

표절, 자기 타자화를 통한 묘사

— <여자가 계단을 오를 때>와 <명동에 밤이 오면>, 비교를 통하여

이효인 · 김재성

(경희대학교)

국문초록

본고는 나루세 미키오 감독의 <여자가 계단을 오를 때>(1960)의 모작인 이형표 감독의 <명동에 밤이 오면>(1964)을 비교 분석한 논문이다. 이 과정에서 주안점을 둔 것은 이러한 표절 행위의 근저에 도사리고 있는 사회적 배경, 영화사적 맥락, 정신적 요체를 분석하는 것이었다. 1960년대 한국은 해방 이후 미국의 문화적 영향권 아래 배치되었지만 오랫동안 일본의 지배아래 있었던 탓에 일본 문화의 영향권으로부터 벗어나지 못한 상태였다. 특히 한국 영화가 일본 영화로부터 많은 영향을 받았고, 국교 단절로 인해 일본 영화의 한국 수입과 상영이 금지된 가운데 일본 영화는 최고의 전성기를 구가하고 있었다. 한편 이런 배경에서 한국 영화인들은 막 부흥하기 시작한 영화 산업의 활황 속에서 빠른 시간에 많은 콘텐츠를 생산해야만 했는데 일본 영화는 생산을 위한 모델이기도 했다. 부정적인 의미에서 한국 영화의 뿌리는 한국을 넘어서서, 서구와 일본의 영화까지 그 범위를 넓힌 ‘거대한’ 것에 토대를 두고 있었다. 이러한 영화 외적인 요인과 함께 한국 영화는 자신의 삶을 묘사하기 위한 모델을 서구의 영화와 일본에서 찾았는데, <명동에 밤이 오면>의 경우는 모델을 찾는 것을 넘어서서, 국교가 단절되었다는 심리적 안정장치의 확보를 발판으로, 표절을 감행한 것이었다. 이는 결과적으로 ‘자기의 타자화’를 통하여 자기와 자기 사회를 그린 것이 되었다. 그 결과 3장에서 보듯, 감독의 정신적·영화적 역량 탓도 있겠지만, <명동에 밤이 오면>

은 <여자가 계단을 오를 때>에서 보여준 ‘물질적 근대화’와 ‘정신적 근대화’의 간격이 주는 긴장감을 살려내지 못하게 되었다. 즉 이러한 ‘자기의 타자화’는 원작의 주제 의식을 상당 부분 마모시키는 원인이 되기도 했다. 원작에서 주인공 케이코의 독자적 삶을 살아가려는 태도가 모작에서는 어수선한 유흥가의 풍경 속에서 묻혀버린 것이었다. 이런 점은 내러티브에서만 발생한 것이 아니라 스타일에서도 고스란히 드러났는데, 4장에서 대표적인 네 개의 장면 분석을 통하여 주제와 스타일 간의 조화로운 결합과 실패를 비교 분석하였다. 본고는 이러한 일본 영화와 한국 영화의 비교 분석이 한국 영화사 연구의 한 측면을 채우기를 기대하며, 동시에 한국과 일본의 문화적 교류에서 스스로 밝혀낼 것은 밝혀냄으로써 역설적으로 문화적 콤플렉스를 극복하는데 작은 기여나마 할 수 있기를 희망하며 작성되었다.

주제어

나루세 미키오, 이형표, <여자가 계단을 오를 때>, <명동에 밤이 오면>, 한국일본 영화비교, 표절, 자기의 타자화, 물질적 근대화

1. 서론, 표절 윤리와 ‘거대한 뿌리’

“그가 왜 삶과 예술에 대해 이런 태도를 갖게 되었는지, 그 맥락을 정확하게 규명하지는 못했다. 그의 영화 예술적 교양이 거의 일체 강점기에, 그리고 해방 전의 일본 체류 기간 동안에 형성된 것으로 짐작되긴 했지만, 그 당시 일본이 누리고 있던 문화적 실체에 접근하거나 그 영향을 구체적으로 드러내기에는 여러 정황이 허락하지 않았기 때문이다.

그렇지만 김기영이 영화라는 장르 안에서 서구로부터 영향을 받으면서 자신들의 삶과 사고를 부정하고 새로운 틀을 만들어내야 했던 일본의 지식인과 예술가들의 아픈 경험들을 한국의 근대화 과정에서 재구성하기 위해 ‘분열’을 겪었으리라는 판단은 크게 틀리지 않을 것이다. 다시 말하자면, 근대 일본의 지식인과 예술가들이 서양의 정신과 문화를 힘겹게 받아들이면서 느꼈던 감성

들이 그의 작품 속에 스며들었을 것이고, 또 일찌감치 근대에 대해 ‘고민하는 방법’을 그들로부터 배웠으리라는 추론이다. 그가 원했던 원치 않았건 간에 그의 책무는 그것을 다시 이 땅에서 우리의 언어로 번역하는 일이었다. 그 과정 속에서 그가 겪었음직한 고통과 혼란을 떠올리는 것은 어렵지 않다.”¹⁾

위 글은 한국의 가장 독특한 감독으로 꼽히는 김기영 감독에 대한 비평서인 줄저 『하녀들 봉기하다, 영화 감독 김기영』(2002)의 서문에 쓴 글이다. 학문적 엄밀성이 떨어지는 추론이기는 하지만 감독 김기영 독창성의 근원 혹은 계보에 대한 필자의 지적 궁금증 혹은 의심을 표현한 것이었다. 이것은 연구의 태도일 뿐 김기영에 대한 존경 혹은 외면과는 별개의 문제라고 생각한다.²⁾ 시인 김수영처럼 “전통은 아무리 더러운 전통이라고 좋다/...../버드 비숍 여사를 안 뒤부터는 썩어빠진 대한민국이/피롭지 않다 오히려 황송하다 역사는 아무리/더러운 역사라도 좋다/...”(시 ‘거대한 뿌리’ 일부)라고 말할 수는 없었다. 그 시대의 영화 감독이란 ‘산문가’, ‘화가’, ‘기술자’였으며 다른 한편으로는 ‘장사꾼의 마음’을 가져야 했다.

1950년대부터 60년대에 걸쳐서 한국영화계에 표절이 횡행했다는 사실은 영화 전문가라면 누구나 아는 사실이다. 표절은 분명히 윤리적 범죄 행위이다. 이는 중국과 조선의 문장을 표절했던 조선 시대에서도 문제시되었는데, 유종원이 한 율를 표절하였다거나, 허초당의 여식(허난설헌)의 표절 문제 등은 신 흙(1566-1628), 이수광(1563-1628) 등이 제기되었다. 이 중 허난설헌 표절 문제는 다른 사대부 여성들과 다른 태도를 보인 허난설헌과 허균에 대한 사심 등이 개입되었을 것이다.³⁾ 조선 시대에는 표절이 단순히 개인적인 문제

1) 줄저, 『하녀들 봉기하다 영화 감독 김기영』, 하늘아래, 2002. 13-14쪽.

2) 이런 맥락에서 필자는 한국영화학회지 『영화연구』(2008, 37호)에 산 노인을 산에 갖다 버리는 풍습을 다루는 소재를 공통으로 지닌 일본의 기노시타 게이스케 감독의 <나라야마 부시코>(1958), 이마무라 쇼헤이 감독의 <나라야마 부시코>(1982)와 김기영의 <고려장>(1960)을 비교 분석한 「<고려장>과 <나라야마 부시코>(1958, 1982)에 나타난 공동체 및 효(孝)에 대한 비교 분석」을 발표한 바 있다.

3) 이해순, 「표절에 관한 전통적 논의들」, 이해순·정하영 공편, 『표절』, 집문당,

가 아닌, 국가적 존망과 관계있는 것으로 인식되었는데, “정조와 계곡, 다산이 공통적으로 지적하는 바와 같이 표절은 창의력을 말살하고 외식만 숭상하여 마침내 그 수준이 날로 떨어지는 결과를 낳고 만다. 표절의 폐해는 개인의 파멸에서 그치지 않고 사회와 나라 전체의 파탄으로까지 이어질 수 있”⁴⁾다고 본 것이다. 이는 글을 짓는 선비가 나라의 정사를 책임진 문인 정치 시대이기 때문에 더욱 그러했을 것이다.

현재에도 정부 요직 임명시마다 불거지는 학술논문의 표절 문제, 신축 건축물들의 외국 건축 표절 문제, 영화와 대중음악의 표절 문제, 미술대학 입시 표절 문제 등은 끊임없이 일어나고 있으며, 연구자들의 자기 표절 문제 등도 잔존하고 있다. 하지만 1960년 전후의 대중문화 특히 일본 영화에 대한 표절은 조금은 다른 양상을 보인다. 1998년이 되어서야 일본 대중문화의 한국 내 개방 방침이 발표되었으므로, 일본 영화가 공식적으로는 한국에 수입되거나 상영될 수 없었던 것이다. 이 과정에서 발생한 현상을 다음과 같이 요약할 수 있을 것이다. “첫째, 일본 대중문화의 공식 수입이 금지되어 있는 동안, 바로 그 금지의 그늘에서, 일본 문화상품들은 음성적 유통경로를 통해 광대한 문화 암시장을 형성해 왔는데, 이 시장 장악을 가능하게 한 것이 ‘수용의 부패구조’다. 둘째, 일본 대중문화는 (중략) 상품 생산형식과 생산과정에 때로는 지배적인, 때로는 결정적인, 영향력을 행사해온 것이 사실이며, 이것이 ‘생산의 부패구조’다. 수용의 부패구조를 특징짓는 것이 직접 상품의 ‘음성화’이고, 생산의 부패구조를 특징짓는 것은 상품 형식, 내용, 과정의 ‘베끼기’다.”⁵⁾ 즉 법으로 금지된 강제 속에서 왜곡된 수용과 표절이 발생한 점이 다른 점이다. 표절에서 개인의 주체적인 행위가 결코 없지는 않았겠지만, 역설적으로 제도적 조치가 심리적 안전장치가 되어 표절을 유도했던 측면도 있다는 것이다.

2007. 28-30쪽.

4) 정하영, 『학문연구에 있어서 표절의 문제』, 같은 책, 50쪽.

5) 도정일, 『일본 대중문화 베끼기-그 부패구조』, 이연 외 『일본 대중문화 베끼기』, 나무와 숲, 1998. 서문.

그렇다고해서 표절한 자의 윤리적 책임이 면제되는 것은 결코 아니지만, 본고에서 주목하고자 하는 것은 표절물의 미적 현상에 대한 것이다.

1959년 『한국일보』에 L.Y 기자 명의로 작성된 한 기사는 그야말로 영화계에 던져진 폭탄이었다. 조남사 원작, 유두연 연출의 <조춘>(1959)을 비롯하여 일본 영화를 표절한 혐의가 있는 12편의 작품이 공개된 것이다. 여기에는 한국을 대표하는 감독과 각본가들이 거의 망라되었다는 점에서 더 충격적이었다.⁶⁾ 항의와 공개 반론 등이 한동안 이어진 후 L.Y 라는 이니셜을 쓴 기자이자 영화평론가인 임영이 사표를 내고 퇴사하는 방식으로 사건은 마무리되었다. 그럼에도 불구하고 청춘영화 붐을 일으킨 김수용 감독의 <청춘교실>(1963), 전응주 감독의 <이 세상 어딘가에>(1962), 김기덕 감독의 <사나이의 눈물>(1963), <맨발의 청춘>(1964), 유현목 감독의 <푸른 꿈은 빛나리>(1963), 이형표 감독의 <명동에 밤이 오면>(1964) 등의 표절 작품은 계속 이어져 나왔다.⁷⁾ 반면 일본 영화의 원작이 된 소설 판권을 산 경우에는 표절의 혐의를 벗어날 수 있었는데, “원작은 뒷전으로 돌리고 시나리오와 원전 영화의 골격을 고스란히 베끼”⁸⁾ 경우도 있었다. 여하튼 당시의 상황을 보면, 표절은 도저하게 횡행했고, 원작 구입 유무에 따라 표절에 대한 혐의와 비난 또한 차이가 있었던 것으로 짐작할 수 있다.

그렇다면 다음의 것들은 어떻게 바라볼 것인가? 일본 작가 오자키고요(尾崎紅葉)의 1897년 소설 『곤지키야샤, 金色夜叉』를 번안한 『장한몽』(매일신문, 1913)과 네 번이나 만들어진 영화 <장한몽>(1920, 1926, 1968, 1969), <수일과 순애>(1931), <이수일과 심순애>(1965), 이들 번안 소설과 영화들은 어떻게 바라봐야 할 것인가? 중국 원앙호접파(鴛鴦胡蝶派)의 대표작이기도 한 연애 소설인 『옥리혼, 玉梨魂』(1912)은 당시 중국의 연애 소설과는

6) 한국일보. 1959. 3. 8. L.Y, ‘몰염치한 각본가군 - 인생차압, 오! 내 고향도 한몫 - 외국물 모작이 수두룩’

7) 양윤모, 『표절논쟁으로 본 해방후 한국영화』, 이연 외, 앞의 책. 74-75쪽.

8) 같은 글, 73쪽.

차원이 다른 인물 설정으로 문단의 주목과 대중의 폭발적인 사랑을 받았다고 한다. 젊은 과부 바이리잉 집에 귀족 가정교사인 허명시아가 등장하고 바이리잉은 그에게 편지를 보내며 사랑을 하지만 결국에는 울케와 허명시아를 결혼시킨 후 그녀는 죽고 뒤이어 허명시아 역시 죽는다는 내용이다.⁹⁾ 결말이 다르기는 하지만 주요섭의 『사랑 손님과 어머니』(1961)의 설정과 같다. 『사랑 손님과 어머니』를 원작으로 삼았으며 한국 영화의 대표작으로 언제나 꼽히는 신상옥 감독의 <사랑방 손님과 어머니>(1961)와 『우리혼』과의 거리는 얼마나 먼 것일까?

한국 대중문화를 표절의 역사로 이해하고자 시도하는 것은 위험하고도 극단적인 것이지만, 거의 강제된 근대화를 겪으면서 근대의 산물인 신소설 혹은 소설 그리고 영화라는 근대적 정신 문물로서 무엇인가를 해야만 했던 작가(감독)들의 뿌리가 ‘한국적인 것’으로만 국한될 수 없는 것은 당연한 일이었을 것이다. 그러므로 한국을 넘어선 어떤, 김수영이 사용한 맥락과는 전혀 다른 맥락에서, ‘거대한 뿌리’를 가졌다고 짐작하는 것이 전혀 불가능한 일은 아닐 것이다. 영화로 국한해서 말한다면, 일본 영화 수입 및 상영 금지라는 심리적 안전 장치와 이승만의 국산영화 장려 정책(1955) 위에서 갑자기 늘어난 영화 시장의 수요를 감당하기 위해, 상업화가 가능한 문화 콘텐츠를 빨리 그리고 많이 만들어야 하는 상황에서 표절 행위는 지금처럼 치명적인 범죄로 인식되지는 않았을 것이다. 김수영은 이미 이를 간파하고 주체적인 ‘뿌리’를 추구했는지는 모르지만, 한국의 감독들은 또다른 ‘거대한 뿌리’를 이미 가졌던 것인지도 모를 일이다. 이 중에는 표절이라는 낯 뜨거운 범죄 행위를 한 사람도 있을 것이고, 남몰래 은밀한 방법으로 ‘고취받은 영감’을 활용한 사람도 있을 것이고, 무의식 중에 이를 자신의 방식으로 차용하거나, 단지 영향받는 수준에서 활용한 사람도 있을 것이다. 하지만 적어도 대중문화 영역에서는, 이미 그것이 대중들에게 수용된 것이라면 표절이라는 범죄 행위는 비난받아 마땅

9) 장징. 임수빈 옮김, 『근대중국과 연애의 발견』, 소나무, 2007, 128쪽.

하지만, 해석될 대상으로서의 자격까지 박탈되지는 않을 것이다. 도덕적 재단과 평가야 당연히 있어야 하겠지만, 표절이나 유사 표절 행위의 그 미적 결과에 대해 공부하는 것 또한 비교문화 연구에서 필요한 것이라고 생각한다.

본고에서는 이러한 맥락에서 일본의 나루세 미키오 감독의 <여자가 계단을 오를 때>(1960)와 이를 표절한 한국 이형표 감독의 <명동에 밤이 오면>(1964)를 살펴보고자 한다. 서슴없이 그런 행위를 한 배경에 대해서는 앞에서 간략히 설명된 바 있지만 그 외에도 이런 행위의 정신적 요체는 무엇인가를 밝히는 동시에 원작과 모작의 차이를 통하여 그 미적 결과를 해명하고자 한다.

2. 나루세 미키오와 이형표

나루세 미키오(成瀬巳喜男)는 1932년에 쇼치쿠(松竹 映畫社)의 가마타 촬영소장이던 기도 시로로부터 “두 사람의 오즈는 필요없다”는 악평을 들은 이후 곧 1934년에 미국에서 돌아온 젊은 프로듀서 모리 이와오가 중심이 되어 설립한 PCL(후의 東寶映畫社)로 옮긴다. 1905년생인 그는 공업학교를 졸업하던 1920년에 쇼치쿠 키네마 가마타 촬영소에 소도구 담당으로 입사하여 1929년 <찬바라 부부>로 감독 데뷔를 한다. 그의 비교 대상이었던 일본의 거장 오즈 야스지로는 1903년생이며, 1923년에 쇼치쿠 가마타 촬영소에 촬영 조수로 입사하여 1927년에 감독으로 데뷔를 하였다. 청소년 시기 입사와 비슷한 시기의 감독 데뷔 등 표면적인 공통점에도 불구하고, 오즈 야스지로에 비해 열등하게 비교 당했던 운명은 89편의 영화를 만들고 죽은 1969년까지 따라다녔다. 그의 선배격인 미조구치 겐지와 오즈 야스지로가 각각 1950년대와 1970년대에, 후배격인 구로사와 아키라가 1950년대에 국제적으로 평가받았던 것에 비해 나루세 미키오는 1983년에서야 유럽에서 그의 첫 번째 회고

전이 열림으로써 인정을 받았다. 그의 이름은 항상 미조구치 겐지, 오즈 야스지로, 고쇼 헤이노스케, 기노시타 게이스케, 구로사와 아키라 등을 언급한 후에야 불려졌다. 잘해봤자 언제나 ‘넘버 6’이었다. 예술에 등급을 매기는 것이 비예술적인 행위임을 잘 알면서도 유독 영화계가 ‘베스트’를 매기기를 좋아하는 사정과도 무관하지만은 않을 것이다.

“또 요즘 비평가들은 여성을 묘사하는 방식이란 점에서는 그를 미조구치와 자주 비교하고 있고, 카메라의 움직임이 적다는 점에서는 자연스럽게 오즈를 언급하고 있다. 왜 나루세 미키오만이 항상 타인과의 관계 속에서 평가되었던 것일까? 쇼치쿠 가마타 촬영소에서는 ‘제 2의 오즈’로 대접받았고 도호로 이적한 다음에는 <라쇼몽>으로 국제적인 평가를 받은 후배 구로사와 아키라가 ‘천황’으로서 군림하고 있었던 것이 그를 주변부로 몰아감으로써, 그 결과 페시미스틱한 체념에 빠지게 된 것일까?”¹⁰⁾ 또한 “검허할 정도로 자기 주장이 부재한 점이 나루세 미키오에게 이 정도로 일관된 작품 세계를 구축하게 했을 것이라고는 아무도 생각하지 않는다.”고 하스미 등은 말한 후 “촬영한 솜을 그대로 편집하면 완벽한 시퀀스가 만들어진다는 것에 모두들 굉장히 놀랐다고 한다. 구로사와 아키라가 그의 자서전에서 ‘그 솜씨의 확실함은 비견할 바가 없다’면서 PCL 시대의 나루세의 연출의 확실함을 절찬한 것은 바로 이런 일이 있었기 때문일 것이다. 또 오즈 야스지로가 자신의 일기에서 ‘<부운>에 크게 감동받았다’고 썼고 여러 번 이 영화에 대한 흥분을 주위 사람들에게 말했다는 것을 우리는 알고 있다.”고 예를 들면서 나루세 미키오 영화의 미학에 대해 말한다.

나루세 미키오의 대표작으로는 <흐트러진 구름>(1967), <방랑기>(1962), <여자가 계단을 오를 때>(1960), <흐르다>(1956), <부운>(1955), <만

10) 하스미 시게히코, 야마네 사다오, [나루세 미키오], 한나래, 2002. 15쪽. 이 글은 1989년 산세바스찬 국제영화제에서 나루세 미키오 회고전이 열렸을 때 동경대 총장인 하스미 시게히코와 영화평론가 야마네 사다오가 공동으로 작성한 글을 번역한 것이다.

국>(1954), <밥>(1951) 등이 꼽히곤 한다. 이런 영화들에 들어있는 나루세 미키오만의 미의식을 하스미 시게히코는 “나루세 미키오가 자신을 갖고 영화의 표층에 새기는 영화 작가로서의 서명과 영화 자신이 이것이야말로 영화에 다름없다고 확신하는 순간에 스스로에게 새기는 서명이 틀림없이 하나로 융합되고 있다.”고 하면서 이를 ‘이중의 서명’으로 명명한다. 그리고 이런 이중의 서명을 보면서 사람들은 “나루세 미키오를 흉내내어, 영화는 단순한 것이 다라고 새삼스레 중얼거리지 않을 수 없게 된다.”¹¹⁾고 덧붙인다. 현재 나루세 미키오는 그만의 전문 마니아를 거느리고 있고, 그가 왕성하게 활동하던 1950년대에는 뛰어난 흥행 감독이기도 했다. 말기에는 좀 의기소침하게 지내다 서스펜스 영화인 <여자 속의 타인>(1964)을 만들어 사람들을 놀라게 했지만 1967년에 역시 자신의 스타일로 고스란히 돌아온 유작 <호트러진 구름>(1967)을 만든 후 투병 생활에 들어갔으며, 어느 누구의 병문안도 거부한 채 세상을 하직한다.

이형표는 1922년생으로 황해도 유복한 집안에서 태어났다. 서울로 이사와서 서울 의동 소학교와 경성사범학교를 나와 서울사대 영어영문학과에 진학했다. 어려서부터 여러 아르바이트로 학비를 마련하던 그는 이구영 감독 집에서 가정교사를 했던 적이 있었는데, 그때부터 이형표는 영화에 대한 많은 관심을 갖기 시작했다. 대학재학시절 미8군에서 신문 발간 일을 도우며 영어를 익혔고 대학 졸업 후 미 공보원 영화과에 취직. 번역작업과 기초적인 제작과정 등을 습득하던 그는 CBS에 한국 전시상황에 대한 뉴스를 촬영하여 전달하기도 하면서 기록영화제작을 익혔으며 이 경험을 바탕으로 훗날 ‘대한뉴스’를 제작, 관리하기도 했다. 또한 NBC TV특파원으로 뉴스 및 기록영화 제작을 담당했으며, 전쟁이 끝난 1953년 미국 파라마운트 영화사에서 제작한 오언 크렘프 감독의 3-D 입체영화의 조감독으로 활동하며 서구의 영화제작 기술에 눈을 뜨게 된다. 이후 국립영화제작소 현상소 시설, 운영전담, 공보처

11) 하스미 시게히코, ‘나루세 미키오 또는 이중의 서명’, 같은 책, 99쪽.

산하 대한영화사 사무장, 대한뉴스 제작 주관뉴스와 기록영화를 만들었고, 1955년 <젊은 그들>, 1957년 <무영탑>의 각색과 1957년 신상옥 감독의 <동심초>의 촬영감독으로 영화계에 발을 디딘 후 1958년 신필름에 입사한다. 1961년 장안의 화제였던 신상옥 감독의 <성춘향>에서 촬영감독을 맡아 영화의 대대적인 성공에 단단한 기여를 했다. 이미 다양한 영화제작경험을 바탕으로 당시 드물게 각본, 기획, 제작, 촬영, 연출, 편집에 이르는 영화제작 능력을 골고루 갖춘 영화인으로 인정받은 이형표는 1961에 <서울의 지붕 밑>으로 감독 데뷔를 하였다. 이후 1964년 <말띠 여대생>으로 흥행에 크게 성공했으며, <엄마의 일기>(1968), 시한부 인생을 소재로 안타까운 사랑을 다루는 <너는 달 나는 해>(1976), <배우수업>(1978), 사극 <대심청전>(1962), <논개>(1972), 이형표의 장기인 건전하고 서민적인 코미디 <염통에 털 난 사나이>(1970), <맹물로 가는 자동차>(1974), <말띠 며느리>, <남자가정부>(1979)등 1986년 마지막 연출작 <먼 여행 긴 터널>까지 86편의 영화를 연출하였다.¹²⁾

3. 자기 타자화를 통한 텍스트의 균열 혹은 복합성

<여자가 계단을 오를 때>(1960)는 앞서 말한대로 나루세 감독의 대표작 중 하나로 꼽히는 작품이다. 도쿄 긴자의 바 마담인 키네코의 일상과 사연을 독백체로 그려낸 영화로서 당시의 기준으로 분류하자면 ‘여성영화’에 속한다. 하지만 여기에서 말하는 ‘여성영화’는 현재의 페미니즘과는 하등 관련이 없는, 여성이 주인공이며 그들의 이야기를 그린 영화를 말한다. 일본의 대표적인 여성 작가인 하야시 후미코의 소설을 원작으로 삼은 나루세 미키오의 <부운>, <방랑기>, <만국> 등과는 달리 이 영화는 기구시마 류조의 오리지널

12) 한국영화감독협회 편, 『한국영화감독사전』

시나리오이다. 전쟁 이전부터 아역으로 활동했으며 ‘데코’라는 애칭으로 불린 일본의 국민 여동생, 다카미네 히데코가 주연을 맡은 영화이다. 이 글에서 함께 다룬 <명동에 밤이 오면>(1964)은 이종택 시나리오, 이형표 연출이다. 이종택은 1963년부터 1966년 사이에 시나리오도 썼으며 주로 기획자로 활동했던 인물이다. 이형표 감독은 23살 때 해방을 맞이했고 곧 이어 미군 및 미 공보원 일을 했던, 일본과 미국 문화의 영향을 받으면서 정신적 성장기를 보냈다. 이후 당시 한국 영화계의 절반 이상을 차지했던 신필림에서 신상옥 사단의 한 감독으로서 활동하였다. 그의 대표작 면면을 보면 알 수 있듯 그의 대표적인 작품은 서민적인 코미디라고 할 수 있다. 일본의 경우 쇼치쿠 영화사의 가마타 촬영소에서만 활동한, 나루세 미키오의 선배 감독이며 정신적 후원자이기도 했던 고쇼 헤이노스케(五所平之助) 감독의 풍과 유사하다. “고쇼의 모든 1930년대 영화들은 필수적으로 쇼민케키(서민극)지만, 좀더 구체적으로 말하자면 그것들은 가벼운 희극, 난센스 코미디, ‘셀러리맨’ 영화, 가족 드라마, 사회극, 문학작품의 각색 그리고 시타마치 영화(下町, 동경의 오래된 도심지에서의 생활을 다루는 영화)를 포함한 다양한 하위 장르들을 지칭한다.”¹³⁾

즉 이형표의 전성기였던 1960년대의 활동이 신필림에서 대부분 이루어졌고, 서민 희극이 주류였다는 점은 고쇼 헤이노스케 감독이 쇼치쿠 가마타 촬영소에서만 활동하였고 작품 대부분이 쇼민케키(庶民劇, 서민극)였다는 점에서 유사하다는 말이다. 이형표 뿐만 아니라 앞에서 본대로 여러 사정이 있었던 한국 영화계 사람들이, 최대의 전성기를 누리던 일본 영화의 자장 속에 있었던 것은 부인할 수 없는 일일 것이다. 특히 일본어에 능숙하고 일본 문화가 낯설지 않은 이형표 세대들에게 일본 영화는 벗어나기 힘들 정도로 유혹적인 것이었는지도 모른다. 따라서 이형표의 <명동에 밤이 오면>은 나루세 미

13) 아서 놀레티, 『<안개 속의 여인>과 1930년대의 고쇼』, 아서 놀레티, 데이비드 데서 편, 편장완·정수완 옮김, 『일본영화 다시 보기』, 시공사, 2001. 32쪽.

키오의 <여자가 계단을 오를 때>의 일본 흥행 대성공에 의해 기획된 것으로 짐작된다.

<여자가 계단을 오를 때>와 <명동에 밤이 오면>은 다음과 같이 유사한 내러티브로 구성되어 있다.

<여자가 계단을 오를 때>

(주요 등장인물)

키네코(내레이터, 마담 혹은 가게 여주인의 통칭인 마마역), 지배인(바의 젊은 미남으로 마마를 사랑한다), 유리(여급, 독립해서 바를 운영하다 무리한 빚 조달로 인해 자살), 준코(어린 여급, 키네코에게 바를 차려주려는 계획이 틀어진 오사카 사업가가 바를 차려주는 인물), 오사카 사업가(노년의 지방 사업가), 지점장(중년의 점잖은 은행 지점장), 노총각(결혼했으나 순진한 노총각 사업가처럼 행세) 등

- ① 여급 결혼, 사장 독촉, 파랑새 마담 자살, 결혼한 여급 전승, 시작 독백
- ② 단골 손님의 타박, 따로 바를 차려나간 유리 가게 방문하여 단골들을 보다
- ③ 바를 옮김, 오사카 사업가, 미남 지점장, 노총각 사업가 등의 유혹
- ④ 사장의 수금 독촉, 키네코(나)의 죽은 남편 얘기, 엄마의 돈 요구, 지배인과 준코의 정사
- ⑤ 오사카 사업가의 유혹 거절, 독립할 계획 세움, 유리의 하소연
- ⑥ 독립 기금 마련 성과 별무, 노총각 마주침, 유리 자살, 야박한 빚쟁이
- ⑦ 유리 일로 만취하여 단골과 싸움, 각혈
- ⑧ 요양하는 집에 사장 찾아옴, 오빠 변호사 비용, 준코 오사카 사장과 관계
- ⑨ 오빠 조카 수술비 부탁, 노총각 청혼, 마음이 허물어진 키네코
- ⑩ 꿈에 부푼 키네코, 가게 독립하는 준코, 노총각의 부인 만나 환상 깨어짐
- ⑪ 만취한 키네코 지점장과 동침, 아침에 오사카로 발령났다고 말하는 지

집장

- ⑫ 지배인의 사랑 고백과 키네코에 대한 비난
- ⑬ 지배인 준코 바로 옮기려고 부탁, 지점장 역에서 전송
- ⑭ 에필로그, 계단을 오르는 키네코, 웃으면서 손님들에게 인사한다

<명동에 밤이 오면>

(주요 등장인물)

윤마담(내레이터), 지배인(바의 젊은 미남으로 마담을 사랑한다), 소라(여급, 독립해서 바를 운영하다 무리한 빚 조달로 인해 자살), 금자(어린 여급, 마담에게 바를 차려주겠다는 계획이 들어진 부산 사업가가 바를 차려주는 인물), 부산 사업가(오사장, 장년의 지방 사업가), 박 지점장(중년의 은행 지점장), 강사장(상처한 사업가처럼 행세) 등

- ① 여급 명희 결혼 얘기, 사장 영업 독촉, 단골 손님의 타박, 따로 바를 차려나간 소라 가게 방문하여 단골들을 보다, 단골 사장 우이동 가자고 유혹
- ② 결혼한 여급 부부에게 장난 주례를 하고, 터미널 전송
- ③ 바를 옮김, 부산 오사장, 지점장, 미남 지점장, 홀애비(강사장) 등의 유혹
- ④ 사장의 수금 독촉, 마담의 죽은 남편 얘기, 엄마의 돈 요구, 지배인과 다른 여급의 정사
- ⑤ 오사장의 유혹 거절, 독립할 계획 세움, 소라의 하소연
- ⑥ 독립 기금 마련 성과 별무, 강사장 마주침, 소라 자살, 야박한 빚쟁이
- ⑦ 소라 일로 만취하여 단골과 싸움, 각혈
- ⑧ 요양하는 집에 사장 찾아옴, 오빠 변호사 비용, 금자 오사장과 관계
- ⑨ 오빠 조카 수술비 부탁, 강사장 청혼, 마음이 허물어진 마담
- ⑩ 꿈에 부푼 마담, 가게 독립하는 금자, 강사장의 부인 만나 환상 깨어짐
- ⑪ 만취한 마담 지점장과 동침, 아침에 부산으로 발령났다고 말하는 지점장

- ⑫ 지배인의 사랑 고백과 키네코에 대한 비난
- ⑬ 지배인 금자 바로 옮기려고 부탁, 지점장 공항 전송
- ⑭ 에필로그, 손님 옆에 앉아 술을 따르다 들어오는 손님을 보며 웃으면서 인사한다.

이상에서 보듯 두 영화의 내러티브는 거의 같다. 세부 디테일 또한 같은 곳은 수없이 많다. <여자가 계단을 오를 때>의 시퀀스 1 처음에 나오는 여급의 결혼과 동료 여급들이 낮의 빈 바에서 축하를 하는 것이 <명동에 밤이 오면>에서는 시퀀스 2에 나오는 것이 다르다. 또 키네코/윤마담을 유혹하여 결혼 직전까지 이른 후에 들통이 난 인물이 한 명은 노총각 행세를 하며, 한 명은 아내가 죽은 행세를 하는 것도 다르다. 하지만 같은 항구 도시인 오사카 사장과 부산의 오사장, 지점장이 키네코/윤마담과 동침을 한 후 전근을 가는 곳도 각각 오사카와 부산지점이며, 키네코/윤마담을 사랑하는 지배인이 욕정을 삭히기 위해 다른 여급과 동침을 하거나 동침 후 주고받는 대사도 거의 같으며, 우리는 소라로, 준코는 금자로 이름만 바뀌었을 뿐이다. 키네코/윤마담이 요양을 하는 친정집 또한 강변이며, 그 요양 중 키네코/윤마담의 아파트를 찾은 오사카 사장/오사장을 유혹하여 바를 내주겠다는 약속을 받아내는 준코/금자의 행위 또한 같다. 이 외에도 같거나 비슷한 디테일은 수없이 많이 있다. 음악조차 그러한데, <명동에 밤이 오면>은 가요 ‘명동에 밤이 오면’이 처음에 나오지만 도입부의 음조와 음색은 <여자가 계단을 오를 때> 도입부 음악의 음조, 음색과 닮은꼴이다.

키네코/윤마담에게는 무기력한 오빠와 소아마비 수술이 필요한 조카, 집나간 시누이 그리고 가난한 어머니가 함께 살고 있는 친정이 있다. 이 친정집 식구들은 정신적으로는 전근대적이지만 물질적 근대화를 지향하지 않을 수 없는 상황에 놓여 있다. 따라서 그에게 주어진 임무는 자신을 비롯한 가족 모두를 물질적으로 근대화시키는 일이었다. 하지만 그의 생활 또한 겉으로는

화려할지 몰라도 고달프기는 마찬가지였다. 경제적 독립은 요원하고 미래는 보장되어 있지 않으며, 바 사장들은 수시로 매출을 올리라고 압박하고, 외상 값 수금 독촉 또한 만만찮다. 그(들)은 손님들의 유혹을 웃음으로 받아넘겨야 하며, 억지로 술을 마셔야 한다.

하지만 <여자가 계단을 오를 때>와 <명동에 밤이 오면>을 비교하면, 여급들과 손님들의 관계, 여급에 대한 묘사 방식 등에서 다른 점을 찾을 수 있다. 우선 <명동에 밤이 오면>을 보면, 이 영화는 호스티스 영화의 일종에 속한다. 한국영화의 암흑기라고 불리는 1970년대를 풍미한 장르로서 하이틴 영화와 호스티스 영화를 빼놓을 수 없는데, 제작 시기를 고려하더라도 <명동에 밤이 오면>은 호스티스 영화의 전초에 해당하는 것이라고 할 수 있다. 하지만 1970년대 호스티스 영화가 당시의 엄격한 검열 속에서도 흥행을 위해 여자의 육체와 정사 장면 그리고 유흥가의 쾌락을 전파하려고 발버둥 쳤던 것과는 달리 노골적으로 그런 것들이 시도되지는 않았다. 하지만 정글과 같은 유흥가에서 악착같이 살아보려고 발버둥치는 여린 여성들을 연민과 관음이라는 복합적 시선으로 그리고 있기는 하다. 감독은 윤마담을 노골적이지는 않지만 일부 장면에서 관음적으로 묘사한다. 또 윤마담의 바에 나오는 여급들과 손님들은 천박하게 행동하는 것을 주저하지 않는다. 대화와 몸짓, 앉아있는 자세, 쳐다보는 표정 등 모두가 그렇다. 손님이나 여급이나 모두가 노골적으로 감정을 표현하고, 상대의 욕망을 자극하기 위해 거리낌 없이 말을 내뱉는다. 반면 <여자가 계단을 오를 때>에서는 그런 점들이 보이지 않는다. 키네코가 손님들과 정도를 넘는 신체적 접촉이나 대화를 하는 경우는 없고, 의상 또한 음전하다. 손님들 역시 간혹 공격을 당했을 때(우리가 자살한 후 키네코가 단골 사장에게 비꼬는 말을 할 때 등) 매서운 말을 할 뿐 대체로 표면적으로는 여급들을 인격적으로 대한다.

원작과 모작의 이런 차이점은 한국과 일본의 바 문화의 차이라고 볼 수가 있다. 하지만 적어도 원작에 나오는 손님과 여급 사이에는, 비록 성욕과 돈에

관한 욕망이 저변에 깔려있다고 하더라도, 최소한의 '관계의 가치 혹은 윤리'가 존재한다. 반면 모작에는 손님과 여급 사이에는 '욕망의 가치'만이 존재하는 것처럼 보인다. 모작에서 드러난 노골적 욕망이 성욕과 돈이라는 것은 더 이상 설명을 필요로 하지 않을 것이다. 이처럼 모작이 추구한 것은 원작에 들어있는 '영화와 관객과의 관계성'이 아니었기 때문일 것이다. 모작은 <여자가 계단을 오를 때>에 묘사된 케이코 및 여급과 손님들 간의 최소한의 윤리 따위가 한국 관객들에게는 적당하지 않다고 생각한 듯하다. 오히려 더 나아가 더 몰신적이며, 더 욕망적인 묘사가 현실적으로도 리얼하며, 관객 흡인력이 높을 것이라고 판단하였을 것이다. 그 결과 <명동에 밤이 오면>이 추구한 것은 역설적이게도 돈이 지배하는 술집의 리얼리티였으며, 그 제작 동기 역시 돈만을 추구하는 삶의 리얼리티였다.

그러다보니 원작의 인물들을 고스란히 빌려온 윤마담과 여급들에 대한 묘사는 원작의 인물들과는 달리 '균열'이 일어날 수밖에 없었다고 생각한다. <여자가 계단을 오를 때>에 들어있는 '관계의 가치'는 단순히 일본 바 문화의 특징이라기보다는 윤마담과 마찬가지로 가족의 물질적 근대화라는 임무를 완수해야 하는 한 여인의 '자아 보존'을 위한 배경으로 필요한 것이기도 했다. 만약 모작처럼 묘사된 환경이라면 케이코 존재성은 어울리지 않거나 설득력이 없었을 것이다. 반면 윤마담에 대한 묘사는 밤의 여인의 이미지를 크게 벗어나지 않는다. 이는 제목에서도 이미 암시되고 있다. '여자가 계단을 오를 때'라는 제목은 어떤 여성에게 특별한 시간이 주어졌을 때 어떤 감정이나 자각 등이 있다는 것을 암시한다. 반면 '명동에 밤이 오면'이라는 제목은 명동이라는 환락가의 밤이 연상시키는 어떤 것들 외에는 달리 다른 것을 암시하지 않는다. 이는 원작에서 케이코가 계단을 오를 때나 길거리를 걸어갈 때 나오는 내레이션과 모작의 그것과 비교하는 것으로도 보충 설명이 된다. 하나만 예로 들자면, "나는 혹독한 겨울처럼 가혹한 시련을 겪었다. 하지만 가로수는 매서운 바람에도 아랑곳없이 새싹을 피운다. 나를 휘몰아치는 바람에도 가로

수처럼 강해져야 한다.”(<여자가 계단을 오를 때>, 엔딩 내레이션). “겨울이 얼마 남지 않았다. 차가운 바람이 불고 눈이 쌓이고, 메마른 주목들은 한동안 벽찬 시련을 겪어나갈 것이다. 나도 이제는 매서운 시련을 겪었다. 내 앞에도 겨울이 다가왔다. 바람이 불면 불수록 보다 억센 각오로 이겨나가야 할 또 하나의 겨울이.”(<명동에 밤이 오면>, 엔딩 내레이션) 두 내레이션은 비슷한 상황과 주인공의 처지를 설명하고 있지만 원작이 ‘강해져야 한다’를 강조하는 반면 모작은 ‘억센 각오로 이겨나가야 할 또 하나의 겨울이’ 올 것을 예고하는 점에서 질적으로 다르다고 볼 수 있다.

1950년 이후 일본은 한국 전쟁 특수와 더불어 연간 100퍼센트 이상의 경제 성장을 할 정도로 가공할 경제 신장을 이루었다. 1960년대 초반 한국은 전쟁의 폐허를 딛고 막 본격적인 근대화 물결에 편입된, 일본의 1950년 수준의 상황이었다. 두 사회는 모두 미국의 지배권 아래 있었지만 한국은 동시에 일본의 직간접적인 영향력 아래 있었다. 따라서 대부분의 한국 엘리트들이 미국과 일본의 그늘로부터 자유롭지 못했을 것을 상상하는 것은 어렵지 않다. 또 이런 환경에서 1960년대 초반 한국 영화계의 상황 등을 고려하면 <명동에 밤이 오면>이라는 표절작의 탄생은 크게 놀랄만한 일만은 아닐 것이다. 하지만 본고가 관심을 갖는 것은 그러한 영화외적인 이유 외에도 다른 이유가 있지 않을까 하는 것이다. 즉 표절자의 미적 태도에 대한 관심이다. 자기(조국인)와 자기 사회(조국)를 묘사하려고 하지만 이에 대한 상상력과 묘사 능력의 결핍은 필경 어떤 모델을 찾기 마련이라고 보는 것이다. 1960년대 한국 영화 배우들의 액션이 할리우드 스타들의 그것을 닮은 것처럼, 난방이 잘 되지 않는 실내 장면이 미국 남부 지방의 이층집 구조를 닮은 것처럼, 손님이 왔을 때 콜라, 오렌지 주스 등을 내는 것이 세련된 삶의 모습처럼 묘사된 것처럼 <명동에 밤이 오면>은 일본의 서양식 바에서 모델을 찾은 것이라고 볼 수 있다. 그것도 바의 미장센만이 아니라, 바에서 일어난 이야기까지 그대로 가져온 것이었다. 이는 일본을 통하여 한국을 말하거나 보려는 태도의 일종인

데, 즉 타자를 통하여 자신을 보고자 하는 욕망의 표현이기도 하다. 이런 태도는 조국과 조국인 들을 타자들로 가득한 외국문화처럼 보려고 하는 욕망처럼 보인다.¹⁴⁾

이런 가운데 텍스트가 원작에 비해 균열이 일어나거나 복합적으로 변하게 되는 것은 다른 이유가 있기 때문일 것이다. <여자가 계단을 오를 때>에서는 어지러운 환경에 놓인 주인공 케이코의 삶을 품격있게 묘사함으로써 어떤 세상이나 환경에서도 개인의 삶은 존중되어야 한다는 것이 역설된다. 그리고 세상에는 아비한 사람도 많지만 그만큼 제도의 불가역성과 삶의 불가해성도 있다는 것을 같이 말함으로써 삶에 대한 관용과 용기 그리고 단호한 태도 등이 삶의 미덕으로 주장된다. 이런 점은 ‘물질적 근대화(가족 부양의 책임, 마담으로 생활하는 것)’와 가치의 근대화(케이코의 정신적 홀로서기)’의 간격¹⁵⁾이 긴장을 이루게 됨으로써 부각된다. 반면 앞에서 든 많은 예에서 알 수 있듯, <명동에 밤이 오면>에서는 ‘물질적 근대화’와 ‘개인’의 간격 사이에는 긴장이 없다. 다만 파편적인 욕망이 뒤섞인 가운데 이야기가 이어지다가 ‘또 하나의 겨울’을 예고하는 것으로 그친다. 이 ‘예고된 겨울’이 주인공과 가족 그리고 화류계를 비롯한 하층민들의 팍팍한 삶을 예고하는 것인지 혹은 여주인공의 육체적 농락이 이어질 것이라는 것을 관객들에게 예고하는 것인지는 불분명하다. 그럼으로써 당시의 리얼한 풍경과 이야기는 남았으며 주제는 실종되고 만다. 자기를 타자화하여 자기와 자기 사회를 외국문화처럼 바라보는 태도의 필연적인 결과였는지도 모른다.

14) 레이 초우, 정재서 옮김, 『원시적 열정』, 이산, 2004. 20-31, 40쪽. 레이 초우는 루쉰이 중국인들을 찍은 영상을 보면서, 조국을 타자화시켜 보게 된 것을 거론하면서, 영상의 등장으로 문학을 다시 보게 되고, 타자들로 가득찬 외국문화처럼 조국과 조국인들을 보게 된다고 말한다. 본문은 이를 원용하여 나름대로 적용한 것이다.

15) 김창현, 『한일 소설 형성사』, 책세상, 2002. 92쪽.

4. 텍스트의 균열 혹은 복합성으로 인한 스타일 차이

<여자가 계단을 오를 때>의 모작화 과정을 통하여 구성된 <명동에 밤이 오면>은 반성적 태도가 없다는 점에서 물질적 근대화에 대한 맹목적 태도를 취하는 한편 원작과는 달리 주인공의 홀로서기에 대한 의지가 불분명해 보인다. 원작 <여자가 계단을 오를 때>에서 묘사된 일본의 근대화는 계획적이며 안정적으로 진행되는 강고한 것처럼 보인다. 주인공 및 여급 등을 제외한 인물들 즉 지점장, 노총각, 단골 사장, 오사카 사장 등은 경제 및 가족 관계에서 흔들림없는 안정성을 구가하고 있다. 반면 근대의 행진 대열에서 처음부터 합류하지 못했거나 벗어나 있는 키네코의 가족, 여급 등은 그 강고한 제도에 끼어들기 위해 인간 힘을 쓴다. 이런 점에서 <여자가 계단을 오를 때>는 일종의 호스티스 영화이기는 하지만 유흥과 치정, 감성의 낭비 등은 말끔히 제거된, 근대화 과정의 축약도처럼 보이기도 한다. 반면 <명동에 밤이 오면>은 앞에서 본대로 내러티브 차원뿐만 아니라 풍경에서도 혼란스럽고 과잉이다. 즉 술집 내부의 어지러운 장면, 혼잡스런 거리, 밤 유흥가 간판 등을 잡은 카메라 앵글, 두서없이 연결된 편집, 들떠있는 음악과 소음 등으로 유흥과 치정, 감성의 과잉으로 가득하다. 사실 두 영화의 각 씬마다 구사하는 장면과 편집을 쇼트별로 분석(SHOT by SHOT)하면 비슷하거나 거의 똑같은 것들이 대부분이다. 하지만 개별 쇼트들의 이미지들은 천양지차이기도 하다. 그것은 앞에서 말한 내러티브가 전해주는 논리적 느낌의 차이와 스타일의 감성적 차이에서 비롯되는 것이라고 본다. 이런 점들을 스타일의 차원에서 몇 장면만 분석하자면 다음과 같다.

첫째, 주인공을 잡은 독립 쇼트의 차이점이다. 두 영화가 같은 스토리에 근거하고 있고, 한쪽이 등장인물이 숫자까지 일치시키는 모작이라는 점을 감안할 때 영화 전체에서 주인공에게 할당된 독립 쇼트의 비중은 이해할 수 없을 정도로 현격한 차이가 있다. <명동에 밤이 오면>에서 윤마담을 잡은 단독

쇼트는 비교적 많지 않으며 대부분 연속성continuity을 유지하기 위한 것이거나 일관성 없이 사용된, 특별한 쇼트 정책이 없는 것들이다. 반면 <여자가 계단을 오를 때>에서는 케이코의 단독 쇼트는 숫자에 있어서 월등하게 많다. 단순히 주인공의 단독 쇼트가 많다는 사실이 영화적 구성의 우월성을 의미하지 않는다. 그러나, 사회에서 용인되면서도 동시에 부정되는 직업을 가진 주인공이 물질적 근대화, 가치의 근대화의 긴장관계에서 훼손되기 쉬운 고결함을 유지하며 세상과 직면하는 실존적 주체임을 부각하기 위해서는 독립적 쇼트를 통한 긴밀한 구성이 필요했을 것이다. 주인공의 눈, 시선, 정면응시 등을 통해 세상에 대한 주체적 의지와 반응 등이 표현되었고, 정교하게 촬영된 단독쇼트들은 내러티브가 진행되면서 점증적으로 강화되는 효과를 보여주며 주제의식을 부각시킨다. (사진 아래)



둘째, 계단 장면이 갖는 함의다. <여자가 계단을 오를 때>에서 가장 중요한 장면은 ‘계단’이다. 이 계단 대신에 <명동에 밤이 오면>에서는 거리가 등장한다. 계단은 전개된 상황을 매듭짓거나 새로운 상황을 예고하는 한편 주인공의 내면을 드러내는 공간이다. 거리 역시 그러하지만 이를 담는 단 하나의 쇼트 혹은 몇 개의 쇼트들은 각자 다른 뉘앙스를 가지고 있다. <여자가 계단을 오를 때>에서는 총 4번의 계단장면이 나오는데 이를 통해 알 수 있는 것은 우선



케이코가 계단에 대한 부담을 갖고 있다는 점이다. 영화의 도입부에서 케이코는 내레이

션을 통하여 바 출근을 위해 계단을 오르며 계단 오르는 것을 제일 싫어한다고 말한다.(사진 아래) 그렇지만 다 올라서고 나면 다시 일상으로 받아들여지게 되는 케이코에게 계단은 단순한 물리적 이동의 공간이 아닌 한 개인이 독립적 경제 주체로서 가부장적 세계에 직면해야하는 존재의 변화, 의지의 변화를 요구하는 숙명적 의미를 담는다. 케이코 밑에서 일하던 유리가 차린 바를 다녀와 두 번째 계단을 오르며 결정의 시기가 다가왔음을 알린다. 우리는 이 장면에서 케이코가 새로운 바로 옮겼음을 알게 되어 계단을 오르는 과정이 결정, 결단과 관계있음을 보게 된다. 세 번째 계단 장면, 여기에서 케이코는 계단을 오르다 잠시 머뭇하다가 다시 오른다. 노총각이라 사칭하는 남자에게 프로포즈를 받은 후 넥타이 선물도 하는 등 케이코의 삶에서의 표면적인 상승기인 이때는 조금의 망설임도 없이 거침없이 오른다. 영화 종결부분에서 케이코는 마지막 계단을 오른다. 가혹한 현실에도 불구하고 강해져야한다며 거침없이 오르는 모습에서 자신을 둘러싼 여러 장애들을 받아들일 강고한 태도를



보게 된다. 개인적 억압상황을 극복하고자 하는 초월적 의지에의 심리적 경향성을 계단이라는 공간에서 인물의 움

직임을 통해 시각적 구현을 하는 것이다.(사진 옆) 계단이라는 영화적 공간이 거세된 <명동에 밤이 오면>과 달리 <여자가 계단을 오를 때>에서는 계단이 전체 내러티브의 주요 순간마다 나타나서 인물의 내적인 심리적 이행의 장소이며 동시에 외적 변화의 진전을 응축적으로 드러내는 중요 모티프로써 기능한다.(사진 아래)



셋째, 케이코/윤마담이 노총각/홀아비의 아내로부터 연락을 받고 나가서 두 여인이 만나는 장면 또한 비교해서 볼 수 있다. 가족이 있으면서도 가족이 없는 행세를 하는 남자의 유혹에 넘어간 케이코/윤마담에게 가족이란 있으면서도 없는 듯 하거나 오히려 짐일 뿐이다. 하지만 근대의 가족 제도는 완강한



것이였다. 이를 두 영화는 각자 이를 다르게 표현하고 있다. <여자가 계단을 오를 때>에서 케이코 노총각의 아내가 만난 장면에서, 아이들이 세발자전거를 타며 그들 주변을 빙빙 돈다. 그 안에서 케이코 노총각의 아내는 마주보며 이야기하고 있다. 남자가 바람둥이이며 이번 일이 처음 있는 일이 아니라는, 마주치고 싶지 않은 진실이 아내의 입을 통해 흘러나온다. 화면 안에서 단순히 등장하지만 하여 아이의 존재를 알리는 <명동에 밤이 오면>과는 달리 <여자가 계단을 오를 때>에서는 두 명의 아이들이 세발자전거를 타고 장면의 처음부터 끝부분까지 계속 반복적으로 돈다. (사진 위) 이 원심력적인 운동의 힘을 보면서 케이코의 욕망이 얼마나 부질없고 허망한가를 우리는 깨닫게 된다. 케이코의 욕망을 배반하며 괴롭히고 있는 가족의 굴레가 얼마나 끈질기고 강한가를 보여주는 것이다. 가족이란 엄연한 현실의 제도이며 부양가족으로부터 이탈하기란 정말 어렵다는 그 숙명의 불가역성을 자전거가 회전하면서 더욱 강화시키고 있는 것이다. 깨어지지 않는 견고한 현실을 생활 속의 묘사를 통해 창의적으로 구성해낸 <여자가 계단을 오를 때>에 비해 <명동에 밤이 오면>에서는 대사 중심으로 상황을 그냥 알리는데 그치고 있어서, 이미지를 통한 주제 전달에는 미흡한 수준으로 그친다.

또한 두 영화 모두 만나는 공간을 도시 근교의 변두리 공장 지역으로 선정했으나 공간구성에 있어서도 차이점을 보이고 있다. <여자가 계단을 오를 때>에서는 장소가 갖는 영화의 사회적 맥락을 발견할 수 있으나 <명동에 밤이 오면>의 경우는 그런 점이 불명확하다. <명동에 밤이 오면>에서는 첫 쇼



트에서 몇 사람이 옹기종기 모여 어떤 처리 작업을 하는 가운데 양철 두드리는 금속성 소리를 듣게 되면서

장소가 고철처리장 주변임을 알 수 있게 된다. 그리고 곧바로 트래킹 쇼트가 이어지면서 공간이 이동하게 되고 쇼트 끝 무렵에 고철처리장이 거의 안보이게 되면서 윤마담과 아내가 대화를 나누는 공간은 곧 별도의 공간이 되고 만다.(사진 위) 두 사람이 대화하는 쇼트의 배경 또한 주제 없이 처리되어 있다.



특히 윤마담 뒤편으로 나무가 보이는 쇼트도 정교히 설정된 미장센으로 보기 어렵다.(사진 옆) 그러나 <여자가 계단을

오를 때>의 경우 케이코와 아내가 배치된 장소의 배경에서 왼쪽과 오른쪽에서 공장 굴뚝을 보이는데 케이코의 깊어지는 고민과 공장 굴뚝의 선명함을 서로 분리해내기 쉽지 않다. 영화 속 인물들의 삶과 그들이 살아가는 사회 경제적 공간의 맥락을 정확한 화면구성을 통해 제시하고 있는 것이다. (사진 아래)



넷째, 영업 활동을 독촉하는 장면에서 볼 수 있는 존재의 주체성이다, 즉 영화 도입부(시퀀스 ①)에 사장이 영업활동에 대해 독촉하는 장면을 살펴보면 두 영화가 인물에 관한 쇼트 사용이 서로 다름을 발견하게 된다. <명동에

밤이 오면>에서 지배인과 사장이 처음부터 같이 등장하고 윤마담이 후에 등장한다.(사진 아래 2장)



반면 <여자가 계단을 오를 때>에서는 처음부터 3명의 인물, 즉 사장, 케이코, 매니저를 각각의 독립된 쇼트(ONE SHOT)로 설정하여 서로 독립된 존재로서 그려낸다. 따라서 대사의 핵심 내용인 영업 촉진을 위한 압박에 대한 대립, 긴장관계와 사장의 독촉에 대응하는 케이코의 심리도 잘 표현되어 있다.(사진 아래 2장)





그리고 케이코와 지배인과의 관계는 두 영화 모두가 적지 않은 분량이 할 당한 주요한 부분이지만 <명동에 밤이 오면>에서의 장면에서는 지배인과 사장, 사장과 윤마담의 쇼트를 적절한 인물의 분할 없이 사용하여 쇼트를 이용한 관계의 역학을 표현하는 데는 미흡한 수준이다. <여자가 계단을 오를 때>에서는 사장과 대담이 끝난 직후 지배인과 케이코와의 둘만의 쇼트를 별도로 구성하여 두 사람(케이코와 지배인)과 사장과 관계를 구분지어서 그들만의 관계 정립에 효율적으로 기여한다.



5. 맺음말

본고에서는 나루세 미키오 감독의 <여자가 계단을 오를 때>(1960)의 모작인 이형표 감독의 <명동에 밤이 오면>(1964)을 비교 분석하였다. 이 과정에서 주안점을 둔 것은 이러한 표절 행위의 근저에 도사리고 있는 사회적 배경, 영화사적 맥락, 정신적 요체를 분석하는 것이었다. 1960년대 한국은 해방 이후 미국의 문화적 영향권 아래 배치되었지만 오랫동안 일본의 지배아래 있었던 탓에 일본 문화의 영향권으로부터 벗어나지 못한 상태였다. 특히 한국 영화가 일본 영화로부터 많은 영향을 받았고, 국교 단절로 인해 일본 영화의 한국 수입과 상영이 금지된 가운데 일본 영화는 최고의 전성기를 구가하고 있었다. 한편 이런 배경에서 한국 영화인들은 막 부흥하기 시작한 영화산업의 활황 속에서 빠른 시간에 많은 콘텐츠를 생산해야만 했는데 일본 영화는 생산을 위한 모델이기도 했다. 부정적인 의미에서 한국 영화의 뿌리는 한국을 넘어서서, 서구와 일본의 영화까지 그 범위를 넓힌 ‘거대한’ 것에 토대를 두고 있었다. 이러한 영화 외적인 요인과 함께 한국 영화는 자신의 삶을 묘사하기 위한 모델을 서구의 영화와 일본에서 찾았는데, <명동에 밤이 오면>의 경우는 모델을 찾는 것을 넘어서서, 국교가 단절되었다는 심리적 안정장치의 확보를 발판으로, 표절을 감행한 것이었다. 이는 결과적으로 ‘자기의 타자화’를 통하여 자기와 자기 사회를 그린 것이 되었다. 그 결과 3장에서 보듯, 감독의 정신적·영화적 역량 탓도 있겠지만, <명동에 밤이 오면>은 <여자가 계단을 오를 때>에서 보여준 ‘물질적 근대화’와 ‘정신적 근대화’의 간격이 주는 긴장감을 살려내지 못하게 되었다. 즉 이러한 ‘자기의 타자화’는 원작의 주제 의식을 상당 부분 마모시키는 원인이 되기도 했다. 원작에서 주인공 키네코의 독자적 삶을 살아가려는 태도가 모작에서는 어수선한 유흥가의 풍경 속에서 묻혀버린 것이었다. 이런 점은 내러티브에서만 발생한 것이 아니라 스타일에서도 고스란히 드러났는데, 4장에서 대표적인 네 개의 장면 분석을 통하여 주제

와 스타일 간의 조화로운 결합과 실패를 비교 분석하였다. 본고는 이러한 일본 영화와 한국 영화의 비교 분석이 한국 영화사 연구의 한 측면을 채우기를 기대하며, 동시에 한국과 일본의 문화적 교류에서 스스로 밝힐 것은 밝힘으로써 역설적으로 문화적 콤플렉스를 극복하는데 작은 기여나마 할 수 있기를 희망하며 작성되었다.

❖ 참고 문헌

- 게오르그 짐멜, 『게오르그 짐멜의 문화이론』, 길, 2007.
- 김창현, 『한일 소설 형성사』, 책세상, 2002.
- 레이 초우, 정재서 옮김, 『원시적 열정』, 이산, 2004.
- 민족문화연구소, 『일제말기 문인들의 만주체험』, 역락, 2007.
- 사토오 다다오, 유현목 옮김, 『일본영화 이야기』, 다보문화, 1993.
- 아서 놀레티, 데이비드 테서 편, 편장완, 정수완 옮김, 『일본영화 다시 보기』, 시공사, 2001.
- 이연 외 『일본 대중문화 베끼기』, 나무와 숲, 1998.
- 이혜순, 정하영 공편, 『표절』, 집문당, 2007.
- 이효인, 『하녀들 봉기하다 영화 감독 김기영』, 하늘아래, 2002.
- 장정 임수빈 옮김, 『근대중국과 연애의 발견』, 소나무, 2007.
- 하스미 시게히코, 야마네 사다오, [나루세 미키오], 한나래, 2002.
- 한국문화회, 『일본문화 접촉과 한국문학』, 세종출판사, 2004.
- 한국영화감독협회 편, 『한국영화감독사전』, 2003.
- 한일비교문화회, 『일본, 일본인』, 현대문학, 2005.
- 도정일, 『일본 대중문화 베끼기-그 부패구조』, 이연 외 『일본 대중문화 베끼기』, 나무와 숲, 1998.
- 아서 놀레티, 『<안개 속의 여인>과 1930년대의 고쇼』

- 양윤모, 『표절논쟁으로 본 해방후 한국영화』, 이연 외, 『일본 대중문화 베끼기』, 나무와 숲, 1998.
- 이혜순, 『표절에 관한 전통적 논의들』, 이혜순, 정하영 공편, 『표절』, 집문당, 2007.
- 이효인, 『<고려장>과 <나라야마 부시코>(1958, 1982)에 나타난 공동체 및 효(孝)에 대한 비교 분석』, 한국영화학회지 『영화연구』(2008, 37호)
- 정하영, 『학문연구에 있어서 표절의 문제』, 이혜순, 정하영 공편, 『표절』, 집문당, 2007.
- 하스미 시게히코, ‘나루세 미키오 또는 이중의 서명’, 하스미 시게히코, 야마네 사다오, [나루세 미키오], 한나래, 2002.
- L.Y, ‘몰염치한 각본가군 - 인생차압, 오! 내 고향도 한뫼 - 외국물 모작이 수두룩’, 한국일보(1959.3.8.)

❖ ABSTRACT

Plagiarism, Description by Otherization

- Through the Comparison of <When a Woman Ascends the Stairs> and < When the Night Comes to Myongdong>

Lee, Hyoin & Kim, Jae-Sung

This study compares and analyzes <When a Woman Ascend the Stairs> filmed by Mikio Naruse and its imitation <When the Night Comes to Myongdong> by Lee, Hyung Pyo . The main focus is analyzing the social background, the context of film history, and the mental substance lurking under this plagiarism. Although South Korea of the 1960's had been constantly switched from under cultural influence of Japan to that of America since its independence, it was not fully able to be independent from Japan's cultural domination due to the long colonization. In spite of the prohibition on import of Japanese films to Korea by diplomatic break, Japanese film industry enjoyed their golden age. Korean film makers were trying to learn from Japanese films in order to sufficiently produce movie contents in a short time to catch up the young but brisk film industry. In a negative aspect, the root of Korean motion pictures is not purely restrained to Korea, but beyond that, stretching to Japan and even the West. Bound by these non-film factors, Korean films looked toward the films of Japan and the West to find a solution in depicting their lives. As for <When the Night Comes to Myongdong>, the film practiced plagiarism than simply setting a model, relying on the severance of diplomatic relations which acted as a psychological safeguard, thus portraying oneself and the society through otherization. The consequence, as we can perceive in chapter

three, was that <When the Night Comes to Myongdong> could not describe the tension aroused by the chasm between the material and the mental modernization adequately enough compared to how it was expressed in <When a Woman Ascend the Stairs>. In brief, otherization held substantial responsibility in wearing off the original work's motif. To illustrate, Keiko's attitude to live an independent life in the original piece is rather smothered by the disordered amusement street scenes in the imitation film, <When the Night Comes to Myongdong>. Chapter four investigated both failed and successful marriage between topic and style of four each representative scenes to show the faults of straying motifs in mimics not only occurring in narratives but also in style. It is expected to contribute to the research on Korean film history through the comparison and analysis of this study. Furthermore, by revealing what should have been shown already during Korea and Japan's cultural interchange, it is sincerely hoped for this study to play a role in enabling our country to overcome its cultural solicitude.

Key Words

Mikio Naruse, Lee, Hyung Pyo, <When a Woman Ascend the Stairs>, <When the Night Comes to Myongdong>, Comparison of Korean Film with Japanese Film, Otherization of Self, Material Modernism

논문접수일: 2008. 10. 28.

심사완료일: 2008. 11. 26.

게재확정일: 2008. 12. 10.