

## 「거짓말 같은」의 주제와 연극성

김선옥(고려대)\*

- I. 들어가는 말
- II. 제목에서 드러난 주제 의식
- III. 내용이 담고 있는 주제 의식
- IV. 연극성
- V. 나오는 말

### I. 들어가는 말

하비에르 비야우루티아(Xavier Villaurrutia, 1903-1950)는 멕시코 현대 연극의 가장 중요한 인물이다. 원래 시인으로 활동하던 비야우루티아는 1928년에 살바도르 노보(Salvador Novo), 힐베르토 오웬(Gilberto Owen), 셀레스티노 고로스띠사(Celestino Gorostiza)와 함께 주로 창작극을 상연할 목적으로 ‘율리시즈 극단’(Teatro Ulises)을 창설하였으며, 1934년 첫 작품인 「거짓말 같은」(“Parece mentira”)으로 미국 오리엔테이션 연극재단(Theatre of Orientation)의 장학금을 받아 예일 대학에서 연극 공부를 한다(Bellini 1997, 642). 이후 그는 멕시코 현대 연극에 진정한 혁신을 가져온 멕시코 현대 연극에서 가장 중요한 위치를 점하고 있는 극작가로 자리매김한다.

그의 극 경향은 크게 두 가지로 나뉜다. 초창기에는 비대중적인

\* Seon-Uk Kim(Korea University, seonukk@hanmail.net), “La teatralidad y el tema de “Parece mentira.”

전위주의 경향의 단막극을 썼으며 후반기에 접어들어서는 일반 대중들이 공감할 수 있는 장막극을 썼다. 이를 주제별로 살펴보면 관념적인 극과 일상적인 극으로 나뉘는데, 관념적인 극은 초창기 극에서 많이 다루어지며 형이상학적인 문제와 보편적인 인간의 문제를 다루는 주제에 집중하고 있으며, 두 번째 부류는 개인들 간의 관계에서 비롯되는 문제를 다루고 있다. 그러나 이 두 가지 경향이 명확하게 나뉘는 것은 아니다. 후기 작품으로 갈수록 관념적인 것과 구체적인 일상이 서로 어우러지는 모습이 보이고 있다.

비야우루띠아는 「거짓말 같은」이 실린 『세속적인 성극』(*Autos profanos*)<sup>1)</sup>에 초창기 극에 대한 방향성을 밝히고 있다.

관객은 수수께끼를 사랑한다. 그들을 이미 수수께끼의 세계로 던져서 그들의 흥미를 자극했거나 “만일 맞추지 못하면 잡아먹어 버리겠다.”는 스펅크스의 말로 그들을 위협했다면 그들에게 유일한 답을 줄 필요는 없다(Dauster 1971, 70).

연극에 대한 이러한 지적인 관념이 작가가 다루고자 했던 諸문제를 표현하기에 가장 적절한 것이다. 또한 그의 초창기 극들은 상징주의 경향을 띄고 있는데, 죽음, 고뇌, 존재와 실재와 시간성에 대한 문제에 관한 탐구, 인격의 다중성 등이 작품의 문제성을 이루는 근간이 되었다.

그는 1933년부터 1937년 사이에 쓴 단막극들을 묶어 1943년 『세속적인 성극』을 출판한다. 다섯 편의 단막<sup>2)</sup>으로 이루어진 이 작품집은 미지의 운명에 대항하는 인간의 고뇌를 다루고 있다. 이들 다섯 작품은 우선 지적이며 따라서 난해한 측면이 있다. 그러나 이러한 지적인 경향에도 불구하고 차가운 인상보다는 아이러니에서 빚어지는 웃음과 정제된 휴머니즘이 작품의 전반을 아우르고 있으며, 바로 이 두 가지가 서로 어우러지고 있음에 그의 연극의 작품성이 내재한다.

1) Xavier Villaurrutia(1943), *Autos profanos*, México D. F.: Ediciones Letras de México.

2) 다섯 편의 단막은 각각 「거짓말 같은」(“Parece mentira”), 「무슨 생각해?」(“¿En que piensas?”), 「부재중인 사람」(“El ausente”), 「간단히 해 주세요」(“Sea ud. breve”), 「때가 되었어」(“Ha llegado el momento”)이다.

이런 관점에서 극의 가장 중요한 특징은 미소를 유발시키는 지적(知的)인 번뜩임이라고 할 수 있겠다.

「거짓말 같은」은 1933년에 쓰여 같은 해에 셀레스띠노 고로스띠사의 연출로 상연되었으며, 작품을 지배하는 중요 주제는 진정한 자아와 인격의 이중성을 둘러싼 수수께끼, 무(無)앞에서의 인간의 고통 등이다.

본 연구는 하비에르 비야우루띠아의 초창기 단막극의 하나인 「거짓말 같은」에 나타난 인간의 본질에 대한 내용(주제)과 형식(연극성)에 대해 탐구할 것을 목적으로 한다.

## II. 제목에서 드러난 주제 의식

하비에르 비야우루띠아는 작품의 제목에서부터 독자들에게 주제에 대한 암시를 주고 있다. 우선 「거짓말 같은」이 수록되어 있는 『세속적인 성극』을 보자. 제목은 “세속”과 “성극(聖劇)”이라는 두 개의 서로 상반된 개념을 가진 어휘로 이루어져 있다.

신비극(神秘劇)과 유사한 성극(Auto)은 중세에 기원을 두고 있으며 일반적으로 16세기 스페인에서 널리 창작되었고 무대에 올려졌던 연극 장르로 성사(聖事), 그중에서도 일반적으로 성찬식(聖餐式)에 관련된 짧은 알레고리 종교극을 일컫는다. 타 유럽에서는 이 장르를 포함한 종교극 일반이 쇠퇴하기 시작하고 세속극이 연극계의 주류로 자리잡아가고 있는 시기에, 스페인에서는 세속극의 전면적인 등장과 더불어 성극 역시 17세기 바로크시기에 성찬성극(聖餐聖劇, Auto Sacramental)<sup>3)</sup>으로 찬란하게 꽃피우게 된다. 이런 현상은 스페인만의 독특한 현상으로 당시 스페인이 그 만큼 종교성이 강하던 사회라는 것을 보여주고 있다.

그러나 16-17세기의 성극 혹은 성찬성극은 중세의 종교극에서 보였듯이 단순히 예수의 삶과 수난 혹은 성서 이야기를 보여줌으로써

3) 성찬신비극(聖餐神秘劇)으로도 번역된다.

무지한 백성들에게 기독교를 효과적으로 가르치려는 수준을 훨씬 넘어선다. 기독교적인 관점에서 본 인간관, 세계관, 구원의 문제, 자유의지와 결정론의 문제 등 철학적이고 인간의 본질적인 내용의 이야기를 연극적으로 풀어가는 높은 문학적·예술적 수준을 보이고 있다. 즉 인간 존재에 대한 심오한 철학성이 연극적인 놀이로 사람들에게 앞에 펼쳐지는 것이다.

비야우루띠아도 이 작품집에서 인간 존재와 현실 세계에 대한 본질적인 탐구를 하고 있다. 즉 성극이 추구하는 것과 같은 목표점을 지향하고 있는 것이다. 그러나 그의 현실은 기독교라는 종교적인 영역 밖에서, 즉 인간들의 일상생활이라는 세속적인 영역 내에서 이루어지고 있는 것이다. 그래서 제목에서 “세속”과 “성극”이라는 용어를 합치시키고 있는 것이다.

그렇기 때문에 우리는 『세속적인 성극』을 통하여 그 안에 수록된 다섯 편의 성극들이 표층적 층위에서는 일상에 기반을 두고 있으면서 심층적 층위에서는 지적인 문제를 완곡하게 다루고 있음을 볼 수 있는 것이다. 비야우루띠아의 성극들은 지적이고 형이상학적이며 보편적인 인간의 문제를 한 개인의 이야기를 통하여 우리에게 보여주고 있다. 그러기에 그의 작품을 이해하기 위해서는 그만큼 철학적인 측면에 대한 이해가 높아야 한다.

앞서도 살펴보았듯이 비야우루띠아 스스로가 『세속적인 성극』의 서문에서 수수께끼의 예를 들면서 자신의 연극의 지적인 측면을 강조하는 연극관을 피력했다. 비야우루띠아는 관객에게 자신이 표출하고자 하는 주제를 쉽게 드러내려고 하지 않는다. 주제도 난해하거나 주제를 형상화하는 연극적 장치도 마치 수수께끼를 푸는 듯한 복선적인 틀을 마련하고 있기 때문이다. 이러한 복선적인 연극 장치는 비야우루띠아가 탐구하고자 하는 문제, 즉 시간의 문제나 존재의 문제 혹은 인격의 다중성과 같이 많은 현대극의 핵심을 이루는 문제의 표현에 대한 연극의 적절한 방법이 될 것이다. 그것은 『세속적인 성극』의 내용이 지나치게 관념적이라면, 그것을 풀어나가는 형식은 아마도 주제를 나타내는데 가장 매력적인 형식이기 때문이다. 게다가

그것은 대부분 고급 유머로 치장된 고도로 연극화 된 것이다. 즉 작품은 마치 철학 강의시간에 들을 수 있는 철학적인 내용이 비 사실 주의적인 연극적 장치로 치장되어있다고 할 수 있는 것이다. 그렇기 때문에 관객은 연극이 구축하는 의미망 속으로 적극적으로 개입하여 그 의미를 파악해 내야한다.

작품집의 제목 말고 우리의 연구 대상인 「거짓말 같은」 역시 ‘1막으로 된 수수께끼’(Enigma en un acto)라는 부제(副題)에 주제 의식을 담고 있다. 모든 수수께끼에는 답이 있다. 그러나 그것을 풀어가는 과정은 지루한 지적 과정이어서는 안 된다. 즉 수수께끼의 메커니즘은 재미가 있어야 하되 재치가 번득여야 하는 것으로 유희적인 장치와 지적인 내용이 한데 얽혀 있어야 하는 것이다. 그렇기 때문에 그것을 푸는 사람은 우선 문제 풀이에 재미를 느껴야 하고 동시에 지적인 사고 작용을 해야 한다.

이런 수수께끼의 메커니즘은 앞서 말한 비야우루띠아의 연극관과 잘 부합한다. 수수께끼가 갖는 유희적인 연극 장치는 작품의 형식인 연극성을 도출해야 하고 수수께끼의 답은 작품의 내용을 이루고 있어야 한다. 즉 관객은 수수께끼를 풀기 위하여 사고 작용을 발동시키듯이, 작품을 관극하면서 작품 내에서 기능하고 있는 연극적 장치(연극성)를 통해서 과연 이 연극이 무엇을 보여주려 혹은 말하려 하는 것인지에 대한 사고 작용을 발동시켜야 하는 것이다.

이제 작품의 주제와 연극성에 대한 각각의 분야와 그 상관관계에 대해서 살펴보기로 하자.

### Ⅲ. 내용이 담고 있는 주제 의식

작품은 등장인물들의 연이은 등장과 특히 세 명의 주요 인물(직원, 남편, 호기심 많은 남자)의 대화와 행동으로 이루어져 있으며, 작품의 후반부에 같은 사람으로 추정되는 세 명의 여인들의 똑같은 말과 행동으로 이루어져 있다.

한 남자(남편)가 변호사 사무실에 들르는 것으로 작품은 시작한다. 부인의 부정을 밝혀내기 위해 변호사 사무실로 갈 것을 언저지 알려 주는 익명의 투서를 받았던 것이다.<sup>4)</sup> 남편은 매우 의심쩍어 하면서 사무실에 들르게 되고 그곳에서 직원을 만난다. 잠시 후에 초인종이 울리고 호기심 많은 남자가 등장해서 직원과 대화를 시작하고 그로 인해 인간의 행복과 인격의 다양성에 대한 사상이 전개된다. 이들의 대화는 남편에게 직접적으로 영향을 끼친다. 남편은 자신의 딜레마를 설명하기 위해 그들의 대화에 끼어들게 된다. 곧이어 또 다시 초인종이 울리고 검은 옷을 입고 머리에 천을 두른 여인이 등장해서 직원에게 명함을 준다. 이러한 이상한 상황은 정확히 세 번 반복된다. 그 여자가 자신의 부인임에 틀림없다고 믿은 남편은 숨이 막힐 정도로 놀란다. 다음 장면에서 남편은 직원에게 그 여자에 대한 질문을 퍼붓는다. 그러나 직원은 그녀의 인적 사항에 대한 언급은 하지 않고 존재에 대한 자신의 철학을 전개한다. 행복은 한 개인 안에 각기 다른 여러 개의 인격을 가지고 있다는 사실을 인정하고 받아들이는 데 있다는 것이다. 남편이 가져온 익명의 투서에 대한 폭로가 있고 나서 호기심 많은 남자가 이상한 변명거리를 대며 사무실을 나가고, 남편은 부인의 부정함에 대해 어떠한 반응을 보여야 할지 고민하면서 이리저리도 저리저리도 못하고 망설인다. 그때 또 다시 전화벨이 울리고 직원이 수화기를 든다. 그러나 아무 말 없이 그냥 놓더니 불을 어둡게 하고 남편을 홀로 남겨둔다. 이어서 검은 옷을 입은 첫 번째 여자가 방에서 나와 응접실로 나오고, 그녀를 본 남편이 자신의 부인임을 확인하고 그녀 앞에 서자 그녀는 비명을 지르며 나간다. 똑같은 상황이 두 번 더 반복된다. 다만 남편이 자신의 외침을 증오에서 사랑으로 바꾸었을 뿐이다. 그러나 아무 것도 해결된 것은 없다. 남편이 부인에 대해 알아낸 것은 아무 것도 없기 때문이다. 마지막으로 변호사가 등장하여 불을 켜고 전화에 대답을 한다. 그리고 어쩔 줄 몰라 하는 남편보고 사무실로 들어오라고 한다. 이에 남편

4) 남편이 익명의 투서를 받았다는 사실, 투서의 내용 등에 대한 자세한 사정은 한참의 시간이 흐른 작품의 중반부에 이르러서야 구체적으로 밝혀진다.

은 그렇다고 말은 하면서, 변호사를 따라 들어가는 대신에 갑자기 응접실 문을 통해 밖으로 나가면서 막이 내린다.

언뜻 보면 작품은 남편이 변호사 사무실에 온 이유를 푸는 추리극 과도 같은 느낌을 준다. 그러나 작가는 사건(남편과 부인의 문제)이 절정에 오르려는 순간, 즉 관객의 호기심이 최고조에 오른 순간에 사건을 해결하지 않고 열어놓은 채로 작품을 마무리한다. 결국 비야 우루피아는 관객에게 수수께끼에 대한 어떠한 답도 제시해주지 않는 것이다. 인간의 정신에 가득 차 있는 의심과 불확실에 대한 해결방안에 대해서는 일언반구도 없이 그저 그 존재에 대해서만 우리에게 보여주고 있을 뿐이다. 해결방안을 찾아내는 것은 관객의 몫이다. 그렇기 때문에 관객들은 수동적으로 시간적 흐름에 따라 작품의 이야기만 따라가서는 수수께끼의 답을 찾을 수 없다. 능동적으로 작품의 연결고리를 찾아서 연극적 장치 속에 얽혀있는 주제의식을 탐구해갈 수밖에 없다. 게다가 작품은 추상적이고 철학적인 대사로 가득 차 있어 그 난해성은 한층 더한다.

작품은 크게 두 부분으로 나뉜다. 직원과 호기심 많은 남자와 남편이 인격의 다양성과 인간의 존재의 실체에 관한 이야기를 나누는 부분과 세 명의 부인이 들어오면서 남편과 부인의 실체에 관한 부분으로 나뉜다. 앞부분은 작품의 전반적인 주제와 직접적으로 연결된 부분이고 뒷부분은 작품의 연극성과 연결된다.

이 작품에 나오는 철학적 주제는 인격의 다중성에 관한 것으로 시작한다. 다중성이란 한 인간이 적게는 몇 개에서 많게는 수천 개의 인격을 한 몸에 가지고 있음을 가리키는 용어이다. 지금까지 우리는 겉과 속이 다른 사람이 되지 말라고 배워왔다. 과거부터 우리는 하나의 정체성만을 지켜야 한다는 것이 규범이 되어왔던 것이다. 또한 일반적으로 인격의 다중성은 정신 장애로 받아들여져 왔다. 그러나 이 작품에서 다루어지는 다중성은 정신 분열이라는 부정적 층위에서의 의미가 아니라, 한 인간의 실존적인 양상 혹은 인간을 둘러싸고 일어나는 사건에 대한 인간의 의식은 오직 하나일 수 없고 다양하게 전개될 수 있다는 의미에서의 다중성을 말한다.

다중성의 이론에 따르면 인간이 단 하나의 인격을 갖는다는 것은 환상에 불과하다. 근대 이후로 인간에게는 두 개 혹은 그 이상의 정체성이 생겨났다. 전위주의 시대 이후로 정체성은 단 하나로 결정되고 유지되어야 하는 것이 아니라 수많은 정체성 중에서 몇 가지가 취사선택되어지는 다중 정체성의 시대로 접어들었다(백상빈 2004). 그렇다면 완전한 자아의 모습을 확립하는 길은 다중적인 인격을 가지고 있다는 것을 감추고 금기시하기보다 오히려 이를 인정하고 밝혀내는 것이다.

이러한 사상을 처음으로 극작품에 옮긴이는 20세기 초반의 이탈리아 극작가 피란델로이다. 그는 19세기 사실주의 연극적 전통을 파괴하고 20세기 세계연극사의 전환점을 마련했다는 평을 받고 있다. 그의 작품에 흐르는 일관된 주제는 인생과 형식 사이의 불일치에서 발생하는 인생의 고통을 인식하며 모든 것은 상대주의적이라는 관점이다. 이는 실증주의를 기반으로 하는 자연주의적 전통을 파괴하고, 인식에 대한 모든 전통적인 형식과 정면으로 맞서 인간의 의식을 새롭게 파헤치는 시도이다(장지연 2001, 159-160).

피란델로는 우리의 인생을 고정적이거나 일정하지도 않으며 얼룩지고 구겨지고 거칠기 짝이 없는 것으로 보았다. 또 늘 가변적이고 그 형태들도 다양한 것이다. 그런데도 사람들은 일정한 패턴의 포장 기술처럼 체면, 관습, 도덕, 법 등과 같이 지키라고 규범으로 정해놓은 고정된 틀, 즉 형식들에 맞추어 늘 다양하게 변하는 인생을 구속하고 산다. 이로 인해 다양한 내적 감정이나 생각을 이해하려는 노력은 무산되고 서로의 적절한 관계는 깨지게 되는 위기를 맞게 된다는 것이다(장지연 2003, 183-184). 또한 피란델로 극이 기본을 두고 있는 가설은 인간은 고통이 자신을 내성적(소극적)으로 만들 때까지 자기 자신의 존재에 대해 인식하지 못하며 오직 그때만이 눈을 뜨게 되고 다시 살게 되는 것이고 동물과 구별되게 하는 이성을 제대로 활용할 수 있게 된다는 것이다.<sup>5)</sup> 비야우루띠아는 바로 이러한 피란

5) 피란델로의 이러한 사고는 그의 대표작인 『작가를 찾는 6인의 등장인물』(*Sei personaggi in cerca d'autore*)에 농축되어 있다.

델로의 사고 체계의 직접적인 영향을 받는다(Kuehne 1968, 313-318).

그렇다면 「거짓말 같은」에 나타난 다중성의 체계에 대해 살펴보기로 하자. 작품의 주인공은 남편이 말게 되지만 모든 사건 해결의 핵심에는 작가의 분신이랄 수 있는 변호사 사무실의 직원이 위치한다.<sup>6)</sup> 그는 일상적인 일보다는 사고와 사색의 중요성을 강조하고 모든 인간은 다중성을 가지고 있음을 주장하면서 인간의 정체성에 대한 문제에 접근한다. 먼저 “서류를 준비한다거나 등사기를 돌리거나 하는 손으로 하는 일”(비야우루띠아 2004, 196) 등의 일상에서의 일을 아무런 의식 없이 수동적으로만 행하는 삶의 무의미성을 지적한다. 나아가서 인간은 정 반대의 속성을 떨 수도 있는 하나 이상의 자아(다중성)를 가지고 있음에도 불구하고, 이를 깨닫지 못하는 인간 대중의 행태와 혹은 비록 양면성의 속성을 알고 있을 지라도 애써 그것을 모른척하는 비겁한 인간 대중의 행태와 그것에 대한 탐색이나 탐구를 하지 않고 그저 주어진 삶을 소비하면서 마냥 행복하게만 살려는 인간 대중의 삶의 행태를 비판하고 있다.

변하지 않는 하나의 형식을 가지고서 한 사람의 가변적인 실재를 규정지을 수는 없다. 우리 안의 모든 것은 늘 가변적이어서 하나의 형식을 가지고 있지 않다. 우리 내면의 태도 역시 절대적인 하나의 형식이 없다. 아무도 고정된 하나의 개성을 가지고 있지 않고 무수한 개성을 가지고 있다는 것이다. 그렇기 때문에 우리들 각자는 각기 다른 개체에 의해 다른 양상으로 보이기 마련이다. 그렇기 때문에 직원은 자신의 다양성을 포기하는 것은 그것을 모르고 살다가 죽는 것과 마찬가지로 역설한다.

직원 - 하지만 인격의 이러한 양면성은 곧잘 무시되곤 하지요.

호기심 많은 남자 - 하지만 그걸 알아내는 게 쉽지 않나요?

직원 - 그와 반대로 인간은 그것을 무시하면서 살다가 죽지요. 사람들

6) 직원은 나머지 인물들의 행동을 움직이는 인물이며 작품에 예사롭지 않은 복잡성을 부여한다. 마치 멕시코 출신의 황금세기 극작가 루이스 데 알라르콘(Ruiz de Alarcón)의 작품에 나타나는 지적인 능력으로 실질적으로 주인을 지배하는 그라시오소들(graciosos)에 뿌리를 두고 있는 직원은 자신의 지식으로 다른 인물들과 작품의 중심 행동에 명쾌함을 제공하는 인물이다(Snaldas 1973, 12).

은 자신이 사실은 하나가 아니라 둘 내지는 셋 이라는 사실을 가능한 한 알고 들지 않은 채, 자신의 거의 전 인생을 살아 버립니다. 자기 스스로가 숨바꼭질을 하는 것이지요. 어디에 숨었는지 잘 알면서도, “나 여기 있다” 혹은 “여기에 누가 있다”, 이렇게 말하려 하지 않거든요(비야우루피아 2004, 197).

모든 인간은 이중적인 인격을 가지고 있다. 그렇기 때문에 인간은 각각의 순간에 서로 모순된 감정을 반영하는 다른 인격들의 덩어리라고 할 수 있다. 어쩌면 한 개 이상의 인격이 있다는 사실을 밝혀내는 것은 인생을 훨씬 더 고민스럽게 만들 수도 있다. 그러나 그것에 대한 회피는 진정한 의미에서의 자아실현을 불가능하게 한다. 오히려 그것에 대한 인식이 전제되어야만 더 완전한 인생을 즐길 수 있는 것이다. 그것이 보다 자아에 대한 보다 완전한 성찰이기 때문이다. 다른 말로 하면 인간은 피로움이나 번민으로 인해 자신의 면모를 성찰하기 전까지 자기 자신의 존재에 대해 인식하지 못하는 것과 마찬가지로인 것이다.

직원 - 그렇다면 한번 해보십시오. 혹시 복수성(複數性)에 대한 의식을 통해서 선생님이 행복이나 편안함, 혹은 적어도 선생님께서 겪고 있는 번민에 대한 설명 등을 찾을 수도 있으니까요.  
 호기심 많은 남자 - 그런데, 만일 지금 난 행복하고 그렇기에 나오는 무관한 고통에 대한 설명을 할 필요가 없다고 말한다면요?  
 직원 - 그게 정말이라면, 그걸 말씀하신 순간에 선생님은 선생님의 부재를 드러내신 겁니다(비야우루피아 2004, 197).

인간은 자신의 복수성을 탐구를 통해야만 스스로의 정체성을 찾아갈 수 있는 것이고, 결국 이것이 인간이 존재하는 진정한 모습이다. 바로 이러한 문제에 접근하고 있을 때, 남편이 직원과 호기심 많은 남자의 대화에 끼어들어 이 문제를 부연하고 있다.

남편과의 대화에서 직원은 대중들의 일반적인 사고의 틀을 넘어서는 탈 일상적 사고 행태를 보여준다. 일반적으로 서로가 모르는 상태에서 진정한 의사소통은 불가능하며 오직 믿을 수 있는 친구들에게만이 진심을 털어놓을 수 있다는 일반적인 사고의 틀을 깨고 있는

것이다. 오히려 서로가 서로를 모르고 있는 상태에서, 즉 익명성이 작용하고 있는 상황에서 본래의 모습을 더 잘 파악할 수 있으며, 친구란 “자신의 승리를 말하거나 자신의 패배를 숨기는 대상”(비야우루띠아 2004, 199)으로 자신의 표피적인 모습만을 공유할 수 있을 뿐이라며 친구에 대한 기존의 사고 행태를 깨고 있다. 이러한 모습은 남편에게 새로운 사고를 깨우치게 하려는 장치로 작용하고 있다.

남편은 변호사 사무실에 오기 전까지 자신의 욕망이 만들고 싶었던 거짓된 행복 안에서 살아왔다. 그러나 자신에게 배달된 익명의 문서로 인해 고민을 하게 되고 그로 인해 그동안 느꼈던 행복이 거짓된 것임을 알게 되는 계기가 된다. 그리고 그러한 고민과 괴로움은 자신의 진정한 실체를 밝히는 원동력이 된다.

직원 - 이번 일로 인하여, 안락함과 무지로 펼쳐진 선생님의 인생은 텅 비어버린 허무한 현실이며 사람 살지 않는 세상이고, 풍경 없는 여행길이고, 꿈 없는 잠에 지나지 않았다는 것을 생각해 보십시오. 한마디로 영원한 죽음이었죠. 그리고 방금 선생님께서 말씀하셨다시피, 한 편의 익명의 문서 덕분에, 폭로 덕분에, 한 비밀의 폭로 덕분에, 선생님은 선생님의 변덕스러운 마음에 대하여 생각하고 그것을 고치고 일굴 수 있는 한 존재의 언저리에 서 계신 겁니다(비야우루띠아 2004, 203).

문서 덕분에 그때까지 아이처럼 행복했던 남편은 이제야 자신의 의식을 생산 할 수 있는 존재로 거듭 태어나게 된다. 직원이 말하듯이 이제야 비로소 새로운 삶을 찾게 된 것이다.

직원 - 선생님은 큰 엔터테인먼트 기획사의 경영자이십니다. 동시에 작가이고 배우이며 관객이기도 하십니다. 그것을 선생님께서는 새로운 삶이라고 부르지요(비야우루띠아 2004, 204).

이제 남편은 지금까지 자신이 살아온 평온한 삶의 허상과 표피성을 깨닫고 자신의 문제에 대하여 고뇌하고 사색하는 능동적인 인간이 되어 자신의 부정한 부인과의 심리적인 만남을 갖게 된다.

#### IV. 연극성

앞서 언급한 주제를 드러내기 위한 비야우루띠아는 크게 두 가지의 연극적 장치를 사용하고 있다. 직원의 정체성에 대한 부분과 작품의 후반부에 같은 말과 행동을 반복하면서 등퇴장을 하는 세 명의 부인에 관한 장면이다.

우선 인격의 다양성을 드러내기 위한 직접적인 장치로 직원의 정체에 대한 여러 가지 모습이 제시되고 있다. 그는 직원/시인/개인비서라는 다층위적 인물로 설정되어 있다. 즉 작품의 처음에 남편과 호기심 많은 남자가 사무실에 들어왔을 때는 유능한 비서의 모습으로 보인다.

호기심 많은 남자 - 틀림없이 선생은 훌륭한 개인 비서요(비야우루띠아 2004, 196).

비록 직원이 이 기능을 부정했지만 전개되는 그의 대답은 자신의 역할을 분명하게 보여준다. 또한 변호사가 젊은지의 여부를 묻는 호기심 많은 남자의 말에 대해 상대에 따라 달라 보일 수 있다고 말하면서 어떤 대상을 판단하는데 절대적인 가치는 없으며 다양한 모습을 띠고 있다고 주장한다.

호기심 많은 남자 - 전 그저 선생의 의견을 알고 싶습니다.

직원 - 저의 견해는 선생님과는 확실히 다를 것입니다. 그래서 어쩌면 제게는 젊어 보이는 사람이 선생님께는 산전수전 다 겪은 사람처럼 보일 지도 모르지요.

호기심 많은 남자 - 절 나쁘게는 생각지 말아주십시오. 변호사님을 다른 사람과 비교한다면 어떻습니까?

직원 - 그분의 부친에 비한다면 변호사님은 젊으신 분이시고, 그분의 아드님에 비한다면 더 이상 젊은 분은 아니시죠(비야우루띠아 2004, 195-196).

작가는 이제 아주 섬세한 방법으로 직원을 인격의 다양성을 설파

하는 시인의 모습으로 탈바꿈시킨다. 호기심 많은 남자의 수다스러움 때문에 직원이 방해가 된다고 하자 호기심 많은 남자는 그렇게도 일이 많은지를 묻고 이에 대해 직원은,

직원 - 서류를 준비한다거나 등사기를 돌리거나 하는 손으로 하는 일에 드는 시간을 말하는 것이 아닙니다. 오랜 시간을 쉬어도, 금세 다시 일을 할 수 있는 그런 시간을 말씀드리는 것이 아닙니다. 대신에, 어떤 생각을 한다거나, 하나의 독백을 이어 간다 거 나, 소중한 기억을 떠올린다거나, 그런 데에 투자하는 시간을 생각해 보십시오. 그런 것들은 한번 끊기면 금세 없어지거나 기억의 저편으로 사라져 버려서 언제 다시 떠오를지 모르지 않습니까?(비야우루띠아 2004, 196)

라고 대답한다. 그러자 호기심 많은 남자가 “당신은 시인이시요?”(비야우루띠아 2004, 196)라는 질문을 하게 되고 드디어 직원은 이를 시인한다.

직원 - 한 번보고 말 몇 마디 붙여보고 저의 양면성의 핵심을 지적하실 수 있는 분을 뵈게 되어서 기쁩니다(비야우루띠아 2004, 196).

이제 그의 정체성은 완전히 시인의 그것이 되어 작품의 중·후반부를 이끌어 간다. 이렇듯 비야우루띠아는 인격의 다중성이라는 주제를 드러내기 위해 처음부터 직원의 다중적인 정체성을 연극적 장치로 섬세하게 이용한 것이다.

보다 더한 연극적 놀이는 이후부터 시작된다. 앞서도 잠시 언급했다시피, 이 연극은 두 부분으로 나뉜다. 초반부의 인간의 다중성과 정체성에 대한 형이상학적인 말잔치가 작품의 주제와 연결되었다면, 작품의 후반부에는 새로운 연극적 사건이 개입한다. 비야우루띠아는 남편이 뒤를 밟아 온 부인이 변호사 사무실에 들어오는 장면을 만들어 넣으면서 관객에게 새로운 연극적 유희를 제공한다.

똑같은 복장을 한 세 명의 여자가 등장하면서 작품은 새로운 국면

으로 접어든다. 비야우루띠아는 객관적인 시간으로부터 환상적인 것을 따로 떼어내기 위해 극적인 기교를 재치 있게 이용한다.

세 명의 부인의 등장 장면은 작품의 가장 암시적인 부분이다. 같은 행동과 같은 말을 하고 상담실로 들어가는 같은 모습을 한 세 명의 여자는 남편의 부정한 부인, 단 한 명에 대한 연극적인 처리처럼 보인다. 그러나 호기심 많은 남자는 “부인들(señoras: 복수 사용)”의 도착에 대해 언급함으로써 인물과 사건을 복수화(複數化)시킴으로써 궁금증을 유발하여 작품에 대해 관객이 긴장의 끈을 놓지 못하게 한다. 반면에 직원과 남편의 대사는 단 한 명의 여자(señora: 단수 사용)에 대해 이야기하고 있는 것처럼 처리되고 있다. 그렇다면 도대체 그 세 명의 여자는 직원과 남편의 한 명의 부인에 대한 기억의 잔영인가, 아니면 호기심 많은 남자가 말하듯이<sup>7)</sup> 세 명의 서로 다른 인물인가? 만일 세 명의 여자가 호기심 많은 남자의 층위에서는 세 명의 여자로 보이고, 남편과 직원의 층위에서는 한 명의 여자로 보였다면, 호기심 많은 남자가 퇴장하고 후에 직원이 퇴장한 후에 남편 혼자 남았을 때 한 명의 여자로 처리되어야지 왜 마지막 부분에서도 세 명의 부인들이 들어왔을 때와 똑같은 방법으로 세 명의 부인들이 나가는 것으로 처리했을까?

이 세 명의 부인들은 호기심 많은 남자와 직원과 남편에게 각각 다른 층위에서 작용하는 의미체계를 가지고 있다. 우선 호기심 많은 남자에게 이 세 명의 부인들은 눈에 보인 대로 각기 다른 세 명의 부인들로, 피상적으로 눈에 보이는, 즉 무대 위에서 실제로 보이는 현상의 층위로 작용한다. 세 명의 여자들 중에 누가 남편의 부인인지 궁금해 하는 그의 눈은 관객의 눈과 일치하고 있는 것이다.

그러나 직원과 남편의 대화는 세 명의 부인을 다루고 있지 않고 오직 한 명의 부인에 대해서만 집중된다. 즉 방금 들어온 부인(señora)이 누구냐는 남편의 질문과 직원의 애매모호한 대답이 이어질 뿐이다. 게다가 세 명의 부인들이 변호사 사무실로 들어올 때마다 직원에게 명함을 주었음에도 불구하고 객관적인 결과는 직원의

7) 호기심 많은 남자 - 하지만 셋 중에 누구요? (비야우루띠아 2004, 201).

손에 오직 한 장의 명함만이 있다는 것에서 지금 이 순간에 오직 한 명의 부인만 들어왔음을 암시한다. 그러나 직원과 남편에게 있어서 이 세 명의 부인들의 등장은 다른 의미로 작용한다. 직원에게는 세 명의 부인의 등장은 같은 부인이 지금까지 세 번 왔다는 것을 의미한다.

직원 - 두 번 더 왔었지요. 이번이 세 번째로 보게 되는 겁니다(비아우루띠아 2004, 201).

즉 직원에게는 이 세 명의 부인들이 과거에 왔던 부인들로 직원의 기억의 층위에서 의미를 갖는다.

반면 남편에게는 오직 지금 이 순간에 들어온 단 한 명의 부인만이 있다. 이는 작품의 끝 무렵에 가서야 비로소 알 수 있다. 부인들이 차례로 나올 때, 남편은 그녀들 각각을 대면하면서 반응한다. 첫 번째 부인에게는 난폭하게 행동한다. 그러나 두 번째 부인에게는 간청한다. 그러나 그들은 남편에게서 도망간다. 똑같은 장면이 반복되면서 세 번째 부인이 나타난다. 그러나 이때는 남편의 분노가 새롭게 사랑으로 변한다. 그러나 그녀 역시 남편에게서 벗어난다. 세 번의 대면을 했음에도 불구하고 이 세 번의 만남에서 이루어지고 있는 남편의 대사는 연속적이다. 동일한 여자와 계속해서 말을 하고 있는 것으로 처리되기 때문이다. 즉 지금 이 순간에 남편에게는 오직 한 명의 여자만이 있을 뿐이다. 결국 세 명으로 처리된 부인들은 남편에게는 남편의 심리적 층위를 보여주는 연극적 장치로써 세 명의 부인과의 대면에서 부인에 대한 남편의 감정 변화는 남편이라는 한 인간에 대한 분열성, 즉 인격의 다중성을 보여주는 것이다.

결과적으로 이 장면은 서로 다른 심리적 시·공간 속에서 합치되는 단 하나의 사건을 나타내는 표현주의적 성격의 극적인 수수께끼인 것이다. 동시에 하비에르 비야우루띠아 작품에 나타나는 인물들의 분열을 폭로하는 기능을 수행한다. 이로써 이 연극적 장치는 인간 의식의 다양성 혹은 분열성이라는 주제의식과 연결되는 것이다.

또한 연극성을 위한 이 두 개의 장치는 실제로 일어나는 객관적인

현상이 아니라 환상이나 시적인 층위에서의 현상으로 주제를 드러내기 위한 작가의 연극적 장치이다. 그러나 환상적인 현상과 객관적인 현상이 아무런 경계선 없이 혼잡하게 뒤섞여 있지는 않다. 관객들에게 직접적으로 언급하고 있지는 않지만 이 양자를 구분할 수 있는 세심한 장치를 해놓고 있기 때문이다. 비야우루띠아는 환상에서 객관적인 시간으로의 전환을 강조하기 위해 실제적인 일이 일어나고 있다는 것을 고지해주는 초인종 소리와 전화 벨소리, 또 항상 현실로 돌아오는 것을 상징하는 밝은 빛이라는 장치를 마련하는 세심한 주의를 기울였다.

## V. 나오는 말

결국 「거짓말 같은」은 단막이라는 제한된 공간에서 삶의 괴로움과 애매모호함을 의식하며 살아가는 것이 더 열렬하고 궁극적인 행복으로 다가갈 수 있다는 것을 폭로하는 주제를 성공적으로 집중시킨 작품이다. 아이러니하게도 인생의 부정적일 수도 있는 괴로운 측면에 대한 치열한 인식이 없이는 진정한 행복으로 다가설 수 없는 것이다. 인생에서 행복이나 즐거운 측면만을 기억하고 인정하려는 태도는 인생을 이루는 총체적인 양상의 한 일부분만을 보려는 것이며 어찌면 훨씬 더 많은 부분을 차지할 수도 있는 다른 측면을 애써 무시하는 처사이며 따라서 그 행복은 조작된 행복이며 불완전한 행복이 될 것이다. 그렇기 때문에 오히려 인생의 다중적인 모든 면을 다 인정하고 받아들이는 것이 진정한 행복으로 이르는 길이 될 것이다.

작품은 이러한 측면과 인격의 다중성을 연결시키고 있다. 인간은 하나 이상의 인격을 가지고 있다. 이는 보다 완전한 인간에 대한 본질적인 측면일 것이다. 기존에는 이중성 혹은 다중성은 인격 분열로 여겨 정신병의 일환으로 간주했다. 그러나 실제로 모든 인간은 병적인 수준은 아니지만 대부분 한 개 이상의 성격 혹은 인격의 성향을 보이고 있다. 이것이 자연스러운 것이다. 비야우루띠아는 「거짓말 같

은」에서 바로 이러한 주제의식을 말하고 있는 것이다. 그러나 이 작품의 위대성은 이러한 주제의식에 있는 것이 아니라, 이러한 주제가 연극성과 서로 긴밀하게 연결되어 있다는 점에서 찾아야 한다. 즉 수수께끼와 같은 연극장치와 지적이고 철학적인 언어를 도구로 전개되고 있다는 점에서 「거짓말 같은」은 연극적인 틀과 내용이 서로 유기적으로 상응하여 관객들의 작품에 대한 의미화 작업에 효과적인 틀을 제공하고 있는 것이다.

### Abstract

Xavier Villaurrutia es el más importante de los dramaturgos afiliados con el grupo Ulises que durante los años 1928 a 1939, impulsó una verdadera renovación del teatro mexicano. La nota distintiva del teatro de Villaurrutia es la lucidez intelectual, suavizada por la discreta sonrisa irónica. Su primer teatro, “Parece mentira”(1933), representa el primer logro del teatro mexicano experimental. En general su tema favorito es la angustia de lo trágico y enigmático en la vida y la muerte. Parece mentira, también sigue esta línea. Mi tesis estriba en el análisis de Parece mentira, sobre todo, de su tema y la teatralidad. Temáticamente esta obra trata del problema ontológico sobre una revelación acerca de la condición humana. Brevemente las ideas desarrolladas en este acto único son que en el hombre existen dobleces de personalidad y, que la única manera de ser dichoso es vivir con conciencia de ellas. La revelación de que hay más de una personalidad dentro de cada hombre nos hace vivir una vida más angustiada, pero al mismo tiempo, nos deja gozar de una realidad más completa. Pero lo más importante es que este tema difícil se proporciona con el estilo adecuado. Es decir, la teatralidad designada con el brillo técnico y el juego teatral funciona con mucha eficacia para destacar el contenido importante y digno de comentario.

Key Words: Xavier Villaurrutia, “Parece mentira”, Teatro mexicano, Autos profanos / 하비에르 비야우루티아, 「거짓말 같은」, 멕시코 연극, 세속적 성극

논문투고일자: 2005. 05. 05

심사완료일자: 2005. 05. 10

게재확정일자: 2005. 05. 20

## 참고문헌

- 백상빈(2004), 「이중 인격은 비정상일까???」, <http://www.pokie.pe.kr/main/board/board.cgi?id=life&action=f&f=0&p=2&n=16&l=02038554>.
- 장지연(2001), 「피란델로 <작가를 찾는 6인의 등장인물>」, 한국연극학, 제17호, pp. 159-186.
- \_\_\_\_\_(2003), 「피란델로 *L'uomo dal fiore in bocca*」, 언어이문학, 제12집, pp. 175-190.
- 하비에르 비야우르띠아(2004), 「거짓말 같은」, (김선옥 역), 공연과 이론, Vol. 13, pp. 194-206.
- Beck, Vera F.(1952), “Xavier Villaurrutia, dramaturgo moderno”, *Revista Iberoamericana*, Vol. 17, No. 53, pp. 27-39.
- Bellini, Giuseppe(1997), *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Castalia.
- Bradú, Fabienne(1988), “Presencia y figura de Xavier Villaurrutia en la crítica mexicana”, *Vuelta*, No. 137, pp. 55-58.
- Dauster, Frank(1977), *Xavier Villaurrutia*, New York: Twayne.
- \_\_\_\_\_(1994), “Xavier Villaurrutia”, en Frank Dauster, Leon Lyday and George Woodyard(eds.), *9 dramaturgos hispanoamericanos. Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX*, Ottawa: Girol Books, pp. 7-10.
- Gálvez Acero, Marina(1988), *El teatro hispanoamericano*, Madrid: Taurus.
- Kuehne, Alyce de(1968), “Xavier Villaurrutia, un alto exponente del espíritu de Pirandello en Hispanoamérica”, *Revista Iberoamericana*, Vol. 34, No. 66, pp. 313-322.
- Rivera-Rodas, Oscar(1989), “Para una semiótica proxémica en Villaurrutia”, *Revista Iberoamericana*, No. 148-149, pp. 1239-1259.

Snaidas, Adolfo(1973), *El teatro de Xavier Villaurrutia*, México D. F.:  
Sepsetentas.

Villaurrutia, Xavier(1968), “Parece mentira”, en Antonio Espina(ed.),  
*Teatro mexicano contemporáneo*, Madrid: Aguilar, pp. 49-64.