

영화 <여자, 정혜>에 연출된 자유간접화법의 의미 분석

A Study on Free Indirect Discourse Emerged in the <Women, Jung-hye>

김종완

동국대학교 영화영상학과

Jong-Wan Kim(cineinfo@naver.com)

요약

필자는 이 논문을 통해 현대영화의 자유간접화법의 형식들을 파악하고자 한다. 우선 자유간접화법과 관련한 개념 정립을 위해 바흐친의 화자와 인물의 목소리의 혼합이라는 다음성 이론을 살펴보았다. 그러나 다음성 이론을 영화에 적용하기 위해서는 소설과 영화의 형식적 차이를 간과할 수 없으며, 이에 필자는 필자의 선행 연구인 서사 거리(narrative distance) 개념에 기초하여 영화 저작도구인 카메라의 이중적 위치에서 영화의 자유간접화법의 가능성을 찾으려 한다. 이어서 필자는 들뢰즈가 『시네마II』에서 주창한 시간 개념을 도입하여 영화의 자유간접화법의 의미를 분석하였다. 즉, 들뢰즈에게서 시간은 과거와 현재의 순환이며 비유클리드적 공간처럼 시간도 순환한다고 본다. 이런 들뢰즈의 크리스탈 이미지로서의 시간 개념을 영화 <여자, 정혜>의 분석 도구로 원용하여 영화 속 자유간접화법의 형식들을 이해하고자 한다.

■ 중심어 : | 자유간접화법 | 서사 거리 | 다음성 | 크리스탈 이미지 | 다중 서사 |

Abstract

Through this thesis, I wanted to understand the form of free indirect discourse of modern films. To this end, I first explored the notion of the polyphonie as a mixture of the speaker and the character' voice in order to establish a concept related to free indirect discourse. However, I could not overlook the differences in the form of novels and movies to apply the following theory to films. Based on the concept of narrative distance, I sought to explore the possibility of free indirect discourse from the dual position of the camera. Next, I introduced the concept of free indirect discourse in the film by introducing the concept of Time in G. Deleuze' Cinema II. In other words, the time from Deleuze is the past and the present cycle, and he sees the Time circulating like the Non-Euclidean space. I wanted to understand the form of free indirect discourse in films by analyzing the concept of Time as an analysis of the movie <Women, Jung-hye>.

■ keyword : | Free Indirect Discourse | Narrative Distance | Polyphonie | Image-crystal | Multiple Narrative |

I. 서론

네오리얼리즘 이후 1960년대 이탈리아의 대표적인

영화감독 파올리니(Pier Paolo Pasolini)는 '영화에서 자유간접화법 테크닉이 가능한가?'라고 질문하고 자신의 '시적 영화'에서 그 가능성을 찾으려 했다. 파올리니의

접수일자 : 2017년 05월 24일

수정일자 : 2017년 06월 15일

심사완료일 : 2017년 06월 15일

교신저자 : 김종완, e-mail : cineinfo@naver.com

자유간접화법(free indirect discourse)에 대한 관심은 다양한 인물의 시점 서술이 가능한 소설과는 달리 영화에서는 작가(감독)가 인물에 따라 서로 다른 시점을 담아내는 것이 불필요하다는 영화적 한계를 극복하기 위해서이다. 그래서 파졸리니는 자유간접화법 대신 ‘자유간접 시점쇼트’라는 용어를 사용한다[1]. 그렇게 함으로써 파졸리니는 영화에서의 ‘주관성’ 개념을 관객들이 카메라를 의식하게 하는 것으로 표현하려 하였다. 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)는 파졸리니의 이런 주관성 표현을 현대영화의 특징이라고 보았다. 예를 들어 파졸리니의 ‘시적 영화’에 대하여 들뢰즈는 이렇게 평가한다.

간단히 말해 현대영화란 내적독백의 단일성이 붕괴되고 그것이 다양성, 형태의 왜곡, 자유간접화법의 이타성으로 대체되는 영역의 이동에 대해 특징지어진다고 파졸리니가 말할 때 파졸리니는 현대영화에 대한 심오한 직관력을 갖고 있었다고 할 것이다[2].

이런 평가에도 불구하고 파졸리니와 들뢰즈는 자유간접화법에 대해 서로 다른 관점을 갖고 있다. 파졸리니가 주관성을 실험하기 위해 자유간접화법에 주목했다면 들뢰즈는 자유간접화법이 주체와 객체, 주관성과 객관성의 구별이 불가해한 연속체의 상황으로 존재한다는 점에 관심을 갖는다. 즉, 파졸리니는 주관성을 표현하는 장치로서의 자유간접화법에 관심을 기울인 반면, 들뢰즈는 고다르(Jean Luc Godard)의 영화에서 표현된 모든 자유간접적 시각의 방법들을 예로 들면서 주체 중심의 예술론에 맞서기 위한 주관과 객관의 경계선 상에서 드러나는 영화만의 자유간접화법의 특징에 주목한다[3].

사실 자유간접화법의 개념은 이미 문학의 서사이론에서 연구되어 왔다. 플라톤이 『국가』에서 명명한 미메시스(mimesis)와 디에제시스(diegesis)의 논의는 20세기 루카치(Georg Lukacs)의 문예이론으로까지 이어진다. 플라톤에 따르면 보여주기와 연관한 대화, 독백, 직접발화는 미메시스이며, 말하기와 관련한 요약, 간접발화는 디에제시스에 속한다. 이러한 전통적인 서사이론에서 자유간접화법은 타자인 인물의 시점과 주체인 화자의 시점이 혼용된 이중적 서술 상황으로 이해된다. 특히 루카치의 이러한 자유간접화법론을 공유하는 미

하일 바흐친(Mikhail Bakhtin)은 그의 서사이론에서 자유간접화법의 형식을 다음성(polyphonie) 개념으로 접근한다. 그런데 영화는 문학과는 서로 다른 서사형식상의 특징을 지니므로 영화에서 이러한 자유간접화법이 어떻게 가능한가 하는 문제가 제기될 수 있다. 그러나 이 자유간접화법의 영화적 적용 방식이나 그 의미에 대한 국내에서의 영화연구는 이병창 외에 미진한데, 이병창 역시 문학회론에서 빌려온 논거의 틀을 벗어나지 못한 한계를 갖고 있다[4].

이에 필자는 우선 이 논문에서 자유간접화법의 영화수용 가능성의 문제를 살펴볼 것이다. 이러한 접근은 화법의 개념을 서사 거리(narrative distance)의 문제인 미적 거리(aesthetic distance) 개념으로 수용한 필자의 선행 연구의 연속성상에 있다. 프린스턴 시학사전에 의하면 미적 거리의 개념은 “예술 작품에 대한 감정적 경험 혹은, 인식적인 경험이 아닌 미적 경험에만 특정한 어떤 것을 분리시켜내는 감상자(the viewer to the artwork)의 적절한 심리 관계[5]”로 정의되고 있다. 즉, 미적 거리의 의미를 영화의 창작과정에서 작용하는 감독과 영화작품 간의 거리에서 관객과 영화작품에 작용하는 거리의 관계로 의미를 확장할 필요가 있다. 이는 관객이 영화에 대한 물리적인 인식으로부터 작품을 분리하여 미적으로 인식, 경험하는 심리적 거리로의 재해석을 의미한다. 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 ‘미적 거리’를 조절하여 작품의 긴밀도를 높이고 관객과의 소통을 꾀한다[6].

두 번째로는 문학에서의 자유간접화법이 주로 문체상의 접근이지만 현대영화에서의 자유간접화법의 사용이 고차적인 의미를 내포하고 있음을 살펴볼 것이다. 들뢰즈는 그의 저서 『Cinema II』에서 2차 세계대전

이후의 현대영화를 분석하며 이 자유간접화법의 의미를 생성의 철학으로 발전시킨다. 필자는 이러한 관점에서 들뢰즈의 사유를 이윤기 감독의 영화 <여자, 정혜>[7]에 적용하여봄으로써 들뢰즈의 주장처럼 이러한 자유간접화법의 서사기법에 의한 영화예술의 철학적 의미를 밝히고자 한다. 특히 필자가 이윤기 감독의 <여자, 정혜>를 분석 대상으로 선택하고자함은 감독이 카메라 흔들림 방지장치(camera stabilizer)를 활용하여 영화 전체 장면을 트래블링 샷(traveling shot)로 촬영함으로써 태생적 자유간접화법의 형식을 취하고 있기 때문인데 이에 대한 구체적인 설명은 본문의 영화 <여자, 정혜>에서 표현된 트래블링 샷의 사례 분석에서 살펴보겠다.

II. 영화 <여자, 정혜>에서 연출된 자유간접화법

1. 영화에서 자유간접화법의 형식적 가능성

쥬네뜨는 서사 형식을 태(voice)와 범(mood)으로 구분한다. 태는 화자의 위치와 관련이 있다. 그러므로 태는 화자가 영상 내부에 있는지 밖에 있는지를 가리는 인칭(person)과 이야기가 단일한 일차 구조인지 이야기 속 이야기처럼 이중적 구조인지를 가리는 층위(instance)를 다룬다. 반면 범은 화자가 영상을 전달하는 정도와 관련이 있다. 이 정도는 '직접화법인가, 간접화법인가'와 같은 '화자'와 '화자의 말' 사이의 거리와 조응하며, 또한 전달하는 영상의 범위에 관한 내, 외부적 초점(focus)을 다룬다. 그런데 쥬네뜨의 이러한 구분은 소설과 영화의 서사적 형식에서 드러나는 차이로 인해 몇 가지 논점, 특히 영화의 화법은 소설의 화법과 달리 현재적이며 공간적인 이미지를 다루는 매체이므로 화법을 발화하는 인칭이나 과거시제 등의 기호가 없다는 문제가 발생한다. 그러므로 영화에서는 화법의 판단이 불명확하며, 그래서 쥬네뜨는 여기에 거리의 개념을 상정한다. 즉, 기술한 미메시스와 디에제시스의 문제는 화자의 사건을 대하는 거리에 조응한다는 것이다. 물론 이 거리는 물리적, 시공간적 거리가 아니라 이야기와 담론의 시공간 사이의 거리인 논리적, 심리적 거리의

개념이다[8].

이처럼 전달방식으로서 화법이 거리의 개념으로 수용되면 인칭, 시제 등의 발화기호가 없는 영화에서도 화법이 가능하게 된다. 구체적으로 살펴보면 영화의 이야기 전달 도구인 카메라가 이야기 공간 내부에 존재하면 이는 이야기를 재연하여 보여주는 직접화법이다. 반면 카메라가 이야기 공간 밖 즉, 담론 공간에 존재하면 이 도구는 이야기를 요약 또는 확장하여 전달한다. 이를 근거로 전심초점(deep focus) 화면의 경우는 직접화법이며, 몽타주 시퀀스는 간접화법의 서사형식으로 받아들여진다[8번 재사용]. 화법이 이처럼 카메라와의 거리에 의해 규정된다면, 이제 영화에서 자유간접화법은 어떻게 가능한가? 이에 대해 상기 논문에서 이병창은 네 가지 가능성을 제시한다. 이병창의 이러한 철학적 접근 방식은 영화의 분석을 위한 이론적 접근에만 머무는 것이 아니라 실제 영화 작사를 위한 근거를 제시하고 있으며, 이에 필자는 이병창이 제시한 영화에서의 자유간접화법 상황을 <여자, 정혜>에 근거하여 그 가능성을 다시 살펴보고, 또한 전술한대로 들뢰즈를 빌어 그 의미를 생성할 것이다.

2. <여자, 정혜>에서 연출된 자유간접화법의 형식

들뢰즈는 50-60년대 현대영화의 특징을 자유간접화법의 형식에서 찾는다. 그의 자유간접화법에 대한 이런 태도는 바흐친의 '다음성' 이론과 맥락을 같이 한다. 바흐친은 소설의 문체가 단일한 목소리로 이루어진 것이 아니라 상호의존적인 여러 목소리가 중첩되어 다음성의 형식을 갖는 소설의 특징에 주목한다. 특히 그가 관심을 보이는 방식은 문장 내에서 두 목소리가 중첩되어 독특한 문체적 효과가 나타나는 자유간접화법의 가능성이다. 그에게 있어 자유간접화법은 단순히 간접화법에서 주절이 생략되어 형식화된 전달의 방식이 아니라 '양식화', '패러디', '은폐된 논쟁', '변형'에 이르기까지 작가의 의식을 드러내는 문체적 표현의 방식으로 확장된다[9]. 그런데 들뢰즈는 바흐친의 이러한 확장된 문체 분석 방법론이 현대영화에서는 불연속성의 형식 즉, '불협화음'과 '파편화'의 형식으로 나타나는 것으로 본다. 이는 작가와 인물의 이중적 목소리로서의 다음성이 현

대영화에서는 전심초점 화면의 의미 중점을 통해 이미지의 내적 단절로 나타나거나, 몽타주의 다양한 형식으로 이미지의 외적 단절을 통해 드러내기 때문이다. 결국 이러한 들뢰즈의 불연속성 개념을 보여주는 이미지의 내, 외부적 단절은 이야기공간의 인물과 담론공간의 작가의 대립에 의해서 발생한다. 그래서 그는 이를 ‘사이(between)의 영화’이며 ‘동시(and)’의 영화라 규정한다. 곧 그가 이름 붙인 ‘무리수적 컷’이다[10].

<여자, 정혜>에서 이러한 들뢰즈의 무리수적 컷의 개념은 다음의 네 가지 방식으로 드러난다. 먼저 전심초점 화면의 빈번한 사용이다. 이병창의 논의처럼 일반적으로 전심초점 화면은 직접화법처럼 보인다. 그러나 엄밀하게 카메라는 이야기 공간 내에 있지만 동시에 담론 공간에 존재하기도 한다. 이는 카메라 렌즈의 원근감에 내재한 성층현상(stratification)의 작동 때문에 발생하는 변증법적 해석 가능성 때문이다. 즉, 전심초점 화면 속 이미지가 그 깊이감에 따라 전경, 중경, 배경에 의미체가 배열될 경우에 일부의 의미는 인물의 것이지만, 화자의 것으로 해석될 또 다른 의미를 내포할 수 있다. 아래 [그림 1]을 보자.



그림 1. 두 인물의 전심초점 화면

이 세 컷에서 초점화 인물은 여자 정혜이지만 배경에 반복해서 보이는 남자의 모습이 관객의 시선을 지배할 수 있다. 더구나 이 인물이 영화 속 주된 인물임에 이제 관객은 정혜와 이 인물 ‘작가인 듯 남자’와의 관계에 주목하게 된다. 즉, 이 세 컷에 의도된 화자, 혹은 주체의 개입을 관객은 인지하고 적극적으로 수용한다. 즉, 인물과 연관된 의미체는 이야기 공간의 연속성 내부에 속하는 것이지만 화자와 연관된 의미체의 배열이나 해석의

여지는 이 이야기 공간과는 별개이며, 따라서 이런 경우 자유간접화법의 가능성이 있는 것이다.

둘째, 몽타주를 통한 가능성이다. 이병창에 의하면 몽타주(montage)는 일반적으로 작가의 의식이 개입하지 않은 하나의 통일된 이야기 공간을 형성하는 간접화법이다. 그러나 이 경우에도 몽타주를 구성하는 쇼트 사이의 단절이 극심한 경우 동일한 하나의 이야기 공간으로 읽히는 것이 아니라 그 간극에 작가의 의식이 개입할 가능성이 있다. 아래 [그림 2]에서의 시공간은 몽타주로 병렬된다. 정혜가 ‘술 취한 남자’를 위로하는 장면 중 자신이 고모부로부터 근친상간 당하던 어린 시절을 언뜻언뜻 떠올린다는 상황이다. 영화의 내용상 여자로부터 배신당한 남자의 사정과 정혜의 근친상간 상황이 긴밀하게 조응하는 건 아니다. 그러므로 이때 작가는 인물-정혜의 의식의 흐름을 반영한 몽타주를 통해 자유간접화법으로서의 의도를 드러내고 있다. 즉, C#1, 3,



그림 2. 두 사건의 몽타주 연결

5, 9는 술 취한 남자'가 자신을 배신한 애인과 전화 통화하는 내용을 들고 그를 위로하려는 현재의 시간이며, C#2, 4, 6, 7, 8은 자신의 성폭행 트라우마(trauma)를 떠올리는 과거의 시간과의 몽타주 연결이다. 살펴보면 C#1의 욕실문 넘어 '술 취한 남자'의 이미지가 C#2의 어린 정혜의 거울이미지와 병치되어 정혜를 과거의 의식 속으로 이끈다. 그를 위로하는 정혜의 C#3 다음에 이어지는 C#4는 고모부의 거울 속 이미지이며, 이후 C#6, 7, 8을 통해 급격하게 '술 취한 남자'는 사라지고 자신을 성폭행하려는 고모부의 클로즈업 장면들로 대체된다. 즉, 작가가 인물-정혜의 의식에 개입하여 자유간접화법의 형식을 드러내고 있는 것이다.

또 다른 논의의 대상은 트래블링 쇼트이다. 앞의 몽타주 방식이 다분히 의식의 흐름 기법(stream of consciousness)을 차용한 문학의 신세를 지고 있다면 트래블링 쇼트는 영화 매체만의 독특한 자유간접화법을 드러낸다. 카메라 광학장치에 기인한 성층현상의 효과는 트래블링 쇼트에서 더욱 두드러진다. 모든 트래블링 쇼트는 수평 이동(panning)이든, 수직 이동(tilting)이든, 아니면 평행 이동(tracking)이든 간에 성층현상에 의해 카메라의 프레임이 지속적으로 변화되면서 인물의 주관성이 강조되고, 동시에 인물에 대한 작가의 개입 가능성 역시 드러나게 된다. 이 영화 <여자, 정혜>는 전술한대로 영화 전 장면이 카메라 스태빌라이저를 통한 트래블링 쇼트 촬영으로 이루어졌다. 그 중 [그림 3]은 정혜가 남자에게 저녁식사 초대하는 장면으로 작가는 좌우 수평 이동의 다섯 차례 반복을 통해 두 인물의 관계 진전을 피하려는 시도를 보인다. 이제 관객은

이 두 인물이 한 쇼트로 잡히기까지 이들 사이에 지속적으로 보이는 '학교 전지역 금연구역'이라는 노란색 경고판의 자극을 감내하여야 한다. 즉, 관객은 경고판의 시선 방해를 통한 작가의 개입 혹은 관객 자신의 독해의 가능성에 직면한다.

마지막으로 사운드 몽타주(sound montage)를 살펴 보아야 한다. 앞의 세 가지 방식이 영화의 이미지 내부에서 발생하는 자유간접화법의 형식이라면 현대영화에서 더욱 빈번히 사용되는 자유간접화법은 사운드 몽타주를 이용한 다중서사(multiple narrative)의 방식이다. 이는 영상과 사운드의 충돌로 얻어지는 효과이다. 들뢰즈는 현대영화에서 자유간접화법의 형식이 이미지의 불연속성에서 뿐 아니라 이미지와 사운드 사이의 불연속적 관계로도 발생된다고 본다. 그는 사운드의 요소를 복합체로 간주하여 사운드의 의미를 구축하는 인물의 발화, 음성, 음악, 현상음 등이 서로 경쟁하고 보충하며 중첩, 변형하여 사운드만의 화면구성법을 구축함에 주목한다[11]. 구체적으로 들뢰즈는 무성영화조차도 이미지의 몽타주에 의한 감추어진 간접화법의 형식으로 본다. 즉 무성영화에서도 말하는 현존하지만 이 말하는 들려지는 것이 아니라 글자로 읽히며, 여기에서 이 글자들은 이야기 공간이기보다는 담론 공간의 작가(주체)의 목소리를 대변한다. 이러한 무성영화에서의 감추어진 간접화법을 대신하게 되는 영화의 표현 형식이 사운드이다. 부연하면 토키에서 인물의 발화는 글자로 읽히지는 것이 아니라 소리로 들려진다. 그러므로 발화되는 소리는 작가의 목소리로서가 아닌 인물에 의해 구체적으로 발화됨으로써 직접화법의 형식으로 바뀐다. 인물의 발화가 또 다른 인물이든 관객이든 이제 직접 청자와 대면할 수 있게 된 것이다.

문제는 토키에서 이미지와 사운드의 관계이다. 일반적으로 양자는 서로 조응한다. 토키에서 자주 사용되는 외화면 소리(voice off)의 경우에서조차도 소리 그 자체로는 조응하는 이미지가 없지만, 화면 밖의 인접한 이미지의 현존을 암시하여 이후 이미지와 사운드의 조응이 확보된다. 그러나 들뢰즈가 분석한 장 킷 고다르의 <미치광이 피에로, 1965>에서 '드보'의 개입이나 알랑 레네의 <죽음에 이르는 사랑>에서의 '헨스'의 음악 등



그림 3. 수평적 이동 장면

과 같은 몇몇 현대영화에서는 이미지와 사운드가 조음하지 않는다[12]. 굳이 이들 작품뿐 아니라 이제 현대영화에서 이미지와 사운드는 서로 이질적인 이미지를 즐겨 사용한다. 이에 들뢰즈는 현대영화에서 사운드가 이미지로부터 분리되면서 발화가 이야기하기(storytelling)로 전환되는 것으로 분석한다. 그에 따르면 이야기하기란 영화의 발화가 독자적으로 구어적 텍스트가 된다는 의미이다. 이제 사운드는 이미지로부터 분리되어 외화면 소리(voice off)가 아닌 이미지와 서로 다른 공간에 존재하는 화면 밖 소리(voice over)가 된다[8번 재사용]. 즉, 이미지와 화면 밖 소리로서의 사운드는 서로 상대화되며, 이런 부조화적인 관계를 들뢰즈는 이미지와 사운드 간의 무리수적 커트로 규정한다.

예로 아래 [그림 4]는 신혼여행 중 첫경험을 묻는 신랑과의 거리감을 드러내는 장면이다. C#1에서의 신랑의 물음에 C#2의 정혜의 입은 굳은 듯 닫혀있지만 관객은 정혜의 목소리를 마치 내적독백인 것처럼 듣는다. 그 부조화만큼 C#3에서 두 인물의 거리는 멀어진다. 또한 일반적으로 이러한 다중서사의 방식은 직접적이지는 않지만 대사와 효과음, 음악 간의 충돌로 얻어지는 아이러니 효과로도 발생할 수 있다. 물론 대전체는 두 서사 사이의 충돌의 측면이 강조되어야 한다. 연속된 시청각적 공간이 아니라 서로 간의 충돌에서 발생하는 불연속성에 의해서만 자유간접화법으로 결합될 수 있다.



그림 4. 영상과 소리의 부조화 장면

3. 자유간접화법의 시간적 불연속성

현대영화에서 자유간접화법의 형식은 이미지 대 이미지, 혹은 이미지 대 사운드 사이의 불연속성을 구조

화하여 작가와 인물, 그리고 담론과 이야기를 혼합시킨다. 재현의 행위와 재현되는 대상으로서의 사건의 구별이 없어지는 것이다. 사건의 전개는 더 이상 인과적 규칙을 따르지 않는다. 사건들은 우연성에 의존하게 되고, 인과의 논리가 작동되지 않으면서 극적 의미도 상실한다. 사건은 이제 시작도 끝도 모호하다. 갑자기 시작하였다가 애매하게 끝맺는다. 사건의 한가운데는 절정과 전환점이 없다. 사건의 흐름은 다중적인 방향으로 분산되고 만다. 이병창은 이에 대해 현대영화에서의 잦은 특징 중 하나인 ‘360도 회전’ 장면과 같다고 설명한다[8번 재사용]. 예를 들어 [그림 5]의 C#3의 앞뒤 커트는 정혜가 360도 회전하면서 바뀐 상황을 보여준다. 직장상사의 병문안 중 C#2에서처럼 우연히 누군가 다급히 간호실을 찾는 장면을 목격한 후 360도 회전하면 C#4에서처럼 정혜 자신의 과거 상황으로 바뀌어 있다. 여기에서 C#2와 C#4는 유사한 의상, 유사한 행위를 하지만 인물은 서로 다르다.



그림 5. 360도 회전 장면

그런데 고전영화의 인과적 이야기가 연대기적 시간을 시간성의 논리로 구축하듯이 <여자, 정혜>에서 사건의 형식을 담는 시간은 이처럼 360도 회전이나 아래 [그림 6]에서처럼 인물 정혜의 클로즈업만으로도 비인과적 시간으로 대체된다. [그림 6]은 고양이와 어머니의 이미지를 병렬하여 현재와 과거의 공존을 시도하는 장면으로 이외에도 영화 속 정혜는 의식의 흐름 기법을 통해 수시로 과거와 조우한다. 이를 위한 고전적 시간 처리 장치는 존재하지 않으며 인물 정혜의 클로즈업에 의존한 시간의 불연속성을 증폭시킨다.



그림 6. 현재와 과거의 공존 장면

들뢰즈는 이런 비논리적 시간의 개념에서 자유간접 화법적인 현대영화의 철학적 의미를 찾는다. 자유간접 화법에서의 작가와 인물, 담론 공간과 이야기 공간의 혼합은 결국 담론적 현재와 이야기적 과거의 혼합이다 [13]. 또 다른 예로 [그림 7]의 C#1은 정혜가 자신의 방에 누워 거실에서 고모가 어머니에게 자신의 뒷담화를 하는 전심초점 장면이다. C#2~7까지는 정혜가 이런 거실 앞을 스치듯 지나쳐 냉장고에서 물을 꺼내 마신 후 다시 거실로 돌아오면 C#8~9는 현실의 텅 빈 거실로 이어지는 현재의 장면이다. 논의의 편의상 아홉 개의 Cut으로 나누어 설명하였지만 실제 이 신은 스테빌라이저에 의한 핸드 헬드 한 Cut으로 이루어진 롱 테이크 장면이다. 한 Cut 안에 단절감 없이 작가는 현재와 과거의 공존을 연출한다. 즉, 정혜의 의식이 과거의 이야기를 불러일으켜 현재의 담론을 구축하고 있는 것이다.

이런 의미에서 들뢰즈는 과거와 현재의 실제적 시간의 개념을 크리스털 이미지(image-crystal)와 연결시킨다. 그는 비스콘티(Luchino Visconti)나 레네(Alain Resnais)의 영화에서 자주 나타나는 다면거울상의 이미지 즉, 어느 것이 실재이고 어느 것이 가상 이미지인지 구분되지 않은 채 공존하는 이미지를 크리스털 이미지의 예로 든다. “만약 현재가 현재함과 동시에 이미 지나간 것이 아니라면, 결코 현재는 지나가지 않을 것이다. 과거는 더 이상 현재이지 않는 현재에 연속되는 것이 아니라 자신이었던 현재와 공존하는 것이다. 현재, 그것이 바로 현실태적 이미지이며, 그것과 동시적인 자신의 과거, 이것이 바로 잠재적 이미지, 거울 속의 이미지이다[14].” 이런 가상(virtual)과 실제(actual)가 혼재



그림 7. 현재와 과거의 혼합 장면

(화자와 인물, 담론 공간과 이야기 공간, 재현과 재현 대상 등)된 크리스털 이미지는 위에 예로 든 영화 <여자, 정혜>의 몇몇 장면에서 뿐 아니라 의식의 흐름처럼 인물 정혜의 성폭행의 트라우마를 떠올리는 곳곳에서의 대상과 그 모든 재현의 체계 속에서 자유간접화법의 형식으로 발견된다[15]. 특히 들뢰즈는 현대영화에서 크리스털 이미지가 가장 잘 드러나는 형식이 이러한 자유간접화법이라고 보고 있다.

III. 결론

이 논문에서 필자는 현대영화의 특징을 드러내는 자유간접화법의 형식들을 들뢰즈에 앞서 바흐친의 다음성 개념으로부터 파악하고자 했다. 그러나 화자와 인물의 목소리를 분리할 것을 주장한 다음성 개념은 소설과 영화의 서사매체로서의 차이로 인해 형식상 구분이 필

요함을 진술하였다. 또한 필자는 영화에서 자유간접화법의 가능성을 필자의 선행 연구 결과인 쥬네트의 거리 개념에 기초하여 카메라의 이중적 거리에서 찾으려 했다. 즉 카메라는 영화에서 이야기공간 안에 있지만 또한 담론공간에도 존재한다. 이런 카메라의 이중성이 화자와 인물의 목소리의 중첩을 야기하는 것으로 보았다. 이러한 연구 수행을 위한 기초 연구의 진술에 이어서 파졸리니가 언급한 자유간접적 시각쇼트를 빌어 비로소 들뢰즈의 자유간접화법에 대한 시각을 살펴보고자 하였다. 또한 필자는 바흐친, 파졸리니, 들뢰즈로 이어지는 자유간접화법이 단순히 통사론(syntax)이나 언어학에 국한된 문제로서 뿐만이 아니라 서사성을 갖는 모든 고유한 문체에 대한 적절한 해법으로 사유되고 있음은 물론 이 과정에서 이들이 이해한 자유간접화법의 형식과 특징의 차이 역시 드러내고자 하였다. 즉, 타자(인물)의 말인 '전달되는 말'과 화자(작가)의 말인 '전달하는 말'의 맥락 사이에 상호 밀접한 관계를 감안하여야만 타자의 말을 전달하는 형식을 이해할 수 있음을 밝히고자 하였다. 그러므로 필자는 현대영화에서의 타자의 말과 화자의 말의 상호관계를 연구의 지표로 삼아야 옳음으로부터 조금은 더 자유로울 수 있음을 발견하였다.

요컨대 쥬네트의 범의 문제를 돌아켜보면 일반적으로는 직접화법(direct discourse)이 타자의 말을 그대로 인용하는 화법으로, 간접화법(indirect discourse)은 전달하는 화자의 입장에서 타자의 말을 자신의 발화로 고쳐서 전달하려는 화법으로 규정하고 있다면 바흐친은 타자의 목소리에 중첩하여 거리를 두고 논평하는 화자의 어조가 나타나는 자유간접화법에 주목하였다. 즉 그는 자유간접화법의 본질이 일부는 서술이고 일부는 타자의 말인 것으로 본다. 반면, 파졸리니의 자유간접화법에 관한 입장은 작가가 자신이 창조한 인물의 정신을 지배하여 그 인물의 심리와 언어까지 작가의 입장에서 선택하려는 주관성에 초점을 둔다는 것이다. 반면 필자가 집중한 들뢰즈의 자유간접화법에 대한 입장은 바로 파졸리니가 주장하는 그 주관성의 배타적 권력이 작동하지 않는 언술행위로 자유간접화법을 이해하고 있음을 알 수 있었다.

필자는 이러한 차이를 <여자, 정혜>에 적용하여 고

유한 영화 속 자유간접화법의 형식을 살펴보았으며, 이를 통해 작가가 의도한 철학적 사유와 영화언어로서의 미학적 가능성을 살펴보고자 하였다. 또한 타 예술매체와는 달리 영화의 저작도구인 카메라에 내재한 자유간접화법만의 고유한 특성을 언급할 수 있었음도 나름의 성과로 생각한다. 또한 필자의 생각으로 이 자유간접화법의 영화적 수용은 단순히 인물을 통한 타자의 발화와 그(녀)의 의식에 대한 익숙한 접근 효과뿐 아니라, 타자와 화자 사이의 이데올로기의 상충을 통해 목소리들 간의 공명(resonance)을 띄우는 의미 있는 형식으로서의 발전 가능성을 엿보았다는 것이다.

그럼에도 그동안 학계 안팎에서 이러한 영화 고유의 자유간접화법의 특징에 관한 연구가 영화학 분야의 관심과 선행연구의 부족으로 인해 다른 서사체계, 정확히는 소설과 시 창작 분야의 신세를 질 수 밖에 없었음에 논고의 말미에 아쉬움을 갖는다. 예를 들어 『마담 보바리』에 나타난 자유간접화법의 의미를 바흐친의 다음성 이론으로 분석한 김종로의 연구[16]나 주하림의 시 『위험한 고백』을 들뢰즈의 자유간접화법으로 의미 분석한 고봉준의 연구[17]처럼 이들이 현대의 소설과 시를 언어학적 측면이 아니라 오히려 역으로 영화의 자유간접화법적 시각을 적용하여 연구를 수행하였음에 더욱 이러한 미련이 있다. 또한 이들의 독특한 자유간접화법에 관한 이해와 기호론(semiosis)을 넘어 화용론(pragmatics)적 분석 방법에 역으로 신세 있음 역시도 밝힌다.

마지막으로 필자가 연구 과정에서 인식한 현대영화의 자유간접화법은 기존 영화의 직접화법적 수사에 몰입된 사고의 확장을 피하여 주체와 객체, 재현과 대상, 가상과 실체가 공존하는 그래서 들뢰즈의 크리스털 이미지로 표현된다는 것이다. 특히 필자가 기꺼이 이론을 차용한 들뢰즈에게 있어 지속이라는 시간의 개념은 동일성이 아닌 차이의 사유 문제로 발전한다[15번 제사용]. 이는 현대를 사는 지식인의 입장에서 들뢰즈식 사고를 통해 영화라는 예술매체를 접함으로써 자신의 파편화된 삶을 들여다보고 이를 극복하려는 실존적 문제로 받아들여야할 필요성이 있다. 필자는 이것이 현대영화작가의, 아니 일반적으로 영화 예술매체가 갖는 철학적 사유의 문제가 아닐까 생각한다.

참 고 문 헌

- [1] 고봉준, “주체’에서 멀어지는 목소리들,” 계간 시각, 제13집, 제1호, pp.39-41, 2014.
- [2] 질 들뢰즈, 이정하 역, *시네마II 시간-이미지*, 시각과 언어, p.358, 2005.
- [3] 질 들뢰즈, 이정하 역, *시네마II 시간-이미지*, 시각과 언어, pp.359-364, 2005.
- [4] 이병창, “이미지와 언어-영화 “페르조나”에서 자유간접화법의 의미에 관한 연구,” 시대와 철학, 제14권, 제1호, pp.283-306, 2003.
- [5] 김종완, “영화 <우리들의 일그러진 영웅>에 나타난 원작소설과의 미적 거리 연구,” 한국콘텐츠학회논문지, 제12권, 제6호, p.152, 2012.
- [6] 이윤기, <여자, 정혜> DVD, LJ필름 제작, 쇼박스/미디어플렉스 배급, 2005.
- [7] 김종완, “영화 <우리들의 일그러진 영웅>에 나타난 원작소설과의 미적 거리 연구,” 한국콘텐츠학회논문지, 제12권, 제6호, pp.153-155, 2012.
- [8] 이병창, “영화의 자유간접화법의 철학,” 시대와 철학, 제15권, 제1호, pp.53-75, 2004.
- [9] 질 들뢰즈, 이정하 역, *시네마II 시간-이미지*, 시각과 언어, pp.349-355, 2005.
- [10] 지명혁, “로베르 브레송 영화에서의 사운드 연구,” 영화연구, 제15호, p.480, 1999.
- [11] 질 들뢰즈, 이정하 역, *시네마II 시간-이미지*, 시각과 언어, p.478, 2005.
- [12] 미셸 시옹, 지명혁 역, *영화와 소리*, 민음사, pp.57-59, 2000.
- [13] 김종완, “영화 <여자, 정혜>에서 드러난 소설과 영화의 서사행위 조응 양상 연구,” 영상기술연구, 제25호, p.37, 2016.
- [14] 질 들뢰즈, 이정하 역, *시네마II 시간-이미지*, 시각과 언어, p.161, 2005.
- [15] 김종완, “영화 <여자, 정혜>에서 드러난 소설과 영화의 서사행위 조응 양상 연구,” 영상기술연구, 제25호, pp.32-40, 2016.
- [16] 김종로, “마담 보바리에 나타난 자유간접화법의

- 의미 분석,” 인문과학연구, 제15호, pp.123-127, 2006.
- [17] 고봉준, “주체’에서 멀어지는 목소리들,” 계간 시각, 제13집, 제1호, pp.39-56, 2014.

저 자 소 개

김 중 완(Jong-Wan Kim)

정회원



- 1994년 2월 : 동국대학교 연극영화학과(문학사)
- 1988년 : 동국대학교 연극영화학과(문학석사)
- 2006년 2월 : 동국대학교 영화영상학과(영화영상제작박사)
- 2007년 9월 ~ 현재 : 동국대학교 영화영상학제작과 부교수

<관심분야> : 영화연출론, 영화제작이론