

희곡의 영화화에 나타난 의미 구조 변화

-희곡 <칠수와 만수>, <돌아서서 떠나라>와 영화 <칠수와 만수>, <약속>을 중심으로-

박명진*

<차례>

1. 문제 설정
2. 연극과 영화의 존재 방식-준비적 고찰
3. 희곡에서 영화 텍스트로의 변용
 - 3-1. 희곡 <칠수와 만수>와 영화 <칠수와 만수>
 - 3-2. 희곡 <돌아서서 떠나라>와 영화 <약속>
4. 결론

1. 문제 설정

19세기말에 탄생한 과학과 예술의 혼종(混種)으로서의 영화는 초창기에 연극과 문학을 토대로 성장한다. 영화의 태생 기원에는 대중 연극과 대중 소설이 놓여 있으며, 이후 오랜 동안 연극과 문학의 흔적을 지우지 못하고 지냈다. 그러나 영화는 이 두 선배격의 예술로부터 벗어나 영화만의 독특한 문법을 개발하기 시작했고 마침내 전혀 별개의 장르로 발전하게 되었다. 소위 세계 영화사 100년이라 하는 것은 문학과 연극으로부터의 해방을 위한 독립 투쟁사 100년을 의미한다. 그런데 새롭게 재편된

* 중앙대학교 강사

문화 지형도는 문학과 연극이 넘볼 수 없을 정도의 권력과 영향력을 지닌 영화의 전반적인 재영토화(再領土化)를 보여주게 되었다.

문학계와 연극계는 혜성처럼 등장한 ‘부상문화(emergent culture)’¹⁾ 영화를 의심과 공포의 시선으로 경계할 수밖에 없었으며, 이에 따라 미학과 예술성의 맥락에서 영화를 제외시키고자 하는 노력이 나오게 되었다. 그러나 영화와 다른 장르의 예술이 점점 멀어지고 있다는 판단에도 불구하고 여전히 영화는 연극 또는 문학적 속성을 지니고 있으며, 영화와 연극, 문학 사이의 교류도 꾸준하게 지속되고 있다. 문학계와 연극계가 안고 있는 고민은 여기에 있는 것처럼 보인다. 영화라고 하는 신종 예술은 문학이나 연극에 비교했을 때 차이점만큼이나 공통성을 지니고 있는 복잡한 대상이다. 이런 사정 때문에 영화를 바라보는 지식인이나 예술가들의 입장은, 영화를 아예 자본주의의 값싼 상품 정도로 폄하하려는 태도와, 20세기를 주도해 나갈 가장 강력한 선두주자로 추켜세우는 태도로 양분되어 왔다.

이 글은 이러한 사정을 문제 설정의 배경으로 삼는다. 문학과 연극의 혈통적 순수성을 지키기 위해서라도 영화와 구별되는 고유 속성을 특화하고 보존해야 한다는 의견이나, 문학과 연극의 시대는 지나가고 영화의 시대가 시작되고 있다는 의견 양자는 진지하게 접근되어야 할 것으로 보인다. 보다 중요한 문제는 문학과 영화를 단순히 힘 겨루기로 볼 것이 아니라, 각각의 장르가 병존하고 있는 상황을 감싼 세계 자체에 대한 심문과 성찰일 것이다. 즉 우리가 주목해야 할 부분은 각 장르가 어떻게 세상에 말을 걸고 있으며 그것의 변별적 장점이 무엇인가를 따지는 일일

1) 윌리엄즈가 구분한 문화의 3분법은 기본적으로 상대적인 개념이다. 그는 문화를 ‘주도문화(dominant culture)’, ‘부상문화(emergent culture)’, ‘잔존문화(residual culture)’로 나눈다. 영화의 탄생 시기에 문자예술인 문학이 주도문화의 자리에 있었지만, 현재 그 자리를 영화에게 빼앗긴 채 잔존문화의 빈 곳을 겨우 차지하고 있는 형국이다.

것이다.²⁾

최근 들어 문학과 영화의 연관성을 주제로 논의를 전개시키고 있는 시도들이 확산 추세 중에 있다. 그러나 영상 매체의 대중적 관심도에 반비례하여 점점 그 중요성이 떨어지고 있는 문학에 대한 위기의식에서 출발하는 논의가 많기 때문에 진지한 접근이 부족한 실정이다. 이를테면 대학교 현장에서 외면 받고 있는 문학 강의의 생존을 위해 무리하게 영화를 문학 범주에 포함시키거나, 본질적인 질문이 없이 문학과 영화의 상동성을 과잉해석하는 경우가 많다. 이에 따라 전혀 다른 소통 구조를 지니고 있는 두 장르의 변별성을 간과한 채, 외면적인 유사성과 차이점을 나열하는 것으로 만족하는 결과도 나오게 된다.

『소설 구경 영화읽기』³⁾, 『영미문학 영화로 읽기』⁴⁾, 『영화 속의 문학읽기』⁵⁾와 같은 경우는 교육 수용자의 흥미와 관심을 불러일으키기 위해 문학 교육에 영화를 포함시키려는 의도에서 출간되었다. 스크린과 더불어 성장해 온 세대들을 가르치기 위해, 문학 강의에 어떻게 영상 매체를

- 2) 박명진, 「문학의 위기와 영화의 등급」, 『새로운 시대의 문학, 어디까지, 무엇이 가능한가?』(제8회 민족문학제 자료집), 2000.10.25, 24면.
- 3) 문학사연구회, 『소설구경 영화읽기』, 청동거울, 1998. 이 책은 머리말에서 문학과 영화를 연결시키는 목적을 다음과 같이 밝힌다. “왜 하필 소설과 영화인가? 문학을 공부하고 가르치면서 영화의 세계는 문학의 확장자로 인식하지 않을 수 없었다. 책을 ‘안 읽는’, 노래까지 ‘보’는 것이어야 하는 영상 세대들에게 책만 읽히거나 일방적으로 지식을 나열하는 주입식 교육은 지양되어야 한다. 매체의 활용을 통한 살아 있는 수업으로 문학 교육의 방식을 바꿀 필요가 있다.”
- 4) 문학과 영상학회 편, 『영미문학 영화로 읽기』, 동인, 2001.
- 5) 송병선, 『영화 속의 문학 읽기』, 책이있는마을, 2001. 저자는 머리말에서 문학 교육의 효율화를 위해 영화의 담론적 개입을 옹호한다. “문학교육의 가장 중요한 점이 작품을 읽게 만드는 것이라면, 영화에 의존하는 문학의 운명은 비극적이지만은 않다. 문학작품에 바탕을 두고 제작된 영화를 보고 깊은 감명을 받은 관객들은 작품을 읽고 싶은 충동을 느낀다. 비록 그런 책읽기가 영상에 토대를 두고 진행된다고 하더라도, 그들이 글로 된 문학작품을 읽는 독자가 된다는 것은 분명 고무적인 일이다.”

이용할 수 있는지, 또 영화 속에서 어떻게 문화와 문학을 읽어낼 수 있는지를 다각도로 성찰하고자 한 이 책들은, 그러나 문자매체(문학)와 영상매체(영화) 사이에 존재하는 소통 구조나 내러티브 효과의 차이점에 대해서 깊은 성찰을 하지 못하고 있다. 이러한 문제점은 『소설과 영화』⁶⁾에서 보다 심각해진다. 저자는 ‘전자문명의 발달과 더불어 영상매체의 부상이 주도하고 있는 문화적 환경 속에서 문학 혹은 문학연구는 언제까지 기존의 틀과 영역만을 고집하고 집착할 것인가’라고 주장하면서 문학과 영화를 함께 거론할 것을 권장한다. 그러나 이러한 시도가 영상 매체에 대한 문자 매체의 절대적인 위기의식에서 나온 것인 한 본질적인 질문으로 진행되기는 힘들다.

이러한 위기의식은 『한국의 영상문학』⁷⁾에서 극단적인 논리의 비약으로 전이된다. 이 책은 ‘영상으로 표현한 것이 영상문학’이며 따라서 ‘영화가 문학 텍스트의 확장’이라고 주장하기에 이른다. 그리고 이 책은 원작 소설을 영화로 각색한 경우만을 취급함으로써, 문학의 선조성(線條性)을 탈피하고자 했던 영화만의 독특한 양식 변천사 자체를 무화시키고 있다.⁸⁾

따라서 이 글은 문학, 연극과 영화 사이의 동족성이나 무관함을 증명하기보다는 각 장르의 특성이 무엇인가를 살펴보는 것에 주목한다. 우선 우리나라에 영화가 도입된 이후 문학 작품의 영화화에 대한 견해들을 알

6) 김중철, 『소설과 영화』, 푸른사상, 2000.

7) 민병기 외, 『한국의 영상문학』, 문예마당, 1998.

8) ‘문학텍스트의 확장으로서의 영화’라는 개념은 김성곤의 의견을 가감 없이 수용한 경우이다. 김성곤은 세 가지의 근거를 들어 자신의 견해를 논증하고 있다. 첫째, 영상책이라고 불리는 CD-ROM이 활자 책을 대신하게 되어, 문학 작품을 담은 책의 개념이 급속도로 변화하고 있다는 점, 둘째, 장르의 급속한 해체와 확산으로 인해, 그리고 고급문화와 대중문화의 혼합으로 인해, 영화예술과 문학예술 사이의 확연한 구별이 과거처럼 명확하지 않게 되었다는 점, 셋째, 문학작품에서 발견하는 문학적성과 예술성을 영화에서도 찾아볼 수 있다는 점등이다.

김성곤, 『문학과 영화』, 민음사, 1997. 23~26면.

아보겠다. 다음으로 오중우의 희곡 <칠수와 만수>, 이만희의 희곡 <돌아서서 떠나라>가 각기 박광수 감독의 <칠수와 만수>와 김유진 감독의 <약속>으로 각색되어 영상화되었을 때, 어떤 변화가 이루어지고 있는지 분석한다. 두 장르상의 변화에 대한 이러한 고찰이 각 장르의 고유한 특성에 대한 이해에 있어서 하나의 예비적 자료가 되리라는 것이 필자의 바램이다.

2. 연극과 영화의 존재 방식-준비적 고찰

근대화와 더불어 우리나라에 들어온 서구 문화와 제도 중에서 영화만큼 매혹적이고 파괴적인 힘을 지닌 것은 드물었다. 영화는 과학의 신기함과 주술적 환상성 때문에 개화의 풍경에 넋을 잃은 군중들에게 엄청난 매력으로 다가선다. 영화의 성행에 대한 지식인들의 반응은 대체로 호의적이었지만 독서 계층과 연극 관람객을 염두에 두어야 하는 문학, 연극계에서는 심각한 도전으로 받아들이지 않으면 안되었다. 문학을 소재로 한 각색 영화에 대한 언급은 이미 일제 강점기 때부터 진행되었다. 영화가 문학에 관심을 가져야 하는 근본적인 이유로 저열한 수준의 조선 영화를 들고 있다.

現在 朝鮮映畫와 朝鮮文學은 서로 冷情하다기보다 너무나 無關心한 狀態에 있지 않은가. ... 現代 映畫가 좋은 藝術的 發展을 하기 爲하여서는 「資本과 映畫와 文學이 三位一體的 統一」을 必要로 한다고 생각한다. 따라서 朝鮮映畫藝術의 發展上 資材와 諸映畫科學機材의 基本的 要素인 資本이 必要한 것과 같이 朝鮮文學을 映畫에 導入할 必要가 있다.⁹⁾

9) 李台雨, 「朝鮮映畫와 文學(一)」, 『京鄉新聞』, 1949.1.27~29.

필자는 문학과 영화가 '약수'한 예로써, <병어리 三龍>(나도향 원작, 나운규

質的으로 貧弱한 朝鮮映畫의 나아갈 길은 決코 文學과의 關係를 單純히 皮相的으로 생각하는데 있지 않고 文學이 가지고 있는 長點-卽, 藝術에 있어서의 內容이 될 現實의 事物을 如何한 視角으로 視察하여, 그것을 如何히 表現하는가의 方法을 優位에 設는 文學을 通하여 배워야 한다는 말이다.¹⁰⁾

그러나 우리 나라 영화의 생존과 발전을 위해 기존의 문학을 소재로 하여 각색하는 것에는 문제점들이 발생하기 마련이다. 우선 대중의 인기를 얻은 기존의 문학 작품을 선택함으로써 흥행의 안정성을 꾀하려는 의도도 문제이지만, 문학 장르와 영화 장르의 변별성에 대한 이해 없이 무비판적으로 각색하려는 태도가 더 큰 문제였다.

文藝作品을 映畫化하는 데서 監督은 무엇보다도 먼저 原作에 忠實해야 한다고 하는 意味는 감독이 一히 原作 內容대로 追從해서 表現하는 意味는 아니오 그 作品을 原作者의 眞實한 意圖의 所在에서 把握하는 것을 意味한다. 도대체 文學과 映畫는 兩者가 衝突이 되고 矛盾되려고 해도 그리 되지 못할 關係에 있다. 비록 같은 데-마와 意味를 表現하는 데 있어도 처음부터 애어 그 向하는 길이 다르기 때문이다.¹¹⁾

이에 따라 문학과 영화의 차이점에 대한 고민과 성찰이 필요하게 되었

감독), <장화홍련전>(김영환 각색, 감독) 등의 조선 문학이 영화화된 것을 비롯하여 <개척자>(이광수 원작, 이귀영 감독), <승방비곡>(최상덕 원작, 이귀영 감독), <오동녀>(이태준 원작, 나운규 감독), <춘향전>(이명우 각색, 감독), <심청전>(안석영 각색, 감독), <純情 海峽>(함대훈 원작, 신경균 감독), <春風>(안석영 원작, 감기채 감독), <무정>(이광수 원작, 박기채 감독) 등을 들고 있다.

10) 全鎔吉, 「文學에 있어 映畫의 獨立性」, 『四海公論』 39호, 1938.7.

11) 白鐵, 「文學과 映畫-文藝作品을 映畫化하는 問題」, 『文章』 1권 2호, 1939.3.
(영인본 면수 : 223~225)

다. 원론적이고 상식적인 비교에 그치고 있지만, 문학과 영화, 연극과 영화 사이의 변별성을 인식하는 일은 피할 수 없는 과정이다. 영화와 다른 장르와의 차이점을 부각하는 것은 자연히 영화가 문학이나 연극을 각색하는 것에 비판적으로 흐르게 된다. 특히 연극과 영화는 배우를 중심으로 이야기를 전달한다는 특징 때문에 매우 가까운 장르로 인식되곤 하였다. 그러나 현존하는 배우와 빛의 흔적일 뿐인 영상 속의 배우는 관객들에게 큰 차이로 다가설 수밖에 없다.

近代劇은 散文을 어든 대신에 詩를 일혔다. 帳幕을 어든 대신에 大衆을 일혔다. 演劇은 지금까지 藝術領域에서 唯一한 綜合藝術이었다. 二十世紀初에 새로운 綜合藝術로 登場한 것이 映畫다. 映畫의 出現으로 演劇의 消滅을 豫想하는 것은 神經過敏이다. 映畫는 決코 演劇의 스크린-的 表現이 아니다. 舞臺上 實人間의 藝術인 演劇과 銀幕上 映像의 藝術인 映畫는 제각기 特性을 가지고 있다. 이 特性이 合致되지 않는 限 演劇과 映畫가 特性을 保持하는 限, 兩藝術은 並存하고 發展할 것이다. 演劇은 映畫란 現代的 後孫을 敬遠하기보다도 演劇의 特性을 制約美를 再檢討할 義務를 가진다.¹²⁾

所謂 戲曲의 手法은 긴 場面이다. ... 말하는 人間만이 存在할 수 있는 것이다. 그를 둘러싼 背景, 小道具는 沈默의 裝飾物일 따름이요 決코 固有한 價値를 가진 것이 아니다. ... 戲曲의 偉大한 行進은 會話와 思考의 極端的 簡潔을 要求한다. 卽 演劇의 思考는 長久한 까닭으로. 이에 反하여 映畫는 長久한 思考와 길다란 會話を 必要로 하지만 映畫의 觀客은 思考를 必要로 하지 않는다. 映畫의 對話는 두 映像間의 對照物이다. 卽 映畫는 우리에게 行爲 自身을 提示한다. 그 行爲는 合理的 說明 또는 證明을 提出하지 않는다. 그러나 演劇 作品의 行爲 그것은 行爲의 論證이요 行爲의 思想이다.¹³⁾

12) 朱永涉, 『詩☆演劇☆映畫』, 『幕』 3권, 1939.6, 11~12면.

양리 구이에와 같은 연극학자는 연극 예술과 영화 예술 사이의 차이점은 본질적인 것이라고 단호하게 못 박는다. 영화에는 연극에만 존재하는 배우의 ‘현존’이 가능하지 않다고 하는 것이 그 이유이다.¹⁴⁾ 물론 완성된 영화에 일관성을 부여하는 것은 연극에서처럼 고정된 장소에서 연속적으로 일어나는 행동이 아니라, 쇼트를 연결시켜 만든 시퀀스가 창조하는 논리나 연속성이다.¹⁵⁾ 또한 연극의 각본을 영화화한다는 것은 영화의 배경에, 무대가 절대로 제공하지 못한 풍부한 묘사와 현실감을 부여한다는 것을 의미하며, 관객을 극장의 좌석으로부터 해방시키고 쇼트의 변환에 의해 배우의 연기를 강조하는 것을 의미한다.¹⁶⁾

앙드레 고드로와 프랑수아 조스트는 연극과 영화의 기본적인 차별성부터 확인시키고자 한다. 상식적인 지적이긴 하지만, 첫째로, 연극이 관객의 수용 활동과 현상학적으로 동시적인 연기를 만들어냄에 반해 영화는 관객에게 완전히 지나간 행위를 증계하여 ‘이전에’ 일어난 일을 ‘지금’ 제시한다. 둘째로, 연극에서와는 달리 영화에서 배우의 연기를 찍는 카메라는 단순히 자신이 차지하는 위치에 의해서나 간단한 움직임에 의해 개입하여, 관객이 배우의 연기에 대해 갖는 지각을 변질시킬 수 있다.¹⁷⁾

따라서 서술의 골자가 되는 사건이 전개되는 동안에도, 연극배우들과 달리 영화배우들은 ‘신호’를 발하는 유일한 존재가 아니다. 카메라를 매개로 하는 다른 ‘신호’들은 아마도 배우의 심급이라는 일차적 층위 너머의 어딘가에 위치하는 만큼, 다른 심급에 의해 발신되는 것 같다.¹⁸⁾

13) 李軒求, 『映畵와 演劇』, 『劇藝術』 4집, 1936.5. (양승국 편, 『한국 근대 연극영화 비평 자료집』 ⑧), 태동, 1991. 387면)

14) Henri Gouhier, 『연극의 본질』, 박미리 옮김, 집문당, 1996. 26~28면.

15) Robert Richardson, 『영화와 문학』, 이형식 옮김, 동문선, 2000. 55면.

16) A. Bazin, 『영화란 무엇인가』, 박상규 옮김, 시각과 언어, 1998. 186면.

17) André Gaudreault/François Jost, 『영화서술학』, 송지연 옮김, 동문선, 2001. 43면.

18) 위의 책, 43면.

그러나 연극과 영화가 기본적인 의미에서 동일한 예술 형식임을 강조하는 주장도 쉽게 부정하기는 어렵다. 에슬린 같은 연극학자는 영화, 텔레비전, 연극은 궁극적으로 ‘극’이라는 토대에 공통적으로 기초하고 있으며, 따라서 영화화되거나 혹은 텔레비전으로 방영된 <로미오와 줄리엣>을 극예술의 범주에 포함시켜야 한다고 주장한다.¹⁹⁾ 에슬린이 영화와 텔레비전 드라마를 넓은 범주의 연극에 포함시키는데 비해, 채트먼 같은 학자는 반대로 연극 장르를 서사물의 한 부류로 포함시킴으로써 영화와 연극 사이에 차이가 없음을 강조한다.²⁰⁾

필자는 이처럼 연극과 영화를 본질적으로 상호 소통이 불가능한 장르로 분리시키는 입장이나, 영화를 연극 범주에, 또는 연극을 서사체 범주에 포함시킴으로써 동일한 장르라고 주장하는 견해 모두에 동의하지 않는다.

이러한 사고 체제는 ‘또 다른 중심’을 설정함으로써 개방적 기호 체계를 형성하는 데 장애가 된다. 현재 문학과 연극이 영화에 의해 붕괴되고 있다는 불안감과 경계심은 배타적인 타자의식을 공고히 할 위험이 있다. 실제로 붕괴되고 있는 것은 글자 문화, 또는 연극 문법이 아니다. 시각이 다른 감각에 비해 약화되고 있는 것도 아니다. 단지 글자와 연극 문법의 기존 지배 체제, 즉 문자와 연극 문법을 기준으로 형성된 위계적 문화 체계가 붕괴되고 있을 뿐이다. 오히려 문제시해야 할 것은 글자나 연극 문법이 아니라 기호에 따라 문화를 차별함으로써, 또는 타 장르를 특정 장르에 무리하게 환원시킴으로써 인간의 잠재력을 왜곡하는 편견의 구조이다.²¹⁾

어떤 의미에서 연극과 영화는 몸과 세계와의 관계를 닮았다고 할 수

19) Martin Esslin, 『극마당: 기호로 본 극』, 김문환·김윤철 옮김, 현대미학사, 1993. 35~36면.

20) Seymour Chatman, 『영화와 소설의 서사구조』, 김경수 옮김, 민음사, 1992. 279면.

21) 김용호, 『외우』, 박영률출판사, 1996. 51면.

있다. 영화는 관객의 입장에서 하나의 ‘몸’의 대상이지만 그 자체 또한 세계를 보는 과정이다. 즉 영화는 감각적 대상이지만 그 자체로는 감각적 또는 의미 부여적, 의미 생성적 주체이다. 나아가서 관객도 ‘몸’의 주체이면서 동시에 객체이다.²²⁾ 연극의 경우도 이와 동일하다고 할 수 있다. 그렇다면 관객과 연극, 영화와의 관계를 연극과 영화와의 관계로 확장해 볼 수도 있을 것이다. 모든 사회적 텍스트는 자신의 언어 내에 있어 문화나 역사의 흔적들, 즉 다른 언어적이거나 비언어적 텍스트들의 편린들에게 피난처를 제공한다. 크리스테바가 지적하듯이, 모든 텍스트는 “인용의 모자이크로 구성”되며, 또한 어떤 텍스트든지 “또 다른 텍스트의 흡수물이자 변형물”²³⁾인 셈이다. 사회적 텍스트들의 모든 의미 생성의 실체는 다양한 의미 생성 체계들간의 전위(轉位)가 일어나는 영역이라는 것을 보여준다.

3. 희곡에서 영화 텍스트로의 변용

3.1. 희곡 <칠수와 만수>와 영화 <칠수와 만수>

오종우의 <칠수와 만수>는 “하층 계급의 근로자를 모델로 한 오늘의 세대 풍속극이며 동시에 정치성을 띤 사회극”²⁴⁾이었다. 1986년에 초연되어 장기공연에 돌입한 후 1990년 특별공연, 1997년 예술의 전당 기획 공

22) 이종관, 「몸의 현상학으로 본 영상 문화」, 한국현상학회 편, 『몸의 현상학』, 철학과현실사, 2000. 143면.

23) Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, Columbia Univ Press, 1974. (Steven Cohan · Linda M. Shires, 『이야기하기의 이론』, 임병권 · 이호 옮김, 한나래, 1997. 77면에서 재인용.)

24) 한상철, 「70년대의 계승과 변화」, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미학사, 1994. 318면.

연, 1999년에 다시 연우무대에 의해 공연된다. 이 연극은 웃음을 유발하는 사회 풍자극으로 읽히기도 했다.

이 연극의 본 몸뚱이는 실수와 우발적인 상황과 우연과 오해로 이루어진 자살 소동을 다룬 화쓰이다. (그 밑바닥에 물질 문명에 대한 비판이 깔렸으며 조금은 센티멘탈한 화쓰 곧 익살극이라는 점에서는 채플린의 무성 영화를 연상시키기도 한다). …(중략)… 익살극에 속하는 이 연극의 의미를 굳이 찾아낸다면 소외 받는 가련한 도시 빈민의 삶의 묘사와 대중 매체와 관료적인 행정들이 무고한 사람들을 죽음으로 몰고 간다는 것인데 이 연극에서 두 테마는 서로 필연적으로 연결되어 있지 못할뿐더러 이제 와서 힘주어 되풀이하기에는 너무 진부한 것이다. 문제는 평범한 주제일지라도 그것이 연극을 통하여 관객에게 얼마나 새롭고 독특한 경험으로 전달되느냐에 있다.²⁵⁾

김방욱은 이미 이때부터 사회 고발적인 소재의 연극에 실증을 내기 시작했다. 이 연극이 공연되었던 당대의 사회, 정치적인 배경에 대한 섬세한 고려를 하지 않고 예술의 본질성을 운운함으로써 노골적으로 부르조아적 예술관을 내비치고 있다. 새로운 소재와 형식 개발을 목표로 삼는 모더니즘적 미학 태도는 이 작품이 현실과 빗어낼 길항 관계를 괄호 속에 가두게 한다. 현기영이 회상하듯이, 어떤 의미에서 1980년대는 “문학이 무기로 사용되어야 하는 전시”였고, “피아의 이분법에 투철한 이성적, 집단적 사고가 아니면 싸울 수 없는”²⁶⁾ 시대였다. 따라서 “힘주어 되풀이하기에는 너무 진부한” 소재로 몰아세우기에는 무리가 있는 것이다.

25) 김방욱, 「풍자극의 새 마당」, 『「약장수」, 「神의 아그네스」 그리고 마당극』, 문음사, 1989. 274~275면.

26) 현기영, 「인간 긍정의 문학, 초토에서 꿈꾼다」, 『새로운 시대의 문학, 어디까지, 무엇이 가능한가?』(제8회 민족문학제 자료집), 2000.10.25.

<칠수와 만수>는 두 명의 대형 포스터 도장공의 이야기를 통해 1980년대의 분단 모순과 계급 문제를 제시하고 있는 작품이다. 가족의 정을 받지 못하고 성장한 기지촌 용주골 출신의 장칠수, 홀어머니와 어렵게 생계를 이어오던 충청도 수부리 출신의 박만수. 이 두 명의 시골 청년은 불우한 생활을 극복하기 위해 각자 상경하여 자신들만의 꿈을 키운다. 이들은 뉴서울 예술공사 도장공으로 일하고 있는데, 무대는 20층 빌딩벽에 맥주 선전 광고인 반나체의 여배우 모습을 그리는 공중이다. 곤도라를 타고 여배우의 한쪽 유방을 그리던 어느 날 작업을 마친 두 사람은 객기를 부려 건물 옥상 위 철탑 위에 올라가 소변을 보고 소리를 치다가 실수로 페인트 깡통을 건물 아래로 떨어뜨린다. 이 깡통에 달려가던 자동차가 연쇄 충돌 사고를 일으키고 일시에 큰 혼란이 빚어진다. 건물 아래에서는 이 두 사람이 투신자살하려는 것으로 오해해서 구름같이 모여들고, 옥상 위로 구조대와 기자 등이 등장하면서 사태가 엉뚱하게 확대된다. 이들을 끌어내리려고 마취총을 들고 등장한 구조대원들을 사살 요원으로 오해한 칠수와 만수는 건물 아래로 뛰어내린다. 작가의 변을 통해 이 작품의 집필 의도를 살펴보도록 한다.

칠수는 38 따라지 인생이고 만수는 도시화 산업화로 인한 따라지 인생이다. 그래서 서울이라는 도시는 따라지들의 비빔밥이다. 그렇다, 밥을 먹기 위해 서울로 몰려든다. 칠수는 미군들이 칠수한 기지촌의 서부영화 세트 같은 마을로부터, 만수는 농약과 빗만 남은 농토로부터 탈출하거나 혹은 쫓겨나서 도시로 몰려든다. ...<중략>...

“...나는 오늘 지쳐있다. 오늘도 그랬듯이 어제도 그랬고, 내일도 그럴 것이다. 나는 지금 기진맥진 지쳐 있다. 붉은 페인트, 검정 페인트가 내 콧속으로 들어간다. 마스크를 하면 복중 더위에 질식할 것 같이 답답하다. 검정, 빨강 페인트는 콧속으로, 목구멍 창자 속으로 스며든다. 코를 풀어본다. 검정 페인트 덩어리가 섞여 나온다. 아침은 회사에서 라면으로 때운다. 눈이 떠지는 출근 시간, 점심때쯤이면 속이 쓰리다. 하루 종

일 일하고 나면 페인트가 목구멍을 조인다. 양재기에 그득한 막걸리가 페인트를 씻어낸다. 꿀꺽, 꿀꺽, 꿀꺽, 꿀꺽, 양재기로 석 잔이면 배가 복장구 되고 ...” (어느 페인트공의 일기에서)

오늘도 지쳐있고 어제도 내일도 지쳐있다. 지친 몸을 기차에 싣고 칠수와 만수는 매일 고향을 향해 출발한다. 속옷보다 좀더 좋은 선물은 없을까? 네온사인이 번득이는 빌딩의 숲, 영등포역에는 비가 내린다.²⁷⁾

이 작품은 무대 공간 설정에 있어 크게 3부분으로 나뉜다. 발단 부분의 뉴서울 예술공사 사무실, 중간 부분의 20층 짜리 건물 벽, 마지막 부분의 건물 옥상의 철탑 위가 그것이다. 이 세 공간을 중심으로 중요한 에피소드를 정리해 보면 다음과 같다.

1. 뉴서울 예술공사 사무실

2. 20층 짜리 빌딩 벽

① 만수 모의 편지 내용

①-2. 조조부터 심야까지 에로 영화를 보는 칠수

② (디스코장) 미영을 유혹하는 칠수

③ (학교 앞) 미영에게 딱지 받고 미영을 폭행하는 칠수

④ (법원) 구류 25일을 받는 칠수

④-2. 환기통 아저씨의 에피소드

⑤ (만수의 고향) 고향의 홀어머니를 떠나는 만수

⑤-2. 기차 타고 상경하는 만수

⑤-3. 칠수의 고향 회상-기지촌 생활, 새장가 든 아버지

⑤-4. 칠수의 어린 시절 회상-아버지와 형의 폭력

⑤-5. 만수의 상경 장면

⑤-6. 칠수의 서울 생활 회상-권투 도장에서 체험

27) 오종우, 「작가의 말」, 공연 팜플렛(1990.11.17. 극단 청년극장, 극단 마산 전용 극장에서 공연)

⑤-7. 미래 상상-은행을 털다

⑥ 만수 모의 전화 내용

3. 철탑

위에서 ‘1, 2, 3’의 공간은 관객이 극중 인물들과 공유하고 있는 공간이다. 이 중 2(건물 벽)의 공간에서 과거 회상을 통해 다른 공간①-⑤이 삽입된다. 그 외의 공간①-⑤의 하위 공간은 모두 대사를 통해 소개되고 있다. 따라서 ①-⑤의 공간은 영화의 오버랩과 같은 장면 전환 효과를 보여준다. 이 작품의 구조적 차원에서 보자면, 칠수와 만수의 과거 경험과 현재 상황이 한 부분을 차지하고, 나머지 반을 철탑 위에서의 예기치 못한 사태 진전이 차지하고 있다.

사무실 광경은 이 작품 전체에 대한 일종의 ‘설정 쇼트(establishing shot)’²⁸⁾ 기능을 한다. 두 주인공이 처한 극중 상황과 배경을 소개하는 부분이다. 두 번째 건물 벽 장면은 칠수와 만수의 대화를 통해 과거 장면을 소환하는 부분이다. 이러한 시간 이동은 칠수와 만수의 개인사를 복원시킴으로써 1980년대 서울의 하층민들에 대한 제유 기능을 담당한다. 동시에 이들의 개인사는 1960년대 이후 한국의 근대화 프로젝트에 의해 왜곡된 정치 상황의 알레고리 역할을 한다. 따라서 이 부분은 작품 전체의 비극성과 갈등 국면을 이해하기 위한 지형도 그리기에 해당한다. 과거 회상이나 언급이 없이 빠르게 전개되는 마지막 부분은 바로 이 두 번째 부분에 대한 충분하고 고려 없이 이해하기 힘들다. 칠수와 만수의 비극적인 투신 사건은 사실상 부조리한 현실로부터 탈주하려는 자들이 다시 현실적 규율과 권력에 의해 끌어내려지는 것을 상징한다. 그런 의미에서 이들의 투신 행위는 우

28) 관객으로 하여금 영화의 스토리나 장면 배경을 쉽게 인식할 수 있도록 설정해 주는 쇼트. 보통 한 지역을 멀리서 넓은 각도로 촬영할 때 사용하는 용어인데, 이 글에서는 스크린에 투영된 영상 차원에서가 아니라 작품의 내러티브 전개 차원에서의 기능을 강조하기 위해 사용한다.

김혜리 외 엮음, 『영화용어사전』, 영화언어, 1999. 99~100면.

발적인 사건이라기보다는 당시 사회의 총체적 모순의 결과물로 보아야 한다. 사회적 모순에 의한 사태의 발생을 단지 우발적인 사건이나 개인적인 충동의 산물로 간주하려는 것은 체제 유지와 권력의 재생산을 위한 이데올로기의 산물로 이해할 수 있다.

그러나 문제는 두 번째 부분의 밑그림과 세 번째 부분의 파국 상황과의 논리적 연결 관계이다. 기지촌에서 가족의 사랑을 모르고 성장하고, 여대생으로부터 인간적인 모멸감을 받고, 법정에서 구류 25일까지 받은 칠수, 그리고 3대째 머슴집 아들로 태어나 남의 논농사나 지어주며 사는 홀어머니와 살다가 상경하고, 서울로 식모살이하러 간 누이가 임신한 채 병이 들어 귀향하고, 병원비로 급히 50만원을 부쳐달라는 어머니의 성화에 괴로운 만수. 이들이 처한 개인적인 상황을 비교해보면 칠수보다 만수가 오히려 절박하고 비관적이기 때문에 철탑 위에서 돌출 행위를 보여 주어야 하는 인물로는 만수가 더 적합하다고 볼 수 있다. 그러나 사태를 심화시키는 주인공은 칠수이고 만수는 오히려 사태를 수습하려 애쓴다.

따라서 이들의 비극적 결말에서 1980년대의 총체적 모순을 읽어내는 것은 전적으로 독자(관객)의 몫으로 남겨진다. 관객은 작품의 구조상 지지리 복도 없는 하층민들이 마주하게 되는 엉뚱한 사태 자체에 주목하게 된다. 이에 따라 사회적 발언보다는 소극 형식의 사회 풍자극으로 읽힐 가능성이 충분해진다. 이런 의미에서 김방옥이 ‘소극(笑劇)’ 운운한 것은 일정 부분 정당성을 갖는다.

작가의 말에 의하면, 이 작품은 세 개의 시대적 풍경을 밑그림으로 깔고 있다.³⁸ 따라서 인생과 기지촌의 황폐함으로 대변되는 ‘분단체제’와 도시화, 산업화로 대표되는 근대화 프로젝트의 계급적 모순이다. 그러나 실제 희곡 텍스트를 통한 독해에 의하면 이러한 문제 의식은 전면으로 부각되지 못하고, 대신에 물신자본주의의 천박함과 통제 사회에서의 불신과 물신주의가 전경화되고 있다.

자본주의 체제는 모든 사용가치를 교환가치로 환원시키는 강제력을

행사한다. 이때 상품은 화폐와 마찬가지로 모든 가치를 물질적 차원으로 통일시킨다. 따라서 노동은 생산양식으로부터 소외당하고, 존재의 외면(外面)을 감싸고 있는 이미지만이 시뮬라크라적 상황을 연출해 낸다. 이때 시뮬라크라의 생산 기저로서의 상품성은 ‘성(性)’이라는 코드를 일반화한다. 작품의 발단 부분에서 사장이 칠수와 만수에게 훈계하는 장면이다.

사장 : 이번 와이오 맥주 간판의 전속 모델이 정 애마, 맞지? 정 애마니 만큼 유방 쪽으로 특히 신경 써. (킁킁대는 소리) 그쪽 요구도 음식물 광고라는 점을 특히 유념해서 유방의 색깔과 분위기 자체를 마시고 싶다는 충동을 느낄 수 있게끔 해달라는 거니까 특별히 신경 써주기 바라요.²⁹⁾

자본주의에서 광고는, 특히 성적 과잉을 통한 광고는 대중의 무의식적 욕망을 자극함으로써, 상품의 사용가치와는 별개의 가치를 생산한다. 성적 코드를 과잉 표현함으로써 상품의 고유한 질(質)은 무화(無化)되어버리고, 광고 속의 매력적인 여성 육체가 관찰자를 호명하고 있다는 착각을 불러일으킨다.

인간과 물질의 쌍방 속에서 차이를 창출하려는 시도는 자기 자신의 자기 동일성을 포함해서, 세계 전체를 분류하고 체계를 세우고 이해하려는 욕망의 일부인 것이다. 그러나 우리 사회에서 사람들 사이의 실제적인 구별은 노동자 등과 같이 생산 ‘과정’에 있어서의 각자의 역할에 의해서 형성되는 것이며, 다른 한편에서는, 광고가 불러일으키는 허위의

29) 오종우, <칠수와 만수>, 1990.

(한국문화예술진흥원 홈페이지(http://www.kcaf.or.kr/hyper/Kdrama_main.html)에 수록된 공연 대본. 본문에 인용하는 면수는 홈페이지에 수록된 텍스트의 면수에 따름.)

여러 범주 속에서 특정 제품의 소비에 의해 창출되는 구별에 의해 계급적인 구별을 대치함으로써, 현실의 사회구조를 모호하게 만드는 데 이용되는 것이 또한 그들의 작업에 의해 만들어진 생산물이다. 그에 따라서 사람들은 무엇을 생산하는가에 의해서 동일시되는 대신에, 무엇을 소비하는가에 따라서 자기동일성을 형성하게 된다.³⁰⁾

말하자면 광고의 논리는 자본주의 체제에 있어서의 엄연한 계급적 차이를 지워버리고 상품의 이미지를 통해 상상적인 풍요로움을 느낌으로써 주체화된다고 할 수 있다. 게다가 칠수와 만수 같은 자는 자신이 참가하고 있는 작업의 주체라기보다는 자본주의의 허위의식을 생산해내는 단순 노동자에 불과하다. 일방적인 산업 근대화 노선에 의해 황폐화된 시골을 떠나 서울에 올라온 이들은 성공을 향해 나아가지만, 그 욕망은 마치 가상 공간의 그림자처럼 존재하지 않는다. 이들이 자본주의의 핵심 지역인 서울에서 성공하기 위해 우선적으로 수행해야 할 임무는 자본주의의 생리를 습득하는 것이다. 그것은 천민 자본주의의 상품 이미지를 통해 주체성을 구성하는 것이다.

칠수 : 정말 나 너에게 심각하게 얘기하는데 너도 영화 좀 봐라. 보는데 다 공부야. 너는 시청각 교육도 모르나? 이 자식아, 그렇게 안 쓰면 나중에 곱팡이 쏘여. (6면)

칠수 : 너 <다리 한 가운데서> 꼭 봐. 이 앞 스키라 극장에서 <엘리베이터 걸 올라타기>하고 동시상영하구 있더라. 정말로 감동적이고 육체적이야. 아무튼 화끈하게 끝내주지. 우리 나라 영화도 이제 제법 화끈하게 벗긴다니까. “지금 다리 한 가운데서 무언가 벌어지고 있다”, “모든 비밀이 열리기 시작했다”, “다리 한 가운데서 급기야 보이기 시작했다”, “감독! 이 시대의 젊은 이성을 대변하는 귀재 이창호!”, “주연!

30) Judith Williamson, 『광고기호론』, 조병량 옮김, 열린책들, 1988. 34면.

다시는 벗지 않겠다고 선언한 우리 시대의 마지막 글래머, 정애마!” (6면)

칠수 : 정말 국보급 유방이야. 시두 때두 없이 벗으니까. 살짝두 벗구 왕창두 벗구, 처음부터 계속 벗으니까 나중에는 화면이 몽땅 출렁거리더라구. 바깥에 나왔는데두 눈을 감으면, 머리속에서두 출렁, 출렁, 출렁. (6면)

칠수로 대변되는 광고 이데올로기의 희생양은 성적 담론에 전적으로 동화되어 스크린의 배우마저 소유해야 할 상품으로 인식한다. 오종우는 칠수의 주체 형성을 통해, 1980년대 남한 사회가 철저히 대중을 상품의 논리와 성적 코드에 환원시키고 있음을 풍자하고 있다. 따라서 이 작품에서 사회를 향한 작가의 발언은 역설적으로 칠수에 의해 표명된다. 작가는 칠수의 발언을 빌어 서울이라는 공간과 남한의 자본주의 체제가 얼마나 대중을 왜곡시키고 물신주의자로 만드는가 고발한다. 텍스트의 전반부는 뉴서울 예술공사 사무실에서 사장의 훈시와, 대형 광고판에 정애마를 그리고 있는 칠수와 만수의 대화를 통해 한국 사회 자본주의의 전반적인 허상을 희화화한다. 작품은 칠수와 만수가 작업을 끝내고 옥상 철탑 위로 올라가면서 새로운 국면으로 접어든다.

이들은 철탑 위에서 건물 아래 시내를 향해 오줌을 싸고 세상을 향해 마음속에 가두어 두었던 말들을 외친다. 우연하게 차도에 떨어진 페인트 깡통은 일시에 거리를 마비시키고, 상황은 이들이 전혀 예상치 못한 지점으로 급변한다. 길거리에 운집한 군중과 옥상으로 올라온 구조대와 기자들은 각자 칠수와 만수의 행위를 투신자살, 노사 문제 농성, 정치적인 시위 등으로 부풀린다. 이는 전문가와 매스컴과 공리주의 등 집단이나 조직의 압력에 의해 불특정 소수가 어이없이 파괴될 수 있음을 보여준다. 칠수, 만수와 대치하고 있는 구조대와 기자들 사이에는 소통될 수 없는 존재론적 거리가 자리잡고 있으며, 이에 따라 상대측을 일방적인 오해로

대응하게 된다. 칠수와 만수를 설득하기 위해 내뱉는 전문가의 말은 극적 맥락에 있어서 그 내용이 허망하기까지 하다.

전문가 : 잠깐 잠깐만 기다려요. 위험합니다. 제발 냉정하세요. 죽는다고 뭐가 해결됩니까? 만수씨, 제 말 들리죠? 제가 도와드리겠습니다. 지금 닥친 어려움이 내일은 아름다운 추억이 될 수 있는 거예요. 제발 순간적인 충동으로 그러지 마세요. 인생이란 맑았다가 흐리고, 흐리다가도 해가 뜨고, 소나기도 오고, 무지개도 피고 그러는 겁니다. 자살은 폭력이에요. 폭력은 폭력을 부르는 겁니다. 자살은 죄악이에요. 이것 보세요. 서로 대화를 나누다 보면은. (33면)

38 따라지 집안에 기지춘 출신인 칠수. 그리고 남의 논에서 농사해 주는 홀어머니와 도시로 상경했다가 임신만 한 채 고향에 내려와 앓고 있는 누이가 있는 만수. 적어도 이들에게는 미래는 존재하지 않는다. 자본주의의 상품성은 모든 계층의 사람들에게 공평한 소비자라는 허상을 제공함으로써 계급 차별이 존재하고 있음을 은폐시킨다. 상품 논리와 영상 매체의 관음 행위에 익숙한 칠수가 극의 마지막 부분에서 저항적으로 대치하는 상황은 그런 의미에서 논리적 필연성이 약한 것처럼 보인다. 그러나 칠수는 자본주의 체제에서 어떻게 처신하는 것이 성공하는 지름길인지 아는 자이며, 그럼에도 불구하고 자신이 성공할 확률이 거의 없음을 본능적으로 알고 있는 자이기도 하기 때문에 사회에 대해 적개심을 품고 있었음은 당연하다 하겠다.

칠수 : 젊은 놈이 꿈이 하루 세 끼 라면 먹구 토큰 세 개 꼬불치면 재벌 될 줄 아냐? (10면)

칠수 : 껌 값 모아 재벌 되냐? 그래 매달 5만원씩 적금 넣고 몇 만원씩 갯돈 붓고 아침, 점심, 저녁 라면 먹고 숙직실에서 몽개면 너 환갑 때쯤 돈 몇 천 만원 모을 수 있을 줄 알지? 근대 그 돈으로 집 한 채 장만 못해.

넌 틀렸어 임마. ...<중략>... 몸 팔아서 번 돈 다 몸으로 들어가는 거야
자식아. 너 돈 벌려면 왕창 벌어. 남의 집 담을 넘던지 호주머니 털던지
그것도 아니면 한 판 깨끗하게 사기나 횡령 치던지. (11면)

따라서 사회에 대한 칠수의 항변은 이러한 근본적인 사회 모순에 그
기원을 두고 있다. 칠수보다는 극명하게 반사회적인 것은 아니지만 만수
역시 자신의 미래에 대해서 부정적이다. 칠수와 만수는 1980년대에 있어
미래가 불투명한, 미래 자체를 계획할 수 없는 근대화의 어두운 그림자
일 뿐이다.

만수 : 그래 무슨 계획이래두 있냐?

칠수 : 아직은 뭐라구 말 못 하겠어. 하여튼 일단 때려 칠 거야.

만수 : 작게 먹구 가늘게 싸라. 잘 될 놈은 따로 있는 거야. 개 꼬랑지 3
년, 지나고 봐야 개 꼬랑지야.

...<중략>...

칠수 : 쥐구멍에 별들 날 있다가? 별들어 봐야 쥐새끼들 눈이나 부셔. 칠
전팔기? 웃기지 마. 수환이도 약하게 맞으니까 발딱발딱 일어섰지 세
게 맞아봐라. (16면)

따라서 이들이 철탑 위에서 투신하는 것으로 파국을 맞이하는 것은 필
연적인 결과라 할 수 있다. 이때 철탑은 이들에게 있어 부조리하고 비인
간적인 사회로부터 탈주하기 위한 비상구로서의 상징성을 갖는다. 철탑
위에서 이들은 자신들이 상정하고 있는 꿈을 가상 체험함으로써 일탈의
쾌감을 느낀다. 이러한 탈주 시도는 건물 아래의 세계에서는 인정할 수
없는 반란이며, 따라서 이들의 행위는 철저히 규제 받고 처벌당해야
한다.

만수 : 저것 봐! 조 밑에 조그맣고 새까만 것들이 꿈지락거리며 바글바글

대는 게 꼭 재미집 쭈셔놓은 것 같지 않나?

칠수 : 완전히 내 손안에서 노네.

만수 : 정승날 때 강아지도 나는 법이야. 밧줄 타고 내려가 보면 장자, 사자, 관자가 다 내 응맹이 아래야. 제네들 노는 것 가만히 내려다보고 있다가 까부는 놈은.

(칠수, 만수, 꼬집어 내 툇기는 마임)

칠수 : 길길길길, 우리 저 아래 있는 새끼들한테 욕이나 한판 해줄까? 야 이! 서울에 계시는 시민 새끼들아 ... (욕, 노래와 함께 하는 도중, 만수 강통을 찬다) (19면)

이 작품은 칠수와 만수가 건물 벽에 붙어서 그림을 그리는 어느 날 오후에 일어난 사건을 취급하고 있다. 이 사건은 외형적으로 우발적인 것처럼 보이지만, 이들의 대화를 통한 과거 회상을 통해 사회적 필연성을 내포하고 있음을 보여주고 있다.

박광수 감독의 데뷔작인 <칠수와 만수>(1988)는 박중훈(칠수), 안성기(만수), 배종옥(지나) 등의 캐스팅으로 1988년에 상영되었다. 동아 수출공사에서 제작하고 최인석이 각색을 맡았으며 김수철이 음악을 담당했다. 이 영화는 장선우 감독의 <성공시대>(1988)와 함께 한국 뉴웨이브의 도래를 알린 문제작으로 기억되고 있다. ‘사회의식을 바탕으로 하는 리얼리즘과 도상적인 영상의 결합을 통해 한국 영화계에 새로운 접근을 제공하고 있어 우리 영화의 리얼리즘의 가능성을 한층 밝게 해’³¹⁾주고 있다는 평가를 받은 박광수는 이후 <그들도 우리처럼>(1990), <베를린 리포트>(1991), <그 섬에 가고 싶다>(1993), <아름다운 청년 전태일>(1995), <이재수의 난>(1999) 등의 작품을 만들어 꾸준하게 분단 상황과 정치 현실 비판 및 민중상 구현에 심혈을 기울인다.

31) 이용관, 『한국영화를 위한 변명』, 시각과언어, 1998. 44면.

1988년의 풍경은 서울올림픽 개최와 VTR의 대중적 확산, 비디오 대어점의 등장, 할리우드 직배 저지 투쟁, 공산권 영화의 해금, 포르노 성향의 성인 영화의 본격적인 상영 등으로 점철된다. 이해 9월에는 서울에 현지 법인을 설치한 UIP 코리아사가 한국 영화의 저항을 뚫고 코리아 극장, 신영 극장 등과 <위험한 정사>를 24일부터 상영하기로 계약했다. 이에 영화인 협회 감독분과위는 수단방법을 가리지 않고 이 영화를 상영하지 못하게 하기로 결의하고, 영화업 협동조합은 미국 영화의 국내 직접 배급에 동조하는 업자를 제명하기로 하는 등 강경책을 썼다. 적어도 영화계에서만만큼은 미국에 의한 신식민지적 상황이 현실화되던 시기였다. 당시 미국 영화와 자본의 국내 잠식에 대한 반응은 대단히 비판적이었다.

꿈의 공장이라는 할리우드는 이제 단순히 하나의 영화사들의 집합체가 아니다. 월스트리트를 움직이는 다국적 기업들의 자본과 최첨단의 경영기술이 결합된 복합기업의 레저담당 부서다. 미국영화수출협회나 UIP는 바로 이 가공할 미국의 문화산업이 미국 내의 이윤에 만족하지 못하고 해외시장을 석권하기 위해 만들어진 신식민주의의 전위부대들인 것이다.³²⁾

영화 <칠수와 만수>는 기본 줄거리와 상황은 원작 희곡과 유사하지만 상당한 부분에서 삭제 및 첨가를 가한 작품이다. 문학 작품을 영화로 각색할 때 ‘전환’이 발생할 수밖에 없는데, 이 ‘전환’에는 다음과 같은 방식들이 있다.

1. 현재적 전환 : 스토리나 소재를 현대로 이동시킴
2. 현재적-정치적 전환 : 현재의 정치적 논의에 기여할 의도에서 원전의 ‘전환’을 시도한다면 이것은 ‘현재적’ 전환 중에서도 특수한 경우에 속함.

32) 강한섭, 『어떤 영화를 옹호할 것인가』, 도서출판 부키, 1997. 44면.

3. 이데올로기적 전환 : 모든 전체주의적 국가에서의 일반화된 양식. 지배 세력의 이데올로기 작업에 이용되는 경우. 일종의 국책 홍보용 영화.
4. 역사적 전환 : 문학 작품의 고유의 역사성이 영화적 형상화 과정을 거쳐 수용자들의 현재적 의식에 다가갈 수 있는 경우. 이것은 문학 작품 고유의 역사성이 영화적 형상화 과정을 거쳐 수용자들의 현재적 의식에 다가갈 수 있게 한다.
5. 미학적 전환 : 수용 과정에서 미학적으로도 고유의 영화 미학적 형상화를 시도하는 경우.
6. 심리적 전환 : 인물 배치나 갈등의 해결을 묘사하는 과정에서 원전을 초월하거나 경우에 따라서는 원전에 반해서 심리적 관점이 집중적으로 조명되는 경우. 이것은 영화를 탈역사화하고 심리적 지향성을 가진 현대 대중 관객의 독서 맥락 속으로 원작을 '번역 혹은 재비치'하는 것이다.
7. 대중적 전환 : 문학 원전의 수용 과정에서 요구되는 일정 수준의 교양 문제라든가 난해하고 때로는 장애가 되는 요소들을 제거하여 대중 관객들을 별다른 수고 없이도 이해할 수 있도록 만든 영화.
8. 패러디적 전환 : 진지한 의도를 가진 작품들과 대부분 통속적인 작품들이 패러디화되며, 더러는 장중한 작품들도 패러디화된다.³³⁾

각색된 영화의 거의 모든 경우가 '대중적 전환'에 속한다. 이때 '대중적 전환'이라는 표현은 영화의 '상품성'에 대한 고려를 내포하고 있는 것이다. 그러나 이것은 긍정적인 의미에서 보자면, 영화의 근본적인 속성이라 할 수 있는 '대중예술'적 요소에 대한 고려하고도 할 수 있다. 박철수의 <칠수와 만수>는 '대중적 전환'과 '역사적 전환'을 포함하는 영화라고 할 수 있다. 원작에는 없는 새로운 대사와 상황을 첨가하고 있는데, 이때 새로 삽입된 부분은 매우 유머러스하고 대중적인 흥미를 끄는 것들로 이

33) Wolfgang Iser, 『영화-영화와 문학』, 조길예 옮김, 문학과지성사, 1999. 141~150면.

루어져 있다. 이를테면 다음과 같은 대사는 새로 첨가된 것이다.

①

만수 : 너 밧줄 타봤냐?

칠수 : 제가 누굽니까. 동두천 타잔이라는 거 아닙니까.

②

만수 : 군대 갔다 왔냐? 너 방위했지?

칠수 : 잘 키운 방위 하나 열 공수 부럽지 않다, 왜 이런 말도 있지 않습니까.

동시에 이 영화는 ‘역사적 전환’의 속성도 지니고 있다고 하겠다. 물론 공연된 연극과 상연된 영화 사이에 시간적 거리가 짧지만, 박광수는 원작에 없는 상황과 에피소드들을 첨가함으로써, 원작이 미처 보여주지 못한 시대적 발언을 강화시키고 있다. 희곡은 서울에 흘러 들어온 따라지 인생들이 겪게 되는 황당한 사건을 언급하는 정도에 그치고 있지만, 영화는 당대 사회에 대한 비판적 시선이 훨씬 풍족하고 선명하다. 이는 원작이 가지고 있는 지향점을 보다 정치화한 사례로 꼽을 만하다. 그러나 이 영화는 현실에 대한 개혁 의지가 부족하다는 이유로 비판의 대상이 되기도 했다.

<칠수와 만수>가 당대의 사회성을 담은 새로운 영화라고 평가되는 것도 나름대로 타당성이 있는 지적이다. 하지만 다루고 있는 주인공들의 세계는 극히 감상적이고 건강하지 못한데, 물론 그것은 윤리적이며 규범적인 인간을 표현해야 한다는 뜻이 아니라, 그들의 세계를 전면적으로 다루어내지 못하고 지적인 폐쇄성으로, 심리적인 억압으로만 몰고 갔다는 의미에서이다. 만수의 연좌제로 인한 사회진출의 좌절이 곧바로 국가권력의 구조적 폭력과 연결되지 못하고, 고급 아파트촌에 사는 여대생 지나에 대

한 칠수의 실연이 계급적 갈등으로 선명하게 표출되지 못하였다.³⁴⁾

그러나 이처럼 감상성의 노출, 지적 폐쇄성, 불철저한 계급 의식이라는 완고한 비판에도 불구하고 이 작품은 연극에서 발견하기 힘든 첨예화된 정치성을 쟁점화하고 있다.³⁵⁾ 박광수의 영화 속에 등장하는 인물들이 우리 사회를 객관적 입장에서 관찰, 기록하는 지식인들이고, 카메라의 시선이 관찰자의 입장 이상을 벗어나지 못하는 것은 큰 문제가 아닐 수 있다. 어차피 혁명 영화를 표방하지 않는 이상에는 영화 자체가 이데올로기의 무기가 될 수는 없는 것이다. 오히려 주목할 만한 대목은, <칠수와 만수>라는 영화의 시선이 응시하고 있는 사람들이, 닫힌 사회에서 자신의 정체체가 드러날 것을 두려워하는, 개소공포증에 시달리는 사람들이라는 점이다.³⁶⁾

34) 정병각, 「냉소주의와 패배주의로 점철된 1988년 한국영화」, 『민족영화1』, 민족영화연구소, 도서출판 친구(부산), 1989. 183면.

35) 1980년대 민중영화의 입장에서 제도권 영화에 대해 비판의 칼날을 휘둘렀던 이효인은, 80년대 한국 뉴웨이브 영화에 대한 당시의 부정적인 대응 방식에 한계점이 있었음을 반성한다. “그 당시는 80년대의 새 영화들이 ‘확신’을 향하여 나아가되 함량 미달일 뿐이라고 생각했고, 그것들이 다른 방향에도 관심이 있다는 것은 모른 채 했던 것이다. 그러나 그 정치적 긴장과 사유의 긴장 속에 또아리를 틀고 있는 전근대적 지향성 즉 긍정성과 부정성을 동시에 가지고 있는 아시아적 가치에 대해서는 알지 못했다.”

이효인, 「1980년대 한국 뉴웨이브에 대한 재평가 또는 반성」, 『세계영화사 강의』, 임정택 외, 연세대학교 출판부, 2001. 325면.

36) 김지석, 「닫힌 사회와 개소공포증-박광수론」, 『한국영화 읽기의 즐거움』, 김지석 외, 책과몽상, 1995. 215면.

이효인도 이와 비슷하게, <칠수와 만수>의 고층 옥상, <그들도 우리처럼>의 탄광촌, <베를린 리포트>의 이방인으로 둘러싸인 외국, <그 섬에 가고 싶다>의 섬, <아름다운 청년 전태일>의 공장과 영수의 방 또는 보일러실 등 박광수가 설정한 공간의 특징이 폐쇄적임을 지적하고, 이 공간들을 감독이 역사와 현실적 삶에 대해 이야기하기 위해 설정한 공간으로 이해한다.

이효인, 위의 글, 334면.

희곡 <칠수와 만수>에서 보았듯이, 이 두 명의 처지에 대한 정보 제공이 대사 또는 부분 조명 처리에 의한 무대 분할을 통해 이루어졌다. 중간 부분이라 할 수 있는 대형 광고판 작업 장면에서, 만수 어머니가 보낸 편지 내용을 무대 한쪽에서 어머니가 직접 이야기하는 형식으로 처리한 것, 디스코장, 학교 앞, 법원, 고향을 떠나는 만수, 상경하는 만수, 칠수의 상경 초기 생활, 칠수의 어린 시절, 미래 상상, 만수 어머니가 전화로 돈을 부쳐달라고 부탁하는 장면 등은 ‘지금-여기’의 시공간 속에 투입된 것들이다. 영화에서는 이상과 같이 잠시 무대 한쪽에서 진행되는 장면이나 대사로 소개되는 과거사가 좀더 구체적이고 자세하게 제공된다. 그러나 중요한 것은 연극에서 소개된 간략한 과거사가 소상하게 영상처리 되었다는 것이 아니라 원작에 덧붙여진 새로운 에피소드와 상황이다.

희곡에서는 만수의 여동생이 도시로 식모하러 갔다가 임신한 채 병이 들어 귀향한 것으로 되어있지만, 영화에서는 도시의 공장 노동자로 일하면서 노동조합에 열성적인 처녀로 변화된다. 또한 이미 죽은 자로 처리되었던 만수의 아버지는 영화에서 27년 동안 장기복역 중에 있는 양심수로 처리된다. 그리고 영화에서는 민방공 훈련,³⁷⁾ 변화한 도시의 차도와 상가, 화려하게 상품으로 진열된 백화점 내부 등이 초라한 두 명의 행색과 대조적으로 제시된다.³⁸⁾ 희곡은 칠수가 천민자본주의적 대중문화의

37) 김지석, 위의 글, 216~217면. 김지석은 <칠수와 만수> 오프닝신에서 민방공 훈련 중의 텅텅 빈 거리 장면을 두고, 모든 것이 자유로운 것 같지만 언제든지 통제가 가능한 사회임을 간단명료하게 보여주고 있으며, 이 텅 빈 거리는 언젠가 만수가 그 공간에 내몰려 날날이 정체가 밝혀질 것을 암시하는 것이라고 해석한다.

38) 그런 점에서 영화 <칠수와 만수>는 이장호 감독의 <바람불어 좋은 날> (1980)에 나타난 80년대 서울 공간의 정치적 알레고리를 공유한다. <바람불어 좋은 날>에서의 서울은 규범, 미학, 가치를 상실한 채 양적 성적의 논리에 집착했던 한국 근대화가 낳은 생활 경관이다. 도심의 화려한 경관과 외곽 시대 누추한 노동자 주거지의 대조는 극심한 빈부의 격차를 보여준다. 덕배와 춘식, 길남이 점유하는 공간은 주로 포장마차와 빈 공터, 공사 현장 등이고,

노예가 된 모습을 강조하는 반면, 영화는 미국에 대한 정치적, 문화적 예측성을 부각시킨다. 즉 칠수는 성조기가 그려져 있는 런닝셔츠를 입고 있으며, 회상 장면에서 미군과 눈이 맞아 쫓겨난 뒤 미국으로 도망가 소식이 끊긴 누나의 에피소드를 첨가했다. 그리고 칠수가 가는 공간은 햄버거 가게, 백화점, 디스코텍, 영어 회화 학원이며 집에 잔뜩 붙여놓은 사진은 <대부>와 같은 미국 영화 포스터이다. 칠수는 지나와 만수에게 자신의 형이 미국 마이애미에 살고 있으며 자기도 곧 미국으로 이민 간다고 수시로 거짓말을 하며 영어를 섞어 말하기를 좋아한다. 박광수에게 있어 만수와 칠수는 ‘한국 사회의 현실’을 노출시키는 전형적인 인물이다.

만수라는 인물은 아버지가 장기수입니다. 그래서 그는 분단으로 비롯된 갈등, 예컨대 어릴 때부터 빨갱이 피해 의식에 주눅들어 있어요. 성격은 억눌려 있지만 어느 순간에는 막 나가는 그런 인물입니다. 대신 칠수는 5공화국 이후 등장한 소비 사회적 인물과 외세에 의해 피해 입은 인물의 복합형이죠. 결과적으로 이 두 인물을 통하여 한국 사회의 문제를 그린 것이라고 보면 될 겁니다. 특히 만수의 아버지인 장기수 문제는 당시로서는 구체적으로 그리는 것이 허용되지 않았어요. 만수는 가수 김민기를, 『그들도 우리처럼』의 기영은 문학 평론가 김사인을 모델로 놓고 여러 가지 성격을 조합하여 만든 것입니다.³⁹⁾

이들의 만남에는 회색의 차거운 시멘트 덩어리, 철골 구조물, 푹푹거리는 망치 소리, 아무렇게나 쌓인 자재 더미들이 배경을 이루고, 이들은 자주 개발 중인 서울을 향해 오줌을 갈긴다.

박현선, 『80년대 강남과 <바람불어 좋은 날>』, 『한국영화에서의 도시성과 근대성 연구:1960-1990』(심포지움·소영화제 자료집), 문화개혁을 위한 시민연대, 2000.12.21-22. 84-85면.

39) 『한국 사회의 현실에 마주선 감독』(박광수 인터뷰), 『한국의 영화 감독 13인』, 이효인 편저, 열린책들, 1995. 239면.

한편 감독은 연극이 제공하기 힘든 영화만의 보여주기를 통해 특정한 메시지를 생산한다. 영화의 전반부에서 만수를 쫓아온 칠수가 포장마차에서 같이 술을 먹고 나온 장면이다. 카메라는 새가 나무 밑을 내려다보듯이 부각(俯角: low-angle shot) 처리하여 어둡고 텅 빈 도시의 거리를 보여주고 있다. 어둠이 짙게 깔린 길거리에서 서 있는 두 명의 인물을 대원사(大遠射: extreme long shot)로 찍은 이 장면은 극단적으로 빛과 어둠의 이항대립으로 나누어진다. 내려다보이는 두 명의 인물은 지나치게 왜소해 보이는데 이와는 대조적으로 프레임의 2/3 정도를 차지할 정도로 긴 그림자가 늘어져 있다. 이 미장센(mise-en-scène)의 구도는 도시 문명과 자본주의 체제의 거대한 권력에 포위 당한 하층민의 비관론적 운명을 선명하게 보여준다. 긴 시간(long-take)으로 잡은 이 장면은 소설이나 연극이 보여줄 수 없는 영화만의 메시지를 생산한다.

영화는 집단적 상상력을 모델화하려는 관료적인 자본주의 및 사회주의의 권력에 의해 착취되므로, 의미적 구성 요소들 쪽에 처박히기도 한다. 그럼에도 영화의 적절한 효과는 계속해서 前-기표적인 상징적 구성 요소와 非-기표적 구성 요소에 좌우된다. 즉 시각적 형상, 색깔, 음향, 리듬, 안면성(顔面性)의 특징, 말 등 ...에 내재적인 움직임, 연쇄에 좌우된다.⁴⁰⁾

박광수가 희곡에는 없는 내용을 첨가함으로써 강조하고자 한 정치적 목적은 두 가지로 볼 수 있다. 분단 체제하의 억압적인 국내 정치와 불평등한 계급 구조, 그리고 정치, 문화적으로 미국 제국주의의 지배하에 놓여있다는 신식민지적 사회 체제이다. 만수가 증오하는 아버지는 27년을 복역한 양심수이다. 오프닝신(opening scene)에서 제시된 민방공 훈련 상황으로 볼 때, 그의 아버지가 분단 체제와 반공 이데올로기의 희생양임은

40) Félix Guattari, 『분자혁명』, 윤수중 옮김, 푸른숲, 1998. 252면.

추측할 수 있다. 아버지에 대한 만수의 분노는 반공 이데올로기를 통해 양심적 지식인들을 억압하고 있는 남한 체제에 대한 분노의 암유(暗喻)이다. 결국 박만수는 자신의 의도와는 관계없이 왜곡된 분단 체제의 억울한 희생양으로 묘사되고 있다. 한편 장철수는 미군 주둔의 일차적 피해자이면서도 역설적으로 미국을 동경하는 인물로 나온다. 그의 누이는 양공주이고, 아버지와 재혼한 새어머니는 포주이다. 철수라는 캐릭터는 박광수가 가장 심혈을 기울여서 창조해 낸 것으로서, 신식민지 상태에 속해 있으면서도 자신의 정체성에 대한 성찰과 이해 없이 무분별하게 미국만을 선망하는 무주체적 군중상을 대변한다. 그런 의미에서 감독은 장철수라는 인물을 통해 제국주의에 대한 탈식민주의적 비판 의식을 강하게 제기한다고 볼 수 있다.

3.2. 희곡 <돌아서서 떠나라>와 영화 <약속>

이만희의 <돌아서서 떠나라>는 현재에서 과거로 이동하는 역행적 시간 구성으로 된 3장 희곡이다. 1장은 수녀가 된 채희주가 교도소에서 사형 집행을 기다리고 있는 공상두를 면회간 장면이고, 2장과 3장은 공상두가 자수하기 직전에 채희주의 별장으로 찾아온 장면이다. 이만희의 희곡 세계가 대체로 그렇듯이 이 작품도 급박한 사건 전개나 갈등의 고조를 통한 긴장감 확보보다는 끊임없는 대화를 통해 극을 진행시킨다. 따라서 등장인물들의 과거 사건은 모두 대화를 통한 환기에 의해 정보가 전달된다. 그런 의미에서 이만희의 희곡은 단조롭게 느껴지기 쉬우며 극적 긴장감을 감상하기 힘들다. 그는 클라이막스까지 치고 올라가는 사건의 심화를 제시하기보다는 인물들의 감각적이고 개성적인 대화를 통해 작품의 묘미를 성취하고자 한다. 그렇다면 이만희의 희곡(또는 연극)은 보기 위한 것이라기보다는 듣기 위한 것이라고 할 수 있겠다.

장막극 형태로서 공상두와 채희주 단 두 명만이 등장하는 구조라든지, 사건의 심각성을 급격하게 고조시키는 인물들의 행동선이 배제되어 있는 점은 속도감 있는 영상 매체에 익숙한 관객들에게 지루하게 보이기 십상이다. 따라서, 이런 표현이 가능하다면, 그의 희곡은 대단히 문학적이다. 독자또는 관객은 인물들이 설 새 없이 쏟아내는 대사들을 통해 극 전체의 플롯을 재구성해야 하며, 작가의 독특한 대사 속에 숨어있는 의미를 파악해야만 한다. 그의 작품은 대사만으로 과거 사건을 재현해 내기 때문에 영화적 실감은 적지만 그 대신 관객들이 상상적 공간을 유추해 내는 재미를 선사한다. 이를테면 다음과 같은 식이다. 공상두를 면회 온 채희주에게 그는 과거 경험을 한숨에 설명해 버린다.

공상두 : 제주도엔 있는데 연락이 왔어. 최풍세가 쓰러졌다고 부라부라 비행기 타고 올라와서 병원으로 달려갔지. ‘무슨 애길 하지?’ 가면서 계속 이 생각뿐이야. 병실 복도에서 최종 정렬 해보는 거지. 문 열며 첫인사를 뭘로 할까 하고. ‘어이 친구 안녕?’, ‘야 최풍세 지금 뭐하는 거야. 빨리 일어나 임마.’ 방문을 쭈욱 여는데 마누라하고 무슨 장난치고 있는 줄 알아? 주먹을 불끈 쥐고는 마누라 대가릴 거기다가 박으라는 거야. 지가 먹먹고 싶다고 그랬더니 마누라가 “옛 먹고싶은 놈이 사와 임마.” 그랬다나? 그 병원에 네 시간 동안 있었어. 마누란 집에 보내고 단 둘이서만 풍세가 노래도 잘 하고 기타도 잘 쳤걸랑. 톱살 룡에 가면 인기 최고였지. 잘 노니까. 그만 가래. 겨울 추운 날이었어. 오바를 입고 ... 모자를 쓰고 ... 갈 채비를 차리면서 ... 시침 똑 따고 이랬지.

“언제 퇴원하나? 술 마시러 한번 또 가아지.”

“씨팔놈야. 나 죽어 임마.”

“미친 놈. 헛소리하고 자빠졌네.”

“수술하려고 뚜껑 댄데 시커멓게 번져서 도루 닫았어. 너 진짜 몰랐어?”

“알았어.”

“씨팔놈아 근데 왜 시침 뚝 따냐?”

한강이 흐르고 ... 강변에 있는 병원이라 야경이 멋있었지.⁴¹⁾

위 인용문에서 금방 알 수 있듯이 이만희는 마치 1인칭 소설을 쓰듯이 대사를 처리하고 있다. 특히 주목을 끄는 것은 위 대사의 특징이 매우 장면 묘사적이라는 점이다. 게다가 공상두의 입을 빌려 과거 시간의 대화를 직접 화법으로 옮김으로써 무대를 변환하지 않고 과거를 장면화하는 역할을 담당하게 한다. 따라서 무대 위에서의 극적 사건이 거의 일어나지 않는 이 작품은 에피소드별로 구조화함으로써 관찰해 보는 것이 보다 효과적이다. 대사에 의존한 과거 사건 환기는 앞의 <칠수와 만수>에서처럼 한 무대 위에서 과거 장면을 직접 제시하는 방식과 대조를 이루고 있다. 그런 의미에서 이 희곡은 철저한 화술극 부류에 포함된다고 하겠다. 여기에서 제시하는 에피소드들은 영화에서 장면(scene)에 해당한다.

1장 : 교도소 면회실

- 1-1. (현재) 공상두와 채희주의 면담
- 1-2. (공상두의 과거) 최풍세의 병원 문안
- 1-3. (채희주의 과거) 채희주가 수녀가 되는 장면
- 1-4. (공상두의 과거) 얼마 전에 사고쳐서 독방 신세를 짐
- 1-5. (채희주의 과거) 대학교 1학년 때 엠티를 갔었던 경험
- 1-6. (공상두의 미래 상상) 사형 집행 당하는 상황
- 1-7. (채희주의 과거) 공상두가 선고받던 날 채희주의 법정 방문
- 1-8. (현재) 면회를 끝나고 떠나는 채희주

2장 : 채희주의 별장

- 2-1. (현재) 춤을 추는 채희주와 잠에서 깨어난 공상두

41) 이만희, <돌아서서 떠나라>, 《이만희 희곡집2》, 도서출판 율인, 1998. 279 ~280면.

- 2-2. (채희주의 과거) 2년 6개월만에 채희주 앞에 나타났던 공상두의 모습
- 2-3. (공상두의 과거) 2년 6개월 동안 강원도에서 닭 키우던 생활
- 2-4. (채희주의 과거) 상두파의 테러 사건에 대한 매스컴 보도
- 2-5. (채희주의 과거) 공상두가 잠적한 후 괴로워했던 채희주
- 2-6. (채희주의 과거) 응급실에서 채희주와 공상두가 처음 만나던 일
- 2-7. (채희주의 과거) 채희주에게 스타킹 333개를 선물한 공상두
- 2-8. (채희주의 과거) 채희주와 공상두가 처음으로 반말하기 시작한 부산 여행
- 2-9. (채희주의 과거) 부산 여행 중 차 속에서 채희주가 공상두에게 ‘양아치’라고 부른 일
- 2-10. (채희주의 과거) 엄기택이 채희주를 찾아와 공상두에 대한 존경심을 표현
- 2-11. (공상두의 과거) 엄기택의 집에 가서 바람난 아내를 혼내줌
- 2-12. (공상두의 과거) 오강국을 만나 채희주가 병원 그만 둔 일 전해 들음
- 2-13. (채희주의 과거) 선배 언니 영해의 죽음 소식과, 채희주와 공상두가 부산 영해의 술집에 갔을 때 영해와 채희주와의 대화
- 2-14. (채희주의 과거) 영해에 대한 채희주의 회상

3장 : 채희주의 별장

- 3-1. (채희주의 과거) 얼마 전 만났던 거지에 대한 인상
- 3-2. (채희주의 과거) 별장에서 아버지의 마지막 투병 생활 간호
- 3-3. (공상두의 과거) 새남터에 있는 야쿠자 이지트에서 상대파 두목들을 살해함
- 3-4. (공상두의 과거) 고등학교 때 폐거리들에 둘러 싸여 싸움을 했던 경험
- 3-5. (채희주의 과거) 공상두와 데이트할 때 그의 부하들의 도열 하에 식사하던 경험
- 3-6. (현재) 채희주와 공상두의 결혼식
- 3-7. (채희주의 과거) 공상두가 퇴원한 후 부산에서 영해와 술 먹다가 사발을 떨어뜨렸던 경험

- 3-8. (채희주의 과거) 위로부터 보름 뒤 엄기탁이 채희주를 찾아와 공상두의 생일 잔치에 초대함
- 3-9. (공상두의 과거) 농장에서 서울에 올라와 병원에서 퇴근하는 채희주를 멀리서 바라다보는 공상두
- 3-10. (현재) 자수하러 떠나는 공상두.

위의 내러티브 구조에서 알 수 있듯이 이 희곡은 교도소 면회실과 채희주의 별장이라는 두 장소만 제공되고 있다. 따라서 이들의 과거 장면이 모두 대사를 통해 환기되고 있음을 알 수 있다. 부분 조명을 이용한 과거 장면의 제시라든가 혹은 동시 무대를 활용한 공간 제시가 행해지지 않고 단지 두 인물의 대사에서 간접적으로 언급될 뿐이다. 이러한 구조적 특성은 <돌아서서 떠나라>가 이별의 상황에 처해 있는 두 인물의 실존적 고뇌와 선택의 문제에 초점이 맞추어지고 있음을 말해 준다. 즉 대사를 통해 지속적으로 환기되는 과거사는 영원한 이별에 직면한 두 명의 실존적 자아의 상황을 보충해주는 자료의 역할을 한다. 작가의 말을 살펴보면 이 작품이 인간의 존재론적 숙명과 성찰에 대한 추구였음을 알 수 있다. 키에르케고르의 일기 한 구절을 인용하면서 작가는 삶과 죽음의 문제에 대한 철학적 성찰을 고민하고 있다.

‘어떻게 살 것인가? 중요한 것은 나의 使命을 이해하고 내가 무엇을 행할 것인가의 神의 意志를 통찰하는 일이다. 그 이념을 찾기 위해 나는 살아가고 있는 것이다.’

...(중략)...

미적 실존이 방종한 생활로 인생을 향수하고, 윤리적 실존이 양심을 가지고 인생을 성실하게 사는 것이라면, 종교적 실존은 신앙을 가지고 역설적으로 살려 한다. 여기서 신앙이란 ‘모순을 믿는 것’이다. 神의 가혹함이 곧 절대적 사랑이 되는 것이다. 고뇌와 절망을 거쳐서만 인간은 구제되고 신에 도달함으로써 그 불안과 절망을 극복할 수 있는 것이다.

‘이것이냐 저것이냐’의 양자택일의 자유만 있을 뿐이다. 절망이 아니면 신이요, 신이 아니면 지옥인 것이다.⁴²⁾

<약속>은 1998년에 김유진 감독이 박신양(공상두)와 전도연(채희주)라는 흥행 보증 수표 배우들을 기용하여 만든 영화이다. 김유진은 <단지 그대가 여자라는 이유만으로>(1990)로 데뷔하여, <참견은 노 사랑은 오예>(1993), <금홍아 금홍아>(1995), <맥주가 애인보다 좋은 7가지 이유>(1996) 등을 감독하였다.

<약속>은 희곡 <돌아서서 떠나라>에서 발화(發話)된 에피소드들을 순행적 시간 구조로 재구성하였다. 이른바 고전주의적 극영화 문법에 의존해 채희주와 공상두의 만남부터 헤어짐까지 시간적 순서대로 연결시키고 있다. 따라서 영화에서의 클라이막스는 교회에서 이 둘이 결혼식을 하는 장면으로 처리되었다. 그렇다면 <약속>은 클라이막스 장면에서 비극적인 결혼식을 올리는 상황까지 도달하기 위한 여정(旅程)에 초점을 맞추고 있다고 볼 수 있다. 결국 이 영화는 가장 슬프고 아름다운 장면을 연출하기 위해 사건들을 순차적으로 축적해나가는 구성법을 활용하고 있는 셈이다.

<돌아서서 떠나라>에서 채희주가 ‘수녀’의 길(종교)을 선택한 것이나, 사형을 기다리고 있는 공상두와 마지막 대화를 나누는 장면이 <약속>에서 삭제된 것은 주제 구현에 있어 큰 차이를 보일 수밖에 없다. 말하자면 <약속>은 <돌아서서 떠나라>의 종교적 차원에서의 선택 문제를 포기하고 대신에 이별을 앞두고 갑작스럽게 성당에서 결혼식을 올리는 장면을 연출함으로써 비극적 정조를 강조하려 한 것이다. 이렇게 함으로써 <약속>은 이루어질 수 없는 남녀의 슬픈 이별을 위한 멜로 드라마의 공식을 성실하게 수행하게 된다. 이러한 상투적 멜로성은 <약속>의 영화적 완성

42) 이만희, <창작의 변>, 앞의 책, 274~275면.

도에 오히려 장애 요소로 작용하는 것으로 판단된다. 따라서 <약속>은 50년 전에 제기했던 다음과 같은 비판으로부터 그리 자유롭지 못하다.

過去 朝鮮文學의 映畫化에 있어서 朝鮮映畫는 朝鮮文學에서 어느 程度 그 作品 內容의 思想性과 藝術性을 攝取하려 努力을 보인 作品도 있으나 그 大部分은 原作者의 人氣와 原作의 題名만을 賣物로 한데 지나지 않으며 그 內容은 놀렐만치 淺薄無恥한 三流映畫로서 말하자면 羊頭狗肉의 詐欺的 結果를 가져왔던 것이다. ... 朝鮮映畫는 앞으로 朝鮮文學과 握手할 때에 單純한 「小說의 插話化」에 拘치지 말고 좀더 內面的인 交錯에 力點을 두고 그 文學의 「페리케이트」한 人生觀照와 登場人物의 心理와 性格과 그리고 思想과 世界觀 또는 生活感情과 生活雰圍氣 等を 살리는 데에 힘을 써야 할 것이다.⁴³⁾

한편 희곡에서는 지나가는 말투로 잠깐 언급된 사건들, 즉 공상두의 강패 생활에 얽힌 에피소드가 영화에서는 사건 전개에 중요한 화소(話素)로 사용되고 있다. 예를 들면, 적대적 세력인 '상두파'와의 갈등 양상과, 친구이자 조직의 부하인 엄기탁과의 관계가 상대적으로 전경화된다. 따라서 희곡에서는 채희주와 공상두의 관계를 중심으로 과거 체험들이 주변적인 삽화로 채워져 있음에 반해, 영화에서는 두 인물을 둘러싸고 있는 외적 에피소드들이 강조되어 나온다. 서사양식과 극양식에 대한 루카치의 다음과 같은 지적은 여기에서도 적용될 만하다.

극적 인물이 자신의 개별성을 간직하면서도 즉시 그리고 직접적이며 전형적으로 작용함에 반해 소설 인물의 전형적 성격은, 흔히 전체로부터, 인간들, 인간적 관계들, 제도들, 계층들, 당들, 노선들의 투쟁을 서술해야만 한다. (중략) 소설이 갖는 이러한 특성 때문에, 소설에서 형상화된 개

43) 李台雨, 「朝鮮映畫와 文學(三)」, 『京鄉新聞』, 1949.1.27~29.

인과 그가 작품 속에서 대표하는 사회적 소속 집단과의 관계는 극에서 보다 훨씬 복잡하다.⁴⁴⁾

특히 이 영화는 성공을 거둔 바 있는 연극을 원재료로 사용함으로써 흥행 실패의 위험성을 최소화하려고 한 제작사의 의도를 드러낸다. 앙드레 바쟁은 연극의 영화화 문제를 다음과 같이 이해한다.

오늘의 극작품을 스크린에다가 옮겨놓고자 하는 가장 공통적인 이유라는 것이 그 극작품이 바로 무대에서 성공을 거두었다고 하는 사실 때문인 것이다. 이런 성공을 통해 관객에 의해 시험된 그 극작품의 대사는 그 본질에 이르기까지 말하자면 결정화(結晶化)되고 만다. 그리고 그와 같은 대사야말로 영화 관객이 찾고 싶어하는 것인 것이다. 따라서 우리는 여기서 다소간의 명예로운 우회로를 통해, 쓰여진 대사의 존중으로 되돌아오게 된다.⁴⁵⁾

이만희 희곡의 대사는 속도감 있고 감각적이며 재치 있는 달변의 특징을 지니고 있는데, 영화 <약속>은 <돌아서서 떠나라>의 대사 중에서도 가장 감각적이고 인상적인 것들만 취사선택하고 있다. 이것은 원작 희곡의 사상과 세계관과는 일정한 거리를 두고 있지만, 이와는 반대로 희곡에서 비교적 성공적으로 표현된 대사에는 매우 우호적인 태도를 보이고 있다는 사실을 말해 준다. 희곡에서 채택해온 주요 대사들을 살펴보면 다음과 같다.

①

최풍세 : 수술하려고 뚜껑 뚫는데 시커멓게 번져서 도루 단았어. 너 진짜 몰랐어?

44) Georg Lukács, 『역사소설론』, 이영욱 옮김, 거름, 1993. 178면.

45) A. Bazin, 『영화란 무엇인가』, 앞의 책, 182면.

공상두 : 알았어.

최풍세 : 씨팔놈아 근데 왜 시침 똑 따냐?

②

채희주 : 대학에 갓 입학해서 엠티를 샀는데 강화도였걸랑. 버스 맨 앞에
앉아 랄랄랄라 가는데 많이 와 봤던 데야. '저기를 꺾어지면 사당이
나온다.' 진짜 나와. '다음엔 저수지다.' 그럼 저수지고 여섯 일곱 번을
연달아 맞추는 거야.

③

채희주 : 어떻게 하면 싸움을 잘 할 수 있어?

공상두 : 별 걸 다 묻는다.

채희주 : 어서.

공상두 : 즐겨야지.

채희주 : 때리는 걸?

공상두 : 맞는 걸.

④

영해 : 무하는 사람이냐?

채희주 : 건달.

영해 : 니한테 추근거리드냐?

채희주 : 아니.

영해 : 하몬 그 혼한 키스도 몬 해봤냐?

채희주 : 응.

영해 : 와! 나중에 재산 될까봐?

채희주 : 언니! 싫다.

영해 : 그 자숙 제법이다.

⑤

채희주 : 다른 여자 만나는 것만이 배신이 아니야. 니 마음에서 나를 제

쳐놓는 것도 내겐 배신이야.

⑥

공상두 : 하느님이 내 병은 고쳐줄 수 있어. 하지만 내 대학시험은 붙여 줄 수가 없어. 왜냐? 날 합격시키려면 다른 한 놈을 떨어뜨려야 되는 데? 이젠 그런 일이야. 내가 살자면 엄기탁이가 죽어.

영화의 속성이 대중적인 것이기 때문에 철학적이거나 진지한 내용의 대사보다는 가볍고 맛을 부린 감각적 대사를 우선시하는 것은 당연하다. 다만 희곡에서 채택한 감각적인 대사가 영화의 전체 맥락과 연관되지 않고 일시적이고 순간적인 재미와 매력을 위해 사용된다면 지나치게 희곡의 성과를 쉽게 이용한 혐의를 벗기 힘들어진다. 연극은 말의 중요성을 강조하기 때문에, 연극을 영화화할 때 주요한 문제 중의 하나는 영화와 같이 시각성이 우월한 예술에서는 어느 정도의 언어가 필요한가를 결정하는 일이다.⁴⁶⁾ 따라서 <약속>의 각색 과정은 다음과 같은 사실을 진지하게 고민했어야 했다.

참다운 해결책은 한 연극작품의-한 예술로부터 다른 예술로 서로 교환할 수가 있는-극적 요소를 스크린으로 이동시키는 것이 문제인 것이 아니라, 역으로 드라마의 연극성이 문제가 된다는 것을 이해하는 데 있다. 각색의 제재는 희곡의 제재가 아니라 극으로서의 특성을 갖춘 희곡 그 자체인 것이다.⁴⁷⁾

멜로 드라마와 액션 영화는 한국 영화의 경우 자주 결합되는 경우에도 속한다. 1960년대의 <맨발의 청춘>에서부터, <장군의 아들>(1990), <걸어

46) Oscar G. Brockett, 『연극개론』, 김윤철 옮김, 한신문화사, 1995. 300면.

47) A. Bazin, 『영화란 무엇인가』, 앞의 책, 222면.

서 하늘까지>(1992), <남자의 향기>(1998), <비트>(1997), <나에게 오라>(1996)과 같은 영화가 여기에 속한다. 그런데 여기에서 주목할 만한 점은 이러한 영화에서 액션과 멜로가 접합되는 부분은 대부분 순애보의 모티브를 띠고 있다는 것이다. 액션물의 남자 주인공은 매우 강한 남성성을 지닌 인물이지만, 동시에 여자 주인공과의 관계에 있어서는 거의 절대적인 순애보 관계를 유지하는 순정파들이다. 또한 이런 순애보는 남자 주인공의 비참한 최후와 비련의 주인공이 홀로 남겨지는 결말로 귀착되는 것이 보편적이다.⁴⁸⁾

<약속> 역시 여기에서 벗어나지 않는다. 그런 의미에서 이 영화는 <맨발의 청춘>과 매우 흡사한 내러티브 구조를 지니고 있다. 서울의 뒷골목 불량배 두수(신성일)와 대사의 딸 요한나(엄앵란) 사이의 이루어질 수 없는 사랑과 좌절. 두수와 요한나의 계급을 초월한 사랑 도피 행각은 사회적 관습과 제도에 의해 가로막힐 수밖에 없다. 마찬가지로 <약속>에서 공상두와 채희주는 자신들의 의도와는 관계없이 외부적 원인으로 행복한 결합을 방해받는다. 요한나나 채희주는 두수와 공상두 같은 깡패를 만나지만 앓았더라도, 그리고 사랑하지만 앓아도 상류 계층의 삶을 보장받았을 인생이다. <약속>의 '성당 씬'에서 공상두가 울먹이며 하는 말을 살펴보자.

공상두 : 꽤 괜찮은 의사입니다. 푸른 들판과 같은 미래가 있습니다. 랄랄라 노렐 부르며 곧장 가면 그걸로 만사형통입니다. 어느 날 벼락을 맞죠. 진구덩이에 빠집니다. 나오라 해도 안 나옵니다. ... 미친개한테 물린 거죠. (울먹인다) 당신께서 저한테 “니 죄가 무엇이냐?”고 물으신다면은 ... 이 사람을 만나고 ... 사랑하고 ... 홀로 남겨두고 떠난 게 가장 큰 죄일 것입니다.⁴⁹⁾

48) 한국영화사연구 모임, 『한국 멜로 드라마의 지형도 그리기』, 유지나 외, 『멜로 드라마란 무엇인가』, 민음사, 1999. 270~271면.

희곡의 경우에는 위와 같은 대사가 끝난 후 비극적 정조를 희석화하는 가벼운 분위기의 대화가 이어짐으로 해서 극단적 슬픔으로 진행되는 것을 제어하고 있다. 특히 교도소 면회 장면을 희곡의 1장에 배치함으로써 3장의 이별 장면에 대한 비극적 정조를 유추하여 완결 짓도록 유도한다. 그러나 영화는 이 장면에서 관객의 누선(淚腺)을 최대한 자극해서 최고조의 슬픔을 유도해낸 후 끝을 맺는다. 강패와 여의사와의 이루어질 수 없는 사랑. 그러나 결국 강패는 사형대의 이슬로 사라져버릴 운명이고, 이 절망적인 운명 앞에서 단 둘만의 결혼식을 올리고, 눈물을 흘리며 사랑을 고백하는 강패의 절규. 이러한 장면 구도는 한국의 멜로 영화의 클리셰(diché)⁴⁹⁾라 할 만하다. 이 슬픔은 성찰이나 사색을 요구하는 것이라기 보다는 즉각적이고 본능적인 반응을 유도한다. 어쩌면 <약속>이라는 영화의 내러티브는 크게 보아서 두 개의 핵심 사건을 위해 존재하는 듯이 보인다. 첫째는, 강패 두목과 여자 의사와의 운명적 만남과 사랑, 둘째는, 죽음을 앞둔 강패가 성당에서 둘만의 결혼식을 올린다는 극한 상황이다. 다음과 같은 관람객의 평은 이러한 영화의 의도를 잘 말해준다.

영화 마지막 장면, 성당에서 박신양과 전도연이 결혼식을 올리는 데서 모든 사람들이 울고 있었습니다. 올해 좋은 영화들도 많았지만 주제와 스타일이 대중성을 얻기는 힘들었습니다. 보고 있는 사람으로 하여금 공감대를 일으키고 감정이입시키는 것은 힘든 일입니다. 그런 일을 <약속>은 해낸 것입니다. 시나리오도 탄탄하지만 진부한 내용일 수도 있습니다. 하지만 두 배우의 아름다운 연기가 영화를 아름답게 만들었습니다.⁵⁰⁾

49) 이만희, <돌아서서 떠나라>, 앞의 책, 325면. 이 대사 부분은 영화 속의 대사와 거의 동일하기 때문에 희곡에서 인용하였다.

50) 클리셰란 너무 자주 반복되어 고유성과 신선함을 잃어버린 드라마 개념이나 테크닉, 플롯 요소, 캐릭터 묘사 등을 의미한다. 한 예로 폭력에 의한 죽음을 슬로우 모션으로 묘사하는 것을 들 수 있다.

남자는 감옥이나 전쟁터로 끌려나가고, 이런 남자를 혼자 남게 된 여자가 인내심 있게 기다리는 내러티브 구조. 여기에서 여성은 자의이건 타의이건 남성의 불행에 동참하도록 강요받는다. 특히 채희주는 어두운 과거를 지닌 공상두 때문에 선망의 직업이라 할 수 있는 의사직을 지속 시키지 못하고 사적 공간으로 숨어든다. 채희주라는 기표는 근대적 전문직 여성이라는 기의에서 가정을 지키는 전통적 여성이라는 기의로 끊임 없이 미끄러져 간다.

비서구의 근대화가 서구에 의한 타자화를 함축할 수밖에 없는 상황에서 서 이를 극복하기 위해 스스로를 중심화하고 내부에서 타자를 생산해 내는 것이 비서구 모더니티의 양가성이라고 했을 때, 근대의 기표로서의 여성은 한국 모더니티의 부유하는 정체성과 개인의 욕망을 드러내기 때문에 억압당하고, 이에 따라 가부장적 근대화를 지키기 위해 여성의 주체성은 페티시의 가면을 써야 한다. 여성은 한국 모더니티 위기의 징표이며, 텍스트는 이러한 위기를 은폐하기 위한 안전장치로서 여성을 페티시화한다. 결국 모더니티 담론에서 타자화될 수밖에 없는 한국은 여성이나 근대화 담론에서 소외되는 개인들을 타자화함으로써 근대화를 완결시키고자 한다.⁵²⁾

다소 비현실적이고 상투적인 상황 설정에 ‘공감대’와 ‘감정이입’을 경험했다면 이는 우리나라의 관객들이 그러한 멜로 영화 문법에 익숙하다는 하나의 증거로 작용한다. 또한 이러한 경향의 멜로 영화 텍스트들은 관객들을 특정한 방식으로 주체 구성하기도 한다. 영화를 관람하는 행위는 ‘자신을 다른 시각의 권력에 종속시키는 것을 의미하며, 강력한 문화 효과를 지니고 있는, 보고 듣는 행위의 주체 위치(positions)를 취하게 됨을 의미’⁵³⁾한다. 전략적인 흥행 사업과 대중의 관심을 유발시키는 멜로 영화

51) 씨네21 홈페이지(http://www.cine21.co.kr/db/search_detail.cgi?id=2733)

52) 박지연, 「멜로드라마 영화의 모더니티에 관한 연구-동북아시아 멜로드라마를 중심으로」, 중앙대학교 석사학위논문, 1998.12. 71-74면.

의 전술을 공식대로 차용한 <약속>은 기대처럼 큰 인기를 끌었다. 또한 각종 국내 영화제에서 수상을 함으로써 어느 정도의 명예까지도 얻을 수 있었다.⁵⁴⁾ 그러나 이 영화는 원작 희곡이 지니고 있는 주제적 깊이를 감안하지 않았을 뿐 아니라, 더 중요하게는 연극의 독특한 구성 원리와 영화의 그것과의 본질적인 차이를 고려하지 않고, 단순히 연극에 있어서의 대중적인 매력만을 영상으로 옮기는 데 그쳤다는 아쉬움을 남겼다.

4. 결론

희곡 오종우의 <칠수와 만수>와 이만희의 <돌아서서 떠나라>가 각각 영화 <칠수와 만수>, <약속>으로 영상화되었을 때 변화한 부분을 중심으로 살펴보았다. 무대 상연을 전제로 하는 희곡과 스크린 위에 빛을 투사함으로써 완성되는 영화는 표현 매체의 차이 때문에 장르적 변이는 당연하다고 할 수 있다.⁵⁵⁾ 이 글의 목적은 극 장르와 영화가 서로 넘나들 수 있다는 전제 하에서, 각 양식의 특징적 차이점이 상대 양식의 고유한

53) Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship*, Routledge, 1993. 28면.

54) 1998년 19회 청룡영화상 남우주연상 박신양, 남우조연상 정진영, 1999년 제22회 황금촬영상 특별상-인기배우상 전도연, 금상 전조명, 1999년 제7회 춘사영화제 남자연기상 박신양, 촬영상 전조명, 조명상 이주생, 1999년 제36회 대종상 남우조연상 정진영.

55) 이 글에서는 ‘희곡/시나리오’, 또는 ‘연극/영화’를 상호 비교하지 못했다. 첫 번째 이유는, 일회성의 운명을 지닌 ‘연극’의 실황을 기록된 ‘영화’와 비교할 수 없는 물질적인 상황 때문이다. 만약 대상 ‘연극’을 실제로 관람했다 하더라도 매우 특수한 기억에 의존할 수밖에 없는 한계점이 존재한다. 두 번째 이유는, 희곡과 영화가 각각 문자매체와 필름으로 보존되어 고착되어 있다는 사정 때문이다. 물론 기록된 문자로서의 ‘희곡/시나리오’를 상호 비교하는 방법도 있겠으나, 희곡과 연극의 관계가 시나리오와 영화의 관계보다 안정적이라는 판단에 의거하여 ‘희곡’과 ‘영화’를 비교했다.

특성을 드러내 주는 지점을 살펴보고자 하는 것이었다. 더 나아가 연극보다 대중적인 영화는 바로 그 대중적 호소력 때문에 더욱 선동적이거나 대중 추수적으로 발전할 수 있다는 사실을 확인하고자 하였다.

희곡 <칠수와 만수>는 천민자본주의의 위선 및 추악함을 풍자적으로 드러내 주는 것에 집중된 반면 영화 <칠수와 만수>는 미국에의 맹목적인 선망과 분단 체제의 모순을 보다 적극적으로 표현하는 데에 그 특징을 나타냈다. 이는 가장 미국적인 문화 양식이라고도 할 수 있는 영화 매체로 미국의 신제국주의적 권력을 비웃는 도구로 활용된 예라고 볼 수 있다. 그런 의미에서 희곡 <칠수와 만수>는 두 주인공의 상호 관계와 이들의 내면 풍경을 그려내는 데에 역점을 두었고, 영화 <칠수와 만수>는 희곡에서 삽입 에피소드로 처리되었던 동시 무대의 장면을 그대로 영화의 내러티브 상에 연결시킴으로써 두 주인공과 사회와의 관계를 노출시키게 되었다.

이만희의 <돌아서서 떠나라>는 남녀 주인공 두 명의 대사만을 통해 극중 사건을 전달한다. 주인공들이 경험한 과거 사건은 모두 이들의 대사에 의해 재구성되고 연역적 논리 체계를 따른다. 따라서 관객에게 전달되는 정보의 핵심은 과거를 끊임없이 소환하여 현재를 구축하는 ‘지금-여기’의 상황이다. 관객으로서는 헤어지기 직전의 두 남녀를 통해 ‘관계’에 대한 철학적 질문을 환기할 수밖에 없다. 그러나 영화 <약속>은 극중 사건의 ‘현재’가 계속 지연된다. 희곡에서 등장 인물들의 대사를 통해 환기되었던 과거사가 장면과 장면의 연결에 의해 재통합됨으로써 ‘인간 관계’ 그 자체보다는 이 두 인물들이 만나게 되는 ‘사건과 상황’에 치중하게 된다.

영화 <칠수와 만수>가 번잡한 도시 풍경을 화면에 담기 위해 통샷을 많이 사용하고 이에 따라 등장 인물들이 거대한 도시 속에서 왜소화되어 나타나는 장면이 빈번하게 등장한다. 이는 영화가 두 인물의 외연을 사회로 확장시켜 정치성을 확보하고자 한 근거로 보인다. 반면에 <약속>은

두 남녀 주인공을 미디엄샷이나 클로즈업샷을 중심으로 포착함으로써 특수하고 비극적인 '사건과 상황'에 처한 인물을 부각시키고 있다.

참고 문헌

- 오종우, <칠수와 만수>, 한국문화예술진흥원 홈페이지(http://www.kcaf.or.kr/hyper/Kcdrama_main.html)에 수록된 공연 대본.
- 이만희, <돌아서서 떠나라>, 《이만희 희곡집2》, 도서출판 월인, 1998. 279~280면.
- 강한섭, 『어떤 영화를 옹호할 것인가』, 도서출판 부키, 1997.
- 김방옥, 『약장수』, 『神의 아그네스』 그리고 마당극』, 문음사, 1989.
- 김성곤, 『문학과 영화』, 민음사, 1997.
- 김용호, 『와우』, 박영률출판사, 1996.
- 김중철, 『소설과 영화』, 푸른사상, 2000.
- 김지석, 「단편 사회와 개조공포증-박광수론」, 『한국영화 읽기의 즐거움』, 김지석 외, 책과몽상, 1995.
- 김혜리 외 엮음, 『영화용어사전』, 영화언어, 1999.
- 문학과 영상학회 편, 『영미문학 영화로 읽기』, 동인, 2001.
- 문학사연구회, 『소설구경 영화읽기』, 청동거울, 1998.
- 민병기 외, 『한국의 영상문학』, 문예마당, 1998.
- 박명진, 「문학의 위기와 영화의 등극」, 『새로운 시대의 문학, 어디까지, 무엇이 가능한가?』(제8회 민족문학제 자료집), 2000.10.25.
- 박지연, 「멜로드라마 영화의 모더니티에 관한 연구-동북아시아 멜로드라마를 중심으로」, 중앙대학교 석사학위논문, 1998.12.
- 박현선, 「80년대 강남과 <바람불어 좋은 날>」, 『한국영화에서의 도시성과 근대성 연구:1960-1990』(심포지움·소영화제 자료집), 문화개혁을 위한 시민연대, 2000.12.21-22.
- 白 鐵, 「文學과 映畫-文藝作品을 映畫化하는 問題」, 『文章』 1권 2호, 1939.3.
- 송병선, 『영화 속의 문학 읽기』, 책이있는마을, 2001.
- 오종우, 「작가의 말」, 공연 팸플렛(1990.11.17. 극단 청년극장, 극단 마산 전용극장에서 공연)

- 이용관, 『한국영화를 위한 변명』, 시각과언어, 1998.
- 이종관, 『몸의 현상학으로 본 영상 문화』, 한국현상학회 편, 『몸의 현상학』, 철학과현실사, 2000.
- 李台雨, 『朝鮮映畫와 文學(一~三)』, 『京鄉新聞』, 1949.1.27~29.
- 李軒求, 『映畫와 演劇』, 『劇藝術』 4집, 1936.5.
- 이효인 편저, 『한국의 영화 감독 13인』, 열린책들, 1995.
- 이효인, 『1980년대 한국 뉴 웨이브에 대한 재평가 또는 반성』, 임정택 외, 『세계 영화사 강의』, 연세대학교 출판부, 2001.
- 全鎔吉, 『文學에 있어 映畫의 獨立性』, 『四海公論』, 39호, 1938.7.
- 정병각, 『냉소주의와 패배주의로 점철된 1988년 한국영화』, 『민족영화1』, 민족영화연구소, 도서출판 친구(부산), 1989.
- 朱永涉, 『詩☆演劇☆映畫』, 『幕』 3권, 1939.6.
- 한국영화사연구 모임, 『한국 멜로 드라마의 지형도 그리기』, 유지나 외, 『멜로 드라마란 무엇인가』, 민음사, 1999.
- 한상철, 『70년대의 계승과 변화』, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미학사, 1994.
- 현기영, 『인간 긍정의 문학, 초토에서 꿈꾼다』, 『새로운 시대의 문학, 어디까지, 무엇이 가능인가?』(제8회 민족문학계 자료집), 2000.10.25.
- Bazin, A., 『영화란 무엇인가』, 박상규 옮김, 시각과 언어, 1998.
- Brockett, Oscar G., 『연극개론』, 김윤철 옮김, 한신문화사, 1995.
- Chatman, Seymour., 『영화와 소설의 서사구조』, 김경수 옮김, 민음사, 1992.
- Cohan, Steven/Shires, Linda M., 『이야기하기의 이론』, 임병권 · 이호 옮김, 한나래, 1997.
- Esslin, Martin., 『극마당:기호로 본 극』, 김문환 · 김윤철 옮김, 현대미학사, 1993.
- Gast, Wolfgang., 『영화-영화와 문학』, 조길예 옮김, 문학과지성사, 1999.
- Gaudreault, André/Jost, François., 『영화서술학』, 송지연 옮김, 동문선, 2001.
- Gouhier, Henri., 『연극의 본질』, 박미리 옮김, 집문당, 1996.
- Guattari, Félix., 『본자혁명』, 윤수중 옮김, 푸른숲, 1998.
- Lukács, Georg., 『역사소설론』, 이영욱 옮김, 거름, 1993.
- Mayne, Judith., 『Cinema and Spectatorship』, Routledge, 1993.
- Richardson, Robert., 『영화와 문학』, 이형식 옮김, 동문선, 2000.
- Williamson, Judith., 『광고기호론』, 조병량 옮김, 열린책들, 1988.

■ ABSTRACT

A Study on Adapted Films from Dramas

Park, Myeong-jin

The aim of this thesis is to examine into a change of film from drama. Drama premise to be played on the stage. But film aims to put on the screen. And drama is limited in the time and space, but film is free on this condition. Accordingly, drama must to concentrate upon the character on the stage. On the other hand, film focus on the scene and narrative. The film emphasize on the desire and interest of spectator.

<Chil-su and Man-su>, the play by Oh, Chong-woo, gives a vivid description of the subaltern of South-Korea in 1960's. Chil-su and Man-su are the victim that modern project and anti-communism made under the system of the partition of the Korean peninsula. The past story of two character is expressed by their dialogue. But <Chil-su and Man-su>, the film by Park, Khwang-soo, can express all conditions freely. This work stress on the neocolonial condition in 1960's. Accordingly, this film adds scenes about the landscape of Seoul, the corrupted metropolitan.

<Go away, turning against me>, the play by Lee, Man-hee, narrative about relation between a man and woman. This play focus on the their sad memory and flashbacks to the past by speech. Their past is called out to 'now and here' continually in playing. This feature awaken spectator's sympathy. But <The promise>, the film by Kim, Yoo-jin, add melodramatic scenes and situations. And this film reduce to the philosophical dialogue and the problem of life.

Drama is similar to film in some aspects, but there are many differences in two forms,

especially in the mode of communication with spectators. On the other hand drama cooperates with film, on the other hand they cause complications.