

1. 글을 시작하며
2. 각색 과정에서 드러나는 차이점
3. 멜로드라마 관습의 차용
 - 3-1 법정 장면의 사용
 - 3-2 결말의 상이성
4. 영화의 불균질한 층위들과 멜로드라마의 대중성
 - 4-1 생경한 대사와 균열적인 내레이션
 - 4-2 미망인의 재현의 의미
5. 글을 마치며

국문요약

이 글은 영화 <표류도>의 각색을 고찰하면서 그 변화가 의미하는 지점을 논의한다. 이 영화는 동명의 원작소설과 크게 두 가지 점에서 달라진다. 첫째는 법정 장면을 서두에 배치한다는 점이다. 그리고 주인공이 살인을 하기까지 과정을 보여주는 긴 플래시백으로 전환한다. 두 번째는 결말 부분에서 주인공을 상현과 맺어지게 하지만 결국 병의 악화로 죽게 만든다.

이러한 각색에 있어 변화는 당시의 멜로드라마적 관습을 차용한 것이다. 법정 장면의 도입부와 그 이후의 주인공의 플래시백은 50년대 후반 일명 범죄 멜로드라마에서 자주 등장하는 극적 구성이었다. 또한 결말의 변화 역시 당시의

* 순천향대학교 공연영상미디어학부 강사

멜로드라마적 관습을 따른 것이며, 각색자나 감독 스스로 시인했듯이 상업성을 고려한 것이다. 대부분의 미망인을 다룬 멜로드라마에서 주인공의 애정 관계가 불행으로 종결되듯이 이 영화 역시 주인공의 죽음으로 끝을 맺는다.

그러나, 원작 소설에 대한 중압감과 영화계 수상에 대한 기대는 완벽하게 대중적인 상업영화로서 <표류도>를 변화시키지 못하게 된다. 그 결과로 이 영화는 전체적으로 불균질적인 면모를 지니게 된다. 이러한 측면은 원작소설에서 차용한 내레이션 및 대사 선택과 영화의 장르적 성격에 부조화를 만든다. 그리고 소설에 충실한 긴 플래시백 속에서 보여주는 주인공의 태도와 각색을 통해 추가된 장면에서 일관성을 보이지 못하게 된다. 더 나아가서 결말 부분에서 갑작스러운 주인공의 죽음은 영화의 내적 통일성을 가장 많이 훼손시키는 지점인데, 이러한 처리에 대해서는 당시 미망인을 그린 멜로드라마에 내재한 윤리관을 보여주는 것이다.

이러한 지점들에서 영화 <표류도>는 각색의 변화 지점을 통해 당시의 멜로드라마의 특징들을 고찰할 수 있도록 하며, 동시기의 멜로드라마에 등장하는 여성들, 특히 미망인들에 대한 사회적 시선들을 징후적으로 보여주는 흥미로운 텍스트이다.

주제어

미망인, 멜로드라마, 범죄멜로드라마, 각색, 법정 드라마 영화

1. 글을 시작하며

영화 <표류도>는 박경리의 동명 원작 소설을 각색한 작품이다. 각색자 최금동은 당대 최고의 인기있는 시나리오 작가였으며 감독 권영순 역시 전작 <흙>을 통해 작품성과 흥행성을 담보하는 감독으로 인정받았다. 이 영화는 제작 당시부터 영화계의 관심을 모았는데 각색자와 감독

은 둘이 공동 작업을 했던 <흙>을 1960년 최고의 흥행 영화로 만들었을 뿐 아니라 1930년대 정서가 현재에 통용되겠는가는 세간의 우려와 달리 동시대적인 감각을 가진 영화로 변모시켰기 때문이었다. <흙>의 성공을 분석하면서 허백년은 “연출자는 이러한 소설의 결점(이광수 소설이 가지는 계몽성과 현재의 감성과 맞지 않은 점-필자 주)은 죄다 떼어버리고 청춘남녀의 비극의 구가로 만들어 멜로드라마화”했다고 평가한다.¹⁾

그들이 보여준 흥행 전략은 문예영화로서, 그리고 거대한 예산의 상업 영화로서 두 층위를 모두 겨냥하는 것이었다. “선봉적 인기를 독점한 춘원문학의 금자탑 / 허승과 윤정선의 가정은 왜 파경?”이라는 광고 문구는 이 영화가 이광수의 소설이라는 후광에 최대한 편승하면서도 당대의 감성에 맞는 멜로드라마라는 점을 강조하고 있음을 보여준다.

이 영화의 성공 덕분에 권영순과 최금동, 문정숙은 독자적인 프로덕션을 만들 수 있었으며 차기작으로 역시 문예영화를 제작할 수 있었다. 전작 <흙>이 일제시기 소설이었다면 과감하게 차기 작품으로 연재를 막 마친 박경리의 작품을 선택했던 것이다. 그러나 더 상승한 제작비에도 불구하고 영화 <표류도>는 흥행에도 평론가의 지지를 얻는데도 실패한다.

이 실패의 원인은 다각도에서 논의되었는데, 평단에서는 특히 원작을 각색하면서 대중적으로 영합했다는 것과 원작을 제대로 소화하지 못한 각색이라는 점이 가장 빈번하게 지적받았다.²⁾ 이러한 경향은 변화되는

1) 허백년, 「1960년 영화계 총평」, 『국제영화』 1961년 2월호, 32쪽.

2) 「영화장평: 감상이 과잉된 멜로드라마 <표류도>」, 조선일보 1960년 12월 22일자 4면. 한국영상자료원 편, 『신문기사로 본 한국영화 1958~1961』, 공간과 사람들, 2005. 711쪽 재인용. 이 글에 나오는 신문의 인용은 모두 이 책에 근거한 것이며, 원문의 부호는 이 논문의 형식에 부합되도록 편의상 변경하였다. 이후에는 재인용의 표기를 생략한다.

영화 제목에서도 살펴볼 수 있는데, 영화화가 결정되면서 초기의 광고에는 원작 제명이 아닌 <이 가슴 누구를 위해>로 등장한다. 당시의 멜로 드라마 제명인 <누구를 위한 순정인가>(1959, 서석주)나 <내 가슴에 그 노래를>(1960, 최훈) 같은 멜로드라마와 유사성을 보이는 이 제명은 이 영화가 문예 영화 보다는 장르 영화로서 더 강조되고 있음을 볼 수 있다.³⁾ 그러나 결국 영화는 소설 원작과 같은 <표류도>라는 제목으로 개봉했다.

이러한 혼란이 보여주는 것은 이 영화가 욕심내고 있는 원작 소설의 작품성과 각색에서 드러나는 흥행적 고려 사이의 갈등이다. 결국 <흙>처럼 완벽하게 후자를 선택하지 않았던 이 영화는 흥행에서 실패를 할 수 밖에 없었다.

그러나 이 글은 그 흥행 실패의 지점을 논의하려는 것이 아니라, 오히려 각색을 통해 변화된 지점을 살펴봄으로서 당시에 멜로드라마의 흥행 코드라는 것을 파악할 수 있는 기제가 될 수 있음에 주목한다. 그리고 특히 미망인을 다루는 소재는 당시의 멜로드라마 영화의 주류적인 경향이었기 때문에, 이 영화에서 미망인의 재현이 드러나는 양상을 고찰하는 것은 그 시기의 문화적 코드를 이해하는 것이기도 하다.

그러므로 이 글은 우선 <표류도>가 각색되며 변화하는 지점을 살펴 보면서 그것이 영화 내에서 어떠한 불균질적 양상을 보이는지를 고찰해 볼 것이다. 그리고 이 지점들이 당시 전후 미망인을 바라보는 사회적

3) 영화 <표류도>로 확정되기 이전의 한 좌담에서 원작자 박경리는 제목에 신파조가 있다고 불만을 표시하자 제작자나 감독이 <정조眞操>라는 제목 역시 고려대상이 되었다고 언급하면서 흥행계에서는 이 제목을 좋다고 이야기한다는 대목이 있다. 이러한 논의는 제작자 측이 최대한 이 영화의 멜로드라마적인 요소를 강조하고자 함을 알 수 있다. 「<이 가슴 누구를 위해>를 말하는 좌담회, 원명 ‘표류도’-한국영화의 도표를 자부」, 『국제영화』 1960년 10월호, 80쪽.

시선을 보여주고 있음을 논구한다. 그것은 비슷한 시기에 제작되었지만 미망인인 주인공을 다른 의미에서 재현하고 있는 <사랑방 손님과 어머니>같은 흥행적으로 성공한 여타의 영화들을 동시에 고찰함으로써 더욱 명확해질 것이다.

2. 각색 과정에서 드러나는 차이점

소설 <표류도>는 마돈나 다방의 마담인 강현희가 주인공이다. 그녀는 전쟁에 동거 중이던 남편을 잃고 가장으로 힘겹게 살고 있다. 친구의 돈을 빌려서 다방을 경영하는 현희는 손님인 이상현과 사랑에 빠진다. 하지만 유부남인 그의 신분과 경제적 환경이 다르다는 점에서 그들의 사랑은 주인공에게 끊임없이 윤리성과 자아의 문제를 제기한다. 이 갈등에 시달리던 현희는 평소 자기에게 치근대던 최영철이 외국인에게 자신을 성적으로 모독하는 발언을 하자 우발적으로 살인을 저지르게 된다. 형무소에서 수형 생활을 끝낸 후 딸의 죽음을 알게 된 현희는 방황을 하고 결국 낭만적인 사랑의 대상자인 이상현과 결별하고 주위를 지켜주던 현실적인 사랑인 김환규를 선택한다.

소설은 작가의 초기 단편들과 마찬가지로 1인칭 화자의 시점으로 전개된다. 이러한 형식에 대해 정희모는 서술이 서사적 사건에 대한 자기 감정의 내면적 묘사에 두고 있음을 보아도 자신의 내면세계에 집착하는 작가의 시선을 엿볼 수 있다고 설명한다.⁴⁾

영화 <표류도>는 대부분 이러한 시점을 그대로 취하고 있지만, 초반

4) 정희모, 「현실의 환멸과 삶의 의지-박경리의 『표류도』 연구」, 『현대문학의 연구』, Vol.6 한국문학연구학회, 1996. 336쪽.

부와 후반부에서는 그 시점을 배제하고 있다. 이 부분들은 영화가 각색의 과정을 통해 소설의 변형시킨 가장 주요한 지점이기도 하다. 영화는 또한 소설의 후반부에 배치되어있던 법정 장면을 도입부에 제시하면서 플래시백으로 넘어가는 구성을 취한다. 각색을 통해 가장 많이 변형된 것은 후반부인데, 병보석으로 교도소에서 나온 현희는 부인과 이혼한 상현과 결합한다. 섬에서 생활하는 상현을 따라 내려간 현희는 잠시 행복을 한 때를 보내지만, 병이 악화되어 죽음을 맞이한다. 이제 이 변화된 부분을 자세히 살펴보자.

영화는 강현희가 자기에게 모욕적인 언사를 가한 최영철을 죽이고 난 후 재판을 받는 장면에서 시작한다. 이 장면은 소설에서 주인공이 검사의 조사를 받는 내용을 재판 과정으로 변화시킨 것이다. 그러므로 검사의 논고는 거의 소설과 유사하다. 그리고 관객은 검사의 질문을 통해 영화 초반에 주인공의 나이, 직업, 학력, 가정환경과 사건의 전말에 대해서 인지할 수 있다. 살인 의도에 대해 추궁하는 재판장에게 현희는 다음과 같이 대답한다.

“당초에 살의는 없었습니다. 그때는 저의 정신상태가 정상이 아니었습니다. 아무 것도 보이지 않았습니니다. 땅이 흔들리고 하늘이 무너져 나렸습니다. 캄캄한 어둠뿐이었습니다. 비행기의 폭음과 소낙비 소리와 그리고 악마들의 웃음소리밖엔 아무 것도 들리지 않았습니니다.”

그녀의 대답은 상현과 이별하는 날의 나레이션이 오버랩되면서 과거의 플래시백으로 넘어간다. 이러한 각색은 앞으로 전개될 사건에 대한 충분한 사전 정보를 준다는 점에서 관객들이 보다 용이하게 영화를 관람할 수 있도록 해준다. 특히 이 소설이 장편이라는 점에서 이러한 초반

부의 설명은 많은 구체적 사건들을 묘사하지 않을 수 있는 이점을 준다. 예를 들어 소설에 등장하는 전남편 창수와와 동거생활의 묘사나 그의 죽음 등은 영화에서 생략되어 있다.

초반의 법정 장면이 주는 장점 중의 하나는 주인공을 둘러싸고 벌어진 사건에 대한 팽팽한 갈등 관계를 이미 보여주고 있다는 점이다. 사생아를 가진 다방 마담이라는 전쟁미망인에 대한 부정적인 시선은 재판정의 분위기를 통해서도 드러나고 있다. 이것은 긴 플래시백 이후 공판 장면에서 확연히 보이는데, 검사는 다방 마담이라는 주인공의 직업상 그 정도의 희롱은 감내해야하는 것이라고 구형의 원인을 밝히고 있다. 이미 영화 첫 장면인 법정에서 주인공은 주인공을 죽인 원인을 말해보라는 재판장에게 ‘모욕적인 언사’때문이라고 대답하며 ‘자신은 사생아를 낳고 다방 매담이기는 했지만 창부는 아니라고’ 강경하게 대답한다. 재판장이 최영철과의 관계를 물으면서 ‘금전문제나 애정문제’에 대해 묻기는 했지만 분명 주인공의 대답은 지나친 점이 있다.

이 질문들과 대답이 소설에서도 등장한 것이지만, 영화 초반에 법정 장면에서 강조되고 있다는 것은 이 영화에서 주요하게 이 문제가 부각될 것이라는 것을 암시한다. 그러므로 영화는 이제 이러한 사회적 시선과 강하게 충돌하는 주인공의 인생 역정을 보여주는 긴 플래시백을 시작할 것이다.

이러한 법정 장면이 끝나면 이제 주인공의 긴 과거 회상을 통해서 그동안 강현희에게 벌어진 일이 서술되는데 이 전개는 소설과 유사하다. 다만 장편이라는 소설을 2시간 내의 영화로 만들기 위해 주변적인 사건과 인물을 배제시킨다. 특히 동생 현기는 영화에서 존재하지 않는다.

영화는 이 부분부터 소설처럼 주인공의 내레이션과 함께 시작하며 그러한 주인공의 서술은 영화의 후반부에 이르기까지 일관되게 유지된다.

첫 내레이션은 그러한 영화의 내적인 원칙을 설정한다. 다방 마돈나의 출입구가 보이며 “여기가 제가 경영하는 다방입니다”라는 주인공의 보이스오버 내레이션이 들린다. 다음 장면 역시 다방의 내부 풍경과 함께 다음과 같은 내레이션이 들린다. “동창생인 순재한테서 70만환의 빚을 얻어 이 다방을 인계한 지도 어느새 일 년이 넘었습니다. 그러나 마돈나에는 그때나 지금이나 아무런 변화도 없습니다. 물론 내 생활에도”가 마찬가지로 보이스오버로 들려온다. 이것은 법정 장면의 객관적 묘사와 달리 이제부터 영화는 주인공의 보이스오버 내레이션으로 전개될 것을 미리 설정한다. 그러나 소설이 1인칭 시점에 충실한 것과 달리 영화는 단순히 1인칭 시점에 국한되지 않는다.

보드웰은 멜로드라마 장르가 전지적으로 소통적이고자 하는 경향이 있다고 설명한다. 멜로드라마 장르는 모든 것은 감정 노출 효과에 종속시키기 위해 단일 인물보다는 전체적으로 제시되는 상황을 인식하게 함으로써 관객은 전체 상황과 동일시하게 된다는 것이다.⁵⁾

영화 <표류도>는 1인칭의 내레이터를 사용하지만 극적 전개에 있어서 단순히 주인공의 시점으로 제한되지 않는다. <표류도>는 이러한 점에서 명시적인 내레이터가 부재한 영화와 많은 차이를 보이지 않는다. 예를 들면 주인공이 상현에게 전화를 하는 장면은 공중전화 앞에 있는 현희와 신문사 사무실에 있는 상현과의 교차편집을 통해 제시된다. 그리고 상현의 가정에서 벌어지는 대부분의 장면 역시 주인공의 인식을 뛰어넘는 설정이다.

1인칭 내레이터 시점에 국한되지 않는 설정은 멜로드라마적 갈등을

5) 데이비드 보드웰, 오영숙 역, 『영화의 내레이션 1』, 시각과 언어, 2007. 193-194쪽. 이를 명확히 설명하기 위해서 보드웰은 1인칭 시점으로 제한되는 성향을 가진 탐정영화와 비교하는데, 탐정 장르가 사건을 추리하는 주인공의 1인칭 시점으로 대부분의 상황 제시를 국한하는 방식에서 멜로드라마와 대조된다.

빛기 위해서도 중요하다. 빛 때문에 동창생 계영의 집을 방문한 주인공은 이웃한 상현의 집 마당을 보게 된다. 상현과 그의 아내가 정답게 대화하는 장면을 본 주인공은 충격에 휩싸인다. 그러나 카메라가 상현과 아내의 미디엄 쇼트로 전환하면 상현은 아내에게 이혼할 것을 진지하게 제안하고 있다. 그리고 이러한 현희의 심리적 충격은 바로 이어지는 최영철의 살해하는 장면으로 이어지면서 우발적 살인 동기의 가장 중요한 원인으로 제시된다. 이 장면은 소설에서 계영의 집 너머 상현의 침실을 보게 되고 다정한 상현 부부를 본(다고 착각한다). 다음 장면이 최영철의 살해로 이어지면서 역시 우발적 범죄의 간접적 원인이 되는 것은 동일하다. 그러나 주인공이 그 여자는 상현의 여동생이었음을 알게 되는 것은 이후에 면회 온 상현과의 대화를 통해서이다. 반면에 영화는 이러한 편재적인 카메라 사용을 통해 관객에게 주인공이 오해하고 있음을 동시에 알게 해준다. 그러므로 관객이 주인공의 격한 심리적 충격과 이후 살인에 대해 보다 동정적인 시선을 가질 수 있도록 한다.

또한 이 영화의 서사의 중요한 축의 하나인 광희가 등장하는 장면 역시 이러한 전지성을 드러낸다. 소설에서는 대부분 민우와 광희의 관계는 주인공과 광희의 대화로 처리되지만, 영화에서는 개별적인 장면으로 제시된다. 특히 광희가 다방을 떠난 이후의 행적을 주인공은 교도소에서 만난 광희 본인을 통해 듣는다. 그리고 광희의 죽음 역시 병동으로 간 후 교도소 내의 소문으로 알게 된다. 그러나 영화는 김환규가 직접 창부로 전락한 광희를 만나러 간다. 초라한 윤락가의 한 방에서 미쳐 있는 광희의 모습을 직접적으로 제시하는 것은 소설과 달리 그녀의 몰락을 더욱 비참하게 묘사하고 있으며, 대화를 통해 직접적으로 표현되는 광희의 심경이 생략되고 주변 사람의 눈에 비친 참담한 광경이 강조된다.

그러나 이러한 전지성뿐 아니라 영화의 내레이션 역시 소설과 동일한

역할을 하는 것은 아니다. 이 영화는 주인공의 내레이션 전략을 취함으로써 몇 가지 특징을 보인다. 영화 <표류도>에서 각색의 과정은 장편 소설의 분량을 압축하기 위해 현희의 이전 과거를 과감하게 생략한다. 과거에 대한 정보는 최소한으로 국한된다. 재판 장면 이후의 전개는 상현과의 애정관계를 둘러싼 사건들과 주변부 사건으로 광희와 민우의 관계, 어머니와의 갈등, 동창생들과의 관계, 영철의 치근거림 등으로 크게 나뉜다. 광희와 민우의 사건을 제외하면 대부분은 주인공의 시점에서 전개되고 사건들이 해석되며 이러한 처리는 주로 내레이션을 통해 이루어진다. 그러므로 내레이션이 하는 역할 중 하나는 사건의 진행을 설명하는 것이다. 초반부 자신의 처지와 다방을 경영하게 된 상황, 광희의 변모와 실종, 상현의 미국 출국, 향소 포기의 이유 등을 설명하는 내레이션들이 그 것이다.⁶⁾

사건 전달에 치중하는 부분을 제외하면, 주인공의 내레이션은 주로 상현과의 애정에서 느끼는 윤리적 갈등이나 주요한 사건 이후 주인공의 내면 심리의 복잡성을 설명하는 기능을 담당한다. 소설과 달리 이러한 내레이션도 영화에서는 크게 축약되며 주요한 사건에 대한 심리적 반응을 주로 전달한다. 감정적 내레이션이 주요하게 등장하는 장면은 상현의 부인인 수정을 만남 이후의 심경과 그 충격으로 심하게 앓은 후 사랑에 적극적으로 된 주인공의 감정, 그리고 친구 계영의 집을 방문했다가 상현 부부의 다정한 모습을 본 후 받은 충격, 그리고 교도소에서 사랑과 이별 사이의 갈등하는 부분이다.

이러한 내레이션의 배치는 주로 애정 문제의 갈등이 유발되었을 때

6) 사건 전달에 치중하는 내레이션이라도 현희의 감정이나 해석이 배제되지는 않는다. 그러나 영화에서 내레이션의 역할을 크게 구분할 때 사건 전달에 치중하는 부분과 감정 표현에 국한된 것은 대략 구별할 수 있으며 특히 후자의 경우는 이 영화가 원작에 지나치게 기댄 중요한 부분이기도 하다.

제시되면서 이 영화의 통속성을 강화시킨다. 소설에서 1인칭 화자는 계속해서 자신의 감정과 내면의 심리를 서술하면서 주인공이 상현과의 결혼을 거부하는 논리를 구축한다. 그러나 영화의 내레이션은 감정적인 갈등에만 치중할 채 주인공이 왜 결혼을 거부하는지를 명확히 설명하지 않는다. 그리고 구혼을 거절하는 주인공의 심리를 몇 장면의 대사로 간단하게 처리한다. 다음을 보자.

상현: 우리가 좀 더 일찍 만나서 결혼했더라면

현희: 행복할 수 없을 거예요.

상현: 왜

현희: 욕심이 많아서

상현: 앞으로 하게 된다면?

현희: 마찬가지로요. 그리고 불가능한 일이구요.

상현: 어째서 / 현희 애정 이외에 너무도 많은 일이 우리 사이에 있잖아요

(중략)

상현: 내가 지금 결혼하자면? / 현희: 안 하겠어요, 그렇지만 사랑하고 싶어요

상현: 애정하고 생활이 결합되지 못한 결혼을 이해하시겠소?

현희: 알겠어요 상현씨의 가정, 아이 너무 늦었어요 이제 그만 가요.

이후 장면에서 병문안을 온 환규에게 주인공은 단지 환경이 다르다는 간단한 대답으로 그와의 결혼을 거부하는 이유를 설명하며 또 다른 장면에서는 미국에서 귀국한 후 결혼하지는 상현에게 ‘열등감때문에, 너무 사랑하기 때문에’라는 식으로 대답한다. 위의 장면에서 나타나는 것처럼 주인공의 내적 갈등과 자아 정체성의 문제로 설명하는 소설과 달리 둘

의 애정 갈등은 결국 기존의 멜로드라마의 관습처럼 유부남인 남성과의 애정이라는 윤리적 차원에서만 머무르게 된다.

3. 멜로드라마 관습의 차용

장편소설인 원작을 2시간으로 제한된 영화적 시간 속에서 재현하기 위해서 영화 <표류도>는 소설의 많은 부분을 배제한다. 특히 주인공의 과거 사건은 최소한의 정보만을 남기고 영화에서는 생략된다. 이것은 멜로드라마 장르가 견고한 초기 설정에 전형적으로 의지하면서 과거에 대한 호기심보다는 앞으로 일어날 일에 대한 관심과 사건을 둘러싸고 인물들이 어떻게 반응할 것인지 알고 싶어 하는 관객의 충동을 극대화한다는 장르적 특징에도 기인한다.⁷⁾

위에서 기술한 것처럼 소설을 영화로 각색하는 과정에서 주요하게 배제된 것은 주인공의 과거이다. 이처럼 생략된 주인공의 과거는 보다 주인공의 성격과 심리 형성에 대한 성찰을 배제하고 주인공을 전쟁 미망인이라는 당시의 멜로드라마의 전형적인 인물들로 전형화시키도록 만든다.

이처럼 소설과 다르게 영화에서 변화된 부분은 거의 당시의 멜로드라마적 관습에 의지하는데, 이 장에서는 이러한 측면을 살펴보면서 이러한 부분들이 영화에 전체적으로 미치는 영향을 설명하고자 한다.

3-1. 법정 장면의 사용

이미 언급한 것처럼 변화의 두드러진 측면은 영화의 서두를 재판 장

7) 데이비드 보드웰, 오영숙 역, 『영화의 내레이션 I』, 시각과 언어, 2007. 193쪽.

면에서 시작한다는 점이다. 이 장면은 정보 제시가 용이하게 이루어진다는 것 외에도 이미 영화 시작부터 강하게 미망인으로서 주인공이 받는 시선을 표출한다. 특히 전쟁 미망인에 대한 편견은 영화 초반부터 팽팽하게 갈등을 노정하고 있다.

영화는 법정 장면의 사실적인 묘사보다는 과잉적으로 이 영화에서 주인공이 처한 상황은 설정하고 있다. 그리고 이 살인 사건은 주인공의 거의 독백적인 설명(“당초에 살의는 없었습니다....”)에서 플래시백으로 이어진다.

법정 장면은 플래시백이 종결된 후 다시 등장하는데, 검사는 논고를 통해서 다방매담이라는 직업 상 그만한 회통은 당연히 받아야한다는 근거와 죄를 뉘우치지 않는다는 점을 들어 구형 근거를 설명한다. 변호사의 변론 역시 주되게 주인공의 사생활과 직업에 대한 편견의 문제임을 호소한다. 이처럼 공판 장면의 주된 갈등은 주인공이 사생아의 어머니라는 것과 다방 매담이라는 상황에 집중되어 있다.

이러한 법정 장면은 당시 멜로드라마에서 사용되는 관습 중의 하나이다. <검사와 여선생>(1948, 윤대룡)은 주인공의 어린 시절을 그리는 부분이 지난 후 검사와 살인 죄인으로 만나는 제자와 여선생으로 본격적으로 전개된다. <애원의 고백>(1957, 홍성기)은 댄스홀에서 칼에 찔린 채 살해된 중년 남성과 그 옆에 피 묻은 칼을 들고 흐느껴 우는 그의 아내인 댄서 혜경의 장면으로 시작한다. <그 여자의 죄가 아니다>(1959, 신상옥) 역시 권총이 발사되는 장면에서 시작해서 형사 취조를 당하는 여주인공의 회상으로 이어진다.

오영숙은 일련의 범죄가 등장하는 멜로드라마를 범죄 멜로드라마로 지칭하면서 사랑을 둘러싼 갈등에서 더 나아가 여성 주인공이 범죄자로 등장하고 범죄에 이르는 과정에 대한 여주인공의 고백이 내러티브의 골

간을 이룬다고 설명한다.⁸⁾ 그 주장에 따르면 이러한 영화들에서 특징적인 것은 선한 살인자의 등장이다. 영화를 통해 주인공과 대립된 관계인 일련의 악한 인물의 행위가 기존의 질서의 테두리에서 일어나는 것과 달리 도덕적이고 선한 주인공은 실상 현존 질서를 위반하게 된다. 그러므로 이러한 살인자들은 자신의 죄로부터 도망치거나 숨지 않고 자수하거나 곧 수감된다. 이 과정에서 등장인물은 과거의 회상을 통해 내면을 고백한다. 그리고 이 고백적 화자는 내적 진실을 제출하는 존재가 된다.⁹⁾

그렇다면 이 고백적 회상에서 설명되는 내적 진실은 법정에서 논고되는 정의와 다른 충위를 지니게 된다. 안진수는 1950,60년대 법정 드라마를 연구하면서 대중정의의 개념을 통해 이러한 측면을 설명한다. 대중정의는 비형식적이며 비관료주의적이고 개인적이며 접근 용이하면서 지역적인 사회적 공평과 공정에 대한 개념과 담론을 의미한다.¹⁰⁾ 법은 다른 윤리적 정치적 담론들을 억압하거나 제외시킨 채 하나의 특정한 윤리적 정치적 담론을 강요하는 데 비해, 대중정의는 형식적인 법의 경직성이 모두 다루지 못하는 사회적 정치적 현실의 다양하고 역동적인 맥락을 지시한다.¹¹⁾

이러한 맥락에서 안진수는 한국의 법정 드라마가 가지는 특정한 서사적, 수사적 전략을 고찰하는데, 법정 드라마 영화들은 몰락한 여성과 그녀의 ‘진실’을 보여주는데 있어서 영화 속 남성 법조인과 관객들에게

8) 오영숙, 「1950년대 한국영화의 장르형식과 문화담론 연구」, 한양대 대학원 박사논문, 102쪽.
 9) 오영숙, 「1950년대 한국영화의 장르형식과 문화담론 연구」, 한양대 대학원 박사논문, 118-131쪽.
 10) 안진수, 「한국 법정드라마 영화 연구」, 『영상예술연구』 10호, 영상예술학회, 2007.11., 169쪽.
 11) 안진수, 「한국 법정드라마 영화 연구」, 『영상예술연구』 10호, 영상예술학회, 2007.11., 169쪽.

똑같은 정보를 제공하지 않는다는 점에 주목한다. 그리고 대부분의 법정 시퀀스에서 보이는 긴 플래시백은 관객으로 하여금 여주인공의 욕망과 갈등을 이해하는데 중요한 정보를 제공한다. 영화는 관객에게 중요한 정보를 지연시키거나 감추지 않으며 관객이 모든 것을 다 알 수 있도록 전지적인 정보를 제공하며, 이러한 서사구조는 재판이 시작되기도 전에 피고인에 대한 동정어린 시선과 윤리적 해석을 갖도록 요구하여 관객은 일찌감치 감정적 윤리적 동질감을 형성하고 재판 과정 전체를 통해서 조금도 흔들리지 않게 된다.¹²⁾

이러한 주장은 영화 <표류도>의 법정 장면을 독해하는 데 주요한 근거를 제공한다. 영화는 법정 장면의 마지막 대사를 통해 전쟁의 악몽 같은 상황과 주인공의 심리를 등치시키고 있다. 이처럼 강하게 부각된 전쟁 미망인이란 주인공의 위치가 살인 사건에 대한 강한 원인으로 작용했으리라는 짐작을 할 수 있도록 만든다.¹³⁾

그러나 영화가 진행되면서 이러한 추리적 흥미는 멜로드라마로서 전개되는 사건으로 대체된다. 여타의 영화에서 살해된 사람은 주인공과 긴밀한 관계를 맺고 있는 인물이다. <그 여자의 죄가 아니다>에서는

12) 안진수, 「한국 법정드라마 영화 연구」, 『영상예술연구』 10호, 영상예술학회, 2007.11., 173-174쪽. 특히 안진수가 여기서 강조하는 법정 드라마의 특징은 여주인공의 침묵이다. 그는 이 침묵이 자신의 범죄를 구명하는 것보다도 더 중요한 윤리적 가치관(가족의 보호 등)을 고수하기 위한 것이라고 설명한다. 배심원과 더불어 사건에 조금씩 접근하는 외국의 법정 드라마와 달리 플래시백은 주인공의 환경을 여과 없이 전달하기 때문에 주인공의 침묵에도 불구하고 관객은 동질감을 느끼게 된다. <표류도>에서 주인공은 침묵하지 않지만 이미 설명한 것처럼 이미 형성된 법정 드라마 관습을 통해 관객은 주인공의 처지에 동정을 표하게 되며 검사나 재판장과 주인공의 대화를 통해서 이미 여주인공에게 감정적인 동정을 가지고 시작한다.
 13) 그러나 이러한 전쟁의 트라우마는 재판 장면에만 강하게 제시되고 있지 이후에 별다른 기능을 하지 못한다. 이것은 영화에서 보이는 비균질적인 양상 중에 하나인데 이러한 양상에 대해서는 이후 설명될 것이다.

피해자와 범인과의 관계는 친한 선후배로 범인은 주위에 비밀로 하고 피해자의 아이를 기르고 있었다. <애원의 고백> 역시 두 인물은 부부 사이였다. 그러나 영화 <표류도>의 경우 극의 전개와 더불어 관객은 이미 초기 장면에서 법정 관람석에 있었던 인물들이 주요 등장인물이며, 피해자인 최영철은 평소 주인공에게 치근덕거리던 주변적인 인물이라는 사실을 알게 된다.

그러므로 이 영화에서 나타난 범죄의 유발성은 특이한 측면을 가진다. 여타의 범죄멜로드라마에서 벌어지는 범죄의 대부분 역시 유발적이다. 평소 도덕적이며 선량한 주인공들이 저지르는 범죄는 치밀하게 계획된 것이 아니다. 싸움에 휘말려서 우연적으로 일어나거나, 격분한 나머지 상대편에게 위해를 가한 것이다. 그러나 여타의 멜로드라마와 달리 영화 <표류도>는 피해자가 극적 전개에 주요하게 개입되는 사람이 아니며 사건 자체의 해결이 주인공의 결백이나 상황을 설명하는 역할을 하지 않는다. 그러므로 살인 사건의 전모를 파헤치는 것이 영화의 주된 임무가 아니게 되며, 법정 장면 역시 살인에 대한 논쟁보다는 모욕을 당한 주인공의 상황에 맞춰져 있다. 즉 사생아를 둔 다방 마담으로 그 정도의 희롱은 참아야한다는 검사의 논리와 그간 플래시백을 통해 보인 현희의 주장이 변호사의 변론을 통해 직설적으로 표현된다. 안진수가 주장한 것처럼, 검사는 주인공의 객관적 사실을 통해 범죄의 위중함을 논고하지만, 그러한 법적 근거는 결국 주인공의 상황에 대한 사회적 편견임을 플래시백은 설명하고 있다.

영화에서 유발적 살인은 한편으로는 이상현과의 애정에서 야기된 윤리적 갈등이 최대로 증폭된 상황에서 벌어진 일이기도 하지만, 다른 한편으로는 그동안 주인공에게 치근대던 최영철이 받는 처벌이기도 하다. 영화는 이미 초기 장면부터 자신이 창부가 아님을 강하게 주장하는 주

인공의 확고한 의지가 표출되며, 선고 공판에서 변호사의 주요 논지 또한 동일하다.

그리고 그를 뒷바침하는 플래시백 장면에서 드러나는 주인공의 결백은 미망인을 그리는 멜로드라마에서 다방이나 술집 마담이 된 여주인공을 그리는 전형적인 방식이기도 하다. 그녀들은 어쩔 수 없는 생계를 위해 그 직업을 선택하였으며, 이 영화에서처럼 주인공들의 강변은 힘겹게 순결성을 지키려는 주인공의 정당성을 강조하기 위해 빈번하게 등장하는 논지이기도 하다. 멜로드라마에서 갈등 상황을 야기하기 위해서 여주인공을 불행한 처지에 놓이게 하는 방식과, 하지만 주인공으로서 관객이 보내는 동정의 정당성 확보를 위해서 대부분의 영화는 창부로 오인받는 여주인공을 묘사한다. 그러므로 냉혹하게 편견이 가득한 사회의 시선을 감내하면서 경제 활동을 해야 하는 여주인공의 이중고가 주요한 극적 전개의 하나가 된다.

3-2. 결말의 상이성

영화는 소설과 결말 부분에서 전혀 다른 전개 구도를 보인다. 이러한 변화에 대해 당시 한 잡지의 좌담회는 이것이 상업성을 위한 고려였음을 밝히고 있다.

사회: 해외에 출판한다는 말도 있던데...

장(제작자 장일-필자 주): 당초부터 그런 생각으로 이 작품을 잡았지요. 그래서 신 102까지 일단 찍어서 이것은 해외영화제 출품작으로 하고 103부터 140까지를 더 찍어서 2시간 10분짜리 장편영화로 국내 상영을 하기로 했습니다.

사회: 그러면 영화가 두 가지로 나오는 셈이 되겠군요.

권(감독 권영순-필자 주): 그렇죠. 102씬까지는 외국출품용이 될 게 고. 140씬까지는 국내 흥행용이 되는거죠. 그건 흥행면을 전연 무시할 수 없어서 103부터 140까지는 흥행을 노리고 더 써 붙인거죠.

최(각색자 최금동-필자 주): 그렇다고 102씬까지가 전혀 흥행성이 결여돼 있는 건 아니죠. 103부터는 욕심이 많아졌다 뿐입니다. 실상 내 생각에는 102로써 하고 싶은 말은 다 했다고 생각되어서 그걸로 일단 탈고를 했던 겁니다. 그런데 나중에 욕심들이 생겨서 103부터 140까지 꼭 더 써붙여 달라고 조르기에 탈고 후 한달 동안이나 이리 핑계 저리 핑계하다가 어찌는 수 없이 더 써붙였지요. 외국에 내보내는 경우에는 102까지만 내보낸다는 약속 아래¹⁴⁾

여기서 해외영화제를 겨냥한 102씬까지의 내용은 선고 공판 후 주인공이 형무소에서 항소를 거부하고 복역을 결심하는 장면까지이다. 그 후의 전개는 광희에 대한 설명과 주인공과 상현과의 결합과 죽음이다. 영화는 소설과 달리 현희와 상현을 맺어주지만 해피엔딩으로 처리하지는 않는 것이다.

이 결말은 소설과 완전히 상이한 부분이기도 하다. 이미 영화는 전체적인 구성에서 김환규의 비중을 많이 축소하면서 이미 소설에 등장한 결론을 배제시키고 있다. 영화는 플래시백에서 이상현과 강현희의 애정 관계에 중심축을 두고 둘의 조력자 혹은 친구의 부인에 대한 동정심을 가지고 있는, 성적인 관심이 배제된 인물로서 김환규를 그려내고 있다.

이러한 극적 전개는 소설의 결말이 절망 속에서 생성된 ‘삶의 의지’를 그려내며, ‘구체적 현실의 삶에 자신을 접근시켜야한다는 강고함’으로 ‘살아야한다는 절박한 현실적 논리’¹⁵⁾를 표명하는 주인공의 의지의 표명임을 완전히 탈각시킨다.

영화의 결말은 동시기 멜로드라마에서 보이는 관습적 논리에 더 밀접하게 접근한다. 이미 1957년의 한 기사는 당시 만연한 미망인 소재의 멜로드라마에 대해 “납치당한 남편을 기다리는 미망인이 고생을 하다가 우연한 기회에 남편의 친구로부터 돈을 받고는 그 다음은 곧 돈을 준 남편의 친구가 그 미망인의 주위 환경을 알잡아 보고 ‘섹스·인터·코스’를 요구하자 그 정숙한 미망인은 이를 거절하는… 따위의 그저 이런 식으로 장면이 쌓여가고 있”다고 비판하면서 그 안이함을 질타한다.¹⁶⁾

위의 기사가 예시하듯이 이 시기 멜로드라마에 등장하는 미망인은 그들의 부도덕성에 대한 비판과 처벌을 받거나 정숙함을 고수하면서 새로운 애정을 포기하는 것으로 크게 나뉜다. 그러나 영화 <표류도>는 주인공 강현희와 이상현의 결합시키고 있지만, 병으로 죽음을 맞게 함으로 절충적인 결론을 내린다. 오히려 마지막 장면은 임종을 앞둔 강현희와 급히 서울에서 내려오는 어머니와 딸을 교차편집하면서 영화가 그동안 상대적으로 배제했던 모성의 문제를 강조한다. 결국 딸의 도착하지마자 죽는 주인공의 모습은 모성을 고수하지 못한 여성으로서 처벌처럼 보이기도 한다.

모성에 대한 문제는 동시기 멜로드라마에서 주인공들의 애정 문제

14) 「<이 가슴 누구를 위해>를 말하는 좌담회, 원명 ‘표류도’-한국영화의 도표를 자부’, 『국제영화』 1960년 10월호,, 80쪽.

15) 정희모, 현실에의 환멸과 삶의 의지-박경리의 『표류도』 연구, 『현대문학의 연구』 Vol.6, 한국문학연구학회, 1996. 354쪽

16) 「국산영화의 스타일 문제」, 조선일보 1957년 12월 3일자 4면.

와 자녀들의 위협을 동일시하는 형태를 띠기도 한다. <동심초>에서 주인공의 애정 갈등과 딸의 사기꾼에게 농락당할 위협에 처하는 사건과 함께 전개된다. 또한 많은 영화에서 여주인공의 불륜이 임신으로 연결되어 낙태 수술의 후유증으로 고생하거나 죽음을 맞이하는 결과는 여성들의 방종이 가족의 파괴이며 특히 모성의 파괴라는 점을 시사한다.

4. 영화의 불균질한 층위들과 멜로드라마의 대중성

4-1. 생경한 대사와 균열적인 내레이션

위에서 본 것처럼 영화 <표류도>는 각색의 과정에서 원작 소설의 내면 심리 묘사를 축소시키고 결말 부분을 바꾸었다. 동시기 멜로드라마 관습을 따른 이러한 변화는 이 작품을 완전히 통속적인 멜로드라마로도, 원작 소설을 훌륭하게 소화한 영화로도 평가받지 못하게 만든다. 당시 이 영화에 대한 평론은 ‘신파조의 과부 애화’라는 비난¹⁷⁾에서 ‘감상이 과잉된 멜로드라마’¹⁸⁾, ‘홍행성에 치우친 문예물’¹⁹⁾같은 입장, ‘원작의 중량을 표출’²⁰⁾같은 옹호에 이르기까지 다양하다.

평론에서 가장 지적당하는 점은 특히 영화에서 곁도는 대사였는데, 특히 주인공의 내레이션에 등장하는 관념적인 어구들에 대한 비판이었다.²¹⁾ 변경숙의 평론은 이 지점을 가장 잘 설명하고 있는데, “...원래

원작이 강현희라는 여주인공의 고해에 가까운 사소설로서 사건이나 주위 환경보다는 훨씬 심리적인 움직임을 그렸었다. 이러한 문예 작품을 영화화하기에는 많은 핸디캡이 있었을 것이다. 우선 심리묘사가 그렇고 또 원작에 충실하려다 오히려 현실과는 동떨어진 대사가 되어 버린 점이 우선 눈에 띈다.”²²⁾라고 비판한다. 대부분 평론가들 역시 홍행성의 지나친 몰입이 영화를 산만하게 만들었다고 지적하며 과잉된 대사처리를 비판한다. 가장 지적받은 대사는 결말 부분에서 강현희와 이상현이 배를 타고 섬으로 들어가면서 서로 대화를 하는 장면이다.

강현희: 편지에 그러셨죠. 우리들은 외로히 떠내려가는 섬들이라고... 사람의 인연이란 섬과 섬 사이의 원근에 불과한 것이라고!

이상현: 현희와 나는 가장 가까운 거리에서 흘러가는 섬이라고 했지...

강현희: 맞았어요. 이 이상 거리가 멀어질 수도 없겠죠.

이상현: 또 이상 가까워 질 수도 없지요.

소설에서 이 문장은 딸을 잃은 후 방황하는 주인공에게 충고하는 김환규의 말이다. 그러나 영화에서 이 대사는 전혀 극적인 전개와 어울리지 않는 어구가 된다. 이후 일어나는 사건들에 대해서도 이 문장은 어떤 기능을 하지 못한다. 원작 제명에 대한 강박관념처럼 보이는 이 대사는 원작 소설이 부과한 중압감과 홍행성에 대한 고려가 적절하게 결합하지 못한 채 영화 전반에 걸쳐 불균질한 층위를 만들어내는 것에 대한 한

17) 「신영화: 신파조의 과부 애화, 권영순 감독의 <표류도>」, 한국일보 1960년 12월 15일자 4면.

18) 「영화장평: 감상이 과잉된 멜로드라마 <표류도>」, 조선일보 1960년 12월 22일자 4면.

19) 「홍행성에 치우친 문예물 <표류도>」, 경향신문 1960년 12월 21일자 4면.

20) 「신영화: 원작의 중량을 표출 <표류도>」, 서울신문 60년 12월 23일자 4면.

21) 가장 혹독하게 비평은 ‘각색자 최금동은 문학소녀적 기호를 마구 발휘’한다고 지적한다. (「신영화: 신파조의 과부 애화, 권영순 감독의 <표류도>」, 한국일보

1960년 12월 15일자 4면.)

22) 변경숙, 「영화월평 : 작가정신이 결여된 메로드라마 <표류도>」, 『국제영화』 1961년 2월호, 118-119쪽.

현상일 뿐이다.

이러한 양상은 단순히 과잉적인 내레이션이나 대사에만 국한된 것이 아니다. 가장 눈에 띄는 것은 내레이션 자체의 사용이다. 사라 코즐로바는 영화 속 캐릭터에 의해 발화되는 보이스오버 내레이션의 내용은 관객의 이해와 동일시를 얻어내는 수단이라고 설명한다. 그녀는 느와르 영화 및 그와 동시대에 제작된 소위 여성영화들은 대부분 사회로부터 혹은 그들이 사랑하는 사람들로부터 버림받아 고통을 겪으면서 도덕적인 선택을 강요당하는 캐릭터를 보여주는데 그들의 이야기가 그들 자신의 언어로 제공됨으로써 그들의 내레이션은 우리의 공감을 획득할 수 있게 된다.²³⁾ 장우진은 이러한 사라 코즐로바의 견해를 통해서 멜로드라마인 <행주치마>가 사용하는 주인공의 내레이션이 주인공의 비극적인 정서를 표출시키면서 관객의 공감을 유도하고 있음을 보여준다.²⁴⁾

이 영화에서도 주인공의 자기 고백적 내레이션은 여주인공에 대한 감정적 동일화를 위해 작동한다. 그러나 이 작품에서 사건 설명이나 상황 제시를 위해 사용되는 주인공의 내레이션은 이러한 사용과 미묘하게 균열을 불러일으킨다. 법정 장면과 플래시백으로 이어지는 장면을 살펴보자.

재판장: 그것만으로 살의를 품을 수 있단 말인가?

강현희: 당초에 살의는 없었습니다. (중략) 웃음소리 밖엔 아무것도 들리지 않았습시다.

이상현: (보이스-오버) 현희 내일 비행장으로 나오겠소? 오후 두시에

뜨는데.

강현희: (보이스-오버) 나가겠어요. 나가고 말고요.

이상현: (보이스-오버) 또 우는구려. 제발 내가 없는 동안에는 울지 마시오.

강현희: (보이스-오버) 네! 두 번 다시 울지 않도록 마지막 눈물 한 방울마저 이 밤에 모조리 쏟아 버리고 싶어요.

재판장의 질문에 대답하는 강현희는 처음에는 재판장을 보고 이야기하지만, 점차 카메라는 주인공을 약간 부감으로 잡으며 이 대답이 반드시 재판관을 향한 것이 아닌 강현희의 내면적 고백처럼 처리한다. 괴로워하는 강현희의 모습과 함께 보이스-오버의 대사들이 겹쳐지고 영화는 장면 전환과 함께 강현희의 첫 내레이션(여기가 제가 경영하는 다방입니다)으로 이어진다. 이처럼 이미 충분히 플래시백이라는 단서가 주어졌음에도 불구하고 갑작스럽게 영화는 현재형 내레이션이 등장한다. 더구나 격한 감정으로 마무리되는 이전 장면과 다르게 현재형 내레이션은 감정을 최대로 배제한 목소리이다. 그러므로 이전 법정 장면은 다음 장면과 단절된 성격을 가지게 되며 영화는 마치 새롭게 시작하는 것 같은 인상을 준다. 이러한 설명적인 현재시제의 내레이션은²⁵⁾ 관객에게 직접적으로 설명하는 식의 화법으로 제시되며 객관적 설명자처럼 주인공을 위치시킨다.

또한 이러한 내레이션은 주인공의 개인 독백과 구별된다. 주인공의 내레이션은 사건 설명적인 역할과 완벽하게 주인공의 내면 심리를 표출하

23) Sarah Kozloff, *Invisible Storyteller: Voice-over Narration in American Fiction Film*, p.63.

장우진, 「한국영화에서 보이스오버 내레이션의 논평과 목소리」, 『영화연구』 26호, 한국영화학회, 2005.8., 307쪽에서 재인용.

24) 장우진, 「한국영화에서 보이스오버 내레이션의 논평과 목소리」, 『영화연구』 26호, 한국영화학회, 2005.8., 307-311쪽.

25) 이처럼 사건 설명을 위한 내레이션에도 과거형이 사용되기도 하지만, 이 사용은 플래시백 지속 시간 내에서 과거의 사건을 설명하기 위한 어법이지, 플래시백 지속 시간을 벗어난 시간과 연결되지 않는다. 예를 들어 “사막에 피는 사보텐의 꽃처럼 지독하게 강렬한 광희의 사랑이었습니다. 그러나 그의 순정은 이렇게 비참하게 짓밟히고 말았습니다” 같은 경우이다.

는 것으로 구분된다. 후자의 경우 아사원에서 상현의 아내를 만나고 온 주인공이 격하게 다음과 같은 내레이션을 하는 장면에서 명확하게 드러난다. “정말로 뺏어버릴까? 흥! 누구한테서 빼앗고 누구한테 줄 수 있단 말이냐! 사랑은 내 마음 속에 있고 상현씨의 마음 속에 있고 상현씨의 마음 속에 있는 것을 아무도 범할 수 없는 우리만의 것을...”같은 사례이다.

설명적인 내레이션은 주로 외부 풍경이나 인서트 장면과 함께 제시되고, 자기 독백적인 내레이션은 주로 주인공의 얼굴 클로즈업과 제시됨으로써 그러한 구별이 확연하게 드러날 수 있지만 그 출처가 같은 인물이라는 것은 화자로서 혹은 내레이션의 역할에 있어 일관성에 문제를 제기한다.

또한 내레이션은 영화 전반을 차지하는 플래시백 부분과 교도소 장면까지 사용된다. 그러나 영화 각색 과정에서 변화된 결말 부분에서 내레이션은 사용되지 않는다. 갑자기 화자로서 주인공의 역할이 사라지는 것과 영화가 결말로 급작스럽게 전환되는 것은 동시에 일어나며 이러한 변화는 전체적인 구성에 있어 불균형을 가져온다. 이 영화에서 플래시백에서만 내레이션이 등장한다면 이는 회상 장면에 국한된 원칙처럼 보일 수 있다.²⁶⁾ 그러나 플래시백이 종결된 교도소 장면에서도 내레이션은 같은 역할-설명적인 것과 내면 독백-로 사용된다. 그러므로 장면 102부터의 전개에서 내레이션이 갑자기 배제된 것은 결말 장면이 이전 장면과 조화가 되지 않는 가장 중요한 원인이다.

그렇다면 이처럼 부조화한 결말은 선택한 근거는 무엇인가? 각색자 스스로 인정했듯이 흥행성을 노린 이 부분을 독해하기 위해서는 당시 미망인의 그리는 멜로드라마적 관습과 대중 정서가 설명되어야 할 것이다.

26) 그러나 이 역시 플래시백에서 내레이션이 현재형으로 사용되었다는 점에서 문제가 된다.

4-2. 미망인의 재현의 의미

위의 질문에 대답하기 위해 동시기의 다양한 멜로드라마를 살펴보는 작업이 필요하다. 당시의 대부분의 멜로드라마에서 미망인들의 사랑은 윤리감이 결여된 방종으로 묘사되거나(<유혹의 강>(유두연, 1958)) 주위의 편견 때문에 성취되지 못한다. (<동심초>(1959, 신상옥)) 두 경우 모두 미망인의 섹슈얼리티는 표면적이거나 잠재적으로 위협적인 양상을 보인다. 이러한 여성의 재현에 대해 주유신은 다음과 같이 설명한다.

전후 여성의 섹슈얼리티는 한국사회의 전통적 위계질서를 위협하거나 성차라는 문제틀로 구조화하는 힘을 갖기도 하고 당대적 욕망과 불안감을 가장 직접적으로 표현해주는 증후적 기호가 됨으로써 근대화와 서구화가 맞물리면서 빚어내는 문제의 지점들을 환기시키는 가장 강력한 은유이자 상징이 되었다.²⁷⁾

특히 흥행에서도 성공을 했고 평단에서나 호평을 받은 <동심초>나 <사랑방 손님과 어머니>(1961, 신상옥)의 경우 이러한 위협은 세련된 연출로서 서정성을 부각시키면서 아름답게 묘사되는 화면으로 인해 완화된다. 이 점에서 이러한 작품을 제작한 신상옥 감독의 연출력이 돋보이는데, 이 교차점은 단순히 신상옥의 탁월한 능력이 작품의 완성도에 기여한 것만 아닌 당시 최고의 흥행 감독이었던 신상옥의 적절한 소재의 선택에도 주목해야 하는 것이다.

이를 대표적으로 보여주는 작품이 <사랑방 손님과 어머니>이다.

27) 주유신, 「<자유부인>과 <지옥화> : 1950년대 근대성과 매혹의 기표로서 여성 섹슈얼리티」, 『한국영화와 근대성』, 도서출판 소도, 2001. 14쪽.

1930년대 주요섭의 단편 소설을 각색한 이 작품은 시대 배경을 모호하게 처리하면서²⁸⁾ 원작의 구성을 그대로 전개시킨다. 그러나 첨가된 몇 가지 에피소드는 이미 변화된 시대의 가치관을 드러낸다. 식모와 계란장수의 연애와 행복한 결합,²⁹⁾ 미용실하는 친구의 “과부의 수절은 고리타분하고 공상맞은 가치관”이라는 장면 등이 대표적이다. 1930년대의 상황에서 어머니의 수절은 아직 용납되지 않았지만 1960년대의 영화에서 20대 미망인의 재혼은 공적 담론에서 타당성을 획득했기 때문이었다. 영화는 둘의 결합을 배제시키기 위해 몇 가지 장치를 해 놓는데 원작의 설정과 달리 시어머니가 등장하는 것과 마지막 모친의 병을 알리는 전보로 사랑방 손님(김진규 분)이 떠난다는 것이다.³⁰⁾

조지훈은 시어머니의 설정 자체가 엄연히 잔존하는 전근대적 사고의 상징으로서 그녀에게 무시할 수 없는 힘으로 작동한다고 설명한다.³¹⁾ 이러한 설명은 일정한 타당성이 있다. 영화 내에서 그녀에게 유일하게 작동하는 재혼 반대의 입장은 주로 청산과부로 늙은 시어머니에 의한 것이었다. 그러나 결국 시어머니는 며느리의 재혼을 인정하면서 손녀에 대한 권리도 포기한다. 그러므로 시어머니의 존재 역시도 며느리의 재가

28) 영화 내에서 배경이 되는 시대는 정확하게 제시되지 않는다.

29) 이에 대한 대표적인 글은 김종철, 『<소설의 영상화가 갖는 시대반영성-사랑손님과 어머니>를 중심으로』, 『현대소설연구』21호, 한국현대소설학회, 2004. 4., 233-237쪽을 참조.

30) 흥미로운 것은 원래 각색 대본에는 부인의 병을 알리는 전보로 되어 있다. 사랑방 손님은 유부남(1)이었다. 그러나 영화에는 이것이 모친의 병환으로 다시 고쳐져 있다. 이것 역시 미망인과 유부남의 연애 관계가 가장 대다수를 이루는 당시의 멜로드라마의 관습을 따른 것으로 보인다. 이렇게 유부남과 미망인의 관계는 1960년 이후에 연하의 청년과 미망인으로 변모하면서 보다 섹슈얼한 측면이 부각된다.

31) 조지훈, 「멜로드라마 양식의 특징에 관한 연구」, 한양대학교 연극영화학과 석사논문, 1996, 50쪽.

를 스스로 포기하게 만들기에는 영화 전개상 근거가 부족하다. 그러나 미망인의 애정이 포기됨으로 더욱 아름답게 그려졌고 이 영화가 흥행에 크게 성공했다는 사실은 단순히 영화 내적인 독해를 벗어난 당대 대중의 심리를 볼 수 있는 지점으로 작용한다.

이처럼 당대의 멜로드라마는 미망인이 재혼하는 결말보다 비련의 존재로 남아 있는 상황이 관객들의 호응을 얻었다. 특히 아이가 있는 미망인이 등장하는 당시 멜로드라마는 주인공에게서 성적인 것이 탈각시키고 모성을 강조함으로 아직도 사회에 완강하게 내재한 보수적 윤리를 강요한다. 그러나 이러한 강요가 노골적으로 드러나지는 않는다. <사랑방 손님과 어머니>과 <동심초>에서 여주인공은 자신의 사랑을 명확하게 대사로 표출시키지 않고, 단지 암시적인 이미지를 통해 추론하게 할 뿐이다. 이처럼 주인공 스스로 자신의 사랑을 고백하지 않음으로서 관객은 위협적인 대상으로 주인공을 위치시키지 않는다.

그러나 영화 <표류도>에서 강현희는 자신의 사랑을 내레이션과 대사를 통해 노골적으로 선언한다. 그녀가 영화 중반부까지 결혼을 거부하는 것은 모호하게 처리되었지만 최소한 전근대적인 윤리감 때문이 아니다. 그녀가 이미 동거를 한 경험이 있으며 사생아를 낳은 것에 대해 떳떳한 태도를 취하는 것은 이를 설명한다. 그러므로 영화는 주인공의 사랑을 정당화시키기 위해 원작보다 이상현의 아내가 가정에 불성실하거나 더 표독스럽게 묘사한다.

그러나 이미 설명한 것처럼 각색자의 본 의도가 제시되는 102 신까지의 전개는 주인공의 사랑을 완성시키지 않는다. 감옥에 수감된 주인공은 사랑을 포기함으로 여타 영화에 등장한 여성들처럼 포기의 미학을 추구한다. 영화가 전형적인 멜로드라마처럼 보다 주인공을 불행에 빠뜨리고 이상현의 부인을 쾌락스러운 여성이나 역시 불륜관계에 있는 여성으로

묘사했다면 결말에서의 두 사람의 결합은 정당성을 확보했을지 모른다. 그러나 여타의 영화보다 부정적인 면모가 약한 이상현의 아내는 온전히 두 사람의 사랑을 성취시키는 근거로서 부족하다.³²⁾ 즉 주로 원작에 기대어 사건을 전개시킨 102 신까지 영화는 이러한 통속성의 측면을 약화시켰고 그 결과 둘의 결합은 관객에게 충분한 동의를 얻는데 실패한 것이다. 주인공의 죽음은 이에 대한 귀결로서 등장하며 헌신적이지 못했던 모성 역시 이 결말을 강조한다.

5. 글을 마치며

이 글은 소설 <표류도>의 각색 작업을 통해 영화 <표류도>가 원작과 다른 변화된 지점을 살펴보고 그 속에서 당대의 영화적 의미망을 읽어내려는 의도를 지닌다. 이것은 이미 강조한 것처럼 원작의 질을 살려 내지 못했다거나 영화의 완성도를 평가하는 것에 그 목적이 있는 것이 아니다. 오히려 그 과정에서 굴절되는 변화 지점을 살펴보면서 당대의 멜로드라마의 서사 구조를 읽어내는 것과 영화를 넘어서 당시의 가치관과 윤리의식을 고찰해보는 것에 있다.

영화 <표류도>는 법정 장면에서 시작한다는 점과 결말 구조를 완전히 바꾸었다는 과정에서 당시 멜로드라마의 관습을 채택하고 있다. 그러나 긴 플래시백으로 설명되는 주인공의 편력과 사건들은 원작을 대부분 답습하고 차용한다.

이것은 영화가 불균질적으로 보이게 되는 원인을 제공한다. 일단 플

래시백 내에서 그리고 수감 생활까지의 일관적인 구조는 각색자와 제작자가 인정한 것처럼 상업적 고려를 위해 덧붙인 결말로 인해 논리성을 상실한다. 그것은 플롯 구성의 부족뿐이 아니라 내레이션의 사용에 있어서 더욱 확연히 드러난다. 원작의 논리가 멜로드라마의 서사 관습에 의해 굴절되면서 영화는 전체적으로 통일성을 결여한다.

이러한 불균질적인 지점은 이 글에서 당시의 멜로드라마적 관습을 다시 고찰할 수 있는 기제가 된다. 그리고 극의 내적 논리로 설명되지 않는 결말 부분은 바로 당대 사회가 공공연하게 긍정하지는 않았지만 내면적으로 아직 동조하고 있었던 전근대적인 윤리관과 가치관이 표출되는 지점이었다. 대중적인 상업영화가 선호한 결말은 신상옥의 작품이 보여주듯이 미망인인 여주인공의 사랑이 이루어지지 못하는 것이었다. 이것은 장르 영화가 첨예한 갈등의 표출보다는 안도감과 일상적인 삶의 위안을 제시한다는 점에서 당대 대중의 심리 상태를 징후적으로 읽을 수 있는 기제가 된다. 공공담론에서 여성의 재혼을 금기시하지는 않았지만 내면적으로 여성들 특히 미망인이 여성으로 부각되는 것을 금기시하는 것이다. 이것은 당대 여성의 섹슈얼리티가 전근대적 가치와 근대적 가치의 대립 양상을 은유적으로 재현하기 때문에 더욱 그러하다.

영화 <표류도>는 이처럼 각색의 과정에서 변화되는 지점을 통해서 당대의 멜로드라마 관습과 흥행성의 지점들, 문예 영화에 대한 강박, 그리고 징후적으로 드러나는 사회적 가치관을 횡단하는 흥미로운 텍스트이다.

32) 대다수의 멜로드라마에서 불륜인 주인공에게 정당성을 부여하기 위해서 상대방의 부인은 성격이 쾌락스럽거나 자신 역시 불륜 상태이다.

참고문헌

1. 기본자료
박경리, 『표류도』, 나남출판사, 1999.
영화: <표류도>, <사랑방 손님과 어머니>, <동심초>
시나리오: <표류도> 심의 대본. <사랑방 손님과 어머니> 오리지널 대본. <애
원의 고백> 오리지널 대본.
변경숙, 「영화월평 : 작가정신이 결여된 멜로드라마 <표류도>」, 『국제영화』
1961년 2월호.
편집부, 「<이 가슴 누구를 위해>를 말하는 좌담회, 원명 '표류도'-한국영화의
도표를 자부」, 『국제영화』 1960년 10월호.
허백년, 「1960년 영화계 총평」, 『국제영화』, 1961년 2월호.
2. 논문 및 단행본
김중철, 「<소설의 영상화가 갖는 시대반영성-사랑손님과 어머니>를 중심으
로>」, 『현대소설연구』 21호, 한국현대소설학회, 2004.3, 231-247쪽.
김혜옥, 「'여성적 자존과 소외' 사이의 글쓰기」, 『현대문학의 연구』, Vol.6, 한국
문학연구학회, 1996, 222-251쪽.
데이비드 보드웰, 오영숙 역, 『영화의 내레이션 I』, 시각과언어, 2007.
안진수, 「한국 법정드라마 영화 연구」, 『영상예술연구』 10호, 영상예술학회,
2007.11, 163-185쪽.
오영숙, 「1950년대 한국영화의 장르형식과 문화담론 연구」, 한양대 대학원 박
사논문, 2005.
정희모, 「현실의 환멸과 삶의 의지-박경리의 『표류도』 연구」, 『현대문학의 연
구』, Vol.6 1996. 한국문학연구학회, 331-360쪽.
장우진, 「한국영화에서 보이소버 내레이션의 논평과 목소리」, 『영화연구』 26
호, 한국영화학회, 2005.8, 291-322쪽.
조지훈, 「멜로드라마 양식의 특징에 관한 연구」, 한양대학교 연극영화학과 석사

논문, 1996.

주유신 외, 『한국영화와 근대성』, 도서출판 소도, 2001.

한국영상자료원 편, 『신문기사로 본 한국영화 1958~1961』, 공간과사람, 2005.

A Study on Adaptation in <A drifting story (Pyolyudo)>

Lee, Gilsung

This essay examines the adaptation of <A Drifting Story> (Kwon Young-soon, 1960) and the significant points which bring about the changes in the process of its adaptation. It is suggested that there are two very different points in this film as compared with its original novel. First, a courtroom scene is put in the introductory part. And it is transformed into the long flashback unfolding how the heroine ends up with murder. Second, she is married to SangHyun but dies of her illness in the end.

These changes in the process of adaptation come from adoption of the melodramatic convention at that time. The introduction of the courtroom scene and the following flashback scene are popular in the dramatic composition of the so-called crime melodrama in the late 50's. The change of its ending, too, follows the melodramatic convention. Its commercial interests are also considered as the director and adaptor admitted. The film ends with heroin's death just as love relations between protagonists fall apart in most melodramas concerning with widows.

The point of the change shows the adapted characteristics emerging from the melodramatic aspects in those days accompanied with commercial interests. However, owing to its pressure of the original novel and expectation of receiving a prize at the film festival, the film is unable to

do its perfect transformation into the commercial feature. As a consequence, the film has heterogeneous aspects in general. These characteristics of the film arouse discord with narration and dialogues adapted from its original novel and melodramatic nature throughout the film. In addition, the film lacks coherence in the scenes added through adaptation and the protagonist's attitude in the long flashback which is faithful to the original novel

Furthermore, the sudden death of the heroine in the ending part of the film mostly damages its inner unity and it reveals the ethics inherent in the melodrama portraying widowers at that period. It is well uncovered when we compare this film to a contemporary feature, <Mother and Her Guest>. As the social values at that period when the modern ethics and feudal ethics confront each other impose the aesthetic value on heroine's chastity, it combines with conservative popularity.

At these points, <A Drifting Story> makes us examine the characteristics of the melodrama at that period through the points of change in adaptation and becomes an interesting text showing gazes upon women and especially widowers appeared in the contemporary melodramas.

Key Words

Widower, Melodrama, Crime melodrama, Adaptation, Courtroom Drama

* 위 논문은 2007년 10월 29일에 투고되어, 11월 21일 심사 완료 후, 11월 23일 게재가 확정되었음.