creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학박사 학위논문

1970-80년대 최인호 소설과 영화의 각색 양상 연구

2023년 2월

서울대학교 대학원

국어국문학과 국문학전공

이 수 향

1970-80년대 최인호 소설과 영화의 각색 양상 연구

지도교수 손 유 경

이 논문을 문학박사 학위논문으로 제출함
2022년 9월

서울대학교 대학원
국어국문학과 국문학전공
이 수 향

이수향의 문학박사 학위논문을 인준함
2023년 1월

위 원 장 양 승 국 (인)

부위원장 김 종 욱 (인)

위 원 노 지 승 (인)

위 원 전 우 형 (인)

위 원 손 유 경 (인)

국문초록

이 논문은 1970~80년대 최인호 소설과 영화가 각색되는 과정에서 나타나는 양상과 구조적 특징을 작가주의적 미학과 관객 감정 추동의 역학이라는 양자의 측면에서 규명하고자 하였다. 이는 최인호가 영화 작가로 변모하여 상당한 작업량을 산출했던 시기에 관해 지금까지의 연구에서는 상대적으로 소홀하게 다뤄온 경향이 있으며 최인호 작품들이 지닌 대중성의 메커니즘의 구체적인 실체가 밝혀지지 않은 채 인기의 정황만이 되풀이되어 다뤄지고 있다는 문제의식에서 비롯되었다. 당대 최인호의 작품들이 지닌 감각적 탁월성은 소설과 영화 양 매체를 넘나들었으며 대중들과의 교호 작용에서 이뤄졌다는 점에서 대중에게 공명된 감정의 체계와 동력을 확인해 볼 필요가 있었다. 이때의 '감정'은 인지주의 영화 이론에서 설명되는 관객 수용성의 입장에서 논의되는 개념이다. 본고는 최인호가 작가주의적 입장에서 자기반영성의 미학적 자의식을 드러냈음을 확인하고, 당대 대중들의 욕망과 감각에 접속한 양상을 감정 시스템의 추동 전략을 활용해 분석한다. 이를 위해 텍스트를 원작 소설부터 각본과 각색본, 영화로 분리해 분석 대상으로 삼았으며, 각색 판본에 대해 단순히 내용 비교 연구를 하는 데에서 벗어나 좀 더 세밀하게 소설이 영화화되는 과정을 살피고 그 과정에서 작가의 역할과 범위가 어떻게 조정되는지 확인한다.

2장에서는 최인호의 소설이 영화화될 수 있었던 특성과 조건들을 살펴보고 구체적인 각색의 구조와 양상을 살펴보았다. 최인호의 소설은 영상문법으로 변용되기에 유리한 특성들을 작품에 내재하고 있었는데 주로 시각성이 강조된 이미지들의 매개적 성격에서 비롯된 것이다. 최인호의 각색 작업은 크게 두 가지로 구성되는데, 반복되는 단편 소설의 모티프와 에피소드를 취합해 영화 각색 시나리오에 새겨넣는 방식과 원작 소설을 확장하고 변형하여 방계적 작품들을 산출해내는 방식이다. 최인호의 각색 작업은 인기를 끈 원작 소설의 핵심 서사를 바탕으로 영화화가 시도되며, 해당 작품이 대중적 성공을 거둔 이후 위성 서사들을 비슷한 계열의 속편들로

파생시켜 프랜차이즈화시키는 구조를 보인다는 점을 고찰했다. 이를 통해 최인호의 장편소설이 통속성에만 머무르는다는 기존의 견해와 달리, 영화 작업을 위해 전유되며 재매개되는 과정을 거치면서 각색 작업의 중요한 원천텍스트로 기능한다는 점을 조명한다. 또 최인호에 대한 작가론의 측면에서 소설과 영화라는 매체의 접합이 지닌 의미를 장르적인 위계를 의식하지 않고 규명한다.

3장에서는 최인호의 각색 작업이 가지는 특성들을 확인하고 이것이 작가주의적 자의식 속에서 이뤄진 것임을 살펴본다. 동시대 다른 각색자와의 비교를 통해 최인호의 각색이 가진 특성을 변별해보면서 최인호가 창작 각본가보다는 각색자로서 역할을 수행했음을 확인한다. 최인호는 당대의 영화 산업의 체제를 적극적으로 전유하면서도 작가적 정체성을 새겨 넣기 위해 자신만의 스타일에 대한 고민을 각색에서 드러냈다. 특히 최인호가 직접 각본을 쓰고 연출한 <걷지 말고 뛰어라>에서 영화 작가로서의 개성을 드러내는 표현주의적 미학을 보여주었다. 최인호의 소설이 영화로 옮겨지는 과정에서 시각적 이미지를 과도하게 전시하거나 선형적 서사의 관성을 위반하는 양상을 띠며, 소설과 영화 모두에서 텍스트의 안팎을 해체하는 메타픽션적인 방법론을 보여주기도 한다. 재현의 방법에 대한 실험과 그 결과들이 영화의 스타일과 장르 형성의 역사라고 볼 때, 이를 통해 불확정성의 텍스트를 활용해 자기반영성의 미학을 수행한 것이다. 기존의 문자텍스트와는 다른 영상이라는 또 다른 차원의 매체에 자신의 소설을 덧입혀 나가기 위해서 영상의 언어와 재현 방식, 미학적인 참조점들에 관해 고심했고, 시행착오를 겪으면서도 대중적 지명도와 인기에 힘입어 그러한 실험들이 반복되었기 때문에 소설가로서 뿐만 아니라 영화 작가로서의 스타일을 획득하고 자신의 인장(印匠)을 지닐 수 있었다. 이러한 과정을 통해 최인호의 작품세계는 그 외연을 넓히고 당대 일반의 소설가들이 가지지 못한 새로운 감각과 시각을 선취해낸다.

4장에서는 최인호의 소설과 영화가 당대 대중들에게 적극적으로 수용되었다는 점에서 대중의 감정을 유인한 체계에 대해 구체적인 작품 읽기를 통해 규명한다. 이는 관객의 기대지향성의 관점에서 감정의 시스템이

작동한 방식을 확인해 보는 것인데, 그 구조적 역학 관계를 추출해내기 위해 인지주의 영화 이론의 논의를 빌린다. 인지주의의 이론은 그간 인상주의적인 평가 속에 반복되어 온 이 시기 최인호의 작품들에 부여된 '감각적'이라는 것이 실체가 어떤 것인지를 확인할 수 있는 데에 도움을 준다. 최인호의 각색에서 감정의 추동을 일으키는 표식들과 '감정 작업'의 특성을 영화별로 변별해보고 관객의 반응과 감정적 호소력을 분석하기 위한 모델화 작업을 통해 그 논리를 양식화한다. <깊고 푸른 밤>이 인물의 성격화를 통해 양가적 감정을 추동해 극적 긴장을 유지한다면, <별들의 고향>은 과거 회귀의 서사를 통해 주체의 자기 낭만화의 감정을 추동하여 관객의 감정 정화에 기여한다. <고래사냥>은 장르 컨벤션의 전유를 통해 익숙한 공식으로 관객들의 기대지향성을 충족시킨다. 반대로 관객의 감정적 관성과 기대 지향성 간의 불일치가 일어나는 경우들도 다수 존재한다. 이러한 양상들은 대중들에게 접속된 감정의 실체가 어떤 것인지를 파악하게 한다는 점에서 그리고 대중들의 관여성을 통해 다시 작품 안에 내파되게 만든다는 점에서 해석적 주체의 재배치 문제와도 연관된다. 나아가 이를 통해 대중들에게 시대의 불온성과 부정성을 시뮬레이션할 수 있는 기회를 주었다는 점에서 대중적 감성의 정화 작용의 기능을 수행했다는 점 외에도, 많은 소설 독자들을 영화 관객으로 흡수하는 역할을 통해 이후에 이어질 90년대 대중문화적 융성의 기반이 되는 관객의 경험과 취향의 훈육이 이뤄졌음을 보여준다.

주요어 : 최인호, 1970년대 소설, 1970년대 영화, 1980년대 소설, 1980년대 영화, 원천 소설, 오리지널 시나리오, 각색, 중층적 각색, 전유, 수행성, 작가주의, 자기반영성, 표현주의, 내포 작가, 메타픽션, 인지주의 영화 이론, 감정 시스템, 감정 표식, 트리거, 감정적 관성, 속편, 관객 소구력, 영화 능력, 관객의 기대 지향성

학 번 : 2011-30009

목 차

Ⅰ. 서론 ····· 1
1. 연구사 검토 및 문제 제기 ····· 1
2. 연구의 대상 및 시각 ····· 23

Ⅱ. 소설에서 각색으로의 전위와 각색의 계열화 양상 ····· 42
1. 비체제주의자로서의 작가의식과 시각적 표상들의 매개성 ····· 42
2. 모티프 차용의 스타일 구성과 원천 소설의 중층적 각색 ····· 63

Ⅲ. 각색에 드러난 작가주의적 의식과 자기반영성의 미학 ····· 89
1. 자기 전유의 프랜차이즈화와 표현주의적 스타일 실험 ····· 89
2. 메타픽션의 텍스트 불확정성과 자기반영성의 미학 ····· 118

Ⅳ. 감정 시스템을 통한 관객 기대지향성의 전략과 의미 ····· 131
1. 감정 신호와 감정 표식을 통한 관객의 복합적 인지 추동 ····· 131
2. 감정 작업과 관객 기대지향성 간의 불일치와 한계 ····· 180

Ⅴ. 결론 ····· 199
참고문헌 ····· 202
Abstract ····· 216

표 목 차

[표1. 최인호의 단편소설의 주요 모티프] ····· 66
[표2. 최인호의 영화 작업 현황] ····· 73
[표3. 최인호의 영화 흥행작 순위] ····· 96
[표4. 1970년대 영화 흥행작 순위] ····· 97
[표5. 1980년대 영화 흥행작 순위] ····· 98
[표6. <깊고 푸른밤>의 시퀀스 진행과 인물에 대한 감정] ····· 136
[표7. <별들의 고향>의 내러티브 진행과 감정 마커의 양상] ··· 155
[표8. <고래 사냥>의 시퀀스 진행과 인물에 대한 감정] ····· 169

Ⅰ. 서론

1. 연구사 검토 및 문제 제기

본고는 1970~80년대 최인호 소설과 영화의 각색 과정에서 나타나는 양상과 구조적 특징을 작가주의적 미학과 감정 추동의 역학이라는 양자의 측면에서 규명하고자 한다. 이때의 '감정'은 인지주의의 측면에서 제기되는 관객의 수용성의 입장에서 논의되는 개념이다. 당대 최인호의 작품들이 지닌 감각적 탁월성은 소설과 영화 양 매체를 넘나들었으며 대중들과의 교호 작용에서 이뤄진 것이었다는 점에서 대중에게 공명된 감정의 체계와 구조를 확인해 볼 필요가 있다. 이러한 점에서 본고는 1970~80년대 발표된 소설과 각색된 시나리오를 대상으로 하여 최인호가 작가주의적 태도를 통해 자기반영성의 미학적 자의식을 드러냈으며, 당대 대중들의 욕망과 감각에 접속한 양상을 감정 시스템의 추동 전략을 활용해 밝히고자 한다.

최인호(1945~2013)는 1963년 단편 「벽구멍으로」가 『한국일보』 신춘문예에 입선하고, 1967년 『조선일보』 신춘문예에 단편 「견습환자」가 당선되면서 등단한 이래 초기의 단편소설부터 후기의 대하소설에 이르기까지 많은 작품을 산출하였다. 등단 시기부터 1980년대 초반까지에 창작되었던 단편은 약 50여 편이며, 작품 활동 말기에 이르기까지 천착했던 중·장편 소설은 도합 30여 편에 이른다. 최인호는 작품 활동의 초반기부터 문단의 주목을 받았으며 '현대문학상 신인상'(1972년, 「타인의 방」, 「처세술 개론」)과 '이상문학상'(1982년, 「깊고 푸른 밤」)등을 수상하며 문학적 성과를 인정받기도 했다. 엄청난 작품 산출량에서 보이듯 그는 주로 문필활동으로 생계를 유지했던 우리 문학사의 몇 안 되는 전업 작가였다. 그리고 무엇보다 1970~1980년대에 가장 대중의 선택을 많이 받은 베스트셀러작가라는 점, 또 엄청난 흥행 스코어를 지닌 영화의 원작 제공자이자 각본가로 활동했다는 점에서 당대와 시대적 호흡을 함께한 작가라고 볼 수 있다.

최인호는 문단에서 인정을 받는 한편으로 대중적 감수성의 최전선에서 창작 활동을 지속했으며 큰 호응을 얻었다는 점에서 순수문학과 대중문학 양쪽의 호명을 모두 받았다. 그리고 문학에 대한 태도와 시대적 사명에 대한 입장

차에 따라 양분되던 당대의 문학담론장에서 진영 논리를 벗어났다는 점, 그리고 매체의 전환을 통해 문학세계의 향배를 이끌어 나갔다는 점에서 매우 이채로운 존재였다. 이러한 최인호의 작품 세계 전체를 아우르는 고유한 특성이 어떤 것인지를 확인해 보기 위해 작가가 가진 창작 동인과 작품들이 지닌 미학성을 구체적으로 살펴보는 일이 중요하다고 볼 수 있다. 그러나 그간의 최인호 연구는 정치적 입장의 선명함 유무로 작품성을 재단하는 이 시기를 다루는 문학 연구의 문제틀에서 크게 벗어나지 못했다고 할 수 있다.

1970~80년대 한국은 정부 주도의 경제 개발을 이뤄냈지만, 산업화 과정에서 그 내재적 갈등이 민주화운동으로 수렴됨으로써 특이한 국가 발전 모델을 만들어 내었다.[1] 1970년대를 상징하는 '김지하의 「오적」과 전태일의 분신'[2] 사건, 1980년대를 상징하는 '5.18 광주민주화운동'과 '3S정책'에서 볼 수 있듯 시대적 명암이 공존하는 시기였다. 특히 검열이라는 방식으로 사상이 통제되고 정치적 비판이 억압되었다. 그러나 이는 역설적으로 시민들로 하여금 진정한 자유와 민주주의에 대한 열망을 깨닫게 만들기도 했다. 경제적 차이와 계층적 분기, 지역적 격차가 본격화되면서 소외되거나 부정당하는 가치들이 생겨났고 이러한 과정에서 오는 사회적 갈등도 적지 않았다. 기존의 1970~80년대 문학사에서 주목되던 작가들은 이러한 갈등 상황에 대한 문제의식과 비판적 인식을 가진 작가들로 조세희, 황석영, 윤흥길, 이문구, 김원일, 이문열, 이청준, 박완서, 최인호 등이었다. 이들은 민족과 민중, 민주화라는 키워드로 상징되는 시대의 문제의식에 깊이 천착했고 이후로도 한동안 문학이 담론의 중심에 서서 사회를 이끌어가던 시기의 중요한 의제를 담당하던 엘리트적 계도의 주역들이었다. 그런데 산업화 시기 문학의 대표 작가로 황석영이 문단의 꾸준한 비평적 논의의 대상이 되고 시대의식과 참여 문학의 성격을 띠는 것으로 고평 받은 반면에 최인호 역시 동시기에 문단의 주목을 받았음에도 불구하고 그에 대한 논의는 상당히 협소할 뿐만 아니라 다소 비판적인 양상을 띠는

---

1) 권영민, 『한국현대문학사 1945~2010』, 민음사, 2020, 281면.

2) 박명진, 「국가 이데올로기와 연극 제도」, 민족문학사연구소 희곡 분과 편, 『1970년대 희곡 연구』, 연극과 인간, 2008, 19~20면. 1970년 5월 『사상계』에 게재된 김지하의 「오적(五賊)」이 6월 야당인 신민당 기관지에 실리자 정치 문제로 비화되면서 시인과 잡지 관계자들이 수감되었고 잡지는 폐간된다. 1970년 11월 13일에는 청계천 시장의 피복노동자 전태일이 노동법 개정을 요구하며 분신한다.

경우가 많았다.

당시의 문단은 신구 세력이 문단장의 헤게모니를 놓고 각축을 벌이는 형국이었다. 최인호의 등단과 추천에 있어 힘을 보탠 사람은 문단의 중진이던 황순원과 박영준이었고 이들은 한국문인협회(소위 문협)의 일원으로 『현대문학』이나 『월간문학』 등을 중심으로 활동하고 있었다. 신진작가 최인호로서는 등단은 했으나 원고 청탁이 없어서 고심하던 중 어렵게 『현대문학』에 실린 「술꾼」(1970.5)이 평단의 인정을 받으면서 차츰 그 활동 영역을 넓혀 나간다.[3] 하지만 당대 문학 담론장은 이미 주도권을 쥐고 있었던 『창작과 비평』(이하, 창비)측과 입각점을 세워 나가고 있었던 『문학과 지성』(이하, 문지)으로 양분되어 신진 문학권력으로서 주도권을 놓고 싸우고 있었다.[4] 다만, 초창기였기 때문에 양 진영의 논리적 차별점들이 아직은 두드러지지 않은 편이었다. 이때 최인호 작품의 가치를 알아채고 지원한 쪽은 문지의 평론가들이었다.[5] 당시 문지는 신진 작가들의 주목할 만한 작품을 재수록하는 방침을 세우고 있었는데, 이미 발표된 「술꾼」(『문학과 지성』, 1970.9.)을 재수록한 데에 이어, 「타인의 방」(『문학과 지성』, 1971.3.)과 「미개인」(『문학과 지성』, 1971.9.)을 연속으로 싣는다. 당시 문지의 한 호에 소설은 고작 3편 정도 내외였음을 상기해볼 때 이는 상당히 파격적인 대우였고 그만큼 최인호를 자신들의 문학관을 대변해줄 적임자로 판단했던 것 같다. 소설의 수록뿐만 아니라 평론적 뒷받침도 이루어진다.[6] 그런데 흥미로운 것은 소위 4K라고 말하는 문지 진영의 의

3) 최인호의 회고에 따르면 그는 등단 직후 크게 작품 활동의 활로를 찾지 못하다가 친구인 황진규의 부친이었던 황순원 작가의 도움으로 「술꾼」을 『현대문학』에 싣게 된다. -최인호, 「작가의 말」, 『별들의 고향』, 여백, 2013, 424면.

4) 노태훈은 양대 문예지가 1980년 강제 폐간 이후부터 1988년 『창작과비평』의 복간과 『문학과사회』로의 재창간이 이뤄지기까지 어떤 활로를 모색했는지에 주목하면서 결국 1980년대의 활발한 무크 운동이 기존의 양대 계간지 시대에 의미 있는 변화를 가져오기가 쉽지 않았다는 점을 한계로 지적한다. 이는 1970~80년대에 양대 문예지를 중심으로 한 문학 담론장의 분할이 그만큼 공고했음을 보여준다고 볼 수 있다. -노태훈, 「80년대를 건너가는 방식과 문학 체제 재편 - 『창작과비평』, 『문학과사회』의 복·창간 전후를 중심으로」, 『한국현대문학연구』 61집, 한국현대문학회, 2020, 286면.

5) 최인호는 『현대문학』에 실린 「술꾼」을 김승옥이 읽고 친구인 김치수에게 권했고 이것이 계기가 되어 문지 평론가 4인에 의해 재수록 되었다고 밝히고 있다. -최인호, 앞의 책, 426면.

6) 김현이 총 세 편(「초월과 고문」, 『문학사상』, 1973.4; 「재능과 성실성」(해설 -최인호, 『잠자는 신화』, 1974.2; 「보기 흉한 제스춰」, 1977.12.(김현 전집 14권 『우리 시대의 문학/두꺼운 삶과 얇은 삶』에 실려 있는데 출처 '미확인'으로

식을 공유하는 네 명의 평론가가 최인호에 대한 평가에서는 차이를 드러내고 있다는 점이다.

김현은 「초월과 고문」에서 「황진이」 연작과 「무서운 복수」를 설명하면서, 최인호의 관능주의가 세계와의 갈등을 빚지 않는 상태를 그리고 있다고 보며, 이를 '개인화된 관능'[7]으로 평한다. 또 「재능과 성실성」에서는 "최인호의 의식 속에 「무서운 복수」에서 보여지는 자기보호 본능과 「미개인」의 이념 지향적 측면이 같이 어울려 있다고 본다. 그의 자기보호 본능에서 연유하는 자기 축소 현상이 두드러지게 나타날 때, 그는 「조서」나 「침묵의 소리」와 같은 횡설수설을 가장한 비판의 세계로 기운다."[8]라고 평하는데 최인호의 문체나 소재적 특징, 현대적인 주제의식 등에서 작가적 재기를 인정하면서도 '세계'와의 정면 대결을 피하고 '자기보호 본능', '개인화된 관능'을 보여준다고 설명한다. 김현의 평론들은 전체적으로 최인호의 소설에 대한 기대를 드러내면서도 관능이나 허무주의에의 경사에 대한 우려를 드러낸다는 점에서 최인호의 소설의 장단점을 모두 포착하고 있다고 볼 수 있다.

김치수는 최인호 소설의 네 가지 계열 중 특히 「별들의 고향」 등의 장편소설 계열이 작가 개인의 이름에 부당한 비난의 대상이 됨을 지적한다.[9] 김치수는 이 작품이 소설의 베스트셀러 개념을 확대시켰고 <대중사회>와 <대중문학>의 논의를 이끌어냈다는 점을 긍정적으로 보면서 아직 그 문학사적 의미가 제대로 평가받지 못했음을 지적하고 있다. 「깊고 푸른 밤」에 대해서도 개인의 이야기이면서 1970년대라는 시대의 특성을 드러내는 작품으로 보면서 주인공들의 분투가 '70년대라는 시대의 특성'을 추출해내는 것에서 나아가 그 싸움을 통해 현재형으로 시대를 포착한다고 보는 것이다. 이는 앞서 김현이 최인호의 작품이 큰 주제에 대한 대결의식이 적으며, 예술성의 탐닉으로 도피하고

표시))을 쓴 것 외에도, 김치수 두 편(「한국소설은 어디에 와 있는가」, 『문학과 지성』, 1972.가을; 「개성과 다양성」, 『문학사상』, 1982.12.), 김주연(「상업문명 속 '소외와 복귀'」, 『세대』, 1974.6.)과 김병익(「60년대 의식의 편차」, 『문학과 지성』, 1974.봄.)도 각각 글을 썼고, 4K는 아니지만 문지의 주요 필진 중 하나였던 오생근(「타인의식의 극복」, 『문학과 지성』, 1974.여름.)도 글을 썼다.

7) 김현, 『현대 한국 문학의 이론/사회와 윤리』, 문학과지성사, 2011, 463면.

8) 김현, 『문학과 유토피아』 전집4, 문학과지성사, 1992, 200면.

9) 김치수, 「개성과 다양성」, 최인호, 『제3세대 한국문학』 7권, 삼성출판사, 1990, 419면.

만다고 했던 부정적인 평가와 사뭇 상반된다고 볼 수 있다. 도리어 김치수는 '70년대'라는 시대의 부정성에 최인호가 정면으로 맞서고 있다고 평가하고 있는 것이다.

김주연은 최인호에 대해 「견습환자」에서 주인공이 보여주는 '문패 뒤집기'의 장난이 "규격적인 질서, 비인간적인 전체에 대한 하나의 파행으로서의 의미"[10]를 갖는다고 설명한다. 또한 최인호의 소설이 대중의 시선을 포함하면서 동시에 이 집중에 견디어낼 수 있는 것은 그러한 방법들을 모두 방법적으로 배치하면서 그것을 통해 현실을 비판하는 능력을 보여주고 있기 때문이라고 본다.[11] 김주연 역시 최인호의 소설이 결코 수세적인 것이 아니라 전체에 대한 '파행'으로서 전복적인 힘을 가지고 있음을 지적하면서 김치수와 마찬가지로 현실비판의 주제의식을 드러낸다고 보고 있다. 특히 『별들의 고향』 이후에 문단의 평가가 냉담해지는 시점에서도 대중장악력과 문학적 성취를 고르게 신경 쓴다는 점을 고평하면서 최인호에 대해 긍정적인 평가를 덧붙이고 있다.

김병익은 최인호가 젊은 독자층으로부터 얻는 인기와 데뷔 3년 만에 '현대문학상'을 수상하게 한 능력에는 '상상력'과 '문체'의 힘이 크다고 설명하면서, '그의 소설이 보여주는 완벽성, 발랄성, 요괴성 그리하여 천재성의 요체인 동시에 그것의 한계성'을 지적한다.[12] 김병익은 문체와 상상력으로 드러나는 작가의 개성에 대해 일정 부분 긍정하면서도 도리어 그것이 갖는 한계를 지적함을 통해 최인호의 재능이 언제든 양가적인 방향으로 사용될 수 있다는 점에서 다소 유보적인 입장을 보여주고 있다고 볼 수 있다.

이러한 문지의 평론가들은 최인호의 감각적 특징, 문체상의 매력, 대중적 호소력을 장점으로 꼽고, 주로 「술꾼」, 「모범동화」, 「처세술 개론」 등의 단편과 「미개인」, 「무서운 복수」 등의 작품을 고평하면 그가 「황진이」 류의 소설에서 관능적 세계의 탐닉에 빠지는 부분에 대한 우려를 드러낸다. 그러나 이런 우려의 측면에서도 김현이 좀 더 비판적인 입장이라면 김치수는 최인호의 장점에 더 많은 관심을 드러낸다는 점에서 미묘한 차이를 보인다. 가령, 김치수가 문학에 있어 역사의식의 문제를 논하면서 최인호와 황석영의 작품들을 분석했던 경우에도 그러한 특성이 드러난다.[13] 김치수는 최인호의 '관능성'을

10) 김주연, 「상업문명 속 '소외와 복귀'」, 『세대』, 1974.6., 331면.
11) 위의 글, 339면.
12) 김병익, 「60년대 의식의 편차」, 『문학과 지성』, 1974.봄., 175면.
13) "보다 중요한 것은 이 작가가 그러한 가변적 현실에서 고통을 받는 정신의 풍속

도피나 패배주의로 귀결시키지 않고 통시적인 아름다움과 미학적 구조에서 의미부여를 하려 했다. 그리고 '회화적 구성'이라는 통찰은 최인호의 소설이 근본적으로 이미지의 현시를 드러내는 방식으로 구성된다는 점, 그런 의미에서 영화적인 세계에 대한 침잠으로 이어지는 실마리를 발견하고 있다는 점에서 다른 평론가들에 비해 예리한 인식을 보여주고 있다고 볼 수 있다.

한편, 당시 창비측에서도 최인호의 소설에 비상한 관심을 보였다. 사십년 만에 『별들의 고향』을 재출간하면서 쓴 '작가의 말'에서 최인호는 자신과 당대 문단과의 관계에 대해 회고하는데, 그 당시 창비 편집자 염무웅의 요청으로 「미개인」을 완성해서 줬으나 실리지 않았다고 한다. 이에 그 연유를 물으니, 작품의 주제가 약하고 저항의식이 없으니 뒷부분을 강하게 수정하고 특히 주인공이 두들겨 맞고 끝나는 것이 지나친 패배의식이니 이를 좀 강하게 고쳐달라고 주문했다는 것이다. 그러나 이러한 염무웅의 말에 대해 최인호는 분노를 감추지 못한다.

> 그러나 나는 내 작품을 평론가가 감히 이리 고쳐라 저리 고쳐라 하고 주문하는 것은 옳지 못한 일이라고 입으로 말해버렸다. 젊은 작가가 그런 말을 하는데 그로서는 놀라 당황한 표정이었지만, 내가 당장 그 작품을 돌려달라고 요구하자 그는 두말없이 출판사 편집실로 돌아가 원고를 가져와 내게 돌려주었다. 나는 그때 염무웅씨가 내게 그렇게 말했던 것은 「미개인」이란 작품의 주제가 약해서라기보다는 이미 내가 『문학과 지성』을 통해서 신예작가로 각광을 받고 있는 상황에서 새삼스럽게 내 작품을 다시 『창작과 비평』에 실음으로써 한 신인작가에게 양대 문학 계간지를 모두 문을 개방하는 그런 일은 할 수 없다고 판단을 내렸던 결과 때문이라고 생각하고 있다. [...] 나는 그 원고를 주머니에 찌르고 수송동 골목을 걸어 나오며 절대로 절대로 『창작과 비평』에는 앞으로 글을 쓰지 않겠다고 스스로 결심했었다. 그때부터 『창작과 비평』에서는

을 이야기하면서도 끊임없이 통시적 아름다움에 대한 신뢰를 버리지 않고 있다는 사실이다. 그것은 『황진이』에서 이 작가가 <소리의 아름다움>에 관해서 갖는 신뢰이며, 『전람회의 그림1』에서 <꽃의 아름다움>에 관해서 갖는 신뢰인 것이다. 이것은 그의 작품들이 상황을 미학적 구조로 파악한 중요한 이유가 되고 있으며 그러기 때문에 그의 작품은 항상 회화적 구성을 갖게 되는 것이다." -김치수, 「한국소설은 어디에 와 있는가」, 『문학과 지성』, 1972.가을., 551면.

작가 황석영을, 『문학과 지성』에서는 나를 마치 차세대의 선두주자인 것처럼 밀고 후원하는 보이지 않는 문단의 기류가 형성되기 시작하였던 것이다.[14]

이 회고는 단순히 원고 게재 거절에 대한 일화가 아니라, 어느 정도 발언권을 형성하고 있던 문단의 주류 세력이 신진 소설가인 최인호 자신의 소설과 행보에 일정한 방향을 제시하려 했다는 것에 대해 부당하다고 느꼈다는 점을 강조하는 작가의식의 발로라고 볼 수 있다.[15] 요컨대 최인호에게는 작가로서의 자유로움과 주체성에 대한 인식이 문학판의 풍토에 우선한 것이었다고 볼 수 있다.

그런데 이는 비단 창비 진영만의 문제는 아니었다. 최인호는 이어지는 회고에서 『별들의 고향』의 엄청난 흥행으로 대중적 인기가 높아가던 어느 날 최인호를 술자리로 불러낸 김현이 자신들이 옹호하던 작가가 대중작가가 되려 해서 난처한 입장이니 택일을 해달라고 요청을 했다고 말한다. 김현이 정확히 어떠한 계기로 그랬는지는 알 수 없으나 이미 71년에 발표된 조해일의 「아메리카」와 73년에 발표된 조선작의 「영자의 전성시대」에서 술집 접대부로 전락한 여성인물들을 그려낸 소설들이 화제를 불러일으키며 비슷한 계열의 소설들이 유행처럼 발표되고 있던 당시 상황에서 『별들의 고향』이 가진 압도적인 대중적 장악력은 서구 문학 전공의 엘리트들 중심의 지성주의로 문학 담론장 안에 세력을 형성해 가던 문지 동인들에게 부담으로 작용했을 가능성이 있다. 최인호는 이러한 김현의 말을 듣고 자신은 단호히 거절했다고 전한다.

---

14) 최인호, 「작가의 말」, 『별들의 고향』, 여백, 2013, 428-429면.

15) 물론 이러한 발언들이 작가 자신의 회고에 의존하고 있으므로 다소 거리를 두고 볼 필요는 있다. 다만, 「미개인」이라는 작품은 나환자촌 미감아 아이들과 대립하는 마을 사람들을 통해 교사인 주인공의 고뇌를 드러내고 있는데, 실제 1969년 서울 대왕국민학교에서 벌어진 내곡동 나환자촌 미감아들에 대해 등교거부를 한 학부모들의 갈등을 바탕으로 창작한 것이다.(송은영, 「1970년대의 하위주체와 합법적 폭력의 문제: 최인호의 <미개인>과 <예행연습>을 중심으로」, 『인문학연구』 41, 조선대학교인문학연구원 2011, 5면 참조.) 그런 의미에서 이 작품이 최인호의 작품 세계 전반에서 매우 이례적으로 현실 참여적인 성격을 띠고 있음을 고려할 때, 이 일화의 사실성이 어느 정도 수긍되는 면이 있다. 그러나 그러한 정황이 맞다 하더라도 염무웅이 수정을 지시한 이유가 최인호의 주장처럼 문지 쪽과 이미 관련을 맺은 신예작가이기 때문인지는 확언하기 어렵다.

"내게 신경쓰지 마시오, 형님. 내가 못마땅하면 내 이름을 평론에서 빼시오. 내 이름이 부담스러우면 내 이름을 평론에서 제외시키시오." 지금의 얘기지만 그때의 그런 판단이 내게는 참 좋은 것이었다고 생각한다. 작가는 문단을 떠나야 한다고 나는 생각하고 있다. 화가는 화단을 떠나야 하고 하다못해 중도 종단을 떠나야 하다고 나는 생각한다. 어떤 곳이든 예술가든, 작가든, 구도자든 그들의 속해 있는 필드 즉 단은 그들의 정신을 갉아먹는다. 작가는 근본적으로 혼자여야만 하고 문단을 의식할 필요는 없는 것이다. 문단이란 생리적으로 하나의 먹이 사슬 형태를 갖고 있기 마련이므로 이념과, 지방색과, 학연과, 인연으로 뭉쳐진 하나의 집단일 수밖에 없다. 여기에 복잡하게 신문과 잡지의 담당 기자들까지 합세하여 마치 조직 사회와 같은 속성을 갖고 있는 것이다. 정보를 독점하고, 조직의 보호를 받으며, 자기의 조직원을 키우기 위해서 집중적으로 지원하고, 문학상을 나눠 먹는 식의 야합은 결국은 작가의 정신을 죽여버린다. 소위 교묘하게 만들어지는 문제작품은 결국 자기가 쓰고 싶은 글이 아니라 남에게 보여지는 글일 수밖에 없으며 작가의 안목을 눈치와 허위의 함정으로 전락시켜 버리는 것이다. [...] 어쨌든 스스로 문단의 관계를 끊어버린 그날 이후부터 평론가의 글에서 내 이름은 사라지게 되었다. 얼마 후 문단에서는 곧 조세희의 <난쟁이가 쏘아올린 작은 공>과 윤흥길의 <아홉 켤레의 구두로 남은 사내>가 새롭게 각광받기 시작했다.[16]

구체적으로 염무웅과 김현이라고 갈등 상대를 밝힌 것으로 보아 정황 자체에 대한 신빙성은 있어 보이는 이 글들에서 최인호는 당대 문단의 체제에 대한 상당히 부정적인 인식을 내보이고 있다. 최인호가 이 두 가지의 사태를 심각하게 받아들인 것은 첫째, 문학의 주체인 작가의 소설 창작을 분파주의적 입장으로 조정하려 했다는 점, 둘째, 각 진영에서 자신들의 문학관에 걸맞은 소설을 발표해줄 기능주의적 도구로 소설가를 치부하고 있다는 점 때문이다. 최인호는 당시 문단의 흐름이 창작 본위의 것으로서 작가의 주도 아래 이루어지는 것이 아니라 자신들의 위상과 역학 관계에 따라 황석영/최인호로 대표되

16) 위의 책, 456-458면.

는 젊은 소설가들을 재배치하는 과정으로 이루어지고 있음을 기민하게 파악하고 있었던 것이다. 이렇듯 당대 문학 담론장의 권력의 분화 과정과 인정 욕망의 쟁투가 작가의 창작의 자유보다 우선한 문단 체제에 대해 최인호는 비판적으로 판단했다고 볼 수 있다. 그에게는 문단의 진영 논리만이 아니라, '법'과 '정의'라는 허울 좋은 이름으로 작가를 '구속'하거나 '증오'를 강요하는 행위가 '절대의 자유'라는 작가의 정신을 침범한다는 점에서 부정적으로 판단했다.[17]

이상의 과정을 보면, 최인호는 작품 활동의 초기, 당대 문단장의 세 구심점인 문협의 중진들/문지/창비 모두와 일정한 교류가 있었던 셈인데 결론적으로 그는 작품 활동의 말기까지 어느 진영에도 속하지 않은 채 작가로서의 활동을 지속한다. 동류의식이 두드러졌던 당대 문단에서 이는 최인호에 대한 평가에 있어 일정 부분 부정적으로 작용하는 경향이 컸다. 이렇듯 문단장의 각축에서 벗어나려 한 그의 입장은 순문학이라는 고유성에서 벗어나 매체의 전환을 꾀하며 창작활동으로의 방향 전환을 하게 하는 데 영향을 줬다고 볼 수 있다.

이후 최인호에 대한 본격적인 연구가 이루어졌는데, 전반적으로 일정한 패턴을 가진 채 이뤄져왔다. 권영민은 최인호의 소설을 크게 두 가지로 계열화하는데, 하나는 급속도로 도시화되고 있는 삶의 공간에서 개인의 존재와 그 삶의 양태를 다양한 기법으로 묘사하고 있는 단편소설의 세계이고, 다른 하나는 도시적 감수성, 섬세한 심리묘사, 극적인 사건 설정 등의 덕목을 통해 소설 문학의 대중적 독자 기반을 확대시켜 놓고 있다고 평가하는 신문연재 대중소설들이다.[18] 권영민 외에도 단편과 장편을 구분해서 논의하는 것은 최인호 연구사에서 공통적으로 발견되는 양상으로 최인호라는 한 작가의 작품 세계 전체에 있어 초기의 문학성을 인정받는 단편 작품군과 후기의 대중추수적인

17) "'법'이라는 미명하에 남을 구속하는 작품을 써서도 안되며 '정의'라는 미명하에 남을 증오하는 작품을 써서도 안될 것입니다. 남을 구속하는 작품은 그 '법'이 소멸되면 존재가치를 잃을 것입니다. 남을 증오하는 마음은 그 증오하는 대상이 소멸되어버린다면 깨끗한 백지에 불과할 것입니다. 문학은 '법'과 '정의' 그 이상의 것이며, 그가 대중적인 갈채에서도 소외되어 있어야 하겠지만 아카데믹한 당대의 평가에서도 고립되어 있으면 있을수록 좋다고 생각하게 되는 중요한 이유는 바로 작가의 정신이 절대의 자유 속에 있어야 한다는 것을 뜻하는 것일 것입니다." - 최인호, 「(제6회 이상문학상 수상연설전문) 작가, 혹은 문학이라는 것」, 『문학사상』, 1982.12., 259면.

18) 권영민, 앞의 책, 292-294면.

작품들 사이에 큰 낙차가 있는 것으로 평가되어 왔다.

최인호에 대한 연구사를 크게 계열화하자면, 첫째, 단편소설 미학, 둘째, 대중문화론, 셋째, 청년문화, 넷째, 도시 공간의 위상학, 다섯째, 후기의 역사소설론, 여섯째, 소설의 영화화 등으로 나눠볼 수 있다.

첫째인 단편소설 미학은 최인호의 초창기 단편 작품들이 당대 문단에서 호평받았다는 점에서 비롯되었는데 주로「타인의 방」,「술꾼」등과 같은 작품을 위주로 인간소외 현상이나 어린아이로 등장하는 화자의 특징을 논한 경우가 많았다.[19] 김지혜는 최인호의 초기 소설에서 부조리한 세계를 일찍 알아버린 어린 화자들을 '조숙'으로, 회의하는 청년 화자를 '만숙'으로 보는데, 최인호의 경계적인 태도가 부정적인 사회 체제에 대해 느끼는 회의와 그러한 세계에 휩쓸리고 싶지 않다는 개인주의적 태도에서 기인한 것으로 본다.[20] 송은영은 최인호 소설에서 불량청소년들을 사회가 요구하는 자질로 교화시켜 시민의 일원으로 새롭게 훈육하려는 포함의 논리를 보여준다고 지적한다.[21] 이러한 연구들은 최인호의 단편들에 대한 연구가 주로 인물의 성격화의 논리에서 드러나고 있음을 밝히고 있다고 볼 수 있다.

다음으로 '대중문학-문화론'으로 설명하는 연구는 장편소설을 대상으로 하며,『별들의 고향』,『바보들의 행진』등 폭발적 인기를 끌었던 신문 연재소설들을 통해 문학의 대중성에 대해 논의하고 있다.[22] 특히 김미지의 연구가 주목되는데『별들의 고향』에서 촉발된 '감수성'을 '70년대 서울이라는 현대 도시를 살아가는 젊은이들의 우울하고 황량한 내면'으로 지적하고 이를 '해명 불가능한 우울'로 설명한다.[23] 이는 수사적으로 반복된 '감수성'의 정체가 무

19) 노대원,「최인호 초기 단편소설의 카니발적 특성 연구」, 서강대학교 대학원 석사학위 논문, 2010; 조영란,「유랑하는 청년과 여성 몸-장소라는 로컬리티 - 최인호 초기 중단편 소설들을 중심으로」,『여성문학연구』33, 한국여성문학학회, 2014; 곽상순,「최인호 초기 단편소설에 나타난 정상성과 병리성의 상관성 연구 -「견습환자」,「술꾼」,「타인의 방」을 대상으로」,『문학치료연구』45, 한국문학치료학회, 2017.

20) 김지혜,「조숙(早熟)과 만숙(晩熟)의 경계 - 1970년대 최인호 소설을 중심으로」,『語文論集』59, 중앙어문학회, 2014.

21) 송은영, 앞의 글.

22) 윤정화,「1970년대 최인호 소설에 나타난 '미국문화'」,『批評文學』53, 한국비평문학회, 2014; 심재욱,「1970년대 '증상으로서의 대중소설'과 최인호 문학 연구」,『국어국문학』171, 국어국문학회, 2015.

23) 김미지,「<별들의 고향>을 통해 본 1970년대 대중 문화와 문학의 존재 양상에 관한 일 고찰」,『한국현대문학연구』13, 한국현대문학회, 2003.6, 478면.

엇인지 구체적으로 확인했다는 점에서 유의미하다고 볼 수 있다. 이러한 연구들의 방향과 성과를 인정하면서도 장편소설에만 치중한 논의들은 작가의 작품 세계를 작품의 길이와 산출 시기에 따라 나눈 후 질적 단절로 평가하는 경향이 있다는 점에서 다소 도식적인 측면이 있다. 무엇보다 최인호의 작품 세계를 총체적으로 규명하지 못하고 주요 작품들을 중심으로 한 개별적인 논의에 그쳤다는 점에서 후속 연구를 요한다.

세 번째로 청년문화와 관련된 연구의 흐름은 2000년대를 넘어서면서 거대담론의 퇴조와 일상사·미시사 연구에 대한 관심과 더불어 진행되었다.[24] 특히 소설 연구에 있어 시대적 풍속과 감각을 포착해낸 작품군들에 대한 제고(提高)가 요청되면서 1970년대 청년문화의 담지자로서 최인호의 작업들도 재평가되었다. 최인호 작품 세계 전체에서 앞서의 대중문화론의 대상 작품들과 청년문화를 다룬 작품군들은 창작 시기나 작품 성격의 면에서 겹친다고 할 수 있는데, 이러한 후속 연구들은 범박한 대중성 논의나 문화론 대신 청바지와 통기타, 단발과 스트리킹 등 구체적으로 묘사된 풍속과 국가 검열 장치 등을 연결 짓는다. 이를 통해 대중 취향이나 키치적 성격, 미국문화에 대한 모방 등의 함의를 부정적으로 보는 대신 저항과 변혁의 성격을 포착해냈다.[25] 이에 반해 송아름은 『별들의 고향』이 마치 청년문화의 집약체인 것처럼 간주되지만 아직 청년문화의 정체는 명확하게 밝혀지지 않았으며 도리어 대학생들은 이 현상을 거부하는 것으로 자신들의 정체성을 증명하려 했다는 점에서 '오히려 그들이 내세우던 '진정한' 청년문화와는 반대편에 놓이는 것'[26]이라고 지적하는데 당대 최인호에게 씌워졌던 청년문화 담론에 대해서도 점차 세밀한 논의가 이뤄지고 있다고 볼 수 있다. 이러한 연구들은 대중적 지명도에 가려져 작

24) 이선미, 「'청년' 연애학 개론의 정치성과 최인호 소설」, 『대중서사연구』 24, 대중서사학회, 2010; 박수현, 「1970년대 한국 소설과 망탈리테」, 고려대학교 박사학위 논문, 2011; 박필현, 「꿈의 70년대의 청춘, 그 애도와 위안의 서사」, 『현대소설연구』 56, 한국현대소설학회, 2014; 권오수, 「1970년대 최인호 신문연재소설에서의 청년문화 재현 양상 연구」, 대구대학교 석사학위 논문, 2017; 최은영, 「1970년대 대중소설의 '청년' 표상 연구」, 전북대학교 박사학위 논문, 2017; 송향경, 「왕숴(王朔)와 최인호 문학의 청년 표상 연구」, 서울대학교 박사학위 논문, 2020.

25) 송은영, 「대중문화 현상으로서의 최인호 소설-1970년대 청년문화/문학의 스타일과 소비풍속」, 『상허학보』 15, 상허학회, 2005.

26) 송아름, 「두 개의 "별들의 고향"과 "청년문화"의 의도적 접속」, 『인문논총』 73(2), 서울대학교 인문학연구원, 2016, 145면.

품의 본질적 측면이 간과되고 있는 최인호 문학의 의미를 적극적으로 규명하려 한다는 장점을 가지고 있다. 그러나 여전히 몇몇 연구들은 최인호의 작가의식을 고평하는 데에 있어 사회 비판적 의식의 잠재 유무를 의미부여의 기준점으로 삼는다는 점에서 당위론적인 성격을 벗어나지 못한다는 아쉬움을 남긴다.

네 번째로 도시공간의 위상학에 대한 연구[27]의 경우, 초기에는 주로 「타인의 방」을 중심으로 산업화와 도시화의 비유로서 '아파트' 등의 공간을 중심으로 이루어졌다면, 점차 이촌향도의 시대상과 관련한 중앙과 지방의 위계로서의 공간적 특성에 대한 연구로 논의가 확대되고 있다. 이평전은 최인호 소설에 나타나는 도시가 삶의 공간이자 현실의 공간이라고 보고 이 공간에 문화와 자본, 기성 규범에 저항하는 집단의식, 광고와 영화 같은 상업적이고 대중적인 소비 문화적 요소들을 적절하게 배치해서 장소상실에 대한 주체의 저항의지를 보여준다고 적극적으로 독해한다.[28] 이혜정은 최인호가 서울을 구체적인 경험적 장소로 의미화하여 문학적 정체성을 구성해 나갔음을 설명하면서 도시개발로 인한 집의 상실과 서울의 장소성 변화에 주목하며, '타인과의 친밀성을 통해 서울이라는 장소에서 서울의 내부자로서 실존적 장소의 탐색을 시도'한다고 지적한다.[29] 이러한 연구들은 자본주의가 지배하게 된 현 시대의 기원이 되는 1970-80년대 산업화의 구성 단계를 문제 삼으려는 의도를 내포한다. 단순히 리얼리즘/모더니즘의 문예사조사적으로 구분하기보다 동시대성 안에서 구조적이고 위계적인 구도에서 작품이 어디에 놓이느냐를 고민하게 된 최근의 연구 경향과 관련이 있는 것이다. 이러한 문제의식은 최인호 문학을 문학사의 구도에서 유의미하게 재배치하고 좀 더 다층적으로 볼 수 있다는 점에서 긍정적이다. 다만 개별 작품 중심으로 소략하게 이뤄지고 있어 작가 의

27) 오창은, 「도시 속 개인의 허무의식과 새로운 감수성」, 『語文論集』 32, 중앙어문학회, 2004; 박찬효, 「최인호의 1960~1970년대 중단편 소설에 나타난 도시 재현 양상과 "사랑"의 윤리학」, 『현대소설연구』 54, 한국현대소설학회, 2013; 염수민, 「최인호 소설에 나타나는 인물 분열 양상에 대한 수사학적 연구 : 공간 분열 양상과의 관련성을 중심으로」, 서강대학교 석사학위 논문, 2017; 강유진, 「최인호 소설에 나타난 집과 도시의 공간성 연구」, 『우리문학연구』 55, 우리문학회, 2017.

28) 이평전, 「현대소설에 나타난 도시 공간의 위상학 연구-최인호 소설을 중심으로」, 『한국 문학이론과 비평』 56, 한국문학이론과 비평학회, 2012.

29) 이혜정, 「1970년대 도시소설의 서울 재현 양상 : 조선작, 조해일, 최인호의 소설을 중심으로」, 서울대학교 박사학위 논문, 2020, 156면.

식과 관련한 좀 더 구체적인 논의를 보충할 필요가 있다.

다섯째로 역사소설에 대한 연구[30]들은 최인호의 전체 작품 세계에서 후기에 해당하는 시기의 『길 없는 길』(1993), 『상도』(2000), 『해신』(2003), 『잃어버린 왕국』(2003), 『제4의 제국』(2006) 등을 대상으로 삼는데, 작품들이 대부분 장편소설이나 대하소설로 집필되어 있어 분량이 상당하다. 이 계열의 연구들은 실제 인물이나 역사적 사건을 소설에서 어떻게 묘사했는지를 살펴보고, 기록된 역사와 소설적 허구 사이의 차이를 비교해 보거나 역사수정주의의 관점에서 사실 여부를 확인해보는 실증적 구조를 취한다.[31] 이를 위해 실제의 기록이나 역사 연구사들에 몰두하여 여러 자료들을 비교 분석하며 비교 분석하려는 의욕을 내보이고 있으나, 애매모호한 '팩트'와 소설적 허구 사이에서 연구자 개인의 역사관에 따라 가치 평가를 내리며 마무리되는 경향이 있어 소설 분석에 대한 심도 있는 논의의 측면에서는 아쉬움을 남긴다.

마지막으로 소설의 영화화와 관련된 연구[32]는 최인호의 대중적 인기를 끈 소설들이 대부분 영화로 만들어졌으며, 그 영화들 역시 큰 흥행적 성공을 거두었다는 점에서 채택된 주제이다. 초기에는 소설에서 영화로 각색된 부분을 단순 비교하는 경우가 많았다. 또한 <별들의 고향>을 중심으로 대중성의 특성을 파악해보려 하거나, 당대 청년문화와의 접점을 통해 소설과 영화의 차이를

30) 강태선, 「鏡虛의 修行相에 대한 연구 : - 崔仁浩 「길 없는 길」의 경허 수행상 형상화를 중심으로」, 영남대학교 석사학위 논문, 2010; 홍성화, 「歷史小說, 歷史드라마에 나타난 古代史像 고찰 : 최인호, 이문열 소설을 중심으로」, 『스토리&이미지텔링』 5, 건국대학교 스토리앤이미지텔링연구소, 2013; 송희복, 「역사와 문학을 보는 관점」, 『동악어문학』 56, 동악어문학회, 2011.

31) 곽양, 「최인호의 『상도』에 나타난 도가사상 : 노자 『도덕경』에의 적용을 중심으로」, 경희대학교 석사 학위논문, 2014; 김지윤, 「1980년대 동아시아 고대사 논쟁과 최인호의 역사소설－『잃어버린 왕국』과 몇 개의 '이본(異本)'들」, 『상허학보』 58집, 상허학회, 2020.

32) 김현종, 「영화로 소설읽기 : 최인호 작 「깊고 푸른 밤」의 분석」, 『語文硏究』 26집, 충남대학교 문리과대학, 어문연구회, 1995; 이선영, 「최인호 장편소설의 영화화 과정 연구」, 서울대학교 석사학위 논문, 2002; 안선영, 「최인호의 소설과 각색 시나리오의 관계 연구」, 홍익대학교 석사학위 논문, 2007; 구현경·홍재범, 「소설에서 영화로의 매체전환 연구 : 소설 <내 마음의 풍차>에서 영화 <어제 내린 비>의 경우」, 『드라마연구』 38, 2012; 김지혜, 「1970년대 대중소설의 영화적 변용 연구」, 『한국 문학이론과 비평』 58, 2013; 강숙영, 「최인호 원작 영화에 나타난 '고래'의 의미와 검열 양상 - <바보들의 행진>, <고래사냥>을 중심으로」, 『批評文學』 70, 한국비평문학회, 2018; 장종주, 「1970년대 최인호 소설의 뉴 웨이브 미학 연구」, 서울대학교 석사학위 논문, 2019.

구별해보려는 연구도 있었다. 최근에는 자주 등장하는 메타포의 상징적 의미를 도출하거나 동시대 다른 외국 영화와의 영향 관계를 찾아보는 등 연구의 시야가 더욱 폭넓게 확대되고 있다. 이러한 연구는 기존에 최인호의 작품 중 상당히 큰 비중을 차지함에도 비교적 연구의 대상에서 소외되어 있던 영화 작업을 다루고 있어서 유의미하다고 볼 수 있다. 최인호의 작품을 영화와 관련짓는 연구는 본고의 주제와도 연결되므로 좀 더 자세히 살펴볼 필요가 있다.

이선영[33]은 최인호의 『별들의 고향』과 『도시의 사냥꾼』을 중심으로 원작 소설의 영화화 과정을 규명하면서 소설을 시퀀스별로 분석하고 크리스티앙 메츠(Christian Metz)의 신태그마(syntagma)를 사용하여 기호학적으로 분절하여 비교한 바 있다. 이러한 연구방식은 서사 분석의 방식을 차용하거나 내용적으로 분기해서 분석하던 기존의 방법에서 벗어나 영화 문법을 활용한 형식주의적 연구라는 측면에서 상당히 유의미한 시도이다. 소설과 영화의 내용 변별을 위한 단순 텍스트 비교에 그치지 않고 영화 작업에 대한 심도 있는 분석을 위해서는 영화의 문법을 가져올 필요가 있기 때문이다. 이를 통해 이선영은 각각의 작품을 여성 주인공의 수난서사와 멜로드라마적 특성의 강화로 읽어냈는데, 최인호 영화의 대중성의 핵심으로서의 멜로드라마적 특성을 지적하고 있다는 점에서 기존의 소설 위주의 연구에서 진일보한 측면이 있다. 다만, 이러한 분석 과정이 다소 형식주의적인 도식을 적용한 분류에 치중하고 있어서 최인호 문학이 지닌 가치론적 특성을 밝혀내는 분석이라 보기 어렵다는 점에서 일정한 한계를 지닌다.

이선영의 연구와 더불어 안선영의 연구 역시 방법론적 측면에서 주목할 만하다. 안선영은[34] 최인호 소설이 지닌 대중성의 코드가 영화를 만나 어떻게 확대되고 재생산되는지를 확인하기 위해 〈바보들의 행진〉, 〈병태와 영자〉, 〈고래사냥〉, 〈안녕하세요 하나님〉, 〈깊고 푸른 밤〉을 시퀀스별로 분석하고, 사이드 필드(Syd Field)의 시나리오의 구조 패러다임을 적용하여 시나리오가 원작의 의도를 반영하였는지의 충실성을 기준으로 각색의 유형을 구분한다. 또한 시나리오를 통해 드러날 수 있는 영상의 시청각적 자질을 분석하고 시나리오끼리의 상호텍스트성을 고찰하여 최인호의 시나리오가 대중적인 요구와 예

33) 이선영, 「최인호 장편소설의 영화화 과정 연구」, 서울대 석사학위 논문, 2002.
34) 안선영, 「최인호의 소설과 각색 시나리오의 관계 연구」, 홍익대 석사학위 논문, 2007.

술적인 요구에 부응하는 열린 각색물임을 밝힌다. 이 연구는 앞선 이선영의 연구보다 작품의 범위를 넓혔으며 상세한 내용 분석을 통해 소설에서 영화로의 각색이라는 양식적 특징으로 최인호의 작품세계를 밝히고 있다. 다만 이 연구의 경우 실제 시나리오의 변형과 각색 과정을 고려하지 못한 측면이 있다. 안선영은 소설에서 시나리오로 바뀐 부분들을 비교하기 위해 출간된 최인호의 시나리오 전집을 대상 텍스트로 삼고 있다. 그런데 여기에 실린 시나리오들 중 일부는 각본 개작 과정의 중간 판본으로 기본 정보에 있어서도 오류[35]가 있는 등 다소 불완전한 판본이라 할 수 있다. 이는 연구자가 오리지날 시나리오가 실제 영화로 만들어지기까지의 과정들에 몇 차례의 심의와 개작을 거친다는 점을 고려하지 못했기 때문으로 분석 대상 시나리오가 실제 영화 촬영본인 최종 심의대본과는 내용과 구성이 다르고, 실제의 영화와도 상당 부분 내용에 차이가 발생하게 된다는 점은 고려하지 못한 결과다.[36] 이런 점에서 최인호 소설의 각색 작업을 다룰 경우 대상 텍스트를 선정하는 데 있어 주의가 필요하다. 완전하지 않은 텍스트를 대상으로 소설과 비교하게 되면 분석적 적합성이 떨어질 수밖에 없다. 시나리오 연구에 있어 영화 제작 과정의 메커니즘을 인지하고 텍스트를 선정하는 데 있어 좀 더 주의가 필요하다.

이렇듯 최인호의 소설과 영화를 연결해서 논의하는 연구들은 그 중요성이 인정됨에도 불구하고 여전히 몇몇 작품만을 위주로 연구되고 있으며 내용 비교 연구에 치중하고 있으므로 좀 더 논의를 확장하고 영화라는 매체 자체의 특성에 대한 고려를 적극적으로 시도할 필요가 있다.

최근에는 개별 작품들의 특징을 살펴보는 것에서 나아가 작가론의 차원에서 최인호의 작품 세계를 총체적으로 파악해보려는 연구들이 시도되고 있어 주목된다. 염수민은[37] 최인호의 중·단편 소설에서 드러나는 '더블'의 속성을

35) 가령, 전집 2권에 <별들의 고향>이라는 제목으로 실린 시나리오는 실제로는 <(속)별들의 고향>의 시나리오이다. 게다가 이 전집은 각 작품의 시작 전에 영화 개봉 관련 정보를 간단히 밝히고 있는데, 제작-기획-감독-등장인물은 <(속)별들의 고향>의 정보이고, 개봉일자-극장-관객동원-제작사는 <별들의 고향>에 관한 정보이다. 각기 다른 두 영화의 정보가 섞여있는 것이다. -최인호, 『최인호 시나리오 전집2』, 우석, 1992, 94면.

36) 중간 단계의 판본이 시나리오 전집에 들어가게 된 것은 심의와 개작 과정에 있어 몇 차례 변형을 거치는 과정이 긴박하게 돌아가는 상황에서 최종 수정된 판본을 작가가 따로 보관하고 있지 않았기 때문일 것이다. 이렇듯 전집 판본의 불균질성은 전집3에 실린 <불새>의 경우, <불새(검열본)>으로 표기된 것으로도 확인된다.

지닌 인물과 내/외부 공간의 분열 양상에 대해 공간성·도시성의 개념을 토대로 분석하고 이를 통해 최인호의 소설이 가지고 있는 억압적 현실에 대한 문제의식을 드러낸다. 최인호의 소설들은 개인의 내면과 환상 등 '사적 이야기'에 집중하는 방식을 취하고 있지만 이를 통해 오히려 개인적 정체성의 형성을 억압하고, 현실 도피도 저항도 할 수 없이 현실 순응적 태도만 가능한 현실에 대해 강한 문제제기를 하고 있다는 지적이다. 이러한 관점은 최인호의 소설들이 '역설적 방식을 통한 현실 참여'를 수행하고 있는 것이라고 본다는 점에서 기존의 단순한 순수/참여의 이분법에서 벗어나 새로운 시각을 보여주고 있다고 할 수 있다.

한편 김지윤은[38] 사회의 지배적 집단이 개인에게 수여하는 선험적이고 고정된 정체성 개념에 최인호가 의문을 제기하고, 사회 제도가 만들어내는 공적 담론의 권력에 함몰되지 않는 개인을 그리고자 하였다고 주장한다. 최인호 문학에서 개인의 정체성은 수동적으로 형성되는 것이 아니라 개인이 적극적으로 구성해 나가는 것이며, 이 과정에서 문화는 사회의 거대 담론에 의해 개인이 형해화되지 않도록 돕는 동력으로 작용한다는 것이다. 이를 통해 작가가 그 자신을 둘러싼 일상의 문화 체계를 통해 자신의 정체성을 적극적으로 구성하고 갱신해 나가고자 한 개인을 그리고자 했다는 점을 밝힘으로써 최인호를 소극적이고 현실도피적인 창작관을 보여준다고 평가해온 기존의 관점에 반론을 제기한다.

이와 더불어 심재욱은 미학적 정치성의 입장에서 최인호에 대한 새로운 시각을 보여준 바 있다. 심재욱은[39] 최인호 소설의 미적 특징을 '명랑성'으로 요약하며 1970년대의 시대 맥락 속에서 지배 담론과 불화를 일으켰던 그의 문학이 이념적인 태도를 버림으로써 역설적으로 정치적인 것이 될 수 있었다고 본다. 또한 새로운 형식의 문학은 독자가 '다른' 시선으로 세계를 체험할 수 있는 계기를 제공함으로써 기존의 감각을 뒤흔든다는 점에서 정치적인 것이며, 1970년대 나타난 대중문화 현상과 대중사회화 과정을 스스로를 자유롭고

37) 염수민, 「최인호 소설에 나타나는 인물 분열 양상에 대한 수사학적 연구 : 공간 분열 양상과의 관련성을 중심으로」, 서강대학교 석사학위 논문, 2017.
38) 김지윤, 「최인호 문학에 나타난 개인의 의미 연구」, 서울대학교 석사학위 논문, 2016.
39) 심재욱, 「최인호 문학의 명랑성과 미학적 정치성 연구 : 1970년대 대중사회화와 대중문학의 문제를 중심으로」, 강원대학교 박사학위 논문, 2017.

평등한 존재로 감각하기 시작한 대중의 목소리가 만들어낸 정치적 사건으로 본다. 심재욱의 연구는 단절적으로 전개되어온 최인호의 중단편 소설과 장편 소설에 대한 내재적 연속성을 밝히고, 작품 내에서 정치적인 실천을 보여주는 문학만을 문학의 정치성으로 해석할 필요가 없다는 관점을 통해 최인호 문학을 통해 새로운 방식의 미학이 정치가 될 수 있다고 평가한다.

이러한 연구들은 최인호의 문학에 대한 개별적인 협소한 이해를 넘어서서 작가론의 총체성의 차원에서 최인호를 적극적으로 고평하려 한다는 점에서 유의미하다. 다만, 적극적 전유이든 불화의 형태이든 작가의 선택을 다시 '현실 참여'라는 잣대로 재단한다는 점에서 염수민의 연구는 기존 연구의 한계를 노정하고 있다. 다음으로 김지윤은 기존의 연구에서와 같이 복수의 주체들 즉, 담론이나 문단의 구획으로 최인호를 평가하려던 태도에서 벗어나고자 시도하고 있으나 '개인의식'이라는 개념이 여전히 모호하게 느껴진다는 점에서 아쉬움이 남는다. 심재욱의 경우에는 텍스트의 무의식과 시대적 맥락 안에서 정치의 기능 수행을 통해 역설적으로 정치적인 징후가 드러난다는 주장을 하면서도 다른 한편으로 최인호가 "'슬픈 시대' 앞에서도 안이한 낙관과 무책임한 태도"[40]를 보여주었으며, 최인호의 소설을 "미학적인 측면에서 명랑한 성격을 띠고 통속적인 재미를 제공하는 소설"[41]로만 치부하는 등 최인호 소설의 대중성에 대한 부정적인 평가를 되풀이하고 있다. 이에 따라 최인호의 작품이 어떠한 측면에서 여전히 유의미한 가치를 지니는지 충분히 통찰하지 못했다는 한계를 지닌다.

이와 달리 본고는 최인호의 작품에 드러나는 대중성의 의미에 천착하여 여기에 좀 더 적극적인 의미를 부여할 것을 제안한다. 문학사에서 있어 대중성에 대한 논의는 대부분 상업적 성공에 대한 검토나 하위문화적인 특성을 변별해내는 데에 그치는 경향이 있다. 특히 인기 소설을 영화화해서 대중성을 구가한 경우 상업성에 영합한 작가로 치부되곤 한다. 대중문학에 대한 최근의 연구들 또한 수용자의 입장을 재평가하고 독자 대중을 문학 공론장의 유의미한 일원으로서 고평하는 방향으로 변화해 오면서도 여전히 대중문학의 속악한 속성을 인정하며 그 문학성에 대해 수세적인 제스처를 취한다는 점에서 문제적이다. 이러한 측면 때문인지 많은 독자 대중의 선택을 받은 작품들과 작가

40) 위의 글, 18면.
41) 위의 글, 29면.

들을 연구의 대상으로 하면서도 질적 측면에 대한 분석보다는 작품이 놓인 위치, 즉 문화론적 맥락의 전개 양상이나 당대 독자들에 대한 인상 비평 같은 작품 외적 측면의 구도를 분석하고 마는 경향이 있다. 작품 내적 측면에까지 접근한 경우라 하더라도 작품 자체의 유의미함에 대한 분석보다는 그 장르적 특징이 얼마나 대중에게 어필되었는지 따져보는 수준에 머무른다.

그러나 이 시기의 대중성을 낮은 층위의 쾌락에 복무하는 문학의 저열한 단계로 보는 관점에서 벗어난다면 한 시대의 새로운 감정 구조와 감각으로 무장한 새로운 독자들의 열망을 발견하는 것이 가능하다. 당시의 대중에게는 도시와 문화의 발달과 함께 소비와 향락이라는 잉여의 욕망이 생겼고 취향이 발생했으며 이에 따라 활자 중심의 매체 외에도 시각 중심의 매체에 대한 집중도가 높아지게 된다.

최인호는 변화하는 사회상을 의식하며 소설에서 영화로 작품 세계의 외연을 넓혀갔으며 이러한 시도들이 센세이셔널한 반응을 일으켰다는 점에서 당대 대중의 무의식적 욕망을 제대로 읽어냈다고 볼 수 있다. 본고는 '낯설기 짝이 없는' 것이면서 '새 세대의 신선한 감수성'[42]을 드러내는 최인호의 작품이 당대 대중의 감정을 건드리며 유인(誘引)하는 매우 새로운 방식의 체험이었다고 상정한다. 최인호는 소설과 영화를 통해 대중의 감정적 관성이라는 측면과 기대 지향성이라는 측면을 고루 의식하며 창작을 해나갔으며 이러한 과정에서 자신만의 창작적 방향성을 정립해 나갔다. 또 수용자인 독자나 관객들에게 익숙하게 지각된 감정적 요소를 자극하면서 공감을 이끌어내었다는 점에서 그리고 그것이 다시 창작의 방향에 영향을 줬다는 점에서 일방향적인 흐름이 아니라 양쪽 모두가 영향을 주고받았다고 볼 수 있는 것이다.

최인호는 한국 문학의 주요 담론장이 방법과 논리의 측면에서 정치적 경색국면에 대한 대항적 태도냐 문학 내적인 예술적 이상에 대한 숙고냐를 고민하던 시기에 이러한 구도에서 벗어나 문학 창작의 대상이자 소설 발생의 본령인

---

42) "『타인의 방』을 읽었을 때의 첫 느낌을 그대로 적자면, 그것은 이 소설이 유례없이 비한국적인 발상 위에 근거하고 있다는 것, 그런 의미에서 그것은 낯설기 짝이 없는 것이라는 점, 그러나 그럼에도 불구하고 낯설기는커녕 다정한 공감을 일으키고 있었다는 점 등을 우선 말할 수 있다. 여기에는 소설 문체가 지닌 이 작가 특유의 말랑말랑한 단절감과 그 단절감, 단절감이 숨가쁜 호흡을 이어나가면서 조직하고 있는 현란한 언어의 무늬, 그것을 가능케 하고 있는 새 세대의 신선한 감수성과 같은 것을 함께 이야기할 수 있으리라." -김주연, 「작품 해설-최인호의 관능이 의미하는 것」, 『타인의 방』, 예문관, 1974, 298면.

독자 대중과 조우한다. 이러한 조우가 가능했던 것은 작가의 자유주의적 개인주의자로서의 태도가 도시적 풍속의 변화와 물화된 인간을 배태시키는 자본주의화 된 사회의 시스템을 포착할 수 있는 시선과 만났기 때문이다. 그에게는 문제가 되는 대립적 논리들 자체보다는 역사주의의 발전적 도식과 윤리적 위계로 구성되는 주제들이 선형적으로 구성되는 텍스트에 대한 문제의식이 더 앞서 있었던 것이다.

특히 최인호에 관해 여전히 풍문처럼 따라붙는, 약관의 천재 소설가 혹은 대중적인 소구력으로만 유명한 작가라는 사변적인 평가들을 넘어서서 작가의 내적 논리와 대중성의 실체를 좀 더 엄밀하게 파악하기 위해 인지주의의 과학적 합리성을 내포한 방법론과 그 개념들을 원용해볼 필요성이 있다. 무엇보다 이러한 접근 방식은 영화라는 매체를 연구의 대상으로 추가할 때 더욱 효용성이 있으리라 기대되는데, 마음의 이론(Theory of Mind)이 가지는 자아와 타자의 상호 이해는 결국 문학/영화, 또 창작자/독자(관객)의 관계를 통해 감각의 선취가 문자화된 형태의 서사체를 넘어서 이미지와 영상 매체에 대한 선호와도 관련되어 있음을 논증하는 데에 유효한 방법론이기 때문이다.

최인호는 30여 편 정도의 영화에 원안을 제공했고 그것들 중 20여 편의 영화에 그 자신이 시나리오를 직접 쓰기도 했으며 한 편을 직접 연출한 바 있다.[43] 3장에서 자세히 논의하겠지만 특히 최인호의 경우 원작 소설을 시나리오 형태로 옮긴 경우가 대부분이라는 점은 일반적인 각색자들과 차이가 있으며 최인호 연구에 있어 소설과 영화 각본 작업이 연결됨을 보여준다. 후술하겠지만 자전적 측면에서도 최인호는 성장기에 본 영화들이 창작의 중요한 자양분이 되었음을 반복적으로 회고하고 있다. 또한 작가로서 자리를 잡고 가장 큰 족적을 남긴 시기가 그가 영화 작업에 왕성하게 몰두한 시기와 겹친다는 점은 최인호라는 작가에게 영화 작업이 분량의 면에서나 작가의식의 면에서나 결코 소설과 떼어 놓고 얘기할 수 없다는 것을 의미한다. 최인호는 자신이 쓴

43) 각본가로 참여한 영화는 총 19편이다. <바보들의 행진>(1975), <걷지말고 뛰어라>(1976), <내 마음의 풍차>(1976), <별들의 고향(속)>(1978), <병태와 영자>(1979), <도시의 사냥꾼>(1979), <사랑의 조건>(1979), <불새>(1980), <최인호의 병태 만세>(1980), <별들의 고향3>(1981), <최인호의 야색>(1982), <적도의 꽃>(1983), <고래사냥>(1984), <깊고 푸른 밤>(1985), <고래 사냥2>(1985), <겨울 나그네>(1986), <황진이>(1986), <안녕하세요 하나님>(1987), <천국의 계단>(1991)

소설의 영화화에 있어 원작만을 제공한 데 그치는 것이 아니라 작품의 각본 작업에 적극적으로 참여하면서 영화라는 매체로의 변용에도 유의미한 성과를 거두었다. 그가 감독이나 각본가로 참여한 작품들은 단순하게 상업적인 입각점에만 치중한 것이 아니라 소설가일 때부터 견지했던 작가로서의 자의식들이 반영된 작업이었다는 점에서 양자를 좀 더 연결지어 파악할 필요가 있는 것이다.

한편으로 두 매체를 아우르는 연구는 영화라는 매체에 대해 여전히 '예술'로서의 가능성에 의구심을 표하는 기존 예술의 옹호자들, 또 영화 예술의 존재론에 있어 가장 큰 과제가 소설이나 연극 등 문학예술의 영향력에서 벗어나는 것이라고 생각하는 영화 예술의 독립성 옹호자들을 설득해야 하는 지난한 문제를 안고 있다.[44] 최인호의 궤적 역시 문학 담론장의 문학주의자들에게는 대중에 영합한 상업성을 추구한 작가로 낙인찍히게 했고, 반대로 60년대에 이미 '문예영화'의 범람으로 노이로제를 겪어온 영화계 일군에서도 볼멘 소리를 내게 할 수밖에 없었다. 이는 비교문학적인 영향-수용 관계에 있어 원천으로서 기능하는 매체에 우위를 두는 낡은 형태의 도식에서 벗어나야 한다는 문제의식과 겹친다고 볼 수 있다.

이런 점에서 최인호의 소설은 그의 소설을 각색한 시나리오들보다 그 자체로 낫거나 우월하지 않으며, 그의 각색물은 소설의 독법과는 다른 방식으로 읽어낼 필요가 있는 것이다. 대신 소설과 시나리오 양자에서 반복되고 있는 작가의 고유한 언어나 작인들이 매체를 넘나들면서 드러난다는 것에 더 집중할 필요성이 제기된다. 이러한 사유는 '매체 특정성 테제(medium specificity thesis)의 해체'[45]를 지향하는 것이자, '하나의 효과를 창조하기 위해 개별 예술의 표현 수단들이 어우러지고 협상하는 과정을 파악하는 것'[46]의 중요성을

---

44) "영화 같은 것, 소위 연예 오락물 영화가 단지 본질적으로 연극적 · 문학적인 것에 지나지 않는 것인지 아니면 진정한 예술fine art인지에 내재된 불확실성은, 많은 진지한 영화 역사가와 비평가의 마음 속에서 영화가 과연 하나의 독자적인 예술인가 아니면 그렇게 될 것인가에 대한 의문으로 끝난다." -한스 리히터, 「독자적 예술 형식으로서의 영화」, 권중운 편역, 『뉴미디어 영상 미학』, 민음사, 1994, 35면.

45) 김지훈, 「이미지의 체제들, 시네마, 포스트-시네마」, 『문학동네』 21(3), 2014.8.

46) 김지훈, 「이질성과 긴장의 비평적 지도-『해방된 관객』」, 『씨네21』, 2016.10.10.

보여준다. 이는 원본과 복사물의 관계로서 소설과 영화를 구분하거나, 매체적 위계를 설정하거나 각각의 개별적 미학성의 사유만이 가능하다고 보는 모든 관점을 혁파하는 입장이라고 볼 수 있다. 영화 예술의 미학적 효과를 이끌어 내기 위해서는 문학, 사진, 회화, 연극 등과 같은 인접 예술들과의 대화와 조화 과정 자체가 중요하다.[47]

지금까지 검토한 바를 종합해보면, 최인호 문학 연구는 다기한 방향으로 외연과 범위가 넓어졌지만, 근본적으로 세 가지의 고착된 맥락에서 순환적 논의에 그치고 있다. 첫째, 문단의 기대주로서 승승장구하던 최인호가 영화 작가로 변모하여 상당한 작업량을 산출했던 시기에 관해 지금까지의 연구에서는 상대적으로 소홀하게 다뤄온 경향이 있다. 둘째, 주로 초기에 집중된 단편소설의 유의미성에 비해 상대적으로 후기의 장편 소설들의 질적 가치가 제대로 평가되지 못하는 경향이 있다. 셋째, 최인호 작품들이 지닌 대중성의 메커니즘의 구체적인 실체가 밝혀지지 않은 채 풍문처럼 떠도는 인기의 '정황'만이 되풀이되어 다뤄지고 있다. 즉, 최인호의 소설과 영화를 아우르는 예술적 형상화의 기본 원리가 작가론의 총체성의 측면에서 다뤄지지 않고 있다는 것이다.

---

47) 최인호 연구에 있어 이러한 인접 예술과의 관련성은 특히 중요한데, 1970년대가 청년문화 담론을 중심으로 세대론의 양상을 보여주는 측면이 있었기 때문이다. 문단 외에서 최인호와 교류하던 동류인 이장희, 송창식, 이장호, 하길종, 신중현, 안성기 등과는 단순히 친분에 의한 것이 아니라 영화 작업의 원작자, 감독, 영화 주제곡의 작사·작곡·가창자, 연기자 등으로 밀접하게 연결되어 있었으며 그 과정에서 형성되는 감성적 공유의 측면과 실제의 작품들과의 미학적 관련성을 확인해 봐야 한다. 가령, 소설 「깊고 푸른 밤」에서 소설가인 '나'와 대마초 사건으로 미국에 와 있는 전직 가수 '준호'의 설정에 있어 최인호와 이장희의 관계가 고려되지 않을 수 없는 것이다. 또한 최인호의 시나리오를 가장 많이 영화화한 이장호, 하길종, 배창호 감독이 연출을 맡게 된 정황이 초등학교, 고등학교, 대학교라는 학연으로 연결되어 있었고 비슷한 창작적 의욕을 공유하고 있었다는 점, 그리고 이들이 최인호의 작품을 연출한 시기가 각각 나눠지는 것과 감독으로서의 작가 의식이 분기되어 가는 과정이 최인호 영화의 연출 과정과 관련을 맺는다는 점 등이 고려되어야 할 필요가 있다. 이장호가 첫 연출작 <별들의 고향> 이후 당대 흥행 감독의 자리에 있다가 '대마초 파동' 이후, 최인호와 결별하며 80년대 <바람 불어 좋은 날> 등의 사회파 영화의 감독으로 변모하게 되는 과정과 이장호의 조감독으로 연출을 시작했던 배창호가 최인호의 작품을 가장 많이 연출한 감독이자 최인호의 영화 작업의 마지막까지 함께 한 감독이었다는 점은 배창호가 인기작을 많이 만들어낸 감독에서 나름의 예술적 스타일을 만들어내려 했던 작가주의 감독으로 변모하는 과정과 무관하지 않다고 볼 수 있다.

이러한 문제점들을 돌파하기 위해 본고는 최인호의 소설과 영화가 작가로서의 예술적 자기반영성을 드러내면서도 대중의 감정 체계를 적극적으로 의식하고 이에 대응해 작품 활동을 지속해 나가는 전략을 사용했음을 주장하고자 한다.

이를 위해 첫째, 최인호의 영화계로의 투신이 작가의 창작 방향에 있어 중요하게 고려되어야 할 의식적 행위이므로 그 경위와 성격에 대해 확인해 보아야 한다. 최인호가 지닌 감각성의 선취는 그가 작품 활동의 반경을 의식적으로 확장한 과정과 무관하지 않았다. 최인호는 정치적 경색 국면과 당대 문단 체제의 고답성 사이에서 자기의 방향성을 찾아가고자 했다. 이는 좀 더 본질적인 차원에서의 문제의식으로 당대의 정치적 상황과 산업화된 도시 공간 속 혼돈이이라는 부정성을 인식하면서도 이러한 구도 자체보다는 작가로서의 예술적 자기반영성이 더 앞서 있었다고 볼 수 있다. 그에게는 체제나 진영 논리가 지닌 관념론의 허상에 맞선 실재로서의 감각이 더 중요했던 것이다. 이는 단편소설 작가에서 영화 각색자로 그리고 다시 역사소설을 쓰는 작가로 몇 번의 변곡점을 거치는 최인호라는 작가를 작가론의 측면에서 총체적으로 파악하기 위해서도 필요한 작업이라 할 수 있다.

둘째, 최인호의 단편소설들에 대한 적극적인 독해만큼 장편소설에 대해서도 좀 더 다각적으로 접근할 필요가 있다고 본다. 장편소설은 그저 장르적 편의성만을 취해 대중에게 쉽게 다가가기 위한 포석에 머무는 것이 아니라 영화 작업을 위해 전유되며 재매개되는 과정 속에서 최인호의 각색 작업의 중요한 원천 텍스트로 기능하기 때문이다. 이를 위해 그간 논의되지 않았던 각색 작품들까지 범위를 넓히고 적극적으로 연구의 대상으로 확장할 필요가 있다. 또한 최인호가 주로 오리지널 시나리오를 창작하기 보다는 본인이 쓴 소설을 각색해서 시나리오로 만들었다는 점에서 각색 시나리오만 단독으로 분석하기보다는 소설과 각색 시나리오를 나란히 놓고 연결 지점들을 확인해 보는 실증적인 작업들도 요청된다.

셋째, 최인호의 소설과 영화가 모두 당대 대중에게 적극적으로 수용될 수 있었다는 점에서 대중에게 공명된 감정의 체계에 대한 세밀한 작품 읽기를 통해 구체적으로 추출할 필요가 있다. 청년문화의 세대론이나 멜로드라마적 특성들을 지적하는 기존의 독법에서 나아가 당대 대중의 감각에 공명했던, 즉 대중의 정서에 호소력 있게 작용했던 실례들을 작품을 통해 확인해 보아야 하

는 것이다. 이는 관객의 기대지향성과 감정의 수행성의 체계에서 감정 시스템을 전유를 통한 작품 독해 방식으로 확인할 때 잘 드러난다.

이와 같은 과정을 통해 최인호가 의식적인 자기반영성의 측면에서 예술적 형상화를 꾀하면서도 당대 대중들의 욕망과 감각을 잘 묘파했다는 점에서 대중의 감정 체계를 의식했다는 것을 설명해내고자 한다. 이러한 감정 시스템의 수행성은 인지주의적 시각에 의해 그 구조적 역학 관계가 잘 드러나는데 이 방법론은 대중들에게 '건드려진' 것의 실체가 무엇인지를 파악한다는 점에서 그리고 이것이 이후에 대중들의 관여성을 통해 다시 작품 안에 내파되게 만든다는 점에서 해석적 주체의 재배치 문제와도 연관된다고 볼 수 있다.

본고는 최인호의 소설들의 각색화 양상과 관객의 감정에 대한 인지적 수용성의 문제의식을 바탕으로 작품 창작의 방향성이라는 측면에서 최인호의 자기반영성의 미학이 어떠한 의미를 지니고 있었는지를 규명해 보고자 한다. 이는 다산(多産)의 소설가이자 1970-80년대 주요 영화들에 대한 가장 중요한 원천 제공자이며 시나리오 작가, 각색자 혹은 감독으로서의 활동을 겸했던 최인호 문학의 진면목을 확인해 보는 작업일 뿐만 아니라, 소설과 영화의 매체적 길항이라는 논의에서도 새로운 관점을 제공해 주는 작업이 될 수 있을 것이다. 이를 통해 통섭과 융합의 시대에 걸맞은 새로운 시각으로 최인호 연구에 기여할 수 있기를 바란다.

2. 연구의 대상 및 시각

우리의 현대사에서 1970-80년대는 박정희 정권과 전두환 정권으로 이어지는 군부 독재 시대로 설명된다. 이 시기는 정부의 주도하에 경제 개발과 산업화 등이 이루어지는 한편, 정치적 경색의 국면 뒤로 분단의 극복과 민주주의를 향한 시민들의 열망이 고조되던 시기이기도 했다. 농업 중심에서 공업 중심의 사회로 변화하면서 이촌향도와 도시화의 문제가 대두되고 그로 인해 계층의 분기와 갈등도 나타났다. 문학사에서는 이 시기를 주로 산업화 시대의 문학[48]이나 분단 문학[49], 민족문학론[50]등의 흐름과 관련지어 설명한다. 이 시

기의 역동성은 “70년대의 10년간은 유신이라는 단어에 의하여 그 전 및 그 후의 시기와 선명하게 구별될 수 있고 또 되어야 한다”[51]라는 선명한 문제의식이 일종의 시대적 부정성을 근거로 하고 있다는 점과 그 반대편에 경부고속도로가 개통되고 아파트라는 주거 환경을 갖춰나가고 엄청난 인기를 끄는 소설과 영화들이 등장하는 사회경제적 발전 상황이 동시에 창발하고 있다는 점에서 찾아질 수 있다. 중산층의 규모와 계층적 인식이 확대되어 이 구성원들은 경제적인 소비의 개념과 여가로서의 문화에 대한 욕구가 상당히 확대된 상태였다. 대중성은 자본과 국가, 대중의 상태, 그리고 그들의 상호 작용 속에서 ‘구성’된다는 점에서 하나가 아니며 계속 변화하는 개념[52]이라고 볼 때 새롭게 구성되던 대중성에 대한 논의가 필요했던 것이다.

그러나 당대 담론의 주도층은 사회 변혁의 주체이자 혁명의 맹아로서의 ‘민중’과 소비 지향주의적인 ‘대중’을 구분하고 전자만을 주된 논의의 대상으로 삼는 방식으로 대응하는 양상을 보인다. 아울러 ‘민중’을 다룬 문학작품들은 그 시대적 사명과 문제의식의 진지함을 인정받아 순수문학으로 고평되었고, 이러한 문제의식을 지니지 못한 작품들은 손쉬운 대중적 취향과 상업주의에 찌든 작품으로 평가절하되기 일쑤였다. 이러한 인식은 문학사적으로도 정설로 굳어져 현실 비판적 성격을 지닌 작품은 ‘본격문학’으로서 문학사의 정전으로 자리 잡게 되었으나 대중적으로 인기를 끈 작품들은 작품성이 저열한

48) 권영민은 이 시기를 ‘산업화시대의 문학’으로 규정하고, 그 특징으로는 첫째, 한글세대의 등장과 문학작품의 수요 확대로 인한 대중독자의 증가, 둘째, 정치권력의 횡포에 대한 문학의 비판적 기능과 문학적 주제의 이념화 경향, 셋째, 분단 상황 극복을 위한 민족문학 정립의 가능성 확보를 제시한다. -권영민, 『한국현대문학사』, 민음사, 2000, 213-217면.

49) 김윤식은 해방공간의 소멸 이후, 분단현실에서 비롯된 ‘분단 문학’을 문제 삼으면서 통일문학사론의 가능성에 대해 고찰하였다. -김윤식, 『한국현대문학비평사론』, 서울대학교출판부, 2002, 343면.

50) 백낙청은 4·19 이후 고조된 문학인들의 현실 참여 논의가 참여문학론, 시민문학론, 농민문학론, 민중문학론, 리얼리즘문학론 등 다양한 이름으로 논의되다가 ‘민족문학론’으로 수렴되었다고 지적한 바 있다. -백낙청, 『민족문화의 새단계』, 창작과비평사, 1990, 155면.

51) 이동하, 「유신시대의 소설과 비판적 지성」, 문학사와 비평연구회 편, 『1970년대 문학연구』, 예하, 1994년, 14면.

52) 국가와 자본은 추상으로서의 ‘대중’이나 ‘국민’의 존재방식을 결정하는 매개자인 것이다. 그런 의미에서 대중은 국민-대중, 소비자-대중, 노동계급-대중 등으로서만 존재한다. -권보드래·천정환, 『1960년을 묻다-박정희 시대의 문화정치와 지성』, 천년의상상, 2012. 460면.

것으로 평가되어 문학사에서 제외되거나 매우 제한적인 방식으로만 의미가 부여되었다.

1970년대 문학사를 검열로 인한 암흑기 혹은 대중문학의 범람이라는 편협한 틀로 보거나 80년대의 민족문학론을 위한 예비 혹은 '87년체제'로 이어지는 부정성의 응축으로서의 과도기라는 도식으로 보는 기존의 평가는 재고될 필요가 있다. 십 년 단위로 시기를 분절해서 질적 유의미성을 저(低)-고(高)의 도식으로 보는 문학사 기술은 문학사 기술을 위한 편의에 지나지 않으며 한국 현대문학사의 정전 아래 소거된 많은 작품들을 협소화시키는 결과를 낳게 된다. 최인호에 대한 그간의 논의들도 이러한 문학사적 평가를 당연한 전제로 받아들여 왔기 때문에 그 위치를 구조적으로 조망하는 시도가 충분히 시도되지 못했던 것은 아닌지 검토가 필요하다. 이에 본고는 이 시기 최인호가 외부적 상황에 대한 대응 기제의 필요성과 창작의 구성 원리에 있어서 매체 간의 친연성, 개인사적 이유 등의 문제의식으로 창작 방향의 선회가 필요했다고 보고 소설에서 영화로 이어지는 매체 변용의 과정을 통해 작가로서의 자기반영성의 측면에서 창작활동을 진행해 나갔으며, 이는 다시 대중들과의 감각적 상호 작용을 통해 확대해 나갔다는 점에 착목하여 논의를 진행하고자 한다.

연구 대상은 등단 이후부터 1970-80년대에 이르는 최인호의 소설과 시나리오, 각색 시나리오와 연출에 참여한 영화에 한정한다. 이후에도 최인호가 작품 활동을 지속했지만 시기를 한정하게 된 것은, 80년대 후반 이후에는 그가 대하 역사소설의 세계로 이동했기 때문이다. 그 시작은 「잃어버린 왕국」(『조선일보』, 1986년 3월 5일-1988년 5월 31일)이었으며 이후로는 역사소설과 가족 소설 쓰기[53]에 몰두하게 된다. 소설에서 영화로 창작 반경을 넓히는

53) 최인호는 월간 잡지 《샘터》에 <가족>을 1975년 9월부터 2010년 2월까지 34년 6개월간 연재했고, 이후 『가족』이라는 이름의 단행본 9권으로 출판되었다. <가족>의 장르적 성격은 모호한데, 처음엔 소설 연재로 청탁받았지만 자신의 가족에 대해 쓰겠다고 최인호가 선언한 후, 실제의 가족사와 가족들의 생활을 중심으로 서술했기 때문이다. 매호 '이백 자 원고지 스무 장' 분량으로 완료되는 짧은 에피소드 형식의 글로 결혼 시기부터 암 투병으로 연재를 중단하기 직전까지 있었던 실제의 사건들을 시간의 흐름에 따라 서술하고 있으며, 가족과 인물들의 실명을 그대로 노출하고 있기 때문에 소설보다는 자전적 에세이에 가깝게 보인다. 최인호는 이 잡지에 글을 쓰게 된 것이 1971년부터 편집 주간으로 있었던 김승옥의 추천에 의한 것이었음을 밝히고 있다. 평범한 사람들의 사연과 필진들의 에세이를 위주로 구성되는 교양 잡지 『샘터』는 1972년 4월부터 2023년 3월 현재까지 50년이 넘는 기간 동안 발행되고 있는데, 통권 636권호가 발간되었다.

과정에서 당대의 현실 상황과 거기에 대응한 작가의 의식적 실천이 중요했음을 생각할 때 후기의 역사소설은 그 양식상의 특성에 있어 당대적 응전력의 긴장감을 상실하고 있다는 점에서 연구대상에서는 제외하게 되었다.[54] 영화

54) 논의의 대상인 영화 매체와의 직접적인 관련성이 적어 본고의 연구대상으로 삼지는 않았지만, 최인호의 작가의식의 계보학적 탐구에 있어서나 작품의 양적 측면에 있어서 역사소설군은 상당히 중요한 의미를 지닌다. 당대 대중의 감수성의 최전선에서 활동하던 최인호라는 작가가 작품 활동 후반기에 역사소설의 세계로 옮겨간 것을 세계관의 '단절'로 보는 것은 온당치 않다. 오히려 이전 시기부터 작가 내부에 잔존하고 있던 의식적 차원의 특성, 즉 '청춘'이라는 의식화된 주체로서 밀어붙였던 나름의 예술적 독자성이 그 시효를 다한 후, 스스로 설정한 종교적 구원의 세계로 안착해 역사 탐구라는 최종태로 발현된 것이라 볼 수 있는 것이다. 실제로 초중반 시기의 작품들에서는 최인호 문학의 당대적 특성과는 다소 유리된 것으로 보이는 세계관을 지닌 작품들이 눈에 띈다. 가령, <영가>에서는 겨울의 한밤중에 일어난 손자가 도깨비불을 따라 산언덕을 넘어간 늙은 할머니가 매화꽃을 피워내는 장면을 보고, <전람회의 그림1>에서는 고려시대의 유물을 건네받은 주인공이 성기가 없어지는데 마지막 장면에서 박물관의 유리전시실에서 발견된다. <진혼곡>에서 완전히 가공된 시공간적 배경에서 노예/인간/위대한 사람의 구분을 통해 인류 역사에 대한 새로운 시야의 설정을 보여주며, <몽유도원도>에서 삼국사기의 '도미설화'를 가져오기도 한다. 특히 <이상한 사람들> 연작에서는 '그는 이상한 사람이었다'로 설정되는 독특하고 기이한 인물들을 통해 '지상의 세계'와 '하늘'의 공간적 분리, 천지개벽 이전의 세계에 대한 의문과 예수의 족보와 성경/역사학자와 황금알에서 태어난 김수로왕 등의 화소를 통해 실제의 현실 세계와는 벗어난 다른 차원의 시공간적 세계에 대한 관심을 보여주었다.
1973년 4개월 동안 20개국을 여행하고 《한국일보》에 연재한 글을 묶어 낸 『맨발의 세계일주』에서도 그러한 흔적이 눈에 띈다. 최인호는 이 여행기에서 서구 여러 나라들을 관찰하며 힘과 패권의 논리를 사유하면서 그 대타항으로 한국의 현실을 놓고 비교한다. "나를 로마에 다시 오게 해주쇼. 인간이 인간인 이상 최고로 할 수 있는 경지에까지 도전하였던 로마로 나를 오게 해주쇼. 인간이 신이 될 수 없지만 그래서 오히려 차라리 엄숙한 신성의 최선의 경지를 인간의 몸으로 파감히 덤벼들었던 그 장한 로마로 나를 이끌어 주쇼. 그리고 인간의 헛된 욕망과 부귀영화가 흔적도 없이 그림자에 불과하다는 것을 내게 알려주쇼. [...] 로마는 우리의 마음 속에 있다. 동양과 서양은 결코 합쳐질 수 없는 두 개의 세계지만 이 조그만 동양인의 가슴에도 로마는 흐르고 있다. 로마로 가자. 친구여, 그리고 젊은이여 우리에겐 조국이 있잖니. 제발, 오, 제발 제발 쓸데없는 조그만 것에 신경을 쓰지 말자. 로마로 가자. 벗이여 그따위 로마로 가선 뭣 하니. 가려면 화랑도로 가야지. 이런 얘기, 이런 조그만 얘기, 귀에 걸면 귀고리 코에 걸면 코걸이 얘기, 얼핏 듣기엔 근사한 얘기 이런 것 집어치우고 로마로 가자 친구여. 로마로 가서, 내 마음 속에 흐르는 로마로 가서, 네 마음 속에 흐르는 로마로 가서, 그 조그만 귀신에 홀린 얘기를 집어치우고 로마로 가서 달을 향해 화살 쏘는 그 힘으로 뻐처럼 일어나자. 한 손엔 신라를 들고 또 한 손엔 백제를 들고, 들 손이 없으면 고구려를 머리에 이고 아무도 믿지 말고 우리 힘으로 가자." -최인호, 『맨발의 세계일주』, 예문관, 1975, 130-131면. 이는 최인호가 당면한 현실을 날카롭게 파악하는 명민함을 가진 데서 나아가, 좀 더 형이상학적인 차원에서 역사

작업 또한 시기가 한정된 것은 마찬가지여서 최인호가 처음으로 영화의 원전을 제공한 작품은 <별들의 고향>(1974)이지만, 본격적으로 각본에 참여한 첫 작품은 <바보들의 행진>(1975)이며, 마지막으로 각본에 참여한 작품은 <천국의 계단>(1991)이다. 많게는 한 해에도 3~4편의 작업을 진행하던 이전 시기와 달리 최다 관객수를 기록한 영화인 <깊고 푸른 밤>(1985) 이후엔 작품 활동의 말기까지 각본가로 이름을 올린 것이 네 작품에 불과하며 흥행성과 영향력이 급속하게 줄어든다는 점에서, 그리고 역사소설로 집중력이 옮겨가고 문단이나 문화적 이슈 등에서 멀어진다는 점에서 사실상 최인호에게 소설 창작과 영화 작업은 매우 밀접한 관련을 지닌다. 달리 말하면, 최인호가 창작 활동의 후반기에는 영화 작업을 멈추고 다시 전업 소설 작가로 돌아와 역사소설 창작에 침잠하게 된다는 것인데 소설에서 영화로, 영화에서 다시 소설로의 활동 영역의 변경 과정 역시 창작 방향의 선회와 관련이 있을 것으로 본다.

최인호의 영화 작업에 대한 본격적인 논의에 앞서 몇 가지 주의해야 할 부분은 소설과 영화라는 매체의 근본적인 차이에서 기인하는 것이다. 먼저, 영화는 흔히 '감독 놀음'이라고 얘기될 만큼 영화의 주인이자 창작자로서 감독의 위상이 절대적인 것으로 평가된다. 그러므로 최인호가 직접 연출해 감독으로 이름을 올린 영화 한 편 외에 나머지 영화들은 대부분 원작자와 각본가 혹은 각색자로 영화에 참여한 것이므로 영화 작가로서의 분석과 관련해 세심한 주의를 요한다. 또한 소설 창작과 달리 영화는 한 창작자가 전부 통제할 수 없는 집단 작업의 형태이다. 그리고 자본과 관의 행정이 매우 복잡한 교호관계에 놓여있다는 점, 무엇보다 영화의 기획부터 개봉의 전 단계에 있어 제작사와 제작자의 선택[55]이 결정적인 영향을 미친다는 점에서 차이가 있다. 이는 크리스티앙 메츠가 말한바, '시네마적 사실(Cinematic fact)'과 '필름적 사실(Filmic fact)'의 구분에서도 논의의 참조점을 찾을 수 있는데[56], 영화 내적

를 조망하는 시야를 담지하고 있었던 것이 아닌가 추측하게 한다. 최인호가 정치적 억압의 현실을 충분히 인지하고 작품 속에 풀어내면서도 적극적인 저항의 스탠스를 취하지는 않은 점, 다소 냉담한 관찰자적 위치에 끝내 남으려 했던 점과도 관련되는데 이는 후속 연구를 필요로 한다.

55)"영화의 많은 예술적 원천은 일반 대중을 위해 일했던 제작자들에 의해 발견되었다."-David Bodwell · Kristin Thomson, 주진숙 외 역, 『영화 예술』, 지필미디어, 2011, 4면. 이러한 영화계의 메커니즘을 보여주는 단적인 예로 영화제에서 수상 시, 감독상은 감독이 받지만 대상격인 최우수 작품상은 감독이 직접 제작하는 등 특별한 경우를 제외하고는 일반적으로 제작사의 대표가 받는다.

분석에 치중하는 '의미 작용하는 텍스트'라 하더라도 결국은 '영화적 제도'의 측면에서의 정보나 사실과 부합하지 않으면 해석의 오류가 발생할 수 있으므로 양자 모두를 의식하면서 영화를 읽어나가는 것이 중요하다는 것을 말해준다.

그러므로 최인호가 원전과 각본에 참여한 작품들의 최종 완성태인 '실제 개봉된 영화' 자체를 텍스트 판본으로 놓고 논의를 진행하는 것은 신중하게 접근할 필요가 있다. 최인호의 영화 작업에 대한 연구를 진행하기 위해서는 영화의 프리 프로덕션-프로덕션-포스트 프로덕션 전 과정 중 특히 프리 프로덕션 단계, 즉 영화의 기획 과정과 트리트먼트 단계, 시나리오 작업 과정 등을 중점적으로 보는 것이 중요하다. 특히 최인호의 소설을 원전으로 한 각색 시나리오가 사용된 경우도 있고 창작 시나리오가 사용된 경우도 있는데 이러한 작품들이 각각 어떤 과정을 거쳐 어느 제작사에 의해 어떤 방식으로 만들어지게 된 것인지와 같은 내용에 대한 확인이 영화 제작과 관련된 정보의 취합 차원에서 필요하다. 영화는 개인의 단독 창작과는 다르기 때문에 내용의 추가나 삭제와 같은 변형 과정에서 의도를 추출해내는 작업에 신중을 기해야 하기 때문이다.

또 당시는 국가의 허가와 승인이라는 심의 절차 없이 영화가 공식적으로 개봉을 할 수 없던 시기였던 만큼 이 과정을 어떻게 거쳤는지를 확인함으로써 당대의 억압적 검열 기제[57]가 영향을 미친 부분과 작가의 선택적 차원을 구분

56) "메츠에게 있어 '시네마적 사실'은 가장 광범위한 의미에서 전(前-)영화적 사건(경제적 하부구조, 스튜디오 시스템, 테크놀로지), 후(後)-역사적 사건(배급, 상영, 영화의 사회적·정치적 파장) 그리고 비-영화적 사건(극장의 장식, 영화보기라는 사회적 의례)을 포함하는 다차원적인 사회문화적 복합체로 간주되는 영화적 제도를 의미한다. 반면 '필름적 사실'은 국지적일 수 있는 담론, 즉 텍스트-통에 담겨 있는 물리적 필름을 의미하는 것이 아니라 의미 작용하는 텍스트를 의미한다." -로버트 스탬, 『어휘로 풀어 읽는 영상기호학』, 이수길 외 옮김, 시각과 언어, 2003, 67-68면.

57) 이에 관해 시사적인 최근의 연구로 송아름의 연구를 들 수 있다. 송아름은 1970년대 한국 영화 검열의 구체적인 자료를 바탕으로 검열 내부의 역학과 문화 정치의 동력으로서의 검열의 생산적 양상을 추적하여 그 실체와 역동성을 밝히고 있다. 즉 검열자-피검열자로서 당국과 영화계의 관계가 영화의 생산과 수용의 전 과정에 있어 문제가 되었다는 점을 지적하면서도, 이러한 검열 기제가 단순히 억압-피해로 단순화되는 것이 아니라 수용자의 반응에 도달하는 과정을 통해 1970년대 청년문화와 대중 문화의 성장에 매우 중요한 요소로 작동했음을 밝히고 있다. -송아름, 「1970년대 한국 영화 검열의 역학과 문화정치」, 서울대학교 박사학위논문, 2019.

하는 것은 실제 영화가 촬영된 시나리오의 텍스트 확인 차원에서 매우 중요한 문제다. 원작-각색-각본 확정 과정의 변형과 드러나는 특징들을 염두에 두고 논의하되 각본가의 선택과 '다른 창작 주체들의 선택'[58]을 구분하기 위해 최종 영화에서 각본과 일치하는 내용을 위주로 분석을 진행하는 것이 온당하리라 생각된다.

그런 의미에서 최인호의 영화 작업 연구를 위한 주요 텍스트로 원전인 소설과 개봉된 영화를 단순히 놓고 비교하는 방식보다는 프로덕션용 시나리오의 '확정' 과정을 문제 삼는 것이 중요하다. 당시의 영화 제작의 관행에 따르면 영화를 위해서는 온갖 서류의 제출과 승인 과정을 거쳐야 했는데[59], 우선 스토리가 완성된 형태인 '오리지날 시나리오'를 먼저 제출해 제작 심의를 받고, 검열과 수정을 거친 시나리오인 '심의 대본'을 바탕으로 일반적으로 촬영이 진행된다. 사전 시나리오 심의와 완성된 프린트의 이중 검열의 과정을 겪어야 했기 때문이다. 그런데 본 촬영을 위한 촬영용 대본이 있기도 했고, 후시 녹음을 위한 '녹음 대본'이 따로 존재하기도 했다.[60] 그러므로 최인호가 영화에

58) 가령, 영화의 창작에 있어 주로 강조되는 '감독'의 선택을 구분하는 경우가 많은데, 총 연출자인 '감독'뿐만 아니라 '촬영감독', '조감독'들의 우연한 선택들이 완성된 영화에 포함될 수 있기 때문이다. 이와 관련하여 감독편에서 각색 창작자로의 입장을 주장한 연구도 산출되었다. 공식적인 검열 과정의 모든 서류들과 잡지 인터뷰 등에서 각본가(각색자)로 최인호가 올라가 있는 배창호 감독의 주요 영화들에 대해 각색의 주체를 감독으로 놓거나 공동 각색으로 놓고 논의를 진행한 것이다. 이러한 주장은 배창호 감독과의 인터뷰에 의한 것이어서 논의에 좀 더 세심한 근거가 필요해 보인다. -안재석, 「각색영화를 통한 배창호 감독 연구」, 중앙대학교 박사학위 논문, 2014. 해당 논의의 정합성과는 별도로 이러한 문제가 발생하는 것은 영화 창작의 주체를 누구로 볼 것이냐, 즉 예술성의 핵심의 기원이 누구에게로부터 온 것이냐의 미묘한 긴장이 배경에 깔려 있기 때문인데, 특히 문학이나 만화 등, 원천이 따로 있는 영화에서 원작과의 위계 문제로 인해 더욱 자주 발생한다. 주로 영화의 작가주의 연구에 제기되는 경향이 있기 때문에 이러한 연구를 진행할 때는 사실관계를 면밀하게 확인할 필요가 있다.

59) 송아름에 따르면 1970년대 영화 검열 서류는 영화 한 편당 평균적으로 80-90장, 길게는 200여장이 넘는 서류들로 채워지는데, 크게 제작의 신고와 검열의 신청과정으로 나뉘고, 각 단계마다 문공부 · 민간심의기구 · 영화제작자협회 · 영화제작사 · 배급 · 극장 등 서로 다른 주체들이 관여하고 있었다. -송아름, 「1970년대 한국 영화 검열의 역학과 문화정치」, 19면.

60) 2016년부터 한국영상자료원의 영상도서관에서는 전용 PC를 이용하여 방문자에게 제작 과정에서 제출하는 서류들과 심의 대본, 검열 자료들을 공개하고 있다. 자료의 목록은 <KMDB(한국영화데이터베이스)>에서도 확인할 수 있다. https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/02974/credit (2023.2.4.확인.)

각본가로 참여했다는 것은 영화 제작을 허락받기 위한 사전 심의용 '오리지날 시나리오'와 영화의 본촬영 검열을 위한 '심의 대본'을 모두 창작했다는 것을 의미한다.

이러한 여러 판본에 대한 확인 작업이 중요한 이유는 영화의 각색 연구에 있어 여전히 소설과 최종 영화를 나란히 놓고 달라진 부분을 비교하거나 여러 시나리오 모음집에 실린 해당 영화의 심의 중 어느 단계인지 알 수 없는 모호한 시나리오 판본을 놓고 단순 비교하는 방식으로 각색 연구가 이루어져 왔기 때문이다. 최인호의 경우에도 비슷한 방식으로 논의가 이어져 오다 보니 연구 대상 텍스트에 관한 잘못된 정보에서 비롯된 오류에 기반해 해석이 이루어지는 것이다. 가령 영화 <별들의 고향>의 각색자가 공식적으로 이희우이긴 하나 그 판본이 그대로 영화화된 것이 아니기 때문에[61] 각색본에서 추출한 특징들을 영화적인 미학으로 규정하는 데에 주의가 필요한 것이다.

그런데 앞서 언급했듯이 최종태로서의 영화는 '작가'[62] 고유의 인장(印匠)이 찍혀 있다는 '작가주의' 이론의 관행적 인식에서 주로 감독의 작업물로 인정되는 경향이 있다. 그레엄 터너에 따르면 '작가 이론(auteur theory)'이란 극영화에 문학적인 의미에서 '저자(author)'의 개념을 도입한 것이다. 감독이 자신의 영화에서 개인적인 비전과 스타일을 담아야 한다는 이 주장은 가장 산업화된 조건(할리우드) 아래에서 생산된 영화에서조차도 예술가(artist)/작가의 표식을 찾아낼 수 있다는 입장으로, 이 이론이 예술적인 표준을 새롭게 제시함에 따라 역설적이게도 그동안 비평가나 이론가들이 문화적인 허섭스레기라고 내팽겨쳤던 많은 대중영화들이 구제받게 되었다.[63] 이에 따라 작가주의 이론은 예술성을 표방하는 영화 작가들만이 아니라 익숙한 관객의 기대 지평에 충실한 장르 컨벤션을 그 자신의 표식으로 지지하는 대중 영화 창작자들의 세계관까지도 이론적으로 뒷받침해 줄 수 있는 것이다.

그런 의미에서 주로 대중영화의 관점에서 논의되어 온 최인호 영화에 대해

61) 후술하겠지만, 영화 <별들의 고향>은 워낙 긴 장편이기 때문에 영화화를 위한 각색 과정이 중요했는데 기본 단계인 시나리오를 최인호가 손을 보고 당대의 유명한 각색자인 이희우에게 각색을 맡겼으나 이장호와 최인호의 마음에 들지 않아서 결국 이장호가 소설책을 들고 찍었다고 밝히고 있다.

62) 여기서의 '작가'는 1950년대 '카이에 뒤 시네마'의 개념 이후에 일반적으로 명명되는 '작가주의' 즉, '작가'로서 감독의 개성을 통해 예술가로서의 비전과 주체성이 강조된 영화의 특징을 강조하는 표현이다.

63) 그레엄 터너, 『대중 영화의 이해』, 임재철 외 옮김, 한나래, 1994, 59-60면.

서도 작가주의의 독법으로 읽는 것이 가능하며, 이때 작품에 드러나는 반복적인 서사와 장면화의 형태가 창작자의 표식으로 기능할 수 있다. 다만, 여전히 작가주의의 논의의 대상이 주로 감독에 치중되어 있음을 상기할 때, 개별 시나리오 작업들의 특성만을 도출하는 방식으로는 최인호라는 '작가'의 영화적 비전이나 성격을 뚜렷이 변별해내기는 어렵다.[64] 왜냐하면 각색물이 가지는 특성상 원작과 완성태인 영화의 중간 단계에 해당하므로 한 각색자가 자신의 창작에서 반복적으로 드러내는 구성이나 주제론적인 강조점 등이 완성된 영화에 미치는 영향이 제한적이기 때문이다.

그런 의미에서 최인호가 각본을 쓰고 유일하게 연출까지 한 영화인 <걷지 말고 뛰어라>(1976)가 가지는 중요성이 부각된다. 이 작품에 대한 원천적인 분석을 통해 발견되는 작의의 규범적 특징들은 역으로 '작가'로서 참여하지는 않았지만 촬영의 대본을 제공한 최인호의 많은 시나리오 작업들을 연구하는 실마리가 될 수 있다. 그런 의미에서 본고는 최인호가 소설을 창작할 때 지니고 있었던 미학적 자의식이 영화 작업에서도 동일하게 발현되는 측면이 있다는 점에 주목한다. 3장에서 후술하겠지만, 최인호가 상업성에 치중하는 기획적인 제작자의 입맛에 맞춘 작품들만을 생산한 것이 아니라 자신이 생각한 미학적 구상에 따라 주체적으로 영화 작업의 참여자로 임했으며, 그 과정에서 나름의 작가적 표식들을 영화에 새겨 넣으려 시도했음을 규명해 보고자 한다. 그러므로 여기에서 '작가'란 예술적 형상화에만 복무하는 창작자를 의미하는 것이 아니라 자기의 영화적 스타일을 만들어나가는 고유성을 지닌 창작자를 모두 아우르는 말이다.

이를 위해 본고는 최인호의 작품들을 소설/(소설 원작의)각색물/ 창작 시나리오/(직접 연출한)영화 등 네 가지로 구분할 것을 제안한다. 이러한 구분은 최인호의 소설이 '영화화'되었다고 할 때 어떤 형태와 단계로 영화화가 되었

64) 이와 관련 방민호는 이청준의 소설 『남도 사람』과 임권택의 영화 <서편제>를 비교하는 글에서 이러한 비교가 서로 다른 장르적 가능성을 확인하게 한다고 보면서, 소설의 영화화는 텍스트의 재생산이라는 범주에서 이해될 수 있으며, 시나리오와 영화의 관계를 중심으로 본다면 영화는 이미 한 번의 해석을 매개로 한 텍스트 재생산이고 이때 그 해석자는 감독이라고 설명한다. 나아가 "이러한 이중의 해석 또는 텍스트 재생산에서 문제되는 것은 재생산된 또하나의 텍스트가 원텍스트와 맺는 관계, 즉 재생산 텍스트가 원텍스트로부터 확보하는 독자성의 성격"이라고 지적하고 있어 논의에 참조점을 준다. -방민호, 『비평의 도그마를 넘어』, 창작과비평사, 2000, 339-340면.

다는 것이 구분되지 않은 채 모호하게 얽혀 설명되어온 측면이 있기 때문에 이를 좀 더 세밀하게 확인해서 구분해내기 위한 것이다. 가령, 최인호가 원작 소설만을 제공하고 각본이나 각색에 모두 참여하지 않은 작품들과 최인호가 각본 작업까지만 참여하고 다른 작가가 각색을 한 경우, 혹은 원작 소설이 없이 아예 창작 시나리오를 만든 경우, 원작소설을 쓰고 스스로 각색을 한 경우와 시나리오를 창작해서 연출까지 맡은 경우 등 다양하게 분기되는 최인호의 각색화 양상에 대해 설명하기 위해서는 각 텍스트들을 구분해줄 필요가 있기 때문이다.

최인호의 소설 원작이 영화화된 각색물의 경우에도 최인호가 원작만을 제공한 경우는 제외하고 각색자로 이름을 올린 작품들만을 대상으로 삼는다. 원작이 각색되면서 많은 부분이 수정되고 또 이를 영화화하는 과정에서 감독의 창작관이 개입되면 원작만을 제공한 작가와는 그 접점이 점점 멀어지기 때문이다. 그런 의미에서 소설 원작을 제공했더라도 각본가로 참여하지 않은 경우에는 해당 영화에 원천 작가로서의 영향력이 발휘될 여지가 줄어든다. 이렇듯 연구 대상의 확장과 분기는 한 작가의 총체성을 규명하는 데에도 유리한 것이지만 매체의 변형을 통해서 드러나는 미학적 특성들의 논의의 차원을 넓혀준다는 점에서도 유의미하다.

아울러 본고는 최인호의 작품이 지닌 대중적 호소력의 메커니즘과 의미를 설명해내기 위해 인지주의적 연구 방법론의 문제의식과 개념들을 활용하고자 한다. 인지주의 이론은 데카르트적 질문과 헤겔적 변증법적 도식, 계몽과 합리성의 시대가 지나고 새롭게 제기된 이론으로 주관성과 미시적 일상성의 개념을 구상하게 된 것과 관련된다. 이러한 시각은 일종의 '정동적 전회(Affective Turn)'로 볼 수 있다. 심광현에 따르면 '정동적 전회(Affective Turn)'는 비판이론에서의 사유에 전환을 부추기는 신체들, 기술, 물체의 새로운 배치를 표현하려는 시도로 평가된다.[65] 인지주의에 대한 역사는 비교적 오래되지 않았으며 다음과 같이 단계적으로 발전되어온 양상을 보인다. 초반에는 1950년대 후반 이후 심리학, 신경생리학, 과학 철학 등에서 '마음(mind)'에 대한 연구가 이루어지면서 성립했으며 태생적으로 학제간 연구를 지향했다.[66] 즉, 인지과학은 다소간 지적인 결정 단계들로 진행되는 위계적으로 조

65) 심광현, 『유비쿼터스 시대의 지식 생산과 문화정치』, 문화과학사, 2009, 407면.
66) 이상욱, 「체화된 인지 체계로의 영화: 지각 감정 서사를 중심으로 본 영화와 신

직화된 구조로 '마음'을 취급한다.[67] 1970-80년대 이후 2세대 인지과학 연구에서는 '마음'을 인간 내부에 존재하는 신체와 구분되는 내적 작용이 아니라고 보는데, 이는 이성에 대한 논의에서도 마찬가지이다. G.레이코프 · M.존슨에 따르면 이성은 탈신체화된 것이 아니라, 우리의 두뇌, 몸, 그리고 신체적 경험의 본성에서 유래하는 것으로, 이성 그 자체의 고유한 구조가 우리 신체화의 세부사항에서 유래한다고 보기 때문에 마음은 본유적으로 신체화되어 있다고 본다.[68] 이후 『몸의 인지과학』(1991)을 펴낸 프랜시스코 바렐라, 에반 톰슨, 엘리노어 로쉬 등은 메를로 퐁티와 인도의 승려 용수 등을 경유해 인지가 몸과 환경의 상호작용을 통해 발생한다는 측면에서 '창발적 속성'[69]을 지닌다고 지적한다.

이러한 인지주의 연구들의 발전 방향을 종합해 보면, '과학에서 마음으로'와 '발제주의'라는 두 키워드로 요약된다. 핵심은 '마음'과 '몸'의 유기성으로 인해 서사적 분석에 있어 언어나 표상 체계만이 아니라 '신체'를 경유하여 발생한다는 것이며 그것이 텍스트 원전 자체에 대한 관심에서 그것이 지각되고 반응을 얻는 과정으로부터 원전의 완결성을 넘어 상호주의적인 움직임 쪽으로 방향을 틀게 된다는 것이다. 또한 '발제'는 기존의 표상과 형식 체계를 넘어서서 지각의 반복적인 감각운동이 만들어내는 새로운 패턴이 자기조직화되는 것을 말한다. 이러한 접근은 기존의 소설 연구에서 인물, 메타포, 플롯 등의 구성 요소로서 파악되던 분석의 틀을 지각의 틀로서 '몸'을 통과하는 것으로 확인할 것을 요청한다. 또한 반복적인 감각 운동이 상호연결과 복사를 통해 새로운 속성을 구성한다는 점에서 '창발' 개념은 특정한 모티프와 서사적 구성의 반복된 패턴을 추출해내는 데에 유효한 관점이 될 수 있다.

이와 관련해 인지주의를 영화와 좀 더 접맥시키기 위해 그레고리 커리의 논의를 보충적으로 참고할 수 있다. 커리는 교설의 실패가 방법의 실패와 연

체 그리고 두뇌」, 한양대학교 박사학위 논문, 2013, 10면. (여기에서 '마음'이란 '인간 행위를 결정짓는 생각, 기억, 감정, 의지, 학습 등의 주체 내부의 작용과 그에 따르는 다양한 문제'를 말한다. -이상욱, 「인지주의와 영화학의 융합-인지주의 영화이론 메타분석」, 『아시아영화연구』5권, 부산대학교 영화연구소, 2012, 60면.)

67) 그레고리 커리, 『이미지와 마음; 영화, 철학 그리고 인지과학』. 김숙 옮김, 도서출판 한울, 2012, 20면.

68) G.레이코프 · M.존슨, 『몸의 철학』, 임지룡 외 옮김, 박이정, 2002, 29면.

69) 프랜시스코 바렐라 외, 『몸의 인지과학』, 석봉래 옮김, 김영사, 2013, 149면.

관되었다고 보면서 기존 영화 독해 방식의 문제점을 지적한다. 그간 '모호한 유비의 인과적 사용'과 더불어 논쟁이 분분하고 때로 빈약하게 확증 받은 다른 분과의 이론들에 무비판적으로 호소하는 습관이 독해의 실패를 가져온 원인이라는 것이다.[70] 대신에 그는 허구와 상상력에 관해 논하는데, 상상력이 마음 안의 목적-구축 체계이며 시각과 시각의 성분들이 선택적 침해를 받을 수 있다고 믿는다.[71] 상상하기의 능력은 중요한 인지적, 정보-수집 목적들에 기여한다는 점에서, 과학 쪽으로 방향을 선회하는 것인데 내적 성찰과 선천적 분석의 조합으로는 상상력에 대한 철학적으로 흥미로운 물음들 모두에 대답할 수 없다는 문제의식에서 기인한 것이다.[72] 가령, 영화에서 이미지와 사운드가 허구 그 자체의 시각적이고 청각적인 특징을 재현하는 기능을 할 때 그 기능을 '감각적인(sensory) 것'으로 본다면, 이러한 이미지와 사운드에 대한 감각적 경험은 우리가 무엇이 재현되었는가를 이해하는 데 바로미터가 된다. 이는 실재로서 '감각적인 것'의 경험이 영화적 재현의 본질이라고 보는 것이다.

커리는 이해에 있어서의 변화가 이론적 원리의 획득을 통해서가 아니라 어떤 능력의 획득에서 일어난 것으로도 상정할 수 있다고 보며, 이런 관점의 이동이 명제적 지식(knowing that)이라기보다는 '수행적 지식(knowing how)'의 문제라고 설명한다.[73] 우리는 다른 사람들이 받는 감각 정보를 받으며 그 사람의 입장에 심성적으로 자신을 투사하면서 상상하는 과정을 통해 타자들의 마음에 접근한다. 이러한 심성적 시뮬레이션은 우리의 영화 체험에서의 공감이 타인의 마음에 대한 일시적인 연관과 관련 있다고 보면서, 그 모의적인 수행력을 강조하고 있다.

인지주의 이론의 또 다른 방향성은 지각과 반응이라는 특성이 야기하는 수용자 위주의 상호주의적 특성이다. 노대원에 따르면 신체화된 인지(embodied cognition)의 사회적이고 상호주체적인 특성은 스토리 세계의 인물과 인물 간 관계, 그리고 인물들에 대한 독자의 해석에서도 본질적이기 때문에 독자는 서사적 인물의 신체에 관해서 신체화된 인지의 거의 자동화된 시뮬레이션 과정에 기반해서 반성적이거나 해석학적인 주제화 작업을 수행해야 한다.[74] 실제 서사 수용의 현상에서 우리는 정교한 해석적 개념과 명제를 감

70) 그레고리 커리, 앞의 책, 24면.
71) 위의 책, 205면.
72) 위의 책, 206면.
73) 위의 책, 208-209면.

각적 이미지나 그 체험으로 얻기 때문이다. 보드웰을 비롯한 인지주의 이론가들은 관객이 보이지 않는 스크린의 다른 부분을 상상하며 영화를 이해해나간다고 보고, 관객이 내러티브 영화를 볼 때 영화 속 데이터들을 그대로 흡수하는 것이 아니라 본래부터 불완전한 이 같은 자료를 처리하기 위해, 인지심리학자들이 도식(schemata)라고 부르는 것을 사용해 영화 속 자료를 처리한다고 설명한다.[75]

이와 같은 논의들에 따르면 관객의 영화 감상에 있어서의 감각적 수용은 신체화된 인지의 과정으로 체계적 지각과정에 따라 이루어진 것이다. 그 과정에서 관객은 무의식적으로 이루어진 도식에 따르면서도 무자각적으로 매우 적극적인 해석 작업을 수행함으로서 영화 이해에 도달한다. 이는 그간 관객의 영화수용에 관해 다소 수동적인 소비자 혹은 가벼운 대중성으로 평가절하되었던 시간에 새로운 시사점을 준다. 관객에게 '감각적인 것'의 수용은 영화의 이미지와 편집들로 이루어진 창작자의 의도에 바로 접속된 것이 아니라 인지하고 받아들이는 감상을 스스로 수행하는 과정인 것이다.

한편 관객의 지각과 수용에 관해서 양승국의 논의는 본고에 중요한 시사점을 제공한다. 양승국은 텔레비전 드라마의 감상에서 관객의 지각 방식과 카메라의 시점에 관해 논하면서 '관여성'에 대해 설명하는데, 지각이 마음과 세계 사이의 지향적이고도 인과적인 교섭이라고 볼 때 카메라의 '응시 시점'과 '대상 시점'은 각각 부합방향과 인과방향의 지향성을 지닌 것이라고 본다.[76] 즉, 관객이 현실에서 경험하는 지각 방식을 바탕으로 카메라의 시점을 취하려 한다는 것으로 관객이 수동적인 수용자에 머무르는 것이 아니라 시선을 이끄는 적극적인 관람을 보여줄 수 있다는 것이다. 이러한 점에서 그는 드라마에서 제시되는 공간이 이 세계의 환유적 공간이라 할 때, 관객은 자신의 눈앞에 놓

74) 노대원, 「서사의 작중 인물과 '마음의 이론'」, 『현대문학이론연구』 61집, 현대문학이론학회, 2015, 104면.

75) 이때 도식이란 불완전한 데이터를 일관된 심적 표상(재현)으로 조직하는 마음속에 있는 규범 및 원리를 말한다. 데이터 속의 갭들을 실마리로 삼아 채워 넣는 과정이 바로 가정(hypothesis) 또는 추론생성(inference generration)이라고 불리는 것이다. -김시무, 「인지주의 영화기호학의 가능성과 한계」, 『영화연구』 23호, 한국영화학회, 2004, 82-83면.

76) 양승국, 「드라마에서 언어와 이미지의 구조와 작동원리-텔리비전 드라마 <미생>(2014)를 중심으로」, 『인문논총』 73권2호, 서울대학교 인문학연구원, 2016, 21면.

인 대상 X를 자신의 '관여성'에 의해 X'로 치환하여 각자의 지각 경험 내에 축적해 두는데, 이 과정에서 드라마 속에서의 언어들은 대상 X들의 지각 과정에서 발화 주체의 몸과 분리되어 관객의 의식 속으로 침투한다고 지적한다.[77]

그러므로 드라마의 경험은 드라마의 세계를 '우리'의 세계로 주위 사람들과 공유하여, 저 멀리 밖의 세계(nowhere)를 지금 여기의 세계(now here)로 '세계-내-존재'들이 공유하는 것이 된다.[78] 이러한 논의는 대중성과 공감의 편이성을 위해 창작자 편에서 수용자의 시선을 장악하여 흥미로운 것들로 관객의 감각에 복무한다고 여겨지는 텔레비전 드라마에서도 수용의 구조가 단순한 일방향의 위계 속에서 작동하는 것이 아님을 시사한다. 오히려 드라마 관람에 있어 관객은 지각을 통한 자연스러운 감정이입을 통해 '주위 세계'를 인식하여 자신의 일상성의 세계로서 받아들이고, 이를 통해 개개인의 관람은 개인이 아닌 전체로서의 편재성으로서 인식한다고 봄으로써 대중적 장악력을 가지게 된 드라마의 미학적 구조를 적실하게 설명하고 있다.

이와 같은 논의는 영화의 분석에 있어 해당 영화를 완결된 텍스트로 보고 그 내재적 의미를 해석하는 대신 관객의 인식과 수용의 차원에서 규명할 필요성을 제기한다. 특히 매체의 특성상 관객이 '읽어야 하는' 텍스트임을 상기해 볼 때 관객에게 전달되어야 하는 정보와 관객이 적극적으로 해석해내야 하는 정보들 사이에 영화가 어느 정도로 체계적으로 그것들을 구성하고 있는가를 확인해 보는 작업이 매우 중요하다. 영화와 관객의 접속에 있어 영화의 어떤 국면이 관객에게 접촉되고 공감을 불러일으키는 것인지를 구체적으로 파악하는 것이 가능하기 때문이다. 뿐만 아니라 이를 통해 새로운 영화 분석 연구의 가능성도 노정해 볼 수 있을 것이다.

그렉 M. 스미스는 관객의 반응과 기대지향성의 관점에서 감정적 호소력을 분석하기 위해 특정한 감정 자체보다는 감정 체계의 구조에 관심을 갖고 감상자의 '감정 시스템(emotion system)'에 대한 논의를 진행한 바 있다.[79] 스미

77) 위의 글, 30면.
78) 위의 글, 33면.
79) 스미스는 이러한 방법에 대해 설명하기에 앞서, 영화적 감정에 접근하기 위해 시도해야 하는 열 가지 '데시데라타(desiderata)'에 대해 당부하는데 다음과 같다. 1.영화에 대한 구체적인 설명을 제공해야 함. 2.감정을 논의하고 감정을 불러일으키는 방법에 대한 용어를 제공해야 함. 3. 글로벌한 혹은 지역적인 수준 모두에서 감정을 설명할 수 있어야함. 4. 감정 상태가 시간이 지남에 따라 변화하는 과정의 역동성을 포착할 수 있어야 함. 5.영화가 왜 개인적인 감정적 반응의 차이를 부인

스는 감정 시스템이 어떻게 작동하는지를 이해하고 나면 특정한 영화 구조가 감정을 조작하도록 특별히 잘 설계된 방법을 확인할 수 있다고 보고, 영화를 '끊김없는 실시간 스토리텔링을 위한 다수의 전략(제작자와 소비자가 공유)을 개발한 고도로 조정된 시각(보통은 청각) 매체'로 가정하며, '감정 시스템은 어떻게 구성되어 있는가?'와 '어떤 필름 구조가 이 구조의 특성을 이용하기에 특히 적합해 보이는가?'와 같은 질문을 던진다.[80] 그리고 이를 위해 그는 감정 시스템의 구조에 대한 이론을 제안한다. 감정이 여러 유도시스템에 대한 반응이라는 점에서 '다차원적 반응 증후군'이라고 보고, 이를 설명하기 위해 변연계의 상호 연결된 구조와 일치하는 감정 시스템의 연관 네트워크 모델을 제안한 것이다.

이 모델에서 감정 시스템의 다양한 구성 요소는 연관 링크로 연결되며, 감정은 생리적 반응의 패턴일 뿐만 아니라 특정 생각과 기억에 연결되어 의식적 인지(기억, 사회적 관습, 감정의 레이블 등), 자율/중추 신경계 패턴, 행동 경향, 발성, 얼굴 패턴으로 모두 상호 연관되어 있다.[81] 이러한 감정의 '반응' 프로세스에 대한 모델화에 이어, 영화 속 감정의 인지를 시간성과의 연관 속에서 설명한다. 스미스는 감정의 상태가 지속되는 기간에 따라 '감정(emotion)'과 '분위기(mood)'를 구분하는데, 둘은 밀접한 연관을 가지며 특정 영화의 감정적 호소를 설명하기 위해서는 영화 전반에 걸쳐 지속되는 분위기와 짧은 감정이 상호 작용하는 방식에 주의를 기울여야 한다고 주장한다.[82]

하지 않으면서도 광범위한 관객에게 신뢰할 수 있는 감정적 반응을 이끌어낼 수 있는지를 설명할 수 있어야함. 6. 다양한 관객에서 유사한 감정적 반응이 비슷하게 일어나는 반응의 연속성의 측면에서 설명이 필요함. 7. 영화적 의미의 넓은 범위(감정을 이끌어 내기 위해 사용된 조명, 카메라, 연기, 사운드, 음악, 미장센, 캐릭터, 내러티브, 장르 관습 등과 같은 메커니즘)를 논의할 수 있어야함. 기존의 캐릭터 중심의 좁은 접근보다는 정서적 반응을 장려하는 영화 스타일의 중요성을 강조하는 것. 8.영화가 감정을 이끌어내는 데 실패한 이유, 즉 감정을 생성하지 못한 방법도 설명해야함. 9.후속 연구를 위한 구체적인 연구 질문을 생성해야함. 10.감정에 대한 이론과 실증적 연구에 뿌리를 두고 있어야 함. 감정에 대한 개념이 감정이 작동하는 방식에 대한 가장 적절한 모델과 일치할 것. -Greg M. Smith, *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp.6-10.

80) Ibid, p.11.

81) Ibid, pp.23-29.

82) Ibid, p.36.

나는 영화의 주된 감정적 효과가 분위기를 조성하는 것이라고 주장한다. [..] 영화 구조는 우선 감정을 경험하려는 경향, 즉 분위기를 조성해 감정을 불러일으킬 수 있는 가능성을 높이려고 한다. 영화의 첫 번째 과제는 영화에 대한 그러한 감정적 지향점을 만드는 것이다. 분위기를 유지하려면 때때로 감정의 순간을 경험해야 한다. 따라서 영화는 분위기를 유지하기 위해 관객에게 짧은 감정적 순간을 주기적으로 제공해야 한다. 이에 따라 분위기와 감정은 서로를 지탱한다. 분위기는 우리가 감정을 경험하도록 격려하고, 감정을 경험하는 것은 우리가 현재의 분위기를 계속 유지하도록 격려한다.

분위기를 이끌어내려는 영화 구조는 감정 시스템에 접근하는 다양한 수단을 이용할 수 있다. 감정은 연상 네트워크에 연결된 광범위한 자극을 사용하여 불러일으킬 수 있기 때문에 영화는 우리의 욕망에서 언급한 것처럼 감정을 불러일으키기 위해 모든 지각 신호를 사용할 수 있다. 감정 정보를 제공할 수 있는 영화적 단서는 표정, 몸짓, 대화, 목소리 표정과 음색, 의상, 소리, 음악, 조명, 미장센, 세트 디자인, 편집, 카메라(각도, 거리, 움직임), 깊이 등이 있다. 배경, 캐릭터 특성 및 역사, 서사적 상황. 이러한 각 신호는 분위기를 이루며 더 강한 감정을 만드는 데 역할을 할 수 있다.

그러나 영화는 하나의 감정 신호(emotion cues)를 사용하는 데 의존할 수 없다. 개별 시청자의 감정 시스템에는 상당한 차이가 있으며 일부 시청자는 단일한 신호를 수신하고 다른 시청자는 놓칠 수 있다. 따라서 영화는 다양한 감정적 신호를 제공하여 다양한 청중(감정적 접근에 대한 선호도가 다른)이 적절한 감정적 방향을 향하도록 유도할 가능성을 높인다.[83]

이러한 논의에 따르면 감정의 시스템을 구성하는 것은 영화 속 신호들이 복합적으로 개인의 인지적 네트워크 시스템에 유도되는 과정인데, 관객에게는 영화 속 다양한 지각 신호들이 지속적으로 자극하여 짧은 감정들의 반응이 일어나고 이러한 경험들이 지속적인 분위기를 조성하면서 형성되는 것이다.[84]

---

83) Ibid, pp.42-43.

84) 다만 스미스는 각 개념을 확정적으로 범주화하고 있지 않기 때문에 때로 그 모호성이 지적되기도 한다. 대니얼 배랫은 '감정 단서(emotion cues)'가 지나치게 일반적인 의미로 사용되어 특정성에 대한 요구 사항을 충족시키지 못하는 경우가 있다고 보고, 칼 플랭팅카는 '분위기'(mood)가 영화에서 감정을 이끌어내는 지향

즉, 감정이 만들어지는 과정과 감정이 관객에게 전달되는 과정에서 창작자의 의도된 지향성을 관객이 어느 정도로 인지할 수 있느냐 하는 점이 영화의 감정적 호소력의 승패를 가르는 것이라 할 수 있을 것이다.

이러한 관점에 따라 최인호의 작품들이 지닌 대중적 요인들을 구체적으로 추출하기 위해서는 하위 체계에 해당하는 영화 속 스타일을 이루는 요소들에서 중층적으로 제기되는 감정들과 이를 통해 지속되는 분위기의 전략들을 따져볼 필요가 있다. 나아가 이것이 어느 정도의 효율성을 달성하는지를 확인해 보는 과정을 통해 관객의 기대지향성의 측면과 창작자의 의도 사이에서 최인호의 작품이 놓인 위치를 확인해 볼 수 있을 것이다. 즉, 관객의 기대지향성과 창작자의 의도가 잘 맞아떨어질 때와 간극이 있을 때 수용자의 반응은 달라질 수 있을 것이다. 최인호가 작품 안에서 감정을 쌓아나가는 과정과 이것이 관객에게 도달되게 하기 위한 구체적인 전략들에 대해서는 4장에서 자세히 기술할 예정이다.

이상의 논의를 종합하여 보면, 인지주의의 이론을 활용하여 최인호의 작품세계를 조망하는 것의 의의는 다음과 같다. 인지주의의 이론은 그간 '감각적'이라는 인상주의적인 평가 속에 반복되어 온 이 시기 최인호의 작품들에 부여된 '감각'이라는 것이 실체가 어떤 것인지를 확인할 수 있는 데에 도움을 준다. 관념적 언어로 작가 의식을 규정하게 하는 대신 최인호의 소설과 영화에 나타난 감각의 여러 양태들을 개념화와 지각 네트워크의 모델화 작업을 통해 그 논리를 양식화할 수 있는 이론적 틀을 제공한다.

또 작가 최인호에 대한 작가론의 측면에서 소설과 영화라는 매체의 접합이 지닌 의미를 장르적인 위계를 의식하지 않고도 설명할 수 있는 보편적인 미학성을 보여준다. 재현의 방법에 대한 실험과 그 결과들이 영화의 스타일과 장르 형성의 역사라고 볼 때, 최인호의 소설이 영화로 옮겨지는 과정에서 그 재현의 자연스러운 연결을 위해 스토리와 모티프 분배 차원의 고민들이 드러날 수밖에 없었다. 물론 때때로 서사적 관성의 매끈한 연결과 이음매를 위반하려

적인 상태로 규정되고 있는데 다소 불분명하게 느껴진다고 지적한다. 그럼에도 불구하고 두 논자 모두 스미스의 논의가 감정적 호소를 분석하는 독창적이고 생산적인 방법임을 인정한다. -Daniel Barratt, "Greg M. Smith, Film Structure and the Emotion System", *Screen incorporating screen education* Vol.45(4), 2004, p.460.; Plantinga, Carl, "Smith, Greg M.. Film structure and the emotion system", *College Literature*, Vol.33, 2006, pp.220-221.

는 작가의 욕망도 존재하며 영화 속에서 종종 돌올한 것들로 표현되는 측면이 나타나기도 한다. 이러한 다양한 의식들이 길항하면서 최인호의 작품세계는 그 외연을 넓히고 당대 일반의 소설가들이 가지지 못한 새로운 감각과 시각을 선취해낸 것이다. 작가로서는 기존의 문자텍스트와는 다른, 영상이라는 또 다른 차원의 매체에 자신의 소설을 덧입혀 나가기 위해서 영상의 언어와 재현 방식, 미학적인 참조점들에 관해 실험과 시행착오를 겪을 수밖에 없었고, 엄청난 대중적 지명도와 인기에 힘입어 그러한 과정들이 일회성에 그치는 것이 아니라 반복되었기 때문에 소설가로서뿐만 아니라 영화 작가로서의 스타일을 획득하고 자신의 인장을 지닐 수 있었다.

나아가 인지주의의 시각은 작가에게 치중된 해석의 무게를 덜어내고 독자 혹은 관객의 적극적인 수용의 방향을 열어준다. 최인호의 소설과 영화가 엄청난 대중들의 환대를 받았던 것은 당대 대중들이 자신들의 취향과 욕망의 감각을 그의 작품에서 전유해내었기 때문이다. 영화의 문학화란 문학 작품들과 그것들의 서사 구조가 장차 영화의 토대가 된다는 것을 의미할 뿐만 아니라 영화가 시민 문학적 문화로 통합되는 것을 의미하며, 이 통합이 영화 산업의 제도화를 위한 노력을 보장해 주는 것이었다.[85] 최인호의 문학에서 영화로의 이동은 더 많은 소설 독자들을 영화 관객으로 흡수했으며 이러한 점을 고려할 때 1970-80년대의 한국 영화사를 '암흑기'라는 자학적 용어 대신, '새로운 감식안을 지닌 관객이 대거 양산된 시기'로 볼 수 있는 관점을 마련할 수 있게 될 것이다.

지금까지 서술한 내용을 바탕으로 본고에서는 작가 최인호의 소설과 영화 각색, 시나리오의 각색 작업의 양상을 살펴보고 일정하게 계열화할 수 있는 변별적 지점들이 있는지 확인해볼 것이다. 또 이러한 작업에서 작가주의적 태도가 자기반영성의 미학으로 드러난다는 점을 확인해 볼 것이다. 특히 인지주의적인 방법론들을 경유하여 최인호의 작품에 나타나는 '감정'과 '분위기'를 '감정작업'이라는 관점에서 체계적으로 구조화하고자 한다. 이를 통해 1970-80년대 최인호의 작품들이 당대 사회와 어떻게 호흡했으며 대중들에게 어떤 방식으로 받아들여졌는지를 관객의 관여성이라는 측면에서 검토해 볼 수 있을 것이다. 나아가 이는 대중들에게 시대의 불온성과 부정성을 시뮬레이션할 수 있는 기회를 주었다는 점에서 대중적 감성의 정화 작용의 기능을 수행

85) 요하임 패히, 『영화와 문학에 대하여』, 임정택 옮김, 민음사, 1997, 70면.

했다는 점에서도 그 의의를 찾을 수 있을 것이다. 또 접속과 배치라는 측면에서 최인호의 작품들이 당대의 다른 문화론적 주체들과도 재매개될 수 있으며 이를 통해 1970-80년대 문화에 대한 '성좌적' 관계성에 대한 논의로도 확장시킬 수 있으리라 기대한다.

Ⅱ. 소설에서 각색으로의 전위와 각색의 계열화 양상

1. 비체제주의자로서의 작가의식과 시각적 표상들의 매개성

최인호가 소설가에서 영화의 각본가 혹은 각색자로 활동 영역을 옮겨가게 된 것은 소설『별들의 고향』과 영화 <별들의 고향>의 선풍적인 인기 때문이었다. 최인호에게 소설『별들의 고향』(예문관, 1973)과 영화 <별들의 고향>의 인기와 청년문화논쟁은 당대 문학 담론장에서 문단의 신진에 가까운 그를 상당히 불리한 입지에 놓이게 했다. 반대로 폭발하는 대중들의 문화론적인 욕구와 국책/산업 사이의 돌파구가 필요하던 영화계에서 최인호는 환대받게 된다. 영화 <별들의 고향>은 당시 문단에 최인호에 대한 편견을 심어준 작품이자 한편으로 최인호에게 영화인으로서의 새로운 가능성을 열어준 작품이다.

> 27세 때 쓴 「별들의 고향」은 온 사회를 뒤흔든 신드롬을 일으켰다. 나는 그때부터 이러한 현상이 사람들에게 곧 반대의 표적이 될 것 같은 불길한 예감을 느꼈다. 왜냐하면 튀어나온 못은 정을 맞기 때문이다. 나는 사람들에게 공격의 대상이 되었다. 반체제 측으로부터는 상업주의라는 비난을 받았고, 체제 측으로부터는 퇴폐주의라는 양면의 협공을 받았다. 나는 선천적으로 비체제주의자다. 나는 문단을 떠나 영화로 갔다. 내가 10년 동안 영화에 몰두했던 것은 원래 영화를 좋아했지만 비가 올 때는 우산을 쓸 것이 아니라 비가 그칠 때를 기다려야 한다는 것을 잘 알고 있었기 때문이다.[86]

내가 문단에 등단해서 제일 환멸을 느낀 것은 솔직히 이 무의미한 논쟁을 벌이고 있는 작가들과 비평가 혹은 그 무의미한 논쟁이 보이지 않는

86) 「암투병중에 신작 낸 최인호 작가」, 『매일경제』, 2011.7.8.

생존에까지 영향을 미치고 있다는 사실이었다.[87]

그는 '선천적으로 비(非) 체제주의자'라고 술회하면서 당시 자신을 향한 반체제 즉, 순문학 위주였던 문단 권력의 주류 양자로부터 받은 공격에 염증을 느꼈음을 고백한다. 또한 무의미한 논쟁들 속에서 생계까지 위협을 받고 있었음을 밝히고 있다.[88] 그러므로 영화 쪽으로 경사된 이유를 '비가 그칠 때를 기다리기 위해서'라고 말하는 것은 문단에서 자신에게 가해지는 협공을 피해 '잠시' 그 자리를 떠나 있겠다는 의도를 보여주는 대목으로, 현실적인 문제들로 주 활동 영역을 넓히되 완전히 이탈하려는 의도는 아니었던 것이 확인된다. 즉, 본인이 기존에 가지고 있던 소설작가로서의 의식을 그대로 견지한 채 영화 작업으로의 매체 이동을 하겠다는 의도를 드러낸 것이다. 이러한 점에서 최인호에게는 문단의 이합집산보다는 구속되지 않는 의식과 작가의 자유 그 자체가 중요했음을 알 수 있다.

한편 당시의 기사를 보면 최인호에 대한 영화계의 요청은 보다 시급한 것으로, 여기에는 '불황'[89]과 '외화 수입 쿼터'[90]라는 상황을 타개할 수 있는 대

87) 최인호, 『나는 나를 기억한다-1부』, 여백, 2015, 211면.

88) 최인호는 작가들 중에서 드물게 다른 직업 없이 작품 활동 말기까지 전업 작가로 살았는데, 작품 활동의 초기이자 대학을 졸업하기도 전인 1970년에 이미 결혼을 했기 때문에 잡지를 가려가며 창작을 해서는 생계를 유지하기 어려웠을 것으로 추측된다. 신혼 초기의 궁핍상과 경제적 압박에 대해서는 「가족-신혼일기」라는 자전적 소설에 목욕탕 2층집에 신혼집을 차렸다가 고생한 일화 등을 쓰고 있다. 이후로도 신문 연재소설과 대하소설 등 왕성한 작업량을 과시하고 특히 잡지 『샘터』에 「가족」(1975년 9월호~2010년 2월호)이라는 이름으로 장기간 연재를 이어간 데에는 매월 고정된 수입이 필요했기 때문으로 보인다. 이러한 당시 문인들의 사정에 대해 이문열은 자신의 삼국지 번역 이유도 생계 때문이었음을 밝히면서 최인호를 언급한다. "우린 궁핍한 시대를 겪었다. 전업 작가로 살 수 없었다. 최인호 선배 정도나 겨우 살 수 있었을까. 다들 신문연재로 연명했다. 글쓰기 외의 부업을 가져야 할 운명이었다." -이춘호, 「"이문열이 우리시대 과평가된 작가?…평단은 나를 과평가해 준 적이 없다"」, 『영남일보-위클리포유』, 2015.12.25., https://www.yeongnam.com/web/view.php?key=20151225.010340758360001 (2023.2.4.)

89) 1970년대의 영화 정책이 영화진흥공사를 중심으로 의욕적으로 추진되었던 것과는 대조적으로 이 시기 한국영화 산업의 불황은 매우 심각했다. TV가 대중적으로 보급되고 출판 시장이 양적으로 성장하는 등 대중문화 산업이 다양한 영역으로 분화, 재편되었다. 이 시기 자료들을 보면 젊은 영화 인력의 유입이 매우 적어 영화 인력의 고갈 문제는 1970년대 후반 영화계의 큰 고민거리였고, 극장 또한

책이 요망되었던 사정이 작용했다.

> 한국영화계에 이변이 일어났다 안간힘을 써봐야 관객동원 삼만명선이 고작이던 상황에서 <별들의 고향>이 관객 이십오만명을 돌파, 삼십만명을 넘겨다보고 있는 것이다. 불황에 몰린 나머지 외화 수입쿼터를 타내기 위한 요식행위로 한국영화를 눈가림으로 제작함으로써 치매를 더욱 가중시켜왔던 영화제작자들은 <별들의 고향> 이변에 쇼크를 받아 지금까지의 제작태도를 다시 생각하기 시작한 듯하다. 관객들에게 어필할 수 있는 작품을 만들기만 하면 한국영화로써도 일어설 수 있지 않겠느냐는 계산이 그것이다. 뿐만 아니라 지금까지 국책순응 또는 건전 계몽성만을 앞세우던 당국의 우수영화 심의기준이 영화적인 차원으로 진일보, <별들의 고향>이 우수영화로 선정되어 외화수입 쿼터를 받는 바람에 영화적 차원에서 잘 만들어진 작품은 흥행에도 성공하고 외화 쿼터도 탈 수 있다는 희망적인 생각을 갖게 해준 것이다. 당국은 지금까지 분기마다 삼십여편의 작품 가운데 우수 영화 삼편을 선정, 보상으로 외화쿼터 일편씩을 주고 있는데 외화쿼터 일편은 일천만원 정도의 실질가치를 갖고 있다.[91]

> 최근 문공부가 집계한 통계에 의하면 금년 들어서 개봉관 관객동원의 최고기록을 낸 것은 이장호감독의 <별들의 고향>(국도극장)이었다. 최인호 원작소설을 영화화한 이 작품은 무려 50만명 이상의 관객을 끌어들여 방화사상 일찌기 없었던 최신기록을 수립했다. 그 순수익만도 1억 5천만원이 훨씬 넘었다는 주변의 얘기. 20만 이상의 관객을 동원

불황으로 감소하였다. -이효인 외, 『한국영화사 공부 1960~70』, 이채, 2004, 176-183면.

90) 이 시기 영화법 4차 개정으로 1960년대의 외국영화 수입 쿼터가 다시 부활되었는데, 우수 영화와 영화제 수상작에 대한 보상으로 쿼터를 주는 방식이었다. 1975년에는 국책 영화 제작을 의무화하고 1976년부터는 우수영화 제작을 의무화하여, 이를 이행하지 않을 경우 외국영화 수입쿼터 배정 대상에서 제외하였다. 영화사들은 쿼터를 얻기 위해 방어적으로 한국영화 편수를 채워야 했는데, 이는 외국영화의 수입을 통제하고 외화 유출을 규제하는 데 도움을 주기는 했으나 한국 영화 시장 활성화에는 큰 도움이 되지 못했고, 등록제작사들은 한국영화가 불황에 허덕이던 시점에 여기에 적극적으로 대처하기보다는 외국영화 수입쿼터를 통해 얻는 이익에 안주했다. -위의 책, 172-175면.

91) 「참신한 방화 만들면 관객들은 몰려든다」, 『동아일보』, 1974.6.7.

> 한 것으로는 영화진흥공사가 제작한 <증언>(국도)이 있고 10만 이상은 역시 영진공의 <아내들의 행진>(국제) 및 신필름의 <여감방>이 있을 뿐이다. 증언과 아내들의 행진이 영화진흥공사에 의해 정책적으로 제작된 것이고 보면 그 관객동원에 다소 작위적인 면이 있었다는 얘기다. […] 이것은 무려 7~8백만원에 상당하는 외화수입 쿼터가 방화 3편을 제작하는 업자에게 주어졌다는 데서 나타난 현상이다.[92]

이 기사들은 <별들의 고향>이 공전의 히트를 기록하고 있는 현상을 다루면서, 그 평가 방식과 기준에 의문을 표하던 '우수영화 제도'의 심의 기준의 진일보한 성과에 주목한다. 당대의 흥행물은 대개 외화였으므로 업자들은 외화를 수입하고자 했으며 그러기 위해서는 의무적으로 방화를 제작해야 했다. 이는 표면적으로는 방화를 보호하는 방식처럼 보이지만 도리어 작품의 편수만 채워서 대강 만들어내는 등 방화가 저질화되는 경향이 있었다. 그런데 <별들의 고향>의 히트로 인해 한국영화 자체의 흥행력으로 돈도 되고 쿼터도 얻게 되는 상황에 직면하게 되자, 최인호의 가치는 엄청나게 치솟았다. 포상제와 돈벌이가 연결되는 새로운 가능성을 목도한 제작자들은 좀 더 적극적인 방식으로 문학의 영화화를 꾀하게 되었다. 또한 이 시기의 제작-배급 방식은 '입도선매'[93]의 형식이었는데 영화 제작의 용이성을 위해서 원작이 가진 유명세와 인기의 힘은 무시할 수 없는 흥행 요소였다.

게다가 하길종, 배창호, 이장호, 김호선 등의 젊은 감독들에게도 청년문화로서 감성의 최전선에 있으면서도 원작의 인기라는 안정성을 가진 최인호의 작품들은 좋은 선택지였다.[94] 후일 아메리칸 뉴시네마의 영향을 받은 것으로

92) 「제작 풍성...흥행은 저조」, 『경향신문』, 1974.11.26.

93) 당시 영화 제작 관행상 제작 비용이 대부분 중간 배급업자, 즉 지방흥행사로부터 나왔는데 이들에게 시나리오와 제작기획안을 보여주고 제작비를 마련했다. 예를 들어 A제작사의 총 제작비가 1천만원이라고 하면 작품의 흥행 가능성을 예측하여 지역별 흥행 가치에 따라 지방배급업자들이 각 지역의 판권(상영권 또는 공연권)을 담보로 미리 제작비를 대주었다. 이러한 제작-배급 방식을 '입도선매'라고 한다. -이효인 외, 앞의 책, 155면.

94) 일반적으로 영화가 무엇에 '대한' 것이냐 물으면 스토리를 이야기하게 되며, 스토리는 자유 모티프를 포함한 플롯 속으로 엮이어 들어갈 때 미학적 효과와 복합성을 갖게 된다. 그런 의미에서 스튜디오가 베스트셀러 소설의 판권을 위해 수백만 달러를 지불하는 것은 독자들이 스토리 서술 방식이나 스타일보다는 스토리를 중요하게 생각한다는 것을 알기 때문이다. - Peter Lehman & William Luhr, 『영화에 대해 생각하기』, 이형식 옮김, 명인문화사, 2009, 266면.

평가받는 이들은 당시 '기존의 영화문법'[95]과는 다른 실험성과 영화적 스타일에 의욕을 가지고 있었다. 이런 측면에서 최인호에게 소설에서 영화로의 방향 전환은 한국 영화계 내부의 상황 타개책의 필요성에 의한 것이기도 했다.

첫 영화 <별들의 고향>은 친구 이장호에 의해서 영화화된다. 당시 충무로에서 신상옥 감독의 연출부로 오랜 시간을 보내던 이장호는 첫 연출작으로 이 소설의 영화화 판권을 따내기 위해 동생의 등록금을 빌려 최인호의 집에 억지로 욱여넣어 겨우 허락을 받아냈다고 한다.[96] 이 영화는 판권만 줬을 뿐, 최인호가 직접 각색을 한 것은 아니었다. 원 각색자는 이희우였지만 시나리오가 마음에 들지 않았던 이장호는 시나리오 대신 현장에서 원작 소설을 들고 연출 아이디어를 찾는 등 즉흥적으로 찍어나갔다.[97] <별들의 고향> 이후 두 번째 작품 <어제 내린 비> 역시 원작만을 제공했다. 이 영화는 전작의 인기에 힘입어 이장호가 연출을 맡았으며, <내 마음의 풍차>, <침묵의 소리>, <정원사> 세 작품을 취합하여 당시 문예 영화 시나리오를 자주 작업하던 김승옥이 각색을 맡았다. 다음 해 <바보들의 행진>부터는 원작의 각본 작업을 최인호가 맡았다. 이 영화도 크게 흥행을 하게 되면서 최인호는 청년문화의 아이콘으로 떠올랐다.

이러한 흐름과 관련해 <<영상시대>> 동인들과도 관련성이 발견된다. <영상시대>는 1975년 7월부터 1978년 6월까지 지속되었는데, 이장호, 김호선, 하길종, 이원세, 홍파, 평론가 변인식 등 젊은 영화인들을 중심으로 새로운 한국영화를 만들겠다는 목표로 결성된 동인이었다. 이들 중 하길종은 <<영상시대>> 동인들의 실제적 구심점으로, 서울대 불문과 졸업 후 UCLA에서 석사학위를 받고 돌아온 유학파로 이효석 원작의 <화분>(1972)와 같은 작품을 만들어 실험성을 보여주었다. 그런 하길종이 <바보들의 행진>(1975년)을 영화화하게 되면서 최인호는 처음으로 원작 소설을 각본으로 옮기는 각색 작업을 시도하게 된다. 최인호는 이 외에도 학연으로 얽힌 이장호(덕수초, 서울중, 서울고 동창), 배창호(서울고, 연세대 후배), 이장희(서울고 후배) 등 예술가들과 교류하면서 젊은 영화인들의 영상 실험에 적극적으로 참여하게 되었다.

---

95) 당시 영화시장에서는 소위 '방화'로 불리는 한국영화보다 외화가 흥행을 주도하고 있었는데 주된 흥행 장르들은 이소룡 주연의 액션영화, 서부활극, <엑소시스트>(1975)같은 공포물 등이었다.

96) 김영진, 『이장호 vs 배창호』, 한국영상자료원, 2007, 27면.

97) 위의 책, 31면.

이후 최인호는 네 번째 작품인 <걷지말고 뛰어라>의 연출을 맡는데, 당대 영화계는 도제 시스템으로 오랜 전수 기간을 보내야 하는 것이 일반적이었다. '신필름' 등 주요 영화감독 연출부 소속으로 몇 년씩 일해도 연출작을 맡기 어려웠던 당시 충무로의 풍토에서 각본 한 편 정도를 쓴 소설가 출신 작가에게 영화 연출을 맡긴다는 것은 굉장히 파격적인 대우였다.[98] 최인호는 감독 데뷔를 앞두고 진행된 인터뷰에서 패기 만만한 태도를 보이며[99] '원작의 이미지를 영화와 보다 밀착'시키고 싶다고 밝혔는데, 이는 원작만 제공한 작품이 영화화되는 과정에서 자신의 구상이 제대로 반영되지 못한 데 대한 아쉬움을 토로한 것으로 보인다. 이는 영화의 원안 제공자로서 혹은 각본가로서만 영화 작업에 참여할 때 가지는 한계를 인식한 것으로, 영화 작업에서 감독의 중요성을 이해한 발언이기도 하다. '터부시돼오던 장르의 벽을 허물어뜨리고 말겠다'는 소감은 소설과 영화라는 양 매체의 분리된 영역을 접합하고 싶다는 야심을 드러낸 것이며, 소설 장르의 영화적 변용의 측면뿐만 아니라 (소설)작가로서 (영화)'작가'가 되고자 하는 욕망을 드러낸 것이기도 하다. 요컨대 최인호의 영화계로의 입성에는 영화계의 흥행성의 수요 외에도 작가로서 문학장에서의 불안한 위치를 타개하려는 소설가로서의 고심과 영화 예술의 최종심급으로서의 감독의 위치에 대한 창작자의 욕망에서 비롯된 것이라 볼 수 있다.

최인호가 영화 작업에 뛰어들게 된 내재적 동력의 또 다른 측면은 그의 소설 속에 이미 영상 기법적 측면이 잔존한다는 점이다. 주지하다시피 최인호 연구에 있어서 그간 공고하게 반복되어 온 틀은 '초기 단편소설의 우수성'과 대비되는 '신문연재 소설들과 대중 영화들의 통속성' 구도이다. 이는 질적 차

98) 러브스토리 <진짜 진짜 잊지마>(1976년) 시리즈를 연출한 문여송 감독은 당시 제작사인 동아수출공사의 이우석 제작자가 자신과 최인호의 연출작에 대한 처우에 있어 차이를 두었다고 회고한다. "똑같은 시기에 제작이 진행 중이던 인기작가 최인호가 감독하는 『걷지 말고 뛰어라』에 대해선 촬영기자재 일체가 최신식으로 편리한 것을 사용케 했지만 문여송에겐 그 찌꺼기 기자재가 배당되었을 뿐이었다. 최인호는 원작·각본을 포함, 5백만원을 받았으나 문여송은 1백만원만 받았다. 인기를 밑천으로 한 직업세계의 냉혹한 현실이다." -임영, 「문여송감독 초기엔 형화사서 찬밥 대접」, 『중앙일보』, 1991.07.28.

99) "그러나 최씨 자신은 "원작의 이미지와 영화를 보다 밀착시키기 위해 직접 연출을 시도하게 됐다"고 메거폰을 잡게 된 동기를 털어놓았다. 그리고 그것이 "큰 도박이라고 생각되지만 이것을 계기로 아직까지 터부시돼오던 장르의 벽을 허물어뜨리고 말겠다"고 만만히 않은 입성을 터뜨렸다." - 「인기작가 최인호씨 영화감독 데뷔」, 『경향신문』, 1975.9.2.

이뿐 아니라 매체의 차이로도 분절되기 때문에 한 작가의 의식 세계 전체를 다소 편협한 잣대로 평가하는 틀로 작용해왔다.[100] 그런데 작가의 회고에서도 영화와의 친연성을 드러낸 바 있다. 특히 학창 시절 소설보다도 영화를 더 좋아했던 개인적 경험이 최인호의 영화 작업에 대한 결심에 영향을 미쳤던 것으로 보인다.[101] 이는 당시 문화적으로 앞섰다고 평가되던 외국 영화 수용을 통한 미적 감식안과 취향을 만들어가는 과정이었을 뿐만 아니라 소설 창작 기술에 대한 우회적인 정련 과정이기도 했다. 이와 관련해 작가의 소설 쓰기의 과정이 영화적 상상력과 중첩된다는 진술이 주목된다.

> 야망과 출세를 꿈꾸는 바짝 마른 알랭 들롱은 젊은 날의 나 자신의 초상이었다. 어떻게든 유명해지고 싶고 어떻게든 출세해야 한다는 고독한 알랭 들롱의 표정은 어둡고 쓸쓸했떤 내 젊은 날의 자화상이었다. [...] 이러한 치밀한 사건을 카메라맨은 시종 담담하고 황홀할 정도로 아름답게

100) 이러한 가능성에 대해서 그간 몇몇 연구들도 지적한 바 있다. 한수영은 최인호가 소설의 영화화에 있어서 다른 어떤 작가도 따라올 수 없을 만큼 1970년대 이후 한국영화에 큰 그림자를 드리우고 있었다고 설명하며, 상업적 성공과 대중성의 확보가 문학성의 훼손을 담보로 얻어진 것이라는 곱지 않은 시선이 1970년대 이후 최인호의 문학을 따라다니는 끈질긴 편견의 한 축임을 지적한다. 오히려 이는 다른 각도에서 보면, 그의 소설이 풍속사적 변화와 그러한 의미에 남다른 감수성과 '징후 읽기'를 보여준다는 것으로 해석 가능하다는 것이다. (한수영, 「억압과 에로스-1972년의 최인호」, 『황진이』, 문학동네, 2002, 296면.) 권성훈은 최인호가 보여주는 1970년대의 세계의 주체가 자본주의에 대한 순수성과 대중성을 오간다는 점에서 1980년대를 견인하며, 물신화되어가는 과정에서의 대중적 감상주의와 현실적 낭만주의가 편재해 있다고 본다. 그는 한국 현대문학사에서 유례없이 소설 상당수가 문자에서 영화와 같은 영상 텍스트가 될 수 있었던 것도 시대의 감수성을 관통하는 대중적 요청에 부응했기 때문이라고 설명한다. (권성훈, 「대중의 무의식과 주체들의 징소리」, 『작가세계-최인호 특집』 109호, 2016, 90면.) 두 논자는 모두 최인호 소설의 대중적 성공이 영화 작업으로 연결되었다고 판단한다. 그러면서 대중성 자체를 폄하하던 기존의 시각에서 벗어나 '남다른 감수성과 징후 읽기'와 '시대의 감수성을 관통하는 대중적 요청에 부응'이라는 관점에서 최인호의 문학을 적극적으로 평가한다. 이는 본격문학/하위문학이라는 이분법을 넘어서 문학의 질적 수준에 대한 다른 차원의 평가가 가능함을 보여주며, 당대의 중요한 시대적 표지를 잡아냈다는 점에서 유의미한 지적이다.

101) "그 무렵 영화는 우리들이 경험할 수 있는 최고의 환상이었으며, 내 굶주린 예술적 감동의 욕망을 채워주는 유일한 먹이였었다. 지금은 없어진 싸구려 재개봉 극장에서 두 편의 영화를 보기 위해 나는 차비를 아꼈고, 저녁을 굶기가 일쑤였다." 이외에도 최인호는 고2 신춘문예 입선 후 인터뷰 하러 온 『학원』지 기자에게 꿈이 '영화감독'이라고 밝혔었다고 술회하고 있기도 하다. -최인호, 『나는 나를 기억한다-1부』, 여백, 2015, 229, 221면.

> 묘사해냈다. 여름날의 바다가 이처럼 아름답게 묘사된 영화가 있으랴. 젊은 날의 고독이 이처럼 아름답게 묘사된 영화가 있으랴. 유명한 주제가는 고도로 세련되고 계산된 이 영화의 품격을 젊은 날의 기념비로 승화시킨다. 화면이 아름답고, 남배우가 아름답고, 여배우가 매력적일수록 전편을 흐르는 주제는 악마적이고 그리고 슬프도록 고독하였다.[102]
>
> 그 이후부터 이 영화는 누구든 내게 지금까지 어떤 영화가 가장 감동적입니까 하는 질문에 대답하는 유일무이한 영화 제목이 되고 말았던 것이다. 거의 모든 소설, 거의 모든 영화의 소재를 떠올릴 때마다 나는 버릇처럼 내 낡은 의식의 창고 속으로 들어가 그 옛날 보았던 <태양은 가득히>의 감동을 떠올리곤 한다. 이러한 어린 날의 추억은 지금도 소설을 쓰려고 하면 먼저 언어보다 영상을 떠올리는 감각 훈련으로 발전하였다.[103](강조는 인용자.)

이러한 진술들은 최인호에게 영화 관람의 체험이 엄청난 영향을 끼쳤으며 비단 감성적인 차원만이 아니라 작가로서의 창작 태도에서 매우 중요한 원체험으로 기능하고 있음을 보여준다. '언어보다 영상을 떠올리는 감각 훈련'이란 다분히 시각적인 것으로, 이미지로 포착되는 감각이 체계적인 문자 서술로 구성되는 서사보다 앞섰다는 것을 의미한다. 최인호의 많은 소설들이 신선한 감각과 가독성을 보여주었던 데에는 '읽는 것'이 아닌 '보는 것'으로서의 창작 방법적 전회가 내재해 있었기 때문에 가능했던 것이었다.[104] 최인호의 단편소설들에 나타나는 이미지 중심적 서사 구성과 환상성의 특징들은 영화적 재현과 환영의 문제와 연관된다. 본고는 기존 최인호 소설 연구에서 잘 지적되지 않았던 단편소설들의 특징적 지점들이 영화의 매체적 특성들과 친연성을 가지고 있었음을 확인해 보고, 소설 창작과 영화 작업에 있어서의 연결고리가 되는 메타포를 중심으로 살펴보겠다.

---

102) 위의 책, 226면.
103) 위의 책, 228-229면.
104) 역으로 영화 작업들에서 익숙해진 표현 기법들이 소설 쓰기에 전유되는 경우도 있었을 것이다고 밝히기도 했다. "사실 우리 세대는 영화를 통해 꿈을 키운 '시네마천국' 세대지요. 제 본래 꿈도 작가가 아니라 영화감독이었으니까요. 영화 시나리오 작업을 하면서 소설 구성에도 많은 도움을 받았지요." -승인배, 「장보고는 우리 역사상 보기드문 세계인-최인호 인터뷰」, 『조선일보』, 2004.11.21.

최인호의 경우 소설 자체로도 인기를 끌었으며 해당 작품이 영화화되면서 큰 흥행적 성공을 거둔 경우가 많았다.[105] 물론 소설과 영화의 수용자가 반드시 일치한다고 볼 수는 없다. 다만 최인호의 경우 신문연재소설인 <별들의 고향>(『조선일보』, 1972.9.5.~73.9.9)으로 인기를 끈 다음 단행본 『별들의 고향』의 출간으로 베스트셀러에 오른 뒤, 영화 <별들의 고향>(1974)이 그 이전까지의 영화 흥행 기록을 갈아치운 바 있다. 그 이후에도 원작 소설이 먼저 출간된 후 영화화되는 경향이 많았다는 점에서 수용자층이 겹칠 가능성이 높다. 원전과 창작자에 대한 충성도 높은 수용층이 형성되면 매체 전환된 작품에 대해서도 상당히 높은 소구력을 보여준 것이다. 1970~80년대에 생산된 대중소설들 중에서도 최인호 외에 조선작의 『영자의 전성시대』, 조해일의 『겨울여자』 등이 집중적으로 조명을 받은 이유 역시 해당 소설들이 영화화되어 대중적으로 성공했다는 배경에 있다. 이는 이 시기의 대중문학 또는 대중소설에 대한 연구가 당대 사회에 대한 문화사적 혹은 문학사회학적 탐구와 병행되어야 한다는 것을 암시한다.[106]

대중소설의 영화화는 대중소설의 독자를 영화 관객으로 수용해 나갔으며, 영화 관객이었던 하층계급을 소설의 독자로 수용해 나가는 공조 관계를 형성하며 외연을 확장했다.[107] 이를 통해 최인호의 소설과 영화들은 당대의 맥락 속에 의도치 않게 문학과 대중을 해방하는 정치적인 역할을 수행했다.[108] 이

---

105) 아쉽게도 영진위 산하 <영화관입장권통계전산망(KOBIS)> 사이트에서 제공하는 흥행 순위에 관한 '공식 통계'는 2004년도부터 제공되고 있어 이전 자료는 한국영상자료원에서 제공하는 <KMDB>의 년도별 연감의 스캔 자료와 관객수를 확인하여 재구성해야 한다. 또한 이 관객 수는 서울 개봉관 중심의 통계로, 단매 판매, 지방관이나 재개봉관 혹은 동시상영관의 특징은 고려되지 않은 것이다. 최인호가 참여한 작품의 흥행 순위는 다음과 같다. ①<깊고 푸른밤>(배창호, 동아수출공사, 1985년, 495,673명) ②<별들의 고향>(이장호, 화천공사, 1974년, 464,308명) ③<고래사냥>(배창호, 삼영필림, 1984년, 426,221명) ④<별들의 고향(속)>(하길종, 화천공사, 1978년, 327,736명) ⑤<겨울 나그네>(곽지균, 동아수출공사, 1986년, 220,809명) ⑥<병태와 영자>(하길종, 화천공사, 1979년, 180,889명) ⑦<적도의 꽃>(배창호, 동아수출공사, 1983년, 155,042명) ⑧<바보들의 행진>(하길종, 화천공사, 1975년, 153,780명) ⑨<어제 내린 비>(이장호, 국제영화흥업, 1975년, 147,823명), ⑩<도시의 사냥꾼>(이경태, 삼영필림, 1979, 95,996명)

106) 송은영, 「대중문화 현상으로서의 최인호 소설-1970년대 청년문화/문학의 스타일과 소비 풍속」, 『상허학보』 15, 2005, 421면.

107) 김지혜, 「1970년대 대중소설의 영화적 변용 연구」, 『한국문학이론과 비평』 58, 한국문학이론과 비평학회, 2013, 364면.

108) 심재욱, 「최인호 문학의 명랑성과 미학적 정치성 연구」, 강원대학교 박사학위

시기가 대중의 리터러시가 양식을 갖추기 시작하고 이 양식 속에서 텍스트를 생산, 소비하면서 대중적 문학-문화의 장을 구성해 나간 시기였다는 점에서도 그러하다.[109] 특히 영화에 대한 이해가 표현력이 풍부하고 재현적인 매체의 산물에 대한 탐구일 뿐만 아니라 문화와 이데올로기의 작동에 대한 탐구이기도 하다는 점[110]에서 최인호의 작가 의식 파악에 있어 소설과 영화의 연결 지점들을 통해 상호 영향 관계를 이루는 특성들에 대한 적극적인 의미 부여가 필요하다.

최인호의 소설에 나타난 이미지에 대한 감각과 시각적 표상들에 대한 기민함, 비선형적 시공간의 설정에 따른 구조적 특징은 영화적 친연성을 보여준다. 우선 최인호의 소설들에는 공간성의 포착이 두드러진다. 작품들이 주로 도시를 배경으로 그곳에 사는 인물들을 다루고 있는 경우가 많기 때문에 도시의 풍속적 묘사에 상당히 공을 들인다. 특히 부각되는 것은 '거리'이다. 최인호의 소설들에서는 인물이 머무는 곳으로서의 '방'과 지나쳐오는 곳으로서의 '거리'의 공간적 구획이 뚜렷하며 이를 통해 인물의 의식 전환을 꾀하게 한다.

> 그는 방금 거리에서 돌아왔다. 너무 피로해서 쓰러져버릴 것 같았다. 그는 아파트 계단을 천천히 올라서 자기 방까지 왔다. 그는 운수 좋게도 방까지 오는 동안 아무도 만나지 못했고 아파트 복도에도 사람은 없었다. 어디선가 시금치 끓이는 냄새가 나고 있었다. 그는 방문을 더듬어 문 앞에 프레스라고 쓰여진 신문 투입구 안쪽의 초인종을 가볍게 두어 번 눌렀다. 그리고 이미 갈라진 헛바닥에 아린 감각만을 주어오던 담배꽁초를 잘 닦아 반들거리는 복도에 던져버렸다. 그는 아주 참을성 있게 기다리고 있었다. 그의 아내가 문을 열어주기를. 문을 열고 다소 호들갑을 떨며 눈을 동그랗게 뜨고 자기를 맞아주기를. 그러나 귀를 기울이고 마지막 남은 담배에 불을 댕기었는데도 안쪽에서는 소식이 없었다. 그는 다시 그 작은 철제 아가리 속에 손을 넣어 탄력감 있는 초인종을 신경질적으로 누르기 시작했다. 손끝에 가벼운 경련이 일었다. 그리고 그는 또 기다리기 시작했다.[111]

논문, 2017, 149면.

109) 김성환, 「1970년대 대중 서사의 전략적 변화」, 『현대문학의 연구』 51, 한국문학연구학회, 2013, 164면.

110) 그레엄 터너, 『대중영화의 이해』, 임재철 옮김, 한나래, 2008, 244면.

이 작품은 전지적 작가 시점인데, 작품의 내포 저자의 시선은 다소 냉담한 관찰의 태도를 유지하는 경향이 있다. 초기 최인호의 소설들은 시점과는 상관없이 대개 이러한 관찰자적 시선을 유지하는데 이러한 시선의 특징은 인물에 밀착되어 내밀한 심리적 묘사를 하는 대신 인물과 인물이 놓인 조건들을 구조적으로 파악할 수 있게 해준다. 「타인의 방」의 첫 문장은 '그'가 '거리'로부터 돌아왔다는 것에서 시작한다. 기존 연구들에서 많이 지적되었듯 그가 사는 곳은 '아파트'이며 핵가족의 개별성이 두드러지는 공간이다. 그런데 이 '방' 혹은 자신의 '집'이라는 내밀한 공간이 중요해지는 것은 도시의 주택 구조의 변화의 문제가 아니라 그가 돈벌이와 폭력, 술 취함이 다반사인 최인호적인 '거리'로부터 집으로 회귀했다는 것이다. 그곳은 출장을 가야 하며, 발이 아프고, 사회적 의장으로서 넥타이를 매고 있어야 하는 공간이다.

그나마 「타인의 방」의 '그'가 좀 나은 점은 「술꾼」의 아이처럼 매일 밤 기묘한 연극을 벌이고 겨우 술을 얻어 마시지는 않아도 된다는 점이다. 그에게 '방'은 돌아오면 따뜻한 음식과 전축과 주스가 기다리고 있으며, 아내의 성적 위무에 대한 기대가 성취되는 곳이기도 하다. 즉 산업화의 공간의 주역인 남성 어른들이 혼돈의 거리에서 힘들게 돌아온 중산층 주거지엔 '아내'가 가정주부로서의 태도와 의장을 갖춘 채 가장을 맞이한다. 이는 당대 소설의 전형적 특징이다. 그런데 이 소설은 남성 화자의 그러한 기대가 어긋나는 것에서 시작한다. 아무도 그를 맞이하지 않을 뿐 아니라 그 자신이 도리어 그 공간에서 낯섦과 기이함을 느낀다는 점에서 기존의 세계로부터 단절적인 인식에 놓이게 된다.

「술꾼」에서도 '거리'는 속악하고 거친 공간으로 묘사된다. 이 소설에서는 밤마다 술집들을 돌아다니며 '난 아바질 다리러 왔시오'(34)라고 말하면서 아버지를 찾는 아이가 등장한다. 어머니가 아파서 다 죽게 되었다며 이곳저곳을 떠돌며 인정에 호소하는데, 서사가 진행될수록 아이의 목적이 아버지를 찾는 것인지 술을 얻어 마시려는 것인지 알 수 없게 된다. '저 녀석이 뭐란 말인가'(33) 아이를 보고 술꾼 중의 한 사람이 지나가듯 발화하는 이 말은 '술꾼'이라는 제목의 의미와 소설 전체의 구조를 암시한다. 아이는 남루한 차림새에 이북 지방의 사투리를 사용하는데 표준어를 쓰고 있는 술꾼들과 구별된다. 서

111) 최인호, 『타인의 방』, 예문관, 1974, 79-80면. (이후, 본문에 면수만 표기)

사가 점차 진행될수록 아이의 행동이 지니는 의미가 점점 모호해지는데, 거칠고 험악한 사내들을 상대하는 아이가 점점 더 능수능란해져 같이 타락해가는 모습이 그려진다. 이 소설에서 아이가 술꾼들 곁에서 술을 마시며 아비 찾기의 연극을 지속하고 있는 곳은 술집 내부이지만, 그가 배회하는 곳은 결국 '거리'이다.

> 거리는 어두웠다. 구석구석에서 바람이 불고 하늘은 납색으로 투명했다. 그 추위는 아이에겐 굉장히 익숙한 것이었다. 언제나 어디서나 그는 이 추위를 이겨내야 했다. 시장거리는 이미 텅 비어 있었다. 그의 코밑으로 수증기처럼 하얀 콧김이 새어나와 어둠으로 녹아 사라지곤 했다. 딸꾹질은 아직 멎지 않았고, 그는 다행히도 아직 죽지 않았다.
> [..] 그는 자기가 갈 곳이 어딘가를 잘 알고 있었다. 아무리 취해도 그는 자기의 노정을 잃어버린 적이 없었다.
> '오마니가 죽어가고 있는데 아바지는 뭘 하고 있을까.'
> 그는 검은 물감을 풀어놓은 듯한 하늘을 쳐다보았다. 아버지를 찾을 희망은 없었지만 그렇다고 아이는 마지막 보루를 포기할 수는 없었다." (46)

여기서 아이가 말하는 '자기가 갈 곳', 아무리 취해도 잊지 않는다는 '자기의 노정'은 어디인지 불확실하다. 또 이제는 곁에 아무도 없고 술집도 아니기 때문에 그의 연극은 계속되지 않아도 되는데 아이는 연극을 계속한다. '아버지를 찾을 희망'이 없다는 것은 아이가 자신이 헛된 연극을 하고 있음을 이미 아는 것처럼 보인다. 다만 술을 먹기 위한 타락으로 아비 찾기라는 노정을 포기하지 못한다. 아이가 거리에서 만난 어른들은 취해 있거나 낡은 미군 군복을 입은 채 잭나이프로 아이를 위협하거나 쓰러져 자고 있는 등 실패한 인생 군상들의 면면을 보여준다. 아이는 술에 취한 채 희망 없는 쓰러져 있는 어른들의 모습에서 실패와 포기를 배우며 결국 술에 취한 행인의 지갑을 훔쳐 술을 마시는 등 타락해가는 모습을 보인다. 이제 자본주의의 간악함과 무게를 아는 아이는 전망 없는 현실의 타락상을 '거리'라는 속류화된 공간을 통해 체득해 나간다.

『별들의 고향』은 작품 전체가 '거리'에 대한 헌사로 바쳐진 것처럼 보일 정도로 '거리'에 대한 묘사가 자주 등장한다. 이 작품에서의 '거리'는 산업화

된 서울의 밤거리의 풍경 속에 존재하며 주인공 '문오'가 '경아'를 만나고 헤어지는 과정이 이루어지는 공간이기도 하다. 이 작품의 거리는 「타인의 방」처럼 개인이 안전하게 머물 수 있는 공간인 '방'과는 구별되며, 「술꾼」처럼 술취한 사람들이 몰려다니는 공간이다.

(가)

거리는 취객들의 서성거리는 발소리와 방뇨, 그리고 고래고래 소리를 지르는 노래 소리와, 집으로 귀가하는 술집 여자들로 웅성이고 있었다.

몇 개의 네온사인이 간혹 켠 채, 혹은 꺼진 채 번뜩이고 있었다.

「이제는 가야 할 시간이어요.」

누군가 내 곁에서 속삭이는 소리에 깜짝 놀라 뒤를 돌아보았다. 그곳엔 경아가 서 있었다. 그러다가 없어졌다. 없어지더니 스타킹을 선전하는 네온사인의 불빛 속으로 들어가버렸다.

그럼 가야할 시간이고말고.

거리는 늦어 하나 둘 불이 꺼져가고 있었다. 붉은 야광 경찰봉을 든 경찰관의 호루라기 소리가 얼어붙은 밤의 도시를 찢고 있었다.

나는 거리를 건너가다 땅콩 파는 곳에서 경아가 땅콩을 사는 것을 보았다.

나는 놀래서 뛰어갔다.

그러나 내가 달려가자 경아는 카바이트 불 속으로 녹아 사라져 버렸다.

그래, 경아는 실제로 존재하지 않았던 여자인지도 몰라. 밤이 되면 서울거리에 밝혀지는 형광등의 불빛과 네온의 번뜩임, 땅콩 장수의 가스등처럼 한때 피었다 스러지는 서울의 밤. 조그만 요정인지도 모르지.

그래, 그녀가 죽었다는 것은 바로 우리가 죽인 것이야. 무책임하게 골목골목마다에 방뇨를 하는 우리가 죽인 여자이지.

그녀가 한때 살아 있었다는 것은 거짓말일지도 몰라. 그것은 자그마한 우연이었어. 그녀는 마치 광화문 지하도에서 내일 아침 조간 신문을 외치는 소년에게서 십원을 주면 살 수 있는 조간신문일지도 몰라. 잠깐 거리에서 보고 버리면 그만이었어. 그래, 그녀가 살아 있었다는 것은 조그만 불빛이었어, 서울의 거리에서 흔히 볼 수 있는 불빛이었지.[112]

112) 최인호, 『별들의 고향』上 예문관, 1973, 45면. (이후, 본문에 면수만 표기)

(나)

그는 거리로 나왔다. 거리는 이미 어두워져 있었다. 많은 사람들이 부표처럼 둥둥 떠서 흐르고 있었다. 남자들은 다소 뻔뻔하고 파렴치한 얼굴로. 여자들은 다소 잔인하고 다소 미련 있는 얼굴로. 쇼윈도우 진열장에 경아가 서 있었다. 새로운 가을 추동복을 선전하기 위해서 예쁜 옷을 입고 염가 대매출이라는 간판을 두르고. 영석은 놀라서 다시 진열장 안을 들여다 보았다. 그러던 경아는 예쁘게 치장한 마네킹으로 변하고 말았다. 그 마네킹의 눈에서 한방울의 눈물이 주르룩 흘러 내렸다."(상, 161)

(다)

①오랜만에 나온 거리는 찬란하고 현란했다. 내가 저 집 구석에서 괴로워하고 술을 마시고 잠 못 이루고 신음소리를 내고 있을 때라도 거리 바깥 세상은 이처럼 타오르고 있구나 하는 생각이 들어 경아는 야속하고 억울했다. [..] 발걸음은 마음과는 달리 느려지고 있었다. 남편에게 가야 한다는 발걸음은 망설이는 감정으로 늦어지고 있었다. 지하도 계단 부근쯤에서 경아는 무서운 식욕을 느꼈다. 오랫동안 잊었던 식욕이었다. 갑자기 신 귤이 먹고 싶어졌다. 그래서 경아는 야시장에서 신 귤을 사서 탐욕스럽게 먹었다. 이번엔 중국 음식이 먹고 싶어졌다. 혼자 중국집에 들어가서 요리를 시켜서 마음껏 먹었다. 뱃속이 차오르자 경아는 가볍게 걸었다. 처녀처럼 얼굴에 미소를 머금고 아주 상냥하게 굴었다."[113]

② 그토록 오랫동안 망설이고 망설이다가 사랑하는 그이와 행복을 꿈꾸고 행복을 약속하고 마련하였던 보금자리에서 경아는 내던져져 사나운 거리에 홀로 나섰다. 거리는 무서웠다. 사람들은 그녀의 곁에서는 무어라고 동정을 하였다. 그러나 뒤돌아서면 그녀에게 무어라고 수군거렸다. 그녀를 사람들은 버림받은 여자라고 불렀다. 그리고 그녀 얘기하는 것을 다들 즐거워하는 눈치였다.(하, 43)

(가)는 작품의 서두에서 경아가 죽었다는 소식을 듣고 경찰서에 가서 시체를 확인하고 온 문오가 밤거리에서 경아의 환영을 느끼는 장면이다. 여기서 '거리'는 술 취한 사람들이 머무는 네온 사인이 켜진 곳이며 카바이트 불빛이

113) 최인호, 『별들의 고향』 下 예문관, 1973, 22-23면. (이후, 본문에 면수만 표기)

명멸하는 환락의 거리로 묘사되어 있다. 그리고 그 속에서 경아는 이 거리를 상징하는 '요정'과도 같은 인물로 묘사되는데, '한 때 피었다 스러지는 서울의 밤'과 조응하여 찰나의 유희나 반짝임을 보여주고 곧 사라져 버릴 수밖에 없는 존재임을 암시한다. 아울러 '무책임하게 골목 골목마다에 방뇨를 하는 우리가 죽인 여자'는 '거리'에서 경아가 배설되고 버려지는 존재일 수밖에 없음을 가리킨다. 이 부분은 작품의 마지막에 거의 비슷하게 반복되는데, '경아'라는 인물을 회상하는 한편으로 그 기억을 완료하고 빠져나오기 위한 매개체로서 기능하고 있다.

(나)는 경아의 첫 남자이자 경아를 거리의 여자로 전락하게 만드는 데 단초를 제공한 인물인 영석의 시선에 포착된 '거리'의 장면이다. 그는 경아에게 접근해 사귀고 경아에게 낙태마저 강요했지만 이제 경아와 헤어지기로 결심하면서 그 방법을 친구 조동화에게 묻고 나오는 중이다. 그 친구는 헤어짐의 원인을 그 여자에게 돌리라는 해결책을 알려주면서도, "이제 그 여자는 끝장이다. 네가 죽이고 말았다."(상, 159)라고 영석의 책임을 지적한다. 그러면서 마지막으로 "하지만 넌 이제 간혹 이상스러운 곳에서 그 여자를 만날지도 모른다. 그러면 그때라도 늦지 않았으니 같이 반성하고 참회해라."(상, 160)라는 말을 남긴다. 이 말을 듣고 나온 영석이 '거리'의 쇼윈도우에서 '마네킹'을 보며 경아를 떠올린 것이다. 이를 통해 '간혹 이상스러운 곳'이란 술 취한 사람들이 머무는 '거리'로 그 속에서 경아는 마네킹처럼 전시되리라는 점을 보여준다. 여기에서도 '거리'는 '뻔뻔하고 파렴치한 얼굴'로 대표되는 남성 인물들의 애욕과 배설의 공간으로 그려진다.

(다)의 ①은 결혼 전 영석과의 일이 밝혀져 남편 만준에게 외면받고 유폐된 생활을 하던 경아가 재결합을 간청하기 위해 만준의 아파트로 가기 위해 간만에 밖으로 나온 상황이다. 만준이 떠난 후 괴로움에 내내 먹지도 못하고 술에만 취한 채 지내며 자포자기 상태이던 경아가 거리로 나온 후 오랜만에 강렬한 식욕을 느낀이다. 화려하고 부유한 정원집에 갇혀 있을 때와 달리 '거리'로 나오자 경아는 그 현란함에 다시 살아낼 힘이 샘솟는 것을 느낀다. 다시금 상황을 낙관하게 된 경아의 단순한 성격이 드러나는 부분이기도 하다.

②는 만준의 아파트에서 이혼 통보를 받고, 경아의 이혼 과정이 매우 간략하고 냉정하게 서술된 직후의 내용이다. 앞서 경아가 느낀 거리에서의 해방감과는 다르게 결혼과 이혼을 거친 경아에게 '거리'는 더 이상 낙관적이고 즐거

운 공간이 아니라 '사나운 거리'가 되어 버린다. 그런 의미에서 경아라는 인물이 결혼 생활에서 빠져나와 '거리'에서 느끼는 편안함을 통해 역설적으로 그녀를 '거리'에 속하는 여자로 위치 짓게 된다. '버림받은' 경아가 거리의 여자가 되는 전락의 과정을 보여주면서, '거리'는 이 작품 전체에서 중요한 시각적 모티프와 주제적인 부분을 가장 현시적으로 보여주는 배경이 된다. 이와 같이 최인호의 소설에 등장하는 '거리'는 당대의 풍속도를 보여주면서 인물의 고통스런 현실 상황을 유비하는 공간으로 표현된다.

톰 거닝은 '유인영화'의 전술들이 대부분 세기의 전환기에 문화적으로 결정된 경험의 양식을 반영하고 있다고 주장한 바 있다.[114] 그에 따르면 유인(誘引)은 자본주의 체제에서 발생하는 소외에 응답하면서 현대적 경험의 파편화를 요약한 것으로, 새로운 소비문화와 세분화된 도시적 경험의 환경을 반영한다. 광고와 마찬가지로 영화의 고립된 속임수와 트릭은 주의를 사로잡기 위해 노력하고 지금 당신이 보지 못하는 것을 이제 보고 있다는 유인의 측면은 그것들을 도시의 덧없는 호소의 상징으로 만든다는 것이다. 그러한 방식으로 유인은 시공간의 현대적 개념들을 독특하게 창조하는 역할을 수행하여 때로는-터널 안으로 돌진하는 기차로부터 얻어진 쇼트들처럼-새로운 한계까지 인간의 지각을 밀어붙인다고 설명한다.

최인호 소설 역시 인물들이 파편화된 삶의 양태 속에 머무를 때 도시화된 거리의 풍속도가 주는 감각적 환기가 기존의 방식과는 또 다른 새로운 시각적 감각을 유인하는 힘을 가진다. 이는 시선의 측면에서도 변화를 가져온다. 영화가 현대의 '움직이는 시선(mobile gaze)'을 창조한다는 생각은 편집에 의해 제공된 시공간적 자유를 전제하는 것으로, 철로가 공간과 시간, 그리고 비전의 근대적 인식을 창조한 것처럼 입체모형관(diorama), 백화점, 그리고 영화의 경우에도 같은 기능을 수행했던 것이다.[115] 그런 의미에서 이러한 공간적 분할은 시선의 전회를 가져오게 되는데, 이는 당대 대중의 집합적 멘탈리티의

114) Tom Gunning, "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator", *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, ed. Linda Williams (New Brunswick, N.J.: Rutgers, 1995), p.128., pp.197-199. (데이비드 보드웰, 『영화스타일의 역사』, 김숙 · 안현신 · 최경주 옮김, 한울엠플러스, 2020, 389면. 재인용).

115) Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey: the Inderstrialization of time and space in the Nineteenth Centry,* Berkeley: University of California Press, 1986, pp.165-194.(위의 책, 같은 면, 재인용)

변화와 관련된다.

최인호의 소설에서 자주 등장하는 공간 중 하나인 '아파트'는 그런 의미에서 입체로 쌓아 올린 평행과 수직의 배열화된 공간감을 상기한다. 세부적으로 분할된 이 공간들 속에 있는 인물들은 자신이 속한 개별화된 공간만을 볼 수 있다. 그런데 흔히 도시화 된 서울의 일상성을 드러내는 이러한 공간들이 최인호의 소설에서는 도리어 선형적인 서사의 흐름을 위반하는 기능으로 등장한다. 「견습 환자」, 「타인의 방」, 「개미의 탑」, 「돌의 초상」, 「별들의 고향」, 「전람회의 초상」, 「적도의 꽃」, 「도시의 사냥꾼」 등 많은 작품에서 아파트는 단순한 작품의 배경이 아니라 공간의 내려다보거나 건물 전체의 구조를 투시도적으로 상상하게 하거나 투명한 어항과 같은 유비를 통해 조감도적인 시선으로 공간을 포착하게 한다. 시각으로 보이지 않는 곳까지 전체를 아우르는 시선은 일상적 시선이 아니라 실재의 이면을 파악하려는 시선이다.

가령 「견습 환자」에서 '나'는 병원에 입원 중 권태와 무위를 느끼다가 문득 반대편에 밤새 불이 켜진 채 사람들이 왔다 갔다 하는 병동을 보고 "마치 우리가 투명한 바닷물 속을 들여다볼 때, 그 속에 수많은 해초와 생물이 수런거리고 있는 것처럼 모든 병실이 제각기 움직이고 있는 것"[116]라고 생각한다. 생활계의 공간이 아니라 '제각기 움직이는' 공간으로 인식될 때 병원은 시스템의 구조를 보여주는 거대한 구조물로서 포착되는 것이다. '나'가 느슨하게 이루어지는 병원의 루틴을 뒤엎기 위해 병실의 이름표를 바꿔놓는 장난을 시도하는 장면에서도 마찬가지로 구획화된 반복성의 공간을 이탈하려는 욕망이 드러난다. 일상의 전복은 비단 공간의 이탈만이 아니라 시간의 이탈까지도 상정된다.

이처럼 시공간의 위상을 일상성의 세계에서 전환시킬 때 소설은 환상성을 띄게 된다. 최인호의 소설들에서는 환상성의 장면은 주로 작품에서 설정된 서사를 진행하다가 종종 그 상황을 뛰어넘는 차원으로의 연결을 보여주는 방식으로 등장한다. 이러한 특징들은 서사의 선형적인 시간성을 단절시키기 때문에 서사적 유실을 가져온다. 이야기가 이어지다가 문득 환상성의 어떤 표지를 지나면서 전혀 다른 이야기로 전환되는 양상이 펼쳐지는데, 그 비의성이 종종 최인호 소설의 뛰어난 성취의 지점을 마련한다. 마츠모토 토시오에 의하면 존재의 드라마에 공통적으로 보이는 이 의외성은 많은 경우 사실의 시·공간이

116) 최인호, 『타인의 방』, 앞의 책, 16면.

관념의 시·공간으로 변하는 때의 착란으로 나타난다. 사실로서의 각 에피소드는 전적으로 상대화되어 있고 그것들이 일정한 배열로 서로 충돌됨으로써 비로소 존재로서의 새로운 현실 관념이 형태를 갖추게 되는 것이다.[117]

사실적 시공간으로 이어지다가 갑작스러운 관념의 시공간으로 변하는 착란의 양상은 「타인의 방」에도 나타난다.

> 그는 너무 피로해서 퉁퉁 부운 다리를 질질 끌며 간신히 벽면의 스위치를 찾아내었고, 그것을 힘껏 올려붙였다. 접속이 나쁜 형광등이 서너 번 채집병 속의 곤충처럼 껌벅거리다가는 켜졌다. 불은 너무 갑자기 들어온 기분이어서, 그는 잠시동안 낯선 곳에 들어선 사람처럼 어리둥절하게 서 있었다.[118]

'그'는 피로한 채로 집으로 돌아와 스위치를 켜는데 이러한 일상적인 행동이 도리어 낯선 감각으로 그에게 자각된다. 형광등이 가물가물 켜짐과 동시에 마치 최면에 걸린 듯 그의 눈앞에 기대와는 전혀 다른 상황이 펼쳐진다. 직전에 문을 따는 소란으로 옆집 사람들과 언쟁을 벌일 때는 지극히 현실적인 서울의 한 아파트의 풍속을 보여주는 것 같았으나, 집에 들어옴과 동시에 '그'는 현실과 환상이 교란된 상황에 놓이게 된다. 이 장면은 소설의 중요한 변곡점으로 일상적 공간의 낯섦이 묘사적으로 그려지면서 시각적인 이미지가 두드러진다. 또 스위치와 함께 어두움과 밝음을 깜빡거리는 조명으로 연결한 부분은 각 장면을 편집으로 연결하는 몽타주 구성을 통해 등장인물의 심리를 그려내기에 적합하게 표현된다.

집에 돌아온 '그'가 기대한 현실은 더운 음식으로 대접을 받는 것과 실내에서 파이프를 물고 음악을 듣는 취향을 즐기며 신문을 보는 것이었다. 그는 이를 고통스러운 도시-거리의 삶을 견디고 집에 당도한 자신에게 마땅히 주어져야 할 사회적 승인이라고 확신한다. 하지만 집에 돌아온 그는 그러한 쾌락의 시간을 누리지 못한다. 이처럼 일상이 무너지고 환상과 교란되게 되는 것은 70년대의 가부장이 배태한 자본주의적 질서에 균열을 내는 것이다. 아내가 사 온 탁상시계의 고장, 즉 시계의 '망령'[119]은 이미 그의 일상이 고장 나 있

117) 마츠모토 토시오, 『영상의 발견-아방가르드와 다큐멘터리』, 유양근 옮김, 동국대학교출판부, 2004, 37면.
118) 최인호, 『타인의 방』, 앞의 책, 101면.

었다는 것을 상징적으로 보여주며 아내의 가출의 알리바이가 된다. 시계의 망령으로 인해 요일과 시간이 언제부터 어긋났는지, 집안의 것들이 일상을 거스르기 시작했는지 확신하기 어려운 혼돈의 상태로 만든다. 그런 의미에서 '참으로 무의미한 시간의 회복'[120]이라는 것은 고장난 시계의 시간을 맞추는 노력에서 나아가 어긋난 시간의 회복이 시계를 맞추는 물질적인 차원만으로는 되지 않는다는 점을 강조하는 것이다.

> 그는 웃으면서 스푼을 젓는다. 그때였다. 그는 무슨 소리를 들었다. 공기를 휘젓고 가볍게 이동하는 발소리였다. 그는 귀를 기울였다. 그는 욕실 쪽에서 무슨 소리가 들려오고 있는 것을 눈치챘다. 그는 난폭하게 일어나서 욕실 쪽으로 걸었다. 그는 분명히 잠근 샤워기에서 물이 쏟아져내리고 있는 것을 보았다. 제기랄. 그는 투덜거리면서 물을 잠근다. 그리고 다시 소파로 되돌아온다. 그러자 이번엔 부엌 쪽에서 소리가 들려오기 시작한다. 그는 될 수 있는 한 불평을 하지 않으려고 이를 악물고 부엌 쪽으로 간다. 부엌 석유 풍로가 불붙고 있다. 그는 투덜거리면서 그것을 끈다. 그리고 천천히 소파 쪽으로 왔을 때, 그는 재떨이에 생담배가 불이 붙여진 채 타고 있음을 발견한다. 그는 반사적으로 주위를 둘러본다. 그는 엄청난 고독감을 느낀다.
>
> "누구요?"
>
> 그는 조심스럽게 소리를 지른다. 그의 목소리는 진폭이 짧게 차단된다. 그는 갇혀 있음을 의식한다. 벽 사이의 눈을 의식한다. 그는 사납게 소파에 누워, 시선에 닿는 가구들을 노려보기 시작한다.[121]

'공기를 휘젓고 이동하는 발소리'와 '잠근 샤워기'에서 물이 쏟아져 내리고 있었다는 것, 부엌에서 석유풍로가 불붙고, 재떨이에 생담배가 불붙여진 채 타고 있는 것은 그의 완력과 시선이 닿지 못하는 곳에서 움직임이 일어나고 있다는 것을 보여준다. 이는 그가 통제할 수 없는, 그의 통제를 초과하는 사물들의 움직임이라고 볼 수 있다. 이에 더해 다른 누군가로 상정되는 인물이

119) 위의 책, 103면.
120) "그는 망할 놈의 시계를 숫제 바닥에 내동댕이쳐 버리고 싶은 충동을 가까스로 참아나가면서 참으로 무의미한 시간의 회복을 반복해 나가고 있었다." -위의 책, 같은 면.
121) 위의 책, 108-109면.

담배를 태운 흔적은 소리의 진폭이 차단되고 갇혀 있음을 의식하게 한다는 점에서 그에게 '엄청난 고독감'을 불러일으킨다. 청각적 혹은 촉감적 심상을 통해 유리벽과 어항 같은 곳에 갇혀 있는 것처럼 묘사되고 안정과 평안과 휴식의 공간인 집에서 오히려 고독감과 소외감을 느낄 때, 그는 '벽 사이의 눈'을 의식한다. 그를 관찰하고 그의 공간을 침범하는 중인 어떤 시선은 그를 현실의 세계에서 이탈한 존재가 되게 한다.

캐스린 흄에 따르면 환상은 우리가 보통은 지니지 않는 관점을 지니고 우리에게 도전하며 독자가 자신의 표준적인 가설을 포기하고 새로운 가설들을 시도하도록 보장하는 것이다.[122] 그런 의미에서 「타인의 방」에 등장하는 사물들의 모반과 마찬가지로 「개미의 탑」 등장하여 여섯 개의 발소리로 다가오는 개미들, 「전람회의 그림2」의 벽지 속에 붙은 아내는 단순히 '그'의 환각이 아니라 인식의 새로운 전환의 양태를 보여주는 것이다. 시각적 이미지의 매개를 통해서 선형적인 서사의 흐름을 위반하고 다른 차원으로의 시선을 열도록 하는 등 이는 영상화에 적합한 방식이 나타난다. 또한 이러한 시각적 이미지의 매개는 소설 내에서 인물이 실제와 환상 사이의 간극을 느끼게 한다. 『별들의 고향』에서 문오는 경아가 아파트에 잠깐 왔다 간 후 다시 찾아오지 않자 그녀의 부재를 느낀다. 경아가 일하던 술집으로 갔으나 그만뒀다는 소식을 듣고 거리에 선 문오는 문득 경아의 환영을 느낀다.

> "나는 '가시오'라는 신호가 나도 그냥 서 있었다. 문득 환장하게 경아가, 밤에 더욱 반짝이는 경아가 햇빛을 등뒤로 하고 열심히 화장을 하던 경아가 보고 싶어져서 나는 집으로 가려던 발길을 되돌려 무턱대고 밤의 거리를 향해 걷기 시작하였다.
>
> -안녕하세요.
>
> 낯익은 소리가 들려와서 나는 문득 소리난 쪽을 돌아보았다. 경아의 목소리다 하고 나는 생각하였다. 길 건너 수많은 차들이 오고가는 한길 너머로 경아가 서 있었다. 예쁘게 단장을 하고 만찬회에 초대된 성장한 여인처럼 장갑을 낀 경아가 서 있었다. 나는 너무나 기뻐서 재빠르게 차와 차를 피하여 길을 건너 그쪽으로 뛰어갔다. 반액 대매출을 알리는 쇼우윈도우 속에 경아는 서 있었다. 나는 두꺼운 투명한 유리창에 머리를 기대고 방글방

122) 캐스린 흄, 『환상과 미메시스』, 한창엽 옮김, 푸른나무, 2000, 270면.

글 웃고 있는 마네킹을 멍하니 들여다보았다. 그러다가 다시 비틀거리면서 걷기 시작하였다.

-안녕히 가세요. 내일 또 만나요.

낯익은 경아의 목소리다 생각하고 고개를 드니 경아는 도시의 건물 꼭대기 선전 야광판 위에서 장난스레 웃고 있었다.

-임마, 내려와. 내려오래두. 떨어진다. 나는 걱정이 되어서 소리를 질렀다.

그러자 정말 경아는 떨어졌는지 마치 방파제에 앉아 바닷물에 첨벙첨벙 발을 담그고 앉아 있는 듯한 모습의 경아는 순간 보이질 않았다. 나는 놀라서 떨어지려는 경아를 받기 위해 두 팔을 벌렸다. 그러다가 다시 빌딩의 꼭대기를 보니 경아가 여전히 앉아서 깔깔깔 웃고 있었다. 반짝반짝 경아는 보이다가는 녹아 사라지고 보이다가는 사라지곤 하였다.[123]

경아의 환영은 시각적으로 포착될 뿐만 아니라 마치 두 사람이 대화를 나누는 것처럼 묘사되어 청각적으로도 표현된다. 여기서 경아는 '반액 대매출을 알리는 쇼우윈도우 속 마네킹'이나 '건물 꼭대기 선전 야광판'이라는 도시적 풍속도의 기표들 위에 얹힌 것으로 묘사되어 있는데, 최인호는 이처럼 1970년대 거리의 풍경을 매우 기민하게 포착하고 있다. 실제의 경아는 마네킹이 되거나 방파제나 전광판 위에 올라갈 수 없으므로 이는 문오의 의식 속에서 재조직된 경아의 환영이다. 그러니까 실제 경아의 삶의 양태, 즉 여러 남자와의 관계에 실패하고 술집에서 접대부로 살아가는 도시의 하위 감정노동자로서의 경아의 모습과는 괴리된 인식을 경아에게 투영한 것이다. 시각적 이미지들을 매개로 문오는 경아의 현실이 아닌 자신이 보는 경아의 이미지로 굴절시킨다.

경아를 그리워하던 문오는 이후 경아를 만나 함께 생활하며 즐거운 시간을 보내지만, 경아의 전 남자인 동혁의 등장과 함께 끝내 경아를 떠나보내고 고향으로 내려간다. 문오는 스스로 경아를 사랑했다고 생각하지만 그에게 경아는 '요정'처럼 술과 위안을 주는 존재이자 밤거리의 쾌락을 부여하는 환영으로 존재했던 것으로 실제와 인식의 '어긋남'[124]을 보여준다. 이처럼 소설 속에

123) 최인호, 『별들의 고향』 上, 앞의 책, 146-148면.

124) "드라마에서 사실이 어떤가 하는 것은 문제가 아니다. 왜냐하면 드라마의 진실은 사실이 아니라, 오히려 거기에 서로 어긋남이 드러난다고 하는 현실 그 자체, 그것을 통해서 보이는 인간의 부조리, 말하자면 그러한 존재 그 자체에 있기 때

서 환상적인 장면들로 재현된 경아의 이미지는 작품 속에서 경아가 처한 현실과 괴리되기 때문에 시각적 이미지들로 매개되는 과정에서 간극이 발생한다. 이러한 의미론적 결락들은 재현 체계의 방식을 활자가 아닌 영상으로 사용할 때 더욱 효과적으로 드러난다.

특히 소설에서 제시된 환영적 이미지들이나 환상이 영화화될 때 형식상의 분절과 접합되는 형태가 바로 몽타주이다. 영화에서의 글쓰기 방식은 공간-시간적 연속성을 단절시켜 몽타주로 만드는 활동사진의 태도라고 할 수 있으며, 이는 영화 이전의 장면적 혹은 활동 사진적인 의미를 새로운 맥락에서 검증할 수 있는 요소들을 산출해 낸다.[125] 최인호의 소설에서 종종 포착되는 아파트나 병원 등의 공간에 대한 투시도적 시선은 시각적 감각의 양태를 넓히며 영상화에 유리한 조건이 된다. 최인호 소설에 자주 등장하는 환영적 이미지들 역시 당대의 풍속도를 재현해낸다는 점에서 미장센으로, 또 시공간적 단절과 의미의 결락을 이미지의 매개로 재현해낼 수 있다는 점에서 몽타주의 기법과 연결된다.

2. 모티프 차용의 스타일 구성과 원천 소설의 중층적 각색

최인호는 당대의 자본주의적 영화 산업의 체제들을 전유(appropriation)하면서 그 안에 작가적 정체성을 새겨 넣기 위해 영화 시학을 사용하였다. 보드웰에 따르면 영화 장르에서 '시학' 개념은 영화가 우리에게 어떻게 작용하는가에 관한 것으로, 영화가 특정한 효과를 달성하기 위해 어떻게 만들어지는가에 관한 이론이다.[126] 그에 따르면 전통적인 영화 시학의 연구는 그 핵심적 질문에 따라 세 가지의 대상 영역을 산출해왔다. 첫 번째는 제재와 주제를 구성적 과정의 요소로 다루는 주제론(Thematics)으로, 여기에서는 질료나 구성적 원리, 혹은 구성적 원리의 결과로서 모티프나 도상학, 주제 등이 연구 대

문이다." -마츠모토 토시오, 앞의 책, 36면.

125) 요하임 패히, 앞의 책, 1997, 257면.

126) 데이비드 보드웰, 『영화스타일의 역사』, 앞의 책, 348면.

상이 된다. 두 번째는 구성적 형식(Constructional form)인데, 여기에서 가장 현저한 연구 영역은 내러티브의 이론과 분석이다. 그리고 세 번째가 스타일론(Stylistics)으로, 구성적 과정의 요소로 영화 매체의 질료와 패턴화(patterning)를 다루는 영역이다.[127] 영화 연구에서 가장 많은 비중을 차지하는 것이 '주제론'과 '구성적 형식'의 영역이며, '스타일론'은 비교적 덜 다뤄져 온 경향이 있다. 다만 이들 영역을 경직되게 구분하기보다는 신형식주의 관점에서 유연하게 구분하는 것이 일반적이다.

신강호에 따르면 신형식주의는 내러티브의 이해에 있어서 스타일, 즉 어떻게 특별한 장치나 기법들이 '플롯(plot)'을 '스토리(story)'로 바꾸어 주는가에 주목한다. 플롯은 구성요소(스토리 사건들과 상태)를 명확한 원칙들에 따라 배열하여 하나의 체계를 구성하게 되며, 이때 스타일은 영화적 장치들의 체계적인 사용을 말한다는 것이다. 즉 영화에서 유형화된 방식으로 특정한 영화기법을 반복적으로 사용하는 것을 스타일이라고 부르는데, 스타일은 일련의 영화기법들로 이루어진 자율적인 체계로 간주된다고 본다. 플롯, 스토리, 스타일은 각각의 체계로 존재하면서 상호작용하는데 미장센, 촬영, 편집, 음향 등 영화기법은 그 형식 체계와 상호작용하면서 내러티브의 기능을 담당하기도 하고, 때로는 기법 자체에 관객의 주의를 끌어모으기도 한다고 설명한다.[128]

감독들에게 영화는 특정한 표현 수단으로 이들은 영상과 동작, 인물, 리듬을 이용하고 시간과 공간을 바탕으로 하여 일정한 형식을 창조하고 여타의 예술들처럼 적절하고 새로운 방식, 즉 스타일로 고유한 문제의식을 표현하고자 한다. 자기 나름의 일관성 있는 세계관을 바탕으로 만들어지는 스타일은 화가에게는 색채, 음악가에게는 음악인 것과 같이 영화감독의 표현 수단이 된다.[129] 또한 감독의 예술가적 기질은 한 작품을 만드는 데 '주제와 이야기', '영상과 움직임', '대사와 여타 소리들', '배우의 연기 지도', '모티프 및 상징성'이라는 각각의 조건들을 주관적·예술적으로 승화시키는 데 사용된다.[130] 이 중에서 특히 작가주의의 감독들에게 요구되는 항목은 작품 자체에 개성적 스타일이 존재하는지, 즉 그들의 주제적 관심이나 영화적 기법에 일관성이 있

127) 위의 책, 349면.
128) 신강호, 『영화 작가 연구』, 월인, 2006, 270-271면.
129) 안니 골드만, 지명혁 옮김, 『영화와 현대사회』, 민음사, 1998, 18-19면.
130) 정재형, 『영화 이해의 길잡이』, 개마고원, 2005, 43면.

으며, 스타일의 요소가 보여지는지의 여부다.[131]

이러한 의미에서 영화 장르에서 스타일 분석은 주제나 내러티브 연구에서 간과하기 쉬운 영화적 장치들의 사용과 그 효과를 논한다. 그간 현대문학 연구에서 서사를 중심으로 소설에서 영화로의 단순한 비교-변형 연구가 이뤄져 왔음을 상기할 때 이러한 스타일 연구는 원천으로서의 소설에 방점을 두는 관점이 아니라 영화로의 매체 전유 과정에서 새롭게 획득한 영화 미학을 확인하는 데에 더 의의를 둔다. 따라서 스타일 분석은 영화에서 두드러지게 사용된 기법의 면밀한 검토를 바탕으로 그러한 기법들이 어떻게 한 영화작품의 전체 체계 속에서 유의미하게 기능하는가를 밝히는 데에 있다.[132] 본고는 최인호의 소설과 시나리오들에서 등장하는 반복적인 모티프들이 일종의 스타일의 구성 원리로서 기능한다고 보고 각각 영화에 어떻게 기여하는지를 살펴보고자 한다.

마츠모토 토시오에 따르면 영화의 고유한 이미지는 프레이밍(framing), 몽타주(montage), 구성(construction)의 세 가지 형식적 요소에 의해 형성된다.[133] 이 가운데 구성의 측면에서 최인호의 작품 속에 자주 반복되는 모티프들을 살펴보고, 이것들이 영화에 어떻게 전유되어 이미지를 만들어 나가는지를 확인해 보겠다. 최인호의 작품들 속에 자주 등장하는 모티프들을 선별해 보면 다음과 같다.

---

131) "특정 작가의 작품 전체가 각각의 독립된 단위로서가 아니라 전체 작품을 관류하는 일관성을 지니고 있을 때 그 가치를 인정받을 수 있을 뿐만 아니라 의식적이고도 강력한 예술관을 드러낸다고 보는 것이다." -팀 비워터 · 토마스 소벅, 이용관 외 옮김, 『영화비평의 이해』, 영화언어, 1994, 79면.

132) 위의 책, 273면.

133) 토시오는 영화적 이미지의 세계는 프레이밍이 대상의 소여성을, 몽타쥬가 유클리드적인 운동 구조를, 구성이 상식적인 인과율과 이야기 구조를 부정하는 것에서 시작되는데, 대상적 외부 세계에 대한 소박한 신앙을 거절하고, 일상적인 대상에 대한 조화된 관념이나 감성의 스테레오 타입을 파괴하는 것에 의해서만 이미지가 창조된다고 설명한다. -마츠모토 토시오, 유양근 옮김, 『영상의 발견-아방가르드와 다큐멘터리』, 동국대학교출판부, 2004, 62면.

[표1. 최인호의 단편소설의 주요 모티프][134)]

주요 모티프	작품명
환상 (환영)	「무너지지 않는 집」, 「모범 동화」, 「사행」, 「타인의 방」, 「영가」, 「황진이1」, 「전람회의 그림1」, 「전람회의 그림2」, 「전람회의 그림3」, 「개미의 탑」, 「진혼곡」 , 「방생」, 「위대한 유산」, 「달콤한 인생」, 「이상한 사람들」
소년	「술꾼」, 「모범동화」, 「예행연습」, 「처세술 개론」, 「영가」, 「죽은 사람」, 「위대한 유산」
군대 (군인)	「술꾼」, 「예행연습」, 「뭘 잃으신 게 없으십니까?」, 「무서운 복수」, 「병정놀이」, 「전쟁우화」, 「더러운 손」, 「죽은 사람」, 「위대한 유산」
남색	「예행연습」, 「병정놀이」, 「위대한 유산」
구역질	「무서운 복수」, 「침묵의 소리」, 「가면무도회」, 「위대한 유산」, 「깊고 푸른 밤」
선 글 라 스	「예행연습」, 「침묵의 소리」, 「미개인」, 「무서운 복수」, 「더러운 손」, 「깊고 푸른 밤」
웃음	「견습환자」, 「예행연습」, 「전람회의 그림1」, 「무서운 복수」, 「즐거운 우리들의 천국」

134) 이 같은 분류를 단편소설 위주로 진행한 것은 단편소설이 장편소설에 비해 형식상 구성과 내용 전개의 효율성이 중요하기 때문에 모티프에도 선택과 집중이 이루어진기 때문이다. 또 특정한 모티프가 전체 서사의 핵심 방향을 결정하는 빈도가 높기 때문에 의미론적으로 유의미하게 작용한다는 점에서 단편소설의 모티프로 한정하게 되었다. 이러한 모티프들이 장편에도 등장하지만 장편의 분량상 핵심적인 경우가 아니면 의미를 도출해내기 어려워 부득이하게 목록에서는 제외하게 되었다.

최인호의 단편소설에서 등장하는 중심인물은 주로 남성으로 설정되어 있으며, 이들은 크게 세대별 특징을 지닌 인물들로 일정하게 이미지화된다. 첫 번째는 폭력적인 현실 앞에 놓인 소년들로 위악적인 모습을 지닌다. 「술꾼」, 「모범동화」, 「예행연습」, 「처세술 개론」, 「위대한 유산」 등에 등장한다. 두 번째는 군대 경험 혹은 가난으로 인해 분노로 점철된 젊은 남성들로 「2와 1/2」, 「기묘한 직업」, 「예행연습」, 「무서운 복수」, 「병정놀이」, 「침묵의 소리」, 「즐거운 우리들의 천국」 등이 이에 해당한다. 이들은 때로 강간이나 남색 등의 성적 일탈 행위에 몰두하는 모습을 보이기도 한다. 세 번째는 대개 아파트에 살며 피로와 권태에 시달리는 중년 남성들로 성적 불구의 상황이거나 아내와의 관계에 문제가 있다. 관련 작품으로는 「사행」, 「타인의 방」, 「개미의 탑」, 「하늘의 뿌리」, 「돌의 초상」, 「이상한 사람들」 등이 있다.

단편소설에서 등장하는 모티프들은 세대별 특성을 드러내는 인물 유형을 만나 영화 속에서 전유되는 경향을 보인다. 영화라는 대중 매체의 특성상 첫 번째 소년 계열의 인물보다는 청년이나 중년 남성이 주요 인물로 등장한다. 그런데 '필수 모티프'가 아닌 '자유 모티프'[135]로 등장하는 장면이 영화에 미묘한 긴장감을 준다. 즉 전체 서사적 맥락과 무관해 보이는 장면이 등장할 때 이는 감독의 표지로 작용하며 영화의 스타일을 구성하게 된다. 특히 최인호가 직접 감독으로 모두 참여한 <걷지 말고 뛰어라>에는 각본가 이상의 권한을 지닌 작가로서의 표지가 과잉되게 사용된다. 이러한 작가주의적 인장은 '화장'과 '남색', '분할된 신체' 등의 표상을 통해 셔레이드(charade)[136]적 기법을 활용하여 소설에서 영화로 전유된다. 이는 원본 텍스트와 연관성을 지닌다는

135) 자유 모티프(free motif)와 필수 모티프(bound motif)는 다음과 같이 구별된다. 모티프는 시각적 이미지나 사운드가 인식할 수 있는 패턴이 생길 정도로 반복하는 데서 생긴다. 이런 패턴은 주제적인 의미가 있을 수도 있고 아닐 수도 있으며, 시각적 이미지와 사운드가 배열되어 영화의 구조를 만든다. 여기서 필수 모티프가 이야기를 전개하는데 필요한 모티프라면 자유 모티프는 <사이코>의 동물 박제처럼 종종 미학적 복합성과 주제적 의미를 부여하기 위해 사용된다. -Peter Lehman & William Luhr, 앞의 책, 45-47면.

136) 셔레이드는 영화의 시각적 표현술의 극대화를 위해 언어를 동원하지 않고 비유적 테크닉을 통해서 사상과 심상을 전달하려는 데서 출발하였다. 이는 영상 예술에 있어서 배우의 표정, 동작, 행위 등 신체 언어를 통한 의미 표현에 중점을 두되 거기서 한 걸음 더 나아가 대사 이외의 모든 비언어적 수단을 동원하여 나타내는 상징적, 은유적 의미 표현을 총칭한다. -최상식, 『영상으로 말하기-셔레이드, 몽타주, 미장센의 해부』, 시각과 언어, 2001, 44면.

점에서 상호텍스트성을 기반으로 하는 인용, 패러디, 오마주, 리메이크 등의 '자기지시성(self-referentiality)'[137]의 특징과 관련된다. 최인호의 경우 단편 소설들에서 등장하는 모티프가 영화 작업과도 연결되거나 한 영화에 등장한 모티프가 다른 영화에서도 발견된다.

<걷지말고 뛰어라>의 길영

<별들의 고향>의 문오

<걷지말고 뛰어라>에서는 우연히 만난 상민과 길영이 서울에서 겨울을 나기 위해 의기투합해 좌충우돌 행각을 벌인다. 그러던 중 길영이 술집에서 만난 여성들의 핸드백 속 돈을 훔친 것을 두고 두 사람은 말다툼을 하게 된다. 도덕적 가치를 중시하는 상민은 화를 내며 간이 숙소인 공사장에서 거리를 둔 채 따로 눕는데, 길영이 갑자기 훔친 핸드백 속에서 화장품을 꺼내 화장을 하기 시작한다. 그리곤 상민을 불러 교태를 부리는 몸짓을 한다.

길영: 이봐 날 좀 봐. 상민씨 저 좀 보세요. 저를 좀 봐주세요.
상민: 꼭 어울리는군. 화장한 남자다.
길영: 화장한 여자지. 어때 남자보단 여자로 태어나는게 더 살기 쉬운 세상이니까 어때 쎅시하지 않아?

137) 피종호, 『포스트모더니즘 영화 미학』, 한양대학교출판부, 2013, 200면.

상민: 지워. 그 도깨비 짓 좀 하지 말어!
길영: 도깨비 짓이라니.
상민: 제발 그 입 좀 닥쳐 이 사기꾼아. 난 니가 오분만 더 조용히 하고 입을 닥친다면 네 발에 입을 맞춰 줄 수도 있어. 제발 제발 날 좀 건드리지 말아. [...]
(상민 길영을 올라타고 화장을 지운다)
(길영의 화장을 지우는 상민의 얼굴)
(길영의 얼굴)
(상민 길영의 얼굴을 문지른다)[138]

상민은 길영의 행동에 화가 나서 갈라질 것을 요구하고, 이에 길영은 상민에게 실망하여 숙소를 떠나게 된다. 이 시퀀스에서 길영이 화장하는 장면은 느닷없으며 다소 음침하고 기이한 인상을 주는데, 화장한 길영의 얼굴이 화면 가득 클로즈업되며 상당히 오래 머무른다. 그런데 이와 비슷한 패턴이 <별들의 고향>에도 나타난다. <별들의 고향>에서 문오는 술집에서 만난 경아와 자신의 아파트에서 하룻밤을 보낸다. 아침에 눈을 뜬 문오가 거울을 보니 얼굴이 삐에로처럼 분장되어 있다. 경아가 장난을 친 것으로 문오는 거울을 보고 허허롭게 웃는다. 두 작품 모두에서 '화장' 모티프가 등장하지만 서사적 기능은 다른 양상을 띤다. <걷지말고 뛰어라>에서는 두 사람의 갈등이 증폭되는 장면에서 어째서 화장 모티프가 등장하는지가 서사적으로 명확하지 않다. 이와 달리 <별들의 고향>에서는 사회생활에 적응하지 못하여 자포자기 상태에서 무위도식하던 문오의 내면을 비추는 기제로 등장한다.

	길영: 그 여자한테 전화걸어서 핸드빽을 주고 말았어 *상민: 잘했어 진작 그럴 것이지. 자 이리루 바짝 가까이 와*

138) 최인호, <걷지말고 뛰어라> 심의대본, 한국영상자료원, 25-26면.

	상민: 너 떨구 있구나. 입술이 파랗게 질렸어 *길영: 몸이 꽁꽁 얼었다니까 야 임마 손 좀 녹이자* *상민: 야 임마 어? … 어… 마 어딜 만지는 거야 야 임마 어어 간지러워 임마* *길영: 니 몸은 난로와 같구나* *상민: 난로지 37도의 미지근한 난로야*[139]

<걷지 말고 뛰어라>에서 길용과 상민의 화해 장면

<걷지 말고 뛰어라>에서 연인처럼 다투며 헤어졌던 두 사람은 갑자기 돌아온 길용이 화해의 제스처를 하면서 결국 다시 함께 있기로 한다. 길용은 상민을 몹시 화나게 만들었던 화장을 지우고 핸드백을 여자들에게 돌려주고 다시 돌아온 것이다. 그리고 추운 숙소에서 둘은 한 이불을 덮고 자려고 하는데, 두 사람은 이불을 덮으며 장난 섞인 몸싸움을 벌인다. 이외에도 옥신각신하며 상민의 얼굴에 길용이 뽀뽀를 하는 장면 등에 심의 대본에 적힌 것보다 긴 시간을 할애하는 등 묘한 연출이 나타난다. 이러한 모티프는 「예행연습」에서도 등장한다.

> 그때 누군가 어두운 그림자가 내 몸을 어루만지고 바지 단추를 끄르는 것을 보았다. 그것은 매우 조심스러운 움직임이었다. 무거운 눈을 뜨고 바라보니 그는 바로 이문수였다. 눈이 마주치자 소년은 손을 입에 갖다대며 조용히 하라고, 무어라고 변명하지 않아도 내 다 알고 있다는 듯 눈을 끔쩍거리더니 이윽고 단내 나는 몸을 던져오면서 아주 마땅한 장소를 골라 기쁜 것처럼 조그맣게 신음 소리를 발했다. 그리고는 뜨거운 입김을 내 목 뒤로 한가득히 부어대면서 나지막이 속삭였다.
> "얘. 네 몸은 참 좋구나. 얘 넌 아주 참 좋은 몸을 가지고 있구나, 얘."[140]

---

139) 최인호, <걷지말고 뛰어라> 심의대본, 한국영상자료원, 27-28면.
140) 최인호, 「예행연습」, 『타인의 방』, 앞의 책, 151면.

‘나’는 돈벌이가 없어 고민하던 중 15세 미만의 소년들을 모집한다는 고용 벽보를 보고 지원하게 된다. 미국에서 온 선교사 후원자에게 잘 조직된 원생들의 모습을 보여주기 위해 박애 고아원에서 낸 광고였다. 그런데 후원자의 방문이 취소되자 더운 여름에 교관에게 가혹한 제식 훈련을 받으며 고생한 보람도 없이 원장과 교관들은 58명의 소년들을 두고 사라져 버린다. 허탈해하며 어둠 속에서 허기와 피로에 지쳐 쓰러진 ‘나’에게 이문수가 다가온다. 이는 작품의 마지막 부분으로, 위의 문수의 대사로 소설이 끝이 난다. 이 두 작품에서 전체적인 내용의 맥락과 상관없이 갑자기 등장한 남색 모티프는 서사에 긴장감을 주며 폭로의 플롯처럼 기능하고 있다.

자유 모티프와 관련되는 장면으로는 이외에도 신체에 대한 익스트림클로즈업과 관련되는 것이 있다.

<걷지말고 뛰어라> <바보들의 행진>

<걷지말고 뛰어라>에서 길영과 상민은 길거리에 다니다가 ‘접골원’을 발견

하고 그곳에 놓인 의수와 의안 등을 본다. 이때 서사적 맥락과 무관하게 갑자기 싸이키델릭한음향이 삽입되면서 의수가 전시 테이블에서 돌아간다. 이어 만들어진 눈알과 코 등이 익스트림클로즈업 되다가 여럿의 손이 겹친 것처럼 의수가 중첩된 몽타주가 제시된다. 한편 <바보들의 행진>의 첫 장면에는 타이틀 크레딧과 함께 갑작스럽게 인물들의 눈과 입 등이 익스트림클로즈업 되기도 한다. 이어 군 입대를 위한 신체검사를 받는 장면이 이어지는데 무릎 밑에 잘린 다리가 화면을 가득 채우거나 내민 엉덩이가 나란히 도열한 것이 비춰지고, 허벅지가 가득 화면에 잡히는 등 파편화된 신체 묘사가 눈에 띈다.

두 작품 모두에서 장면 연결이나 익스트림클로즈업의 묘사는 소설에서 표현할 수 없는 영화적 재현이다. <걷지말고 뛰어라>에서의 의수 몽타주가 겨울을 나기 위한 일감을 구하지 못해 방황하는 두 청년의 현실을 환기하는 사물화된 육체-노동의 신체를 현시한다면, <바보들의 행진>에서는 대학생들의 젊음과 자유를 억누르는 규율 권력으로서 군대를 암시하는 아트디렉션[141]으로서 해석된다.

또한 최인호 작품에는 인물들이 예기치 않은 상황에 맞닥뜨릴 때 그 상황에서 고통을 느낀다는 표지로 인물들이 구역질을 하는 장면이 반복해서 나타난다. 가령 <걷지말고 뛰어라>의 상민은 길영이 여성들의 핸드백을 훔쳐낸 것을 알게 되었을 때 구역질을 하고, 길영은 돈을 벌기 위해 맹인 안마사 흉내를 내다가 굴욕감을 느꼈을 때 호텔 밖에서 구역질을 한다. 소설 『바보들의 행진』에서 병태는 학교를 졸업하고 사회인이 된 선배가 무분별한 대학생들의 데모를 비하하자 구역질을 하고, 「무서운 복수」에서는 학내 데모와 무장 군인들의 존재에 부담을 느끼던 최준호가 성명서를 강요하는 무리들에게서 빠져나와 불현듯 구역질을 한다. 「위대한 유산」에서는 미군 부대 고정 쇼리로 일하는 주인공 '나'가 돈을 벌기 위해 미군 병사에게 비역 행위를 하면서 구역질을 한다. 이는 소설과 영화에 고루 나타나는 셔레이드적인 표지로, 외부적 상황에 강한 분노를 가지고 있으면서도 이를 해결할 방법이 없을 때 반발의 표

141) '아트 디렉션(art direction)' 또는 제작 디자인은 영화의 시각적, 청각적 환경을 구축하기 위한 것을 의미한다. 촬영을 위한 장소 선택, 조명, 색채, 소리와 같은 세트 디자인은 영화적 의미를 창출하기 위한 운영 체계를 구축하여 다양한 시각적, 의미론적 효과를 창출해낼 수 있다. -마이클 라이언, 멜리사 레노스 지음, 『영화분석입문 : 네러티브영화의 기술과 의미』, 홍애자 옮김, 문학관, 2019, 120면.

지로서 나타나는 증환(sinthome)을 장면화한 것이다.

소설을 영화화한 작품에 대한 연구는 대부분 비교문학적인 영향-수용의 관계망으로 포섭된다. 이는 활자화된 문자매체 중심으로 예술관이 발달해온 예술사와 관련이 있다. 문자매체가 언어로 인물의 생각이나 사상, 미묘한 감정의 변화까지도 직접적으로 설명할 수 있는 데 반하여, 영화는 '보여주기 showing'로 모든 것을 전달해야 한다. 일반적으로 원본 소설이 서술하는 첨예한 문제의식들은 영화라는 매체를 거치면서 다소 완화되거나 연성화되는 경향을 보인다. 그런데 서술적인 직접성이 지양되는 대신 카메라에 의해 포착된 '이미지'를 통해 활자 매체에서 드러낼 수 없었던 새로운 가능성이 열리기도 한다.

사이드 필드는 대상에 대한 영화적 재현과 언어적 묘사 사이의 차이점에 대해, "어떤 대상에 대한 영화화된 이미지는 그것이 얼마나 크고 부분들이 어떻게 결합되었든간에 화면상에 전체로 나타난다. 우리는 즉각 시각적인 통합을 형성한다. 반면에 언어적 묘사는 시간을 통한 일직선적인 세부화를 피할 수가 없다."[142]고 설명한다. 이는 영화가 이미지 한 쇼트에서 집합적인 총체성이 부여되어 있다는 점에서 서술의 나열로 의미를 만들어가는 소설과 차이가 있음을 의미한다. 벨라 발라즈는 영화예술에 있어 극적 표현이나 심리적 성격 표현이 움직이고 말하는 이미지로만 등장하므로 영화만의 고유한 법칙에 따라야하는 것이라고 말한다.[143] 이렇듯 소설과 영화는 매체적 차이에 의해 뚜렷이 구분되는데 핵심은 '이미지화'로의 선택과 집중이다. 최인호의 각색 작업에서 이러한 이미지화의 구체적인 양태와 특성들을 살펴보기 위해 최인호가 원작을 제공하거나 각본가로 영화에 참여한 작품들을 정리해 보았다.

142) 시모어 채트먼, 김경수 옮김, 『영화와 소설의 서사 구조』, 민음사, 2000, 128면.
143) 벨라 발라즈, 이형식 옮김, 『영화의 이론』, 동문선, 2003, 311.

[표 2. 최인호의 영화 작업 현황]

개봉 연도	영화제목	감독	원작소설 유무[144]	각본 참여 여부		비고
				각본 참여	창작 시나리오 참여 여부	
1974	별들의 고향	이장호	○	○	X	이희우 각색
1975	어제내린 비	이장호	△	X	X	김승옥 각본[145]
1975	바보들의 행진	하길종	○	○	X	
1976	걷지말고 뛰어라	최인호	X	○	○	
1976	내 마음의 풍차	김수용	○	○	X	
1978	(속)별들의 고향	하길종	X	○	○	
1979	병태와 영자	하길종	X	○	○	
1979	도시의 사냥꾼	이경태	○	○	X	
1979	사랑의 조건	김수용	○	○	X	홍파 공동각본
1979	돌의 초상	김기	△	X	X	윤삼육 각색[146]
1979	타인의 방	김문옥	△	X	X	강대하 각본[147]
1980	불새	이경태	○	○	X	
1980	최인호의 병태만세	김 수 형	X	○	○	어윤청 각색
1981	별들의 고향3	이경태	X	○	○	
1981	이 깊은 밤의 포옹	송영수	△	X	X	윤삼육 각색[148]
1982	최인호의 야색	변장호	X	○	○	이희우 각색
1983	적도의 꽃	배창호	○	○	X	
1984	고래사냥	배창호	○	○	X	
1985	깊고 푸른 밤	배창호	○	○[149]	X	
1985	고래사냥2	배창호	X	○	○	
1986	겨울 나그네	곽지균	○	○	X	
1986	황진이	배창호	○	○	X	

144) '원작 소설 유무의 경우' 항목에 대한 기호의 의미는 다음과 같다.
○ : 최인호의 원작소설을 바탕으로 영화를 제작한 경우

1987	안녕하세요 하나님	배창호	○	○ 150)	○	
1991	천국의 계단	배창호	○	○	X	
1997	불새	김영빈	○	X	X	김영빈 각색
1999	구멍	김국형	○	X	X	김국형 각본
2007	어머니는 죽지 않는다	하명중	○	X	X	하명중 각본

최인호가 원작이나 각본 작업에 참여한 영화는 27편이다. 그중에서 소설 원작을 제공하기는 했으나 다른 각색자가 각본을 쓴 영화 7편은 창작자로서의 영향력이 적은 편이다. 나머지 작품 중에서 영화를 위해 오리지널 창작 시나리오로 만들어진 작품은 8편이며, 원작 소설을 각색해서 시나리오로 변형한 작품이 12편으로 창작 시나리오와 각색 시나리오의 비율이 한쪽으로 압도적으로 기울어지진 않았다. 다만 창작 시나리오의 경우 전작의 인기에 기대 만들어진 속편들인 경우가 많다는 특징이 있다. 이러한 점에서 원작 소설을 각색한 경우가 많다는 사실은 최인호에게는 창작 시나리오의 독자성이 낮은 편이었음을 알 수 있다. 그런 의미에서 최인호의 각본들은 대개 원작 소설을 각본으로 변형했거나 그렇게 만들어진 영화들의 아류작인 경우가 많기 때문에 각본의 오리지널리티에 대한 의미 부여보다는 원작의 변형 즉, 각색 연구로 보는 것이 온당하리라 생각한다.

사이드 필드에 따르면 '각색한다(to adapt)'는 말은 어떤 매체에서 다른 매

△ : 최인호의 원작소설이 있기는 하나 최인호 이외의 창작자에 의해 각색이 이뤄진 경우

X : 최인호가 시나리오 작업에 참여했으나 원작소설은 없는 경우

145) 최인호의 단편소설 「정원사」, 「침묵의 소리」, 「내 마음의 풍차」를 엮어서 김승옥이 각본을 썼다.

146) 최인호 원작에서 제목과 설정 일부만 빌려왔을 뿐 윤삼육의 창작 시나리오이다.

147) 최인호 원작에서 제목과 설정 일부만 빌려왔을 뿐 강대하의 창작 시나리오이다. 각색은 송길한이 담당하였다.

148) 최인호 원작 「두레박을 올려라」의 설정 일부를 제외하곤 상당수 변형된 작품이다.

149) 최인호 원작 『물 위의 사막』의 설정을 가져오고, 「깊고 푸른 밤」의 배경과 제목을 빌려온 작품이다.

150) 최인호 원작의 제목만 빌려온 창작 시나리오이다.

체로 옮긴다는 뜻으로, 각색이란 더 나은 것을 만들기 위하여 구조나 기능 형태를 창조할 수 있도록 어떤 것을 변경하거나 적절하게 짜 맞추는 가능성으로 정의된다.[151] 안느 위에에 따르면, 각색이란 문학 텍스트를 이미지와 소리로 번역하는 일을 말하며, 각색은 소설적 글쓰기가 영화적 글쓰기로 이행되는 것을 전제로 한다. 이를 위해서 종종 이야기를 변형시키는 과정이 필요한데, 대개의 경우 원작에 대하여 삭제나 집중이 이루어지거나 스토리를 다른 시대, 다른 장소로 옮겨서 관객의 경험 세계에 가깝게 할 수도 있다.[152]

그런데 각색에 대한 오래된 통념 중 하나는 각색이 원작의 인기나 유명세에 의해 파생된 2차 텍스트이기 때문에 그 중요도나 가치가 원작에 비해 떨어진다는 생각이다. 이에 대해 린다 허천 역시 학술 연구와 저널리즘 비평 모두 우리 시대의 대중적 각색을 대부분 이차적인 것, 파생된 것, 뒤떨어진 것, 중급 정도의 것, 문화적으로 열등한 것 등으로 치부해 왔으며, 각색 비방꾼들이 "전세계 모든 영화감독들의 셰에라자드를 다 합쳐도 한 명의 도스토옙스키에 미치지 못한다"고 주장해왔다는 점을 지적한다.[153] 이는 각색이 원천 작품의 오리지널리티에 기대 손쉬운 대중적 목표를 이룬다고 여겨져 왔기 때문이다. 즉, 소설의 세밀한 서술과 감각적인 묘사, 의미론적인 깊이를 영화로 표현하면 원작에 미치지 못할 뿐 아니라 그 빛나는 아우라를 잃어버릴 것이라고 평가하는 것이다.

그런 의미에서 그간의 각색 연구도 상당히 단순하게 진행되어왔다. 요컨대 '충실성의 각색'으로서 원작과의 비교를 통해 얼마나 원작을 잘 살려냈는지에 방점이 찍혀 있는 것이다. 단순히 서사 구조의 차이를 설명하는 정도를 넘어서서 텍스트의 근접성에 우위를 둔 이러한 관점은 재고될 필요가 있다. 이에 대해 Peter Lehman & William Luhr은 영화가 분량상 더 짧기 때문에 필연적으로 소설의 '어떤 부분을 제외시켜야' 하므로 영화에 없는 소설의 서사적 요소를 정당화하거나 소설의 어떤 부분이 영화에 들어가고 빠졌는지를 말하는 것은 부당하다고 지적한 바 있다.[154] 각색 연구 역시 그 독립성과 의미에 대해 좀 더 적극적인 시야를 가지고 시도할 필요가 있다는 것이다. 본고는 이러한 문제의식을 구체화하여 원작 소설의 도달-미달의 형태보다는 그 매체 변용

151) 사이드 필드, 『시나리오란 무엇인가』, 유지나 옮김, 민음사, 1991, 170면.
152) 안느 위에, 『시나리오』, 김도훈 옮김, 이화여자대학교출판부, 2008, 56면.
153) 린다 허천, 손종흠외 역, 『각색 이론의 모든 것』, 엘피, 2017, 44-45면.
154) Peter Lehman & William Luhr, 앞의 책, 268면.

상의 특징들을 추출해냄으로써 영화적 완성도에 기여한 부분을 확인하는 식으로 접근해 보고자 한다.

모든 각색자들은 서로 다른 방식으로 스토리를 전달하는데, 관념을 현실화하거나 구체화하기, 발췌해서 간소화하거나 증폭 및 외삽하기, 비유하기, 비판하거나 존중하기 등을 대표적인 수단으로 삼는다.[155] 최인호 역시 각색에 있어 일반적인 방식인 요약이나 서사 구체화하기의 방식을 취하면서도, 크게 두 가지의 방법론적 개별성을 보여준다. 첫째, 부분적으로 발췌해서 외삽하기의 방법이다. 이는 주로 최인호가 각색을 진행하는 원작 소설 이외의 다른 자신의 작품들을 발췌하여 영화에 새겨 넣는 방식이다. 두 번째는 원작 소설을 부분적으로 확장하고 변주하여 여러 작품으로 구성하는 방식이다. 이러한 방식으로 각색을 취급하는 것은 앞선 텍스트들을 명시적으로 적시하여 교차되고 있는 각색이 놓인 그 자리 자체를 확인하는 것이다.

> 스코틀랜드의 시인이자 학자 마이클 알렉산더 Michael Alexande의 멋진 용어를 사용하자면 각색을 각색으로서 다루는 것은 각색을 항상 각색된 텍스트에 사로잡혀 있는 본래 '팔랭프세스트적palimpsestuous'(팔랭프세스트는 복기지로 번역되기도 한다. 고대 양피지에 기록된 글을 의미하는 것으로서, 지우고 그 위에 다시 쓰는 작업을 거치면서 다층적 의미를 갖게 된 문서다.) 작품으로 간주하는 것이다. 앞선 텍스트를 알고 있다면 우리는 앞선 텍스트의 현존이 우리가 직접 체험하는 텍스트에 늘 그림자처럼 드리워져 있음을 느끼게 된다. 어떤 작품을 각색이라고 부른다면, 우리는 그 작품이 다른 작품(들)과 명시적 관계를 맺고 있음을 공개적으로 표명하는 것이다.[156] (강조는 인용자)

이러한 시각은 각색이 놓인 상태를 그대로 수용하고, 그 위에 덧입혀진 각색의 흔적들을 찾아내서 각색 자체를 유기적인 하나의 예술적 집합체로 취급하려는 것이다. 요컨대, '팔랭프세스트적 작품'으로 각색을 바라보는 관점이

155) 린다 허천, 앞의 책, 47면,
156) 위의 책, 50-51면.

기존의 각색 연구와 가장 다른 점은 원본의 모사로서의 부정성을 담지하는 것이 아니라, 오히려 적극적인 전유로서 원천들을 파악해보려는 것이다. 이러한 입장에서 최인호의 각색 작품들에 드러나는 위의 두 가지 특성들을 구체적으로 확인해보겠다.

1) 단편소설의 모티프들을 영화 각색에 삽입

① 소설 「위대한 유산」과 영화 <바보들의 행진>

소설 「위대한 유산」에서는 미군 부대 쇼리로 일하며 노동과 폭력으로 점철된 현실을 탈출해 미국에 가길 원하는 소년이 등장한다. 어느 날 마을에 온 서커스단이 자전거 경품 행사를 내거는데 소년은 경품을 타서 자전거로 바다를 건너고 싶다는 생각을 한다. 이와 관련되는 작품이 영화 <바보들의 행진>이다.

> 나는 당첨될 것이다. 그래서 나는 자전거를 탈 수 있을 것이다. 자전거는 내 것이다. 저 자전거는 내 것이다. 저 자전거가 내 것이 된다면, 나는 당장이라도 미군부대를 때려치울 것이다. 나는 미군 부대를 때려치우고 산과 들을 건너서 아무 데고 떠날 것이다. 집에서 멀리멀리 떨어진 곳으로 마구 달릴 것이다. 바다 위도 달릴 것이다. 바퀴가 물에 빠지기 전에 재빨리 페달을 밟는다면 자전거는 종이배처럼 물 위에 뜰 것이다. 나는 자전거를 타고 바다를 건널 것이다. 그래서 아주 먼 나라로 떠날 것이다.[157]

#161 (이를 악물고 달리는 영철의 모습)
영철: (나레이션)
내 힘으로 돈을 벌겠습니다.
그리고 고래사냥을 하러 가겠어요.
동해엔 고래 한 마리가 있어요.
예쁜 고래 한 마리가요.
그걸 잡으러 떠날 꺼예요.

157) 최인호, 『돌의 초상』, 문학동네, 2002, 331-332면.

(숨 헐떡이며 바다를 바라보는 영철)
(주제가 나오며 결심한 듯,)
자전거 페달을 굴려 바다로 떨어지는 영철.[158]

<바보들의 행진> 1:37:23	<바보들의 행진>1:37:28

영화 <바보들의 행진>에서는 영철이 마지막에 자전거를 타고 동해 바다에 가서 떨어지는 장면이 등장한다. 영철의 이 마지막 장면은 원작 소설과 오리지널 시나리오, 전집 판본에서는 버스를 타고 가다가 버스에 부딪히는 것으로 설정되어 있었다. 그런데 심의대본과 실제의 영화 판본에서는 바다에 떨어지는 것으로 나온다. 이는 소설「위대한 유산」의 "힘차게 페달을 밟아 우리는 절대로 바닷속으로 침몰하지 않을 것이다."(340)라는 진술과 맞물려 현실에 좌절한 영철이 '고래'라는 이상향을 향해 돌진하는 것과 주제적으로 맞물린다.

② 소설「술꾼」과 영화 <별들의 고향>

「술꾼」에서 아이는 거리에서 술 취한 사람의 주머니를 뒤져 돈을 훔친 후, 이미 닫힌 술집 문을 두드린다. 아이의 간청에 술집 여인은 술을 주는데 아이는 손을 떨며 진지하게 술을 아껴 마시곤 일어선다.

"아주마니. 나 술, 술 마시러 왔시요."
그는 자기 말을 믿어달라는 듯 애원하는 시선을 보냈다.
"..... 이 애가 미쳤나?"'
아이는 여인 앞에 지폐 두 장을 내어 보였다.
"정말이지 취하고 싶어요. 내 주량은 내가 잘 알고 있시요. 두 잔 만, 딱

158) 최인호, <바보들의 행진> 심의대본, 한국영상자료원.

두 잔 더 먹으믄 꿈도 없이 잘 잘 수 있갔시요. 지금 이 정도에서 그치면 안 먹은 것보담 더 못하구, 잠두 잘 오딜 않으니끼니.” [...] 그는 수전증에 걸린 사람처럼 떨리는 손으로 다시 잔을 들어 마셨다. 그것은 매우 짧은 환희였다. 아이는 천천히 일어섰다. [159]

#168 술집 안
외롭게 술잔을 들고 앉아
맛있는 것이라도 먹는것처럼 술을 마시는 경아 다마신다
주인: 이젠 가슈 약속대루 가슈
경아: 한 잔만 더요
주인 짜증을 내며 한 잔을 더 따라준다.
주인: 이게 진짜 마지막 잔이요 이젠 나두 자야되겠오
경아 핸드빽을 꼭쥐고 술을 단숨에 마신다
그리고 일어선다 손에서 떨어지는 지폐[160]

<별들의 고향> 1:43:18

<별들의 고향> 1:43:26

마찬가지로 <별들의 고향>에서 경아는 여관에서 돈을 훔쳐 다시 문 닫힌 술집으로 돌아와 문을 두드리며 간청한다. 주인 사내가 문을 열어주자 두어 잔을 아껴서 마시고는 지폐를 떨어뜨린 뒤 밖으로 나간다. 두 작품에서 문을 열어주는 주인들은 작품 속에서 인물들에게 선의를 베푸는 몇 안 되는 사람들이다. 여주인은 “잘 가거라. 그리고 다신 오지 말아라.”(50)라며 이 소설에서 유일하게 아이에게 도덕적으로 조언한다. 술집 사내는 문을 두드리는 경아를

159) 최인호, 『타인의 방』, 앞의 책, 48-49면.
160) 이희우, <별들의 고향>, 오리지널 시나리오, 한국영상자료원, 52면.

보고, “별난 아가씨군. [...] 별난 세상이야. 이 겨울엔 온통 별난 사람들투성이라니까.”[161]라고 말하며 경아를 위해 문을 열어준다. 이 두 사람은 모두 내포 작가가 인물들에 대해 말을 건네는 것처럼 보인다.

이외에도 소설의 말미에서 술에 취한 채 아이가 느끼는 ‘안이한 낙관’[162]과 죽기 전 취한 경아가 느끼는 ‘안이한 체념’[163]이 비슷한 방식으로 인물들의 심리상태를 전달한다. 아이가 험악한 거리를 술에 취해 떠돌아다니다 주정뱅이가 된 것처럼, 경아 역시 실패한 남자들과의 관계가 늘어날수록 술에 취하고 끝내 눈밭 위에서 동사한다. 약자인 두 사람의 전락, 즉 부패한 세상에서 어린아이가 타락해가는 섬뜩한 단편의 이미지를 순수했던 경아가 거리의 여자가 되어 버림받는 것으로 환치시키면서 술이라는 기표를 활용하고 있다.

③ 소설『별들의 고향』과 영화 <걷지말고 뛰어라>

소설『별들의 고향』에서 경아는 남편 만준의 전제적인 성격과 냉담함에 지쳐 점점 술이 늘게 된다. 만준은 그러다 ‘술꾼’(357)이 되겠다고 말하고 경아는 만준의 손을 잡고 차가움을 느끼며 의수를 떠올린다.

> “그래요. 딸꾹. 뜨거워요. 그래서 술을 마시는 거예요. 그런데 왜 손이 그처럼 차요. 마치 의수(義手)같아요.”
> 언젠가 경아는 접골원 근처 쇼우윈도우에서 차가운 형광 불빛을 받은 의수를 본 일이 있다. 정교하게 만들어진 절단된 손들이 나란히 진열되어 있었는데, 그 손들은 매우 정교해서 마치 진짜의 손처럼 보였지만 경아에겐 그 진짜로 보이는 만큼의 위선이 있어 보였다. 언뜻 팔딱팔딱 뛰는 경아의 가슴에 와 닿은 차고 축축한 남편의 손을 느낀 순간, 경아는 와락 무섭고 와락 두려움이 솟아올랐다.[164]

161) 최인호, 『별들의 고향』下, 앞의 책, 394-395면.
162) “그는 잠시만 빌로오도 색깔로 빛나는 어둠 속에서 보모에게 들키지 않고 체온이 아직 남아 있을 침구 속으로 어떻게 무사히 기어들어갈 수 있을까 걱정을 했다. 허나 그는 술 취한 사람 특유의 자기 나름식 안이한 낙관에 자신을 맡겨버렸다.” -최인호, 『타인의 방』, 앞의 책, 51면.(강조 인용자)
163) “일어나야 해. 일어나야지. / 여인은 자꾸자꾸 꼬이는 자신의 몸을 향해 엄격하게 명령하였다. 그러나 이상하게도 안이한 체념같은 평온한 기분이 여인의 가슴 속에 스며들고 있었다. 거리에 쌓인 눈이 타인의 체온처럼 따스하였다.” -최인호, 『별들의 고향』下, 앞의 책, 399면.
164) 최인호, 『별들의 고향 上』, 예문관, 1973, 360면.

#36 접골원 앞
(인조 얼굴의 눈)
소리: 꼭 산사람의 눈같다!
길영: 저 손두 꼭 진짜처럼 착각하겠는데
길영: 꼭 네 놈의 자존심과 같아.
저 손은 산 것 같이 뵈지만 실상은 죽어있거든. [...]
상민: 난 여기 있겠어!
(사람얼굴) (손) (발) (귀) (코)[165]

<걷지말고 뛰어라> 38:16	<걷지말고 뛰어라>38:22

경아는 남편 만준의 전 부인이 만준의 의처증 때문에 죽었다는 말을 전해 듣고 남편에 대한 섬뜩함을 느끼고 술을 마시던 중으로, 이를 접골원에서 본 '의수'의 인공적인 모습과 연결해 만준의 위선을 폭로한다. <걷지말고 뛰어라>의 길영과 상민은 추운 겨울을 나기 위해 전당포에 갔다가 인색한 주인에게 면박을 당한다. 그리고는 나와서 접골원의 의수와 의안 등을 보는데 한참 동안을 들여다보던 상민은 결국 외투를 전당포에 맡기기로 결심한다. 일을 구하지 못해 굶을 상황에서도 "내겐 자존심이 있어!"라고 말하며 버티던 상민이 길영의 말처럼 '죽어있는' 즉, 가짜인 스스로의 허위를 깨닫게 되는 장면이다.

165) 최인호, <걷지 말고 뛰어라>, 심의 대본, 한국영상자료원, 15면.

2) 원작 소설의 모티프를 변주해서 여러 영화로 확장

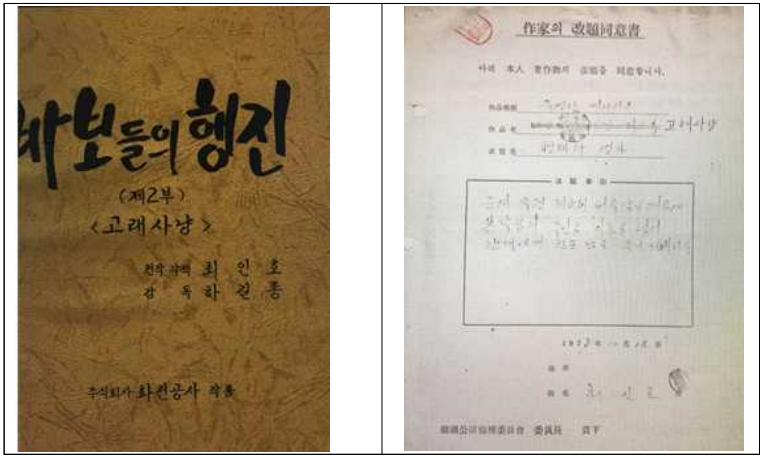
각색의 즐거움은 부분적으로 변형을 동반한 반복, 즉 놀람의 짜릿함을 겸비한 의례의 안정감에 비롯한다. 인식과 기억이 각색의 즐거움(과 위험 요인)을 이루고 주제와 서사의 지속은 재료의 변형을 겸비한다.[166] 요컨대 원작에 대해 가지는 정보가 반복되는 데서 오는 친숙함과 친근함, 그 변주에서 오는 긴장감과 흥미로움, 그리고 새로운 부분에 대한 기대로 각색은 즐거움을 준다. 각색이 가진 이러한 장점은 원작의 '프랜차이즈화'[167]를 만들어낼 수도 있는 강력한 힘을 가진다. 최인호의 경우에도 원작 소설들이 대부분 신문에 연재된 경우가 많았기 때문에 이미 그 인기에 힘입어 기본적인 스토리나 인물에 대한 정보, 대사 등 상당히 많은 부분이 독자들에게 인식된 상태였다. 즉 이미 충성도 높은 고정 독자들을 가지고 있었으며 이들은 해당 작품들이 매체를 바꾸거나 변주되는 경우, 이미 알고 있는 원작의 정보들과 비교해가며 더 높은 관심과 호응을 보낼 가능성이 있었다.

자본과 기획력이 중요한 영화 매체의 특성상 이러한 상업적 안전성은 중요한 고려 대상이었을 것으로 보인다. 이러한 점에서 <별들의 고향>, <바보들의 행진>, <내 마음의 풍차>, <도시의 사냥꾼>, <사랑의 조건>, <불새>, <적도의 꽃>, <고래사냥>, <깊고 푸른 밤>, <겨울 나그네>, <황진이>, <천국의 계단> 등 최인호 자신이 원작 소설을 쓰고 각본 작업까지 한 영화들이 시리즈물의 첫 작품들로서 작가 의식적 측면에서나 흥행 면에서나 유의미한 성과를 내었다. 이를테면 <(속)별들의 고향>과 <별들의 고향3>은 <별들의 고향>의 속편이며, <병태와 영자>나 <최인호의 병태만세>는 인물들의 이름이나 대학생 설정 등이 이어져 있어 <바보들의 행진>의 속편으로 봐도 무방하다. <고래사냥2>도 <고래사냥>의 속편인 것은 물론이다. 또 제작 서류 검토 결과 <고래사냥> 역시 <바보들의 행진>과 계열적으로 이어진 작품임이 확인된다. 문공부에 냈던 제작과정의 자료들을 살펴보면, <병태와 영자>의 원제는 <바보들의 행진

166) 린다 허천, 앞의 책, 49면.

167) "속편과 전편처럼, 또한 '감독판' DVD와 스핀오프처럼, 영화에 기초한 각색 비디오 게임은 '프랜차이즈'의 '소유권'을 취득해 다른 매체에 재사용하는 전혀 다른 방식이다. 이미 '프랜차이즈'에 익숙한 청중들은 새로운 '용도 변경'에 매료될 것이다. 그와 동시에 새로운 소비자군이 형성되기도 할 것이다." -위의 책, 49면.

2>였는데 중간에 <고래사냥>으로 이름이 변경되었다가 다시 <병태와 영자>로 개정되었다.



바보들의 행진 심의 대본 표지 및 <작가의 개제동의서>[168]

위의 자료를 보면 개정 이유를 "근래 속편 제명이 너무 많기 때문에 본 작품의 주인공 이름을 넣어 관객에게 친근감을 주기 위해서임"[169]이라고 쓰고 있다. 이는 인기작의 유명세에 영합하여 엇비슷한 제목들이 난립하던 당시 영화 시장의 상황을 보여준다. 이에 따르면 <바보들의 행진>(1975)이 <병태와 영자>(1979)를 거쳐 다시 <고래사냥>(1984)으로 연결된다. 이들 작품에는 대학생이 등장하고 남주인공의 이름이 '병태'라는 것 외에 남성 둘에 여성 한 명의 삼각 구도로 주인공이 짜여 있다는 공통점이 나타난다. <병태와 영자>의

168) <바보들의 행진> 심의 대본, 심의 서류, 한국영상자료원.
169) 최인호, <바보들의 행진>, 심의 대본 및 <작가의 개제 동의서>, 한국영상자료원.

경우 전반적으로 가벼운 청춘물로 보이지만, “고래 잡으러 갈려구 그런다 이 멍충아”[170]라는 대사 등에서 보이듯 두 작품과 ‘고래’라는 메타포로 연결된다. <안녕하세요, 하나님>의 경우에도 남자 둘, 여자 하나라는 인물 구도와 로드무비의 특성이 <고래사냥>과 계통적 특징을 보여주면서도 대학생이 아닌 장애인과 시인이라는 인물 설정과 ‘경주’라는 목적지의 설정 등에서 이전의 작품들과는 변별되는 특징을 보인다.

이렇게 원천 작품에서 파생 영화들이 계열화되는 대표적 예로 『별들의 고향』이 있다. 이 작품은 연재 기간이 길었던 만큼 (『조선일보』, 1972.9.5.~1973.9.9. 총 314회) 1973년 총 두 권으로 출간되었고, 상(413면), 하(429면)권을 합치면 천 페이지 가까이 되는 긴 장편이다. 엄청난 판매고를 올린 소설이지만, 한 편의 영화로 마무리 짓기에는 분량이 넘치기 때문에 자연스럽게 다양한 변주를 시도할 수 있었던 것으로 보인다.

먼저 영화 <별들의 고향>(1974)은 화가 문오가 경아의 죽음을 통고받고 그녀와의 과거를 떠올리다가 장례를 치러주고 일상으로 돌아오는 장편 『별들의 고향』 전체의 얼개를 그대로 가져왔다. <(속)별들의 고향>(1978)은 전편의 남자주인공 역할을 배우 신성일이 그대로 계승하여 문오라는 이름으로 등장한다. 여자 주인공 수경역으로 장미희가 출연하는데, 수경은 정신병원에서 나와 우연히 문오를 만나게 되면서 그의 집에 머무른다. 훌쩍 떠난 수경이 돌아와 문오의 아이를 임신했다며 출산을 하게 되고, 문오는 기뻐하며 아이를 지극정성으로 돌본다. 하지만 수경은 아이를 몹시 싫어하며 돌보지 않는다. 수경은 문오에게 사실은 문오의 아이가 아니라고 하면서 아이를 성당에 버린다. 문오는 아이를 찾아오고 수경을 다시 정신병원에 입원시킨 후 아이를 키우며 왕성하게 창작 활동에 매진한다. 그러던 어느 날 사고로 경아가 떨어져 죽고 문오도 각혈을 하며 건강이 안좋아져 집을 처분한다. 시간이 좀 지난 후 수경이 퇴원해 문오의 집을 찾지만 이미 다른 사람이 살고 있었다.

이 작품에서는 문오가 화가로 등장하며, 경아를 방치해 죽게 했다는 생각에 실의의 나날을 보내는 것으로 전작인 <별들의 고향>과 이어진다. 또 수경이 낳은 아이의 이름을 ‘경아’라고 짓는 것도 전편을 의식한 것으로 보인다. 『별들의 고향』 이외의 소설로는 「두레박을 올려라」(『문학사상』, 1977.2.)의 서

170) 최인호, <병태와 영자>, 심의 대본, 한국영상자료원, 9면.

사를 차용하고 있다.[171] <(속)별들의 고향>은 「두레박을 올려라」에서 아버지가 누군지 모르는 아이를 임신한 여자를 집에 들인다는 설정을 따온 것으로 보인다. 엄마가 아이를 낳고도 애착을 가지지 않고 미워한다는 설정 역시 겹치며, 수경이 수유를 거부해 문오가 괴로워하며 분유를 먹이는 설정은 이 소설의 마지막에 '나'가 자신이 분유로 키우겠다고 선언하는 부분과 연결된다. <(속)별들의 고향>은 <별들의 고향>의 속편답게 서사적으로 연결을 꾀하고 있으나 전편인 <별들의 고향>의 에필로그의 성격을 띠고 있어 내용이 중복되지는 않는다. 남자들에 의해 쉽게 유린되었던 경아와는 달리 <(속)별들의 고향>의 수경이 굉장히 주체적이고 자유분방한 모습으로 등장하며 오히려 문오가 영화 내내 자주 눈물을 흘리는 모습을 보여준다. 원작의 인물 설정을 가져오면서도 원작과는 다른 설정이 많이 가미된 작품이라 할 수 있다.

한편 <별들의 고향3>(1981)의 경우 원작 소설 『별들의 고향』에서 경아의 두 번째 남자인 남편 만준과의 결혼 생활에 해당하는 내용을 바탕으로 서사가 구성된다.[172] 남녀 주인공을 맡은 배우들이 모두 교체되고 남자주인공 이름도 '경호'로 바뀌었다. 다만 여주인공의 이름을 '경아'가 아닌 '수경'으로 하여 전작인 <(속)별들의 고향>과의 연결성을 남겨두었다. 앞의 두 작품에 비해 흥행 스코어도 좋지 않았으며, 전체적으로 원작의 내용을 충실하게 영화화한 느낌이다. 그런데 이혼 후 경아가 거리의 여자로 새로 삶을 시작한 원작의 내용과 달리 영화의 경우 결말부에 수경이 죽는 장면으로 마무리되어 여주인공의 비극성을 한층 강화하였다.

위의 세 작품이 원작 『별들의 고향』을 바탕으로 유사한 제목으로 계통성을 유지하면서 변주를 꾀했다면, 다음의 작품들은 제목에서의 유사성을 찾아보기

171) 이 소설은 '나'가 집을 나갔다가 다시 집으로 들어오며 끝나는 액자형 구조를 취한다. '나'는 집을 나갔다가 우연히 한 계집애를 만나 같이 살게 되는데 계집애는 이미 임신한 상태였고 그 애는 임신한 아이의 아버지가 누군지 모른다고 윤간을 당한 것 같다고 말한다. 아이를 떼기 위해 온갖 패악을 저지르던 계집애는 결국 '나'와 함께 출산을 하게 되고 탯줄을 잘라 막 출산한 아이를 안아 들고 '나'가 다시 집으로 들어오는데 부모님과 동생은 잠들어 있다.

172) 영화의 줄거리는 다음과 같다. 수경은 유미라는 딸을 가진 경호의 후처가 되어 행복한 나날을 보내는데 이층 방에는 올라가지 못하게 하자 의구심을 갖는다. 얼마 후 남편 경호의 처남이었던 동표가 나타나 경호의 의처증으로 전처가 죽었음을 알리고 수경은 혼란에 빠진다. 임신을 하여 이를 돌파해보려던 수경은 결국 상상임신이었음이 밝혀지고 수경이 이전에 낙태를 했었다는 것을 알게 되자 분노한 경호는 집을 나간다. 수경은 거리에 뛰쳐나갔다가 사고를 당해 죽게 된다.

는 어렵지만 영화 내에 부분적으로 결합 되어 있는 형태로 원작의 내용이 차용된다. 우선 <사랑의 조건>(1979)은 이색적으로 탐정물의 성격을 띠고 있다. 주인공 민우가 회장 성두의 의뢰를 받아 성두의 아내 미경을 찾는데, 민우 자신도 수연이라는 여자친구와의 갈등 상황에 놓여있다. 이 소설은 두 남자가 모두 여자의 과거를 두고 갈등을 일으킨다는 설정이나 미경이 소파수술을 받고 제주도에서 술집 여자로 전락한 설정 등이 『별들의 고향』의 만준과 경아의 내용과 겹치는 부분이 발견된다.

다음으로 『별들의 고향』은 <병태와 영자>(1979)에도 부분적으로 내용이 전유되어 있다. <바보들의 행진>의 속편인 <병태와 영자>에서는 전편에서 군대에 가는 병태의 위문 열차에서 끝났던 설정을 이어받아 군대에서 생활하는 병태의 모습으로 영화가 시작한다. 졸업식 때 두 사람이 죽은 영철의 무덤을 찾는 등 서사적으로 이어져 있다. 영화에서 군대에 있는 병태를 위해 영자가 면회를 오는 에피소드가 전반부에 꽤 중요하게 설정되는데, 이 부분은 원작 『별들의 고향』에서 부분적으로 차용한 것이다. 『별들의 고향』에서 경아에 비해 상대적으로 덜 주목되었지만, 문오에게는 친구 이상이면서 연인으로는 발전하지 못하는 약사 혜정과의 관계가 중요하게 등장한다. 둘 사이에 중요한 사건 중 하나가 군대 간 문오를 위해 혜정이 면회를 간 부분이다. 원작 소설과 비슷하게 <병태와 영자>에서도 두 사람은 외박을 나와 여관에 같이 묵으면서도 관계를 갖지 못한다. 실의에 빠진 병태는 술집에서 술을 마시며 시간을 때우고 혜정과 마찬가지로 영자도 약혼자가 생겼음을 고백하는 편지를 써놓고 아침에 먼저 떠나간다.

마지막으로 <최인호의 야색>(1982)은 <최인호의 병태 만세>와 함께 각본가인 최인호의 이름이 영화 제목에 실려 있어 당대 최인호의 인기를 증명한다. 이 영화는 인텔리인 남자주인공과 알콜 중독에 빠진 불행한 여성, 그녀를 괴롭히는 남성이라는 인물 구도, 그리고 결국 여성의 죽음으로 끝맺는다는 점 등에서 <별들의 고향> 시리즈와의 연관성이 분명하게 나타난다. 주인공 영빈은 의사인데, 어느 날 알콜 중독과 약물 과다복용으로 병원에 실려 온 미애를 치료하게 되면서 인연을 맺는다. 그리고 미애가 고아원 시절부터 알아 온 동혁과 동거 중이며 그의 괴롭힘으로 인해 알콜 중독이 되었음을 알게 되어 연민을 갖고 결혼을 하려고 한다. 이때 동혁이 들이닥쳐 결혼은 무화가 되고 영빈은 의료봉사를 떠나는데, 얼마 후 동혁은 미애의 병을 알리며 미애를 떠맡

기고 떠나 버린다. 영빈은 미애와 다시 재회하지만 다음날 미애가 죽은 상태로 병원에 실려 온다. 이 영화는 알콜과 약물 과다 복용으로 여주인공이 죽는 설정에서 원작 소설 속 경아의 마지막을 연상하게 한다. 또 악한에게 괴롭힘을 당하며 그 남자 이름이 동혁이라는 것과 마지막에 병든 여자를 떠넘기고 가는 설정 역시 <별들의 고향>에서 경아의 세 번째 남자인 동혁을 연상케 한다.

이렇듯 최인호에게 있어 영화 작업은 원작 소설의 일대일 각색뿐만 아니라 소설에서 나온 모티프나 보조 서사들을 변주하여 영화 여기저기에 재배치하는 방식으로 이뤄졌다. 그중에서도 특히 장편 『별들의 고향』이 최인호의 영화 작업에 있어 중요한 원천 텍스트로 기능했다는 점에서 컨텍스트적 맥락에서 더욱 중요한 작품임이 확인된다.

Ⅲ. 각색에 드러난 작가주의적 의식과 자기반영성의 미학

1. 자기 전유의 프랜차이즈화와 표현주의적 스타일 실험

'각색'이라는 용어는 범위 규정이 확고하지 않다는 점에서 상당히 '불안정'하다.[173] 좁게는 내용상의 상동성을 취하는 것부터 넓게는 각색자의 적극적인 전유까지 상당히 폭넓게 펼쳐져 있는 것이다. 다만, 정전적 문학 작품들에 대한 영화, 텔레비전, 또는 연극 각색들은 선구적 정전에 대한 하나의 해석 또는 다시-읽기(re-reading)이며, 이러한 상황에서 '원작'(original) 또는 '원천'(source)이라는 개념에 대한 재공식화가 네트워크화된 분배와 집합적 해석의 논의로 시작된다.[174] 이러한 관점에서 볼 때 각색에 대한 논의는 원천 텍스트에 대한 복기 및 해석이라는 점에서 필연적으로 상호텍스트성(intertextuality)의 문제를 제기한다. 원천 텍스트가 존재한다는 것은 영향-수용의 관계망 속에서 각색을 봐야 함을 의미하기 때문에 원작 소설을 필연적으로 상위 위계의 구도에 놓이게 하는 것이다.

각색에 있어 가장 중요한 부분을 차지하는 것은 '충실도(fidelity)'의 문제로, 이는 초기부터 각색 연구를 억제하고 불분명하게 했으며, 이 문제에 대한 부정적 설명을 가속화시켰다고 볼 수 있다[175]. 원전에 얼마만큼 가깝게 각색되었는지를 확인하려는 태도는 각색 연구의 가장 일반적인 방법론이지만 원전에 대해 지나친 무게감을 둠으로써 논의의 방향성을 협소화한다. 원천으로서의 우월성과 그 텍스트에 대한 복제의 열망이 양자 간의 차이점과 열등감을 더욱 강조시킨 것이다. 또한 각색 연구가 평가 기준으로서의 '충실도'에 집착

173) 줄리 샌더스, 『각색과 전유』, 정문영·박희본 옮김, 동인, 2018, 18면.
174) 위의 책, 16-17면.
175) Brian Mcfarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford; clarendon press, 1996, p.157.

하는 주된 이유는 각색이 충실도의 보루 없이는 답하기 어려운 저자의 본질에 대한 질문을 제기하기 때문이다.[176] 즉, 어디까지가 원저자의 것인지 또 각색본의 저자는 어느 정도까지 창작의 소유권을 주장할 수 있는지에 대한 질문이다. 그런 의미에서 그간의 각색 연구에서는 원본에 대한, 그리고 각색자의 창작 범위에 대한 위계에 있어 다소 수세적인 입장을 띄는 방식으로 설명되어 온 것이다.

각색 연구에서는 원작의 구성과 각색본의 구성을 비교하는 것이 기본적인 단계이다. 홍재범에 따르면 관객들이 원작과 각색 영화 사이의 상동성 또는 원작에 대한 각색의 충실성을 인식하게 되는 층위는 크게 세 가지로 이루어진다. 가장 단순한 것은 대사가 원작에 기술된 인물의 말을 차용하는 빈도이다. 두 번째는 원작이 제시하고 있는 서사의 배경인 '주어진 상황(given circumstance)', 즉 서사가 시작되기 전 주인공의 현재 삶을 구성한 환경과 그 안에서 행위를 통해 형상화되는 인물의 성격 및 주제의식에 근거한 둘 사이의 유사성이다. 마지막에 파악되는 것이 서사의 추동력과 서사구조이다.[177] 본고에서도 이러한 방식처럼 원작 소설과 각본, 각색본, 영화로 구별한 텍스트의 판본을 놓고 비교를 할 예정이다. 다만, 원작과의 비교 연구는 단순히 내용상의 차이를 변별하기 위한 것이 아니라, 각색본이 일정한 형식적인 스타일을 담지하고 있지는 않은지 확인하기 위한 것이다. 나아가 강조된 특정 부분과 삭제된 부분들을 면밀히 대조해 봄으로써 원작의 핵심적인 모티프와 주제론적인 측면을 계승하는 것인지 혹은 변별력을 가지려는 목적의 각색물인지가 뚜렷해지기 때문이다. 특히, 인물의 변형은 미묘하게 원작의 주제론적 층위에 균열을 가져온다. 나아가 결말의 차이는 주제론적인 핵심을 완전히 뒤바꾸는 성질의 것이 될 수 있기 때문에 주목을 요한다고 볼 수 있다. 각색 연구는 이러한 지점들에 대한 면밀한 비교 분석을 기본으로 하며 '충실도'의 측면을 의식하면서도 각색본이 가지는 새로운 성취 지점을 변별해 내어야 한다.

한편 원작에서 과거의 회상이나 기억의 편린 등이 영화에서는 주로 플래시백으로 드러난다. 영화적인 표현 방식으로는 디졸브나 청각적인 사운드의 변형, 화면 색감의 변화 등 다양한 방식으로 나타나는데 이러한 고려가 얼마나

176) Leitch, Thomas, "Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory", *Criticism; Detroit* Vol.45, Iss. 2, Spring 2003, p.162.
177) 홍재범, 『각색의 기술: 재현과 창조 사이』, 연극과인간, 2014, 18면.

각색본에서 창조적으로 이뤄졌는지를 확인하는 것도 각색 연구에 있어 중요하다. 시간상의 문제에 있어서도 단순히 과거의 회상을 드러내는 플래시백이냐 아니면 현재와 과거를 끊임없이 교차 편집하면서 편집 체계 내에서 각각의 시간대에 부여하는 균형감각을 유지하려 하느냐도 중요한 분기점이다. 때로는 영화 전체의 구조가 현재-과거-다시 현재의 액자형 구조로 이뤄지기도 하고, 미장아빔(mise en abyme)[178]의 트릭을 취해 원본을 일종의 알레고리화 하는 방식으로 영화에 새겨 넣기도 한다. 원천 소설의 각 모티프들을 포착해 배우의 표정이나 행위를 통해 상징적인 의미를 증폭시켜서 셔레이드(charade)로 색다름을 구하기도 한다.

그러므로 각색 연구는 원천을 의식하면서도 원작과 각색의 결과물로서의 시나리오가 동등한 위상의 상호텍스트적인 관계를 형성하여 각자의 미학적 성과에 의해 평가받아야 하는 것이며, 각색 시나리오에 대한 예술적 가치는 원작과의 관련성과 무관하고 극 텍스트 자체로서 독자적 기준에 의해 판단되어야 한다고 볼 수 있다.[179]

최인호의 각색이 가진 특성을 추출해내기 위해 비슷한 시기에 같이 활동했던 김승옥의 각색 작업과 비교해 보고자 한다. 김승옥이 1960년대의 새로운 시대 정신을 가장 잘 묘파한 작가로 유종호의 명명처럼 '감수성의 혁명'이라는 수사 그 자체였다면, 최인호는 1970-80년대를 아우르는 작가들 중에서도 가장 감각적이고 세련된 감성을 드러냈으며 이를 바탕으로 대중적 호명을 받았던 작가였다고 할 수 있다. 이 두 작가에게는 몇 가지 공통점이 있는데, 먼저 주로 창작 활동 초반기에 단편 소설을 중심으로 문단의 고평을 받았다는 점, 그리고 창작 활동이 원숙해질 무렵 영화 작업에 투신하여 당대 주요 영화들의 원작자 혹은 각색자로 활동했다는 사실이다. 그리고 일정 시기를 지나 이들은 시나리오 작가 혹은 각색자로서의 활동을 멈추게 되며, 작품 활동의 말기에는 신앙에 귀의하게 되는 수순을 거친다는 점이다.[180] 두 사람은 각각

178) '미장아빔'은 소설 속의 소설, 그림 속의 그림처럼 하나의 작품이 같은 모양의 작품 안에 (무한히) 반복되는 재현방식을 가리킨다. 이에 대해서는 3장에서 후술하겠다.

179) 위의 책, 같은 면.

180) 김승옥과 최인호는 개인적으로도 친분이 있었는데, 최인호가 교양잡지 <샘터>지에 「가족」이라는 작품을 연재(국내 최장 기록인 35년 6개월)하게 된 것은 편집 주간이던 김승옥의 추천 때문이었다.

60년대와 70년대의 시대를 상징화하는 소설들로도 대표되었는데, 김승옥이 「생명연습」, 「환상수첩」, 「누이를 이해하기 위하여」, 「서울, 1964년 겨울」, 「무진기행」 등의 작품에서 위악과 냉소를 일삼는 청년 주체를 그려내었다면, 최인호는 단편에서는 날카로운 현실 인식을 보여주면서도 중·장편에서는 호스테스, 대학생, 이민자 등 다양한 삶의 양태들을 핍진하게 그려내어 지명도를 높였다. 그러니까 시대성의 답보라는 점에서 김승옥의 '60년대식' 주체는 최인호의 '70년대식' 주체들로 교체된다고 볼 수 있다.

등단 과정이나 이후의 문학상 수상 경력에서 보이듯, 이미 문단에서 일군의 작가로 인정받은 작가가 시나리오의 창작과 각색에 몰두한 것은 당시로서는 상당히 이채로운 편이었다고 볼 수 있다. 당시는 문학/영화의 장르적 '위계'가 어느 정도 잔존해 있는 상태로, 불황의 타개와 당국의 수입 영화 쿼터를 따내기 위해 영화계에서는 명망 있는 소설 원작을 개작한 문예 영화에 의존하는 실정이었다.[181] 다만, 기존의 소설 작가들은 원작만 제공할 뿐 특별히 영화 작업에 적극적으로 참여하지는 않았다. 그런데 60년대의 문예영화는 단순히 소설을 각색한 영화가 필요해서가 아니라 시나리오 창작자들에게도 좀 더 고양된 수준의 예술적 성취를 요구하는 과정에서 생겨난 것이기도 했기 때문에 문학인들의 유입에 대한 필요성이 요청되었다. 그런 의미에서 김승옥과 최인호라는 안정된 소설적 성취도를 지닌 작가들이 영화의 각색 작업을 시도했을 때 그들에게 요구된 것은 원작 작품에 대한 충실성의 각색자를 넘어선 예술적 수준의 향상이라는 측면이었을 것이다. 두 작가는 이러한 영화계의 요청에 부응하면서도 시대적 분기에 의해 또 작가의식의 변별점에 따라 다른 방향의 각색의 성격을 드러낸다.

김승옥은 1962년 한국일보 신춘문예에 「생명연습」이 당선되며 소설가로 활동하기 시작하는데, 「무진기행」(1964)으로 단기간에 주목을 받은 이후, 「서울 1964년 겨울」로 1965년 동인문학상을, 「서울의 달빛 0장」으로 1976년 이상문학상을 받는다. 김승옥이 등단 이후 전후 문인들이던 문단 원로들과 변별

181) 노지승에 따르면, 60년대 '문예영화'는 영화계의 문학에 대한 숭배의식과 당시 군사 정권의 영화 정책이 합작하여 만들어낸 장르로, 소설 원작을 바탕으로 영화를 만듦으로써 예술적으로 도약할 수 있다는 식민지 시기부터 지속되어 오던 환상이 해방 이후 50년대를 넘어서 60년대에 절정에 이른 결과라고 볼 수 있다. 노지승, 「반(反) 모더니티의 모더니티 : 1960년대 문예영화에서의 농촌 표상」, 『인문학연구』 21집, 인천대학교 인문학연구소, 2014, 12면.

될 수 있었던 것은 세대론적 자의식과 엘리트주의적 동류의식 때문이었다. 이는 서울대 문리대 그룹의 외국문학부 전공자들, 즉, <<산문시대>> 동인들로부터 시작되어 이후, <<문학과 지성>> 그룹으로 이어지는 김현을 위시한 문지 4인방 중심의 이른바 '4.19세대'의 변별성이기도 했다. 이들은 '한글세대'로 자신들을 명명했는데, 60년대 비평의 자장에서 김승옥의 소설이 제일 자주 환기되는 방향은 스타일, 감수성, 문체의 혁신성이었다.[182] 이는 가장 60년대적인 감수성의 최전선에 김승옥이 있었음을 의미하는 것으로, 스스로도 "60년대를 고려하지 않는다면 내가 써낸 소설들은 한낱 지독한 염세주의자의 기괴한 독백일 수밖에 없을 것"[183]이라고 고백하기도 했다.

당대 비평에서는 60년대적 삶의 형상화에 있어 김승옥 소설이 '허무주의', '뻥 뚫린 공허감', '불안의식' 등을 그리고 있다는 점을 주목한다. 또한 앞선 세대인 장용학 등이 일제 식민지 교육의 영향으로 한국어 구사의 어려움을 토로하던 상황과 비교해 볼 때, 새롭게 요청된 모국어에 대한 인식을 바탕으로 '한글세대'로서 자유자재로 사상과 감정을 표현할 수 있었다. 당시 김승옥이 지닌 작가로서의 인식이 이 불안과 허무에 휩싸인 소시민적 의식의 형상화에 놓여 있었고, 이것을 재현하는 방법으로서 문체의 혁신을 꾀했다는 점은 그가 각색 작업에 돌입했을 때도 일정하게 영향을 미칠 수밖에 없는 것이다. 매체가 달라지더라도 작가가 지니는 취향과 의식의 일관성의 측면에서 근본적인 부분이 완전히 도외시될 수는 없기 때문이다.

---

182) 김현은 「미지인의 초상1-김승옥과 홍성원의 경우」(《세대》, 66.8; 김현전집 2권, 258-269쪽, 재인용)에서 김승옥의 자기 부정적 세계에 주목하고 중문과 복문으로 이뤄진 그의 문체가 밀폐된 개인적 구원의 목표, 즉 자기 스스로 질서를 찾으려는 노력으로서 60년대 세대적인 감수성임을 지적한다. 김치수는 「한국소설의 과제」(《68문학》, 69.1.,14쪽.)에서 60년대 작가들 중에서도 김승옥이 자아와 개인을 강조했음을 밝히며, 도회인의 생태분석으로서 모국어의 가능성을 보였고, '세련된 감수성'을 가진 문제를 현란하게 사용하여 '우리말의 새로운 가능성'을 보여준 점에서 공헌을 한다고 말한다. 김병익은 「앙팡·모랄리스트-우리세대의 문학」(《사상계》182, 68.6.)에서 세계의 진상을 파악하고 새로운 윤리형성 위해 60년대 작가들 내적 논리를 살펴보는데, '왕궁이 무너지는 아픔', '뻥뚫린 구멍'을 갖게 되는 사람들이 등장하는 김승옥 소설이 이를 잘 보여준다고 설명한다. 김치수는 「한국소설의 과제」(<68문학>, 69.1.)에서 60년대 작가들 중에서도 김승옥이 자아와 개인을 강조했음을 밝히며, 도회인의 생태분석으로서 모국어의 가능성을 보였고, '세련된 감수성'을 가진 문체를 현란하게 사용하여 '우리말의 새로운 가능성'을 보여준 점에서 공헌을 한다고 말한다.

183) 김승옥, 『김승옥 소설전집1』, 문학동네, 1995, 7면.

김승옥은 1966년에 「무진기행」을 <안개>로 각색하면서 영화 작업을 시작하며, 다음해인 1967년 김동인의 「감자」를 각색해 영화 <감자>의 연출까지 맡는다. 1968년에는 이어령 원작의 소설 「장군의 수염」을 동명의 영화로 각색하는데 이 작품으로 대종상 각본상을 수상하기도 한다. 김승옥의 영화 관련 작업들은 원작 제공, 각본 작업, 각색 작업 등 다양한 형태였다.[184]

김승옥의 각색작 중에서 초창기부터 많은 관심을 받은 작품이자 제일 예술적 성과가 두드러지는 작품이 <안개>이다. 이 작품은 원작자인 김승옥이 직접 각본과 각색을 맡았다는 점에서 원작의 성취와 영화로의 변형에 대한 해석 및 각색에서 창작 주체의 의도를 추출하기에 다소 용이한 지점이 있다. 원작자가 각색 과정에 참여했다는 특이점은 소설과 영화라는 다른 특성을 가진 매체를 통해서 서사를 전달하는 작가와 각색자의 작품을 비교 분석할 수 있게 해주기 때문에 분석의 객관성을 높인다고 볼 수 있다.[185] 이 작품은 자신이 쓴 원작을 각색했기 때문에 부분적인 대사의 변형과 지엽적인 장면의 추가 정도 빼고는 내용상의 차이가 거의 없다. 원작이 지닌 서울/무진의 이중적 공간의 분리가 그대로 각색에도 이어지며, 생활계/과거 회귀적 여로 사이에서 무진이라는 공간이 주는 정서적 감응과 하인숙이라는 여성이 접촉하는 윤기준의 내면적 빈 공간에 대한 인식이 맞물려 강력한 파토스를 일으킨다. 다만, 이러한 구도는 상당 부분 원작에 빚지고 있는데 영화로 전환되면서도 때때로 소설의 독백을 끌어와서 다소 긴 내레이션을 그대로 처리하는 부분들이 눈에 띈다. 이런

184) 김승옥이 원작을 제공한 영화는 5편으로, <안개>(김수용, 1967), <황홀>(조문진, 1974), <야행>(김수용, 1977), <강변부인>(최동준, 1980), <무진 흐린 뒤 안개>(임필형, 1986)이다. 이 중에서 <안개>와 <황홀>, <무진 흐린 뒤 안개>는 모두 소설 「무진기행」을 각색한 작품들이다. 각본을 쓴 영화는 총 9편으로 <여(女)>(정진우,유현목,김기영, 1968), <어제 내린 비>(이장호, 1974), <내일은 진실>(김수용, 1975), <여자들만 사는 거리>(김호선, 1976), <겨울여자>(김호선, 1977), <갑자기 불꽃처럼>(홍파, 1979), <강변부인>(최동준, 1980), <도시로 간 처녀>(김수용, 1981), <무진 흐린 뒤 안개>(임필형, 1986)이다. 오리지널 시나리오로 쓰인 것은 <도시로 간 처녀> 한 편이며, 주로 소설 원작을 각본으로 옮긴 형태인데 최인호의 소설들을 옮긴 <어제 내린 비>는 147,823명, 조선작의 소설을 옮긴 <여자들만 사는 거리>와 조해일의 소설을 옮긴 <겨울 여자>는 각각 78,921명과 585,775명으로 흥행에 성공했다. 각색을 한 영화는 총 6편으로, <안개>(김수용, 1967), <장군의 수염>(이성구, 1968), <감자>(김승옥, 1968), <황홀>(조문진, 1974), <영자의 전성시대>(김호선, 1975), <태양을 훔친 여자>(이원세, 1979)이다.

185) 안상욱, 『영화 각색, 10가지 스타일』, 커뮤니케이션북스, 2020, 14면.

방식은 여전히 '보여주기' 보다는 '말하기'에 더 익숙한 소설적 서술처럼 보인다는 점에서 한계가 있다.

김승옥이 유일하게 각색 뿐 아니라 연출까지 맡은 작품이 <감자>이다. <감자>는 문학 정전을 선택했다는 점, 향토적인 소재, 극 초반부의 외화면에서 등장하는 설명조의 긴 나레이션[186] 등에서 볼 때 이전까지의 문예영화의 틀에서 완전히 벗어나지 못한 작품이었다. 김승옥은 자신이 영화 작업으로 활동 영역을 옮긴 경위를 설명하면서 작가와 영화감독을 겸하는 '장 콕토'나 '미시마 유키오'와 같은 문인들의 영향을 밝히고 있는데, 특히 해외 영화제에서 수상할 수 있는 작품으로 택한 것이 김동인 원작의 「감자」였다고 설명한다.[187] 요컨대 김승옥의 유일한 영화 연출작의 원작 선별 논리를 추동하는 것이 '해외'에서의 '인정'이라는 점에서 '예술성'에 대한 의도가 가장 중요했음을 드러내고 있는 것이다. 김승옥의 또 다른 작품인 <영자의 전성시대>는 오프닝 시퀀스에서 경찰의 단속에 걸린 윤락가의 정신없는 모습들이 등장하는데, 주인공인 영자의 얼굴을 마치 카메라에 찍힌 듯이 '스톱모션'으로 처리한 부분이 이색적이다. <감자>와 <영자의 전성시대>는 둘 다 원작의 결말을 약간 바꾸는데, 복녀의 남편인 장서방이 복녀의 죽음을 슬퍼하며 눈물을 흘린거나 영자가 결혼으로 안정을 되찾은 모습으로 마무리된다. 이는 관객들의 감정적 공명을 위해 다소 불행의 수위를 낮춘 결말이다.

이렇듯 김승옥의 각색작들은 대부분 원작의 선형적인 서사의 큰 줄기를 무난하게 복기하면서도 작품의 배면으로 깔리는 감응을 일으키는 쓸쓸함의 정서, 현실 상황에 대한 날카롭고 명민한 포착을 통해 당대 소시민들의 감수성에 접속할 수 있었다. 또한 관객층의 정서를 고려해 지나치게 관객의 기대를 저항하는 결말로 무리하게 나아가지 않는 대중영화로서의 특성을 잘 인지한 작법을 보여준다. 김승옥은 장면에 대한 구상이나 편집 효과 등까지 섬세하게 고려된 각색을 통해 원작의 성취에 손쉽게 기대거나 스토리만을 전달하는데 머무르지 않고 자신만의 영화적인 표현법에 대해 고려했다는 점에서 스타일리스트적인 각색자로서의 성취를 이뤄냈다고 볼 수 있다.

---

186) "한국 근대문학을 열어 젖힌 선구자, 불세출의 천재, 김동인은 1920년대의 우울했던 어느 날, 평양 칠성문 밖으로 홀연히 산책을 나섰다가 만난, 이지러진 그 시대의 희생자들을 단편소설 「감자」에 담게 된 것이다. 이제 그 동인이 간 지도 20년, 여기에 이 불후의 명작을 영화화한다."

187) <경향신문>, 1967.9.16., 8면.

최인호가 원작이나 각본 작업에 참여한 영화는 27편으로 김승옥보다 훨씬 많다. 그중에서 소설 원작만을 제공한 작품이 7편이고, 영화를 위해 오리지널 창작 시나리오로 만들어진 작품은 8편이며, 원작 소설을 각색해서 시나리오로 변형한 작품이 12편이다.[188] 최인호가 참여한 작품들의 흥행력을 당대 작품들과 비교해 다음과 같이 표로 정리해 보았다.

[표3. 최인호의 영화 흥행작 순위][189]

연번	제목	년도	관객 수	감독	제작사
1	깊고 푸른밤	1985	498,673	배창호	동아수출공사
2	별들의 고향	1974	464,308	이장호	화천공사
3	고래사냥	1984	426,221	배창호	삼영필림
4	별들의 고향(속)	1978	327,736	하길종	화천공사
5	겨울 나그네	1986	220,809	곽지균	동아수출공사
6	병태와 영자	1979	180,889	하길종	화천공사
7	적도의 꽃	1983	155,042	배창호	동아수출공사
8	바보들의 행진	1975	153,780	하길종	화천공사
9	어제 내린 비	1975	147,823	이장호	국제영화흥업
10	도시의 사냥꾼	1979	95,996	이경태	삼영필림

188) 원작만을 제공한 작품들은 <어제내린 비>(이장호, 1975), <돌의 초상>(김기, 1979), <타인의 방>(김문옥, 1979), <이 깊은 밤의 포옹>(송영수, 1981), <불새>(김영빈, 1997), <구멍>(김국형, 1999), <어머니는 죽지 않는다>(하명중, 2007) 이다. 각본에 참여한 작품들은 <별들의 고향>(이장호, 1974), <바보들의 행진>(하길종, 1975), <걷지말고 뛰어라>(최인호, 1976), <내 마음의 풍차>(김수용,1976), <(속)별들의 고향>(하길종, 1979), <병태와 영자>(하길종, 1979), <도시의 사냥꾼>(이경태, 1979), <사랑의 조건>(김수용, 1979), <불새>(이경태, 1980), <최인호의 병태만세>(김수형, 1980), <별들의 고향3>(이경태, 1981), <최인호의 야색>(변장호, 1982), <적도의 꽃>(배창호, 1983), <고래사냥>(배창호, 1984), <깊고 푸른 밤>(배창호, 1985), <겨울 나그네>(곽지균, 1986), <황진이>(배창호, 1986), <안녕하세요 하나님>(배창호, 1987), <천국의 계단>(배창호, 1991) 이다.

189) KMDB 제공 기준. 단일 상영관의 관객수이다. 재개봉과 동시상영관, 지방의 단매 상영은 취합이 불가능해 통계에 잡히지 않는데 이들을 포함하면 실제로는 훨씬 더 많은 관객이 든 것이다.

[표4. 1970년대 영화 흥행작 순위]

연번	제목	년도	관객 수	감독	제작사
1	내 일 의 팔도강산-제3편	1971	159,972	강대철	삼영필림
2	충녀	1972	162,024	김기영	합립물산
3	증언	1973	232,762	임권택	영화진흥공사
4	별들의 고향	1974	464,308	이장호	화천공사
5	영자의 전성시대	1975	361,213	김호선	태창흥업
6	사랑의 스잔나	1976	171,239	김정용	동아흥행
7	겨울 여자	1977	585,775	김호선	화천공사
8	내가 버린 여자	1978	375,913	정소영	우성사
9	내가 버린 남자	1979	239,718	정소영	한림영화
10	미워도 다시한번	1980	364,538	변장호	한림영화

[표5. 1980년대 영화 흥행작 순위]

연번	제목	년도	관객 수	감독	제작사
1	자유부인	1981	287,929	박호태	동아흥행
2	애마부인	1982	315,738	정인엽	연방영화
3	신서유기	1983	175,729	김 종 상 , 진중량	한진흥업, 뢰문정영기업
4	고래사냥	1984	426,221	배창호	삼영필림
5	깊고 푸른 밤	1985	495,673	배창호	동아수출공사
6	어우동	1986	392,678	이장호	태흥영화
7	미 미 와 철 수 의 청춘스케치	1987	260,916	이규형	잔성영화사
8	매춘	1988	432,609	유진선	춘우영화주식회사
9	서울무지개	1989	261,220	김호선	극동스크린
10	장군의 아들	1990	678,946	임권택	태흥영화

최인호와 가장 많은 흥행작을 같이 한 감독은 배창호이고, 그 다음은 이장호이다. 1974-75년에 두 편, 1978년 한 편, 1979년 두 편, 1983년에 한 편, 1984년에 한 편, 1985-6년 한 편씩으로 70-80년대에 흥행작이 고르게 퍼져 있으나, 80년대 흥행력이 정점에 달했음을 알 수 있다. 이후 높은 흥행스코어를 기록하지 못해 하향세로 접어듦을 알 수 있다. 첫 작품인 <별들의 고향>과 김승옥이 각색한 <어제 내린 비>를 제외하고는 전부 최인호가 각색에 참여했으며, 원작이 없이 최인호가 창작한 시나리오는 <별들의 고향(속)>과 <병태와 영자>두 편에 불과하다. 다만 이 두 작품은 각각 <별들의 고향>과 <바보들의 행진>의 인기에 기대어 만들어진 작품이며, 창작 시나리오이긴 하나 최인호의 다른 소설들에서 서사의 주요 골격을 따온 경우여서 창작 시나리오의 독자성이 낮은 편이었음을 알 수 있다.

최인호의 흥행 추이와 1970년대 연간 흥행작을 대비해 보면, <별들의 고향> 한 편만이 올라와 있으며, 70년대 최고 흥행작을 포함해 김승옥이 각색한 작품이 두 편이나 올라왔다. 장르별로는 반공전쟁영화인 <증언>과 계몽국책영

화인 <내일의 팔도강산-제3편>을 제외하고는 대부분 멜로드라마이다. 80년대의 연간 흥행작에 최인호의 작품은 두 편이 올라와 있다. 80년대는 전반적으로 멜로드라마이면서도 섹슈얼한 작품들이 많아진 것이 눈에 띈다. 90년대 한국영화의 르네상스를 여는 최고 흥행작 <장군의 아들>이 등장하면서 당대 대중영화 흥행작의 흐름이 액션물로 바뀌고 있음을 보여준다.

이러한 자료들로 미루어볼 때 최인호는 각본의 오리지널리티에 대한 의미부여보다는 원작의 변형 즉, 각색 연구로 보는 것이 적절하다고 볼 수 있다. 또한 그 각본들은 대개 본인의 원작 소설을 각본으로 변형했거나 그렇게 만들어진 영화의 아류작들인 경우가 많기 때문에 최인호에게 있어 각본과 각색의 구분이 크게 변별점을 가지지 않는다는 특징도 있다.

린다 허천은 각색이 지닌 원작에 대한 여전한 피해의식에도 불구하고 여전히 각색자를 추동하는 동기는 무엇인가라는 질문을 던지고 이에 대한 답을 크게 '경제적 유인', '법적 제약', '개인적 동기와 정치적 동기'의 세 가지로 구분했다.[190] 최인호의 경우에는 경제적 유인의 측면에서 각색 작업이 진행된 것이다. 최인호의 엄청난 영화 산출량은 근본적으로 자신이 쓴 원작 소설을 바탕으로 했기 때문에 가능한 것이었다. 각색의 즐거움은 부분적으로 변형을 동반한 반복, 즉 놀람의 짜릿함을 겸비한 의례의 안정감에서 비롯된다는 점에서 인식과 기억이 각색의 즐거움(과 위험 요인)을 이루는데, 재료의 변형에 기인해서 주제와 서사가 지속 된다.[191] 요컨대 원작에 대해 가지는 정보가 반복되는 데서 오는 친숙함과 친근함, 그 변주에서 오는 긴장감과 흥미로움, 그리고 새로운 부분에 대한 기대로 각색은 즐거움을 주는 것이다. 각색이 가진 이러한 장점은 원작의 '프랜차이즈화'[192]를 만들어낼 수도 있는 강력한 힘을 가

190) '경제적 유인'의 측면에서 오페라, 뮤지컬, 영화 같은 고비용협업 예술 형식들은 준비된 청중을 보유한 안전한 작품을 구하려고 하며, 이 형식들은 '프랜차이즈'를 위한 청중 확장 방법을 찾으려고 한다. '법적 제약'의 측면에 있어 영화사나 출판사가 계약서를 통해 각색의 법적 처벌을 면하려는 이유는 지배 문제와 자기방어 문제와 관련 있다. '개인적 동기와 정치적 동기' 측면은 각색할 작품을 해석하고 그 작품에 대한 입장을 취하기도 한다는 점에서 오마주와 문화적 정전의 권위 찬탈 방식이며 나아가 사회 문화적 비판을 피하는 방식으로도 활용 가능하다고 본다. -린다 허천, 『각색 이론의 모든 것』, 손종흠 외 옮김, 앨피, 2017, 194-212면 참조.

191) 위의 책, 48면.

192) 린다 허천은 영화에 기초한 각색 비디오 게임이 마치 속편과 전편처럼, 또한 '감독판' DVD와 스핀오프처럼, '프랜차이즈'의 '소유권'을 취득해 다른 매체에 재

지고 있다.

그런 의미에서 김승옥이 다른 작가의 작품을 가져와 각색자라는 역할에 비교적 충실한 작업물을 생산했음에 비해, 최인호는 자신의 작품만을 시리즈화하면서 영화 작업을 지속했다는 점에서 큰 차이가 있다. 요컨대 최인호에게는 소설의 인기와 명성이 영화의 수용에 혜택을 주었으며 다시 그 인기에 힘입어 최인호식 작품들을 아류작으로 만들어냈던 것이다. 그런 의미에서 최인호의 각색에 대한 연구는 원작의 변형을 확인하는 작업보다는 원작 소설이 가진 언어적 한계를 영상화를 통해 보충하고 극대화한 부분을 살펴보는 것이 유의미하다고 볼 수 있다.

영화는 한 개인의 창작물인 소설과는 만들어지는 과정이 매우 다르고 그런 의미에서 영화 작업의 진행 과정을 둘러싼 제 양상을 확인하는 일은 매우 중요하다.[193] 특히 소설가에 의해 이뤄지는 각본 작업의 난점에 대해 자네티[194]가 밝힌 바 있듯이, '문자'의 '영상화'라는 측면에서 창작자에게도 새로운 도전을 요구하는 것이었다. 그런 측면에서 특정 영화가 어떠한 표현과 태도를 보여주느냐를 판단함에 있어 소설-각색-각본의 완성 과정을 도외시하고 최종 완성태인 영화를 놓고 작품본질주의적인 태도로만 접근하게 되면 사실관계에서 완전히 벗어난 추론 과정과 해석에 놓이게 될 위험성이 있다.[195] 최인호의

사용하는 전혀 다른 방식이라면서 이미 '프랜차이즈'에 익숙한 청중들은 새로운 '용도 변경'에 매료될 것이며 동시에 새로운 소비자군이 형성되기도 할 것이라고 본다. -위의 책, 49면.

193) 보드웰은 영화가 만들어지기 위해서는 '창조해내는 영화제작자의 상상과 수고', '이미지를 포착하고 재생하는 기계의 특수하고 복잡한 집합', '영화제작자와 기술에 대해 지불하는 회사와 개인'의 구성 요소가 필요하다고 보면서 각각 예술적, 기술적, 산업적 측면의 고려가 동시에 이루어져야 한다고 설명한다. -David Bodwell · Kristin Thomson, 『영화 예술』, 주진숙 외 옮김, 지필미디어, 2011, 4-5면.

194) "소설가로 성공한 사람이 훌륭한 각본가가 되는 경우는 드물다. 왜냐하면 소설가들은 언어를 가지고 대부분의 의미를 전달하려는 경향이 있기 때문이다. 하지만 영화는 주로 의사를 전달하며, 많은 말들도 역시 시각적인 정보와 뒤섞이게 된다." -루이스 자네티, 『영화의 이해』, 박만준 · 진기행 옮김, K-books, 2017, 417면.

195) 가령, <별들의 고향>의 경우 각색자로 이희우가 올라가 있지만 실제 촬영 상황은 좀 달랐던 것으로 보인다. 이희우가 원작을 각색시킨 시나리오는 원작과 상당히 달랐고, 이에 불만을 가진 최인호가 원작을 요약한 시나리오를 이장호에게 주었고, 그는 두 개의 시나리오를 들고 고민하다가 소설책을 촬영장에 들고 와 찍기 시작했다. 그런 의미에서 이 영화에 대해 각색자 이희우의 역할을 논하기

영화작업을 연구하기 위해서는 영화의 기획과 제작을 위한 심의의 과정에서 시나리오의 확정을 통해 제작 의도가 드러나며 주제론적 측면이 강화된다는 점을 확인해보는 작업이 필요하다. 그리고 개봉된 영화 판본을 통해 영화의 표현론적 요소에 대한 이해와 개성을 드러내는 작가의 세계관을 확인해 볼 수 있는 것이다.

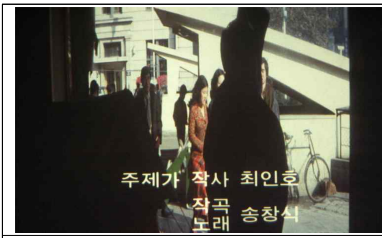
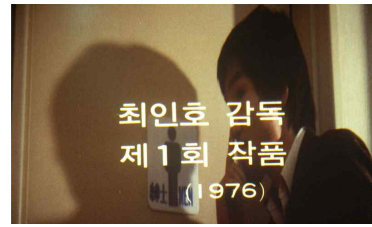
최인호의 유일한 영화 연출작인 <걷지말고 뛰어라>(1976)[196]는 단편 「즐거운 우리들의 천국」과 「침묵의 소리」, 「무서운 복수」의 몇몇 장면들을 차용해 오리지널 시나리오를 써서 연출한 작품인데 젊은 하층민 남성들의 구직난, 분노, 절망 등의 내용이 두드러진다. 원작 소설이 없이 오리지널 시나리오를 창작하여 직접 연출을 맡은 작품이기 때문에 작가로서의 창작성에 대한 논의 추출이 용이하다고 볼 수 있다. 그런 의미에서 최인호 영화 연구의 '영도(Le Degré zéro)'에 해당하는 <걷지말고 뛰어라>를 통해서 발견되는 작의의 규범적 특징들은 역으로 '작가'로서 참여하지는 않았지만 촬영의 대본을 제공한 최인호의 많은 각본 작업들을 연구하는 실마리가 될 수 있다.

<걷지말고 뛰어라>의 제작 과정이 담긴 자료들과 당국의 검열 정보 등을 확인하기 위해서는 한국영상자료원의 자료들을 참고할 수 있다. 먼저 영화에 관련된 스틸 자료들과 포스터 등은 다음과 같다.

<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>
</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</table>

어렵다고 볼 수 있다. -신성일 구술, 장상용 정리, 「청춘은 맨발이다(118)-별들의 고향(상)」, 『중앙일보』, 2011.10.07.

196) 최인호 감독, 동아수출공사 제작, 1976년, 하재영·박은수 주연. 제작자 이우석, 촬영 서정민,

<table>
<tr>
<td> 
</td>
<td> 
</td>
</tr>
<tr>
<td>
</td>
<td> </td>
</tr>
<tr>
<td>영화 포스터</td>
<td>하재영(2열좌2), 최인호(2열중앙),
박은수(2열우1)</td>
</tr>
</table>

[영화 <걷지 말고 뛰어라>의 스틸 자료]

오프닝 타이틀에 쓰인 자막의 여러 곳에서 최인호의 이름이 강조되어 있는 것이 눈에 띈다. '최인호 감독 제1회 작품(1976)'이라는 표기가 이채로운데 이 작품 이후에 추가로 연출을 계획하고 있었음을 보여준다. 이 작품의 흥행 실패로 최인호의 연출작은 한 편에 머무른다.

이 영화에 관해 영상자료원에서 제공하고 있는 자료 중 가장 처음 단계에서 확인된 서류는 한국예술문화윤리위원회가 작성한 「극영화 시나리오 심의

결과 보고」(1975.10.8)이다. 여기에는 첨부시나리오심의의견서, 종합의견 보충설명 및 부분시정사항, 작가의 영화화승낙서가 첨부되어 있는데, 초기 단계의 시나리오에 대한 영화화를 승인하는 서류라고 할 수 있다. 이후 제작사인 동아수출공사는 「영화제작신고서」(1975.10.14)를 제출하는데 처음 승낙될 당시의 제목은 <즐거운 우리들의 천국>이었다. 이후 제작사는 「국산극영화 변경신고」(1975.10.30)를 했고, 한국예술문화윤리위원회의 심의를 거쳐 문화공보부로부터 「국산극영화 제명변경 수리통보」(1975.11.6)를 받아 제목을 <걷지말고 뛰어라>로 확정한다.[197] 이후 제작사는 「본편 영화검열신청서」를 제출하여, 「국산영화 "걷지말고 뛰어라" 검열합격」(1976.1.29)이라는 제하에 문화공보부로부터 검열합격증을 받는다.

이러한 과정을 거쳐 현재 보존되어 남아 있는 심의 대본은 총 세 종류인데 그 중 영화 제작을 신고할 당시의 Ⅰ.<즐거운 우리들의 천국>('오리지널 시나리오')과 Ⅱ.<걷지 말고 뛰어라>('심의 대본'), Ⅲ.영화 <걷지 말고 뛰어라>(영화)를 비교해 봄으로써 시나리오의 각색 과정과 영화화의 특징적 요소들을 도출해 내려 한다.[198]

작품의 줄거리는 다음과 같다. 공사 현장에서 일하는 상민은 휴일을 맞이하여 옛 친구를 만나러 친구의 고향으로 향하다가 바닷가에 앉아 상념에 잠긴다. (플래시백되어 과거 회상) 상민은 몇 년 전, 우연히 여자화장실에서 양치를 하다가 길영을 만나게 되었는데, 조용하고 자존심 강한 상민에 비해 발랄하고 수완이 좋은 길영은 첫 만남부터 상민에게 국밥값을 뒤집어씌우고 도망쳤었다. 그러나 곧 다시 만나게 된 둘은 서로 비슷한 처지임을 알게 되고 함께 좌충우돌 유쾌한 행각을 벌이면서 도시에서 살아남기 위해 일을 구하려고 고군분투한다. 그러나 서울에서 돈 없이 겨울을 나기란 쉽지 않았고 이 과정에서 서로 싸우며 상처를 입기도 하다가 길영은 자신의 고향에 돌아가서 잘살아보고 싶다고 말한다. 둘은 함께 길영의 고향을 찾아가는데, 집을 눈앞에 두

197) 공개된 서류 중 「사유서」(1975.10)에는 새 영화 제목이 어떻게 만들어지게 되었는지에 대해, "보다 발랄하고 대중적인 제명으로 변경키 위해 이의 현상모집을 일간지상에 공고한 바, 50,000여 통의 응모작품 중 엄선"했다고 밝히고 있다.

198) ①<즐거운 우리들의 천국> 심의 대본 인쇄물/창작자 최인호(관리번호: CKD008886) ②<걷지말고 뛰어라> 심의대본 인쇄물/원작자 · 각색 · 감독 최인호/제작사 주식회사 동아수출공사(관리번호: DCKD017837) ③<걷지말고 뛰어라> 심의대본 인쇄물/감독 최인호(관리번호: CKD008887) 이 중 오리지널 시나리오인 ①과 제명 바뀐 이후 촬영용 심의대본인 ②를 비교 판본으로 삼을 것이다.

고 길영은 부끄러워서 차마 못 들어가겠다고 말하고 둘은 도시로 다시 돌아오고 만다. 더욱 우울해진 채 크리스마스 분위기에 젖은 거리와 호텔, 성당 등을 전전하다가 길영은 또다시 상민을 술집에 두고 도망치듯 사라지고 만다. 다시 현재로 돌아온 상민은 회상을 멈추고 바닷가에서 일어나 기쁜 마음으로 길영의 집으로 향한다. 그러나 그곳에 사는 아주머니는 길영을 전혀 모른다고 말하고, 이에 길영이 자신을 속였음을 알게 된 상민은 크게 웃으며 바닷가로 달려가 길영이 준 사진을 찢어버린다.

세 판본의 비교의 가독성을 위해 각각의 내용을 표로 제시해 보았다.[199] 여기서 '내용의 변경', '내용의 삭제', '내용 추가'는 오리지널 시나리오와 심의대본에서 최종판본인 영화 기준으로 작성한 것이다.

오리지널 시나리오와 심의 대본의 형식상의 차이를 보자면, 오리지널 시나리오는 씬넘버 밑에 인물별 대사만 표기되어 있으나 심의대본은 씬 넘버 밑에 각각의 쇼트 번호를 표기하고 있다. 그런데 실제 영화에서는 훨씬 디테일이 많으며 컷이 많이 늘어난 것이 눈에 띈다. 촬영 중에 늘어난 컷이거나 편집과정에서 잘라 늘린 것으로 보인다. 또 심의 대본은 아무래도 촬영 대본이기 때문에 'Montage', 'Side Follow', 'EFFECT'(효과음), '인서트'(삽입 장면) '판'(panning), 'Fri-in/out'(프레임 인/아웃) 등 영화 기술적 용어들이 많이 등장한다는 것도 특징이다.

1) 내용의 변경

Ⅰ.<즐거운 우리들의 천국> (오리지널 시나리오)	**Ⅱ.<걷지말고 뛰어라>** (심의 대본)	**Ⅲ.<걷지말고 뛰어라>** (영화)
#1 원경으로 내려다본 도시의 부감. 근대화된 도시의 뻘딩숲. 봄볕이 내려쬐다 카메라 다가가면 공사장이 나타난다. [...]	*씬1* ***[타이틀 백]*** *씬2 공사장* *1 (공사용 엘리베이터가 올라가고 있다)*	#1 (도시 소음) 원경으로 도시 패닝 **[타이틀 크래딧]** #2 공사장-돌 모으는 포크레인

199) '오리지널 시나리오'는 'Ⅰ', '심의 대본'은 'Ⅱ'로 표시했으며, 영화는 'Ⅲ'으로 표기했다. Ⅰ과 Ⅱ는 해당 시나리오의 표기를 최대한 살려서 제시하거나 내용을 요약했고, 원래의 시나리오 표현을 그대로 옮긴 부분은 글씨를 기울여서 구분했다. Ⅲ은 영화 진행 순서에 따라 필자가 정리한 것이다.

#7 바닷가 *걸어가는 상민. 거품 일으키며 부서지는 파도.* *상민 천천히 회상에 잠겨든다.* *이상 씬1-6까지* ***[타이틀 백]***	*2 (상민 의욕에 넘쳐 얘기하고 있다)* *3 (수긍하는 진지한 인부들)* *4 (올라오고 있는 엘리베이터)* *5 (올라가고 있는 엘리베이터)*	#3 엘리베이터 타고 오르며 인부들과 대화 중인 상민 스케치
#32 당구장 *길영 서투르게 당구알을 친다. 그는 한 손이 병신처럼 행동한다.*	씬28 당구장 (거의 그대로이나, 팔 불편하다는 설정 없어짐)	Ⅰ처럼 한 쪽 팔에 붕대를 감음.
#40 전당포 주인과 상민의 옥신각신. 화가 나서 나가는 상민	씬34 전당포 (본문 내용 없음)	Ⅰ이 그대로 복원됨.[200]
#52-57 복도 새벽거리 한강 두 사람 도망가는 장면, 백에 돈이 많은 것 확인하고 길영은 주웠을 뿐이라고 하고, 상민은 훔쳐본 적은 없다고 화를 냄. *상민: 우린 도둑놈이야 쓰레기야 더러운 자식이야.* *(구역질을 한다)* 둘은 우유배달부의 자전거를 탈취해서 한강에 간다.	씬46-엘리베이터 안 *길영: 줏었어! 옆에 자던 애가 핸드백을 놓구갔어* *상민: 뭐라구? 돌려줘야지!* *길영: 돌려주긴… 벌써가버렸는데* (상민의 구역질과 한강 부분 삭제)	Ⅱ에 대사 추가. 양복점, 구둣가게 등에 가서 신난 길영에 비해 상민이 시무룩하자, *길영: 우리가 아니라도 누가 주웠을 거야. 기운을 내. 제발 쓸데없는 걱정마. 즐거운 인생이야.*
#109 술집 안 술집 사내는 친구가 이미 갔다고 계산은 댁이 할 거라고 했다고 전달하고 상민은 이를 듣고 '킬킬' 웃음.	씬108 술집 안 술집 사내 친구는 이미 갔다고 하며 면도기 전달함.	#술집 사내가 말하기 전 이미 길영이 도망간 것을 알고 있었다는 듯이 대답하는 상민. 면도기 받고 눈물 흘림.

영화에서 첫 시퀀스와 타이틀 크래딧의 제시는 영화 전체의 분위기와 서사적인 전략에 있어 매우 중요해서 보통은 롱쇼트나 익스트림 롱쇼트로 전체적인 배경이나 설정을 제시하는 경우가 많다. 감독에 따라 타이틀 시퀀스로 연결해내어 의미론적 측면을 꾀하기도 하는데, 이 영화에서 첫 시퀀스의 제시

200) 전당포씬과 포크레인 면허 시험장 장면은 Ⅱ에서 없어졌다가 Ⅲ에서 다시 등장하는데, 남보원과 배삼룡 등의 카메오 출연으로 추가 장면이 필요했던 것으로 보인다. 이 영화는 당시 최인호의 첫 연출작에 대한 관심으로 까메오들의 출연이 대거 늘어났다. KMDB기준, 이영옥, 염복순, 신구, 전원주 등 특별출연으로 표기된 배우만 11명에 달한다.

는 공사판에서 일하는 현재의 상민을 보여주는 데에 치중한다는 면에서는 세 판본이 비슷하나 타이틀 크래딧이 뜨는 시간에 차이가 있다. Ⅲ의 영화에서는 익스트림 롱숏에서 현재의 상민의 모습으로 이어진다는 점에서 연결이 한층 자연스러워지며, 포크래인이 돌을 부수는 모습에서 패닝을 사용해 상민으로 시선이 이동한다는 점에서 좀 더 영화적인 표현이 사용되었다고 볼 수 있다.

심의대본의 씬28은 길영이 돈을 벌기 위해 당구장에서 내기를 하는 장면인데, Ⅰ에서는 '한 손이 병신처럼'이라는 설정이 있었다가 Ⅱ에서는 없어진다. 그러다 영화에서 길영은 당구장의 무리들에게 내기당구 사기를 치기 위해 손 움직임이 어려운 것처럼 한 쪽 팔에 붕대를 감고 등장한다. 거리로 이동하는 도중에도 붕대를 계속 감고 있는 길영에게 상민은 "이제 병신짓 좀 그만해라"라고 말하는데, 이는 영화의 마지막 부분에 길영이 장님인 것처럼 흉내를 내며 안마사로 돈을 버는 장면과도 연결된다고 볼 수 있다. 이외에도 최인호의 다른 영화들에서도 젊고 튼튼한 젊은 육체와 '병신', '안경잽이' 등의 표현으로 제시되는 이미지의 대비가 반복적으로 드러난다는 점에서 감독의 고유의 인장이라고 볼 수 있다.

심의대본 씬46은 술집에서 만난 여인들과 두 사람이 각각 하룻밤을 보낸 후, 길영이 파트너의 가방을 들고 상민에게로 와서 같이 도망치는 장면이다. 주웠다는 길영의 말을 상민이 신뢰하지 않는다는 점에서는 모두 비슷하지만, 상민이 구역질까지 하며 괴로워하는 Ⅰ에 비해 Ⅱ와 Ⅲ으로 수정될수록 상민의 죄책감의 장면이 적어진다.

심의대본 씬108의 두 사람이 헤어지는 마지막 장면에서는 길영이 늘 지니고 다니던 면도기[201]를 상민에게 선물로 남겨주는 장면이 추가된다. 길영이 또다시 상민을 속이고 도망쳐 버리는 것에 대해 Ⅰ과 Ⅱ에서는 상민이 눈치를 못 채는데, Ⅲ에서는 이미 알고 있었다는 듯이 표현이 된다. 상민에게 직원이 와서 무언가를 말하는데 주제가에 가려 대화는 음성이 들리지 않지만 이미 알고 있다고 말하는 상민의 입모양이 보이고, 곧 상민은 눈물을 흘린다.

2) 내용의 삭제

201) 영화 초반 두 사람은 백화점의 여자화장실에서 서로 칫솔과 면도기를 빌려주며 친해졌었다.

Ⅰ.<즐거운 우리들의 천국> (오리지널 시나리오)	**Ⅱ.<걷지말고 뛰어라>** (심의 대본)	**Ⅲ.<걷지말고 뛰어라>** (영화)
#34 쓰레기장 *상민, 길영 끌려온다* *사내1: 도대체 되어먹지 못했어* *사내2: 사기꾼이야. 이 자식들은 정신상태 되먹지 못했어. 젊은 녀석들이라면 정정당당하게 일자리를 찾아야지. 돈내기 당구로 사기를 치고 있어.* *사내3: 어이 외팔이! 네 놈은 혼 좀 나야겠어!*	*씬30 쓰레기장* *상민: 우린 정정당당하게 벌었는데 당신들은 졌어* *사내1: 정정당당? 이 친구야 사기를 쳐놓구두 정정당당이야? 이봐, 젊은 친구 너희들은 인간쓰레기야. 난 진 것에 분풀이를 하고 있는 것이 아냐. 속은 것에 화를 내고 있는 거지 승부의 세계란 늘 냉혹하지만 젊었을 땐 지고 이김을 분명히 해야하는 거야.(후략)*	삭제됨.
#38 공사장 위 상민은 자신이 사는 공사장과 야간 경비원일을 설명하고 길영은 벌써 가을이며 곧 겨울이 오면 잘 곳을 잃어버릴 수 있다고 걱정함. 둘은 엎드려 네온의 바다를 내려다 봄. *길영: 다들 신나게 노는군. 번쩍번쩍이는 네온 밑에서 술들을 마시고 노래를 부르고 춤을 추면서. 우린 구름 위에서 그들을 쳐다보지 못하는 것 같아. 허지만 저들과 같이 어울리지 못하는 게 한스럽군..*	씬32 공사장 옥상 "우린 높은 곳에서 낮은 곳을 내려다보고 자는군" (Ⅰ과 거의 비슷한 대사)	삭제됨.
#62-2 교수의 강의 이후, 대학직원 나타나 가짜 학생 색출하기 시작... *상민 : 우린 늘 발각만 되는군.* *인서트 화면<불-파열음>* 이름 불린 사람들 나가고, 두 사람만 남아 다른 학생들의 시선 집중됨. 빈정대는 대학생들. 보내달라고 하지만 막는 사람들 피해 도망가는 둘. 길거리에 비가 내리고 비를 맞으며 걷는 두 사람.	씬55 강의실 동일. 길거리 비 맞는 장면 삭제.	삭제됨.
#65 공중전화박스 안/비오는 거리 이희영 여인과 운전수 등장. 길영은 눈싸움을 하고 이기면 가방을 주겠다고 함. 길영은 눈물을 흘리고 다신 술 마시지 말라며 짐 잘 챙기라	씬59-60 거리/전화박스 앞 여인 이름이 최윤희로 바뀜. 윤희와의 눈싸움, 길영의 대사 등 약간의 차이. *길영: 난 누군가가 필요해*	공중전화 박스에서 전화하는 장면만 있고 여인은 등장하지 않으며 나머지 대사도 전부 삭제됨.

며 미안하다고 말함.	*주워죽겠어*	
#86 동물원 옥상에서 담요쓰고 고향 얘기 하다 동물원으로 연결. 길영의 고향에 갔다가 다시 서울역. #95 공사장 철근 도난으로 경찰서-보호실 끌려가서 감옥에 가 있다가 거리로 나옴. #98 공사장 앞 건물이 완성. 건물에 들어가 여긴 우리들 집이었다고 우기다 쫓겨남	씬 80 공사장 옥상 담요씬에서 공사장 철근 도둑맞은 부분으로 연결. 씬 81-82 경찰서와 보호실에 있다가 거리로 나와서 동물원에 감. 이후에 길영의 고향에 갔다가 서울역으로 돌아옴 씬 92-93 완성된 건물 앞/안 Ⅰ과 동일	경찰서 부분 삭제됨. 완공된 건물에 들어가려고 시도하다 쫓겨나는 장면 삭제됨.

전체적으로 Ⅰ에서 Ⅱ로, 다시 Ⅲ의 영화로 이동할수록 삭제되는 장면이 많아진다.

Ⅰ의 오리지널 시나리오에서 Ⅱ의 심의대본으로 이동할 때 두드러지는 차이는 심의대본의 씬80에서 씬93으로 이어지는 철근을 도둑맞아 경찰서로 끌려가는 부분이다. Ⅰ에서 길영은 동물원에 갔다가 동물들이 겨울이 되면 따뜻한 곳을 찾아가듯 자신도 고향으로 가겠다고 느닷없이 선언하고, 둘은 길영의 고향에 갔다가 실패하고 다시 서울로 돌아온다. 이후 상민이 야간 경비를 하며 숙식을 해결하던 공사 현장에서 자던 둘은 철근을 도둑맞은 책임으로 경찰서에 끌려가게 되는데, 한 달간 있다가 풀려나 거리로 나온다. 그들이 자던 공사현장은 어느새 완성되어 건물이 되어 있었는데 두 사람은 이곳이 자신들의 집이라고 우기다가 쫓겨난다. Ⅱ에서는 이러한 서사의 큰 줄기 자체는 같으나 두 사람이 철근을 도둑맞은 죄로 경찰서로 끌려갔다가 풀려나와 동물원-고향에 갔다가 다시 돌아와 완성된 건물에 들어가려고 시도하는 것으로 순서가 바뀐다. 경찰서에 갇히게 되는 큰 사건을 겪으며 길영의 심리적 변화가 생긴다는 점에서 Ⅰ에 비해 Ⅱ가 길영이 고향으로 향하게 되는 계기가 더 자연스럽게 연결된다고 볼 수 있다.

삭제된 내용 중 가장 눈에 띄는 부분은 다소 문어체적인 대사들이나 훈계조로 늘어지는 대사들이 간략해진다는 점이다. 씬30의 사내들의 대사는 맥락에 비해 지나치게 도덕적인 훈계조이고, 씬32의 길영의 대사도 높은 곳/낮은 곳의 대비를 다소 도식적으로 말하고 있어서 자연스럽지 않은데, 삭제하고 간략히 제시함으로써 영화적인 밀도를 높이도록 수정되었다.

심의 대본 씬55에서 연결되는 시퀀스에서 두 사람은 대학 배지를 주운 후 대학에 들어갔다가 가짜 대학생을 색출하러 온 대학 교직원과 학생들에게 걸려 가짜 대학생임이 들통난다. 이는 Ⅰ과 Ⅱ 모두에서 긴 분량으로 제시되는데, 영화에서는 삭제되어 있다. 이 부분은 영화 전체의 만듦새에서 구성상 문제를 일으키는데, 왜냐하면 이 장면 이후에 유쾌한 좌충우돌 행각을 벌이던 두 사람이 크게 갈등하는 장면이 이어지기 때문이다. 그러니까 영화에서 동물들의 겨울나기 강의를 듣고 길영은 "그것 참 근사하군. 좋은 것을 배웠어"라고 말하고, 교수가 나가며 대학 시퀀스가 끝이 난다. 그런데 다음 시퀀스에서 영화의 분위기는 급격히 암조를 띠면서, 비오는 공사장 숙소에서 아무 말도 없이 담요만 쓰고 우울해하는 상민과 길영이 싸우기 시작하는 것이다. 그러므로 Ⅰ, Ⅱ 판본처럼 대학에서 가짜 대학생임이 들통나서 망신을 당하고 쫓겨났기 때문에 두 사람이 숙소로 돌아가 갈등을 일으켰다고 봐야 연결이 자연스러운 것이다. 그런 의미에서 이 부분은 촬영되었으나 편집과정에서 삭제된 것으로 보인다.

이 삭제 장면과 연관된 것으로 Ⅰ의 인물 소개에서 "남녀대학생들(1,2,3,4,5,6,7,8 꽤 중요한 역임)"이라고 표기된 부분을 주목할 만한데, 다른 인물들의 설명에는 저런 부기가 없기 때문이다. 그런데 '꽤 중요'하다고 설명된 부분의 장면이 실제 영화에서는 사라졌다는 점은 꽤 큰 변형이라고 볼 수 있어 의미심장하다. 이 내용상의 단절이 다소 영화 내러티브의 밀도를 떨어뜨리고 있다고 볼 수 있다. 현재 남아 있는 '검열 서류'[202]들에서는 그 장면 자

202) 「시나리오 심의의견서」(심의번호122번, 1975.10.7.)에는 총 11개의 수정 권고안이 있는데, "1. p.7의 상민과 길영이 입을 틀어막는 (행위)와 길영이 여인의 이마에 키스하고 장미꽃을 "물려준" 장면 너무 난폭하여 요 삭제/ 3. P가 3의 상민 대사 "자네가 담지 그래"는 거칠어 경어로 요 수정/ 6. 씬 48-1, 48-2, 49까지 퇴폐적이므로 다른 주점으로 개작" 등의 의견이 있다.
「제작신고 수리 통보」(1975.10.31.)에는 총 8가지의 유의사항이 제시된다. "1) 자진 개작한 시나리오 내용대로 개작할 것/ 2) 작품 전체가 주인공 상민의 도시생활 중 지나치게 못사는 사회 저변생활 장면만을 묘사하는 일이 없도록 제작시 유의할 것/ 3) 젊은 주인공들의 불륜 및 퇴폐성 및 배금사상이 과장묘사 되지 않도록 제작시 특히 유의할 것/ 7) S#60 상민과 길영이 가짜 대학생활 장면은 과장 묘사하지 않도록 제작시 유의할 것/ 8) 전체적으로 도시생활의 묘사 시 퇴폐성을 필요 이상으로 노출시키지 않도록 각별 유의하고 작의와 같이 도시 지향적인 사고방식에서 농촌 또는 고향을 찾는 젊은이의 꿈을 밀도 있게 묘사할 것" 등이 있다.
「영화 검열 의견서」에는 총 4개의 의견이 있는데, "S#46의 3-4 최인호 장발 장면 삭제/ S#87의 3 특정 상호 및 맹인 가장하고 걷는 장면 삭제" 등이 있다.

체는 없으나「제작신고 수리 통보」서류의 7번에 대학생활을 과장하지 말라는 권고가 있는 것으로 보아, 자진 삭제했을 가능성이 있다.

심의 대본 씬59-60의 상민이 가방을 돌려주기 위해 전화를 거는 장면은 Ⅲ에서 영화적인 표현 기법으로 변형된다. Ⅰ과 Ⅱ의 시나리오에서는 여자를 만나 다소 작위적인 대사를 하지만 영화에서는 전부 삭제한다. 대신 상민과 싸우고 비오는 거리로 나온 길영이 공중전화부스로 가서 여자에게 전화를 거는 장면에서 길영에게서 패닝해서 빠져나온 카메라가 전화부스를 한 바퀴 회전하면서 빗물 흐르는 유리 박스 바깥에서 위치해서 화면에 비가 흐르는 것처럼 프레이밍을 연출하는데 구슬픈 음향이 길영의 말소리를 덮어버리면서 이미지가 극대화되는 영화적인 장면으로 재구성된다고 볼 수 있다.

3) 내용의 추가

Ⅰ.<즐거운 우리들의 천국> (오리지널 시나리오)	**Ⅱ.<걷지말고 뛰어라>** (심의 대본)	**Ⅲ.<걷지말고 뛰어라>** (영화)
#48-1 싸구려 호텔 여인 2가 상민에게 이름, 미국 어디서 왔는지 등 질문. #48-2 다른 방 길영은 여인1에게 다가감. #49 다른 방 (상민을 보며) *여인2: 뭘하고 있는 거지. 거기 앉아서 뭘 보고 있는 거야. 꿈꾸는 사람 같아*	씬42 싸구려 호텔방 씬43 길영의 방 Ⅰ과 비슷. 씬44 상민의 방 볼링핀 환각 추가. 유정과의 적극적인 정사 디테일 추가됨.	씬 42,43, 44 대사 전부 삭제. 몽타주로만 표현. #향수/손깍지/입술 클로즈업. #볼링핀 세워지는 인서트. #검은공이 볼링핀 무너뜨림 인서트. #씬44 여자를 침대에 던진 상민/바다의 파도/볼링공을 피해 막다른 골목으로 도망치는 상민/여자와 정사/반라로 태양을 향해 손 펴고 서 있는 상민이 교차편집.
#101 거리 *징글벨이 울린다. 둘 걸어간다.* 이후, 술집에서 대화하는 두 사람. *길영의 소리: 여긴 천국이야. 즐거운 천국이야.* *상민의 소리: 우리가 가는 곳은 어디든 천국이지.*	씬95 난간 위(Ⅰ과 대사 동일) 씬96-97 성당씬(추가됨) 씬98 거리는 찬란하고 나이는 한 살 더 먹지만 빈손이라며, 산타할아버지 위해 양말 놓고 자자고 함. *길영: 이 바보야 잘 곳이 있*	Ⅱ의 장면 순서가 바뀌고 대사가 추가됨. *#상민: 우리가 가는 곳은 어디든지 천국이지. 자, 천국가는 계단을 뛰어내리자. 걸어선 안돼.*

	어야 양말이라도 걸어놓을게 아냐. 자! 가지.	
#103-108 길거리, 호텔 안 유리 저편의 상민을 보며, *길영의 소리: 새해에 복 많이 받아라. 멍텅구리 자식아!* 돌아서며 눈물 흘리며 선글라스를 쓰고 장님처럼 걷는 길영. 호텔로 가서 여인에게 안마를 함.	씬102 술집 밖 (Ⅰ과 동일) *씬105 호텔* *(굴욕을 참으면서 안마하는 길영)* *씬107 호텔방* *(안마하는 길영 눈물어린 얼굴)* 지문 추가됨.	Ⅱ의 씬102에 몽타주 추가 (송창식 주제곡 깔리며) 길용이 선글라스 쓰고 걷자 #하얀 깃발 든 사람들/거리 행인들/반짝이는 성탄 장식품 몽타주로 제시. #손을 내저으며 장님처럼 앞으로 가는 길용 위로 도시의 움직이는 차창들 오버랩
1:34:21	1:34:24	1:34:45
1:35:12	1:35:25	1:36:08

씬42-44의 경우, 대사 위주로 쇼트분할을 했던 부분을 전부 삭제하고 영화에서는 몽타주를 사용하여 좀 더 시각적으로 내용이 전달되도록 변형된다. 이 시퀀스는 잦은 쇼트의 분할로 속도감 있게 연결하고 오버랩과 인서트 화면, 음향 제거의 심리주의적인 표현 방법으로 제시된다. 이는 영화적 방법론을 적극적으로 사용한 것으로 특히 Ⅰ, Ⅱ 두 판본에는 명시적으로 드러나지 않았던 상민의 불안의 근거가 볼링장에서의 볼링핀 세우기라는 반복적인 노동에서 비롯한 것임을 보여준다는 점에서 서사적 입체감을 높이고 있다고 볼 수 있다.

심의 대본 씬95-98의 장면은 고향으로의 귀환에 실패하고 서울로 다시

돌아온 두 사람이 성탄 분위기로 들뜬 거리와 성당을 이동하며 대화하는 장면이다. 길영과 상민은 열패감을 숨기기 위해 자신들이 있는 곳이 '천국'이라고 대화하는데, 영화에서는 이 부분에 "자, 천국가는 계단을 뛰어내리자 걸어선 안돼."라는 상민의 대사를 좀 더 추가한다. 이는 영화의 제목을 의식한 추가 대사로 보인다. <걷지 말고 뛰어라>라는 제목을 영화 안에 대사의 층위에서 녹여내겠다는 최인호의 의도가 엿보이는데, 이와 비슷한 대사가 영화에는 두 번 정도 더 등장한다.[203] 제목의 뜻을 강조하기 위한 각본의 변형이라고 볼 수 있을 것이다.

심의 대본 씬102-107은 상민과 헤어진 길영의 마지막 모습을 보여주는 장면들인데, Ⅰ과 Ⅱ에서는 길영이 다시 장님 행세를 하면서 호텔에서 여인에게 안마를 하고 굴욕감을 느끼며 눈물을 흘리는 것으로 마무리한다. 영화에서는 길영이 선글라스를 쓰고 밤거리를 장님인 것처럼 더듬더듬 걸어가는 장면은 나오지만 호텔 장면은 나오지 않는다. 길영이 아무도 보지 않는 거리에서 장님 행세를 하며 영화에서 프레임 아웃 되고 있기 때문에 시나리오에 비해 길영의 행방을 좀 더 추측하기 어렵게 한다는 점에서 열린 결말에 가깝다. 또 이때 길영의 몸 위로 어두운 도시의 차창 불빛들이 겹쳐지면서 이중노출 화면으로 연출되고 있어서 시나리오에 비해 길영의 미스테리함이 강조된다고 볼 수 있다.

한편, 이 시퀀스에는 추가로 성탄절 관련 거리의 풍경이 몽타주로 추가로 제시되는데 거리에 반짝이는 장신구들과 성모 마리아상이나 말구유 같은 장식품들 사이로 사람들이 하얀 깃발을 들고 있는 모습이 제시된다. 그 깃발에는 "새마을 가꾸듯 청소년 가꾸자 풍기순화기간 / 푸르고 곧게 자라 번영한국 기둥되자."라는 문구가 적혀 있는데 네온이 빛나는 거리와는 어울리지 않는 당대의 시대적 모습을 직관적으로 보여주고 있다고 볼 수 있다. 젊음을 무기로 '걷지 말고 뛰어라'라고 반복적으로 외치며 유쾌하게 도시를 누비던 두 사람

---

203) 장님 흉내로 안마를 하고 숙소로 돌아온 길영이 지쳤다며 "왜 한번도 고향을 생각하지 않았을까."라고 하자, 상민이 "바빴으니까. 우린 늘 걷지 않고 뛰기만 했잖니."라고 대답한다. 이후, 경찰서에서 겨우 풀려난 둘은 길영의 고향에 가기로 하는데 아주 먼 곳에 있다고 하자 상민은 "걷지 말고 뛰어갈까?"라고 말하고 둘은 함께 뛰기 시작한다. 이외에도 시나리오에는 없지만, 영화에만 추가된 것이 송창식의 주제곡 <걷지 말고 뛰어라>인데, 영화 내내 반복적으로 깔리며 제목과 주제를 의미론적으로 보충해준다. 영화를 위해 만들어진 이 곡은 작사가로 최인호가 올라가 있다.

이 끝내 겨울을 대비한 잠자리도, 일거리도 찾지 못한 채 헤어지는 장면에서 섬광처럼 스쳐지나가는 이 표어는 '번영한국'이라는 시대적 목표에의 미달에 해당하는 길영과 상민을 통해 청년문화의 주창자로서 최인호가 가졌던 냉담한 현실 감각을 보여주는 장면이라고 볼 수 있을 것이다.

<걷지말고 뛰어라>가 개봉되었을 당시의 신문 광고를 보면 당대의 유명 인사들의 영화 추천평들이 실려 있다.[204] 추천평의 목적이 객관적인 평가보다는 적극적인 옹호에 있음을 염두에 둔다면 그 상찬 자체가 중요한 것은 아니다. 다만, 이 영화에 대해 당대 일군의 문화예술 종사자들이 일종의 수용자로서의 반응을 보여주는 어구들이 주목할 만한데, 촬영 기법이나 회화성, 의미론적 화면 제시, 탈드라마적 감각의 경향을 보여준다는 점에서 문학적이기보다는 영화적 특징을 잘 살려냈다는 평가가 공통적이라고 할 수 있다. 그런데 변인식의 언급처럼 '여성 취향의 영화에서 탈피' 했다는 것은 이 영화가 당시 상당수를 차지했던 여성 관객들을 위한 멜로드라마적 성격을 피했다는 뜻이기도 하면서 반대로 대중성을 그다지 답보하지 못했다는 뜻이기도 하다. <걷지말고 뛰어라>의 최종 스코어는 47,985명으로 1976년 당해 연도 흥행순위 6위를 기록하고 있긴 하나 앞서 살펴본 최인호의 흥행작 10위권 안에는 들지 못한다. 전년도에 연속으로 흥행시킨 <바보들의 행진>의 스코어의 1/3밖에 되지 않은 수치인 것이다. 최인호의 이름값을 생각해보면 다소 아쉬운 결과였을 것이다. 그렇다면 감독으로서의 최인호가 추구하고자 했던 어떤 지점들이 대중들의 기대 지평과 어긋났는지 확인해 볼 필요가 있다.

이 영화는 전망 없는 현실에 불안감과 도피 행각의 일탈을 벌이는 남성인

204) 「인기작가 최인호 처녀감독작품!!-월간 문학사상 추천영화」 -문학사상사 우수문예영화선정 위원회
"…마치 비갠 후 온갖 꽃들이 빛을 발하는 것처럼 문학적 이미지를 영화예술의 감동으로 바꾼 조화의 극치이다." -이어령(평론가) ; "최인호씨의 영화는 우리나라 영화가 흔히 빠지기 쉬운 여성취향의 영화에서 탈피하여 새로운 가능성을 보여준 영화이다. 주인공들의 개성이 뚜렷하고, 촬영기법이 매우 참신해서 지금껏 한국영화를 젊은 감독들이 이끌어 오다가 잠시 주춤했는데 이 영화는 새로운 바람을 일으킬 것이 틀림없으며 그는 단순히 소설가임을 떠나서 영화감독으로서도 최대의 역량을 발휘해주었다." -변인식(영화평론가) ;"그의 화면이 신선하게 보이는 것은 사물을 사물자체로서만 보려는 것이 아니라 사물이 가지고 있는 여러 가지 복합적 의미를 한 영상 안에 함축성 있게 압축시켰기 때문이다.…" -임영웅(연극인) ; "그의 영상은 다분히 회화적이다.…" -손응성(화가) ; "묘사와 감각이 좋다. 현대영화가 탈드라마로 흐르는 경향을 띄고 있는데 이 영화도 그런 의미에서 성공했다. 최인호씨의 소설 수준과 영화의 수준은 같다." -김수용(영화감독)

물들의 서사라는 점에서 1960~70년대 반문화운동의 영향을 받은 흔적을 보여준다. 또한 이 영화의 내러티브의 핵심인 도시의 밑바닥에서 고군분투하는 젊은 남성들의 이야기는 일종의 버디무비(buddy film)[205]의 특징과도 겹쳐진다. 길영과 상민이 사회적 부침을 겪으며 고통스럽게 살아내려할 때 여성인물들은 볼링장에서 여흥을 즐기거나 술집에서 만난 하룻밤의 상대 정도로 과소화되는 특징을 보인다. <바보들의 행진>은 두 쌍의 남녀가 등장하기는 하지만 내러티브의 구성상 병태와 영철이라는 두 남자 대학생의 연애와 고민이 병렬적으로 구조화된 형태이다. <어제 내린 비>, <내마음의 풍차>, <겨울 나그네>와 같은 작품들도 멜로드라마의 특성을 띄고 있긴 하지만 근본적으로 두 남자주인공의 애증과 대결 의식을 다루고 있다고 볼 수 있다.

이 영화의 스타일상의 특징이라면, 패닝, 오버랩, 줌인, 클로즈업과 같은 영화적 형식에 고심을 기울인 흔적이 많이 보인다는 것이다. 두 남성 인물이 이끌고 나가는 영화이다 보니 서두의 화장실 장면에서도 대칭적인 인물이나 화면 구성 등을 데칼코마니처럼 보이게 한다거나, 트래킹 쇼트나 달리쇼트를 이용한 인물들의 대화 장면이나 크레인 쇼트를 이용해 도시 전체를 내려다보는 구도를 표현하는 등 다양한 카메라 기법이 원용되고 있다. 그중에서도 가장 감독이 공을 들인 것으로 보이는 교차편집 시퀀스가 눈에 띈다.

이 부분은 길영과 상민이 여자와 하룻밤을 보내러 호텔로 간 이후에 펼쳐지는 교차편집으로, 상당히 복잡한 커트들로 연결된다. 호텔로 들어간 다음 커트에서 속옷만 입은 여성이 바스트쇼트로 등장하여 상민에게 웃으며 장난처럼 향수를 뿌리고 이에 상민은 놀라며 피한다. 다음 장면에서는 여성의 빨간 매니큐어/손가락을 맞잡는 손/입술을 혀로 핥는 장면이 익스트림 클로즈업으로 펼쳐지다가 갑자기 볼링핀이 기계에 세워지는 장면이 삽입된다. 이때 다른 방의 길영과 여자의 몸싸움과 정사 장면도 벌어지는데 매우 싸이키델릭한 음향이 깔린다. 다시 화면이 교차되면 볼링핀이 검은 공에 맞아 넘어지는 영상과 함께 갑자기 여자를 침대에 던지고 껴안는 상민과 반짝이는 바닷물 화면이 인서트로 들어가고 여성 빨간 손톱이 익스트림 클로즈업으로 강조된다. 다시 잔잔히 흐르는 바다 인서트가 나오는데 이때 반라로 태양을 향해 서 있는 상

205) 남성지향적인 액션장르로서, 특히 1970년대에 인기가 있었고 둘 혹은 그 이상의 남자들의 모험을 다루는데, 여성이 주요 역할을 하는 경우는 거의 없다. <버디 무비>와 관련해서는 4장에서 상세히 다룰 예정이다. -루이스 자네티, 앞의 책, 594면.

민이 태양을 향해 손을 쫙 펼치고 서면, 하늘을 비추던 카메라는 상민의 바스트를 앙각으로 비춰 화면에는 푸른 하늘과 상민의 턱만 비춰지게 된다.

00:14:59	00:15:41	00:14:59
00:16:03	00:16:35	00:16:40
00:45:32	00:46:46	00:46:32

이때 볼링장에서 볼링핀을 세우는 노동을 하는 상민의 모습이 다시 등장하는데, 상민의 압박감을 보여주기 위해 볼링핀 기계 사이에 위치하는 상민의 얼굴의 클로즈업과 환각처럼 다가오는 검은 볼링공의 육중함을 느끼게 하는 음향, 즐거운 표정으로 볼링을 치는 볼링장의 여자 그리고 막다른 골목으로 도망치는 상민의 꿈의 장면이 여인과의 정사 장면 사이사이에 교차편집되고 있다. 이러한 장면들은 귀를 찌르는 음향과 더불어 상민의 얼굴을 클로즈업할 때는 무소음으로 처리되기도 하는 등 매우 표현주의적인 요소들이 두드러진다고 할 수 있다. 여자가 볼링공을 던지는 장면은 웨이스트쇼트와 풀쇼트, 검은 공까지 여러 화면이 이중 노출되기도 한다. 이러한 빠른 숏분할로 상민의 강

박증적인 심리가 상징적으로 드러난다고 볼 수 있다.

이외에도 다양한 화면 크기의 사용이나 잦은 쇼트의 분절과 디졸브 등이 다소 과시적으로 많이 사용하는 경향도 있어서 어수선한 느낌을 주기도 한다. 주로 시나리오상 '환각'으로 표현된 부분들을 몽타주로 처리하는 경향이 있으며, 환각의 앞뒤 연결에 음향이나 쇼트의 분절을 보여주고 있어 영화의 내러티브상 연결이 끊기거나 때때로 인위적인 장면 연출처럼 보이기도 한다. 이로 보아 카메라의 움직임이나 화면의 구도, 조명의 사용이나 편집에 있어 수용자의 이해의 용이성보다는 감독으로서의 역량을 펼치는 데에 더 치중하고 있음을 알 수 있다.

최인호의 각본 작업을 살펴보면 영화 제작을 승인받기 위한 오리지널 시나리오와 심의 대본에서는 영화적 용어가 좀 더 포함된다는 것 외에도 내용적으로 영화화에 유리하도록 수정되거나 변형된 것을 확인할 수 있다. 특히 촬영용 심의 대본에 비해서도 영화로 제시된 부분에 더 많은 변형과 추가가 이루어졌다. 주목할 만한 부분은 대사를 대폭 삭제하거나 몽타주나 효과음 등을 사용하여 영화적인 재현을 위해 노력한 부분이 눈에 띈다는 점이다. 특히 볼링장 공에 눌려 쫓기는 상민의 환각 장면이나 길영이 장님 행세를 하는 장면 등은 표현주의적인 이미지들로 구성되어 있어 서사적 흐름을 방해하고 생경하고 인위적인 화면들로 구성된다.

"작가주의적 방법이 가치를 두는 것은 작품 자체에 개성적 스타일이 존재하는지에 있다"[206]고 볼 때 영화 내에서 환각과 사일런트, 서사의 진행과 상관없는 몽타주 등을 넣어 인물의 중압감을 드러내고 작품의 선형적인 서사 진행을 깨뜨리고 있어서 관객의 이해의 용이성보다는 창작자의 표현론적 욕망이 더 크게 작용하고 있음을 볼 수 있다. 영화 '작가'로서의 최인호는 소설가로서의 최인호와 마찬가지로 당대 현실의 문제적인 측면을 대사나 직접적인 비판을 통해 드러내는 방식의 태도를 취하지는 않지만, 상민의 중압감의 이유와 실체를 영화 속에서 뚜렷이 제공하지 않은 채 이미지적으로 재현하고 있다고 볼 수 있는 것이다. 앞서 살펴보았듯 그런 의미에서 감독 최인호는 '사회비판 영화(Social Problem Film)'의 '작가'가 아니라 '표현주의 영화(Expressive Film)'의 '작가' 쪽에 가까운 성격을 보여주고 있다고 할 수 있을 것이다. 즉,

206) 팀 비워터스·토마스 소벅, 『영화비평의 이해』, 이용관 옮김, 영화언어, 1994, 79면.

작가의 영화적 '스타일'이 현실에 대한 비판의식을 정치적으로 드러내는 방식보다는 자기반영주의적인 미학을 드러내는 쪽에 가까운 것이다.

그런 의미에서 최인호가 보여주는 영화 연출가로서의 인식은 당대 인기 대중 소설 작가로서의 입장과는 다소 차이가 있다는 것을 알 수 있었다. 그런데 이상향이나 고향을 찾아 길을 떠나는 남성들의 서사라는 기본항은 연출작 외에도 최인호의 각본 작업들에서 유지되는 것이지만, 촬영이나 편집 기법에서 보여주는 특징들은 시나리오에 써있다 할지라도 복합적인 방식으로 어느 정도로 표현해낼 것이냐는 각 영화들을 연출한 감독의 몫으로 넘어가게 될 수밖에 없다. 그러므로 최인호의 작품들이 연출작 이후에도 대중적 선택을 많이 받았다는 것은 그 영화들의 대중성의 특징이 역으로 원작 소설이나 시나리오 각색 자체의 서사적 소구력과 특정한 의미를 부여하는 인물들의 행위 요소, 당대적 감수성을 보여주는 시공간 설정의 힘에 의한 것임을 의미한다고 볼 수 있을 것이다.

2. 메타픽션의 텍스트 불확정성과 자기반영성의 미학

소설 「무서운 복수」에서는 작가 최인호의 '분신처럼 설정'[207]된 최준호라는 인물을 중심으로 유신 시기의 데모가 펼쳐지는 대학의 상황을 그려낸다. 소설 속 최준호는 데모에 참여하지 않는다는 점 때문에 철학과 대표 오만준을 중심으로 한 무리들에게 비아냥을 받으면서도 그 속에서 소설 「황진이」를 완성해내려 한다. 창작의 고통에 시달리는 작가가 등장하는 자전적 소설인데, '복수'로서 데모에 참여하라는 그들과 '단수'로 남으려는 '나'의 갈등과 모멸감 등이 주된 주제라고 할 수 있다.

207) 최준호는 소설 속에서 대학을 9년째 다니고 있는 유명 소설가이자, <타인의 방>이라는 작품으로 유명하며 변호사집 아들이었다고 밝힌다. 작품 내내 <황진이>의 창작에 매달리는데 탐미적인 분위기를 제대로 표현해내지 못해 초조감을 느낀다. 신촌행 버스와 미션계 대학이라는 점 등 실제의 최인호의 분신처럼 설정되어있다.

극중 최준호는 자신만 만나면 작품 품평을 하려고 드는 국문학도들에게 넌덜머리를 내며, '난 아무편도 아니다'를 반복한다. 오만준은 이러한 그의 태도를 지적하며 작품이 문장만 매끄럽고 역사의식 없는 당의정이자 이미테이션이라고 말하는데, 최준호는 그에게 자신은 기회주의가 아니라 단지 소시민에 불과하다고 말한다. 이는 정치적 억압이라는 상황의 부정성을 알면서도 데모 등 직접적인 저항의 방법을 피하려는 작가 최인호의 의식적 측면이 투영된 것이라 볼 수 있다. 이를 통해 '무서운 복수'로 상정되는 전체에 복속되지 않고 자유주의적 개인이고자 하는 작가의 세계관이 드러난다.

최준호는 학생들의 성명서를 대신 써달라는 오만준의 요청을 거절하면서 우리나라엔 'O/X밖에 없다'는 현실에 염증을 느끼고, 자신이 성명서를 쓰지 않은 이유는 군대에서 느꼈던 절망 때문이라고 밝힌다. 거기서 그는 위문품 팔아먹었다는 누명을 쓰고 고문을 당했고 이에 비애와 모멸감을 느꼈던 것이다. 데모를 하는 군중들과 예술 철학이라는 명제 사이에서 고민하던 최준호에게 오만준은 반복되는 데모와 소요 사태가 '여우놀이'처럼 지루하고 무서운 놀이로 느껴지고 유령과 유희하는 기분이라고 고백한다. 즉, 적극적인 저항의 주체에게도 회의와 허무의 태도가 드러나는 것이다. 입대를 하는 만준을 배웅하기 위해 용산역으로 가는데 '모범군인'이 되어보겠다는 오만준의 말을 듣고 최준호는 둘 사이엔 너무 많은 간격과 거리가 있다고 느낀다.

이 소설에서 억압적인 정치 체제의 상징으로 규율과 강압적인 제한을 가하는 군대 관련 모티프들을 배열한다. 교련 지도를 예비역 대신 현역 군인이 한다거나 학교가 자진 휴업하자 무장군인이 군인용 트럭들이 학교에 들어오기도 한다. 최준호의 군대에서의 기억, 그리고 오만준이 군대에 가면 자신이 '모범사병'이 될 수 있을 거라고 위악적으로 말하는 장면 등이 그렇다. 이 소설에서는 '단수'로 그려지는 최준호 같은 개인과 '복수'인 '그들'과의 분기가 핵심이라고 할 수 있는데 억압적 체제에 대해 명백히 부정적인 인식을 드러내면서도 끝내 그들과 거리를 둔 채 <황진이>이의 집필에 매달려 예술 창작으로 그것을 극복하려 하는 작가 최인호의 의식적 측면이 드러난다. '예술가로서의 자의식'과 '아웃사이더로서의 자의식'[208]이 당면한 군부 독재의 현실보다는 좀

208) "예술가 혹은 제작자는 원래 반체제측에 있는 말하자면 아웃사이더이다. [...] 왜냐하면 산업자본주의라는 새로운 권력구성과 단체라는 낡은 인습적 권위주의가운데서, 진지한 예술가는 이제야말로 더욱 고통스러운 자신의 길을 개척해가지 않으면 안되기 때문이다." -사카자키 오쯔로오, 『반체제 예술』, 이철수 옮김, 과

더 공시적 차원의 억압 그 자체에 대한 부정성의 측면에 있다고 볼 수 있을 것이다.

이러한 인물의 태도는 기존의 질서에 대한 불신과 체제에 대한 청년문화의 불온성을 특성으로 하는 뉴아메리칸시네마[209]와의 친연성을 드러낸다. 앞서 설명한 바 있듯이, 이 시기 한국영화의 담론장에서 가장 젊고 전위적인 집단이 <영상시대>동인들(김호선, 이원세, 이장호, 하길종, 홍파, 변인식)이었는데 최인호 역시 이들과 교류하고 있었다. 최인호는 김승옥, 김화영, 안병섭, 변인식, 하길종 등과 1977년 여름 ≪영상시대≫ 창간호의 편집위원 또는 필진으로 참여하였다.[210] <영상시대>의 주요 멤버이자 영화평론가인 변인식의 소회를 살펴보면 당시 이들이 추구하는 영화 문법의 레퍼런스를 짐작할 수 있다.

> <비키니 섬의 거북이>처럼 영화의 본질에서 벗어나 방향상실로 허덕여 온 한국영화, 우리는 아직껏 이 땅에 영화는 있었어도 영화예술은 부재했음을 알고 있다. [..] 새 세대가 만든 새 영화, 이것은 구각을 깨는 신선한 바람, 즉 회칠한 무덤같은 권위주의를 향한 예리한 투창이어야 한다. 과연 이 땅에서 단 한 번의 누벨바그나 뉴 시네마 운동이 전개된 적이 있었던가? [..] 때문에 여기 여섯의 영상공화국 주민은 서로 다른 개성을 통한 젊음의 구도를 제시할 것이며 새로운 영화미학과 가치관을 모색하는 일에 머리를 맞대며 뜨거운 마음과 마음을 교화해 나가는 은막의 파수꾼이 될 것임을

학과 사상, 1990, 237-238면.

209) 뉴아메리칸 시네마(New American Cinema)는 1960년대 문화적, 사회적 격변기를 맞은 미국에서 발생한 영화 운동이다. 인권운동과 반전 시위, 페미니즘과 동성애 해방운동, 히피반문화 운동 등 급진적인 사회운동이 전국으로 확산되었고, 젊은 세대들은 섹스와 마약과 록음악에 탐닉함으로써 백인 중산층적 가치에 대한 환멸을 표현했다. 그러나 당시 미국 상업영화들은 변화한 사회의식과 청년문화를 반영하기에는 이데올로기적으로 한참 뒤쳐져 있었고 경제적으로도 위기를 겪고 있었다. 이에 대항해 나온 마이크 니콜스의 <졸업>, 아서 펜의 <우리에게 내일은 없다>, 데니스 호퍼의 <이지 라이더> 등에 젊은 세대들은 열광했다. -민병록 · 이승구 · 정용탁, 『영화의 이해』, 집문당, 2000, 52면.

210) 정태수는 영상시대가 서구영화인들처럼 격렬하고 날카롭게, 체계적으로 기성세대의 특정한 영화를 비판하지 않으면서도 오히려 그들을 선별적으로 분류하고 자신들의 역사성과 정체성을 자리매김하려 했으며 이는 시대, 세대, 저항, 대중, 문화등으로 정의된 청년문화의 개념을 영화의 본질적 문제와 병치시키면서 1970년대 한국영화형성의 역사에서 중요한 의미의 토대로 작용하였다고 평가한다. -정태수, 「청년문화, 영상시대와 새로운 성 해석, 낭만적 저항의 1970년대 한국영화(1972~1979)」, 『현대영화연구』 37호, 현대영화연구소, 2019, 156-157면.

선언한다.[211]

이들에게 가장 중요한 당면 과제는 '영화예술'이었고 이를 위해서는 기존의 권위에 대한 저항과 파괴가 필요하다고 보면서, 이 땅에 '누벨바그'나 '뉴시네마'같은 새로운 영화 운동의 흐름이 필요함을 역설하고 있다. 이들에게 새로운 영화란 '새얼굴들'[212]인 젊은이들이 주축이 되어서 만들어지고 그들의 고민을 대변할 수 있는 영화였던 것이다. 그러한 이상이 하길종과 최인호의 협업으로 이루어진 작품이 <바보들의 행진>이라 할 수 있다.

영화 <바보들의 행진>에서는 젊은 대학생들의 고민, 갈등이 드러나는데 전우형은 <바보들의 행진>이라는 영화의 신체가 '훼손'과 '분리'로서 낙후한 영화산업과 과도한 검열이 엄존하는 현실에서 될 수 있는 대로 통일되고 화려하게만 베껴야 했던 기존의 영화로부터 거리를 두는 새로운 스타일을 구축해 냈다고 본다.[213] 즉, 당대 최인호에게 중요했던 것은 정치적 억압 체제에 대한 직접적인 대항보다는 실제 현실의 폭압성에서 벗어나 좀 더 공시적인 보편주의적 미학적 체제를 추구했던 것이라 볼 수 있다. 이러한 의식으로 관능성과 예술지상주의의 현신적 인물로 황진이를 소설화했다면, 영화적으로는 개별 작품들에서 당대의 대중적 취향을 빠르게 선취하면서도 감각적으로 세련된 혁신을 꾀했다고 볼 수 있다. 이러한 양상이 영화의 거리두기(distanciation)와

211) 변인식, 「하길종과 영상시대 : 회칠한 무덤의 권위주의를 향한 예리한 투창」, ≪스크린≫, 1985.2., 140면.

212) <바보들의 행진> 속 배우들의 이름과 소속 학교가 나오기 직전 크래딧에 '새얼굴들'이라는 표현이 눈에 띈다. 일반적이지 않은 표기이므로 감독의 의도가 엿보인다.

213) 전우형, 「훼손과 분리의 영화 신체에 담긴 실험적 의미」, 『한국현대문학연구』 37집, 한국현대문학회, 2012.8, 410면.

관련된 여러 방식으로 표현된다. 영화 스타일의 측면에서 클로즈업, 극단적인 앵글, 사일런트(무음) 삽입, 프리즈 프레임, 교차 편집 등 다양한 방법으로 등장한다.

최인호 영화는 종종 작가의 표지를 작품에 드러내고 영화 내외부를 연결하는 '자기반영성의 미학'을 드러낸다. 로버트 스탬은 모든 예술이 환영주의(illusionism)와 자기반영성(self-reflexivity) 사이의 긴장 관계로 발전해 왔다고 보면서, 자기반영성이 스스로의 가면을 드러내고 탈신비화된 텍스트를 지향하는 방식이라고 설명한다.[214] '환영주의'는 예술생산품을 그 이상의 무엇인 것처럼 자처하며 재현을 실체화된 사실로써 제시하는 반면에 '자기반영성'은 스스로의 가면성에 대해 주의를 기울이게 하며 사람들로 하여금 매혹으로서의 예술과 결별하며 텍스트 구축물로서 스스로의 인공적 성격에 대해 주의를 환기시키는 것이다.[215] 즉, 예술의 환영주의가 매끈하게 만들어진 영화적 쾌락을 제공한다면, 자기반영성은 영화 속 배경과 영화 밖의 세계의 불일치를 의식하게 하여 영화의 설계와 구성을 의심하게 만드는 것이다. 영화적 재현 자체에 대한 자기반영적인 이 질문들은 감독으로 하여금 표현주의적인 태도를 보이게 만든다고 할 수 있다. 이러한 태도를 지니는 작가로서의 감독에게 요구되는 것은 영화 텍스트를 일종의 의도적인 구축물로 만들 것, 그리고 그 과정을 통해 탈신비화된 예술을 드러낼 것이다. 이는 결국 감독으로 하여금 감정이입이 되는 영화적 쾌락 대신 영화적 거리두기를 통해 영화의 불가능성에 대한 재현을 요구하는 일이 된다. 앞서 살펴 본 <걷지말고 뛰어라>에서 그랬듯이 이 작품도 스타일의 측면에서 특징적인 표지를 드러내고 있는 것이다. 대개의 작가주의적 방법은 특정 작가의 주요 작품에 나타나는 스타일과 테마의 연속성이나 진화를 추적하고, 이를 카메라의 움직임, 구동, 조명, 편집 등 형식적 영화요소를 주로 분석하는 것으로 의미를 추출하며, 전체 작품을 관류하는 일관성을 지니고 있을 때 가치를 인정한다.[216] 이는 적극적인 관객을 요구하며 작가 스스로 허구성과 작위성을 강조하는 방식인데 다소 자기과시적 장치로 본다. 특히 작가가 작품에 직접 등장하는 방법을 종종 사용하여 영화 속에 작가의 표식을 새겨 넣는다.[217]

---

214) 로버트 스탬, 『자기 반영의 영화와 문학』, 오세필·구종상 옮김, 한나래, 1998, 27-39면 참조.
215) 위의 책, 같은 면.
216) 팀 비워터스·토마스 소벅, 앞의 책, 79면.

이는 '메타픽션'적인 방식이라 할 수 있는데, 일반적으로 메타픽션적 작품들은 전통적인 소설적 환상을 구성하거나 그러한 환상을 적나라하게 폭로하는 것을 기본 원리로 구성하는 경향이 있는데, 하나의 픽션을 창작함과 동시에 그 픽션의 창작 과정에 대한 진술을 함으로써 창작과 비평 사이의 차이를 없애고 '해석'과 '해체'의 개념으로 묶는 형식상의 긴장을 가진다.[218] 최인호는 <바보들의 행진> 이후 속편 격인 <병태와 영자>, <병태 만세>등의 영화를 거치면서 앞선 작품에 대한 반복과 변주를 보여주고 있는데,[219] 가령, 소설과 영화에 고루 "곧 우리들 세상이 오니까"[220]라는 대사가 반복적으로 발화되고 있는 것이다. 소설『바보들의 행진』에서는 종종 내포 작가의 목소리가 인물들의 대화나 갈등 상황에 침입한다. 서사가 이어지다가 갑자기 일종의 편집자적 논평처럼 돌연 "이것봐, 얘봐라. 영자야, 너 미쳤니?"[221]라는 내포 작가의 목소리가 종종 튀어나오는 것이다. 이는 주로 대학생들의 풍속도를 그려내면서 당대 대학생들의 엄청난 지지를 받았던 이 소설에서 당대 청년문화의 최전선으로 상징되었던 실제의 작가 최인호에게 목소리를 부여함으로써 작가 의식을

---

217) <별들의 고향>에서 문오와 경아가 놀이터에서 그네를 타는 옆으로 최인호는 딸 다혜를 안고 등장한다. <바보들의 행진>에서는 문리대 과대항 술마시기 대회에서 심사위원으로 최인호가 등장한다. 다만, 이렇게 영화 속에 창작자가 등장하는 것은 비단 최인호의 경우만이 아니었는데, 가령 <병태와 영자>에서는 출산하는 영자를 기다리는 산부인과 대기실 바깥에서 담배를 빌리러 하길종 감독이 등장한다. <안녕하세요 하느님>에서는 민우와 병태가 열차에 무임승차하기 위해 영화촬영의 무리에 끼어드는데, 배창호 감독이 극중 감독으로 출연 개찰구를 빠져 나가는 장면에 등장한다. 감독이 영화에 출연하여 자신의 표식을 남기는 방식은 히치콕 감독으로부터 시작된 것으로 알려져 있다.

218) 퍼트리샤 워, 『메타픽션-포스트모더니즘의 문학이론』, 김상구 옮김, 열음사, 1989, 20-21면.

219) <바보들의 행진>을 원천 텍스트를 삼아 변주된 비슷한 계열의 작품으로 <병태와 영자>, <최인호의 병태 만세>, <고래사냥>, <고래사냥2>, <안녕하세요 하나님>이 있다. <바보들의 행진>은 영철이 바다에 떨어지고 병태는 군대를 가는 것으로 끝난다. <병태와 영자>는 이 서사를 이어받아 병태의 군생활 중에 영자가 찾아가는 내용이 등장한다. 영화의 후반부에는 영자와 병태가 병태의 집에 인사를 가는 내용이 나오며 가족들에게 소개시키고 투표를 하는 에피소드 등이 등장하는데 실제 작가의 자전적 경험이 담긴 「가족-신혼일기」라는 소설을 차용한 것이다. 또한 이 영화는 남자 둘에 여자 하나로 구성되어 영자의 남편 자리를 놓고 병태와 주혁이 내기를 하는데 이 세 명의 구도는 <고래사냥>까지 이어진다.

220) 최인호, 『바보들의 행진』, 예문관, 1977, 28면.

221) 위의 책, 86면.

소설 안팎으로 연결하고 있는 것이라 볼 수 있다. 이는 서사를 완전히 장악하고 인물들의 위에 군림하려는 작가의 창작적 의식의 소산이며, 작품의 내외부를 아우르는 객관적인 시선을 담보한 채 소설쓰기를 진행하고 있음을 알리려는 작가 최인호의 의식이 투영된 것이라고 볼 수 있다. 최인호에게 창작의 주체성과 작가로서의 자신감은 외부의 비평이나 평가보다도 우선한 것이었으므로 자신의 작품에 자신의 목소리를 새김을 통해 작가주의적인 특성을 드러내고 있는 것이다.

메타픽션이 '틀과 틀의 파괴, 기법과 반기법, 환상과 구성의 해체'[222]를 보여주는 것이라 할 때 소설의 안팎 뿐만 아니라 감독이나 각색자가 영화의 내부에 등장하는 것도 같은 문제의식을 공유하는 것이라 할 수 있다. 이렇게 작품의 틀을 파괴하고 바깥의 작가가 직접 작품 내에서 목소리를 내는 방식으로 메타픽션적인 성격은 드러내는 것은 소설 『바보들의 행진』과 영화 <바보들의 행진>에도 이어진다.

소설 『바보들의 행진』에서의 결말 처리방법은 '불확정성의 텍스트'[223]로서의 성격을 보여주고 있어 흥미롭다. 전체 스물 챕터의 옴니버스식 구성으로 이어지는 이 작품에서 마지막 장인 20장의 소제목은 '병태와 영자'로 영화 <바보들의 행진>의 후속작의 제목이 되기도 한다. 늘 그렇듯 '하이웨이 다방'에서 만난 병태에게 영자는 요새 『일간스포츠』에서 연재되는 「바보들의 행진」이라는 콩트 읽어봤느냐고 하면서 거기 나오는 '영자'와 '병태'라는 인물이 있다고 말한다. 병태는 그걸 누가 쓰느냐고 묻고 영자는 '최인호'라고 하면서 젊은 친군데, 되게 설치며 무슨 술먹는 여자 얘기로 인기를 끌고 있다고 설명한다. 그러면서 그 소설에 나오는 대학생의 이미지가 나쁜데 자신과 이름이 같아서 놀림받느라고 괴롭다며 이름을 바꾸라고 작가에게 전화를 걸기로 한다. 이들은 신문사에 전화를 거는데 마침 기자 옆에 와 있던 최인호가 전화를 받는다.

---

222) 퍼트리샤 워, 앞의 책, 29면.

223) 불확정성의 텍스트는 자기반영성의 미학의 방법론 중의 하나로 설명될 수 있는데, 독자/관객을 스스로의 수사학적 공간 속에 새겨 놓았기 때문에 종종 특정한 독해나 해석의 위험에 대해 독자들에게 조언을 던지면서 스스로의 해석작업을 수행해 나가는 것을 말한다. 관심이 '의미'로부터 독자와 텍스트의 생산적 상호 작용으로 옮겨 가는 것이다. -로버트 스탬, 앞의 책, 221면.

-저어 다름아니라요. 거 바보들의 행진 그만 써주세요.

-뭐라구요? 아니 왜요?

-제 이름이 영자거든요. 오영자. A대학 불문과 2학년에 다니고 있거든요. 그래서 친구들이 막 놀려요. 놀려서 미치겠다구요. 그리구 제 남자친구가 대학 철학과 3학년에 다니고 있는 김병태란 말이예요.

-그건 우연의 일치입니다.

-우연의 일치고 나발이구 그만 쓰세요. 아예 이름을 바꾼다면 또 몰라두.

-허어, 이것참. 곤란한데. [...]

-안녕하십니까. 저 김병탭니다.

-안녕하세요. 전 제 이름이 신문에 나오는게 싫지는 않습니다만 영자가 싫대요. 그래서 전화 걸었습니다.

-그래요?

- 요새 제 대학친구들이 최인호씨를 말하는데 기분 나빠하지 마세요. 좀 웃기는 친구래요. 대학생을 너무 무시한대요. 진짜 그런가요? 그래서 그래요. 최인호씨는 대학 문턱에도 못가 본 사람 같대요.

- 아닙니다. 저두 대학교는 나왔어요. 헤헤헤 헤헤. 연세대학교 영문과 졸업했답니다.

-그럼 왜 우리 대학생들을 왜 모두 통키타나 청바지 입고 다니는 멍텅구리로 취급하시죠?

-관둡시다, 관둬요. 요새 쓸 기사거리 없는 잡지 신문에서 떠드는 것 내버려 둡시다. 아, 진짜 써먹을 게 없으니까 애꿎은 젊은이 판이라는 것 신문사마다 내어주구 젊은이들이 신문 잡지 안보니까 독자 끌려고 다 그런 거죠 뭐. 헤헤헤. 또 얼마나 좋아요? 요새 대학생들 분출구가 없는데 그래서 자기들이 열어뜨리는 것을 확인할 수는 없었는데 제일 만만한 상대가 생겼으니 얼마나 좋아요? 맘껏 만끽하세요. [...] 병태씨와 영자씨. 담에, 이담에 우리 또 만나기로 합시다. 이담에 우리들이 자라서 컸을 때 무엇이 과연 옳고 그른가. 무엇이 과연 틀린 소리고 맞는 소리인가 밝혀질 테니까 우리 그때 술 마시면서 얘기합시다.[224](밑줄 인용자)

224) 최인호, 『바보들의 행진』, 앞의 책, 248-250면.

위의 인용은 실제의 작가와 작품이 쓰여지고 있는 실제의 상황이 작품 속의 인물들과의 대화를 통해 자연스럽게 연결되고 있는 이색적인 장면을 보여준다. 이는 청년문화의 대표격으로 호명되고 있었던 작가 최인호가 작품을 통해 직접적인 목소리를 발화함으로써 호기로운 자의식을 드러내는 것이면서 또 한편으로는 청년 세대의 표상에 대해 악의적으로 왜곡되고 있는 상황을 에두르지 않고 직접적으로 비판하겠다는 방어적 기제의 작동이기도 했다. 최인호는 청년문화논쟁과 관련 자기반영적인 미학을 통해 '대학생'인 그들에게 실제 작가 자신의 대학을 밝히면서 연대성을 보여주며 청년 문화와 청년 세대의 스피커로서 자의식을 드러내고 있다고 볼 수 있다.

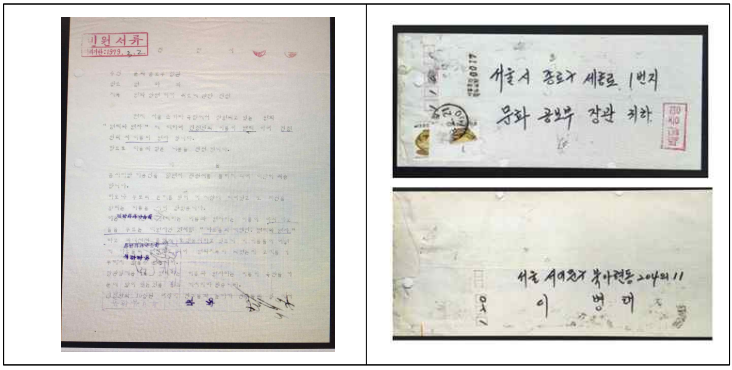
이러한 방식은 인물들이 작품 내외적으로 모두 '대학생'이라는 특권적인 위치에 놓여있다는 점을 강조한다는 점에서 일종의 판타지적인 기능을 한다고 볼 수 있는 것이다.[225] 이는 영화 <바보들의 행진>에서 배우들의 실제 대학을 밝히는 것으로도 연결되는데, 대학생들의 세태 소설적 특징을 드러내는 원작의 성격에 걸맞게 실제 학교를 기재함으로써 현실과 영화를 자연스럽게 연결시키고 영화에 대한 관객의 수용의 장벽을 낮추는 효과를 기대해 볼 수 있었을 것이다.

한편, <바보들의 행진>의 후속작인 <병태와 영자>의 제작 문서들을 살펴보면 흥미로운 서류들이 눈에 띈다. 문화공보부 장관 앞으로 수신된 편지로 민원 제목은 <영화 상영 허가 취소에 관한 진정>이다.[226]

---

225) 양승국은 1960년대 영화에서 발견되는 애정표현의 화행을 중심으로 관객의 지각적 반응을 논의하면서, 영화 속 인물들이 일류대를 다니는 특별한 지위에 놓여있다는 점이 관객과의 거리를 부여하면서도 당대 관객들은 이 특수성을 영화적 특성으로 관습적으로 수용한다고 설명하는데, <바보들의 행진>을 위시한 같은 계열의 최인호의 영화들도 마찬가지의 효과를 주고 있다고 볼 수 있다. -양승국, 「1960년대식 애정표현의 에피스테메」, 『동아문화』 54, 서울대학교동아문화연구소, 2016.12.

226) <바보들의 행진> 심의 서류, 한국영상자료원.



민원을 넣은 이는 병태와 영자라는 이름을 가진 서대문구에 사는 부부로, 자신들의 주장을 증명하기 위해 주민등록표를 첨부하고 있다. 이들은 병태와 영자라는 이름이 마치 바보들을 부르는 대명사인 것처럼 '바보들의 대행진, 병태와 영자'라고 과대 선전, 흥행에 호객유치를 하고 있으니 이 이름들이 어떻게 바보들의 명칭으로 되어 영화제목으로 되었는지 갸웃할 수밖에 없다면서 이 영화 제목이 정당하다면 이 이름을 가진 자의 피해를 문공부 당국에서 책임 보상하여야 된다고 주장하고 있다.

이는 소설『바보들의 행진』의 마지막 부분에 영자와 병태가 작가에게 했던 항의가 실제 현실의 차원에서도 이루어진 것임을 알 수 있다. 민원의 항의 내용과 문투로 보아 진정서라기보다는 소설의 마지막 장면에 대한 흉내내기로써 보낸 것으로 추측할 수 있는데, 이는 작품 내외부의 형식적 구조를 넘나들며 작가의 목소리를 낼 수 있었던 당대 최인호의 이채로운 미학적 시도에 대한 일종의 키치적인 성격을 지닌 독자반응 비평으로도 볼 수 있을 것이다. 이 또한 <바보들의 행진>에 대한 불확정성의 텍스트로서 기능하고 있다고 볼 수 있다.

영화의 자기반영성은 흔히 감독의 작가주의적 스타일의 제시로서 미장아빔(mise en abyme)[227]의 효과로도 나타나기도 한다. 미장아빔은 흔히 주제론

227) 수사학적 용어로서 미장아빔은 앙드레 지드가 제안했다. 이는 '~에 배치하다'

적으로 현시되는 내용을 액자틀의 형태처럼 작은 틀, 그림 등으로 드러내는 것을 의미하는데, 최인호의 영화에서는 흔히 '거울 이미지'로 등장한다. 이는 모더니즘의 반영적 미학과도 연결되는데, 머뭇거림, 연기, 속임수, 비판적 자기 검열로서의 이중화와 거울화를 다른 서사적, 영상적 형태를 이용해서 예술적으로 바꾸는 것으로, 이를 위해 내포 서사, 미장센의 구성성을 강조하는 영상 프레임, 그리고 전통적인 플롯 스테레오 타입, 장르 패턴, 혼성 모방 인용을 강조하는 방식 등을 사용한다.[228]

앞서 살펴봤듯 <걷지 말고 뛰어라>의 길영과 <별들의 고향>의 문오가 화장을 한 장면이 영화에 등장하는데 각각 손거울과 화장대 거울로 자신들의 모습을 비춰본다. 이들 남성 화자들이 거울에 비추는 자신의 모습은 일그러진 삐에로의 모습처럼 묘사되고 전체적인 서사와 동떨어진 채 진행되고 있어 영화의 반(反)환영주의적인 목적을 달성하는 미장아빔으로서의 효과가 두드러진다고 볼 수 있다.

최인호 영화에서 거울 이미지를 이용한 시각적 이미지의 구성은 다양하게 표현되는 편이다. <별들의 고향>에서 경아는 젠틀하고 부유한 만준의 후처가 되어 '밀레의 복사화'를 걸어놓는 유한부인의 삶을 꿈꾼다. 만준은 자신의 의처증으로 자살한 전처를 잊지 못하고 전처와 비슷한 외모의 경아와 결혼해 그녀를 속박하려 한다. 그런데 경아와 남편 만준의 침실은 사방이 분할된 거울에 온통 둘러싸여 있다. 경아와 남편이 거울방에서 정사를 벌이는 장면은 소설에는 등장하나 영화에는 등장하지 않는다. 다만, 거울방에 대한 묘사는 원작에 쓰인 그대로 영화에 표현된다. 만준은 전처의 물건을 치운 것을 알게 되자 분노하고 경아는 그를 피해 침실로 갔다가 곧 누워 잠이 든다. 곧 이어 따라온 만준은 그런 경아를 내려다 본다. 만준의 시선은 버즈아이샷으로 경아가

를 의미하는 mise en과 심연을 의미하는 abyme의 조어다. 미장아빔은 문학과 영화에서 영화 속 영화, 소설 속 소설처럼 하나의 작품 안에 또 다른 작품이 삽입되는 형태로 자주 활용된다. 넓게는 플래시 백, 플래시 포워드 형태로 삽입된 이야기 속의 이야기도 미장아빔의 일종으로 간주한다. 영화에서 빈번한 미장아빔의 활용은 영화라는 매체와 생산자의 미적 자의식을 성찰하려는 모더니즘의 반영으로서, 필연적으로 감독 또는 현실의 자기반영적성향(reflexivité)을 드러낸다. -노철환, 「미장아빔 내러티브의 매체적 특성 비교-고다르의 영화 〈경멸〉과 모라비아의 소설 『경멸』」, 『프랑스문화예술연구』63집, 프랑스문화예술학회, 2018, 102면.

228) 토마스 엘새서 · 말테 하게너, 『영화이론-영화는 육체와 어떤 관계인가?』, 윤종욱 옮김, 커뮤니케이션북스, 2013, 141면.

누워있는 침대를 포착하는데 이러한 설정은 오손 웰즈의 <상하이에서 온 여인>의 유명한 장면에서 차용한 것으로 보인다. 거울을 프레임 안의 프레임으로 사용하는 경우는 대체로 자아의 분열이나 이중적 정체성을 표현할 때이다.[229] 이와 마찬가지로 <별들의 고향>에서도 왜곡된 자아를 가진 남성 인물에게 속박된 여성 인물의 분열된 내면과 불안한 심리상황을 묘사하고 있다고 볼 수 있다.

[거울 방의 경아와 만준]

'거울숏'은 단절과 이중화의 순간이며, 관객에게는 연출의 인공성을, 그리고 동시에 어떻게 주인공의 (종종 분열된) 인격 깊은 곳으로 관객이 침잠할 수 있는지를 인식하게 한다.[230] <별들의 고향>이 보여주는 멜로드라적 통속성이나 치정에 얽힌 성애 묘사, 기구한 운명을 지닌 여성 인물에 대한 비탄이 관객들의 호응을 이끌어내는 한편에, 최인호의 소설에서 착안한 자기반영적인 미학성의 표지들을 사용하여 영화적 스타일을 드러내고 있다는 점도 확인해

229) 주창윤, 『영상 이미지의 구조』, 나남, 2015, 161면.
230) 토마스 엘새서 · 말테 하게너, 앞의 책, 145면.

볼 수 있다. 최인호의 작품들에서 보여주는 “창과 문의 특징인 투명성과 투과성 다음에 등장한, 거울 관념에 근거한 이론들은 특별한 종류의 ‘틀 잡힌 시야’와 씨름”[231]하는 이러한 과정들은 ‘방화’로서 폄하되어 온 이 시기 한국영화들에서 발견할 수 있는 이후의 한국 영화의 르네상스를 가능케 하는 유의미한 편린들이라 할 수 있을 것이다.

231) 위의 책, 105면.

Ⅳ. 감정 시스템을 통한 관객 기대지향성의 전략과 의미

1. 감정 신호와 감정 표식을 통한 관객의 복합적 인지 추동

이 장에서는 최인호의 영화들이 당대 대중들에게 호명된 메커니즘을 살펴보기 위해 서론에서 제기했던 '감정 시스템(emotion system)'이 구체적으로 어떤 방식으로 관객의 영화 지각 과정에 관여하는지 규명해보고자 한다. 이를 위해 인지주의 이론을 빌려 '감정'을 쌓아가는 과정에 있어 유기적으로 결합하는 신호와 표식들을 중심으로 논의를 진행하려고 한다. 이러한 논의를 통해 감정 시스템이 효율적으로 잘 발휘된 영화들을 살펴볼 수 있을 것이며, 반대로 그러한 시도가 효과적인 결과를 가져오지 못한 영화들도 확인해 볼 수 있을 것이다. 이를 통해 감정 시스템 수행의 역학에서 쌓인 관성의 매너리즘에 관한 논의는 최인호가 영화 작가로서의 활동을 마감하고 다시 소설 작가로 안착하게 만든 작가의 후기 창작 방향의 향배에 대한 해석에도 실마리를 제공할 수 있을 것이다. 아울러 이러한 감정 시스템이 근본적으로 관객들의 영화 관람 경험에 있어 어떤 식으로 기여하는지의 의미도 확인해 볼 수 있으리라고 본다.

앞서 살펴봤듯이 영화에 대한 해석에서 인지주의의 방법론을 원용하는 것은 '영화능력(filmic competence)을 모델화'[232] 하려는 욕망에서 기인한 것이다. 우리의 마음은 제한된 정보를 기반으로 결정을 내려야 하며, 유사성, 확률 및 일시적 적합성을 기반으로 결정을 내리는데 이는 영화 관람의 과정에서도 동일하다.[233] 또한 이는 영화와 관객의 관계에서 영화의 내레이션이 관객

232) 벅랜드는 모든 영화인지기호학자들의 논의가 이 목적으로 통합된다고 본다. - 워렌 벅랜드, 『영화 인지기호학』, 조창연 옮김, 커뮤니케이션북스, 2007, 37면.

233) 이러한 입장은 또 다른 인지주의학자 노엘 캐럴(Noel Carroll)의 <<공포의 철학 *The Philosophy of Horror*>>의 전제와도 겹친다. 노엘 캐럴은 한 영화가 공

의 지각 반응에 신호를 보내는 수단이 무엇인지를 확인하려는 목적과도 겹친다. 그렉 M. 스미스는 먼저 지각에 관한 연관 네트워크 모델을 제시하면서 관객의 감정에 작용하는 과정을 설명해내려고 한다. 이때, 감정 시스템에 연관된 '다중입력채널'에 '감정'과 '분위기'라는 '신호'가 많을수록 '감정 노드(emotion nodes)'가 활성화될 가능성이 커지는 것이다.[234] 즉, 감정의 원형(emotion prototypes)은 새로운 데이터를 분류할 수 있도록 인간의 경험을 구성하는데 이러한 스크립트(script)는 우리가 주변환경을 해석하는 방식일 뿐 아니라 경험에 대한 정보를 저장하고 검색하는 방식이 되는 것이다. 감정 상태의 지향은 분위기를 미리 조성하는 경향이 있는데, 이러한 분위기는 관성이 있어서 감정을 표현하고 경험하는 방향을 계속 유지하려는 태도를 보인다.[235] 여기까지의 스미스의 논의를 정리하자면 다음과 같다. '감정 신호(emotion

---

포인지 아닌지를 판단하는 것은 '괴물'의 본질에 대한 논리적 고려가 아니라 일반 관객에게 공포 영화의 표본과 대략적인 비교를 진행하는 과정에서 이뤄진다고 본다. 미지의 것과 믿을 수 없는 것을 알고자 하는 우리의 욕망은 괴물이 불러일으키는 혐오감을 감내하게 만든다는 점이 이 장르의 감정적 호소의 본질이라는 것이다. 캐럴과 스미스는 모두 원형적 감정이 있다는 데에 동의하지만, 감정 대상의 원형에 대한 접근에 있어 차이가 있다. 캐럴은 대상을 향하지 않는 즉, 인식을 포함하지 않는 것은 감정이 될 수 없다고 보며 캐릭터 중심적으로 접근한다는 점에서 그에게는 <사이코*Psycho*>의 노먼 베이츠가 괴물인지 여부가 중요하다. 그에 반해 스미스는 '분위기 신호 접근법'을 통해 비객체 지향적인 감정상태가 존재한다고 보며 내레이션과 사운드, 시각적 스타일이 영화적 감정을 설명해 줄 수 있다고 본다. -Greg M. Smith, *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge:Cambridge University Press, 2003, p.16, pp.66-74.

234) 가령, '두려움'으로 이름 붙인 네트워크의 노드는 높은 곳에서 떨어지는 것, 떨리는 목소리, 달리는 것, 심장 박동수 증가, 뇌의 오른쪽 전두엽 반구 활동 증가, 눈이 커졌던 어린 시절 기억과 관련될 수 있지만, 이 여섯 가지 시스템 중 하나만 활성화되면 연관 네트워크에서 공포 노드가 활성화될 가능성은 적다. 그러나 두 가지가 활성화되면 감정을 가질 확률이 높아져 '감정적 경험'처럼 제공할 수 있고, 더 많은 노드가 활성화되면(더 많은 입력 채널이 감정 신호를 제공함에 따라) 감정이 더 많이 경험되고 표현된다는 것이다. 어떤 상황에서 감정이 발생하는지 여부는 감정 신호를 제공하는 감정 채널의 수와 해당 신호의 강도에 따라 다르다. -Ibid, p.29.

235) 예를 들어, 두려운 기분은 우리를 감정적으로 경계하게 하고 우리가 무서운 물건을 찾기 위해 주변을 돌아보게 한다. 영화 속에서 무서운 광경을 보게 되면 기분이 고양되면서 미래의 자극을 무서운 것으로 계속 평가할 가능성이 높아져 공포스러운 기분에 관성을 부여한다. 이 주기는 감정적 자극이 존재하는 한 계속된다. 그러므로 '기분'은 '감정'과 파트너 관계에 있고 감정 표현을 지원하고 장려하는 동시에 잠깐의 감정 폭발이 분위기를 계속 이어가도록 격려하는 것이다. -Ibid, p.39.

cues)'는 감정의 원형과 짧은 감정의 반복으로 이뤄지며 이것이 지속되면 영화의 분위기를 만든다. 이러한 '분위기 신호(mood-cues)'가 중층적으로 쌓이는 '분위기 신호 접근법(mood-cue approach)'을 통해 고도로 조정된 '감정 세트(emotion set)'가 완성된다. 이러한 '감정 세트'의 섬세한 구성이 영화가 관객에게 정서적으로 호소하는 메커니즘을 이루게 되는 것이다.

이때, 관객의 지각차에 의해 여전히 모호하게 인지될 수 있는 감정 신호들의 느슨한 흐름들을 관객이 지각에 확고한 결절점으로 만드는 조정 신호가 '감정 마커(emotion maker)'[236]이다.

> 고전 할리우드 영화는 내가 '감정 마커'라고 부르는 것을 자주 사용한다. 이는 감정의 짧은 순간을 이끌어내는 주목적을 위해 눈에 잘 띄게 하는 텍스트 신호의 구성이다. 이 마커는 내러티브의 목표 지향적인 경로를 따라 이동하는 청중에게 신호를 보내 짧은 감정적 순간에 참여하도록 신호를 보낸다. 감정 마커는 단순히 서사의 진행을 앞당기거나 늦추기 위해 존재하는 것이 아니다. 감정 마커는 이야기에 대한 더 자세한 정보를 제공하거나 디에제시스에 대한 권위 있는 논평을 제공하는 정보 장치도 아니다. 감정 마커의 주요 목적은 짧은 감정 폭발을 생성하는 것이다. 종종 그러한 순간은 내러티브 목표의 달성이나 스토리 정보의 상태에서 거의 또는 전혀 영향을 미치지 않고 영화에서 제거될 수 있다. 그러나 이러한 마커는 텍스트에서 중요한 감정적 기능을 수행한다. 적절한 분위기에 참여하는 시청자에게는 감정을 표현하려는 성향을 유지하는 데 도움이 되는 보상을 제공한다. 기분을 유지하는 감정을 제공하기 위해 서사적으로 중요한 순간에만 의존할 수 있는 텍스트는 거의 없다. 대부분은 마커가 명백한 디에제시스적 목표(캐릭터의 목표 달성)에 거의 또는 전혀 영향을 미치지 않더라도 텍스트가 생성한 분위기를 강화하기 위해 마커를 제공해야 한다. [..] 일반적으로 감정 표식은 복잡하지 않고 직접적인 경향이 있다.[237]

---

236) 이 용어는 앞으로 '감정 마커'로 쓰되, 문맥에 따라 '감정 표식'이라는 용어와 혼용해서 사용한다.

237) Ibid, p.45-47. 이 '감정 마커'를 설명하기 위해 저자는 스티븐 슬필버그 감독의 1982년작인 <인디아나 존스> 시리즈 제1탄 <Raiders of the Lost Ark(국내 개봉명은 <레이더스>)>를 예시로 든다. 이 영화의 오프닝 시퀀스는 황금 동상을 찾아 부비트랩(boobytrap)이 설치된 동굴로 가는 존스를 보여주는데, 정글 야만인의 공격이 임박한 것과 숨겨진 죽음의 함정이 빠르게 작동할 것을 두려워하는 긴장된 분위기를 조성한다. 흔하지 않은 멜로디 간격과 타악기의 불안정한 혼합,

이러한 감정 마커는 내러티브의 정서적 순간을 지원하는 짧은 표지로서 서사적으로는 전혀 중요성이 없는 일종의 잉여이자 얼룩과 같은 것이라고 할 수 있다. 다만, 감정 신호와 감정 분위기의 중층성이 지향하는 어떤 감정을 확고히 누벼주는 기표로서의 역할을 수행하는 것이다.

일반적으로 대중영화의 주요 목적이 관객 소구력(appeal power)에 있다고 볼 때, 최인호가 작업한 영화도 다양한 감정적 단서를 제공하여 감정적 접근에 대한 선호도가 다른 여러 청중이 적절한 방향을 향하도록 유도하려는 경향에서 크게 벗어나지 않았을 것이다. 감정에 대한 '분위기-신호 접근법'과 '감정 마커'를 활용하여 살펴본다면, 이 영화들이 관객의 감정에 어떤 식으로 접속하게 되었는지에 대해 확인할 수 있을 것이다. 그러한 접속을 확인하기 위해서는 그러한 과정이 효과적으로 이뤄진 사례, 즉 관객의 감정에 잘 공명하여 많은 호응을 이끌어낸 영화를 중심으로 살펴보는 것이 적절하리라 생각한다. 그런 의미에서 최인호의 영화들 중 가장 대중적 호응도가 높았던, 즉 가장 흥행 스코어가 높았던 작품들로 대상을 선정해 논의를 진행한다.

1) 인물의 성격화를 통한 양가적 감정의 추동; <깊고 푸른 밤>

<깊고 푸른 밤>[238]은 최인호가 각본을 쓴 영화 중 최고의 흥행작이다.[239]

깊은 그림자로 가득 찬 환경, 구덩이와 포격의 위험 상황 등이 긴장감을 불러일으키고, 겨우 살아남은 존스의 뒤를 쫓는 카메라는 이러한 장애물들로 공포의 감정적 표현을 알리기 위해 다양한 감정 신호(찌르는 듯한 음향, 얼굴 클로즈업 등)를 사용하여 중요한 내러티브 기능을 제공하고 감정적 보상을 준다. 이 영화에서 내러티브 기능상의 중요성과는 상관없이 감정적으로 표시되는 순간이 있다. 여행 가이드 중 한 명이 기괴한 석상을 발견하고 "Boo!" 라고 비명을 지르는데, 퍼드득 거리며 날아가는 붉은 새 떼의 입에서 찌르는 듯한 음향 효과가 동시에 표현된다. 이는 관객의 놀람을 유도하도록 조정된 신호지만, 주인공의 목표 과정에 방해되거나 그것을 돕지도, 새로운 정보를 제공하지도 않는다. 다만, 시퀀스의 긴장된 분위기를 유지하는데 도움이 되는 일치하는 감정의 폭발만을 제공한다. 이 '돌석상(ston idol)' 외에도 존스와 가이드의 등에 올라탄 '독거미(tarantula)' 역시 일반적인 사회적 연관성에서 청중에게 두려움이나 혐오감을 유발하는 정서적 기능으로 작용하는 대상이다. 중요한 것은 감정 마커가 긴장된 분위기와 일치하는 감정을 유발해야 한다는 것이며, 분위기를 북돋기 위해 감정 표식을 선택할 때 영화 제작자는 신뢰할 만한 단순한 감정 유도 장치에 의존한다는 것이다.

이 영화는 백호빈(안성기)이라는 사나이가, 미국에서 영주권을 얻어 아메리칸 드림을 이루기 위해 위장결혼으로 돈을 버는 제인(장미희)과 계약 결혼을 했다가 부딪히는 욕망과 갈등으로 파국에 이르는 내용이다. 이상문학상 수상작인 동명의 단편에서 미국 체류와 사막으로의 드라이빙, '카세트 테이프' 모티프 등을 차용했고, 실제 서사는 1983년 2월 갑인출판사에서 출간한 최인호의 장편소설 『물 위의 사막』에서 가져왔다. 이 영화는 <적도의 꽃>, <고래사냥>으로 최인호와의 작업에서 흥행적 성과를 낸, 즉 안정적인 대중성을 보여준 배창호 감독에게 할당된 올로케이션의 기획영화였다. 이 시기 해외 로케이션 영화들은 1985년의 영화법 개정과 함께 영화 제작사 설립이 자유로워지면서 흥행성을 앞세워 영화시장을 선점하려는 의식적 노력 때문에 기획된 것이었으며, 해외 영화시장 확대를 위해 허가를 확대해준 정부의 시책이 만나 이루어진 것이었다. 즉, 주로 반공, 에로티시즘, 폭력, 스펙타클이 뒤섞인 이 이국적 공간은 제작사의 자구적 노력일 뿐만 아니라 동시에 국가 영화 정책이 생산한 것이라고 볼 수 있다.[240] 그런데 이 해외 올로케이션 영화들 중에서도 대중적 호응의 면에서 유의미한 성과를 낸 것은 <깊고 푸른 밤>뿐이었다. 이 영화에 관해서는 글로벌 공간 속 로컬 정체성을 가진 백호빈의 디아스포라적 성격을 지적하거나[241], 촬영기법의 선진성[242]등이 언급되는데 한국 영화의 배경과 서

238) 배창호 감독, 동아수출공사 제작, 1985년. 안성기·장미희 주연. 수상실적은 다음과 같다. 제24회 대종상 영화제(1985):우수작품상 (동아수출공사), 감독상, 남우주연상, 각본상, 촬영상, 조명상; 제21회 백상예술대상(1985):영화부문 대상, 영화부문 작품상(동아수출공사), 영화부문 연기상, 영화부문 감독상, 영화부문 시나리오상, 제30회 아시아·태평양영화제(1985):최우수 작품상, 각본상; 제5회 한국영화평론가협회상(1985):최우수작품상, 촬영상. 이외에도 한국영상자료원 한국영화100선(2006, 2014) 등에 올라있다.

239) 1985년 명보 극장 기준, 495.673명. 스크린 쿼터 때문에 코리아극장에 옮겨 추가 상영되었다. 합하면 최종 스코어 602.764명. 두 번째 흥행작인 <별들의 고향>에 비해서도 월등한 수치이다. 이 영화는 최인호 영화 중 최대 흥행작일 뿐만 아니라, 1980년대 최고 흥행작 1위에도 올라와 있다. 참고적으로, 1980년대 한국영화 흥행순위는 1)<깊고 푸른밤> 2)<어우동> 3)<매춘> 4)<고래사냥> 5)<미워도 다시 한번'80>이다. 이중 최인호와 배창호가 같이 작업한 두 작품이 흥행면에서나 작품성 면에서나 고르게 80년대 한국 영화의 가장 뛰어난 성취라고 볼 수 있다. 참고적으로 최인호와 배창호감독은 <적도의 꽃>, <고래사냥>, <깊고 푸른 밤>, <고래사냥2>, <황진이>, <안녕하세요 하나님>, <천국의 계단> 총 7편의 작품을 함께했다.

240) 정찬철·정태수, 「해외 로케이션 영화의 글로컬 알레고리, 1980~1987」, 『통일인문학』, 건국대학교 인문학연구원, 2016, 211면.

사를 로컬에서 글로벌한 시공간으로 이동시켰다는 점과 새로운 카메라와 기법 등을 도전해 새로운 영상미를 창출시켰다는 점이 고평받는다.

이 영화는 양가적인 측면에서 인물의 감정에 공명하게 한다. 주인공인 백호빈과 제인 둘 다 일관되게 선하거나 긍정적인 인물이 아니라는 점에서 관객들에게 일방향적인 공감을 하게 만드는 대신 이들의 행동과 갈등에 따라 인물에 대한 호응과 부정의 미묘한 감정을 추동한다. 이를 시퀀스에 따라 구조적으로 정리해 보자면 다음과 같다.

[표6. <깊고 푸른밤>의 시퀀스 진행과 인물에 대한 감정]

시퀀스 진행	**인물에게 추동되는 감정**	**감정 마커**
1) 황량한 데스밸리에서 젊고 잘생긴 백호빈이 미세스 한과 정사를 나눈다. 정사를 끝낸 그는 미세스 한의 가방을 빼앗고 그녀를 때린 뒤 달아난다.	호빈-부정적	데스 밸리
2) 제인이 바에서 안젤리나에게 계약결혼을 제안받고 처음엔 거절하나 호빈의 사진을 보고 제안을 받아들인다.	제인-긍정적	담배, 술
3) 두 사람은 결혼식을 하고 첫 날 밤을 보내는데 호빈이 동침을 시도하자 제인이 계약에 없던 일이라며 호빈에게 총구를 겨눈다.	호빈-부정적	담배, 술
4) 자동차 고물상에서 일하던 호빈이 이민국의 급습을 피해 도망쳐 제인의 바로 간다. 제인은 자신의 집에서 같이 사는 대신 500불을 내라고 한다.	제인-부정적	담배, 술
5) 호빈이 기거하던 모텔로 가서 짐을 챙겨나오는데 주인이 소포를 전해준다. 아내에게서 온 소포에는 카세트 테이프가 있었고 임신한 아내가 그를 그리워하는 내용이녹음돼 있었다.	호빈-긍정적	카세트 테이프
6) 제인의 집에 살게 된 호빈은 제인에게 생활 규칙	호빈-긍정적	고양이,

241) 위의 글, 221-226면.

242) 성진수, 「1980년대 배창호 영화에 대한 역사적 시학 연구」, 동국대학교 박사논문, 2018, 106-128면.

을 듣고 두 사람 다 각자의 고민으로 잠을 이루지 못한다.	제인-긍정적	담배, 술 카세트테이프
7) 호빈은 식료품점에서 형섭과 일을 한다. 두 사람은 술과 음식을 꺼내 먹다가 아침에 들어온 주인에게 혼이 나고, 거리로 나와 밥을 먹다가 신문에 호빈을 찾는 광고가 난 것을 형섭이 보여준다.	호빈-부정적	담배, 술
8) 호빈이 집에 오니 제인과 제인의 전남편 마이클, 딸 로라가 함께 있다. 제인은 둘이 다정한 사이인 것처럼 연기해 달라고 말하고 호빈은 그 말에 따른다.	호빈-긍정적 제인-긍정적	술, 담배
9) 제인과 호빈은 로라를 데리고 바닷가에 가서 행복한 시간을 보낸다.	호빈-긍정적 제인-긍정적	
10) 로라가 잠든 후 로라와 같이 살지 않게 된 이유에 대해 제인과 호빈이 대화를 나누고 있을 때 갑자기 마이클이 찾아와 부대에 급히 가야해서 로라를 데려가겠다고 말한다. 제인은 이를 거부하며 술에 취한 채 몸싸움을 하다가 급기야 총을 꺼내들지만, 호빈이 만류하고 마이클은 로라를 데리고 떠난다.	제인-부정적 호빈-긍정적	술, 담배, 총
11) 호빈과 제인에게 이민국 직원이 찾아와 그들의 결혼에 대해 캐묻는다. 위기가 있었지만 호빈이 미국 국가를 부르며 결백을 증명하고, 호빈은 결국 영주권을 따게 되어 기뻐하며 아내에게 전화로 소식을 알린다.	호빈-긍정적	술
12) 제인은 호빈의 방에서 카세트테이프를 발견하면서 호빈 아내의 존재를 알게 되고, 떠날 생각에 기쁜 호빈에게 잔금 5천불을 갚아야 계약이 끝난다고 말한다.	제인-부정적	고양이
13) 제인의 바에 호빈이 찾아와 차까지 팔고 마련했다고 돈을 주고, 제인은 자신의 마지막 남편이 되어 달라고 한다. 키스를 하고 떠나려던 호빈에게 제인은 성탄절에 로라를 만나러 가겠다고 약속했다고 같이 가자고 말한다.	호빈-긍정적	술, 담배
14) 로라를 만나러 간 두 사람에게 마이클은 재혼할	제인-부정적	술

부인을 소개하고, 제인은 자신이 임신했다고 말한다.		
15) 마이클의 집에서 나온 후 호빈은 임신했다는 제인의 말이 거짓이지 않냐고 묻고 제인은 사실이라며 아이를 낳겠다고 말한다.	호빈-부정적 제인-부정적	
16) 아내의 카세트테이프를 들으며 고민하던 호빈은 다음날 차이나타운 약방에서 제인을 낙태시키기 위한 약을 구입한다.	호빈-부정적	카세트테이프
17) 새해를 축하하기 위해 같이 식사를 하면서 호빈은 제인의 스튜에 약을 타지만 먹이는 데에 실패한다. 화가 난 호빈은 이건 계약 결혼일 뿐이라고 하지만 제인은 이혼하지 않겠다고 말한다.	호빈-부정적 제인-긍정적	술, 고양이
18) 제인의 바에 안젤리나가 찾아와 다른 계약결혼을 권유하지만 제인은 화를 내며 그녀를 내쫓는다.	제인-긍정적	
19) 형섭은 약혼녀를 만나기 위해 한국으로 가려하지만 주인에게 돈을 가불받지 못하자 현상금을 노리고 호빈을 신고한다. 미세스한이 제인의 집에 찾아와 호빈을 신고하겠다고 말하고 두 사람은 몸싸움을 벌인다.	제인-긍정적	담배, 술
20) 형섭과 호빈이 말싸움을 벌이는 사이 제인이 식료품점에 찾아오고, 호빈은 그녀를 거칠게 대하며 강간한다.	호빈-부정적	담배
21) 식료품점에 흑인 강도가 나타나는데 형섭이 총을 맞고 쓰러진다. 경찰이 와서 수습을 하던 중 미세스 한이 나타나자 호빈은 달아난다.	호빈-부정적	총
22) 제인은 빈 총을 머리에 대고 당겨본다. 제인의 집에 온 호빈은 아내가 아이를 낳다가 죽었다고 말한다.	호빈-부정적	총
23) 호빈은 같이 떠나자고 하고 제인은 집을 정리하고 가려다가 모텔 주인의 전화를 받고 호빈의 아내가 보낸 카세트테이프 소포를 대신 받는다.	호빈-부정적	카세트테이프
24) 제인은 가게를 정리하러 들렀다가 미세스 한을 만나는데 신고를 하겠다는 그녀를 말리기 위해 자신이 빚을 대신 갚아주겠다고 한다. 호빈은 둘의 모습을 목격하고 놀란다.	제인-긍정적	
25) 차를 타고 데스밸리로 접어들자 호빈은 제인을 분화구로 데려가 목을 조른다. 제인은 아내가 죽지	호빈-부정적 제인-긍정적	데스밸리

않은 걸 알고 있다며 자신은 이혼할 수 없다고 하고, 호빈은 그녀를 때린다. 제인이 임신을 하지 않았다고 하자 호빈은 웃음을 터트리며 이혼여행을 떠나자며 다시 차에 탄다.		
26) 차에 타자 제인은 호빈 아내에게 온 카세트테이프를 트는데, 아내가 아이를 지웠다며 다음 달 다른 사람과 결혼한다고 말한다. 호빈은 허탈해 한다.		카 세 트 테이프
27) 호빈은 격렬하게 시동을 걸고 질주하는데, 차에서 총성이 들린다. 호빈은 운전대에 쓰러져 있고, 총을 들고 차에서 내린 제인은 자신의 이마에 총을 겨눈다.	제인-부정적	총

주동 인물임에도 호빈에게서는 전반적으로 부정적인 감정이 추동되는데 특히 그가 폭력을 행사하거나 돈을 빼앗거나 거짓말을 할 때에 그렇다. 이때 감정 마커로는 '데스 밸리'가 사용된다. 그는 자신이 필요에 의해 취하다가 버리는 여자들인 미세스 한과 제인에게 폭력을 행사하고 버리기 위한 장소로 '데스 밸리'를 선택한다. 영화에서 장면화되는 인적 드문 모래 언덕과 구릉들, 모래 계곡, 분화구의 버려지고 황량한 이미지는 그곳에서 그녀들을 떼어버려서 다시 오지 못하게 고립시키는 공간으로 선택된 것이지만, 역설적으로 혈혈단신으로 미국에 건너와 결국 자기 스스로 교류들을 끊어버리고 아무와도 인간적 관계를 맺지 못한 채 고립된 호빈의 내면을 보여주는 것이기도 하다. 영화 시작과 끝에 고르게 배분된 이 장소는 반도인 한국의 좁음과는 달리 거대한 자연의 형상을 숭고미로 보여준다는 점에서 아메리칸 드림의 상징처럼 기능하면서도 결국 호빈이 죽음으로 남겨진 장소가 된다는 점에서 이룰 수 없는 신기루와 같은 공간으로 기능한다고 볼 수 있다. 외로움과 쓸쓸함마저 느끼게 하는 감정을 수행하는 것이다.

이와 반대로 호빈에게 긍정적인 감정이 추동될 때는 미국에 있는 여자들에게와 달리 한국에 있는 아내에 대해서는 그리움과 책임감을 느끼는 장면들이다. 이때의 감정 마커로는 '카세트 테이프'가 사용된다. 드라마의 언어적 발화를 통해 인식대상으로서 인물들이 관객에게 수용된다는 점[243]을 상기할 때

243) 양승국에 따르면 드라마에서 사용되는 언어의 대표적 기능 중 하나는 주제 드

‘녹음테이프’는 호빈의 꿈과 욕망을 아내의 입을 빌려 직접적으로 얘기해주는 장치가 되면서, 반대로 이기적인 욕망에 가득 찬 호빈이 유일하게 내면을 드러내는 장면들에 등장하여 호빈에 대해 완전히 악인으로 부정적으로 몰 수 없도록 감정적 조율 기능을 한다. 흥미로운 것은 떠나온 한국에서 도착한 ‘카세트 테이프’에 목소리라는 부가물로만 남아 있는, 즉 영화 내내 물성을 지니지 못한 채 사운드로만 드러나는 아내의 존재가 호빈의 미국에서의 삶에 동력으로 작용한다는 점이다. 호빈은 돈과 애정과 성을 제공하며 옆에서 육체로 부딪히며 살아있는 여성들보다 사운드로만 존재하는 아내와 만나보지 못한 아내의 뱃속 아기에 대해 순애보적인 태도를 보이는 것이다.

그들을 미국으로 데려오겠다고 반복적으로 결심하면서도 호빈의 미국에서의 삶이 거짓과 이기심에 매몰되어 있다는 점에서, 호빈이 좇는 가치가 결국 실체없이 난망한 자기 낭만화의 투사로 보이기도 한다. 영주권과 돈이라는 미국식 자본주의적 욕망에 매몰된 그가 아내와 아이를 위한 가부장적 체제의 성실한 수호자처럼 행동하며 그 모든 악행을 정당화하는 것인데, 결국 그 정당화의 기제였던 아내가 도리어 그를 떠나버리게 된다는 점에서 그 부정성이 더욱 극대화된다고 볼 수 있다. 그러나 가장의 책임감이라는 기제가 국가 부흥과 산업화의 기치를 내세웠던 당대의 상황에서 많은 부정성을 상쇄할 만한 가치였다는 점에서 일반 관객들의 경험적 인식에서 호빈의 악행에 대한 모면의 근거로 보일 수 있게 한다.

악인처럼 보이는 호빈에 대해 부정과 긍정의 긴장감을 유지하게 만드는 또 다른 측면은 제인의 딸 로라에 대한 그의 친절함 때문이다. 위에 정리한 시퀀스 8-10에서는 호빈이 제인의 딸 로라에게 제인보다 더 적극적으로 놀아주며 목마를 태우고 안아주는 등 친절히 대하는 모습은 호빈에게 긍정적 감정을 불러일으키게 한다. 이 부분은 이 영화에서 몇 안 되는 평화로운 가족 로망스의 재현인 장면인데 영화에서 상당히 긴 분량으로 처리되어 제인의 시선에 포착된 아버지로서의 호빈을 보여주면서 그녀의 애정을 강화하게 된 장면들로 기능한다. 이 장면들에서 호빈이 보여주는 친절함은 마이클이 로라를 데리고 왔

러내기이며 진짜 드라마일수록 주제는 주동인물의 직접적인 진술보다는 주변인물을 포함한 여러 인물들의 일상적, 은유적 발화에 의해 제시된다. 관객은 어떤 대상 X를 보는 것이 아니라, 자신의 눈앞에 놓인 대상 X를 보는 것이다. -양승국, 「드라마에서 언어와 이미지의 구조와 작동 원리」, 『인문논총』 73권2호, 서울대학교인문학연구원, 2016.5., 30면.

을 때는 사이 좋은 부부 관계를 보여주기 위해서였다고 볼 수도 있을 것이다. 그런데 위의 시퀀스 13-14는 약간 달라진 상황이다. 영주권을 받았기 때문에 목적을 이룬 호빈이 그녀에게 인사를 하고 떠나려다가 제인의 제안을 받아들이는 장면이기 때문이다. 제인은 자신이 로라에게 크리스마스에 가겠다고 약속했다며 호빈에게 같이 가자고 하는데, 이미 부부 관계를 연기할 필요가 없었음에도 떠나려던 발길을 돌려 그녀와 마이클의 집에 가는 것이다. 다시금 로라와 눈놀이를 하며 즐겁게 놀아주는 장면들은 호빈의 의도에 대해 모호한 감정이 들게 하면서 인물에 대해 단정적으로 판단할 수 없게 만든다.

그러므로 호빈에 대한 양가 감정은 영화 내내 지속적으로 교차되며 인물의 다음 행동에 대한 단정을 내릴 수 없게 만든다는 점에서 영화에 대한 집중력을 유지하게 한다. 즉 전반적으로 악한이라고 볼 수 있는 호빈이지만 그에 대해 완전히 비판할 수 없는 잔여 감정을 남기게 되며, 이러한 감정은 영화의 말미에 운전대에 머리를 박고 죽은 호빈에 대해 통쾌하거나 안도의 감정보다는 씁쓸함과 허무함의 감정을 느끼게 하는 것이다.

제인은 기본적으로 그녀가 미국에서 여러 번의 계약 결혼을 했다는 점에서, 또 돈 때문에 호빈을 만났다는 점에서 부정적인 감정에 기울 수밖에 없는 인물로 영화에 등장한다. 바에서 일하는 그녀는 화려한 화장과 장신구, 세련되었지만 섹슈얼함이 강조된 패션 스타일 등에서 자본주의적인 욕망에 찌든, 아메리칸 드림의 질 낮은 표상처럼 보이기도 한다. 호빈에게는 없는 영주권과 돈을 가진 그녀가 온전히 미국에 정착하지 못하고 흔들리는 모습은 거의 모든 장면에서 그녀의 손에 들고 있는 술잔과 담배로 인해 그 부정성이 더욱 강화된다. 그녀는 취하거나 담배 연기의 스크린으로 가리워서 보지 않고는 삶을 유지하기 어려운 상태인 것이다.

그러나 호빈과는 달리 영화 초반의 제인에 대한 부정적 이미지는 영화가 진행될수록 희석된다. 전사(前史)가 추가될수록 그녀의 불행한 상황에 대해 근거가 보충되어 고생과 불운으로 이뤄진 그녀의 현재 상태에 대해 안타까움의 심정으로 기울게 되기 때문이다. 또한 호빈에게 애정이 생기자 집세와 잔금으로 그를 묶어두려 하거나 호빈의 위악성을 알고도 그에게 애정을 갈구하며 그와 함께 하길 원한다는 점에서, 또 아내가 죽었다는 호빈의 거짓말을 알고도 그를 받아주며, 호빈의 빚을 미세스 한에게 대신 갚아주고도 오해를 받지만 해명하지 않는 모습 등에서도 그렇다. 제인은 화려하지만 천박한 외양의 이면

에 가려져 있던 애정과 관계에 대한 진정 어린 갈구를 드러낸다. 제인에 대한 부정적인 감정을 추동하는 트리거는 '총'이다. 제인은 마이클이 로라를 데려가려 할 때(시퀀스 10), 호빈이 자신을 강간하고 다시 집에 들어왔을 때(시퀀스 22), 마지막 장면의 데스 밸리에서(시퀀스 27) 이렇게 총 세 번 총을 꺼내 든다. 아이를 데려가지 못하게 하기 위해 술에 취한 채 총을 동원하는 것은 그녀에 대한 부정성을 심화시킨다. 두 번째와 세 번째의 경우는 호빈의 폭력에 의한 것이라는 점에서 다소 그 부정성이 완화된다. 결국 마지막 장면에서 '총'으로 호빈과 자신 모두를 죽이고 모든 서사를 종결시켜버린다는 점에서 제인에게 '총'은 부정성을 추동하는 감정마커라고 할 수 있다.

<깊고 푸른 밤>에서 두 사람 모두에게 감정 마커로 기능하는 것이 제인의 '고양이'가 등장하는 장면들이다. 이 영화의 각본 개작과정에서 전반적으로 내용상 크게 바뀐 것은 없으나 두 가지 정도가 눈에 띄는데, 오프닝 시퀀스 내용이 다르다는 것과 오리지날 시나리오에서 제인의 섹슈얼한 느낌이 강조되어 더 타락한 여자처럼 그려지는 경향이 있다는 점이다. 오리지날 시나리오에서는 고양이가 나오는 다양한 장면이 더 많았던 것과도 관련이 있는데 제인의 음침한 분위기 연출에 고양이가 사용된다.[244] 또 제인이 등장할 때마다 장면 전환에 인서트 화면처럼 사용되기도 하는 등 고양이의 역할과 기능이 강조되었었다.

이에 반해 변경된 심의 대본에 고양이는 총 세 번 등장하는데 제인과 호빈에게 각각 반대의 역할로 기능한다는 점에서 흥미롭다. 첫 번째는 심의대본 장면17로, 제인의 집에 처음 갔을 때 고양이를 안고 있는 제인을 보고 호빈은 재채기를 하며, "난 고양이 알레르기 체질이야, 그 고양이 좀 갖다버릴 수 없어?"라고 한다. 두 번째는 장면47로, 제인이 고양이의 밥을 주기 위해 접시를 들고 다니다가 호빈의 방에 가고 거기서 호빈 아내의 카세트 테이프를 발견한다. 이때 호빈이 막 샤워를 하고 나오자 테이프를 못 본 척하고, 고양이에게 밥을 주고 나오면서 잔금을 줘야 계약이 끝나는 거라고 말하며 그를 옥죈다.

244) 가령 장면38-39에서 호빈이 제인에게 속옷을 선물하는 장면이 있는데 제인은 혼자 입어보겠다고 하고 고양이를 부르며 방에 들어가 갈아입는다. 이때, "제인의 손이 고양이의 몸을 애무한다. 고양이의 혀가 제인의 손을 핥는다."와 같은 지문이 등장한다. 비슷하게 다른 장면에서도 제인은 우유를 자신의 다리에 흘려서 고양이에게 핥게 하는 등 섹슈얼한 분위기를 풍긴다. -최인호, <깊고 푸른 밤> 오리지날 대본, 17-18면.

이에 화가 난 호빈은 고양이를 보고 재채기를 하며 몸을 닦고 있던 수건을 뭉쳐서 고양이에게 위협적으로 던진다. 고양이가 등장하는 마지막 장면은 호빈이 제인 몰래 아이를 낙태시키기 위해 제인의 스튜에 약을 타 놓고 식사를 하는 상황이다.

#88 [..]
제인, 스프를 한 숟갈 뜬다.
그러나 얘기에 열중 하느라고 마시지 않는다.
숨 죽여 바라보던 호빈, 자신의 스프를 먹는다.
초조한 나머지 이것 저것 닥치는 대로 먹기 시작한다.
제인 미스터백, 난 당신에게 묻지 않고 혼자서 아이를 낳을 수도 있었어요.
아이가 미스터백을 닮았다면 아주 예쁠 거예요.
아이가 자라면 그 아이에게 이렇게 말할 꺼예요.
네 아빠는 죽었다. 월남전에 종군하다가 죽었다고 말하겠어요.
순간, 고양이가 스프를 향해 덤벼든다.
호빈, 재채기를 한다.
고양이가 스프를 핥으려 한다.
호빈, 무심코 고양이를 밀치려는데 접시가 엎어진다.
스프가 쏟아진다.
순간 호빈, 자리를 박차고 일어선다.
호빈, 자신도 모르게 고양이의 등덜미를 움켜쥔다.
제인 (놀라며) 왜 그래요?
호빈 난 고양이가 싫어. 싫어서 견딜 수가 없어.
고양이를 거실 쇼파에 던져 버린다.
호빈 난 떠나겠어. 제인![245]

#58 [..]
호빈이 스튜에 약을 탄다.
제인(E) 미스터 백, 스튜에 토마토 케찹을 좀 치세요.
호빈 스튜가 아주 훌륭하게 됐는데.

245) 최인호, <깊고 푸른 밤> 오리지널 시나리오, 37면.

제인　그래요.

호빈이 스튜를 먹는다.

제인　한국인 유모를 구해야겠어요.

옛날 얘기도 해주고 우리 자장가도 불러주는 그런 아줌마 말이에요.

[..]

제인　(자장가) 잘자라 잘자라 귀여운 아기야

호빈.

제인(E) 꽃 속에 잠드는 봄나비 같이

제인　고요히 눈을 감고 꿈나라로 가거라.

하늘의 별들이 잠들 때까지

고양이가 식탁으로 뛰어든다.

재채기하는 호빈.

호빈이 고양이를 밀치면 엎어지는 스튜.

제인 놀란다.

벌떡 일어서는 호빈.

제인.

씩씩대는 호빈.[246]

<깊고푸른밤>[247] 1:10:19	<깊고푸른밤> 1:10:33

246) 최인호, <깊고 푸른 밤> 심의 대본, 한국영상자료원, 29-30면.
247) 배창호, <깊고 푸른 밤>, 덕슨미디어 DVD 판본, 2007.2, 107분.

<깊고푸른밤>1:10:38	<깊고푸른밤> 1:10:39
<깊고푸른밤> 1:10:41	<깊고푸른밤> 1:10:55

심의대본에 와서는 대사가 소략해진 대신, 갈등 구조는 좀 더 세심하게 배치한 것이 눈에 띈다. 새해맞이 정찬을 즐기며 둘 다 즐거운 척 연기하고 있지만 허위의 상황에서 서로를 속이기 위해 팽팽하게 대립하는 부분인 것이다. 제인은 임신을 하지 않았으나 했다고 거짓말을 하며 아기를 위해 자장가를 부르는 촌극을 연출하며 호빈을 붙잡으려 하고, 호빈은 제인의 아기를 낙태시키려고 하는 흑심을 감추고 다정하게 웃으며 제인에게 스튜를 권한다. 물론 이들은 서로가 거짓을 말하고 있는 것을 아직 모르는 상황이다. 이 허위의 정찬에 긴장감이 감도는데 갑자기 고양이가 뛰어들어 스튜 그릇을 엎어버리는 것으로 상황을 종결시킨다. 호빈은 화가 나서 씩씩대며 자신은 제인과의 아이를 원치 않고, 이미 한국에 아이가 있다고 진실을 폭로하고 떠난다. 남은 제인은 손으로 유리컵을 부숴뜨리면서 얼굴에서 미소를 지워버린다. 두 인물의 본색을 드러나게 하는 기능으로 고양이의 침입이라는 감정 마커가 사용된 것이라 할 수 있다. 그런데 세 시퀀스 모두에서 고양이가 감정 마커로서 호빈에게 끊임없이 분노를 유발한다는 점에서 고양이의 등장이 서사적으로 호빈에게 부정적인 감정을 강화시킨다면, 제인에게는 숨겨졌던 호빈의 아내의 존재를

알게 되는 상황이나 약을 먹지 않게 구해준 존재가 되는 것이어서 제인에게 고양이 감정마커는 위험으로부터 피하게 되는 상황을 만드는 긍정적인 역할을 한다는 점에서 차이가 있다.

이러한 감정 마커의 다양한 표식들은 <깊고 푸른 밤>의 주인공들에 대한 긍정과 부정의 감정을 추동시키면서 인물들의 성격화에 기여한다. 영화의 공간적 배경이 미국의 올로케이션으로 넓어진 만큼 인물들이 딛고 선 공간에서 주는 다양한 볼거리도 그렇지만, 갈등을 일으키는 주제 자체도 한국영화에서 보지 못했던 '아메리칸 드림의 허상'이라는 새로운 것이었으므로 주인공들의 성격을 입체적으로 만드는 동력으로 작용했던 것이다. 데스 밸리와 끝없이 펼쳐진 인적 드문 도로 위의 컨버터블, 다른 인종의 사람들, 라스베가스의 화려한 불빛, 이국적인 풍광, 영주권을 둘러싼 계약 결혼, 슈퍼마켓의 진열대와 쇠창살, 빈번히 등장하는 총기라는 서사가 구축하는 아메리카의 이미지가 황량함/화려함의 이중적인 분위기를 조성하며 엄청난 크기의 스크린을 통해서 관객의 시야에 포착된 것이다. 더구나 욕망에 몰두한 호빈과 사랑을 갈구하던 제인 모두 비극적인 죽음으로 끝나버렸다는 점에서 그 감정의 파토스는 더 오래 지속되는 감정이 되는 것이다.

<깊고 푸른 밤>은 완전한 로드무비는 아니지만, 영화의 앞뒤에 황량한 사막길을 운전해서 이동하는 인물들이 등장하며 이들이 비극적인 죽음을 맞이함으로써 로드 무비의 확고히 나쁜 결말 쪽에 기운 작품이다. 더구나 인물들이 한국과 미국 어느 곳에도 속하지 못하고-심지어 오랜 시간 미국에 살아 정착한 것처럼 보이는 제인조차-한국에서 미국으로 넘어오는 과정, 즉 그 길 사이에 여전히 놓여있다는 점에서도 존재론적인 로드무비라고 할 수 있다.

인물들이 드라마의 언어적 발화를 통해 인식대상으로서 관객에게 수용된다는 점에서[248] <깊고 푸른 밤>의 경우 백호빈의 이룰 수 없는 꿈으로서의 아메리칸 드림과 욕망에 사로잡힌 파국적 결말을 '녹음테이프'라는 장치와 인물들의 대사를 통해 미리 구축해놓고 있는 것이라 할 수 있다.

그때였다. 잠자코 침묵을 지키던 준호가 캐비닛을 열어 녹음테이프를 꺼낸다. 그는 그것을 카트리지 속에 집어넣고 스위치를 눌렀다. 그는 그것이 무엇

248) 양승국, 앞의 글, 30면.

인지 잘 알고 있다. 그것은 준호의 아내가 보내준 녹음테이프였다. 여행 중에 그들은 그 녹음테이프를 수십 번도 넘게 들었다. 그래서 삼십 분짜리 카세트의 녹음 내용을 처음부터 끝까지 외울 수 있을 정도였다.[249]

#44
제인: 미스터 백, 여긴 도대체 어디죠?
호빈: (웃으며) 로스앤젤레스입니다.
제인: 어떤 땐 아침에 눈을 뜨면 난 이렇게 느끼곤 해요. 여기가 어디인가.
미국인가, 한국인가, 아니면 지옥인가. 내가 간밤에 죽은 것은 아닌가.
뎀, 이러다가 내가 점점 미쳐가는 것이 아닌가?[250]

#144
제인: 돌아가요, 미스터 백. 당신이 찾는 꿈은 허망한 거예요.
당신이 갖는 욕망은 사막과 같은 거예요.
이젠 당신을 기다려주는 사람도 없어요.
버림받은 것은 당신이예요.[251]

#146
운전대에 머리를 박고 숨져 있는 호빈.
머리에 짓눌린 경적 소리, 길게 길게—
처절하게 앉아 있는 제인.
손에 권총을 들고 있다. [...]
카메라, 공중으로 점점 멀어져간다.
차에 앉아 있는 두 사람의 모습이 수직 부감으로 천천히 멀어져간다.
화면 속으로 거대한 사막의 풍경이 멀어져간다.
끝없이 펼쳐진 사막의 능선과 능선들.
두 사람의 모습이 하나의 점으로 작아졌을 때
화면에 서서히 나타나는 엔드 마크.[252]

---

249) 최인호, 「깊고 푸른 밤」, 『견습환자』, 문학동네, 2017, 46면.
250) 최인호, <깊고 푸른 밤>, 오리지널 시나리오, 한국영상자료원, 19면.
251) 위의 책, 54면.
252) 위의 책, 같은 면.

#29
제인: 미스터 백, 여기가 어딘 줄 알아요?
호빈: 로스엔젤레스. 천사의 땅이라는 뜻이지.
제인: Damm it! (여긴 사막이에요.)
푸른 풀 한 포기 나지 않는 사막이라구요.[253]

차량 안 카세트를 통해서만 발화되었다 지워져버린 아내가 보내준 '녹음테이프'처럼 실체화 되지 못한 채, *'Los Angeles'*와 '*Death vally*'라는 언어적 표상이 영화의 주제론적 측면을 드러내고 있는 장면들이다. 영화의 서두에 등장한 황량한 사막과 아무도 없는 국도를 달리다 멈춘 차 안에서 벌어지는 마지막 장면의 살인 행각은 '잃어버린 천사들'과 '죽음의 계곡'이라는 의미로 수미일관하게 통합된다고 볼 수 있다.

이 작품이 <장군의 아들>(임권택, 1990년)이 나오기 전까지 80년대 개봉된 영화들 중 가장 관객이 많이 든 영화였다는 점은 이 영화가 당대 대중들에게 감정의 표식들을 구조적으로 잘 구성하여 감정 작업을 수행했으며, 이룰 수 없는 꿈의 나라라는 '미국'이라는 기표에 대한 낭만성과 이국성의 감정을 적절히 추동시키는 것에 성공했다는 뜻이다. 권보드래·천정환은 '미국(적인 것)'은 한국의 문화 정치에 개입하는 '지정학적 현실' 자체이며 그것을 구조화하는 상수이기 때문에 아메리카니즘은 '대중성'에 기입되는 함수라고 설명하면서 대한민국의 문화정치에서 '미국적인 것'은 대중성의 필요조건이라고 본다.[254] 80년대 한국의 지정학적 현실에 갇혀 있어 밖을 볼 수가 없던 때에 스튜디오와 디오라마로 만든 가짜 미국이 아닌, 올로케이션 촬영으로 추구해야 할 1세계이자 '선진국'인 미국을 스크린에 현시했다는 점에서도 대중적 호응을 살 수밖에 없었던 것이다. 이 영화에서 가장 유명한 장면 중에 하나인 360도 회전 패닝쇼트로 촬영된 해변의 키스 장면이나 익스트림 롱숏으로 촬영된 사막의 설정쇼트, 인물들의 움직임에 따라 화면이 유연하게 움직이는 수평 트래킹 촬영 등을 통해서 시각적 볼거리를 추가하려했던 부분 또한 마찬가지로 대중

253) 최인호, <깊고 푸른 밤> 심의 대본, 한국영상자료원, 14면.
254) 권보드래·천정환, 『1960년을 묻다-박정희 시대의 문화정치와 지성』, 천년의상상, 2012, 459면.

의 시선을 사로잡았다. 그런 의미에서 영화가 제작된 물적 조건과 내적 의미 체계가 적절하게 융합되어 관객의 관심을 끌었던 것이라 볼 수 있다. 이는 대중에게 낯설고 새로운 것이었다는 점에서 상상적 기표로서 미국에 대한 낭만화를 추동하게 한 것이자 최인호식 감각의 새로움을 보여주었던 것이라 할 수 있다.

2) 과거 회귀의 서사를 통한 주체의 자기 낭만화의 감정 추동; <별들의 고향>

소설『별들의 고향』이 영화 <별들의 고향>으로 옮겨가는 과정은 이장호 감독이 여러 인터뷰와 기록에서 밝히고 있듯이 간단치 않았다.[255] 판권이 확보된 이후에도 각색 문제로 갈등이 있었는데 이를 이장호 감독이 한 인터뷰에서 자세히 밝히기도 했다.

이: 근데 문제는 아... 시나리오가 이희우라고 당대의 유명한 시나리오 작가인데, 이 사람이 <별들의 고향>을 각색했는데 그 최인호의 감각적이고 영화적인 거를 사지 않고, 자기가 갖고 있는 한국영화 통속적인 구성으로 했어요. 그래서 '어우, 어떻게 이런 시나리오가 나올까? 이 좋은 작품 갖고도.' 그런데 제작사는 그 시나리오를 좋아하는 거예요. 그니까 통속적인 걸 좋아하는 거야. 그래 나는 그걸 도저히 못 견디겠으니까, 인호하고 같이 고민하니까, 인호가 "야, 안되겠다" 자기가 쓰겠다고 그래서, 인호가 써 가지고. 걔는, 굉장히 빨라. 한 일 주일만에 완성이 돼가지고, 나는 너

255) 이장호 감독에 따르면 친구 최인호에게 판권에 대한 허락을 받았으나, 당시 신상옥 감독의 스튜디오에서 도제 시스템으로 조감독을 하고 있던 이장호로서는 아직 첫 연출작을 맡을 수 있는 순번이 되지 않아서 선배에게 작품을 뺏길 것 같은 생각에 짐을 싸서 도망나왔다고 밝히고 있다. 출판사 사장에게 판권을 얻기 위해 동창회에 소설을 직접 팔고, 이후로도 여러 유명 감독들과 갈등을 빚고, 결국 신생 제작사 화천공사 사장과 제작에 대해 합의했다고 설명한다. 이외에도 인터뷰에서 <별들의 고향>과 관련해 판권 확보와 각색 과정, 첫 촬영 날의 기억, 음악 제작, 최인호와의 관계, 개봉 후의 상황 등에 대해 자세히 밝히고 있다.-송영애·이장호, 「인터뷰 이슈-이장호 감독」, 『아카이브 프리즘 #4 spring 2021-인터뷰 이슈』, 한국영상자료원, 2021.03.20., 96-103면.

무 마음에 들어서 갖다 줬더니, 제작사는 "아니다"이거야. 최인호가 쓴 시나리오가 아니라고. 그니까, '이렇게 서로 견해가 다르고 감각이 다르구나' 라는 거를 이제 느꼈는데. 자꾸 그거 갖고 시간을 쓸 수는 없고. 내가 한 중간쯤까지는 이희우씨 거를 쓰고, 그 뒤는 이제 최인호 거를 쓰겠다고 그러니까, 좋다고 그래. 그래서 합쳐가지고 프린트를 만들었어요.

송: 되게 이상할 거 같은데요.

이: 그니까 완전히 다르지, 얘기가. 흐름은 비슷할지 모르지만 감각이 완전히 다르잖아요. 그래서 이제 촬영 나가서는, 시나리오는 무시하게 되더라고. 그래가지고 원작을 갖고 가지고 이제 영화를 만드는 거예요. 소설에다가 꼭 영화에 쓸 부분들은 이렇게 줄을 쳐 가지고, 나가서 그거대로 찍고.

송: 그럼 미리 콘티 작업하고 그러지 못했겠네요. 시나리오대로 안갈 거니까.

이: 시나리오 갖고 콘티는 안되고, 소설 갖고 콘티를 짜고. 근데 재밌는 게 내가 신상옥 감독님한테 배운 게, 시나리오대로 안 하는 것만 봤거든. (모두 웃음) 신상옥 감독님은 시나리오는 무시하고 현장에서 고민하고 생각하고, 어떨 땐 대사도 즉흥적으로 만들어내고 그거를 하도 경험을 많이 해서 가능했던 것 같아요.

[..]

이: 아니, 영화사 사람들이 만약에 영화에 이력이 있고 그랬으면, 일일이 간섭해가지고 내 뜻대로 못 만들고, 우선 시나리오 합치는 것도 안됐을 테고. 더군다나 소설로 촬영하더라, 라는 소리 듣고 그걸 아마 그대로 놔두지 않았을 거고. 정말 아까 얘기한 것처럼 누가 돕지 않으면 안되는 일이라고.[256] (옮긴이주; '이'는 이장호, '송'은 인터뷰어 송영애)

위의 인터뷰에서 이장호 감독은 소설에서 각색 과정을 거치긴 했으나 실제 영화에는 각색 시나리오를 사용하지 않았다고 증언하고 있다. 이희우는 당시에 많은 영화를 쓴 각본가였는데 대중적인 코드에 익숙한 전문가였기 때문에 훨씬 단순한 형태의 직관적인 구성으로 각색 시나리오를 만들었다. 이희우가 작업한 오리지날 시나리오를 보면, 영화의 오프닝 시퀀스는 경아가 첫 남자인 영석과 만나게 되는 계기로 시작하고, 결말은 도시의 야경에 요정

256) 위의 글, 97, 99면.

처럼 경아가 비추는 것으로 끝난다. 그러니까 전체적으로 시간적 순서에 따라 선형적으로 서사를 구성했던 것이다. 이장호 감독은 최인호의 '감각'을 살리지 못한 시나리오에 불만을 갖고 소설을 직접 들고 콘티 작업만 한 후, 촬영 현장에서 들고 찍었다고 밝힌다.[257] 그런 의미에서 <별들의 고향>에 대한 논의에 각색 작업의 변형을 논하는 것은 큰 의미가 없다고 볼 수 있다. 오히려 소설과의 연관성이 더욱 밀접하게 될 수밖에 없는 것이다.

<별들의 고향>은 작가 최인호에게 대중적 인기의 시발점이자 매체적 전환의 기회를 부여한 작품이며, 다양한 방계 작품의 원형적 서사로서 기능한다는 점에서 가장 중요한 텍스트라고 할 수 있다. 최인호의 장편소설을 영화화한 작품들을 크게 <별들의 고향> 계열과 <바보들의 행진> 계열로 나누자면, 전자에 해당하는 작품들은 대개 멜로드라마 장르이다. 멜로드라마는 여성의 심상과 이미지를 통해 관객에게 감정적 소요를 일으키기 때문에 감정적인 추동력이 작품의 성패를 가르는 장르라고 할 수 있다.

이 시기 영화들에 대해 비하적으로 붙는 '호스테스 영화'라는 명칭의 기원이 최인호에게서 나온 것은 그만큼 <별들의 고향>이 한 시대의 아이콘으로서 기능했다는 의미이며, 당대의 중요한 국면을 포착해내면서 특정한 시점을 부여할 줄 알았다는 뜻이기도 하다. '호스테스 영화'를 단순한 상업적 성애물이 아니라 개발독재의 노동화된 주체를 상정하는 70년대적인 표지를 보여주는 장르로 재인식할 필요가 있다.[258] 그런 의미에서 최인호의 영화 중 가장 많은 대중적 관심을 모은 작품들 속의 여성 인물들을 살펴보는 것을 통해 당대 대중이 보고자 했던 것과 그러한 대중적 감정의 소여로 남겼던 것들에 대해 징후적인 측면을 확인해 볼 수 있을 것이다.

최인호의 단편소설에서 등장하는 중심인물은 주로 남성 인물들이며 그 자신의 고민을 중심으로 소설이 전개되는 경향이 있다. 이에 반해 장편소설에서는 남성 인물들이 여성인물들을 바라보는 시선이 두드러진다. 단편 소설에 나

257) 이 증언에 대해서는 신성일도 다른 인터뷰에서 동일하게 밝힌 바 있어 신빙성이 있다고 본다. -신성일 구술, 장상용 정리, 「청춘은 맨발이다(118)-별들의 고향(상)」, 『중앙일보』, 2011.10.07.

258) 이진경은 모든 노동이 서비스나 상품의 '제공(service)'을 생산한다는 점에서 노동이란 근본적으로 '서비스 노동'인 셈이라고 설명하며 인간의 신체와 신체적 부분들, 그리고 상품으로서의 인간의 행위를 생산하는 것으로 보고, 군사 노동-(산업적)성노동-군대 성 노동을 포함시켰다. -이진경, 나병철 옮김, 『서비스 이코노미』, 소명출판, 2015, 52면.

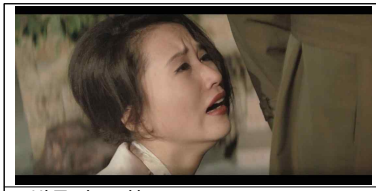
타난 남성 인물들이 도시의 하층 노동자이거나 자기 파괴적인 성격을 드러내는 경우가 많다면, 장편소설 속 남자주인공들은 대개 아파트에 살며 피로와 권태에 시달리는 중년 남성들이 많다. 그런 의미에서 장편이 주로 영화화되었기 때문에 최인호 영화의 남성 주인공들은 나이의 많고 적음과 관련 없이 도시에 사는 고학력의 인물들이 많다. 그런데 최인호의 영화들에서 이러한 남성들은 서사의 주동 인물이 되기보다는 응시(male gaze)의 관조자에 머무르는 경우가 많다. 응시의 대상은 대개 여성 인물이다.

<별들의 고향>의 경아, <(속)별들의 고향>의 수경, <도시의 사냥꾼>의 승혜, <적도의 꽃>의 선영, <깊고 푸른 밤>의 제인은 최인호 영화들 가운데서 가장 유명한 여주인공들이다. 이들은 목사의 딸이자 실업가의 부인인 승혜를 제외하고는 대부분 매음 행위(경아, 수경)나 혹은 비슷한 방식으로(사장의 내연녀로 사는 선영과 계약 결혼으로 돈을 버는 제인) 성을 파는 일에 종사하며 사회적으로 승인받지 못하는 하위 계층의 여성들이라 할 수 있다. 중산층의 여성인 승혜마저도 남편과 별거 중이면서도 남편이 제공한 아파트와 생활비를 받아 쓰며 생활을 유지한다는 점에서 그리고 현국과의 내연 관계를 가지게 된다는 점에서 다른 여성들과 크게 다르지 않은 것으로 보이기도 한다. 이외의 영화에서도 여성 인물은 '벙어리인 술집 작부'(<고래사냥>)이거나 '임신한 윤락가 여인'(<안녕하세요 하나님>), '오빠가 대학생이길 바라는 누이동생'(<최인호의 병태만세>), '소매치기 소녀'(<고래사냥2>) 등으로 성적으로 전락했거나 장애를 갖고 있거나 가난한 형편을 가진 인물들이다. 최인호 영화 속에서 유독 이러한 여성인물이 두드러지는 것은 당대 사회의 가부장제 안에 안온하게 존재하는 부인이나 딸, 누이 동생이 아니라 불행한 처지로 전락한 존재들이어서 남성인물의 시선에 포획되어야 하기 때문이다. 자본주의적 질서가 빛나는 서울 거리의 한 편에서 술에 취해 있는 이 남성 인물에게 정서적으로 위로해 줄 수 있는 존재가 바로 밤거리에서 만날 수 있는 여성들이었다.

주은우에 따르면 원래 대도시의 거리에서는 여성 산보자(flâneuse)가 불가능하기 때문에 거리에서 남성 산보자에 대응되는 여성은 창녀이며, 여성이 거리를 어슬렁거린다면 그녀는 아케이드의 쇼윈도에 진열된 품목과 나란히 판매될 상품으로서 소비의 대상이며, 남성 산보자의 응시의 대상이 된다.[259] 남성 산보자와 달리 가부장제의 성적 위계 때문에 거리를 활보할 수 없었던

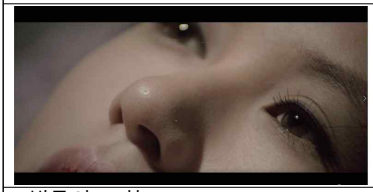
259) 주은우, 『시각과 현대성』, 한나래출판사, 2017, 399면.

여성들은 이 시기 상품 물신적인 이미지를 띄고 거리의 한복판에 등장한다. 이들은 네온 사인이 빛나는 불야성의 서울 거리, 끝나지 않은 술집들, 성적 위무를 필요로 하는 남성들 그리고 육체를 재화와 바꾸는 자본주의의 논리가 최첨단화된 공간 아래서 남성들에게 포착된다. 로라 멀비가 설명했듯이 여성들을 향한 응시를 통해 여성은 남성의 시선 아래 놓이고 '거기에 맞게 꾸며진다'[260]는 점에서 이들은 도시를 이루는 정물적인 요소처럼 기능한다. 이렇게 아케이드 및 백화점과 같은 도시 소비 문화 공간은 산보자의 '유동화된 응시'를 일상적인 것으로 만들고 성적으로도 보편적인 것으로 만들었던 것이다.[261] 최인호의 영화들에서 여성 인물들이 남성 인물로 인한 전락에 떨어지게 함으로써 강렬한 신파성을 만들어낸다. 이렇게 성적인 표지를 드러내는 여성 인물들이 남성과의 관계에서 버림받거나 가부장적인 울타리 안에 들어가지 못할 때 겪는 고통과 비탄을 과시적으로 보여줌으로써 대중들의 외설적인 욕망에 복무하는 것이다. 이때 슬픔에 빠진 여성들의 얼굴을 대대적으로 클로즈업 하는 것은 멜로드라마의 흔한 장면화의 방법이다.



<별들의 고향>1:13:57

<별들의 고향>1:27:27



<별들의 고향>1:42:10

<별들의 고향>1:44:45

260) Richard Rushton, Gary Bettinson,『영화이론이란 무엇인가』,이형식 옮김, 명인문화사, 2013, 100면.

261) 주은우, 앞의 책, 400면.

위의 장면은 <별들의 고향>에서 남성 인물들에게 상처받고 실의에 빠진 경아의 모습이다. 눈물과 비탄이 화면 스크린 가득 전시되는 것을 볼 수 있다.

벨라 발라즈는 클로즈업은 사물의 표면과 그 위에 나타난 표정을 보여주는데, 이것은 우리의 무의식의 감정을 반영하는 표현이기 때문에 의미를 지닌다고 설명한다.[262] 또 얼굴과 얼굴 표정에 나타나는 것은 단어라는 매개체 없이 즉시 시각적으로 표현되는 영적인 경험이라고 설명하면서 이는 우리의 눈이 카메라 속에 있고 캐릭터의 응시와 동일시하기 때문이라고 본다.[263] 그런 의미에서 영화의 클로즈업은 인물의 고유한 얼굴을 현시하면서 카메라의 시선과 동일시하는 관객들의 정동을 이끌어낸다는 것을 설명한다고 볼 수 있다.

그런데 이러한 정동은 여성 인물이 강력하게 징벌받는 것을 통해 더욱 가속화된다. 영화에서 '여성들은 퇴장당하거나 아니면 더욱 극적으로는 남성의 무차별적인 학대의 잠정적인 희생자로 새롭게 부각되는 방식'[264]으로 처리되거나, '고도로 성적인 여성들에게는 죽음이 빈번한 처벌의 형식'[265]이 되는 것이다. 이는 그간 이 시대의 영화들에서 여성들을 선정적으로 소비한다는 비판의 주요 골자가 되어 왔다. 최인호의 여주인공들 역시 눈밭에서 동사하거나(경아), 감옥에 갇히거나(승혜), 남자와 아이를 모두 잃어버리거나(수경), 가스불에 자살하거나(선영), 총을 쏴서 동반자살(제인)하는 방식으로 모조리 징벌을 받는 것이다.

벤 싱어에 따르면 멜로드라마는 강렬한 파토스, 과장된 감상성, 도덕적 양극화, 비고전적 내러티브 역학, 그리고 스펙터클 효과의 다섯 가지 핵심구성요소가 결합된 일종의 '개념군(cluster concept)'으로 정의할 수 있다.[266] 피터 브룩스는 멜로드라마가 도덕적 질서에 관한 전통적인 패턴들이 더 이상 필수적인 사회적 접착제를 제공하지 못하는 무서운 신세계에서 야기된, 불안에서 시작되고 그 불안을 표현하는 장르라고 본다.[267] 또한 멜로드라마의 내러

262) 벨라 발라즈, 『영화의 이론』, 이형식 옮김, 동문선, 2003, 63면.
263) 위의 책, 44-53면 참조.
264) 존 오르, 『영화와 모더니티』, 김경욱 옮김, 민음사, 1999, 274-275면.
265) Peter Lehman & William Luhr, 『영화에 대해 생각하기』, 이형식 옮김, 명인문화사, 2009, 360면.
266) 벤 싱어, 『멜로드라마와 모더니티』, 이위정 옮김, 문학동네, 2009, 19면.

티브는 사물의 표면 아래에서 작동하고 있는 선과 악의 갈등을 감지케 함으로써 드라마의 흥분을 창조하는데, 흥미의 중심과 배후에 있는 드라마의 장면이 '도덕적 비의'라고 부르는 것 사이에 존재한다고 본다.[268]

그런 의미에서 최인호의 영화들이 1970~80년대에 센세이셔널한 대중적 호응을 일으켰다는 것은 역으로 불안이 잠복된 사회의 가치론적인 혼란을 영화가 담지하고 있었으며 도덕적 비의라는 측면에서 감정의 고양을 일으켰던 것으로 볼 수 있다. 그리고 그 중심에 여주인공 '경아'에 대한 감정적 동일시가 존재했다.

작품이 단행본으로 출간될 당시 해설을 썼던 신동한은 "독자는 이 소설을 읽으면서 마치 스스로의 둘레를 연상케하는 환상을 갖도록 만들어 준다. '경아'가 움직이고 있는 곳이 자기의 가장 근접한 곳에 있다는 느낌이 바로 「별들의 고향」이 많은 독자들을 끌어 모으고 있는 힘이라고도 할 수 있다."라고 밝히면서 '위선이나 가면을 벗어 던지게 하는 순수의 상징'으로 '경아'를 설명한다.[269] 신동한 역시 이 작품의 핍진함의 근원에 '경아'라는 존재가 있음을 설명하고 있다. 그렇다면, '경아'가 당시의 흔한 비련의 여주인공들과 달리 한 시대의 '아이콘'으로 군림하게 된 것은 어떤 이유일까. 영화 <별들의 고향>은 미래 지향적인 내레이션과 과거 지향적인 내레이션이 결합해 강력한 내러티브 추진력을 가지며 감정을 추동하고, 과거에 대한 향수를 자극하면서 강력한 파토스를 형성한다.

[표7. <별들의 고향>의 내러티브 진행과 감정 마커의 양상]

시퀀스 정리	시간	음악	감정 마커
1) 문호가 죽은 경아의 유골함을 들고 강가로 간다.	현재	구슬픈 정조의 메인 테마 음악(inst.)	

267) 피터 브룩스, 『멜로드라마적 상상력』, 이승희 외 옮김, 소명출판, 2013, 53면.
268) 위의 책, 30-31면.
269) 신동한, 「작품 해설-최인호 문학의 수수께끼」, 최인호, 『별들의 고향 下』, 예문관, 1973, 423-424면.

2) 경리 시절의 경아	대과거1		(플래시백) 마네킹, 종이학, 가발
3) 성병 치료를 받는 문오는 술집에 갔다가 손님으로 온 경아를 만난다. 이후 경아가 일하는 술집에서 다시 만난다.	과거1		술
4) 영석과 연애 시절의 경아	대과거1	"나 그대에게 모두 드리리"	(플래시백) 볼펜
5) 술집에서 경아를 만나 술마시고 있는 문오	과거1	(위의 음악 이어짐)	얼음 술
6) 철학원에 갔다가 안 좋은 사주를 듣고 울며 뛰쳐나오는 경아	과거1		
7) 문오의 아파트에 온 경아 목욕탕에 들어감.	과거1		문오의 미술 작품들 변기 그림
8) 영석과의 과거를 떠올리는 경아. 영석의 강요에 의해 관계를 맺음.	대과거1		(플래시백) 종이학
9) 경아 문오의 집에서 화장하고 나감.	과거1	경쾌한 일렉 음악	눈물점
10) 경아가 동혁이 지켜보는 가운데 누드모델로 포즈를 취하며 사진을 찍히고 있다.	대과거3		(인서트) 그로테스크 함 강조
11) 문오가 가게로 경아 찾아갔으나 만나지 못하다가, 집 앞에서 그네타고 있던 경아를 만나고 같이 살게 됨.	과거1	"나 그대에게 모두 드리리"	화투점 삐에로 분장 인형
12) 놀이터에서 그네 타다가 휘파람을 불던 경아, 자신이 휘파람을 가르쳐 주던 만준 떠올림.	대과거2	"나는 열아홉 살이에요"	(플래시백) 휘파람
13) 동혁이 나타나자 두려워 하는 경아. 과거 동혁에 의해 억지로 문신이 새겨진 일 상기.	과거1 대과거3	메인 테마 음악	(플래시백) 문신
14) 좋은 남자를 만나서 이쁜 아기	과거1	(음악 이어	(플래시백)

를 낳았더라면 좋았을 거라고 말하는 경아, 만준과의 결혼 떠올림.	대과거2	짐)	성모마리아 제단.
15) 결혼 생활 중, 만준의 처남으로부터 만준이 의처증에 이중인격이라는 말을 듣고, 죽은 만준의 아내의 유품을 치운 일로 만준과 갈등을 빚음.	대과거2	메인 테마 음악	거울방 전부인의 이층방 술-"제 입술은 술잔이예요."
16) 만준과 화해, 이후 임신한 줄 알고 기뻐했으나 상상임신이라는 진단을 받고 소파수술을 받은 과거가 밝혀지며 만준에게 추궁당함.	대과거2		
17) 소파 수술을 받았던 경아의 과거와 영석이 결혼을 하며 경아를 떠나가 버림.	대과거1	"한 소녀가 울고 있네"	(플래시 백)
18)만준에게 용서를 비나 만준은 떠나버림.	대과거2	메인 테마 음악	술
19) 문오 앞에 동혁이 나타나 이름을 물어보고 사라짐.	과거1		약, 종이학 인형
20)경찰서에서 연락받고 술취한 경아를 데리고 오는 문오	과거1	"나는 열아홉 살이에요"	술
21) 동혁이 찾아와 경아를 데려가겠다고 협박.	과거1		술
22) 학교에서 교수들과 대화 중인 문오, 동혁이 찾아와 경아를 포기하겠다며 데려가라고 말함.	과거2-2		
23) 문오는 경아를 만나 서울을 떠나겠다고 말함. 경아는 문오와 하룻밤을 보내고 울며 떠남.	과거2-1		술, 가발 거울에 글씨-"아저씨 안녕"
24) 문오는 다시 경아를 찾음. 새해를 같이 맞으며, 돈을 놓아두고 나오는 문오.	과거2-2		술 고무 인형 "오랜만에 같이 누워보는군."
25) 술집에서 홀로 술을 마시는 경아, 술집에서 만난 남자와 여관을 갔	과거2-2	"나는 열아홉 살이	술

다가 돈을 훔쳐 나옴.		에요"	
26) 술집에서 다시 술을 마시고, 눈이 쏟아지는 눈밭을 걷는 경아. 눈을 집어수면제를 먹자 환각이 나타남. 수면제를 먹으며 쓰러짐.	과 거 2-2	메인 테마 음악	수면제 (환각-영석 달려옴) (환청-문오와의 대화-"내 입술은 술 잔 이 예 요 ." / "내가 좋은 사람이라는 것은 내가 보증하지." 종이학
27) 문오는 한강에서 경아의 유골을 뿌리고 술을 뿌리며 눈물 흘림.	현재	(음악 이어짐)	술 자막 인서트- *"경아" 안녕

소설 원작이 800쪽이 넘는 긴 분량이라 시간의 흐름이 상당히 복잡하게 얽혀 있는데 영화에서는 축소된 형태이긴 하지만, 그러한 원작의 특징을 살리려 한 것이 눈에 띈다. 이를 정리해 보자면, '대과거1-대과거2-대과거3-과거1-과거2-현재'의 선형적 흐름이다. 또 액자형의 구조도 그대로 이어받아 전체적으로 플래시백의 서사이며, 그 서사 안에서 다시 플래시백 되는 복잡한 구조를 보인다. 이는 원작을 각색하여 영화적인 진행에 적합하게 재구성하지 않고, 소설의 중요 내용을 그대로 영화에 복기했기 때문에 발생한 구성적 결함처럼 보인다. 또한 이 작품은 이장호 감독의 첫 연출작이기 때문에 영화 전체를 완전히 장악하고 능숙한 연출 기법을 보여주기 어려운 상태였다는 점도 일정 부분 이유를 차지한다. 그러나 그러한 측면에서 도리어 원작자 최인호가 작품에 넣은 큰 줄기의 서사와 주요한 모티프들이 영화에 더욱 적실하게 드러나게 되기도 한다.

이 영화가 소설과 마찬가지로 과거 회귀적 구조라는 것은 굉장히 중요한데, 현재에 살고 있는 남성 인물 문오가 불행했던 여자 경아의 과거를 떠올리고 다시 현재로 돌아와 눈물을 흘리며 영화가 끝나기 때문이다. 그런 의미에서 이 영화는 경아에 대한 내러티브이지만, 문오라는 남자가 과거를 회고하며 눈물을 흘리는 서사이다. 그런 의미에서 이 영화에서 감정의 주체는 문오라고

할 수 있다.

그런 문오의 감정을 추동하는 것이 바로 경아의 수난사이다. 수난의 주인공인 경아는 시종일관 밝고 쾌활한 모습으로 성격화가 이루어진다. 이를 위한 감정마커로서 마네킹 흉내내기, 다양한 가발, 눈물점, 그네타기, 껌, 자는 문오의 얼굴에 장난치기, 기타 치며 노래하기, 휘파람 불기, 아침마다 화투 점치기, 늘 안고 다니는 고무인형 등이 사용된다. 또한 자주 웃고 울고 노래를 부르는 경아는 아이처럼 보일 정도로 순수함을 드러내는데, 거짓말을 잘하지 못하기 때문에 지나간 남자들에 대해 밝히고 자신의 처지에 대해 스스로 인정하는 등 감정적으로 솔직하고 꾸밈없는 모습으로 그려진다. 다만, 경아가 지적으로 무능한 모습을 보이지는 않는데 과거에 일반적인 직업군(회사의 경리)에 종사했던 여성이었기 때문이기도 하고, 영석이나 만준, 동혁, 문오와의 관계에서도 불합리한 요구에 순종 대신 저항하는 태도를 보이기 때문이기도 하다. 가령, 만준이 죽은 아내의 모습을 경아에게 투영하고 억압하자, 자신은 먹고 마시고 노래하고 춤을 출 수도 있는 살아있는 사람이라고 맞받아치고 도리어 만준의 위선을 지적하기도 한다. 그러나 순결 이데올로기가 강력하게 지배하는 당대 사회의 의식구조는 이미 '더럽혀진' 여자라고 낙인이 찍힌 경아가 끊임없이 나쁜 방향으로 전락할 수밖에 없도록 만든다. 경아의 천진함과 솔직함이 도리어 남자들에 의해 지속적으로 유린당하고 버림받게 되는 상황을 가속화시킨다는 점이 인물에 대한 동정심의 감정을 더욱 추동한다고 볼 수 있다.

이 영화에서 또 다른 중요한 감정마커로 기능하는 것이 '종이학'이다. 이는 원작 소설에도 등장하지만 특별한 서사적 기능을 갖지 않기 때문에 스토리의 전개상 없어도 무방한데, 이 영화에서 총 네 번 등장한다. 먼저, 시퀀스1)에서 직장에 다니던 순수한 시절의 경아를 보여주는 장면에서 등장한다. 종이학을 가득 늘어놓은 채 미소를 짓고 있는 경아에게서 '종이학'을 접어 우정이나 사랑의 증표로 주던 당시의 관습상, 희망이나 미래에 대한 꿈을 상징한다고 볼 수 있다. 시퀀스8)에서는 남자친구 영석에 의해 억지로 관계를 맺을 때 인서트 화면으로 등장한다. 하늘에서 종이학이 흩날리며 내려오는 장면인데, 위에서 아래로의 방향성에서 주는 하강의 이미지가 경아의 행복한 미래가 깨어진 것을 의미한다. 시퀀스19)에서는 문오와의 동거 생활 하던 중 동혁이 문오의 집을 찾아오자 불안감을 느끼며 경아가 술을 마시는 장면에서 등장한다. 옥상에서 스스로 종이학을 땅으로 뿌리는 모습이어서 마찬가지로 하강의 이미지가

강하다. 경아의 잠깐의 행복한 삶이 끝나고 다시 전락이 시작될 것임을 보여주는 것이다. 시퀀스26)은 영화의 마지막 장면인데 경아가 눈밭 위에 쓰러져 일어나지 못하자 종이학이 하늘에서 내려오는 장면이다. 엎어져 죽은 경아의 위로 눈이 쌓이는데 눈이 종이학으로 바뀐다는 것은 종이학의 하강 이미지의 끝에 경아의 몸이 놓여 있음을 보여주는 것이다. 이는 '학'이 조류라는 점에서 희망과 상승의 이미지를 추동해야 하는 것인데, '종이'라는 것에 갇혀진 채 상승 대신 하강할 수밖에 없는 이미지를 강조하면서 경아의 전락과 죽음을 상징적으로 보여주는 감정 마커의 기능을 하고 있다.

시퀀스1) <별들의 고향> 1:52

시퀀스8) <별들의 고향>25:01

시퀀스19) <별들의 고향>1:21:43

시퀀스26) <별들의 고향>1:46:45

그렉 M. 스미스는 과거가 현재를 압도하여 미래를 만드는 서사에 대해 설명하면서, 대중적 소구력을 가져오는 요소로 '고도로 전경화된 캐치프레이즈(highly foregrounded catch phrases)'와 주제 음악의 반복적 삽입을 지적한다.[270] 즉, 대중에게 강력하게 감정적으로 공명시키기 위해서 잘 구성된 감정 세트를 반복적으로 영화에 새겨 넣을 때 관객들은 강력한 감정적 추동을

270) 영화 <카사블랑카>에 대한 분석. 주제 음악의 제목은 "As time goes by". -Greg M. Smith, op. cit., p.164.

느낀다는 것이다.

<별들의 고향> 역시 경아의 비극성을 강조하고 동정심을 추동하기 위해 그녀의 전락을 '종이학'으로 전경화한 것 외에도, 술과 약이라는 감정 마커를 사용한다. 영화의 후반부에 이르면 경아의 전락이 가속화된다. 대부분의 장면에서 술잔과 술병을 들고 취해 있는 경아는 점점 쇠락의 길로 가는데, "내 입술은 술잔이예요."라는 당대에 가장 많이 회자되던 경아의 대사는 실제로 그녀의 전락을 화행의 차원에서 보여주는 상징적인 대사가 되는 것이다. 경아는 그녀를 착취하던 동혁마저 경아를 버리자 술집에서 만난 사내와 여관방을 가는 등 자포자기의 모습을 보여주는데 맨정신으로 버틸 수 없는 그녀의 전락을 보여주는 것이 취함-잠-죽음의 구도이다. 그런 의미에서 경아가 마지막 장면에서 수면제를 입에 털어 넣으며 눈을 물 대신 먹는 장면은 술-취함/약-잠으로 연결되는 죽음에의 침잠을 현시한다는 측면에서 더욱 그 비극성의 감정을 강화시킨다.

이 영화의 영화 음악 역시 비극성을 더욱 강화시키는데, 구슬픈 정조의 메인 테마 음악이 영화의 시작과 끝에 반복된 것 외에도 극중 경아가 남자들과의 불행한 과거를 떠올릴 때마다 반복적으로 삽입된다. 이외에도 "나 그대에게 모두 드리리"라는 노래가 긍정적인 가사로 영석과 문오와의 연애 상황에서 삽입되거나, "나는 열아홉살이예요"가 주로 "난 그런 거 몰라요~"라는 가사처럼 불행한 상황에서 삽입되어 노래의 제목과 가사의 내용이 전체 서사의 변곡점들을 더욱 강하게 인식시키는 기능을 한다.

그렇지만 이러한 경아의 비극적인 죽음이 관객에게 강력한 파토스를 형성한 것은 이입의 대상이 경아가 아니라 문오였기 때문이다. 스미스는 미래의 결과에 대한 과거의 중요성을 연관짓는 영화를 설명하면서, 주인공의 죽음에서 시작하는 영화의 내러티브 구조에는 향수를 불러일으키는 느낌이 있는데 이는 우리로 하여금 지나간 과거를 다시 묻게 해 이러한 과거에서 낭만적인 세력과 정치적인 세력이 얽히지 않았던 보다 분명한 시대에 대한 동경을 불러일으킨다고 본다.[271] 경아의 죽음에서 시작한 이 영화는 그 죽음을 목도하고 기억하는 남성 주체에게 과거에 대한 향수를 불러일으키는데 이를 통해 지나가버린 청춘이나 열망에 대한 자기 낭만화의 태도를 볼 수도 있는 것이다. 이는 이 영화의 마지막 장면이 경아의 죽음이 아니라, 다시 현재에 놓인 문오의

271) Ibid, p.160.

눈에 흐르는 눈물이며, 이색적인 자막의 삽입으로 마지막 장면을 마무리한 것과도 관련성이 있다고 본다.

<별들의 고향>1:47:01 | <별들의 고향>1:47:17

<별들의 고향>1:58:57 | <별들의 고향>1:49:25

한편으로 이 남성 주체의 눈물은 조국 근대화와 산업화의 열망을 실천해야 한다는 압박을 내면화한 인물들이 스스로를 낭만화하는 기제가 투영된 것으로 보이기도 한다. 이호걸은 '눈물 비평'이라는 용어를 통해서 한국영화의 미학이란 눈물, 멜로드라마, 신파 등을 중심으로 한다고 설명하면서 영화를 중심으로 향유된 그 통속적인 미적 감각이 20세기 한국문화의 주요한 미학적 경향이기도 하다는 점을 지적한다. 그런데 이러한 눈물 비평의 궁극적 대상은 '눈물의 역능'으로, 신파적 심상이 긍정성으로 가득함을 드러냄을 통해 민중이 대중과 근본적으로 다르지 않음을 밝히고 대중 문화에서 급진적 이행의 계기를 발견코자 한다고 밝힌다.[272] 권은선 역시 멜로드라마는 그 어떤 장르보다 당대의 모순들을 가장 풍부하게 보여주며, 정치적인 의미에서 전복적으로 독해할 수 있는 가능성이 큰 장르였다고 평가하고, 역사적으로 볼 때 흥미롭게

272) 이호걸, 『눈물과 정치』, 따비, 2018, 331, 20면.

도 사회적 위기가 가장 격렬했던 시기에 멜로드라마가 대중성의 절정을 누렸던 이유도 바로 이렇게 사회적인 문제를 형식체계 내부로 내향화하여 정서적으로 말을 거는 멜로드라마 고유의 탁월한 능력 덕분일 것이라고 평가한다.[273]

영화에서 멜로드라마 장르는 주로 남녀의 연애를 중심으로 한 가족주의를 드러내는 방식으로 진행되는데 이는 멜로드라마가 매우 사적 영역인 개인의 감정에 접근하는 형식이기 때문이다. 그리고 그 사적 성격으로 인해 종종 대사회적 문제의식의 빈약함을 지적받는 경향이 있었다. 그러나 최근의 연구들은 멜로드라마가 가진 그러한 강렬한 감정적 특성들을 새롭게 변화되는 시대적 흐름의 한 징표로 본다. 존 오르가 지적하는 것처럼 서구의 영화가 달라지는 것은 중상계급의 일상 세계에 의문을 던지는 사태, 즉 기술, 부, 쾌락 등 모든 견고한 가치들에 도전했으나 스스로의 진공 상태를 채워넣지 못한 가치의 위기에서 비롯한 것이다.[274] 이러한 위기는 필연적으로 새로운 시선을 배태하는데 영화라는 시각 매체의 특성상 특별히 공간과의 관련성이 두드러진다. 멜로드라마가 진행되는 전경과 후경에 제시되는 공간적 변화의 표지는 한 시대의 계층적 분화와 재배치를 보여주기도 하는 것이다. 영화의 내러티브의 기능에 있어서 공간의 접합이 결정적이고 근본적인 것이라면 시선과 시점의 사용은 이 봉합 과정에 근본적 역할을 한다.[275] 그런 의미에서 '경아'가 여대생에서 회사원으로 그리고 부유한 실업가의 재취에서 술집 호스테스로 전락하는 과정은 전경화된 도시의 거리와 더불어 1970년대라는 시대가 지닌 욕망의 정동을 보여준다고 할 수 있다.

그런데 '멜로드라마에서 해피엔딩의 존재는 멜로드라마라는 형식이 얼마나 우스꽝스러운 것인지 보여주는 표시'[276]라는 관점을 상기할 때 이러한 불행의 결말이 도리어 멜로드라마적 컨벤션의 위반이라는 측면에서 재고될 수 있는 가능성을 보여준다고 하겠다. 요컨대 멜로드라마의 인위적인 봉합 대신 비탄과 고통의 실재를 현시함으로써 역설적으로 현실의 핍진성을 일깨워준다는 것이다. 그런 의미에서 최인호의 영화가 추동하는 강력한 감정적 기제는 70년대

273) 권은선, 「멜로드라마: 눈물과 시대의 이야기」, 문재철 외 지음, 『대중영화와 현대사회』, 소도, 2005, 54면.
274) 존 오르, 『영화와 모더니티』, 김경욱 옮김, 민음사, 1999, 23면.
275) 주은우, 앞의 책, 2017, 495면.
276) 위의 책, 138면.

라는 감각과 시선의 확장 그리고 처절한 징벌을 통해 강화되는 비의적 슬픔이 도리어 사회적 묵시로서의 기능을 수행하고 있다고 볼 수 있을 것이다.

3) 장르적 독법의 변형을 통한 감정의 추동; <고래사냥>

<고래사냥>[277] 의 병태는 실연의 상처를 치유하기 위해 고래를 잡으러 가는 길에 우연히 만난 왕초 민우, 말을 하지 못하는 춘자와 동행하게 된다. 이들의 여정을 방해하는 것은 춘자를 잡으러 온 포주 무리들이다. 원작소설은 1982년에 월간 여성잡지 《엘레강스》에 연재된 뒤 1983년 동화출판공사에서 단행본 『고래사냥』으로 출간되었다.

원작소설이 영화화되면서 전체적인 내용은 비슷하나 춘자의 고향이 미묘하게 달라진다. 소설 원작에서는 춘자의 고향이 '완도'인데 오리지널 시나리오 판본에서는 '완도'가 '우도'로 지명이 바뀌지만 전라도 사투리를 그대로 사용한다. 심의 대본과 영화에서는 '우도'라는 지명이 유지되지만 민우의 대사에 의해 "동해안 맨 끝에 있는 섬"이라는 지리적 위치가 추가되고 춘자가 말을 하게 되면서 억센 경상도 사투리를 사용한다. 또 원작 소설에서 영화화 되면서 가장 크게 달라진 것은 병태가 좋아했던 여대생 미란의 역할이 대폭 축소된 것이다. 원작에서는 미란이 학생 운동에 대해 적극적인 태도를 보이고 병태에게도 이를 문제 삼는 부분이 등장하는데 영화에서는 대폭 축소되어 병태에 대해 싫어하는 반응만 보일 뿐 구체적인 성격화의 장면을 보여주지는 않는다.

오리지날 시나리오에서 심의 대본으로 바뀐 과정에서는 오프닝 시퀀스의 차이가 두드러진다. 오리지날 시나리오에서는 경찰서에 잡혀 온 여러 사람들의 군상을 보여주는데 창경원에서 자다 잡혀 온 민우와 이순신 장군 동상 앞에서 무릎 꿇고 절하다가 교통 혼란을 일으켜 잡혀 온 병태가 만나게 되는 것으로 시작한다. 심의 대본에서는 병태가 미란에게 잘 보이기 위해 근육질을

277) 배창호 감독, 삼영필림 제작, 1984년, 안성기·김수철·이미숙 주연. 426,221명, 수상실적은 다음과 같다. 제20회 백상예술대상(1984):영화부문 대상(삼영필림), 영화부문 작품상, 영화부문 신인연기상; 제4회 한국영화평론가협회상(1984):최우수작품상((株)三映필림), 감독상. 이외에도 한국영상자료원 한국영화100선 (2006, 2014) 등에 올라있다.

과시하는 '미스터 문과대학 대회'에 나갔다가 왜소한 몸과 우스꽝스러운 행동으로 관중들에게 야유와 물건 투하 세례를 받는 장면으로 시작한다. 이후, 경찰서에서 병태가 끌려오게 된 사연도 술 취한 여성을 도와주다가 추행범으로 몰려서 온 것으로 변형된다. 오리지날 시나리오가 두 주인공의 만남에서 시작을 하고 병태의 기이한 행동의 특이점을 구성한 것에 비해 심의 대본은 병태 자체의 문제에서 시작한다는 점이 차이가 있는데 이는 전체적인 주제론적 측면에서 더블 인물 구성의 서사냐, 병태를 단독적인 주체로 끌어가는 서사냐로 구조적 변형을 보여주는 것이다.

마지막 결말 장면도 차이가 있는데, 오리지날 시나리오에서는 춘자를 모친과 만나게 한 후, 기차 안에서 민우와 병태가 "서울은 우리의 고향이야"라고 말하며 서울로 돌아와서 다시 미란을 만나기 위해 강당으로 간다. 민우는 병태에게 미란을 사로잡는 방법을 다시 알려주겠다며 채플 수업 중인 미란에게 키스를 하라고 시키고, 병태는 이를 듣고 미란에게 가는데, 미란은 화난 표정으로 노려보다가 병태의 뺨을 후려친다.[278] 민우는 이를 보며 모른 척 빠져나와 각설이 타령을 부르며 끝이 난다. 그러니까 춘자와 헤어지고도 두 사람이 남은 것은 첫 장면의 더블 인물 구성이 마지막까지 이뤄진 것이라 볼 수 있다.

심의 대본에서는 야유받던 병태의 자기 독백으로 오프닝 시퀀스를 시작하는데, 결말 부분에서는 떠나는 두 사람을 보고 춘자가 마지막 인사를 하며 민우에게 뭐하는 사람이냐고 묻는다. 왕초는 이에 대한 대답 대신 구성지게 각설이 타령을 뽑으며 영화가 끝난다. 심의 대본이 병태의 고민으로부터 시작되어 민우의 대답으로 끝이난다는 점에서 병태의 연애 서사의 실패 유무가 더 이상 중요하지 않게 된 것이며, 병태의 고민에 대한 확답을 내리지 않은 채

278) 오리지널 시나리오에서는 병태가 영화 초반 애정 공세라는 이름으로 미란에게 했던 행동 중에 보인 폭력이 응징받으면서 끝나는 것에 비해 심의 대본에서는 미란이 초반 이후에 등장하지 않는다는 점에서 미란에 대한 폭력성이 문제 되지 않은 채 끝이 난다. 오리지날 시나리오에서 민우는 병태에게 미란의 마음을 사로잡기 위해서는 여자들이 좋아하는 남자가 되어야 한다며, 희생적인 남자처럼 보이기 위해 헌혈/ 잘 웃기는 남자처럼 보이기 위해 근육질 선발대회에서 웃기기/ 공공장소에서 충격 효과를 노려 강한 남자로 보이기 위해 사정없이 뺨 때리기/ 채플 시간에 갑자기 키스해 버리기를 제안하는데, 병태가 이를 그대로 실행하지만 모두 실패한다. 이 중 세 번째 방법 때문에 네 번째에는 미란이 먼저 병태를 때려 응징한 것이다.

민우의 선문답같은 행동으로 그 대답이 유보되고 있는 것이다.

이상의 내용을 다시 정리해 보자면, 소설은 시대에 대한 고민에 참여하지 못한 채 기행을 벌이고 좋아하는 여학생에게 맹목적이면서 좌충우돌하는 병태를 중심으로 한 내용인 반면, 오리지날 시나리오에서는 병태와 민우 둘을 주동 인물로 대등하게 배치해서 병태의 고민이 미란과의 연애와 춘자에 대한 시혜자적인 도움의 양측면으로 나눠진다. 심의대본과 영화에서는 연애에 실패한 병태가 무위의 대학생활에도 벗어나고 싶어하는 점이 강조되면서 연애서사는 뒤로 밀려나고 춘자의 고향을 찾는 여정이라는 '로드 무비(road movie)'장르의 주제의식에 충실한 내용으로 변형된다. 소설에서의 무거운 주제의식을 걷어내고 인물들의 개별성을 강화하며 장르 영화가 지니는 익숙한 대중적 공식에 충실한 방향으로 각색이 진행된 것이다.

수잔 헤이워드에 따르면 로드 무비는 다음과 같은 특징을 지닌다.

1) 주인공들이 '길 위에서' 움직이는 영화이다.
2) 도상학적으로 볼 때 자동차와 같은 수송 수단, 트래킹 숏, 광활하고 황량한 열린 공간들로 표시된다.
3) 장르적으로 웨스턴과 비슷하기 때문에 일종의 개척자 정신을 드러내는데, 주요한 약호 가운데 하나는 발견, 대개 자기 발견이다.
4) 일반적으로 말해 로드무비는 한정된 시간에 순차적인 시간을 쫓아 A지점에서 B지점으로 이동한다.
5) 보통 로드 무비의 내레이션은 질서 정연하게 배치된 사건들의 시퀀스를 따르며, 결말은 좋거나 나쁜 것 둘 가운데 하나를 단호하게 선택한다.
6) 일반적인 약호와 관습은 이 장르가 젠더적인 특성이 압도하는 장르라는 것이며 여행자는 남성이고 여행 목적은 자기 인식을 획득하는 데 있다.
7) 가끔 여성들이 여행자로 등장하기도 하는데 이럴 경우 이들 작품은 로드 무비라는 장르를 전복하거나 패러디하려는 의도를 읽어낼 수 있다.[279]

이와 같은 로드무비의 기본 도식은 <고래사냥>에 크게 세 가지 측면에서 나타난다.

첫째, 이 영화에는 '자기 발견'을 위해 길을 떠나는 주인공이 등장한다.

279) 수잔 헤이워드, 『영화 사전』, 이영기 외 옮김, 한나래, 2012, 105-106면.

가)

"나는 평범한 대학생입니다. 아침에 일어나 우유 한 잔 마시고 지하철에 매달려 학교에 갑니다. 시험 때면 연필을 굴려 정답을 찾고 휴강만을 바라는 한심하기 짝이 없는 대학생입니다. 인생은 어디서 와서 어디로 가는가를 알고 싶어 철학과에 들어왔지만 아직 관상, 수상은 커녕 주간지에 나오는 벌거벗은 여배우의 몸매만 봐도 가슴이 가빠지고 숨이 떨리는 유치한 대학생입니다. 내가 지독하게 사랑하는 여학생이 있습니다. 나는 그녀한테 동정을 바치고 싶습니다. 왜냐하면 난 어릴 때부터 내 동정을 바치는 여자와 결혼하려고 결심했었기 때문입니다. 그치만 난 그 여자한테 동정은 커녕 관심조차 끌지 못하는 바보 병태입니다. 나는 허수아비 대학생이었습니다. 나는 이제 새로운 세계를 찾아 떠나겠습니다."

나)

병태: 춘자는 고향을 떠날 때에 벙어리가 아니었어요. 이 세상이 그의 말을 빼앗겼던 것 뿐이예요.

민우: 빼앗겼던 말을 니 사랑이 되찾아 준 거지. 넌 이제 병태가 아니야. 야 병태야. 너 고랠 잡았니?

병태: 네. 고래는 내 마음 속에 있었어요. 내가 저 애하고 결혼하겠다는 건 위선이었어요. 누굴 위한다는 생각 자체도 거짓이었구요. 아까 신나게 얻어맞을 때 그걸 깨달았어요. 내가 그애한테 바라는 건 아무 것도 없어요.

민우: 춘자는 고향에 와서야 비로소 꿈에서 깨어난 거야. 하지만 꿈은 곧 잊혀지지. 그리고 병태 넌 춘자의 마음 속에 이쁜 고래로 남아있을 거야. 자, 우리들의 고향으로 돌아가자.

병태: 그래요 왕초.

가)는 영화 <고래 사냥>의 오프닝 시퀀스 속 병태의 내레이션이다. 영화의 첫 부분에서 '미스터 문과대회'에 나갔다가 미란에게 경멸만을 얻은 병태가 나레이션으로 자신의 고민을 말하는데 감성 어린 음악과 나지막한 쓸쓸하게 읊조리는 내레이션이 조화를 이뤄 감상성을 강화한다. 내레이션이 진행되는

동안 보여주는 병태의 대학생활에 대한 장면들이 몽타주로 제시되는데, 홀로 빈 운동장의 스탠드에 앉아 있거나 시험 시간에 문제는 풀지 못한 채 볼펜에 그려진 나체 사진을 보다가 교수에게 걸려 끌려나가고, 누드화 뎃생 수업 중인 미란의 강의실을 창문 너머로 훔쳐보다가 굴러 떨어지는 등 '허수아비 대학생'의 한심한 모습을 재현한다. 그에게는 연애의 실패뿐 아니라 '인생이 어디로 와서 어디로 가는지'와 같은 삶의 목적성에 대한 고민이 놓여 있는 것이다.

나)는 영화의 마지막 시퀀스에서 병태와 민우가 나누는 대사이다. '고래'를 잡으러 가겠다는 병태의 대사는 영화 속에서 여러 번 서사적 맥락없이 반복된다.[280] 결국 '내 마음 속'에 있었다는 고백을 통해 애정 관계 문제로도, 타인을 위한 시혜적인 사랑으로도 해결되지 않는 내면이 문제였음을 깨닫게 된다. 이렇게 무위도식 대학생이던 병태의 고민이 춘자의 고향 찾아주기의 행로를 거치면서 자기 인식과 각성을 획득하고 영화가 마무리된다. 가)에서 드러나는 병태의 고민이 다소 감상적이고 무모한 것이었다는 점에서 병태에게는 '떠남' 혹은 '여로'를 통해 그 고민을 우회하고 구체성을 획득해 나가는 과정이 필요했던 것이다. 나)에서 춘자에 대한 자신의 진심을 확인하고 춘자와 자신의 관계에 대해 재정립하게 된 것도 결국 확고한 자기 인식의 부산물임을 알 수 있다.

둘째, 한정된 시간의 순차성을 따라 장소를 이동하는 로드 무비의 특성상 이동 거리와 이동 수단의 제시가 중요하다. 이 영화 역시 인물들이 우도로 가기 위해 길 위의 여정에서 이동 수단의 교체가 이뤄지며 고난에도 불구하고 목적지를 향해 선형적인 이동을 계속한다. 이러한 영화의 감정 추동 기제를 감정 마커를 사용하여 도식적으로 구성해 보면 다음과 같다.

---

280) 강숙영은 최인호의 소설과 전집판 시나리오를 분석하면서, '춘자=고래=뛰어들어야할 사회=역사=고통받는 민중'이었던 이상주의자인 병태의 태도가 결말부에 이르면 '자신에게 엄격하지 못한 이상주의는 정당화될 수 없다'는 고백을 통해 민중이라는 이름으로 확산되지 못하고 청교도적 개인 윤리로 수렴되고 있음을 지적한다. '고래'가 허황된 이상주의의 구호일 수 있음을 경계하는 최인호의 목소리를 듣게 된다고 보는 것이다. -강숙영, 「최인호 원작 영화에 나타난 '고래'의 의미와 검열 양상-<바보들의 행진>, <고래시냥>을 중심으로」, 『비평문학』 70호, 한국비평문학회, 2017, 25면.

[표8. <고래 사냥>의 시퀀스 진행과 인물에 대한 감정]

시퀀스 진행	인물에 대해 추동되는 감정	감정 마커		
		음악[281]	촬영기법 및 운송수단	오브제
1) '제9회 미스터 문과대학 대회'에 나갔다가 관중들에게 야유와 비난을 들은 병태는 도시의 거리를 거닌다.	쓸쓸함	은은한 서정적 음악	마스터 쇼트	
2) 성추행범으로 몰려서 경찰서에 잡혀가나 거지인 민우의 기지로 풀려난다.	웃음	민우의 '각설이 타령'	스틸 몽타주, 사일런트	
3) 민우를 따라 건물의 화장실, 이태원 거리, 장터 등을 다니다가 연애를 도와주겠다는 민우의 말에 함께 병태의 학교로 간다.	기대감	일렉사운드의 '각설이 타령'		㉠ 고래 ㉡ 고래 노교수
4) 병태는 민우의 말대로 미란의 포크댄스 수업에 쳐들어가 미란의 뺨을 때리다가 남학생들에게 얻어맞고 민우와 함께 달아난다.	분노			㉢ 고래
5) 고래를 잡으러 갈 것이라는 병태의 말에 민우가 자기가 도와주겠다며 유곽으로 데려간다.	기대감			㉣ 고래
6) 손님 받기를 거부하다 포주에게 맞는 춘자에게 안타까움을 느껴 그녀의 방으로 들어간다. 아침에 춘자에게 이름과 고향을 묻는데 민우가 돈을 내지 않고 사라지자 포주 무리에게 쫓겨난다.	동정심 애정	프리즈 프레임		안경 춘자의 잠꼬대

7) 춘자를 도와주고 싶다는 병태의 말에 민우는 유곽으로 가서 춘자를 데리고 달아난다.	즐거움 속도감	경쾌한 사운드의 메인 테마 '나도야 간다'		◎ 고래
8) 앰뷸런스를 탈취해서 눈 쌓인 길을 가던 세 사람은 기름이 떨어지자 차를 버린다.	위기감 피로감		앰뷸런스	
9) 경운기를 타고 한 마을에 들어간 세 사람은 민우가 각설이 타령으로 밥을 얻어와 허기를 해결한다. 그 사이 포주 일행이 오토바이를 타고 쫓아와 이들을 급습한다.	위기감	민우가 가창하는 느린 '각설이 타령', 긴장된 일렉 음악	경운기	안경
10) 버스를 타고 이동하던 세 사람은 무임승차로 걸려 경찰에게 잡히나 맹인-벙어리 흉내로 위기에서 벗어난다.	안도감		버스	
11) 추위와 굶주림에 국밥집으로 가나 돈이 없어 쫓겨나는데, 트럭 기사가 춘자에게 탐욕의 눈길을 보낸다. 추위에 떨던 병태가 아프자, 춘자는 매음을 결심하고 민우는 이를 방관한다. 하지만 곧 깨어난 병태가 이를 알고 기사를 때리고 민우에게 비난을 퍼붓는다.	분노	구슬픈 음악		안경
12) 또 다른 트럭 기사의 호의로 동물들이 타고 있는 트럭 짐칸에 타서 이동하며 병태와 민우는 싸우고 시장에 내려 헤어진다.	슬픔		트럭	

13) 병태가 잠깐 일을 보러 간 사이에 춘자는 안경장수에게 돈을 내지 않고 안경을 가져갔다가 시비가 붙고 민우가 나타나서 이들을 구해준다. 민우가 집기를 판 돈으로 장터에서 음식을 먹다 포주 일행이 나타나서 도망가는데 장례 상여 무리에 섞여 모면한다.	위기감	서정적인 음악, 긴장된 일렉 사운드 음악		안경
14) 포주 무리를 피해 석탄을 실은 기차에 올라타 이동하다가 바다에 내려 즐거운 시간을 보낸다.	기쁨		기차	
15) 다시 먼 거리를 걷다 지친 이들은 자전거를 훔쳐 타고 열심히 달린다. 결국 등대 앞에 도착해 환희에 찬 순간 포주 무리가 앞을 막아선다.	신남 피로감 위기감	신나는 일렉 음악, 느린 음악, 신나는 음악	슬로우 모션, 자전거	
16) 포주에게 얻어맞던 민우와 병태를 구하기 위해 막아서며 저항하던 춘자가 갑자기 말이 터진다. 춘자는 스스로 포주를 따라나서겠다고 말하는데, 포주가 심경 변화를 일으켜 이들을 놓아준다.	위기감 분노 슬픔 놀라움	사이키델릭 음악, 은은하고 서정적인 음악	슬로우모션	안경 춘자의 대사,"안돼요!"
17) 눈 쌓인 언덕 위 오두막집으로 가서 춘자는 모친과 만나고 같이 살기로 한다.	기쁨	구슬픈 음악		안경
18) 병태와 민우가 돌아서는데, 춘자가 달려나오자 병태는 봄에 다시 오겠다고 말한다. 춘자는 민우에게 뭐하는 사람이냐고 묻고, 대답 대신 각설이 타령을 부르며 두 사람은 떠난다.	슬픔 즐거움	신나는 음악 사운드로 '각설이 타령'		㉥ 고래

281) 구체적인 플레이 리스트의 제목과 정보는 다음의 논문을 참고할 것. -성진수,

춘자의 집을 향한 길 위에서 인물들이 겪는 여러 우여곡절들이 감정을 추동한다. 병태는 미란에 대한 애정 공세에 실패하고, 추행범으로 몰리며, 춘자를 구해내면서 포주들에게 쫓기는 등 위기/위기 탈출이 교차 되는데 이러한 과정이 운송 수단의 변경과 함께 속도감을 주며 작품에 대한 몰입도를 높인다. 운송 수단은 일정한 거리를 도달하면 그 기능을 다하고 다음 운송 수단으로 바뀌는데 최종 목적지에 도달하기 위해 이렇게 세부 단계를 거치는 과정이 필요한 것이다. 다만, 이들의 여정이 추격전의 양상이라는 점에서 뒤쫓는 포주 일행이 오토바이로 일정한 속도로 쫓아옴을 생각할 때 인물들의 운송 수단의 변경에 작중의 시간 속에서는 지연된 행위이기 때문에 긴장감을 더욱 높이게 된다.

'앰뷸런스' <고래 사냥> 47: 28	'경운기' <고래 사냥> 50:05
'버스' <고래 사냥> 58:38	'트럭' <고래 사냥>1:18:59

앞의 글, 88면.

기차 <고래 사냥> 1:28:30	자전거 <고래 사냥> 1:32:54

이러한 과정에서 음악의 역할도 큰데, 즐거운 기대감으로 이동을 시작할 때는 메인 테마 <나도야 간다>와 같은 음악이 신나게 깔리고, 춘자와 관련된 감성적인 장면에서는 은은하고 서정적인 음악이 슬픔을 더욱 극대화한다. 포주 일행에게 다급하게 쫓길 때는 일렉트릭 사운드의 기타 음악이 긴장감을 극대화하기도 한다.

로드무비가 기본적으로 한 방향으로 이어지는 장소의 이동으로 구성된다는 점에서 이 영화는 위기/탈출의 에피소드가 운송 수단의 승하차의 반복과 함께 이뤄지는 도달을 위한 과정의 서사라고 볼 수 있을 것이다.

셋째, 로드 무비의 내레이션은 질서 정연하게 배치된 사건들의 시퀀스를 따르며, 결말은 좋거나 나쁜 것, 둘 중에 하나로 확고히 기울어진다. 그런 의미에서 로드 무비로서 세 인물이 목적지를 향해 가는 과정은 게임 서사의 규칙과 비슷한 방식으로 이루어진다. '우도'로의 여정이라는 메인 퀘스트가 존재하며, 그 과정에서 인물들이 겪는 사건과 갈등들이 서브 퀘스트로 기능한다. 게임에서는 각 단계를 무사히 완수할 때마다 인물들의 자기 효능감이 높아지고 성공의 경험이 확장되는데 이 영화에서도 위기를 매번 다양한 방식으로 돌파하면서도 포기하지 않고 목적지를 향해간다는 점에서 인물들의 자신감은 고양되며 인물들 간의 관계도 더욱 돈독해진다.

목적지에 도달하면 로드 무비의 주인공들이 힘들게 찾아온 목적에 대한 기대감이 그대로 이루어지든지, 그 기대가 위반되든지 확고하게 판가름이 나게 되는데 이때 중요한 것은 그 과정의 개연성과 주제의식의 구현일 것이다. <고래 사냥>에서는 인물들이 천신만고 끝에 겨우 목적지 바로 앞에 도착하지만, 그들 앞에 이미 먼저 와 있던 포주 일행이 나타나면서 인물들에게 절망감을 안겨준다. 모든 고난이 끝났다고 생각했을 때 등장하는 악인의 존재는 인물들

의 상황을 더욱 절망적으로 보이게 하고 관객에게 긴장감과 고통을 느끼게 한다. 이때, 벙어리였던 춘자가 "안돼요!"라고 소리를 지르면서 갑자기 말을 하게 되는 것이 갑작스런 서사적 반전인데 이는 큰 놀라움을 준다. 이 춘자의 외침이 더욱 효과적으로 보이게 하기 위해서 바로 앞의 장면에서는 사이키델릭한 음악과 슬로우 모션으로 병태가 당하는 폭력과 끌려가는 춘자의 상황의 비장미를 더욱 고조시킨다. 원래는 말을 할 수 있었지만[282] 극중에 등장하지 않은 어떤 경위로 충격에 말문을 닫아버린 이 춘자에게도 이 여정은 고향뿐 아니라 말을 되찾게 하기 위한 자기 각성의 과정이었던 것이다.

그런데 이 춘자를 발화하게 한 트리거는 병태의 깨진 '안경'이다. 영화에서 병태의 두꺼운 안경은 어눌한 외형에 일조하는데, 민우와 트럭 기사가 '안경잽이'로 부른다는 점에서 병태에 대한 지각적 관점으로 더 강조되는 측면이 있다. 영화에서 병태는 안경을 총 4번 벗는데 시퀀스6)에서는 춘자와의 애정씬을 위해 스스로 안경을 벗고, 9)에서는 각설이 타령에 장단을 맞추는 상황에서 벗으며 9)는 트럭 기사에게 맞아서 안경이 벗겨지는 등 스토리의 전개 측면에서 안경의 벗고 씀의 유무는 크게 관계가 없다.[283] 그런데 시퀀스 16)에서 포주 일행에게 맞아 안경이 깨어지는데 이것이 춘자의 갑작스런 발화를 추동한다. 병태를 상징하는 안경이 깨진 것은 병태에 대한 손상으로 춘자에게 지각되었기 때문에 '장르 마이크로 스크립트'의 '트리거'로 기능하는 것이다.[284]

---

282) 춘자가 생래적인 벙어리는 아니었음을 드러내기 위해 위의 시퀀스6)에서 잠자던 춘자가 "어무이!"라고 부르며 잠꼬대를 하는 장면을 병태가 목격하게 한다. 결말의 개연성을 위해 미리 깔아둔 복선이다.

283) 이외에도 시퀀스 13)과 17)에 안경이 등장하는데, 이 안경은 춘자가 늙은 어머니를 위한 돋보기로 갖고 싶었던 것이다. 이 돋보기 역시 갈등의 소재가 된다는 점에서 영화 속 안경들은 트리거의 기능을 한다.

284) 스미스는 장르 영화에 대한 해석에서 미장센의 세부 사항을 의미 있는 데이터로 읽는 능력이 중요하다고 강조하면서, 영화 <스텔라 달라스 *Stella Dallas*> 분석을 예시로 든다. 이 영화에서 스텔라는 남편 스티븐을 처음 만났을 때 유리잔을 비추고 있는 것을 보았고 그의 안경이 반짝거렸던 것을 떠올리며, 어린 로렐이 까다로운 아버지처럼 젯반을 닦는 모습을 보는데, 이 영화의 감정적 호소의 성공에는 이러한 세부 사항이 '장르 마이크로 스크립트(genre microscript)'를 실행하는 '트리거(triggers)'가 된다고 본다. 관객은 텍스트에 대한 초기의 감정적 방향을 얻으면 그것과 일치하는 데이터를 찾아낸다는 것이다. -Greg M. Smith, op. cit., p.99.

<고래 사냥> 1:35:20	<고래 사냥> 1:35:26
<고래 사냥> 1:45:49	<고래 사냥> 1:35:51
<고래 사냥>1:37:07 안경이 깨진 병태	<고래 사냥> 1:37:59
<고래 사냥> 1:38:10	<고래 사냥> 1:38:53

<고래 사냥> 1:39:52	<고래 사냥> 1:40:02
<고래 사냥> 1:40:09	<고래 사냥> 1:40:19

<고래 사냥>에서 전형적인 악당으로 등장하는 포주 일행은 내내 부정적인 인물로 등장했는데, 춘자가 목소리를 되찾자 뜻밖에도 이들을 놓아준다. 그러면서 서울에 오면 시계를 찾으러 오라고 병태에게 말하고 가버린다. 목적지까지 이들을 끈질기게 따라붙던 포주 일행이 춘자가 말을 하게 된 것에 감화를 받았다고 볼 수 있는데 개연성의 측면에서 다소 의아한 점이 있으나, 로드 무비의 결말이 성공/실패 중 한쪽으로 확고히 기운다고 볼 때, 성공에 이르는 긍정의 결말을 보여주기 위한 것이라고 볼 수 있다.

영화적 감정에 대한 좋은 접근은 대상 지향, 목표 지향, 행동 지향으로서의 감정의 원형(emotion prototypes)에만 의존해서는 안되며, 비평가는 감정 프로토타입이 어떻게 영화적 감정의 경험을 형성하는지에 주의하면서 동시에 비프로토타입으로 감정을 이끌어낼 수 있는 가능한 많은 단서에 민감해야한다는 점에서 볼 때, 이는 감정이 자극에 연결되고 이러한 연상을 불러일으키면서 유발될 수 있는 유연한 방식에 주의를 기울여야 한다는 것을 알려준다.[285] 그런 의미에서 오리지날 시나리오에는 등장하지 않지만, 심의 대본과 영화에만 짧게 지나가는, 위의 시퀀스3)에 교수가 등장하는 장면이 있다. 민우는 병태에게 미란을 공략할 방법을 알려주겠다고 하고 같이 병태의 학교로 간다. 이때 나이 든 교수가 민우에게 다가온다.

285) Ibid, p.40.

#17

교수 : 이봐, 여보게. 거, 민우군 아니야?

(의아하게 보는 병태)

교수 : 죄송합니다.

남학생: 아시는 분이세요?

교수 내가 옛날 제자였던가해서 틀림없는 것 같은데..

(자꾸만 뒤돌아보는 교수)

병태 왜 모습을 감추신거예요?

민우: 네가 좋아하는 아가씨가 있는 곳이 저기야?[286]

영화 전체의 서사에서 크게 상관이 없는 부분이지만, 유일하게 민우의 전사(前史)를 짐작케 하는 장면이다. 영화에서는 좀 더 구체적으로 묘사되는데, 교수가 다가오자 민우가 선글라스를 쓰고 지팡이를 짚으며 맹인 흉내를 내면서 돌아선다. 교수에게 일부러 모르는 척을 하며, 병태의 질문에도 대답을 않는 것으로 보아 민우는 교수의 제자가 맞으며 과거에 병태와 동문인 '일류대' 학생이었던 것으로 보인다. 이후에는 그것과 관련된 어떠한 서사적 정보도 없지만, 의미심장하게 지나간 이 장면은 거지 왕초 행세를 하고 있는 민우에게 숨겨진 사연이 있을 것임을 내비친다. 영화가 주는 내적 정보의 지각에 뛰어난 관객들은 이 시퀀스를 통해, 민우가 지적으로 날카로우며 현실적인 통찰력을 내비친다는 점에서 마냥 거지같아 보이지 않던 점에 착안해서 한 때 운동권의 학생이었을 수도 있다는 해석에까지 이를 수 있다. 그러나 영화는 더 이상의 정보를 주지 않기 때문에 그러한 확고한 해석에 이르도록 중층적인 감정 신호를 주지 않는다. 그런 의미에서 이 장면은 관객의 지각에 따라 인식될 수도 안될 수도 있다는 점을 감안하고 제시한 것이다. 그렇다면 없어도 되는 장면을 삽입하면서도 불충분한 서사로 구성한다는 점에서 작가의 의도적인 지향성[287]이 엿보이는 장면이라 할 수 있다. 그런 의미에서 드러난 내용과 의도한 내용의 간격에서 민우의 전사에 대해 최인호가 목표했던 지점이 잘 수행되고

286) 최인호, <고래 사냥> 심의 대본, 한국영상자료원, 14-15면.

287) 존 R.설에 따르면, 우리의 모든 행위는 인과성과 지향성을 동시에 가지며, 행위상의 의도와 사전의도가 뚜렷이 구분된다. 어떤 명제를 갖는 언어 행위를 할 '진정성 조건'으로서 그 믿음(지향적 상태)을 표현한 것이다. 화행의 차원이지만 이를 작가의 의도의 측면에도 적용해 볼 수 있으리라고 본다. -존 R. 설, 『지향성』, 심철호 옮김, 나남, 2009, 229-249면.

있다고 볼 수 있다.

<고래사냥>은 최인호의 작품 중 '다시 보고 싶은 영화 1위'[288]에 선정될 정도로 여전히 대중들의 기억 속에 각인된 작품이다. 최인호의 영화들 중 <별들의 고향> 다음으로 관객이 많이 든 영화이기 때문에 이 영화 역시 속편이 제작되었다.

<고래사냥2>[289]는 원작과 비슷한 인물 구성과 내러티브 구조로 이루어져 있다. 이 영화에서도 남주인공의 이름은 병태인데, 실연의 상처를 안고 자살을 시도했다가 정신병원에서 '도사'를 자칭하는 왕초 민우를 만난다. 이들은 우연히 소매치기 소녀 영희를 구하게 되고 그녀가 고향을 되찾고 어머니를 만나게 하기 위해 같이 길을 떠난다. 이들을 소매치기단이 뒤쫓는다.

두 편의 <고래사냥>에서 남성 인물들은 중간에 끼어든 여자를 위해서 길을 떠나는데 이 여자들은 모두 약간의 병리적 문제를 안고 있다. 춘자가 말을 하지 못한다면, 영희는 기억상실증이다. 세 인물의 로드무비라는 점과 병태라는 남성 인물이 등장하는 것은 <안녕하세요 하나님>[290]에도 이어지는데 안성기가 병태를 맡고, 이전에 안성기가 맡았던 민우역을 전무송이 맡아 시인으로 등장한다. 이 영화에서는 여성 인물이 아닌 병태가 뇌성마비 장애를 가진 것으로 등장해서 병리적 상태의 인물 구도를 변형시킨다. 대신 여성 인물인 춘자가 임신한 상태이기 때문에 긴 여정을 이어가기에 불편한 상태라는 점에서 이전 여성 인물들 못지않은 어려움을 갖고 있다고 볼 수 있다. 그런 의미에서 이 영화에서는 로드무비 행로의 장애물로서 육체적 측면의 제한을 가진 인물이

---

288) 최인호의 타계 당시 <<맥스무비>>가 1,185명을 대상으로 '故 최인호 작가의 원작/각본 영화 중 리메이크 되었으면 하는 영화는?'이라는 주제로 설문 조사를 한 결과, 응답자의 32.2%(382명)가 <고래사냥>을 꼽았다. <고래사냥>에 이어 <바보들의 행진>(1975)이 15.4%(183명), <깊은 푸른 밤>(1985)이 7.4%(88명), <별들의 고향>(1974)이 7.2%(86명), <어머니는 죽지 않는다>(2007)가 6.6%(79명), <황진이>(1986)가 5.9%(71명), <불새>(1996)가 5%(60명), <천국의 계단>(1991)이 3.9%(47명), <안녕하세요 하나님>이 3.6%(43명), <고래사냥2>(1985)이 2.4%(29명) 순이었다.
-유지희, 「故 최인호 작가 참여 영화 중 '다시 보고 싶은 작품'은?」, <<독서신문>>, 2013.09.30., http://www.readersnews.com/news/articleView.html?idxno=43719(2023.02.06.확인)

289) 배창호 감독, ㈜황기성사단 제작, 1985년, 안성기·손창민·강수연 주연. 137,799명.

290) 배창호 감독, 동아수출공사, 1987년, 안성기·전무송·이보연 주연, 13,550명.

두 명인 것이다.

이 세 편의 로드무비의 인물 구도는 주로 어리숙하고 순진한 남성 인물1(병태)과 남성1보다 연배가 높으며 임기응변에 능하며 지적인 남성 인물2(민우) 그리고 이들과 동행하게 된 사연이 있는 여자1(춘자)로 짜여있으며, 이때 남자1은 여자1에게 호감을 느끼고 그녀의 꿈을 이뤄주기 위해 먼 길의 수고를 마다하지 않는다. 남자2는 1에 비해 현실적인 특성을 보이기 때문에 초반에는 남자1의 선택에 비아냥대고 이들과 다퉈 행로를 이탈하지만, 결국 특유의 능글맞음과 재치로 다시 돌아와 남자1과 여자1의 여정을 돕는다. 여자1은 남자1, 2의 호의 속에 여정을 지속하면서도 여러 가지 난관, 특히 경제적 궁핍을 돌파하기 위해 자기를 희생하려고 한다. 이 영화들은 모두 목적지에 도착하면서 서사가 완성되고, 남주인공들은 '자기 인식'의 성장을 맛본다. 이렇듯 최인호가 반복되는 구도의 로드 무비라는 장르에 대해 친연성을 가지고 있었음은 앞선 장에서 살펴본 것처럼 그가 '뉴아메리칸시네마'의 영향을 받았기 때문이었다. 로드무비는 주로 '뉴아메리칸시네마'의 감독들의 주된 연출 경향이고, 이들이 주로 인유(allusionism)[291]의 방법을 사용하여 중요한 레퍼런스를 다른 영화에서 가져오는데 감독 자신의 영화 체험에 기반한 작품들이 선정된다. 최인호 역시 로드 무비들을 만들면서 <이지 라이더>(데니스 호퍼, 1969)의 영향을 받은 흔적이 보인다.[292]

이러한 장르 영화적인 관점에서 최인호의 작업이 계열화된다는 것은 그가 대중성을 의식했다는 반증이기도 하다. 장르 영화란 기본적으로 익숙한 공식과 안정적인 관객의 기대 지향에 기댄 것임을 상기할 때 <고래사냥>의 대중적 성공이 비슷한 계열의 작품 창작에 영향을 준 것이다. 문재철은 산업적 효율성을 극대화하기 위해 형성된 장르영화가 흥행에 성공하기 위해서는 가장

291) "시리즈, 속편, 리메이크를 다루는 새로운 패턴이 1970년대에 할리우드에 등장했다. 1970년대에 유명해진 영화감독 세대는 영화 산업 내에서가 아니라 영화학교에서 영화를 배운 첫 세대였다. [.. (마틴 스콜세지, 스티븐 스필버그, 프랜시스 드 코폴라, 브라이언 드 팔마 등)] 이 감독들은 영화사에 깊이 몰입되어 있었고 이것이 그들의 영화 만드는 방식과 영화에 영향을 미쳤다." -Peter Lehman & William Luhr, 앞의 책, 169면.

292) 이외에도 약혼식장에서 영자의 손을 들고 달리는 <병태와 영자>의 마지막 장면은 <졸업>(마이크 니콜스, 1967)의 한 장면, <걷지말고 뛰어라>에서 상민이 바다에 가서 상반신을 탈의하고 팔을 활짝 편 채 태양을 맞는 모습은 영화 <태양은 가득히>(르네 클레망, 1960)를 의식한 장면으로 보인다.

대중적인 쟁점과 정서를 그 소재로 삼을 수밖에 없기 때문에 대중의 욕망과 깊숙이 연결되어 있다고 보며, 또 장르가 반복을 통해 형성되기 때문에 특정 장르가 형성되면 '산업-텍스트-관객 대중'의 삼각점을 순환하면서 특정한 시대의 집단 의식(혹은 무의식), 사회적 생활 양식 등을 형성한다고 설명한다.[293] 그런 의미에서 최인호의 로드 무비들에서 드러나는 고향 찾기의 여정과 자기 발견이라는 인식이 관객들에게 적극적인 호응을 얻었다는 것은 역설적으로 관객들이 원하는 욕망과 새로움의 이야기를 최인호가 제공한 것이라 볼 수 있다. 그런데 아무리 통속적인 영화라도 결코 완전히 진부하지는 않은 것은 통속성이 늘 새로움과의 관계 속에서만 의미를 지니기 때문이므로, 그 쾌락은 변화 속에서 익숙한 것을 확인할 때 생기는 것이라는 점에서 대중영화들은 통속성을 이용하되 여기에 새로움을 적절히 가미해야 한다.[294] 그런 의미에서 최인호가 이 시기 구가했던 대중성의 지속 여부는 그 '새로움'의 향배에 있었다. 이를 다음 장에서 살펴보겠다.

2. 감정 작업과 관객 기대지향성 간의 불일치와 한계

최인호의 소설과 영화가 1970-80년대를 아우르며 인기를 끌면서 비슷하게 계열화되는 작품들이 많이 등장했다. 소설 『별들의 고향』에서 파생된 영화 <별들의 고향>과 그 방계 작품들이 멜로드라마의 호흡으로 여성 인물의 고난 서사를 다루었다면, <바보들의 행진>류의 대학생 남녀를 다룬 청년 주인공을 다룬 영화들의 계열이 있고, 『고래사냥』에서 파생된 <고래사냥> 시리즈의 로드 무비 작품들이 있다. 앞서 살펴보았듯이 당대 최고 흥행작으로 인기를 끌게 되면 영화 산업의 관점에서 안정적인 흥행성을 담보한 것으로 인정받았기 때문에 비슷한 스타일로 다시 만들어 대중을 유인하려 했던 것이다. 이 영화들은 흥행작의 공식을 차용하여 다시 관객의 감정에 접속되기 용이한 특성이

293) 문재철, 「사회적 현상으로서의 영화」, 문재철 외 지음, 『대중영화와 현대사회』, 소도, 2005, 23면.
294) 위의 책, 21면.

있었기 때문에 관객의 입장에서는 더 익숙하게 받아들여질 수 있었다. 그래서 이 시기에는 낮은 강도의 지적 자극을 요하는 익숙한 장르영화나 에로티시즘이 강조된 영화들이 반복적으로 재생산되고 있었다. 하지만 관객의 감정 지각과 대중성 사이의 관계가 그리 단순한 것이 아님을 이미 최인호는 인식하고 있었던 것으로 보인다.

> 가) 소설은 팔려야 한다고 나는 믿는다. 시인의 시집도 베스트셀러가 되어야만 한다고 나는 믿는다. 소설은 많이 읽혀야만 한다. 그래야만 된다. 나는 알고 있다. 대중의 인기가 언젠가는 한번쯤 내게 식상해서 자기를 즐겁게 해준 만큼 나를 비난할 것쯤은 알고 있다. 그것을 모르는 바보가 어디 있는가. 하지만 난 가수나 영화배우는 아니다. 그들에겐 은퇴가 있는 법이다. 내겐 은퇴가 없다. 다행한 일이다. 하지만 난 점차로 이 <별들의 고향>이 던진 파문이 영화계에, 소설계에 파문되어질 것이라는 것을 기대하고 있다. 한 마디 더 건방진 소리를 하는 것이 허락된다면 젊은 작가에게도 신문소설을 안심하고 맡길 수 있으며 젊은 작가의 책들도 아니꼬운 출판사들에게 눈치코치 보지 않고 만들어질 수 있으며 젊은 작가의 작품도 흥행이 되는 영화가 되어질 수 있다는 가능성을 보여주었다고 생각한다. 비평가의 편견 있는 평가 없이도 직접 대중과 정면으로 승부하는 시대가 와야 한다고 나는 믿는다.[295] (이하, 밑줄 인용자)

> 나) 절대로 사회 변혁은 몇몇 개인의 힘으로만은 이루어지지는 않을 것이다. 그들은 읽을 거리를 찾게 되었으며 공통된 흥미거리를 찾으려 했다. 권위의식에 염증이 나 있던 시민들로서 보다는 친구로서 존재해 주기를 기원했다. 그래서 작가들은 대중 쪽에 관심을 기울이게 되었다. 이것을 네가 말하는 '대중에의 아부' 내지는 '흥미거리의 편승'인 더러운 타락이라고 하는 것은 결론이 빠른 판단이다. 그것은 좋게 말해서 네가 늘 부르짖었던 '서민과의 융화'로서도 인식되어야 할 것이다. 그렇다면 모든 작가들이 모두 아부하고 눈치보고 편승한다면 어쩌겠는가 하는 너의 질문은 당연한데, 안심해도 좋은 것은 만약 작가가 대중의 눈치에 아부했다면 얼마못가 그는 도태되어 버린다. 일반 서민은 잔인해서 한순간의 흠런 타자를

295) 최인호,「나의 문학노우트-1975년간 <최인호 전작품집>수록」,『누가 천재를 죽였는가』, 예문관, 1979, 304면.

> 영원한 홈런 타자로 기억해 주지는 않는다. 만약 작가가 죽을 때까지 대중의 인기를 인식하려 든다면 그는 곧 히트곡 하나 내고 사라지는 가수처럼 사라져 버릴 것이다. 대중은 곧 망각해 버린다.[296]

가)에서 보듯 최인호는 문학이 팔려야 한다는 주장을 내세우면서도 대중성과 관련해 자신 역시 비난을 받을 수 있다는 것을 인식하고 있었다. 하지만 그럼에도 불구하고 젊은 작가들도 흥행력을 가져야 하며, 비평가를 거치지 않고도 대중과 직접 대면해야 한다고 주장한다. 나)에서는 대중성이라는 것이 결국 '서민과의 융화'의 관점으로 봐야할 것이며 무조건 대중성에만 복무한 작품만을 만든다면 도리어 도태되어 버릴 것이라고 경고한다. 이는 최인호에게 대중성이라는 점이 단순히 인기에 영합한 것이 아니라, 작품의 독자들에 대해 의식하는 행위로써 중요함을 강조하는 것이라 할 수 있다. 또한 고민 없이 반복되는 작품들은 오히려 대중 편에서 먼저 알아채게 된다는 점을 강조함으로써 대중 독자들을 매우 판별력 있는 독자들로 인식하고 있음을 보여준다.

최인호의 인식처럼 관객의 감정적인 지각에 대한 일반적인 기대와 그러한 감정의 관성에 대해 실제의 영화가 상응하거나 상응하지 않은 경우 관객의 기대와 부응 사이에서 균열이 일어날 수 있다. 이것이 영화 관람에 있어 관객의 수용의 정도를 결정하기도 한다. 이렇듯 감정적 관성과 기대 지향성의 균열은 세 가지 차원에서 관객들의 호응의 실패를 불러온다.

첫째, 감정의 밀도 차이와 목표 지향성의 정도가 영화마다 다를 수 있는데 이것이 관객에게 받아들여지지 못한 경우이다. 스미스는 '무드 필름(mood film)'[297]을 분석하면서 목표 지향성의 정도와 감정의 밀도 사이에서 영화가 덜 조밀해진다면 관객들에게 어렵게 다가갈 수 있음을 설명한다. 즉, 작가가 의식적인 차원에서 헐리우드의 전형적인 장르스크립트의 공식들과 맞서며 서사적 공백의 길이를 늘린다든지, 장르적인 관행 비틀기를 시도한다면 관객의

296) 위의 책, 307면.

297) <Local Hero>처럼 목표 지향의 정도가 다양하고, 정보를 적게 제공하는 감성 영화는 명확한 기대치가 적은 영화이기 때문에 이는 평론가들에 의해 '약간', '미묘한' 영화인 '무드 필름'으로 불렸다. 이러한 '무드 필름'은 헐리우드의 장르 스크립트와 맞서며 익숙하고 쉽게 내용을 전달하는 대신 긴 멈춤과 관행 비틀기로 실험적 시도를 하는 영화를 의미한다. -Greg M. Smith, op.cit., p.54.

지각적 차원에서는 정보의 밀도가 적게 느껴질 수 있는 것이다.

> 영화 텍스트는 감정에 대해 얼마나 조밀하게 정보를 제공하는지에 따라 분류할 수 있다. 촘촘한 감정 정보를 담고 있는 영화는 감정을 매우 빈번하고 구체적으로 이끌어내려고 한다. 이 텍스트에는 많은 중복 단서가 포함되어 있으며 자주 사용하고 전면에 표시된다. <Raiders of the Lost Ark>는 매우 풍부한 정보를 제공하는 감성적인 텍스트로, 어떻게 대응해야 하는지에 대한 많은 단서를 제공한다. 예를 들어, 시끄러운 음악 소리, 로우 앵글 돌리 샷, 위협적인 얼굴 특징을 사용하여 나치 캐릭터인 중요인물들의 소개를 강력하게 표시하여 증오할 캐릭터로 명확하게 표시한다. 빌 포시스(Bill Forsyth)의 <Local Hero>와 같은 영화는 덜 촘촘하게 정보를 제공하는 감성 텍스트이며, 감정 신호가 거의 없다. 짐 자무쉬(Jim Jarmusch)의 <낙원보다 낯선>은 정보를 조밀하게 제공하지 않는 감정 텍스트로, 영화적 감정 신호의 범위 중에서 몇 가지 형식적 가능성으로만 제한된다.[298]

최인호가 직접 연출한 작품 <걷지말고 뛰어라>(1976)는 우연히 만난 두 남자가 도시의 이곳저곳을 돌아다니며 실패를 거듭하다 다시 헤어진다는 스토리이다. 두 남자의 좌충우돌이 작품의 전반부에서는 전반적으로 웃음을 유발하는 장면이 많으며 후반부에서 인물들의 갈등이 두드러진다는 점에서 언뜻 <고래사냥>의 병태와 민우와 비슷한 구도처럼 보이기도 한다. 그런데 이 작품은 길영과 상민이 크게 싸우게 되면서 전/후반부가 갈리는데 그 갈등이 다소 느닷없이 전개된다. 또한 앞서 살펴보았듯 각색 과정에서 최인호의 작가주의적 의식이 많이 투영된 작품이기 때문에 미장센이나 카메라의 촬영 기법, 화면의 색감 조절, 화면의 속도를 조절하는 편집상의 기법 등 영화 연출의 여러 부분에서 영화 매체에 걸맞은 새로운 표현방법을 고심한 흔적들이 드러난다. 특히 인물들의 중압감이나 불안감을 표현하기 위해 환각적인 장면을 넣거나 사일런트 등으로 음향을 조절하는 장면들이 등장하기도 한다. 이러한 표현주의적인

298) Ibid, pp.52-53.

요소들은 관객들로 하여금 이 영화에서 감정의 신호들을 포획하기 어렵게 만든다. 길영과 상민의 대사들은 종종 현실성 없는 구호처럼 느껴지게 하고, 상민의 분노와 길영의 집착이 정보 차원에서 조밀하게 구성되지 않아 서사적 유기성이 떨어진다.

한편, 이 영화는 남자 주인공 두 사람이 대등하게 등장하며 이들이 우정을 보여주며 협력하여 서사의 대부분을 끌고 나간다는 점에서 버디무비(buddy movie) 장르처럼 보인다. 그런데 버디무비의 흔한 공식대로라면 이들은 갈등을 겪다가도 결국 둘이 힘을 합해 사건을 해결하는 결말로 끝나거나 적어도 둘이 이루려던 공통의 목적은 달성된 채 끝나야 하지만 이들은 영화의 결말에서 각자의 길로 가고 만다. 게다가 홀로 떨어진 길영이 장님 행세를 하는 장면으로 마무리되면서 결말의 모호성을 증폭시킨다.

이 영화는 그 이전까지 최인호의 영화들이 보여준 서사적 공식들과 완전히 다른 방식이어서 인물들의 행동이나 사건의 향배에 따라 인물들에 감정을 개입할 여지가 거의 없다고 볼 수 있다. 더구나 작가가 의도적으로 시도한 여러 영화 스타일적인 이채로움들이 감정에 대한 정보가 쌓여 연상 작용을 이루도록 하는 것을 방해한다. 그런 의미에서 이 영화를 통해서 감정의 일관된 관성을 유지하기도, 또 영화 전체의 서사에 몰입되기도 어려운 것이다.

<내 마음의 풍차>[299]는 동명의 원작소설을 영화화한 작품이다. 이 작품은 최인호의 장편 소설들 중에서도 인물의 성격화가 복잡해서 인물들 간의 갈등을 섬세한 독법으로 읽어야 하는 작품이다.[300]

---

299) 김수용 감독, 화천공사 제작, 1976년, 민철·전영록 주연, 31,435명, 제12회 백상예술대상(1976)-영화부문 신인상(민철) 수상.

300) 줄거리는 다음과 같다. 혼외자인 영호는 친어머니의 명령에 따라 아버지가 있는 본가로 들어간다. 부유한 아버지의 집에는 독실한 신앙인인 큰어머니(아버지의 본부인)와 그녀가 낳은 배다른 남동생인 영민도 함께 살고 있다. 영호는 친어머니에 대해 사랑과 증오의 양가 감정을 갖고 있고, 겉으로는 모범생으로 행동하나 위악적인 내면을 가진 인물로 본가의 모든 가족들에 대해서도 증오의 감정을 품고 있으나 겉으로 드러내지 않는다. 이에 반해 동생인 영민은 허약하고 자주 쓰러져서 제대로 학교도 다니지 못한 채 집에 유폐되어 있는데 유일한 놀이는 자신의 방에 작은 도시 모형을 만들어 디오라마처럼 전시해두고 작은 다람쥐를 키우는 것이다. 영호는 자신을 믿고 따르는 영민에게 외출을 강행시키고 집밖으로 끌어내어 도둑질을 시키거나 거리에 버려두고 오는 등의 기행을 벌인다. 그런 과정 중에 충격을 받은 영민은 쓰러지거나 고통스러워 하면서도 형의 말을 따른다. 영호는 명숙이라는 여성을 만나고 서로 사랑하게 되지만, 타인의 진심을 믿어본 적 없는 그는 명숙에게 상처를 주기 위해 일부러 영민을 그녀와 만나게 한다. 명

이 영화에서는 위악적인 인물인 영호와 미성숙한 육체와 정신을 가진 영민 형제의 성격화가 영화 전체의 서사를 이끌어 가는 주된 동력이다. 실제로 소설에서는 이들 형제의 내면이나 대화가 섬세하게 그려져 있고 인물들의 갈등과 성장이 '거리'와 '방'의 배경 구도 아래 잘 짜여져 있다. 그런데 이 영화는 위의 줄거리에서 보면 알 수 있듯이 소설의 내용을 대대적으로 수정하지 않고 영호가 모친에게 갖는 양가적 감정과 뒤틀린 관계를 생략하는 정도로 원본에 충실한 각색의 유형을 보여준다. 소설에서도 이들 형제의 대화가 일상적인 대화의 독법이 아니기 때문에 영화의 대사로서는 다소 사변적이라는 인상을 준다.

 # 14 영민의 방(대낮에도 커텐이 내려져 있다.)
(문을 열고 들어서는 영민과 영후.
영민 불을 켠다. 온 방 안이 갑자기 밝아온다.
요지경처럼 꾸며져 있는 타이틀백과 같은 방 안 풍경.
영민 휘파람을 분다. 그러자 다람쥐가 어디선가 나타난다.
그리고 손바닥에 앉는다.
영민 손바닥에 크랙커를 올려 놓는다.
다람쥐 먹기 시작한다.)

영민 내 친구야, 이 녀석은.
영후 예쁜 친구로구나. (만지려 한다. 그러자 다람쥐가 어깨를 타고 오른다.)
영민 이 녀석은 낯선 사람을 싫어해.
영후 야, 참 너는 이상한 취미를 가지고 있군, 이 새, 이 물고기,
이 개미들은 모두 니가 키우고 있니?
영민 응, 우리 가축이야. 내가 만든 도시의 주민들이야.
영후 네가 만든 도시라니?
영민 여길 봐.

숙과 영민은 여행을 떠나고 뒤늦게 괴로움과 상처에 힘들어하던 영호는 자신의 내면을 응시하게 된다. 이후 영호는 자신의 친어머니가 있는 집으로 돌아가기로 결심한다.

(땅바닥을 가리킨다.
그 곳엔 정교하게 만들어진 도시가 널려져 있다.
영민 스위치를 넣자 소리를 내며 전차가 달려간다.)

영민 이 도시는 내가 만든 거리야, 저 새, 이 다람쥐, 금붕어,
개미들은 이 거리의 주민들이지.

영후 허지만 이상한 거리다. 이 거리는 이상한 거리야.

영민 왜?

영후 이 거리엔 사람이 없잖아. 있는 것이라곤 새와 금붕어,
개미, 그리고 다람쥐뿐이고 거리는 온통 텅 비어있어.
사람이 없어.

영민 이 거리의 주민들은 모두 외출하였어.

영후 외출? 외출이라니. 도대체 어디로 외출을 했는데.

영민 나도 몰라. 어디로 외출하였나 나도 몰라.
허지만, 이 거리에 남아있는 딱 한 사람이 있어.

영후 그게 누구니?

영민 그건 나야. 이 거리엔 나혼자 남아있어. 내 이웃들은 모두
새벽에 이 도시를 떠났어. 내가 잠든 새에.

영후 그럼 말이야, 도대체 언제까지 기다릴꺼니? 이 거리에서.

영민 그들이 돌아올 때까지 난 이 거리를 지켜야 해, 형.
(진지하게) 나 형에게 부탁이 있어. 형, 나하구 이 거리에서
같이 살어, 나 혼자 이 거리를 지키기엔 난 지쳤어.
이 거리엔 말야. 요 거리 모퉁이의 용기엔 우체통이 있지?
난 이 우체통에다 늘 편지를 띄우곤 했었어. 그들에게
돌아와달라고, 형 같이 살어. 이 거리에서 형과 나 둘이서
같이 살어. 그들이 돌아올 때까지.
(영후 멍하니 영민을 올려다본다.
그리고 영후 천천히 고개를 끄덕인다.)[301]

영호와 영민의 대화는 영민의 내면을 보여주기 위해 지나치게 설명적이다.

301) 최인호, <내 마음의 풍차> 심의 대본, 한국영상자료원, 7면.

원작소설에서는 작가의 의도[302]가 투영된 것이기 때문에 느린 속도의 지각으로서 충분히 받아들여질만한 내용이지만 대중 영화의 관점에서 볼 때는 적합하지 못한 것이다. 이러한 대사와 설정이 받아들여지기 위해서는 창작자나 관객 양쪽이 모두 어느 정도의 작품의 특성에 대해 합의된 상황일 때, 가령 '무드 필름'일 때에라야 자연스럽게 받아들여질 수 있는 것이다.

이는 텍스트의 목표지향성의 문제와도 연관된다. 영화가 주인공의 목표를 내러티브의 중심에 놓고 그 목표를 완고하게 추구하는 등장인물의 모습을 보여준다면, 영화 전체는 이 캐릭터의 성공과 실패를 중심으로 쏠리게 되며, 명확한 목표를 향해 이동하는 행동을 수행하는 목표 지향적인 캐릭터를 통해 감정적 호소력도 극대화되는 것이다.[303] 인물의 목표지향성이 뚜렷하고 명징할수록 관객에게 더 쉽게 받아들여진다는 점에서 영호의 위악성은 종종 말과 내면이 불일치하고 스스로의 행동을 쉽게 철회해버리는 등 종잡을 수 없기 때문에 정보의 조밀성이 떨어지게 된다. 그런 의미에서 작품에 대한 작가의 의도가 내러티브의 운용에 있어 감정적 밀도를 높이기보다는 작가 의식적인 지향성을 투영하는 데 중심이 가 있는 영화의 경우에 관객들로 하여금 거리감이 생기게 할 수 있다.

이는 문자 매체인 소설을 시각 매체인 영화로 만들었을 때 빠질 수 있는 함정을 보여주는 것이기도 하다. 원작 소설에 드러난 인물의 섬세한 내면을 영화적인 장면으로 즉, 영화가 할 수 있는 재현의 방식으로 그려내어야 관객에게 그 핍진함이 전달되고 작품성의 성패도 갈리는 것이다. 물론 그 과정이 쉽지 않기 때문에[304] 대개 소설을 각색화하는 과정의 핵심은 이미지로 재현될

302) 작가 최인호는 이 작품의 창작 의도에 대해 다음과 같이 밝히고 있다. "『내 마음의 풍차』는 중앙일보의 기획시리즈로 연재하였던 것이다. 서기원, 박순녀, 최인훈씨 다음으로 연재하였었다. 이 소설에서 나는 처음으로 신문소설에서 탈피해 보고 싶었다. 신문에 씌어지는 소설도 순수문학이라고 할 수 있는 것을 보여주기 위해서 나로서는 무던히 애를 썼다. 구상도 오래 한 편이었다." -최인호, 「나의 문학노우트-1975년간 <최인호 전작품집>수록」, 『누가 천재를 죽였는가』, 예문관, 1979, 307면.

303) Greg M. Smith, op.cit., p.54.

304) 안숭범에 따르면 영화는 사유를 유도하는 기호체계로 구성된 문학과 달리 인물의 내면을 묘사하기가 매우 어렵다. 영화는 근본적으로 경험 세계를 즉물적·직관적으로 현시하는 듯한 환영으로 조직되기 때문이라는 것이다. 그런 의미에서 영화는 '추상의 구상화 형식', 곧 개념의 이미지화 형식이라 할 수 있으며 관념의 구체화가 어려운 매체라고 설명한다. -안숭범, 「1980년대 임권택 문예영화의 원작 변용에 관한 연구-〈안개마을〉을 중심으로」, 『우리문학연구』 31집, 우리

수 있는 정도까지만 추출해내고 훨씬 명징하게 갈등 구조를 드러내는 것이다. 그런데 이 작품은 원작의 사변적인 성격을 걷어내지 못한 채 낭만화된 대사와 감상적인 인물을 그려냄으로써 감정을 쌓아나갈 중층적인 정보들을 제공하지 못한다. 이상에서 볼 때, <걷지말고 뛰어라>와 <내 마음의 풍차>는 영화 매체에 대해 지나치게 의식하거나 소설의 틀을 완전히 벗어버리지 못한 데서 관객과 성공적으로 접속하기 어려웠다.

둘째, 원작 소설이나 영화의 인기에 기대서 깊은 고민 없이 비슷한 작품들이 재생산된 경우 영화 관람을 통해 대중들이 기대한 감정의 관성이 유지되지 못하고 실패한 경험으로 남게 된다.

최인호의 인기에 힘입어 <최인호의 병태 만세>[305]와 <최인호의 야색>[306] 같은 작품은 작품의 제명에 각본가의 이름이 올라와 있다. <최인호의 병태 만세>는 제목에서 알 수 있듯이 남주인공의 이름이 병태로, <바보들의 행진>(1975년) 이후 반복적으로 호명되는 남자 주인공의 이름이다. 이 작품에서도 병태는 철학과를 다니는 대학생으로 나오고 <고래사냥>에서 처럼 육체미 선발대회에도 나간다. 병태의 친구로 영자가 등장하고, 또래의 남자 친구로 순철이 등장하는데, 가난한 집안 출신으로 나중에 가짜 대학생이었음을 고백한다. 전반적으로 <바보들의 행진> 계열의 아류작으로 볼 수 있는 것이다.

씬15 사워장 (낮)
(순철 나오다 본다. 옷이 없다)
(순철 나오려다 놀란다)
여학생1 어마! 쟤 좀 봐라!
여학생2 어마!
(순철)
씬16가 강의실 안 (낮)
(강의실 안을 나는 비들기)
교수 누가 비들기를 풀어 놓았나?

문학회, 2010, 459면.
305) 김수형 감독, 태창흥업 제작, 1980년, 엄인태·정한용·이미영 주연, 18,332명.
306) 변장호 감독, 태창흥업 제작, 1982년, 차화연·신영일·김동현 주연, 21,292명.

(비들기를 보는 학생들)

교수 누구의 짓이야? 누구 짓이냐구?

병태 누구의 짓도 아닙니다. 비들기의 짓입니다. 제 발로 걸어들어 왔읍니다.

교수 제발로 걸어들어 왔다구?

병태 그렇습니다. 제발로 철학을 공부하러 들어온 비들기입니다.

교수 누가 비들기 좀 잡아라!

씬17 연극반 앞 (낮)

(연극반으로 들어가는 순철)

씬18 강의실 안 (낮)

학생1 잡았다!

학생2 안심 하십시요 교수님! 잡았읍니다.

교수 교수생활20년에 강의실로 비들기가 날아든것은 처음 있는 일입니다.

제군들 이게 무슨 징조라고 생각하나?

병태 예! 교수님 우리 캠퍼스에 봄이 왔다는 증거입니다!

학생들 옳소!

씬20+21 캠퍼스 (낮)

(연극 의상 차림으로 달리는 순철)

여학생 어머머! 쟤 뭐하는거니? 스트리킹 하는거니?

씬22 강의실 안 (낮)

교수 오늘 수업은 그만 하겠다! 과 대표 나와서 칠판을 지우도록!

(문을 열고 들어서는 순철과 부딪친다)

교수 자 ... 자넨 누군가?

순철 예 저 ... 저는 김순철 벌거벗은 임금님입니다. 에이치!

교수 아니!?

(순철 재채기)

(병태 얼굴)

국정 쟤는 왜 난리야?

(재채기 하는 순철 얼굴 스톱. 모쇼)

병태(소리) 그렇타 순철이는 분명 옷을 입고 있었다.
그는 벌거숭이 임금님이었다.
다만 분명한건 감기걸린 임금님이라는 것이다 ...[307]

이 작품에서는 '비둘기'[308]가 대학 내의 자유와 학생들의 젊음의 상징으로 여러 장면에 등장하는데, <바보들의 행진>의 주제의식을 이어받은 것이다. 여기서도 스트리킹이 다시 등장하고 대학생 특유의 낭만화된 대사들이 주를 이룬다. 스토리 설정의 차원에서도 다소 낭만화된 특성을 보이는데 이는 주로 순철과 관련된 내용이다. 순철의 아버지가 열차에 치여 숨진 후, 순철은 자기가 가짜 대학생이었다고 고백한다. 가난한 집안 형편이지만 대학생 오빠를 가지고 싶어하는 헌신적인 여동생의 바람 때문이었다는 것이다. 그런데 친구들은 순철의 말을 믿지 않고 도리어 교내 마라톤대회에 철학과 대표로 출전하라고 말한다. 결국 순철은 병태와 함께 최선을 다해 경기에 임하지만 꼴찌로 들어온다. 즉, 순철이 진짜 대학생이냐 아니냐는 친구들에게 별로 중요한 것이 아니며 청춘과 우정이라는 주제 의식 아래 갈등 요소가 제거되는 것으로 볼 수 있다.

<최인호의 야색>은 <별들의 고향>의 멜로 드라마적 구도를 차용한 아류작이어서 내용상 새로움이 눈에 띄지 않는다는 한계를 지닌다.[309] 불행한 여자와 그녀를 지켜보는 인텔리 남성, 그 여자를 괴롭히는 남성의 구도가 비슷하게 이어지며 작품적으로도 유의미하게 평가할 만한 부분이 없다는 점에서 <별들의 고향>의 익숙한 흥행공식을 되풀이하려다 실패한 작품이라고 볼 수 있다. 이는 <사랑의 조건>[310] 의 경우에도 비슷한데, 이 영화는 <내 마음의 풍차>의 스토리와 비슷한 계열의 영화로 매너리즘에 빠진 멜로 드라마의 한계

307) 최인호, <병태만세> 심의 대본, 한국영상자료원, 4-5면.
308) 대본에는 계속 '비들기'로 나오는데 단순 오기로 보인다.
309) 줄거리는 다음과 같다. 주인공 영빈은 의사인데, 어느 날 알콜 중독과 약물 과다복용으로 병원에 실려온 미애를 치료하게 되면서 인연을 맺는다. 그리고 미애가 고아원 시절부터 알아 온 동혁과 동거 중이며 그의 괴롭힘으로 인해 알콜 중독이 되었음을 알게 되어 연민을 갖고 결혼을 하려고 한다. 이때 동혁이 들이닥쳐 결혼은 무화가 되고 영빈은 의료봉사를 떠나는데, 얼마 후 동혁은 미애의 병을 알리고 떠맡기고 떠난다. 영빈은 미애와 다시 재회하지만 다음날 미애가 죽은 상태로 병원에 실려온다.
310) 김수용 감독, 동아수출공사 제작, 1979년, 송재호·윤정희·신성일 주연, 48,563명.

를 보여준다. 반복적인 설정이나 인물 구도, 여성 수난사로 감상성을 극대화하는 설정 등은 감정의 신호를 지나치게 많이 제시하고 밀어붙여서 오히려 영화의 몰입을 방해하는 것이다. 서사의 진행상 디에제시스의 목표가 제시되고 이를 위한 장애가 설정된 후에는 관객의 기분을 강화할 만한 보상의 시간이, 즉 감정적 관성을 유지하고 다시 쌓을 만한 감정신호의 속도 조절이 필요한 것이다. 이것이 지켜지지 않은 채 무차별적인 신호들로 영화에서 감정에 대한 중층적 몰입을 끊임없이 반복하면 '감정 시스템의 피로한 역습'[311]으로 인해 도리어 영화에 대한 감정적 공명을 떨어뜨린다고 할 수 있다.

이는 속편(sequel)과 리메이크 작품들이 가지는 본질적인 한계 때문이기도 하다. 관객으로서 우리는 '같은 것을 더 많이' 보기 위해서 시리즈, 속편, 리메이크에 접근하는데, 그러면서도 한편으로는 무의식적으로 새로운 영화에 대한 다른 기대를 갖기도 한다.[312] 익숙한 것을 다시 보려고 하면서도 그 안에서 새로움을 찾는다는 점에서 장르 영화에 대한 기대치와 많이 다르지 않음을 알 수 있다. 그렇기 때문에 이런 작품들은 종종 비난 받는데, 가장 큰 이유는 이러한 경향이 영화감독들의 아이디어가 고갈되어 옛것을 우려먹고 있는 징조로 보이기 때문이며, '오리지널' 작품이 더 창조적이고 파생된 작품에서 참신성이 당연히 고갈되어 있다는 관념에 기인한 것이다.[313] 비슷한 성격의 인물과 비슷한 배우들, 특정한 대사의 반복 등은 시리즈의 전체적인 유사성을 느슨하게 유지하게 하는데, 개별 작품의 특성이 두드러지지 않는 한 실패한 기획이 될 수밖에 없다. <별들의 고향>(1974년)과 <바보들의 행진>(1975년)이 대흥행한 이후 1980년대 초반까지 각각 원작의 구도를 빌려 비슷한 계열의 작품을 연속적으로 만들어내고 있는 것은 경제적인 고려와 제작자들의 나태한 인식에 기인한 것이기 때문에 관객들의 호응도도 갈수록 떨어져 갈 수밖에 없는 것이다.

셋째, 작품에 대해 관객이 느끼는 감정 단서가 지나치게 노골적으로 감정신호를 반복적으로 주며, 관객의 기대 지향성과 완전히 다른 방향으로 감상성을 강화할 때 관객들은 영화에 몰입하기 어렵다.

---

311) Greg M. Smith, op.cit., p.44.
312) 문재철 외, 앞의 책, 162면.
313) 위의 책, 167면.

관객이 영화를 선택하고 관람의 초반부에 전체적인 설정과 구성에 대해 인지한 후, 세부적인 감정 신호들로 영화에 몰입되어 관람을 지속하는 과정은 장르 마이크로스크립트의 감정 식별 신호를 적절히 이행하는 과정이라 볼 수 있다. 그러한 장르의 마이크로스크립트를 조정된 감정 신호 패턴과 결합함으로써 영화는 인지적 차원을 넘어 관객에게 정서적 호소력을 부여할 수 있는 것이다.[314] 그런 의미에서 장르적 특징들과 적절한 감정 신호의 균형이 중요하다고 볼 수 있는데 <안녕하세요 하나님>[315]은 감독의 무리한 장르 구성이 관객에게 감정적 호소력을 쌓지 못한 경우를 보여준다.[316]

이 작품은 구조상 <고래사냥>과 겹친다는 점에서 관객에게 장르적 독법의 익숙함을 기대하게 한다. 그러나 이 작품은 육체적 장애가 있는 병태가 집을 나온 순간부터 다시 집에 들어가 잠드는 순간까지를 개연성에 의한 전개보다는 환상적인 분위기를 조성하는 데 더 공을 들이고 있다. 영화는 제목에서 보이듯 전체적으로 기독교적인 상징과 모티프를 많이 사용하고, 뮤지컬 영화라고 봐도 될 정도로 음악이 자주 등장한다. 특정 장면에서는 인물들이 실제로 노래를 부르기도 한다. 명시적인 뮤지컬 영화는 아니기 때문에 이러한 장르적, 종교 알레고리적 특징들은 종종 서사적 몰입을 방해하고 영화의 핍진성을 저해한다. 대사 또한 설명적이고 교훈적인 당위성을 강조하는 내용들이 자주 등장한다.

가)
신 /102 외양간 [..]

---

314) Greg M. Smith, op.cit., p.49.

315) 배창호 감독, 동아수출공사 제작, 1987년, 안성기·전무송·김보연 주연, 13,550명.(단관 기준. 동아, 장충, 연흥극장을 합해서 36,056명으로 보는 기록도 있다.) 제12회 황금촬영상영화제(1988) 금상(유영길), 특별상(감독상, 조명상) 수상.

316) 작품의 줄거리는 다음과 같다. 뇌성마비 장애인인 병태는 경주에 가보는 것이 소원이어서 어느 날 편지를 써두고 집을 나와 경주로 향한다. 기차를 잘못 타서 엉뚱한 곳에 내려 버려서 역무실에 가게 되는데 거기서 무임승차로 잡혀온 민우를 만나게 된다. 방랑하는 시인인 민우는 병태과 함께 역무실을 탈출하고 우연히 춘자를 만나는데, 그녀는 아버지를 모르는 아이를 임신했다며 자신도 같이 가겠다고 말한다. 탄광 마을에 도착해 산기를 느낀 춘자는 어느 가정집의 외양간을 빌려 아이를 낳고 민우와 교회에서 결혼식을 올린다. 둘은 춘자의 고향으로 향하고 병태는 경주에 도착해 구경을 마치고 다시 집으로 돌아온다.

병태 새아침이 밝았어요. 오늘이 아이의 생일입니다. 아가씨, 비가 멎었어요.

그리고 해가 떴어요.

(카메라, 햇빛을 따라 천천히 한 호흡으로 빠져나가 뜨락을 지나

한 프레임 속에서 나뭇잎을 지나고 논밭을 지나고 숲을 지나 들판으로 멀어져가기 시작한다)

- 천천히 음악-

신/103 들판

(새벽 여명 속에 천천히 밝아오는 들판,

간밤에 그토록 무섭게 몰아치던 천둥번개도 어느새 멎어버리고

눈부신 햇빛의 궁전으로 모든 풍경이 황금빛으로 빛나기 시작한다.

들에 핀 꽃들.

나뭇가지 위에 앉아 울고 있는 새들의 울음 소리.

간밤에 내린 비의 구슬을 받은 나뭇잎들에 햇살이 비춰들자,

영롱하게 빛나면서 빛을 반사한다)

- 음악 -

병태 (소리) 이제 아가씨는 어제의 사람이 아니예요.

어제의 아가씨는 어제와 더불어 죽었습니다.

아가씬 한 아이의 어머니예요. 아가씬 축복을 받았어요.

아가씬 이제 저 아이와 함께 새로 태어났어요.

아가씬 이제 혼자가 아니예요. 자 이제 우리 아가씨의 고향으로 함께 가요.

우리가 함께 가드릴게요. (카메라 멀어지면서) - 음악 -[317]

나)

신/129 목사관

317) 최인호, <안녕하세요 하나님>, 『최인호 시나리오 전집2』, 우석, 1992, 295면.

(들장미가 가득 피어 있는 목사관.
이 집 앞의 풍경은 아주 상징적일 것.
병태가 문을 열고 들어선다.
불을 밝힌 창문.
집 옆 벽에는 담쟁이덩굴이 우거져 있고
창문에서 흘러나오는 불빛이 화단의 꽃들 위에 녹아흐르고 있다.
커튼이 젖혀진 창문에서 피아노 소리가 흘러나온다.
병태, 문득 걸음을 멈춰서서 돌아온 집을 바라본다.
눈물이 굴러떨어진다.
병태, 다가가 초인종을 누른다.

-노랫소리-
조금있다가-)

(소리) "누구세요?"
병태 저예요.
(문이 열린다. 밝은 빛이 흘러나온다)
어머니 아니 병태가……병태가. 여보 병태가 돌아왔어요. 병태가 돌아왔어요.
(병태, 문 안으로 들어선다.
집 안으로 들어서면, 아주 아늑하고 평화로운 집,
높은 흔들의자에 앉아 있는 아버지의 모습.
등뒤로 보인다)
아버지 그래 경주에 다녀왔니?
병태 예, 아버님.
아버지 그래 무엇을 보았니?
병태 아름다운 세상요.
아버지 수고했다. 배고프겠구나. 손을 씻고 식사를 해라.
여보,
이 세상에서 가장 맛있는 음식을 내 사랑하는 아들에게 차려주구.
그 아이는 위대한 승리를 거두었소.
(카메라, 천천히 돌아서 흔들의자에 앉아 있는 아버지의 얼굴로 가려는 순

간-)

신/130 교회당
(아버지의 얼굴은 어떤 환한 빛으로 바뀌어지고,
그 환한 빛은 교회당 앞의 십자가상으로
천천히 바뀌어지고 있는 데서 -
음악 높아지면서
「안녕하세요 하나님」) 318)

가)는 춘자가 외양간에서 아이를 낳은 후, 자신과 아이 모두 죽었어야 했다며 울부짖자 병태가 춘자를 달래며 하는 대사이다. 춘자에게 생의 의지를 북돋워주기 위한 목적이기는 하나 지나치게 설명적이고, 장면의 제시 또한 지나치게 감정의 신호를 중첩시킨다. '새아침', '생일', '비가 멎었어요', '해가 떴어요', '새로 태어났어요'와 같은 대사들이 그녀의 새 삶에 대한 희망의 감정을 중첩시키는데, 여명 속에 밝아오는 들판이나 천둥번개가 그치고 황금빛이 빛나는 모습, 새들의 지저귐, 영롱한 빗방울 등이 이어지며 희망의 감정을 더욱 강화하고, 음악마저 장면마다 분절되며 강조된다. 한 장면을 세부 이미지로 지나치게 분할하고 있는 것이며 영화가 추동하려고 하는 감정 신호가 지나치게 많아서 오히려 인위적인 느낌마저 드는 것이다. 너무 많은 단서가 일치하면(특히 장르 마이크로스크립트와 음악), 도리어 그 장면을 이미 확립된 감정적 호소력과 너무 현저하게 다르게 만들 위험이 있기 때문에 자연스러운 감정적 관성에 위반되는 것이다.[319]

나)는 이 영화의 마지막 장면으로 오리지날 시나리오에만 있는 내용이다. 마치 죽음 이후에 신을 영접하는 상황의 알레고리처럼 그려져 종교적인 목적을 지닌 장면처럼 보이기도 한다. 실제 영화에서는 이 장면을 삭제하고 병태가 아무도 모르게 집을 나갔다가 다시 아무도 모르게 집에 들어와 자는 장면으로 끝난다. 오리지날 시나리오에서는 부모가 역에서 병태를 배웅해주고 비상전화

318) 위의 책, 304-305면.
319) 가령, 슬픈 음악 모티브와 전통적으로 슬픈 서사적 사건을 일치시키는 것은 너무 노골적으로 감정 신호를 전달해서 관객으로 하여금 '무거움'을 의식하게 할 수 있다. -Greg M. Smith, op.cit., p.61.

번호 등을 주며 현실성을 의식했다면, 영화에서는 아예 부모를 삭제시킴으로써 병태의 가출-회귀의 원환적인 구조로 마무리되는 것이다. 그런 의미에서 오리지날 시나리오의 마지막 장면에서 신적인 존재처럼 부모가 그려지는 장면이 삭제 되었다는 점이 영화에서 현실성을 강화시키지는 않는다. 오히려 영화의 오프닝 시퀀스에서 화면에 하드커버의 장정같은 무늬를 액자처럼 두르고 인물과 타이틀 롤을 제시하는 방법이 이 영화를 마치 책을 한 편 읽는 것처럼 보이도록 미장센을 구성한다. 또, 극중에 병태가 마을 사람들과 어울리는 모습을 세피아톤의 스틸 사진으로 처리해서 편집의 분절을 드러낸 점이나 마지막 장면에서 침대에 누워있는 병태의 뒤쪽으로 이중노출된 어린 병태가 기도하고 잠드는 모습을 삽입한 것 역시 자연스럽게 감정을 쌓아올리는 방식이라기보다는 창작자의 의도가 끊임없이 관객의 해석에 침입을 유발하고 있는 것이라고 볼 수 있다. 관객과 카메라의 시선이 동일시되면서 작품에 몰입을 높이는 것이 아니라 도리어 관객이 카메라의 시선과 자신의 거리감을 느끼게 하는 방식이다. 그런 의미에서 이 영화는 관객의 기대지향성에 충실한 영화라기보다는 관객의 감정적 관성을 끊임없이 방해하고 침범하여 창작자 편의 의도와 지향성에 더 목적을 두고 있는 영화인 것이다.

이상과 같은 세 가지 측면의 실패들은 최인호의 영화 각색 작업의 후기로 갈수록 뚜렷해지며 더불어 대중적 흥행성도 더 이상 담보되지 못하게 된다. 반복된 구조의 매너리즘은 최인호가 직접 작업한 영화들 때문만은 아니었다. 최인호의 센세이셔널한 흥행 이후 최인호의 스타일에 영향을 받은 작품들이 우후죽순 만들어지면서 매너리즘의 속도를 더욱 가속화시켰던 것이다.[320] 이렇게 답보된 상황 속에서 최인호의 각색 작업은 동력을 잃었고, 4년 후, 1991년도에 배창호 감독과 마지막으로 협업한 <천국의 계단>[321]마저 흥행성에서

320) 오진곤은 한국 호스티스 영화의 계보를 정리하면서, <별들의 고향>이 커다란 대중적 성공과 사회적 반향을 일으키는 한편 동시기 문예 경향을 토대로 내용적, 형식적 측면에서 새로운 유행을 이끌며 대표작으로서의 위상을 점하게 된 작품으로 공인되어 있다고 설명하며, 이러한 호스티스 영화의 흐름이 1970년대 후반을 지나면서 장르화 경향을 강화해 가며 1980년대로 이어져 이른바 '성애영화' 출현에 교두보를 마련하기도 하였다고 본다. -오진곤, 「1970년대 한국 '호스티스 영화'에 관한 재고(再考): 영화사적 측면을 중심으로」, 『현대영화연구』17, 한양대학교 현대영화연구소, 2021.

321) 배창호 감독, 동아수출공사 제작, 1991년, 이아로, 안성기, 박찬환 주연, 70,761명.

멀어지자 이후 각본가로서의 활동을 마감하게 된다.

이는 성공한 영화의 속편에 늘 따르는 관행과 쇄신의 문제와도 관련이 있다. 모든 장르는 관행(convention)과 쇄신(invention)의 혼합이며 이러한 혼합은 장르 감독들이 사회적 논평과 비평을 목적으로 오락 형식을 어떻게 의식적으로 조작하는지 설명해 준다.[322] 공식이 정해져 있다는 장르 영화의 특징 덕분에 작가와 감독은 기대되는 요소만 충분히 집어넣으면 영화의 나머지 부분은 마음대로 해도 된다는 태도로 소재에 접근할 수 있고 이런 시각에서 볼 때 일종의 거래가 성립되는 것이다.[323] 그런 의미에서 관객의 기대지평을 어느 정도 충족시키면서도 감독의 자율성도 보장되는 측면이 있는 것이다. 그런데 쇄신이 관행을 넘어서지 못하면 클리셰가 되고 마는 것이다. 최인호의 영화에서 젊은 대학생 남성이 '병태'라는 이름으로 계열화되는 한 축의 영화가 있다면, 반대쪽에는 도시의 하층 계급으로 전락하는 젊은 여성에 대한 서사가 있다. <깊고 푸른 밤>(1985)이라는 정점 이후, '병태'류의 인물이 다시 등장해 여로형 구조를 취한 <안녕하세요 하나님>(1987)에 이어, '경아'류의 여성 인물이 겪는 멜로드라마적 수난사가 반복되는 <천국의 계단>(1991)이 더 이상 대중들의 관심을 불러모으지 못했던 것은 이미 최인호식의 감각적 세련됨이 그 시효를 다해가는 상황임을 보여주었던 것이다.

<별들의 고향>, <고래사냥>, <바보들의 행진>, <깊고 푸른 밤>과 같이 잘 만들어진 영화들은 원작 소설 이상으로 당시의 대중에게 매우 적극적인 호응을 받았다. 이러한 성과를 바탕으로 청년문화의 첨병으로 최인호가 인식되고 논쟁의 대상이 되었다는 점에서 그가 당대의 공통감각에 매우 근접해 있었음을 알 수 있다. 최인호가 각색한 이 영화들은 1970~80년대 한국 영화들뿐만이 아니라 한국영화사 전체의 층위에서도 가장 높은 성취를 꼽는 자리에서 늘 호명되는 작품들이라는 점에서 그 작품성을 인정받고 있다. 이후에도 최인호가 보여주는 엄청난 양의 영화 작업량은 앞서 제시한 몇 가지 계열의 원천적 구조물들을 프랜차이즈화해서 전유하는 방식으로 작품을 지속해 나갔기 때문에 가능한 것이기도 했다. 다만, 이는 작가의 명성에만 기대 그 계열화의 하

322) Peter Lehman & William Luhr, 앞의 책, 132면.

323) 어떤 영화감독은 관객의 기대를 만족시킬 것이라고 생각되는 일정 분량의 섹스와 폭력을 포함시키고 그 대가로 진지하게 생각할 거리를 가지고 그것을 표현할 수 있는 기회를 얻는 방식으로 관행과 쇄신의 관습을 이용하기도 한다. -위의 책, 133면.

위 층위에서 확대될 뿐 새로운 시도와 재해석이 없는 다소 나태한 방식의 답습이었기 때문에 오래 지속되기는 어려운 것이었다.

문단에서 어느 정도 성취를 이룬 작가였던 최인호가 1970-80년대에 영화의 원전 소설을 제공하고 그 자신이 직접 각본과 각색, 연출까지 겸하면서 극작의 질적 수준을 높였고 영화적 스타일에 대한 고려로 영화예술의 발전적인 측면에 이바지했다. 눈밭의 경아나 안경을 쓴 병태, 세련된 차림으로 담배를 들고 있는 제인처럼 최인호의 주요 영화의 이미지들이 한 시대의 표지처럼 기억된다는 점에서 시대의 감각에 접속해 영화 예술의 경지를 올린 성과라고 볼 수 있을 것이다. 또 최인호의 영화들이 엄청난 대중적 공명을 일으키며 관객들을 극장으로 동원한 점은 당대의 대중 감성의 중요한 공통된 자원이 되며, '영화 관람'이라는 새로운 문화적 향유 경험을 창출해냈다는 점을 통해 이후 한국 영화의 르네상스로 이어지는 관객의 질적, 양적 확대의 기반이 됐다는 점에서 매우 중요한 가치를 지닌다고 할 수 있다. 훈육된 관객의 지각적 차이가 청중 취향의 기초를 형성하게 되었기 때문이다.

Ⅴ.결론

이 논문은 1970-80년대 최인호 작가의 소설과 각색 작품에 나타난 작가주의적 의식과 관객의 '감정' 시스템의 역학에 대해 살펴보았다. 이를 위해 텍스트를 원작 소설에서부터 각본과 각색 판본, 영화로 세부적으로 분리해 분석대상으로 삼았으며, 이를 통해 각색 판본 연구에 대해 '충실성'이라는 관점에서의 단순한 내용 비교 연구를 하는 데에서 벗어나 좀 더 세밀하게 소설이 영화화되는 과정을 살피고 그 과정에서 작가의 역할과 범위가 어떻게 조정되는지를 확인해 보았다.

Ⅱ장에서는 최인호가 소설가에서 영화 '작가'로 자리를 바꾸게 된 이유를 당대 문단의 상황에 대한 최인호의 비체제주의자로서의 관련성과 관련하여 살펴보고, 소설에 잔존해 있던 영상화에 유리한 특성과 조건들 또한 작용했음을 확인했다. 최인호의 소설은 주로 공간성의 포착이나 환상성의 이미지들의 제시로 시각적인 매체 변용에 유리한 특성을 지니고 있었다. 장편 <별들의 고향>을 중심으로 핵심 서사가 영화화된 것에 이어 위성 서사들이 비슷한 계열의 속편 영화들의 주요 서사로 파생되기도 한다. 최인호의 소설들은 단편의 모티프들을 장편으로 취합하는 양상을 보였으며, 다시 그러한 모티프들을 영화들 사이에 새겨 넣는 방식을 취한다. 때로는 여러 소설들이 중층적으로 각색되어 영화가 구성되기도 하는데, 그 자체로 시나리오로 각색되는 경우도 있었지만, 반복되는 모티프나 에피소드 차원에서 영화에 차용되는 경우도 있었다. 이런 원천 소설은 크게 <별들의 고향> 계열과 <고래 사냥> 계열로 나뉠 수 있는데, 이후로도 비슷한 인물 구도의 엇비슷한 서사적 흐름을 가진 영화들이 속편으로 만들어지기도 한다.

Ⅲ장에서는 최인호의 각색에서 특성과 작가주의적인 면모를 스타일 실험과 자기반영성의 측면에서 살펴보았다. 최인호의 영화에서는 당대의 자본주의적 영화 산업의 체제들을 전유하면서 그 안에 작가적 정체성을 새겨 넣기 위해 자신만의 스타일에 대한 고민을 각색에서 드러냈고 표현주의적 특성을 띄는 연출들을 통해 자기반영성의 특성을 지니고 있음을 고찰해 보았다. 특히 영화 연출작 <걷지 말고 뛰어라>를 통해서 작가주의적인 성격을 드러내며 나름의

영화적 실천을 시도했고, 1960년대 '뉴아메리칸 시네마'의 불온성과 반문화운동의 영향을 받아 몇몇 영화들을 작품 속에 인유하려는 경향을 보이기도 했다. 또 소설과 영화 모두에서 텍스트의 안팎을 해체하는 메타픽션적인 방법에 관심을 드러냈으며 이를 통해 불확정성의 텍스트를 활용해 자기반영성의 미학을 드러내었다.

Ⅳ장에서는 인지주의 영화 이론을 빌려 '감정 시스템'의 관점에서 영화에 대한 관객들의 기대 지향성의 성패를 확인해 보았다. 당대 최인호의 작품들이 지닌 감각적 탁월성은 작가의식의 산물일 뿐만 아니라 대중들과의 교호 작용에서 이뤄진 것이었다는 점에서 대중에게 공명된 '감정'의 체계와 구조를 고찰했다. 감정의 체계에 관한 그렉 M. 스미스의 논의를 경유하여 최인호의 작품들의 논리를 창작과 수용의 양 측면에서 체계적으로 구조화하였다. 이를 통해 1970-80년대 최인호가 당대 사회와 어떻게 호흡했으며 대중들에게 어떤 방식으로 받아들여졌는지를 세부 작품들에 대한 면밀한 독해를 통해 확인했다. 이때, 감정의 추동을 일으키는 '감정 마커'가 활용되는 '감정 작업'의 특성을 영화별로 변별해 보았으며, 감정을 통한 '분위기'의 형성이 영화 전체를 관객에게 수용시키는 데 있어 중요함을 분석했다. 이러한 감정 작업의 효과적인 실례가 주요 흥행작들이라면, 관객들의 호명을 받지 못한 작품들도 구분하여 관객의 기대지향성의 측면에서 감정적 관성과 어우러지지 못한 이유를 규명해 보았다. 최인호의 영화 작업은 대중들에게 시대의 불온성과 부정성을 시뮬레이션할 수 있는 기회를 주었다는 점에서 대중적 감성의 정화 작용의 기능을 수행했다는 데에서도 그 의의를 찾을 수 있었다. 또 관객의 경험과 취향의 훈육이 이후에 이어질 한국 영화의 르네상스와 교양 있는 관객들의 양산에 도움이 된 것으로 보았다.

한편, 최인호가 소설 작가에서 영화작가로 이동한 계기에 대한 또 다른 내적 동력은 영화 작업 이후의 행보를 통해 확인할 수 있다. 엄청난 인기를 누리던 최인호식의 '감정 작업(emotion work)'이 더 이상 당대 대중들에게 접속되지 못했을 때 일상성의 세계를 떠나 초월성의 세계로 창작의 방향을 선회한다. 최인호의 후기 작품 세계는 백제, 광개토 대왕, 장보고, 경허 선사, 조광조와 퇴계 이황을 다루는 역사소설의 세계이다. 최인호가 영화 작업이 끝났을 때 이동하는 곳이 역사소설의 세계였다는 것은 문단의 동류 어느 쪽에도 머무르지 않았던 작가로서의 자의식이 강한 그가 또다시 새롭게 자신의 자리

를 찾아나간 것으로 볼 수 있다.

최인호에 대한 본 연구는 한국현대문학사에서 통속 작가로 저평가되곤 하는 작가 최인호의 위치를 재규명해내기 위해 소설과 영화를 모두 아우르는 작가론의 총체성의 차원에서 쓰였다. 이 연구는 소설과 영화의 매체적 길항이라는 논의에서도 새로운 관점을 제공해 주는 작업으로 의의를 가질 수 있을 것이다.

참 고 문 헌

1. 기본 자료

*소설

최인호, 『별들의 고향 上』, 예문관, 1973.
_____, 『별들의 고향 下』, 예문관, 1973
_____, 『바보들의 행진』, 예문관, 1974.
_____, 『타인의 방』, 예문관, 1974.
_____, 『잠자는 신화』, 예문관, 1974.
_____, 『도시의 사냥꾼』, 上·下, 도서출판 우석, 1976.
_____, 『개미의 탑』, 예문관, 1977.
_____, 『내 마음의 풍차』, 예문관, 1977.
_____, 『맨발의 세계일주』, 예문관, 1975.
_____, 『타인의 방』, 예문관, 1977.
_____, 『고래사냥』, 동화출판공사, 1983.
_____, 『잠들기 전에 가야할 먼 길』, 제삼기획, 1988.
_____, 『제3세대 한국문학』7, 삼성출판사, 1990.
_____, 『최인호 중단편소설전집1-타인의 방』, 문학동네, 2002.
_____, 『최인호 중단편소설전집2-황진이』, 문학동네, 2002.
_____, 『최인호 중단편소설전집3-즐거운 우리들의 천국』,문학동네, 2002.
_____, 『최인호 중단편소설전집4-돌의 초상』, 문학동네, 2002.
_____, 『최인호 중단편소설전집5-달콤한 인생』, 문학동네, 2002.
_____, 『별들의 고향 1,2』, 여백, 2013.
_____, 『견습환자』, 문학동네, 2014.
_____, 『나는 나를 기억한다 1,2부』, 여백, 2015.

***시나리오**

최인호, 『시나리오전집1』, 우석출판사, 1992.
_____, 『시나리오전집2』, 우석출판사, 1992.
_____, 『시나리오전집3』, 우석출판사, 1992.

최인호, <별들의 고향>, 오리지널 시나리오, 한국영상자료원.
이희우, <별들의 고향>, 심의 대본, 한국영상자료원.
최인호, <바보들의 행진>, 오리지널 시나리오, 한국영상자료원.
_____, <바보들의 행진>, 심의 대본, 한국영상자료원.
_____, <즐거운 우리들의 천국>, 심의 대본, 한국영상자료원.
_____, <걷지 말고 뛰어라>, 심의 대본, 한국영상자료원.
_____, <내 마음의 풍차>, 오리지널 시나리오, 한국영상자료원.
_____, <내 마음의 풍차>, 심의 대본, 한국영상자료원.
_____, <(속)별들의 고향>, 오리지널 시나리오, 한국영상자료원.
_____, <(속)별들의 고향>. 심의 대본, 한국영상자료원.
_____, <병태와 영자>, 오리지널 시나리오, 한국영상자료원.
_____, <병태와 영자>, 심의 대본, 한국영상자료원, 1979.
_____, <도시의 사냥꾼>, 오리지널 시나리오, 한국영상자료원.
_____, <사랑의 조건>, 오리지널 시나리오,한국영상자료원.
_____, <불새>, 오리지널 시나리오, 한국영상자료원.
_____, <불새>, 심의 대본, 한국영상자료원.
_____, <최인호의 병태 만세>, 오리지널 시나리오,한국영상자료원.
어윤청, <최인호의 병태만세>, 심의 대본, 한국영상자료원.
최인호, <별들의 고향3>, 오리지널 시나리오, 한국영상자료원.
_____, <별들의 고향3>, 심의 대본, 한국영상자료원.
_____, <최인호의 야색>, 오리지널 시나리오, 한국영상자료원.
이희우, <최인호의 야색>, 심의 대본, 한국영상자료원.

최인호, <적도의 꽃>, 오리지널 시나리오, 한국영상자료원.
_____, <적도의 꽃>, 심의 대본, 한국영상자료원.
_____, <고래 사냥>, 오리지널 시나리오, 한국영상자료원.
_____, <고래 사냥>, 심의 대본, 한국영상자료원.
_____, <깊고 푸른 밤>, 오리지널 시나리오, 한국영상자료원.
_____, <깊고 푸른 밤>, 심의 대본, 한국영상자료원.
_____, <고래 사냥2>, 오리지널 시나리오, 한국영상자료원.
_____, <고래 사냥2>, 심의 대본, 한국영상자료원.
_____, <겨울 나그네>, 오리지널 시나리오, 한국영상자료원.
_____, <겨울 나그네>, 심의 대본, 한국영상자료원.
_____, <황진이>, 오리지널 시나리오, 한국영상자료원.
_____, <황진이>, 심의 대본, 한국영상자료원.
_____, <안녕하세요 하나님>, 오리지널 시나리오, 한국영상자료원.
_____, <안녕하세요 하나님>, 심의 대본, 한국영상자료원.
_____, <천국의 계단>, 오리지널 시나리오, 한국영상자료원.

***신문**

『경향신문』, 『동아일보』, 『매일경제』, 『중앙일보』, 『한국일보』, 『조선일보』
『영남일보』, 『한국일보』, 『스크린』

***영화**

<별들의 고향>(이장호, 1974)
<바보들의 행진>(하길종, 1975)
<어제내린 비>(이장호, 1975)
<걷지말고 뛰어라>(최인호, 1976)
<내 마음의 풍차>(김수용,1976)

<(속)별들의 고향>(하길종, 1979)
<병태와 영자>(하길종, 1979)
<도시의 사냥꾼>(이경태, 1979)
<사랑의 조건>(김수용, 1979)
<불새>(이경태, 1980)
<최인호의 병태만세>(김수형, 1980)
<별들의 고향3>(이경태, 1981)
<최인호의 야색>(변장호, 1982)
<적도의 꽃>(배창호, 1983)
<고래사냥>(배창호, 1984)
<깊고 푸른 밤>(배창호, 1985)
<겨울 나그네>(곽지균, 1986)
<황진이>(배창호, 1986)
<안녕하세요 하나님>(배창호,1992)
<불새>(김영빈, 1997),

2. 국내 논저

강숙영,「최인호 원작 영화에 나타난 '고래'의 의미와 검열 양상 - <바보들의 행진>, <고래사냥>을 중심으로」,『批評文學』70, 한국비평문학회, 2018.
강유진,「최인호 소설에 나타난 집과 도시의 공간성 연구」,『우리文學硏究』55, 우리문학회, 2017.
강태선,「鏡虛의 修行相에 대한 연구 : - 崔仁浩「길 없는 길」의 경허 수행상 형상화를 중심으로」, 영남대학교 석사학위 논문, 2010
고영복,『사회학사전』, 사회문화연구소 출판부, 2000.
곽상순,「최인호 중편소설에 나타난 자유의 문제 -「무서운 복수(複數)」와

「깊고 푸른 밤」을 대상으로」, 『현대소설연구』77, 한국현대소설학회, 2020.
곽상순, 「최인호 초기 단편소설에 나타난 정상성과 병리성의 상관성 연구 -「견습환자」, 「술꾼」, 「타인의 방」을 대상으로」, 『문학치료연구』45, 한국문학치료학회, 2017.
곽양, 「최인호의 『상도』에 나타난 도가사상 : 노자 『도덕경』에의 적용을 중심으로」, 경희대학교 석사학위 논문, 2014
구현경·홍재범, 「소설에서 영화로의 매체전환 연구: 소설 <내 마음의 풍차>에서 영화 <어제 내린 비>의 경우」, 『드라마연구』38, 2012.
권성훈, 「대중의 무의식과 주체들의 징소리」, 『작가세계-최인호 특집』109, 2016,
권영민, 『한국현대문학사 1945-2010』, 민음사, 2020.
권오수, 「1970년대 최인호 신문연재소설에서의 청년문화 재현 양상 연구」, 대구대학교 석사학위 논문, 2017.
권은선, 「멜로드라마: 눈물과 시대의 이야기」, 문재철 외 지음, 『대중영화와 현대사회』, 소도, 2005.
권철호, 「최인호, '조커-작가'의 기원」, 『작가세계-최인호 특집』 109호, 2016, 116면.
김경양, 「최인호의 신문연재소설 연구 : 『별들의 고향』,『바보들의 행진』을 중심으로」, 서울여자대학교 석사학위논문, 1998.
김남석, 1960~70년대 문예영화 시나리오의 영상 미학 연구, 고려대학교 박사학위논문, 2003.
김동식 저, 『로티의 신실용주의』, 철학과현실사, 1994.
김동식 엮음, 『로티와 사회와 문화』, 철학과현실사, 1997.
김명주, 「생성중인 삶-질 들뢰즈의 미학」, 민주주의사회연구소편, 『비판적 예술이론의 역사』, 백산서당, 2002.
김미지, 「<별들의 고향>을 통해 본 1970년대 대중 문화와 문학의 존재 양상에 관한 일 고찰」, 『한국현대문학연구』13, 2003.
김병익, 「60년대 의식의 편차」, 『문학과 지성』, 1974.봄.
김성환, 「1970년대 대중소설에 나타난 욕망 구조 연구」, 서울대학교 박사

학위논문, 2009.
김성환, 「1970년대 대중 서사의 전략적 변화」, 『현대문학의 연구』51, 한국문학연구학회, 2013.
김시무, 「인지주의 영화기호학의 가능성과 한계」, 『영화연구』23호, 한국영화학회, 2004.
김영민, 『한국현대문학비평사』, 소명출판, 2006.
김영진, 『이장호 vs 배창호』, 한국영상자료원, 2007.
김용준·이유선 외, 『로티의 철학과 아이러니』, 아카넷, 2014.
김윤식, 『한국현대문학비평사론』, 서울대학교출판부, 2002.
김재경, 「최인호 『별들의 고향』 제목 연구」, 『우리말글학회』85, 우리말글, 2020.
김종욱, 「근대화의 유혹과 개인적 자유 사이에서의 줄다리기」, 『문학사상』, 2000.
김종철, 「상업주의 소설론」, 『한국문학의 현단계2』, 창작과비평사, 1983.
김주연, 「산업화의 안팎」, 『김주연평론문학선』, 문학사상사, 1992.
김주연, 「상업문명 속 '소외와 복귀'」, 『세대』, 1974.6.
김지윤, 「1980년대 동아시아 고대사 논쟁과 최인호의 역사소설 -『잃어버린 왕국』과 몇 개의 '이본(異本)'들」, 『상허학보』58, 상허학회, 2020.
김지윤, 「최인호 문학에 나타난 개인의 의미 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2016.
김지윤, 「최인호 소설에 나타난 '웃음'의 미학」, 『우리말 글』72, 우리말글학회, 2017.
김지혜, 「1970년대 대중소설의 영화적 변용 연구」, 『한국문학이론과 비평』58, 한국문학이론과 비평학, 2013.
김지혜, 「1970년대 대중소설의 죄의식 연구」, 『현대소설연구』52, 한국현대소설학회, 2013.
김지혜, 「조숙(早熟)과 만숙(晩熟)의 경계 - 1970년대 최인호 소설을 중심으로」, 『語文論集』59, 중앙어문학회, 2014.
김지훈, 「이미지의 체제들, 시네마, 포스트-시네마」, 『문학동네』21권3호, 2014.8.
김지훈, 「이질성과 긴장의 비평적 지도-『해방된 관객』」, 『씨네21』,

2016.10.10.
김치수,「개성과 다양성」,『문학사상』, 1982.
김치수, 「개성과 다양성」, 최인호, 『제3세대 한국문학』7권, 삼성출판사, 1990.
김치수,「깊고 푸른 밤의 의미」,『최인호 문학상 수상 작품집』, 청어와삐삐, 2000.
김치수,「한국소설은 어디에 와 있는가」,『문학과 지성』, 1972.
김현,『문학과 유토피아』전집4, 문학과지성사, 1992.
김현,『우리 시대의 문학/두꺼운 삶과 얇은 삶』전집 14권, 문학과지성사, 2012.
김현,「재능과 성실성」(해설-최인호),『잠자는 신화』, 1974.
김현,「초월과 고문」,『문학사상』, 1973.
김현,『현대 한국 문학의 이론/사회와 윤리』, 문학과지성사, 2011.
김현종,「영화로 소설읽기 : 최인호 작「깊고 푸른 밤」의 분석」,『語文硏究』26, 충남대학교 문리과대학 어문연구회, 1995.
노대원,「서사의 작중 인물과 '마음의 이론'」,『현대문학이론연구』61집, 현대문학이론학회, 2015.
노대원,「최인호 초기 단편소설의 카니발적 특성 연구」, 서강대학교 대학원석사학위 논문, 2010.
노지승,「반(反) 모더니티의 모더니티 : 1960년대 문예영화에서의 농촌 표상」,『인문학연구』21집, 인천대학교 인문학연구소, 2014.
노지승,「영화 <영자의 전성시대>에 나타난 하층민 여성의 쾌락」,『한국현대문학연구』24, 2008.
노태훈,「80년대를 건너가는 방식과 문학 체제 재편-『창작과비평』,『문학과사회』의 복·창간 전후를 중심으로」,『한국현대문학연구』 61집, 한국현대문학회, 2020.
문흥술,「외연적 넓이의 확장과 내포적 깊이의 부재, 그리고 70년대적 문학」,『한국소설문학대계』58, 동아출판사, 1995.
민병록 · 이승구 · 정용탁,『영화의 이해』, 집문당, 2000.
박명진,「국가 이데올로기와 연극 제도」, 민족문학사연구소 희곡 분과 편,『1970년대 희곡 연구』, 연극과 인간, 2008.

박성봉, 『대중예술의 미학』, 동연, 1995.
박성원, 「반(反)성장 소설연구 : 김주영과 최인호 소설을 중심으로」, 동국대학교 문화예술대학원 석사학위논문, 1999.
박수현, 『망탈리테의 구속 혹은 1970년대 문학의 모태』, 소명출판. 2014.
박수현, 「1970년대 한국 소설과 망탈리테」, 고려대학교 박사학위 논문, 2011.
박찬효, 「최인호의 1960~1970년대 중단편 소설에 나타난 도시 재현 양상과 "사랑"의 윤리학」, 『현대소설연구』54, 한국현대소설학회, 2013.
박필현, 「꿈의 70년대의 청춘, 그 애도와 위안의 서사」, 『한국현대소설학회』56, 현대소설연구, 2014.
방민호, 『비평의 도그마를 넘어』, 창작과비평사, 2000.
배선애, 「1970년대 대중예술에 나타난 대중의 현실과 욕망 : 〈별들의 고향〉,〈겨울여자〉를 중심으로」, 『민족문학사연구』34, 민족문학사학회, 2007.
백낙청, 『민족문화의 새단계』, 창작과비평사, 1990.
서덕순, 「자기서사' 발견과 동일성 회복의 글쓰기: 최인호의 『낯익은 타인들의 도시』 연구」, 『韓國文學論叢』65, 한국문학회, 2013.
서은주. 「1970년대 문학사회학의 담론 지형」, 『문학, 교양의 시간』, 소명출판, 2014.
성진수, 「1980년대 배창호 영화에 대한 역사적 시학 연구」, 동국대학교 박사논문, 2018.
소영현, 「문학사의 타자들을 돌아보다」, 『문학사 이후의 문학사』, 푸른역사, 2014.
손유경, 『고통과 동정』, 역사비평사, 2008.
송아름, 「두 개의 “별들의 고향”과 “청년문화”의 의도적 접속」, 『인문논총』73, 2016.
송아름, 「1970년대 한국 영화 검열의 역학과 문화정치」, 서울대학교 박사학위논문, 2019.
송은영, 「대중문화 현상으로서의 최인호 소설-1970년대 청년문화/문학의 스타일과 소비 풍속」, 『상허학보』15, 2005.
송은영, 「1970년대 하위주체와 합법적 폭력의 문제 -최인호의 『미개인』과

『예행연습』을 중심으로」, 『인문학연구』41, 조선대학교 인문학연구원, 2011.
송호근, 『인민의 탄생-공론장의 구조 변동』, 민음사, 2011.
송희복, 「역사와 문학을 보는 관점」, 『동악어문학』56, 동악어문학회, 2011.
신강호, 『영화 작가 연구』, 월인, 2006.
심광현, 『유비쿼터스 시대의 지식 생산과 문화정치』, 문화과학사, 2009.
신범순, 「1930년대 시에서 니체주의적 사상 탐색의 한 장면(1)-구인회의 '별무리의 사상'을 중심으로」, 『인문논총』72권 1호, 서울대학교인문학연구원, 2015.
심재욱, 「1970년대 '증상으로서의 대중소설'과 최인호 문학 연구」, 『국어국문학』171, 2015.
심재욱, 「최인호 문학의 명랑성과 미학적 정치성 연구」, 강원대학교 박사학위 논문, 2017.
안선영, 「최인호의 소설과 각색 시나리오의 관계 연구」, 홍익대학교 석사학위 논문, 2007.
안숭범, 「1980년대 임권택 문예영화의 원작 변용에 관한 연구-〈안개마을〉을 중심으로」, 『우리문학연구』 31집, 우리문학회, 2010.
안재석, 「각색영화를 통한 배창호 감독 연구 : 각색 시나리오의 서사 변형을 중심으로」, 중앙대학교 첨단영상대학원, 박사학위논문, 2014.
양승국, 「드라마에서 언어와 이미지의 구조와 작동 원리」, 『인문논총』73권 2호, 서울대학교인문학연구원, 2016.
양승국, 「1960년대식 애정표현의 에피스테메」, 『동아문화』54, 서울대학교 동아문화연구소, 2016.12.
염수민, 「최인호 소설에 나타나는 인물 분열 양상에 대한 수사학적 연구 : 공간 분열 양상과의 관련성을 중심으로」, 서강대학교 석사학위 논문, 2017.
오생근, 「타인의식의 극복」, 『문학과 지성』, 1974.
오창은, 「도시 속 개인의 허무의식과 새로운 감수성」, 『語文論集』32, 중앙어문학회, 2004.
윤정화, 「1970년대 최인호 소설에 나타난 '미국문화'」, 『批評文學』53, 한

국비평문학회 2014.
이동하,「도시 중산층의 사고와 감각의 정직한 반영」, 최인호,『이상한 사람들-이상문학수상작가 대표작품선』2, 문학사상사, 1995.
이동하,「도피와 긍정」,『타인의 방』, 민음사, 1996.
이동하,「유신시대의 소설과 비판적 지성」,『1970년대 문학연구』, 문학사와 비평연구회 편, 예하, 1994.
이상욱,「인지주의와 영화학의 융합-인지주의 영화이론 메타분석」,『아시아영화연구』5권, 부산대학교 영화연구소, 2012.
이상욱,「체화된 인지 체계로의 영화: 지각 감정 서사를 중심으로 본 영화와 신체 그리고 두뇌」, 한양대학교 박사학위 논문, 2013.
이선미,「1970년대 최인호의 자유주의와 냉전의 심상지리 - <맨발의 세계일주>(1975)를 중심으로」,『한국학연구』53, 인하대학교 한국학연구소, 2019.
이선미,「'청년' 연애학 개론의 정치성과 최인호 소설」,『대중서사연구』24, 대중서사학회, 2010.
이선영,「최인호 장편 소설의 영화화 과정 연구」, 서울대학교 석사학위 논문, 2002.
이숙,「자아 발견으로서의 변신 양상 연구 ― 최인호의 소설「타인의 방」과『낯익은 타인들의 도시』를 중심으로」,『현대문학이론연구』70, 현대문학이론학회, 2017.
이진경,「문학-기계와 횡단적 문학」,『들뢰즈와 문학-기계』, 소명출판, 2002.
이평전,「현대소설에 나타난 도시 공간의 위상학 연구: 최인호 소설을 중심으로」,『한국문학이론과 비평』56, 2012.
이혜정,「1970년대 도시소설의 서울 재현 양상 : 조선작, 조해일, 최인호의 소설을 중심으로」, 서울대학교 박사학위 논문, 2020.
이호걸,『눈물과 정치』, 따비, 2018.
이호철 외,「<70년대 작가>론의 반성」,『창작과 비평』11, 1976.3.
장세진,「최인호 단편 소설 연구」, 연세대학교 석사학위 논문, 1998.
장영우,「코뚜레 없는 소의 무애행-최인호의『길 없는 길』을 중심으로」,『작가세계-최인호 특집』109, 2016.

장종주, 「1970년대 최인호 소설의 뉴 웨이브 미학 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2019.
전우형, 「훼손과 분리의 영화 신체에 단긴 실험적 의미」, 『한국현대문학연구』37집, 한국현대문학회, 2012.8.
정재형, 『영화 이해의 길잡이』, 개마고원, 2005.
조영란, 「유랑하는 청년과 여성 몸-장소라는 로컬리티 - 최인호 초기 중단편 소설들을 중심으로」, 『여성문학연구』33, 한국여성문학학회, 2014.
주은우, 『시각과 현대성』, 한나래출판사, 2017.
주창윤, 『영상 이미지의 구조』, 나남, 2015.
최상식, 『영상으로 말하기-셔레이드, 몽타주, 미장센의 해부』, 시각과 언어, 2001.
최은영, 「1970년대 대중소설의 '청년' 표상 연구」, 전북대학교 박사학위논문, 2017.
피종호, 『포스트모더니즘 영화 미학』, 한양대학교출판부, 2013.
한수영, 「억압과 에로스-1972년의 최인호」, 『황진이』, 문학동네, 2002.
허정아, 『트랜스 컬쳐를 향하여』, 연세대학교출판부, 2006.
홍성화, 「歷史小說, 歷史드라마에 나타난 古代史像 고찰 : 최인호, 이문열 소설을 중심으로」, 『스토리&이미지텔링』5, 건국대학교 스토리앤이미지텔링연구소, 2013.
홍재범, 『각색의 기술: 재현과 창조 사이』, 연극과인간, 2014.

3. 국외 논저

그레고리 커리, 김숙 옮김, 『이미지와 마음; 영화, 철학 그리고 인지과학』. 도서출판 한울, 2012.
그레엄 터너, 『대중영화의 이해』, 임재철 옮김, 한나래, 2008.
David Bodwell, Kristin Thomson, 『영화 예술』, 주진숙 외 역, 지필미디어, 2011.
데이비드 보드웰, 『영화스타일의 역사』, 김숙 · 안현신 · 최경주 옮김, 한

울엠플러스, 2020.
레이먼드 윌리엄스, 『마르크스주의와 문학』, 박만준 역, 지식을만드는지식, 2013.
로버트 스탬, 이수길 외 옮김, 『어휘로 풀어 읽는 영상기호학』, 시각과 언어, 2003.
로버트 스탬, 『자기 반영의 영화와 문학』, 오세필 · 구종상 옮김, 한나래, 2008.
루이스 자네티(2017), 『영화의 이해』, 박만준 · 진기행 역, K-books, p.417.
Richard Rushton, Gary Bettinson, 이형식 옮김, 『영화이론이란 무엇인가』, 명인문화사, 2013.
리처드 로티, 김동식 · 이유선 옮김, 『우연성 아이러니 연대성』, 민음사, 1996.
린다 허천, 손종흠외 역, 『각색 이론의 모든 것』, 앨피, 2017.
마이클 라이언, 멜리사 레노스 지음, 홍애자 옮김, 『영화분석입문 : 네러티브영화의 기술과 의미』, 문학관, 2019.
마츠모토 토시오, 『영상의 발견-아방가르드와 다큐멘터리』, 유양근 옮김, 동국대학교출판부, 2004.
벤 싱어, 이위정 옮김, 『멜로드라마와 모더니티』, 문학동네, 2009.
벨라 발라즈, 이형식 옮김, 『영화의 이론』, 동문선, 2003.
사이드 필드, 유지나 옮김, 『시나리오란 무엇인가』, 민음사, 1991.
사카자키 오쯔로오, 이철수 옮김, 『반체제 예술』, 과학과 사상, 1990.
수잔 헤이워드, 『영화사전-이론과 비평』, 이영기옮김, 한나래, 2012.
스튜어트 홀, 임영호 편역, 『스튜어트 홀의 문화 이론』, 한나래, 1996.
시모어 채트먼, 김경수 옮김, 『영화와 소설의 서사 구조』, 민음사, 2000.
안니 골드만·지명혁, 『영화와 현대사회』, 민음사, 1998.
안느 위에, 『시나리오』, 이화여자대학교출판부, 2008.
요하임 패히, 임정택 옮김, 『영화와 문학에 대하여』, 민음사, 1997.
이진경, 『서비스 이코노미』, 나병철 옮김, 소명출판, 2015.
자크 랑시에르, 유재홍 옮김, 『영화 우화』, 인간사랑, 2012.

자크 랑시에르, 김상운 옮김, 『이미지의 운명』, 현실문화, 2019.
존 오르, 『영화와 모더니티』, 김경욱, 민음사, 1999.
G.레이코프 · M.존슨, 임지룡 외 옮김, 『몸의 철학』, 박이정, 2002.
줄리 샌더스, 정문영·박희본 역, 『각색과 전유』, 동인, 2018.
질 들뢰즈, 이정우 옮김, 『의미의 논리』, 한길사, 2002.
질 들뢰즈, 이정하 옮김, 『시네마Ⅱ 시간-이미지』, 시각과 언어, 2005.
캐스린 흄, 한창엽 옮김, 『환상과 미메시스』, 푸른나무, 2000.
토마스 엘새서 · 말테 하게너, 윤종욱 옮김, 『영화이론-영화는 육체와 어떤 관계인가?』, 커뮤니케이션북스, 2013.
팀 비워터 · 토마스 소벅, 『영화비평의 이해』, 이용관 외 역, 영화언어, 1994
Peter Lehman & William Luhr, 『영화에 대해 생각하기』, 이형식 옮김, 명인문화사, 2009.
피터 브룩스, 이승희 외 옮김, 『멜로드라마적 상상력』, 소명출판, 2013.
프랜시스코 바렐라 외, 석봉래 옮김, 『몸의 인지과학』, 김영사, 2013.
한스 리히터, 「독자적 예술 형식으로서의 영화」, 권중운 편역, 『뉴미디어 영상 미학』, 민음사, 1994.

Barratt , Daniel, “Greg M. Smith, Film Structure and the Emotion System”, *Screen incorporating screen education,* Vol.45(4), 2004.
Mcfarlane , Brian, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford; clarendon press, 1996.
Carl, Plantinga, “Smith, Greg M.. Film structure and the emotion system”, *College Literature,* Vol.33, 2006,
Leitch, Thomas, “Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory”, *Criticism; Detroit* Vol.45, Iss. 2,,Spring 2003
Smith, Greg M. , *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge:Cambridge University Press, 2003

4. 인터넷 자료

한국영상자료원, <KMDB(한국영화데이터베이스)>,
https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/02974/credit

Abstract

Study on Choi Inho's Novels in 1970s-80s and Film daptation Aspects

Lee, Su-hyang
Korean Language and Literature
The Graduate School
Seoul National University

The purpose of this study was to examine Choi Inho's novels in 1970s-80s and the aspects and the structural characteristics of the process in which they were adapted into films, in terms of both auteurist aesthetics and audiences' emotion drive dynamics. It begins with the critical mind that there have been relatively little studies on the period in which Choi Inho produced quite a bit of films after becoming a screenwriter and that only the state of 'popularity' has been repeatedly examined, without elucidating the specific substance of the popular appeal mechanism in his works. The sensible superiority of his works affected both media including novels and films and was developed in interactions with the public, so it was necessary to verify the emotional system and momentum, which resonated with them. Here, the 'emotion'

means a concept to be discussed from the perspective of the audience acceptance explained by the cognitive film theory. It verified that Choi Inho revealed the aesthetic self-consciousness of the self-reflexivity from the perspective of auteurism, and analyzed how he accessed the desire and sensitivity of the public by using the drive strategy of the emotion system. To this end, it analyzed the related texts, by dividing them into original novels, scripts, adapted versions and films, and more specifically investigated the process in which the novels were filmized and how the range and the role of the author were adjusted, rather than merely comparatively analyzed the adapted versions.

Chapter 2 examines the characteristics and conditions which allows his novels to be filmized, and the specific structure and aspect of the adaption. His novels internalized characteristics favorable to be transformed to the visual grammar, which were primarily derived from the mediation character of images stressing the visuality. His adaption work consists largely of two methods: one is to incorporate motifs and episodes of short novels into scenarios for film adaption and the other is to produce collateral works by extending and transforming the original ones. It was found that his adaption work tries the filmization based on the core narratives of popular original novels, and also franchises satellite narratives by developing them into analogous series of sequels, after the original ones achieved popular success. It is, therefore, highlighted that his novels functioned as important source texts for adaptation work, as they were appropriated and re-mediated for working on films, different from the existing myth that they depended on the

popularity. This study also examines the meaning of the combination of media including the novel and the film, regardless of the hierarchy of genres, in the aspect of the authorship.

Chapter 3 verifies the characteristics of his adaptation work, and examined whether they were developed in the self-consciousness of auteurism. It discriminates the characteristics of his adaption by comparing him with the contemporary adapters, and finds out that Choi Inho served as adapters, rather than creative dramatists. He revealed concerns about his own style in the adaption, to engrave the identity as a writer to it, while he actively appropriated the contemporary system of film industry. In particular, he exhibited the expressive aesthetics showing idiosyncrasy as a film writer, in the <Don't Walk But Run!> for which he directly wrote the script and which he produced. He tended to excessively exhibit visual images or violate the inertia of the linear narrative, or showed the meta-fiction methodology for disintegrating the inside and the outside of texts in both novels and films, in the process in which his novels were transformed into films. He thus performed the self-reflexive aesthetics, by using indeterminate texts, given that experiments for reproduction methods and their outcomes are regarded as the formation history of films' styles and genres. He elaborated considered film language, reproduction method and aesthetic references to superimpose his novels upon the film, another level of media, different from the existing character text, and repeated such experiments, based on his popular recognition and popularity, though he experienced trial and error, so he could acquire his own style as not only a novelist but also a film

writer and keep his seal. Hence, his works could extend their denotation and preoccupy a new sense and a vision, which contemporary general novelists could not achieve.

Chapter 4 examines the system which attracted the public by reading specific works, in that his novels and films were actively accepted by the contemporary masses. In other words, it tries to find out how the emotional system acted, from the perspective of audience's anticipatory orientation, so it refers to the debate of the cognitive film theory, to abstract the structural dynamic relation. The cognitive theory helps verify what is the substance of 'sensible' granted to his works in the period, which had been repeatedly assessed by the impressionistic evaluation. It attempts to discriminate the characteristics of the marks and the 'emotion work', invoking emotional drive in his adaptation by films and stylize the logic by using modeling for analyzing audiences' responses and emotional appeal power. The <Deep Blue Night> keeps dramatic tension by driving ambivalent emotion through the characterization of characters, while the <Home of The Stars> contributes audiences' emotional purification, by driving the subject's self-romanticization emotion through the narrative of regression to the past. The <Whale Hunting> satisfies audiences' anticipatory orientation according to a familiar formula, by appropriating the genre convention. On the contrary, there are many cases in which audiences' emotional inertia does not correspond to their anticipatory orientation. Such a pattern is related with the rearrangement of the interpretative subject, in that it allows to understand what is the substance of the emotion accessed to the public and to implode in the work through their

involvement. Moreover, it functioned to purify the public emotion, in that it provided an opportunity to simulate the historical impropriety and negativity for the public, and also trained audiences' experience and taste, which were the foundation for the prosperity of pop culture in 1990s, by functioning to turning novel readers to film audiences.

Key words: Choi Inho, novels and films in 1970s, novels and films in 1980s, source novels, original scenarios, adaptation, palimpsest adaptation, appropriation, performativity, auteurism, self-reflexivity, expressive, implied author, meta-fiction, cognitive film theory, emotion systeme, emotion cues, emotion maker, triggers, emotional inertia, sequel, audience appeal power, filmic competence, audience's anticipatory orientation.

Student Number : 2011-30009