소설의 영화화와 트랜스미디어 스토리텔링*

—‘살인자의 기억법’**을 중심으로—

정 혜 경 (순천향대)

< 목 차 >

1 .소설의 영화화를 인식하는 프레임
2. 초인을 오독(誤讀/汚讀)하는 오이디 푸스와 몰락
3. 안티고네만 기억하는 오이디푸스와 생존
4. 글쓰기를 기만하는 오이디푸스와 재생
5. 트랜스미디어 스토리텔링의 확장 가능성

국문초록

본 연구는 ‘소설의 영화화’를 인식하는 기존의 OSMU 프레임을 비판하고 미디어 컨버전스 시대를 열어갈 ‘트랜스미디어 스토리텔링’을 주목하였다. 비교적 최근에 부상하기 시작한 트랜스미디어 스토리텔링 논의는 이론적인 접근이 많은 편이었고, 한국의 경우 다양한 미디어 플랫폼이나 트랜스미디어 콘텐츠가 생성되기 시작한 초기 단계여서 기존 연구들도 주로 외국의 사례를 대상으로 하였다. 그런 측면에서 지금껏 지속적으로 진행되어온 소설의 영화화를 트랜스미디어 스토리텔링이라는 프레임으로 접근하여 구체적인 실

* 본 연구는 순천향대학교 학술연구비 지원으로 수행하였음.

** ‘살인자의 기억법’은 소설『살인자의 기억법』, 극장판 영화 <살인자의 기억법>, 감독판 영화 <살인자의 기억법>을 모두 포괄하는 스토리 세계(story world)를 뜻한다.

www.kci.go.kr

제 사례를 집중 분석하고 이야기의 확장 가능성을 살펴볼 필요가 있다고 보았다.

김영하의 소설『살인자의 기억법』은 반신반의하게 만드는 서술자, 파편화된 서사와 애매성(ambiguity)으로 독자의 적극적인 독서와 능동적인 해석을 유도한다는 점에서 일종의 '문제 기반의 스토리텔링'이라고 할 만하며, 이로써 미디어의 경계를 넘어 다양한 상상을 촉발하였다. 김영하의 소설『살인자의 기억법』과 원신연 감독의 극장판 영화 <살인자의 기억법>과 감독판 영화 <살인자의 기억법>은 미디어를 넘어 서로 해석의 쟁투를 벌이면서 '알츠하이머에 걸린 연쇄살인범'이라는 흥미로운 모티프를 '몰락, 생존, 재생'이라는 상이한 이야기, 전혀 다른 오이디푸스의 세 가지 목소리, 각기 다른 세계 인식을 창조하여 이야기의 확장성을 보여 주면서 '살인자의 기억법'이라는 다층적인 스토리 세계를 열었다.

주제어: 소설의 영화화, 트랜스미디어 스토리텔링, 미디어 컨버전스, 올드 미디어, 뉴미디어, 김영하, 원신연, 오이디푸스, 극장판, 감독판, 문제 기반의 스토리텔링, 다층적 이야기, 확장성

1. 소설의 영화화를 인식하는 프레임

과학기술의 발전으로 영화가 제작되기 시작해 근대 예술로 부상하는 과정에서 소설은 영화의 참조점이었다. 바야흐로 다매체시대가 열리면서 서사 장르의 주도권이 영화로 이동해 가고 디지털 컨버전스에 최적화된 웹툰이 영화 기획의 강자로 떠오르고 있지만, 검증 받은 이야기 장르로서 소설은 꾸준히 영화의 관심사이다. 최근에도 영화사나 미디어기업들이 소설의 원작 판권을 사들이고 있고, 제작사와 투자자 등을 대상으로 출판사 및 저작권자들이

www.kci.go.kr

피칭(pitching)을 하는 '북투필름(Book To Film)' 같은 필름마켓에 중국의 주요 콘텐츠기업들이 엔터테인먼트 지식재산권(E-IP)을 사기 위해 대거 참여하고 있으며, 실제로도 소설의 영화화는 지속적으로 이루어지고 있다.

'현상을 어떤 프레임(frame)에서 설명하고 인식하느냐' 하는 것은 중요한 문제이다. 소설의 영화화는 주로 '각색(adaptation)'[1]으로 지칭되다가 디지털 기술의 발전에 따라 미디어와 플랫폼이 다양화 되면서 'OSMU(One Source Multi Use)'라는 프레임으로 설명되어 왔다. 이 프레임은 이론과 실제 두 가지 측면에서 재고(再考)할 필요가 있다. 우선, 원소스 멀티유즈는 "하나의 콘텐츠를 여러 가지 다른 미디어의 콘텐츠로 전환하여 활용"함으로써 "적은 비용으로 부가가치의 극대화를 추구하는 효율적인 마케팅 방식"[2]을 뜻한다. 효용의 차원에서 "수익형 비즈니스 마케팅 전략"[3]을 명명하는 OSMU 프레임은 문화콘텐츠의 경제적 가치는 부각하고 있지만 문화적 가치는 제대로 드러내지 못한다. 또한 "OSMU의 스토리텔링은 A라는 동일한 스토리를 다양한 미디어를 통해 표현하는 방식을 일컬으며 각 미디어의 특성에 따라 일정 부분의 편집, 변형은 가능하나 전반적인 스토리라인은 동일하게 유지"[4]되는 방식, 즉 이야기의 반복성이 중요하지만, 과연 실제로도 그러한지 살펴봐야 할 문제이다. 원소스 멀티유즈의 대표적인 사례로 일컬어지는 '완득이'[5]의 경우, 김려령 작가의 베스트셀러 『완득이』(창비, 2008)를 이한 감독이 영화화한 <완득이>(2011)가 500만이 넘는 관객을 기록했고 2012년에는 뮤지컬 [완득이]가 창작되었다. 소설과 영화를 비교해 보면, 소설은 완득이와 "똥

1) 루이스 자네티는 문학작품의 영화 각색을 "자유로운(loose) 각색, 충실한(faithful) 각색, 축자적(literal) 각색"으로 분류하였다. 루이스 자네티, 박만준·진기행 역, 『영화의 이해 *Understanding Movies*』(K-books, 2017), 396~400쪽.

2) 박치완·김정희·김기홍·김성수 외, 『키워드 100으로 읽는 문화콘텐츠 입문사전』(꿈꿀권리, 2013), 216쪽.

3) 김평수, 『문화산업의 기초이론』(C books, 2014), 38쪽.

4) 이준희, 「확장형 트랜스미디어 스토리텔링 기반 생태계 모델」, 『한국영상학회 논문집』 제11권 3호, 2013, 10쪽.

5) 여기서 '완득이'는 소설 『완득이』, 영화<완득이>, 뮤지컬 [완득이]를 포괄하는 스토리 세계(story world)를 가리킨다.

www.kci.go.kr

주 선생"의 갈등[6]으로 시작하여 교사와의 유대 관계를 통해 청소년 개인의 성장을 주제로 한 반면, 영화는 아버지와의 갈등[7]에서 출발하여 가족공동체의 조화를 주제로 하였다. 두 작품의 주제가 다른 만큼, 상이한 주제를 생성하기 위해 동원된 스토리 라인도 역시 동일하다고 말하기 어렵다. 이와 같이 실제 사례에서 나타나는 미디어 전환 스토리텔링 역시 원소스 멀티유즈의 개념과 거리가 있다면, 굳이 마케팅 용어로 소설의 영화화를 탐색할 이유가 있을까?

최근 대두되고 있는 '트랜스미디어 스토리텔링(transmedia storytelling)'은 일단 위와 같은 문제점을 해소해 준다. 명명 자체가 다양한 미디어 플랫폼을 전제로 미디어 간의 경계를 넘는 매체 전환의 스토리텔링에 초점을 맞추고 있다. "트랜스란 가로지르고 초월하고 경계를 통과하는 과정으로, 전이하고 Transfer, 초월하고Transcend, 침투하고Trespass, 위반하는Transgress 것을 의미한다."[8] 이 같은 측면에서 '트랜스미디어 스토리텔링'은 미디어의 경계를 넘은 이야기가 동일한 스토리를 가질 필요가 없는 것은 물론이고 더 나아가 이야기의 변형과 확장을 적극적으로 탐색한다는 점이 잘 드러난다. 오늘날 '소설의 영화화'는 이와 같은 '트랜스미디어 스토리텔링'이라는 프레임으로 접근할 필요가 있다.

사실 트랜스미디어 스토리텔링은 디지털 테크놀로지를 통해 뉴 미디어들이 출현하고 다양한 미디어들 간의 상호작용은 물론 사용자의 참여와 공유가 활발해지는 '미디어 컨버전스(media convergence)' 문화에서 비롯되었다. 트랜스미디어 스토리텔링은 "기획 단계에서부터 다양한 이야기를 도출해 낼 수 있는 스토리세계를 전략적으로 구성하고 도출된 각각의 이야기를 가장 잘 표현할 수 있는 매체에 담는"[9] 혁신적인 방식이다. 그러나 현실적으로

---

6) 소설『완득이』는 완득이가 자신을 괴롭히는 똥주 선생을 죽여 달라고 교회에서 기도하는 장면에서 시작한다.

7) 영화 <완득이>는 춤추는 아버지를 선망하던 유년시절 회상에 이어 아버지를 괴롭히는 시장 깡패들을 완력으로 제압한 완득이를 오히려 아버지가 호통 치는 장면으로 시작한다.

8) 장동련 · 장대련,『트랜스 시대의 트랜스 브랜딩』(이야기나무, 2015), 28쪽.

www.kci.go.kr

과다한 초기 기획에 대한 부담과 흥행 부진의 위험[10] 때문에 현실적인 대안으로 '확장형 트랜스미디어 스토리텔링'[11]이 제시되었다. 이는 대중적인 성공을 거둔 이른바 '킬러콘텐츠'를 중심으로 이야기를 확장하여 새로운 이야기를 만들어내는 스토리텔링인데, 한국에서는 아직 이 조차도 다양하게 시도되지 않았다. 비교적 성공적인 사례로 윤태호의 웹툰 <미생>을 중심으로 캐릭터별 모바일무비 <미생 프리퀄>, TV드라마 <미생>, 스페셜 웹툰 5부작, 패러디드라마 <미생물>, 댓글에 나타난 사용자들의 미생 리텔링(retelling) 등을 들 수 있다. 이 경우에도 웹툰 원작과 원작자에 대한 의존도가 대단히 높은데다 "프리퀄 중심의 서사 연속성은 높은 일관성을 유지하고 미생 월드를 공고히 했다는 점에서는 의미 있지만, 매체별 스토리 변형이라는 측면에서는 다소 아쉬움을 남길 수밖에 없다"[12]고 평가받는다. 그래서 현재까지 트랜스미디어 스토리텔링에 대한 연구[13]도 이론적 배경을 밝히고 주로 외국 사례를 가지고 개념을 정의하는 방향으로 진행되어 왔다.

---

9) 이준희, 위의 글, 10쪽.
10) 이준희, 위의 글, 11쪽.
11) 같은 곳.
남정은 · 김희경은 「트랜스미디어 콘텐츠 유형에 관한 연구」(『글로벌문화콘텐츠』 제20호, 2015)에서 "시작부터 플랫폼을 가로질러 구축되는 콘텐츠"(40쪽)를 '네이티브 TMC(Trans Media Contents)'로, 이준희가 말하는 '확장형 트랜스미디어 스토리텔링'을 '프랜차이즈 TMC'로 명명하였다.
12) 서성은, 「트랜스미디어 스토리텔링으로서 <미생>의 가능성과 한계」, 『어문학』 128호, 2015, 295쪽.
13) 이준희, 「확장형 트랜스미디어 스토리텔링 기반 생태계 모델」, 『한국영상학회 논문집』 제11권 3호, 2013.
남정은 · 김희경, 「트랜스미디어 콘텐츠 유형에 관한 연구」, 『글로벌문화콘텐츠』 제20호, 2015.
서성은, 「트랜스미디어 스토리텔링으로서 <미생>의 가능성과 한계」, 『어문학』 128호, 2015.
김기홍 · 김신엽 · 김희경 · 남정은 외, 『문화콘텐츠와 트랜스미디어: 어벤져스에서 오즈의 마법사까지』, HUINE, 2016.
류철균 · 한혜원 『트랜스미디어 스토리텔링의 이해』, 이화여자대학교 출판문화원, 2016.

www.kci.go.kr

물론 트랜스미디어 스토리텔링에서 다종다양한 미디어 활용과 사용자의 참여 및 공유가 확장성을 위한 중요한 요소이므로 소설의 영화화 현상이 트랜스미디어 스토리텔링의 충분조건을 모두 갖추고 있다고 말하기는 어렵다. 그러나 앞서 언급한 바와 같이 OSMU의 프레임이 부적합한 측면이 있고, 소설의 영화화와 같은 미디어 전환 스토리텔링이 향후 또 다른 미디어로 전이하거나 사용자와의 상호작용이 발생할 가능성을 가지고 있는 잠재태라는 점에서 트랜스미디어 스토리텔링으로 포괄하는 것이 바람직하다고 판단된다. 특히 과거와 달리 최근에는 소설을 영화화 할 때 작가나 감독이 원작을 그대로 재현해야 한다는 권위와 강박에서 서로 자유로워졌고, 자신의 관점으로 스토리를 적극 변형·확장하여 각각 독자적인 작품으로 인식하는 경향이 강해졌기 때문이다.

IT 인프라가 잘 구축되어 있는 한국의 제반 미디어 환경에서 미디어 컨버전스 문화와 트랜스미디어 스토리텔링이 보편화되는 것은 그리 요원한 일이 아닐 것이다. 문학 분야에서도 최근 다양한 미디어 플랫폼에서 상호작용하는 시도들이 일어나고 있다. 특히 김영하 작가의 경우, 비교적 초창기에 블로그(네이버 블로그 <김영하의 스토리특급>)와 트위터를 시작한 바 있고, 독특한 북트레일러로도 주목받았고, 2017년에는 tvN 예능프로그램 <알·쓸·신·잡 1>에 출연하여 대중적인 인기를 얻었으며, 오디오북 형태로 문학작품을 낭독해 주고 논평을 덧붙이는 팟캐스트 <김영하의 책 읽는 시간>을 진행하는 등 다양한 미디어를 활용하여 독자들과 소통하고 있다. 또한 그의 소설은 이미 몇 차례 영화화 된 바 있다.[14]

본고가 소설의 영화화를 토픽으로 트랜스미디어 스토리텔링의 가능성을 살펴보고자 선택한 작품은 2013년에 출간된 『살인자의 기억법』(문학동네)과

14) 김영하 장편소설 『나는 나를 파괴할 권리가 있다』는 전수일 감독이 동명의 영화(2003)로 제작하였고, 변혁 감독은 김영하 단편소설 「거울에 대한 명상」과 「사진관 살인사건」을 원작으로 하여 <주홍글씨>(2004)를 제작하였다. 이상우·박진성·박진석·이진우 감독은 김영하 단편소설 「비상구」, 「마지막 손님」, 「피뢰침」을 세 편의 에피소드 [비상구], [The Body], [번개와 춤을]로 제작한 옴니버스 영화 <소설, 영화를 만나다>를 2013년에 개봉하였다.

www.kci.go.kr

원신연 감독이 만든 동명의 영화 두 편이다. 흥미로운 것은 이미 베스트셀러로 검증 받은 소설을 가져오되 서사구조와 주제를 다르게 구성한 원신연 감독의 영화 <살인자의 기억법> (극장판, 2017년 9월 6일 개봉, 15세 관람가)이 역시 박스오피스 1위로 출발하여 200만 관객을 돌파하고 최종 260만 명 이상을 기록하였고, 두 달 여가 지난 11월 '청소년관람불가'로 등급을 올리고 극장판과는 상이한 감독판 영화 <살인자의 기억법>(2017년11월1일)을 개봉했다는 점이다. 한국영화의 경우, 감독판(director's cut, redux) 개봉이 일반적이지 않은데다 기존의 감독판들이 대개 개연성을 추가하여 인물과 스토리에 대한 이해도를 높이는 방향으로 제작되었다면, 이번 <살인자의 기억법> 감독판은 매우 다른 양상을 보이고 있다. 이 세 작품은 '알츠하이머에 걸린 연쇄살인범'이라는 소재를 공유하고 있지만 각기 상이한 인물, 사건, 결말을 보여 준다. 미디어 전환 스토리텔링으로서 '이야기의 확장성'을 보여 준다는 점에서 이 세 작품의 관계를 트랜스미디어 스토리텔링이라는 프레임으로 접근할 필요가 있다.

2. 초인을 오독(誤讀/汚讀)하는 오이디푸스와 몰락

– 김영하의 소설『살인자의 기억법』

'기억 상실' 모티프는 대개 극적인 서사를 구축한다. 행위의 연속성이 자아정체성을 구성하는데, 기억이 상실된다는 것은 그 연속성을 차단하여 자아를 붕괴시킬 수도 있는 불연속적 사건이기 때문이다. 그런데 김영하는 한걸음 더 나아가 '살인자'와 '기억 상실'을 결합하였다. 이 조합이 흥미로운 것은, 살인 행위를 망각하는 일이 살인자 자신을 엄폐하여 방어할 수도 있고, 오히려 더 치명적으로 노출시켜 공격당할 수도 있기 때문이다. 이렇게 경계에 선 인물에게 잠재된 다양한 이야기의 가능성으로부터『살인자의 기억법』의 거대한 극적 반전(反轉)이 마련된다. 이것이 이 작품에서 인물을 주목해

www.kci.go.kr

야 하는 이유이다.

'알츠하이머에 걸린 늙은 연쇄살인범' 김병수는 1인칭 서술자로 등장하여 '고백'한다. 이 고백하는 서술자를 "믿기 힘들 정도가 아니라 전혀 믿을 수 없는 화자"[15]로 설명하기도 하지만, 그건 결과적인 해석일 뿐이다. 전혀 믿을 수 없는 서술자였다면, 결말의 반전은 가능하지 않았을 것이기 때문이다. 물론, '나'가 살인자이고 심지어 죄책감조차 갖고 있지 않아서 독자가 심리적 거리를 좁히기가 주저되는 '신뢰하기 어려운 서술자'이기도 하다. 그러나 동시에 '나'의 진술을 믿지 않을 수도 없는 '고백'의 형태로 전개되므로, 반신반의할 수밖에 없는 서술자라고 해야 할 것이다. 이러한 설정은 독서의 긴장과 흥미를 지속시키고 결국 반전의 충격을 경험하게 한다.

> 죽음은 두렵지 않다. 망각도 막을 수 없다. 모든 것을 잊어버린 나는 지금의 내가 아닐 것이다. 지금의 나를 기억하지 못한다면 내세가 있다 한들 그게 어떻게 나일 수 있으랴. 그러므로 상관하지 않는다. 요즘 내가 마음에 두는 것은 딱 하나뿐이다. 은희가 살해되는 것을 막아야 한다. 내 모든 기억이 사라지기 전에.
>
> 이 생의 업. 그리고 연.[16]

> 배가 고파 국수를 말아먹었다. 먹다보니 맛이 이상하다. 뒤늦게 깨닫는다. 간장을 넣지 않았다. 간장이 어디 있나 아무리 찾아도 없다. 새로 하나 사야 할 것 같다. 내가 죽은 후에 집 어디선가 수십 개의 간장병이 발견되는 건 아닐까.
>
> 설거지를 하다가 다시 좌절. 먹다 남긴 국수가 그릇째로 개수대에 들어 있었다. 오늘 식사는 국수만 두 그릇. [17]

---

15) 류보선, 「수치심과 죄책감 사이 혹은 우리 시대의 윤리」, 『문학동네』 Vol. 20, No.4, 2013, 528쪽.
16) 김영하, 『살인자의 기억법』 (문학동네, 2013), 28쪽.
17) 김영하, 위의 책, 56~57쪽.

www.kci.go.kr

인간은 시간이라는 감옥에 갇힌 죄수다. 치매에 걸린 인간은 벽이 좁혀지는 감옥에 갇힌 죄수다. 그 속도가 점점 빨라진다. 숨이 막힌다.[18]

놈은 어째서 은희를 살려두는 걸까. 일종의 인질일까. 내가 자기를 신고하지 못하도록 은희를 가까이 두는 걸까? 그럴 바에야 먼저 나를 처리해버리면 될 것을. 뭘 망설이는 거냐, 박주태.[19]

은희와 나누었던 그 많은 대화들은 다 뭐란 말인가. 모두 내 머릿속에서 지어낸 것들이란 말인가. 그럴 수는 없다. 어떻게 상상이 지금 겪는 현실보다 더 생생할 수 있단 말인가. [20]

결말 직전까지의 스토리는 간단하다. 알츠하이머에 걸린 연쇄살인범 김병수(70세)가 최근 부녀자 연쇄살인사건의 용의자로 박주태를 지목하고 딸 은희를 지키려고 한다. 여기서 주목할 것은 텍스트와 독자를 중개(仲介)하는 1인칭 서술자 '나'의 서술(narrating)이다. '나'는 박주태의 차를 면밀히 관찰하기도 하고 그가 왜 실행에 옮기지 않고 자신의 주위를 맴돌기만 하는지 등을 분석·추론하며, 딸 은희가 희생되지 않도록 계획을 세운다. 또한 확신하고 단언하면서도 점점 더 자신의 기억을 신뢰할 수 없음을 내비치고, 치매 환자로서 겪는 어처구니없는 일상적 실수를 적어 그에 동반되는 두려움을 가감 없이 드러내는가 하면, 불가항력적인 사건에 처한 인간의 내적 동요를 자의식적으로 진술하고 있다. "고백은 체험의 표현인데 그 체험은 세 가지 특성을 지닌다. 갈피를 모르고, 복잡하고, 물음투성이인 그런 체험이다."[21] 고백은 겪은 사실을 그저 드러내는 행위가 아니다. 고백의 핵심은 '물음투성이' 즉 질문이다. 심지어 "지금의 나를 기억하지 못한다면 내세가 있다 한들 그게 어떻게 나일 수 있으랴. 그러므로 상관하지 않는다."라고 단정하는 순

18) 김영하, 위의 책, 98쪽.
19) 김영하, 위의 책, 100쪽.
20) 김영하, 위의 책, 142쪽.
21) 폴 리쾨르, 양명수 옮김, 『악의 상징』 (문학과지성사, 1999), 21쪽.

www.kci.go.kr

간에도 그 문장의 심연에는 '나는 누구인가?'라는 질문이 숨어 있다. 이러한 1인칭 고백체는 그가 살인자임에도 불구하고 독자로 하여금 '나'의 진술 자체의 진정성을 전적으로 의심하도록 이끌지 않는다.

위 인용문에서 보는 바와 같이, 소설 전편에 흩뿌려져 있는 조각난 상념들은 불가항력적인 상황에 처한 '나'의 질문 혹은 탐문(探問)이라고 할 수 있다. 치매에 걸린 연쇄살인범 '나' 김병수의 이러한 태도는 자신의 운명을 알지 못한 채 테바이의 재앙을 탐문하는 자, '나는 누구인가'를 질문했던 자, "자기정체성을 모색하는 인간의 대표"[22] 오이디푸스를 환기한다. 실제로 『살인자의 기억법』에서 '나'는 아버지를 죽인 살인자라는 공통점으로 오이디푸스와 자신을 연결시킨다. 오이디푸스의 행위가 신탁에 의한 운명이었다면, 김병수의 행위는 폭력적인 아버지에 의해 촉발("아버지가 나의 창세기다. 술만 마시면 어머니와 영숙이를 두들겨 패는 아버지를 내가 베개로 눌러 죽였다."[23])되었다. 자신을 '좌우가 뒤바뀐 오이디푸스'[24]로 이해하는 김병수는 과연 소포클레스의 오이디푸스와 어떻게 다른가?

> 내가 마지막으로 사람을 죽인 것은 벌써 25년 전, 아니 26년 전인가, 하여튼 그쯤의 일이다. 그때까지 나를 추동한 힘은 사람들이 흔히 생각하는 살인의 충동, 변태성욕 따위가 아니었다. 아쉬움이었다. 더 완벽한 쾌감이 가능하리라는 희망. 희생자를 묻을 때마다 나는 되뇌곤 했다.
>
> 다음엔 더 잘할 수 있을 거야.
>
> 내가 살인을 멈춘 것은 바로 그 희망이 사라졌기 때문이다. [25]

22) 강대진, 『비극의 비밀: 운명 앞에 선 인간의 노래, 희랍 비극 읽기』(문학동네, 2017), 185쪽.
23) 김영하, 위의 책, 30쪽.
24) "오이디푸스는 무지에서 망각으로, 망각에서 파멸로 진행했다. 나는 정확히 그 반대다. 파멸에서 망각으로, 망각에서 무지로, 순수한 무지의 상태로 이행할 것이다." 김영하, 위의 책, 129쪽.
25) 김영하, 위의 책, 7쪽.

www.kci.go.kr

> 수치심과 죄책감: 수치는 스스로에게 부끄러운 것이다. 죄책감은 기준이 타인에게, 자기 바깥에 있다. 남부끄럽다는 것. 죄책감은 있으나 수치는 없는 사람들이 있을 것이다. 그들은 타인의 처벌을 두려워하는 것이다. 나는 수치는 느끼지만 죄책감은 없다. 타인의 시선이나 단죄는 원래부터 두렵지 않았다. 그런데 부끄러움은 심했다. 단지 그것 때문에 죽이게 된 사람도 있다 —나 같은 인간이 더 위험하지.
>
> 박주태가 은희를 죽이도록 내버려둔다면 그것은 수치스런 일이다. 나를 용서할 수 없을 것이다. [26]

위 인용문에서 '나'는 '죄책감'을 외부에서 주어진 규범으로서의 도덕이라고 생각한다. 반면, 수치심은 능동적이고 자율적인 것으로 정의하고 있다. 그리하여 자신은 스스로에게 부끄러운 수치심은 있지만, 타율적인 죄책감은 없다고 말한다. 이는 마치 외부의 타자를 '악'(Böse)한 것으로 규정함으로써 비로소 '선'(Gute)으로 존재하는 형이상학적 주체의 도덕을 비판한 니체의 태도와 닮았다. 실제로 '나'는 몇 차례 니체의 저작을 인용하고 있고, "나는 악마인가, 아니면 초인인가, 혹은 그 둘 다인가."[27]라는 질문도 던진 바 있다. 소설의 도입에서 과거 자신의 살인이 "더 완벽한 쾌감이 가능하리라는 희망. / 다음엔 더 잘할 수 있을 거야"[28]라는 자기 내부에 있는 '힘/권력(Macht)'에의 의지, 혹은 끊임없는 자기 극복을 지향하는 힘으로 추동되었다는 진술 역시 '초인(Übermensch)'을 연상케 한다. 그러나 김병수의 행위는 타자를 철저히 부정하는 살인이며, 자신이 죽인 아버지의 폭력을 완성하여 스스로 '아버지'의 기호가 되려는 행위, 혹은 절대자가 되려는 행위였다.

바로 이 지점에서 '나' 김병수는 니체와도, 오이디푸스와도, 다른 길을 간다. 첫째, '나'는 박주태의 등장과 동시에 그를 "위험" 곧 '악'으로 규정함으로써 상대적으로 자신의 존재 증명을 하였다. 박주태를 악으로 규정함으로써

---

26) 김영하, 위의 책, 103쪽.
27) 김영하, 위의 책, 33쪽.
28) 김영하, 위의 책, 7쪽.

www.kci.go.kr

‘딸 은희’를 지켜내겠다는 ‘나’의 의지를 최소한의 진정성이 있는 것으로 상대화 하였던 것이다. 그러나 그가 약 25년 전까지 연쇄살인범이었다는 사실은 사라지지 않는다. 심지어 그는 ‘딸 은희’와 관련된 것이라면 유년기와 사춘기 에피소드까지도 놀랍도록 생생하게 기억하고 있다고 진술했지만, 사실 ‘딸 은희’는 김병수가 약 25년 전 은희 부모를 살해할 때 이미 함께 죽였었고, 자신이 기른 딸이라고 믿어왔던 은희는 간병하러 오던 요양보호사 ‘김은희’였으며 그녀조차도 살해하고 시신을 훼손했다는 사실이 형사 박주태에 의해 결말에서 밝혀지면, 박주태와의 대립 구도에서 김병수가 취했던 자세가 얼마나 치명적인 망상이었는지가 드러난다. 둘째, “내가 바로 그 이름, 그 주어다”[29]라거나 “돌이켜보면 인간이라는 존재를 상대하기가 제일 힘들었다”[30]에서 보듯, 그는 타자 없는 절대자, 곧 신(神)이 되려고 했지만 사실상 그의 단호한 진술에는 처음부터 균열이 내포되어 있었고 결국 자신의 진술을 근본에서부터 부정하는 아이러니를 보여 준다. 가령 쾌감이 감정인 한, “완벽한 쾌감”은 불가능하다. 또, 박주태를 죽이기로 했을 때 김병수는 “난생처음으로 필요에 의한 살인에 대해 생각하기 시작했다”[31]고 했지만, “어머니와 여동생의 옷을 모두 벗겨 엄동설한에 내쫓기도 했다. 죽이는 게 최선이었다.”[32]라는 진술은 아버지 살해가 필요에 의한, 목적 있는 살인이었다는 것을 시사한다. 그리고 자신에게 죄책감이라곤 없다고 했지만 어린 은희를 살해했다는 사실을 망각하고 망상을 키워온 일을 보면 그의 무의식 속에 자리잡아온 죄책감을 엿볼 수 있다. 셋째, 김병수는 결코 예상하지 못했던 진실이 밝혀졌을 때 진실을 대면할 용기도 없었고 그저 허무 속에서 소멸[33]해버리고 만다. 도입과 결말에 두 차례 언급되는 반야심경의 ‘공(空)’이 김병수에

29) 김영하, 위의 책, 84쪽.
30) 김영하, 위의 책, 119쪽.
31) 김영하, 위의 책, 70쪽.
32) 김영하, 위의 책, 31쪽.
33) “아무리 헤엄을 쳐도 이곳을 벗어날 수가 없다. 소리도 진동도 없는 이 세계가 점점 작아진다. 한없이 작아진다. 그리하여 하나의 점이 된다. 우주의 먼지가 된다. 아니, 그것조차 사라진다.” 김영하, 위의 책, 148~149쪽.

www.kci.go.kr

게는 파멸 이상의 의미가 아니었다. 이는 오이디푸스가 자신의 정체를 알게 되었을 때 취한 행동과는 거리가 멀다. 오이디푸스는 자살한 이오카스테의 브로치를 떼어 자신의 눈을 찌르고 멀리 길을 떠나는 도덕적 주체의 결단[34]을 감행했고, 무엇보다도 그 행위는 공동체를 위한 윤리적 선택[35]이었다.

결국 연쇄살인범이자 치매 환자인 '나'가 절박하게 진실을 탐문했던 과정은 그가 저지른 살인(殺人) 행위와 유비관계에 있다. 사람을 죽이고 그 시신을 수십 구 묻었다는 "나만의 숲"[36]이 상징하듯, 타자를 철저히 부정하고 소유하는 방식으로 주체를 구성하고 증명하는 과정이었던 것이다. 이러한 자기동일성의 잔혹한 기억법은 초인을 오독(誤讀/汚讀)하고 스스로를 세계로부터 고립시킨다. 연쇄살인범에게 알츠하이머란 '나' 안에 이미 있는 타자, 그러나 알 수 없는 타자가 전격적으로 출현하는 소설적 설정이라고 할 수 있다. 반신반의할 수밖에 없었던 1인칭 서술자로 인해 결말의 반전은 강력했지만, 타자를 자각하지 못한 자의 '몰락'은 예정되어 있었다고 봐야 할 것이다. 그런데 이 작품은 결말의 반전으로 범인과 범죄 과정이 낱낱이 밝혀지는 추리소설이라고 보기 어렵다. 김병수의 집 마당에서 요양보호사 김은희의 잘린 손과 어린아이의 오래된 유골이 나왔다는 경찰들의 대화를 김병수가 듣거나 신문기사를 보는 방식으로 반전이 일어나지만, 이 소설은 도입에서 결말까지 '나'의 주관적이고 제한된 1인칭 서술 상황을 유지하기 때문에 엄밀한 의미에서 독자가 진실을 객관적으로 목도할 수 없는데다 위에서 말한 바와 같이 반전을 추동한 것이 '알 수 없는 타자'였으므로 '나'가 행한 진술들 간의 모순들은 명쾌하게 해명될 수 있는 성질의 것이 아니다. 다시 말해, 스토리(story) 층위에서는 범인이 밝혀지는 닫힌 결말'이지만/처럼 보이지만', 서술 내용들 간의 모순 특히 개에 대한 모순된 진술들[37]이라든가 알츠하이머에

34) "지체 없이 나를 이 나라에서 쫓아내어/ 아무도 내게 인사하지 않는 곳으로 데려다주구려.", 소포클레스 · 아이스퀼로스, 천병희 옮김, 『오이디푸스왕 · 안티고네 외』(문예출판사, 2017), 305쪽.

35) "모두 모인 앞에서 말하라. 나는 내 자신의 생명을 위해서라기보다는 / 이들을 위해 슬픔을 참고 있는 것이니까." 소포클레스 · 아이스퀼로스, 위의 책, 210쪽.

36) 김영하, 위의 책, 18쪽.

www.kci.go.kr

37) A. 옆집 개가 자꾸 우리 집을 들락거린다. 마당에 똥도 싸고 오줌도 지린다. 나를 보면 짖어댄다. 여기는 내 집이다, 이 똥개새끼야.
개는 돌멩이를 던져도 달아나지 않고 주위를 맴돈다. 퇴근한 은희가 그 개는 우리 개라고 한다. 거짓말이다. 은희가 왜 내게 거짓말을 할까.(43쪽)

B. 아침에 눈을 떴다. 낯선 곳이었다. 벌떡 일어나 바지만 꿰어입고 밖으로 뛰쳐나갔다. 처음 보는 개가 짖어댔다. 신발을 찾으려 허둥대다가 부엌에서 나오는 은희를 보았다. 우리 집이었다.
다행이다. 아직 은희는 기억에 남아 있다.(51쪽)

C. 저녁에 퇴근한 은희에게 집에 도둑이 들었다고 말했다. 은희는 딱한 얼굴로 나를 바라보며 그런 일은 없었다고 한다. 뭐가 없어졌느냐고 묻는데 생각이 나지 않았다. 그러나 분명히 뭔가가 없어졌다. 느낄 수 있다. 그런데 입 밖으로 꺼내 말할 수가 없다.
"치매에 걸리면 다들 그런대요. 며느리도 도둑이라고 하고 간호사도 도둑이라고 하고."
그래, 그걸 도둑망상이라고들 하지. 나도 그건 알아. 그런데 이건 망상이 아니야. 분명히 뭔가가 없어졌다고. 일지와 녹음기는 몸에 지니고 있으니 무사했지만 다른 무언가가 사라졌다.
"그래, 개가 없어졌다. 개가 없어졌어."
"아빠, 우리 집에 개가 어디 있어요?"
이상하다. 분명히 개가 있었던 것 같은데.(85쪽)

D. 안형사의 담배연기가 기둥을 핥으며 위로 올라간다.
"설마 한 번도 안 태워보신 건 아니겠죠? 근데 저 개가 사람을 잘 따르는군요. 저놈 이름이 뭡니까?"
그가 쫑쫑 소리를 내며 개를 유인한다. 잡종의 누렁이는 일정 거리 이상으로는 가까이 다가오지 않으면서 꼬리를 흔들어댄다.
"우리 집 개가 아닌데…… 대문을 닫아놓든지 해야지 아무 놈이나 막 드나들고."
"전에도 있던데요. 이 집 개 아니에요?"
"못 보던 놈이 요즘 들어 들락거린다니까. 저리 가."(107~108쪽)

E. 들개들은 땅굴을 파고 들어간다. 길이 든 개들도 들개가 되면 바로 늑대처럼 행동한다. 달을 보고 짖고 구덩이를 파고 엄격한 사회 생활을 한다. 임신에도 순서가 있어서 대장 암컷만 새끼를 밸 수 있다. 서열이 낮은 암컷이 어쩌다 새끼를 배기라도 하면 다른 암컷들이 공격해 죽여버린다. 누렁이가 며칠째 마당을 파헤치더니 오늘은 뭔가를 입에 물고 다닌다. 누구 집 개인지도 모를 저놈의 똥개, 오늘은 또 어디서 뭘 물고 왔나. 막대기를 들고 냅다 후려치니 꼬리가 빠져라 달아난다. 흙이 잔뜩 묻은 그 허여멀건 것을 막대기로 뒤집어 살폈다.

www.kci.go.kr

걸린 '나'의 조각난(斷片化) 상념들이 나열되어 있는 담론(discourse) 층위에는 '나'의 무수한 균열 혹은 확정할 수 없는 애매모호성(ambiguity)[38]이 있다. 이야기의 확장 가능성은 바로 이러한 특징에서 비롯된다.

3. 안티고네만 기억하는 오이디푸스와 생존

– 원신연의 극장판 영화 <살인자의 기억법>(Memoir of a Murderer)

원신연 감독은 김영하 소설 결말의 반전 이전까지, 다시 말해 연쇄살인사건을 사이에 둔 김병수와 박주태(영화에서는 민태주)의 대립을 중심으로 극장판 영화 <살인자의 기억법>의 서사를 구성하였고, 범죄-스릴러 장르영화로 형상화하였다. 이 영화는 주로 캄캄한 밤 혹은 흐리거나 안개 깔린 외곽도로와 저수지, 로우 키(low-key) 조명의 실내, 격자무늬 불투명 유리창이 겹겹이 박힌 오래된 집, 숲속 폐가 등의 도상(icon)은 물론, 차량 추격전이나 격투 장면과 같은 관습(convention), 그리고 연쇄살인을 소재로 '누가 범인인가?(후더닛, who has done it?)'를 밝히는 서사 구조, 즉 범죄-스릴러의 공식(formula)을 가지고 있다. 스릴러의 효과는 플롯과 서사가 어떤 등장인물을

여자의 손이다. (125쪽)

A~E까지의 인용문에서 개는 옆집 개였다가 처음 보는 개였다가 우리 집 개였다가 누구네 개인지 모를 똥개였다가 한다. 개에 대한 '나'의 진술은 일관되지 않고 이렇게 모두 제각각이어서 사실조차 알 수가 없다. 게다가 저녁에 퇴근해 집에 들어온 딸 은희란 없고, 안형사란 자도 없으며, C이후에는 딸이라고 믿었던 은희조차 존재하지 않는다. 도무지 아무것도 기억할 수 없는 시간에 '나'가 그녀를 살해한 것으로 추정된다.

38) 다음(daum) 영화 사이트 전문가 평점에서 극장판 <살인자의 기억법>에 대해 영화평론가 황진미가 "원작의 모호함을 장르와 맞바꾸었다"고 평한 바 있다. 그 외에도 인터넷 교보문고의 독자 리뷰에서, 대체로 잘 읽히지만 "다 읽고 나면 뭔지 모를 의문이 꼬리에 꼬리를 문다", "읽으면서 헛갈렸다"거나 "마지막을 읽고도 혼란스러웠다", "쉽게 읽히는 듯하지만 생각할 거리가 많다" 등의 댓글은 이 소설의 애매모호성(ambiguity)을 감지한 것이라 할 수 있다.

www.kci.go.kr

강조하는가에 달려있[39]는데, 희생자나 정의의 수호자가 아닌 범죄자를 주인공으로 할 때 관건은 "공감을 자아내는 방법"[40]이다. 원신연 감독은 소설에서 다음 세 가지 진입점(entry point)을 찾아 상상력과 서사를 확장하고 인물에 대한 관객의 심리적 거리를 좁혔다.

첫째, 소설의 경우 "유머에는 반응한다"[41]는 진술만 할 뿐 줄곧 진지한 톤을 유지하지만, 영화는 유머에 반응하되 한 템포 늦게 반응하는 행위로 확장하여 17년 전 연쇄살인범 김병수를 우스꽝스럽고 친근한 캐릭터로 조성하였다. 은희가 권한 문화센터 시(詩) 강좌에서 다른 사람들이 모두 웃을 때 혼자 무표정하게 있다가 수업이 끝난 후 웃음을 참지 못하는 장면, 위험한 인물과 데이트 나간 딸을 찾아 헤매다 극장에서 기억을 잃고 영화에 심취하여 한 박자씩 늦게 웃고 늦게 슬퍼하느라 다른 관객을 어이없게 만드는 장면 등은 주인공이 범죄자이지만 평균적인 척도에 비추어 결점을 가진 희극적 인물로 형상화함으로써 이 영화의 유머 코드를 생성하여 스릴러가 주는 긴장의 완급을 조절하였다.

둘째, 소설에는 없는 '수녀 누나'를 창조하여 가족사를 확장하고 김병수와 딸 은희와의 관계를 극진하게 만들어 가족애-부성애라는 보편적 정서에 주력함으로써 대중성을 획득하고 있다. 영화에서 김병수는 감정 표현이 없는 사람이고 늙고 병들어 정신적으로 불안정하지만 아버지를 정성껏 보살피는 딸 은희에 대한 애정과 신뢰는 깊다. 치매 증상으로 점점 기억을 잃어가는 아버지를 위해 은희가 녹음기[42]를 선물하는 신(scene), 부녀가 같은 모양새로 우걱우걱 왕만두를 먹으며 웃는 신, 집 마당에서 아버지 머리를 잘라주는

39) David Bordwell · Kristin Thompson, 주진숙 · 이용관 공역, 『영화예술 *Film Art*』 (지필미디어, 2011), 407쪽.
40) 같은 곳.
41) 김영하, 위의 책, 9쪽.
42) 소설에서는 살인의 복기를 제대로 할 수 없어 시를 읽기 시작했다는 이유로 김병수가 문화센터 시 강좌를 자발적으로 등록했고 녹음기도 스스로 필요에 의해 사지만, 영화에서는 모두 은희가 치매 걸린 아버지를 위해 한 일로 설정되어 은희의 살갑고 극진한 마음을 강조한다.

www.kci.go.kr

신 등 부녀의 투 숏(two shot)이 자주 나오는데, 특히 이발해 주는 신은 느린 선율의 클래식 기타를 배경음악으로 카메라가 아크(arc)를 그리면서 애틋한 정서를 형상화한다. 스릴러물의 긴박감을 창출하기 위해 1~2초 길이의 짧은 숏들로 편집된 여타 장면들에 비춰 보면 이 장면은 롱 테이크(long take)라 할 만하다.

1인칭 서술자의 중개성이 강한 소설의 경우 '나'를 통하지 않고서는 독자가 은희를 관찰하기 어려운 것과 달리 영화는 1인칭 내레이션을 하더라도 카메라 시점이 기본인데다 위에서 보듯 감독은 관객으로 하여금 은희라는 캐릭터를 충분히 관찰할 시간을 주고 있다. 아버지를 살갑게 보살피는 은희는 김병수에게 "살아있는 유일한 이유"라는 점에서 그 자체로 중요한 인물이지만, 같은 이유로 김병수의 캐릭터를 설명해 주는 기능적 인물로도 작동한다. 이는 서사와 각종 영화적 장치를 통해 드러나는데, 예를 들면 다음과 같다. 가수 박인수가 노래하는 절절한 소울풍의 '봄비'[43]는 17년 전 자동차 전복사고 때 라디오에서 흘러나왔던 노래이다. 이 노래는 화면 속 라디오와 녹음기(on sound)에서 흘러나와 외화면(外畵面) 사운드(offscreen sound)를 거쳐 배경음악(off sound)으로 형태를 바꾸되 끊어지지 않고 한 번에 이어져 다양한 후속 신들을 하나로 묶어 준다. 그 핵심에 은희가 있다. 17년 전 김병수가 불륜을 저지른 아내(은희 엄마)를 죽이고 오는 길에 은희 사진을 잡으려다 차량 전복 사고가 일어났고, 마당 의자에 앉아 듣고 있는 노래 '봄비'는 은희가 녹음해 준 것이며, 그 시간 은희가 보고 있던 저수지 연쇄살인사건 뉴스를 듣고 방에 들어온 김병수[44]는 허겁지겁 창고방으로 뛰어가 자신의 하얀 운동화에 진흙이 묻었는지를 확인하며 은희의 안위와 자신의 망각

43) KBS 1TV [인간극장] '봄비'에 출연한 가수 박인수는 실제로 저혈당 쇼크로 11년째 단기기억상실증을 앓고 있는 인물이라는 점에서 이 영화와 접점이 있는 셈이다.

44) 녹음기에서 김병수로, 거울 속의 뉴스 장면에서 은희로, 은희에서 다시 김병수로 이어지는 숏은 숏 편집(몽타주)으로 하지 않고 주로 사선(斜線)으로 붐업/붐다운(boom up/down)하는 카메라 움직임(movement)을 통해 나타냄으로써 마치 보이지 않는 선으로 그들이 연결되어 있는 것처럼 보여 준다.

www.kci.go.kr

을 두려워한다. 곧 다시 어두운 방에 구부정히 홀로 앉아 노트북에 자신의 성장기 가족사를 쓰면서 플래시백(flashback)으로 돌아간 과거에서 김칫국물로 더럽혀진 병수의 '하얀 운동화'를 중심으로 아버지의 잔인한 폭력이 드러난다.

은희와 수녀 누나는 하얀 운동화의 계열체에 속한다. 이 영화에서 롱테이크로 촬영한 두 장면을 꼽는다면, 한낮의 마당에서 은희가 아버지 김병수의 머리를 잘라주는 장면과 한밤중에 처절하게 고통받는 병수를 수녀 누나가 위로하는 장면을 들 수 있다. 은희가 김병수의 머리를 잘라주는 신과 그가 수녀원의 누나를 찾아가는 신이 연결된다거나, 폐쇄병동에 입원한 김병수가 은희를 과거의 누나로 오인하는 장면 등은 모두 은희와 수녀 누나를 하나의 계열체로 묶어 주며 이는 아버지를 살해한 열다섯 살 이전, 즉 죄를 짓지 않은 순진무구한 김병수를 상징한다. 그러므로 은희를 지키는 일은 딸을 지켜 부성애를 완성하는 것인 동시에 김병수 자신의 더럽혀지지 않은 영혼을 찾는 일이다.

(V.O.) 이러다가 은희에 대한 기억까지 잊어버리고 살인자였던 기억과 살인의 습관만 남는다면, 내가 먼저 은희를 죽일지도 모르겠다. 누군지도 모르는 존재를 지킬 수는 없다. 잊지 마라. 끊임없이 기억하고 기억해라. 은희가 내 딸임을.

위 장면은 불륜을 저지른 아내가 낳았지만 김병수가 정성껏 기른 딸 은희

www.kci.go.kr

를 연쇄살인범 민태주로부터 지키려는 안타까운 부성애의 서사를 만든다. 이 영화는 배우 설경구의 연기와 주인공 김병수의 보이스 오버 내레이션(V.O.)으로 김병수의 내면을 드러내는데, 특히 후자는 청각적인 직접성으로 화면의 스토리를 관장함으로써 관객과 인물의 거리를 좁힌다. 게다가 이 내레이션은 스토리 내부에서 김병수가 녹음하거나 녹음기에서 재생되는 목소리("은희는, 내 딸이다. (중략) 마지막 기회다, 김병수! 네 딸을 구해. 그게 지금 네가 살아있는 유일한 이유다")와 겹쳐짐으로써 진정성을 획득하기까지 한다. 이는, 냉혹한 눈매로 의미심장한 웃음을 짓는 민태주가 결국 최근 연쇄살인사건의 범인이라는 점이 확인되는 결말의 격투신보다, 민태주를 죽인 후 김병수가 공포에 질린 딸을 깊은 슬픔으로 위로하는 장면("그래, 니말대로 나는 살인자다. 지금까지 많은 사람을 죽였어. 그런데 진짜로 죽어야 될 사람은 나밖에 없다. 나는 살인자로 태어났으니까. 너는 나하고 다르니까, 괜찮아, 은희야, 울지 마,[45] 나하고 너는 피 한방울도 섞이지 않은, 남이야. 넌 내 딸이 아니야, 그러니까 너는, 그러니까 살인자의 딸이 아니야.")이 더욱 돌올하게 부각되는 까닭이다. 이 장면은 오이디푸스가 자신의 죄로 물든 운명이 실현된 것을 보고 스스로 두 눈을 찌른 후 마지막으로 딸 안티고네를 위해 염원하는 결말[46]을 상기하게 한다.

이것은 세 번째 진입점, "난생처음으로 필요에 의한 살인에 대해 생각하기 시작했다."[47], 즉 살인의 필요성 혹은 목적과 깊이 연관된다. 소설에서 주

45) 이 장면은 김병수가 17년 전 불륜을 저지른 아내를 죽이고 온 날, 자신의 친딸이 아니라는 걸 알게 되었으면서도 어린 은희를 달래던 과거 김병수의 모습을 떠올리게 한다.

46) "너희들(안티고네와 이스메네: 필자 주)을 위해서도 나는 울고 있다. 내 비록 너희들을/ 보지는 못하지만 너희들이 장차 사람들로부터/ 강요받게 될 쓰라린 생활을 생각하기 때문이다./ (중략) 내가 겪은 불행의 수준으로 이 애들을 낮추지 말아주구려. / 이 애들을 불쌍히 여겨다오./ (중략) 너희들은 기회가 주어지는 대로 살아갈 것이나 너희들에게 주어진 일생은 / 너희들을 낳은 아비의 그것보다 더 훌륭한 것이 되게 / 해달라고 말이다."
소포클레스, 「오이디푸스왕」 (문예출판사, 2017), 308~310쪽.

47) 김영하, 위의 책, 70쪽.

www.kci.go.kr

인공의 살인 행위는 두 가지로 분열되어 있다고 진술된 바 있다. “더 완벽한 쾌감이 가능하리라는 희망”이 25년 전 살인을 추동했다면, 현재서사에서는 박주태의 등장 이후로 딸을 지키기 위한 “필요에 의한 살인”을 생각하기 시작했다고 말했었다. 반면, 원신연 감독은 전적으로 후자를 택하여 김병수를 행동의 일관성을 보이는 평면적 인물로 만들고 필요를 당위(當爲)로 강화하였다. 아버지의 폭력에 시달리다 결국 아버지를 살해한 열다섯 살 김병수는 “세상엔 꼭 필요한 살인이 존재한다는 걸 나는 그때 알았다. 그 이후로 나는 살인을 계속했다”고 진술하며 가족, 아이, 반려견 등 사회적 약자에게 폭력을 행사하는 자들을 폭력으로 징벌하기 시작했던 것이다. 이는 “살인이 아니다. 청소라고 하자”는 내레이션과 함께 도덕과 윤리의 이름으로 법 바깥에서 악을 응징하는 철저히 목적적 행위로 부각시킨다. 극장판 영화에서 살인자 김병수의 기억법은 딸 은희의 기억만은 필사적으로 놓지 않으려는, 즉 내면의 도덕과 부성애의 윤리를 선택하는 방식이다. 안티고네는『콜로노스의 오이디푸스』에서 처참하게 몰락한 아버지 오이디푸스를 부축하여 길을 떠난 자이고,『안티고네』에서 금지된 오빠의 장례를 실행함으로써 법과 윤리·도덕의 대립에서 후자를 옹호하다 자신도 무덤에 갇히게 된 존재가 아니던가. 도덕적 윤리적 존재인 ‘은희-안티고네’만은 기억하려는 자세로 ‘나’는 겨우 ‘생존’해낸다.

www.kci.go.kr

이 영화는 소설의 결말 이후를 상상하여 이야기를 확장한다. 즉, 폐쇄병동에서 검찰 조사를 끝내고 나온 김병수가 어두컴컴한 긴 터널을 빠져나와 황량한 겨울 숲속 철길 위에 서있는 현재 서사를 도입과 결말에 액자로 설정해 놓았다. 도입에서 김병수의 시점 숏(point of view shot)으로 좌우가 뒤집힌 하얀 운동화를 클로즈업하는 것은 이 영화의 심층서사가 치매에 걸린 김병수의 '하얀 운동화'에 관한 이야기라는 점을 암시한다. 위 첫 번째 숏에서 은희가 선물하는 펜던트에는 김병수의 이름이 새겨져 있다. 바로 그 펜던트에 김병수가 은희 사진을 붙이는 숏은 은희가 곧 김병수의 정체성이라는 것을 뜻한다. 그러므로 타이틀 시퀀스에 나타나는 하얀 운동화 시점숏은 이 영화가 딸 은희를 구하는 동시에 은희로 상징되는 더럽혀지지 않은 김병수 자신의 영혼을 구하는 이야기라는 점을 암시한다. 그런데 유사한 미장센이 결

www.kci.go.kr

말의 액자에 한번 더 등장한다. 위 세 번째 숏에서 보듯, 역시 시점숏으로 나타나는 펜던트에는 민태주 사진이 붙여져 있다. 민태주는 곧 김병수의 또 다른 정체성이다. 김병수의 내면은 은희와 민태주로 상징되는 선악의 이분법으로 구성된다. 민태주의 주거 침입이 김병수의 착각이나 꿈이 아니라 실제였다는 사실을 녹음기를 매개로 확인한 후, 김병수와 민태주는 숲속 폐가에서 목숨을 건 격투를 벌였고 끝내 김병수가 사악한 경찰 민태주를 격투 끝에 죽인 바 있다. 펜던트의 민태주 사진과 마지막 내레이션 (“네 기억은 믿지 마라, 민태주가 살아 있다.”)은 최소 두 가지 이상의 해석을 해 볼 수 있다. 첫째, 은희와 민태주, 순수한 영혼과 냉혹한 살인자라는 두 개의 정체성 사이에서 주인공은 가까스로 전자를 구해냈지만, ‘나’ 안에 완벽히 삭제하지 못한 살인자의 정체성을 스스로 경고한 것일 수 있다. 둘째, 이제까지의 액자 내부스토리가 혹시 망상이었을지도 모른다는 의혹을 던지는 것일 수도 있다. 그러나 이는 기억에 대한 모호한 의심의 시선을 내비친 것일 뿐, ‘은희/수녀 누나’로 상징되는 도덕과 부성애의 윤리로 의미 지어진 내부이야기를 전복시킬 만큼 강력한 영향력을 행사하지는 못한다. 극장판 영화 <살인자의 기억법>은 범죄스릴러의 장르물 형식을 띠지만, 김병수와 딸 은희의 상호작용을 강화함으로써 김병수의 살인행위를 결과적으로 사회적 약자에 대한 폭력을 개인적으로 응징하는 정당방위로 구원해냈다. 다시 말해, 은희-안티고네와 더불어 김병수라는 오이디푸스는 겨우 ‘생존’할 수 있는 길 위에 놓인 것이다.

4. 글쓰기를 기만하는 오이디푸스와 재생

- 원신연 감독의 감독판 영화 <살인자의 기억법 : 새로운 기억>(Another Memory)

‘새로운 기억’이라는 부제가 새롭게 달린 감독판 영화 <살인자의 기억법>은 상영시간도 극장판보다 10분이 긴 128분이며, 등급도 청소년관람불가로

www.kci.go.kr

수위가 조정되었다. 극장판 영화와 비교해 볼 때 무엇보다 가장 큰 차이는 결말이 확연히 다르다는 점이다. 숲속 폐가에서 벌어진 민태주와의 격투 시퀀스에서, 극장판은 격투 끝에 죽은 민태주와 망연자실 주저앉은 김병수와 피 흘리는 은희를 비장한 배경음악과 함께 미디엄롱숏(medium long shot)으로 보여 주어 사건이 해소된 참혹한 현장을 조망하게 하지만, 감독판의 경우는 그 장면이 삭제되고 뒤에 쓰러져 있던 민태주가 사라져버렸음을 보여 준다. 민태주의 행방이 미궁에 빠진 상태로 김병수는 폐쇄병동에서 풀려났지만, 결말의 액자에서 17년 전의 살인과 최근 부녀자 연쇄살인 그리고 민태주까지도 모두 김병수의 의도적인 살인 행각이라는 게 관객에게만 전격적(電擊的)으로 밝혀진다. 이 같은 반전의 결말은 '나는 누구인가?'의 문제보다 '누가 죽였는가?'의 문제에 집중하는 범죄 미스터리 스릴러 장르의 성격을 강화한 것이다. 상이한 결말과 주제에 기여하는 세부 특징들을 살펴볼 필요가 있다.

먼저, 서사 구조의 변화를 들 수 있다. 극장판과 감독판이 공유하는 것은 현재 서사, 즉 검찰 조사가 모두 끝난 후 풀려난 김병수가 긴 터널을 빠져나와 황량한 숲속 눈 덮인 철길에 서 있는 장면이 도입과 결말에 액자 형태로 배치되어 있다는 점이다. 그러나 감독판에서는 현재서사에 해당하는 폐쇄병동에서의 검찰 조사가 액자의 내부스토리에 총 일곱 차례 삽입되어 있다. 극장판도 형식적으로 미스터리 스릴러 장르문법을 따르고 있어서 범죄 사건의 단서들을 제시하는 플래시백이 자주 삽입되는데다 주인공의 알츠하이머 증상이 발현되는 특성상 이야기가 단속적(斷續的)으로 진행되었는데, 감독판의 경우는 여기에 더하여 폐쇄병동에서 이루어지는 김병수와 검사의 취조 장면까지 중간중간 삽입돼 있어서 더 강도 높게 서사의 연속성을 방해한다. 이때 주목할 것이 첫 번째 취조 장면에서 '김병수의 일기'를 클로즈업하고 검사가 김병수에게 기억나는 모든 것을 낱낱이 고백("여기 일기장에 쓴 것처럼, 고백하듯이")할 것을 요구한다는 점이다. 폐쇄병동 취조 장면은 주로 '고백'의 실체에 대한 질문과 추궁의 성격[48]을 띤다. 그러므로 관객들은 김병수의 일

48) 이외에도 폐쇄병동 취조에서 검사는 "이건 일기가 아니라 거의 소설 같은데!",

www.kci.go.kr

기와 진술에 의해 이야기가 진행되고 있다는 점을 거듭 상기하면서 어디까지가 사실이고 어떤 것이 거짓인지 그 고백의 진위와 진실성에 대한 추론 및 판단을 매순간 해야 하므로 혼란의 정도가 가중되는 것이다.

이에 따라 감독판이 극장판에서 삭제하고 추가한 신들을 주목해야 한다. 범죄 사건에 대한 판단을 혼란스럽게 하는 미스터리 스릴러의 문법을 강화하면서 극장판 <살인자의 기억법>에서 과감하게 '삭제'한 것이 대표적으로 애틋한 부녀 관계를 드러내는 장면들이다. 딸을 지키려 했다는 알리바이를 증명할 만한 기본적인 장치만 남겨두고, 은희가 아버지에게 녹음기를 선물하는 중국집 신이나 부녀가 다정하게 만두를 먹는 신, 집 마당에서 은희가 아버지 머리를 이발해 주는 신 등은 모두 삭제하였다. 또한 민태주와의 격돌을 위해 체력 단련을 하는 장면에서 물구나무를 서다 넘어져 아파하고, 사과를 한 손으로 쪼개려다 결국 실패하는 우스꽝스런 모습 등 유머 코드를 발생시키는 신들도 삭제되어 음험한 분위기의 긴장감이 강화되었다. 대신 '추가'된 신들은 주로 김병수와 민태주 모두에 대한 판단을 혼란스럽게 하는 신들이다. 가령, 감독판은 오랜 친구인 파출소 안 소장이 장기미제사건을 연구한다는 경찰대 학생들을 김병수 집에 데리고 온 장면을 추가하였는데, 여기서 김병수는 과거와 현재의 연쇄살인이 어떻게 다른지를 설득력 있게 설명함으로써 관객들로 하여금 김병수의 알리바이를 믿는 쪽으로 유도하기도 한다. 그런데 감독은 영화가 기본적으로 카메라라는 외부 시점에 의해 이루어진다[49]는 점을 활용하여 또다시 관객들의 혼란을 가중시킨다. 즉, 김병수가 볼 수 없는 장면들을 삽입하여 김병수의 진술을 공격하기도 하고 거꾸로 민태주에

"계속 얘기해 주세요", "주부도박장 근처 화장실에서 살해당한 권순미도 민태주 순경이 죽인 거다. 그 얘기예요?", "이게 전부 다 사실이라구?", "기억하고 싶은 기억들만 퍼즐처럼 조합해가지고 상대방을 공격하고 자신도 방어도 하고. 어딘가 죽여서 묻었는데 모른 척하는 거 아니예요? 나한테만 얘기하면 되잖아, 그냥."이라고 말한다.

49) 카메라의 외부시점은 상상 또는 환상의 장면들도 객관적이고 일상적인 화면으로 보여 주기 때문에 장면의 실체를 파악하는 데 걸리는 시간을 연장하는 지연(遲延) 전략으로 쓰이곤 한다.

www.kci.go.kr

대한 의심을 증폭시키기도 한다. 예를 들어, 경찰인 민태주가 장기미제사건 관련 자료들을 수집하고 추적하면서 동료 경찰들과 프로파일링[50]하는 경찰서 장면은 김병수를 의심하게 하는가 하면, 한편 민태주의 미스테리함(자신을 미행하는 김병수의 차를 커튼 사이로 내다보는 민태주의 나신이 뒤에서 줌아웃 zoom out)을 보여 주는 장면을 추가한다거나 불법도박단을 일망타진하는 과정에서 경찰 민태주가 잔혹하게 용의자를 폭행하여 죽이는 장면을 추가하여 민태주에 대한 의혹을 심어주기도 한다.

그러나 무조건 혼란스러워도 안되는 것이 미스터리 스릴러 장르이다. 결말의 충격적인 반전이 개연성과 인과성을 갖출 수 있도록 스토리 전개 과정에서 실마리들을 곳곳에 정치하게 배치해야 하기 때문이다. 감독판은 주로 몽타주(편집)를 통해 극장판과는 다른 이야기를 생성해 내는데, 같은 신의 경우에도 조금씩 카메라 앵글을 달리하거나 내레이션을 변형하여 '낯설게 하기'(defamiliarization)를 시도하고 있다. 예를 들면, 차량 추돌사고 때 김병수는 민태주 차량에서 흘러나온 피를 거즈에 묻혀 자신의 동물 병원에서 직접 검사를 하는데, 검사 결과 사람의 혈액형이 나왔다고 진술하는 장면의 내레이션은 미세하게 달라져 있다. 극장판의 경우, "한동네에 두 명의 연쇄살인자라니. 내가 놈을 알아본 것처럼 놈도 나를 알아봤을까"라는 내레이션에 이어 김병수가 강화 여고생 살인사건을 검색하면서 "내 딸이 위험하다"라고 외치는 반면, 감독판의 내레이션은 "내 딸이 위험하다" 대신 "상관없다. 그런 놈과 한동네에 살 수 없다"라고 한다. 물론 이것만 가지고는 관객들이 김병수의 내면을 즉시 눈치 채기 어렵지만, 결말의 반전을 목격한 후에는 이러한 내레이션이 민태주 살인범의 실체를 암시하고 서사의 얼개를 맞춰주는 장치였다는 점을 알게 된다. 또, 안 소장과 김병수의 대화 장면에서 감독판은 안 소장이 17년 전 담배가게 아가씨 실종사건의 범인이 최근 부녀자 연쇄살인

50) 저수지 수사 도중 경찰차에 타고 있던 여경이 '신고한 사람이 사고를 내놓고 당황해서 민 순경에게 덮어씌운 걸 수도 있지 않냐'고 반문한다거나, 경찰서에서 "연쇄살인범들은 살인하던 순간의 기억을 잊을 수가 없다면서요. 그래서 한번 시작하면 멈출 수가 없는 거래요."라고 말하는 장면 등도 그러한 예이다.

www.kci.go.kr

범과 같기를 바라는 발화(“그놈이었으면 좋겠는데”)를 추가했고 순간 김병수 얼굴에 웃음기가 사라지면서 안 소장을 심각하게 응시하는 표정을 추가하였다. 한편, 극장판에서는 폐쇄병동 취조 장면이 마지막에 한번 나오는데 이때 검사가 “민태주 순경 왜 죽였는지 기억나요?”라고 묻는 반면, 감독판에서는 “나 이것만 얘기해주면 안돼? 민태주가 진짜 어디로 사라졌는지.”라고 의혹을 제시하면서 각 영화의 결말을 상이하게 구축한다.

감독판에는 반전의 실마리들을 복선으로 암시하는 숏으로 ‘좌우가 뒤집힌 신발’ 클로즈업이 몇 차례 추가되어 있다. 길을 잃고 파출소에 온 김병수에게 은희는 “맨날 이게 뭐야, 어린애처럼. 신발이나 거꾸로 신고.”라고 타박한다. 또 폐쇄병동 취조에서 검사가 역시 김병수의 신발이 왼쪽과 오른쪽이 뒤바뀌어 있음을 본다. 극장판에서 운동화는 과거 가족 트라우마와 결부되면서 하얀색이라는 색채의 상징성이 중요했는데, 감독판에서는 색채가 아니라 좌우 뒤바뀜이 중요한 것이다. 결국 결말에서 충격적인 사운드와 함께 김병수가 좌우가 뒤집힌 신발을 벗어 다시 왼쪽 오른쪽을 정상적으로 신는 장면에서 앞선 모든 이야기가 전복되는 순간이 온다. 그 후 영화는 미스터리 스릴러답게 그 모든 범죄 정황들의 조각을 정교하게 맞춰 인과관계를 완성해 준다. 암시적이었던 실마리들을 다시 환기하고, 동일한 장면을 다른 내용으로 촬영하거나 (극장판에서는 숲속 폐가에서 안소장이 김병수와 통화하다가 민태주에게 살해당하지만, 감독판에서는 안소장이 민태주와 통화하다 김병수에 의해 살해당하는 장면), 숨겨뒀던 사실이 노출되는 장면(머리 일부가 함몰된 것은 민태주가 아닌 김병수였다는 것을 증명하는 엑스레이 사진을 통해 결국 김병수가 과거 교통사고로 인한 두부 손상을 치매 증상으로 연기(演技)했다는 사실이 밝혀지는 장면, 김병수가 민태주를 살해한 후 차량에 묶어 바다에 매장시켜 놓은 장면 등)을 통해 스토리 속 인물은 물론 관객들까지도 기만하는 데 성공한 살인자 김병수의 실체가 폭로된다.

www.kci.go.kr

감독판의 이야기는 자신의 기억을 적극적으로 구성한다는 점에서 김영하 소설의 주인공과 닮은 듯하지만, 김병수의 고백이 글쓰기의 진정성 자체를 기만하는 행위였다는 점에서 전혀 다른 성질의 것이라고 할 수 있다. 소설에서 알츠하이머의 운명에 처한 '나'는 간절히 기억해내려 했으나 기억하지 못한 '나' 안의 타자로 인해 '몰락'하지만, 감독판 영화는 알츠하이머 증상조차 의도적으로 연기(演技)하여 글쓰기 혹은 진술을 기만하는 기억법을 통해 전혀 새로운 존재로 태어나는 '재생(再生)'에 성공한다. 위의 두 가지 영화 포스터는 각각 9월에 개봉한 극장판과 11월에 개봉한 감독판의 포스터이다. 얼굴 표정의 변화는 물론 글자와 얼굴 이미지의 색감(흑백/컬러)이 서로 뒤집혀 있는 형상은 두 편의 영화가 극적으로 상이하고 각각 독립된 작품이라는 점을 시사한다. 감독판에서 원신연 감독은 신탁의 운명을 살아낼 수밖에 없었던 오이디푸스 형상을 해체하고, 스스로 구원의 시나리오를 쓰며 신의 자리를 넘보는 철저히 기만적인 오이디푸스를 만들어 냈다.

www.kci.go.kr

5. 트랜스미디어 스토리텔링의 확장 가능성

앞에서 분석한 한 편의 소설과 두 편의 영화는 모두 알츠하이머에 걸린 연쇄살인범이라는 소재를 공유한다. 그러나 '살인자의 기억'이라는 제목을 가진 세 편의 작품은 모두 각각 인물의 서로 다른 선택을 통해 '몰락, 생존, 재생'이라는 상이한 결말을 보여 주었다. 이것이 가능했던 요인은 물론 복합적이겠지만, 일단 '원작'인 김영하 소설에서 찾아보는 일이 가능할 것이다. 살인자와 기억 상실이라는 조합은 일종의 낯설게 하기를 시도하였고 그 자체로 논쟁적인 설정이었다. 또한 알츠하이머 치매 증상으로서 기억 상실과 망상, 환각 등이 서술자의 신빙성(reliability)을 매순간 조정함으로써 독자가 반신반의할 수밖에 없도록 하여 혼란을 가중하였고, 이 점은 소설의 파편적인 형식과 어울리면서 문장 단위에서부터 에피소드에 이르기까지 서사를 단편화(斷片化)하여 애매성(ambiguity)을 증폭시키고 자연스레 비지정영역(indeterminate area)을 넓혔기 때문에 다양한 상상력을 불러올 수 있었다. 이는 독자의 적극적인 독서와 능동적인 해석을 유도한다는 점에서 일종의 "문제 기반의 스토리텔링(problem based storytelling)"[51]이라고 할 만하다. 원신연 감독이 개봉 당시 인터뷰에서 편집본만 24가지 버전이 있다고 한 사실은 이 같은 가능성을 엿볼 수 있는 대목이다. 주로 (근대적) 서사성이 강한 소설이 영화화 된다는 분석[52]이 사실 아직도 유효하지만, 김영하의『살인자의 기억법』은 이 같은 기존 논의를 한 걸음 넘어서는 사례라고 할 수 있다.

그렇다면 위의 세 작품의 관계를 어떻게 바라볼 것인가? 소설의 영화화를

51) 한혜원,「트랜스미디어+스토리텔링: 스토리를 통한 생성적 융합」,『트랜스미디어 스토리텔링의 이해』(이화여자대학교 출판문화원, 2016), 22쪽.

52) "그러한 (서사성이 강한: 필자 주) 소설만이 영화의 원작으로 각광받고 있는 것은 일단 긍정적인 현상"이지만 "그러한 소설만이 장르문법적인 영화로 전환되고 다시 영화의 장르문법과 체계가 소설 측의 수용으로 이어지는 연쇄고리만이 시장논리의 적자로 살아남는 상황이 지속된다는 것은 암담한 일이다." 박유희,「영화 원작으로서의 한국소설」,『대중서사연구』, 2006, 121쪽. 이외의 논의에서도 서사성이 강한 소설이 영화화되는 경향이 있다는 데는 크게 이의가 없었던 편이다.

www.kci.go.kr

바라보는 관점이 과거와 많이 달라지기는 했지만 아직도 상호 독립적인 작품으로 보기보다는[53] 여전히 '원작의 아우라', '원본성 훼손'[54]이라는 인식이 있어서 해석과 평가에 영향을 미치고 있다. 한국의 경우 외국과 비교했을 때 상대적으로 아직 초기 단계이긴 하지만, 디지털 테크놀로지가 발전하면서 다양한 미디어 플랫폼에서 미디어와 장르를 넘는 횡단이 시작되어 미디어 컨버전스 문화가 서서히 대두되는 상황이다. 컨버전스 문화의 트랜스미디어 스토리텔링을 처음 언급한 젠킨스는 "디지털 혁명 패러다임이 뉴 미디어가 올드 미디어를 대체하리라 추정했다면, 새롭게 등장한 컨버전스 패러다임은 올드 미디어와 뉴 미디어가 더 복합적인 방식으로 상호작용하게 될 것으로 추정"[55]하였다. 올드미디어가 과거의 권위를 내려놓은 것은 사실이지만, 문학의 위기를 논하는 담론들이 우려했던 것처럼 완전히 대체되지는 않을 것이다. 문자언어로 이루어진 소설의 상상력과 이야기성은 오히려 미디어를 넘어 '확장하는 이야기'로서의 트랜스미디어 스토리텔링을 촉발할 수 있는 역동적인 잠재력을 가지고 있다. 이런 측면에서 '원작'으로서의 역할을 인정하되, 문학-소설에서 다양한 진입점을 포착하여 독창적인 상상력으로 확장하고 다층적인 이야기를 만들어가는 미디어/장르 횡단의 작품들을 '수평적 관계'로 인식할 필요가 있다.

김영하의 소설『살인자의 기억법』, 원신연 감독의 극장판 영화『살인자의

53) 심지어 원신연 감독이 만든 두 편의 <살인자의 기억법>은 거대 포털사이트인 다음 영화와 네이버 영화 모두에서 각각 독립적으로 검색되지 않아 정확한 관련 정보를 얻기가 어렵다. 가령, 영화 포스터는 감독판 <살인자의 기억법>의 포스터인데, 탑재된 영화 정보는 극장판 <살인자의 기억법>으로 뒤섞여 있는 형편이다. 그리고 영화에 대한 댓글이나 감상평에 '소설의 주제를 영화에서 제대로 표현하지 못했다'고 평가하는 경우가 여전히 많다.

54) 강유정,「작품으로서의 소설, 콘텐츠로서의 소설」,『우리어문연구』37집, 2010, 99쪽. "중요한 것은 단지 매체가 달라졌다고 해서 그것이 독립적 작품으로 존립할 수 없다는 사실이다. 독립적 작품으로서 변용된 작품은 단순히 번역적 차원에서의 축자적 각색이 아니라 작가 정신에 대한 복원으로 이뤄져야 한다." 위의 책, 89쪽.

55) Henry Jenkins, 김정희원 · 김동신 옮김,『컨버전스 컬처 *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*』(비즈앤비즈, 2008), 22쪽.

www.kci.go.kr

기억법』, 감독판 영화『살인자의 기억법』, 이 세 편은 미디어를 넘어 서로 해석의 쟁투를 벌이면서 '알츠하이머에 걸린 연쇄살인범'이라는 흥미로운 모티프를 '몰락, 생존, 재생'이라는 상이한 이야기, 전혀 다른 오이디푸스의 세 가지 목소리, 각기 다른 세 가지 인식을 창조하여 '살인자의 기억법'이라는 다층적인 스토리 세계를 열었다. 미디어를 넘되 동일한 스토리를 소비하는 것이 아니라 미디어의 고유한 특성을 살리면서 역동적인 해석의 쟁투를 통과하여 스토리텔링의 경험을 확장하면서 이야기의 장(場)을 확장하는 트랜스미디어 스토리텔링으로 '소설의 영화화'에 접근해야 하는 이유가 여기에 있다. 트랜스미디어 스토리텔링에 대한 기존 논의는 주로 외국의 사례를 대상으로 이론적인 접근이 이루어졌고 연구 대상도 웹툰이나 게임 등 뉴미디어 장르에 집중되는 경향이었다. 급속도로 변화하는 미디어 환경에서도 꾸준히 소설의 영화화가 이루어지는 현상을 볼 때 트랜스미디어 스토리텔링이라는 프레임으로 구체적인 문학작품의 영화화를 질적 방법론으로 분석하는 접근이 좀 더 필요하다고 하겠다.

www.kci.go.kr

참고문헌

강대진, 『비극의 비밀: 운명 앞에 선 인간의 노래, 희랍 비극 읽기』, 문학동네, 2017.

권희철, 「웃을 수 없는 농담, 사드-붓다의 악몽」, 『살인자의 기억법』, 문학동네, 2013, 153~169쪽.

김평수, 『문화산업의 기초이론』, C books, 2014.

남정은 · 김희경, 「트랜스미디어 콘텐츠 유형에 관한 연구」, 『글로벌문화콘텐츠』 제20호, 2015.

류보선, 「수치심과 죄책감 사이 혹은 우리 시대의 윤리」, 『문학동네』 Vol.20, No.4, 2013.

박치완 · 김정희 · 김기홍 · 김성수 외, 『키워드 100으로 읽는 문화콘텐츠 입문사전』, 꿈꿀권리, 2013.

서성은, 「트랜스미디어 스토리텔링으로서 <미생>의 가능성과 한계」, 『어문학』 128호, 2015.

소포클레스·아이스퀼로스, 천병희 옮김, 『오이디푸스왕 · 안티고네 외』 (문예출판사, 2017),

이준희, 「확장형 트랜스미디어 스토리텔링 기반 생태계 모델」, 『한국영상학회 논문집』제11권 3호, 2013.

장동련 · 장대련, 『트랜스 시대의 트랜스 브랜딩』, 이야기나무, 2015.

폴 리쾨르, 양명수 옮김, 『악의 상징』, 문학과지성사, 1999.

한혜원, 「트랜스미디어+스토리텔링: 스토리를 통한 생성적 융합」, 『트랜스미디어 스토리텔링의 이해』, 이화여자대학교 출판문화원, 2016.

Henry Jenkins, 김정희원·김동신 옮김, 『컨버전스 컬처 Convergence Culture: Where Old and New Media Collide』, 비즈앤비즈, 2008.

David Bordwell · Kristin Thompson, 주진숙·이용관 공역, 『영화예술 Film Art』, 지필미디어, 2011.

루이스 자네티, 박만준·진기행 역, 『영화의 이해 Understanding Movies』, K-books, 2017.

www.kci.go.kr

【Abstracts】

The Filming of Novel and Trans-media Storytelling

– Focusing on the Story World of ‘Memoir of a Murderer’ –

Chung, Hyekyung

Criticizing the frame of One Source Multi Use, I focused on the ‘trans-media storytelling’ toward media convergence to analyze ‘filming of novel’. The previous studies on trans-media storytelling have been theoretical approaches and analyzed the foreign cases because various media platforms and trans-media contents in Korea have been just started. That's why we need to research the filming of novel with the frame of trans-media storytelling and examine the possibilities of scalability of story.

Memoir of a Murderer written by Kim Young-ha is a kind of ‘problem-based storytelling’ and can arouse a variety of imagination. Memoir of a Murderer written by Kim Young-ha, Memoir of a Murderer produced by Won Shin-yeon, Another Memory produced by Won Shin-yeon are the typical examples of trans-media storytelling in terms of story scalability. These different works sharing the motif ‘a murderer with alzheimer's disease’ created the different three stories and voices arguing the interpretations. The trans-media storytelling in filming of novel can expand the field of story and create multilayered perspectives.

www.kci.go.kr

Key words: filming of novel, transmedia storytelling, media convergence, old media, new media, Young-ha Kim, Shin-yun Won, Oedipus, theatrical version, director's cut, problem-based storytelling, multilayered stories, scalability

이 논문은 2018년 2월 19일에 투고되었으며, 2018년 3월 7일에 심사 완료되어 2018년 3월 14일에 게재가 확정되었음.

www.kci.go.kr