

어느 할리우드 키드의 분열적 오마주

—이장호의 <Y의 체험>으로 보는

1980년대 한국에서 할리우드의 의미

이윤종*

1. 서론 - 1980년대 한국 영화인들의 애증의 대상이었던 할리우드
2. 소설과 영화의 사이에서
 - 2-1. 남성 판타지로서의 『모르는 여인의 편지』와 <Y의 체험>
 - 2-2. 여성 영화로의 전화 - 오펠스의 <미지의 여인에게서 온 편지>
3. 할리우드와 충무로 - 이장호가 오펠스에 바치는 분열적 오마주
4. 결론 - 1980년대 한국에서 할리우드의 의미

국문요약

본고는 1980년대를 전후해 할리우드 및 서구문화 수용과 매우 밀접한 연관을 맺고 있는 영화 텍스트로서 이장호의 <Y의 체험>을 재고해 보고자 한다. <Y의 체험>은 한국에서 반미주의와 민족주의가 절정에 이르렀던 1980년대에 막스 오펠스의 1940년대 할리우드 멜로드라마 <미지의 여인에게서 온 편지>를 리메이크한 작품이기 때문이다. 이장호는 80년대에 반미주의적이고 민족주의적인 영화를 여러 차례 만든 이력이 있는데, 그런 그가 할리우드 직배가 결정되어 영화인들의 반미주의가 정점으로 치닫기 시작할 즈음에 할리우드 영화를 리메이크한 것은 모순적이다. 이장호의 이러한 모순적 태도는 한국 사회의 서구 및 할리우드에 대

* 동아대학교 석당학술원 조교수

한 1980년대적 동경과 경멸의 양가적 감정을 반영하는데, 본고는 이를 분열적 스타일이라 부를 것이다. 이장호가 이러한 분열적 오마주로서 오펠스의 영화를 리메이크한 것은 오펠스의 초국가성과 함께 〈미지의 여인에게서 온 편지〉가 오스트리아 작가 스테판 츠바이크의 소설을 원작으로 삼고 있는 만큼 미국적이라기보다는 유럽적이고 따라서 안전할 것이라는 인식을 기저에 두고 있는 것으로 보인다. 따라서 본고는 〈Y의 체험〉을 츠바이크의 원작소설 및 오펠스의 영화와 비교·분석하면서, 1980년대 한국에서의 미국과 할리우드의 의미에 대해 고찰할 것이다.

(주제어: 할리우드, 총무로, 반미주의, 1980년대, 분열, Y의 체험, 미지의 여인에게서 온 편지, 오펠스, 이장호, 츠바이크, 멜로드라마, 여성영화, 남성 판타지)

1. 서론 - 1980년대 한국 영화인들의 애증의 대상이었던 할리우드

1980년대 중후반 즈음에 이장호 감독은 “홍행이 되는 영화와 작품성을 추구하는 영화를 분리해서 생각했고, 병행이 가능”하다는 믿음 하에 〈나그네는 길에서도 쉬지 않는다〉와 〈Y의 체험〉을 동시에 촬영해 1987년에 연달아 개봉하기에 이르렀다고 한다.¹⁾ 김영진은 〈Y의 체험〉에 대해 “프랑스 감독 막스 오펠스의 고전 〈미지의 여인으로부터 온 편지〉를 베낀” 영화로서 “꽤 포스트모던한 스타일을 풍기려고 노력했지만 별다른 특징 없는 작품”이라고 평한다.²⁾ 이와 달리 〈나그네는 길에서도 쉬지 않는다〉(이하 〈나그네〉)는 홍행에는 실패했어도 김영진의 말마따나

1) 김영진, 『이장호 VS 배창호 - 1980년대 한국영화의 최전선』, 한국영상자료원, 2008, 133쪽.

2) 김영진, 『이장호 VS 배창호 - 1980년대 한국영화의 최전선』, 한국영상자료원, 2008, 133쪽.

1980년대의 대표 감독인 “이장호의 마지막 걸작”³⁾일 뿐 아니라 다른 많은 평론가들도 ‘코리안 뉴 웨이브’의 수작으로 꼽는 영화이다.⁴⁾ 그러나 본고는 코리안 뉴 웨이브 연구와 함께 “분단 시대 [한국의 상실감에 관한 시적 우화”⁵⁾로서 자주 분석되는 〈나그네〉보다는 이장호의 잊혀진 영화인 〈Y의 체험〉에 주목하고자 하는데, 후자가 당대의 혹은 전대의 할리우드 및 서구문화 수용과 매우 밀접한 연관을 맺고 있기 때문이다. 특히 〈Y의 체험〉이 제작될 당시의 한국 영화인들의 할리우드에 대한 양극적 감정, 즉 경멸과 동경이라는 애증의 교차 속에서 영화가 어떻게 〈미지의 여인에게서 온 편지〉을 분열적으로 굴절·참조했는지에 초점을 맞추고자 한다.

김영진의 평대로 〈Y의 체험〉은 막스 오펔스(Max Ophüls)의 작품을 “베끼” 영화로 볼 수 있고 “포스트모던한 스타일”을 표방했음에도 “홍행이 되는 영화”도, 평단의 호평을 얻은 작품도 되지 못 했다. 그러나 김영진의 지적에는 흥미로운 지점이 있는데, 오펔스는 물론이요, 〈미지의 여인에게서 온 편지〉(*Letter from an Unknown Woman*, 1948, 이하 〈미지의 여인〉)라는 영화의 국적성과 관련한 한국 영화인들의 시선과 이해의 문제가 바로 그것이다. 〈미지의 여인〉은 오펔스가 할리우드에서 활동할 당시에 만들어진 미국 국적의 영화지만, 김영진은 영화에 대해 “프랑스

3) 김영진, 『이장호 VS 배창호 - 1980년대 한국영화의 최전선』, 한국영상자료원, 2008, 135쪽.

4) 다음을 참조할 것. Yi Hyo-in, et al., *Korean New Wave: Retrospective from 1980 to 1995*, 제1회 부산영화제 자료집, 1996; 문재철, 『영화적 기억과 문화적 정체성에 대한 연구: 포스트-코리안 뉴 웨이브 시네마를 중심으로』, 중앙대 박사학위 논문, 2002; Kyung Hyun Kim, *The Remasculization of Korean Cinema*, Durham: Duke University Press, 2002.

5) 김영진, 『이장호 VS 배창호 - 1980년대 한국영화의 최전선』, 한국영상자료원, 2008, 134쪽.

감독 막스 오펔스의 고전”이라고 소개함으로써 감독과 영화의 국적성을 묘하게 희석시키며 독자에게 〈미지의 여인〉이 프랑스 내지는 유럽 영화라는 인상을 심어준다. 그러나 오펔스는 프랑스에서 가장 길게 활동하기는 했어도 독일 출신일 뿐더러 독일과 프랑스 영화계 및 할리우드에서 활동한 초국가적 감독이고, 〈미지의 여인〉은 그가 미국에서 활동하던 당시에 맥스 오펔스(Max Opuls)라는 영어 이름으로 연출한 할리우드 영화이다. 이 지점에서 주목해야 할 지점은 김영진의 〈미지의 여인〉을 유럽영화 내지는 유럽영화의 연장선상에서 만들어진 (할리우드) 영화라고 보는 시선이 아마도 이장호와 한국 영화인들 대다수의 무의식을 반영해 왔고 지금도 그러할 것이라는 점이다. 다시 말해, 김영진과 마찬가지로, 이장호도 〈미지의 여인〉을 할리우드 영화라고 생각하지 않았기에 리메이크할 수 있었을 것이고, 평론가들도 그렇게 생각해 이를 문제 삼지 않았으리라는 전제 하에서 〈Y의 체험〉이 번안될 수 있었을 것이라는 것이다.

〈미지의 여인〉은 오스트리아 작가 슈테판 츠바이크(Stefan Zweig)의 동명의 중편소설을 영화화한 것으로서 소설과 마찬가지로 오스트리아를 배경으로 하고 있다. 게다가 영화는 히치콕(Alfred Hitchcock)의 〈서스피션〉(*Suspicion*, 1943)으로 아카데미 여우주연상을 수상한 영국 출신 배우 조안 폰테인(Joan Fontaine)과 프랑스 출신의 배우 루이 주르당(Louis Jourdan)을 주인공으로 내세우는 초국가적인 프로젝트이다. 사실 오펔스 뿐 아니라 다수의 유럽 영화인들이 양차 세계대전을 전후로 할리우드로 이동하며 이를 초국가적 영화 시스템으로 성장시켰고, 이에 따라 할리우드는 비서구 출신의 영화인들까지 지속적으로 포섭해 왔다. 그러나 1980년대 한국사회에서 할리우드는 초국가적 시스템이라기보다 미국 영화계라는 인식이 팽배했다. 따라서 오펔스와 같은 유럽 출신 감독

독이 할리우드에서 만든 〈미지의 여인〉은 제작국이 미국이라는 사실이 잊혀지거나 간과된 채, 한국의 영화인들과 대중 모두에게 21세기에도 “프랑스 감독 막스 오펔스의 고전”으로 아직까지도 인식되고 있는 것이다. 물론 자국 영화의 천만 관객 시대로 접어든 2010년대의 한국에서 할리우드 영화가 국산영화와 비교해 가공할만한 위력의 티켓파워를 지닌 것은 아니므로 할리우드 번안영화가 만들어지는 것이 문제될 것은 없을 것이다. 현재로서는 번안영화가 많이 만들어지지도 않거니와 그것이 합법적 경로를 통한 것이라면 법적 분쟁의 문제도 없을 테니 말이다. 그러나 반미주의가 팽배했던 1980년대라면 이야기가 달라진다. 1979년 말 쿠데타를 통해 등극한 전두환 정권의 등장과 1980년 5월의 광주학살에 대한 미국 정부의 묵인은 한국전쟁 이래로 미국을 공산주의의 위협으로부터의 구세주로 생각해왔던 한국의 지식인들과 일반 대중의 미국에 대한 인식을 순식간에 뒤바꿔 놓았다. 자국의 이익을 위해서는 동맹국의 군사 쿠데타와 독재정권, 민간인 학살마저 승인하고 조장하는 미국이라는 상징적 제국에 대한 반감은 좌파 지식인으로부터 일반 대중에게까지 빠르게 확산되기 시작했다. 사실 정성일이 지적하는 대로 한국사회에서 서구, 특히 미국과 미국문화를 바라보는 1980년대의 시선은 단순한 반감이라기보다 동경/존경과 원망/적대의 양가적 감정이었고,⁶⁾ 미국과 서구문화에 대한 이러한 애증의 감정은 1980년대를 관통하는 한국의 전반적 정동으로서 영화계에까지 파급력이 막강했다.

당시 국산영화를 뜻하는 ‘방화(邦畵)’라고 불리던 한국영화는 1970년 이래로 국내 관객의 외면을 받으며 1980년대 말까지 위기에 봉착해 있

6) Chung Sung-ill, “Four Variations on Korean Genre Films: Tears, Screams, Violences and Laughter,” in *Korean Cinema from Origins to Renaissance* ed. Kim Mee-hyun, Seoul, Korea: Communication Books, 2006, pp.1-14.

었다. 위기의 원인은 문제적 영화정책(영화법 제 5차 개정안), 텔레비전의 대중적 보급, 관객의 취향 변화 등 다양한 요인이 있겠지만,⁷⁾ 가장 큰 원인으로 손꼽히는 것은 할리우드/미국 영화의 절대적 인기였다. 물론 방화 중에서도 70년대의 호스티스 영화와 80년대의 에로영화가 선전하기는 했지만, 당시, 특히 1980년대에 한국 박스오피스의 상위권은 〈람보〉 시리즈, 〈인디애나 존스〉 시리즈, 〈백 투 더 퓨처〉 등의 할리우드 영화들 대다수가 차지했다. 한국 영화인들은 막강한 자본력을 바탕으로 새로운 종류의 스펙터클과 특수효과로 무장한 액션 블록버스터 영화로 공세를 퍼붓는 할리우드 영화에 속수무책으로 관객을 빼앗기고 있다는 위기의식을 느끼는 한 편, 그러한 자본력과 기술력을 가지지 못 한 한국 영화계의 현실에 대해 자책을 느끼는 상태였다. 그러던 와중에 1980년대 말에 저작권과 배급권이 분리되면서 박정희 정권 이래로 국내 영화 제작사가 선점했던 해외영화 배급권, 특히 할리우드 영화의 배급권이 미국 회사로 넘어가는 직배(직접배급) 형태로 전환되면서 미국영화의 국내 박스오피스 점령에 대한 공포와 영화인들의 미국에 대한 반감은 더 커지게 되었다. 1988년부터 많은 영화인들이 직배 반대 시위를 하는 것은 물론, 정지영 감독을 포함한 몇몇 영화인들은 직배 영화를 상영하는 ‘매국노’ 극장 상영주를 처벌하기 위해 극장에 무독성의 뱀을 풀거나 (물론 금방 진압되기는 했지만) 방화를 저지르기도 했다. 방화(邦畵)를 보호하기 위해 방화(放火)를 자행하는 위협도 서슴치 않은 셈이다.⁸⁾

7) 이에 대한 보다 자세한 내용은 다음을 참조할 것. Yun-Jong Lee, *Cinema of Retreat: Examining South Korean Erotic Films of the 1980s*, Ph.D. diss., University of California, Irvine, 2012. 특히 chapter 3를 참조할 것.

8) 영화법 개정과 직배 반대 시위에 대해서는 다음을 참조할 것. Kim Mee Hyun ed., *Korean Cinema from Origins to Renaissance*. Seoul, Korea: Communication Books, 2006.

미국과 미국영화에 대한 혐오가 극점에 다다른 시점에 할리우드 영화를 “베낀” 이장호의 〈Y의 체험〉은 문제시되었을 수도 있었겠지만, 그 당시의 언론은, 본문에서 언급하겠지만, 영화의 ‘미래주의적’ 성향, 즉 음악과 패션에만 초점을 맞추어 보도를 하고 있다. 즉, 〈Y의 체험〉이 일종의 할리우드 영화의 번안물이라는 것은 물론이요, 할리우드가 단순한 미국 영화계가 아니라 초국가적 영화 시스템이라는 것에도 주목했던 이는 거의 없었던 셈이다. 따라서 본문에서는 〈Y의 체험〉을 츠바이크의 원작소설 및 〈미지의 여인〉과 비교·분석하면서, 1980년대 한국에서의 미국과 할리우드의 의미에 대해 재고해 보고자 한다. 본 연구자는 〈Y의 체험〉에 드러나는 오펠스와 그의 할리우드 영화에 대한 참조와 부정, 역발상적 모방과 수정에서 더 나아가 〈미지의 여인〉을 변용하는 과정에서 드러나는 이장호의 초월과 승화에 대한 열망을 ‘분열적 스타일’이라 부르려 한다. 이장호의 1970-80년대 영화에 드러나는 서구 문화에 대한 이끌림은 종종 이에 대한 강경한 민족주의적 반성으로 귀결되곤 하지만, 그럼에도 그는 〈Y의 체험〉을 통해 〈미지의 여인〉에 오마주를 바친 것으로 보이기 때문이다. 따라서 본고는 〈미지의 여인〉에 대한 ‘분열적 오마주’로서 〈Y의 체험〉이라는 텍스트를 살펴볼 것이다.

2. 소설과 영화의 사이에서

슈테판 츠바이크의 소설 『모르는 여인의 편지』⁹⁾(*Brief einer Unbek*

9) 소설의 국내 번역본 제목은 『모르는 여인의 편지』와 『낯선 여인의 편지』로 양분화되어 있으나, 외화의 제목은 할리우드 영화와 중국 영화 모두 〈미지의 여인〉으로부터 온 편지)로 고정·번역되어 있다.

annten, 1922)는 이장호가 <Y의 체험>(1987)이라는 제목으로 영화화하기 이전인 1969년에 한국의 김응천 감독이 <모르는 여인의 편지>라는 제목으로 이미 한 차례 연출한 바 있다. 중국에서도 2004년에 <미지의 여인에게서 온 편지>(一個陌生女人的來信)라는 제목으로 여성영화인인 쉬징레이가 주연을 맡아 각색하고 왕정과 공동 연출하기도 했다. 또한 가장 최근인 2011년에는 몽골에서 나란바타르 감독에 의해 같은 제목으로 영화화된 바 있다. 흥미로운 점은 소설이 출판된 후 가장 초창기에 극화된 할리우드 영화, <미지의 여인에게서 온 편지>(Letter from an Unknown Woman, 1948)는 츠바이크의 원작 서사에 완전히 충실하지도 않거니와 소설의 영화본이라는 느낌보다는 영화의 시각적·청각적·공감각적 효과를 극대화한 “오펔스의 스타일적 서명”¹⁰⁾으로서의 특징이 더 두드러진다는 것이다. 다시 말해, 오펔스의 영화는 소설의 내용보다 영화적 장치를 최대화하며 자신의 영화적 스타일을 심화하는데 더 치중하고 있는데 반해, 김응천과 이장호의 영화는 츠바이크의 원작 서사에 보다 더 방점을 두고 있다. 이는 아마도 츠바이크 소설의 인물과 이야기 설정이 유교적 가부장제 하에서 여성의 수절과 정절이 중시되는 전통이 남아있는 한국에서 유독 울림이 있기 때문인 것으로 보인다.

2-1. 남성 판타지로서의 「모르는 여인의 편지」와 <Y의 체험>

츠바이크의 소설 「모르는 여인의 편지」 및 한국영화 <모르는 여인의 편지>와 <Y의 체험>은 모두 한 여성의 한 남성에게 대한 지고지순한 사랑과 이를 위해 그 여성이 자발적으로 선택한 비극적 희생을 그리고 있다.

10) 안시환, 「불가능한 사랑의 치명적 매력 - <미지의 여인에게서 온 편지>」, 홍성남 외, 『막스 오펔스』, 한나래, 2006, 49쪽.

무모하리만치 순애보적인 이 사랑은 그 대상에 대한 어떠한 원망이나 지탄도 없이 맹목적인 애정과 숭배를 보내는 여성의 내레이션으로 전개된다. 흥미로운 것은 남성이 애정의 주체가 아니라 객체가 되어 여성의 (흠쳐보는) 응시의 대상으로 묘사된다는 점이다. 그럼에도 불구하고 서사는 대단히 남성 판타지적인데, 여성이 사랑을 쟁취하기 위한 적극적인 행동을 취한다든가 남성을 변화시킨다든가 하는 요소가 전혀 없이 혼자만의 희생을 감행하기 때문이다. 게다가 사랑의 대상으로서의 남성은 자신이 누군가의 극진한 사랑을 받고 있다는 사실을 알 수도, 알 필요도 없이, 구속 없는 자유분방한 삶과 연애의 방식을 고수한다. 그 남성은 중년의 위기에 접어들게 되어 스스로가 존재조차 제대로 인지하지 못했던 한 여성의 영원한 숭배의 대상이었음을 인식함으로써 희미해져 가는 그의 남성적 자존심을 회복하게 될 뿐이다. 그런 의미에서 소설과 이에 충실한 한국판 영화본들은 순수한 남성 판타지를 재현한다.

소설은 마흔 한 살 생일을 맞이한 남성 소설가 K가 익명의 발신자로부터 온 장문의 수기 형식의 편지를 읽으며 시작된다. 이름도 없는 편지의 발신자는 열 세 살 소녀 시절에 이웃집에 새로 이사 온, 이십대 초반의 K를 보고 한 눈에 반해 그를 짝사랑하게 된다. 그러나 과부였던 그녀의 어머니가 재혼하여 다른 도시로 이사를 가게 되며 그와 물리적으로 멀어진다. 그에 대한 사랑을 간직한 채 성인이 된 여성은 마침내 K를 찾아가 그의 아파트 주변을 서성거리다 그의 눈에 들어 며칠 밤을 함께 보내고 임신을 하게 된다. 그러나 그녀는 자유로운 영혼의 소유자인 K를 구속하지 않기 위해 그에게 알리지 않고 홀로 아들을 낳아 키운다. 인생유일의 사랑을 지키기 위해 그녀는 많은 남성들의 청혼도 거절한 채, 부유한 남성들의 장기적·단기적 정부가 되어 그들의 경제적 원조에 기대어 아들과 생계를 유지한다. 그러던 중 우연히 K와 다시 재회해 하

룻밤을 보내게 되지만, 그녀는 그가 자신을 전혀 기억하지 못 하고 ‘거리의 여자’로 대하며 화대를 지불하자 좌절에 빠진다. 게다가 그녀 삶의 유일한 희망이었던 11 살짜리 아들마저 폐렴에 걸려 갑자기 죽게 되자 완전히 삶의 의지를 상실하게 된다. 그녀는 마침내 아이의 아버지에게 편지를 보내 자신의 일생일대의 헌신적 사랑과 아들의 탄생과 죽음을 고백한다. 편지를 다 읽은 K는 희미하게 그녀를 기억해내며 직관적으로 그녀의 죽음을 감지한다.

소설은 자기와 동침한 수많은 여자들을 기억하지 못 하는 바람둥이 소설가를 사랑하는 여인의 비극을 그리며, 이 소설가가 한 여인의 지고 지순한 사랑을 받을 만한 가치가 있는 남성인지 의구심을 품게 만든다. K가 이사 오던 날 허름한 서민 아파트에 어울리지 않는 이국적인 수집 품들과 수많은 서적을 지닌 그에 대한 “신성한 존경심”¹¹⁾을 품게 된 소녀는 “한편으로는 놀이와 모험에 몰두하는 정열적이고 경솔한 젊은이면서 동시에 예술에 있어서는 준엄하고 박학다식하며 의무 관념이 강하고 높은 교양을 쌓은 학자라는, 어딘지 이중 인격적”¹²⁾인 그의 모순적인 성향에 오히려 빠져든다. 그의 집에 드나드는 많은 여성들을 직접 목격하고 그의 바람기와 경박함을 알면서도 일상적이지 않은 직업의 소유자인 K를 경배하게 된 것이다. 그녀는 그의 “책의 한 줄 한 줄까지 그냥 보아 넘기지 않고 다 외울 수 있을 때까지 되풀이 되풀이하여 읽”¹³⁾으며 자신의 사랑을 혼자 키운다. 그리고 “심각한 것을 싫어하시고 다만 가벼운 것, 간단한 유희, 사뿐사뿐한 것, 그런 것만을 좋아하시는”¹⁴⁾ 그에게 부담을 주지 않기 위해 아이마저도 몰래 낳아서 혼자 키우다 스스로가 만

11) 스테판 쓰바이크, 『모르는 여인의 편지』, 정성호 역, 현대문화센터, 1987, 19쪽.

12) 스테판 쓰바이크, 『모르는 여인의 편지』, 정성호 역, 현대문화센터, 1987, 20-21쪽.

13) 스테판 쓰바이크, 『모르는 여인의 편지』, 정성호 역, 현대문화센터, 1987, 41쪽.

14) 스테판 쓰바이크, 『모르는 여인의 편지』, 정성호 역, 현대문화센터, 1987, 56쪽.

든 절망의 구렁텅이에 빠져든다.

김응천의 〈모르는 여인의 편지〉는 소설의 내용에 매우 충실하게 소설가와 그를 짝사랑하는 여인의 비극적 수절을 그림으로써 유럽 소설을 한국인들이 선호하는 신파극 형태로 탈바꿈한다. 한국영화 데이터베이스 KMDB에 소개되어 있는 이선주의 평대로 영화는 “한국 대중의 정서에 맞게 각색되어, 상대적으로 대사에 의한 주제전달의 측면이 강하고, 오필스의 작품에 비해 더욱 희생적으로 그려지고 있는 여주인공의 운명을 극단적으로 비참하게 만듦으로써 시대적 분위기에 부합하는 신파적 정서를 한층 자아내”¹⁵⁾고 있다. 〈모르는 여인의 편지〉가 60년대식 한국 신파극으로 한 여인의 비정상적 사랑과 희생을 극대화한다면, 〈Y의 체험〉은 츠바이크가 주인공 남성을 소설가로 설정함으로써 스스로의 자의식을 고양한 것을 변주하여 영화의 남자 주인공을 영화감독으로 설정해 이장호 감독 자신의 남성 판타지를 전면화한다. 이 과정에서 영화감독을 사랑하는 여성은 은근과 끈기와 자기희생의 미덕을 갖춘 여성으로 이상화된다.

〈Y의 체험〉 속의 Y는 바로 이 영화감독을 칭하는 것으로서 소설 속 K를 Y로 바꾼 것인데, 남성 염색체를 상징하는 XY에서의 Y를 뜻함으로써 보편적 ‘남성’을 상징하기도 한다. 이에 상응해 영화는 소설 속에서는 알파벳 머리글자라도 이름이 거론되지 않는 여자 주인공에게 여성 염색체 XX에서의 X라는 이름을 부여하고 대학에서 의상 디자인을 전공해 수석으로 졸업한 패션 디자이너라는 직업까지 제공한다. 그러나 X의 직업이나 수석 졸업이라는 이력이 그녀에게 독립성을 보장할 수 없는 것

15) KMDB 사이트의 영화의 상세정보란에 이선주의 평이 있다.

http://www.kmdb.or.kr/vod/vod_basic.asp?nation=K&p_dataid=01889&keyword=%EB%AA%A8%EB%A5%B4%EB%8A%94%20%EC%97%AC%EC%9D%B8%EC%9D%98%20%ED%8E%B8%EC%A7%80

은 그녀가 미혼모라는 사실이다. 미혼모로서 혼자 아이를 낳아 키우기 위해 X는 아무도 모르는 곳으로 숨어들어 아버지뺄 되는 홀아비 의사의 가정부를 하다가 부유한 청년 사업가인 대학 동창의 정부가 되어 그의 도움으로 아파트와 고급 부티크를 장만한다. 결국 1980년대 한국의 X는 그녀가 가진 문화·교육자본이 무색하게도 1900년대 초반의 오스트리아의 익명의 여성과 같은 사회·경제적 조건에 놓여있는 셈이다.

이렇듯 직업과 시공간적 배경 외에는 거의 모든 설정이 츠바이크의 소설과 동일하지만, 〈Y의 체험〉이 선보이는 최대의 관전 포인트는 소녀 시절의 X가 이웃집에 이사 오는 Y를 보고 반하는 시점을 1988년으로, 그녀가 영화감독 Y에게 편지를 보내 고백하는 시점을 2000년으로 설정한다는 것이다. 따라서 영화는 “1987년에서 2000년대의 의상 영상 쇼라는 연출의도에 따라 속옷까지 새롭게 디자인한 점 등 ‘시네파션’ 영화로 꼽힌다”¹⁶⁾는 것을 언론매체를 통한 홍보에서 적극적으로 활용한다. 〈Y의 체험〉의 개봉을 전후로 한 당시의 신문기사들을 찾아보면 “오스트리아 작가 스테판 츠바이크의 소설을 극화”¹⁷⁾했다는 사실보다 영화의 시간적 흐름과 의상의 변화에 초점을 맞춘 경우가 대다수이다. 이에 따라 “미래형 애정영화”¹⁸⁾라거나 “미래를 배경으로 영화감독을 짝사랑하는 디자이너의 순애보”¹⁹⁾, “주인공의 변화하는 의상 등이 돋보”이는 “미래를 배경으로 한 이색영화”²⁰⁾, X를 연기하는 “이보희의 분장술과 미래패션(프랑소와즈의 대표 디자이너 진태옥씨의 담당)이 눈길을 [끄]”²¹⁾는 미래형 패션(fashion) 영화임이 부각된다. 실제로 영화 속에서 Y를 연기

16) 「방화, 별난 작품 많다」, 『동아일보』, 1987.8.18.

17) 「방화 '관객 올리기 작전」, 『동아일보』, 1987.5.12.

18) 「방화 5편 추석 대목서 정면대결」, 『매일경제신문』, 1987.9.26.

19) 「추석 대목 방화-외화 대결」, 『경향신문』, 1987.9.29.

20) 「황금의 연휴 추석 극장가」, 『동아일보』, 1987.9.29.

21) 「방화 5편 추석 대목서 정면대결」, 『매일경제신문』, 1987.9.26.

하는 이영하는 “속옷까지 새롭게 디자인”²²⁾한 영화의 콘셉트에 부합하도록 많은 장면에서 하이스 기저귀처럼 생긴 하얀 팬티 한 장만 입거나 팬티 위에 흰 셔츠 한 장을 걸치고 아파트 내부를 어슬렁거린다. 그런 면에서 X의 직업이 디자이너로 설정된 것도 결코 우연이 아니다.

그러나 2016년 현재의 관점에서 볼 때, 2000년대의 의상이라며 〈Y의 체험〉에 등장하는 스타일이 실제로 2000년대를 경험한 이들이 공감할 수 있는 당대의 패션이 아니라 어깨를 과장되게 표현하는 1980년대 패션의 연속선상에 놓여 있다는 것은 주지할만하다. 20세기 후반에 제작된 대다수의 할리우드 공상과학 영화들이 21세기의 의상으로 선보인 몸에 딱 붙는 우주복 패션을 상기하면, 인간이 미래를 예상하거나 예측할 수는 있어도 진정으로 예견할 수는 없음을 보여주는 일레라 하겠다. 2000년으로 설정된 영화의 오프닝 시퀀스에서 등장하는 신디사이저의 기계음을 강조하는 주제가 또한 80년대 스타일인 것임은 두말할 나위가 없다. 기계음이지만 2000년대 영미권과 독일, 프랑스에서 주류 장르였던 일렉트로니카나 테크노 음악와는 다른 비트를 가진, 그런 장르들의 전신으로서의 1980년대의 전자음악에 다름 아니기 때문이다.

비록 향수를 불러일으키는 과거가 아니라 아직 경험하지 못한 미래를 미리 상상한 것이지만, 그런 측면에서 〈Y의 체험〉에 등장하는 미래로서의 2000년은 프레드릭 제임슨의 표현을 빌자면 그가 “향수 영화(nostalgia film)”라 부르는 1980년대 할리우드 영화 속에서 자주 목도하게 되는 “역사로서의 현재(the present as history)” 내지는 “80년대라고 추정되고 명명될 수 있는 현재(a present that can be dated and called the eighties)”에 더 가까워 보인다.²³⁾ 미국의 ‘좋은 시절’이었던 1950년대

22) 『방화 5편 추석 대목서 정면대결』, 『매일경제신문』, 1987.9.26.

23) Fredric Jameson, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham:

를 배경으로 하는 1980년대의 할리우드 향수영화는 과거를 재현하는 양태를 취하지만 사실은 아름다운 과거를 추억하는 현재의 시각에서 과거가 아닌 현재를 반영하고 있다는 것이 제임슨의 요지이다. 〈Y의 체험〉은 비록 과거가 아닌 1987년이라는 동시대와 2000년이라는 미래를 현재 시제로 삼고 있으나, 그 현재라는 것이, 1987년이건 2000년이건, 미혼모가 홀로 경제적으로 자립해서 살 수 있는 여건이 안 됨에도 불구하고 양육의 모든 책임을 여성에게 전가하고 육아의 고통으로부터 홀로 해방되어 장성한 후세를 보고 싶은 남성의 이기적 종족 본능의 판타지가 영구히 구현될 수 있는 “역사로서의 현재”를 재현한다. 비록 그 판타지가 Y로 대표되는 한 남성이 편지를 읽으며 자신에게 11살짜리 아들이 있다는 것을 깨달은 후의 잠시 동안만 유효할 뿐이고, 존재조차 몰랐던 아들이 죽었다는 것을 이내 깨닫게 되는 비극적이고 허무한 결말로 치달을 지라도 말이다.

모든 남성에게 적용되는 판타지가 아닐지라도 이 판타지적 서사가 아마도 다수의 여성 관객을 불편하게 할 수 있는 이유는 그것이 1980년대에만 유효한 것이 아니라 20세기 이전이나 21세기에도 유효하다는 데에 있다. 그 판타지는 과연 “80년대라고 추정되고 명명될 수 있는 현재”를 반영하고 있다. 물론 2010년대에 들어서 남성 육아가 화제의 리얼리티 쇼 프로그램의 소재로 자리 잡으면서 영유아 및 아동 양육의 고난이 어느 정도 대중적 서사로 작동하게 되었다. 그럼에도 불구하고 아직도 자녀 양육은 전적으로 여성의 몫이라는 인식이 팽배한 한국 사회에서 경제력이 있는, 방탕한 중년의 미혼 남성에게 어느 정도 성장한 아들이 있다는 것은 솔깃한 뉴스일 수밖에 없을 것이기 때문이다. 또한 그 아들의 어머니가 잔소리하고 바가지 굶는 마누라가 아니라는 점은 더욱 솔깃할

Duke University Press, 1991(2005), p.284.

것이다.

실제로 〈Y의 체험〉에서 X는 그와 동침하고 매달리는 여배우에게 노골적으로 싫은 내색을 하는 Y의 모습을 보며 “나의 왕자님은 구걸하는 걸 제일 싫어하는구나. 어떤 일이 있더라도 난 왕자님에게 손을 내밀지 않을 거야”라고 소녀 시절부터 이미 굳은 결심을 하고 이를 실행한다. 그녀는 자신과 잠자리를 같이 했음을 기억하지도 못 하는 남성의 아이를, 그를 사랑한다는 이유만으로 홀로 낳아 그에게 “손을 내밀지 않”기 위해 다른 남성들을 상대로 매춘을 하거나 경제적으로 기생해서라도 키우는 길을 택한 것이다. 〈Y의 체험〉이 고난으로 묘사하는 것은 미혼모에 대한 한국 사회의 편견 어린 시선뿐이며, 이에 대한 영화의 해결책은 그 시선을 피해 어느 시골 언덕에서 홀로 산통을 겪어내는 X의 뜬금없이 과장된 모습을 우화적으로 표현한 장면뿐이다. 겨울의 황량한 야외에서 홀로 분만을 감행하며 떼굴떼굴 구르는 Y의 앞에 때마침 운전을 하고 지나가던 할아버지 노의사는 멜로드라마적인 천우신조의 존재로서 이 모든 고난의 해결책이다.

〈Y의 체험〉에서 코믹할 정도로 우화화되며 생략되고 낭만화된 미혼모의 출산과 양육의 고통은 츠바이크의 소설에서는 오히려 세세하고 쓰라리게 묘사되고 있다. 츠바이크의 여자 주인공은 가지고 있던 보석을 팔아서 생활하다가 가지고 있던 돈을 모두 도둑맞고 “아주 가난한 사람, 쫓겨난 사람, 돌보아줄 수 없는 사람만이 어떻게 할 수 없어 기어들어오는 자리”²⁴⁾인 시립 병원의 산실에 들어가 “인간의 비천함에 구역질나던 나날”²⁵⁾을 보내며 아이를 낳는다. “인간의 수치심이 다각적인 시선으로 십자가에 못 박히게 되고 많은 말들로 태형을 받게 되는데”²⁶⁾ 그 산실에서

24) 스테판 쓰바이크, 『모르는 여인의 편지』, 정성호 역, 현대문화센터, 1987, 66쪽.

25) 스테판 쓰바이크, 『모르는 여인의 편지』, 정성호 역, 현대문화센터, 1987, 65쪽.

의 경험은 그녀가 사랑하는 이의 “명량하고 착한 아이만은 그 비굴하고 어두운 바닥에서 자라게 하지 않겠다”²⁷⁾의 결심을 갖게 한다. 그녀는 아이가 “무엇이든지 갖고 싶은 것은 다 갖게 하고, 이 세상에서의 모든 부유와 인락을 향유하게 하고, 그리하여 당신소설가 K의 위치까지, 당신의 생활 수준에 이르기까지 올려 놓지 않으면 안 된다”²⁸⁾는 결심으로 부유한 남성들의 정부가 된다. 그 남성들 중 일부는 그녀에게 수차례 청혼을 하기도 하지만 그녀는 K가 “부르시기만 하면 언제든지 자유로운 몸으로 달려갈 수 있도록”²⁸⁾ 그 모든 청혼을 거부한다. 『모르는 여인의 편지』는 비록 남성 판타지라 할지라도 사랑의 주체를 사랑을 받는 이/남성보다 사랑을 하는 이/여성으로 설정하여 되돌아오지 않는 사랑에 눈이 먼 그 여성이 그 사랑이 되돌아올지도 모른다는 희망으로 그 사랑의 씨앗, 즉 “내그네가 먹여 살려야만 하고, 그 대신 키스도 할 수 있고 포옹도 할 수 있는” 아들, 즉 “당신K이 아닌 또 하나의 <당신>이며 그것만은 진실로 나의 것이었던 그 아이”²⁹⁾를 통해 보상 받도록 한다. 아들의 죽음과 K가 결국 자신을 기억하지 못 한다는 사실은 그 보상감의 상실을 의미하는 것이며 그로 인해 K가 “모르는 여인”은 희망 없는 자신의 어리석은 사랑 앞에 무릎을 꿇게 된다. 따라서 소설은 ‘어리석은 사랑의 주체’로서의 여성의 인생을 통해 독자에게 이성애적 사랑의 의미를 성찰하게 한다.

그러나 <Y의 체험>에서 이러한 일방향적으로 특수한 사랑의 의미는 퇴색하고 한 여성의 정신적 수절이나 지고지순한 유교적 일부종사(一夫從事)만이 강조된다. 20세기 말에 20세기 초반의 서구 문학 텍스트를 영

26) 스테판 쓰바이크, 『모르는 여인의 편지』, 정성호 역, 현대문화센터, 1987, 66쪽.

27) 스테판 쓰바이크, 『모르는 여인의 편지』, 정성호 역, 현대문화센터, 1987, 73쪽.

28) 스테판 쓰바이크, 『모르는 여인의 편지』, 정성호 역, 현대문화센터, 1987, 76쪽.

29) 스테판 쓰바이크, 『모르는 여인의 편지』, 정성호 역, 현대문화센터, 1987, 70쪽.

화화하며 20세기 이전부터 한국 사회를 지배해온 유교적 가부장제 이데올로기를 내면화하고 있는 것이다. 특히 주목할 것은 〈Y의 체험〉이 소설과 완전히 다른 서사적 장면 하나를 영화의 중반부에 배치한다는 것이다. 수차례 홀아비 노의사와 사업가 대학동창의 청혼을 받고도 이를 거절하던 X는 아들이 소설에서처럼 폐렴이 아니라 뇌종양에 걸려 시한부 판정을 받게 되자 그와의 영원한 이별 전에 아들과의 모의 결혼식을 감행한다. 의상 디자이너답게 슬림한 형태의 하얀 웨딩 드레스를 직접 디자인해 입은 X와 성인 남성용 텍시도를 소화하기 위해 키 높이용 나무 기둥 위에 올라탄 아들은 그들의 고급 아파트 안을 행진한다. 그러나 한없이 우는 엄마를 혀 짧은 아이 목소리로 위로하던 착한 아들은 돌연 머리가 깨질 것처럼 아프다며 고통을 호소하다 쓰러진다. 결혼식 도중에 응급실로 직행한 아이는 그 길로 세상을 떠난다. 이 결혼식 장면은 아들의 죽음을 소설보다 비극화하기 위한 멜로드라마적 장치로 해석될 수 있다. 그러나 본 연구자가 보기에는 여자가 어려서는 아버지를, 결혼 후에는 남편을, 남편이 죽은 후에는 아들을 따라야 한다는 유교적 삼종지도(三從之道)를 현대적으로 영상화한 장면으로 보인다. 사랑하는 Y와의 결혼은 꿈도 꿀 수 없는 X에게 Y의 아들은 부재하는 남편을 대신해 X가 섬겨야 할 대상이다. 홀어머니 슬하에서 자라다 자비로운 양아버지가 생겼으나 Y와의 사랑을 이루기 위해 부모의 품을 떠난 후 Y를 남편으로 얻을 수 없었던 X가 섬길 수 있는 유일한 남성이 바로 Y의 아들인 것이다.

표면적으로는 1987년과 2000년을 오가며 현재의 한국을 재현하는 듯 하지만, 실상 〈Y의 체험〉이 이상화하는 것은 수절하는 여성에 대한 한국 남성의 노스텔지어이며 그런 의미에서 제임슨이 말하는 향수영화에 해당한다고 할 수 있다. 향수영화로서 〈Y의 체험〉은 유교적 가부장제

하에서 여성에게 ‘일부종사’와 ‘삼종지도’를 강요하는 전통과 그 전통이 서서히 깨져가는 사회에서 자신만은 ‘일부종사’의 대상이 되고 싶고 될 수 있으리라 믿고 싶은 한국 남성의 판타지를 1980년대적으로 재해석한 현재성의 표출이다. 이러한 노스탤지어적 판타지는 19세기와 20세기의 전환기를 배경으로 하는 유럽 소설이 1960년대에 이어 20세기 말에도 한국에서 다시 한 번 영화화될 수 있었던 힘일 것이다. 물론 이장호의 리메이크는 흥행에 있어서는 참패했지만, 이러한 유교적 남성 판타지는 2016년 현재에도 지상파 방송국의 여성 드라마 작가들에 의해 끊임없이 확대·재생산되고 있다. 유년기에 잃었다가 장성한 후 되찾은 후손, 특히 바뀌치기 된 후손과 관련한 드라마 서사의 한국에서의 보편성과 대중성이 드러내는 것은 부계 혈통의 유지에 대한 유교적 집착이며 이 과정에서 여성/어미는 생식의 수단으로서만 기능하고 서사에서의 주체성을 상실하게 된다. 일부종사하는 여성과 부계 혈통의 계승에 대한 유교적 가부장제의 판타지는 21세기 한국 사회에서도 제임슨적인 향수 서사의 형태로 “역사로서의 현재”의 의미를 갖고 무한 회귀하고 있는 것이다.

2-2. 여성 영화로의 전화 - 오필스의 〈미지의 여인에게서 온 편지〉

1922년에 출판된 츠바이크의 원작소설을 바탕으로 1948년에 전 세계에서 가장 먼저 영화화된 오필스의 〈미지의 여인에게서 온 편지〉는 원작의 남성 판타지와는 상당히 다른 양상을 보인다. 소설이 어리석은 사랑의 주체로서의 여성과 그 맹신적인 사랑의 배반성에 대한 뒤늦은 깨달음을 그리고 있다면, 오필스 영화 속 여자 주인공은 어리석은 사랑보다는 실존주의적 사랑의 주체로서 떠오른다. 1940년대 이래로 서구 철학계를 강타한 사르트르(Jean-Paul Sartre)의 실존주의 사상의 영향 때문

인지 영화는 사랑에 있어 “선택(choice)”할 자유를 갖고 그에 따른 “책임(responsibility)”을 지닌 여성 주체를 주인공으로 내세운다.³⁰⁾ 아마도 소설과의 그러한 변별점이 크리스틴 글레드힐(Christine Gledhill)과 타니아 모듈레스키(Tania Modleski)와 같은 페미니스트 영화학자들이 <미지의 여인에게서 온 편지>를 ‘여성영화’로 꼽는 이유일 것이다.³¹⁾ 물론 모듈레스키는 <미지의 여인>이 “남자의, 남자를 위한 이야기(a story of and for the man)”처럼 보이기 때문에 “여성영화란 존재하지 않고, 할리우드 영화는 언제나 남성의, 남성을 위한 드라마라고 주장하는 평론가들에게 유난히 강한 증거점을 제공”³²⁾해 왔다는 명제 하에서 영화의 텍스트 분석을 시작하지만 말이다.

<미지의 여인>의 소설과의 차이점은 또 있다. 츠바이크 소설의 여주인공은 이야기의 화자이기도 하다. 해도 호명될 수 있는 이름뿐 아니라 스피박(Gayatri Spivak) 식으로 “말할 수 있는” 목소리마저 박탈당한 채³³⁾ 글로써만 뒤늦은 고백을 한다. 그러나 오펠스 영화 속 히로인은 리자 베른들(Lisa Berndle)³⁴⁾이라는 이름을 가지고 자신의 목소리를 낸다. 이는 한편으로 소설과 달리 영화가 플래시백에 등장하는 과거를, 아니 모든 장

30) 다음을 참조할 것. Jean-Paul Sartre, *Existentialism & Humanism* Trans. P. Mairet, New York: Methuen Publishing, 1974.

31) 다음을 참조할 것. Christine Gledhill, ed., *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: British Film Institute, 1987.

32) Tania Modleski, “Time and Desire in the Woman's Film” in *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* ed. Christine Gledhill, London: British Film Institute, 1987, pp.326-338, p.326. 필자 번역.

33) 다음을 참조할 것. Gayatri Spivak, “Can the Subaltern Speak?” in *Marxism and the Interpretation of Culture* eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg, Chicago: University of Illinois Press, 1985, pp.271-313.

34) 영어 발음으로는 리사 번들이지만, 영화 속에서 여주인공은 독일어 식으로 계속 리자로 호명된다. 그러나 남자 주인공인 Stefan은 영화에서 독일어 식의 슈테판이 아닌 영어식의 스테판으로 발음된다. 따라서 본고에서도 Stefan은 스테판으로 표기할 것이다.

면을 현재로 재현할 수 있다는 매체적인 특성이 있기 때문이다. 또 다른 한 편, 리자는 소설의 무명녀처럼 남자 주인공의 인생에 아무런 개입도 하지 않는 투명인간 같은 여성이 아니라 자신이 선택한 행동의 여파를 그에게 가하기도 한다. 소설이 병적일 정도로 일방적인 사랑이 존재할 수 있음을 서간체의 형식을 빌어 일방향적인 통고의 형태로 묘사한다면, 본 연구자가 보기에 오펔스는 편지를 읽는 남성의 심리 변화와 고뇌를 영상화하며 이 병적인 사랑이 서신(correspondence)을 통해 조응(correspondence)을 유도하며 단방향적인 것에서 쌍방향적인 것으로 변화하는 과정을 그린다.

영화는 소설과 마찬가지로 1900년대 초반의 오스트리아 빈을 배경으로 하고 있다. 그러나 많은 면에서 소설과 상당히 다르다. 『모르는 여인의 편지』 속의 소설가 K는 〈미지의 여인〉에서 스테판 브란트(Stefan Brand)라는 이름의 유명 피아니스트로 변형된다. 오프닝 시퀀스에서 스테판은 그의 예술적 재능에도 불구하고 소설에서처럼 가벼운 유희만을 즐기는 경박한 성격 때문에 위기에 처한 상태에서 편지를 발견한다. 유부녀와의 부적절한 관계가 발각되어 그녀의 남편으로부터 결투 신청을 받고 이를 피해 도망갈 궁리를 하던 그는 “이 편지를 받았을 때 쯤 난 이미 죽어있을 거예요(By the time you read this letter, I may be dead)”로 시작하는 편지의 첫 문장에 사로잡혀 밤새도록 읽기 시작한다. 이는 “나를 전혀 모르는 당신에게”로 시작하는 소설과 〈Y의 체험〉의 편지와 매우 다르다. 『모르는 여인의 편지』와 〈Y의 체험〉의 여성 화자는 자신의 신원을 곧바로 밝히지 않고 광적인 사랑으로 점철된 15여년간의 자신의 삶에 대해 먼저 고백하고 맨 마지막에 삶의 희망을 잃은 상태에서 자살 가능성을 암시한다. 특히 츠바이크 소설 속의 편지는 크게 4절로 구성되어, 청소년기에 첫눈에 K에게 반한 후 점점 더 깊은 사랑의 나

락에 빠지는 과정을 묘사하는 2절을 제외하고는, “나의 아이는 (어저께) 죽었습니다”³⁵⁾로 편지의 맨 첫 문장 뿐 아니라 각 절을 시작함으로써 아들의 죽음을 크게 강조한다. 그러나 <미지의 여인>의 리자는 처음부터 매우 직설적으로 자신이 죽었음을 선포함으로써 그 죽음에 대해 스테판 뿐 아니라 관객의 호기심까지 유도한다. 이 할리우드 영화의 마지막에 밝혀지는 그녀의 죽음은 소설이나 이장호의 한국영화 속의 자살과는 달리 아들과 마찬가지로 전염병(티푸스)에 의한 것이며, 이는 이후에 언급하겠지만 할리우드 멜로드라마적인 ‘윤리적 응징’에 해당한다.

<미지의 여인>의 리자는 소녀 시절 같은 아파트로 이사 온 스테판의 이삿짐 속의 악기들과 이국적인 물품들에 먼저 매료된 후 그의 피아노 연주를 듣고 그에게 빠져들기 시작한다. 영화의 주제가로 스테판이 반복적으로 연주하는 리스트(Franz Liszt)의 『Un Sospiro』를 들으며 그에 대해 호기심을 키우던 리자는 젊고 잘 생긴 스테판과 마주치자마자 첫 눈에 사랑에 빠지고 만다. 그의 모든 콘서트를 찾아다니며 그의 연주를 듣고 그의 아파트에 몰래 들어가서 피아노와 악보를 만져보기도 하는 리자의 모습은 스테판에 대한 그녀의 욕망이 음악과 피아노로 전이되어 이를 통해 충족됨을 보여준다. 안시환의 분석대로 리자가 스테판에게 매혹되는 이유는 “스테판의 연주로 대표되는 내밀한 삶”³⁶⁾, 즉 “격식보다는 은밀한 감정을 강조하는 삶”³⁷⁾에 대한 그녀의 동경 때문이다. 그녀를 매료시킨 “스테판의 연주는 자유롭고 도시적인 ‘모던 문화’의 표상인 빈과 등가적인 것”인 동시에 “공적인 공간에서 들려오는 연주가 아니라

35) 스테판 쓰바이크, 『모르는 여인의 편지』, 정성호 역, 현대문화센터, 1987, 10쪽.

36) 안시환, 『불가능한 사랑의 치명적 매력 - <미지의 여인에게서 온 편지>』, 홍성남 외, 『막스 오펜스』, 한나래, 2006, 54쪽.

37) 안시환, 『불가능한 사랑의 치명적 매력 - <미지의 여인에게서 온 편지>』, 홍성남 외, 『막스 오펜스』, 한나래, 2006, 55쪽.

내적인 풍요로움을 더해 주는 자신만을 위한 은밀하고도 매혹적인 연주였고, 그것이 리사의 판타지 속에 존재하는 스테판의 세계³⁸⁾인 것이다. 오펠스는 피아니스트인 스테판이 콘서트장에서 연주하는 장면을 리사의 상상을 통해서만 관객에게 보이도록 설정함으로써 공인으로서의 그의 연주를 사적으로 치환해 수용하는 여성 판타지를 재현한다.

작사랑에 빠진 리사는 공상과 망상에만 몰두하지 않고 스테판에게 부끄럽지 않은 여성이 되기 위해 옷차림에 신경 쓰고 사교댄스 등의 사교계의 매너를 익힐 뿐 아니라 도서관에서 음악의 역사에 대해서도 공부하기 시작한다. 〈Y의 체험〉의 X가 영화감독인 Y의 눈에 들기 위해 영화광이 되고 수석으로 대학에 입학하고 졸업하는 것처럼, 〈미지의 여인〉의 리자도 사랑의 힘에 의해 자기 스스로를 변화시킨다. 소설에서의 '모르는 여자'도 책을 좋아하는 소설가 K를 위해 밤늦게까지 책을 읽고 피아노도 배우며 학교에서의 성적도 중간에서 1등으로 끌어올린다.³⁹⁾ 광적인 사랑이 하나같이 이 사랑의 주체인 여성들을 능동적인 자기 계발의 주체로 개조하는 셈이다. 물론 그 개조의 목적이 자신을 위한 것이 아니라 사랑하는 남성을 위한 것이라는 면에서 이 광적인 사랑은 파멸로 치닫지만 말이다. 어찌 되었든 〈미지의 여인〉의 리자는 어머니의 재혼으로 자신과 스테판만을 위한 은밀하고 사적인 공간이었던 빈을 떠나 린츠에서 남은 청소년기를 보내고 아름다운 성인 여성으로 성장하여 다시 빈으로 돌아온다. 빈으로 돌아오기 전, 리자는 린츠에서 군복 재단사인 새아버지의 주선으로 젊은 장교를 만나 청혼을 받지만 그의 구애를 거절한다. 빈과 마찬가지로 음악의 도시인 린츠에서 18세가 된 리자는

38) 안시환, 『불가능한 사랑의 치명적 매력 - 〈미지의 여인에게서 온 편지〉』, 홍성남 외, 『막스 오펠스』, 한나래, 2006. 안시환은 리자를 리사로 표기하고 있다.

39) 스테판 쓰바이크, 『모르는 여인의 편지』, 정성호 역, 현대문화센터, 1987, 26-27쪽.

부모님과 사회의 압박에 의해 젊은 중위와 한 달에 두 번씩 음악회에 갈 정도로 관계를 진척했으나, 결혼할 마음은 없는 것이다. 이미 사랑하는 사람이 있는 데다 자유분방한 삶을 영위하는 남성 예술가에게 빠져 있는 리자에게 규율과 규칙에 얽매여 사는 군인이 매력적으로 느껴질 리도 없을 것이다.

〈Y의 체험〉의 X가 디자이너인 것과 반대로 〈미지의 여인〉의 리자는 빈의 드레스숍에서 모델 일을 하며 아름다운 드레스들을 입고 여성 고객들 뿐 아니라 그들과 동행한 남성들의, 멀비(Laura Mulvey)적인 의미에서의 “응시(gaze)”를 받게 된다.⁴⁰⁾ 개중에는 그녀에게 성적 욕망을 품고 접근하려는 남성들도 상당수 있으나 그녀는 자신의 육체를 타인의 응시의 대상에서 더 나아가 성 매매 혹은 신분 상승의 기회로 삼는 다른 의상 모델들과 스스로를 차별화하며 이를 거부한다. 물론 아이러니한 것은 그녀가 스테판과 마주칠 기회를 틈타며 그의 아파트 앞을 서성거리며 그의 응시를 받기 위해 애쓰는 것이 영화 속에 등장하는 여느 거리의 여자들과 크게 다르지 않다는 것이다. 이는 이후에 11세 아들의 어머니가 된 리자가 한밤중에 스테판의 아파트에 찾아갔다가 밖으로 뛰쳐나왔을 때 그녀를 거리의 여자로 오인한 중년 남성의 접근을 받고 리자가 출행량을 치는 장면과 병렬된다. 한 편으로, 리자와 다른 성 노동자의 차이점이 있다면, 그녀는 자신이 사랑하고 ‘선택’한 남성과 성 관계를 맺기 위해 그의 성적 응시를 갈구한다는 것이다. 물론 그 과정이 ‘선택’당하는 척 하는 일종의 연극적인 과정일지라도 말이다. 다른 한 편으로,

40) 다음을 참조할 것. Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” in *Visual and Other Pleasures*, New York: Palgrave Macmillan, 1989(2009), pp.14-29. 멀비는 할리우드 영화의 여배우들의 육체가 남성 성기를 대체하는 페티시로 절편화되어 영화 속 남성 캐릭터와 남성 관객들의 응시의 대상으로 치환됨으로써 남성의 시각적, 질시증적(scopophilic) 쾌락의 근원으로 작동함을 정신분석학적으로 설명한다.

스테판의 아파트를 서성거리는 처녀인 리자와 아이 엄마인 리자의 장면이 반복되고 병치되면서 생기는 차이점은, 전자에는 희망과 로맨스가 있지만 후자에는 절망과 불륜 아닌 불륜이 존재한다는 것이다.

과연, 십대 후반과 이십대 초반의 의상 모델 리자는 눈 쌓인 빈의 골목길에서 러시아 전통모자인 샤프카부터 망토와 스커트, 구두에 이르기까지 검은 옷차림으로 스테판의 응시를 얻는 데 성공해 그와 데이트를 하며 부푼 희망 속에 로맨틱하고 꿈같은 시간을 보낸다. 온통 새까맣게 차려입은 외관과 달리 실내 장면에서 그녀가 망토 안에 입은 블라우스는 하얗게 빛나는데, 이는 겉으로는 심지 굳고 강인해 보이지만 곧 상처를 입게 될 리자의 내면과 함께 그녀의 육체적 순결을 상징하고 있기도 하다. 커플은 고급 레스토랑의 별실에서 식사를 하고, 마차를 타고 빈 시내를 돌다가 스테판이 리자에게 하얀 장미를 선물 하기도 하며, 놀이 공원에서는 모형 기차를 타고 반복해서 유럽 각국을 돌다가, 댄스홀에 가서 연주자들이 지쳐서 퇴근할 때까지 왈츠를 춘다. 흥미로운 것은 댄스홀의 연주자들이 모두 여성이라는 것인데, 이들은 쉬지 않고 춤을 추는 커플에게 불만을 품고 노동시간이 연장돼도 노동의 수당이 주어지지 않는 것에 불평하며 자발적으로 퇴근해 버린다. 음악이 그친 댄스홀에서 스테판은 그들이 춤추던 동안 흘러나오는 왈츠곡을 리자만을 위해서 연주하기 시작한다. 영화의 주제가로서 이탈리아어로 ‘탄식’과 ‘한숨’을 뜻하는 『Un Sospiro』는 영화 전체에 걸쳐서 반복적으로 삽입되어 있지만, 앞서 린츠에서의 군인과의 데이트 장면⁴¹⁾과 빈에서의 스테판과의 데이트 시퀀스에서만 빠져 있는데 이 장면에서 주제를 대체하는 것이

41) 군인과 데이트하는 장면답게 이 시퀀스에서는 군악대가 관악기로 연주하는 느린 음악과 요한 슈트라우스 1세(Johann Strauss I)의 『라데츠키 행진곡』과 같은 군대용 음악들이 등장한다.

이 왈츠곡이다. 리자는 피아노 받치에 걸터앉아 감격에 겨운 표정으로 흘린 듯이 왈츠곡을 연주하는 스테판과 그의 손가락을 응시한다. 스테판은 다시 한 번 사적인 공간에서 이번에는말로 리자만을 위한 은밀한 연주를 하는 것이다. 밤이 한창 깊어서야 데이트의 여운과 아쉬움 속에 스테판의 아파트에 들어가서 포옹을 하는 리자와 스테판의 모습이 컷아웃되며 데이트의 밤은 끝난다.

소설에서는 몇날 며칠을 K의 아파트 앞을 서성이던 내레이터가 그의 눈에 띄어 식사 제의를 받아 저녁을 먹고 밤이 깊어 그들의 K의 아파트로 향하는 것으로 마무리된다. 소설에서 ‘미지의 여인’은 K가 자신의 아파트에 가자고 하자마자 남자의 놀람을 스스로도 인지할 정도로 “매춘부나 직업적인 창녀 이외는 아주 순진하고 아직 어린 애송이 계집들”⁴²⁾이나 하는 것처럼 그 요청에 “대뜸” 응낙해 버림으로써 식사 이후의 데이트는 부재하게 된다. 게다가 소설에서의 저녁 식사는 여자가 꿈꾸던 남자와의 만남으로 너무나 벅찬 나머지 거의 말을 하지 않거나 못 하고 K의 이야기를 듣는 것으로 서술된다. 그러나 오웰스 영화에서의 데이트 시퀀스에서는 초반의 식사 장면에서는 리자가 스테판에게 그에 대해 말해 달라고 요청함으로써 자발적인 청자가 된다. 게다가 이후에 이어지는 모형 기차 장면에서는 스테판이 리자에게 질문을 하고 리자가 계속해서 이야기를 하도록 함으로써 그녀의 이야기를 경청하고 그녀가 자신의 목소리를 내도록 한다. 같은 바람둥이라 할지라도 K나 Y와 달리 스테판은 최소한 자신이 데이트하는 여성에 대해 호기심을 느끼고 배려하는 모습을 보임으로써 리자가 사랑하고 선택할 만한 남자라는 인상을 관객에게, 특히 여성 관객에게 심어준다. 따라서 영화의 러닝타임 86분 중의 1/5인 16여분을 차지하는 이 데이트 시퀀스는 <미지의 여인>의 하

42) 스테판 쓰바이크, 『모르는 여인의 편지』, 정성호 역, 현대문화센터, 1987, 53-54쪽.

이 라이트라 할 정도로 장면장면들이 뇌리에 깊게 각인될 정도로 시각적으로 인상적이기도 하지만 서사적으로도 중요하고 의미심장하다.

대단히 시각적이며 청각적인 동시에 촉각적이기까지 한 이 시퀀스에서 리자와 스테판의 데이트는 영화의 세트장인 동시에 세계의 모조 공간인 놀이공원 안에서 진행되는 인공적이고 유한한 유희로 재현된다. 짧은 밤만큼이나 지속력이 없는 이 인공적이고 유한한 유희는 그만큼 더 아름답고 신비한 분위기를 만들어 리자를 연기하는 조안 폰테인(Joan Fontaine)의 달뜬 표정처럼 관객을 들뜨게 하는 동시에 그 달콤한 분위기에 매료되게 한다. 특히 놀이공원의 모형 기차 객실 장면의 차창으로 바뀌는 유럽 각국의 풍경은, 고전 할리우드 영화의 전매특허라 할 수 있는 자동차 드라이브 장면의 인위적으로 돌아가는 가짜 풍경/사진 배경의 실상을 드러내는 것처럼, 모형 기차 밖에서 페달을 밟고 호각을 불며 힘겹게 옆으로 움직이는 두루마리 스크린을 돌리는 노동 인력을 부각시킨다. 가짜 기차 여행을 진짜인냥 꾸미고 있는 중년 남성 노동자를 스크린 안으로 끌어들이는 이 장면은 모든 영화의 오프스크린에서 진행되는 스태프의 수고로움을 부각시키는 메타 영화적인 기능을 수행한다. 동시에 자본주의 사회에서 누군가의 데이트와 휴식을 위해서는 노동하는 인력이 필요할 수 밖에 없는 씁쓸한 현실을 부각시키기도 한다. 이는 그 다음 장면의 댄스홀에서 왈츠곡을 연주하다 자체 퇴근을 감행하는 여성 연주자들의 모습을 통해서도 다시 한 번 강조된다. 게다가 이탈리아와 스위스에 이어 유럽 각국의 가짜 기차 여행이 다 끝나자 리자와의 데이트를 지속하고 싶은 스테판은 모형 객실에서 나와 그 모든 여행을 처음부터 완전히 재반복할 것을 주문하며 정가의 요금 위에 두둑한 팁을 지불한다. 리자와 스테판의 가짜 기차여행의 무대 뒤편에 존재하고 있는 요금소의 중년 여성은 두둑한 팁에 기뻐하며 활기찬 목소리로 다

음 여행지를 지시하고 중년 남성은 호각을 불고 페달을 밟으며 젊은 커플의 자본주의적 데이트와 로맨스를 잠시나마 계속해서 연장해 준다.

다음날 리자의 직장을 찾아온 스테판은 갑자기 2주간 연주 여행을 떠나게 되었음을 알리며 그녀에게 그 날 오후 기차역으로 배웅 나올 것을 부탁한다. 전날 모험 기차의 객실에서 함께였던 이들은 그 다음날 기차역에서 찰나의 작별 인사를 나눈 후 진짜 기차의 안과 밖으로 분리되어 위치한 채 기차의 출발과 함께 헤어진다. 스테판은 리자의 주소를 받아서신 교환을 통해 관계를 지속할 것을 약속하지만 2주가 지나도 그는 연락하지 않는다. 소설에서처럼 스테판에게 구질구질하게 매달리고 싶지 않았던 리자는 홀로 아들을 낳아 키운다. 그러나 소설에서 K의 여자로 남기 위해 결혼을 거부하고 역설적으로 매춘을 선택하는 '모르는 여인'과 달리, 〈미지의 여인〉의 리자는 아들의 물질적 풍요와 행복을 위해 아이가 9살 되던 해 그녀와 스테판의 관계를 알고도 이를 이해해주는 부유한 노신사와 결혼한다. 리자의 생일날 그녀가 행복한지를 묻는 자상한 남편과의 결혼 생활은 그녀의 생일을 축하하기 위해 간 오페라 극장에서 우연히 스테판과 조우하며 깨진다.

오페라 극장의 객석에서 리자와 눈이 마주친 순간 클로즈업되는 스테판의 얼굴은, 모듈레스키가 지적하듯, “보통 아름다운 여인을 촬영하기 위해 이용되는 장치인 소프트 포커스 필터”로 “여성화”되어 포착된다.⁴³⁾ 카메라 렌즈에 필터를 끼워 뿌옇게 촬영하는 소프트 포커스 기법은 고전 영화에서 여배우의 클로즈업되는 얼굴을 미화하기 위해 사용되던 방식이지만, 〈미지의 여인〉에서 스테판의 얼굴에 적용되는 소프트 포커스

43) Tania Modleski, “Time and Desire in the Woman's Film,” in *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, ed. Christine Gledhill, London: British Film Institute, 1987, p.332. 필자 번역.

는 이러한 고전적 법칙을 위배한다. 스테판은 리자의 응시와 욕망의 대상으로서 소프트 포커스를 통해 여배우를 대신해 스펙터클로서 대상화되고 물신화되는 것이다. 모듈레스키는 전통적인 이성애적 사랑의 대상으로만 존재하던 여성의 위치를 이탈하며 광적인 사랑의 주체로 떠오르는 오펔스의 여자 주인공을 설명하고 영화를 여성영화로 파악하기 위해, 이 “여성화된(feminized)” 스테판의 이미지를 예로 들어 여성 전체가 히스테릭하다는 전통적인 정신분석학적 관점을 전복하려는 시도를 한다. 그러나 모듈레스키의 시도는 이분법적 성별 개념의 구분에 의거해 스테판이 남성으로서는 예외적으로 “히스테리 환자의 위치에 있음(placed in the position of hysteric)”⁴⁴⁾을 부각시킴으로써 성 역할 전도라는 단순한 논리를 펼친다는 한계를 보인다. 리자와 달리 오히려 자신의 목소리를 낼 기회를 잃고 밤새도록 편지를 읽는 스테판이 편지를 통해 정신분석학적 “대화 치료(talking cure)”의 효과를 얻어 여성적인 히스테릭한 단계에서 벗어나 “능동성의 남근기(the active, phallic phase)”를 거쳐 “안정적인 성적 정체성(achieving a stable sexual identity)을 획득”한다는 것이다.⁴⁵⁾

본 연구자는 <미지의 여인>을 여성영화로 이해하는 모듈레스키의 입장에는 공감하지만, “성적 정체성 획득”을 단계별 경로를 거치는 직선형의 발전 과정으로 고착시키는 논지를 전개하는 그녀의 방식에는 동의할 수 없다. 오히려 스테판은 심리적으로 피터 팬처럼 소년 상태에서 성숙한 어른으로의 진입을 거부하고 바람둥이로서의 과잉 남성성을 성인 남

44) Tania Modleski, “Time and Desire in the Woman's Film,” in *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, ed. Christine Gledhill, London: British Film Institute, 1987, p.332. 필자 번역.

45) Tania Modleski, “Time and Desire in the Woman's Film,” in *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, ed. Christine Gledhill, London: British Film Institute, 1987, p.332. 필자 번역.

성의 본모습으로 착각한 채 살아가다가, 리자의 편지를 읽고 자유와 선택과 행동의 책임을 아는 실존적 주체로 거듭나는 것으로 보인다. 오페라 극장에서의 스테판의 열정에 찬 눈길에 홀려 객석에서 뛰쳐나와 집으로 돌아가려던 리자는 방탕한 생활로 과거의 미모와 활기를 잃고 더 이상 피아노 연주자로 활동하지 않게 된 스테판의 모습에 착잡해 한다. 게다가 스테판이 그녀를 기억하는 듯 객석에서 따라 나와서 말을 걸자 마음이 흔들린 채로 마차에 오르고 이미 마차에 타고 있는 남편의 비난에 직면한다. 그러나 이미 남편을 떠날 결심이 선 그녀는 이를 밝히고 남편은 어떤 수단을 써서라도 그녀의 결심을 막으리라는 결의를 분명히 한다. 다음 날 리자는 방학이 끝나 다른 도시의 기숙학교로 돌아가는 아들 스테판을, 아이의 아버지인 스테판과 헤어졌던 빈의 중앙역에서 배웅한다. 어린 스테판은 과거 아버지 스테판이 그랬던 것처럼 2주 후에 다시 만나자는 약속의 말인 “Two weeks!”를 외치며 기차를 타고 영원히 그녀의 곁을 떠난다. 물론 이것이 아들과의 영원한 이별이 될 줄 모르는 리자는 기차역에서 스테판의 집으로 향한다.

스테판의 아파트에서의 재회는 기차역에서부터 순서를 뒤바꿔 과거 스테판과의 데이트 시퀀스에 약간의 변주를 가하며 영화의 서사 구조 속에서 병렬을 이룬다. 또 다시 검은 의상 일색으로 스테판을 찾은 리자는 망사 베일이 달린 검은 숙녀 모자와 검은 스커트에 검은 재킷 안에 흰 블라우스를 입고, 스테판이 그녀에게 선물했던 흰 장미 다발을 사 갖고 가서 그와 대화를 시작한다. 그러나 스테판이 젊음과 함께 피아노 연주에 대한 열정을 잃고 즐거움만을 추구하는 삶을 영위하는 데다 사실은 자신을 기억조차 하지 못함을 눈치 챈 리자는 곧 아파트를 뛰쳐나온다. 소설의 화자와 달리 리자는 스테판과의 재회에서 육체관계를 맺지 않고 그를 회피하지만, 밤거리를 홀로 걷는 그녀를 성 매매자로 오인한

한 남성이 브로커를 자처하자 더 큰 혼란과 충격에 빠져 정처 없이 새벽의 빈을 떠돈다. 그리고 기차역에서 빈에 창궐하고 있던 티푸스에 전염되어 며칠 후 갑작스럽게 세상을 뜨게 된다. 티푸스로 아들을 먼저 보내고 요양원에서 스테판에게 편지를 쓰던 리자는 흔들리는 필체로 편지를 끝맺지 못 하고, 스테판에게 배달된 서신에는 요양원의 알림장이 함께 동봉되어 리자의 사망을 통고한다. 알림장을 보고 뜨거운 눈물을 흘리기 시작한 스테판은 마침내 리자에 대한 기억을 떠올리며 그의 병어리 하인 요한에게 리자를 기억하냐고 묻는다. 요한은 편지에는 표기되어 있지 않은 리자의 이름을 적어주고, 이제 스테판은 리자를 완전히 기억하게 된 데서 더 나아가 더 이상 ‘미지의 여인’이 아닌 리자라는 여인의 존재를 완전히 인식하게 된다. 물론 이 인식은 너무 늦게 일어났지만 전혀 일어나지 않는 것보다는 훨씬 이상적이다.

때마침 영화의 오프닝 시퀀스에서 스테판에게 결투를 신청한 남자에게 그를 데려가기 위해 새벽녘에 오기로 약속했던 마차가 도착한다. 본래 결투를 피해 도망치려 했던 스테판은 리자의 편지로 인한 인식의 전환에 더해, 그녀가 가져왔던 흰 장미 다발이 화병 속에 아직 싱싱하게 살아있음을 목격하고 데리다(Jacques Derrida)적인 “유령(specter)”⁴⁶⁾으로서 윤리적 각성을 촉구하며 영향력을 발휘하는 리자의 존재를 느끼고 결투를 받아들이기로 결심한다. 게다가 결투의 신청자가 리자의 남편이라는 것까지 이미 깨달은 후이기에 스테판은 웃을 갖춰 입고 당당하게

46) 다음을 참조할 것. Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning & the New International*, New York: Routledge, 2006. 데리다는 마르크스(Marl Marx)를 『햄릿』의 아버지 유령처럼 살아있는 이들 앞에 나타나 잘못된 현실, 특히 정치·경제적 정의가 부재한 후기 자본주의적 현실을 바로잡을 것을 지시하며 그들에게 윤리적 부채감을 각인시켜주는 존재로서 상정하며, 자본주의의 “미혹(conjuring)”에서 벗어나기 위한 “유령학(hauntology)”을 제안해 학자들과 이론가들의 현실인식을 촉구한다.

기꺼이 마차에 올라탄다. 아마도 결투로 인해 죽는 것은 스테판이 될 것이라는 것을 암시하며 카메라는 떠나는 마차를 뒤편에서 잡으며 영화를 끝맺음한다. 스테판이 이러한 ‘시적 정의’ 내지는 멜로드라마적 권선징악에 기꺼이 응하는 것은 그가 리자의 고백을 통해 자신의 여성적 히스테리로부터 치유되어 남성으로서의 성적 정체성을 되찾는다고보다 성인으로서의 윤리적 책임을 인식하는 것으로 보인다. 미지의 여인이었던 리자의 편지는 단순히 스테판에게 자신의 어리석은 짝사랑을 고백하는 것이 아니라 그가 자유와 쾌락에만 치우친 삶에서 벗어나 한 아이의 아버지로서의 윤리적 책임을 인식하고 자신의 행동에 합당한 대가를 지불할 자제가 된 인물로 변화하도록 유도하는 것이다.

이 절의 서두에서 언급한 것처럼, 〈미지의 여인〉은 많은 면에서 순수한 남성 판타지물인 『모르는 여인의 편지』에 많은 영화적 변형을 가해 탄생한 여성영화이다. 남성 중심의 사회에서 이름과 목소리를 잃었던 소설의 내레이터는 오펠스의 영화에서 리자라는 이름과 더불어 자신의 사랑과 선택에 대해 의견을 표출할 목소리를 획득한다. 물론 리자는 유부녀로서의 위치를 망각하고 자신의 쾌락에 충실하고자 한 비윤리적인 선택으로 인해 약간은 뜬금없는 천벌을 가하는 “멜로드라마적 상상력”에 의해 매우 급작스럽게 전염병에 걸려 목숨을 잃는다.⁴⁷⁾ 게다가 그녀가 영화 속에서 현재로 육화된 편지의 내레이션을 통해 발화를 함으로써 그녀의 목소리가 스테판에게 당도해 그의 깨달음을 유도하는 시점은 이미 너무 늦어 있다. 리자의 목소리는 카자 실버만의 지적대로 실제적

47) 다음을 참조할 것. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven: Yale University Press, 1995. 브룩스는 프랑스 대혁명 이래 서유럽의 연극 무대에서 먼저 등장해 과장된 방식으로 권선징악과 시적 정의를 실현하는 멜로드라마라는 장르가 산업혁명 이래로 영향력을 상실하기 시작한 종교를 대신해 근대의 윤리적 성역으로 작동하고 있음을 설파한다.

으로 발화되는 것이 아니라 “스테판의 의식 속에서만 존재”⁴⁸⁾할 뿐이다. 그러나 소설이나 〈Y의 체험〉에서 여성 화자의 존재가 남성 예술가에게 슬픔과 애도 이외에 아무런 변화도 촉발하지 못 했던 것과 달리, 〈미지의 여인〉의 스테판은 그녀의 ‘서신’에 ‘조용’해 기꺼이 변화한다. 비록 스테판이 자신을 기억조차 못 한다는 사실에 좌절한 데다 불운하게 티푸스에 전염돼 아들과 함께 자신의 목숨마저 잃은 리자지만, 그녀의 편지와 목소리는 사후적으로 스테판에게 자신의 존재를 각인시킴은 물론 그를 실존주의적 의미에서의 성인 남성으로 성장시키는 것이다. 스쳐지나가는 만남에서 얻은 아들 외에는 아무런 교차점도 없던 소설과 〈Y의 체험〉의 두 남녀 주인공과 달리, 리자와 스테판은 각자 평행선을 달리고 있었음에도 서로의 인생에 상호 개입을 하는 쌍방향성을 선택한 셈이다. 게다가 영화에서 과도하게 흘러나오는 음악으로 인한 멜랑콜리한 감정의 고조와 뜬금없는 우연성의 교차가 멜로드라마의 장르적 특성이며 그러한 면면이 오랫동안 여성 관객의 심금을 울렸음을 감안하면, 〈미지의 여인〉은 멜로드라마로서도 여성영화라고 할 수 있다.

3. 할리우드와 총무로 - 이장호가 오펠스에 바치는 분열적 오미주

서론에서 〈미지의 여인〉이 할리우드 영화임이 한국에서 간과되는 경향이 있다는 언급을 했었는데, 이제 그에 대해 논해야 할 것 같다. 흥성남은 〈미지의 여인〉이 “할리우드에서 나온 최고의 멜로드라마”이기에 “오펠스의 미국영화들 가운데 ... 가장 많이 논의되는 상황은 자연스러

48) Kaja Silverman, *The Accoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988, p.58.

워 보인다”면서도 “그 전반적인 공기에 있어서 다분히 ‘유럽적’이라고 정리한다.⁴⁹⁾ 할리우드 영화는 물론 미국영화이다. 할리우드는 실질적으로 미국에 위치해 있고, 할리우드 영화라 함은 영화의 제작국이 미국이란 뜻이므로 제작비 지원자들이 대체로 미국인들 내지는 미국 회사들이고 촬영지도 미국인 경우가 대다수다. 그러나 영화를 만든 이들 다수가 미국인이고 촬영장소가 미국이라면 모두 미국영화라는 명제로 단순 치환될 수 있을 정도로 영화의 국적성이라는 문제는 간단명료하지는 않다. 게다가 할리우드 영화는 미국영화라는 등식이 성립할 수 있을 정도로 할리우드가 일국적인 공간인 것도 아니다.

할리우드에서 활동하는 다수의 영화인들, 즉 제작자, 투자자, 배급자 등은 미국인이 아닌 경우가 허다하며 오펠스도 그 중의 한 명이다. 게다가 미국영화라는 범주는 미국의 메이저 제작사와 배급사가 관여하는 주류영화, 즉 일반적으로 우리가 할리우드라 부르는 곳에서 만들어진 영화들만을 지칭하기에는 너무 광범위한 개념이어서 비할리우드 영화, 즉 미국의 독립영화와 실험영화, 다큐멘터리를 빼놓고 이를 생각할 수는 없다. 우디 앨런(Woody Allen)처럼 미국의 대표적 영화인이지만 절대로 할리우드의 영화인들과 작업하지 않는 이들도 있다. 앨런과 더불어 마틴 스킨슬레지(Martin Scorsese)처럼 할리우드가 위치한 캘리포니아를 선호하지 않아 뉴욕에서만 영화를 만드는 이들도 다수 있으며, 이들이 형성한 뉴욕 영화계는 할리우드와는 차별적인 영화 인력과 문법을 형성하고 있기도 하다. 다시 말해, 할리우드를 미국의 내셔널 시네마라고 단언하고 간주하기에는 고려해야 할 것들이 너무나 많다. 오펠스의 이력만 봐도 할리우드의 복잡다단함을 조금이나마 느낄 수 있다. 또한 오펠스

49) 홍성남, 『오펠스, 유동으로서의 삶』, 홍성남 외, 『막스 오펠스』, 한나래, 2006, 8-33쪽, 23-25쪽.

의 영화가 할리우드적인 서사 전개와 영상 문법을 가지고 있다 해도 그의 유럽적 감수성이나 스타일이 <미지의 여인>같은 영화에 녹아들어가는 것은 할리우드가 사실은 얼마나 초국가적인 영화 시스템을 가동하고 체계화하는 공간인지에 대한 예증이기도 하다.

막스 오펔스(Max Ophüls)는 독일 태생(1902) 유대인으로서 바이마르 공화국에서 감독으로 데뷔해 활동(1931-33)하다가 2차 세계 대전 당시에 프랑스로 국적을 옮겨 연출을 지속(1933-40)한다. 그러던 중 프랑스마져 나치에 점령되자 미국으로 건너간다. 4년간 일자리를 얻지 못 하던 그는 맥스 오펔스(Max Opuls)란 이름으로 할리우드에서 활동(1947-50)하기 시작하며 할리우드 고전기(1920-1950)의 막바지에 4편의 영화를 연출하며 할리우드의 영화 관습을 진화시키는데 일조한 다수의 유럽계 할리우드 거장 중의 한 명이 된다.⁵⁰⁾ 그러나 프랑스로 돌아가는 쪽을 선택한 오펔스는 전후 유럽에서 그의 영화인생의 황금기(1950-57)를 구가하다 마지막 영화<몽파르나스의 연인들>(Les Amants de Montparnasse, 1958)을 촬영하던 도중 갑작스런 심장 질환으로 55세를 일기로 타계한다. 김영진이 오펔스를 프랑스 감독이라 부르는 이유는 여기에 있다. 물론 오펔스가 독일과 프랑스를 포함한 유럽에서 가장 길게 활동하기는 했지만 그렇다고 해서 그가 할리우드 영화인이 아닌 것은 아니다. <미지의 여인>이

50) 1, 2차 세계대전을 계기로 1920년대부터 1950년대에 이르는 고전기와 그 이후의 할리우드에서 활동한 다수의 유럽계 감독들은 독일 표현주의와 프랑스 상징주의 기법을 할리우드로 도입해 필름 느와르나 공포영화, 코미디, 멜로드라마 등의 다양한 할리우드 장르 영화의 관습을 새로이 정립했을 뿐 아니라 대중과 평단의 사랑을 동시에 받았다. 그러한 대표적 감독들을 꼽자면, 독일 출신으로는 오펔스를 위시해 프리츠 랑(Fritz Lang), 에른스트 루비치(Ernst Lubitsch), 로버트 시오드막(Robert Siodmak), 더글라스 서크(Douglas Sirk) 등이 있고, 오스트리아 출신의 조셉 폰 스텐버그(Josef Von Sternberg)와 빌리 와일더(Billy Wilder), 헝가리 출신의 마이클 커티즈(Michael Curtiz), 프랑스 출신의 자크 투르너르(Jacques Tourneur) 등을 들 수 있다.

오펠스의 할리우드 대표작으로 꼽히기는 해도 이를 제외한 다른 3편의 할리우드 영화들(〈망명자〉(*The Exile*, 1947), 〈포획〉(*Caught*, 1949), 〈무모한 순간〉(*Reckless Moment*, 1949)) 모두 그가 전후 프랑스에서 만든 그의 대표작들(〈윤무〉(*La Ronde*, 1950)), 〈쾌락〉(*Le Plaisir*, 1952), 〈롤라 몽테스〉(*Lola Montes*, 1955)) 만큼이나 그의 개성적 스타일이 빛을 발하는 작품들이다. 흥미로운 것은 〈미지의 여인〉이 오스트리아 소설을 원작으로 삼고 있는 만큼 제작사조차도 영화를 미국이 아닌 ‘외국영화로 간주하여 “극장 개봉 당시 미국 관객들을 끌어들이지 못했다”⁵¹⁾는 점이다. 〈미지의 여인〉을 할리우드 영화 내지는 미국영화로 인식하지 않고 유럽 영화로 파악하는 것은 한국이나 동아시아에서만 유효한 것은 아닌 셈이다.

오펠스 영화의 이러한 초국가적 특성을 고려한다면 그는 진정 ‘디아스포라(diaspora)’라는 표현에 적합한 영화인이다. 널리 알려져 있듯, 본래 디아스포라라는 어휘는 정치적 원인으로 인한 고대의 유대인이나 소수 민족의 집단 이산에 한정되어 사용되었으나, 현대에 와서 다양하고 광범위한 초국가적 흐름과 이주가 전지구적으로 확산되며 그 사전적 정의의 범위가 확장되었다. 그러나 유대인으로서 나치의 탄압을 피해 프랑스에 이어 미국으로 이주해 영화를 만들었던 오펠스는 고대적이며 현대적인 의미 양측에서의 디아스포라의 삶을 살았던 인물이다. 〈미지의 여인〉은 디아스포라 감독으로서의 오펠스의 할리우드 연출작 중에서도 그렇지만 그의 영화인생 전체를 놓고 보아도 대표작일 뿐 아니라 100년 이상의 세계 영화사 전반에 있어서도 걸작 중의 하나로 자주 꼽히는 영화이다. 물론 개봉 당시가 아니라 사후적으로 재평가되어 명작의 반열에 들어선 영화지만, 영화 특유의 초국가성, 즉 유럽 소설을 원작으로

51) 홍성남, 『오펠스, 유동으로서의 삶』, 홍성남 외, 『막스 오펠스』, 한나래, 2006, 25쪽, 19번 각주에서 재인용.

한 할리우드 영화라는 점은 오펠스의 디아스포라성 만큼이나 영화의 제작국이 미국이라는 사실을 자주 망각하게 하는 요인이 되기도 한다. 따라서 이장호가 <미지의 여인>이 할리우드 영화 내지는 미국영화임을 간과하고 김영진의 표현대로 이를 “베껴”서 <Y의 체험>으로 변안한 것은 그다지 뜬금없거나 놀랄만한 사건은 아닐 터이다.

그러나 1980년대를 대표하는 한국감독으로서의 이장호의 위상을 생각하면, <Y의 체험>이 그의 커리어에서 차지하는 비중이 아무리 미약하다 할지라도 영화의 원전으로서의 츠바이크의 소설과 할리우드에서 먼저 영화화된 오펠스의 <미지의 여인>과의 연관성을 고려할 때 모순을 발견하게 된다. 이장호가 <Y의 체험>과 같은 해에 동시에 연출한 <나그네는 길에서도 쉬지 않는다>도 그렇지만, 그가 80년대에 만든 대다수의 영화들이 한국에서의 서구문화의 막강한 영향력을 문제시하며 한국의 서구화와 근대화를 부정하고 의도적으로 민족주의적 교리, 특히 한국의 전근대적 전통으로의 회귀를 강조하는 경향이 짙기 때문이다. 그런 그가 1980년대에 <미지의 여인>을 유럽영화라고 간주했던 그것이 할리우드 영화임을 알았건 간에 굳이 변안물의 원작으로 채택한 것은 상당히 이례적이다. 80년대에는 미국영화는 저질 상업영화, 유럽영화는 예술영화 내지는 양질의 영화라는 이분법적 시각이 지배적이었음을 감안해, 이장호가 더더욱 오펠스의 할리우드 고전을 유럽영화로 받아들여려는 무의식적인 기제가 작동했을 것이라 추측하더라도 말이다. 물론, 1970년대의 이장호는 다르다. 그의 연출 데뷔작인 <별들의 고향>(1974)은 최인호의 동명 대중소설을 영화화해 상업적으로나 비평적으로나 대성공을 거둔다. 영화는 1970년대 포크음악과 청년문화를 당대에 급성장하기 시작한 성 산업의 부흥과 산업사회에서의 인간 소외 등을 주제로 삼아 70년대 호스티스 영화 장르를 개척하기도 했다. 그의 두 번째 영화인 <어

제 내린 비)(1974)는 데뷔작만큼의 성공도 주목도 받지 못했으나, 음악 영화 내지는 MTV 등장 이전의 뮤직 비디오라 불려도 손색이 없을 만큼 주옥같은 대중가요들과 감각적인 영상미를 선보인다.

사실 이장호가 할리우드 영화를 리메이크한 것은 <미지의 여인>이 처음은 아니다. 이미 1970년대에 그의 세 번째 영화 <너 또한 별이 되어>(1975)는 윌리엄 프리드킨(William Friedkin)의 걸작 공포영화, <엑소시스트>(The Exorcist, 1973)를 번안한 바 있다. 이장호의 필모그래피에서 유일하고 이례적인 공포영화인 <너 또한 별이 되어>는 그가 변인식과의 인터뷰에서 밝힌 것처럼 자신의 영화 이력이 멜로드라마로만 채워질까 우려되어 만든 영화였다. 이장호는 수입 단가가 비싼 <엑소시스트>가 국내에 수집되지 않을 것이라 판단해 번안을 결정했다고 한다.⁵²⁾ 한국에서 개봉하지도 않은 할리우드 영화를 미리 보고 번안을 결심할 정도로 이장호는 이미 할리우드 키드였던 셈이다. 1950-60년대의 한국의 대중 일반과 달리 부유한 가정에서 성장해 당대의 일류 고교였던 서울고를 졸업한 후 일찍이 공부에 뜻을 접고 홍익대 건축미술학과를 중퇴한 이장호는 이미 다양한 할리우드와 서구 영화는 물론 영미권의 대중음악의 풍성한 세례를 받으며 성장한, 당시로는 드문 한국의 전후 1세대 대중문화인이다. 신상옥 감독의 조감독이라는 탄탄대로의 이력을 거쳐 데뷔작부터 영화인으로서 승승장구한 그가 1970년대에 서구 영화와 음악에 적대감을 가질 이유는 없었을 것이다.

그러나 <너 또한 별이 되어>가 나름대로 실험적인 영상미를 표방하는 정말 무시무시한 공포영화였음에도 흥행에 실패하고, 네 번째 영화인 <그래 그래 오늘은 안녕>(1976)까지 연달아 참패의 고비를 마시게 된 데

52) Kim See-moo, *Lee Jang-ho*, trans. Colin A. Mouat, Seoul: Korean Film Council, 2009, p.24.

다 대마초 흡연 사건으로 구속까지 되어 연출 활동에 장애를 겪게 되자 이장호는 내적 변화를 겪게 된다. 연출 활동이 정지된 이 시기를 계기로 1970년대 말의 이장호는 민중 사상에 탐닉하게 되어 민중 관련 서적들을 탐독하며 이전까지 서구 및 미국의 대중문화에 매혹되어 살아온 자기 자신을 처절히 반성하고 민족주의적 이데올로기를 그의 영화 속에 불어넣기 시작한다. 다섯 번째 영화이자 그의 대표작 중의 하나인 〈바람 불어 좋은 날〉(1980)로 1980년대의 포문을 연 이장호는 〈어둠의 자식들〉(1981), 〈과부춤〉(1983), 〈바보선언〉(1983)에 이어 〈무릎과 무릎 사이〉(1984), 〈어우동〉(1985)과 같은 에로영화를 거쳐 〈나그네는 길에서도 쉬지 않는다〉(1987)와 같은 코리안 뉴웨이브의 단초적 작품에 이르기까지 자신이 70년대 말에 섭취한 민중 사상을 다양한 형태로 풀어놓는다.

이장호의 1980년대 영화들은 압축 근대화와 고도 경제성장 및 급격한 산업화의 이면에 도사리고 있는 빈부격차의 확대, 인간소외, 물질만능주의, 서구 사대주의 등을 비판한다. 〈바보선언〉에서는 정부의 스포츠 우대 정책을 매우 강력하게 비난하는데, 오프닝 시퀀스에서는 카메오로 출연한 감독 자신이 영화에는 관심이 없고 스포츠에만 관심이 있는 시대에 항거하기 위해 분연히 옥상에서 뛰어내린다. 1980년대 한국에서의 국산 영화의 위기, 특히 한국영화의 위기를 온몸으로 투사한 셈이다. 〈무릎과 무릎 사이〉에서는 마이클 잭슨으로 표상되는 당시의 미국 대중문화의 영향력이 한국에서 막강하게 발휘되는 것을 문제시하며 서구화, 개인주의화되는 한국사회에서 민족 고유의 전통문화를 지켜야 함을 역설한다.⁵³⁾ 〈Y의 체험〉의 오프닝 시퀀스에서도 파티에 갔다가 술에 취한

53) 다음을 참조할 것. Yun-Jong Lee, *Cinema of Retreat: Examining South Korean Erotic Films of the 1980s*, Ph.D. diss., University of California, Irvine, 2012. 본 학위 논문의 2장의 전반부는 〈무릎과 무릎 사이〉와 배창호의 〈깊고 푸른 밤〉(1985)을 “민족주의 에로영화”라 정의하고 당대의 민중 민족주의와의 연관성 안에서 텍스트 분석을 시도

채 택시에 탄 Y가 기사에게 2000년의 한국 사회가 “20년 전의 일본을 흉내 낸다”며 “여기는 한국이 아니라 일본”이라고 분개한다. 한국이 정체성을 잃고 일본이나 서구 사회를 흉내 내는 것에 대한 강한 반발을 표출하고 있는 것이다.

이처럼 비한국적이거나 서구적인 모든 것을 부정하는 1980년대의 이장호가 당대는 아니지만 40년 전의 할리우드 영화를 번안한 것은 상당히 의미심장하다. 앞서 〈Y의 체험〉이 〈미지의 여인〉보다 남성 판타지로서 츠바이크의 소설에 더 충실하다는 언급을 했었는데, 그렇다고 해서 이장호가 〈Y의 체험〉을 별 특징 없이 원작소설의 서사에만 충실한 영화로 연출한 것은 아니다. 〈Y의 체험〉이 서사적으로는 〈미지의 여인〉보다 『모르는 여인의 편지』에 더 근접해 있다 할지라도, 이장호는 오펔스 영화에서 돋보이는 유려한 영상미의 압박에서 결코 해방될 수 없었던 것으로 보인다. 그가 〈Y의 체험〉을 의도적으로 ‘미래형 애정영화’로 포장하려 했던 것은 오펔스의 우아한 고전미를 자신의 현대적인 스타일로 소화하고 재해석해 영화 속에서 구현해 보고자 한 영화인으로서의 욕망과 야심의 발로라 할 수 있다. 비록 아주 성공적이지는 않았다는 평가를 받았다고 할지라도 말이다. 서론에서 인용했던 〈Y의 체험〉에 대한 김영진의 “꽤 포스트모던한 스타일을 풍기려고 노력했지만 별다른 특징 없는 작품”이라는 평은 이러한 맥락과 맞닿아 있다.

다시 말해, 이장호는 의도적으로 〈Y의 체험〉을 〈미지의 여인〉이 재현하는 시간과 공간, 주제와 등장인물의 역발상적 설정으로 변경해 전자의 모티프를 빌려왔으며 이를 후자와 차별화되는 독립적인 영화로 변형하려 한 것이다. 이를 위해 그는 여성영화의 옷을 덧입은 〈미지의 여인〉의 전략적인 서사와 캐릭터 변경을 무효화하고 오펔스 영화의 원전인 『모르는

하고 있다.

여인의 편지』의 남성 판타지적 서사로 역행해 이를 한국의 유교적 가부장제와 연결시키는 위험까지도 감행한다. 이는 이장호가 오필스의 〈미지의 여인〉에 경도된 만큼이나 그것이 비한국적 서구 영화임을 부정하고 싶어 하는 무의식을 드러낸다. 그와 동시에, 〈미지의 여인〉이 세계 영화사적 위치에서 차지하는 위치와 무계에서 해방되어 자기만의 스타일을 구축하고 싶은 이율배반적인 심리의 투영이라고도 할 수 있다. 그래서인지 많은 부분에서 〈Y의 체험〉은 〈미지의 여인〉으로부터 역발상적인 서사적 조건을 구비하고 있으나 오히려 스타일적으로는 그것을 모방하는 분열성을 표출한다. 따라서 〈Y의 체험〉은 츠바이크 소설의 영화판이라기보다는 〈미지의 여인〉에 대한 ‘분열적 오마주’라 불러 마땅하다.

서사 구조적으로 〈미지의 여인〉은 스테판과 리자의 데이트 시퀀스를 중앙에 두고 거의 데칼코마니와도 같은 좌우대칭을 형성한다. 프랑수아 영화학자인 레이몽 벨루(Raymond Bellour)가 할리우드에서 편재한 서사적, 영상적 반복을 통해 구조화되는 “대칭성(symmetry)”에 대해 분석한 바 있듯,⁵⁴⁾ 〈미지의 여인〉도 오프닝 시퀀스부터 클로징 시퀀스에 이르기까지 반복을 통한 대칭 구조를 이룬다.⁵⁵⁾ 이장호는 20세기 초의 빈을

54) 다음을 참조할 것. Raymond Bellour, *The Analysis of Film*, ed. Constance Penley, Bloomington: Indiana University Press, 2001. 벨루는 특히 영화 〈빅 슬립〉(*The Big Sleep*, 1946)을 분석하는 책의 3장, “The Obvious and the Code”에서 할리우드 영화의 서사적 ‘대칭’ 구조와 ‘반복’에 대해 설명한다.

55) 오프닝 시퀀스에서 스테판이 자신의 아파트 앞에서 마차에서 내리며 결투 신청을 접수한 후 리자의 편지를 읽기 시작하는 것은 클로징 시퀀스에서 그가 편지를 다 읽고 집 앞에 도착한 마차를 창문으로 내다보며 결투에 응하기로 결심해 마차에 타는 것과 정확한 대칭을 이룬다. 두 번째 시퀀스에서 리자가 이웃집에 이사온 스테판의 피아노 연주를 들으며 사랑에 빠져 사랑의 꿈과 희망을 키우는 모습은 끝에서 두 번째 시퀀스에서 리자가 스테판이 자신을 기억하지 못 함을 깨닫고 좌절된 사랑에 발거리를 방황하다 전염병에 걸려 요양원에서 숨을 거두는 장면과 병치된다. 흥미로운 것은 리자가 린즈에서 젊은 군인과 데이트를 하는 세 번째 시퀀스인데, 이는 다섯 번째 시퀀스이자 서사의 정중앙에 위치한 리자와 스테판의 데이트 장면과 일곱 번째 시퀀

배경으로 하는 <미지의 여인>에 역발상적으로 <Y의 체험>을 20세기와 21세기의 전환기의 대한민국을 배경으로, 모델인 리자와 반대되는 직업을 가진 디자이너 X와 영화감독 Y의 만남과 이별로 서사 구조를 설정한다. <미지의 여인>을 노골적으로 모방하는 영화가 아님을 강조하기 위해 그것의 대칭적 서사 구조를 <Y의 체험>에서 무화하고 전략적으로 『모르는 여인의 편지』에 근접한 서사를 전개한다. 그러나 <Y의 체험>이 문득 문득 드러내는 시각적 실험성은 <미지의 여인>을 참조하고 있음을 암묵적으로 공표하고 있다. <미지의 여인>의 스테판이 마차에서 내려 아파트에 들어가 편지를 읽는 것처럼, 2000년이 시작되는 파티장에서 택시를 타고 아파트에 돌아온 Y도 편지를 발견해 읽기 시작한다. 물론 스테판과 달리 영화의 마지막에서 편지를 다 읽은 Y는 멍한 표정으로 책상에 앉아 허공을 올려다보며 화면이 정지하고 엔딩 크레딧이 올라가는데, 이는 그

스인 리자가 스테판의 아파트로 찾아가는 장면과 삼중적으로 병렬된다. 앞절에서 언급했듯, 이 병렬 과정에서 뒤의 두 대칭 시퀀스에서는 깊은 밤 내지는 새벽을 배경으로 미망인과의 같은 검은 옷차림의 리자가 스테판의 아파트 안팎에서 그와의 만남을 반복한다. 그러나 앞쪽에 위치한 세 번째 시퀀스에서의 리자는 뒤의 두 장면과 달리 대낮을 배경으로 흑백영화에서 다소 하얗게 보이는, 금빛에 가까워 보이는 드레스를 입고 양산을 쓴 채 군복을 입은 중위와 데이트를 함으로써 스테판과의 밤의 만남에 차별성을 형성한다. 또한 다섯번째 시퀀스인 리자와 스테판의 첫 번째 데이트의 뒤편과 일곱 번째 시퀀스인 스테판의 아파트에서의 재회의 앞쪽에는 기차역 장면이 삽입돼 있다. 앞절에서 언급했듯, 스테판과의 데이트 이후 기차역에서 리자는 스테판과 이별하고 스테판을 찾아가기 직전에 기차역에서 스테판의 이름을 따다 붙인 그녀의 아들과 또 이별한다. 세 개의 데이트 시퀀스의 사이사이에 위치한 네 번째 시퀀스의 리자의 모델 활동과 여섯 번째 시퀀스의 오페라 극장 시퀀스는 젊은 모델로서의 리자와 부유한 사모님이 된 리자의 모습을 대치시킨다. 이 두 시퀀스의 리자는 세 번째 시퀀스의 리자처럼 흑백 화면 속에서 흰색에 가깝게 빛을 발하는 드레스를 입고 있다. 그러나 그 드레스들은 열 여덟살의 리자가 선보이는 무광택의 다소 보수적이고 특징이 없으며 압전한 의상과 달리 매우 화려하고 풍성하며 번쩍이는 광택까지 내고 있어 옷 뿐 아니라 이를 입고 있는 리자를 영화 내부의 남성 응시자들과 영화 외부의 관객들에게 전시하는 효과까지도 발휘한다.

를 기다리는 어떤 윤리적 책임도 부재한 상태임을 보여줄 뿐이다. 어찌 되었든 〈Y의 체험〉은 계속해서 암묵적으로 〈미지의 여인〉을 참조한다. 후자가 『Un Sospiro』를 영화의 주제가로서 반복적으로 재생하는 것처럼, 전자도 오프닝 시퀀스의 파티 장면에서 연주되는 곡을 지속적으로 반복한다. “이제 그대를 잊기로 했어요”라는 가사를 반복하는 이 일렉트로닉한 음악은 다양한 템포와 무드로 변주되어 영화 전반에 걸쳐서 『Un Sospiro』만큼이나 강박적으로 흘러나온다. Y를 잊어야 함에도 잊지 못하는 X에 대한 동정과 ‘비탄’이 서린 곡일지도 모르겠다.

〈미지의 여인〉이 현재에서 과거로 이동하는 플래시백을 통한 회상에 기초한다면, 〈Y의 체험〉은 2000년의 미래에서 1987년의 현재로 회귀해 진행되는 플래시포워드의 서사인 척 가장하며 X의 인생을 순차적으로 전개한다. 물론 앞서 언급했듯 〈Y의 체험〉은 〈미지의 여인〉처럼 대칭적 서사 구조와 함께 블랙과 화이트를 오가며 리자가 전략적으로 선보이는 의상의 시각적 치밀성에 집착하지는 않는다. 그러나 의상 디자이너로 설정된 X를 연기하는 이보희가 〈Y의 체험〉에서 입고 나오는, 때때로 비일상적인 패션쇼용 의상들은 이장호가 츠바이크의 소설보다 조안 폰테인이 〈미지의 여인〉에서 선보이는 화려하고 고급스러운 드레스의 아름다운 향연을 강하게 의식하고 있음을 반증하는 예라 할 수 있다. 물론 극중 의상의 화려함, 특히 여배우의 그것이 강조되는 것은, 시대극이건 동시대물이건, 〈미지의 여인〉 뿐 아니라 많은 고전 할리우드 영화의 특징이기 에 그것이 아주 특기할 만한 것은 아니다. 그러나 20세기 초 유럽의 패션 트렌드인 소매퍼프를 강조한 블라우스와 밑단이 풍성한 여성 드레스를 영화적 광채와 함께 전시하는 〈미지의 여인〉의 의상은 〈Y의 체험〉에서 20세기 말 서구는 물론 한국을 강타했던 화려하고 과장된 패션 트렌드 속에 현대적으로 재해석되어 회귀한 것으로 보인다. 〈Y의 체험〉에서 제

공되는 과장된 어깨 패드로 대표되는 풍성하고 화려한 1980년대의 오버 사이즈 패션은 〈미지의 여인〉과 기묘한 대칭을 이루는 것이다. 이장호는 전략적으로 〈Y의 체험〉을 ‘시네 패션 영화’로 명명했으나 이는 영화가 20세기 초 유럽의 고급 의상을 매혹적으로 진열하는 〈미지의 여인〉을 참조하는 것에 다름 아니다. 또한 X가 언제나 엄마와 결혼하고 싶다고 외치던 아들이 뇌종양으로 죽어가게 되자 그의 마지막 소원을 들어주기 위해 실행하는 모의 결혼식 장면도 일평생 결혼하지 않는 츠바이크 소설의 여자 주인공과 달리 결혼을 선택하는 〈미지의 여인〉의 리자의 선택을 의식한 설정으로도 보인다. 이 결혼식 장면을 통해 ‘시네 패션 영화’로서 ‘미래형 웨딩 드레스’를 선보이고자 함은 두말할 나위도 없다.

따라서 영화 자체적으로 서사적, 영상적 대칭성을 구현하는 〈미지의 여인〉과 달리 〈Y의 체험〉은 의상과 함께 부각되는 시각적 장치들로 영화 내부적이기보다는 외부적으로 오펔스 영화에 대한 대칭성을 구현한다. 〈Y의 체험〉은 서사의 전개와 상관없이 주인공의 심리 상태를 대변하는 별도의 장면들을 시퀀스 사이사이에 삽입함으로써 영화적 실험을 시도한다. 특히 인상적인 장면은 스톱 모션으로 촬영한 철도길 장면인데, X가 대학을 졸업하고 Y의 아파트 앞에서 서성거리기 전에 두 사람의 마주침을 미리 암시하는 장면이다. 이 장면에서 X와 Y는 평행한 기차길을 각자 활보하다가 한 순간 Y가 X의 기차길로 갑자기 끼어들어 둘이 함께 걸어가며, 이전까지는 교차점이 없던 두 사람이 드디어 만나게 될 것임을 함축적으로 보여준다. 이 철로 장면은 두 사람의 성적 결합을 암시하기도 하는데, 이장호의 다른 1980년대 영화와는 달리 연소자 관람가 등급의 영화가 채택한 일종의 시각적 전략이기도 하다. 기차길 장면은 일종의 메타 내러티브한 기능을 갖고, 앞서 언급한 것처럼, 〈미지의 여인〉의 놀이공원 데이트 시퀀스가 메타영화적인 기능을 하는 것에

대한 이장호식 응답을 수행하기도 한다. 선로 장면은 기차역과 기차가 중요한 시각적·서사적 메타포를 형성하는 〈미지의 여인〉에 대한 분열적 오마주 장면으로서 기차역에서의 리자와 스테판(부자)의 이별이 역발상적으로 남녀의 교차로 전치되어 활용되는 것이다. 〈Y의 체험〉의 이러한 메타 내러티브 장면은 〈미지의 장면〉의 스테판의 아파트가 영화 속에서 중요한 공간인 것처럼 Y의 아파트를 배경으로도 구현된다. X가 Y의 아파트로 초대되어 며칠을 함께 보낸 후 저층 아파트 단지 내의 Y의 아파트와 옆 동의 아파트가 이어진 브리지를 배경으로 숨바꼭질을 하며 Y를 찾아다니는 X의 모습은 X에게 싫증을 느끼기 시작하는 바람 등이 Y의 심적 변화를 역시 스톱모션 촬영 기법으로 대변한다. 이러한 메타 내러티브적 장면의 삽입을 통한 이장호의 스타일적 실험은 그가 〈미지의 여인〉에게 무의식적으로, 혹은 의식적으로 바치는 역발상적 대칭의 오마주로서 그의 분열적 스타일을 구현한다.

〈Y의 체험〉이 스타일적으로 〈미지의 여인〉에 대한 미래주의적이고 포스트모던한 대응이라 하더라도, 이와 대조적으로 유교적 가부장제가 선호하는 지고지순한 여성적 희생을 이상화하고 찬양하는 방식은 상당히 전근대적이고 구시대적이며 과거 회귀적이다. 할리우드와 충무로, 과거와 현재, 미래 사이에서 분열된 이장호의 내면이 외화된 셈이다. 이를 통해 〈미지의 여인〉에 대한 분열적 오마주로 자리매김한 〈Y의 체험〉은 이장호의 분열적 스타일을 완성하게 된다. 〈Y의 체험〉의 서사와 미장센 뿐 아니라 영화 속에서 이장호를 대변하는 영화감독 Y가 남성과 여성, 근대와 탈근대, 과거와 미래, 문자/이데올로기와 형상/이미지, 소설과 영화, 한국과 서구, 충무로와 할리우드, 민족주의와 세계시민주의 사이에서 분열적으로 진동하기 때문이다. 또한, 〈Y의 체험〉이 개봉할 무렵 한국 영화계가 처한 상황을 고려할 때, 즉 1970년대도 아니고 1980

년대 후반에 할리우드 영화의 번안물이 나왔다는 것은 ‘분열적’이라는 단어가 아니면 설명하기 어렵다. 1987년은 1986년 우루과이 라운드 협상의 결과로 관세와 무역에 대한 법안이 수정되면서 영화법 6차 개정안에 따라 기존에 국내 영화제작사가 외화를 수입하던 관행이 폐지되고 미국의 영화 배급사가 할리우드 영화를 직접 배급하는 것을 승인하는 법안이 통과된 후 88년부터의 직배영화 상영을 앞두고 있던 시점이다. 그렇잖아도 국내 극장가에서의 할리우드 영화의 독주가 총무로 영화인들의 불안을 극점에 달하게 하던 차에 결정된 직배 제도는 1980년 광주 학살 이래로 지속적으로 퍼져 나가던 반미주의와 결합해 영화인들의 반미 성향을 더 부추겼다. 1980년대 중반부터는 유독 반미주의적 영화가 많이 제작되었는데, <밤의 열기 속으로>(1985)로 데뷔한 장길수 감독은 데뷔작 이후에도 <아메리카 아메리카>(1986), <추락하는 것은 날개가 있다>(1989), <은마는 오지 않는다>(1991) 등의 반미 영화를 꾸준히 연출했다. 장길수를 위시해서 이장호와 배창호 등의 감독들도 각각 민중 민족주의적 관점에서 다분히 반미주의적인 <무릎과 무릎 사이>와 <깊고 푸른 밤>(1985) 등을 만들기도 했다.

이러한 복잡한 상황 속에서 이장호가 <미지의 여인>의 번안물을 연출한 것은 진정 분열적이다. 이러한 분열적 선택은 <무릎과 무릎 사이>와 <어우둥> 같은 에로영화에 이어 <이장호의 외인구단>(1986)으로 1975년의 데뷔작 이래 제 2의 상업적 황금기를 맞보게 된 이장호가 나름의 스타일적 혁신을 꾀하기 위해 번안물(<Y의 체험>)과 민족의 알레고리(<나그네>)를 통해 전략적으로 결정한 것으로 보인다. 따라서 본 연구자는 김영진의 언급처럼 이장호가 자신의 영화사인 ‘판’을 설립한 후 상업적 성공을 염두에 두고 <Y의 체험>을 제작·연출했으리라 생각하지 않는다. 오히려 1980년대 중반부터 수차례의 상업적 성공을 거둔 감독이 <바

보 선언)의 흥행 실패 이후로 시도하지 못 했던 스타일적 실험을 재가동하기 위한 교두보로 삼은 것으로 보인다. 실제로 앞서 언급했듯 〈Y의 체험〉의 곳곳에서 이러한 스타일적 혁신을 도모하기 위한 시도가 감지된다. 그리고 어쩌면 이러한 영화적 실험에 대한 이장호의 야심이 〈Y의 체험〉과 〈나그네〉 모두를 대중으로부터 외면 받도록 했는지도 모르겠다. 어찌 되었든 본 연구자가 보기에는 이장호의 영화적 실험과 혁신적 스타일로의 갈증이 그를 독창적인 스타일과 유려한 영상미로 유명한 막스 오펔스의 영화를 분열적인 방식으로나마 리메이크하도록 이끈 것으로 보인다.

김시무는 이장호가 데뷔작인 〈별들의 고향〉의 순수한 여성의 불합리한 수난사를 전도시키기 위해 만든 멜로드라마가 〈Y의 체험〉이라 판단하고, 영화 속 X가 〈별들의 고향〉의 비자발적 성 노동자가 된 경아와 달리 정절에 대한 개념이 부재하다고 본다.⁵⁶⁾ 경아는 본인의 의지와 무관하게 육체적 순결을 잃고 성 노동자가 되기까지 사랑을 찾아 헤매며 정신적 순결을 유지하지만, X는 자신이 사랑하는 남자에게 순결을 바친 이후 자발적으로 다른 남자의 정부가 될 정도로 정절의 관념이 없다는 것이다. 정조나 정절에 대한 김시무의 관점에는 동의할 수 없지만, 〈별들의 고향〉의 전도된 서사 구조 혹은 대안으로서 〈Y의 체험〉을 읽는 것은 타당해 보인다. 언제나 새로운 것을 시도했던 이장호로서 자신의 첫 영화를 다른 방식의 멜로드라마로 재구성하고 재해석하기 위해 〈미지의 여인〉의 번안을 선택했을 가능성이 있기 때문이다. 그런 면에서 볼 때도 〈Y의 체험〉은 역시 분열적 텍스트이자, 〈미지의 여인〉에 대한 분열적 오마주이다.

56) Kim See-moo, *Lee Jang-ho*, trans. Colin A. Mouat. Seoul: Korean Film Council, 2009, p.69.

4. 결론 - 1980년대 한국에서 할리우드의 의미

1980년대의 한국에서 할리우드 영화는 미화, 즉 미국영화와 동의어였고, 실질적으로 할리우드 영화는 미화로 지칭되었다. 그러나 할리우드 영화가 미국의 내셔널 시네마와 동의어로 치환되어 자국의 영화 산업에 위협이 되는 존재로 느끼는 것은 굳이 한국만의 현상은 아니다. 이는 영국, 캐나다, 호주 등의 영어권 국가는 물론이요 유럽이나 남미, 아시아의 국가에서도 이미 비일비재한 현상이다.⁵⁷⁾ 1990년대 후반 이래로 자국 영화의 시장 점유율이 월등히 높아진 이래로 한국에서 할리우드는 더 이상 한국영화의 암흑기로 불리던 1970-80년대만큼 위협적이지는 않다. 그러나 1980년대의 한국에서 미화는 미 제국주의와 자본주의의 상징으로서 상업적 스펙터클과 최신 테크놀로지로만 중무장한 내용 없는 저질 영화로 여겨졌음에도 국산 영화와 비교도 안 될 정도의 인기를 얻었고 월등한 시장 점유율을 차지했다. 이런 상황에서 한국 영화인들은 할리우드를 시기했고 경멸했으며 다른 한 편으로는 할리우드의 자본과 기술력을 동경하고 부러워하며 열등감을 느끼기도 했다.

이장호의 〈Y의 체험〉은 1980년대 한국 영화인들의 이러한 양가적 감정 속에서 탄생한 분열적 오마주이다. 할리우드 영화지만 유럽 출신 영화인인 막스 오펔스가 오스트리아 작가인 츠바이크의 소설을 바탕으로 해서 1900년 경의 유럽을 배경으로 영상화한 〈미지의 여인으로부터 온 편지〉는 서사적 특이함(되돌아오지 않을 것처럼 보이는 일방적 사랑의 비극적 종결)은 물론이거니와 독보적이고 매혹적인 스타일이 돋보이는 영

57) 다음을 참조할 것. Mette Hjort and Scott Mackenzie, eds. *Cinema & Nation*, New York: Routledge, 2000; Alan Williams, ed. *Film and Nationalism*, Piscataway: Rutgers University Press, 2002.

화이기에 이장호로서는 번안의 유혹을 느낄 수 밖에 없는 텍스트였을 것이다. 독일 출신의 오펔스가 독일어 소설을 할리우드에서 영화화한 것이 우연은 아닐 테지만, 〈미지의 여인〉은 원작 소설의 서사를 충실하게 반영하기보다는 영화의 시각성과 청각성에 더 방점을 두고 많은 부분에서 영화적 변형을 가하고 있기 때문이다. 따라서 〈미지의 여인〉은 할리우드 영화라는 사실이 간과되고 고급 유럽 예술영화로 이해되어, 한국에서 두 번이나 번안될 수 있었을 것이다. 그러나 할리우드는 단순한 미국영화의 제작 공장이 아니며 오펔스와 같은 디아스포라 영화인들이 이미 활발하게 활동하고 있고 많은 영화인들이 언젠가 진출해서 활동해 보고 싶어하는 초국가적 영화계이다. 이 초국가적 힘으로 인해 할리우드는 언제나 혁신적으로 영화의 스타일을 쇄신할 수 있었고, 단순히 미국과 미국영화의 철학이나 가치를 주입하고 전파하는 것이 아니라 다양한 국가의 현실을 초국가적으로 변용해서 각국으로 수출할 수 있었다. 할리우드 고전기의 막바지에 감독과 영화배우를 비롯한 초국각적 영화인들에 의해 제작된 〈미지의 여인〉은 유럽영화로 오인될 정도의 초국가적 매력을 바탕으로 반미주의가 팽배하던 시절의 1980년대 한국에서 번안될 수 있었다. 비록 〈미지의 여인〉에 대한 분열적 오마주인 〈Y의 체험〉은 1980년대를 한국영화를 대표하는 이장호 감독의 커리어에서 잊혀지고 가장 언급되지 않는 영화가 되었을지라도 말이다.

참고문헌

1. 기본자료

- 이장호, <Y의 체험>(1987), 판 영화.
막스 오펔스 (Max Opuls), <미지의 여인에게서 온 편지>(Letter from an Unknown Woman, 1948), Universal Pictures.
슈테판 쓰바이크, 『모르는 여인의 편지』, 정성호 역, 현대문화센터, 1987.

2. 논문과 단행본

- 김영진, 『이장호 vs 배창호 - 1980년대 한국영화의 최전선』, 한국영상자료원, 2008.
문재철, 『영화적 기억과 문화적 정체성에 대한 연구: 포스트-코리안 뉴 웨이브 시네마를 중심으로』, 중앙대 박사학위논문, 2002.
안시환, 『불가능한 사랑의 치명적 매력 - <미지의 여인에게서 온 편지>』, 홍성남 외, 『막스 오펔스』, 한나래, 2006, 48-63쪽.
홍성남, 『오펔스, 유동으로서의 삶』, 홍성남 외, 『막스 오펔스』, 한나래, 2006, 8-33쪽.
Bellour, Raymond. *The Analysis of Film*, ed. Constance Penley. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.
Chung, Sung-ill. "Four Variations on Korean Genre Films: Tears, Screams, Violences and Laughter," in *Korean Cinema from Origins to Renaissance* ed. Kim Mee-hyun, Seoul, Korea: Communication Books, 2006, pp.1-14.
Derrida, Jacques. *Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning & the New International*. New York: Routledge, 2006.
Gledhill, Christine, ed. *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute, 1987.
Hjort, Mette and Scott Mackenzie, eds. *Cinema & Nation*. New York: Routledge, 2000.
Jameson, Fredric. *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991(2005).
Kim, Mee-hyun, ed. *Korean Cinema from Origins to Renaissance* ed. Kim Mee-hyun, Seoul, Korea: Communication Books, 2006.
Kim, Kyung Hyun. *The Remasculization of Korean Cinema*. Durham: Duke University

- Press, 2002.
- Kim, See-moo, *Lee Jang-ho*, trans. Colin A. Mouat. Seoul: Korean Film Council, 2009.
- Modleski, Tania. "Time and Desire in the Woman's Film" in *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, ed. Christine Gledhill. London: British Film Institute, 1987, pp.326-338.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave Macmillan, 1989(2009). pp.14-29.
- Sartre, Jean-Paul, *Existentialism & Humanism* Trans. P. Mairet. New York: Methuen Publishing, 1974.
- Silverman, Kaja, *The Accoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- Spivak, Gayatri., "Can the Subaltern Speak?" in *Marxism and the Interpretation of Culture* eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Chicago: University of Illinois Press, 1985, pp.271-313.
- Williams, Alan, ed. *Film and Nationalism*. Piscataway: Rutgers University Press, 2002.
- Yi, Hyo-in, et al. *Korean New Wave: Retrospective from 1980 to 1995*. 제1회 부산영화제 자료집, 1996.

Abstract

A Hollywood Kid's Schizophrenic Homage
: The Meaning of Hollywood in South Korea of the 1980s
Detected in Lee Jang-ho's *Y's Experience*

Lee, Yun-Jong (Dong-A University)

This paper attempts to reconsider Lee Jang-ho's *Y's Experience* as a film text that is tightly related with the South Korean reception of Hollywood and Western culture before and after the 1980s. For *Y's Experience* is a 1987 South Korean remake of a 1948 Hollywood melodrama film, *Letter from an Unknown Woman* directed by Max Ophüls. Given that Lee made the films imbued with the anti-Americanism and nationalism that peaked in South Korea in the eighties, it is ironic that Lee remade the Hollywood film by the time South Korean filmmakers also started to vehemently rise against the state approval of direct distributions of Hollywood films in South Korea in the late eighties. I would call this ironic attitude of Lee's "schizophrenic" inasmuch as it reflects the South Korean ambivalence, namely admiration and contempt or love and hate towards the West and Hollywood in the eighties. As a schizophrenic homage to the Ophüls film, Lee's remake seems to be based in his perception that *Letter from an Unknown Woman* is a safe text that is rather European than American as a film adaptation of Austrian writer, Stefan Zweig's eponymous novella. This paper thus inquires into the meaning of the United States and Hollywood in South Korea of the 1980s by analyzing *Y's Experience* in comparison with the source novella of Zeweig's and the Hollywood film version of Ophüls's.

(Key Words: Hollywood, Chungmuro, anti-Americanism, 1980s, schizophrenic style, *Y's Experience*, *Letter from an unknown woman*, Max Ophüls, Lee Jang-ho, Stefan Zweig, melodrama, woman's film, male fantasy)

142 대중서사연구 제22권 1호

논문투고일 : 2016년 1월 17일

심사완료일 : 2016년 1월 30일

수정완료일 : 2016년 2월 16일

게재확정일 : 2016년 2월 17일