

# 마르세의 소설과 할리우드 영화의 영향\*

- *Caligrafía de los sueños*(2011)를 중심으로

김 광 희

(한국외국어대학교)

## I. 시작하는 말

후안 마르세(Juan Marsé)는 1933년 바르셀로나에서 출생했다. 그는 자신의 전 작품을 통해서 내란 직후 스페인 사회가 겪은 참담한 실상을 생생하게 묘사하는데 그의 작품에 나타나는 전후 현실은 때때로 자연주의와 전율주의가 가미된 사실주의로 그려진다. 그 결과 전후 스페인 사회와 국민의 비참한 현실은 여느 사회 소설에서와 마찬가지로 그의 작품에서도 중요한 부분을 차지한다. 그럼에도 불구하고 이처럼 사실주의에 입각해 묘사된 많은 이야기들은 영화에 적(籍)을 둔 다양한 허구적 요소들에 의해서 상당부분 중화되어 나타난다. 이에 해당하는 좋은 예가 1973년과 1993년에 각각 발표된 『내가 전사했다고 하거든*Si te dicen que caí*』과 『상하이 제스처*El embrujo de Shanghai*』이다<sup>1)</sup>. 두 작품에는 전후 사회의 무미건조하고 침울했던 삶으로부

---

\* 이 논문은 2011년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2011-35C-A00947).

1) 스텐버그 감독의 <상하이 제스처*The Shanghai Gesture*>는 스페인에서 <상하이의 매혹*Embrujo de Shanghai*>으로 타이틀이 바뀌어 개봉되었다. 마르세가 스텐버그 작품의 스페인어 제목을 차용하여 자신의 소설 제목으로 삼은 것은 <상하이 제스처>를 관람한 스페인 독자가 그의 소설을 읽으면서 이 영화를 자연스럽게 떠올리고

터 탈피하기 위해서 보다 아름다운 미래를 향해 상상의 나라를 피야만 했던 시절의 절박함이 역력하게 드러난다. 『내가 전사했다고 하거든』의 주인공이자 아벤티스의<sup>2)</sup> 대가인 사르니타와 누더기 옷을 걸친 채 늘 허기진 배를 달래던 그의 조무래기 친구들은 폐허가 된 예배당의 지하나 외진 광장에 모여서 당시 떠돌아다니던 소문과 믿을 수 없을 정도로 과장된 전후 체험담에 근거해 온갖 난잡한 이야기를 만들며 그들의 따분하고 군색한 시간을 기발하게 때운다. 그런가하면, 허구한 날 몽상에 빠져 무료한 시간을 달래던 『상하이 체스 처』의 다니엘과 수산나는 허황된 포켓의 이야기 속에서 현실의 절망을 뛰어넘게 해줄 돌파구를 기대한다. 그럼에도 작품 속에 그려진 참담한 현실이 독자에게 그렇게까지 비판적으로 느껴지지 않는 이유가 있다면 그것은 작가가 도입한 영화적 픽션 요소들이 대부분의 이야기를 중화시키고 있기 때문이다.

그러나 작가가 자신의 작품 속에 다양한 형태로 영화적인 요소를 삽입시키는 것은 단지 사실적으로 묘사된 비참한 현실을 중화시키려는 의도에서만 비롯된 것은 아니다. 그 보다는 오히려 다양한 영화적 요소를 통해서 자신의 독자에게 또 다른 문화적 기쁨을 체험하게 하기 위함이다. 마르세가 영화적 요소를 면면히 사용할 수 있는 것은 자신의 독자가 제 7의 예술인 영화, 특히 할리우드 황금기 영화로부터 비롯된 요소들을 어려움 없이 인식할 수 있으리라는 확신 때문이다. 그도 그럴 것이 유희 거리가 전혀 없었던 전후 스페인 사회에서 대다수의 사람들은 고전 할리우드의 영화를 보며 풍요롭고 아름다운 인생에 대한 일종의 대리만족을 즐기고 있었기 때문이다. 이는 비단 마드리드나 바르셀로나와 같은 대도시에서만 나타나는 현상은 아니었다. 영화는 당시 소도시에서도 폭발적인 인기를 누렸는데, 많은 사람들은 관람한 영화의 줄거리나 스타들에 대한 이야기꽃을 피우면서, 또는 한 주 후에 보게 될 영화

---

무의식적으로 영화와 소설을 관련짓도록 하기 위함이다. 작가의 이와 같은 의도를 효과적으로 반영하는 차원에서 필자는 소설 제목을 한국에 소개된 스텐버그 감독의 영화 제목과 같게 번역하였다.

2) "Aventis"는 '모험', 또는 '진기한 체험'을 뜻하는 aventuras의 약자로 마르세의 소설에서는 조무래기들이 전후시절 가족이나 친지, 또는 동네 어른들로부터 전해들은 갖가지 체험담에 근거도 없는 뜬소문과 자신들이 관람한 영화에서 따온 다양한 픽션 요소를 가미하여 만들어 낸 이야기를 뜻한다.

를 학수고대하면서 잠시나마 암담한 현실로부터의 탈출을 시도했다.

마르세의 작품에는 실로 놀라운 정도로 다양한 영화가 소개된다. 뿐만 아니라, 그의 소설에 등장하는 많은 인물들은 영화관에서 일을 하면서 그들의 생계를 이어 간다. 극장 영사실이나 매표소에서 일하는 사람과 안내원으로 일하는 사람이 있는가하면, 상영관의 어두움을 이용해서 돈벌이를 하는 여성들도 등장한다. 뿐만 아니라, 작중인물들 중의 대다수가 일상적으로 극장에 출입하기도 한다. 예를 들어 『상하이 제스처』의 수산나의 어머니 아나는 문디알 극장의 매표소에서 일을 하고, 10년 후에 수산나는 어머니를 대신해서 같은 극장 같은 자리에서 입장권을 판매한다. 수산나의 아빠 김도 영상 투사기를 제작해서 판매하는 독일 회사의 영업 사원으로 일을 했다. 『도마뱀 꼬리 *Robos de lagartija*』(2000)의 주인공인 다빛에게 다 늙고 병들은 개 치즈파를 선물한 아우헤 아저씨는 델리시아 극장의 안내원이고, 다빛의 어머니 로사에게 범망을 피해 도주한 남편의 소식을 전하는 사람은 델리시아 극장에서 영사기사로 근무하고 있는 페르민이다. 『사촌 몬세의 비밀 *La oscura historia de la prima Montse*』(1970)에서 파코 호타 보테가스는 촬영허가를 받기 위해서 바르셀로나로 출장을 온 프랑스 영화 제작사 직원이고, 그의 어머니는 왕년에 영화계에서 이름을 날렸던 여배우이다. 『언젠가 돌아오리 *Un día volveré*』(1986)에서 수아우 영감은 영화관 간판에 그림을 그리는 일을 하고, 『2개 국어를 하는 연인 *El amante bilingüe*』(1992)에서 스페인 남부 출신이자 때때로 주인공 파네카의 말동무였던 그리셀다는 콜로세움 극장 현관에서 사탕을 판매한다. 그런가하면 『내가 전사했다고 하거든』의 넝마주이 하바는 갈반 부인의 사주로 빨갱이 창녀를 찾아 나서는데, 그녀는 영화관에서 꼬맹이들의 자위를 돕고 받는 돈으로 생계를 이어가는 여성이다.

2011년에 발표된 그의 마지막 소설 『꿈의 필체 *Caligrafía de los sueños*』에도 50년 이상 지속되어 온 그의 문학 세계가 고스란히 담겨있다. 독자는 배급 식량만으로 연명하기 어려웠던 40년대 내란 직후의 바르셀로나를 『꿈의 필체』에서 다시 만날 수 있다. 갓 붉은 1킬로그램의 커피가 보물처럼 귀했던 시절이다. 마르세처럼 책 읽기를 좋아하고 스타 시스템의 할리우드 황금기 영화와 피아노를 사랑하는 사춘기 소년 링고를 주인공으로 내세워 그 시절의

이야기를 풀어나가고 있다.

본고는 『꿈의 필체』에 나타나는 할리우드 영화의 영향을 고찰하고자 한다. 작품에 언급된 할리우드 황금기 영화에 대한 직접적인 언급을 중심으로 무슨 장르의 영화들이 소개되었는지, 소설에 언급된 영화나 배우의 이름, 혹은 이들이 주연으로 출연했던 어떤 다른 작품이 함께 소개되었는지를 살펴보고, 다양한 영화적인 요소가 마르세의 소설 속에서 어떤 역할을 하는지를 알아보고자 한다. 대체적으로 작품 속에 언급된 영화들과 마르세의 소설은 서로 다른 줄거리를 전개해 나간다. 그럼에도 불구하고 이들 영화는 모름지기 작가의 소설 구조와 밀접한 관계를 갖기도 하고, 때때로 예기치 못한 탁월한 반전의 효과를 선사하기도 한다. 필자는 본 연구를 통해서 『꿈의 필체』 안에 내재되어 있는 이와 같은 영화의 구조적인 영향을 밝히고자 한다.

## II. 소설에 나타나는 영화

### 1. 영화에 대한 직접적인 언급

소설에 나타나는 영화에 대한 ‘직접적인 언급(referencias filmicas explicitas)’은 특정 영화나 그 장르가 특정 문학 작품과 갖는 서사 구조상의 관계를 고찰하기에 더할 나위 없이 좋은 자료이다. 뿐만 아니라, 영화에 대한 직접적인 언급은 소설과 영화가 ‘문자언어’와 ‘시각언어’로써 갖는 서사 구조상의 문제를 밝히기에 앞서 특정 문학 작품 속에 영화의 영향이 실제로 존재하는지의 여부를 보다 객관적으로 증명해 줄 수 있는 요소라는 점에서 그 중요성이 한층 강조된다고 하겠다. 페냐 아르딧(1992, 110)은 문학과 영화의 피드백 관계를 고찰함에 있어서 연구 대상이 되고 있는 문학 작품 속에 영화에 대한 직접적인 언급이 있는지를 우선적으로 확인하는 것이 그 어떤 연구보다 선행되어야 한다고 했다. 이는 문학 속에 나타나는 영화의 영향으로 판단되는 많은 자원들이 실상은 문학 속에 이미 존재했던 것들이고, 대부분이 19세기 사실주의 소설을 통해서 영화에 전승되었기 때문이다.

영화에 대한 명시적인 언급에는 영화 제목이나 영화 속 등장인물의 이름,

주연 배우의 이름, 또는 이들 배우가 소화해 낸 명장면이나 명대사의 등장할 수 있다. 그밖에도 특정 영화가 만들어진 시대 역시 직접적인 언급의 범주 안에 들어간다. 본래 문학이나 문화에서 전수된 것들이 있을 수 있으나, 이들 자원이 오히려 영화적 요소로 인식되는 것은 이미 제 7의 예술인 영화의 코드로 덧입혀져 영화적인 색채가 더 강한 요소로 변모했기 때문이다. 소설에 기술된 영화에 대한 직접적인 언급은 사실상 청소년기 때 영화에 심취했었던 문인들에 의해서 나타나는 상호 텍스트적 담론, 또는 문화 담론의 현상이며, 문학 작품 속에 가시화 되어 나타난 영화의 영향이다. 이와 같은 피드백 현상은 벤하민 하르네스가 알베르티와 로르카를 기념하기 위해서 그의 저서 『연습문제 *Ejercicios*』와 『죽음을 곁에 둔 무대 *Escenas junto a la muerte*』에 남긴 “영화로 인해 바보가 된 사람들”이라는 유명한 글을 통해서도 잘 나타난다. 이 글에는 영화에 대한 직접적인 언급으로 “살라메아의 시장”에게 대항하는 채플린이 등장한다. 그런가하면 1930년에 발표된 로사 첸슬의 첫 작품인 『왕복 기차여행 *Estación. Ida y vuelta*』에는 감독 해럴드 로이드의 영화와 여배우 그레타 가르보의 이름이 인용되는데, 소설의 주인공은 해럴드 로이드의 영화를 보면서 자신의 죽음을 아름답게 장식하는 방법을 터득한다.(Peña-Ardid 1992, 98)

문학 작품 속에 소개된 영화를 고찰함에 있어서 선택된 영화의 장르만큼이나 중요한 것은 어떤 이유로 인해서 특정 영화가 문학 작품 속에 도입되었는지를 파악하는 것이다. 즉, 작가가 자신의 작품 속에 언급한 영화를 통해서 새롭게 부여하고자 하는 의미론적 구조를 파악해야 한다는 것이다. 특정 작가들의 경우 영화는 특별한 사회 환경으로 인해 형성된 습관일 수 있다. 그들에게는 영화라는 매체가 지적 자원, 혹은 예술적인 현상으로 한 개인으로 습득하기 전에 삶 속의 경험으로 먼저 자리를 잡게 되었기 때문이다. 마르세가 이에 해당하는 대표적인 작가이다. 이밖에도 알폰소 그로소, 테렌시 모이스, 바스케스 몬탈반, 구엘벤수, 호세 마리아 콘헛, 그리고 무뇨스 몰리나가 있다. 이들 작가들의 작품 속에서 영화는 대개의 경우 특정 시대에 대한 향수를 불러일으키는 감정적인 요소로 작용하고, 따라서 자전적인 요소를 숨기기 위한 방편으로 자주 사용된다.(Paz Gago 1999, 204)

영화에 대한 직접적인 언급이 문학 작품 속에서 갖는 또 다른 서사 구조상의 특징으로, 관객이 영화를 관람하면서 카메라 시점이나 영화 속 등장인물, 또는 주연 배우들과 자신을 동일시하는 과정을 심분 활용한 점을 들 수 있다. 이는 이미 오래 전부터 문학에서 주목 받아왔던 현상이지만, 픽션과 현실 간의 애매모호한 경계를 이제는 문학과 영화의 피드백 관계를 통하여 이전과 전혀 다른 차원에서 문학 속에 전개시킬 수 있게 되었다. 아르헨티나 작가 마누엘 푸이그는 그의 소설에 영화에 대한 다양한 이야기를 제공함으로써 영화에 매료된 작중인물들의 상상에 더 많은 자양분을 공급한다. 이처럼 마누엘 푸이그와 마르세의 작품에 소개된 영화 제목이나 영화와 관련된 모든 언급은 소설 속에 우연히 삽입된 것이 결코 아니며, 작중인물들에게 있어서도 영화는 단순한 유희의 대상만은 아니다. 마르세의 세 번째 소설 『테레사와의 마지막 오후Últimas tardes con Teresa』(1966)의 주인공인 피호아파르테로 시작해서 다섯 번째 소설 『내가 전사했다고 하거든』의 이야기꾼인 사르니타와 일곱 번째 소설 『언젠가 돌아오리』의 반항아인 네스토르, 아홉 번째 장편 소설 『2개 국어를 하는 연인』에 등장하는 정신 분열 증세를 가진 후아니토 마레스에 이르기까지 이들 모두에게 영화는 숨 막힐 정도로 갑갑한 전후 사회로부터 역동적인 현실 도피를 가능하게 해준 삶의 원동력이었다.

이 밖에도 문학은 다양한 영화 장르를 통해서 구축된 영화계의 정형성을 차용하고 이를 통해서 ‘표현의 경제성’을 추구하는가하면 영화에 대한 해박한 지식을 갖고 있는 독자를 문학 작품 속 특정 상황의 공범이 되게도 한다. 보다 혁신적인 방법으로 문학의 구조적인 변화를 지향하게 된 것이다. 1972년에 발표된 바스케스 몬탈반의 탐정소설 『내가 케네디를 죽였다Yo maté a Kennedy』에 나타난 영화에 대한 직접적인 언급을 살펴보기로 하자.

내가 미스터 아체는 로드 스테이거와 킹콩을 배합한 것과 흡사하다고 하면, 그건 후안 베넷이 그의 소설에서 무려 세 장에 걸쳐서 하는 인물 묘사나 로브 그리에가 작품 전체를 할애해서 하는 그 어떤 묘사보다 훨씬 효과적이지. 뿐만 아니라 불필요한 일에 낭비하는 시간도 단축하게 되고 말이야.

무슨 이야기를 하고 있었더라? 아, 그래, 그러니까 미스터 아체의 얼굴은 로드 스테이저를 쫓 빼 닮았어. 왜 조난으로 이제 막 아버지를 잃고 어머니는 중풍을 앓고 있는 계집애를 채찍으로 마구 내리칠 때 그 흉악한 얼굴 말이야. 게다가 몸뚱이는 카우보이 모자를 쓴 킹콩과 흡사하지. (...) 이 이야기를 듣자 로드 스테이저는 미스터 아카딘의 오른손 웰즈로 갑작스레 둔갑을 했다(129).

『내가 케네디를 죽였다』에서 독자는 작중 인물인 선장 모리손을 보면서 종종 마이클 커티즈 감독의 <캡틴 블러드>(1935)에 나오는 에를 플린을 연상한다. 이는 작가가 영화계에서 잘 알려진 인사들의 이름을 직접적으로 인용하고, 그와 같은 인용을 통해서 소설 속 인물의 외모와 성격을 보다 효과적으로 묘사하기 때문이다. 위의 예문에서도 잘 나타나지만 작가는 미스터 아체를 로드 스테이저와 킹콩을 배합해 놓은 것 같다고 단도직입적으로 말한다. 따라서 <캡틴 블러드>를 관람한 독자라면 이와 같은 명시적 언급의 영향으로 소설을 읽는 내내 언급된 특정 영화에 대한 기억을 가지고 소설 속 인물들의 기질과 행동 양식을 이해하게 된다. 뿐만 아니라, 때때로 소설의 전개 과정이나 결말까지도 언급된 특정 영화와 결부시켜 예측하게 된다. 위의 인용된 예문에서 작가는 영화를 활용하여 직접적인 언급을 이용한 인물 묘사가 객관주의 작가들이 그들의 작품에 상당 부분을 할애해 작중 인물의 외모와 성격을 묘사하는 것보다 훨씬 더 효과적이라고 주장한다. 영화가 관객의 머릿속에 남기는 영상이 소설이 독자의 머릿속에 문자를 통해서 연상시키는 이미지보다 훨씬 더 강렬하고 구체적이며 지속력이 있기 때문이다.

오른손 웰즈가 감독하고 주연한 <미스터 아카딘>(1955)도 언급이 되었는데, 그 결과 영화의 어둡고 스산한 분위기가 소설에 전이되고 웰즈의 영화를 본 관객-독자는 예측할 수 없는 일이 곧 터질 거라는 생각에 사로잡혀 알 수 없는 공포에 휩싸이게 된다. 소설 제목을 통해서 예측되는 것도 심상치 않은데, 작가는 자꾸 미스터 아체가 향해 도중 폭풍우를 만나 아빠를 잃고 고아가 된 여아를 폭행하는 로드 스테이저와 흡사하다고 묘사한다. 그런가 하면 로드 스테이저가, 즉 미스터 아체가 갑자기 영화 <미스터 아카딘>의 재력가인 아카딘 역을 맡은 오른손 웰즈로 둔갑을 했다고까지 덧붙인다. <미스터 아카

단>을 본 독자라면 영화 속에서 여러 사람이 아카딘의 명에 따라 스트래튼의 손에 차례로 죽어간다는 것을 알고 있고, 그래서 작품을 읽는 내내 불길한 예감을 떨치지 못한다. <미스터 아카딘>을 본 독자라면 미스터 아체를 보다 구체적으로 연상할 뿐 아니라, 그가 등장할 때마다 상당히 긴장하게 된다. 분명 바스케스 몬탈반의 『내가 케네디를 죽였다』와 오르손 웰즈의 <미스터 아카딘>은 서로 다른 스토리를 전개해 나가지만, 소설가는 영화의 구체적인 장면과 배우들의 이름과 그들이 맡은 역할을 언급하고 자주 인용함으로써 <미스터 아카딘>의 기상천외하고 음침한 분위기가 소설 속에 자연스럽게 전이되도록 한다. 그 결과, 독자는 내레이터가 들려주는 이야기를 마치 눈앞에서 보는 한 편의 영화처럼 생생한 감동을 가지고 읽게 된다.(김광희 2011, 73-74)

바스케스 몬탈반의 소설에서와 마찬가지로 무뇨스 몰리나의 소설 『리스본의 겨울*El invierno en Lisboa*』(1987)에는 마이클 커티즈의 1943년 작품이자 잉그리드 버그만과 합프리 보가트가 주연한 <카사블랑카*Casablanca*>에 대한 명시적인 언급(140-141)이 비랄보와 모르튼, 그리고 다프네의 대화에서 가볍게 도입된다. 그럼에도 불구하고 <카사블랑카>와 마찬가지로 사랑과 우정, 라이브 콘서트가 있는 카페, 마피아 조직의 활동 및 살인 사건과 탈출 등의 변화무쌍한 상황들이 전개되는 소설에 몰리나의 특별한 노력 없이도 <카사블랑카>에서 들리는 애절한 피아노곡과 담배 연기 자욱한 분위기를 통해서 음산하면서도 신비하고, 또 낭만적인 필름 느와르의 분위기가 탁월하게 재현된다. 노벨라 네그라<sup>3)</sup> 속하는 무뇨스 몰리나의 이 소설에는 영화에 대한 명시적인 언급과 함께 암묵적인 언급 또한 소설 전체에 깔려 있다. 영화에 대한 직접적이거나 간접적인 언급은 특정 장르의 영화가 갖는 분위기를 문학 작품 속에 효과적으로 투사시키고, 이를 통해서 독자의 뇌리에 형성되고 있는

3) ‘노벨라 네그라’는 스페인에서 추리소설, 탐정소설, 범죄소설, 서스펜스소설 등의 동의어로 광범위하게 사용되기도 하고, 18세기 영국의 괴기소설이나, 미국 흑인 작가들의 소설을 가리키는 말과 혼동되어 사용되기도 한다. 그러나 스페인의 작가들은 에드거 앨런 포에 의해 창조된 추리소설이 일련의 변화 과정을 거쳐 미국 사실주의 경향 속에서 D. 헤미트에 의해 결정적인 형태를 갖추게 된 하드보일드(hard-boiled) 소설을 그 전형으로 삼고 있다.(안금영 1995, 145)

이미지에 탁월한 입체감을 더하는 효과가 있다.(김광희 2011, 75)

## 2. 할리우드 황금기 영화와 마르세

마르세는 스페인 내란이 발발하기 불과 3년 전인 1933년에 태어나 유아기와 청소년기를 모두 내란 직후인 1939년부터 36년 간 이어진 프랑코 독재 체제 하에서 보냈다. 그래서일까 그는 유년기부터 영화에 상당히 심취해 있었는데, 이는 영화가 전후 참담하고 고달팠던 스페인의 현실을 잠시나마 망각하게 도와주는 고마운 존재였기 때문이다. 그 어떤 유희 거리도 없었던 40년대의 스페인에서 마르세는 대부분의 사람들과 마찬가지로 화려한 할리우드 황금기 영화를 보면서 보다 나은 미래를 꿈꿀 수 있었다. 정치적 탄압이 가장 혹독했던 40년대와 개방의 조짐이 나타나기 시작한 50년대에 유년기와 청년기를 보낸 스페인 전후 소설가들의 작품을 보면 이와 같은 문화적 현상이 고스란히 반영되어 있다. 당대 엘리트 작가군인 사회 소설가들이 전후의 가난한 현실을 서술하며 사회 부조리를 고발하던 ‘이탈리아네오리얼리즘 영화’를 선호했던 반면에, 마르세는 그 보다는 오히려 낙관주의가 팽배하고 할리우드가 낳은 불멸의 스타들이 대거 등장하는 화려한 ‘할리우드 황금기 영화’를 특별히 사모했다. 따라서 제 7의 예술에 대한 이와 같은 그의 취향은 그의 작품 속에 고스란히 반영되어 나타난다. 실제로 마르세의 전 작품에 걸쳐서 나타나는 영화에 대한 직간접적인 언급은 대다수가 할리우드 황금기 영화에 대한 것이다. 작가가 선호하는 장르 또한 대체적으로 ‘멜로 영화’, ‘필름 누아르’, ‘서부 영화’와 ‘모험 영화’이다.

마르세는 자신의 작품에서 영화가 차지하는 비중이 매우 크다고 늘 답하곤 했는데, 사실상 그의 작품에 나타나는 영화를 체계적으로 다루지 않고서는 그의 소설관을 면밀히 파악했다고 할 수 없다.

태어나 제일 처음 본 영화요? 글썄요, 제일 처음 본 영화의 줄거리나 배우 이름은 고사하고, 그 제목조차 기억이 잘 나질 않네요. 하지만 1차 세계대전에 관한 독일 무성 영화였던 것 같기는 해요. 안개가 자욱한 런던 거리와 부서진 전투기 앞에서 울고 있던 조종사들만 기억이 나는군요. 아

주 어릴 때부터 영화를 보기 시작했는데, 영화라는 것이 현실을 미화시킨다고 생각했기 때문에 좋아했던 것 같아요. 영화가 세상을 설명하고 고발하기 시작했을 땐, 영화에 대한 애정이 잠시 식었던 적도 있었지요. 어둡고 참담한 현실이 궁금했다면 아마 소설을 읽었을 거예요. 나는 고전 영화를 좋아했어요. 서부 영화나 갱 영화, 또는 멜로를 정말 좋아했지요. 영화에서 보여주는 세계가 나에게 실제로 다가오기만 한다면 말입니다. 이탈리아 네오리얼리즘과 같이 너무 정직하고 사실적인 영화는 좋아하지 않았어요. 적나라한 일상을 드러내는 그 영화는 내가 사랑하는 전설적인 할리우드 영화에 불길한 일격을 가했습니다. 영화관에 갔던 이유는 꿈꾸던 세상을 보러 갔던 거지 내가 처한 현실을 보고자 갔던 건 아니었으니까요. 할리우드 황금기 영화가 바로 내가 사랑했던 영화였지요.<sup>4)</sup>

1930년대와 40년대에 제작된 영화들이 할리우드 황금기에 속하는 영화이다. 이들 영화에 대한 마르세의 남다른 애정은, 뛰어난 재능과 매력으로 승배의 대상이 되고, 영화 산업의 팽창에 크게 기여했던 제임스 캐그니나 험프리 보가트와 같은 당대 불멸의 스타들로 인한 것이 아니라, 이들 영화가 공통적으로 갖추고 있던 탁월한 ‘서술 능력’ 때문이라고 했다. 그는 이와 같은 관점에서 볼 때 황금기에 만들어진 갱 영화나 코메디 영화가 최고의 걸작들이라고 했다. 전후 세대가 보이는 특정 장르의 영화에 대한 선호도는 당시 스페인의 사회적·정치적 틀 안에서 특별한 의미를 갖고, 따라서 어느 한 개인의 취향과는 관계없이, 한 세대가 보여준 일관적인 태도이자 당시 스페인에서 제 7의 예술이 누렸던 영향력의 결과라고 할 수 있다.

### 3. 『상하이 제스처 *El embrujo de Shanghai*』(1993)

작가는 어려서부터 수시로 영화관에 출입하며 수많은 영화를 관람했다. 마르세의 부친은 40~50년대에 영화관 방역담당 공무원을 지냈고, 그런 부친의 직업 덕분에 바르셀로나 시에 있는 모든 영화관에 무료로 출입할 수 있었다. 같은 영화를 수차례 반복해서 관람할 수 있었던 이유로 그의 머릿속에는 영화에 대한 방대한 정보가 저장되어있다. 이와 같은 지식은 훗날 그의 창작 활동

4) 김광희, 작가와의 인터뷰, 바르셀로나, 2000. 11. 12.

에 더없이 큰 역할을 하게 된다. 할리우드 황금기 영화에 대한 그의 열정과 청년 시절에 있었던 영화계와의 짧은 인연, 그리고 영화와 관련된 문화 체험은 작가의 전(全) 작품에 치밀하게 녹아 있다. 때문에 마르세의 작품 안에 소개된 할리우드 영화에 대한 직접적인 언급을 통해서 그의 작품 속에 늘 살아 숨 쉬는 영화의 영향을 찾아내고, 영화적 요소를 통해서 서사구조상 작가가 치밀하게 계획한 것이 무엇인지를 고찰해 보도록 하겠다.

마르세의 열 번째 장편 소설 『상하이 제스처』는 요제프 폰 스텐버그 감독의 1941년 작품인 <상하이 제스처>와 제목이 같다. 작가가 유일하게 영화의 제목을 소설 제목으로 그대로 차용한 작품이다. 마르세의 등장인물인 포캇이 다니엘과 수산나에게 들려주는 이야기는 스텐버그의 영화와 마찬가지로 전설의 도시 상하이에서 펼쳐진다. 두 작품은 모두 비극으로 막을 내리지만, 각각 상이한 즐거리를 전개한다. 영화 도입부에 등장하는 암흑가의 여왕 머더 긴슬링은 카지노의 새 주인인 차터리스의 정체에 대해서 무척 궁금해 한다. 그리고 그가 자신을 폭행하고 빈곤 속에 버렸던 자신의 전 남편이라는 사실을 곧 알게 되지만, 관객은 영화가 끝나기 직전까지 이 사실을 알지 못한다. 구정(舊正)이 되자 그녀는 자신이 그토록 미워하는 차터리스에게 앙갚음을 하기 위해서 장대한 연회를 베풀고 상하이의 유지들을 초청한다. 머더 긴은 기회를 타서 차터리스의 잔인한 정체를 만인에게 폭로하지만, 정작 그보다는 그녀 자신이 더 큰 충격에 휩싸이게 된다. 차터리스와 동행한 버릇없는 그의 외동딸 파피가 자신의 딸이기도 하다는 사실을 알게 되었기 때문이다. 버릇없는 파피는 머더 긴이 자신의 엄마라는 것을 믿으려 하지 않았고, 그녀를 무시하는 행동까지 한다. 이에 상처를 받은 머더 긴은 끓어오르는 분노를 통제하지 못한 채 자신의 딸을 향해 총을 쏜다.

마르세의 소설에도 영화와 마찬가지로 예상치 못한 음모가 곳곳에 도사리고 있다. 작가는 서류를 감쪽같이 위조하고 많은 사실을 날조하는 포캇의 정체를 끝까지 감춘다. 소설이 끝나기 바로 직전에서야 독자는 이런 사실을 알게 되는데, 본 소설의 주인공 다니엘과 수산나 역시 감쪽같이 그의 거짓말의 희생양이 된다. 다니엘과 수산나가 전쟁 영웅으로 믿고 있었던 수산나의 아버지 킴은 프랑코 정권에 대항해서 함께 싸웠던 동료 테니스를 기만하고, 그의

젊은 아내를 데리고 국경을 넘는 배신행위를 저지른 철면피다. 하지만 포캇이 지어낸 ‘이야기 속의 또 다른 이야기’에서 킴은 상하이에서 레지스탕스로서의 마지막 임무를 수행하고 있는 용감하고 정의로운 인물이다. 소설이 끝날 무렵 독자는 다니엘과 수산나와 함께 레지스탕스 영웅이자 킴의 상사였던 레비가 킴의 신뢰는 물론 자신의 옛 정치적 이념까지도 다 저버렸다는 사실을 접하게 된다. 뿐만 아니라, 포캇이 지어낸 이야기 속의 오마르 메닌젠은 계슈타포 출신 육군 대령이 아닌, 단지 레비의 아름다운 아내 쉐진핑의 정부였다는 사실을 알게 된다. 스텐버그의 영화에서처럼 마르세의 작품 속에서도 총에 맞아 숨지는 사람이 있다. 아나와 수산나가 점점 더 곤경에 처하는 것을 지켜볼 수만 없었던 포캇은 킴에게 아내를 빼앗기고 그에 대한 보복으로 수산나를 성적으로 착취하는 옛 레지스탕스 동료 테니스를 향해 총을 쏜다. 스텐버그의 작품과 마르세의 소설 간의 일치하는 이와 같은 몇몇 상황에도 불구하고 마르세의 작품 스토리는 영화 내용과 관련성이 없이 전개된다. 그도 그럴 것이 마르세의 대부분의 작품에는 결말에 늘 작중인물 중의 한 사람의 예기치 못한 죽음이 독자를 기다린다. 『황금색 팬티의 소녀』와 『론다 데 기르나르도』 및 『2개 국어를 하는 연인』을 제외한 나머지 모든 작품에서 이와 같은 결말을 볼 수 있다. 마르세의 첫 작품인 『단 하나의 장난감』에서는 주인공 티나의 어머니가 죽고, 『다른 얼굴』에서는 카바레 무희 팔미타가 오토바이 사고로 죽는다. 그런가하면 『테레사와의 마지막 오후』에서는 세라트 가(家)에서 식모살이를 하던 마루하가 죽는다. 『사촌 몬세의 감추어진 이야기』에서는 마누엘로부터 버림을 받은 몬세가 자살을 하고, 마르세의 걸작 『내가 전사했다고 하거든』에서는 넝마주이 하바가 바캉스를 떠나는 길에 차사고로 바닷물에 빠져 온 가족이 어처구니없게 익사한다. 또한 『언젠가 돌아오리』에서는 네스토르가 그토록 자랑스럽게 여겼던 삼촌 장 줄리베르가 과거 레지스탕스 동료들로부터 허무한 죽음을 당하고, 『도마뱀 꼬리』에서는 다빛의 엄마 로사가 아이를 낳는 과정에 피가 부족해 명을 달리한다.

그뿐만 아니라, 이야기가 전개되는 내내 감추어져 있던 누군가의 정체가 소설 결말에 가서 드러나는 것은 마르세의 작품에서 심심치 않게 접할 수 있는 서사장치이다. 예컨대, 『언젠가 돌아오리』에서 전후 스페인 사회에서 레지

스탕스로 활약했던 총잡이 장 줄리베르가 동성연애자였다는 사실이 소설 끝 부분에 가서 밝혀진다. 그의 주변 사람들은 그가 왜 프랑코 정권 하에서 군법회의 심문관을 지냈고 지금은 알츠하이머병에 걸려 과거를 전혀 기억하지 못하는 루이스 클레인의 경호원 직에 그토록 관심을 보이는지 이해하지 못한다. 대부분의 지인들은 그가 감옥에서 지낸 세월과 동료들의 죽음을 갚기 위해서 클레인의 주변을 상시 감시하는 거라고 생각한다. 소설이 상당히 진척되고 장 줄리베르가 동료들에 의해서 살해되기 전까지 독자는 그가 심문관과 과거 연인 관계였다는 사실을 전혀 눈치 채지 못한다. 마찬가지로 『황금색 팬티의 소녀』에서 프랑코 정권의 연대기 작가인 주인공의 삼촌 루이스 포렛트가 자신의 조카딸의 친아버지라는 사실도 소설이 끝나갈 무렵 독자에게 제공되는 정보이다. 같은 맥락에서 짚고 넘어가야 할 소설이 바로 『론다 데 기르나르도』이다. 주인공 로시타가 신분을 확인해야 하는 시신에 대해서도 독자는 물론 로시타와 형사 모두 소설의 결말에 가서야 그 정체를 알게 된다. 병원 영안실에 누워 있는 남자는 2년 전에 로시타를 성폭행한 장본인이 아니라, 프랑코 정권의 경찰의 폭력으로 죽임을 당한 또 다른 피해자일 뿐이었다.

지금까지 스티븐버그의 <상하이 제스처>와 마르세의 『상하이 제스처』를 잠시 비교해 보았다. 살펴본 상호 텍스트적 결과물은 그 자체가 무의미할 뿐 아니라 마르세의 작품에서 새롭게 시도된, 즉 독창적인 결과물이라고 할 수도 없다. 그러나 필자의 소견으로 무의미하다고 여겨진 두 작품 간의 상호 텍스트적 결과에도 불구하고, 마르세가 자신의 작품 제목으로 스티븐버그의 영화 제목을 취한 것은 뛰어난 결정이라고 할 수 있다. 오스트리아 출신 할리우드 감독의 영화 제목 덕분에 포켓이 지어낸 가상의 이야기 속 공간이 뚜렷한 형태를 확보하게 되기 때문이다. ‘상하이 제스처’라는 제목은 영화를 관람한 독자로 하여금 스티븐버그의 작품에서 느낀 뭔가를 마르세의 작품에서도 막연하게 기대하게 만든다. 이것은 작가의 특별한 노력 없이 독자에게 기대감을 품게 하는 좋은 방법일 뿐 아니라, 영화에 대한 ‘백과사전적인 지식’을 섭렵한 독자의 뇌리에 이국적인 항구도시 상하이의 미스터리한 분위기를 탁월하게 투사시킬 수 있는 방법이기도 하다. 또한 파피를 연기한 진 티어니를 직접적으로 언급함으로써 소설 속 인물인 수산나가 스티븐버그의 파피처럼 변덕스럽

고 버릇이 없을뿐더러 아름답고 매혹적인 자태를 소유한 인물임을 효과적으로 묘사한다. 또한 할리우드 황금기를 대표하는 여배우들 중의 하나인 진 티어니를 언급함으로써 소년 다니엘의 마음을 사로잡은 소녀 수산나의 모습을 독자가 좀 더 구체적으로 연상할 수 있도록 한다.

그녀는 [다니엘의 그림에] 도무지 관심이 없어 보였다. 나는[다니엘] 아무에게도 보여주지 않은 그림 한 장을 꺼내서 수산나 앞에 놓았다. 선정적인 자세로 카지노 카운터 위에 앉아있는 진 티어니의 모습이었다. 그녀는 흐트러진 머리, 그리고 몸에 꼭 끼는 푸른색 원피스를 입고 있었고 동글동글 피어오르는 하얀 담배 연기가 그녀의 얼굴을 가리고 있었다. 극장에서 나눠준 어느 영화 프로그램에서 배긴 거였다. 그다지 잘 그린 그림도 아니었고 그림 속 진 티어니는 불멸의 영화배우와 전혀 닮지도 않았지만, 수산나는 그 그림을 보자 화색이 변했다.(48)

작가는 독자에게 두 작품이 스토리상, 또는 작중인물들의 캐릭터가 일치하는 요소를 갖는다는 걸 암시하기 위해서 의도적으로 불멸의 여배우 이름을 언급한다. 두 작품 간에 설정된 이와 같은 관계를 빨리 포착하는 독자는 이내 ‘잘못된 힌트(falsa pista)’까지 덤으로 얻게 되고, 작품을 읽는 동안 마르세의 소설이 할리우드에서 제작된 <상하이 제스처>와 일치하는 요소가 더 있을 거라는 막연한 기대를 갖게 된다. 작가가 마련해 놓은 ‘의도적인 거짓 복선’ 혹은 ‘잘못된 힌트’를 통해서 작가는 작품 속에 제시된 사회 문제를 더 강조하고 독자로 하여금 이러한 문제들에 대해 좀 더 신중하게 생각해 볼 수 있는 기회를 제공한다.

소설 제목으로 차용한 영화 <상하이 제스처>나 영화에 출연한 주연 배우들에 대한 언급 이외에도 본 소설에는 다른 할리우드 영화에 대한 언급이 무궁무진하다. 예컨대, 스페인 내란 당시 머리에 총상을 입은 블레이 대위는 기괴하기 짝이 없는 노인이다. 머리에 박힌 총알로 인해서 정신병자나 다름없이 행동한다. 전쟁이 끝나고 오랜 세월이 흘렀지만 그의 시간은 아직도 내전 당시에 멈추어 있고, 그는 당국의 감시를 피하기 위해서라며 늘 이상한 복장을 하고 다닌다. 뿐만 아니라, 정치적 탄압이 두려운 나머지 장롱 뒤 벽에 파놓은

협소한 공간에 숨어서 생활하는가 하면, 장롱을 출입구로 사용하는 위인이다. 별난 복장에, 아내가 아닌 그 누구도 알아듣지 못하는 말을 하는 블레이 대위의 모습과 그의 고독한 생활을 독자에게 효과적으로 각인시키기 위해서 마르세는 제임스 웨일의 1933년 작품 <투명인간>을 언급한다.

앞서 성큼성큼 걸어가던 블레이 대위가 어설픈 투명인간의 모습을 한 채 대꾸했다. 얼굴을 봉대로 칭칭 감은 그는 바바리를 입고 가죽 장갑과 검은 안경을 쓰고 있었다. 나는 흥내도 못 낼 그의 거친 몸짓에 매료되어 있었다.(9)

이로써 얼굴에 봉대를 칭칭 감고 그 위에 선글라스를 낀 채 기괴한 차림으로 생활하는 블레이의 모습과 행동은, 같은 차림새를 하고 아무도 모르게 끔찍한 범행을 일삼는 투명인간 잭 그리핀 의사의 기괴한 모습과 자연스럽게 비교된다. 잘 알려진 영화의 등장인물을 문학 작품 안에 직접적으로 인용함으로써 강력한 영상의 힘을 이용하여 독자 안에 큰 반향을 불러일으키자는 취지다. 그 결과 블레이 대위는 그의 기괴함에도 불구하고 소설 초반부터 독자들에게 친숙한 존재로 자리매김하고, 독자는 작품이 끝날 때까지 그에게 관심을 갖게 된다.

특정 영화에 대한 직접적인 언급은 독자로 하여금 머릿속에 구체적인 이미지를 떠올리도록 하며 그 이미지와 관련된 고정관념에 사로잡히게 만든다. 그 결과 소설의 시각화가 극대화되며, 더불어 문자가 아닌 영상으로 뇌리 속에 형성된 연상(聯想)은 독자로 하여금 전혀 다른 결말을 예측하도록 유도한다. 영화에 대한 직접적인 언급은 사실상 작가 마르세가 독자의 감정이입을 효과적으로 차단하기 위해서 의도적으로 깔아 놓은 거짓 복선이다. 작가가 설정한 전후 사회라는 시대상이나 작가가 만들어 낸 인물 간의 관계와 상황에 너무나도 익숙한 독자는 작가가 치밀한 계획 하에 끼워 넣은 영화에 대한 정보도 의심 없이 받아들인다. 아무런 경계심 없이 거짓 힌트까지 덤으로 받은 독자는 결국 작가가 설치해 놓은 고정관념이라는 덫에 걸리고 마는 것이다. 하지만 자신의 예측이 빗나가는 순간부터 독자는 작품에 제시된 상황을 달리 바라보게 된다. 즉, 익숙했던 상황이 낯설게 느껴지고, 이로 인해 감정이입이

차단되어 소설의 상황을 객관적으로 바라 볼 수 있게 되는 것이다. 일종의 ‘낮설게 하기 효과(efecto de distanciamiento)’라고 할 수 있다. 송도준의 글을 인용하자면 ‘소의 기법’, 즉 ‘낮설게 하기’는 ‘감정이입 기법’과 대치된다. 감정이입이 차단 될 때만이 어떤 사건이나 인물을 낮설게 만들 수 있고, 그렇게 할 때 비로소 독자는 대상에 대한 새로운 이해를 시도할 수 있게 된다는 것이다.

자명한 것을 자명하지 않은 것(낯선 것, 놀라움을 야기시키는 것)으로 만들고, 이것에 주목하게 함으로써 다시금 이해하게끔 하는 부정의 부정이라는 변증법적 과정이 소의작용이다.(송도준 1993, 3)

마르세에 이러한 기법은, 이제까지 여느 사회 소설에서나 쉽게 접할 수 있었고 또 그래서 진부한 것으로 치부되었던 사회 문제를 다시 한 번 생각하게 하며, 일상적인 것으로 넘겨버리기 쉬운 사실에 대해서 다시 한 번 고민해 볼 수 있게 한다. 직접적이거나 간접적인 체험을 통해서 너무나도 익숙해져 버린 전후 사회의 문제를 거저 복선을 통해서 낮설게 함으로써 독자의 주위와 관심을 환기시키자는 것이다. 이것은 일상적인 상황이 낮설게 느껴질 때 비로소 거리를 두고 관찰할 수 있고, 이를 통해서 고정 관념에서 탈피하여 새로운 관점에서 역사를 재평가 할 수 있기 때문이다.

『상하이 제스처』에는 헨리 킹의 1939년 작품 <제시 제임스>와 아서 크랩트리의 1945년 작품 <숙명의 마돈나>에 출연한 주연 배우의 이름이 언급되기도 하고, 이들이 연기한 명장면이 묘사되거나 명대사가 인용된 곳도 있다. 이와 같은 직접적인 묘사와 언급을 통해서 마르세는 과거에 지향했던 정치적 이념과 상반된 모습으로 살아가고 있는 포캣과 김, 그리고 데니스 등 스페인 전후 레지스탕스 영웅들의 범법자로서의 이미지를 효과적으로 각인시킨다. 이밖에 소개된 다른 직접적인 언급에는 세실 데밀의 <평원의 사나이>(1936), 존 롤링스의 <천일야화>(1942), 윌리엄 와일러의 <폭풍의 언덕>(1939), 윌리엄 디텔의 <노틀담의 꼽추>(1939), 마이클 포웰의 <바그다드의 도둑>(1940), 알프레드 히치콕의 <레베카>(1940), W. S. 반 다이크의 <타잔>(1932), 브라이언 데스몬드 허스트의 <위험한 달빛>(1941), 그리고 빅터

플레밍의 <오즈의 마법사>(1939) 등이 있다. 이들 영화는 작가가 치밀한 계획 하에 삽입한 작품들이며, 따라서 마르세의 『상하이 제스처』와 서사 구조상 밀접한 관계를 갖는다.

이상으로, 1993년에 출판된 마르세의 『상하이 제스처』를 가지고 작품에 나타나는 영화에 대한 직접적인 언급을 통해서 문학 작품과 인용된 영화가 갖는 서사구조상의 관계를 잠시 살펴보았다. 영화의 영향은 작가의 전(全) 소설에 나타나는 현상이다. 그리고 이들 직접적인 언급은 우선적으로 소설 작품의 시각화에 큰 영향을 끼치고, 나아가 영화에 대한 해박한 지식을 갖고 있는 독자들에게 소설을 읽는 즐거움을 배가(倍加) 시키는가 하면, 의도적으로 깔린 거짓 복선을 통해서 작품 속에 제시된 사회 문제를 낫설게 만들고, 나아가 전후 사회가 안고 있는 사회 문제가 재조명 받을 수 있는 기회를 제공한다.

### III. 『꿈의 필체*Caligrafía de los sueños*』(2011)

마르세는 1965년 그의 세 번째 소설인 『테레사와의 마지막 오후』로 당시 스페인에서 가장 권위가 있었던 비블리오테카 브레베 문학상(El Premio Biblioteca Breve)을 수상한다. 이 작품을 계기로 마르세의 작품 활동이 크게 주목을 받기 시작했고, 1973년에는 그의 대표작으로 꼽히는 다섯 번째 장편 소설 『내가 전사했다고 하거든』이 발표된다. 2009년에는 스페인어권의 노벨 문학상으로 알려진 세르반테스 문학상(El Premio Miguel de Cervantes)을 수상했고, 현재까지 총 열 세편의 장편 소설을 세상에 선보였다. 그중 『황금색 팬티의 소녀』와 『2개 국어를 하는 연인』은 제목에서부터 부각되는 상업성과 카탈루냐 지방의 민족주의 정책에 대항하는 작가의 부정적인 견해로 크게 논란이 되었던 작품들이다. 이 두 소설을 제외한 그의 작품들은 독창적인 문학성으로 늘 주목을 받아왔다. 그의 전 작품을 통해서 드러나는 탁월한 시각성은 영화감독들의 주목을 받았고 현재까지 총 열 편의 소설이 영화로 만들어졌다.<sup>5)</sup>

5) 영화 열 편 중 한 편은 단편소설(『탐정놀이*Historia de detectives*』(1987))을 원작으

2011년에 출판된 『꿈의 필체』는 현재까지 발표된 작가의 마지막 장편소설이자 자전적인 요소가 가장 많이 내포되어 있는 작품이다. 주인공 밍고(Mingo)는 마르세의 다섯 번째 소설인 『내가 전사했다고 하거든』에 이미 등장한 바 있는데, 그는 이야기꾼인 사르니타의 배고픈 친구들 중의 하나로, 또 호세 팔라우(José Palau)의 아들로 소개되었었다.<sup>6)</sup> 소설에서 밍고의 본명은 도밍고 팔라우(Domingo Palau)이다. 도밍고는 사실상 작가의 생부의 이름을 따온 것이고 팔라우는 작가의 양부의 성(姓)을 인용하였다. 주인공 밍고의 이름은 도밍고의 애칭이다. 그러나 그는 자신의 본명인 도밍고 보다 링고라는 이름을 더 선호하는데, 링고는 존 웨인이 주연으로 출연한 존 포드의 1939년 서부 영화 <역마차Stagecoach>의 주인공 이름이다. 그는 활을 쏘며 무섭게 달려드는 붉은 피부의 인디언들에 매료되었고 아름다운 숙녀들을 위기의 상황에서 용감하게 구해내는 존 웨인을 수없이 떠올리며, 밍고보다는 링고라는 이름에 더 큰 매력을 느낀다.(Marsé 2011, 289)

『내가 전사했다고 하거든』에서 주변인물로 등장했던 밍고(59, 117)나 『꿈의 필체』에서 주인공으로 등장하는 밍고는 사실상 작가 마르세의 분신이라고 볼 수 있다. 두 작품에서 모두 밍고 팔라우는 보석상 수습생으로 소개된다.(8장) 실제로 마르세는 1946년 13살의 어린 나이로 보석상에 취직되어 13년이라는 길 세월을 보석상 수습생으로 근무한다.

이제 곧 시작하게 될 일은 지금까지 한 일들과는 전혀 차원이 다릅죠. 어디에서 일을 하게 됐느냐! 음... 그러니까... 나리, 제가 금은방에서 일을 하게 됐습죠. 뭐라고요? 에이, 밍고 팔라우와는 비교도 하지 마십쇼. 제가 [넹마주이 하바] 밍고처럼 더러운 작업실에서 푹푹 썩을 인물로 보이십니까? 저는 화려한 보석상에서 우아한 고객을 취급하게 됐습니다요.(Marsé 2000, 258)

로 한다.

- 6) 마르세의 양부의 이름은 José Marsé Palau이다. 따라서 등장인물 Pep Palau는 작가의 양부의 실제 이름에서 첫 성(姓)인 Marsé를 생략한 것이다. Pep은 José의 카탈루냐식 애칭이다.

『꿈의 필체』에는 작가의 양아버지 펍 팔라우 외에도 양어머니 베르타 카르보(Berta Carbó)가 등장한다. 그런가하면 주인공 링고의 생년월일은 물론, 그의 가족관계, 또 그가 유년기와 청년기를 보낸 그라시아 동네를 배경으로 한 소설의 공간까지 모두 작가의 자전적 자료와 일치한다. 양부모에게 입양된 마르세의 출생의 비밀을 아이가 열 살이 될 때까지 절대 밝힐 수 없다며 자신의 의지를 굽히지 않는 테클라(Tecla) 할머니와 입학통지서 없이는 아이를 절대 받아줄 수 없다며 고집을 피우는 베니토 루이스(Benito Ruiz) 선생님도 모두 자신의 경험을 통해서 창조해 낸 인물들이다. 또한 링고의 양부 펍 팔라우도 작가의 양부와 마찬가지로 영화관 방역 담당 공무원으로 근무하고(111, 115~116), 양모 베르타도 작가의 양모와 마찬가지로 간호사 출신이다(49, 84). 자전적인 요소는 소설 전반에 골고루 분포되어 나타나지만, 수많은 인터뷰를 통해서 알려질 만큼 알려진 마르세의 출생의 비밀과 관련된 이야기는 본 작품의 5장, 6장, 9장과 10장에 자세하게 공개되어있다(144~157, 191~194, 223~224). 하지만 『꿈의 필체』에 등장하는 모든 자전적인 요소가 100% 사실이라고 믿어서는 안 된다. 작가의 여느 다른 작품에서와 마찬가지로, 이들 자전적인 요소에는 늘 허구적 요소가 가미되어 있기 때문이다. 이에 대한 좋은 예가 바로 주인공 링고가 보석상에서 작업을 하다 겪게 된 불의의 사고라고 할 수 있다. 1948년 여름, 링고는 피아노 레슨 때 확실히 익히지 못한 멜로디를 떠올리려다 그만 순간의 실수로 전기 압연기에 손가락이 끼어 검지가 절단되는 끔찍한 사고를 당한다. 그리고 검지 없이 평생을 지내야 하는 처지가 된다. 이렇듯 『꿈의 필체』에는 수많은 자전적인 요소와 허구적인 요소가 함께 어우러져 꿈 많은 청소년 링고의 이야기를 그려내고 있다. 다친 손가락에 붕대를 감은 채 링고는 토렌테 데 라스 플로레스 가(街)에 위치한 로살레스 주점에서 책을 읽으며(135, 232, 315) 그곳에서 비올레타(Violeta)의 어머니 비키 미르(Vicky Mir)의 사랑 이야기를 접하게 된다(135). 그리고 비키를 중심으로 펼쳐질 많은 이야기를 훗날 『꿈의 필체』에 담아낸다(10장).

## 1. 패자들의 이야기

링고의 아버지는 영화관 방역을 담당하는 공무원이다. 하지만 그밖에도 링

고가 모르는 비밀스런 일을 하고 있다. 그는 가끔 알 수 없는 임무를 수행하기 위해서 프랑스 국경까지 여행을 떠난다(13장). 이런 일로 당국의 감시를 받게 되고 신변의 위협을 감지하자 소리 소문 없이 자취를 감추지만, 끝내는 체포되어 옥살이를 하게 된다. 스페인 내란은 파시스트들의 승리로 막을 내렸고, 소설은 내란 직후인 1940년대를 배경으로 하고 있다. 『꿈의 필체』의 전체적인 파노라마는 당국의 감시를 피해 어떻게든 극심한 생활고를 헤쳐 나가려는 공화파 패자들의 이야기이다. 정치적 보복이 두려운 나머지 겁에 질려 체념 속에 사는 사람이 있는 가하면 절망을 딛고 일어나 계속 비밀활동을 수행하는 사람들도 있다(203~207). 그런가하면 이들 위로 군림한 파시스트 정권의 무서운 탄압도 간접적으로 그려진다(162~163, 197, 199~200). 하지만 국민파나 공화파, 이들 모두 전쟁이 남긴 돌이킬 수 없는 상처로 고통 받고 있다. 대표적인 예가 이념의 차이로 무참하게 갈라서 원수가 된 가족관계에서 잘 나타난다(120). 비키의 남편인 라몬 미르 알타미라노(Ramón Mir Altamirano)는 내란에 참전했던 국민파 소속 파시스트이다. 그의 홀어머니는 아들이 파시스트당에 가입한 이후로 그를 자식 취급도 하지 않는다(122). 공화파 소속인 그의 동생 라미로(Ramiro)는 전쟁에서 패하자 프랑스에 남아 비밀활동을 지속한다(115). 라몬 미르는 내란에 참전해 그렇다할만한 공을 세우지 못했지만 전쟁이 끝나자 시장(市長)직에 임용된다. 그의 잘못된 권력 남용(296, 358)과 허랑방탕한 생활로 옛 친구들이 하나둘 그의 곁을 떠나고 그는 극심한 외로움에 시달린다. 그러자 그는 일요일만 되면 미사가 끝날 무렵 성당 앞에 서서 권총으로 자신의 머리를 겨누며 발사하는 시늉을 해 예배를 마치고 밖으로 나오던 신자들을 공포의 도가니로 몰아넣곤 한다(122). 장전되어 있지 않은 권총이다. 하지만 누군가 비밀리에 그의 권총에 장전하고 그것을 모른 채 그는 일요일만 되면 어김없이 해왔던 우스꽝스러운 연기를 또다시 반복한다. 발사된 총탄으로 머리에 부상을 입은 그는 병원으로 이송되지만, 성공적인 수술에도 불구하고 심각한 기억상실증으로 평생 정신병원 신세를 지게 된다(74, 353~357).

그의 아내 비키 미르는 상시적으로 외로움과 빈곤에 시달리는 인물이다. 마르세는 비키라는 인물을 통해서 내란 이후 남편의 부채를 감내하며 살아야

했던 수많은 스페인 여성들의 정신적·육체적 고통을 생생하게 그려낸다. 전쟁터에서 살아 돌아오지 못한 남편, 정치범으로 수감생활을 하고 있는 남편, 혹 가족과 멀리 떨어져 타국에서 레지스탕스로 활동하고 있는 남편 등, 갖가지 원인으로 그들의 아내들은 혼자다. 마르세는 『꿈의 필체』를 통해서 비키 미르라는 새로운 불멸의 인물을 탄생시킨다. 소설 1장 첫 페이지부터 그녀는 독자의 시선을 사로잡는데, 미망인도 아닌데 그녀 곁에는 남편이 없다. 그래서 그녀는 늘 외롭고, 또 쉽게 사랑에 빠진다(287, 298~299). 살아온 세월이 느껴지는 중년 여성이지만, 나이에 걸맞지 않게 순진한 면이 있다. 전문 안마사로 근근이 생활을 이어가는 그녀 앞에 50세의 미남신사인 알론소(Alonso)가 등장한다. 그는 다리에 입은 부상을 치료하려고 비키에게 자주 안마를 받다가 결국에는 그녀의 집에 얹혀살게 된다. 비키와 그녀의 딸인 비올레타와 함께 생활하던 그는 어느 날 편지를 보내겠다는 약속만을 남긴 채 영영 자취를 감춘다. 무슨 일이 있었던 것인지 아무도 모른다. 바로 그날 비키는 전동차 길에 누워 어처구니없는 방법으로 자살을 시도하며 소동을 벌인다. 이후 매일같이 편지를 기다리지만, 아무런 소식이 없다. 오지 않는 편지에 그녀는 병적으로 집착하고, 소설이 끝날 때까지 독자로 하여금 그녀가 기다리는 편지를 함께 신경 쓰게 만든다.

링고는 파키타(Paquita) 부인이 그라시아 동네에서 운영하는 주점에서 많은 시간을 보낸다. 그리고 그곳에서 비키와 알론소의 사랑 이야기를 접하게 된다. 소설의 공간은 파키타 부인의 술집이고 서술은 링고의 시각에서 이루어진다. 링고는 그곳에서 많은 것을 보고 듣는다. 그리고 바로 그곳에서 자신의 첫 소설을 쓰게 된다. 링고의 소설에는 술집에서 전해들은 알론소와 비키의 사랑 이야기와 아무런 미래가 보이지 않던 시대에 바르셀로나에서 살면서 링고의 꿈에 자양분을 공급한 세대의 서글픈 이야기가 담겨 있다.

## 2. 존 포드의 서부 영화 <역마차>(1939)와 할리우드 황금기 영화들

존 포드는 서부 영화의 제1인자로 명성을 떨친 감독이며, 그의 영화 <역마차>는 존 웨인을 일약 스타덤에 오르게 한 작품이다. 로즈버그로 향하는 역마차 안에는 다양한 종류의 인물들이 타고 있다. 한편으로는 “법과 질서 모임

위원회”로부터 배척을 당해 마을을 떠나야만 하는 매춘부 달라스와 늘 만취 상태에 있는 닥터 분이 있고, 다른 한편에는 이들 두 사람을 벌레 보듯 하는 은행가 게이트 우드 씨, 기병대에 있는 남편을 만나기 위해서 만삭의 몸을 이끌고 애리조나 여행길에 오른 멜로리 부인과 부인을 지키고자 톤토에서 역마차에 몸을 실은 도박꾼이자 악명 높은 총잡이 핫 필드, 마음씨 착한 위스키 판매원 피콕, 그리고 탈옥한 링고를 체포하기 위해서 역마차에 합류하게 된 보안관 켈리가 있다. 이들은 마부 벽과 함께 톤토에서 기병대의 호위를 받으며 로즈버그를 향해 출발한다. 다음 마을인 드라이 포크에서 동승하게 되는 인물이 바로 주인공 링고 키드다. 그는 아버지와 동생을 죽인 플러머 형제에게 복수하기 위해서 리즈버그로 향하던 길이었지만, 드라이 포크에서 켈리에게 체포되어 역마차의 일원이 된다. 그리고 이곳에서 멜로리 부인은 그녀가 경멸하던 술주정뱅이 닥터 분과 매춘부 달라스의 헌신적인 도움으로 무사히 출산하게 된다. 신생아까지 태우고 이제는 기병대의 호위 없이 로즈버그로 향하게 된 호송차는 얼마 지나지 않아 제로니모가 이끄는 아파치 무리의 습격을 받는다. 범망을 피해 도주하던 링고, 도박으로 악명 높은 핫 필드, 그리고 술고래인 닥터 분은 보안관 켈리를 도와 역마차를 향해 거침없이 달려드는 아파치 전사들을 대항해 목숨을 건 처절한 전투를 펼친다. 전멸을 각오하고 있을 즈음 기병대의 나팔소리가 들려오고 이들은 구사일생으로 살아남는다. 드라이 포크에서 링고는 달라스에게 청혼을 한다. 하지만 그는 로즈버그에서 루크 플러머 형제에게 원수도 갚아야 하고, 보안관의 손에 이끌려 또 다시 수감생활을 해야 한다. 그를 사랑하는 달라스는 플러머 형제와의 죽음이 예고된 결투로 인해서 괴로워한다. 그러나 링고는 거뜬히 플러머 형제에게 원한을 갚고 그녀 곁으로 돌아온다. 달라스에게 목장에 먼저 가서 자기를 기다려 달라는 말을 남기고 보안관과 떠나려고 하지만, 켈리는 링고가 달라스와 새로운 삶을 살 수 있도록 그를 체포하지 않는다. 링고와 달라스는 행복한 미래가 그들을 기다리는 목장을 향해서 떠나고, 영화는 해피엔딩으로 막을 내린다.

존 포드의 <역마차>는 미합중국의 기병대와 아파치족 간의 대립이 잦았던 19세기 말을 배경으로 하고 있지만, 오히려 백인들 사이에 있었던 사회적 편견을 보다 적나라하게 그려낸 작품이다. 닥터 분은 마을에서 쫓겨나며 억울하

다고 하소연하는 달라스에게 “우리는 사회적 편견이라는 질병의 희생자”라고 말한다. 본 작품에서는 범망에 쫓기거나 사회적 편견으로 시달리는 인물들이 맹활약한다. 이들은 자신들을 경멸하는 사람들을 아무런 조건 없이 돕는다. 반면 사회적 편견이라는 잣대로 이들을 판단하고 정죄하던 사람들은 오히려 이들의 도움을 받아야 하는 처지에 놓인다. 은행 돈을 가지고 도주하면서도 항상 불평불만을 토로하며 뻔뻔스럽게 모든 사람 위에 군림하려던 은행가 게이트 우드 씨는 결국 사기꾼으로 체포된다. 경멸의 시선으로 달라스를 바라보던 멜로리 부인은 결말에 가서 오히려 자신의 행동에 부끄러움을 느낀다. 그리고 달라스와 작별할 때 말로는 표현하지 않지만, 감사한 마음을 드러낸다. 그런가하면 링고를 놓치지 않으려고 그의 일거수일투족을 감시하던 보안관 켈리는 영화 결말에 가서 그를 풀어주는 아량을 베푼다.

<역마차>의 인물상의 갈등구조는 어떻게 보면 1950년대 스페인 사회 소설에 나타나는 이원론적 체계의 대립을 그대로 옮겨놓은 것 같다. 하지만 <역마차>의 인물설정은 선과 악이라는 양립화된 대립구조의 갈등을 극복하고, 정반합의 원리를 적용한 변증법적 설정에 가깝다. 따라서 강자의 합리적이면서도 차별적인 관점은 약자의 인도주의적 관점과 어우러져, 사회에서 악이라고 규정하는 것 안에도 선이 존재하며, 선이라고 규정된 것 안에도 불의(악의, 편견, 차별, 증오)가 존재한다는 것을 재확인시킨다. 링고는 사회적 편견에 맞서는 인물이다. 그는 매춘부인 달라스가 멜로리 부인과 핫 필드로부터 무시당하고 차별을 받자, 오히려 달라스에게 인정을 베풀며 그녀를 보호하고자 한다. 뿐만 아니라, 그녀의 과거를 들추거나 판단하려 들지 않는다. 링고로부터 칭찬을 받자 그녀는 “당신은 내가 어떤 여자인지 전혀 모르잖아요?”라고 외치며 괴로워한다. 그런 그녀에게 링고는 알만큼 알지만 상관없다고 한다. 허물이 있어도 그것을 다 감싸 안겠다는 뜻이다. 그런가하면 보안관 켈리는 사회적 편견에 맞서서 싸우는 링고를 통해서 진정한 인간애를 느낀다. 그는 영화 도입부에서는 링고를 추격하여 체포하는 것에 혈안이 되어있었다. 그랬던 그가 결말에 가서 달라스와의 행복을 기원하며 그를 순순히 풀어준다.

이상으로 존 포드의 <역마차>를 잠시 살펴보았다. 『꿈의 필체』에는 이 영화 이외에도 수많은 영화 제목과 배우들의 이름이 소개되어 있다. 일반적으로

마르세가 언급하는 영화 장르나 제목은 소설 주인공의 눈높이에 맞춘 것들이다. 따라서 『꿈의 필체』에는 주인공인 링고 연령의 청소년들이 선호하는 배우들의 이름이 대거 등장하고, 이들 배우가 주연으로 연기한 영화의 명장면이 묘사되기도 한다. 소설에 등장하는 다양한 영화 제목에도 불구하고 필자가 <역마차>를 가장 비중 있게 본 까닭은 그 무엇보다도 430쪽이 넘는 소설에 ‘링고’가 주인공의 이름으로 나타나고, 밉고 스스로도 자신의 이름을 ‘링고 키드’라고 소개하기 때문이다(37, 60). 뿐만 아니라, 소설 3장의 제목은 “애리조나 해변을 질주하는 아파치”이다. 3장과 10장에는 다양한 서부영화, 특히 <역마차>의 명장면이 곳곳에 묘사되어 있는데(52, 53, 60, 63, 64, 65, 67, 71, 72, 222, 232, 233), 이들 묘사는 3장의 제목에서 잘 나타나듯이 대부분이 왜곡된 것이다. 링고와 그의 친구들은 동네 뒷동산에 모여 아벤티스(모험담)를 만들며 따분한 그들의 시간을 때운다. 자신들이 본 영화의 명장면과 동네에 떠도는 각양각색의 근거 없는 소문을 뒤섞어서 모험담을 만들어 이야기를 더 흥미롭게 만든다. 애리조나 주(州)에는 해변이 없고, 따라서 <역마차>에서 해변을 따라 달리는 아파치가 등장할 수 없었음에도 불구하고 이들은 다른 영화나 소설에서 차용한 다양한 픽션 요소를 가미하여 허구적인 이야기를 꾸며낸다.

모험담은 주로 링고와 훌리토 바요(Julito Bayo)가 만들지만, 훌리토는 링고가 이야기를 너무 독점하는 것에 자주 불만을 품는다. 그래서 링고의 이야기에 역사적 지리적 오류가 있다며 때때로 비아냥거린다(66~67). 하지만 이야기를 듣는 청중은 이야기가 그럴듯하고 재미있으면 그만이라며(74, 75), 훌리토의 지적을 외면한다. 링고 역시 사실에 근접한 이야기보다는 핏진성(verosimilitud)이 강한 이야기를 만드는 것이 더 중요하다고 주장하는데(66), 이것은 사실 작가 마르세가 평생을 고수해 온 그의 소설관이다. 3장에서 링고는 다양한 서부 영화를 이용하여 모험담을 만든다. 링고의 친구이자 그의 청중인 차토 모랄레스와 로헤르, 카소를라 형제와 키케 페르가밀, 그리고 훌리토 바요 역시 모험담 속의 등장인물들이다. 하지만 이들은 거의 항상 아름다운 포로를 구출하기 위해서 아파치를 따돌리며 용감하게 싸우는 링고를 돕는 조력자 역할에 그친다(54~57). 링고가 <역마차> 이외에 자주 언급하는 다

른 작품은 19세기 후반과 20세기 초반에 독일을 대표했던 인기 작가 칼 마이(Karl May)가 쓴 미국 서부 시대를 배경으로 한 모험 소설이다. 스페인에서 1940년대에 출판된 칼 마이의 서부 소설 시리즈는 청소년들 사이에서 선풍적인 인기를 끌었다. 백인 주인공 올드 샤테헨드(Old Shatterhad)와 아파치 전사 비네투우(Winnetou)를 주인공으로 하는데<sup>7)</sup>, 링고는 자주 이들 픽션 속 주인공들을 자신의 모험담 속 인물로 차용한다. 모험담에 등장하는 링고의 동네 주민들 중 가장 비중 있는 역할은 비키 아줌마와 그녀의 딸 비올레타가 담당한다. 후자는 주로 제로니모에게 납치되어 인디언들에게 손발이 묶인 채 고문을 견뎌야 하는 수모를 당하며(54), 링고와 비네투우에 의해서 극적으로 구출되곤 한다(60).

3장에서는 <역마차>와 함께 칼 마이의 비네투우와 올드 샤테헨드가 가장 자주 언급되는 이름이다(53, 54, 56, 57, 59, 60, 63, 64, 67, 72). 그밖에도 세드릭 기븐스 감독의 <타잔>(1934)에 등장하는 제인 파커, 리브즈 이슨 감독의 <The Phantom>(1943)에 등장하는 다이애나 팔머, 루드윅 버거 감독의 <바그다드의 도둑>(1940)에 등장하는 준 뒤프레즈가 언급되는 여배우들의 이름이다(59, 60). 링고의 청중은 사시(斜視)의 비올레타 보다 이들 여배우가 모험담에 훨씬 잘 어울린다며 야유를 보낸다. 여기서 한 가지 짚고 넘어가야 하는 것은 <역마차>와 비네투우를 주인공으로 하는 칼 마이의 서부 소설 시리즈, 그리고 <타잔>이나 <The Phantom> 및 <바그다드의 도둑>의 남자 주인공들은 그 누구 하나 예외 없이 정의를 구현하는 인물들이라는 점이다. 특별히 링고 키드와 비네투우는 자신들이 약속한 것을 한 치의 오차 없이 행동에 옮겨 관객의 기대에 절대적으로 부응하는 인물이다. 뿐만 아니라, 언급된 영화의 여주인공들은 이들 서부극의 영웅들에 의해서 구출을 받거나, 이들 영웅들과 함께 행복한 미래를 꿈꾸는 것으로 대단원의 막을 내린다.

『꿈의 필체』에는 이밖에도 할리우드 황금기 영화에 대한 언급이 무궁무진하다. 3장 62쪽에서 링고는 아벤티스 속의 어려운 상황을 더 실감나게 묘사하

7) 1962~1968년 사이에 독일에서 서부영화로 제작되기도 했다. 영화로 만들어진 시리즈에는 <El asalto de los Apaches>, <Furia en Apache Wells>, <El Mescalero: La Flor de la Pradera>, <El Justiciero de Kansas>, <El Valle de los héroes>, 등이 있다.

기 위해서 클락 게이블이 주연한 W. S. 밴 다이크 감독의 <샌프란시스코>(1936)의 무서운 지진과 타이론 파워가 주연한 헨리 킹 감독의 <인 올드 시카고>(1937)와 알랜 드윈 감독의 <수에즈>(1938)의 예기치 못한 끔찍한 화재를 비교 묘사한다. 145~160쪽에서 <역마차>의 링고와 비네투우의 이름이 계속해서 언급되고, 194~195쪽에는 다른 영화 제목과 함께 양부의 직업 덕분에 바르셀로나에 있는 모든 영화관에 언제든지 자유롭게 출입해서 마음껏 영화를 관람할 수 있었던 링고의 이야기, 즉 작가 마르세의 자전적인 이야기가 서술되어 있다. 그런가하면 195쪽에는 게리 쿠퍼가 주연한 세실 B. 드밀 감독의 <평원의 사나이>(1936)의 마지막 장면이 다음과 같이 서술되어 있다.

눈을 한 번 깜빡이자, 마치 마법사가 주문이라도 외운 듯 링고는 누군가가 등 뒤에서 쓴 총에 맞아 쓰러진 빌 히콕을 다시 보고 있었다. 그는 바다에 숨진 채 쓰러져 있었다. 캘러머티가 흐느끼며 그에게 마지막 키스를 했지만 그는 여느 때처럼 손등으로 그녀의 키스를 닦지는 못했다.(Marsé 2011, 195)

<평원의 사나이> 역시 서부 영화이다. 이 영화에서는 아파치족 대신 샤이먼족이 등장한다. 시끌벅적하고 혼란스럽고 먼지가 풀풀 날리는 거친 서부 시대의 분위기가 사실감 있게 잘 묘사된 영화이다. 와일드 빌 히콕(게리 쿠퍼 분)은 유의자적인 캐릭터의 소유자이다. 하지만 위험이나 곤란을 고려하지 않고 대의(大義)를 위해서 자신을 희생하는 말보다는 행동이 빠른 충잡이다. <역마차>의 링고 키드나 칼 마이의 비네투우와 유사한 캐릭터의 소유자라고 할 수 있다. 빌 히콕의 이름은 203, 205쪽에 다시 언급되며, 203~210, 284~285, 358~360쪽에는 또 다른 할리우드 황금기 영화들과 불멸의 배우들의 이름이 언급되어 있다. 이상으로 『꿈의 필체』에 등장하는 할리우드 황금기 영화에 대한 직접적인 언급을 주요 영화를 중심으로 잠시 고찰해 보았다. 연구의 제약으로 모든 영화를 주도면밀하게 다 다룰 수는 없지만, 소설 전반부나 후반부에 언급되는 대부분의 영화가 할리우드 황금기에 속한다는 점을 확인할 수 있었다. 이들 영화는 어느 것 하나 예외 없이 소설과 상이한 시대적 배경과 줄거리를 전개한다. 필자가 주요 영화로 손꼽은 <역마차>나 <평원의

사나이> 및 칼 마이의 서부 소설은 모두 미국의 19세기 말을 배경으로 하며, 서사구조상 이들 작품이 갖는 또 다른 공통점은 이들 작품의 주인공인 링고 키드나 빌 히콕, 그리고 비네토우가 모두 서부 사회에서 칭송 받는 정의롭고 말과 행동이 늘 일치하는 영웅들이라는 점이다.

### 3. 알론소와 비키: 오지 않는 편지

『꿈의 필체』의 1장은 비키의 자살 소동을 상세히 다루고 있다. 그녀는 레일 전체가 보도블럭에 파묻혀 버린 지 이미 오래되어 레일의 흔적을 찾기조차 쉽지 않은 길 위에 누워 전동차를 기다린다. 전동차가 운행되지 않은 지 이미 오래 되었다. 온 동네가 떠들썩하다. 모든 사람이 그녀를 둘러싸고 그녀를 내려다보며 저마다 한마디씩 한다. 그날 아침 비키는 그녀의 집에 얹혀살던 알론소와 알 수 없는 이유로 심하게 다투고, 그는 편지를 보내겠다는 말만을 남긴 채 그녀를 떠났다. 전동차에 깔려 죽겠다며 한참을 길바닥에 누워 있던 그녀는 알론소도 떠나고 없는 자신의 집 발코니를 계속 응시한다. 마치 누군가가 그곳에서 자신을 바라봐 주기를 기다리는 듯하다. 비키는 비올레타가 해변가에 가고 집에 없다고 했지만, 독자는 소설이 끝날 무렵 그날 비올레타가 집에 있었다는 사실을 알게 된다(384). 링고는 그녀가 그 누군가에게 겁을 주기 위해서 그와 같은 소동을 피웠을 뿐 애초에 자살할 생각이 없었다는 것을 감지한다. 한참 동안 꼼짝도 않고 고집을 피우던 비키가 자리를 털고 일어나지만, 그날 이후 그녀는 소설이 끝날 때까지 알론소가 약속했다는 그러나 오지 않는 편지를 애타게 기다리며 병들어 간다. 비키의 자살소동이 있었던 그날 이후 이 사건은 한동안 동네 사람들의 주된 관심사가 된다. 동네 꼬마들까지 그녀를 비웃고(277~281), 그녀는 링고의 모험담에서조차 마을 뒷산 산기슭의 으스스한 곳에서 정부를 기다리는 여자로 묘사된다.

마르세는 비키를 통해서 전후시절 남편의 부재로 생활고와 외로움을 떠안고 살아야만했던 수많은 스페인 여성들의 어려움을 탁월하게 묘사해 낸다. 비키는 딸을 키우기 위해서, 또 자신이 살아남기 위해서 열심히 생활한다. 하지만 생활고보다 그녀에게 더 큰 어려움은 외로움이다. 비키의 남편은 공화파가 아니다. 그는 파시스트이다. 비록 전쟁에서 살아서 돌아왔고, 소설 내내

생존해 있지만, 그는 평생 병원 신사를 저야 하는 사람이다. 살아있으나, 죽은 것과 별반 차이가 없다. 그렇기에 비키는 외롭다. 남편이 아닌 다른 남자를 만나 정을 주고 안정을 취하려 하지만, 상대는 그녀가 생각하는 부류의 남자가 아니다. 사회적 편견은 그녀가 넘어야 하는 또 다른 장애물이다. 당시의 사회적 분위기나 도덕적 기준으로 볼 때 남성들에 비해 여성들이 배우자의 부재로 인해서 받는 고통이 훨씬 더 컸다. 비단 전쟁의 패자인 공화파 사람들만이 겪는 괴로움은 아니다. 작가가 비키의 남편을 파시스트로, 또 그가 전쟁에서 살아 돌아왔으나 그녀에게 아무런 도움이 될 수 없는 인물로 설정하고, 그녀의 시동생을 공화파 당원으로 설정한 것은 이를 통해서 이념의 차이로 갈라선 가족 관계나 전쟁의 승패와는 상관없이 국민과, 공화파 모두에게 찾아간 전쟁의 참혹한 후유증을 효과적으로 그려내기 위함이다.

『꿈의 필체』는 총 15장으로 구성되어 있고 10장의 제목은 소설 제목과 일치한다. 10장에서 링고는 친구의 권유로 마지못해 창녀촌에 가게 되는데, 그곳에서 뜻밖에 알론소와 마주친다. 이런저런 이야기 끝에 알론소는 파키타 아주머니가 운영하는 술집에 전달해 달라며 한 통의 편지를 링고의 손에 쥐어 준다. 하지만 잔뜩 술에 취해 있던 링고는 그만 편지를 잃어버리고 만다. 기다리는 편지가 오지 않자, 비키의 집착은 더욱 심해지고, 알콜 중독에 이성까지 잃게 된 그녀는 추운 겨울 알론소를 찾겠다며 집을 나섰다. 길 잃는다(404). 이후 몹쓸 병에 걸려 앓아눕게 된 비키 아주머니에 대한 소문을 전해들은 링고는 편지를 잃어버리고도 그 사실을 알릴 수조차 없어서 전전긍긍한다. 그리고 소설 14장에서 링고는 자신이 읽어볼 겨를도 없이 잃어버린 알론소의 편지를 쓴다.(416~419) 비키에 대해서 항간에 떠도는 소문에 스스로가 수도 없이 상상해 본, 알론소가 편지에 썼을 법한 내용을 적당히 섞어서 유치한 연애편지를 쓰고, 그 편지가 파키타 아주머니한테 전달되도록 한다. 하지만 편지를 건네받은 비올레타는 엄마의 건강상태를 우려해 편지를 전달하지 않는다. 에필로그인 15장에 가서 비로소 독자는 그로부터 10년이 지난 1958년 8월의 어느 날 바르셀로나의 어느 스포츠 클럽에서 또 다시 우연찮게 마주치게 된 알론소와 링고의 대화를 통해서 알론소가 쓴 편지의 수신자인 V가 비키가 아닌 비올레타를 뜻하는 것이었음을 알게 된다. 그리고 이 사실과 함께

중년 남성이었던 알론소가 10대 소녀였던 비올레타를 사랑하고 있었다는 사실을 접하게 된다. 블라드미르 나보코프의 작품인 『롤리타』의 주인공 험버트 험버트가 떠오르는 대목이다.

[그는] 잊으려고 했지만 잊을 수 없었다고 했다. 어린 소녀를 향한 자신의 뜨거운 욕망이 좀처럼 식지 않아서 한동안 너무 고통스러웠다고 했다. (...) 그는 비키의 인정과 친절이 초래한 돌이킬 수 없는 운명을 회상했다. 기이하면서도 불행해 보였고 말이 없어 혼한 친구도 한 명 없어 보였던, 그러나 강렬한 생명력과 은밀한 관능미가 넘쳤던 한 소녀를 탐닉토록 만든 그 운명을 떠올렸다.(Marsé 2011, 433)

또래 남자아이들의 관심을 끌지는 못했지만, 나름의 매력을 발산하던 비올레타를 효과적으로 묘사할 목적으로 마르세는 할리우드의 황금기를 화려하게 장식한 불멸의 여배우 마리아 몬테스를 언급한다(268). 소설 곳곳에 비올레타의 미묘한 매력이 암시되어 있지만, 독자는 알론소가 비키의 집을 떠난 이유가 비올레타였음을 전혀 눈치 채지 못한다. 심지어 비올레타가 링고에게 자신의 엄마가 자살소동을 벌인 날 무슨 이유로 비키와 알론소가 다투었는지를 설명해 주지만(382~388), 링고도 독자도 모두 철없는 소녀의 과장된 이야기로 치부하고 만다. 비키가 기다리고 있는 알론소의 편지를 독자 역시 소설 내내 함께 기다리며 신경 쓰고 있었기 때문이다. 알론소는 비키에게 편지를 보내겠다는 말을 남긴 적이 없다(434). 그녀는 자신의 딸이 받게 될 편지에 지나치게 집착한 나머지 이성을 잃게 된 것이다. 뜻밖의 배신감과 밀려오는 외로움, 또 그로인한 불안감 때문에 술에 의존하고 결국 병들어 죽게 되는 것이다.(430)

#### 4. 거짓 힌트: 서부영화 속 영웅들의 긍정적인 이미지

비키 모녀와 알론소의 삼각관계는 작품 여러 곳에 명시적으로 암시되어 있다. 그럼에도 불구하고 독자는 그의 직접적인 고백을 듣고서야 비로소 그가 17세 소녀 비올레타에게 품어서는 안 될 마음을 품었었다는 사실을 깨닫게 된다. 독자가 눈치를 채지 못한 데는 그만한 이유가 있다. 우선은 소설 도입부

부터 소설이 전개되는 과정 내내 비키가 학수고대하며 알론소의 편지를 기다리고 있기 때문이다. 비키의 감정에 동요되어 독자는 오지 않는 한 통의 편지를 함께 신경 쓰고, 또 그로인해 이들의 관계에 제 3의 인물이 있을 수 있다는 사실을 간파하고 만다. 그밖에도 링고가 날조한 편지의 내용에서 잘 나타나듯이 알론소에 대해서 비키와 비키의 주변인물들이 가지고 있던 잘못된 정보 때문이기도 하다. 전후 시절에는 사실무근의 이야기들이 난무했었다. 거짓과 진실의 모호한 경계선을 넘나드는 수많은 소문이 그들로 하여금 알론소에 대해서 잘못된 판단을 하게 만들었다. 링고가 날조한 편지의 내용을 살펴보자.

수행해야 하는 중요한 임무가 있어서 나는[알론소] 지금 범망을 피해 프랑스에 와 있다오. 당신[비키]의 안전을 위해서 구체적인 이야기는 하지 않겠소. 나로 인해서 피해를 받지 않기를 바랄 뿐이오. 바르셀로나로 언제 돌아가게 될는지 기약할 수 없소. 하지만 당신은 내게 최고의 여자였고, 나는 그것을 영원히 잊지 않을 것이오.(417)

인용된 편지 내용만 놓고 보면 알론소는 마치 프랑코 정권의 정치적 탄압을 피해 프랑스로 건너간 것처럼 보인다. 사실상 비키와 그녀의 주변 사람들은 그에 대해서 이와 엇비슷한 생각을 갖고 있었다. 그러나 그에 대해서 항간에 떠도는 소문은 단지 풍문에 불과했다. 그는 베일에 싸여 신원을 알 수 없는 정체불명의 인물이다. 전후 시절에 난무했던 확실하지 않은 수많은 정보는 여러 사람의 입에 오르내리면서 대개의 경우 처음과는 전혀 다른 내용으로 둔갑하게 된다. 그리고 사실무근의 유언비어 안에서만큼은 밀수입에 종사하는 단순한 범법자도 때때로 전쟁 영웅으로 변신하게 된다. 링고와 그의 친구들이 뒷동산에 모여서 뜯소문에 다양한 픽션 요소를 가미해서 그들의 모험담을 만드는 것과 일반이다. 따라서 알론소의 신원은 그와 친분을 맺고 있던 동네 사람들 사이에서 날조된 편지의 내용만큼이나 그의 의도와는 상관없이 왜곡되어졌다. 진실과 거짓이 뒤섞이다보면 어느 것이 사실인지 구분이 가질 않고, 때때로 거짓이 더 진실처럼 느껴질 때가 있다. 비키는 알론소에 대해서 떠도는 소문 중에 자신이 믿고 싶은 것만 가려서 그것을 진실이라고 여긴다. 따라서 독자 역시 알론소를 비밀활동을 수행하는 저항 운동가 정도로 간주했

기 때문에 그의 파렴치한 배신행위를 상상도 하지 못한다.

하지만 독자가 이들 세 사람의 삼각관계를 전혀 눈치 챌 수 없었던 결정적인 이유는 바로 작가가 의도적으로 심어 놓은 서부영화 속 영웅들의 긍정적인 이미지 때문이다. <역마차>의 링고 키드와 칼 마이의 비네토우, 그리고 <평원의 사나이>의 빌 히콕은 파렴치한 알론소와는 전혀 다른 인물이다. 그들은 자신들이 한 말이나 약속에 책임을 다할 뿐 아니라, 배신을 당할지언정 절대 벼를 배신하는 일이 없다. 정의를 구현하는 일이라면 그 어떤 위험도 마다하지 않는다. 할리우드 황금기의 특정 영화에 대한 이와 같은 언급은 『꿈의 필체』를 읽는 독자로 특정 이미지를 떠올리도록 하고, 그로 인해서 전혀 엉뚱한 결말을 예측하게 하도록 유도한다. 영상으로 마주했던 전설적인 영웅들에 대한 잦은 묘사와 언급은 독자로 하여금 알론소가 비키의 문제를 해결하리라는 막연한 기대를 갖게 한다. 또 그렇기 때문에 그가 자신의 연인이고 자신에게 인정을 베푼 비키의 딸 비올레타를 탐하고 있었으리라는 상상은 하지도 못한다. 거짓 힌트로 주어진 영화에 대한 언급으로 인해서이다. 독자는 바로 이와 같은 언급 때문에 작가가 설치해 놓은 고정관념이라는 덫에 걸려든 것이다. 그러나 알론소가 비올레타에게 함께 도망가자는 내용의 편지를 썼었다는 사실을 알게 되는 순간, 즉 그에 대한 기대가 빛나간 순간부터 독자는 감정이입의 차단을 경험하게 된다. 비키에 대한 단순한 동정심은 사라지고 이들 두 사람을 둘러싸고 있는 상황을 다른 관점에서 바라보게 된다. 이입된 감정이 이처럼 효과적으로 차단되면서 그 동안 익숙하게 인식되었던 상황들이 낯설게 느껴지고, 독자는 그때부터 소설의 크고 작은 주제를 객관적으로 바라볼 수 있게 된다. 작가가 일종의 ‘낯설게 하기 효과’를 용의주도하게 도출해낸 것이다. 그 결과 독자는 이념의 차이로 인해 발발한 전쟁과 전쟁이 가져다 준 정신적 육체적 피해함, 그리고 전쟁의 무익함을 심사숙고하게 한다. 아울러 내란 직후 남편의 부재로 극심한 생활고와 외로움에 시달려야 했던 수많은 여성들의 고충을 심도 있게 고려하게 된다.

#### IV. 맺는 말

마르세의 마지막 소설인 『꿈의 필체』에는 작가의 여느 다른 작품에서와 마찬가지로 영화의 영향이 소설 전반에 걸쳐서 끊임없이 나타난다. 그의 작품에는 영화에 대한 직접적인 언급 이외에도 영화 매체로부터 영향을 받은 서사 기법이 심심찮게 관찰된다. 본고는 마르세의 작품에 나타나는 다양한 영화의 영향 중 『꿈의 필체』에 소개된 할리우드 황금기 영화가 소설 안에서 갖는 구조적인 의미를 고찰해 보았다. 작가가 언급한 서부영화 속 영웅들의 긍정적인 이미지는 궁극적으로 탁월한 반전의 효과를 선사하기 위해서 마련된 서사적 장치이다. 예상치 못한 극적 반전으로 인해서 독자와 사건 간에 거리감이 조성되고 독자는 극적 사건을 더 이상 무비판적으로 수용하지 않게 된다. 즉, 작가가 영화를 단순히 지적 유희를 선사하기 위한 목적으로 도입한 것이 아니라는 뜻이다. 할리우드 황금기 영화는 스페인 전후 사회에 대한 올바른 인식과 변화를 목표로 삼기 위해서 소개되었고, 작가는 영화에 대한 이와 같은 직접적인 언급을 통해서 독자의 감정이입을 효과적으로 차단시켰다. 이렇게 함으로써 독자가 객관적으로, 그리고 자발적으로 스페인 사회를 바라볼 수 있도록 했다. 마르세의 작품 안에서 영화에 대한 언급은 이와 같은 인식을 유발하기 위한 도구인 것이다.

마르세는 이밖에도 영화에 대한 직접적인 언급이라는 허위성을 지닌 복선을 이용하여 전후 사회에 풍미했던 이원론적 세계관을 낫설게 만든다. 사회사실주의소설(realismo social)의 지나치게 편파적인 이원론적 인물설정(maniqueísmo)을 비판하게 함으로써 독자로 고정 관념에서 탈피하여 새로운 관점으로 역사를 고찰할 수 있도록 한다. 스페인 전후 50년대 세대(Generación de Medio Siglo)의<sup>8)</sup> 네 가지 소설 경향 중 세 번째인 변증법적

8) ‘La Generación del Medio Siglo’ 또는 ‘La Generación de los 50’라고 알려진 ‘50년대 세대’는 1925년부터 스페인 내란이 발발한 1936년 초 사이에 태어난 작가들로 구성되어 있다. 따라서 내란에 적극적으로 참여 할 수 없었고, 이들 작가는 스페인의 전후 소설을 대표한다. 50년대 세대는 네 개의 사실주의 소설 경향으로 구분 된다: 1) Neorrealismo, 2) Realismo social, 3) Realismo Metafísico, 4) Realismo dialéctico o crítico.

소설(novela dialéctica)은 이원론적 인물설정을 배척하고, 이해와 관용만이 스페인 국민을 대통합으로 이끌 수 있다고 본다. 따라서 국민파나 공화파 양 진영 모두를 내란의 희생자로 보고, 이념이나 사상이 선과 악으로 구분될 수 없는 것임을 공고히 한다. 선과 악은 모든 인간 내면에 공존하는 것일 뿐, 어느 정당을 지지하느냐에 달린 것이 아니다. 변증법적 소설에서는 그 어떤 인물도 100% 악하지도 100% 선하지도 않다. 작가의 작품에 등장하는 모든 인물들은 예외 없이 선과 악이라는 양면성을 지닌다. 마르세의 작품에 나타나는 변증법적 관점은 사실상 할리우드 황금기 영화에 근거한다. 이탈리아 네오리얼리즘이 전후 50년대 세대의 첫 번째 소설 경향인 네오리얼리즘 소설(Neorrealismo)에 지대한 영향을 끼쳤던 반면, 필름 누아르를 비롯한 할리우드 황금기의 서부 영화, 갱 영화, 멜로 영화는 전후 50년대 세대의 마지막 소설 경향이자 마르세가 속해 있는 변증법적 사실주의 소설에 깊은 영향을 미친다. 마르세는 변증법적 세계관을 통해서 스페인 전후 시대에 팽배해 있던 반(反)프랑코 레지스탕스 게릴라들을 향한 과대 포장된 이미지와 허위의식을 폭로하고, 이들에 대한 탈신화(desmitificación)를 시도한다.

기아와 병고, 그리고 정치적 탄압으로 얼룩진 40년대와 문호개방으로 삶의 서광을 찾게 된 50년대, 그리고 세계 최고 수준의 경제 호황을 누렸던 60년대를 살았던 스페인 국민은 전후시절 내내 할리우드 황금기 영화를 그 어떤 영화보다 선호했다. 그리고 이것은 스페인 독자가 사회 부조리를 고발했던 객관주의 소설이나 이탈리아 네오리얼리즘 영화를 식상하게 생각했던 것과 절대 무관하지 않다. 가난에 쪼들린 국민의 필요와 욕구를 이해하지 못한 까닭이며, 급속한 경제성장으로 지향하게 된 독자의 새로운 기대지평을 제대로 파악하지 못한 까닭이다. 따라서 마르세가 자신의 창작물에 할리우드 황금기 영화를 의식적으로 도입했다는 것은 같은 시대를 살았던 독자의 기대지평을 정확히 파악했음을 뜻한다. 뿐만 아니라, 마르세는 그의 전(全) 작품에 끊임없이 나타나는 할리우드 황금기 영화와 그 영화를 통해서 역(逆) 도입된 19세기 사실주의 소설의 서사 기법을 가지고 20세기 중엽 스페인 객관주의 소설이 당연하고 있던 문학자원의 고갈과 혁신적인 서사 기법의 부재 문제 및 사회 소설의 이원론적 세계관이 안고 있던 문제점을 탁월하게 해소해 냈다.

❖ 참고 문헌

- 김광희, 「영화의 서사구조로 인한 소설의 시각화 -현재시제를 통한 소설 속 과거의 현재화에 있어서의 문제점-」, 부산외국어대학교 지중해 지역원, 2011.5(13권 제2호).
- 송동준, 『브레히트의 서사극』, 서울대학교출판부, 1993.
- 안금영, 「서반아 NOVELA NEGRA(노벨라 네그라)의 전개」, 『스페인어문학』 1995. 10 (7권), 145-163.
- CORRALES, Egea, *La novela española*, Madrid: Edicusa, 1971.
- DOMINGO, José, *La novela española del sigloXX. 2. De la posguerra a nuestros días*, Barcelona: Labor, 1973.
- FERNÁNDEZ, F., Luis Miguel, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1992.
- KIM, Kwanghee, *El cine y la novelística de Marsé*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.
- MARSÉ, Juan, *El embrujo de Shanghai*, Barcelona: Plaza&Janés, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Si te que caí*, Barcelona: Lumen, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Caligrafía de los sueños*, Barcelona: Lumen, 2011.
- MAYORAL, José Antonio et al., "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en *Estética de la recepción*, Madrid: Arcos, 1987.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, *El invierno en Lisboa*, Barcelona: Seix Barral, 1987.
- PAZ GAGO, José María, *Cien Años de Cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*, Madrid: Visor. 1999.
- PEÑA-ARDID, Carmen, *Literatura y cine*, Madrid: Cátedra, 1992.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, *Tendencias de la novela española actual 1950-1970*, Madrid: Edicusa, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Historia de la novela social española(1942-1975)*, vol II, Madrid: Alhambra, 1986.
- URRUTIA, Jorge, *Imago litterae. Cine y Literatura*, Sevilla: Alfar, 1984.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Yo maté a Kennedy*, Barcelona: Planeta, 1986.
- VILLANUEVA, Darío et al., *Avances en teoría de la literatura*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1994.

❖ ABSTRACT

The influence of Hollywood Movies and Marsé's novels  
- Based on *Caligrafía de los sueños* (2011)

Kwanghee Kim

Juan Marsé was born in 1933 in Barcelona. Being the son of a City cleaner, he was able to watch, from a very early age, all the films he desired, as many times as he wished. This privilege meant a great help in future years, when having to develop the plots and characters of his works.

In his last (latest) novel, *Caligrafía de los sueños*, published in 2011, as he has done in his previous works he uses a cinematographic frame again. The explicit references to Hollywood's Golden Age -such as John Ford's *Stagecoach* and Cecil B. DeMiller's *The Plainsman*- bring very specific and vivid images to the reader's mind, leading to clear physical and psychological associations. The aim is achieved: the reader's attention is caught immediately. However, characters, plot and cinematographic structures are actually distracting mirages. They make the reader expect a predictable ending which, in fact, will be very different. Therefore, the surprised reader must step back, in order to approach the main topics of the novel from a certain distance. Doing so, he's following the Theory of the Distancing Effect. He becomes aware of the need of a new perspective on social problems that he had considered as familiar just a few moments before. Thus, he is getting prepared for a more objective interpretation, such as the futility of war and the ideological differences that led to the (Spanish) Civil War and all its devastating effects.

---

Key Words

『꿈의 필체』/ 할리우드 황금기 영화/ 영화에 대한 직접적인 언급/ 거짓 힌트/ 낯설게 하기 기법

*The Calligraphy of dreams*/ The Golden Age of Hollywood movies/ explicit references to cinema/ western movies/ false clues/ The Theory of the Distancing effect

236 비교문화연구 제34집 (2014. 3.)

논문접수일: 2014. 02. 15

심사완료일: 2014. 02. 28

게재확정일: 2014. 03. 12