

<운수 좋은 날>의 연극 텍스트로의 각색 연구

- 소설 <운수 좋은 날>을 원천 이야기로 삼은 세 편의 연극을 중심으로 -

김숙경*

<차례>

1. 머리말
2. 소설 <운수 좋은 날>의 인물, 서사, 주제
 - 2.1. 인물
 - 2.2. 서사
 - 2.3. 주제
3. 연극 텍스트들의 각색 양상
 - 3.1. <운수 좋은 날>: 탈춤과 원작소설의 상호텍스트적 결합
 - 3.2. <운악>: 제의적 모티프와 삶의 아이러니에 대한 천착
 - 3.3. <운수 좋은 날-아내의 선물>: 인물간의 관계성이 부각되는 정통드라마로의 변환
4. 맺음말

<국문초록>

본고는 소설 <운수 좋은 날>을 원천 이야기로 삼은 세 편의 연극을 중심으로, 소설에서 연극 텍스트로의 각색을 연구하는 데 연구 목적을 두고 있다. 부산 지역에서의 <운수 좋은 날>의 각색 사례 연구는 매체의 전환뿐만 아니라 동일한 매체 내에서의 다양한 각색 양상을 조망해 볼 수 있다는 점에서 기존 각색 연구들과 차별화된 논점을 가질 수 있다.

본고의 각색 사례들은 단편소설이라는 원천 장르를 최소 1시간 이상 공연하는 연극 장르로 변환시키기 위해서, 인물에 '살을 붙이고, 서사를 '채워 넣는' 공통 과정을 거치고 있다. 그리고 이 과정에서 인물, 서사, 주제는 거의 '재창조'의 수준에 이르는 '변형적 각색'의 양상을 보여준다.

'노라'의 <운수 좋은 날>은 탈춤과 원작소설이 상호텍스트적으로 결합한 연극이다. 형식적으로 탈춤극을 지향하면서 내용적으로는 소설 <운수 좋은 날>의 이야기를 접목시키고 있다. 연극 텍스트에서 가장 눈에 띄는 변화는 '도깨비'라는 인물의 창조이다. 도깨비는 주인공 김첨지와 더불어 연극의 주동 인물이며, 형식적·내용적으로 연극의 특징을 결정짓는 요소이다. 도깨비의 놀이적 에피소

드는 연극 텍스트를 열린 구조로 만들고, 탈춤의 기본미학인 '놀이상'과 '신명풀이'를 효율적으로 성취시킨다. 그러나 놀이적 장면의 확대와 치중은 '삶의 아이러니'라는 주제 표현의 근거를 약화시켰고, 이로 인해 아이러니한 비극상을 나타내고자 하는 의도는 잘 살아나지 못하였다.

<운악>은 원작소설을 총체극 양식으로 각색시킨 연극 텍스트이다. 이 작품은 원천 이야기에 숨어 있는 '한과'·'죽음'이라는 제의적 모티프에 천착하여 원작의 시간을 연장한다. 즉, 아내의 죽음 이후부터 저승길에 오르기까지의 시간성을 원작의 서사에 부가한 것이다. 제의적 모티프의 천착은 저승사자, 오구신 등 많은 저승계 인물들을 창조하였다. 그리고 이들의 출현은 사실주의적인 원작의 분위기를 초현실적으로 변환시켰을 뿐 아니라, 이 작품이 총체극의 성격을 띠는 데 적극적으로 관여한다. 또한, <운악>의 각색자는 원작이 던진 '삶의 아이러니'라는 문제를 '운명'의 문제로 집약시켜 해답을 찾아보려 한다. 그리고 이를 위해 '팔자와'·'점쟁이'라는 새로운 인물을 창조하였고, 두 인물의 서로 다른 운명관을 통해 '인간'과 '운명'에 대해 생각해 보게 한다.

<운수 좋은 날-아내의 선물>은 인물의 성격과 인물간의 관계성이 부각되면서 대화를 주요 표현 수단으로 삼은 정통드라마 양식의 연극 텍스트이다. 이 작품은 김첨지의 황체가 모두 아내가 꾸민 일이었다는 작가의 상상과 해석으로부터 출발한다. 가장 크게 변환된 양상은 원작에서 보조적인 기능을 하던 '아내가 서사의 중심에 놓이게 된 것이다. 즉, 원작에서는 단편적으로만 제시되던 김첨지와 아내의 관계성이 새롭게 첨가된 아내의 인력거 여정 에피소드들 속에서 세밀하게 구축되어 있다. '아내가 부각되고, 김첨지와 아내의 관계성에 서사가 집중되면서, 이 연극은 주제적으로 '삶의 아이러니나'·'민중의 가난'보다는 '부부간의 사랑'과 그 의미에 훨씬 더 무게가 실리는 작품으로 변환되었다.

소설 <운수 좋은 날>을 원천 이야기로 삼은 세 연극 텍스트에 관한 연구는 원작에 대한 다양한 담론을 불러일으킬 뿐만 아니라, 소설에서 연극으로의 각색 방법에 대한 나름의 구체적인 해답을 구할 수 있는 자료로 활용될 수 있을 것이다.

주제어 : 각색, <운수 좋은 날>, <운악>, <운수 좋은 날-아내의 선물>, 인물, 서사, 주제.

1. 머리말

<운수 좋은 날>은 1924년 『개벽』에 발표된 현진건의 대표적인 단편소설이다. 한국문학사에서 현진건은 근대적 단편소설의 모형을 확립한 작가의 한 사람이며, 근대적 사실주의 문학의 머릿돌을 놓은 중요한 소설가이다.¹⁾ 또한 근대성과 식민성 사이에서 방황하는 지식인의 내면 풍경을 그려냈을 뿐만 아니라, 식민지 조선의 일상을 예리하게 관찰함으로써

1) 이재선, '반어의 창과 사회적 딜레마', 『문학사상』 1997년 1월호, 292면. 평론가 천이두는 특히 <운수 좋은 날>에 이르러 한국의 단편문학이 비로소 어느 정도 완성의 단계에 이르렀다고 말한다. 한지현, 「현진건 단편 연구 I」, 『인문사회과학논문집』 제24호, 광운대학교, 1995, 5면 참조.

* 경성대학교 연극학과 조교수

‘조선의 얼굴’을 담아낸 작가로서, 그 문학사적 의의를 충분히 인정받을 수 있다.²⁾ 그의 소설 중 특히 <운수 좋은 날>은 흥미로운 이야기와 주제의 보편성으로 오늘날까지도 많은 독자들의 사랑을 받고 있는 작품이다.

작품의 높은 인지도를 반영하듯, <운수 좋은 날>은 무용, 연극, 오페라 등 다양한 공연예술 텍스트의 원천 이야기로 활용되어 왔다. 2012년 김옥련 발레단에서는 소설을 창작발레극으로 각색하였고, 2013년 노블아트 오페라단에서는 오페라 <운수 좋은 날>로 각색하였다. 특히 부산 지역에서는 최근 3~4년에 걸쳐 <운수 좋은 날>을 원천 이야기로 삼은 각기 다른 세 편의 연극이 무대에 올라 주목을 끌었다. 먼저, 2011년 7월에 윤우진 재구성·연출로 <운수 좋은 날>이 야외마당에서 공연되었고, 2013년 4월에는 양효윤 작·윤우진 연출로 <운악>이 초연되었다. 그리고 2014년 2월에는 원풍연 작·이기호 연출의 <운수 좋은 날·아내의 선물>³⁾이 무대에 올랐다. 연구자가 이들 연극 각색 작업에 주목한 이유는 하나의 원천 이야기를 가지고 동일한 매체 내에서 의미 있는 차별성을 만들어 내고 있기 때문이다.⁴⁾

하나의 이야기 재료를 다양하게 활용하는, 즉, 원 소스 멀티 유즈(one source multi use)는 오늘날 문화계에서 주요한 창작 방식 중 하나로 자리잡고 있으며, 또 디지털 시대의 속성과 맞물려 장려되는 측면도 있다. 이러한 흐름과 맞물려 각색을 순수창작보다 열등한 것으로 바라보던 기존 시각에도 변화가 생겼고, 매체간의 상호텍스트적 각색을 대상으로 한 연구도 예전보다 활발해 지고 있다. 하나의 이야기를 원천으로 새로운 이야기를 만들어 내고자 하는 시도는 답론 문화를 활성화하는 데에 크게 기

여한다. 왜냐하면 원작을 다른 관점에서 해석하고 이를 통해 다양한 담론을 생산할 수 있기 때문이다.⁵⁾ 그러나 기존의 각색 사례 연구는 주로 각기 다른 매체간의 상호텍스트적 각색을 연구 대상으로 삼고 있다. 다시 말해, 영화에서 연극으로의 각색, 소설에서 영화로의 각색 등 각색 연구의 초점이 매체의 변환에 맞추어져 있는 것이다. 그러나 부산 지역에서의 <운수 좋은 날>의 각색 사례 연구는 매체의 전환뿐만 아니라 동일한 매체 내에서의 다양한 각색 양상을 조망해 볼 수 있다는 점에서 기존 각색 연구들과 차별화된 논점을 가질 수 있다. 다시 말해 연극 매체 안에서의 ‘멀티 유즈’ 양상을 고찰해 봄으로써 소설과 연극 매체간의 변환을 보다 다양한 시각에서 접근해 볼 수 있으며, 나아가 연극의 속성⁶⁾에 대한 질문과 답을 탐구해 볼 수 있는 것이다.

각색의 방식은 크게 충실한 각색, 다원적 각색, 변형적 각색으로 나눌 수 있다.⁷⁾ 먼저, ‘충실한 각색’은 원작을 가능한 한 그대로 충실히 다른 언어를 통해 표현하는 경우를 말한다. 전혀 다른 두 매체 사이의 간극으로 인해 원작과 각색 작품의 차이는 필연적으로 발생할 수밖에 없으나, 그래도 전반적으로 원작에 가깝게 재연되었다고 평가받는 작품들이 충실한 각색의 범주에 속한다. ‘다원적 각색’은 매체간의 다름을 긍정적으로 인정하고, 원작을 전환하려는 매체의 시점에서 논평하거나 재해석하는 작업을 말한다. 또한, ‘변형적 각색’은 원작을 새로운 예술작품 구현을 위한 출발점 정도로 바라보는 각색의 범주를 일컫는다. 세 방식 중 최근의 각색은

5) 신종근, 「영화 [은교]의 각색 연구」, 『어문논집』 제68호, 민족어문학회, 2013, 256~257면.

6) 연극을 관통하는 공통된 속성이란, 그 이론적 가정은 가능하지만, 완전한 검증은 불가능하다. 모든 연극은 역사 속에서 사라져 갔고, 또 지금도 계속 창조되고 있다. ‘연극상’은 연역과 귀납의 양면적 작업 사이에 설정되어 있는 지침이다. 이런 관점에서 볼 때, 본고의 각색 사례 연구는 귀납적 방식을 통해 ‘연극상’을 파악해 볼 수 있는 유용한 자료가 될 것이다. 피에르 라르토마 외, 이인성 편, 『연극의 이론』, 청하, 1988, 24면 참조.

7) 이형식 외, 『문학텍스트에서 영화텍스트로』, 동인, 2004, 34~93면 참조.

2) 김동식, 「조선의 얼굴에 이르는 길」, 『운수 좋은 날』, 문학과 지성사, 2008, 360면.

3) 아내의 선물은 이 작품의 부제이다. 부제를 함께 표기한 이유는 2011년 공연제목과의 차별성을 주기 위해서이다.

4) 2011년 공연과 2013년 공연은 창작자가 일부 겹친다. 2011년 공연을 재구성하고 연출한 윤우진이 2013년 공연의 연출을 맡은 것이다. 그러나 작품 자체만 놓고 보았을 때, 그 연관성을 찾기 힘들 정도로 전혀 다른 형식과 내용을 보여준다.

두드러지게 변형적 각색에 치우친 경향을 보여준다. 각색자들은 더 이상 원작자의 의도나 권위에 기대지 않으며, 오히려 원작자의 의도와는 별도로 각색자 자신의 '새로운 시니피앙의 창조'를 더 중시 여기게 되었다.⁸⁾ 이러한 최근의 각색 흐름을 반영하듯, 본고의 연구 대상인 <운수 좋은 날>의 연극 각색 텍스트들도 모두 변형적 각색의 범주에 속해 있다.

서사 장르의 필수요소이자 공통 요소는 '인물'과 '서사'이다. 그리고 소설, 연극, 영화 등 서사성(narrativity)이 강한 장르에서는 '주제' 역시 작품의 개성을 결정짓는 매우 중요한 요소이다. 따라서 연구자는 소설 <운수 좋은 날>의 연극 텍스트로의 각색 사례를 연구하고자 하는 의도 아래, 각기 다른 연극 텍스트의 인물, 서사, 주제 분석을 중심으로 각색의 특성과 차이를 고찰하고자 한다. 2장에서는 먼저 원천 이야기로서 소설 <운수 좋은 날>의 인물, 서사, 주제 등을 분석할 것이다. 변환의 과정을 파악하는 기준을 마련한다는 점에서 각 항목을 분리하여 분석을 명료화시키고자 한다. 이를 바탕으로 3장에서는 각기 다른 연극 양식으로 각색된 텍스트들의 인물, 서사, 주제를 분석할 것이다. 2장과 달리 3장에서는 세 가지 요소를 별도의 항목으로 구분하지 않고 통합적으로 고찰하는 방식을 택했다. 왜냐하면, 세 요소를 유기적으로 고찰하는 것이 각색 텍스트의 특성을 보다 입체적으로 설명해 줄 수 있다고 보았기 때문이다.

현진건의 문학사적 위치와 <운수 좋은 날>의 우수한 작품성을 반영하듯, 원작소설에 대한 선행연구는 축적된 것이 많다. 원작소설에 관한 선행연구의 논제는 주로 '아이러니', '인력거' 모티프, '시대적 양상'에 집중되어 있다.⁹⁾ 풍부하게 축적된 원작소설에 관한 연구와 달리, <운수 좋은

날>의 각색을 주제로 다룬 연구는 의외로 드물다. 이기호가 「동래야류의 무대적 수용에 의한 연극 콘텐츠 창출」이라는 연구에서 2011년 <운수 좋은 날>의 원본에 해당하는 공연을 예시로 다루고 있을 뿐, 다른 선행연구를 찾아보기는 힘들다.¹⁰⁾ 원작의 문학적 가치와 활발한 각색 현황을 고려했을 때, <운수 좋은 날>의 각색에 관한 본격적인 연구가 필요한 시점이라고 보며, 이러한 의미에서 본 연구의 의의를 찾을 수 있을 것이다.

2. 소설 <운수 좋은 날>의 인물, 서사, 주제

모든 서사물은 하나의 구조물이다. 피아제가 구조물의 속성으로 주장하는 전일성, 변형, 자기조절이라는 세 가지 관건적 개념이 서사물에도 적용 가능하기 때문이다.¹¹⁾ 서사물의 각색은 곧 하나의 구조물을 해체시켜 다른 구조물을 구축하는 작업이다. 본고의 연구 대상 텍스트들은 기본적으로 원천 이야기의 인물, 서사, 주제를 해체하여 새로운 구조물로 완성한 것이라 볼 수 있다.

2.1. 인물

<운수 좋은 날>에는 인력거꾼 김첨지, 아내, 개똥이, 치삼이, 인력거

한국비교문학회, 2002; 전한성, 「현진건의 <운수 좋은 날>에 나타나는 '아이러니'의 교육 연구, 『국어문학』 제46호, 국어문학회, 2009.

10) 이기호, 「동래야류의 무대적 수용에 의한 연극 콘텐츠 창출」, 『한국콘텐츠학회논문지』 제11호, 한국콘텐츠학회, 2011. 2011년 <운수 좋은 날>과 원본 공연의 관련성은 이후 3.1.장에서 상술할 것이다.

11) 서사물에서의 전일성이란 사건과 존재물들이 제각기 단일하고 별개이지만 하나의 연속적 합성물이라는 특성을 말한다. 또한 구조물 특유의 여러 가지 변형이 그 체계를 벗어나지 않고 항상 그 구조물에 속하고 그 법칙을 깨지 않는 요소들만 생성한다는 측면에서 변형과 자기조절이라는 근거를 제시할 수 있다. 시모어 চে트먼, 최상규 역, 『원화와 작화』, 예림기획, 1998, 21~25면 참조.

8) 김옥란, 「원 소스 멀티 유스'의 문화시대와 '각색'의 상황」, 『공연과 이론』 제21호, 공연과 이론을 위한 모임, 2006, 58면 참조.

9) 대표적인 선행연구는 다음과 같다. 나병철, 「현진건 소설의 아이러니와 탈식민주의」, 『현대문학이론연구』 제13호, 현대문학이론학회, 2000; 남춘애, 「현진건 소설에 나타난 근대적 양상」, 『한국문학이론과 비평』 제42호, 한국문학이론과 비평학회, 2009; 송현호·유려아, 「<운수 좋은 날>과 <낙타상자>의 비교 연구」, 『비교문학』 제28호,

손님들, 술집 사람들 등이 등장한다. 주인공 김첨지와 그의 관계성을 위주로 살펴보면, 가족(아내, 개똥이), 친구(치삼), 인력거 손님들, 술집 사람들로 분류할 수 있다. 김첨지의 아내는 달포째 병석에 누워 있고, 아내의 곁에는 세 살짜리 아들 개똥이가 있다. 가족, 즉 아내와 개똥이는 김첨지의 내적 갈등과 원인을 제공하는 인물들이다. 아프고 배고픈 처자식을 제대로 건사하지 못하는 가장으로서의 갈등이 김첨지가 겪는 가장 큰 내적 갈등이기 때문이다. 반면에 인력거 손님들은 김첨지의 외적 사건의 대부분을 차지한다. 김첨지가 집 밖에서 자신의 직업을 수행하면서 만나는 인물들이 곧 인력거 손님들이기 때문이다. 친구 치삼은 집 밖 인물 중 유일하게 김첨지와 친분이 있는 인물이다. 그 밖의 술집 사람들은 작품의 내적·외적 사건에 크게 기여하는 바가 없다.

각색의 원천 이야기로서 <운수 좋은 날>을 살펴보는 것이기에, 작중 화자가 인물에 대해 어떤 정보를 제공하고 있는지를 고찰하는 일은 중요하다. 왜냐하면, 3장에서 각색자가 어떤 원작 인물을 취하고 배제했는지, 그리고 차용한 인물의 어떤 부분을 선택하고 변형시켰는지를 비교하는데 기준을 제공하기 때문이다. 소설 매체에서는 작중화자의 직접적인 묘사와 진술을 통해 인물에 대한 정보를 얻을 수도 있고, 인물의 행위와 말에 의해서도 정보를 얻을 수 있다.

<운수 좋은 날>에서 주인공인 김첨지에 대해 작중화자가 직접적으로 묘사하거나 진술한 부분은 거의 없다. 주로 아내를 대하는 행위와 말, 인력거 손님들을 태우는 행위, 그리고 치삼과의 대화 등을 통해 김첨지라는 인물의 특성을 간접적으로 추정해 보도록 한다. 다시 말해 김첨지의 특성을 직접적으로 파악할 수 있는 정보의 양은 매우 적으며, 그의 행위와 말을 통해 독자들로 하여금 김첨지라는 인물을 '읽어내게'¹²⁾ 하는 것

12) '읽어내기'란, 독서의 표현 수준 또는 표현 수준으로부터 더 깊은 수준에까지 파고 들어가는 것을 의미한다. '읽기가' 수준 내 용어라면, '읽어내기'란 '수준 상호적' 용어라 할 수 있다. 위의 책, 49~50면 참조.

이다. 김첨지의 가족인 아내는 김첨지의 내적 갈등의 근본 원인이며 이 원인은 아내의 병과 관련이 깊다. 따라서 아내에 관한 정보는 주로 병과 관련된 것이다. '달포가 넘게 기침으로 쿨룩 거리고, '열흘 전에 조밥을 먹고 체해 병이 더 심해졌고, 사흘 전부터는 설렁탕 국물이 마시고 싶다고 남편을 조르고, 극중 현재인 오늘 아침에는 김첨지에게 '유달리 크고 움푹한 눈에 애걸하는 빛을' 띠며, "오늘은 나가지 말아요, 제발 덕분에 집에 붙어 있어요 내가 이렇게 아픈데..."¹³⁾라며 김첨지가 일 나가는 것을 막으려 한다.

친구인 치삼은 드물게 신체적 특징이 묘사되어 있는 인물 중 하나이다. '우글우글 살찐 얼굴에 주홍이 돋는 듯, 온 턱과 뺨을 시커멓게 구레나룻이 덮힌 치삼은 '몸집과 탄판으로 연하고 싹싹한 목소리를 가진 인물이다. '노르탕탕한 얼굴이 바짝 말라서 여기저기 고랑이 파이고 수염도 있대야 턱밑에만 마치 솔잎 송이를 거꾸로 붙여놓은 듯한 김첨지의 풍채와는 기이한 대상을 짓고 있다.¹⁴⁾ 작중화자는 이러한 치삼과 김첨지의 풍채 차이를 '똥똥보'와 '말라깽이'로 대비시키고 있다. 신체적 특징 묘사 외에 치삼의 개성을 파악할 만한 작중화자의 직접적 진술은 거의 없고, 다만 김첨지와 대작하는 장면을 통해 치삼이라는 인물을 유추해 볼 수 있을 뿐이다.

인력거 손님들은 김첨지의 외적 사건을 함께 수행하는 인물로서 적지 않은 비중을 차지한다. 인력거를 탄 손님 네 명과, 호객 행위를 했으나 타지는 않고 김첨지에게 망신만 준 한 사람이 나온다. 작중화자는 이들에 대해 매우 간략한 정보만을 제공한다. 김첨지는 '문 안에 들어간답시는' 앞 집 마나님과 '교원인 듯한 양복쟁이를 태웠고, '구두를 채 신지도 못해서 질질 끌고 비록 고구라 양복일망정 노박이로 비를 맞으며' 김첨지를 뒤쫓아 나온 학생을 '학교 기숙사에 있는 이로 동기방학을 이용하

13) 현진건, <운수 좋은 날>, 『운수 좋은 날』, 문학과 지성사, 2008, 146면.

14) 위의 책, 151면.

여 귀향하려'는 것으로 추정한다. 또한 '양머리에 뒤축 높은 구두를 신고 망토까지 두른 기생퇴물인 듯 난봉 여학생인 듯한 여편네'에게 호객행위를 하다 망신만 당한다. 첩지는 마지막 손님으로 '굉장히 큰 가방을 든 손님을 태운다. 이처럼 인력거 손님들에 대한 정보는 신분이나 외형적 특성에 대한 간단한 묘사가 주를 이루고 있다.

2.2. 서사

<운수 좋은 날>의 시·공간적 배경은 1920년대 일제 식민지하의 서울이다. 이 작품은 단편소설이니만큼 서사가 복잡하지 않다. 주인공 김첨지의 어느 하루의 일은 다음과 같이 시작된다.

새침하게 흐린 품이 눈이 올 듯하더니 눈은 아니 오고 열다가 만 비가 추적추적 내리는 날이었다. 이날이야말로 동소문 안에서 인력거꾼 노릇을 하는 김첨지에게는 오래간만에 도 닦은 운수 좋은 날이었다.¹⁵⁾

작중화자는 서두에서부터 인력거꾼 김첨지의 어느 하루를 '운수 좋은 날'로 규정하고, 이날 하루 동안 김첨지가 겪은 상황을 연대기순으로 서술하고 있다.

김첨지는 이날 아침, 달포가 넘도록 기침을 하며 앓아누운 아내를 눕혀두고 인력거를 몰고 나온다. 이날 아침에는 아내가 한사코 일 나가지 말라고 김첨지에게 애걸했으나 김첨지는 기어코 집을 나선다. 이날 벌어지는 사건의 대부분은 김첨지가 인력거 손님을 찾기 위해 애쓰고, 또 손님을 목적지까지 태워다 주는 것이다. 이상하리만치 인력거 손님이 끊이지 않으면서 요즘도 후하게 받는 행운이 김첨지를 따르고, 삼십 원이라

는 큰 돈을 번 김첨지는 집으로 가는 길에 친구 치삼을 만나 선술집에서 술잔을 기울인다. 사흘 전부터 아내가 먹고 싶었던 설렁탕을 사들고 집에 들어선 김첨지는 이미 죽어 있는 아내를 발견한다.

이상의 내용이 이날 벌어지는 외적 사건의 전모라면, 작중화자는 외적 사건 사이에 두 가지 요소를 삽입시켜 놓고 있다. 첫째, 아내의 최근 전사(前史)인데 이를 밝힘으로써 '이날에서 '달포 전'으로까지 소설의 시간성이 확대된다. 아내는 달포 전부터 쿨룩거리고 있고, 열흘 전엔 조밥을 먹고 체하여 병이 더 심해졌다. 또한 사흘 전에는 설렁탕 국물이 마시고 싶다고 졸랐으나 김첨지는 돈이 없어 사주지 못하고 야단만 쳤다. 아내의 병과 관련된 전사는 '근 열흘 동안 돈 구경도 못한 김첨지의 궁핍과 더불어 이날 벌어지는 '운수 좋음'과 대비된다. 3장에서의 비교 분석을 용이하게 하기 위해 이날의 외적 사건과 아내의 전사를 통합하여 연대기순으로 사건을 정리하면 다음과 같다.

1. 달포 전 아내가 기침으로 쿨룩거리며 아프기 시작한다.
2. 열흘 전 아내가 조밥을 먹고 체하여 병이 더 심해진다.
3. 사흘 전부터 아내가 설렁탕 국물이 마시고 싶다고 졸랐으나 사주지 못한다.
4. 이 날 아침 아내가 김첨지에게 일 나가지 말라고 애걸하나 김첨지는 일을 나간다.
5. 김첨지가 앞집 마마님을 전차길까지 모셔다 드린다.
6. 김첨지가 양복쟁이를 동광학교까지 태워다 준다.
7. 김첨지가 학생을 남대문 정거장까지 태워 준다.
8. 김첨지가 어떤 여자에게 호객 행위를 하다 망신당한다.
9. 김첨지가 큰 짐 든 손님을 인사동까지 태워 준다.
10. 일을 마친 김첨지가 길가에서 치삼을 만나 선술집에서 술을 마신다.
11. 김첨지가 설렁탕을 사 가지고 집에 가나, 이미 죽어있는 아내를 발견한다.

15) 위의 책, 143면.

1번에서 4번까지는 아내와 관련된 사건이며, 5번부터 9번까지는 인력거 일과 관련된 사건, 그리고 10번은 인력거 일을 마치고 귀가하기 전에 일어난 사건이며, 마지막으로 11번은 김첨지의 귀가와 아내의 죽음을 다루고 있다.

외적 사건 사이에 삽입되는 두 번째 요소는 김첨지의 심리 변화에 관한 서술이다. 김첨지는 이날 총 네 명의 손님을 인력거로 목적지에 태워준다. 손님을 태우고 내려주고, 또 술집에 들렀다 귀가하기까지, 김첨지는 묘한 불안감에 휩싸인다. 그리고 불안한 감정은 증폭되었다 사라졌다를 반복하며 변주된다. 예를 들면, 세 번째 승객인 학생이 남대문 정거장까지의 운임을 물어왔을 때 김첨지는 잠깐 ‘주저’한다. 왜냐하면 이상하게 꼬리를 맞물고 덤비는 행운 앞에 조금 겁이 났고, 오늘은 나가지 말라던 아내의 부탁이 썩기었기 때문이다. 그러나 ‘돈 벌 욕기’가 심리적 갈등을 이기고, 결국 학생에게 좀 과한 운임을 받을 수 있게 되자 기뻐한다. 그러나 인력거를 몰던 중 자기 집 가까이 다다르자 김첨지는 다시 아내에 대한 염려로 ‘다리가 무거워’지고 종국에는 길 한복판에 엉겨주춤 멈추기까지 한다. 급기야 마지막 손님을 태워 주고 난 뒤에는 몸이 무거워지는 정도가 아니라 마음조차 초조해져 오지만, 막상 집이 가까워 오자 김첨지의 마음은 괴상하게 누그러졌다.

그런데 그 누그러움은 안심에서 오는 게 아니요 자기를 덮친 무서운 불행을 빈틈없이 알게 될 때가 박두한 것을 두려워하는 마음에서 오는 것이다. 그는 불행에 다닥치기 전 시간을 얼마쯤이라도 늘이려고 버르적거렸다.¹⁶⁾

이처럼 아내의 병에 대한 염려와 아내의 청을 거절한 것에 대한 썩김은 불안, 초조, 묘한 누그러움 등의 변화를 겪는다.

16) 위의 책, 151면.

이상의 논의를 정리하면, <운수 좋은 날>의 서사 구성은 김첨지가 인력거 손님을 태우고 내리는 외적 행위와 그 행위 사이에 끼어드는 김첨지의 내적 계기가 반복적으로 얽어져 있다고 볼 수 있다. 외적 행위 사이에 투입하는 심리적 갈등에 관한 묘사는 구성의 큰 축을 담당하면서, 작품 흐름에 긴장감을 조성하는 중요한 역할을 한다. 결국, 김첨지의 외적 행위는 그의 내적 계기와의 긴밀한 상호관계 속에서 포착되어 있으며, 아침에서 밤까지 시간적 순서대로 진행되는 그의 외적 행위는 가속도적으로 팽창해가는 그의 심리적 초조감에 의해 빈틈없는 제약을 받고 있는 것이다.¹⁷⁾

2.3. 주제

예술작품의 주제는 다의적으로 해석되는 경우가 많다. 다시 말해 감상자와 해석자에 따라 작품의 의미나 주제가 달리 해석될 여지가 많다는 것이다. 그러나 작품에 따라 해석의 다의성의 정도는 차이를 보인다. 어떤 작품은 주제가 매우 다양하게 접근되는 반면, 어떤 작품은 대체로 감상자들이 비슷한 범주 내에서 주제를 발견하곤 한다. 결국 작품에 따라 주제의 다의성의 정도가 달라진다고 말할 수 있는 것이다. 이런 관점에서 볼 때 <운수 좋은 날>은 후자에 속한다. 1924년에 발표된 이래로 지금까지 독자들과 비평가들은 이 소설의 주제를 크게 두 가지 관점에서 파악해 왔다.

첫 번째 관점은 ‘삶의 아이러니’이다. 현진건은 많은 작품들에서 ‘아이러니’를 다루고 있다. 아이러니는 결과 실제 사이의 괴리를 의미하며, 언제나 ‘이해의 불일치에서 오는 결과’¹⁸⁾이다. 아이러니는 개인과 사회, 심

17) 천이두, 「한국단편소설론」, 『현대문학』 제131호, 45면. 한지현, 「현진건 단편 연구 I」, 『인문사회과학논문집』 제24호, 광운대학교, 1995, 196면에서 재인용.

18) 로버트 솔즈·로버트 켈로그, 『서사의 본질』, 예림기획, 2001, 312면.

리와 상황, 내면과 외부를 통합하고자 하는 수사학이자 구성 원리이며, 현진건 특유의 리얼리즘은 이와 같은 지점에서 성립된다. 인간사의 밝은 측면과 어두운 측면을 대비시키는 그의 기법은 단편소설의 완결성을 확보하기 위한 장치로 해석될 수 있다.¹⁹⁾ <운수 좋은 날>은 특히 제목에서부터 언어의 기법을 적용하여 아이러니를 더욱 강하게 부각시킨 작품이며, 작가의 ‘아이러니적 수사법이 가장 현란하게 나타나는’²⁰⁾ 작품으로 평가되기도 한다.

이 소설에서 삶의 아이러니는 앞서 서사 분석에서 살펴보았듯이 ‘외적 행위’와 ‘내적 계기’의 반복적 결합을 통해 드러난다. 인력거 손님을 태우는 외적 행위는 행운의 반복이며, 아내와 관련된 내적 계기는 비극을 향해 치달아간다. 행운과 비극적 조짐의 반복이 빚어내는 아이러니는 결국 아내의 주검을 마주하는 데서 정점에 이른다. 즉, 행운의 진행과 불행의 진행이 극적으로 대립하면서 삶의 아이러니를 통렬하게 일깨우는 것이다.

아이러니는 크게 세 가지로 나눌 수 있는데, 언어적 아이러니, 상황적 아이러니, 극적 아이러니 등이 그것이다.²¹⁾ 언어적 아이러니는 화자가 어떤 말을 했을 때 그 말과 반대되는 것을 의미하거나 다른 것을 의미하는 경우이며, 상황적 아이러니는 대화 참여자가 통제할 수 없는 어떤 상황이 연출되는 경우이다. 극적 아이러니는 화자가 청자에게는 이해 가능한 의미를 가지지만 화자 자신이 모르고 있는 낱말을 발화하는 극적 장치이다.

전한성은 이상의 세 가지 아이러니를 기준으로, <운수 좋은 날>에서 사용하고 있는 아이러니를 분석한다.²²⁾ 먼저, 김침지가 술집에서 치삼에게 건네는 ‘아내가 죽었다는 거짓말은 죽었다고 말함으로써 아내가 살아있기를 간절히 바란다는 점에서 ‘언어의 아이러니’에 해당한다. 그러나

19) 김동식, 앞의 글, 368~369면.
20) 나병철, 앞의 논문, 10면.
21) 김기찬·김동환, 「개념적 혼성과 아이러니의 의미구성」, 『언어과학연구』 제24호, 언어과학회, 2003, 6~8면.
22) 전한성, 앞의 논문, 242면.

이내 아내가 살아있다는 김침지의 반복에서 독자는 아내가 어찌 되었을지를 짐작하며 ‘극적 아이러니’를 경험한다. 결국 김침지가 아내의 죽음을 알게 되는 마지막 장면에서는 독자는 김침지가 처한 ‘상황의 아이러니’를 알게 된다. 이렇게 소설이 전개되는 동안 독자는 숨어 있는 아이러니를 발견하고 결국 소설의 세계를 넘어 현실의 진리를 탐색하게 되는 경지까지 이르게 된다.

<운수 좋은 날>의 두 번째 주제적 관점은 ‘민중의 가난’이다. 이 소설은 김침지를 통해 자본주의적 일상을 살아가는 민중의 삶을 그리고 있다. 자본주의의 핵심은 ‘돈’이다. 김침지는 열흘 동안 돈 구경을 못했으며, 돈이 없어 아내에게 약도 사 주지 못하고 사흘 전부터 먹고 싶어 하는 설렁탕 한 그릇도 사 주지 못한다. 아내가 죽던 날엔 아내에 대한 불안감을 누르고서라도 악착같이 한 푼이라도 더 벌려고 애쓰며, 운 좋게 번 삼십 원이라는 돈을 친구에게 자랑한다. 그러나 이내 “이 원수엿 돈! 이 육시를 할 돈!”²³⁾이라며 팔매질을 친다. 돈을 많이 번 것을 기뻐하는 마음과 돈에 대한 억눌린 반감은 바로 자본주의의 도래로 힘겹게 살아가는 민중의 이중적인 마음인 것이다.

김침지의 직업을 나타내는 ‘인력거’는 민중의 궁핍함과 직접적으로 관련된 중요한 모티프이다. 소설이 발표된 1924년 당시 인력거꾼은 전차의 등장으로 기존 고객을 잃고 비참한 삶을 살아가는 계층이었다.²⁴⁾ 사회적 의미로서 일본 식민시대의 ‘인력거꾼’은 하층민들의 궁핍화의 상징과도 같다. 인력거꾼은 1898년 처음 도입된 전차의 대중화 때문에 시장성을 잃어버린다. 전차의 등장과 인력거의 쇠퇴는 일제가 독점하면서 토착 소자

23) 현진건, 앞의 책, 154면.
24) 송현호, 앞의 논문, 124면. 1898년에 처음 도입된 전차는 인력거에 비해 속력이 빠르고 운임이 싸서, 1969년 자동차에 밀려 폐기될 때까지 대중의 사랑을 받은 교통수단이 되었다. 전차는 일본이 독점 운영하는 것이다. 현진건은 국가 경제를 일제의 독점 자본이 침식하는 과정을 전차의 대중화를 통해 보여주며 인력거 시장의 몰락은 토착 소자본이 붕괴되어가는 단적인 예라고 할 수 있다.

본이 붕괴되어가는 단적인 예를 보여준다.²⁵⁾ 현진건은 인력거 모티프를 통해 민중의 가난을 고발하고, 일제의 수탈이 일상화된 식민지의 현실을 간접적으로 비판하고 있다. 그리고 이 점은 <운수 좋은 날>의 주제를 탈식민주의적으로 접근할 수 있게 하는 지점이다.

3. 연극 텍스트들의 각색 양상

3.1. <운수 좋은 날> : 탈춤과 원작소설의 상호텍스트적 결합

윤우진이 원작소설을 재구성·연출한 프로젝트팀 '노리'의 <운수 좋은 날>은 2011년 7월에 부산 시립박물관 야외마당²⁶⁾에서 공연되었다. 이 연극은 각색자이자 연출가인 윤우진이 탈춤을 현대적으로 수용하려는 뚜렷한 의도 하에 창작된 작품이다. 윤우진은 특히 동래야류의 '형식'을 실험해 보고자 했는데, 이러한 취지 아래 선택된 텍스트가 소설 <운수 좋은 날>이다.²⁷⁾ 연출가는 "원작소설의 아이러니한 비극성이 전통 연희가 갖고 있는 특성, 특히 신명과 한과 맞닿을 수 있을"²⁸⁾ 것이라 보았고, 이

25) 위의 논문, 124면.
26) 공연장으로 지어진 야외마당이 아니라, 박물관 야외의 '공터'에 가까운 공간이다. 객석도 없이 관객들은 야외 공터 곳곳에 흩어져 공연을 관람하였다. 한국 전통연극의 공간인 '마당'과 현대연극에서 말하는 '발견된 공간' 개념에 상응하는 공간이다.
27) 이 작품의 공연사는 2010년 윤우진이 연출로 참여한 대학 졸업작품으로 거슬러 올라간다. 윤우진은 2010년 대학 졸업작품을 준비하면서 참가자들과 함께 연극 <운수 좋은 날>의 아이디어를 구상하였고 그것을 공연으로 구현해 냈다. 졸업작품 <운수 좋은 날>은 2010년 제5회 거창전국대학연극제에 참가하여 단체상, 희곡상, 최우수연기상, 연기상 등 총 4개 부분에서 수상하는 성과를 거두었다. 동래야류의 형식에 관한 실험은 연출자뿐만 아니라 졸업작품 참가자들이 대부분 동래야류를 전수받은 사실과 밀접하게 관련되어 있다. 왜냐하면, 탈춤 형식의 수용을 실험함에 있어 전제되어야 할 조건은 배우들의 전통 연희술의 습득이기 때문이다. '노리'의 <운수 좋은 날>은 졸업작품 <운수 좋은 날>로부터 출발했으나, 내용과 형식을 일부 수정하면서 새로운 버전으로 재탄생하였다.

것이 곧 동래야류의 형식 실험과 <운수 좋은 날>의 이야기가 만나게 된 지점이다. 이처럼 '노리'의 <운수 좋은 날>은 전통 탈춤의 정신과 방법을 계승하여 현대적으로 재창조하려 했다는 점에서 '탈춤극'²⁹⁾을 지향하고 있고, 이것은 소설 <운수 좋은 날>의 각색 방향을 결정짓는 중요한 지향점이 된다. 결국 '노리'의 공연은 탈춤이라는 형식과 소설 <운수 좋은 날>의 내용이 상호텍스트적³⁰⁾으로 만나 재창조된 작품이라 할 수 있다.

'노리'의 <운수 좋은 날>은 특히 탈춤의 '형식적' 측면의 수용을 실험하고 있다. 구체적으로는 고유한 탈춤의 몸짓(춤)과 전통음악이 가장 뚜렷하게 수용되어 있다. 이 연극은 일반적인 대사극에 비해 성긴 구조를 갖고 있으며 대사의 분량도 매우 적은 편에 속한다. 대부분의 장면에서 배우들은 대사보다는 동래야류의 춤과 몸짓을 소통 수단으로 적극 활용하고 있다. 또한 악사단이 마당에 함께 존재하면서 배우의 소리와 몸짓에 장단을 맞춰주고 극의 리듬을 이끌어간다.³¹⁾ 이와 같이 몸짓과 음악이 소통의 중심 수단이 되는 연극 형식으로 각색되는 과정에서 원천 이야기는 어떤 변화가 요구되었을까?

탈춤극의 원천 이야기는 두 가지 조건을 만족시킬 때 이상적인 재료가 될 가능성이 높다. 첫째, 간결한 내러티브를 갖고 있어야 한다. 탈춤극이 복잡한 서사를 갖고 있어 줄거리를 따라가는 데 집중하게 되면 탈춤극의

28) 윤우진과 연구자와의 인터뷰, 2014년 5월 8일.
29) 탈춤극에 대해서는 서연호, 『한국연극사-현대편』, 연극과 인간, 2005, 348~361면 참조.
30) '상호텍스트성'은 맥락에 따라 다양한 의미로 활용되는 용어이다. 그러나 예술의 창작과 수용의 측면에서 가장 보편적으로 통용되는 의미는 '저자가 선행 텍스트에서 차용하거나 변형할 수 있으며, 독자가 텍스트를 읽을 때 다른 텍스트를 참조하는 것'을 말한다. 이런 관점에서 볼 때, 본고의 연구 대상 작품들은 넓은 의미에서 모두 상호텍스트적 창작물이라 할 수 있다. 그럼에도 불구하고, 특히 2011년 <운수 좋은 날>에 대해 '상호텍스트적 결합'을 강조한 것은, 이 연극의 경우 창작 동기에서부터 두 선행 텍스트를 상호 차용·변용하려는 의도가 매우 뚜렷하게 포착되고 있으며, 더 불어 이것이 작품의 독자성을 결정짓고 있기 때문이다.
31) 악사단은 동래야류에서 사용되는 굿거리 장단과 자진모리 장단뿐만 아니라 여러 전통연희의 장단을 각색 텍스트에 맞게 변용하여 연주한다.

고유한 미학은 성취되기 힘들다. 이런 관점에서 본다면 소설 <운수 좋은 날>은 탈춤극의 원천 이야기로서 적합한 재료라고 볼 수 있다. 관객들에게 비교적 널리 알려진 이야기이면서 동시에 간결한 내러티브를 갖고 있기 때문이다. 둘째, 열린 구조를 가진 내러티브가 탈춤극의 원천 이야기로 적합하다. 이기호는 “동래야류의 연희형식 및 연극미학을 무대적 수용으로 새로운 연극형식을 창조하기 위해서는 열린 구조의 텍스트가 필요하다”고 얘기하면서, “열린 구조의 텍스트란 하나의 형식에 얽매인 형태의 텍스트가 아니라 어떠한 형식에도 적용할 수 있는 텍스트를 말한다”고 덧붙여 설명한다.³²⁾ 이 관점에서 원작소설이 탈춤극의 원천 이야기로 과연 적합한 것인가에 대해서는 검토의 여지가 있다. 왜냐하면 대부분의 단편소설은 내러티브는 간결하다 해도 구조적으로는 고도로 압축되어 있기 때문이다. 따라서 압축된 구조를 해체할 경우 원천 이야기의 묘미를 전달하기 어려워지며, 열린 구조로 각색했을 경우 이를 대체하거나 보완할 장치가 필요한 것이다.

‘노라의 <운수 좋은 날>에서 가장 눈에 띄는 변화는 ‘도깨비’라는 새로운 인물의 창조이다. 각색자는 도깨비라는 인물을 활용하여 원작의 서사를 해체하여 열린 구조로 만들고 있다. 총 4마당의 구성으로 장소의 이동에 따라 마당이 전환되는데, 마을어귀, 중간장터, 마을우물가, 집에 다다르는 길로 이어진다. 마당의 전개 과정은 곧 김첨지가 일을 마친 후 집으로 가는 여정이라 볼 수 있다.³³⁾

1마당 마을어귀에서는 도깨비들이 등장하여 잔치 준비를 하고 있다. 술 취한 김첨지가 도깨비들의 잔치상 음식을 해치우자 도깨비들이 나타나 자신들의 음식을 돌려달라고 난리를 피운다. 첨지가 자기 마누라한테

32) 이기호, 앞의 논문, 172~173면.

33) 연극의 시간적 배경은 원작의 1920년대와 동일하나, 공간적 배경은 서울에서 부산으로 변환되었다. 따라서 원작소설에 나오는 남대문, 인사동 등의 지명은 연극 텍스트에서는 부산역, 영도, 동래 등으로 바뀌어 있다. 이는 부산지역에서의 공연이라는 공연조건을 염두에 둔 각색이다.

가서 한 상 받으라 하자 도깨비들은 호기심에 따라 나선다. 2마당 중간장터에서 도깨비는 술 구경에 즐거워하면서 술을 마시고 논다. 첨지는 마누라에게 줄 설렁탕과 개똥이에게 줄 죽 한 그릇을 사고, 도깨비들에게 마누라와 좋았던 시절을 얘기한다. 3마당 마을 우물가에서 김첨지는 돈 많이 번 것을 도깨비에게 자랑하며, 오늘 하루 일을 들려준다. 그리고 마누라의 죽음을 본 김첨지가 가만히 서서 움직이지 못하는 것으로 3마당이 마무리된다. 4마당 집으로 다다르는 길에서는 도깨비들이 소리를 하면서 끝을 맺는다.

원작소설과 비교해 보면, 1마당과 2마당까지의 서사는 설렁탕 모티프를 제외하면 원작을 떠올리기 힘들 만큼 달리 창조되어 있음을 알 수 있다. 즉, 도깨비가 이야기의 중심으로 들어오면서 놀이적 성향이 강한 에피소드들이 첨가되고, 새로운 에피소드들은 원작의 닫힌 구조를 열린 구조로 변환시키는 데 기여한다. 3마당은 전체 분량에서 가장 많은 부분을 차지하면서, 원작의 서사가 적극 활용되고 있는 마당이다. 김첨지가 돈 많이 벌었다고 큰소리 치는 모티프, 마누라가 김첨지에게 일 나가지 말라고 애걸하는 모티프, 인력거 손님 모티프, 손님 때문에 김첨지가 모멸감을 느끼는 모티프, 돈에 대한 이중적인 감정 모티프, 일 하는 중에 마누라가 계속 마음에 걸리는 모티프, 마누라의 죽음 모티프 등이 3마당에서 활용되고 있는 원작 모티프이다. 정리하자면, 원천 이야기는 3마당에 집중시키고, 그 외의 마당에서는 도깨비 주도의 서사를 첨가해 원천 이야기의 서사를 해체하고 있는 것이다. 또한 열린 구조를 만들기 위해 3마당에서도 에피소드 사이에 지신뱀기라든지 전통 장단 등을 삽입해 동화와 이화를 반복하게 만들었다.

원작에서 차용하고 있는 모티프 중에서 변형이 많이 이루어진 것은 인력거 손님 모티프이다. 원작에서는 앞집 माम님, 양복쟁이, 학생, 큰 짐 든 손님 등 4명의 손님이 등장하며, 손님들의 특성에 대한 언급도 거의 없다. 그러나 연극 텍스트에서는 일본 기생, 선교사, 저질 아줌마, 난봉학생, 두

목, 일본 순사, 결벽증 학생, 선생 등으로 그 수가 늘고 손님의 유형적인 특성이 뚜렷하게 설정되어 있다. 연극은 어떤 것을 묘사하는 것이 아니라, 자기 스스로를 묘사하고 표현해야 하기 때문에 인물의 구체화는 반드시 이루어져야만 한다.³⁴⁾ ‘노라’의 연극에서는 원작에서의 손님 모티프를 가져오되 희극적이고 유형화된 성격으로 인물을 구체화시키고 있다.

앞서 언급하였듯이 ‘노라’의 <운수 좋은 날>은 주로 동래야류의 형식적 요소의 수용에 치중해 있다. 그러나 드물게 내용적 측면에서 차용한 요소도 눈에 띈다. 2마당에서 마누라 자랑을 하는 김침지에게 도깨비들이 너나 할 것 없이 마누라의 생김새에 대해 궁금해 한다.

호 이빠? 음...(객석에서 여자를 찍고) 저 여자 만큼?
 침지 비길겨 비겨!
 덕 니 마누라 생긴 모색이 어땡길래?
 침지 내 마누라? 억세게 안 이쁘나.
 덕 고 이쁜 니 마누라 모색 한 번 보자.
 침지 우리 마누라? 어데 보자, 보자.
 고 내처럼 똥글똥글하니 옥수로 귀엽제?
 호 나처럼 넓적대대?
 보 치아라, 마! 미인상이라 카든 나처럼 뽀루족족하겠어?³⁵⁾

이처럼 김침지가 도깨비들과 마누라의 모색에 대해 대화를 주거나 받거나 이어가는 장면은 자연스럽게 동래야류의 할미·영감 과장의 모색 모티프를 연상하게 한다.³⁶⁾

34) 피터 스콘디, 송동준 역, 『현대 드라마의 이론』, 탐구당, 1983, 16면 참조.
 35) 윤우진 재구성, <운수 좋은 날>, 프로젝트팀 노리 공연대본, 2011, 6~7면.
 36) 동래야류의 할미마당이 시작하면 할미가 사방을 기웃거리며 영감을 찾는다. 할미가 잭이에게 “여기 영감 한 분 안 지나갑디까?”라고 영감의 행방을 물으면, 잭이는 “모색이 어떻게 생겼노?”라고 되묻는다. 할미는 영감의 모색을 “색골로 생겼지요, 키가 크고 얼굴은 가름하며 코가 크지요”라고 응답한다. 심우성 편저, 『한국의 민속극』, 창작과 비평사, 1975, 104~105면 참조.

앞의 서사 분석에서 알 수 있듯이, 이 연극에는 여러 인물이 등장한다. 그러나 대본의 등장인물 표지에는 김침지, 도깨비, 악사단만이 표기되어 있다. 도깨비 무리³⁷⁾는 이 작품에서 두 가지 중요한 기능을 하는데, 이를 서술하기 위해서는 먼저 한국문화 속에서 도깨비가 어떤 존재로 인식되고 있는지 파악할 필요가 있다. 도깨비에 관한 사전적 정의를 요약·정리해 보면 다음과 같다.

어느 도깨비나 모두 초인적인 힘을 지니고 있어서 도깨비 방망이로 돈과 보물을 내놓기도 하고 황소를 지붕에 올리기도 한다. 이중적인 성격을 지니며, 심술궂기도 괴팍하기도 하여 사람이 하는 일을 해코지하거나 혼내주기도 한다. 그런데도 괴이한神通력으로 못된 놈은 골탕 먹이고 착한 사람은 도와주는 친근성도 보여준다. 이들은 인간 앞에 다양한 모습으로 나타난다.³⁸⁾

연구자가 진하게 표기한 부분은 한국인이 도깨비를 떠올리면 자연스럽게 연상되는 특성들이다. 이를 간략하게 정리하면, 도깨비는神通력(초인적 능력)을 가지고 있으며, 어떤 모습으로도 변신 가능하며, 사람들에게 재미있는 느낌을 주는 친근한 존재이다.

도깨비의 첫 번째 주요 극적 기능은 도깨비의 특성, 특히神通력과 변신 가능한 특성을 십분 활용하여 여러 인물로 변신하는 것이다.³⁹⁾ 이 연극에서 도깨비는 김침지 외의 인물들, 즉 아내와 인력거 손님들을 맡아 극중극으로 보여준다. 일인 다역은 연극에서 흔하게 사용하는 기법이지

37) 도깨비는 총 4명이 등장하는데, ‘고’, ‘호’, ‘보’, ‘닥’이라는 개별적 이름과 개성을 갖고 있다. ‘고’는 작은 체구에 욕심이 많고 발이 빠른 도깨비이며, ‘호’는 험상궂고 무식한 도깨비이다. ‘보’는 가냘픈 몸으로 남정네를 후리는 도깨비이며, ‘닥’은 아는 척에 오지랖 넓기 이를 데 없는 도깨비이다. 윤우진 재구성, 앞의 대본, 1면.
 38) <http://100.daum.net/encyclopedia/view.do?docid=b05d0135a>
 39) 정체의 관념이 매우 희박한 게 도깨비며, 도깨비의 정체는 바로 변화 그 자체라고 해도 좋다. 김열규, 『도깨비 날개를 달다』, 춘추사, 1991, 38면 참조.

만, 이 작품에서는 도깨비의 변신 능력을 모티프로 삼아 일인 다역을 설정하고 있다. 도깨비들은 인물의 특성을 소품⁴⁰⁾의 활용과 몸짓, 그리고 서사적 연기 방식으로 표현하면서 첩지와 마누라 장면, 그리고 손님 태우기 장면 등을 재빠르게 전환해 간다.

도깨비의 두 번째 극적 기능은 탈춤의 기본미학인 '놀이성'을 주도하는 것이다. 동래야류는 극적 구성을 추구하기보다는 갈등 그 자체, 삶 그 자체를 보여주며 놀이적 요소에 더욱 집중하여 참가자들과 대중들이 함께 어울려 한바탕 신명나게 즐기는 놀이판을 추구하고 있다.⁴¹⁾ '노라'의 공연에서는 이러한 동래야류의 '놀이성'을 적극적으로 수용하려 한다. 그러나 삶의 아이러니와 민중의 가난을 다루고 있는 원작소설은 주제적으로나 작품의 분위기 면에서나 '놀이성'과는 거리가 멀다. '노라'의 <운수 좋은 날>에서는 어두운 원작 분위기를 신명나는 놀이마당으로 변환시키기 위해, 한국인들이 '친숙하고 재미있는 존재'로 생각하는 도깨비를 창조하여 김첨지와 어울리게 한 것이다.

기실 도깨비들의 '다양한 역할 맡기'는 그 자체로서 연극을 놀이처럼 인식하게 만드는 측면이 강하다. 사실주의 연극에서처럼 등장인물과 배우가 일체가 되어 관객들의 극적 몰입을 높이는 방식이 아니라, 연극임을 드러내고 배우가 역할 맡는 행위를 놀이적 발상으로 접근하고 있기 때문이다. 또한 도깨비들의 대화는 동래야류에서 양반과 말뚝이, 영노와 양반, 할미와 영감 등이 주고받는 '재담과 유사한' 느낌을 준다. 경상남도 특유의 사투리 억양에 바탕을 둔 독특한 말투로 희극적인 대사를 주고받는 동래야류처럼 도깨비들의 대사도 경상도 사투리의 우스꽝스러운 말이 대부분을 차지한다. 앞에서 인용한 마누라의 모색에 관한 대사도 '재담'의 느낌을 주는 대화의 좋은 예시라 할 수 있다.

40) 예를 들어, 두목은 큰 목걸이와 팔찌와 담배로, 학생은 제 몸집보다 큰 교복과 큰 가방으로 손님의 특성을 표현한다.

41) 이기호, 앞의 논문, 171면 참조

도깨비들은 각 마당에 걸쳐 극의 분위기를 난장스럽게 만든다. 한국 전통 문화 속에서 도깨비는 둘만 모여도 음주와 가무를 즐기며, 흥청대기를 즐기는 것으로 나온다. 이는 도깨비가 지닌 축제적 성격을 말해 주는 것이기도 하다.⁴²⁾ 1마당에서는 도깨비들이 잔치 준비를 하는 분주함과 중간 장터로 가는 길에 방향이 헛갈려 엉켜 춤판을 벌이고, 2마당에서는 술을 마시고 흥청거리면서 난장스러운 분위기를 연출한다. 3마당에서는 김첨지의 돈을 놓고 옥신각신 난장판을 벌인다. 이러한 난장스러움의 연출 역시 도깨비가 '놀이적' 연극을 창조하는 데 기여하는 주요한 방식이다. 결론적으로 동래야류의 악(樂), 희(戲), 극(劇)의 구성요소 중 도깨비는 무엇보다 '희'의 요소를 극대화시키는 데에 결정적인 역할을 하고 있는 것이다.

이상에서 살펴본 것처럼, '노라'의 <운수 좋은 날>에서는 탈춤과 원작소설을 상호텍스트적으로 결합시키기 위해 새로운 등장인물인 도깨비를 적극 활용하였고, 그 결과 원작의 서사는 도깨비의 놀이마당이 수시로 끼어드는 열린 구조로 변환되었다. 탈춤극에서 가장 크게 기대되는 연극성이 '놀이성'과 '공동체적 신명놀이'의 성격이라고 보았을 때, '노라'의 각색은 이러한 기대를 충족시킨다. 그러나 탈춤극은 전통 탈춤을 '그대로 계승하는' 양식이 아니라 '현대적으로 수용하는' 양식이다. 따라서 전통 탈춤의 미학적 특성 외에 내용이나 주제적인 측면 등도 함께 논의되는 것이 바람직하다. 이는 달리 말해 원천 이야기로서 <운수 좋은 날>이 선택된 당위성을 관객들이 공감할 수 있는가 하는 문제와도 직결된다.

연극 텍스트에서는 원작의 주제 중 특히 '삶의 아이러니'에 초점을 맞추고 있다. 주제는 원작의 범주에서 거의 변형되지 않았으나 주제의 전달도는 많이 낮아졌다. 2장에서 살펴보았듯이, 원작소설에서는 김첨지의 인력거 일과 관련된 외적 행위와 아내에 대한 염려로 인한 내적 계기가 반복·축적되면서 주제가 완성된다. '노라'의 연극에서는 김첨지의 외적

42) 김열규, 앞의 책, 45면 참조

행위는 도깨비의 놀이적 장면들과 더불어 크게 확대되었다. 반면, 작중화자에 의해 서술되던 내적 계기는 연극적 변환의 방법을 찾지 못하고 양적으로도 많이 축소되었다. 이로 인해 연출가가 의도했던 ‘아이러니한 비극성’의 작품 내 근거가 매우 미약해진 것이다.

주제의 전달 약화는 ‘희화화’⁴³⁾의 관점에서도 살펴볼 수 있다. 이 공연에서는 인물들의 희화화가 두드러지게 나타난다. 도깨비는 ‘나쁜 모습 속에서도 웬지 명칭하고 잘 속아 넘어가는 우둔함’ 때문에 희화화의 대상이 되고 있고, 인력거 손님들은 극적 재미를 위해 희화화 되어 있다. 또한 김침지는 도깨비들이 놀려 먹음으로써 희화화되고 있다. 그러나 실상 김침지가 희화화의 대상이 될 수 있는 보다 적절한 이유는 원천 이야기 속에 내재해 있다. 즉, 자신에게 닥친 아이러니한 상황을 간파하지 못하는 사실 자체가 희화화의 대상이 될 수 있는 것이다. 운수가 엄청 나쁜 날을 운수가 좋은 날이라고 기뻐하는 김침지는 관객들에게 도깨비만큼이나 우둔하고 우스꽝스러워 보일 수 있는 것이다. 그러나 ‘노라’의 연극 텍스트에서 김침지의 희화화는 도깨비들과의 난장판을 만드는 데만 기여할 뿐, 주제적 관점에서의 기능은 소홀히 다루어지고 있다. 이는 마누라의 죽음과 관련된 내적 계기의 축소와 더불어 주제가 약화되는 주요 원인으로 작용하고 있다.

3.2. <운악>: 제의적 모티프와 삶의 아이러니에 대한 천착

극단 ‘동녘’은 2013년 부산연극제 경연작으로 <운수 좋은 날>을 각색한 <운악>을 출품하였다. 이 작품은 부산연극제에서 최우수상을 수상하였고, 전국연극제에서도 최우수작품상을 수상하는 좋은 성과를 거두었다. <운악>은 양효윤이 희곡 창작을 맡았고, ‘노라’의 <운수 좋은 날>을 연

43) 희화화는 탈춤의 인물 묘사의 대표적인 원리이기도 하다.

출했던 윤우진이 연출을 담당하였다. ‘노라’의 <운수 좋은 날>과 ‘동녘’의 <운악>은 소설 <운수 좋은 날>을 원천 이야기로 삼고, 한국 전통연희의 수용에 적극적이며, 동일한 연출가의 작품이라는 점에서 공통분모를 갖고 있다. 그러나 양효윤 작가가 희곡을 담당해 연극 텍스트의 틀을 새롭게 마련함으로써, 원작소설의 각색이라는 차원에서 <운악>은 ‘노라’의 공연과 전혀 다른 변환 양상을 보여준다.

<운악>은 총체극의 성격을 띠고 있다. 총체극이란 모든 방향에서 호소력을 갖고, 관객을 사로잡는 의미들의 풍부성과 전체성을 창조하는 공연을 만들기 위해 가능한 모든 예술적 수단들을 사용하는 연극을 의미한다.⁴⁴⁾ 다시 말해, 총체극은 어느 하나의 표현 방식에 치중하는 것이 아니라 다채로운 연극적 표현방식을 자유롭게 활용하는 연극 양식을 말한다. <운악>은 마당극과 동래야류와 같은 전통 연희의 양식적 요소가 많으며, 노래와 몸짓의 활용도도 높다. 또한 희곡을 연극의 근간으로 두어 드라마의 요소도 강하며, 무대장치⁴⁵⁾를 비롯한 시청각적 이미지의 강조로 관객과의 감각적 소통도 중요하게 부각되는 작품이다.

<운악>은 ‘노라’의 공연처럼 시간적 배경은 원작과 동일하게 설정하였으나 공간적 배경은 서울에서 부산으로 변환하였다. ‘김침지의 아이러니한 하루’라는 원천 이야기의 핵심을 그대로 차용하고 있고, 김침지의 하루를 구성하고 있는 주요 모티프들도 역시 대부분 차용하고 있다. 그러나 그 중에서도 ‘제의적 모티프’와 ‘아이러니’라는 주제에 천착함으로써 <운악>은 원작소설과의 차별화된 독자성을 확보한다.

44) 빠뜨리스 파비스, 신현숙·윤학로 역, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999, 434면.
45) <운악>의 무대를 간략하게 묘사하면 다음과 같다. 무대 상단에 다리, 또는 언덕배기를 연상할 수 있는 구조물이 공연 내내 놓여 있다. 이 구조물은 무대상단을 지나가는 인력거와 사람들의 움직임을 입체감 있게 표현하는 데 큰 도움을 준다. 무대 하단 쪽은 기본적으로는 비어 있으며, 장면에 따라 가변적 대대구들이 들어왔다 나감으로써 공간의 전환을 표현한다. 김침지의 집 장면에서는 오른쪽에 집 구조물이 들어오고, 선술집 장면에서는 무대 중앙에 집 구조물이 들어온다. 그 외에 장소 지시를 위해 간단한 소도구들을 활용하면서 가변적 무대의 원리로 공간을 연출하고 있다.

김침지와 관련하여 <운악>에 새롭게 부가된 서사는 상당 부분 제의적 모티프로부터 발생한다. 즉, 아내의 '죽음'과 '한', 그리고 '한의 해소' 등과 관련된 이야기가 부가되어 있는 것이다. 원작소설은 집밖에서는 운수가 좋았던 김침지가 집안에서는 아내의 주검을 발견하고 자조 섞인 한탄을 내뱉으면서 끝맺는다. 그러나 연극 텍스트에서는 그 이후의 이야기가 새롭게 부가된다. 김침지가 혼자 쓸쓸히 죽어간 마누라⁴⁶⁾의 극락왕생을 비는 곳을 부탁하고, 곳이 시작되려는 차에 죽은 마누라가 갑자기 '못가겠다'고 때를 쓰고 김침지도 파토를 내면서 곳은 중단된다. 그러나 결국 마누라는 김침지와 설렁탕을 나눠 먹고 남편이 입혀주는 수의를 입고 마지막 인사를 나눈 뒤 저승계로 떠난다.

이 연극에서는 불가해한 삶의 아이러니를 문제 제시적 관점에서 주목하고, 특히 이를 '운명'의 문제에 대한 탐구로 집약시키고 있다. 그리고 이를 위해 '팔자'라는 주요인물을 창조하였다. '팔자(八字)'는 '운명, 숙명'과도 같은 의미로, 이 작품에서 '운명'이라는 추상적 개념을 의인화시킨 인물이 바로 팔자이다. 운명에 대해 사람들이 흔히 갖고 있는 고정관념과 선입관들이 곧 팔자라는 인물의 특징을 형성한다. 즉, 냉혹하고, 알맞고, 심술맞고, 괴팍하고, 고집 센 인물로 그려지고 있는 것이다. 팔자와 무리를 이루면서 대칭 관계에 놓인 '점쟁이' 역시 각색 텍스트에서 새롭게 창조된 인물이다. 팔자와 점쟁이는 둘이 함께 또는 개별적으로 극에 개입하면서 작품의 주제를 이끌어내는 데 결정적인 역할을 한다. 또한 두 인물은 서사적 해설자로 극의 안과 밖을 자유롭게 넘나들기도 하고, 김침지의 에피소드를 바라보는 극중 관객의 역할을 수행하고, 한편으로는 극중 인물을 맡는 등 다중 기능을 지닌 인물로 설정되어 있다.

제의적 모티프의 확대와 운명의 문제를 궁구하는 과정에서 작가는 많은 등장인물을 새롭게 창조하였으며, 원작의 인물들도 변형·확대하여

46) 원작소설에서는 '아내'라는 호칭이 사용되고, <운악>에서는 '마누라'라는 호칭이 사용된다. 본고에서는 이를 변별하여 사용하고자 한다.

활용하고 있다. 이 연극의 등장인물은 크게 이승계, 저승계, 중간계 등 세 영역의 인물군으로 나뉜다. 먼저, 이승계에 해당하는 인물로는 김침지가족, 인력거 손님들, 경관과 어르신, 기차역 거지들, 선술집 손님들이 등장한다. 이승계 인물의 중심에는 김침지가 있다. 원작과 비교하면, 경관과 어르신, 기차역 거지들이 새롭게 등장한 인물들이다. 인력거 손님들은 원작 모티프를 그대로 차용하여 마님, 양복쟁이, 학생, 큰짐 손님의 이름으로 등장한다. 그러나 대부분의 손님들은 원작에서는 전혀 언급되어 있지 않은 특성들로 성격화되었다. 즉, 마님은 밀린 달세를 미끼로 김침지의 몸을 탐하는 인물로, 양복쟁이는 배려심이 깊은 인물로, 학생은 이중적이고 연약한 인텔리로 성격화되었다. 다만 큰짐 손님은 커다란 가방을 들었다는 외적 조건 외에 뚜렷한 성격화는 이루어지지 않았다. 김침지의 운수 좋은 하루는 손님들과의 에피소드가 가장 많이 차지하고 있다는 점에서, 손님들의 성격화는 극적 재미를 위해서 중요하게 고려되어야 할 사항인 것이다.

저승계 인물은 모두 새롭게 창조된 인물들이다. <운악>에는 팔자 외에도 명신손님네와 칠원도령 무리, 저승사자 무리, 지장새, 조상신, 오구신, 매일, 굴왕신 등 많은 초현실적 인물들이 등장한다. 대부분 한국의 전통문화, 특히 한국인들의 죽음관과 관련된 인물들이다. 저승사자, 조상신, 오구신 등은 죽은 마누라를 저승으로 인도하기 위해 김침지 집을 찾아온 인물들이며, 명신손님네와 칠원도령 무리는 김침지의 집에 질병을 퍼뜨리러 오는 '질병(마마)의 신'이다. 이와 같은 저승계 인물들은 두 가지 극적 기능을 수행하고 있다. 첫째는 원작소설의 현실적 분위기를 초현실적 분위기로 변환시켜 놓았다는 것이다. 척박한 민중의 삶을 철저하게 사실주의적으로 접근한 원작소설과 달리, <운악>은 이승계와 저승계의 인물이 수시로 소통함으로써 무대 위에 '가사'와 '불가사'의 혼재를 그려내고 있다. 둘째, 총체극의 양식성을 띠는 데 크게 기여하고 있는 것이다. 저승계 인물들은 모두 상상을 통해 발현되는 인물들이다. 연출가는 상상 속

인물들에게 화려한 의상과 소품, 그리고 양식적인 몸의 움직임 주어 스펙타클의 요소로 적극 활용하고 있다.⁴⁷⁾

중간계의 인물은 점쟁이다. 점쟁이는 물리적으로는 이승계 인물이지만, 마치 무당처럼 이승계와 저승계 양쪽 모두와 유연하게 소통할 수 있다. 점쟁이는 팔자와 한 무리를 이루어 등장할 때가 많지만, 주제적으로는 팔자와 대립하는 인물이다. 또한 원작소설에서 김침지의 친구 치삼이가 하는 역할을 겸하기도 하면서, 김침지의 삶을 측은하게 바라보는 인물이다.

원작소설보다 훨씬 다채로운 인물들이 등장하는 <운악>의 서사는 총 13장과 프롤로그와 에필로그로 구성되어 있다. '노라'의 <운수 좋은 날>과 마찬가지로 <운악>에서도 김침지의 하루는 연대기적으로 전개되지 않는다. 즉, 마누라가 죽은 후의 시점이 극 중 '현재'의 시점이며, 김침지의 운수 좋기도 하고 나쁘기도 한 하루는 '과거'의 시점으로 설정되어, 현재에서 과거를 돌아보다가 다시 현재로 돌아오는 구조로 되어 있다.

이 작품에서 1장은 극의 주제를 노출시키면서 이를 김침지의 하루와 연결시키는 중요한 기능을 한다. 1장은 현재의 시점에서 팔자의 긴 내레이션을 시작으로 시작한다.

팔자 (김침지에게) 뭐, 빌어먹을 팔자…! 저런!

(돈을 바꿔 관객에게)

사람이 태어나면 일단 태어났으니 연월일시가 있을 게 아니오, 이 연월일시에 해당하는 간지 여덟 글자를 '팔자라 하는데, 이 팔자에 따라 그 사람의 일생이 좌우된다 하고, 화복생사를 점쳐 볼 수 있다 이 말입니다. 근데 이 팔자 혹은 운명이란 놈이 뭐

47) 김남석은 <운악>에서의 초현실적 인물들의 극적 가치에 대해 “병의 원인으로서의 병신의 출현이나, 죽음의 도래를 의미하는 조상신과 저승사자의 등장은 현장 기교의 측면에서 한껏 풍성한 무대를 만들었다. 의미의 측면에서는 다소 평범했지만, 이러한 불가시의 세계를 통해 소설이 제공할 수 없었던 연극적 재미를 부가하는 기능을 충실히 담당했다”고 평가한다. 김남석, 『연극의 원천으로서의 소설, 상상력의 발현으로서의 대본쓰기』, 『봄』 제1호, 2013, 26면.

냐? 일단 이 팔자 혹은 운명이라는 놈은!⁴⁸⁾

계속 이어지는 내레이션은 팔자 혹은 운명의 속성을 재미있는 표현과 판소리조의 운율로 엮다가, 팔자 자신의 신세 한탄으로 끝을 맺는다. 이 내레이션은 연극 텍스트의 주동 인물이자 상징성을 띤 '팔자'라는 인물을 관객들에게 강하게 인식시키는 부분이다. 팔자의 내레이션이 끝나면 점쟁이가 강화도 고사소리를 내면서 객석으로 등장한다. 저승길에 든 김침지의 마누라를 위한 곳을 부탁받고 '오늘 여기' 오는 것이다. 오는 길에 관객 한 사람의 사주를 봐 주는데 느닷없이 팔자가 끼어들면서 이들의 만남이 시작된다. 점쟁이는 직업의 속성상 '팔자와 결코 떨어질 수 없는 사이이다. '팔자를 믿기 때문에 존재하는 직업이 점쟁이이기 때문이다. 이렇게 팔자와 점쟁이는 티격태격하면서도 하나의 무리를 이루며 극을 이끌어간다. <운악>은 이처럼 관객들에게 '팔자' 또는 '운명'이 무엇일까 하는 의문을 던지면서 극을 시작한다. 직접적으로 극의 주제적 방향성을 노출시키고 있는 것이다. 그리고 그 답을 풀어가는 과정에 김침지의 아이러니하면서도 비극적인 하루가 놓여 있다.

2장의 에피소드도 1장과 마찬가지로 원작소설에는 없는 부분이다. 죽은 마누라를 저승으로 데려가기 위한 손님들(저승사자, 조상신, 지장새, 오구)이 김침지 집에 당도하지만, 누워있던 마누라가 벌떡 일어나 자신은 '이리는 못간다고 저항하고 김침지도 자기 분에 못 이겨 결국 곳을 파도 낸다.

김침지 (소리를 지른다) 에이, 빌어먹을 놈의 팔자! (문 밖으로 나간다)

팔자 (깜짝 놀란다) 근데 저 놈이 진짜 왜 저 지랄이야. 조강지처 저승길 먼저 보내는 게 어디 세상천지에 저 혼자야? 왜 저렇게 유난이야!

48) 양효윤, <운악>, 《제31회 부산연극제 창작희곡집》, 해성, 2013, 244면.

점쟁이 몰라서 물어? 하필이면 오늘이잖아. 하필이면 ‘오늘’ 죽었어.

팔자 우연은 아니지, 필연이야. 왜 ‘하필’ 오늘이 아닌 거지.

(…)

팔자 흐르는 모래의 ‘딱 한 가운데를 움켜 쥘 수가 있어? 오늘이건 내일이건 그게 무슨 차이야. 거시적인 관점으로다가 시간의 한 점을 따져 묻는 건 의미가 없지.

점쟁이 그 말이 아니잖아. 놀리는 것도 아니고, 왜 초를 치느냐 말이지. 오늘 같은 날이라면 하루쯤은 그냥 내버려 뒀도 좋았잖아!⁴⁹⁾

이 부분에서 김침지의 하루를 팔자와 점쟁이가 되짚어 보게 되는 동기가 드러난다.

3장부터는 과거의 장면들이 전개된다. 과거의 에피소드 중 원작소설의 모티프를 살린 장은 6장, 9장, 10장, 11장, 12장 등이다. 6장과 9장은 인력거 손님들을 태우는 장면이며, 10장은 선술집 장면, 11장과 12장은 집 도착과 아내의 죽음을 확인하는 장면이다. 연극 텍스트의 독자적 장면으로서 창조된 장면 중 8장은 눈여겨 볼 필요가 있다. 8장은 아내에 대한 염려로 불안함이 쌓여가는 내적 계기를 하나의 독자적인 장면으로 표현한 장이다. 불안함이 증폭되는 김침지의 내적 계기는 배우의 내면 연기로 표현된다. 그리고 이러한 불안함의 정점을 장면화로 확실하게 보여주는 것이 8장이다. 각시 손님을 싣고 무덤길로 들어선 김침지를 맞는 것은 스산한 기운과 음산한 바람 소리이다. 무덤을 지키는 귀신인 굴왕신들은 ‘아내가 일 못나가게 말리는’ 모티프와 ‘설렁탕’ 모티프와 관련된 대사들을 웅웅거린다.⁵⁰⁾ 귀곡성에 질린 김침지는 결국 기절하고 꿈에서 마누라

49) 위의 대본, 256면.

50) “오늘은 나가지 말아요”, “그러면 일찍 들어와요”, “설렁탕 한 그릇 먹으면 살 것도 같은데” 등의 아내의 말뿐만 아니라 김침지가 아내에게 야멸치게 굴면서 했던 “에이 오라질 년, 맞붙어 앉았으면 누가 먹여 살릴 줄 알아. 에이 젠장 맞을 년.” 등의 말들이 귀곡성처럼 울린다.

를 본다. 8장은 이 연극을 관통하고 있는 초현실 장치로써 김침지의 내면의 불안을 극대화시켜 표현하고 있는데, 이는 외적 행위와 내적 계기의 적절한 균형을 맞추는 데 긍정적인 작용을 한다.

이상에서 살펴본 것처럼, <운악>은 마누라의 죽음 이후의 ‘현재’ 시점과 운수 좋은 그날 등의 ‘과거’ 시점이 교직되어 있다. 겹잡아 보아 현재 → 과거 → 현재의 방향으로 극이 전개되고 있는 것이다. 그러나 <운악>의 서사는 이 과정에서 서사의 이해에 혼란을 일으킬 수 있는 구성적 결합도 눈에 띈다. 가장 큰 혼란의 근원은 5장의 손님네와 저승사자 장면에서 비롯된다. 엄밀히 말해, 손님네와 저승사자는 현재 시점과 관련이 있는 인물들이다. 왜냐하면 2장에서 저승계 손님들이 현재 시점에 김침지 집에 당도하기 때문이다. 그렇다면 5장은 과거의 장면들 사이에 교직되어 있는 현재의 장면인가? 만약 현재의 장면이라면, 이후 7장과 8장에 걸쳐 각시 손님이 김침지의 과거 에피소드에 개입하는 부분은 쉽게 이해되지 않는다. 그렇다고 각시 손님의 개입을 서사적 해설자로서의 ‘팔자와 점쟁이’의 개입과 동격화시키기에도 무리가 있다. 기본적으로 초현실계와 현실계가 뒤섞이는 구조라 해도, 그 나름의 질서와 설득력이 일관되게 확보될 때 극의 스토리텔링이 납득될 수 있는 것이다. 이러한 서사 구조의 혼란은 총체극의 긍정적인 다채로움에 기여하는 것이 아니라, 극을 혼란스럽고 산만하게 만드는 부정적 요인으로 작용한다.

13장에서는 굿판을 벌이려다 만 현재 시점으로 다시 돌아와 마누라가 한을 풀고 저승길에 오른다. 그리고 에필로그에서 김침지가 다시 인력거를 몰고 나감으로써 원작소설에 비해 중심인물의 내적 갈등이 해소되는 결말을 보여준다. 이에 대해 김남석은 ‘원작소설에서는 그 날의 아이러니를 어찌지 못하고 문학적 페이스스에 빠져들게 되지만, 연극에서는 이러한 페이스스가 궁극적으로 해소되고 있다는 잠에 원작과 각색 텍스트간의 차이가 있다고 설명한다.’⁵¹⁾

앞서 언급하였듯이, 팔자와 점쟁이는 전 장면에 걸쳐 김침지의 과거와

현재에 개입하면서 ‘운명’이라는 주제를 거듭 상기시킨다. “그게 운명이라는 거지, 운명이란 원래 바꿀 수가 없는 거거든. 만약에 사람의 힘으로 바꿀 수가 있다면 그건 운명이 아니지”⁵²⁾라는 팔자의 결정적 운명론은 아이러니한 김침지의 하루에 대한 각색 주체자들의 관점을 보여주는 듯하다. 그러나 팔자의 운명론은 매번 점쟁이의 이견으로 저항을 받는다.

팔자 저렇게 성질부리고 아득바득해도, 결국엔 벽을 만나게 된다고
점쟁이 거, 거, 그참. 인간사 그렇게 간단한 게 아니래도, 끝을 봐야 끝을 알지.

팔자 뛰어내리는 거냐, 떨어지는 거냐! 결과는 똑같지.
점쟁이 뛰어내리는 거랑 떨어지는 게 어떻게 같아! 생각을 좀 하고 말을 하슈.

팔자 어 히, 또 토를 단다.⁵³⁾

팔자 어쩌다가 복이야 명이야 해도, 결국엔 불 안에 나비고 술 안에 든 고기다.

점쟁이 생각이 팔자다 했소, 뜬 걸음 소도 결국엔 천리를 가지요.(웃음)

팔자 또 살살 시동 건다이!⁵⁴⁾

‘끝을 봐야 끝을 알 수 있다는’ 의견이나, ‘생각이 팔자라는 점쟁이의 견해는 결정론을 수긍하지 않으려는 자유의지론자들의 대변으로 볼 수 있다. 이처럼 김침지의 하루에 대한 팔자와 점쟁이의 갑론을박은 결정적 운명론으로 주제를 확정짓지 않고 인간과 운명에 대해 끊임없이 생각하도록 유도한다. 소설 <운수 좋은 날>이 삶의 아이러니한 상황을 ‘보여준

51) 김남석, 앞의 글, 28면.
52) 양효운, 앞의 대본, 259면.
53) 위의 대본, 284면.
54) 위의 대본, 304면.

작품이라면, ‘동녘’의 <운악>은 삶의 아이러니에 대한 ‘나름의 해답을 찾으려’ 한 작품으로, 주제적 차원에서 뚜렷한 변환 의도를 담고 있는 텍스트라 할 수 있다.

3.3. <운수 좋은 날-아내의 선물>: 인물간의 관계성이 부각되는 정통드라마로의 변환

원풍연 작가가 소설 <운수 좋은 날>을 각색한 연극 텍스트 <운수 좋은 날-아내의 선물>은 2004년 서울에서 초연⁵⁵⁾되었다. 작가는 초연 이후 대본을 수정하였고, 이후 10년 만인 2014년에 이기호의 연출로 부산 관객들과 다시 만나게 되었다.⁵⁶⁾

<운수 좋은 날-아내의 선물>은 원작소설을 정통드라마의 양식으로 각색한 연극 텍스트이다. 이는 앞의 두 각색 텍스트와 양식상 확실하게 변별되는 특성이다. 정통드라마란, 일반적 개념의 드라마를 의미하는 것으로서 다양한 역할들을 위해 그리고 갈등관계에 있는 행위에 따라 쓰여진 텍스트를 의미한다.⁵⁷⁾ 달리 말하면, 인간 상호간의 관계의 재현을 언어적 표현(대화)을 중심으로 구축한 연극을 말한다.⁵⁸⁾ 예를 들어, 인물의 성격과 관계에 대한 집중도가 높으며, 인물간의 대화가 극의 주요 표현 방식인 경우, 정통드라마의 범주에 속한다고 볼 수 있는 것이다. 본고의 2장에서 살펴보았듯이 원작소설은 인물의 성격 묘사가 세밀하지 못할 뿐만 아니라, 서사도 지극히 단순하다. 따라서 인물의 성격 구축과 서사에 대한 의존도가 높은 정통드라마로 각색되기 위해서는 큰 폭의 변환이 요구될 수밖에 없다.

55) 서울 초연은 극단 ‘팀양’에서 김태성 연출로 봉산민속극장에서 공연되었다.
56) 극단 ‘라임’의 제작으로, 예노소극장과 가온아트홀에서 공연되었다.
57) 빠트리스 파비스, 앞의 책, 98면.
58) 피터 스톤다, 앞의 책, 14면 참조. ‘정통이라는 용어를 꼭 붙일 필요는 없으나, 본고에서는 ‘일반적’, ‘고전적’ 드라마의 개념에 부합함을 강조하는 의미로 사용하였다.

<운수 좋은 날. 아내의 선물>의 각색은 ‘김침지의 그날의 황재마저 병들어 죽은 아내가 꾸민 일이었다면?’이라는 작가의 ‘비극적 상상과 해석’으로부터 출발한다.⁵⁹⁾ 원작소설에서 아내는 김침지의 아이러니한 그날을 구성하는 한 부분에 지나지 않는다. 즉, 하루의 삶 중 운수 좋은 쪽에 인력거 일이 놓여 있다면 운수 나쁜 쪽에 아내의 죽음이 놓여 있는 것이다. 거칠게 말하면, 운수 나쁜 쪽의 일이 꼭 아내의 죽음이 아니라 해도 삶의 아이러니는 얼마든지 표현 가능하다는 얘기다. 이에 반해, 연극 텍스트에서 아내는 김침지와 대등한, 어찌 보면 김침지를 능가하는 주동적 인물로 변환되어 있다. 이것이 원작소설과 연극 텍스트간의 가장 눈에 띄는 차이점이라 할 수 있다.⁶⁰⁾

원풍연의 각색 텍스트에는 김침지, 아내, 치삼, 마누라, 인력거 손님들(중학생, 기생, 김 그) 등이 등장한다. 그 중 치삼의 처인 마누라만 완전히 새롭게 창조된 인물이며, 나머지는 모두 원작소설에서 차용한 인물들이다. 앞에서 살펴본 연구 대상 작품들과 마찬가지로 <운수 좋은 날. 아내의 선물>의 서사 구조도 김침지의 하루를 과거의 시점으로 처리하고 있다. 즉, 아내의 장례식 날이 극 중 ‘현재’ 시점이며, 김침지의 운수 좋기도 하고 나쁘기도 한 그날은 ‘과거’의 시점이 되는 것이다. 이 연극은 현재 시점인 아내의 장례식으로부터 시작해서 과거로 갔다가 다시 현재 시점에서 끝이 나는 수미상관식 구조를 보여준다. 아내의 빈소에 조문 온 김침지의 친구 치삼은 여태껏 못 보던 침지의 안경을 보고, 아내가 죽던 날의 김침지의 황제를 아내와 관련짓는다. 김침지는 ‘소설 쓰고 자빠졌다고 일축하지만, 치삼이 자신도 모르는 근거를 들이대자, 점차 혼란스러워진다. 내쳐 치삼이 아내가 죽던 날을 자세히 얘기해 보라고 채근하면서 극은 과거로 돌아간다.

과거의 장면들은 연대기 순으로 전개된다. 과거 장면의 모티프는 ‘마누

59) 극단 라임 공연 프로그램, <운수 좋은 날 (부제: 아내의 선물)>(예노소극장, 2014).

60) 작가는 ‘아내의 선물’이라는 부제를 붙여 높아진 아내의 비중을 강조하고 있다

라와 관련된 설령탕집 장면⁶¹⁾ 외에는 원작소설과 거의 유사하다. 아내가 김침지에게 일을 못 나가게 하는 장면부터 시작하여 김침지가 손님을 태우는 여정이 과거 장면의 주를 이루고, 술집 장면을 거쳐, 원작에서와 마찬가지로 김침지가 아내의 죽음과 맞닥뜨리면서 끝이 나기 때문이다. 그러나 세부적으로 살펴보면 각색 텍스트와 원작의 에피소드간에 큰 차이가 있음을 알 수 있다. 무엇보다 가장 큰 차이는 ‘아내가 손님으로 김침지의 인력거에 승차하는 에피소드들이 새롭게 창조된 것이다. 이는 ‘모든 것이 아내가 꾸민 일이었다’는 발상이 작품 속에서 구체화된 부분이다. 아내의 승차는 총 세 번 이루어지며, 이는 김침지의 손님 에피소드 6개 중 절반을 차지하는 분량이다.

아내가 인력거에 타게 되는 동기이자 세 번의 탑승을 가능하게 한 설정은 ‘김침지의 눈이 잘 보이지 않는다는 것이다. 이는 각색 과정에서 새롭게 창조된 설정으로 과거 장면이 시작되면 이 사실이 가장 먼저 부각된다. 겨울비가 내려 흐리던 아침, 털신을 무릎에 올려놓고 바늘에 실을 꿰려던 김침지가 잘 보이지 않자 “쭈! 이런 빌어먹을! 아, 이놈의 눈같은 까막 눈이 되려나? 흐린 날은 도통 보지를 않는구먼! 쭈!...”⁶²⁾이라며 극도로 쇠약해진 시력에 대해 청얼거린다. 그리고 곁에 있던 아내는 이를 애처롭게 바라본다. 김침지의 쇠약해진 눈과 이를 보완해 줄 안경의 필요성은 아내가 마지막 힘을 내어 집 밖 행보를 하게 하는 주 동기가 된다. 아내는 남편이 결혼할 때 사 준 고운 한복과 은반지를 팔기 위해 인사동으로 향하고, 물건을 판 돈으로 남대문으로 안경을 사러 가고, 그리고 다시 서대문에 있는 집으로 돌아오는데, 이 모든 여정이 곧 남편의 쇠약해진 눈

61) 과거 장면 중에는 마누라가 운영하는 설령탕집을 배경으로 하는 장면이 세 번 나온다. 첫 번째 장면은 현실적이고 억척스러운 치삼 마누라가 설령탕이 먹고 싶어 나온 아내에게 김침지의 외상값 얘기를 던지지 꺼내는 장면이며, 두 번째 장면은 김침지의 아내에게 야박하게 군 것을 못마땅해하는 치삼과 마누라의 부부싸움 장면이다. 그리고 세 번째 장면은 원작소설에서의 술집 장면의 배경으로 설령탕집이 활용된 것이다.

62) 원풍연, <운수 좋은 날(부제: 아내의 선물)>, 극단 라임 공연대본, 2014, 5면.

으로부터 출발하는 것이다.

아내가 김침지의 인력거를 세 번 타지만, 김침지는 세 번 모두 다른 사람인 줄 알고 아내를 태운다. 김침지는 고운 한복 차림의 아내를 지체높은 아씨마님으로, 헌 평민한복 차림에 보자기로 얼굴을 동여맨 아내를 할머니로, 기생의 망토를 걸치고 양산으로 얼굴을 가린 아내를 기생으로 착각하고 태우는데, 이는 모두 앞이 잘 안보이는 김침지의 눈 때문에 가능한 에피소드들이다. 이처럼 ‘김침지의 쇠약한 눈과 ‘안경’ 모티프는 새롭게 재창조된 서사의 출발점이 된다.

<운수 좋은 날 아내의 선물>은 무엇보다 김침지와 아내의 관계성이 부각되면서 정통드라마의 성격을 띠게 된다. 원작에서 김침지와 아내의 관계성은 매우 제한적으로 드러나 있다. 김침지와 아내의 전사에 관한 서술은 전혀 없으며, 아내가 어떤 인물인지에 대해서도 거의 묘사되어 있지 않다. 다만 김침지와 아내의 관계성의 한 측면을 유추해 볼 수 있는 근거는 주어져 있다. 김침지는 아내가 조밥 먹고 체했을 때나 설렁탕을 사 달라고 졸랐을 때나, 그리고 아침에 일 나가지 말라고 애걸했을 때나, 심지어 아내의 죽음을 인식한 후에도, 한결같이 거친 말과 행동으로 아내를 대한다.

“에이 오라질 년, 조랑복은 할 수가 없어, 못 먹어 병, 먹어서 병! 어찌란 말이야. 왜 눈을 바루 뜨지 못해!” 하고 김침지는 앓는 이의 뺨을 한 번 후려갈겼다.⁶³⁾

“압다, 젠장맛을 년, 별 빌어먹을 소리를 다 하네. 맞붙들고 앉았으면 누가 먹여살릴 줄 알아.”⁶⁴⁾

63) 현진건, 앞의 책, 144면.

64) 위의 책, 146면.

“이런 오라질 년, 주야장천 누워만 있으면 제일이야. 남편이 와도 일어 나지를 못해!”라고 소리와 함께 발길로 누운 이의 다리를 몹시 찼다.⁶⁵⁾

이와 같은 교양 없는 김침지의 ‘욕설’과 ‘구타’는 일견 아내를 거칠게 대하는 모습으로 비친다. 그러나 한편 아내에 대한 욕설과 구타는 자신에 대한 학대행위로 볼 수 있으며, 그 나름대로의 아내에 대한 애정의 표현방법이라고도 볼 수 있다.⁶⁶⁾ 다시 말해, 원작에서 유일하게 드러나는 부부간의 관계성, 즉, 김침지의 ‘거친 태도’는 해석에 따라 다른 의미를 가질 수 있는 것이다.

<운수 좋은 날 아내의 선물>에서도 김침지는 아내를 거칠게 대한다. 그러나 연극 텍스트에서 김침지의 거칠음은 하층민의 일상의 일면인 동시에, 무뚝뚝한 성격에 기인하는 것으로 통일성을 얻고 있다. 다시 말해, 원작에서의 거친 태도의 숨은 의미를 ‘아내에 대한 애정의 표현방법’으로 해석한 것이다. 또한 김침지의 ‘거친 태도’는 점차 드러나는 아내를 향한 깊은 애정과 대비되면서, 김침지의 개성적 요소가 된다.

연극 텍스트에서는 5개의 에피소드를 통해 김침지와 아내의 관계가 구체화 되고 있다. 김침지와 아내의 에피소드를 간략하게 정리하면 다음과 같다.

1. 아내가 김침지에게 일 나가지 말라고 붙잡고 설렁탕 국물이 먹고 싶다고 보채지만 김침지는 외면한다.
2. 김침지가 고운 한복 차림의 아내를 태워, 인사동까지 데려다 준다.
3. 김침지가 할머니로 분한 아내를 남대문까지 데려다 준다.
4. 김침지가 기생 차림을 한 아내를 태워, 서대문까지 데려다 준다.
5. 김침지가 아내의 죽음을 확인하고 아내가 남긴 유서를 읽는다.

65) 위의 책, 158면.

66) 송현호, 앞의 논문, 132면.

첫 번째 에피소드는 이 연극 전체에서 김첨지 부부의 일상적 모습을 '극적으로 구현하고 있는 유일한 장면이다. 털신을 꿰매면서 일 나갈 채비를 하는 김첨지에게 아내는 '오늘은 나가지 말라고' 애원한다. 그러나 김첨지는 그런 아내를 오히려 욕박지르며 나가려 한다. 그러자 아내는 털신을 급하게 빼앗고, 털신을 두고 부부는 잠시 옥신각신한다. 아내는 일어서는 김첨지에게 한 발 양보하여 '오늘 집에 일찍 들어오라고' 다시 부탁한다. 그러나 김첨지는 아내를 향해 속에도 없는 거친 말을 내뱉는다.

김첨지 (털신 신고 일어나 뒤통수로) 너 죽으면 강가에 훌쩍 내던질 꺼다. 그리 안 될라치면 꾸역꾸역 일어나, 날알갱이라두 챙겨먹어. 사람이 아프다고 자꾸 누워만 있으면 병이 더디 낫는 거여. 쯤! 내 다녀 올란다.

아내 여보! 그럼 부탁 하나만 할게요. 저, 설렁탕 국물 좀 사다 주시구려. 내 설렁탕 국물이 너무 마시고 싶어요. 꼭...

김첨지 (등진 채 빨쫂이 서서) 이런 오라질 년! 조밥도 못 치먹는 년이, 설렁탕은 치먹고 또 뭘 지랄병을 하게?⁶⁷⁾

이처럼 김첨지 부부의 아침 장면은 원작소설의 여러 모티프들과 새롭게 창조된 모티프들이 조합되어 있으며, 김첨지식의 거친 애정표현도 잘 드러나 있다. 관객들은 첫 에피소드에서의 직접적인 재현을 근거로 이후 인력거 여정 에피소드에서 밝혀지는 부부의 관계성을 보다 구체적으로 상상할 수 있게 된다.

이어지는 부부의 인력거 여정 에피소드들은 이 연극에서 가장 큰 분량을 차지하면서 동시에 가장 중요한 의미를 지닌 에피소드들이다. 이 에피소드들의 내용은 각색 과정에서 새롭게 창조된 것들로 인물간의 역사성과 인물의 심리화를 구축하고 있다. 제목 '운수 좋은 날과 부채 아내의

67) 현진건, 앞의 책, 7면.

선물과 직접적 관련이 있는 부분도 바로 인력거 여정 에피소드이다. 왜냐하면 아내가 세 번의 인력거 여정마다 후하게 운임을 지불함으로써, 김첨지에게 '운수 좋은 날'을 선물하기 때문이다.

부부의 인력거 여정은 김첨지가 손님인 아내를 목적지까지 태우고 가면서 나누는 대화의 형식으로 구성되어 있다. 본의 아니게 손님으로 가장한 아내가 자신에 대한 남편의 속내를 떠 보고, 남편은 손님이 아내인 줄 모르고 이에 대꾸한다. 이 과정에서 두 사람은 소리를 매개로 결혼하게 된 옛 이야기로 추억에 빠져들기도 하고, 무뚝뚝한 성격 때문에 드러내지 않았던 김첨지의 진짜 속내도 밝혀진다. 세 번의 인력거 여정을 거치면서, 김첨지가 밝히는 아내의 존재는 '곰보딱지, 굼벵이, 꿈 같은 아내'에서, '최고'이며 '자신의 목숨과도 바꾸고' 싶은 아내로 바뀌어 있다. 또한, 아내는 첫 여정에서는 자신을 나쁘게 얘기하는 남편에게 아씨마님으로서 고티를 먹고, 두 번째 여정에서는 '평생 가도 속엿말을 안하는 남편을 할머니로서 나무란다. 그러나 마지막 여정에서는 기생에게 호객행위를 하다 몸과 마음이 상한 남편을 따뜻하게 위로한다. 부부의 인력거 여정의 절정은 세 번째 여정의 마지막 부분이라 할 수 있다. 아내는 모든 것을 자신의 못난 탓으로 돌리는 김첨지에게 우선 애정을 '표현하는 것부터 시작해' 보라고 제의한다. 아내의 등쌀에 '사랑해요 여보!'라는 말을 주고받으면서 어느 순간 부부의 이중적 관계성의 간극이 소멸된다. 이처럼 김첨지와 아내의 관계성은 사건 중심으로 구축된 것이 아니라 내면적·심리적으로 구축되어 있다. 또한 아내인지 모르고 아내 얘기를 하는 남편과 손님으로 가장하고 남편의 속내를 확인하려는 아내의 이중적 관계성은 이 연극에서 극적 긴장감을 형성하는 중요한 장치로 작용한다.

김첨지와 아내의 관계성 외에 김첨지와 치삼의 관계성도 정통드라마로서 이 작품을 흥미롭게 하는 부차적인 요인이 된다. 원작의 인물 중 아내만큼은 아니어도 극중 비중이 많이 커진 인물이 바로 '치삼이다. 원작에서 치삼은 웬지 집에 들어가기가 두려운 김첨지가 길 가다 우연찮게

만나 술잔을 기울이는 친구이다. 그러나 연극 텍스트에서는 김침지와 돈독한 우정을 나누는 인물로 강화되어 있고, 이러한 설정으로 치삼이 김침지의 일에 개입하는 것의 정당성을 확보한다. 치삼은 김침지와 한 무리를 이루어 극의 전개에서 중요한 기능을 한다. 앞에서도 언급하였듯이, 이 작품은 장례식날 어제의 일을 되짚어 보는 구조를 띠고 있다. 그런데 어제의 에피소드들 사이에 현재의 치삼과 김침지의 목소리가 끼어든다. 다시 말해, 치삼과 김침지의 '소라'가 과거의 사건들을 매개하고 있는 것이다. 치삼은 김침지가 들려주는 어제의 에피소드들에 대해 논평하기도 하고, 추리하기도 하고, 다음 이야기를 물어보기도 하면서, 에피소드와 에피소드를 연결시키는 중요한 역할을 한다.

아내를 제외한 인력거 손님들은 원작소설에서 모티프를 차용하긴 했지만, 구체화 과정을 통해 확대되거나 또는 전혀 다른 인물로 변환되었다. 원작의 '중학생은 '학생'이라는 모티프만 반영되었을 뿐 거의 다른 인물로 변환되었고, '양복쟁이는 양복을 입었다는 외형적 설정만 일치할 뿐 희극적이면서도 위선적인 인물로 구체화되었다. '기생'은 김침지에게 망신을 준 '여자를 크게 확대시켜 재창조한 인물이다. 주목할 것은 원작소설과 달리 세 명의 손님 모두 김침지를 애먹이는 성격으로 재창조되었다는 사실이다. 이는 인력거꾼으로서 힘든 삶을 살아가는 김침지의 고통을 보여주기 위한 장치이며, 동시에 아내가 주는 행운을 돋보이게 하는 장치이다. 즉, 아내가 인력거 에피소드에서 보여주는 후한 태도는 힘든 손님들의 에피소드들 사이 사이에 배치되어 있기에 더 효과적으로 두드러지는 것이다.

이상의 논의를 정리하면, <운수 좋은 날> 아내의 선물>은 '인물의 측면에서는 새로운 인물을 창조하기보다는 원작에 나오는 인물을 재창조하는 방식으로, 그리고 '서사의 측면에서는 원작 서사의 큰 틀은 유지하면서도 세부적인 에피소드의 내용을 변환하는 방식으로 각색되어 있다. 그러나 '아내의 부각과 '운수 좋은 날이 모두 아내가 꾸민 것'이라는 각색 방향은

'주제'의 측면에서는 원작으로부터 크게 변환되는 결과를 가져온다.

우선 인력거 모티프⁶⁸⁾로 상징되는 '민중의 가난은 연극 텍스트에서는 현실 고발적 성격을 띠기보다 부부의 사랑을 더 진실하게 만드는 배경요소로 작용한다. 또한, 원작소설에서 독자들이 경험하는 삶의 아이러니에 대한 페이소스는 상당 부분 '우연'이나 '운명'처럼 인간의 힘으로 '어찌할 수 없음'이 전제되어야 한다. 그러나 <운수 좋은 날> 아내의 선물>에서는 아내의 의지에 의해 김침지가 황재하도록 설정함으로써, 삶의 아이러니가 주는 페이소스는 다소 약화된다. 결국, 원작의 주제인 '삶의 아이러니'와 '민중의 가난은 후경으로 밀려나고, 김침지와 아내의 관계 창조를 통한 '부부간의 사랑이 전경으로 드러나는 것이다. 김침지의 황재가 아내의 선물이라는 설정은 자연스럽게 부부의 관계성을 확대·부각시켰고, 이를 통해 '가난한 삶 속에서 더욱 빛나는 부부애가 강조되면서, 관객들에게 '부부의 의미'를 다시금 되짚어 보게 하는 것이다.

4. 맺음말

각색은 원작과의 '차이'를 선언하는 작업이다. 차이가 없다면 각색의 당위성은 사라진다. 중요한 것은 각색 작품의 독자성은 원작과의 '설득력 있는' 차이로부터 비롯된다는 것이다. 소설 <운수 좋은 날>은 짧은 분량의 단편소설이다. 인물에 대한 정보도 많지 않으며, 서사도 단순하다. 소설이 연극으로 각색되기 위해서는 매체의 특성을 고려한 여러 측면의 변

68) <운수 좋은 날> 아내의 선물>에서 '인력거는 관념적으로 궁핍한 삶을 상징하는 오브제일 뿐만 아니라, 감각적으로 무대를 역동적으로 만드는 오브제로 기능한다. 이는 앞의 <운수 좋은 날>에서도 마찬가지지만, 특히 <운수 좋은 날> 아내의 선물>은 거의 빈 무대에서 인력거로 시각적 변화와 무대의 움직임 창조한다는 측면에서, 이 연극에서 인력거의 감각적 기능성은 매우 크다고 볼 수 있다.

환이 이루어져야 한다. 특히 본고의 각색 사례들은 단편소설이라는 원천 장르를 최소 1시간 이상 공연하는 연극 장르로 변환시키기 위해서, 인물에 '살을 붙이고', 서사를 '채워 넣는' 공통 과정을 거치고 있다. 그리고 이 과정에서 인물, 서사, 주제는 거의 '재창조의 수준에 이르는 '변형적 각색'의 양상을 보여준다.

'노라'의 <운수 좋은 날>은 탈춤과 원작소설이 상호텍스트적으로 결합한 연극이다. 형식적으로 탈춤극을 지향하면서 내용적으로는 소설 <운수 좋은 날>의 이야기를 접목시키고 있다. 원작과의 비교 관점에서 보았을 때, 연극 <운수 좋은 날>에서 가장 눈에 띄는 변화는 '도깨비'라는 인물의 창조이다. 도깨비는 주인공 김첨지와 더불어 연극의 주동 인물이며, 형식적·내용적으로 연극의 특징을 결정짓는 요소이다. 도깨비의 몸짓, 난장스러움, 재담 등이 결합된 놀이적 에피소드는 연극 텍스트를 열린 구조로 만들고, 탈춤의 기본미학인 '놀이상'과 '신명풀이'를 효율적으로 성취시킨다. 그러나 놀이적 장면의 확대와 치중은 '삶의 아이러니'라는 주제 표현의 근거를 약화시켰고, 이로 인해 '아이러니한 비극'상을 나타내고자 하는 의도는 잘 살아나지 못하였다.

<운악>은 원작소설이 총체극 양식으로 각색된 연극 텍스트이다. 이 작품은 원천 이야기에 숨어 있는 '한과 죽음'이라는 제의적 모티프에 천착하여 원작의 시간을 연장한다. 즉, 아내의 죽음 이후부터 저승길에 오르기까지의 시간성을 원작의 서사에 부가한 것이다. 제의적 모티프의 천착은 저승사자, 오구신 등 많은 저승계 인물들을 창조하였다. 그리고 이들의 출현은 사실주의적인 원작의 분위기를 초현실적으로 변환시켰을 뿐 아니라, 이 작품이 총체극의 성격을 띠는 데 적극적으로 관여한다. 또한, <운악>의 각색자는 원작이 던진 '삶의 아이러니'라는 문제를 '운명'의 문제로 집약시켜 해답을 찾아보려 한다. 그리고 이를 위해 '팔자와 '점쟁이'라는 새로운 인물을 창조하였고, 두 인물의 서로 다른 운명관을 통해 '인간과 '운명'에 대해 생각해 보게 한다.

<운수 좋은 날-아내의 선물>은 인물의 성격과 인물간의 관계성이 부각되고 대화를 주요 표현수단으로 삼는 정통드라마 양식의 연극 텍스트이다. 이 작품은 김첨지의 황재가 모두 아내가 꾸민 일이었다는 작가의 상상과 해석으로부터 출발한다. 이러한 비약적인 발상은 '원작을 새로운 예술작품 구현을 위한 출발점' 정도로 여기는 '변형적 각색'의 좋은 예라 할 수 있다. 가장 크게 변환된 양상은 원작에서 보조적인 기능을 하던 '아내가 서사의 중심에 놓이게 된 것이다. 즉, 원작에서는 단편적으로만 제시되던 김첨지와 아내의 관계성이 새롭게 첨가된 아내의 인력거 여정에 피소드들 속에서 세밀하게 구축되어 있다. 또한 김첨지와 치삼의 관계성도 새롭게 구축되어 치삼의 비중도 커졌다. '아내가 부각되고, 김첨지와 아내의 관계성에 서사가 집중되면서, 이 연극은 주제적으로 '삶의 아이러니'나 '민중의 가난'보다는 '부부간의 사랑과 그 의미'에 훨씬 더 무게가 실리는 작품으로 변환되었다.

하나의 원천 이야기에서 탈춤극, 총체극, 정통드라마 등 다양한 연극양식으로서의 각색 사례는 마치 스펙트럼이 넓은 동시대 연극의 현주소를 보여주는 듯하다. 세 가지 각색 사례를 비교해보면, 각색자들은 각색 의도와 지향하는 연극양식에 따라 새로운 인물을 창조하거나, 원작의 인물을 다른 의미로 변환하였음을 알 수 있다. <운수 좋은 날>의 도깨비, <운악>의 팔자와 점쟁이, <운수 좋은 날-아내의 선물>의 아내는 연극의 형식을 결정하고, 새로운 서사와 주제를 형성하는 데 결정적인 기여를 한다. 서사 구조의 측면에서 재미있는 비교 결과 중 하나는 연대기적 순서로 엮는 원작소설과 달리, 세 각색 텍스트 모두 김첨지의 '운수 좋은 날'을 과거 시점으로 설정하고 있다는 것이다. 즉, 현재 시점에서 '그 하루'를 돌아보는 구조를 띠고 있는 것이다. 이는 원작소설의 연대기적 구성만으로는 극적 흥미를 주기 어렵다고 판단했기 때문으로 해석된다. 또한 주제적 측면에서도 하나의 공통점이 발견되는데, 그것은 '민중의 가난'이 대체로 후경으로 밀려나 있다는 것이다. 원작소설에서 '민중의 가난은

일제 식민치하의 일본의 수탈이라는 측면과 맞물린 시의적인 주제이다. 각색자들은 공통적으로 원작소설의 주제 중에서 시의적 주제인 '민중의 가난보다 보편적 주제인 '삶의 아이러니'에 더 천착하고 있다.

소설 텍스트에서 연극 텍스트로의 각색의 성패 여부를 결정짓는 조건은 복합적이다. 또한 텍스트마다 각색의 방법론도 차이를 보일 수밖에 없다. 그러나 그 중 반드시 고민해야 할 각색 조건은 다음의 두 가지로 정리될 수 있다. 첫째는 서술과 묘사로 구축되는 소설의 인물과 사건을 어떻게 연극적으로 구체화시켜 자기 스스로 표현하는가 하는 문제이며, 둘째는 소설 텍스트의 고유 특성인 서술자의 매개성의 묘미를 어떻게 연극적으로 변환하는가 하는 문제이다. 소설 <운수 좋은 날>을 원천 이야기로 삼은 세 연극 텍스트에 관한 연구는 이 같은 각색 조건에 대해 다양한 해답을 구할 수 있는 구체적인 자료로 활용될 수 있을 것이다.

참고문헌

1. 기본 자료

극단 라임 공연 프로그램, <운수 좋은 날 (부제: 아내의 선물)>(예노소극장, 2014).

양효윤, <운악>, 《제31회 부산연극제 창작희곡집》, 해성, 2013.

원풍연, <운수 좋은 날(부제: 아내의 선물)>, 극단 라임 공연대본, 2014.

윤우진과 연구자와의 인터뷰, 2014년 5월 8일.

윤우진 연출, <운수 좋은 날>(부산시립박물관 야외마당, 2011).

윤우진 연출, <운악>(부산문화회관 중강당, 2013).

윤우진 개구성, <운수 좋은 날>, 프로젝트팀 노리 공연대본, 2011.

이기호 연출, <운수 좋은 날 (부제: 아내의 선물)>(예노소극장, 2014).

현진건, <운수 좋은 날>, 『운수 좋은 날』, 문학과 지성사, 2008.

2. 단행본

김열규, 『도깨비 날개를 달다』, 춘추사, 1991.

서연호, 『한국연극사-현대편』, 연극과 인간, 2005.

심우성 편저, 『한국의 민속극』, 창작과 비평사, 1975.

이형식 외, 『문학텍스트에서 영화텍스트로』, 동인, 2004.

로버트 솔즈·로버트 켈로그, 『서사의 본질』, 예림기획, 2001.

빠뜨리스 파비스, 신현숙·윤학로 역, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999.

시모어 채트먼, 최상규 역, 『원화와 작화』, 예림기획, 1998.

피에르 라르토마 외, 이인성 편, 『연극의 이론』, 청하, 1988.

피터 스톨디, 송동준 역, 『현대 드라마의 이론』, 탐구당, 1983.

3. 논문

김기찬·김동환, 「개념적 혼성과 아이러니의 의미구성」, 『언어과학연구』 제24호, 언어과학회, 2003.

김남석, 「연극의 원천으로서의 소설, 상상력의 발현으로서의 대본쓰기」, 『봄』 제1호, 2013.

김동식, 「조선의 얼굴에 이르는 길」, 『운수 좋은 날』, 문학과 지성사, 2008.

김옥란, 「원 소스 멀티 유스의 문화시대와 '각색'의 상황」, 『공연과 이론』 제21호, 공연과 이론을 위한 모임, 2006.

나병철, 「현진건 소설의 아이러니와 탈식민주의」, 『현대문학이론연구』 제13호, 현대문학이론학회, 2000.

남춘애, 「현진건 소설에 나타난 근대적 상상」, 『한국문학이론과 비평』 제42호, 한국문학이론과 비평학회, 2009.

송현호·유려아, 「<운수 좋은 날>과 <낙타상자>의 비교 연구」, 『비교문학』 제28호, 한국비교문학회, 2002.

신종곤, 「영화 [은교]의 각색 연구」, 『어문논집』 제68호, 민족어문학회, 2013.

이기호, 「동래야류의 무대적 수용에 의한 연극 콘텐츠 창출」, 『한국콘텐츠학회 논문지』 제11호, 한국콘텐츠학회, 2011.

이재선, 「반어의 창과 사회적 딜레마」, 『문학사상』 1997년 1월호.

전한성, 「현진건의 <운수 좋은 날>에 나타나는 '아이러니'의 교육 연구」, 『국어문학』 제46호, 국어문학회, 2009.

조보라미, 「소설에서 희곡으로의 각색 연구」, 『어문학』 제98호, 한국어문학회, 2007.
한지현, 「현진건 단편 연구 I」, 『인문사회과학논문집』 제24호, 광운대학교, 1995.

4. 인터넷 자료

<http://100.daum.net/encyclopedia/view.do?docid=b05d0135a>

Abstract

A Study of Adaptation of <A lucky day(Unsu joeun Nal)> as a Play Text

- Focused on 3 Plays on the Basis of Novel <A lucky Day> -

Kim, Suk-kyung

This article has intended to study adapting from a novel to a play text focused on 3 plays on the basis of <A Lucky Day>. The adaptation case studies of <A Lucky Day> in Pusan can have a differentiated point in that it can view various adaptation aspects within a medium as well as survey the media shift

<A lucky day> of 'Nory' is a combined play of intertextuality between Talchum(masked dance) and original novel. It is oriented toward masked dance play in the style and make connection with the novel <A lucky day> in the content. The change in the play text is the creation of 'Dokaebi'. Dokaebi is a main character as well as the protagonist 'Kim Chungi' and is a constituent crucial for the play's features of style and content. The play episode of Dokaebi makes the play text a open structure and effectively accomplish the basic esthetics 'playfulness' and 'Shinmyung-puri(aesthetic pleasure of Korean traditional performing arts)'. However, the expansion and concentration on playful scene diminish the foundation of thematic expression, 'the irony of life', leading to attenuation of the intention 'ironic tragedy'.

<Unark> is the adapted play text of original novel in total theatre style. This play extends the time of original based on the ritualistic motif, which is hidden in 'resentment(Han)' and 'death'. In other words, it adds temporality from wife's death to

going on the road to Hades to the narrative of the original novel. The ritualistic motif created many characters of underworld including a messenger of death and Ogusin. Their appearance is actively involved in being a total theatre shifts as well as the realistic atmosphere of original into surrealistic one. In addition, the dramatizer of <Unark> tries to seek the solution integrating 'life irony' into 'fate'. For this, 'Palza' and 'fortune-teller(Jumjangyi)' were created and 'human' and 'fate' have been considered through different fate's orientation of two characters.

<A Lucy Day - Wife's Present> is the play text of authentic drama with the dialogue as a main expressive medium magnifying the personality of characters and the relationship among characters. This play begins with the writer's imagination and interpretation that Kim Chumji's windfall has been conspired by his wife. The biggest change is the narrative focus on 'his wife' who plays a supportive role in original novel. In other words, the relationship between Kim Chumji and his wife, which is fragmentarily described, is specified and intensified in newly added episodes of rickshaw journey on the part of wife. 'His wife' makes a new narration and thematically becomes much more closer to 'love between a married couple and its significance' rather than 'life irony' and 'poverty of the people' by focusing on the relationship between Kim Chumji and his wife.

The study on three play texts based on the novel <A Lucky Day> not only can cause a variety of discussions on the original novel but also can be applied from a novel to a play as a data for question on the adaptation methods and for seeking specific solution.

Key words : Adaptation, <A lucky day(Unsu joeun Nal)>, <Unark>, <A Lucy Day - Wife's Present>, character, narrative, theme.

접수일: 2014년 7월 28일

심사기간: 2014년 8월 9일~8월 24일

계재결정: 2014년 8월 29일