

김우진 희곡 <이영녀>에 나타난 몸성 연구

- 3막을 중심으로

김영학*

|| 차례 ||

- I. 머리말
- II. 인물의 몸성
- III. 소리의 몸성
- IV. 맺음말

【국문초록】

본고에서는 김우진 작 <이영녀>의 3막을 대상으로 희곡은 공연을 전제로 쓰인다는 사실을 상기하며 희곡텍스트에 구현된 연극성을 밝히고자 했다. 그러면서 <이영녀>의 3막이 1, 2막과 달리 인물의 몸성과 소리의 몸성이 텍스트의 근간을 이룬 점과 텍스트의 연극성을 효과적으로 고찰할 수 있는 점을 고려해 메를로 폰티의 ‘몸의 현상학’을 연구방법론으로 삼았다.

먼저 인물의 몸성을 살폈다. 연구결과 김우진은 <이영녀> 3막을 인물의 미세한 심리의 변화가 몸으로 전달되도록 극작했음을 알 수 있었다. 그리고 그 결과로 얻은 인물의 몸성은 관객의 몸을 감각적으로 일깨워 연극에 개입하게 이끌 수 있음을 알았다. 즉 무대 공간에서 관객의 몸은 지각이 이루어지는 현상적인 몸으로 거듭날 수 있는 것이다. 이렇듯 말을 배제함으로써 얻은 배우 몸의 현존은 무대에서 공동 현존하는 관객의 몸성 또한 부각시킨다는 것이다. 그럼으로써 관객의 지각은 이성적으로 수용하는 차원을 넘어 감각적으로 느끼는 차원으로 확장될 수 있을 것이다.

다음으로 소리의 몸성을 살폈다. 김우진은 작품 결말에 무대를 비워놓고 효과음과 두

* 조선대학교 자유전공학부 교수

여성의 대화만 흐르게 한다. 관객의 예상을 깨는 이런 무대 운용으로 소리의 몸성을 강조하고 이와 동시에 로고스적인 역할을 해야 하는 언어의 의미 기능은 살리고 있다. 이런 소리의 몸성은 감각적 충위의 보이지 않는 것들을 지속적으로 감각하도록 이끄는 효과를 내기에 연극의 수행성을 제고함을 알 수 있었다.

이상에서 살핀 것처럼 김우진은 <이영녀>를 창작하면서 몸을 그 자체 하나의 주체로 인식했고, 세계와 소통하는 실존태로 받아들였다. 김우진이 작품에 구현한 몸의 물질성은 포스트드라마 연극의 지향성과 궤를 같이 하기에 놀라웠다. 이는 서구 사실주의극과 자연주의극이 소개되던 근대극 정립기에 활동한 작가이면서도 시대를 초월한 현대성을 구가한 작가라는 사실을 입증하는 것이었다.

김우진은 우리 사회에 현상학이론이 알려지기 전에 활동했던 극작가였지만 결과적으로 희곡 <이영녀>는 현상학적 몸을 구현해 보인다. 김우진이 희곡창작을 하면서 연극성에 대한 탐구를 치열하게 한 결과라 할 수 있겠다. 이런 연극성 덕분에 오늘날에도 <이영녀>는 연극 현장에서 자주 만날 수 있을 것으로 기대한다.

주제어 : 몸, 현존, 몸의 현상학, 몸성, 연극성

I. 머리말

선각자 김우진이 남긴 다섯 편의 희곡은 제각각 작품성을 인정받아 그동안 연구자의 관심을 받아왔다. 본고에서 다루는 <이영녀>도 여러 관점에서 논의가 이루어졌다. <이영녀>에 대한 종래 연구를 살펴보면 다음과 같다.

먼저 <이영녀>의 리얼리즘적 성취 및 주제의식 규명에 초점을 둔 연구가 양산되었다.¹⁾ 다음으로 인물론²⁾, 여성주의³⁾, 비교문학⁴⁾, 탈식민주의⁵⁾

1) 이에 대해서는 서연호, 『韓國近代戲曲史研究』, 고려대학교 출판부, 1982, pp.121-122; 權純宗, 「金祐鎮의 演劇觀 과 戲曲 <李永女>」, 『嶺南語文學』 第13輯, 嶺南語文學會, 1986; 김성희, 「김우진의 리얼리즘희곡에 나타난 현대성과 그 방법적 특성」, 『한국현대희곡연구』, 태학사, 1998, pp.31-40; 이은경, 『수산 김우진 연구』, 월인, 2005, pp.77-86 등을 대표적 예로 들 수 있겠다.

2) 배봉기, 「<이영녀>의 인물 연구-관계의 역학을 중심으로-」, 『한국연극학』 7집, 한국

등 다양한 연구방법론을 적용한 연구가 발표되었다. 좀더 미시적으로 접근한 연구는 ‘갈등모델’을 분석한 민병욱⁶⁾의 연구와 사실주의극으로서 미흡한 점을 지적한 선행 연구를 반론한 정우숙⁷⁾의 연구, <이영녀>에 설정된 시간과 공간적 특성을 분석하여 그것이 작품에서 어떤 의미를 지니는가를 밝힌 이상호⁸⁾의 연구가 눈에 띈다.

이상의 선행 연구를 요약하면 김우진이 <이영녀>에서 신파극적 선정성이나 감상성에 치우친 당대의 극작 관행을 따르지 않고, 등장인물의 운명과 환경의 상관관계를 냉정한 자연과학적 시선으로 탐구한 점을 높이 샀다. 또한 낡은 정조 관념을 탈피해 사회적 존재로서의 여성상을 새롭게 제시했고, 식민지 자본주의 체제의 비인간적인 측면을 비판한 작가라고 평가했다. 위의 선행연구들은 김우진이 <이영녀>에서 시도한 극작술의 실체를 밝히고, 희곡문학적 위상을 규명하는데 큰 기여를 했다.

본고의 연구 대상인 영녀의 죽음에 대해서도 여러 연구자가 고찰한 바 있다. 지금까지 영녀의 죽음에 대한 연구 결과는 다음과 같다. 서연호는 영녀의 죽음은 “자신의 비참한 삶을 극복해 보기 위해서 냉엄하고 추잡스러운 현실에 저항하지만 결국은 실패”⁹⁾한 것으로 그리려는 의도라고 분석

연극학회, 1995.

3) 이에 대해서는 이덕기, 한국극예술학회 편, 『김우진 희곡의 여성 형상화 연구』, 『김우진』, 2010, pp.217-224; 유진월, 『한국희곡과 여성주의비평』, 집문당, 1996, pp.111-117. 등의 논문이 상재되었다.

4) 이직미, 『김우진 희곡의 비교문학적 연구』, 연세대학교 대학원 석사학위논문, 2009.

5) 배지연, 『김우진 <이영녀>의 탈식민성 연구』, 『현대문학이론연구』 44집, 현대문학이론학회, 2011.

6) 민병욱, 『김우진의 <이영녀> 연구』, 『희곡문학론』, 민지사, 1991, pp.205-250.

7) 정우숙, 『이영녀』재론, 『한국근대문학연구』 1(2), 한국근대문학학회, 2000.

8) 이상호, 한국극예술학회 편, 『김우진의 연극관과 희곡 연구-<이영녀>의 무대배경을 중심으로』, 『김우진』, 연극과 인간, 2010.

했다. 그러면서 이는 개인의 삶이 사회적 조건에 의해 결정된다는 작가의 견해가 지배적으로 작용하였기 때문일 것으로 보았다. 유진월은 “이영녀에 대한 성적인 억압과 계층적인 억압, 그리고 표면화되지는 않았으나 식민지적 상황에서의 민족적 억압 등에 의거한 것”¹⁰⁾으로 죽음의 원인을 보았다. 배봉기는 “결국 유서방의 성적 욕구를 견디지 못하여 죽는 과정은 곧 이영녀의 생명력이 고갈되어 가는 과정이다. 생명력에 넘치던 이영녀는 그녀를 둘러싼 현실에 마모되어”¹¹⁾ 결국 죽음을 맞이했다고 보았다. 이상 세 연구자는 영녀를 죽게 한 가해자는 식민치하라는 암흑한 현실이라는 것을 고발하고, 죽는 설정을 통해 작품의 비극성을 고조시키려는 의도로 보았다.

한편 김성희와 이상호는 조금 다른 진단을 한다. 김성희는 영녀 얼굴에 죽기 직전에 ‘생의 리듬’이 떠오른 점을 주목하며 영녀의 죽음을 해석한다. 김성희는 “비관적인 환경의 거대한 힘 앞에서도 그 환경에 의해 타락하지 않고 자신의 자존을 지킬 때, 즉 그 파괴적인 힘 앞에 굴복하지 않는 ‘생명력’을 가질 때 그 환경을 뛰어넘을 수 있다는 것을 암시”한다고 해석했다. 이상호는 그녀의 죽음은 “일차적으로는 몰락과 비극의 극단에 처하는 것을 의미하지만, 한편으로는 그녀에게 부가되는 모든 억압과 갈등으로부터 벗어나게 된다는 이중적 의미를 띤다.”¹²⁾ 면서 그녀가 죽는 3막의 공간은 이영녀가 모든 고통과 갈등으로부터 해소되는 장소가 된다고 분석한다. 이 두 연구자는 앞선 세 연구자와 달리 논증하면서 사회적 현실보다는 텍스트 내적 의미 규명에 중점을 두었고, 영녀의 죽음도 긍정적으로 보고 있기에 눈길을 끈다.

9) 서연호, 위의 책, pp.121-122 참조.

10) 유진월, 위의 책, p.114.

11) 배봉기, 『김우진과 채만식의 희곡 연구』, 태학사, 1997, p.212.

12) 이상호, 앞의 논문, p.260.

이상의 영녀 죽음에 대한 선행 연구는 제각각 의미를 지니지만 모두 <이영녀> 텍스트 전체를 고찰하면서 부분적으로 죽음을 살핀 것이기에 아쉬움을 남긴다. 영녀의 죽음은 작품의 중요 화소이기 때문에 더욱 미시적이면서 심층적인 논의가 필요하다는 것이 필자의 판단이다.

<이영녀>는 총 3막으로 구성되어 있는데 1막에서는 영녀가 자녀 교육을 위해 몸을 팔다 체포되고, 2막에서는 회사의 부당함에 대항하다 쫓겨나고, 3막에서는 남편의 성욕구에 시달리다 몸을 잃게 된다. 김우진은 <이영녀>에서 여성 몸에 자국을 내고, 몸을 가두고, 결국 몸을 소멸시키는 등 몸을 매우 중요한 연극적 기표로 취급했다.¹³⁾ 특히 3막에서는 영녀가 얼굴 표정과 몸짓으로만 죽는 순간을 연기해야 하기에 더욱 몸이 부각된다. 이렇듯 몸이 텍스트의 근간을 이룰 경우에는 현상학적 접근이 유효하다. 메를로-퐁티에 입각한 몸의 현상학적 방법론을 적용한 연극비평 내지 공연비평은 이미 이성중심주의에 입각한 전통적 공연 및 그 비평의 관행을 넘어서는 새로운 관점을 제시¹⁴⁾해 주기 때문이다.

그런데 위에서 다루었듯이 <이영녀>에 대한 현상학적 연구는 아직 상재되지 않았다. 이에 본고에서는 메를로 퐁티의 ‘몸 현상학’이론을 적용하여 3막을 분석하고자 한다.

퐁티는 자신이 입론한 몸 현상학 이론으로 플라톤에서 데카르트에 이어

13) 작품은 흐름수록 영녀의 말보다는 몸이 부각된다. 작품에서 영녀의 발화수를 놓고 보면 1막에선 22회, 2막에선 10회, 3막에선 아예 없다. 반면에 주요 인물들의 몸에 대해서는 3막 모두 비중 있게 묘사된다. 1막에선 영녀, 2막에선 기일과 그의 처, 3막에선 유서방의 용모에 대해 각각 고유의 개성이 드러나도록 구체적으로 묘사되었다. 이렇듯 작품은 영녀의 말을 줄이고 주요 인물들의 몸을 부각하면서 독특한 연극성을 발현한다.

14) 심재민, 한국연극평론가협회 편, 『몸의 현상학과 연극비평』, 『동시대 연극비평의 방법론과 실제』, 연극과 인간, 2010, p.202.

지는 신체에 대한 정신 우위의 사고체계를 전복한다. 그는 지각이 정신 활동만의 산물이 아니고 몸의 지향성에서 비롯된다고 본다. 폰티에게 몸은 현상적인 장이고 감각의 주체이다. 몸은 세계와 실존적으로 얽혀 있으며 몸의 지향에 따라 몸은 세계와 실존적으로 관계한다.¹⁵⁾ 그렇다면 몸은 표현과 전달의 수단이 아니라 몸의 ‘개별적인 부분들이 세계를 지각하는 것’으로 간주된다. 서사의 의미론적인 맥락에서 텍스트를 분석하지 않고 신체 각 부분의 움직임을 통해 세계와 어떻게 관계 맺는가를 밝힐 수 있다.¹⁶⁾ 그렇기에 말보다는 얼굴 표정과 몸짓 위주로 형상화된 3막을 분석하기 위해서는 현상학적 접근이 필요하다고 생각한 것이다.

사실 몸 현상학은 “관객의 체험적인 참여를 전제로 하여 공연의 과정성 자체에 초점을 맞추”고, “이성중심주의적인 정신으로부터 몸으로의 중심 이동을 선언”¹⁷⁾한 포스트드라마 연극을 분석하는 도구로 적합하다. 포스트드라마의 몸은 몸 자체의 자기지시성에 근거한 몸의 현존을 공연 안에서 실현하려는 의지¹⁸⁾를 표출하는데 그 결과 현상적인 몸이 다양한 방식으로 현존¹⁹⁾하기 때문이다. 하지만 포스트드라마 연극보다는 몸의 현존이 덜한 드라마 연극이나 희곡텍스트의 경우에도 ‘몸 현상학’을 연구방법론으로 삼

15) 그의 주저 『지각의 현상학』에 의하면 지각은 인간의 반성의 근거가 되고 있으며 세계 속에 깃들여 그 부분을 이루고 있고, 신체는 바로 지각의 근거가 되고 있다. 세계 내 존재, 즉 현존재는 항상 세계에 대한 반성적 의식에 선행하는 바, 현상학의 목표는 곧 실재의 직접적인 파악이다.” 박상규, 『美學과 現象學』, 한신문화사, 1997, pp.194-195.

16) 서정아, 「영화에서 몸의 표상에 관한 현상학적 연구-멜로로-폰티의 몸의 현상학과 브레송 영화의 몸의 이미지를 중심으로-」, 『현대영화연구』 Vol. 15, 현대영화연구소, 2013, p.58

17) 심재민, 「포스트드라마의 몸: 현상학적인 몸의 현존 방식에 대한 레만의 해석」, p.161.

18) 심재민, 위의 논문, p.161.

19) 심재민, 위의 논문, p.167.

을 여지는 충분하다고 생각한다. <이영녀>의 3막처럼 언어보다 몸 중심으로 쓰여진 희곡텍스트의 경우에는 몸의 현상학의 관점에서 접근하는 게 작품의 본령을 밝히는데 가장 도움되기 때문이다. 그래야 희곡에 내재된 연극성을 제대로 규명할 수 있고, 연극 현장에서 무대화될 때도 유용하리라 믿는다.

이렇듯 본고는 김우진의 희곡 <이영녀>를 공연의 잠재태로 여기면서 희곡텍스트의 연극성을 고찰하려고 한다. “극텍스트는 문자로 구성된 텍스트이지만 다양한 연극적 언어로 살아나 관객의 공감각적인 경험으로 구체화될 연극성을 잠재하고 있”²⁰⁾다는 점에 주목하여 연극성의 실체를 규명하려고 한다. 그리고 그것이 지니는 연극적 의미와 위상을 고찰하는 것이 이 연구의 최종 목표이다.

II. 인물의 몸성²¹⁾

<이영녀>는 3막으로 구성되었다. 1920년대 목포의 빈민층 삶을 사실적으로 재현하지만 각 막마다 고유의 공간과 에피소드를 보유하고 있기에 당대 사실주의극과 차별화된 작품으로 평가받는다.

20) 이상란, 『희곡과 연극의 담론』, 연극과 인간, 2003, p.10.

21) “‘몸성’은 단순히 텍스트에 나타난 의미를 전달하는 신체적 표현이나 극중 인물을 재현 또는 제시하기 위한 기호를 넘어서서 연극이라는 특수한 시공간인 ‘지금, 여기에서’ 현존하는 두 주체간의 즉각적이고 감각적인 교류, 즉 현상적인 ‘몸’이 강화된 연기자들의 물질성이 만들어낸 에너지가 공동 현존하는 관객의 ‘몸’에 침투해서 전이체험을 일으켜 변환을 이끌어내고, 이러한 관객의 변환이 다시 무대로 환원되어 공연에 영향을 미치는 상호주관적 행위로 정의한다.” 본고에서는 현장 공연을 대상으로 하지는 않았지만 희곡의 연극성(공연성)에 주목한 연구이므로 위 ‘몸성’의 개념을 똑같이 적용할 수 있다고 생각한다. 이신영, 『한국연극연출과 몸성』, 연극과 인간, 2014, p.139.

작품 제3막의 공간은 ‘유달산 큰 바우돌’ 밑이다. 막이 열리면 영녀는 병에 걸려 방에서 이불을 덮고 누워 있다. 1막과 2막의 시간을 통과하면서 영녀의 몸은 자본주의 체제 시장에 나온 상품으로 존재하다가 강원영과 유서방이 소유한 몸이 된다. 남성들은 영녀의 몸만을 탐하기에 인간적 소통은 결여될 수밖에 없고, 결국 그녀를 병들게 한 것이다.

희곡에서 영녀는 서사를 주동하는 인물이지만 등장하는 시간은 그리 길지 않다. 대사의 양도 여타 인물에 비해 많다고 할 수 없을 정도다. 특히 3막에서는 한마디 말도 없이 죽는 순간을 표정과 몸짓으로만 표현하고 있어 인물들 간의 대화로 극을 이끌었던 1920년대 극작 관행과는 결이 다르다.²²⁾ 이렇게 대화보다는 인물의 몸에 치중하다보니 인물 행동을 묘사하는 지문이 극에 끼친 영향이 클 수밖에 없다.

永 (힘업시 눈동자랄 움겨 또 한참 동안 東트는 便을 바라보고 안졌다.
얼굴에, 두 눈에, 점점 生氣가 도라온다.²³⁾

지문에 따르면 무대에서 배우는 한참동안 정지 상태에서 죽음을 앞둔 여성의 고뇌 어린 표정을 연기해야 한다. 연극 공간에서 이런 침묵은 관객에게 큰 울림을 전할 것이다. 사실 일상적 삶에서도 기력이 쇠한 상태로

22) 김성희는 <이영녀>에 대해 “작품에서 중요한 사건들은 오히려 막간으로 즉 이면에 서 일어나는 것으로 처리되어 현대극의 한 중요 특성인 서사화의 경향을 보인다. 그 결과 전통적인 즐거리가 해체되는 현상을 보인다.” 고 지적했다. 이런 현상은 김우진 이 종래의 사실주의적 극작 경향을 뛰어 넘으려는 시도의 결과라 할 수 있다. 인과율에 따른 선형적 전개에 충실한 재현보다는 비약과 생략을 위주로 한 극작 세계를 추구함으로써 관객의 시적 상상력을 끌어내려는 의도로 볼 수 있겠다. 김성희, 한국극예술학회 편, 『김우진 희곡의 현대성과 그 방법적 특성』, 『김우진』, 연극과 인간, 2010, p.166.

23) 서연호·홍창수 편, 앞의 책, p.64.

한참을 앉아서 버티는 것은 쉽지 않다. 그렇게 좀비 같은 형상으로 조각상처럼 먼 곳을 응시하다가 차츰 숨결이 불어 넣어져 생기가 돌아오는 것을 연기하기란 무척 어려울 것이다.

하지만 죽음 직전에 돌아온 이 생기는 기적과 같은 것이기에 관객에게는 매우 강렬한 인상을 받게 할 수 있다. 이런 작품의 아우라는 관객의 몸을 감각적으로 일깨워 연극에 개입하게 이끄리라 본다. 즉 무대공간에서 관객의 몸은 지각이 이루어지는 현상적인 몸으로 거듭날 수 있다는 것이다. 이렇듯 말을 배제함으로써 얻은 배우 몸의 현존은 무대에서 공동 현존하는 관객의 몸성 또한 부각시킨다는 것이다. 그럼으로써 관객의 지각은 이성적으로 수용하는 차원을 넘어 감각적으로 느끼는 차원으로 확장될 것이다. 이런 점은 몸의 현상학적인 관점에서 보면 “몸 자체의 자기지시성에 근거한 몸의 현존을 공연 안에서 실현하려는 의지”²⁴⁾를 가지고 극작한 결과라 할 수 있다. 작가는 인물의 몸에 미세하게 접근하며 심리의 변화가 몸으로 전달되도록 하는 극작술로 인물의 몸성을 강화시킨 것이다. 이는 배우와 관객과의 상호작용을 염두에 두고 극작했기에 가능한 것으로 작가의 희곡관을 알 수 있게 한다.

김우진은 우리 사회에 현상학이론이 알려지기 전에 활동했던 극작가였지만 결과적으로 희곡 <이영녀>는 현상학적 몸을 실현해 보인다. 김우진이 희곡창작을 하면서 연극성에 대한 탐구를 치열하게 한 결과라 할 수 있겠다. 이어지는 지문에서 영녀 몸에 대한 묘사는 계속되며 몸의 현존을 부각한다.

이불을 허쳐 거더 뚫고 문턱 압까지 와서 안는다. 極히 느린 그 動作에나

24) 심재민, 『포스트드라마의 몸: 현상학적인 몸의 현존 방식에 대한 레만의 해석』, p.161.

形便 업난 精靈의 存在만이 보이는 거 갓다. 밋이 업시 뜨고, 無限히 가늘게 形體가 업고 다만 面만, 어렴풋이 밝어 오는 薄暗中에 하얏케 뵈인다. 漸漸 舞臺가 밝어 온다. 흰 얼굴빛 우에는 死面 갓흐나 生의 리듬이 돈다. 忽地에 먼 나라의 꿈안 動作 모양으로 힘업시, 소리업시, 極히 自然스럽게 圓便으로 너머진다. 아주 靜謐한 數分間.)²⁵⁾

위 지문을 보면 병이 든 영녀는 며칠째 누워 지내다가 임종 직전에 생기를 되찾고 일어나 문턱까지 움직인다. 작가는 영녀의 몸을 묘사하면서 '정령의 존재'만이 보이는 것 같다고 한다. 지문의 자구만 해석하면 배우에게 비가시적 존재인 정령을 연기하라는 것이기에 현실성이 결여된 표현이다. 또 이어서 죽어가는 사람의 얼굴에 '생의 리듬'이 돈다고 하는 표현도 모순적이기에 독자의 눈길을 끈다. 이렇듯 지문에서 영녀의 표정에 대한 묘사는 사실적 재현보다는 직관의 연기 영역²⁶⁾을 언급하기에 이채롭다.

이처럼 작가가 말을 배제하고 영녀의 몸과 표정을 주목한 이유는 그녀의 몸을 전경화해 어떤 의미를 구현하려는 의도 때문일 것이다. 죽어가는 사람의 실존적 욕망을 말보다는 몸으로 표현했을 때 훨씬 실감날 수 있다는 판단의 결과라 할 수 있다. 즉 공연을 전제했을 때 말보다는 배우의 연기가 더 요긴한 것으로 생각했기 때문으로 보인다. 비트겐슈타인은 “인간의 몸은 인간 영혼의 최고의 그림이다.”라고 선언하면서 “얼굴은 몸의 영혼”²⁷⁾이라고 했다. 김우진은 관객이 영녀의 내면에 숨어 있는 자아를 대면

25) 서연호·홍창수 편, 위의 책, p.64.

26) “현상학적 관점에서는 하나의 현상에 관한 인식의 탐구는 어떠한 선입견이나 기존의 해석에 대한 맹목적 신뢰를 보류해 두고 직접적인 직관으로부터 출발한다.” 김우진은 사실주의적 재현에 몰두하던 시기의 작가임에도 불구하고 배우의 직관 연기를 염두에 두고 창작한 것으로 해석할 수 있겠다. 배소심·최경실, 『몸의 현상학을 통한 춤예술의 존재론적 본성』, 『한국체육학회지』 제44권 제6호, 한국체육학회, 2005, p.1060.

27) 정화열, 이동수·외 3인 역, 『몸의 정치와 예술, 그리고 생태학』, 아카넷, 2005, p.37.

하도록 배우의 얼굴 표정을 강조한 것이다. 불우한 시대에 희생되는 여성 내면의 심연을 관객과 조우시키려는 작가의 의도가 엿보이는 순간이다. 이렇듯 영녀의 육체는 “삶의 의미를 결정짓는 가장 중요한 요소”²⁸⁾로 작품에서 기능한다. 김우진은 곧 죽을 영녀의 몸을 부각해 내밀한 실존의 영역²⁹⁾을 탐색한 것이다.

Ⅲ. 소리의 몸성³⁰⁾

몸담론의 관점에서 보면 <이영녀>는 전근대적인 시대의 구조적 불합리성 때문에 타자의 위치에 처한 여성을 등장시켜 그녀의 몸이 세계에서 겪

28) 육체에 대한 고려가 이야기의 중심 주제가 되는 서사물들은 육체가 어떻게 의미를 갖게 되는가의 과정을 되풀이 하여 보여준다. 다시 말해서 서사물들은 텍스트가 의미를 획득하는데 있어 육체가 중심 요소가 되는 과정, 즉 의미가 육체에 의해 구현되는 과정을 극적으로 보여준다. 피터 부룩스, 『육체와 예술』, p.119.

29) 안치운은 “몸이 지닌 원초적인 생의 감각을 되불러 오는 것, 상징과 의미로 몸이 언어를 만들어 내는 것, 그것이야말로 연극의 몸이 지닌 몫이 될 것이다.”면서 연극의 몸이 지닌 내밀한 실존의 영역을 탐색해야 한다고 강조한다. 안치운, 영남대학교 인문과학연구소 편, 『연극과 몸-말에서 글로, 글에서 몸으로』, 『몸의 인문학적 조명』, 월인, 2005, p.85.

30) “에리카 피셔-리히테에 의하면 사건을 통해서 수행적으로 창출되는 4가지 성질들이 있는데 그것은 몸성, 공간성, 소리성, 시간성이다. 여기서 몸성은 존재의 고유성을 드러내는 물질성을 기반으로 한다. 또한 몸성은 공간성과 소리성으로 연결되고 또한 이것은 시간성을 확보한다.” 본고에서는 현재 연극학계에서 리히테가 명명한 ‘소리성’을 ‘소리의 몸성’으로 널리 부르는 점을 감안하여 ‘소리의 몸성’이라고 칭한다. 이는 공연에 사용된 소리가 물질성을 띠고 현상학적 존재로서 기능함을 포괄하는 어휘이다. 임형진, 『“말하지 않는” 몸의 자기지시성-포스트드라마 연극의 의미생산 방식들』, 『포스트드라마 비판과 드라마의 귀환』, 2015년도 한국드라마학회 추계학술대회 자료집, 한국드라마학회, 2015, p.4.

는 소외를 문제 삼는 작품으로 볼 수 있다. 그녀의 육체는 남성들에게 유린 당하고, 이웃 여성들도 그녀에게 온정적이지 않다. 이런 영녀의 소외는 시간이 흐를수록 심화되다가 결국 그녀를 죽음으로 내 몬다. 그런데 소외의 결정판은 바로 죽음의 소외이다. 어떤 임종도 없이 오직 혼자서 ‘忽地에 먼 나라의 꿈안 動作 모양으로 힘업시, 소리업시’³¹⁾ 절명하기에 영녀의 죽어가는 몸은 관객 몸에 자국을 남긴다. “몸은 세계와 접촉하면서 그 체험을 재구성하는 실존 그 자체”³²⁾이기에 몸을 잃게 되는 죽음은 곧 세계를 상실하는 체험을 하는 것과 같은 의미를 지닌다고 할 수 있기 때문이다.

기일네와 명순은 영녀의 죽음을 인식하지 못한 채 대화를 나누다가 기일네가 영녀의 주검이 있는 방의 문을 닫아준다.

기 그래서 쓴다냐. 그래도 肉氣가 드러가야지 기운이 붓지. 기운만 붓치면
곳 날 것인데. (房 압호로 나와) 왜 門은 열어 놔다냐.(門을 다터준다.)³³⁾

죽은 영녀를 처음 발견한 사람은 기일네지만 이처럼 그녀의 죽음을 인식하지 못한다. 발 앞에 있는 주검을 보고 잠을 자고 있는 것으로 여기고 있어 납득하기 쉽지 않은 설정이다. 1,2막에서 사실주의극과 같은 선형적인 서사의 흐름을 따르고, 인물들의 행동도 나름대로 개연성을 취하고 있기에 위의 설정은 다소 의외라 할 수 있다. 이는 영녀의 죽음을 관객만 알게 해 아이러니 효과를 내기 위한 것으로 볼 수 있다. 삶도 애처로웠지만 죽음조차도 혼자서 감내해야 하는 영녀의 삶을 더욱 비통하게 보이려고 한 것이다. 죽음의 소외로 극의 비극성을 고양시키려는 의도이다.

31) 서연호·홍창수 편, 앞의 책, p.64.

32) 이종호, 「최인훈의 광장 연구」, 『현대소설연구』 34, 한국현대소설학회, 2007, p.115.

33) 서연호·홍창수 편, 위의 책, p.65.

이처럼 기일네와 명순은 영녀의 죽음을 인식하지 못한 채 대화를 나누다가 기일네가 영녀의 주검이 있는 방의 문을 닫아준 후에 명순이 있는 부엌으로 들어가면 텅빈 무대에 두 여성이 나누는 대화 소리만 흐른다.

明 드러가시오, 추운대.

기 (부엌 안으로 드러가며) 잠드렸는데 가만 두어라. (以下 두 사람의 말 소리만 들리는 새이 새이로, 소두방 소리, 그릇 소리, 불 때는 소리, 왓다갓다 하는 발자취 소리가 난다.) 고기점이라도 멧을 집어 너면 쪽개 낫지. 아이고 사람도, 국거리나 좀 사다 주지. 너 아버지는 왜 그런다냐. <...>³⁴⁾

관객의 입장에서 보면 두 여성이 영녀의 죽음을 모른 채 부엌에서 대화하는 이 장면은 무척 낯설 것이다. 텅빈 무대에 대화만 흐르기에 관객은 무대와의 단절을 느끼지만 차츰 청각에 의지하며 작품에 몰입하게 되리라 본다. 그리고 두 여성의 대화에 음향효과가 더해지면서 관객의 감각은 더욱 활성화 되고 그러면서 관객의 몸은 지각하는 몸으로 거듭날 것이다.

희곡이라는 형식은 연극 무대를 전제하기에 배우가 전하는 말 이상의 무엇을 갈구한다. 그럴 때 무대에 쓰이는 사물과 흐르는 소리는 언어를 압도하기도 한다. 곧바로 무대에서 사라진 사람의 말과 그가 빚어내는 소리가 무대에 흐르기 때문에 호기심이 발동한 관객은 무대에 집중할 수밖에 없을 것이다. 죽은 여성의 어린 딸이 어미의 죽음을 모른 채 하는 말이 무대에 흐르게 하여 관객이 죽은 여성을 더욱 동정하게 이끌려는 의도이다. 몸의 현상학에 따르면 소리의 몸성이 영녀 죽음의 비애를 극대화해주는 극적 기능을 한 것이다.

한편 무대 뒤에서 계속되는 기일네와 명순의 대화는 앞 장면과 맥락이

34) 서연호·홍창수 편, 앞의 책, p.65.

달지 않기 때문에 조금 생뚱맞아 보인다.

기 별소리 다 한다. (웃는다) 제멋대로 서방을 밧굴 수만 잇스면 좀 좇켄냐.
 그렇게 너는 시집가지 말란 말이다. 한 번 가기만 가면 永永 떼장 밑해 드러갈
 때까지 붓잡힌 셈이 된단다.
 明 앓다 離婚해 버리면 고만이지.³⁵⁾

김우진의 여성관이 개진된 장면이라 할 수 있는 위 대화를 배우를 퇴장 시키고 목소리로만 흐르게 한 점은 매우 색다른 연극 형식을 추구한 결과라 할 수 있다. 이 결말은 고대 그리스 비극에서 주인공이 죽은 후에 주변 인물이 나타나 논평을 하며 주제를 부각한 후에 막이 내린 것과 유사하다. 하지만 <이영녀>에서는 무대에 인물을 배제했다는 점에서 차별성을 지닌다.

관객의 예상을 깨는 이런 무대 운용으로 소리의 몸성을 강조하고 이와 동시에 로고스적인 역할을 해야 하는 언어의 의미 기능은 살린 것이다. 이런 소리의 몸성은 감각적 층위의 보이지 않는 것들을 지속적으로 감각하도록 이끈다. 그럼으로써 빈무대는 관객의 몸성이 자리한다. 앞에서 영녀의 보이는 몸은 말을 배제했기 때문에 관객의 이목을 끌게 되고, 이어서 보이지 않는 배우들의 몸은 막이 내릴 때까지 일관되기에 관객의 상상력을 자극하는 효과를 낸 것이다.

심재민은 “배우의 몸을 포함한 무대에서의 대상들이 지닌 물질성, 즉 빛, 소리, 냄새 사물 등은 그 자체로서 현상적 존재”라면서 ““지각하는 주체”로서의 관객은 자신의 몸속으로 밀려들어오는 이 현상적 존재를 경험함으로써 몸은 자극을 받게 된다.”³⁶⁾라고 하였다. 김우진이 의도했던 의도하지

35) 서연호·홍창수, 앞의 책, p.67.

36) 심재민, 앞의 책, p.218.

안 했던 간에 몸의 현상학에 따르면 위 장면에서는 죽은 사람의 몸과 산 사람이 내는 소리의 대비를 통해서 관객의 몸을 자극하는 효과를 낼 수 있다. 김우진은 언어 외적인 표현 요소를 이용해 관객에게 이영녀의 죽음을 지각하도록 한 것이다. 이렇듯 이 작품에서 소리의 기능은 어떤 대화보다도 강렬하다고 볼 수 있다.

이렇듯 죽은 몸이 방치된 채 목소리로 관객을 만나다가 막을 내리는 극의 결말은 관객에게 새로운 관극 경험하기에 강한 인상을 남길 것이다. 이는 극작술의 미흡함 탓으로 볼 수도 있지만 새로운 연극성을 꾸준히 모색해온 작가의 삶을 고려하면 김우진이 의도한 결과로 볼 수 있다.³⁷⁾ 영녀의 주검을 방치한 채 배우는 퇴장시키고, 여러 소리만 흐르게 하는 연극성은 관객의 몸에 각인되어 오래도록 기억될 것이다.

본고에서 대상 삶아 분석하지는 않았지만 1, 2막도 영녀의 몸을 부각하며 극을 이끌고 있다. 1막에서 영녀는 비록 생계 때문에 매음을 하지만 윤간을 거부하며 몸의 주체로 서려고 포주와 갈등을 빚고, 2막에서는 인권을 유린하는 공장감독의 폭력에 온 몸으로 맞선다. 비록 영녀는 몸으로 맞설 때마다 삶의 터전을 잃지만, 관객에게 전하는 페이스스는 말로 전할 때보다 강렬하다고 할 수 있다.

이상에서 살핀 것처럼 김우진은 <이영녀>를 창작하면서 몸을 그 자체 하나의 주체로 인식했고, 세계와 소통하는 실존태로 받아들였다. 김우진이 작품에 구현한 몸의 물질성은 포스트드라마 연극의 지향성과 궤를 같이

37) 텍스트의 주체의식을 담은 대화를 나누는 배우들이 무대에 등장하지 않는다는 것은 “연극공간의 진정한 의미가 연기자의 행동을 담는 곳”이라는 인식을 하던 때인 점을 감안하면 상상할 수 없는 일이다. 이는 무대공간의 의미를 “관객에 의해 그 의미가 끊임없이 지워지고 생산되는 기호들의 임의적 모임에 의한 다양하고 불안정한 의미공간”으로 여긴 포스트 모더니즘 연극의 징후를 보인 것이라고 할 수 있겠다. 김방옥, 『21세기를 여는 연극-몸 퍼포먼스 해체 물질』, 연극과 인간, 2003, pp.205-208.

하기에 놀랍다.³⁸⁾ 이는 서구 사실주의극과 자연주의극이 소개되던 근대극 정립기에 활동한 작가이면서도 시대를 초월한 현대성을 구가한 작가라는 사실을 입증하는 것이다.

IV. 맺음말

<이영녀>는 김우진의 다른 작품들보다 몸을 부각한 작품이다. 1막에서는 생계를 위해 몸을 파는 여성이 포주와 일 때문에 갈등을 겪다가 경찰에 체포되고, 2막에서는 사업주에게 몸을 의탁한 채 지내지만 얼마 못가 결국 쫓겨나고 만다. 특히 3막에서는 서사를 주동하는 인물이 아예 말하지 않기에 몸이 작품 전면에 나선다. 그 결과 작품이 경과하면서 몸은 체현된 의식으로서 기능하며 상징적 의미로 흠뻑 젖게³⁹⁾ 된다. 본고는 이런 점을 주목하면서 연구가 시작되었다.

본고에서는 김우진 작 <이영녀>의 3막을 대상으로 희곡은 공연을 전제로 쓰인다는 사실을 상기하며 희곡텍스트에 구현된 연극성을 밝히고자 했다. 그러면서 <이영녀>의 3막이 1, 2막과 달리 인물의 몸성과 소리의 몸성이 텍스트의 근간을 이룬 점과 텍스트의 연극성을 효과적으로 고찰할 수 있는 점을 고려해 메를로 폰티의 ‘몸의 현상학’을 연구방법론으로 삼았다.

먼저 인물의 몸성을 살폈다. 연구결과 김우진은 <이영녀> 3막을 인물

38) 포스트드라마 연극이 내세우는 몸의 감각성은 근본적으로 몸의 물질성에 기반 한다. 행위자 내지 배우의 몸이 드러내는 물질성에 대한 관객의 지각을 바탕으로 양자 사이의 지점에서 발생하는 현존을 통해서 공연의 육체성이 강조된다. 심재민, 『포스트드라마의 몸: 현상학적인 몸의 현존 방식에 대한 레만의 해석』, 『한국연극학』 제42호, 한국연극학회, 2010, p.167.

39) 브라이언 터너, 임인숙 역, 『몸과 사회』, 몸과마음, 2002, p.158.

의 미세한 심리의 변화가 몸으로 전달되도록 극작했음을 알 수 있었다. 그리고 그 결과로 얻은 인물의 몸성은 관객의 몸을 감각적으로 일깨워 연극에 개입하게 이끌 수 있음을 알았다. 즉 무대공간에서 관객의 몸은 지각이 이루어지는 현상적인 몸으로 거듭날 수 있는 것이다. 이렇듯 말을 배제함으로써 얻은 배우 몸의 현존은 무대에서 공동 현존하는 관객의 몸성 또한 부각시킨다는 것이다. 그럼으로써 관객의 지각은 이성적으로 수용하는 차원을 넘어 감각적으로 느끼는 차원으로 확장될 수 있을 것이다.

다음으로 소리의 몸성을 살폈다. 김우진은 작품 결말에 무대를 비워놓고 효과음과 두 여성의 대화만 흐르게 한다. 관객의 예상을 깨는 이런 무대 운용으로 소리의 몸성을 강조하고 이와 동시에 로고스적인 역할을 해야 하는 언어의 의미 기능은 살리고 있다. 이런 소리의 몸성은 감각적 층위의 보이지 않는 것들을 지속적으로 감각하도록 이끄는 효과를 내기에 연극의 수행성을 제고함을 알 수 있었다.

이상에서 살핀 것처럼 김우진은 <이영녀>를 창작하면서 몸을 그 자체 하나의 주체로 인식했고, 세계와 소통하는 실존태로 받아들였다. 김우진이 작품에 구현한 몸의 물질성은 포스트드라마 연극의 지향성과 궤를 같이 하기에 놀라웠다. 이는 서구 사실주의극과 자연주의극이 소개되던 근대극 정립기에 활동한 작가이면서도 시대를 초월한 현대성을 구가한 작가라는 사실을 입증하는 것이었다.

김우진은 우리 사회에 현상학이론이 알려지기 전에 활동했던 극작가였지만 결과적으로 희곡 <이영녀>는 현상학적 몸을 구현해 보인다. 김우진이 희곡창작을 하면서 연극성에 대한 탐구를 치열하게 한 결과라 할 수 있겠다. 이런 연극성 덕분에 오늘날에도 <이영녀>는 연극 현장에서 자주 만날 수 있을 것으로 기대한다.

【참고문헌】

- 權純宗, 『金祐鎮의 演劇觀 과 戲曲 <李永女>』, 嶺南語文學會, 『嶺南語文學』 第13輯, 1986.
- 김방옥, 『한국사실주의희곡연구』, 가나, 1988.
- 김방옥, 『21세기를 여는 연극-몸 퍼포먼스 해체 물질』, 연극과 인간, 2003, p.208.
- 김성희, 『김우진의 리얼리즘희곡에 나타난 현대성과 그 방법적 특성』, 『한국현대희곡연구』, 태학사, 1998.
- 김성희, 한국극예술학회 편, 『김우진 희곡의 현대성과 그 방법적 특성』, 『김우진』, 연극과 인간, 2010.
- 민병옥, 『희곡문학론』, 민지사, 1991, p.250.
- 배봉기, 『김우진과 채만식의 희곡 연구』, 태학사, 1997, p.212.
- 배봉기, 『<이영녀>의 인물 연구-관계의 역학을 중심으로-』, 『한국연극학』 7집, 1995.
- 배소심 · 최경실, 『몸의 현상학을 통한 춤예술의 존재론적 본성』, 『한국체육학회지』 제44권 제6호, 한국체육학회, 2005, p.1060.
- 배지연, 『김우진 <이영녀>의 탈식민성 연구』, 현대문학이론학회, 『현대문학이론연구』 44집, 2011.
- 브라이언 터너, 임인숙 역, 『몸과 사회』, 몸과마음, 2002.
- 서연호, 『김우진』, 건국대학교 출판부, 2000.
- 서연호, 『韓國近代戲曲史研究』, 고려대학교 출판부, 1982, pp.121-122.
- 서정아, 『영화에서 몸의 표상에 관한 현상학적 연구-메를로-퐁티의 몸의 현상학과 브레송 영화의 몸의 이미지를 중심으로-』, 『현대영화연구』 Vol. 15, 현대영화연구소, 2013, p.57.
- 심재민, 한국연극평론가협회 편, 『몸의 현상학과 연극비평』, 『동시대 연극비평의 방법론과 실제』, 연극과 인간, 2010.
- 심재민, 『포스트드라마의 몸: 현상학적인 몸의 현존 방식에 대한 레만의 해석』, 『한국연극학』 제42호, 한국연극학회, 2010, p.167.
- 안치운, 영남대학교 인문과학연구소 편, 『연극과 몸-말에서 글로, 글에서 몸으로』, 『몸의 인문학적 조명』, 월인, 2005, p.85.
- 유진월, 『한국희곡과 여성주의비평』, 집문당, 1996.
- 이덕기, 한국극예술학회 편, 『김우진 희곡의 여성 형상화 연구』, 『김우진』, 2010.

- 이상란, 『희곡과 연극의 담론』, 연극과 인간, 2003, p.10.
- 이상호, 한국극예술학회 편, 『김우진의 연극관과 희곡 연구-〈이영녀〉의 무대배경을 중심으로』, 『김우진』, 연극과 인간, 2010, p.260.
- 이신영, 『한국연극연출과 몸성』, 연극과 인간, 2014, p.139.
- 이은경, 『수산 김우진 연구』, 월인, 2005.
- 이종호, 「최인훈의 광장 연구」, 한국현대소설학회, 『현대소설연구』 34, 2007, p.115.
- 이직미, 「김우진 희곡의 비교문학적 연구」, 연세대학교 대학원 석사학위논문, 2009.
- 임형진, 「‘말하지 않는’ 몸의 자가지시성-포스트드라마 연극의 의미생산 방식들」, 『포스트드라마 비판과 드라마의 귀환』, 2015년도 한국드라마학회 추계학술대회 자료집, 한국드라마학회, 2015.
- 정우숙, 「이영녀」, 재론, 『한국근대문학연구』 1(2), 한국근대문학회, 2000, p.49.
- 정화열, 『혁명의 변증법』, -모택동과 메를로-퐁티, 민음사, 1999, pp.154-155.
- 정화열, 이동수 · 외 3인 역, 『몸의 정치와 예술, 그리고 생태학』, 아카넷, 2005.

Abstract

A Study on the Momirity of Kim Woo-Jin's Drama

<Leeyoungnyo>

-Focus on the Third Act

Kim, Young-hak

Remembering that a drama is written with an assumption that it is for performance, this study aimed to identify the theatricality realized in the Act III of Kim Woo-Jin's drama <Leeyoungnyo>. As in the Act III of <Leeyoungnyo>, the text was based on the momirity of the characters and sound, unlike seen in Acts I and II, and theatricality of the text can be effectively examined. This study gave a focus on the Merleau Ponty's phenomenology of the body as a study method.

First, this study examined the momirity of characters and as a result, it was discovered that Kim Woo-Jin intended the Act III of <Leeyoungnyo> to deliver the delicate psychological change of characters through their bodies. The momirity obtained awoke bodies of the audience sensually to join in the drama. That is, the audience's bodies in a stage could be born again as the phenomenological bodies for perception. Thus, the existence of the character's bodies, which were obtained through exclusion of words, also highlighted the momirity of the audience who existed. The audience's perception could be extended to the level of the sensual feeling beyond reasonable accommodation.

Second, this study examined the momirity of sound. Kim Woo-Jin had sound effects and talks between the two women, which could be heard in an empty stage. Such exceptional stage direction emphasized the momirity of sound, and the semantic function of language that would work as logos. As such the momirity of sound induced us to feel what was invisible over the sensuous horizon, whereby the performance could be better.

As examined above, Kim Woo-Jin recognized the bodies as a subject in

writing <Leeyoungnyo>, and accepted them as existence that communicates with the world. It was surprising that the materiality of the bodies realized in his drama has the same directionality as the post-drama. It was proved that he was a playwright of the formation period of modern drama, when the realism drama and naturalism drama were introduced and enjoyed during the modernism transcending the ages.

Kim Woo-Jin realized phenomenological body in <Leeyoungnyo>, although he did not know that the theories of phenomenology at the time when he was active in creating. It means that he fiercely explored the concepts of theatricality while writing dramas. It is expected that <Leeyoungnyo> will be often performed in a stage thanks to such theatricality.

Key Word : body, exist, phenomenology of body, momirity, theatricality

김영학

소속 : 조선대학교 자유전공학부 교수

전자우편 : kyh9263@chosun.ac.kr

이 논문은 2018년 02월 10일 투고되어 2018년 03월 05일까지 심사 완료하여 2018년 03월 09일 게재 확정됨.
--