

이청준 소설의 영화적 변용에 나타난 서사적 특성 연구

이 현 석*

차 례

- | | |
|----------------------------|--------------------|
| 1. 서론 | 4. 주제의 변화와 담론의 재구축 |
| 2. 소설과 영화의 서사구조적 특성과
차이 | 5. 영향과 반향 |
| 3. 서사구조의 변용과 서술 주체의
이동 | 6. 결론 |

국문초록

지금까지 이청준 소설을 원작으로 하는 영화들에 대한 분석은 하나의 개별 작품이 어떤 방식으로 영화화 되었는가에 주로 초점이 맞추어져 왔다. 그리고 연구의 주된 경향은 영화를 중심으로 하여 원작이 어떤 방식으로 반영되고 있으며 그 서사구조의 차이점은 무엇인가 하는 것을 장르적 차이를 전제로 논의하는 것이었다고 할 수 있다. 여기에서 중점이 놓이는 것은 소설에 대한 영화의 해석력이며 따라서 영화적 특성이 소설 원작의 토대 위에서 어떤 방식으로 드러나는가 하는 점이 중요하

* 아주대 강의교수

게 된다.

본고에서 중심으로 논의하고자 하는 것은 한 작가의 여러 작품들이 영화화된다고 할 때 작가에게 고유한 서사전략이 영화 속에서 어떤 방식으로 변용되어 나타나는가 하는 점이다. 이청준의 소설들은 초기작부터 80년대 작품에 이르기까지 여러 작품들이 영화화 되었다는 점에서 이러한 논의에 많은 시사점을 준다. 여기에 소설의 서술방식과 영화에 고유한 시각적 이미지화의 차이점은 주요한 논거가 된다.

이청준의 소설에 고유한 문체적 특성과 주제화 방식은 영상 매체를 유인하는 요소를 가지는 동시에 영상 매체로서는 해석 지평 속에 소화해내기 어려운 요소도 지니고 있다. 첫째 이청준의 소설은 묘사보다 관념적 성격이 강한 개념적 서술에 의해 구축된다고 할 수 있다. 그의 소설 속에 빈번히 등장하는 관념적인 대화와 서술자의 해석은 영상적 이미지로는 쉽게 형상화되기 어려운 부분이다. 그의 소설은 사실적인 묘사를 통해 현실을 구체적으로 그려 보이는 것이 아니라 한 주제의 강한 자장 안에서 사건들이 구조되기 때문에 서사의 실재성을 압도하는 주제의 지배력이 그의 소설의 관념성을 낳는 원인이라 할 수 있다. 영화는 서사를 그대로 반영하는 것이 아니라 소설의 주모티프 속에 내재된 주제를 각기 다양한 방식으로 현실화함으로써 그의 소설을 변용한다. 그의 소설이 영화화 될 때 해석적 과격이 이루어지는 것은 이 때문이라 할 수 있다.

둘째 이청준 소설의 서사구조는 사건을 현재 시간에서 진행시키는 것이 아니라 이미 발생한 사건을 사후적으로 증언하거나 회상하는 방식으로 구성된다는 특징이 있다. 사건의 실재 당사자가 부재하는 상황에서 그 사건을 외부에서 바라보는 관점을 통해 재구성하는 이러한 서사구조는 영화적 형상화에 다양한 방식으로 영향을 미친다. 프레임의 외부에서 과거를 회상하는 내레이터의 존재나 빈번한 플래시 백 기법의 사용, 에피소드 나열식의 구성은 이러한 서사구조의 영화적 변용의 예라 할 수

있다.

끝으로 소설의 주제화 방식은 영화의 주제화 방식과 긴밀한 연관 관계를 가진다. 때로는 소설의 주제가 영화의 주제를 지배하기도 하고 영화의 새로운 해석이 소설의 주제의식에서 크게 벗어나기도 한다. 이는 영화적 형상화가 단일 소설의 주제 해석에서 멈추는 것이 아니라 이청준 소설들 전체의 주제접근 방식을 반영하기 때문에 나타난 것이라 할 수 있다. <축제>나 <천년학>은 영화가 소설의 서사구조나 주제화 방식에 어떤 영향을 미치는가 하는 것을 잘 보여준다.

주제어 : 이청준, 서사구조, 변용, 서술자, 주제화, 담론, 이미지

1. 서론

소설과 영화의 상호 관계에서 매개가 되는 것은 두 매체를 관통하는 하나의 중심 이야기라 할 수 있다. 소설과 영화에서 매체적 차이에 의해 형상화 방식이 달라진다 해도 인물들이 벌이는 행위의 차원은 본질적으로 변하지 않는다. 다양한 해석적 관점의 차이도 그 해석의 토대가 되는 행위의 동일성을 무너뜨릴 수는 없기 때문이다. 영화와 소설을 비교한다는 것은 그런 점에서 이 동일성의 경계 지점을 확인하는 것이라 할 수 있을 것이다. 행위가 벌어지는 사건의 공간을 의미화하는 것이 서사구조라 할 수 있다면 동일한 이야기가 소설과 영화의 각기 고유한 서사방식을 통과하면서 어떤 차이를 드러내는가 하는 점은 두 장르 간의 상호 관계를 분석하는 데 유용한 방식이 될 수 있으리라 생각한다.

그런 점에서 이청준의 소설은 소설의 서사구조가 영화적 변용에 의해 어떠한 변화를 보이는가에 대한 여러 가지 시사점을 제공한다. 무엇보다도 이청준의 소설이 가지는 서사구조의 독특함이 영화 서사와의 대비점

을 잘 드러내 보여주기 때문이다. 흔히 지적되는 것처럼 액자구조의 형식이나 추적의 서사 등의 영화적 변용은 흥미로운 비교점이 될 수 있을 것이다. 한 예로 영화의 경우 화면 외부에서 들려오는, 사건을 기술하는 내레이터의 목소리는 액자구조의 특성과 연관될 수 있다. 이때 사건을 조망하는 목소리는 소설에서 서술자가 사건을 요약 제시하듯 화면으로 전개되는 과정을 생략하거나 강조하는 역할을 맡는다. 그래서 프레임 외부에 자리하는 내레이터는 사건의 자장에서 벗어나 그 의미를 분석적인 시각으로 제시할 수 있다. 영상 프레임을 규제하는 화면 외부의 목소리는 사건을 내부와 외부로 분할하는 역할을 하게 된다. 이러한 분할이 서사 전개에 어떤 의미를 가지는가 하는 점은 소설에 대한 분석뿐만 아니라 이러한 소설을 원작으로 하는 영화의 서사구조 분석에도 중요한 해석들이 될 수 있을 것이다.

지금까지 이청준 소설의 영화화에 대한 다양한 논의들이 있어 왔으나 그 분석들은 대부분 한 작품이 어떤 방식으로 영화화 되는가 하는 점에 초점이 놓여 있었다.¹⁾ 그리고 분석의 주된 경향은 영화가 소설을 어떤 방식으로 재의미화 하는가 하는 점에 있었다고 할 수 있다. 이러한 경향은 매체로서의 영화가 가지는 영향력이 소설과의 상호작용을 영화로부터 이해하도록 이끌었던 점도 주요한 원인이라 할 수 있다. 그런 점에서 지금까지 비교문학적 관점에서 소설과 영화의 상호관계를 연구하는 것은 주로 영화가 소설을 어떻게 재해석 했는가 하는 점에 놓이게 되었다. 그런데 한 작가의 여러 작품들이 영화화된 경우 이러한 연구 방식과

1) 이청준 원작 소설과 영화에 대한 분석들은 주로 <서편제>(임권택, 1993)나 <밀양>(이창동, 2007)처럼 예술성과 함께 대중적 흥행을 이룬 작품에 집중되어 있다. 그 원인은 일차적으로 영화의 성공이 원작에 대한 관심을 불러일으킨 까닭이겠으나 영화의 주제의식이 불러온 사회적 파장에 대한 분석을 원작의 성격과 아울러 살피고자 한 의도도 있었다고 할 것이다. 그런 이유로 지금까지 영화화된 이청준 작품에 대한 분석은 소설 작품에 초점이 맞추어지기보다는 영화가 작품을 어떻게 형상화 했으며 그 효과는 어떠한가 하는 것을 분석하는 것, 다시 말해 영화를 중심으로 소설 원작과의 관계를 평가하는 데 놓여 있었다고 할 수 있다.

다른 관점에서의 접근을 가능하게 한다. 다시 말해 한 작가에 의해 구성된 일관된 서사구조 혹은 작가 고유의 서사전략이 다양한 해석방식과 관점을 거쳐 다른 매체에서 형상화 되는가 하는 것을 볼 수 있게 된다. 본고는 소설 속에 내재한 고유한 서사형식이 어떤 방식으로 영상 매체인 영화 속에서 의미화 되는가 하는 점을 살펴보고자 한다.

이청준의 소설에서 형상화되지 않는 사건의 실재에 대한 영화적 형상화가 문제되는 것도 그것이 소설과 영화의 서사적 특성과 관련되어 있기 때문이다. 이청준의 작품에 대한 다양한 영화 작업은 그의 초기 작품들에서부터 꾸준히 이어져 왔다.²⁾ 원작 소설이 가지는 서사적 특징은 영화를 위한 각색 과정 속에서 어떤 부분은 그 서사 전개 방식을 그대로 받아들이고 어떤 부분은 그 구조로부터 벗어나 영상 매체의 특성에 따라 변용되었다. 예를 든다면 이청준 소설에서 사건의 실재는 존재하지 않고 그 사건에 대한 사후적 해석이 소설 전체의 서사 과정의 중심에 놓인다. 소설의 주인공은 이미 부재하거나 침묵하고 있고 그 주변 인물들이 그 사건에 대해 논하는 구조는 이청준 소설의 독특한 특징이다. 그렇다면 소설에서 ‘부재함’으로서 유표화 되는, 이미 사라진 실재를 영화는 어떤 방식으로 형상화하는가. 이미 서사적 현재 밖으로 밀려난 사건에 대한 소설적 재구성은 영화에서는 어떤 방식으로 형상화 되는가. 그리고 이 형상화 과정에서 무엇이 남고 무엇이 배제되며 무엇이 보충되는가.

본고에서 논의하고자 하는 것은 영화가 소설의 서사를 재구성할 때 특징적으로 나타나는 것이 무엇인가 하는 점이다. 소설과 영화를 비교한다는 것은 일차적으로 매체의 특성과 차이를 규명하는 것일 수 있다. 하지만 각 매체의 특성이 보이는 자명한 차이만으로는 비교에 큰 의미가 없다. 오히려 중요한 것은 상이한 매체임에도 불구하고 두 매체 모두에

2) 이청준의 작품이 영화화된 것으로는 <시발점>(김수용, 1969), <석화촌>(정진우, 1972), <이어도>(김기영, 1977), <낮은 데로 임하소서>(이장호, 1982), <서편제>(임권택, 1993), <축제>(임권택, 1996), <천년학>(임권택, 2007), <밀양>(이창동, 2007)이 있다.

공유되는 서사의 형태적 특성 그리고 그에 부여되는 각기 다른 강조점 그리고 비교의 대상이 된 작품들에 내재한 고유한 의미망에 대한 규명과 그에 바탕한 내적 연관성 분석일 것이다. 여기서는 그 가운데 서사구조의 특성과 변용방식, 주제화의 차이, 소설과 영화의 상호 개입의 문제를 중심으로 논하고자 한다.

2. 소설과 영화의 서사구조적 특성과 차이

소설의 발전 과정에서 서사에서 차지하는 묘사의 가치는 대상과의 관계 변화와 연관되어 있다고 평가된다. 현대로 올수록 묘사는 보이는 대상에서 보는 관찰자로 강조점이 이동되고 연속적 제시에서 불연속적이고 파편적인 제시로 이동되는 특성을 보여준다.³⁾ 대상 속성보다 관찰자의 관점에 따른 해석이 중요해지고 장면을 전체적으로 조명하는 것보다 우연적이고 부분적인 관찰이 우세해지는 것으로 묘사의 방식이 변화되었다고 할 수 있다. 이는 시기적으로 보면 근대 인상주의적 관점의 대두와 모방에서 표현으로의 미학적 강조점의 변화 그리고 시각적 이미지를 일시에 제공하는 영화의 등장과 맞물려 있다. 대상은 그것을 바라보는 시선과 내면의 움직임이라 지칭되는 주관성의 필터를 거쳐서 형상화 된다. 뿐만 아니라 영화가 보여주는 것만큼 언어는 묘사할 수 없다는 점에 서부터 비롯된 이러한 소설의 변화는 회화와 사진의 경쟁 관계로부터 회화의 전회가 나타난 것과 동일한 성격의 것이다.

이청준의 소설에서 묘사가 차지하는 비중은 다른 작가들에 비해 현저히 낮다는 점은 그의 소설의 특징적인 일면 가운데 하나이다. 그는 묘사보다는 사건에 대해 간접적으로 설명하는 방법을 주로 택한다. 그의 주요작품에서 사건은 사건 속에 연루된 인물의 관점과 그의 행위를 통해

3) 앨런 스피겔, 『소설과 카메라의 눈』, 박유희 외 역, 르네상스, 2005. 181-182쪽.

보여지는 것이 아니라 그 사건을 목격하거나 간접적으로 관여한 인물의 증언이나 회상을 통해 전달된다. 물론 이청준의 소설들이 모두 묘사가 드문 것은 아니다. 초기소설에서는 인물의 내면이나 행동에 대한 세밀한 묘사가 나타난다. 다음의 예를 보기로 한다.

장의차는 며칠째 발을 개고 잠에 떨어져 있었다. 차체의 누르데테한 엉덩이끼에 얼룩진 햇별이 길게 풀어지면서 흘러내렸다. 그러나 그 별 조각은 차고 바닥을 내려서기도 전에 빛이 다 바래고 말았다. 잠시 후에는 장의차의 콧잔등에 기대어 선 나의 손목이나 옷깃에 묻어 있던 별 방울도 요술처럼 사라졌다. 차고의 뒷구석에선 무거운 어둠이 차오르기 시작했다.

“이젠 들어가지요?”

벌써부터 옷을 갈아입고 나왔던 장주화가 손가락을 오도독 꺾었다. 일어서려는 뜻이었다. 다섯 손가락을 동시에, 그것도 아주 듣기 좋은 소리로 꺾어 보이는 것으로 주화는 다음 행동을 재촉하는 신호로 삼았다. 그는 몇 차례, 창문 유리로 이쪽을 지키고 앉아 있는 사장 영감의 눈을 살피는 척하더니, 드디어 손가락을 꺾은 것이다.⁴⁾

<임부>의 첫 장면에 나오는 이 묘사 부분은 주인공 ‘나’의 시점을 통해 저녁 어스름이 내리는 차고의 모습을 별이 사라지는 과정을 통해 정밀하게 묘사하고 있다. 그뿐만 아니라 손가락을 꺾는 행동 속에서 인물의 심리를 표현해 낸다. 이러한 묘사가 가능해지는 것은 <임부>의 서사가 텍스트 내부의 현재 시간 속에서 진행되기 때문이다. 이때 서술자 ‘나’의 시선은 그 자신을 포함하는 현실 안에서 움직일 수밖에 없다. ‘내’가 보는 것이 현실의 전부가 되기 때문에 묘사는 소설의 현실성을 구축하는 주요한 방식으로 기능한다.

이에 비해 사건이 이미 발생한 것으로 제시되는 경우 묘사는 현저히 약화된다. 서사가 지목하는 중심 사건의 인물이 침묵하거나 부재하는 상

4) 이청준, <임부>(사상계, 1966.3), 열림원전집, 2001. 11쪽.

황에서, 사건과 인물에 대해 증언하고 해석하는 주변인물들의 담론의 교차가 묘사를 대신하게 된다. 예를 들어 죽은 주영훈의 삶에 대한 증언을 통해 그의 기이한 행동의 의미에 대해 이야기하는 형식을 가지는 <가수>에는 기관사, 주영훈의 아내, 동료, 기자, 검사, 소설가 등이 등장하여 자살 사건에 대해 다양한 관점의 해석을 제시한다. 이때 이들의 증언은 당시의 상황을 파편적으로만 기록할 수 있다. 그들이 표현하는 것은 하나의 인상이나 느낌으로, 이청준의 표현을 빌린다면 주영훈에게서 느껴진 ‘외로움기’나 ‘피곤기’와 같은 것이다.

대부분의 이청준 소설에서 서사는 세밀한 묘사에 의지하지 않는다. 실제로는 묘사가 들어설 자리가 없다고 할 수 있는데 70년대 이후 그의 주요 소설들에서 사건의 중심 행위자는 부재하고 그를 대신하여 다양한 주변인물들이 서사를 이끌어간다. 그들의 관찰은 기억이나 증언에 의존할 수밖에 없으며 그만큼 대상 사건이나 인물에 대해 간접적인 관계를 가지게 된다. <소문의 벽>에서 주인공 박준은 광기에 사로잡혀 병원에 갇히고 <매잡이>에서 매잡이는 침묵하고 있으며 그를 취재했던 민형은 자살하고 소설만을 남겨둔다. <이어도>에서도 천남석은 자살하고 그 자살의 의미에 대해 선우현 중위와 양주호 편집장이 이야기를 펼쳐간다. 이 인물들은 사건의 현장에 있지 않은 까닭에 상황 자체를 묘사할 수 있는 위치에 있지 않다. 제 3자에 의한 증언이나 전언을 통해 전달되는 이야기는 행위 영역을 간략하게 전달하는 데 그치는 경우가 많기 때문에 사건의 내밀한 인상을 전달할 수 없기 때문이다. 따라서 묘사는 다분히 외부적인 상황들, 사건에 대해 전해들은 파편적 사실이나 외부 해석자들이 대화를 하게 되는 상황에 대한 묘사 정도에 그친다. 대상에 대한 이런 간접적인 관계는 사건을 서술하는 서술자의 태도에도 영향을 준다.

그는 다시 한번 천남석의 죽음이 정말로 자살인지 모른다는 생각이 들었다. 천남석이 여자에게 자꾸만 섬을 떠나라고 한데도 그럴 만한 사연이 있었을 게 틀림없었다. 그리고 그가 그토록 여인을 섬에서 내쫓고

싫어했던 일과 양주호의 말마따나 마지막엔 그 자신이 먼저 섬을 떠나가 버린 일을 **상관지어 생각할 수 있는 것이라면**, 거기엔 필시 그의 죽음과도 상관된 어떤 수수께끼가 숨어 **있을 수 있었다**. 양주호는 **무엇인가 알고 있는 게 있었다**. 천남석의 죽음에 대해 처음부터 자기 나름의 분명한 해답을 **가지고 있음이 분명했다**. 그리고 그래서 우선 선우중위를 일부러 이 <이어도> 술집까지 데리고 **온 게 분명했다**. 하지만 양주호는 이번에도 **그뿐이었다**. 선우중위로부터 무슨 다른 얘기를 듣고 싶어하기는커녕 천남석에 관한 일은 그쯤에서 아예 **뚜껑을 덮어버리려는 눈치였다**. 무엇 때문에 천남석이 그토록 여자를 섬으로부터 내쫓고 싶어했는지를 물으려 하자, 양주호는 갑자기 **술맛이 달아나는 듯한 얼굴로** 투명스럽게 중위의 말을 잘라버렸다.⁵⁾

인용문에서 표시된 부분은 이청준 특유의 문체적 특징을 보여준다. 이청준은 사실을 기술하기보다 사실일 수 있는 가능성을 의심스럽게 가정하고 추측한다. 여기서 사실들은 언제나 있을 수 있음의 상태에 머무른다. 천남석의 자살은 그럴 수 있음의 상황에 속하고 그 속에는 어떤 ‘그럴 만한 사연’이 잠재되어 있을 것이라는 확신은 소설의 마지막까지 사실로 구체화되는 것이 아니라 강한 개연성의 상태를 유지한다. 여기에는 분명한 이유가 내재되어 있는데 그것은 그의 자살이 동기적으로 불명확한 것, 일상의 감각으로는 자살의 이유가 되기 어려운 내적 심리에 근거하기 때문이다. 섬에 떠도는 ‘이어도’의 전설이 천남석을 사로잡았으며 그에 따라 그의 실존은 아버지와 어머니의 삶 속에서 드리워졌던 기이한 파토스에 의해 고통받고 있었다는 것이 자살 동기의 전부인 상황은 주제가 이끄는 강인한 흡인력의 자장 밖에서 본다면 그의 자살을 비현실적인 것으로 보이게 만드는 것이다. 다시 말해 내면적 실재에 대한 등장인물들의 담론이 천남석의 죽음을 가치화하지 않는다면 <이어도>의 현실은 일상적 감각 외부에 놓여 있게 되는 것이다.

그렇다면 영화 <이어도>는 이 내면적 실재를 어떻게 형상화하는가.

5) 이청준, <이어도>, 《이어도》, 열림원전집, 2002. 77-78쪽.

영화 <이어도>는 인물의 배치를 새롭게 한다.⁶⁾ 여기에는 소설에는 없는 천남석의 과거 행적들이 형상화 되는데 서울에서의 사기 행각, 전북 사업 실패 등 그의 순탄하지 못했던 삶의 일면들이 보충된다. 이러한 사건들은 천남석이 가진 세속적 욕망들을 보여준다. 또한 전북 사업의 실패가 공해에 의한 것이라는 점을 강조함으로써 환경 문제를 부각시키기도 한다. 뿐만 아니라 영화 전체를 지배하는 무속적인 분위기는 그의 죽음을 주체적인 선택의 문제가 아니라 운명에 의해 결정지어진 것으로 그려낸다. 여기에는 김기영 감독 고유의 주제, 그의 영화에 주된 해석 코드가 되는 기이한 성적 강박의 문제도 함께 존재한다. 굶을 한 후 죽은 천남석이 떠오르자 무당의 주술을 통해 술집 여자 민자가 죽은 그와 성 관계를 맺는다는 설정도 김기영의 독특한 해석에 해당한다. 이러한 에피소드의 삽입은 사건의 배경이 되는 제주도 근방의 작은 섬이 남자들이 살 수 없는 여자들의 섬으로 그려지고 천남석은 이 섬에 성적으로 구속되어 있다는 사실에서부터 비롯된 것이다. 이청준의 소설에서 공백으로 주어져 있는 ‘이어도’의 구체성이 김기영 감독의 해석적 관점에 따라 성적인 공간으로 전화된 것이라 할 수 있다.

서사 해석에 있어서 영화 <이어도>의 해석적 차이점은 무엇보다도 김기영 감독의 관점에서 그려진 천남석의 죽음이 소설과는 달리 자살이 아니라는 사실에 있다. 선우현이 과거를 떠올리는 장면에서 천남석은 배 밖으로 초현실적인 힘에 의해 잡아당겨지듯 어두운 바다로 빨려 들어간다. 사이키델릭한 음향 효과 속에서 천남석은 스스로 죽음을 택한 것이 아니라 이어도의 불가사의한 힘에 지배되어 배 밖 어둠 속으로 사라진다. 그는 마치 배 난간을 잡으려는 듯이 손을 앞으로 내미는 모습으로 배 밖으로 끌려간다. 천남석이 자의에 의하여 죽음을 선택한 것이 아니

6) 소설에서 파랑도 탐사를 맡은 해군 중위였던 선우현은 이어도 관광호텔 건설을 기획한 대기업 부장으로 등장한다. 그리고 호텔 사업을 반대하던 천남석 기자가 실종되자 밤에 그와 술을 마셨던 선우현이 살인 혐의를 받는다. 이후 그가 살인 혐의를 벗기 위해 섬으로 간다는 전개 방식은 소설의 내용과 많은 차이가 난다.

라 ‘이어도’의 기이한 힘에 의해 죽음에 이르게 되었다는 점은 이청준의 소설적 주제와의 상이한 해석방식이라 할 수 있다. 영화에서 강조되는 것은 천남석의 내적 고민이라기보다는 섬이 가진 음산한 분위기이며 천남석은 이 섬의 마력과 같은 힘에 지배되어 방황하는 존재일 뿐이다. 그는 세속적 욕망을 실현하는 데 실패하고 결국 섬 남자가 겪게 되는 운명의 나락으로 전락하고 마는 것이다.

이러한 김기영의 독특한 해석에서 자살 사건은 하나의 의미로 고정된다. 그 의미가 이청준의 관점과 다르다는 것보다 중요한 것은 영화에서 하나의 사건은 불명확한 상태로 존재하지 못 한다는 점일 것이다. 이청준의 원작에서 사건의 지위는 그 사건을 바라보는 인물의 해석 아래 종속되어 있고 그만큼 사건의 실체는 다양한 해석적 시각 아래 유동적인 형태로 나타난다. 따라서 소설에서의 사건은 그 사건을 바라보는 관점에 따라 다른 의미를 지니며 서사는 이 해석들을 다양하게 교차시킴으로써 하나의 관념적 전체를 주조하고 그것을 주제로 형상화한다.⁷⁾ 천남석의

7) 그런 점에서 소설 <이어도>에서 가장 큰 비중을 차지하는 것은 양주호 편집장과 선우현 중위가 나누는 대화이다. 이어도의 존재에 대한 그들의 대화는 쉽게 한 사람의 죽음에 대해 나눌 수 있는 대화의 수준을 넘어 관념적인 해석으로 비약한다. 다음의 양주호의 말은 이에 대한 한 예가 된다.

“선생이 말한 것처럼 천 기자는 취재를 떠날 때도 실상 섬이 실재하리라는 기대는 가지고 있지 않았다는 쪽이 옳을 겁니다. 작자도 그것을 바라지도 않았구요. 그의 취재 목적도 오히려 그와는 정반대였습니다. 위인은 누구보다도 섬을 믿고 싶어하지 않았던 사람이니까요. 하지만 천 기자는 막상 그가 바랐던 대로 이 세상엔 정말 이어도라는 섬이 실재하고 있지 않다는 사실이 확인되고 난 순간에 오히려 그 섬을 보게 된 것입니다. 그건 참으로 무서운 절망이었을 겁니다. 그는 섬을 찾지 못해서가 아니라 거꾸로 그 섬을 만났기 때문에 절망을 했을 거란 말입니다.”

“... 더구나 그런 식의 실패로 해서 당신들은 이 섬사람들에게서마저 영영 우리 이어도를 빼앗아 가버릴 뻔했던 말입니다. 그것을 천 기자가 다시 살려낸 것이지요. 천 기자의 죽음이 우리 이어도를 지켜낸 것입니다.”

이청준, 앞의 책, 83쪽.

영화는 양주호와 선우현이 나누는 이 대화 속에 내재한 심도 깊은 존재론적 해석을 형상화하기 어렵다. 인물의 발화를 통해 전달하기에도 대화는 너무 관념적

자살은 섬에서 살아가는 사람들의 비극적인 삶의 문제에서 기원하는 것이지만 그 죽음에 대한 해석들은 무엇이든 규정하기 어려운, 삶과 인간 실존에 대한 공감을 요구한다. 그러나 영화는 그러한 비결정성을 천남석의 인생 역정과 그 실패 그리고 섬 사람들의 운명에 대한 순종적 태도를 제시함으로써 해소하고자 한다.

이러한 주제 해석의 차이는 소설에 고유한 서술의 역할과 영화적 시선의 역할 차이와 관련되어 있다고 할 수 있다. 이청준의 소설에서 가장 밀도가 높을 뿐 아니라 많은 부분을 차지하는 것은 사건 자체가 아니라 사건에 대한 등장인물의 논쟁적인 해석들이다. <이어도>에서 양주호 편집장과 선우중위 사이의 장황하기까지 한 관념적인 대화는 그 자체로 소설의 중요한 갈등점이다. 그러나 영화는 이 부분을 영상으로 소화하기 어려운데 이 대화가 서사의 진행에 있어서 외부적인 요소에 가깝기 때문이다. 이청준의 소설은 이러한 담론적 진행이 때로 서사적 진행을 능가하기도 하는데 그에 따라 비현실적인 관념적 상황이 실제 현실 이상으로 강조되기도 하며 알레고리적 상황이 소설적 현실 위에 덧씌워지기도 하는 것이다. 그럼에도 소설이 그 비현실성을 견뎌내는 것은 언어의 상징성이 상상력을 재구축하고 그 결핍된 현실성을 보충하기 때문이다. 하지만 담론이 가진 이 관념성은, 시각에 기반하며 영상 이미지에 의해 지배되는 영화의 서사적 관계에 부정적인 영향을 미칠 수밖에 없게 된다.

또한 영화에서는 소설에서의 초점화자를 카메라가 대신한다. 예를 들어 카메라는 인물의 표정을 클로즈업하여 그의 감정 상태를 보여주며 그 표정 속에 슬픔, 분노, 기쁨이 드러난다. 소설에서 서술이 담당했던 부분이 하나의 시각적 이미지 속에 담기게 된다. 그런데 이러한 감정의

이며 일상의 현실감각을 넘어선다. 대화들은 실제의 대화로 보기에 어려울 만큼 길고 더욱이 미묘한 상징적 의미들을 전달하고자 하기 때문이다. 그 때문에 인물의 행위를 기반으로 하는 영화의 속도감 속에서는 이런 상징성이 자리잡지 못하게 되는 것이다.

시각적 전달은 긍정적인 면과 부정적인 면을 동시에 지닌다. 앞서 인용 부분에서 보이는 것처럼 ‘-할 수 있었다’, ‘처럼 보였다’ 등의 표현은 이청준 소설에서 서술의 고유한 특징에 해당한다. 그는 인물의 감정을 직접 드러내지 않고 그것을 하나의 분위기로 표현한다. 그 분위기는 피곤기, 외로움기, 비웃음기 등의 말을 통해 간접적으로 드러나지만 그 감정의 상태는 소설 내부의 해석관계 내에서 유의미한 것으로 주어진다. 반면 영화에서 시각화된 인물의 표정은 사건 속에 기입된 것으로만 유의미하다. 인물 상호간의 행위적 관계 속에서 그 표정은 의미를 얻는다. 장면 외부에서 내레이터가 해석적인 보충을 하지 않는다면 혹은 인물이 스스로 그러한 말을 직접 표현하지 않는다면 그 표정의 의미는 사건의 전개과정 안에 종속되는 것이다. 인물이 드러내는 감정은 행위의 인과관계 내부에서 규정되고 클로즈업을 통한 강조는 이후의 사건 전개의 일부분으로 그에 대한 반응을 불러일으키는 것이다.

이런 점에서 영화가 보여주는 행위 중심의 시각적 전개 방식은 소설에서 서술의 욕망이 작동하는 방식과는 다른 점이 있다. 의식 속에 내재한 가능태적인 관념들을 영화는 사건으로 재구성한다. 인물들의 관계는 사건 중심으로 가시화되고 재배열되어 이를 토대로 하여 하나의 관점이 행위로 전위된다. 영화는 인물의 관념을 구체적이고 실질적인 장면으로 대체하고 ‘현실’의 무게를 조정해야 한다. 이때 행위 속에 포획되는 현실은 이후의 사건 전개의 필수적인 요소가 된다. 반면 소설에서 서술화된 인물의 감정이나 태도는 사건 전개와는 다른 측면에서 그 자체로 의미를 획득한다. 현실화되지 않은 상태 그대로 서술된 관념들은 서술자가 인물을 하나의 방향을 정향해가는 관점을 행동의 매개를 거치지 않고 직접적으로 보여준다. 다시 말해 이청준의 소설에서 서술은 사건에 종속되지 않고 주제에 종속된다. 서술은 사건을 외부화하면서 그 사건의 의미를 주제적인 관점에서 전유한다.

3. 서사구조의 변화와 서술 주체의 이동

이청준의 소설이 영화화될 때 서사구조적인 몇 가지 유의미한 동질성이 나타나는데 내레이터의 존재와 플래시 백 기법의 빈번한 사용은 그 가운데 중요한 특징의 하나라 할 수 있다. 영화 <이어도>는 선우현의 독백으로 시작되며 <낮은 데로 임하소서>는 주인공 안요한의 회상에서, <축제>는 치매를 앓던 어머니에 대한 준섭의 회상에서 시작된다. 화면 외부로부터 들려오는 내레이터의 목소리는 전체 서사가 누구의 관점을 중심으로 기술되는가 하는 점을 명확히 한다. 뿐만 아니라 이러한 특징은 이청준 고유의 서사 기법과도 연결된다. 그의 소설은 주로 사건의 현재적 시간 진행에 따라 서사가 전개되는 것이 아니라 이미 발생한 사건을 사후적으로 재구성하는 방식에 따라 전개된다. 그의 소설에서 서사적 현재를 차지하는 것은 사건적 시간이 아니라 사건을 해석하는 인물들의 시간이다. 말하자면 사건의 주체가 서사를 이끌어가는 것이 아니라 사건을 서술하고 해석하는 존재가 서사의 주체가 되는 것이다. 그에 따라 사건은 연속적으로 기술되지 않고 해석되는 관점에 따라 부분적으로만 대상화된다. 에피소드들의 모자이크식 연결이 이청준 소설의 전형적인 사건 제시 방법이 되는 것도 이 때문이다. 서술자의 해석이 파편적 단서들을 이어붙이고 그 속에서 유의미한 주제를 구축해낸다.

영화에서는 사건의 현재적 진행이 서사의 중심이 되기 때문에 이청준의 소설에서 전형적으로 나타나는 모자이크식 연결은 내레이터의 개입 없이는 쉽게 이루어질 수 없는 경우가 많다. 내레이터의 개입을 최소화하거나 사건적 현재와 회상의 시간들을 접합시킴으로써 영화는 이러한 문제를 해결하고자 하는데 이를 영화 <축제>의 경우를 통해 살펴보기로 한다.⁸⁾ 영화 <축제>의 경우 크게 세 가지 서사 축의 교차에 의해 소

8) <축제>가 소설을 영화로 재형상화된 것이 아니라 영화와 소설이 하나의 주제를 중심으로 동시에 작업되었던 특성이 여기에 반영되었다고 할 수 있을 것이다.

설의 서사 전개 특성을 재구성한다. 가장 중심이 되는 것은 준섭이 어머니의 위독 소식을 듣고 귀향하는 장면으로부터 시작하는, 장례 과정을 따라가는 서사이다. 영화는 장례가 어떻게 진행되는지 시간 순을 쫓으면서 다양한 에피소드들을 보여준다. 뿐만 아니라 임종-수시-고복-염습-입관-발인 등의 절차를 자막을 통해 설명하면서 민속지적 기록의 성격마저 보여준다. 그리고 장례식을 치르면서 나타나는 인물들 사이의 갈등도 이 서사의 중심 내용을 이룬다. 여기에 서사적 현재가 자리하고 있고 서사는 현재적 시간의 경과를 따라 진행된다.

다른 하나의 축은 이 과정 사이사이에 삽입되는 것으로서 준섭과 주위 사람들에 의해 회상되는 어머니에 관한 기억들이다. 플래시 백을 통해 제시되는 준섭, 인동덕, 이웃 사람들의 회상 장면들은 치매를 앓던 노인의 과거 생활이 어떠했는가를 보여준다. 그리고 각각의 인물들이 자신들의 관점에서 노인의 삶을 반추하는 이러한 장면들은 사건적 현재 속 장혜림 기자의 취재 과정과 연결되면서 첫 번째 서사와 접속된다. 소설에서 주로 인물들의 대화를 통해 제시되었던 사건에 대한 재해석은 영화에서는 회상과 취재라는 장치들을 활용함으로써 영화 서사 속에서 반영되게 된다.

나머지 하나의 축은 이청준의 동화 <할미꽃은 봄을 세는 술래란다>에 기반한 것으로, 할머니의 노년의 삶과 죽음을 바라보는 손녀의 이야기를 동화적 장면구성을 통해 그려내는 것이다. 영화는 손녀의 목소리를 내레이터로 취하여 할머니에 대한 손녀의 관점을 연극적인 설정과 동화적인 분위기를 통해 들려준다. 장례 과정의 서사가 극히 현실적이고 세속적인 장면들을 보여주는 데 비해 동화 이야기는 서정적 분위기로 상상적인 장면들을 형상화한다.⁹⁾ 아이가 할머니에 대해 질문을 하고 그

<축제>의 소설과 영화 동시 작업의 특성에 대해서는 김경수, 「메타픽션적 영화 소설」, 『이청준 깊이읽기』, 문학과지성, 1999. 319-332쪽을 참조.

9) 영화 속에 다른 장르 형식을 도입하는 것은 <시발점>(김수용, 1969)에서 먼저 시도된 바 있다. <병신과 머저리>를 영화화한 <시발점>에서 김수용은 형의 소설

질문에 대해 부모가 번갈아가며 대답을 들려주는 이러한 구성은 ‘효’의 가치와 인간 존재의 의미라는 영화의 주제를 부각시키는 역할을 한다고 볼 수 있다.

이러한 이질적인 장면의 삽입은 이청준 소설 구성의 방식으로 본다면 낯선 것은 아니다. <소문의 벽>에 안긴 이야기인, 곤란한 일이 생길 때마다 죽은 척 하던 인물이 결국 죽음과 같은 깊은 잠에 빠져든다는 우화 <괴상한 버릇>이나 <조율사>에 삽입된, 미래의 연주회에 대한 기대에 언제나 악기를 조율하고 있던 단원들이 결국 연주회의 꿈을 상실하고 조율하는 일에만 매달린다는 우화 <조율사> 그리고 <선학동 나그네>에 삽입된 집을 가지지 못해 비만 오면 울며 다니는 새의 이야기인 <빗새 이야기> 등 이청준의 소설들에는 우화 형식의 내부 이야기가 있다. 이 이야기들은 단순한 우화가 아니라 소설의 전체 주제를 표상하는 역할을 하는 것으로, 어떤 의미에서는 우화가 전체 소설의 서사의 주제화에 영향을 끼침으로 해서 소설이 하나의 알레고리로 전화되기도 한다. <잔인한 도시>는 이에 대한 적절한 예가 될 수 있는데 새를 방생하게 하고는 밤이 되면 전깃불을 비추어 새를 다시 잡아들이는 새장수와 감옥에서 풀려난 노인의 관계는 소설 내적 현실의 재현을 넘어 권력에 의한 억압이라는 주제를 표상하는 것이라는 점에서 이 상황 전체가 소설의 주제 해석을 지배하는 알레고리적 형상인 것이다.

영화 <축제>에 중심 서사 사이사이에 삽입된 할머니와 손녀의 이야기는 그런 점에서 이청준의 독특한 서사전개 방식의 하나가 영화의 서사 구조 속에서 작동하고 있는 것이라 할 수 있다. 이 삽입된 연극조의 이야기는 통속적이고 혼돈스럽기만 한 장례식의 상황과 대비되면서 그 속에서 ‘효’의 의미를 되새기게 만드는 역할을 맡는다. 이는 <축제>에서

부분에 삽입된 노루사냥 장면을 애니메이션으로 처리하여 구성적인 특성을 부각시켰다. 또한 영화적 현재는 컬러 화면으로 형의 소설 부분은 흑백 화면으로 처리한 것 역시 영상 미학적으로 원작의 서사를 재해석한 것에 해당한다고 할 수 있다.

‘효의 현대적 가치’를 재조명하려 했다¹⁰⁾는 임권택 감독의 기획 의도도 부합된다고 할 수 있다. <축제>에서 동화풍의 영상은 어머니의 제단에 막 출판된 <할미꽃은 봄을 세는 술래란다>을 올려 놓는 대목에서 현실과의 연결관계를 맺는다. 그리고 준섭에게 반감을 가지고 있던 용순이 이 책을 읽음으로써 그를 이해하는 계기를 얻게 된다는 점에서도 이 장면들은 중요한 의미를 가진다. <축제>의 세 가지 서사축의 접합관계는 그런 점에서 이청준 특유의 에피소드 연결방식이나 알레고리 형식이 영화적 서사 속에 어떻게 접목될 수 있는가 하는 점을 보여준다.¹¹⁾

이 세 가지 서사축은 첫 번째의 경우가 영화 서사가 요구하는 사건의 시간적 진행에 충실한 것이라면 나머지 두 가지 서사축은 이 기본 축의 진행에 있어서 외부적 개입이라 할 수 있다. 지나간 사건을 현재 남아 있는 사람들의 증언이나 기억을 통해 재구성하는 이청준의 고유한 서사 방식은 어머니에 대한 이러한 회상 장면들에 충실히 반영된다. 주변 인물들이 어머니를 회상하는 자리가 그들이 현실적으로 발언하고 개입할 수 있는 자리이기 때문에 영화 <축제>에서 이 에피소드 나열 방식의 서사는 기본 서사와 유기적으로 연결된다. 그런 까닭에 그 외재성이 쉽게 드러나지 않지만 이러한 구성 방식은 소설과 영화의 서사구조적 차이를 보여주는 단서라 할 수 있다.

10) 임권택, 「인터뷰, 임권택과의 대화」, 『임권택, 민족영화 만들기』, 한울, 2005. 354-355쪽.

11) <낮은 데로 임하소서>(이장호, 1982)도 영화 기법의 측면에서 이와 아울러 살펴볼 수 있다. 영화는 주인공 요한이 자신이 젊은 시절부터 실명하고 고난을 겪게 되는 과정을 내레이션과 부분 편집한 화면들을 통해서 보여주면서 서사를 전개시킨다. 실명 이후의 역경들은 벽에 부딪치거나 돌부리에 걸려 넘어지는 장면, 구걸하는 장면, 점자를 읽는 장면 등 특징적인 에피소드들을 나열하고 내레이션의 통해 그 동안의 과정을 설명하는 방식을 취하고 있다. 이러한 에피소드들의 병렬을 통해 서사를 진행시키는 방식은 이청준의 소설이 보여주듯 현재시간적 진행이 아니라 과거의 일을 회상하거나 증언하는 방식과 유사한 것이다. 이같이 영화와 소설의 서사가 매체의 차이에도 불구하고 유사한 서사전략을 택하는 것은 회상을 통한 일대기 형식이 가진 특징으로 이해된다.

이 변화가 가장 분명하게 드러나는 것은 서술 주체의 위치 이동이다. 이를 <서편제>를 통해 살펴보기로 한다. 영화 <서편제>에서 플래시 백을 통해 보여지는 회상 장면들의 주체는 헤어진 누이를 찾는 인물인 동호¹²⁾이다. 서사는 동호의 시선을 따라 의붓아버지 유봉과 누이 송화의 삶의 궤적을 뒤쫓는다. <서편제>에서는 약재상으로 등장하는 동호¹³⁾는 서사 진행의 현재 시점을 지배한다. 먼저 <서편제>의 도입 부분에서 나오는 주막 여인의 판소리를 듣는 장면은 동호의 얼굴이 클로즈업 되고 그 위로 동호의 어린 시절 인상적인 장면이 오버랩 된다. 이청준 원작에서 되풀이 되는 주요 모티프의 하나인, 뜨거운 햇덩이 아래 묶여 있는 아이의 모습이 화면 전체에 잡히고 뒤이어 어린 동호가 자신의 어머니인 금산댁과 유봉이 동침하는 모습을 지켜보는 장면이 이어진다. 이러한 도입 장면들 이후 영화는 동호가 떠난 다음 유봉과 송화의 행적은 어떠했는가라는 집요한 물음을 전개시킨다.

영화 <서편제>에서 서술의 역할을 맡는 것은 동호로, 그의 시선을 통해 사건들이 회상되며 재구성된다. 하지만 그는 사건을 전개시키는 존재일 뿐 사건의 주요 인물이라 할 수는 없다. 동호가 아버지와 누이를 떠나기 전까지만 그에게 서사적 역할이 부여되며 그 이후는 유봉의 행적과 송화의 기구한 삶에 초점이 맞춰지게 된다. 그가 떠난 이후의 일들은 주변 인물의 증언에 의해 구성된다. 여기서 동호는 그 회상을 이끌어내는 존재로서만 의미를 얻는다. 회상을 하게 만드는 매개 존재로서 그리고 회상 장면을 바라보는 보이지 않는 주체로서 동호의 모습은 따라서 영화 구성의 측면에서 보면 사건 전개 외부에 놓이게 된다. 그런 점에서 <서편제>에 대한 논의가 주로 유봉과 송화의 관계와 그 성격에 대한 분석에 초점이 맞추어지는 것은 사건의 중심인물이 누구인가 하는 점에서

12) 원작 소설에서는 인물들의 이름이 없다. 여기서는 편의상 영화의 인물 이름으로 표기를 통일한다.

13) <서편제>의 후일담에 해당하는 <천년학>에서는 동호가 유랑극단의 일원으로 그려진다는 점에서 차이가 있다.

부터 비롯된 당연한 귀결이라 할 수 있다. 유봉이 판소리에서 자신이 이루지 못한 꿈을 송화에게서 성취하고자 하고 그 결과 송화의 눈을 멀게 한다는 사실에 대한 다양한 분석도 영화에서 그 사건이 가지는 비중에 비추어 보면 당연한 것이 된다.

하지만 이를 이청준의 원작과 비교해 본다면 우리가 놓치는 지점이 있다는 것을 알게 된다. 즉 영화의 중심 사건들에서는 배제되지만 그 사건을 바라보는 존재인 동호의 서사적 역할에 관한 부분이다. 영화 중반부 이후 주요한 사건들로부터 배제되지만 동호는 사건에 관해 듣고자 욕망하는 인물이다. 영화 <서편제>의 모태인 소설 <서편제>와 <소리의 빛>에서 해석의 주체가 되는 것은 유봉과 송화가 아니라 동호이며 그가 가진 내적 갈등이다. 영화에서는 도입부에 잠깐 스치듯이 지나간 장면인 뜨거운 햇덩이 아래 아이의 형상은 소설에서 중요한 모티프이다. 소설 <서편제>와 <소리의 빛>에서 이 부분은 반복되어 서술된다.

“...여인의 소리가 점점 열기를 더해 가기 시작하자, 사내 쪽도 마침내는 북채를 쏜아쥔 손바닥 안에 서서히 다시 땀이 배기 시작했다. 그리고 마치 가슴이 끓어오르는 어떤 뜨거운 회상의 골짜기를 헤매어 들기 시작한 듯 두 눈길엔 이상스런 열기 같은 것이 담기기 시작했다. 사내는 그때 과연 몸을 불태울 듯이 뜨거운 어떤 태양의 불별을 견디고 있었다. 소리를 들을 때마다 그의 머리 위에서 이글이글 불타오르는 뜨거운 여름 햇덩이가 하나 있었다. 어렸을 적부터의 한 숙명의 태양이었다.” <서편제> 14쪽.

“소리는 얼굴이 없었으되, 소년이 기억 속엔 그 머리 위에 이글거리던 햇덩이보다도 분명한 소리의 얼굴이 있을 수 없었다. 그리고 그 언제나 뜨겁게만 불타고 있던 햇덩이야말로 그날의 소년이 숙명처럼 아직 그것을 찾아 헤매다니고 있는 그 자신의 운명의 얼굴이었다.” <서편제> 17쪽.

“하지만 소년은 아직도 그때의 그 사내의 얼굴이 소리의 진짜 얼굴이

라고는 생각하지 않았다. 소년에겐 여전히 그 뜨거운 햇덩이가 소리의 진짜 얼굴로 남아 있었다. 나이가 들어가도 소리의 진짜 얼굴은 언제나 그 뜨겁게 이글거리는 햇덩이 쪽이었다. <소리의 빛> 42쪽.

“...그는 여인의 소리에서 어렸을 적 그의 햇덩이를 다시 만나 그 햇덩이의 뜨거운 열기를 무서운 인내로 견뎌내고 있는 듯 일그러진 얼굴에 땀방울이 송송 솟아나고 있다는 것과, 그리고 그 열기에 숨이 차오르는 듯이 헐떡헐떡 거친 숨소리를 힘겹게 깨물어 삼키고 있다는 것뿐이었다. 그리고 여인은 마치 손님의 그 햇덩이가 그의 이마 위에서 더욱더 뜨겁고 고통스럽게 불타 오르기를 열망하듯 긴긴 밤 목소리에 여느 때보다도 지침이 없다는 것뿐이었다.” <소리의 빛> 46쪽.

인용된 부분에서 계속적으로 강조되는 것은 ‘동호’의 내적인 욕망이며 그 욕망이 투사되는 대상은 햇덩이로 상징되는 아버지와의 관계이다. 여인은 ‘마치 손님의 그 햇덩이가 그의 이마 위에서 더욱더 뜨겁고 고통스럽게 불타 오르기를 열망하듯’ 하며 그는 ‘여인의 소리에서 어렸을 적 그의 햇덩이를 다시 만’난다. 여러 장면에서 반복되는 이 햇덩이와의 관계에서 주체가 되는 것은 ‘동호’이며 그는 아버지에 대한 원망을 그녀의 소리를 통해 본다. ‘나이가 들어가도 소리의 진짜 얼굴’은 ‘햇덩이’이며 누이의 한 맺힌 소리 자체가 아니다. 따라서 원작의 관점에서 보면 주체가 되는 것은 동호이며 유봉과 송화는 그가 가진 내적 환상이 해소되기 위한 대상적 존재에 머무른다. 말하자면 의붓아버지에 대한 동호의 내적 갈등이 해소되는 과정이 <남도사람> 연작에서 보여주는 화해와 용서의 주제의 중심축이 된다. 이런 관점에서 본다면 눈 먼 누이의 한이 승화되는 것보다 중요한 것은 의붓아버지에 대한 동호의 감정이 해소되는 것이다. 유봉과 송화의 궤적을 끊임없이 뒤쫓고 그로부터 어떤 이야기를 듣고자 하는 동호의 욕망이 송화의 운명을 통해 해소되는 것으로 볼 수 있기 때문이다. 영화 <서편제>는 이 갈등의 축을 유봉과 송화 사이의 갈등 상황으로 옮긴다. 그리고 동호는 서사 전개 과정에서 이 둘의 관계

를 보게 만드는 매개적 존재로 변모한다.

그렇다면 영화 서사에서 왜 이러한 변화가 초래되었는가. 이청준의 소설에서 강조되는 것은 서술자가 초점화시키는 인물의 욕망인데 비해 영화에서 중요한 것은 사건 속 인물들의 욕망이다. 소설에서는 사건을 뒤쫓는 인물의 시선이 사건에 대한 해석을 지배하는 반면 영화에서는 사건 자체의 실재성이 서사를 지배한다. 이것은 영화에 가해지는 대중의 요구가 그러하기 때문에 초래된 현상이 아니라 영상 매체가 만들어내는 본원적 환상이 사건의 욕망에 의해 구축되기 때문이다. 영상을 통해 재현되는 인물들 사이의 갈등이 그 지배적인 가시성을 통해 서사 전체를 지배하기 때문에 서술하는 인물의 관점은 언제나 사건을 제시하는 정도에 머무르게 된다. 소설이 이 서술자 혹은 서술자를 대리하는 해석적 인물에 의해 주제를 형상화시킨다면 영화는 그것을 사건 속에서 벌어지는 행동 위에서 형상화시킨다. 다음에서 이를 서사의 주제 변화를 통해 구체적으로 살펴보기로 한다.

4. 주제의 변화와 담론의 재구축

임권택 감독의 작품들이 민족주의적인 경향을 보이고 있다는 점은 여러 평자들에 의해 지적되어왔고 <서편제>에 대한 해석도 민족주의 논의에서 중요한 사례로 언급된다. 영화 <서편제>에서 유봉이 식민지시대에는 엔카, 해방 후에는 팝송이 판을 치는 세상을 개탄하고 판소리의 부흥을 꿈꾸는 것도 이러한 맥락에서 이해된다. 임권택 감독이 그려내는 세계가 향토적인 서정에 바탕하고 있고 민족적 정서를 끊임없이 환기시키고 있다는 점은 명확하다. 그런데 원작인 <남도사람> 연작을 민족주의적 관점에서 이해할 수 있는가 하는 질문에는 긍정적인 대답을 하기 어렵다. 이청준의 연작 소설 <남도사람>을 이러한 방식으로 읽는 것은

쉽지 않기 때문이다. 이청준 소설 전체의 경향에서 민족주의 담론은 거의 등장하지 않을 뿐 아니라 <남도사람>의 주제도 그와는 관련이 없다. 비슷한 판단을 <매잡이>나 <과녁>에도 적용해 볼 수 있을 것이다. 이 소설들은 공동체로부터 소외되어가는 장인을 모티프로 하고 있지만 이를 민족주의적인 관점에서 해석하는 것은 적절하지 않다. 여기서 문제가 되는 것은 영화에서 동일한 서사가 어떤 경로를 통해 민족주의 담론을 받아들였는가 하는 점이다. 내용적인 측면에서 보면 그러한 담론이 형성된 것은 원작에 부가된 새로운 에피소드에 의해서이다.

낙 산 그나저나 소리 가르칠라 말고 저 두놈 나한테 넘겨라.
 유 봉 거, 뭘 소리여?
 낙 산 왜정 때는 엔까가 판을 치더니 해방되고 나니까 양놈들 노래소리가 판을 치니 한물간 소리 배워봤자 앞길에 막막할 꺼야. 나한테 그림이나 배우면 굶는 건 면할꺼다.
 유 봉 씨끄러워 이놈아.
 왜놈 노래 양놈 노래가 우리 판소리를 당하기나 하나. 두고 봐라 이놈아. 판소리가 판을 치는 세상이 오고야 말테니까.

영화 <서편제>(장면 21)에 나오는 이 대목은 인물의 발화를 통해 직접적으로 민족적 감정을 환기시키는 부분이다. 여기서 유봉은 왜정 때의 엔카와 해방 후의 서양 노래가 판을 치는 세상에서 ‘한물간 소리’로 간주되는 판소리를 지켜나가고 새로운 부흥을 꿈꾸는 인물로 형상화 된다. 이 부분을 제외하면 영화에서 실제 민족적인 것을 직접 언급하는 장면은 없다. 다만 판소리라는 소재가 보이는 민족적인 것의 실재성 그리고 영화 전체에서 흐르는 향토적인 정서 등이 민족적인 것의 보존이라는 의미를 보충적으로 읽을 수 있게 한다. 하지만 무기력하게 몰락해 가는 이 전통의 세계에 대한 그리움의 정서가 역설적으로 오리엔탈리즘이 구축하는 동양적 세계에 대한 제국주의적 향수를 불러일으키는 기제가 된다는 비판도 같은 맥락에서 형성된다고 할 수 있다.¹⁴⁾

주제상의 이러한 변용에 따른 비평적 해석의 개입은 임권택 감독의 작품들에 내재한 논리와 연관되어 있는 것이기에 충분한 설득력을 얻는다. 그런데 이러한 해석이 좀더 강한 주장으로 나아가게 될 때 다소간의 문제점이 발생한다. 영화 <서편제>를 임 감독의 작품 경향에 비추어 해석하는 것과 <서편제>의 고유한 의미를 해석하는 것 사이에 나타날 수 있는 해석적 갈등이 그 하나이다. 그러한 예는 민족주의 담론과 가부장적 질서의 문제를 연관시키는 최정무의 분석에서 찾아볼 수 있다. 최정무는 송화의 눈이 멀고 난 다음에 나타나는 장면들 속에서 유봉이 송화를 '강간'했다는 증거들을 찾고자 한다. 실명 이후 송화가 땅은 머리를 풀고 머리를 올린 것, 유봉에게 팔을 맡기고 걸어가는 장면이나 송화 의상의 변화 등을 예를 들어 '유봉이 그의 수양딸을 눈멀게 했을 뿐 아니라 이 무방비 상태의 소녀를 성적으로 학대했으며 자신의 첩으로 삼았다'고 판단한다.¹⁵⁾

영화에서 설명되거나 직접 지시되지 않는 내용을 상징적 이미지 분석을 통해 논증하는 방식이 어느 정도 타당성을 가지는가 하는 점은 다시 논해 보아야 하겠지만 이 분석이 가부장적 체제에 대한 비판으로 <서편제>를 읽고 있다는 점은 분명하다. 송화를 실명케 하는 행위의 내적 의미에 대한 논점은 어떻게 보면 영화가 그 행위를 시각적 이미지를 통해 전달하기 때문에 나타난 것이라 할 수 있을 것이다. 영상의 강한 흡인력이 서사의 해석적 지시 이상을 것을 보여주기 때문에 이 부분은 더 두드러져 보인다. 이청준의 소설에서 행위보다 그 행위의 의미가 앞선 자리에 놓인다면 영화에서 해석의 자리를 이미지가 대신하며 행위 자체가 사건의 핵심적 요소로 전경화 된다.

유봉이 송화의 눈을 멀게 했을 뿐만 아니라 그녀의 몸을 범했다고 해

14) 줄리안 스트링어, 「<서편제>와 민족문화의 내적 영역」, 『임권택, 민족영화 만들기』, 김희진 역, 한울, 2005. 190쪽.

15) 최정무, 「<서편제>와 <족보>에 나타난 젠더의 정치학, 심미주의, 문화적 민족주의」, 위의 책, 126-128쪽.

석하는 급진적인 논의는 사실 원작 소설에서는 개연성이 없다. 유봉과 송화의 관계는 영화에서는 누군가가 의탁한 아이로 설정되지만 소설에서 유봉과 동호 모 사이에서 태어난 딸이기 때문이다. 그리고 동호와 송화의 관계도 소설에서는 동호가 송화의 빼다른 오라비인 반면 영화에서는 송화가 동호보다 나이가 많으며 혈연 관계가 없는 것으로 되어 있다. 소설에서 ‘딸’은 소리꾼 사내의 친자식으로 설정되는 반면 영화 <서편제>는 유봉과 송화의 관계를 의붓아버지와 데려온 자식이라는 설정으로 재구조화되고 그로써 여기에는 성적인 요소가 개입될 가능성이 생겨난다.¹⁶⁾

영화가 인물 간의 관계를 변화시킨 것은 이청준의 소설이 가진 문제 의식과 영화의 관점이 다르기 때문에 나타난 것으로 볼 수 있다. 이청준의 소설에서는 나타나지 않는 민족주의적 해석이 영화에서 두드러지게 부각되는 것은 이청준 소설에 부재하는 여러 에피소드들이 영화 속에서 서사의 핵심적인 구성 요인으로 자리잡았기 때문이다. 유봉의 과거 이야기나 그림을 그리는 낙산 아저씨와의 에피소드, 판소리의 몰락 과정에 대한 시퀀스, 요정에서 송화가 봉변을 당하는 장면 등 여러 에피소드들은 원작에는 없는 내용들로 이러한 장면들은 원작의 즐거움을 재해석하는 과정에서 나온 것이다. 영화는 이청준의 소설 원작을 임권택 감독이 변용시키는 과정에서 이러한 에피소드들을 필요로 했다고 할 수 있다.

그에 따라 소설 <남도사람> 연작에서 서사 전개의 중요한 위치를 점하고 있는 누이를 찾는 동호의 역할이 영화의 서사에서는 주변적인 위치로 밀려난다. 영화 <서편제>에 대한 비평적 논의도 그와 함께 동호의 역할에 크게 주목하지 않게 된다. 일면 그것은 “이 <서편제> 영화의 제일 큰 목적은 소리의 아름다움을 어떻게 그림으로 받쳐서 더 확실하게

16) <천년학>에서 동호가 낙산 아저씨를 만나 제기하는 주장도 이와 관련되어 있다. 동호는 송화의 눈을 멀게 한 것이 송화에 대한 유봉의 욕심 때문이었다고 말한다. <서편제>에서 표면적으로 드러나지 않았던 성적인 의미가 <천년학>에서 직접적으로 표면에 노출되는 것이다.

관객들한테 전달해주느냐 하는 데 있”다는 임권택 감독의 말처럼 영화의 중심이 판소리에 삶을 바친 사람들의 이야기를 보여주는 데 목적이 있었다는 작품 의도에 의한 것이기도 하다.

구체화된 현실 배경 속에서는 이청준에게 고유한 주제적 논의는 선명하게 드러나지 않는다. 실제 이청준의 서사가 가지는 알레고리적 특징이나 인물의 추상성, 사건의 비현실성 등은 때로 근대소설에 미치지 않는 전근대적인 서사방식으로 지적되기도 한다.¹⁷⁾ 소설에서 인물들은 그저 사내, 여인, 노인 등으로 지칭되고 그들은 삶 행적은 구체적으로 서술되지 않는다. 다시 말해 이청준의 서사는 많은 부분이 비어 있고 그 빈자리를 상상적으로 채울 것을 요구한다. 비현실적인 이유로 죽음을 택하거나 딸을 실명시키는 것과 같은 사건들은 현실적인 문맥에 놓이게 되면 쉽게 실재성을 잃어버리게 된다. 그 사건들은 그것을 이해하고 그 화두와 같은 의미를 나름대로 설명해 주는 서술자의 자리를 요구한다. 반면에 영화는 이 서술자에게 많은 것을 기대할 수 없으며 빈번한 내레이션은 오히려 영화의 시간적 진행을 방해하는 요소가 되기도 하는 까닭에 사건을 현실적인 문맥에서 새롭게 형상화해야만 한다. 그리고 여백으로 남겨진 자리를 현실의 인과관계 내에서 채워야 한다. 이런 이유로 소설 주제와 영화의 주제가 같은 모티프를 취함에도 그 전개 양상은 전혀 상이한 방식으로 나타나게 된다고 할 수 있다.

5. 영향과 반향

영화와 원작은 어떤 형태로 영향 관계를 형성하는가 하는 문제에 대한 논의는 하나의 텍스트가 그와 대응 관계를 가지는 텍스트로 어떻게

17) 방민호, 「소설과 영화 사이」, 『비평의 도그마를 넘어』, 월인, 2000. 339쪽.

사토 다다오, 『한국영화와 임권택』, 고재운 역, 한국학술정보, 2000, 262쪽.

변용되는가 하는 문제를 넘어선다고 볼 수 있다. 원작에 대한 영화의 새로운 해석은 원작과의 직접적인 지시관계를 통해서만 이루어지는 것은 아니다. 영화적 변용은 때로 원작을 작가의식과 작가의 주된 상징체계를 재활성화시키는 방향으로 나타나기도 한다.

영화 <밀양>(이창동, 2007)은 소설 <벌레 이야기>를 원작으로 하고 있지만 다소간의 구조적 차이가 있다. 소설에서 서술자는 남편인 ‘나’로, 자살한 아내의 일들을 독자에게 전달하는 위치에 있다. 아내의 행위나 말은 남편의 해석을 경유해서 제시되는데 서술자인 남편은 아내의 의도를 자신의 방식대로 읽어가는 형식을 취한다. 그는 아들을 잃고 그 다음 아내를 잃었음에도 대단히 객관적인 관점으로, 더 정확히 말하자면 냉철한 태도로 사태를 기술한다. 이것은 이창준 소설에서 특징적으로 나타나는, 사태를 주관화하지 않고 개념적으로 규정하는 서술 태도에서 기인한 것이라 할 수 있다. 소설의 서술은 사건 기술에 있어서 감정입을 쉽게 허용하지 않으며 서술자가 감정적으로 동요되는 경우도 없다.

이에 비해 영화 <밀양>에서 카메라는 중심인물인 신애의 격정적인 감정을 가감 없이 담아낸다. 카메라는 신애의 시선과 밀양이라는 한적한 지방도시의 풍경을 오버랩시키며 서사를 진행시킨다. 그 가운데 우리가 먼저 주목해 보아야 할 부분은 ‘밀양’의 상징성이다. 남편의 고향인 밀양은 ‘비밀스러운 빛’의 도시이지만 실제 그 도시가 대단히 보수적인 경상도의 지방 도시라는 점은 기묘한 느낌을 준다. 영화 초반부에서 남편의 고향에서 내리찍는 따스한 햇빛은 그들을 맞아주는 따뜻한 시선으로 이미지화 된다. 그런 점에서 영화의 도입부에서의 이 햇빛은 보수적이고 세속적인 도시를 감싸고 있는 신의 시선으로 읽힐 수 있다. 신애가 이 공동체에 적응하지 못하고 걸돌 때 그리고 그 때문에 자신을 재산가로 과장하여 아들의 죽음을 초래하게 될 때 햇빛은 처음에는 이처럼 구원의 긍정성으로 등장하지만 이후에는 부조리한 초월성으로 의미화 된다.¹⁸⁾

그런데 <벌레 이야기>에서는 전혀 나타나지 않은 빛의 이미지는 어디에서 온 것인가 혹은 이창동은 <벌레 이야기>를 새롭게 해석하기 위해 왜 빛의 이미지를 빌려 왔는가 하는 점은 논의해 보아야 할 점이 있다. 이에 대해 두 가지 관점으로 접근할 수 있을 것이다. 먼저 빛을 기독교적 상징을 상징하는 것으로 읽을 수 있다. 기독교의 상징체계 내에서 빛의 의미는 신의 말씀이나 은총의 상징으로 기능한다고 한다면 이창동은 기독교적 신의 형상을 기독교의 상징체계 내부로부터 전유했다고 할 수 있을 것이다. 이렇게 해석하게 될 때 문제가 되는 것은 ‘비밀스러운 빛’이라는 의미가 종교적인 의미로 해석되어야 한다는 점인데 <밀양>은 그런 해석을 쉽게 허락하지 않는다. <벌레 이야기>와는 달리 <밀양>에서 신애는 구원과 용서의 문제를 존재론적인 관점에서 접근하는 것이 아니라 현실 속에서 살아가는 인간이 가지는 고통의 문제로 접근하기 때문이다. <벌레 이야기>에서 아내의 의문이 구원과 용서의 부조리함을 향한 것이라면 <밀양>에서 신애는 신을 인격화하고 그와 맞서고자 한다. 이에 따라 신애의 행동은 감정적이며 때로 히스테릭한 걱정을 드러내기도 한다. 이는 살인자가 내적 평안을 얻은 대신 자신은 여전히 고통 속에 있어야 한다는 사실로부터 비롯된 것이다. 야외에서 벌어지는 약국 집사와의 일탈적인 성관계의 에피소드가 보여주는 것도 치유될 수 없는 내적 고통을 투사하는 것으로 읽혀질 수 있다. 결말에 있어서 신애는 파스한 햇볕 아래 거울을 바라보며 머리를 가다듬고 종찬과 함께 일상으로 복귀하는 듯한 모습을 보여준다. 이때의 햇볕은 신적인 가호의 의미보다 일상성과 현실감의 회복을 의미하는 것으로 읽힌다. <밀양>에서 빛의 이미지는 기독교적인 상징성을 띠지만 결과적으로 종교로의 귀의를 함의하는 것은 아니라고 할 수 있다.

18) <밀양>에 나타나는 빛의 이미지에 대한 세밀한 분석으로는 이채원, 「언어의 수사학과 이미지의 수사학 : <벌레 이야기>와 <밀양>을 중심으로」, 『문학과 영상』, 문학과 영상학회, 2008.4. 나소정, 「다매체시대의 문학비평 : 원작소설과 각색영화의 주제해석에 관하여」, 한국문예창작 16집 2009. 8.을 참조.

다른 하나의 해석적 관점은 이 빛의 이미지를 이청준의 상징체계로부터 이해하는 방식이다. <벌레 이야기>에는 등장하지 않으나 이청준의 소설들에서 빛의 이미지는 여러 작품에서 반복되어 나타날 뿐만 아니라 큰 상징성을 가지고 있다. 그의 소설들에서 ‘이글거리는 햇덩이’와 빛은 앞서 <남도사람> 연작에서 살펴본 것처럼 아버지의 형상을 가진다. 그의 등단작인 <퇴원>에서 전깃불을 비추는 아버지나 <소문의 벽>에서 전깃불의 비추는 심문관, <잔인한 도시>에서 새를 잡아들이는 새장수의 전깃불 등도 유사한 의미를 지닌다. 이 빛으로 상징되는 아버지 혹은 권력의 형상은 그 빛 앞에 선 인물들에게는 부끄러움과 견딜 수 없는 고통의 이미지로 나타난다. 이청준의 소설들에서 아버지의 실제적인 모습이 거의 등장하지 않는 대신 어둠 속에서 억압적으로 비추어진 빛이나 이글거리는 태양처럼 주인공으로부터 어머니를 빼앗아가는 존재로 형상화된다는 것은 의미심장하다. 그런 점에서 부조리한 빛의 이미지는 부재하는 남편/아버지의 자리를 대리하는 것으로 읽힐 수 있다. 이 빛은 구원의 이미지가 아니라 현실적 고통의 이미지이다. 빛이 이와 같이 고통의 이미지로 현상되는 것은 이청준의 서사와 이창동의 <밀양>이 공통적으로 취하는 해석적 관점이라 할 수 있다. 이러한 이미지의 의미론은 이청준 작품세계에서 나타나는 상징체계에서의 의미부여와 동일한 것이라 할 수 있다. 한 작품의 영향 관계가 그 대상이 되는 작품과의 직접적인 관계에서 비롯되는 것이 아니라 그 작품을 포함하는 문학의 상징체계와 긴밀히 연관되어 있다면 <밀양>은 이청준의 작품을 깊이 있게 읽어낸 것으로 생각할 수 있게 된다.

이는 광주 민주화 운동과 관련하여 이창동이 밝힌 것처럼¹⁹⁾ <밀양>

19) “청문회 열기가 한창이던 1988년 『외국문학』이란 계간지에서 이청준 선생의 「벌레 이야기」라는 소설을 읽었다. 소설을 읽으면서 즉각적인 느낌은 ‘이게 광주 이야기구나’란 것이었다. 청문회에서는 광주학살의 원인과 가해자를 따지고 있었지만, 정치적으로는 이제 화해하려는 공론화 작업이 동시에 이뤄지고 있었다. 「벌레 이야기」에는 광주에 관한 내용이 암시조차 없었는데도 나는 광주에 관한 이

이 <별레 이야기>에 내포되어 있는 광주 민주화 운동에 대한 비유적 관계를 읽어낸 것이라는 측면에서 조명할 수도 있게 한다. 비밀스러운 빛의 도시인 밀양은 빛고을 광주에 대한 음화로서 기능하게 되는데 이는 이청준이 소설 작업 전체에서 끊임없이 변주한, 억압하는 사회 권력과 그에 상처 입은 개인의 고통이라는 주제의식이 당대의 현실문제와 긴밀하게 연관된 상태에서 드러나고 있는 것으로 볼 수 있을 것이다.²⁰⁾ 영화 <밀양>은 그런 점에서 <별레 이야기>에서 서사의 주모티프를 가져오지만 더 중요하게 해석되어야 할 것은 이청준 소설 전체에 걸쳐 반복되는 모티프의 차용과 주제의식이라 할 수 있을 것이다.

이와 아울러 생각해 볼 부분은 영화로부터 소설 창작으로의 반향이다. <천년학>은 이청준 원작일 뿐만 아니라 이청준이 직접 각본을 쓴 영화라는 측면에서 한 가지 언급되어야 할 부분이 있다. <천년학>은 동호와 송화의 만남과 헤어짐을 기본 줄거리로 하고 있다는 점에서 유봉과 송화의 사건이 중심이 되는 <서편제>와는 서사의 지평이 다르다. 동호가 약재상이 아니라 악극단의 단원으로 나오며 그의 삶의 궤적이 자세하게 기술된다는 점, 송화와 동호의 만남이 연대기적으로 제시된다는 점, 탄피로 만든 반지를 건네는 장면이나 송화를 위해 집을 짓고 기다리는 장

야기로 읽었다. 그 소설이 독자에게 이렇게 묻는 것 같았다. 피해자가 용서하기 전에 누가 용서할 수 있느냐,라고. 그리고 가해자가 참회한다는 것이 얼마나 진실한 것이냐, 그리고 그것을 누가 알 것이냐.”

이창동, 허문영 대담, 『씨네 21』 602호, 2007.5.15. 72쪽.

- 20) 영화의 당대 현실에 대한 해석적 변용이라는 측면에서 <시발점>의 배경 변화는 아울러 눈여겨볼 만하다. 원작 <병신과 머저리>에서 소설의 현실 배경이 되는 것이 한국전쟁이었다면 <시발점>에서 전쟁은 일본군에 징집되어간 2차 세계대전의 상황으로 형상화된다. 그리고 강간하는 다나카 군조에 대한 김일병의 저항은 군국주의에 저항으로 의미화된다. 이는 60년대 후반의 반공의식이 팽배한 상황에서 군에 대한 비판이 사회적 논란을 불러일으킬 수 있다는 측면에서 이해될 수도 있으며 감독의 강한 반일의식으로 해석할 수도 있을 것이다. 영화가 소설보다 강한 대중성과 사회적 영향력을 가졌다고 할 때 이러한 현실 배경의 변화와 서사의 변용은 다양한 사회 문화적인 차원과 연관되고 있음을 의미한다.

면 등을 통해 동호의 송화에 대한 사랑이 직접 제시되고 있는 예들을 통해 보면 <천년학>은 송화에 대한 동호의 사랑 이야기를 중심 줄거리로 하고 있다고 할 수 있다.²¹⁾ 영화 형식의 측면에 있어서도 산수화 같은 명징하고 맑은 서정적 영상이 전체 서사 흐름의 특징적 배경이 되고 있는데 이는 <서편제>에서 그려진 남도 풍경이 가지는 의미를 넘어서는 측면이 강하다. 말하자면 <서편제>에서는 그들이 방랑하는 길의 풍경들이나 소리 수련을 하는 모습이 서사 전개의 보조적 요소로 제시된다면 <천년학>에서는 수채화 같은 영상 이미지로 채워진 서정이 서사를 압도한다.

이 작품의 원작에 해당하는 <선학동 나그네>는 동호와 송화의 사랑 이야기가 아니며 서정적인 분위기가 작품을 감싸고 있는 것도 아니라는 점은 분명하다. 그렇다면 이청준의 원작소설 <남도사람> 연작에는 쉽게 드러나지 않는 서정성을 이청준이 새롭게 형상화하는 이유는 무엇인가. <남도사람> 연작의 결말에서 언어를 초월함으로써 해원에 이르는 인간 존재의 의미라는 주제와 다르게 제시된, 동호와 송화의 사랑 이야기는 어떤 의미로 이해될 수 있을까. 이청준이 자신의 고유한 서사전개 방식이나 주제를 버리고 이러한 방식으로 각색한 것은 그가 영화가 요구하는 방식에 따라 각본을 쓰게 되었다는 것을 의미할 수 있다. 여기에는 임권택 감독의 영상 미학의 요구 아래 그의 원작의 의미가 변화를 겪게 되었다는 것을 뜻도 포함된다. 수려하고 명징한 시각적 이미지는 원작이 가졌던 상징성까지도 변화시켰다고 할 수 있는데 영화의 마지막 장면에서 선학이 다시 날아오르는 이미지는 <선학동 나그네>에서의 학의 상징성과는 다른 것이다. <선학동 나그네>에서 비상학은 실제 학이 아니라 진실한 삶에 대한 하나의 상징에 가깝다.²²⁾

21) 임권택 감독은 <천년학> 제작발표회에서 이 작품이 자신의 첫 사랑영화가 될 것이라 언급하면서 <서편제>가 판소리에 주안점을 두었다면 <천년학>은 오누이 사이의 애틋한 사랑이 중심 줄거리가 될 것이라고 말했다. 『매일경제신문』, 2006. 3. 12일자 참조.

이는 소설의 주제가 영화의 영상미학에 종속되어 변화된 것으로 간주될 수 있을 것이다. <서편제>에서 영화의 서사적 줄거리와 대등하게 의미있는 요소로 제시되는 판소리의 미학, <축제>에서 인물 사이의 갈등을 넘어서 화해의 차원으로 승화되는 장례의식, <이어도>에서 나타나는 무속의 분위기와 성적인 요소에 대한 강박적인 강조를 드러내는 색채감 등은 원작이 가지고 있는 서사적인 흐름과 양립하면서 영상적 가치를 대등한 의미로 구성해낸다. 원작이 사건의 직접적인 제시를 피하고 그것을 사후적으로 재해석하는 방식을 취할 때 결여되어 있던 사건의 구체성은 이러한 시각의 실재성에 바탕한 이미지들과 조우함으로써 때로 주제를 제한하는 효과를 얻기도 하지만 그 주제를 새롭게 확장하고 변주하는 것으로 나아간다고 볼 수 있을 것이다. 이를 매체의 특성에 따른 재해석으로 본다면 영화가 원작에 가하는 적극적 영향력으로 파악할 수 있을 것이다.

6. 결론

소설이 서술을 통해 주제를 전달한다면 영화는 이 해석을 먼저 감각적인 의미에서 성취해야 한다. 주제적 메시지는 시각적 물질화로 나타나고 영상을 통해 구축된 이미지들은 때로 사건 자체와는 동떨어져 서사 속에 투사된다. <서편제>에서 아리랑을 부르며 구비진 산길을 내려오는 룡 커트 장면이나 <밀양>에서 거울 아래로 반사되는 햇살 같이, 영화에서 보이는 이러한 상징화는 사건적 구체화가 불가능한 지점에서 나타나는 것이다. 사건화된 서사의 전개가 아닌 이 같은 영상의 상징적 효과는

22) “여자가 간 뒤로 이 선학동엔 다시 학이 날기를 시작했거든요. 여자가 이 선학동에 다시 학을 날게 했어요. 포구 물이 막혀 버린 이 선학동에 아직도 학이 날고 있는 것을 본 사람이 그 눈이 먼 여자였으니 말이오……”

이청준 소설에서 결여된 지점을 지시한다. 관념적인 대상을 현실 관계 위에 그려내고자 하는 그의 소설적 방식은 이 같은 상징화를 주로 주제 개념들로부터 이끌어낸다.

지금까지 이청준 소설을 원작으로 하는 영화들에 대한 분석은 하나의 개별 작품이 어떤 방식으로 영화화 되었는가에 주로 초점이 맞추어져 왔다. 그리고 연구의 주된 경향은 영화를 중심으로 하여 원작이 어떤 방식으로 반영되고 있으며 그 서사구조의 차이점은 무엇인가 하는 것을 장르적 차이를 전제로 논의하는 것이었다고 할 수 있다. 여기에서 중점이 놓이는 것은 소설에 대한 영화의 해석력이며 따라서 영화적 특성이 소설 원작의 토대 위에서 어떤 방식으로 드러나는가 하는 점이 중요하게 된다.

본고에서 중심으로 논의한 것은 한 작가의 여러 작품들이 영화화된다고 할 때 작가에게 고유한 서사전략이 영화 속에서 어떤 방식으로 변용되어 나타나는가 하는 점이었다. 이청준의 소설들은 초기작부터 80년대 작품에 이르기까지 여러 작품들이 영화화 되었다는 점에서 이러한 논의에 많은 시사점을 준다. 여기에 소설의 서술방식과 영화에 고유한 시각적 이미지화의 차이점은 주요한 논거가 된다. 본고에서 살펴본 것을 정리하면 다음과 같다.

첫째 이청준의 소설은 묘사보다 관념적 성격이 강한 개념적 논리에 의해 구축된다고 할 수 있다. 그의 소설 속에 빈번히 등장하는 관념적인 대화와 서술자의 분석은 영상적 이미지로는 쉽게 형상화되기 어려운 부분이다. 말하자면 사실적인 묘사를 통해 현실을 구체적으로 그려보이는 것이 아니라 한 주제의 강한 자장 안에서 사건들이 구조된다. 서사의 실재성을 압도하는 주제의 지배력이 그의 소설의 관념성을 낳는 원인이라 할 수 있다. 이에 따라 영화는 서사를 그대로 반영하기보다 소설의 주모티프 속에 내재된 주제를 각기 다양한 방식으로 현실화함으로써 그의 소설을 변용하게 된다. 그의 소설이 영화화 될 때 해석적 파격이 이루어

지는 것은 이 때문이라 할 수 있다.

둘째 이청준 소설의 서사구조는 사건을 현재 시간에서 진행시키는 것이 아니라 이미 발생한 사건을 사후적으로 증언하거나 회상하는 방식으로 구성된다는 특징이 있다. 사건의 실재 당사자가 부재하는 상황에서 그 사건을 외부에서 바라보는 관점을 통해 재구성하는 이러한 서사구조는 영화적 형상화에 다양한 방식으로 영향을 미친다. 프레임의 외부에서 과거를 회상하는 내레이터의 존재나 빈번한 플래시 백 기법의 사용, 에피소드 나열식의 구성은 이러한 서사구조의 영화적 변용의 예라 할 수 있다.

끝으로 소설의 주제화 방식은 영화의 주제화 방식과 긴밀한 연관 관계를 가진다. 때로는 소설의 주제가 영화의 주제를 지배하기도 하고 영화의 새로운 해석이 소설의 주제의식에서 크게 벗어나기도 한다. 이는 영화적 형상화가 단일 소설의 주제 해석에서 멈추는 것이 아니라 이청준 소설들 전체의 주제접근 방식을 반영하기 때문에 나타난 것이라 할 수 있다. <축제>나 <천년학>은 영화가 소설의 서사구조나 주제화 방식에 어떤 영향을 미치는가 하는 것을 잘 보여주고 있다.

영상 미학은 이청준 소설이 가지는 서술적 구조와 부합하기도 하고 더 많이는 갈등을 겪는다. 본고에서는 서사구조 분석의 관점에서 이청준 소설과 그 영화적 변용 관계를 분석해 보았다. 본고의 논의는 이청준 소설의 영화화에 한정된 것이기는 하지만 문학 원전에 기반한 영화 작품들 속에 원텍스트가 어떤 방식으로 작용하며 변화를 겪는가 하는 점에 대한 하나의 사례가 될 수 있으리라 생각한다.

참고문헌

- 이청준, 열림원 전집, 2002.
- 김수용, <시발점(병신과 머저리)>, 연방영화사, 1969.
- 정진우, <석화촌>, 우진 필름, 1972.
- 김기영, <이어도>, 동아 수출 공사, 1977.
- 이장호, <낮은 데로 임하소서>, (주)화천 공사, 1982.
- 임권택, <서편제>, 태흥영화사, 1993.
- _____, <축제>, 태흥영화사, 1996.
- _____, <천년학>, 영화사KINO2, 2007.
- 이창동, <밀양(Secret Sunshine)>, 파인하우스 필름, 2007.
- 김경수, 「메타픽션적 영화소설」, 『이청준 깊이읽기』, 문학과지성, 1999. 319-332쪽.
- 나소정, 「다매체시대의 문학비평 (1) : 원작소설과 각색영화의 주제해석에 관하여」, 한국문예창작 16집 2009. 8. 253-280쪽.
- 방민호, 「소설과 영화 사이-이청준의 <남도사람>과 임권택의 <서편제>를 중심으로」, 『비평의 도그마를 넘어』, 월인, 2000. 332-347쪽.
- 이창동, 허문영 대담, 『씨네 21』 602호, 2007.5.15.
- 이채원, 「언어의 수사학과 이미지의 수사학 : <벌레 이야기>와 <밀양>을 중심으로」, 『문학과 영상』, 문학과 영상학회, 2008.4. 177-201쪽.
- 임권택, 『매일경제신문』, 2006. 3. 12.
- 최수용, 「소설과 영화의 창작방법론 비교분석-「벌레이야기」와 「밀양」을 중심으로」, 『어문연구』 제54집 어문연구학회, 2007.8. 481-501쪽.
- 최정무, 「<서편제>와 <죽보>에 나타난 젠더의 정치학, 심미주의, 문화적 민족주의」, 『임권택, 민족영화 만들기』, 김희진 역, 한울,

2005. 126-159쪽.

- 사토 다다오, 『한국영화와 임권택』, 고재운 역, 한국학술정보, 2000,
앨런 스피겔, 『소설과 카메라의 눈』, 박유희·김종수 공역, 르네상스,
2005.
줄리안 스트링어, 「〈서편제〉와 민족문화의 내적 영역」, 『임권택, 민족영
화 만들기』, 김희진 역, 한울, 2005. 186-215쪽.

<Abstract>

A Desire for Narration and a Desire for Eye
- Regarding Filmic Transformation of Lee
Cheong-jun's Novel -

Lee, Hyun-Seok

Comparison between novel and movie will be what primarily examines closely the characteristics and difference in media. However, there is no big significance in comparison just with self-evident difference, which is shown by the characteristics in each media. Rather, what is important will be to closely examine about the morphological characteristics in narration shared by both media in the face of being different media, about each different emphasis of being granted to it, and about peculiar significance immanent in pieces of works, which became subjects of comparison, and will be to analyze inner relation based on it. This writing is what discussed centering on a transformational method in narrative structure, difference in thematization, and a problem about mutual intervention between novel and movie among those things.

What becomes a medium in correlation between novel and movie is one central story that penetrates two media. The dimension of act, which is spread by characters, is not varied essentially, no matter what the detailed depiction is given to character or case in novel and movie or no matter what only a general form is suggested. That is because of being unable to destroy identification in act, which

becomes the foundation in its interpretation, even if the diversely interpretational viewpoints are proposed. Therefore, a method of presenting a story becomes an important contrast point in the comparison between movie and novel.

Lee Cheong-jun's novel offers several implications on filmic transformation of this novel. That is, above all, because the uniqueness in narrative structure, which is possessed by Lee Cheong-jun's novel, well reveals to show the contrast point with filmic narration.

This study tried to analyze the relationship between Lee Cheong-jun's novel and its filmic transformation from the viewpoint of analysis on narrative structure. The discussion in this study is what is limited to the film trend in Lee Cheong-jun's novel, but is thought to be likely to be possibly one case on a point about how the original text functions and is changed among movie works based on the original text in literature.

Key Words : Lee Cheong-jun, Filmic transformation, Presentation and partition in a case, Novelistic narration and filmic eye, Mutual intervention and inner relation

■ 논문접수 : 2009년 11월 10일

■ 심사완료 : 2009년 12월 5일

■ 게재확정 : 2009년 12월 10일