

히치콕 <사이코>에 내재된 영화 사운드의 미학적 고찰 Aesthetic Study of Film Sound Inherent in Hitchcock's <Psycho>

박병규

경기대학교 전자디지털음악학과

Byung-Kyu Park(bkmusic@kgu.ac.kr)

요약

본고는 히치콕 영화 <사이코>에서 사운드의 의미작용에 대해 음성, 배경소리, 음악으로 나누어, 사운드 구성요소 모두를 영화미학적인 관점에서 다루고 있다. 음성은 보이스오버를 통해 정신적 이미지를 청각화 하며, 주인 없는 음성은 육화하기 위해 삶과 죽음의 식별 불가능성을 갖기도 한다. 본고는 메츠가 주목한 시각적 기법 외에 배경소리 또한 거시적 맥락 속에서 구두점-서사적 경계를 표시할 수 있음을 보였으며, 너리 속 비명소리를 상쇄시키며 샤워신을 매듭짓고 있는 물소리를 그 예로 들고 있다. 음악에서는 욕망과 억압이 상징되어 충돌의 불협화음을 만들고 있고, 때로 병존하는 두 화음들은 노먼-어머니의 이중성을 나타낸다. 또한, 음악은 정지된 시간 속에서 무음의 형태로 미이라화 되어 소멸하기도 한다. 이렇듯, <사이코>에 쓰인 사운드들의 공통된 영화적 의미작용은 이미지의 재생산이라 할 수 있다.

■ 중심어 : | 영화 사운드 | 히치콕 | 사이코 | 영화음악 |

Abstract

From a film esthetic point of view, this paper deals with all the sound elements which are speech, noise, and music for the signification of sound in Hitchcock's <Psycho>. The speech makes a mental image auditory through voice-over, and sometimes it has the indiscernibleness of life and death to be incarnate. This paper has demonstrated that the noise also can mark punctuation-narrative boundary besides visual techniques pointed out by Metz, and it cites the sound of falling water which completes shower scene, offsetting a scream in audience's mind. In the music, desire and oppression are symbolized and they are making a dissonance. Upon occasion, the coexistence of two chords represents duplicity in Norman-mother. Also, the music may disappear in the way of silence, being mummified in the time paused. Thus, the common filmic signification of sounds in <Psycho> can be called reconceptualization of the image.

■ keyword : | Film Sound | Hitchcock | Psycho | Film Music |

I. 서론

우리가 히치콕(Alfred Hitchcock)을 논할 때 흔히 간과하고 있는 부분이 그가 일찍이 무성영화 시절부터 꾸

준한 영화작업을 해왔던 감독이라는 점이다. 그의 첫 유성영화이자 영국 최초의 유성영화인 <협박(Blackmail, 1929)>을 만들기 전에 그는 이미 10여편에 이르는 무성영화들을 작업했으며, 무성영화에서 유성

* 본 연구는 2013학년도 경기대학교 학술연구비(일반연구과제) 지원에 의하여 수행되었습니다.

접수일자 : 2014년 03월 05일

수정일자 : 2014년 04월 28일

심사완료일 : 2014년 05월 08일

교신저자 : 박병규, e-mail : bkmusic@kgu.ac.kr

영화로의 이행과정에 있어서 영화어법의 변화에 어느 누구보다도 사운드의 역할과 기능을 효과적으로 사용하였다. 예컨대, <협박>에서 살인을 저지른 여주인공의 심리적 중압감은 특정 단어를 통하여 표현되고 있는데, 사운드의 음량차를 이용하여 'knife'를 강조하고 있다. 시옹(M. Chion)이 지적하듯, “당시에 유성영화에서 중요하게 종종 떠오른 것은 바로 동시화 개념[1]”이었음에도 불구하고 히치콕에 있어서의 유성의 개념은 이미 사운드의 기술적 요소를 통해 인물의 심리를 나타낼 만큼 ‘동시성’ 이상의 것이었다.

히치콕은 트뤼포(F. Truffaut) 감독과의 대화에서, “나는 주제에 대해서는 별로 관심이 없습니다. (중략) 그러나 영상이나 음향, 그리고 순수하게 기술적인 요소들이 관객이 비명을 지르도록 만드는 데 대해서는 관심을 갖습니다. 영화적인 기법을 이용해 어떤 대중적인 정서를 불러일으킬 수만 있다면 나는 더 이상 바랄 수 없이 만족합니다. 그리고 우리는 <사이코>에서 가장 확실하게 이것을 실현했습니다[2].”라고 언급할 정도로 영화를 이루고 있는 요소들에 대하여 지대한 관심을 가졌으며, 그 결정체로서 <사이코(Psycho, 1960)>를 꼽고 있다. 다시 말하자면, <사이코>에서의 영상과 음향(사운드)이 지니는 정서적 역할들에 대하여 감독은 이미 치밀한 계획을 세웠던 것이다.

위에 인용된 작가적 관점에서 히치콕의 말은 영화 <사이코>가 가지는 사운드의 가치를 잘 드러내고 있으며, 한편으로는 사운드에 담긴 의미론적 개념을 미학적으로 어떻게 해석할 것인가에 대한 질문을 던지고 있다. 이에 본 논문에서는 <사이코>의 사운드 분석을 통하여 각 음향요소들이 영화에 어떤 의미작용을 하고 있는지 알아보려 한다. 논의될 범위로는 사운드의 3요소인 ‘음성’, ‘배경소리’, ‘음악’이 될 것이며, 이 요소들은 메츠(C. Metz)가 ‘동영상’과 함께 영화 기표(signifiant)의 네 가지 실질로 구분한 바 있다[3]. 그리고 각 요소들에 대한 연구방법으로는 영화 시청각적 분석 및 영화학 이론들에 기반을 둘 것이다. 한편, 선행연구들은 주로 사운드 3요소의 각 영역을 독립적으로 다루는 경향을 보이고 있는데, 영미권에서는 목소리와 내재적·외재적 음악을 연구한 개별 논문들을 찾아볼 수 있다[4-6]. 이러한 결과물에 더하여 본 논문은 <사이코> 영화 사운

드의 구성요소 모두를 대상으로 하는 종합적 연구가 될 것이며, 또한 히치콕이 사운드를 통해 실현하고자 했던 영화적 효과들을 미학적으로 정립할 수 있는 계기를 마련하고자 한다.

II. 음성

1. 정신적 이미지의 청각화: 보이스오버

영화 전반부에서 여주인공 매리언은 직장에서 거액의 현금을 훔쳐 달아나게 되는데, 화면은 차 앞을 응시하며 운전하는 매리언의 얼굴 정면을 클로즈 쇼트로 계속 보여주고 있다. 이와 함께 외화면 음성인 보이스오버(voice over)로 직장 상사와 고객의 목소리가 들린다.

상사: 내가 현금은 안된다고 했지? 난 책임 못 지네.
10년 간 테리고 있어서 믿었더니.

고객: 난 4만 불 포기 못해. 돌려받을 거야.
부족한 것은 그 여자가 몸으로 때워야 할 걸?
꼭 찾아내겠어.

상사: 기다려 보게, 난 아직 믿을 수가 없어.
무슨 문제가 있었을 거야.

고객: 은행에 확인해 봤지? 보지도 못했잖아.
아직도 믿어?



그림 1. 매리언의 도주장면(Paramount Pictures)

이 장면에서의 보이스오버는 표면적으로 상사와 고객의 음성으로 들리지만, 잔향처리된(울림효과로 현실 세계와 구분) 음성 덕분에 우리는 곧 발화자가 매리언이 만들어낸 상사와 고객임을 알 수 있다. 지금 관객이 듣고 있는 그들의 대화는 매리언 머릿속에서 벌어지고 있는 상상계(imaginary)인 것이다. 결국 이 음성들의 발화점은 두 인물들의 시공간이 아닌 매리언의 내면세계이며, 보드웰(D. Bordwell)과 톰슨(K. Thompson)이

분류한 내적 내재음향(internal diegetic sound)에 해당한다[7]. 다시 말하자면, 이는 등장인물의 마음속에서 발화된 ‘주관적’ 음향을 의미하는 것으로서 인물의 심리적 영역을 포괄할 수 있는 것이다.

그렇다면 매리언의 도주장면에서 들리는 보이스오버의 기능은 무엇인가? 두 인물의 대화가 시각적 이미지로서 재현되지 않는 상태에서의 보이스오버, 즉 음성만으로 들리는 음향적 이미지는 언어의 의미작용을 통해 대화 속에 표상된 불안과 두려움이라는 매리언의 정신적 이미지를 담아내고 있다. 여기서 정신적 이미지란 “객관적 형태에 이르지 못한 심리적·정신적 영역의 이미지들[8]”이라고 말할 수 있다.

이처럼 비정형 상태의 정신적 이미지는 새로운 이미지를 통해 치환될 수 있는데, 주체의 무의식은 음향적 이미지를 유도한다. 즉, 상상력이 감각작용을 일으키고, 이는 다시 음향적 이미지로의 이행이라는 회로가 생겨나는 것이다. 들뢰즈(G. Deleuze)는 정신적 이미지를 “상징적 행위들, 지적인 감정들을 취하는 이미지[9]”로 설명했으며, 음향적인 상황은 ‘주관적’, ‘상상적인 것’, ‘정신적’이라는 극점을 가질 수 있다고 말하고 있다[10]. 객관적 형태의 시각적 이미지와는 달리, 정신적 이미지는 형태가 갖추어지지 않은 것으로서, 보이스오버라는 이른바 주체의 내면에서 작동하는 언표행위를 통해 청각화 되어 구현하고 있는 것이다.

만약, 두 인물의 대화가 보이스오버가 아니라 일반적인 시각적 이미지로 대체 되어졌다면, 그것은 더 이상 매리언의 내면세계가 아닐뿐더러 관객은 상상이 아닌 현실로 이해했을 것이다. 왜냐하면 이러한 시퀀스 구조 속에서의 시각적 이미지는 오히려 대상을 실제적인 것으로 객관화 시켜버리기 때문이다.

또 하나의 예로, 보이스오버를 통한 청각화 된 정신적 이미지는 영화의 마지막 부분 노먼-어머니의 내적 독백에서도 찾아 볼 수 있는데, 이 부분은 다음 결과 연 관해서 다시 다루기로 한다.

2. 육화(肉化, Incarnation)

퐁티(M. Ponty)는 육화를 “정신과 실존과 주체가 인간의 신체라는 형태를 지니고서 출현하는 것[11]”의 의미로 사용하기도 하는데, 시용은 <사이코>에서 10년

전에 죽은 노먼의 어머니, 정확히 말하자면 정신분열증 환자인 노먼-어머니의 음성을 사례로 들고 있다[12].

관객은 도주한 매리언이 베이츠 모텔에 묶을 때부터 언덕 저편 저택에서 들려오는 어머니의 음성을 듣는다. 더욱이 매리언의 샤워실에서 어렴풋이 보이는 노파로부터 살인을 당하는 장면을 접할 때, 관객은 노먼 어머니의 존재를 확신한다. 하지만, 결말 이전까지 영화 내 한 번도 직접적으로 그녀의 얼굴을 내보여준 적은 없으며, 심지어 카메라는 노먼이 노심초사하여 방으로부터 어머니를 들어 옮기는 장면에서조차 부감 쇼트로 촬영하고 있다.

영화는 어머니의 육체를 시각적으로 느슨하게, 혹은 아예 보여주지 않으면서도, 그녀의 존재감을 다소 신경질적인 노파의 음성으로 가득 채우고 있다. 한편, 후반부로 진행하면서 10년 전에 이미 어머니가 죽었다는 보안관의 말에 어머니의 실체는 오리무중이다가, 이윽고 미이라화 된 어머니의 얼굴을 보며 관객은 그녀의 음성이 사자(死者)의 존재하지 않은 음성이었음을 알아차리게 된다.

여기서 언급할 수 있는 개념이 셰퍼(P. Schaeffer)가 이론화한 ‘아쿠스마틱(acousmatic)’인데, 이는 어머니의 음성처럼 “소리의 본래 원인을 보지 못한 채 듣는 것, 혹은 원인을 시각에 제공하지 않은 채 소리를 듣게 하는 사람[13]”을 말한다. <사이코>에서 죽은 어머니의 아쿠스마틱 음성은 앞에 언급한 육화를 위해 영화 속에서 떠돌고 있다. 그러나 살아있는 신체는 더 이상 실재하지 않기에 육화는 이루어질 수 없었으며, 종국에 어머니의 음성은 아들 육신에 들어가 노먼을 급기야 밀어내기까지 한다(노먼의 이중인격 전쟁 속에서 어머니의 승리와 지배).

노먼의 입장에서 보면, 어머니라는 존재는 라캉(J. Lacan)이 말하는 ‘잃어버린 대상[14]’이며, 어머니의 음성은 미이라화 된 송장을 넘어 들고자하는 욕망인 것이다. 영화 마지막 부분에서 정신과 의사가 전하는 내용은 이를 뒷받침한다.

의사: 그녀가 존재했지만, 시신일 뿐이었으니까요.
(그래서) 어머니 대신 말하기 시작했어요.
자기 인생의 반을 준 거죠. (중략)

어머니의 목소리로 얘기하고,
어머니가 되려고 노력했어요.

<사이코>가 어머니의 음성을 통해 내러티브를 이끌어 갔지만, 이는 지극히 관객 입장에서 들린 위장된 영화적 기표라 할 수 있다. 왜냐하면 노먼이 복화술(腹話術)에 능하지 않은 이상, 실제 디제시스(diegesis) 속에서 발화된 어머니의 음성은 관객이 들은 노파의 음성과 다를 것이기 때문이다. 결국 어머니 음성의 발원지인 노먼 자신과 청각적 시점인 관객 사이에서 감도는 사운드의 이중적 음색을 사용했던 것이다.

아쿠스마틱 영화로서 <사이코>의 큰 특징은 아쿠스마틱 사운드(어머니의 음성)가 육화되기에는 애초부터 불가능했다는 점과, 탈(脫)아쿠스마틱 되어야 할 대상이 이미 죽음으로 인해 정상적인 경로로 수렴되지 않았다는 점이다.

그렇다면, 앞의 절 마지막에 언급했던 노먼-어머니의 내적 독백을 육화의 관점에서 다시 논의해 보자. 경찰서에 이송된 노먼-어머니는 독방에서 앞을 응시하고 있고, 어머니의 음성으로 보이소버가 흘러나오고 있다.

어머니: 어머니가 자기 아들을
곤란하게 만드는 것은 슬프지.
하지만 내가 살인을 했다고
믿게 내버려둘 수는 없어.
이젠 그 애를 가둘 거야.
내가 했어야 했던 일이지.



그림 2. 독방에서의 노먼-어머니

이 장면의 내적 독백은 어머니의 음성이지만, 이 음성의 발화자는 이미 정신적으로 어머니화 되어버린 노먼인 것이다. 더구나 “이젠 그 애를 가둘 거야.”의 대사 에서 어머니가 아들의 정신세계를 지배한다는 무의식

의 발로(發露)는 매리언 도주장면의 보이소버와는 차원이 다른 정신적 이미지의 청각화인 것이다. 육화를 통한, 그러나 그것이 <사이코>처럼 ‘제자리 찾기’가 아닌 제 3으로의 수렴인 경우, 음향 이미지는 외관상 그 자체로 음향 주체의 정신적 이미지를 투영하기 때문이다.

이처럼 노먼-어머니에서 보여지는 현실태(현재 속의 노먼)와 잠재태(과거 속의 어머니)의 유착은 들뢰즈에 의하면 ‘식별 불가능성[15]’을 지닌다. 양면적, 혹은 역전 가능한 관계의 식별 불가능성을 그는 “그 자체로 이중적인, 실존하는 이미지들의 객관적 성격이다[16]”라고 말하고 있다. 히치콕은 이를 알고 있었다는 듯이, 오버랩으로 노먼의 얼굴에 어머니의 해골을 드리우고 있다[그림 2].

III. 배경소리

메츠는 영화가 랑그(langue: 언어체계)인가 랑가주(langage: 언어)인가의 문제에서 “영화는 랑가주이다[17].”라고 주장하면서도, 음성 랑가주와 구별하고 있다. 오히려 그는 에크리튀르(écriture: 글 언어)적 영화의 텍스트성에도 관심을 기울이는데, 영화에서 ‘구두점’이라고 할 수 있는 영화 약호들이 서사적 분절체를 이루며 경계를 표시하고 있다고 말하고 있다[18]. 메츠에 의하면 우리가 소위 마침표, 쉼표, 쌍점 등의 구두점으로 문장의 분리점을 표시하듯, 영화에서는 그 역할을 하고 있는 기표로서 페이드 인, 페이드 아웃, 디졸브 등이 쓰인다. 결국, 이러한 영화적 기법들이 전체 영화 흐름 속 경계표시로서 구두점의 역할을 하고 있다는 메츠의 언어학적 접근은 시각적 장면전환 기법 외에 다른 것을 언급하고 있지 않다.

그렇다면, 구두점의 역할은 시각적인 광학장치에 한정할 수밖에 없는 것인가? 결론적으로, <사이코>는 영화를 표현하는 질료들 중 사운드가 그 역할을 대신할 수 있음을 보여주고 있다. 본고는 사운드 중에서도 ‘배경소리’를 통한 경계표시는 이 영화가 시도한 또 하나의 장면전환 방법이었음에 주목하고, 두 장면에서의 배경소리를 예로 들기로 하겠다.

첫 번째는 <사이코>에서 널리 회자되고 있는 ‘샤워신’에서의 물소리이다. 히치콕은 이 신을 통해 “과거에 저지른 죄를 깨끗이 씻고 그 대가를 치르려 하는 모습”을 보여주려 했으며, “샤워는 그녀의 마음에서 고통을 없애주는 세례의식이나 마찬가지로”였다고 매리언역의 자넷 리(Janet Leigh)는 회고하고 있다[19]. 샤워신에 대한 세례의식 비유는 물소리의 관점에서 매우 타당하게 보인다. 세례의식 때 사용되는 것이 무엇이던가?

이 장면에서 히치콕이 무려 70여년의 카메라 셋업을 했다는 것은 주지의 사실이다[20]. 한편, 카메라 앵글에서 시각화된 다양한 쇼트의 몽타주에서 벗어나 매리언이 살해당한 후 공간을 가득 메우고 있는 샤워 물소리에 귀를 기울여 본다면, 서사의 한 매듭으로 기능하는 배경소리의 위력을 체감할 수 있다. 영화는 살인 후의 싸늘한 여운을 남기기 위해 바로 앞 살인 장면의 각 짧은 쇼트 길이와는 달리 핏물 흐르는 배수구의 익스트림 클로즈업과, 뒤이은 매리언 눈동자의 오버랩을 통해 쇼트의 진행을 길게 늘어뜨리고 있다. 라캉의 ‘잃어버린 대상’이라 할 수 있는 ‘빈 구멍’을 채우려는 욕망을 나타내는 듯, 배수구로 향하는 물줄기에 오버랩 된 매리언의 육신은 바로 그 욕망의 대상이었던 것이다[그림 3].

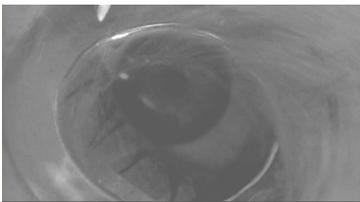


그림 3. 배수구와 매리언 눈동자

이때 배경소리는 샤워 물소리만이 강조되어 들리는데, 물소리는 백색소음(white noise)으로서 어떤 소리라도 그 앞에서는 차폐될 만큼 여주인공의 죽음을 덮는 진혼곡인 마냥 울려 퍼지고 있다. 여주인공 죽음에 대한 관객의 충격을 오래 지속시키면서, 그 여운을 통해 한숨 쉬어가게 하는 샤워 물소리는 아이러니하게도 카타르시스를 느끼게 할 만큼 이전 장면에서의 거친 불협화음의 음악과 매리언의 비명소리를 뇌리에서 상쇄시키며 샤워신을 매듭짓고 있다.

메츠가 주장하는 영화의 구두점은 문장부호와 달리

“더 큰 차원의 분절체를 구분하는[21]” 거시(macro)-구두점으로서, 문장에서처럼 필수불가결한 것이 아닌 선택적인 것이다. 샤워신에서 굳이 물소리를 전면에 내세우지 않았어도, 다음 ‘시체처리신’으로의 서사진행에는 아무런 문제가 없다. 그럼에도 이 물소리에 집중하는 것은 단순히 음향기호로서가 아니라, ‘여운을 위한 시간 끌기’라는 첩표로서의 역할 때문이다.

두 번째는 시체처리신 마지막에 노면이 매리언의 차를 높에 빠뜨리면서 생기는 기포소리이다. 이 장면에서 차가 물에 가라앉으며 물방울 터지는 듯한 배경소리를 내게 되는데, 소리의 발원지로부터 ‘청각적 거리감’은 실제 들릴만한 음량보다 현저히 커서 매우 가깝게 들린다. 이처럼 공간과 음향이 불일치하여 소리의 원근법이 무너질 경우, 청점(聽點)[22]은 카메라와 주체사이의 위치, 거리 등 공간적 의미에서 벗어나 청각적 시점(視點)을 갖는 주관적 의미로 해석될 수 있다. 결국 과장되어 더욱 가깝게 들리는 이 기포소리는 높에 빠지는 차를 바라보며 빨리 가라앉기를 바라는 노면의 주관적 소리이다. 이러한 청점을 갖는 큰 음량의 소리와, 음악에서의 ‘리타르단도(ritardando)’처럼 점점 느리게 장면의 종지점을 향하는 음향적 리듬 탓에 소리의 심도(深度)는 증가하면서 매리언의 죽음 과정은 노면에 의해 완결되었노라고 마침표를 찍고 있다. 이후 영화의 서사는 여주인공의 부재 속에서 그녀를 찾아나서는 주변 인물들의 이야기로 전환하게 된다.

이렇듯, 본 장에서 다룬 두 배경소리(샤워 물소리, 기포소리)는 ‘매리언의 죽음’이라는 거시적 맥락 속에서 하나는 장면과 장면 사이의 휴지부로서, 또 하나는 시퀀스를 마감하는 종지부로서 다음 사건과의 경계를 표시하고 있다.

IV. 음악

1. ‘총들’의 불협화음과 ‘이중성’의 내포

오프닝 타이틀부터 시작되는 <사이코>의 주제음악은 영화의 장르와 전체 분위기를 반영하듯, 당시 영화 음악에서는 보기 드물게 음향학적 불협화음[23]으로 영화의 서두를 알리고 있다.

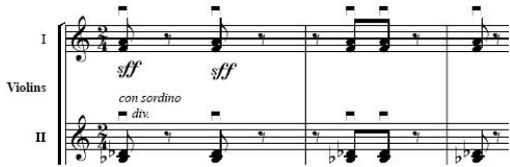


그림 4. <사이코> 주제음악(Bernard Herrmann)

이중적 노면의 음성, 이중인격, 죽음을 경계로 하는 두 개의 서사구조 등 <사이코>에서 보이는 ‘이중성’은 영화 전체에 내재된 특성이라 할 수 있다. 음악 또한 화음구조 속에서 이와 같은 맥락을 찾아볼 수 있는데, [그림 4]에서 다섯 번 울리는 동일 화음은 Violin I 과 II에서처럼 두 개의 음정(音程)[24]들로 나뉜다. 각 두 음정들은 어울림음정으로서 Violin I은 음의 간격이 상대적으로 넓은 장(長, major)음정을, Violin II는 상대적으로 좁은 단(短, minor)음정을 갖는다.

이러한 음정들의 특성은 상징적 측면에서 장음정을 확대된 ‘억압’, 그리고 단음정을 억압으로 축소된 ‘욕망’으로 해석할 수 있다. 의사의 말대로, 여자에 대한 욕망이 생겨나면 그 욕망을 억압하는 어머니가 질투하여 살인까지 저지르게 되는 노면의 메커니즘처럼, 음악적으로 상징된 욕망과 억압은 그 속에서 가히 병존성을 갖는다. 끝이 없는 욕망과 억압이 양립하게 되면 그 결과는 ‘충돌’로 나타나게 되는데, 주제음악에서도 욕망과 억압을 상징하는 두 음정의 혼재는 각각의 어울림음정에서 벗어나 서로 충돌하며 불협화음으로 전이된다.

전체적인 화음구조에서 이와 같이 구성된 두 음정이 동시에 울리게 되면, 최저음과 최상음 사이에 반음관계를 역전시킨 장7도(Bb 음-A음) 음정이 생겨나게 된다. 이 장7도는 안어울림음정으로서, 반음관계처럼 불협화음을 이루는 요인이 된다. 안어울림음정은 소리를 부딪치게 하여 서로 충돌된, 거칠고 귀에 거슬리는 사운드를 만들어 주고 있는 것이다. 더욱이, 최저음을 제외한 나머지 세 개의 음들(Db, F, A음)은 불안정한 증(增, augmented)화음을 이루며 음향학적 불협화음을 이루는데 한몫하고 있다.

한편, 노면이 구멍 뚫린 벽에서 매리언의 모습을 응시하는 장면에서 음악은 다시 충돌의 모습을 보여주고 있다.



그림 5. 노면의 응시-Peephole

앞의 주제음악에서 사운드 구조가 음정단위로 나뉘었던 것과 달리, 이번에는 범위를 넓혀 화음단위로 나뉜다. [그림 5]의 첫마디에서 들리는 두 개의 화음들은 비올라(Vlas.), 첼로(Vc.), 콘트라베이스(Cb.)군으로 이루어진 D^b Major 코드와 바이올린 I, II, 그리고 첼로(A^b=G[#]음) 군으로 이루어진 E Major 코드이다. 이들은 조성(調性)상 서로 관계가 먼 화음들로서, 한 마디 안에 두 화음들이 병존하게 되면 이들 역시 충돌하여 전체적으로 불협화음으로 들리게 된다. 결국 두 개의 화음이 동시에 서로 불협화음을 이루며, 노면-어머니의 ‘이중성’을 음악에 상징하고 있는 것이다. 매리언을 몰래 응시하면서 점점 생겨나는(아직 미미한 단계의) 노면-어머니의 이중성을 달래려는 듯, 음악은 가볍게 현을 뜯는 ‘피치카토’ 주법으로 두 화음들을 충돌 시키고 있다.

2. 음악의 미이라화, 그리고 시간성

앞 장에서 살펴보았듯이, <사이코>는 매리언의 죽음을 경계로 서사구조를 전환시킨다. 전반부가 매리언 중심의 ‘죽음을 향한’ 플롯구성이었다면 후반부는 주변 인물을 통한 ‘죽음에 대한’ 플롯구성인 것이다. 이러한 구조 속에서는 서사를 이끄는 인물이 교체되어지는데, 죽음이라는 전환점 이전의 매리언에서 이후의 탐정, 동생

라일라와 샘으로 옮겨간다.

이러한 서사구조 속에서 주제음악[그림 4]은 삶과 죽음의 경계 사이에서 등장인물의 생사에 따라 출현을 달리한다. 매리언 죽음 이전까지 주제음악은 네 차례 등장하고 더 이상 들리지 않는다. 탐정의 죽음 이전에도 주제음악은 편곡이 약간 다른 판(版)으로 한 차례 등장하지만, 이 또한 탐정의 죽음 이후에는 출현하지 않는다. 마치 음악을 일종의 상징기호(symbol sign)[25]로 간주하듯, 주제음악의 출현여부는 등장인물의 생사를 지시(reference)하고 있는 것이다.

이처럼 소멸된 주제음악과 죽음의 상관성은 매리언과 노먼의 담소신에서 보인 박제된 새들의 모습, 또는 미이라화 된 어머니의 시체처럼 시간의 정지를 매개로 한다. 바쟁(A. Bazin)은, “필름은 더 이상, 우리를 위해 사물을 마치 호박 속에 가두어진 과거 시대의 곤충의 손상되지 않는 몸체처럼, 말하자면 순간 속에 포장된 채 보존하는 데 만족하는 게 아니다.(중략) 이제야 비로소 여러 사물의 상(像)은 동시에 그것들의 지속성의 상이 되며 말하자면 변화의 미이라, 미이라화된 변화가 되는 것이다[26].” 라고 영상 특질로서의 시간성을 말하고 있다. 즉, 시간의 정지성이 지속성으로 변화하는 영상적 시간성의 개념을 언급하고 있는데, 이를 죽음과 삶으로 확대해 보면 전자는 시간의 정지성과, 후자는 지속성과 연결된다. 그렇다면, 시간의 정지를 매개로 하는 죽음은 어떻게 음악을 소멸시키는가?

음악적 시간성을 영상적 시간성과 비교해보면, 시간의 정지는 영상에서 사진이라는 이미지가 남지만 음악에서는 무음(無音)만이 남는다. 테이프레코더에서 정지 버튼을 누르면 재생이 멈추듯이 말이다. 이는 음악이 시간예술임을 단적으로 보여주는 예로, 정지된 시간 속에서 음악은 소멸되어 실재하지 않는다. 죽음-시간의 정지-음악의 소멸이라는 연결 관계는 <사이코> 주제음악을 미이라화 시켜 죽음이라는 정지된 시간 속에 가둬두고 있는 것이다. 왜냐하면 죽은 어머니의 음성은 노먼과 결합하여 살아 돌아오지만, 매리언과 탐정은 영면(永眠)하기 때문이다.

V. 결론

본고에서는 영화 <사이코>의 사운드에 담긴 의미론적 개념과 미학적 해석들을 음성, 배경소리, 음악의 범주 속에서 살펴보았으며, 이를 정리해보자면 다음과 같다.

첫째, 매리언의 음성은 보이소버를 통하여 주체의 정신적 이미지를 청각화하고 있으며, 이 과정에서 유도된 음향적 이미지가 내적 언표행위를 통해 정신적 이미지를 표상하는 것이다. 한편, 어머니의 음성은 ‘아쿠스마틱’ 사운드로서 음향 주체의 정신적 이미지가 투영된 식별 불가능성을 지닌다.

둘째, 사원신과 시체처리신에 쓰인 배경소리는 시각적 장면전환 기법 외에 사운드 또한 구두점 역할을 대신할 수 있음을 보여주며, 각각 여운을 위한 휴지부, 주관적 청점을 통한 중지부로서 장면의 경계표시를 하고 있다.

셋째, 주제음악에 상징된 욕망과 억압은 서로 충돌하며 불협화음을 이룬다. 또한, 두 개의 관계가 먼 화음들의 병존은 노먼-어머니의 이중성을 내포하며 충돌의 모습을 보여주고 있다. 그리고 음악은 등장인물의 생사를 지시하는 상징기호로도 쓰일 수 있는데, 죽음으로 인한 음악의 미이라화는 음악적 시간성과 관계한다.

결론적으로 말하면, <사이코>에 쓰인 사운드 각 요소들의 공통된 영화적 의미작용은 ‘이미지의 재생산’이라 할 수 있다. 스크린의 평면적 이미지와는 달리 감각되는 음향적 공간은 삼차원적이다. 따라서 사운드는 이미지를 입체화한다. 그러나 한편으로는 주체의 내면과 정신세계를 넘나들 만큼 전 방위적인 덕분에, 히치콕 영화에서의 시각적 이미지는 들뢰즈의 표현처럼 운동-이미지의 극한에서 정신적 이미지와 만날 수 있는 것이다[27]. 이러한 사운드의 메타적 기능은 영화표현의 한계를 넓히고 있을 뿐만 아니라, 언어학적, 기호학적 영역에까지 다다르고 있다. 사운드는 히치콕 자신에게 있어 영화적 효과들을 실현하기 위한 음향적 결정체였던 것이다.

참고문헌

[1] 미셸 시옹, 지명혁 옮김, *영화와 소리*, 민음사, p.73, 2000.
 [2] 프랑수아 트뤼포, 곽한주, 이채훈 옮김, *히치콕과의 대화*, 한나래, p.360, 1994.
 [3] 크리스티앙 메츠, 이수진 옮김, *영화의 의미작용에 관한 에세이 2*, 문학과 지성사, p.124, 2011.
 [4] T. Bauso, "Mother Knows Best: The Voices of Mrs. Bates in Psycho," *Hitchcock Annual*, Vol.3, pp.3-17, 1994.
 [5] J. Sullivan, "Rear Window: The Redemptive Power of Popular Music," *Hitchcock Annual*, Vol.12, pp.83-99, 2003.
 [6] G. Hubai, "Murder Can Be Fun: The Lost Music of Frenzy," *Hitchcock Annual*, Vol.17, pp.169-194, 2011.
 [7] D. Bordwell and K. Thompson, *Film art :an introduction*, McGraw Hill, p.307, 2001.
 [8] 홍명희, *상상력과 가스통 바슐라르*, 살림, p.71, 2005.
 [9] 질 들뢰즈, 유진상 옮김, *시네마 I 운동-이미지*, 시각과 언어, p.360, 2002.
 [10] 질 들뢰즈, 이정하 옮김, *시네마 II 시간-이미지*, 시각과 언어, p.26, 2005.
 [11] 기다 겐 외, 이신철 옮김, *현상학사전*, 도서출판 b, p.268, 2011.
 [12] 미셸 시옹, 박선주 옮김, *영화의 목소리*, 동문선, pp.177-210, 2005.
 [13] 미셸 시옹, 윤경진 옮김, *오디오-비전*, 한나래, p.103, 2004.
 [14] 아니카 르메르, 이미선 옮김, *자크 라캉*, 문예출판사, pp.254-256, 1994.
 [15] 질 들뢰즈, 이정하 옮김, 위의 책, p.145.
 [16] 앞의 책, p.146.
 [17] 크리스티앙 메츠, 이수진 옮김, *영화의 의미작용에 관한 에세이 1*, 문학과 지성사, p.62, 2011.
 [18] 크리스티앙 메츠, 이수진 옮김, 위의 책, p.139.
 [19] 스티븐 레벨로, 이영아 옮김, *히치콕과 사이코*

북폴리오, p.206, 2012.

[20] 앞의 책, p.209.
 [21] 크리스티앙 메츠, 이수진 옮김, 위의 책, p.148.
 [22] 허철, 김정선, "'에워싼' 사운드의 시화 기능에 관한 연구", *커뮤니케이션 이론*, Vol.6, No.1, pp.201-202, 2010.
 [23] 김인용, *지관화성학 Vol.1*, 한국기타문예원, p.232, 2008.
 [24] W. Frederick, *The art and theory of music*, Isaac Pitman & Sons, pp.17-20, 1958.
 [25] 움베르토 에코, 서우석 옮김, *기호학 이론*, 문학과 지성사, p.69, 1996.
 [26] 앙드레 바쟁, 박상규 옮김, *영화란 무엇인가*, 시각과 언어, p.22, 1998.
 [27] 질 들뢰즈, 유진상 옮김, 위의 책, p.369.

저자 소개

박 병 규(Byung-Kyu Park)

정회원



- 1999년 : 맨해튼음대 작곡과 졸업
- 2001년 : 뉴욕대 대학원 뮤직테크놀로지학과 졸업
- 2014년 : 한양대 대학원 영화학 전공 박사 수료
- 2010년 3월 ~ 현재 : 경기대학교 전자디지털음악학과 조교수

<관심분야> : 영화음악, 영화사운드, 영화미학