

<내 이름은 김삼순>의 TV극본화 과정 고찰

홍재범*

〈차례〉

1. 텍스트 사이의 상동성 : 주어진 상황의 공유
2. 주체의식의 강화 : 여성 인물의 주체성 고양
3. 매체와 장르의 고유성에 의한 서사와 인물의 변화
4. 소설의 TV극본화 방법
5. 맺음말

1. 텍스트 사이의 상동성 : 주어진 상황의 공유

영화와 달리 TV드라마는 상대적으로 각색의 비율이 높지 않았는데 최근 인터넷 소설 또는 만화를 각색하여 제작하는 경우가 늘고 있다. 기왕의 TV드라마가 소설 각색을 시도한 경우는 주로 단막극TV문학관 베스트극장에 국한되곤 하였다. 이러한 경향과 동일하게 아직까지 TV드라마의 각색에 대한 연구는 많지 않다.¹⁾

각색에 대한 연구는 주로 영화를 대상으로 하여 이루어졌다. 흔히 각색은 원작에 대한 충실성에 따라 세 가지로 나누어 설명하고 있다. 예컨

* 서원대학교 영상미디어학과 조교수

1) 선행 연구 검토는 김중철, 『소설과 영화』(푸른 사상, 2000), 21~26면 참고

대 루이스 자네티는 대략적(느슨한) 각색, 충실한 각색, 독자적 원작 그대로의) 각색으로 삼분²⁾하고, 지프리 와그너는 『소설과 시네마』에서 전환, 논평, 유사로 삼분하고 있다³⁾ 이러한 논의의 공통점은 각색이 진행되는 과정, 방법에 대해 초점을 맞추기 보다는 그 결과에 대한 평가가 주를 이루어 있다. 또한 시나리오 작법에 관한 책들에서도 각색방법에 대한 제시는 소략하다. 심지어 사이드 필드는 “각색이란 원작시나리오를 쓰는 것과 다를 바가 없다는 것이다. 따라서 원작 시나리오를 쓰는 방법과 같은 식으로 접근해야 한다”⁴⁾라고 말한다. 물론 이러한 입장은 충분히 타당하다. 각색 역시 시나리오 작법의 일반원칙을 벗어날 수 없기 때문이다. 그럼에도 불구하고 원텍스트가 없는 순수 창작과 각색에 의한 창작은 분명히 그 출발점이 다르다. 로버트 맥키는 각색의 과정이 단순히 매체를 전환시키는 기계적인 작업이 아님을 강조하면서 다음과 같은 세 가지 실천 방안을 제시한다.

각색을 하려면 우선 작품을 반복해서 읽어라.(중략)

각색의 둘째원칙은 이것이다. 재창조하기를 꺼리지 말라. 원작의 정신을 유지하면서 이야기를 영화적 리듬에 맞게 다시 써라. 재창조한다 함은 소설에서 어떤 순서로 사건을 전개하든지 상관없이 처음부터 끝까지 일대기처럼 사건을 재배열하라는 말이다. 이것을 바탕으로 단계별 개요를 작성하라. 유익하다면 원작의 구성을 빌려와도 괜찮지만 장면을 자르는데 주저하지 말고 필요하면 새로운 장면을 넣어라. 다음이 가장 까다로운 과정이다. 정신적인 것을 물리적인 것으로 변화시키기⁵⁾

2) 루이스 자네티, 김진해 역, 『영화의 이해』 (현암사, 2002), 399~402면.

3) Geoffrey Wagner, *The Novel and Cinema* (Associated Univ Press, 1975), pp.202 ~226. 이형식 외, 『문학텍스트에서 영화텍스트로』(동인, 2004), 17~18면에서 재인용.

4) 사이드 필드, 유지나 옮김, 『시나리오란 무엇인가』(민음사, 2002), 171 면

5) Robert McKee, *Story : Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting* (Harper Collins Publishers, Inc., 1997), 고영범/이승민 옮김, 『시나리오 어떻게 쓸 것인가』 (서울: 민음사, 2002), 522 ~523 면

본고의 문제의식과 맞닿아 있는 접점이 두 번째 원칙이다. 맥기는 ‘재창조’의 방법에 대해 두 가지를 제시하고 있다. 시간의 순서에 따라 사건들의 목록을 작성하라는 것과 서사적 채워 넣기를 적극적으로 활용하라는 것이다. 그런데 각색 작업의 선결 조건으로서 ‘재창조’의 구체적 대상, 항목에 대한 논의가 결여되어 있다. 여기서 다시 원텍스트와 각색 작업의 관계, 소위 원작에 대한 충실성에 대해 확인할 필요가 있다. 이는 원칙이 제시하고 있는 서사의 배경, 상황과 그 안에서 행위하고 있는 인물의 특성 그리고 주제의식에 대한 충실성을 의미한다. 요컨대 주어진 상황, 인물, 주제의식 세 가지 관점에서 두 텍스트 사이의 상동성 여부를 판단해야 하는 것이다. ‘재창조’의 핵심적 대상은 바로 이 세 가지 요소라 할 것이다.

본고는 이 세 가지 요소의 상호관계에 대한 구명을 목적으로 삼는다. 구체적인 연구를 위해 2005년도에 방영되어 사회문화적인 반향을 일으켰던 <내 이름은 김삼순>의 원작 소설과 TV극본을 비교분석한다.⁶⁾ 이를 통해 기왕의 극작법에서 구체적으로 제시하지 않은 각색의 일반적 방법론 정립 가능성을 모색하고자 한다. 그 핵심 개념으로 주어진 상황과 서사적 채워 넣기를 활용한다.

소설 <내 이름 김삼순>⁷⁾(이하 ‘소설’로 약칭)과 이를 각색한 TV극본

6) 본고에서는 소설과 극본과의 비교를 중심으로 진행됨을 밝힌다. 각색자(김도슈)는 그 과정을 다음과 같이 말한다.

“원작소설과 다른 점이 몇 가지 있다. 소설에선 진현이 연하가 아니고 희진도 진현을 사이에 두고 삼순과 경쟁하지 않는다. 어떤 점을 염두에 두고 각색했는지

원작은 괜찮다. 좋은 점들은 적극적으로 끌어들었다. 가장 염두에 둔 것은 ‘관습적인 틀 안에서 관습적이지 않기’, ‘사실적인 로맨틱 코메디 만들기’. 그 결과 새로운 느낌이 나는 것 같다. 삼순이는 좀 더 어른스러워지고 일상성이 더 부여됐다. 그리고 희진의 역할 후반부에 살짝 나타났다가 사라지는 희진을 갈등의 핵으로 키웠다.” 『씨네21』 no.508, 2005.6.21, 47면.

7) 지수현, 『내 이름은 김삼순』(눈과 마음, 2005)

<내 이름은 김삼순>(이하 ‘극본’으로 약칭)이 수용자들에 의해 유사하다고 판단되는 첫 번째 계기는 주어진 상황과 인물의 친연성에서 비롯된다.

대개의 극작법에 대한 문헌들은 용어선택에 있어서 ‘주어진 상황’을 사용하고 있지는 않지만, 창작의 기본 조건으로서 작가가 극중 상황 배경 이야기⁸⁾, 스토리의 세계⁹⁾ 등에 대해 명확히 장악하고 있어야 함을 강조하고 있다. 그 표현은 다양하게 나타나지만 공통된 의미영역은 각색이 아닌 최초의 창작일 경우 작가가 ‘설정된 상황’은 서사가 전개되는 기본 토대임을 알 수 있다. 만일 수용자가 작가에 의해 ‘설정된 상황’, 즉 작가가 제시한 상황¹⁰⁾을 이해하지 못한다면 텍스트 속에서 벌어지는 모든 사건들의 의미를 파악할 수 없게 된다.

본래 주어진 상황이란 용어는 푸시킨이 「대중극과 시장부인 마르파」라는 연극에 관한 미완성 논문에서 사용한 것을 스타니슬랍스키가 자신의 연극론 체계, 특히 연기 분야에 창조적으로 접목시킴으로써 널리 알려지게 된다. 푸시킨은 극작가에게 필요한 창작상의 원칙에 대해 아래의 인용처럼 간단한 언급을 하고 있다.

“주어진 상황 속에서 충실한 감정의 진리와 진실한 느낌...이것이 바로 우리의 이성이 극작가로부터 요구하는 것이다.”¹¹⁾

주어진 상황은 텍스트 전체를 통어하는 거시적 층위가 있고, 각 장면에서 인물 개개인마다 놓여 있는 미시적 층위가 있다. 극 텍스트의 창작은 두 층위의 주어진 상황을 설정하고 그 상황 속에서 사고하고 행위하는 인간을 창조하는 것이다. 역으로 독자는 인물의 말과 행위를 매개로

8) Robert McKee, 앞의 책, 482면

9) 데이비드 하워드, 심산 옮김, 『시나리오 가이드』 한겨레신문사 2002)

10) 이것이 연기자에게는 주어진 상황이고 관객에게는 전제된 상황이다.

11) К. С. Станиславский, *Собрание сочинений* Т.2, М : Искусство 1954., с.61.

자신의 인식 지평 속에서 상황적 주체인 인물의 내면을 이해하는 것이다. 스타니슬랍스키는 이를 배우에게 적용한다. 역할을 맡은 배우는 극작가가 추측하고 예상하여 제시한 상황을 실제 자신의 상황으로 받아들여 그 속에서 말하고 행위하는 것이라고 말한다. 그는 배우의 관점에서 주어진 상황에 대해

넓은 의미에서 이것은 무대 위에서의 배우의 작업을 위한 모든 상황을 말함이다. 즉, 희곡의 줄거리, 희곡의 사실들 시대 사건의 시간과 장소 삶의 조건, 우리 배우들과 연출의 이해도, 우리 나름의 추가적 재해석, 소도구, 장면배치, 조명, 음향, 소음 등 ... 배우가 창조의 상태에 이르기까지 예술적 완성을 위해 고려해야하는, 또는 제시되는 모든 여건 상황들이 다.¹²⁾

라고 보다 자세하게 규정하는데, 이것은 극 텍스트의 생산자에게도 유효한 지침이 된다. 즉, 비록 작가가 문자텍스트 상에 명기하지 않았을지라도 2차 텍스트 생산과정에서 고려되어야 할 사항들을 작가가 장악하고 있지 못하면 창작의도가 정확하게 소통될 수 없다는 사실에서 그러하다.

소설은 프롤로그, 19개의 장 그리고 에필로그로 구성되어 있다. 소설을 각색한 TV극본은 회당 적게는 47신에서 많게는 72신으로 구성되어 16회 방영(방송기간: 2005.06.01~2005.07.21)되었다. 두 텍스트가 공유하고 있는 주요 사실들, 주어진 상황을 점검하면 다음과 같다

- ① 파티쉐인 김삼순은 자기 이름을 싫어하며 29/30살의 노처녀로 빠른 시일 내에 결혼하기를 원한다.
- ② 레스토랑 사장인 도영/진현은 모친의 결혼압력을 피하기 위해 삼순에게 계약연애를 제안한다.

12) Ibid., c62.

- ③ 나이 29/30에 뚱뚱한 여자는 결혼하기 어렵다.
- ④ 도영/진현은 싸가지가 없고 냉소적이다
- ⑤ 유희진은 암에 걸려 미국으로 떠났다가 3/5년 만에 돌아온다.
- ⑥ 김삼순과 도영/진현은 사랑하게 된다.

이러한 사실들과 함께 텍스트가 시작하기 전 ‘결정적 사건’은 위의 ⑤와 관련되어 있는 교통사고다. 자신이 일으킨 교통사고로 인해 형과 형수가 죽고 조카 미주는 실어증에 걸리게 된 3/5년 전의 사건이 남자주인 공인 도영/진현의 현재의 주어진 상황과 목표를 규정하고 있는 핵심적인 사건이다. 그로 인해 그의 인생은 ‘웃으면 안 되는 것’(270면, 6회, S#52)¹³⁾으로 설정된다. 이러한 핵심적인 주어진 상황들의 공유로 인해 극본은 소설과 같으면서도 다른 존재로 탈바꿈하게 된다.

‘소설텍스트의 극 텍스트화’의 경우로 좁혀 생각한다면 ‘주어진 상황’이란 용어는 이미 창작된 원텍스트의 작가에 의해 ‘설정된 상황’을 이어 받은 것임으로 연극자가 아닌 각색자의 경우에도 ‘주어진 상황’이란 말은 충분히 타당성을 지닌다. 주어진 상황의 중요성은 이를 구성하는 조건의 수정이 각색된 텍스트 전체의 주제의식까지도 변경시킬 수 있다는 사실과 무관하지 않다. 예컨대 <날 보러와요>와 <살인의 추억>의 경우 대다수의 주어진 상황을 공유함에도 불구하고 아래의 인용과 같은 결정적인 한 가지 조건의 변경으로 인해 그 주제의식은 확연히 달라진다.¹⁴⁾

김반장 본부장님. 오늘 저녁에 족제비 하나 걸어야겠습니다. 지금요. 첩보가 있습니다. 믿을만합니다. 제가 책임지겠습니다. (중략)

김형사 어떻게 이럴 수가 있지? **병력 이천 명을 풀었는데 그 속에서...**¹⁵⁾

13) 이하 괄호 안의 면수 표시는 소설, 장면 표시는 극본임

14) 홍재범, 「희곡의 시나리오 전환 과정 고찰」, 『어문학』 91집 한국어문학회 2006, 565~591면.

태운 반장님? 병력지원은요

반장 (전화 끊으며) 쟤장! 남은 병력이 없대 ... 죄다들 수원시내 시위진
압 출동했어.¹⁶⁾(이하 강조 인용자

보다 정확히 말한다면 주제의식을 선명하게 하기 위해 주어진 상황 중 하나를 변경시킨 것이다. 이처럼 주어진 상황과 주제의식은 매우 긴밀하게 맞물려 있다. 따라서 각색의 방법론 논의에 있어 주어진 상황에 대한 심도있는 탐색은 매우 필수적이다. 동시에 각색은 원텍스트의 주어진 상황을 내용, 형식 상 어떻게 수용, 변형하느냐 뿐만 아니라 추가 삭제하느냐에 달려 있다. 원텍스트의 사건과 장면 인물 등을 그대로 옮겨 오는 축자적 각색이 아닌 한 모든 각색은 서사의 변형과 첨삭이 일어나기 마련이며, 그 핵심은 ‘서사적 채워 넣기 쓰기’이다

2. 주제의식의 강화 : 여성 인물의 주체성 고양

소설이 극본화하면서 가장 크게 달라진 부분은 주제의식을 구현하는 과정 속에서 나타난다. 이것은 각색자가 원작의 취지와 진행과정에 물셀 틈없이 절대적으로 일치하지 않는다면 당연한 것이다. 물론 각색의 목표가 철저하게 원텍스트를 매체 전환시키는 것이라면 주제의식을 구현하는 방식 또한 그대로 넘어올 수 있다. 그러나 일상의 삶의 경험에서도 알 수 있듯이 나 아닌 타자와 절대적으로 합일하기란 거의 불가능하다. 그렇다면 2차 텍스트 생산자는 자신의 세계관 인생관 등에 의해 새로운 접근을 행하게 될 것이다.

극본의 주제의식은 순결이데올로기와 신데렐라 콤플렉스의 극복, 아니

15) 김광림, 『날 보러와요』 (평민사, 2003), 98 ~199 면

16) 봉준호, 심성보, 『살인의 추억』 (이레, 2003), 134면.

보다 정확히 말한다면 ‘무시’하고 여성의 주체적 의지에 의해 결정되는 삶의 양상을 형상화하는 데 놓여 있다. 그것은 주인공 삼순에 국한되는 것이 아니라 언니 이영, 엄마 박봉숙, 나사장 희진 등 모든 여성 캐릭터에 적용되고 있다. 그녀들은 어느 평범한 여성들과 다른 ‘드센 여자’들이 아니라 자신의 일상에서 자유의지에 의해 자신의 삶을 결정하고자 하는 모습들을 보임으로써 주체의식의 진정성을 구체적으로 실현하고 있다.

소설에서도 신데렐라 콤플렉스를 지양하고 있음은 삼순의 ‘주체과약’과 언니 이영과 엄마 박봉자의 거부감을 통해서 표나게 강조하고 있다. 심지어 강한 부정은 강한 긍정을 의미한다는 말을 연상시킬 정도로 여러 차례 반복한다.

사장님같은 남자는 나한테는 꼭 연애소설 주인공이나 연예인하고 다를 바가 없거든요. 맥 같은 남자들은 나 안 좋아할 거라는 것 아는데 혼자서 가슴 태우고, 그런 낮간지러운 것으로 시간낭비하기엔 이젠 나이가 너무 들었잖아요.(106면)

그쪽 세계 사람들은 우리 같은 사람들을 같은 인간이라고 안 보니까. 자기네가 지구인이면 우린 화성이나 목성 쪽 외계인쯤으로 생각하거든.(250면)

사내가 어찌 우리 삼순이보다 더 곱상하고 귀티가 나네. 찻찻, 저런 자리면 우리 삼순이가 안 편할 건데. 그렇지 않아도 애가 요즘 계속 얼굴빛이 안 좋은 게 마음고생이 심한 것 같은데, 벌써부터 애 올리는 사람한테 딸을 어떻게 줘?(368면)

재미있는 사실은 극본의 경우 물질적 부의 격차에서 기인하는 신데렐라 콤플렉스에 대해서 과히 의식하지 않는 모습을 보인다는 것이다. 이

영이나 박봉숙은 진현의 경제적 배경에 대해 전혀 주목 들지 않는다. 이러한 점은 해석에 따라 과장된 것으로 비춰질 수도 있다. 삼순 또한 제주도 호텔 오픈 행사장에서 궁시렁거리는 방식으로 진현의 경제적 배경에 대해 동요하지 않는 반응을 보여주고 있다.

삼 순 : 여관장사 좋아하시네. 이게 여관이예요, 호텔이지? (중략) 잘난 척 하는 것도 참 가지가지 해 참.(6회, S#52)

또한 소설과 달리 그녀는 시종일관 진현을 삼순이와 같은 항렬, 동급의 어리버리한 ‘삼식이’¹⁷⁾자 ‘미지왕’으로 격하시켜 대하고 있다. 이러한 삼순의 주체성은 소설에서 도영과 삼순의 관계를 역전시켜 진현보다 3살 연상이라는 장치로 인해 보다 개연적인 근거를 갖는다. 특히 여성인물의 주체성은 박봉숙의 당당함에서 더욱 공고해진다. 그녀의 거침없음은 진현의 모친인 나사장의 방문 장면(13회, S#23)에서 과장 없이 개연성 있게 그려진다.

봉 숙: (너무 실례했나 싶어서 좀 누그러지며) 초면에 실례가 많네요.

나사장: (애써 태연) 따님이 어머니를 닮았군요.

봉 숙: 우리 삼순이를 아세요?

나사장: 실은 그 일 때문에 제가 찾아봤습니다 이렇게 길거리에서 할 얘기가 아닌데 일단 타시죠.

봉 숙: (차를 힐끗 보더니) 차는 좀 그렇고 누추하지만 안으로 드시죠.

나사장: 그건 제가 좀 그런데요.

봉 숙: **그럼 여기서 말씀을 하시든가요.**

17) 소설에서는 마지막 에필로그에서 아래의 인용처럼 한 번 기술된다.

“나도 내 이름이 장도영 정도만 됐으면 굳이 이름을 바꾸고 싶어서 안달하진 않아요! 당신도 한번 ‘장삼식’ 정도로 이름을 고쳐서 나같이 고생해 봐요! 나처럼 안 이려고 견딜 수 있나!”(388면)

나사장, 강적이군! 기싸움하듯 강렬하게 쳐다본다.
 봉숙, 내가 그렇게 만만할 줄 알고 역시 강렬하게 쳐다본다.
 팽팽하게 마주보는 봉숙과 나사장.
 두 사람을 뚫하게 번갈아보는 윤비서.

나사장: (안되겠다) 그러죠, 여기서 얘기 하죠(오가는 사람이 있나 괜히 주위를 살펴보고는) 저희 진현이는 이미 집에서 정해놓은 신붓감이 있습니다. 젊은 애들이라 저희들끼리 좋아지내는 모양인데 혼사란 게 그렇지 않습니까? 집안과 집안의 약속이고. (하는데)

봉 숙: (특 말 가로채는) 누가 우리 삼순일 준대요?

나사장: ?!...

윤비서: (탄청하다가 힐끗 보느 깐)

봉 숙: 죄송하지만 돈 오천에 사람 사고파는 그런 녀석한테 우리 삼순이 주고 싶지 않습니다. 진짜 연애도 아니지만

나사장: ?

신데렐라콤플렉스에 대한 거부¹⁸⁾가 간접적인 방식이라면 순결이데올로기에 대한 무시, 의도적 맹목은 직접적이다 그것은 삼순과 이영의 행위를 통해서 명시적으로 표출된다. 소설이 삼순의 태도를 통해 지속적으로 순결이데올로기를 노출시키고 있는 것과는 반대로 극본은 성적인 것

18) 이것에 대한 견해는 변형된 신데렐라, 캔디렐라, 순데렐라 등으로 방영 중 의견이 분분하였다. 이에 대해 연출가는 다음과 같이 답한다.

“또 다른 신데렐라 스토리라는 지적이 있다. 또 원작과 달리 삼각관계가 부각된 이유도 궁금하다.

TV라는 매체의 판타지적 성격은 부정하지 못한다. 그게 싫다면 인디영화나 예술영화를 해야겠지. TV에서 일하는 사람으로서 매체의 본질을 심사숙고하지 않으면 안 된다고 생각한다. 소설과 설정이 다른 것은 문법이 다르기 때문이다. 소설적인 것과 극적인 것에는 차이가 있다. 어울리는 극적 형식을 구축해야 한다고 생각했기 때문에 그런 변형이 필요했다.”

『씨네21』 no.508, 2005.6.21, 51면.

에 대한 삼순의 욕망을 자연스럽게 드러내고 있다. 이러한 형상화는 최근의 영화와 TV 흐름에 상응하고 있는 것이긴 하지만 사실 그 의미는 만만치 않다. 먼저 소설에 나타난 순결이데올로기는 주로 삼순의 말을 통해 전달된다. 소설 속의 삼순이 도영의 계약연애 제안을 거절하는 이유도 구설수에 올라 혼삿길이 막힐 것을 걱정하기 때문이다.

프랑스에 있을 때도 그녀의 **엄마는 딸이 조신하게 살아줄 것을 강력하게 희망**하며 비싼 국제전화 값을 불사하고 꼼꼼히 셋째 딸의 귀가시산을 체크했었다. 덕분에 현우가 아무리 졸라도 그와 밤에 역사를 만든다는 것은 거의 불가능했었지. **지금 생각해 보면 천만다행이긴 하지만**. 그래도 최초로 한 외박이 이런 작자와 이렇게 영양가 없는 것이란 말이냐(120면)

이에 비해 극본은 정반대의 양상을 보여준다. 세 모녀가 모두 자유로운 성의식을 보여준다. 박봉숙은 삼순의 외박을 즐거워하고, 삼순은 자신이 오랫동안 금욕생활을 했음을 한탄한다.

봉숙: **호호호 아니, 이게 웬일이야, 삼순이가 외박을 다 하구.** 크리스마스 때도 방구들 떠 매고 앉아서 속을 뒤집어 놓더니 웬일이래. 세상에, 고등학교 때 이름 바꿔달라고 가출한 거 빼곤 첫 외박이잖아. 근데, 어떤 놈이야 어제 맞선 본 놈은 일찍 들어 왔대구, 이 년이 어디 다 남자 숨겨 놓구 시침 때고 있었던 거 아냐(크호호 절로 웃음이 난다. 좋아 자지러진다.) 이 놈이든 저 놈이든 올 가을엔 치우겠네. 가만, **식 올리기 전에 배부터 부르면 안 되는데 에이, 무슨 걱정이야, 혼수로 같이 보내지 뭐.**(3회, S#2)

삼순의 심장이 뛰기 시작한다. 둥!둥!둥! 삼순 두 손으로 심장을 누른다

삼순: 아, 애 또 왜 이래? (부르르 떠다 **너무 오래 굶은 거야**. 단지 그것뿐

이야. 너무 오래 굶은 것뿐이야... 진정해. 진정해. 아, 나 너무 오래 굶었어. 아~ 더워. (다시 이불을 끌어안고 눕는다)(4 회 S#38)

극본은 여기서 한 발 더 나간다. 언니 이영은 현무와 사랑이 전제되지 않은 육체적 관계를 맺는다. 허나 그녀는 같은 처지의 이혼남인 현무가 결혼을 제안함에도 불구하고 쉽사리 승낙하지 않는다. 그보다는 삼순과 함께 케익점을 차려 경제적 자립과 그들만의 공간을 추구한다. 물론 극본은 이러한 에피소드보다는 삼순과 진현, 희진과의 관계를 통해서 그녀의 주체성을 구체화하고 있다.

삼순이 자신의 사랑을 주도적으로 꽃피우기 위해서는 장애물을 극복해야 하는 것이고 그 장애물은 구체적인 인간이어야 대중적 호소력을 지니게 된다. 소설에서 도영은 사랑의 감정 자체에 대한 존중, 미련을 떨쳐 버리지 못해 삼순과의 새로운 사랑에 적극적으로 움직이지 못하는 것으로 나타난다. 극본에서 그 내적 갈등은 희진을 매개로 구체적으로 가시화되어 여러 사건을 통해 극복된다. 소설에서 희진의 역할은 15장에 가서야 처음이자 마지막으로 등장하여 옛사랑을 기념하는 송별회를 갖는 것으로 국한된다. 그녀는 도영과 실질적인 관계를 맺지 않고 현재의 애인과 함께 떠난다. 각색자의 입장에서 이러한 관계설정 은 아무런 긴장감도 유발할 수 없을 뿐만 아니라 너무 때늦은 등장이다. 따라서 극본은 1회에서 희진이 진현과의 사랑을 다시 시작하기 위해 비행기를 타고 귀국하는 것으로 변경된다. 극본 속의 삼순은 희진과의 경쟁을 통해 진현의 사랑을 쟁취하는 적극적이고 주체적인 인물로 형상화된다. 이처럼 주체의식의 강화가 인물성격과 구성의 변화를 촉발하게 되고 이것은 나아가 서사의 내용을 변경시킨다.

3. 매체와 장르의 고유성에 의한 서사와 인물의 변화

이와 함께 변화를 유도하는 동력은 문자와 영상이라는 표현매체의 본질적인 성격과 소설과 극이라는 장르의 고유성이다. 양자를 아우르는 핵심적 요소는 인물의 행위이다. 아리스토텔레스는 “비극은 인간을 모방하는 것이 아니라 행동하는 인간을 모방하는 것”¹⁹⁾이라고 말한다. 소설은 인물의 내면에서 전개되고 있는 사고, 의식의 흐름을 쫓아가면서 상황의 전후 맥락을 독자에게 소상히 전달할 수 있다. 반면에 극은 구체적인 시공간 속에서 인간의 몸을 도구로 삼아 행위로 표현되어야만 한다. 다시 말해 한 인물의 내면에서 소용돌이치고 있는 심적 갈등의 순간조차 구체적인 행위로 드러나지 않는다면 관객/시청자와의 의사소통은 발생하지 않는다. 문제는 그것 또한 독자가 아닌 관객/시청자들은 오해할 가능성이 매우 높다는 것이다. 따라서 극 텍스트는 인물의 내적 갈등을 밖으로 끄집어내서 구체적 인물 사이의 갈등으로 풀어내야 하는 것이다.²⁰⁾

극본은 소설에 나오는 대부분의 사건들을 활용하고 있지만 갈등의 구체화, 가시화를 위해 새로운 이야기, 상황과 사건을 만들어 낸다. 극본화 과정에서 추가된 스토리의 내용(1~5화)을 살펴보면 다음과 같다.

극본에 추가된 내용

- ① 봉숙은 삼순의 외박을 기뻐한다.
- ② 진현은 삼순과의 (계약)연애를 X 맨에게 알리기 위해 직원들 앞에서 공표한다.
- ③ 보나빼띠를 찾아온 희진을 삼순이 만난다.

19) Aristoteles, *De Arte Poetica*, Oxford, 1958, 천병희 역, 『시학』(문예출판사, 1994), 29면

20) 물론 부수적으로 영상텍스트에서 인물의 내적 독백, 내레이션을 활용하기도 하나 이것은 본질적이지 않다. 연극에서는 이러한 한계를 독백으로 해결하곤 했다. 현대 연극에서는 인물의 독백을 가능한 한 절제한다.

- ④ 삼순은 술 취한 진현을 오피스텔로 데려오고 다음날 아침 희진이 방문한다.
- ⑤ 헨리가 한국에 들어와 희진과 만나고 진현은 두 사람의 관계를 이해한다.
- ⑥ 희진과 헨리는 헨리 모친의 고향인 제주도로 가서 진현의 호텔에 묵는다.

소설의 극본화 과정에서 새롭게 서사의 추동력을 가장 많이 이끌어내는 인물은 희진이다. 소설에서는 삼순의 전 애인인 현우가 상대적으로 부각된다. 그러나 현우는 삼순의 의식 속에서 과거의 남자로 존재할 뿐 현재의 삶에 구체적인 영향력을 행사하지 못한다. 이와 달리 희진은 여전히 진현의 의식 속에 지워지지 않는 자리를 차지하고 있다. 그녀의 등장으로 소설의 삼순-도영의 양자구도가 삼순-진현-희진의 삼자구도, 삼각관계로 변형된다. 또 여기에 희진의 주치의인 헨리가 등장함으로 해서 진현-희진-헨리의 또 하나의 삼각관계가 중첩된다. 이러한 이중의 삼각관계는 소설과 다른 긴장감을 성공적으로 조성하고 이들의 관계변화에 대한 다양한 기대를 유발한다.

희진과 그녀의 ‘새 애인’을 대신하고 있는 헨리의 서사는 소설에 없던 것으로 각색자에 의해 새롭게 창작된 것이다. 소설에서 희진이 새 애인과 등장하게 된 까닭은 미국에서 5년 동안의 치료 기간에 혼자 버티기는 너무 고통스러워 사귀는 것으로 제시된다. 그런데 극본의 희진은 3년의 짧지 않은 시간동안 꿋꿋하게 이겨내고 당당하게 찾아온 것이다. 그녀는 힘들면 더 자주 웃는 강한 성격을 지닌 여성, ‘웃음의 여왕’으로 변모된다. 그 옆에 자신의 사랑을 받아주기를 기다리는 남자 헨리가 있는 것이다. 주치의였던 헨리는 강요하지 않고 지켜주며 기다리는 방식으로 희진의 사랑을 얻게 된다.

이와 같은 변화의 과정에서 인물들은 필연적으로 생략, 추가되거나 성

격이 변하게 된다. 인물의 변화를 유발하는 결정적인 원인은 16회 분량에 상응하는 서사의 추동력을 확보하고자 함에 있다. 16회 분량을 계약연애 하는 두 남녀 사이에 벌어지는 일들만으로 끝나가는 것은 분명히 재미 없고 사실감이 떨어질 것이다. 서사와 인물이 상호작용하여 소설과 다른 새로운 양상을 만들어내게 된다. 이때 새롭게 추가된 인물들은 일상의 육체를 풍만하게 하기 위한, 사실감을 높이기 위한 역할을 담당한다

생략된 인물 : 도진(도영의 남동생, 희진의 새로운 애인 지유 삼순의 조카), 관광버스기사, 주정꾼, 재섭, 신해우(이영의 남편)

추가된 인물 : 윤비서, 헨리, 나회장, 창수, 현무, X맨, 오지배인, 영자

성격이 강조된 인물 : 박봉숙

성격이 달라진 인물 : 유희진, 이영, 삼순의 아버지, 나사장, 도영모친, 민현우, 장채리

생략된 인물들 중 도진은 윤비서, 희진의 새로운 애인은 헨리로 대체되었다. 소설 속의 도진은 초반부에서 삼순과 형 도영을 연결시켜 주는 역할로 서사를 진행시키는 소임을 다 한다. 또한 도영의 결혼을 강력하게 요구하는 도영모친 역시 소설 속에서 그 비중은 크지 않다. 소설의 서사를 그대로 변환시켰을 경우 계약연애라는 서사의 핵을 유발한 힘의 원천이 극의 초반에서 잠시 등장하고 사라지게 된다. 그렇게 되면 진현과 삼순의 계약연애를 뒷받침해주는 버팀목이 사라지는 것과 동일하다. 따라서 서사의 추동력을 계속 유지하기 위해 도영의 모친의 개입이 지속적으로 필요하고, 해서 살아 있으나 소설 속에 등장하지 않는 도영의 부친을 죽은 것으로 처리하고 대신 '사장'의 직함으로 아들에게 지칭되면서

역할이 강화되는 것이다. 동시에 보이지 않는 힘을 가시화하기 위해 둘의 연애관계를 확인하는 감시자이외에 소설 속에 없던 X맨을 보나빼띠 종업원 중에 심어 놓게 된다. 이러한 맥락에서 도진이 윤비서로 대치된 것은 도영의 모친이 평소 한복을 입고 다니는 재벌가 사모님이 아닌 경영자로 변화되면서 자연스러운 현상이다. 극본의 윤비서는 소설 속 도진이 삼순과 도영을 연결시키는 장면 이외의 나머지 부분을 대신하고 있다.

한 가지 눈여겨보아야 할 사실은 삼순과 도영의 아버지를 모두 죽은 것으로 변경한 것이다. 소설 속에서 도영의 아버지는 등장하지 않는다. 삼순의 아버지 역시 두 번 등장하지만 서사 전개 상 필수적인 존재는 아니다. 오히려 극본에서는 살아있던 삼순의 아버지가 죽은 것으로 변경되지만 삼순의 상상 속에 등장하여 의미있는 역할을 한다. 이것 역시 삼순의 내적 갈등을 가시적으로 장면화하기 위한 장치이다.

4. 소설의 TV극본화 방법

4.1. 주어진 상황과 캐릭터의 힘에 의한 중간쓰기와 이어쓰기

흔히 극 텍스트를 ‘구멍 뚫린 텍스트’²¹⁾라고 말한다. 그 구멍을 메워 나가는 것이 관객/독자의 몫이라는 것이다. 그것은 곧 ‘서사적 채워 넣기’의 상상력을 발휘하는 것에 다름 아니다. ‘서사적 채워 넣기’란 일반 독자가 서사물(연극, 소설, 영화 등)을 읽어 나갈 때 텍스트의 빈 시간과 공간들을 자신의 상상력으로 채워나가는 과정을 의미한다.

21) Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur, Editions sociales*(1981), 10쪽. 신현숙, 『희곡의 구조』(문학과지성사, 1990), 11면에서 재인용.

서사물이 연행을 통해서 경험되든 아니면 어떤 텍스트를 통해서 경험 되는, 청중들은 해석을 지니고 반응해야 한다. 청중들은 그 관계에 참여하지 않을 수 없다. **이들은 텍스트의 빈 곳에다가, 다양한 이유로 해서 언급되지 않은 필수적이거나 있음직한 사건, 특성, 대상들을 채워 넣어야 한다.** (중략) 그럴듯한 세부들을 채워 넣는 독자들의 능력은 두 지점 사이의 얼마 안 되는 공간의 유한성을 생각하는 기하학자의 그것처럼 제한적이다.

우리는 오직 서사물의 논리적 특성 즉 서사물들이 잠재적인 플롯을 지닌 세계를 환기하며, 그러한 세계의 많은 부분들은 제공되지 않는 한 언급되지 않는다는 점에 대해서만 말하고 있는 것이다. 우리는 또한 표현을 떠고 말해진 것이라는 근거에서 인물에 대한 몇몇 부가적인 세세함을 투영할 수도 있다.²²⁾

서사물의 작가는 필연적인 연속감을 이끌어내기에 충분하다고 생각되는 사건들을 선별한다. 통상 독자들도 주된 이야기 선을 받아들이는 데 만족하며 일상적인 삶과 예술의 경험을 통해 얻어진 지식을 가지고 그 '틈새를 채우는 것'이다. 이것이 이루어지지 않을 때 수용자는 텍스트를 난해하게 여기거나 재미없어 한다. 일반 독자들은 보통 소설을 통해서 서사적 채워 넣기의 상상력을 부지불식간에 습득하게 된다.

각색자와 일반 독자의 차이점은 일반 독자가 무의식중에 행하는 서사적 채워 넣기의 과정을 의식적으로 수행하는 것에 있다. 각색자는 텍스트 상의 필요와 극적 효과를 위해 적극적으로 창조적인 상상력을 발휘하여 구체적인 장면화가 이루어지도록 해야 한다. 더불어 그 상상력이 개연성의 범위 내에서 발휘되도록 주의하며 주어진 상황과 일치하는 에피소드와 인물들의 행위를 발견하고 이후에 원텍스트를 수정, 삭제 첨가해

22) Seymour Chatman, *Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film*, 김경수 역, 『영화와 소설의 서사구조』(민음사, 1990), 33 ~34 면

야 한다. 소설을 극본으로 각색함에 있어서 무엇보다 중요한 것은 ‘줄거리, 사실들, 사건, 삶의 조건’ 등과 같은 정신적 차원의 주어진 상황을 어떻게 재배치하는가에 있다. 그것은 정신적 차원의 주어진 상황에 대한 정확한 이해, ‘사건을 만들어 내거나 사건 안에 숨어 있는 본질의 인식’²³⁾이 전제되어야 한다.

<내 이름은 김삼순>의 경우 그것은 간단하다. 계약연애 진정한 사랑에 대한 발견, 깨달음²⁴⁾(anagnorisis). 그것이다. 소설에서 도영이 삼순에게 계약연애를 제안하는 시점은 6장 중간, 전체 분량(391면)의 1/3 지점이다. 극본에서는 동일한 내용이 2회 마지막 장면에서 위치한다. 이를 삼장구조의 시나리오로 간주한다면 1장이 끝난 것이다.²⁵⁾ 1장에서 스토리가 펼쳐지는 세계, 주요 등장인물들의 성격과 관계, 주요 갈등을 설정해서 관객에게 상황을 제시해 주어야 한다.²⁶⁾ 방송편성 구조상 1, 2회에서 드라마 전개에 핵심적인 요소들을 제시하고 관객들의 궁금증을 자극시켜야 한다.

“잘 됐군요. 그럼 나하고 사귀어 보지 않을래요?”

그 순간 삼순은 들고 있던 보리차 잔을 떨어뜨릴 뻔했다.(131면)

진현: (생각 끝났따) 선보는 거 지겹지 않아요

삼순: 어머머. 남 걱정할 처지는 아닌 거 같은데

진현: 지금 만나는 남자 있어요.

삼순: 아니, 지금 사람 놀려요. 내가 지금 남자가 있으면 황금 같은 휴일에 선보러 왜 나가요? 여하튼 사람 염장 질르는 데 뭐 있어 에휴(해

23) 스타니스라브스키, 양혁철 역, 『역에 대한 자신의 작업』 (신아출판사, 2000), 30면

24) 홍재범, 『스타니스라브스키 시스템과 한국극예술의 접점』(연극과 인간 2006), 23~29면.

25) 3회에 등장하는 희진의 기능에 대한 해석의 차이에 따라 3회까지를 1장으로 볼 수도 있다.

26) 데이비드 하워드, 심산 옮김, 『시나리오 가이드』(한겨레신문사 2002), 48면

장국을 퍽퍽 떠먹는데)

진현: 김삼순씨

삼순: ...

진현: 김희진씨

삼순: 네

진현: 우리, 연애나 한번 해볼까요?

삼순, 놀라서 푸! 터트린다. 밥알이 튀어나가 진현의 얼굴과 옷자락에 묻는다.

진현의 입술이 뒤틀린다. ‘아 드러워 정말’이라는 표정이 역력하다(2 회 S#57)

만일 극본이 소설을 그대로 옮겨오는 것에 머물렀다면 8회로 종결되었을 것이다. 다시 말해 소설에 나오는 대부분의 사건 상황은 1 회부터 8 회 사이에 소화된다. 극본은 소설의 주요 상황들을 가능한 범위에서 대부분 활용하고 있다. 다만 그 시간적 배열이 다를 뿐이다.

각색 과정에서 서사의 방향을 규정하고 추동하는 힘으로 작용하는 캐릭터의 변화는 희진이다. 소설에서 희진은 단지 옛사랑의 추억을 확인하기 위해 도영과의 만남을 원한 것일 뿐 아무런 서사적 힘을 발휘하지 못한다. 극본은 이러한 인물의 주어진 상황을 변경하여 서사의 추동력을 확보한다. 즉, 희진이 여전히 진현에 대한 사랑의 마음을 간직한 채 귀국하게 된다. 따라서 극본은 소설과 달리 진현이 다시 희진과의 사랑을 이어가는 것으로 변경된다. 나머지 9 회부터 16 회까지 달라진 주어진 상황과 캐릭터의 힘에 의해 중간쓰기와 이어쓰기가 행해졌다.

12 회 마지막 장면의 한라산 정상에서 진현과 삼순이 서로의 사랑을 확인하는 순간에 도달하기까지 여러 가지 사건들이 중간쓰기에 의해 새롭게 추가된다. 희진이 떠난 이유를 알게 된 진현은 과거의 사랑을 이어가

고자 하나 새롭게 발견하고 자각하게 되는 삼순에 대한 감정으로 인해 소설에 없는 사건들이 발생하게 된다. 소설은 한라산 정상에서 도영과 삼순이 사랑의 확인한 이후 곧바로 언약식을 거행하는 것으로 종결된다. 극본은 진현이 희진의 관계를 정리하고 다시 희진이 헨리와 연결되는 과정이 4회에 걸쳐 이어쓰기로 추가된다 그것은 이미 앞에서 주어진 상황과 인물의 성격을 변경시킴으로 해서 서사적 상상력을 발휘할 수 있는 계기들을 배치해 놓은 것에 의해 개연성을 확보하며 자연스럽게 추동된다.

4.2. 서술의 행위화, 내적 갈등의 시각화

소설가는 극작가에게 허용되지 않는 세 가지 수단을 가지고 있다. 첫째는 작가 자신(정확히 말하면 서술자)의 목소리로 사건, 상황, 주제의식 등을 성찰하여 논평할 수 있는 것이고, 둘째는 등장인물의 내면의식을 보여줄 수 있는 것이다. 세 번째로 소설가는 현대극작가들이 보통 무대 지시로 처리하는 배우들이 할 일(몸짓, 동작, 얼굴 표정 등)을 비교적 자세히 기술한다.²⁷⁾ 이와 달리 극작가는 인물들의 행위를 통해 사건, 상황, 주제의식, 내면의식 등을 드러낼 수 있어야만 한다. 특히 소설 속 인물의 내면의식, 내적 갈등을 행위를 통해 표현하기란 손쉽지 않다. 결국 아무리 탐나는 사건이 있다할지라도 여러 가지 조건에 의해 행위화가 불가능할 경우 그것은 각색의 과정에서 탈락될 수밖에 없다. 한 방법으로 내레이션을 활용하는 것은 신중을 기해야 한다. 극본은 비교적 자연스럽게 내적 독백과 내레이션을 활용함으로써 서사의 전개에 대한 이해를 도모할 수 있었다. 극본에서 활용된 내적 독백과 내레이션은 장면이 담고 있

27) S. W. Dawson, *Drama and the Dramatic* (Methuen, 1970), 천승걸 역 『극과 극적 요소』 (서울대출판부, 1984), 112 면

는 행위의 의미를 보다 명확히 하는 데 도움을 줄 뿐 그 자체로 서사를 진행시켜 나가지는 못한다.

따라서 극 텍스트 창작은 무엇보다 먼저 서사를 전진시키는 행위의 요소를 배치하는 것에 초점을 맞추어야 한다. 소설에서 화자의 시점 어조 등이 포함되어 발화된 화자의 문장이 영상에서 카메라의 움직임, 각도, 위치, 거리 등과 관련된 미장센으로 전환되어야 한다.²⁸⁾ 물론 미장센 속의 핵심적 요소는 연기하는 배우의 행위이다. 소설에서는 아래의 인용처럼 화자에 의해 요약 제시되는 내용을 극본에서는 9개 장면(1화)으로 행위화하여 보여준다.

혼자 오락실 앞에서 동전을 넣으면 튀어나오는 두더지 머리에 사나운 기세로 망치를 날렸다. 노래방에 들어가서 ‘하늘에서 남자들이 비처럼 내려와’라는 노래를 열창했다. 서점에 들어가서는 스커트 차림인 주제에 땅바닥에 주저앉아 연애소설을 보며 킁킁거렸다. 그리고 버스 정류장에서 구두를 벗고 발을 주무르고, 무언가 갑자기 파워 업 한 기세로 포장마차로 달려가 저렇게 음식을 퍼 넣고 있다.

이와 같은 통상적인 시각화와 달리 인물의 내면의식 속에서 벌어지고 있는 내적 갈등을 가시화하는 것은 보다 많은 상상력을 요구한다. 극본은 이를 두 가지 방식으로 해결하고 있다. 하나는 꿈과 상상 속에서 벌어지는 일들로 처리한다. 다른 하나는 환청이 들리는 것이다. 전자의 대표적인 예는 삼순이 죽은 아버지와 대화하는 장면을 통해 내면의 사고를 외재화하는 경우이다. 후자는 진현이 삼순에 대한 감정의 정체를 몰라 혼란감을 느끼고 있을 때 삼순이 놓고 간 돼지인형과 관련된 일련의 장면들과 진현으로부터 좋아한다는 말을 들은 삼순이 거울과 대화하는 장면 등이 그것이다.

28) 제임스 모나코, 양윤모 역, 『영화, 어떻게 읽을 것인가』(혜서원, 1993), 152면.

12회 S#6 삼순네 화장실(동 밤)

삼순, 세수 마치고 물 묻은 얼굴을 들어 거울을 본다. 손바닥으로 물기를
쓴내리고 거울을 뵈히 본다. 자기 마음속을 들여다보듯 마치 화답하듯
이 거울이 말을 걸어온다.

거울: (삼순의 목소리) 야, 이 한심한 년아 남자한테 고백 받고 초치는 년
은 너 밖에 없을 거다. 이년아

삼순: (부어서)...신경질 나잖아. 내가 제일 싫어하는 게 양다리 걸치는 건
데

거울: 으유~ 바보야. 사람 마음이 옮겨가는 게 그렇게 쉬운 일인 줄 알아
현우 그 자식처럼 아침 다르고 저녁 다르고 그랬으면 좋겠니?

삼순: (똥)...아니

거울: 지금이야. 이럴 때 확 붙들어야 돼

삼순: ...

거울: 기회는 아무 때나 오는 줄 알아 삼순이는 지금 너 때문에 흔들리고
있다고. 확 잡아버려!

삼순: 그럼 유희진씨는

거울: 아우 이 곰탱이. 니가 지금 남 걱정할 때야. 사람마음 훑치는 건 범
죄가 아니야. 못 훑치는 게 등신이지

삼순: (그런가)...(곰곰 생각하는)어떻게 꼬시지.

이러한 시각화를 통해 인물의 내적 갈등을 효과적으로 형상화하고 있
다. 이러한 방식을 일반화할 수는 없으나 한 가지 극복방법임은 분명하
다.²⁹⁾ 이것은 소설에서는 찾을 수 없는 극본만의 극작술인데, 극본에서
이것이 가능할 수 있는 근본적인 계기는 텍스트의 전체적인 톤이 코믹을

29) 최근 방영되고 있는 SBS드라마 <하늘이시여>에서는 인물이 상상하는 장면을
매회 삽입하여 인물의 내면과 서사의 진행방향을 암시하는 이중적 효과를 노리
기도 한다.

지향하기 때문이다. 인물이 상상하고 있는 내용을 장면화하여 배치하는 것은 1회 첫 시작부터 볼 수 있다 삼순이 호텔방의 현우를 찾아가는 장면이 그것이다.

코믹한 톤은 극본에서 시종일관 계속된다. 특히 매우 진지하거나 긴장된 분위기를 조성한 다음에는 거의 반드시 그 리듬과 템포를 깨는 상황으로 전환하곤 한다. 이러한 구성은 소설에서도 몇 군데 발견된다. 극본은 이러한 구성을 매 상황마다 활용한다. 이것은 단순한 코믹 릴리프³⁰⁾가 아니다. 대표적인 예가 아래의 인용이다

삼순: (마음의 소리) 그땐 몰랐다. 그가 나에게 했던 많은 약속들이 얼마나 허약한 것인지. 그 맹세들이 없었다라면 지금 좀 덜 힘들 수 있을까 ... 허튼 말인 줄 알면서도 속고 싶어지는 내가 싫다. 의미없는 눈짓에 아직도 설레이는 내가 싫다. 이렇게 자책하는 것도 싫다. 사랑을 잃는다는 건 어찌면, 자신감을 잃는 것인지도 모르겠다. (간신히 눈물 멈추고 벚꽃이 활짝 핀 거리를 본다.)

버스가 급브레이크를 밟으며 멈춘다. 중심 잃고 손잡이도 놓친 삼순이 다다다다 앞으로 뛰어간다. 기사석까지 가서야 멈추고는 **언제 울었냐는 듯 꺾 지른다.**

삼순: 아저씨! 운전 좀 똑바로 하세요! 나 아직 시집도 안 갔단 말예요(3회, S#23)

30) M. Merchant, *Comedy* (Methuen, 1970), 석경중 역, 『희극』(서울대출판부, 1984) 참고
고전 연극에서 희극과 비극의 결합 양식 중 하나로 비극적 긴장감이 극히 고조되는 순간의 직전이나 직후에 코믹한 장면을 삽입하는 방법을 말한다.

4.3. 대사의 현재화와 상호텍스트화

다른 무엇보다 기왕의 드라마와 다른 점은 대사에서 발견할 수 있다. 그것은 욕설과 내적 독백의 적극적인 활용 그리고 드라마가 방영된 시기 다른 방송콘텐츠를 의식적으로 사용한 것이다. 그것은 1회부터 거의 매 회 한 차례 이상 볼 수 있다.

원작이 인터넷소설이었음에도 불구하고 소설 속 인물의 말은 문어체 인데 반해 극본은 철저하게 구어체를 지향한다. 방영 초기 공중파 방송에서 지나치게 많은 욕설이 나온다는 비판은 예술적 격조를 고려한다면 당연하다. 아리스토텔레스는 “조사措辭는 무엇보다 명료하면서도 저속하지 않아야 한다. 일상어로 된 조사는 가장 명료하기는 하나 저속하다”³¹⁾고 하였다. 이러한 입장에서는 철저하게 벗어난 것이지만 그러한 일상적 어법의 대중적 소구력, 정서적 현실감의 환기력은 매우 강력했다. 시청률 30%가 넘어간 다음부터는 이에 대한 논란이 잠잠해졌다. 그 까닭은 대중들의 뜨거운 반응에 의한 것이라기보다는 삼순의 캐릭터가 지니고 있는 개연성에 대한 이해와 대사 구성의 특징에 대한 설득이 이루어진 것으로 봄이 타당할 것이다. 그러나 삼순의 거친 말투는 대척적인 대사, 은유의 말들을 통해 상쇄된다. 이러한 말들은 삼순이 단순히 아무 생각없이 거칠기만 한 존재가 아님을 드러낸다.

삼순: 어머, 누나, 누나라뇨? 아니, 왜 이러세요~ 징그럽게 사장님. (어리둥절해하는 맞선남 보며) 아니, 저기 우리 레스토랑에 (하는데) 어머?

31) Aristotle, *De Arte Poetica*, Oxford, 1958, 천병희 역, 『시학』(문예출판사, 1994), 121면. 이상섭은 동일 문장을 “언어표현의 우수성은 진부하지 않으면서 명확한 데 있다. 최고의 명확성은 표준어의 사용에서 온다. 그러나 그것은 진부하게 될 위험이 있다.”로 번역하고 있다. 이상섭, 『아리스토텔레스의 <시학>연구』(문학과 지성사, 2002), 112면

진현: (삼순의 손목을 확 나꿔 채 일으킨다) 일어나. 당장 어머니한테 가자. 가자. 누나.

삼순: (질질 끌려가며) 어머! 아! 아니 왜 이래요 왜 이래요 사장님 이거 봐요! 사장님. (죽어라 반항한다) 사장님 왜 이래요~. 이거 놓으라니깐요. (하다하다 안되니까.) 이거 놓으라니까 **이 새끼야! 아니 왜 지랄이야, 지랄이!** 미친 거 아냐?! 봐! (있는 힘을 다해 뿌리치고는) 아니, 이거 봐요. 이 말탱구리 같은 놈야. 니가 나 책임질 거야. 니가 나 책임질 거냐구!!!(2회, S#20)

삼순: (목이 메여)너... 자동차 뒤통무니에도 표정이 있는 거 알어?

현우: ...

삼순: 초보들이 살짝 끼어들 때 깜빡이가 얼마나 수줍어하는지, 그 운전자가 얼마나 진땀 빼는지 다 보여. 난폭한 운전자는 깜빡이도 난폭해. 뒤통무니에 나 건들지 마 다 써 있다구. 쇠붙이로 만든 차도 그런데 하물며 사람은 어떻겠어!! 추억까지 더럽히지 말고 멋있게 폼나게 떠나. 뒷모습 아름답게. (돌아서다가 멈춰)(6회, S#16)

명백한 사실은 일상에서 많은 사람들이 감정을 표현하는 언어적 수단으로 욕설을 많이 자주 사용한다는 것이다. 이것은 일상성을 담아내려는 구어체의 한 시도이다. 일상적 현실감을 부여하려는 의미있는 시도가 드라마가 방영된 시기 다른 방송콘텐츠를 의식적으로 차용하는 방식으로도 나타난다.

현우: (병!!! 넘어지며) 너, 타락했구나. 누구야. 누가 널 이렇게 만들었나

삼순: (**심은하처럼**) 부서버릴 거야.(1회, S#3)

2회남: 근데, 머리가 잘 어울리시네요. **혹시 금순이가 해준 거 아녜요?**

삼순: (자지러진다) 호호호~ 제가요, 안 그래도 부원장님한테 할려고 했는

데 제가 막 졸라갖구요, 금순이한테 해 달라 그랬잖아요~ 오호호...
(좋아죽는다. 마음의 소리) 그래 지난번에 미끄러지다 만 거 오늘
확~ 미끄러지는 거야! 개명 신청도 했잖아, 김희진 화이팅(10회,
S#48)

이러한 방식은 관객의 정서적 리얼리즘을 자극하는 결정적인 원인이 된다. 즉, 극본의 서사가 허구의 세계가 아닌 지금..여기 관객의 일상 속에서 벌어지는 현실적인 것으로 느끼게끔 유도하는 것이다. 이 방식은 최근 종영된 <궁>(2회)에서 태후마마가 TV로 <내 이름은 김삼순>을 혼자 보면서 매우 즐거워하는 장면으로 재연되고, <달콤한 스파이>의 마지막 장면에서 핸드폰의 액정화면에 ‘삼식이’란 이름이 뜨는 것으로 재생산된다. <내 이름은 김삼순>은 시간적 표지가 중요한 역사물이 아님에도 불구하고 1회 시작을 ‘2004년 12월 24일’이란 자막과 함께 한다 따라서 그러한 차용이 단지 재미를 위한 장난스러움은 아니다.³²⁾ 극본은 패러디에 대한 의식을 표나게 드러내고 있다.

진현: (짜증)도대체 그 미지왕이 뭘니까!

삼순: 궁금하면 지식검색창에 물어보세요(돌아서는데)

진현: (확 잡고는)사례할게요. 얼마면 돼요

삼순: 허! (팔을 확 뿌리친다)그렇게 살지 마세요 사장님 **왜 남의 대사를 표절해?** 그리고 뭐든 돈으로 다 해결하려는 모양인데, 레스토랑 통째로 넘겨준다면 생각해 보죠. (간다)(3회, S#5)

위 인용 속에서 볼 수 있듯이 ‘미지왕’, ‘지식검색창’, ‘얼마면 돼요’가 발화되고 ‘왜 남의 대사를 표절해?’로 이러한 대사구성에 가해질 수 있는

32) 각색자(김도우)는 “작정한 것은 아니다. 불현듯 덤으로 주는 한줌의 콩나물 같은 것이다.”라고 말한다. 그렇게 보기에는 덤이 너무 많다 『씨네21』 no.508, 2005.6.21, 47면

비판을 사전에 인물의 입을 통해 제기함으로써 무화시킨다. 위의 같은 대사는 일상에서 한 번쯤 겪었거나 보았을 법한 상황이다. 실제 일상에서 사람들이 소위 ‘어록’을 따라 하는 경우도 있다. 이 모든 것은 궁극적으로 극본에서 다루고 있는 사건들이 현 시대의 연장선상에 놓여 있음을 설득하기 위한, 정서적 현실감을 부여하기 수단이다.³³⁾ 이러한 대사쓰기는 기존의 텍스트에서는 찾을 수 없는 새로운 시도이다. 상호텍스트적인 대사구성의 효과는 서사의 시간을 철저히 현재화한다는 효과를 빚어낸다. <궁>에서 십대들의 언어 열풍 대략난감 등을 그대로 가져오는 것도 현재의 대한민국이 입헌군주국이라는 가상의 현실을 사실로서 받아들여 주기 위한 장치라 할 것이다.

한편 내적 독백은 인물의 행위를 시각적으로 관찰할 수 없는 라디오드라마에서 주로 활용하는 것인데, 극본은 이를 ‘마음의 소리’라 지칭하고 있다. 사실 내적 독백은 연기자들이 발화하는 인물의 대사 밑에 숨어 있는 의미 또는 의도, 속마음을 뜻한다. 탁월한 연기자는 자신이 맡은 인물의 대사 밑에 숨어 있는 서브텍스트³⁴⁾를 활용할 줄 알아야 한다. 즉 겉으로 발화되는 대사의 표면적 의미와 더불어 서브텍스트를 관객에게 전달할 수 있어야 하는 것이다. 연기의 성패는 여기서 좌우된다.³⁵⁾ 이러한 내적 독백을 관객에게 의도적으로 전달함으로써 발생하는 효과는 양가적이다. 상황에 따라 인물에 대한 감정이입을 극대화하거나 거리두기를 유도한다.

33) 심지어 황우석교수도 언급된다.

34) Станиславский, К. С., *Собрание сочинений* Т.3 (М.: Искусство, 1954), с.84~85.

35) Robert McKee, 앞의 책, 369~370면

5. 맺음말

본고는 <내 이름은 김삼순>의 원작소설과 이를 TV드라마로 각색한 방송극본의 대비를 통해 각색의 원리와 과정에 대해 검토해 보았다. 본고의 시도가 일반적 방법론의 차원으로 격상되기 위해서는 보다 많은 텍스트에 대한 고찰을 통해 검증되어야 할 것이나, 그 기본적인 과정은 각색자가 설정한 주제의식을 효과적으로 형상화할 수 있는 서사적 추동력을 어떻게 구축하는가에 달려 있다고 할 것이다. 그것은 정신적 차원의 주어진 상황에 대한 정확한 이해에서 출발한다. 그것은 원텍스트 속에서 ‘사건을 만들어 내거나 사건 안에 숨어 있는 본질을 인식하는’ 것을 의미한다. 즉, 서사적 추동력의 근원을 파악하는 것이다.

그 다음 각색자가 자신의 인식/경험 지평 속에서 선택과 배제의 기준에 의해 원텍스트를 창발적으로 지양해야 한다. 그 과정은 소설의 각색 사이면서 동시에 창조적 수용자인 극본 생산자의 지향점에 따라 주제의식의 변화와 길항적으로 상호작용한다. 극단적인 경우 전혀 반대의 주제의식을 지향할지라도 각색의 기준점으로서 핵심적인 ‘주어진 상황’의 전제는 불가피하다. 만일 이것이 부정된다면 그것은 굳이 각색의 방식을 취할 필요가 없는 전혀 다른 층위의 영향관계로 이행하게 된다. 만일 각색자가 원텍스트의 정신적 차원의 주어진 상황과 자신의 선택/배제의 기준에 대한 명확한 이해가 부재한 채 피상적인 사건의 현상에 집착한다면, 각색의 결과물이 원텍스트와는 전혀 무관한, 굳이 각색의 작업을 수행할 필요가 없는 건강부회로 흐를 수도 있다.

그 다음 서사적 추동력을 확보하기 위해 각색자는 인물의 성격, 인물간의 관계를 일부 변경하게 되고, 변경된 요소들을 드러내기 위해 새로운 장면들을 추가할 수밖에 없다. 이 과정에서 자연스럽게 원텍스트에서 살아남는 부분과 생략되는 부분이 발생하게 될 것이다. 이때 추가되는

장면들은 서사물의 독서과정에서 필연적으로 발생하게 되는 ‘서사적 채워 넣기’에 의해 가능하다.

<내 이름은 김삼순> 극본의 경우 총 16회 중 8회까지 소설의 내용들이 주로 활용되었고 그 이후에는 중간쓰기와 이어쓰기가 이루어졌다. 대략 소설보다 2배의 분량의 서사가 확장되었는데 이를 가능하게 만든 힘은 소설의 주제의식과 결부된 여성 인물의 주체적 삶, 의지를 더욱 강화한 것에서 비롯된다. 주제의식을 강화하는 과정에서 극본이 소설과 다른 가장 큰 변별점은 순결이데올로기에 대한 태도이다. 소설은 반복적으로 삼순의 처녀성을 강조하고 있는데 반해 극본은 삼순의 자유로운 성적 욕망을 긍정적으로 표현하고 있다. 삼순의 주체성은 진현과의 관계에서도 자신이 먼저 감정을 ‘솔직하게’ 고백하고 관계를 이끌어 나가는 모습으로 구체화된다. 동시에 희진도 소설과 달리 진현과의 사랑을 지키기는 강한 성격으로 변화되어 서사를 추동해 나간다. 그 외 박봉숙과 이영, 오지배인 등 다른 여성 인물들도 자신의 판단과 의지에 의해 주체적인 행위를 한다는 점에서 주제의식은 강화된다.

주제어 : 주어진 상황, 서사적 채워 넣기, 각색, 행위화, 시각화

참고문헌

지수현, 『내 이름은 김삼순』 (눈과 마음, 2005)

김도우, <내 이름은 김삼순>, 방송극본

김광림, 『날 보러와요』 (평민사, 2003)

김중철, 『소설과 영화』(푸른 사상, 2000)

봉준호, 심성보, 『살인의 추억』 (이레, 2003)

- 신현숙, 『희곡의 구조』(문학과지성사 1990)
- 이상섭, 『아리스토텔레스의 <시학> 연구』(문학과 지성사 2002)
- 이형식 외, 『문학텍스트에서 영화텍스트로』(동인 2004)
- 홍재범, 『스타니슬랍스키 시스템과 한국극예술의 접점』(연극과 인간 2006)
- _____, 「희곡의 시나리오 전환 과정 고찰」, 『어문학』 91집, 한국어문학회, 2006, 565~591면.
- 데이비드 하워드, 심산 옮김, 『시나리오 가이드』(한겨레신문사, 2002)
- 제임스 모나코, 양윤모 역, 『영화 어떻게 읽을 것인가』(혜서원 1993)
- 사이드 필드, 유지나 옮김, 『시나리오란 무엇인가』(민음사, 2002)
- S. W. Dawson, *Drama and the Dramatic* (Methuen, 1970), 천승걸 역, 『극과 극적 요소』(서울대출판부, 1984)
- M. Merchant, *Comedy* (Methuen, 1970), 석경중 역, 『희극』(서울대출판부, 1984)
- Seymour Chatman, *Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film*, 김경수 역 『영화와 소설의 서사구조』(민음사, 1990)
- Aristoteles, *De Arte Poetica*, Oxford, 1958, 천병희 역, 『시학』(문예출판사 1994)
- Robert McKee, *Story : Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting* (Harper Collins Publishers, Inc., 1997), 고영뵈이승민 옮김 『시나리오 어떻게 쓸 것인가』(서울 : 민음사 2002)
- 스타니슬라브스키, 양혁철 역, 『역에 대한 자신의 작업』(전주 : 신아출판사, 2000)
- К. С. Станиславский, *Собрание сочинений* Т.2, М. : Искусство, 1954.
- 『씨네21』 no.508, 2005.6.21

Abstract

A Study on the TV Dramatization of the Novel,
<My Name Is Kim Samsun>

Hong, Jae-beom

Applying the comparison between the original novel of <My Name Is Kim Samsun> and the scenario of the TV drama, an adapted one of the original, this paper explains the principle and process of adaptation of the one into the other. The basic process of adaptation usually depends on the adaptor's ability to build narrative motivations for configuring his thematic consciousness. That starts from the precise understanding of given situation at the level of the motive, the adaptor's ability to follow a way of making events or a substance concealed beneath the events of the original; that is usually related the adaptor's ability of understanding the essence of motivating the narrative.

The scenario of <My Name Is Kim Samsun> mainly adapts the content of the novel in first 8 chapters out of total 16 chapters. From the chapter 9, nevertheless, partly adapts the original with methods of the successive writing as well as the insertive writing. At the result of applying those methods, the TV drama prolonged the narrative two time longer than the original, whose motivation is to build up of a female hero's will to accomplish a subjective life combined with a thematic consciousness of the novel. The most difference between the original and the adapted, in the process of intensifying the thematic conscious, is the other's less emphasis on the ideology of sexual morality compared with the one. The novel continually emphasizes the heroine's virginity, but the drama contrastively tries to express her sexual desire without any suppression. Her subjectivity is configured into her initiative in the relationship with Jinheon, a hero of the

drama; she first expresses her feeling to him before his propose and always leads their relationship. In addition, hijin, one of female supporting actors, differently configurs to endeavor to keep her love with jinheon against Samsun. And other female characters like Bak Bongsuk, I yeong as well as a manager Oh act based on their own wills and decisions, which support to enforce the thematic consciousness of the TV drama.

Key words : given situation, narrative fulfillment, adaption, dramatization, visualization.

접 수 일 : 2006년 2월 27일

심사기간 : 2006년 3월 1~ 25일

게재결정 : 2006년 4월 7일(편집위원회)

K C I