

김수현 대사의 바흐찐적 독해 1

바흐찐의 대화주의 이론을 중심으로

Bakhtinian Reading of the Su-Hyeon Kim's Lines 1

Focused on Bakhtinian Dialogism Theory

유진희

동아방송예술대학 방송콘텐츠학부 방송극작과

Jin-Hee Yoo(bujhee2@hanmail.net)

요약

본 연구는 학문적 연구 대상에서 소외돼 온 텔레비전 드라마 작가에 관해 최초 시도되는 통합적이고 체계적인 지속적 연구 작업의 일환으로, 김수현 작가의 차별성, 작품성, 작가의식 연구를 목적으로 한다. 선행 연구들 다섯 편에 뒤이은 본고는 김수현 작가의 대사를 연구함으로써 통합적 연구 작업을 계속하는 한편 언어 창조에서 드러나는 작가의 차별성과 의식 저변 탐구를 목적으로 한다. 이를 위해 본 연구는 기존의 화법 연구 틀에서 벗어나 작가의 보다 근원적인 미학적, 인식론적 차별성의 탐구가 가능한 바흐찐의 대화주의 이론을 연구방법으로 적용한다. 이는 바흐찐이 예술언어를 다양한 사회·이념적 언어들 간 대화의 공간, 즉 다성성을 극대화하는 장으로 정의한 때문이다. 바흐찐은, 다성성의 구체적 지향점을 등장인물들과 작가의 관계에서 제시하여 '외재성'과 '경계이월성' '바라보기의 잉여성'을 작가에게 요구하며 이를 통하여 등장인물이 '총체' 형성에 이르도록 이끄는 역할자가 작가라고 말한다. 이는 작가와 등장인물간의 주체적인 상호간의 동등한 관계를 의미하는 것으로 '존재한다는 것은 소통한다는 것'이라는 바흐찐의 유명한 명제처럼 '총체 형성'을 위한 비종결적인 대화의 특성이 뒤따른다. 본고는 김수현 작가의 초기작 <말희>와 멜로 드라마 <내 남자의 여자>, 홈드라마 <엄마가 뿔났다>의 대사 연구를 통해 이 같은 바흐찐의 대화주의 이론의 구현 여부를 탐구하고 있다. 본고의 연구 결과 김수현 작가는 초기부터 일관되게 주인공은 물론이고 등장인물들 모두와 상호 주체적인 동등한 관계를 맺음으로써, 등장인물들의 다양한 목소리, 다성성을 대사 구현에서 실험하고 있으며, 이는 등장인물들 간 대사는 물론이고 등장인물 내부 목소리 등의 다양한 형태로 나타남도 분석하고 있다. 또한 대화의 비종결성 역시 김수현 대사의 주된 특성으로 자리하고 있어 대사 자체 뿐만 아니라 오픈엔드의 극 마무리까지 이어짐도 분석하고 있다. 연구 결과 김수현 작가에게 대사는 드라마를 이끌어 가기 위한 작가의 도구가 아니라 등장인물들 각각의 치열한 인식의 과정이고, 언어 자체 존재이며, 이는 초기부터 일관된 특성으로 작가의 차별성을 구축하고 있음을 보여준다. 본고는 김수현 작가론에서 차지하는 대사 연구의 중요성과 바흐찐 대화주의 이론의 방대함으로 바흐찐 대화주의 이론의 카니발적 요소를 다시 김수현 작가 대사 연구에 적용하는 후속 연구를 진행할 예정이다.

■ 중심어 : 김수현 대사 | 미하일 바흐찐 | 대화주의 | 다성성 | 비종결성 |

Abstract

This study is the one of the first full-scale subsequent research of a TV drama writer who has been out of scholarly pursuits. Along with the 5 advanced research, this study is to analyze Su-Hyeon Kim's difference and her underlying consciousness by applying the Bakhtin's dialogism to the author's creating lines instead of existing speech research. Bakhtin's dialogism, its core of polyphony, presents a definite purpose to a artistic creation of language. That is to require the author to have 'outsideness', 'boundary carried over' and 'excess of seeing' in a author relation with characters as it leads the characters to 'the whole'. It means an equal relations of mutual independency between the author and the characters. Also this relations accompany by 'unfinalizability of dialogue'. This study ascertains whether the dialogism actually being realized or not in her lines of <Malhee> of her early stage, <My Man's Woman> of melodrama, and <Mom's Dead Upset> of home-drama. The result of this study shows that the she creates 'polyphony', diverse voices of characters, with her mutual independent relations with characters, that is the voices of between characters, between characters' inside. This research also shows that she realizes 'unfinalizability of dialogue' in her drama work itself of open-end as well as in her lines. She has her own consistent distinction of creating lines to be a her drama work itself, that also means to explore language of human beings's existence, and language of perception, instead of using it as a simple tool of making a drama. This study is to explore a subsequent research of the author's lines with another Bakhtin's carnivalesque as the lines's importance and the theory's vastness.

■ keyword : Su-Hyeon Kim's Lines | Mikhail M. Bakhtin | Dialogism | Polyphony | Unfinalizability |

접수일자 : 2016년 08월 29일

심사완료일 : 2016년 10월 14일

수정일자 : 2016년 10월 14일

교신저자 : 유진희, e-mail : bujhee2@hanmail.net

1. 연구 목적

본고는 학문적 연구 대상에서 소외돼 온 텔레비전 드라마 작가, 그 가운데서도 1972년 텔레비전 드라마 작가 데뷔 이래 현재까지 독보적 지위를 점해온 김수현 작가에 관한 지속적 연구 작업의 일환이다. 대부분의 창작 행위에 학술적 연구가 뒤따르며 그 연구 대상이 작가인 점과 비교해 볼 때 김수현 작가 역시 텔레비전 드라마 작가에 관한 연구 부재에서 예외가 아니었다. 물론 텔레비전 드라마는 작가 논의보다는 산업으로서 제작 외연 측면, 텍스트 자체의 다양한 구성 요소, 그리고 수용자인 시청자 역할의 복합적 연구가 더욱 타당하다는 기존 연구의 방법론도 부정할 수는 없다. 하지만 김수현 작가의 경우 텔레비전 드라마 제작 환경과 역사, 수용자 특성의 복합적 요인이 있다고 가정하여도, 전 세계 방송 역사에서 유례를 찾아보기 힘든 장구한 세월 동안의 독자적 지위라는 작가의 특수성만으로도 학문적 연구 대상으로 충분하다.

물론 그동안 김수현 작가에 관한 학문적 연구 성과가 전혀 없었던 것은 아니다. 그러나 그 연구 대부분도 체계적이거나 구체적인 작가 연구라기보다는 방송 비평의 연장선에서 시청률과 결부된 방송 성과 측면의 텍스트 분석이나 사회적 맥락에서의 의미를 규명하는데 초점이 맞추어져 왔다. 예를 들어 대조구조와 배반의 구조라는 서사 전략을 동원, 극적 재미를 이끌어가는 점에 연구 초점을 맞추거나[1], 장르 관습과 변용의 측면에서 이슈를 선점하고 사회문화적 의제를 설정하는 서사전략에 주목한 연구[2]가 대표적인 성과 측면 텍스트 연구이다. 특히 텍스트 연구 가운데 화법 중심 연구가 상대적으로 활발한 점도 주목할 부분으로, 대화에서의 질의-응답, 일치-불일치, 반복되거나 짝을 이루는 단어들, 반복되는 대사의 평행구조 등 대화 방식에 관한 고찰[3], 가족 특히 부부간 갈등을 중심으로 세대별로 다른 상호주관적 화법에 관한 연구[4], 혹은 수사학적 견지에서 ‘착상’ 의도에 적합한 ‘배열’의 정합성을 획득한 성과에 관한 연구[5]가 대표적이다. 또한 사회문화적 맥락에서의 김수현 작가 드라마 연구는 가부장 이데올로기와 성(gender) 이데올로기를 중심으로 이루어져, 김

수현 드라마의 대중성은 옛 이야기의 중심이 되는 전통 윤리의 보수성의 강조하는데 있다며 인물 성장 대신 보수적 윤리를 더 강조한다고 평가[6]하거나 김수현 홈드라마에는 가부장 이데올로기와 반(反)가부장 이데올로기가 대립하는 대신 동거하며 대중의 가족 로망스에서 접점을 찾는다는 연구 결과[7]도 주목할 만하다.

이처럼 김수현 작가의 경우 학문적 연구 대상에서 제외되다시피 한 텔레비전 드라마 작가 가운데 예외적으로 그 텍스트 연구와 사회문화적 의미 연구가 비교적 활발하게 이루어져왔다고 평가된다. 그럼에도 불구하고 언급한대로 대부분의 연구가 작가의 텍스트 중심 연구이거나 이데올로기 중심의 사회맥락적 의미 연구에 치중함으로써, 김수현 작가의 작가로서의 독자적 창조성이나 작품성, 경향성을 체계적이고 구체적으로 규명하는 데는 한계를 보이고 있다. 이에 따라 선행 연구들 다섯 편과 함께 본고는 통합적이고 체계적으로 김수현 작가의 차별성과 작품성, 경향성을 논하고자 한다. 선행 연구는 한국 드라마의 장르를 만들어왔다고 했다고 해도 과언이 아닌 김수현 작가가 장르의 혼재와 교잡이란 방송 제작 환경의 변화 속에서 스스로의 자율 통제의 식에 의해 홈드라마와 멜로드라마의 장르 구분을 오랜 동안 통일되게 구분하고 있으며, 특히 홈드라마와 멜로드라마 두 장르를 지속적으로 병행 집필하는 차별성을 논했다. 그리고 각각의 주제 의식과 경향성에 있어서 멜로드라마에서는 ‘가부장 중심 성(gender) 이데올로기 진복’의 진보성을 보인 반면, 홈드라마의 경우는 세대, 사회상의 변화를 적극 반영하는 동시에 ‘가부장 성 이데올로기’의 진보 보수 여부를 떠나, 인본주의 경향성을 보인다고 밝혔다[8-10]. 이는 홈드라마 안에 불륜, 출생의 비밀, 선악 이분법 구도들을 동원해 홈멜로라는 자극적 이야기가 연속극 형태로 난무하는 우리 드라마 현실에서 뚜렷한 차별성으로 부각됨을 의미한다. 선행 연구는 특히 김수현 작가가 멜로드라마를 통해 남성, 여성 모두에게 균등한 시선을 부여한 인간 탐구의 장, 즉 욕망의 주체로서의 ‘결여’와 ‘분열’의 존재인 인간을 지속적으로 집요하게 탐구하는 인식의 장으로 드라마를 구현한 작품성도 밝혔다[11][12].

본고는 이 같은 학문적 연구 작업의 계속으로 김수현

이라는 텔레비전 드라마 작가의 차별성이 가장 두드러지게 발현되는 것으로 대중에게조차 인식되어 있는 언어 구사력, 대사를 탐구하고자 한다. 물론 김수현 작가의 대사가 대중에게 인식되어 있다는 것이 전적으로 긍정적 평가와 동일시될 수는 없다. 등장인물들 모두 한마디도 서로 지지 않고 쏟아 붓는 김수현식 대사에 대중의 호불호도 명확히 갈릴 수 있기 때문이다. 영상이나 편집 등 대본이외의 과정에서 새 맛을 더할 여지각적은 대사 위주의 고전적인 드라마[13]라는 평가 역시 김수현 드라마에서 차지하는 대사의 비중에 관한 부정적인 그러나 객관적인 평가이다. 하지만 이 같은 평가와 인식 모두는 김수현 작가의 언어 구사력, 대사 창조력이 작가만의 차별성을 의미하는 것이라는 점에서는 이의가 있을 수 없다.

텔레비전 드라마는 모든 극이 그렇듯이 두 가지 행동축, 즉 언어적 행동과 행위적 행동의 두 축으로 스토리가 전개된다. 하지만 텔레비전 드라마의 경우 언어적 행동이 행위적 행동을 압도할 수밖에 없다. 텔레비전 드라마에서 대사가 차지하는 비중은 80% 이상이며 대사 구사에 드라마의 성패가 달려있다[14]고 제시한 극작 이론은 드라마 제작 환경과 수용자의 수용태도 변화에도 불구하고 다소의 수치 변화는 있을지라도 유효하다. 불특정다수라는 수용자의 특성과 그 수용자의 시청 환경조차 영화에 비해 상대적으로 몰입도와 강제성이 떨어지는 항구적 함수관계 때문이다. 즉 텔레비전 드라마는 빠른 전개, 행위적 행동 중심의 영상 위주 스토리 전개보다는 언어적 행동이 사건과 갈등의 주 매체로서 사용될 수밖에 없다. 따라서 김수현 작가의 작가론에 있어서 그 대사를 연구하는 것은 필수적인 작업이며, 또한 언어 창조의 특성과 구현도 정도의 연구는 작가의 차별성과 더불어 나아가 작가의 의식 저변을 탐구할 수 있는 본고의 목적을 달성할 수 있다. 또한 선행 연구와 함께 이루어지는 본고의 학문적 연구는 한 개인의 업적, 성과 평가 차원 혹은 파편적 차원의 연구가 보일 수 있는 한계를 극복하는 통합적이고 체계적인 드라마 작가에 관한 첫 연구의 목적, 즉 우리 방송문화 콘텐츠 전반에 대한 실제비평의 지평을 확대시킴과 동시에 학문적 배타성을 극복하는 목적 역시 담고 있다.

II. 연구 대상과 방법

1. 연구 대상

본 연구는 김수현 작가의 초기작인 단막극 <말회>(1977, KBS), 2000년대 이후의 미니시리즈 멜로드라마 <내 남자의 여자>(2007, 4.1~6.19, SBS)와 주말연속극인 홈드라마 <엄마가 빨랐다>(2008, 2.2~9.28, KBS)를 연구대상으로 삼는다. 김수현 작가의 방대한 작품들 가운데 <내 남자의 여자>와 <엄마가 빨랐다>를 이번 연구 대상으로 삼음은 선행연구와의 지속성 때문이다. 즉 두 드라마를 포함한 선행연구를 통해 밝힌 김수현 작가만의 차별성과 경향성, 작가 의식이 대사를 통해 어떻게 구현되는지를 규명하기 위한 적용 대상이기 때문이다.

1977년 작인 <말회>는 1972년 주말연속극인 <무지개>(MBC)로 데뷔 이후 6년 동안 단 한 달의 공백 기간도 없이 매 해 심지어는 2편을 연속 집필하며 총 9편의 일일연속극, 주말연속극을 집필했던 초기 활동기 작품으로 작가의 대사가 단막극이란 소품 속에 집약된 작품이다. 이런 <말회>를 연구대상에 더함으로써 작가만의 생래적 언어구사 특성의 차별성이 있는지 여부와 이러한 차별성이 일관되게 지속되는지 여부를 살핍으로써 통사적 접근을 통한 보다 유효한 결론을 도출하기 위해서이다.

2. 연구 방법

본고는 김수현 작가의 대사 연구 분석 틀로 미하일 바흐핀(Mikhail M. Bakhtin)에 의해 현대 비평의 주요 개념으로 자리한 대화주의(dialogism) 이론을 적용한다. 바흐핀의 대화주의 이론은 일상생활 속 두 사람 이상 사이에서 교환되는 말, 혹은 극중 인물들의 주고받는 대사 같은 피상적인 의미를 넘어서 인간 언어 일반과 담론의 본질적 특성을 의미하며 나아가 인식론적, 윤리학적, 존재론적 의미를 지닌 것으로 평가된다. “바흐핀은 누구인가, 그의 사상의 특징은 무엇인가, 사실상 그의 사상은 너무 다면적이어서 우리는 가끔 그것이 같은 사람의 것인지조차 믿기 어렵다[15]”는 바흐핀 연구가 츠베탕 토도로프(Tzvetan Todorov)의 말처럼, 도스

도예프스키와 라블레 소설을 중심으로 이루어진 바흐젠의 문예비평 이론은 그 저작의 깊이와 폭에서 언어예술 전반을 대상으로 한 단순한 미학적 비평이 아닌 인식론, 존재론의 철학적 범주로 확장된다.

이처럼 바흐젠의 이론, 사상, 철학은 그 방대함으로 개방성과 보편성을 제공하지만 동시에 실제 비평 적용에서 오류가 발생할 수 있다는 비판적 연구도 낳게 한다. 즉 바흐젠 이론의 전달, 해석 자체에 관한 비판적 연구가 대표적으로, 국내 바흐젠 문학이론의 개설서로 평가받는 김옥동의 『대화적 상상력: 바흐젠의 문학이론』(1988)이 교조 마르크스주의와 일반 마르크스주의를 환치시킴으로서 ‘살아있는’ 사람들 사이의 사회적, 이데올로기적·계급적 관계에 의해서 형성되는 바흐젠의 대화주의 이론의 ‘쓸모 있는 예각’을 단순화시켰다[17]고 비판한 경우가 그것이다. 또한 바흐젠의 대화주의 이론이 텍스트 안에 존재하는 각 등장인물들의 현저히 다른 사회적 음성들이 뚜렷이 포착되는 이른바 다성적(polyphonic) 소설에만 적용되는 오류에 관해 지적하며, 바흐젠의 초기 이론인 한 인물 안에서의 대화주의 혹은 내적 대화주의(internal dialogism) 적용의 필요성을 강조한 연구[16]도 일례이다.

특히 본고는 국내 연구 경우 바흐젠의 대화주의 이론과 그의 카니발 이론(carnivalesque)과 분리되어 논의되거나 적용되는 것이 보편적인 점에 주목한다. 대화주의 이론이 철학적이거나 사변적인 정의로 난해하거나 피상적으로 인식되어 상대적으로 적용 사례가 적은 반면, 웃음, 그로테스크 등 명확한 분석 요소를 제시한 카니발 이론은 국내 리얼리즘 문학 연구에서 시작하여 그 원용 범위가 확대되는 활발한 연구가 이루어지고 있다. 바흐젠 이론의 국내 수용에 관한 고찰[18]이 대표적 증거사례이다. 그러나 구체적 평가 기준의 명확성만으로 특정 작품이나 작가를 논의하는 자칫 연구 대상에 대한 선입견에 따라 그것을 재단하려는 독단의 오류, 바흐젠의 용어로는 ‘단성적(monophonic)’ 분석의 오류를 낳을 수 있기 때문이다. 바흐젠의 카니발 이론은 대화주의 이론과 분리되어 있는 독립된 이론이 아니라 대화주의 이론이 언어의 개념론적 이론이라면 카니발 이론은 바흐젠이 소설가 라블레 연구를 통해 대화주의 이

론을 구체적으로 제시한 준거들의 방법론이다.

실제로 바흐젠은 1929년 『도스토예프스키 창작의 문제점』을 통해 처음 다성성(polyphony)을 핵심 내용으로 하는 대화주의 이론을 전개하였고, 1963년 수정, 증보판인 『도스토예프스키 시학의 문제점』을 재출간하면서 라블레에 관한 연구 내용, 즉 카니발화 된 문학의 역사, 소위 카니발 이론을 추가하였다. 바흐젠 연구가 그뤼벨에 따르면 바흐젠은 1929년 당초 저술 당시 카니발에 대한 내용을 계획하였으나 준비 부족으로 라블레에 대한 연구를 마친 후 30년이 지나서 원래 저술 계획의 제 자리로 돌아간 것[19]으로 설명된다. 주지하다시피 바흐젠은 라블레 소설에 대한 그의 박사학위논문문을 통하여 고대, 중세, 르네상스로 이어지는 민중축제의 전통과 관련해 독창적인 카니발 이론을 전개한다. 바흐젠의 카니발 이론은 문예비평 이론인 동시에 문화 전반, 인간의 삶과 역사에 대한 인식론으로, 동시에 대화주의 이론의 구체적 실현 방법론으로 해석할 수 있는 것이다. 왜냐하면 바흐젠에게 카니발은 독백적·권위적·서열적·공식적 지배 문화에 저항하는 다성적·해방적·수평적·비공식적 문화로 바흐젠의 대화주의 이론을 구체적으로 적용할 수 있는 방법론의 대상이었기 때문이다.

따라서 바흐젠의 대화이론과 카니발 이론은 분리 적용하기 보다는 개념과 구체적 방법론의 통합체로 접근, 적용함이 바람직하다. 이에 본고는 카니발 이론으로 불리우며 바흐젠의 대화주의 이론과 분리, 자칫 오해될 수 있는 카니발 이론을 ‘대화주의 이론의 카니발적 요소’ 용어로 제시하고자 한다. 또한 본고는 김수현 대사의 연구 방법으로 대화주의 이론의 핵심 개념인 다성성을 중심으로 1차 연구를 진행하고자 하며 대화주의 이론의 카니발적 요소 적용은 2차 후속연구를 통해 분석하고자 한다. 언급한대로 그 개념의 깊이와 방법론의 명확성을 감안할 때, 개념 적용과 방법론 적용을 함께 진행할 경우 연구 분석으로 도출되는 결론의 피상적 포괄성, 내지는 편협한 분석의 오류 때문이다. 또한 바흐젠의 대화주의 이론의 핵심 개념인 다성성을 김수현 대사 연구에 먼저 적용함으로써 기존의 화법 연구 틀에서 벗어나 작가의 보다 근원적인 미학적, 인식론적 차별성을 탐구하고자 하기 때문이다.

III. 바흐핀의 대화주의 이론

1. 언어의 본질: 다성성(多聲性 : Polyphony)

다성성은 대위법에 의해 하나 이상의 독립된 멜로디가 화성적으로 결합된 음악용어지만 바흐핀에 의해 본격적으로 문학 이론에 도입된 대화주의 이론의 핵심 개념이다. 바흐핀의 다성성은 인간 언어의 근본적인 특성을 요약하는 용어로 언어는 규범적 추상적 체계가 아니라 오히려 ‘다양한 구체적 세계관의 대립, 공존, 상호 보완의 대화적 상호관련성’의 본질적 성격을 갖고 있다. 소쉬르로 대변되는 구조주의 언어학자들이 만든 추상적 체계(랑그, langue)로서의 언어는 바흐핀에 의해 ‘죽은 언어’에 대한 연구로 비판 대상이다. 바흐핀은 “구체적으로 살아있는 삶의 총체성 안에서의 언어[20]”를 인간 언어의 근본적 특성으로 규정하고, 특히 구조주의에 의해 격화된 개별발화(빠롤, parole)의 ‘역동성’을 강조한다. 물론 바흐핀이 개별 발화의 중요성을 강조했다고 해서 언어의 토대가 전적으로 개인의 창조적인 발화 행위에 있다고 생각하는 관점을 의미하는 것은 아니다. 언어의 본질을 사회적 체계인 랑그로 연결한 소쉬르를 ‘추상적 객관주의’로 비판했듯이, 개인의 창조적인 발화 행위를 언어 토대로 삼은 관점 역시 ‘주관적 관념주의’로 바흐핀은 비판한다. 즉 바흐핀에게 언어란 아무리 개별적인 발화라고 해도 근본적으로는 사회적으로 구체적인 발화 맥락과 상호간의 의사소통, 대화를 전제로 한다[21]. 따라서 바흐핀에게 언어는 개별발화의 구체적이고 역동적인 상호관계성, 즉 본질적으로 ‘대화’일 수밖에 없다.

이처럼 바흐핀에게 본질적으로 대화일 수밖에 없는 언어는 더 이상 ‘추상적인 문법체계나 구조’가 아니라, 오히려 다양한 세계관을 각각 담고 있는 사회적 갈등과 대화의 장으로서 ‘살아있는 생명체’이다. 이 살아있는 생명체로서의 다양한 목소리의 언어, 다성성의 언어는 구체적이고 다양한 방법으로 교류함으로써 ‘살아있는 생명체의 구체적인 대화’를 한다. 바흐핀은 “개별발화로써 언어적 다양성은 공존할 수도 상호보완하거나 혹은 대립할 수도 있으며 대화적 상호관련을 맺을 수도 있다”며, “언어들이 생명을 갖고 사회적인 언어적 다양한

환경에서 투쟁, 진화하는 일이 가능하다[22]”고 개별발화가 가진 다성성의 역동성 즉 생명체로서의 개별 발화가 지닌 대화적 본질, 대화적 생명력을 언어의 본질로 설명한다. 결국 바흐핀에게 언어란 공존과 상호보완, 대립과 투쟁의 상호관련성이란 다성성 자체로 이 다성성은 대화를 전제할 수밖에 없는 것이다.

2. 대화의 비종결성

(Unfinalizability of dialogue)

바흐핀은 언어가 갖는 타자성(The otherness)의 본질을 간파해, 사회·이념적 구성을 지닌 살아있는 사물로서의 언어, 즉 다양한 견해로서의 언어는 개인 의식의 편에서 보면 자기 자신과 타인의 경계선상에 놓여있어 결국 “언어 속, 말의 절반은 남의 것[23]”이라고 언어의 생래적인 타자성을 설명한다. 또한 이 같은 언어의 생래적 타자성은 ‘책임적 구축 자아(answerable architectonic self)’를 요구해 개개 주체의 주체적 인식이 선행되어야 하며, 또한 오직 상대방에게만 허락되어 있는 나에 대한 “항상 존재하는 잉여시각(ever-present excess of seeing)”의 차이를 인식할 때 진정한 대화가 이루어진다고 바흐핀은 말한다[24]. 이에 따라 바흐핀에게 진정한 대화란 주체로서 구축된 개별 발화가 타자의 ‘항상 존재하는 잉여시각의 차이’를 인식하며 “지속”하는 것으로 인식한다.

이 같은 대화의 지속성은 바흐핀의 유명한 명제, ‘존재한다는 것은 소통한다는 것’이라는 명제를 낳게 한다. 바흐핀의 표현을 빌리자면 “존재한다는 것은 대화적으로(dialogically) 소통한다는 것을 의미한다. 대화가 끝날 때 모든 것이 끝난다. 그래서 대화는 본질적으로 끝날 수도 없고 끝나서도 안된다[25]”며 대화의 비종결성(unfinalizability of dialogue)을 명확히 제시, 강조한다. 물론 이 대화가 단순한 일상적 대화, 혹은 소통만을 의미하지는 않는다. 언어 자체에 내재한 타자성, 항상 존재하는 잉여시각에 대한 차이 인식을 요구하는 대화 역시 의미하기 때문이다. 따라서 바흐핀에게 존재 그 자체인 비종결적인 대화는 책임적으로 구축된 주체, 혹은 타자로서의 나 스스로의 내적 대화인 동시에 사회적 대화이다. 이처럼 바흐핀에게 언어는 근본적으로 각기 다

른 주체적 개별발화가 스스로, 혹은 타자와 대립하고 투쟁하며 혹은 상호 보완하는 다성성의 역동적 대화 관계로 종결되어서는 안 되는 존재 자체의 의미이고 자아 완성의 과정이다.

3. 작가와 주인공, 등장인물들과의 관계

바흐전은 이러한 자신의 대화주의 이론, 나아가 철학적 지향의 가능성을 예술언어의 창작 작업에서 찾았고 특히 현실의 구체성을 반영하는 소설이 예술언어의 실현을 가능하게 하는 가장 적합한 장르라고 꼽았다. 그리고 그 언어 예술의 창조 작업 비평은 작가와 주인공과의 관계를 통해 중심으로 적용, 제시되어, 초기 저작 가운데 하나인 『미적 활동에서의 작가와 주인공』(1922~1924)을 통해 바흐전은 그 핵심 개념을 ‘외재성’ ‘바라보기의 잉여성’ ‘경계이월성’ ‘총체’의 용어로 제시한다[26].

먼저 바흐전은 언어 예술 작업의 미학적 평가 기준으로 작가란 누구인지, 그 역할과 창조성에 관해 외재성(outsideness)을 제시한다. 바흐전의 외재성은 주인공에 대한 작가의 근본적이고, 미적으로 생산적인 작가의 조건이다. 그는 미학적으로 의미 있는 작가가 담지하는 외재성은 “주인공의 모든 요소들에 대한 작가의 ‘긴장된 외재성’, 공간적·시간적·가치평가적·의미적 외재성”을 말한다며, 이 같은 작가의 ‘긴장적 외재성’의 태도를 통해서 “주인공 자신에게는 그 자신 안에서는 접근할 수 없는 모든 행위들(이를테면 충분한 외적 형상, 외관, 그의 등 뒤의 배경, 죽음과 절대 미래의 사건들에 관한 그의 태도 등등)을 보완하게 하여 작가가 총체의 형성에 도달하도록 하며, 주인공 자신의 앞으로의 삶의 의미, 성과, 결과, 성공 여부에 상관없이 주인공을 정당화하고 완결할 수 있도록 한다[27]”고 명쾌하게 정의 내린다.

이 같은 작가의 주인공과의 ‘긴장적 외재성’ 관계는 작가에게 ‘바라보기의 잉여성’이라는 작가의 독창적 시각을 요구한다. 바흐전은 이에 관해 “타자에게 감정 이입되어 타자의 세계를 그의 내부에서 보듯이 가치를 담아보는 것” 그리고 “타자의 자리에 위치시켰던 자신을 다시 자기 위치로 돌이켜 타자의 밖에 위치하는 나의

자리에서 펼쳐지는 바라보기의 잉여로 타자의 시야를 가리는 것[28]”이라고 설명한다. 또한 이 ‘바라보기의 잉여성’은 동시에 작가의 주인공과의 관계에서 ‘경계이월성’을 전제로 해, 주인공을 타자로서, 하나의 주체로서 간주하는 것, 그리고 그 타자의 시선을 느끼고 그 타자의 시선으로 타자를 이해하는 작가의 사유의 ‘경계이월성’을 전제로 한다[29]. 작가의 사유의 경계이월성은 그러나 작가만의 독특한 ‘긴장적 외재성’을 담지한 ‘바라보기의 잉여성’을 통해서 대상(주인공)을 대상 안에서 또 다시 작가 안에서 바라보아야 하는 순환의 고리를 만들어낸다. 결국 바흐전이 제시한 예술언어의 창작 작업은 첫 번째로 작가와 주인공과의 관계에서 실현되어야 하는 것으로 때로는 주인공과 타자인 작가가 몰입되는 동시에 각각 타자로 되돌아오기를 반복해야 하는 순환의 고리인 창조적 작업이다.

그리고 이 창조적 작업의 미학적 평가는 ‘총체’로 귀결된다. 바흐전에 따르면 미적인 것은 언제나 전체적인 것이다. 즉 작가는 주인공의 부분적 발현에 대해 작가의 즉각적인 가치평가적 태도로 반응하는 것이 아니라, 주인공의 ‘총체’에 대한 작가의 통일된 반응을 요구한다. 바흐전의 ‘총체’ 개념은 주인공의 총체 형성에 대한 작가의 ‘통일된 반응’이란 작가의 지향점을 통해 이해될 수 있다. 바흐전은 “통일성은 본래 하나인 단일한 것이 아니라 일치하지 않는 두 개 혹은 몇 개의 의식들의 대화적인 합의[30]”라고 규정한다. 즉 작가의 통일성은 결국 대화주의로 귀결된다. 작가는 동등한 권리를 갖는 타자(주인공)를 독백적으로 작가 의식의 객체로만 분리, 인식하는 것이 아닌, 작가 의식과 동등한 권리를 갖는 의식으로 상호교류 해야 함을 의미한다. 즉 작가 외부에 존재하는 이 타자(주인공)와의 종결되지 않는 작가의 대화가 지향하는 ‘합의’의 ‘과정’이 전체로서의 주인공, 전체로서의 작품, 완결되는 전체, 즉 ‘총체’인 것이다.

이처럼 바흐전은 작가와 주인공의 관계에 관해 더 이상 전능한 창조주와 피조물의 관계가 아닌, 책임적으로 구축된 주체적 상호관계를 강조한다. 작가와의 관계에서 주체적인 이 주인공은 인식된 언어의 개별 발화자이며 작가와 합의적 대화를 통해 전체를 지향해야 하는

구체적이고 살아있는 역동적인 인간이어야 한다. 반면 작가는 이런 주인공을 조종하는 것이 아닌 ‘긴장적 외재성’을 유지한 채 ‘바라보기의 잉여성’으로 주인공을 ‘경계이월적’으로 이해하며 주인공의 ‘총체 형성’을 이끄는 존재이다. 바흐핀은 이러한 주인공과 작가의 관계에 대해 “한 인간으로서의 주인공은 삶의 사건들에서 작가의 동료로서 작가 옆에 나란히 서 있을 수도 있고, 또는 작가에 반대하는 적으로서 맞은편에, 또는 끝으로 작가의 내부에 작가 자신으로서 있을 수 있다[31]”며, 작가의 외재성은 “애정을 갖고 주인공의 삶의 영역과 작가 자신의 거리를 유지해” “모든 삶의 영역에 대한 정화”로 “주인공 삶의 사건들에 대한 공감적인 이해이자 완결[32]”이라고 명확히 설명한다.

또한 바흐핀의 이 같은 작가와 주인공과의 대화적 관계는 등장인물 전반으로 확장된다. 바흐핀은 등장인물들의 독립성을 설명하고 강조하기 위해 등장인물과 인격체라는 용어를 엄격히 구분하여 사용하였다. 바흐핀에 의하면 등장인물과 인격체는 질적으로 다른 개념이어서 “인격체는 객관화된 인식에 굴복하지 않으며(즉 그것에 저항하며) 오직 (나와 당신의 관계처럼) 자유롭게 대화적으로 자신을 표현한다[33]”고 구분 짓는다. 즉 등장인물 모두는 더 이상 작가의 인식론적 윤리론적 메시지 전달 도구로서의 꼭두각시가 아닌 인격체여야 하는 것이다. 또한 등장인물은 주인공을 통한 메시지 전달을 위하여 작가의 단성적 목소리를 모아주는 ‘부수적인 도구’가 아닌, 주인공과 마찬가지로 개별 발화가 중시되는 살아있는 ‘인격체’여야 하고, 작가는 이 ‘인격체’인 ‘등장인물들’ 모두와 대화해야 하는 것이다.

이 같은 등장인물들의 인격화는 바흐핀으로 하여금 예술 언어를 정의함에 있어서 일상 언어와의 그 형식적 동일성이나 차이에 의해 정의하지 않고 일상 언어의 잠재력을 극대화하는 것, 즉 다양한 사회·이념적 언어들 간의 대화의 공존을 극대화하는 장으로서 예술언어를 정의하게 한다. 바흐핀에게 언어란 현실과 분리된 어떤 추상적 개념이 아니라 현실세계에 대한 구체적 발언이어야 하며, 현실 세계 내부의 다양한 관점을 다루는 갈등과 대화의 비종결적인 다성성이 실현되는 구체적 실체이다. 그리고 이런 언어를 창조적인 예술언어로 극대

화시키는 임무는 작가에게 있음을 알려준다.

IV. 김수현 대사의 대화주의 : 〈말희〉,〈내 남자의 여자〉,〈엄마가 뽀뽀했다〉를 중심으로

1. 다성성 : 주인공과 김수현 작가의 관계

단막극 <말희>(1977)는 시집 간 위의 세 언니와는 달리 집안의 애물단지가 된 천방지축 스물넷의 말희가 이모 주선으로 선을 보는, 불과 16개의 씬으로 이루어진 소품이다. 방영시간을 감안해도 씬 수가 턱없이 적은 것은 한 씬 속의 난무하는 대사들의 양 때문이다. 그 가운데서도 여주인공 말희의 거침없는 자기표현과 주장은 작품 전체 대사의 반 이상을 차지할 정도로 거침없고 수다스러운 정도로 뚜렷해 개별 발화가 드러내는 역동성을 핵심으로 한다.

말희: ...너무 잘 떠들죠, 저?

철수: (분다)

말희: 집에서 나올 때 엄마가 신신당부하셨는데, 묻는 말에만 대답하라고. 하지만 전 사기라고 생각해요. 난 나 생긴 그대로, 나 갖고 그대로 빼줘야지, 선 보인다고 내가 아닌 사람으로 나와 앉아서 내가 아닌 모습 성격 그런 걸 빼주는 거 그거 연극이고 사기예요. 언제 들통 나도 들통 안나나요 뭐? 그러고 또 그래요. 제가 어디가 어때서요? 난 그렇게 생각해요. 내가 뭐 어디가 어때요. 나 있는 그대로 생긴 그대로 보구 좋은 면 하구 싫으면 말자 그거죠. 설마 짚신두 짝이 있구 현 보선두 짝이 있다는데 내 짝이 없을까 봐 미리 겁 먹구 떨어요? 그건 내 성미에 안 맞아요.

<말희 S#13>[34]

위의 예처럼 김수현 대사의 주된 동력은 정형화되거나 고정관념으로 수용되는 것, 수동적이거나 가식적인 것에 대한 거침없는 공격이다. 윤리적 잣대로 매도당하기 일쑤였던 김수현 표 멜로드라마의 가부장 이데올로

기 전복성도 이 같은 주인공의 주체적 인식에 따른 결과물이라 하겠다. 이는 또한 주인공과 작가와의 동등한 동료로서의 관계, 혹은 작가 스스로의 대화적 관계를 의미하는 바흐찐 대화주의 다성성의 전형이기도 하다. 또한 이 같은 주인공의 공격적일 정도의 명징한 자기 인식과 거침없는 주체적 표현은 작가의 생래적 특성으로 초기부터 장구한 세월동안 초지일관 특징적으로 자리한다. <내 남자의 여자 속> 소위 팜프파탈로 절친의 남편과 불륜을 저지르고 가정을 파탄시키며 자신의 사랑을 쟁취한화영이 그렇고, 대가족의 중심 역할을 하는 <엄마가 빨났다> 속 안식년 요구 선언을 하는 2대 김한자 가 그렇다.

화영 경우 윤리적 비난을 감수하면서 쟁취한 사랑이지만, 그 허구성을 깨달으며 상대남 준표에게 이별을 고하고 홀로서기의 파국을 선택함으로써 그 주체적 인식의 책임적 자아 구축의 방점을 찍는다. 동시에 바흐찐의 말대로 주인공과 작가와의 관계에서 ‘긴장적 외재성’을 유지함으로써 ‘주인공 스스로’ ‘총체의 형성’에 이르도록, ‘성과, 결과 여부에 상관없이 주인공을 정당화하고 완결할 수 있도록’ 한다. 작가와 주인공과의 대화, 주인공 스스로의 대화, 작가 스스로의 대화가 끊임없이 이어지는 다성성의 대화로서 만들어낸 결과물이라고 할 수 있다.

준표: 사랑이라는 미명으로 같이 살고 쳐 여기 까지 왔으면 최소한 적어도 이런 결말은 내지 말아야지

화영: 그래 그야말로 미명. 우리 사랑...나 속았어. 당신 사랑은 사랑이 아니었어. 지루해진 মানুষ라와 지루하게 살다가 날 만나 물같이 잠깐 했던 거에 지나지 않아. 당신은 그걸 사랑이라고 착각한 거고, 나는 바보처럼 그걸 사랑이라고 믿은 거야. <중략>

화영: 올인 했다길래... 올인은... 전부를 다 몽땅 다 내놓는 거야. 목숨까지도 상관없다 그러는게 올인이야. 챙길 거 다 챙기고 남길 거다 남기고 그게 올인이라면 올인의 뜻을 바꿔야 해. <중략>

준표: 당신은 뭘 내놨는데, 당신이 내놓게 도대체 뭔데?

화영: 애초부터 가진 게 없어서 나는 나 말고 따로 내놓게 없었어. 눈팅이 밤팅이 되구 머리칼 쥐어 뜯기고 자존심 만신창이 되면서 나 자신 몽땅 다 당신한테 던졌어. 그게 내 올인이야. 자존심이 바로 나야...내 전부야.

<내 남자의 여자 마지막 회>[35]

김수현 작가에게 대사는 드라마를 이끌어가는 수단 이 아니라 드라마 자체이며 존재 그 자체로, 작가에게 드라마 속 대사는 현실과 갈등을 묘사하는 도구가 아닌 언어 자체에 대한 언어의 묘사이며 인식의 과정자체이다. 그리고 작가는 주인공과 끊임없이 동반자로 대립자로 혹은 작가 자신과의 대화로 대화한다. 작가 자신의 내적 대화의 특성은 특히 <엄마가 빨났다>속 김한자의 내레이션을 통해 구체적으로 구사된다. 매 회 주인공의 내적 대화를 구체화한 내레이션 대사는 <부모님 전상서> (2004. 10~2005.6, KBS)의 주인공 안재효에 의해 시작되었지만, 효자 안재효의 내레이션 경우 내적 대화라기보다는 돌아가신 부모님께 매일 하루 일과를 소상히 전하는 일기 형식이라 하겠다. 반면 김한자의 내레이션 대사는 형태는 동일하지만 주인공 스스로의 혹은 작가 스스로의 내적 대화의 성격이 분명하다.

한자(N): 식구마다 모두 내가 사십 사 만원이 억울하고 분해서 입내밀고 골냈던 걸로 생각한다. 어이구우우 참...물론 억울하고 분하기야 했지만 몇 날 며칠 입 다물고 살벌하게 굳건 사십 사만원이 아까워서가 아니다. 겨우 사십 사만원에 뭘 울음까지 터져 초상났나는 소리까지 들었어야했다...내 감자 알만한 심장이 기가 막히구, 사부인이라는 여자가 내 떨리는 손을 본 것 같아 자존심 상하구 분통 터져 선데...그래...팔자 한탄도 없었다면 거짓말이다....그것도 있었다.

<엄마가 빨났다 제 21회>

한자(N): 나쁜 기집애...저는 날개 펴고 가슴 펴고 변

호사 아무개 거칠 거 없이 살면서, 생색이 라니...이대로 살다가 죽는 게 마땅하다니... 자식이 다 무슨 소용이야...그저 언제나 즈 들 위해서만 부서져 달라는 것들...나한테는 생선 비늘 한 조각만큼도 나눠주는 마음이 없는 걸...

<엄마가 빨났다 제 49회>

한자(N): 사십 년 한 이불 덮고 산 사람...그 사람도 나도...세월만큼 늙어...할머니 할아버지...어느 남편이 그이만큼 뜨뜻할까... 어느 남편이 그 사람처럼 깊고 은근할까...평생 나를...이쁘다 해주는 사람...뭇게 굴어도 이쁘다 해주는 사람...덮어놓고 이쁘다는 사람...미워 미워 이를 갈아도 그래도 자기는 내가 이쁘다는 사람.. 나일석 김한자...검은 머리 파뿌리 되도록...그래 벌써 염색 안 하면 파뿌리가 반이 넘으면서...우리 두 사람 인생이 그렇게 바래져 가고 있다

<엄마가 빨났다 제 63회>[36]

(이하 각 드라마의 출처는 동일함으로 생략)

얼핏 주인공의 뉘etur로 혹은 자기 정당화로 들릴 수 있는 위의 독백 사례들은 바흐핀이 말하는 언어의 특성을 정확히 구현해낸 대사들로 공감을 획득한다. 21회 경우, 막내 딸 영미의 결혼을 둘러싼 사부인과의 에피소드로서 계층 간 상투적인 갈등 대신 사십 사 만원 밥값이란 구체성으로 큰 화제를 불러일으켰던 회 차이다. 중견기업 회장 사모님을 만난 세탁소집 서민 아줌마가 지키고 싶었던 자존심, 이를 알아주지 못하는 타자(가족들)의 잉여시각에 대한 인식, 그를 통한 자기 인식이 대사를 통해 구현된다. 49회 경우, 사십 년 엄마로 머리로 살아 온 주인공이 김한자로 살겠다고 안식년을 요구한 이후 가족들이 보인 반응, 그 가운데서도 이혼전문 변호사로 성공한 큰 딸 영수의 반응에 대한 한자의 독백이다. 자녀에 집착하는 엄마가 주로 등장하는 우리 드라마에서 한 인간으로서의 독립 선언 요구는 물론이고 불평등할 수밖에 없는 부모 자식 간 사랑의 역학관계를 인정하는 주인공의 인식의 전개 과정이 그려지는

것은 극히 드물다. 또한 63회 경우는 주인공과의 관계에서 작가의 역할이라고 할 ‘총체의 완결’을 보여주는 대사로, 호강은커녕 돈 몇 푼에 찢절매는 세탁소집 대가족의 전업주부로 살게 했던 그저 그런 인생의 동반자, 남편 나한석에 대한 감사와 연민이란 인생의 관조(觀照)가 드러난다. 이처럼 독백 대사의 경우 대부분의 드라마에서 보이는 행태인 작가의 단성적 목소리, 다시 말해 작가의 의도되고 통제된 의식의 단성적 목소리와는 차별성을 보이는 다성성의 내적 대화인 대사들이라고 할 수 있다.

이 같은 김수현 작가의 내적 대화는 바흐핀이 말하는 존재 그 자체로서의 대화로, 작가의 주인공에 대한 ‘외재성’과 ‘경계이월성’의 사유, 그리고 ‘바라보기의 잉여성’을 가장 분명하게 드러내는 대사 형태이다. 그러나 ‘독백’의 특정 대사 형태가 아니더라도 김수현 작가는 바흐핀이 제시한 작가의 임무, 즉 언어를 ‘창조적’으로 ‘극대화’해야 임무를 충실하게 수행함으로써 플롯보다 존재 그 자체인 언어, 대사가 극 자체가 된다. 대사를 통해 주인공과 작가가 동등하게 인식하고 존재하고 대화하며 총체로서의 극을 형성하기 때문이다. 대표적인 사례가 <내 남자의 여자> 속 화영으로 화영이 사랑의 미명을 인식해가는 과정 자체가 24회 차 전체 드라마가 되고, 이는 대사에 의해 구현된다.

화영: 저녁 먹고...그 사람은 공부방으로 들어가고...나는 할 일이 없는데...어디 가서 목 놓아 통곡하고 싶은데...우습지...왜 니가 보고 싶겠니...

지수: 아까는(미안했어)...우리 언니는 못 말리는 사람이잖아...

화영: 내 탓이야(돌아보며)...처음부터 이렇게 안됐어야 했어. 싫다는 사람 억지로 끌고 거기 안 갔으면 됐구...내 사소한 재미를 위한 충동이 원인 이야...

지수: (보면)

화영: 그런데 지수야...그 사소한 재미가 나한테는 정말 필요했구 하고 싶었던 일이었어...그래 본적이 없으니...늘 부러웠어...내가 말하는 행복...넌 편안함이겠지...어쨌든 그건 거창한 거보

다는 사소한 데서 오는 충족감들...그런 거 아닐까...

지수: 해 보고 싶었던 거 하는데...그렇게 돼서 안됐다.

화영: 도둑질한 벌이지 뭐...왜 남의 걸 훔쳐..더구나 친구 걸...

지수: 되풀이할 거 없는 얘기야.

화영: 그런데 나는 왜 니가 보고 싶을까<중략>

지수: 너도 나 안 보고 싶어야 정상이야

화영: 뻔뻔하잖아

지수: 잠깐 있어. 키 갖고 올게

화영: 괜찮아

지수: 비 오잖아. 택시 쉽지 않아

화영: 대기시켜 놔어...

지수: (본다)

화영: 이게 김지수야

지수: ...

화영: 너는 분명 어느 한 부분이 바보야

지수: (나가는 화영 보며 책 보던 소파에 주저앉듯 앉으며)그래 나는 바보야 (피시시 누우며)그래 나 도 나 알아 바본 거...

<내 남자의 여자 제 14회>

총 24부작의 위 드라마에서 중반을 조금 넘어선 시점인 14회의 대사로, 준표와 사실혼 관계에 들어간 화영이 부부 동반으로 마트에 장보러 갔다가 지수와 지수 언니 은수와 마주쳐 은수가 망신을 준 이후 장면이다. 이 만남은 또한 불륜이라는 자극적 소재의 소위 여타의 불륜드라마와 차별성을 두드러지게 보여준 대표적인 장면으로 대사가 이를 실현한다. 불륜녀라는 사회적 낙인 속에 스스로 자신을 ‘뻔뻔하다’고 표현한 화영의 어찌 보면 비정상적인 감정, 자신이 파탄 낸 가정의 주인공인 친구를 보고 싶어 하는 ‘충돌하는 내부의 목소리’가 그대로 드러나 있는 대사들이기 때문이다. 담담히 화영을 받아들이는 지수 역시 남편과 친구의 배신 앞에 오직 분개했던 극 초반의 모습과는 달리, 어쩔 수 없는 특성, 수동적이든 수용적이든 현실을 수긍하는 자신만의 고유의 특성을 인식하고 인정한다. 이처럼 분명 말 그대로 상대가 있는 대화의 대사인데도 마치 내레이션

처럼 자신을 인식하는 내적 인식이 추가 되고 인식의 전개, 대사 자체가 극의 총체 나아가 등장인물들의 총체를 형성해간다. 김수현 작가에게 대사는 작가 스스로, 혹은 주인공들 스스로의 자아 인식의 ‘경계이월적’인 ‘바라보기 잉여성’을 담지한 ‘총체 형성’을 이르도록 하는 것으로 대사는 김수현 작가에게 바로 극 자체이다.

2. 다성성 : 등장인물들과 김수현 작가의 관계

김수현 작가 드라마의 주요 특징 가운데 하나는 주연, 조연 가릴 것 없이 등장인물 모두 개성적인 성격을 지니고 있다는 점으로, 이는 주인공은 물론이고 등장인물 모두 각각 자신의 목소리를 내는 살아있는 개별 발화의 구체적 인격체이기 때문이다. 주인공 이름을 타이틀로 쓴 <말회>의 경우, 결혼의 통념과 인식에서 벗어난 말괄량이 딸을 둔 어머니의 경우가 그러하다.

엄마: 그렇게 자신 있는 게 여태두 못 팔려 가구 그러구 있니?

말회: 시장에 내봐보거나 했어 엄마!

엄마: 아니 다른 엄마들은 딸 시집보낼 때 제 딸 시장 내 놓구 내 딸이요, 내 딸이요 하니?

말회: (O.L.)그게 아니구

엄마: 오죽 기집애가 오두방정 육모방맹이 털 뿔히다만 닭 새끼 아니 설삶아 논 말대가리, 아유 내가 난 자식이지만 애 너두 양심이 있으믄 가슴에 손을 얹고

말회: (O. L. 냉큼)눈 똥그렇게 뜨고 보름달 보구 반성하라구?

<말회 씬3>

<말회>의 경우 맞선 남 철수와 의 대사와 함께 위의 예와 같은 엄마와 딸의 팽팽한 기 싸움 같은 대사가 전편의 대부분을 차지한다. 여성스럽고 얌전한 딸의 보편적인 결혼을 바라는 엄마의 안타까움이 드러나기 보다는 드센 딸의 기부터 격어 놓으려는 대사의 긴장이 도드라진다. 또한 여느 엄마와 달리, 비록 당시 사회 통념의 잣대를 들이댄 평가이기는 하나, 딸을 객관적으로 평가하는 생생한 표현들은 바흐전의 말대로 객관화된

인식 즉 ‘고슴도치도 제 새끼는 이쁘다’는 엄마라는 인식을 심어주는 대사가 아닌, 말희 엄마라는 말희 못지 않은 제 주장 강한 한 인격체의 자유로운 자기표현의 대화이고 대사이다. 또한 <말희>는 썬 16의 단막극임에도 불구하고 이모, 첫째, 둘째, 셋째까지 많은 인물이 배치되어 말희의 맞선 과정을 놓고 각각 다양한 개성적 목소리를 낸다.

이처럼 다양한 등장인물들의 배치는 초기부터 특징적으로 자리한 김수현 드라마의 특성으로 등장인물 수가 많다는 외형적 특성뿐만 아니라 각각 모두가 개성적 인격체의 목소리를 낸다는 특성도 일관되게 구현된다. 성별, 세대별, 경제적 계층별, 교육 정도별 다양한 인물들이 등장해 제 각각 다른 환경, 성격, 생각을 다성악적으로 연주하듯 대립하고 상호보완하며 상호 연관성을 맺어 한 작품을 만들어내고 있는 것이다. 이 같은 다층 구성의 등장인물은 홈드라마 장르 안에서는 대가족 구성원과 3대의 사돈 가족들로, 멜로드라마 장르 안에서는 사랑, 결혼을 둘러싼 남녀 주인공의 가족 관계를 중심으로 구성된다. 이 기본 관계 구성원의 인격체로서의 각각의 대사 비중은 언급한대로 주, 조연 가릴 것 없이 각각의 다양한 생각의 목소리를 동등하게 내는 것은 물론이다. 더구나 김수현 작가의 이 같은 등장인물들의 다성성의 특성은 스토리 전개 상 비중이 적거나 극히 없는 주변 등장인물들, 즉 등장인물들의 일터 사람들, 도우미, 심지어 엑스트라급 연기자들에게까지 제 목소리를 부여함으로써 그 대사적 특성을 더욱 발현시킨다. 심지어는 <엄마가 뿔났다>의 경우 3대 영미의 시어머니인 귀부인 고은아가 애지중지하는 구관조에게까지 인격을 부여해 고은아의 대사를 따라하게 하는 코믹 대사를 부여하는 정도이다. 이처럼 김수현 작가에게 등장인물들의 말, 대사는 주인공을 통한 메시지 전달을 위해 작가의 단성적 목소리를 모아주는 부수적인 도구가 아닌, 각각의 개별 발화가 중시되는 살아있는 인격체의 말이며, 이 말을 통해 작가는 끊임없이 ‘인격체’인 ‘등장인물들’ 모두와 대화 하고 있는 것이다.

안: 그리구...어떻게 여태 처녀나는 질문두 안 해 주서서 고맙구요

충복: 그거야...굳이 알아야 할 이유두 없는거구.. 사람마다 인생에 곡절과 사연이 다 따루 따룬데...그걸 알려구 드는 건 실례지유

안: 네에 그런데 열이면 열 다 그걸 제일 궁금해 하구 제일 먼저 알구 싶어해유

충복: 궁금이야...궁금이야...할 수 있겠지만, 실은 나두 궁금은 해유, 해유

안: 그러시겠지요, 호호호

충복: 그래두 스스로 말하기 전에는 안 물을유. 안심하세요. 안심하세요.

안: 예에, 언젠간 스스로 얘기하게 되길 바라요. 뭐 대단치도 않은 얘기지만요.

충복: 대단하든 대단찮든 내 인생은 나만의 스토리구 내 맘이니께 마음대로 하세유

<엄마가 뿔났다 38회>

김수현 작가가 등장인물들에게 부여하는 자유, 자기표현의 자유, 말의 자유를 상징적으로 보여주는 <엄마가 뿔났다>의 1대 나충복 대사이다. 82세 상처한 나충복이 노처녀 할머니 안 여사의 마음을 열고 다가가는 과정이 김수현 작가의 인식, 말에 대한 인식, 존재에 대한 인식 속에 고스란히 드러나고 있다. 즉 김수현 작가에게 등장인물들의 대사란 안 여사처럼 등장인물 ‘스스로’ 말을 할 수 있어야 하며, ‘내 인생은 나만의 스토리’로 존재 그 자체로, 존재가 지속되는 한 그만의 언어 역시 지속되어야 함을 보여주고 있다.

정현: (연결)그리고 엄마 분명히 이 사람한테 주방 일 신경 쓸 거 없다 해 노시구 지금 그런 말씀 하신 건 모순이예요.

은아: 인간은 원래 모순의 동물이야. 이 상황이 되니까 나도 모르게 그런 생각이 들어 한마디 한 건데 그걸 꼭 그렇게 짚고 넘어가야겠어? 너는 내 아들이야. 아들이 그렇게 냉혹한 비판자가 되야겠어? <중략>

정현: 제가 사랑하는 사람이예요. 저 하나 보구 들어온 사람이예요

은아: (오버랩)과연 너만 봤을까?

정현: 엄마아!!!!

은아: 누리는 게 얼마데! 평생 누릴 게 얼마나 대단한 건데 그게 다 아무 상관없을 수 있다는 거야?

정현: <중략>세상에는 엄마랑 다른 사람도 분명 있어요. 엄마가 무시하고 혐오하는 사람들에게 오히려 순수가 남아 있어요. 제발 엄마가 중요하게 생각하는 게 절대 가지라 생각하지 마세요. 천만에 그거 아니에요!!

<엄마가 빨났다 제 38회>

소위 금수저를 물고 태어난 상류층 귀부인 은아가 세탁소집 딸 영미와 결혼한 역시 금수저를 물고 태어난 아들 정현과 갈등하는 장면 속 대사이다. 같은 사회적 계급이지만 은아와 정현은 서로 다른 목소리를 내며 다성성을 보여주고 있다. 하지만 김수현 작가는 정현을 통해 은아의 소통 부재의 단편 시각을 비판하면서도 여타 드라마가 그렇듯이 특정 계급을 쉽게 재단하지 않는다. 여타 드라마에서 계급, 계층 간 갈등이 사랑의 판타지를 구현하는 도구인데 반해 김수현 드라마 속 계층 간 갈등은 오히려 다양한 세계관을 각각 담고 있는 사회적 갈등의 구체적인 대화의 장일뿐이다. 위 대사에서 보듯이 김수현 작가는 ‘인간은 원래 모순 덩어리’라며 은아의 논리를 세워주고, 결혼의 현실성을 주장하게 한다. 은아는 자본주의 이데올로기에 오염된 객관적으로 인식되어야 할 대상이 아닌, 그렇게 태어나 그렇게 다르게 세상을 인식하는 다른 인식의 주체일 뿐이다. 이런 대사의 특성은 등장인물들의 운명과 운명을, 성격과 성격을, 이념과 이념을, 인식과 인식을 극명하게 대비시키며 그의 드라마는 그 자체가 대화의 장이 되는 차별성을 보이게 된다.

3. 대화의 비종결성

바흐젠이 제시한 대화의 비종결성은 김수현 대사의 또 다른 두드러진 특성인 동시에 김수현 드라마 자체의 특성이기도 하다. 작가의 대사는 인물 간 대사에서 종결적이지 않고 비종결적이어서, 단순히 질의응답으로 끝나지 않고 끊임없이 서로의 인식의 차이를 드러내며 물고 물리는 대사의 비종결성을 특징적으로 보인다.

엄마: 선보러 나가는 애가 그런 차림으로 나간단 말야?

말희: 선보러 나가는 거니까. 선을 뵈러 나가는 게 아니니까

엄마: 선보러 나가는 게 아니구 선을 뵈러 나가는 거야 <중략>

말희: 화나면 진짜 안 나가버릴까 부다

엄마: (노리듯 본다)

말희: (소리친다) 어떻게 하라는 건데?

엄마: (타이르듯) 어떻게 하라는 건지 몰라서 그러니?

말희: 암전히 조용히 깔깔 바가지 뻘뻘 굴러가는 소리 내며 웃지 말고 죽어가는 사람처럼 말소리 조그맣게 죽이구

엄마: (O.L.)이 얘기 저 얘기 니가 먼저 씩씩각뚝하지 말고 묻는 말에나 대답해 묻는 말에나, 알았니?

말희: 엄마 내가 시집 못 가 처녀귀신 될까 그러우? (한심해서)

<말희 썬 5>

결혼의 인식을 놓고 벌이는 모녀간의 대화는 비종결성을 특징으로 다음 갈등을 물고 오며 언어가 존재 자체이듯이 종결되지 않는 대화가 드라마 자체로 극은 전개된다. 또한 김수현 대사의 대화의 비종결성 특징은 인물지문 난에 흔히 작가가 표기하는 오버랩(O. L.) 지문으로도 드러난다. 오버랩은 영화용어로 앞의 장면이 서서히 사라지며 뒤의 장면이 겹쳐지는 편집 용어로 사용되지만, 김수현 작가에 의해 인물지문으로 자리 잡아서 겹치는 대사, 즉 인물간 대사가 끊어짐이 없이 앞 사람 대사의 뒤를 바로 겹쳐서 뒷사람 대사가 이어지게 하는 작가의 지시문이다. 김수현 작가의 오버랩 대사는 앞에서 분석한 <말희 썬 3>과 <말희 썬 5>, <엄마가 빨났다 38회>에서도 발견할 수 있는데, 이 사례가 아니더라도 김수현 작가 드라마에서 오버랩 대사 없는 회차가 없을 정도로 빈번하다. 상대의 말을 끊듯이 치고 들어간다고도 들릴 수 있는 이 오버랩 대사는 대화 상대자간 화자와 청자의 경계를 허물어 치열한 투쟁, 대립, 혹은 상호보완의 대화의 장이 되는 특징이 된다. 종결되어서도 안 되고 종결될 수도 없는 바흐젠 대화의

특성이 구체적으로 실천되는 대사 기법이라고 해석할 수 있는 대표적 사례이다.

또한 비종결적인 대사는 대사 자체뿐만 아니라 극 전체의 비종결성으로 이어져 초기부터 일관되게 김수현 작가 작품의 주요 특성으로 자리한다. 즉 <말회> 경우, 선 본 상대남인 철수가 말회에게 호감을 보였음을 가족에게 전달하는 말회의 대사 “호호 아이 부끄러워”(부끄러워 얼굴 가리는데서 스톱모션)의 소위 오픈 엔드 형식을 취함으로써 비종결성이 초기부터 특성으로 자리함을 보여준다. <내 남자의 여자> 경우의 오픈 엔드는 이 같은 비종결성의 특성이 특히 두드러진다.

지수: 당신이라는 사람 나한테는 스무 번도 넘게 읽은 책 같은데 뭘...당신도 그렇겠지만

준표: (피식 웃는다)

지수: 결국 또 역시 같은 패턴으로 살게 될 거야... 전에 살았던 거랑 똑같이. 모든 걸 당신 위주로, 모든 에너지를 다 당신한테...그럼 당신은 또 성가셔 할 거고 지루해 할 거고...그거 이제 재미도 없고 의미도 없어...누구한테도 속박 안 돼 있는 지금이 좋아

준표: (끄덕이며)알아.. <중략>

S#. 지수 집 골목으로 들어오는 지수 자동차

S#. 아파트 광장으로 들어서고 있는 준표 차

S#. 테크 난간 잡고 심호흡하는 지수

S#. 발코니 난간에 손 올리고 심호흡하는 준표...

<내 남자의 여자 마지막 회>

불륜으로 파국을 맞았던 부부가 화영의 미국행으로 재결합을 할 수도 있었지만 재결합 대신 각자 홀로서기를 선택하는 마지막 장면이다. 이들 등장인물들 각각의 마지막 지문인 ‘심호흡’이 보여주듯이 주인공들 모두는 파국은 맞았지만 이들의 삶은 계속되고 또 그들 삶의 존재의 대화 역시 종결되지 않음을 보여주고 있다. <엄마가 빨랐다>의 경우, 3대 결혼을 둘러싼 주요 갈등이 해소되고 정체성 찾기에 나섰던 김한자의 예전 시끌벅적, 왁자지껄한 대가족 일상이 마지막 회를 통해 그려져 상대적으로 오픈 엔드의 형식적 비종결성은 덜하다.

김수현 홈드라마가 대부분 취하는 종결의 형태로, 극의 주요 갈등은 마무리 되지만 일상의 반복이란 마지막 회를 통해 삶의 구체성, 즉 반복되고 또 다시 계속되는 일상이란 리얼리티를 부각시키는 비종결성의 또 다른 형태임을 알 수 있다.

V. 결론

이상에서 논의한 바와 같이 김수현 작가의 대사 작법은 바흐핀이 제시한 언어의 근원적 특성인 대화의 다성성을 특성으로 하며, 이 특성은 초기부터 오랜 세월 동안 일관되게 구현되고 있음을 알 수 있다. 또한 바흐핀이 작가의 임무로 제시한 작품 속 작가와 주인공, 혹은 모든 등장인물들과의 대화적 관계를 주제적 상호관계로 구현함으로써 예술언어의 창작 작업을 실현해냄도 알 수 있다. 그리고 이 다성성을 실현해낸 중심에는 바흐핀이 예술언어의 창조 작업에 요구한, ‘외재성’ ‘바라보기의 잉여성’ ‘경계이월성’의 특성을 유지한 채 등장인물들의 ‘총체’ 형성에 이르도록 한 차별성이 자리하고 있음도 분석했다. 비종결성의 특성 경우는 홈드라마와 멜로드라마장르 구분 없이 대사 자체에서는 동일하게 작동하지만, 극 전체의 오픈 엔드 형식에서는 상대적으로 차이를 보이고 있으며 이는 장르 구분이 명확한 작가의 특성이 드러나는 차이로 하겠다. 즉 삶의 구체성이 강조되는 홈드라마의 특성상 반복의 일상을 강조한 것 오픈 엔드로 이 역시 대화의 비종결성을 의미하는 것이라 해석해도 무방하다.

이처럼 김수현 작가에게 대사라는 언어는 드라마라는 극을 이끌어 가기 위한 부수적인 도구가 아니라 그 자체가 존재이며, 의미이고, 치열한 인식의 과정이다. 이는 작품 활동 처음부터 지금까지 일관된 김수현 작가의 특성으로 차별적인 작품세계를 구축하게 한다. 김수현 작가에게 대사란 인간 존재 자체이며, 또한 언어 자체에 대한 탐구로 각기 너무나 다른 다양한 주인공, 등장인물들과 작가와의 주제적 대화를 통해 실현되어 총체를 형성해 왔고 아직도 진행 중임을 알 수 있다.

참 고 문 헌

- [1] 심상교, “김수현 드라마의 특성 연구,” 한국학연구, 제22집, pp.35-85, 2005.
- [2] 최상민, “대중의 욕망과 드라마적 재현: 김수현 드라마 <인생은 아름다워>를 중심으로,” 드라마연구, 제36호(통합 제14권), pp.199-223, 2012.
- [3] 이철우, “김수현 드라마의 대화방식에 관한 고찰,” 한민족문화연구, 제25집, pp.225-253, 2008.
- [4] 오미영, 최성실, “김수현 가족드라마에 나타난 상호주관적 화법연구,” 화법연구, 제22권, pp.163-189, 2013.
- [5] 이경숙, “김수현 드라마의 수사학적 효과 산출 방식 연구,” 한국극예술연구, 제25집, pp.133-163, 2007.
- [6] 김단수, “김수현 극본의 대중성: 옛이야기 전통과 비교하며,” 한국학연구, 제16집, pp.193-219, 2007.
- [7] 백경선, “김수현 가족드라마의 가족 담론 고찰,” 한국극예술연구, 제50집, pp.283-312, 2015.
- [8] 유진희, “김수현 멜로드라마의 장르 문법과 성 이데올로기,” 한국콘텐츠학회논문지, 제9권 제11호, pp.175-183, 2009
- [9] 유진희, “김수현 홈드라마의 장르 문법과 젠더 이데올로기,” 한국콘텐츠학회논문지, 제10권 제11호, pp.102-112, 2010.
- [10] 유진희, “김수현 홈드라마의 상호텍스트성,” 한국콘텐츠학회논문지, 제13권 제10호, pp.103-112, 2013.
- [11] 유진희, “라깅을 통해 본 김수현 작가의 주체와 욕망,” 한국콘텐츠학회논문지, 제12권, 제9호, pp.126-135, 2012.
- [12] 유진희, “라깅을 통해 본 김수현 작가의 남성 주체 인식,” 한국콘텐츠학회논문지, 제14권, 제10호, pp.41-50, 2014.
- [13] 김포천, 원우현, 김만수, 김홍근 엮음, 김수현드라마에 대하여, 숲, p.248, 1998.
- [14] 최상식, TV 드라마 작법, 제3기획, p.269, 1994.
- [15] 여홍상 외 편역, 바흐친과 문학이론, 문학과 지성사, p.109, 1997.
- [16] 김명진, “내 안의 타자-바흐친적 읽기의 새로운 나아갈 길,” 근대영미소설, 제8집, 제2호, pp.31-43, 2001.
- [17] 오민석, “카니발의 민중성과 그 불안: 바흐친의 『라블레와 그의 세계』를 중심으로,” 안과 밖, 제15권, pp.35-53, 2003.
- [18] 이은경, 유재천, “바흐친의 국내수용에 관한 비판적 고찰(2),” 노어노문학, 제18권, 제3집, pp.213-242, 2006.
- [19] Rainer Grubel, *Mikhail M. Bakhtin: Biograpische Skizze*, 박건용, “미하일 바흐친의 카니발 이론과 문학의 카니발화,” 독어교육, 제31권, pp.279-305, 2004. (p.281에서 재인용)
- [20] Mikhail M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 오민석, op.cit. (p.38에서 재인용)
- [21] 이기웅, “발화의 다성 구조: 바흐친의 다성 이론에 대한 언어학적 접근,” 러시아연구, 제11권, 제2호, pp.321-340, 2001.
- [22] 미하일 바흐친 지음, 전승희, 서경희, 박유미 옮김, *장편소설과 민중언어*, 창비, p.101, 2014.
- [23] 미하일 바흐친 지음, 전승희, 서경희, 박유미 옮김, *장편소설과 민중언어*, 창비, p.103, 2014.
- [24] 김명진, “내 안의 타자-바흐친적 읽기의 새로운 나아갈 길,” 근대영미소설, 제8집, 제2호, pp.36-37, 2001.
- [25] Mikhail M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 정화열, “미하일 바흐친의 대화주의 문학이론 정신에서 본 정치평론,” 정치와 평론, 제4권, pp.5-28, 2009. (p.7에서 재인용)
- [26] 미하일 바흐친 지음, 김희숙, 박종소 옮김, *말의 미학*, 도서출판 길, pp.27-276, 2006.
- [27] 미하일 바흐친 지음, 김희숙, 박종소 옮김, *말의 미학*, 도서출판 길, p.39, 2006.
- [28] 미하일 바흐친 지음, 김희숙, 박종소 옮김, *말의 미학*, 도서출판 길, p.52, 2006.
- [29] 미하일 바흐친 지음, 김희숙, 박종소 옮김, *말의 미학*, 도서출판 길, p.41, p.43, p.49, pp.52-55,

p.79, pp.196-201, pp.244-246, 2006.

[30] 미하일 바흐핀 지음, 김희숙, 박종소 옮김, *말의 미학*, 도서출판 길, p.448, 2006.

[31] 미하일 바흐핀 지음, 김희숙, 박종소 옮김, *말의 미학*, 도서출판 길, pp.39-40, 2006.

[32] 미하일 바흐핀 지음, 김희숙, 박종소 옮김, *말의 미학*, 도서출판 길, p.40, 2006.

[33] Mikhail M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 김옥동, “단성적 문학과 다성적 문학: 바흐핀의 대화이론,” *문학과 사회*, 통권 제2호, pp.564-588, 1988. (p.574에서 재인용)

[34] 김포천, 원우현, 김만수, 김홍근 엮음, *김수현드라마에 대하여*, 솔, 1998.

[35] <http://www.kshdrama.com/>

[36] <http://www.kshdrama.com/>

저자 소개

유진희(Jin-Hee Yoo)

정회원



- 1983년 2월 : 이화여자대학교 영어영문학과(문학학사)
- 1995년 1월 : Boston University 매스커뮤니케이션 전공 이학석사
- 1995년 11월 ~ 현재 : 한국방송작가 협회 정회원

▪ 2003년 3월 ~ 현재 : 동아방송예술대학 방송극작과 교수

<관심분야> : TV 드라마 극작, 시나리오 극작