

# 한국전쟁 체험의 문화적 생산

## — 「병신과 머저리」와 「장군의 수염」의 매체 전환 과정을 중심으로

김지미\*

1. 한국 전쟁에 대한 ‘집합 기억(collective memory)’으로서 허구적 서사
2. 매체 전환에 따른 서술 주체와 담론 구성 방식의 변화
  - 2-1. 반성적 서술 주체와 액자 구조
  - 2-2. 여성 수신자 설정을 통한 담론의 내면성 탈피
3. 차별적 매체 억압 기제와 ‘한국 전쟁’ 담론 재현의 변형
  - 3-1. 한국 전쟁의 소거와 계몽성의 강화
  - 3-2. 가해자의 치환과 반공 담론의 강화
4. 맺음말

### 국문요약

1960년대 군사 정권의 ‘조국 근대화’ 프로젝트를 실행하는 과정에서 반공주의 이데올로기는 국민을 단결시키기 위한 효과적인 기제로 사용되었다. 문화 생산의 차원에서 이 문제는 ‘한국 전쟁’을 어떻게 기억할 것인가와 밀접한 연관을 맺고 있었다. 문학과 영화는 모두 역사적 사건에 대한 ‘공적 기억’을 서술하는 ‘기억의 장소’로서 기능하지만 두 매체의 범위와 한계에는 현격한 차이가 존재할 수밖에 없다. 그것은 두 장르의 존재 방식과 생산 과정에서의 차별성에 기인한다. 존재 방식에서의 차이는 두 장르의 매체적 상이함에서 비롯되는 것이고, 생산 과정에서의

---

\* 서울대학교 강사

차이는 자본과 권력의 작동 방식이 상이함에서 비롯된다고 할 수 있다. 박정희 정권 아래서 검열 체계는 정치적 영역과 경제적 영역이 분리되어 작동했다기보다 정치적 기조에 순응하고 협조적인 세계관을 그린 작품에 대해서는 경제적 원조를 제공하는 형식으로 상호 긴밀한 체제를 이루고 있었다. 1960년대는 문학의 대중적 영향력이 약화되었던 시기였던 반면 영화의 대중적 영향력이 본격화된 시기이므로 두 장르에 대한 권력의 통제에는 차이가 있었다. 이청준의 『병신과 머저리』와 이어령의 『장군의 수염』이 영화 〈시발점〉과 〈장군의 수염〉으로 전환되는 과정에서 발생한 변화들은 이와 같은 검열 기제에 대한 실질적인 대응물이다. 장르 전환 과정에서 보이는 차별점은 두 장르의 매체적 상이함에 기이하는 매체적 차이들을 보여줄 뿐 아니라 1960년대 검열의 체계의 비균질성과 당대 사회의 차등적인 ‘공적 기억’ 저장소로서 점유하고 지점을 명확하게 드러내준다.

(주제어 : 박정희 정권, 1960년대 문화 생산, 공적 기억, 기억의 장소, 검열, 장르 전환)

## 1. 한국 전쟁에 대한 ‘집합 기억(collective memory)’으로서 허구적 서사

구한말 이후 ‘근대적 산업화’를 통한 ‘근대적 국민국가 건설’이라는 한국 사회의 가장 중요한 과제는 실질적으로 계속해서 지연되다가 5.16과 함께 본격적인 추진의 계기를 마련하게 되었다.<sup>1)</sup> 1961년 5.16 군사 정변

1) 1950년대와 1960년대 초 한국 경제는 국가 예산의 52%, 국방예산의 96%가 미국의 무상 원조에 의존하는 절대적인 중속 상태에 있었고, 노동 인구 대비 20%가 넘는 높은 실업률과 국민 1인당 소득 80불에 불과한 세계 최빈국의 위치에 머무르고 있었다. 반면 동시기 북한은 모든 경제 지표에 있어서 남한을 압도하는 우위를 점하고 있었다. 김세중, 『5.16 -산업화 민족주의 혁명』, 『박정희 시대의 연구의 쟁점과 과제』,

을 통해 권력을 잡은 박정희 정권은 산업 발전을 통한 국민국가 건설을 위해, 무엇보다도 자신의 정치적 정당성을 입증하기 위해 ‘조국근대화’를 위한 정신적 기반으로 ‘민족주의’를 강조했다. 박정희는 일본의 메이지 유신, 터키혁명, 이집트 혁명 등을 제 3세계 영역에서 성공한 혁명으로 꼽으며 특히 일본의 메이지 유신을 한국 근대화를 위한 모델로서 제시했다.<sup>2)</sup> 그는 메이지 유신을 통해 일본이 획득하게 된 경제적 발전과 국제 정치 안에서의 권력에 대해 집중했을 뿐 그것이 ‘조선의 식민지화로 이어졌다는 역사적 사실’에 대해서는 전혀 관심을 갖지 않았다.<sup>3)</sup> 이는 박정희 정권이 가지고 있는 ‘민족’ 개념의 의 특이성과 산업 발전을 통한 근대 국가 확립을 위해 역사적 사실들을 편이에 맞게 취합하여 이용하는 면모를 잘 보여준다고 할 수 있다.

한국 전쟁은 전통적 촌락의 공동체적 질서를 지탱해오던 물질 기반을 해체하였고, 농민, 노동자들의 탈계급화를 촉진시켰다. “전쟁 이전 계급적 대립선을 따라 조직된 해방공간의 시민사회가 전쟁을 거치면서 완전히 해체되고, 강제적이고 폭력적인 탈계급화 및 전통적 규제력의 약화라는 과정을 통해 ‘개별화된’ 시민사회의 성원들을 ‘국민’으로 호명하고 시민대중이 이 같은 호명을 내면적으로 수용함으로써 사회적 재통합”<sup>4)</sup> 되었다. 전쟁 이후 병역의 의무와 ‘국민 학교’ 의무 교육을 통해 ‘국민’으로 통합되어 갔으며 특히 전후 한국 사회의 반공주의는 북한과의 경쟁 체제를 형성하며 1960년대 근대화와 산업화를 가속화할 수 있는 문화적

정성화 편, 선인, 2005, 81쪽.

2) 이준식, 『박정희시대 지배이데올로기의 형성: 역사적 기원을 중심으로』, 『박정희시대 연구』, 한국정신문화연구원 편, 백산서당, 2002, 202~203쪽.

3) 이준식, 앞의 책, 204쪽.

4) 강인철, 『한국 전쟁과 사회의식 및 문화의 변화』, 『한국전쟁과 사회구조의 변화』, 한국정신문화연구원 편, 백산서당, 1999, 204쪽.

기반을 마련했다.<sup>5)</sup>

‘한국 전쟁’은 1960년대 근대화 프로젝트의 정신적 기반 중 하나라고 할 수 있는 반공주의 서사를 형성하는 데 가장 효과적인 소재로 사용되었다. ‘한국 전쟁’은 인종적인 차원에서 실질적인 지시대상을 가지고 있었던 한국 사회의 ‘민족’ 개념이, 남한과 북한이라는 지역적인 한계 안에서만 동일성의 범주로 통용되는 기이한 현상이 벌어지게 된 결정적 요인이라고 할 수 있다.<sup>6)</sup> 전쟁 직후 문학 담론 안에서 한국 전쟁에 관한 기록은 서술자 자신의 이데올로기적 정당성을 증명하거나 변호하기 위해 적극적으로 활용되었다.<sup>7)</sup> 전쟁 이후 남북한 관계에 있어 논의가 허용된 것은 이데올로기 차원에서 차이와 반목일뿐 두 정권 간의 종족 동일성을 언급하는 것은 사상적으로 의심받을 빌미를 제공했다. 남한 사회 내부에서 ‘민족’은 국민을 혈연적으로 통합할 수 있는 기제 혹은 북한 정권의 ‘반민족성’을 지적하기 위해서 사용되는 어휘 목록에 등록되었다. ‘민족주의’가 박정희가 정권의 정당성을 확보하기 위한 긍정적인 구

5) 강인철은 국민개병제도(國民皆兵制度)와 ‘의무교육제도’를 국민적 통합을 가능하게 한 가장 효과적인 기제로 작용했다고 지적한다. 앞의 글, 205~219쪽 참고.

6) 한국 역사 안에서 민족 개념은 허구적인 동시에 실제적으로 작동해왔다. 그것은 ‘민족’이라는 추상적 개념이 ‘인종’이나 ‘종족’과 같은 실체와 결합되는 지점이 존재하기 때문이다. 근대 이후 한국 민족주의 운동은 ‘종족민족주의’적인 성격이 강했으며 이들은 계급주의 운동 차원에서 조선의 독립을 촉구했던 ‘국제사회주의’ 계열과 첨예하게 대립하며 ‘피와 문화’에 뿌리를 둔 민족성의 회복으로서 독립을 추구했다. 일제시대 ‘종족민족주의’ 계열과 ‘국제사회주의’ 계열의 ‘민족’을 둘러싼 연합과 반목에 대해서는 신기욱, 『한국 민족주의의 계보와 정치』(이진준 역, 창비, 2009)의 1부 7권과 발전을 참조.

7) 적진이 된 서울을 버리고 남하하여 공산주의에 전염될 가능성으로부터 자신을 보호했던 문인은 당당하게 자신의 정당성을 주장했고 미처 피신하지 못하여 적군 치하에서 살아남은 문인들은 공산주의의 잔혹성과 비인간성을 고발하고 불가피한 상황에 의해 운신의 폭이 없었음을 변명해야만 했다. 전후의 문학 및 문화 진영 안에서 형성된 반공 담론에 관해서는 서동수의 『한국 전쟁기 문학담론과 반공프로젝트』(소명출판, 2012.) 참고.

심점 역할을 해왔다면 ‘반공주의’는 ‘민족적 차원에서 맞서 싸워야할 부정적인 대상을 설정하는 데 결정적인 역할을 했다고 볼 수 있다. 휴전상황이라는 실질적인 위기의식을 기반으로, 내부적 단결을 강화하기 위한 효과적인 수단으로서 ‘북한’과 ‘공산주의’가 국가의 주적(主敵)으로 지목되었고 이는 1961년 7월 3일 공포된 ‘반공법’을 통하여 공고히 되었다.

노에 게이치는 “우리는 현재의 사건을 ‘묘사’할 수 있지만 과거의 사건을 ‘묘사’할 수 없다.”고 말하는데<sup>8)</sup> 그것은 과거 체험의 ‘묘사’를 구성할 수 있는 세부적인 감각이 현재에는 결여되어 있기 때문이다. 그러므로 과거의 사건은 ‘묘사’되는 것이 아니라 상기적<sup>9)</sup>으로 ‘구성’된다. 개인의 체험은 경험의 네트워크 안에 들어가서 다른 경험과 조합됨으로써 ‘구조화’되고 ‘공동화’되어 기억할 만한 가치를 지니게 된다. 다시 말하면 경험을 이야기하는 것은 과거의 체험을 정확하게 재생하거나 재현하는 것이 아니라 ‘해석학적 변형’ 또는 ‘해석학적 재구성’의 조작을 통해 현재의 신념 체계 안에서 일정한 위치값을 가질 수 있는 체험만 선택적으로 전해지고 기억 속에 잔류하게 된다는 것이다.<sup>10)</sup>

이런 맥락에서 “역사 서술이란 기억의 ‘공동화’와 ‘구조화’를 실현하는 언어적 제작 poiesis<sup>11)</sup>”으로 규정될 수 있다. 언어를 매개로 하여 사적인 기억을 서술할 때 아무리 개인적인 감회를 담고 있는 어휘 목록을 사용

8) 노에 게이치, 『이야기의 철학 -이야기는 무엇을 기록하는가』, 김영주 역, 한국출판마케팅연구소, 2009, 106쪽.

9) 노에 게이치는 상기는 ‘과거의 지각을 되풀이 하는 것이 아니다. 재현하는 하는 것, 재생하는 것이 아니다.’라는 오모리 소조의 ‘상기과거설’을 인용하며 상기란 객관적으로 실재하는 과거를 재현하는 것이 아니라 과거의 경험을 언어적 체험을 통해 재구성하는 것이며 ‘과거’란 이 상기라는 경험 양식과 독립해서 존재할 수 없다는 것을 강조하고 있다. ; 노에 게이치, 앞의 책, 109쪽.

10) 노에 게이치, 앞의 책, 107쪽.

11) 노에 게이치, 앞의 책, 156쪽.

하더라도 결국 언어 자체가 통용되는 보편적인 의미 안에서 이해될 뿐 아니라 사적 기억을 담은 기록물들은 ‘작품’이 되어 ‘기억의 공동체’에 등록되므로 이야기 행위는 개인적인 감각을 공동체적인 과거의 역사 안으로 편입되도록 하는 힘을 갖게 된다는 것이다. 이와 같은 논의에 따르면 역사 서술과 허구적 창작물 사이의 간극이 상당히 좁혀지게 된다. 공인된 기억으로서 역사 서술과 사적 기억과 예술적 형상화 과정을 거쳐 제시된 역사를 다른 허구적 담론이 기억을 공유하는 기억 공동체 안에서 질적 차이가 아닌 배치 공간의 차이 수준에서 논의될 필요성이 제기된다.

개인이 특정한 사건을 다른 사건보다 더 중요한 것으로 기억하는 데는 개인이 속한 사회의 기억과 기념 행위가 지대한 영향을 끼치고 사회의 기억과 기념은 오랜 기간을 통해 일정한 구조를 형성한다. 그것은 서사 양식을 제공하고, 개개인이 어떤 사건을 왜 기억해야 하고 어떤 식으로 기억해야 하는지를 규정한다. 기억은 개인의 신경 조직 내에서 일어나는 현상에 국한되는 것이 아니라 “한 집단과 그 구성원들이 동시에 구성된다는 것을 뜻하기도 한다.” 그런 의미에서 ‘기억행위 remembering’는 ‘재구성-하기 re-member-ing.’라고 할 수 있다.<sup>12)</sup> 역사적 사건을 기록하거나 이를 허구적으로 재현하는 행위는 그 사회의 기억 시스템과 그 시스템이 내장된 개인의 신경 회로를 통해 복합적으로 구성된 산물이다.

본고는 이와 같은 논의를 토대로 1960년대의 문화 정치적 지형 안에서 ‘한국 전쟁’이 어떻게 기억되었고 공적 기억으로 기록되어 처리는 과정에서 매체에 따라 어떤 변별적인 억압 기제들이 작동했는지를 고찰하고자 한다. 문화적 창작물이라고 할 수 있는 소설과 영화는 역사에 관한 허구적 서사이지만 그 사회가 어떤 역사적 사실들을 어떻게 기록하도록

12) 제프리 K 울릭, 『기억의 지도』, 강경이 역, 옥당, 2011, 57쪽.

했는가, 즉 공적 기억의 서사적 메커니즘을 확인시켜준다고 할 수 있기 때문이다. 특히 1960년에는 1958년에 발표된 ‘국산영화 제작 장려 및 영화 오락 순화를 위한 보상 조치’와 같은 정책적인 지원과 영화의 질적 우수성을 모색하는 과정에서 문학과와의 접목을 추구했던 영화계 내부의 요구가 맞아떨어지면서 문학 작품을 원작으로 삼은 ‘문예 영화’들이 다량 생산되었다. 1960~70년대는 한국 문화사를 통틀어 문학과 영화 간의 가장 교류가 가장 활발했던 시기라고 할 수 있다.<sup>13)</sup>

본고는 1960년대에 생산된 ‘문예 영화’들 가운데서 군사 정권이 ‘한국 전쟁’에 대해 어떤 서사적 기록물들을 허용하고 규제했는지 구체적으로 접근하기 위해 이청준의 『병신과 머저리』, 이어령의 『장군의 수염』과 그것을 영화화한 김수용의 〈시발점〉과 이성구의 〈장군의 수염〉을 비교 분석해 볼 것이다. 두 편의 소설은 모두 ‘한국 전쟁’ 혹은 ‘한국 전쟁으로 인한 상처’에 관한 서사를 사후적으로 기록하는 과정을 다루고 있다. 특히 두 작품에는 ‘기록’과 ‘기억’의 과정이 반복적으로 등장할 뿐 아니라 기록 과정 자체를 소설의 기술 대상으로 삼기 위해 액자 소설 형태를 취한다는 점에서 형식적 동일성으로 인해 역사적 기록과 재현의 문제에 관하여 중요한 시사점을 내포하고 있기 때문이다. 더 나아가 기록의 생산과 유통 과정에서 발생하는 물리적인 조건들에 있어 상대적으로 적은 제약을 받았던 소설이 심혈을 기울여 묘사하고자 한 ‘한국 전쟁’의 상흔과 1960년대를 살아가는 지식 청년들의 좌절된 욕구는 영화로 번역되는 과정에서 ‘한국 전쟁’ 자체가 소거되거나 상처를 발생 시킨 가해자의 표상이 교체되기도 하는 등 변형 재현되었다는 점에서 매우 흥미롭다.

13) 1960~70년대 ‘문예 영화 붐’의 현실적인 조건과 문화적 요구에 관해서는 줄고 『1960~70년대 한국 영화의 여성 주체 재현 방식 연구 - 원작 소설 변용 양상을 중심으로』(서울대학교 국문과 박사논문, 2011)의 ‘2장 한국 영화의 문학과 영화와 문학의 교섭 양상’ 참고.

본고는 매체 전환 과정에서 발생한 서사 요소들의 변화와 그로 인한 주체의 변질 과정을 고찰함으로써 공적 기록의 저장소로서 소설과 영화의 차별적 특징을 확인하고 서사 구성에 있어 차이가 발생하게 된 외부적 요인까지 규명해 보고자 한다. 이를 위해 2장에서는 매체 전환 과정에서 이루어진 서사 담론의 구성 방식의 변화에 초점을 맞추어 분석하고 3장에서는 원작의 서사 요소들이 영화에서 어떻게 변형되었는지에 집중하여 고찰할 것이다.

## 2. 매체 전환에 따른 서술 주체와 담론 구성 방식의 변화

### 2-1. 반성적 서술 주체와 액자 구조

‘6.25 무렵을 한 번 더 인용한다면, 그 시절엔 전일에 다른 생각과 이력을 지녔던 사람이 세상이 뒤바뀌고 나선 지난날의 생각과 이력이 허물이 되어 그것을 숨기고자 부러 더 극렬스런 행동을 취한 사람들이 많았었다. 자신의 생각과 결말, 행동의 다름이나 그 옳지 못함을 스스로 잘 알면서도 의식적으로 이웃과 세상을 속이기 위한 가식이요 위장이기 때문에 그 폐해가 더 악성적일 뿐 아니라, 오손된 진정성의 회복도 그만큼 어려운 경우일 것이다.’<sup>14)</sup>

위 글에서 이청준은 자기 안에 들어 있는 ‘욕망이나 꿈들과의 싸움’ ‘내면의 적으로서 허위의식이나 갈등의 모습, 궤적들을 조심스레 보이는 것 자체’를 자기 소설의 창작 방법론이라고 규정한다. 그러면서 무엇보다도 중요한 것은 그 허위의식 자체를 거짓되게 포장하여 내보이는 왜곡이나 지나치게 과장하여 엄살을 피움으로써 ‘다른 가짜나 거짓’이 되

14) 이청준, 『내 허위의식과의 싸움』, 『작가세계 -이청준 특집』 4, 1992, 8, 172~173쪽.

어버리는 것을 경계한다. 그는 인간의 가식과 위장을 직접 목격하고 환멸을 느꼈던 경험으로 6.25를 예로 들면서 그것을 경험한 소설가들이 빠지게 되는 이념적 편향성을 생각한다면 차라리 그것에 대한 체험이 없는 젊은 소설가들의 '이념적 대립과 분단 상황의 극복을 향한 소설'에 더 가까운 창작물을 생산하고 있는 것은 아닌가라는 평가를 내린다. 그에게 6.25는 민족 분단이라는 역사적 사실인 동시에 개인이 사회 변동에 따라 자신의 내면적 욕망을 얼마나 가식적으로 포장할 수 있는지를 확인시켜 주는 계기로 기능하고 있다는 것을 보여주는 대목이다.

소설 『병신과 머저리』(『창작과 비평』, 1966, 가을)는 전쟁 경험이 결여되어 있는 아우가 형의 전쟁 체험을 말과 소설을 통해 모호하고 상이(相異)하게 접하게 되면서 자신의 내적 혼란을 투사해 가는 과정을 다루고 있다. 이 소설은 이청준 소설에서 빈번하게 나타나는 중층 구조를 택하고 있다.<sup>15)</sup> 더 이상 그림을 그리지 못하게 된 화가인 아우가 소녀 수술 사건 이후 메스를 놓은 외과 의사 형의 소설을 훑쳐보고 그 내용을 압축 요약하여 설명한다. 액자의 밖과 액자의 내부가 명확하게 구분되는 통상적인 액자 소설과 달리 이 소설은 액자 안과 밖의 이야기가 동질적인 수준은 아니지만 상호 연관 관계에 있다. 형의 소설에 더 이상의 진전이 없자 액자 밖의 관찰자였던 동생이 서술자로 분하여 액자 내부를 창조하기도 하고 동생의 행위가 다시 형에게 자극을 주어 형이 동생의 작업을 삭제하고 다시 결말을 완성하기도 한다. 형제가 소설의 결말을 서술-재서술해 가는 과정에서 그들은 서로의 상황적 차별성과 정신적 동질성을 확인하게 된다.

15) 윤애경은 중층 구조를 이청준 소설의 핵심적인 성격을 이룬다고 평가하며 이청준 소설을 연구하는 수많은 연구들이 이에 집중하고 있음을 밝힌다. ; 윤애경, 『이청준 소설의 액자소설적 성격 연구 - 병신과 머저리를 중심으로』, 『한국문학이론과 비평』 제 41집, 한국 문학이론과 비평학회, 2008.12, 340쪽.

김수용 감독의 〈시발점〉(1969)은 소설의 액자 구조와 서술자의 관계를 그대로 차용한다. 외과 의사인 형 영훈(신성일 분)이 수술 중 죽은 소녀 때문에 휴업 상태이고 동생 상훈(이순재 분)은 애인이었던 혜인(남정임 분)을 다른 남자에게 빼앗긴다. 자신의 그림에 도통 진척이 없었던 상훈은 형의 서재에 들어가 형이 쓰고 있는 소설을 틈틈이 훑쳐보며 형의 내면을 탐색하고 자신의 혼란스러운 상황에 대한 해답을 얻고자 한다. 영화는 작중 소설 모티프를 그대로 가지고 왔으며 상훈이 형의 책상에 앉아 원고지를 뒤적거리고 원고지가 클로즈업 되면서 영훈의 목소리가 내레이션으로 오버랩되고 곧이어 글의 내용이 재현되는 방식으로 진행된다. 영화에서 소설은 다섯 번 등장하는데 감독은 서사 시간상 현재의 사건과 소설 속의 사건을 형식적으로 차별화하여 시각화하는데 공을 들이고 있다. 소설의 첫 번째 형상화에서는 형의 어린 시절 노루 사냥에 대한 기억이 애니메이션 형식으로 등장하고 곧이어 영훈의 내레이션과 함께 흑백화면으로 전쟁에 대한 회상이 시작된다. 이후 영화 속에서 소설은 흑백 필름으로 재연되어 칼라필름으로 촬영된 서사적 ‘현재’와 구별된다.

이청준은 액자 소설의 의미에 대해 ‘안면에서도 바깥 면에도 작가가 찾아낸 탐구의 결과를 분명히 보여주지 않음’으로써 작가가 탐구해낸 결과를 ‘확정적인 진실’로 주장하고 싶지도 않고 그림으로써 ‘현명하고 성실한 독자의 상상과 탐구의 노력을 방해’하고 싶지도 않다고 술회했다.<sup>16)</sup> 『병신과 머저리』에서 동생이 형의 현재 모습과 술에 취한 형이 한 진술을 토대로 형 소설의 결말부를 대신 기술하는 장면은 작가 액자 소설을 통해 도달하고자 하는 진술된 진실의 비확정성을 매우 효과적으로 드러낸다. 동생은 형이 김일병을 직접 사살하는 장면을 기술하고 이는

16) 이청준, 『작가의 작은 손』, 열화당, 1978, 188쪽. ; 윤애경, 위의 논문에서 재인용.

형이 새로 쓴 소설의 결말, 즉 형이 김일병을 사살한 오관모에게 총부리를 겨누는 뒤 피범벅이 된 자신의 얼굴을 보는 것으로 반복된다. 그리고 형이 쓴 결말은 다시 형이 현실 속에서 만난 오관모의 실체 혹은 그의 환영을 통해 다시 반복된다.<sup>17)</sup>

〈시발점〉은 이와 같은 액자 소설의 진술 주체 전환을 그대로 받아들이며 이를 매우 효과적으로 재현한다. 형이 소설을 쓰지 않는 지점부터 흑백 화면 속 영혼은 턱을 괴고 행위를 멈춘다.



(a)



(b)

상훈이 영혼의 책상 위에서 원고지를 뒤적거릴 때마다 (a)장면이 반복되거나 (b)로 zoom되어 멈춘다. 흑백 화면으로 재연되던 액자 내부의 시간이 정지되었음을 보여줌으로써 형의 소설 집필이 중단되었음을 시각적으로 인지할 수 있도록 한 것이다. 혜인이 결혼 소식을 알리며 영혼의 비겁함을 비난하고 돌아간 뒤에도 형의 소설이 계속해서 멈춰있는 것을 발견한 상훈은 급기야 형의 서사를 대신 쓰기로 마음 먹는다.

17) 형이 혜인의 결혼식에서 본 것이 오관모였는지 아니었는지의 여부보다는 오관모의 생존 가능성에 대해 형이 의심없이 받아들일 수 있다는 사실 자체가 형이 쓴 소설의 진실성을 부정하는 것이라고 할 수 있기 때문이다.



이것은 상훈이 텅 빈 원고지를 형과는 다른 서체로 써내려가기 시작하는 장면에서 이어 영훈의 무기력하게 앉아있는 흑백 화면 속으로 상훈이 걸어 들어오는 것으로 표현된다. 무기력하게 앉아있는 소설 속의 ‘나’를 상훈이 일으켜 세우고 동굴 안으로 끌고 들어간다. 그리고 꺼리는 빛이 역력한 영훈의 손에 총을 쥐어주며 누워있는 부하 기무라를 향해 발사할 것을 강요하며 마지막 순간에는 상훈 자신이 총을 함께 쥐고 발사를 돕는다. 그리고 이 소설 시퀀스는 원고지 화면과 ‘기무라의 가슴에 검붉은 피가 솟아 올랐다. 나는 다시 한번 방아쇠를 당겼다. 팡! 기무라는 비로소 모든 움직임을 멈췄다. 기무라는 다나까의 더러운 손에 죽기 전에 내 손으로 깨끗하게 처리된 것이었다. 그것은 기무라를 보내는 나의 최후의 애정이었던 동시에 다나까에 대한 마지막 배반이었던 것이었다.’라는 상훈의 내레이션과 흐뭇한 미소를 짓는 상훈의 모습을 담은 미디어 쇼트로 마무리된다.

영화는 장면에서 의존하는 역사<sup>18)</sup>적 서술을 선호하기 때문에<sup>19)</sup> 1인칭

18) 스티븐 코헨과 린다 사이어스는 ‘역사 histoire - 불어 hisoire는 역사(history)와 이야기 (story)라는 의미로 모두 사용되지만 번역자는 편의상 이 용어를 역사라는 용어로 번

주인공의 내면 성찰적 담화를 영상적으로 구현할 때 매체적 저항이 가장 크다. 물론 “스토리를 말하기 위해서는 카메라 역시 어떤 시점을 채택하지 않을 수 없다.” “카메라는 시간 뿐 아니라 공간 안에도 위치하고 있어야 하기 때문이다.”<sup>20)</sup> 〈시발점〉은 『병신과 머저리』의 액자 밖 서사의 화자 ‘나’, 영화에서 ‘상훈’의 시점을 채택하고 있다고 할 수 있다. 영화 전체의 서사에서 상훈이 배제되는 경우가 거의 없으며, 헤인의 편지와 고백을 통해 상훈에게 모든 정보가 전달되고 영훈의 소설은 상훈의 관찰에 의해 영훈의 행위는 형수의 낫두리와 영훈 자신의 고백을 통해 고스란히 상훈에게 전달되고 있기 때문이다. 상훈이 존재하지 않는 곳에서 카메라가 목격한 정보들은 글(헤인의 편지/ 영훈의 소설), 고백, 대화 등의 언어적인 형태로 상훈에게 통보되면서 화면으로 재연되는 방식을 취하고 있다.

이어령의 소설 『장군의 수업』(『세대』, 1966.3.)은 주인공 철훈의 죽음의 원인을 찾아가는 추리소설적 형식으로 되어 있으며 이 과정에 철훈의 소설과 일기들이 사건의 주요한 증거로 등장하는 중층적 구조로 되어 있다. 오윤호는 이 소설의 액자소설식 구성이 ‘기존 소설 텍스트 문법을 새롭게 재해석 하고 있으며 주인공 철훈의 근대시민으로서 실존적

---

역하였다.’와 ‘담화 discourse’의 차이를 설명하기 위해 방브니스트의 이론을 차용한다. ‘담화란 ‘서술이 “화자와 청자, 그리고 화자 측에서 어떤 방식으로 다른 사람에게 영향을 주려는 의도를 가정하는 언표”로서의 사건 설명에 언어학적인 관심을 요구하는 경우’를 가리키고, ‘역사란 서술자가 존재하지 않는 것처럼 언어적 매개자의 흔적을 말소시키며 사건을 연대기 순으로 배치하는 방식을 가리킨다.’; 스티븐 코헨·린다 샐리어스, 『이야기하기의 이론 - 소설과 영화의 문화기호학』, 임병권, 이호 역, 한나래, 1997, 135~136쪽 참고.

19) 영화가 역사적 서술을 선호한다는 것은 일반적으로 영화의 장면 구성에 있어 카메라의 시선이 한 개인에게 귀속되기보다 인물을 포함한 장면 전체를 잡아내는 방식을 선호한다는 의미이다.

20) 스티븐 코헨·린다 샐리어스, 앞의 책, 138쪽.

자의식을 다루고 있다는 점에서 60년대 소설적 경향과 부합'한다며 이 소설의 양식과 내용이 정치적 함의를 내포하는 '알레고리적 메타 소설'이라고 평가한다.<sup>21)</sup> 이어령 자신은 이 소설을 '삶의 천에서 떨어져 나온 천 조각들을 모아 조각보를 만드는 방법'으로 만든 '조각보 양식의 소설'이라고 명명한다.<sup>22)</sup> 이 소설 안에는 철훈의 소설과 일기 그리고 철훈을 둘러싼 인물들의 진술과 소설가인 서술자 '나의 논평' 등 다양한 언술 층위들이 공존하고 있기 때문이다.

『장군의 수염』은 '나라는 소설가에게 박형사가 찾아와 철훈의 죽음에 대해 질문을 던지면서 시작된다. 타살임을 확신하는 박형사와 달리 자살임을 직감하는 '나는 이후 스스로 철훈의 집을 탐문하여 어머니의 진술을 얻어내고 경찰이 가져가지 않은 일기장 몇 권을 획득한다. 소설은 철훈의 일기 내용을 그대로 인용하고 이에 대한 '나의 논평과 추리를 덧붙이며 어머니나 신혜 등의 증언과 박형사와의 대화로 이루어진다. 소설에서 서술자인 '나의 소설가라는 직업은 문자 텍스트에 대한 능숙한 독해력을 바탕으로 철훈이 맞서려고 했던 사회적 부조리와 '고독'으로 압축되는 실존적 고뇌를 분석한다. 이는 물증과 정황 증거 등을 통해 철훈의 살인범을 찾으려는 박형사의 태도와 대조를 이룬다.

이태동에 의하면 '경직된 자연주의 내지 리얼리즘의 물결로 인해 충분히 비평적인 주의를 끌지 못한 채, 문학사 속에서 정당한 위치를 차지하지 못하고 깊이 묻혀져 있'<sup>23)</sup>었다고 평가되는 이어령의 소설에 비해 동명 타이틀로 만들어진 영화 <장군의 수염>(이성구, 1968)은 상영 당시 언론의 호평<sup>24)</sup>을 받았을 뿐 아니라 난해성에 대한 우려에도 불구하고

21) 오윤호, 『『장군의 수염』의 메타-추리소설 경향 연구』, 『대중서사연구』 제 24호, 2010.

22) 『작가와 대화 이어령 VS 이태동』, 『장군의 수염』 지식터미, 2007, 148쪽.

23) 이태동, 『부조리한 상황과 인간의 존엄』, 『장군의 수염』, 지식터미, 2007, 163쪽.

24) 『평전 고독과 통고의 청춘상-이성구 감독 '장군의 수염』, 『주간한국』, 1968.9.15.

10만 관객을 동원했다. 그런데 영화에서는 소설 속 서술자였던 소설가 '나'의 서술 주체로서의 위치가 박탈된다. 영화에서 '나'의 역할은 상당부분 노회한 박형사(김승호 분)에게로 옮겨가고 젊은 형사(김성옥 분)가 소설 속 '박형사'의 역할을 담당한다. 소설 속에 등장했던 철훈의 일기장은 영화 속에서는 전혀 등장하지 않는다. 원작의 서술자였던 소설가 '나'는 박형사에게 소환되어 경찰서에게 철훈이 쓰려고 했던 소설 '장군의 수염'의 내용을 알려주고 그것이 무척 관념적이었다는 사실을 알려주는 역할에 그친다.

영화에서 서술 주체가 변화된 이유에 대해 두 가지로 유추해 볼 수 있는데 하나는 원작에서 '나'의 역할이 철훈의 사인을 밝히기 위해 그의 정신적 궤적을 추적하는 분석 작업에 집중되어 있다는 점이다. 그와 같은 종류의 서술자는 언어적 '담론'을 형성하는 데는 매우 효과적이지만 행위로 구성된 사건을 발생시키지 않는다. 그러므로 상징적인 기호를 통해 의미를 전달하는 소설에는 적합하지만 즉물적인 제시를 통해 의미를 발생시켜야 하는 영화적 서술에는 적합하지 않는 서술 주체라고 할 수 있다. 두 번째로 영화가 소설이 본래 가지고 있었던 범죄극 혹은 추리물로서의 특징을 강하게 부각시킴으로서 극적 긴장을 획득하고자 했다고 생각해 볼 수 있다. 소설 속 '나'는 철훈의 죽음을 처음부터 '자살'로 확신하며 이를 뒷받침할 수 있는 증거들을 개인적으로 취합하지만 영화 속에서는 두 형사 모두 살인 사건 해결을 위해 피의자들을 심문하고 이

「장군의 수염 / 대단한 양화풍」, 『동아일보』, 1968. 9.17.

「[영화안내] 문제성 지닌 소재·연출 / 장군의 수염」 『한국일보』, 1968. 9. 17.

「[새영화] 차원 높은 예술마 「장군의 수염」」 『신아일보』, 1968. 9.19.

「평전 방화계의 두 驚異-관객 37만 ... 최고 흥행 기록의 '미워도 다시 한번' / 국산 최대의 문제작 '장군의 수염」, 『주간한국』, 1968, 9.22.

「[영화 <단절된 현대>의 증언 / 『장군의 수염』」, 『중앙일보』, 1968.9.24.

를 토대로 사건을 재구성하는 형식을 취하고 있다. 이와 같은 서술자의 태도 상의 차이는 결론의 동일성에도 불구하고 수용자에게 사건 해결에 대한 긴박감을 완전히 다르게 조성하게 된다. 그것은 상대적으로 낮은 관심을 얻었던 원작이나 작품 자체의 관념성에도 불구하고 영화가 상당수의 관객에게 어필하게 된 주요한 원인으로 작용했으리라 짐작할 수 있다.

## 2-2. 여성 수신자 설정을 통한 담론의 내면성 탈피

『병신과 머저리』와 『장군의 수염』은 모두 작품 내에서 작성된 언어적 텍스트(전자는 형의 소설, 후자는 철훈의 일기)에 대한 반성적 주체 '나'(전자는 아우, 후자는 소설가)의 내적 응전이 서사적 갈등의 주축을 이룬다. 이와 같은 내면적 서술을 영화화되면서 거의 '대사'의 형태로 전환되었다. 내면을 기술한다는 것과 그것을 소리 내어 청자에게 발화한다는 언술행위의 측면에서 전혀 권력 관계를 상징한다. '말을 한다는 것은 의사 표명을 하는 것이고, 권력을 쥐는 것이며, 스스로에게 말할 권리를 주는 것이고, 상대방에게 명령하는 것이며, 그를 유혹하는 것이고, 설득하는 것이며, 강제하는 것이고, 욕망하는 것'<sup>25)</sup>이기 때문이다.

〈시발점〉은 원작의 대화 장면은 모두 인물간의 대화 장면에서 대사를 통해, 소설 장면은 내레이션과 장면화를 통해 재연했다. 소설의 주를 이루는 액자 밖 화자인 동생 '나'의 내면 서술의 경우에도 대화 씬을 통해 주로 재연했는데 그럼으로써 소설과 달리 텍스트 내부의 수신자가 필요해졌다. 이때 상훈의 대화 상대로 선택된 것은 주로 형수이다.

25) 클레르 바세, 『대사 -글로 쓴 텍스트에서 연출된 목소리로』, 박지희 역, 이화여자대학교출판부, 2010, 21쪽.

(가) 형은 언젠가 자기가 동료를 죽였다고 말했지만, 형의 약한 신경은 관모의 행위에 대한 방관을 자기의 살인 행위로 받아들인 것인지도 모를 일이었다. 그렇다면 형은 가엾은 사람이었다. 그리고 미웠다. 언제나 망설이기만 할 뿐 한 번도 스스로 행동하지 못하고 남의 행동의 결과나 주위모아다 자기 고민거리로 삼는 기막힌 인텔리였다. 자기 실수만이 아닌 소녀의 사건을 자기의 것으로 고민함으로써 역설적으로 양심을 확인하려 하였다. 그리고 자신을 확인하고 새로운 삶의 힘을 얻으려는 것이었다. 그러나 요즘 형은 그 관념 속의 행위마저도 마지막을 몹시 주저하고 있었다. 악질인 체했을 뿐 지극히 비루하고 겁 많은 사람이었다. 영악하고 노회한 그의 양심이 그것을 용납지 않는 모양이었다.<sup>26)</sup>

(나)



상훈: 소설을 읽으셨죠? 형님의 정체가 탄로나고 말았어요. 언제나 망설이기만 하고 한번도 스스로 행동하지 못하고 남의 행동의 결과를 주서모아다 자기 고민거리로 삼는 기막힌 인텔리. 자기의 실수만이 아닌 소녀의 사망 사건을 자기의 것으로 모아다 고민함으로써 역설적으로 양심을 확인한다 이 말입니다. 그리고 관념화한 하나의 사건을 순전히 자기의 것으로 만듦으로써 자신을 확인하려는 이상한 방법으로 힘을 얻으려는 것입니다. 아시겠어요? 게다가 요즘의 형님은 그 관념 속의 행위마저도 주저하고 있던 말입니다.

다. 악질적인 체 했을 뿐 지극히 비루하고 겁 많은 사람이었던 말입니다. 겁 많은 사람. 비루한 사람. 형님은 아무것도 아니었던 말이야.

26) 이청준, 『병신과 머저리』, 『21세기 한국소설 21 이청준 이병주 외』, 창비, 2005, 160쪽.

소설 속 '나의 내면 서술에 해당하는 (가)는 영화에서 (나)로 전환되었다. (가)와 (나)는 내용적으로 대동소이하다. 형이 소녀의 죽음을 빌미로 현실세계로부터 도피하려고 하는 것과 형의 소설이 더 이상 진척되지 않는 것을 보며 '나는 형이 자신이 실제로 저지른 살인 행위를 자신이 저지르지 않은 살인 행위에 대한 과민한 양심적 반응함으로써 부채 의식을 탕감하려 한다고 분석한다. 그리고 허구의 세계에서조차 자신의 살인행위를 인정하지 못하는 비겁함에 대해 경멸을 느낀다. (나)에서 상훈의 대사는 동일하지만 그는 혼자서 생각하는 것이 아니라 다림질을 하고 있는 형수에게 자신의 생각을 말한다. 그의 목소리는 분노로 가득 차 있고 형에 대한 감정이 형수에게 투사된다. 평소 상훈에게 당당하고 도도했던 형수는 다림질을 하며 아무런 대꾸 없이 그의 대사를 듣는다. 그가 말하는 내내 그녀는 대답하지도 그를 쳐다보지도 않는다. 그래서 이 장면은 분명 대화로 설정되어 있음에도 불구하고 독백과 같은 느낌을 준다. 하지만 상훈의 목소리톤과 그의 공격적인 표정에 의해 청자인 형수는 형으로서 권력을 상실한 채 형의 죄의식만을 육체적으로 재현하고 있는 존재처럼 보인다.

〈시발점〉에서 형수의 이미지는 소설과 크게 다르지 않다. 송기섭의 분석대로 『병신과 머저리』에서 형수는 '남편인 형과는 물론이려니와 끔찍하게 자기 검열에 빠진 '나'와의 반대편에 존재'하며 '세상에 내부에 대하여, 인간존재의 내면에 대하여, 가장 가까이로는 남편의 심적 환경에 대하여 '무지상태'에 놓여있다.<sup>27)</sup> 소설 속에서는 그런 형수의 모습이 형수와의 대화나 '나의 논평을 통해 확인되었다면 영화 속에서 형수는 동생 상훈의 언술을 이해하지 못하는 모습으로 육화되어 표현된다. 형수

27) 송기섭, 「〈병신과 머저리〉의 내면성과 아이러니」, 『현대소설연구』, 41, 2009, 8, 174 쪽.

가 스크린 안에 존재하는 이유는 한편으로는 상훈의 언어가 외적으로 발화될 수 있도록 동기를 부여하기 위해서이고 다른 한편으로는 그녀가 그의 언어가 내포하는 의미를 이해하지 못하는 존재임을 확인시키기 위해서이다. 형수는 자신의 남편인 영훈이나 상훈이 처한 정신적 위기에 는 별다른 관심이 없으며 물질적인 삶을 작동하게 하는 현실적인 조건에 더 밀접하게 연관되어 있다. 그녀의 무지나 무관심은 다른 한편으로는 상훈이 상실하고 있는 현실감각을 의미하고 있다고 볼 수도 있다. 그녀는 계속해서 영훈의 정신적 갈등에 대해 비난적 언설을 가하고 있으며 형제가 빠져 있는 관념성에 대해 비판적인 잣대를 들이대고 있다.

혜인은 동생인 '나'가 느끼고 있는 실존적 번민을 이해하지 못한다는 점에서 형수와 동귀에 놓인다. 차이가 있다면 그녀는 '나'가 '이유를 알 수 없는 환부를 지닌, 어쩌면 처음부터 환부다운 환부가 없는' 존재임을 자각하도록 하는 인물이라는 것이다. 그러나 그녀가 결국 의사 남편을 만나 결혼이라는 제도로 안착하는 결말을 택했다는 점에서 그녀는 형수 만큼이나 현실적인 가치에 함몰되어 있는 속물적인 인간으로 묘사된다. 영화에서 그녀의 내면은 소설에서처럼 편지로 전해진다. 편지는 영훈에 의해 상훈에게 전해지고 상훈이 읽는 모습이 제시된 이후 보이스 오버 형식으로 제시된다. 이것은 내러티브 시네마 안에서 여성의 목소리를 재현하는 고전적인 방식<sup>28)</sup>과 깊이 관련되어 있다. 혜인의 목소리는 상

28) 일반적으로 할리우드는 자신의 관객들과 탈육화된 보이스와 유사한 속성을 가지고 있는, 디에게시스 안에 있는 허구의 남성 캐릭터의 동시화된 목소리에 불합하도록 하는 것을 선호한다. 이것은 서사 안에서 서사의 내부 층위와 발화자의 외부 층위를 다른 영역으로 재고안하는 것과 연관된다. 그것은 여성을 엿보이고 엿들릴 수 있는 디에게시스 안쪽의 안전한 장소로, 남성을 초월적 비전의 기능들과 그 스스로를 동일시할 수 있는, 프레임된 공간의 바깥쪽에서 발화자나 탈육화된 내레이터와 관련된 말을 하고 들을 수 있는 곳에 있도록 공동 서명한다. 시각적 등록지에서 남성은 보는 곳에 여성은 보이는 곳에 서있는 것처럼 청각적 등록지에서 남성은 들리고 여성은

훈이 읽음으로서만 생명력을 갖게 되고 그의 의식을 통해서만 의미있게 존재하게 된다. 또한 상훈과 영훈이 자신이 창작해낸 내부 텍스트에서 육체를 갖지 않는 아쿠스마틱<sup>29)</sup>한 존재로서 텍스트의 창조자로서의 권위를 획득하는 것<sup>30)</sup>과 대조적으로 헤인은 자신이 생성한 텍스트가 재연될 때 신혼 여행을 떠나는 모습이 인서트 장면으로 인해 육체적인 음성으로 각인된다.

〈시발점〉의 여성 인물을 재현하는 방식이 원작의 담론 구성에 상당히 근접하게 구성되어 있다면 영화 〈장군의 수염〉의 경우에는 담론의 구성 방향이 완전하게 역전되어 있다고 볼 수 있다. 소설은 철훈의 일기장을 통해 철훈의 내면과 주변 사람과의 관계를 드러내고 이를 다시 소설가 ‘나’의 시각을 통해 분석적으로 제시하는 방식을 취하고 있다. ‘나’는 우연히 철훈의 어머니, 누이를 만나기도 하고 의도적으로 신혜에게 접근하기도 한다. 그러나 소설에서 서술 주체인 ‘나’가 그녀들에게 이야기를 들을 때 취했던 죄책감이나 주저함<sup>31)</sup>을 느꼈던 것과 달리 영화 속의 서

엿들린다; Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorist*, NY: Routledge, 2006. 51쪽.

29) 아쿠스마틱 acousmatique란 말은 ‘소리의 본래 원인을 보지 못한 채 듣는 것’ 혹은 ‘원인을 시각에 제공하지 않는 채 소리를 듣게 하는 사람’이라는 의미인데 영화에서는 소리의 원천으로서 육체가 제거된 채 음성적으로만 재현되는 존재를 가리킨다. ; 미셸 시옹, 『오디오- 비전』, 윤경진 역, 한나래, 2006, 104-105쪽 참고.

30) 카자 실버만은 영화 안에서 가장 권위적인 청각적 재현은 목소리의 근원으로서 육체를 갖지 않는 존재라고 분석한다. 이것은 관객들이 육화된 목소리 즉 육체적 근원을 가지고 있는 목소리에 대해서는 인간적인 권위를 부여하는 한편 육체가 등장하지 않는 목소리에 대해서는 전지성을 인정하는 것과 관련된다. 이를 가장 현실적으로 확인시켜 주는 것은 극영화나 다큐멘터리에서 내레이션의 주체가 끝까지 등장하지 않는 경우 그 목소리가 제공하는 정보들에 대해 관객은 객관적인 정보로서 간주하는 현상을 생각해 볼 수 있다. ; Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, IndianaUniversityPress 1988. chapter2 Body Talk 참고.

31) ‘나는 형사가 찾아오기 전까지 철훈이 누구인지도 기억조차 하지 못했으면서 철훈의 집에 찾아가 어머니와 누나에게 그의 친구였다고 말하면서 그는 다음과 같은 갈등을

술 주체가 된 ‘박형사’의 태도는 당당함을 지나쳐 가혹하기까지 하다. 그것은 영화에서는 모든 여성들이 철훈의 살인 사건의 피의자로 소환되기 때문이다.

첫 번째 피의자는 철훈의 주인집 아주머니로 그녀는 형사로부터 연탄가스 질식사를 가장하여 철훈을 죽인 것은 아니냐는 의심을 받는다. 주인집 아주머니는 겁에 질려 황설수설하며 철훈과 신혜의 동거 사실을 폭로하고 자신의 결백함을 주장한다. 철훈의 어머니는 반실성 상태에서 자신이 ‘철훈을 죽였다’고 자백하고 철훈 누나가 철훈의 이마에 난 상처의 원인과 그의 어린 시절과 가족사를 진술한다. 철훈의 카메라를 가졌다는 이유로 피의자로 지목된 누드 모델은 그가 감상적인 이유에서 자신에게 카메라를 넘겼을 뿐이라는 사실을 확인해 준다. 살인 사건의 가장 유력한 신혜는 한차례는 젊은 형사에 의해 탐문 수색을 당하고, 한차례는 서로 소환되고, 마지막으로 박형사에게 탐문 수사를 당한다. 그 과정에서 그녀는 소설 속에서 철훈의 일기장에 기록되었던 대부분의 이야기들의 자신의 회고를 통해 들려준다. 소설 속에서 철훈이라는 일기속 화자와 ‘나’라는 담론 중재자를 통해 재연되었던 것과 달리 영화에서는 여성 인물의 플래시백을 통해 철훈을 재연된다는 점에서 담론에서 서술자의 권위가 역전되었다고 볼 수도 있다. 하지만 실제로 영화의 서사 담론이 구성되는 서술적 동기가 두 명의 남성 형사의 강압적인 수사

빠진다.

‘나도 ‘친구’라고 해 놓고 당황했다. 나는 박형사가 김철훈을 아느냐고 할 때만 해도 펄쩍 뛰지 않았는가? 난 왜 그토록 강렬하게 그를 부정했을까? 그것은 사실이다. 내가 김철훈의 이름을 기억 못했던 것은 사실이다. 그러나 그건 비굴하지 않았는가? (중략) 어제만 해도 완강하게 박형사 앞에서 부인하던 김철훈을 태연스럽게 ‘친구’라고 한 그 변화에 나는 잠시 당황했다.’(이어령, 『장군의 수염』, 지식더미, 2007, 34-35쪽.)

‘나는 신혜를 만났을 때 자신의 정체성을 정확하게 밝히지 못하고 경찰인 것처럼 가장했다가 신혜의 순수성을 확신하는 순간에야 자신이 소설가임을 고백한다.

와 피의자 신분에 놓인 여성의 자백 혹은 고백이라는 사실은 담론 구성의 권력 관계가 상당히 폭력적으로 가시화되었다는 사실을 확인시켜 준다.

영화 〈장군의 수염〉에서 대부분의 여성 인물들은 시각적으로 남성과 확연히 구별되는 방식으로 존재한다. 주인집 아주머니는 자신이 범죄자로 오인될 수 있다는 사실에 공포에 떨고 있으며 철훈의 어머니는 아들을 잃은 슬픔으로 정신을 잃은 것이나 다름없는 상태이다. 누드 모델은 모델 작업을 하고 있을 때 젊은 형사의 방문을 받는다. 신혜 역시 젊은 형사의 방문을 받았을 때 옷을 갈아 입는 중이었으며 카메라는 스타킹을 신는 그녀의 다리를 집요하게 비추고 그녀는 형사에게 자신의 지퍼를 올려 달라고 부탁한다. 형사들은 억박지르고 여성 인물들은 공포에 떨거나 자신의 육체를 무기로 당당함을 가장한다. 영화는 신혜를 유력한 용의자로 만들기 위해 철훈이 신혜의 부탁으로 그녀의 아버지를 돌보았을 때 신혜의 아버지가 사망했다고 원작의 서사를 변형한다. 신혜가 아버지를 죽였다고 의심하는 철훈을 복수심에 죽였다고 가정하기 위해서이다. 소설 속에서 비교적 살인 사건과 거리를 두고 있었던 여성 인물들은 영화로 옮겨 오면서 살인 사건과 직접적인 영향 관계에 놓이게 되고 이것은 남성 인물들의 폭력적인 언사를 합리화하고 여성 인물의 복종적인 태도를 강요하는 데 상당부분 기여하게 된다. 이와 같이 영화에서 인물 간의 권력 구조의 변화는 결과적으로 원작에서 관념성 과잉으로 인한 극적 갈등의 약화를 보완하는 역할을 하게 된다. 그리하여 영화는 범죄스릴러에 가까운 장르적 요소들을 갖추게 되면서 극적 재미가 발생했고 이를 통해 이 작품이 원작과 달리 더 많은 수용자들과 접촉할 수 있는 가능성이 열렸으리라 짐작해 볼 수 있다.

### 3. 차별적 매체 억압 기제와 ‘한국 전쟁’ 담론 재현의 변형

소설 『병신과 머저리』와 『장군의 수염』에는 모두 ‘한국 전쟁’이 서술 주체와 그 주변 인물의 정신적 ‘환부’를 설명하는 데 중요한 원인을 제공한다. 그러나 두 작품 모두 영화로 전환되는 과정에서 ‘한국 전쟁’ 모티프는 제거되거나 변형되어 제시된다. 그리고 이러한 변형으로 인해 작품 전체의 주제가 완전히 다르게 구현되는 결과를 낳는다. 이처럼 소설에서 별 다른 제재 없이 사용되었던 ‘한국 전쟁’ 모티프가 영화에서 자취를 감추거나 다르게 재현된 이유에는 소설과 영화라는 매체에 차별적으로 가해졌던 사회적 억압 기제를 일차적인 원인으로 생각해 볼 수 있다.

4.19는 1950년대의 억압적인 자유당 정권의 문화 정책을 해체하고자 하는 열망을 담하 자율적인 심의기구들을 발족했다. 그러나 아이러니하게도 이러한 기구들이 형식을 갖추어 재정비되었을 때 5.16으로 인한 군사 정권을 맞이하게 되었다. 자율적인 심의기구의 관적 통제와 함께 물질적 보상과 제재를 통해 문화 발전 상황을 선전하거나 계몽하기 위한 목적으로 설립된 공보국은 4.19 이후에 국무총리실 국무원 사무처 산하로 축소되었다. 그러던 것이 5.16 이후 들어서 군사정권 시기에는 정부 부처의 하나인 공보부로 격상되었다. 이 시기 문화 정책의 기본 방향은 대상을 선별하여 물질적으로 지원하는 것이었는데 이를 가장 잘 드러낸 분야가 언론과 영화였다.<sup>32)</sup> 박정희 정권은 『영화법』을 제정하여 ‘시행령이 정하는 시설 및 인력 기준이 정하는 바에 따라 등록된 회사가 아니면 영화업을 할 수 없도록 하였고, 이는 영화 제작의 진입 장벽을 구축함으로써 영화사들의 영세화를 방지하고 산업 기반을 구축하고자 한 동

32) 임경순, 『1960년대 검열과 문학, 문학제도의 재구조화』, 『대동문화연구』 제 74집, 2011, 103~104쪽.

시에 국가의 텍스트 통제권을 강화하는 것이었다.’ 뿐만 아니라 4.19 이후 생겨났던 영륜에 의한 자율 심의는 ‘국가 권력으로 이양되었다.’<sup>33)</sup>

군사 정권 시기의 영화 정책은 한마디로 시장의 자율성을 폐기하고 정책적 통제를 통한 대기업 양성을 목적으로 통제되었다고 할 수 있다. 그리고 국가에 의해 허가를 받은 업체만이 영화를 제작할 수 있고 제작되는 모든 영화들이 정부의 심의를 받아야만 제작, 상영될 수 있었다. 이것은 당시 영화를 생산하는 데 있어 국가의 판단이 가장 강력한 기준으로 작동했다는 것을 보여준다. 국가는 개개의 영화에 대한 심의권을 가질 뿐 아니라 영화를 생산하는 업체 자체의 존립에 관여하기 때문이다. 특히 한국 영화 제작자들이 외화 수입권을 놓고 투쟁을 벌일 수밖에 없는 기형적인 산업 구도 안에서 그것의 영향력은 더욱 막강할 수밖에 없었다. 한국 영화는 그 영화 자체의 흥행이나 예술적 성취도 중요하지만 국가가 공인한 ‘우수 영화’로 낙점됨으로써 외화 수입권을 획득하는 것이 더 중요했기 때문이다.

신문이나 잡지에 대한 검열이나 자본적 제재가 가속화된 것과 달리 문학 자체에 대한 고료의 면세나 수상자 결정이라는 지엽적인 형태로 드러났다.<sup>34)</sup> 김건우는 1960년대 매체 환경에 대해 논하면서 신문기사나 사설은 주요 관찰 대상이었지만 특정 잡지는 ‘의도적으로’ 검열에서 배제되거나 심지어 무시되었고 문학 작품의 경우 사회적으로 이슈가 되기 전까지는 문제 삼지 않았거나 경우에 따라서는 존재 자체를 아예 모르고 있었다고 분석한다.<sup>35)</sup> 그는 그 원인으로 1960년대를 ‘대중적 문화와

33) 조준형, 『지배하는 국가와 교활한 시장 - 박정희 정권기 영화 정책과 산업』, 『한국영화와 민주주의』, 이순진, 이승희 편, 선인, 2011, 322쪽.

34) 임경순, 앞의 글, 120쪽.

35) 김건우, 『1960년대 담론 환경의 변화와 지식인 통제의 조건에 대하여』, 『대동문화연구』 제 74집, 2011, 137쪽.

‘지식인’ 문화의 담론구조의 장이 변화하고 유통 경로가 분화된 시기라는 점을 지적한다. 검열 체계를 쥐고 있는 권력층의 관점에서 지식인 담론은 그것이 대중적인 영역에서 문제적으로 등장하기까지 검열의 대상이 되지 않았다는 것이다.<sup>36)</sup>

반면 영화의 경우에는 시나리오 심의를 통한 사전 검열과 완성된 영화를 대상으로 극장 상영 허가를 내주는 심의가 존재했다. 이 과정에서 문제가 생기면 검열 기관의 의도에 맞춰 수정되거나 상영 금지 조치를 통해 아예 수용자에게 노출될 수 있는 경로가 차단되었다. 특히 ‘국군’이나 한국 전쟁은 반공주의 이데올로기를 훼손할 수 있는 가능성이 조금이라도 제기되면 엄격하게 통제되었다. 이는 반공법 위반으로 기소되어 고초를 겪고 제목과 내용까지 바꾼 뒤에 단기 상영을 하게 된 <7인의 여포로>(이만희 감독, 1965, 극장 개봉명은 <돌아온 여군>) 사건에서 명백하게 드러난다.<sup>37)</sup> 이와 같은 1960년대의 문화 검열의 조건은 두 작품

36) 임경순은 1960년대 대표적인 필화사건인 남정현의 『분지』사건의 경우 이 작품이 『현대문학』에 1965년 3월에 발표되었을 당시에는 아무런 문제가 없다가 이것이 북한의 노동당 기관지 『조국통일』에 실림으로써 당국의 조사를 받게 되었다는 사실은 당국의 조직적이고 전면적인 검열의 결과가 아니라 ‘눈에 띄는 특별하고 개별적인 사안을 검토하는 형태로 행해진 것’이라고 분석한다. ; 임경순, 앞의 글, 124쪽.

37) 이만희는 <돌아 오지 않는 해병>(1963), <만추>(1966) 등 1960년대 최고의 흥행작과 예술적 가치를 지닌 작품을 만들어 대중과 평단의 사랑을 받았다. 참전 용사이기도 한 그는 한국 전쟁을 배경으로 한 반공 영화들을 만들 때 엑스트라 동원과 실제 폭탄 사용 허가 등 국군의 전폭적 지원 기반을 기반으로 만들었다. 그러나 <7인의 여포로>에서 북한군이 회개하여 포로로 잡힌 여군들을 돕는다는 설정이 문제가 되어 반공법 위반으로 기소되어 구속되었다가 집행 유예 판결을 받고 풀려난다. 유현목 감독은 정부의 이와 같은 태도에 대해 극중 상황에 따라 성격이 변화하는 입체적 인물을 묘사할 수 없다고 비판했다는 이유로 기소되었다가 풀려났지만 이후 그의 작품인 <춘몽>에 대해 벌금조치가 내려진 것을 두고 앞의 사건에 대한 ‘보복성 판결’이라는 해석을 낳기도 했다. (『영화 『춘몽』 음화로 판결 / 유현목 감독에 벌금 3만 원 선고 / “고유의 성도덕을 흐려” / 『7인의 여포로』 논평 반공법 부분은 무죄』, 『한국일보』, 1967.03.16. ) 이만희 감독은 1968년 작인 <휴일>의 경우 서울의 젊은이들을 지

이 소설에서 영화로 전환되었을 때 놓이게 된 제작 환경과 밀접하게 연관되어 있었으며 특히 한국 전쟁 관련 소재를 선택할 때 표현 상의 제약이 제작진의 내적 검열 기제로서 작동했으리라는 것을 충분히 짐작할 수 있다. 소설의 경우 일단 출판이 되기 이전까지는 유형적인 검열의 대상이 존재하지 않으나 영화의 경우 구상 단계에서 자본의 검열에 의해 걸러지고 이는 다시 시나리오 심의 과정을 통해 권력 기관의 검열을 통과해야 했고 편집본 역시 심의를 받지 않고는 관객과 만날 수 없었다. 소설의 경우 사후적으로 폐기되고 처벌받는 방식이라면 영화의 경우 생산 자체가 원천적으로 봉쇄되는 것이었다. 이와 같은 검열 기제의 차이는 두 장르가 역사적 사실을 재현하는 방식에 있어 결정적인 차이를 불러 올 수밖에 없었고 본고에서 논의하는 네 작품은 이를 매우 직접적으로 드러내고 있다.

### 3-1. 한국 전쟁의 소거와 계몽성 강화

『병신과 머저리』에서 형의 소설을 통해 재현된 ‘한국 전쟁’은 영화〈시발점〉으로 오면 완벽하게 삭제된다.

형의 이야기이 본 줄거리는 대강 다음과 같은 것이었다. 그것은 6.25 사변 전의 국군부대 진중에서부터 시작되었다.

진중 생활에서 형은 두 사람에 대해 이야기의 초점을 맞추고 있었다. 한 사람은 오관모라고 하는 이등중사(당시 계급)였는데, 그는 언제나 대검(帶劍)을 한 손에 들고 영내를 돌아다니는 습관이 있었다. 키가 작고 입술이 푸르며 화가 나면

---

나치게 어둡고 우울하게 묘사했다는 이유로 여러 차례 수정 지시가 떨어졌으나 남자 주인공을 군대에 보내라는 수정 지시에 감독과 제작자가 불응하는 바람에 극장 개봉이 좌절되었다. (박유희, 『박정희 정권기 영화 검열과 감성 재현의 역할』, 『역사 비평』 통권99호, 2012, 여름호, 참고)

눈이 세모로 이그러지는 독 오른 배암같은 사내였다. 그는 부대에서 신병이 들어 오기만 하면 다짜고짜 세모눈을 해가지고 대검을 코밑에다 꼬나대며 <내게 배를 내미는 놈은 한칼에 갈라놓는다>고 부술 듯 이 위협을 하며 기를 꺾어 놓는 것이 었다.<sup>38)</sup>

소설은 한국 전쟁 직전의 경험에서 시작되어 국군 부대 내의 상사였던 오관모의 가학적 성격과 ‘얼굴의 선이 여자처럼 곱고 살이 두꺼운’ 김일병 사이의 기묘한 관계를 묘사한다. 그리고 형은 오히려 오관모가 매질을 하는 상황에서도 오히려 김일병에게 ‘굴복’하기를 애원하는 듯한 기이한 형상이 되는 것을 지켜보는 가운데 6.25를 맞게 된다. 반면 영화는 형의 소설의 시공간적 배경을 완전히 바꾸어 놓는다. 다음은 소설 속의 대목이 영화에서 재현되는 장면에서의 보이즈 오버되는 영훈의 대사이다.

영훈: (내레이션) 그 후 십년이 지나서 나는 확도병에 징용되어 일본 제국주의 세계 정복 야망의 일개 제물로서 만주 흑룡강 하류에 배속되었다. 그리고 그곳에서 나는 정말 기이한 사건에 부딪혔다.



(가)



(나)

밑 줄 친 곳에서 확인할 수 있듯이 영화 속에서 즉 형의 체험을 바탕으로 한 소설 속 사건은 일제 시대 만주에서 벌어진 일로 기록된다. (가)

38) 이청준, 『병신과 머저리』, 앞의 책, 148~149쪽.

에서 볼 수 있는 것과 같이 영훈은 황군의 제복을 입고 있으며 오관모는 허장강이 분한 다나까 중사로 표현되었고, 김일병은 기무라가 되었다. 〈시발점〉이 이와 같이 시공간적 배경을 모두 바꾼 이유는 영훈이 군대에서 겪는 체험의 부정적 속성 때문이라고 유추할 수 있다.

소설에서 군대 체험은 두 가지 측면에서 극도의 부정성을 갖는데 하나는 오관모라는 인물이 가진 본래적 폭력성과 더 나아가 그가 자신의 권력을 이용하여 김일병을 성적으로 농락하고 형은 자신의 육체를 보호하기 위해 이를 묵인한다는 점이다. 두 번째로 이 소설의 결말과 관련된다. 형은 자신의 동료로 죽이고 그 힘으로 탈출에 성공한 것을 깊은 상처로 간직하고 있는 인물이다. 동생이 쓴 결말(형이 김일병을 사살)이든 형이 쓴 결말(김일병을 사살한 오관모를 사살)이든 국군 내부에서 동료나 상사를 죽이는 행위가 묘사되어야 하는 것이다. 국군에 대한 부정적인 묘사가 거의 금기시되어 있던 당시의 상황<sup>39)</sup>에서 이 같은 설정을 있는 그대로 재현한다는 것은 강력한 검열 기제를 작동시킬 수밖에 없음

39) 박정희 정권의 영화 검열 가운데 '반공법'과 관련하여 가장 고초를 겪었던 사례는 〈7인의 여포로〉의 이만희라고 할 수 있다. 당시 기소장 내용을 보면 인민군이 여성 국군이 처한 상황에 동족으로서 비애를 느낀다는 가장 문제시되었던 설정 외에도 국군의 운전병인 구봉서가 언행이 가볍다는 것을 “국군 운전병(구봉서 분)을 기계없는 인간으로 표현하여 자유 조국의 수호를 위하여 싸우다 쓰러진 영령을 모독하고 국군에 대한 불신감을 국민으로 하여금 포지(抱持)케 함과 동시에 자학으로 인한 국군 사기의 저하를 가져와서 군사력의 약화를 책동한다”는 이유로 기소 사항에 포함하고 있음을 확인할 수 있다. (『영화감독 이만희씨 구속 기소 7인의 여포로 사건』 공소장 전문, 『서울신문』, 1965. 2. 5.) 박유희는 이만희의 〈휴일〉 사건에 대해 이 시기 정권이 요구하는 ‘반공’이 적용되는 범주는 매우 넓어서 ‘절망’이나 ‘퇴폐’도 ‘용공’이 될 수 있었고 ‘개인은 민족과 국가를 위해 ‘건전’하고 ‘명량’해야 했으며 함부로 우울하거나 방황해서는 안 되는 것’이었다고 분석한다. (박유희, 『박정희 정권기 영화 검열과 감성 재현의 역학』, 『역사 비평』 통권99호, 2012, 여름호, 45쪽) 특히 〈휴일〉의 음울한 분위기를 쇄신하기 위한 대안으로서 당국이 주인공의 입대를 권했다는 사실은 ‘국군’ 모티프가 지향해야만 하는 의미론적 영역을 보여주는 것이라고 할 수 있다.

이 자명해 보인다. 따라서 영화는 식민지 시기의 만주로 시공간적 배경을 완전히 옮김으로써 이와 같은 소재적 제한을 빠져나간다. 이 영화는 당시로서는 파격적인 동성애적 암시를 포함하고 있음에도 불구하고 원작의 제목을 포기하고 하는 데<sup>40)</sup>서 검열의 타협점을 찾았고 검열을 통과할 수 있었다.

이처럼 ‘한국 전쟁’을 삭제하고 식민지 시기를 끌고 들어옴으로써 영화는 소설의 결말과 다른 길을 걷게 된다. 소설의 종결부에 형은 헤인이 자신의 군대 동기와 결혼했기 때문에 그 결혼식에 참석했다가 오관모를 목격하고 만다.<sup>41)</sup> 그리고 나서 형은 자신이 쓴 소설의 원고지를 불태우기 시작한다.

비로소 몸 전체가 까지는 듯한 아픔이 전해왔다. 그것은 아마 형의 아픔이었을 것이다. 형은 그 아픔 속에서 이를 물고 살아왔다. 그는 그 아픔이 오는 곳을 알고 있는 것이다. 그리하여 그것은 견딜 수 있었고, 그것을 견디는 힘은 오히려 형을 살아 있게 했고 자기를 주장할 수 있게 했다. 그러던 형의 내부는 겉과 무거운 것에 부딪혀 지금 산산조각이 나고 있었다.<sup>42)</sup>

형은 소설 속에서 오관모를 죽였지만 실제로 그는 죽지 않았다. 그는 누군가의 죽음을 방치하고 가해자에게 굴종했다는 사실을 평생의 아픔

40) ‘병신과 머저리’라는 제목은 관객을 모독한다면서 “즉각 변경하지 않으면 검열 필증을 내줄 수 없다고 으름장을 놓았다”고 김수용 자신이 쓴 책(김수용, 『나의 사랑 시네마』, 씨네21, 2005년, 129쪽.)에서 밝히고 있다. “갑자기 뽀족한 아이디어가 떠오르지 않아 차기작 제목을 대타로 내놓게 되었고 그래서 제목이 ‘시발잡이 됐다’; 이세기, 『죽기 전에 꼭 봐야 할 한국영화 1001』, 마로니에북스, 2011.

<http://terms.naver.com/entry.nhn?cid=669&docId=971100&mobile&categoryId=1390>

41) “놀라 돌아보니 아 그게 관모놈이 아니란 말야. 한테 놈이 그래 놓고는 또 영 시치미 떼지 않아. 이거 미안하게 됐다구. (중략) 놈이 살아 있는데 이런 게 이제 무슨 소용이냐고.” 이청준, 『병신과 머저리』, 앞의 책, 175쪽.

42) 이청준, 『병신과 머저리』, 앞의 책, 175쪽.

으로 품고 살아왔다. 전쟁은 죽은 이에게는 완벽한 삶의 상실이지만 살아남은 자들에게도 상실감과 죄책감을 남긴다. 특히 상이군인들의 경우 자신의 육체 위에 남은 전쟁의 흔적을 볼 때마다 같이 살아남지 못한 전우들의 죽음을 떠올리게 되어 더 고통스럽다고 한다. 형의 경우 육체적 상처는 남지 않았지만 정신적인 트라우마가 남았고 그것이 전쟁터의 적군에서 얻은 것이 아니라 상관과 동료에 의한 것이었다는 사실이 더 충격적으로 남아있는 것이다. ‘나의 아픔 가운데는 형에게서처럼 명료한 얼굴이 없었다’는 점에서 형과 아우는 다른 종류이긴 하지만 정신적 혼란에 빠져 있으며 특히 형이 전쟁으로 인한 극심한 트라우마를 겪고 있다는 점이 이 소설의 결말부에 명시되어 있다.

그렇지만 영화에서는 헤인의 결혼 상대자가 단순히 형이 ‘아는 사람’으로 지칭되고 다나카 중사는 어떤 식으로도 재등장하지 않는다. 그 대신 상훈이 헤인과 결혼하지 못하게 된 실제적인 이유를 제시한다. 상훈이 헤인과 데이트를 마치고 돌아가던 중 한 남성에 의해 헤인이 강간당하는 에피소드를 삽입한 것이다.<sup>43)</sup> 이 사건은 영화의 도입부에서 한번, 결말부에서 다시 한번 재연되는데 도입부에서는 상훈과 그 남성 사이에 이루어진 합의의 내용을 보여주지 않고 결말부에서 그 내용을 공개하는 ‘지연(analepsis)’의 방식으로 제시된다. 그 남성은 상훈에게 헤인과 결혼할 의사가 있느냐고 묻지만 상훈은 대답하지 못한다. 헤인에게 다가가는 남성을 제지하는 상훈에게 남자는 그러면 먼저 가보라고 한다. 하지만 상훈은 주저한다. 남자는 ‘역시 넌 먼저 네가 건드리면 도의상 저 여자를 버릴 수가 없겠지? 이 약삭빠른 사람이!’라며 상훈을 제압하고 헤

43) 박유희는 이 겁탈 사건이 원작의 관념적 특성을 줄이고 ‘우유부단한 주인공의 사랑이 이야기에 방점’을 찍는데 기여했다고 평가한다. ; 박유희, 『기교와 포즈로서의 예술 - 김수용 영화론』, 『한민족문화연구』 제 38집, 2011, 346~347쪽.

인을 범하는데 상훈은 그저 바라보고만 있다.

이 장면이 커트되면 바로 영훈이 상훈을 비난하는 장면으로 이어진다. 영훈은 상훈에게 “내가 왜 소설을 중단했는지 말해줄까? 내가 사람을 죽여가면서 내 길을 걸어 온 게 과연 잘한 일인가 망설여졌지. 소녀를 죽인 일도 그랬고. 헤인이를 보며 요리조리 재단하다가 내가 놓치는 모습을 보며 나는 확신을 가졌어. 나는 확신을 가졌다구. 요 참새 가슴 같은 놈아. 등신 머저리.” 라고 힐난조로 말한다. 그리고 원고지를 활활 태우고 있는 불길을 보여주며 영화는 끝난다. 영훈의 모습은 마지막까지 상처를 자신의 상처를 치유하지 못한 채 괴로워하던, 소설 속 형의 모습과는 대조적이다. 소설 속에서 형이 동생을 비난하는 언술이 표면적으로는 동생을 수신자로 상정하면서 실제로는 자신을 향하고 있었던 것과 달리 영화에서 영훈의 대사는 온전히 상훈을 수신자로 설정하고 있다. 그로 인해 소설에서 이 언술이 내포하고 있었던 영훈의 자기반성적인 의미는 소거된다. 반면 상훈에 대해 ‘확신’에 찬 삶이나 ‘책임감’이나 ‘능동성’을 요구하는 계몽적인 의도가 강화된다. 이를 통해 소설이 가지고 있었던 철학적 성찰은 축소되되는 측면이 있지만 대중들이 쉽게 이해할 수 없었던 피상적인 논의가 실천적이고 구체적인 원인과 결과를 갖는 사건으로 전환되어 이해를 도모하는 효과를 갖게 된다.

### 3-2. 가해자의 치환과 반공 담론의 강화

폴 비릴리오는 ‘자신이 여전히 배제되고 있었던 전쟁에서 여성은 ‘객관적 비극 tragédie objective’ 이라고 말하며 ‘아득히 먼 곳에 있는 여인의 신체에 던져지는 군사 정복자의 음란한 시선은, 그가 전쟁으로 황폐화된 영토적 신체에 던지는 시선과 동일’하다고 말한다.<sup>44)</sup> 전쟁 영화에

서 전쟁의 주체로서 묘사되는 남성과 달리 여성은 후방에 존재하며 전쟁터에 있는 남성들의 욕망의 대상으로 존재하고 그녀들을 묘사하는 방식도 스트립쇼의 쇼걸을 연상케 하는 선정적인 방식과 동일하다는 것이다.<sup>45)</sup> 영화 〈장군의 수염〉에서 신혜 캐릭터의 변화는 이러한 특징을 잘 보여준다.

원작에서 소설가인 ‘나’가 신혜를 처음 만났을 때 그녀는 한 사무실에 근무하는 사무직 직원이고 그녀를 만나는 장소도 회사 근처의 커피숍으로 설정되어 있다. 두 번째 만남에서 둘은 스카이 라운지에서 술을 마시지만 그녀의 신분상의 변화는 보이지 않는다. 하지만 영화에서 형사들은 신혜를 신혜의 집에서 만난다. 신혜의 집은 원룸형 스튜디오로 구성되어 있는 응접실과 침실이 모두 통하는 구조로 되어 있고 상당히 고급스러운 인테리어로 되어 있다. 형사가 그녀에게 질문을 마칠 즈음 나이 든 신사가 들어오고 그는 사업상 외국 손님들을 만나는데 여자가 있으면 분위기가 부드러워지기 때문에 신혜를 데리고 나가야 한다고 말한다. 마지막 박형사가 신혜의 집을 방문했을 때 신혜는 실내 골프를 즐기고 있는 중이며 철훈의 죽음에 대해 ‘그이의 희망대로 우리는 그이를 잊어버려야 해요.’라고 냉소적으로 말한다. 신혜의 외관과 그녀가 거주하고 있는 공간 그리고 그녀를 데리러 온 노신사를 통해 관객은 그녀가 자신의 육체를 생계 수단으로 삼아 살아가고 있음을 짐작할 수 있다. 영화에서 현재의 신혜를 비추는 카메라의 시선은 그녀의 육체의 육체와 화려한 외관에 집중함으로써 노골적인 성적 대상화를 벗어나지 못하고 있다.

이 작품은 신혜가 한국 전쟁 당시 ‘멜로드라마틱하게 처녀성을 잃었

44) 폴 비릴리오, 『전쟁과 영화』, 권혜원 역, 2004, 79쪽.

45) 폴 비릴리오는 ‘스타 시스템, 섹스 심벌의 창조는 1차 세계 대전 동안 모든 분야에서 전개된 강도 높은 시각 병참술의 효과’라고 지적한다. ; 폴 비릴리오, 앞의 책, 82쪽.

던 때를 묘사하는 회상 시퀀스에서 원작에 서사적 변형을 가함으로써 근대화 프로젝트의 반공주의 욕망을 표면화한다.

그때, 우리는 RTO의 미군에게 들킨 것입니다. 나는 한 흑인에게 잡혀 석탄을 쌓아 놓은 저탄장으로 끌려갔어요. 벌써 새벽이었습니다. 저탄장 한구석에 가마니로 적당히 벽을 쳐놓은 보초막 같은 것이 있었습니다. 나는 소리를 지르고 발버둥질을 쳤지만 나의 젊음을 끝나가고 있었어요. (중략) 여직공들은 돌아와 있었어요. 이제 살았다고 하면서, 재수가 좋은 편이라고 기뻐하고들 있었어요. 알고 보니까 그들은 미리 그것을 알고 있었고 그것이 밀약 조건이었던 것을 내게 감춘 것 뿐이었어요. (중략) 내 처녀성을 차표, 맞아요, 차표 한 장과 바꾼 셈이었지요.<sup>46)</sup>

신혜는 피난길에서 만난 여공들에게 군용화물차를 타고 부산까지 내려갈 수 있는 방법이 있다는 사실을 전해 듣고 그들과 함께 기차 화물칸에 숨어서 기차가 움직이기만을 기다린다. 그때 한 미군이 나타나 그녀를 겁탈하고 그녀는 큰 절망감에 빠졌지만 다른 여공들에 의해 그것이 미군들과의 협약이었다는 사실을 알게 된다. 한국 전쟁에서 남한의 가장 절대적인 우방이었던 미군이 한국 여성의 육체를 유린하였다는 설정은 스크린 위에서 그대로 묘사되지 못하고 다음과 같이 전환되었다.

신혜: (보이스 오버) 나는 남으로 가는 군용 화물차를 얻어타려고 사람들과 같이 어느 역 구내로 들어가 화통도 달지 않은 화물차 칸으로 들어가 숨게 되었어요. 동상 자욱이 가려워서 견딜 수가 없었어요. 나는 갑자기 불안해졌어요. 정말 이 화차는 떠나는 것인가? 언제까지나 이 속에서 기다려야 하는가? 우린 모르고 있었어요. 아무도 몰랐어요. 중공군들이 밤 사이에 우리의 앞길을 가로막고 있었어요. 그런데 그런데

한 무리의 중공군이 피난민이 숨어 있는 열차칸을 습격하고 그들 중

46) 이어령, 『장군의 수염』, 앞의 책, 83~85쪽. 밑줄 인용자.

하나가 신혜를 쫓아가서 그녀를 강간한다. 중공군은 한국 전쟁을 다룬 영화에서 북한군만큼이나 빈번하게 적의 얼굴로 묘사되는 대상이다. 북한군에 대한 묘사가 자칫하면 오해의 소지가 있어 까다로웠던 반면 중공군의 경우에는 언어적으로 구현하거나 개별적으로 묘사할 필요가 없기 때문에 단순하고 명백한 적(敵)으로 상정되는 경우가 많았다. 이 작품에서도 별떼같이 달려드는 중공군은 목소리가 들리지만 발화 내용은 전혀 식별되지 않을 정도로 뭉쳐지고 그나마도 여성들의 비명소리에 의해 파묻히고 만다.



위의 사진은 중공군에게 강간당한 뒤 의식을 잃었다가 회복하는 신혜의 모습을 묘사한 장면인데 그녀의 다리부터 얼굴까지 패닝하는 카메라의 움직임은 그녀의 다리에 대한 페티쉬적 욕망을 구현하고 있다. 뿐만 아니라 분명 피난길을 나설 때 그녀가 입고 있었던 교복 상의는 흰색이었는데 이 장면에서 느닷없이 붉은 색 상의를 입힘으로써 그녀의 육체적 정결성이 훼손되었다는 사실을 시각적으로 강조하고 있다. 이처럼 영화는 소설에서 신혜의 강간 사건의 가해자로 묘사되었던 미군의 자리에 중공군을 배치함으로써 전쟁 자체에 대한 환멸을 공산주의 이데올로기에 대한 부정적 이미지로 교체한다. 뿐만 아니라 원작이 여성의 육체에 새겨 놓은 전쟁의 상처<sup>47)</sup>를 형상화하는 과정에서 여성의 육체를 단순히 성폭행의 피해자의 모습이 아닌 성적 욕망의 대상으로 전시하는

47) 한국 전쟁이 철훈에게 남긴 상처는 이진이라는 자신의 유일한 친구같은 존재를 죽음에 이르게 만든 데서 오는 정신적인 것에 한정되었다는 것과 대조된다.

것과 크게 다르지 않은 카메라 테크닉을 통해 구현함으로써 다시 한번 폭력적인 시선 앞에 노출되도록 하고 있다.

영화 〈장군의 수염〉은 원작에서 철훈의 소설이었던 ‘장군의 수염’에서 장군이 혁명군으로 표현되었던 것을 시종일관 ‘독립군’으로 지칭하고 이를 애니메이션을 통해 재현한다. 일차적으로 이와 같은 표현방식은 박정희 정권 하에서 ‘혁명’이라는 단어가 환기할 수 있는 ‘5.16’과의 관련성을 최대한 배제하려는 의도로 보인다. 게다가 소설의 내용이 장군의 집권 이후 그의 수염을 모방하려는 이들과 그러한 사회가 보여주는 획일성 때문에 강박관념에 관한 것이므로 군사 정권 이후의 정치적 억압에 대한 풍자로 읽힐 가능성이 농후하기 때문이다. 또 이 장면을 애니메이션으로 처리한 것도 그것이 군사 정권에 대한 정치적 비판이라기보다 비현실적인 우화임을 강조하기 위한 것이라고 해석해 볼 수 있다.

다른 한편으로 이와 같은 시도는 다소 현학적인 원작을 시각적으로 유머러스하게 재해석한 것으로 평가할 수 있다. 특히 이 작품은 시각적 형상화에 상당히 공을 들이고 있는 철훈이 기거하고 있었던 다락방에 그려진 추상화들이나 신동현의 애니메이션 등은 당시까지 한국 영화가 비교적 소홀하게 취급해 왔던 영화 내부의 시각적 이미지를 적극적으로 활용한 예라고 할 수 있다. 철훈의 자취방 벽을 메우고 있는 그림들은 전후 실존적 고독에 빠진 지식인 인물의 내면을 비언어적으로 전달하고 있으며 극의 전반적인 분위기를 이해하는 데 매우 효과적으로 기능하고 있다.

#### 4. 맺음말

박정희 정권 아래서 검열 체계는 정치적 영역과 경제적 영역이 분리

되어 작동했다기보다 정치적 기조에 순응하고 협조적인 세계관을 그린 작품에 대해서는 경제적 원조를 제공하는 형식으로 상호 긴밀한 체제를 이루고 있었다. 작가들에 대한 ‘면세 정책’이나 ‘우수 영화 보상책’ ‘반공 영화 포상’ 제도 등이 이를 실질적으로 입증하고 있다. 크리스티앙 메츠에 의하면 영화에는 정치적, 경제적, 관념론적 검열 이렇게 세 가지 검열이 존재한다. 아이디어가 스크린 위로 옮겨지는 과정에서 이 세 가지 검열은 순서대로 작동한다. ‘정치적 검열이 배급을 훼손하고 경제적 검열이 생산을 훼손하고 관념론적 검열이 창작을 검열한다.’<sup>48)</sup> 사실 이와 같은 검열의 체계는 딱히 영화에만 국한된 것이라기보다 어떤 예술 창작에 있어서도 보편적으로 작동하는 것이라고 볼 수 있을 것이다. 문학 생산물의 경우에도 영화보다 그 강도에 있어 차이가 존재할 뿐 동일한 검열 기제와 순서가 작동했다고 볼 수 있다.

1960년대 군사 정권의 ‘조국 근대화’ 프로젝트를 실행하는 과정에서 반공주의 이데올로기는 국민을 단결시키기 위한 효과적인 기제로 사용되었으며 이는 ‘한국 전쟁’을 어떻게 기억할 것인가와 밀접한 연관을 맺고 있었다. 문학과 영화는 모두 역사적 사건에 대한 ‘공적 기억’을 서술하는 ‘기억의 장소’로서 기능하지만 두 매체가 범위와 한계에는 현격한 차이가 존재할 수밖에 없다. 이청준의 『병신과 머저리』와 이어령의 『장군의 수염』이 영화 〈시발점〉과 〈장군의 수염〉으로 전환되는 과정에서 발생한 변화들은 이와 같은 검열 기제에 대한 실질적인 대응물이라고 할 수 있다.

소설에서 영화로 매체가 전환되는 과정에서 일차적인 변화는 의미론적 구조의 이질성에 기인한다. 언어를 통해 추상적 담론을 생산했던 소

48) 크리스티앙 메츠, 『제 10장 영화에서 말하기와 말해진 것 진실다움의 쇠락』, 『영화의 의미작용에 관한 에세이』, 이수진 역, 문학과지성사, 2011, 277쪽.

설 속의 반성적 주체는 영화에서 물질적인 행위를 통해 그것을 수행한다. 『병신과 머저리』의 경우 〈시발점〉으로 전환되는 과정에서 1인칭 화자의 내면적 서술은 대화 형식으로 전환되고 남성 주체의 내적 독백에 응답해야 할 수신자의 자리에 여성 인물들이 소환되었다. 『장군의 수염』의 경우 소설에서 남성 화자에 의해 서술될 수밖에 없었던 여성 주체들이 영화에서는 역으로 철훈에 대한 기억을 플래시백 형태로 제시하면서 서술 주체로 자리를 옮기기도 했다. 그러나 그들이 모두 피의자로 상정되는 과정을 통해 다시 언술 구조의 권력은 심문하는 남성과 취조당하는 여성으로 이분되었다. 그렇지만 이와 같은 과정에서 완벽하게 이분법적 구조 안으로 포섭되지 않는 의미의 잉여들이 발생하게 된다. 〈시발점〉의 형수의 무심한 태도는 현실적인 균형감각으로 해석될 여지를, 강간으로 처녀성을 잃은 뒤에도 상훈에게 책임감있는 태도를 요구하는 혜인의 태도는 남성 인물들의 관념성을 비판적으로 성찰하는 계기를 제공한다. 뿐만 아니라 영화 〈장군의 수염〉에서 취조하는 남성 형사들의 요구와 상관없이 자신의 서사를 완성해가는 신혜의 태도는 성차화된 권력구조에 균열을 내고 있기 때문이다.

〈시발점〉이 ‘한국 전쟁’을 소거하고 그 자리에 태평양전쟁을 삽입한 것이나 〈장군의 수염〉이 원작에서 신혜의 강간 가해자였던 미군을 중공군을 대체한 것은 1960년대 문화 지형 안에서 영화 산업을 규제했던 정치, 경제적 검열의 체계들을 반증한다. 이것은 검열의 체계의 비균질성을 보여주는 동시에 매체에 따라 그 사회의 공적 기억으로 서술될 있는 지점에 간즉이 존재했음을 정확하게 드러내준다. 특히 그것은 서사적 요소들을 공유하는 상이한 매체의 두 텍스트의 간(間)적 비교를 통해서만 드러나는 지점이라는 점에서 특히 의미가 있다고 할 수 있다. 텍스트와 텍스트를 이동하는 과정에서 누락되고 삭제되고 왜곡되는 양상을 분

석하는 것은 사회적 발언과 기여도에 있어 한 텍스트와 다른 텍스트간의 우월성을 논하는 차원의 문제가 아니라 텍스트와 텍스트의 사이에 존재했던 비균질적인 검열 기제의 작동 방식을 스스로 드러낸다는 점에서 더 의미가 있다고 할 수 있다. 소설과 영화를 통해 구현된 두 텍스트는 하나이지만 돌이켜 그 둘 사이의 간극 속에 존재하는 권력 지형들을 상보적으로 규명하고 있기 때문이다.

## 참고문헌

### 1. 기본 자료

- 이청준, 『병신과 머저리』, 『21세기 한국소설 21 이청준 이병주 외』, 창비, 2005.  
이어령, 『장군의 수염』, 지식터미, 2007.  
〈시발점〉 김수용 감독, 1969, 99분.  
〈장군의 수염〉 이성구 감독, 1968, 103분.

### 2. 신문 자료

- 『평전 고독과 통고의 청춘상-이성구 감독 '장군의 수염'』, 『주간한국』, 1968.9.15.  
『장군의 수염 / 대단한 양화풍』, 『동아일보』, 1968. 9.17.  
『영화안내 문제성 지닌 소재·연출 / 장군의 수염』, 『한국일보』, 1968. 9. 17.  
『[새영화] 차원 높은 예술마- '장군의 수염'』, 『신아일보』, 1968. 9.19.  
『평전 방화계의 두 驚異-관객 37만 ... 최고 흥행 기록의 '미워도 다시 한번' / 국산 최대의 문제작 '장군의 수염'』, 『주간한국』, 1968, 9.22.  
『영화 〈단절된 현대〉의 증언 / 『장군의 수염』』, 『중앙일보』, 1968.9.24.  
『영화감독 이만희씨 구속 기소 「7인의 여포로 사건」 공소장 전문』, 『서울신문』, 1965. 2. 5.

### 3. 논문과 단행본

- 강인철, 『한국 전쟁과 사회의식 및 문화의 변화』, 『한국전쟁과 사회구조의 변화』, 한국정신문화연구원 편, 백산서당, 1999,  
김건우, 『1960년대 담론 환경의 변화와 지식인 통제의 조건에 대하여』, 『대동문화연구』 제 74집, 2011, 135-153쪽.  
김세중, 『5.16 -산업화 민족주의 혁명』, 『박정희 시대의 연구의 쟁점과 과제』, 정성화 편, 선인, 2005, 81쪽.  
김지미, 『1960~70년대 한국 영화의 여성 주체 재현 방식 연구 - 원작 소설 변용 양상을 중심으로』, 서울대학교 박사논문, 2011.  
노에 게이치, 『이야기의 철학 -이야기는 무엇을 기록하는가』, 김영주 역, 한국출판마케팅연구소, 2009, 106쪽.  
미셸 시옹, 『오디오 비전』, 윤경진 역, 한나래, 2006.  
박유희, 『박정희 정권기 영화 검열과 감성 재현의 역학』, 『역사 비평』 통권99호, 2012, 여름호, 42-90쪽.

- 서동수, 『한국 전쟁기 문학담론과 반공프로젝트』, 소명출판, 2012.
- 송기섭, 「〈병신과 머저리〉의 내면성과 아이러니」, 『현대소설연구』, 41, 2009, 8, 159-186쪽.
- 스티븐 코헨·린다 샤이어스, 『이야기하기의 이론 - 소설과 영화의 문화기호학』, 임병권, 이호 역, 한나래, 1997.
- 신기욱, 『한국 민족주의의 계보와 정치』, 이진준 역, 창비, 2009.
- 오윤호, 「『장군의 수염』의 메타-추리소설 경향 연구」, 『대중서사연구』 제24호, 2010.
- 윤애경, 「이청준 소설의 액자소설적 성격 연구 - 병신과 머저리를 중심으로」, 『한국 문학이론과 비평』 제 41집, 한국 문학이론과 비평학회, 2008, 339-361쪽.
- 이준식, 「박정희시대 지배이데올로기의 형성: 역사적 기원을 중심으로」, 『박정희시대 연구』, 한국정신문화연구원 편, 백산서당, 2002.
- 이청준, 「내 허위의식과의 싸움」, 『작가세계 -이청준 특집』 4, 1992.
- 이태동, 「부조리한 상황과 인간의 존엄」, 『장군의 수염』, 지식터미, 2007
- 임경순, 「1960년대 검열과 문학, 문학제도의 재구조화」, 『대동문화연구』 제74집, 2011, 99-134쪽.
- 제프리 K 울릭, 『기억의 지도』, 강경이 역, 옥당, 2011.
- 조준형, 「지배하는 국가와 교활한 시장 - 박정희 정권기 영화 정책과 산업」, 『한국영화와 민주주의』, 이순진, 이승희 편, 선인, 2011.
- 폴 비릴리오, 『전쟁과 영화』, 권혜원 역, 2004.
- Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, IndianaUniversityPress 1988.
- Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorist*, NY: Routledge, 2006.

## Abstract

Cultural Correspondence of Korean War in 1960's

- Focused on filmic translations of *The Wounded* (『병신과 머저리』) and  
*The General's Mustache* (『장군의 수염』)

Kim, Ji-Mi(Seoul National University)

Anti-Communism ideology was used as effective means to unite the nation for accomplishing the goal of the 'modernization of the fatherland' which was the most urgent call for the Park regime in 1960's. That issue is directly associated with the matter of how to describe 'Korean War' in making cultural production in those days. Both literature and film function as 'lieux de mémoire' where the nation store 'collective memory' of historical events. But how they operate is completely different in some ways because they work on different media and systems of capital and censorship on them work differently. During the Park regime, the fields of censorship and capital mingled together. Financial aid was provided for the works which express the ideas conformed to the government's political propaganda. In 1960's the influence of literature on mass had withered while that of film on mass just started to gain prosperity. The comparisons of Lee Chungjun's *The Wounded* and *The Starting Point*(Kim Soo-yong's filmic translation of *The Wounded*) and Lee Eo-Ryeong's *The General's Mustache* (Lee Seong-gu's filmic translation of *he General's Mustache*) shows many differences among those texts which resulted from both media and social circumstances.

(Key Words : the Park regime, cultural products in 1960's, collective memory, lieux de mémoire, censorship, filmic translations of literary works)

투고일 : 2013년 5월 1일 투고  
심사일 : 2013년 5월 13~24일 심사  
수정보완일 : 2013년 6월 3일 수정제출  
게재확정일 : 2013년 6월 10일 게재확정

