

희곡의 시나리오 전환 과정 고찰

- <날 보러와요>와 <살인의 추억>의 경우 -

홍 재 범*

〈차 례〉

- | | |
|-------------------------------|---|
| 1. 들어가는 말 | 3.1 ‘주어진 상황’과 극중 담화의 장면화 |
| 2. <날 보러와요>와 <살인의 추억>의 비교 분석 | : ‘구멍 뚫린 텍스트’의 ‘서사적 채워 넣기’ |
| 2.1 사건 분석 | 3.2 ‘극적 공간’의 가시화 : 1980년대 한국 사회 현실의 ‘서사적 채워 넣기’ |
| 2.2 인물 성격과 관계의 대비 | |
| 3. ‘주어진 상황’과 ‘극적 공간’의 구체적 시각화 | 4. 주제의식의 변화 |

1. 들어가는 말

최근 한국영화의 약진은 눈부시다. 화성연쇄살인 사건을 소재로 하여 영화화한 <살인의 추억>은 작품성을 인정¹⁾받으면서 영화의 주요 소비층인 20대 관객들을 넘어서서 영화의 시간적 배경이 되었던 1980년대에 청년기를 보냈던 3~40대 관객을 흡입하면서 대중적으로 큰 성공을 이루었다. 이와 더불어 영화의 원작인 연극 <날 보러와요> 역시 일찍이 높은 예술성²⁾과 함께 폭넓은 대중성을 검증받은 바 있는데, 많은 관객들을 불러 모으면서 성황리에 공연을 마쳐 연극(2002년, 동숭아트센터)과 영화 모두 화제의 대상이 되었다. 이렇듯 연극과 영화가 ‘동시에’ 관객들과 만나는 현상은 한국 극예술사에서 유

* 서원대학교 영상미디어학과 조교수

1) 제 40회 대중상 최우수 작품상, 감독상, 남우주연상, 조명상(2003년) 등 수상.

2) 제 20회 서울연극제 대상, 연기상, 인기상(1996년)/백상예술대상 희곡상(1996년)/한국연극평론가협회 최우수 작품상 수상(1996년) 등 수상.

레가 없는 일이다.

일찍이 영화는 새로이 창작된 시나리오뿐만 아니라 소설이나 희곡에서 각색된 시나리오로 제작되는 방식을 취해왔으며 현재에도 그러한 현상은 쉽게 만날 수 있다. 한국영화에서는 1930년대 후반에 임선규의 대중연극 <사랑에 속고 돈에 울고>가 영화로 만들어지기도 하였다. 1950년대에는 오영진의 <살아있는 이중생 각하>가 <인생차압>으로 시나리오화 되었으며³⁾, 연극 <칠수와 만수>(오종우 작, 연우무대)가 박광수 감독에 의해 1988년에 동명의 영화로 만들어지기도 하였고, 최근에는 이만희 희곡 <돌아서서 떠나라>가 김유진 감독에 의해 <약속>이란 제목으로 영화화되어 흥행에 성공하기도 하였다.⁴⁾

동일한 극예술 범주에 속하면서도 연극과 영화의 변별성은 널리 인지되어왔다. 연극과 영화가 동일한 극예술 범주에 속한다는 말은 두 가지 차원에서 설명될 수 있다. 첫째는 각각 희곡과 시나리오라는 대화의 형식으로 된 문자텍스트에 기반하고 있는 근원적인 발생조건에서 비롯된다는 점이다. 희곡과 시나리오의 독자는 대개의 경우 실제 제작 현장에서 연극화, 영화화를 목적으로 한 경우가 아니면 전문적인 활동영역에 속한 연구나 창작, 제작을 위한 학습 단계에서 문자텍스트로 접하게 된다. 둘째는 양자가 공히 ‘연기’라 일컬어지는 인간의 행위를 통해 2차 텍스트로 재생산되어 대다수의 수용자/관객과 만나는 사실이다. 이것은 공통점이면서 동시에 변별점의 시작이 된다. 일반적인 수용자는 독자가 아닌 관객의 위치에서 연기자들의 연기를 매개로 극예술을 향유하지만, 공연텍스트와 영상텍스트가 최종적으로 관객의 눈앞에 제시되기까지는 수많은 단계를 거쳐서 이루어진 것이다. 문자텍스트와 관객이 만나는 최종텍스트 사이에서 수행되는 작업의 성격에 따라 희곡과 시나리오의 전혀 다른 존재방식이 결정된다.

그럼에도 불구하고 문자 텍스트인 희곡, 시나리오와 2차 텍스트인 연극, 영

3) 김만수, 「희곡과 시나리오의 차이에 대한 사례 연구 : 오영진의 경우」, 『한국극예술연구』 13집, 2001, 71~101면.

4) 박명진, 「희곡의 영화화에 나타난 의미 구조 변화」, 『한국극예술연구』 13집, 2001, 103~149면.

화의 관계에서 일차적인 규정력이 전자에 놓여 있음은 명확한 사실이다. 비록 관객들이 수용하는 무대화된 공연텍스트와 편집된 영상텍스트가 원텍스트인 희곡, 시나리오와 다를지라도 그 근원은 부정할 수 없다는 것이다. 본고는 이러한 관점에서 연극과 영화 이전에 제 2의 창작의 원천인 문자텍스트의 층위에서 희곡이 시나리오화되는 과정에 논의의 초점을 맞추고자 하며, 그 대상으로 작품성을 검증받은 <날 보러와요>과 <살인의 추억>을 선정하였다.

2. <날 보러와요>와 <살인의 추억>의 비교 분석

2.1 사건 분석

희곡 <날 보러와요>는 총 19 장면으로 구성되어 있으며 액자형식을 띠고 있다. 시나리오 <살인의 추억>은 총 116 장면으로 되어 있다. 두 텍스트가 공유하고 있는 사실들을 점검하면 다음과 같다. 이러한 중심 사건들의 공유로 인해 독자는 두 텍스트를 유사하다고 인식하게 된다.

- ① 과학적 수사를 주장하는 형사와 강압적인 수사를 선호하는 형사가 대립한다.
- ② 범인은 비가 오는 날 빨간 옷을 입은 여자를 대상으로 하여 피해자의 소지품을 이용하여 간간 살해한다. 이때 범인이 신청한 음악이 라디오에서 나온다.
- ③ 유력한 용의자는 있지만 물증은 없다.
- ④ 서울에서 반장과 과학적 수사를 지향하는 형사가 자청하여 부임한다.
- ⑤ 형사들은 끝내 범인을 잡지 못하고 경찰을 떠난다.
- ⑥ 실화를 바탕으로 하여 만들어졌다.

한편 각각의 텍스트에만 나오는 장면과 사건들 중 텍스트의 진행에 영향력을 행사하는 것을 간략하게 다시 정리하면 다음과 같다.

희곡에만 있는 사건

- ① 김형사와 미스김이 만나 사랑하는 사이로 발전한다.
- ② 박형사와 김반장이 사건 현장에서 흙더미를 가지고 와서 털이 있는지 확인한다.
- ③ 박기자와 신반장에 의해 회상된다.
- ④ 용의자 2, 남현태의 부인과 직장 동료의 전혀 다른 진술을 한다.

- ⑤ 용의자 1, 이영철의 친구가 와서 사건 당일 상황을 진술한다.
- ⑥ 박형사가 박기자를 때려 구속될 처지에 놓인다.

시나리오에만 있는 사건

- ① 신반장 부임 전 구반장이 등장한다.
- ② 권귀옥 여경과 함께 태운이 합정수사를 한다.
- ③ 사건 현장에서 자위행위를 하다가 도망간 조병순을 잡는다.
- ④ 여중생 소현과 태운이 만난다.(전경초소, 학교)
- ⑤ 유일한 목격자인 언덕집 여자가 진술한다.
- ⑥ 백광호로 인해 영구가 다리를 다쳐 절단한다.

이것만으로는 독자가 두 텍스트의 차이점뿐만 아니라 동일 범주의 극텍스트에 속하면서도 변별될 수밖에 없는 희곡과 시나리오의 고유한 특성에 대해 명확한 인식에 도달할 수 없다.

두 텍스트 사이의 가장 큰 구성상의 차이는 일차적으로 무대와 영상이라는 매체의 성격을 반영한다. 장소의 이동이 자유롭지 못한 희곡 <날 보러와요>에서 사건들에 대한 전달이 마지막 사건을 제외하고는 슬라이드를 이용한 박달호형사의 보고를 통해 한 번에 정리하고 있다. 이에 비해, 시나리오 <살인의 추억>은 시간의 흐름에 따라 사건들을 하나하나 제시하는 점층 구조를 보이고 있다. 이것은 인물 등퇴장 방식에 있어서도 동일하게 적용된다. 희곡에서 중심인물을 제외한 부수적인 인물들인 이영철, 김우철, 남현태와 그의 처, 직장동료 등은 해당 장면에만 등장하는 것으로 역할이 끝나는 방식을 취하고 있다. 반면에 시나리오에서는 사전에 먼저 일상적인 만남으로 등장했다가 다시 중요 사건에 연루되는 인물로 배치되곤 한다. 용의자인 백광호와 박현규를 비롯하여 피해자인 #29에서 빨래 널던 박명자, #32에서 비를 피해 초소에 들어온 소현 등의등장이 <날 보러와요>와 다른 방식으로 이루어진다.

시나리오에서 나타나는 점층적인 반복구조는 <날 보러와요>에 없는 특성이다. 이것은 <살인의 추억> 각색자만의 독특한 방식일 수도 있으나, 시나리오의 일반적인 속성 중의 하나일 수도 있다. 예컨대 두만은 용의자들을 취조할 때 눈을 보면 범죄 여부를 알 수 있다며 육감에 의존하는 비과학적 수사방법을 과시한다. 이는 박보희 사건의 용의자들을 조사할 때 처음 제시된다. 그

뒤 채석장에서 조병순을 검거할 때의 눈속임 장면과 박현규에 대한 검사결과를 손에 들고 그의 눈을 응시하는 장면, 시나리오의 마무리 즈음에 자신의 아들에게 눈을 맞추며 말하라는 장면 등에서 반복적으로 나타난다. 또한 두만이 광호에게 선물한 운동화 ‘나이스’를 보고 ‘나이키’가 아니라고 태윤이 지적하는 장면과 태윤이 신고 있는 ‘아다디스’가 ‘아디다스’가 아니라고 두만이 지적하는 장면도 마찬가지로의 경우라 하겠다.

<살인의 추억>에서 사건 발생과 긴밀하게 연관되는 반복구조는 1980년대 한국의 일상적인 풍경으로 제시되는 #16의 등화관제 훈련과 #29의 ‘비’를 배경으로 하는 몽타주 시퀀스에서의 시위진압 장면이다. 등화관제 훈련은 나중에 #105에서 소현의 죽음과 겹쳐진다. 시위 진압으로 인한 병력 동원이 불가능한 상황은 #71~73에서 안미선의 죽음과 겹쳐진다. 이와 더불어 박현규가 범인이라 단정하고 있는 태윤은 순간적인 졸음으로 용의자 박현규를 놓치는 실수가 소현의 죽음을 불러일으켰다고 자책한다. 그는 자원해서 전근 오기 전 서울에서도 비슷한 상황을 겪었다.

이외에도 희곡에서 텍스트의 핵심적인 위치는 차지하지 못한 채 몇 마디 극중 인물의 담화로 제시하는 시대적 표지에 대해 시나리오는 연쇄살인 사건이 발생하던 1980년대의 사회적 풍경들을 구체적인 일상을 통해서 매우 자세한 상황묘사를 하고 있다. 이러한 일상적 풍경이 담고 있는 의미망은 <살인의 추억>의 주제의식과도 밀접하게 연관된다.(3.2와 4에서 상론한다.)

2.2 인물 성격과 관계의 대비

<날 보러와요>의 등장인물은 총 10명(1인 4역의 용의자는 1인으로 계산)이다. 이들 중 <살인의 추억>에서 등장하지 않는 인물은 주요 인물인 미스 김과 박기자를 포함하여 첫 번째 용의자 이영철의 친구인 김우철과 두 번째 용의자 남현태의 처와 직장 동료 모두 다섯 명이다. 일반적으로 각색을 함에 있어서 있던 인물의 삭제와 없던 인물의 추가는 빈번하게 발생하는 현상이다. 일 대 일로 정확하게 대응되는 각색이란 존재하기 어렵다. 그것은 여러 가지 이유에서 그러한데, 무엇보다 원텍스트의 작가와 이차 텍스트의 작가가 다른 경우에는 지극히 자연스러운 현상이다.

가시적으로 두 텍스트 사이의 가장 큰 변화는 김형사와 연인 사이로 발전하는 미스 김과 조남호 형사와 연인관계로 나왔던 박기자의 부재이다. 이 두 인물은 <날 보러와요>의 사건진행에 직/간접적으로 중요한 역할을 담당하고 있다. 그런 두 인물이 삭제된 데에는 각색자가 판단하기에 1980년대 한국사회의 현실을 겪은 일상적 감각에 비추어 보아 사실성의 결여로 느껴졌으리라는 점이다. 인텔리 출신의 박기자와 범인의 자백을 위해 손쉽게 고문을 가하는 무술 고단자의 말단 형사와의 연인관계란 개연성이 부족하다고 느꼈을 것이다. 또한 서울대 영문과 출신의 시를 쓰는 엘리트 형사와 단지 시를 좋아하는 다방 종업원과의 사랑 역시 동일한 이유에서 지나치게 낭만적 설정이라는 혐의에서 자유롭지 못하다. 이것은 아리스토텔레스가 말한 ‘있을 수 있지만 있을 법하지 않은 것’에 가깝다.

따라서 <살인의 추억>의 각색자는 김형사의 특성 중에서 고문수사의 효과를 부인하고 이에 따라 반성적 거리두기의 결과물인 서류로 상징되는 이성적 합리성만 남긴 채 낭만적 성격은 제거한다. 그 결과 미스 김의 역할은 자연스럽게 소멸된다. 또한 유력한 용의자를 발견하게 되는 신청곡 발견도 함정수사를 위해 설정된 여경 권귀옥에게 넘겨버린다. 그럼에도 불구하고 <날 보러와요>의 작가가 이러한 관계를 설정한 이유는 무엇일까? 이는 <날 보러와요>이 <살인의 추억>보다 당대 현실의 사실적 반영보다는 보편적인 차원의 문제를 지향하기 때문으로 추론할 수 있다.

주지하는 바와 같이 극 텍스트에 있어서 갈등은 가장 기본적인 요소이다. 작가는 서로 갈등하는 두 인물, 형사를 설정한다. 1980년대 당시 일반적인 형사상이란 긍정적이기보다는 부정적인 것이었다. 박종철 고문살인 사건, 부친서 성고문 사건의 예에서 볼 수 있듯이 경찰의 고문수사는 일상적인 방식이었다. 그러한 인물로 조남호가 설정되고 이와 갈등관계에 있기 위해서는 자연스럽게 고문수사를 거부하고 범인이 남긴 단서에 근거해 추리를 통한 과학적 수사를 지향하는 형사가 되어야 할 것이다.

열악한 수사 환경 속에서 홀로 합리적이고 과학적 수사를 당당하게 주장할 수 있는 인물이라면 그만한 사전 배경이 있어야 한다. 이를 위한 인물로는 경찰대³⁾ 출신이 무엇보다 사실적일 수 있다. 그런데 이것 역시 사실성에 있어서

난점이 존재한다. 즉, 경찰대 졸업자는 강력계 말단 형사의 직급이 아닌 강력계 반장의 직위(흔히 파출소 소장 직위, 경위)에 초임발령을 받는다. 그렇다면 독자적으로 과학적 수사를 지향할 수 있기 위해서는 공개된 외국의 문헌을 해독할 수 있는 능력을 요구받는다. 이에 FBI 수사교범을 소화할 수 있는 영어 해독자로 귀착된다. 이와 더불어 작가는 조남호와 대립하는 형사에게 이성적 합리성과 함께 시를 쓰고 클래식 음악을 즐겨 듣는(김반장 : 당신, 신세대야) 낭만성을 부여하고 있다. 이 두 가지 조건, 영어에 능통하면서 예술적 성향이 강한 인물로는 영문과 출신으로 귀결되고 그 엘리트성을 강조하게 위해서 서울대란 기표를 추가한 것이다. 김형사가 텍스트의 중심인물임은 첫 시작과 마무리를 그가 담당한다는 것으로 확인된다. 반대로 <살인의 추억>에서는 박두만 형사가 처음과 끝을 열고 닫는다.

<살인의 추억>과 <날 보러와요>의 인물 역학관계에서 가장 큰 변화는 박달호 형사의 박두만 형사로의 변화인데, 텍스트의 무게중심이 두만에게 놓여 있다. 그는 지역 출신의 경찰로서 사건이 터지면 먼저 지역의 양아치, 불량배들부터 탐문하여 자신의 육감에 의지하는 강압적인 수사방식을 취하고 있다. <날 보러와요>의 인물구도는 김형사와 조남호 형사의 갈등관계에 중심이 놓여 있다. 여기서 땅부자인 박달호 형사는 두 사람의 연장자로서 상대적으로 적극적인 수사의지가 없으며, 두 사람의 갈등을 중재하는 위치이다. <살인의 추억>에서는 두만과 태윤이 동년배로 수사방식의 차이로 인해 갈등하면서 나중에는 서로 상대방을 이해하게 되는 사이로 발전하는 관계를 형성한다. 조남호 형사는 조용구 형사로 박기자의 존재가 부재한 채 두만과 선후배의 상하관계에서 협력하는 위치를 점하고 있다.

또한 희곡에서는 박형사의 전화통화를 통해서 독자에게 ‘성문 밖 보고’의 방식으로 대사로만 제시된 아내와 애인의 존재가 시나리오에서는 이를 구체적인 장면으로 시각화한다. 특히 야매 주사녀(불법 의료시술자)로 나오는 애인 광설영은 <날 보러와요>의 박기자와 유사한 역할을 한다. 박기자가 기자라는 직업적 특성과 관련되어 극의 전진에 직접적으로 개입하는데, 광설영은 이

5) 국립 경찰대학교 장학이념 중 하나가 “치안업무발전에 필요한 활술의 전문적 이론과 그 응용방법을 교수 연구한다”이다. 1981년 1기가 입학하여 1985년 첫 졸업생을 배출하였다.

향숙 사건의 용의자로 백광호를 제보(#5, 6)하고 무당집 방문을 종용(#46)함으로써 시나리오의 일상적 현실을 풍부히 하고 서사진행에 간접적으로 개입하고 있다. 마지막에는 그녀도 범행 대상의 처지에 놓임으로써 긴장을 고조시키는 역할(#99)을 한다.

<날 보러와요>에서 <살인의 추억>로 각색되면서 보다 발전된 부분은 중심인물의 입체적 성격화가 행해졌다는 사실이다. 이것은 <살인의 추억>이 <날 보러와요>보다 매우 “극적’인 것⁶⁾을 염두에 두고 각색에 임하였음을 뜻한다. <날 보러와요>의 김형사와 박형사에게 보이지 않는 일면으로 태운과 두만의 성격 변화과정을 <살인의 추억>은 단계적으로 형상화하여 입체화하였다. 그것은 서류에 모든 것이 들어 있다며 서류만을 신뢰하던 태운과 범인의 눈을 보면 육감적으로 알 수 있다(“내 눈깔은 못 속여요”)는 두만의 수사 방식의 변화를 통해 드러난다.

태운 목격자구 나발이구 다 필요 없어 ...

두만 ... ?

태운 박현규 그 새끼 ... 죽도록 ... 죽도록 두들겨 패서 ... 자백을 받아내는 거야 ...

두만 얼씨구 ... (피식) 증거두 없이 실컷 조져봐라. 개쪽만 당하기 ... 백광호 때처럼 ...⁷⁾

이러한 단계적 변화의 과정을 거쳐 DNA검사 결과 보고서가 범인과 용의자 박현규가 일치하지 않는 것으로 통보되자 태운과 두만은 텍스트 시작의 처음 태도와 정반대의 모습을 보여준다.

태운 (부들부들) 이건 뭐가 ... 잘못된 거야! ...

두만 왜 그래?

태운 ... 뭐가 잘못됐어!

두만 뭐야 ... (박현규를 가리키며) ... 아니란 말야?

태운 (서류를 구겨뜨리며) 이건다 거짓말이야 ... 필요 없어!

6) 홍재범, 『스타니슬랍스키 시스템과 한국극예술의 접점』(연극과 인간, 2006) 참고.

7) 봉준호, 심성보, 『살인의 추억』(이레, 2003), 156면. 이하 인용문 옆에 부기함.

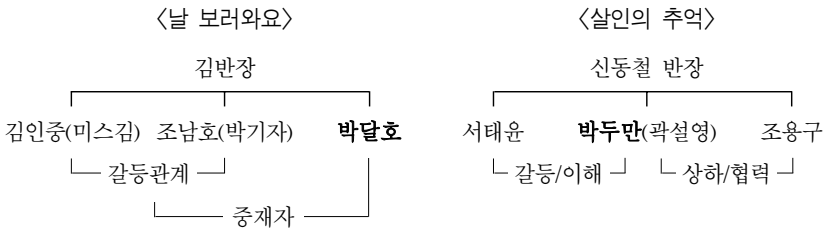
(중 략)

두만 … 모르겠다 …

태운 …

두만 … 정말 모르겠어 … (205~207면)

태운은 서류로 상징되는 합리적 사고를 배반하여 자신의 직감을 믿고 현규를 총으로 쏘려 한다. 두만은 아무리 박현규의 눈을 응시해도 육감이 오질 않는다. 두만은 광기어린 태운을 신중하게 제지함으로써 텍스트의 처음 시작에서 보여준 두 인물의 위치가 역전되었음을 나타낸다. 이러한 중심인물의 구도와 역학 관계의 변화를 도표로 정리하면 다음과 같다.



이제 논의의 초점은 어떤 맥락과 원칙에서 삭제와 추가가 발생하는가에 맞추어져야 한다. 그것은 선택과 배제의 원칙을 찾는 것이며, 이를 통해 두 텍스트의 작가가 지향하는 세계가 보다 구체적으로 구명될 수 있을 것이다. <날 보러와요>에서 <살인의 추억>로의 변화가 내장하고 있는 근본적인 동인은 ‘주어진 상황’의 구성요소의 위상 변경과 수용자, 여기서는 제 2의 창조자인 각색자의 경험지평에 기반한 ‘주어진 상황’과 ‘극적 공간’의 ‘서사적 채워 넣기’에서 비롯된다. 이것은 두 텍스트의 관계에만 국한되는 것이 아니고 ‘희곡을 시나리오화’함에 있어 기본적으로 수행되어야 하는 필수적인 단계이다.

3. '주어진 상황'과 '극적 공간'의 구체적 시각화

3.1 '주어진 상황'과 극중 담화의 장면화 : '구멍 뚫린 텍스트'의 '서사적 채워 넣기'

본래 주어진 상황이란 용어는 푸시킨이 「대중극과 시장부인 마르파」라는 연극에 관한 미완성 논문에서 사용한 것을 스타니슬랍스키가 자신의 연극론 체계, 특히 연기 분야에 창조적으로 접목시킴으로써 널리 알려지게 된다. 그는 배우의 관점에서 주어진 상황에 대해

넓은 의미에서 이것은 무대 위에서의 배우의 작업을 위한 모든 상황을 말함이다. 즉, 희곡의 줄거리, 희곡의 사실들, 시대, 사건의 시간과 장소, 삶의 조건, 우리 배우들과 연출의 이해도, 우리 나름의 추가적 재해석, 소도구, 장면배치, 조명, 음향, 소음 등 - - 배우가 창조적 상태에 이르기까지 예술적 완성을 위해 고려해야하는, 또는 제시되는 모든 여건, 상황들이다.⁸⁾

라고 보다 자세하게 규정하는데, 이것은 극 텍스트의 생산자에게도 유효한 지침이 된다.

주어진 상황은 정신적 차원과 물리적 차원으로 나누어 접근할 수 있다. '사건의 시간과 장소, 소도구, 장면배치, 조명, 음향, 소음 등'과 같은 물리적 차원의 주어진 상황을 장면화하는 것은 희곡을 시나리오화함에 있어 기본적으로 수행되는 과정이다. <날 보러와요>의 '#6 모차르트와 무모증'에서 박형사가 5차 사건 현장 사진을 슬라이드로 보여 주면서 간단히 몇 마디 말로 처리하는 것을 <살인의 추억>에서는 <#33~38>에 걸쳐 인물들의 행위를 통해 구체적으로 시각화하는 예를 통해 동일한 주어진 상황에 대한 희곡과 시나리오의 차이를 쉽게 확인할 수 있다.

박형사 (전 략) 며칠 전 일어난 박은숙 사건 현장. 남편이 레미콘 회사 다니데요.

8) К. С. Станиславский, Собрание сочинений Т.2, М. : Искусство, 1954., с.62.

마중 나갈 때 썼던 우산. 이젠 남편 주려고 들고 나간 우산. 그날 비가 그렇게 억수로 쏟아졌는데 언제 올지도 모르는 남편 마중 나갈 거 보면 참 좋은 여잔 거 같죠?⁹⁾

#34 논둑 길

우산을 쓰고, 다른 우산은 거드랑이에 끼고, 한 손엔 후레쉬를 들고 - 폭우 속을 가는 박명자.

감감한 암흑 속을 내뺀 후레쉬 광선에 세찬 빗줄기의 윤곽이 보인다.

논과 논 사이를 쪽 뺀 길 저편으로 멀리 보이는 공장의 불빛 -

그 불빛을 행해 계속 걸어가던 명자, 문득 이상한 소리를 들었는지 힐끔 뒤를 돌아본다.

그러나 쏟아지는 빗소리 사이로 - 또 다시 찰박찰박 - 누군가의 발소리가 따라오는 것 같다.

섬짓한 느낌이 들어 멈춰서는 명자, 자신이 걸어온 논길 쪽으로 후레쉬를 비쳐본다.

(중 략)

순간, 빗속을 가로지르는 짙막한 비명. 악!

흔들리던 후레쉬 불빛이 사라진다. 완전한 암흑 - 천지에 빗소리만이 가득하다.(78~79면)

독자/관객이 직접 보게 되는 무대 공간은 공연텍스트인 연극과 영상텍스트인 영화의 변별성이 확연히 드러나는 지점이다. 공연텍스트에서 위의 시나리오의 지시사항과 같은 조건을 구현하는 것은 불가능하다. 따라서 공연을 지향하는 희곡은 시나리오와 달리 공간선택의 문제가 보다 집약적으로 고안되어야만 하고, 무대에서 구현 불가능한 주어진 상황들에 대해서는 인물들 간의 담화로 처리할 수밖에 없다. 따라서 희곡을 창작함에 있어서는 매우 효율적인 무대공간의 창조를 염두에 두어야만 한다.

따라서 <날 보러와요>의 공간은 수사반 사무실(9 장면)과 취조실(3 장면)이 중심이 된다. 악령이 나오는 갈대밭(#1, 18)과 미스 김의 공간인 썩다방(#7, 11) 그리고 2000년에 추가된 몸이 불편한 김반장과 박기자가 사진찍으며

9) 김광림, 『날 보러와요』(평민사, 2003), 41면. 이하 인용문 끝에 부기함.

대화하는 오산공원 벤치 장면(#2, 19)을 포함해도 총 5군데의 공간으로 이루어지고 나머지 공간들은 모두 인물들의 말을 통해서 상상될 따름이다. 이와 반면에 <살인의 추억>은 말로 전달된, 또는 전혀 언급되지 않은 수많은 극적 공간을 무대 공간화 한다. ‘희곡의 시나리오화’ 과정에서 각색자는 희곡에 설정된 극히 제한된 숫자의 무대 공간을 보다 자유롭게 확대하여 추가할 수 있다. 그러나 그 결과가 보다 높은 수준의 창조적 상태에 도달하기 위해, 즉 예술적 완성을 위해서는 새롭게 설정된 ‘무대 밖의 공간’이 이미 현존하고 있는 무대 공간과 유기적인 관계가 형성되어야만 의미가 있다. 무대의 속성을 ‘지금-여기’로 규정할 수 있다면 ‘무대 밖의 공간’은 ‘예전에-다른 곳’이라는 공간을 전제한다. 희곡에서 이 공간은 항상 상상 속에 존재하며 오직 극중인물들의 담화를 통해서 알 수 있을 뿐이다. 이를 ‘무대 공간’과 대비하여 ‘극적 공간’이라 부른다.¹⁰⁾

공간의 제약에서 자유로운 시나리오는 극중 인물의 담화가 아닌 구체적인 장면구성을 통해 무대 공간으로 가시화한다. 이때 희곡의 짧은 진술에 근거하여 극적 공간을 무대 공간화하기 위해서는 매우 세밀한 상상력을 발휘해야 한다. 예컨대 <날 보러와요>의 독자들은 이영철, 남현태, 정인규가 체포 당시에 어디서 무엇을 하고 있었가를 자신의 상상 속에서 재구성해야 한다. <날 보러와요>에서는 극적 공간 속에서 이루어진 용의자들의 체포 현장을 <살인의 추억>에서는 백광호의 경우 전자오락실로, 조병순의 경우 사건 현장에서 추적하여 체석장으로, 박현규의 경우 직장 등으로 새롭게 무대 공간을 설정하여 <날 보러와요>에서 제시된 기존의 무대 공간인 수사반 사무실과 유기적으로 결합되도록 하였다. 동시에 체포되는 그 순간 그들이 하고 있는 행위는 인물의 일상적 삶을 반영하면서 성격을 표현한다. 백광호는 오락을, 조병순은 자위행위를, 박현규는 책을 읽고 있었다.

희곡을 시나리오로 각색함에 있어서 무엇보다 중요한 것은 ‘희곡의 줄거리, 희곡의 사실들, 시대, 삶의 조건’ 등과 같은 정신적 차원의 주어진 상황을 어떻게 재배치하는가에 있다. 정신적 차원의 주어진 상황은 무대 공간을 포함하

10) 신현숙, 『희곡의 구조』(문학과 지성사, 1990), 119~120면.

고 있는 극적 공간의 기능과 밀접히 연관되어 있다.(구체적인 내용은 다음 절에서 상론한다.) <날 보러와요>에서 미시적 층위의 주어진 상황 중 하나로 텍스트 상에서 구체적인 근거가 제시되지 않는 것이 있다. <날 보러와요>에서 독자/관객이 느끼게 되는 의문점 중의 하나는 서울대 영문과를 나온 엘리트 형사로 설정된 김형사가 굳이 자원해서 시골 강력계로 전근왔는가 하는 점이다. 텍스트가 종결되는 순간까지 그 이유에 대한 아무런 암시가 독자에게 제공되지 않는다. 독자는 순수히 자신의 상상력을 통해 미루어 짐작할 뿐이다.

흔히 희곡을 ‘구멍 뚫린 텍스트’¹¹⁾라고 말한다. 그 구멍을 메꿔 나가는 것이 독자의 몫이라는 것이다. 그것은 곧 ‘서사적 채워 넣기’의 상상력을 발휘하는 것에 다름 아니다. ‘서사적 채워 넣기’란 일반 독자가 서사물(연극, 소설, 영화 등)을 읽어 나갈 때 텍스트의 빈 시간과 공간들을 자신의 상상력으로 채워나가는 과정을 의미한다.¹²⁾ 서사물의 작가는 필연적인 연속감을 이끌어내기에 충분하다고 생각되는 사건들을 선별한다. 정상적으로 독자들도 주된 이야기 선을 받아들이는 데 만족하며 일상적인 삶과 예술의 경험을 통해 얻어진 지식을 가지고 그 ‘틈새를 채우는 것’이다. 이것이 이루어지지 않을 때 수용자는 텍스트를 난해하게 여기거나 재미없어 한다. 일반 독자들은 보통 소설을 통해서 서사적 채워 넣기의 상상력을 부지불식간에 습득하게 된다. <날 보러와요>의 각색자는 <살인의 추억>에서 김형사의 지원 동기에 대해 태운의 입을 빌어 다음과 같이 ‘서사적 채워 넣기’를 하고 있다.

태운 (중얼대듯) ... 서울에 있을 때두 ... 내가 여자 세 명을 죽인 적이 있었는데 두만 뭐?

태운 (자기 손의 흉터 보여주며) 이거 ... 내가 강력반 초짜였을 때 생긴 건데 ... 싸이코 살인범을 막다른 골목에서 맞닥뜨린 적이 있었거든. 몇 달째 수배중인 놈이었는데 ...

근데 막상 코앞에서 그놈 얼굴을 보니까 ... 이상하게 ... 얼굴이 되게 착해 보이더라구 ...

11) 앞의 책, 같은 곳.

12) Seymour Chatman, *Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film*, 김경수 역, 『영화와 소설의 서사구조』(민음사, 1990), 33~34면.

그 긴박한 와중에 왜 그랬는진 모르겠는데 ... 순간적으루, 애가 정말 살인
범? ... 싶은거야 ...

그 순간 바로, 이놈 칼날이 확 날라와서 ... 내가 그걸 영겁걸에 손으루 막아
버렸어 ...

두만 그래서 ...?

태운 뭘 그래서? 손에서 피 쪽 터지구, 다리 힘이 쪽 빠지구 ... 어이없이 놓쳐버렸
지 ...

근데 ... 놓쳐버린 바로 다음날 밤에 ... 이 놈이 광란상태에서 여자 셋을 더
죽인거야

두만 ... (한숨) ...

태운 분식집 여고생, 미장원 여자 ... 마지막엔 길 가던 여교사 ...

그 불쌍한 세 여자들, 내가 죽인 거란 생각이 들더라구. 그때 내가 그놈을 불
잡았으면 ...

그 세 여자들, 지금쯤 웃구 떠들구 시집가구 애 낳구 ... 다들 잘 살구 있을
텐데 ...

두만 ...

태운 내가 여기 온 후에두 여자들이 계속 더 죽었지 ... 사실상 그 여자들은 내가
죽인거야.

내가 아직도 범인을 못 잡고 있으니까 ... (#74, 137~138면)

일반적으로 볼 때 시나리오는 희곡보다 훨씬 많은 정보량을 독자에게 제공
한다. 그 이유는 전자가 후자보다 훨씬 강한 대중적인 지향점을 지니고 있기
때문일 것이다. 위의 인용과 같은 태운의 고백을 통해 두만과 독자들은 궁금
증을 해소하면서 보다 태운의 내면세계를 이해하고 동일시하게 된다. 각색자
가 일반 독자와 다른 점은 일반 독자가 무의식중에 행하는 서사적 채워 넣기
를 텍스트 상의 필요와 극적 효과를 위해 적극적이고 창조적인 상상력을 발휘
하여 구체적인 장면화가 이루어지도록 해야 한다는 사실이다. 더불어 그 상상
력에 개연성이 확보되어야만 주어진 상황과 일치하는 에피소드와 인물들의 행
위를 발견하여 원텍스트를 수정, 삭제/첨가할 수 있게 된다.

그러나 모든 틈새, 의문점들에 대한 서사적 채워 넣기가 이루어지는 것은
아니다. 김형사가 모차르트 레퀴엠 1번곡과 살인사건과의 연관성을 발견하게
되는 계기는 단지 김형사의 신세대적 취향으로 미약하게 제시될 뿐 아무런 근
거를 희곡은 마련하고 있지 않다. 단순하게 클래식을 좋아하는 김형사가 업무

시간에도 항상 음악을 틀어 놓고 듣기를 좋아한다는 것이고, 그러던 차에 ‘우연히 비가 오고 살인사건이 일어나던 날 누군가가 특정한 곡을 신청한다’는 발견이 이루어졌다는 설정을 하고 있다. 왜 굳이 그 시간에 바로 그 프로를 청취해야만 하는가에 대한 필연적인 이유는 제시되어 있지 않다. 전체 텍스트에서 매우 중요한 단서임에도 불구하고 쉽게 납득할 만한 개연성 있는 연결고리가 부재한다. 동일한 방식으로 <살인의 추억>에서 권귀옥 여경이 유재하의 ‘우울한 편지’ 신청을 발견하게 되는 계기가 특별한 이유가 없이 그 노래를 개인적으로 좋아하는 취미에 의한 우연의 소산(“제가 그냥 ... 어쩌다 발견한 건데요”)으로 처리된다.

이러한 개별 인물 단위의 미시적 차원의 주어진 상황과 행위에 대한 서사적 채워 넣기와 함께 <살인의 추억>는 거시적 차원의 주어진 상황, 즉 ‘1980년대 한국 사회의 현실’이라는 ‘극적 공간’을 구체적으로 가시화하여 ‘무대 공간’으로 이전시키는데 보다 주력한다.

3.2 ‘극적 공간’의 가시화 : 1980년대 한국 사회 현실의 ‘서사적 채워 넣기’

희곡에서 상연의 장소인 무대 공간과의 관계에서 ‘극적 공간’의 기능은 무대 밖에서 일어나는 사실들에 대한 정보를 제공함으로써 무대의 지평을 넓히고 여러 전망을 첨가시키는 것이다. 그러므로 무대 공간에 깊이가 형성되는 것은 바로 극적 공간에 의해서이다.¹³⁾ 이것은 같은 극 텍스트인 시나리오 역시 예외일 수 없다. 근본적으로는 무대 공간 역시 극적 공간이다. 반복컨대 시나리오는 희곡에 비해 훨씬 많은 무대공간을 독자에게 제공한다. 그럼에도 불구하고 여전히 여백으로 남아 있는 극적 공간은 존재한다. 따라서 모든 극 텍스트는 이 두 공간을 전제하고 있는 것이다.

<살인의 추억>에서 새롭게 보강된 사실은 <날 보러와요>에서 구체적으로 제시되지 않은 극적 공간인 1980년대의 사회 현실을 서사적 채워 넣기를 통해 보다 현실감있게 독자에게 밀착시킨다는 점이다. 그것은 텍스트의 곳곳에 편재되어 있다. 먼저 소품으로 사용되는 물품을 나열하면 2벌식 수동타자

13) 신현숙, 앞의 책, 119~120면.

기, NIKE가 아닌 NICE와 ADIDAS가 아닌 ADADIS 운동화가 있고, TV에 나오는 김완선의 노래와 드라마 <수사반장> 등이 있다. 이러한 1980년대 일상적 단면의 배치는 <살인의 추억>의 서사진행에 직접적으로 개입하지 못한다. 그러나 조용구가 다리를 절단하게 되는 계기로 작용하는 TV 뉴스의 부천서 성고문 사건 방송은 서사진행을 추동하는 직접적인 촉발제가 되는 것이다. 조용구는 김반장이 금지시킨 고문수사를 계속하다 김반장에게 심한 질책을 받은 후 혼자 술을 먹고 있는 와중에 계속해서 방송되는 성고문 수사 속보를 듣다가 흥분하여 소주병을 브라운관에 던져 터뜨린다. 이에 반응하는 대학생들의 언행을 자신을 놀리는 것이라 여긴 그가 대학생들을 폭행하게 된 것이다. 이것을 지켜보게 된 백광호는 심문 당시 자기가 받은 고통이 환기되어 부러진 식탁다리로 조용구의 다리를 내리치게 되고, 자신의 행위에 겁을 먹고 도망하다 결국 열차에 치어 죽게 된다.

이렇듯 1980년대 한국의 사회 현실과 일상의 단면은 <살인의 추억>의 무대 공간의 발원지인 극적 공간을 형성하면서 무대 공간을 바라보는 작가의 시선이 어디에서 비롯되는지를 보여준다. 그것은 한마디로 국가기구의 반인간화, 독재화가 횡행하는 현실로서의 극적 공간이다. 고문수사와 함께 <살인의 추억>에서 핵심적으로 기능하고 있는 주어진 상황이 ‘등화관제훈련’, ‘시위 진압’이다. 이 세 가지는 모두 인간의 신체에 물리적으로 가해지는 국가의 통제 방식이다.

(소리) 지금부터 제 286차 민방위 훈련, 야간등화관제훈련 생방송을 전해드리겠습니다.

잠시 전 훈련경계경보발령과 함께 ... 각 가정과 건물, 모든 관공서에는 신속한 소동이 이뤄지고 있습니다. 그러나 일부 세대에서는 아직도 ...

창밖을 내다보는 대운. 호루라기소리와 함께 읍내건물들의 불이 하나 둘 꺼지는 모습 보이고 ...(#16, 42면)

어느새 세차게 쏟아지는 빗줄기, 장소는 한신대학교 앞으로 바뀌어 있고, 한 여대생의 머리채를 움켜잡고 끌고 가는 조용구, 앞에서 끌려가는 한 남학생의 등짝에 위커발을 날린다.

그 뒤로 한신대 시위대들이 교문 앞 언덕 길에서 격렬한 시위를 벌이는 모습이 보인다.

난무하는 돌과 최루탄, 빗속에서도 터져나오는 화염병 불기둥, 땅에 뒹구는 ‘박종철을 살려내라’ 피켓들 …

조용구, 닭장차 속으로 여대생을 집어 던지며 쏟아 붓는 빗줄기를 힐끗 올려다보면 …(#29, 71면)

무대 공간인 물리적인 주어진 상황은 실제 무대 작업과정과 촬영현장에서 직접적인 구현과 관련된다. 글쓰기 과정인 각색의 단계에서는 정신적 차원의 주어진 상황에 대한 명확한 이해에 바탕한 창조적인 ‘서사적 채워 넣기’가 실현되어야 한다. 그것은 상술하였듯이 이미 희곡에서 제시된 무대 공간과 유기적으로 결합할 수 있는 새로운 무대 공간을 극적 공간 중에서 선택하여 배치하는 것이다. <날 보러와요>의 ‘줄거리, 사실들, 시대, 삶의 조건’ 등과 같은 정신적 차원의 주어진 상황에 대해 <살인의 추억>의 작가는 <날 보러와요> 속에서 ‘사건을 만들어 내거나 사건 안에 숨어 있는 본질’¹⁴⁾을 다른 무엇보다 ‘1980년대 한국의 사회적 현실’로 인식하였다. 그 결과 각색자가 자신의 인식/경험 지평 속에서 선택과 배제의 기준에 의해 원텍스트를 창발적으로 지양하여 ‘고문수사’, ‘등화관계 훈련’, ‘시위진압’으로 구체화된 주어진 상황으로 제시했다.

만일 각색자가 원텍스트의 정신적 차원의 주어진 상황에 대한 이해와 자신의 주체의식에서 비롯되는 선택과 배제의 명확한 기준이 부재한 채 연쇄공간 살인과 같은 피상적인 사건의 현상에만 집착한다면, 각색의 결과물이 원텍스트와는 전혀 무관한, 굳이 각색의 작업을 수행할 필요가 없는 건강부회로 흐르게 된다.

여기서 한 가지 짚고 넘어갈 사항이 있다. <날 보러와요>이나 <살인의 추억> 모두 범인의 존재를 확정짓지 않고 시작한 것이기에 왜 범인이 그런 엽기적인 살인행각을 펼치게 되었는가에 대해 아무런 정보제공도 하지 않고 있다. 만일 텍스트가 범인이 누구인지 구체적으로 들어냈다면 무엇 때문에 범인

14) K. S. 스타니슬라브스키, 양혁철 역, 앞의 책, 30~32면.

이 그런 상태에 빠지게 되었는데에 대한 해명이 있어야만 한다. 이것은 범인을 중심으로 해서 전혀 다른 각도의 새로운 서사적 채워 넣기가 수행되어야함을 뜻한다. <날 보러와요>는 김형사의 추리를 통해 범인의 신상에 대해 다음과 같이 말한 바 있다. 김형사의 추리 역시 연쇄 강간살인의 행태를 분석하여 귀납적 논리에 기반한 서사적 채워 넣기를 한 것이다.

아직 확신은 없습니다만... 범인은 여자와 정상적인 성관계가 잘 되지 않는 자라는 것은 확실합니다. 사춘기때 어떤 충격을 받았거나... 특히 가정적인 문제로 받은 충격이 클 때 정신적으로 일어나는 증세죠. 그러나 이런 정신 장애가 곧바로 성범죄로 연결되지는 않습니다. 최소한 4~5년, 길게는 십 년 이상 내부에서 성장하게 되는 거죠. 혼자서 공상도 하고 여러 형태의 실습도 거치고 하면서 밖으로 터져 나오게 됩니다. 그래서 범인의 나이는 열 아홉에서 스물 다섯 사이라고 봅니다. 이 나이가 지나서 갑자기 이런 문제가 생기지는 않죠. 그리고 군대를 아직 안 갔거나 갔더라도 도중에 부적격자로 제대한 자일 것이 분명합니다. 이런 놈들은 보통 밤에 잠을 잘 못 자죠. 환상에 시달리고. 그래서 살이찌지 않습니다. 얼굴도 깡마르고 핏기가 없죠. 사춘기 때부터 정신적으로 시달려왔기 때문에 신체발육도 좋지 않습니다. 등이 굽고 허리가 구부정해지기가 쉽죠. 현장 뒤처리를 하는 솜씨로 봐서 지능지수가 높은 놈입니다. 아이큐 120 이상. 고졸자라고 봅니다.(이하 강조 : 인용자)(95면)

만일 위의 인용을 보다 구체적으로 세밀하게 서사적 채워 넣기를 한다면 ‘공상과 실습’에 관한 장면화가 행해져야 하고, 그것은 동시에 범인의 일상을 포착할 수 있는 새로운 무대 공간들과 그 안에서의 변태적인 행위들이 설정됨을 의미한다. 그 일단의 하나가 조병순의 사건현장에서의 자위행위이다. 1980년대 중반 한국 사회는 88올림픽을 전후하여 VTR의 광범위한 보급과 ‘에마부인’ 시리즈로 대표되는 많은 포르노성 영화들 그리고 불법 포르노그래피가 확산되고 있었다. 그러한 징후를 조병순의 에피소드를 통해 시나리오 내에 반영하고 있다. 범인은 조병순이 보여주는 정도를 넘어서서 보다 왜곡된 성향을 지닌 인물임에 틀림없다. 만일 그러한 범인의 행태에 대한 서사적 채워 넣기를 시도했다면, 그것은 단지 말초적인 흥미 위주로 빠지게 되거나 아니면 새로이 설정된 무대공간이 기왕의 무대 공간과 유기적으로 결합하지 못한 채 부유하게 될 가능성이 보다 농후해진다.

이러한 오류를 피하기 위해서는 각색자가 ‘구멍 뚫린 텍스트’인 희곡에 대한 깊은 이해를 통해 각색의 대상과 범위를 적절하게 구획지어야 하며, 그 다음 풍부한 개인적 상상력에 기반한 ‘서사적 채워 넣기’를 행해야만 한다. 이런 시각에서 볼 때 <살인의 추억>의 작가는 오히려 범인에 대한 김형사의 추리 내용을 삭제함으로써 통속적 상상의 여지를 배제하고 자신의 주제의식에 집중한다. 태운은 범인의 존재에 대해 <날 보러와요>의 김형사처럼 논리적으로 제시하지 못하는 성격으로 변경되었다. 더욱이 심증 상의 용의자 박현규는 태운보다 엘리트적인 김형사의 추리와 달리 군대에서 제대해 최초 사건 발생 2개월 전에 현재의 직장에 출근하기 시작하는 것으로 설정되어 있다. 이처럼 <살인의 추억>의 작가는 <날 보러와요>의 김형사처럼 범인의 윤곽에 대한 구체적인 추론을 행하지 않고 있다.

한편 <살인의 추억>의 작가가 수행한 서사적 채워 넣기에 대해 원작가가 그 타당성을 인정하여 <날 보러와요>의 한 장면을 수정한 부분이 있어 주목할 필요가 있다.

조형사 (벌떡 일어나 무릎을 치며) 박형사님, 이영철 그놈이에요, 이영철이!
 박형사 뭐가?
 조형사 이영철이 그놈이 본 거예요.
 박형사 뭘 봐?
 조형사 사건 현장어요!
 박형사 이제 슬슬 돌기 시작하는구나.
 조형사 아, 미치겠네. 그놈이 자기가 한 것처럼 술술 다 붙었잖아요?
 박형사 그거야 당신이 거꾸로 매달아 놓고 교육시켰으니까 그런 거지.
 조형사 정말 그런 적 없어요. **그놈이 본 거예요. 현장에 숨어서 본 거라구요.** 그 친구 말이 그놈이 그 뭐냐... 그...
 김형사 관음증?
 조형사 그래, 그 관음증이 있다고 그랬잖아?
 김형사 이영철이가 목격자네요!
 박형사 빨리 가서 잡아와! 같이 가자!

조형사 뛰어 나가다가 서류뭉치를 들고 들어오던 김반장과 부딪힌다. 서류뭉치가 바닥으로 떨어져 흩어진다.(86~87면)

크리스테바의 상호텍스트성을 연상시키는 위의 인용은 <날 보러와요>의 작가 김광림이 시나리오<살인의 추억>을 보고 원텍스트인 <날 보러와요>에서 수정한 유일한 부분이다. 본래에는 미스 김과의 관계를 추궁하는 박형사를 피해 김형사가 나가다 서류봉치를 들고 들어오던 김반장과 부딪히는 것¹⁵⁾으로 설정되어 있으나 수정된 <날 보러와요>에서는 이영철(<살인의 추억>의 백광호)을 잡기 위해 뛰어나가던 조형사와 부딪히는 것이다. 희곡에서는 언론과의 갈등 속에서 흔히 있을 수 있는 일상적인 상황의 하나로 단지 김반장이 해고의 위기에 처한 현실과 박기자의 일시적인 퇴직을 위한 장치로 설정된 성격이 강하나 수정판에서는 범인(진실)의 확인 가능성에 대한 급격한 기대와 곧 이은 추락으로 이어지는 낙차로 인해 극적 긴장감을 고조시키고 있다. 그럼에도 불구하고 수정판에서 이러한 서사적 채워 넣기의 역할은 전체 희곡 속에서 기능적으로 작용한다.

반면에 <살인의 추억>에서 볼 수 있는 백광호가 등장하는 장면들(#7,8 #14,15 #19,20 #27 #84~89), 무대 공간이 내포하고 있는 서사적 채워 넣기의 진정한 의미는 이를 통해 <날 보러와요>와 다른 주제의식을 형상화한다는 점에서 기능적인 차원이 아닌 <살인의 추억>이 지향하는 주제의식의 본질적 차원과 맞물려 있다.

4. 주제의식의 변화

희곡에서 이영철의 죽음의 직접적인 원인은 모호하게 처리된다. 본래 정신병자인 이영철이 열차에 뛰어들어 죽은 것과 지능이 평균보다 미달하기는 하나 일상적 생활을 영위하는 백광호가 순간적인 광기상태에서 자신에게 폭력을 가한 박두만을 피해 도망 중에 열차에 치어 죽는 것은 전혀 다른 차원의 문제를 제기한다. 비록 광기의 상태이기는 하나 백광호는 조용구의 폭력의 대상이 자기라는 환각 속에서, 즉 대학생들과 동일시하여 취조과정의 폭력을 떠올리며 방어적인 폭력을 행사한 것이다. 희곡에서 이영철의 죽음은 조형사가 고문

15) [www.artsonline.or.kr/hyper/hyper-cgi/drama_ganada_nww.html?function=나, 날보러와요](http://www.artsonline.or.kr/hyper/hyper-cgi/drama_ganada_nww.html?function=나,날보러와요), 32면.
(한국문화예술진흥원 예술자료관 연극대본 목록에 실린 자료를 이용하였음을 밝힌다.)

으로 자백을 받아내려고 하기도 전에 술술 진술한 것으로 설정되어 있다. 따라서 김반장의 말처럼

운이 나빴어요. 이영철이가 죽었대요. 완전히 돌아가지고 경중경중 동네를 휘젓고 다니다가 달리는 열차에 뛰어들어 죽었대요.(87면)

라고 할 수 있는 것이고, 그의 죽음 앞에서 모두들 유일한 목격자가 사라진 것을 아쉬워하며 당당하게

박형사 (신문을 가리키며) 그런데 그놈 죽은 게 어떻게 경찰 책임입니까?

김반장 신문에서 그러네요, 고문 때문에 돌아서 그런 거라구.

김형사 그놈은 원래 돈 놈 아녜요?

조형사 우리가 고문을 했대요?

김반장 신문에서 그러니까 그런 거지요.(88면)

라고 말할 수 있는 것이다. 그런데 <살인의 추억>은 백광호가 조용구의 위커 발로 폭행을 당한 것으로 설정되고, 더불어 땅을 파며 생매장의 협박도 받는 것으로 변경시킨다. 그런 주어진 상황의 변경으로 해서 백광호는 두만의 일행이 나이스 신발을 가지고 와 미안한 마음을 풀어주려고 할 때 두만의 선물은 호감을 표현하면서도 조용구가 주는 맷정으로서의 술잔을 거부한 바 있다. 비록 적극적으로 표현하지는 못했지만 광호의 적개심은 술잔의 거부로 표시된다. 따라서 자기 집에서 대학생을 향해 폭력을 행사하는 조용구를 순간적 광기 상태에서 다리를 내리치는 광호의 행동은 개연성을 부여받는다. 연속되는 장면에서 도망가는 광호를 붙잡은 태운이 광호에게 박현규의 사진을 보여주며 범인인가를 확인하고자 할 때, 광호는 질문에 답하지 않고 엉뚱하게 자신의 육체의 상처이자 영혼의 상처를 유발한 불에 대해 이야기한다. 그가 일반인에 비해 저능한 사고능력과 화상을 당한 추한 얼굴을 갖게 된 원인 역시 불의의 사고가 아닌 폭력에 의해 발생한 것이다. 그것도 그를 가장 보호해 주어야 하는 의무가 있는 존재로부터.

광호 (겁에 질린 눈빛으로) … 불이 … 얼마나 뜨거운지 알아?
 태운 …?
 두만 광호야 … 사진을 똑바로 보 …
 광호 (말 끊으며) 불어 얼마나 뜨거운데!

더 이상 참지 못하는 태운, 광호의 화상 입은 얼굴에 따귀를 날리며 …

태운 정신 차려! 정신! (사진을 들이밀며) 잘 좀 봐!
 광호 불이 뜨거워!

태운 (악쓰듯) 사진을 보라니까!
 잠시 표정이 흐릿하게 풀어지는 광호 사진 대신 어딘가 먼 곳을 바라보며 …
 광호 … 나 일곱 살 때 … 저 사람이 날 … 아궁이에 던졌는데 …(#86, 167면)

위 인용의 마지막 광호의 대사에서 ‘저 사람’은 바로 그의 아버지였다. 육신의 아버지가 아들을 신체적 정신적 장애자로 만들어 놓고 거기에 또 다른 아버지(=국가)가 폭력을 가해 죽음에 이르게 만들었다. 1980년대 얼마나 많은 학생 청년들이 억울한 죽음을 당했는가. 백광호의 삶과 죽음은 이에 대한 은유이다. <날 보러와요>는 이러한 ‘1980년대 한국의 사회적 현실’을 원경으로서만 배치한다. 즉, 피해자의 억울한 죽음과 당대 현실과는 밀접한 관련이 없다.

김반장 본부장님. 오늘 저녁에 족제비 하나 걸어야겠습니다. 지금요. 첩보가 있습니다. 믿을만합니다. 제가 책임지겠습니다. (중 략)

김형사 어떻게 이럴 수가 있지? **병력 이천 명을 풀었는데 그 속에서...**(98~100면)

태운 반장님? 병력지원은요?

반장 (전화 끊으며) 젠장! 남은 병력이 없대 … 죄다들 수원시내 시위진압 출동했어(#70, 134면)

위의 두 인용이 지시하고 있는 의미영역은 전혀 다르다. <날 보러와요>의 경우는 병력 이천 명의 숫자가 부여하는 최선을 다했음에도 불구하고 범인이

빠져나갔다는 안타까움과 범인의 용의주도함에 대한 두려움을 유발한다. 이를 <날 보러와요>의 현실인식에 문제가 있다는 식으로 판단하는 것은 적절치 못하다. <날 보러와요>가 지향하는 주제의식은 <살인의 추억>과 다른 것이다. 이에 비해 <살인의 추억>은 만일 병력이 지원만 되었다면 또 한 번의 강간살인을 예방하거나 아니면 범인을 체포할 수 있었을지 모른다는 기대를 하게 한다. 성취되지 않는 기대는 곧 정권수호를 위해 민생치안을 외면하는, 선량한 시민의 살해를 방조하는 경찰기구 나아가 국가통치기구와 통치행위의 정당성에 대한 의구심을 불러일으키게 된다. 이 의구심은 ‘등화관제 훈련’ 도중 발생하는 소현의 사건을 통해 1980년대 한국의 국가조직에 대한 불신으로 나가게 된다.

#105 숲 속

묵인 채 눕혀진 소현, 덜덜 떨면서도 크게 뜬 눈동자가 조금씩 그림자의 얼굴 쪽으로 향한다.

검은 그림자는 소현 옆에 가만히 앉아 조용히 소현을 바라보고 있다!

공포에 휩싸인 소현의 눈동자가 ... 검은 그림자의 얼굴을 바라본다.

둘은 한동안 서로의 얼굴을 바라본다.

검은 그림자. 이윽고 스타킹을 손에 쥐더니 차분하게 소현의 목으로 다가간다.

닥쳐온 마지막 순간을 느끼는지 ... 온힘을 다해 버둥거려보는 소현의 작은 몸.

양말로 재갈을 물린 입에서 간신히 토해져나오는 실낱같은 목소리

소현 (울먹이듯) ... **아빠** ...

그러나 아무런 동요없이 ... 차분하게 소현의 목을 조르기 시작하는, 하얗고 가느다란 손.

멀리 보여지는 읍내의 불빛들, 소현의 목숨이 사그러들 듯, 불빛들이 하나씩 하나씩 꺼져간다.

지직대는 민방위훈련 방송과 함께 ... 온 천지는 어둠 속에 잠겨간다.(190~191면)

여기서 소현은 흔히 위험한 순간이나 놀랄 때 찾곤 하는 엄마가 아닌 자신을 강간살해는 남자와 같은 성을 가진 아빠를 찾는다. 이는 생물학적 아버지를 의미하면서 동시에 국민을 보호하지 못하는 국가에 대한 은유이다. 소현에

게 아빠=국가가 아무런 보호를 해주지 못하는 것이다. 소현이 죽어 가면 외마디 새어나오는 ‘아빠’라는 말은 너무나 상징적이다.

연극의 수용자이자 시나리오의 생산자인 각색자는 희곡 <날 보러와요>에 대한 ‘서사적 채워 넣기’의 핵심을 국가권력의 왜곡된 기능을 중심으로 행하고 있는 것이다. 국가권력의 작동방식이 폭력에 있음을 <살인의 추억>은 의경 내무반에 붙어 있는 표어를 비춰주는 것으로 암시한다.

구타근절 표어 쫓 되는 듯 ... 『때리면 죽는다』 여섯글자가 커다랗게 붙어 있는 의경 내무반.(#17, 42면)

‘때리면 죽는다’는 말의 의미는 다양하게 해석될 수 있다. ‘구타를 행한 자는 다른 상급자에 의해 죽는 처벌을 받는다’, ‘구타당한 사람은 죽을 수도 있다.’ 폭력을 금지하기 위해 죽음이라는 가장 극단적인 폭력을 내세워 작은 폭력을 제거하고자 하는 발상의 모순. 폭력의 악순환에 빠져버리는 폭력근절의 표어. 이를 표방하는 집단이 병역의 의무를 수행하고 있는 의무경찰 조직인 것이다. 최근(2005.11)에도 전의경의 구타사건으로 인한 인권위원회의 조사가 있었다.

<날 보러와요>는 악의 평범성에 대해 네 명의 용의자를 한 배우가 연기하게 함으로써 단순히 밝은 결말만을 시도하고 있지는 않다. 애초에 작가는 ‘진실은 있다. 그러나 알 수 없다’¹⁶⁾는 주제의식을 염두에 두고 범인을 잡지 못한 김형사가 환상 속의 범인과 대화하는 것으로 처리했다. 동시에 정신병원에 입원했던 김형사가 미스 김의 정성어린 간호로 정상을 되찾고 곧 결혼하게 된다는 미래에 대한 희망을 강력하게 암시하고 있다. 이것은 작가의 본래적인 주제의식을 명확하게 하기 위한 설정이다. 작가는 <날 보러와요>의 주제에 대해 다음과 같이 말한다.

<날 보러와요>의 주제는 진실이라고 할 수 있습니다. 인간이 만들어 낸 이 세계,

16) 류태호, 「김광림 작/연출 《날 보러와요》 공연제작의 실제」(한양대 석사학위 논문, 2002), 68면.

영망진창인 이 인간세계에서 기댈 수 있는 것은 그래도 역시 인간에 대한 믿음이 아닌가 하는 생각, 그런 생각들이 끊임없이 바탕에 깔려 있다고 볼 수 있지요.¹⁷⁾

<날 보러와요>의 마지막 장면은 김반장이 쓰러지고 난 뒤 그 다음해 봄으로 #2와 연결되는 장면인데, 아직 사건이 미해결된 중간 과정에서 김반장과 박기자가 사진을 찍으며 범인은 반드시 잡힐 것이라는 밝은 결말로 마무리된다. 반면에 <살인의 추억>의 마무리 시점은 사건 당시의 시간을 한참 뛰어넘어 2002년 가을로 옮겨져 있다. 즉, 여전히 사건은 미궁인 채로 남아 있고, 그것의 해결가능성은 매우 희박하다. 두만이 박보희 사체발견 현장의 배수로를 들여다볼 때, 한 초등학교 여자아이의 발언으로 악의 평범성에 대한 환기와 끝내 범인이 잡히지 않을 것 같은 암시로 <살인의 추억>은 종결한다.

<살인의 추억>의 작가는 부정적인 전망을 하고 있는 셈인데, 이는 사건의 궁극적 원인이 개인의 악함에 있는 것이 아니라 이를 방조한 사회구조적 악에 있음을 강조하는 것이다. 다시 말해 정신적 육체적 폭력을 행사하는 국가권력의 왜곡된 작동방식이 악의 근원이며, 여기서 비롯되어 개인의 심성까지 지배하게 된 악의 원인은 제거되지 않았다는 현실인식에서 비롯된다 할 것이다.

결국 <살인의 추억>에 보이는 모든 변화는 각색자의 주제의식에서 결정된 선택과 배제의 기준에 의해서 행해진 것이다. 이때 주어진 상황과 극적 공간의 무대공간화는 <살인의 추억>의 주제의식과 길항적으로 맞물려 있는 것이다.

주제어 : 주어진 상황(given circumstance), 극적 공간(dramatic space), 무대 공간(stage space), 서사적 채워 넣기(narrative impletion), 시각화(visualization), 주제의식(thematic consciousness)

참고문헌

김광림, 『날 보러와요』(평민사, 2003)

17) 위의 논문, 65면.

- www.artsonline.or.kr/hyper/hyper-cgi/drama_ganada_nww.html?function=나, 날보러와요
봉준호, 심성보, 『살인의 추억』(이레, 2003)
김만수, 『희곡과 시나리오의 차이에 대한 사례 연구 : 오영진의 경우』, 『한국극예술연구』 13집, 2001, 71~101면.
류태호, 『김광림 작/연출 《날 보러와요》 공연제작의 실제』(한양대 석사학위 논문, 2002)
박명진, 『희곡의 영화화에 나타난 의미 구조 변화』, 『한국극예술연구』 13집, 2001, 103~149면.
신현숙, 『희곡의 구조』(문학과 지성사, 1990)
이상섭, 『아리스토텔레스의 <시학> 연구』(문학과 지성사, 2002)
홍재범, 『스타니슬랍스키 시스템과 한국극예술의 접점』(연극과 인간, 2006)
레이조스 에그리, 김선 옮김, 『희곡 작법』(청하, 1999)
빠트리스 파비스(신현숙/윤학로 옮김), 『연극학 사전』(현대미학사, 1999)
Aristoteles, 『De Arte Poetica』, Oxford, 1958, 천병희 역, 『시학』(문예출판사, 1994)
Seymour Chatman, *Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film*, 김경수 역, 『영화와 소설의 서사구조』(민음사, 1990)
К. С. Станиславский , Собрание сочинений Т.2, М. : Искусство, 1954.
K. S. 스타니슬라브스키, 양혁철 역, 『역에 대한 자신의 작업』(신아출판사, 2000)
Constantin Stanislavski, *La Construction du personnage*, 김균형 역, 『역할구성』(소명출판, 1999)

이 논문은 2006년 1월 31일 투고 완료되어
2006년 2월 3일부터 3월 6일까지 심사위원이 심사하고
2006년 3월 13일 심사위원 및 편집위원 회의에서 게재 결정된 논문임.

홍재범

소속 : 서원대학교 영상미디어학과

주소 : 충북 청주시 흥덕구 모충동 서원대학교 영상미디어학과

전화번호 : 019-9360-1990

전자우편 : hongjaebeam@hanmail.net

A Study on the Conversion of a Play into a Scenario

Hong, Jae-beom

[Abstract]

Focusing on the conversion of a drama into a scenario at the level of written text before presented at the stage or on the screen, this paper examined the adaptation of <Come to See Me>(a play) into <Memories of Murder>(a scenario).

Basic aspects of conversion from the one into the other are a phase adjustment of compositive elements on the “given circumstance,” as well as a narrative impletion of both “given circumstance” and the “dramatic space” on the basis of experiences of a receiver, here a adapter as a second creator.

Two texts' basic deferences are caused from the that of media between the drama and the scenario. In the drama <Come to See Me>, most of incidents beside one were explained by an inspector, Bak Dalho with slides at the end of the drama, but in the scenario <Memories of Murder>, the incidents were visually presented one by one following the time table, which making a climax structure. The most reformed part of the conversion is characters of two main casts, Taeyun and Duman, from the flat into the round, which demonstrates that the scenario's adaptation is mainly considered to be more ‘dramatic’ than the original.

In fact, step by step did <Memories of Murder> stereoscopically configure the change of two main cast's characters. All the changes of <Memories of Murder> are resulted from the selection and exclusion based on the scenario adapter's thematic consciousness. Here, both the “given circumstance” and the “making stage space” of the dramatic sceneries are organically combined with the theme of the scenario.