

# 오태석의 <부자유친>에 나타난 그로테스크 연구

유인경\*

## 〈차례〉

1. 서론
2. <부자유친>에 나타난 그로테스크 양상
3. 작가의식
4. 결론

## 1. 서론

현대예술은 정상적이고 평범한 이미지보다 과장되고 과격하며 충격적인 모습들을 선호하게 되었다. 조화롭고 안정감 있는 형상으로는 현대사회의 내적 혼돈과 인간 존재의 불안정성을 대변하기 어렵게 되었기 때문이다. 자연히 혼란스럽고 수수께끼 같은, 조망하기 어려운 현대 세계에서 그로테스크(grotesque)는 현대예술의 지배적인 현상이 되었다. 인류의 역사 속에 무성하게 존재해온 그로테스크는 오늘날 조형예술이나 문학에서뿐만 아니라 음악이나 연극, 영화 등 거의 모든 예술양식에서 찾아 볼 수 있다. 사정이 이러하니 우선 그로테스크 개념에 대해 간략하게나마 설명할 필요가 있다고 본다.

---

\* 고려대, 한림대 강사

일반적으로 그로테스크는 비적합성, 이질적인 형식들의 혼합 일그러뜨리기 양식(distortion) 또는 변형양식(deformation), 기대지평의 파괴를 특징으로 하는 다층적인 미적 범주로 이해된다.<sup>1)</sup> 그로테스크는 현실을 그대로 모사하거나 재현하지 않고 과장과 왜곡을 통해서 표출한다. 따라서 그로테스크에 직면하여 관객들은 현실세계에서 갑자기 혼란스러워지고 방향감각을 상실하게 된다. 즉 그로테스크는 현실을 동일화하기보다는 비판적 거리를 확보하도록 만든다. 바로 이것이 그로테스크가 독자/관객에게 이야기하는 ‘낮설게 하기(Verfermdung)’<sup>2)</sup> 기능이다. 독자/관객들은 친숙한 사물이나 상황이 낮설고 불길하게 뒤바뀐 것을 대하고, 현존하는 세상을 파악하는 기존의 관점과 익숙한 질서에 대해 의문을 갖게 되는 것이다. 따라서 독일의 문예이론가 카이저(W. Kayser)는 그로테스크를 ‘낮설어진 소외된 세계’라고 정의한다.

그로테스크의 본질적인 특성은 끔찍함과 우스꽝스러움이 공존하는 데 있다. 공포스럽거나 혐오스러운 내용이 희극적으로 말해질 때, 불쾌감과 유쾌감이 서로 충돌하면서 공존할 때, 그로테스크의 효과가 발생한다. 그로테스크는 희극적인 것과 비슷하게 형성되지만, 웃음과 무서움이 동시에 공존한다는 점에서 희극적인 것과 확연히 구분된다.<sup>3)</sup> 그로테스크에서

1) Philip Thomson, *The Grotesque*, London: Methuen & Co Ltd, 1972, 김영무 역 『그로테스크』, 서울대출판부, 1986, 13~25면 참조.

2) 브레히트는 다음과 같이 낮설게 하기를 정의한다. “무대 위의 사건을 즉 사회적으로 중요한 사건을 관객에게 제시하는 과정에 있어서 이제까지 익숙해 있어서 별 의식없이 받아들여지는 사회적인 습관들을 익숙하지 않은 것으로, 낮선 것 눈에 띄는 것으로 나타나게 하여 그 익숙한 것들의 타당성에 의문을 제기하려는 연극기법을 의미한다.”(Bertolt Brecht, *Bertolt Brecht Werke*, 김기선 옮김, 『서사극 이론』, 한마당, 1990, 61면 참조) 그로테스크가 이야기하는 ‘낮설게 하기’는 브레히트식으로 표현하자면 비극적인 상황이 희극적 요소에 의해 소외되는 것, 또는 희극적인 상황에 불안의 요소를 개입시켜 웃음을 멈추게 하는 것이라 이해할 수 있다.

3) Hidesieck, Pietzcker, Jansen 과 같은 그로테스크 이론가들은 그로테스크한 갈등은 계속 지속되지만, 일시적인 희극적 갈등은 결국 해소되어 화해적이고 자유롭게

웃음과 공포는 동시에 발생하고 공존하므로 그로테스크는 단순히 우스운 것이나 무서운 것과는 구별된다. 좀 더 구체적으로 말하면, 그로테스크에 내재한 논리적인 모순은 수용자의 기대를 파괴함으로써 웃음을 유발하며, 다른 한편으로 그로테스크가 내포한 윤리적 모순이 무서움 혐오감을 불러일으킨다. 그로테스크의 이러한 양면성은 보는 이로 하여금 아이러니하게 느끼도록 하는 측면이 있다.

이처럼 근본적으로 일치하지 않는 것들을 엉뚱하게 조합하는 것은 그로테스크적 형상들의 기본적인 특징이다. 공포와 웃음, 환상과 현실, 미와 추라는 이질적인 요소들이 양가성에 의해서 혼재, 결합, 중첩되는 것은 그로테스크의 특성과 부합한다. 예컨대 서로 상반된 것의 혼합상을 문학장르에서 찾았다면 희비극을 들 수 있다. 이질적 요소들의 부조화 속에서 양면성을 갖고 공존하는 비정상적인 희비극은 그로테스크의 문학적 산물이라고 본다.<sup>4)</sup>

그로테스크는 때로 유사 개념인 부조리, 풍자, 희화 등과 혼동됨으로써 그로테스크에 대한 이해를 더욱 어렵게 한다. 그로테스크는 부조리와 마찬가지로 현실 세계를 비이성적이고 잔인한 방법으로 소외시킴으로써 회의적이고 비관적인 세계관을 드러낸다. 그러나 부조리 작가의 니힐리즘과는 구별되는, 부정의 부정이라는 변증법적 시각으로 현실 극복의 의지를 내포하고 있다.<sup>5)</sup> 하이트지크(A. Heidsieck)는 부조리와 그로테스크를 동일한 현상으로 파악하는 카이저를 비판하고, 그로테스크와 부조리를

---

하는 효과를 갖고 있다는 점에서 그로테스크를 희극적인 것과 차별화한다(김정용, 「그로테스크와 희극적인 것-호르바트의 민중극을 중심으로」, 『독일문학』 60집, 한국독어독문학회, 1996, 133면에서 재인용).

4) Vgl. Wolfgang Kayser, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenbrugg, Hamburg, 1957, 56면(강연경, 「보나벤투라(Bonaventura)의 『야경(Nachtwachen)』에 나타난 그로테스크 연구」, 연세대 석사학위논문, 1999, 18~19면에서 재인용).

5) 김정용, 「부조리극과 그로테스크 극-이오네스코와 뒤렌마트의 극을 중심으로」, 『브레히트와 한국연극』 6집, 한국브레히트학회 1998, 182면 참조.

엄격하게 구분한다.<sup>6)</sup> 부조리는 자연적으로 주어진, 익명의 힘에 의해 단절된 것을 내용으로 하며, 그것을 인간에게 주어진 운명으로 받아들인다. 반면에, 그로테스크는 인간 스스로 의도적으로 전도하고 왜곡하는 것으로써 인간 자체나 사회적 모순이 그 원인으로 지적된다. 뒤렌마트의 말을 빌자면, 그로테스크는 니힐리스트의 예술이라기보다는 모랄리스트의 예술인 것이다.<sup>7)</sup> 즉 그로테스크는 왜곡된 사회 현실과 황폐화된 현대사회의 비인간성을 예술작품에 담아서 현실의 모순을 합리적으로 지적하고 비판하는 기능과 관련된다.

또한 직접적으로 현실 비판적 기능을 수행한다는 점에서 그로테스크는 풍자와 유사하다. 그런데 풍자가는 풍자의 대상에 대하여 우월한 태도를 유지하며 도덕적으로나 지적으로 모자라는 사람들을 계몽하려 든다. 풍자의 목적은 현실에 대한 도덕적 비판을 통하여 사회악을 제거시키는 것이다. 풍자의 효과로 발생하는 웃음은 희극의 ‘웃음을 위한 웃음’과는 달리 풍자의 대상에 대한 경멸적 웃음이다.<sup>8)</sup> 이때 풍자가는 독자들을 자기편으로 갖고 있으며, 독자는 풍자가에 대한 신뢰감을 가지고 있다. 그로테스크도 현실과 연관된 형상화의 수단이지만 현실의 잘못된 면을 구체적으로 지적하거나 그것을 교정하려 하지 않는다. 그로테스크 작가는 비판된 현실과 현실을 비판하는 작가 모두를 신뢰하지 못하게 한다.

현대의 세계상은 전통적인 비극의 범주로는 더 이상 묘사하기 어렵기 때문에, 창조적인 작업을 추구하는 극작가나 연출가는 더욱더 부조리나 그로테스크에 의존하여 나름의 예술세계를 개진하게 된다. 그로테스크한 표현과 기법을 통해서 난맥(亂麻)처럼 얽힌 후기산업사회의 현실과 현

6) 전영운·류신, 「'그로테스크'의 형식·내용·수용-Wolfgang Kayser와 Arnold Heidsieck의 이론을 중심으로」, 『중앙대 인문학연구』 31집 2001.12, 160~162면 참조

7) Friedrich Durrenmat: Theater. Essays, *Gedichte und Reden* (김정용, 「부조리극과 그로테스크극」, 앞의 논문, 182면에서 재인용.

8) 이상섭, 『문학비평용어사전』, 민음사, 1976, 280~281면 참조.

회의 모순을 조명해보고자 하는 것이다. 전혀 이질적인 요소가 충돌·혼재하는 그로테스크는 중심의 해체와 주변문화의 대두 등을 특징으로 하는 포스트모던 시대에 적절한 표현형태이며 양식이다.

우리 시대의 가장 전위적인 예술가 오태석은 왜곡되고 비인간적인 현실의 모순을 해부하는 연극미학으로써 그로테스크를 폭넓게 활용하고 있다. 오태석 연극에 대한 기존의 논평은 그로테스크를 심층적으로 파악하고 있지는 않지만, 그로테스크한 요소를 발견하고 지적하고 있는 점이 눈에 띈다.<sup>9)</sup> 그러나 단편적으로 그로테스크한 이미지거나 분위기를 지적하는 것에서 나아가, 그로테스크를 작품의 포괄적인 구조로서 파악할 때 오태석 연극의 본질이 보다 잘 드러날 것으로 기대된다.

앞서 언급한 개념을 바탕으로, 본고는 오태석 연극에 나타난 그로테스크 미학의 극적 기능과 그 의미를 살펴보고자 한다. 그의 다양한 작품 가운데 파시즘적 폭력이 난무하는 한국사회를 그로테스크하게 형상화한 <부자유친>이 그 대상이다. 여러 번 상연된 이 작품은 1999년 아롱구지 극장 개관 ‘오태석 연극제’ 때 채택되어 다시 올려졌을 뿐만 아니라, 2002년 작가가 직접 오페라로 개작·연출할 정도로 애착을 갖는 작품 가운데 하나이다.

9) 한상철은 오태석의 작품 세계에 대해 논하면서 생명감과 활기에 차 있는 반면 ‘어둡고 찌든찌든하다’고 표현하고 있다. 김방옥은 더 구체적인 사례의 지적을 통해 그로테스크한 양상을 시사한다. 김방옥은 그의 작품이 “반드시 주인공이 아니더라도 질병과 불구, 사고 등 온갖 고통과 불운을 겪는 사람들로 가득 차 있다”고 설명한다. 또한 오태석 연극의 놀이성을 검토한 바 있는 장성희는 작품에 나타나는 육체적·감각적 과장을 주목하여 그로테스크 미학을 간략히 언급하였다.

한상철, 「신들린 연극」, 『백마강 달밤에(오태석 희곡집 1)』, 평민사 1994, 276면  
김방옥, 「과거: 잃어버린 것, 잊고 싶은 것들에 관한 유희」, 『열린 연극의 미학』, 문예마당, 1997, 319~320면

장성희, 「오태석 연극에 나타난 전통극의 놀이성 연구-〈심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가〉를 중심으로」, 중앙대 연극학과 석사학위논문, 1996, 86~88면 참조

필자는 앞서 1990년대 한국연극의 대표작으로 거론되는 <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가>(이후 <심청이->로 표기)를 대상으로 내용과 형식의 어우러짐을 통해 그로테스크 양상과 기능이 어떤 의도를 지향했는지 분석하였다.<sup>10)</sup> 여기서 오태석 작품을 관통하는 일관된 연극미학 가운데 하나를 그로테스크로 전제하고, <심청이->를 검토하는 과정에서 그로테스크야말로 오늘날의 희비극적 상황에 처한 인간을 정확하게 포착하고 투영하기 위한 방법론으로 기능함을 구체적으로 밝혔다. 본고는 이미 발표한 논문의 연장선상에 있으며, 그로테스크라는 개념이 오태석 작품의 주제나 형식 또는 작가의 세계관과 의식의 일단을 효과적으로 해명해 줄 수 있는 극적 전략이자 기법임을 규명하기 위한 것이다.

## 2. <부자유친>에 나타난 그로테스크 양상

### 2.1. 극적 상황과 구성

오태석의 문제작 <부자유친>은 1987년 대한민국 연극제 대상과 서울비평가그룹 작품상을 수상한 바 있다. <부자유친>에 대한 기존의 평을 살펴보면 실험적이고 전위적인 공연양식과 연출기법에 대해서는 공통적으로 찬사를 받아온 반면, 과격적 형식이 내포한 의미에 대해서는 엇갈린 관점과 의견이 산출되어왔다. 김미도는 병들고 세속화된 한국사회와 문명비판의 알레고리화라는 측면에서 높이 평가하였다. 김문환의 경우 작품을 배태하고 있는 현실인식을 토대로 정치극이라는 관점에서 파악

10) 참고, 「오태석 연극에 나타난 그로테스크-〈심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가〉를 중심으로」, 『한국극예술연구』 16집, 한국극예술학회, 2002, 215~244면.

하려 했다. 그러나 부자간의 잔혹한 살육을 부르는 갈등을 통해 작가가 제시하는 전언이 무엇인지 파악하기 어렵다는 점에서 유보적인 입장을 취한다.<sup>11)</sup>

오태석의 연극은 세상을 위계적 질서를 지닌 합리적 대상으로 보기 거부하며, 작가의 목소리를 의도적으로 감추는 애매모호성을 전반적으로 지니고 있다.<sup>12)</sup> <부자유친>은 이러한 오태석 작품의 시각과 특질을 드러내는 대표적 작품이다. 그러나 이 작품이 갖는 모호성은 기본적으로 그로테스크한 특징이 주도하는 극적 상황과 구조를 통해 접근할 때 보다 분명하게 이해될 것으로 기대된다. 일단은 <부자유친>의 전체적인 서사를 장면 중심으로 나열해 보겠다.<sup>13)</sup>

### 장면구성

1. 부정국-세자는 부정국 사설을 외고 나서, 바라로 나인 빙애의 머리를 째는다. 빙애의 머리에서 피가 쏟아진다
2. 간택-영조는 원한살 연하의 정순왕후를 새 중전으로 맞고 기뻐한다.
3. 덕성각-세자는 영조의 왕후 간택에 대해 부정적인 반응을 보이며 옷

11) 김미도, 「현실의 지평에 선 역사극의 무대」, 『객석』, 1988.3, 257~263면 참조.  
김문환, 「오태석론-비현실적 연극의 현실감각」, 『심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가(오태석희곡집2)』, 평민사 1994, 335~378면 참조

12) 김방욱, 「과거: 잃어버린 것, 잊고 싶은 것들에 관한 유희」, 앞의 논문 334~335면 참조.

13) <부자유친>은 1987년 초연 이래 여러 차례 재공연되면서 개작 양상이 다양하게 나타나는 작품이다. 이 글에서는 1999년 재공연 대본 『천년의 수인 오태석희곡집5』, 평민사, 2000)을 대상 텍스트로 하되, 1987년 초연 대본 문예진흥원 소장 과 1992년 재공연 대본 『심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가(오태석희곡집2)』, 평민사, 1994)을 참고하여 개작 양상을 부분적으로 살펴보았다. 이 밖에 각종 공연평과 1999년 재공연 녹화 자료(G-TV 방영 자료)를 참고하였음을 밝혀 둔다. 따라서 본고는 문학 텍스트인 희곡 분석을 기본 토대로 삼되, 공연 텍스트인 상연 작품의 시·청각적 기호를 논의의 대상에 포함시켰다.

입기를 거부한다. 영조는 상중에 나인을 건드린 세자를 꾸짖고 빙애를 잡아 들이라 명한다. 세자는 빙애를 잡으러 온 내관에게 칼까지 뽑아 보이며 강경한 태도를 보인다.

4. 덕성각 내설-내관은 흥씨에게 이 사실을 알리고, 빙애 대신 복례를 영조에게 들일 것을 청해 난국을 해결한다.

5. 휘령전(뜰)- 구선복이 어검(御劍)을 반잡고 세자의 광패함으로 인해 폐위시킨다는 취지의 반교문을 사관에게 작성케 한다. 영조는 세자에게서 왕권을 상징하는 익선관과 곤룡포를 빼앗는다. 영조는 이석문에게 세자의 폐위를 반대하는 송명흠을 죽이라 명한다.

6. 송명흠의 가묘-영조의 “목을 베어가라 하면 베지 말라”는 말장난 같은 어명으로 인해 송명흠은 목숨을 건지지만, 명흠은 왕의 성품이 정상적이 아님을 염려한다.

7. 휘령전(뜰)-영조는 세자에게 토굴 속에서 자신을 저주한 일을 재연하라고 강요한다. 상청 앞에서 벌였다는 음탕한 성교장면을 지켜본 영조의 분노는 극에 달한다. 영조는 세자의 폐위를 만류하는 신하들을 모두 파직하고, ‘큰일’을 사실대로 기록하는 사관마저 처형시킨다

8. 휘령전(뜰)-신하들의 파직과 사관의 처형으로 지치고 상심한 세자를 위로하기 위해 퇴장했던 신하들이 소고를 들고 나와 세자와 함께 흥겨운 춤판을 벌인다. 영조가 세자에게 악을 대령한 조신들에게 격노하다 후일에 보겠다면 그냥 나간다. 안심한 조신들은 잠시 쉬며 세자와 화투판을 벌인다.

9. "-세자는 세손이 보고 싶다고 조신들에게 청한다. 관을 챙겨 쓰라는 간청에 따라 세자가 의관을 갖추자 소신들과 더불어 경건한 춤을 춘다. 이때 빙애 대신 죽은 복례가 참혹한 형상으로 세자의 눈앞에 나타난다. 잠시 제정신이 들자 세자는 세손보기를 재촉한다. 헛것을 쫓아 칼을 휘두르는 세자를 지켜본 조신들은 ‘거사’를 서두르자고 논의하지만, 곧이어 구선복과 군사들이 등장하자 세자를 버리고 황망히 도망한다.

10. "-세자의 생모인 선희궁이 나와 ‘기운을 채리’라고 말한다. 그런데 이내 영조가 나타나자, 선희궁은 세자의 비행을 날날이 고하며 처단을 촉



구한다. 세자보다 세손을 보전하기로 선택한 것이다

11. " -명흠이 세손을 모셔오지만, 영조는 그를 내쫓고 세손을 품에 안는다. 부왕은 뒤주에다 세자를 가두라는, 추상같은 어명을 내린다. 죽음을 예감한 세자는 혜경궁 홍씨에게 이별을 고한다. 영조는 뒤주 안에 있는 세자의 머리 위로 시체를 쌓게 한다. 시체더미는 세자와 가깝게 지낸 액속들이다. 잠시 후 영조가 며칠이 지났느냐고 묻자 세자는 손가락을 내밀어 '이레'라 답한다. 영조는 가슴에 세손을 안고 세자에게 '네가 죽으면 종사는 보전될 것'이라고 외쳐댄다. 세자는 영조의 말을 흉내내며 조롱한다. 영조가 세자의 죽음을 재촉하는 가운데 천둥이 치고 이어서 세자는 죽음을 맞는다. 영조는 죽어 있는 세자를 발견한다. 홍씨는 애끓는 표정만 짓고, 뒤주 옆에 서 있다

<부자유친>은 조선조 혜경궁 홍씨가 기록한 『한중록(閑中錄)』에 기록된 사도세자의 비극을 소재로 하고 있다. 기존의 이야기를 현대적 시각으로 변형하고 있다는 점에서 일종의 패러디(parody)에 해당하는 작품이다. '부자유친(父子有親)'이라는 반어적 제목에서 유추할 수 있듯이 이 연극은 영조와 사도세자의 갈등에 초점을 맞추고 있다. 그러나 역사적 사실을 재현하는데 목적이 있는 것이 아니라 그 사건의 이면에 숨어 있는 원형적 갈등을 드러내고자 한다.

장면 1에서 세자는 부정극 사실을 외며 벽사의 춤을 춘다. 무(巫)가 된 세자가 벌이는 곳은 그 목적이 무엇인지 뚜렷하게 알 수 없으나, '무사천도'를 위한 것으로 추정해 볼 만하다. 본래 부정극은 본극을 행하기 전에 주변을 깨끗이 하는 준비 작업으로, 주위의 나쁜 기운을 물리치는 의식이다. 오태석은 부정극을 극 서두에 배치함으로써 극 전체가 한판 극이라는 인상을 강하게 주고 있다.<sup>14)</sup> 세자는 짧은 사실을 마치고 나자마

14) 박미리, 「<부자유친>에 나타난 극 구조의 효과」, 『한국극예술연구』 14집, 한국극예술학회, 2000, 120면.

자, 흰 천 사이로 내놓은 빙애의 머리를 바라(제금)로 찍는다. 머리 부분에서 피가 솟구쳐 올라 관객들을 섬뜩하게 만든다. 이때 세자와 빙애는 잔인하고 끔찍한 장면애 어울리지 않는 경박한 웃음을 터뜨린다. 세자와 빙애가 짓는 웃음은 사회적 금기와 규범으로부터 해방되려는 욕구의 표출이라 하겠다. 첫 장면에서부터 성스러운 것과 더러운 것 무시무시한 공포와 악마적 장난기를 결합시킴으로써 관객들은 혼돈의 세계에 어리둥절한 채 내팽개쳐진다.

장면 2에서는 혜경궁 홍씨의 내레이션이 스피커를 통해 낭송되면서 극적인 행동이 시작된다. 혜경궁 홍씨라는 관찰자 내지 보고자의 시각으로 진행되는 이 이야기의 무대는 따라서 기억과 회상의 공간으로 정의될 수 있다. 66세의 영조는 15 세인 정순왕후를 간택하고 ‘노안에 춘풍이 번진다.’

장면 3에서는 2층 무대에서 영조가 정순 왕후를 무릎에 안고 받을 희롱하며 즐거워할 때, 아래층 무대에서 세자가 의대증(衣帶症)에 시달리며 아버지 영조의 왕후 간택에 대해 부정적인 반응을 보인다. 상하로 양분된 무대구성은 부자 사이의 소원한 관계를 효과적으로 드러낸다. 세자는 자신이 믿고 의지하던 정성후의 죽음을 매우 ‘지통’해 하고 있다. 세자가 정성후의 초상을 끝내고도 토굴을 파서 효복과 저장을 그대로 넣어둔 것은 슬픔이 채 가시지 않아서라고 자백한다. 그러나 영조는 세자가 토굴 속에서 상복을 입고 자신을 저주했다는 모함만 믿고 세자에게 자결을 명한다.

세자는 영조가 너무나 어린 새 왕비를 맞아들인 것에 대해 묵시적으로 반감을 표명한다. 영조가 정순왕후를 간택한 사건은 양위할 의도가 전혀 없는 것으로 해석할 수 있다. 그것은 세자가 왕이 될 수 있는 가능성이 무한정 지연되는 것을 의미한다. 세자의 의대증이라는 괴질은 아버지 영조에 대한 무의식적 거부의 반응으로 읽힌다. 의대증 때문에 옷입기를 거부해하는 세자는 갈수록 병의 증상이 심해짐을 한탄한다. 또한 의관을

갖추는 일을 돕는 빙애를 횡대로 내리치는 등 난폭한 행동을 통해 아버지  
 지에 대한 공격성을 표현한다. 세자의 난폭한 행동은 아버지로부터 당하  
 는 학대를 타인에 대한 폭력으로 보상받으려 하는 것처럼 보인다. 시공  
 간적 배경이 다른 두 인물의 행위는 동일한 무대공간에서 동시에 진행  
 행<sup>15)</sup>되면서 갈등관계에 있는 영조와 사도세자의 대립을 선명하게 보여주  
 고 있다. 직접적인 연관이 없는 장면을 시공간적 논리를 무시하고 동시  
 에 병렬시키는 것은 몽타주에 의한 장면구성이다.<sup>16)</sup> 때마침 영조가 나타  
 나 세자가 나인을 가까이 두고 지내는 사실을 추궁한다. 영조는 승지에  
 게 나인 빙애를 불러들이라고 명하지만, 세자는 칼을 휘두르며 빙애를  
 데려가지 못하게 한다.

장면 4에서 내관은 혜경궁 홍씨에게 빙애와 비슷한 나이의 복례를 빙  
 애 대신 영조에게 보낼 것을 청한다. 부자 갈등의 틈바구니에서 아무런  
 잘못이 없으면서도 위기를 넘기기 위해 대신 죽어야 하는 ‘희생양’의 역  
 할이 복례에게 부여된다.

15) 오테석이 즐겨 쓰는 ‘동시적 진행방식’은 산대놀이의 구성원리에서 기인하는  
 것으로 파악된다. 산대놀이의 미알과장에서는 한 무대 안에서 소무와 놀아나는  
 영감, 영감이 돌아오기를 치성드리는 할미 장면이 동시에 진행되는데, 극히 가  
 까운 거리임에도 불구하고 들은 못 보고 못 듣는 것으로 설정된다. 이렇게 서  
 로 다른 장소에서 벌어지는 두 가지 사건을 동시에 보여줌으로써 극적 갈등이  
 날카롭게 부각되고 대비된다(조동일, 『탈춤의 역사와 원리』, 기린원, 1989, 139~  
 141면 참조).

오테석 자신도 <부자유친>의 구성 원리를 산대의 구조에서 빌어 왔음을 피력  
 하고 있다. “<부자유친> 같은 경우가 이룰테면 내가 의도하는 작업의 일환인  
 데, 그 놀아진 구조는 산대의 구조거든요. 산대의 정신을 바탕에 깔았기 때문  
 에 그 안에서 무대상의 곳과 때를 자유롭게 넘나들었잖아요. 산대를 차용했기 때  
 문에 가능했던 이야기지요.”(오테석, 「오테석의 창작활동을 중심으로 I」, 대담  
 서연호, 『문화예술』, 1994.3, 18면)

16) 몽타주의 기능 중의 하나는 소외효과이다. 몽타주는 익숙한 연관을 파괴하여  
 관객에게 충격 효과를 주고 인식을 강화하는 기능을 담당한다(김명찬, 「몽타즈  
 의 미학-하이너 뮐러의 70년대 작품을 중심으로」, 서울대 박사학위논문, 1996,  
 24~28면 참조).

장면 5, 6에서 세자의 수족과 같은 신하들이 하나 둘씩 파직되거나 죽음을 맞아 세자는 정치적 배경이 상실되어 간다. 영조는 이석문에게 세자의 죽음을 만류하는 송명흠을 쫓으라고 명한다. ‘목을 베어가라 하면 베지 말고 생명을 부지하려 하면 목을 베어 오라’는 말을 덧붙이는데, 이는 상식에 어긋나는 논리적 파탄이다. 따라서 세자뿐만 아니라 영조도 광기에 휩싸인 인물로 볼 만하다.

장면 7에서 영조는 세자에게 효복과 저장을 넣어 둔 토굴 속에서 빙애와 벌였던 행위를 재연하도록 종용한다. 더욱이 부왕은 세자가 자신을 저주했다는 심증을 굳힌 상태이다. 그러므로 세자가 어명을 거역하면 응당 반역에 해당하는 것이며, 영조가 믿는 것처럼 “토굴 속에서 한 대로” 그대로 행한다면 부왕의 체면을 손상하는 일이 될 것이다. 즉 영조의 명령에는 필연적으로 처벌이 내재되어 있다. 이것은 어차피 복종을 할 수 없는 명령이기 때문에 극단적인 폭력행사와 다름없다. 영조는 세자를 책망하고 비난하며 죄인처럼 취급한다. 자백을 강요하는 듯한 이 국면은 그야말로 ‘현장검증’을 연상시킨다. 1999년 개작하면서 이 장면은 이전의 판본들과 달리, 영조와 정순왕후의 성적 희롱을 길게 삽입하여 영조가 세자를 대하는 방식과 정순왕후를 대하는 방식의 차이가 확연히 드러난다. 영조는 세자에게 권위적이고 공식적인 언어로써 엄혹하고 냉정하게 대하는 반면에, 정순왕후에게는 우스꽝스러운 정도로 천진난만한 행동과 애정표현을 보여 대조를 이룬다. 이러한 상황 아래서 ‘딜레마(dilemma)’에 빠진 세자는 발작으로 대응한다. 여기서 우리는 세자의 광증이 ‘폭력’의 산물이며 ‘병적으로 왜곡된 관계’의 산물임을 유추해 볼 수 있다.

세자는 자포자기와 공포가 착종된 심리상태에서 토굴 속 상황을 재현한다. 하지만 사태의 심각성에도 불구하고, 세자와 빙애는 한바탕 놀이처럼 선정적인 춤을 펼쳐보인다. 세자는 오이껍질/바나나를 벗겨 입에 물고, 빙애는 거미처럼 엮드려서 섹스를 상징하는 행동을 연출한다. 차려진 상청 앞에서 성적 희롱을 부러 익살맞게 재현하는 이 장면은 그로테스크

효과를 유발한다. 우스운 것과 기괴한 것이 한 데 어울려 있기 때문이다. 일면 혐오스럽고 상스러운 세자의 모방 성행위는 아버지를 대놓고 모독한다는 점에서 비정상적인 패륜아로서의 행동이다. 아버지의 필연적 반응을 예상하면 끔찍하고 섬뜩한 장면으로 여겨진다. 더욱이 자신은 물론 세자의 죽음을 초래할 ‘참극한 형상’을 재연함에도 불구하고, 빙애는 몸의 쾌락과 고통을 극적으로 뒤섞는 듯한 괴이한 웃음을 지어내기에, 관객들에게 뒤숭숭한 감정을 불러일으킨다. 이와 같은 극중극 또는 현장검증 장면은 오태석 연극에서 흔히 발견되는 연극적 장치이다.

오태석은 ‘연극이 인위적 꾸밈’이어야 한다는 입장을 드러내는 방법의 하나로 극중극을 자주 활용한다.<sup>17)</sup> 관객이 된 영조 앞에서 과거의 행적을 재연해 보이는 토굴 속 성교 장면은, 진짜 관객들이 배우가 된 배우를 다시 보는 것이므로 펼쳐지는 행동은 현실성보다 연극적인 ‘놀이’라는 성격을 더 띠게 되는 것이다. 연극 속에 또 하나의 연극이 상연되는 형식이기 때문에, 관객은 ‘현실의 환영’으로서의 연극에서 한 단계 물러나게 된다. 이 극의 극중극은 형식상으로는 연극성을 내세우는 한편, 기능상으로는 숨겨진 진실을 드러내고 욕망을 분출하는 기능을 담당한다. 극중극에서 벌이는 모방 성교는 늙은 영조의 방사를 훔내낸 것으로, 세자는 영속성을 유지하려는 부왕에게서 절대 권력의 탐욕과 횡포를 발견한 것이다.

세자: 내게 몹쓸 병이 들어 죽일 놈의 자식이 있는데 그놈을 죽이고 나면 내가 자식이 또 하나 필요하고 그럼 내가 자식을 낳아야 하는데 내가 연로하여 더 이상 자식을 낳을 수가 없노라. 이 지통한 일을 어찌하면 좋다는 말이냐.<sup>18)</sup> (밑줄 강조: 필자)

17) 김명화도 극중극이나 현장검증의 기법을 연극 속에 또 하나의 연극, 이질적인 텍스트를 충돌시키면서, 연극의 인위성을 강조하는 장치로 설명한다.

김명화, 『오태석 희곡의 공간 연구-모더니티의 관점에서 바라본 닫힘과 열림의 세계』, 중앙대 연극학과 박사학위논문, 2000.6, 51~52면 참조.

18) 오태석, <부자유친>, 『천년의 수안(오태석희곡집)』, 평민사 2000, 291 면 이하

세자는 영조의 시각에서 자신을 객관화하고 있다. 세자가 인식하기에, 영조는 몹쓸 병에 걸린 자신을 버리고, 다른 아들을 얻고 싶어한다. 그러나 영조는 이미 연로하므로 자식을 낳을 수 없다. 세자는 이것이 ‘지통’한 일이라고 말을 뒤집는다. 당연히 허튼 짓에 불과한 영조의 방사는 호색의 의미로 이어진다. 그런데 이 대목은 듣기에 따라 영조가 몹쓸 병에 걸렸다는 중의적인 뜻으로 분석된다. 세자가 아버 흉내를 내면서 풍자하고 있다는 사실을 고려하면 그렇게 해석할 여지가 있다. 세자는 ‘방정맞고 선정적인’ 행위를 통해 자신의 왕성한 생명력을 과시하는 동시에 생명력이 소진된 늙은 영조를 우롱하고 희화화한다.

‘떡약별이 무섭게 내리찍는’ 느낌의 강렬한 조명 아래 진행되는 장면 7은 긴장의 마당이다. 격노한 영조는 세자를 두둔하는 신하들을 모두 파직시킬 뿐 아니라, 역사를 본대로 기록하는 사관마저 끌어다 처형한다. 영조도 세자의 광패(狂悖)함에 못지 않은 극단화된 파괴본능을 발휘한다. 초연 대본에 따르면, 이 장면에서는 소고춤 대신 세자가 효복을 찢어 목을 조르는 극렬한 몸짓을 반복한다. 억압적 아버지에 대한 공격본능이 현실적으로 차단되어 있으므로, 세자는 자학증세와 죽음의 충동에 사로잡힌 것이다. 목을 맨 세자와 그를 살리려고 끈을 뺏는 조신들의 절박한 몸짓이 역설적으로 흥겨운 군무와 흡사하다. 효복을 찢어 갈기를 낸 끈을 잡고 휘두르는 조신들은 마치 세자의 ‘분신’이나 ‘마리오네트’처럼 똑같이 움직인다. 이후 지친 세자를 위해 한 조신이 몰래 한약을 들여와 세자에게 먹이려 든다. 영조는 이석문에게 이 같은 짓을 시킨 송명흠의 목을 베라 한다. 허나 이석문은 목을 베는 대신 짐짓 상투를 베고 김술이 용렬하여 그러했다고 능청을 떠낸다. 이 장면은 생사를 결정하는 긴장된 순간에 익살스런 행동을 통해 긴장을 일시적으로 해소시켜 국면전환을 꾀한다. 영조에 의해 세자의 수족들이 거세되는 상황은 세자의 죽음이

본문 인용할 경우 주를 달지 않고 대신 괄호 안에 면수를 명기하기로 한다.

목전에 와 있음을 가리킨다. 이렇듯 극대화된 긴장은 어이없는 화투판 장면으로 이어지면서 관객을 극적 상황으로부터 이화시킨다.

장면 8에서 후원에 숨으려 하는 세자를 신하들이 만류한다 이어서 마음이 놓인 세자는 신하들과 함께 잠시 쉬며 노름판을 벌인다. 초연 당시에 없다가 재공연을 하면서 삽입된 장면이다. 앞서 죽음을 향해 치닫던 극대화된 긴장 상태는 느닷없이 화투판으로 바뀌면서 희극적 상황으로 전위된다. 이 장면에서는 세자와 신하들이 주고받는 언어유희가 특기할 만하다.

세자: 난 죽었네.

덕제: 저도 죽었습니다.

인한: 저도 죽겠습니다.

명흠: 그럼 저도

석문: 잠깐 견딜시다.

명흠: 죽읍시다.

세자: 경은?

석문: 저도 죽어야지요. (일동 웃는다)

세자: 역시 경들은 눈치가 빠르이. (후략)

(오테석희곡집, 296~297면)

얼른 보아 패를 두고 ‘죽었다’는 의미는 단순히 노름판에만 적용되는 상황 같다. 하나 좀더 궁리해보면 세자의 죽음을 끝까지 함께 하겠다는 신하들의 비장한 결의의 표백이자 변주임을 관객들은 깨닫는다. 내용상 ‘최후의 만찬’ 같은 비장함을 함의하고 있으면서, 예의 화투판이라는 놀이 형태로 비틀어 희화함으로써 그 비극성을 현격히 완화시키고 있다. 이후 영조의 수족인 군인들이 등장하자 ‘잠깐’ 견딜자고 한 석문은 그래도 잠깐 세자를 보위하려 노력하나, 처음부터 죽겠다고 자처했던 조신들은 세자를 애써 부정하며 ‘황망히’ 퇴장한다. 이 장면은 눈치가 빠른 경

들의 거동을 예시하는 동시에 압박한 상황의 복선이 된다. 권력의 역학 변화에 따른 이합집산의 양상은 비굴한 인간심리의 폭로라 하겠다. 이 기발한 장면은 소리를 가지고 노는 말장난을 통해 즐거움을 제공한다. 이렇듯 장난기 넘치는 말놀이는 풍자적으로 사용되고 있지만, 그로테스크의 희극성과 직접적인 관련은 없다. 그래도 역사극의 사건 진행 중에 요즘 화투패가 난데없이 등장하는 것은 ‘익히 잘 알고 있었던 것에 대한 낯설음’을 심화시킨다.

장면 9에서 세자는 세손이 보고 싶으면서 조신들에게 이를 간절히 청한다. 뒤이어 의관을 차려 입은 세자는 조신들과 더불어 경건한 춤을 춘다. 어떤 승엄한 분위기(Aura)가 감지된다. 연극 속에 어우러져 나타나는 춤과 동작은 상징화된 행위로 이해되며 전승연희의 일반적 특성과도 일맥상통한다. 이때 빙에 대신 죽은 복례가 눈앞이 빠지고 안면이 뭉개어진 참혹한 형상으로 세자의 눈앞에 나타난다. 죽은 녀이 현실에 무리 없이 개입하고 망설임 없이 대화하는 초현실주의적이고 표현주의적 형식만으로도, 이 극의 ‘연극성’은 충분히 입증된다. 게다가 화투판 장면에서 이어지는 복례의 등장은 불협화음을 일으키는 장면들의 상호 뒤섞임을 통해 비현실적이고 환상적인 이미지를 제공한다. 현실세계와 비현실세계라는 상반된 요소의 혼재는 그로테스크의 개념과 잘 부합한다. 흔히 기이하고 믿을 수 없는 현상 혹은 엽기적인 모습을 두고 그로테스크의 개념을 빌어서 표현한다. 그러나 현실과의 관련이 전혀 없는 장면의 나열인 경우, 끔찍하고 우스운 것이 등장한다 해도 그것이 환상이나 공상의 차원에 그친다면 그로테스크한 효과를 거두지 못한다. 이것은 그로테스크와 현실성의 밀접한 관계를 시사하는 동시에 비현실적이고 환상적인 것과의 친화관계를 말해준다. 세자의 눈에 보이는 초현실적 존재인 복례는 ‘희생양’이라는 문맥을 획득함으로써, 거대한 폭력 구조에 희생되어진 민초라는 현실적 의미를 전달하고 있다. 그로테스크는 인간의 논리 이성을 뛰어넘는 환상적이고 비현실적인 장면을 연출하는 것처럼 보이지만, 이



렇게 환상적인 낮선 세계는 우리가 살고 있는 현실 세계를 교묘하게 위장하여 반영하고 있는 것이다.<sup>19)</sup>

장면 10에서 세자의 생모인 선희궁은 먼저 세자에게는 ‘기운을 채리’라면서 영조가 지켜보는 앞에서는 친아들의 죄목을 열거하며 처단을 자청한다. 난폭한 세자 대신 세손의 안전을 피하려는 끔찍한 선택인 것이다. 선희궁의 ‘몽유병자’ 같은 거동이나 헛것인양 ‘빙글빙글’ 도는 모양이 내면의 고뇌와 절망을 암시해 줄뿐이다.

장면 11 신하들이 뒤주를 밀고 나오면 세자는 간절히 용서를 구하나 영조는 이를 단호하게 거절한다. “너 별근직은 저것의 내관 박필수 기생 별감 장인 무너-저 몹쓸 것하고 가차히 지낸 액속들을 모두 끌어내다 처단하라”(304면)는 영조의 대사에서 알 수 있듯이 세자와 함께 무고한 인명이 집단 학살된다. 유희성을 최대한 활용한 이 장면은 역-카니발적 의식(儀式)의 양상을 띤다.

‘달공질하듯’ 발을 구르는 신하들의 역동적인 무용동작은 과장된 양식화를 구축한다. 특히 이 장면에서 연출은 영조 이외의 모든 배역을 경직된 마리오네트처럼 일사불란한 집단적 동작으로 통일시킨다. 그리하여 영조가 곧 전체주의 이데올로기로서의 기능을 담당하는 닫힌 사회를 시각적으로 구현한다. 신하들은 뒤주에 갇힌 세자의 머리 위로 시체를 상징하는 등신대 인형들을 마구잡이로 쌓아 놓는다. 이 국면은 경쾌한 음악과 더불어 진행되어 관객은 ‘낮설어진 소외된’ 세계를 체험한다. 경박한 트로트 가락에 맞추어 경쾌하게 춤을 추는 동작으로 인해 폭력적인 놀이판으로 각인된다. 즉 역설적으로 폭력과 광대로 구축된 축제의 분위기가 지배한다. 우리는 역겹고 잔인하고 낮설고 끔찍한 동시에 희극적인 것에 대한 지각과 마주쳐서 팽팽한 긴장을 체험하게 된다. 처형장면에서의 시간은 놀랄 정도로 순식간에 비약한다. 연극적 환영에 끌어들이지

19) 전영운·류신, 「그로테스크의 형식·내용·수용」, 앞의 논문, 153면.

앞으려는 서사극적 기법의 맥락에서 이해할 수 있다.

절망적인 상황임에도 불구하고 심노한 영조를 신랄하게 조롱하는 세자의 행동은 관객들로 하여금 웃음을 유발시킨다. 세자의 골계적 언행은 희극적 숨돌리기(comic relief)의 기능을 넘어 도발적인 저항의 시도로 간주될 수 있다. 어쨌든 골계적인 분위기에 대해 관객은 유쾌하게 웃을 수만은 없는 난처한 입장에 처한다. 부왕의 무자비한 폭력이 가해져 세자를 희생시키는 이 장면은 논리적이고 합리적인 이해가 아니라 관객에 대한 감각적인 충격을 목표로 하고 있다. 시체를 끝까지 방치해두는 등의 잔인한 장면이 충분히 잔혹하게 표출되어 관객들에게 진정한 충격을 안겨준다. 1999년판 이전에는 푸대 같은 뒤주에 감금된 세자를 영조가 칼로 함부로 썰어대는 폭력적 광태를 보인다. 잔혹한 행동은 그 자체로 충격과 공포를 감염시킨다. 이도 모자라 격노한 영조가 뒤주 위로 올라가 마구 짓밟으면서 ‘네가 죽으면 종사는 보전될 것’이라며 발작적으로 외쳐댄다. 기어이 부왕의 무자비한 폭력에 의해 세자는 뒤주 속에서 무참히 희생되고 만다. ‘생명’과 ‘신성’을 상징하는 쌀 그 쌀을 담아두는 뒤주 안에다 아버지가 아들을 가두어 압살(壓殺)하는 이 장면은 아이러니한 거리감(distanz)을 조성한다.

배우들의 폭발적 열정이 표출되는 이 장면에서 음악은 물론이고 무대 장치, 의상, 소품 동작과 몸짓 등의 구성요소들은 본질적으로 이질적인 것의 혼합, 충돌, 융합 등의 무대 이미지를 형성한다. 즉 그로테스크의 특징인 ‘부조화’의 인상을 모두 지니고 있다.<sup>20)</sup> 결국 부조화라든가 끔찍해 보인다는 특징은 정상을 벗어난 상태라 할 수 있으며 익숙한 세계관을 흔들어버리기에 족하다. 무대 자체가 메시지를 전달하고 있는 것이다

20) 마이어홀드가 지향하던 그로테스크 연극 역시 음악과 동작, 그리고 대사와 동작이 일치하지 않는 불협화음적 합성을 추구했다. 김용수, 「몽타주 이론에 입각한 연극사와 연극기법의 재고찰」, 『한국연극학』 제5호, 한국연극학회, 1993, 177~178면 참조

이 작품이 주는 인상은 강렬하나 영조와 세자의 갈등은 해결의 전망이 보이지 않는다. 부왕에 의해 세자가 살해되는 괴이한 이야기는 관객들의 정서 속에 '영원히 해결되지 않는 갈등'을 남긴다. 갈등의 미해결이라는 결말구조는 그로테스크적 특징을 한층 부각시킨다.<sup>21)</sup> 이 작품에서 해결되지 않는 갈등은 비극적 상황을 희극적으로 처리하는 데서 오는 관객의 정서적 교착상태와 관련된다. 또한 부자간의 대립이라는 소재 자체가 영원히 해결되지 않는 원형적 갈등을 내포하고 있기 때문이기도 하다. 이러한 갈등의 미해결은 우스꽝스러움과 공포감이 뒤섞인 심리적 갈등 상태와 함께 인간에 의해 훼손된 현실의 '총체적 혼돈상'을 체험하게 한다.

오태석 희곡은 대부분 논리적 비약이 심한 장면이 삽화식으로 연결되어 있다. 아울러 인물성격이나 행동에서 일관성을 찾기 어려운 측면도 있다. 하지만 <부자유친>에서 확인되는 바와 같이, 사건진행 방식은 긴장을 요하는 장면과 이완을 요하는 장면이 교체 반복되도록 짜여져 있다.<sup>22)</sup> 그리고 한 장면 안에서도 수시로 골계와 비애가 혼합되며 긴장과 이완의 변용이 가해진다. 감정이 극대화된 장면 뒤에는 앞 장면과 달리 긴장을 이완시켜 주는 장면이 인위적으로 배치되고, 한 장면 내에도 골계적 행동 또는 논리적 인과성을 선뜻 찾기 어려운 춤과 몸짓, 음악적 요소가 삽입되어 줄곧 극적 긴장감을 구축하지 않는다. 이러한 희비극적 구조는 '비장'과 '골계'라는 상반된 정서를 충돌시킴으로써 독특한 의미와 효과를 거둔다.<sup>23)</sup> 결국 형식적으로 긴장과 이완을 교체·변환하는 구

21) Philip Thomson, *The Grotesque*, 김영무 옮김, 『그로테스크』 앞의 책 28면

22) 오태석 연극이 긴장과 이완의 반복구조를 갖고 있다는 견해에 대해서는 다음의 글에서도 확인된다. 김미도, 「한국 현대 희곡에 나타난 '굿'의 연극성」, 『한국연극학』 제9호, 한국연극학회, 1997, 45면; 김방옥, 「목화의 숨쉬기」, 『백마강 달밤에(오태석희곡집1)』, 평민사, 1994, 251~258면 참조

23) 희극적 장면과 비극적 장면이 교체 반복되는 오태석 연극의 구조는 전승연희인 판소리의 미학적 특질과도 긴밀한 관련을 맺고 있다. 판소리의 구성 원리를 보면 '정서적 긴장과 이완', '몰입과 해방'의 반복이라 말할 수 있기 때문이다. 판소리의 구조는 정점을 향해 모든 것이 집약되는 유기적 발전의 완결구조가 아

성원칙은 그로테스크적 경험을 수반한다.

## 2.2. 등장인물의 형상

오테석의 <부자유친>에는 신체적으로 불구 혹은 기형이거나 정신적으로 비정상적인 인물들이 다수 등장한다. 신체적 정신적 결함을 가진 불구적 인물들은 격화된 인간의 모습으로 나타나 우스꽝스러운 한편 혐오스러운 느낌을 동시에 전해준다. 극단적인 과장이나 왜곡에 의한 불구적 인물들의 구현에서 그로테스크의 특징적인 면모를 발견할 수 있다. 외형상의 변형에서부터 관객에게 인물의 비정상성과 모순이 암시되며 낯설고 기이한 느낌을 자아낸다. <부자유친>은 비극적 내용임에도 불구하고 등장인물들을 과장되게 희화화하거나 변형시킴으로써 그로테스크한 효과를 유발시킨다.

역사 속에서 걸어나온 영조는 덕망 높고 자혜로운 성군이 아니다. 영조의 외양은 극적 리얼리티를 훼손하지 않는 선에서 왕의 복장을 모방하고 있으나, 큰 장화를 신고 속에 반바지를 입어 움직일 때마다 맨 살을 드러내는 등 비정상성이 암시된다. ‘선 하나’라는 나이차를 무시하고 새 중전을 맞아들이는 영조의 행동은 그로테스크의 유형으로 해석할 수 있다. 법도에 따라 왕실에 정실 왕비를 들여야 한다는 치더라도 자연의 법칙에 대치되는 반상식적 행동은 ‘희극적 거리감’을 창출한다. 또한 왕으

---

니라 ‘긴장과 이완’, ‘몰입과 해방’이라는 정서적 미적 체험의 마디를 반복하는 구조를 지니고 있다. 또한 내용상으로 비장과 골계가 교체 반복되는 것을 발견할 수 있다. 판소리의 비장 부분은 청중을 극중 현실에 몰입시켜 공감을 유발하게 한다. 반면에 비속하거나 익살스러운 표현이 비장미와는 대립되는 골계미를 확보하게 된다. 이러한 골계는 비장한 대목에서 청중들이 갖게 되는 극적 환상을 차단하고, 극중 현실과 거리를 유지하며 그것을 객관적으로 바라보게 만든다(김홍규, 『판소리의 서사적 구조』, 조동일·김홍규 편 『판소리의 이해』, 창작과비평사, 1978, 103~127면 참조).

로서의 체통이나 위엄을 망각한 듯한 경박한 행동과 희극적 톤의 어조는 바흐쎈이 언급한 ‘고상한 것의 낮추기’로 파악할 수 있는데, 이 역시 웃음의 정서와 결부되어 있다.

영조 : 그래, 니가 효복과 저장을 만들어 토굴 속에 넣어 두었다고 하더라.

까닭이 무엇이나.

세자 : 감히 까닭이 있어서가 아니옵고 정성후 마마의 초상을 끝내고 나서도 그 슬픔이 가시지 않아 차마 버릴 수가 없어서 그대로 놔뒀던 것이오니다. (중략)

영조 : 니가 내 종이나.

정순왕후 : 족제비입니다. 다리가 네 개. 나오리 꼬립니다. 꼬리.

영조 : 꼬리. 파리. 니 가슴에 달린 파리가 몇 개

정순왕후 : 두 개. 다리도 두 개.

세자 : 지금이라도 사람을 보내어 알아보실 수 있겠사옵니다.

세자가 갑자기 발작하자 정순왕후가 놀란다. (287 면)

지엄한 아버지로서 아들을 꾸짖는 와중에 정순왕후와 나누는 성적 농담은 영조의 모순된 면모를 심화시키면서 국왕으로서의 절대적 권위와 품위를 추락시킨다. 이 장면에서 인간 상호간의 중요한 의사소통 수단인 언어는 ‘애매성’이나 ‘언어 층위의 겹침’을 통해 왜곡되어 있다. 또한 ‘나오리 꼬리→파리→가슴에 달린 파리’처럼 자유 연상에 기댄 말재롱이나 신소리는 희극성과 연결될 수 있다. 헌데 우스꽝스런 영조의 언행은 지나치게 극단화될 때 불안감을 조성하며 극적 긴장을 고조시킨다. 영조는 이석문에게 송명흠의 목을 베어 오라 명하면서, “저가 남의 집에 들거든 그 집 주인까지 목을 베고, 제 집에 들면 베는 척만 하라”고 명한다. 뿐만 아니라 “목을 베어 가라 하면 목을 베지 말고 생명을 부지하려 변명을 늘어 놓으면 목을 베어 오라” 한다. 이 같은 명령을 통해 영조의 언행이 비정상적이고 병적인 행태를 보이는 것으로 판단된다. 영조의 ‘번올한’ 성

품은 조신들마저 인정하는 바로, 이석문이 목 대신 상투를 베어오자 “뒤에 다시 보리라”면서 히죽 웃으며 나가는 국면에서도 명확하게 나타난다. 갈등의 내부요인이 세자의 광기만이 아니라 영조의 이와 같은 성격에서도 기인함을 알 수 있다.

<부자유친>에서 영조는 사도세자에게 무서운 부성(父性, 부정적인 부성으로 인식되며 가부장적 권력과 동일시된다. 막이 오르기 이전에 누적된 부자간의 갈등과, 토굴 속의 사건재연이라는 응축된 긴장상황이 교직되어 돌이킬 수 없는 파국으로 치닫게 된다. 영조는 용서해달라는 사도세자의 간청을 거절하면서 마지막으로 세손을 안아보려는 이들의 원마저 거부할 정도로 냉혹하다. 영조의 왜곡된 심리는 품안에 세손을 안고 열리는 동시에 뒤주 속에 세자를 가두어 죽이는 데에서 극대화되어 표현된다. 상식적인 인간 행동의 규범이 지나치게 무시될 때 관객들이 느끼던 분명치 않은 불안감은 당혹스런 공포로 바뀌게 된다. 아무리 어린 아이라 할지라도, 아들이 보는 앞에서 그 아버지를 죽이는 행동은 비정상적일 뿐만 아니라 잔인하기 그지없는 그로테스크한 행동의 전범이다. 또한 손자는 한껏 귀애하면서 그 손자의 아버지이자 자신의 아들을 학대하는 것은 아이러니컬하다. 희화화된 형상 뿐 아니라 왜곡된 의식과 태도를 보이는 영조의 행동은 그로테스크한 인물의 특징을 보여준다.

<부자유친>에서 세자는 시종 팬티 바람의 적나라한 나체로 무대 위를 활보한다. 때로 “본래 광폭함이 되살아난다” 세속적 굴레라 할 옷을 벗어 던진 채 육(肉)적인 존재로 살아가는 것이다. 즉 존재상태 자체가 카오스(chaos)에 들었다는 것이고, 성교와 살해는 그것을 상징적으로 드러내는 행위이다. 세자의 비정상적 행동은 그의 정신적 결함, 광기에서 비롯된다. 세자가 보이는 급작스런 발작과 이상 심리의 표출은 그로테스크한 인물을 표현하는데 좋은 소재가 된다. 의대중에 시달리는 세자는 아버지의 엄명으로 억지로 옷을 걸치기 위해 ‘희대’를 양팔 뒤에 끼우고 그것도 모자라 손을 묶으며 사지를 뒤흔다. 억살스러운 착상과 과장기법으로 희극적

인 작용을 유발시킨다. 이 장면은 관점에 따라 반쯤은 우스개로 반쯤은 겁에 질려 놀이를 벌이는 것처럼 보일 수 있다. 이와 함께 세자는 자신이 그토록 좋아하는 빙애를 횡대로 내려치는 등의 가학적 행동을 서슴지 않는다. 이러한 모습은 정상인의 상궤에서 벗어난 정신이상자의 행동으로 상식적인 범주에서 이해하기 어렵다.

세자는 영조의 명대로 이행할 수밖에 없다. 즉 세자는 토굴 안에 상체를 차려놓고 행했다는 ‘저주’의 행위를 음탕한 짓거리와 함께 과장되게 재현한다. 세자가 빙애와 벌이는 일탈적 성희는 그 행동의 비정상성으로 인해 그로테스크한 느낌을 불러일으킨다. 신체적으로 잔인하거나 음란한 행위를 목도하는 우리는 흔히 우스꽝스러우면서도 섬뜩한 공포에 휩싸이게 된다. 우리 내부 깊이 무의식의 영역에 은폐되어 있으나 분명히 작용하고 있는 가학적 충동이, 그런 것들에 대해 성스럽지 못한 환희와 야만적 기쁨을 나타내도록 하기 때문이다.<sup>24)</sup> 한편으로 세자는 어머니나 세손에게 외면당하거나 소외당하는 입장이다. 소중한 것들을 상실한 상태로 현실적으로 결핍된 것들을 채울 만한 대상이 부재한다. 차가운 침묵으로 일관하며 상호의상소통이 단절되어 있는 혜경궁 홍씨는 사랑과 위안의 대상이 아니다. 그래서 현실을 견디지 못한 세자는 ‘죽음의 본능’에 휩싸인 인물이다. 생의 의욕을 상실한 세자는 더욱 공격성과 파괴본능이 강해져 병적 기행과 반사회적 일탈행위를 일삼는다. 은밀한 사적 영역인 토굴 속에서의 퇴폐적 유희를 통해 위악적인 행동을 취하고, 부왕 앞에서 불경한 재연으로 불만과 절망상태를 표출한다.

그로테스크는 그것이 야기하는 급작스러운 충격효과 때문에 종종 공격 무기로 사용되는데, 그것은 풍자적이고 조소에 찬 해학적 문맥이나 악담 등에서 빈번하게 발견된다.<sup>25)</sup> 예를 들면, 죽을 수밖에 없는 비극적 상황 속에서 사도세자는 아버지의 말투를 따라 조롱투의 대사를 내뱉고,

24) Philip Thomson, *The Grotesque*, 앞의 책, 12면

25) 위의 책, 81~82면

자신이 살아 있음을 침묵으로 증언하듯 시체더미 밑에서 손가락을 뒤주 밖으로 붙쭉 내미는 익살광대짓을 벌인다. 가장 뜻하지 않은 때에 터져 나오는 엉뚱한 행동이기 때문에 의외로 관객들의 웃음을 불러일으킨다. 하지만 기쁨을 맛보는 순간 고통스럽게 죽어가는 끔찍한 상황이 인식되므로 슬며시 쓴웃음으로 바뀐다. 이렇듯 그로테스크에서 유발되는 웃음은 거침없이 터져 나오는 웃음이 아니라, 웃고 싶지 않은데 웃게 되는 억제된 웃음에 가깝다.

중 모양의 넓은 치마를 입은 선희궁은 쇠로 만든 지지대를 의지해 다닌다. 선희궁의 굽높은 부츠와 무거운 머리채는 흡사 그리스의 비극 배우들이 실제보다 더 커보이기 위해 착용했던 코투르누스(cothurnus)와 온쿠스(onkos)를 연상케 한다. 거동이 불편한 선희궁이 짚고 다니는 기괴한 지지대는 인물의 불구성을 드러내는 동시에 선희궁을 등신대 인형처럼 보이도록 한다. 기계-인간의 결합은 인간을 온기 없는 거대한 인형이나 마네킹처럼 보이게 함으로써 그로테스크 효과를 유발한다. “마치 몽유병자 같은 거동으로 거닐면서, 글을 소리내어 외듯 말한다.”<sup>301</sup> 먼는 무대지시문에서도 선희궁을 인형처럼 처리하고 있는 것을 발견할 수 있다. 이처럼 불구 혹은 기형적 인물은 수용자의 내면에 해소되지 않는 갈등을 조장하여 그로테스크 효과를 유발하기 마련이다. 인물의 왜곡에서 비롯된 혐오와 공포 같은 불쾌한 감정은 모종의 쾌감과 뒤섞이면서 혼란스러운 갈등과 긴장의 심리 상태를 조장한다. 1999년 이전 공연에는 우산을 지팡이 모양 앞세우고 나온 선희궁이 세자의 죄목을 알린 다음 검정 우산을 펼친다. 그러면 역시 ‘까만 천’이 길게 늘어져 생모를 둥그렇게 감싼다. ‘검은색의 종’ 같은 심상 역시 그로테스크한 형상에 해당한다. 시종 함구하던 생모가 천륜이 무색할 정도로 자식의 처단을 자청하는 대목에 이르면 섬뜩함을 가중시킨다. 외양과 음색 모두 양성 兩性의 이미지가 결합되어 있어 한층 이러한 효과를 이끌어 낸다.

1999년판 혜경궁 홍씨는 이전과 마찬가지로 공연에서 침묵으로 일관했



다. 홍씨의 유일한 행동은 영조가 뒤주를 내라고 명령할 때 뒤주 한켠에 서서 바라볼 뿐이다. 단지 애끓는 표정과 몸짓 연기를 선보인다. 서로 다가가 마주치는 상황임에도 불구하고 분리된 공간에 위치한 것처럼 반응 연기를 하지 않는다. 홍씨의 회상 속 인물들이기 때문으로 판단된다. 이전 공연에서 홍씨는 얼굴 형체가 지워진 흰색가면을 쓰고 나와 부동의 자세를 취한 채 앉아 있었다.<sup>26)</sup> 사실성이 철저히 배제된 백가면에, 손에 흰 목장갑마저 끼워 괴이한 느낌을 전달한다. 여기에 직접적인 대사는 한 마디도 없고 단지 스피커와 마이크를 통해 『한중록』의 내용 일부가 내레이션 형태로 낭독되는 데다 느리게 움직이는 등 인형같은 느낌을 준다. 이처럼 비정상적인 형태왜곡과 기형을 지켜보는 순간의 재미는 긴 시간을 두고 보면, 미지의 것에 대한 공포로 바뀌게 된다.

이 작품에서 희생당했거나 희생당할 대상은 대개 그로테스크하게 나타난다. 맨발에다 쓰개치마를 머리에 두르고 속에 빨간 타이즈를 입은 복례의 등장이 그 실례이다. 그녀는 흰색이므로 세자의 눈에만 보이는데 관객들은 우선 정체를 가늠할 수 없다. 세자가 다가가 쓰개치마를 벗기면, 음산한 음향과 함께 흥측하고 징그러운 가면들이 드러난다. 가면이라는 오브제는 세자의 폭력에 의해 이유 없이 희생당한 자들의 시체 토막을 의미한다. 괴이한 분위기의 가면은 인간 내면의 광적이고 반사회적인 정신세계의 투영이자, 감춰진 악의 정체성을 드러내기 위한 소도구로 기능한다. 이는 궁극적으로 그로테스크한 분위기를 자아낸다. 이 장면은 역울한 망령이 세자를 쫓아다니며 괴롭히는 진정 악몽 같은 형국이다. 잇달아 붉은 내의를 입은 복례가 사지를 떨면서 소리내어 웃는 바람에 탈

26) 오태석은 혜경궁 홍씨의 한이라는 건 우리가 상상할 수 없는 정도의 것이기 때문에 구체적 형상을 만들어 줄 수 없었다고 말한다. 혜경궁은 공연에 따라 실제 인형으로 대체되기도 했다.

오태석, 「오태석의 창작원리를 중심으로Ⅱ」, 대담 서연호, 『문화예술』 1994.4, 46~47면 참조

들이 꿈틀거리듯 마구 흔들거린다. 그것은 참담함과 섬뜩한 긴장을 구축한다. 그로테스크한 이 장면은 무서움과 동시에 일면 우스꽝스러운 감정마저 불러일으킨다. 이렇게 그로테스크가 유발하는 공포와 웃음은 종종 신체적으로 잔인하거나 비정상적인 것에 대한 반응으로 나타난다. 그로테스크는 ‘신체적으로 비정상적인 것’과 강한 친화관계를 가지고 있다.<sup>27)</sup>

광증에 시달리는 세자를 옹호하던 주변세력들은 차례로 거세당하고 지위를 상실한 세자를 아무도 구원할 수 없는 지경에 이르고 만다. 세자의 운명이 확고해지자 신하 역의 배우들은 기괴한 무리들로 돌변해서 만장일치로 잔인한 교살을 집행한다. 영조의 어명을 따르는 무리들은 도구화되고 기계화된 초인형(super-marionette)의 형상으로 환치되어 보인다. 커다란 힘에 의해 꼭두각시처럼 조정되는 ‘인간의 사물화’야말로 그로테스크의 한 유형이다.

이 작품의 인물구현에서 나타난 그로테스크 이미지는 기형, 불구, 병자, 엽기적 살인 등의 육체적 이미지 뿐만 아니라 인물의 말투, 행동양식, 분위기 등에 걸쳐 두루 형성되고 있다. <부자유친>의 등장인물들은 기형적인 모습으로, 다른 한편으로 익살과 웃음을 창조해내는 그로테스크가 적용되어 나타난 인물 형상이다. 이렇게 대상을 괴상하게 변형시킴으로써 현실의 모순을 폭로하고 은폐되어 있던 부조화를 인식할 수 있도록 자극한다.

### 2.3. 오브제<sup>28)</sup>의 활용

여기에서는 오브제의 기능과 효과의 층위에서 장면을 분석하도록 한다. <부자유친>은 여러 가지 방식으로 연극의 ‘연극임’을 의도적으로 드

27) Philip Thomson, *The Grotesque*, 앞의 책, 12면

28) 본고에서는 등장인물을 제외한 소품, 의상 등의 물리적 도구와 무대장치를 가리키는 한정적 의미로 쓴다.

러내고 있다. 무대는 2층 무대로 되어 있는데, 위층은 영조의 용상이 자리잡고 아래층은 사도세자를 중심으로 한 신하들과 나인들의 활동공간이 된다. 상하로 구별된 이원적 구도 위에 영조와 세자가 격리된 채 대치하고 있는 장면은 주제를 압축적으로 제시해 준다. 즉 공간의 분할은 부자간의 의사소통 단절을 노골화한다. 한편 이 두 공간을 오르내릴 수 있는 통로로 왼쪽에는 계단이, 오른쪽에는 무대 바닥과 연결되는 비스듬한 마루가 설치되어 있다. 2층 용상 뒤로는 네온사인으로 된 키치풍의 일월성신도가 배치되고 조명 기구, 스피커 등이 그대로 노출되어 있어 연극적 환상을 깨뜨린다. 장면과 장면의 이행방식은 무대 환경의 물리적인 변화 없이 간단한 소품이나 조명 변화, 배우의 현존 그 자체로 공간의 전환을 모색한다.

흑과 백이 주조를 이루는 과장된 의상은 궁중복식의 변형이거나 굴건을 쓴 상복차림이 주종이다. 이는 인간 속에 내재한 욕망, 공포, 집착, 애증, 삶과 죽음의 의식성(儀式性)을 부각시킨다. 이밖에 <부자유친>에는 그로테스크한 유희성과 희극성을 극대화하는 극적 고안이 다양하게 발견된다.

오태석은 초기작인 <이식수술>(1971)에서 전통연희인 꼭두각시놀음을 가지고 “다양한 기능을 가진 인형이 사람이 되고, 사람이 인형이 되는”<sup>29)</sup> 실험을 익히 한 바 있다. 그리고 이후 <사추기>(1979), <아프리카>(1984) 등에서 사람과 인형을 무대 위에 등장시켜 그로테스크한 효과를 추구했다. 인간과 흡사하면서도 꼭 같지는 않은 인형은 잠재적으로 그로테스크한 것을 가지고 있다. 인간처럼 생겼지만, 생명 없는 물체들은 희극적이면서 동시에 섬뜩하다. 관객이 입장하면 무대 위로 선희궁과 혜경궁 홍씨가 정면을 응시하고 인형처럼 서거나 앉거나 하여 정지된 사진 이미지 또는 활인화(tableau)의 형태로 제시된다 이들은 별다른 지시가 없으면

29) 오태석, 『오태석 연극 실험과 도전의 40년』, 대담 서연호 정리 장원재 연극과인간, 2002, 51면.

시종 부동자세를 고수하며 무대상황과 동떨어진 채 침묵 속에 지켜보면서 방관하는 모양을 취한다. 아들과 남편의 비극을 막기 위해 아무런 구실도 못하거나 동조해버린 사실로 인해서 거대한 인형과 같은 상징기호로 처리된 것이다.

1987년 초연 당시의 개시 장면은 더 충격적이다<sup>30)</sup> 관객들은 돌출 무대 형태의 삼면을 둘러싸고 관람하게 된다. 공연직전에 입장하면 박제된 것 같은 여러 부동자세의 인간 군상이 서거나 앉거나 혹은 누워 있다. 시종 밝은 형광 조명 아래 짙은 분장이나 탈을 한 등장인물과 등신대 인형, 인형과 사람이 결합된 형체가 무대에 함께 섞여 있어 제각기 분간하기 어려운 상태가 지속된다. 연극이 시작되면 비로소 배우와 인형의 구분이 단계적으로 드러나며 기묘한 혼란을 제공한다. 특히 생모인 선희궁은 통통 불은 몸집으로 기형화되어 상반신만 내놓고 커다란 고목 등걸 속에 들어가 있다. 이후 선희궁은 친아들의 죄목을 열거한 다음 미친 듯 웃으며 등걸 속으로 몸을 숨겨 버린다. 의도적으로 의복을 왜곡, 과장하고 인체를 기괴하게 형상한 것이다. 이처럼 매우 인상깊은 ‘조형적 장면구성’은 혜경궁 홍씨의 시점으로 전체 극을 진행해 나가는 방식과 맞아떨어져 극의 스타일에 효과적으로 기여한다. <부자유친>은 홍씨가 『한중록』을 펴놓고 역사를 술회하는 것으로 장면이 시작된다. 이를 개시 삼아 ‘박제된 역사의 이미지’가 지금-여기로 자연스럽게 소환되어 살아 움직이게 되는 것이다. 가면을 쓰거나 기형화시킨 인물, 무생물의 생물화, 오브제의 다양한 결합 등 그로테스크한 표현의 극대화에 중점을 둔 무대형상화가 돋보인다.<sup>31)</sup> 그로테스크한 묘시는 관객에게 무대사건을 거리를 두고

30) 초연 당시의 개시 장면을 효과적이며 인상적으로 논평한 평론가로는 김미도, 김성희 등이 있다. 김미도, 「현실의 지평에 선 역사극의 무대」, 앞의 글, 257~263면; 김성희, 「논리를 뛰어넘는 감각적 형상화」, 『연극의 사회학 회곡의 해석학』, 문예마당, 1995, 130~134면 참조.

31) 공연 전부터 등신대 인형, 마네킹, 연기자가 무대 위에 섞여 있다든가 인간과 인형과의 분신적인 동시 조작 기법을 사용한 것이 몇몇 평론가에 의해 일본연

비판적으로 인식하게 만든다.

장면 1은 공간표지가 따로 없으나 음습한 토굴에서 벌이는 행위로 보인다. 땅 밑 토굴은 세자의 암울하고 억압적인 현실을 반영한다. 토굴 속 거처는 두려움으로 인한 퇴행심리현상으로 파악할 수 있다. 인위적으로 판 토굴은 피폐한 정신의 세자가 도피할 수 있는 은둔처로서 모태(母胎)나 무덤의 공간을 표상한다. 궁중 내 토굴에서 부정굿이 연행된다. 부정굿은 굿의 절차상 맨 처음 굿청을 깨끗이 하고 부정을 물리치는 거리이다. 무대 앞뒤로 넓게 당겨진 흰색 천 사이로 빙애가 머리를 내놓고 있다. 망자의 저승길을 상징하는 길베 가르느 의식을 모방한 듯하다. 장면 명칭은 부정굿이나 실제 무대는 굿의 ‘말마’에 행하는 길가름이 연행된다. 따라서 이 굿이 망자를 천도하는 굿이라 유추해 볼 여지를 제공한다. 오락성이 농후해 일종의 굿놀이라 여길 수도 있다. 허나 이유를 막론하고 세자가 궁중에서 무당사설을 구송하는 등 천한 무의 노릇을 하는 것은 불미스러운 일이다. 유교문명의 관습과 금기에 대한 위반의 상황이다. 하물며 성스러워야 할 굿판에서 바라로 빙애의 머리를 내리쳐 피가 뿜어져 나오자 서로 웃는 해괴한 짓을 거듭한다. 세자는 억압된 욕망을 원시적 충동으로 발산한다. 난폭한 사도 마조히즘적 행위는 질서와 규범을 파괴하려는 축제의 형태로 볼 수도 있다. 아무튼 진의를 헤아리기 어려운 이 장면은 양립할 수 없는 이질적인 요소들이 한 데 뒤엉킨 비정상적인 상

---

극(분라꾸)의 영향을 질게 드러낸 장면으로 지적되었다. 그러나 이러한 수법은 배우들의 활인화와 연기양식으로 인해 그로테스크한 연극형식을 띤 <죽음의 교실>(1975년 초연)이라는 작품과의 친연성을 상기시킨다. 전위 연극인 칸토르(1915~1990) 개인의 기억과 회상이란 형태를 가진 이 연극은 배우들로 하여금 ‘초인형’적인 연기양식을 요구하고 있으며, 살아 있는 배우와 함께 등신대 인형을 사용하는 실험극이다. <죽음의 교실>을 1979년 뉴욕에서 관람한 최고의 작품으로 꼽는 오태석은 낯선 폴란드의 연극에서 우리의 탈춤과 닮은 구도, 형식, 극적 원리를 발견하고는 자신감을 획득하고 귀국한다. 오태석, 『오태석 연극: 실험과 도전의 40년』, 대담 서연호, 앞의 책 95~99면 참조

태를 강조한다. 미보다는 추에, 조화보다는 파괴에, 쾌보다는 불쾌에 더 무게감을 두는 그로테스크 양상에 합치된다.

장면 7에서 영조는 “매일 밤 토굴 속에 들어가서 상복을 입고” 아버지를 저주하였다는 모함에 의해 세자에게 토굴 속의 행위를 재연해보라고 명령한다. 결국 세자는 ‘붉은색 휘장’이 둘러쳐진 무대에서 빙애와 불안하지만 강렬한 성희를 모방해 보인다. 이는 아버지에 대한 불만과 반감의 병적인 표출이다. 선정적인 짓거리를 하던 중 저장상주가 짙는 지팡이를 크게 웃는 빙애의 입에 물게 하는 불경을 범한다. 심지어 ‘실성한 듯’ 이를 영조에게 들이댄다. 성적인 것은 그 자체로 그로테스크와 밀접하게 관련된다. 남근 모양의 오이 또는 이를 대용한 바나나, 장대라는 오브제는 유희적인 느낌을 넘어 불쾌한 웃음과 충격을 안겨준다. 이처럼 그로테스크는 흔히 ‘금기’와 연관된다. 세자에 의해 과도하게 희화화된 영조는 성애에 유난히 집착하는 인물로 묘사되며, 패러디로 인해 권위주의적인 모든 것이 과기된다. 상향적인 것을 무력화시키는 그로테스크 이미지라 하겠다. 1999년판 <부자유친>을 제외하고 토굴 속 재연장면에서는 정성후를 상징하는 커다란 인형이 등장하고 상청이 차려졌다. 밀폐된 공간 안에 놓여진 큰 인형의 형상은 괴기스러움을 유발한다. 의지할 데 없는 세자가 ‘큰어머니’ 정성후에 대한 상실의 아픔을 ‘지통’으로 표현하며 슬픔을 달래던 것은 세자의 안타까운 처지를 더욱 환기시킨다. 생모의 애정결핍도 암시된다. 하지만 달리 보면 비정상적 페티시즘(fetishism)적 도착행위로 보일 수 있다.

장면 11 광란의 분위기에 참여하는 무사들은 흰 상복 차림에 흰색 마스크를 써서 익명화된 존재들이다. 얼굴 없는 폭력의 얼굴은 그로테스크한 이미지를 효과적으로 시사한다. 1999년을 제외한 공연에서는 흰색과 대조를 이루는 검은색 비닐 앞치마를 입혀 기이한 제의의 세계를 강조했다. 일단은 극도로 비정상적으로 조합된 의상부터가 웃음을 일으키는데, 더구나 흥겹고 ‘낮익은’ 트로트 음악이 돌연 깔리기 때문에, 이 장면은

마땅히 ‘낯설게’ 된다. ‘부조화’한 음악에 맞춘 우스꽝스런 춤동작으로 인해 인형들이 길게 흐느적거리는 장면은, 마치 주검들이 벌이는 기이한 환(幻)의 축제를 연상시킨다. 참혹한 광경이 역설적으로 유희적이다. 배면에 깔린 차임벨 소리도 불안과 공포, 혼돈의 이미지를 증폭시킨다. 즐거운 가락과 몸짓이 무대를 가득 메우는데도 불구하고 관객들은 왠지 흥이 나지 않는다. 인형이라는 오브제가 영조의 어명에 의해 처형당한 시체라는 사실을 알기 때문에 신바람이 날리 만무하다. 신명나게 날뛰는 배우들은 도살장 인부들 모양 손에 든 쇠갈고리로 인형을 찍어 뒤주에 아무렇게나 쌓아 놓는다. 흡사 살육된 붉은 살덩이처럼 뒤주에 쟁여지는 시체더미는 잔혹성의 미학을 충격적으로 실현한다. 유희적 몸짓으로 가득 찬 광란의 살인놀이는 희생제의를 놀이화 또는 세속화한 경우로 풀이된다. 난폭하고 격렬한 행위는 익살맞은 동시에 끔찍하고 심지어 역겨운 면까지 지녀 강력한 감정적, 정서적 충격 효과를 수반한다. 이렇게 이질적인 무대요소와 대상의 합성은 비극적 정황과 분위기를 고조시키는 한편, 비극적 감상에서 탈피하도록 만드는 양면 가치적 태도를 취하도록 한다.

앞서 밝힌 대로 흰색 마스크를 착용한 무사들이 밀고 나오는 뒤주는 병원에서 흔히 사용하는 바퀴 달린 쓰레기통이다. 쓰레기통이라는 오브제는 실용적이고 유희적이며 상징적인 의미작용을 수행한다. 이러한 관습화된 전통의 일탈은 관객을 어리둥절하게 만들면서 소외효과를 일으킨다. 소외의 결과는 언제나 기대치를 벗어남으로써 일순간 우스운 상황을 조성하게 된다. 하지만 코믹한 상태는 곧 전율로 전이된다. 무사들이 피묻은 병원쓰레기통을 가지고 나올 때 마침내 관객들은 세상이 온통 광기로 가득 찬 정신병원으로 환치됨을 인식하게 된다.<sup>32)</sup> 우리들 일상에 만연한 폭력적이고 비인간적인 상황을 병리학적 징후로 표출하고 있는 것

32) 김미도, 「현실의 지평에 선 역사극의 무대」, 앞의 글 263 면 참조

이다. 그로테스크적 충격은 관객에게 익숙했던 세계를 낯설게 하고 전통에 익숙해 있던 관객들의 가치 기준을 뒤흔든다. ‘과도한 과장’과 ‘극단적 양식화’를 특징으로 하는 그로테스크가 구체적인 현실과 긴밀하게 관련되어 있음을 다시 확인시켜주는 대목이다. 일상의 용도와 달리 활용되는 오브제가 등장하는 이 장면은 오태석의 창조적 상상력이 확장된 결과이며, ‘해체’라는 현대 정신을 표출한 독창적 미장센으로 평가될 수 있다. 이는 전체 작품에 내재해 있는 강렬한 ‘모순’과 병적인 ‘도착’의 이미지를 한층 강조하면서 경험을 현재화하는데 기여한다.

### 3. 작가의식

오태석의 연극은 ‘유희 본능’에 철저히 침윤되어 있다. 따라서 놀이의 충동이 강한 <부자유친>은 원형질의 갈등을 내포하는 ‘놀이화된 제의’라고 해석할 수 있다. 질서와 규율을 교란시킨 사도세자는 사회적 불안과 위기를 초래한 죄목으로 처형당하는 제물이다. 세자의 죽음이라는 비극적 사건이 무대 위에서 희극적으로 연희될 때, 그로테스크한 효과가 발생한다. 하지만 이에 앞서 작가가 선택한 제재와 지향하는 주제 성격 자체가 불명료한 결말구조와 그로테스크를 배태하고 있다고 판단된다.

<부자유친>은 그로테스크를 전면적으로 추구한 작품이다. ‘천만고에 다시 없는’ ‘큰 사변’을 소재로 하고 있는 <부자유친>의 경우, 정상적인 가족관계의 전복을 통해 ‘총체적 혼돈상’을 야기하고 있다. 이 작품에서 일련의 사건 중심 축은 영조와 사도세자의 대립이며, 이것은 부자유친이라는 원초적인 격렬한 갈등을 기반으로 하고 있다. 그로테스크는 말하자면 부자유친 속에 내재한 존재의 근원적·문제적 성격에 대한 표현방식이다. 애증에 휩싸인 두 사람에게서 가장 쉽게 발견될 수 있는 마찰 상태는 음란하게 묘사되는 ‘성(性)적’인 측면이다. 성적인 것은 또한 그로테스크



의 특질인 ‘육체적 실제성’이나 ‘시각성’과도 잘 부합한다. ‘부자갈등’이라는, 해결이 도저히 불가능한 근원적인 문제에 접근하면서, 갈등의 요체를 형성하는 것으로 리비도적 욕망을 설정함으로써 그로테스크의 생성이 촉진된 것이다. 나아가 부자갈등은 늙음과 젊음의 싸움, 넓게는 죽음과 삶의 싸움으로 파악해 볼 수도 있을 것이다.

이미 언급했듯이, 오태석은 ‘산대의 정신’을 기저로 해서 <부자유친>을 산대의 구조로 재창조했다. 현대적인 의미와는 다소 거리가 있지만, 산대놀이 양식에서 그로테스크한 특질을 찾기란 어렵지 않다. 원초적인 놀이성이 강한 산대놀이, 즉 탈춤은 희극과 비극의 특성을 아울러 지니고 있는 전승연희이다. 희극적 분위기가 압도적으로 풍미하면서도 중국에 가서는 죽음과 파멸로 끝을 맺는 탈춤의 구조<sup>33)</sup>는 이 작품을 설명하는 데 있어 유효한 틀이 된다. 탈춤을 구성하는 중요한 요소인 노래와 춤은 <부자유친>의 그것과 마찬가지로 희극적 요소 못지 않게 비극적인 요소가 짙게 깔려있다. 등장인물들이 부르는 노래와 음악은 희극적 요소와 함께 구슬프고 음울한 노랫가락도 사용된다. 이러한 특성은 춤에도 적용되는데, 활달하고 신명난 춤사위와 더불어 한과 비애, 우수가 서린 동작, 종교적인 경건한 춤을 취하기도 한다

태생적으로 그로테스크를 지향하는 <부자유친>은 다층적인 의미를 포함하고 있는 작품이다. 첫째 층위는 파시즘적 권력에 대한 통렬한 비판과 여기에 예속된 사회의 부조리를 가시화한 것으로 읽을 수 있다. 극중 현실은 수직적 위계질서가 철저한 닫힌 사회이며, 일체의 이탈을 허용치 않는 획일주의적 세계이다. 권력이 있는 곳에 저항이 상존하듯이, 부왕에게 절대 복종해야 하는 세자는 단정하지도 정상적이지도 않다. 본

33) 김옥동은 거칠지만 탈춤에 산재되어 있는 그로테스크한 특징을 지적하여 탈춤의 미학을 살펴보았다. 그는 탈춤을 “인간의 정신적 평화를 깨뜨리고 사회적 질서와 완전성에 도전하는” 연희 장르라고 주장한다.

김옥동, 『탈춤의 비희극적 성격』, 『탈춤의 미학』, 현암사 1994, 90~96면 참조

을 보여야 하는 그가 보수적인 윤리(따라서 사회적 윤리)와 도덕적 질서를 송두리째 휘저어 놓는다. 즉 정신적 자유, 비극적 고뇌, 불안 소외를 정상성에서 벗어난 인체표현과 정신착란으로 왜곡되게 나타낸다. 정당한 법도와 윤리를 위반한 난음(亂淫), 폭행 살인 등 극단적 폭력을 행사하는 것이다. 금기가 위반될 때 범람하는 무질서를 바로잡기 위해서라도 부왕은 광기 어린 폭력을 응징해야 한다. ‘폭력을 응징하는 폭력’이 합법적으로 작동하는 것이다. 무서운 파시즘은 이때 등장한다. 부왕은 더 이상 자체의 정당화를 필요로 하지 않는다. 부왕이 행사하는 폭력의 정당성은 세자의 사악함과 부정에서 도출된다. 상대가 나쁘다는 것만 증명되면 그것을 진압하는 과잉 억압은 문제되지 않는다. 무고한 인명들까지도 세자로 인해 함께 참살된다. 물론 세자는 상식적 규율을 위반하고 관습을 뒤엎는 폭력적 행위를 일삼았기 때문에 감금되고 처벌당한다. 그런데 ‘천리’로 보나 ‘인정’으로 보나 있을 수 없는 근친살해라는 사태의 발생이 오직 세자의 광패함에 기인한다고 보는 것은 타당하지 않다. 왕위의 계승자로서 그간의 폭력은 세자의 주장대로 ‘죽을 죄’가 아니라고 여길 수도 있기 때문이다. 이 작품에서 부왕은 세속적인 권력욕과 육체의 탐닉에 빠진 인물로 묘사되며 기괴하고 우스꽝스럽게 그려지고 있다. 생사를 맘대로 여탈하는 부왕은 쾌락마저 독점하려는 듯하며, 권위를 보존하고 독선적 체제를 유지하기 위해 세자를 억압하고 희생시킨다. 세자의 광패는 지배권력의 욕망을 은폐하는 수단이 된다. 따라서 영조는 타인을 파괴해서라도 자신의 세계 내에 편입시키고 복종시키려는 교활한 독재자의 형상과 일치한다. 그러므로 이 작품은 독재적 질서나 체제 권력에서 파생되는 현실적 모순을 고발하고 문제삼는다는 함의를 내포하고 있다고 하겠다. 작가는 그러나 누가 옳고 그르며 희생자인지를 선명하게 말하지 않는다. 바꿔 말해 세상의 모든 존재와 관계는 이분법적 사고로 파악되지 않음을 전달하고 있다. 오태석이 그리고 있는 것은 권위적이고 허위적인 서열이 지배하는 부조리성의 세계이다. 다만 부자의 심리와 행

동을 살펴보면 둘 다 자기 혹은 타인을 파괴하려고 하는 ‘죽음의 본능’이 강박적으로 느껴진다. 적어도 광기의 측면에서 ‘부자유친’이라는 사실이 주지된다. 이렇게 주요인물들의 비정상적인 심리가 극을 추동하는 요인으로 작용한다는 것은 작가가 바라보는 세계관의 문제와 연관될 수 있다. 부왕과 세자 모두 부조화와 결함을 지닌 인물들로 이러한 왜곡된 심리는 그들이 몸담고 있는 사회의 이상성과 결핍을 암유한다. 이 작품이 그려내는 세상은 광기와 혼돈으로 가득 차 있고, 그 속의 인간은 욕망, 파괴, 공포를 지닌 모순적 존재로 재현되고 있다.

둘째 층위는 공적이고 당위적인 역사관의 비판 차원이다. ‘남성=대주체(Subject)=국가’라는 비유 체계에 익숙한 우리의 가부장적 신화에 견주어 보면, 남성/국가는 피비린내 나는 학살이나 정쟁(政爭)을 유발하고 주도한 책임을 면할 수 없다. 이렇게 본다면, 피압박자인 여성이 슬회한 ‘있었던 사실’에 대한 기록은 남성의 그것과 사뭇 다를 수밖에 없다. 이 작품에서 서술적 화자인 혜경궁 홍씨는, 극의 서두와 결말에서 짧게 극적 상황을 전달하는 것 이외에 무대에서 거의 퇴장하지 않고, 사건들을 외부에서 응시한다. 홍씨는 ‘성’의 억압을 표징하는 침묵의 양상을 재현하며 관찰자 시점에서 사건을 증개하는 것이다. 그는 피해자의 관점에서 오욕을 견디며 역사를 증언하는 역할을 맡는다. 결국 남성에게 의해 정체성과 개성이 ‘몰수’되어버린 여성의 담론이 역설적으로 남성이 주도하는 공적 담론의 장에서는 담기 어려운 사적인 것, 말할 수 없는 것들을 기억하고 발화함으로써 구심적이고 위계질서화한 이데올로기의 허구를 탈신비화하는 데 일정한 기여를 한다.

오태석은 <부자유친>을 통해 합리라는 명목으로 자행되는 ‘폭력적 질서’에 대한 강한 거부의 뜻을 표시한다. 자율적 가치가 구속되는 이 세상에서 마구잡이로 일어나는 폭력행위와 아무렇지도 않은 듯이 자행되는 살인은 우리 사회에 만연되어 있는 ‘잔혹함의 일상성’, 그리고 그러한 ‘일상성의 잔혹함’을 강조하기 위해 의도된 것으로 풀이된다. 해서 이 작품

은 넓게는 문명사회, 좁게는 현대사회의 폭력성에 대한 비판과 경고의 의미로도 볼 수 있다. 아버가 자식을 살해하는 것은 아무래도 사람 노릇이 못되는 데도 불구하고 합법화되고 정당화된다. 부왕 영조는 현실원칙, 질서, 권력, 국가기구에 대한 알레고리적 의미로 파악된다. 세자는 사회적 규범 자체가 믿을 만한, 일관성 있는 체계가 아니라는 사실을 체득하고 있다. 극중 세제는 지배적 담론에 의해 인간의 육신을 구속하고 확대하는 처벌과 훈육의 세계, 생명이 심각하게 훼손되는 세상에 대한 환유이다. 때로 늙은 아버지는 자식에 대한 연민이나 애증을 드러내기도 한다. 그런데 결국, 이성과 합리를 자임하는 부왕은 광기의 세자를 제거하는 과정에서 오히려 그 자신이 더 광포한 양상을 띤다. 잔인하게 왜곡된 친국(親鞠)장면은 이러한 아이러니를 여실히 제시한다. 영조는 왕조의 지속과 영속성을 위해 수단을 가리지 않고 억압적 도덕과 폐쇄적 질서를 강제한다. 권력의 음험한 의도를 폭로하고 관습적 질서에 도전한다고 볼 수 있는 세자조차 왜곡된 폭력욕망이 내면화된 인물이다. 폭력성에 길들여진 세자는 ‘자기 안의 파시즘’을 양성하게 된다. 한편 세자를 옹호하고 참견하던 배우들이 폭력을 묵인하거나 참여하는 입장의 신하들을 연기함으로써 마치 역할놀이와 같은 연극의 ‘유희성’을 노골화한다. 이는 권력의 형식과 나약한 인간심성을 풍자하고 희화하는 기능을 아울러 담당한다. 부당한 폭력과 무고한 희생을 자행하는 세자와 영조 그리고 이들의 광란의 놀이를 비굴하게 용인하고 타협하는 신하들의 모습은 “집단적 최면상태”<sup>34)</sup>에 빠진 현대사회의 병폐와 부조리를 섬뜩하게 폭로한다. 극중 세상은 질서를 유지한다는 명목 하에 잔혹한 폭력이 난무하고 병적인 관계로 일그러진 그로테스크한 세상이다. 그로테스크한 표현으로 묘사된 시대는 불합리한 모순이 비등한 시대라 지칭된다.

이 연극은 역사 속 인물들이 빚어내는 갈등을 통해 사회적 현실을 반

34) 서연호, 「1987년의 연극」, 『동시대적 삶과 연극』, 열음사, 1988, 373면 참조.

추한다. 또한 공동체적 삶이 집약된 현실을 표현하여 결과적으로 이데올로기의 베일을 벗긴다. 작가는 왜곡과 과장을 수단으로 불길하고 낮은 세계를 무대화해 관객들에게 심리적인 충격을 던져주며, 동시에 사회의 근저에 깔린 지배체제의 모순을 인지하도록 자극한다. 나아가 불명료한 결말구조로 인해 문제는 끊임없이 반복되고 순환될 수 있음을 암시하고 있다. 그리고 관객에게 수용되는 심각한 여운은 우리의 현실을 ‘낮설게’ 바라보게 함으로써 현실의 모순과 삶의 부조화에 대한 강렬한 깨달음으로 이끈다.

오태석은 혼란스럽고 실체를 파악하기 어려운 현 세계를 묘사할 수 있는 가장 좋은 방법으로 그로테스크를 파악한다. 그는 정신병원 같은 무대 위의 세계를 통해 현실세계에 대한 환멸을 폭로하고 있으며, 광기어린 인물에 의해 ‘전도된 세상’의 의미를 폭로하는 기능을 수행케 한다. 현실을 그로테스크한 것으로 판단하는 작가는 그로테스크를 작품의 구조적 틀로 수용해 이를 작품 속에 구현한다. 또한 기괴하게 뒤틀린 <부자유친>의 갈등세계는 인간에 의해 타락한 세상과 혼돈 상황에 대한 비유로서 기능한다. 오태석은 충격적이고 기이한 상황들을 골계적으로 표현하여 보는 이로 하여금 재미와 웃음을 유발하도록 인도한다. 그리고 그러한 웃음 뒤에 실재하는 사회적 병리나 인간의 모순을 지적하여 그로테스크한 미적 효과를 강조하고 있다.

#### 4. 결론

지금까지 오태석의 <부자유친>을 분석대상으로 하여, 이 작품의 두드러진 경향인 그로테스크가 소재, 오브제, 등장인물, 구조에 관여하면서 지속적으로 추구하는 효과와 목적을 살펴보았다.

<부자유친>은 오태석의 그로테스크한 연극적 상상력이 절정을 이룬

실험극이다. 실험극인 만큼 극적 환상(dramatic illusion)을 깨뜨리기 위해 온갖 방식이 동원되어 기존 재현방식의 해체를 시도한다. 또한 오태석 연극의 특징인 기발한 ‘희극성’과 ‘놀이성’이 충만되어 있는 한편, 극단적인 그로테스크 스타일이 여러 가지로 활용되어 감상층에게 모순된 감정의 공존을 유도한다. 인과율이 파괴된 화소(話素) 중심의 서사의 흐름과 축약된 이미지, 자의적인 상징과 기호, 삶과 죽음 의식과 무의식이 뒤엉킨 오태석 특유의 공연미학 앞에서 관객들은 돌연한 충격과 당혹감을 체험하게 마련이다. 그는 관객의 의식과 감수성을 극도로 교란시키는 연극적 상상력을 통해 삶이란 하나의 혼란덩어리라는 사실을 부각시킨다.

오태석은 사회에 대한 첨예한 문제의식과 통찰력을 갖춘 작가이다. 마땅히 폭력이 현재화(顯在化)된 <부자유친>의 의도는 기이한 역사의 비화를 체험하고 이해하려는 놀이에 그치지 않는다. 이 작품은 작가의 눈에 비친 터무니없는 정치현실과 괴상한 권력의 횡포를 아이러니스트의 시각으로 재구성한 작품이라 말할 수 있다. 다시 말해 이 작품이 씌어졌던 1980년대라는 폭력적 현실맥락과 무관하지 않다고 본다. 부왕의 권력 의지는 국가의 존망을 위태롭게 하는 사회 불안요소를 일거에 혁파하여 질서를 확립하려는 파시즘적 욕망에 기초하고 있다. 게다가 ‘내가 아니면 안 된다’는 식의 파시즘의 논리는 권력을 순조롭게 이양하지 않으려는 독재와 장기집권으로 점철된 우리 현대사의 문맥과 겹쳐진다. 즉 과거의 음산한 참극은 실재하는 국가 테러의 악몽을 환기시킨다. 그런데 섬뜩한 역사를 제재로 하고 있는 이 작품은 역사적 사건의 반추나 동시대 현실에 대한 우의적 해석에 머물지 않고 후기산업사회의 파괴적 징후를 조망하는 차원으로 확대될 수 있다.

그로테스크한 연극 <부자유친>은 인간심성의 병리와 거시적 모순 질서를 극명하게 드러내는데 유효한 지평을 제공한다. 이 작품은 내면화된 권력 통제의 폐해를 들춰내면서 과도한 규범적 질서의 심층의도를 되짚어 보게 한다. 중층적 갈등구조를 형성하고 있는 인물들의 꼭두각시화를

통해서는 현대인의 비인간성과 허위성을 아울러 비판한다. 일상화된 폭력과 폭력을 응징하는 폭력의 반복이라는 모순을 극단적인 왜곡, 과장, 전도 등의 전략을 구사해 낯설게 표현함으로써 그 실상을 포착한다. 무대형상화에서는 이질적인 영역의 혼재와 해체적인 구조 같은 그로테스크한 예술형식과 더불어 기괴한 내용을 통해서 현대성과 부조리로 접철된 현실을 충격적으로 전달하고 있다.

헌데 작가는 이 작품에서 현실의 폐단을 해결할 수 있는 어떤 단서나 치유의 방안을 제시하고 있지 않다. 이렇듯 불명료한 결말구조는 전망이 불투명한 동시대의 상황과 징후를 반증하는 데에는 효과적일 수 있지만, 참혹한 혼돈의 세계 속에 어떤 변혁의 가능성이나 명쾌한 문제해결이 가능하지 않다는 역설(力說)로 이해된다. 오태석은 단지 절망적 상황인식과 비극적 세계관으로 오늘의 파괴해진 세계상을 날카롭게 투시할 뿐이다. 하지만 이러한 시선마저 없다면 우리가 살고있는 혼란스러운 현재의 모순을 인지하지 못함은 물론 그 안에 있다는 사실조차 망각하기 십상일 터이다.

오태석은 문학적, 일상적 연극의 범주에서 벗어나 ‘연극적인 연극’을 창출하기 위해 정열을 쏟은 창조적 ‘공연작가’라고 말할 수 있다. 실로 그의 작품에 나오는 기상천외한 오브제, 인물들과 줄거리까지도 기괴하기 짝이 없다. 실험성이 강할 뿐 아니라 파괴적 창조성과 상상력이 충만한 오태석의 근본적 성향은 그로테스크 쪽으로 이끌려가기 쉽다. 독창적 방법론으로 극화해 나가는 과정에서 산출된 충동과 전복의 표현들은 다양한 미적 경험을 가능하게 할 뿐만 아니라 사람들의 사고와 인식을 새롭게 각성시킨다. 그의 모호한 유희성은 관객에게 당혹스러움과 난해함을 야기하지만 궁극적으로 관객 자신의 시각으로 작품을 해석하려는 여지를 확장시키며, 의미를 발견하려는 적극적 ‘참견’의 필요성을 제기한다. 소외 효과, 웃음, 그로테스크를 통해 연극적 환영을 파괴하고 거리감을 취하게 함으로써, 관객이 능동적으로 작품을 비평하도록 유도하는 것이

다. 결과적으로 현실이 가지고 있는 문제적 상황을 반영한 그로테스크한 무대는 관객의 몰입을 차단시켜 성찰의 폭을 넓혀주는 데 기여한다. 극의 종결과 함께 관객은 변화되어야 할 세계를 인식하고 사유할 수 있게 된다. 이 연극은 그로테스크한 시선으로 사회적 갈등을 재현해 현실을 제대로 파악케 하려는 놀이인 셈이다.

끝으로 오태석 작품에 나타난 그로테스크의 형태와 양상을 더욱 면밀히 검토해 보면, 이것은 의외로 그가 예술적 토대로 삼고 있는 우리 전승연희의 풍요로운 유산에서 길어 올린 미학적 원리나 특질과도 거리낌 없이 상통함을 발견할 수 있다. 그는 과거 우리의 연희들에 대한 연구를 거듭하여 그 구조, 원리, 기법을 현대극에 지속적이고 광범위하게 적용하여 왔다. 일련의 많은 시도들 속에서 <부자유친>은 의도적으로 실험했던 전승연희양식의 기법들을 심도 있게 구현한 작품이다. 필자가 그로테스크의 미학적 특성으로 살펴 본 <심청이>에서도 인물의 등·퇴장 방식이나 시공의 자유로운 처리 등 꼭두각시놀음의 극적 원리를 차용한 바 있다.<sup>35)</sup> 두 작품 모두 과거의 예술을 새롭게 수정하려는 패러디 기법을 원용하고 있다. 극적 환상에 의존하지 않으면서 자유롭고 해방된 놀이성이 강한 실험극이라는 사실도 공통된다. 이와 더불어 암담한 현실을 희비극의 색채로 조명하면서, 좀처럼 해결할 수 없는 갈등이 기괴와 난장의 유희 형식으로 희화되어 나타난다. 이를 통해 확인되는 것처럼 오태석의 전위적 예술작업 밑에는 전통성이 뿌리깊이 자리하고 있음이 확인된다.

35) 장성희, 「오태석 연극에 나타난 전통극의 놀이성 연구-〈심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가〉를 중심으로」, 앞의 논문, 참조.



## 참고 문헌

## 1. 기본 자료

- 오태석, <부자유친>(1987년 초연 대본), 문예진흥원 예술자료관 소장.  
 \_\_\_\_\_, <부자유친>, 『심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가(오태석희곡집 2)』, 서울:평민사, 1994.  
 \_\_\_\_\_, <부자유친>, 『천년의 수인(오태석희곡집)』, 서울 평민사 2000.

## 2. 논문 및 평론

- 강연경, 「보나벤투라(Bonaventura)의 『야경(Nachtwachen)』에 나타난 그로테스크 연구」, 연세대 석사학위논문 1999.  
 권선형, 「사실주의와 그로테스크-빌헬름 라베의 소설 『포겔장의 서류들』 고찰」, 『독일문학』 73, 한국독어독문학회, 2000, 1~28면  
 김명찬, 「몽타즈의 미학-하이너 뮐러의 70년대 작품을 중심으로」, 서울대 박사학위논문, 1996.  
 김명화, 「오태석 희곡의 공간 연구-모더니티의 관점에서 바라본 단합과 열림의 세계」, 중앙대 연극학과 박사학위논문 2000.6.  
 김문환, 「오태석론-비현실적 연극의 현실감각」, 『심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가(오태석희곡집2)』, 평민사, 서울1994, 335~378면  
 김미도, 「현실의 지평에 선 역사극의 무대」, 『객석』, 1988.3, 257~264면  
 \_\_\_\_\_, 「한국 현대 희곡에 나타난 곳의 연극성」, 『한국연극학』 제 호, 한국연극학회, 1997, 29~50면.  
 김방욱, 「목화의 숨쉬기」, 『백마강 달밤에(오태석희곡집1)』, 서울:평민사, 1994, 250~265면.  
 \_\_\_\_\_, 「과거 : 잃어버린 것 잊고 싶은 것들에 관한 유희」 『열린 연극의 미학』, 서울:문예마당, 1997, 296~341면  
 김성희, 「논리를 뛰어넘는 감각적 형상화-〈부자유친〉」, 『연극의 사회학 희곡의 해석학』, 서울:문예마당, 1995, 130~134면  
 김용수, 「몽타주 이론에 입각한 연극사와 연극기법의 재고찰」, 『한국연극학』 제 5호, 한국연극학회, 1993, 56~66면  
 김정용, 「그로테스크와 희극적인 것-호르바트의 민중극을 중심으로」, 『독일문

- 학』 60호, 한국독어독문학회 1996, 127~145면
- \_\_\_\_\_, 「부조리극과 그로테스크극-이오네스코와 뒤렌마트의 극을 중심으로」, 『브레히트와 한국연극』 6집, 한국브레히트학회 1998, 179~200면
- 박미리, 「〈부자유친〉에 나타난 극 구조의 효과」, 『한국극예술연구』 14집, 한국극예술학회, 2000, 98~126면
- 신창규, 「뒤렌마트 희극의 근본구조로서의 그로테스크」, 서강대 박사학위논문 1995.
- 오태석, 「오태석의 창작활동을 중심으로 I」, 대담 서연호 『문화예술』, 한국문예진흥원, 1994.3, 46~51면
- \_\_\_\_\_, 「오태석의 창작원리를 중심으로 II」, 대담 서연호 『문화예술』, 한국문예진흥원, 1994.4, 17~22면
- 유인경, 「오태석 연극에 나타난 그로테스크-〈심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가〉를 중심으로」, 『한국극예술연구』 16집, 한국극예술학회 2002, 216~244면.
- 장성희, 「오태석 연극에 나타난 전통극의 놀이성 연구-〈심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가〉를 중심으로」, 중앙대 연극학과 석사학위논문 1996.
- 전영운·류신, 「그로테스크의 형식·내용·수용: Wolfgang Kayser와 Arnold Heidesieck의 이론을 중심으로」, 『중앙대 인문학연구』 31집 2001.2, 149~169면
- 홍기정, 「손창섭 소설의 그로테스크 미학 연구」, 고려대 석사학위논문 2000.

### 3. 단행본

- 김옥동, 『탈춤의 미학』, 서울:현암사, 1994.
- 미하일 바흐쎄, 이덕형·최건영 역, 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, 서울:아카넷, 2001.
- 서연호, 『동시대적 삶과 연극』, 서울:열음사, 1988.
- 오태석, 『오태석 연극: 실험과 도전의 40년』, 대담 서연호 정리 장원재 서울연극과인간, 2002.
- 이상섭, 『문학비평용어사전』, 서울:민음사, 1976.
- 조동일, 『탈춤의 역사와 원리』, 서울:기린원, 1989.
- 조동일·김홍규 편, 『판소리의 이해』, 서울:창작과비평사, 1978.
- Bertolt Brecht, *Bertolt Brecht Werke*, 김기선 옮김, 『서사극 이론』, 서울:한마당, 1990.

Philip Thomson, *The Grotesque* (Methuen & Co Ltd, 1972), 김영무 역, 『그로테스크』 서울  
서울대출판부, 1986.

#### 4. 비디오 자료

부자유친 (아롱구지 개관기념 오테석 연극제 2), 극단 목화 오테석 작·연출  
1999, G-TV방영자료.

K C I

Abstract

A Study on the Grotesque in <Bujayuchin>(부자유친)

Yoo, In-gyeong

The purpose of this thesis is to examine traits of grotesque and the social meanings in <Bujayuchin> written by Tae-Seok Oh. The grotesque originates the formative art. It emerges toward of a century or traditional period in the most case. It was used as the expressive method of an individual's inside and a satire on society. In general, it was also expressed by the avant-garde playwright. The grotesque which inhibits in Tae-Seok Oh's drama can be a theatrically invented method to construct 'theatrical drama'.

<Bujayuchin> is a parody of the classical literature, <Han-Jung-Nock>(한중록) which is the real story of the Prince sado and his father Yongjo the King of the Chosun Dynasty. The author of <Han-Jung-Nock> is the prince's wife Ms Hong of Hyekyung-gung. In this theater, the state of total chaos brought about through the disintegration of normal family relationships. Consequently, the research problems of this thesis are as the following.

1. As a main aesthetic characteristic, How does grotesque appear in the content of this theater?
2. What is the meaning of grotesque which appears in the content of this theater?
3. What is the meaning of grotesque as a formal characteristic of this theater?

From the view of content this thesis looked over character and from the view of form looked over plot. Also this thesis examined the elements that bring indisposition to the

spectators.

Grotesque has the heterogeneous combination of differing elements, and distortion/exaggeration as its basic principles. The properties of grotesque are the basic element of discord, being free from the normal state, exaggeration and the extreme. In addition, grotesque is a collision between frighteningly skin crawling content and methods comic expression. Thus, it is a criticism of the double-faced attribute of human nature and a cynical expression of the distorted human being. The visual function of grotesque is through confrontation with unpleasant truths, along with the shock of experiencing the limits of human existence.

The experimental playwright uses various method to break up this dramatic illusion. The grotesque awakens the paralyzed consciousness of the audience to make them recognize the contradiction of the reality. Moreover, the grotesque can intensify the audience's critical understanding of the dramatic world through the distance. The grotesque elements in this theater suggests that the audience can widen scale of interpretation.

주제어 : 오테석, 부자유친, 그로테스크, 낯설게 하기, 희비극, 파시즘

Key words : Tae-Seok Oh, Bujayuchin, grotesque, Verfermdung, tragi-comedy, fascism

접 수 일 : 2003년 2월 18일

심사기간 : 2003년 3월 2일~20일

게재결정 : 2003년 3월 22일(편집위원회)