

<무진 기행>과 <안개>의 정념과 형상화 양상*

홍재범**

<차례>

1. 들어가는 말
2. 근대성에 대한 양가적 감정
3. 내적 독백의 행위화에 의한 회/환상의 시각화
4. 맺음말

<국문초록>

이 논문은 김승옥의 소설 <무진기행>과 각색 시나리오 <안개>에 나타난 정념과 형상화 양상을 살펴보고자 한 것이다. 양자의 서사를 추동하는 행위의 근원은 인물의 외부에서 발생하는 특정 사건이 아니라 심리적 정념에서 비롯된다. 그것은 서울과 시골의 대립/갈등 구조를 만들어내는 근대성에 대한 양가적 감정이다. 이를 구현하는 미적 장치가 소설에서는 1인칭 시점의 내적 독백이다. 두 텍스트 사이의 매체전환 과정은 '내적 독백에 의한 근대성에 대한 양가적 감정 서술'에 합당하는 영상미학적인 '등가적 표현 찾기'라 할 수 있다. 즉 영화화의 관건은 이 내적 독백을 어떤 방식으로 행위화를 통해 시각화할 것인가로 집약된다. 김승옥은 윤희중의 내적인 사고와 정념의 양상, 내적 삶에 대한 묘사가 핵심인 원작의 특성상 주인공에 대한 관객들의 동일시를 염두에 두고 각색을 하였다. <안개>는 플래시백 기법을 활용하여 과거와 현재를 교차하면서 관객에게 인물에 대한 '정보 전달'과 '상황과 감정'으로의 몰입을 동시에 유도하였다. 이것은 영화가 연상의 내적 이미지-시퀀스를 보여줌으로써 정신적 과정을 재현할 수 있음을 확인시켜주는 것이다.

주제어: 정념, 근대성, 양가성, 내적 독백, 플래시백, 등가적 표현

1. 들어가는 말

김승옥의 예술세계는 그를 신화적 반열에 올려 놓은 <무진기행>으로 대표되는 소설 창작을 제외하더라도 그 스펙트럼이 매우 넓다. 시사만화, 책 표지 장정, 소설 속 삽화, 시나리오 각색과 창작, 영화연출 등 자유로운 예술가의 삶을 보여준다. 소설의 경우 문학의 순수성을 상실하였다고 비난받는 통속소설을 아무런 편견없이 창작할 수 있다는 사실은 그 자유로움의 진경을 확인하게 만든다. 그는 본래 순수와 통속의 경계를 문제 삼지 않는 위치에 있었다고 보는 것이 타당할 것이다. 주변의 많은 소설가들을 절망에 빠뜨린¹⁾ 소위 '감수성의 혁명'을 일으킨 소설가가 '속(俗)과 통(通)'하는 <영자의 전성시대>(원작 조선작, 감독 김호선), <겨울여자>(원작 조해일, 감독 김호선) 등 당대 최고의 흥행을 성공시킨 시나리오를 쓸 수 있었다는 사실은 앞으로도 다시 나타나기 어려운 현상이다. 이를 작가의식의 타락이라는 왜곡된 시각으로 재단해서는 현상의 본질을 간파할 수 없다. 그것은 별개의 능력이다. 타락한다고 하여 누구나 쉽게 최고흥행을 가능하게 하는 텍스트를 생산하는 것이 아니다. 그것은 1962년 1월 <생명연습>으로 등단하기 전 이미 시사만화가로 1960년 서울 경제신문에 <파고다 영감>을 134회 동안 일일 연재하며 광범위한 대중들과 소통했던 경험이 좁은 범위의 문학성에 자신을 구속하지 않고 자유롭게 표현의 영역을 넘나들 수 있게 만들었던 것으로 추론된다.²⁾

김승옥의 영화작업은 주로 각색³⁾의 방식을 취하고 있다. 공교롭게도 자신의 소설 <무진기행>⁴⁾을 각색한 1967년의 <안개>⁵⁾에서 시작하여 1986년의 <무진 흐린 뒤 안개>로 마무리된다. 20년 동안 13편의 각색 시

- 1) 김훈, 『작가와 함께 무진을 찾아가다』, 『김승옥, 무진기행』, 지식더미, 2007, 참고.
- 2) 이정숙, 『김승옥 소설의 소통 양상 연구』, 서울대 석사학위논문, 2004, 28면.
- 3) 빠트리스 파비스, 신현숙/윤학로 옮김, 『연극학 사전』, 현대미술사, 1999, 23면.
- 4) 김승옥 외, 『김승옥, 무진기행』, 지식더미, 2007.
- 5) 김승옥, 『안개』, 『한국시나리오선집』4권, 집문당, 1990.

* 이 논문은 2009년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2009-361-A00008) This work was supported by the National Research Foundation of Korea Grant funded by the Korean Government(MEST)(NRF-2009-361-A00008)

** 건국대 국어국문학과 부교수

나리오와 3편의 창작 시나리오를 생산하였다.⁶⁾ <안개>는 67년 10월 19일에 개봉하여 2주 만에 10만 관객을 동원했으며 상영일수가 몇 차례 연장되다가 장기 상영되었다.⁷⁾ 감독 김수용은 <안개>로 1967년 제6회 대중상 감독상과 제14회 아시아영화제 감독상을 수상하였다. 대중적인 인기와 함께 당대의 평가는 대체로 새로운 실험에 대해 호의적이었지만 부정적인 반응 또한 존재한다. 긍정적인 입장은 당시의 스토리 중심을 벗어나서 감각적인 영상과 구성의 신선함, 리얼리티를 높이 평가하자는 것이고, 비판적인 입장은 이를 인정한다고 할지라도 영상미학적인 차원에서 완성도가 미흡하다며 평가의 엄정성을 고수해야 한다는 것으로 해석된다.

새 영화를 추구한 이색작 -- 과거의 장면과 현재 신이 엇갈리면서 관객에게 꿈속에 빠져드는 듯한 착각을 불러일으킬 만큼 독특한 수법을 썼다. 종래의 즐거워 위주의 영화가 아니고 사람의 내면세계를 교묘히 상징적으로 묘사했고 전체의 무드가 유럽영화같은 색채⁸⁾

천경자(화가) 우리가 어린 시절 가지고 놀던 풍뎅이, 시골 거리의 유머러스한 음울, 도시인이 시골에 갔을 때의 저 오만한 포즈, 무척 섬세한 연출이다. 그야말로 한국을 담고 있는 영화다. 아시아 영화제에서 감독상을 받았지만 외국인에게 이것이 진짜 한국영화요 하고 내보이고 싶은 작품이다⁹⁾

현실과 과거를 뒤섞어 놓은 깔끔한 수법의 각색, 그리고 의식 내면의 세계를 표현하고자 한 연출이 자기 나름대로 몸부림치고 있으나 화면으로

6) <무진기행>을 원작으로 또 한 편의 영화가 1974년 <황홀>이란 제목으로 제작되었는데, 이는 유동훈의 윤색이 가해졌다. 김승옥의 소설 중 영화화된 것은 <무진기행>, <야행>(1969), <보통여자>(1969), <강변부인>(1977) 등 4 편이다. 백문임, 『르네상스인 김승옥』, 엘피, 2005, 85면.

7) 이정숙, 앞의 논문, 39면.

8) 새 영화 <안개> 인간 내면세계를 묘사, 『경향신문』, 1967.10.28, 8면.

9) 김수용, 『나의 사랑 씨네마』, 씨네21, 2005, 108면.

이외에 긍정적인 평가는 『여원』 146호, 1967.10을 참고할 수 있다.

나타난 과거와 현실이 뒤섞이는 수법과 침체된 분위기에 반응하는 주인공의 내심의 묘사가 실상 어떤 의미를 갖지 못한 채 혼돈된 이미지 속에서 흐려지고 있다. 우리나라에서도 이런 소재가 등장하게 되었다는 것은 기희자의 용기를 말하는 일이지만 아직은 시도의 단계에 그치고 있다.¹⁰⁾

김수용 감독은 이 영화에서 주인공인 신성일의 과거와 현재를 그때그때마다 회상형식으로 보여주는가 하면, 의식내면에 흐르는 이미지-가령 현실과 환상의 양면성 따위를 커트와 오버랩 형식으로 표현하고 있다. 마치 프랑스의 아랑 레네의 <히로시마 나의 사랑>에서 보여주었다는 과거와 현재의 동시적인 복합표현을 떠올리는 장면이 많았다. 그런데 그와 같은 과거와 현재의 화면적인 대화가 잘 조화되지 못하고 있다. 전체적으로 볼 때도 리듬이 조화롭지 못하고 톤이 튀는 무리를 남겼다.¹¹⁾

<안개>는 원작자인 김승옥이 시도한 최초의 각색 작업인 만큼 원작의 주제 의식과 주어진 상황¹²⁾, 인물성격 등을 그대로 차용하였다. 다만 원작에서 희중의 주관적 회상에 의해 소환되는 과거의 기억들이 내적 독백으로 제시되는 것을 서울에서 무진으로 떠나는 현재의 시간 흐름 속에서 자연스럽게 촉발되는 과거 연상 장면을 연결시키는 플래시백 방식으로 현재와 과거가 교차되는 구성으로 대처하고 있다. 김승옥의 개인적 차원에서는 이후의 각색 작업과 비교할 때 매체전환 실험 혹은 영상적 상상력 연습이었다고 할 수 있다. 김승옥이 염두에 둔 각색의 목적을 추정한다면 당시 ‘스토리 중심의 일반적인 한국영화와 차별성을 지향하면서도 동시에 원작의 주제 의식을 충실하게 담보하며 대중과 소통한다’는 것이리라. 이와 같은 방식은 각색에 대한 앙드레 바쟁의 진술을 떠올리게 한다.

10) 『<안개> 흐려진 心理描寫』, 『동아일보』, 1967.11.4, 5면.

11) 변인식, 안개는 藝術映畵인가?, 『세대』 55호, 1967.12, 353면.

12) К. С. Станиславский, Собрание сочинений Т.2, М.: Искусство, 1954, с.62. 각색과정에서 ‘주어진 상황’의 성격에 대한 연구는 홍제범, 『희곡의 시나리오 전환 과정 고찰: <날 보러와요>와 <살인의 추억>의 경우』, 『어문학』 91집, 2006 참고.

소설은 그 자체의 고유한 방법을 가지고 있으며 그 재료는 영상이 아닌 언어여서, 소설이 개개의 독립된 독자에게 주는 내밀한 효과는 영화가 어두운 영화관 내의 관객에게 주는 효과와 같지가 않다. 그러나 바로 이런 이유 때문에, 양자의 미학적 구조의 차이가 등가적 표현의 탐구를 다 시급 한층 미묘하고도 곤란하게 만드는 것이요, 진정 유사성을 열망하는 영화 작가에게서 훨씬 더 큰 창의성과 상상력을 요구하고 있는 것이다.¹³⁾

김승옥은 자신의 원작 소설과 영화 사이에서 ‘미학적으로 등가적 표현’을 찾고자 최선을 다한 것으로 판단되며 앞의 인용에서 확인되듯이 당시의 평가 또한 이 범주 안에 있다. <안개>에 대한 연구자들의 평가는 최초의 한국 모더니즘 영화로 그 역사적 의의를 부여하고 있다.¹⁴⁾ <무진 기행>과 <안개>의 관계에 대한 기왕의 연구는 원작과 시나리오의 비교를 통해 변화의 양상¹⁵⁾과 시점구성¹⁶⁾ 그리고 영상미학¹⁷⁾에 대한 고찰로 나누어진다. 논의의 초점이 다름에도 불구하고 선행 연구들이 공통적으로 전제하고 있는 것은 주인공 윤희중/기준의 내면 풍경이 서울과 시골(고향)의 대립 구도 속에서 갈등하다 결국에는 부끄러움을 안고 서울로 돌아가는 것으로 파악하고 있다.¹⁸⁾ 인간은 단 하나의 정념만으로 살지 못

13) 앙드레 바쟁, 박상규 역, 『영화란 무엇인가』, 시각과 언어, 1998, 131면.
 14) 이유란, 「<안개> 속의 남성 주인공 연구」, 『영상예술 연구』 3호, 영상예술학회, 2003.
 이선주, 「한국 모더니즘 영화의 재구성」, 『대중서사 연구』 19호, 대중서사학회, 2008.
 15) 이길성, 소설 <무진기행>과 영화 <안개> : 1960년대 지식인 자아의 그림자, 『영상예술 연구』 1호, 영상예술학회, 2001.
 김명석, 「김승옥 소설 <무진기행>과 영화 <안개> 비교연구」, 『현대소설 연구』 23호, 한국현대소설학회, 2004.
 장혜련, 「<무진기행>각색 연구, 고려대 석사학위논문, 2006.
 16) 최명숙, 소설과 영화의 시점 비교 연구」, 충남대 박사학위논문, 2001.
 17) 김남석, 「1960~70년대 문예영화 시나리오의 미학 연구」, 고려대 박사학위논문, 2003.
 조현일, 소설의 영화화에 대한 미학적 고찰 : 1960년대 문예영화 <오발탄>과 <안개>를 중심으로」, 『현대소설 연구』 21호, 한국현대소설학회, 2004.
 18) 텍스트의 끝부분에서 윤이 무진을 떠나면서 버스 안에서 느끼는 부끄러움의 이유에 대해 텍스트 내적으로는 하인숙과의 약속을 지키지 못하고 떠나는 것, 반대로 무진에서 또 다시 하인숙과 부끄러운 관계를 맺었다는 것으로 해석될 수도 있다. 김윤식

하지만 갈등과 부끄러움 중에서 윤의 지배적인 정념은 서울과 시골(고향), 두 세계가 내포하고 있는 가치 사이의 갈등이다. 정념(情念)의 사전적 의미는 ‘강하게 집착하여 감정에서 생겨난 생각’, ‘감정에 따라 일어나는, 억누르기 어려운 생각’이다. 즉 감정과 사고가 긴밀하게 결합되어 있는 내적 상태를 의미한다.¹⁹⁾ 다양한 정념들 중에서 지배적 정념이 여타의 정념들과 어떤 관계를 맺는가에 따라 인간마다 삶의 고유한 무늬와 결을 직조해내게 만드는 것이다.

두 텍스트를 연구함에 있어 정념의 문제는 매우 핵심적인 위상을 차지한다. <무진기행>의 창작동기가 ‘왜 나는 서울에서 실패하면 꼭 고향을 찾는가?’²⁰⁾라는 의문에서 비롯되었다는 김승옥의 발언은 본고의 문제의식과 맞물린다. 왜냐하면 서사를 추동하는 행위의 근원이 특정 사건이 아닌 심리적 정념에 의해 발생하기 때문이다. 익히 아는 바와 같이 <무진기행>의 핵심서사는 현실에서 잠시 도피하고 싶은 심리상태인 나의 내면에서 진행되는 사고와 의식에 대한 탐색이라고 할 수 있다. 소설 속 윤기준은 외부 사물들에 자극을 받아 자신의 의식세계에 떠오른 상념을 토로할 뿐 그러한 상태를 유발한 근원적인 힘인 정념의 구체적 내용에 대해서는 자각하지 못하고 있다.²¹⁾ 본고는 김승옥의 <무진기행>과 각색

처럼 충위를 달리하여 60년대적 징후로, ‘고향의 희생 위에 출세한 촌놈의 부끄러움’으로 해석할 수도 있다.
 김윤식, 시인, 쯤비족, 한글 제1세대, 『현대소설과의 대화』, 현대소설사, 1992, 167면.
 19) 서구철학에서 정념(passion)은 아리스토텔레스의 윤리학에서 파토스(pachos)라고 하여 욕정, 분노, 공포, 기쁨, 증오심, 연민 등의 ‘쾌락이나 고통의 일시적인 수동적 감정’을 일컫었다. 현재는 ‘격심한 일시적인 감정의 고양 상태로 간주되며 그와 동시에 다른 한편으로 무엇인가에 대한 지속적인 욕정이라는 의미로도 사용된다. 철학사전 편찬위원회, 『철학사전』, 중원문화, 2009, 797면.
 20) 김승옥, 『뚝 세상에 살기에』, 지식산업사, 1977, 168면.
 21) 기준의 수동적 반응 양태는 정념에 대한 합리론적 입장에 부합된다. 합리론적 정념론은 정념과 의지에 수동성과 능동성을 부여하여 설명한다. 이에 비해 경험론적 정념론은 원인과 결과의 관계로 전환시켜 설명하고 있다. 기준의 정념을 보다 세밀하게 구명하는 것은 이 논문의 문제의식을 벗어날 수 있다고 판단되어 두 텍스트를 관통하고 있는 요소에 국한시켜 논의를 전개하고자 한다.

시나리오인 <안개>에 나타난 주된 정념은 서울과 시골의 대립/갈등 구조를 만들어내는 근대성에 대한 양가적 감정이며, 두 텍스트의 대비를 통해 그 양상이 명확하게 구명될 수 있다고 판단한다. 이를 구현하는 미적 장치가 소설에서는 내적 독백이며 영화에서는 플래시백임을 논구하고자 한다. 본고는 각색시나리오를 중심으로 하여 논의를 진행하며 맥락의 필요에 따라 부분적으로 영상텍스트에 대한 언급이 행해질 것이다.

2. 근대성에 대한 양가적 감정

소설 <무진기행>은 4개의 에피소드로 구성되어 있고, 시나리오 <안개>는 총 88개 장면으로 구성되어 있다.²²⁾ <무진기행>과 <안개>의 상동성은 핵심적인 사실과 사건들의 공유와 원작에서 인물들이 주고 받는 말들을 그대로 차용하고 회중의 내적 독백이 그대로 내레이션으로 발화된다는 점에서 손쉽게 확인된다.

회중/기준이 현재의 나와 과거의 나, 서울과 무진이라는 대립적 관계 속에서 분열되어 있다는 것은 쉽게 파악된다. 원작과 시나리오에서 ‘나’의 심층적인 정념은 근대성에 대한 양가감정에 사로잡혀 있다. 그러나 ‘나’는 그 사실을 인지하고 못하고 있다. 다만 그로 인해 초래되는 행위의 결과에 대해 ‘부끄러움’을 자각할 뿐이다. ‘나’가 파악한 부끄러움의 이유는 아직 자신이 독립적인 주체로 서지 못했기 때문이다. 근대적 주체란 자기완결적인 자의의식을 정립하고 있는 개별자이다. 자본주의 사회에서 주체로서 합당하기 위해서는 자신의 능력에 의해 구축된 경제적 뒷받침이 전제되어야 한다. 그런데 33살의 나는 자신의 능력에 의해 제약

정념에 대한 보다 세부적인 논의는 양선이·진태원, 정념, 『서양근대철학의 열 가지 쟁점』 창작과 비평사, 2004를 참고할 수 있다.
22) <무진 흐린 뒤 안개>는 204개 장면으로 되어 있다.

회사의 상무이사 자리에 있는 것이 아니다. 총각으로 과부인 사장의 딸과 결혼하여 그 자리에 앉게 된 것이다. 당당할 수가 없는 것이다. 나의 당당하지 못함은 근본적으로 텍스트의 핵심사건인 무진으로의 여행이나 나의 자발적인 의지에 의해서가 아니라 ‘안색이 좋지 않으니 무진에 가서 쉬고 오라’는 아내의 권유, ‘명령’에 아무런 의사표현 없이 따르는 모습으로 외화된다. 명령의 성격을 드러내기 위해 시나리오에서는 굳이 아내가 기준에게 말하는 것이 아닌 보이스 오버로 처리한다.

<안개>는 서울의 풍경과 기차 장면으로 시작한다. 기차는 도시와 함께 전자본주의사회에서 자본주의로의 이행을 나타내는 외면적 상징²³⁾이다. 도시는 자본주의적 발전을 표현하는 공간적 거점이며, 기차는 도시와 도시, 도시와 농촌을 통합하는 매개이다. 서울의 풍경은 무진에서 벌어지는 모든 사건들과 상황을 유발하고 규정하는 힘이 어디에서 비롯되는가를 자연스럽게 보여주고 있다. <안개>는 원작에 없던 서울 장면을 S#1과 S#72에서 두 군데 추가한다. ‘S#1 윤의 사무실 안’이 새롭게 추가된 이유를 굳이 원작에서 찾자면 ‘안색이 안 좋은’ 이유를 설명하기 위함이다. 추가된 이 장면은 두 가지 정보를 알려준다. 첫 번째는 빠른 속도로 진행되는 도시생활의 템포와 리듬을 보여준다. 두 번째는 장부의 숫자가 개미떼로 변하는 모습을 보는 기준의 불안정한 심리 상태를 보여준다. S#1이 서울의 외형에 초점을 맞췄다면 S#72는 기준의 내면에 자리잡고 있는, 욕망이 질주하는 서울의 삶을 암시한다. 장인, 아내, 조한수, 박, 이모 등 대화가 ‘동물들의 울음소리’라는 것은 그들을 지배하고 있는 원리가 약육강식의 생존 법칙임을 암시하고 있다.

S#1 윤의 사무실 안 (낮)

제약회사 중역실답게 정신신경안정제...등의 광고 포스터들이 벽에 붙

23) E. J. Hobsbawm, 정도영 역, 『자본의 시대』, 한길사, 1983, 343~350면.

여있다. 깨알 같은 숫자로 가득 찬 장부. ㉔ 전화벨 소리, 문 여닫는 소리 (중략) 책상 위에는 ‘윤기준 상무이사’라 쓰인 팻말. 장부 안 숫자가 깨미 때가 되어 어지럽게 우글거린다. 초점이 흐려지는 윤.

(생략) ㉕ 요란한 타이프라이터 소리와 전화 소리가 소란한 자동차의 클랙스 소리와 급정거하는 금속성 소리 등으로 바뀐다. 부감되는 화면에 자동차, 자전거, 보행자들이 어지럽게 왕래한다. 소란한 소리. (이하 생략)

S#72 빌딩 밑(낮)

(꿈) 이름 모를 거대한 도시의 고층빌딩 밑의 벤치에 장인, 아내, 조한수, 박, 이모 등이 앉아서 무언가 열심히 수군거리고 있는데 그 소리는 둥물들의 소란한 울음소리. 좀 떨어진 곳에 인숙이 우두커니 서서 그 사람들 보고 있다.

이 두 장면 이외에 서울은 등장하지 않는다. 그러나 무진의 삶을 지배하는 것은 눈에 보이지 않는 서울이란 공간을 통제하고 있는 근대성의 논리임을 가시적으로 형상화한 것이다. 기준을 어지러움의 상태로 만들어내는 심층의 원리는 근대를 탄생시키고 지배하고 있는 수학적 이성의 획일화된 도구적 성격이다.²⁴⁾ 도구적 이성의 경제적 형태가 자본주의이며 그 속에서 인간은 생산과 소비의 메커니즘의 일개 부품에 불과하다. 이러한 현실에 지칠 때 나는 무진을 생각했다. 무진은 안식처이기도 하면서 어둠던 청년기를 연상시키는 양가적인 공간이었다.

24) 계몽적 이성은 자연을 포함한 일상 세계의 모든 사물을 인식의 대상으로 삼고, 주체의 조작에 의해 통제 가능한 대상으로 만들어버렸다. 그 방법으로 계몽적 이성은 수학적 사고를 의지하고 있고, 수학적 사고는 ‘계산가능성과 유용성’을 자신의 덕목으로 삼고 있다. 그것은 모든 대상의 수량화해야만 직성이 풀리는 운명을 지니고 있다. 이러한 잠식력은 인간의 외부 사물에만 머물지 않고 계몽적 이성의 작동 메커니즘에 따라 주변의 인간들까지 포함, 관찰시켜버려 인간의 대상화, 사물화가 이루어진다. 이 순간 계몽적 이성은 본래의 긍정성을 상실한 채 도구적 이성으로 전략하게 된다. 막스 호르크하이머, 박구용 역, 『도구적 이성 비판』, 문예출판사, 2006.

서울의 어느 거리에서고 나의 청각이 문득 외부로 향하면 무자비하게 쏟아져 들어오는 소음에 비틀거릴 대거나, 밤늦게 신당동집 앞의 포장된 골목을 자동차로 올라갈 때, 나는 물이 가득한 강물이 흐르고, 잔디로 덮인 방죽이 시오리 밖의 바닷가까지 뻗어나가 있고, 작은 숲이 있고, 다리가 많고, 흙담이 많고, 높은 포플러가 에워싼 운동장을 가진 학교들이 있고, 바닷가에서 주워온 까만 자갈이 깔린 뜰을 가진 사무소들이 있고, 대로 만든 외상이 밤거리에 나왔어 있는 시골을 생각했고, 그것은 무진이었다.

문득 한적이 그리울 때도 나는 무진을 생각했었다. 그러나 그럴 때의 무진은 내가 관념 속에서 그리고 있는 어느 아득한 장소일 뿐이지 거기엔 사람들이 살고 있지 않았다. 무진이라고 하면 그것에의 연상은 아무래도 어둠던 나의 청년이었다.²⁵⁾

무진에 오기만 하면 내가 하는 생각이란 항상 그렇게 엉뚱한 공상들이었고 뒤죽박죽이었던 것이다. 다른 어느 곳에서도 하지 않았던 엉뚱한 생각을 나는 무진에서는 아무런 부끄럼 없이, 거침없이 해내곤 했었던 것이다.^(16면)

나는 개구리 울음소리들이 나의 감각 속에서 반짝이고 있는 수없이 많은 별들로 바뀌어져 있는 것을 느끼곤 했었다. 청각의 이미지가 시각의 이미지로 바뀌어지는 이상한 현상이 나의 감각 속에서 일어나곤 했었던 것이다.

개구리 울음소리가 반짝이는 별들이라고 느낀 나의 감각은 왜 그렇게 뒤죽박죽이었을까.^(41면)

나는 서울의 소음에 지칠 때, 한적(閑寂)이 그리울 때 무진을 떠올렸다. 이때의 무진은 ‘관념 속에서’, 사실은 감각의 기억 속에서 정서적 평온함을 제공하는 에너지의 원천이었다. 그러나 현실 속에서 무진은 뿔뿔하게 전쟁에 참전하기 못하고 다락방에서 숨어서 자기를 비하하며 징병을 기

25) 『김승옥, 무진기행』, 지식더미, 2007, 18면.(이하 인용문에 부기함)

피했었던 어두운 기억을 연상시킨다. 그럼에도 불구하고 이는 자신의 존재론적 안전(감)을 보장하는 공간이었다. 존재론적 안전(감)이란 개인으로 하여금 전환점, 위기, 아주 위험한 상황을 뚫고 나가게 해주는 동력을 말한다. 존재론적 안전(감)의 최초 형성은 유아의 초기 경험에서 획득되는, 사람의 신뢰도에 대한 믿음에 달려 있다.²⁶⁾ 예외적인 경우가 아니라면 그 역할은 주로 어머니가 담당한다. 기준이 단지 어머니에 의해 타율적으로 전쟁을 피한 것에 불과했다면 부끄러움의 공간이기도 한 무진이 현재의 ‘나’를 다시 소환하지 못했을 것이다. 나는 무진의 ‘긴장을 풀어버릴 수 있는, 아니 풀어버릴 수밖에 없는’ 알 수 없는 힘, 존재론적 안전(감)에 의해 타율 속에서 자발적인 동의하에 기차에 몸을 싣는다. 나는 이유를 알지 못한다. 다만 그렇게 된다는 것을 경험적으로 알고 있을 뿐이다. 존재론적 안전(감)은 습관적 의식의 암묵적 성격과 밀접하게 연결되어 있는 인지적 감정적 정박지이기도 하다.²⁷⁾ 무의식중에 형성된 것이라 개인이 자신의 그러한 상태를 자각하지 못하기 쉽다.

현실의 무진은 나에게 어두운 청년시절을 연상시키지만 동시에 삶의 에너지를 증강시키는 재생의 공간이기도 하다. 어떤 힘이 그러한 에너지를 제공하는지 나는 자각하지 못하고 있지만 그것은 바로 ‘감각’에서 발생한다. ‘청각의 이미지가 시각의 이미지로 바뀌지는 이상한 현상이 나의 감각 속에서 일어나’는 비이성적인 공감각적 에너지가 나를 ‘아무런 부끄럼 없이, 거침없이’ 공상하게 만들어 주는 것이다. 비록 상상 속의 자유 일지라도 분명 그 거침없음이 비루한 현실을 견딜 수 있도록 지탱해 준 것이다. 이것이 에너지를 발생시킬 수 있는 메커니즘은 ‘이상한 현상이 감각 속에서 일어나는’ 순간 부지불식간에 ‘지금-여기’에만 몸과 마음이 몰입되어 버리기 때문이다. 이때 언어에 의한 사고의 진행이 일시적으로 정지하게 된다. 다시 말해 감각의 활동이 의식을 지배하면서 언어적 판

26) 앤소니 기든스, 권기돈 옮김, 『현대성과 자아정체성』, 새물결, 1997, 90면.
27) 위의 책, 87면.

단이 뒤로 물러나 있게 되는 것이다.²⁸⁾ 그 순간 과거의 고통, 미래에 대한 근심이 사라지고 ‘긴장을 풀어버릴 수 있는, 아니 풀어버릴 수밖에 없는’ 상태로 존재하게 되며 생의 에너지가 차오르게 되는 것이다.²⁹⁾

이 상태의 정확한 의미와 효과를 알지 못하는 나는 막연히 과거 무진에서 자신이 만끽한 자유는 감각적 몽상과 환상에 의해 가능한 ‘뒤죽박죽’이라고 폄하한다. 현재의 ‘나’는 명석판명(clear and distinct)함을 추구하는 근대적 이성에 기반한 주체성의 논리를 의식화하고 있는 것이다. 만일 ‘나’가 의식화의 수준에 머물지 않고 이성의 논리를 내면화하였다면 무진은 더 이상 긍정적 힘을 발휘할 수 없었을 것이다. 그러나 아직 ‘나’는 이성이 배제하고자 했던 부조리(absurd)한 감각의 세계 속에서 무책임한 자유를 느꼈던 사실을 환기하고, 도구적 이성의 과잉에 치진 지금 또 다시 무진으로 향하고 있는 것이다. 부조리한 감각의 신체적 행위는 자기 완결적인 미완의 섹스, “자기 자신밖에 사랑하지 않는” 수음이었다. 인속과의 섹스도 수음에 다름 아니다. 그것은 “개구리 울음소리인 반짝이는 별들”이었다.

영화에서 이와 같은 무진의 긍정적 에너지는 효과적으로 전환되지 못했다. 영화는 인물의 내면에서 진행되는 심리적 사건을 외부적으로 보이는 ‘찍을 수 있는’ 이미지로 포착해야만 한다. 소설을 영화로 전환하는 과정에서 필수적인 작업은 화자의 시점, 어조 등이 포함되어 서술된 화자의 문장을 영상에서 카메라의 움직임, 각도, 위치, 거리 등으로 표현된 미장센으로 시각화³⁰⁾하는 것이다. 시나리오의 윤의 공감각적인 심리적 사건에 대한 원작의 흔적을 아래와 같이 남길 뿐이다.

28) 조앤 에릭슨, 박종성 옮김, 『감각의 매혹』, 예코의 서재, 2008.
29) 이러한 의미의 개구리 소리는 누이를 이해하기 위하여」에서도 유사하게 반복된다. 황혼과 해풍이 그리워져 서울 번두리를 찾아 개구리 소리를 듣는 나의 행위가 그것이다. 김승옥, 누이를 이해하기 위하여, 『김승옥 전집』 1권, 문학동네, 2004.
30) 제임스 모나코, 양윤모 역, 『영화, 어떻게 읽을 것인가』, 혜서원, 1993, 152면.

S#39 논두렁길

전략

개구리 소리만 요란하다.

인숙 비단 조개껍질 부비는 소리 같죠?

윤 난 옛날에 이렇게 느껴 본 적이 있지. 밤하늘에서 반짝이는 별들 같다구.

인숙 개구리 소리가요?

윤 (웃으며) 엉망진창이었지.

인숙 (느닷없이) 사모님 예쁘게 생기셨어요?

후략

애석하게도 이 장면에서 신성일의 연기는 원작이 제시하고 있는 서브 텍스트를 살리지 못하고 있다. 지나가듯이 이렇게 짧은 대사의 주고받음에서 원작의 풍부한 맥락을 트래킹 쇼트(이동화면) 속의 ‘엉망진창이었지’ 한 마디로 담아낸다는 것은 거의 불가능하다. 웃으며 ‘엉망진창이었지’라고 말하는 기준(신성일)의 표정은 철없던 시절의 추억으로 단정짓는 것이었다.

만일 이 장면을 두 인물이 걸어가면서 주고받는 것이 아니라 잠시 멈춰 대화를 나눴다면, 어둠 속에 모여 있는 개구리와 반짝이는 별들을 몽타주로 병치시키면서 좀 더 풀어서 대화를 나눴다면 원작에서 제시한 무진의 역학이 보다 명시적으로 형상화되었을 것이다. 다시 말해 이것을 클로즈업된 ‘미세한 표정’을 통해 시도해 보았다면 원작의 의미에 근접하는 등가적 표현일 수 있다는 것이다. 심오한 정서적 경험은 결코 말로 표현될 수 없는 것이다. 발성 영화에서는 얼굴 표정으로 표현했던 많은 것들을 말로 표현할 수 있게 되었기에 ‘미세한 표정’을 통한 비언어적 표현의 역할이 크게 줄어들었다.³¹⁾ 그럼에도 불구하고 ‘미세한 표정’ 속에

31) 벨라 발라즈, 이형식 옮김, 『영화의 이론』, 동문선, 2003, 75면.

숨어 있는 서브텍스트, 인물이 대사로 말하지 않는 속마음³²⁾이야말로 관객을 감정이입을 유도하는 중요한 자질이다. 이것은 흔히 말하는 ‘표정연기’로 가능한 것이 아니라 공감각적 에너지에 대한 나의 혼란스러운 사고가 흘러가는 순간을 카메라가 포착해 낼 때 전달될 수 있는 것이다. 문체는 이러한 사고의 흐름을 연기로 표현할 수 있는 연기자가 오늘날에도 많지 않다는 사실이다.

이것 외에 무진이 지니고 있는 긍정적 에너지에 대한 상관은 시나리오에서 찾을 수 없다. 이와 관련된 ‘관념 속에서 그리고 있는 어느 아득한 장소’를 연상시키는 ‘신선한 공기와 빛나는 태양과 푸른 숲이 가득’한 무진이 아래에 인용처럼 발화되나 관객이 알아차리기에는 역부족이다.

S#62 같은 전화박스 안

윤 당신이요?... 응, 나요... 잘 왔어... 여기? (창밖을 보며) 그래. 그래. 신선한 공기와 빛나는 태양과 푸른 숲이 가득하지...(윤에게 보이는 창밖 풍경은 말과는 반대다.) 그렇게 바빠? 되는 게 틀림없다고? ... 응... 그래... 그럼 끊어요.

우체국에서 아내와 통화하는 이 장면은 시나리오에 추가된 것으로 관객이 느끼기에 이 장면의 방점은 무진의 재생적 에너지에 대한 강조보다는 전무 취임 진행상황에 대한 궁금함을 해결하는 것으로 전달된다. 그 의미는 기준이 서울의 진행상황에 대해 초연한 척, 다 잊고 잘 쉬고 있다는 허세를 보여주는 것에 가깝다. 전무이사를 옥망하는 기준의 갈급함이 더욱 크게 부각된다. 결국 시나리오에서는 무진의 지체된 근대성의 모습에서 느끼는 우울감 그리고 자신이 피로감과 현기증을 느꼈던 서울의 능

32) Robert McKee, *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, Harper Collins Publishers, Inc., 1997, 고영범·이승민 옮김, 『시나리오 어떻게 쓸 것인가』, 민음사, 2002, 369~370면.

를적인 속도에서 정반대의 안도감을 느끼는 것을 통해 서울의 삶에 대한 만족의 에너지가 부각되어 나타난다.

그러나 그(조한수)의 얼굴은 그 바쁜 것을 자랑스럽게 여기고 있었다. 바쁘다. 자랑스러워 할 틈도 없이 바쁘다. 그것은 서울에서의 나였다. 그 만큼 여기는 생활한다는 것에 서투를 수 있다고나 할까? 바쁘다는 것도 서투르게 바빴다. 그리고 그 때 나는, 사람이 자기가 하는 일에 서투르다는 것은, 그것이 무슨 일이든지 설령 도둑질이라고 할지라도 서투르다는 것은 보기에 딱하고 보는 사람을 신경질 나게 한다고 생각하였다. 미끈하게 일을 처리해버린다는 건 우선 우리를 안심시켜준다(61~2면).

S#51 세무서장실

전략

조의 업무를 지켜보는 윤. 굉장히 바빠하는 것들이 모두 촌스러울 뿐 아니라 극히 비능률적이다. 서투게 바빠 보여 소꿉장난 같다. 딱하다는 듯 보고 있는 윤.

S#52 윤의 사무실 안(낮)

(저속 촬영) 벼락같이 처리되는 일들. 전화 소리. 타이프 찍히는 소리. 빠른 걸음으로 드나드는 직원들.

카메라는 이 장면을 매우 희화적으로 포착하고 있다. S#51과 S#52(S#1의 일부)가 대비되면서 조한수의 허세가 과장되게 그려져 풍자의 효과를 빚어낸다. 풍자는 종종 추함과 부조리의 이미지라는 특징을 갖는다. 이 추함과 부조리의 이미지는 현실 세계의 여러 양상을 예시하고 그 타당성이 시험받고 있는 이상적 세계의 여러 양상과는 적어도 함축적인 면에서는 대조적 기능을 하는 것으로 이해된다.³³⁾ 이때 관객은 윤과 동일시하며

33) 로버트 솔즈 외, 임병권 옮김, 『서사문학의 본질』 예림기획, 1997, 187면.

조의 모습을 ‘딱하게’ 바라보게 된다. 관객의 눈과 함께 관객의 의식도 영화 속 캐릭터와 동일시하고, 인물들의 눈으로 세상을 바라보며 관객 자신의 시각은 없어진다. 영화의 절대적인 예술적 고유성을 발휘하는 것은 바로 이러한 동일시의 순간이다.³⁴⁾

그런데 기준이 안도감을 느끼는 도시에서 현기증을 느끼게 되는 또 다른 이유는 무엇일까? 그것은 도시가 개인의 욕망들만이 난무하는 전장이기 때문이다.³⁵⁾ 표면적으로 도시는 ‘하고 싶은 일을 하게 되고 가고 싶은 곳엘 가게’ 해주는 곳이다. 즉 자기가 하고자 하는 바를 모두 할 수 있는 가능성이 열려 있는 공간이다. 이에 반해 무진은 자신의 욕망을 실현할 가능성 자체가 닫혀 있는 곳이다. 이를 잘 알고 있는 기준은 인숙이 무진을 벗어나고 싶어 하는 마음을 충분히 공감한다.

S#63 술밭

전략

인숙 병 이름을 아세요?

윤 “자기 자신밖에 사랑하지 않는다”는 이름의 병이지.

인숙 이름이 꽤 길군요.

윤 이름만큼이나 복잡한 병이야.

인숙 그 병, 어떻게 치료해야 되죠?

윤 하고 싶은 일을 하게 되고 가고 싶은 곳엘 가게 되고 그러면 금방 나아 버리지.

인숙 잘 아시네요?

윤 무진에 사는 사람들은 모두 그 병 환자들이거든.

심층적으로 도시는 모두에게 열려있는 욕망의 평등성으로 인해 욕망

34) 벨라 발라즈, 앞의 책, 53면.

35) 『서울, 1964년 겨울』에서 서울은 “모든 욕망의 집결지”로 지칭된다. 김승옥, 서울, 1964년 겨울, 『김승옥 전집』 1권, 문학동네, 2004, 206면.

의 충돌 속에서 서로가 서로에 대해 적대적 관계를 유지할 수밖에 없는 곳이기도 하다. 무진을 벗어나 개인의 욕망을 자유롭게 구가할지라도 그로 인해 해결되지 않는 아니 오히려 새롭게 발생하는 문제가 있다. 그것은 자신의 욕망이 저질러 놓은 행위에 대한 ‘책임’을 감당해야 한다는 것이다. 책임의 내포가 무엇인지 <무진기행>과 <안개>는 제시하고 있지 않다. 추론컨대 그것은 상충하는 욕망들로 인해 빚어지는 갈등 속에서 발생하는 사태에 대한 책임을 져야 한다는 것이리라.

근대성의 체계 내에서 개별적 인간들은 자기를 주체로 정립시키는 순간 외부의 모든 존재를 객체화시킨다. 이러한 구조는 모든 개별적 인간들 또한 마찬가지이다. 결국 주체와 주체 사이의 진정한 내적 교류란 주체성의 원리 내에서는 불가능하다. 나의 가치를 발견함과 동시에 나와 동등한 가치를 지닌 타인을 소외시키는, 같은 구조 속에서 나에 의해 객체화된 타자가 나를 소외시키는 이율배반이 발생하게 된다. 보편사적으로 근대화는 억압적인 동시에 희망적이며 소외적인 동시에 해방적인 것³⁶⁾으로 다가온다. 근대화는 그 자체로 양가적 속성을 지니고 있다. 이러한 딜레마 속에서 윤기준의 내면세계는 어느 쪽의 팔을 들어줄 수 없는 처지에 빠져 갈팡질팡 하게 된 것이다. 끝부분에서 기준의 편지는 이러한 상태를 반영하고 있다.

S#83 이모집 건너방(아침)

전략

윤(E) 갑자기 떠나게 되었습니다. 찾아가서 말로서 오늘 내가 먼저 가는 것을 알리고 싶었습니다만 말이란 가끔 뜻밖의 방향으로 나가 버리기를 좋아하기 때문에 이렇게 글로서 알리는 것입니다. 간단히 쓰겠습니다.

인숙이, 사랑하고 있습니다. 왜냐하면 당신은 나 자신이기 때문

에 적어도 내가 어렴풋이나마 사랑하고 있는 옛날의 나의 모습이기 때문입니다. 나는 옛날의 나를 오늘의 나로 끌어다 놓기 위하여 갖은 짓을 다하였듯이 당신을 햇볕 속으로 끌어다 놓기 위하여 있는 힘을 다할 작정입니다. 나를 믿어주십시오. 그리고 서울에서 준비가 되는대로 소식드리면 당신은 무진을, 이 안개를 떠나서 내게 와 주십시오. 우리는 아마 행복할 수 있을 것입니다.

무진에 살고 있던 옛날의 나=인숙은 훼손된 가치가 지배하기 이전의 개구리 울음소리가 별들로 바뀌는 순수 공간 내에서 원초적 인간성을 지니고 있는 존재이다. 그러나 무진의 현실은 심심하다. 자기가 욕망하는 것을 할 수 없기 때문이다. 이를 잘 알고 있는 기준은 인숙에게 한 순간이지만 진심어린 약속을 한다. 그러나 그 약속은 지켜질 수 없다. 기준의 몸은 이미 능력과 속도가 지배하고 있는 서울, 근대성의 원리에 사로잡혀 있기 때문이다. 인숙과의 관계는 근대성의 원리를 위배한다. 그것은 무진의 ‘영똥한 공상’과 ‘공감각’의 영역에서만 허락된 것이며, 인숙과의 섹스는 수음에 다름 아니다. 도시가 주지 않는 원초적 자유를 제공하는 무진의 환상성은 냉정한 현실권력, 근대성의 상관물인 전보 앞에서 편지처럼 무력하게 찢겨져 나갈 뿐이고 자신의 행위를 책임지지 못하는 비주체성은 기준을 부끄럽게 만든다.

한 번만 마지막으로 한 번만 이 무진을, 안개를, 외롭게 미쳐 가는 것을, 유행가를, 술집 여자의 자살을, 배반을, 무책임을 긍정하기로 하자. 마지막으로 한 번만이다. 꼭 한 번만. 그리고 나는 내게 주어진 한정된 책임 속에서만 살아가기로 약속한다.³⁷⁾

‘주어진 한정된 책임에서만 살아가기’이란 곧 도구적 이성이 요구하는

36) 유진 런, 김병익 역, 『마르크시즘과 모더니즘』, 문학과 지성사, 1986, 42~3면.

37) 시나리오에서는 S#75, 실제 영화에서는 가장 마지막 씬(S#88)에서 내레이션으로 처리한다.

삶의 방식을 수용한다는 의미다. 도구적 이성은 스스로 문제를 제기하는 것이 아니라 주어진 것을 효율적으로 수행하는 것에 초점을 맞추고 있다. 주어진 것의 발생맥락과 수행의 정당성에 대한 본질적인 질문은 던지지 않는다. 도구적 이성에 투항한 기준의 삶은 이후 어떻게 될 것인가? 그 답이 <다산성>과 <무진 흐린 뒤 안개>의 세계이다. <다산성>에서는 도시와 고향의 이항대립적인 긴장이 도시적 삶의 방식의 수용에 대한 갈등의 문제로 변화되며, <무진 흐린 뒤 안개>에서는 이미 도시적 삶의 방식을 수용한 상태에서 욕망의 문제를 다루고 있다.

이로써 우리는 ‘안개’로 상징되는 윤기준의 내적 세계의 모호함, 현상적으로는 아무런 관계가 없어 보이는 무진과 서울의 대립 양상을 길항적으로 결합시키는 내적 원리가 근대성에 대한 양가적 감정에서 비롯되는 것임을 이끌어 낼 수 있었다. 이러한 양가적 감정에 대해 스피노자는 일찍이 “만일 우리들을 슬픔의 정서로 자극하는 사물이 똑같이 기쁨의 정서로 우리를 자극하는 다른 사물과 다소 유사하다고 우리들이 표상한다면, 우리는 그 사물을 증오하고 동시에 사랑할 것이다”³⁸⁾라고 말하였다.

3. 내적 독백의 행위화에 의한 회/환상의 시각화

소설가는 극 텍스트 작가가 갖지 못한 세 가지 표현 방법을 가지고 있다. 첫 번째는 작중 화자의 목소리로 사건의 전후맥락, 상황, 주제의식 등을 성찰적으로 논평할 수 있다. 두 번째는 등장인물의 내면의식을 낱말이 펼쳐 보일 수 있다. 세 번째는 현대극작가들이 무대지시로 처리하거나 연기자들의 판단에 맡겨버리는 몸짓, 동작, 얼굴 표정 등을 비교적 자세히 기술한다.³⁹⁾ 이와 달리 극작가는 인물들의 행위를 통해 사건, 상황,

38) B. 스피노자, 강영계 옮김, 『에티카』, 서광사, 1990, 147면.

주제의식, 내면의식 등을 드러낼 수 있어야만 한다. 특히 소설 속 인물의 내면의식, 내적 갈등을 행위를 통해 표현하기란 쉽지 않다. 이런 한계를 극복하기 위해 시나리오에는 내적 독백과 내레이션을 적절하게 활용함으로써 서사 전개에 대한 심층적 이해를 도모하기도 한다.

이런 관점에서 보면 소설을 원작으로 한 영화는 매우 불편한 예술적 시도로 보이기도 한다. 발생영화 이래로 영화는 리얼리즘을 향해 나가기를 멈추지 않았다고 생각할 수 있다. 영화는 일반적으로 영화적인 이야기의 논리적 요구와 제작 시점의 기술적 한계 내에서 현실에 대한 가능한 한 완벽한 환상을 관객에게 주고자 했다. 이 점에서 영화는 시나 회화, 연극과는 분명히 서로 대립을 하면서 점점 더 소설에 가까워진 것이다.⁴⁰⁾ 다시 말해 현대소설과 영화의 시각적 진행방식이 유사하다는 점이다. 앨런 스피겔은 그 특성을 우연성, 해부화, 피상성, 몽타주로 제시한다.⁴¹⁾ 플로베르에서 조이스까지 영화를 보지 못했음에도 불구하고 그들은 영화적 형식을 선택하고 있었다. 플로베르 이전에는 시야에 ‘보이는 대상’이 기술의 중심이 되고 시야 자체의 제시가 연속적이고 개방적이며 장애 없이 제시되었다. 이후에는 ‘보는 관찰자’가 관찰된 영역을 마치 망막 위에 나타나는 이미지처럼 그대로 묘사하는, 다시 말해 불연속적이고 파편적이며 유편적으로 제시하는 것으로 변화했다.⁴²⁾ 특히 외부세계를 묘사함에 있어 영화적 형식이 출현한 것이다.

원작 <무진기행>은 1인칭 시점에서 내적 독백을 사용하여 유편중의 시각과 판단 속에서 외부를 바라보게 한다. 익히 아는 바와 같이 1인칭은 자신의 이야기에 대한 정당성을 독자에 대한 미적 호소에 직접적으로 기

39) S. W. Dawson, Drama and the Dramatic, 천승걸 역, 『극과 극적 요소』, 서울대출판부, 1984, 112면.

40) 앙드레 바쟁, 앞의 책, 346면.

41) 각각의 특성에 대한 보다 자세한 내용은 앨런 스피겔, 박유희·김중수 옮김, 『소설과 카메라의 눈』, 르네상스, 2005, 220~221, 238~239, 274~278, 327~328면 참고.

42) 위의 책, 181~182면.

대는 방법⁴³⁾이다. 단 하나의 시적 어구는 인물 성격의 정교한 분석이나 내적 삶의 정교한 극화에 대한 필요성을 없앤다. 소설의 서술에서 인물의 내적 삶을 제시하는 가장 소박한 방법은 서술자에 의한 직접적인 서사적 진술의 방법이다.⁴⁴⁾ <무진기행>은 이를 취하지 않고 인물에 의해 발화되지 않은 독백, 즉 내적 독백을 택했다. 영화화의 관건은 이 내적 독백을 어떤 방식으로 행위화를 통해 시각화할 것인가로 집약된다. 결과적으로 <안개>로의 매체전환은 성공적이었다. 개봉 당시를 회고하는 다음의 인용을 통해 그 반응을 확인할 수 있다.

컬러가 아닌 흑백 필름으로 구현된 미장센은 소설 <무진 기행>의 암울하고 무기미한 소설적 묘사를 시각적 영상적 묘사로 전환시키는데 충분했고, 추상적 관념적 이미지로 맴돌던 우리들의 상상적 유희를 카메라를 통해 어색하지 않게 구체화시키는데 성공하고 있었다. 흔히 문학 작품 영화화 과정에서 이러저러한 여건으로 빈번하게 훼손되는 컬러와 뉘앙스의 이질감은 원작에 대한 정확한 분석과 치밀한 헌팅으로 말끔히 해소시켰으며 주제의식 입체화에도 전혀 무리가 없었다. 이는 김수용 감독의 탁월한 연출 능력이기도 하지만 원작자인 김승옥이 자신의 작품 각색에 스스로 동참했음도 크게 기여한 바라 하겠다.⁴⁵⁾

내적 독백은 서사 문학에서 간접하는 서술자 없이 인물이 발화되지 않은 생각들의 직접적이고 즉각적인 제시이다. 내적 독백은 서사 문학의 연극적 요소이지만, 서사 문학에서만 존재할 수가 있다. 그 이유는 독백이 서사체에서만 발화되지 않은 상태로 있을 수가 있고, 그러면서도 독자에 의해서 이해될 수 있기 때문이다.⁴⁶⁾ 연극과 영화와 같은 극예술에서

43) 로버트 솔즈 외, 앞의 책, 376면.

44) 위의 책, 266면.

45) 이진모, 「무진, 안개 그리고 회색빛 그 우울함에 대하여(2)」, 『서울문화투데이』 38호, 2010.5.26~6.8.

소설 속 인물의 내적 독백, 긴 호흡으로 서술되는 사건의 흐름은 적절한 대사와 함께 시각적으로 전환해 보여주어야 하지만, 그 효과를 살리기 위해서는 근본적으로는 대사 밑의 숨은 의미, 즉 서브텍스트⁴⁷⁾로 연기의 차원에서 구현되어야 한다. 관객들은 대사의 언어적 층위뿐만 아니라 이에 수반하는 비언어적 기호를 통해서 그 심층의 진실과 소통한다.

독자 입장에서 볼 때, 시점은 미학의 문제가 아니라 지각의 양식이다. 하나의 특정한 소설에서 시점은 다른 모든 것에 대한 독자의 인상을 통제한다.⁴⁸⁾ 희중의 시점에서 자신의 과거와 외부 인물들을 평가하는 내용을 통해 형성되는 독자의 인상을 영화가 담아내는 것, 이것이 등가적 표현 찾기일 것이다. 플래시백에 의해 회상이 이루어질 때마다 기준이 화면 밖을 응시하고 곧이어 과거의 기준이 등장하는 장면이 보이는 방식을 취함⁴⁹⁾으로써 <안개>는 기준의 시점을 의식적으로 강조하고 있다. 이러한 카메라 설정의 기법은 영화 예술의 고유한 특징인 동일시를 효과적으로 가능하며, 관객들을 극적 인물의 눈으로 장면을 보고 그가 어떠한 느낌을 갖는지 알 수 있게 만든다. 카메라는 한 명의 캐릭터의 눈을 통해 다른 캐릭터와 주변을 바라본다.⁵⁰⁾

카메라의 눈은 초점을 뚜렷하게 또는 흐리게도 하고, 클로즈업시키기도 또는 뒤로 물러나기도 하고, 이미지에 색과 음영을 주고 그리고 동시에 사운드트랙을 통해서 극적 가면들의 목소리들과 함께 단어, 음악, 소음 또는 침묵 등의 끊임없는 논평을 제공한다.⁵¹⁾ <안개>는 이러한 일반

46) 로버트 솔즈 외, 앞의 책, 274~275면.

47) К. С.Станиславский, 『Собрание сочинений』 Т.3, М.: Искусство, 1954, с.84~85.

48) 위의 책, 417면.

49) 이러한 방식을 ‘시선의 일치(eyeline matching)’라고 하며, 시선의 궤적을 가리킨다. 등장 인물이 스크린 밖 공간을 바라보고 있는 쇼트에 연이어 보고 있던 사물이나 다른 등장인물이 있는 쇼트로 구성되는 방식이다.

조현일, 「소설의 영화화에 대한 미학적 고찰 : 1960년대 문예영화 <오발탄>과 <안개>를 중심으로」, 『현대소설연구』 21호, 한국현대소설학회, 2004, 263~265면.

50) 벨라 발라즈, 앞의 책, 105면.

적 방식 이외에 2번씩 중첩 반복되는 장면들을 통해 의미의 폭을 확장시킨다. 동일 사건을 그대로 다시 반복하는 기준의 장면과 달리 여성인물을 둘러싼 장면이 반복 제시될 때는 처음과 전혀 다른 내용과 의미를 갖는 것으로 변화되어 제시된다.⁵²⁾ <안개>가 카메라의 눈이라는 통제된 시점을 통해서 이야기를 말하지 않고 연기자의 행위를 통해 보여주고자 하지만 그럼에도 불구하고 기준의 시선으로 통제되지 않는 순간들은 소설과 다른 의미를 발생시킬 수밖에 없다. 예컨대 다음과 같은 기준의 사고 내용을 장면화하는 경우이다.

나는 그 방에서 여자의 조바심을, 마치 칼을 빼앗아주지 않으면 상대방을 찌르고 말 듯한 절망을 느끼는 사람으로부터 칼을 빼앗듯이 그 여자의 조바심을 빼앗아주었다.(59면)

소설은 하인숙과 관계를 갖게 되는 이유를 자신의 욕망이 아닌 하인숙의 내적 열망으로 서술하고 있다. 독자는 과연 그러한가에 대해 의문을 제기하기 쉽지 않다. 신뢰할 수 없는 서술자⁵³⁾라는 사건의 제시가 없다면 부지불식간에 서술자의 판단을 수용하게 된다. 영화의 모든 장면들이 이와 같은 기준의 시점을 그대로 표현한다는 것은 본질적으로 불가능하다. 이 문장은 '윤이 조심조심 요구해본다. 인숙, 못 이긴 체 내맡긴다. 두 사람 얽힌다.'(S#66)로 변경되었다.

특정한 인물의 시선을 기계적으로 고집하지 않는 한 카메라는 각기 다른 캐릭터의 눈으로 주변을 둘러볼 수밖에 없다. 이러한 카메라의 눈이 갖고 있는 근원적인 조건 속에서 <무진기행>의 <안개>로의 매체전환에

51) 로버트 솔즈 외, 앞의 책, 425면.

52) 김지미, 1960~70년대 한국 영화의 여성 주체 재현 방식 연구 : 원작 소설의 변용 양상을 중심으로, 서울대 박사학위논문, 2011, 178~180면.

53) Seymour Chatman, *Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film*, 최상규 역, 『원화와 작화』, 예림기획, 1998, 314~317면.

서 성공의 관건은 소설의 서술자에 의해 제시되는 내용을 시각적으로 행위화하는 것이다. 기초적인 차원의 전환은 다음과 같은 예이다.

나를 전무님으로 만들기 위하여 전무 선출에 관계된 사람들을 찾아다니며 그 호걸웃음을 웃고 있을 장인 영감을 상상했다. 그러자 나는 묘 속으로 들어가고 싶었다.

S#45 윤의 집 앞(이른 아침)

호탕하게 웃는 장인 영감. 자가용 세단 차 문을 열어 주며.

아내 틀림없는 거죠? / **장인영감** : ‘틀림없대두……. 오늘 저녁 진이 장에 굶은 주주는 다 모이도록 되어 있으니까…….(딸의 불을 꼬집으며)아이구! 제 사내 생각하듯이 애비 생각도 좀 해 보려마!

아내 그이야 다 아버지 덕이지요 뭐 자기 힘으루야…….

S#46 산소

별초를 하는 윤, 부끄러워 숨고 싶은 표정이다.

이런 장면은 원작의 서사적 진술을 충실하게 옮겨 오는 것에 해당하며 영상화함에 있어 단순한 작업일 따름이다. 매우 단순한 이 장면에서도 카메라는 중립적으로 상황을 포착할 뿐이다. 비록 기준의 상상 속 장면이라는 사실이 명백할지라도 기준의 시점은 소설과 달리 개입할 여지가 없는 것이다. 여기서도 약간의 변형이 있다. 장인이 진이장에서 주주들과 만나는 것이 아니라 딸과 대화하는 것으로 바뀐 것이다. 이것은 전무가 되는 것이 자신의 능력이 아니라 처가의 힘에 의한 것임을 의식하고 있는 기준의 감정을 강조하기 위한 것이다. 이보다 주목해야 할 지점은 아래의 경우처럼 내적 독백을 환상으로 행위화하는 장면이다.

사실 나는 내 자신을 알 수 없었다. 사실 나는 감상이나 연민으로써 세상을 향하고 서는 나이도 지난 것이다. 사실 나는, 몇 시간 전에 조가 애 기렸듯이 ‘백이 좋고 돈 많은 과부’를 만난 것을 반드시 바랐던 것은 아니지만 결과적으로는 잘 되었다고 생각하고 있는 사람인 것이다. 나는 내게서 달아나 버렸던 여자에 대한 것과는 다른 사랑을 지금의 내 아내에 대하여 갖고 있었다. 그러면서도 나는 구름이 끼어 있는 하늘 밑의 바다로 뻗은 방죽 위를 걸어가면서 다시 내 곁에 선 여자의 손을 잡았다.

S#63 솔밭

(환상) 윤과 인숙이 아니라 현재의 윤과 과거의 윤이 나란히 걸어가 고 있다. 현재의 윤이 열을 올려 고개를 숙이고 묵묵히 걷는 과거의 윤을 설 득하려고 애쓰고 있다.

현재의 윤 (과거의 윤에게) 이봐! 대답 좀 해봐. 난 이젠 감상이나 연민으로써 세상을 볼 나이는 지났단 말이다. 조한수 말마따나 백이 좋고 돈 많은 과부와 결혼한 것을 반드시 바랐던 것은 아니지만 결과적으로는 잘 되었다고 생각하는 사람이란 말이야. 말 좀 해봐. 말을.....

과거의 윤, 현재의 윤을 흘깃 돌아볼 뿐 침묵. 땅에 침을 뱉는다.

S#63에서 기준은 하인숙과 길을 걷다가 자신의 시야 앞에 ‘과거의 나’와 ‘현재의 나’가 대화하는 모습을 보게 된다. 현재의 나는 과거의 나에게 자신의 속물적인 선택의 불가피성을 인정받고자 하나 과거의 나는 용납할 수 없음을 침 뱉는 행위로 보여준다. 이 장면은 윤기준의 과거와 현재를 나란히 하나의 공간 속에서 표현함으로써 영화적 특성인 시간의 공간화를 보여주었다.⁵⁴⁾ 동시에 존재할 수 없는 과거와 현재 두 층위의 시

54) 최명숙, 앞의 논문, 84면.

간이 하나의 공간에 들어옴으로써 기준의 내면적인 갈등을 외화함과 더불어 사실이 아닌 환상을 관객들이 자연스럽게 인지하고 수용할 수 있도록 만들었다.⁵⁵⁾ 이 장면은 환상을 통해 내적 독백을 행위화하여 시각적으로 전환한 좋은 예라 하겠다. 시나리오에서 환상은 이처럼 양가적인 내적 갈등 또는 겉으로 보이는 것과 다른 내면의 솔직한 욕망을 표출하는 역할을 한다.⁵⁶⁾

S#76 조의 방(밤)

(환상) 인숙이 목포의 눈물을 부르고 있다. 윤의 눈에 비치는 인숙, 작 부같다.

윤. 젓가락으로 술상을 두드리며 탕아처럼 군다.

S#77 다리 위 (밤)

(환상) 인숙이 바래다 달라고 했을 때의 그 장면.

인숙 (떨리는 목소리로) 조금만 바래다주세요. 이 길은 너무 조용해서 무서워요.

윤. “울지 잘 됐다. 넌 나한테 걸려든 것이다” 하는 표정을 지으며 인숙의 어깨를 톱 안고 걷기 시작한다.

S#79 바닷가집 마당 (낮)

(환상)

55) 현재의 윤의 태도는 4.19와 5.16을 겪은 당시 김승옥의 생각을 반영하고 있다. 김승옥은 역사적 사건이 자신에 미친 영향에 대해 다음과 같이 말한다.

“4.19와 5.16은 저에게 역사는 집단적 폭력에 의해서 이뤄진다는 실증이었습니다. 이 모든 것들이 저에게서 절대가치에 대한 믿음을 뒤흔들어 버렸습니다. 모든 가치는 상대적인 것이라고 생각하게 됐습니다. 상대적인 세계라면 행위의 결정권자는 ‘나의 욕망 또는 나의 이익’이 될 수밖에 없습니다.”

김승옥, 『싫을 때는 싫다고 하라』, 자유문학사, 1988, 14면.

56) 이에 대해 김지미는 서술자의 권위가 사실을 왜곡할 수 있는 가능성을 폭로하고 있다고 해석한다. 김지미, 앞의 논문, 178면.

아주머니 (인숙을 보며) 장가들었다는 소식은 바람결에 들었지.

윤 (당황하는 인숙을 얼른 잡아끌며) 제 아냅니다!

윤 협잡꾼 같은 표정으로 웃는다

현재와 과거의 교차와 비슷한 장면이 약간 비틀린 채 반복되는 이러한 몽타주에 대해 당시의 일반적인 관객들은 서사를 재구성하는데 불편함을 느꼈다.⁵⁷⁾ 그래서 신문 광고도 “특수한 영화, 괴상한 영화, 희한한 영화, 좌우간 내가 한 번 봐야 알지!”⁵⁸⁾라는 문구로 관객들에게 오히려 그 형식적 낯설음으로 인한 불편함을 선전하고 있다. 이러한 장면은 명백히 기준의 분열된 자아를 가시화하고 있다.

기준의 양가적 감정 구조를 명시적으로 부각시키는 장면은 앞 절에서 인용한 조한수가 사무실에서 바쁘게 결재하는 모습을 보면서 기준이 서울 사무실의 풍경을 회상하는 순간이다. 동일한 상황이 서울에서는 현기증을 자아내는 부정적인 경험이었다면 이를 회상하는 현재는 속도의 매끄러움에 우월감을 느끼게 되는 긍정적 기억으로 재배치된다. 동일한 장면을 다른 맥락에서 반복, 편집함으로써 효과적으로 기준의 양가감정을 형상화하고 있다.

훌륭한 편집은 시각적 이미지를 정렬함으로써 장면을 해석할 뿐만 아니라 우리 속에 일련의 개념을 작동시키고 구체적인 방향을 부여한다. 이 경우 영화는 관객의 개념 연상의 내적 과정을 시사하기는 하지만 보여 주지는 않는다. 그러나 영화는 또한 마음속에서 연속적으로 나타나는 그림들을 실제로 보여 주면서 그러한 개념-연상의 전체적 과정을 화면에 그대로 펼쳐 놓고 한 가지 생각이 다음 생각으로 이어지게 할 수도 있다.⁵⁹⁾ <안개>의 경우는 후자에 해당한다. 현실과 플래시백에 의한 과거,

57) 이진모, 『무진, 안개 그리고 회색빛 그 우울함에 대하여(1)』, 『서울문화투데이』 38호, 2010.5.12~5.25.

58) 『동아일보』, 1967.11.4, 5면.

59) 벨라 발라즈, 앞의 책, 143면.

현실과 환상을 순차적으로 오고 가며 관객들의 몰입을 유도한다. 플래시백에 의해 반복적으로 소환되는 과거장면들이 그것을 연상하는 현재의 기준의 삶과 대척점에 위치함으로써 현재의 삶에 대한 안도감과 동시에 그가 과거의 기억으로부터 자유롭지 못함을 알려준다.

그런데 플래시백이 개입하는 방식은 일관되게 외부의 자극에 의해 기준이 과거의 유사한 정황을 연상하게 되는 것으로 나타난다. 즉 수동적인 반응으로서 존재하는 것인데 이는 기준의 수동적 성격과 동일한 맥락이다. 기준은 서울에서 장인과 아내의 위세에 힘입어 살아가고 있다. 부인이 쌍둥이를 출산한 운전기사에게조차 자신의 판단에 의해 휴가를 주지 못하고 아내에게 물어보라 말하는 처지이다. 넥타이를 묶어주는 아내의 손길에 수동적으로 목을 맡긴 기준은 아내의 애정 가득한 보살핌을 받는 듯하지만 목 조름을 당하는 양가적인 상태에 놓여 있다.

시나리오의 인물은 행동의 작용을 받는 수동자의 역할과 행동을 촉발시키는 능동자의 역할을 보이는데 이때 인물은 수동자의 역할에서 능동자의 역할로 변모하기도 있다.⁶⁰⁾ 수동적인 기준이 고향인 무진에서는 일시적이거나 능동적 인물로 태도가 변화된다. 하지만 그 능동성은 아내의 전보가 도착하기 전까지만 가능하다. 전보에 씌어진 문장은 “27일 회의 참석 필요 급상경 바람”인데 기준의 귀에는 그 문장 끝에 “당신의 주인인 아내”가 들려온다. 그는 자본주의의 최상위 포식자 층에 속한 아내의 신민(臣民, subject)이다. 우연히 무진에 옛날의 자기와 같은 하인숙이 교사로 재직하고 있었고, 그녀/과거의 나를 사랑하게 된다. 기준은 진심이었지만 책임질 수 없는 말, 서울로 끌려오겠다는 약속을 한다. 그러나 기준은 전보로 인해 무진에서의 자신의 행위에 대해 뒤돌아보게 된다. 전보가 스피커가 되어 보이스 오버로 말을 걸어온다. 스피커는 개인적인 대화의 도구가 아니다. 마이크를 쥔 중앙의 권력에 의해 피지배계층에게 일방적으로 명령을 전파하는 매개체이다.

60) 안느 위에, 김도훈 역, 『시나리오』, 이화여자대학교출판부, 2006, 67면.

S#73 이모집 건너방(아침)

전략

전보가 스피커로 변한다.

스피커(E) 선입관 때문이겠죠?

천천히 고개를 흔드는 윤.

스피커(E) 그럼 흔히 여행하는 사람이 느끼는 그 자유스러운 기분 때
문일까?

윤, 고개를 흔든다.

스피커(E) (단정적으로) 세월이 지나면 잊혀질 수 있어.

윤, 고개를 흔든다.

이 장면은 표면적으로는 전보가 기준이 인숙과 성관계를 맺게 된 동기를 추궁하고 있는 것이지만, 심층에서는 기준이 양가적 감정 속에서 진자운동을 하고 있음을 보여준다. 만일 인숙과 관계, 약속에 대해 아무런 회의가 없었다면 이러한 상황은 초래되지 않았을 것이다. 인숙과의 약속이 부질없음은 현재의 나는 과거의 나를 부정하고 나온 것이기에 다시 현재를 부정하지 않는 한 불가능한 것이다. 현재의 부정은 서울의 삶을 부정하는 것이다. 그러나 그는 이미 서울의 삶, 근대성의 원리에 입각하여 무진의 밝음과 어둠, 모두를 판단하는 인물이다. 인숙을 서울로 불러 올리기 위해서는 장인과 아내의 현실권력을 이용하지 않으면 안 된다. 그런데 그것은 아내의 신민으로서만 주체일 수 있는 ‘나’가 할 수 없는 일이다. 그가 근대성의 원리를 벗어나지 않는 한 하인숙과의 만남과 약속은 현실이지만 환상일 따름이다. 현실권력에 의해 무진을 떠나가는 버스 안에서 ‘인숙=과거의 나’를 저버린 자신의 모습에 부끄러움을 느끼게 된다. 그가 할 수 있는 건 잠시 부끄러움을 느끼는 것뿐이다.

4. 맺음말

본고는 <무진기행>과 <안개>의 서사를 추동하는 힘은 주인공의 심리적인 정념인 근대성에 대한 양가감정이며 그 표현방식이 1인칭 시점의 내적독백과 플래시백에 의한 현실과 과거의 교차적 구성임을 구명하였다. 달리 말하자면 <무진기행>에서 <안개>로의 매체전환 과정은 ‘내적독백에 의한 근대성에 대한 양가적 감정 서술’에 합당하는 영상미학적인 ‘등가적 표현 찾기’라 할 것이다.

김승옥은 1인칭 시점의 <무진기행>을 <안개>로 전환함에 있어 윤희중의 내적인 사고와 정념의 양상, 내적 삶에 대한 묘사가 핵심인 원작의 특성상 윤기준에 대한 관객들의 동일시를 염두에 두고 각색을 하였을 것이다. 동일시란 매우 변화무쌍하고 유동적인데, 상황의 구조에 따라 쇼트마다 변할 수도 있다. 동일시에는 기억, 무의식, 우리의 가장 은밀한 내력의 도움이 필요하다.⁶¹⁾ <안개>는 관객들이 기준의 입장에 동일시할 수 있는 구성상의 장치로 플래시백 기법을 활용하였다. 이를 통해 시간을 과거로 다시 돌리면서 관객에게 기준에 대한 ‘정보 전달’과 ‘상황과 감정’으로의 몰입을 동시에 유도하였다. 이것은 영화가 연상의 내적 이미지-시퀀스를 보여주고 정신적 과정을 재현할 수 있음을 보여주는 것이다.⁶²⁾ 영화에서 플래시백은 화자가 그렇진 그렇지 않건 상관없이, 그에 의해 언급된 사건들이라는 구술적 층위에서의 뒤로 돌아가기에 대한 시각적 재현과 결부된 개념이다. 이 개념은 소설에서 보이는 시간을 마음껏 조작할 수 있는 문자적 서술을 어떻게 시각적으로 구현해 볼 것인가라는 감독들의 노력에서 발전을 거듭해 왔다.⁶³⁾

이와 함께 주인공의 심리를 장면 단위의 영상으로 포착하기 위한 노력이 기준의 내레이션, 보이오버(화면 밖 목소리)이다. 빈번한 보이오버

61) 위의 책, 78면.

62) 벨라 발라즈, 앞의 책, 145면.

63) 서정남, 『영화 서사학』, 생각의 나무, 2007, 144면.

버는 기준의 내면 심리를 원작과 같이 전달하기 위해 불가피한 선택이었다고 할 수 있으나 영화 예술이 추구하는 미학적 성격과는 충돌하는 면이 있는 것도 명확한 사실이다. 영화가 시공간적인 요약과 서사성이 있는 추상적 논평 그리고 인물의 사고와 느낌을 재현하는 데에서 상당한 난관에 봉착하게 되는데, 일부 영화에서 이러한 서술의 양상을 보이스 오버라는 관습적 장치를 통해 해결해 왔다.⁶⁴⁾ <안개>는 기준에게 무진이란 공간이 갖고 있는 특수성을 관객에게 전달하기 위해 매우 긴 장문의 분량을 내레이션으로 도입할 수밖에 없었다. 기준이 느끼는 주관적인 무진을 시각화하여 형상화하기란 매우 곤란했을 것이다. 그럼에도 불구하고 보이스 오버로 발화되는 것을 시각적 이미지로 영상화해내는 것이 훌륭한 각색⁶⁵⁾이라는 본질적인 원칙을 고려한다면 보이스 오버는 처음 각색 작업을 한 김승옥이 새로운 매체에 착근하지 못한 상태임을 노출하는 것으로 판단된다.

<안개>로 형상화된 ‘내적 독백에 의한 근대성에 대한 양가적 감정 서술’의 ‘플래시백과 내레이션에 의한 등가적 표현 찾기’가 내장하고 있는 의미는 20년 뒤의 <무진 흐린 뒤 안개>와 비교할 때 보다 선명해진다. <안개> 이후 20년 동안 한국이 급속한 경제성장을 통해 도달한 근대화의 결과가 <무진 흐린 뒤 안개>의 주어진 상황에 반영되어 재창작에 가까운 많은 변화가 이루어졌다. 원작과 동일한 장면은 극히 몇 장면에 불과하고 원작이 종결된 이후의 서사 전개에 무게가 옮겨졌다. 원작의 내용은 중간 지점에서 다 소진되고 새로이 추가된 내용이 절반을 차지한다. 이 과정에서 기준과 인숙, 기준의 처의 성격과 그들 사이 관계의 의미가 크게 변화되었다. 그 결과 주제의식 또한 변경되었다. 형식적으로는 내레이션이 사라지고 플래시백이 현저하게 줄어들었다.

64) Seymour Chatman, *Coming to terms*, 한용환·강덕화 역, 『영화와 소설의 수사학』, 동국대출판부, 2001, 247면.

65) 위의 책, 249면.

김승옥의 각색 작업은 그의 말처럼 단순히 경제적인 이유가 전부일 수는 없다. 올해로 등단 50주년을 맞이한 그는 심신이 불편한 현재에도 시나리오 각색 작업을 하고 있다고 말한다.

-- 집필을 하고 계십니까.

“중편 <서울의 달빛 0장>의 후속편을 쓰고 있고, 단편 <환상수첩>을 시나리오로 바꾸고 있습니다.”⁶⁶⁾

참고문헌

- 김승옥 외, 『김승옥, 무진기행』, 지식더미, 2007.
 _____, 『안개』, 『한국시나리오선집』4권, 집문당, 1990.
 _____, 『뜨든 세상에 살기에』, 지식산업사, 1977.
 _____, 『싫을 때는 싫다고 하라』, 자유문학사, 1988.
 김남석, 『1960~70년대 문예영화 시나리오의 미학 연구』, 고려대 박사학위논문, 2003.
 김명석, 『김승옥 소설 <무진기행>과 영화 <안개> 비교연구』, 『현대소설 연구』 23호, 한국현대소설학회, 2004.
 김윤식, 『시인, 좀비족, 한글 제1세대』, 『현대소설과의 대화』, 현대소설사, 1992.
 김지미, 『1960~70년대 한국 영화의 여성 주체 재현 방식 연구』, 서울대 박사학위논문, 2011.
 김 훈, 『작가와 함께 무진을 찾아가다』, 『김승옥, 무진기행』, 지식더미, 2007.
 변인식, 『안개는 예술영화인가?』, 『세대』 55호, 1967.12.
 서정남, 『영화 서사학』, 생각의 나무, 2007.
 양선이·진태원, 『정념』, 『서양근대철학의 열 가지 쟁점』, 창작과 비평사, 2004.
 이길성, 『소설 <무진기행>과 영화 <안개> : 1960년대 지식인 자아의 그림자』, 『영상예술 연구』 1호, 영상예술학회, 2001.
 이선주, 『한국 모더니즘 영화의 재구성』, 『대중서사 연구』 19호, 대중서사학회, 2008.
 이정숙, 『김승옥 소설의 소통 양상 연구』, 서울대 석사학위논문, 2004.

66) 황인찬, <천천히... 천천히... 35년 전 작품 속편 쓰고 있어요>, 『동아일보』, 2012.3.8.

이진모, 「무진, 안개 그리고 회색빛 그 우울함에 대하여(1), (2)」, 『서울문화투데이』 37, 38호, 2010.5.12~6.8.

장혜련, 「<무진기행>각색 연구」, 고려대 석사학위논문, 2006.

조현일, 「소설의 영화화에 대한 미학적 고찰 : 1960년대 문예영화 <오발탄>과 <안개>를 중심으로」, 『현대소설 연구』 21호, 한국현대소설학회, 2004.

철학사전편찬위원회, 『철학사전』, 증원문화, 2009.

최명숙, 「소설과 영화의 시점 비교 연구」, 충남대 박사학위논문, 2001.

홍재범, 「희곡의 시나리오 전환 과정 고찰: <날 보러와요>와 <살인의 추억>의 경우」, 『어문학』 91집, 2006.

_____, 『스타니슬랍스키 시스템과 한국극예술의 접점』, 연극과인간, 2006.

안느 위에, 김도훈 역, 『시나리오』, 이화여자대학교출판부, 2006.

앤소니 기든스, 권기돈 옮김, 『현대성과 자아정체성』, 새물결, 1997.

앨런 스피겔, 박유희·김중수 옮김, 『소설과 카메라의 눈』, 르네상스, 2005.

유진 런, 김병익 역, 『마크시즘과 모더니즘』, 문학과 지성사, 1986.

제임스 모나코, 양윤모 역, 『영화, 어떻게 읽을 것인가』, 혜서원, 1993.

조앤 에릭슨, 박중성 옮김, 『감각의 매혹』, 예코의 서재, 2008.

로버트 솔즈 위, 임병권 옮김, 『서사문학의 본질』, 예림기획, 1997.

막스 호르크하이머, 박구용 역, 『도구적 이성 비판』, 문예출판사, 2006.

Aristoteles, De Arte Poetica, Oxford, 1958, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 1994.

E. J. Hobsbawm, 정도영 역, 『자본의 시대』, 한길사, 1983.

B. 스피노자, 강영계 옮김, 『에티카』, 서광사, 1990.

Patrice Pavis, le Dictionnaire du Théâtre, 신현숙·윤학로 옮김, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999.

К. С. Станиславский, Собрание сочинений Т.2,3, М. : Искусство, 1954.

Robert McKee, *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, Harper Collins Publishers, Inc., 1997, 고영범·이승민 옮김, 『시나리오 어떻게 쓸 것인가』, 민음사, 2002.

Seymour Chatman, *Coming to terms : The Retic of Fiction and Film*, 한용환 외 역, 『영화와 소설의 수사학』, 동대출판부, 2001.

Seymour Chatman, *Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film*, 최상규 역, 『원화와 작화』, 예림기획, 1998.

Abstract

Aspects of Passion and Figuration
in 'Mujin Gihaeng (A Trip to Mujin)' and 'An-gae (Mist)'

Hong, Jae beom

This thesis intends to look into the aspects of passion and figuration that appear in Kim Seung-ok's novel 'Mujin Gihaeng (A Trip to Mujin)' and its screen adaptation 'An-gae (Mist)'. The origin of behavior that drives both narratives stems from psychological passion, not a specific event that occurs outside a character. It is ambivalence toward modernity that creates the structure of opposition/conflict between Seoul and a rural area. An aesthetic device that embodies it in the novel is the interior monologue from the first-person point of view. It may be said that the process of media conversion between the two texts is the applied-media aesthetic 'discovery of equivalent expressions' that are proper for 'the description of ambivalent feelings toward modernity by means of interior monologue'. That is, the key to cinematization converges into how the interior monologue is to be visualized through dramatization. Kim Seung-ok carried out the adaptation, with audience's identification with the hero in mind, due to the characteristics of the original work, that is, at the core of the work is the description of the aspects of Yun Hui-jung's inner thought and passion as well as his inner life. Employing the technique of flashback to alternate the past and the present, the 'Mist' carries out at the same time 'the delivery of information about characters' and 'the inducement of audience's involvement in situation and feelings'. This confirms that a film can reproduce mental processes by showing associative inner image sequences.

Key words : Passion, Modernity, Ambivalence, Interior monologue, Flashback, Equivalent Expression, Animus

접수일: 2012년 2월 13일

심사기간: 2012년 2월 15일~3월 2일

게재결정: 2012년 3월 2일