 사람이 희생양'126)이 되는 현상이다. 여기서 '죄가 있다'는 의미는 일반적인 의미와는 다르다. 공동체의 죄 있음은 어떤 규율의 위반이나 그 자체의 악함이라기보다는 폭력의 방향을 다른 대상으로 돌리려는 시도 자체를 의미한다.

여기서 우리는 사유 전환의 계기를 얻는다. <너무 놀라지 마라>에서 목을 맨 아버지의 괴물화와 그 괴물이 며느리로 전이는 양상을 통해 작품 내에서 하나의 희생양 생겨나고 내적 연결에 의해 희생양이 전이되는 과정을 확인할 수 있다. 이를 통해, 연극의 세계와 실제적 세계의 결합 속에서 공연과 사회가 서로를 포함하며, 공연내의 희생제의적 구조가 사회에서 공연이라는 행위가 희생제의로 연결 되는 것으로 확장하여 파악해 볼 수 있다. 희곡 텍스트 속, 혹은 공연 텍스트 내에서의 희생양의 '죄 있음' 뿐만이 아니라, 사회 속에서 '공연'이 갖는 '죄 있음'을 생각해볼 수 있다.

126) René Girard, 김진식 역, 『문화의 기원』, 기파랑, 2006. 112쪽.

5. 결론

본 연구에서는 조광화, 박근형 연극에 나타난 그로테스크를 종합적으로 분석하였다. 1990년대 중반 이후 신진 창작자들의 작품에는 기성세대의 양식에 대한 전복적인 접근이 주도적인 특징으로 드러났다. 이러한 작품들 중 30대였던 조광화, 박근형의 작품은 관객 및 평론가들의 뜨거운 호응을 이끌어 내며 이후 한국연극의 방향에 큰 영향을 미쳤고, 이들의 작품에는 그로테스크라는 공통점을 포착할 수 있었다.

1990년대에 등장하여 현재까지도 왕성한 활동을 펼치고 있는 조광화와 박근형에 관해서 그로테스크의 전형적인 작가라고 규정하기는 어렵다. 이들의 작품에는 그로테스크 못지않게 다양한 특징이 발견되기 때문이다. 하지만 10여년간의 기간 동안, 그들의 작품 속에서 꾸준하게 그로테스크가 발견되고 있고, 비평 및 감상에 있어 그로테스크라는 용어가 사용되어 왔으며, 현재 이들의 작품에 대해 그로테스크하다는 평가는 통상적으로 사용되고 있기에 이들 작품의 주된 특징으로 그로테스크를 거론하기에는 충분하다.

또한 그로테스크에 관한 연구는 그로테스크가 지닌 인식을 초월하는 불가해와 부조화, 경계적 특성과 더불어 시대나 양식에 따라 변화 한다는 특성으로 인해 난해함을 지닌다. 그렇지만, 본 연구에서는 그로테스크의 징후들을 역추적하여 그것의 발생과정과 작용 양상에 대한 접근을 시도하여 보았다. 이를 통해, 작가에 의해 형성된 그로테스크한 세계에서, 괴물화된 인물이 희생양의 특성을 갖추고, 공연 내에서 희생제의화의 양상으로 재현되고 있다는 것을 규명 할 수 있었다.

본 연구는 이들의 작품이 ‘그로테스크하다’라고 불리는 것에 대한 호기심에서 시작하여 부족하지만 서론에서 그로테스크에 관한 논의들을 살펴보고 나름의 유형화를 시도하여 보았다. 더불어 이러한 그로테스크가 지니는 르

네 지라르의 희생양화를 필두로 여러 이론가들의 이론과의 내적인 연관성을 발견하였다. 연구자들이 서로 다른 언어로 동일한 대상을 거론하고 있다는 의심을 지울 수 없었고, 이들의 연구들을 종합하여 그로테스크의 자취를 선명히 하고자 하는 시도를 해 보았다고 할 수 있다.

이러한 이론적 논의를 기저로, 2장을 통해, 작가가 세계를 인식하여 작품의 세계를 구축하는 과정을 규명하고자 하였다. 공연된 작품이 주는 전반적인 인상이 그로테스크하다는 것은 단순히 희곡 텍스트만의 문제가 아니다. 그 시대적 맥락과 무대화 된 모습 까지도 함께 살펴봐야한다. 이를 위해 당시 작가들이 겪고 있던 연극계에 대한 전체적인 조망을 하였다. 젊은 작가이자 신진 연출가이던 창작자들이 느낀 현실적세계는 작품 속에 반영되어 있었고, 이러한 현실에 대한 도전 의지 혹은 문제의식이 그로테스크 세계를 탄생시켰다는 것을 알 수 있었다.

3장에서는 르네 지라르가 『희생양』을 통해 설명한 희생양화 이론에 덧붙여, 조르지오 아감벤의 『예외상태』와 『호모 사케르』의 개념을 통해, 그로테스크한 세계에서 탄생한 괴물의 정체를 규명하고자 하였다. 괴물은 지라르의 이론에 따르면, 주권자의 관점에서 바라본 질서 체계를 교란하는, 혹은, 교란 시킬 가능성이 있는 차이체계다. 한편, 괴물이 되는 대상에 대한 정의에서 부족함을 드러냈던 희생양이론의 맹점을 아감벤의 '예외상태 속 호모 사케르'의 관점으로 보충하여 주권의 변화가 일어나는 '예외상태' 속에서 괴물이 되는 대상이 변화한다는 점을 보충 할 수 있었다. 이 같은 관점에 따라 조광화, 박근형의 작품들에 나타난 괴물들의 모습과 이들이 필연적으로 희생양화 할 수 밖에 없는 내적 필연성을 확인 할 수 있었다.

4장에서는 르네 지라르와 조르쥬 바타이유의 관점에서 사회의 폭력이 작가에 의해 공연을 통해 폭력을 배제하기 위한 초석적 폭력으로 기능할 수 있음을 파악하였고, '세계 – 작가 - 공연'으로 이어지는 일련의 세계 구축

과정이 ‘공연 - 관객 - 사회’로 연결되는 공적제의의 과정으로 환원됨을 밝히고자 하였다. 이 과정 속에서 존재하는 그로테스크가 발생시키는 ‘사이’의 존재가 그로테스크를 부정적이고 소멸적인 것이 아닌, 긍정적이고 생성을 이루게 하는 역할을 한다는 결론을 얻을 수 있었다. 이 ‘생성’의 성격으로 인해 마침내 공연이 사회 속에서 공적 제의의 역할을 하며 사회의 존속하는 기능이 있다는 것을 규명해 낼 수 있었다.

본 논문은 그동안 공연에서 간과되어 왔던 작은 징후들을 포착하여 역추적하여 그 정체를 파악하고자 하였다. 1990년대 작가 · 연출가의 공연에 나타난 쉽게 설명하기 어려웠던 요소들에서 그로테스크를 발견하였고, 요소들에서 거슬러 올라가, 그 존재와 역할이 공연의 공적 제의화에 영향을 미치고 있음을 이론에 근거하여 밝히고자 하였다. 그리하여, 본 연구는 사회, 문학 이론의 다른 존재 방식의 가능성을 제시함과 동시에 공연에 관한 연구에 다양한 학제적 접근 시도하였다는데 의의가 있다. 이러한 접근을 통해, 본 연구가 앞으로 공연에 관한 연구에서 지평을 확장하는데 기여 할 수 있기를 기대한다.

참 고 문 헌

기본자료

조광화. 《남자충동》, 지식을만드는지식, 2014.

조광화, 《철안붓다》, 지식을만드는지식, 2014.

조광화, 《됴화만발》,《조광화 희곡집》, 푸른북스, 2012.

박근형, 《청춘예찬》, 지식을만드는지식, 2014.

박근형, 「쥐」,《박근형 희곡집 1》, 연극과인간, 2007.

박근형, 《너무 놀라지 마라》, 지식을만드는지식, 2014.

영상자료

조광화, 《남자충동》, DVD, 문예회관 대극장, 극단 환 퍼포먼스, 1997. 10. 6.

《철안붓다》, DVD, 성수대교 북단, 유씨어터, 1999. 10. 21.

《됴화만발》, DVD, 남산예술센터, 남산예술센터, 2011. 9. 25.

박근형, 《쥐》, DVD, 76스튜디오 극장, 극단 골목길, 2012. 12. 12.

《청춘예찬》, DVD, 동숭아트센터 소극장, 2004. 04. 12.

《너무 놀라지 마라》, DVD, 산울림 소극장, 극단 산울림. 2009. 7. 23.

단행본

김성희, 『한국연극과 일상의 미학』, 연극과 인간, 2009.

김성희, 「한국 일상극의 글쓰기와 공연방식」, 『'90년대 이후 한국 연극의 미학적 경향 – '올해의 연극 베스트 3' 수상작을 중심으로』, 푸른사상, 2011.

김성희, 「박근형 : 하이퍼리얼리티와 부조리의 혼융」, 『한국현대연출가연구 2』, 연극과인간, 2013.

김현, 『폭력의 구조/시칠리아의 암소』, 문학과 지성사, 2002
René Girard, 김진식 · 박무호 공역, 『폭력과 성스러움』, 민음사, 2001.
René Girard, 김진식 역, 『희생양』, 민음사, 1998.
René Girard, 김진식 역, 『문화의 기원』, 기파랑, 2006.
미셸 푸코, 『비정상인들』, 박정자 역, 동문선, 2001.
미셸 푸코, 『광기의 역사』, 이규현 역, 나남, 2003.
미하일 바흐찐, 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, 이덕형,최건영 역, 아카넷, 2002.
볼프강 카이저, 『미술과 문학에 나타난 그로테스크』, 이지혜 역, 아모르문디, 2011.
블라지미르 쁘로쁘, 정막래 역, 『희극성과 웃음』, 나남, 2010.
슬라보예 지젝, 이현우 외 역, 『폭력이란 무엇인가』, 난장이, 2011.
안성찬, 『숭고의 미학』, 유로서적, 2004.
알랭 바디우, 『세기』, 박정태 역, 이학사, 2014.
알리자베트 마뎅테, 『XY 남성의 본질에 대하여』, 최석 역, 민맥, 1993. 22-59쪽
이문영, 「폭력개념에 대한 고찰 - 갈퉁, 벤야민, 아렌트, 지젝을 중심으로」, 역사비평, vol. 104. 2014, KCI등재.
이창우, 『그로테스크의 정치학』, 커뮤니케이션북스, 2015.
Immaunel Kaant(1785), 백종현 역, 윤리형이상학 정초, 아카넷, 2005.
자크 데리다, 진태원 역, 『법의 힘』, 문학과지성사, 2004.
조르주 바타유, 조한경 역, 『에로티즘』, 민음사, 2009.
조르조 아감벤, 박진우 역, 『호모 사케르 - 주권 권력과 벌거벗은 생명』, 새물결, 2008.
조르조 아감벤, 김향 역, 『예외상태』, 새물결, 2009.
줄리아 크리스테바, 서민원 역, 『공포의 권력』 2001, 동문선,
제임슨,「역사속의 비평」, 테리 이글턴 등 『비평의 기능』, 유희석 역, 제3문학사, 1991.

질 들뢰즈, 유진상 역, 『시네마1』, 시각과 언어, 2002.
황순우, 「칸트와 폭력:자유를 중심으로」 『폭력에 대한 철학적 성찰』, 철학과현실사, 2006.

국외 단행본

Connelly, F, 「Introduction」, 『Modern Art and the Grotesque』, Cambridge University Press. 2003.
Chaouli, M, 「Van Gogh's Ear」, 『Modern Art and the Grotesque』, Cambridge University Press, 2003.
Danow, D, 『The sprit of carnival – Magical Realism and the Grotesque』, the University Press of Kentucky, 1995,
Ewa Kuryluk, 「Salome and Judas in the Cave of Sex」, 『The Grotesque: Origins, Iconograpy, Techniques』, Northwestern University Press, 1987.
Erika Fischer-Lichte a, "Theatralität und Inszenierung". E. Fischer-Lichte, Isabel Pflug (Hrg) Inszenierung Autbentizität, Tübingen & Basel:Franke Verlag, 2000.
Edwards, J. and Graulund, R, 『Grotesque』, Routledge, 2013.
Harpham, G, 『On the Grotesque』, Princeton University Press, 2006.
Meindl, D. 『Americann Fiction and the Metaphysics of the Grotesque』, University of Missouri Press Columbia and London, 1996.
Wilson Yates, 「An Introduction to the Grotesque: Theoretical and Theological Considerations」, edited by Adams, J. & Yates, W., 『The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections』, Wm B. Eerdmans Publishing Co, 1997.

국내 논문

학위논문

안석환, 『조광화의 《남자충동》에 나타난 폭력성 연구 : -1997, 2004년 공연 중 작품 및 인물(장정) 분석을 중심으로-』, 성균관대학교 석사학위논문, 2007.

최치림, 『환경연극(Environmental Theatre)의 관점에서 바라본 극단『유』의 야외 공연 공간에 관한 연구 : 《철안붓다(鐵顔佛陀, 1999)》, 《리어(2004)》, 《한 여름 밤의 꿈(2005)》, 그리고 《2007 생존도시(生存都市, 2007)》를 중심으로』, 중앙대학교 석사학위 논문, 2010,

오양순. 『르네 지라르의 안티 유토피아적 세계와 유토피아적 결말에 대하여』, 연세대학교 석사학위논문, 2000.

엄현희, 『'해체'로 바라본 박근형의 연극 세계』,한국예술종합학교 석사학위논문, 2010.

김태용, 『박근형 희곡에 나타난 가족 연구』, 고려대학교 석사학위논문, 2012.

최지운, 『박근형 희곡의 등장인물 연구 : <청춘예찬과> <경숙이 경숙아버지>를 중심으로』,서울과학기술대학교 석사학위논문, 2011

학술지 논문

김영학, 『박근형 연극에 나타난 그로테스크 연구 : <백무동에서>, <너무 놀라지 마라>를 중심으로』, 드라마연구 vol.32, 2010.

심재민, 『박근형 연극의 드라마투르기에 나타난 사회비판적 기능 : 90년대 말 작품들을 중심으로』, 드라마연구 vol.33, 2010.

전성희, 『박근형 희곡의 아버지 혹은 부성의 부재와 상실의 의미』, 드라마연구 vol 33, 2010.

김성희, 『박근형의 연극미학과 연출기법』, 드라마연구 vol.36, 2012.

김옥란, 『이강백의 반복과 박근형의 통과제의 <맨드라미꽃>』, 공연과 이론 , vol.20 , 2006.

김숙경, 「박근형 연극에 나타난 가족 이데올로기에 대한 비판적 인식」, 『한국연극학』, vol.48, 2012.
김방옥, 「삶/일상극, 그 경계의 퍼포먼스 – 박근형의 초기 소극장 연극」, 『한국연극학』, vol.39, 2009.
김정숙, 「박근형의 연극의 몸성, 공간성 그리고 주체 – <청춘예찬>, <경숙이 경숙아버지>, <너무 놀라지마라> 를 중심으로」, 『한국연극학』, vol.43, 2011.
최영주, 「박근형의 ≪청춘예찬≫에서의 현실주의 상상력과 일상의 재현 – 서사의 수행성을 중심으로–」, 『한국연극학』, vol.28 , 2006.
심재민, 「박근형 연극의 드라마투르기와 연극미학 및 그 영향」, 『한국연극학 』, vol52, 2014.
백로라, 「리뷰&이슈 : "박근형 스타일"의 딜레마 <하늘은 위에 둥둥 태양을 들고> 」, 『연극평론 vol.68』, 2013.
백현미, 「연극비평 : 일상적이되 일탈적인, 불온하되 의뭉스러운; 박근형의 연극에 대한 짧은 독해」, 『연극평론』, vol.21, 2000.
정우숙, 「한국현대희곡에 나타난 남성성의 두 양상 – 천승세의 「만선」과 조광화의 「남자충동」을 중심으로」, 『이화어문논집』 Vol.17, 이화여자대학교 이화어문학회, 1999.
이신정, 「조광화 희곡 「남자충동」 에 나타난 욕망과 폭력의 구조」, 『이화어문논집』 Vol.20, 이화여자대학교 이화어문학회, 2002.
백현미, 「가부장제 신화의 구축과 해체 – 조광화의 「가마」와 「남자충동」을 중심으로」, 『한국연극학』 Vol.12, 한국연극학회, 1999.
김성희, 「조광화 극에 나타난 오이디푸스 구조와 대중문화」, 『드라마연구』, No.27, 한국드라마학회, 2007.
김영학, 「박근형 연극에 나타난 그로테스크 연구 –<백무동에서><너무 놀라지 마라>를 중심으로」, 『드라마 연구』, 제32호. 2010.

기타

『한국연극』,『공연과 리뷰』

중앙일보, 『뮤지컬에는 왜 김수현 작가가 없을까』,2011년 6월 24일자

동아일보 「연극 '우어파우스트' '됴화만발' 관객몰이… 명동 '문화1번지' 되찾나」, 2011년 9월 29일자

이영미,「우리연극읽기(6) -조광화, 악연의 가족과 광포한 열정」,『문학 판』 2004년 가을호, 열림원, 2004,

김윤철, 「무대 위의 정당한 폭력에 관한 소고」, <2002년 서울공연예술제 연극부문 국제 콜로퀴움>

니시도 코진, "연극으로 폭력비판이 가능한가", 명진숙 역,『연극평론』복간 7호(통권 27호), 한국연극평론가협회, 2002.11,

Richard Schner, 1992년 전미연극학회(ATHE) 연례학술대회의 기조 연설.

김윤철, 「1999년 한국연극의 문제작들」, 『연극의 이론과 비평』 vol. 1, 2000

이화원, <위기의 시도들, 1999년 창작무대>, 문예진흥원 웹진(yearbook), 2쪽. (www.arko.or.kr/yearbook/2000/play/yk01.html)

Abstract

A Study on the Grotesque in Theatre after mid 1990s

LEE JUN SU

Interdisciplinary Program in Performing Arts Studies

The Graduate School of Humanities

Seoul National University

This thesis is a study on the theme of grotesque featured in the plays of Cho Kwang-hwa and Park Geunhyung after mid-1990s. These plays, written by a rising writer- Cho Kwang-hwa and Park Geunhyung, not only show unique tendency different from the mainstream but also correspond to the social images of late 1990s.

Existing research on Cho Kwang-hwa and Park Geunhyung mainly focuses on the aspect of Postmodernism and plays a role as a general viewpoint to the plays in 1990s. For that reason, the aesthetic of grotesque featured in both writers has been shadowed by the general viewpoint of postmodernism. Therefore, I present this thesis to cover the comprehensive research on the plays of Cho Kwang-hwa and Park Geunhyung after mid-1990s and suggest the another viewpoint, the

theatrical response to the social aspect in late 1990s, to analyze the appearance of the grotesque aesthetic, the condition of grotesque and the modes of social response, featured in the plays of both writers.

In the second chapter, I explore how both writers represent their perceived reality within the plays. Throughout plays, the writers maximize the social problems drawn out from the social, economic crisis and direct the radical, abnormal actions of each characters in order to break through the irony of the world.

Thirdly, I analyze the grotesque featured in each character's description and the modes of action. On the physical level, the characters show deformity, disability, mechanical coupling, transplantation of body and soul; whereas, anti-human crime, such as incest and patricide, is committed on the ethical level. Consequently, the characters become a 'monster', showing the drastic reaction to the extreme setting, which mirrors the ironic situation. They become 'scapegoat' by the destruction. Therefore, the grotesque of these characters depicted as extremity, disparateness and bizarreness not only displays the aesthetic effect but also suggests the tendency of scapegoat ritual in order to break through the community crisis.

In the final chapter, I examine how the plays of Cho Kwang-hwa and Park Geunhyung take a stand on the social aspect of late 1990s through monster(as a scapegoat). The plays stage substitution violence, excluding the monster(as a scapegoat) and trying to solve the community crisis. On this aspect, the plays of Cho Kwang-hwa and Park Geunhyung shows the tendency of the public ritual toward the

society where they are standing on.

In conclusion, the aesthetic of grotesque, featured in the plays of Cho Kwang-hwa and Park Geunhyung, tends to produce the positive alteration, outwardly foregrounding the unnatural setting and the characters.

keywords : Cho Kwang-hwa, Park Geunhyung, Theatre, Grotesque, Monster, scapegoat, scapegoat ritual.

Student Number : 2012-20079