

이만희 극작술의 대중적 기법 고찰

윤석진*

〈차례〉

1. 논의를 시작하며
2. 돌아보기 정서 : 파탄 이전 상태로 돌아가기
3. 상세 감각 : 일상적 경험과 보편적 정서의 환기
4. 극적 언어의 유희성 : 거리 두고 말하거나 들려주기
5. 극적 호기심의 충족 : 내면 의식의 분신 기법
6. 논의를 맺으며

1. 논의를 시작하며

이만희는 1990년 <그것은 목탁구멍 속의 작은 어둠이었습니다>로 삼성문예상과 서울연극제 희곡상을 수상하면서 주목받기 시작한 이후 연극과 영화를 넘나들면서 활발하게 활동하고 있는 극작가다.¹⁾ 이만희는 고정 레퍼토리 공연을 찾아보기 어려운 창작극 현실에서 장기공연과 재공연을 거듭하면서 연극계의 흥행 극작가로 자리 잡았을 뿐만 아니라 백

* 한양여대 문예창작과 겸임교수

1) 이만희 작품의 공연 연보는 《이만희 희곡집》 1, 2권(월인, 1998)에 상세하게 수록되어 있다.

상예술상, 영희연극상, 동아연극상 등 국내 주요 연극상의 희곡 부문을 수상하면서 작품성에서도 좋은 평가를 받았다. 이와 같은 평가는 특히 영상 매체가 급속도로 성장하면서 놀이 중심의 공연이 주류를 형성하기 시작했던 1990년대에 ‘언어의 연극’을 표방하면서 거둔 것이기에 더욱 의미가 있다.

이만희는 한 월간지와 인터뷰²⁾에서도 극작의 4대 기본 원칙을 ‘작품성·흥행성·철학적·문학성’이라고 밝힌 바 있다. 4대 원칙의 개념과 상관성에 논란이 있을 수도 있으나, 적어도 한 가지 분명한 것은 이만희의 극작 방향이 무엇인지를 엿볼 수 있다는 점이다. 작품과 흥행에 대한 이만희의 고민은 관객에 대한 고민으로 연결된다. 이만희는 그 고민의 결과를 1980년에 발표되고 1996년 초연되었던 <처녀비행>에서 “관객을 우습게 보지 말아요. 저들은 섬세하면서도 가슴이 찡한 것을 요구하고 있습니다”라는 대사로 표현한다. 극작가와 연출가를 등장시킨 <처녀비행>에서 극중 인물의 입을 빌려 관객에 대한 자신의 입장을 분명하게 밝힌 것이다.

이처럼 섬세하면서도 가슴 찡한 것을 요구하는 관객을 위해 이만희는 그의 전 작품을 통해 인생에 대한 이야기들을 어렵지 않게 펼쳐놓고 있다. 이만희 작품의 등장인물들은 대부분 사회적 약자들이다. <불 좀 꺼주세요>의 사내가 비록 국회의원이긴 하지만, 자신의 도덕성을 문제 삼아 의원직을 사퇴한 뒤이며 <좋은 녀석들>의 박장수 역시 중소기업 사장이긴 하지만 부도 위기에 몰린 상태에서 직원들에게 봉변을 당할 정도로 자리에서 비롯되는 권위를 상실한 인물이다. 그리고 중·나병환자·강사·작가·도굴꾼·택시기사·깡패·만화가 등 사회적으로 권위를 인정받지 못하는 인물들이 이만희 작품의 주인공들로 등장한다. 이들은 모두 산사와 수용소, 호텔방 등 밀폐된 공간에 갇혀 자신의 삶을 되돌아보고

2) 정재왕, 「외도 준비하는 파탈과 칩거의 연극인」, 『Win』 39호, 중앙일보사, 1998.8.

그 결과를 관객에게 들려준다.

쉴 새 없이 뛰어다니며 무언가 이룬 것 같지만, 실은 그 모든 것이 죽음을 준비하는 과정에 지나지 않으니 낮고 작은 인생의 소중함을 깨달아야 한다는 이만희의 인생론은, 설레임과 기다림, 아쉬움이 교차하는 3박 4일의 여행이란 말에 압축되어 있다.³⁾ 물론 유일하게 코미디로 분류할 수 있는 <용띠 개띠>에서 인생은 선택의 연속이라며 유쾌하게 말하기도 하지만 이는 지극히 예외적이다. 자칫 관념적으로 흐를 수 있는 인생에 대한 이야기 역시 이만희는 쉽고 편안한, 그러면서 구체적인 언어로 들려준다. 이처럼 결코 어렵지 않게 보여주고 들려주는 인생 이야기는 연극에 대한 관객의 기대치를 충족시켜준다.

본 논의는 《이만희 희곡집》 1·2권에 실린 작품들을 대상으로 연출가 중심으로 연극계가 재편되던 시기에 연출을 겸하지 않고 극작가로서의 자리를 지키고 있는 이만희의 극작술 고찰을 목적으로 한다. 특히 관객과의 소통을 중시하는 극작가라는 점에서 그의 극작술의 대중적인 기법을 중점적으로 밝히도록 하겠다. 보다 구체적으로는 돌아보기 정서와 상세 감각, 극적 언어의 유희성과 극적 호기심의 충족이라는 측면에서의 검토가 될 것이다.

2. 돌아보기 정서 : 파탄 이전 상태로 돌아가기

‘현재성’이라는 연극 무대의 특성상 무대에서 기승전결로 진행되는 이

3) 사내 : 글썩요. 인생이란 3박 4일의 여행과도 같다고 생각합니다. 3박 4일의 여행이란 첫날밤은 설레임으로 다음날은 그 마지막 밤에 대한 기다림으로 마지막 밤은 아쉬움 속에 작별을 고하게 됩니다. 우리네 인생도 그럴 거예요. 설레임 속에 태어나 뭔가가 있겠지 이루어지겠지 기다리다가 아쉬움 속에 죽음을 맞게 되겠지요. 그래요... 3박 4일일 것입니다<돼지와 오토바이>, 1권, 237면).

야기는 관객의 긴장감을 유발시키는데, 이만희의 작품을 접하면서 그럴 필요는 별로 없다. 왜냐 하면 그가 보여주고 들려주는 이야기의 결말을 이미 알고 있기 때문이다. 막이 오르면 관객은 무대 위에서 벌어질 일들을 궁금해 하기 마련인데, 일반적인 극 구성이 기승전결로 이루어지면서 결말에 이르러서야 관객의 궁금증을 해소시켜주는데 비해 이만희의 작품은 조금 다른 구성 방식을 취한다. 이만희는 처음부터 결말을 제시한 뒤, 그것을 되짚어가는 방식으로 시간을 거슬러가는 구성을 취함으로써 관객으로 하여금 편안한 심리 상태에서 공연을 볼 수 있게 만들어준다. 이미 결말을 알고 있기에 관객은 긴장 상태를 유지할 필요 없이 편안하게 인생이 무엇인지 생각하면서 공연을 보면 된다. 현재에서 과거로 넘어가면서 무대 위에 펼쳐지는 이야기들은 관객의 경험적 요소들과 결합되면서 지나간 것을 돌아보게 만든다. 플롯은 기본적으로 인생에 대한 전망을 제시하고 인물들의 행동과 반응을 통해 우리 자신의 모습을 돌아보게 만드는⁴⁾ 힘을 가지고 있기 때문이다. 거의 대부분의 작품에서 활용하고 있는 현재에서 과거로의 구성은 ‘돌아보기 정서’⁵⁾를 형성하면서 작품의 분위기를 결정짓는다. ‘돌아보기 정서’는 단순히 과거로의 회귀를

4) 김성희, 『연극의 세계』 (태학사, 1996), 173면.

5) 레이몬드 윌리엄즈는 현재적 경험과 그 경험적 요소들의 연관 관계를 이해하는데 유용한 문화적 가설로 ‘정서 구조’를 제시한 바 있다(레이몬드 윌리엄즈, 이일환 역, 『이념과 문학』, 문학과 지성사, 1982, 165~166면). 이 때의 정서는 ‘사고’와 대비되는 의미로서의 정서가 아니라 ‘느껴진 사고’이자 ‘사고된 느낌’이다. 기존의 의미 체계로는 제대로 파악할 수 없지만 실제로 체험되고 활동에 관여하며, 또한 물질적 성격을 지닌 개인적·사회적 경험들의 구조적 연관 관계를 이해하는데 유용한 ‘정서 구조’는 무대에서 펼쳐지는 이야기와 객석에 앉아 그것을 바라보는 관객들이 어떤 관계를 맺고 있는지 설명하기에 적절하다. 이만희 희곡 전반에 걸쳐 나타나는 ‘돌아보기의 정서’ 역시 레이몬드 윌리엄즈의 용어로 설명이 가능하나, 이만희 희곡을 둘러싼 컨텍스트에 대한 분석이 병행될 때 정확한 실체가 파악될 것이다. 본고의 목적이 이만희 희곡의 대중적인 극작술을 밝히기 위한 것인 만큼, 이 문제는 다른 지면을 통해 별도로 논의하겠다.

의미하는 ‘복고’와는 구분된다. 파탄에 이르기 전의 상태로 돌아감으로써 후회의 정서를 동반하는 ‘돌아보기 정서’는, 과거를 돌아봄으로써 현재를 되짚어보고 앞으로의 삶에 대한 전망을 이끌어낸다는 점에서 단순한 ‘복고’와 구분되기 때문이다.

<그것은 목탁구멍 속의 작은 어둠이었습니다>는 어려서부터 절밥을 먹었던 ‘탄성’이 서른이 넘어 잘 나가던 미대 교수 자리를 버리고 입산했지만, 하룻밤 사이에 불상을 완성하고 자살한 ‘도법’의 인생과 죽음과 악몽을 어떻게 정리해야 할지 고민하는 현재 상황에서 과거로 넘어간다. 현재가 아닌 과거 상황이기에 “너무나도 참혹해서 보는 이를 당혹케” 하는 불상을 남기고 죽은 도법의 고통스런 입산기와 수행 과정, 그리고 도법의 내적 갈등의 원인이 겁탈 당한 아내 때문이라는 끔찍한 사실에 대한 객관적 성찰이 가능해진다. 이 같은 객관적 거리 확보를 통해 무대 위에 펼쳐지는 악몽을 지켜볼 수 있는 여유가 생긴다. 그 여유는 바로 무대 위에 펼쳐지는 이야기가 이미 지나간 과거이기에 가능한 것이다.

운명적인 만남과 열정적인 사랑, 그리고 갑자기 찾아온 영원한 이별을 받아들여야만 하는 인생이라면 너무 가혹하다. <돌아서서 떠나라>는 가혹한 운명 앞에 놓인, 연인의 마지막 만남을 보여주고 들려준다. 운명 앞에 나약할 수밖에 없는 인간의 모습을 지켜보는 것 역시 고통스럽기는 마찬가지다. 관객은 무대 위에 등장한 사형수 강패와 수녀가 된 여의사의 마지막 만남을 지켜보면서 그들을 따라 그들의 과거 속으로 들어간다. 그리고 자신의 연애 경험 혹은 상상을 통해 그들의 감정선을 따라가면서 극중 인물의 짧은 재회를 목격한다. 영원한 이별을 준비하는 연인의 짧은 재회를 돌아보면서 추억과 향수에 젖어든 관객은 이제 자신의 내면 의식에 가라앉은 잃어버린 사랑을 떠올리며 한없이 북받치는 감정의 변화를 일으킨다. 지나간 모든 것이 추억이란 이름으로 포장되듯, 과거의 고통스러웠던 모든 경험들은 이제 추억이라는 이름으로 아름다워진다. 현실이 고통스러울수록 과거로 돌아가려는 경향은 분명 퇴행적인 정서

구조이긴 하지만, 무대와 객석의 거리를 좁히기엔 더할 나위 없이 좋은 것이 바로 ‘돌아보기 정서’를 활용한 구성 방식이다.

어둡고 고통스런 과거만 돌아보는 것은 아니다. 10편의 작품 가운데 유일하게 코미디라 할 수 있는 <용띠 개띠> 역시 후두암에 걸려 시한부 인생을 사는 아내를 떠나보내야 하는 남편의 안타까운 현재에서 이야기가 시작된다. 앞의 두 작품과 달리 <용띠 개띠>는 이별을 준비해야 하는 현실에서 즐겁고 유쾌했던 과거로 돌아가 인생의 의미를 돌아본다. 첫 만남에서부터 결혼, 신혼, 출산, 결별, 재결합을 거치며 사랑과 화합을 이루는 과정이 펼쳐지는 과거를 돌아보는 시간은 경쾌하기까지 하다. <용띠 개띠>의 돌아보기 정서는 자칫 속물적일 수 있는 결혼의 의미를 되새기는 관객의 정서이기도 하다. 그리고 인생은 선택이라는 ‘용두’의 말을 따라 관객은 자신의 선택이 항상 최선이었는지 돌아보는 시간을 갖는다.

이들 세 작품이 현재에서 과거로 돌아가 다시 현재로 돌아오지 않음으로써 정서적 퇴행을 가져온다면, <불 줌 꺼주세요>와 <돼지와 오토바이>는 현재와 과거가 교차됨으로써 끊임없이 현재적 상황을 고민하게 만든다. 이들 작품에서 돌아보는 과거는 고통스런 기억으로 점철되어 있다.

<불 줌 꺼주세요>에서 사내의 과거는 어두운 가족사이다. “군대에서 휴가를 나오니 집안이 쑥대밭이 됐습디다. 남동생은 총기 난동사건으로 경찰에 쫓기고 있었고 홀어머니는 뉘집 씨앗인지 임신 8개월쯤 되었고 여동생은 어쩔 줄 몰라 옆에서 영영 울고 있더라구요. 별 방도가 없잖습니까. 소주만 까다가 휴가를 마치고 귀대했지요. 집에서 소식은 없고 밤에 잠은 안 오고 여러번 탈영할 뻔했죠. 어느날 전보가 왔소. 모친사망! 특별휴가를 얻어 나가보니 어머니는 애를 낳은 뒤 목을 매어 자살하였고 남동생은 경찰에 붙잡혀 무기징역을 받고 여동생으로 창녀촌으로 갔는지 그 후론 소식이 없고... 그 핏덩이가 재웅이예요.”⁶⁾라는 사내의 고백은 내면을 숨기고 살아온 지난 삶에 대한 반성이다. 또한 두 남녀의 분신

을 통해 이성과 감정, 외면과 내면, 의식과 무의식, 진실과 위선을 대비 또는 병치시키면서 과거를 돌아보는 구성 방식은 죄의식에서 벗어나 진심으로 사랑하는 여자와의 새로운 인생 출발을 가능하게 만드는 계기가 된다. 두 번 다시 생각하고 싶지 않을 정도로 끔찍하게 일그러진 가족사 때문에 고통 받았던 사내의 과거가 현재적 상황으로 재현되는 것이 아니라 고백이라는 틀을 빌려 돌아보기를 하고 있다는 점에서 고통의 현재적 무게가 반감되는 것이다.

<돼지와 오토바이>의 과거 역시 기형아로 태어난 자식을 죽이고 교도소로 향할 수밖에 없었던 사내와 그가 교도소에 수감되어 있는 동안 벌어진 아내의 외도와 자살이라는, 현실에서 감당하기 어려운 일들로 가득 차 있다. 고통스런 과거에서 사내가 벗어날 수 있는 길은 고해성사의 형식을 빌린 자기 고백이다. 상실과 절망, 죽음과 죄의식, 두려움으로 가득 찬 사내의 과거와 달리 결혼을 앞둔 옛날 학교 제자 박경숙과 함께 하는 현재는 육체적 즐거움과 재치, 웃음, 확산, 추진력, 물질적 풍요까지 제공된다. 상반되는 두 개의 상황에서 사내는 마침내 어긋난 삶의 굴레에 묶인 과거에서 벗어나 새로운 출발을 한다. 이처럼 현재와 과거가 교차되면서 드러나는 고통은 현실적으로는 감당하기 어렵다. 하지만 이미 지나가버린 시간 속의 일이기에 그것을 되돌아보는 것은 이제 고통이 아니라 새로운 출발의 계기로 작용할 정도로 여유로울 수 있다.

<피고지고 피고지고>와 <좋은 녀석들>, <아름다운 거리>는 현재 상황에서 과거를 돌아보는 방식을 취한다. 현재에서 과거로 넘어가 다시 돌아오지 않거나 현재와 과거가 교차되는 것이 아니라, 현재 상황에서 등장인물들의 이야기를 통해 그들의 과거사가 드러날 뿐이라는 것이다. 현실에서 감당하기 어려운 고통스런 과거사로 가득 찬 앞의 작품들과 달리 이들 작품에서의 과거사는 현실을 짓누를 만큼 고통스럽지 않다. <피

6) 이만희, 《이만희 희곡집》(월인, 1998), 1권, 227~228면. 이하 작품 인용은 본문 안에 권수와 면수 표시만 함.

고지고 피고지고>에서의 과거사는 기껏해야 왕년에 한 가닥 했던 주먹 이거나 성적(性的) 결함을 가졌다거나 소매치기였다는 정도이고, <좋은 녀석들>에서는 외도와 사업 부진에 대한 것이며, <아름다운 거리>에서는 결혼과 사업에 실패한 정도이다. 물론 이들 과거사가 감당하기 만만한 것은 분명 아니다. 다만 앞의 다른 작품들과 달리 일상 현실에서 어렵지 않게 경험할 수 있는 과거사이기에 굳이 과거로 돌아가거나, 현재와 과거를 교차시켜 희석시킬 필요가 없다는 것이다.

이상에서 살펴본 것처럼 이만희는 각기 다른 방식으로 ‘돌아보기 정서’라는 구성 방식을 취함으로써 파탄의 현재에서 파탄 이전의 과거로 돌아감으로써 관객의 긴장감을 해소시켜주는 극작술을 구사한다. 이와 같은 극작술은 관객으로 하여금 무대 위의 이야기를 객관적으로 바라보게 만들면서 동시에 관객 자신의 일상적인 경험을 돌아보고 앞으로 다가올 삶을 고민하게 만든다.

3. 상세 감각 : 일상적 경험과 보편적 정서의 환기

앞에서도 언급했듯이, 이만희는 자신의 극작 원칙으로 ‘작품성·흥행성·철학성·문학성’을 내세운다. 이 가운데 ‘작품성·철학성·문학성’은 약간의 차이는 있겠지만 크게 보아 비슷한 의미에서 해석될 수 있는 용어들로 서로 배타적이지 않다. 반면에 ‘흥행성’은 또 다른 원칙들과 그리 자연스럽게 어울리지 않아 보인다. 흥행성과 작품성은 거의 반비례하는 것으로 인식될 만큼 좋은 평가를 받았던 작품들이 관객들의 외면을 받았던 경우가 많았던 것이 연극계의 현실이었기 때문이다. 그러나 이만희의 경우 흥행성과 작품성이 비례했던 경우가 많았는데, 대중예술 텍스트의 의미와 가치를 파악하기에 좋은 ‘상세 감각’을 통해 그 이유를 찾을 수 있다.

상세 감각(sense of details)은 로저 스크러톤이 모더니즘 건축에서 소홀히 취급한 장식의 중요성을 강조하기 위해 그의 저서 『건축미학』이라는 책에서 주장한 개념이다. 박성봉은 로저 스크러톤의 논의를 빌려와 『대중예술의 미학』에서 상세 감각을 건축뿐만 아니라 예술 전반에 걸쳐 사용할 수 있을 것이라고 제안한다.⁷⁾ 상세 감각은 단조롭고 진부하며 뻔한 도식적인 이야기를 진부하지 않게 만들어주는 중요한 요소이다. 똑같은 이야기라 하더라도 어떻게 표현하느냐에 따라 얼마든지 다르게 느껴질 수 있다는 점에서 상세 감각은 대중예술의 단점이자 한계로 지적되는 ‘도식적인 진부함’에 대한 편견을 바꿀 수 있는 개념이다. 대부분의 대중 예술 텍스트가 익숙한 이야기 구조를 가지고 있음에도 불구하고 대중적 호응을 얻는 것은 수용자들이 텍스트의 익숙함을 진부함이 아니라 편안함으로 받아들이기 때문이다.

이만희는 관객과의 공감대 형성을 이루기 위한 상세 감각으로 주로 일상적인 이야기들을 배치하는 극작술을 사용한다. 어디선가 들어본 듯한, 모두가 알고 있을 법한 이야기들을 들으면서 관객들은 자연스럽게 극중 상황에 몰입한다. 그리고 등장인물이 들려주는 이야기가 끝날 즈음, 관객은 등장인물의 심리 상태를 내면화하면서 공감의 웃음 혹은 눈물을 흘린다. 일상적인 경험이 상세 감각에 의해 보편성을 획득하면서 관객들로 하여금 거부감 없이 이야기를 내면화시키게 만드는데, 이는 진부하고 뻔할 것 같았던 이야기에 대한 새로운 미적 인식이 이루어지는 과정이기도 하다.

<불 줌 꺼주세요>에서 일상적인 경험은 고등학교 시절의 일을 고백하는 사내의 이야기에 압축되어 있다.

사내 : 고등학교 때 버스를 탔는데 퇴근시간이라 만원이었어요. 어머니는

7) 박성봉, 『대중예술의 미학』 (동연, 1995), 259면.

절에서 식모일을 하실 때고. 차 안에서 어머니를 보았소. 바닥에 쭈그러 앉아 있었지. 그 앞에는 큰 양푼이 있었고 양푼에 뭔가가 가득한데 보자기로 덮여 있어서 무엇인지 몰랐죠. 그게 이리 치이고 저리 치이고 손님들이 투덜대고 어머니 아랑곳없이 그저 누가 양푼을 뺏을까봐 그것만 노심초사. 그땐 버스 출입문이 두개였고 여차장도 있었거든요. 여차장도 한 몫 거들어요. “아주머니 그러니까 타지 말라는데 왜 타요. 에이 썩!” 그래도 묵묵부답. 남루한 차림에 기미가 가득긴 얼굴. 내릴 때가 되었지요. 또 한 차례 언성이 어머니께 모아지고 어머니 앞문으로 내리고 난 뒷문으로 내렸지요. 길 가던 행인이 거들어 양푼을 어머니 머리에 이겨 해주고. 난 십여 미터 떨어져서 어머니 뒷모습을 보며 따라갔소. 산동네로 꼬불꼬불. 어머니가 함박웃음을 지으시며 양푼 보자기를 걷는데 그건 절에서 얻어 온... 밥이었어요(1권, 201면).

큰 양푼을 들고 만원버스에 오른 어머니가 부끄러워 끝내 외면했는데, 집에 와서 보니 큰 양푼 안에는 자식을 위해 얻어온 밥이 들어 있었다는 사내의 고백을 들으면서 가슴 아파하지 않을 관객이 누가 있겠는가?

이와 비슷한 맥락의 이야기는 <좋은 녀석들>에서도 찾을 수 있다. 머리칼을 팔아 손자의 여비를 마련하고, 딸이 죽기 전에 해준 금가락지를 손자며느리에게 주라며 건네는 할머니의 이야기⁸⁾나 가난이 죄일 수밖에 없는 삶을 살아가는 노동자 가정의 이야기⁹⁾ 역시 전혀 새로울 것이 없다. 1970년대 대한민국 근대화의 전리품 같은 이야기이긴 하지만, 이러한 이야기는 시대를 초월해서 여전히 사람들을 마음을 움직인다.¹⁰⁾ 이처럼 누

8) 이만희 희곡집 2권 154~155면의 박장수와 할머니의 대화는 가난한 부부의 머리칼 이야기로 잘 알려진 에피소드를 차용하고 있다.

9) 이만희 희곡집 2권 181면의 시장 한 귀퉁이에 버려지는 채소를 주워 국거리 장만했다는 쟁보 대사는 못 먹고 헐벗었던 시절 흔히 들을 수 있었던 이야기이다.

10) 비록 IMF 이후부터라고는 하지만, 가난한 이웃들의 삶을 돌아보고 함께 더불어 살아가자는 지극히 교훈적인 내용으로 이루어진 이야기들인 <연탄길>이라는 책이 베스트셀러가 되고, 비슷한 내용의 방송 프로그램 <TV동화 행복한 세상>

구나 공감할 수밖에 없는 혹은 공감해야만 하는, 일상적인 비애감을 느끼도록 만드는 에피소드를 통해 관객을 극중으로 끌어들이는 기법은 이만희 극작술의 특징이라 할 수 있을 정도로 전체 작품에 나타난다.

천형(天刑)이라고까지 불렀던 나병 환자들의 이야기를 다룬 <문디>에서도 소학교 교장선생이 되어 아이들과 함께 놀고 싶었던 소박한 꿈이 이루어질 수 없는 현실을 목격하면서 관객은 자연스럽게 무대 위의 이야기에 동화된다.

... 여보 난 저 달하고 사람 꽃... 이런 것을 좋아했어. 또 비탈진 언덕 길도 좋아했었어. 유채꽃이 피어 있는 넓은 들판을 보고 있으면 하루종일 밥을 안 먹어도 기분이 좋았지. 헤헤헤... 난 소학교 교장선생되는 게 소원이었어. 애들하고 노는 게 좋았거든. 난 애들이 똑바로 서 있는 게 싫어. 그러니까 운동장 조희시간에도 애들을 나무 아래나 풀밭에 편히 앉게 하고 애길 했을 거야. “봄바람이 불어오는구나. 유채벌판이 참 보기 좋지?” 헤헤헤 바보 같지? 징그럽지?... 하지만 걱정말어. 난 결심했어. 소록도로 갈 거야. 어떡하든 남보란 듯이 병을 나아 가지고 오겠어. 그때까지만 참어. 매미를 봐. 매미는 땅 속에서 잠을 자다가 6년이 지나야 애벌레 껍질을 벗고 어른이 돼. 나도 소록도에서 6년만 있으면 이런 껍질 다 벗고 새살이 돋을지 알게 뭐야. 엉터리가 아니라구. ... (1권, 148면)

결코 일상적이라 할 수 없는 나병 환자 이야기가 서정적인 꿈 이야기에 묻혀 들려오면서 동정과 연민의 감정을 포함 일상의 비애감이 발생한다. 그리고 이와 같은 정서적 반응은 <문디>에 대한 관객의 공감대 형성으로 자연스럽게 이어진다.

<피고지고 피고지고>에서 일상적 경험의 상세 감각은, 앞으로 기다릴

이 시청자들의 호응을 얻는 것에서 일상의 보편적인 감동이 어디서부터 시작되는지를 짐작할 수 있을 것이다.

것은 죽음 밖에 없는 노인들의 성 문제를 통해 드러난다. 지극히 일상적임에도 불구하고 애써 이야기하지 않았던 노인들의 성에 관한 이야기들은 관객의 일상적 경험의 폭을 확장시켜준다. 그리고 <돌아서서 떠나라>에서는 어설피지만 나름대로 분명한 공상두의 이야기 속에 담긴 비유가 관객의 정서적 반응을 일으키는 상세 감각으로 작용한다.

공상두 : 엄기탁이가 내 죄를 뒤집어 쓰고 들어가 있어. 하느님이 내 병은 고쳐줄 수 있어. 하지만 내 대학시험은 붙여줄 수가 없어. 왜냐? 날 합격시키려면 다른 한 놈을 떨어뜨려야 되는데? 이걸 그런 일이야. 내가 살자면 엄기탁이가 죽어. 더러운 인생 살아오면서 가장 멋진 결심을 한 것 같다. 하더라도 죽음을 맞이할 준비가 되어 있다고 생각했다. 건달이라는 게 언제 어떻게 될지 모르는 거거든. 하루에 세 번쯤 죽음을 생각해. 포식했을 때... 즐거울때... 이별이 떠오를 때...(2권, 319면)

공상두가 자수를 만류하는 채희주에게 자신이 왜 자수해야만 하는지 설명하면서 채희주를 설득하는 장면이다. 안타깝고 심각한 상황에 어울리지 않지만, 한국 사회에서 지나칠 정도로 민감한 대학시험을 예로 든 비유이기에 오히려 설득력이 더 큰 공상두의 논리는 자칫 진부한 감정 과잉으로 흐를 수 있는 위험을 제거하면서 관객의 동의를 얻어낸다.

<용띠 개띠>는, 앞으로 절대 내기를 안 하겠다고 굳게 결심했던 견숙이 결국 다시 내기를 걸게 되는 과정¹¹⁾을 일상적인 경험의 상세 감각으로 풀어나감으로써, 관객으로 하여금 공감의 웃음을 웃게 만들면서 자신의 경우를 반추하게 만든다. 사업에 망하고 이혼까지 당한 아버지와 딸이 만나는 자리에서 딸이 아버지 몰래 주머니에 십만원짜리 수표를 넣어 주고 돌아섰다는 이야기¹²⁾나, 술에 취해 택시를 타고 객기를 부린 남편을

11) 다시는 내기를 하지 않겠다고던 견숙이 자신의 친정 식구 험담을 늘어놓으며 내기를 유도하는 용두에게 당하는 장면은 2권 358~359면에서 확인할 수 있다.

목격하고 서러워 울었다는 아내의 이야기¹³⁾는 <아름다운 거리>에서 관객의 공감대를 끌어내는 에피소드들이다.

결국 알고 보면 그리 새로운 것이 없는 이야기이지만, 일상적인 경험의 상제 감각은 뻘한 이야기에 공감하게 만들면서 일상의 감동을 빚어낸다. 비록 이만희 희곡에서 찾을 수 있는 일상적인 경험의 상제 감각이 관객이 늘 겪는 경험이 아니라 하더라도, 등장인물들의 자기 고백에서 분명히 드러나듯, 언젠가 어디선가 들어봤음직한 보편적인 이야기들이라는 점에서 관객의 공감을 자아내고 가슴을 뭉클하게 만드는 것이다. 이처럼 일상적인 경험의 상제 감각은 자칫 진부한 이야기로 전락할 수 있는 이야기들을 보편적인 정서의 차원으로 변환시키는데, 이와 같은 극작술에서 이만희 작품의 대중성이 확보되는 것이다.

4. 극적 언어의 유희성 : 거리 두고 말하거나 들려주기

연극은 현장예술인만큼, 상식적으로 보여주고 들려주는 방식으로 관객에게 이야기를 전달한다. 시각과 청각, 때로는 후각까지도 동원되는 총체적인 공연 방식은 관객의 호기심을 자극하기에 충분하다. 그러나 이만희의 작품들은 시각적인 장치를 별로 요구하지 않는다. 그가 이야기를 전개시켜 나가는 주된 방식은 ‘보여주기’가 아니라 ‘들려주기’이기 때문이다. 그는 왜 연극의 기본적인 인지 방식이라 할 수 있는 ‘시각’이 아닌, ‘청각’을 선호하는가? 상징과 관습 혹은 규약을 통해서 뿐만 아니라 공연 기술의 발전으로 무대 위에 또 다른 세상을 재현하는 일이 그리 어렵지

12) 안광남이 헤어진 아내 고이랑에게 딸을 만나 감동받았다고 말하는 장면은 2권 220면에서 확인할 수 있다.

13) 고이랑이 헤어진 남편 안광남의 허세와 가난 때문에 서러웠던 이야기를 민두상에게 이야기하는 장면은 2권 243~244면에서 확인할 수 있다.

않은 상황에서도 시각적인 것보다 청각적인 방식을 선호하는 이유가 무엇인가?

본다는 것은 시신경을 자극시켜 사물을 인지하는 행위인 만큼 듣는 것에 비해 상대적으로 피곤한 일이다. 반면에 시각적 움직임은 최소화하고 등장인물이 자신과 상대방에 대해 거리를 두고 말하거나 혹은 지나간 이야기를 들려주는 것은 마치 할머니 무릎에 앉아 옛날이야기를 듣는 듯한 편안함을 느끼게 해준다. 또한 눈물 없이 들을 수 없는 가슴 아픈 이야기들이라면, 직접 목격하는 것보다 간접적으로 전해 듣는 것이 마음을 한결 가볍게 만들어줄 것이다.

이만희가 보여주기보다 들려주기를 선호하는 이유는 바로 그가 하고 싶은 이야기가 지극히 일상적이라는 특징을 고려한 것이면서 동시에 의도적으로 시각적인 자극을 배제하고자 했기 때문이다. 한 마디로 ‘이만희식 상황 묘사’라 할 수 있는데, 이와 같은 방식은 관객으로 하여금 편안하게 다른 사람의 이야기를 들으면서 자신의 삶을 돌아보게 만드는 효과를 발휘한다. 특히 <아름다운 거리>와 <돌아서서 떠나라>는 자기 이야기를 마치 다른 사람 이야기하듯 거리를 두고 객관적으로 들려주는데, 이처럼 감정의 과잉을 방지하기 위한 등장인물의 거리 두기는 그 이야기를 듣는 관객의 안타까움을 배가시키면서도 관객을 무대 속으로 끌어들이는 이중의 역할을 수행한다.

안광남 : 저한테도 빵빵이라고... 친구가 있었습죠.

민두상 : 빵빵이요?

안광남 : 예. 그 자식은 지만엔 열심히 아끼고 모으는데 늘 남은 건 빵이
에요. 빵빵! 하여 빵빵이라 부르죠.

민두상 : 허나 생긴 건 잘 생겼겠죠?

안광남 : 아뇨. 꼭 내시처럼 생겼습죠. 친구가 아니라 웬수입니다. 웬수.

민두상 : 옳으신 말씀입니다. 친구도 웬수고 자식도 웬수지요. 자식... 얼

마나 이쁘니까? 일곱 살에 죽어봐요. 그거 웬수예요. 젊은 마누라... 열
 마나 이쁘니까? 바람 나봐요? 그거 웬수예요. 칠칠이 그 자식요? 평소엔
 얼마나 귀엽다구요. 화가 났다 하면 할 말 못할 말 다 해버려요. 오늘은
 글썽 갈라서세요. 그게 말이나 됩니까? 그게 친구예요?

안광남: 화가 나서 그랬겠죠. 퇴계 선생의 이런 말도 있잖습니까? “사람
 이란 화난 당시엔 모든 망발을 다 한다. 그래도 괜찮다.”

민두상: 그럼요. 이해하지요... 아까는 조금 심했어요.

안광남: 심하다마다요. 칠칠이 그 자식은 개자식이예요. 선생님도 그 자
 식 때문에 인생 조진 것 아닙니까? (<아름다운 거리>, 2권, 267면)

자신 때문에 험난한 인생을 살아야 하는 친구에게 미안해하면서도 그
 마음을 표현하지 못하는 안광남과, 친구이기에 모든 것을 받아들이고 다
 독이면서도 때론 친구의 아픈 상처 때문에 더욱 조심스러운 민두상은 서
 로에게 하고 싶은 말들을 마치 다른 사람에게 말하듯이 한다. 하고 싶은
 말을 다 하고 사는 사람들이 그리 많지 않으며, 더욱이 말 한 마디가 바
 로 상처가 될 수 있는 사람들이기에 서로 조심스러울 수밖에 없는, 그래
 서 사람과 사람 사이의 ‘아름다운 거리’를 역설적으로 보여주면서 등장
 인물에 대한 연민의 감정을 자아내는 것이다.

자신과 상대방에 대해 거리를 두고 말함으로써 고조되는 비애의 정서
 는 <돌아서서 떠나라>에서 보다 확연히 드러난다. 너무나 사랑하지만 떠
 나보낼 수밖에 없는 남자에게 마지막으로 ‘어보’라 부르고 싶은 여자의
 안타까운 마음은 비장미 가득한 성당에서의 결혼식 장면에서 압축되어 있
 다. 둘 만의 결혼식에서 채희주와 공상두는 서로에 대한 감정을 주례사
 라는 틀을 빌려 간접적으로 드러낸다.¹⁴⁾ 서로에게 하고 싶은 말들을 간접

14) 공상두가 위대한 공자의 후손이라는 채희주의 말에 공상두는 오히려 채희주가
 자기를 만나 불행해졌다면 울먹이면서 관객의 정서를 자극하는 장면은 2권
 322~324면에서 확인할 수 있다.

적으로 전하는 과정에서 말을 하는 사람은 감정을 억제할 수밖에 없고, 반대로 그 이야기를 듣는 상대방의 안타까운 감정은 고조된다.

거리 두고 말하기와 달리 ‘들려주기’는, 시간과 공간의 제약을 받는 무대의 특성을 감안한 이야기 전달 방식이다. 마치 현장을 재현하듯이 이야기를 들려주는 방식은 20세기 초 이야기꾼과 유사하다.

월명 : 보름 전에 서울 점박이보살이 백일기도 하러 내려왔습죠?

탄성 : 그래 나도 안다.

월명 : 후원에서 쌀을 씻고 있대요. 찬찬히 보고 있다가 지가 이렇게 말했지요.

“네년 젓통이 듬직하구나.”

그 보살이 열 반대요.

“네 이년! 뭘 그리 못마땅한 눈알로 흘겨보느냐?”

그것도 주동인 뿔렸다고 한마디 뺨을 기세에요.

지가 바람 소래기를 질렀었죠.

“네 이년! 자고로 미련한 년이 젓통만 큰 게야.”

머리 끝까지 약이 올랐겠죠. 지가 이렇게 한수 가르쳐 줬습니다요.

“화났느냐? 기분이 상했어? 이것야, 그 성냄과 성내지 않음이 다 니 마음속에 있는 게야. 관세음보살.”(1권, 49~50쪽)

<그것은 목탁구멍 속의 작은 어둠이었습니다>의 한 장면이다. ‘일체유심조’에 대해 한마디 하려는 탄성에게 월명이 중이 그것도 모르겠냐며 반박한 뒤 구체적으로 자기가 겪었던 일을 예로 들면서 설명하는데, 마치 당시 상황을 재현하듯이 이야기를 한다. 이만희 작품 전체에서 공통적으로 나타나는, ‘들려주기’ 방식은 시각적인 자극 없이 언어만으로 이야기를 전개시켜나가면서 관객을 이야기 속으로 끌어들이는 효과를 발휘한다. 이는 시간과 공간의 제약을 받는 무대의 한계를 극복하기 위한 극작술로, 이와 같은 극적 언어를 통해 관객은 그 현장에 있는 것 같은

느낌을 받으면서 자연스럽게 이야기를 내면화시키게 된다.

자신의 언어를 누군가에게 직접 전달하는 양식으로서의 이야기는 기본적으로 청자와 함께 하는 공동 작업이다. 이러한 특성 때문에 관객은 단성과 함께 월명이 들려주는 이야기의 청자가 되면서 등장인물에 대해 동질감을 갖게 되고, 그럼으로써 무대 위에 펼쳐지는 이야기를 편하게 받아들인다. 이처럼 ‘거리 두고 말하기’나 ‘들려주기’와 같은, 관객을 불편하게 만들지 않는 이야기 전달 방식은 관객과의 공감대 형성을 가장 중요하게 생각하는 이만희가 고민 끝에 내재화시킨 대중적인 극작술이라 할 수 있다.

‘거리 두고 말하거나 들려주기’는 이만희의 극적 언어의 특징을 보여주는 징표이기도 하다. 일상적인 언어가 갖는 비유적인 힘을 잘 활용하는 특징 때문에 유희적인 요소가 강한 작품과 달리 이만희의 작품들을 ‘언어의 연극’이라 부르는 것이며, 이것은 그의 작품이 지극히 ‘문학적’이라는 평가를 받는 근거가 되기도 한다. 그렇다고 해서 이만희 작품에서 유희적 요소가 없는 것은 아니다. 이만희가 언어를 자유자재로 구사하는 만큼, 그의 작품에서 유희적인 요소는 언어를 통해 두드러지게 나타난다. 때론 그것이 지나쳐 전체 맥락 속에 스며들지 못하는 경우도 있기는 하지만, 전체적으로 특별한 사건 없이 진행되는 극적 상황에 활력을 주는 역할을 하는 것만은 분명하다.

이만희는 극적 언어, 다시 말해 대사를 단순한 말로 생각하지 않는다. 그는 어떤 인물이 주어진 상황에서 절실하게 느껴서 응축되어 나오는 말을 대사로 인식한다. 상황에 정확하게 맞을 때, 관객에게 뚜렷하고 선명하게 들릴 수 있을 때 대사의 힘이 발휘된다고 믿는 그의 생각¹⁵⁾은 작품 속에서 직접 언급되기도 한다.

박장수 : 요즘 말이 아프대.

15) 『국민대학보』 731호 인터뷰, 2001.3.19.

똥 보 : 누가?

박장수 : 정강수가.

췌 보 : 말? 무슨 말? 타는 말?

박장수 : 아니 그냥 하는 말.

횡 보 : 왜?

박장수 : 자긴 온갖 힘을 모아 나한테 말한다. “사랑해 영원히.” 그럼 내가 “나두” 한대. 힘없이 건성으로 내뱉는 내 말이 아프고 짓먹던 힘까지 다 바쳐 말한 자기 말이 아프대. 그래서 요샌 말하기가 싫대. 감정이 실리지 않은 말이 싫고 메마르고 타성에 젖은 말이 싫대. 말이란 흥어썸 마냥 삭히고 삭혀서 나와야 한대나.<좋은 녀석들>, 2권 140면)

이만희의 구체적이고 살아있는 대사는 상황에서부터 비롯되는 경우가 많은데, 이만희가 구사하는 언어의 유희성은 주로 어떤 상황에서 사물의 유사성과 상반성을 적절히 활용하는 데에서 발생한다. 좋은 약 받아왔다고 자랑하는 호준에게 “미꾸라지 처먹고 용트림”(〈문디〉, 1권, 87면)한다는 달수의 면박이나, 범명을 가르쳐주는 월명의 말에 “월맹이면 어땡고 돌맹이면 어떠냐. 돌대가리긴 마찬가”(〈그것은 목탁구멍 속의 작은 어둠이었습니다〉, 1권, 22면)지라며 대꾸하는 탄성의 말은 등장인물의 성격을 드러냄과 동시에 유희적인 언어의 재미를 보여준다. 또한 “소화불량 체한 데는 건위정, 상처궤양에는 아까징끼, 신경통 타박상엔 맨소리다마, 슬쩍 뺨 데는 요도징끼.”(〈문디〉, 1권, 86면)처럼 언어의 리듬감을 살려주는 대사 처리 방식에서도 언어의 유희성을 확인할 수 있다.

그러나 언어의 유희성 자체가 작품의 완성도에 반드시 긍정적인 요소가 되는 것만은 아니다. 맥락을 따라가지 못하면 단순한 말장난에 그칠 수 있는 한계를 내재하고 있기 때문이다. 예를 들면, 안중근 의사가 병고치는 의사인 줄 알았다는 말(〈불 줌 꺼주세요〉, 1권, 170면)이나, ‘구피상피’를 “국진 껌떡이 어째서 쌍피냐. 열끗이 쌍피지.”(〈피고지고 피고지고〉, 2권, 35면)라고 받아치는 경우는 이야기의 진행이나 긴장 이완 혹은

등장인물의 성격 구축과는 상관없는 말장난 그 자체로 끝난다. 그러기에 현란한 언어 구사 능력과는 상관없이 지나치게 사변적이라는 부정적인 평가를 받기도 한다. 하지만 이 같은 언어적 특징을 반드시 부정적으로만 생각할 필요는 없다. 왜냐 하면 갈수록 짧아지는 관객의 호흡을 생각한다면, 오히려 이와 같은 언어 유희가 관객을 극장으로 불러들이는 도구가 될 수도 있기 때문이다. 이처럼 이만희의 극적 언어 구사 능력은 ‘언어의 미술사’라는 별칭이 어색하지 않을 정도로 자유분방한데, 이는 ‘보여주기’보다 ‘거리 두고 말하거나 들려주기’ 방식을 선호하는 이만희의 극작술에서 기인하는 것이다.

5. 극적 호기심의 충족 : 내면 의식의 분신 기법

이만희의 극작술 가운데 관객의 호기심을 자극하는 독특한 기법은 바로 내면 의식의 분신 기법이다. 겉으로 드러나는 언행과 다른 내면을 등장인물의 분신을 통해 보여주는 구성 방식은 이야기를 따라가는데 방해가 될 수도 있다. 그러나 이만희의 작품에서 이와 같은 기법은 기본적으로 진실 혹은 진심에 대한 인간의 궁금증을 충족시켜주면서 극적 호기심을 유발하는 장치로 활용된다.

<불 줌 꺼주세요>는 첫사랑의 기억을 간직한 중년 남녀가 사회적 규범, 인습, 허위적인 윤리 의식 등 제도권 안의 삶을 벗어나 진실한 사랑을 받아들이는 과정을 다룬 작품이다. ‘불구 아들 살해’라는 자극적인 소재를 다루고 있긴 하지만, 앞에서도 살펴보았듯이, 극의 구성은 특별한 사건이 벌어지기보다 한 사내의 내면을 들여다보면서 과거의 사건들을 되돌아보는 방식으로 이루어져 있기에 현실만큼 자극적이지는 않다. 상황이 이러하다 보니, 이중적인 인간의 모습을 무대 위에 펼쳐 보이는 분신 기법은 사내의 내면을 들여다보고 과거의 사건들을 되돌아보는 극적

장치일 뿐만 아니라, 극의 긴장을 이완시키고 웃음을 유발하는 장치로도 활용된다.

여 분 : 여자는 남자하고 달라.

여 인 : 여자들은 사랑 없는 육체관계를 원치 않아요.

사 내 : (미소만)

사내와 여인의 연상 장면이 三元構造로 진행된다.

여분의 맞은편에 男多가 홍 선생역을 맡아 앉아 있고

남분의 맞은편에 女多가 사내의 부인역을 맡아 앉아 있다.

...(중략)...

홍선생 : 박 선생님, 알아보니까 혼자시더군요.

여 분 : 무슨 뜻이죠?

홍선생 : 춘천쪽으로 드라이브나 했으면 어떨까 하구요.

여 분 : 그래서 어찌시려구요?

...(중략)...

부 인 : 이젠 당신에게 관심도 없어요. 그저 건달잡배로 풀렸어야 딱 알맞은 사람인데...

남 분 : 말이 지나치구만.

부 인 : 지나치겠지요. (1권, 163~164면)

하나의 무대 위에서 세 개의 상황이 동시에 진행되는 구성을 보여주는 장면이다. 인간의 복잡한 내면을 시각적으로 보여주는 분신 기법은 진심과 진실, 내면에 대한 인간의 근본적인 호기심을 충족시켜주기에 충분하다. 뿐만 아니라 상대방에게 보여주지 않는 내면을 분신을 통해 동시에 드러내는 방식은 극에 대한 관객의 호기심을 자극시키면서 재미를 준다.

男多 : 지선아 날씨도 좋은데 여행이나 갈까?

男分 : 요걸 한번 자빠뜨려야지.

女多 : 단둘이서요?

女分 : 이 자식 아주 저질이네 이거.<불 좀 꺼주세요>, 1권, 159~160면)

겉으로 말하는 것과 전혀 다른, 그래서 겉으로는 전혀 알 수 없는 상대방의 내면을 훑쳐보는 듯한 장면에서 관객들은 어떤 반응을 보일까? <불 좀 꺼주세요>가 대중적으로 성공하면서 장기 공연했던 이유를 여자 배우의 상반신 누드에서 찾기도 한다. 선정적이라는 측면에서 그것도 하나의 이유가 되긴 하겠지만, 그보다 분신 기법이 겉으로 드러난 것과 다를 수 있는 상대방의 진심에 대한 호기심을 충족시켜주기 때문이라고 보는 것이 더 정확할 것이다. 왜냐 하면 내면 의식의 분신 기법은 대중예술 텍스트, 특히 만화나 개그 프로그램에서도 종종 사용¹⁶⁾될 정도로 보편화된 대중적 기법이기 때문이다.

<불 좀 꺼주세요>에서 등장인물의 내면 의식을 드러내는 방식으로 사용되었던 분신 기법은 <좋은 녀석들>에 와서는 보다 본격적인 인간과 인생에 대한 탐구로 이어진다.

똥 보 : 인간은 어차피 세상 밖으로 내던져진 자들이야. 벌벌 떨다 갈 필요없다. 지 풀리는 대로 살다 가는 거다.

짜 보 : 그런 짓을 왜 해? 부끄럽게시리.

냥 보 : 펼쳐놓으면 누구나 부끄럽다. 너절한 이삿짐처럼.

짜 보 : 아유 불결해. 인간이 어떻게 저럴 수가 있어? 추악해. 경멸해. 넌 인생이 뭔지나 아니?

똥 보 : 그거? 아침에 다방 들어가서, 점심 먹고 다시 들어가서 저녁 먹고 또 들어가 고민했던 문제 아니냐. 이십대 초장에. 그걸 지금 이 나이에

16) 한국에서도 번역, 방송된 일본 TV 애니메이션 <그 여자 그 남자의 사정>이나 <개그콘서트>의 ‘짹짹극장’ 같은 코너의 대중적인 웃음은 바로 겉과 속이 다른 남녀의 이야기가 동시에 보여지는 지점에서 발생한다.

다시 생각해보자? 정말 피곤하지 않누.

췌 보 : 도덕과 인격을 갖춘 놈이 어떻게 그런 짓을 해.

박장수 : 그럼 조용히 마주앉아 담소나 나누다가 보낼까?

췌 보 : 잘도 그러겠다.

박장수 : 그럼 DingDingDing하면 그 자리에서 돈만 주고 보내지 뭐.

췌 보 : 개자식. 낭보 넌 반대 안해?

낭 보 : 인생은 두 가지다. 작용과 반작용. 아버지도 두 종류다. “이렇게 이렇게 나처럼 착하게 살아라.” 이런 사람과, 나쁜 행동 실컷 해놓고 “제발 이렇게 나처럼 살진 말거라 으윽!” 자고로 쓸데없는 경험은 없다는 게 내 소신이다.(2권, 158~159면)

한국에서의 복잡한 일들을 피해 환락의 도시 암스테르담에 쉬러온 박장수가 술집 여자를 호텔로 부른 뒤, 내면의 복잡한 의식들이 충돌하는 장면이다. 인간과 인생에 대한 분신들의 갈등은 무언가 결정을 내려야 하는 순간마다 우리가 느끼는 갈등이기도 하다. 사업과 가정 모두 궁지에 몰려 도피하듯이 암스테르담에 온 50대 초반의 중소기업 박장수의 내면이 ‘윤리적·합리적·낭만적·탐욕적’으로 나뉘어 혼란을 겪으며 갈등하는 장면을 지켜보면서 관객들은 자연스럽게 인생의 선택의 연속이며, 그 속에서 자신은 어떠한 선택을 해왔는지를 인식하게 된다.

엄격한 의미에서 분신과는 다른 개념이지만, 내면의 갈등을 드러내거나 해결하기 위해서 ‘망령’이나 ‘영혼’을 등장시키기도 한다. <그것은 목탁구멍 속의 작은 어둠이었습니다>에서는 망령이 등장해서 내면 의식의 분열 혹은 갈등의 원인이 한낱 꿈속의 허깨비에 불과한 미추를 구분하려 했던 인식 때문이니 그것에서 벗어나야 한다는 내면의 소리를 들려준다. 그리고 <돼지와 오토바이>에서는 죽은 아내의 영혼을 불러들여 사내의 내면에 깔린 상처를 치유함으로써 지금 현재 벌어지고 있는 문제를 해결해 주기도 한다.¹⁷⁾ 망령과 영혼이 살아남은 자의 무의식에 내재되어 있는 죄의식을 씻어내도록 도와줌으로써 새로운 출발을 가능하게 만들어주는

것이다.

이상에서 살펴보았듯이, 내면 의식의 분신 기법은 기본적으로 인간에 대한 호기심을 충족시켜 주는 동시에 상호 불신이 강하면 강할수록 그 속마음을 알고 싶어 하는 인간의 궁금증을 해소시키면서 문제 해결 방법을 제시하는 데 유용한 극작술이라 하겠다. 또한 현대인의 분열된 자아를 시각적으로 보여줌으로써 관객의 극적 호기심을 충족시켜준다는 점에서도 이만희 극작술의 대중적인 기법과 잘 맞아 떨어진 경우라 하겠다.

6. 논의를 맺으며

연출을 병행하지 않으면서도 작품이 끊임없이 대학로 무대에 오르는 극작가 이만희는 침체된 연극계에서 보기 드물게 흥행 극작가로서의 자리를 지키고 있다. 그리고 그 여세를 몰아 영화 시나리오까지 대중적으로 성공하면서 역시 ‘대중극’에 능숙한 면모를 과시한 바 있다.¹⁸⁾ 본고에서는 이만희 작품의 어떤 점이 관객의 적극적인 호응을 이끌어내는지를 개괄적으로 검토하였다. 그 결과 이만희의 작품이 지극히 일상적인 모티브를 통해 삶의 한 단면을 섬세하게 보여주고 인생의 의미를 정서적으로 들려주면서 관객과의 공감대 형성에 성공했다는 것을 알 수 있었다. 대

17) 상처를 최소한으로 줄이기 위해 증오와 배신 타령만 하는 사내의 피해의식을 지적하는 ‘처’의 대사는 1권, 283~284면에서 확인할 수 있다.

18) 영화 <약속>(김유진 감독)의 시나리오 작가로 충무로에 이름을 알린 극작가 이만희는 최근 <와일드 카드>(김유진 감독)와 <보리울의 여름>(이민용 감독)을 연달아 선보이면서 충무로의 새로운 흥행 작가로 급부상하고 있다. 2004년에는 위기철의 소설 <아홉살 인생>을 각색하기도 했다. 비록 <보리울의 여름>이 흥행에서 실패한 성적은 내긴 했지만, <와일드 카드>가 관객의 호응을 받으면서 흥행에 성공하자 대중의 정서를 제대로 간파하는 작가라는 평가를 받으면서 영화계의 콧비가 된 김유진 감독과 네 번째 시나리오 작업에 들어갔다.

부분의 이만희 작품에서 인생에 대한 이야기는 평범하게 드러난다. 이만희 자신이 스스로 제시한 극작술의 하나인 ‘철학적’은 ‘홍행성’을 고려해서 교조적이지 않게 다양한 모습으로 관객의 이목을 집중시킨다. 관객과의 공감대를 최우선으로 고민하는 극작가 이만희의 대중적인 극작술의 특징을 정리하면 다음과 같다.

첫째, 현재에서 과거로 시간을 거슬러 파탄 이전의 상태로 돌아가는, 돌아보기 정서를 활용하여 이야기를 구성하는 방식은 관객으로 하여금 긴장감에서 벗어나 편안한 마음으로 무대 위에서 펼쳐지는 이야기에 동화될 수 있도록 만들어준다. 둘째, 돌아보기 정서로 구축된 무대 위의 이야기는 다시 ‘상세 감각’을 통해 일상적인 경험과 보편적 정서를 환기시킴으로써 객석의 관객들을 무대 위로 끌어올린다. 셋째, 무대 위로 올라온 관객이 자신의 인생을 생각하도록 만드는 이야기들을 거리 두고 말하거나 들려준다. 이 과정에서 극적 언어의 유희성을 최대한으로 활용하면서 극적 긴장을 이완시켜준다. 넷째, 관객의 극적 호기심을 충족시켜주는 방식으로 활용되는 내면 의식의 분신 기법은 인생을 돌아보면서 앞으로의 삶을 고민하게 만든다. 겉으로 드러나지 않는 내면 의식을 시각적으로 보여주는 분신 기법을 통해 인간의 근본적인 호기심과 관객의 극적 호기심을 충족시켜주는 것이다. 이렇듯 어렵지 않게 보편적인 인생 이야기를 전하는 방식이 이만희 극작술의 대중적인 기법이라 할 수 있다. 이는 모두 관객과의 의사소통을 가장 중시하는 작가의 고민의 결과이며, 결론적으로 이만희의 대중적인 극작술은 대중을 위한 대중주의를 지향하는 과정에서 나온 산물이라 할 수 있다.

물론 이와 같은 결론이 이만희 작품에서 찾을 수 있는 대중적인 요소의 전부라고 말할 수는 없다. 동시에 이와 같은 대중적인 극작술이 대중극 창작의 어떤 기준이 될 수도 없다. 만약 그렇다면, 극작을 꿈꾸는 이들 모두 홍행작가가 되지 않겠는가? 이처럼 ‘대중성’은 여전히 그 실체를 파악하기 어렵다. 따라서 ‘연극의 대중성’을 분석하는 것은 ‘대중성’이라

는 용어에 내재되어 있는 모호함만큼이나 어려운 일이다. 그렇기 때문에 대중성에 대한 기존의 논의들이 대부분 원론적인 이야기에 머물러 있는 지도 모른다. 또한 근래 들어 무수히 많은 논의들이 있었음에도 불구하고 만족할만한 내용을 만나기 쉽지 않은 것도 마찬가지로 이유에서일 것이다. 그래서 본고에서는 연극계의 흥행 극작가 이만희의 희곡을 분석하면서 ‘연극의 대중성’의 한 단면을 찾아보는 우회로를 선택했지만, 그 결과는 여전히 만족할만한 수준이 아닌 것 같다.

그럼에도 불구하고 한 가지 분명한 것은, ‘대중성’ 혹은 ‘작품성’에 대한 인식의 전환이 필요하다는 점이다. 대중의 외면을 받은 작품들이 ‘작품성’만으로 존립하기엔 문화예술의 산업적 기반이 급속도로 변화하고 있으며, 심지어 ‘대중성’과 ‘작품성’은 동일시되기까지 하는 현실이 펼쳐지고 있기 때문이다. ‘작품성’과 ‘대중성’에 대한 이분법적 시각을 거둘 때만이 여전히 그 정체를 드러내지 않는 ‘대중성’의 실체가 드러나지 않을까 싶다. ‘대중성’에 대한 보다 체계적인 논의의 필요성을 절감하면서 글을 맺는다.

주제어 : 이만희, 대중성, 극작술, 돌아보기 정서, 상세 감각, 거리 두고 말하기, 분신기법

참고 문헌

1. 기본 자료

이만희, 《이만희 희곡집》 1, 2권, 서울:월인, 1998.



2. 단행본

김성희, 『연극의 세계』, 서울:태학사, 1996, 173면.

박성봉, 『대중예술의 미학』, 서울:동연, 1995, 259면.

레이몬드 윌리엄즈, 『이념과 문학』, 서울:문학과지성사, 1982, 165~166면.

3. 기타 자료

김문환, 「1월의 창작극 무대, 규모 있는 출발」, 『한국연극』, 1989.2.

김문환, 「5월의 창작극 무대」, 『한국연극』, 1990.6.

김윤철, 「다양한 실험의 허실과 강약」, 『한국연극』, 1992.7.

김진나, 「가치 있는 즐거움 속의 아쉬움」, 『한국연극』, 1993.3.

신현숙, 「따뜻한 휴머니티 속에 담긴 인간 실존의 비극성」, 『한국연극』, 1993.8.

이영미, 「뚜렷해진 주제와 허술한 구성」, 『뉴스메이커』, 동아일보사, 1995.5.

정재왈, 「외도 준비하는 파탈과 칩거의 연극인」, 『Win』39호, 중앙일보사, 1998.8.

『국민대학보』731 인터뷰, 국민대학교, 2001.3.19.

K C I

Abstract

A Study on the Popularity Technique of Lee, Man-Hui's Dramaturgy

Yun, Suk-jin

The aim of this study is consider the popularity technique of Lee, Man-Hui's dramaturgy. He started on writing in 1990's. In 1990's, the image media grow rapidly and the theater is on the decrease relatively. So the theatrical people attempt variety of method to draw spectators to theater at that time. In this depressed theatrical world, Lee, Man-Hui wrote 'the theater of the dialogue' and his works made a great success of arousing a spectator's sympathy. His works were performed for long time and reruned again and again. - It's rare case in Korea theatrical world. And at last he became a box-office writer.

His works are not difficult, but his works have a power to make spectators think the life. His anguish about works and performance is connected to the agony about the spectators - Lee, Man-Hui thought that the spectators demand something delicate and make them feel a lump in throat. As a result of this anguish, his popularity technique is reflected in his works as below.

The first, 'The reflect upon of emotion' reflecting on one's conduct going back to the former status of ruin. The second, 'The sense of detail' awakening ordinary experience and universal emotion. The third, 'The amusement of dramatic words' being embodied the way of speaking at a distance or reading to people. The fourth, 'The dramatic curiosity' which is satisfied with using the technique of the other self in the inner world. These popularity techniques are used in movie scenarios as well as dramatic performances.

I came to the conclusion considering the popularity technique of Lee, Man-Hui's dramaturgy, it is necessary that we have to turn the consciousness about 'Popularity' and

'Beauty of art'. 'Popularity' is regarded the same thing as 'Beauty of art' in the period of rapid change cultural industry.

I make an end of this study feeling keenly the necessity of systematic discussion about 'Popularity'.

Key words : Lee-Man-Hui, popularity, the popularity technique dramaturgy, the reflect upon of emotion, the sense of detail, the talking objectivity, the technique of the other self

접 수 일 : 2004년 2월 28일

심사기간 : 2004년 3월 1일~20일

재 심 사 : 2004년 3월 30일

게재결정 : 2004년 3월 30일(편집위원회)

K C I