

영화 <우리들의 일그러진 영웅>에 나타난 원작소설과의 미적 거리 연구

Research of Aesthetic Distance on the Cinematization of Novel <Our twisted hero>

김종완

동국대학교 영화영상학과

Jong-Wan Kim(cinema@dongguk.edu)

요약

최근 서사학자들의 주된 논의는 '누가, 무엇을, 어떻게 이야기하느냐'에 대한 관심으로부터 더 나아가지 못하고 있는 듯하다. 아리스토텔레스 이후 아직도 '시학'이라는 대전제 하에 서사학 분야의 논의선상에 놓여있는 일부 학파에 의존하고 있다. 이런 이유로 본고는 주로 이런 서사학적 논점을 다루기보다는 소설과 영화와의 서사적 특성으로 인해 발생한 화자, 초점화자, 시점에 주목한다. 본고에서 다루게 될 『우리들의 일그러진 영웅』은 1인칭 소설이다. 감독은 화자의 논평적 서술이 많은 유사 자전적 소설을 영화 텍스트로 재현하기 위해 voice-over를 통한 서사자아와 경험자아를 구분하여 자신만의 이데올로기를 보여준다. 즉, 소설 속 서술자아와 경험자아의 미적 거리를 드러내기 위해 화면 내 공간과 voice-over 공간으로 구분하여 대상 간의 미적 거리를 관객에게 제시한다. 과거의 장면에서 voice-over는 주제를 설명하거나 장면을 전환하는 기능을 주로 하지만, 성인이 된 현재 병태의 voice-over는 독백의 기능을 함으로써 과거 자신의 경험자아를 관조한다. 이 과정에서 '거리화' 즉, 감독의 해석 가능성이 발생한다. 이 '거리화'를 밝히고자 하는 논문이다.

■ 중심어 : | 미적 거리 | 서사담론 | 화자 | 초점화자 | 시점 | 내적 독백 |

Abstract

The purpose of this thesis is to figure out the mechanism that how can be shown the aesthetic distances of novel in the film. At discussion of the view point, novel can be told by two factors which are 'who is teller' and 'who is watcher' but in the film, novel's narration is divided into visual point and auditive point. And I will consider the phenomenon on the part of this difference. Next, I will argue about difference between novel and film from the Park Jongwon's aesthetic distances which interpreted Lee Munyeol's work. This thesis is going to observe that how the film adapted three types of view point and how that related the subject of the original novel. For this thesis, I tried to track 'the distances' between figure and identity, and reader and author. Also I did approach that how can be accepted the problem of 'aesthetic distance according to identity' based on this novel in the film and novel's text by reader.

This study make a proposal or analysis to the differences between novels and films in terms of narrative point of view. Although it is shown by dividing into each chapter in novel and on connectivity in film, this paper finds out that both film and novel are shown the subject of reader's difference of the view point about 'author and director's identity'.

■ keyword : | Aesthetic Distance | Narrative Discourse | Voice-over | Point of View | Perspective | Focalization |

I. 서론

영화는 담론이다. 감독은 영화서사체를 매개로 자신의 의사를 관객에게 전달한다. 다른 양식의 서사체에서 처럼 영화관객은 감독이 설정한 화자speaker를 통해 메시지를 전달받는다. 영화의 화자는 다른 서사체 특히, 소설의 서술자와 마찬가지로 어떤 이야기를 들려주는 역할을 한다. 하지만 두 서사체의 성향이 다르듯 화자와 서술자는 구분된다. 소설의 서술자는 사건을 진행하며 작중인물의 행동과 심리를 드러내는 역할을 주로 하지만 영화에서의 화자는 인물을 포함한 어떤 대상에 대하여 발화언어를 매개로 자신의 생각과 감정을 드러낸다. 여기에서 감독은 화자를 통한 서사 개입의 정도 즉, 화자와 대상 간의 밀착 정도를 밝히려는 장치인 '미적거리aesthetic distance[1]'를 조절하여 작품의 긴밀도를 높이고 관객과의 소통을 꾀한다.

서사체에서 하나의 대상에 대한 '시점'의 차이가 '감정적 개입'의 차이를 가져온다. 프린스턴 시학사전에 의하면 미적 거리는 "예술 작품에 대한 감정적 경험 혹은, 인식적인 경험이 아닌 미적 경험에만 특정한 어떤 것을 분리시켜내는 감상자the viewer to the artwork의 적절한 심리적 관계"로 정의되고 있다. 이에 따르면 '미적거리'의 의미를 창작과정에서 작용하는 창작자와 작품 사이의 거리에서 독자와 작품 사이에서 작용하는 심리적 거리로 확장할 필요가 있다[2]. 그것은 독자가 실제적인 관심이나 욕망 혹은, 물리적인 인식으로부터 작품을 분리하여 미적으로 인식-경험하는 '심리적 거리'를 의미한다. 그러므로 미적 거리는 독자의 몫이며, 창작과정에서 작품성을 결정하거나 완성된 작품의 작품성을 고려하려는 고정된 틀로 인식하면 안 된다.

본고는 이러한 예술작품의 창작에 있어 중요한 비평 개념인 미적 거리에 주목한다. 소설과 영화는 모두 존재와 시선의 경계에서 의미작용을 한다. 존재는 그 자체로 소설과 영화에 등장하는 것이 아니라 시선 즉, 보는 주체인 화자, 초점화자, 카메라를 통해 이야기된다. 이것이 바로 서사체의 본질이다. 서사체는 존재의 진실을 이야기하는 것이 아니라, 존재를 보는 '시선'의 진정성을 이야기한다. 소설의 이야기는 사실 그 자체가 아

니라 서술자나 초점화자에 의해 인식된 것이며, 이를 차용한 영화의 이미지 역시 단순히 소설 속 이야기를 복사한 것이 아니라 다양한 영화적 전략을 통해 약화된 혹은, 기호체계의 결과이다. 즉, 영화화하는 과정에서 소설 속 대상의 재현이 아닌 소설 속 대상을 바라보는 감독의 관점으로 이해해야 한다. 감독이 대상을 표현하기 위해 의도된 미적 거리가 관객의 수용상의 거리에 영향을 끼친다는 점에서 화자의 서사행위와 이로 인한 화자와 대상 간의 관계, 수용자에 집중할 필요가 있다. 그러므로 본고의 전개는 최근 이 분야의 선도 연구를 수행한 나병철의 '다성성[3]'을 차용하여 화자의 서사 참여 정도와 그 거리를 논하게 될 것이다. 이를 위한 주요 텍스트로 이문열의 1인칭 소설을 영화화한 박종원의 「우리들의 일그러진 영웅」을 집중 분석하여 원작소설의 서술화자 '나'인 병태와 영화 속 화자 병태 사이의 미적 거리를 밝히고자한다.

II. 본론

소설에서 시점은 '서술의 초점the focus of narration'을 가리키는 문학 용어다. 화자가 이야기를 하기 위한 시선의 각도, 서술의 발화점, 관점의 문제로 이해된다. 즉, 화자가 소설을 보는 위치 또는 관찰되어지는 지점을 의미하는 것이며, 여기서 화자란 작가는 물론 작중 인물과도 구별되는 서술 속에서 이야기하는 사람이다. 화자는 작가일 수도 있고, 작중인물일 수도 있고, 작가나 작중인물이 아닐 수도 있다. 이러한 화자가 이야기의 내용을 바라보고, 바라본 이야기를 독자에게 들려주는 위치가 곧 시점인 것이다. 시점은 관점, 지배적인 시각 등과 유사한 개념으로 사용되며 서술의 초점focus of narration이라는 말로도 설명된다. 브룩스C. Brooks와 워렌R. P. Warren은 사건을 서술하는 작가의 입장을 시점으로 본다. 시점화자가 이야기의 내부에 있는지, 아닌지에 따라 1인칭과 3인칭으로 구분하고, 사건에 대한 작가의 내적, 외적 태도를 더하여 네 개의 시점으로 하위 구분하는데 흔히, 1인칭 주인공 시점, 1인칭 관찰자 시점, 3인칭 관찰자 시점, 전지적 작가 시점 등은 이들

의 이론에서 가져온 것이다. 이 네 가지 시점은 소설 작품을 분석하고 이해하는데 유용하다. 하지만, 영화의 시점은 이 네 시점만으로 설명하기 어려우며, 대부분의 작품에서 하나의 고정된 시점을 갖지 않는다. 그런 이유로 본고에서의 시점에 대한 입장은 여러 서사학자들이 취한 다양한 시점에 대한 정의[4]는 논외로 하고 제랄드 프랭스Gerald Prince의 『서사론사전』[5]에서의 입장인 "이야기되는 상황, 사건이 제시될 즈음의 지각, 인식 상의 위치"에 주목하여 이를 재해석한 "제시된 서술에서 서술주체와의 관계, 거리, 태도"를 취한다.

소설 「우리들의 일그러진 영웅」[6]은 1인칭 자전적 소설로서 화자 '나'는 40대의 병태이다. 화자 '나'가 들려주는 이야기는 크게 두 가지로 요약된다. 하나는 '30년 전의 초등학교 시절 이야기'이며, 다른 하나는 '지난 여름 열차 안에서의 이야기'이다. 이 내러티브의 시간경과에 따라 '나'인 병태는 세 명의 자아로 분리된다. 하나는 초등학교 시절의 경험자아와, 어른이 되어 가족여행 중 '지난여름' 열차에서 우연히 엄석대를 보았던 1년 전 경험자아, 다른 하나는 앞의 두 자아를 돌아보면서 지나간 자신의 과거를 회상하며 이야기를 하고 있는 현재의 서술자아[7] '나'이다. 영화 「우리들의...」[8]에서의 화자 역시 소설처럼 현재의 병태이다. 이를 추론할 수 있는 근거는 영화 속에서 부단히 사용되어지는 화면밖 소리voice-over의 주체가 어른이 된 현재의 병태이기 때문이다. 현재 병태를 화자로 규정짓게 하는 또 다른 이유는 작품 전반에 걸쳐 제공되는 정보의 범위가 그만에 한정되어 있다는 점에 있다. 그의 시간과 공간의 범위 안에서만 영화 「우리들의...」의 이야기 정보는 제공될 뿐이며, 그의 부재를 확증할 수 있는 장면은 없다. 몇몇 예외 장면도 눈에 띄지만 이 역시 영화 매체의 고유 특성에 따른 객관성 확보를 위한 한도 내이다. 따라서 영화 「우리들의...」의 화자는 현재의 병태이며 또한, 병태 자신이 직접 화면 안, 즉 이야기 내에 등장한다는 점에서 영화 「우리들의...」 역시 1인칭 서술에 충실하다. 물론, 영화 속 화자의 위치는 이야기로부터 벗어나 있다. 이야기를 구축하는 인물의 행위와 이를 언어를 통해 전달하는 화자는 각기 구별되기 때문이다.

화자가 들려주는 이야기 속의 자아는 경험자아일 뿐이며 화자 자신은 담론의 세계에서만 존재하는 서사전달자이다. 화자는 단지 현재의 고정된 시점에서 과거 자신의 체험을 회상하며 그것을 이야기하고 있는 것이다. 즉, 화자와 경험자아 간의 시간적 거리가 담론적 시간의 경과에 따라 점차 좁혀져 종국에는 만난다.

이렇듯 1인칭 서술상황에서 화자와 경험자아 사이에 시간적, 공간적, 심리적 거리가 존재하는데 이를 '서사거리'라고 한다. 이러한 서사거리에 대한 이해는 창작자간의 즉, 작가와 감독의 개성의 차이를 종종 드러내곤 한다. 예를 들어 변혁의 영화 「주홍글씨」는 김영하의 1인칭 소설 「거울에 대한 명상」과 「사진관 살인사건」을 병합해서 만든 영화이다. 둘 다 1인칭 소설이며, 소설 속 1인칭 '나'는 영화에서는 '기훈'이라는 엘리트 형사로 등장한다. 소설에서는 1인칭 소설의 특성상 '나'의 내면이 서술의 주체로 부단히 개입된다[9]. 인물의 대사나 행동, 표정 등으로 확인할 수 없는 미묘한 '나'의 의식이 소설 속에서 상황이나 심리묘사로 서술된다. 영화에서는 비교적 평이하게 표현되는데 기훈의 직업상 취조가 벌어지는 공간의 감시 카메라를 통해 기훈의 심리를 짐작할 수 있다. 또 다른 방식도 가능하다. 유현목 감독의 영화 「오발탄」의 「철호」의 경우를 살펴보자. 이법선의 소설 속 주인공 철호는 비록 사건의 주동인물은 아니지만 사건의 내막을 모두 아는 유일한 존재이다. 철호는 사건 현장에 있지는 않았으나 사건이 벌어진 후 현장에 가거나 혹은, 사건의 행위자를 만남으로써 전후 사정을 알게 된다[10]. 즉, 철호는 경찰서에 양공주로 잡혀있는 명숙을 보호자로서 데리러 가고, 은행강도로 체포된 영호를 면회하며, 그리고 아내의 출산 소식을 전해 듣고 찾아가던 병원에서 아내의 죽음을 확인하는 유일한 인물이다. 흔히 서정남이 『영화서사학』에서 밝힌 초점화 인물이다. 이렇듯 소설 속에서 1인칭 시점은 보여주고 말하는 것만이 아니라 화자가 이야기하는 방식을 통해 개성이 표출된다. 그러므로 이제 영화 「우리들의...」 속에 구체적으로 서사 거리를 드러내는 시퀀스를 분석하여 소설과 영화 매체의 차이를 분석, 밝힘으로써 두 창작자 간의 시대를 조망하는 태도를 읽

을 필요가 있다.

“벌써 30년이 다 되어 가지만, 그 해 봄에서 가을까지의 외롭고 힘들었던 싸움을 돌이켜보면 언제나 그때처럼 막막하고 답답해진다. 자유당 정권이 아직은 마지막 기승을 부리고 있던 그해 3월 중순, 나는 그때껏 자랑스레 다니던 서울의 명문 국민학교를 떠나 한 작은 읍의 별로 볼 것 없는 국민학교로 전학을 가게 되었다. 공무원이었다가 바람을 맞아 거기까지 날려간 아버지를 따라 가족 모두가 이사를 가게 된 까닭이었는데, 그때 나는 열두 살에 갓 올라간 5학년이었다.”

이 서술상황을 통해 화자와 경험자아 간 30년의 간극이 존재함을 알 수 있다.

“바로 지난여름의 일이었다. 입시반 때문에 겨우 사흘 얻은 휴가로 나는 아내와 아이들을 데리고 강릉으로 갔다.”

이 서술에서는 경험자아와 1년이라는 시간적 서사 거리가 존재한다.

이러한 서사 거리를 통해 화자는 자신의 과거 체험에 대하여 일정한 질서와 의미를 부여한다. 화자는 서술자아와 경험자아의 과거 체험을 현재 상황에서 반추하고 그 의미를 현재화하여 역동적 관련성을 시사하고 있다. 그리하여 두 경험자아의 경험들이 분산되지 않고 하나의 맥락으로 이어질 수 있게 된다.

이 부분의 영화적 표현은 훨씬 간결하게 표현된다.

병태가 차창 밖으로 빠르게 스쳐지나가는 가로수와 눈밭을 보고 있다. 창밖을 보며 골똘히 생각하는 병태의 표정이 차창에 비추고 그 표정 위로 병태의 voice-over가 겹쳐지며 기차가 터널에 진입한다.

“벌써 30여년이 지났지만 그해 가을에서 겨울까지의 외롭고 힘들었던 싸움을 돌이켜 보면 언제나 그때처럼

막막하고 답답해진다.”

기차가 압전 상태의 터널을 통과하여 화면이 밝아지면 어린 병태와 가족이 타고 있는 열차칸으로 화면이 바뀐다. 창밖을 보는 어린 병태의 주관적 시선에서 카메라가 뒤로 빠져 객관화 되면 어른이 된 현재의 병태 voice-over가 이어진다.

“자유당 정권이 마지막 기승을 부리던 그해 가을, 나는 자랑스레 다니던 서울의 명문 초등학교를 떠나 한 작은 시골 국민학교로 전학하게 되었다. 공무원이었다가 바람을 맞아 거기까지 날아간 아버지를 따라 가족 모두가 이사를 가게 되었다. 그때 내 나이 열두 살, 국민학교 5학년 때의 엉거주춤한 무렵이었다.”

위의 내레이션은 영화 도입부에 설정하여 정보와 상징성을 함축한 설명적 언술로 기능한다. 소설에서는 연결된 문장이지만 영화에서는 시골로 내려가는 기차 안에서의 현재의 병태와 어린 시절 가족과 함께 시골로 내려가는 어린 병태라는 두 인물을 보여주면서 간격을 두고 내레이션 된다. 서로 다른 두 장면에서 동일인이 내레이션을 함으로써 30년 전 과거 이야기 속으로 들어간다. 그러므로 경험자아에서 서사자아로 전이되고 있음을 보여준다. 즉, “언제나 그때처럼 막막하고 답답해진다”로 끝나는 voice-over는 화면 안의 경험자아 병태의 내면을 드러내고 있지만 진술의 방향은 병태 자신의 내부가 아니라 외부에 위치하는 관객을 향하고 있다. 병태의 내적독백이기보다 그가 누군가에게 자신의 심중을 전달하려는 듯하다. 그러므로 수화자를 염두에 두고 있는 서술자 즉, 화자로서의 발화 형태를 띠고 있는 것이다. 따라서 관객은 이 voice-over를 통해 화면 속 병태 이외의 영화를 전개하는 또 다른 서술자아로서의 병태를 인식하게 된다. 이제 관객은 열차 안에서 차창 밖을 바라보고 있는 등장인물인 경험자아로서의 병태와 그것을 수용자에게 전달하는 서술자아로서의 병태를 구분하여야만 한다. 즉, 병태의 voice-over를 단순히 정보와 설명의 기능을 갖는 경험자아로서 내적독백의 차원을 넘어 직접 관객에게 의사를 전달하려는 서술

자아로서의 논평적 차원으로 이해할 필요가 있다. 그러므로 관객은 병태의 voice-over를 통해 서술의 중개성 [11]을 인식하게 된다. 더하여 1년 전 강릉행 열차에서 목격한 석대와의 조우에 대한 경험자아는 영화에서 제거되어 있다. 소설에서와는 다른 미적거리가 발생하고 있는 것이다.

또 다른 화자의 태도가 있다. 흔히 인물-화자의 역할인데 화자의 개입 정도가 심한 경우와 화자가 사라진 듯한 경험자아의 시점 서술이 쓰인다. 화자는 간헐적으로 자신의 존재를 전면에 드러내 놓는다. 그리하여 인물의 체험 그대로를 전달하는 것이 아니라 인물 자체에 개입한다. 특히, 새로운 시퀀스 내 미시적인 도입부나 종결부에서 화자는 인물과는 거리가 있는 중개성을 보인다.

“그 뒤 일 년에 걸친 악연이 그때 벌써 어떤 예감으로 와 닿았는지 모를 일이었다. 하지만 실은 그것이야말로 그 뒤 반년이나 이어갈 내 외롭고 고달픈 싸움의 시작이었다.”

화자의 위치가 인물과 동떨어져 있음을 알 수 있다. 즉, 화자는 인물의 의식을 빌리고 있지 않으며, 대신 객관적 거리를 둔 채 과거 인물의 주변 상황이나 사건에 대하여 논평한다. 작가는 소설의 도입부와 결말부에서 이런 객관적 화법으로 화자 자신의 현재 입장을 토로하고 있다. 과거의 자아 즉, 경험자아의 경험이나 의식은 드러나 있지 않고 단지 현재의 서술자아의 음성만이 독자에게 전달된다.

영화에서도 이런 비슷한 화법이 보인다. 어린 시절의 병태와 그의 친구 영수가 철로 위를 걷고 있는 신에서다.

영수가 철로 위를 걷고 있고, 병태는 몇 번 시도하다 실패하자 아예 철길로 내려서 걷는다. 둘은 석대와의 시험비리에 대하여 이야기를 나눈다.

“병태 : 시험... 잘 봤니?
 영수 : 응.
 병태 : 이번에도 그렇게 했어?
 영수 : 뭘?
 병태 : (짜증스레) 그거.
 영수 : (갑자기 굳어지며) 응!
 병태 : 엄석대가 그러래?”

영수가 고개를 끄덕이고, 둘은 멈춰 기찻길 멀리 시선을 던지며 두려움에 떠다. 이때 화면 밖에서 성인 병태의 내레이션이 침입한다.

“그때 석대도 새 담임의 부임으로 시작된 변화의 위험을 충분히 알고 있었으리라..., 그러나 호랑이 등에 탄 격이 되어 끝까지 달려 볼 수밖에 없었던 것이 그가 2년간 키워온 엄석대의 왕국이 너무 크고 훌륭했으며 화려했기 때문이리라..., 그리하여 저 화려한 역사책의 한 페이지에서와는 달리 우리 반의 혁명은 갑작스럽고 약간은 엉뚱하게 시작되었다.”

소설에서처럼 경험자아 병태의 화면 위에 서술자아 병태의 voice-over를 통해서 감독의 의식을 대행한다. 현재시점에서 서술자아의 회고적인 목소리가 하나의 틀로 기능함으로써 화면 안에서의 경험을 넘어 이제 관객과의 미적거리로 작동된다.

물론 대부분의 소설 속 화자는 인물의 경험에 의존하고 있다. 화자의 서술 내용은 인물의 경험 내용이기 쉽다. 인물을 직접 전면화하여 화자 자신은 뒤로 숨는다. 사실 1인칭 인물인 서술자아가 경험자아를 전면화하게 되면 이 1인칭 인물은 화자-인물의 기능을 하게 된다.

“한병태됐지? 이리 와봐.

그가 좀 전과 똑같은, 나지막한 힘 실린 목소리로 말했다. 손끝 하나 까딱하지 않았으나 나는 하마터면 일어날 뻔했다. 그만큼 그의 눈빛은 이상한 힘으로 나를 끝었다.”

여기에서는 경험자아의 체험이 훨씬 부각되어 있음을 알 수 있다. 즉, 서술내용이 과거의 경험 자체에 상당히 의존하고 있다. 이것은 서술자아보다 경험자아의 비중이 훨씬 커졌음을 반증한다. 인물에 의해 체험되고 지각된 내용 그대로의 개별적, 구체적 세부사항들이 서술되어지고, 그만큼 서술자아의 현재 음성은 경험자아의 의식이나 경험 뒤로 물러나있다. 따라서 현재의 서술자아 입장이나 태도에 대해 알 수 있는 정보는 거의 드러나지 않는다. 단지 과거시제만이 서술자아가 과거에 있지 않음을, 다시 말해 서술내용이 과거의 것임을 알 수 있게 해줄 뿐이다. 그러나 이것 역시 서술자아와 경험자아 사이의 뚜렷한 거리를 확인시켜주진 못한다. 과거시제를 현재시제로 바꾸어 놓기만 한다면 과거의 서술내용 그대로가 곧바로 현재화 되어 서사 거리가 일시에 소멸되어질 수 있는 것이다. 더군다나 소설의 문법적 형태는 과거시제로 서술됨이 원칙이기도 하다.

소설에서의 서사화자-인물의 기능이 영화에서는 어떻게 수용되고 있는지도 검토해볼 가치가 있다.

“어느덧 해는 서편으로 누엿해지고 교정에는 인적이 드물어졌다. 아이들은 하나도 보이지 않고 띄엄띄엄 퇴근하는 선생님들의 발자국소리만 유난히 크게 들릴 뿐이었다. 나는 그 사이 몇 번인가 모든 걸 뺑개치고 집으로 달려가 버리고 싶은 충동을 느꼈다.”

소설 속 서사화자-인물을 구체적으로 드러내는 장면이다. 영화에서 이 장면은 다음과 같이 보여진다.

창문 밖 해가 기운다. 카메라가 크레인 다운하면 텅 빈 교실 한켠 책상에 고개를 묻은 채로 엎드려 있는 병태의 모습이 부감으로 보인다. 잠시 후 석대와 아이들이 교실로 뛰어 들어온다.

시나리오에서는 연출되어진 장면보다 좀더 구체적이다[12].

“S#00 인서트 (황혼)

바람에 쌓였던 눈이 우수수 떨어지는 나뭇가지 너머로 해가 기울고 있다

S#00 교실

창을 열어놓은 채로 자기 책상 위에 고개를 묻은 채 엎드려 있는 병태, 잠시 후 복도 저 밑에서부터 발소리가 들린다.

여전히 그대로 있는 병태.

석대와 함께 들어온 아이들이 엎드려 있는 병태를 발견하곤 석대의 눈치를 살핀다.

석대 : (나직이) 먼저들 가!

조심스런 동작으로 가방과 책보를 들고 나가는 아이들, 영수도 있다.

바람이 들이치는 창을 막고 병태 쪽을 살피는 석대, 병태의 등이 흔들린다.

석대 : 한병태!

천천히 고개를 드는 병태, 석대와 시선이 교환된다. 이내 눈가에 눈물이 질펀해진다.

석대 : 합격, 이제 돌아가도 좋아!

보일 듯 말 듯한 미소를 띠며 밖으로 나가는 석대. 허탈한 표정으로 눈물을 닦을 생각도 못하는 병태, 천천히 일어선다.”

상술한대로 이 장면은 현재 서술자아인 병태가 자신의 어린 시절의 경험자아 병태의 체험을 회상하고 있다. 그러나 실제로 서술자아는 과거의 자신 즉, 어린 경험자아가 책상 위에 고개를 묻고 있는 동안의 “석대와 함께 들어온 아이들이 엎드려 있는 병태를 발견하곤 석대의 눈치를 살핀다.” 에서처럼 바깥 상황을 기억해낼 수는 없다. 또한, 그러는 동안의 “병태의 등이 흔들린다.” 역시 자신의 뒷모습이 어떠했는지를 구체적으로

알 수 없다. 단지 그때의 자신의 패배감과 소외감을 회상할 수 있을 뿐이다. 따라서 현재 이야기는 과거 이야기의 인물-경험자아의 내면을 반영하고 있는 듯하지만 사실은 인물의 내면 이상의 것을 전달하고 있는 화자-인물 서술의 양상[13]인 셈이다.

그런데 여기서 또 다른 미적 거리가 발생한다. 30년 전의 병태 이야기는 현재의 서술자아인 병태의 회상 장면이다. 즉, 현재의 서술자아가 과거 경험자아의 의식 속으로 들어가 그 의식 세계를 보여주고 있다. 그런 점에서 인물의 내면을 반영하고 있는 화자-인물 서술양상일 수 있지만, 문제는 영화 속 장면들이 현재 병태의 기억과 일치하지 않는다는데 있다. 과거에 대한 회상은 회상주체의 경험에 국한될 수밖에 없고 과거에 자신의 직접적인 지각을 통해 받아들였던 내용만을 회상할 수 있을 뿐이다. 따라서 화자가 끼어든 병태의 의식은 어린 시절 병태의 경험에 한정되어야 하며, 주변 상황에 대한 접근도 유추할 수 있는 정도 이상이어서는 안 된다. 그러나 영화 「우리들의...」 속 화자가 전달하는 서사자아 병태의 의식 장면들은 그렇지 않다. 관객은 경험자아 병태의 경험을 훨씬 벗어나 그 이상의 것을 목격할 수 있다. 위 인용문 “조심스런 동작으로 가방과 책보를 들고 나가는 아이들, 영수도 있다.(눈지를 위해 시나리오에서 발췌하긴 했지만 실제 영화의 장면에서도 이 정도 영상 정보 하에서 이루어지고 있다)”는 장면에서처럼 화자는 인물-경험자아의 의식 속으로 들어가 있는 형국임에도 불구하고 그의 실제 체험 이상의 것을, 다시 말해 그의 기억이거나 유추할 수 없는 상황까지를 함께 보여주고 있는 것이다. 엄밀하게 회상에서의 이야기가 화자-인물 서술양상을 지니기 위해서는 경험자아의 회상 내용만을 즉, 어린 시절 병태에 국한된 경험자아의 체험 내용만을 반영해야 한다. 어린 병태의 경험자아로서의 지각 영역을 벗어난 장면화가 이루어지면 그것은 전달자-인물서술 양상일 수밖에 없다. 즉, 감독의 개입이 이루어지고 있음을 알 수 있다.

이런 불일치는 또 있다. ‘보여주고 있는’ 서술자아로서의 병태와 ‘보여지고 있는’ 인물 즉, 경험자아로서의

병태는 다르다. 5학년 때 담임선생님의 상가를 찾은 병태의 경우 서술자아와 경험자아의 중첩(보여주고-보여지는)을 보인다. 따라서 경험자아도 어린 병태와 어른 병태로 나뉘어야 한다. 서술자아와 어린 경험자아 사이에는 소설에서와 마찬가지로 30년이라는 시간적 거리가 놓여 있다. 그러나 서술자아와 상가집에서의 어른이 된 경험자아 간의 거리는 소설에서와는 달리 전혀 없다. 화면내 경험자아 병태와 화면밖 병태의 소리는 발화 순간 항상 일치한다. 그 둘은 소설과는 달리 시간적 흐름을 같이 한다. 즉, 중첩되어 있다.

이상을 통해 소설과 영화 「우리들의...」은 과거의 경험자아가 초점화자지만 서술은 현재의 서술자아가 이끌고 있음을 밝혔다. 소설에서 서술자아와 경험자아의 거리가 형성되듯 영화에서 스크린에 투영된 공간과 보이스 오버되는 공간의 거리 역시 분석 대상으로 다루었다. 소설 「우리들의...」에서 화자는 과거 30년전 경험자아의 초점화에서 점차 1년 전 경험자아로의 초점화 전이를 위해 기능하지만, 영화에서는 보이스 오버를 매개로 주제를 설명하거나 장면전환, 독백의 기능을 하려는 경향을 보인다. 재현방식 측면에서도 언어적 기호를 시각적 기호로 전이시키는 과정에서 화자를 통한 비유적 언술이 인물의 행위를 수반한 의상, 소도구 등으로 상징화되고 있다. 또한, 소설의 영화화 과정에 있어 작가와 감독의 세계관 차이 이외에도 소설 텍스트가 언어의 상징성을 통해 독자에게 전달하려는 소통 방식을 영화에서는 눈앞에서 펼쳐지는 환영을 통해 보고 듣게 함으로써 보다 직접적인 장면을 환기시키며 소통하고 있음을 알 수 있다.

III. 결론

지금까지 알아본 바와 같이 「우리들의 일그러진 영웅」은 자신의 삶을 사후제시의 방식에 의해 회상시점으로 이야기하는 유사자전적 일인칭 서술이다. 감독은 화자의 논평적 서술이 많은 이문열의 1인칭 소설 「우리들의 일그러진 영웅」을 영화 텍스트로 충실히 재현

하기 위해 주로 voice-over를 통한 서사자아와 경험자아를 구분하여 자신만의 이데올로기를 제시하고 있다. 서술자아와 경험자아의 거리만큼이나 화면 내 공간과 voice-over 공간으로 관객을 유도한다. 주로 과거의 화면에 나타나는 voice-over는 주제를 설명하거나 장면 전환 기능을 하지만, 성인이 된 현재의 화면에 사용된 voice-over는 독백의 기능을 한다. 재현방식 측면에서 보면 소설은 은유적이며 추상적인 언어적 기호의 독서 과정을 통해 독자 머릿속에 디제시스diegesis되면서 소통한다. 그러나 이러한 언어의 추상성이 영상으로 전환되기 위해서는 직접적이고 구체적인 이미지로 전이되어야 하며 이들 간극에 거리화 즉, 감독의 해석의 가능성이 존재한다. 소설의 비유적 언술들이 인물의 행위나 소도구, 데코르 등으로 상징화되는 것이다. 예를 들어 소설에서 “그런데 교실 하나 넓이의 그 교무실에는 시골 아저씨들처럼 후줄그레한 선생님들이 맥없이 앉아 굴뚝같이 담배연기만 뿜어대고 있는 것이었다.”의 비유적 표현은 영화에서는 교무실에 들어선 병태가 5학년 담임교사인 최선생이 의자에 팔짱을 끼고 앉아 조는 모습을 발견하는 것으로 시각화된다. 이후 이렇게 졸던 최선생의 무능 이미지는 경험자아 ‘병태’에게 5학년 시절에 겪었던 식대와의 투쟁 시기 뿐 아니라 성인이 되어 최선생의 부음 소식을 듣고 보이는 병태의 무덤덤한 반응에 이르기까지의 영화 전개 내내 여실히 드러난다. 또한, 영화의 스타일 차원의 분석이 이루어지게 되면 화자의 사용에서 뿐 아니라 시각화 과정에서 감독이 보인 소설과의 다양한 거리두기를 발견하기 어렵지 않다. 예를 들어 영화의 스타일을 구축하는 미장센의 하위 요소 중 영화에서 무려 네 번이나 반복되어 모티프로 작용하는 주화에 새겨진 ‘Liberty’의 의미나, 영팔이의 ‘탄피’에 대한 해석, 혹은 무대장식으로 화면 끝에 살짝 걸쳐있지만 ‘몽치면 살고 훌어지면 죽는다’, ‘진실과 자유’와 같은 5학년과 6학년 급훈의 차이에서 오는 해석의 가능성 등이 존재한다. 이는 소설에서는 발견할 수 없는 영화만의 의미 생성이다. 지면상 이러한 영화의 스타일에서 발생하는 거리화의 가능성은 또 다른 논문 과제로 남겨야겠지만 이제 관객은 소설의 논평적 언술행위에 대한 감독의 해석 즉, 거리화를 어느 정도 살펴야

만 할 타당한 이유를 알 수 있겠는데 그 끝에서야 비로소 소설가와 감독 간의 주제 해석의 차이를 발견할 수 있기 때문이다. “다행히도 실제 세상은 그때의 우리 반과 꼭 같지는 않아 그래도 내가 나온...,”라는 소설 속 독백은 영화의 엔딩에서 스톱모션 되며 voice-over를 통해 “내가 사는 오늘도 여전히 5학년 2반 같고, 그렇다면 그는 어디선가 또 다른 급장의 모습으로 5학년 2반을 주무르고 있을 께다.”로 관객에게 전달된다. 대표적인 작가와 감독 간의 거리를 드러낸 장면이다. 사실 소설 양식과는 다르게 영화는 카메라의 개입으로 인한 복수시점을 드러내게 됨으로써 대상에 대한 다원적 해석의 가능성을 보인다. 즉, 소설이 언어를 통해 독자와의 소통을 시도하려는 모험은 영화에서는 감독에 의해 개입된, 그래서 일정 부분 미적 거리가 발생하지만 관객의 이해도 측면에서 추상적 언어보다는 더 긍정적인 시청각 정보를 통해 보고 듣게 됨으로써 실제적인 환영의 방식으로 소통하게 된다. 이러한 영화의 서사학적 관점은 저자와 대상 간의 혹은, 저자와 독자 간의 관계를 밝힘으로써 독자의 입장에서 감독의 표현대상에 대한 오독의 가능성으로부터 소설보다는 다소나마 자유로울 수 있다.

최근 서사학자들의 주된 논의는 ‘누가, 무엇을, 어떻게 이야기하느냐’에 대한 관심으로부터 더 나아가지 못하고 있는 듯하다. 저자와 텍스트에 대한 연구의 범위가 웨인 부스 등과 같은 학자들에 의해 수화자의 차원으로 확대되면서 더욱 다양한 서사담론을 쏟아내고 있지만 그럼에도 시점, 초점화, 이야기, 담론에 대한 초기 관심이 서사물을 분석하는데 여전히 유효하다. 그러므로 지금까지 본고에서 차용한 몇몇 용어나 논지는 아리스토텔레스 이후 아직도 ‘서사시학’이라는 대전제 하에 서사학 분야의 논의선상에 놓여있는 일부 학파에 의존 [14]하고 있다. 이런 이유로 역시 본고의 일부 혹은, 일부 용어들은 시학관에 따른 오류이거나 오독의 범주에 속할 수도 있다. 특히, 원작소설과 영화의 서사적 특성으로 인해 몰이해된 부분에 있어서는 해석의 문제이기 보다는 이 또한 서사학적 발전 과정으로 이해해줄기 바라며 글을 맺는다.

참 고 문 헌

- [1] Alex Preminger(ed.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, p.10, 1993.
- [2] 고창선, “뉴미디어 아트에서 물리적, 심리적 거리를 통한 관조의 재해석”, 한국콘텐츠학회논문지, 제11권, 제12호, p.726, 2011.
- [3] 나병철, *영화와 소설의 시점과 이미지*, 소명출판, pp.211-219, 2009.
- [4] 서정남, *영화서사학*, 생각의나무, pp.299-326, 2004.
- [5] G. Prince 저, 이기우, 김용재 역, *서사론사전A Dictionary of Narratology*, 민지사, p.201, 1992.
- [6] 이문열, *우리들의 일그러진 영웅*, 문학사상사, 85판, 1993.
- [7] 나병철, 앞의 책, pp.242-249에서의 용어와 정의에 따른다.
- [8] 박종원, <우리들의 일그러진 영웅>, 대동홍업, 1992, 드림박스 비디오(1993), KBS1 1995(10) 방영본.
- [9] 서동훈, “소설의 영화 각색에 나타난 확장과 변형의 양상”, 대중서사연구, 제19호, pp.262-263, 2008.
- [10] 전우형, “<오발탄>의 매체 전환구조와 영화예술적 속성 구현 양상”, 한국현대문학연구, 제28집, p.407, 2009.
- [11] 나병철, 앞의책, pp.272-290, pp.312-323.
- [12] <http://cafe.naver.com/author.cafe/23395>
- [13] G. Prince 저, 최상규 역, *서사학 Narratology : The Form and Functioning of Narrative*, 문학과지성사, pp.19-32, 1988.
- [14] 주로 본고에서는 제랄드 프랭스, 시모어 체트먼의 서사학적 관점을 따른다. 특히, 시점의 다양한 의미에 대한 체트먼의 논의는 시모어 체트먼 저/한용환, 강덕화 역, *영화와 소설의 수사학*, 동국대학교출판부, pp.215-220, 2001.

저 자 소 개

김 종 완(Jong-Wan Kim)

정회원



- 1984년 2월 : 동국대학교 문학사
- 1990년 8월 : 동국대학교 문학석사
- 2006년 2월 : 동국대학교 영화계작박사
- 2007년 9월 ~ 현재 : 동국대학교 영화영상학과 교수

<관심분야> : 영화, 스토리텔링