

이현화의 테페이즈망 미학 연구

이은하*

<차례>

1. 들어가며
2. 테페이즈망의 미학
 - 2.1. 일상적 현실에 대한 전위(轉位)의 시도
 - 2.2. 일상적 현실의 비약으로서 제의
3. 나오며 - 테페이즈망의 미학과 이현화의 제의극

<국문초록>

이 논문은 1970년대 다양한 연극 실험을 추구했던 이현화의 희곡에 나타난 미적 원리로서 테페이즈망의 미학을 논의하고 이를 통해 이현화 희곡의 일관성을 밝히고자 하는 시도이다. 주지하다시피 이현화의 희곡은 <카덴자>를 기점으로 작품 세계가 양분되는 것으로 논의되어 왔다. 이현화의 작품 세계의 다양성은 이현화를 이해하기 힘든 난해한 작가로 인식하게 만들었는데, 본 논의는 테페이즈망 미학을 통해 이현화 희곡에 일관되는 미적 원리를 파악하여 후기작, 특히 제의극인 <산셋김>의 고유성을 밝히고자 한다.

테페이즈망은 이현화 초기 희곡에서도 뚜렷하게 나타나는 기법이다. 초기작 <요한을 찾습니다>(1969)와 <라마 사막다니>(1969)는 부조리극의 양식화가 확연히 드러나지 않는 작품임에도 불구하고 테페이즈망이라는 초현실주의의 기법이 사용되어 작가의 생략적인 개성을 드러내었다. 테페이즈망은 이질적인 오브제나 언어를 공존시켜 새로운 이미지를 환기하는 기법이다. 초현실주의는 기존 현실을 부정하는데, 이러한 관점에서 세계는 미메시스적 관점에서 인식할 수 없는 것이다. 물리적 객관 현실, 그 현실에 대한 기대와 배반을 통해 진정한 '절대현실', 즉 '초현실'을 경험하는 것이 초현실주의의 실재에 대한 관점이다. 이현화의 희곡에 나타난 테페이즈망은 무엇보다 비약적이고 극단적인데, 이와 같은 '충돌'의 이미지들은 잔혹극으로 분류되기도 하는 작품들에서 뚜렷이 나타나는 특징이다. 특히 <산셋김>은 제의극이라는 점에서 아르토의 잔혹극 미학에 가장 충실한 작품으로 평가받았다. 그러나 이현화의 제의극 <산셋김>은 잔혹극이 아닌 이현화 특유의 테페이즈망의 미학을 통해 창작된 작품으로 보아야한다. 제의는 무엇보다 현실과 비현실과의 테페이즈망적 접촉이라

할 수 있는데, 일상의 이면과 잠재된 또 하나의 현실을 추구하는 작가에게 제의는 현실의 비약으로서 최종적으로 실험할 수밖에 없는 형식이기 때문이다.

또한 이러한 병존할 수 없는 두 세계의 만남이라는 제의는 방식에 있어서도 테페이즈망적인 형태를 띤다. 전통 제의가 현실과 비현실의 매개과정을 거치는 데 반해 이현화의 <산셋김>은 돌발적이고 우연적인 방식을 통해 제의의 목적을 성취한다. 무구의 테페이즈망적인 기법은 물론이고 의식 전환의 방식이 낯설고 돌발적이고 강제적인 테페이즈망의 형태를 띠고 있다.

이현화의 희곡 세계를 결정하는 이 테페이즈망의 미학은 이현화의 신춘문에 당선소감에 나타난 현실 부정의 의식에서 그 원천을 찾을 수 있다. 이현화는 작품 활동을 시작하는 신춘 문에 당선소감에서 당시 극계의 사실주의 전통에 대해 비판적인 입장을 취했다. 자신을 '라이징 제네레이션'으로 규정할 만큼 기성 연극계와의 풍토에 반발했다는 점은 이것이 기법 차원의 것이 아님을 보여준다. 즉 세계관에 대한 반발이라 볼 수 있다. 물리적 현실로만 세계를 인식하는 사실주의에 대한 반발은 그러한 관점이 지니는 타성과 인습에 대한 부정이며, 이와 같은 현실부정이 이현화 희곡의 테페이즈망의 원리를 구성하는 원천이 된 것이라 볼 수 있다. 따라서 이제 잔혹극과의 관련에서 벗어나 <산셋김>을 이현화의 세계관-현실부정-에서 출발한 테페이즈망의 미학이 구현된 이현화 고유의 제의극으로 보아야 할 것이다.

주제어: 테페이즈망, 사실주의, <산셋김>, 실재, 이현화, 제의극, 초현실주의, 현실,

1. 들어가며

주지하다시피 1970년대 한국연극은 사실주의극에 대한 이탈이 본격화된 시기로 1960년대부터 이어져 온 동인제 극단과 소극장 운동, 전통극 담론과 세계 연극에 대한 동시대적 수용으로 연극에 있어 형식과 스타일을 자유화시켰던¹⁾ 시대였다. 또한 사회적으로 급격한 경제개발 정책으로 이른바 모더니즘이라는 예술적 조류가 뿌리 내릴 수 있는 조건에 있었는데²⁾, 이현화는 이 같은 연극 환경 속에서 '작품의 스타일이 독특하고 현대적'³⁾이고 '감각면에서나 연극 기법에 있어서 외국 작가의 수준에 뒤지지 않는다'⁴⁾ 작가라고 평가받았다. 1970년대를 중심으로 창작한 그의 십여 편의 희곡은 '실험'이라는 말로 주로 수식될 정도로 다양한 기법과 구성,

1) 한상철, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미학사, 1992, 18-19면.
 2) 이영미, 『총론』, 『한국현대예술사대계』VI, 시공아트, 2005, 24-26면 참조.
 3) 서연호, 『최근의 한국 극작가들』, 『동시대적 삶과 연극』, 열음사, 1988, 245면.
 4) 유민영, 『전통극과 현대극』, 단국대학교출판부, 1987, 284-285면.

* 경북대학교 국어국문학과 강의교수

소재면에서의 독특함을 드러냈다. 그러나 이와 같은 독특함과 다양성은 이현화란 작가를 이해하는 것이 쉽지 않다는 것을 말해주기도 한다.

이현화의 작품 세계의 중요한 변화지점은 <카덴자>(1978)이다. 대개의 연구자들은 <카덴자>를 중심으로 작품 세계가 양분된다는 것에 동의한다. <카덴자>를 기점으로 작가의 주체의식이 개인적 삶에서 역사적 문제로 전환되었으며, 형식상 메타성과 잔혹극의 성격이 두드러지게 나타나기 때문이다.⁵⁾

이현화의 후기 작품군에서 나타나는 잔혹극적 경향은 이전 작품들과 가장 구별되는 지점이며 이현화의 작품 세계를 설명하는 중요한 개념으로 연구되어 왔다. 대부분의 연구자들은 이현화의 1970년대 후반기 희곡의 특성을 ‘감각적 충격’으로 꼽고 있는데⁶⁾ 김미도와 이상우는 이것이 관객의 정신을 일깨운다고 평가했으며 심정순이나 배선애⁷⁾는 이를 ‘감정 충격 요법’이라고 규정하면서도 아르토와의 유사성에 있어서는 그 기법만을 채용했다고 보았다. 이처럼 지금까지의 논의는 아르토의 잔혹극과의 관련을 통해 이현화를 이해하려는 시도가 다수였다.⁸⁾ 때로는 ‘잔혹성’

5) 박혜령 한국 반사실주의 희곡연구, 이화여자대학교 박사논문, 1995, 김미도, 이현화 희곡 연구, 『어문집』 제48집, 한국산업대학교, 1998, 심정순, 이현화론-감성에 대한 지성적 접근의 작가, 『한국현대극작가론2』, 예니, 1987, 백소연, 이현화 희곡 연구 - 메타연극적 특성을 중심으로, 이화여자대학교 석사논문, 2003. 단, 이상우의 경우는 주제별로 이현화의 세계를 삼분했다. 그렇지만 <카덴자>를 변화의 기점으로 본다는 점에서는 위와 동일하다. (이상우, 폭력과 성스러움, 『한국극작가론』, 평민사, 1998)

6) 김미도, 잔혹과 제의와 역사와 놀이-이현화론, 『한국극작가론』, 평민사, 1998, 이상우, 위의 글, 77면, 박혜령, 앞의 글, 최윤선, 1970년대 탈사실주의극 연구, 동국대학교 석사논문, 2005.

7) 심정순, 위의 글, 201-202, 배선애, 1970년대 희곡의 양식 실험 연구, 성균관대학교 박사논문, 2003, 33-34면.

8) 정리하자면, 아르토와의 관련성 아래에 이현화의 후기작을 이해하려는 시도는 막연하게나마 잔혹극의 영향을 받았다는 주장(김성희, 한국 현대극의 서구극 수용과 그 영향, 『한국극예술연구』 15집, 한국극예술학회, 2002)에서부터 잔혹극의 이념을 기준으로 이현화의 작품에 대한 긍정적 판단을 내리는 것까지 다양하다. 긍정적 평가로는 김미도(앞의 글), 이상우(앞의 글), 이미원(이현화와 포스트모더니즘, 『한국현대극작가연구』, 연극과인간, 2003, 216면)의 논의가 있고 부정적 평가로는 박혜령, 심정순의 논의가 있다.

이라는 개념이 이현화 희곡의 특징을 가리키는 일반적인 수사가 되면서 잔혹극과 변별 없이 사용되기도 했다.⁹⁾

잔혹극의 이론이 우리에게 전해진 것은 1975년 즈음으로 아르토의 「잔혹연극 제1선언」 등의 글들이 고승길에 의해 소개되면서부터이다.¹⁰⁾ 그러나 이보다 일찍 『연극평론』 등의 잡지에는 아르토나 피터 부록, 그로토프스키 등의 이론이나 인터뷰들이 번역되어 실리기 시작했다.¹¹⁾ 그러나 실제 이현화나 이현화의 극을 공연하는 주체들은 아르토 이론과의 영향관계를 부정했다. <카덴자>의 공연 포스터에 ‘잔혹연극’이라는 부제가 붙여진데 대해 연출가 채윤일은 검열을 피하기 위한 것이라고 다음과 같이 주장했다.

“원래는 고문연극이라고 이름 붙이려고 했어. 그런데 공운에서 그러는 거야. 고문이란 단어를 쓰지 말라고. 그래서 뭐라 부를까 하다 잔혹연극이 됐어. 나중에 평론가들이 공연을 보고 아르토니 하며 서양 이론가를 막 붙이는 거 아니야. 사실 기분이 나쁘지. 뭐 그런 연극이 있다는 것을 처음부터 안 게 아니고 어떤 식으로든 우리가 말하고 싶은 주제와 방식으로 극을 접근한건데. 나중에 책을 읽어봤어. 그런데 내용이 비슷하더군. 우리랑 생각이 같더군. 그런데 그런 면에서 우리에게 먼저가 아니라 서양의 것이 먼저라는 인식이 있어.” <후략>¹²⁾

이 인터뷰에 따르면 이현화나 당시 공연주체들은 서구의 아르토의 연극에 영향으로 작품을 창작·공연한 것을 아니라는 점을 생각해 볼 수 있다. 작품에 대한 평가가 많이 진행된 후의 진술이라는 점에서 전적으로

9) 이원지, 「이현화 희곡 연구」, 중앙대학교 석사논문, 2006.

10) 고승길 편역, 『현대연극의 이론』, 삼일각, 1975.

11) 아르토를 언급하는 피터부록의 인터뷰가 『연극평론』, 1973년, 제8호에, 그로토프스키, 태양극장 등과 관련한 주제가 제9호에 기술되어 있다. 이로 보아 아르토에 대한 대략적인 정보는 1970년대 초반 즈음 국내에서 접할 수 있었던 것으로 보인다.

12) 염혜원, 극단 제실과 연출가 채윤일, 『한국연극』 4월호, 한국연극협회, 2003, 8면.

이에 기댈 수는 없지만 아르토의 영향으로 <카덴자> 이후부터 이현화의 작품 세계가 변화되었다는 것을 설명하기란 쉽지 않다. 아르토의 잔혹극과의 외형적 유사성 때문에 이현화 작품 세계가 변화한 것이라고 볼 경우, 그러한 변화의 동인을 설명하기가 어렵다. 실제로 작가의식을 전제하지 않는 외부적 수용이란 불가능하기 때문이다.

본 논문은 이와 같은 문제의식 하에서 이현화의 후기 희곡에 나타나는 잔혹극적 성격을 작가 자신의 연극적 지향이나 세계관에서 출발한 것으로 보고 이를 검토하고자 한다. 이를 위해 초기작 <요한을 찾습니다>(1969)와 <라마 사박다니>(1969)를 중심으로¹³⁾ 테페이즈망적 기법을 살펴 이것이 이현화 작품 세계 전반에 나타나는 미적 원리임을 밝히고자 한다.

이현화의 초기작 <요한을 찾습니다>와 <라마 사박다니>는 한 달 간격으로 창작된 희곡으로 이후 <누구세요>와 5년 정도의 시간적 격차를 두고 있는 작품들이다. 이들은 부조리극의 양식화 이전 작품들로 외양적으로 사실주의극의 형태를 띠고 있어¹⁴⁾ 작품의 내용 이해가 쉬운 작품들이다. 또한 초기작으로서 작가의 생애적 측면을 보여줄 수 있는 가능성이 높다는 점에서 이에 구사된 비사실주의적인 기법인 테페이즈망에 주목할 필요가 있다. 대개의 연구자들은 부조리극의 일반적인 특징에 가려 테페이즈망을 오브제 기능의 일부로만 논의하고 있는데¹⁵⁾ 테페이즈망이

13) 이 두 작품 외에도 이현화 희곡의 테페이즈망의 성격을 좀더 일반화시키기 위해 <누구세요>나 <쉬.쉬.쉬.잇>, <카덴자>의 테페이즈망 기법을 부가적으로 살펴볼 것이다.
 14) 이상우(앞의 글)는 <요한을 찾습니다>를 미스터리적 요소가 강한 사실주의극으로 보고 있으며 심정순(앞의 글)도 이 작품을 사실주의적인 성격이 다분한 작품으로 보고 있다. 손화숙은 <라마 사박다니>도 <요한을 찾습니다>와 마찬가지로 정상적인 시간적 흐름을 차단하지 않는다는 점에서 전통적 극 구조를 가진 작품으로 본다. (이현화론. 관객의 일상성에서 벗어나기 위한 연극적 기법, 『한국극예술연구』 제2집, 한국극예술학회, 1992, 277면)
 15) 테페이즈의 이해는 대부분 기법적인 차원으로 이루어졌는데, 권영관은 이현화 희곡의 오브제를 테페이즈망이 아닌 복선으로 보았으며(이현화 희곡연구, 이화여자대학교 석사논문, 1996, 34면) 김윤경(『이현화의 <0.917> 연구, 부산대학교 석사논문, 2000, 53면)과 안덕희(한국 부조리극 희곡의 오브제 연구, 홍익대학교 박사학위논문, 2004, 62면)도 비슷한 맥락에서 오브제를 공포를 증폭시키는 상징물로 보았다. 이

초기작부터 일관되게 그의 희곡 전반에 나타난다는 점을 생각해보면, 논의가 소략한 편이다.

본 글은 이 테페이즈망의 기법이 후기작의 특성과 어떠한 연관이 있는지 살펴볼 것이다. 이 글은 그 중 <산뜻감>을 대상으로 한다. <산뜻감>은 이현화 희곡 중 가장 완전한 잔혹극의 모습을 실현한 것으로 평가받고 있고¹⁶⁾ 무엇보다 아르토의 잔혹극과 동형인 제의의 형태를 취하고 있어¹⁷⁾ 이 논문의 목적을 잘 드러낼 수 있는 작품이라고 할 수 있다. 이들 작품에 대한 분석을 통해 이현화가 가진 작가의식, 미적 세계관을 확인할 수 있으며 이현화 희곡에 대한 전체적인 조망을 가질 수 있을 것이다. 또한 다양성과 실험으로 점철된 이현화에 대한 막연한 평가에 구체성을 확보해줄 것으로 본다.

2. 테페이즈망의 미학

테페이즈망은 초현실주의의 주요 방법으로 알려져 있다. 초현실주의는 20세기 가장 실험적인 아방가르드 운동의 하나로 미적 태도나 세계관을

와 달리 이미웬(앞의 글, 58면)은 간략하게나마 이를 이분법을 지향하는 세계관의 문제로 확장하여 보았다. 신현숙은 좀더 세부적으로 테페이즈망의 효과를 다뤘지만 하나의 극작술로 보았다. (『이현화의 극작술에 관한 소고』, 『한국희곡작가연구』, 대학사, 1997, 414면) 백소연(앞의 글)은 전체 작품 전반에 나타나는 테페이즈망 기법을 분석하여 이현화 희곡의 메타적 성격을 밝혔다.

16) 김미도(앞의 글, 42, 50-51면)는 이들 작품을 “한국화된 서양식”, 즉 잔혹 개념에 부응하는 작품으로, 이상우(앞의 글, 77면)는 제의극을 잔혹극으로 명명한 아르토의 관점을 그대로 수용하여 이현화 후기극을 넓게는 제의극으로 보았으며 정봉석(한국 포스트모더니즘 희곡 연구, 『한국극예술연구』 제22집, 한국극예술학회, 2005, 288면)은 <카덴자>를 최초의 잔혹극으로, <산뜻감>을 잔혹극의 양식화가 완성된 작품으로 평가했다.
 17) 아르토는 잔혹극의 이념을 가장 잘 실현하는 연극으로 제의를 꼽으면서 잔혹극을 “영적 변형의 제의적 연극”이라고 정의하였다. (마가렛 크로이든, 송혜숙 역, 『현대연극개론』, 한마당, 1984, 100면)

포함하는 의식혁명이라고 할 수 있다.¹⁸⁾ 기존 다다적인 부정주의 예술에 반기를 든 앙드레 브르통(A. Breton) 등이 발표한 <초현실주의 포고문>에는 당시 이성 중심의 세계관에 대한 반기로서 ‘초현실’에 대한 추구가 나타나 있다. 서구의 고전적 세계관의 입장에서 인간 정신과 구별되는 현실 세계¹⁹⁾, 즉 우리의 의식 외부에 존재하는 실재계는 허구가 아닌 이성의 통제를 통해 소유할 수 있는 것인데,²⁰⁾ 초현실주의 운동은 이와 같은 관점에 반대한다. 그러나 초현실주의의 현실 부정은 다름 아닌 현실의 확장이라고 할 수 있다. 브르통은 사람들이 실재계라고 말하는 현실의 객관성이 욕망의 주관성과 중첩되어야 한다고 주장했고²¹⁾ 이를 통해 진정한 세계에 다가갈 수 있다고 믿었다.

나는 걸으로는 상처되는 꿈과 현실이라고 하는 이 두 상태가 미래에 일종의 절대적 현실로, 말이 허락된다면, 일종의 초현실로 해소되리라고 믿는다.

-<초현실주의 포고문>, 1924²²⁾

- 18) 빅스비는 초현실주의를 스타일이 아닌 마음의 자세로서 초현실주의는 의식의 혁명이라고 보았다. (Bigby, C.W.E. 박희진 역, 『다다와 초현실주의』, 서울대학교 출판부, 1987, 100면)
- 19) 여기서 현실이란 인간 의식의 외부에 존재하는 세계를 구성하는 것으로서의 ‘실재’를 의미한다. ‘실재’란 철학에서 ‘눈앞에 있음’(김재철, 하이데거 철학에서 실재성의 문제), 『존재론 연구』 제26집, 한국하이데거연구학회, 125면, 참조)인데, 이것과 반대되는 것이 상상이나 허상이다.(김지영, 『이미지의 실재성』, 『비평과 이론』 제12권 1호, 2007·봄/여름호) 즉 객관적인 물질 또는 현상으로서 존재하는 세계를 의미한다고 하겠다.
- 20) 황현산, 상상력의 원칙과 말의 힘, 『초현실주의 선언』, 미메시스, 2011, 8면 참조.
- 21) 브르통 A.(황현산 역, 『초현실주의 선언』, 미메시스, 2011, 8면)은 이 종합되는 지점을 “정신의 한 점”이라고 설명하면서 현실의 객관성을 인정했다. 그는 신화나 옛이야기 피기 소설류의 초자연적인 현상이 상상력의 틀을 깨는 유용함을 가졌다고 주장하고 이것이 ‘경이’로서 낡은 현실을 전복하는 계기가 될 수 있다고 주장했다. (황현산, 위의 글, 17-18면 참조) 그러나 “초자연성”(supernatural)은 과학과 대립되는 의미에서 현상이자 비현실의 영역일 뿐 합일되는 지점으로서 초현실(surreal)과는 관련이 없다.
- 22) 브르통 A. 위의 책, 75-76면.

프로이드의 무의식의 발견에 힘입어 브르통은 비현실이라 여겨져 왔던 꿈이나 인간의 무의식, 광기와 같은 것들이 ‘절대적인 현실’, ‘초현실’을 구성한다고 생각했는데, 때문에 그는 이성적 판단이나 논리가 배제된 방식을 통해 진정한 현실이 드러날 수 있다고 믿었다. 특히 우리가 익히 알고 있는 사물들 뒤에 숨겨진 것들, 그 이면을 깨우쳐야 한다고 강조했다. ²³⁾ 이것은 다름 아닌 관습적이고 합리적인 인식에서 벗어나는 것을 의미한다. 그런 관점에서 초현실주의자들은 사물을 임의로 병치시키는 것, 물체와 배경의 불협화음을 만드는 것, 환상을 창조해 내는 것 등을 ‘초현실’을 발견해 내는 중요한 방법이라고 보았다.²⁴⁾ 데페이즈망은 그 대표적인 방법이다. 전위법 또는 전치법으로 불리는 이 데페이즈망은 표현 도구가 되는 오브제²⁵⁾를 ‘위치 전환’의 방법을 통해 일상적 용도를 파기하고 엉뚱한 현실과 결합시켜 의미를 전도시키는 기법²⁶⁾이다.

2-1. 일상적 현실에 대한 전위(轉位)의 시도

<요한을 찾습니다>는 사실주의적인 극 구조를 가진 작품임에도 불구하고 데페이즈망을 통해 현실의 다른 성격을 제시한다는 점에서 주목된

- 23) “우리는 익히 알고 있는 나무들을 내팽개쳐야 한다! 집도 화산도 제국도…… 그것들의 뒤에는 무엇인가 숨겨져 있다는 사실을 깨우쳐 주는 데 바로 초현실주의의 비결이 있다.” (뒤플레시스, Y. 조한경 역, 『초현실주의』, 탐구당, 1983, 44면 재인용)
- 24) 초현실주의뿐만 아니라 현대시에 지대한 영향을 미친 초현실주의자 로베르티는 이미지의 창조를 ‘근접 병치’를 통해서 얻을 수 있다고 주장했다. 즉 병치된 두 개의 현실이 관계가 멀고 적절할수록 초현실주의가 추구하는 감동적인 힘과 시적 현실성이 더 많이 생성된다는 것인데, 이것은 데페이즈망에 대한 직접적이고 중요한 설명이라고 할 수 있다. (브르통 A. 앞의 책, 84면 참조)
- 25) 연극에서 오브제(Object)는 무대의 물질적이고 가시적인 ‘재료’를 총칭하는데, 일반적으로 무대 장식이나 의상, 소품 모두를 포괄하는 말이다. 배우의 신체성이 강조된 경우에는 인간의 육체도 오브제에 포함된다. (위베르스펠트 A. 신현숙 역, 『연극기호학』, 문학과지성사, 1988, 179-180면 참조) 그러나 본 글은 실재하는 세계로서의 ‘사물’의 의미를 강조하기 위하여 오브제 용어 대신 ‘사물’이라는 용어를 쓰게 됨을 밝힌다.
- 26) 신현숙, 『초현실주의』, 동아출판사, 1992, 120면.

다. 사실주의는 재현이라는 관점에서 세계를 인식하는데 비해 초현실주의는 실재라고 믿는 세계를 교란시키는 것을 통해 진정한 현실을 드러내고자 한다. <요한을 찾습니다>는 우리가 믿는 현실의 안정성이 순식간에 낮설고 위협한 것으로 뒤바뀔 수 있음을 보여주는 작품이다. 이 작품은 ‘의미와 목적을 잃은 세계’²⁷⁾에서 인간이 느끼는 정신적 방황을 주제로 한 부조리극으로 한 ‘청년’이 친구인 ‘요한’의 집을 방문하는 일상적 사건으로 시작한다. 청년은 요한을 찾기 위해 집요하게 ‘여인’(아내)을 추궁하는데, 여인은 이에 어떤 확실한 답도 주지 않으면서 기묘한 대화를 이어간다. 행방이 묘연한 요한이 다름 아닌 청년임이 밝혀지면서 성가차 울리는 중산층 가정의 단란한 분위기는 이내 낮설고 위협한 이미지로 변한다. 이러한 변화는 청년의 주변 사물에 대한 적대감을 통해 이루어지는데, 이것은 사물 세계가 이전과 다르게 인식되면서 시작된다.

청년 술이 있을 만한 곳을 찾아 온통 집안을 뒤졌습니다. (컵을 술잔처럼 놀리며) 다락문을 열었습니다. 아, 그 어두운 구석에 도사리고 앉아 노려보던 시뻘건 책 한 권. (컵을 비우고) 바이블이 것처럼 무서워 보이긴 그때가 처음이었습니다.²⁸⁾

(중략)

청년 (손에 든 컵을 바이블인 것처럼 노려보며) 글씨들이 문득 벌레처럼 꿈틀꿈틀 기어오기 시작했죠. (진저리치며) 팔을 타고 건너와 내 가슴팍을 똑똑 파고 들어올 것 같은…… 아! (비명을 지른다. 발밑에 깨어지는 컵. 소파에 머리를 파묻는다)²⁹⁾

청년이 적대감과 공포감을 느끼는 대상은 ‘바이블’의 ‘글씨’들이다. 이

27) Hinchliffe, Arnold P. 황동규 역, 『부조리문학』, 서울대학교 출판부, 1980, 16면.

28) 이 논문은 이현화, 『이현화 희곡 시나리오 전집』1-2(서연호·임준서 공편, 연극과인간, 2005)를 텍스트로 삼는다. 이후 『전집』으로 표기. 『전집』1, 33면.

29) 『전집』1, 34면.

것이 살아 움직여서 자신을 위협할 것이라는 청년의 망상은 가시적으로 드러낼 수 없는 인간 내면으로 ‘바이블’이 혐오스러운 ‘벌레’로 치환되면서 표현되었다. 이것은 인물의 내면 상황을 드러내는 것뿐만 아니라 ‘바이블’의 성격을 변화시키고 ‘바이블’이 존재하는 공간의 이미지를 변화시킨다. 이제 ‘바이블’과 동일시되는 단란한 중산층 가정의 안정감은 ‘벌레’라는 이미지로 치환되면서 낮설고 불안한 이미지로 바뀌게 된다.

청년의 정신 상태는 단순한 지각 이상이 아닌 분열적인 것으로, 자아 찾기가 계속될수록 점차 심화된다. 이에 따라 사물과 맺는 불안한 관계도 극단적으로 나타난다. 일상의 안정성을 불안정성으로 전위시키는 테페이즈망은 이제 신성모독의 형태, 즉 신성한 것과 혐오스러운 것의 전도시키는 방식으로 나타난다.

청년 (꿈길을 건듯 다가서며) 난, 난, 그 험클어진 마리아의 자세에서 연민을, 아니 갈증, 갈증을 느꼈던 거요. 그때 흐느적대던 빗줄기, 빗줄기…… (후렴처럼 되뇌며 그녀의 몸을 더듬는다)³⁰⁾

청년 (성모상을 가리키며) 난 저 마리아를 볼 때마다 이런 생각을 해보죠. ‘만일 저 마리아에게 멘스가 있다면 얼마나 귀여울까?’ (중략)

청년 (성모상을 쓰다듬으며) 입가에 흘러고 있는 저 잔잔한 미소 속엔 음녀의 앙큼한 위선이 숨겨져 있거든……³¹⁾

청년은 신성한 성모 마리아상을 애욕의 대상으로 느끼고 성적인 혐오를 덧씌워 신성을 ‘음녀’와 ‘위선’으로 전치시킨다. 이현화는 이 작품에서 사물이나 기존 표상들이 가지는 이미지를 인물의 정신분열적 상황을 통해 신성모독이라는 가장 극단적인 방식으로 전위시켰다. 가장 극단적인 이미지를 병치하여 기존의 사물 세계에 대한 일상적인 기표를 흔들고 우

30) 『전집』1, 29면.

31) 『전집』1, 39면.

리 일상이 가지는 위험성을 드러낸 것이다. 세계를 기존의 것과 다른 낯선 것으로 인식하는 청년의 분열적 상황³²⁾, 그 테페이즈망적 관점은 현대인이 처한 상황적 진실, 즉 물리적 세계에 대한 불안정성의 인식이라는 현대인의 존재적 상황을 보여주는 것이다. 가치 붕괴라는 부조리극의 관점은 객관적 현실 세계를 부정하는 초현실주의의 인식을 통해서 가능할 수 있는데, 때문에 이 작품은 테페이즈망을 통해 부조리극의 기법 없이도 그와 같은 주제의식을 효과적으로 전달했다. 이는 테페이즈망의 관점 자체가 이 작품의 주제와 연결되어있음을 뜻한다.

부조리극 <라마 사박다니>³³⁾는 바로 앞 시기에 창작된 <요한을 찾습니다>와 마찬가지로 테페이즈망이 신성모독의 방식으로 제시된 작품이다. 또한 감옥이라는 배경 때문에 테페이즈망이 광범위하게 쓰였다. 이 작품은 예정을 알 수 없는 죽음을 앞둔 사형수들의 이야기를 다루고 있는데, 이들의 정신적 상황을 “기분 언짢은 시계소리”나 “죽음의 사신”과 같은 가지적인 이미지들로 표현하였다.

1호 사각, 사각, 사각……. 생명을 깎아 먹어 들어가는 소리 같잖아?

3호 꼭 죽음의 사신이 다가오는 발소리 같단 말야.³⁴⁾

일상 사물이 가지는 관습성이나 평범성은 이현화 희곡에서는 나타나지 않는다. 인물들의 내적 투사에 의해 일상 소품인 시계는 기분을 언짢게 하는 소리로 변형되고 ‘죽음의 사신’과 같은 실재하는 이미지를 만들어낸다. 이현화가 사물에 생명력을 불어넣는 것은 실제 현실 세계를 비트는 것이다. 이것은 세계가 비현실적인 세계로 이탈될 수 있음을 뜻하

32) 브르통은 타성적인 현실 세계보다 허상과 망상, 꿈과 광기가 우리의 무의식의 세계를 열어 초현실로 인도한다고 생각했다. (브르통 A. 앞의 책, 64-65, 70-76면 참조)

33) ‘라마 사박다니’는 성경의 구절인 ‘엘리 엘리 라마사박다니’에서 나온 말로 ‘나의 하나님, 어찌 나를 버리시나이까’의 뜻이다.

34) 『전집』1, 51면.

는 것이기도 하다. 하지만 이 같은 현실을 전도시키는 방식을 통해 지하 감방이라는 특수한 공간의 진정한 현실이 드러나기도 한다.

이 작품은 이후 작품들과 달리 부분적이거나 한국적 상황에 대한 언급을 해두고 있다³⁵⁾는 점에서 작가가 극의 이야기에 사실성을 부여했다고 볼 수 있다. 이러한 구체적 사실로서 감방과 구원을 희구하는 인간의 내면이 극단적으로 대립하면서 부조리한 인간 상황으로 제시되었다. 그러한 대립은 현실에 대한 전위, 신성모독의 테페이즈망을 통해서 드러나는데, 여기서는 이것이 신성에 대한 비난이 아닌 ‘놀이’ 또는 ‘의식’의 형태로 나타난다.

이 작품의 주요한 테페이즈망은 하나님, 신성한 것과 연루되어 있다. 교도소 매점 여사환의 소변 소리를 “하나님의 강림”으로 그녀의 속옷을 “바이블”로 칭하는 데에서도 알 수 있다. 극중 인물들은 ‘속옷’ 아래에서 성호를 긋고 고해성사를 하거나 성모 마리아의 심판을 빙자한 모의재판을 벌인다. 그리고 마지막 사형 집행으로 불려나가는 순간 사형수들은 ‘속옷’으로 ‘웨딩마치’라는 의식(儀式)을 거행한다.

1호 아직 결혼식이 안 끝났단 말야.

A 결혼식?

1호 (2에게) 주례 양반, 이 얼굴로 괜찮겠어요?

(중략)

1호 그럼 식을 끝내야죠?

2호 (속옷을 식구통으로 내준다)

1호 (수갑 찬 손에 걸쳐 받으며 3에게) 약사 양반, 웨딩 마치는 좀 슬로우로 해주시오.

(중략)

35) 이현화는 해설에서 시대적 배경을 다음과 같이 적고 있다. “(일본 식민통치 하의 한 국일 수 있다. 물론 시대와 국가의 설정에 따라 약간의 대사 변형이 있어야겠고 ……)” 『전집』1, 48면.

1호 (A, B에게) 들러리, 내 뒤를 따라야지?

A, B (어이없이 마주본다)

1호 (속옷을 높이 받쳐들고 천천히 발맞추어 층계 위로 올라간다)

3호 (떨리는 음성으로) 째뽀따뽀, 째뽀따뽀……

1호 (천국으로 향하는 듯한 자세에 환한 미소가 넘친다)³⁶⁾

사형 집행으로 감방을 나가기 전 ‘1호’와 나머지 죄수들은 속옷을 ‘신부’로 해서 결혼식을 올린다. 감옥이라는 특수성 때문에 식사는 “황우도 강탕”, 담배는 “강아지”, “진도개”로 바뀌고 보잘 것 없는 그릇은 술잔이나 커피잔이 된다. 객관적 사물들의 관습들이 통하지 않는 전치현상이 감옥이라는 특수성 속에서 끊임없이 일어나면서 감옥은 이미 우리가 알고 있는 현실의 공간에서 벗어난다. 때문에 순식간에 결혼식의 행진은 비약적으로 감방이라는 공간을 이탈하는 순간이 된다. 동시에 이것은 구원을 기원하는 제의식이 된다. 이때 실재적으로 진정한 현실로 감지되는 것은 현실 세계가 아니라 인간의 내면 상황이다.

현실의 이면에 대한 새로운 인식은 이후 작품들에게서도 일관되게 나타나는 관점이다. <누구세요>(1975)는 아파트라는 일상적 주거 공간을 배경으로 하면서도 사실성보다는 아파트의 표준성³⁷⁾을 부각하여 인간 소외를 겪는 현대인의 정체성 혼란의 문제를 다뤘다. 그리고 테페이즈망을 통해 이러한 혼란을 위협의 징후로 드러내었다.

남자 내 아내는 늘 옆구리에 악어를 끼고 다니죠. 날카로운 비늘이 번득이는 커다란 악어 핸드백을-

36) 『전집』1, 79면.

37) <누구세요>에는 자신의 집을 찾지 못하거나 가까운 관계조차도 확인할 수 없는 인물들이 나오는데, 이 작품에서 아파트(표준성)는 이와 같은 현대인의 관계의 혼란과 정체성의 문제를 상징한다. (홍상수, 『도시체험과 일상성』, 『1970년대 회곡연구』, 연극과인간, 2008, 237-8면 참조)

(중략)

남자 그 높은 삼키지 못하는 게 없어요. 서술이 퍼런 이빨을 드러내놓고 그 커다란 아가리를 벌려 손거울, 크림, 화장지, 피임약……

(중략)

남자 난, 난, 밤마다 샤넬로 커버한 아내의 침대에 파묻혀 아내의 두 손에서, 두 다리에서 섬뜩한 악어의 비늘을 느끼곤 했죠. 아내는 한없이 자라나는 커다란 입을 가지고 있어요. 시뻘건 헛바닥을 날름거리며 짹 벌리는 커다란 악어의 대가리를……³⁸⁾

남자는 아내의 핸드백은 손거울, 크림, 화장지 따위를 넣어 다니는 가방이 아니라 시뻘건 헛바닥으로 그를 삼킬 ‘악어의 아가리’로 인식한다. 사물이 이미지들이 이질적인 것으로 바뀌면서 현실의 이면이 폭로된다. 외형적으로 중산층의 안락한 삶을 뜻하는 아파트는 실제로는 부부이면서도 서로를 ‘누구세요?’라고 묻을 수밖에 없는 현대인의 관계 단절을 의미하는데, 아내에 대한 소외의 감정은 핸드백을 악어의 이미지로 인식하는 남자의 테페이즈망의 관점을 통해서 드러난다.

신혼여행지의 호텔방에서 벌어지는 감금과 폭력의 상황을 다룬 <쉬-쉬잇>(1976)도 테페이즈망을 통해 공간의 공포감을 자극한다. 신혼여행지의 호텔방에 어울리는 소품들인 선물 상자나 감귤, 머루주 같은 것들이 칼, 주사기, 수면 마스크와 함께 탁자 위에 놓이게 되면서 그 공간의 분위기와 의미를 변화시키는데, 이들의 조합은 우리가 인식하는 평범한 일상이 실제로는 그렇지 않다는 것을 암시한다. 일상의 사물들인 나이프, 포크, 굴이 이질적인 사물들과 함께 놓이면서 일상성과 평범성을 잃게 되는데³⁹⁾ 이로 인해 폭력의 이미지는 더욱 강조된다.

이 같은 폭력의 이미지는 <카덴자>의 고문 방식에서도 드러난다. 고

38) 『전집』1, 131면.

39) 신현숙, 앞의 글, 416면 참조.

문의 도구라고 생각할 수 없는 일상적인 사물들인 녹음기, 스피커, 밥솥과 같은 것들이 고문의 도구로 쓰이면서 폭력적 상황을 좀더 강화시킨다. 일상적인 사물이 전혀 다른 방식으로 고문의 도구가 된다는 점은 충격과 기이함을 주는데 이는 독특한 폭력의 이미지를 주는 한편, 폭력성 자체도 강조하게 되는 것이다.

이상에서 우리는 이현화 희곡 전반에 나타나는 데페이즈망의 기법을 살펴보았다. 초현실주의자들은 낯선 두 세계가 우연적으로 만나 발생하는 비일상적 이미지가 낯은 세계를 전복하는 계기가 될 수 있다⁴⁰⁾고 생각했다. 이현화는 이 같은 전위(轉位)의 관점을 통해 우리 일상 현실이 가진 안정된 기표를 흔들면서 현대인의 삶에 잠복된 불안과 혼돈의 모습을 그렸다. 기성의 세계를 상징하는 사물을 전혀 다른 것으로 인식하는 데페이즈망의 관점은 인간이 처한 현실, 즉 분열과 혼란의 세계를 드러내는 데 유효했는데, 이 점에서 데페이즈망은 진정한 인간 현실을 눈뜨게 만드는 것이었다. 이렇게 이현화 희곡에서 데페이즈망은 기법이 아닌 현실 이해의 차원으로 일관되게 나타난다. 사실주의의 객관적 현실로서 존재하는 세계가 아닌 그 혼돈과 충돌에 천착하는 이러한 관점은 세계를 인식하는 방법의 하나로서, 세계관이라고 할 수 있다. 그런 점에서 작품의 주제의식의 바탕을 이루었다는 점을 앞서 살펴보았다.

한편 이러한 세계관은 데페이즈망을 통해서 드러나는 바, 이현화 희곡의 독특한 개성을 창출하는 미적 원리로서 이를 데페이즈망의 미학이라고 할 수 있다. 이현화 희곡은 그가 구사하는 특유의 데페이즈망의 방식을 통해 그 성격이 결정되는데, 이현화는 무엇보다 데페이즈망의 ‘충격’의 원리를 극대화했다. 데페이즈망은 이질적인 것, 서로 논리적으로 연결될 수 없는 것을 결합시키는 것이기 때문에 기본적으로 ‘충격’을 동반한다. 우연하고 이질적인 사물들의 만남은 그 자체로 극단적이고 폭력적인

방식이라고 할 수 있는데⁴¹⁾ 이현화는 그러한 데페이즈망의 기법을 신성모독과 폭력적 이미지와의 조합을 통해 강도 높게 구사했다. 이 같은 비약적이고 폭력적인 방식은 일상적 현실에 대한 새로운 시각을 제시하는 것뿐만 아니라 일상에 대한 전위를 시도하는 것이라고 할 수 있다.

데페이즈망은 논리적인 설명이나 시간의 진행을 고려하지 않기 때문에 급작스럽게 어떤 극의 분위기와 공간을 바꾼다. 이런 비약성은 이제 현실을 전도시키는 공간으로서의 가장 비현실적인 공간인 제의의 공간으로 나아갈 수 있는 가능성을 제공한다.

2-2. 일상적 현실의 비약으로서 제의

현실의 충위를 변화시키고자 하는 작가의 관점은 제의극의 형식으로 나타날 수밖에 없다. 우리가 바라보는 객관 현실에서 가장 이질적인 현실은 비현실의 세계, 바로 제의가 가정하는 세계라고 할 수 있다. 제의란 무엇보다 일상과는 가장 격리된 공간과 시간을 의미하는 ‘비현실’적인 순간의 극치이기 때문이다.⁴²⁾

이현화의 <산씻김>은 “씻김 의식을 베풀어 세속의 부정함을 씻고 영원한 생명의 빛을 찾음으로써 삶의 균형을 회복시켜주고자 하는 현대의 제의(祭儀)”⁴³⁾로 평가받았는데, 망자의 넋을 위로하는 전통 씻김굿에서 창안된 것이지만 전통 굿의 형식과의 많은 차이가 있는 작품이다. 첫 장면은 고속도로를 위의 속도의 쾌감을 즐기는 한 ‘여자’가 자동차 고장으로 도로변의 한 사무실을 찾아 들어오게 되는 것으로 시작한다. 여자는

40) 황현산, 앞의 글, 18면 참조.

41) 초현실주의의 로베르디 미학에 따르면 초현실주의가 추구하는 “시적 현실성”은 “병치된 두 현실의 관계가 멀”수록, 즉 상호간의 거리가 먼 것을 서로 접근시킬수록 성취될 수 있는 것이다. (브르통 A. 앞의 책, 84-85면)

42) 김유미, 『한국현대희곡의 제의구조 연구』, 연극과인간, 2002, 41면.

43) 한상철, 극단 『동랑레퍼터리』 공연(이현화 작, 유덕형 연출), 한국연극평론가협회 편, 『80년대 연극평론 자료집①』, 1991, 35면.

이 곳에서 자동차 수리센터로 전화를 걸면서 바로 범상치 않은 분위기의 ‘여인’과 마주친다.

여보세요, 여보세요, 여기 좀 수상해요. 뭐가 좀 심상찮게 돌아가고 있어요. 급히 좀 와주셔야겠어요. 문들이 모두 닫힌 게……여보세요, 여보세요, ……아니? (중략)

소리 죽여 돌려지는 우측 도어 핸들 (중략)

천천히 아가리를 벌리는 도어.

그 검은 굴 속으로부터 사람의 형체 하나가 발을 내민다.

여인.

여자 으, 으아.

(뒷걸음치려다가 휘청 주저앉는다)

여인 …….

(기분 나쁘게소리 느릿느릿 걸음을 옮겨 나온다)⁴⁴⁾

낮선 사무실에서 외부로 전화통화를 시도하려한 여자는 여인과 마주치는데, 이들의 마주침은 특별히 기이해 보인다. 여자는 위협을 느낄만한 남자가 아닌, 여인을 만났음에도 불구하고 공포를 느낀다. 그리고 “혀, 허락 없이 들어와 맘대로 전화를 이용해서 죄, 죄송합니다”⁴⁵⁾다와 같은 일상적 규범대로 대응한다. 반면 여인은 이 여자가 건네는 말에 시선을 맞추는 등의 최소한의 소통이나 반응도 하지 않는다. “감정이 배제된 시선”이나 “흔들림도 없는 시선”으로 제의의 희생자가 될 여자를 철저히 대상물로서만 대하는데, 이 둘의 만남은 그 자체로 비현실적인 분위기를 자아낸다. 제의를 진행하기 위해 여인이 무구를 준비하는 중에도 여자와 여인은 철저히 단절된 관계를 드러내며 이질성을 더욱 심화시킨다. 여자는

44) 『전집』2, 176-177면.

45) 『전집』2, 180면.

지금의 상황을 관습적인 사고로만 판단하기 때문에 이를 해결할 방법을 알지 못하고 여인의 제의를 제지할 능력도 갖고 있지 않다. 여자의 현실과 현실인식의 괴리⁴⁶⁾는 여자가 받을 충격을 더 강화시키고 관객의 긴장감을 유발한다. 이렇게 여자의 인식 속에 있는 일상적인 세계는 철저히 무(巫)의 세계와 단절된 방식으로, 그 세계에 포위된 채 존재할 뿐이다.

제의는 기본적으로 일상의 ‘속(俗)’의 세계에서 성취될 수 없는 것을 ‘성(聖)’의 세계로의 비약을 통해 이루고자 한다. 따라서 이 두 세계와의 단절은 필연적이다. 그런 이유로 제의는 일반적으로 일상-비일상-회귀⁴⁷⁾라는 구조로 이루어져 있다. 일상에서 비현실 세계로 이행한 후 다시 일상으로 돌아오는 구조는 현실과 비현실의 접속을 피하는 테페이즈망의 관점과 일정 정도 공통되는 점을 가지고 있다. 그러나 일상(俗)과 전혀 다른 ‘비현실’의 세계로 진입하기 위해 테페이즈망은 ‘충격’과 ‘비약’을 강조하는 데 비해 우리 전통 제의는 일상 공간을 신비적 공간으로 만들기 위한 매개과정을 둔다는 점에서 서로 차이가 난다. 우리의 전통 제의는 산과 들, 마을의 어느 곳에서도 곳을 벌일 수 있었지만 동시에 공간의 변화를 위해 특별한 성화(聖化)의 과정을 거쳤다.⁴⁸⁾ 곳을 구경하는 사람들은 신(神)을 맞이하기 위한 무당의 정화의식을 보면서 일상에서 신을 맞는 특별한 변화를 준비했다.

한편 실제 씻김굿이 망자를 모시고 씻기는 과정을 거쳐 무가로 그 한(恨)을 풀어내고, 배를 띄워 저승으로 망자를 보내는 과정으로 이루어져 있다면⁴⁹⁾ <산씻김>은 테페이즈망의 방식을 통해 씻김을 성취한다는 점

46) 여자의 “이봐요, 안 들려요. (중략) 아, 귀가 먹었어요? (중략) 제 말 좀 들어봐 주세요.”(『전집』2, 184면) 따위의 말들은 여자가 이 상황에 대해 무지하며 앞으로 벌어질 상황과의 간극을 보여준다.

47) 정진홍, 『하늘과 순수와 상상』, 강, 1997, 312면.

48) 강진옥, 「‘신성과의 소통방식’을 통해 본 무속의례와 신화의 공간성 연구」, 비교민속학 제39집, 2009, 392면.

49) 서연호·김현철, 『한국 연희의 원리와 방법』, 연극과 인간, 2006, 64면 참조.

에서 다르다. 여인은 수술을 집도하는 의사와 같은 모습으로 사면의 역할을 수행하는데, 여자의 사지를 벌려 바닥에 눕히고 입에 거즈 붕치를 쭈셔 넣는가 하면 메스와 가위로 여자의 옷을 오려내는 등 폭력적인 방식으로 씻김을 행한다. 방울이나 북과 같은 전통적 무구들과 ‘체온기’나 ‘링겔병’, ‘수술가위’나 ‘바퀴벌레’의 기이한 조합은 의식을 잃을 만큼 ‘충격’적인 것이며 이러한 충격의 결과로 여자는 접신상태에 빠지게 된다.

데페이즈망은 이질적인 이미지들을 우연히 병치시킨다. 이러한 우연성과 이질성은 돌발성과 폭력성을 의미한다. 기이한 관계를 만들고 이를 통해 ‘충격’에 빠뜨리는 데페이즈망의 방식은 이현화의 제의극의 성격을 보여준다. 일상의 매너리즘에 빠진 여자와 제의를 집행하는 여인의 이질적이고 적대적인 관계와 중간 매개과정을 거치지 않을 채 속(俗)의 세계를 성(聖)의 세계로 비약하는 방식은 다분히 데페이즈망적이다.

또한 이것은 관객이 일반적으로 알고 있는 제의의 개념과도 상당히 다르다. 전통 곳에서는 정화의 과정을 상징적 처리하고 실제적인 육체적 고통을 표현하지 않는다⁵⁰⁾ <산씻김>은 데페이즈망을 통해 사물이 가진 폭력의 이미지를 드러내고 이를 제의적 장치로 만들어 인간의 의식을 변형시키고자 하였다. 주술의 방식으로 소원하던 것을 성취하려는 제의의 일반성에서 벗어난 이 같은 폭력적인 방식은 데페이즈망 자체가 가지는 충동과 강제성에 기인한다. 이현화의 데페이즈망이 기법이 아닌 미학일 수 있는 이유가 이것이다. 기법적 효과 뿐만 아니라 이현화 희곡에는 인물과 인물, 사물과 사물, 공존할 수 없는 두 개의 현실이 항상 이러한 단절(절연)과 비약을 통해서 충돌하고 만나기 때문이다. 이것이 최종적으로 이현화 제의극의 독특한 방식을 만들어낸 것이다.

3. 나오며 - 데페이즈망의 미학과 이현화의 제의극

이현화 희곡의 작품 전체에서 나타나는 데페이즈망의 기법은 초기 두 작품에서도 자세히 살펴보았듯이 극적 효과를 내는 차원을 넘어서서 일상과 다른 세계에 대한 작가의 관점을 반영하는 것이라 볼 수 있다. 사실 주의가 인식하는 방식으로, 세계를 바라보지 않는 이현화에게 일상은 그 숨겨진 무엇을 가지고 있는 세계이다. 주로 부조리한 세계로서 부정성이 강조되지만 이현화가 일상의 고정 관념에 속박되지 않는 작가라는 점은 분명하다. 데페이즈망은 미적으로 드러난 세계관으로서 이현화 희곡에서 기법으로만 그치는 것이 아니라 피상적인 현실 이상의 ‘절대현실’을 추구하기 위한 것임을 알 수 있다. 그로 대표되는 데페이즈망의 세계관이 최종적으로 제의극을 통해 실험될 수밖에 없다. 이현화가 전통극에서 극의 소재를 찾아 이를 실현한 것은 제의가 가지는 현실과 비현실의 관계 맺음에서 연유한다. 안정된 일상 생활과 가장 대척점에 있는 기이함은 다름 아닌 무속의 세계, 제의가 접속하려는 세계이다. 세계가 과학적이고 합리적이라 믿는 현대인들에게 가장 낯선 세계는 무(巫)의 세계다. 비합리적이고 불가해하며 가시적이지 않는 세계, 낯선 것과의 기이한 만남이라는 데페이즈망의 미학은 결국 최종적으로 제의적 극으로 드러날 수밖에 없는 것이다. 그런 이유로 이현화의 제의극인 <산씻김>은 그의 데페이즈망의 미학이 가장 잘 구현된 작품이라고 할 수 있다. 이현화의 <산씻김>은 일상과 무(巫)의 비약적 접속을 보여주고 가장 극단적인 방식으로 그 세계와 접속할 수 있다는 그의 데페이즈망의 관점을 보여준다. 그에게 ‘절대 현실’은 다름 아닌 비현실과의 접속을 통해 체험할 수 있는 것이며 낯선 것과의 기이한 만남을 통해 창조되는 세계인 것이다.

한편, 이현화의 초기작에서 나타나는 신성모독의 형태는 이현화의 데페이즈망이 가진 극단성과 비약성의 경향을 보여준다. 이후 <누구세요>나

50) 이미원, 앞의 글, 57면.

<쉬-쉬-쉬-잇>은 공포와 위협의 테페이즈망 이미지를 통해 부조리극의 세계관을 보여주었다. <카덴자>에서 테페이즈망은 고문의 사실적 장치들을 테페이즈망을 통해 새로이 변형시켰는데, 폭력 일상 소품을 고문의 장치로 활용하여 테페이즈망이 폭력의 새로운 이미지를 만들어냄을 보여주었다. 이러한 테페이즈망의 원리는 결과적으로 이현화만의 제의극을 만들어냈다.

다른 제의극과 달리 이현화의 <산뜻김>에서 나타나는 일상적 세계와 무의 세계의 돌발적인 만남과 강제적인 충돌은 주로 잔혹극과의 유사성으로 거론되는 특성들이라 할 수 있다. 그러나 앞에서 살펴봤듯이 이현화가 잔혹극을 수용했는지의 여부는 불분명하다.⁵¹⁾ 그렇지만 외형적으로 유사해 보이는 기법 때문에 이현화의 <산뜻김> 및 <카덴자>의 연구는 잔혹극을 염두에 둔 경우가 많았다. 그러나 실제적으로 이 둘은 다르다.

아르토는 현대인의 진정한 자기회복을 위해 잔혹극을 주창했는데, 이를 위한 방법으로 인간의 감각에 호소할 수 있는 비언어적 연극(‘몸’의 연극)을 꿈꾸었다. 그리고 이것을 가능하게 하는 것이 제의임을 깨달았다. 아르토는 고대 제의의 과정에서 느꼈던 특별한 체험을 현대 연극의 관객들이 느껴야 한다고 생각했는데, 이는 제의의 종교적 체험과 마찬가지로 무대와 배우, 관객들 간의 상호작용을 통해 얻을 수 있는 것이었다. 그래서 아르토는 무엇보다 이와 같은 공동의 체험을 강조했다.⁵²⁾

제의극은 샤먼을 매개로 하여 그와 같은 체험이 가능해지는데, 이현화의 제의극 <산뜻김>은 테페이즈망을 통해 오히려 이러한 공동의 체험이 유실된다. 극중 인물에게 닥치는 제의적 상황은 돌발적이고 강제적인 접촉의 방식이며 이로 인한 충격은 개인의 고립을 통해서 강조된다. 테페

51) 서론에서 제시된 채윤일의 인터뷰를 제외하고는, 대학에서 영문학을 수학한 것 외에 특별한 연극 수업을 받은 자취를 찾을 수 없으므로 선불리 아르토와의 직접적 연관을 확정할 수 없다. (김미도, 앞의 글, 28면 참조)

52) 아르토의 잔혹극 이론은 다음 책을 참고할 것. 아르토 A. 박형섭 역, 『잔혹연극론』, 현대미학사, 2004, 한무, 『아르토와 잔혹연극』, 지식을만드는사람, 2011.

이즈망에 의한 낯설고 기이한 모습은 우리에게 비현실의 모습을 보여줌으로써 실제에 대한 인식을 넓힌다는 점과 함께 그 세계로부터의 소외체합⁵³⁾을 가지게 한다.

아르토로부터의 영향관계를 부정하였지만 채윤일은 자신들의 연극미학이 그와 비슷함을 밝혔다. 그러나 살펴본 바와 같이 이현화의 연극에서의 의식 전환은 집단적 감응이나 상호교감을 통해 나타나는 것이 아니다. 개인과 상황의 대면적 관계에 초점이 맞춰진 그의 연극에서 아르토와의 공통점을 찾는다면 현실에 잠재된, 억압된 세계에 대한 믿음이라고 할 수 있다.

테페이즈망이 기법이 아닌 세계관의 차원에서 해석될 때 이것은 다름 아닌 현실 부정의 정신이라고 할 수 있다. 그런 점에서 이현화의 테페이즈망 미학의 원천은 사실주의 전통에 대한 반발과 새로운 세대로서의 그의 정체성에서 찾을 수 있다.

“성난 얼굴로 돌아다 볼 수나 있는 빅토리아 시대를 향유하는 존 오스본은 얼마나 다행스러운 친구인가? 탈피할 수나 있는 알뜰한 전통을 누리는 장 주네 또한 얼마나 자랑스러운 친구인가? 과연 우리의 어르신네들은 ‘라이징 체네레이션’의 저항을 감내할만한 상대적인 자격이냐마 갖추고 있는 것일까? (중략) 에이, 차라리 먼 훗날 우리의 후배들이 깨뜨리려 애를 쓸 자랑스런 전통을 세우려 노력하는 데서난 보람을 찾아야겠다.”

(1970년. 1월 8일, 『중앙일보』, <신춘문예당선소감>)

이현화는 서구 전후 사회에서 기성세대에 대한 반발로 나타난 앵그리 영 맨(Angry Young Man) 운동의 주자였던 존 오스본을 언급하면서 극작가로

53) 테페이즈망의 수법은 누구나 가질 수 있는 소외체험에서 산출된다. (김준오, 『도시시와 해체시』, 문학과 비평사, 1988, 279면) 테페이즈망은 이질적인 것의 배치를 통해 새로운 이미지를 창출하는 것이므로, 일종의 낯설기하기와 같은 관객의 소외감정을 불러일으킬 수밖에 없다.

서의 자신의 출발을 ‘라이징 제네레이션’으로 규정하였다. 여기서 그가 말하는 전통이란 좁게는 사실주의가 만연한 당시 연극계의 풍토를 의미한다. 사실주의가 이현화에게 파괴해야 할 전통이 된다는 것은 이것이 단순한 기법의 문제가 아니라는 점을 시사한다. 기성 세대에 저항하는 신세대로서 자기 자신을 규정하고 이전과는 다른 방식으로 연극을 하겠다는 것은 기법과 효과의 문제로 소급될 간단한 사항이 아니다. 이 사실주의에 대한 추구는 결국은 세계를 인식하는 시각, 관점을 문제를 내포할 수밖에 없다. 랭보의 ‘삶은 다른 곳에 있다’는 선언에 따라 현실 삶이 요구하는 질서를 부정한 초현실주의자 브르통은 그런 점에서 문학의 사실주의적 관행을 혐오했다.⁵⁴⁾ 사실주의의 재현은 물리적 방식으로만 세계를 이해하는 것으로 이것은 실재계 너머의 절대현실, 진정한 현실에 닿고자 하는, 현실의 억압으로부터 정신을 해방시키고자 하는 노력을 무력하게 하는 방식이다.⁵⁵⁾ 이렇게 사실주의에 대한 비판은 현실을 바라보는 방식에 대한 근본적인 회의와 연결되어 있다. 사실주의의 인식 방법을 부정한 이현화의 현실에 대한 관점 역시 이와 다르지 않다. 그가 부정한 것은 사실주의 자체가 아니라 그러한 방식으로 인간의 상상력과 정신의 자유로움을 구속하는 현실이었다. 이현화는 고착된 현실이 아닌 무한한 가능성으로서의 현실을 그리기 위해 부단히 일상적 현실에 대한 전위를 실천했던 것이다. 그런 점에서 그의 데페이즈망의 정신은 무한한 상상력과 자유로운 정신이 허락될 수 없었던 당대 현실에 대한 비판이라고 할 수 있다.

이렇듯 이현화의 현실 부정의 정신은 일상적 현실을 전위시키는 데페이즈망의 미학을 창출하였으며 이현화 작품 세계의 고유성을 만들어 냈다. 그의 독특한 제의극 <산뜻김>은 작가의 세계에 대한 근원적인 물음과 맞닿아 있으며 이러한 미학의 산물이라고 볼 수 있다.

54) 앙드레 브르통, 앞의 책, 65-66면 참조.

55) 앙드레 브르통, 위의 책, 64-67면, 황현산, 앞의 글, 10면.

참고문헌

1. 기본자료

- 이현화, 『이현화 희곡·시나리오 전집』1-2, 서연호·임준서 공편, 연극과 인간, 2005.
 이현화, 「신춘문예당선소감」, 『중앙일보』, 1970년. 1월 8일
 엄혜원, 「극단 세실과 연출가 채윤일」, 『한국연극』 4월호, 한국연극협회, 2003.
 한국연극평론가협회, 『80년대 연극평론자료집①』, 1991.
 『연극평론』, 1973. 제8-9호.

2. 단행본 자료

- 고승길 편역, 『현대연극의 이론』, 삼일각, 1975.
 김준오, 『도시시와 해체시』, 문학과 비평사, 1988.
 김호순박사 정년퇴임 기념논총간행위원회, 『한국희곡작가연구』, 태학사, 1997.
 민족문학사연구소, 『1970년대 희곡연구』1, 연극과 인간, 2008.
 서연호, 「최근의 한국 극작가들」, 동시대적 삶과 연극열음사, 1988.
 서연호·김현철, 『한국 연희의 원리와 방법』, 연극과 인간, 2006.
 신현숙, 『초현실주의』, 동아출판사, 1992.
 _____, 『희곡의 구조』, 문학과 지성사, 1992.
 오세곤 외 10인, 『한국극작가론』, 평민사, 1998.
 유민영, 『전통극과 현대극』, 단국대학교출판부, 1987.
 이미원, 『한국현대극작가연구』, 연극과 인간, 2003.
 이영미 외, 『한국현대예술사대계VI』 시공아트, 2005.
 정진홍, 『종교학서설』, 전망사, 1980.
 _____, 『하늘과 순수와 상상』, 강, 1997.
 한국연극평론가협회, 『한국현역극작가론』2, 예니, 1987.
 한 무, 『아르토와 잔혹연극』, 지식을만드는사람, 2011.
 한상철, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미학사, 1992.
 Anne Ubersfeld, 신현숙 역, 『연극기호학』, 문학과지성사, 1988.
 Ardre Breton, 황현산 역, 『초현실주의 선언』, 미메시스, 2011.
 Arnold P. Hincliffe, 황동규 역, 『부조리문학』, 서울대학교 출판부, 1980.
 ATAntonin Artaud, 박형섭 역, 『잔혹연극론』, 현대미학사, 2004.

- C.W.E. Bigsby, 박희진 역, *다다와 초현실주의* 서울대학교 출판부, 1987.
 Margaret Groden, 송혜숙 역, 『현대연극개론』, 한마당, 1984.
 Pavis Patrice, 신현숙·윤학로 역, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999.
 Yvonne Duplessis, 조한경 역, 『초현실주의』, 탐구당, 1983.

3. 논문 자료

- 강진옥, 「‘신성과의 소통방식’을 통해 본 무속의례와 신화의 공간성 연구」, 『비교민속학』 제39집, 비교민속학회, 2009.
 권영란, 「이현화 희곡연구」, 이화여자대학교 석사논문, 1996.
 김방옥, 「한국 사실주의 희곡 연구」, 이화여자대학교 박사학위 논문, 1988.
 김성희, 「한국 현대극의 서구극 수용과 그 영향」, 『한국극예술연구』 15집, 한국극예술학회, 2002.
 김윤경, 「이현화의 <0.917>연구」, 부산대학교 석사논문, 2000.
 김재철, 「하이데거 철학에서 실재성의 문제」, 『존재론 연구』 제26집, 한국하이데거연구학회, 2007.
 김지열, 「초현실주의 회화에 있어서의 테페이즈망에 관한 연구」, 이화여자대학교 석사논문, 1992.
 김지영, 「이미지의 실재성」, 『비평과 이론』 제12권 1호, 2007·봄/여름호.
 박혜령, 「한국 반사실주의 희곡연구」, 이화여자대학교 박사논문, 1995.
 배선애, 「1970년대 희곡의 양식 실험 연구」, 성균관대학교 박사논문, 2003.
 백소연, 「이현화 희곡연구-메타연극적 특성을 중심으로」, 이화여자대학교 석사논문, 2003.
 손화숙 「이현화론-관객의 일상성에서 벗어나기 위한 연극적 기법」, 『한국극예술연구』 제2집, 한국극예술학회, 1992.
 신현숙, 「이현화의 극작술에 관한 소고」, 『한국희곡작가연구』, 태학사, 1997.
 심정순, 「이현화론-감성에 대한 지성적 접근의 작가」, 『한국현역극작가론2』, 예니, 1987.
 안덕희, 「한국 부조리극 희곡의 오브제 연구」, 홍익대학교 박사학위논문, 2004.
 이명희, 「한국 초현실주의 시학의 특징」, 『건국어문학』 제19, 20합집, 건국대학교 어국문학연구회, 1995.
 이원지, 「이현화 희곡 연구」, 중앙대학교 석사논문, 2006.

- 정봉석, 「한국 포스트모더니즘 희곡 연구」, 『한국극예술연구』 제22집, 한국극예술학회, 2005.
 최윤선, 「1970년대 탈사실주의극 연구」, 동국대학교 석사논문, 2005.

Abstract

Study of the aesthetic 'depaysement' in Lee hyun-hwa's works

Lee, Eun-ha

This study start with try to find coherence of 'Lee hyun-hwa's works, especially 'depaysement' of *Sikim for the living*. As a dramatist in 1970's, 'Lee hyun-hwa' is evaluated the most modernism writer through dramatic trial. Over 10 years, her drama can be not easily understood because they were so different from each other. Especially after *Cadenza*, her works are debated as theaters oh cruelty. But this study will discuss about her unique suggestion drama, which show mistrust of real world and 'depaysement'. 'Depaysement' is surrealism that give us new way of think for real world and customary routine. And this way of think express well in her works. so it can be the way of ordain for her works.

As a dramatist in Korea 1970, Lee hyun-hwa is called 'experimentally writer'. Since her literary works show own personality through writing activities for 10 years. especially after '*Cadenza*', her writing is considered the tragedy of Artaud. But I can't confirm the cause of change, between *Cadenza* and other works. This thesis consider depaysement which is expressed over her early works is the art or the aesthetic for define her all works. Impactive touch of depaysement make same way the cruelty drama. Encounter strange, that is considered the most violent way in her works. That is the sacrilege and the making rapid progress. So we can understand why she intensify violence and express Artaud in her works *Sikim for the living*. I think that this depaysement show her philosophy that the sincerity rise above realities of life.

Impactive touch of depaysement make same way the cruelty drama. Encounter

strange, that is considered the most violent way in her works. That is the sacrilege and the making rapid progress. So we can understand why she intensify violence and express Artaud in her works *Sikim for the living*. I think that this depaysement show her philosophy that the sincerity rise above realities of life.

Key words : Lee Hyun-hwa, depaysement, reality, violence, Skim for the living,

접수일: 2012년 11월 15일
심사기간: 2012년 11월 20일~12월 4일
게재결정: 2012년 12월 4일