

가족무대(Familien Bühne)를 통한 새로운 가족정체성의 탐구

— 박근형의 작품을 중심으로 —

김기란*

1. 다문화 현실 속 문화정체성과 가족정체성
2. 보편적 혈연 가족의 실체와 동질화의 매커니즘
3. 부권적 질서와 가족로망스의 매커니즘
4. 낭만적 사랑과 기억의 오인의 매커니즘
5. 숭고한 희생과 모성 신화의 허구적 매커니즘
6. 결론

국문요약

지난 10여 년 동안 발표된 박근형의 작품들은 독립된 개별 작품이 아니라 내적 연속성을 지닌 가족 서사 연작시리즈로 이해할 수 있다. 즉 각각의 작품은 서로 다른 가정 내 갈등을 다루고 있지만 이들 작품을 관통하는 문제의식은 각 가정의 개별적 갈등에 대한 해결이나 대응이 아니라 바로 그러한 개별적 갈등을 유발하는 가족 관계에 대한 근본적인 질문으로 연결된다. 이런 점은 박근형의 각각의 작품에 등장하는 주요 인물들이 ‘경숙이’를 제외하고는 구체적인 이름이 아닌, 아버지나 어머니, 할아버지와 손자, 아들 혹은 딸, 이모와 삼촌 등 가족 내 관계의 위치나 별명을 통해 스스로를 표시한다는 점에서도 잘 드러난다.

박근형의 작품은 그러므로 가족 관계라는 문제를 속에서 사유되어야 한다. 인간의 역사가 존재하는 한 영원히 함께 할 최소한이자 최후의 범주로 “전적으로 개인의 영역인 동시에 인간을 인간으로 구성하는 모든 것의 근간”이자 “사회와의 상호 작용을 통해 만들어진 구성된 실체”라 할 수 있는 가족은 일상의 삶을 구성하는 기본적인 관계의 단위이다. 한국 사회에 내면화된 전통적 가족이데올로기를 부정, 해체하고 유사가족으로 재구

* 연세대 강사

성하는 과정을 통해 박근형은 한국 사회에서 당연하고 자연스러운 것으로 수용되고 있는 가족의 관념과 가치에 대해 의문을 제기한다.

이러한 박근형의 작업은 다문화 현실에 대한 논의가 근본적으로 문화정체성에 대한 질문의 재설정과 의제를 통해 보다 구체적이고 생산적으로 진행될 수 있다는 문제의식, 다문화 현실에 직면한 한국 사회의 문화정체성에 대한 논의 역시 기본적으로 한국 사회의 문화정체성의 지속적인 해체와 재구성의 과정에 대한 관심에서 시작되어야 한다는 문제의식 속에서 구체적인 의미를 획득한다. 이에 본 논문에서는 박근형의 작업에서 특징적으로 드러나는 가족정체성의 문제를 다문화 현실에 직면한 한국 사회의 새로운 문화정체성 구성과 관련시켜 살펴보고자 한다.

박근형은 새로운 유사가족의 구성 과정을 “가족무대(Familien Bühne)”로 제시하는 전략을 일관되게 구축한다. 가족무대란 일련의 형식적이고 의식적인 과정을 통해 개인들의 차이가 조절되며 가족으로 구성되는 과정을 일컫는 개념이다. 전통적이고 관습적인 혈연 가족의 관념으로는 이해하기 힘든 유사가족이 임의적이고 우연적인 계기를 통해 가족으로 구성되는 과정이 박근형 가족 서사의 주요 내용이다. 박근형의 작품에서 관객들은 전통적이고 관습적인 가족 관계가 해체된 폐허 위에 우연적이고 임의적인 동기를 통해 새로운 유사가족이 구성되는 과정을 관찰한다. 가족무대가 구성되는 과정 곧 공연의 진행 과정을 통해 관객들은 유사가족 구성의 우연적이고 편의적인 요소들이 관습적인 전통적 가족이데올로기와 불편하게 충돌함을 경험하게 된다. 또한 유사가족 구성 과정의 이질적이고 비(非)가족적 요소들 즉 전통적 가족이데올로기를 거부하거나 전복하는 극행동은 이질적인 차이를 통해 한국 사회의 뿌리 깊은 가족정체성의 실체를 폭로하는 효과적인 기제로 작동하여 관객들에게 가족정체성에 대해 사유할 수 있는 거리를 제공한다.

본 논문에서는 박근형의 공연텍스트 속 유사가족이 구성되는 과정의 가족무대를 분석함으로써 전통적 가족 관계의 해체와 새로운 유사가족 구성 과정의 교섭과 변형, 투쟁의 양상을 살펴보았다. 새로운 문화정체성은 중요한 타자와의 지속적인 대화와 투쟁을 거쳐 공식적으로 그것을 동등하게 인정하는 기제가 효과를 발휘함으로써 구성 가능하다는 점을 생각할 때, 우리가 주목해야 하는 것은 그 과정에서 벌어지는 교섭과 변형, 저항이기 때문이다. (주제어: 다문화주의, 문화정체성, 가족정체성, 박근형, 가족 서사, 가족무대(Familien Bühne), 유사가족, 가족로망스, 낭만적 사랑, 오인의 매커니즘, 모성 신화, 기억, 문화적 기억, 전통적 가족이데올로기)

1. 다문화 현실 속 문화정체성과 가족정체성

이주노동자와 탈북이주민, 국제결혼으로 인한 다문화 가정의 출현이 한국 사회의 구체적인 다문화 현실(현상)¹⁾로 부각되며 한국 사회에 내재하고 있던 “단일민족에 기초한 동질적인 문화집단으로서 한국사회”라는 오랜 지배적 통념이 의문시 되는 국면에 들어서고 있다. 다문화 현실을 이해하기 위해서는 다양한 민족과 문화가 공존하는 사회 혹은 그러한 현실을 긍정적으로 수용해야 한다는 다문화주의의 막연한 원칙론만으로는 부족하며 오히려 이제까지 문화제국주의의 관점에 근거하여 진행된 국가와 민족, 문명과 인종 중심의 이른바 ‘민족문화정체성’에서 배제된 사회공동체 내부의 문화정체성의 문제들을 사회 내 집단정체성 구성 과정과 연관시켜 고찰하는 것이 요구된다.²⁾

최근의 다문화주의 이론에서 중심을 이루는 정체성에 대한 논의는 정체성 개념을 재설정하는 데서 시작된다. 이때 정체성은 단일하기보다 다원적인 것으로, 통일적이기 보다 파편적인 것으로, 본질적으로 고정된 것이 아닌 탈중심화된 유동적인 것³⁾으로 이해된다. 동일한 논리에서 문화정체성은 한 집단

-
- 1) 학계에서는 ‘다문화 현상(혹은 현실)’과 ‘다문화주의’를 구분해서 사용하고 있다. 다문화 현상 혹은 현실이 비교적 단일하고 동질적인 문화로부터 다양하고 이질적인 문화로 변화해가는 현실을 나타내는 가치중립적인 의미로 사용된다면, 다문화주의는 대체로 한 사회 내 다양한 인종이나 민족 집단의 문화를 단일한 문화로 동화시키지 않고 서로 인정하면서 존중하며 공존하게 하는 데 그 목적이 있는 규범적 이념체계를 가리킨다.(김비환, 『한국사회의 문화적 다양화와 사회 통합』, 성균관대학교 동아시아지역연구소 주최 심포지움 발표문, 2007.) 이런 면에서 21세기 새로운 사회통합의 원리로 대두된 다문화주의는 바로 문화정체성을 중심으로 다문화 현실을 이해하고 개선하려는 실천적인 움직임이다. 다문화주의라는 말이 등장하기 이전에 특히 미국의 문화정책에서 사용되었던 ‘문화적 다원주의’라는 표현은 인종 및 민족 집단 간의 위계질서를 전제로 주류 문화(백인문화)에의 통합이나 결합을 지향하는 동화주의의 태도를 함의하는 말이다.
 - 2) 학계에서는 이와 같은 문제의식의 대안으로 ‘상호문화정체성’ 개념이 논의되고 있다. 상호문화정체성의 개념과 한계에 대해서는 홍경자, 『세계화 시대의 문화정체성 문제』, 『해석학 연구』 제18집, 2006.을 참조할 것.
 - 3) 김수정, 『문화 연구에서 ‘정체성’의 문제-정체성 개념의 전제와 비판적 문화시각의

의 고착된 속성이라기보다는 다양한 집단의 역동적인 상호작용의 결과로 생겨난 산물로서 서로 다른 문화와의 대화에서 생성되고 서로 다른 문화와의 관계 속에서 존재하며 끊임없이 변화해 나가는 것으로 이해된다.⁴⁾ 이처럼 문화정체성을 지속적인 해체의 과정을 통해 구성되어 나가는 것으로 파악하는 경우 문화정체성을 구성하는 동질적 요소에 대한 숙고는 반드시 차이에 대한 사유를 기반으로 진행될 수밖에 없다. 문화정체성에 대한 논의가 문화적 차이와의 긴장 속에서 진행될 때, 통합적이고 동질적인 것으로서 근대 문화정체성의 개념은 해체된다. 문화정체성이 각 사회공동체를 둘러싼 문화체계들 속에서 그 의미를 재현할 때 형성되는 끊임없이 변형되는 진행 과정으로 이해된다면 문화정체성 논의에서 각 사회공동체 내부의 문화정체성의 변화와 새로운 구성의 과정이 주목될 수밖에 없다.

다문화 현실에 대한 논의가 근본적으로 문화정체성에 대한 질문의 재설정과 의제를 통해 보다 구체적이고 생산적으로 진행될 수 있다고 생각하는 것은 이러한 학계의 논의를 바탕으로 한다. 같은 맥락에서 다문화 현실에 직면한 한국 사회의 문화정체성에 대한 논의 역시 기본적으로 한국 사회의 문화정체성의 지속적인 해체와 재구성의 과정에 대한 관심에서 시작되어야 한다. 이러한 문제의식을 한국 연극계의 작업 속에 구체적으로 투영하여 고찰해 보려는 것이 본 논문의 일차적 목적이었다.

그런데 문화는 국가나 인종, 민족에 따라 달리 구성되기도 하지만 동시에 한 사회공동체 내의 계급, 지역, 성별, 세대, 취향에 따라서도 다르게 구성될 수 있다. “민족과 그 사회, 그 공동체는 흔히 같은 영역을 나타내는 개념으로 사용된다”는 지적⁵⁾을 바탕으로 민족정체성이 화려하게 전시되는 문화적 언명

개입], 커뮤니케이션학 연구], 2005.

4) 김완균, 「다문화주의 시대의 문화상호적 문학텍스트 분석」, 독일어문학 제40집, 2008, 27쪽.
5) 팀 에덴서, 박성일 역, 대중문화와 일상, 그리고 민족정체성, 이후, 2008, 21쪽.

들뿐만 아니라 일상생활의 평범하고 사소한 것들에도 굳건한 기반을 두고 있다는 잘 알려진 사실⁶⁾을 참조하면, 일상의 평범한 영역에서 이루어지는 “신념, 가정, 습관, 재현, 실천의 총체”가 유사하게 공유되는 방식 속에서 문화정체성이 제도적으로 구성되어 나간다는 점도 충분히 수용할 수 있다. 평범한 일상생활 속에서 문화의 구체적 실천은 이루어지고 문화정체성도 바로 거기에서부터 변화⁷⁾를 시작한다는 것이다.

문화정체성 구성에 중요한 역할을 담당하는 일상의 삶은 개인과 사회의 상호 작용 속에서 구성된다. 특히 인간의 역사가 존재하는 한 영원히 함께 할 최소한이자 최후의 범주로 “전적으로 개인의 영역인 동시에 인간을 인간으로 구성하는 모든 것의 근간”이자 “사회와의 상호 작용을 통해 만들어진 구성된 실체⁸⁾”라 할 수 있는 가족은 일상의 삶에서 개인과 사회를 매개하는 중요한 관계의 단위이다. 가족이데올로기는 근대적이라는 보편적 규정뿐 아니라 식민지와 전쟁, 분단에 이르는 한국 사회의 고유성과 밀접한 관련을 가지면서 구성된다⁹⁾는 지적을 통해 추론할 수 있듯이 가족은 개인과 사회는 물론이고 개인과 민족, 국가, 역사를 매개하는 단위이다. 또한 “서사는 각자 개인들이 자기 자신을 둘러싼 세계를 이해하는 방식이자 한 국가나 민족정체성의 토대¹⁰⁾가 된다는 진술을 받아들인다면, 구체적 삶의 세계를 바탕으로 하는 서사를 통해 한 사회공동체의 문화정체성의 문제를 고찰할 수 있을 것이다.

한국 사회 내부의 문화정체성의 문제를 한국 연극계의 작업을 통해 고찰하

- 6) 일상과 대중문화, 민족정체성의 관계에 대해서는 팀 에텐서, 박성일 역, 《대중문화와 일상, 그리고 민족정체성》, 이후, 2008.을 참조할 것.
- 7) 팀 에텐서, 박성일 역, 『대중문화와 일상, 그리고 민족정체성』, 이후, 2008, 54-55쪽.
- 8) 한국 문학의 가족이야기 구성의 매커니즘을 문제시하고 관련된 주요 의제들을 제출한 주요 저작으로는 권명아, 『가족이야기는 어떻게 만들어지는가』, 책세상, 2000를 참조할 수 있다.
- 9) 권명아, 『가족이야기는 어떻게 만들어지는가』, 책세상, 2000, 14-5쪽.
- 10) 이진오, 「문화충돌 현상의 서사성에 대한 철학적 예비고찰」, 철학사상, 2008, 348쪽.

려는 이 글에서 극작가이자 연출가인 박근형의 작업에 주목하고자 하는 이유가 바로 여기에 있다. 박근형은 일상 속 가족 서사를 바탕으로 전통적 가족 이데올로기를 문제시 하는 시각에서 출발하여 가족이라는 사회관계의 상징적 질서 속에서 억압되고 착취당하는 개인의 문제를 지속적으로 다루고 있기 때문이다. 박근형의 작품은 개인이나 역사에 대한 문제의식을 담고 있는 것으로 해석되어 일상이나 비루한 소시민의 삶에 한정하여 논의¹¹⁾되기도 한다. 그러나 이러한 문제의식 역시 가족 속에서 표출되거나 가족을 매개로 구성된다는 점에서 기본적으로 박근형의 작품은 가족 서사의 범주 안에서 이해¹²⁾되어야만 한다.

1989년 <습관의 힘>으로 본격적인 연출활동을 시작한 박근형은 1998년 <귀>를 시작으로 지난 10여 년간 가족에 대한 이야기라 할 수 있는 일련의 가족 서사 작품들¹³⁾을 꾸준히 발표했다. 생존을 위해 인육(人肉)을 먹는 가족이 등장하는 <귀>(1998)의 과격한 가족 부정을 시작으로 순수혈통 중심의 가족사를 한국 근대사와 접목하여 전복시킨 <대대손손>(2000)은 바로 새로운 가족을 구성하기 위해 전통적 가족을 부정하거나 해체한 예비적 단계의 작품들이다. 이어 박근형의 존재를 대중들에게 분명히 각인시킨 <청춘예찬>(1999/2004)에서는 전통과 권위를 상징하는 무능한 아버지를 부정하고 아버지를 대신하여 스스로 아버지의 정체성을 구축해 나가는 청소년의 성장

11) 최영주, 박근형의 <청춘예찬>에서의 현실주의 상상력과 일상의 재현, 한국연극학』제28호, 한국연극학회, 2006.

12) 박근형의 <경숙이, 경숙이 아버지>를 역사극의 관점에서 다룬 양승국의 논의(양승국, 『역사극의 가능성과 존재 형식에 대한 소고』, 한국극예술연구 제25집, 극예술학회, 2007.)는 타당한 면이 없는 것은 아니나 정작 개인과 역사를 매개하는 가족에 대한 분석이 결여되어 있다는 점에서 분명한 한계를 지닌다. 박근형의 작품에서 개인과 역사를 매개하여 가시화하는 요소가 바로 가족이기 때문이다.

13) 박근형이 직접 쓰고 연출한 주요 작품을 초연을 기준으로 정리하면 다음과 같다. 1998년 <귀>, 1999년 <청춘예찬>, 2000년 <대대손손>, 2005년 <선착장에서>, 2006년 <경숙이, 경숙이 아버지>, 2007년 <백무동에서>, 2008년 <돌아온 업사장>, 2009년 <너무 놀라지 마라>

답을 그렸으며 <경숙이, 경숙이 아버지>(2006)에서는 이기적이고 비굴하지 만 어딘가 익숙한 문제적 아버지를 통해 한국동란 이후 한국 근대사와 함께 구성되고 내면화된 전통적 가족이데올로기를 문제시했다.

문제의식을 통해 부정되고 해체된 전통적 가족 관계는 엽기적인 만남과 조합을 통해 새로 구성된다. 2007년 <백무동에서>에서는 단 한 번의 은근한 눈빛만으로도 남녀노소 누구나 임신할 수 있는 ‘백무동’이란 동네를 통해 혈연관계임에는 분명하나 족보를 상징할 수 없는 새로운 집성촌이 그려지고 2005년 <선착장에서>에서 그려진 자살을 강요하는 해체된 가족 관계는 2008년 <돌아온 업사장>에서는 업사장을 중심으로 의리의 형제애로 결합된 유사(類似)가족¹⁴⁾으로 회복되고, 2009년 <너무 놀라지 마라>에서는 아내의 불륜을 격려하고 조장하는 남편과 시동생의 아이를 낳아 입양시킨 여성의 분열된 정체성을 문제시하고 있다.

흔히 박근형의 작품은 한국 창작극의 가장 취약한 부분으로 이야기되는 “일상의 재발견”이라는 성취로 평가되는데, 이때 박근형이 ‘재’발견한 일상이란 지난 10년간의 작업을 종합해 볼 때 곧 가족 관계의 ‘재’발견이다. 박근형의 작품이 일상이라는 생활감에 익숙한 제재를 다루면서도 진부하지 않을 수 있는 것은 가족 서사를 가족무대로 구성하는 안전장치를 내장하고 있기 때문이다. 일상의 이야기는 우리들 모두의 이야기이기 때문에 현실을 반영한 강도와 진정성이 높은 것으로 수용되고 따라서 상대적으로 쉽게 공감을 끌어낼 수 있다. 그러나 일상을 다루는 연극이 지니는 함정은 바로 여기에 있다. 최근의 막장드라마에서 단골로 사용되는 출생의 비밀이나 근친상관, 겁사돈 같은 극단적 장치 이외에는 극행동을 추동시키는 매혹적인 사건을 구성하기가 매우 어렵다는 점이 그것이다. 그런데 이런 장치들은 막장드라마의 논란에서도 보이듯이 설득력을 얻기가 용이하지 않다. 반면 개연성이 확보된 일상의 현실

14) 이 논문에서 유사(類似)가족의 의미는 관습적 혈연가족에 대한 대타적 의미로 사용하였다.

을 다룬 서사는 대개 뻘하거나 진부하게 느껴질 정도로 가공의 정도가 약한 현실 그 자체인 경우가 많다. 박근형은 비루하고 남루한 소시민적 개인의 삶을 다룰 때 빠질 수 있는 이러한 함정을 피하면서 공감할 수 있는 문제적 현실을 효과적으로 전달하기 위해 가족 서사를 설정한다. 가족 서사를 통해 개인의 문제는 가족의 문제와 길항하며 더욱 효과적으로 드러나기 때문이다.

그런데 박근형의 작품에서 가족을 재발견하는 과정은 1990년대 이후 등장한 신세대 작가들의 공통점으로 지적¹⁵⁾되는 가족 해체를 주제로 다룬 작품들과는 다른 방식으로 전개된다. 가족이야기를 서사로 다룬 다른 작품들이 대개는 가족의 해체에 집중하여 단일한 해피엔딩이나 뻘한 비극적 결말로 서둘러 달려가는 것과는 달리, 박근형의 작품은 전통적 가족 관계 혹은 가족의 정체성 자체를 문제시한다. 박근형의 작품에서 모진 어머니와 무능력한 아버지는 개인 자체에 대한 평가가 유보한 채 제시된다. 그들의 품성이나 인격을 일반적인 통념을 통해 판단하는 것은 박근형의 작품의 본령이 아니다. 보다 중요한 것은 그들이 가족 내에서 그러한 존재로 규정된 매커니즘, 그들을 판단하는 사회 통념적 매커니즘을 고발하는 것이다.

이러한 문제의식을 바탕으로 박근형 작품 속 가족 서사는 ‘가족주의는 가부장적 이데올로기’라는 일반화된 문제들이나 “유일한 위안으로서의 가족”이라는 전통적 가족이데올로기를 긍정하는 방식에서 벗어나 주로 혈연관계를 전복한 유사(類似)가족을 구성하는 가족무대로 가시화된다. 박근형은 상실되었거나 훼손되었다고 믿어지는 가족의 가치나 따뜻한 가정으로의 귀환을 주장하지도 않고 난폭한 현실의 바람막이가 되어 줄 가정의 필요성을 강조하지도 않는다. 오히려 본질적이고 자연스러운 것으로 내면화된 가족 관계의 폭력적이고 위계적인 속성을 폭로하고 무대 위에 제출하기 위해 혈연관계를 넘어 다양하게 관계 맺은 유사가족을 구성하는 가족무대를 선보인다. 이를 통해 박

15) 이진아, 「한국연극에 있어서 폭력의 문제」, 『연극평론』, 한국연극평론가협회, 2008년 가을호, 190쪽.

근형은 한국 사회의 전통적 가족관계와 가족이데올로기를 구성하는 선험적 가치와 기준 자체를 문제시한다. 이는 같은 기간 한국연극계에서 생산된 가족 서사와 비교해 보아도 분명히 드러나는 박근형만의 특이점이다. 일례로 <눈 먼 아버지에 길을 묻다>(2005), <가시고기>(2006)나 <아버지>(1997/2006), <친정엄마>(2007) 등은 가부장적 이데올로기 속에서 희생되는 부모가 주인공으로, 자식에게 일방적으로 헌신하는 부모를 통해 구성되는 완전한 가족공동체를 긍정함으로써 전통적 가족이데올로기를 재생산하고 가족주의의 배타적 경계를 확인하는 작품들이다. 이들 작품은 척박한 사회 현실 속에서 위안처가 되어 줄 따뜻한 가족공동체를 상상하지만 정작 그것이 부모(1998년 IMF 이후에는 상처받은 가정인 아버지가 어머니를 대체하는 작품이 등장한다)의 철저한 희생을 요구하는 것이라는 점은 매우 감상적이고 낭만적 갈등 해결 방식 속에서 외면하기 때문이다.

박근형은 새로운 유사가족의 구성 과정을 “가족무대(Familien Bühne)”¹⁶⁾로 제시하는 극적 전략을 일관되게 구축한다. 가족무대란 일련의 형식적이고 의식적인 과정을 통해 개인들의 차이가 조절되며 가족으로 구성되는 과정을 일컫는 개념이다. 전통적이고 관습적인 혈연 가족의 관념으로는 이해하기 힘든 유사가족이 임의적이고 우연적인 계기를 통해 가족으로 구성되는 과정이 박근형 가족 서사의 주요 내용이다. 박근형의 작품에서 관객들은 전통적이고 관습적인 가족 관계가 해체된 폐허 위에 우연적이고 임의적인 동기를 통해 새로운 유사가족이 구성되는 과정을 관찰한다. 가족무대가 구성되는 과정 곧 공연의 진행 과정을 통해 관객들은 유사가족 구성의 우연적이고 편의적인 요소들이 관습적인 전통적 가족이데올로기와 불편하게 충돌함을 경험하게 된다. 또한 유사가족 구성 과정의 이질적이고 비(非)가족적 요소들 즉 전통적 가족

16) Christoph Wulf & Jörg Zirfas, “Die performative Bildung von Gemeinschaften-zur Hervorbringung des Sozialen in Ritualen und Ritualisierungen”, Berlin : Paragrana, 2001, pp. 96-7.

이데올로기를 거부하거나 전복하는 극행동은 이질적인 차이를 통해 한국 사회의 뿌리 깊은 가족정체성의 실체를 폭로하는 효과적인 기제로 작동하여 관객들에게 가족정체성에 대해 사유할 수 있는 거리를 제공한다.

이 논문에서는 박근형의 공연텍스트 속 유사가족이 구성되는 과정의 가족 무대를 분석함으로써 전통적 가족 관계의 해체와 새로운 가족 구성 과정의 교섭과 변형, 투쟁의 양상을 살펴보려 한다. 새로운 문화정체성은 ‘중요한 타자’와의 지속적인 대화와 투쟁을 거쳐 공식적으로 그것을 동등하게 인정하는 기제가 효과를 발휘함으로써 구성 가능하다. 이 때 우리가 주목해야 하는 것은 그 과정에서 벌어지는 교섭과 변형, 저항이다. 박근형의 공연텍스트가 무대화하는 가족무대 속 유사가족은 관객들이 내면화하고 있는 전통적 가족 이데올로기라는 중요한 타자에 대한 저항은 물론 교섭과 변형을 통해서도 구성된다. 본 논문에서는 박근형 작품의 가족무대 구성의 전략을 통해 드러나는 한국 사회의 전통적 가족이데올로기와 가족 관계가 직면한 투쟁과 교섭, 변형과 저항의 지점들을 분석하고, 이를 통해 다문화 현실 속 한국 사회의 문화정체성의 변모 양상을 고찰할 수 있는 유용한 단초들을 파악하려 한다. 따라서 본 논문은 박근형 작품 각각에 대한 정치한 분석보다는 박근형 작품 전반을 관통하는 문제의식과 그것을 드러내는 문제들을 분석하는데 집중할 것이다.

2. 보편적 혈연 가족의 실체와 동질화의 매커니즘

박근형의 가족 서사는 기본적으로 일반적이고 보편적으로 상상할 수 있는 가족 속에 내장된 이기적인 실체를 회화적으로 드러내며 가족적 가치가 지닌 이기적이고 배타적인 속성을 여지없이 폭로한다. 내 가족의 생존을 위해 숲

17) 이상길·안지현, 「다문화주의와 미디어/문화연구」, 한국언론학회 제51권, 2007, 75쪽.

속의 인락한 집으로 유인된 누군가의 딸과 아들, 누군가의 아내와 남편의 인육을 먹는 <쥐>(1998)의 가족들은 우리가 상상할 수 있는 따뜻하고 정다운 가족의 외양 속에 감춰진 잔인하고 무서운 가족의 실체를 적나라하게 드러낸다. 이들 가족을 지탱하는 것은 또 다른 누군가의 삶을 포기하는 희생을 통해서 가능하지만 일용할 양식을 조달하기 위해 저질러지는 살인은 가족의 안락한 생존을 위한 것이라는 명목으로 이들 가족들에게 당연한 협업 과정이자 아름다운 가족애를 확인하는 동질화의 과정으로 포장된다. 시어머니와 며느리, 시누이와 올케, 큰아들과 작은 아들의 개별적 존재감과 있을 수도 있는 갈등은 생존을 위한 “각자의 역할과 사명”을 강조하는 가족애 속에서 무화된다.

가족 관계 속에 동질화되는 매커니즘을 거부하기 위해 박근형은 가족 구성의 기본 전제인 혈연관계를 전복하거나 거부하는 유사가족을 구성하는 전략을 구축한다. 유사가족의 구성은 초기작인 <쥐>의 경우 혈연가족과 중첩되고 포개지면서 절반의 혈연성을 담보로 이루어진다. 이를 위해 혈연 가족 관계에서 요구되는 엄격한 성적 금기나 역할은 여지없이 무시되고 오직 가족의 생존을 위해 가족 관계는 재조정된다. 사회적으로 가장으로서 아버지의 존재감이 매우 위축되었던 1998년 IMF 시절에 발표된 작품이기는 하지만 <쥐>에서도 “아버지란 곧 근엄하되 책임질 줄 아는 사람만이 지니는 호칭이며 아버지와 그 주변에는 언제나 풍성한 수확과 넉넉한 인심이 있어야 한다”는 어머니의 훈계에 따라 풍성한 수확을 책임지지 못하는 아버지는 가족에서 배제된 채 어느 날 사라져버린다. 아들들은 아버지에 대한 기억조차 가지고 있지 않다. 아버지의 위치를 넘겨받은 어머니는 아들들을 통솔하며 가계를 꾸려나가고 어머니의 아들들은 어머니 이외 여자들과(형수와 여동생) 협력하여 가족을 번성시킨다. 큰아들의 아내인 큰며느리는 시동생의 아이를 임신함으로써 가족의 혈연적 위계를 훼손하고 막내딸은 작은오빠의 아이를 임신함으로써 근친상간의 관계를 맺는다. 며느리와 딸이 낳을 아이들은 그럼에도 불구하고

모두 공통의 성(性)을 갖는다는 점에서 가족으로 수용된다.

나아가 가족은 필요에 의해 임의적으로 구성된다. 이미 자신이 대접받은 한 끼 식사로 사용된 기출한 딸을 찾아온 방문객에게 어머니는 “에미 싫다고 지발로 나간 자식 찾으면 뭐하나요. 그런 자식은 없느니만 못해요. 이참에 여기서 그냥 우리랑 삽시다! 이모!”¹⁸⁾라며 피를 나는 자식을 버리고 자신들의 이모가 되어줄 것을 종용한다. 기출한 딸을 끊인 스프를 먹은 방문객 역시 이들 가족에겐 한 끼 식량일 뿐이다. 자신들의 생존을 위해 방문객에게 자신들의 가족으로 편입될 것을 강요하며 유사가족 관계를 만들기 위해 며느리가 낳을 남자아이를 양자로 주겠다고 설득한다.

숲 속의 안락한 가정으로 포장된 이들의 가족애의 실체는 생존을 위해 강제적으로 구성된 것이며 이들이 가족으로 동질화될 수 있는 계기는 생존을 위한 협업이다. 착취당하고 일용할 양식으로 이용될 누군가를 가족으로 급조해내는 이들 가족은 언젠가 가족의 이름으로 자신들의 혈연 가족을 먹여치울 수도 있을 것이다. 마지막 장면에서 신발장 위에 희생된 방문객의 신발과 나란히 놓인 아기의 신발은 그런 가능성을 시각적으로 구체화한다. 이들을 가족으로 수용할 수 없다면 그것은 상상된 전통적 가족 관계를 지나치게 신성시하는 것일 터이고 이들을 가족으로 수용하는 순간 관객들은 자신들도 공모하고 유지하고 있는 가족애와 신성한 가족 관계의 실체에 대해 성찰하게 된다. 초기작인 <쥐>에서 선보인 전통적 혈연 가족 관계의 거부와 유사가족 구성의 가족무대는 이후 박근형의 작품 속에서 지속적으로 변주되며 등장한다.

한편, <대대손손>(2000)에서는 아버지의 가계도를 추적하여 동질성을 담보한 혈연 가족의 기원을 탐구하고 전복한다. <대대손손>은 한국근대사의 시공간을 자유롭게 이동하며 4대에 걸친 함경남도 청진 출신 조씨 집안의 거룩한 계보를 거슬러 올라간다. <대대손손>에 등장하는 조씨 집안의 거룩한

18) 박근형, 『박근형 회곡집 1』, 연극과 인간, 2007, 126쪽.

족보의 내용은 사실 불륜과 자유연애를 통한 혼혈의 기록이다. 순수 혈통을 강조하는 조씨 집안은 혈연의 순수성이라는 면에서 보았을 때 일종의 유사가족일 뿐이다. 아버지(삼대)와 고모(삼순)는 할아버지(사대)와 할머니(사처)의 자식이 아니라 식민지 조선에 거류했던 일본 사업가 이께다의 자식이고, 일본 창녀 마이꼬와 결혼한 아버지(삼대)는 마이꼬가 버리고 간 아들(이대)을 기른다. 아들(이대)은 조강지처(이자)를 남겨둔 채 베트남전에 참전해 현지처(로이)와 생활하지만 임신한 로이를 버리고 귀국하고 로이의 오빠들은 로이의 수치스런 삶을 부끄러워하며 자살한다. 손자(일대)는 불화를 겪는 아버지(이대)와의 관계 때문에 여자 친구와 동거를 하고 여자 친구는 임신을 한다. 반목을 거듭하는 손자(일대)와 아들(이대)이 어렵게 모여 치루는 제사에 6대조 조상까지 등장하여 빛나는 조씨 가문의 순수혈통에 대한 자부심을 이야기하며 무대는 암전된다.

가족으로 구성된 개인은 가족사의 구성원이 되고 가족사를 기록한 족보는 가족 내 개인의 위치를 고정한다. 자연스런 귀속성을 지닌 가족 관계는 개인의 주체적 삶을 억압하며 정해진 좌표의 위치를 이탈하는 것을 현실적으로 허용하지 않는다. 삼대는 일본 창녀와의 연애를 반대하는 부모 때문에 속을 끓이고, 이대는 베트남 현지처를 버리고 돌아와 조강지처를 학대하고 구박한다. 실상 본 적도 없는 증조할아버지(사대)의 존재는 일대와 피를 나누거나 현실적인 관계를 맺은 적이 없지만 일대에게는 아버지의 아버지의 아버지라는 가족 관계 속에서 그 무엇보다도 강력한 억압으로 작동하며 가족의 동질성을 유지하는데 동참하기를 강요받는다. 일대의 연극배우로서의 삶을 빛나는 조씨 가문 남자의 삶이 아니라는 이유로 아버지의 승인을 받지 못하고 일대의 아이를 임신한 여자 친구는 궁핍한 형편 때문에 그 사실혼 관계를 인정받지 못한다. 족보와 가문으로 위장된 가족적 가치는 따뜻하고 화목한 신성불가침의 가치라는 환상을 통해 개인의 주체적 선택을 제한하는 한편 우리 가족이라는 동질화된 집단의 배타적 경계를 설정하여 특정 집단을 배제하고 차별화한다.

<대대손손>은 혈연 가족 관계의 정체성을 아이러니하게 고발하면서 가족 구성의 절대적 가치로 신봉되어 온 순수 혈통에 의문을 제기한다.

혈연 가족이 추구하는 순수 혈통의 동질성에 대한 의문은 <백무동에서>(2007)에서도 이어진다. 남녀노소 누구나 임신할 수 있고 때문에 전국 최고의 출산율을 기록하는 것이 자랑인 백무동에서 가장 성공한 사업가는 아이러니하게도 낙태를 전문으로 하는 산부인과이고 마을의 천연기념물인 새를 보호하기 위해 마을 유림들은 총을 쏘아 마을에 들어온 외부인을 살해한다. 백무동이 자랑하는 전국 최고의 출산율은 우연적인 눈빛의 교환만으로도 이루어지는 임신을 통해 가능하다는 점을 통해 가장 본질적이고 자연스런 것으로 이해되는 혈연 가족의 동질성은 기실 우연적인 것일 수 있다는 의심을 내비친다. 천연기념물을 보호하기 위해 마을에 들어온 외부인을 사살하는 백무동 유림들과 자식에 대한 끔찍한 부성애를 숨기지 못하는 병원장의 부(富)의 근원이 낙태라는 설정은 혈연 가족의 동질성을 확보하는 과정에서 배태된 경제짓기의 배타성을 폭로한다.

게다가 외부인의 접근을 철저히 막는 백무동에서는 임신과 출산을 통해 누구나 자연스럽게 가족을 구성하는 것은 아니다. 미혼모 여고생처럼 가족 관계를 꾸릴 수 없는 불완전한 상황의 인물은 의료사고로 무대에서 죽어나감으로써 가족을 구성할 수 있는 가능성이 차단된다. 마찬가지로 백무동에서 유일하게 잉태할 기회를 가지지 못하는 남성은 다리가 불편한 장애인인 병원 간사장이다. 병원 간사장은 극의 마지막까지 임신할 수 있는 기회를 가지지 못한다. 연극 무대의 신체란 사회 구조, 상징적 지형학, 주체의 구성과 때놓고 생각할 수 없다¹⁹⁾는 점을 생각하면 장애를 지닌 간사장의 신체는 완전한 가족을 구성하기에는 불완전한 훼손된 신체이자 완전한 것으로 상상된 가족의 가치를 훼손하는 상징적 표지로 이해된다. 마지막 장면에서 “나도 임신을 하고 싶다”

19) 헬렌 길버트·조앤 톰킨스, 문경연 역, 『포스트 콜로니얼 드라마』, 소명출판, 2006, 312쪽.

고 무표정하게 되뇌는 간사장의 독백은 기원과 실체에 대한 성찰 없이 타자의 희생과 배제를 통해 더욱 완벽하게 동일성을 보장받는 혈연 가족의 실체를 문제시하는 결말이다.

3. 부권적 질서와 가족로망스²⁰⁾의 매커니즘

‘가족로망스’는 아이가 가족 질서 속에서 자신에게 주어지는 어떤 위치에 대해 품고 있는 환상을 반영한다. 가족로망스를 구성하는 아이들은 자신들을 돌보는 부모를 이상적인 어떤 형질의 것으로 설정하고 동일시를 꿈꾸며 자신의 정체성을 구축해 나간다. 이를 위해서는 아이들이 기대하는 가족 내 좋은 부모의 역할과 이상이 충족되어야 하지만 그것이 여의치 않을 때 정체성의 혼란과 부모와의 갈등이 시작된다. 현실 속 부모를 부정하고 이상적 형질의 부모를 상상하는 과정에서 발생하는 가족로망스는 기본적으로는 아버지로 표상되는 전통과 권위와의 심리적 갈등과 극복을 담고 있다. 형질 미달의 개별적 아버지는 얼마든지 대체되거나 제거될 수 있지만 권력과 권위를 상징하는 가족 내 아버지라는 위치 자체는 삭제될 수 있거나 빈 칸으로 남겨둘 수 있는 것이 아니다. 근대 가족로망스가 “아버 부정”과 “고아 의식”을 통해²¹⁾ 스스로를 아버지로 정립하고 자신의 가족을 구성해나가는 ‘소년’들의 성장을 다룬

20) 가족이야기를 이해하는데 유용한 단서를 제공하는 것은 프로이트의 ‘가족로망스’ 개념이다. 프로이트의 ‘가족로망스’ 개념은 “낮게 평가하게 된 자신의 부모로부터 자유로워지고 대체적으로 더 높은 사회적 지위를 지닌 다른 사람들로 부모를 대체하고자 하는” 신경증 환자들의 환상을 가리키는 개념이다. 따라서 가족로망스는 현실의 부모를 이상적인 어떤 형질의 부모로 상상하며 자신의 부모에게 실망한 아이들이 현재 자신의 부모들을 부정하고 자신의 진짜 부모는 중요한 지위를 지닌 귀족 혹은 왕 등일 것이라고 상상하는 심리적 매커니즘 속의 거짓말(이야기)을 의미한다고 할 수 있다. (린 힌트, 조한욱 역, 프랑스 혁명의 가족로망스, 새물결, 1999. 참조)

21) 권명아, 『가족이야기는 어떻게 만들어지는가』, 책세상, 2000, 23쪽.

것처럼 박근형의 <청춘예찬>(1999/2004)은 무능한 아버지를 부정하고 스스로 아버지가 되는 가족 내 자신의 정체성을 구축해 나가는 한 소년의 가족로망스를 보여준다. <청춘예찬>의 아들이 자신을 아버지로 구축하고 자신의 가족을 구성해 나가는 과정은 곧 한 가정의 가장인 아버지 되기의 가족무대를 구성한다.

<청춘예찬>의 아들이 보여주는 방향은 구체적으로 가족 내 아버지와 관계에서 시작된다.²²⁾ 아이도 아니고 아직은 어른도 아닌 아들은 아버지를 인정하지도 그렇다고 부정하지도 못하는 어중간한 상태에 놓여 있다. 이런 아들이 가족 안에서 독립적이고 주체적인 새로운 아버지로 성장하는 과정이 <청춘예찬>의 기본 서사이다. <청춘예찬>의 첫 장면은 이들 부자가 살고 있는 방 안이다. 교복을 입었으나 학교를 가지 않는 아들은 아이도 어른도 아닌 존재로 표시된다. 이런 아들을 아버지는 일을 마치고 돌아온 가장처럼 맞이하며 방 안의 상석을 내준다. 방 가운데서 텔레비전 채널 선택권을 당당히 요구하는 아들과 방구석 한 쪽에서 초라한 술상을 대하고 있는 아버지의 모습은 강렬한 대비를 이루며 이들의 전도된 관계를 암시한다. 같이 술을 마시며 놀아

22) 2008년에 공연된 <돌아온 업사장> 역시 아버지인 업사장과 아버지를 찾아온 아들의 갈등을 보여주고 있다. 2005년 공연된 <선착장에서>의 후편이라 할 수 있는 <돌아온 업사장>에서 자신의 어머니를 버렸다는 이유로 아버지를 증오했던 아들이 마지막 장면에서 아버지를 복제한 듯한 ‘리틀 업사장’으로 등장하는 것은 그러나 자신의 정체성을 현실 속 아버지의 그것과 동일시한다는 점에서 <청춘예찬>의 아들과는 일정한 거리를 지닌다. <돌아온 업사장>에서 업사장은 전국 각지에 얼굴도 모르는 수많은 자식들을 번식시킨 인물로 아버지의 역할, 혈연 중심의 가족관계를 거부하는 인물이다. 일체의 혈연관계를 인정하지 않는 업사장은 자신을 믿고 따르는 외리의 형제들을 유사가족으로 구성하는데 그 바탕이 되는 것은 형제애를 통한 결속이다. 혈연관계인 아들이 업사장의 유사가족 속으로 편입될 수 있었던 것은 업사장과 의 관계를 아버지가 아닌 큰 형님으로 설정했기 때문이다. 어머니를 버린 아버지는 용서할 수 없지만 협력 관계 속에서 자신의 사회 내 조력자로 기능하는 큰 형님은 상대적으로 수용하는데 거부감이 없기 때문이다. 그러나 부권적 질서를 중심으로 구성되는 가족로망스에서 무대에서 제거된 아버지의 위치를 대신하는 것이 협력 관계 속의 형제들이라는 점을 생각해 보면 <돌아온 업사장>도 일종의 가족로망스의 매커니즘으로 다뤄질 수 있다.

달리는 아버지를 귀찮게 외면하는 이들은 영락없이 하루 일과에 지친 가정의 모습이다. 아들의 기분을 맞추기 위해 소주병에 녹차 티백을 밀어 넣는 아버지는 학교를 졸업해야 사람구실을 할 수 있는 삶의 모범 답안을 아들에게 넌 지시 충고하지만 그 말은 기실 무능한 자기 자신에게 내뱉는 독백과 다름없다.

두 번째 장면에서는 아버지처럼 믿고 따르던 학교 선생님이 이민을 가게 되는 설정을 통해 아버지의 존재가 부재하게 된 아들의 상황이 제시된다. 이제 아들은 아버지의 권위를 스스로에게 부여하는 통과 의례를 통해 새로운 아버지로 성장해야 한다. <청춘예찬>에서 새로운 아버지가 되기 위한 통과 의례는 자신의 독립적인 가정을 구성하는 아버지가 되는 가족무대 구성 과정으로 제시된다. 이들은 우연히 하룻밤의 사랑을 나눈 간질을 앓는 여자를 충동적으로 동거를 위해 집으로 데려온다. 남녀의 결합을 통해 가족을 구성하는 과정이 이 작품에서는 각자의 필요에 의해 편의적으로 발생한다. 흥미로운 것은 아들의 여자 친구를 연기한 고수희 라는 배우의 몸이 환기하는 효과다. 아들의 여자 친구를 연기한 고수희의 풍만한 신체는 대지처럼 모든 것을 감싸안는 넉넉한 어머니의 이미지를 전달했다. <청춘예찬>의 아들과 아버지의 관계 속에는 어머니의 존재가 없다. 아들의 어머니는 장님으로 집을 나가 다른 남자와 살림을 차린다. 불안정한 신체와 훼손된 정조를 지닌 어머니를 아들은 인정하지 않는다. 어머니가 부재하는 아들에게 여자 친구는 이성이기에 앞서 어머니다. 아들은 자신과의 첫경험을 한 순결하고 풍만한 신체를 지닌 연상의 여자를 자신의 아이의 어머니로 선택함으로써 스스로가 상상하고 조 건화한 어머니의 이미지를 관객들에게 가시화하는데 이러한 어머니의 이미지는 전통적인 어머니의 이미지와 부합한다. 그러나 어머니로 살아가야 할 삶의 무게를 함축하는 “미친년”이라는 아들의 대사는 앞으로 다가올 여자의 고단한 삶을 동시에 암시한다.

아들의 여자를 인정할 것인가의 문제는 아버지의 권력과 권위를 이양할 것인가의 문제와 결부되어 있다. 자신의 가정을 꾸린다는 것은 가족의 가장이

되는 것이며 그것은 아버지로부터의 독립을 의미한다. 불쑥 나타난 이들의 여자에게 아버지는 불편한 심경을 느낀다. 여자는 뚱뚱하고 아들보다 나이도 많은데 벌써 아이를 가진 눈치다. 아버지의 불편한 감정은 연거퍼 채워지고 비워지는 아버지의 소주잔을 통해 관객에게 전달된다. 아들은 아버지의 마음을 풀어주고 자신의 계획을 인정받기위해 함께 술 마시기를 청한다. 첫 장면에서 아들에게 술친구를 해 달라고 조르던 아버지가 아들의 청을 거부한다. 아들은 노래서비스까지 해주겠다고 아버지를 달래지만 아버지는 거부한다. 지금 이 순간과는 모든 것이 반대였던 첫 장면과 겹쳐지면서 아버지의 위치를 둘러싼 투쟁과 다툼이 효과적으로 부각된다.

아들의 여자를 둘러싼 아들과 아버지의 내적 갈등은 아버지와 아들의 투쟁터가 되는 것은 여자의 신체를 통해 표현되는 간질 발작으로 가시화된다. 문학에서 모성을 지닌 여성과 대지를 연결하는 은유는 낮은 것이 아니다. 연극 무대 위 여성들의 신체가 성폭력의 이미지가 시사하는 것처럼 투쟁이 벌어지는 공간으로 기능하는 것도 대지와 여성을 연결하는 문학적 은유에 힘입은 바 크다. “작정을 했구나, 막 살기루”라는 대사와 함께 아버지는 아들의 여자에게 노래와 춤을 청한다. 곧 폭발할 것처럼 긴장감이 흐르는 무대 위에서 아들의 여자 가 떨리는 목소리로 부르는 어설픈 춤동작과 함께 부르는 태진아의 <노란 손수건>은 가족으로 구성될 수 없을 듯한 이질적 요소들의 불협화음을 표현한다. 아버지의 위치가 텅 비어 있는 가족의 불안감은 높아가는 처절한 노래 소리로 청각화되고 아버지의 자리를 쟁탈하기 위한 아들의 투쟁은 격렬하나 절도 있는 아버지와의 육탄전으로 시각화된다. 아들과 아버지의 갈등은 여자의 존재를 인정하는가의 여부에 달려있듯이 그녀가 가족으로 인정 되어야만 갈등은 해소될 수 있다. 그녀는 떠듬떠듬 말한다. 열심히 호소한다. 육탄전을 멈춘 아버지와 아들은 그녀의 말을 듣는다. 그녀의 목소리는 떨리고 발음도 부정확해지면서 그 내용은 점점 불확실하게 전달되지만, 그와 반대로 강렬해지는 몸의 떨림과 얼굴의 변화는 그녀의 간절한 마음을 충분히 담아낸

다. 간질 발작으로 경련하는 여자 친구의 몸짓, 간질 발작으로 넘어진 그녀를 보호하려는 아들의 몸짓은 이미 아버지의 그것이다. 아버지와 아들과 여자 친구가 좁은 방에 나란히 누워 잠을 청하는 다음 장면은 새로운 가족이 구성되었음을 보여준다.

잠자리에서 벌어지는 이불쟁탈전에서 이불을 뺏긴 아버지의 모습은 새로운 가장이자 아버지인 아들의 독립 투쟁이 쟁취되었음을 암시하지만 관객들이 이 새로운 가족을 온전히 축복할 수 없는 것은 아버지의 방이라는 공간에 자리 잡은 곧 어머니가 될 여자의 삶에 대한 불안한 예감 때문이다. 기본적으로 부권적이며 가부장적인 성격을 지닌 가족로망스의 매커니즘을 통해 아버지로서의 정체성을 구축한 아들과 아들의 여자는 또 하나의 새로운 부권적 질서 속에 편입된다. 아들이 아버지로 구축되고 가정을 구성하는 <청춘예찬>의 가족무대는 아들이 스스로 가장이 되어 새로운 가족을 구성하는 과정에서 요구되는 폭력성을 무대 위에 적나라하게 노출함으로써 부권적 질서가 유지되는 과정에 내재된 본질적인 폭력성을 고발한다. 아버지의 입을 빌린 마지막 대사, “우리 셋이 누우면 방이 딱 끼어서 되게 따뜻해. 꼭 관 속에 누운 거 같애.”는 바로 그러한 부권적 질서에 대한 절망적인 불안감의 표현이다.

4. 낭만적 사랑과 기억의 오인의 매커니즘

가족로망스의 매커니즘 안에서 어머니는 결코 주체적인 존재가 아니다. 어머니라는 표현은 성별과 무관한 중립적 개념으로 사용되며 아버지의 여자인 어머니는 아버지와 아들과의 관계 속에서 욕망의 대상으로 존재²³⁾할 뿐이다. “널 낳아주신 분이 누구니/그야 당연히 엄마죠/아니다. 아버지다”(〈청춘예

23) 린 힌트, 조한욱 옮김, 프랑스 혁명의 가족로망스, 새물결, 1999, 제4장 참조.

찬>)라는 대사에서도 알 수 있듯이 박근형의 가족 서사는 아버지를 중심으로 한 부권적 이데올로기에 근거하고 있으며 일견 그것을 긍정하는 방식을 취하면서도 가족 내부의 긴장과 갈등 혹은 주체로서의 개인과 가족 간의 근본적인 갈등이 아버지의 위치가 상징하는 권력과 권위와의 갈등으로 표출되는 일반적인 가족 서사의 도식에서는 벗어나 있다. 가족 내 아버지의 권위와 권리가 중심이 되는 부권적 이데올로기는 근대에 들어와 아버지와 어머니의 관계를 중심으로 아내에 대해 남편의 권리가 인정되는 가부장적 이데올로기로 대체²⁴⁾되었다. 이러한 관계를 반영한 작품이 <경숙이, 경숙이 아버지>(2006)인데 이 작품에서는 가부장적 질서를 존중하고 순종하는 어머니 혹은 아내 나이가 딸의 존재가 문제시된다.

<경숙이, 경숙이 아버지>(2006)에서 경숙이 어머니는 아버지의 명령에 따라 꺾꺾이 아재를 남편 대신으로 여기며 아이까지 임신한다. 불륜이라면 불륜일 수 있는 이 관계를 경숙이 아버지는 자연스럽게 받아들이고 아들을 낳으라고 약재를 사다준다. 경숙이 어머니의 개인적 감정이나 주체적 판단은 애초에 차단된다. 경숙이 어머니는 꺾꺾이 아재의 아이를 낳지만 아이는 죽고 꺾꺾이 아재는 여전히 삼촌에 머물러 있다. 항상 부재중인 아버지의 자리를 경숙이네의 실질적 가장인 꺾꺾이 아재가 대체하지만 그는 아버지로 대접받지 못한다. 제대로 자신의 의사를 전달하지 못하고 헛기침만 받아내는 꺾꺾이 아재의 대사 발화 방식은 바로 권력과 권위라는 핵심적인 내용이 지워진 텅 빈 형식적인 기표로 작동하는 자신의 처지를 역설적으로 드러낸다.

전국을 떠돌다 만난 자야를 사랑하지만 자야의 배신에 폐인이 되는 경숙이 아버지가 낭만적 사랑 자체를 즐긴다면 경숙이 아버지와의 사랑을 맹목적으로 믿는 경숙이 어머니는 부부의 인연을 개인의 주체적 선택과 상관없는 운명으로 받아들이는 낭만적 사랑²⁵⁾의 이데올로기에 포섭되어 있다. 물론 경숙이

24) 린 헌트, 조한욱 옮김, 『프랑스 혁명의 가족로망스』, 새물결, 1999, 32쪽.

25) 낭만적 사랑의 개념에 대해서는 앤소니 기든스, 배은경·황정미 역, 현대 사회의

어머니가 첫 눈에 반한 대상은 경숙이 아버지가 아니었다. 그럼에도 경숙이 어머니가 경숙이 아버지를 유일한 남편으로 수용하는 것은 낭만적 사랑을 현실적으로 작동시키는 결혼이라는 제도, 결혼을 통해 여성들에게 작동하는 집(가정)에 대한 오인의 매커니즘 때문이다. ‘집(가정)’은 자연스럽게 거부할 수 없는 근원적인 것으로 착각되고 그 속에 머무는 것을 가장 안정된 것으로 오인하는 매커니즘 때문이다. <청춘예찬>의 여자 친구가 아들을 따라 비루한 “개 같은” 가정생활 속으로 편입되는 것도 바로 이러한 가정에 대한 오인의 매커니즘 때문이다. 남편과의 운명과 같은 낭만적 사랑을 바탕으로 구축된 집(가정)에서 아들들이 아버지와 동일시를 통해 자신의 정체성을 구축하며 새로운 가족을 꿈꾸지만 그것은 동시에 어머니와 딸들이 아버지가 구축한 집(가정)의 경계 속에서 그 안에서 상상되고 작동하는 오인의 매커니즘에 종속된 삶을 살아내야 한다는 것을 의미한다.

동일한 오인의 매커니즘 속에서 경숙이는 따뜻한 가정을 회구하며 그것의 중심축으로 아버지를 상징한다. 아들이 아닌 딸과 아버지의 관계를 상징했다는 점에서 특이하다 할 수 있는 이 작품에서 경숙이는 성인이 되어 결혼을 하고 아이를 출산한 후에도 아이의 얼굴에서 아버지를 발견하며 여전히 아버지에게 종속된 딸의 위치에 머문다. 유년 시절 경숙이는 일기를 통해 아버지를 기록한다. 경숙이 일기 속에 기록된 현실의 아버지는 경숙이가 간이 잘 맞는 다며 깨물어 먹고 고독한 베가본드의 삶을 살겠다고 전쟁에도 장구를 들고 혼자 피난을 간다. 기록상 경숙이의 아버지는 자식을 버리고 굶아 먹는 존재로 비열하고 이기적이며 아버지로서의 책임을 다하지 못하는 함량미달의 아버지다. 그러나 성인이 된 경숙이가 자신을 찾아 온 아버지에게 털어놓은 속내에서도 알 수 있듯이 경숙이에게 아버지는 투쟁이나 극복의 대상이 아닌 자신의 일부와도 같은 그리움의 대상이다. 경숙이는 오래 동안 부재중인 아버

지를 여전히 그리운 아버지, 함께 하고 싶은 아버지로 기억하는데 경숙이의 기억은 현실에서 경험한 아버지의 무능함과 비열함이 탈각된 상태로 진행된다. 이를 위해 <경숙이, 경숙이 아버지> 공연에서는 실제 방랑벽이 심한 무능한 아버지의 모습과 경숙이가 그리워하는 회상된 아버지의 모습을 그 차이가 선명하게 드러나도록 파편적인 에피소드식 구성으로 병치시켰다.

경숙이 아버지의 삶은 한국 근대사의 부침을 그대로 반영하는 것이며 그와 함께 아버지에게 종속된 두 여성의 고단한 삶, 이 땅의 어머니로서의 삶, 이 땅의 딸로서의 삶도 규정된다. 문제적인 것은 이러한 아버지와 그에 종속되어 규정된 어머니와 딸의 삶이 낭만적 기억과 오인의 매커니즘을 바탕으로 구축된 문화적 기억을 통해 몇 세대가 지난 현재에도 가족의 자연스런 모습으로 수용되고 재생산된다는 점이다. 저장된 기억을 불러오는 것이 공간의 차원에서만 사유할 때 그것은 기억술의 문제에 한정된다. 그러나 기억의 저장과 불러오기가 시간의 차원에서 사유될 때 저장과 불러내기 간의 근본적인 차이는 인식될 수밖에 없다.²⁶⁾ 기억은 근본적으로 재구성되며 항상 현재적 상황에 따라 자의적으로 생겨난다고 파악된다면 기억은 결코 과거의 것에 대한 객관적인 모사가 아니라 현재에서 출발하는 선별적 재구성으로서 기억하는 시점의 상황에 좌우되기 때문이다. <경숙이, 경숙이 아버지>에서 경숙이 어머니가 기억하는 아련한 첫사랑의 실체나 경숙이가 그리워하는 부정이 넘치는 아버지는 자의적으로 왜곡되거나 변형된 회상에 근거한다. 여기에 아버지 세대가 기억하고자 하는 과거를 아들세대는 망각하려 하고 손자세대는 재-기억하여

26) 이런 면에서 기억술의 측면에서 기억과 회상은 구분되어 사용된다. 기억(Gedächtnis)은 저장된 기억내용(Gedächtnisinhalte)과 그것의 인출이 정확하게 일치해야 하는 반면 회상(Erinnern)에는 양자간에 차이가 생긴다. ‘회상한다’ 즉 무엇이 누군가에게 기억나게 한다는 것은 일이 끝나고 난 뒤에야 그 일에 대해 비로소 의식하게 된다는 의미를 지닌다. 저장된 기억을 회상할 때 기억된 것은 치환, 변형, 왜곡, 전도된 가치로 복구되는 것이 불가피하다. 저장 중의 기억은 결국 변화 과정 속에 방치되어 있는 것과 같다(알리아다 이스만, 변화수 외 역, 기억의 공간, 경북대 출판부, 2003, 34쪽.).

자신의 정체성을 확인하는 과정을 통해 구축되는 문화적 기억²⁷⁾의 속성을 생각하면 <경숙이, 경숙이 아버지>에서 경숙이가 회상하는 아버지는 낭만적 기억이 오인의 매커니즘을 바탕으로 구성된 문화적 기억을 통해 상상된 존재일 뿐이다. 기억과 망각 속에서 시공간을 견뎌낸 회상의 내용이 오히려 더욱 강력한 기억으로 구축되는 것처럼 첫사랑, 아버지, 어머니라는 단어가 환기하는 기억의 내용은 거부할 수 없는 운명적 사랑의 모습이나 견고한 모성 신화 혹은 부성 신화의 문화적 기억으로 구축된다.

박근형은 기억으로 구축된 견고한 가족 신화를 문제제하기 위해 <경숙이, 경숙이 아버지> 공연에서 경숙이와 경숙이 어머니가 갈구하는 행복한 가정이 바로 그 가정의 평화를 불안하게 흔들 수 있는 불륜 관계의 이모와 삼촌을 통해 성취되는 엇기적인 설정을 보여준다. 경숙이 아버지, 경숙이 어머니와 각각 일종의 불륜 관계를 맺었던 자야 이모와 꺾꺾이 아재는 관계의 이질성을 극복하고 가족보다 더 살가운 유사가족으로 수용된다. 불륜 관계가 유사가족으로 수용되고 인정되는 가족무대를 구성함으로써 <경숙이, 경숙이 아버지>는 행복한 가정과 가족 관계를 파괴하는 불륜이 행복한 가정과 가족 관계를 가능케 한다고 믿어지는 낭만적 사랑의 또 다른 모습일 수 있음을 교차적으로 보여주고 낭만적 사랑이 작동시키는 오인의 매커니즘을 관객들이 주체적으로 성찰할 수 있도록 한다.

5. 숭고한 희생과 모성 신화의 허구적 매커니즘

박근형의 신작인 2009년의 <너무 놀라지 마라>에서는 집(가정)에 대한 오인의 매커니즘을 의심하고 모성 신화의 희생양이 되기를 거부하는, 여성의

27) 윤호병, 「문화적 기억 : 正體性과 多空性」, 영미문화 제 2권 1호, 2002, 18쪽.

정체성을 고민하는 며느리가 주인공으로 등장한다. 이는 박근형의 전작들이 대부분 부권적 이데올로기나 가부장적 이데올로기에 충실한 아버지와 이들의 이야기였다는 점을 생각하면 흥미로운 변화의 지점이라고 할 수 있다. 변화의 징후는 이것만이 아니다. 전작들이 유사가족이 구성되는 가족무대의 성격을 띠고 있었던 것과는 달리 <너무 놀라지 마라>에서는 무덤과도 같은 가정(집)과 가족인 척 하는 유사가족이 소리 없이 해체되고 공동화(空洞化) 되는 가족무대의 붕괴 과정이 무대화된다. 시아버지와 남편, 아내, 시동생으로 구성된 <너무 놀라지 마라>의 가족 관계는 실상 아내와 시동생의 부적절한 관계에서 드러나듯 상식적 혈연 가족 관계를 구성하지 못하고 있다는 점에서 유사가족이라 할 수 있다. 수돗물이 나올 정도로 사실적으로 꾸며진 <너무 놀라지 마라>의 공간 즉 집(가정)은 사회의 폭력적 모순이 집약된 공간이며 특히 이러한 가정의 중심에 위치한 며느리이자 형수이며 아내이자 가장인 주인공은 가정이 요구하는 가족과 가정의 희생양의 역할을 통해 가혹한 사회의 현실을 감내하지만 동시에 혼돈된 자신의 가정 내 역할에 대해 회의하고 저항한다.

며느리이자 아내이고 형수인 주인공이 실제 집에 머무는 시간은 잠을 자는 아침부터 점심까지의 짧은 시간이다. 며느리에게 집은 가끔씩 들리는 영화감독 남편을 기다리며 생계를 도맡아야 하고 은둔형 외톨이이자 자신을 성적(性的)으로 연모하는 시동생에게 변비약과 일용할 양식인 게맛살을 배달해야 하는 책임과 의무의 공간이며 노래방 도우미라는 직장 생활을 성공적으로 수행하기 위해 노래 연습을 해야 하는 노동의 공간이자 2차를 요구하는 취객을 맞아 부적절한 관계를 맺을 수 있는 제 2의 직장이다. 반면 방과 화장실이 주 무대인 이 작품에서 며느리는 가정주부에게 기대할 법한 가사노동을 전혀 하지 않는다. 며느리는 집에서 노래를 연습하고 술을 마시며 매춘을 하는 가장의 역할은 감내하지만 주부의 역할은 거부한다. 남편의 사랑을 갈구한다는 점에서는 일반적 아내의 모습에서 크게 벗어나 있지 못하지만 자신이 낳은 아이는 입양을 시킴으로써 모성에는 거부한다. 말하자면 <너무 놀라지 마

라>는 전작과는 달리 철저한 가정과 가족 관계의 부정 속에서 출발하고 있는 작품이다.

며느리는 여성들이 흔히 지니기 쉬운 행복한 가정에 대한 환상을 의심하고 그 속에 머무는 것을 거부한다. 집(가정)을 떠나지는 못하지만 집에 머무는 시간은 오직 잠을 잘 때뿐이라는 점에서 며느리에게 집은 여관과 같은 숙박의 장소일 뿐 이미 집(가정)이 아니기 때문이다. 이러한 사정은 책임과 의무로부터 벗어나 있다는 점에서 차이가 있을 뿐 다른 인물들에게도 예외가 아니다. 시동생에게 집은 따뜻하고 포근한 안정적인 가정이기 때문이 아니라 만성변비 환자에게 언제 닥칠지 모르는 배변 신호에 즉각적으로 대응할 수 있는 화장실이 있기에 쉽게 떠날 수 없는 기능적인 장소로 이해된다. 집을 떠나도 싫어도 화장실 때문에 시동생은 집 밖으로 나가지 못한다. 죽은 아버지가 매달려 냄새를 풍기는 화장실이 시동생에게는 집에 머물러야 할 최소한의 이유가 된다는 점에서 전통적으로 집이 지니는 의미는 전복된다. SF영화를 찍으며 영화 속의 환상에서 살아가는 무명의 영화감독인 큰아들에게 집은 현실이라는 이유만으로 애초부터 거부의 대상이다. 일찍이 가출하여 새로운 안락한 가정을 찾아간 아내를 우연히 친구의 장례식장에서 대면한 시아버지는 자살을 한다. 시아버지에게도 집은 삶의 이유를 부여하는 출발점이 아니라 삶을 끝내게 만드는 장소이다. 화장실에서 자살을 한 시아버지는 매장을 거부하는 자식들 때문에 공연 내내 화장실에 매달려 있다. 첫 장면 이후 공연이 끝날 때까지 화장실에 매달려 있는 아버지의 존재는 연극기호학적으로 시각적 높이에 의해 권위적인 존재로 해독될 수 있으나 시체의 상태인 아버지에게 권위가 있을 리 없다. 죽은 상태에서도 자식들에게 끊임없이 말을 거는 아버지의 잔소리는 들리지 않는 목소리로 치부되어 공허하게 흩어지고 더불어 아버지로서의 권위도 흩어진다. 그러나 시각적으로 아버지는 여전히 무대 가장 높은 곳에 매달려 가지적으로 존재한다. 이 집(가정)이 처한 부조리한 상황에 대해 며느리의 손님으로 집을 찾은 방문객은 “우리 집과 똑 같네”라며 작가의 너무 놀라

지 마라는 경고를 무색하게 만든다.

며느리의 가족은 따뜻한 가족의 모습을 연출하지만 결정적인 순간에 서로에게 언어적, 신체적 폭력을 휘두르는 이기적인 모습을 보인다. 가령 자살을 결심한 아버지에게 “냄새나는 아버지와 어쩔 수 없이 함께 지낸다”고 소리치며 “죽으려거든 나가서 죽으라고” 당부하는 작은 아들, 그 기대를 저버리고 집 화장실에 목을 매단 아버지, 목 맨 아버지를 그대로 방치하는 가족들, “가출한 어머니가 미운 이유는 너를 데리고 가지 않았기 때문”이라고 동생을 욕박지르는 큰아들의 모습은 따뜻한 가족의 모습과 교차 대비되어 더욱 이물스럽게 느껴진다. 이러한 연출된 가족 관계 속에서 며느리는 다중적으로 기입된 자신의 위치를 자각하고 자신의 여성으로서의 정체성을 고민한다. 남성에게 순종하는 전작의 여성인물들, <청춘예찬>의 ‘간질’이나 ‘아내’, <경숙이, 경숙이 아버지>의 ‘어머니’, <백무동에서>의 ‘아내’, <돌아온 엄사장>의 ‘여순경’과는 달리, <너무 놀라지 마라>의 며느리는 억척스럽고 적극적이며 자의식이 강한 여성으로 표현된다. 며느리는 외간 남자와 여관을 갈 수는 없다는 나름의 소신을 지키되 자신의 직업을 즐기려고 노력하고 아버지가 마련해둔 장례비용을 챙기기 위해 집에 돌아온 남편에게는 적극적으로 애정을 요구한다. 며느리의 여성적 자의식의 지향점이 남편에게 매달려 애정을 갈구하는 것으로 종결되는 것은 여성의 자아 찾기를 낭만적 사랑 찾기로 축소시켜 버렸다는 점에서 아쉬움이 남는 대목이지만, 영화 속 가상 세계에만 머무는 남편에게 우리 집이 더 영화 같지 않냐고 소리치며 자살을 감행하는 며느리의 행동은 현실에 순응하던 박근형 전작의 그 어떤 여성 주인공들보다 투쟁적이고 적극적인 것으로 평가할 수 있다. 며느리의 자살이라는 결말을 통해 <너무 놀라지 마라>는 내면화된 모성 신화를 바탕으로 어머니이자 아내, 며느리이자 딸에게 강요되어 온 전통적 가족 이데올로기를 거부한다. 마지막 장면, 화장실에서 변비를 해소하기 위해 용을 쓰는 시동생을 구원해 줄 형수는 더 이상 가정 안에 존재하지 않는 것이다.

박근형은 <너무 놀라지 마라>에서 따뜻한 가족처럼 연출된 가족이 해체되는, 전작의 가족무대를 구성하던 방식과는 전혀 다른 파격적인 무대를 구성함으로써 새로운 변화의 가능성을 보여준다. 당연하게 생각해 온 가족 관계가 전복되는 공연을 통해 이들의 가족 관계가 이물스럽고 불편하게 느껴진다면 그것은 적어도 나는 안정적인 가정 안에 거주하고 있다고 생각하는 우리의 근거 없는 믿음을 효과적으로 균열시켰기 때문이다.

6. 결론

지난 10여 년 동안 발표된 박근형의 작품들은 독립된 개별 작품이 아니라 내적 연속성을 지닌 가족 서사 연작시리즈로 이해해야 한다. 공연된 작품 대부분이 대중적 인기를 끌고 평단의 주목을 받았던 탓에 박근형 작품 각각에 대한 많은 평론이 쓰였지만, 그 분석의 시각은 남루한 일상의 재발견이라는 측면에 집중되고 있다. 박근형의 희곡텍스트가 남루한 일상과 그 안의 개인을 이야기하고 있는 것은 사실이지만 일상과 개인을 매개하는 요소로 가족의 갈등, 보다 구체적으로는 가족 관계 구성이라는 문제들에 집중하고 있다는 점을 간과해서는 안 된다. 이런 점은 박근형의 각각의 작품에 등장하는 주요 인물들이 ‘경수야’를 제외하고는 구체적인 이름이 아닌, 아버지나 어머니, 할아버지와 손자, 이들 혹은 딸 이모와 삼촌 등 가족 내 관계의 위치나 별명을 통해 스스로를 표시한다는 점에서도 잘 드러난다. 박근형의 공연텍스트는 서로 다른 가정 내 갈등을 다루고 있지만 이들 작품을 관통하는 문제의식은 각 가정의 개별적 갈등에 대한 해결이나 대응이 아니라 바로 그러한 개별적 갈등을 유발하는 가족 관계에 대한 근본적인 질문으로 연결된다. 박근형의 작품은 그러므로 개인이나 일상과 같은 일반적 문제들이 아니라 그것을 매개시키는 가족 관계라는 구체적인 문제를 속에서 고찰되어야 한다. 또한 읽히는 희곡텍스트

트가 아니라 공연을 전제로 한 공연텍스트는 무엇을 이야기하는가 보다 어떻게 이야기하는가를 분석하는 것이 더욱 중요하다는 점을 상기하면 일상 속 개인을 드러내는 전략으로써 박근형이 선택하고 있는 가족 서사를 분석하는 것은 박근형의 공연을 이해하는데 반드시 필요한 작업이라 할 수 있다.

본 논문에서는 특히 박근형의 공연텍스트가 새로운 가족정체성을 제시하는 유사가족 구성 과정의 가족무대로 구체화됨에 주목하여, 유사가족의 가족무대 구성 과정에서 비판적으로 드러나는 전통적 가족이데올로기의 매커니즘을 분류하고 분석했다. 유사가족이 구성되는 가족무대를 통해 드러나는 보편적 혈연 가족의 실체와 동질화의 매커니즘, 어린 소년이 자신의 독립적 가족을 구성하고 스스로 아버지가 되기까지의 과정을 담은 가족무대에서 나타나는 부권적 질서와 가족로망스의 매커니즘, 불륜으로 구성된 유사가족의 가족무대가 폭로하는 낭만적 사랑과 기억의 오인의 매커니즘이 구체적인 분석의 결과이다. 여기에 숭고한 희생과 모성 신화의 허구적 매커니즘을 폭로하기 위해 전작에서 애써 구축한 유사가족을 해체하는 가족무대 붕괴의 과정을 보여준 최근 작품은 박근형 작품의 변화의 징후를 담지하고 있다. 이와 같은 분석의 결과를 통해 10여 년 간 공연된 박근형의 작품을 일관되게 분석할 수 있는 문제틀로 유사가족 구성의 가족무대라는 개념이 매우 유용함을 제시할 수 있었다.

나이가 유사가족 구성의 가족무대를 통해 박근형이 문제시하고 있는 전통적이고 관습적인 가족정체성의 문제는 다문화 현실 속 문화정체성과 관련하여 한국 연극이 제출할 수 있는 구체적이고 적극적인 대응 방식 중 하나라는 점에서 의미를 부여할 수 있다.

초국가적 문화교류가 문화상호주의적 교류라는 이상을 통해 문명과 국가, 인종과 민족의 경계를 넘어 확장된 다문화의 경험을 제공할 것이라는 기대와 이에 동반되는 비판과 우려는 ‘세계문화의 자국화, 자국문화의 세계화’라는 표현 속에 잘 드러나고 있다. 가령 90년대 이후 국가 간 연극교류가 활발해지고 있는 한국연극계에서 끊임없이 제기되고 있는 다음과 같은 질문은 국가

간 문화 교류에 따른 불안감을 간접적으로 반영하는 것이다. “(국가 간 연극) 교류의 과정에서 우리는 한 가지 중요한 질문과 맞닥뜨리게 된다. 연극에서의 교류가 궁극적으로 기존의(자국의) 문화적 정체성을 담보하고 강화하는가 아니면 그것을 변화시키거나 심지어 해체하는가 하는 물음이다. 소위 문화상호적 교류라는 이름하에 혹 문화적 착취나 잠식 행위가 일어나는 것은 아닌가 하는 의구심 섞인 질문이 그것이다.”²⁸⁾

문화상호주의와 관련하여 제출될 수 있는 본질적이고 근본적인 이 질문은 한국연극계의 상반된 두 가지 답변으로 귀결된다. 그 중 하나는 모든 문화교류에서 원래 문화(주로 동양 혹은 아프리카)의 진정성과 정통성에 대한 검증을 요구하는 민족주의적이고 탈식민주의적인 시각을 경계하는 입장으로 문화상호주의를 구현한 서양 연극을 서양 중심의 오리엔탈리즘으로 비판하면서도 정작 동양의 서양 연극의 전유와 차용에 적용되는 이중적 잣대를 비판한다. 곧 “서양 연극을 받아들일 때는 서구 유럽의 전통을 그대로 수동적으로 수용해서는 안 되며 자국의 역사적, 문화적 상황에 맞게 새롭게 코드화 하여야 한다는 논리 하에 서구의 백인중심주의적 왜곡을 민족주의적 재창조로 뒤바뀐”²⁹⁾다는 것이다. 이것은 자국의 문화정체성에 대한 강박적 검열이 민족주의적 성향으로 강화되는 현실, 세계문화의 자국화를 비판하는 태도로 이해할 수 있다. 이와 상반되는 반응으로는 탈식민주의적 입장을 바탕으로 “한국적 아이덴티티를 찾고자 시작된 한국적 양식에의 탐구가 어느 틈엔가 서구의 시선에 길들여진 것”을 비판하고 “식민지인의 무의식적 억압을 벗어던지고 한 걸 대등한 입장에서 문화상호주의적인 연극을 만들어가는 증거들”³⁰⁾ 곧 자국

28) 한국연극평론가협회 편, 연극평론, 2008년 여름 호의 ‘다문화 시대 속의 한국 연극’이란 제하의 특집과 쟁점비평「연극과 탈민족주의」 참조

29) 최성희, ‘민족을 횡단하는 연극·연극의 문화상호주의와 탈민족주의를 생각한다」, 『연극평론』, 한국연극평론가협회, 2008년 여름호, 95-101쪽.

30) 김미도, 「셰익스피어와 탈식민주의에 대한 단상」, 연극평론, 한국연극평론가협회, 2008년 여름호, 102-104쪽.

문화의 세계화를 당당히 요구한다고 판단되는 작품들을 적극적으로 평가하고 격려하는 태도를 들 수 있다.

‘세계문화의 자국화, 자국문화의 세계화’라고 압축해서 표현할 수 있는 이 두 가지의 상반된 입장³¹⁾은 한국 연극의 문화상호주의와 탈식민주의 논의에 항상 동반되나 입장의 차이만을 반복적으로 재생산하는데 그치고 있다. 기본적으로 문화상호적 교류에서 필연적으로 동반되는 문화정체성의 변화를 강화 혹은 해체, 나아가 문화적 착취나 잠식 행위의 지배와 피지배 관계로 전제하기 때문이다.

80년대 중반 창작극 공연이 활성화되기 이전 서양 번역극이 일색을 이루던 한국 연극계에서 금빛 가발을 착용한 배우를 무대에서 발견하는 일이 어렵지 않았던 사실과 90년대 중반 이후 국가 간 문화교류에 힘을 쏟았던 한국연극계의 현실을 상기해 보면 식민지적 무의식의 억압이 지배와 피지배의 관계 설정으로 구체화되는 사정을 이해할 수는 있다. 90년대 초 서울국제공연예술제를 매개로 소문으로만 경험했던 서양 작품들을 직접 경험하게 된 한국연극계는 90년 대 중반 이후 국가 간 문화교류를 의욕적으로 시작했다.³²⁾ 그런데 이와 같은 문화교류는 “아시아적 동일성과 미학의 전통을 공동으로 발견하고 이를 교류하며 실천하는 행위는 세계화 시대 연극의 다양화와 혼종화에 크게

31) 한국연극계의 문화상호주의와 탈식민주의적 접근을 시도하는 평론가와 학자들의 논의는 아직까지는 외국의 이론을 바탕으로 이 양자의 공과를 설명하고 매개 없는 원론적인 대안을 제시하는 정도에 머물고 있다. 가장 최근의 논의라 할 수 있는 이진아의 논문 역시 이러한 한계를 보여주고 있다.(이진아, 탈식민주의 연구방법론 재검토-탈식민지적 상황에서의 한국 연극의 자기재현, 현대 문학의 연구 제 34호, 한국문학연구학회, 2008.)

32) 90년대 중반 시작된 한중일 문화교류인 ‘베세토연극제’나 2002년 한일월드컵 이후 본격화된 ‘한일연극교류6 2005년 출발한 ‘아시아연극연출가워크숍’ 등은 그 구체적인 예들이다. 물론 작품의 상호텍스트적 전유를 통한 문화상호주의 교류의 형식도 없었던 것은 아니다. 대표적으로 1991년 공연을 시작해 2008년 1000회 공연을 기록한 <지하철 1호선>은 국내에서 대중적으로도 성공한 상호텍스트 작업의 가장 강력한 성취로 기록될 것이다.

기여할 것”³³⁾이라는 언급에서도 확인할 수 있듯이 다분히 서양 중심의 제국주의적 문화세계화에 맞서 동양적인 것을 구축한다는 대응방식의 성격을 띠고 있다.

이와 같은 대응방식은 서양의 작품을 철저히 그들의 방식으로 재현했던 80년대 연극무대의 식민지적 억압이 다른 방식으로 강화된 것으로 오해되면서 문화상호주의의 이상에 역행하는 것으로 이해될 수 있다. 그 이유는 아시아적 동일성이라는 내적 동질성을 강조하는 경우 이를 바탕으로 견고한 외적 경계가 설정되는 결과가 유도될 수 있으며, 또한 서양과 동양의 이분법적 대응 구도 속에서 이야기되는 다양화와 혼종화는 상이한 문화들을 그 자체로 독립적이며 동질적인 구성체로 이해하는 태도로 실제로는 개념적으로 여전히 단일 문화라는 관습적인 문화이해의 계열 속에서 문화를 이해한다는 비판을 피할 수 없기 때문이다.³⁴⁾ 무엇보다도 다문화 교류가 지향하는 문화상호주의란 그 자체로 독립적인 단일문화의 외적 접촉이나 연결을 의미하는 것이 아니라 내적으로 동등하게 다른 문화의 다원성과 상대성을 받아들여 자신의 문화정체성을 재정립하는 것을 의미하기 때문이다.

최근의 다문화주의 이론에서 활발하게 쟁점화 되고 있는 정체성 개념 논의는 이러한 사정을 반영하는 것이다. 문화상호주의와 탈식민주의 사이의 긴장을 유지하며, 다른 문화에 대한 이해와 수용이 이상적으로 이루어지기 위해서는 스스로의 문화정체성을 확인하는 작업이 선행되어야 한다고 할 때, 사회공동체의 집단적 정체성을 가족 서사를 중심으로 지속적으로 탐구하고 있는 박근형 작품은 다문화 현실 속 2000년대 작가군 중에서도 단연 돋보이는 작업으로 평가할 수 있다.

33) 김형기, 「다문화 시대 속의 한국연극」, 연극평론, 한국연극평론가협회 편, 2008년 여름호, 5쪽.

34) 최성환, 「다문화주의의 개념과 전망」, 『철학탐구』 제24집, 2008, 292쪽.

참고문헌

1. 기본자료

박근형, 『박근형회곡집 1』, 연극과 인간, 2007.

박근형 작·연출의 공연

2. 논문과 단행본

권명아, 『가족이야기는 어떻게 만들어지는가』, 책세상, 2000.

김미도, 「세익스피어와 탈식민주의에 대한 단상」, 『연극평론』, 한국연극평론가협회, 2008년 여름호, 102-4쪽.

김비환, 「한국사회의 문화적 다양화와 사회 통합」, 성균관대학교 동아시아지역연구소 주최 심포지움 발표문, 2007.

김수정, 문화 연구에서 ‘정체성의 문제-정체성 개념의 전제와 비판적 문화사각의 개입」, 『커뮤니케이션학 연구』, 2005.

김완균, 「다문화주의 시대의 문화상호적 문학텍스트 분석」, 『독일어문학』 제40집, 2008, 27쪽.

김형기, 「다문화 시대 속의 한국연극」, 연극평론, 한국연극평론가협회, 2008년 여름호, 5쪽.

양승국, 역사극의 가능성과 존재 형식에 대한 소고, 한국극예술연구 제25집, 극예술학회, 2007.

윤호병, 「문화적 기역 : 正體性和 多空性」, 『영미문화』 제2권 1호, 2002, 7쪽.

이상길·안지현, 다문화주의와 미디어문화연구, 한국언론학보 제51권, 2007, 75쪽.

이진아, 탈식민주의 연구방법론 재검토-탈식민지적 상황에서의 한국 연극의 자기재현, 현대 문학의 연구』 제34호, 한국문학연구학회, 2008.

이진아, 「한국연극에 있어서 폭력의 문제」, 연극평론, 한국연극평론가협회, 2008년 가을호, 190쪽.

이진오, 문화충돌 현상의 서사성에 대한 철학적 예비고찰, 철학사상, 2008, 348쪽.

최영주, 「박근형의 <청춘예찬>에서의 현실주의 상상력과 일상의 재현」, 한국연극학 제28호, 한국연극학회, 2006.

최성희, 「민족을 횡단하는 연극연극의 문화상호주의와 탈민족주의를 생각한다」, 연극평론, 한국연극평론가협회, 2008년 여름호, 95-101쪽.

최성환, 「다문화주의 개념과 전망」, 『철학탐구』 제24집, 2008, 292쪽.

홍경자, 「세계화 시대의 문화정체성 문제」, 『해석학 연구』 제18집, 2006, 174-5쪽.
앤소니 기든스, 배은경·황정미 역, 『현대 사회의 성, 사랑, 에로티시즘·친밀성의 구조
변동』, 새물결, 2003.

알라이다 아스만, 변학수 외 역, 『기억의 공간』, 경북대 출판부, 2003.

헬렌 길버트·조앤 톰킨스, 문경연 역, 『포스트 콜로니얼 드라마』, 소명출판, 2006.

린 헌트, 조한욱 역, 『프랑스 혁명의 가족로망스』, 새물결, 1999.

팀 에덴서, 박성일 역, 『대중문화와 일상, 그리고 민족정체성』, 이후, 2008.

Christoph Wulf & Jörg Zirfas, “Die performative Bildung von Gemeinschaften-zur
Hervorbringung des Sozialen in Ritualen und Ritualisierungen”, Berlin :
Paragrana, 2001, pp.96-7.

Erika-Fischer Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Abstract

The Quest of family-identification and parafamily in Familien
Bühne
-with the theater of Park Gun-Hyung-

Kim, Ki-Ran

This dissertation intends to examine the multicultural situation in Korea with the theater of Park Gun-Hyung from 1989 to 2009. Park Gun-Hyung is worth noticing as the most outstanding play writer and theater director. Though many critics have been judged his works as rediscovery of everyday life, I intend to notice them as the family narrative. Family is the basic factor in everyday life, which is revealed through the family relations ; that is, everyday life consist of family relations. This is the reason why I regard his works as the family narrative. Family narrative is the strategy to come out individual identification in society. This is the point I will notice in his work. To examine the multicultural situation in the korean society, we must his ten-year-work which have been questioned family identification in the korean society.

For about ten years, Park Gun-Hyung has built strange parafamily in the stage to inquiry what is the meaning of family in our times and the construction process of strange parafamily is performed as the Familien Bühne in the stage. Deconstruction of the traditional family -ideology and construction of new family identification is the important process in the Familien Bühne. Analysing his Familien Bühne in the theater text, I can consider family identification problem and multicultural situation in korean society. (key words: multiculturalism, culture-identification, family-

identification, Park Gun-Hyung, family narrative, Familien Bühne, parafamily, family romance, romantic love, maternity myth, memory, cultural memory, traditional family-ideology)

▮ 위 논문은 2009년 4월 30일 투고되었고, 심사를 거쳐 5월 25일 게재가 확정되었음.