



김명화 희곡의 음식 활용 양상 연구

- 〈뫼날〉, 〈카페 신파〉, 〈왕궁 식당의 최후〉, 〈침향〉을 중심으로

박상준*

〈차례〉

1. 서론
2. 음식 문화에 내재한 다가적 담론 제시
 - 2.1. 음식 소비문화에 내재한 물신주의 및 계층 분화 재현
 - 2.2. 요리·섭취 문화에 내재한 여성 행동 및 신체 관리 방식 재현
 - 2.3. 전통 음식에 내재한 지역·민족 정체성 재현
3. 위반 및 오염을 통한 전복과 해체
4. 결론

국문 초록

김명화의 작품 세계에서 '일상'은 중요한 개념이다. 그리고 음식은 그녀가 일상을 재현하는 데 자주 활용하는 소재 중 하나다. 그녀는 작가의 말이나 평론을 통해 음식의 물질성이 촉발하는 소외와 분열에 강한 관심을 보인다. 이에 본고는 음식이 지닌 물질성의 경제적 특질에 착목하여, 〈뫼날〉, 〈카페 신파〉, 〈왕궁 식당의 최후〉, 〈침향〉을 분석한다. 먼저, 음식 문화 회로가 등장인물의 정체성을 구성하는 방식을 설명했다. 음식 소비문화의 재현은 시장 경제에 내재한 물신주의와 계층 분화 방식을 드러낸다. 요리와 음식 섭취의 재현은 여성의 행동 규범과 신체 형태가 결정되는 방식을 드러낸다. 전통 요리의 재현은 모성에 기반한 향수가 민족 정체성을 구성하는 방식을 드러낸다. 이렇게 구성된 정체성은 음식 문화의 위반, 음식 자체의 오염으로 인해 전복되고 해체된다. 김명화는 카니발과 아브젝트를 통해 일상에 스며든 미시 담론의 고착성을 파괴하고, 개인과 사회의 변화 가능성을 부여한다. 정리하자면, 김명화 희곡에서 음식은 다양한 담론의 재현물이면서 동시에 그 초과지점을 형성하는 역동적인 변화 가능성을 여는 물질인 것이다.

주제어: 경제성, 김명화, 문화 회로, 아브젝트, 음식, 일상, 카니발

* 서강대학교 서강 인문콘텐츠랩 연구교수

1. 서론

본고는 김명화가 음식이라는 소재의 경제적 특질을 활용해 다양한 담론을 재현하고 전복하고 해체하는 양상을 밝히는 것을 목적으로 한다.

김명화의 작품 세계에서 '일상'이라는 어휘는 작가 본인, 비평가, 연구자에게 많은 관심을 받아왔다. 1990년대부터 2000년대까지의 평론들은 김명화가 일상에 천착한 이유를 가늠할 바탕이 된다. 그녀는 80, 90년대 연극 경향이 지닌 한계에 대하여 다음과 같이 지적한다. 첫째로, 김명화는 사회 변화에 따른 연극 담론의 성격 변화를 언급한다. 그녀는 거대 이데올로기 다툼의 깃발 역할을 해온 80년대 연극 경향이 시효를 다했음을 지적한다. 둘째로, 김명화는 사실주의 극작술 및 감각주의 연출에 대한 비판적인 시선을 제시한다. 그녀에 따르면, 사실주의 플롯에 기반한 서사 전개 방식은 인과 관계를 통해 세상을 설명하려 노력한다는 점에서 실제 세상을 살아가는 사람들의 삶을 포착하지 못하며, 시청각적 스펙터클에 기댄 연출은 감각만을 자극할 뿐 현실을 직면할 창구가 되지 못했다. 이러한 상황, 다시 말해, “거대담론과 감각에 휘둘리느라 실종된 성찰의 시간, 존재에 대한 사유, 집단이 아닌 개인에 대한 통찰, 소음이 아닌 말에 대한 갈급에 시달리고”¹⁾ 있는 상황 속에서, 김명화는 극사실주의로 일상을 재현하고, 그러한 일상 안에 담긴 미시 담론에 착목하는 극작술을 발전시킨다.

음식은 김명화가 일상을 제시하는 주된 소재 중 하나다. 그녀가 지금까지

1) 김명화, 『연극의 길 세상의 길』, 연극과 인간, 2006, 209면. 이와 같은 입장을 반영한 김명화의 비평 및 리뷰를 나열하면 다음과 같다. 「1996 연극의 길, 세상의 길」(179-180면), 「2000 변방 연극제 -중심으로부터 벗어나기-」(111-112면), 「연극과 일상의 만남 <서울노트>」(201-209면), 「현실 비판의 서사가 다시 돌아온다」(김명화, 「현실 비판의 서사가 다시 돌아온다」, 『연극평론』 2009년 6월호, 한국연극평론가협회, 2009, 69면), 「최용훈과 장성희의 <길 위의 가족> : 연극다움에 대해 다시 고민해 보기」(김명화, 『저녁 일곱 시 반, 막이 오른다』, 연극과 인간, 2006, 59-61면).

지 선보인 희곡 17편 중 10편의 작품에서 먹고 마시는 장면이 발견된다. 이를 나열하자면, <새들은 횡단보도를 건너지 않는다>(1998), <첼로와 케찹>(2001), <똥날>(2001), <카페 신파>(2004), <바람의 욕망>(2007), <냄비>(2010), <침향>(2008), <왕궁 식당의 최후>(2008), <냉면-침향외전>(2018), <목련 아래의 디오니소스>(2019)가 있다. 음식이라는 소재가 직·간접적으로 활용된 희곡이 작가의 작품 중 약 6할을 차지한다는 점, 또 그러한 희곡이 등단작인 <새들은 횡단보도를 건너지 않는다>부터 2019년 작인 <목련 아래의 디오니소스>까지 꾸준히 발견된다는 점을 고려할 때, 김명화의 작품 세계 및 극작술을 이해하는 데 음식은 결코 간과되어선 안 될 소재다. 그렇다면, 음식이라는 소재가 “작은 담론과 일상을 재발견”²⁾한다는 작가의 목표를 성취하는 데 어떤 역할을 수행하고 있는가? 그리고 그러한 역할 수행에 있어 작가가 포착하고 있는 음식의 독특한 특징은 무엇인가? 본고는 이와 같은 질문에 답을 하고자 한다.

지금까지 김명화 희곡에 대한 논의는 작가의 작품 세계 전반보다는 개별 작품의 미적 성취를 밝히는 데 집중됐다. 먼저, 평론가 및 연구자에게 가장 많은 관심을 받은 작품은 <똥날>이다. 이 작품에 대한 논의는 일상성, 젠더, 386세대라는 주제로 이루어졌다.³⁾ 이 논의들은 대체로 감각적이

-
- 2) 김명화, 「현실 비판의 서사가 다시 돌아온다」, 『연극평론』 제53호, 한국연극평론가협회, 2009, 69면.
- 3) 권미란, 「김명화 희곡에 나타난 일상성 연구 -연극 「똥날」을 중심으로」, 『리터러시 연구』 제10권 4호, 한국 리터러시 학회, 2019.
- 김방욱, 「《똥날》 음식, 술, 광기, 그리고 여자와 남자」, 『연극평론』 제24호, 한국연극평론가협회, 2002.
- 김성희, 「한국 일상극의 글쓰기와 공연방식」, 『드라마연구』 제31호, 한국드라마학회, 2009.
- 김효, 「모순의 드러내기, 의미의 감춤 <똥날>」, 『공연과 이론』 제8호, 공연과 이론을 위한 모임, 2002.
- 송현옥, 「여성주의 관점으로 본 《똥날》」, 『연극평론』 제30호, 한국연극평론가협회, 2003.
- 이상우, 「《똥날》의 세대 감각과 탈근대 감각, 그리고 일상적 사실주의」, 『연극평론』 제24호, 한국연극평론가협회, 2002.

고 섬세한 언어를 활용한 극작술이 무대화되는 과정에서 발현되는 물질성에 대한 천착을 통해 <똥날>의 미적 성취를 설명했다. 물질성에 대한 관심은 다른 작품을 다른 연구에서도 발견되는데, 이는 주로 공간과의 밀접한 관련 하에 설명되었다.⁴⁾ 다음으로는 <침향>과 <냉면>을 대상으로 김명화가 분단 기억을 소환하는 방식에 관심을 둔 논의가 있다. 이 논의들은 각 희곡에서 한국전쟁 관련 미시사가 재현되는 방식을 설명하고 그 의의를 밝혔다.⁵⁾ 그 외에도 김명화 희곡의 신화 활용 방식⁶⁾, 비사실주의

-
- 이영미, 「연극의 냉철함에 포착된 이 땅 30대의 비루한 삶 -후일담 연극 <불티나>, <똥날>을 중심으로」, 『연극의 이론과 비평』 제3호, 한국예술종합학교 연극원 연극학과, 2002.
- 정우숙, 「『똥날』, 『반성』을 통해 본 일상극의 제의성」, 『한국현대문학이론연구』 제49호, 한국현대문학이론학회, 2012.
- 4) 권미란, 「物質性으로 構成되는 空間 연구 - 김명화 戯曲 「첼로와 케첩」을 中心으로」, 『어문연구』 제41권 제2호, 한국어문교육연구회, 2013.
- 김우진, 「김명화 희곡의 공간 연구 : 「새들은 횡단보도로 건너지 않는다」, 「똥날」, 「카페 신파」를 중심으로」, 서강대학교 대학원 석사학위논문, 2021.
- 5) 권순대, 「분단희곡 <침향>의 선동적 사건과 장소성」, 『통일인문학』 제71집, 건국대학교 인문과학연구소, 2017.
- 김소연, 「분단, 결핍을 넘어 -2000년대 이후 분단을 다루는 연극들에 대한 단상」, 『공연과 이론』 제71호, 공연과 이론을 위한 모임, 2018.
- 박상준, 「김명화 <냉면>에 나타난 포스트-기억 세대의 분단 기억 전송 방식 연구」, 『드라마 연구』 제78호, 한국드라마학회, 2026.
- 백소연, 「자기 자신으로 살아가지 못했던 이들에게 건네는 연극의 위로」, 『공연과 이론』 제71호, 공연과 이론을 위한 모임, 2018.
- _____, 「김명화 작품에 나타난 전쟁 기억의 재현 양상 - 「침향」, 「냉면」을 중심으로」, 『이화어문논집』 제48집, 이화어문학회, 2019.
- 신경수, 「평양냉면 그리고 나가사키 짬뽕」, 『공연과 이론』 제71호, 공연과 이론을 위한 모임, 2018.
- 이주영, 「김명화 희곡 <냉면>에 나타난 음식의 정치학」, 『한국연구』 제7호, (재)한국연구원, 2021.
- 최정, 「한국희곡에 표상된 한국전쟁의 '기억' 연구」, 전북대학교 대학원 박사학위논문, 2017.
- 6) 김성희, 「삼국유사 프로젝트' 연극에서의 신화 다시쓰기와 신화의 현재화 -<꿈>과 <남산에서 길을 잃다>를 중심으로」, 『드라마연구』 제59호, 한국드라마학회, 2019.
- 임선옥, 「신화를 뒤집어 비춘 우리들의 일그러진 초상 - 김명화의 <오이디푸스, 그것은 인간>」, 『연극평론』 제22호, 한국연극평론가협회, 2001.

극작술⁷⁾에 대한 논의가 있다.

이러한 연구 성과에서 김명화의 음식 활용 극작 방식에 대한 논의는 단편적으로만 이루어졌다. 김방옥은 <똥날>에서 음식이 리얼리티를 구성하고, 플롯 진전의 계기가 되고 있다고 평가한다. 아울러, 그녀는 음식이 여성들 심리와 행동에 영향을 미치는 중요 작인이라 언급한다.⁸⁾ 송현옥 또한 <똥날>을 대상으로 음식에 대한 남성과 여성의 입장 차에 주목한다. 그녀는 이러한 차이가 세부 묘사나 분위기를 강조하는 극작술과 만나 여성적 글쓰기를 가능케 했다고 주장한다.⁹⁾ 정우숙도 미각, 후각, 시각을 자극하는 글쓰기가 음식 묘사에 활용되는 양상에 관심을 둔다. 그녀는 잔혹한 요리 과정이 섬세한 감각 묘사와 만나면서 희곡의 제의성을 촉발하고 있음을 밝혔다.¹⁰⁾ 권미란은 <똥날> 공연에 활용된 음식이 물질성을 구성하며, 기억의 창발을 유도하는 매개물이자, 가혹한 경쟁 사회 안에서 몸부림치는 현대인의 삶을 상징한다고 언급한다.¹¹⁾ 이주영은 <냉면-침향외전>을 분석하며 냉면이 분단에 대한 각기 다른 세대와 집단의 인식을 재현하고, 그들 간의 연대와 화해를 이끄는 음식으로 제시되고 있다고 언급한다.¹²⁾ 박상준은 냉면이 민족, 국가, 실향의 정서를 촉발하며, 후속 세대가 분단 당사자의 고통에 다가갈 수 있는 매개물이 되고 있음을 밝혔다.¹³⁾

김명화 희곡의 음식 활용 양상을 연구함에 있어 특히 관심을 두어야 하는 것은 바로 그녀가 포착하고 있는 음식의 특성이다. 김명화는 <똥날> 작가의 말, 「최용훈과 장성희의 <길 위의 가족>: 연극다움에 대해 다시 고민해 보기」에서 음식 활용에 대한 자신의 입장을 설명한다. 두 작

7) 양미하, 「김명화 드라마 작법 연구」, 원광대학교 대학원 석사학위논문, 2012.

8) 김방옥, 앞의 글, 56-58면.

9) 송현옥, 앞의 글, 107-108면.

10) 정우숙 앞의 논문, 347-348면.

11) 권미란, 앞의 논문, 2019, 606-608면.

12) 이주영, 앞의 논문, 77-78면.

13) 박상준, 앞의 논문, 67-75면.

품에서 김명화가 주목하고자 했던 것은 바로 실제 음식이 가진 효과다. 그녀는 ‘피가 떨어지는 생고기’, ‘가스레인지 위에서 끓고 있는 된장찌개’ 등의 시각적, 후각적 자극이 “물입과 소외라는 이중의 분열”¹⁴⁾, “무대 위의 모든 것은 그저 허구이고 실체가 아닌 기호일 뿐이라는 연극관”에 대한 저항¹⁵⁾을 일으킨다고 언급한다. 위의 기존 논의에서 확인했듯, 이와 같은 김명화의 관심은 물질성에 기반한 연극 미학의 측면에서 해석되는 경향이 강했다. 김성희는 이러한 극작 및 연출 방식이 알레고리적 수용을 가능케 하고, 그로 인해 관객이 일상생활의 이면에 자리잡고 있는 거대한 사회·역사적 배경을 성찰할 수 있게 된다고 언급한다.¹⁶⁾ 김효는 물질성이 촉발하는 감각적 요소들이 사물들로 하여금 “일상적 규정성”으로부터 탈주할 기회를 마련한다고 평가한다.¹⁷⁾

본고 또한 또한 음식이 담론의 체현물이자, 동시에 그것의 균열 지점이라는 입장들의 연장선에 있다. 하지만 본고는 김명화가 추구하고자 하는 ‘이중의 분열’을 이해함에 있어 사물 일반이 아닌 음식의 경계적 특질에 관심을 둔다는 점에서 기존 논의와 차별된다. 음식은 문화적 산물이면서 동시에 인간이 섭취하는 물질이다. 더 나아가 음식은 조금만 잘못 보관하면 상해버리고, 또 그릇에서 벗어나는 순간 쓰레기가 되어버리는 취약성을 가진 물질이다. 본고는 음식의 이러한 특징에 착목함으로써 김명화 희곡이 성취하는 미적 효과를 설명할 것이다.

김명화 희곡에서 음식이 활용되는 양상을 살피기 위해서는 먼저 음식뿐만 아니라, 음식을 둘러싼 인간의 말과 행위에 관심을 둘 필요가 있다. 데버러 럽턴은 요리가 단순히 원재료를 먹기 좋게 만드는 행동이 아니라, 자연에서 문화 상태로의 변형을 이끌어내는 도덕적 과정이라 주장한다. 또

14) 김명화, 『카페 신파』, 연극과 인간, 2006, 367면.

15) 김명화, 『저녁 일곱 시 반, 막이 오른다』, 연극과 인간, 2006, 61면.

16) 김성희, 앞의 논문, 58면.

17) 김효, 앞의 평론, 82면.

한, 그녀는 그러한 물질인 음식을 인간이 섭취하는 행동은 그것을 둘러싼 다가적 담론을 육체화하고 이를 통해 주체성을 발현하는 과정임을 강조한다. 따라서 음식에 대한 연구는 “음식·먹기·육체화를 둘러싼 담론, 유형화된 언어 체계, 그리고 관행의 개념”이 생산하고 재생산하는 의미, 그리고 그러한 의미가 촉발하는 감정적이고 감정적인 반응에 대한 연구가 된다.¹⁸⁾

밥 에슬러·조안 홀로스·스티브 존스·벤 테일러는 음식 연구가 그것을 둘러싼 “문화 회로(circuit)”에 대한 관심을 통해 이루어져야 한다고 주장한다. 여기에서 문화 회로란 음식 문화 현상을 기술할 수 있는 주요한 일대기로, “생산, 규제, 표상, 정체성, 소비”의 과정을 의미한다. 생산과 소비를 둘러싼 규제, 그리고 그러한 규제에 동반하는 표상 작업은 음식 문화에 참여하는 자가 “역사적 형태뿐만 아니라 특정 계급, 젠더, 인종적·종교적 정체성”과 관련을 맺게 해준다.¹⁹⁾ 정리하자면, 음식은 그것이 경제·사회·역사정치 담론에 둘러싸인 물질이라는 점에서, 또 그것이 생산, 소비, 섭취를 통한 육체화 과정을 통해 문화 참여자의 정체성을 주조한다는 점에서 장치(apparatus)²⁰⁾의 지위에 놓인다.

그러나, 동시에 음식은 문명과 정체성의 전복과 해체를 야기하기도 한다. 럽턴은 바흐친의 카니발 이론이 시사하는 음식과 몸의 관계에 주목한다. 그로테스크한 신체에서 강조되는 구멍들은 음식과 자주 연관되면서, “계절스럽게 먹는 몸, 즉 과도하게 탐닉하고 먹고 토하고 배설하는 과정에 있는 몸”을 부각시킨다. 그리고 그러한 몸은 역동성 속에서 이루어지는

18) 데버러 럽턴, 박형신 옮김, 『음식과 먹기의 사회학: 음식, 몸, 자아』, 한울, 2015, 27-28면.

19) 밥 에슬러·조안 홀로스·스티브 존스·벤 테일러, 박형신·이혜경 옮김, 『음식의 문화학』, 한울 아카데미, 2014, 10면.

20) 조르조 아감벤은 미셸 푸코가 “장치(apparatus)”라 부르는 개념을 “생명체들의 몸짓, 행동, 의견, 담론을 포획, 지도, 규정, 차단, 주조, 제어, 보장하는 능력을 지닌 모든 것”이라 정의한다. 장치는 담론적인 것과 비담론적인 것들이 구성하는 그물망으로 주체화를 이끈다. 그의 입장에서 생명체(실체)와 주체는 동일한 개념이 아니다. 주체는 장치와 실체가 마주칠 때 주조되는 것이다.(조르조 아감벤·양창렬, 『장치란 무엇인가?/장치학을 위한 서론』, 도서출판 난장, 2010, 28-34면).

“역사적 이행”을 강조한다.²¹⁾ 줄리아 크리스테바는 주체의 정립 과정, 다시 말해 언어 질서와 상징계에 진입하여 문화적 규범과 체계에 적합한 자아를 설립하는 과정에 아브젝시옹(abjection)이 있음을 주장한다. 아브젝시옹은 “세계 저편으로 몰려나 있던 엄청난 안과 밖이 마치 육박해 올 때” 나타나는 주체의 저항²²⁾, 다시 말해, 정갈하고 적합한 주체 구성에 반하는 것에 대한 혐오, 추방, 배제를 의미한다. 아브젝트(abject)란 아브젝시옹의 대상, 더 엄밀히 이야기하자면, 주체-대상 간의 구분 이전에 배제되고 추방됨으로써 그 구분을 가능케 하는 것, “그저 상징 체계에 대항하고, 해체시켜 버”리는 ‘그것’을 지칭한다.²³⁾ 럽턴은 “음식물에 대한 혐오가 가장 오래되고 기본적인 형태의 아브젝시옹”²⁴⁾이라는 크리스테바의 논의를 수용하여, 음식의 아브젝트로서의 성격을 설명한다. 음식은 그 자체로 이미 “자기인 동시에 자기가 아닌 것(non-self)”으로²⁵⁾ 어린아이에게는 구역질의 대상이 된다. 또한 음식의 썩고, 상하며, 악취를 풍기는 성질, 끈적거리고 미끈거리는 성질은 모두 자아의 경계를 침범하는 혐오의 대상이 된다.²⁶⁾

본고는 김명화 희곡 중 <똥날>, <카페 신파>, <왕궁 식당의 최후>, <침향>을 연구 대상으로 삼는다. 이 작품들에서는 음식이 서사 전개, 인물 형상화, 무대 구성 등 극 전반을 지배하는 핵심 요소로 작용한다는 점에서, 그리고 그러한 과정에서 음식이 다채로운 상태로 변모한다는 점에서 김명화 극작술에서 음식이 지닌 경계적 특질이 구현되는 양상을 심도 있게 살피기에 적합한 연구 대상들이다.

21) 테버러 럽턴, 앞의 책, 70~73면.

22) 줄리아 크리스테바, 서민원 옮김, 『공포의 권력』, 동문선, 2001, 21면.

23) 위의 책, 24면.

24) 위의 책, 23면.

25) 테버러 럽턴, 위의 책, 218면.

26) 위의 책, 220-221면.

2. 음식 문화에 내재한 다가적 담론 제시

2.1. 음식 소비문화에 내재한 물신주의 및 계층 분화 재현

본 장에서는 김명화가 음식 문화를 통해 다양한 담론을 무대 위에 재현하는 방식을 살핀다. 첫째로, 김명화는 음식 소비문화를 제시함으로써 자본주의가 주체를 구성하는 방식을 묘사한다. <왕궁 식당의 최후>와 <카페 신파>는 식당과 카페라는 복합 소비 공간을 통해, <뚝날>은 주방을 둘러싼 재화 및 서비스, 인물의 음식 취향을 통해 음식 소비 문화가 물신주의를 통해 개인의 정체성을 주조하고 유지하는 과정을 드러낸다. 나아가 이러한 주체 구성은 자본을 중심으로 한 계층 분화를 수반한다.

김명화는 1989년 동구권 몰락 이후의 한국 사회를 한 편의 연극으로 조망하고자 <왕궁 식당의 최후>를 썼다. 그녀는 20, 21세기 대한민국의 자본주의 체제가 감각의 자극을 통해 욕망을 통제하고, 성찰을 방해하는 방식을 재현할 매체로 ‘왕궁 식당이라는 외식 공간을 무대로 설정한다.’²⁷⁾ 이 식당은 물질적 재화에 해당하는 음식뿐만 아니라 다채로운 쾌락 경험을 제공하는 토탈 소비패키지 공간이다.²⁸⁾ “최고의 데커레이션”(109)²⁹⁾이 올려진 음식, 노래하고 춤추는 가수와 무희의 공연, 야단맛을 때조차도 “입술 꼬리가 귀에 닿을 정도로” 미소를 짓는(100) 조수들의 접객 서비스는 식당을 오감을 자극하는 퍼포먼스의 공간으로 만든다. 아울러, 이 식당은 “최고의 귀빈”(138)들을 주 고객층으로 삼음으로써, 외식 경험을 특별

27) 김명화는 “인간의 욕망을 함축적으로 드러내는 것이 식욕이라고 생각”하였고, 이를 소재 삼아 “상징에 기반한 알레고리 작품”을 쓰려했다고 언급한다.(김명화, 『김명화 희곡집 3』, 지식을 만드는 지식, 2018, 377-378면).

28) 밥 애슬리, 조안 홀로스, 스티브 존스, 벤 테일러는 벨과 발렌타인의 입장을 수용하여 레스토랑의 식사가 “음식과 음료만이 아니라 총체적인 ‘경험’을 제공하는” 토탈 소비패키지임을 강조한다. 면밀하게 선별된 사람들, 식당 공간의 설계와 스타일, 요리사와 웨이터의 시각적 퍼포먼스는 식당을 물질적 상품을 넘어 경험적 상품을 제공하는 공간으로 구성한다.(밥 애슬리·조안 홀로스·스티브 존스·벤 테일러, 앞의 책, 218-220면).

29) 김명화, 위의 책, 109면. 이하 페이지 번호만 기입.

하고 고급스러운 것으로 만든다.

김명화는 무대 안팎의 관계를 통해 자본주의 사회의 물신주의적 특성을 제시한다. 등장인물들의 대사를 통해 묘사되는 식당 밖 세상은 “전염병, 홍수, 방사능” 피해에 “끓어 죽는 거지가 인산인해”(104)인 공간이다. 이러한 질병, 환경, 경제 문제는 식재료의 형태로 무대 안에 흘러들어온다. 채소는 시든 푸성귀나 썩은 감자가 전부고, 육류는 닭뿐이며 이마저도 시골에서는 독감으로 도살처분인 상태여서 더 이상 구할 수 있을지가 불분명한 상태다(102). 이러한 상황에서 왕궁 식당의 주인인 각하는 요리사들에게 “신선한 고깃덩이”(110)를 주며 왕궁 식당을 대표할 소스를 개발하라 명령한다. 그런데, 이러한 그의 행동에는 모순이 존재한다. 그가 제공하는 고기가 진정 신선한 것이라면 굳이 맛과 향을 덮을 소스를 개발할 필요가 없기 때문이다. 그럼에도 그가 소스 개발을 요구하는 이유는 극의 종반부에 제시되듯, 그가 제공하는 고기가 사실은 인육이기 때문이다. 이는 인간 사회의 무한 경쟁과 발전이 자연뿐만이 아니라 인간을 착취의 대상으로 삼고 있음을 시사한다.

김명화는 소스 개발을 둘러싼 각하와 대요리사 간의 입장차를 통해 작품의 논점을 부각시킨다. 자연과 문화의 대립으로 음식을 바라본다면, 굽고 찌고 삶는 등의 조리 과정은 자연에 해당하는 원재료를 문명화하는 과정이다. 그중에서 소스는 조리된 원재료의 맛, 향, 색, 형태에 영향을 가하는, 문명화 과정의 가장 극단에 놓인 요소다. 이러한 관점에서 바라볼 때, 소스를 둘러싼 대요리사와 각하의 갈등은 무대 안팎에서 벌어지는 사회현실을 어떻게 감각하고 인식할 것인지에 대한 대립으로 이해된다. 대요리사는 자신의 소스인 “얼음 같은 분별력”을 계속 사용할 것을 주장한다. 이 소스는 “불필요한 재료들을 모두 분별하고 제거”하고, “음식과 음식이 아닌 것을 구분”하게 만듦으로써 “짐승만도 못”했던 인간들이 인간으로서의 체면을 차릴 수 있게 만든 소스(125~126)였다. 이에 반해, 각하는 극세계가 놓인 위기 상황에 대한 인식을 마비시킬 자극적인 소스를 요구

한다. 더 엄밀히 이야기하자면, 그는 재료가 “취 고기”라는 사실을, “곰팡이”가 슬고 “병든” 것이라는 사실을, “알고도 속이” 줄(131)만큼의 물신주의적 거리를 보장하는 자극적인 소스를 요구한다.³⁰⁾ 이러한 요구에 가장 부합하는 소스는 근대 요리사의 ‘회오리 불꽃이다. 이 소스는 “불꽃에 피처럼 붉은 와인을 넣고 가열해서 고약한 냄새를 없애 버리고”(126) “후추를 듬뿍 쳐 손님들의 중추신경을 흥분시키”는(133) 맛과 향을 가진다.

<카페 신파>는 소비 자본주의 사회에서 주체의 자격을 상실한 연극인의 초상을 재현한다. 김명화는 <카페 신파>에서도 무대 안팎의 관계를 통해 외식 공간인 ‘카페 신파’가 극세계에서 어떤 지위를 갖는지를 보여준다. 극의 시작과 함께 들려오는 목소리는 짙막한 어구들로 해화동 대학로의 풍경을 제시한다. “지하철 역, 케이에프씨, 파리크라상, 낙산가든”(169)으로 이어지는 어휘의 나열은 해화역, 대로변, 골목 순으로 독자의 상상을 자극한다. 이중 대로변에 위치한 케이에프씨, 파리크라상은 프랜차이즈에 해당하는 외식 공간이다. 맥도날드로 대표되는 프랜차이즈 외식 산업은 포드주의적 생산구조를 활용한 재화와 서비스의 균질화를 목표로 한다. 외식 산업의 공장 분업 시스템은 재화 및 서비스 생산자의 정체성을 주조할 뿐만 아니라, 소비자를 그러한 생산 라인의 최종 지점에 위치시킴으로써 프랜차이즈의 규율을 내면화시킨다.³¹⁾ 따라서 해화역 주

30) 슬라보예 지젝은 상품 교환 행위를 지지하는 물신주의적 환영에 내재한 냉소적 거리를 지적한다. 그는 개인들이 “사물들 간의 관계 이면에 인간관계가 숨어 있음을 아주 잘 알고 있”음에도 여전히 여전히 상품 교환을 하고 있다고 언급한다. 이때 사물들 사이의 사회적 관계를 지탱하는 것은 인간의 믿음이 아니다. 사물 자체가 인간을 위해 대신 믿어줌으로써 자본주의 이데올로기의 환영은 유지된다. (슬라보예 지젝, 『이데올로기의 승고한 대상』, 새물결, 2021, 66-70면).

31) 밥 애슬리·조안 홀로스·스티브 존스·벤 테일러는 맥도날드로 대표되는 대형 프랜차이즈 산업이 생산자와 소비자의 정체성을 주조하는 방식에 대해 조지 리처의 논의를 빌려 다음과 같이 언급한다. “리처는 손님들 역시 (제한된 메뉴 또는 불편한 의자에 의해) 특수한 방식으로 행동하도록 ‘규율’되는 동안에 ‘맥도날드 방식’을 받아들이고 재생산하도록 교육받는다고 지적한다. 손님들에게 어떻게 무엇을 주문하는지를 보여주는 일련의 광고, 어른들에게 무엇을 해야 하는지(먹고 나서 직접 치우기와 같은)를 가르치는 아이들, 그리고 매장의 물리적 구조 모두는 경험을 ‘자발적이며’ 스스로 행하는 것으로,

변의 대로변은 소비 자본주의 시스템이 주조한 개인들의 생활 공간으로서의 성격을 지니게 된다.³²⁾

이에 반해, 카페 신평는 후미진 골목에 위치한 ‘카페이나, 그 정체성이 모호한 공간이다. 이 마담이 운영하는 이 카페는 차나 커피보다는 소주, 맥주, 안주를 파는 공간이다. 또한 이 카페는 소비 공간으로서의 자격을 상실한 공간에 가깝다. 이곳은 “와인바”, “커피 전문점”, “스파게티집” 등의 “요새 취향”(181)에 부합하지 못하는 공간으로 새로운 소비자의 유입이 거의 없는 공간이다. 극이 진행되는 동안 ‘단골인 연극인들의 방문은 빈번하게 보이나, 새로운 고객의 방문은 노인과 딸로 한정된다. 이 공간의 분위기 또한 복합 문화 소비공간으로서의 자격에 못 미친다. 깨진 네온사인(174), 어두운 벽지(181), 그리고 환기가 안 된 “우충충한 냄새”(181)가 시각적, 후각적 불쾌함을 자극한다. 특히 후자의 경우, 차, 술, 안주의 후각적 요소와 뒤엉켜 섭취에 강한 영향을 미친다. 소비자층 또한 문제다. 기혹이나 지환처럼 커피나 술을 리필하려는 고객, 노연출가나 평론가처럼 소주나 맥주를 시키고 안주를 서비스로 달라는 고객이 대다수이며, 심지어 그마저도 외상으로 장사되고 있다.

요컨대, 카페 신평와 그 공간을 구성하는 연극인들은 소비 자본주의 시스템에 미처 편입되지 못한 공간이자 인간인 것이다. 이는 무대 밖 공간인 ‘아이반호우와의 관계를 통해서 다시 한 번 부각된다. 배우 2와 여배우(미희)에 의해 환기되는 공간인 아이반호우는 준범, 재호, 선자가 차지하고 있는 공간이다. 이 중 준범은 자신의 연기를 자본주의의 시스템 포함

그리고 개별 주체의 자유로운 정체성과 부합하는 것으로 만드는 일을 한다. 이러한 활동과 정체성이 명백히 자율적인 먹기 영역에서 일어나지만, 국가 수준에서 (학교, 병원, 스포츠, 문화와 관련한 그들의 일에서) 일어나는 맥도날드와 유사한 활동들은 시민사회와 정치사회 간을 즉각적으로 연계시켜준다.”(밥 애슬리·조안 홀로스·스티브 존스·벤 테일러, 앞의 책, 44-45면).

32) 김우진은 김명화 희곡의 공간을 연구한 바 있다. 그는 에드워드 렐프의 논의를 바탕으로 <카페 신평>의 무대 밖 공간이 평준화된 경험만을 제시하는 획일적 공간이라 주장한다.(김우진, 앞의 논문, 2021, 98면).

시키는 데 성공한 인물이다. “자식, 씨에프 하나 찍더니 차도 바꾼 모양이더라”(191) 배우 2의 발화에서 알 수 있듯, 준범은 CF 촬영을 돈으로 바꾸고 또 이 돈을 차로 바꾸는 교환 체계에 적극적으로 참여한다는 점에서 무대 위를 차지하고 있는 배우들과 대조된다. 또한 아이반호우는 새로운 공연을 준비하고 있는 재호가 있는 공간으로 새로운 기회가 제공되는 공간이다. 이는 기획(정현)에게 적자를 감수하고 공연을 준비해달라고 졸라대는 지환과 대비된다. 또한 선자는 재호의 공연에 함께한다는 점에서 미희와 차이를 가진다.

김명화 희곡에서 자본주의 담론은 공적 영역에 해당하는 외식 공간을 통해서만 재현되지 않는다. <똥날>은 자본주의 질서가 가정이라는 사적 영역에 투입하고 실현되는 과정³³⁾을 요리부터 설거지에 이르는 일련의 과정을 통해 제시한다. 총 3장으로 구성된 이 작품은 정숙과 지호의 둘째 딸인 혜진의 돌잔치를 중심 사건으로 삼는다. 1장에서는 잔치를 준비하는 과정이, 2장에서는 돌잔치가, 3장에서는 잔치가 끝난 후가 차례로 나열된다.

1장에서는 정숙, 지호 가정의 경제적 궁핍이 미선의 발화를 통해 직접적으로 묘사된다. 그녀는 책이 흘러넘치고, 소파에는 때가 묻어 있는 화려한 장미보다는 국화가 어울리는 “궁상”스러운(11)³⁴⁾ 집이라 언급한다. 이러한 경제적 궁핍은 돌잔치 요리 준비에도 영향을 미친다. 돌잔치는 많은 사람이 먹고 마실 음식이 필요한 행사이니만큼 “식당”을 예약하거나 적어도 “사람을 사서”(15) 준비하는 것이 수월할 것이다. 더군다나 군데군

33) 김성희는 김명화가 <똥날>의 극사실주의적 극작술을 통해 “일상생활이나 개인적 경험의 이면에 거대한 사회역사적 배경이 자리하고 있음을 암시”하고 있음을 밝혔다. 그녀는 이 작품이 “거대담론의 종말 이후 생성된 글로벌 신자유주의 질서”로 인해 “자본주의적 무한경쟁체제와 자본에 의한 위계질서가 더욱 막강해”지는 현상을 반영한다고 언급한다.(김성희, 앞의 논문, 58면). 이는 정우숙의 논의에서도 발견된다. 그녀는 <똥날>이 “동시대 보통 사람들의 일상생활 속 자본주의적 착취와 억압, 소외가 구체적이고 전면적으로 드러”내는 문제상황을 제시한다고 주장한다.(정우숙, 앞의 논문, 342-342면).

34) 김명화, 『똥날』, 지만지드라마, 2019, 11면. 이하 페이지 번호만 기입.

데 오염이 되어 있는 집에서 음식을 제공하는 것은 행사 참여자에게 실례가 되기도 한다. 그러한 사정에도 불구하고 만년 강사인 지호의 강의료가 주수입원인 상황에서 정숙이 선택할 수 있는 것은 공짜 노동력인 친구들을 불러 함께 요리를 준비하는 것이다.

2장에서는 1장에서 준비한 음식이 점점 떨어짐에 따라 지호와 정숙의 갈등이 고조된다. 요리 과정 중 일부를 태워 먹은 산적이 가장 먼저 부족해지고, 다음으로 맥주와 회가 동나게 된다. 이 중 맥주와 회는 경우, 정숙의 노동력으로 대체 불가능한 것들로 돈을 들여 사야 하는 것에 해당한다. “왜 사람들 앞에서 공상을 떨어. 회 한 접시에 얼마 한다고”(53)라는 지호의 대사, “누군 해 주기 싫어서 안 해 준 줄 알아. 우리 형편엔 그 정도도 무리한 거야”(54)라는 정숙의 발화는 잔치에서 벌어지는 음식 부족 또한 그들의 경제적 빈곤에 기인하고 있음을 드러낸다.

2장에서 가장 오랫동안 재현되는 일상은 성기에 의해 주도되는 화투다. 이 장면은 정숙과 지호 간의 다툼, 경수의 세제 영업과 동시에 일어나면서 각각의 사건들을 자본주의적 맥락에서 해석할 바탕을 마련한다. 성기, 달수, 강호는 화투를 칠 줄 모르는 미선에게 룰을 가르쳐주는데, 성기는 각각의 룰을 현실과 연관 지어서 설명하는 모습을 보인다. 미선은 폭탄을 가진 자가 돈을 따따블로 받는다는 규칙에 대해서는 “꽤 들어온 사람만 유리하”다(40) 언급하기도 하고, 광을 팔면 천 원씩 받는다는 규칙에 대해서는 “아무것도 안 했는데 돈을 받”냐며(50) 반문하기도 한다. 성기는 전자에 대해서는 “그게 바로 세상이”(40)라 답하고 후자에 대해서는 “건물 주인 같은 거라 생각하”라고(51) 언급하기도 하며, 화투 규칙을 자본이 자본을 낳는 구조를 통해 설명하기도 한다. 이러한 성기의 주장은 남성 인물 간의 관계를 통해 다시 한 번 부각된다. “아버지 땅 투기해서 벌어들인 돈”으로(63) 중소기업을 운영하는 성기, 그러한 성기의 회사에 납품하기 위해 쉬지 않고 심부름을 하는 달수, 성기의 경영대학원 논문을 대신 써주는 지호, 경제력이 없어서 성기에게 돈을 받아 화투를 치는 시인 강호

에서 확인되듯, 인물 간의 위계는 자본을 중심으로 구성된다.

- 성기** 먹지 그림. 그게 얼마짜린데. 구더기, 지네, 닭 똥땅 같이 씹어 먹는 거야. 소화되기 전에 삶겼거든. 형체를 정확하게 알아볼 수 있다고. 그게 정력에 끝내준단 말이지.(44)
- 강호** 맞아. 도살장에서 소 잡는 걸 보곤 비명을 지르지만 상에 오른 고깃덩어릴 보면 냉큼 손부터 뺏는 위인들이 여자다. 톨스토이. 그러니까 미션 씨도 환장하고 먹을 걸.
- 성기** 오랜만에 강의했더니 목마르네. 달수야 거기 맥주 한 병 갖고 와라.
- 경우** 안전해요. 물에 완전 분해된다고요. FDA 공식 허가 받은 제품이에요. 미국 애들이 그런 건 까다롭잖아. 회원 가입 하나 해요, 아주머니.(45)

화투 장면에서 오가는 음식에 대한 묘사는 시장 경제 체제에 기인한 무한 경쟁과 약육강식의 현실을 반영한다. 성기와 달수에 의해 묘사되는 개구리 수제비, 송치, 유향독계탕은 다른 동물을 기만하고, 잔혹하게 도살하는 과정을 요리 과정에 포함한 건강식들이다. 특히 유향독계탕의 경우, 위의 인용에서 확인되듯, 죽은 지네를 잡아먹는 구더기, 그 구더기와 지네를 잡아먹는 닭 간의 먹이사슬 관계를 눈(시각)으로 보고 이(촉각)로 씹어가며 경험하는 음식이다. 남성 인물들 간의 위계에서 상위에 위치한 성기는 유향독계탕의 먹이사슬 관계에서도 포식자의 위치에 놓이게 되는데, 이러한 결속 관계로 인해 시장 경제에 내재한 폭력이 노출된다.

화투 장면에서 오가는 대화는 음식의 향유 및 거래 방식에 내재한 물신주의적 측면을 노출시킴으로써, 시장 경제 시스템이 그것에 내재한 폭력을 숨기는 방식을 제시하기도 한다. 달수와 성기에 의한 요리법 묘사에 대한 미션의 반응은 시장경제를 지지하는 물신주의와 밀접한 관련이 있

다. 위의 인용에서 보이듯, 미선은 개구리 수제비, 송치, 유허독계탕의 조리 과정을 들으며 징그러움을 표현하나, 강호는 도살장에서는 비명을 지르지만 식탁 위의 고기에는 손을 내민다는 톨스토이의 말을 인용하며 이러한 미선의 태도에 내재한 모순을 지적한다. 이러한 모순을 지탱하는 것은 바로 음식이 완성되기까지의 잔혹한 제조과정, 그리고 그러한 제조과정을 지탱하는 사회적 관계를 음식 향유에 포함시키지 않는 물신주의적 태도다.

앞에서 언급했듯, 달수와 성기의 요리 소개는 자본주의의 폭력성을 파악할 바탕을 마련한다. 하지만 조금 더 엄밀히 이야기하자면, 그들의 요리법 묘사는 “이중적 물신주의”에 속한다.³⁵⁾ 달수와 성기가 알고 있는 요리법은 소, 개구리, 구더기, 지네, 닭 생명과 에너지를 박제하고, 이를 포식자의 건강과 비의적으로 결속시키는 것에 초점을 둔다. 물론 이러한 지식은 그것 자체로 잔혹성을 노출시키지만, 동시에 음식의 조리 및 유통과정 전체에 내재한 폭력성을 은폐하는 특성을 가진다.

이는 화투 장면과 병치되는 경우의 세제 판매를 통해 다시 한 번 부각된다. 문명의 과도한 발달로 인해 발생한 수많은 화학 물질들은 인간의 생명에 위협적인 것으로 여겨진다. 이 중 세제는 음식을 담는 그릇의 유해한 물질을 세척하면서 동시에 그 자체가 섭취되어선 안되는 양가적인 특징을 가지기 때문에 완전히 배척할 수 없는 화학 물질에 속한다. 경우는 “길에 나가면 배기가스 마시지, 농약 묻은 음식 먹지, 세제까지 먹잖아 요”(44)라며 오늘날에 만연한 화학 물질에 대한 공포를 자극한 후, 자신의

35) 밥 예술리·조안 홀로스·스티브 존스·벤 테일러는 쿡·크랑의 논의를 소개하며 음식 취향에 담긴 이중적 물신주의를 소개한다. 음식을 제공하는 자들은 공급 체계 전반에 대한 소비자의 지식을 제한함으로써, 음식의 가치가 음식에 내재한 속성에 기인한 것과 같은 착각을 불러 일으킨다. 더 나아가 그들은 식품의 원산지와 같은 특정 지식을 선별적으로 제공함으로써, 소비자가 취향과 자신의 문화적 자본을 드러낼 수 있게 하기도 한다. 대표적인 사례로는 와인인 있다(밥 예술리·조안 홀로스·스티브 존스·벤 테일러, 앞의 책, 153-154면).

세계가 먹을 수 있는 안전한 것임을 강조하는 전략으로 영업을 시도한다. 그리고 위 인용 중 경우의 대사에서 확인되듯 그러한 안전을 보장하는 것은 FDA의 허가다. 경우 또한 세계의 생산 및 유통 과정 중 일부를 제시함으로써 그것을 둘러싼 여타의 담론을 은폐하는 태도를 보이고 있는 것이다.

2.2. 요리·섭취 문화에 내재한 여성 행동 및 신체 관리 방식 재현

김명화 희곡에서 음식은 등장인물의 젠더 정체성을 형성하는 장치로 작용한다. <침향>과 <똥날>은 요리와 섭취를 둘러싼 행동 규범, 그리고 그것이 촉발한 도덕 감정이 여성 정체성 구성에 영향을 미치는 방식을 드러낸다. <왕궁 식당의 최후>는 대상화된 젠더 이미지가 음식 섭취를 통해 체현되는 과정을 제시한다.

김명화의 희곡에서 여성은 음식의 소비자라기 보다는 생산자 역할을 수행하는 모습을 주로 보인다. 「불안한 남자들의 연극 -남자충동과 아버지-」(1997)는 이러한 그녀의 시선을 드러내는 비평이다. 그녀는 이 글에서 “제사상 위의 갖은 음식들을 만드느라 여자에겐 평상시의 하루보다 훨씬 더 길게 느껴지는 제삿날의 하이라이트는, 그러나 우스꽝스럽게도 언제나 남자들의 차지다”³⁶⁾라 언급하며 제사 음식을 둘러싼 성차별을 지적한 바 있다.

여성이 유년기부터 음식의 생산자로서 행동 규범을 교육받는 과정을 담은 작품은 바로 <침향>이다. <침향>은 분단을 소재로 한 작품으로, 한국전쟁 이후 50년만에 “경상북도 김천시 근교 아포읍”⁽⁴³⁷⁾에 돌아온 강수를 둘러싼 갈등을 중심으로 이야기가 전개된다. 극의 도입부에 해당하는 1장(프롤로그)과 2장에서는 강수의 방문에 앞서 여성 인물들이 음식을 준비하는 과정이 제시된다. 1장에는 죽은 노모의 혼령이 장독대의 장맛을

36) 김명화, 『연극의 길 세상의 길』, 연극과 인간, 2006, 118면.

37) 김명화, 『침향』, 지만지드라마, 2019, 4면. 이하 페이지 번호만 기입.

확인하고, 2장에서는 학천네가 산적과 부침개를 준비는 모습이 무대 전면
에 제시된다. 김명화는 음식 장만에 있어 여성이 들이는 정성을 수원댁과
학천네의 대사를 통해 묘사한다. 고구마적의 경우 밀가루를 “두껍게 입히
지” 않도록(9) 주의해야 하며, 고기 산적은 “씹는 맛”을 위해 칼등으로 두
들겨 부치는데 이 과정에서 요리하는 사람은 “팔이 상당히 아”플(14) 정도
의 노력을 기울여야 한다.

꼭지는 노모, 수원댁, 학천네로 이어지는 가사 노동을 어린 나이부터
경험하고 학습하는 인물이다. 그녀는 부엌의 “가스 불”을 낮추거나(39), 성
못길에서 “사이다”를 어른들에게 가져다주는(50) 등 극이 진행되는 내내
음식 생산과 밀접한 행동을 수행한다. 꼭지가 쉬지 않고 어른들의 요리
과정에 참여하는 모습을 보였다면, 혜진은 그러한 음식의 소비자 역할을
수행한다. 그는 종이배로 장난을 치다가도 학천네가 주는 고구마적을 하
나씩 받아먹는 모습을 보인다. 심지어 그는 “고구마적 말고 고기 산적”을
달라며(12) 투정부리기도 하고, “손에 들고 있던 부침개를 바닥에” 던지는
(13) 등 음식 생산자들의 정성과 수고를 무시하는 태도를 보이기도 한다.
이러한 남매 간의 차별은 “혜진이는 남자라고 오야오야 떠발들민서”, “나
한테 일을 너무 마이 시킨다”는(64) 꼭지의 발화를 통해 강조된다.

가정 내 음식 생산이 여성의 행동 규범을 틀 짓는 양상은 <똥날>에서
더욱 구체적으로 드러난다. 김명화는 1장 시작과 동시에 미선의 대사를
통해 제사 음식에 대한 장황한 묘사를 수행한다. <침향>에서와 마찬가지로
“할머니부터 손녀딸까지 집안의 여자들은 다 둘러앉아”(6) 요리했다는
미선의 발화는 여성들이 유년기부터 가정 내 요리 생산자로서의 역할을 교
육받아 왔음을 지적한다. 이에 이어지는 “숙주나물, 고사리, 도라지, 시금
치, 콩나물”, “꼬챙이에 하나하나 끼워야 되는 고기 산적, 버섯 산적, 동글
동글 말아야 되는 돈전, 걸핏하면 툭툭 벌어지던 정구지전, 생선전, 가지
전, 고구마전”(6) 등의 음식 나열은 방대한 활자 기입 및 배치를 통해 여성
을 짓누르는 노동의 무게를 가늠케 한다.

여성에게 부과되는 가정 내 음식 공급 책임은 고된 노동만을 의미하지 않는다. 그들의 노동과 음식은 돈으로 환산되는 것이 아니기 때문에, 정서적 돌봄과 선물로서의 특성을 갖고 있다. 다시 말해, 그들이 가족을 위해 행하는 요리는 금전적·공리적 교환물이 아니라 “사랑과 의무의 행위”이고, 그렇기 때문 음식은 관심과 애정의 증거로 자리잡게 된다.³⁸⁾ 또한 가부장적 위계 구도 안에서 음식은 밖에서 고생한 남편에게 주는 일종의 보상으로서의 성격을 가지게 된다.³⁹⁾ 바로 이러한 특성들로 인해 여성의 요리 행위는 단순한 일이라기 보다는, 선악의 잣대를 들이댈 수 있는 도덕적 규범으로 작용하게 된다. 다시 말해, 가정에 적절한 음식을 공급하지 못한다는 것은 사랑, 의무, 관심, 애정, 보상의 도덕 규범을 어기는 것으로 인식된다. 여성에게 부과되는 도덕적 책무는 돌날과 같은 의례에서 극대화된다. 가정 내 의례에서 벌어지는 가족 식사는 “하나가 된 행복한 가족이라는 이상을 구성하고 재생산”하는데 기여하기 때문이다.⁴⁰⁾

앞 장에서 언급했듯, 정숙은 경제적 궁핍 속에서 ‘공짜 노동’을⁴¹⁾ 통해 돌잔치를 준비한다. 이 과정에서 그녀와 그녀의 친구들의 요리는 정성, 애정, 관심을 지닌 선물로서의 성격이 강해진다. 그러나 정작 사람들이 찾는 음식은 노고가 투입되지 않은 생선회라는 점에서 정숙의 정성은 무

38) 테버러 럽틴, 앞의 책, 91면.

39) 이러한 이유로 여성들은 자신보다는 가족 구성원들의 선호에 따라 음식을 하게 된다 (위의 책, 114면). 이는 김방옥과 송현옥에 의해 분석된 바 있다. 김방옥은 <돌날>의 여성들이 음식을 만들 뿐 아무도 탐식하지 않고 있다고 언급하며(김방옥, 앞의 글, 57-58면), 송현옥은 극에 차려진 음식상이 “남성들 앞에서는 ‘맛있는 음식’일 수도 있어도 여성들에게는 ‘먹을 수 없는 것’이 된다고 언급한다(송현옥, 앞의 글, 108면).

40) 테버러 럽틴, 위의 책, 121-123면.

41) 밥 에슬리·조안 홀로스·스티브 존스·벤 테일러는 위드의 논의를 참고하여 여성의 요리가 지닌 지위에 대해 다음과 같이 언급한다. “공적 영역과 사적 영역 간의 구분은 자주 공적 영역은 생산의 영역이고 사적 영역은 소비의 영역이라는 가정에 의거한다. 이것은 생산과 소비 간의 관계라는 문제 있는 관념을 재생산할 뿐만 아니라 여성의 가사노동 또한 노동이라는 사실을 무시한다. 즉 일반적으로 여성은 남편으로서의 남성이 소비자 또는 최종 이용자가 되는 재화와 서비스의 생산자이다.”(밥 에슬리·조안 홀로스·스티브 존스·벤 테일러, 앞의 책, 190-191면).

시된다. 이에 더해, 잔치가 진행될수록 부족해지는 음식과 술은 정숙에게 주최자로서의 덕목을 따져 물을 빌미가 된다. 지호는 “사람들 초대해 놓고 음식 모자란다는 게 어디 인심이야. 다른 날도 아니고 애 돌날에.”(51), “왜 사람들 앞에서 궁상을 떨어. 회 한 접시 얼마 한다고.”(53), “당신 손이 얼마나 야박한 줄 알아.”, “넌 교양 있어서 손님을 이려고 대접하냐. 손님 불러 모았으면 제대로 차려 놓아야 할 것 아냐.”(54)라 언급하며 통해 정숙의 무책임함을 비난한다. 이러한 발화들은 ‘인심’, ‘궁상’, ‘야박’, ‘교양과 같은 어휘들로 구성되면서 잔치 준비자인 정숙의 도덕적·인격적 자질을 깎아내린다. 정리하자면, 돌잔치는 정숙에게 있어 자본주의와 가부장 이데올로기가 중첩되는 지점에서 모욕을 경험하고 죄책을 강요받는 의례인 것이다.

여성으로서의 정체성은 정숙에게 음식을 준비하고 손님을 맞이하는 덕목만을 요구하지 않는다. 그녀가 해산한 지 얼마 되지 않았다는 점에서 그녀의 신체는 그 자체로 섭취의 대상이 된다. 이는 어머니에게 부여되는 도덕규범, 다시 말해, 아이를 건강하게 키워내야 한다는 가치와 접합하면서, 정숙의 식습관에 제약을 가한다.⁴²⁾ 정숙은 젖을 달라 보체는 혜진의 울음 소리에 “에밀 잡아먹으려고 작정했”다며(9) 짜증을 내기도 하고, 냉장고에서 “맥주를 꺼내 마”시는 등(15) 신체 구성 성분을 조절하고 이를 통해 스스로가 적절하고 건강한 음식이 되는 도덕규범을 위반하는 모습을 보이는데, 신자는 이를 보고는 “...술 마셔?”(15)라며 놀라는 반응을 보인다.⁴³⁾

- 42) 밥 애슬리·조안 홀로스·스티브 존스·벤 테일러는 임신과 양육이 음식과 관련한 여성의 도덕 규범을 구성하는 방식에 대해 다음과 같이 언급한다. “임신한 여성들은 그들이 ‘둘을 위해 먹는다’는 말을 듣는다. 그리고 그것은 그녀들이 자신들의 음식 섭취를 태아의 건강과 관련하여 평가하고 “자신들의 음식 선택의 도덕성”을 고려하게끔 한다. (...) 이와 같은 아이의 신체적 건강에 대한 어머니의 책임 강조는 여성들에게 아이를 위해 젖을 먹이도록 압력을 가하는 등 출산 이후에도 계속된다. (...) 아이에게 급식하기는 영양을 공급하는 것뿐만 아니라 아이에 대한 어머니의 적절한 성향인 돌봄과 사랑을 입증하는 것으로 인식된다. 게다가 아이의 건강은 좋은 양육 또는 나쁜 양육의 산물로 해석된다.”(밥 애슬리·조안 홀로스·스티브 존스·벤 테일러, 앞의 책, 198-199면).
- 43) 2011년, 대학로 아트원 씨어터 2관의 공연에서 조신자 역을 맡은 정세라는 정숙(홍성

<왕궁 식당의 최후>는 요리 주체의 성별이 특정되지 않았다는 점에서 다른 작품들과 변별된다. 대요리사장, 숙주대과고물근대 요리사, 조수와 같은 등장인물 명이 특정 성별을 지시하고 있지 않기 때문에, 각 인물의 성별은 배우에 따라 언제든지 달라질 수 있기 때문이다.⁴⁴⁾ 이 작품은 음식의 생산보다는 섭취를 통해 젠더 담론을 재현한다. 음식이 지닌 물질로서의 성격은 그것을 먹는 자의 신체에 강한 영향을 미친다. 사람들은 매력적인 ‘남자다움’과 ‘여자다움’의 이미지에 부합하기 위해 체형과 체성분을 조절하는데, 여기에 큰 영향을 미치는 요소가 바로 식습관이다. 즉, 어떤 음식을 얼마나 먹느냐에 따라 섭취자의 신체 형태가 달라지고, 그렇게 형성된 몸으로서의 정체성은 젠더와 밀접한 연관을 맺게 되는 것이다.

무회는 음식 섭취와 젠더 간의 관계를 가장 잘 드러내는 인물이다. 그녀는 무대에 처음 등장할 때부터 자신이 “다이어트 중”(96)임을 강조하며, 극이 진행되는 내내 음식 섭취를 절제하는 모습을 보인다. 왕궁 식당의 공연은 예술로서의 춤보다는 대상화된 여성을 전시하는 것을 목적으로 한다. 이는 “적당히 벗기고, 환상적으로 훈”드는 “현란한 쇼”를 준비하자는 숙주의 발화(137), 손님들이 “채끝이 드러날 정도로 탄력 있게 마른 몸을 좋아”한다는 각하의 대사(140)에서 발견된다. 이러한 차원에서 볼 때, “뚱뚱한 무용수로 쫓겨나지 않”기 위해(113) 자기 관리를 한다는 무회의 발화는 대상화된 여성의 성을 체현하기 위한 노력으로 보이기도 한다.⁴⁵⁾

경 분이 술을 마시는 행동에 다소 당황하는 말투로 “야 너 술마서”라 발화함으로써, 놀람과 의아함을 드러냈다(작은 신화, 최용훈 연출, <똥날>, 대학로 아트원씨어터, 2011년 6월 29일 촬영본)

- 44) 2008년 공연 당시, 대요리사장은 후원기가 연기했고, 그 외의 요리사들을 맡은 배우는 고관재, 김동영, 이미숙, 서삼석이었다. (<왕궁식당의 최후> 프로그램부, <https://www.daarts.or.kr/viewer/document/1156360>, 검색일 : 2026년 2월 2일).
- 45) 캐롤 M. 코니한은 젠더, 신체, 식습관 간의 관계를 연구했다. 그녀는 패션과 미디어에서 이상화되고 대상화되는 이미지가 여성들로 하여금 “감각적 본성과의 힘든 투쟁”을 하게 만든다고 언급한다(캐롤 M. 코니한, 김명희 옮김, 『음식과 몸의 인류학』, 갈무리, 2005, 157-159면) 더 심각한 문제는 여성 스스로가 그러한 투쟁을 자초한 것으로 오인된다는 것이다. 의학적 문헌 등은 여성의 취약함과 수동성을 부각시키는데, 그로 인

하지만, 여성의 대상화가 무희에게 가하는 압박의 정도는 보다 가혹한 형태를 띠고 있다. “말라깽이 같”다(113)는 어휘를 반복하는 고물 요리사의 발화에서처럼 무희의 몸은 심각할 정도로 마르게 묘사되고 있다. 그녀가 가혹할 정도로 다이어트를 하는 이유는 “이렇게 먹어 대다 살이 찌면 끝이야. 빌어먹을 주인 새끼는 살찐 여자만 보면 환장한단 말이야”(116)라는 대사를 통해 확인된다. 그녀는 자신의 신체를 평면화킴으로써, 다시 말해 곡선을 무각시킨 여성의 신체 이미지로부터 멀어짐으로써 성적 대상화로부터 벗어나고자 하는 것이다. 이처럼 무희의 신체를 둘러싼 성적 대상화는 당사자가 자신의 “여성의 성을 퇴화”시키는⁴⁶⁾ 자학의 방법으로만 벗어날 수 있다는 점에서 이중의 폭력으로 작용한다.

2.3. 전통 음식에 내재한 지역·민족 정체성 재현

김명화는 음식에 표상된 전통 담론을 활용하여 지역과 민족 정체성을 환기하기도 한다. <침향>과 <똥날>에 등장하는 한국의 전통 요리들은 모성과 관련한 이상적인 추억을 환기함으로써 민족 정체성을 공유할 촉매로 작용한다. 전술했듯, <침향>은 분단을 소재로 한 희곡이다. 김명화는 거대한 역사의 흐름이나 이데올로기의 문제를 통해 분단 문제를 제시하기보다는 한국전쟁이라는 역사적 사건의 파장 주변부에 놓인 개인의 삶을 조명한다.⁴⁷⁾ 반복하자면, <침향>은 강수의 귀환을 중심으로 서사가 전개된다. 3장은 50년 전의 사건을 조명함으로써 서사 전개를 통해 해결해야 할 두 가지 과제를 제시한다. 하나는 한국전쟁으로 인한 분단과 이

해 여성의 다이어트는 매체에 의해 쉽게 세뇌되고 조작된 결과물, 외모에 대한 나르시시즘적 집착의 결과물로 인식된다(테러버 럽틴, 앞의 책, 213면).

46) 캐롤 M. 코니한, 앞의 책, 155면.

47) 김명화는 자신의 작의를 다음과 같이 소개한다. “<침향>은 지식인도 아니고 역사의 격랑에서 큰 역할을 담당하지는 않았지만 그래도 자발적으로 역사의 흐름에 참여했던 주체로서의 민중들이 주인공이다.”(<침향> 리플렛, <https://www.daarts.or.kr/viewer/document/1277319?fileType=retrieve2>, 검색일: 2026년 02월 21일).

산의 고통이다. 당시 강수는 좌익 활동을 하다가 월북하는데, 그 과정에서 강득, 노모, 애숙과 이별하게 된다. 다른 하나는 이념대립에 기인한 원한 관계다. 좌익 이데올로기에 심취했던 강수는 자신의 친구인 택성의 아버지를 살해하고 그로 인해 택성은 강수를 죽이려 했다. 나아가, 김명화는 전자의 해결이 후자의 해결로 이어질 수 있도록 서사를 전개한다. 애숙은 강수와 애숙의 해후에서 50년 동안 숨겨온 강수의 문서를 돌려주고, 이 문서를 받은 강수는 지난 세월 자신을 지배했던 이데올로기의 허망함을 깨닫는다. 그리고 이러한 입장 전환은 강수와 택성 간의 화해로 이어진다.

이와 같은 서사 전개에서 강수의 인식 전환 과정을 조금 더 살펴볼 필요가 있다. 강수에게 좌익 이데올로기는 정체성을 정초하는 중요한 요소 중 하나였기에, 그것의 허망함을 깨닫는다는 것은 곧 정체성의 위기를 의미한다. 따라서, 강수의 안정적인 변화를 이끌기 위해서는 좌익 이데올로기를 대체할 수 있는 새로운 담론이 요구된다. 그리고 이 과정에서 가장 중요한 역할을 하는 것이 바로 음식이다. 앞 절에서 언급했듯, 이 극은 음식으로 시작하며, 또 음식으로 끝을 맺는다. 그리고 그 시작과 끝을 장식하는 음식은 바로 ‘장’이다. 1장은 죽은 노모의 유령이 “장독대 뚜껑을 열고 이것저것 장맛을” 보며(5) 아들의 귀환을 준비하는 장면으로 시작되며, 극이 마무리되는 11장의 후반부에는 애숙이 학천네에게 “장독대 뚜껑이 단으라 카이”(108)라 얘기하는 장면이 배치된다.

강수 (그 방향으로 걸어가 본다)기러티요 이쪽이디요 이래 대문을 들어오만 여계 우물이 있었는데, 기것도 없어져구만요. 여 모피나무도 있었고, 김낭구, ... 뒤편에 닭장도 있었고 비만 오만 닭 냄새래 지독시럽았는데. 장독대만 그대로구마. 성님, 여가 꿈에 그래 나오테요. 어무이가 우물가에 앉아서 쌀을 씻고, 아님만 장독대에서 장을 퍼 담아 갖고 내리오고. 거기 삼삼하게 꿈에도 나오고... 어!(27)

노모 (평상에 흠어진 부침개를 모으며) 마이도 먹었다… 고구마적을 이래 마이 먹은게 밤똥이 누고 싶재. 밤새도록 들락날락 아침에는 일어나도 못하고, 그카다 아버지한테 혼벼락 맞는데이.(44)

“동네 초입부터 몰라보겠다”(26)는 표현에서처럼, 김천시 아포읍의 풍경은 50년만에 돌아온 강수에게 완전히 낯선 것으로 인식된다. 자신이 살았던 집도 마찬가지로. “신작로”가 나고, “도둑이 많”아지면서(27), 대문의 크기와 위치가 바뀌었으며, 담도 생겼다. 대문 안도 마찬가지다. 위의 인용에서 보이듯, 집은 우물, 모과나무, 감나무, 닭장과 같은 요소들을 더 이상 발견할 수 없는 공간으로 바뀌어 있다. 이처럼 생경한 공간 속에서 강수에게 유일하게 익숙한 것은 바로 장독대다. 장독대의 발견은 강수로 하여금 유년기 어머니에 대한 기억을 촉발시키는데, 그는 어머니가 음식을 해주던 추억을 떠올리다가 여동생인 수원을 어머니로 착각하기에 이른다.

장이 그러하듯, 노모-애숙-수원-학천네로 전승되는 음식들은 강수가 유년기 어머니와의 추억을 소환할 수 있는 촉매로 작용한다. ‘고구마적’ 또한 마찬가지다. 전술했듯, 가정 내 여성의 음식 생산은 기본적으로 가족간의 선물 관계에 기반한다. 그리고 그러한 선물로서의 음식은 사랑, 정성, 의무를 체현한다. 1장에서 제시된 여성 인물들의 정성 어린 요리 과정, 그리고 그 결과물인 고구마적은 강수가 어머니의 사랑을 다시 체험할 수 있는 매개가 된다. 위 인용에서 보이듯, 강수는 밤늦은 시간에 화장실을 들락거리는 와중에 고구마적과 관련한 기억과 마주하게 된다. 노모의 대사에서 특히 눈에 띄는 것은 아버지-어머니-아들 간의 관계다. 밤늦은 시간에 화장실을 들락거리다 늦잠을 자면 아버지에게 혼난다는 내용에서 확인할 수 있듯, 강수에게 아버지는 엄격한 존재이다. 노모는 강수의 입장에 서서 부자 간의 관계를 중재하는 역할을 한다. 강수는 그런 모성에 포근함을 느끼는데, 이는 노모에게 준향전 일부를 듣다가 “스르르 잠”

에 드는(45) 모습에서 확인된다.

이처럼 강수는 음식과의 접촉을 통해 유년기 추억을 떠올리고, 이를 통해 자기 정체성의 근원이 모성을 비롯한 가족에 있음을 확인한다. 이는 극의 마지막에 해당하는 11장에서 뚜렷하게 나타난다. 중국으로 돌아가기에 앞서 강수는 다시 한 번 집을 돌아보며, 대문, 우물, 모과나무, 감나무가 있었던 풍경을 회상한다. 그리고 그는 그러한 회상 끝에 여전히 “제 위치”에 있는 “장독대를 향해 절을” 하며 “어머니 댕겨잡니다”(104)라 언급함으로써 어머니와 장독대를 동일시 하는 모습을 보인다. 이러한 동일시는 이어지는 수원의 행동에 의의를 부여한다. 그녀가 강수를 떠나보내며 마지막으로 건네주는 것은 다름 아닌, “공기 하나 들어갈 틈도 없”이 가득 담은 “고추장”과 “막장”(100)이다. “고향 장맛이 제일”(104)이라는 수원의 대사에서 확인되듯, 이 음식들은 강수가 먼 타향에서도 자신의 뿌리를 환기함으로써 가족 구성원으로서의 정체성을 유지할 수 있는 장치로 기능하게 된다.

더 나아가, 가족과 고향을 기반으로 한 강수의 정체성 찾기는 국가민족 이데올로기와 결속되기도 한다. 희곡에서 제시되는 전과 장은 그 요리법이 어머니로부터 이어진다는 점에서 전통성을 보장하며, 또 가족 구성원이라는 소규모 인원의 정성을 통해 생산되는 점에서 고유성을 확보한다. 이처럼 전과 장은 고향가족의 전통성과 고유성을 보장하고, 이는 그 음식들이 국가와 맺는 관계, 다시 말해 그것들이 한국 고유의 전통 요리라는 특성과 결속된다. 하여, 고향가족에 속한 긍정적인 자질들은 한국이라는 국가로 확장될 수 있게 된다.⁴⁸⁾ 영순이 들고 온 장녀삼은 그러한 국

48) 밥 예술리·조안 홀로스·스티브 존스·벤 테일러는 베네딕트 앤더슨의 ‘상상된 공동체’로서의 국민정체성과 음식 간의 관계를 설명한다. 문화적으로 구성된 ‘국민’ 정체성은 일상생활의 수준에서부터 시민들의 자아를 주조하는데, 음식은 그 대표적인 사례에 해당한다. 영국의 경우, ‘한 잔의 차’, ‘피시 앤 칩스’, ‘옛 영국의 로스트 비프’ 등이 국민형성에 기여한다. (밥 예술리·조안 홀로스·스티브 존스·벤 테일러, 앞의 책, 124-125면). 이들의 논의에서 특히 눈에 띄는 것은 음식, 전통, 질이 국민과 결속된다 점이다.

가 간의 경계를 뚜렷하게 만든다. “여계 돈으로 오천 원도 안”하는 “짜구려” 중국산 장뇌삼(105)은 전통성과 고유성을 지닌 장과 대비를 이루며, 강수가 느낄 소속감의 범위를 제한한다. 요컨대, 강수의 뿌리 찾기는 가족과 고향을 넘어 국가, 더 엄밀히 이야기하자면, 어머니가 살아계셨던 분단 이전의 국가로까지 이어지게 되는 것이다.⁴⁹⁾

<똥날>에서도 짧게나마 모성과 민족이 접합되는 장면이 등장한다. 경주는 “향수 따윈 오기로 충분히 이겨 낼 수 있을 거라고 생각했는데, 음식은 다르다”라며 타향 생활 중에 지속적으로 떠오르는 음식들을 나열한다. 독감에 걸린 날이면 “콩나물국이 눈앞에 삼삼하고”, 생일날 아침이면 “김이 펄펄 나는 미역국”(71)이 먹고 싶었다는 발화에서 알 수 있듯, 음식 취향은 타향 생활 중에도 한국인으로서의 정체성을 유지하는 요소로 작용한다. 또한, 자신이 먹고 싶었던 미역국이 엄마가 “멸치 다신 물로” 끓인 것이었다는 말해서처럼 경주는 민족 정체성을 자신의 근원에 속하는 모성과 포개는 모습을 보인다.

그들은 음식의 “소규모 생산만이 정성, 장인기술 그리고 개별적인 개인적 몰입을 가능하게 하고, 이것이 ‘고유성’을 유지하는 데 핵심적인 요소라고 가정”되며, 이러한 전통적인 요소는 지방적인 것과 합체된다고 언급한다. 나아가, 이러한 지방 정체성이 국민 정체성과 결속되면서, 두 정체성 간의 긴장이 완화되고, 전자의 긍정적인 의미들이 후자에 포섭되게 된다고 주장한다.(위의 책, 133-135면).

- 49) 김명화는 「디 아더 사이드-공간의 관점에서 읽기-」(2005)에서 음식을 통한 가족에 회복이 전쟁으로 인한 분열 해결의 시작점임을 서술한 바 있다. 그 내용은 다음과 같다. “인간은 국경을 벗어나지 못하지만, 따뜻한 식사와 또 그것을 건네는 인간의 마음이 국경을 가로지른다. 특히 그동안 휴전의 원칙만 고집하던 군인이, 부부에게 먼저 수프 접시를 양도하는 장면은 작가의 대사 그대로 기적과 같다. 인간의 율법과 규칙이 만들어 낸 경계는 따뜻한 한 끼의 식사로, 인간에 대한 애정으로 이렇게 뛰어넘을 수 있는 것이다. (...) 집요하게 아들을 기다리고 모든 것이 정확하지 않은 러바나라는 캐릭터를 고려한다면, 군인이 아들일 가능성은 사실 이 작품에서 미약하다. 그렇지만 그럼에도 불구하고 가족일지 모른다는 가능성으로 인해 작품의 분위기는 부드러워지고, 등장인물의 관계는 대립에서 융합으로 급진전한다. 세상의 모든 경계짓기는 이렇게 가족애와 같은 친밀함/따뜻한 한 끼의 식사/사랑 속에서 허물어질 수 있는 것이다.”(김명화, 『연극의 길 세상의 길』, 연극과 인간, 2006, 41-42면).

3. 위반 및 오염을 통한 전복과 해체

앞 장에서 확인됐듯, 김명화 희곡에서 음식은 사회·경제·정치·문화·역사적 담론의 체현물로서 등장인물들의 신체, 행동, 감정, 정체성에 영향을 미친다. 흥미로운 것은 그러한 음식들이 어느 순간부터 일상에 편재하는 미시 담론의 초과 지점을 마련한다는 점이다. 음식 문화에 대한 위반적 행동들, 그리고 음식이 지닌 취약성은 음식 담론으로 구성된 주체의 전복 및 해체 지점으로 작용한다.

<왕궁 식당의 최후>에서 벌어지는 요리사들 간의 경쟁은 축자적인 의미에서의 서바이벌이다. 고물 요리사와 근대 요리사는 각하의 요리 재료 창고에 갇히면서 경쟁에서 낙오되고, 대파 요리사와 숙주 요리사 간의 요리 경쟁은 서로를 죽임으로써 승리를 쟁취하는 데스 게임으로 변하게 된다. 그 결과로 제시된 두 인물의 모습, 다시 말해, “두 손이 뽕뽕 뭉”인 채 화덕에서 “바싹” 구워진(168) 고물 요리사와 독이 든 소스를 먹다가 “피를 토”하는(170) 대파 요리사의 모습은 타인의 삶과 생명을 안중에 두지 않는 잔혹한 무한 경쟁이 자유 시장 경제에 내재하고 있음을 가시화한다.

대요리사의 마지막 요리는 요리되어선 혹은 먹어선 안 될 인간이 음식 생산과 소비에 포함되는 카니발적 특징이 극단에 이르는 지점이다. 대요리사의 “특별 요리”(178)는 복합 소비문화 공간으로서의 왕궁 식당의 특징을 집약적으로 제시한다. 그는 “나팔 소리와 함께 화려한 가운데” 입고, “화덕 위에 거대한 솥이 놓인 음식 수레”(179)를 들고 와 요리 과정을 퍼포먼스의 형태로 선보임으로써, 소비자들의 시청각적 유희를 제공한다. 아울러, 그는 자신이 선보이는 샤푸샤푸가 “천년” 전 “칭기스 칸의 시대에 만주 별판”에서 만들어진, “재료 고유의 참맛을 살리는” 요리라는(180) 설명을 통해 음식 향유에 이종의 물신주의적 속성을 더하기도 한다. 동시에, 대요리사의 요리는 자본주의 시장 경제의 작동 방식을 숨김없이 재현하

기도 한다. 그는 스스로 재료가 되어 끓는 소금물에 뛰어들으로써 자신의 마지막 요리를 완성한다. 이후에 벌어지는 식인의 풍경은 생존을 위해 인간이 인간을 착취하는 무한 경쟁 사회의 단면을 제시한다. 특히 “살아남으려면 먹는 겁니다”라는 각하의 대사, 음식의 재료가 대요리사라는 사실을 앞에도 식인을 멈추지 않는 조수들의 모습은 자신들이 자행하는 폭력을 알면서도 여전히 행하는 자본주의 사회의 물신주의 메커니즘을 여과 없이 폭로한다.

이 지점에서 주목해야 할 것은 오빠의 성격 변화다. 오빠는 지식인의 알레고리로 형상화된 인물로 과거에는 문학과 철학에 능통했으나, 왕궁 식당에서의 음식 섭취로 인해 말과 기억을 잃어버린 인물이다. 문학과 철학은 자본주의 사회 내에서 재화나 서비스로 바로 전환될 수 없는 학문이다. 때문에 그런 학문에 관심을 가졌던 오빠는 정당한 방식으로 왕궁 식당에 살 수 없다. “찍찍찍”(116)이라는 대사에서 알 수 있듯, 그는 쥐와 같은 기식자의 형태로만 왕궁 식당에 존재할 수 있다.

오빠는 왕궁 식당이 제공하는 감각적 유희들이 인간에게 미치는 영향을 직접적으로 드러낸다. 그는 무대 위에 등장하여 “인간은 무엇으로 사는가”(118), “인간이 왜 인간인가”, “인간은 무엇인가”(171)와 같은 질문을 던지다가도, 이내 “인간은 먹어야 사는 거”(119), “쓸데없는 것들만 생각하느라 뇌가 좋아붙어 더 이상 인간 구실을 못하는 놈도 세상에 있지”(171)라 결론지으며 자신에게 제기되는 존재론적 문제를 일축하는 모습을 보인다. 역설적이게도, 오빠의 기식자로서의 정체성은 왕궁 식당 자체의 균열 지점이자 새로운 미래의 시작점으로 작용한다. 그가 기식자라는 사실, 즉 그의 수고가 그 어떤 감각적 쾌락으로 치환되지 않는다는 사실로 인해 오빠는 왕궁 식당의 소비 자본주의에서 예외적인 위치에 놓이게 된다. 다시 말해, 오빠는 소비 자본주의를 지탱하는 교환의 메커니즘을 위반하는 존재라는 점에서 왕궁 식당에 내재한 균열의 지점인 것이다.

대요리사가 주도한 카니발은 이러한 오빠의 가치가 부각되는 지점이

다. 오빠는 왕궁 식당의 구성원들이 인육을 섭취하는 모습을 보고는 오랜 시간 구토를 지속한다. 그리고 그는 감각적 쾌락의 구성물이었던 모든 음식을 게워낸 뒤에 자신의 언어를 찾기 시작한다. 이때 그가 나열하는 시구들, 구체적으로 나열하자면, “어찌해서 나는 사랑하는 자의 피가 먹고 싶었을까”, “닭장 안에서 고요히 침묵하는 닭을 죽일 때 내 열 손가락이 오도도 떨렸지”(188)와 같은 시구들은 그가 무한 경쟁 사회에서 자행되어 온 폭력에 대해 생각하고 있음을 보여준다. 김명화는 오빠가 그러한 자각 끝에 자신의 이름인 ‘미래’를 되찾게 함으로써 지금까지와는 다른 미래를 꿈꾸게 한다. 왕궁 식당에서 살아남은 오빠, 무희, 고물 요리사는 새로운 식당을 열기로 결정을 하는데, 이러한 그들의 행동에서 놓치지 말아야 할 것은 바로 각하를 호위했던 병정을 그들의 식당에 포함시켰다는 사실이다. ‘모순’이라는 병정의 새로운 이름에서 확인되듯, 그들의 식당은 그 안에 모순을 지닌, 그렇기에 새로운 변화의 가능성을 지닌 공간으로 자리 잡게 된다.

이러한 역동성은 극의 마지막에 배치된 조수들의 대사에서 다시 한 번 강조된다. 오빠·무희·병정이 그러했듯, 조수들도 왕궁 식당이 무너진 자리에 새로운 식당을 차린다. 그들은 “응 ㄱ 식 당”(191)만 남은 왕궁 식당의 간판을 바탕으로 새로운 식당 이름을 “응가 식당”(191)으로 짓는다. 이 이름은 두 차원에서 강력한 움직임은 내포한다. 첫째로, 왕궁이 응가로 전환되는 과정에서 전자가 가진 권위는 비천하고 더러운 것으로 곤두박질치게 된다. 둘째로, ‘응가’와 ‘식당’이라는 두 요소로 인해, 응가 식당은 섬없는 순환과 변화에 놓인다. 이 이름은 배설과 섭취, 그리고 각각을 수행하는 항문과 입을 포개놓는다는 점에서 역동성을 지니게 된다.⁵⁰⁾

50) 이러한 입장은 미하일 바흐친의 그로테스크 이론에서 구체적으로 드러난다. 그는 “내장과 여러 장기들, 크게 벌린 입, 게걸스럽게 먹어치우는 것, 꿀꺽 삼키는 것, 똥과 오줌, 죽음, 출산 행위, 유년기와 노년기”와 같은 육체의 드라마가 하나의 몸을 다른 몸 혹은 세상과 뒤섞일 수 있게 만든다고 언급한다(미하일 바흐친, 이택형·최건영 옮김, 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, 아가넷, 2001, 501면). 이

<똥날>은 청년에서 기성으로의 전환기에 놓인 인물들의 방황을 그린 작품이다. 성기를 제외한 등장인물들은 남성중심의 자본주의 사회에 아직 적응하지 못한 채 과거와 현재 사이를 부유하고 있다. 그들이 회상하고 회귀하길 소망하는 대학 생활 공간은 “토사물이랑 지린내가 진동”하던 세기말이라는 술집(12)이나 “바퀴벌레가 슬금슬금 기어 다니고, 손톱 밑에 때가 새카맣게 낀 종업원이 자장면을 날라” 주던 “영합 반점”(70)처럼 온갖 지저분한 요소들이 음식을 오염시키는 공간이다. 중요한 것은 무대가 시간이 지남에 따라 점점 대학 시절 그들이 향유하던 공간과 유사한 성격으로 변화한다는 것이다. 1장에서 2장으로 진행될수록 인물들의 취기가 고조되고 그 절정에서 벌어진 지호와 정숙의 다툼으로 인해, 무대는 온갖 음식이 바닥을 가득 채우는 난장판이 된다.

정숙은 위와 같은 무대 공간의 성격 변화를 예비하고, 주도하는 인물이다. 그녀는 음식이 체현하는 각종 문화 규범을 위반하는 행동을 보인다. 더 나아가, 인간과 동물, 문명과 야만의 경계는 그녀의 몸을 중심으로 해체되기도 한다. 김명화는 극의 시작에서부터 정숙이 도마질을 하는 모습을 묘사한다. “사태살의 질긴 힘줄을 죽이려는 듯 칼질 소리에 힘이 들어간다”(5)라는 문장에 포함된 ‘사태살’, ‘질긴 힘줄은 동물의 몸이 가진 물질적 특징을 강조하며, 힘이 들어간 칼질은 그러한 물질로서의 동물을 도살하는 과정을 제시한다. 물질성을 부각시키는 요리 과정 묘사는 소의 몸과 정숙의 몸 간의 경계를 모호하게 만드는 기반을 마련한다. 이는 특히 정숙의 몸 상태를 통해 부각된다. 그녀는 유산 수술 후 제대로된 몸조리도 못한 채 “해쓱”한 얼굴료(8) 화장실을 오가며 잔치를 준비한다. 특히 그녀가 “하혈”(66)을 한다는 사실의 상징성은 칼질의 대상이 되는 고기의 물질성과 연결되며 인간과 동물 사이의 경계를 흐리게 만든다.⁵¹⁾

러한 육체와 물질의 드라마 속에서 인간의 몸은 “역사적이고 진보하는 인류의 몸”이 된다(위의 책, 568면).

51) 럽틴은 동물을 도살하는 과정에서 그것의 피와 접촉하는 것이 남자의 일로 간주되어왔

달수 물고기가 아니라 소 새끼요. 배 속에 든 거. 배를 딱 갈라서, 속에 든 새끼를 믹서에 왕. 갈아 먹어요. 끈적끈적한 거, 뜨끈뜨끈할 때.(42)

정숙 (….) 너만 부몬 줄 알아? 배 속에서 꿈틀거리는 애를 죽인 내 심정은 어땠겠어! 집게를 피해서 이리저리 도망치는 애를, 내 몸 안에 들어 있는 애를. … 그래 내가 죽였다, 내가 죽였어. 오죽했으면 죽였겠니. 전셋값 감당할 생각으로도 눈앞이 막막한데 나더러 갓난쟁이 하나를 더 말으라고?(65)

더 강하게 말하자면, 정숙의 몸은 그리고 그 몸의 행동들은 가해와 피해, 포식과 피식이 난잡하게 얽히고설키는 지점이자, 그로 인해, 남성중심주의와 시장 경제 체제의 이면에서 그것을 지지하는 폭력들이 노출되는 공간이다. 송치는 정숙의 몸이 놓인 경계적 특질이 극단에 다다른 지점이다. 위의 인용에서 확인되듯, 송치에 대한 달수의 소개는 유향독계탕이나 개구리 수제비에 대한 성기의 소개에서처럼, 요리 과정의 일부를 노출시키고 이를 건강과 연결하는 물신주의적 특징을 지니는 것이 사실이다. 그러나 소의 자궁에서 미처 다 자라지 못한 새끼를 꺼내 믹서로 갈아먹는 송치의 요리 방식이 정숙의 자궁에서 “다섯 달”된(64) 아이를 집게로 뜯어내는 수술 방식과 은유적 결속을 맺게 되면서, 동물과 인간 사이의 관계가 복잡해진다. 앞에서처럼 정숙은 칼질을 통해 사태를 썰기도 하지만 하지만, 또한 낙태 수술을 통해 애를 “잡아 죽”이기도(64) 한다. 그리고

음을 강조한다. 도살은 “삶과 죽음, 인간과 동물, 몸과 시체”를 오가는 경계적 행동에 속한다. 여성이 이러한 경계성 활동을 행하기 힘든 이유는 생리 피나 출산 시에 흘린 피 때문이다. 이러한 피들로 인해 여성 도살자에게 묻은 피 얼룩은 동물 것인지 인간의 것인지가 애매해지며, 피의 상징성으로 인해 여성의 몸과 동물의 몸은 그 경계가 모호해진다. 때문에, 럽턴은 그동안 여성 도살자가 혐오스러운 것으로 이론화되었다고 언급한다..(테버러 럽턴, 앞의 책, 207-208면).

이처럼 그녀가 “짐승만도 못”한 행동(65)을 할 수밖에 없던 이유가 ‘전셋값 감당할 생각으로도 눈앞이 막막한’ 상황에 기인했다는 사실은 자본주의에 내재한 폭력이 요리의 직접적인 대상인 송치뿐만 아니라 그 시스템 저 멀리에 놓인 인간에게도 영향을 미칠 수 있음을 시사한다. 다시 말해, 인간이든 동물이든 자유시장 경쟁에 미처 적응하지 못한 존재는 잔혹하고 부조리한 폭력에 가차없이 노출되고 만다는 사실이 정숙의 몸을 통해 전달되는 것이다.

정리하자면, 정숙은 걸보기에는 돈을 밝히고 음식을 장만하는 등의 행동을 통해 자본주의 및 가부장 이데올로기에 따르는 것처럼 보이지만, 실질적으로는 그러한 담론의 한계 지점에서 서 있는 인물이다. 의도적이든 우발적이든 혹은 의식적이든 무의식적이든 무대 위에서 벌어지는 정숙의 행동들은 돌잔치를 난장판으로 만든다. 그녀는 바닥에 기름을 흘리고, 산적을 태우고, 각종 음식을 여러 차례 바닥에 떨어뜨리는 등의 행동을 통해 정치·사회·경제 담론이 돌날 잔치상에 안착하지 못하게 만든다. 결정적으로 정숙과 지호의 다툼으로 인해 모든 음식은 그것을 담고 있는 식탁과 그릇으로부터 벗어나 널브러지고, 바닥에 물들고, 또 더러운 것들과 뒤섞이면서 문화, 질서, 도덕, 규범, 체계로부터 완전히 탈각된다.

<돌날>의 3장은 돌날 잔치가 영망이 된 순간에 경주가 등장함으로써 시작된다. “결정적일 때 등장했”다는(72) 정숙의 대사에서처럼, 경주의 등장은 우연이 아니다. 그녀는 레즈비언이자 실패한 화가라는 점에서 가부장 중심의 가족중심주의와 자본주의를 체현하는 돌날 행사에 포함되기 어려운 인물이다. 때문에 경주는 모든 음식이 쓰레기가 되어 부패하고 썩고 오염되어 버리는 시점, 다시 말해 아브젝트의 출몰이 최고조에 이르러 상징계 질서가 와해된 시점에 이르러서야 무대 위에 나타난다.

경주는 다른 인물들에게 기피와 회피의 대상이었던 이 공간에 강한 매혹을 느낀다. 그녀는 음식물이 낭자한 바닥에 앉아, 쓰레기가 된 음식을 맨손으로 먹고, 술을 마시고, 칼로 음식을 헤집으며 그림을 그리기도 한

다. 그리고 그러한 행동은 대학 시절의 추억으로 연결된다. 경주의 회상은 80년대 운동권 이데올로기에 대한 도착적 동일시 경험을 대상으로 삼지 않는다. 그녀가 회귀하고자 하는 것은 바로 대학 시절의 “해방감과 자유로움”(76)이다.⁵²⁾ 그리고 그 자유와 해방은 시멘트 바닥에 앉아서 손가락으로 집어 먹던 라면(75), “시큼한 막걸리 냄새, 토한 냄새, 오줌 지린 냄새”(77)가 가득한 공간 세기말 주점에서의 경험을 기반으로 한다는 점에서, 상징계의 불가능 지점에 놓인 자기 존재의 인식과 맞닿아 있다.⁵³⁾

하지만 그렇다고 이러한 경주의 태도가 다른 가치나 의미로의 안정적인 정착을 이끄는 것은 아니다. 해방과 동시에 자아의 절멸을 촉발하는 아브젝트의 파괴적인 힘은 경주에게 거대한 공포로도 작용한다. 그녀는 음식 위에서 난장을 이루며 지호와 다투다가 칼에 찔린 지호를 보고는 “이 음식들 그냥 두면 다 상할 거야. 빨리 치워야 하는데”(91)라며 강한 아브젝시옹을 드러내기도 한다. 김명화는 극의 마지막에 피와 음식이 뒤섞인 바다에서 엉망이 된 케이크를 안고 노래를 부르는 경주의 모습을 극의 마지막에 제시함으로써, 경주의 안정적인 상징계 진입이 불가능함을 제시한다.⁵⁴⁾

52) 김효나 이영미가 언급하듯, <똥날>은 386세대의 후일담을 그린 작품이다(김효, 앞의 평론, 82면; 이영미, 앞의 평론, 74면). 하지만, 2001년 초연 당시, 김명화나 연출을 맡은 최용훈은 이 작품이 특정 세대만을 다룬 작품이 아니라, “누군가 이미 겪었고 그리고 또 인젠가 겪게 될 우리들의 보편적인 이야기, 젊음의 비전은 상실하고 안정된 기반도 갖지 못한 채, 불안정하게 나이 들어가는 사람들의 이야기”이길 바란다고 언급한다(<똥날> 프로그램북, <https://www.daarts.or.kr/viewer/document/659159>, 검색일: 2026년 2월 21일).

53) 크리스테바는 아브젝트가 주체를 유혹하고 절멸시키는 경험이 “자신 속에서 불가능을 발견할 때 최고의 힘을 발휘한다”고 언급한다. 불가능을 발견하는 것은 “아브젝트가 말로 자기 존재 자체라는 것을 인식”하는 것이며, “주체가 겨냥한 모든 대상들의 존재가 최초의 상실에 단초할 뿐이라는 사실을 깨닫게 되는 것을 의미한다(줄리아 크리스테바, 앞의 책, 26면).

54) 권미란은 <똥날>의 공간이 가진 특질을 프로이트의 개념인 ‘두려운 낯섦’으로 설명한 바 있다.(권미란, 앞의 논문, 2019, 597-598면) 아브젝트는 프로이트의 ‘두려운 낯섦(Das Unheimlich)’와는 다르다. 노엘 맥아피는 두려운 낯섦이 억압된 것의 귀환을 유발한다는 점에서, ‘그것’이 귀환하지 않는 한 그것은 보이지 않는 위치에 놓여 있다고

이러한 결말은 물론 사회 질서에 제대로 편입되지 못하고 있는 중년들의 비극적인 초상을 그리고 있는 것이 사실이다. 하지만, 김명화는 경주를 통해 새로운 가능성을 열고 있기도 하다. “이 잔치판에 애가 어딴어?”(66)라는 정숙이 발화가 시사하듯, 이 작품에서 돌날 행사의 주인공은 헤진 없이 생일 축하 노래를 부르는 경주다. 다시 말해, 이 작품은 경주의 재탄생을 극의 마지막에 제시하고 있는 것이다. 중요한 것은 그러한 재탄생의 공간이 안정적인고 쾌적한 곳이 아니라는 점이다. 그녀의 재탄생은 피흘리는 지호가 암시하는 죽음의 압박함 속에서, 피가 스며든 음식들에 둘러싸인 채로, 요컨대 온갖 아브젝트에 포위당한 채로 진행된다는 점에서, 안정된 상징계 질서에 포섭된다기 보다는 언제나 새로이 변할 수 있는 과정 중의 주체로의 이행을 가능케 한다.

전술했듯, <카페 신파>의 카페 신파는 소비 자본주의 시스템에 자리 잡지 못한 외식 공간이다. 이 공간을 방문한 손님들은 테이블 매너나 에티켓과는 거리가 먼 인물들이다. 식당 내에서 자기 그릇과 식사 도구를 사용하고, 생리현상을 조절하며, 정해진 테이블을 사용해야 하는 행동들은 세련된 고급 취향을 드러내는 방식이기도 하지만 동시에 “생리작용, 음식, 타인과 관련한” 몸 관리 체계를, 구체적으로 이야기하자면, 개인의 몸과 바깥 간의 경계, 몸과 음식 간의 경계, 개개인의 몸 간의 경계 형성하고 규제하는 문명화 방식이다.⁵⁵⁾ 그러나 배우 1, 여배우, 노인과 같은 손님들은, 심지어 식당 종업원까지도, 타인의 대화를 엿듣다 끼어들거나, 멋대로 테이블을 옮겨다니는 행동을 보인다. 이에 더해, 지환, 여배우, 배우2는 술을 마시다 말고 외부 공간을 들락거리는 비매너를 보이기도 한다.

인물 간의 대화도 마찬가지다. 그들이 뒤섞여 앉아 이야기하는 주제는

언급한다. 그러나 아브젝트는 그러한 ‘행운’이 존재하지 않는다. 그것은 “의식 주변에 무시무시한 모습으로 남아 있다.”(노엘 맥아피, 이부순 옮김, 『경계에 선 줄리아 크리스테바』, 엘피, 2007, 96면).

55) 밥 에슬리·조안 홀로스·스티브 존스·벤 테일러, 앞의 책, 79-81면.

바로 ‘냄새’다. 그들의 입에서 빠져나오는 말들은 점점 저속하고 비위를 거스르는 냄새들의 나열로 진행된다. 그들은 밥, 청국장, 김치, 카레라이스와 같은 음식의 냄새(219), 암모니아, 파스, 소독약과 같은 화학 약품들의 냄새(225), 갓난쟁이 젖 토한 냄새, 땀, 발, 방귀, 트림, 입, 성기 냄새 등의 신체에서 나는 냄새(226)를 나열하며 술과 안주를 먹는다. 마지막으로, 그들이 먹고 있는 음식들 또한 적절함의 기준에서 벗어나기도 한다. 마담은 배우 1에게 너무 오래 익혀서 “흐물흐물”해진(203) 두부를 제공하기도 하고, 재영은 지환과의 말다툼 중에 케익을 지환의 얼굴에 박아버리면서 카페 바닥을 “미끈미끈”(258)하게 만든다.

이처럼 카페 신파는 극이 진행될수록 소비 자본주의에 의해 규격화되고 문명화된 외부 공간의 풍경과 점점 멀어지게 된다. 그러나 김명화는 이러한 공간을 우울과 자조만으로 가득 채우지는 않는다. 카페 신파의 가치는 외부 공간을 오가는 지환, 여배우, 배우2와의 관계에서 발견된다. 세 인물은 무대 밖 공간 이곳저곳을 기웃거리지만 결국 어디에도 정착하지 못한 채 카페 신파로 돌아오는 움직임을 보인다. 카페 신파라는 외식 공간은 세 인물처럼 세상 속에서 자신의 사회적·경제적 자리를 마련하지 못한 자들이 자신의 존재를 유지할 수 있는 공간이라는 점에서 그 의의를 지니는 것이다.⁵⁶⁾

<침향>에서 가장 중요한 음식인 장은 발효라는 섬세한 과정을 요구하는 음식이다. 외부의 오염 물질이 약간이라도 투입하는 순간 발효는 부패가 되어버린다. 극의 시작을 여는 1장 프롤로그에서 노모의 대사는 이를 반영한다. 그녀는 “여는 까시가 뽀얏네”라며(5) 치매에 걸린 애숙에게 된장에 슌 구더기를 치우라 언급한다. 장이 모성과 민족의 체현물이라는 점

56) 김명화는 2004년 산울림 소극장 공연 당시 작가의 말을 통해 “당신들의 옆자리에 심심해서 한 번 들여다보는 창처럼, 거울처럼 연극이, 연극하는 우리들이 시시덕거리며 때론 심각하게 옆에 있겠노라고. 아마도 이 작품으로 정착 하고 싶었던 말은 그런 것이 아니었는지”라며 이 작품의 주제를 명시 했다.(<카페 신파> 공연 팸플릿.

<https://www.daarts.or.kr/viewer/document/671640>, 검색일: 2026년 2월 21일).

을 고려할 때, 노모, 애숙, 수원댁, 학천네와 같은 여성들의 장 발효는 두 종류의 담론이 오염되지 않도록 관리하는 행동임을 알 수 있다.

“장마통에 썩은 생강 내가 진동”하는(51) 생강굴은 장이 발효되는 강득의 집과 대척점에 놓인 공간이다. 김명화는 이 공간에 강수가 좌익 활동을 했던 당시 애숙에게 남긴 문서를 배치함으로써, 한국전쟁의 역사적 고통을 “온몸이 달떠서 맥을 못 추”고, “숨이 맥히 죽”게 만드는(79) 생강의 냄새와 동치시킨다. 극은 한국전쟁의 상흔을 체현하는 강수의 문서를 침향제 타임캡슐에 묻는 것으로 마무리된다. 이러한 공간 변화는 부패하고 썩은 생강굴의 냄새를 “지독하게 좋은 향기”로(106) 바꾸는 후각의 변화를 수반한다.

이처럼 극이 재현하는 분단 고통의 치유는 부패를 발효로 전환하는 침향제를 통해 이루어지며, 강수가 중국으로 들고 돌아가는 장 또한 발효 음식이라는 점에서 침향과 유사한 성격을 띠게 된다. 그러나 이러한 갈등의 해결은 애숙이라는 인간을 포함하지 못한다는 점에서 한계를 지닌다. 김명화는 극의 마지막에 치매에 걸린 애숙의 “꿈에, 너 아버지 댕기갔다, 멀쩡하대”(109)라는 대사를 배치함으로써 분단과 이산 문제가 여전히 남아 있음을 강조한다.⁵⁷⁾ 김명화는 애숙의 이러한 상황을 다시 한 번 장과 연결한다. 강수가 떠난 뒤에야 제정신으로 돌아온 그녀는 “장독대 뚜끼는 누가 저래 열어 놔노. 먼지 들어간데이”(107), “장독대 뚜끼이 달으라 카이”(108)라며 장의 취약성을 지속적으로 강조한다. 이러한 발효는 모성 및 민족성 회복을 통한 분단 문제 해결의 빈약성을 지적한다.

마지막으로 눈여겨보아야 할 것은 꼭지(난이)다. 꼭지는 침향제의 주체라는 점에서 강수를 중심으로 한 분단 문제 해결을 완성하는 인물이다. 침향제는 “천년 동안 아무도 안 열어 보는”(101) 역사의 단절을 통해 분단

57) 박상준은 〈침향〉에서 강수를 중심으로 한 분단문제 치유가 공적 망각에 해당하는 사면과 남성인물 간의 형제에 회복을 중심으로 하고 있다고 언급하며, 애숙은 그러한 분단 문제 해결의 한계를 드러내는 인물이라고 주장한다.(박상준, 앞의 논문, 49면).

의 고통을 공적으로 망각하는 제도이며, 꼭지에게서 보이는 역사에 대한 무지는 그러한 제도가 잘 작동하고 있음을 증명한다. 그럼에도 불구하고, 꼭지는 침향제의 한계 지점에 놓인 애숙의 고통에 관심을 가질 수 있는 후속 세대다. 그녀는 여성으로서 음식을 준비하고 심부름을 다니는 중에 역사의 상흔으로 고통받는 어른들과 상호작용 한다. 그녀가 어른들에게 그때, 거기에 벌어진 정확한 사건에 대한 이야기를 전승받는 것은 아니지만, 그들이 발산하는 강한 정서적 영향력은 그녀로 하여금 분단 당사자의 고통에 관심을 기울일 가능성을 남기게 된다.⁵⁸⁾

4. 결론

주지하듯, '일상'이라는 어휘는 김명화의 극작술을 이해하는 데 가장 중요한 어휘 중 하나다. 그리고 그녀가 일상을 재현함에 있어 결코 빠트리 지 않는 소재는 바로 '음식'이다. 음식은 문화적 구성물로서 개개인의 일상에 스며든 다양한 담론의 체현한다. 인간의 정체성은 음식을 둘러싼 규약을 행동으로 옮기고, 또 그것 자체를 섭취하면서 구성된다. 동시에 음식이라는 물질이 지닌 취약성은 그것을 중심으로 구성된 담론을 전복하고 해체하는 힘을 지니고 있다. 본고는 <똥날>, <카페 신파>, <왕궁 식당의 최후>, <침향>을 대상으로 김명화가 음식의 경제적 특징을 통해 인물을 묘사하고, 무대를 구성하며, 서사를 전개하는 방식에 천착했다.

58) 꼭지의 본명이 '난이'이고 김명화의 아명이 '난희'라는 유사성은 이 작품과 작가 간의 밀접한 관계를 고려하게 한다. 이는 후속작인 <냉면-침향외전>에서 <침향>이 작가 김명화의 이모 이야기를 소재로 한 작품이라 소개됨으로써 확인된다. <냉면-침향외전>이 김명화의 포스트-기억 작업을 극화한다는 점도 괄목할 만하다. 마리언-허쉬가 언급하듯, 포스트-기억 작업에는 당사자의 고통을 알고자 하는 후속세대의 강력한 정서가 요구된다.(Marianne Hirsch, *The Generation of postmemory : writing and visual culture after the Holocaust*, Columbia University Press, 2012, p.31)

2장에서는 경제, 젠더, 지역·민족 담론의 체현물인 음식이 주체를 구성하는 방식을 설명했다. 첫째로, 자본주의 사회에서 계층이 분화되는 방식, 그리고 그 사회가 지닌 물신주의 메커니즘이 음식을 통해 재현되는 방식을 소개했다. <왕궁 식당의 최후>은 상류층의 복합 소비문화 공간인 왕궁 식당을 무대로 한다. 무희들의 공연, 자극적인 소스를 가미한 음식들은 쾌락을 통해 식당 안팎에 산재한 문제들을 알면서도 모른 척하게 만드는 장치들이다. <카페 신파> 또한 외식 공간인 카페 신파를 무대로 한다. 무대 밖에 위치한 프랜차이즈들은 공장식 생산 및 소비 구조에 따라 규격화된 개인을 주조하는 공간이다. 그러나 카페 신파는 그러한 규격에 부합하지 못한 사람들이 위치한 공간이다. <똥날>은 자본주의 질서가 가정과 개인의 취향에까지 스며들어 있음을 드러낸다. 정숙과 지호가 놓인 경제적 궁핍은 빈약한 잔칫상으로 드러나게 되며, 성기, 달수의 건강식 취향은 시장 경제의 물신주의 메커니즘을 반영한다.

둘째로, 여성을 둘러싼 신체 및 행동 규범이 음식과 맺는 관계를 살폈다. <침향>과 <똥날>은 모두 가족 행사를 위한 잔칫상 준비로 시작된다. 두 작품에서 정성을 들여 풍성한 음식을 준비하는 것은 여성의 책임과 덕목으로 인식된다. <침향>에서 꼭지는 여성에게 부과된 음식 장만의 책임을 어린 나이부터 교육받는 모습을 보인다. <똥날>의 경우, 똥날이라는 의례는 정숙에게 이중의 압박을 가한다. 초라한 주머니 사정으로 인해 부족하게 준비된 음식은 여성의 책무를 등한시한 것으로 여겨지며, 그러한 상황에서 정숙은 죄책을 강요받는다. <왕궁 식당의 최후>의 무희는 여성의 신체와 음식 섭취 간의 관계를 드러낸다. 그녀는 마른 몸을 유지하기 위해 극이 진행되는 내내 다이어트를 한다. 이러한 그녀의 행동은 표면적으로는 ‘아름다운’ 여성의 신체 이미지에 부합하는 것을 의도한 것처럼 보이나, 실질적으로는 신체를 평면화시킴으로써 성적 대상화로부터 벗어나는 것을 목표로 한다.

셋째로, 등장인물들이 음식이 환기하는 지역·민족 담론을 통해 공동체

구성원으로서의 정체성을 확보하는 과정에 착목했다. 눈에 띄는 것은 여성에게 책임을 강요하는 어머니로서의 덕목이 지역·민족 담론의 재현에서는 향수를 자극하는 긍정적인 형태로 재현된다는 것이다. <침향>과 <똥날>에서 강수와 경주는 국민 음식인 장과 미역국을 통해 어머니를 추억하고 한국인으로서의 정체성을 상기한다.

3장에서는 음식 문화에 위반하는 행동과 음식 자체의 오염이 일상에 스며든 미시 담론의 초과 지점을 마련하는 과정을 설명했다. <왕궁 식당의 최후>에서 기식자였던 오빠는 그가 교환의 메커니즘 밖에 놓였다는 점에서 새로운 미래의 가능성을 담지한 인물로 재탄생한다. 음식과 배설이 뒤섞인 그로테스크는 그러한 역사 변화의 역동성을 부각시킨다. <똥날>의 정숙은 인간과 동물, 문명과 야만의 경계를 흐리게 만듦으로써 경주의 등장을 예비한다. 아브젝트에 포위된 채 해방과 공포 속에서 자이를 정립하려는 그녀의 시도는 과정 중의 주체로의 이행을 암시한다. <카페 신파>의 등장인물들은 에티켓을 위반함으로써 무대를 자본주의 질서로부터 탈각시킨다. 그로 인해, 카페 신파는 상징계 질서에 자리잡지 못한 인물들이 돌아올 수 있는 공간으로 거듭난다. <침향>의 애숙은 침향제가 실현하는 분단 상처의 회복에 포함되지 못한 인물이다. 그녀는 장이 언젠가 부패의 위협에 놓였다는 것을 지적함으로써 자신과 같은 자들의 고통이 여전히 남아 있음을 강조한다.

정리하자면, 김명화 희곡에서 음식은 단순히 인물이나 공간을 묘사하는 소재가 아니다. 그녀는 음식을 통해 우리 일상에 스며든 다양한 담론을 노출시킬 뿐만 아니라, 그러한 담론에 균열을 가하기도 한다. 이러한 극작술은 독자들이 일상에 편재하는 미시 담론과 자신의 정체성 간의 관계를 성찰하고, 역동적인 변화 과정에 놓일 기회를 부여한다는 점에서 그 가치를 갖는다.

참고문헌

1. 기본자료

- 김명화, 『카페 신파』, 연극과 인간, 2006,
_____, 『김명화 희곡집 3』, 지식을 만드는 지식, 2018.
_____, 『똥날』, 지만지드라마, 2019.
_____, 『침향』, 지만지드라마, 2019.

2. 단행본

- 김명화, 『연극의 길 세상의 길』, 연극과 인간, 2006.
_____, 『저녁 일곱 시 반, 막이 오른다』, 연극과 인간, 2006.
럽턴, 데버러, 박형신 옮김, 『음식과 먹기의 사회학: 음식, 몸, 자아』, 한울, 2015.
맥아피, 노엘, 이부순 옮김, 『경계에 선 줄리아 크리스테바』, 엘피, 2007.
바흐친, 미하일, 이덕형·최진영 옮김, 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, 아카넷, 2001,
아감벤, 조르조·양창렬, 『장치란 무엇인가?!/장치학을 위한 서론』, 도서출판 난장, 2010.
애슬리, 밥·홀로스, 조안·존스, 스티브·테일러, 벤, 박형신·이혜경 옮김, 『음식의 문화학』, 한울 아카데미, 2014
크리스테바, 줄리아, 서민원 옮김, 『공포의 권력』, 동문선, 2001,
지젝, 슬라보예, 『이데올로기의 숭고한 대상』, 새물결, 2021,
M. 코니한, 캐롤. 김명희 옮김, 『음식과 몸의 인류학』, 갈무리, 2005,
Hirsch, Marianne, *The Generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*, Columbia University Press, 2012,

3. 논문 및 기타

- 권미란, 「物質性으로 構成되는 空間 연구-김명화 戯曲 「첼로와 케첩」을 中心으로」, 『어문연구』 제41권 제2호, 한국어문교육연구회, 2013.
_____, 「김명화 희곡에 나타난 일상성 연구 -연극 「똥날」을 중심으로」, 『리터러시 연구』 제10권 4호, 한국 리터러시 학회, 2019.
권순대, 「분단희곡 <침향>의 선동적 사건과 장소성」, 『통일인문학』 제71집, 건

- 국대학교 인문과학연구소, 2017.
- 김성희, 「한국 일상극의 글쓰기와 공연방식」, 『드라마연구』 제31호, 한국드라마학회, 2009.
- _____, 「‘삼국유사 프로젝트’ 연극에서의 신화 다시쓰기와 신화의 현재화 - <꿈>과 <남산에서 길을 잃다>를 중심으로」, 『드라마연구』 제59호, 한국드라마학회, 2019.
- 김우진, 「김명화 희곡의 공간 연구 : 「새들은 횡단보도로 건너지 않는다」, 「똥날」, 「카페 신파」를 중심으로」, 서강대학교 대학원 석사학위논문, 2021.
- 김 효, 「모순의 드러내기, 의미의 감춤 <똥날>」, 『공연과 이론』 제8호, 2002.
- 박상준, 「김명화 <냉면>에 나타난 포스트-기억 세대의 분단 기억 전승 방식 연구」, 『드라마 연구』 제78호, 한국드라마학회, 2026.
- 백소연, 「김명화 작품에 나타난 전쟁 기억의 재현 양상 - 「침향」, 「냉면」을 중심으로」, 『이화어문논집』 제48집, 이화어문학회, 2019.
- 양미하, 「김명화 드라마 작법 연구」, 원광대학교 대학원 석사학위논문, 2012.
- 이주영, 「김명화 희곡 <냉면>에 나타난 음식의 정치학」, 『한국연구』 제7호 (제) 한국연구원, 2021.
- 정우숙, 「『똥날』, 『반성』을 통해 본 일상극의 제의성」, 『한국현대문학이론연구』 제49호, 한국현대문학이론학회, 2012.
- 최 정, 「한국희곡에 표상된 한국전쟁의 '기억' 연구」, 전북대학교 대학원 박사학위논문, 2017.
- 김명화, 「현실 비판의 서사가 다시 돌아온다」, 『연극평론』 2009년 6월호, 한국연극평론가협회, 2009.
- 김방욱, 「《똥날》 음식, 술, 광기, 그리고 여자와 남자」, 『연극평론』 제24호, 한국연극평론가협회, 2002.
- 김소연, 「분단, 결핌을 넘어 -2000년대 이후 분단을 다루는 연극들에 대한 단상」, 『공연과 이론』 제71호, 공연과 이론을 위한 모임, 2018.
- 백소연, 「자기 자신으로 살아가지 못했던 이들에게 건네는 연극의 위로」, 『공연과 이론』 제71호, 공연과 이론을 위한 모임, 2018.
- 송현옥, 「여성주의 관점으로 본 《똥날》」, 『연극평론』 제30호, 한국연극평론가협회, 2003.
- 신경수, 「평양냉면 그리고 나가사끼 짬뽕」, 『공연과 이론』 제71호, 공연과 이론을 위한 모임, 2018.

이상우, 「《똥날》의 세대 감각과 탈근대 감각, 그리고 일상적 사실주의」, 『연극평론』 제24호, 한국연극평론가협회, 2002.

이영미, 「연극의 냉철함에 포착된 이 땅 30대의 비루한 삶 -후일담 연극 <불티나>, <똥날>을 중심으로」, 『연극의 이론과 비평』 제3호, 한국예술종합학교 연극원 연극학과, 2002.

임선옥, 「신화를 뒤집어 비춘 우리들의 일그러진 초상 -김명화의 《오이디푸스, 그것은 인간》」, 『연극평론』 제22호, 한국연극평론가협회, 2001.

작은 신화, 최용훈 연출, <똥날>, 대학로 아트원씨어터, 2011년 6월 29일 촬영본.
<똥날> 프로그램북, <https://www.daarts.or.kr/viewer/document/659159>, 검색일: 2026년 2월 21일

<왕궁식당의 최후> 프로그램북, <https://www.daarts.or.kr/viewer/document/1156360>, 검색일 : 2026년 2월 21일.

<침향> 리플렛, <https://www.daarts.or.kr/viewer/document/1277319?fileType=retrieve2>, 검색일: 2026년 02월 21일

<카페 신화> 공연 팸플릿, <https://www.daarts.or.kr/viewer/document/671640>, 검색일: 2026년 2월 21일

Abstract

Food as a Dramatic Device in the Plays of Kim Myung-hwa: Focusing on *First Birthday*, *Café Shinpa*, *The Fall of Wanggung Restaurant*, and *Chimhyang*

Park, Sang Jun

This study focuses on how Kim Myung-hwa employs the liminal qualities of food to represent various discourses while also opening up points of excess. It examines *First Birthday*, *Café Shinpa*, *The Fall of Wanggung Restaurant*, and *Chimhyang*. First, This study explores how she represents discourses surrounding food culture and how these discourses contribute to the construction of characters' identities. The representation of food consumption reveals commodity fetishism and class stratification inherent in the market economy. The depiction of cooking and eating practices exposes how women's behavioral norms and bodies are shaped within a patriarchal order. The representation of traditional cuisine demonstrates how nostalgia grounded in motherhood constructs national identity. These discourses are destabilized through violations of food-related norms and the contamination of food itself. Through the carnivalesque and the abject, Kim Myung-hwa enables dynamic possibilities of transformation at both the individual and social levels.

Keywords: Abject, Carnavalesque, Circuit of Culture, Everyday Life, Food, Kim Myung-hwa, Liminality

접 수 일: 2026년 4월 7일

심사기간: 2026년 4월 15일~2026년 5월 3일

게재결정: 2026년 5월 5일