

마스무라 야스조(増村保造) 영화로 『치인의 사랑(痴人の愛)』과 『만지(卍)』 읽기*

金 瑞 恩**

(e-mail : serfenamour@yahoo.co.kr)

目 次

1. 들어가며
 2. 마스무라 감독이 재창조한 문학 세계
 3. 『치인의 사랑(痴人の愛)』의 세계
 - 3.1 1960년대의 시선으로 재탄생된 「치인의 사랑」
 4. 『만지(卍)』의 세계
 - 4.1 다니자키 문학을 완벽 재현한 영화 「만지」
 5. 나오며
-
-

1. 들어가며

독보적인 탐미주의 문학세계를 구축한 작가 다니자키 준이치로(谷崎潤一郎, 1886~1965)는 에도토막이로 12세에 간다(神田)의 긴키관(錦輝館)에서 처음으로 영화를 접했으며 1917년 「신소설(新小説)」 9월호에 「활동사진의 현재와 장래(活動写真の現在と将来)」라는 글을 통해 밝혔듯이 일찍이 1910년대부터 문학

* 이 논문은 BK21 「서남권 개발에 대비한 대일 전문인력 양성팀」(2009)의 지원을 받았음

** 전남대학교 일어일문학과 박사과정 근현대문학 전공

의 영상화를 염두하고 있었다. 이후 활발한 작품 활동과 함께 1920년에는 요코하마에 창설되었던 ‘다이쇼촬영주식회사(大正活映)’의 고문이 되어 다른 문인들보다 적극적으로 문학과 영화의 범주를 넘나들며 영화인으로서 활약한다. 당시 할리우드에서 돌아온 토마스 구리하라(トーマス栗原)감독과 함께 「아마추어 구락부(アマチュア倶楽部)」(1920.11), 「가쓰시카 스나코(葛飾砂子)」(1920.12), 「히나마쓰리의 밤(雛祭の夜)」(1921.3), 「자세이노 인(蛇性の姪)」(1921.9)등 4편의 작품을 연이어 발표하며 영화인으로 이름을 알린다. 이들 콤비는 할리우드 모방에서 벗어나 이즈미 교카(泉鏡花)의 「가쓰시카 스나코(葛飾砂子)」나 우에다 아키나리(上田秋成)의 「자세이노 인(蛇性の姪)」의 작품에 나타나는 일본 정서의 세계를 재현하려고 했다.

한편 그의 원작 작품들도 1930년대 이래 꾸준히 계속해서 영화화되고 있으며 1) 그 중에서도 「만지(卍)」는 2006년 4번째 리메이크작이 나오는 등 최근까지도 꾸준히 사랑받고 있다. 특히 『치인의 사랑』과 『만지』는 이러한 영화체험 직후에 탄생된 작품들로 1960년대에 마스무라 야스조(増村保造, 1924~1986)감독에 의해 영화화되기도 하였다.

이러한 소설가 다니자키의 영화적 관심에 대한 연구는 이미 일본과 한국의

1) 그의 작품 중 영화화된 작품은 모두 46편으로 적지 않은 편이며 그 중 유명한 감독에 의해 개봉된 해와 작품을 찾아 도표화하였다.

작가명	영화편수	작품명	개봉연도	감독
다니자키 준이치로 (谷崎潤一郎)	46	「春琴抄」	1935년	시마즈 야스지로(島津保次郎)
		「春琴物語」	1954년	이토 다이스케(伊藤大輔)
		「お琴と佐助」	1961년	기누가사 데이노스케(衣笠貞之助)
		「春琴抄」	1976년	니시카와 가쓰미(西河克己)
		「痴人の愛」	1949,60년	기무라 게이고(木村恵吾)
		「痴人の愛」	1967년	마스무라 야스조(増村保造)
		「ナオミ」	1980년	다카바야시 요이치(高林陽一)
		「刺青」	1966년	마스무라 야스조(増村保造)
		「刺青」	1984년	소네 추세이(曾根中生)
		「卍」	1964년	마스무라 야스조(増村保造)
		「卍」	1983년	요코야마 히로토(横山博人)
		「お遊さま」 (「芦刈」から)	1951년	미조구치 겐지(溝口健二)

학자들에 의해 주목을 받아 여러 편의 논문이 나왔으며 계속 연구되고 있다.²⁾ 특히 주목할 만한 논문으로는 김태현의 박사학위논문을 들 수 있는데, 일본학자들의 논문과 1896년 전·후반부터 1930년대 전·후반에 발간된 영화이론서와 잡지 등을 총망라해 다니자키적 영화인식을 추출하여 연구, 그것이 다니자키 문학에 어떻게 도입, 발전되었는지 연구했다. 그러나 이들 선행연구들은 대부분 다니자키가 영화에 흥미를 느끼고 가까이 하면서 영화의 영향을 받아 영화적 기법을 문학작품 속에 어떠한 방식으로 도입해 소설을 썼는지에 관해서 논하고 있다.

본고에서는 영화와 문학의 상호작용을 고찰하기 위하여 영화적 기법을 도입해 쓴 다니자키의 소설 『치인의 사랑』과 『만지』³⁾가 시나리오적 글쓰기 기법인 시퀀스(sequence)⁴⁾에 의거해 구성된 작품으로 보고 소설 속의 영화 기법들을 살펴보겠다. 또한 문학과 영화의 상호관계를 살펴보기 위해 시나리오 기법이 사용된 두 작품이 마스무라 감독에 의해 어떻게 1960년대에 영화로 재창조되

2) 일본에서의 연구로는 1967년 야마모토 기쿠오(山本喜久男) 「다이쇼영화시절의 다니자키 준이치로(大活時代の潤一郎)」, 지바 노부오(千葉伸夫) 『영화와 다니자키(映画と谷崎)』, 가와모토 사부로(川本三朗) 『다이쇼환영(大正幻影)』, 요모타 이누히코(四方田犬彦) 「다니자키 준이치로와 영화체험(谷崎潤一郎と映画体験)」, 노자키 간(野崎歓) 『다니자키 준이치로와 이국언어(谷崎潤一郎と異国の言語)』, 지바 순지(千葉俊二) 「스크린의 안과 밖(スクリーンの内と外)」, 다네무라 스에히로(種村季弘) 「광학장치로써 다니자키작품(光学装置としての谷崎作品)」이 있다. (김태현(2006) 다니자키 준이치로(谷崎潤一郎)문학과 영화, 고려대학교대학원 박사학위논문 p.20에서 인용.)

3) 본 연구를 위한 텍스트로는 1958년 <中央公論社>에서 발행된 『다니자키 준이치로전집(谷崎潤一郎全集)』 30권 가운데 『치인의 사랑(痴人の愛)』이 수록된 15권과 『만지(卍)』가 수록된 17권, 그리고 이 외에도 다니자키가 쓴 영화에 관련된 기록들도 이 전집에 수록된 글들을 소재로 할 것이다. 그리고 마스무라 야스조(増村保造)감독의 논문과 그의 감독론 등의 글들을 모아 정리해 1999년에 와이즈출판(ワイズ出版)에서 펴낸 『영화감독 마스무라 야스조의 세계-영상의 마에스트로영화와의 격투기록1947~1986(映画監督増村保造の世界-映像のマエストロ映画との格闘の記録1947~1986)』과 1970년부터 발행된 전6권 『현대일본영화론대계(現代日本映画論大系)』에서 마스무라의 글과 그의 영화에 관한 논문을 참고하였다.

또 영화는 마스무라 야스조 감독에 의해 1964년에 공개된 「만지(卍)」와 1967년에 개봉된 「치인의 사랑(痴人の愛)」을 영화텍스트로 하여 연구하도록 하겠다.

또한, 편의상 구분을 위해 부득이하게 문학텍스트는 「」를 영화텍스트는 「」를 사용함을 밝혀둔다.

4) 시퀀스는 신(Scene)달리 장소나 시간과 같은 기술적 구분에 따르는 것이 아니라 스토리 내용에 따라, 시나리오 내에서 벌어지는 일련의 여러 사건과 이야기들을 구분 지을 때 개개인의 사건을 가리킨다.

었는지 살펴보겠다. 이를 통해 다니자키의 영화체험을 바탕으로 탄생된 두 작품의 시나리오적인 기법이 영화화 되었을 때 어떻게 변용되는지 고찰해 보고자 한다. 그리고 문학과 영화의 상호작용을 살펴봄으로써 앞으로의 문학과 영화에 대한 연구 진행에 있어서 더욱 다양한 시각을 넓히는 계기를 마련해 보고자 한다.

2. 마스무라 감독이 재창조한 문학 세계

도쿄대학을 두 번이나 졸업한 엘리트 출신에 해외유학 경험을 바탕으로 감독이자 평론가로 이름을 알린 마스무라 야스조(増村保造)⁵⁾는 여러 평론과 논문⁶⁾을 통해 이제까지의 일본영화는 정서적이고 순응적이며 체념적이라고 가차 없이 비판했다. 특히 그는 영화 속에서 일본 여성을 이탈리아 여성과 같이 자립하려는 욕망을 지닌 주체성 있는 여성으로 묘사하려고 했다. 그의 이러한 여성상은 다니자키 준이치로의 작품을 만나 더욱 빛을 발한다.

5) 1924년 8월 25일 야마나시켄(山梨県) 고후시(甲府市)에서 태어났다. 1947년 전후 혼란이 한창일 때 다이에이(大映)에서 조감독으로 활동하는 한편 도쿄대학 법학부를 졸업한 후에 문학부 철학과에 재입학하여 학업과 일을 양립시키며 1951년에 두 번째로 도쿄대학을 졸업하게 된다. 이듬해인 1952년 로마의 영화센터에 보낸 영어로 쓴 논문이 합격하여 이탈리아 유학길에 오른다. 이탈리아 유학 시절 오래된 영화를 계통적으로 보고, 각국의 영화문헌을 섭렵하여 1954년 로마에서 이탈리아어로 『일본영화사(日本映画史)』를 집필하며 일본영화가 갖는 신파적인 전통을 정면으로 비판한다. 귀국 후 그는 다이에이에서 일본 영화계의 두 거장으로 불리던 미조구치 겐지(溝口健二)감독과 이치가와 곤(市川崑)감독의 조감독으로 활동한다. 평론가로도 활동하던 그는 1957년 다이에이 작품 「입맞춤(ちづか)」로 화려하게 감독으로 데뷔하여 나카히라 고(中平康)와 함께 일약 뉴웨이브 영화감독으로 각광을 받는다.

6) 마스무라는 어떤 변명(ある弁明)』(『映画評論』1960년 11월호)이라는 제목의 논문에서 자신의 작품이 구세대에게는 유별난 것으로 여겨지는 것에 대한 변명이라는 형식의 글을 썼다. 이 논문에서 그는 기존의 일본영화에서 나타나는 감상적 휴머니즘과 리얼리즘과 유사한 현상긍정, 정황추종을 비판했다. 그것은 거장들에 의해 확립된 황금시대 일본영화의 노선의 대부분을 전면 부정하는 것으로 적어도 당시의 도제제도적인 신분제의 빈틈없는 촬영소 시스템 가운데 이제 뛰어난 젊은 감독이 당당히 논문이라고 말하기에는 상상도 할 수 없는 과격한 주장이었다. 그는 이제까지의 일본영화는 정서적이고 순응적이며 체념적이라고 가차 없이 비판했다. 佐藤忠男(1997), 『日本映画の巨匠たちⅢ』, 学陽書房, pp.35~36참조

마스무라는 1964년 키네마순보(キネマ旬報)의 글을 통해 『문신(刺青)』부터 시작된 다니자키 작품에서 일관된 것은 육체적인 여성미에 대한 투철한 애정이라고 보고 이 애정은 다니자키만의 독특한 것이며 통상적인 ‘사랑’과는 육체적, 감각적인 면이 다르며 또 소위 말하는 ‘성(性)’과는 미적, 이상적인 점이 다르다고 평가한다. 이러한 의미에서 다니자키 작품 속의 사랑은 지극히 서구적이며 건강하다고 말한다.⁷⁾ 이탈리아 유학 경험을 통해 서양을 경험한 마스무라는 열정적이지 못하고 속으로 삭히는 일본인의 나약함을 비판해 왔다. 따라서 종래의 일본인들의 사랑이라는 감정에 열정적이지 못한 모습과는 상반된, 사랑을 위해 모든 것을 거는 다니자키 문학만의 열정적인 관능미를 영화화 한 것은 당연한 일이었음을 그의 글을 통해 알 수 있다.

마스무라는 1957년의 처녀작부터 1972년의 「음악(音樂)」까지 57편의 작품을 만들었다. 이 57편의 작품 가운데 오리지널 시나리오로 만들어진 작품은 7편밖에 없고 다른 작품은 모두 원작이 있었다. 이 작품들의 원작자 멤버도 다니자키 준이치로, 가와바타 야스나리(川端康成), 미시마 유키오(三島由紀夫) 등 소위 말하는 순문학 작가부터 가와구치 마쓰타로(川口松太郎), 가지야마 도시유키(梶山季之), 가와우치 고탄(川内康範) 등 통속 소설가까지 다양한 양상을 보이고 있다.⁸⁾

그는 1959년 7월호 「영화평론(映画評論)」에 「원작소설과 그것의 영화화(原作小説とその映画化)」라는 글을 통해 문학의 영화화에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

소설의 영화화를 성공시키기 위해서는 소설의 복잡한 구성을 해체하고 하나의 테마를 찾아 그 테마에 입각해 필요한 충분한 요소를 채집한다. 아니면 부가해 그것을 긴밀하게 재구성해야 할 것이다. 그리고 그러한 경우 구상적인 소리와 화면으로 표현할 수 없는 주관적인 것은 철저하게 객관적인 것으로 전환시키지 않으면

7) 増村保造(1999), 『映画監督増村保造の世界-映像のマエストロ映画との格闘の記録1947~1986』, ワイズ出版, p.414

8) 또 연대별 유파별로 보아도 자연주의 문학의 도쿠다 슈세이(徳田秋声)나 다이쇼시대의 감상소설의 요시다 겐지로(吉田紘二郎)부터 오에 겐자부로(大江健三郎)나 노사카 아키유키(野坂昭如) 등 현대 작가에까지 달하고 있다.

안 될 것이다. 영화 본래의 매력은 어디까지나 이러한 구상성에 있다. (중략) 문학에서는 추상적이어서 언어로는 그려낼 수 없는 것을 정확하고 면밀하게 박력 있는 현실감을 가지고 그려내는 것이 영화가 아닐까? 문학의 넓음, 깊음은 없다고 하더라도 거기에는 긴박한 약동하는 현실의 단편이 있다.)⁹⁾

이 글에서 그는 43편이라는 많은 작품을 영화화하였지만 문학과 영화 사이에서 가로놓인 강을 놓고 항상 고민했다고 밝히고 있다. 그것은 비단 마스무라만이 아닌 수많은 감독과 작가들에게 놓인 과제였으리라 여겨진다. 그의 말대로 그는 자신의 작품 속에서 어떤 원작과 만나더라도 생동하는 현실을 그리기 위해 애썼음을 부정할 수 없다.

이렇듯 일류 감독으로는 드물게 마스무라는 ‘이것이야말로 나만의 세계이다’라는 하나의 기획에 집착하는 면이 없이 잡다한 제재와 작품을 영상으로 만들어 왔다. 그럼에도 불구하고 작품 50편 가운데 절반인 25편 정도는 가작이라 할 만하고 72년까지 15년 간 이렇게 대량의 가작을 계속 내놓은 감독도 없다는 평가를 받고 있다.

이 가작들은 원작자의 면면이 잡다함에도 불구하고 끈질기게 여성의 강인한 자아를 격렬한 방법으로 옹호한다는 모티브로 일관해 왔다. 가끔씩은 남성이 중심이 되는 작품도 있지만 어떠한 역경 속에서도 절대로 지지 않고 욕망을 관철하는 인물에 대한 예찬이라는 기본선은 변하지 않았다. 그것은 그가 영화를 통해 끊임없이 주장한 것처럼 약동하는 현실에 존재해야만 하는 인간상들이었던 것이다. 그리고 그가 추구한 인간상은 다니자키의 작품에 이르러 정점을 맞이하게 된다.

9) 小説の映画化を成功させるためには、小説の複雑な構成を解体し、一つのテーマを見つけ、そのテーマにもとづいて、必要にして十分な要素を採集、もしくは附加して、それを懸密に再構成することであろう。そして、その場合、具象的な音と画で表現できない主観的なものは、徹底的に客観的なものに轉換しなければならないであろう。映画本来の魅力は、あくまでその具象性にある。(中略) 文学では、抽象的な言葉では、描き切れないものを、適確に、線密に、迫力ある現実感を以って、描いて行くのが映画ではないだろうか。文学の広さ、深さはないとしても、そこには懸迫した、躍動する現実の断片がある。(増村保造(1999), 『映画監督増村保造の世界-映像のマエストロ映画との格闘の記録1947~1986』, ワイズ出版, p.130)

3. 『치인의 사랑(痴人の愛)』의 세계

소설 『치인의 사랑(痴人の愛)』(1924년 3월 『오사카 아사히신문(大阪朝日新聞)』 ~11월부터 잡지 『여성(女性)』에 연재되어 1925년 7월에 완성)은 다니자키가 1920년 5월부터 1921년 7월까지 약 1년 7개월간의 다이쇼 영화사 문예고문을 지내고 간사이(関西) 지방으로 이주한 뒤 처음으로 집필한 작품이다. 따라서 영화적 경험을 통해 자연스럽게 영화의 영향을 많이 받은 것으로 평가 받고 있다.

본 장에서는 다니자키의 영화 경험을 바탕으로 완성된 이 소설을 시나리오 작법에 기초하여 분석하고자 한다. 특히 이 작품은 시나리오의 구성 3요소인 대사, 지문, 장면표시가 충실하게 이행되어 있으며, 총 28개의 시퀀스(sequence)로 구성 되어 있음을 알 수 있다. 각 시퀀스를 표로 작성하면 다음과 같다.

<표 1> 소설 속 시퀀스 내용으로 본 관계 변화 양상

시퀀스	표현된 내용	관계 변화
1	나오미와의 만남	카페 여급 나오미짱
2	나오미 가족과의 만남	가와이 부인으로 양육 허가
3	『동화의 집』으로의 이사	가와이씨→조지씨
4	가마쿠라로의 첫 여행	나오미 몸을 씻겨주기 시작
5	나오미의 성장 일기	아기와 아빠
6	나오미의 영어 교육과 갈등	가와이 선생과 학생
7	교활하게 변해가는 나오미	안토니우스와 클레오파트라
8	댄스교습 시작과 남자친구들 등장	미스 가와이
9	나오미의 심각한 사치	베이비짱과 파파짱
10	엘도라도에서 사교계 데뷔	사교계의 천재
11	나오미에 대한 애증의 시작	허영과 자만심의 대표
12	다른 남자들과의 동침	나오미의 요부적 기질
13	회사직원에게 들은 나오미의 소문	놀라운 바람둥이 나오미
14	두 번째 가마쿠라 여행	다시 아기로 돌아간 나오미
15	나오미의 실체를 알게 됨	여단장 나오미
16	계략의 발각과 하마다의 실토	우리에 갇힌 맹수
17	억지 화해	억지 맹세로 살린 관계
18	여행 후 악화된 관계	비밀담정이 된 나
19	싸움 뒤 나오미의 가출	카르멘을 죽인 돈 호세
20	나오미를 그리워하다	슬픈 기념품-성장사진첩

21	나오미 찾기	남자에 둘러싸인 나오미
22	하마다의 전언-신데렐라 나오미	남자들의 노리개감
23	하마다의 위로	안주거리가 된 나오미
24	어머니의 죽음	마음의 정리
25	또 다시 나오미의 등장	순백의 나오미
26	나오미의 유혹	단지 친구로
27	나오미에게 복종	말에서 인간으로
28	나오미의 텃에 걸린 생활	讓治에서 George로

각 시퀀스의 내용을 보면 이 소설이 장편 소설임에도 불구하고 단순한 플롯으로 연결되어 있음을 알 수 있다. 따라서 중간부터 읽는다고 해도 시퀀스의 주된 요소만 대강 알아도 흐름을 따라 갈 수 있도록 전개되어 있음을 알 수 있다. 그리고 내용의 흐름에 따라 나오미(奈緒美)와 조지(讓治)의 관계가 변화해가는 양상을 볼 수 있다. 처음에 순수하고 우울해 보이기까지 했던 카페 여급 나오미는 조지에 의해 양육되면서 자신이 외국의 영화배우 메리 픽퍼드(Mary pickford)와 닮은 외국인 같은 외모를 가진 것을 인식하게 되면서 점점 달라져가는 모습을 보인다. 위에서 보이는 각 시퀀스에 따라 소설 속에서 나오미의 변화와 조지의 갈등, 그리고 소설의 전체적인 전개양상을 알 수 있다.

특히 이 소설이 시나리오로 해석 될 수 있는 것 중 하나는 묘사적 몽타주를 사용하고 있는 점을 들 수 있다. 즉 주변 경관과 상황에 대한 자세한 묘사를 통해 카메라의 시선에 따른 움직임은 보여주는 느낌이 강하다는 점을 들 수 있다.¹⁰⁾

오모리역에서 천 이, 삼백 미터 떨어진 국철의 선로 가까이에 있는 몹시 허술한 한 채의 양옥집이었습니다. (중략) 경사가 급하고 전체 높이의 반 이상이나 있는 듯 여겨지는 빨간 슬레이트로 엮은 지붕. 성냥갑같이 하얀 벽으로 둘러싼 외관,

10) 묘사적 몽타주: 개별 쇼트의 목적은 어떤 장소나 집 등과 같이 영화의 사건이나 영화에서 제시하고자 하는 문제점을 묘사하는데 중요한 역할을 하는 대상을 소개하는데 있다. 묘사적 몽타주의 중요한 특징은 공간적 통일이다. 영화에서는 관객에게 어떤 장소에 대해 설명하는 일이 빈번히 생기기 때문에 이 형식이 자주 사용된다. 이런 장면은 대개 극단적 롱 쇼트로 시작하여 이어서 이보다 가까이 촬영한 쇼트 등을 통해 다양한 시점에서 공간의 부분들을 관객에게 보여줌으로써 행위 공간을 소개한다. (볼프강 가스트, 조길예 옮김(1999), 『영화-영화와 문학』, 문학과 지성사, pp.118~119)

곳곳에 깎여있는 장방형의 유리창. 그리고 정면의 지붕 달린 현관 앞에 정원이라 기보다는 오히려 작은 공터라고 할 만한 것이 있다.¹¹⁾ (S2) - 묘사적 몽타주 『痴人の愛』, p17

지붕 밑을 지나가려면 아틀리에 실내에 사다리 모양의 계단이 붙어 있어 거기를 올라가면 손잡이로 둘러싼 복도가 있고 마치 연극 공연장의 관자를 깔아 높게 만든 관람석같이 그 손잡이에서 아틀리에를 내려다 볼 수 있게 되어 있다.¹²⁾ (S2) 『痴人の愛』, p.18

그래서 아틀리에 안은 마치 연극의 의상실과 같이 의자 위에도 소파 위에도 마루 구석에도 심할 때면 계단 중턱이나 지붕 아래 복도 손잡이에도 옷들이 어지럽게 놓여져 있었습니다.¹³⁾ (S5) 『痴人の愛』, p.40

이 인용문에서도 알 수 있듯이 무대로써의 아틀리에의 암시와 함께 마치 카메라가 지붕 밑에서 아틀리에 안과 계단 복도 등을 차례로 보여주듯이 집안 배경을 기술하고 있다.

조지는 나오미에게 옷을 입혀 서양 배우들의 흉내를 내는 것을 놀이로 즐기게 된다. 이 놀이의 공간은 바로 무대로 꾸민 아틀리에이고 이곳에서 나오미는 메리 픽포드가 되기도 하고 글로리아 스완슨(Gloria Swanson)이나 폴라 네그리(Pola Negri), 베베 다니엘스(Bebe Daniels)가 되어 조지를 행복하게 해주었다.

또한 시나리오적 두 번째 특징으로는 조명을 이용한 묘사를 들 수 있다. 이러한 묘사는 특히 나오미나 슈렘스카야 부인과 같은 여성의 아름다움을 묘사할 때 주로 사용해 여성의 미를 극대화시키는 작용을 한다.

11) 大森の駅から十二三町行つたところの省線電車の線路に近い、とある一軒の甚だお粗末な洋館でした。(中略) 勾配の急な、全体の高さの半分以上もあるかと思われる、赤いスレートで葺いた屋根。マツチの箱のやうに白い壁で包んだ外側、ところどころに切つてある長方形のガラス窓。そして正面のポーチの前に、庭と云ふよりは寧ろちよつとした空地があつた。谷崎潤一郎(1958), 『痴人の愛』 『谷崎潤一郎全集 第十五巻』, 中央公論, p17 필자번역 이하 동. 인용문에서 'S2'는 '시퀀스 2'를 의미함.

12) その屋根裏へ通ふのにはアトリエの室内に梯子段がついてゐて、そこを上ると手すりを繞らした廊下があり、恰も芝居の栈敷のやうに、その手すりからアトリエを見おろせるやうになつてゐました。

13) て、アトリエの中は恰も芝居の衣裳部屋のやうに椅子の上でもソファの上でも、床の隅つこでも、甚だしきは梯子段の中途や、屋根裏の栈敷の手すりに迄も、それがだらしなく放つたらかしてない所はなかつたのです。

아직 해가 길고 더운 무렵이었기 때문에 미닫이가 완전히 열려져 있는 서쪽 창으로부터 석양이 강하게 들어오고 그 희미하게 붉은 빛을 등에 받으면서 흰 조젯(Georgette)의 상의와 검색의 서지(Serge) 스커트를 입고 방과 방 사이의 칸막이에 서 있는 사람은 물론 슈렘스카야 부인이었다.¹⁴⁾ (S8) 『痴人の愛』, p.64

이 장면은 주인공 조지의 동경의 대상인 실제 서양여인과 대면하는 모습으로 석양의 붉은 빛의 조명으로 인해 부인의 하얀 살빛이 더 강조되고 서양인의 신비한 느낌마저 전달해 준다.

나오미는 이제 막 목욕을 갔다 오는 길에 바깥 바람을 쐬고 왔기 때문에 목욕을 마친 모습의 가장 아름다운 순간이었습니다. 그 연약한 피부는 아직 수증기를 머금고 있으면서도 새하얗게 빛나고 옷깃에 감추어져 있는 가슴 부근에는 수채화 그림물감처럼 보랏빛의 그림자가 드리워져 있었습니다. 얼굴은 윤기 있게 켈라틴 막을 찢은 듯이 광택을 띠고 있었고 다만 눈썹만이 축축이 젖어 있어 그 위에는 활짝 갠 겨울 하늘이 창틈을 통해 푸른빛으로 어슴푸레 비치고 있었습니다.¹⁵⁾ (S27) 『痴人の愛』, p.244

요부로 전락한 나오미가 막 목욕을 마치고 아침 햇살이라는 조명 아래 새롭게 태어난 듯 순수하고 청초한 매력을 발산하면서 조지의 심경에 변화를 주는 장면이다. 다니자키는 영화 체험을 통해 이러한 조명의 역할이 여성의 아름다움을 더욱 극대화시키는 것으로 주지하고 있었을 것이며, 위의 인용문과 같이 실제 작품에서 적절한 조명의 사용으로 더욱 풍부한 시각적 느낌을 전달하고 있다. 이처럼 영화에서 조명은 화조(画調), 화질(画質)을 좌우하는 중요한 포인트로 화면을 아름답게 하고 또한 작가의 의도와 예술적 내용을 표현하는 수단이기도 하다. 이 조명의 밝음과 어둠, 빛과 그림자를 어떻게 표현하느냐에 따

14) まだ日の長い暑い時分のことだったので、すつかり障子を明け放してある西側の窓から、夕日がぎらぎらさせし込んである、そのほの紅い光を背に浴びさせながら、白いジョゼットの着を着て、紺のサージのスカートを穿いて、部屋と部屋との間仕切りの所に立つてゐるのが、云う迄もなくシュレムスカヤ婦人でした。

15) ナオミは今も、風呂の帰りに戸外の風に吹かれて来たので、湯上りの姿の最も美しい瞬間にりました。その脆弱な、うすい皮膚は、まだ水蒸気を含みながらも真っ白に冴え、着物の襟に隠れてゐる胸のあたりには、水彩画の絵の具のやうな紫色の影があります。顔はつやつやと、セラチンの膜を張つたかの如く光沢を帯び、ただ眉毛だけかじつとり濡れてゐて、その上にはカラリと晴れた冬の空が、窓を透してほんのり青く映つてゐます。

라 인간의 심리묘사 내지는 갈등을 표현할 수 있는 것이다.

마지막으로 세 번째 시나리오적 특징으로 가장 중요한 카메라 렌즈의 움직임을 통한 인물 묘사 수법을 들 수 있다. 특히 가장 많이 쓰고 있는 방법으로 클로즈업(Close-up)을 들 수 있는데 나오미의 얼굴이나 몸의 아름다움을 세부 묘사하는 장면 등 인물의 묘사에 주로 사용되고 있다.

①그녀의 골격의 현저한 특징은 허리가 짧고 다리가 길었기 때문에 조금 떨어져서 바라보면 실제 보다 매우 길게 보였습니다. 그리고 그 짧은 몸체는 S자와 같이 매우 깊이 휘어져 있고 휘어진 가장 아랫부분에 이제는 충분히 여자다운 동그랗게 솟은 엉덩이가 있었습니다. (중략) 양쪽 허벅지를 딱 붙이면 다리와 다리의 사이에는 조금의 빈틈도 없이 허리에서 아랫부분이 발목을 정점으로 해서 하나의 가늘고 긴 삼각형을 그리는 것입니다.¹⁶⁾ (S4) 『痴人の愛』, p.30

②그리고 또 하나, 내 주의를 끈 것은 손톱이었습니다. 열 손가락의 손가락 끝이 모두 같은 조개 껍질을 모은 것 같이 모두 선명하게 작은 손톱이 가지런히 연분홍색으로 빛날 뿐 아니라, 아마도 이것이 서양의 유행이라도 되는지 손톱 끝이 삼각형으로 뾰족하게 깎여 있었습니다.¹⁷⁾ (S9) 『痴人の愛』, p.73

③놀랍게도 길게 찢어진 눈, 훌륭한 건축물과 같이 빼어난 코, 코에서 입으로 연결되어 있는 돌출된 두 개의 선, 그 선 아래에 진하게 새겨진 붉은 입술, 아, 아, 이것이 ‘나오미의 얼굴’이라는 하나의 영묘한 물질인가?¹⁸⁾ (S27) 『痴人の愛』, pp.247~248

④내 머릿속은 벨벳 장막으로 두른 무대이고 거기에는 ‘나오미’라는 한 명의 여배우가 등장합니다. 여기저기서 쏘아대는 무대 조명은 어둠속에서 흔들거리고 있는 그녀의 새하얀 몸만을 확연하게 강한 빛으로 감쌌다. 내가 열심히 바라보고 있으면 그녀의 피부에서 불타는 빛은 더욱 더 빛을 내다가 때로는 내 눈썹을 태울

16) が、彼女の骨組の著しい特長として、胴が短く、脚の方が長かつたので、少し離れて眺めると、実際よりは大へん高く思へました。そして、その短い胴体はSの字のやうに非常に深くくびれてゐて、くびれた最低部のところに、もう十分に女らしい円みを帯びた臀の隆起がありました。(中略) 両腿をびつたり合はせると、脚と脚との間には寸分の隙もなく、腰から下が足頸を頂天にした一つの細長い三角形を描くのでした。

17)それからもう一つ私の注意を惹いたのは、その爪でした。十本の指頭の悉くが、同じ貝殻を集めたやうに、どれも鮮やかに小爪が揃つて、桜色に光つてゐたばかりでなく、大方此れが西洋の流行なのでもありませうか、爪の先が三角形に、びんと尖らして切つてあつたのです。

18) その恐ろしく長く切れた眼、立派な建築物のやうに秀でた鼻、鼻から口へつながつてゐる突兀とした二本の線、その線の下に、たつぷり深く刻まれた紅い唇。ああ、これが「ナオミの顔」と云ふ一つの靈妙な物質なのか、

듯이 바짝 다가온다. 활동사진의 ‘클로즈업’과도 같이 부분 부분이 매우 선명하게 확대된다……19) (S26) 『痴人の愛』, pp.239~240

위 인용문에서 우리는 카메라가 이끄는 시점대로 화면을 보듯이 조지가 말하는 극단적인 클로즈업을 통해 나오미나 슈렘스카야 부인의 특징적인 묘사를 하는 조지의 시선을 알 수 있다.

사실 이 작품에서는 영화의 그 어떤 기법 중에서도 클로즈업을 통한 묘사가 두드러져 있음을 알 수 있다. 특히 조지의 시선으로 보는 여성에 대한 섬세한 묘사는 클로즈업을 통해 더욱 생동감과 사실감을 부여한다. 클로즈업을 통해 관객의 시선은 자연스럽게 인물의 표정에 집중된다. 영화는 감정이나 느낌을 묘사하는 세부적 요소 (쉴룩이는 입언저리, 눈의 표정, 코의 찌푸림 등)의 관찰이 중요한 의미를 가진다.

그리고 인용문 ④에서 알 수 있듯이 다니자키는 영화기법 중 하나인 클로즈업이라는 단어를 작품 속에서도 자연스럽게 쓰고 있다. 이 장면은 클로즈업 기법과 인위적인 조명의 사용으로 망상 속에서의 나오미를 향한 조지의 절실함을 더욱 간절히 표현해내고 있다.

지금까지 인용문을 통해 시나리오 작법에 기초해 소설 속에서 영화적 요소인 묘사적 몽타주와 조명 기법의 사용, 클로즈업 기법의 차용 등을 살펴 볼 수 있었다. 특히 가와이 조지라는 남자 주인공을 화자(語)手로 삼아 이러한 영화적 문법을 빌려 여성들에 대한 섬세한 묘사를 한 것을 알 수 있다.

이 작품은 다니자키가 영화 체험을 마친 후 최초로 쓴 작품으로 그의 영화 활동을 통해 습득한 영화적 기법을 도입해 만든 소설로서 28장으로 나뉜 내용을 28개의 시퀀스로 나누어 분석해 봄으로써 시퀀스에 따라 변해 가는 인물 관계와 내용을 보다 용이하게 접근할 수 있었다. 즉 소설 『치인의 사랑』은 영화적 기법을 도입한 문학작품이며 이 작품 자체가 하나의 시나리오로 손색이 없음을 알 수 있었다. 이것은 다니자키가 영화에 대한 열정과 신념을 가지고

19) 私の頭は天鵝絨の帷で囲まれた舞台であつて、そこに「ナオミ」と云ふ一人の女優が登場します。八方から注がれる舞台の照明は真暗な中に揺らいでゐる彼女の白い体だけを、カツキリと強い円光を以て包みます。私が一心に視詰めてゐると、彼女の肌に燃える光りはよいよ明さを増して来る、時には私の眉を灼きさうに迫つてくる。活動写真の「大映し」のやうに、部分部分が非常に鮮やかに拡大される……

당시 일류 문인으로는 보기 드물게 시나리오 집필 수업까지 받고 편집 기술을 배우는 등 다방면에서 노력하는 모습을 보였기 때문에 얻은 결과물이기도 하다.

3.1 1960대의 시선으로 재탄생된 「치인의 사랑」

1924년 작 『치인의 사랑(痴人の愛)』은 1949년 기무라 게이코(木村恵吾)감독이 교 마치코(京マチ子)를 나오미로 내세워 영화화한 이래 1967년 마스무라 감독에 의해 3번째로 스크린을 통해 세상에 공개 되었다.

마스무라 감독은 영화 해설문에서 다니자키 준이치로의 『치인의 사랑』이 발표된 이래로 몇 번이나 영화화 된 것은 자유분방하게 사는 나오미라는 인간상이 시대를 뛰어넘어 사랑받을만한 매력적인 인물이기 때문이라고 평하고 있다. 또 “현대 사회에서 무너진 남성들의 욕구 불만이나 인간성을 되찾기 위해 필사적으로 발버둥치는 모습을 투철하게 묘사해 관객들의 가슴을 뛰게 하는 영화를 만들고 싶다”고 말하고 있다.

마스무라 감독은 이러한 작품 분석 위에 열정과 자기주장이 부족한 일본인들에게 조지라는 존재가 치인(痴人)이고 광인(狂人)으로 비칠 수도 있으나 시끄러운 세상의 제약을 버리고 남자가 여자를 끝까지 사랑할 때 그 안에 진실한 인간의 자유가 있고 진정으로 빛나는 생명력이 있으며 절대 변하지 않는 사랑이 존재하고 있음을 표현하고 있다.

소설의 시퀀스를 바탕으로 한 영화의 장면분석으로 들어가면 다니자키 원작은 28개의 시퀀스로 이루어져 있으나 마스무라의 영화는 15개의 시퀀스로 이루어져 있다. 이를 표로 정리하면 다음과 같다.

<표 2> 영화 「치인의 사랑」의 시퀀스

시퀀스	내 용
1	기분전환을 위해 애완동물을 키우고 있어요.
2	나오미의 일기 (1) 1966. 5. 6~7. 26
3	부부의 언약 나오미 집에 인사.
4	나오미의 일기 (6)
5	끝없는 욕망 / 조지 어머니께 거짓으로 돈을 받음
6	파티 회장

7	나오미의 제안 - 남자 3명과 동침
8	분한 거짓말 (共同便所)
9	연금
10	조지 격상 「한번만 용서해 주세요」
11	미련 / 어머니의 죽음
12	「그래도 나오미는 좋은 여자다」
13	나오미의 일시 귀가
14	조지의 몸부림
15	「조지씨 나도 당신밖에 없어요…」

배경과 약간의 변화는 있지만 플롯 자체는 원작에 충실하고 있음을 알 수 있다. 특히 영화는 쇠파이프와 연기로 가득 찬 공장의 여기저기를 보여 주며 이윽고 배구를 하는 사람들을 바라보는 두 남자를 향한다. 좀 더 나이 든, 상사로 보이는 남자가 조지에게 스포츠에 술, 그리고 마작, 파친코, 경륜, 경마 등 도박도 못하는 조지를 성실한 인간(真面目な人間)이라고 표현하면서 걱정스럽게 이렇게 말한다. “우리들 같이 기계 속에서 사는 기술자들은 무엇인가에 발산하지 않으면 노이로제에 걸리고 만다.” 라면서 “결혼이라도 하는 것은 어때냐.”고 권유한다. 얘기를 듣던 조지가 “기분 전환을 위해 펫을 키운다.”고 하자 어떤 동물이냐고 꼬치꼬치 묻는 상대방에게 “고양이이며 잡종이지만 너무나 사랑스럽고 귀엽다”고 대답한다. 여기서 조지가 말하는 애완동물 고양이의 존재는 바로 우리가 미루어 짐작하듯이 나오미를 말한다. 소설 속에서 자주 혼혈아(混血兒)라는 이야기를 듣는 나오미의 존재를 영화에서는 잡종이라는 말로 함축시켜 표현하고 있다.

그리고 집에 돌아온 조지가 현관문을 열고 집안에 들어가면 새로운 사람으로 탈바꿈하는 것이다. 사회에서는 성실한 사람의 대명사 취급을 받는 그가 나오미라는 요염하고 귀여운 고양이가 있는 집에서는 완전히 다른 남자로 변신하는 것이다.

한편 조지는 집 안에 들어서자마자 나오미를 찾는데 여기서 둘이 즐겨하는 슬래잡기로 놀이로 나오미를 찾으며 원작에서 말하던 지저분한 집안 곳곳을 카메라의 이동을 통해 보여준다. 마침내 등장한 나오미는 수영복 차림에 양 갈래로 묶은 머리를 하고 있다. 조지는 이러한 나오미의 수영복 차림을 찍기 위해 카메라를 가져오고 그들의 침실은 자주 그래 온 것처럼 자연스럽게 스튜디오

오로 탈바꿈된다.

나오미 역을 맡은 야스다 미치오(安田道代)는 고양이처럼 강렬한 눈을 부각시키기 위해 양 갈래로 묶은 머리로 눈만 남겨두고 얼굴을 가린 채 눈만이 카메라를 응시하고 감독은 이를 극단적인 클로즈업 샷으로 관객을 빨아들이는 듯한 강렬한 눈빛의 나오미의 얼굴을 정지한 컷에서 타이틀 롤이 올라간다.

이렇게 시작하자 소설의 첫 부분처럼 조지의 내레이션이 흐르며 나오미의 카페 여급의 우울한 시절부터 조지와 함께 살기 시작하면서 점점 바뀌어 가는 모습이 슬라이드 쇼로 보이고, 사진 한 장면 한 장면의 오른쪽에는 조지의 글씨체로 써진 나오미의 성장 일기가 삽입되어 있다. 나오미의 표정과 옷차림 그리고 클로즈업으로 누드의 몸 곳곳을 보여줌으로써 관객들은 나오미의 변화의 과정을 한눈에 살펴 볼 수 있다.

이렇듯 마스무라 감독에 의해 1967년 세 번째로 리메이크 된 영화 「치인의 사랑」은 풍속을 반영하는 장면이 많아 영화는 자연스럽게 당시의 시대적 상황을 보여준다. 따라서 영화는 1960년대의 풍속을 반영하고 있는데, 소설과 문학의 차이점을 표로 정리해 보면 다음과 같다.

<표3> 소설과 영화「치인의 사랑」의 차이점

	소설 『치인의 사랑』	영화 치인의 사랑」
시대적 배경	1920년 대	1960년 대
공간적 배경	오모리 집안의 아틀리에	사진취미를 상징하는 암실
조지의 직업	전기회사의 기사	공장 노동자
나오미의 존재	작은 새, 혼혈아	고양이, 잠종
언어수업	영어	이탈리아어
나오미의 요구	2백엔 상당의 댄스 의상	20만엔 상당의 진주목걸이
춤과 음악	댄스홀, 오케스트라, 사교댄스	파티, 재즈밴드, 스윙댄스
등장인물	우에소의 아주머니	이웃의 중년 의사 부부

연출은 자신을 드러낸다는 마스무라의 말대로 1967년 판 「치인의 사랑」은 1924년의 원작 『치인의 사랑』이 아니라 1960년대 당시 사회를 반영하고 있으며 자신의 유학경험을 살려 나오미가 배우는 외국어는 영어가 아닌 이탈리아어로 변화되어 있다.

또 다른 시대상을 반영하는 것은 파티 장면인데 소설에서는 당시 사교계를

중심으로 한 사교댄스가 고급문화로 유행하였는데 마스무라의 영화에서는 외국인 가정에서의 서양식 각테일파티의 모습을 보이고 있다. 그곳에서 추는 춤도 우아한 사교댄스가 아니라 음악에 몸을 맡기고 제멋대로 추는 디스코에 가까운 스윙댄스를 선보인다. 또한 영화 속에서는 당시 유행하던 신 기계도 많이 등장한다. 그 가운데서도 특히 구마타니(熊谷)의 자동차를 등장시켜 1960년대 말 마이카 시대가 도래하고 있음을 암시하고 있다.

또 영화의 곳곳에 암울해 보이는 공장지대와 그로 인한 회색 배경이 보이는데 이것은 감독이 1960년대의 고도경제성장 속에서 문제점이 나타나기 시작한 시대상을 반영한 것으로 볼 수 있다.

시퀀스 분석을 통해 마스무라가 시나리오적인 특징을 가진 소설 『치인의 사랑』의 기본적인 플롯을 그대로 유지하며 다만 시대상황에 따른 변화를 주어가며 1960대판 『치인의 사랑』을 그리고 있음을 알 수 있었다.

4. 『만지(卍)』의 세계

『만지(卍)』는 간사이(関西) 이주 후 다니자키 작품 전환의 제 1기의 한 획을 긋는 뛰어난 작품이며 표준어적 표현에 의한 리얼리즘으로부터 탈피해 간사이어를 통해 고전적인 표현 영역에 들어가려는 하나의 시도로 주목받은 작품이다.

『만지』가 잡지 개조(改造)에 처음으로 발표된 것은 1928년 3월이다. 작가가 관동대지진을 피해 간사이에 안주해 『치인의 사랑』을 쓴 다이쇼 13년부터 횡수로 5년째였다. 이 시기는 간사이로 이주한 다니자키가 조금씩 새로운 환경과 풍토에 익숙해져 가면서 그곳에서 자기 예술의 뿌리를 내릴 발판을 마련한 시기이다. 다니자키는 다작의 충실한 창작활동을 펼쳐 나가면서 작가적 소양을 갖추는데 주력했다. 이러한 때에 집필한 『만지』는 다니자키에게 있어 자기 예술의 간사이 토양에 대한 인식의 시험이었다.²⁰⁾

이 작품은 단순히 동성애에 관한 소설로 치부되고 있지만 다니자키 문학에

20) 김용기(2001), 『다니자키 준이치로의 생애와 작품』, 보고서, pp.226~227

드러난 문제는 섹스가 어떻게 강하게 인간을 지배 하는가, 여성의 아름다움이 얼마나 위험하며 어떤 방식으로 인간 생활을 붕괴시키는가를 보여준다. 이것은 오랫동안 여성들이 살아온 방식, 낡은 가족제도, 부부의 도덕적인 관념 등에 대한 믿음이 흔들리고 있음을 의미한다. 그러나 누구나 다른 사람과 다른 일탈적인 행동을 할 때 신경 쓰이는 부분은 세인의 이목이다. 다니자키는 소설의 끝부분에서 신문에 등장인물들의 성생활이 오르내리게 되자 결국 동반자살을 택하는 모습을 그려냄으로써 이러한 매스컴의 황포에 일침을 놓으며 사람들의 이목은 인간행위의 틀이지만 핵심적으로 인간을 좌우하는 것이 아니므로 표면상 이치에만 맞다면 다음은 신경 쓰지 않아도 된다는 의미를 전달하고 있다.²¹⁾ 이는 오다와라(小田原) 사건으로 세간을 떠들썩하게 했던 그도 당연히 이러한 사회적인 눈초리에 시달렸음을 단적으로 암시하고 있는 것으로도 해석할 수 있다.

따라서 사람들은 세간에서 허락하는 범위 내에서 인간은 자신의 흥미에 맞춰 섹스, 자아(에고), 미를 향한 집착을 동기로 살아갈 수밖에 없다. 이러한 생활에서 일탈한 결과가 어떻게 되는가라는 문제가 이 소설에서 제시하는 하나의 시대적인 문제로 그려지고 있다.

제목 『만지』에서 느껴지는 것처럼 다니자키는 어지러운 애욕의 세계에 빠진 4명의 인간들의 모습을 표현해 한번 빠져들면 벗어날 수 없는 애욕세계 자체를 그리고 있다. 작품 속에서는 변호사 가키우치(柿内)의 처 소노코(園子)와 미쓰코(光子)의 동성애, 성불능자인 와타누키(綿貫)와 미쓰코의 연애관계, 소노코와 와타누키의 적대관계, 그리고 미쓰코와 소노코의 남편인 가키우치의 애욕의 관계 등 4명의 복잡한 남녀 관계가 얽혀 있다.

4.1 다니자키 문학을 완벽 재현한 영화 「만지」

『만지』 역시 시나리오적으로 분석했을 때 다니자키가 나누어 놓은 33개의 시퀀스로 나누어 볼 수 있다. 마스무라는 이 33개의 시퀀스 중 중요 사건이 있는 시퀀스를 대사 처리까지 그대로 살려 영화로 재현해 놓았다. 마스무라가 영

21) 谷崎潤一郎(1959), 「卍」, 『谷崎潤一郎全集17권』, 中央公論社, 해설부분 참조

화화한 「만지」와 소설의 시퀀스를 비교하면 다음과 같다.

<표 5> 영화와 소설 『만지』의 시퀀스 비교

시퀀스	영화 속의 시퀀스	소설 속 시퀀스
1	소노코와 미쓰코 돌만의 비밀	1~4
2	관음상 그림의 모델이 된 미쓰코	5~6
3	남편의 의심과 부부싸움	7~8
4	온천사건과 와타누키의 등장	9~10
5	다시 가정에 충실할 것을 맹세	11~12
6	미쓰코의 임신소동	13~16
7	와타누키와 의형제를 맺게 됨	17~19
8	와타누키의 협박	20~26
9	남편에게 고백, 도움	27~29
10	미쓰코와 동반자살 시도	30,1/2
11	몽롱한 의식 속의 이상한 꿈	30,2/2~31
12	수면제에 망가져가는 부부	32~33
13	신문에 공개되어 3명이 함께 자살시도	33

영화 「만지」는 위의 표와 같이 소설 안에서 큰 줄거리를 빼내 13개의 시퀀스로 압축해서 완성되었다. 그리고 배우들의 대사마저도 상황에 맞게 원작에서 그대로 가져와서 완벽하게 영화화했다.

다니자키는 「영화잡감(映画雜感)」에서 영화와 문학은 전혀 별개이기 때문에 소설을 완전하게 영화화했다고 해서 영화로서 반드시 수작이라고 단언할 수 없지만 이즈미 교카(泉鏡花)의 작품은 처음부터 소설이 아니라 영화로 해야 옳다고 여겨질 만큼 시나리오로서 더 가치 있게 느껴진다고 피력하기도 했는데, 『만지』에 이르러 다니자키의 작품도 시나리오로 손색없는 작품의 형태를 보여주고 있음을 시퀀스 분석을 통해 알 수 있다. 즉 마스무라의 「만지」는 다니자키가 그려낸 시나리오에 충실한 영화로 영상화 된 것이다.

특히 화자인 소노코가 ‘선생’이라는 인물에게 자신의 경험을 고백하는 것이 소설의 독특한 특징으로 뽑히는데 영화에서도 소설 속 그대로 작품 첫 장면부터 소노코와 소설가로 보이는 선생이 등장해 과거 회상 수법인 플래쉬 백(Flash back)을 사용하여 이야기를 전개해 나간다. 소설에서 선생의 등장으로 인해 내용 중간 중간 작자 주(註)라는 명목으로 자세한 설명이 덧붙여지는데

이러한 부분은 카메라가 클로즈업으로 묘사함으로써 작자 즉 선생이 바라보는 피사체를 말로 설명하는 대신 화면상으로 설명하는 형식을 취하고 있다. 따라서 영화 속에서 작자 주(註)는 지문의 역할을 하는 것이다.

작자 주(註), 가키우치 미망인은 그 이상한 경험 뒤에도 뜻밖에 수척해진 흔적이 없이 옷차림도 태도도 1년 전과 같이 화려하고 현란하게 미망인이라고 부르기 보다는 영애처럼 보이는 전형적인 간사이식 젊은 부인이었다. 그녀는 절대로 미녀는 아니지만 ‘도쿠미쓰 미쓰코’라는 이름을 말할 때 그 얼굴은 묘하게도 밝게 빛났다.²²⁾ 『卍』, p.7

이것은 소노코가 그린 관음상 그림이 미쓰코를 모델로 한 것이 아니냐는 의혹이 일게 되자 자신도 모르게 모델이 아닌 다른 사람을 생각하면서 그리게 됐다는 고백을 하는 장면으로, 이야기를 듣는 소설가의 작자 주(註)를 통해 소노코에 대해 설명하고 있다.

영화에서는 이러한 작가의 설명이 카메라의 시선과 작가의 시선이 동일시되어 소노코를 비추며 직접 묘사하고 있다. 이러한 작가의 주석은 필요한 부분에서 요소요소에 등장하여 지문으로써 상황을 자세히 묘사하는 역할을 담당하고 있다.

작자 주(註), 가키우치 미망인이 단지 일부분에 지나지 않는다고 말한 편지는 약 여덟 치 세제곱정도의 잔주름이 있는 비단보로 짠 것으로, 가득차서 터질듯 하게 되어 비단보의 가장자리가 간신히 4개로 묶어져 있었다. 그 작게 짝 묶어진 매듭을 푸는데 그녀의 손끝은 붉어져 꼬집힌 것처럼 보였다. 이윽고 속에서 꺼낸 수많은 편지는 마치 일본식 색종이의 온갖 종류가 넘쳐 나온 것 같았다. 이유인 즉 그것들은 모두 요염하고 야단스러운 채색의 모양이 있는 목판인쇄의 봉투에 넣어져 있었기 때문이다. 봉투의 모양은 4점으로 접은 부인용 레터페이퍼가 겨우 들어갈 정도로 작아서 그 표면에 4도 인쇄 또는 5도 인쇄된 다케히사 유메지(竹久夢二) 풍의 미인도, 달맞이꽃, 은방울꽃, 튜립 등의 모양이 입혀

22) 作者註、柿内未亡人はその異常なる輕験の後にも一年前と同様に派手できらびやかに、未亡人と云ふよりは令嬢の如くに見える典型的な関西式の若奥様である。彼女は決して美女ではないが、「徳光光子」の名を云ふ時、その顔は不思議に照り輝やいた。

져 있었다. 작자는 그것을 보고 적잖이 놀랐다. 이런 요란한 봉투의 취미는 결코 도쿄의 여성들에게는 없다.²³⁾ 『근』, pp.30~31

이 부분은 가키우치 미방인 소노코가 자신과 미쓰코가 교환했던 편지를 선생이라고 칭하는 작가에게 보여주는 장면에서 삽입된 작자주이다. 작자는 이렇게 그들의 편지를 자세히 기술함으로써 영화 속의 지문 역할을 하고 있는 것이다. 실제 영화 부분에서 마스무라 감독은 선생이 편지를 열어보는 컷에서 선생의 시선으로 클로즈업하는 컷으로 연결하여 화려하고 요란한 봉투와 편지를 보여주고 있다.

마스무라 감독은 “『만지』는 여주인공 소노코(園子)가 간사이말을 자유자재로 잘 구사하기 때문에 생동감 넘치는 리듬과 정감 넘치는 색다른 매력을 창조해냈으며, 간사이 사람들을 등장시켜 그 고장의 언어를 사용했기 때문에 내용도 수법도 크게 성공한 것”이라고 평가하고 있다.

또한 마스무라는 작품 분석에 있어 전반부를 지배하는 것은 유럽적인 성애 즉 그리스적인 형태미라고 보고 있다. 이는 소노코가 미쓰코에게 느끼는 동성애는 비너스로 귀결되는 이상적인 육체미를 숭배하는 유럽적 성애라는 해석이다. 그러나 후반에 들어 비너스에서 태양으로 이행된 미스코의 존재는 유럽에서 아시아로의 회귀로 보고 있다. 유럽에서의 태양은 남성신(男神)이며 태양을 여성신(女神)으로 숭배하는 것은 동양적 사상이라는 것이다. 그러면서 다니자키가 『만지』에서 유럽적 미의 관념에서 아시아로의 전이를 보여주었다면 마스무라는 반대로 아시아에서 유럽으로의 전이를 그리고자 했다고 밝혔다.²⁴⁾ 따라서 유럽적인 미의 찬양을 하는 전반부는 소설 그대로 영화화하고 후반부의

23) 作者註、柿内未亡人がほんの一部分だと云つたところのそれらの文殻は、約八寸立方ほどの縮緬の帛紗の端が辛うじて四つに結ばれてゐた。その小さい堅い結び目を解くのに彼女の指頭は紅を潮し、そこを抓つてゐるやうに見えた。やがて中から取り出された手紙の数々は、まるで千代紙のあらゆる種類がこぼれ出たかのやうであつた。なぜならそれらは悉くなまめかしい極彩色の模様のある、木版刷りの封筒に入れられてゐるのである。封筒の型は四つ折りにした婦人用のレターペーパーがやつと進入する程に小さく、その表面に四度刷り若しくは五度刷りの竹久夢二風の美人画、月見草、すずらん、チューリップなどの模様が置かれてある。作者はこれを見て少からず驚かされた。蓋しかう云ふケバケバしい封筒の趣味は決して東京の女にはない。

24) 増村保造(1999), 『映画監督増村保造の世界-映像のマエストロ映画との格闘の記録1947~1986』, ワイズ出版, pp.415~416

아시아적 미의 찬양부분은 어느 정도 희극적인 요소를 가미해 비판하였다고 했는데 사실상 영화는 대부분의 장면이 다니자키의 소설과 일치하고 있다.

소설 『만지』 또한 다니자키가 영화 경험을 하고 나서 쓴 작품답게 소설 속에 영화적 기법이 많이 내재되어 있다. 그리고 『만지』는 그 자체가 시나리오에 가까워서 소설과 영화의 플롯은 물론이고 배우들의 대사마저도 일치하고 있음을 보여주고 있다. 따라서 마스무라의 영화 「만지」를 통해 소설 『만지』의 관념적이고 복잡한 관계를 보다 쉽게 접할 수 있으며 소설을 완벽하게 재현한 것에 감탄마저 나온다. 특히 책으로 읽었을 때 느낀 간사이 말의 어감이 영화로 재현되어 실제 배우들에 의해 표현되었을 때, 비로소 간사이 여성의 무서운 집념과 내면에 감추어진 애욕을 다니자키가 작품 속에서 얼마나 생생하게 그려냈는가를 느낄 수 있다. 따라서 원작과 영화 「만지」의 작품분석을 통해 영화체험이 다니자키의 작품에 얼마나 지대한 영향을 주었는지 알 수 있으며, 동성애라는 소재로 인해 1960년대 영화계에서 주목받지 못했던 작품이 마스무라의 해석을 거쳐 흥행 대성공을 하게 된다. 마스무라는 「만지」를 통해 종래의 타협과 굴종 속에 살며 자유와 독립을 모르는 영화 속의 일본인상은 간토(關東)지역이라는 일부분에 해당하는 것이며 진정한 일본인상은 간사이(關西)지역의 자유롭고 독립적이며 선구적인 인간상임을 보여주고 있다.²⁵⁾

마스무라의 이러한 작가 다니자키의 작품분석이 바탕이 되었기에 40여편이 넘는 다니자키 원작 영화 가운데서 마스무라 감독의 작품이 대표적으로 거론되며 원작과 40년이 넘는 시대상을 뛰어넘어 거부감 없이 관객에게 사랑받게 된 것이다.

5. 나오며

지금까지 시퀀스를 통한 작품 분석을 통해 일본 순영화가극운동의 중심에 서 있던 다니자키 준이치로의 『치인의 사랑(痴人の愛)』과 『만지(卍)』가 자신의 영

25) 마스무라는 키네마 순보 등 영화 잡지의 글에서 이러한 간사이의 자유분방함을 통해 다니자키와 미조구치 감독이 그들만의 독특한 예술세계를 완성하게 되었다고 평가하고 있다.

화 제작 경험을 바탕으로 한 시나리오적인 소설 작품이었음을 알 수 있었으며, 이러한 시나리오적인 소설을 마스무라 감독이 어떻게 영상으로 변용했는지 고찰해 보았다.

세부적으로 살펴보면 먼저 소설 『치인의 사랑』의 경우 다니자키가 영화 기법을 차용해 적절한 조명의 활용, 클로즈업 등으로 여성의 신체를 묘사하여 관능미 넘치는 여성의 아름다움을 묘사해 냈다는 것을 알 수 있었다. 그리고 1924년에 발표된 『치인의 사랑』이 40여년이 지난 1967년 마스무라에 의해 영상화되면서 원작의 재해석을 거쳐 소설 28장의 시퀀스를 영화 속에서 15개의 시퀀스로 함축하면서 배경과 인물 등에 약간의 변용을 가했지만 플롯은 그대로 살려서 원작의 의도에 충실히 여성의 관능미를 그려내고 있음을 확인할 수 있다.

이어서 1928년에 발표한 원작 『만지』의 가장 큰 특징은 작자 주(註)라는 독특한 형식으로 지문 묘사를 한 것인데, 이러한 작자 주(註)는 마스무라 영화에서 이야기를 이끌어 가는 소노코(園子)와 함께 등장하는 소설가의 시선으로 처리되어 등장인물의 특징을 부연 설명하고 카메라의 시선과 동일한 시선으로 재현된다. 또한 원작을 살펴보면 플롯의 전개와 각 인물들의 대화와 대화 사이사이의 지문 등은 소설이라기보다는 오히려 시나리오의 형식과 일치하고 있음을 알 수 있다.

따라서 원작의 이러한 형식을 간파한 마스무라 감독은 다니자키 문학에서 흔하지 않은 사피즘(sapphism; 여성 간의 동성애)을 다루며 일그러진 성의 메커니즘 속에서 허우적대는 4명의 남녀를 그대로 흡입하여 스크린에 복원시켜 다니자키 문학의 애욕세계를 충실히 영상으로 옮겨 다니자키의 작품 『만지』가 영화를 위한 시나리오로서 손색없는 작품임을 반증해 주고 있음을 확인할 수 있었다.

【参考文献】

1. 텍스트

谷崎潤一郎(1959), 『谷崎潤一郎全集15권-痴人の愛』, 中央公論社

谷崎潤一郎(1959), 『谷崎潤一郎全集17권-卍』, 中央公論社

谷崎潤一郎(1959), 『谷崎潤一郎全集14권-活動写真の現在と将来』, 中央公論社

増村保造(1999), 『映画監督増村保造の世界-映像のマエストロ映画との格闘の記録1947～1986』, ワイズ出版

2. 국내외 단행본

김용기(2001), 『다니자키 준이치로의 생애와 작품』, 한국일본학협회

김태현(2006) 「다니자키 준이치로(谷崎潤一郎)문학과 영화」, 고려대학교대학원 박사학위논문

볼프강 가스트, 조길예 옮김(1999), 『영화-영화와 문학』, 문학과 지성사

佐藤忠男(1997), 『日本映画の巨匠たちⅢ』, 学陽書房

要 旨

本稿では映画と文学の相互作用を考察するために映画的技法を取り入れて書いている谷崎の小説『痴人の愛』と『卍』をシナリ記述であるシーケンスに基づいて構成された作品だと設定し、小説の中の映画の技法などを分析して見た。

先ず小説に反映された映画の影響をよく見ると、『痴人の愛』では多様な映画の技法を借用しているが、その中でも適切な照明、クローズアップの活用などで女性の身体を描写して官能美あふれる女性の美しさを描いていることに注目したい。そして生粋の江戸っ子である谷崎が自分の作品に関西地方の言語を移植して注目を引いた『卍』では、作者註という独特の形式で指紋を描写したことが特徴な点として見る事ができる。またプロットの展開と各人物たちの対話と対話の間の指紋などは小説よりはむしろシナリオの形式と一脈相通していることが分かる。

映画では、1924年に発表された作品『痴人の愛』が40余年の歳月が経った1967年に増村監督によって映像になりながら原作を再解釈して、小説の28枚のシーケンスに背景と人物など少しの変容を加えることはしたがプロットはそのままいかして原作の意図を充実に描き出していた。『痴人の愛』の場合は時代相を反映する風俗小説のため映画化する時監督は自然に1920年代から時代を移して1960年代の風俗を象徴する背景として讓治の勤め先である工場とパーティー場面、ナオミの服装と家などここかしこに当時の日本の姿を移植していた。

引き続いて1928年に発表された『卍』は谷崎文学の中でも有り勝ちではない sapphism (sapphism; 女性の中の同性愛) を扱いながら歪んだ性のメカニズムの中でじたばたしている4人の男女を描いているのに、増村は1964年こういう谷崎の作品をスクリーンに復元させて谷崎文学の愛慾世界の絆を映像にそのまま移している。

キーワード：増村保増監督、谷崎潤一郎の映画体験、シーケンス(sequence)
痴人の愛、卍

투 고 : 2009. 8. 31
1차 심사 : 2009. 9. 12
2차 심사 : 2009. 9. 26