

소설과 영화 『희망 *L'Espoir*』의 서사담론

오 세 정
(경희대학교)

◆ 국문초록

앙드레 말로의 소설 『희망 *L'Espoir*』은 스페인 내란전쟁에 직접 참전한 경험을 바탕으로 이 사건의 전말을 논픽션으로 제시하는 르포타주문학의 특성을 보유하며, 영화 『희망 *L'Espoir*』은 이 소설을 각색하여 르포타주문학에 상응하는 세미다큐멘터리로 제작된다. 세미다큐멘터리 영화는 사회적 현상이나 사건에 대한 리얼리티를 추구하는 영화장르이다. 이처럼 소설과 영화 『희망 *L'Espoir*』은 각각 서로 다른 장르임에도 불구하고 창작활동이 밀접한 관련성을 맺고 있으며 서사적 연계성도 상당하다. 그러므로 소설과 영화 『희망 *L'Espoir*』에 대하여 주네트의 서사이론에 의거한 서사담론의 숙고는 연구의 당위성을 보유했다.

모든 종류의 이야기는 서사물 속에서 스토리시간과 담화시간이 서로 다른 이중적 시간을 보유했다. 왜냐하면 서사물 속에서 하나의 사건은 다른 것들보다 먼저 제시되거나 나중에 나타낼 수도 있고, 사건을 길게 혹은 짧게 이야기 할 수 있으며, 사건을 한 번 또는 여러 번 되풀이해 환기시킬 수 있기 때문이다. 이처럼 사건이 발생하는 시간과 이 사건을 기록하는 시간이 서로 다른 두 개의 시간성을 분석한 것이 순서, 지속, 빈도이다. 이러한 순서, 지속, 빈도의 시간성은 이야기의 흐름을 조절하는 극적 템포를 의미하기 때문에 편집적인 개념으로써 소설과 영화 『희망 *L'Espoir*』에서 나타나고 있다. 그것은 이야기를 배열하고 요약하며, 삭제하는 시간의 대응으로 호기심과 충격을 야기하는 미학적 담론이다.

또한 화법과 서술태는 텍스트에서 화자 또는 서술자의 위치와 시점의 문제를 명확하게 구분하기 위해 주네트가 제기한 개념이다. ‘누가 이야기하느냐’와 ‘누가 보느냐’하는 문제를 구분하는 것은 텍스트의 서술자와 텍스트의 시점이 동일하지 않기 때문이다. ‘누가 이야기하느냐’의 문제는 누가 이야기의 서술을 담당하고 있는가를 말한다. 그러나 ‘누가 보느냐’하는 문제는 이야기에서 누구의 시각에 의해 서술되고 있는 것인가의 문제와 관련된다. 소설 『희망 *L'Espoir*』에서는 제로초점과 내적 초점화를 통한 시점의 변화가 등장하며, 이것은 영화 『희망 *L'Espoir*』에서 다중촬영이 연계되고 있다. 또한 이야기의 메타적 서술로서 이야기의 액자구조가 소설과 영화 『희망 *L'Espoir*』에서 모두 서술태의 형태로 동일

하게 재현된다. 그러므로 소설과 영화 『희망 L'Espoir』에서 서사담론의 의미는 텍스트와 화자, 수용자 사이에 이야기를 소통하는 양상이다.

주제어 : 앙드레 말로, 소설 『희망 L'Espoir』, 영화 『희망 L'Espoir』, 주네트 이론, 서사담론

I. 머리말

소설과 영화의 상호 서사적 관련성에 대한 논의는 영화의 탄생 초기부터 서사이론가들의 끊임없는 관심거리였다. 영화장르가 시청각언어에 의해 이야기를 전달하는 서사예술로서 문학과는 밀접한 공통성이 제기되기 때문이다. 영화의 대본인 시나리오 본질적으로 문학적 형식을 유지하고 있으며, 거기서 언어와 문자를 모체로 하는 표현요소는 시청각 영상을 통한 이야기 구성에 매우 중요한 위치를 차지한다. 이처럼 이야기 전달을 기본요소로 하는 소설과 영화가 그 표현양식에서 상당히 밀착되어 있는 점은 바로 사건이나 행동을 연출하는 이야기 전달의 서사성이 매우 유사한 특징을 보유하고 있는 것이다. 소설과 영화의 차이점은 다만 작품의 체험이 상상적 이미지인가 혹은 가시적 이미지인가의 차이만 있을 뿐 작품 활동의 특성은 매우 동일하다.¹⁾ 소설이 글을 통해 상상력을 유발하는 언어적 서사작품으로 평가 되는 것을 놓고 볼 때, 영화 역시 명백한 문학성을 지닌 시청각 영상의 서사작품으로 규정된다. 소설과 영화는 모두 상황이나 사건을 합리적으로 설명할 수 있는 이야기 제시의 시간적 구성방법을 취하고 있기 때문이다. 즉 일련의 사건이나 행동을 인과율에 의해 시간에 연계시킨 이야기의 제시라는 서사가 이 둘의 장르에서는 가장 기본적인 구성원리인 것이다.

소설과 영화 속에서 허구적이든 사실적이든 간에 이야기를 유발시키는 기본요소는 발화와 서술인데 여기서부터 서사담론의 논의가 시작된다. 발화행위는 발신자와 수신자인 담론의 주체들 사이에서 의사소통으로 맺어지

1) 오세정, 「문학과 영화에서의 예술성과 표현양식의 상관성」, 『프랑스어문 교육』 제27집, 한국프랑스어문교육학회, 2008, 409쪽.

는 관개로 발화체 안에서 발화자의 존재를 나타내는 언어학적 흔적이라 할 수 있다. 이러한 측면은 벤베니스트가 구분한 이야기와 담론의 구별로 이해할 수 있다. 이야기에서는 사건들이 마치 스스로 이야기되는 것 같다고 하는 것이고, 여기서 담론은 하나의 발화자와 하나의 청자를 가정하는 발화행위 방식이다.²⁾ 또한 서술행위는 하나의 서술자를 인식할 수 있는 담론을 형성하는 것으로 서술자는 일정한 순서에 의해 선택적 어휘를 사용하여 인물들의 일련의 정보를 주며, 자신의 관점을 어느 정도 전달해주는 이야기제시 방법이다.³⁾

한편 앙드레 말로의 소설 『희망 L'Espoir』(1937)을 각색한 영화 『희망 L'Espoir』(1938)은 매우 견고한 서사구조를 보유하고 있다. 이 영화는 영화 미학자로 평가받는 말로의 영화적 식견이 망라된 작품일뿐더러 원작소설 자체가 영화제작을 염두하고 서술하였다고 평가될 정도로 구성이나 내용의 측면에서 영화장르와 상당한 친화력을 발휘한다.⁴⁾ 소설 『희망 L'Espoir』은

2) 송지연 역(앙드레 고도로, 프랑수와 조스트), 『영화 서술학』, 동문선, 2001, 66쪽.

3) *Ibid.*, 41쪽.

4) 앙드레 말로(1901-1976)의 문예창작은 두개의 시기로 구별된다. 제2차 세계대전 이전에는 실존주의 참여 작가로서 문학창작에 주력한 반면, 드골장군과 함께 레지스탕스전사로 활약한 프랑크 해방 이후에는 문화부장관으로 입각하여 주로 예술평론에 매진한다. 영화 『희망 L'Espoir』(1938)은 스페인내전을 다룬 소설 『희망 L'Espoir』(1937)을 각색한 작품으로 작가에게 있어 문학창작에서 예술창작으로 장르가 전이되는 시점에 제작된 것이다. 말로는 자신의 장편소설 대부분을 영화제작을 기획하였는데, 소설 『왕도 La Voie Royale』(1930)는 1931년에 영화제작을 시도하지만 시나리오 각색에 대한 의견차이로 작품계획이 무산된다. 또한 소설 『인간조건 La Condition Humaine』(1933)은 소설출간 이듬해에 시놉시스와 줄거리대본을 완성하여 당대 최고의 거장인 영화감독에 세르게이 에이젠슈타인, 음악감독에 쇼스타코비치를 영입하여 배우의 섭외를 완료하는 등 영화제작의 실행 단계였으나 작품내용이 공산주의의 비극적인 내용을 담고 있다는 이유로 소비에트 정부가 거부하여 성사되지 못한다. 하지만 말로가 스페인내전에 직접 참전한 경험을 바탕으로 서술한 소설 『희망 L'Espoir』(1937)을 탈고한 직후, 이 전쟁에 대한 영화제작의 허가를 정부로부터 받아내어 1938년 자신의 문학작품을 스크린에 옮기는데 성공한다. 소설 『희망 L'Espoir』을 각색한 영화 『희망 L'Espoir』은 『테루엘 산 Sierra de Teruel』이라는 제목으로 프랑스와 스페인의 합작영화로 제작되었지만 스크린에 개봉 당시에는 소설의 제목과 같은 영화 『희망 L'Espoir』으로 상영되었다.

영화 『희망 L'Espoir』(1938)의 제작 이후 말로는 『영화심리학개론 *Esquisse d'Une Psychologie du Cinéma*』을 집필(1939년 탈고하였으나 제2차 세계대전의 발발로

장단 59개의 독립된 에피소드와 140여개의 장면으로 구성되어 있으며, 여기서 분할된 에피소드 혹은 장면들은 각각의 선행된 이야기와는 논리적 연결이 거의 드러나지 않고 영화에서처럼 장면전환이 신속하게 이루어지는 영화적 작품형식을 취하고 있다. 또한 소설의 여러 장면에서 영화의 촬영대본에서처럼 사건의 사실적 재현을 위해 지문과 해설 등의 방법으로 해당 장면들을 보충하는 서술행위가 두드러지고 있다. 게다가 영화 『희망 *L'Espoir*』은 전체적으로 원작에 충실한 각색의 특징을 나타낸다. 따라서 소설과 영화 『희망 *L'Espoir*』에 나타난 서사물의 형식과 내용, 기능 등에 대한 탐구를 위해 주네트의 서사이론에 입각하여 텍스트 간에 의미화 체계를 구분해주는 특성 및 그 특성들의 현상에 대한 분석을 소설의 콜론호텔 대포진지 점령의 에피소드를 그대로 각색한 영화의 마을 성곽의 오래된 문 대포진지 돌파 전투장면을 중심으로 숙고한다.⁵⁾

II. 본말

서사연구에 있어 주네트는 이야기의 재현방식인 서술적 담화에 대한 분석을 목표로 한 것이다. 그는 저서 『문채론 *Figures III*』(1972)에서 작가의 서술적 상황에 대하여 서술된 내용을 스토리(histoire)라고 하며 이야기를 하는 행위와 그 행위가 위치하는 실제 혹은 허구적 상황의 총체를 서술행위(narration)라 하고, 또한 그 행위에 의한 산물을 이야기(récit)라고 각각 규정한다. 소설이든 영화이든지 간에 작품 속에 나타나는 모든 종류의 이야기는 그 속성상 2개의 시간성 위에 자리 잡는다. 이야기된 사건들에 의해 언술된 스토리 시간과 이야기와 동일한 행위를 하는 것으로 간주하는 담화의 시간

프랑스 해방직후인 1946년 제1회 칸영화제에서 발표)하여 영화형식과 이미지재현, 그리고 인간의 삶과 의미와 내면을 재현하는 예술적 특성을 밀도 있게 다루면서 이 논문의 마지막에서는 ‘영화는 하나의 산업이다’라고 언급하고 있다. 그의 이 주장은 세계 최초의 영화산업론의 효시로 널리 인식되고 있다.

- 5) 소설 『희망 *L'Espoir*』을 각색한 영화 『희망 *L'Espoir*』은 여러 부분에서 동일한 대목이 등장하지만 특히 소설의 콜론호텔 점령의 에피소드를 각색한 영화의 성곽의 오래된 문 대포진지 돌파 전투장면은 동일한 장면에 대한 충실한 각색이다.

이 그것이다. 따라서 소설이나 영화의 서사작품 속에서는 한편의 언술된 이야기는 그것이 담고 있는 스토리와는 별개의 시간성을 갖게 되는데, 이것이 곧 시간의 불일치이다. 또한 한편의 서사물은 이야기의 전달자와 텍스트, 수용자의 3자 관계가 기본적으로 형성된다. 담론을 형성함에 있어 서술자는 일정한 순서에 의해 작중인물들의 정보를 주며 자신의 관점을 어느 정도 전달하여 수용자를 작품으로 끌어들이는 화자와 초점화자의 역할에 대한 서술행위가 텍스트의 내용적 완성도를 나타내는 중요한 요소가 되기 때문이다. 이와 관련해 주네트는 서사담론의 방법론에 대한 설정에 있어서 순서, 지속, 빈도의 시간성과, 화법 및 서술태에 대한 논의를 전개한다. 여기서 순서, 지속, 빈도의 시간성과 화법은 이야기와 스토리의 관계에 의하여 나타나는 것이고, 서술태는 이야기와 서술행위 및 스토리와 서술행위의 관계에 의한 것이다.

1. 순서(Ordre)

모든 서사물의 스토리는 그 내부의 사건과 행위들의 순차적 배열로써 인과성과 시간성을 포함하는 논리적 순서에 의해 규정된다. 이에 따라 작품 속 이야기 제시의 시간적 순서에 대한 접근은 텍스트 자체에 포함되어 있는 여러 사건들을 각각 나누어 그 순서를 비교함으로써 비롯된다. 순서의 문제는 서술에 있어 스토리의 순서와 이야기의 순서가 불일치되는 데서 기인한다. 서사물 속에서 이야기의 시간은 1차원적인데 반해 스토리의 시간은 다차원적이기 때문이다. 이야기와 스토리의 시간적 불일치는 회상(analepse)과 예시(prolepse)의 형태로 나타난다. 회상은 텍스트 안에서 특정한 주어진 순간을 기준으로 하여 스토리 전개상 선행된 사건을 언급하는 것이며, 예시는 이후에 일어나게 될 일을 미리 상기시켜주는 것이다. 회상은 영화에 있어서 이야기의 소급제시로 플래쉬 백에 해당하며, 예시는 이야기의 사전제시로써 플래쉬 포워드로 적용되고 있다.

소설 『희망 L'Espoir』의 콜론호텔 전투장면에서 이야기와 스토리의 시간적 불일치에 의한 사건의 연계는 푸이그와 동료들이 자동차를 이용하여 적군의 대포진지에 자폭테러 공격을 감행한 이후의 서술에서 제기되는 것을 알 수 있다.

“Puig sortit de l'évanouissement pour retrouver la révolution et les canons pris. Il n'avait reçu qu'un choc très fort à la nuque quand l'auto avait basculé. Deux de ses compagnons étaient tués. Le Négus le pensait.

-Comme ça, t'as un turban. T'es un Arabe, et puis ça va!

À l'autre extrémité de l'avenue passaient des gardes civils et des gardes d'assaut.”⁶⁾

푸이그는 실신상태에서 깨어나 혁명과 노획한 대포들을 다시 발견한다. 그는 자동차가 전복되었을 때, 목덜미에 아주 큰 충격을 받았을 뿐이었다. 동료 두 명은 죽었다. 네구스는 그의 상처에 붕대를 감아 주었다.

-터반을 감은 것 같군. 아라비아인 같다. 그럼 됐어!

길의 다른 쪽 끝으로 민병대와 돌격대가 통과하였다.

여기서 사건의 순서를 살펴보면 1)실신상태에서 깨어난 푸이그 - 2)자폭 테러 공격으로 자동차 전복시의 그의 부상과 동승하였던 동료들의 사망 - 3)상처에 붕대를 감아주는 네구스 - 4)대포진지 공격으로 인한 부하들의 방어선 통과 등에 대한 이야기의 배열이 이루어진다. 다시 말해 이야기 전개 상 시간적 논리가 뒤바뀐 것을 반영하고 있는데, 소설의 장면에서 자동차의 충돌상황보다는 그것 이후에 발생한 상황인 푸이그가 실신에서 깨어나는 사건이 선행되고 있다. 이에 대해 이야기 제시를 시간적 순차에 의해 올바른 순서로 설정하여보면, 자동차가 충돌되어 푸이그가 부상을 당하는 동시에 동료들이 사망을 한 다음에 그가 실신상태에서 깨어나는 연계가 있어야만 하는 것이다.

이 부분의 서술은 따라서 이야기와 스토리가 연대기적 순서를 지니는 1-2-3-4 방식의 정상적인 사건의 연쇄가 아니라, 스토리의 결과를 먼저 제시하고 있는 2-1-3-4 형태의 사건전개로써 이야기와 스토리가 시간적인 오차를 나타내고 있다. 그렇기 때문에 실신에서 깨어난 푸이그의 상황에 대한 서술은 이전의 사건을 회상하는 소급제시의 측면이다. 게다가 소설의 서술 시제가 단순과거(2. 실신에서 깨어난 푸이그) - 대과거(1. 자동차 전복시 푸이그의 부상과 동료들의 사망) - 반과거(3. 상처를 치료하는 네구스) - 반과거(4. 부하들의 방어선 통과)로 이루어지고 있다. 여기서 푸이그가 실신상태

6) Malraux(André), *L'Espoir*, Paris, Gallimard, 1972, p.33.

에서 깨어나는 순간을 기준으로 볼 때, 사건의 진행이 1의 자동차 전복시 푸이그의 부상과 동료들의 사망의 경우 그가 실신상태에서 깨어나기 이전에 발생하는 과거에 해당하는 내적회상이며, 거기서 3과 4는 미래의 상황으로 외적 회상이 되기 때문에 이야기들이 시간의 진폭 밖에 위치하여 지속적으로 연계되고 있는 혼합적 회상의 기능도 하고 있다.

소설 『희망 L'Espoir』의 콜론호텔 전투장면에서 제기되는 이야기의 시간적 오차의 문제를 원작에서 동일한 장면을 각색한 영화 『희망 L'Espoir』의 마을 성곽의 오래된 문(Porte Vieille) 대포진지 돌파 전투장면을 비교해 보면, 영화에서는 화면과 화면사이에서 제시되는 이야기의 시간적 차이로 나타나고 있다. 영화에서는 편집기술에 의하여 화면들 간 시간조절을 가하고 장면을 분절시키는 몽타주의 형태로 이야기 전개에 시간적 불일치가 등장한다.

영화에서 회상장면의 양상은 적군의 방어선인 대포진지의 공격 이후, 동시에 죽음을 맞이한 캐럴과 아구스틴의 영상을 각각 분리하여 소급제시의 형태로 나타난다. 영화의 이 부분은 두 개의 장면이 연결된 형태를 보이고 있는데, 스토리상 이야기의 순서는 1)민병대 유격대원들이 벌이는 적군의 대포진지에 대한 탐색 - 2)캐럴과 아구스틴의 출격준비와 공격 - 3)캐럴과 아구스틴의 죽음 - 4)동료 유격대원들이 적군방어선의 통과로 이어지는 서사적 사건들이 연계되고 있다.

“(*Crissement de pneus, impact.*)

Carral s'envole au-dessus du pare-brise.

124. Une volée d'oiseaux, silhouettée contre le ciel (PG)

(*Bruit de verre cassé.*)

125. La voiture, ayant culbuté par-dessus le canon, retombe sur le flanc (*flash*).

(*impact.*)

126. Reprise de 124. Encore quelques oiseaux qui passent.

(*Coups de feu rapides.*)

127. Carral gît face à terre, mort (PR). À gauche, en amorce, une roue de la voiture qui tourne. À droite, la mitrailleuse, par terre. Une main entre dans le champ et la prend.

128. Trois partisans armés (*PM*) passent à pas de loup, de gauche à droite, entre le canon (une roue en amorce à gauche) et la voiture retournée.

X. HORS DES MURS DE LA VILLE

129. Une douzaine de de partisans (*PE*) dévalent en courant un talus gazonné.

130. Au fond, en contrebas, les partisans (*PGE*) courent à travers un pré en direction d'un bois. Au premier plan, des soldats franquistes casqués, qui viennent de s'apercevoir d'une présence ennemie, se précipitent sur une mitrailleuse installée au bord du talus et se mettent à tirer sur les partisans.

[...]

134. Agustín gît mort (*PR, plongée*), face au sol. L'essence coule du réservoir crevé, formant une flaque à droite de l'image.

135. La muraille et le haut de la porte Vieille (*PE, contre plongée*).⁽⁷⁾
(타이어의 마찰 소리, 충돌소리)

캐럴은 자동차의 앞창 위로 붐 떠오른다.

124. 하늘을 향해 날아오르는 새들의 그림자. (롱 쇼트)
(유리 깨지는 소리)

125. 대포 위를 넘어서 곤두박질치면서 자동차가 측면으로 나가떨어진 다. (순간화면).

(충돌소리)

126. 124의 재개화면. 다시 지나가는 몇 마리의 새들.
(연발총소리)

127. 캐럴을 죽어 누워 있다 (클로즈 샷). 왼쪽에 돌고 있는 자동차 바퀴, 어깨너머 쇼트, 오른쪽에 땅바닥에 있는 기관총. 어떤 사람의 손이 화면 영역으로 들어와 그 총을 가져간다.

128. 무기로 무장한 세 명의 유격대원이 (미디엄 쇼트) 살금살금 왼쪽에서 오른쪽으로 대포 (왼쪽에 바퀴 하나의 어깨너머 쇼트)와 전복된 자동차 사이로 지나간다.

X. 마을의 성벽 밖

7) Malraux(André), *Espoir Sierra de Teruel(scenario)*, Paris, Gallimard, 1996, pp.50-51

129. 열두 명 정도의 유격대원이 (폴 쇼트) 잔디로 덮힌 비탈을 달려서 급하게 내려간다.

130. 후경에 아래쪽으로 유격대원들이 (익스트림 롱 쇼트) 숲의 방향으로 풀밭을 가로질러 달려간다. 전경에 유격대원들의 출현을 즉시 관측한 첩모 쓴 프랑크파 병사들이 비탈의 가장 자리에 배치된 기관총에 달려들어 유격대원들에게 총을 쏘기 시작한다.

[...]

134. 아구스틴이 땅에 얼굴의 묻고 죽어 (클로즈 샷, 부감촬영) 누워있다. 깨진 연료통에서 휘발유가 흘러내려 화면의 오른쪽에 물웅덩이를 만들고 있다.

135. 성벽과 성곽의 오래된 문의 꼭대기 (롱 쇼트, 양각촬영).

여기서 자동차를 이용하여 공격에 참가한 캐럴과 아구스틴은 자살테러를 감행한 그들의 승용차가 적군의 대포진지와 충돌하는 상황에서 동시에 죽음을 맞이하게 된다. 죽음을 제시하는 영화 속 화면은 캐럴의 경우 자동차의 충돌 직후 즉시 순간화면으로 짧게 나타나고 있다. 하지만 아구스틴의 죽음은 테러직후 캐럴의 죽음과 함께 나타나지 않고 동료 유격대원들이 적군의 무기를 노획하고 나서 대포진지를 완전히 통과한 한참 이후에서야 보여주고 있다. 다시 말해 캐럴과 아구스틴의 죽음이 시간적으로는 동시에 발생하였음에도 불구하고 아구스틴의 죽음은 해당 장면에서 보여주지만, 캐럴의 주검영상은 동료들이 적군의 진지를 통과하는 여러 사건들이 진행된 이후에 나타내는 이야기의 소급제시로 플래쉬 백에 해당한다. 여기서 주목할 점은 캐럴의 죽음이 영화의 전개상 적군의 대포진지를 자살 공격하는 마을성곽의 오래된 문(Porte vieille)시퀀스에서 발생하였음에도 불구하고 그의 죽음을 나타내는 영상은 시간이 상당부분 경과된 다음 이어지는 시퀀스인 마을장벽 밖(Hors des murs de la ville)의 이야기가 모두 전개된 이후에서야 비로소 출현하는 시간적 불일치의 이야기분절이 나타나고 있는 것이다. 따라서 소설과 영화 『희망 L'Espoir』에서의 회상은 별도의 장면을 할애하여 나타내는 것이 아니라 스토리상 이야기의 분할로서 각각 다른 순서에 배치되는 소급제시의 형태이다.

또한 이 영화에서 이야기의 회상 혹은 소급제시의 반대 개념인 사전제시로서 예시의 측면은 스페인 내란전쟁이라는 역사적인 사건을 재현하는 특

성으로 인하여 그 내용에 사실성을 더해주는 자막에서 찾아 볼 수 있다. 자막은 경쾌한 타이핑 소리와 함께 작품 곳곳에서 5번 삽입되고 있는데, 이것들은 향후 전개될 내용의 방향을 개괄적으로 미리 알려주고 있다. 즉 영화의 전개상 향후 진행될 내용의 전반에 대한 예시 역할을 한다.

Les partisans républicains trouvent une voiture chez un garagiste hors de la ville et arrivent à Linás prêter main-forte aux paysans qui doivent empêcher les franquistes de passer par leur village et d'arriver au pont.⁸⁾
공화파 유격대원들은 마을 밖 자동차 수리공의 집에서 차를 찾아내어 리나스에 이르러서, 프랑코파 병사들이 마을을 통과하고 다리에 도착하는 것을 방해하게 될 농부들에게 협력한다.

영화에서 이 자막은 아구스틴의 죽음화면 이후에 바로 나타나는 것인데 그것은 캐럴과 아구스틴이 적군의 대포진지에 대한 자살공격을 감행하여 동료 유격대원들이 그 진지를 점령하고 나서 그 이후에 그들이 수행하게 되는 사건들을 예시한다. 영화에서 이 자막이 등장하고 나서 실제로 마을 밖의 자동차 수리소에서 승용차를 타고 리나스로 향하는 공화파 유격대원들의 영상이 즉시 나타나고 있다. 영화의 전개상 캐럴과 아구스틴이 감행한 적군의 대포진지에 대한 공격은 공화파 유격대원들이 리나스에 위치한 다리를 선점하기 위해 전초전으로 벌이는 적군의 방어선을 돌파하는 과정이었는데, 자막은 유격대원들이 리나스에 도착하여 농부들에게 협력하게 되는 영화 속 미래사건을 설명하는 플래쉬 포워드의 역할을 하고 있는 것이다.

따라서 이야기의 소급제시는 일반적으로 서사정보의 결핍 또는 생각을 보충하거나 유예, 유보를 통해 긴장, 초조, 서스펜스의 효과로써 빈번히 사용된다. 소설과 영화 『희망 *L'Espoir*』에서 나타난 회상 혹은 플래쉬 백의 의미는 등장인물의 현재 상황이 먼저 제시된 후 과거의 실제적 진실을 보여줌으로써 현재의 상황이 과거에 어떤 원인이 있었는가에 대한 결핍 또는 생각의 효과로 볼 수 있다. 이 소설과 영화에서 적진을 돌파하기 위해 등장인물들이 자살공격을 감행하여 죽거나 부상을 당하는 급박한 상황 속에서 사건

8) *Ibid.*, p.53.

의 전개상 그들의 위기를 해당 장면에서 미처 다루지 못한 부분을 보충하는 역할을 하기 때문이다. 또한 이 영화에서 이야기의 예시는 하나의 사건이나 행위가 연대기 내의 제자리보다 이전에 개입하는 내적 사전제시의 양상으로써 작품의 주제인 스페인 내란전쟁과 밀접한 관련을 맺고 있다. 이야기의 사전제시 혹은 플래쉬 포워드의 효과는 사건을 미리 보여줌으로써 호기심이나 관심을 현실화시키는 역할을 하면서도 소설과 영화 『희망 L'Espoir』에서는 각각 르포르타주소설과 세미다큐멘터리영화로서 스페인 내란전쟁이라는 역사적 사건에 대한 이해를 돕는데 활용되고 있다.

2. 지속(Durée)

주네트의 서사담론연구에 있어서 지속은 서사적 속도의 문제이다. 스토리의 지속시간과 담화의 지속시간 사이에 어떠한 동질성과 시간적 착오가 발생하는 것에 대한 사안이기 때문이다. 이와 관련해 주네트는 지속의 문제를 4가지 측면에서 제시한다. 그는 스토리와 이야기의 시간이 일치하는 경우를 장면(scène)이라고 하고, 이야기의 흐름에 시간의 대응이 없는 묘사장면을 정지(pause), 그리고 스토리상에 나타난 사건을 이야기 부분에서 언급하지 않는 것을 생략(ellipse), 일련의 사건이 축약된 형태로 이야기에 나타나는 것을 요약(sommaire)이라고 한다.

영화에 있어 주네트가 언급하는 장면의 측면이 영상에 의하여 반영되기가 용이하지 않은 것으로 널리 알려져 있다. 장면은 스토리시간과 이야기시간이 동일한 지속성을 갖는 등시성(Temps de l'Histoire=Temps du Récit)을 의미하는데, 영화장르에서는 화자의 개입을 보이스 오버로 이용하여 등시성을 반영할 수 있지만 이미지 제시만으로는 그것이 수월치 않기 때문이다. 하지만 이와 관련해 영화이론가들은 롱테이크 촬영기법 또는 뿔랑세깁스(plan séquence)를 장면의 부분에 결부시켜 논의하기도 한다. 뿔랑세깁스는 장시간 촬영방법으로 하나의 쇼트를 지속적으로 연동시켜 단일한 시퀀스를 형성하는 기법이며, 한번 테이크한 쇼트를 끊지 않고 촬영해 그 길이가 보통의 쇼트보다 길어 하나의 쇼트가 상위개념인 씬을 뛰어 넘어 시퀀스 역할을 하는 원 쇼트 원 시퀀스를 말한다. 이 촬영기법은 하나의 화면이 컷되지 않고 여러 사건들을 담아내는 텍스트상의 수평적인 관계를 구축하기 때

문에 이야기와 스토리의 시간이 일치되는 양상을 반영하고 있는 것이다.

영화 『희망 *L'Espoir*』에서 롱테이크 촬영기법은 공화파 유격대가 프랑코 군대의 대포진지를 돌파하여 항공대가 출격해 적군의 비밀기지를 폭파하고 귀환하는 과정에서 비행기가 추락하자 부상당한 항공요원들을 구출하는 대목에서 나타난다. 이 부분은 영화의 마지막 장면으로서 등장인물들의 대사는 거의 없고 장엄한 곡조의 음악과 함께 공화파 비행대원들을 구조하는 영상이 여러 차례 롱테이크되어 패배하지 않고 끝나지 않은 전쟁이라는 인식을 부여하는 영상들이 지배적이다.

“(C'est au milieu de ce plan que débute la musique de Milhaud, qui ira jusqu'à la fin du film)

À mesure que le blessé descend et se rapproche de la caméra (pano haut-bas, jusqu'en PA), d'autres paysans viennent prêter main-forte, pour sortir le blessé par la droite du cadre.”⁹⁾

(*밀로의 영화음악이 이 쇼트의 중간에 시작되어 영화가 끝날 때까지 지속될 것이다.*)

부상자가 내려오며 따라 카메라가 접근한다. (*위에서 아래로, 무릎쇼트까지 팬 촬영*), 다른 농부들이 프레임의 오른쪽을 통해 부상자를 구출하기 위해 막 협력할 준비를 한다.

영화의 이 장면에서 지역의 농민들이 공화파 항공요원의 구출을 도우며 인간 띠를 만들어 격려하는 쇼트의 영상이 끊임없이 지속되는 음악과 함께 1분 내외의 롱테이크 촬영기법들이 등장하여 서술상 스토리시간과 이야기 시간이 동일한 지속성을 갖는다.¹⁰⁾ 즉 장시간 촬영되는 장면 속에서 일련의 사건과 행동에 대한 이야기와 그 답화는 시간적인 동시성을 보여주는 것이

9) *Ibid.*, p.154.

10) 영화의 이 장면에서 테이크한 쇼트를 끊지 않고 촬영해 그 길이가 길어 상위 개념인 씬을 형성하는 원 쇼트 원 씬(one shot one scene)을 말한다. 서사적으로 줄거리의 시간과 이야기의 시간이 동일한 지속성을 갖는 롱테이크 기법은 반드시 원 쇼트 원 시퀀스(one shot one sequence)이어야만 하는 것은 아니다. 롱테이크는 그 의미 그대로 장시간 촬영을 말하는 것이지 원 쇼트 원 시퀀스를 실현시키든지 혹은 원 쇼트 원 씬을 이루는지는 관계없는 것이다. 분명한 점은 롱테이크는 텍스트상의 이야기와 스토리의 시간이 일치되는 양상을 반영한다.

다. 이와 마찬가지로 소설 『희망 L'Espoir』의 콜론호텔 대포진지 공격에 대한 서술 속에서 주네트가 말하는 장면의 유형이 나타나는 것을 볼 수 있다.

“-Prends le commandement, dit Puig au Négus. Je vais essayer de passer en sens inverse, en venant de l'arrière : approche avec les autres aussi près que possible des canons ; jetez-vous dessus dès que nous serons passés.

Il partit avec cinq copains. Le Négus et les siens avancèrent.”¹¹⁾

《명령하듯 라고 푸이그가 네구스에게 말했다. 나는 뒤로 돌아가 반대로 통과해 보겠어. 부하들과 함께 가능한 한 대포들에 접근을 하고, 우리가 지나가고 나면 돌격하게.》

그는 부하 5명과 함께 출발했다. 네구스와 그의 부하들은 전진했다.

위의 문장은 적군의 포진지에 대한 공격작전의 의논과 수색 및 침투를 서술한 부분으로 이야기된 스토리에서 지속된 시간과 그것을 이야기 위해 걸린 시간이 동일한 시간적 길이를 갖는다. 여기서 이야기와 스토리의 두 가지 요소는 일상적인 대화와 행동으로써 비교적 짧게 지속되는 양상을 나타내며 상호간의 극적인 원칙이 서사로 통합되어 주네트가 언급하는 장면의 측면을 반영하게 된다. 이야기된 사건들이 신속하게 연쇄를 이루어 내용 자체가 스토리의 상황과 시간적으로 일치를 나타내는 표현을 구축하기 때문이다.

따라서 말로는 자신의 소설을 직접 각색하여 연출한 영화 『희망 L'Espoir』에서 각각 이야기의 시간과 스토리의 시간이 일치를 이루는 담론상 주네트가 말하는 장면을 실현시킨다. 소설에서는 그것이 비교적 자주 등장하지만 오늘날에도 영화에서는 드물게 표현되는 것으로 특히 영화 『희망 L'Espoir』은 롱테이크 촬영기법이 일반화되지 않은 1930년대의 영화라는 점을 놓고 볼 때, 이 영화의 담론은 상당한 수준에 이르렀음을 증명한다.

한편 주네트에 의하면 서사담론에서 정지는 이야기가 계속되더라도 스토리의 시간이 멈춘 묘사적 휴지장면(Temps de l'Histoire=0, Temps du Récit=n, Donc: TR ∞ > TH)을 말한다. 묘사적 휴지장면은 일련의 사건이나 행동이 발생하는 공간적 배경과 인물에 대해 마치 그림을 그리듯이 그들의 특징과

11) Op. Cit., Malraux, L'Espoir, p.33.

양상을 감각적으로 표현하기에 서술적 담론에서 스토리의 전개는 멈추고 이야기만이 기술된다. 이와 관련해 영화에서는 소설과 다르게 영상이 화면에 투영되고 있다는 관객의 시간적 인지가 제기될 뿐 엄밀한 의미로 묘사는 존재하지 않는 것처럼 보인다. 영화는 등장인물의 대화와 행동, 그리고 그와 관련된 상황에 대한 영상처리가 이루어질 뿐 사실상 사건의 전개 속에 작가의 통찰력 있는 개입을 이루는 내면적인 부분에 대한 직접적인 묘사는 할 수 없다는 것이다. 물론 영화 속에 작가가 개입하는 형태로써 자막, 해설 등의 방법으로 사건과 주제에 대한 이해를 강화시켜줄 수는 있지만, 그것은 극의 전개상 간접적인 개입일 뿐 심리묘사나 상황판단 등의 정신적인 세계에 대한 묘사적 설명과는 상당한 괴리가 존재하기 때문이다. 하지만 기호학에서는 영화 속에서 나타나는 주어진 한 풍경의 영상은 묘사적 통합체로서 휴지의 특성을 갖는다고 한다.¹²⁾ 즉 특정한 정경의 묘사가 등장인물의 내면과 어우러져 외시(dénotation)를 통해 일련의 사건이나 행동이 발생하는 배경에 대해 묘사적 이야기가 전개된다는 것이다. 영화 『희망 *L'Espoir*』에서 정경의 묘사가 등장인물의 내면과 어우러진 외시는 공화파 유격대원 조세가 비행기 안에서 매우 곤혹스러워하며 긴장하는 표정의 클로즈업이 망망대해처럼 펼쳐진 지상의 들판, 농장, 가옥들의 풍경과 어우러져 교차되어 나타난다. 특히 이 장면의 촬영대본에서는 심리묘사가 탁월한 클로즈업으로 등장인물의 표정을 포착하며 “경직된 얼굴, 더욱 긴장하고, 경련을 일으키는 입”에 대한 표정의 적시가 커다란 특징이다.

“370. *Vue aérienne* encore plus rapprochée du village, qui remplit la moitié de l'image.

371. José de face (GP) qui retient frileusement le col de son veston et regarde vers le bas, le visage crispé. En bord d'image à gauche, flou, Peña attend. Entre eux, le buste de Márquez, également flou.

12) Metz(Christian), *Essais sur la signification au cinéma*, Tome I, Paris, Klincksieck, 1968, p.129. 주네트의 서사담론의 논의에 있어 이야기가 계속되더라도 스토리의 시간이 멈춘 묘사적 휴지장면에 대해 크리스티앙 메츠 등의 기호학자는 영화 속에 주어진 어떤 자연풍경의 영상은 그것이 등장인물의 시점이 아닌 이상 묘사적 특성 반영한다고 말한다.

372. *Vue aérienne* encore plus rapprochée du village, qui remplit le cadre. On distingue les maisons individuelles.
373. Reprise de 370. José est de plus en plus tendu. Mouvement spasmodique de la bouche.
374. *Vue aérienne* à très basse altitude : des champs, des fermes défilent rapidement.”¹³⁾
370. *비행기에서의 조망*, 화면의 반을 채우는 지상의 마을이 더욱 가까이 나타난다.
371. 조세 정면에서 (*클로즈 업*), 자켓 깃을 추운 듯이 세우며 아래를 바라보며 경직된 얼굴. 화면의 왼쪽 가장자리에 흐릿하게 페나가 기다린다. 그들 사이에 똑같이 흐릿하게 마르케스의 상반신이 드러난다.
372. *비행기에서의 조망*, 프레임을 채우는 지상의 마을이 더욱 가깝게 나타난다. 거기서 각각의 집들이 구별된다.
373. 370의 재개화면. 조세는 점점 더 긴장한다. 그의 입이 경련을 일으키는 움직임.
374. *비행기에서의 조망*, 비행기의 고도가 매우 낮아졌다. : 들판과 농장들이 연이어 나타난다.

영화 『희망 L'Espoir』에서 공화파 유격대원인 조세가 비행기에 탑승해 파시스트의 비밀기지를 폭격하기 위해 그 위치를 항공 대원에게 상공에서 알려줄 때, 정확한 지점을 찾지 못해 곤혹스러워 하는 이 장면에서 등장인물들의 대사는 한 번도 등장하지 않고 카메라는 일그러진 그의 얼굴과 광활한 지상의 풍경이 교차되어 포착한다. 여기서 지상의 전경은 등장인물의 시점이 아니라 비행기에서의 카메라의 조망으로 나오며, 클로즈업 된 등장인물 조세의 경직된 얼굴은 마치 알 수 없다는 듯이 연초점의 흐릿한 화면들로 처리된 영상묘사가 두드러지고 있다. 이 장면은 따라서 영상처리에 의해 넓고 막힘없이 트여있는 지상의 비밀기지를 찾지 못하는 등장인물의 안타까운 심경을 드러낸 묘사적 이야기체시이며, 여기서 스토리 전개는 휴지에 해당하여 완전히 멈춰있는 것이다. 이와 마찬가지로 소설 『희망 L'Espoir』에서도 휴지의 측면을 찾아 볼 수 있는데, 그것은 콜론호텔의 전투장면에서

13) *Op. Cit.*, Malraux, *Espoir Sierra de Teruel(scenario)*, p.129.

푸이그와 주변상황에 대한 묘사적 서술이 부각된다.

“Un grand cercle de pigeons habitués au chahut quotidien tournait au-dessus de l'avenue. Puig envoyait les camarades tués ; et pourtant il avait envie de voir les jours prochains. Barcelone était enceinte de tous les rêves de sa vie.”¹⁴⁾

매일 소음에 익숙해 진 비둘기들이 커다란 동그라미를 그리며 길 위를 돌고 있었다. 푸이그는 죽어간 동료들을 부러워했다. 그러면서 그는 다가 올 날들을 보고 싶다는 욕망을 가지고 있었다. 바로셀로나는 그의 모든 꿈을 잉태하고 있었다.

목숨을 건 치열한 전투상황과는 다르게 서정적 분위기의 배경과 자폭공격을 시도하기 직전 푸이그의 내면세계를 묘사하고 있는 이 부분의 서술은 극적전개상 이야기의 시간이 무한대를 향해 지속되는 반면 스토리 전개는 완전히 정체된 정지의 측면을 반영하고 있다. 서술 속에 나타나는 비둘기들과 푸이그의 욕망에 대한 내용은 단편적으로 이야기의 부분이 확장되지만 스토리의 흐름은 멈추어 있는 묘사적 휴지의 표현양상이기 때문이다.

따라서 소설의 경우 이야기의 근간이 되는 배경, 작중인물의 외양, 어떤 사건의 개요를 설명하는 묘사적 휴지는 매우 일반적이다. 하지만 영화에서는 그러한 묘사가 카메라에 의한 영상을 통해 통찰력 있는 전지적 개입이 쉽지 않지만, 등장인물이 처한 사건과 상황에 대한 영상이 해당 장면의 정경과 어우러져 그 배경의 내부까지 접근하여 영화가 묘사를 성취하는 측면을 영화 『희망 *L'Espoir*』에서도 찾아 볼 수 있다.

이와는 다르게 또한 주네트가 제기하는 지속의 문제에 있어 생략은 정지의 범주와는 정반대의 개념에 속한다. 이야기는 서술되지 않는 제로의 시간 상태를 지향하는 반면에 스토리의 시간은 지속되고 있는 경우(Temps de l'Histoire=n, Temps du Récit=0, Donc: TR <∞ TH)를 말한다. 소설 『희망 *L'Espoir*』에서 이러한 생략은 네구스와 그의 동료 유격대원들이 벌이는 적진의 탐색에 대한 서술에서 이야기는 생략된 채 스토리 시간만 전개되는 표현이 등장한다. 적의 대포진지 후방에 대한 탐색과 암호를 담당한 네구스의

14) *Op. Cit.*, Malraux, *Espoir*, p.32.

우리가 전투작전 임무를 수행하는 과정에서 거의 10분 정도의 시간이 지나자 갑자기 적군의 모습이 포착되는 서술이 이어지고 있다.

“Il partit avec cinq copains.

Le Négus et les siens avancèrent

À peine dix minutes.

Les soldats affolés se retournèrent, les artilleurs essayèrent de tourner leurs pièce.”¹⁵⁾

그는 다섯 명의 동료와 함께 출발했다. 네구스와 그의 동료 들은 전진했다.

10분도 되지 않았다.

당황한 병사들은 돌아섰고, 포병들은 대포들을 돌리려고 하였다.

여기서 네구스와 동료들이 10분 동안 수색한 탐색 행위에 대한 이야기는 생략된 채 이 시간 동안의 스토리는 지속되는 양상이 드러난 것이다. 이처럼 생략은 서사담론에 있어 이야기 제시의 일정 기간을 송두리째 빼어버려 건너뛰는 것으로 이야기와 스토리 전개의 속도를 만들어 내게 된다. 이 장면에서는 공화파 유격대의 수색작전이 전개되면서 이어서 즉시 파시스트 군대의 상황이 연계되어 서술의 내용상 그 시간의 비약적인 양상이 드러나는 것이다. 또한 이러한 생략의 측면은 소설에서 등장인물들의 연속된 행동 속에서 그 행동 가운데 일부분의 이야기를 빼어내 누락된 형태로 제시되는 경우도 있다. 소설 『희망 L'Espoir』의 콜론호텔 전투장면에서 푸이그의 자동차가 돌진하여 적군의 대포에 충돌하는 순간의 이야기가 생략되지만 여기서 서사적 줄거리는 지속되고 있는 측면을 엿볼 수 있다.

“Une crampe au pied gauche, les mains crispées sur le volant, des canons de mousquetons qui se jettent sur le pare-brise, le fracas du fusil-mitrailleur dans les oreilles, les maisons et les arbres qui basculent, - le vol des pigeons juste en train de changer de couleur en même temps que de direction, - la voix de Négus qui cri... Puig sortit de l'évanouissement pour retrouver la révolution et les canons pris.”¹⁶⁾

15) *Ibid.*, Malraux, *Espoir*, p.33.

왼쪽 다리의 경련, 운전대 위에 움추린 손, 앞창 유리에 부딪치는 총신들,
귀청을 찢는 듯한 기관총의 발사음, 아래위로 흔들리는 집과 나무 - 방향
을 바꾸어 날면 색깔도 같이 바뀌는 비둘기들- 네구스의 외치는 소리...
푸이그는 실신상태에서 깨어나 혁명과 노획한 대포들을 다시 발견한다.

소설의 이 장면은 푸이그가 자동차를 운전하여 적군의 대포를 향하여 돌
진하는 자폭테러의 모습을 나타내고 있는데, 순식간에 벌어지는 일련의 공
격과정에서 그의 자동차가 대포와 충돌하는 상황은 서술에서 배제되고, 그
충돌하는 찰나적 순간을 하늘로 날아오르는 비둘기의 모습으로 대체하고
있다. 즉 자동차의 충돌에 대한 이야기는 서술에서 생략되어 다른 것으로
대체되고, 즉시 실신상태에서 깨어나는 푸이그의 모습을 제시함으로써 이
이야기의 시간은 순간적으로 누락되고 그 시간동안 스토리는 진행되는 것이
다. 이처럼 서술 속에서 사건의 순간생략과 다른 이야기의 대체는 영화의
생략편집과 동일한 원리이며 주네트가 언급하는 서술전개상 생략에 부응한
다. 또한 영화의 『희망 *L'Espoir*』에서 마을성곽의 오래된 문의 전투장면에서
나타나는 생략의 문제는 소설의 양상과는 너무나도 유사하게 나타난다.
영화의 장면에서 캐럴과 아구스틴이 승용차를 타고 적군의 대포를 향해 돌
진하는 과정에서 충돌의 순간은 영상에서 배제되고, 거기에 하늘로 비상하
는 새들의 화면이 대체되는 이야기 생략의 형태를 나타낸다.

“(*Crissement de pneus, impact.*)

Carral s'envole au-dessus du pare-brise.

124. Une volée d'oiseaux, silhouettée contre le ciel (PG)

(*Bruit de verre cassé.*)

125. La voiture, ayant culbuté par-dessus le canon, retombe sur le flanc
(*flash.*)

(*impact.*)

126. Reprise de 124. Encore quelques oiseaux qui passent.

(*Coups de feu rapides.*)

127. Carral gît face à terre mort (PR). À gauche, en amorce, une roue

de la voiture qui tourne. À droite, la mitrailleuse, par terre. Une main entre dans le champ et la prend.”¹⁷⁾

(타이어의 마찰 소리, 총돌소리)

캐럴은 자동차의 앞창 위로 붕 떠오른다.

124. 하늘을 향해 날아오르는 새들의 그림자. (롱 쇼트)

(유리 깨지는 소리)

125. 대포 위를 넘어서 곤두박질치면서 자동차가 측면으로 나가떨어진다. (순간화면).

(총돌소리)

126. 124의 재개화면. 다시 지나가는 몇 마리의 새들.

(연발총소리)

127. 캐럴을 죽어 누워 있다 (클로즈 샷). 왼쪽에 돌고 있는 자동차 바퀴, 어깨너머 쇼트, 오른쪽에 땅바닥에 있는 기관총. 어떤 사람의 손이 화면 영역으로 들어와 그 총을 가져간다.

영화의 이 장면에서 자동차의 총돌과정에 대한 화면구성의 스토리 연계를 살펴보면 캐럴의 자살공격에 의한 자동차의 돌진, 그리고 하늘로 날아가는 새들의 영상이 이어지고 나서 어느새 전복해 있는 차 옆에 죽은 캐럴의 모습이 나타나고 있다. 이 장면에서 캐럴의 자동차 총돌 영상은 생략되어 이야기가 제로상태가 되며 동시에 줄거리는 지속되고 있는 생략의 측면이 드러나는 것이다. 이러한 생략의 측면은 서술적 상황에서 하나의 사건과 또 다른 사건을 연계시키기 위해 두 개의 사건 사이에서 벌어지는 시간의 제거로 논의 된다. 즉 영화에서 생략은 장면들 간의 커트(cut 전환)와 동일시되어 하나의 장면이 갑작스레 다음 장면으로 바뀌는 인상을 주어 소설의 서술에서 빈 공간(blank space)처럼 이야기와 스토리 사이의 시간적 불일치가 전개된다는 것이다.¹⁸⁾ 실제로 영화 『희망 L'Espoir』의 이 장면에서도 캐럴과 아우구스틴이 승용차를 타고 적군의 대포를 향해 돌진하는 사건과 적진을 점령한 후 돌파하는 사건들이 세부적인 이야기의 생략 속에서 급속하게 빠른 전개를 보여주고 있다.

17) Op. Cit., Malraux, *Espero Sierra de Teruel(scenario)*, pp.50-51

18) 서정남, 『영화 서사학』, 생각의 나무, 2004, 171쪽.

다른 한편 주네트의 서사담론 연구에 있어서 지속의 문제 가운데 마지막 인 요약은 서술상 제시된 일련의 사건이나 행위에 대한 이야기가 짧게 요약 (Temps du Récit < Temps de l'Histoire)되어 그 담론이 압축된 양상을 보인다. 그것은 묘사된 사건들이 간략하게 압축되어 제시되기에 오랜 시간 동안 발생된 사건들의 이야기를 간결하게 표현할 경우에 사용되는 서술유형으로 분류된다. 일반적으로 소설이나 영화 작품에서 한정된 시간 내에 다량의 서사정보를 전달하는 이야기의 특성상 극적효과의 집중 혹은 사건을 추진해 가는 행동을 촉진하기 위해 빈번히 사용되는 서술기법이다. 이를테면 작품 속에서 어떤 인물의 일생을 들려준다고 가정할 때 그 이야기를 전하는 화자나 수용자 모두가 인물의 전 생애에 대한 이야기를 완벽한 재현을 원하지는 않을 것이다. 그 안에서 화자는 인물의 생애 가운데 특정기간, 특정 시간만을 추려 제시하며, 독자나 관객은 자신의 독서시간이나 영화 상영시간만큼의 시간을 통해 그 이야기를 수용할 것이다. 이와 마찬가지로 일련의 사건이나 행동에 대한 시시콜콜한 모든 이야기를 제시하는 것이 아니라 작품의 목적과 극적추이의 상황에 따라 이야기를 짧게 압축해 나타내는 것이 바로 주네트가 언급하는 요약이다.

소설의 『희망 *L'Espoir*』에서 콜론호텔 대포진지의 공격을 완수하고 나서 이 전투에서 자폭공격 유격대원 가운데 가까스로 유일하게 살아남은 푸이그가 종교적인 논쟁을 벌이며, 2천년 동안 지속된 종교적 권위로 피해를 입은 것도 사실이라고 말한다. 이 장면에서 2천년 동안 지속된 종교적 폐해의 행태에 대한 구체적인 이야기는 서술상 요약되어 제시된다.

“Votre catéchisme et le mien c'est pas le même : nos vies sont trop différentes. Je l'ai relu à vingt-cinq ans, le catéchisme : je l'avais trouvé ici dans un ruisseau (c'est une histoire morale). On n'enseigne pas à tendre l'autre joue à des gens qui depuis deux mille ans n'ont jamais reçu que des gifles.”¹⁹⁾

당신네의 교리문답과 저희들의 교리문답은 달라요. 저희들과는 생활이 너무나 다르니까요. 저는 25살 때 교리문답을 다시 읽은 적이 있습니다. 저는 그 책을 이곳의 도랑 속에서 발견했거든요(이건 교화입니다). 2,000

19) *Op. Cit.*, Malraux, *Espoir*, p.39.

년 전부터 줄곧 뺨을 맞아온 사람들에게 다른 뺨마저 내놓으라고 가르치지 못하는 거든요.

이처럼 요약은 한정된 시간 내에 많은 양의 서사정보를 전달해야하는 이야기 전개에서 특정한 내용을 축약해 극의 속도감을 주기 위해 자주 사용되는 서술기법이다. 하지만 영화에서는 영상표현으로써 극적상황의 요약은 불가능하고 주로 몽타주의 편집기법으로 사건의 이야기를 요약하는 기계적 장치의 표현에 의존하고 있다.²⁰⁾ 영화에서 일련의 사건이나 행동을 압축하여 짧은 시간 동안에 많은 양의 정보를 제공하는 요약의 측면은 플래시 컷팅과 디졸브에 의한 장면전환이라는 몽타주시퀀스 속에서 숙고되고 있다. 영화 『희망 L'Espoir』의 마을성곽의 오래된 문의 전투장면에서 캐럴과 아구스티이 적군의 대포에 돌진하는 과정의 영상 제시는 수많은 순간화면들을 연쇄시켜 일련의 사건들을 모두 다 보여주지 않고, 짧은 시간으로 압축하여 빠른 템포의 극적 전개를 구성한다.

120. *Travelling avant rapide vers le canon (PM, flash).*

121. *Reprise de 117. Carral tire encore (flash).*

122. *Pano rapide, flou sur la bouche du canon (GP, flash).²¹⁾*

120. 대포를 향해 전진이동촬영 (미디어 쇼트 순간화면)

121. 117의 재개화면. 캐럴이 다시 총을 쏜다 (순간화면).

122. 빠른 팬촬영, 대포의 포문을 위에 연초점, (클로즈 업, 순간화면)

영화의 등장인물들이 자동차를 몰며 골목길을 질주하고 적군을 향하여 정면으로 돌파하고 격렬한 사격을 행하는 영상들은 각각 1초 내외의 아주 단편적인 쇼트들을 짧게 연결하여 보여줌으로써 사건들이 요약되고 있는 이야기 제시의 간결함을 나타낸다. 영화의 이 장면에서 사실상 적진을 공격하는 공화파 유격대원들의 활약상은 상당함에도 불구하고 그 내용을 짧은 시간 속에 압축하여 제시하기 위해 연속촬영을 분할한 효과로 주네트가 언

20) 한용환 역(시모어 채트먼), 『영화와 소설의 서사구조, 이야기와 담론』, 푸른사상, 2003, 85쪽.

21) *Op. Cit.*, Malraux, *Espoir Sierra de Teruel(scenario)*, p.50.

급하는 요약에 해당한다. 또한 이 영화에서 아구스틴의 죽음 이후 공화파 유격대원들이 마을 밖의 차량 수리소에서 승용차를 구하고 리나스를 향해 출발할 때 영화의 구성상 장면전환을 통한 요약의 측면을 발견할 수 있다. 여기서 장면전환은 디졸브의 수법에 의하여 발생되고 있는데 화면의 왼쪽에서부터 리나스로 향하는 유격대원들의 승용차가 점차적으로 지워지는 동시에 리나스의 시청회의실 영상이 천천히 확대되어 나타난다. 공화파 유격대원들이 적의 대포진지를 돌파한 이후 마을 밖에서 출발하는 그들의 모습이 지워지며 곧 도착하게 될 리나스의 상황이 제시되는 것은 시간의 건들을 경과를 보여주는 것으로 이야기의 요약효과를 발생시키는 것이다.

따라서 요약은 소설이나 영화 속에서 극적추이에 따라 동종 행동이나 유사한 사건들을 추려내어 이야기를 개괄하는 시간조절과 관련된 것으로 스토리 영역에서 담고 있는 일정기간의 지속을 담화영역에서는 간결하게 다루고 있다.

3. 빈도(Fréquence)

주네트의 서사담론 연구에 있어 서술상 시간성과 관련된 마지막 유형인 빈도는 이야기의 반복성 개념이다. 빈도는 서술에 있어 사건의 개별적 특성은 배제하고 각자의 공통적 특성을 추려냄으로써 획득할 수 있는 반복의 개념을 포함하고 있다. 주네트는 이러한 이야기의 반복에 대한 개념을 4가지의 형태로 제시하고 있는데, 서술 속에서 하나의 이야기는 이러한 4가지의 방식으로 이야기될 수 있다는 것이다. 그는 스토리상에 한번 일어났던 사건을 한 번 이야기하는 것을 일회적 이야기(*singulatif = 1 Histoire/1 Récit*), 스토리상 n번 일어난 사건을 가감 없이 하나하나 n 번에 걸쳐 제시하는 복수 단일적 이야기(*multisingulatif = n Histoire/n Récit*), 그리고 스토리상 한번 일어났던 일을 n번 제시하는 반복 나열적(*répétitif = 1 Histoire/n Récit*) 이야기, 또한 스토리상 여러 번 일어났던 일을 한 번에 제시하는 요약 반복적(*itératif = n Histoire/1 Récit*) 이야기를 각각 구별한다.

소설과 영화 『희망 *L'Espoir*』에서는 전체적으로 서사적 연표의 일회성이 서술된 사건의 일회성에 조응하는 가장 일반적인 일회적 이야기 제시의 형태를 보이고 있는 것이 전반적인 양상이다. 하지만 소설의 콜론호텔 공격

장면에서는 요약 반복적 이야기의 제시가 강조된다.

“Les sirènes s'étaient remises à hurler, comme si le son des klaxons encore dans l'air, devenu immense, eût rempli la ville entière pour les premières funérailles héroïques de la révolution. Un grand cercle de pigeons habitués au chahut quotidien tournait au-dessus de l'avenue.”²²⁾ 사이렌이 다시 울리기 시작하였는데, 그것은 점차 거대해져 아직 공중에 맴돌고 있는 클랙슨 소리가 혁명의 영웅들을 위한 최초의 장례식이기도 한 것처럼 온통 시내에 충만하였다. 매일 소음에 익숙해진 비둘기들이 커다란 동그라미를 그리며 큰길의 상공을 빙빙 돌고 있었다.

소설에서 스페인내전의 와중에 끊임없이 전개되는 전투로 인해 그 위험을 알리는 사이렌소리가 매일 수시로 울리고 있는데, 이렇듯 일상처럼 수없이 울리는 사이렌의 소음에 대해 이 장면의 스토리상에서는 단 한번만 언급되고 있다. 이러한 요약 반복적 이야기의 제시는 서술상 변함없는 일상적인 시간 혹은 동일한 상황의 사건에 대해 수용자의 이해를 돕는 축약제시의 개념으로 영화의 이 장면에서는 반복되는 일상화된 사건의 요약에 부응한다. 한편 이와 관련해 영화 『희망 *L'Espoir*』의 마을 성곽 오래된 문의 전투장면에서는 스토리상 한번 일어났던 일을 여러 번 제시하는 반복 나열적 이야기의 제시가 등장하고 있다. 이 장면에서는 이미 한 번 등장했던 쇼트를 해당 장면의 재현에서 다시 한 번 그대로 사용하는 재개화면이 4번 나타난다. 영화에서 재개화면은 보통 이미 제시된 일련의 사건이나 행동에 대해 그 정확한 상황을 수용자에게 확인시켜주기 위해 편집상 다시 보여주는 쇼트를 말한다. 그런데 영화 『희망 *L'Espoir*』의 이 장면에서는 이미 한 번 사용한 각기 다른 4개의 쇼트를 각각 1번씩 반복되는 총 4번의 재개화면이 사용되고 있기에 스토리상 한번 일어났던 일을 2번 제시하는 반복 나열적 이야기의 제시이며, 이것은 과거의 사건을 다시 환기시키는 플래시백처럼 사용되고 있다. 이러한 반복 나열적 이야기의 제시는 하나의 동일한 사건이나 행동이 전개됨에 따라 그 이야기의 경과나 결과에 대해 다각도로 추론하고 확인하

22) *Op. Cit.*, Malraux, *Espoir*, p.32.

는 반복적 개념을 포함하고 있다. 영화 『희망 *L'Espoir*』의 이 장면에서도 적의 대포진지를 향해 자동차를 몰아붙여 급전직하의 나락으로 빠지는 공화파 유격대원들의 자살공격 상황을 반복 나열적으로 환기시킴으로써 수용자의 관심을 유도하는 이야기 제시가 된다.

따라서 이와 같은 빈도의 문제는 시간성에 관한 이야기의 리듬효과로 볼 수 있다. 그것은 사건들의 사실적인 재현을 위해 스토리의 인과성에 부적합한 내용을 제거하거나 혹은 합리적인 편집을 통하여 이야기의 흐름과 조절을 이루는 극적 템포와 반복을 의미하기 때문이다. 더 나아가 주네트가 제기한 순서, 빈도, 지속 등의 문제들은 소설이나 영화이건 간에 이야기의 서사적 전개라는 목적을 위해 사건을 배열하고, 이야기를 압축하며 제거하는 등의 편집적 사고로써 시간의 대응과 그 리듬발생을 통하여 수용자의 호기심과 충격을 야기하는 일종의 미학적 구성양식이다.

4. 화법(Mode)

서술적 상황에서 화자 또는 서술자의 위치와 시점의 문제를 명확하게 구분하기 위해 주네트는 누가 보는가와 누가 말 하는가 사이에서의 차이를 화법과 서술태로 구분한다. 누가 보는가에 대한 의문으로서 화법은 화자가 이야기를 하기 위해 자리 잡는 시선의 각도, 서술의 발화점, 관점의 문제이다. 모든 서사체는 명시적이건 혹은 암시적이건 간에 화자의 시각이라는 일종의 프리즘을 통해서 이야기가 전달된다. 주네트는 이러한 서술적 관점에 대해 3개의 초점에 관한 범주를 제시한다. 화자는 작중인물보다 더 많은 것을 알고 있으며 자신의 논리가 결코 약점을 잡히지 않도록 생각 내키는 대로 줄거리를 구성하는 제로초점(focalisation zero, 화자 > 작중인물), 화자는 작중인물과 같은 정도로 알고 있으며 주로 주인공의 관점을 채용하는 내적초점(focalisation interne, 화자 = 작중인물), 그리고 화자가 작중인물보다 아는 것이 적거나 어떤 것이든지 객관적이고자 하는 외적초점(focalisation externe, 화자 < 작중인물)이 그것이다.

소설과 영화 『희망 *L'Espoir*』에서 초점화의 문제를 숙고할 때 이 두 장르의 작품구성은 모두 전지적 작가 시점인 제로초점으로 되어 있으나, 각기 중요한 장면에서는 내적초점으로 전환되는 시점의 변화를 가져온다. 영화

『희망 L'Espoir』의 마을 성곽 오래된 문의 전투장면에서는 제로초점에서 내적초점으로서의 전환이 발생하면서도 거기서 여러 초점을 차용하는 이른바 다중초점이 등장한다.

116. Le canon est maintenant face à la caméra, un sixième soldat rejoint ses camarades.

117. La rue en enfilade (*point de vue des canonniers*). Au premier plan, le fût du canon s'abaisse. Au fond la voiture fonce toujours.

118. *Caméra à bord de la voiture* : Carral et Agustin, de 3/4 profil (*PR*) se tiennent penchés en avant pour éviter les balles. Carral n'a pas cessé de tirer.²³⁾

116. 대포는 이제 카메라 앞에 놓여 있다. 여섯 번째 파시스트 병사가 그의 동료병사들과 합류한다.

117. 일렬로 늘어선 길 (*포병들의 시점*). 전경에 대포 포신이 내려간다. 배경에 자동차가 계속 돌진한다.

118. *자동차에 있는 카메라*: 스리쿼터 측면 클로즈 샷, 캐럴과 아구스틴이 포탄들을 피하기 위해 앞으로 몸을 구부리고 총을 쏜다. 캐럴은 사격을 멈추지 않는다.

영화의 이 장면 속에서는 서사전개상 일련의 행동이나 사건에 대해 전체를 조망하는 제로초점으로 상황제시와 더불어 캐럴과 아구스틴의 전투행위가 나타나다가 순간적으로 그들의 행동을 반대편 포병들의 시각인 내적초점으로 갑자기 바뀌어 보여주고 있다. 그리고 다시 시점은 자동차에 있는 카메라로 적진을 향해 목숨을 걸고 돌진하는 등장인물 캐럴과 아구스틴을 포착하는 초점으로 바뀐다. 여기서 자동차에 있는 카메라(*Caméra à bord de la voiture*)의 시점에 대해 영화의 조감독인 드니 마리옹은 이 장면에서 감독 말로는 영화 속에 전투상황을 모두 지켜보고 있는 관찰자의 시점으로서 자동차의 뒷좌석에 동승한 개(un chien)의 시점을 도입한 것이라고 증언한다.²⁴⁾ 마리옹이 언급한 전투상황을 모두 지켜보고 있는 관찰자 시점은 물리

23) *Op. Cit.*, Malraux, *Espoir Sierra de Teruel*(scenario), p.50.

24) Marion(Denis), *Le cinéma selon André Malraux*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996 p.48.

적으로 관찰 가능한 인물들의 행동, 모습, 그리고 그들이 영위하는 환경을 객관적으로 지각하는 외부의 시야로서 외적초점이 된다. 그것은 사건과 행위를 추동해 가는 인물을 따라가며 단지 그의 외양과 행동과 대사를 보여주고 들려주는 카메라의 외부성(l'extériorité de la caméra)으로서 시각화의 양태를 드러내기 때문이다. 따라서 영화 『희망 *L'Espoir*』에서는 주네트가 논의한 시점으로서 제로초점과 내적초점, 외적초점을 통해 이야기의 소재를 구성하여 모든 것을 바라보는 다중 형식을 채택한다.

이와 마찬가지로 소설 『희망 *L'Espoir*』의 콜론호텔 전투장면에서도 영화와 동일한 방법으로 시점의 전환이 발생하고 있다. 여기서는 제로초점과 내적초점이 반복되면서 전지적 시점으로서 사건전개의 전체를 조망하면서도 동시에 내적초점으로 관점을 낮추어 소재의 세부적인 것까지 다가가고 있어 각기 다른 시점을 효과 있게 처리하고 있다.

“Sans doute les fascistes étaient-ils trop peu nombreux pour garder toutes les rues autour d'eux : Barcelone est une ville en damier. (.....)

“Puig voyait les canoniers, que leurs pare-balles ne protégeaient plus, grossir comme au cinéma. Une mitrailleuse fasciste tirait et grossissait. (.....)

Puig sortit de l'évanouissement pour retrouver la révolution et les canons pris. Il n'avait reçu qu'un choc très fort à la nuque quand l'auto avait basculé. (.....)

Là, la situation n'avait pas changé ; les cadavres étaient seulement plus nombreux. Puig arrivait cette fois par le paseo de Garcia, dont l'hôtel Colon fait le coin.”²⁵⁾

파시스트 병사들은 그 숫자가 너무 적어서 그들 주위의 거리를 모두 지킬 수 없음에 틀림없었다. 바르셀로나는 바둑판같은 도시였다.[...]

푸이그는 방탄판의 보호를 받고 있지 않는 포병들을 마치 영화에서 클로즈업 되어가는 것처럼 보고 있었다. 불을 내뿜고 있는 파시스트의 기관총이 클로즈업 되었다.[...]

푸이그는 실신상태에서 깨어나 혁명과 노획한 대포들을 다시 발견한다.

25) *Op. Cit.*, Malraux, *Espoir*, pp.32-34.

그는 자동차가 전복되었을 때, 목덜미에 아주 큰 충격을 받았을 뿐이었다. 그곳에는 상황의 변화가 없었다. 단지 시체의 수효가 늘어났을 뿐이었다. 푸이그는 이번에는 가르시아 산책길을 통해서 당도했다. 그 모퉁이에 콜론호텔이 서있는 것이었다.

영화의 이 장면에서는 화자 마음대로 시공간을 초월해 어떤 각도에서든지 스토리를 펼쳐 보이는 제로초점으로 공화와 유격대와 파시스트 군대간의 전투가 곳곳에서 벌어지고 있는 바르셀로나 시가지의 치열한 상황을 전하면서, 콜론호텔 대포전지의 자살공격 돌파에서는 자유간접화법을 사용하여 등장인물의 시점을 차용하는 내적초점을 이끈다. 여기서 직접화법과 간접화법의 혼합형태인 자유간접화법의 사용은 등장인물 내면에서 일어나는 주관성을 은연중에 드러내면서도 동시에 객관적으로 이야기를 서술하는 이중적인 효과를 발휘한다. 즉 주관성과 객관성이 자연스럽게 혼재하는데 이러한 측면은 수용자에게 등장인물의 내면으로 들어가게 하는 서술기법이다. 이처럼 하나의 시점에서 다른 시점으로 또는 전지전능한 시야에서 한 인물의 제한된 시각으로 옮겨가는 초점의 회전수법은 사건과 상황, 행동, 사물 등에 대해 등장인물의 심리와 행동의 논리적 연관성을 통해 제시하는 것이다. 따라서 소설과 영화 『희망 L'Espoir』에서 초점화의 특징은 시점의 변화를 가해 줌으로써 시점의 원근조절에 따라 대상에 대한 전체적인 조망과 세부적인 환경과 그 분위기 등을 잘 배합한 객관적인 시각의 측면이 내재한다.

5. 서술태(Voix)

누가 말 하는가에 대한 문제로서 주네트는 『문채론 Figures III』에서 서술태의 측면을 제기한다. 그에 의하면 텍스트 내에서 화자의 담론을 외적서술(extradiégétique)이라고 하며, 화자의 담론 속에 새로운 이야기가 개입되는 것을 내적서술(intradiégétique), 그리고 이러한 내적서술 속에 또 다른 이야기가 개입되는 것을 메타적 서술(métadiégétique)로 정의한다. 이러한 3가지의 서술태는 하나의 담론 속에 실제작가와 내포작가, 그리고 이야기가 포함된 서술층을 이루는 구조라고 볼 수 있다. 이에 대해 시모어 채트먼은 서사텍스트의 내부존재와 외부존재를 나누면서 실제작가와 내포작가, 내포독

자와 실제독자를 구분한다.²⁶⁾

실제작가 - 내포작가 - 화자 - 피화자 - 내포독자 - 실제독자

여기서 실제작가와 실제독자는 소통과정에서 없어서는 안 되는 것이지만, 서사작용의 가장 외부에 위치하며 서사텍스트의 생성과정에 영향을 미치지 않는다. 서사작용은 서사물 내부에 위치한 내포작가와 내포독자 사이의 소통에 의해 이루어지기 때문이다. 채트먼에 의하면 내포저자는 서사 내부에서 읽기의 방향을 안내하는 행위자로 서사물은 그러한 행위자의 지배 아래 놓여 있어야만 하는 것이다. 그리고 서사텍스트에서는 실제작가가 이야기를 하거나 보여주기를 하지 않고 화자의 입으로 이야기를 하거나 보여주기를 하게 하는 다른 행위자가 있다는 것이다. 따라서 내포작가는 사건과 인물, 스토리, 이들이 소통하는 담론의 양식을 창안 설정하고, 화자는 이러한 창안물을 말하거나 보여주기를 하거나 또는 내포작가의 역할도 겸할 수 있는 담론적 행위자이다. 이와 관련해 영화작품에서는 “실제작가를 이미지 메이커 - 내포작가를 내포감독 혹은 카메라 - (화자 · 피화자) - 내포독자는 내포관객 - 실제독자는 관객으로 적용한다.”²⁷⁾ 따라서 이러한 서사적 담론의 도식은 영화 『희망 L'Espoir』에도 그대로 적용된다고 할 수 있다.

이 영화에서 공화파 국제의용군의 일원으로 파시스트와 싸우기 위해 자원입대한 비행기 조종사 마르셀리노가 항공전투에서 사망하여 장례식을 할 때, 사령관 페나는 그곳에 모인 비행사들, 농민들, 주민 여성들과 아이들 등 여러 명의 군중 앞에서 추모연설을 하며 마르셀리노의 지나온 삶에 대해 자세하게 소개한다.

“Peña: Marcelino Rivelli. Dex-sept combats en Espagne.

12. Peña joint les mains devant lui (*PA, travelling avant et pano gauche-droit jusqu'en PR*).

Peña: Italien. Ancien pilote de ligne. Émigré en 1923. Après la mort de Lauro de Bosis, est parti de Suisse pour lancer des tracts sur Milan.

(*Un avion passe, couvrant la fin de la phrase.*)

26) *Op. Cit.*, 한용환 역(시모어 채트먼), 『영화와 소설의 서사구조, 이야기와 담론』, 168쪽.

27) *Op. Cit.*, 서정남, 『영화 서사학』, 373쪽.

Interné. aux Lipari après un an de cachot.

(Pano à droite et vers le bas, PA de Rivelli.)

Évadé. Venu en Espagne.

13. Avec le cadavre de Rivelli en amorce, Peña continue de parler (PA, contre-plongée).

... trois jours Après le soulèvement de Franco...²⁸⁾

페냐: 마르셀리노 리벨리. 스페인에서 17차례의 항공전투를 수행했습니다.

12. 페냐가 마르셀리노 리벨리의 시신 앞에서 손을 합장을 한다(무릎쇼트, 전진이동촬영을 하며 클로즈 샷까지 왼쪽에서 오른쪽으로 팬 촬영).

이탈리아 사람으로 라우로 드 보시스가 죽은 이후 밀라노에 파시스트에 반대하는 뼈라를 살포하기 위해 스위스를 떠나 1923년에 이민했죠. 예전에 정기항공노선의 조종사였습니다.

(페냐의 말미를 덮으며 지나가는 비행기 소리)

1년의 감옥생활 이후 리파리에 억류되었던 사람이기도 합니다.

(오른쪽으로 팬 촬영하며 아래쪽을 향해 리벨리의 클로즈 샷)

그곳을 탈출해 스페인으로 왔습니다.

13. 리벨리의 시신과 함께 어깨너머 쇼트, 페냐는 연설을 지속한다. (무릎쇼트, 양각촬영).

... 프랑코의 붕기 이후 3일 만에 스페인으로 왔죠...

영화에서 이 장면은 스페인 도처에서 공화파 민병대, 유격대, 항공대가 전쟁을 수행하는 스토리가 전개되는 와중에 등장하는 항공대 병영 이야기 가운데 마르셀리노의 장례식 부분이다. 이 이야기는 따라서 스토리 전개상 화자의 이야기 속에 새롭게 편입된 메타적 서술로 액자식 이야기 구조를 보 유한다. 여기서 내포작가는 장면의 이야기를 이끌어 가는 화자 페냐이며 피 화자이자 내포독자는 마르셀리노의 장례식에 참여해 그의 일생에 대한 이야기를 수용하는 군중이 된다. 이러한 마르셀리노의 이야기는 소설 『희망 L'Espoir』에서도 똑같이 나타난다. 소설에서는 전투수행 중 사망한 마르셀 리노의 지나온 삶에 대한 이야기가 장례식이 아니라 그가 처음 공화파 항공 대에 자원입대하였을 때, 동료 조종사인 하이메가 병영에서 사령관 마니앵 에게 소개해 처음으로 서로 인사하는 장면에서 등장한다.²⁹⁾ 여기서는 영화

28) Op. Cit., Malraux, *Espoir Sierra de Teruel*(scenario), p.23.

보다 훨씬 더 많은 마르셀리노의 삶과 과거 행적이 소개되는데, 이 이야기 속에서 내포작가이자 화자는 그의 삶을 언급하고 장면의 이야기를 이끌어 가는 하이메이며, 내포독자이자 피화자는 마르셀리노의 과거 이야기를 직접 수용하는 마니엥과 동료 항공대의 대원들이 된다.

이처럼 누가 말하는가에 대한 의문으로써 화자의 의미는 서술자가 독자에게 실제로 체험하는 느낌을 줄 수 있는 서술방법으로 사건과 등장인물에 대한 작가의 개입을 은폐하려는 의도에서 찾을 수 있다. 물론 서사물 자체가 작가 자신의 이야기를 하는 경우도 있지만 이러한 경우는 극화되지 않은 화자인 것이고, 극화된 이야기 속에 작가의 간섭은 서술의 신뢰감을 감소시키는 결과를 빚어내기 때문에 작가의 존재와는 다른 즉, 작품 속의 현장감 독이라 할 수 있는 화자의 존재를 정립하게 된 것이다. 화자는 따라서 작중 인물의 사상, 인식, 느낌, 행동방식 등을 발화하여 작품의 이야기를 전달하는 것이며, 이러한 측면은 서사텍스트를 매개로하여 작가와 독자가 상상력을 통해 서로 교호하는 커뮤니케이션의 핵심이다.

III. 맺음말

20세기의 실존주의 사상가이자 예술평론가, 영상미학자인 앙드레 말로는 32세의 나이에 그의 문학작품이 플레이야드 총서와 세계문학전집에 포함된 대문호이다. 말로는 세계문학전집의 작가들 가운데 자신의 문학작품을 직접 각색하여 영화감독으로 연출한 최초의 인물이며, 작품 활동이 세계문학사와 세계영화사에 모두 기록되어 있는 인물이기도하다. 그의 소설 『희망 *L'Espoir*』은 스페인 내란전쟁에 직접 참전한 경험을 바탕으로 그 전말을 논픽션으로 제시하는 르포타주문학의 특성을 보유하며, 영화 『희망 *L'Espoir*』은 이러한 르포타주문학 기법에 상응하는 세미다큐멘터리 장르로 제작된다. 반(半)기록영화라고 알려진 세미다큐멘터리 영화는 사회적 현상이나 사

29) 영화 『희망 *L'Espoir*』에서 페나는 소설 『희망 *L'Espoir*』의 등장인물 마니엥의 대역이며, 마르셀리노 리벨리는 소설이나 영화에서 모두 동일한 이름으로 등장한다.

건에 대한 리얼리티를 추구하는 영화장르로서 실화를 주제로 사건이 발생된 장소에서 로케이션과 무명배우의 등장을 통해 이야기의 사실성을 강조하는 영상물이다. 이처럼 소설과 영화 『희망 L'Espoir』은 서로 다른 장르임에도 불구하고 밀접한 상호관련성을 맺고 있으며 서사적 연계성이 상당한 수준에 이른다. 그러므로 소설과 영화 『희망 L'Espoir』에 대하여 서사의 구조적 특성을 분석한 주네트의 이론에 의거한 서사담론의 탐구는 연구의 당위성을 보유했다.

모든 종류의 이야기는 서사물 속에서 스토리시간과 담화시간이 서로 다른 이중적 시간을 보유했다. 왜냐하면 서사물 속에서 하나의 사건은 다른 것들보다 먼저 제시되거나 나중에 나타낼 수도 있고, 사건을 길게 혹은 짧게 이야기 할 수 있으며, 사건을 한 번 또는 여러 번 되풀이해 환기시킬 수 있기 때문이다. 이처럼 사건이 발생하는 시간과 이 사건을 기록하는 시간이 서로 다른 두 개의 시간성을 분석한 것이 순서, 지속, 빈도이다. 이러한 순서, 지속, 빈도의 시간성은 이야기의 흐름을 조절하는 극적 템포를 의미하기 때문에 편집적인 사고로써 소설과 영화 『희망 L'Espoir』에서 나타나고 있다. 그것은 이야기를 배열하고 요약하며, 제거하는 시간의 대응으로 호기심과 충격을 야기하는 미학적 담론이다.

또한 화법과 서술태는 텍스트에서 화자 또는 서술자의 위치와 시점의 문제를 명확하게 구분하기 위해 주네트가 제기한 개념이다. ‘누가 이야기하느냐’와 ‘누가 보느냐’하는 문제를 구분하는 것은 텍스트의 서술자와 텍스트의 시점이 동일하지 않기 때문이다. ‘누가 이야기하느냐’의 문제는 누가 이야기의 서술을 담당하고 있는가를 말한다. 그러나 ‘누가 보느냐’하는 문제는 이야기에서 누구의 시각에 의해 서술되고 있는 것인가의 문제와 관련된다. 소설 『희망 L'Espoir』에서는 제로초점과 내적 초점화를 통한 시점의 변화가 등장하며, 이것은 영화 『희망 L'Espoir』에서 다중촬영이 연계되고 있다. 또한 이야기의 메타적 서술로서 이야기의 액자구조가 소설과 영화 『희망 L'Espoir』에서 모두 서술태의 형태로 동일하게 재현된다. 그러므로 소설과 영화 『희망 L'Espoir』에서 서사담론의 의미는 텍스트와 화자, 수용자 사이에 이야기를 소통하는 양상이다.

■ 참고문헌

1. 말로의 소설

- * *L'Espoir*, Paris, Gallimard, 1972.
- * *Oeuvres complètes / Bibliothèque de la Pléiade Tome2*, Paris, Gallimard, 1996.
- * *L'Espoir, Les Noyers de l'Altenburg, Le Démon de l'Absolu*

2. 말로의 영화작품 및 영화관련 논문

- * *Espoir/Sierra de Teruel*(DVD), Paris, Les Documents cinématographiques, 2003.
- * *Sierra de Teruel*(VHS/Video Tape), Japan Tokyo, IVC, 1993.
- * *Espoir/Sierra de Teruel(Scénario)*, Paris, Gallimard, 1996.
- * *Esquisse d'Une Psychologie du Cinéma*, Paris, Gallimard, 1946.

3. 말로의 예술평론작품

- * *L'Intemporel*, Paris, Gallimard, 1977.
- * *L'Homme Précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977.
- * *Le Musée Imaginaire*, Paris, Skira, 1947.

4. 기타 서적 및 논문

- 서정남, 『영화 서사학』, 생각의 나무, 2004.
- 송지연 역(앙드레 고도로, 프랑수와 조스트), 『영화 서술학』, 동문선, 2001.
- 오세정, 「문학과 영화에서의 예술성과 표현양식의 상관성」, 『프랑스어문 교육』 제27집, 한국프랑스어문교육학회, 2008.
- 이승구, 『영화용어해설집』, 영화진흥공사, 1990
- 한용환 역(시모어 채트먼), 『영화와 소설의 서사구조, 이야기와 담론』, 푸른 사상, 2003.
- Boisdeffere(Pierre de), *André Malraux*, Paris, Edition du Rocher, 1996.
- Carduner(Jean), *La Création Romanesque Chez Malraux*, Paris, Libraire

Nizet, 1968.

Genette(Gérard), *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

Lacourture(Jean), *André Malraux(Une vie dans le siècle)*, Paris, Seuil, 1973.

Marion(Denis), *André Malraux Cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Edition Seghers, 1970.

_____, *Le Cinéma selon André Malraux*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1996.

Metz(Christian), *Essais sur la singification au cinéma*, Tome II, Paris, Klincksieck, 1968.

_____, *Essais sur la singification au cinéma*, Tome I, Paris, Klincksieck, 1968.

Oms(Marcel), *Sierra de Teruel/Espoir, André Malraux*, Paris, L'Avant Scène, 1989.

❖ ABSTRACT

The Narrative Discourse of the Novel and the Film
L'Espoir

Oh, Se-Jung

L'Espoir, a novel by Andre Malraux, contains traits of the genre of literacy reportage that depicts the full account of the Spanish Civil War as non-fiction based on his personal experience of participating in war; the novel has been dramatized into a semi-documentary film that corresponds to reportage literature. A semi-documentary film is the genre of film that pursues realistic illustration of social incidents or phenomenon. Despite difference in types of genre of the novel and the film *L'Espoir*, such creative activities deserve close relevance and considerable narrative connectivity. Therefore, Gérard Genette's narrative discourse of novel and film based on narrative theory carries value of research.

Every kind of story, in a narrative message, has duplicate times in which story time and discourse time are different. This is because, in a narrative message, one event may occur before or later than another, told lengthily or concisely, and aroused once or repeatedly. Accordingly, analyzing differing timeliness of the actual event occurring and of recording that event is in terms of order, duration, and frequency. Since timeliness of order, duration, and frequency indicates dramatic pace that controls the passage of a story, it appears as an editorial notion in the novel and the film *L'Espoir*. It is an aesthetic discourse raising curiosity and shock, the correspondence of time in arranging, summarizing, deleting the story.

In addition, Genette mentions notions of speech and voice to clearly distinguish position and focalization of a narrator or a speaker in text. The necessity to discriminate 'who speaks' and 'who sees' comes from difference

in views of the narrator of text and the text. The matter of ‘who speaks’ is about who portrays narrator of the story. However, ‘who sees’ is related to from whose stance the story is being narrated. In the novel *L'Espoir*, change of focalization was ushered through zero focalization and internal focalization, and pertains to the multicamera in the film. Also, the frame story was commonly taken as metadiegetic type of voice in both film and novel of *L'Espoir*. In sum, narrative discourse in the novel and the film *L'Espoir* is the dimension of story communication among text, the narrator, and recipient.

Key Words : André Malraux, novel *L'Espoir*, film *L'Espoir*, Genette's theory, Narrative discourse

■ 논문접수일 : 2017. 8. 10

■ 심사완료일 : 2017. 8. 31

■ 게재확정일 : 2017. 9. 1

