

희곡과 시나리오의 차이에 대한 사례 연구 : 오영진의 경우*

김만수**

<차례>

1. 머리말
2. 영화와 문학, 시나리오와 희곡의 차이
3. 희곡 <살아있는 이중생 각하>와 시나리오 <인생차압>의 비교 분석
4. 요약 및 남은 문제들

1. 머리말

희곡은 무대 상연을 목적으로 한 것인데 반해, 시나리오에는 영화 상영을 목적으로 한다. 따라서 희곡과 시나리오는 외견상으로는 인물의 행위를 통해 갈등을 제시한다는 공통의 특성을 가지고 있으면서도, 어느 측면에서는 상당히 다르다. 그러므로 우리는 이들을 비교하는 과정을 통해 희곡과 시나리오의 차이점은 물론, 이들 각자의 장르적 특성에 대한 이해에도 접근할 수 있을 것이다.

우천(又川) 오영진(吳泳鎭, 1916~1974)의 희곡 <살아 있는 이중생(二重

* 이 연구는 2000학년도 인하대학교 연구비 지원에 의하여 수행되었음.

** 인하대학교 문과대학 어문학부 교수

生) 각하(閣下)>¹⁾와 시나리오 <인생차압(人生差押)>²⁾은 이에 관련된 좋은 사례를 제공하고 있다. <살아 있는 이중생 각하>는 1949년 5월 신협에 의해서 공연된 후, 1958년 시나리오 <인생차압>으로 각색되어 상영됨으로써 부일영화상(각본상)을 수상했다.³⁾ 따라서 <인생차압>은 창작 시나리오보다는 ‘각색 시나리오’에 가까운데, 우리는 이 희곡이 시나리오로 각색되는 과정을 살펴보는 작업을 통해, 원작인 희곡의 각종 요소들이 시나리오로 옮겨지면서 원래대로 유지된 부분과 변화된 부분을 확인할 수 있을 것이다. 이를 나누어 고찰함으로써 양자 간의 공통점과 차이점을 구별하고, 이를 통해 두 매체의 차이점에 대한 유용한 시사를 얻을 수 있다고 본다.⁴⁾

각색(adaptation)은 (1) 한 작품의 장르를 다른 장르로 전환시키거나 변환시키는 작업 (2) 상연되기 위해 쓰여진 텍스트에 의거한 극작술적인 작업 (3) 번역이나 다소 충실한 옮겨쓰기에서 보이는 재창조의 작업이라는 의미를 가지고 있는데,⁵⁾ 오영진의 작업은 (1)과 (3)의 단계에 걸쳐 있다는 점

1) 이근삼·서연호 편, 《오영진 전집》 1권(범한서적주식회사, 1989) 참조. 이하 작품 인용은 위의 전집에 따름.

2) 같은 책, 3권 참조.

3) 이 작품은 1947년 11월 7일 작가가 평양에서 서울로 월남할 때 초고를 지니고 온 것으로서, 1949년 6월 1일 극예술협회가 중앙극장에서 초연하였다(이진순, 《한국연극사》, 예술원, 1977). 같은 책 3권, 347면에서 재인용.

4) 매체의 차이는 곧 텍스트의 차이를 낳는다. 백루한의 “미디어가 곧 메시지”라는 결론은 이에 대한 가장 유명한 정의이다. 우리가 어떤 문화현상을 분석할 때 발신자, 메시지, 수신자, 맥락, 코드에 대한 분석과 함께 매체를 경시할 수 없는 까닭은 바로 여기에 있다. 이에 대해서는 김만수, <언어소통 모델로 본 문화연구의 유형>, 《정신문화연구》, 1999, 겨울호 참조.

5) (1)은 서술 내용은 그대로 유지되는 반면, 담화구조는 송두리째 변형된다. 예를 들어, 하나의 소설을 연극용으로 각색할 때, 소설은 연극적 재료(제스처, 이미지, 음악 등)를 총동원하는 무대행위로 전환된다. (2)는 텍스트의 분할, 서술체의 재구성, 문체의 완화, 등장인물이나 장소의 축소, 몇몇 순간에 대한 극적인 강조, 다른 텍스트의 첨가, 엉뚱한 요소들의 몽타주와 콜라주, 결론의 수정, 연출담화에 따른 이야기의 변형 등 상상할 수 있는 모든 조작이 가능하

에서 주목을 요한다. 이러한 고전의 재창조, 혹은 각색의 재미있는 사례는 시나리오와 희곡에만 국한하더라도 확연히 드러난다. 오영진은 1943년 시나리오 <맹진사댁 경사>를 일문(日文)으로 《국민문학》에 발표했다가, 1956년 희곡 <시집가는 날>로 개작했는데, 이는 1962년에 영화화되기도 했으며 1968년에는 다시 뮤지컬 드라마 <시집가는 날>로 바꾸었다. 이외에도 시나리오 <청년>을 희곡 <풍운>으로 각색했으며, 라디오 드라마 <비바리 서울에 오다>를 희곡 <해녀 물에 오르다>로 각색했다.⁶⁾

이러한 각색 작업에 대한 치밀한 분석은 연극과 영화의 차이를 설명하는 데에도 도움이 될 것으로 기대되는데, 본고에서는 일단 한 편의 희곡과 시나리오만을 대상으로 삼았다.

다. (3)은 작품의 재평가에 필요하다고 판단되는 부분을 첨가하거나 또는 삭제함으로써 이 텍스트를 새로운 수용 문맥에 맞게 고치는 것을 말한다. 이 야기를 간결하게 응축시키거나, 새로운 해석을 시도하거나 등등 고전의 다시 읽기, 외국어 텍스트를 자국어의 언어적·문화적 맥락에 맞추어 번역하는 작업 등은 모두 일종의 각색이다. 이런 의미에서 다시 쓰는 일은 모두 재창조이며, 소박하게 전사하는 행위가 아니라 의미의 생산에 참여하는 일이다(빠트리스 파비스, 《연극학 사전》, 신현숙·윤학로 역, 현대미술사, 1999. 23~24면).

- 6) 이 외에도 많은 예를 들 수 있다. 예를 들어, 판소리의 서사적 구조나 새신초혼설화(賽神招魂說話)를 수용하여 그 초혼무의(招魂巫儀)를 극적 구조로 변용시켰다든지(<배뱅이굿>), 민담(뱀서방)을 소재 원천으로 해서 이를 극적 구조로 변용시켰다든지(<맹진사댁 경사>), 민간신앙인 부락제의 제의구조를 수용하여 풍요제의의 원형적 주제를 표출한 제의극을 창출(<한네의 승천>)한 점 등이 대표적이다. 또한 시나리오 <심청>(1961)은 판소리계 소설을 모태로 했고, 시나리오 <꿈>(1959)은 설화 <조신몽생(調信夢生)>을 소재 원천으로 하여 쓴 이광수의 소설 <꿈>을 각색한 것이며, 희곡 <허생전>(1970)은 실학 사상의 바탕 위에서 정치의 고루성과 양반사회, 위학(僞學)을 풍자한 연암(燕巖)의 소설 <허생>과 <양반전>에다가 채만식의 소설 <허생전>을 가미해서 희곡화한 것이고, 희곡 <나의 당신>(1971)은 고전소설 <옹고집전>을 소재 원천으로 해서 쓴 작품이다. 한옥근, 《오영진 연구》, 시인사, 1993. 8~82면.

2. 영화와 문학, 시나리오와 희곡의 차이

오영진은 연극인인 동시에, 자신을 영화인, 시나리스트라고 스스로 규정했으며, 영화에 대한 폭넓은 관심을 지닌 작가이기도 했다. 그가 처음 비평 활동을 시작한 것도 1937년 <영화예술론>을 《조선일보》에 발표하는 것에서부터였으며, 희곡 창작보다도 시나리오 창작을 먼저 시작했다. 전집에 따르면 그는 희곡 17편, 시나리오 9편, 영화평론 113편(여기에는 약간의 연극평이 포함되어 있다)을 남기고 있는데, 분량만 보아도 그의 영화에 대한 관심이 희곡에 대한 관심에 비해 결코 적지 않았다고 볼 수 있다. 그러나 영화인으로서의 그는 제작에는 참여하지 않았고, 영화비평과 시나리오에 국한되어 있으며, 그는 늘 영화와 문학, 좁게는 영화와 희곡의 경계선상에 있었던 것으로 보인다. 본고에서 그의 시나리오에 주목하는 이유는 여기에 있다.

영상 문학을 시나리오(scenario)라 부른다.⁷⁾ 이 시나리오는 지금껏 문학 제도 내에서 서자 취급을 받아왔다. 그러나 시나리오에 대한 사회적 요구는 급증하고 있으며, 최근에는 시나리오 창작을 지망하는 영화학과와 문학도들이 많아 신문사에서 주최하는 기존의 신춘문예보다 방송사나 영화진흥공사, 혹은 기타 영화제작 프로덕션에서 주최하는 시나리오 공모에 더 많은 편수의 작품이 응모되고 있다고 한다. 최근 몇 년 사이에 일어나고 있는 변화다. 그럼에도 우리는 오래 전부터 영상 문학을 독자적인 문학 장르로 인정하지 않았다. 그 이유 중 가장 큰 요인은, 역시 우

7) 일반적으로 시나리오 작가는 카메라의 위치, 특별한 조명 효과, 한 장면을 실제로 찍을 때 감독의 몫이 되는 다른 영화적 요소를 지시하지는 않는다. 그러므로 우리는 시나리오를 트리트먼트(Treatment), 촬영대본(shooting script), 콘티(continuity), 스토리 보드(story board)과는 다르다는 점을 알아야 한다. 트리트먼트는 시나리오 작성 이전의 단계이고, 촬영 대본과 콘티, 스토리 보드는 시나리오 이후의 단계인데, 시나리오는 문학과 가장 가까운 친연성을 가지고 있다.

리가 시나리오에 대해 배우지 못했고 가르치지도 않았다는 점이다. 적어도 문과 대학이나 중등학교의 교육 과정에서는 시나리오를 본격적으로 다루지 못했다. 시나리오는 마치 박쥐와도 같이, 문학과 영화 양편에서 소외된 셈이다. 문학 쪽에서는 아직 영화의 예술성에 대해서조차 회의적인 시선을 가지고 있는 사람들이 있고, 영화 쪽에서는 시나리오를 단순히 영화의 밑그림 정도로 생각하는 경향이 남아 있다. ‘시나리오가 좋아야 좋은 영화가 나올 수 있다’고 믿는 사람이 있는 반면, ‘영화는 어차피 움직이는 그림이며, 따라서 문자에 기초한 시나리오보다는 오히려 사진에 가깝다’고 주장하는 사람들도 많다. 영화는 ‘문학’이 아니라 ‘활동사진’이라는 것이다.⁸⁾ 또 시나리오는 영화 제작과정에서 끊임없이 수정되며, 영화는 어차피 감독의 예술이므로, 시나리오는 부차적이라는 게 일반적인 시각이기도 하다. 예술을 완전한 자족체로 보는 관점에서 보면, 시나리오의 가변성은 치명적인 약점인 셈이다. 사실 시나리오에 대한 무시는 크게 보아 영화 자체에 대한 의구에서 출발하는 경우가 많다. 다시 말해 영화가 예술의 한 장르로 출발한 게 아니라, 과학기술의 한 분야로 출발했다는 점과 관련되어 있다. 그러나 이후 영화는 비약적으로 발전하면서 독자적인 예술로서의 지위를 확보하였고, 지금에 이르러서는 오히려 언어를 매체로 한 문학의 자리를 넘보는 수준까지 성장하였다. 이제 영화는 양적으로 문학보다 풍부하며, 또 질적으로도 문학에 뒤지지 않는다고 자부한다. 그러므로 문제는 막연하게 문학과 영화 사이의 공통점을 찾아내는 일에 머물러서는 안되며, 차라리 영화와 문학의 차별성을 표나게 강조하는 편이 낫다고 본다.⁹⁾

8) 심지어는 ‘시나리오를 쓰지 말고 영화를 써라(write a movie)’는 주장도 있다. 비키 킹, 《21일 만에 시나리오 쓰기 : 마음으로 영화 쓰는 법》, 이지영 역, 친구미디어, 1999.

9) 조정래의 장편소설 《태백산맥》과 임권택 감독의 영화 <태백산맥>을 비교하면서, ‘영화가 소설의 주제를 충분히 반영하지 못했다, 영화에 실망했다’는 식의 반응을 보인 것이 단적인 예다. 10권의 소설 분량을 읽어내는 일과 두

새로운 매체가 개발되면 그 매체는 예전의 매체가 창출해낸 내용과 형식을 모방하기 마련이다. 최초의 TV는 라디오를 모방하였고, 최초의 영화는 연극을 모방하였다. 그리고 이러한 속성은 TV와 영화의 비약적인 발전에도 불구하고, 여전히 존속되고 있다. ‘멀리에서 본다(Tele-vision)’는 뜻의 TV가 생방송을 즐겨하고, 영화는 연극과도 같은 예술적인 가공을 위주로 하고 있다는 점은, TV와 영화의 외형적 상동성에도 불구하고, 이들 매체가 서로 엄연히 다른 구조적 상이성을 가지고 있다는 점을 증명해준다. 이와 비슷한 논리로, 영상문학의 모체가 문학이라는 점을 강조하는 것은 영화의 발전을 위해서도 생산적이라고 본다.¹⁰⁾ 본고는 비록 희곡과 시나리오의 일면적 비교에 그치고 있으나, 이를 계기로 양자간의 소통이 이루어지기를 기대해본다.

본고에서 우리가 주목할 부분은 가장 연극적인 부분과 가장 영화적인 것을 가려내는 일일 것이다. 주지하다시피 오영진 연극의 특색은 희극적인 과장을 통한 현실 비판에 있다. 희곡 <살아있는 이중생 각하>에 등장하는 이중생, 이중건, 송달지 등의 인물은 모두 희극적인 과장을 통해 그려지고 있다. 이러한 희극적 과장은 때로는 현실의 충실한 재현이라는 틀을 벗어나기 일쑤이다. 그런데 역설적이게도, 이러한 재현으로부터의

시간 반짜리 영화를 보는 일을 어찌 단일한 기준에서 평가할 수 있을까. ‘영화적인 표현’이라는 개념 속에는 100분 정도의 상연시간이라는 물리적 제약도 포함되어 있다.

- 10) 라디오도 애초부터 방송이라는 테크놀로지가 필요해서 개발된 것이 아니라, 다른 목적과 용도로 개발된 기술이 방송이라는 새로운 문화유형으로 자리잡은 것이다(김정탁, <미디어와 인간>, 커뮤니케이션북스, 1998. 45면) 이처럼 새로운 예술이나 미디어가 개발되었을 때, 새로운 것들은 이전에 존재했던 양식을 베낀다. 또 하나의 예는 영화에서 찾을 수 있다. 최초의 영화는 연극을 모방하였다. 최초의 영화 카메라는 풀샷(full shot)만 사용하였는데, 이는 소극장에 앉아 있는 관객이 무대를 바라보는 시각의 범위와 일치했기 때문이다. 다시 말해 영화배우들은 카메라의 프레임이 지정해주는 가상의 연극 무대 속으로 뛰어들어 연기한 셈이다(L. 자네티, <영화의 이해>, 김진해 역, 현암사, 1987. 262~271면).

일탈이 이 작품에 가장 극적인 활력을 부여하고 있다. 특히 이중생을 둘러싸고 있는 감옥의 이미지는 희곡 내에서 거의 3중의 겹으로 표현되어 있는데, ‘제4의 벽’을 통해 감옥에 갇혀 있는 주인공의 모습을 관찰하는 관객의 시선에서 보면, 이중생이 감옥에 대해 느끼는 ‘밀실공포증 (claustrophobia)’¹¹⁾을 박스형의 무대를 통해 강렬하게 접하게 되는 것이다.

반면 현대 영화, 특히 헐리우드 영화는 엄격한 ‘환영주의’의 태도를 고수하고 있다. 즉 영화는 환영을 사실적인 것으로 보이게끔 하기 위해 영화 자체의 기원을 감춘다. 이의 대표적인 예가 바로 ‘불가시 편집(invisible editing)’이다. 영화에서 장면의 연결은 분명 실제적인 시간과 공간의 연속선 상에 있지 않으나, 관객들은 편집된 그 장면을 매우 사실적인 것의 재현으로 착각한다. 불연속적이고 단속적인 움직임에 불과한 것을 움직이고 있는 사진들의 지속적이고 유연한 움직임으로 지각하고 이해하는 일은 영화의 제작에서 소비에 이르기까지 공통적으로 통용되는 일종의 관습이다. 달리 표현하자면, 영화로 기능하기 위해 움직이는 사진은 일반적으로 자신의 재료와 생산 과정을 가장 근본적인 작동 차원에서 감춰야 한다는 것이다. 이러한 헐리우드 영화의 표준 제작방식에 따르면, 이들 서사가 주는 일차적인 즐거움은 우리를 빨아들이는 능력에 있다. 따라서 좋은 영화란 우리로 하여금 가장 열심히 귀기울이게 하는 것, 우리의 마음을 솔깃하게 만드는 것, 즉 눈에 보이는 것을 진실이라고 믿고 싶어하는 우리의 마음에 가장 호소력 있는 조건을 창출하는 것으로 보인다.¹²⁾ 오영진의 <인생차압>은 이러한 영화적 논리에 따르고 있다. 따라서 연극에서 발견되는 전통적 희극미의 표현보다는 재현의 자연스러움에 초점

11) 로널드 헤이먼, 김만수 역, 《희곡을 어떻게 읽을 것인가》(현대미학사, 1994), 164면. 오영진 희곡 속의 ‘밀실공포증’에 대해서는 3장의 ‘플롯’과 ‘스펙타클’ 분석에서 상세히 다루기로 한다.

12) 토마스 소빅·비비안 C 소빅, 《영화란 무엇인가》, 주창규 외 역, 거름, 1998. 19면.

을 두고 있는 것이다. 이러한 영화적 표현은 당대 현실의 재현에는 탁월한 기능을 담당하지만, 연극에서 찾을 수 있는 극적인 활력, 무대와 객석 사이에서 일어나는 참여의 감정은 당연히 희석되고 있다.

본고에서는 이 연극과 영화의 차이점을 구체적으로 분석하기 위해, 아리스토텔레스가 《시학》에서 제시한 극의 여섯 가지 요소, 즉 표현되는 대상(object) 중에 포함되어 있는 요소로서의 플롯·등장인물·주제, 표현의 매체(medium) 중에 포함되어 있는 요소로서의 대사, 표현의 양식(manner) 중에 포함되어 있는 요소로서의 스펙타클을 중심으로 고찰하기로 한다 (표현의 매체에 해당되는 음악적 요소는 비교적 비중이 적어 논의 대상에서 제외하였다).¹³⁾

3. 희곡 <살아있는 이중생 각하>와 시나리오 <인생차압>의 비교 분석

3.1. 플롯의 변화

전체적으로 볼 때, 희곡 <살아있는 이중생 각하>의 드라마 시간과 드라마 공간이 해방 직후의 이중생 집안을 다루고 있다면, 시나리오 <인생차압>에서는 6.25 이후 5년이 경과한 서울 시내와 이중생의 집 등을 포착하고 있다. 따라서 원래 희곡 속에서 중요하게 취급되는 해방 직후의 혼

13) Sylvan Barner ets., ed., *Types of Drama : Plays and Essays*(Harper Collins, 1993), 71~72면. 위의 편저자들이 사용한 Fable, Character, Thought, Language, Mise en scene을 본고에서는 플롯, 등장인물, 주제, 대사, 스펙타클이라는 용어로 바꾸어 사용했다. 'Fable'은 플롯 이전의 스토리를 말하는 개념으로 오해될 소지가 있어 '플롯'을 택했고, 'Mise en scene'은 영화에서 흔히 사용되는 '미장센'이라는 개념으로 좁게 사용될 소지가 있어 '스펙타클'이라는 용어를 택했다.

돈 상황, 친일과의 청산이라는 시대적인 사명에 대한 언급은 시나리오 속에서는 거의 사라지고, 시나리오 #1에서 “그리 부끄럽지 않은 스카이라인”을 가진 서울의 빌딩가가 소개되고, #2에서는 “빈번한 자동차의 왕래”가 보이는 상업센터가 포착되기도 한다. 결정적으로 다른 점은 6.25에 대한 언급이 시나리오에 추가되어 있다는 점이다. 이러한 시공간의 변화는 현실을 바라보는 작가의 시각 자체의 변화를 반영한 것이기도 하고, 연극과 영화의 매체적인 차이에서 기인한 것이기도 한데, 이에 대해서는 뒷부분에서 상세하게 다루기로 한다.

희곡 <살아있는 이중생 각하>는 3막 4장으로 구성되어 있으며, 사건은 철저하게 이중생에게 집중되어 있다. 주요 등장인물의 등퇴장을 중심으로 사건을 정리하면 다음과 같다.

<제1막>

1. 우씨, 박씨, 용석 아범, 옥순 : 잔치 준비로 부산함. 이들의 대화를 통해 해방 전의 이중생 행적이 전사(前史)로 소개됨. 아들의 죽음을 떠올린 용석 아범 퇴장.
2. 우씨, 박씨, 송달지, 하주 : 송달지는 게으르다는 편잔을 들으며 잔치 일을 거둬.
3. 이중생, 송달지, 임표운 : 이중생은 마냥 즐거운 사업에 대한 환상을 늘어놓음.
4. 임표운, 이중생 : 임표운은 이상한 전화를 받음.
5. 시경, 하주 : 시경(市警)이 이중생을 체포하러 음.
6. 하연, 송달지 : 인천에 갔던 하주가 란돌프에 속아 돌아옴.

<제2막 제1장>

1. 이중건, 우씨, 하주, 송달지 : 전막으로부터 1개월 후. 가족들은 이중생의 감옥 생활을 걱정함.
2. 하주, 하연 : 자매의 말다툼.
3. 이중생, 최변호사 등 : 보석으로 나온 이중생을 중심으로 새로운 대궐

마련에 골몰. 가짜 죽음이 모의되기 시작함.

<제2막 제2장>

1. 송달지, 하연 : 송달지는 이번 가짜 사건에 자신이 끼어야 할지 고민에 빠짐.
2. 최변호사와 가족들 : 최변호사의 진두 지휘로 가짜 자살극을 모의하고 이를 예행 연습함(극중극의 형태로 진행됨)

<제3막>

1. 송달지, 가족들, 문상객들 : 이중생의 빈소가 차려지고 문상객들이 찾아옴.
2. 이중생, 이중건, 송달지 등 : 약간의 실수들이 발생하나 가까스로 위기를 모면함.
3. 김의원, 송달지, 최변호사 등 : 김의원은 협박 반 설득 반으로 송달지로부터 이중생의 재산을 국가에 헌납한다는 약속을 받아냄.
4. 이중생, 송달지 : 이중생의 분노와 절망.
5. 송달지, 하식 : 마침 집에 돌아온 하식과 송달지는 새로운 삶을 기약함.

반면 <인생차ап>은 총 155개의 신(scene)으로 구성되어 있으며, 이를 시퀀스별(sequence by sequence)로 나누면 다음과 같다.

- 1) 반도임업주식회사에 검찰청 형사가 찾아와 이중생을 찾음(#1-#15).
- 2) 이러한 소식도 모르고 잔치 준비에 부산한 이중생 집안의 모습(#16-#26).
- 3) 일을 주선하던 란돌프가 사기꾼이라는 점이 밝혀지고, 마침내 이중생이 연행된다. 잔치 분위기는 깨지고, 인천에 갔던 하연이 낭패하여 돌아오고, 회사는 문을 닫는다(#27-#43).
- 4) 고문변호사 최연후의 주도로 '비상수단'을 강구함(#44-#45).
- 5) 이중생이 구속되자 형인 이중건이 집에 찾아와 행패를 부리고, 하연은 임표운과 데이트를 즐기며 새로운 직장생활을 시작함(#46-#55).

- 6) 최영후, 우씨부인, 하주와 송달지, 하연과 임표운은 물론 이중건과 집안사람들도 이러한 비상수단에 끼어들게 됨(#56-#89).
- 7) 이중생의 빈소가 차려지고, 비상수단이 착착 진행됨(#90-#122).
- 8) 송달지는 빈소에 찾아온 한박사의 설득으로 병원을 무료로 기증하기로 함. 마침 하식이 반공포로 석방으로 무사히 귀환함(#123-#136).
- 9) 이중생은 한없이 분노하고 절망하지만, 송달지와 하식은 새로운 삶을 다짐함(#137-#146).
- 10) 이중생은 허탈하게 빈 상여가 나가는 모습을 지켜봄(#147-#155).

이를 비교해보면 희곡과 시나리오의 차이점을 발견하게 된다. 희곡에서는 사건이 과거에서 미래로 향하는 ‘시간의 화살’을 따라 순차적으로 진행된다. 또한 공간도 이중생 집안으로 국한되어 있다. 그러나 시나리오에서는 시간의 진행이 한층 복합적이어서 ‘동시적 시간’의 진행이 자주 사용된다. 또한 공간의 이동도 매우 자유롭다. 예를 들어, 시나리오에서 1)과 2)는 동시적 사건의 진행이다. 또 5)에서 이중건이 집안에 찾아와 행패를 부리는 순간에 하연은 표운과 데이트를 즐기는데, 이 또한 동시적 사건의 진행으로 표현된다. 특히 8)의 장면에서는 가짜 빈소가 차려진 이중생의 집안, 하식을 마중하기 위해 서울역과 시내로 나가는 하연의 모습이 병치되어 진행되면서 영화적 몽타주를 만들어내고 있다.

일반적으로 이러한 시공간의 자유로움은 시나리오만이 누릴 수 있는 특권인 것으로 알려져 있는데, 희곡에서는 이러한 표현의 자유로움을 누릴 수 없는 대신, 오히려 이중생의 갑갑한 집안 상황을 집약적으로 표현하는 데에는 성공하고 있다. 즉 연극무대가 지닌 공간의 협소함은 일종의 ‘밀실공포증’과도 연결되어 이중생의 답답한 상황을 보여주는 데 일조하는 셈이다. 이중생은 자기에겐 움죄어오는 밀실(감옥)으로부터 탈출하기 위해 거듭된 노력을 보여준다. 그러나 그가 노력하면 할수록, 밀실은 좁아져서, 처음에는 사회와 이웃들의 은근한 질시의 시선에서, 경찰서의 유치장에 갇히는 단계로, 급기야는 자신이 스스로 마련할 수밖에 없

었던 관(棺) 속에 스스로를 유폐시키는 단계로 나아가는 것이다. 밀실에 유폐될수록, 주인공이 받는 심리적 압박과 갈등은 더욱 커지는 것이며, 이러한 갈등의 증폭이 이 연극의 풀뚝을 이루는 셈이다. 반면 영화에서는 이러한 밀실의 이미지가 거의 사라진다.

두 작품의 차이를 설명할 때, 또하나의 중요한 부분은 결말의 상이함이다. 희곡에서는 이중생의 진짜 죽음으로 결말을 처리하여 비극적인 처리를 꾀한 반면, 시나리오에서는 이중생이 자신의 가짜 상여가 서서히 집안을 빠져나가는 것을 지켜보는 장면으로 끝내고 있다. 희곡 <살아있는 이중생 각하>의 결말 부분에서 하식이 등장하여 송달지와 대화 중 장황하게 계몽적인 대사를 하는 부분이 작위적이고, 이중생의 죽음이 너무 급작스럽게 취급되어 극의 완결성을 해치고 있다는 지적이 일반적이다.¹⁴⁾ 시나리오에서는 이러한 한계를 자연스럽게 수정한 점이 특징이다. 그러나 이중생의 급작스러운 죽음을 결론에서 배제한 작가의 의도에는 희극적인 분위기를 유지하고 지나치게 비극적인 충격을 주지 않으려는, 영화 자체의 ‘대중성’에 대한 배려도 작용하고 있는 것으로 보인다.

3.2. 등장인물의 추가, 재해석

<살아있는 이중생 각하>는 200매(200자 원고지 기준) 정도인 반면, <인생차압>은 330매 분량이다.¹⁵⁾ 시나리오에는 신 넘버와 카메라 워크를 지정하는 별도의 지시사항이 부가된다는 점을 감안해도, 시나리오의 분량이 상당히 늘었음을 알 수 있다. 그 이유로는 시나리오 자체가 지닌 기술적 측면을 들 수 있겠으나, 더욱 기본적으로는 희곡이 먼저 씌어지고 이후 시나리오로 각색되는 과정에서 등장인물의 숫자가 증가하고, 무대

14) 한국극예술학회 편, 《한국현대대표희곡선집》·1(월인, 1999), 473~474면.

15) 전집에서 희곡은 48면, 시나리오는 75면을 차지하고 있다. 다시 말해, 시나리오가 희곡보다 1.5배의 길이를 가지고 있다.

시·공간이 확대된 데에서 찾을 수 있다.

첫째 등장인물 숫자의 증가. 희곡에서의 등장인물은 부차적인 인물을 포함해도 총 21명에 불과하다. 반면 시나리오에서는 더 많은 사람들이 추가된다. 이중생이 경영하는 회사 직원도 전무와 여직원을 포함하여 여러 명 등장하며, 이중생을 체포하러온 형사도 희곡에서는 시경 경제계원 한 사람으로 지시되어 있으나, 시나리오에서는 두 사람으로 늘어난다. 또 시나리오에서는 하식이 서울역에 도착하여 집으로 돌아오는 장면, 하연이 회사에 출근하는 장면, 데이트를 하는 장면 등에서 여러 차례의 군중 장면(mob scene)도 활용한다. 시나리오에서 보이는 등장인물의 증가는 좀더 현실적인 배경을 포착하는 데에 기여한다. 예컨대 한 사람의 시경 경제계원이 중죄에 해당하는 이중생을 체포하러 오는 것보다는, 두 사람이 지프차를 타고 체포하러 오는 모습이 훨씬 범인의 체포라는 긴박한 상황에 적합하게 느껴진다. 또 란돌프라는 가짜 외국인에게 당한 둘째 딸 하연이 새로운 인생관을 가지고 공장에 출근하는 장면은 봄비는 시내버스의 내부, 공장의 떠들썩한 내부의 모습을 통해 보여줄 때 더욱 실감나며, 아들 하식이 전쟁터에서 가까스로 살아남아 집으로 돌아오는 장면은 ‘반공 포로 귀환 환영’이라는 플래카드가 내걸린 서울역의 혼잡스러운 장면 속에서 더욱 잘 부각될 수 있다. 이러한 인물의 증가는 시나리오의 장점으로 볼 수 있다. 그러나 등장인물을 최소화하여 이들로 하여금 극중의 갈등을 집약시켜나가는 희곡의 기법도 나름의 특징적인 모습을 보이고 있다는 점을 감안해야 한다. 희곡에서 보이는 등장인물의 엄격한 제한은 이중생의 몰락이라는 주제를 표현하는 데에 더욱 집중적인 효과를 낳고 있기 때문이다. 결론적으로 볼 때, 희곡이 등장인물의 경제성에 의해 제약받는 반면, 시나리오는 비교적 인물의 숫자에 개의치 않는데, 이로 인해 영화는 좀더 자연스러운 현실감을 획득하게 된다. 그러나 이러한 등장인물의 증가는 두 작품의 줄거리 상의 차이를 낳지는 않는다. 오영진은 희곡을 대폭 수정한 게 아니라, 어디까지나 원작을 그대로 살리는 방

향에서 시나리오로 각색한 것이며, 이런 점에서 볼 때 <인생차압>은 분명 각색 시나리오로 분류될 수 있을 것이다. 시나리오에서 이루어지는 인물의 증가와 인물의 재해석은 자연스러움의 확대라는 측면에서 긍정적인 반면, 극적 압축을 희생하고 있다는 단점도 생각해볼 수 있다.

둘째 인물의 재해석. 시나리오에서는 원작 희곡의 내용과는 다르게, 하연과 임표운의 러브 스토리가 상당히 큰 비중으로 등장한다. 희곡이 시대상황 속에서 부침을 거듭하는 이중생의 운명을 추적하는 것에 집중되어 있다면, 시나리오에서는 젊은이들의 사랑이라는 좀더 대중적인 주제가 부각되고 있는 점이 다르다. 희곡에서 하연과 임표운이 서로 약간의 관심을 보이는 장면이 한 차례 등장하고 있지만, 이들의 관계는 극의 진행에 거의 영향을 미치지 않는다. 희곡에서는 이들 젊은이의 운명에 대해 거의 관심을 기울이지 않으며, 특히 임표운은 그저 이중생의 하수인 정도로 처리되어 있다. 그러나 시나리오에서는 지난 날의 과오를 청산하고 새로운 직장생활을 시작한 하연, 그의 애인인 임표운, 전장터에서 갓 돌아온 하식, 어수룩한 사위인 송달지의 모습을 상세하게 그려내어 이들 젊은이들에 의해 새롭게 만들어지는 세상에 대한 폭넓은 환유를 제공하고 있다. 이 시나리오에서 러브 스토리를 강조한 점은 영화의 대중성을 살리기 위한 방편으로도 보이지만,¹⁶⁾ 다른 한편에서 보면, 이중생을 위시한 기성세대의 몰락과 새로운 세대의 출현이라는 주제를 좀더 확대하기

16) 작가는 어느 자리에서 영화의 대중성을 표나게 강조한 바 있다. “영화의 산파는 문학이지만, 영화의 산모는 대중이다”는 선언이 이를 잘 보여준다. 그는 영화가 일정 정도 문학에 의존하고 있다는 점을 인정하면서도, 문학은 산파의 역할에 그치는 것이지, 결코 영화의 본질적인 요소가 될 수 없다고 본 것이며, 영화에서 대중성은 무엇보다 중요한 요소라고 본 셈이다. “문학은 어떤 면에서 신예술의 탄생에 조력한 산파일지는 모른다. 그러나 산모는 아니다. 산모는 대중이요, 양육지모(養育之母)는 과학적 기술이요, 물질문명이다.<영화와 문학의 교류>, 전집 4권”는 표현에서도 대중에 대한 그의 강조를 짐작할 수 있다.

위한 것으로 해석할 수도 있다.

3.3. 주제의 변화

오영진은 부친 오윤선, 도산 안창호, 고당 조만식 등의 민족주의자들의 영향을 받아 강한 민족의식을 지니고 있었고, 이러한 민족 의식이 그의 작품에 깊이 투영되어 있다는 점은 여러 논자에 의해 지적된 바 있다. 또 1943년 조선인 학도병 지원병제 반대운동에 적극 참여하였다가 일경에 피검된 사건, 1945년 조만식과 부친 오윤선 주도의 평남건국준비위원회에서 정치활동에 참여한 사건, 1947년 11월 북쪽의 정치적 탄압을 피해 목숨을 걸고 월남한 사건, 1948년 남파된 공산주의자로부터 저격당하는 사건, 1961년 군사혁명과 1962년 조선민주당 당수로 정당활동을 한 사건 등을 경험하면서, 그는 반일과 반공을 이념으로 한 민족주의, 그리고 사회주의에 대한 반대 형태로서의 자유주의를 체득하게 되는 바, 이러한 민족주의와 자유주의가 그의 작품에 투영된 것은 당연한 귀결일 것이다. 그러나 소박한 민족 의식의 유지에도 불구하고, 희곡과 시나리오 사이에는 중요한 차이점이 있다.

위에서 언급한 플롯과 등장인물의 변화는 희곡과 시나리오이 제시하는 주제상의 변화를 낳는다. 한마디로 말해, 희곡의 주제는 일제 잔재의 청산에 집중되어 있는 반면, 시나리오의 주제는 가족들의 이기심 등, 전후 사회에 점차 대두되기 시작한 물질만능 풍조에 대한 비판으로 귀결된다. 작품에서 다루어지는 갈등의 양상을 좀더 살펴보기로 한다.

먼저 주목되는 점은 희곡에서는 자신에게 부여된 역경과 싸워나가는 이중생 혼자의 고투에 초점이 주어져 있다면, 시나리오에서는 이중생 가족들간의 갈등이 좀더 심각하게 부각된다는 점이다. 희곡에서 하연은 인천에서 사기를 당하고 돌아온 다음, 이에 대한 분풀이를 가족들에게 심하게 하지는 않는다. 그러나 시나리오에서 하연은 “딸년 이용해 먹으려

구 생각한 게 도대체 인식 부족이에요. 안 그래요, 형부. 아버지란 이름의 이 댁 영감댁"이라고 외치며 가족들에게 정면으로 대들며, 이러한 모습을 보이는 하연에 대해 이중생은 주먹을 불끈 쥐고 "여우 같은 년 썩 나가거라!"고 외치고, 언니 하주는 "넌 성두 없구 부모두 없어?"라고 비난한다. 가족들간의 불화를 보여주는 시나리오의 한 부분을 더 인용하기로 한다.

우씨 : 왜 넌 아랫 동생을 못 먹어 그러니?

하주 : 어머니두! 언제 내가 뭐랬어요?

우씨 : 전쟁 갔던 하식이 살아있다는 소식을 듣구도 좋은 얼굴 았더라.

하주 : 어머니 그럼 내가 하식이 살아오는 걸 싫어한단 말씀예요?

우씨 : 그럴 리야 있겠니만.....못 쓰느니라.....아무리 애비 재물이 탐이 나두!

하주 :

얼굴이 파랗게 질린다.

모녀 사이에 이상한 감정이 흐른다.

이 인용문에서 확인할 수 있듯, 하주는 아버지의 재산을 상속받기 위해 여동생도 빨리 쫓아내고 싶어하고, 심지어는 남동생이 전쟁터에서 살아 돌아오는 것조차도 탐탁치 않게 생각하고 있다. 시나리오에서 하주가 남편인 송달지를 더욱 심하게 다그치는 것은 남편의 무능 때문에 아버지의 재산을 상속받지 못하게 될까 하는 조바심 때문이다. 즉 시나리오에서는 이들 가족간의 "이상한 감정"을 세밀하게 포착하려는 의도가 담겨 있다. 요약해본다면, 희곡에서는 일제 잔재의 청산이라는 커다란 주제에 갈등이 집약되어 있다면, 시나리오에서는 가족 사이의 갈등이 개입되어 영화 전체에 현실의 일상성을 부여하고 있다.

한편, 시나리오에서 이처럼 가족간의 불화가 확대된 이유에서도 연극

과 영화의 근본적인 차이점을 찾아낼 수 있다. 연극이 한 개인과 사회의 대결이라는 구도를 자주 활용하는 반면, 영화에서는 이러한 구심적인 대결구도보다는 좀더 원심적인 대결구도, 다시 말해 이중생과 그의 가족 사이의 갈등, 가족들끼리의 갈등 등을 두루 삽입하면서 영화다운 자연스러움을 살리는 방향을 지향하고 있는 것이다.

3.4. 대사의 축약

주지하다시피, 영화는 움직이는 사진에서 태동하였으며 상당 기간 동안 무성영화로서 전성기를 맞았다. 따라서 영화에서는 동사(動詞)로서의 움직임이 강조된다.¹⁷⁾ 예컨대 희곡에서 이중생의 독백이 대사 위주로 진행되고 있다면, 시나리오에서는 이중생과 송달지 사이의 미묘한 움직임으로 대체되고 있음을 확인할 수 있다. 시나리오에 비해 희곡의 대사는 훨씬 길고 설명적이다. 반면 시나리오에서는 긴 대사를 분절시키거나 아예 생략시키고, 이를 다른 형태의 영화적 기호로 표현한다. 예를 들어, 셰익스피어의 <맥베드>에서 왕을 살해하고 무대로 뛰어오른 맥베드는 칼을 높이 쳐들고 자신이 이 칼로 왕을 살해했음을 대사로 표현해야 한다. 그러나 영화에서는 왕의 살해 장면을 직접 보여줄 수 있으며, 혹은 피문은 칼을 클로즈업시킴으로써 누군가가 이 칼에 의해 살해되었음을 좀더 압축적으로 암시할 수도 있다. 희곡의 서두에서 상당히 긴 전사(前史)가 제시되어 있는 것은 이중생의 과거 행적을 보여주기 위해서인데, 시나리오에서 이를 과감히 생략한 것도 설명을 줄이기 위한 의도로 보인다.

17) 영화는 처음부터 산문의 동사에서 파생되는 힘과 역동성을 가지고 시작되었다. 첫째, 영화는 움직이는 사물을 찍는 데 익숙하다. 둘째, 피사체는 가만히 있더라도 카메라 자신이 움직일 수 있다. 셋째, 편집이라는 독특한 능력으로 또다른 동사적 기능을 수행한다. 로버트 리처드슨, 『영화와 문학』, 이형식 역, 동문선, 2000. 98면.

희곡 <살아있는 이중생 각하>에서 긴 대사를 하는 사람은 이중생, 송달지, 하식 등이다. 그런데 시나리오에서는 이들의 대사가 상당부분 줄고, 그 여백을 카메라 워크로 채우고 있다. 예컨대 희곡에서 이중생은 집안에 손님들을 초청한 다음, 흐뭇한 마음으로 사업의 성공에 대한 환상을 시적인 대사로 표현한다. 사위인 송달지와 비서 임표운은 그의 곁에서 그의 일방적인 대사를 듣고 있는 입장이다. 그래서인지 이중생의 대사는 매우 장황하다(밑줄 부분은 시나리오에서 생략된 부분임).

이중생 : (거기에는 대책도 없고) 임군두 내 바른 팔이 돼서 적극적으로 도와야 하네. 우리 반도체업은 오늘까지 한국의 임업을 독점하지 않았다. 또 그뿐인가? 이제 은행융자만 받으면 수백만불의 제지기계가 굴러 들어온단 말일세. 그러구 보면 한국에서 수요되는 종이는 중점적으로 이 이중생이가 공급하는 것이거든. 헛 종이, 알겠어? 종이? 지폐 만드는 원료 말일세. 헛헛..... 임군, 눈을 좀 감어 보란 말야. 눈만 감구, 귀만 기울이면 나는 일상 야릇히구 애똥한 시경에 잠기거든..... 질편이 깔린 바다, 도끼 한번 대보지 못한 천년이나 묵은 노목, 열 아름, 백 아름이나 되는 교목거수는 하늘을 찌를 듯히 가지가지를 뻗치구 지렁이같이 서린 우악스런 뿌리는 꿩을 듯 아침저녁으로 이름모를 날짐승 들짐승이 찌익찌익 째액, 뼈꼭, 뼈꼭, 피꿀, 피꿀, 흑께에 꼬오, 헛헛..... 때로는 비단실 같은 봄비, 술술 부는 가을바람이 태산 준령을 품속에 포근히 안아 자장가두 부르구 때로는 하늘이 갈라지구 뿔뿔이 뿔뿔이 외치구 웅동하는 것이..... 이것이 삼림이네.

송달지 : 훌륭한 자연시율시다.

이중생 : 왜 상징시는 아니구, 에에또 눈부신 아침 햇살과 이슬의 방울방울은 그대루 내게는 다이아몬드, 사파이어, 루비란 말이야. 백두산 자작나무, 부전 재작이, 구월산 오리나무, 크구 적은 나뭇잎이 그대루 백환짜리 천환짜리 팔락팔락팔락 지전장이란 말야..... 한강수 물 흐르

듯, 태평양에 물결치듯 끊임없이 무궁무진 흘러나오는 종이, 종이, 떡 고 쓰고 남고, 찍어도 찍어도 모자라는 지폐 종이! 헛헛……. 시를 읊을진댄 이런 시를 읊어야지, 응. 고인의 말씀에 일년지계는 곡식을 심음만 같지 못허구 십년지계는 나무를 심어라 했지만……. 백년지계는 제지사업이 그만이지.

송달지 : 일수일획자(一樹一獲者)는 곡야(穀也)요 일수십획자(一樹十獲者)는 목야(木也)요 일수백획자(一樹百獲者)는 인야(人也)라…….

그러나 시나리오에서 이중생의 대사는 상당 부분 생략·축약되고, 때로는 송달지 등의 개입으로 인해 대사의 긴 호흡이 분절되고 있다. 위의 인용문 중에서 밑줄친 부분은 시나리오에서는 생략되고 있는데, 생략된 이유는 두 가지로 나누어 추측해볼 수 있다. 하나는 지루한 반복으로 여겨지는 대사의 축약이다. “일수일획자(一樹一獲者)는 곡야(穀也)요 일수십획자(一樹十獲者)는 목야(木也)요 일수백획자(一樹百獲者)는 인야(人也)라”에서 “일수십획자(一樹十獲者)는 목야(木也)요” 부분이 생략된 경우가 이의 대표적인 경우에 해당한다. 두 번째는 자신의 사업 구상을 직접 설명하는 듯한 대사이다. 희곡에서는 이중생의 내면을 관객에게 설명하기 위해 이러한 설명투의 대사가 필요하지만, 영화에서는 이미 그의 회사를 보여주었고, 그 사업의 내용이 제시되어 있기 때문에 굳이 설명하지 않아도 된다는 이유에서 생략되었다고 볼 수 있다. 어쨌든 이 희곡이 시나리오로 각색되는 과정에서 축약된 대사의 분량은 거의 절반에 해당한다. 이는 송달지가 자신의 이름을 빌려줄 것인가 고민하는 대사, 하식이 돌아와서 가족들을 향해 마치 설교하듯 긴 대사를 하는 장면에서도 마찬가지다. 이처럼 연극 대사를 줄인 또 하나의 이유는 영화에서의 긴 대사는 희곡에서와는 달리 부자연스럽게 느껴지기 때문일 것이다. 위의 인용문에 해당하는 시나리오를 다시 인용하면, 다음과 같다.

중생 : 최선생, 눈을 좀 감어 보시오……. 질편이 깔린 산림의 바다, 천년
묵은 고목, 열 아름 백 아름 되는 고목과 거수는 하늘을 찌를 듯! 구
렁이같이 서런 우악스런 뿌리는 지축을 꿰뚫을 듯! 아침저녁으루 이
름모를 날짐승들, 들짐승이 짹-짹-짹-짹- 삐죽, 삐죽, 피꿀, 피꿀, 흑께
교…….

달지 : (혼자 소리없이 웃으며) 새타령 같군.

중생, 눈을 흘긴다. 꿈쩍하는 달지.

중생 : 때로는 비단실 같은 봄비와 술술 부는 가을바람이 대신 준령을
품속에 포근히 안고 자장가두 부르구 때로는 뿔부리가 뿔히고 천지가
진동할 듯 요동하는 것!…… 이것이 삼림이라우.

달지 : 훌륭한 자연시술시다.

이중생 : 왜 상징시는 아니구? 백두산 자작나무 부전 재작이 구월산 오리
나무! 크구 적은 나뭇잎이 그대루 백환 짜리 천환 짜리, 팔락 팔락 팔
락…… 지전장이란 말이야. 한강수 물 흐르듯, 태평양에 파도치듯, 무
궁무진 흘러나오는 종이, 종이, 종이…… 짹고 짹고, 또 짹어도 짹어도
모자랄 줄 모르는 지폐 종이…… 헛,헛……. 시를 읊을진댄 이런 시를
 읊어야지.

영후 : 영웅호걸의 기상이올시다.

송달지 : 일수십획자(一樹十獲者)는 수야(樹也)요 일수백획자(一樹百獲者)
는 인야(人也)라…….

희곡에서 이중생의 대사는 이중생 단독의 긴 독백으로 채워지고 있는
반면, 시나리오에서는 이중생의 대사가 송달지와 이영후의 참여로 인해
몇 개의 단위로 분절되고 있음을 알 수 있다. 또한 여기에서는 이중생의
일방적인 대사를 듣고 있는 송달지의 얼굴 표정이 클로즈업되어, 이중생
을 빈정댔다가 꿈쩍 놀라기도 하는 송달지의 모습과 송달지를 향해 눈을
흘기는 이중생의 모습이 영화적인 화면으로 잘 포착되고 있다.

연극적인 대사가 줄고 이를 영상화면으로 가득 채우고 있는 장면들 중, 또 하나 주목할 부분은 이중생의 가짜 자살을 모의하고 이를 예행연습하는 장면, 즉 최영후 변호사가 이중생과 그의 가족들을 모아놓고 가짜 자살극을 ‘극중극’의 형태로 재현하는 장면이다. 희곡에서는 이 장면에 많은 대사가 활용된다(밑줄 부분은 시나리오에서 생략된 부분임).

이중생 : 그럼 제이차루 들어가 자살하면 어떤 방법으로 한다요.

최변호사 : (목을 싹둑 자르는 시늉을 하고) 물론 면도칼이 제일이죠. (하주에게) 마님두 나오시라구 하십쇼.

하주, 안으로 들어간다. 극이 진행되는 동안에 우씨와 하주, 그리고 훨씬 뒤떨어져 하연도 등장.

최변호사 : 면도칼이 뒷탈두 없구 제일입네다. 자, 이리 누십쇼. 면도칼을 오른손에 쥐시구, 인젠 이 순간부터 영감님이 돌아가셨습니다. 유서는 이렇게 고스란히 책탁 위에 놓였구 방안은 온통 피바다..... 붉은 잉크 없나? 없으면 씻쳐버렸다고 허구, 피비린 냄새가 코를 찌르는 피바다이올씨다. 자, 그럼 여러분, 놀래서 뛰어오십쇼. 마님의 남편되시는 이, 아가씨의 아버지, 송선생의 장인, 아니 일찍이 우리 한국이 낳은 위대한 사업가 이중생씨의 최후올씨다.

희곡에서는 부인 우씨와 딸 하주, 사위 달지가 모두 극중극에 참여하는 것으로 되어 있는 반면, 시나리오에서는 이중생과 최영후 두 사람 사이의 대화로 되어 있다. “마님의 남편되시는 이, 아가씨의 아버지, 송선생의 장인, 아니 일찍이 우리 한국이 낳은 위대한 사업가 이중생씨의 최후올씨다.”라는 위의 대사는 극중극에 참여한 사람들의 정체를 다시 한번 관객에게 확인시켜주는 기능을 담당하면서, 이들이 벌이는 극중극의 생생함을 무대적인 표현으로 잘 과장하고 있다. 그러나 시나리오에서는 두

사람 사이의 비밀스러운 대사로 처리되고, 마지막에 이들 사건을 나레이
션하는 형식으로 꾸며져 있다.

중생 : 에-또 그럼 제 2단계로..... 자살을 어떤 방식으로 한다?

영후 : 물론 면도칼이 제일이죠.

중생 : 에이 여보슈.

영후 : 그게 뒷 탈이 없읍네다. 영감, 시체를 해부할 필요두 없을게구 거
기다가 사내답구! 자 이리 누십쇼.

중생을 정자 한 복판에 누이며 면도칼을 오른 손에 쥐어준다.

중생 : 여.....여, 최선생 정말 죽어? 내가 정말 죽어야 하나..... ?

일어나는 중생을 억지로 다시 누이며

영후 : 일어나서는 아니됩니다. 일어날 수도 없습니다. 영감, 자- 그러면
여러분 이른 아침 사람의 그림자 하나 없는 고즈너억한 정원에서-.

○ 정원

피노라마 정자에서 으스스한 숲으로 담장으로 높이 솟은 나무로 졸졸
흐르는 샘터에서 또다시 으스스한 숲을 지나 정자로-. 그리고 마루
위에 벌떡 나가 넘어진 이중생에게로.

영후 E : 사랑하는 가족도 만나지 않고 쓸쓸하고도 적막하게도 혼자 누
워 한 손엔 유서. 따님의 아버지되시는 분 사위의 장인 되시는 분 부
인의 남편 되시는 분 아-니 우리 한국이 일찍이 낳은 위대한 사업가
영웅 이중생씨는 바로 이 순간에 세상을 떠나고 말았으니 여기는 원
통 피바다 피비린내가 코를 찌르는 피바다올시다!

희곡에서는 극중극 장면이 강조된다. 극중극은 최변호사의 감독 하에 용의주도하게 최변호사의 지시에 따르는 가족들의 모습을 실제로 재현해 보이는 데에 목적을 두고 있다. 반면 시나리오에서는 극중극이 직접 실행되지는 않는다. 그저 최변호사의 지시를 이중생이 듣는 정도로 되어 있다. 다시 말해, 희곡 속의 극중극에서는 가짜 자살극의 소란스러움이 부각되는 반면, 시나리오에서는 그저 가짜 자살이 행해졌다는 정보를 전달하는 정도에 그치고 있다. 위의 두 인용문에서 확인할 수 있는 것처럼, 희곡의 대사는 매우 장황한 반면, 시나리오에서는 매우 압축적으로 그려지고 있다. 시나리오에서는 이중생의 집안을 파노라마하는 시간적 경과를 통해 이러한 가짜 자살극이 모의되고 있다는 사실을 전달해주며, 바로 다음 장면에서는 대문에 걸린 기중(忌中)이라는 글귀를 클로즈업하고 있다. 영화는 사건이 진행되는 자연스러운 흐름과 그 '결과'를 보여주는 반면, 연극에서는 가짜 자살극의 '과정'을 무대화하고 있는 셈이다.

3.5. 스펙타클의 확대

영화에서는 연극보다 훨씬 넓은 공간을 활용한다. 또한 공간을 시각화하는 기법면에서도 매우 탁월하다. 희곡 <살아있는 이중생 각하>의 드라마 공간은 이중생의 집안이다. 따라서 바깥에서 일어난 사건은 부차적인 인물들에 의해 보고되거나, 전화를 통해 관객에게 제시된다. 또한 이중생이 죽은 채하며 누워있는 방안의 모습도 관객에게 직접 제시되지는 못하고, 병풍 뒤의 이중생이 보여주는 희극적인 행동을 통해 제시된다. 그러나 시나리오 <인생 차압>에서는 이중생의 집안과 빈소, '××李氏重生之柩'라고 적혀 있는 영정의 모습은 물론 그가 운영하는 여러 개의 회사, 하연의 직장, 하연과 임표운이 데이트를 즐기는 서울 시내와 한강변, 하식이 서울역에서 집으로 돌아오는 장면 등이 다채롭게 그려진다. 이러한 장면의 확대는 1950년대의 서울이라는 시대적 배경을 그리는 데 효과적인

이며, 또한 사건의 흐름을 연극의 내적 리듬에 맞춰 제시하는 데에 크게 기여한다. 시나리오의 첫 시퀀스와 마지막 시퀀스를 중심으로 이를 살펴 보자.

시나리오 #1에서 #15까지는 검찰청 형사가 이중생의 회사를 덮쳐, 바야흐로 갈등이 시작되는 대목이다. #1에서는 서울의 빌딩가, #2에서는 자동차가 빈번하게 왕래하는 상업센터, #3-4에서는 시내의 무역회사 두 곳을 각각 보여줌으로써 이 작품의 배경을 설명해준다. 배경을 설명하는 구축 샷(establishing shot)만으로 구성된 이 장면에서는 이중생의 회사가 번화한 서울 거리의 한 복판에 있으며, 그가 관여하는 회사가 여러 개라는 점을 보여준다. #5에서 반도 임업주식회사가 정면 앵글로 포착되는데, 검찰청 지프차가 이 곳에 멈춰 섰으로써 사건이 서서히 시작되고 있음을 보여준다. 그러나 #6에서는 텅빈 호화로운 사장실, #7에서는 사원들이 양 다리를 책상 위에 올려놓고 낮잠을 자고 있는 장면, 타이피스트가 매니큐어를 칠하고 있는 장면을 보여줌으로써 #5에서 제시된 급박한 장면과는 정반대의, 상황의 아이러니를 보여준다. #8에서는 전무실, #10과 #11에서는 영창지업 창립사무소와 영창 제지공장을 차례로 보여줌으로써 이중생이 운영하고 있는 회사의 규모를 보여주면서, 이중생을 쫓는 검찰청 형사들의 동선이 점차 이곳들로 옮겨져가고 있음을 보여준다. 이들 카메라의 이동은 배경의 이동이라는 측면뿐 아니라, 추적자의 주관적 시점이 이동하고 있음을 보여주는 것이다. 시나리오에서 보여주는 장면의 잦은 전환이 이중생의 행적과 심리적 정황을 보여주는 데 효과적이라는 점은 이 작품의 다른 곳에서도 얼마든지 확인할 수 있다. 그러나 잦은 장면의 전환 못지않게 중요한 영화적 특성을 보여주는 것으로 카메라의 클로즈업(close up) 기능과 몽타주 기법을 들 수 있다.

클로즈업은 가장 영화적인 표현 수법이라는 평가를 받는다. 영화가 연극과 결정적으로 구분된 계기는 카메라의 이동으로 공간을 바꿀 수 있게 된 데에 있었다. 초기의 영화는 고정된 삼각대 위에 설치된 카메라에 의

해 포착되고 가상적으로 설정된 무대에 배우들이 뛰어들어 연기하는 방식이었으며, 이 경우 카메라는 가장 좋은 오케스트라 좌석을 차지하고 있는 관객의 눈과 동일시되었다.¹⁸⁾ 그러나 그리피스에 이르러 고정된 프레임에서 벗어나 카메라를 움직이게 되었으며, 이러한 시도에서 비로소 연극이 아닌 영화적 사고가 필요하게 된 것이다. 카메라의 이동은 관점의 전환, 움직임, 시각적 강조를 통해 이야기를 구조화하고 해석하며 진술하는 새로운 기법을 가능하게 했으며, 이에 따라 카메라는 공간의 객관적 묘사에 그치는 게 아니라, 주관적 카메라(subjective camera)의 사용으로 한 인물에서 다른 인물로, 그리고 다시 제3의 인물인 무심한 구경꾼의 시점을 다양하게 담아낼 수 있었다. 물론 이를 가능하게 한 가장 큰 요인은 영화의 편집술이었던 바, 그것의 대표적인 기법이 바로 클로즈업인 것이다.¹⁹⁾ 단적인 예로, 시나리오 <인생차압>에서 이중생의 자살 계획은 먼 도날을 클로즈업시키는 장면을 통해 함축적으로 제시된다.

또한 영화의 편집술은 결국 시간과 공간의 자유로운 이동을 가능하게 했다. 이를 단적으로 보여주는 영화적 패턴이 바로 몽타쥬 이론이다.²⁰⁾ 오영진은 몽타쥬 이론에 깊은 관심을 표명한 바 있고, 이러한 그의 관심이 작품 내에서도 몽타쥬 기법으로 두루 활용되고 있다. 이러한 몽타쥬의 효과가 가장 잘 드러난 곳은 이 시나리오의 마지막 시퀀스에서이다. #147에서 #155까지는 이중생이 허탈하게 빈 상여가 나가는 모습을 지켜보는 장면인데, 특히 수의를 입은 채 망연자실하게 마당으로 들어서는

18) L. 차네티, 《영화의 이해》, 김진해 역, 현암사, 1987. 135면.

19) 토마스 소빅, 비비안 C. 소빅, 앞의 책, 55~56면.

20) 1920년대에 무성영화는 소비에트 영화의 기반이 되는 두 가지 편집 방식, 즉 이미지의 충돌을 이용한 시각을 자극하는 역동적 병치(에이젠슈테인의 몽타쥬), 그리고 덜 충격적이지만 세부 묘사와 은유를 통해 정서적 깊이를 제공하는 더욱 유기적인 이미지의 축적(푸도프킨의 벽돌 쌓기 편집)을 발전시켰다. 그러나 그리피스의 불가시 편집 스타일인 롱 쇼트에서 미디엄 쇼트와 클로즈업 쇼트로의 부드러운 장면 전환은 전세계의 대중적이고 상업적인 영화에 주로 쓰이게 된다(같은 책, 107면).

이중생의 모습은 화려한 장례행렬과 대비되어 이중생의 허무와 절망감을 잘 보여주고 있다. #153에서는 화려한 색채의 지전(紙錢)이 휘날리는 하늘을 양각으로 포착하고 있고, #154에서는 이중생의 머리 위, 마당의 샘터에 떨어지는 지전의 모습을 파노라마의 기법을 펼쳐보인 다음, #155에서는 지전이 떠내려와 샘물 위에 맴도는 모습과 물 속의 시퍼런 면도날을 한 장면으로 보여줌으로써 덧없는 인생의 아이러니를 전해주고 있는 것이다.

그러나 희곡이 장점이 없는 것은 아니다. 희곡은 폐쇄된 이중생의 집 안만을 그림으로써, 이중생에게 들여다친 시대적 운명의 힘을 집약하여 표현하는 데 효과적이다. 일반적으로 연극은 폐쇄된 무대에서 진행됨으로써, 밀실공포증에 시달리는 주인공의 심리를 표현하는 데에 효과적인 것이다. 이를 잘 보여주는 예가 바로 이중생의 감옥 생활에 대한 우씨 부인, 송달지, 허주 사이의 대사이다. 희곡의 제2막 제1장에서 이들은 이중생이 얼마나 험악한 감옥생활을 하고 있는가에 대해 걱정어린 대사를 나눈다. 관객은 이를 통해 이중생이 한달간 갇혀 있는 실제적인 감옥에 대한 인상을 받아들일 뿐만 아니라, 그가 보석으로 일시적으로 풀려났다 해도 그를 둘러싼 상징적인 감옥은 아직도 남아 있다는 느낌을 강화할 수 있다. 희곡에서 이중생은 세 겹의 감옥에 둘러싸여 있다. 하나는 한달간의 유치장 체험, 두 번째는 가짜 자살극 때문에 나무관 혹은 시신이 놓인 방에 갇혀 있어야 하는 며칠 간의 체험, 그리고 세 번째는 그를 둘러싼 사람들의 악담(마치 사면초가와도 같은) 등이 그것이다. 그러므로 희곡에서는 이중생을 둘러싼 여러 겹의 감옥을 통해 시대적 과제를 외면한 채 탐욕을 가지고 살아가려는 이중생의 악행과 이에 따른 집착을 연극 무대 구조 자체가 가지고 있는 밀실공포증의 느낌을 통해 전달하고 있는 셈이다.

반면 시나리오에서는 감옥에 대한 생생한 실감이 거의 감추어진다. 시나리오에서는 이중생이 감옥에 끌려갔다는 대목이 도끼로 빠개진 제지

공장 간판, 페인트로 까맣게 칠해진 영창지업 창립사무소 간판을 클로즈업시킨 장면으로 대체되어 있다. 다시 말해 이중생이 감옥에 끌려갔다는 것은 회사가 망한 것을 보여주는 몇 개의 장면으로 대체되어 있을 뿐, 감옥의 밀실공포증을 보여주지는 않는다. 이중생이 감옥에 있다는 정보는 오히려 하연과 임표운이 한강에서 모터 보트를 타고 시원하게 달린 다음 반도호텔 옥상에서 맥주잔을 기울이면서 나누는 대화 속에 표현되어 있다. 정리해서 말한다면, 희곡이 시중 감옥과 같은 폐쇄적인 이미지에 집중하고 있다면, 시나리오에서는 이중생의 암울한 상황에 병치하여 젊은 이들의 희망과 사랑의 이미지를 부각시키고 있는 셈이다.

4. 요약 및 남은 문제들

이상을 통해 본고에서는 희곡 <살아있는 이중생 각하>와 시나리오 <인생차اپ>을 비교해보았다. 양자의 차이점을 요약하면 다음과 같다.

첫째, 희곡의 결말이 주인공의 죽음으로 끝나고 있다면, 시나리오의 결말은 주인공이 자신의 가짜 상여가 나가는 장면을 지켜보는 방식으로 처리되어 있다. 이는 희곡 자체의 작위성과 부자연스러움을 완화시키는 수정 작업인 동시에, 영화의 대중성을 살리기 위한 것이기도 하다. 하연과 임표운의 러브 스토리가 추가된 점도 영화의 대중성을 살리기 위한 방편으로 보인다.

둘째, 희곡에 비해 시나리오에서는 등장인물이 많이 추가되고 재해석되었다. 희곡이 이중생 개인의 운명에 초점을 맞추고 있는 구심적인 경향을 보이고 있다면, 시나리오에서는 이중생 가족간의 심리적인 감정의 흐름 등을 추가하고 있다. 희곡에서는 사회적 환경 속에서 점차 궁지에 몰려가는 이중생의 모습이 극장 내부의 ‘밀실공포증’과 연결되어 경렬한 극적 효과를 얻고 있는 반면, 시나리오에서는 밀실보다는 훨씬 열려 있

는 공간을 지향하고 있다.

셋째, 주제의 변화. 희곡이 일제 잔재의 청산이라는 초미의 시대사적 사명을 주제로 삼고 있는 반면, 시나리오에서는 6·25 이후의 사회적 혼란, 물질 만능풍조, 가족제도의 변화 등에 대한 비판에 주제를 두고 있다.

넷째, 대사의 축약. 희곡에서 시공간과 사건, 인물의 심리를 드러내기 위해 불가피하게 사용될 수 밖에 없는 설명조의 대사들이, 시나리오에서는 다양한 영화적 표현으로 대치된다. 따라서 시나리오에서는 대사의 분량이 대폭 줄어들었다.

다섯째, 시나리오에서는 클로즈업과 몽타주 등의 기법을 활용하여 연극적 표현으로는 포착하기 힘든 주인공의 심리적 정황, 사건의 전개 양상을 드러내고 있다.

이상의 결론을 종합하여 볼 때, 희곡에서는 이중생의 운명을 ‘밀실공포증’이라는 연극적 표현 효과를 중심으로 추적하고 있으며, 시나리오에서는 영화 특유의 ‘환영주의’에 입각하여 1950년대 후반의 서울 풍경을 그려내는 데 성공하고 있다는 점을 알 수 있다.

이상 본고에서는 오영진의 희곡과 시나리오를 단순 비교하는 작업을 통해, 영화와 연극의 차이점에 대해 생각해볼 수 있는 기회를 만들어보았다. 그러나 본고의 한계는 너무도 분명하다.

첫째, 본고의 논의가 매우 단편적이고 상식적인 수준에서 진행되었다는 점이다. 그러나 본고에서는 이러한 논의가 한 차례로 끝나는 게 아니고, 앞으로 진행될 비교 연구의 첫걸음이 될 수 있다는 점에 유의하였다. 앞으로의 논의는 이러한 상식을 바탕으로 좀더 전문적인 수준으로 이어질 것을 기대해 본다.

둘째, 본고는 엄연한 문학 텍스트인 희곡과 시나리오만을 대상으로 삼았고, 실제로 상연된 연극과 상영된 영화를 대상으로 삼지 못했다는 점이다. 이러한 종류의 접근이 가지는 가장 명확한 한계는 영화나 연극 속

에서 동시에 쏟아져 나오는 시각적·청각적 감각을 종이 위에 정연하게 옮겨 놓는 일 자체가 불가능하다는 점에 있을 것이다. 그러나 이 또한 논의의 출발점으로서의 의의는 가질 수 있다고 본다.

셋째, 희곡과 시나리오의 비교는 어느 한 장르의 우위를 평가하기 위한 것이 되어서는 안된다는 점이다. 일반적으로 각색에 관한 논문 중 가장 좋지 않은 경우는 두 작품을 적대적으로 바라봄으로써 어느 한 쪽에 치우쳐 특정 작품을 다른 작품보다 훌륭한 것으로 판단하는 경우다. 우리는 우열을 가리기 위해서가 아니라 두 매체의 성질에 대해 의문을 제기하고 그것을 분명히 정리하는 일로도 족하다. 다시 말해 희곡과 시나리오는 경쟁관계보다 보완적인 서로 다른 예술작품으로 바라보는 편이 타당하다는 점이다. 본고가 이러한 균형을 유지하고 있는지는 의문이다.

참고 문헌

- 이근삼·서연호 편, 《오영진 전집》 1~5권, 범한서적주식회사, 1989.
- 김만수, <언어소통 모델로 본 문화연구의 유형>, 《정신문화연구》, 1999. 겨울호.
- 김만수, <영상문학에 대한 문제제기>, 《한국문학》, 1999. 겨울호.
- 김정탁, 《미디어와 인간》, 커뮤니케이션북스, 1998.
- 한옥근, 《오영진 연구》, 시인사, 1993.
- 한국극예술학회 편, 《한국현대대표희곡선집》·1, 월인, 1999.
- L. 자네티, 《영화의 이해》, 김진해 역, 현암사, 1987.
- 로버트 리처드슨, 《영화와 문학》, 이형식 역, 동문선, 2000..
- 로널드 헤이먼, 《희곡을 어떻게 읽을 것인가》, 김만수 역, 현대미학사, 1994.
- 토마스 소빅·비비안 C 소빅, 《영화란 무엇인가》, 주창규 외 역, 거름, 1998.
- 비키 킹, 《21일만에 시나리오 쓰기 : 마음으로 영화를 쓰는 법》, 이지영 역, 친구미디어, 1999.
- 빠트리스 파비스, 《연극학 사전》, 신현숙·윤학로 역, 현대미학사, 1999.
- Sylvan Barnet et al., ed., *Types of Drama : Plays and Essays*, Harper Collins, 1993.

■ ABSTRACT

A Case Study on the Differences between a Play and a Scenario : In Case of O Yeong-chin

Kim, Man-Su

This case study focused on the differences between the play and the scenario, that is, on the differences between the literature and the film. The objects proper to our study is the works of O Yeong-chin.

O Yeong-chin(오영진, 1916~1974) is a famous playwright and scenarist. His drama "The Great General Lee Chung-saeng who is still alive(살아있는 이충생 각하)" was written in 1947 and dramatised in 1949. About ten years later(in 1958), that drama was scenarized in another title of "Life Attachment(인생 차압)".

Most of the contents which the former drama contains are sustained unchangedly, but some components are changed in the latter scenario. The differences in contents are caused by the differences of media itself(literature and film), as well as by those of the times when those works were written and produced. The following conclusions are the brief summaries of the differences.

1. The change of the ending. The former play is ended with the death of the hero, but the latter scenario is ended with his imposition of the death.
2. In the scenario, many dramatic personae are supplemented and reinterpreted. The former play were focused on the hero himself, but the latter scenario were not. The effect of the former play is 'claustrophobia', that of the latter scenario lies in the 'illusionism'.
3. The change of the theme. The time and space in those works are different each

other.

4. The reduction of the dramatic dialogues. In the scenarios, many dramatic dialogues were replaced by the various camera works.

5. The technics of the film editing(for exemple, close up and montague) were used frequently in the scenario to show the mise-en-scene to the spectators.