

# 김수현 대사의 바흐핀적 독해 2 바흐핀 대화주의 이론의 카니발적 요소를 중심으로

## Bakhtinian Reading of the Su-Hyeon Kim's Lines 2

### Focused on Carnivalistic Component of Bakhtinian Dialogism Theory

유진희

동아방송예술대학 콘텐츠학부 방송극작과

Jin-Hee Yoo(bujhee2@hanmail.net)

#### 요약

본고는 김수현이라는 TV 드라마 작가 1명에 관해 최초로 시도되는 다각적이고 체계적인 연작 논문으로 직전 연구를 통해 김수현 대사의 개념적 특성으로 바흐핀 대화주의의 핵심 개념인 '다성성'을 제시한데 이어 그 구체적 방법 요소로 바흐핀의 카니발 창작이론인 '그로테스크 리얼리즘'과 '비공식적 광장언어'를 적용 분석한 연구이다. 본고는 3부작 특집극인 <어디로 가나>(SBS, 1992)를 연구대상으로 삼아 김수현 대사의 '그로테스크 리얼리즘'의 요소, 즉 전복과 파괴, 생성의 특성을 알아보고, '비공식적 광장 언어'의 요소 즉 민중성과 즉물적 육체적 언어, 자기 해방의 발화로서의 특성을 확인하였다. 본고는 이처럼 김수현 대사 연구에 있어 통상 분리되어 적용 연구되는 바흐핀 '대화주의' 이론'과 '카니발 이론'을 통합적으로 전작에 이어 적용 연구함으로써 바흐핀 이론 적용의 문제를 극복하는 한편 김수현 작가론, 특히 대사론의 연구 밀도를 높이고자 하였다. 연구 결과 김수현 작가는 바흐핀의 대화주의 핵심 개념인 '다성성'을 대사 창작, 나아가 언어 인식의 근본 개념으로 삼고 있음을 확인한 데 이어 허위에 가득 찬 세계를 즉물적, 육체적 민중 주체의 비공식적 광장언어로 격하, 전복시키고 이에 그치지 않고 자기비판의 부정과 긍정, 해방, 생명을 획득하게 만드는 역할을 수행함으로써 대사의 양가성이란 차별성을 획득하였음을 확인하였다. 이는 드라마 대사의 역할론에서 벗어난 발화로서의 언어에 대한 작가의 치열한 인식이란 작가 정신의 결과로 평가된다. 하지만 이런 김수현 작가의 차별성과 작가정신이 한국 드라마 크개는 방송 콘텐츠 산업, 대중매체 창작에 어떤 영향을 미쳤는지는 구분, 평가할 필요가 있음을 후속 연구로 제시하였다.

■ 중심어 : 김수현 대사 | 미하일 바흐핀 | 그로테스크 리얼리즘 | 광장 언어 | 양가성 |

#### Abstract

This study is the first ever attempted series paper of one particular TV drama writer, Su-Hyeon Kim, with diversified and systematic scale. Along with the just before study, proving Su-Hyeon Kim's line's conceptual properties as the Bahktin's dialogism, its core of polyphony, this study is to analyze the concrete method of creation through Bahktin's Carnivalistic creation component of 'Grotesque Realism' and 'Unofficial Square Language'. With her work of <Where we go>(SBS, 1992), this study verifies its characteristic creation of lines to be the 'Grotesque Realism' components of overturn, destruction, and creation along with 'Unofficial Square Language' components of the masses, material, physical language, and discourse of self-liberation. In this way, this study is on one hand, to overcome the application problem of Bahktin's theory as a separated one, but also to enhance the quality of the study of the writer and the lines. As a result, she has acquired her own distinction of ambivalence by the way of demotion, overturn with masses' material, physical, unofficial square language along with a stronger execution of acquiring self denial, positivity. liberation, and life. Therefore the writer is highly rated for her fierce cognition of language and her artistic spirit. Also, this paper proposes the following study to appraise the impact of the writer's differentiation and artistic spirit on the creation of Korean TV drama, contents industry, and mass media.

■ keyword : Su-Hyeon Kim's Lines | M. Bahktin | Grotesque Realism | Square Language | Ambivalence |

## I. 연구 목적

본고는 김수현이라는 텔레비전 드라마 작가 1인에 관해 최초로 시도되고 있는 다각적이고 체계적인 학문적 연구 작업의 일환으로 방송문화 콘텐츠 창작, 제작의 학문적 연계성을 더욱 확대하고자 하는 목적을 갖고 있다. 이는 또한 영화감독에게 부여해 온 작가적 지위에 비해 상대적으로 소외돼 온 텔레비전 드라마 작가의 학문적 논의를 활발히 함으로써 학문적 연구의 배타성을 극복하고자 하는 목적도 내포하고 있다. 본고의 이러한 연구 목적은 궁극적으로 콘텐츠 산업에서 차지하고 있는 텔레비전 드라마의 비중에 견주는 학문적 연구의 실용적 가치 또한 제시할 수 있다.

이러한 연구 목적을 갖고 진행돼 온 김수현 작가론은 장르문법, 성(gender) 이데올로기, 주제 의식을 중심으로 작가의 차별성과 작품성, 경향성을 논해왔다. 즉 장르 문법에서 보이고 있는 김수현 작가의 뚜렷한 차별성은 스스로의 자율 통제의식에 의해 홈드라마와 멜로드라마의 장르 구분을 오랜 동안 일관되게 구분하고 있으며 동시에 구분된 홈드라마와 멜로드라마 두 장르를 지속적으로 병행 집필해온 차별성을 논했다. 이는 물론, 출생의 비밀, 선악 이분법 구도 같은 한국적 멜로 장르의 자극적 서사가 홈드라마 장르에 동원되는 홈멜로의 이야기가 연속극 형태로 난무해온 우리 드라마 현실에서 뚜렷한 차별성으로 부각됨을 의미한다. 이 같은 작가의 자율적 장르 구분의 작가의식은 장르별 성(gender) 이데올로기에서 뚜렷이 발현되어 멜로드라마 장르의 경우, '가부장 중심 성(gender) 이데올로기 전복'의 진보성을 보인 반면, 홈드라마의 경우는 세대, 사회상의 변화를 적극 반영하는 동시에 '가부장 성 이데올로기'의 진보 보수 여부를 떠나, 인본주의 경향성을 보인다고 제시하였다[1][2]. 이같이 각각의 장르에서 충돌하는 것으로 보이는 작가의 성(gender) 이데올로기는 작가의 의식 저변을 들여다 볼 수 있는 멜로드라마 남성, 여성 캐릭터의 연구로 이어져, 라캉의 욕망 이론을 통하여 욕망의 주체로서의 '결여'와 '분열'의 존재인 인간을 지속적으로 집요하게 탐구하는 작가의 작품성과 차별성을 논하였다[3][4]. 또한 김수현 홈드라마의 장르

문법 특성으로 상호주관성과 상호관계성을 핵심으로 하는 바흐친의 상호텍스트성을 실현해냄으로써 대중적 소구력을 획득함과 동시에 의도된 메시지 전달을 위하여 전 후 텍스트의 반복과 변형이란 상호텍스트성을 사용하고 있음을 제시하였다[5]. 그리고 본고의 직전 선행 연구는 바흐친의 대화주의 이론의 핵심 개념인 다성성(polyphony)을 통해 김수현 작가를 특징짓는 결정적 요소로 평가받는 '언어'의 개념적 특성을 규명한 바 있다. 즉 등장인물 스스로 '총체'(the whole)에 이르도록 이끄는 역할자로서 작가가 달성해야할 '외재성', '경계이월성' '바라보기의 잉여성'이라는 바흐친 '다성성'의 핵심 개념을 김수현 대사가 구현하고 있음을 제시하였다. 특히 이 선행 연구는 바흐친의 대화주의 이론과 카니발 이론을 분리 적용하는 국내의 보편적 연구에 문제를 제기하고 카니발 이론은 대화주의 이론을 구체적으로 제시한 준거들의 방법론이며 따라서 각각 '개념'과 '구체적 방법론'의 통합체로 접근, 적용함이 바람직하다고 제시한 바 있다[6]. 이에 따라 본고는 김수현 대사 연구의 보다 충실한 결과 도출을 위하여 바흐친 대화주의 이론의 카니발적 요소를 구체적 방법론으로 적용함으로써 바흐친의 대화주의 선행 연구를 통해 규명한 김수현 작가 대사의 개념적, 미학적, 인식론적 차별성의 그 실제적 구현 방법을 분석하고자 한다.

## II. 연구 대상과 방법

### 1. 연구 대상

본 연구는 김수현 작가의 집필 시기 가운데 중반기에 해당하는 1992년 작 특집극 <어디로 가나> (SBS)를 연구 대상으로 삼는다. 3부작으로 제작된 <어디로 가나>는 50년 가까운 집필 기간 중 몇 안 되는 수상작 가운데 하나로 방송작가대상을 수상한 작품이며, "집과 '사랑'이라는 베이스에 사회성, 코믹함, 죽음이라는 모티프를 더해 심도 있는 소재를 드라마에 담는다"[7]고 작가의 웹사이트에 소개된 90년대의 특징이 담겨있는 작품이기도 하다. 이 같은 소개 가운데 코믹함의 경우는 <어디로 가나> 직전 작품인 <사랑이 뭐길래>

(MBC, 1991~1992)에서 뚜렷이 발견되어 시트콤에 가까운 코믹 요소가 ‘대말이 신드롬’까지 불러일으키며 평균 시청률 59.6%, 최고 시청률 64.9%를 기록해 현재까지 첫사랑(KBS, 1996)에 이어 역대 최고 시청률 2위(출처: 영상콘텐츠제작사진)을 기록하고 있고 이후 이런 홈드라마의 유희함과 웃음은 <목욕탕집 남자들>(KBS, 1995)로 이어진다. 이런 가운데 작가의 장르 문법 구분의 패턴은 계속되어 멜로드라마 <작별>(1994, SBS), 리메이크작인 <청춘의 덫>(1999, SBS)이 그 경우이다. 특히 연구 대상인 <어디로 가나>와 더불어 이 시기에 집필된 <인생>(1995, SBS) <아들아 너는 아느냐>(1999, SBS) <은사시나무>(2000, SBS), <홍소장의 가을>(2004, SBS) 모두는 3부작 특집극 형태로 상대적으로 시청률 경쟁에서 자유로울 수 있는 편성 특성에도 맞물리면서 작가의 응축된 인식 저변을 들여다 볼 수 있게 한다. 즉 이 작품들 모두 ‘죽음’을 모티브로 노인문제, 해체된 가족관계 등 사회적 이슈를 통해 삶과 죽음을 깊이 있게 성찰하는 확장된 세계를 보이고 있다. 이처럼 <어디로 가나>는 초반기의 홈드라마와 멜로드라마의 특징적 장르 패턴이 계속되면서도 보다 확장된 작가의 인식이 다양한 스펙트럼으로 작품 속에 드러나는 변곡점의 시기에 집필된 작품 가운데 하나라고 할 수 있다.

따라서 김수현 작가의 대사를 연구함에 있어 작가의 인식이 확장된 시기에 작가 의식이 가장 응축된 특집극 형태로 저작된 <어디로 가나>를 연구대상으로 삼는 것은 바흐핀의 대화주의 이론의 구체적 방법론으로서 카니발적 요소를 적용함에 있어 보다 유효할 수 있다. 또한 김수현 대사의 바흐핀적 독해 대상으로 초기작 <말희>와 홈드라마 <엄마가 뿔났다>, 멜로드라마 <내 남자의 여자>를 제시함으로써 대화주의의 개념적 결론을 도출한 직전 연구와 비교해 작가 의식이 농축된 단일작품을 선택함으로써 그 방법론의 대상으로 더욱 유효할 수 있다.

## 2. 연구 방법

본고는 김수현 작가의 대사 연구 분석 방법으로 바흐핀(Mikhail M. Bakhtin) 대화주의(dialogisme)의 구체

적 방법론인 카니발적 요소(carnivalistic component)를 적용한다. 이는 선행연구의 분석틀인 바흐핀의 대화주의 이론을 통하여 김수현 대사에서 두드러지게 드러나고 있는 개념적 특성으로 ‘다성성’(polyphony)을 제시한데 이어 그 구체적 실현 방법을 분석하기 위함이다.

바흐핀은 1940년 제출한 박사학위논문 『리얼리즘의 역사 속의 라블레』를 통하여 민중축제의 전통과 관련한 독창적인 카니발 이론을 라블레 작품에 적용, 전개한다. 이러한 라블레 문학에 관한 바흐핀의 카니발 이론은 문예비평 이론인 동시에 도스토예프스키 창작론에서 제시한 다성성을 핵심으로 하는 대화주의 이론의 구체적 실현 방법론으로도 해석할 수 있다. 이는 1929년 도스토예프스키에 대한 1929년의 저작 『도스토예프스키 창작의 제 문제』를 1963년 『도스토예프스키 시학의 제 문제』로 재출간하면서 카니발에 대한 내용을 추가한 점으로도 확인된다. 바흐핀 연구자인 그뤼벨에 따르면 카니발에 대한 내용은 1929년의 첫 저술 당시에 도스토예프스키에 대한 저작의 내용으로 계획되었으나 충분한 준비가 이루어지지 않았고, 결국 라블레에 대한 저술을 거친 후 도스토예프스키 작품을 분석하기에 보다 더 적합한 것이 되어 비로소 원래 계획되었던 자리로 돌아가게 된다[8]고 설명하는 점에서도 대화주의의 완결 방법론으로 카니발 이론이 결합되었음을 확인할 수 있기 때문이다. 즉 바흐핀에게 카니발은 독백적·권위적·서열적·공식적 지배 문화에 저항하는 민중의 다성적·해방적·수평적·비공식적 문화로 대화주의 이론을 구체적으로 적용할 수 있는 방법론이라는 해석이다. 바흐핀은 카니발을 문화 현상으로서 분석하기 보다는 라블레 소설 속에 구현된 카니발적 요소, 즉 희극적 언어형식으로서 구체화된 ‘카니발적 요소’에 주목함으로써 대화주의 이론의 그 구체적인 분석의 증거들을 제시해준다. 따라서 본고는 바흐핀 대화주의 이론의 구체적 증거인 카니발적 요소를 연구 방법으로 적용, 선행연구에서 제시한 김수현 작가 대사의 ‘다성성’의 개념적 특성이 구체적으로 어떻게 실현되는지 그 방법과 적용 요소들을 분석한다.

### III. 바흐젠 대화주의 이론의 카니발적 요소

#### 1. 카니발 이론의 국내 수용 양상

바흐젠의 대화주의 이론이 철학적이고 사변적인 정의와 탄력적인 사고로 인해 난해하거나 피상적으로 인식된 반면, 카니발 이론은 상대적으로 그로테스크와 웃음 등에 대한 명확한 정의를 제시[9]해줌으로써 소설, 시 등 문학 작품을 중심으로 활발한 국내 학제적 수용이 이루어져왔다. 또한 그 이론의 구체성은 문학 작품뿐만 아니라 언어학 등의 직접 적용이 가능한 학문 영역에서 연극, 영화 등 문화영역 전반과 산업, 사회변화를 진단 분석하는 연구 영역에 이르기까지 다양한 분야로 폭넓게 적용됨으로써 확장성과 개방성을 동시에 갖추는 수용 양상을 보이고 있다. 디지털게임 분야의 카니발 이론 적용 연구가 이런 양상의 대표적 사례로 이동은은 디지털 게임 재미 요소의 본질을 바흐젠의 카니발 이론으로 분석한다. 즉 디지털 게임 재미의 본질은 죽음과 부활을 반복하면서 재생되는 생명력을 경험하며 시시각각 변화하는 캐릭터의 모습이나 인터페이스의 전복으로 인해 일상으로부터의 탈출과 웃음을 경험하는 바흐젠이 말한 축제의 장, 카니발적 요소에 있다 [10]고 분석한다. 또한 전자 민주주의, 사이버 공동체, 클라우드 소싱 등에서 중요한 요소로 자리 잡은 사회현상인 사이버 공간 상의 온라인 공중대화의 분석, 접근 모형으로 기존의 대화 틀로 분석, 접근하는 대신 바흐젠의 카니발 이론을 모형으로 제시[11]한 연구도 이런 확장성과 개방성의 양상을 증거하는 대표적 사례이다.

물론 바흐젠의 직접적 연구대상이었던 소설과 그 창작의 구성 요소와 구조를 같이한다고 할 수 있는 연극, 영화분야의 학문영역에서의 활발히 수용은 어찌 보면 당연한 일이다. 격하와 저속화라는 그로테스크 몸(grotesque body) 담론을 카니발 이론의 그로테스크 리얼리즘 가운데 핵심 개념으로 규정하고, 셰익스피어의 여러 극들에 등장하는 '몸' 관련 언급들이 어떻게 사회 지배 이데올로기를 교란하고 서서히 전복하는지 여성주의 문화유물론 관점에서 분석[12]한 사례가 그 예이다. 또 비교적 활발한 연구가 이루어진 영화 영역의 경우, 작가론으로 이어져 카니발 이론의 미적 요소 중 탈

관과 대관, 권위의 전복과 조롱, 향연의 이미지라는 분석 요소를 통해 최동훈의 영화가 카니발 이론의 요소들을 일관되게 활용해왔음을 제시한 사례[13]가 대표적이다.

하지만 카니발 이론을 중심으로 한 바흐젠 이론의 이 같은 활발한 수용은 제 1연구자들이라고 할 노어노문학자들 사이에서도 그 문제점이 지속적으로 제기되어 왔다. 무엇보다 먼저 제기되는 문제는 신뢰할 수 있는 번역과 용어 사용의 문제로 외국어의 일대일 대응 번역이 아닌 바흐젠 철학에 기반한 정확한 번역과 용어 일치를 요구하고 있다[14]. 또한 바흐젠 유산에 관한 총체적 연구보다 부분적, 개괄적 한 두 핵심개념(대화주의, 카니발)에 의존한 편협한 시각의 연구, 특히 소설론과 카니발론에만 편중되어 있었던 문제도 제기된 바 있다 [15]. 이는 또한 본고가 제기하고 있는 바흐젠 이론 적용의 문제 제기로도 이어지는 것으로 두 이론을 각각 발췌하듯 편협하게 표면적으로 그 이론을 적용하는 대신 보다 폭넓고 깊이 있는 연구의 필요성이라는 공통된 문제제기에 도달하게 한다.

지금까지 살펴본 바와 같이 바흐젠의 카니발 이론은 국내 수용에 있어 확장성과 개방성을 보이며 폭넓은 학문 영역에 적용돼왔고, 따라서 TV 드라마 작가론에 처음으로 본고가 이 이론을 적용하는 것은 당연하고도 뒤늦은 시도라 하겠다. 또한 대화주의 이론의 구체적 실현 방법론으로 카니발적 요소를 적용함으로써 선행 연구의 개념적 연구에 이은 방법론 제시라는 통합체적 연구 결과를 도출 할 수 있어 그간 제기돼온 바흐젠 이론 적용의 문제점 역시 극복코자 한다.

#### 2. 카니발의 그로테스크 리얼리즘

1965년 출간한 바흐젠의 라블레론 저서 『프랑수아 라블레의 창작과 중세와 르네상스의 민중문화』 [16]는 프랑스 문화, 중세문화, 문화인류학, 유포피아 사상사, 문화론 전반과 마르크스 사상, 그리고 소설론에 걸쳐 해당 영역에서 통시적 해석을 할 수 있을 만큼 방대한 내용을 담은 저술로 앞서 언급한대로 확장성과 개방성을 갖고 있는 바흐젠 이론의 특성이 고스란히 드러난다. 이 가운데 창작론의 관점에서 라블레 론을 해석할 때 카니발적인 세계감과 민중의 웃음 문화에 기원을

두고 있는 ‘그로테스크 리얼리즘’과 ‘비공식적 광장 언어’가 그 주된 논점이라고 할 수 있다.

바흐젠에게 카니발은 공식적인 축제와는 근본적으로 반대의 입장에 있는 것으로 공식적인 축제가 기존의 질서와 가치와 규범을 공고히 하고 영속화하는 불평등의 죽음의 제전이라면 카니발은 “강렬하게 생동감 넘치며 변형하는 힘이며 다함이 없는 생명력” [17]으로 규정된다. 그리고 라블레는 이러한 카니발적 세계관을 가장 역동적인 소설기법, 그로테스크 리얼리즘을 통해 구현한 것으로 바흐젠은 분석한다. 즉 라블레는 전통적 인식이나 관습화된 연상의 틀 안에서는 기괴(그로테스크)하거나 심지어 혐오스러운 기괴(성기, 배설 등이 대표적)들을 동원하여 공식 문화를 격하하고 전복하며 그릇된 세계상을 파괴한다. 하지만 바흐젠이 말하는 그로테스크 리얼리즘은 격하와 전복, 파괴와 동시에 사물과 관념 사이의 허위에 가득 찬 위계적 연결 관계를 분리 시킴으로서 궁극적으로 자유함, 생명의 부활이란 양가치성을 획득하는 것을 의미한다. 바흐젠은 ‘그로테스크 리얼리즘이란 “격하시키는 것, 모든 고상하고 정신적이며 이상적이고 추상적인 모든 것을 물질 육체적 차원으로, 불가분의 통일체인 대지와 육체의 차원으로 이행시키는 것”[18]으로 사물과 관념사이의 고착화된 허위에 가득 찬 위계질서를 분리시켜 오히려 생명의 역동성을 획득하는 것이라고 명확히 규정하는 것이다.

또 “그로테스크한 몸은 파괴이자 생성하는 몸”으로 이 몸은 “세계를 삼키고 스스로 세계에 삼켜 먹힘으로써 원래 자신의 크기보다 더 커지고 개별적인 경계들을 넘어서며 새로운(두 번째의) 몸을 수태하게 된다” [19]는 바흐젠의 설명은 기존의 관점에서 바라본 과장된 기괴스러움이 “불편한 이미지들 안에 깃든 존재 자체의 생성과 성장, 영원한 미완성과 불명료성”[20]으로 풀이되어 결국 그로테스크 리얼리즘은 전복과 파괴인 동시에 생성인 ‘양가치성’을 의미하게 되는 것으로 요약할 수 있다. 특히 바흐젠은 기존의 리얼리즘과 자신의 그로테스크 리얼리즘과의 관계를 명확히 구분해 “리얼리즘의 새로운 개념”으로 명명하는데서 나아가 기존의 리얼리즘을 “퇴화하는 사실주의”[21]라고까지 부르며 그로테스크 리얼리즘에서의 양가치성을 핵심으로 꼽는

다. 바흐젠의 설명을 빌자면 기존의 리얼리즘은 “그로테스크 리얼리즘에 자리한 탄생이라는 젊은 생성의 고리가 상실된 채 순수한 시체만이, 임신할 수 없는 고립된 노인만이 남은 것”[21]으로 이는 톨스토이 작품에서 발견되는 리얼리즘의 ‘단성성’(monophony)에 관한 다른 아닌 설명이다.

그러므로 바흐젠의 그로테스크 리얼리즘, 그 본질은 양가치성의 카니발적 세계감각에 있다. 생성의 양극, 사라지는 것과 다시 새롭게 등장하는 것, 죽어가는 것과 태어나는 것을 모든 육체와 사물들 사이의 단지 기괴스러움이 아닌, ‘다른’ 설정과 표현, 묘사를 통해 하나의 몸속에서 이루어내는 살아있는 역동적 생명체의 끊임 없는 생성의 세포분열 과정이라는 양가치성을 그려내는 것이라고 할 것이다.

### 3. 카니발의 비공식적 광장언어

라블레에 대한 저작의 첫 장인 <라블레와 웃음의 역사>를 통해 바흐젠은 웃음의 해학성뿐만 아니라 카니발적 요소로서 웃음이 지니는 다양한 특성으로 1)전민중적 2)보편적 3)양가치적 4)자기비판적 5)유평아적 6)공포로부터의 자유 7)세계관적 8)존재의 유쾌한 상대성의 특성을 꼽는다[22].

바흐젠에게 카니발의 주체는 민중이며 그것도 개별 민중이 아닌 전체로서의 민중과 민중성을 전제로 하는 것이다. 바흐젠에게 전민중성은 카니발의 본질 자체에 속한다. 이러한 민중은 부르조아적이고 에고이스트적인 근대적 개인이나 생물학적 개체와 대비되며 카니발 속 민중은 단순히 개체의 구경꾼이 아닌 주체로서 모두가 참여자이고 모두가 주인이 되는 주체이다. 이는 메타언어학의 주체가 구체적 개인인 것과 대응되는 것으로, 메타언어학의 경우 주체를 작가와 등장인물과 독자로 구분하고 텍스트는 이들 사이의 가치평가적 대결의 결과를 형식화한 것으로 나타난다. 하지만 카니발에서는 전민중성이 주체가 됨으로써 작가와 등장인물과 독자가 하나가 된다. 또한 이는 민중에게 작가와 배우와 관객의 경계를 없애는 부정의 역할을 부여하는 동시에 전면적인 긍정의 역할을 부여한다. 이 과정의 주요 기제가 카니발적 웃음으로 카니발적 웃음은 권위에 대한

회화뿐만 아니라 자기비판과 긍정과 부정의 양가성을 내포하며, 삶의 진실을 왜곡하는 모든 억압으로부터의 해방과 나아가 탄생과 죽음을 함께하는 세계관적 웃음이다.

또한 이 카니발의 민중성과 그 웃음을 실현하는 도구로서 언어는 ‘광장 언어’이다. 광장 언어는 격하되고, 비속화된, 자유로운, 뒤섞인, 비공식적인 말로 “사물들 사이, 현상과 가치들 사이에 놓인 견고한 공식적인 경계를 없애고 [...] 공식적 세계관의 편협하고 음울한 진지함이나 진부한 진리, 일상적인 관점으로부터 발화를 해방”[23].시키는 역할을 한다. 그래서 카니발의 언어는 거리낌이 없다. 바흐전은 “거리낌 없는 광장 언어 (familiarno-ploshchadnaia rech)는 욕설, 때로는 길고 복잡한 험담 섞인 말과 모욕적인 표현을 아주 빈번하게 사용한다. 이러한 욕설의 역할은 양가적인데, 왜냐하면 욕설이 비천하고 굴욕적이면서 동시에 다시 태어나게 하고 새롭게 만들기 때문이다”[24]라고 광장 언어의 양가적 특성을 설명한다. 즉 카니발의 광장 언어는 민중적이고 축제적인 비공식적인 말로 공식적인 말, 나아가 공식적 진리로부터 확연히 구분되는 해방의 발화이며 동시에 자기 비판적 긍정과 부정을 통한 진정한 해방의 발화이다. 기존 권위를 박탈함과 동시에 새로운 탄생을 의미하는 양가치적 힘을 획득하는 언어인 것이다.

바흐전은 카니발의 비공식적 광장 언어 특성에 관해 “공식적인 언어 소통에서는 금지된 언어들의 저장소가 된 것이며, 카니발의 세계 감각을 지닌 언어”[25]로 규정하며 이러한 카니발의 비공식 광장 언어는 공식적인 언어와는 대비되는 언어들, 즉 먹고, 마시고, 배설하고, 임신하고 출산하는 등과 관련된 즉물적이고 육체적인 언어라는 기표와 때로는 욕설, 상소리라는 기표를 사용하며 그 특징적 표현 양식은 풍자, 패러디가 꼽힌다. 하지만 “카니발의 패러디는 부정하면서도 동시에 부활시키고 새롭게 하는 것”[26]이란 바흐전의 명확한 설명처럼 카니발의 비공식적 광장언어 역시 그 즉물적, 육체적 언어, 욕설, 상소리, 패러디 풍자라는 기표와 양식은 생산, 생명으로 이어지는 양가적 기의를 제시한다. 이는 앞서 언급한대로 그로테스크 리얼리즘의 기표와 기의의 관계성과도 동일하다.

이처럼 라블레 소설을 통해 바흐전이 제시한 카니발 요소라는 구체적 방법론들은 그 본질에서 양가성의 공통적 특성을 보이며 이는 이전 연구에서 제시한 대화주의의 핵심 개념인 다성성과도 직접 연결된다. 이에 관해 바흐전을 서구에 소개했다고 해도 과언이 아닌 대표적인 연구자 크리스테바는 “바흐전의 카니발은 무대이자 삶이고, 놀이인 동시에 꿈이며, 담론인 동시에 불거리로서 카니발은 자신의 대화적 범칙을 실행하기 위해 진리를 독백하는 신을 파괴하며 바로 이러한 대결로부터 양가적/다성적 구조가 만들어지는 곳”[27]이라고 설명하고 있다. 이처럼 카니발의 언어는 본질적으로 양가적/다성적이다. 특히 바흐전이 카니발적 요소를 통해 제시하는 양가성은 단순한 이항대립이나 자리바꿈이 아니라 두 항 사이의 비종결적인 대치와 긴장을 의미하는 역동적 과정을 의미하는 궁극적 방법이다. 바흐전에게 카니발은 성과 속, 삶과 죽음, 젊음과 늙음, 영과 육의 경계를 반어적으로 전복하는 과정을 통해 생산성과 역동성을 포착하는 개념이자 구체적 방법이기 때문이다.

#### IV. 김수현 대사의 카니발적 요소 : 〈어디로 가나〉를 중심으로

##### 1. 카니발의 그로테스크 리얼리즘 요소

특집극 〈어디로 가나〉는 중풍으로 반신불수가 되어 버린 유식하고 자존심 강한 전직 고등학교 교장 출신 이교장(68세)과 어쩔 수 없이 그 마지막 걸을 지키게 된 무식하고 드센 막내며느리 미숙(33세)이 벌이는 갈등과 화해의 이야기이다. 이 작품은 표면적으로는 노인문제, 나아가 ‘효’라는 전통적 가치를 내세우는 작품인 듯이 보이지만, 늙음과 병듦, 죽음과 또 다른 탄생이란(이 교장의 장례식이 치러진 직후 영구차 안에서 막내딸이 출산하려는 급박한 찰에서 엔딩이 됨)삶 자체를 들여다보는 작품이다. 특히 이 작품은 자리보전한 노인네의 똥 오줌이란 배변 문제가 서사의 주요 동력으로 작용하며 시청자들에게는 생경하고 불편할 수 있는 갈등이 집중 묘사된다. 전체 3부의 서사 구성만 보아도 이 교장을 누가 모시느냐를 놓고 벌였던 형제 간, 부부 간 갈등이 1

부에서 종지부를 찍은 후 이 교장의 배변 문제를 둘러싼 시아버지와 며느리와의 갈등은 2부와 3부에 걸쳐 집중 묘사된다.

<예시 1: 그로테스크 리얼리즘의 기표 1>

이교장:(누워서 아내의 사진 가슴에 얹고 처얼철 울면서 작게)...여보...나 똥 싸어어. 호호호으. 풀이 말이 아니게 됐다구우...쓰러졌을 때 데려가지 당신 뭐하구 있었나아. 내가 이런 수모를 받아가며 사는 게 당신은 좋아아?  
<어디로 가나 2부 썬48>

<예시 2: 그로테스크 리얼리즘의 기표 2>

미숙:(사정조) 놓구 싶으심 절 부르세요. 단출 누르시라구요. 그럼 제가 와서 번기 넣어 드리구 치워드린다니까요(몇 백번을 한 소리다). 애비 있을 땐 하시면서 왜 이러세요 정말. 저 미쳐 거리루 나가게 만드실려구 그러세요? 네에?  
이교장:니넨한테 아랫도리 뵈기 싫어서  
미숙: ...?(처음 아는 사실이다)...(맥 빠져서)안 볼게요. 아버님. 안 보구 해 드릴게요. 안 보구 해 드릴 수 있어요...이젠 부르실 거죠?  
<어디로 가나 2부 썬54>

<예시 3: 그로테스크 리얼리즘의 기표 3>

친정모:아 시끄러 그 늪의 냄새 소리. 그 냄새 모르는 사람 어딴어서 올 적마다. 니 냄새는 향기롭나?  
미숙: 아으으, 용변 문제만 없어두 이렇게까지 머리가 썩거리는지는 않을 거 같아요. 어으 드러.  
친정모: 의식이 키울 때 의식인 아무것도 안 썼어?  
미숙: 건 다르지 엄마아. 의식이 썩 그렇게 드럽질 않았다고요. 냄새두 그렇게 지독하지 않구. 오히려 냄새 지독하면 애 어디 아픈가 하구 이렇게 (손끝으로 비비는 시늉) 만져 조사하구 그러면서두 드럽다는 생각은 눈뿍만큼도 안 들더라구요.  
<어디로 가나 2부 썬60>

<예시 4: 그로테스크 리얼리즘의 기표 4>

미숙: 어호호영영영 (목놓아 운다) 영영  
친정모:아 구경꾼 불러 모올래?...  
미숙: (난간을 등으로 하며 발 구르듯 울며불며)나 어떡해요 엄마. 나 도저히 못 살겠어. 그림 같이 조용히 먹구 싸기만 해두 죽을 지경일 텐데에(주저앉는다. 울음 호느낌 때문에 들이마셔지는 소리)심심하면 한 번씩 사람 환장 시키는데에 저 심술친지가 안 죽으면.  
친정모:(O.L)떼에!  
미숙: (상관없이 연결) 내가 죽든지 무슨 수를 내아지 이대루는 도오저히 못 살겠어요오. 오오 나는 못 살아아아아. 어호호으영영영. 싸면서 두 날 무시해. 싸면서두 영영 영영영  
<어디로 가나 3부 썬8>  
[28](이하 출처 동일)

이처럼 연구 대상 작품의 경우 위 많은 사례들에서 확인하듯이 불특정다수를 대상으로 하는 TV 매체에서 급기시되다시피 하는 배변 문제를 3부작의 거의 전면에 배치함으로써 생경함과 불편함을 자아낸다. 바흐핀이 말하는 그로테스크 리얼리즘의 주요 기표라 할 수 있다. 즉 그로테스크 리얼리즘의 주도적 특징은 격하시키고 물질화하는 것으로 고상하고 정신적이며 이상적이고 추상적인 모든 것을 물질 육체적 차원으로 격하시키고 동시에 불가분의 통일체인 대지와 육체의 차원으로 이행시키는 것으로 사물과 관념 사이의 허위에 가득 찬 위계질서를 분리시키는 방법이다. '효' 혹은 그 도덕적 가치를 실행하는 주체인 '효자' '효녀' '효부'라는 도덕적 관념성과 권위, 체면, 자존심이란 외부 세계는 '배설'로 철저히 격하되고, 전복되며 파괴되는 것이다. 그리고 바흐핀이 제시하고 있는 대로 작품 전면에 배치되었던 이 '배설'의 전복과 파괴는 서사가 진행되면서 생명의 역동성을 획득하는 불가분의 통일체로의 이행을 획득한다.

<예시 5: 그로테스크 리얼리즘의 기의>

미숙: (아랫도리 훌이불 주글주글 위로 눌러놓고 고

무장감 물 대야에서 수건 짜서 고개는 옆으로  
 돌려 빼고 시부의 아랫도리 닦아내고 있다)  
 이교장:(느닷없이 통명)자세히 좀 닦어  
 미숙:(잠깐 시부 보고 여전히 고개 뺨 채 닦는다)  
 이교장:너는 손에 눈 달렸냐?  
 미숙:뵈기 싫으시다면서요  
 이교장:제대루 못하잖어  
 미숙: ...봐요?  
 이교장:...제대루 닦어  
 미숙: 알았어요. (하고 시부 아래로 고개 돌리다가  
 도로 얼른 고개가 돌아가는데)  
 이교장(E):큰애한테 병원 수술 장갑 좀 갖다 달래써.  
 김치 담냐?  
 미숙: 알았어요. (고개를 다른 곳 못 돌리고 혈끔힐  
 끄 거리면서 닦는 위로)  
 이교장(E):들어  
 미숙: ? 네?  
 이교장(E):들라구. 들라는 소리 몰라?  
 미숙:(몽클해서 이교장 쪽 보면서)...(O.L)  
 <어디로 가나 3부 씬51>

배변 문제를 둘러싼 이 교장과 미숙과의 갈등이 치달  
 으며 장남 준하의 집으로 강제 옮겨간 후 하루도 못 되  
 다시 미숙을 찾는 이교장의 변화된 모습이다. 이 교장  
 은 자신의 치부조차 볼 것을 요구하며 권위와 체면, 자  
 존심을 내려놓았고 이런 이 교장의 변화를 미숙은 ‘몽  
 클함’으로 반응한다. 배설 행위라는 격하가 개인의 변  
 화, 관계의 회복을 묘사하는 창작 기법이 되는 동시에  
 ‘효’ ‘권위’ ‘자존감’ 등 고상하고 정신적이며 이상적이고  
 추상적인 모든 것이 전복되며 진정한 해방을 이룬다.  
 이 같은 해방은 불가분의 통일체로의 이행으로 이어져  
 이교장의 죽음은 막내딸의 유쾌한 출산 소동으로 마무  
 리된다. 이처럼 연구대상 <어디로 가나>는 ‘배설 행위’  
 라는 ‘그로테스크 리얼리즘’에서 언급한 불편한 이미지  
 가 주요 서사 동력으로 작용하면서 그 카니발적 요소가  
 분명하게 드러난다.

하지만 이 같은 분석을 김수현 작품, 대사 창작론전  
 반에 적용할 수 있는가라는 반론이 제기될 수 있다. 이

에 관해서는 첫 번째, 이 작품이 갖는 차별적상징성을  
 들여다볼 필요가 있다. 즉 상대적으로 보수적인 불특정  
 다수 대상의 TV 매체에서 ‘배설’, 그것도 시아버지와  
 며느리 사이의 ‘배변 문제’를 주요 동력으로 삼는 서사  
 를 전개하는 것은 유례를 찾아볼 수 없는 일로 이는 작  
 가의 뚜렷한 차별성을 상징적으로 보여주는 것이라고  
 평가함으로써 설명할 수 있다. 둘째, 바흐첸이 제시하  
 고 있는 ‘그로테스크 리얼리즘’의 본질은 통일체로 이행  
 하기 위해 고상하고 정신적이며 이상적이고 추상적인  
 모든 것을 격하하고 물질화하는 것이고, 동원한 기표만  
 을 따져 적용하는 편협한 해석일 수 있기 때문이다.  
 1998년 출간된 김수현 작가의 평전 『김수현 드라마에  
 대하여』를 통해 각각의 편저자들은 “위생처리된 위  
 선의 언어를 배격하는 대사”(p.59), “이기심과 자기기만,  
 허위의식을 가차 없이 파헤치는 대사”(p.179) “정형화  
 되고 고정관념으로 화한 것, 수동적인 것, 가식적인 것  
 등을 공격하는 작가의 날선 말들”(p.227)로 공통되게 평  
 가한다. 이러한 평가를 통해서도 알 수 있듯이 작가의  
 의식을 구현하는 대사 창작의 구체적인 방법적 요소는  
 고상하고 정신적이며 이상적이고 추상적인 모든 것을  
 격하하고 물질화하는 것, 즉 ‘그로테스크 리얼리즘’의  
 본질에 충실한 것이라고 제시할 수 있다. 따라서 본고  
 의 연구대상 <어디로 가나>에서 사용된 서사의 주요  
 소재만을 놓고 작가의 대사 창작론 전반에 적용할 수  
 없다는 반론은 바흐첸의 ‘그로테스크 리얼리즘’의 본질  
 을 편협하게 해석하거나 그로테스크 이미지라는 기표  
 만을 발췌한데서 나온 반론일 수 있다.

## 2. 카니발의 비공식적 광장 언어 요소

전작의 연구에서도 밝혔듯이 다양한 등장인물들의  
 배치는 뚜렷하게 발견되는 김수현 드라마의 일관된 특  
 성으로 등장인물 수가 많다는 외형적 특성뿐만 아니라  
 각각 모두가 개성적 인격체의 목소리를 낸다는 점으로  
 주목해야 한다. 그리고 <어디로 가나> 역시 이 특성을  
 일관되게 구현한다. 주인공 시아버지와 며느리의 성별,  
 세대별, 경제적 계층별, 교육 정도별 대비는 3남 1녀와  
 각각의 그 배우자들까지 다양한 인물들로 확대되어 제  
 각각 다른 환경, 성격, 생각, 입장을 카니발 광장의 민중



처럼 자신들의 언어로 쏟아낸다. 바흐핀이 말하는 주체로서의 전민중성, 카니발 광장의 비공식적 언어가 발화되는 장으로서 무대와 등장인물들이 배치되어 작가와 등장인물, 시청자 모두가 주체가 되는 셈이다.

<예시 6: 비공식적 광장 언어의 민중성>

윤하: 사흘에 한 번 가 뵈던 거 바쁘다는 구실투 일주일 되더니 이 주일 되구...인생이라는 게 그런 거지. 늙으면 소외되구 외로워지는 게 당연한 거지, 자식은 또 제 자식 제 가정 갖고 정신 없이 제 인생 살아야 하는데, 퇴장하는 중인 부모에게 매달려 살 수가 있나. 그런 거지 뭐. (준하에게 시선 옮긴다) 그게 인생이라는 거지. 그게 자식이라는 입장의 한계지...

<어디로 가나 3부 씬14>

아버지 이 교장을 막내 집에 모셔 놓은 뒤 어머니 제삿날 마주 앉은 둘째 준하와 나누는 장남 윤하의 대사이다. 자기변명으로 들릴 수 있는 장남의 자조 섞인 위의 대사는 시청자의 공감대를 형성할 수 있는 대사로 평가된다. 왜냐하면 공식적 관념인 ‘효’에서 결코 자유로울 수도, 완전할 수도 없는 대다수 시청자, 전민중의 심리를 대변하고 있기 때문이다. 이 예시는 또한 앞서 언급한대로 메타언어학적 관점에서 해석할 수 있는 텍스트 창출의 작가-등장인물-독자의 가치평가적 대결의 결과물이기 보다는 가치평가 자체가 제거된 텍스트, 대사라고 할 수 있다. 이는 바흐핀의 카니발 광장이 제시하는 전민중성의 본질로 이 점에서 김수현 작가는 형식적으로는 시청자의 직접 참여가 원천 차단된 TV 드라마 창작의 한계를 극복할 수 있는 차별적 광장 언어의 본질을 수행하고 있는 것으로 분석되며, 50년 가까운 세월의 대중성이 이를 방증하고 있다고 할 것이다.

또한 이러한 전민중성의 주체가 발화하는 비공식 언어는 말 그대로 비공식적인 말이며, 이에 관해 김수현 작가는 방송드라마작가를 지망하는 후학들에게 드라마 창작에서의 대사 작법의 중요성을 강조하며 ‘글’쓰기가 아닌 ‘말’쓰기를 강조한다. 즉 쉬워야 하고 짧아야 하며 다분히 시각적인 글, 또 “일상적인 생활의 리듬을 유지

해야 하고 생활인이어야 하는” 말 쓰기를 요구하는데 이는 “형형색색의 미사여구로 꾸민 글은 일상에서 주고 받는 말하고는 거리가 멀기 때문”[29]이라고 설명한다. 물론 일상성을 바탕으로 하는 TV 드라마에서 이러한 대사 창작 요소는 모든 드라마 작가에게 통용될 수 있는 언어의 일상성, 비공식성이라고 할 수 있다. 하지만 김수현 작가에게는 TV 드라마 대사가 요구하는 수준의 일상적 언어로서의 특성을 넘어서 카니발적 비공식 언어의 주된 특성이 생애적, 본질적으로 자리하고 있다. 즉 언어의 공식성, 관념성을 철저히 배제한 살아 숨 쉬는 즉물적, 육체적 언어로서의 바흐핀이 말하는 비공식성이 두드러지는 차별성을 보이고 있기 때문이다.

<예시 7: 비공식적 광장 언어의 즉물성 1>

친정모: 시끄러...이서방 예뻐이지 말구 니 앞으로 쳐려진 밥상, 마다 말구 받아먹어.

친정모(E):(황당해서 일어서는 미숙 위로 연결)돌밥이든 훔밥이든.

미숙: 엄마.(어떻게 그런 말을 해? 기막혀서)

친정모:니 밥상이야

미숙: 그게 왜 내 밥상이예요. 청담동 밥상이지.

친정모:니 남편이 들여다 니 앞에 놓구 먹으라니 니 밥상이지 뭐야.

미숙: 머저리같이 그 밥상은 왜 자기가 들구 들어와요 글썽.

<어디로 가나 1부 씬11>

아버지 이 교장에 대한 불효의 자책감으로 가출까지 감행하면서 아버지 모시기를 강요하는 남편과의 갈등을 하소연하는 미숙과 친정어머니의 대사이다. 각각 이기적 사정을 내세워 모시지 않는 형들을 대신해 막내지만 병수발을 떠맡게 된 상황을 친정모는 ‘밥상’으로 묘사하고 이를 거부하는 미숙 역시 ‘밥상’을 받지 않겠다고 대꾸하며 꾸밈을 하지만 수락할 수밖에 없는 상황임을 즉물적, 육체적 대사로 되받는다. ‘가족’ ‘결혼’ ‘결혼으로 확장된 가족 관계’ ‘도덕 혹은 윤리적 판단’ 등의 가치들과 ‘노인네의 병수발’이란 현상의 경계는 ‘밥상’이란 삶의 가장 중요한 행위인 먹는 행위로 치환되며

그 경계를 없애 버린다. 먹는다는 삶의 즉물성이 늙음과 병듦, 죽음을 내포하고 있음을 보여주는 대표적인 대사로도 해석할 수 있다. 특히 김수현 대사 가운데 먹는 행위에 관한 대사는 비유이든 직접적인 묘사이든 쉽게 찾아볼 수 있는 특성 역시 보인다. 예를 들어 “왜 그런 것만 생각나는지...우리 도시락 반찬, 콩조림 만드느라 연탄아궁이 불에 구부리시고 콩 짓던 그런 그림 말이우”(1부 씬 37)라는 둘째 아들 준하의 대사는 아버지를 모시지 않는 자책과 회한이 콩조림이란 먹거리를 통해 묘사되는 게 대표적인 또 다른 사례이다. 이 같은 작가의 즉물적, 육체적인 비공식 언어는 공식적 언어가 갖는 관념성을 철저히 배제하는 수단이기도 하다.

<예시 8: 비공식적 광장 언어의 즉물성 2>

이교장:고르바초프가 누군지 아냐?

미숙: (자존심 상해서 신문 거칠게 집어 들고 문으로 가는데)

이교장(E):우리 집에 너같이 머리 나쁘고 무식한(미숙 돌아본다)날라리 여자는 니가 침이야

미숙: 오늘은 제가 뭐 또 잘못 했어요?

이교장:선여덱명 중에 신다섯찌하던 물건 아냐 니

미숙: 선여덱명 중에 신다섯찌하던 물건한테 왜 세요 아버님.

이교장:공짜가 어딴냐?

미숙: ? 뭐가 공짜예요?

이교장:니 남편

<어디로 가나 2부 씬7>

고교 시절 꼴찌에 가까운 성적의 소유자인 미숙을 ‘물건’으로 공격하는 이 교장의 대사와 이에 맞서 그대로 치환 대응해 그의 처지를 공격하는 미숙, 또 다시 주고받는 일종의 상행위로 결혼을 일컫는 이 교장의 대사는 작가의 비공식적 광장 언어의 특성 이 어떻게 효과적으로 TV 드라마 갈등을 조성하고 확대시키는지 잘 보여준다.

<예시 9: 비공식적 광장언어의 격하>

미숙: (주전자 뚜껑 열며) 차 마실래?

은비: (...중략) 오빠가 끄적끔적하게 널 사랑한 보답을 받는구나 그랬어.

미숙: (물 잠그고 돌아보며) 니 말 우습다. 보답이러니? 끄적끔적 니 오빠만 했니? 나두 했어야 나두.

은비: 신경이 날카롭구나.

미숙: 나한테 그런 근사한 말 안 어울려. 지랄났다 그래(주전자 가스에 올리고 불켜며) 아무 상관 없으니까

<어디로 가나 2부 씬14>

부부갈등 끝에 결국 이 교장을 모시기로 한 미숙과 막내딸인 시누이 은비와 나누는 대사로 카니발의 비공식적 광장언어의 주된 특성 가운데 하나인 격하의 욕설을 찾아볼 수 있는 사례이다. 작가는 ‘사랑’의 고상한 관념을 ‘지랄났다’로 격하하며 공식적 언어를 발화하는 상대의 위선을 가차 없이 공격함으로써 ‘사랑’이라는 공식적 관념을 전복시키고 파괴한다. 이러한 발화의 공격성은 인물 묘사, 인물 갈등을 표현, 진행하는 작가의 주된 특성으로 앞선 즉물적이고 육체적인 광장 언어의 작가 대사의 특성과 맞물릴 때 더욱 두드러진 차별성을 보인다. 하지만 이 같은 대사의 특성, 혹은 기능 수행도는 다른 TV 드라마 작가에서도 확인, 평가될 수 있는 부분일 수 있다. 관건은 작가의 대사에서 흔히 볼 수 있는 공식적 언어에 관한 생래적이라고까지 평가된 ‘날선 말들의 공격성’은 단순히 인물 간 갈등 조성과 확대의 주된 수단에 그치지 않는다는 점이다. 즉 발화자 스스로의 내면을 공격하는데 까지 다다르고, 이를 통하여 비공식적 광장언어가 갖는 카니발적 본질, 즉 진정한 자기 해방을 이뤄내는 발화의 특성을 구현한다는 점이다.

<예시 10: 비공식적 광장 언어의 해방성>

미숙: (오기 있게) 하구 싶은 대투 하세요 그럼. 저두 끝까지 할 테니까요. 비닐 필루 끊어다 논 거 아직두 멀었구 떨어지면 또 살 테니까 아버님은 찢어대구 전 다시 꿰매구 해보자구요 어디.

이교장:(물끄러미 본다).....

미숙: 아니면 기저귀 차시던지요.

미교장:(그저 물끄러미 본다).....

미숙: 이 불쌍한 인생아아아, 인간이 그러는게 아닌 데에에, 이 아무것도 모르는 가여운 년아아지 요 아버지 그 얼굴? (눈물 차오르면서) 그래 요, 저 악질이에요. 근본적으로 나쁜 년이에요. 천하구 무식하구 저질이라구요. 천벌 받아서 지옥에 떨어질 각오하구 있어요. 네에 무시하세요. 경멸하세요.

이교장:(볼 뿐).....

<어디로 가나 3부 씬47>

갈등 끝에 이 교장과 의 인간적 교감이 이루어진 이후의 상황이다. 여타 TV드라마에서라면 화해와 교감으로 갈등이 일단 풀어진다면 그 도덕적 강조점만 지속될 수 있는 상황임에도 위의 사례와 같이 구체적 현실은 현재 진행형으로 여전하고, 이런 삶의 혼돈이 거친 언어로 묘사된다. 하지만 이런 거친 언어의 차별성은 주인공 미숙으로 하여금 스스로를 공격하게 하는 자기 비판적 부정과 긍정의 언어라는 점이다. 즉 도덕의 굴레에서 스스로 벗어나게 하는 해방구의 역할을 하게 하는 발화라는 점이다. 스스로를 해방시키는 진정한 대화로서의 카니발의 비공식적 광장언어의 본질을 달성하는 것으로 평가할 수 있다. 이 같은 작가 대사의 비공식적 광장언어의 특성은 바흐핀이 말하는 궁극적 양가성을 달성하는 도구로서 단순히 일상성 혹은 갈등 조성의 수단으로 사용되는 여타의 TV 드라마 대사들과 차별성을 보인다.

<예시 11: 비공식적 광장 언어의 양가치성>

미숙: 내가 뭐 씹으루 취미 생활 하는 사람야?

영하: (늦추지 않고 화낸다) 취미 넘어 직업이다 직업. 이박 삼일 동안 하루 한 건씩 씹판 벌였다면 알쫓지 뭘 그래.

미숙: (짜려보다가 햄버거 봉지 팍 들어서 남편 얼굴 앞에 흔들며 보이며) 결혼 칠 년 만에 그래. 것두 차 빼려 가는데 것두 빌붙어 나선 신희 여행에 햄버거나 맥여주는 거야?

영하: (봉지 때문에 안 보여서 얼굴 이리저리 피하며)

육개장 먹자는데 햄버거 먹잔 사람 누구야(여전히 화나서)

미숙: (봉지 내리며 시선 앞으로 아무렇지 않게)해가 엄청 짧아졌다 그치?

영하: ....

미숙: 난 이 시간이 켈 좋더라...아주 철학적이 돼... 우리는 어디서 와서 어디로 가나

영하: 어제두 했어 그 소리

미숙: (미워서 쥐어박는 소리)로) 알아.

<어디로 가나 1부 씬 >

제대로 신희여행조차 가지 못한 채 결혼 칠 년 만에 새 차 뽑는 모처럼의 부부 동반 여행길은 먹는 행위로 ‘알쫓’ 등 상스러운 정도의 언어가 난무하며 티격태격 싸움으로 이어지지만 주인공 미숙의 반전 같은 ‘비약 대사’가 튀어나오면서 삶의 본질에 관한 질문으로 이어진다.

이처럼 김수현 작가의 대사는 광장의 뒤섞인 주제들의 언어로, 즉물적, 육체적 특성과 전복과 파괴, 그러나 동시에 자기 비판적 긍정과 부정이란 차별적 공격성을 통해 진정한 해방구의 역할을 달성하게 한다. 작가에게 언어는 철학적이고 관념적이며 본질적인 인식을 전개하는 수단으로 궁극적으로 삶의 양가치적 역동성과 생명력을 묘사하는 주된 방법으로 작가의 차별성을 평가하는 주요 도구가 됨을 알 수 있다.

## V. 결론

이상에서 논의한 바와 같이 김수현 작가의 대사 작법의 구체적 방법 요소는 바흐핀이 제시한 카니발적 세계관을 구현하는 핵심 방법 요소 즉 ‘그로테스크 리얼리즘’과 ‘비공식적 광장언어’의 요소로, 이는 기존의 공식 세계의 권위와 관념, 사물과 관념 사이의 허위에 가득 찬 세계를 즉물적, 육체적 민중 주체의 비공식적 광장언어로 격하, 전복시키고 나아가 자기비판의 부정과 긍정, 해방, 생명을 획득하게 만드는 역할을 수행함으로써 양가성을 획득하게 하는 것임을 알 수 있다. 이는 앞선

연구에서 제시한 바흐첸대화주의를 구체적으로 실현하는 방법 요소이기도 하다. 즉 김수현 작가 대사는 바흐첸이 예술언어의 창조 작업에서 작가에게 요구한 대화주의의 핵심 개념, '외재성' '바라보기의 잉여성' '경계이월성'을 획득한데 이어 개념 실현의 구체적 적용 방법으로 제시한 '그로테스크 리얼리즘', '비공식적 광장언어'의 방법 요소를 구현함으로써 그 궁극적 목적인 자기 해방, 소멸과 생성의 양가적 '총체'의 역동성에 이르도록 이끄는 역할을 하고 있다고 분석할 수 있다.

이처럼 작가의 언어에 대한 치열한 인식은 TV 드라마는 대중 매체 장르에서 대사(언어)가 차지하는 그 비중과 역할의 지대함을 고려할 때, '작가 정신'으로 평가할 수 있는 부분이며 김수현 작가가 갖는 차별성의 주된 근거이기도 하다. 또한 흔히 서사의 갈등을 전개하는 필수 도구 혹은 캐릭터 묘사의 주된 수단으로서만 사용되는 드라마 대사의 기능을 확장시켜 철학적, 미학적 평가를 가능하게 한 부분 역시도 평가해야 할 부분이다. 다만 김수현 작가가 획득한 이같은 언어 인식과 대사 구현의 차별성, 작가 정신이 방송 콘텐츠, 드라마 산업, 혹은 대중 매체란 컨텍스트 외연 속에서 어떠한 영향을 미쳤는지는 통시적 관점에서 분석, 구분하거나 평가할 필요가 있다.

#### 참 고 문 헌

- [1] 유진희, "김수현 멜로드라마의 장르 문법과 성이데올로기," 한국콘텐츠학회논문지, 제9권, 제11호, pp.175-183, 2009.
- [2] 유진희, "김수현 홈드라마의 장르 문법과 젠더이데올로기," 한국콘텐츠학회논문지, 제10권, 제11호, pp.102-112, 2010.
- [3] 유진희, "라깅을 통해 본 김수현 작가의 주체와 욕망," 한국콘텐츠학회논문지, 제12권, 제9호, pp.126-135, 2012.
- [4] 유진희, "라깅을 통해 본 김수현 작가의 남성 주체 인식," 한국콘텐츠학회논문지, 제14권, 제10호, pp.41-50, 2014.
- [5] 유진희, "김수현 홈드라마의 상호텍스트성," 한국콘텐츠학회논문지, 제13권, 제10호, pp.103-112, 2013.
- [6] 유진희, "김수현 대사의 바흐첸적 독해1: 바흐첸의 대화주의 이론을 중심으로," 한국콘텐츠학회논문지, 제16권, 제10호, pp.573-587, 2016.
- [7] <http://www.kshdrama.com/>
- [8] Rainer Grubel, *Mikhail M. Bakhtin: Biograpische Skizze*, 박건용, "미하일 바흐친의 카니발 이론과 문학의 카니발화," 독어교육, 제31권, pp.279-305, p.281, 2004. 재인용
- [9] 이은경, 유재천, "바흐친의 국내수용에 관한 비판적 고찰(2)," 노어노문학, 제18권, 제3호, p.215, 2006.
- [10] 이동은, "디지털 게임의 카니발리즘 연구," 한국디지털콘텐츠학회논문지, 제11권, 제1호, pp.65-71, 2010.
- [11] 윤영민, "e-Carnavalesque 로서의 온라인 공중대화: 바흐친적 모형의 탐색," 사회와 이론, 제16권, pp.145-178, 2010.
- [12] 고석기, "바흐첸의 그로테스크 몸 담론을 통한 셰익스피어 극의 <여성주의> 유희물적 접근," Shakespeare Review, 제43권, 제4호, pp.625-650, 2007.
- [13] 이민호, 이효인, "최동훈 영화의 사회반영성: 바흐친의 카니발 이론을 중심으로," 한국콘텐츠학회논문지, 제13권, 제6호, pp.125-136, 2013.
- [14] 이은경, 홍상우, 유재천, "바흐친의 국내수용에 관한 비판적 고찰(1): 대화이론을 중심으로," 노어노문학, 제16권, 제2호, pp.255-285, 2004.
- [15] 조준래, "카니발이 끝난 후: 반세기 국내의 바흐첸학의 연구동향(1986-2004)," 한국노어노문학학회 학술대회자료집, pp.83-86, 2005.
- [16] 미하일 바흐첸, 이덕형, 최건영 공역, *프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중 문화*, 아카넷, 2001
- [17] Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 박건용, "미하일 바흐친의 카니발 이론과 문학의 카니발화," 독어교육, 제31권, pp.279-305,

p.283, 2004. 재인용

- [18] 미하일 바흐핀, 이덕형, 최건영 공역, *프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중 문화*, 아카넷, p.48, 2001.
- [19] 미하일 바흐핀, 이덕형, 최건영 공역, *프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중 문화*, 아카넷, pp.493-494, 2001.
- [20] 미하일 바흐핀, 이덕형, 최건영 공역, *프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중 문화*, 아카넷, p.645, 2001.
- [21] 미하일 바흐핀, 이덕형, 최건영 공역, *프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중 문화*, 아카넷, p.96, 2001.
- [22] 미하일 바흐핀, 이덕형, 최건영 공역, *프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중 문화*, 아카넷, p.223, 2001.
- [23] 미하일 바흐핀, 이덕형, 최건영 공역, *프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중 문화*, 아카넷, p.652, 2001.
- [24] 미하일 바흐핀, 이덕형, 최건영 공역, *프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중 문화*, 아카넷, pp.43-44, 2001.
- [25] 미하일 바흐핀, 이덕형, 최건영 공역, *프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중 문화*, 아카넷, p.732, 2001.
- [26] 미하일 바흐핀, 이덕형, 최건영 공역, *프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중 문화*, 아카넷, p.33, 2001.
- [27] 줄리아 크리스테바, *바흐친과 문학이론*, 문학과 지성사, p.252, 1997.
- [28] 김포천, 원우현, 김만수, 김홍근 엮음, 김수현 드 *라마에 대하여*, 숲, pp.371-474, 1998.
- [29] 김수현, 노희경, 이금주, 박찬성, *드라마 아카데미*, 팬타그램, p.25, 2005.

저 자 소 개

유진희(Jin-Hee Yoo)

정회원



- 1983년 2월 : 이화여자대학교 영 어영문학과 문학학사
- 1995년 1월 : Boston University 매스커뮤니케이션 전공 이학석사
- 2003년 3월 ~ 현재 : 동아방송 예술대학교 콘텐츠 학부 방송극

작과 교수

- 1995년 11월 ~ 현재 : 한국방송작가 협회 정회원
- <관심분야> : TV 드라마 극작, 시나리오 극작