

윤심덕과 김우진 소재 영상물 비교 및 영화 <사의 찬미>(1991) 재론

정우숙*

1. 들어가는 글
2. 윤심덕과 김우진 소재 영상물 세 편의 비교
3. 영화 <사의 찬미>(1991) 재론: 감독 및 연기자의 이전 작품과의 관계 중심으로
4. 나오는 글

국문초록

이 논문은, 윤심덕과 김우진 소재의 영상물 세 편을 비교한 후, 그 중 가장 소재 구현의 복합성이 살아 있는 영화 <사의 찬미>(1991)에 대해, 감독 및 연기자의 이전 작품과의 관계 중심으로 집중적으로 그 특성을 탐색한다.

영화 <윤심덕>(1969)은 삼각관계 및 본처와 혼외 여성 중심의 멜로 서사에 주력하고, 드라마 <사의 찬미>(2018)는 일제 강점기의 고통까지 관습적 이미지로 포장하면서 청춘남녀의 이상적 애정물을 추구한다. 이에 비해 1991년 영화 <사의 찬미>는 영상미에 치중하는 동시에, 두 인물이 선구적 예술인으로 겪은 고뇌를 좌절된 사랑의 서사와 겹쳐 놓는다. 이 과정에서 이 영화는 다른 두 편에 비해, 특히 여주인공 중심의 모순적 특성을 드러낸다. 그녀는 남성의 구원을 위한 수동성과 자기 삶의 추락마저 스스로 선택하는 능동성 사이에서 균열을 보인다. 이 특성을 살피

* 이화여자대학교 국어국문학과 교수

기 위해 영화 <사의 찬미>에 영향을 미친 이전 작품들에 대해 고찰해본다. 김호선 감독과 연기자 장미희의 1970년대 영화들, 또한 그녀가 1980년대에 배창호 감독과 함께 한 영화에서 구축해온 인물상의 맥락이 그 고찰의 대상이다. 대중영화의 장 안에 부분적으로 고급문화를 지향하는 태도를 담아내며, 섹슈얼리티를 포함한 욕망의 문제와 정신적·지성적 문제를 중첩시키는 경향은, 이전 작업에서부터 영화 <사의 찬미>에 이어져 윤심덕 구현의 배경을 이룬다.

이 연구는 1991년 영화 <사의 찬미>를 두 가지 맥락에서 살피는 결과를 낳는다. 그 하나는 윤심덕과 김우진 소재 영상물의 맥락이고, 또 하나는 김호선 감독이나 연기자 장미희가 지속해온 작업의 맥락이다. 지금까지도 윤심덕과 김우진을 소재로 한 작품들은 계속 나오고 있다. 이런 상황에서, 해당 소재 작품의 대표 사례인 이 영화를 입체적 맥락에서 살핌으로써, 윤심덕과 김우진 소재가 제공하는 허구화의 효과와 난점을 재확인할 수 있다.

(주제어: <사의 찬미>(1991), <윤심덕>(1969), <사의 찬미>(2018), 윤심덕, 김우진, 김호선, 장미희)

1. 들어가는 글

윤심덕과 김우진을 소재로 하는 영화와 연극, 드라마, 책이 지속적으로 발표되어 왔지만, 작품 감상 여부와 상관없이 많은 대중들에게 알려진 대표적 사례는 김호선 감독의 1991년 영화 <사의 찬미>이다. 이 영화는, 한국 스캔들의 역사에서 늘 빠지지 않고 거론되는 윤심덕을 한국의 대표적 여배우 중 한 명인 장미희가 공들여 연기해낸 작품으로 주목받

으면서, 발표 당시 각종 수상 결과로 그 완성도를 인정받았다.¹⁾ 이에 비해, 이 작품에 대한 연구자들의 관심, 혹은 영화사적 의미 탐색의 경향 등은 두드러지지 않았던 편이다. 이 작품이 나왔던 시기는 한국 영화사의 흐름 속에서 하나의 과도기에 해당하던 때로, 창작 시대별로 작품의 경향을 묶어 논의하는 가운데 포함되기에 애매한 위치에 놓인다.²⁾ 또한 감독 김호선에 주목하는 논의들은 그의 활동이 더 중요한 의미를 지니는 1970년대 영화 쪽에 집중되어 있다.³⁾ 1980년대 후반부터 1990년대 중반까지 다시 이어진 그의 활동 시기는 코리안 뉴웨이브 시기와 대략 겹치지만, 코리안 뉴웨이브 계열의 작품들이 주로 1980년대에 본격화된 사회비판적 성향을 공유하면서 1987년 이후 가능해진 새로운 표현의 길을 찾아간 데 비해, 부분적으로 1970년대 호스티스 영화의 연장선상에 놓인 김호선의 사회의식은 그 뿌리와 결이 달라 보인다. 그의 작품을 전체적으로 펼쳐놓고 지속과 변화의 요소를 살필 때, 후기 영화들에서 사회 비판보다 여성의 섹슈얼리티를 강조하는 쪽으로 관심이 더 기울어진

1) 이 영화는 12회 청룡영화상에서 최우수작품상과 여우주연·남우주연·남우조연상을 수상했고, 2회 춘사영화상에서는 최우수작품상과 여우주연·남우조연상 및 각본상과 의상상·미술상 등 총 10개 부문을 수상했다. 다음 해의 대중상영화제에서도 감독상과 여우주연·남우조연상, 시나리오상, 의상상 등 9개 부문을 수상하였다.

2) 정치사회적 변화와 맞물린 작품 자체의 변화 못지않게 이 시기 한국영화계의 중요한 변화는 산업 구조적 측면에서 벌어지는데, 1990년대의 본격적인 변화가 시작되기 직전 1991년에는 한국 영화의 점유율이 사상 최저인 15퍼센트까지 떨어진다.(김영진, 『순응과 전복』, 을유문화사, 2019, 49쪽 참조)

그 해 흥행 순위를 보아도 이런 상황을 짐작할 수 있는데, 한국영화로는 흥행 2위인 <사의 찬미>는 외화를 포함한 전체 순위로는 20위를 기록하였다.

3) 김호선을 단독으로 다룬 연구보다는, 1970년대 한국영화를 다루는 중에 그의 작품들에 대한 논의가 포함된 경우가 많다. 예를 들면 황혜진, 『1970년대 유신체제기의 한국영화 연구』, 동국대학교 박사학위논문, 2004에서는, 김호선의 영화 <겨울여자> <영자의 전성시대> <여자들만 사는 거리>가 각각 ‘지배담론의 내파 전략으로서의 성적 자유의 실천’(93-97쪽), ‘교환가치로서의 여성의 몸’(98-102쪽), ‘낭만적 사랑과 여성 주체의 재구성’(106-110쪽)이라는 소제목 아래 다루어진다.

데 대한 부정적 의견도 나와 있다.⁴⁾ 〈사의 찬미〉가 윤심덕 소재, 장미희 주연 영화라는 표피적 설명을 넘어서는 심화된 논의의 대상이 되기 어려웠던 것은, 이렇듯 영화 발표 시기나 감독의 작품 흐름 속에 차지한 위치 등 외부적 맥락과 무관하지 않다.

이 영화를 고찰한 기존 논의로는 유진월의 두 가지 연구 결과를 주목할 수 있다. 그는 ‘사의 찬미’의 장르별 스토리텔링에 따른 변이 양상을 살피는 2019년의 소논문⁵⁾에서 윤심덕과 김우진을 소재로 한 연극, 영화, 뮤지컬, 오페라, 드라마 등 다양한 분야의 창작물들에 관심을 갖고 원소스 멀티유즈의 사례로 그들을 분석한다. 오페라를 제외하고, 장르에 따른 차이점과 특징 중심으로 각 작품들을 분석하면서 영화의 사례로 1991년 〈사의 찬미〉를 다루고 있다. 그의 또 다른 연구에서는 신여성의 근대체험을 스크린에 내세운 〈사의 찬미〉와 〈청연〉(2006)을 다루면서,⁶⁾ 전혀 다른 분야이기는 하나 일제 강점기 한국 최초의 여성 성악가 그리고 여성 비행사로서 선구적 길을 걸었던 인물들이 어떻게 영화화되었는지 함께 분석하고 있다. 한편, 박유희는 한국 영화사에서 예술의 표상으로서의 예술가 영화가 어떻게 나타났는지 고찰하는 중에, 자유와 허무의 표상인 윤심덕을 다룬 두 편의 한국영화 〈윤심덕〉(1969)과 〈사의 찬미〉(1991)를 그 차이점 중심으로 비교하였다.⁷⁾

유진월도 ‘영화 〈사의 찬미〉를 독립적으로 다룬 연구는 보이지 않음’

4) 김수남, 『김호선의 영화작가 정신 고찰』, 『청예논총』 19, 청주대학교 예술문화연구소, 2001, 95-112쪽.

5) 유진월, 『〈사의 찬미〉의 장르별 스토리텔링의 변이 양상』, 『우리문학연구』 64, 우리문화회, 2019, 621-649쪽.

6) 유진월, 『신여성의 근대체험과 영화의 재현: 〈사의 찬미〉와 〈청연〉을 중심으로』, 『인문과학연구』 28, 강원대 인문과학연구소, 2011, 407-431쪽.

7) 박유희, 『윤심덕: 자유와 허무』, 『한국영화 표상의 지도』, 책과함께, 2019, 499-513쪽.

을 언급하고 있거니와,⁸⁾ 본고는 기존 논의를 참고하기는 하되, 그 논의들이 부분적으로는 언급했을지라도 이 작품을 전면적으로 이해하는 데까지 나아가진 않았던 지점들 중심으로 이 영화의 특성을 고찰하려 한다. 그 첫 단계 작업으로, 이 영화를 윤심덕과 김우진 소재 창작물들 중 특히 영상물의 계보 안에 위치시키고 다른 두 영상물과 비교해본다. 김우진과 윤심덕 소재의 예술 전 분야 창작물을 탐구한 유진월의 경우 1969년 영화 〈윤심덕〉은 연구 대상에 포함시키지 않았고, 영화 연구의 차원에서 이 영화와 1969년 영화 〈윤심덕〉을 함께 살핀 박유희의 경우, 영화가 아닌 2018년 드라마 〈사의 찬미〉는 논의에 포함시키지 않았다. 본고는 2장에서, 1969년 영화 〈윤심덕〉과 2018년 드라마 〈사의 찬미〉 사이에 놓인 1991년 영화 〈사의 찬미〉의 특성을 그 두 작품과의 선후 관계에 유의하며 살피고자 한다. 이러한 비교 이후, 다음 단계의 작업은, 이 영화를 주연 배우 및 감독의 전작들과 맺는 관계 속에서 생각해보는 일이다. 그 중에는 1970년대부터 지속되어온 김호선 감독과 장미희 배우의 협업 결과물이란 맥락도 포함된다. 〈겨울여자〉의 감독과 배우가 다시 만난 작품이라는 사실은 개봉 당시 영화소개 기사에서도 자주 언급되었고 위의 두 연구자들 또한 지적하고 있지만, 심화된 논의로까지 나아가진 않는다. 이 부분에 주목하는 일은 단지 이들의 전작에게만 관심을 갖는 데 머물지 않고, 그 작업이 1970년대 이후 한국 영화의 흐름 속에서 어떤 자리에 놓이는지 재고하는 계기가 된다. 또한 그에 이어진 1980년대 장미희와 감독 배창호의 협업 중 일부도 살펴보면서, 이러한 작업들이 1991년 〈사의 찬미〉의 특성이 구현되는 배경을 이룬다는 점을 확인하게 될 것이다.

8) 유진월, 『〈사의 찬미〉의 장르별 스토리텔링의 변이 양상』, 『우리문학연구』 64, 우리문화회, 2019, 624쪽.

2. 윤심덕과 김우진 소재 영상물 세 편의 비교

1969년 안현철 감독의 영화 <윤심덕>은, 그 제목에서부터 김우진보다는 윤심덕에 초점을 맞춘 작품임을 숨기지 않고 있다. 1926년의 동반자 살 이전부터 김우진보다 윤심덕이 대중에게 더 알려진 인물이었고 두 사람의 죽음 이후로도 '사의 찬미'가 녹음된 음반을 통해 윤심덕의 스타성이 지속되어서 그렇기도 하지만, 이 영화에서 그녀에게 더 관심을 갖는 방식이 연상시키는 또 다른 작품이 있다. 그것은 1968년 정소영 감독의 흥행작 <미워도 다시 한번>에서 남주인공보다 여주인공에 방점을 찍는 내러티브 형식과 유사하다. 전혀 다른 소재의 이 영화를 <윤심덕>과 연결시켜 생각해볼 수 있는 이유 중 하나는, 주역을 맡은 배우 문희에게서 비롯된다. 비슷한 시기의 두 작품 모두에 주인공으로 등장한 배우 문희는, 결혼 제도 밖에서 유부남을 사랑하는 데 따르는 갈등을 유사한 표정으로 연기해낸다. 또 다른 연결 지점은 감독 안현철에게서도 찾을 수 있다.

감독 안현철은 이서구의 신파희곡 <어머니의 힘>(1937)을 원작으로 두 편의 영화를 유한철 각색에 의해 만든 바 있는데, 1960년 <어머니의 힘>, 1968년 <내 마음 다하도록>이란 제목의 이 영화들과 원작 희곡 <어머니의 힘>이 공유하는 내러티브는, 영화 <미워도 다시 한번>의 그것과 부분적으로 유사하다. <어머니의 힘> 계열의 작품에서는 남주인공이 일찍 병사한 후 그의 아들을 낳은 기생 출신의 여주인공이 아이와 함께 시아버지에게 인정받기 위한 과정이 내용의 주축을 이룬다면, <미워도 다시 한번>에서는 유부남의 아들을 낳은 여주인공이 그 아들을 남자의 본가에 자리 잡게 만드는 과정이 중심을 이룬다. 두 경우 모두, 결혼 제도 바깥에 놓인 생모의 낳은 정을 억누르며 제도가 인정하는 부계 쪽

가정 안에 어린 아들을 정착시키려는 노력을 다룬다는 공통점이 있다. 〈어머니의 힘〉 관련 서사에서는 시가로부터 정식으로 인정받지 못한 채 남성과 사별한 여성이 그 아들을 중심으로 시아버지와 맺는 관계에 주목하게 된다면, 〈미워도 다시 한번〉에서는 일종의 처첩 관계라 할 만한 여성 대 여성의 문제에 주목하게 된다. 생사 여부와 상관없이 이들 서사에서 어린 아들의 아버지가 차지하는 기능은 그리 크지 않은 편인데, 결혼 제도를 통해 인정받지 못하는 사랑에 빠진 여주인공에게 서사의 초점이 맞춰져 있기 때문이다. 영화 〈윤심덕〉에 이르면 내러티브 중후반부에서 윤심덕에게 어린 아들의 존재만 없는 채로, 즉 모성 모티브만 제외된 채로 이와 유사한 이야기 흐름을 보게 된다. 김우진의 본처와 윤심덕의 관계가 적지 않은 비중으로 다루어지는 가운데, 특히 두 여성 사이의 적대감 대신 각자의 자리에서 모두 어려움을 겪는 상황으로 그려내는 점 또한 〈미워도 다시 한번〉과 〈윤심덕〉의 공통점으로, 유사한 위치의 캐릭터를 맡은 같은 연기자 문희로 인해 윤심덕에게는 〈미워도 다시 한번〉 여주인공의 이미지가 짙게 드리워진다. 이는, 김우진의 본처와 윤심덕의 관계를 서사에 깊이 포함시키지 않은 1991년 영화와 2018년 드라마에서는 찾아보기 힘든 특징이다.

김우진과 윤심덕의 시간 배경은 1920년대 전반에서 중반까지로, 1960년대를 배경으로 한 〈미워도 다시 한번〉은 말할 것도 없고 1930년대의 〈어머니의 힘〉에 비해서도 과거 조혼 제도의 문제가 선명하게 남아 있던 시기이다.⁹⁾ 물론 1960년대 〈미워도 다시 한번〉의 흥행이 그때까지도

9) 김우진이 조혼과 관련해 겪은 갈등 및 그 흔적을 담은 글들을 이해하는 데는 이광수를 비롯한 1910년대의 논의나 창작물과의 연계성을 참고해볼 만하다. 예를 들어 김우진 희곡 〈두더기 시인의 환멸〉(1925)은, 이광수 희곡 〈규환〉(1917)에서 중심에 놓인 ‘조혼한 본처’의 시점을 배경으로 돌리고 신여성 연인의 시점을 전면내 세세워 남성 지식인과 일대일 갈등의 국면을 펼친 것처럼 보인다.

암암리에 유지되어온 축첩의 현실 때문이라고도 이야기되는 만큼, 1960년대 작품 속 혼외 자식이나 애정의 문제는 21세기의 불륜 서사보다 20세기 초반의 조혼 갈등과 더 가까울 것이다. 하지만 1969년 영화 <윤심덕>이 1920년대 초중반을 소재로 삼아 1960년대를 배경으로 한 <미워도 다시 한번>과 유사한 질감을 보일 때, 그것은 가부장적 결혼 제도의 지속적 굴레에 대한 인식 때문이라기보다 소재 배경이 된 40여 년 전 시간대를 그대로 60년대 후반 당대에 이어 붙인 결과에 가깝다. 영화 속 윤심덕의 현대 의상이 1960년대 당대의 양장을 보여주면서, 전통적 가치를 드러낼 필요가 있는 장면에 한해 검정 통치마와 하얀 저고리를 입는 방식으로 처리되고 있음 또한, 이 영화가 1920년대를 일제강점기와 1960년대의 상반된 시각화 방식으로 이어 붙여 형상화하는 태도를 보여준다. 이 영화의 초반부, 지방에서 교사로 일하고 있는 윤심덕의 한국적 의상과 자태를 보여주는 방식은, 일본 유학 생활 중에도 빨래 방망이질을 통해 리듬감을 뿜내다 일본인으로부터 부정적 시선을 받는 일화와 더불어, 그녀를 서구적 신여성 못지않게 전통적 한국의 미덕도 겸비한 여성으로 그려내려 한 작품의 의도를 짐작하게 한다.

영화 <윤심덕>에서 윤심덕, 그리고 김우진의 본처가 김우진을 사이에 두고 그리는 삼각형이 이 작품 중후반부의 한 축이라면, 작품 초반부터 중반부까지 이끌어가는 주요 갈등은 윤심덕을 가운데 둔 김우진과 박정식의 삼각관계이다. 윤심덕을 짝사랑하다 받아들여지지 않자 정신분열 끝에 자살에 이르는 박정식의 존재는, 윤심덕을 소재로 한 콘텐츠 중 1969년 영화에서 유난히 비중 높게 다루어진다. 젊은 시절의 이순재가 연기한 이 인물은, 윤심덕과 김우진의 첫 만남에서부터 중요하게 등장한다. 마지막 시퀀스와 수미상관성을 지니며 배 안의 상황으로부터 출발하는 이 영화에서, 윤심덕은 자신에게 접근하는 박정식의 호의를 거

절하는 수단으로, 우연히 처음 마주친 김우진을 가까운 사이인 양 가장한다. 이후 영화나 드라마에서 윤심덕과 김우진의 본격적인 만남을 동경 유학생들의 연극 연습장 등으로 설정하면서 그들의 예술가적 정체성과 사랑의 문제를 바로 중첩시킨 데 비하면, 박정식의 역할을 키우면서 예술 활동의 장 밖에서 두 사람의 인연을 출발시킨 <윤심덕>의 경우, 그들을 삼각관계의 애정 서사 중심으로 다룬다는 입장을 분명히 한 것으로 보인다.

1991년의 영화는 1969년의 영화처럼 윤심덕 한 사람만을 제목에 내세우진 않았지만, <사의 찬미>라는 제목을 통해 그 노래의 주인공 윤심덕 쪽에 더 중점을 두고 있다는 입장은 지속되고 있으며, 이러한 경향은 현재까지의 유사 소재 콘텐츠에서 반복해서 나타나는 현상이다. 그럼에도 불구하고, 1969년 영화에 비하면 김우진이 당대 극작가요 예술운동가로서 지녔던 고민과 그 주변 유학생들의 문제를 다루는 비중이 커졌는데, 이는 이 영화 단독의 성과라기보다 1980년대를 지나오며 국어국문학 분야, 특히 희곡 및 한국 근대연극사 분야에서 이루어진 성과의 간접적인 중간 반영 결과라고 볼 만하다.¹⁰⁾ 이러한 연구 성과가 축적되어 가던 중에 1991년 영화보다 조금 앞서 나온 작품이 윤대성 희곡, 윤호진 연출의 1988년 연극 <사의 찬미>이다. 시기적으로 가까운 연극 <사의 찬미>와 영화 <사의 찬미>를 이어서 감상했다면, 가장 눈에 띄는 부분은 조연 홍

10) 김우진의 글들이 『김우진 전집』(전예원의 형태로 처음 발간된 것이 1983년의 일이다. 1권에 창작 및 번역희곡, 시, 소설, 2권에 연극비평, 문학비평, 수상, 서간문, 일기 등이 실려 있다. 이후, 원문의 표기 방식을 살리고 관련 자료를 꼼꼼히 정리하는 등 더 보완된 세 권의 『김우진 전집』(서연호·홍창수 편, 연극과인간)은 2000년에 출간되었다. 이러한 텍스트 정리와 함께 폭넓게 진행된 이후 학계의 연구 성과를 일별하는 데에는 다음의 논저들이 도움이 된다.

한국극예술학회 편, 『김우진-극작가총서 제1편』, 연극과인간, 2010; 김우진연구회, 『김우진 연구』, 푸른사상, 2017.

난파의 유의미한 활용 방식이다. 연극 〈사의 찬미〉의 경우 김우진, 윤심덕, 홍난파가 등장하는 극중극과 그 극에 출연하는 1980년대 배우들의 현실이 겹치는 메타극적 설정이어서 전체적으로는 다른 구성을 보이지만, 윤심덕과 김우진을 다루는 데 있어 제3의 인물 홍난파가 비중 있는 역할을 해내는 선례를 보여준다. 영화 〈사의 찬미〉에서는 홍난파가 김우진과 윤심덕 두 사람 모두를 이해하는 친구의 위치에서 영화 전체를 이끌어가는 내레이터의 역할과 극중 인물을 겸함으로써, 두 사람만의 극단적 불행으로 치우치기 쉬운 전체 스토리텔링의 무게 중심을 객관적으로 균형 잡게 해준다. 그런가 하면, 두 사람이 이미 죽은 이후로 설정된 도입부에서부터 작품 내내 과거 시제로 진행되는 해설을 통해, 남겨진 자의 멜랑콜리를 담아내면서 영화 전체의 격정적 정조를 가라앉히는 기능을 맡기도 한다.

한편, 홍난파에 대한 윤심덕의 마음은 동료로 향한 신뢰와 우정으로 그려진 반면, 윤심덕에 대한 그의 감정은 짝사랑에 가까운 것으로 그려지는데, 이 사랑은 일종의 고백 이후에도 상대방부터의 사랑을 확인받지 못한 채 전적인 위로와 배려만으로 가시화된다. 홍난파를 두 주인공 못지않게 큰 비중으로 내세웠지만 이들을 애정의 삼각관계로 그리지 않았을 뿐 아니라, 1969년 영화에서 삼각관계를 형성했던 박정식과 관련된 에피소드 또한 그의 죽음으로 인해 윤심덕이 받게 되는 심리적 충격 중심으로 그려진다. 이 영화에서 박정식은 시인이 아닌 화가로 설정되었는데, 그가 윤심덕에게 사랑을 고백하는 장면은 그가 그린 여러 점의 윤심덕 초상화들이 놓여 있는 화실에서 진행된다. 박정식의 집착에 가까운 태도와 윤심덕의 당황한 모습도 그녀의 초상화를 배경으로 화면에 잡히고, 윤심덕이 그를 뿌리치고 나간 직후 유화 나이프로 자해하여 죽음에 이르는 박정식의 최후 또한 커다란 윤심덕 초상화가 바닥에 나뒹

군 위로 피가 흐르며 표현된다. 시간상으로 등장 분량이 길지 않은 이 영화에서의 박정식은, 스토리텔링에 기여한다기보다는 죽음 특히 자살의 전조를 시각화하는 상징적 기능에 충실하다. 그의 죽음에 일말의 죄책감을 느끼면서 윤심덕은 ‘그렇게 쉬운 건가 목숨을 버리기가.’라고 말한다. 이는, 영화 결말 직전에 동반 자살한 것으로 보이는 낯선 이들의 시체가 물가에 밀려온 것을 보게 되는 장면과 더불어, 윤심덕이 죽음의 기미를 느끼는 순간이다.¹¹⁾

1991년 영화는, <미워도 다시 한번>으로 대표되는 정통 멜로 서사를 구사하지 않는 동시에, 복식을 비롯한 스타일 설정에 있어서도 1969년 영화 <윤심덕>에 포함돼 있던 한국적 여인상의 흔적을 완전히 지워냈다. 다만 김우진을 향한 윤심덕의 심리와 성애 묘사에 있어서는 수동적 측면이 적지 않은 몫으로 남아 있는데, 이에 대해선 다음 3장에서 감독 및 연기자의 전작들과의 관계를 짚어보며 다시 논의할 것이다.

2018년 드라마 <사의 찬미>(SBS 2018.11.27.~12.4, 박수진 연출, 조수진 극본)에 오면 이전의 두 영화에 비해 남녀 주인공의 비중이 일정한 균형을 이루는 것으로 보이며, 오히려 윤심덕보다 김우진 쪽에 더 강조점을 둔 작품이라는 인상을 준다. 이는 김우진 역할을 맡은 배우의 스타성이 윤심덕 역의 배우보다 상대적으로 커 보이기 때문이기도 하지만, 김우진이 극작가로서 겪는 고충에 관심을 두려 한 흔적이 뚜렷해 보이기 때문이기도 하다. 그런데 영화만큼 파격적 연출을 감행하기도, 연속 드라마만큼 흡인력 강한 스토리텔링을 구사하기도 적절치 않은 특집 드라마로서 이 작품이 선택한 가장 두드러진 특징은, 그림엽서나 팬시상

11) 2018년 드라마 <사의 찬미>에서는, 두 사람의 동반자살을 암시하기 위해 일본 작가 아리시마 다케오(1878-1923)를 활용한다. 윤심덕은 김우진을 처음 보는 자리에서 그가 낭독하던 글이 아리시마 다케오의 글임을 알아차리는데, 이후 그 작가가 연인과 동반자살하자 그 소식을 담은 호위가 돌고 있는 장면이 삽입된다.

품에 가까운 예쁘고 깔끔한 외관상의 스타일이었다. 그리고 내용상의 설정이나 소재 비중 등은 모두 이 스타일 구현에 기여하는 방식 안에서만 제 역할을 한다. 그 결과 김우진이 극작가로서 고뇌하는 비중이 커졌다 해도 그 표현의 최종 목적은 청춘스타의 외모를 포함한 전반적 미장센을 순정만화 풍으로 가다듬어 표현하는 데 놓인다. 처음 등장하는 장면에서부터, 빛을 이용한 실내조명 아래 하얀 커튼이 드리워진 창가에 서서 책을 읽는 김우진의 실루엣은, 이와이 슌지 감독의 〈러브레터〉(1995)로 대표되는 서정적 일본 영화의 화면 분위기를 연상시킨다.

동료 작가였던 조명희의 희곡 〈김영일의 사〉가 유학생 귀국 공연의 주요 레퍼토리였음을 그려내는가 하면 김우진의 시나 에세이 구절을 부분적으로 삽입하는 등 고중에 신경을 쓰면서, 작가 김우진의 실감을 살리는 데 1991년 영화보다도 한 발 더 나아가려 한 의도가 엿보이는 것은 사실이다. 1991년 영화에서도 김우진 희곡의 제목 〈산돼지〉가 화면에 잡히고 연극운동을 둘러싼 그의 이론이 대사로 흘러나오는 등, 1969년 영화에서 거의 살려내지 못한 극작가 김우진의 존재감을 드러내는 데 새로운 노력을 보여 주었던 바, 2018년 드라마는 그 부분에서 더 나아가려 했다. 그런 까닭에 그의 문학 및 연극 활동을 반대하는 부친 김성규의 존재감이 앞서의 두 영화에서보다 이 드라마에서 가장 강력하게 느껴진다. 하지만 그와 동시에, 이 드라마는 1991년 영화를 선례로 삼으면서 두 사람의 연애담을 미감이 넘치는 화면으로 담아내기 위해 철저히 영상미에 치우치는 태도를 유지한다. 1991년 영화 〈사의 찬미〉는, 의상 중심으로만 별도의 논의가¹²⁾ 가능할 정도였고 오페라 공연 화면, 당시

12) 고희숙, 『영화 “사의 찬미”의 복식과 그 의미작용에 관한 연구』, 이화여자대학교 석사 학위논문, 1992; 김도희, 『영화 “사의 찬미”에 표현된 1920년대 의상 및 화장에 관한

화제가 된 일본 현지 로케이션 중심의 공간 미학으로 두루 영상미를 뽑냈다. 그런 중에도, 원숙기에 들어서는 연기자들을 통해 작품의 전체 톤이 청춘물로 보이지 않도록 함으로써 성숙미나 퇴락의 느낌을 함께 담아내고 있었다. 영상에 치중하며 현대 감각으로 청춘물의 외양을 유지한 2018년 드라마에서는, 김우진과 윤심덕이 모던 경성 혹은 여행지 일본을 배경으로 한 화보 속 인물들처럼 시각화된다. 부친의 강압적 인생관에 갈등을 겪는 김우진의 문제를 강조할수록, 그로부터 도피하듯 펼쳐지는 윤심덕과의 사랑 서사는 완벽한 이상적 형태로 그려진다. 이 드라마는 두 편의 영화에 비해 윤심덕 집안의 경제적 어려움을 높은 비중으로 다루는데, 그 결과 생활의 리얼리티가 강조되는 대신 윤심덕 입장에서 그로부터 도피하여 연인을 향하게 만드는 사랑 서사의 애절함이 강조된다. 이 드라마에선 김우진에게 어린 자식들이 있었다는 사실을 보여주지 않음으로써, 조혼으로 인한 유부남이긴 하되 아버지라는 정체성은 부여되지 않은 청년으로 그를 그려낸다. 결과적으로 이종석이 연기한 김우진은, 비극적 결말에도 불구하고 그 죽음마저 감미롭게 그려내는 왕자 유형의 남주인공으로 보인다.

한편, 이 드라마는 이전의 영화들에서와 달리 공연 탄압과 관련해 김우진이 일경에게 끌려가 고문을 당하는 일화까지 포함한다. 그 소재의 사실성 여부는 차치하고라도, 이 장면에서의 김우진은 고통을 소재로 한 이미지 컷에 가깝게 하얀 셔츠와 붉은 핏자국으로 선명하게 정돈된 모습을 보인다. 동경 유학생들의 귀국 공연 직후 축하 파티가 진행되는 댄스 바의 분위기, 하필 그 축제의 현장에 들이닥쳐 김우진을 체포해가는 일경, 이후 삽입된 경찰에서의 고문 장면까지, 이 일련의 시퀀스 속 즐거움과 고통의 정황은 모두 1921년보다는 1930년대에 더욱 어울릴 풍

연구], 성균관대학교 석사학위논문, 2004 등이 그 예이다.

경들이다. 일본에서 공연 준비 중이던 유학생들에게 들이닥쳐 일경이 김우진의 머리에 권총을 겨누던 순간부터 관습적 이미지의 활용 의도는 분명히 드러난다. 같은 일제 강점기라 해도 시기별로 달라질 수 있는 상황의 특성을 살리기보다 순간순간 화면의 효과를 강화시킬 만한 시각적 표지들을 활용하면서, 귀국 공연을 둘러싼 김우진 일행의 흥분과 고통은 일제 강점기 소재의 영상물에서라면 한번쯤 나올 법한 그림들로 채워진다. 특히 고문당한 김우진의 상황에 안타까워하는 윤심덕의 관점에서 ‘사랑해선 안 될 사람을 사랑하는 아픔’에 관한 가사가 깔린 배경 음악이 흘러나올 때, 민족 차원과 개인 차원의 사랑이나 아픔은 서로 뒤섞이는 효과가 발생한다. 2018년 드라마 속 두 주인공의 사랑이 심화되는 데 일본 경찰을 활용한 방식은 단순하고 안이할 뿐 아니라, 김우진 연극운동의 실상을 과도하게 낭만적 시선으로 바라보는 문제를 남긴다.

공통점과 차이점이 교차하는 세 편의 영상물이지만, 좌절된 인생 속에서 두 연인이 선택한 동반자살로 이들의 죽음을 다루었다는 데 있어선 같은 입장을 공유한다. 충동적 요인이 다소 개입하더라도 궁극적으로는 그들이 스스로 선택한 죽음이었음을 부인하지는 않는다. 죽음의 정황에 대한 의심과 음모론이 지속되어온 상황에서,¹³⁾ 시간의 차이를 두고 제작된 이 세 편의 영상물 모두 그들의 동반자살 자체를 의심하

13) 강현, 『두 개의 음모〈사의 찬미〉와 〈목포의 눈물〉 속에 숨은 비밀』, 『전복과 반전의 순간』, 돌베개, 2015, 275-348쪽에서는, 한국 대중음악 문화 형성 과정을 돌아보는 가운데, 노래 ‘사의 찬미’를 녹음한 일본 축음기 회사의 기획이 윤심덕과 김우진의 죽음에 개입되었다는 입장을 드러낸다. 이 정도의 음모론은 아닐지라도, 그들의 죽음이 어느 정도 미리 계획된 것이었으며 두 사람의 고른 합의 과정을 거친 것이었는지에 대해서는 이견이 분분하다. 2018년, 드라마와 같은 해에 나온 윤심덕과 김우진 소재의 소설 『사의 찬미』(한소진 작, 해냄출판사)에서는, 부분적으로 실족에 의한 추락 가능성을 암시하고 있기도 하다.

는 내러티브를 택하진 않았다는 점은 이들 작품이 죽음을 불사하는 연애 서사의 토대 위에 세워져 있음을 확인케 한다. 다만, 그런 중에도 1991년의 영화가 달리 강조하는 정황은, 관부연락선 선실 안 열악한 여건의 동포들을 보면서 김우진이 느끼는 불편함이다. 상대적으로 윤심덕은 같은 상황을 바라보면서 김우진만큼 환멸에 시달리는 것으로 보이진 않으며, 오히려 구역질까지 하는 김우진을 이해하고 위로하기 위해 애쓰는 것으로 보인다. 죽기 직전 서로 사랑한다는 대사를 내뱉고 그들의 죽음 후엔 홍난파의 해설이 그 의미를 정리해주지만, 다른 두 편의 영상물에 비해 이 영화에서의 두 주인공의 죽음은 식민지 현실로 인한 환멸의 무게를 사랑으로 초월했다는 인상을 남기지 않는다. 1969년 <윤심덕>에서처럼 죽음 이후 마지막 화면의 허공 위에 두 사람의 얼굴을 둥그렇게 떠올리지도 않고, 2018년 드라마에서처럼 죽음을 앞둔 두 연인이 선상에서 왈츠 선율에 어울리는 아름다운 춤을 추지도 않기 때문이다.

세 편의 영상물에서 윤심덕과 김우진 역을 맡은 배우들, 즉 1960년대의 문희와 신성일, 1980~90년대의 장미희와 임성민, 2010년대의 이종석과 신혜선은 모두 당대의 대표적인 미남 미녀 스타라는 공통점을 갖는다. 이는 이 소재에 대해 창작자와 대중이 전제로 하는 환상적 기대치에 대한 가시적 증거처럼 보인다. 생전에 옷이나 장신구 등 차림새와 외양이 자주 화제에 올랐던 가수 윤심덕은 그렇다 해도, 김우진의 경우 특별히 잘 생긴 외모로 주목받은 인물이 아님에도 불구하고, 이들을 영상물 속에 불러올 때 아직까지는 선남선녀 형 스타를 선택하는 관행이 지속된 셈이다. 국내외 영상물에서 남성 작가나 지식인 역할을 캐스팅할 때 흔히 연기자의 외모보다 지성미나 개성 등을 우선시하는 경우가 많음을 감안하면, 김우진은 일제 강점기 극작가나 문학인이라는 정체성에 앞서,

윤심덕과의 관계 및 동반자살 내러티브 안에서 죽음을 무릅쓴 극단적 연애담의 주인공으로 전형화된 느낌이 강하다. 이 점과 관련해 생각해 볼 때, 1991년 <사의 찬미>의 임성민은 다른 두 편의 남성 연기자에 비해 미남 배우로서의 특징을 약화시키고 1920년대 지식인의 외형을 재현하는 데 비교적 가까워 보인다. 이는 당시 30대 중반에 이르러 연기 변신을 도모하던 남자 배우 본인의 지향점 때문이기도 하고, 다른 두 편에 비하면 당대의 사실적 재현에 상대적으로 충실하려 했던 영화 전체의 방향 때문이기도 할 것이다.

2018년 드라마 <사의 찬미>가 나오으로써, 동일 소재 영상물의 맥락은 새로 형성되었다. 본고는 이번 장의 비교를 통해, 이 드라마에서 더욱 고조된 낭만적 사랑의 서사가, 작품의 말끔하고도 수려한 외양, 관습적 이미지의 활용 등과 맞물려 발휘하는 효과를 다소 부정적으로 논의했다. 하지만 이는, 2018년 이 단막 드라마의 제작 상황에서 처음부터 의도된 방향대로 성취한 결과일 수 있으며, 이 시대 시청자들의 감각에 무리 없이 다가가기 위한 방법적 선택일 수도 있다. 이 드라마의 등장과 함께, 1991년 영화 <사의 찬미>가 이 소재 콘텐츠들 안에서 갖는 위상도 달라졌다. 이 영화는 해당 소재 콘텐츠들 중에서 영상미를 유난히 강조한 예로 거론되어 왔다. 그렇기 때문에, 배경이 된 시대나 인물들의 암울한 현실이 미화되었다는 평가와 기본적으로 연계되어 있었다. 그러나 드라마 <사의 찬미>가 동일 소재로 시각적 미감에 주력한 영상물의 더 새로운 예를 보여주면서, 이 소재와 영상미가 만났을 때 그 미화의 효과가 작품마다 동일하지는 않음을 확인하게 해주었다.

1969년 영화 <윤심덕>에 비하면, 이후 두 편의 작품은 영상물로서의 기능을 최대한 살려 두 사람의 고통마저 아름답게 표현한다는 점, 내용상으로도 두 인물이 예술가로서 겪은 고뇌에 주력했다는 공통점을 지닌

다. 그럼에도 불구하고, 1991년 영화 <사의 찬미>는 2018년의 드라마와 유사한 질감을 전하지 않는다. 영화와 단막극의 차이, 제작 시기상 27년의 차이 등 외적인 요인도 있지만, 영상미와 등장인물의 관계를 어떻게 설정하면서 감상자 반응을 이끌어냈는가 하는 데에 더 기본적인 이유가 있다.¹⁴⁾ 2018년의 드라마는 두 등장인물의 고민을 풍부하게 이야기해주지만, 그 역할의 배우들을 그들이 자리한 공간과 더불어 화려한 미장센의 일부나 오브제로서 카메라에 담아낸다. 그 결과 고통스런 서사와 등장인물, 연기자 모두가 아름다운 화면 안에 봉합되는 결과를 낳는다. 이 드라마가 내용상으로도 김우진의 비중을 높이 다루고 있지만, 그 역할을 맡은 남성 연기자의 외적 아름다움을 살리는 데에도 다른 두 편의 영상물보다 훨씬 공을 들인 것은, 이러한 드라마의 특성상 필수불가결한 일이다. 그에 비하면 1991년 영화의 영상미는 등장인물의 배경을 구현하는 데 더 치우쳐 있으며, 윤심덕의 의상이나 행동이 눈길을 끄는 순간, 그녀는 영상미의 일부라기보다 그 배경 위에 도드라진 이질적 인물로 존재한다. 이 영화의 영상미는, 등장인물들이 그 아름다운 세계에 쉽게 흡수되기 어려운 상황임을 인지시키는 방식으로 작동한다. 그 부조화를 더 강하게 보여주는 인물은 김우진보다 윤심덕일 수밖에 없다. 그녀는 노래를 부르며 무대에 서기 위해, 또 자신의 취향을 살리기 위해, 외적 아름다움을 구현하는 데 관심이 많은 인물이고, 그렇게 아름다운 피사체가 되는 순간에도 2018년의 드라마에서와는 달리 화면의 영상미 속에 쉽게 녹아들어가지 않기 때문이다.

14) 영상물의 미학과 그에 대한 감상자의 시선 및 판단에 대해서는 피에르 소르랭, 『영상 예술미학』, 이선형 역, 동문선, 2009의 '제1장 미학적 참여' 중 특히 29-64쪽 참조.

3. 영화 <사의 찬미>(1991) 재론: 감독 및 연기자의 이전 작품과의 관계 중심으로

김우진과 윤심덕 소재의 많은 콘텐츠가 있다 해도, 영상물로서는 2018년 드라마가 나오기 전까지 1969년 영화 <윤심덕>과 1991년 영화 <사의 찬미> 두 편을 비교하는 과정에서 1991년 영화의 특성도 확인해볼 수 있었다. 그 비교 구도 안에서는, 1969년 영화에 비해 1991년 영화가 예술적 고뇌에 더 관심을 갖고 영상미도 한층 더 살렸다는 설명에 멈추기 쉬웠다. 유사한 특징들을 더 강화한 2018년의 드라마가 1991년 영화와는 또 다른 균질적 미감을 보여주면서, 1991년 영화가 영상미로 흡수해 내지 못한 비균질적인 지점들을 다시 돌아보게 하는 계기를 제공하였다. 이 영화의 비균질성은, 이 작품이 1991년에 나온 작품이지만 그 시기에 나온 다른 영화들보다 그보다 앞선 시대인 1970~80년대의 영화들과 맺는 관계가 더 중요해 보인다는 점,¹⁵⁾ 그와 더불어 윤심덕을 그려내는 방식에서 복잡한 양상을 보인다는 점과 관련이 있다. 서론에서부터 언급했던, 이 영화에 관한 기존 논의들을 보아도, 이 작품 속 윤심덕을 바라보는 시선이 한 방향으로 모이기 어려움을 확인하게 된다. 영화 <사의 찬미>의 윤심덕에 대한, 유진월과 박유희의 기존 논의에는 다소 상반되는 평가가 담겨 있다. 그것은, 남성의 시선 아래 타자화된 여성 인물로서의 한계를 보인다는 점, 그럼에도 불구하고 나름대로의 주체성을 보여주는 인물로서의 의의를 지닌다는 입장으로 요약된다. 1991년 작품이

15) 1987년부터 1999년까지의 흥행작을 대상으로 한 박유희, 『파토스에의 거리와 합리적 거리의 감성화-1990년대 한국영화 장르의 변전과 감성의 재편』, 『대중서사연구』 25권 3호, 2019, 9-40쪽을 참조해보면, 이 영화는 1991년의 영화이지만, 이 연구가 파악한 '감성의 재편' 이전의 감성에 가까운 사례로 보인다.

지만 그 시기 한국영화의 변화 중심으로만 설명되지 않는 이 영화에서 윤심덕이 보여주는 이런 모순을 이해하기 위해, 이번 3장에서는 윤심덕을 연기한 배우 장미희를 중심으로 이 작품 이전의 작업들이 이 영화에 미친 영향을 살펴본다. 1990년대를 맞아 가능해진 영상 차원에서의 새로운 시도가 그 이전 시대부터 이어져온 작업의 특성들과 만나는 지점에서, 인물 구현의 입체성이 증가했다고 볼 수도 있다. 또한, 1969년 영화나 2018년 드라마의 주연 여배우가 자신들 스타성의 안정적 전성기에 윤심덕 역할을 맡은 것에 비해, 1991년 영화의 장미희는 그 스타성의 위상에 새로운 변화를 필요로 하는 시점에 이 역할을 맡았다는 점도 눈여겨볼 일이다. 윤심덕이라는 실존 인물이 당대의 스타로서 겪었던 영욕이 작품 내용의 한 축을 이루는 만큼, 이 극중 인물과 그 역할을 연기하는 배우 사이의 관계가 특별한 상승효과를 낼 수 있는 것이다.

김호선 감독은 1977년 영화 〈겨울여자〉를 통해 당시 신인배우였던 장미희의 스타성을 뚜렷이 각인시킨 인물이다. 두 사람은 이어령의 희곡을 원작으로 한 1981년 영화 〈세 번은 짧게 세 번은 길게〉를 통해서도 호흡을 맞추었다. 해당 시기 한국영화의 전반적인 특성과 부분적으로 맞물리면서, 김호선 감독이 이 연기자에게서 끌어낸 이미지의 핵심은 성녀의 기질을 포함한 창녀 상으로 요약된다.¹⁶⁾ 〈겨울여자〉의 특수성은, 같은 감독이 앞서 만들었던 염복순 주연의 〈영자의 전성시대〉와 비교해 보아도 확인된다. 영자는 〈겨울여자〉의 이화와 달리, 1970년대 사회 현실에 의해 피해 입은 여성 수난의 과정을 더 강조해 보여주면서 구원의 성녀와 같은 특성은 덜 드러내고 있다. 그 외 〈죽음보다 깊은 잠〉 등의 동시대 다른 영화에서뿐 아니라, 전성기를 지나 1980년대 말에

16) 조지훈, 「1970년대 한국영화의 가족로맨스 환상 연구」, 한양대학교 박사학위논문, 2010, 154-161쪽.

다시 감독 활동을 전개하는 계기가 된 〈서울 무지개〉를 비롯한 김호선의 많은 작품에서, 여주인공과 그 역할을 맡은 연기자의 섹슈얼리티가 중요한 요소라는 공통점을 지속적으로 보여주는데, 〈겨울여자〉와 〈세 번은 짧게 세 번은 길게〉 그리고 〈사의 찬미〉로 이어지는 장미희 출연작에서는 그 성적 요소를 지성이나 정신의 요소와 연결시키는 경향도 있다. 1991년 영화 〈사의 찬미〉가 윤심덕 소재 콘텐츠 중 섹슈얼리티를 유평화한 드문 경우라는 사실은 김호선 감독의 전반적 작품 경향과 연관된 특성이지만, 이 영화에서의 섹슈얼리티가 감독의 다른 작품들에 비하면 강하지 않은 편이고 또한 해당 인물의 정신적 문제와 밀착되어 있다는 점은, 〈겨울여자〉 및 장미희의 다른 출연작들과 연계해서 생각할 문제이다. 〈겨울여자〉의 이화가 이장호 감독의 〈별들의 고향〉을 비롯한 1970년대 호스티스 영화의 여주인공과 차별화되는 지점은, 그녀의 남성편력이 경제적 궁핍이나 생의 전략 과정 속에서 피해자의 서사로만 펼쳐지진 않는다는 것이다. 조해일 원작에서부터 배태된 특징이라 하더라도, 〈겨울여자〉의 이화는 자신이 육체적 관계를 거부한 첫 번째 남자의 자살 이후 죄책감 혹은 일종의 자각에서 비롯된 남성편력의 세계 안으로 스스로 들어선다. 〈사의 찬미〉는 김우진과의 관계에 초점이 맞춰져 있어 남성 편력의 서사로 읽기 어렵지만, 자신을 짝사랑했던 박정식의 자살 이후 그녀의 선택이 지속적으로 스스로를 추락시키면서 자기 자신을 찾아가는 역설적 여정으로 보인다는 점에서 〈겨울여자〉와 일정한 유사성을 지닌다. 이화와 윤심덕이 자신의 육체를 통해 찾아가는 사랑의 과정은 그 자신의 선택적 의지에 의해 상대 남성을 구원하려는 과정이기도 한데, 그 과정은 남녀 모두의 정신적 희열과 고통을 동반하면서 펼쳐진다.

영화 〈사의 찬미〉에서 윤심덕의 모순적 위치를 함축해 보여주는 요소

중 하나가 음악이다. 이 영화의 오프닝 타이틀에서부터 흐르는 메인 테마곡은 오페라 <나비부인> 중 대표적인 아리아 ‘어떤 개인 날’의 주선율을 활용한 것으로, 영화 전체에 걸쳐 윤심덕의 주제 음악으로 반복해서 흐른다. 특히 그녀가 일본에서의 졸업공연인 오페라 <나비부인>의 주역으로 열연하며 노래 부르는 시퀀스는 서양음악을 전공한 윤심덕을 표현하기 위한 직접적인 방법이긴 하지만, 영화 안에서 돌출적으로 보일 만큼 짧지 않은 분량의 과장된 형태로 자리 잡고 있다. 이 시퀀스가 진행되는 동안, 그 공연을 보러 오지 못한 채 고향 목포에 남아 있는 김우진의 모습이 짙은 컷으로 삽입되는데, 이러한 상황은 윤심덕과 김우진을 오페라 <나비부인> 속의 게이샤 초초 상과 핑커튼 대령에 오버랩하는 연상 효과를 낳는다. 이 오페라와 영화 <사의 찬미>가 일본을 소재로 공유하는 데서 오는 분위기의 유사성이 있다고 해도, 자신을 버리고 떠난 이국의 남성을 향한 나비부인의 간절한 기다림이 과잉 상태로 영화의 전면에 인용될 때, 극중 윤심덕이 수동적 여인상으로 보일 가능성은 한층 커진다. 하지만, 이 영화의 메인 테마곡이 아리아의 주요 음절을 살리면서도 음악을 담당하 특유의 음조를 이어붙이며 변주하는 것처럼, 영화 속 윤심덕과 김우진이 오페라 <나비부인>의 주인공들과 겹쳐지는 부분은 이미 결혼해 자식까지 둔 김우진에게 둘의 관계에 대한 선택권이 더 주어져 있다는 지점까지일 뿐이다. 윤심덕의 수동성은, 그녀 자신의 예술 활동 때문에라도 나비부인처럼 전면적으로 유지될 수가 없다. 연극과 음악이라는 각자 영역에서의 활동이 벽에 부딪히고 난 후 두 사람 관계는 특별히 어느 한쪽이 더 주도권을 쥐 것처럼 보이지 않는다. 이 영화 후반부에서의 김우진은 다른 두 편의 영상물에서보다 극작가이자 연극운동가로서의 삶에 더 많이 좌절한 형상으로 그려지면서 애정 서사의 비중이 약화될 정도인데, 윤심덕의 갈등 또한 사랑 못지

않게 김우진과 동시대 예술인으로서의 절망을 향하게 된다.

특히 김우진에 비해 윤심덕은, 그 스스로 고급예술과 대중예술 사이에서 분열되는 경험을 했던 인물로, 그러한 작중인물의 내적 갈등을 그리는 데에 배우 장미희가 지속해온 작업들의 영향이 중층적으로 드러난다. 우선, 이 연기자가 이 작품 이전에 이미 갖고 있던 클래식 음악과 연계된 이미지는, 서양음악 전공자라는 소재상의 측면뿐만 아니라 영화 전체의 갈등을 고급예술에 종사한 선각자들의 몫으로 돌리는 데 적절히 기여한다. 앞서 〈겨울여자〉에서는 작중 음악다방에서의 신청곡이나 그로부터 이어지는 배경음악으로, 오페라 〈나부코〉 중 ‘포로들의 합창’이 적극적으로 활용된 바 있다.¹⁷⁾ 1976년과 1977년에 걸쳐 방영되었던 동양방송 주말연속극 〈결혼행진곡〉에서도, 장미희가 맡았던 극중 인물의 테마 음악으로 가곡 ‘비목’이 반복적으로 활용되면서 그 가곡을 대중에게 널리 알리는 계기를 제공했었다. 클래식 음악의 선율과 장미희의 만남은 낮은 조합이 아니었던 셈이다. 이와 함께, 1969년 영화 〈윤심덕〉과 기본 소재를 공유하면서도 1991년 영화가 소위 순문학 영역과 더 강하게 연계되어 보이는 지점에 대해서도 생각해볼 필요가 있다. 이는 1969년 영화가 극작가로서의 김우진을 묘사하는 일에 무심했던 데 비해 이 영화가 그의 작가적 고뇌에 관심을 가진 데 일차적 이유가 있을 것이다. 하지만 그 못지않게, 1991년 영화 전체가 지닌 문예영화의 흔적과 관련된 문제이기도 한데, 그 흔적은 막상 문학인 김우진 역의 배우에게서보다 윤심덕 역의 장미희와 감독 김호선의 협업 연장선상에서 생긴 효과에 가깝다.

김호선과 장미희의 이전 영화 작업이 소설과 희곡이라는 문학 텍스트

17) 오페라 문화가 활성화되지 않은 국내에서 유독 이 아리아가 널리 사랑받게 된 것은 영화 〈겨울여자〉의 흥행에 따른 결과였다고 이야기된다.

를¹⁸⁾ 원작으로 삼기도 하려니와, 이 작품들은 1970년대 청춘영화나 호스티스 영화라는 범주로 묶이기 전에 그 이전부터의 문예영화라는 범주와도 복합적 관계를 맺고 있다.¹⁹⁾ 염복순 주연의 <영자의 전성시대>나 장미희 주연의 <겨울여자>는 각각 조선작과 조해일의 소설을 원작으로 김승옥에 의해 각색되었는데, 1970년대 청춘영화를 다수 각색한 김승옥의 일련의 작업은 다소 이질적인 문예영화라는 맥락에서 논의될 만하다.²⁰⁾ 신문 연재소설 등 애초에 대중성과 손잡은 문학작품을 원작으로 한 흥행영화로서의 청춘물 혹은 성애 소재 영화라 해도, 각색자 김승옥의 존재까지 포함하여 이들 작품에는 변형된 문예영화 계보의 흔적이 남아 있다. 특히 <겨울여자>는 그 실제 관객 수로 증명된 흥행 결과가 아니라면, 대중 영화라기보다는 작가주의적 실험에 치우친 모더니즘 영화처럼 보인다. <사의 찬미>는 다른 원작을 각색하지 않고 임유순의 시나리오에서 출발한 영화이지만, 1988년 윤대성의 희곡에서 간접적 영향을 받은 것으로 보이는 설정, 김우진을 그리는 데 있어 국문학 희곡 연구 분야의 논의들을 참고한 것으로 추정되는 부분 때문이라도 넓은 의미에서의 문예영화의 계보를 잇는 작품처럼 보인다. 결국 영화 <사의 찬미>는, 윤심덕이 한국 최초의 서양 클래식음악 전공 여성이고 그 사랑의 대상이었던 김우진 또한 서양의 문학적 연극에 기반을 둔 극작가였

18) 여기서 희곡은 소설에 비하면 문학으로만 볼 수 없는 공연 지향적 텍스트이지만, 시나리오에 비해 문학 장르 안에서 연구되는 경우가 많고 지면에 인쇄 발표되는 경우가 많았다는 점에서 문학 텍스트로 언급하였다.

19) 이와 관련된 전반적 고찰은 다음을 참조할 수 있다.

박현선, 『기억, 풍경, 육체의 우회들: 1960~70년대 '문예영화'의 몇몇 변곡점을 중심으로』, 『한국학연구』 52, 인하대학교 한국학연구소, 2019, 291-319쪽; 배선에, 『1970년대 대중예술에 나타난 대중의 현실과 욕망』, 『민족문화사연구』 34, 민족문화사학회 민족문화사연구소, 2007, 147-178쪽.

20) 백문임, 『70년대 문화지형과 김승옥의 각색 작업』, 『현대소설연구』 29, 한국현대소설학회, 2006, 59-61쪽.

다는 소재로 인해서만 소위 고급문화 지향적인 분위기를 품게 되는 것이 아니다. 감독 및 주역 연기자의 이전 작업이나 그 해당 범주에서부터 누적되어온 창작 성향이 이 영화의 소재와 만나는 지점에서 그 정조가 드러나는 것이다. 흥행을 목표로 한 상품으로서의 영화인 동시에 대중문화의 장 안에서 비대중적 예술의 특성을 추구하는 이러한 경향은, 특정 연기자의 개성이 그 지향성을 더욱 강조해서 보여줄 때 여주인공의 통속적 전형성에 균열을 일으키는 한 요인이 된다.

김호선 감독과의 협업 이외에도 장미희의 다른 전작과의 연계성을 생각해보면, 1980년대 중반 배창호 감독과의 작업에 주목할 수 있다. 배창호 감독의 1985년 작 〈깊고 푸른 밤〉은 그녀가 한동안 공백기를 거친 후 1970년대 작품들에서와는 다른 모습으로 연기에 복귀한 성공작 중 하나로,²¹⁾ 주요 공간이 미국이라는 점은 이 영화의 가장 큰 특징이었다. 한국이 아닌 낯선 공간에 놓인 여성 캐릭터 및 그 역할을 맡은 연기자의 존재감이 〈깊고 푸른 밤〉을 이끌어가는 주요 요소라는 점은, 〈사의 찬미〉에서 일본을 배경으로 펼쳐지는 장면 비중이 높다는 점과 함께 생각해볼 만한 유사점이다. 독서가 아닌 영화 관람 행위에 있어 작중의 이국적 배경이 불러일으키는 효과는 더욱 커지는데, 특히 한국영화나 드라마에서 전면적인 해외 촬영 사례를 자주 찾아보기 힘들었던 1980년대 중반을 기준으로 하면 그 효과는 지금 감각의 기대치를 훨씬 앞서는 일이다. 특히 그 낯선 배경 위에 단지 보조적 인물이 아닌 내러티브의 주동 인물로 여성 주인공을 만나는 일은, 한층 희귀한 경험이라 할 수 있다. 〈깊고 푸른 밤〉에서 남녀 주인공은 같은 비중으로 이야기를 이끌어 가지만, 데스밸리에 총성이 울리는 마지막 장면에 이르렀을 때 전체 스

21) 이 영화에 앞서 영화계 복귀에 성공한 〈적도의 꽃〉(1983) 역시, 최인호 원작, 배창호 감독, 장미희와 안성기 주연이라는 공통점을 지닌다.

토리텔링의 주도권이 여주인공 쪽에 쏠려 있었다고 보게 된다. 최인호 소설 <깊고 푸른 밤>과 <물 위의 사막> 두 편을 원작으로 한 이 영화에서, 모성과 사랑에 있어 수동성과 능동성 사이를 끊임없이 오가며 분열되는 여주인공은 한국 관객에게 낯선 공간과 더불어 더 큰 이질감을 낳는다.

반드시 외국이 아니더라도 자신에게 원래 익숙했던 곳을 떠나 타지에서 대부분의 인생을 보내는 여성 인물은 같은 경우의 남성에 비해 그 자체로 특수한 상황에 놓인 것으로 이해된다. ‘윤심덕은 일찍이 집을 떠나 생의 많은 부분을 타향에서 보냈다는 사실만으로도 현대적인 삶의 한 예시가 될 만하다고 이야기되기도 하는데²²⁾ 이때 문제가 되는 것은 장소의 이동만이 아니라 정착하지 못한 채 떠도는 불안한 삶의 방식일 것이다. 유랑의 이유가 경제적 빈곤이나 정치적 피신 등으로만 확연히 국한되지 않을 때, 그 떠돌이의 궤적은 인물의 정신적 혼란과 고스란히 겹칠 가능성이 더 커진다. 배창호 감독의 1986년 작 <황진이>(최인호 시나리오)는 시대와 고투하며 한곳에 정착하지 못한 여성 예인을 다루었다는 점에서 <사의 찬미>와의 연계성이 더욱 높은 전작이다. 황진이만큼은 아닐지언정 윤심덕 또한 실존했던 인물이라기보다 일종의 브랜드처럼 작품 소재로 선택된다는 점에서도²³⁾ 두 작품의 유사성을 찾아볼 수

22) 유민영, 『비운의 선구자 윤심덕과 김우진』, 새문사, 2009, 22쪽.

23) 이현경, 『현대영화가 ‘황진이’를 소환하고 재현하는 방식』, 『한국고전여성문학연구』 15, 2007, 123-145쪽에서는 배창호의 1986년 영화 <황진이>와 장운현의 2007년 영화 <황진이>를 분석하면서 황진이라는 소재가 전반적으로 어떻게 소환되는지에 대한 밑그림을 그려 보인다. 한편, 박정숙, 『근대의 타자 혹은 근대의 주체: ‘소문’과 ‘상상’으로 구성된 여가수 윤심덕(1897~1926)』, 『음.악.학』 37, 2019, 125-169쪽의 경우, 1920년대 언론의 기사를 비롯해 윤심덕 사후 최근까지 그녀와 관련해 참고할 수 있는 다양한 글들을 인용하며, 그 담론 속에서 구성되어간 존재로서의 윤심덕을 조명한다.

있다. 배창호 감독의 <황진이>에서 주인공은 그 전까지 많은 이들이 그녀에게서 기대했던 유혹적인 기생의 이미지로부터 벗어나 하나의 구도자처럼 그려진다. 관객이 따라가기에 불친절한 전개로 인한 흥행 부진의 결과, 배창호 영화세계에서 대중성보다 예술미학을 추구하게 되는 분기점이라는 평가, 황진이의 정신적 궤적에 주목한 점 등에 문혔을 뿐, <황진이>에서 배우 장미희가 구현하는 서사와 그 추상성은 <겨울여자>의 그것과도 일정 부분 유사성을 지닌다. 남성 편력의 과정에 성적 요소가 어느 정도로 개입되든 그 육체성보다 내면성에 더 큰 의미를 두고자 하는 작품의 태도가 그러하다. 1970년대의 여대생을 통해 그 과정을 보여준 <겨울여자>가 흥행에 성공한 데 비해²⁴⁾ 16세기의 기생을 통해 그 과정을 그려낸 <황진이>는 흥행에 실패한 영화로 남게 된 것은, 그 각각의 설정에서 일반 관객이 기대하는 섹슈얼리티와 정신세계의 결합 방식에 얼마나 부응하거나 어긋났는지 여부와 관련이 있을 것이다. 종합적으로 볼 때, <사의 찬미>에서의 윤심덕, 그리고 그 역할을 맡은 배우 장미희에게는 <겨울여자>와 <황진이>를 아우르는 의미망이 폭넓게 자리한다. 당대의 또래 여성들에 비해 교육의 기회를 얻을 수 있었던 동시에 지성 못지않게 큰 비중으로 인생을 이끌고 간 애정 욕망, 하지만 그 욕망을 함부로 타락이나 방탕으로만 규정하기 어렵게 만드는 정신적 구도자로서의 측면 등이 모두 관련되는 것이다. <황진이>에서처럼 섹슈얼리티 관련 서사나 묘사를 줄이지 않고 그 부분을 표면적으로 드러낸 <겨울여자>에서도 역설적으로 정신의 추상성이 부각되었던 것과 같이, <사의 찬미>에서의 성애적 장면들이 윤심덕과 김우진 사랑의 내면적 무게를 압도하지는 않는다.

24) 강유정, 『영화 <겨울여자>의 여대생과 70년대 한국사회의 감정구조』, 『대중서사연구』 21권 2호, 대중서사학회, 2015, 187-216쪽.

김호선 감독과의 협업 중심으로 보든, 배창호 감독과의 다른 이전 작품들을 참고해 보든, 배우 장미희가 구축해왔던 기왕의 이미지가 <사의 찬미>에 드리워져 있음을 부인하기 어렵다. 이는, 내용상 경제적 어려움이 설정되어 있을 때조차 그 현실의 무게를 넘어서는 인물 자신의 욕망과 선택으로 수렴된다. 섹슈얼리티를 경유하여 대상화될 위기에 놓일 때에도 그가 연기하는 여성 인물들은 완전한 타자에 머물지 않고 그 과정 속에서 중심이 되며 성녀와 창녀의 경계에서 흔들린다. 1991년의 영화는 윤심덕을 화려한 신여성으로 재현하며 남성 중심의 시각에서 대상화한 것²⁵⁾으로 보일 수도 있지만, 대상화되는 동시에 캐릭터 고유의 개성을 포기하지 않는 윤심덕의 양가적 특성을 강조해서 보여준 사례이기도 하다. 남녀 주인공이 자신의 분야에서 겪는 고충에 크게 집중하지 않은 1969년의 <윤심덕>은 말할 것도 없고, 김우진과 윤심덕이 예술과 현실 사이에서 겪는 고뇌의 비중을 높여 다룬 2018년의 <사의 찬미>와 비교해 보아도, 1991년 영화 속 윤심덕은 사랑과 예술 어느 쪽에서든 파멸조차 궁극적으로는 자신의 선택에 의해 받아들이는 행위의 중심축에 가깝다. 그것은 김호선, 배창호 등 당대의 대표적 남성 감독과 작업을 지속하는 가운데 그 남성 중심의 카메라 시선과 길항하며 배우 자신의 아우라로 그려낸 허구적 인물의 양상이지만, 거꾸로 그러한 배우의 개성을 통해 윤심덕을 이해하는 방식의 가능성 하나가 가시화되었다고 볼 수도 있다. 대상화되는 중에 그 대상화의 문제를 폭로하는 효과가 부분적으로 발생하고 그 안에서 균열의 에너지를 발견할 수도 있다는 점은, 실존인물 윤심덕의 인생을 파국으로 몰아간 과정과 겹친다. 그런 점에서, 정통멜로 스토리의 성격이 강했던 1969년의 <윤심덕>이나 순정만화

25) 유진월, 『<사의 찬미>의 장르별 스토리텔링의 변이 양상』, 『우리문화연구』 64, 우리문화회, 2019, 621쪽.

풍 외양에 치중한 2018년의 〈사의 찬미〉에 비해, 1991년의 〈사의 찬미〉가 모순에 찬 인생의 비극을 향해 치달았던 윤심덕의 영상화에 상대적으로 충실했다고 볼 수도 있다. 영상미를 통해 암울한 시대를 미화하면서 스크린을 향한 성애적 시선 속에서 기다림의 서사에 주력하는 여성 윤심덕을 강조한 한계가 있다고 해도, 일제 강점기를 그리는 방식의 관습이나 청춘물 혹은 멜로물이라는 장르의 관습에 간혀 두 주인공을 그 규격에 맞추어 묘사하는 정도는 덜했다. 그러한 관습 대신 감독이나 연극자가 지속적으로 추구한 영화적 표현의 변용에 더 주력한 결과, 적어도 주요 인물을 미리 전제된 일제강점기 멜로 서사 안에 박제하는 결과로부터는 벗어날 수 있었다.

4. 나오는 글

김우진과 윤심덕 소재 창작물을 분야별로 비교 분석한 선행 연구에서는, 1988년의 연극이 이후 창작물들의 토대를 제공했다는 지적과 함께, 2010년대 소극장 뮤지컬 〈사의 찬미〉가 그 중 가장 극작가 김우진의 비중을 높이 설정한 작품이라고 소개한 바 있다. 동시에, 그럴 수 있었던 이유로 이 시기의 해당 장르가 관객과 맺는 특수한 관계에 주목하였다.²⁶⁾ 윤심덕을 불확실한 소문의 소재로 반복 활용하는 데 따른 부작용은 애초에 대중과의 만남에 한계가 있어 상업성의 기대치를 낮게 설정하는 무대 창작물 쪽에서 덜 나타나고, 이 경우에 윤심덕과 김우진을 고른 비중으로 다룰 가능성이 커진다고 볼 수 있다. 그런데 2~3인의 등장

26) 유진월, 『〈사의 찬미〉의 장르별 스토리텔링의 변이 양상』, 『우리문학연구』 64, 우리 문학회, 2019, 643-644쪽.

인물과 미니멀한 무대 공간에서의 소극장 뮤지컬이 젊은 여성 관객 중심의 반복 관람 문화를 정착시키며 2010년대 전체 공연시장의 중요한 영역으로 떠오른 것은, 많은 경우 두 명의 남성 인물을 주요 캐릭터로 삼는 작품들 중심으로 전개된 현상이었다. 서로 다른 특성과 매력을 내세우는 두 캐릭터에 더블 캐스팅이나 트리플 캐스팅으로 다양한 조합의 남성 연기자들을 내세우고, 그들이 발휘하는 역량을 좁은 공간에서 집중적으로 접하는 데 따른 현장성이 소위 회전문 관객이라 불리는 현상을 일으켰던 것이다. <글루미 데이>(2013)라는 초연 때의 제목을 <사의 찬미>로 바꾸어 지속되고 있는 해당 뮤지컬 또한 이 범주에 속하는 한 예라고 할 수 있다. 이 작품에서는 김우진과 윤심덕보다 작지 않은 비중으로 가상의 남성 캐릭터가 활약한다. 김우진의 분열된 내면이나 죽음의 전령과 같은 추상적 의미를 인물화한 이 남성 캐릭터로 인해, 소극장 뮤지컬 <사의 찬미>는 남성 2인극 형태에 한 명의 여성 인물이 합세한, 해당 장르에서 흔히 볼 수 있는 구도를 갖추게 된다.²⁷⁾

위 사례는 2010년대 공연 환경의 변화와 새로 부상한 장르 특성이 이미 익숙한 소재를 소화하는 데 어떤 영향을 미칠 수 있는지 보여준다. 이 공연은 현재의 젊은 수용자 층에게 윤심덕과 김우진에 대한 관심을 계속 불러일으키는 데 이바지하고 있다고 볼 수 있다. 이런 상황에서 2018년의 드라마가 만약 연속물로서 시청률 및 폭넓은 반응에 신경을 쓰며 제작되었다면 현재의 드라마와는 다른 결과물이 나왔을 것이다. 그런데, 시청률의 압박에서 상대적으로 자유로운 일회성 드라마로서 창작자들의 자율성을 어느 정도 살릴 수 있었던 이 드라마가 선택한 길은, 흥미 본위의 대중적 서사에 함몰되지 않고 암흑의 시대 선구적 예술인

27) 이와 유사한 구도의 소극장 뮤지컬이, 국내의 이상과 백석, 서양의 라흐마니노프, 니친스키, 베토벤 등 남성 예술인을 자주 소재로 삼는 현상도 주목할 만하다.

이었던 두 남녀의 좌절과 사랑을 다루되, 일제 강점기 서사, 세대갈등 서사, 이루어질 수 없는 사랑의 서사 등을 적절히 관행에 맞춰 구사하면서 최대한 아름다운 화면 속에 두 주연 배우를 그림의 일부로 배치시키는 것이었다.

아직도 그 진상을 둘러싼 의문이 가시지 않은 그들의 죽음 이후 한 세기 가까운 시간이 흘렀지만, 그 사실의 여백 때문이라도 윤심덕과 김우진을 문화 콘텐츠의 소재로 삼는 일은 현재진행형에 해당한다. 그 중 하나의 창작물을 접하고 이들의 인생에 관심을 갖게 된 수용자가 또 다른 관련 콘텐츠를 찾아볼 때, 인지도나 접근 편의성에 있어서 1991년 영화 〈사의찬미〉는 우선순위의 앞자리에 놓일 가능성이 높다. 만들어진 시기의 근접성이나 연기자에 대한 친밀도, 스트리밍 서비스의 편리함을 고려하면, 현재 넷플릭스로 감상할 수 있는 2018년 드라마가 가장 감상하기 쉬운 콘텐츠일 것이다. 하지만, 바로 그 드라마가 영상미 중심으로 만들어지는 데 영향을 미친 선레이자 현재까지도 활발하게 활동 중인 주역 연기자의 대표작 중 하나이며 윤심덕 소재의 콘텐츠 중에서도 대표적 사례라는 안내를 따른다면, 아이피TV의 서비스나 한국영상자료원의 VOD 서비스를 통해 1991년 영화를 접하는 일은 그렇게 어려운 일이 아닌 것이다. 김우진과 윤심덕을 다룬 다양한 연구 논저는 물론이거니와 읽기 쉽게 쓰인 글과 책들에 비해 보아도, 먼저 이 영화가 그들을 이해하는 대표적 자료로 끊임없이 소환될 가능성이 높다. 그렇기에, 이 영화 속 인물 구현 양상이 실존했던 인물의 생애와 맺는 관계 못지않게, 해당 소재를 공유하는 다른 작품이나 출연 연기자의 다른 작품들과 맺는 관계에 대해서도 주의 깊게 살펴볼 필요가 있는 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

- 김호선 감독, 〈겨울여자〉, 화천공사, 1977.
_____, 〈사의 찬미〉, 극동스크린, 1991.
배창호 감독, 〈깊고 푸른 밤〉, 동아수출공사, 1985.
_____, 〈황진이〉, 동아수출공사, 1986.
안현철 감독, 〈윤심덕〉, 한국영화주식회사, 1969.
박수진 연출, 〈사의 찬미〉, SBS-TV, 2018.

2. 논문과 단행본

- 강유정, 『영화 〈겨울여자〉의 여대생과 70년대 한국사회의 감정구조』, 『대중서사연구』 21권 2호, 대중서사학회, 2015, 187-216쪽.
강 현, 『두 개의 음모-〈사의 찬미〉와 〈목포의 눈물〉속에 숨은 비밀』, 『전복과 반전의 순간』, 돌베개, 2015, 275-348쪽.
고혜숙, 『영화 “사의 찬미”의 복식과 그 의미작용에 관한 연구』, 이화여자대학교 석사학위논문, 1992.
김도희, 『영화 “사의 찬미”에 표현된 1920년대 의상 및 화장에 관한 연구』, 성균관대학교 석사학위논문, 2004.
김수남, 『김호선의 영화작가 정신 고찰』, 『청예논총』 19, 청주대학교 예술문화연구소, 2001, 95-112쪽.
김영진, 『순응과 전복-현대 한국 영화의 어떤 경향』, 을유문화사, 2019.
김우진연구회, 『김우진 연구』, 푸른사상, 2017.
박유희, 『윤심덕:자유와 허무』, 『한국영화 표상의 지도』, 책과함께, 2019, 499-513쪽.
_____, 『파토스에의 거리와 합리적 거래의 감성화-1990년대 한국영화 장르의 변전과 감성의 재편』, 『대중서사연구』 25권 3호, 대중서사학회, 2019, 9-40쪽.
박정숙, 『근대의 타자 혹은 근대의 주체: ‘소문’과 ‘상상’으로 구성된 여가수 윤심덕(1897~1926)』, 『음.악.학』 37, 한국음악학학회, 2019, 125-169쪽.
박현선, 『기억, 풍경, 육체의 우화들: 1960~70년대 ‘문예영화’의 몇몇 변곡점을 중심으로』, 『한국학연구』 52, 인하대학교 한국학 연구소, 2019, 291-319쪽.
배선애, 『1970년대 대중예술에 나타난 대중의 현실과 욕망』, 『민족문화사연구』 34, 민족문화사학회 민족문화사연구소, 2007, 147-178쪽.
백문임, 『70년대 문화지형과 김승옥의 각색 작업』, 『현대소설연구』 29, 한국현대소설

- 학회, 2006, 57-80쪽.
- 유민영, 『비운의 선구자 윤심덕과 김우진』, 새문사, 2009.
- 유진월, 「신여성의 근대체험과 영화의 재현-〈사의 찬미〉와 〈청연〉을 중심으로」, 『인문과학연구』 28, 강원대학교 인문과학연구소, 2011, 407-431쪽.
- _____, 「〈사의 찬미〉의 장르별 스토리텔링의 변이 양상」, 『우리문학연구』 64, 우리 문학회, 2019, 621-649쪽.
- 이현경, 「현대영화가 ‘황진이’를 소환하고 재현하는 방식」, 『한국고전여성문학연구』 15, 한국고전여성문학회, 2007, 123-145쪽.
- 조지훈, 「1970년대 한국영화의 가족로맨스 환상 연구」, 한양대학교 박사학위논문, 2010.
- 피에르 소르랭, 『영상예술미학』, 이선형 역, 동문선, 2009.
- 한국극예술학회 편, 『김우진-극작가총서 제1편』, 연극과인간, 2010.
- 한소진, 『사의 찬미』, 해냄출판사, 2018.
- 황혜진, 「1970년대 유신체제기의 한국영화 연구」, 동국대학교 박사학위논문, 2004.

Abstract

Comparison of the Video Dramas Based on Yoon Sim-duk,
Kim Woo-jin and Reconsidering the Movie *Praise of Death*(1991)

Chung, Woo-Suk(Ewha Womans University)

After comparing three video dramas based on Yoon Sim-duk and Kim Woo-jin, this paper intensively explores the movie *Praise of Death*(1991), which has the most meaningful traits in embodying the characters, focusing on the relationship with the previous works of the director or an actress.

The movie *Yoon Sim-duk*(1969) focuses on melodramatic narrative around the issue like love triangle or a relationship between out-of-wedlock woman and the wife of one man. The TV drama *Praise of Death*(2018) is pursuing ideal youth genre between attractive two lovers adorning even the suffering of the Japanese occupation with customary visual image. In comparison, the movie *Praise of Death*(1991) focuses on visual beauty, while overlaps the agony of two characters as pioneering artists with frustrated love narrative. In the process, this film reveals two-sided characteristics, especially the heroine, compared to the other two. She shows a rift between the passivity for the salvation of man and the activity of choosing even the fall of her own life. In order to examine this trait, we have to explore the other works which affect the movie *Praise of Death*. This came from the tendency director Kim Ho-sun and actress Jang Mi-hee had built in 1970s films. It also relates in the movies Jang Mi-hee had worked with director bae Chang-ho in the 1980s. The tendency to show a pursuit of classical cultures in the field of popular movies, and to overlap the problems of desire, including sexuality, with mental and intellectual issues, continues from the previous films to the movie *Praise of Death* for shaping a main female character.

This study results in examining the movie *Praise of Death* in two contexts. One is the context of three video dramas having same materials, Yoon Sim-duk and Kim Woo-jin. And other is the context of the works that director Kim Ho-sun and actress Jang Mi-hee have continued together, or the works that Jang Mi-hee have continued

with director Bae Chang-ho. Until now, Yoon Sim-duk and Kim Woo-jin has been used as a material for cultural contents in the various genres over and over again. Under this circumstance, by looking at this movie, one of representative case dealing with Yoon and Kim, in the complex context, it can reaffirm the effect and difficulty in fictionalisation of them as a subject matter.

(Keywords: *Praise of Death*(1991), *Yoon Sim-duk*(1969), *Praise of Death*(2018), Yoon Sim-duk, Kim Woo-jin, Kim Ho-sun, Jang Mi-hee)

논문투고일 : 2020년 10월 15일

심사완료일 : 2020년 11월 4일

수정완료일 : 2020년 11월 10일

게재확정일 : 2020년 11월 13일