김승옥 각색 시나리오의 여성 재현 연구

구현경*

〈차 례〉

Ⅰ. 서 론
Ⅱ. 도구화된 섹슈얼리티
Ⅲ. '스위트 홈'을 욕망하는 여성주체
Ⅳ. 유동하는 여성정체성
Ⅴ. 결론

【국문초록】

본고는 김승옥 각색 시나리오 분석을 통해 대중매체 안에서 여성성의 변화 지점을 탐색하였다. 김승옥은 1960년대 '문예영화'를 비롯하여 1970년대 '청년영화'를 각색하게 된다. 그가 작업에 임한 영화들 대부분은 대중성을 획득하였다.

산업화시기의 대중예술은 지배이데올로기의 도구이자 대중의 욕망 부응이라는 두 가지 과제를 떠안는다. 김승옥은 이를 적절히 배치함으로써 대중성을 획득한다. 이는 60년대 '감수성의 혁명'을 일으킨 장본인인 만큼 당대인들의 욕망을 예리하게 포착했기 때문이라 할 수 있다.

* 건국대학교 국어국문학과

근대화 시기 전통적 여성의 위치가 재고되면서 여성들에게 정체성의 혼란은 가중된다. 근대와 함께 발생한 영화라는 매체는 여성의 갈등과 혼란을 전시하는 스펙터클한 공간으로 기능한다. 따라서 영화를 통한 여성 재현 연구는 당대의 여성의 위치를 가늠할 수 있는 적실한 연구이다. 본고는 김승옥 각색 시나리오를 통해 여성 재현을 탐색해 봄으로써 우리의 근대화 시기, 여성의 위치를 구체적으로 규명해보았다.

주제어: 섹슈얼리티, 각색, 주체, 타자, 여성 재현

Ⅰ. 서론

‘60년대 작가’라 수사되는 김승옥은 당대 대중의 감각을 정확히 포섭하여 ‘감수성의 혁명’을 불러일으킨 장본인이다. 그러한 그가 장르와 매체를 전환하여 60년대 후반부터 ‘문예영화’의 각색 작업을 시작으로 70년대 ‘청년영화’의 각색 시나리오까지 집필하게 된다. 소설에서 영화라는 매체로의 전신은 서사 장르의 유사성에도 비롯되지만 그의 소설 속에서도 대중매체에 대한 동경과 지향성이 서술된다. 만화가로도 활동한 바 있는 그에게 있어 다양한 장르와 매체에 대한 관심은 ‘감각적이고 새로운 것에 대한 추구’라고 볼 수 있다. 더군다나 그의 영화작업은 생활인으로서의 실존의 문제와도 직결되어 있다. 김승옥은 자신의 전신적 글쓰기에 관해 명확한 입장을 표명한 바 없기에 이는 단지 논자들에 의해 유추될 뿐이다.

기존의 연구자들은 그의 후기 소설들과 각색 시나리오들에 관한 본격적인 비평이나 학술 논문으로 다루기 부담스러워 하는데 이는 문란한 성도덕의 묘사, 타락한 여성, 소재로서의 매춘 등을 주된

내용으로 삼기 때문이다.[1] 따라서 1960년대 중반부터 1980년대 중반까지 행해진 20여 년 동안 16편에 달하는 영화작업[2]에도 불구하고 그의 각색 시나리오에 관한 연구는 소략한 편이다.[3] 이러한 배경에는 각색에 대한 문학적 위계가 정립되지 못했기 때문이다. 원작이 작품성과 대중성을 획득했다고 해서 성공적인 각색이 이루어지는 것은 아니다. 각색이란 매체 전환 과정으로써 단순한 이야기 변용에 국한되는 것이 아니라 추상적인 문자 언어를 구체적인 영상 언어로 변화시켜야 하는 정치한 창작 기술을 요한다. 원작이 존재함에도 불구하고 새로운 창작물을 만드는 것에 다름 아니다. 김승옥의 각색 작업들은 대부분 대중성을 획득함으로써 대중과의 소통을 성취했다고 할 수 있다.

그의 각색 작업은 자신의 소설 「무진기행」을 <안개>, <황홀>, <무진 흐린 뒤 안개> 등 세 번에 걸쳐 각색하였으며, 1970년대 신문 연재소설 『강변부인』을 영화 <강변부인>으로 각색하였고 오리지널 시나리오는 <도시로 간 처녀>로 한정된다. 나머지 11편의 원작은 순문학과 70년대 붐을 일으킨 대중소설이라 할 수 있다. 각색함에 있어 대중성을 선취한 작품들이 주요 대상이 되는데 이는

---

1) 차미령, 「김승옥 소설의 탈식민주의적 연구」, 서울대학교 석사논문, 2002, p.63.

2) <안개>(1967), <여, 여, 여>(1967), <장군의 수염>(1968) <감자>(1968), <충녀>(1972), <황홀>(1974), <내일은 진실>(1975), <영자의 전성시대>(1975), <여자들만 사는 거리>(1976), <겨울 여자>(1977), <태양을 훔친 여자>(1979), <갑자기 불꽃처럼>(1979), <강변부인>(1980), <도시로 간 처녀>(1981), <무진 흐린 뒤 안개>(1986) (김명석, 「김승옥 소설 <무진기행>과 영화 <안개> 비교 연구」, 현대소설연구 23집, 현대소설학회, 2004, p.416.)

3) 김명석, 「김승옥 소설 <무진기행>과 영화 <안개> 비교 연구」, 현대소설연구 23집, 2004.
백문임, 「70년대 문화지형과 김승옥의 각색 작업」, 현대소설연구 29집, 2006.
이수현, 「김승옥 각색 작업에 나타난 멜로드라마적 특성」, 현대문학 이론연구, 제 31집, 2007.

관객에게 소구되기 위한 가장 기본적인 전략이라 할 수 있다. 각색자로서의 김승옥은 당대인들의 욕망을 예리하게 포섭하여 대중성을 획득하였다. 따라서 김승옥의 각색 시나리오를 분석해보는 작업은 당대인들의 인식을 소환해 낼 수 있다는데 의의를 지닌다.

근대화 시기 한국 영화는 문제적 여성들을 전시하는 스펙트컬한 공간으로 기능한다. 1960년대에 우리사회는 본격적인 근대화가 이루어지면서 여성의 삶은 산업화, 도시화, 핵가족의 출현, 새로운 형식의 시간, 공간 규범, 대중매체의 발달 등 근대적인 현상에 의해 근본적인 변화를 겪었다. 그의 작품들에 등장하는 남성주체들 대부분은 근대화의 속도에 편승되지 못함에 대한 불안과 방황을 시각화하고 있다. 이에 반해 여성 주체들은 자본의 논리에 의해 물신화되거나 전근대적인 성윤리와 결혼이라는 상징적 제도에 대한 인식의 변화를 재현해 내고 있다. 이는 근대성의 지배적인 구조와 논리의 바깥에 떨어져 존재하는 여성의 역사라는 분리된 영역이란 존재할 수 없다는 것을 말해주고 있다.[4)]

영화작업은 각색자인 김승옥뿐만 아니라 집단 창작으로 이루어지며 대부분 남성 창작주체에 의해 생산됨으로써 여성 자신의 목소리는 애초부터 배제되어 있다. 남성 창작주체의 눈에 비친 여성의 재현이라는 태생적 한계는 역으로 보면 억압적 근대화 과정에서 타자화 되어온 여성적인 것, 수동적인 것, 감성적인 것, 소비적인 것이 사회적으로 어떻게 다루어지고 있는가를 밝혀주는 단서가 된다.[5)] 당대 대중의 여성에 관한 인식의 변화를 살펴보기 위해서 <안개>(1967), <장군의 수염>(1968), <영자의 전성시대>(1975), <여자들만 사는 거리>(1976), <어제 내린 비>(1975), <겨울 여자>(1977) 등의 대중성을 성취한 작품들을 분석 대상으로 한정한다. 본고는

---

4) 리타 펠스키, 김영찬 역, 『근대성의 젠더』, 자음과 모음, 2010, p.56.

5) 황혜진, 「1970년대 여성영화에 나타난 공, 사 영역의 접합양식」, 434. 영화연구.

여성의 재현 양상에 관해 고찰해보는 것이 목적이므로 원작과 각색 텍스트의 상세한 비교 분석은 추후의 연구 과제로 미룰 것이다.

Ⅱ. 도구화된 섹슈얼리티

60년대 후반 김승옥 각색 시나리오의 여성인물은 침묵하고 순응하던 과거의 전통적 여성에서 벗어난다. 인물들은 자신의 욕망을 추구하며 구체적으로 발화하기 시작한다. 이러한 그녀들의 모습에 1960년대 대다수 관객인 여성 관객들은 수긍했다. 그녀들은 영화를 통해 근대화된 사회의 주류가 되기를 욕망하기 시작한다. 이를 김승옥의 '문예 영화'를 통해 대중의 욕망을 살펴 볼 수 있다.

김승옥의 소설 「무진기행」을 영화한 <안개>(1968)는 흑백 문예영화로 태창흥업에서 제작하였고 아카데미 극장에서 상영되어 흥행에도 성공을 거두며 김수용 감독은 대종상 감독상과 아세아 영화제 감독상을 수상하였다.[6] <안개>는 원작자가 각색을 맡고 있기에 소설의 내용을 변경 없이 영상으로 전환시킨다. 한국영화사의 모더니즘의 효시로 일컬어지며 모호하고 파편화된 줄거리와 플래시백, 일인칭 시점 내레이션, 등장인물을 소외시킨 익스트림 롱숏의 미장센 등을 통해 소설 속의 1인칭 독백 묘사를 무리 없이 영화화한다.[7] 하지만 동일한 주제의식을 지닌다하더라도 매체의 차이는 변화를 필연적으로 수반한다.

내레이션을 통해 소설의 내적독백을 활용했다 하더라도 영상화함에 있어 묘사의 한계가 따른다. 영화는 구제적인 행위를 통한 시각화가 이루어져야 한다. 이를 위해 인물들의 내적 갈등이 표면

---

6) 『한국영화총서』, 한국영화진흥조합, 1972, p.1027.
7) 김명석, 위의 논문, p.425.

적으로 드러난다. 「무진기행」에서는 하인숙이 내면을 명확히 알 수 없는 여성으로 설정되었다면 <안개>는 남성 권력자를 유혹하여 욕망을 성취하고자 하는 하인숙의 팜므파탈적인 면모를 부각시킨다.[8] 하인숙은 무진을 벗어나고 싶어 했던 윤의 젊은 시절의 페르소나로서 돈 많은 과부와 결혼한 '부끄러움'을 반추하게 하는 인물이다. 그녀는 정숙한 여성 지식인을 표상하는 교사라는 직업을 가졌음에도 불구하고 전통적인 여인상에서 벗어난다. 도시에서 대학생활을 보낸 그녀에게 음악교사로서 무진에서의 일상은 숨이 막힐 지경이다. 그녀는 자신의 욕망을 구체적으로 발화하며 성관계에 있어서도 적극적이다. 하인숙은 윤이 무진으로 내려오기 전, 세무서장인 조와 어울리고 성악이 아닌 유행가를 부르며 그의 마음을 얻기 위해 노력한다. 반면에 그녀를 진심으로 좋아하는 박선생을 꽁생원이라며 노골적으로 무시한다.

본격적인 산업화, 근대화는 동시대인들에게 도시에 대한 선망으로 가득 차게 만들며 상경 모티브를 발생시킨다. 이들이 갈망하는 도시 입성은 무진에 남아 있는 모든 젊은이들의 욕망을 대변한다. 따라서 무진의 젊은이들은 윤의 위치를 부러워하고 질시한다. 그러나 윤에게 있어 도시에서의 일상은 탈주의 욕망으로 표상된다. 영화는 자동차 경적소리와 타자를 타이핑 하는 소리 등 시청각 요소를 통해 이를 환기시킨다. 근대화로 인한 산업화의 속도는 위협으로 다가오며 전통에 대한 향수를 증가시킨다.

미친 여자, 죽은 여자, 팜므파탈과 같은 하인숙은 무진을 떠나고 싶어 하던 젊은 날의 윤의 이면에 다름 아니다. 소설에서 막연하게 연상되었던 무진의 풍경과 여귀와 같은 안개의 모습들은 여성 이미지들과 함께 구체적으로 시각화된다. 특이할 만 한 것은 남성인 윤의 페르소나들은 모두 여성 이미지로 형상화되고 있다는 것

8) 김복순, 『페미니즘 미학과 보편성의 문제』, 소명출판, 2005. p.484.

이다. 또한 <안개>에서 자연과 여성은 등가개념으로 위치한다. 전근대에 대한 향수는 어머니로서의 자연을 환기하게 만든다. 여성은 자연 또는 전통의 동일시로 이해된다. 잃어버린 황금시대에 대한 동경은 오이디푸스적 상태 이전의 심리적 풍요로움에 대한 그리움으로 설명될 수 있다. 이를 여성에 관한 낭만주의적 관점이라 볼 수 있다. 근대성의 경험은 혁신, 덧없음, 혼란스러운 변화 같은 감각을 낳기도 했지만 동시에 안정성과 연속성을 희구하게 된다. 진보의 시대는 잃어버린 상상속의 낙원을 그리워하는 동경의 시대로써 양가적인 속성을 지니게 된다.[9] 윤이 무진을 찾은 근본적인 이유는 전근대적인 것에 대한 향수였다. 하지만 무진 역시 전근대적인 풍경이 사라진 도시와 다를 바 없는 곳이었다. 윤이 마주하는 여성들의 근대화에 대한 욕망은 그에게 무진을 안식처로 인식할 수 없게 만든다. 무진이 과거의 무진이 아니듯 여성들 역시 전근대적인 여성이 아니다.

<장군의 수염>은 1968년, 이어령의 『장군의 수염』을 원작으로 김승옥이 각색하고 이성구 감독이 연출하였다. 소설과 영화의 기본 플롯은 유사하다. 1960년대를 살아간 당대인들은 전쟁이라는 상흔을 지닌 채 삶을 견뎌야 했다. 철환과 신혜라는 인물도 전쟁으로 인한 상처를 지니고 있다. 철환의 유년시절, 지주였던 아버지를 두었다는 이유로 따돌림을 당했으며 청년기에는 전쟁터에서 전우를 잃는 등의 아픔을 지닌 병폐적인 인물이다. 신혜 역시 전쟁의 희생양이었다. 전후 혼란스러운 시대에 나타난 현상 중 하나가 몸을 도구로 살아가는 아프레걸들의 탄생이었다. 이들은 전후 여성들의 성의식에도 영향을 미치게 된다. 첫사랑의 구애에도 흔들림 없이 순결을 지켰던 그녀는 1·4후퇴 당시 중공군에서 강간을 당하게 된 후 댄스홀에서 남자들을 유혹하며 살아간다. 정부의 매

9) 리타 펠스키, 위의 책, pp.85~87.

매춘 단속에 함께 온 사진기자인 철환에게 반신불수인 아버지의 안위를 부탁하게 된 것이 인연이 된 그들은 서로가 가진 내면의 상처를 보듬게 되고 신혜의 아버지가 죽자 동거에 들어간다.

철환은 자신이 습작하던 소설 「장군의 수염」에서 모두가 수염을 기르는 사회 속에서 수염을 기르지 않는 인물인 자신을 그려낸다. 철환은 어두운 하숙집에서 칩거하며 괴벽을 일삼는다. 이를 견디지 못한 신혜는 그의 곁을 떠나버린다. 철환은 자신의 하숙방에서 자살을 하고 만다. 그의 자살 원인은 신혜의 떠남에 있었다.

소설 「장군의 수염」과 영화 <장군의 수염>의 주제의식은 '현대인의 고독과 소외'를 다루고 있으나 전자는 관념적이며 철학적, 종교적 색채가 강한 반면 영화는 이러한 색채를 걷어내고 서스펜스적 요소를 가미함으로써 대중지향적인 각색으로 재현된다. 또한 이와 더불어 신혜라는 여성인물의 변화를 꼽을 수 있다. 시나리오 속의 신혜는 대중의 욕구와 맞물리면서 팜므파탈적 면모를 지닌 여성으로 형상화된다. 소설에서의 신혜 역시 현실을 지향하지만 공상으로 점철된 철훈의 세계를 냉혹하게 평가하며, 그로부터 주체적으로 빠져나온다. 하지만 영화 속에서 신혜는 착한 딸을 수행하다가 근대적 소비의 욕망을 실현하는 소비적 주체를 형성[10]하며 철훈의 죽음에 대한 애도마저 거절하는 차가운 여성으로 시각화된다.

그녀는 고급스러운 아파트에 살고 있었고 방안은 각종 가구들로 장식돼 있다. 신혜가 '표류'생활을 하던 때와는 완연히 다른 모습일 뿐만 아니라 아침엔 블랙커피를 두 잔 마시고 승마까지 했다고 발화한다. 이윽고 그녀의 등 뒤로 말쑥한 차림새의 스폰서로 보이는 정회장이 등장한다. 영화 속에 재현되는 신혜의 배경은 원작의

10) 김태은, 「1960년대 영화, 여성의 소망이미지」, 『영화연구』 44호, 한국영화학회, 2010, pp.77~78.

신혜와는 다르다. 소설 속의 신혜는 낡은 건물에 위치한 소규모의 회사를 다니는 평범한 인물로 묘사된다.

영화 속에서 현실을 살고 싶다며 철환을 떠난 신애가 택한 현실은 일반인이 지향하는 현실의 모습이 아니다. 물질적 풍요만 전제되는 신분 상승이 영화 속 신혜에게는 현실로의 지향이었던 것으로 비춰진다. 시나리오는 초기에 강간과 아프레걸의 면모를 지녔던 신혜에게 평범한 삶을 부여하지 않는다. 이는 창작자 및 당대 대중의 여성에 관한 인식을 보여준다. 성적 훼손을 통해 육체적 순결을 잃은 여자들은 평범한 삶을 영위할 수 없다는 것에 대한 암묵적인 동의의 결과이다.

또한 영화가 대중문화 '상품'이라는 것을 간과할 수 없다. 영화라는 매체가 가진 대중성이 대중의 욕망을 배반하면 결국 그 '대중문화상품'은 퇴락의 길을 걷게 된다. 하지만 영화 <장군의 수염>이 당시 보여줬던 흥행은 신혜라는 입체적 인물의 성격 심화 및 이를 드러내는 영상 표현이 대중의 심리를 자극했다는 것을 증명한다고 볼 수 있다.

김승옥이 그려낸 하인숙과 신혜는 자신의 섹슈얼리티[11]를 도구로 남성의 권력을 통한 신분 상승을 열망한다. 이들의 모습은 팜므파탈의 모습과 유사하다. 신화에 원형적 모티프를 두고 있는 팜므파탈 이미지는 산업사회로 접어들며 구체적인 형상을 얻었다는 평가를 받는다.[12] 역사적으로 창녀의 형상을 한 팜므파탈의 이미지는 사적 영역을 여성의 공간으로, 공적 영역을 남성의 공간으로

---

11) 성은 생물학적인 성(sex), 사회적으로 구성되는 남녀의 정체성을 의미하는 성별(gender), 성적 욕망들, 성적인 정체성 및 성적 실천을 의미하는 섹슈얼리티(sexuality)로 나뉜다. 섹슈얼리티의 관점은 고정화되고 이분화된 성별로 성을 연구하는 한계를 극복하고 여성 억압과 성적 억압을 중층적으로 다룰 수 있다는 것에서 새로운 연구 지평을 마련했다.(김윤선, 앞의 책, pp.17~19 참조.)

12) 유지나, 앞의 책, p.101.

구획해 온 근대 자본주의적 공간관에 근거한다. 근대화의 주역인 남성들에게 전복을 꿈꾸는 여성들은 공포와 두려움의 존재로 다가온다. 따라서 여성들이 영화에서 괴물스러운 존재, 혹은 팜므파탈로 돌변하는 순간은 그녀들이 자신의 성을 이용해 계급 상승을 꿈꾸는 순간이었다.[13]

영화 속에 등장하는 여성들의 팜므파탈적 이미지는 영화서사를 추동하는 역할을 제공할 뿐만 아니라 근대화를 열망하는 대중들의 바람이기도 했다. <안개>와 <장군의 수염>에 등장하는 신혜와 하인숙의 모습은 아름다운 악녀들로 이미지화되는데 이는 전후 한국영화에 나타난 새롭고 모던한 여성성을 재현했다는 것에 주목받았다.[14]

Ⅲ. '스위트 홈'을 욕망하는 여성주체

본 장에서는 윤락여성의 삶을 영화화한 두 작품을 살펴 볼 것이다. 70년대 청년영화의 대부분을 '호스티스 멜로물'이라 칭하듯 천편일률적으로 윤락여성의 모습이 전면적으로 시각화된다. 서구에서는 근대화와 더불어 본격적으로 문학과 예술에서 창녀를 다루었다. 판매자이면서 상품이기도 한 창녀는 성애의 상품화를 보여주는 결정적인 상징이었으며, 경제와 성욕, 합리적인 것과 비합리적인 것, 도구적인 것과 미적인 것 간의 모호한 경계를 교란하는 대표적인 예가 되었다. 이들은 근대사회에서 여성의 잠재적인 익명성을 일깨우는 존재이며 가족적, 공동체적 속박에서 성욕을 해방시키는 존재였다. 이들과 마찬가지로 여배우들 또한 '공적인 쾌락'

13) 유지나, 앞의 책, p.116.

14) 조은선, 「전후 한국 멜로드라마 담론을 통해 본 영화적 근대성과 근대적 여성상」, 문학과 영상 2007 겨울호, p.237.

을 제공하는 존재로서 근대적인 욕망 형식의 발생에서 환상과 볼거리가 만연하는 현상의 징후로서 전용될 수 있었다.[15]

1970년대 한국영화는 유신의 검열과 압제 속에 사회적 문제를 대중매체에서 다룰 수 없었다. 여배우를 통한 창녀 이미지의 시각화는 영화를 통해 대량 유포되었고 대중들은 자신들의 관음증적 욕망을 해방시키고자 극장을 찾았다. 1973년『세대』에 발표된 조선작의「영자의 전성시대」를 각색한 <영자의 전성시대>는 1975년의 최대 화제 영화였다. 2월 국도극장에서 88일 만에 36만 명의 관객을 끌어들였다. 조선작의「영자의 전성시대」는 청량리 오팔팔에서 영자와 재회한 창수의 시점으로 윤락가 여성들의 일상을 그리고 있다. 군대 제대 후 목욕탕 때밀이가 된 창수는 도시 하층민이라는 점에서 영자와 같은 부류의 인물이다. 하층민 인생인 창수를 통해 윤락녀의 생활상을 보여준다.[16] 소설은 창수인 '나'의 시점으로 월남전 파병과 더불어 하층민들의 생활상을 사회비판적으로 고발하고 있다면 영화 <영자의 전성시대>는 윤락여성인 영자를 전면에 내세우며 창수와 영자의 멜로드라마적 요소를 부각시킨다.

소설과 영화 모두 사회비판적 요소를 강하게 내재하고 있다는 것은 동일하나 소설의 남성주체에서 영화의 여성주체로 시각화되면서 이를 드러내는 방식은 상이해진다. 또한 소설이 1인칭 서술의 내적 초점화 형식을 통한 사회고발적 성격이 강하다면 영화는 대중에게 소구되기 쉬운 멜로드라마로 각색된다. <영자의 전성시대>는 그녀의 인생유전을 통해 윤락여성이 될 수밖에 없었던 이유를 당대 현실에 맞춰 사실적으로 시각화하고 있다. 극 텍스트는 단순한 호스티스 멜로물이 아니라 '사회적 멜로드라마'라 평할 수

15) 리타 펠스키, 위의 책, p.53.

16) 이수현,「김승옥 각색 작업에 나타난 멜로드라마적 특성」, 현대문학이론연구 제 31집, 현대문학이론학회, 2007, p.298.

있다. 사회적 멜로드라마는 근본적인 혁명이나 급진적 개혁을 원하지 않고 점진적 개량주의를 택한다. 사회적 쟁점과 현안을 부각시킬 인물을 설정하는 것이 사회적 멜로드라마의 특징이다.[17]

시골에서 상경한 영자는 자신을 짝사랑한 창수가 월남에 간 후 식모살이를 하던 주인 집 아들에게 강간을 당한 후 주인집에서 쫓겨난다. 봉제공장의 여공으로 취업하지만 고된 노동에 비해 턱없이 부족한 급여로는 삶을 영위해 나갈 수 없다. 호스테스직을 권유하는 친구의 유혹에도 굽히지 않고, 성실한 여성 주체로 살아가고자 안내양[18]이라는 직업을 택하지만 교통사고로 인해 외팔이 창녀로 전락한다. 영자의 텅 비어버린 왼팔과 의수는 지속적으로 시각화되며 관객에게 연민을 불러일으킨다.

월남에서 돌아온 후 목욕탕 때밀이 생활을 하는 하층민 창수는 우연히 영자를 목도하게 되며 그녀에게 구애하지만 영자는 창수의 인생에 방해 요소가 되지 않기 위해 자살을 결심하는데 자신을 구해준 같은 처지의 장애인 남자와 만나 결혼이라는 상징적 제도에 안착한다. 대중들은 멜로드라마의 도식적인 플롯을 인식하면서도 파토스를 통한 카타르시스를 향유한다.

<영자의 전성시대>는 성적훼손을 당한 여성들이 택할 수 있는 삶의 행로는 윤락여성이라는 순결 이데올로기를 함의하고 있으며

---

17) 홍재범, 『한국 대중비극과 근대성의 체험』, 2002, 도서출판 박이정, pp.168~169.

18) 1961년 6월 17일 처음으로 도입된 '여차장제'는 1978년 1만여 명에까지 이를 정도로 한국 교통문화의 중요한 몫을 담당했다. 상경은 이 영화의 가장 중요한 모티브이다. 근대화가 시작된 60년 말 80만 명에 불과한 서울 인구는 70년 550만 명으로 늘었고 초등학교 중학교를 졸업한 소녀들은 남동생의 학비를 벌기 위해 서울로 상경했다. 배우지 못한 여성들이 선택할 수 있는 직업은 식모, 봉제공장, 위험한 버스 뒷문이었다. 버스에 매달려 있는 안내양들의 모습은 1970년대 서울의 풍경이었고 신문에서는 이들의 예견된 죽음을 1단 기사로 보도했다. (강준만, 앞의 책, 한국현대사 산책 2권, p.304.)

그녀를 구제할 수 있는 길은 결혼이라는 가부장적 이데올로기를 공고화하는 혐의를 벗을 수는 없다. 하지만 극 텍스트는 영자의 모습을 통해 당대 하층계급의 여성들이 호스티스로 전락할 수밖에 없었던 현실을 재현해 냄으로써 산업 사회의 어두운 이면을 잘 담아낸데 의의를 지닌다.

<영자의 전성시대>의 영자는 모진 운명 때문에 윤락여성으로 전락한 삶으로 그려졌다면 조선작의 「모범작문」(1974)을 영화화한 <여자들만의 사는 거리>(1976)에서의 근옥은 직업여성의 면모를 드러내며 사창가와 매춘녀들의 삶이 구체적으로 시각화된다. 이를 통해 관객들은 그들의 비일상적인 삶을 엿보고자 하는 관음증을 충족시킨다. 메츠에 따르면 영화의 시각 체제는 보여지는 대상이 실재하지 않는다는 점에서 연극보다 더 관음증을 추동한다고 한다. 이는 영화관의 물질적인 배치 구조와도 연관된다. 빛과 어둠의 상호 유희 속에서 관객은 조용히 대상에 대한 관음적 욕망을 취하게 된다.[19]

영자는 자신의 직업에 대한 비극적 인식이 지배적인데 반해 근옥에게는 직업여성으로서의 은근한 당당함을 엿볼 수 있다. 이는 여성 인물 자체의 독특한 성격과 로맨틱 코미디라는 장르적 특성에도 기인한다. 근옥의 짙은 화장과 행동거지는 일반 여성과는 확연히 구별된다. 교사인 용준은 보수적이고 소극적인 남성인데 반해 근옥은 적극적인 현대 여성이다. 용준에게 노골적으로 애정 공세를 퍼붓는다. 용준의 학교에 찾아가기도 하며, 거짓 임신으로 동거 생활을 시작한다.

S#120-121.
근옥: 이것 좀 들어봐. 그러므로 중요한 것은 마음의 순결입니다. 아무리 화려한 옷을 입고 아무리 비싼 보석으로 치장을 했다

19) 주은우, 『시각과 현대성』, 한나래, 2003, p.102.

하더라도 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 것 입니다 어때 진국이지?

시나리오는 '몸의 순결보다 마음의 순결이 더 중요하다'는 언명을 통해 여성 관객들인 매매춘 여성들을 위무하고 있다. 매춘여성들의 대다수가 극장을 찾았음을 미루어보아 이러한 발화는 상업성을 전제로 각색되었음을 알 수 있다.

근옥의 친구는 사창가를 기웃거리던 남자를 만나 결혼을 하고 윤락녀 생활을 접지만 남편의 폭력과 의심 속에서 자살이라는 극단적인 선택을 한다. 이는 근옥의 미래 또한 밝지만은 않을 것이라는 복선에 해당된다. 근옥은 친구의 죽음에 충격을 받고 호스티스업을 접고 용준은 교사라는 직업을 그만두고 외판원으로 이직한다. 이들의 만남이 근옥에게는 신분상승으로 용준에게는 신분의 하락이라는 계층의 변동을 초래한다. 용준은 있는 그대로의 근옥을 사랑하는 것이 아니라 근옥을 교화시키며 과거의 모습을 벗어야 결혼하겠다고 선언한다. 근옥은 남성주체의 의해 교화되고 계몽되어야 할 대상으로 위치한다.

매춘을 하기 이전 근옥의 삶은 <영자의 전성시대>의 영자와 다를 바 없다. 불우한 가정환경과 식모, 여공을 거쳐 마지막 종착지는 성매매 여성이 된다. 이들 대부분은 순결의 상실을 통해 매춘녀로서 신분적 하락을 맞는다는 특징을 지닌다. 성의 상품화는 자본주의화로 인한 인간의 사물화 경향이 구조화되면서 더욱 심화된 인간소외 현상의 첨예한 경우이다.[20] 소외된 그녀들은 영화를 통해서 구원된다. <영자의 전성시대>의 창수는 영자의 성병을 치료해주고 <여자들만 사는 거리>의 용준은 근옥에게 지식을 전수한

20) 홍재범, 앞의 책, p.261.

다. 윤락여성인 영자와 근옥은 남성 주인공들에게 의해 구원되어야 하는 누이와 창녀의 모순된 이미지로 재현된다. 이는 남성 나르시시즘의 반영체라고 볼 수 있다. 하지만 이 텍스트들의 의의는 남성 나르시시즘을 넘어서 주체적인 여성으로 성장한다는 데 있다. 영자가 창수의 보살핌을 벗어나 자신의 삶을 살아가고, 근옥이 호텔 청소원이 되어 건전한 사회구성원으로 진입했기 때문이다.[21] 이는 영화가 지닌 판타지적 속성에 기인한다. 관객들은 흔히 멜로드라마가 재현하고 있는 세계가 과장되어 있음을 알면서도 지속적으로 빠져들게 된다. 텍스트의 삶을 자신들의 정서적 구조의 상동성으로 치환시키는 정서적 리얼리즘 때문이다. 또한 극중 인물과 관객 자신과의 동일시에 의해 일어나는 양자 사이의 수평적인 연대감이 발생하여 공동의 연민을 불러일으키기도 한다.[22] <영자의 전성시대>와 <여자들만 사는 거리>의 여성 인물들은 결혼이라는 제도권 안으로 안전하게 정착시킴으로써 대중들의 대리적 정서 체험을 불러일으킨다.

Ⅳ. 유동하는 여성정체성

근대적 개인이 가족적이고 공동체적인 유대에서 벗어나 자율적이고 능동적인 방식으로 전통이나 보수주의가 가하는 중압을 벗어나는 과정에서 여성은 남성보다 더 역동적인 모순의 층위에 위치한다. 전통 대 근대라는 하나의 대립항 속에서 근대적 주체로 이행해야 했던 남성들과 달리, 여성은 섹슈얼리티, 육체, 모성 등의 여러 차원에서 존재하는 규제나 억압들과도 끊임없이 충돌하고 갈

21) 백문임, 『르네상스인 김승옥』, 도서 출판 엘피, 2005년, pp.118~119.
22) 위의 책, p.42.

등할 수밖에 없기 때문이다.[23]

타의에 의해 순결을 잃은 하층민 여성들이 사창가로 내몰렸다면 여대생의 섹슈얼리즘은 상반되는 양상으로 성모럴에도 계층적 분화가 일어나고 있다는 것을 시사하고 있다. 당시 대학생이라는 신분은 또 다른 계급적 성격을 띠고 있었으며 이들은 일반인들에게 동경의 대상이었다. 1960년대 근대화의 산물인 1970년대 대학생의 풍속과 스타일들은 하층 계급들이 도달하고 싶었던 삶에 대한 광범위한 욕망을 건드렸다.[24] 대학생들은 1970년대 문화와 소비를 주도하는 세력이었고 이들의 소비행태는 고스란히 스크린 안을 장악하며 볼거리를 제공하는데 일조한다. 포크송, 통기타, 생맥주 집 다양한 공간의 전경들은 같은 공감대를 지닌 대학생들 뿐 만 아니라 일반 대중에게는 대학생이라는 계층에 동경을 갖게 만들며 이들의 소비행태를 답습하게 만들었다. 인간의 대부분의 경험은 매개되고 텔레비전, 영화 등의 시각 이미지가 매개된 경험을 창조한다. 매체는 현실을 비추는 것이 아니라 현실을 형성시킨다. [25]

여대생의 성적 욕망이 전면적으로 시각화되는 것은 <어제 내린 비>를 통해서이다. 영화는 최인호 원작, 이장호 감독 연출로 1974년에 개봉되었다. 1974년 <별들의 고향>의 성공 이후 최인호 소설의 각색은 영화인들에게 매력적인 요인이 되었다. <어제 내린 비>는 이장호 연출, 최인호 원작, 김승옥 각색, 안인숙, 김희라, 이영호 주연으로 <별들의 고향>을 연출했던 이장호 감독이 최인호 원작 소설을 다시 영화화함으로써 개봉 초부터 주목을 끈 작품이다. 영화는 1975년 1월 1일 국도극장에서 개봉했고 15만 관객을 동원하며 흥행작에는 속하기는 하지만 작품성으로나 흥행 기록 면에

---

23) 주유신, 「사적 영역과 공적 영역 사이에서 길을 잃은 근대적 여성주체들」, 영화연구 20호, p.373.

24) 송은영, 「대중문화 현상으로서의 최인호 소설」, 상허학보 제 9권 3호, 2005, p.437.

25) 앤소니 기든스, 권기돈 역, 「현대성과 자아정체성」, 1997, pp.73~74.

있어서 <별들의 고향>의 명성에는 미치지 못한다.

김승옥은 최인호의 「침묵의 소리」, 『내 마음의 풍차』, 「정원사」의 세 작품을 취합하여 <어제 내린 비>를 각색한다. 최인호 소설에서는 복잡한 성장사를 가진 '나'라는 인물이 자아정체성을 찾아가는 과정을 그려냈다면 복잡한 내면의 묘사가 불가능한 영화에서는 이복형제와의 삼각관계를 다루고 있다. 극 텍스트의 여주인공 민정은 자신의 순결을 사랑하는 이에게 바치는데 주저하지 않으며, 사랑을 적극적으로 표현하는 여성이다. 스크린은 순결을 잃은 민정의 '침대 위의 혈흔'으로 시작해 그녀가 오르가즘에 눈뜨기까지 다양한 성적 체험을 시각화한다. 이는 여성 인물의 비중이 소설에 비해 줄어듦에도 불구하고 본고에서 다루는 김승옥 각색 시나리오 중 가장 선정적이라 할 수 있다. 민정은 영후의 아이를 임신하지만 그에게 실연당하고 영후의 동생 영욱은 형과 민정에 대한 배신감으로 민정을 차에 태운 후 동반자살을 하는 결말을 맺는다. 민정은 영후를 향해 모성애적인 사랑을 베풀지만 그녀를 지켜주는 남성인물은 텍스트에 존재하지 않는다. 시나리오의 결말은 비극에 해당된다. 이에 반해 원작의 결말은 헤피엔딩이다. 원작에서 영욱은 형에 대한 무한 신뢰를 보여주고 영후는 민정의 임신으로 인해 자신의 혼란스러운 방황을 정리하고 아이를 책임지는 결말을 택한다. 영화의 비극적 결말은 패배주의에 대한 경고로써 헤피엔딩적 결말을 유도하는 정부의 지침에도 반한다. 이는 정체성 찾기에 해당되는 성장소설적 면모를 지닌 원작이 이복형제간의 삼각 멜로드라마로 각색되면서 촉발된 주제의식의 변화에서 기인된다. 형제가 한 여자를 두고 벌이는 갈등구조는 현실에서는 실현될 수 없는 상황임을 내포한다. 이는 창작자 및 대중들의 상징질서를 유지하기를 원하는 인륜적 총체성[26]에 대한 지향의식 때문이다.

---

26) 인륜적 총체성: 헤겔은 고전적 모범들을 파괴하는 시대로서 현재를 비추어 본다. 분열된 현대의 운명적인 화해를 위해 그는, 현대의 토대 위에서

더불어 자신의 성적 욕망을 자유롭게 표출하고 혼전 임신까지 한 민정에게 죽음이라는 형벌을 가함으로써 여성의 성의식의 변화에 대한 경고를 함의하고 있다. 유교적 관습이 체화되어 있는 한국사회 안에서 서구의 이식된 근대성은 여성의 섹슈얼리티에 더 민감하게 반응한다. 국가는 가부장 이데올로기를 통해 사회를 규율권력화하기 위해 여성의 섹슈얼리티를 통제했고 사회적 규범은 순결 이데올로기가 내면화되어 있는 여성들로 하여금 성욕주체로 나아가는데 있어 억압기제로 작용하게 만든다.

1977년 <겨울여자>는 1975년 중앙일보에 연재된 조해일의 동명 소설을 각색한 것이다. 부유한 집의 외동딸 '이화'가 여러 사건들을 통해서 정신적으로 성숙해가는 성장소설류에 해당된다고 할 수 있다. 극 텍스트는 성장소설보다는 이화라는 여성의 남성인물과의 애정관계를 집중적으로 다루며 멜로드라마로 각색되었다.[27] 영화는 133일 간 상영되는 동안 58만6천 명의 관객을 동원해 한국영화 흥행 신기록을 수립했고 <별들의 고향>의 아성을 무너뜨렸다. 이 기록은 1990년에 이르러 <장군의 아들>을 통해 깨졌다. 많은 대중의 사랑을 받은 영화지만 그녀의 개방적인 성모럴은 사회적인 파장을 불러일으키며 언론지면상에 오르내리기도 했다.

비단 <겨울여자>의 대중성 성취의 원인이 파격적인 성애 묘사에만 있다고 단정할 수는 없다. 멜로드라마의 성애 묘사는 그 시기 대부분의 영화들의 주요 요소였다. 극 텍스트의 특징은 멜로드라마의 기본적인 도식에 충실히 따르면서도 그 안에서 본질적인 인간의 윤리관과 욕망에 대해 고찰하게끔 만들었다는 데에 있다.

성장한 것이 아니라 원시기독교적 공동체 신앙과 그리스적 도시국가라는 이상화된 과거로부터 차용한, 인륜적 총체성을 전제한다. (위르겐 하버마스, 이진우 역, 『현대성의 철학적 담론』, 문예출판사, 2002, p.141)

27) 이수현, 위의 논문, pp.301~304.

S#176 .

이화 :선생님은 후회하고 계시죠. 그렇죠. 선생님의 윤리기준에 어긋나는 일을 하셨다고 괴로워하고 계시죠. 아직도 제가 선생님의 제자라는 사실만 온통 마음속에 차 있죠. 선생님은 바보, 바보세요. 진실을 눈앞에 두고도 그걸 보지 않으려는 바보예요. 왜 진실을 두려워하세요. 왜 진실을 똑바로 보지 않고 피하려고 하세요. 사람들이 말하는 윤리나 제도는 사람이 사람다움을 보호하고 지키기 위한 거라고 생각해요. 진실을 가로막기 위한 건 아니라고 생각해요.

이화는 순결 이데올로기에 젖어 있던 인물이었지만 첫사랑 요섭의 자살로 자신의 육체적 실존에 눈뜨게 된다. 이화의 성의식은 극적인 것[28]의 반복적·연속적 체험에 기인한다. 사랑하는 두 남자와의 사별은 그녀에게 육체의 무의미성을 깨닫게 하고 진실로의 추구를 추동하게 한다. 이화는 보편적인 인간의 유형이 아니라 순간의 감정에 솔직하고 그것이 진실이라 믿으며 현재를 사는 비현실적인 인물이다. 독신을 고집하며 가족주의의 모순을 언표화하는 이화를 통해서 한국사회를 조명한다. 자신이 개별적인 한 인간을 사랑했을 때 그들에게 찾아온 불운으로 인해 그녀는 개인에 대한 사랑을 기피하고 장애인 학교 선생님이 되는 휴머니즘적 사랑을 지향한다.

원작과 시나리오의 주제의식은 동일하지만 영화의 매체적 특성으로 인해 소설의 내적 성찰적 요소에 관한 비중이 줄고 애정중심 서사로 변주된다. 소설 속에서는 그녀의 휴머니즘적 윤리관이 이해되지만 영화라는 매체로 전환되면서 이러한 지점들이 약화되며 설득력이 약화된다. 하지만 이화라는 여성 이미지에 대한 새로움

28) 극적인 것: 목표를 성취하기 위해 행위하는 과정 속에서 새로운 무엇을 깨달은 상태, 자신의 정체성에 대한 반성적 성찰, 기왕에 세계를 바라보던 관점의 붕괴, 삶 자체에 대한 인식지평의 심화, 확대 혹은 인간관계의 질적 전환 등 변화, (홍재범, 『스타니슬랍스키 시스템과 한국 극예술의 접점』, 연극과 인간, 2006, p.31.)

은 대중에게 중요한 소구력으로 작용한다.

당시 한국영화 속 여성은 하이틴영화에서의 '순수한 소녀'와 호스티스 영화에서의 '성적 개방성을 지닌 여자'로 이분화되었는데 이화는 양가적인 특성을 지닌 인물로 창조되었던 것이다. 기존의 호스티스 영화에 등장하는 화류계 여성들은 진한 화장을 하고 껌을 씹거나 술에 취한 퇴폐적인 이미지로 재현되었다. 이러한 여성상에 식상한 대중들에게 청초한 외모에 개방적인 성의식을 지닌 이화는 '미적인 것'[29]을 체험하게 한다. 여기서 관객들은 대중문화의 즐거움을 찾을 수 있다. <겨울여자>의 미적 체험은 시각적 판타지만 충족시켜 주는 것이 아니라 새로운 성모럴과 인간의 존재방식에 대한 사유를 내포하고 있다. 다시 말해, 성을 통해 인간의 욕망과 윤리에 대한 고찰을 가능하게 했다는 것이 이전의 멜로드라마에서 찾아볼 수 없는 새로운 유형이었다.

<겨울여자>는 가족이데올로기의 부정과 성적 개방을 전면에 내세우지만 한계도 수반한다. 불합리한 결혼제도를 운운하던 이화가 허민과 전 부인을 재결합 시켜주는 것은 서사 내적 모순에 해당된다. 이화의 성적욕망은 남성주체의 봉사로써만 기능하며 여성의 주체적인 성적욕망의 발현은 담론화되지 못한다. <겨울여자>는 현실에 존재할 수 없는 이상적인 여성상을 재현해냄으로써 남자들의 성적 판타지를 완성시켜 주는 작품이다.

3장에서 살펴 본 성매매 여성인 영자와 근옥이 결혼이라는 제도에 우여곡절 끝에 입성하며 평범한 삶을 누리게 되는 반면, 본장에서 살펴 본 <어제 내린 비>의 민정과 <겨울여자>의 이화는 결

29) '미적인 것'은 특별한 것이 아닌 일상적인 삶에 깊이 뿌리 내리고 있다. 따라서 미적 체험은 그것이 그 자체를 위한 즐거움이든 생생함, 완벽한 느낌, 다양 속의 조화 비일상적임 등 어떤 것이든 하나에 국한 시킬 필요는 없다. 다만 한 개인이 자신의 삶에서 한 문화 산물을 만나 그의 내면에서 울리는 정서적 체험의 진동이라 할 수 있다.(박성봉, 『대중예술의 미학』, 동연, 2001, p.194.)

혼 제도에 입성하지 못한다. 현재에 있어서 결혼 제도에 안착하는 것만이 진정한 여성적 삶의 성취는 아니다. 하지만 당대 여성들에게 결혼은 선택의 문제가 아니라 반드시 거쳐야 하는 통과의례와도 같았다. 공교롭게도 각색자는 여대생에게는 평범한 삶을 부여하지 않는다. 민정은 죽음으로, 이화는 자신의 의지로 결혼제도에 안착하지 못한다. 이는 여대생 계급에 대한 창작자와 대중들의 양가적 시선에 의한 것이라 할 수 있다.

1970년대 여대생은 특권 계층에 속한다. 대학생이라는 최고 지식인 계층이라는 범주에 속해 있으면서도 여전히 여성의 목소리는 들리지 않는다. 오히려 당대 현실에서는 산업역군이었던 여성 공장노동자들의 자기목소리가 더 강했다고 할 수 있다. 대중매체 속에서 허름한 모습의 여성 공장노동자은 소비재로써 부각되지 못한다. 이에 반해 극 텍스트에 등장하는 여대생 이미지는 상품 미학의 논리를 재현하는 대상이다. 생맥주를 마시고 청바지, 미니스커트를 입고 자유로운 성생활을 즐기는 그녀들은 화장품과 의상을 효과적으로 이용하여 자신을 드러내는 여배우를 통해 상품화되었다.[30] 이들은 소비향락을 조장하는 역할로 시각화 될 뿐이었다. 결국 70년대 여성은 하나의 주체, 하나의 계급 주체로서 인정되지 못했다는 사실이다.[31]

1970년대 새롭게 등장한 여성 인물들에 대한 거부의 태도로써 공순이와 매춘 여성들은 연민의 대상으로 여겨졌고, 여대생은 미래의 여성 지식인으로서의 역할 대신 부르주아 계급의 부속물 혹은 성적 대상으로 비하되었다. 여성 대중에게 이들의 모습은 동경과 성적 해방을 선사했으나 남성 대중에게는 유교적 이데올로기에서 벗어나려는 여성들에 대한 부정적 시선을 부여한다. 결국 남성과 여성이라는 성차는 이들에게 이중적 시선을 갖게 만든다.

---

30) 리타 펠스키, 앞의 책, p.53.
31) 김옥란, 앞의 논문, p.238.

Ⅴ. 결론

지금까지 살펴 본 김승옥 각색 시나리오에 등장하는 여성의 육체는 여성 자신의 욕망과 섹슈얼리티가 표현되고 발화되는 장소가 아니라 한국 사회의 근대화 과정에서 파생된 갈등과 퇴행성, 의미들이 담겨지고 분출되는 공간이었다.[32] 특징적인 것은 김승옥의 텍스트가 양산 될수록 이러한 여성인물들의 성적 욕망이 강화된다는 것이다. <안개>, <어제 내린 비>가 한 남자에 대한 성적 욕망만 시각화 되었다면 <영자의 전성시대>, <여자들만 사는 거리>에서는 성매매 여성을 다루고 있고 <겨울여자>에서는 남성을 먼저 유혹하는 가감한 면모의 여성까지 시각화된다. 나아가 이는 1980년대에 제작되는 유부녀의 일탈을 그린 <강변부인>으로 까지 이어진다.

이는 각색자의 대중지향적 의식에서 비롯된다. 상업주의적 속성을 기반으로 하는 영화 매체에 있어서 대중성의 답보는 반드시 이루어야 할 과업이었다. 김승옥은 자신의 소설을 비롯하여 문예소설, 대중소설 등 독자들에게 널리 인지되었던 소설들을 대상으로 멜로드라마적 관습을 충실히 따르는 각색에 임하였다. 근대화기획에 의한 소비 자본주의의 본격적인 도래는 대중들의 욕망을 증폭시킨다. 영화를 통한 관음적인 욕망은 지배이데올로기의 기획과 더불어 확장된다. 욕망과 쾌락은 일회성에 그치지 않고 회를 거듭할수록 강화된다. 무뎌진 감각중추를 돌파하기 위해서 더 강렬한 시청각적 충격을 제공하기 위해 선정성이 강화되는 것이다.[33] 김승옥 텍스트에서 여성의 성적 욕망은 텍스트 전체를 통어하는 거시적인 '주어진 상황'을 제공할 뿐 만 아니라 선정적인 볼거리를 제공하며 관객을 극장으로 불러들이는 중요한 소구점이 된다. 에로티시즘의 관능성은 대중예술의 주요한 한 부분이다. 성적 에너

32) 유지나 외, 앞의 책, p.117.
33) 벤싱어, 앞의 책, p.180.

지의 방출을 통해 얻을 수 있는 것은 해방의 가능성이다. 이는 저마다의 성적 성향의 한계 내에서 성적 상상력의 세계를 탐험하게 해주고 살아 숨 쉬는 육체를 느끼게 한다.[34] 이는 기존의 대중예술을 폄하시킨 부정성에 반하는 전도된 시각이라 할 수 있다.

김승옥의 후반 작업들을 통틀어 통속소설과 영화작업에 치중했다는 것을 이유로 부정적인 시선을 보내는 경우가 많았다. 하지만 이는 대중예술의 통속성을 가치폄하에서 비롯된다. 대중예술의 통속성은 고급예술의 진지성과 함께 우리가 세상과 관계 맺는 관계의 한 모습을 보여준다. 통속적인 것은 개인의 내면에 공통적으로 존재하는 인간성의 평범한 한 부분일 뿐이다.[35] 영화의 목적은 대중성의 획득이며 대중성은 대중들의 현실 인식과 욕망을 통해 발현된다. 각색자는 당대 대중의 욕망과 감수성을 정확히 읽어냈고 결과론적으로 대중과 소통되었다는 것은 큰 의의를 지닌다. 따라서 기존의 가치 폄하되었던 그의 후기 작업들에 관한 연구는 계속 진척되어야 할 것이다.

1960년대에는 근대화에 진입함으로써 대중은 기존의 가부장적 여성상에서 벗어난 새로운 여성상을 원하게 되었다. 김승옥이 문예영화를 통해 드러낸 여성들은 들은 팜므파탈적이며 자본의 논리에 유동적으로 순응한다. 김승옥은 새로운 여성상을 성공적으로 형상화하여 선정적이거나 멜로드라마가 아니었음에도 대중성을 획득하게 된다.

근대화의 정점에 진입한 1970년대 자본주의 사회의 풍경이 대중매체를 통해 드러난다. 또한 지배 이데올로기는 대중을 무의식으로 지배하려는 도구로써 전용되었다. 영화는 주로 대중적 지지기반을 획득한 대중소설을 원작으로 각색화하기에 힘쓴다. 대중의 욕망을 읽어낸 '청년영화' 제작자들은 여성의 육체를 스펙터클하게 전시하면서 흥행에 성공한다. 선정성과 통속성을 이유로 평가절하 되었지

---

34) 박성봉, 앞의 책, pp.336~339.
35) 박성봉, 위의 책, p.68.

만 영화들 중에서도 당대 산업사회의 어두운 이면을 드러낸 우수한 영화들은 존재했다. 김승옥 시나리오가 그 대표적인 예에 해당된다.

멀비에 의하면 '보는 행위를 통해 타자를 통제하고 지배하려는 시각적 쾌락증은 영화텍스트 내부와 외부에 존재한다. 영화보기 행위는 성차별적 이데올로기의 틀에 의해 이루어진다'고 한다. 또한 그는 '남성은 시선의 주체로, 여성은 보여 지는 대상으로 양분되며 관객의 시선은 영화 속 남성인물의 시선과 일치하는 방식으로 구성된다'고 언급한다. 따라서 영화 텍스트에서 생산되는 여성의 유형과 신화들은 남성중심의 질서에 의해 재편될 수밖에 없는 것이다. 비록 여성을 주인공을 내세운 여성 영화 일지라도 그녀들은 진정한 주체로서의 역할을 하지 못한다. 단지 남성창작자들의 시선과 이데올로기에 의해 철저히 타자화된 인물들이다. 여성의 목소리를 낼 수 없었던 시대적 한계에 기인하지만 관객은 남성에 국한되는 것이 아니다. 창작자는 물론 남성들이 지배적이지만 수용자층은 여성 관객에게 더 많이 소구됨으로써 여성 관객들의 욕망에 부응했다는 것을 알 수 있다.

집단 창작을 통한 영화작업에 있어 각색자의 비중이 어디까지인지에 관한 연구는 아직까지 진척되지 않는 실정이다. 따라서 본고에서는 문학에서 다룰 수 있는 시나리오를 연구 대상으로 한정하고 있는 것이다. 각색자로서의 김승옥의 중요성은 그의 장기적인 영화작업을 통해 알 수 있었다. 그의 각색 텍스트는 김승옥이라는 작가의 개별적 특성을 담지하고 있다. 따라서 김승옥 각색 시나리오와 원작을 상세하게 비교하는 작업은 지속적으로 연구되어야 할 것이다. 이러한 논의들을 추후의 연구과제로 보완하도록 하겠다. 과거를 소환하는 연구의 시의성은 과거가 과거의 일들에 한정되는 것이 아니며 끊임없이 '지금 여기'에 영향을 미치고 있기 때문이다. 대중매체 연구는 기원을 밝히기 위한 노력의 일환으로 지속되어야 한다.

참고문헌

<기본자료>

김승옥, <무진기행> (오리지널 시나리오), 한국영상자료원 보관본.

김승옥, <장군의 수염> (오리지널 시나리오), 한국영상자료원 보관본.

김승옥, <영자의 전성시대> (오리지널 시나리오), 한국영상자료원 보관본.

김승옥, <여자들만 사는 거리> (오리지널 시나리오), 한국영상자료원 보관본.

김승옥, <어제 내린 비) (오리지널 시나리오), 한국영상자료원 보관본.

김승옥, <겨울 여자> (오리저널 시나리오), 한국영상자료원 보관본.

김승옥, 「무진기행」, 『김승옥 전집』1, 문학동네, 2004.

김승옥, 「무진기행」, 『김승옥 전집』4, 문학동네, 2004.

이어령, 이어령 전집16, 『장군의 수염』, 삼성출판사, 1986.

최인호, 『내 마음의 풍차』, 예문관, 1977.

최인호, 「정원사」, 연세 제 7호, 연세대학교 총학생회 1971.

최인호, 「침묵의 소리」, 최인호 중단편 소설전집1 『타인의 방』, 문학동네, 2002.

<단행본>

가라타니 고진, 박유하 역, 『일본 근대문학의 기원』, 도서출판 b, 2010, p.186.

김복순, 『페미니즘 미학과 보편성의 문제』, 소명출판, 2005.

김옥란, 『한국 현대 희곡과 여성성/ 남성성』, 연극과 인간, 2003.

김윤선, 『한국 현대 소설과 섹슈얼리티』, 월인, 2006,

강준만, 『한국현대사산책 3권』, 인물과 사상사, 2002.

리타 펠스키, 『근대성의 젠더』, 자음과 모음, 2010.

박성봉, 『대중예술의 미학』, 동연, 2001.

백문임, 『르네상스인 김승옥』, 도서 출판 엘피, 2005.

벤 싱어, 『멜로드라마와 모더니티』, 문학동네, 2006.

송은영, 「대중문화 현상으로서의 최인호 소설」, 2005,

유지나,『한국영화 섹슈얼리티를 만나다』, 생각과 나무, 2004.
주은우,『시각과 현대성』, 한나래, 2003,
_____,『한국영화총서』, 한국영화진흥조합, 1972
홍재범,『한국 대중비극과 근대성의 체험』, 2002, 도서출판 박이정,
홍재범,『스타니슬랍스키 시스템과 한국 극예술의 접점』, 연극과 인간, 2006.

<논문>
김명석,「김승옥 소설 <무진기행>과 영화 <안개> 비교 연구」, 현대소설연구 23집, 2004.
김옥란,「1970년대 희곡에 나타난 민중담론과 여성성」, 한국극예술연구 제 17집, 271쪽.
김태은,「1960년대 영화, 여성의 소망이미지」,『영화연구』44호, 한국영화학회, 2010.
백문임,「70년대 문화지형과 김승옥의 각색 작업」, 현대소설연구 29, 60쪽.
송은영,「대중문화 현상으로서의 최인호 소설」, 상허학보 제 9권 3호, 2005, 437쪽.
이수현,「김승옥 각색 작업에 나타난 멜로드라마적 특성」, 현대문학이론연구, 제 31집, 2007.
앤소니 기든스, 권기돈 역,「현대성과 자아정체성」, 1997.
위르겐 하버마스, 이진우 역,『현대성의 철학적 담론』, 문예출판사, 2002.
조은선,「전후 한국 멜로드라마 담론을 통해 본 영화적 근대성과 근대적 여성상」, 문학과 영상 2007 겨울호, 237쪽.
황혜진,「1970년대 초 한국영화의 여성 재현」, 만화애니메이션 통권, 2009, 118쪽.
_____,「1970년대 여성 영화에 나타난 공, 사 영역의 접합양식」,『영화연구』26호, 428쪽.
차미령,「김승옥 소설의 탈식민주의적 연구」, 서울대학교 석사논문, 2002, 63쪽.

A Study in the Representation of Women in Filmic Adaptaions by Kim Seung-og's

Ku, Hyun-Kyoung

This study examined the way of representing prostitute in Kim Seung-og's adaptation and their meanings. he had been engaged in movie making. with creation of scenarios for about 20 years from the mid 1960s to the mid 1980s. During this period, he had created 16 scenarios, especially dedicating himself to making scenarios that had independent originals.

His works show the transition of cultural hegemony from literature to visual culture and demonstrate the fact that Korea cinema was appealing not with its form but with his power of storytelling in the 1970s. These transformations formed a cultural core for younger generations who were searching for an alternative public sphere from harsh dictatorship.

But we can also find that each films revealed the intention of ruling ideology suturing the opposite values resulted by the specificities of Modemizing project during the Park Chung-Hee reign using a strategy which represents women officially. Futthermore, the ideological discourses on women related to sexuality in Korean society were conducted in a socio-culttral level. Those movies heroine is a fantaasic character, created by desire of popular. In conclusion, the popular arts in 1970's has artificial manipulation but, in addition to it directly reflect from the popular's desire for liberty.

Key words: popular's desire, Representaion, 1960s, 1970s, sexuality

구현경
소속: 건국대학교 국어국문학과
주소: 서울특별시 중랑구 상봉동 한일 써너스빌 102동 506호
전화번호: 010-6325-7710
전자우편: deesse76@naver.com

이 논문은 2012년 3월 1일 투고하여
2012년 4월 10일까지 심사 완료하여
2012년 4월 30일 간행함