# 김승옥 각색 시나리오의 대중지향성 연구

장경실(건국대)

<목 차>

I. 서론
II. 김승옥 각색 작업에 나타난 대중지향성의 의미
 1. 1970년대의 대중성의 의미구조
  1) 대중과 통속성의 일상성
  2) 1970년대 사회문화적 맥락과 대중적 담론의 접합
 2. 대중적 변이와 멜로드라마적 상상력
  1) 낭만적 사랑과 성적 환상
  2) 여성의 수난과 눈물의 감상성
  3) 해피엔딩의 욕망
III. 결론

## I. 서론

김승옥은 1962년 등단한 이래 초기 단편 소설이 '감수성의 혁명', '4·19 세대의 기수'로 문단의 집중 조명을 받으며 60년대를 상징하는 작가로 자리매김하게 된다. 이후 1967년 「안개」를 시작으로 김승옥의 글쓰기 활동은 소설보다 시나리오 작업에 열중하기 시작했는데 이로 인해 '한국의 장 콕도'라는 별명을 얻기도 했다. 특히 그는 창작 시나리오보다는 원작 소설의 각색이 대다수를 차지하고 있으며 70년대에 집중적으로 쓰여졌다.[1] 1970년대는

1) 김승옥은 70년대에 들어서면서는 조선작과 조해일 등 대중소설들을 시나리오로 각색하는 일에 전념하게 된다. *충녀(1972,원작자:김승옥), *황홀(1974,원작자:김승옥), 어제 내린 비(1975,원작자: 최인호), 내일은 진실(1975,원작자:김지연), 영자의 전성시대(1975,원작자:조선작), 여자들만 사는 거리(1976,원작자:조선작), 겨울여자(1977,원작자:조해일), 태양을 훔친 여자(1979,원작자:양인자), 갑자기 불꽃처럼

www.kci.go.kr

산업화의 결과로 인한 도시화와 모더니즘 감각들이 당대의 새로운 문화적 약호로 등장하고, 대중매체들도 그 과정에서 대중적 문학형식을 반복·변형하면서 새롭게 등장한 도시 대중의 개별적, 구체적인 욕망을 추출하여 그려내게 된다. 즉, 이 시기 김승옥의 글쓰기도 대중매체의 성행이 대중의 취향과 수용 방식상의 변화를 가져왔음을 인식하고 이들의 관심에 부응할 만한 새로운 체험을 마련해야 했다.

서사의 의미는 작가가 창조하는 허구적 세계와 현실의 세계 사이에 존재하는 관계의 기능이며,[2] 그러한 서사의 특징은 서사를 바탕으로 하는 각 매체의 전환을 빈번하게 하기도 하며 매체 간의 상호 영향을 주는 원동력이 되기도 한다. 서사가 지닌 이런 특징들에서 채트먼은 서사의 거의 모든 상황과 국면들을 '이야기'와 그 이야기가 전달되는 방식인 '담론'에 근거해서 설명하고 있다. 이는 이야기가 표현방식이나 수단과는 무관하게 독립적으로 존재하며 본질적인 성질을 유지한 채 하나의 매체에서 다른 매체로 옮아갈 수 있다는 사실의 근거[3]가 되는데 그러한 동일한 이야기의 매체 간의 차용이 가장 활발한 것이 소설과 영화의 경우이다.

동일한 서사물이 소설에서 영화로 각색을 하는 데는 여러 요인이 작용한다. 그 중에서도 매체성과 대중성을 들 수 있다. 소설과 영화라는 매체 간의 근본적인 차이는 그 전달 양상에도 어느 정도 변화를 수반하게 된다. 영화는 관객의 동시적 체험을 가능케 한다는 점에서 대중적 취향과 기호를 의식하게 되고 또한 의도하게 마련이다. 그런 까닭에 각색의 성패여부는 매체 전이의 과정을 거치면서 그 특성에 따라 작가의 주제의식을 어떻게 전달하고 대중적인 측면에서 당시의 시대 상황과 대중의 요구 등을 어떻게 수용하는지에 달려 있다고 볼 수 있다.

김승옥의 70년대 각색 작품이 지니는 특징은, 광범위한 대중의 호응을

(1979,원작자:오태석)『한국영화자료편람』, 1977. 재구성.

2) 로버트 숄즈 외, 임병권 역,『서사문학의 본질』, 예림기획, 2007, 143면

3) 채트먼, 한용환 역『이야기와 담론』, 푸른사상, 2003, 21면.


www.kci.go.kr

얻었다는 점에 있다. 그는 70년대 새로운 징후로 나타난 대중의 일상적 삶을 새로운 감수성으로 포착하게 되는데, 이 과정에서 조선작과 조해일 등 원작 소설이 베스트셀러가 된 동시대 작가의 작품을 각색하고, 이장호, 김호선, 김수용 등 젊은 감독들과 함께 영화를 만들게 된다. 대중소설과 영화는 당대 대중의 내적 욕망을 가장 빨리 파악하여 그것을 이야기하는 매체이다. 그런 점에서 김승옥 각색 과정에서 발생하는 대중적 변모는 대중의 보편적 정서나 성향에 근거하여 원작의 이야기를 공유할 수 있는 상호텍스트성에 주목하고, 그 범위를 대중적으로 소통시킬 수 있는 요소들을 확보하는 데 두고 있는 것이다.

대중이란 구체적인 개인이 중심이 되는 근대적 산물이다. 이들은 시간적, 경제적 여가를 갖게 되면서 문화적 욕구를 충족시켜 줄 수 있는 대중문화의 출현을 필연적으로 요구하였다. 대중들의 이러한 문화적 향유 욕망은 다종다양한 대중매체들이 충족시키고 있는데, 이들 대중문화들은 다수의 대중들을 이야기의 수용 대상으로 삼아야 한다는 점에서 어떤 공통적인 도식성을 일반적으로 공유하고 있다는 점이다. 특히 대중문화의 도식성은 대중들의 '상상력의 구체화'라는 점에서 대중적 기호, 취향, 가치관, 감수성 등 당대 대중의 관심과 가치를 읽을 수 있는 근거로 작용한다.

김승옥은 이런 대중의 속성을 누구보다 먼저 알아차린 소설가였다. 그는 이야기의 수용 대상인 대중을 재발견하며, 소설과 영화의 서사성을 정합하여 대중과의 소통을 적극적으로 모색한다. 이 글은 각색자 김승옥을 새롭게 조명하는 작업의 일환으로, 그의 각색 시나리오에 나타난 대중성의 특성과 그 의미를 고찰하는 것을 목적으로 한다. 순수문학의 큰 축이었던 김승옥이 그와 대척점에 있는 영화에 뛰어든 것과 대중에게 소구할 수 있는 각색 작업의 행보는 그의 실천적 글쓰기의 욕망과 관계되기 때문이다.[4] 따라서

4) 김승옥이 순수문학에서 대중적 시나리오로 전향한 것은 작가 자신이 '생계를 위해서'라고 현실적인 이유를 밝힌바 있기도 하지만 당대 미디어의 전파력이 대중을 흡입하는 속도와 영향력은 작가에게 무시할 수 없는 상황이라고 여겨진다.

www.kci.go.kr

그 자신 스스로 '십 년 간의 침묵'이라고 말했던 이 시기의 각색을 유형화하고 그 의미를 분석하는 일은 대중의 관심과 가치를 어디로 이끌어가고 있는지 그리고 이 시기 그의 문학적 정체성은 무엇이었는지 재구성할 수 있는 근거가 된다.

김승옥의 각색은 크게 '문예영화'와 1970년대 '청년영화'로 대별하여 구분할 수 있다.[5] 이 글에서는 1970년대 진행되었던 대중문화의 변화 속에서 새로운 대중과의 접근을 시도했던 김승옥의 각색 행위의 의미를 짚어보려 한다.[6] 논의의 대상으로 선택된 텍스트는 김승옥이 자신의 소설 「무진기행」(1964)을 원작으로 70년대 재각색된 「황홀」(1974)[7]을 비롯하여 「영자의 전성시대」(1976), 「여자들만 사는 거리」(1976), 「겨울여자」(1977) 등 70년대 '대중소설'의 각색이라는 측면에 주의를 기울여 김승옥 각색 작업의 대중지향성을 살펴볼 것이다. 이러한 연구는 당대 시공간적 특수성 속에서 발견되는 그의 대중적 요소들이 70년대 대중의 일상을 해석할 수 있는 구체적 자료가 되어, 김승옥의 대중성에 대한 의미를 명확히 하는 데 도움이 되리라 생각한다.

---

"영화가 매력적이었으니까요. 그리고 나 같은 사람이 꼭 필요했어요. 특히 문학작품을 영화로 만들 때 제대로 해석해 줄 사람이 필요했으니까"라고 고백하고 있다. 김승옥과의 만남-그를 만나게 되다니」, 『김승옥 소설 전집』4, 문학동네, 2004, 401면.

5) 김승옥의 경우 「안개」, 「감자」, 「장군의 수염」으로 대표되는 '문예영화'와 「어제 내린 비」, 「영자의 전성시대」, 「여자들만 사는 거리」, 「겨울여자」 등 '청년영화'로 구분될 수 있다.

6) 70년대 연구는 멜로드라마의 장르적 특성과 여성 주체성 구성, 하층계급 여성, 하이틴 영화 등에 초점을 두고 분석하는 예가 대부분이다. 대표적 논문으로는 이진수, 「1970년대 한국영화에 나타난 여성상 연구」, 중앙대 석사학위논문, 1992, 조외숙, 「한국영화에 나타난 하층계급 여성상 연구:1970년대 영화를 중심으로, 동국대 석사학위논문, 2002, 최정화, 「1960~70년대 한국 멜로드라마 영화의 여성 주체성 형성에 관한 연구」, 서울대 석사학위논문, 2002, 박민정 「1970년대 하이틴 영화에 대한 장르적 접근과 대중성 연구」, 동국대 석사학위논문, 2002 등이 있다.

7) 1966년 「안개」, 1974년 「황홀」, 1986년 「무진 흐린 뒤 안개」.


www.kci.go.kr

# Ⅱ. 김승옥 각색 작업에 나타난 대중지향성의 의미

## 1. 1970년대 대중성의 의미구조

### 1) 대중과 통속성의 일상성

대중의 출현은 노동의 분업화와 상품의 대량생산, 그리고 도시화의 급속한 진전에 따른 문화의 세속화 경향과 상호 관련성을 갖는다. 대중문화는 신문에서 나아가 주간지, 라디오, 텔레비전, 영화 등 매체의 양적인 증가와 더불어 확장되었다. 특히 현대사회에서 영상 매체의 지배적 경향은 대중문화가 발전하기 시작한 것과 궤를 같이 하여 시각적 경험을 중시하는 대중의 문화적 취향과 관련된다. 이제 문화는 일상성과 개인의 경험 구조를 조건짓는 일차적인 요인이며, 현대 사회에서의 그것은 갈수록 영상 문화가 주도하고 있는 실정이다.[8] 영상 매체의 확산은 결국 많은 사람들과의 소통과 연관되어 있는 연유로 이들에게 익숙한 대중성 확보를 추구하는 쪽으로 나아간다. 이러한 움직임은 대중의 기호에 맞는 내용을 고려하게 되는데, 영화는 대중적인 요인으로 소설의 형식적, 장르적 규범들을 전제로 하게 된다.

소설과 영화는 모두 작품성과 대중성을 중시한다. 그러나 각 매체가 추구하는 가치에 따라 방점이 달라진다. 소설은 인간의 단면을 재현하면서 인간 전체를 탐구하거나 삶의 깊이에 천착한다. 그렇지만 다른 한편으로는 출판업자가 이익을 바라고 시장에 내놓은 하나의 상품이라는 측면에서 대중성과 불가분의 관련을 맺고 있다. 발생론적 측면에서 살펴볼 때 근대화 과정에서 발생한 소설은 본질적으로 대중지향 성향을 지니고 있는 장르라고 할 수 있다. 산업화 이후 인쇄기술의 발달과 대규모 서적상의 대두 그리고

8) 주은우, 『시각과 현대성』, 한나래, 2003, 31면.

www.kci.go.kr

여가의 증가 등은 새로운 독자층을 형성하며 그들의 취향과 기호를 우선적으로 고려하게 된다.[9] 이런 사회·문화적 배경에서 성장한 소설은 독자들의 욕구에 민감하게 반응하면서 많은 대중적인 공식들을 가지고 독자에게 친숙하게 접근하는 이유가 되며, 다른 대중매체와의 사이를 연결해 주거나 기획하는 데 자양분이 된다.

'대중'이라는 개념은 그 가치평가가 긍정과 부정, 어느 한쪽으로 기울어지는 현상은 종종 나타난다. 저속성, 천박함을 이유로 대중에 대한 부정론을 펼치기도 하지만 최근에는 대중에 대한 시각과 해석방법이 달라지며 대중의 능동성을 인정한 긍정적인 측면에 주목한다.

대중성은 통속적인 것과 진지한 것의 이분법적으로 구분하여 '진지한 것의 타락'과 같은 부정적인 의미로 해석되는 경향이 있는데,[10] 이는 대중성을 특징짓는 의미영역인 통속성과 관련된다.[11] 통속성은 서로 대조적인 두 가지의 특질을 갖는다. 하나는 내용면에서 말초적, 공격적, 즉각적, 직접적 자극성을 띤다는 것이며, 다른 하나인 도식성은 반복이나 관습을 따르므로 단순하고 진부하며 예측이 가능하다는 특징을 보인다. 또한 끊임없이 자신을 안정시키는 경향도 있다. 통속성의 요소인 자극성과 도식성은 역동적인 상호작용을 통해 우리 문명에 의해 억압되고 통제되어 온 일련의 직접적, 자극적인 체험들을 위험하지 않은 일시적인 대리체험으로 중화시켜 사람들에게 체험의 대상을 제공한다. 이런 구조적인 도식성의 틀 속에서 나타나는 상상적인 자극성의 세계는 내면의 긴장 이완을 가져오며 우리의 일상적 불안을 보상한다.[12] 이런 면에서 대중문화의 통속성을 고급문화의

---

9) 이언 와트, 강유나 고경화 역, 『소설의 발생』, 강, 2009, 53-86면.

10) 박성봉, 『대중예술의 미학』, 동연, 2001, 68면 참조.

11) 통속성의 범주에는 웃음의 해학성(the comic), 성의 관능성(the erotic), 폭력의 선정성(the sensational), 몽상의 환상성(the fantastic), 그리고 눈물의 감상성(the sentimental) 등 다섯 가지의 주요한 특징적 요소가 있다.
박성봉, 앞의 책, 323면.

12) 박성봉, 앞의 책, 248-249면, 323면 참조.

www.kci.go.kr

진지성과 대립적인 것으로 이해하기보다 상호보완적으로 보는 태도가 훨씬 설득력이 있으며, 실제로 통속적인 것과 진지한 것의 이 둘은 세상과 맺는 관계의 한 모습일 뿐이다. 결국 중요한 것은 저마다의 방식으로 삶의 맥락에서 관계되는 체험의 질이라 할 수 있다.

대중들의 사고와 행동의 뿌리는 자신들이 매일 겪게 되는 경험적인 일상생활에 있다. 대중들의 차원에서 볼 때 일상생활이란 그들이 먹고 살기 위한 모든 구체적인 행위들로 구성되어 있다. 눈물, 성, 웃음, 폭력, 몽상 등은 인간의 삶을 이루는 핵심적인 것들이되, 낯설고 어색하며 긴장을 유발하는 어려운 것들이 아니라 일상의 차원에서 체험되는 친숙한 것이다. 그 체험에는 항상 '지금 —이곳'의 현재진행형적인 측면이 있다. 즉 대중성은 삶의 맥락에 자리잡은 우리의 일상과 관계하며 부담없이 소통되는 특질을 가지고 있다.

바쟁에 의하면 영화는 60년이 지난 후에야 연극과 문학작품을 각색하는 단계에 돌입하게 된다. 이는 영화가 그 발생 초창기부터 대중적인 장르였다는 것을 의미한다.[13] 이러한 관점에서 김승옥의 각색 작업은 대중성이라는 영화 본래의 의미를 인식하고 통속성인 요소들을 통해 당대의 관심과 가치를 새롭게 부상시키고 있는 것이다. 특히 김승옥 본인의 회고에서도 드러나듯 70년대 각색 작업은 "소설을 선택하는 기준을 문학적인 평가보다는 상업성에 역점을 두고 관객의 취향에 맞추기 위해서"[14]라고 밝히고 있는데, 소설의 내용을 대담하게 바꾸는 전략이 대중성을 확보하는 것에 초점을 두고 있음을 숨기지 않는다.

### 2) 1970년대 사회문화적 맥락과 대중적 담론의 접합

1970년대는 60년대부터 시작된 경제개발 5개년 계획의 지속적인 수행으로

13) 앙드레 바쟁, 앞의 책, 142-143면.
14) 「원작을 가위질하는 뜻」, 『뜬 세상 살기에』, 지식산업사, 1977, 141면.

www.kci.go.kr

인해, 한국사회는 경제적으로 급격한 산업화의 과정에 들어서게 되었다.[15] 또한 독재 논리와 유신체제라는 비정상적인 정치 행위가 대중을 통제하고 엄격하게 규제한 시기였다.[16] 이 과정에서 도시 인구 집중, 그리고 적극적인 소비주체로 등장한 노동자의 증가로 인해 본격적인 대중문화의 형성을 맞이하게 된다. 이들은 새로운 문화로 자신들만의 정체성을 확인하면서 청년문화를 이루게 된다. 청바지, 생맥주, 포크음악과 록음악, 영화에서의 영상시대 동인이 그 대표적인 예이다.

1970년대 초·중반에 발표된 『영자의 전성시대』, 『별들의 고향』, 『겨울여자』와 같은 대중소설들이 베스트셀러가 되고, 이것을 영화화한 작품들이 흥행에 성공한 사실은 이를 단적으로 대변하는 것이라 할 수 있다.[17] 이들 작품은 1960년대 후반부터 1970년대 초중반까지 서울로 유입된 도시 하층 집단과 문화소비층으로 새롭게 대두한 청년층의 호응을 받으며 70년대 영화계의 큰 반향을 일으켰다.[18] 이 시기에 최인호, 조선작, 조해일 등 신진 작가들의 작품들은 청년층의 일상적인 삶과 그들의 정서를 적절히 반영함으로써 독자들에게 큰 인기를 얻고 있었다. 영상시대[19]의 젊은 영화인들도

---

15) 1차 산업에 의존해왔던 경제구조가 2, 3차 산업으로 전환되었고, 3차에 걸친 경제개발 계획으로 1962년부터 1978년까지 연평균 9.7%나 되는 경제성장률을 기록하였다.

16) 허근회, 「1970년대 한국영화문화에 대한 고찰」, 중앙대 석사논문, 1987 참조.

17) 「1970년대 한국 영화 최다 관객 동원작」(서울 지역 개봉 기준), 『1991년도 한국영화연감』, 영화진흥공사, 136면.

18) 1970년대 대중문화는 청년문화와 밀접한 관계를 맺었다. 청년문화를 이끈 대중문화 영역은 대중음악, 영화, 대중소설 등이었다.

19) '영상시대'란 영화평론가 변인식과, 영화감독 김호선, 이장호, 하길종, 홍파, 이원세(이후 홍의봉)가 연대하여 결성한 '동인체(同人體)의 명칭'이자, 이들이 선언문 낭독과 함께 공식적으로 발족한 1975년 7월 18일부터 계간 『영상시대』 1978년 여름호가 발행된 1978년 6월 30일까지 약 3년여의 기간 동안 벌인 '청년영화 운동'을 지칭한다. 당시 일련의 작품들을 흥행시킨 젊은 감독들이 '충무로에 팽배한 저질 상업주의와의 차별화'를 선언하며 새로운 영화 운동을 일으키겠다는 취지로 결성된 '영상시대'는 '새로운 영화 인력의 발굴, 영화 전문지 「영화」 발간,


www.kci.go.kr

새로운 영화적 실험으로 청년세대의 욕망을 표현하면서 관객들에게 큰 호응을 얻었다. 영상시대 구성원들은 1950년대 후반부터 서구에서 일어났던 영화운동들을 모델로 하여, 텔레비전의 급속한 보급과 영화관객수의 감소, 정부 당국의 심한 검열 등 위기를 겪고 있던 한국 영화판에서 '새로운 영화'를 제창하려고 했다. 새로운 관객층은 20, 30대 관객들이었으며 청년문화의 향유 대중이었다. 영상시대의 영화인들은 영화와의 친연성이 뛰어난 대중소설을 영화화하면서 청년세대의 정체성과 문화적 감수성을 포착하는 데 성공했다. 이들 영화는 기존의 작품들과 차별성을 가지면서 신선한 감각과 새로움을 갈구하던 청년층의 욕구와 맞아 떨어진 것이다.

이러한 영화적 흐름 가운데 각색자로서 김승옥이 차지하는 위치는 결코 간과할 수 없는 부분이다. 「겨울여자」[20]를 비롯하여, 1970년대 대중적으로 성공한 영화의 상당수가 김승옥의 각색 시나리오를 바탕으로 하고 있기 때문이다. 영화의 흥행을 볼 때 70년대 김승옥의 각색 결과는 성공적이라고 할 수 있다.

일반적으로 각색은 성공한 다른 장르를 원작으로 삼아 이루어지는 경향이 있다. '각색된 영화는 원작을 배반하는 것이 아니라 존중하는 것'[21]이라는 바쟁의 주장처럼 특히 소설을 원작으로 각색되는 시나리오는 일차적으로 소설을 통해 검증된 대중성을 담보로 하기에 대중의 욕구와 상업적 측면이 더욱 강조된다. 그리고 그 과정에서 두드러지게 변화, 강화되는 것 중의 하나가 멜로드라마적인 요소이다.

---

한국영화의 예술화 캠페인' 등의 활동을 펼쳤다.
안재석, 「청년영화 운동으로서의 '영상시대'에 관한 연구」, 중앙대 첨단영상전문대학원 석사논문, 2001 참조.

20) 한국영화연감에 따르면 1977년 '단성사'에서 상영된 「겨울여자」는 133일의 상영기간 동안 총 58만 명의 관객을 동원하여 역대 최고의 흥행작으로 기록됐다. 이는 1974년 상영된 「별들의 고향」(46만)보다도 높은 수치였다. 『1991년도 한국영화연감』, 영화진흥공사, 1991, 136면 참조.

21) 앙드레 바쟁, 박상규 역, 「비순수영화를 위하여」, 『영화란 무엇인가』, 시각과 언어, 2001, 111면.

www.kci.go.kr

그의 각색 작업은 '대중문화의 한 복판에서 대중과의 소통'[22]을 위한 또 다른 매체였으며, 영화인들과 작가 그리고 검열과 같은 규제를 받아야만 했던 현실적인 글쓰기였다. 구체적 실체로서 대중을 체험하는 그의 각색 작업은 변화된 관객들의 취향 및 감수성을 포착할 수 있는 기회였으며 이는 보다 적극적으로 대중의 호응을 기반으로 한 멜로드라마적인 구조를 지향하게 된다. 다시 말해 당대의 사회문화적 관습들과 대중과의 긴장된 관계를 나타내는 멜로드라마는 김승옥에게는 구체적인 실감을 제공하는 글쓰기였던 셈이다.

에릭 벤틀리(Eric Bently)는 멜로드라마의 가능성에 대해 "값싼 멜로드라마를 고급의 멜로드라마로 바꿀 수 있고, 심지어 어떤 경우에는 고급의 멜로드라마를 일종의 비극으로까지 바꿀 수 있다"[23]라고 말하고 있다. 여기서 멜로드라마는 정형화된 양식을 가지고 있는 장르라기보다는 다양한 형식과 장르를 가로지르는 양식으로 인식되고 있다. 이런 관점에서 김승옥의 각색에서 보이는 멜로드라마적 구도는 대중문화의 텍스트 생산자에게 의미 있는 지표를 보여준다고 할 수 있다.

## 2. 대중적 변이와 멜로드라마적 상상력

### 1) 낭만적 사랑과 성적 환상

---

22) 김승옥은 소설에 대해서도 독자중심의 소통지향성을 지니고 있었다. "한 편의 소설이 완성되는 것은 작가가 원고의 끝에 '끝'자를 쓰는 순간이 아니라 독자가 읽고 난 이후 독자 나름대로 그 소설이 느껴지고 해석되어지는 순간이다." 『김승옥 소설 전집』 1, 「작가의 말」, 문학동네, 1995.
이정숙은 「선데이서울」과 「주간여성」의 창간호 연재를 김승옥이 맡고 있다는 점을 들어 그에 대한 대중적인 인지도가 높았음에 주목하고 있다. 또한 양 주간지의 판매부수를 살피고 이에 따라 김승옥의 후기 연재소설이 그의 전작품 중 가장 많은 독자를 확보했다고 보았다.
이정숙, 「김승옥 소설의 소통양상 연구」, 서울대 국문학석사논문, 2004, 19-22면.

23) Eric Bentley, *The Life of the Drama*(Atheneum, 1970), p.175.


www.kci.go.kr

대중문화의 특징 중 하나는 낯익은 '도식성'에서 오는 흥미성에 있다. 남녀관계의 애정서사 역시 구성의 상투성과 주제의식의 통속성에도 불구하고 영화와 드라마, 소설 등 동시대의 여러 문화적 생산물을 통해 쉽게 대중화된다. 이러한 남녀 간의 사랑은 사적인 감정의 영역이면서도, 그것의 성취 여부가 사회적 관계 속에서 결정된다는 점 때문에 사회문화적 근대성을 가름할 수 있는 지표가 되기도 한다. 따라서 낭만적 사랑[24]을 재현하는 것은 이 시기 여성영화의 핵심적인 대중성 확보 전략일뿐더러 여성에게 투사된 남성의 욕망까지 살펴볼 수 있다는 점에서 주목할 만하다. 그것은 그 사랑을 선택하는 주체와 조건, 성격들을 당대 현실의 문맥과 결합시켜 여성을 재현하기 때문이다. 「영자의 전성시대」 영자는 70년대의 산업화과정에서 나타나는 전형적인 주변인으로, 식모, 여공, 버스차장, 그리고 창녀를 재현해낸다. 가정부에서 버스 차장으로 전전하다가 사고로 한 팔을 잃고 창녀가 되는 영자는 근대화 과정에서 비극적 삶을 사는 여성의 상징이며, 「겨울여자」의 이화는 당대 여성들이 처한 시대적 맥락에서 청년세대의 욕망을 표현한다.

근대적 사랑의 대표적 양상인 '낭만적 사랑'은 자유로운 개인의 탄생과 관련을 갖는다. 서구에서 계몽주의 출현이후 개인주의가 대두되며 낭만적 사랑이 사회문화적 현상으로 유행하기 시작하였다. 일반적으로 젊은 남녀 간의 개인적 감정에서 시작하는 낭만적 사랑은 결혼이라는 사회제도로 통합되는 특성을 갖는다. 낭만적 사랑은 무엇보다도 개인을 사랑의 주체로 부각시키면서, 개인의 의지와 감정에 기초하여 절대적인 사랑의 가치를

24) 낭만적 사랑은 시대나 사회에 따라 다양한 방식으로 실천되어오고 있음을 볼 수 있다. 1920년대에 유교적 특성이 강한 한국사회에 낭만적 사랑이 소개되었을 때 이는 자유연애사상으로 수용되며 자유의지로 아내를 선택하지 못한 기혼남성들의 자유연애(불륜), 자유결혼, 자유 이혼의 배경이 되면서 제도권 밖의 연애와 사랑을 의미하기도 하였다. 김훈순·김은영『모성과 낭만적 사랑의 담론 경합 : 멜로영화 「미워도 다시 한 번」 시리즈를 중심으로』, 젠더 & 문화(15호), 한국여성커뮤니케이션학회, 2010.

www.kci.go.kr

추구한다. 여기서 사랑과 자유는, 낭만적 사랑과 결합되어 규범적으로 바람직한 것으로 간주되게 되었다. 또한 낭만적 사랑에서 사랑은 성(sexuality)과 단절하면서도 그것을 끌어안는 것이며, 단순히 순결만을 미덕으로 삼는 데 그치지 않고 특정한 타자를 '특별한 사람(special)'으로 가려내는 성격상의 특성을 의미하기 때문에 매우 확장적이다.[25]

「황홀」을 비롯하여 「겨울여자」, 「영자의 전성시대」, 「여자들만 사는 거리」 같은 일련의 각색에서 볼 수 있는 특징은 원작의 문제성을 제거하고 남녀 간의 애정을 두드러지게 하는 것이다. 특히 1974년 「황홀」을 각색하면서 이전 「안개」와 달리 윤의 자의식에 대한 갈등보다는 윤과 하인숙의 애정관계를 부각시켜, 관객의 흥미를 자극하는 전략을 택하고 있다. 이로 인해 윤의 '부끄러움'의 의미는 「황홀」에서는 퇴색하고, 두 남녀의 이루지 못할 낭만적 사랑이 강조된다.

> #98 방죽(밤)
> 인숙 : 선생님 저 서울 가고 싶지 않아요 여기 계시는 동안만 선생님을 사랑할 작정예요
> 윤 : 우리 서로 거짓말을 하지 말기로 해.

여기에서 여성은 사랑의 주체는 될 수 있지만 결혼의 주체이기는 힘들다. 낭만적 사랑은 본질적으로 여성화된 사랑이기에 멜로드라마 속에 나타나는 여성적 주체성은 당대 사회문화적 맥락에서 지속적으로 요구되는 익숙한 가치들을 재현하며 동시에 성의 의미를 구조화하고 있다. 이렇듯 '낭만적 사랑'으로 도취된 멜로드라마는 여성의 생활공간을 공적 영역과 사적 영역으로 이원화하며, 사회적 힘의 관계망 속에 놓인 하나의 억압적 이데올로기를 멜로드라마적 긴장을 부여하면서 관객의 감수성을 자극하는 것이다.

---

25) 앤소니 기든스, 배은경 · 황정미 역, 『현대사회의 성, 사랑, 에로티시즘』, 새물결, 1996, 84-85면.


www.kci.go.kr

이 시기에 각색된 「영자의 전성시대」도 원작의 현실 고발적 성격은 창수와 영자의 '낭만적 사랑'을 중심으로 서사가 진행된다. 이 과정에서 원작의 내용이 삭제되거나 추가되면서 스토리는 일정 부분 동일하지만 차이점을 보이고 있고, 결국 그 차이는 대중적인 인지도를 높이고자 한 각색 의도에서 비롯된 것이다.

원작[26]과 달리 각색 시나리오에서는 영자와 창수가 경찰서에서 우연하게 만나는 장면(S#1, S#24-S#25, S#89)으로 변경되면서 만남의 의미부터 달라지게 된다. 입대 전 창수와 영자가 만두를 먹으며 애틋한 감정을 애써 숨기는 장면(S#20), 군대에 가서도 계속 영자에게 편지를 주고받으며 사랑을 키워나가는 장면(S#10-S#22, S#26-S#28) 등은 이들의 순수하고 낭만적인 사랑을 보여준다.

> #111 보일러실(밤)
> 창수 생각만 같아서는 당장 데려다가 결혼식 올리고 싶지만 돈이 있어야죠. 돈이. 은행 강도짓을 할 수도 없는 거구……영자가 두팔이 성한 애라면 산꼭대기에 천막을 치고 죽을 끓여먹으면서라도 산다지만 팔이 하나밖에 없으니 더욱 돈이 있어야 한단 말예요……욕심대로만 할 수 있다면 일하는 사람도 두고 전기세탁기, 전기냉장고 다 갖춰주고 싶어요. 하지만 그건 아직 허황한 꿈이고……하여튼 무슨 방법이 생기겠죠. 우선엔 급한 불부터 하나씩 끄고 보아야죠.
>
> #146 여인숙 방 안(밤)
> 영자(취해서)……난 말에요. 마이너스 일이예요. 일 빼기 일, 아시죠. 아줌마 창수씨가 일이구요. 난 ……난 마이너스 일이에요. 창수씨하고 나하고 붙으면요 영이 돼버려요……아무것도 안 남는다구요……그치만 난 창수씨를 사랑하거든요. 창수씨도 날 사랑하거든요. 그러니까 우리는 함께 살고 말꺼예요. 하지만 지금은 안돼요. 창수씨는 나더러 목욕탕에 가서 기다리라지만……그건 안돼요. 난 구걸하는 거지가 아니거든요. 난 플러스 일이 되야

26) 원작에서는 영자와 나의 만남이 성적 욕구를 해소하기 위해 찾은 사창가에서 우연하게 이루어진다.

www.kci.go.kr

해요. 되고 말꺼예요. 일 더하기 일은 이. 아시죠 아줌마. 내가……내가…… 플러스 일이 될 때까지 보태기 하나 될 때까지 나는요……나는요……나는 요……(영자 쓰러져 잠이 들어 버린다.)

#111과 #146은 영자와 창수의 둘이 가지고 있는 감정이 낭만적 사랑에 의한 것임을 구체적으로 보여준다. 창수는 주변 사람들의 충고와 경제적인 어려움 속에서도 꿋꿋하게 영자에 대한 사랑을 표현하지만, 영자는 창수의 미래를 생각해서 그의 곁을 떠나려 한다. 창수를 사랑하면서도 떠날 수밖에 없는 영자의 애틋한 사랑은 관객의 연민과 동정을 불러오게 되는 것이다.

낭만적 사랑은 특별히 예외적인 인물에 국한되지 않는, 평범한 대중들 사이에서 일어나기를 기대하고 또 가치를 부여하고자 하는 이상화된 사랑이다. 하지만 낭만적 사랑은 결혼 이전에만 허용되는 자유로운 사랑의 방식이다. 사회적 현실은 낭만적 사랑의 환상과 결합되어 있으면서도 사랑에 부수되는 여러 가지 문제들을 표면화시키며 숭고한 사랑의 요소들이 강조된다. 이러한 측면에서 온갖 역경과 굴곡을 겪고 난 영자는 어떤 '깨달음'에 이르게 되어 창수를 떠난다.

'극적'인 것을 발생시키는 내적 변화에 있어서 가장 필수적인 계기는 '발견-깨달음(anagnorisis)'이다. 자신이 직면한 상황의 본질적 의미와 기왕의 자신의 존재론적 의미지평이 충돌을 일으키면서 과거의 관성적 행위로는 해결할 수 없는 심각한 국면이 인물에게 부과되는 것이다.[27] 여기서 관객은 영자의 자기희생이 순결성을 지닌 영혼의 만남이라는 점에서 강한 연민을 느끼며 영자의 낭만적 사랑에 공감을 하게 된다. 특히 노웰 스미스의 '전환성 히스테리'[28]에서 말하는 것처럼 영자의 해소되지 않은 감정들은 #146의

27) 홍재범, 『스타니슬랍스키 시스템과 한국 극예술의 접점』, 연극과 인간, 2006, 31면.
28) 멜로드라마가 조장하는 심적 에너지와 감정들은 이야기 속에서 충분히 표현되거나 충족, 해결되지 못한 채 '억압'되는데 그 이유는 그것이 지배적인 가부장 이데올로기의 요구와 근본적으로 양립 불가능하기 때문이다. 이야기 층위의 이러한 억압으로 인해 미처 해소되지 않은 감정들은 다른 곳으로 전환되거나 '흡


www.kci.go.kr

대사로 과잉 규정되어 표현된다. 즉 과장된 연기나 대사, 과도한 감정이입의 극적 장치들은 도덕의 허용 범위에서 이루어지는 욕망의 분출이며 이 과정에서 멜로드라마의 과잉이 발생하며 낭만적 사랑을 정당화한다.

「겨울여자」의 각색에서 보이는 이화는 기존의 여성 이미지와 다르게 주변화된 여성, 타자화된 여성에 국한되어 있지 않고 스스로의 판단과 의지로 상대를 선택할 수 있는 주체적 여성으로 바뀌고 있다.

원작에서 보이는 이화의 정신적 성숙과정보다는 민요섭, 우석기, 허민 등 다양한 남성들과 애정 관계를 중심으로 서사를 재구성한다. 이를 위해 원작에 없는 사건을 추가로 삽입하여 이화의 순수한 사랑의 감정을 뚜렷하게 보여주고 있다.[29] 민요섭과 헤어진 이화가 집에 돌아와 불우한 유년시절을 고백하던 민요섭의 모습을 떠올리며 눈물을 글썽이는 장면(S#35-39)은 원작에 없는 장면이다. 또한 우석기와 사랑을 나누는 장면에서도 원작에서 보이는 이화의 수동적 행동이 각색에서는 매우 적극적으로 그려지면서 기존의 여성과 다른 이미지를 보인다. 이화의 이러한 변모는 자발적인 의식에 의거한 낭만적 사랑을 나누고 있음을 보여준다. 1970년대 한국사회에서 여성의 위치는 전후의 시기와 비교해 급격한 변동을 겪었다고 할 수 있다. 이 시기에 여대생의 비율이 증가 추세에 있었고 그들은 인간의 기본적인 자유의 문제를 통찰하는데 관심이 있는 사람들이다. 또한 성에 대한 금기가

---

수'된다. 그것은 신경증처럼 다른 표현 경로를 통해 배출구를 찾는데, 특히 부자연스러운 미장센이나 과장된 음악을 통해 유출된다.
벤 싱어, 이위정 역, 『멜로드라마와 모더니티』, 문학동네, 2009, 66면.

29) 여고를 졸업한 이화는 대학에 합격한 날, 자신에게 연애 편지를 보내던 요섭을 만난다. 요섭과 함께 청평별장에 간 이화는 요섭이 자신을 안으려하자 이를 거부하고 이 일로 인해 요섭은 자살한다. 요섭에 대한 죄책감으로 이화는 자신을 필요로 하는 남자에게 자신을 바치기로 결심한다. 그후 대학신문 기자인 석기와 친구가 된 후 서로 사랑하게 되지만 석기가 군에 입대한 후 교통사고로 죽는다. 석기와의 관계에서 남자들에게 모성을 베풀기 시작한 이화는 고등학교 은사인 허민을 만나 부인과 재결합시켜 준다. 그녀는 정말로 자신을 필요로 하는 정신지체아 학교의 선생님이 된다.

www.kci.go.kr

이완되던 시기로 대중 영화의 여성 주인공들은 급변하는 사회적 맥락 속에서 여성 정체성을 환기시키며 새롭게 주체를 구성한다. 관객들은 일상생활의 억압이나 박탈감으로부터 벗어나 이화라는 여주인공을 통해 낭만적 환상에 대한 기대를 가지면서 간접경험으로 인한 대리만족을 느끼게 된다. 이화는 이러한 대중들의 욕구에 부합하는 인물로 설정되고 있는 것이다.

다양한 남성 편력을 거치면서 주체적 인식의 사랑을 알게 된 이화는 허민과의 관계에서 보다 적극적으로 자신의 감정을 표현한다. 이화가 허민의 억눌린 욕망을 표출시켜 해소할 수 있도록 도와주고, 원작과 달리 전 부인과의 재결합을 주선하는 모습(S#187-208)은 허민에 대한 이화의 순수한 사랑을 담아내려는 것으로 해석된다. 여기에서 이화의 사랑은 단순한 서사적 모티프나 상징이 아니라 그 자체로 주체적 개인의 차원에서 작동하고 있다. 즉 낭만적 사랑의 멜로드라마 구도 속 이화는 삶의 목표와 성적 쾌락 사이를 정확하게 가늠할 수 있는 여성의 주체성을 보이고 있다.

그러나 한편 김승옥이 각색에서 보여주는 낭만적 사랑은 당대의 도덕적 가치인 순결성의 강도로 연결됨으로써 여성의 주체 형성 과정이 성적 주체로 한정되는 결과를 가져온다. 이리하여 성적주체와 순결성의 갈등에서 빚어지는 자유와 사랑은 곧바로 도덕적 자기 완성을 향한 의지로 전환된다. 이화는 성적 자기결정권으로 결혼이라는 제도에 안착하는 대신 장애인 학교에서 봉사의 삶을 선택하면서 낭만적 사랑의 이상과 모성의 융합에 힘입어 친밀성(intimacy)[30]의 새로운 영역을 발전시켜 나간다. 낭만적 사랑의 본질은 결혼 후에는 대부분 무화되기 때문에 낭만적 사랑의 담론 자체는 관념적이고 이상적인 성격을 띨 수밖에 없는 것이다. 여기서 이화가 주체적 사랑이라고 믿는 것은 르네 지라르의 '낭만적 거짓'[31]을 연상케한다. 이화의

30) 낭만적 사랑은 자유로운 개인의 감정에 근거해서 연애라는 관계를 생성하며 사랑에 의한 결혼과 가정을 지속적으로 유지할 수 있게 되는데, 이 과정에서 가정은 친밀성의 공간이 된다.

31) 여기서 '낭만적 거짓'은 자신의 욕망이 모방된 욕망이 아니라 자발적이고 독자적인 욕망이라고 애써 주장하는 경우이고 '소설적 진실'은 위대한 작품은 욕망의


www.kci.go.kr

주체적 사랑이 내면에서 자발적으로 생긴 것이 아니라 민요섭, 우석기, 허민 등 당대 남성들인 중개자에 의해 암시된 욕망을 소유하게 되며, 그러한 점에서 이화를 이상적이고 순수한 여성으로 규정한 것은 부분적으로는 진실이지만 전체적으로는 진실이 아니다. 표면적으로는 이화의 낭만적 사랑이 얼핏 성적 주체를 드러내는 듯 보이지만, 그 이면에는 여전히 남성 중심의 가치관에 기인한 순응주의가 자리하고 있음을 알 수 있다. 여러 남성들과의 관계에서 보이는 성적 주체성은 결국 남성에게 헌신적으로 봉사하겠다는 생각이며 장애인 교사라는 결말도 이화의 모성적 행위를 미화시켜 주체성의 자기실현으로 착각하게 한다. 그리고 이러한 인식은 당대의 관객에게도 유사하게 수행되어 지배적 이데올로기에 타협하고 공모함으로써 낭만적 사랑이 지니는 환상을 꿈꾸고 즐겼던 셈이다. 이러한 측면에서 김승옥의 '낭만적 사랑'의 멜로드라마는 여성을 바라보는 당대 남성의 욕망과 맞닿아 있으면서 김승옥 개인이 가진 여성 주체의 저항적 의미를 산출한다.

「여자들만 사는 거리」의 각색에서도 용준과 근옥의 낭만적 사랑에 대한 전제가 깔려있다. 원작에서 용준은 근옥을 매춘부 이상으로 여긴 적이 없을 뿐만 아니라 연인으로서 다가오려는 근옥을 외면한다. 각색에서는 이런 서사가 근옥의 '마음의 순결성'을 회복한 끝에 사랑의 결실을 맺게 된다. 근옥은  매춘부이면서도 한 남자를 사랑하면 그 남자가 자신을 행복하게 해 줄 것이라는 낭만적 사랑을 믿는다. (S#36) 여기에는 육체보다 마음으로 순결한 사랑을 하게 되면 모든 것이 해결될 수 있으리라는 환상이 깔려 있다.(S#120-S#121)

---

비자발성을 인정하고 그 실상을 있는 그대로 보여주는 경우이다. 욕망하는 주체와 욕망의 대상과 그 욕망의 중개자가 삼각형의 구조를 갖게 되고, 이처럼 간접화한 욕망을 '삼각형의 욕망'이라고 부른다. 지라르는 현대인의 욕망은 이처럼 삼각형의 구조로 되어 있다고 보면서 소설의 주인공이 지니고 있는 욕망의 왜곡되고 비진정한 속성을 분석하고 있다.

르네 지라르, 김치수·송의경 역, 『낭만적 거짓과 소설적 진실』, 2009. 참조.

www.kci.go.kr

S#120-121 창길의 집 바깥채 마루
근옥 : 이것좀 들어봐 그러므로 중요한 것은 마음의 순결입니다. 아무리 화려한 옷을 입고 아무리 비싼 보석으로 치장을 했다하드라도 마음이 순결하지 않은 사람은 아름답지 않고…
미숙 : 책에서는 무슨 말을 못해 현실이 그렇지 않은데
근옥 : 들어봐 비록 유흥가에서 웃음을 파는 여인일지라도 마음이 순결하지 않으면 아름답지 않은 것입니다. 어때 진국이지?
베이비송 : 그래 언니 정말인 것 같애
미숙 : 순결 좋아하네

사창가에서 몸을 파는 여인일지라도 '백마 탄 왕자님'과의 아름다운 사랑을 꿈꾼다. 윤락녀의 세계에서 이들을 구원할 수 있는 유일한 방법은 동화 같은 '낭만적 사랑'이며 그 사랑의 전제 조건은 순결성[32]이다. 이처럼 낭만적 사랑은 순결성을 전제로 하지만 근옥의 순결에 대한 생각은 사실 현실의 체제 안에서는 통하지 않는다. 그런데도 그녀가 '마음의 순결성' 하나만으로 낭만적 사랑을 성취함으로써 사회적 편견과 열악한 조건을 동시에 극복한다는 사실은 관객들에게 낭만적 환상을 제공한다. 즉, 대중들은 낭만적 사랑이 산업화된 사회의 근대적 특성과 조우하면서도 진실한 사랑이 발견되기만 하면 영원하리라는 환상을 간직하고 있다. 이에 대한 김승옥 각색의 해결은 사회의 질서와 윤리에 관한 지배적 동의를 확인하는 방향으로 전개된다. 그것이 근옥의 순결성이며, 이를 위해 근옥을 호텔 청소원으로 변모시킨다. 이는 진정으로 사랑하는 남성을 만나 순수한 사랑을 이루기 위해서는 먼저 순결성이 전제되어야 한다는 당대의 사회적 논리를 고스란히 반영하고 있다.

결론적으로 세편의 각색에서 재현되는 낭만적 사랑의 자발성과 성적 환

32) 가부장제 질서에서 남성의 사랑을 얻고 행복한 가정을 이루며 살 수 있는 자격은 순결한 여성에게만 허락된다. 순결의 상실은 가부장적 지배질서에 통합될 수 없는 여성의 치명적인 결함이다. 따라서 그녀들은 남성의 구원 없이는 혼자의 힘으로는 성매매생활을 벗어날 수 없는 것이다.


www.kci.go.kr

상은 단지 성적 주체와의 연관성 속에서 당대 사회의 견고한 체제에 자기 존재를 안정적으로 편입시키는 과정에 지나지 않지만, 이 지점에 남성의 구원보다는 자발적인 '깨달음'을 통해 여성의 주체성이 실현되는 양상을 보이고 있다는 점을 상기할 필요가 있다. 이런 맥락에서 김승옥의 각색이 주목되는 이유도 멜로드라마의 틀 속에서 낭만적 사랑의 근대적 연애 이데올로기의 기만성을 폭로하는 언술전략이며, 이는 당대 여성들에게 '상상적인 공적 영역'에의 참여라는 점에서 관심과 흥미를 이끌어낼 수 있었을 것이다.

2) 여성의 수난과 눈물의 감상성

우리 대중문학에서 여성이 겪는 수난은 이미 고소설이나 신소설, 신파극으로 이어져 1930년대 대중소설부터 지속되어 온 모티브이다. 이들의 고난은 자신의 힘으로 어쩔 수 없는 상황에 놓여 있어 여성 관객에게는 극중 인물에 강한 동일시를 느끼는 기제로 작용한다. 「영자의 전성시대」의 영자도 빈곤한 농촌에서 돈을 벌겠다고 도시로 상경해 가정부에서 버스 차장으로 전전하다가 사고로 한 팔을 잃고 결국 창녀가 된다. 영자는 한국의 근대화 과정에서 비극적 삶을 사는 여성의 상징이 된다.

김승옥의 각색 과정에서 70년대의 여성노동자들과 그 주변적인 것의 일상을 규명하려는 시도들이 많이 등장한다. 국가주도의 압축적 산업화 및 근대화가 역동적으로 전개된 70년대는 대규모의 인구학적 변화와 산업구조 변동이 일어났고 따라서 여성들의 삶 또한 새로운 근대적 질서 속으로 편입되어 들어갔다. 1960년대 후반부터 노동집약적 수출주도형 제조업이 전략적으로 육성되었으며 저학력, 저연령의 여성노동자들이 대량으로 공장에 진출하였다. 이들의 열악한 노동조건과 저임금, 성폭력 등은 심각한 상황에 이르렀다.[33] 영자와 마찬가지로 시골에서 올라온 창수도 월남전에 참전하게 되고 3년후 월남전에서 돌아와 때밀이 청년으로 일하고 있다.[34] 돈을 벌

www.kci.go.kr

겠다고 서울에 상경한 사회 밑바닥의 두 남녀를 보여주면서 근대화에서 소외되는 근로자들이 국가적 발전 기획에 어떻게 동원하였는지 멜로드라마적 구도로 재현하고 있다.

멜로드라마 양식으로서 갖는 보편성은 일상의 현실 속에서 텍스트의 제재를 취한다는 것과, 관객들의 반응(감상과 눈물), 과잉의 방식 등을 들 수 있다. 이러한 보편성은 본질적으로 대중들의 성향에 닿아 있다. 즉 대중들은 물질적이고 경험적인 삶을 중시하고, 추상적이고 관념적인 삶을 기피한다. 피터 브룩스는 멜로드라마를 재현과 표현의 양식이며, 경험을 이해하는 특수한 허구적 체계로 규정한다.[35] 관객들은 흔히 멜로드라마가 재현하고 있는 세계가 과장되어 있음을 알면서도 계속적으로 빠져들게 하는 것은 일차적으로 관객들의 일상적 체험과 유사한 텍스트의 상황이다. 여기에 관객들의 정서적 리얼리즘(emotional realism)이 결합하여 손쉽게 감정이입을 하게 된다. 김승옥은 이것을 이끌어내면서 이야기의 개연성을 확보하는 데 탁월한 능력을 발휘한다.

한국 멜로드라마는 발생학적 특성상 신파적 요소를 일정부분 포함하고 있다. 이러한 신파적 요소는 관객의 눈물과 연민을 자아내는 주요 원인이 되는데, 김승옥의 각색과정을 살펴보면 여주인공을 반복적인 수난과 고통 속에 빠트림으로써 이러한 효과를 창출하고 있음을 알 수 있다. 아리스토텔레스는 연민을 "우리 자신과 유사한 자가 부당하게 불행을 당할 때 환기"된다고 정의했다.[36] 주인공이 수난을 당하거나 위기에 처할 때 관객들은

---

33) 황정미, 「개발국가의 여성정책에 관한 연구 : 1960~70년대 한국 부녀행정을 중심으로」, 서울대박사논문, 2001, 2-3면.

34) 한국은 베트남 참전의 결과로 실질적인 경제적 결실을 이루었다. 1965~1973년간 10억 달러 외화획득, 경제개발을 위한 자금축적이 이루어져 2차 경제개발 5개년계획수행에 필요한 외자를 충당함으로써 연평균 12% 경제성장을 할 수 있었다. 최경숙, 『한국현대사의 이해』, PUFS, 2001, 243면.

35) Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination:Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess,* Columbia University Press/New York, 1984. xiii.

36) 아리스토텔레스, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 2002, 78면.



www.kci.go.kr

그와 동일시한다. 이처럼 강한 연민의 감정을 유도하는 강렬한 파토스의 표현은 멜로드라마의 공통 요소이다. 관객의 가슴을 파고드는 연민의 감정은 분명히 대중의 기호를 충족시켜주는 요인이 된다. 김승옥의 「영자의 전성시대」에서 창수의 내적 갈등은 영자로 인해 심화된다. 그러나 관객은 영자를 비난하지 않을 뿐만 아니라, 오히려 동정과 연민을 느끼게 되는데, 그 이유는 원작과 달리 각색에서는 영자의 수난사를 매우 구체적으로 사건화하여 보여주고 있기 때문이다.

각색 시나리오 「영자의 전성시대」에서 영자는 주인집 아들인 영철에게 강간을 당한 후에 거리로 쫓겨난다.(S#36-S#39) 각색 시나리오의 유일한 악인인 주인집 아들인 영철은 원작에 없는 인물이다. 영자가 영철에게 겁탈을 당하고 쫓겨나는 사건은 영자의 수난이 시작되는 중요한 기제로 작용한다. 이는 관객의 눈물을 자아내는 의도로 영자의 처지를 극단적으로 이끈다. 이후 영자는 봉제공장에서 일을 하지만 (S#43-S#49) 열악한 환경과 저임금으로 시골에 부칠 돈을 마련하지 못하고, 택시운전을 배우려고 하지만 이마저도 실패하고 만다.(S#57) 간신히 버스 안내양으로 취직하지만, 영자는 결국 사고로 한쪽 팔을 잃게 된다.(S#63-S#69) 회사로부터 받은 보상금을 모두 시골집에 부친 후 자살을 결심하고 철도에 뛰어든다.(S#77) 기관사의 기지로 다행히 목숨을 구하지만, 돌아갈 곳이 없는 영자는 고향 언니 집에 더부살이를 하다가 윤락녀의 길을 걷게 된다. (S#83~)

> S#115 영자의 방 안
> 하느님, 어디서부터 잘못되었는지도 모르겠어요. 돈 벌겠다고 서울에 온 것이 잘못인지, 가난한 집 맏딸로 태어난 게 잘못인지, 버스 차장을 한 게 잘못인지, 식모살이를 한 게 잘못인지 난 정말 아무것도 모르겠네요.

홀로 술에 취해서 흐느끼는 영자의 이 같은 대사는 불행의 연속이었던 자신의 과거에 대한 몸부림이자 절규이고, 이것이 영자의 수난과 자연스럽게 겹쳐지면서 관객의 정서를 자극하게 되는 것이다. 영자의 불행한 삶을 드

www.kci.go.kr

러내기 위해 의도적으로 설정된 영철을 등장시킴으로써 김승옥의 정서적 리얼리즘은 당대 사회를 반영하는 차원에 그치지 않고 식모[37]라는 여성이 처한 현실을 문제적으로 그려내면서 대중의 공감을 이끌어낸다. 여성주인공들이 성매매에 유입되는 동기는 순결상실 외에도 그녀들의 절대적 빈곤에서 비롯되는 경제적 문제였다. 여성 노동자들 대부분은 가정 사정으로 교육기회를 상실한 10대 후반과 20대 초반의 미혼여성이었다. 연령별로 본다면, 14~19세 여성노동자는 1963년에 15.9%를 차지하던 것이 1970년에 오면 19.1%로 증가한다. 같은 연령대 남성 노동자의 비율이 거의 증가하지 않는 것과 크게 대비된다 하겠다.[38] 교육정도별 분포를 보더라도 중졸 이하가 84.6%에 이른다. 이를 통해 볼 때 가족이 생활고에 처할 경우, 같은 연령대의 아들보다는 딸을 취업시켜 돈을 벌게 했던 당대 사회의 의식구조를 엿볼 수 있다.

각색「겨울여자」는 원작보다 이화의 행복과 불행의 교차반복을 통해 감정의 수난이 훨씬 구체적이고 분명하게 나타난다. 이화는 당대 여성들이 처한 시대적 맥락에서 청년세대의 욕망과 굴곡을 보여주는데, 민요섭의 짝사랑과 죽음을 지켜보면서 (S#1-S#54) 이화의 감정수난은 시작된다. 우석기를 통해 새로운 세계에 눈을 뜨고 진정한 사랑을 나누지만 우석기의 죽음을 경험하면서도, (S#54-S#136) 담임 선생인 허민을 만나 그의 상처를 치유해

37) 70년대 우리 사회는 도시화, 산업화로 근대화에 접어들었지만, 도시의 중산층 이상의 집단에서는 필요에 따라 저학력의 가난한 집 딸들을 들여 가사노동을 전담케 하면서 주인집과 식모는 주종관계를 형성하게 되었다. 지금의 가사도우미와는 달리 '주인'집에 함께 살면서 24시간 내내 가사노동을 전담하는 전일제 가정부로서 청소, 음식 조리, 잔심부름 등 몸을 움직여서 행할 수 있는 모든 일을 담당한다. 또한 여성을 성적 도구로 인식하는 남성들로부터 성추행, 성폭행을 당해 육체적으로도 훼손된 모습을 보인다. 전망 없는 현실에 함몰되거나 매춘에 입문해 불행해지는 것은 식모들의 일반적 모습이다.
손윤권,「70년대 소설에 나타난 식모의 양상」,『강원인문논총』17집, 2007, 참조.

38) 한국정신문화연구원,『1960년대의 정치사회변동:한국현대사의 재인식 10』, 백산서당, 1999, 167면.


www.kci.go.kr

주고 눈물을 삼키며 그를 떠난다. (S#137-S#208)

S#134 한강 강변(낮)
유골상자를 안은 이화와 수환, 장코, 양희 등이 슬프게 서있다.
수환 : 어떡하시겠습니까? 직접 뿌리시겠습니까?
이화 유골상자를 보며 울기만
수환 : 아무래도 무리인 것 같습니다. 제가 하죠.
이화 : 아네요. 제가 하겠어요.

상자를 연다. 뼛가루. 흐느끼며 뼛가루를 집어 던지며 강물 속으로 걸어가는 이화의 얼굴에 두루 날아와 붙는 뼈가루. 뿌리면 도루 날아오고, 뿌리면 도루 날아오고……. 빈 유골상자를 안고 통곡하는 이화와 석기의 친구들.

S#135 생맥주 홀(밤)
이화 : 네 저도 조금 마셔볼께요.
두 손으로 받쳐들고 상을 찡그리고 마시는 이화의 눈에서 눈물이 흐른다.

S#134는 훈련받고 돌아오는 눈길에서 교통사고로 죽은 석기의 유골을 이화가 한강변에서 뿌리는 장면이다. 사랑하는 남자의 죽음을 받아들일 수밖에 없는 이화의 모습은 '눈물의 감상성'을 자극한다. 관객은 사랑과 죽음 사이에서 무력함을 의식하며 감상적이 되어 간다. 눈물의 감상성은 우리에게 자아의 느낌을 강화시키는 수단을 제공하면서, 동시에 인간으로서 우리의 가능성을 영원히 박탈하는 느낌을 야기시킨다.[39] 만일 어떤 정서적인 반응이 그것을 발생시킨 경우에 비해 너무 과대한 것이면, 그 반응은 감상적인 것이다.

에릭 벤틀리는 멜로드라마의 '과잉의 양식'을 과장(exaggeration)이라는 용어로 표현하면서 멜로드라마에 대한 편견은 대부분 양식의 과장에서 비롯되지만 이 양식의 과장이야말로 멜로드라마의 본질이라고 말한다.[40]

39) 박성봉, 앞의 책, 359면.
40) Eric Bentley, "Melodrama". ed. Robert W. Carrigan, *Tragedy:Vision and Form*(Chandler Publishing, 1965). p.197.

www.kci.go.kr

여기에 등장하는 영자나 이화는 엇갈린 만남으로 인생이 만신창이가 되고 거듭된 자기희생을 바탕으로 한다. 관객은 주인공 여성의 삶이 망가지는 과정을 보며 동정과 연민을 유발하여 '슬픔의 과잉'을 드러내는 것이다. 이 과잉의 양식은 당대 관객들에게는 "인식과 경험"의 결과이며 여기서 시대적 배경과 멜로드라마의 세계관을 찾을 수 있을 것이다.

육체적인 감수성에는 감정의 도식화와 보편적인 인간의 조건들 사이의 상호작용에 의해 도출된 응어리진 긴장이 있다. 도처에 편재하는 인간의 조건에 대한 통속적 신화가 정치적이나 사회적인 차원에서 매우 표면적이고 감상적인 것이라 해도 개인적인 차원에서는 뜻밖에 감정적 내면의 복잡한 회로 속에 메아리를 울릴 수가 있다.[41] 윤락녀가 된 영자와 각각의 남성들과의 관계에서 오는 이화의 감정수난은 이들의 사랑이 결코 사회적 맥락 속에서는 이루어질 수 없다는 대중의 보편적 감정에 근거를 두면서 더욱 관객의 눈물과 연민을 자아내게 된다. 이러한 맥락에서 눈물의 감상성은 대중들이 품고 있는 주체로서의 가치들을 암시한다. 결과적으로 김승옥의 멜로드라마는 사회의 질서를 유지하기 위한 이데올로기에의 요구이기도 하지만 현실세계의 모순이나 불합리성에 저항하는 잠재된 가능성을 지니고 있기도 하다.

3) 해피엔딩의 욕망

김승옥의 각색 시나리오는 특징적으로 대부분의 작품에서 행복의 결말 구조를 보이는데, 「영자의 전성시대」, 「겨울여자」, 「여자들만 사는 거리」 역시 예외가 아니다. 이것은 영화의 멜로드라마적 정서를 강화하여 대중성을 높이기 위함이다.

조선작의 「영자의 전성시대」는 영자가 포주 집에 방화를 하다가 불에

41) 박성봉, 앞의 책, 246면.


www.kci.go.kr

타죽는 것으로 끝을 맺고 있다. 이는 산업화에 따른 도시 하층민들의 비참상을 고발하려는 작가적 의도에 따른 결말이다. 영자의 죽음은 이들 하층민들의 삶이 개인의 문제에 국한되는 것이 아니라 보편적인 사회 문제에 맞닿아 있음을 부각시키는 장치이다. 그러나 각색은 극적인 반전을 통해 영자가 행복한 가정을 이루는 것으로 결말을 변형시키고 있다.

> S#159 건축공사장 밥집 앞 (아침)
> (중략)
> 창수 : 딸이라면서?……영자를 닮았군…….언젠가 영자는 그런 말 했지. 기적이란 세상에 없다구. 허지만 이게 바로 기적이 아니겠어?(아기의 두 팔을 흔들어 보인다.) 하느님은 영자한테 기적을 내리신거야.

S#159는 가정을 이룬 영자와 세탁소를 운영하게 된 창수가 재회하는 장면이다. 창수의 곁을 떠난 영자는 한쪽 다리를 잃은 용철을 만나 행복한 가정을 꾸리는 것으로 대폭 수정되었다. 각색은 원작의 시공간을 일부 변경하거나 새로운 상황과 사건을 '서사적 채워넣기'[42]를 통해 두 사람의 일상의 모습을 복원하는 역할을 한다. 관객이 무의식적으로 바라는 결말의 과정을 각색자는 서사적 채워넣기를 통해 의식적으로 수행하고 있는 것이다. 김승옥의 각색은 영화의 극적 효과를 위해 적극적이고 창조적인 상상력을 발휘하여 그 상상력이 개연성의 범위 내에서 발휘되도록 '주어진 상황'[43]과 일치하는 에피소드와 인물들의 행위를 첨가한다. 각색이 영자의

---

42) 서사적 채워넣기 : 정서적 리얼리즘이 형성되는 과정은 관객에 의한 '서사적 채워넣기'(미루어 짐작하기)가 진행되는 것이라 할 수 있다. 이는 본래 모든 서사물에 적용 가능하다. 서사물이 연행을 통해서 경험되든 아니면 어떤 텍스트를 통해서 경험되든, 수용자(청중)는 해석을 지니고 반응해야 한다. 수용자는 그 관계에 참여하지 않을 수 없다. 이들은 텍스트의 빈 곳에다가, 다양한 이유로 해서 언급되지 않은, 필수적이거나 있음직한 사건, 특성, 대상들을 채워넣어야 한다. 시모어 채트먼, 김경수 역, 『영화와 소설의 서사구조』, 민음사, 1999, 31면.

43) 주어진 상황 : 주어진 상황이란 본래 푸시킨이 희곡창작에 관한 에세이에서 처음 사용한 말이다. 간단히 말하자면 인물들이 살아 나가야 하는 정신적 물리적

www.kci.go.kr

죽음이 아니라 원작과 다른 행복한 결말로 서사적 채워넣기를 통해 제시하는 것은 분명한 목적이 있다. 새로운 내용을 추가하는 것은 관객들로 하여금 해피엔딩을 기대하게 만들어 비극적 결말에 대한 연민의 감정을 극대화시킨다. 각색자 김승옥도 주인공들에 대한 정서적 폭력보다는 해피엔딩이라는 형식으로 마무리지어 관객의 기대에 부응한다.[44]

대중예술을 특징 짓는 통속성에 있어 구원의 체험에 관해 가장 특징적인 것이 '해피엔딩'이다. 만일 창수와 영자의 이별을 비극적으로만 끝을 맺었다면 관객은 정서적으로 폭력을 당한 느낌을 받을 것이다. 흔들어 놓은 정서를 하나의 형식으로 마무리지어 주는 해피엔딩은 그런 맥락에서 대중성을 확보하는 하나의 요인이 된다. 비록 영자와 창수가 결합하지는 못했지만, 창수가 '하느님이 내린 기적'이라고 표현할 만큼 두 사람 모두 행복한 삶을 살아간다는 점에서 최상의 해피엔딩을 선사한다. 이런 점에서 각색의 해피엔딩은 대중에게 소구함으로써 국가가 주도하는 대규모의 산업화에 순응하거나 타협하는 방향으로 나아가며 대중문화 본래의 기능에 충실한 모습을 보여준다.

「겨울여자」 또한 원작의 결말에서는 이화와 김광준이 잿더미로 변한 마을을 둘러보며 애써 울음을 삼키고 있다. 반면 각색 시나리오는 이화의 도움으로 허민과 전부인의 재결합이 이루어지자, 이화는 허민의 곁을 떠나 장애인 학교 교사가 된다. 아이들과 함께 밝게 웃는 이화의 모습은 그녀의 행복한 미래를 상징한다. 결국 선함과 순수함이 승리하게 된다는 '도덕적

---

조건을 의미한다. 이를 보다 세분하여 개념을 정치하게 다듬은 이가 스타니슬랍스키이다. "그것은 연극의 스토리, 그 속에 담겨 있는 사실, 사건, 시대, 행동의 시간과 장소, 생활여건, 배우들과 연출가의 해석, 미장센, 연출의 형식, 세트, 의상, 소품, 조명 및 음향효과 등, 배우가 역할을 창조할 때 고려하도록 주어진 모든 상황을 말한다."

스타니슬랍스키, 신겸수 역, 『배우수업』, 예니, 2001, 70-71면.

44) 홍재범, 「소설의 시나리오 전환 과정 고찰 : 『우리들의 행복한 시간』의 경우」, 『한국근대문학연구』 19집, 2009, 343면 참조.


www.kci.go.kr

비학'[45]이 존재함을 다시 한 번 확인되는 셈이다.

> S#210 저능한 학교 운동장
> 유희하고 있는 저능아들의 이 모습 저 모습. 토끼가면을 쓴 여선생이 아이들 중심에서 유희를 지도하고 있다. 유희를 하지 않고 가만히 서서 무서운 듯한 표정으로 서 있는 아이! 토끼가면이 무서워죽겠다. 갑자기 울음을 터뜨리며 다가가 여선생의 가면을 잡아 뜯어 버리면, 이화다! 우는 아이를 달래는 착하고 아름다운 이화의 밝은 모습에서 스톱모션. 주제음악 시작하여 끝날 때까지 오랫동안

김승옥의 각색 시나리오에서 보이는 이러한 결말구조의 변형은 관객의 심리를 염두에 둔 결과라고 할 수 있다. 여성의 수난을 보면서 관객은 '슬픔의 정서적 과잉'을 드러내고 이에 대한 심리적 보상으로 여주인공의 행복한 결말을 제시하는 것이다.

1970년대에 이르러 여성의 교육상 지위는 어느 정도 개선되지만, 남성에 비해서는 여전히 열악한 상태에 놓여 있었다. 이런 구조상의 차별적인 성별담론 속에서 엘리트인 이화의 등장과 결말의 장애인 학교 교사는 여성의 취업률 분포에도 그대로 영향을 미친다. 이를 통해 70년대 한국 사회의 성별담론이 얼마나 막강한 영향력을 행사하고 있었던가를 짐작할 수 있다. 그렇기 때문에 김승옥의 각색은 이화라는 특정 여성상을 재현함으로써 여

45) 피터 브룩스는 권선징악의 도덕적 결말에 대해 '도덕적 비학(moral occult)'으로 설명한다. 멜로드라마적 상상력은 시적 정의(poetic justice) 즉, 도덕적 정의로 귀결되는데, 그것의 초월적이고 신비로운 힘 때문에 도덕적 비학이라 불려진다. 이는 현실의 표면 아래 감추어져 있지만 그 표면에 의해 가려지는 정신적 가치의 작용영역이자, 현실 안에 살아 있는 세계, 즉 인간의 기본적인 욕망과 금기를 포함하는 영역이다. 또한 형이상학적인 세계가 아니라, 신성신화의 탈신성화 후에 남은 잔여물과 파편들의 보관소이다. 일상의 삶 속에서는 우리로부터 멀리 떨어져 있는 듯이 보이지만 결국은 의미와 가치가 있는 곳이기 때문에 인정해야만 한다.
Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, Columbia Univ. New York, 1985, p.5.

www.kci.go.kr

성의 주체성이 실현되는 양상을 보이고 있지만, 그것은 개인의 욕망을 넘어서 기존의 질서를 위협하지 않는 공식적 담론 구성에 참여할 기회를 마련하는 것이다.

「여자들만 사는 거리」의 각색 시나리오에서도 근옥은 용준의 교육으로 구원 받으며 성매매 생활을 청산하고 행복한 가정을 얻는다. 성매매 여성 근옥은 선생인 용준에게 호감을 느껴 구애작전을 편다. 용준은 근옥을 받아들이려는 자신을 발견하면서 그녀를 정숙한 여인으로 만들기 위해 갖은 노력을 다한다. 이제 각색은 현실에서는 불가능한 창녀와 전직교사의 동화적인 사랑을 완성시키기 위해 근옥을 새로운 사람으로 거듭나게 해야 한다. 용준의 진실한 아내가 되기 위해 근옥은 그녀 스스로 자신의 결함을 깨닫고 호텔청소부로 일한다. 근옥의 결함이 관객 자신의 결함같이 느껴져 그걸 깨닫고 극복해주는 과정을 그린 것이다. 그래야 그녀의 해피엔딩은 관객이 것이 되어 만족감을 안겨준다.

> S#153-155 동. 서재
> 용준 :나하고 세 가지 약속을 해 줘야겠어. 이 약속을 꼭 지켜야 해.
> 첫째 술 먹어서는 안 되며 내 허락 없이는 절대로 외출을 하지 말 것.
> 둘째 내가 시키는 대로 이 책들을 가지고 열심히 공부할 것
> 셋째 결혼할때까지는 육체적인 관계를 절대하지 않는다.
> 내가 근옥이를 완전히 믿을 수 있을 때 그때 결혼하는 거야

이런 관점에서 각색은 천박한 창녀에서 정숙한 여인으로 변화되어야 함을 근옥이 스스로 깨달으면서 그러한 인물로 바뀌고자 한 극적인 서사가 추가된다. 앞에서도 언급했듯이 극적인 것을 발생시키려면 새로운 발견-깨달음[46]이 있어야 한다. 근옥의 내면에서 무엇인가 새로운 발견과 깨달음,

46) "발견"(anagnorisis)이란 그 말 자체가 의미하는 바와 같이, 무지의 상태에서 지의 상태로 이행하는 것을 의미한다. 아리스토텔레스, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 67면.


www.kci.go.kr

인식지평의 확장과 심화, 삶과 존재에 대한 통찰이 이루어져야 하는 것이다. 근옥은 극적인 것을 기점으로 이전과 이후의 삶의 모습과 방향성은 확연히 달라지게 된다. 이를 위해 「여자들만 사는 거리」의 결말도 대중예술의 주요한 특징 중 하나인 '해피엔딩'으로 마무리지어 주는 것이다. 각색은 너무나 비현실적이서 설득력이 떨어지는 한계를 보여주고 있다. 이러한 비현실적인 결말이 가능했던 배경은 대중의 욕망에서 기인하며, 당대 대중에게는 실존적인 욕망이었을 주어진 삶의 상태를 도식성의 체험이라는 장치로 사회적 안정을 추구하는 것이라고 할 수 있다. 결국 김승옥의 각색 작업은 1970년대의 개발논리와 정치적 폭압과도 연결되어 그러한 상황 자체를 견딜 수 있게 도와주는 멜로드라마적 상상력으로 고안된 장치가 필요했던 것이다.

대중예술에서 해피엔딩의 체험은 문화산업에 의해 잘 조직된 체험일 수 있고, 국가에 의해 의도적으로 조장된 체험일 수도 있으며, 어떠한 복종에도 굴복하는 비밀스러운 약속일 수도 있다. 그렇지만 이 대리적 정서체험은 대중들에게는 삶과 존재에 대한 긍정적 경향을 내포하며 실존적인 존재의 근거로 작용할 수 있는 것이다.[47] 김승옥의 결말이 여성주인공을 통해 급속한 근대화가 초래한 모순들을 봉합하고 있기도 하지만 그 속에서 관객들의 희망적 개연성을 열어놓았다는 점에서 대중적인 전략의 의미가 있다.

## III. 결론

이 글은 도시화와 산업화로 집약되는 70년대 변화된 문화의 지형 속에서 매체적 전환을 활발하게 진행하여 새로운 문화 향유층을 적극적으로 모색한 김승옥 각색 작업의 대중지향성을 살펴보는 것이었다. 60년대 감수성의 작가로 기대를 모았던 김승옥은 1967년 「안개」를 시작으로 소설보다 시나리오

47) 박성봉, 앞의 책, 319면 참조.

www.kci.go.kr

작업에 열중하게 되는데, 특히 1970년대 들어서면서는 동시대 대중소설의 '각색'이 대다수를 차지하고 있다. 이에 따라 70년대 흥행에 성공한 각색 작품을 대상으로 당대 사회문화적 함의를 밝히고, 결과적으로 70년대의 대중문화의 자장 안에서 대중적 공감과 지지를 얻기 위한 요소로 그가 선택한 것은 무엇인지 몇 가지 측면에서 검토했다.

첫째, 김승옥의 각색 작업은 다양한 매체를 통해 대중과의 소통을 적극적으로 모색한 글쓰기의 다변화의 결과물이었다. 김승옥은 「선데이서울」을 시작으로 여성지나 대중지에 작품을 발표하면서 많은 대중과의 소통에 초점을 맞췄다. 당시 신문이나 잡지 등의 저널리즘 확산은 대중성을 확보하는 매체의 하나로 자리 잡았으며, 여기에 연재되던 대중소설의 각색은 소설의 형식적, 장르적 규범들을 전제[48]로 하기에 대중적인 요인으로 기여한다. 이런 점에서 김승옥은 매체의 매개자 역할을 담당하고 그 상호텍스트성에 주목한 작가라 할 수 있다. 특히 70년대 각색은 소설에서 보이는 심미성보다는 당대의 대중성, 검열기준 등 매체의 특징을 고려하여 관객의 공감을 끌어내려는 의미로 진행되었다. 이는 자본과 권력에서 자유로울 수 없는 대중매체를 적극적으로 이해하고 그 곳에서 현실적인 글쓰기의 실천을 행한 김승옥의 구체적 개인을 만날 수 있었다.

둘째, 70년대 김승옥의 각색 작품들은 당대의 시대적 징후를 예리하게 포착하여 도시 하층여성의 삶과 여성의 성 정체성 문제를 통속적인 차원에서 형상화한 것이었다. 여기에서 공통적으로 포함되는 것이 멜로드라마적 요소들이다. 즉 낭만적 사랑, 여성의 수난 그리고 행복한 결말 등 멜로드라마의 양식적 과잉은 대중성을 지향하는 원동력으로 작용하였다.

셋째, 원작과 달리 '서사적 채워넣기'를 통해 비일상적 공간에서 벗어나서 일상성으로 들어갈 수 있는 희망적인 대안을 제시했다는 점이다. 이는 멜로드라마의 친숙성과 일상성을 통해 현실성의 기제를 효과적으로 결합함

48) 벤 싱어, 이위정 역, 『멜로드라마와 모더니티』, 문학동네 2009, 317-319면 참조.


www.kci.go.kr

으로써 당대 여성의 삶을 문제적으로 인식할 수 있게 해 준다는 점에서 주목된다. 물론 여성의 주체성을 재현하는 방식에서 성적 주체의 문제로 한정시키고 있지만, 그의 각색에서 보이는 멜로드라마는 분명히 근대적 개인 주체가 구성되는 방식을 탐색할 뿐만 아니라 여성 주체가 구성되는 방식에서 저항과 변화의 가능성도 은유되고 있는 것이다.

대중문화는 대중이 수용할 때 그 의미가 유효하다. 김승옥은 대중과의 소통방식을 매체 전이를 통해 적극적으로 마주한다. 이런 관점에서 김승옥의 각색 작업에 나타난 대중지향성은 1970년대 대중을 이해하는 하나의 방법이 되며 또한 당대의 사회문화적 함의를 읽어 낼 수 있는 매개체로 해석된다. 특히 멜로드라마의 관습을 적용하여 그의 세대가 공유하고 있는 일상적인 정서를 환기시켜 준 점이나 관객들에게 당대 현실의 구조적 모순을 자각하고 삶의 에너지를 얻는 계기로 작용할 수 있는 그의 대중성의 요인은 최근의 대중성에 대한 개념과 특성을 가늠해 볼 수 있는 근거들을 제시한다는 점에서 그 의의를 지닌다.

**<국문초록>**

이 글은 도시화와 산업화로 집약되는 70년대 한국사회의 구조적 변동과 변화된 문화의 지형 속에서 매체 간의 차용을 활발하게 진행하여 새로운 문화 향유층을 적극적으로 모색한 김승옥 각색 작업의 대중지향성을 살펴보는 것이었다. 60년대 감수성의 작가로 기대를 모았던 김승옥은 1967년 「안개」를 시작으로 소설보다 시나리오 작업에 열중하게 되는데, 특히 1970년대 들어서면서는 동시대 대중소설의 '각색'이 대다수를 차지하고 있다.

김승옥의 70년대 각색 작품이 지니는 특징은, 광범위한 대중의 호응을 얻었다는 점에 있다. 그는 70년대  대중의 일상적 삶을 새로운 감수성으로 포착하게 되는데, 이 과정에서 조선작과 조해일 등 원작 소설이 베스트셀러가 된 동시대 작가의 작품을 각색하고, 이장호, 김호선, 김수용 등 젊은 감독들과 함께 새로운 감각의 영화를 만들게 된다. 이처럼 대중적 친화력이

www.kci.go.kr

강한 그의 각색 태도는 매체 간의 상호텍스트성에 주목하고, 그 범위를 대중적으로 소통시킬 수 있는 요소들을 확보하는 데 두고 있는 것이다. 그것은 물론 대중의 관심이나 흥미를 자극할 만한 대중적 요소들을 첨가·강화하는데, 여기에 공통적으로 포함되는 것이 멜로드라마적 요소들이다. 즉 낭만적 사랑, 여성의 수난 그리고 행복한 결말 등 멜로드라마의 관습은 대중성을 지향하는 원동력으로 작용하였다.

김승옥의 대중지향성은 여성의 주체 의지를 기호화하여 개인성의 실현으로 담론화되었다는 점에서 기존의 멜로드라마와 다소 다른 면모를 보인다. 물론 여성의 주체성을 재현하는 방식에서 성적 주체의 문제로 한정시키고 있지만, 그의 각색에서 보이는 멜로드라마는 분명히 근대적 개인 주체가 구성되는 방식을 탐색할 뿐만 아니라 여성 주체가 구성되는 방식에서 저항과 변화의 가능성도 은유되고 있는 것이다. 그런 점에서 그의 멜로드라마를 살펴보는 일은 당대의 대중을 이해하는 하나의 방법이 되며 또한 당대의 사회문화적 함의를 읽어 낼 수 있는 매개체로 해석된다.

주제어: 각색, 대중지향성, 대중소설, 멜로드라마, 상호텍스트성, 여성의 주체성,



www.kci.go.kr

## <참고문헌>


1. 자료

김승옥, 「황홀」, 주식회사 우성사 배급사 시나리오 영화진흥위원회 보관본, 1974.

김승옥, 「영자의 전성시대」, 『한국시나리오선집』제5권, 1976.

_____, 「여자들만 사는 거리」, 한국영상자료원, 1976.

_____, 「겨울여자」, 한국영상자료원, 1977.

2. 논문

강영희, 「10월 유신, 청년문화, 사회성 멜로드라마」 여성과 사회 3, 1992. 4.

강한섭, 「멜로드라마의 컨벤션 연구」,서강대석사논문, 1984.

김훈순 · 김은정, 「한국 멜로영화의 장르 연구」, 『한국방송학보』 통권14-1호, 한국방송학회, 2000.

_____, 「모성과 낭만적 사랑의 담론 경합 : 멜로영화〈미워도 다시 한 번〉 시리즈를 중심으로」, 『미디어, 젠더 & 문화』15호, 2010.

김선남, 「한국신문의 매매춘 관련 기사분석」, 『언론과 정보』, 7호, 2001.

남재일, 「한국에서 멜로드라마가 갖는 특권적 지위에 관한 해석적 분석」, 고려대석사논문, 2001.

백문임, 「70년대 문화지형과 김승옥의 각색 작업」, 『현대소설연구』 29호, 2006. 3.

임훈아, 「소설의 영화화 과정에 따른 멜로드라마적 요소 연구」, 연세대석사논문, 1993.

안재석, 「청년영화운동으로서 '영상시대'에 대한 연구」, 중앙대석사논문, 2001.

이정숙, 「김승옥 소설의 소통 양상 연구」, 서울대석사논문, 2003.

서동훈, 「한국대중소설연구」, 계명대박사논문, 2002.


www.kci.go.kr

손윤권, 「70년대 소설에 나타난 식모의 양상」, 『강원인문논총』17집, 2007.
홍재범, 「1930년대 한국 대중비극에 나타난 낭만적 사랑의 양상」, 『어문학』 75집, 2002.
_____, 「소설의 시나리오 전환 과정 고찰 : 〈우리들의 행복한 시간〉의 경우」, 『한국근대문학연구』19집, 2009.
황혜진, 「1970년대 유신체제기의 한국영화」,동국대박사논문, 2003.
_____, 「1970년대 여성영화에 나타난 공·사 영역의 접합양식」,『영화연구』 26호, 2005.
황정미, 「개발국가의 여성정책에 관한 연구 : 1960~70년대 한국 부녀행정을 중심으로」, 서울대박사논문, 2001.
최정화, 「1960~70년대 한국 멜로드라마 영화의 여성 주체성 형성에 관한 연구」, 서울대석사논문, 2002.
Bentley, Eric, "Melodrama", *Tragedy:vision and Form*, ed Robett W. Carrigan, (Chandler Publishing, 1965)

3. 단행본 및 번역서
김승옥, 「원작을 가위질 하는 뜻」, 『뜬 세상에 살기에』, 지식산업사, 1977.
김승옥, 『김승옥 소설전집 4』, 문학동네, 2004.
박성봉, 『대중예술의 미학』, 동연, 2001.
박유희 외, 『대중서사장르의 모든 것』, 이론과 실천, 2007.
백문임 외, 『르네상스인 김승옥』, 앨피, 2005.
벤 싱어, 이위정 역, 『멜로드라마와 모더니티』, 문학동네, 2009.
주은우, 『시각과 현대성』, 한나래, 2003.
유지나 외, 『멜로드라마란 무엇인가』, 민음사, 1999.
윤석진, 『한국 멜로 드라마의 근대적 상상력』, 푸른사상, 2004.
한국정신문화연구원, 『1960년대의 정치사회변동:한국현대사의 재인식 10』, 백산서당, 1999.

www.kci.go.kr

앙드레 바쟁, 박상규 역,『영화란 무엇인가』, 2001.
이언 와트, 강유나·고경하 역,『소설의 발생』, 강, 2009.
홍재범,『한국대중비극과 근대성의 체험』, 박이정, 2003.
홍재범,『스타니슬랍스키 시스템과 한국 극예술의 접점』, 연극과 인간, 2006.
시모오 채트먼, 한용환 역『이야기와 담론』, 푸른사상, 2003.
시모어 채트먼, 김경수 역,『영화와 소설의 서사구조』, 민음사, 1999.
로버트 숄즈 외, 임병권 역,『서사문학의 본질』, 예림기획, 2007.
앤소니 기든스, 배은경 · 황정미 역,『현대사회의 성, 사랑, 에로티시즘』, 새물결, 1996.
제크린 살스비, 박찬길 역,『낭만적 사랑과 사회』, 민음사, 1985.
Bentlely, Eric, *The Life of the Drama*(Atheneum, 1970)
Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (Yale University Press, 1995)

www.kci.go.kr

〈Abstract〉

# A Study in the popularity of Filmic Adaptations by Kim Seung Ok

Jang, kyungsill

This study examined the issues of popularity in Kim Seung-ok's adaptation and their meanings. A pure novelist Kim Seung Ok worked as a screen writer from 1967 to early 1980s, and especially in 1970s changed cutural typography his adaptation for popular fictions made up wide-spread popularity to lead the audience to feel sympathy.

He started working with a new novelist and new film generation in 1970s. They were composed of young directors and writers who tried to demonstrate new ways of filmmaking. Their works were within the new cultural movement called 'youth culture' and 'Yong Sang Shi Dae' in the 1970s and were influenced by the western Cinema. Kim Seung Ok contributed this new movement with the adaptations of contemporary popular novels such as "Yeong-Ja's Golden Days(1975)", "Women on the street (1976)" and "Woman in Winter(1977)"

His works appealed to the masses by a strengthening popularity and awaken their sensitivity. Such a capacity of the popularity have been the Melodramatic features with suffering of romantic love, suffering of women and happy ending. In other words, His works can satisfy the popular's disire, and can fill up complements that novel itself is apt to lack. Eventually his adaptation provides intertextuality which get intimate with novel for the



www.kci.go.kr

popular.

According to analysis, his melodramatic element reflected the way of representing outlook of female subjectivity or the female gender in the modern society. And to investigate Kim's adaptations in this way is a way of understanding our society of the day and modern subject in the 1970s.

Key-words: adaptation, popular novels, mass, popularity, 1970s, youth culture, melodramatic features, intertextuality, female subjectivity

장경실
건국대학교 박사과정
(143-701) 서울특별시 광진구 화양동 1 건국대학교 국어국문학과
전자우편: mathskj@hanmail.net

이 논문은 2011년 6월 30일에 투고되었으며, 2011년 7월 25일에 심사 완료되어 2011년 8월 9일에 게재가 확정되었음.

www.kci.go.kr