

고백체 소설의 영화 각색 방식 연구

-손소희의 「그날의 햇빛은」과 정진우의 「초연」을 중심으로-

김지미*

「차례」

1. 들어가며
2. 인식적 시간에서 계기적 시간 구성으로의 전환
3. 히스테리적 주체에서 나르시시즘적 주체로의 전환
4. 맺음말

「국문초록」

문학과 영화의 매체적인 차이를 감안하면 영화로 전환될 때 가장 까다로운 문학 텍스트는 인간 내면의 추상적인 정신 활동에 초점을 맞추고 있는 작품일 것이다. 시간에 따른 인물의 행동이나 자연 상태의 변화를 다루고 있는 서사가 아닌, 변화의 방향성이 모호하고 주로 1인칭 화자의 내면 독백적 서술을 통해 변화의 지점들을 제시하고 있는 문학 작품이야말로 영화의 기호인 '표현적인 외연'을 획득하기 가장 어려운 대상이기 때문이다. 본고는 1960년대 중반에 제작된 문예 영화 가운데 내면적 독백이 주를 이루는 손소희의 「그날의 햇빛은」과 이를 영화화한 「초연」(정진우 감독, 1966)을 대상으로 고백체 소설이 영화로 전환되는 과정에서 일어나는 서사의 구조적 변화를 고찰해 보았다. 원작에서 1인칭 화자의 심리적 변화에 치중되어 있었던 내적 독백들이 영화에서는 행위를 통해 재현되는 구체적인 사건 제시로 전환되었다. 이와 같은 변화는 추

* 서울대 국문학과 강사

상적 의미 전달이 용이한 언어와 즉물적 제시를 통해 의미에 도달해야 하는 영상 사이의 본질적인 차이에 기인한다. 또한 소설에서 화자의 내면에서 일어나는 심리 변화에 따라 비계기적으로 연결되었던 서사 구성이 영화에서는 선조적 시간 구성을 따라 재배치되었다. 매체 전환 과정에서 일어난 서사 구조의 변화는 각 매체의 수용 방식과 밀접한 연관을 맺고 있다. 독자의 이해 여부에 따라 텍스트 활용이 상대적으로 자유로운 소설에 비해 집단적이고 일회적인 감상에 그칠 수밖에 없었던 영상 매체의 수용 환경이 이와 같은 시간 구성 변화의 주요한 원인이라고 볼 수 있다. 소설의 여성 화자가 대타자의 욕망에 자신을 종속시킴으로써 쾌락을 추구하는 히스테리적인 주체였던 반면 영화의 여성 주인공은 능동적인 욕망의 주체로서 구현되었다. 영화에서 여주인공은 시각적으로도 성적 매력이 강조되었지만 자신의 욕망에 좀 더 솔직하게 드러내는 인물로 그려진다. 이와 같은 변화는 극적 갈등을 더 적극적으로 유발시켜 대중적 관심을 끄는 데 효과적으로 기여하는 동시에 논란을 불러일으켰다. 하지만 소설 속의 여주인공이 정신병원이라는 ‘비정상성’의 범주에 갇히는 결말에 도달했던 것과 달리 영화 속의 여성 주인공은 자신의 욕망을 솔직하게 드러낸 것에 대해 서사적 처벌을 받지 않는다. 이와 같은 결말의 차이에는 소설에서 여성 주체를 다루는 방식에 대한 감독의 비판적 해석이 반영되어 있다고 볼 수 있다.

핵심어: 내면 독백, 손소희, 그날의 햇빛은, 초연, 정진우, 매체 전환, 서사 구조

1. 들어가며

프랑시스 바누아에 의하면 문자는 ‘디지털 커뮤니케이션’에, 영화는 ‘아날로그 커뮤니케이션’에 참여하는 매체다. 영화는 영상, 소리 배우의 동작과 몸짓을 통해 영상과 영상이 재현하는 것 사이의 유추관계를 통해 의미를 전달하는 반면 문자는 추상적이고 복잡한 통사 구조를 통해 의미를

전달하는 통사체계이기 때문이다. ‘아날로그 언어는 불완전하고, 애매하며, 모호하고, 담론의 몇 가지 논리적 양상(모순, 양자택일)은 표현할 능력이 없으며, 감정적·주관적 요소가 풍부하고, 통사가 없다.’¹⁾ 다시 말해서 문자를 매개로 한 예술인 문학의 경우 추상화된 개념들을 전달하는데 효과적이며 즉물적인 세계를 완벽하게 재현하는 데 있어서 어려움을 겪게 된다. 반면 영화는 감독이나 작가가 전달하고자 하는 사상이나 감정을 추상적으로 개념화하여 수용자에게 전달할 때 어느 정도의 왜곡은 피할 수 없다.

멘딜로위를 비롯한 현대 작가들이 직면했던 딜레마²⁾는 본질적이고 선형적인 언어의 본질적 속성에서 비롯된 것이었다. 그는 언어로 전달될 수 있는 것은 ‘삶의 과정’이 아니라 삶의 ‘환영(illusion)’일 뿐이라는 자조적인 해석을 내리기도 했는데, 그 원인을 통합적이고 비본질적인 세계에 분절을 가하고 임의의 순서를 통해 배열할 수밖에 없는 언어의 의미화 과정에서 찾았다.³⁾ 즉, 언어를 대상에 부여하는 순간 대상의 물질적 순수성을 훼손된다. 그런데 언어를 매체로 하는 문학은 그러한 왜곡 과정을 거치지 않고서는 창작될 수 없다는 존재론적 딜레마를 안고 있기 때문이다. 인간이 대상을 인식하기 위해서는 ‘물(物)’ 자체로서의 대상을 언어와 같은 추상적 개념으로 전환시켜 인식 체계 안에 저장하는 과정이 필수적으로 동반되어야 한다. 그렇기 때문에 문자 언어는 정보 전달의 인지적 측면에서는 훨씬 유리하다고 할 수 있다.

-
- 1) 프랑시스 바누아, 『영화와 문학의 서술학』, 송지연 역, 동문선, 2003, 54쪽.
 - 2) 20세기 초반 모더니즘 소설가들이 도달한 언어의 매체적 한계에 대해서는 George Bluestone의 *Novels in Fiction* (Berkeley: U of California Press, 1957)의 Chapter I 참고.
 - 3) 언어는 비언어적 경험을 전달할 수 없다. 그것은 연속적이고 선형적이기 때문에, 동시적인 경험을 표현할 수 없고, 그것은 분리되고 나누어질 수 있는 요소들로 구성되어 있기 때문에 깨어지지 않는 흐름으로 이루어진 삶의 과정들을 보여줄 수 없다. 현실은 표현되거나 전달되지 않고, 단지 그것의 환영만 그렇게 될 수 있을 뿐이다.; A. A. Mendilow(*Time and the Novel*, London: 1952, p.81.)을 George Bluestone의 앞의 책에서 재인용, 번역은 인용자.

반면 영화의 경우 비록 선택적으로 조합된 것이기는 하지만 세상을 구성하는 물질을 직접 다루는 화면을 서사의 주요한 정보원으로 삼는다. 그러므로 문학에 비해 질료를 구체적으로 제시하기에 용이하지만 반대로 추상적인 개념 자체를 제시하는 데는 제약이 따른다. 크리스티앙 메츠는 그 원인을 ‘영화에서는 미학적 표현성(expressivité)이 자연적 표현성에 부가되기 때문’이라고 보았다. ‘자연적 표현성이란 영화가 보여주는 얼굴 혹은 풍경의 표현성을 말한다. 언어 예술에서 미학적 표현성은 최초의 자연적 표현성에 부가되지 않고 언어의 의미작용과 같이 표현이 풍부하지 못한 관례적 의미 작용에 덧붙여진다.’⁴⁾ ‘그런 의미에서 문학은 (표현적이지 않은 외연과 표현적인 내포가 관계된) 이질의 내포로 구성되는 예술인 반면, 영화는 (표현적인 외연과 표현적인 내포가 관계된) 동질의 내포로 구성되는 예술이다.’⁵⁾ 다시 말하면 문학은 약호화된 기호를 통해 그것이 표현하고자 하는 대상을 의미화하는 것이고 영화는 자연으로부터 비롯된 표현적인 외면을 포착하는 방식과 배열 순서의 조작을 통해 추상화된 개념을 도출하도록 하는 것이라고 할 수 있다.

위에서 논의한 문학과 영화의 매체적인 차이를 감안하면 영화로 전환될 때 가장 까다로운 문학 텍스트는 인간 내면의 추상적인 정신 활동을 그린 작품일 것이다. 특히 변화의 방향성이 모호하고 주로 1인칭 화자의 내면 독백적 서술을 통해 변화의 지점들을 제시하고 있는 문학 작품이야말로 영화의 기호인 ‘표현적인 외연’을 획득하기 가장 어려운 대상이다. 물론 영화도 언어적인 요소를 포함하고 있다. 극영화 안에서 그것은 대체로 ‘대사 dialogue’ 형식으로 제시된다. 하지만 문학 작품에서 내면 독백을 영화의 대사 형식으로 전환하기 부적절한 경우가 많다. 대사란 ‘마주한 대화 당사자들 사이의 교류를 내포하며 그들의 대등함을 전제’로 하는데⁶⁾ 문학 작품에서 인물의 내면적 성찰을 담은 서술은 대체로 작품 내부

4) 크리스티앙 메츠, 『영화의 의미작용에 관한 에세이 1』, 이수진 역, 문학과지성사, 2011, 99~100쪽.

5) 크리스티앙 메츠, 위의 책, 102쪽.

에 특정한 수신자를 상정하지 않기 때문이다. 특히 화자의 삶에 대한 반성적 사유를 담고 있는 일기나 고백록 혹은 편지 같은 경우 수신자와의 상호 작용을 통해 구현되지 않고 대체로 텍스트 외부의 독자를 향해 일방향적으로 제시된다.

이런 이유로 인물의 내면 서술이 작품의 주요한 테마가 되는 문학을 영화화할 때 대부분의 감독/시나리오 작가는 대화적인 방식으로 원작을 각색한다. 원작에 존재하지 않았던 수신자를 만들어 대화를 나누게 하거나 독백이나 회고된 내용 중 사건으로 형상화할 수 있는 것들을 취하여 이를 극화하여 구성하는 방식을 택하는 것이다. 물론 통상적인 극영화 대사 활용 방식으로부터 탈피하여 과도한 독백이나 비일상적 언어들을 활용하거나 처음부터 끝까지 내레이션만으로 이루어진 영화들도 존재한다.

영화 안에서 이와 같은 언어적 실험은 문학과 영화가 가진 매체의 본질적인 차이를 극복하려는 노력의 일환으로 이해할 수 있다. 이와 같은 움직임은 ‘누벨 바그’ 영화 감독들의 작품에서 비교적 쉽게 찾아 볼 수 있다. 제임스 모나코는 그들이 이런 형식 실험을 감행했던 이유를 문학과와의 친연성에서 찾아냈다. 그들이 추구했던 ‘작가주의 *politique des auteur*’도 문학 이론에서 파생된 것이었고 그들은 ‘영화를 더 이상 대량 관객에 의해 소비되는 소외된 산물’이 아닌 ‘카메라 뒤에 있는 사람과 스크린 앞에 있는 사람 사이의 긴밀한 대화’로 간주하며 개인적인 예술로서의 영화라는 개념을 지지했다.⁷⁾ 대중이 무의식적으로 소비할 수 있는 관습적인 영화 문법이 아닌 감독 개인의 미학적 태도가 반영된 형식을 창안해야 한다는 것이 그들의 신념이었다. 즉물적인 표현을 담고 있는 영상을 추상적인 개념으로 효과적으로 전환하기 위해 영상과 이미지 사이의 불일치를 가져 오거나 일상적인 용법에서 벗어난 방식으로 언어를 활용했다. 관객이 비판적인 태도와 적극적인 감상을 통해 제시된 영상의 의미를 파악

6) 클레르 바세, 『대사-글로 쓴 텍스트에서 연출된 목소리로』, 박지희 역, 이화여자대학교출판부, 2010, 70쪽.

7) 제임스 모나코, 『뉴 웨이브』, 권영성, 민현준 역, 한나래, 1996, 26쪽.

하기를 촉구한 것이다. 이처럼 문학에서 영화로 전환하는 과정 중에 나타난 변화의 외현을 통해 그 내포를 분석하는 작업은 그 매체에 접근하는 창작자의 의도를 밝히는 데 매우 효과적이며 문학과 영화의 매체적 차별성의 본질을 규명하는 작업과 밀접하게 연결되어 있다.

1960~70년대는 한국 영화사에 있어 문학 작품과의 교류가 가장 활발했던 시기였다. 단순한 오락거리였던 영화를 예술 권역 안으로 진입시키려는 영화계 내부의 욕구와 문화 예술계에도 수출 중심의 산업 구조를 접목하려던 정부의 적극적인 개입이 절묘하게 맞아떨어졌던 시기이기 때문이다. 문화 산업 전반의 질적 향상을 도모한다는 취지 아래 정책적으로 ‘우수 영화 보상제’ 등을 통해 ‘문예 영화’의 제작이 독려되었고 그덕에 감독들은 흥행에 대한 압박 없이 영화를 창작할 수 있었다. 감독, 제작자, 정부의 현실적인 요구가 맞물리면서 문학 작품의 영화화 작업이 활발하게 진행되었다.⁸⁾

정진우⁹⁾의 초기작 『초연』은 이러한 시대적 흐름과 맞물려 등장했다. 이 작품은 1960년 10월 『현대문학』을 통해 발표된 손소희의 단편 『그날의 햇빛은』을 원작으로 삼아 1960~70년대 최고의 시나리오 작가였던 나한봉, 신봉승이 공동 각색했다. 『그날의 햇빛은』은 주인공의 일기와 수기를 토대로 그들의 내면적 고통의 근원을 파헤쳐 나가는 서사 방식을 취하고 있다. 인물의 역동적인 ‘행위’가 아닌 내면 고백에 초점을 둔 원작이 『초연』이라는 극영화로 전환되는 과정에서 서사 구조와 주제 의식에 많은 변화가 일어났다. 이와 같은 서사 구조상의 형식적 차이와 서술 주체의 질적 차이를 집중적으로 분석함으로써 두 장르 매체에 내재된 본질적

8) 1960~70년대 한국 문학과 영화의 교류에 대해서는 즐고, 『1960~170년대 한국 영화의 여성 주체 재현 방식 연구 -원작 소설의 변용 양상을 중심으로』(서울대학교 박사논문, 2011.2)를 참고.

9) 엑스트라, 촬영/ 조명 조수, 배우 보조 등으로 영화계에 접근한 정진우 감독은 한국 액션 영화의 거장 정창화 감독의 조감독으로 연출부에 발을 들여 놓았고, 1963년 25세의 나이로 『외아들』을 연출하면서 ‘한국 최연소 감독’으로 데뷔했다. 『초연』은 정진우 감독의 10번째 연출작이다.

인 차이에 실제적으로 접근할 수 있을 것이다. .

『초연』은 1966년 개봉 당시 이만희의 『만추』와 함께 언론의 주목과 찬사를 받았고 대중에게도 큰 사랑을 받았다.¹⁰⁾ 평론가 정영일은 이 영화가 이만희의 『만추』와 함께 『양화(良畵)』도 흥행에 성공할 수 있다는 좋은 본보기를 보여줬다며 ‘여태까지의 한국영화가 지니고 있던 고질이었을까, 병이었을까, 지나치게 흥미본위에만 치우친 나머지 통속에 빠지고 스토리텔링에 열을 빼앗겨 영화예술의 본질인 영상언어(映像言語)로서의 제구실을 못해온, 그런 점들을 과감하게 배제한 두 작품이 정당하게 평가된 것’¹¹⁾이라고 격찬했다. 당시 신문 기사들은 모두 ‘구태의 신파조’에서 벗어난 스토리 전개와 화면 구성에 있어서 정진우 감독의 젊은 감각이 잘 발휘된 뛰어난 작품이라는 공통적인 평가를 내리고 있다.¹²⁾ 개봉 시기에 이 작품에 쏟아졌던 만장일치의 호평에도 불구하고 필름이 유실되어 볼 수 없는 『만추』가 한국영화의 전설이 된 것과 달리 『초연』은 오히려 후대의 대중은 물론 연구자들에 의해서도 본격적으로 논의된 적이 없어 심층적인 분석이 이뤄지지 못했다. 또한 이 영화는 서울 관객 십만을 넘기며 당대의 대중 영화로서는 성공적인 화법을 구사했다고 볼 수 있으므로

10) KMDB에 의하면 이 작품은 1966년 아카데미극장 개봉 당시 관람인원이 113024명으로 기록되어 있다.

11) 정영일, 『양화도 흥행에서 이길 수 있다. -『만추』, 『초연』으로 본 관객의 새 판도』, 『여원』, 1967. 2, 329쪽.

12) 『문학소녀적 언어의 유희가 좀 지나친 감이 있어도 빈틈없이 짜여진 이야기와 시뮬레이션 전개』(『인간의 본능 추구한 『초연』, 『경향신문』, 1966.12.10.), 『산뜻한 구도, 깨끗한 화면, 고른 『툭』 그리고 역시 아름다운 영상- 이런 찬사를 『만추』와 마찬가지로 바칠 수 있는 작품』(『신파조를 탈피한 두 편의 애정영화』, 『서울신문』, 1966.12.3.), 젊음의 감성이 화면 가득히 넘치고 부드러운 톤의 화조에다 산뜻한 구도로 잡은 카메라가 시네포엠을 생각게 할이만큼 세련된 금년도 수작이다. 인간 내부의 심리 갈등을 글로즈업 쇼트로 처리한 효과라든가 『사랑도 믿음도 도덕도 모두 전염병에 걸린 시대』라는 날카로운 풍자가 가득찬 대사, 신성일, 남정임, 이순재 3인조의 열연 등이 이 영화의 불거리지만 가장 중요한 것은 젊은 나한봉(시나리오), 정진우(연출) 두 콤비가 짜임새 있게 펼치치는 현대 청춘의 사랑의 의식이다.(『청춘의 열병을 뺀 올해의 수작, 정진우 감독 『초연』』, 『조선일보』, 1966. 12.1)

두 텍스트의 비교 분석을 통해 영화라는 공적 서사 안에 투영된 당대 대중의 무의식까지 유추해 볼 수 있을 것이다.

2. 인식적 시간에서 계기적 시간 구성으로의 전환

『그날의 햇빛은』은 복잡한 서사 구조를 가지고 있다. 이 소설은 하나의 액자 안에 분리된 두 개의 그림을 배치하고 있는데 인물의 주관적 고백에 의존하여 두 그림의 윤곽을 파악해야 하기 때문에 전체 이야기를 파악하는 일이 쉽지 않다. 통상적으로 ‘고백’은 분열된 자아의 심리 상태를 기반으로 한다. 분열은 ‘있어야 하는 자아’와 ‘현재 있는 자아’ 사이의 불일치에서 생겨난 것으로 고백하는 자아는 이런 자아의 불연속성 내지 불일치성을 극복하기 위해 고백을 한다.¹³⁾ 두디에 의하면 고백의 이유는 크게 세 가지로 정리될 수 있다.¹⁴⁾ 첫째 자기 자신에 대한 이해와 인식을 얻기 위해 고백을 한다. 자기의 과거나 미래를 기준으로 현재의 삶이 만족스럽지 못할 때 현재의 자아가 과거나 미래의 자아에게 묻고 대답함으로써 자신에 대한 이해의 폭을 넓히기 위해 고백이라는 방식을 취한다. 둘째 현실에서 실천 불가능한 불순한 욕망을 양심의 자정 작용에 의해 회개하고 반성하기 위해 고백한다. 셋째 잃어버린 대상을 찾기 위해, 그중 구애를 위해 고백을 한다. 고백을 하는 화자의 불안감은 상실감에 기인한다. 화자는 상실감으로 인해 현실 사회에서 살고자 하는 의미를 잃게 되며 현실에서 잃어버린 대상을 자아의 내면에서 찾으려고 한다. 이것의 가장 대표적인 상태가 사랑의 실패인데, 사랑하는 대상의 상실은 자아 리비도를 자아 안으로 퇴행시키고 주체는 상실감을 극복하기 위해 자아 이

13) 우정권, 『한국 근대 고백설의 형성과 서사양식』, 소명출판, 2004. 28쪽.

14) Terrence Doody, *Confession and Community in the Novel*, Louisiana State Univ. Press, 1980. 고백에 관한 두디의 논의는 우정권, 앞의 책, 28~29쪽을 참고하여 재인용.

상을 통해 ‘나르시시즘’ 획득하고자 한다. 그런 의미에서 고백은 나르시시즘의 언어적 표현이라고 할 수 있다.

이와 같은 논의를 참고하면 『그날의 햇빛은』의 서술 주체인 진희/에스더가 자신의 수기를 통해 고백을 하는 이유는 첫 번째와 세 번째 이유가 결합된 상태라고 할 수 있다. 진희는 병원 안에서 ‘에스더’라는 세례명으로 불리고 있는데 자신의 본명인 ‘진희’를 허공을 향해 반복적으로 불렀다. 이로 인해 다른 환자 순희가 자기정체성에 혼동을 일으키게 되고 담당의가 이것을 조사하는 과정에서 진희의 일기장을 손에 넣게 된다. 그녀의 수기에 담긴 고백은 자기 자신을 되돌아보려는 작업이며 실패한 사랑으로 인해 붕괴된 자아를 회복하려는 의도를 담고 있다. 이 고백은 진희의 계기적 시간 구성을 무시한 채 내적 질서에 따라 작성되어 있다.

『그날의 햇빛은』을 스토리 시간에 따라 요약해 보면 다음과 같다.

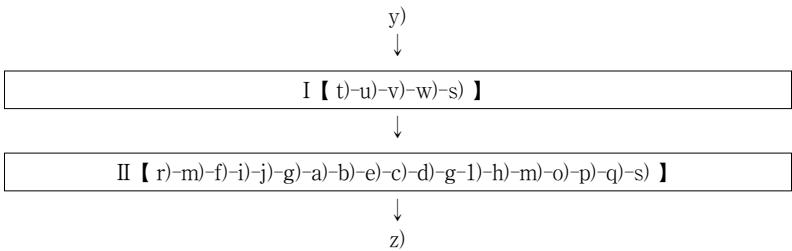
- a) 제약회사 사장의 집에서 찬모를 하는 어머니를 둔 진희라는 여성이 있다.
- b) 고등학생이 진희가 마당의 눈을 치우다가 군에서 제대한 사장 아들 유현과 마주친다.
- c) 진희는 유현의 생일날 절에서 심부름을 온 임철과 우연히 마주친다.
- d) 진희는 유현의 생일날 유현의 어머니로부터 모욕을 당한다.
- e) 유현이 그 일에 대해 사과한다.
- f) 유현이 학비를 대주며 진희를 음대에 진학하게 한다.
- g) 학교에서 임철과 마주친 진희는 g-1)그와 함께 음악다방에 갔다가 임철이 살인강도범의 아들이라는 고백을 듣게 된다.
- h) 그 다음 날 진희는 감기로 학교를 결석하고 임철은 군에 입대한다.
- i) 유현이 진희에게 루비반지를 정표로 주고 가업을 잇기 위해 미국으로 유학을 떠난다.
- j) 유현이 미국에 간 지 두 해가 지난 어느 날 국립극장에서 간 진희는 임철과 해후한다.

- k) 임철과 사랑에 빠진 진희는 관계를 고백하는 편지를 유현에게 보낸다.
- l) 유현이 귀국하겠다는 답신을 보낸다.
- m) 진희와 임철은 자살을 기도하지만 실패한다.
- o) 임철이 차사고로 혼수상태에 빠지고 모든 면회를 사절한다.
- p) 유현은 귀국 즉시 진희와 약혼을 선포하고 총으로 그녀를 위협해서 결혼식을 올린다.
- q) 임철은 머리를 깎고 불자(佛者)가 된다.
- r) 진희와 유현은 해변으로 휴가를 간다.
- s) 바다에 들어간 진희는 자살을 기도하다 실패하고 유현은 그녀를 구하다 죽는다.
- t) 진희는 에스더라는 수녀가 된다.
- u) 엄마가 위독하다는 전갈을 받고 간 병실에서 임철을 만난다.
- v) 수도원에 돌아온 진희는 기도를 하다가 정신을 잃는다.
- w) 안젤라 수녀가 그녀를 정신병원에 입원시킨다.
- x) 정신병원에서 옆 침상의 환자와 ‘진희’라는 이름을 두고 다투다가 정신과 의사에게 이름을 찾아달라고 부탁한다.
- y) 정신과 의사는 진희가 준 일기와 안젤라 수녀가 보내 준 에스더의 수기를 읽는다.
- z) 의사가 수기를 읽은 뒤 다시 만난 진희는 자신의 이름을 버리고 마리아가 되겠다고 한다.

이 소설의 사건을 정리해 보면 한 여성을 두고 둘러싼 두 남성의 삼각관계와 실연으로 인한 자살 소동 등과 같이 비교적 단순한 스토리이다. 그럼에도 불구하고 독서 과정에서 수용자는 사실 정보들을 인지하는 데 상당한 혼란을 느끼게 된다. 그러한 현상의 결정적인 원인은 시간의 불일치(anachrony)¹⁵⁾ 때문이다. 소설이 시작하는 시점은 x)부터이며 정신과

15) 스토리에 나타난 일련의 사건에 대한 시간 순서와 서사 담론에서 이러한 사건이 배열되는 시간 순서가 일치하지 않는 것을 지칭하기 위해 쥘레트는 ‘불일치’

의사가 진희가 정신병원에서 쓴 일기와 에스더 수녀로 쓴 수기를 입수하여 이를 재수록하는 식의 액자 구조를 하고 있다. 소설은 스토리 시간과 서사 시간을 대체로 역순으로 배치하면서 ‘소급제시(analepsis)’하는 방식을 주로 쓰고 있지만 서사 시간이 정확하게 역순으로 된 것도 아니다. 수기의 서술 주체인 진희/에스더가 어떤 사건을 회고하다가 소리나 장소의 유사성 혹은 대화 상대자가 언급한 사건이 환기하는 특정한 요소들이 매개가 되어 그와 관련된 과거의 어떤 사건이 제시되는 방식을 취하고 있기 때문이다. 이 소설의 서사 정보들을 서사 담론의 순서로 정리하면 다음과 같다.



y)와 z)가 스토리 시간상 현재에 해당하고 I 은 정신병원에서 기록한 일기에 담긴 내용이며, II는 에스더 수녀로서 작성한 일기에 담긴 내용이다. I의 경우에는 서술 주체인 에스더가 정신병원에 들어 온 이후 작성된 것이므로 분열된 자아에 대한 서술이 지배적이며 간간이 과거의 기억들이 파편적으로 제시된다. II는 사건을 중심으로 비교적 명료하게 서술되어 있으나 일목요연하게 맥락을 제시하기 위해 쓰인 것이 아니라 하나의

(anachrony)’라는 용어를 제안하였다. 서사 시간에 불일치를 초래하는 경우는 두 가지가 있는데 하나는 시간 변조에는 두 가지의 종류가 있는데, 현재 진행되는 사건 사이에 과거의 사건이 끼어드는 것을 ‘소급제시(analepsis)’, 이와 반대로 현재 진행되는 사건보다 나중에 일어나는 사건들이 미리 제시되는 경우를 ‘사전제시(prolepsis)’라고 한다. ; 제라르 주네트, 『서사담론』, 권택영 역, 교보문고, 1992. 제 1장 순서 참조.

사건에서 촉발된 단어나 인물이 그 이전의 사건들에 대한 연상을 통해 연결되는 방식으로 기술되어 있다.

가) 빠리는 엄마 손에서 내 손으로 옮겨지고 나는 소리를 내어 그것을 읽었습니다.

“수, 내림, 천일 씨커스단 대공연, 피서객 제위 위안차”

빠리를 손바닥 위에 올려놓고 후우 입으로 불어서 그에게로 날려보냈습니다. 등등 등등 북을 치며 빠리를 뿌리고 있는 씨커스단의 선전놀이는 여전히 계속됩니다. 때를 같이 하여 눈앞에는 창경원 벚꽃놀이의 마지막 밥의 광경이 떠올랐습니다. 하늘은 벚나무와 벚나무에 달아놓은 무수한 불빛에 가려서 마치 음울하고 깊은 동굴 모양 아득히 패어져 있었고, 나뭇가지 사이로 어찌다가 보여지는 별빛은 동굴 속에 켜져 있는 등불과도 같이 어튼거렸습니다.

잡다한 소음과 교성의 조율 속에 놀이치는 움직이는 무대가 되어 벚나무에서 벚나무로 이어져, 흥겨운 광란의 향연은 밤과 더불어 짝어가는 과일의 향기를 풍기며 무르익어 갔습니다.

임철씨와 나는 어느 언덕 위에 앉아 있었습니다. 머리를 제끼면 기댈 수 있는 굽은 벚나무가 등 뒤에 있었습니다.¹⁶⁾

나) 그것은 그가 미주로 떠나간 지 두 돌이 차오는 어느 이른 봄날입니다. 어디선가 봄 냄새가 흘러올 것도 같았습니다. 밤은 밤대로 살뜰한 안개를 감싸주었습니다. 그 밤은 또한 ‘오페라 토스카’의 밤이기도 하였습니다. 국립극장의 이층에 자리를 잡고 앉았습니다. 껌 냄새가 확 코를 찔렀습니다. 얼굴을 돌려 껌냄새를 찾았습니다. 그리고 다음 순간입니다. 분명히는 모를 그 어떤 공포에 몸을 떨고 이는 내 자신을 똑똑히 보았습니다.

그는 어김없는 그였습니다. 밤하늘의 그중 빛나는 별빛을 한 눈으로 그가

16) 손소희, 앞의 글, p.175.

지금 나를 보고 있다고 몸을 떨었던 것입니다.¹⁷⁾

인용문 가)는 스토리 시간이 r)에서 m)으로 전환되는 부분이다. 진희와 유현은 해변가에 휴가를 와 있는 상태이고 나는 유현에서 서커스 선전 배너를 입으로 날려 보낸다. 서커스단 공연을 알리는 요란한 북소리가 임철과 함께 창경원에서 들었던 소음을 연상하게 하고 서사는 자연스럽게 m)으로 전환된다. 나)의 경우에는 유현이 유학으로 부재하던 중에 오페라에 가서 임철을 만나는 장면을 묘사하면서 유현과 임철을 동일하게 ‘그’라고 지칭하고 있기 때문에 지시 대상의 혼동이 야기된다. 작가는 전체적으로 서사를 역순으로 배치하면서 중간 중간 시간대를 뒤섞고 두 인물을 이름보다는 대명사로 먼저 지칭한 뒤에 어느 정도 서술이 진행되면 이름을 명시하는 방식을 취하고 있다.

이와 같은 서사 전략은 현재 진희/에스터로 분열된 채 과거의 기억 때문에 정신적 고통을 겪고 있는 여주인공의 상황과 맞물리며 독자의 흥미를 자극한다. ‘술 많은 머리와 우아하게 뺨은 눈썹과 총총한 속눈썹들이 핏기 없는 얼굴에 해맑은 그늘을 지우고 있’는 ‘치절한 매력’을 지닌 진희라는 여성이 ‘뇌병원’에 오게 된 결정적 이유 즉 ‘두 남자가 얽혀든’ 사연이야말로 독자의 궁금증을 가장 자극하는 요소이다. 진희의 과거에 대한 정보를 제공하는 서술을 최대한 지연시킴으로써 발생하는 이 작품의 극적 긴장감은 작가가 스토리 시간을 따라 기술하는 서술 전략을 택했다면 결코 발생할 수 없었을 것이다.

영화 『초연』은 소설과 달리 선조적 시간에 따라 사건을 배치한다.

- a) 진우가 섬에서 위험에 빠진 경아와 친구들을 배로 구출한다.
- b) 경아가 배삯 대신 진우의 사진모델이 되어주며 로맨틱한 관계에 빠진다.
- d) 서울로 돌아온 경아가 자신이 가정교사로 일하는 집에서 아들인 진우

17) 손소희, 앞의 글, 181~182쪽. 밑줄은 인용자.

와 재회해 연인이 된다.

- e) 경이는 진우의 소개로 성훈을 만난다.
- f) 진우와 경이는 진우 집안의 반대에 부딪히지만 둘만의 결혼식을 올린다.
- g) 진우는 유학을 떠나고 경이는 기다린다.
- h) 성훈이 경이에게 사랑한다는 편지를 남기고 자살기도를 하다 실패한다.
- i) 경이는 성훈과 사랑에 빠지고 이를 진우에게 편지로 알린다.
- j) 진우가 돌아와 경이를 설득하지만 경이는 선택하지 못한다.
- k) 진우와 성훈이 결투를 벌인다.
- l) 결투 중 두 사람이 벼랑에서 떨어져 큰 부상을 입는다.
- m) 두 사람의 병실 앞에 선 경이는 둘 중 누구도 선택하지 못한다.
- n) 성훈과 진우가 차례로 죽는다.

영화의 스토리 순서와 서사 담론의 순서는 정확하게 일치한다. 영화가 원작의 시간 구성을 따르지 않은 이유를 다음과 같이 추론해 볼 수 있다. 우선은 소설과 영화 매체의 감상 방식에 따른 본질적인 차이 때문이라고 할 수 있다. 소설은 개별 독자가 소장 가능하고 필요에 따라 얼마든지 ‘소비하는 데’ 필요한 시간을 얼마든지 조절할 수 있다. 즉 서사 담론상 불일치된 시간 순서를 계기적으로 재배치하기 위해 재독, 삼독이 가능하며 부분적으로 다시 읽거나 지면 위에 기록된 순서와 상관없이 발췌독도 가능하다. 이에 반해 영화는, 특히 1960년대 한국의 영화 감상 환경을 고려했을 때 상영기간이라는 제한된 시간 동안 영화관이라는 한정된 공간에서 집단적 감상만이 가능했다. 또한 내용 확인을 위해 텍스트의 순서를 임의로 변경하거나 필요한 시퀀스만 선별해서 감상할 수도 없다. 그러므로 영화는 소설에 비해 플롯을 구성할 때 상대적으로 단순한 구조를 선호하게 된다.¹⁸⁾ 이와 같은 당대 매체 환경 안에서 일반 관객들이 스토리를 쉽게

18) 일반적인 상업 극영화 안에서의 시간 구조의 전반적 변화는 대체로 점진적으로 변화한다고 할 수 있다. 그리고 이것은 매체 환경의 변화에 따라 달라진다. 물론 1960년대에도 알랭 레네의 『히로시마 내사랑』(1969)이나 『지난 해 마리앵바드에

이해할 수 있도록 하기 위해 시간 구성을 평이하게 배치했으리라 짐작할 수 있다. 더군다나 원작이 『라쇼몽』같이 다원화된 시점으로 구성된 한 이야기의 다른 판본들을 제시하는 것이 아니라 동일한 주체의 회상을 분절한 것에 지나지 않는다는 점을 감안하면 원작의 형식적 특수성을 살리기 위해 서사 담론의 시간 구조를 보존할 필요도 없기 때문이다.

또한 영화는 액자 구조에서 프레임에 해당하는 이야기를 제거함으로써 회상 구조의 필요성을 제거했다. 이로 인해 영화는 원작의 고백록적 특성을 거의 소거해 버렸다. 진희/에스터가 작성한 고백록은 자아의 내적 논리에 따라 구성되어 있을 뿐만 아니라 심리 상태에 대해 상술하고 있다. 특히 I의 고백록은 사건보다는 내면적 서술에 초점을 맞추고 있다. 이와 같은 내면의 추상성은 영상을 통해 표현되기에는 가장 어려운 부분이지만 소설 속에서는 고백록의 독자이자 진희의 정신과 담당자인 ‘나’가 환자의 정신 상태를 가늠하기 위해 가장 필요한 부분이라고 할 수 있다. 이와 같은 고백록의 형식적 특성을 영화적으로 구현하는데 가장 효과적인 방식은 ‘보이스 오버’ 기법이다. 그렇지만 한국 영화에서 보이스 오버 기법이 적극적으로 활용되기 시작한 것은 1960년대부터¹⁹⁾였으므로 이 영화의 제작 시기로 보았을 때 그것은 형식적 완성도나 대중적 친밀도를 담보하기에는 상당히 어려운, 낯선 기법이라고 볼 수 있다.

『초연』은 ‘정신 병원 수감’ 부분을 과감히 삭제함으로써 고백록 형식의 필요성을 제거해 버렸다. 사실 원작에서 진희라는 여성이 정신병원에 수

서』(1961)와 같이 시간구조를 자의적으로 구성하는 것은 감독의 의도에 따라 선택될 수 있었다. 그러나 이것이 일반적인 대중 영화의 화법 안에서 통용되는 데는 상당한 시간이 걸렸다. 예를 들면, 스토리보다 시간 구조의 왜곡을 통한 플롯 구성이 더 큰 관심이 대상이 되었던 『펠프픽션』(1995), 『메멘토』(2000), 『돌이킬 수 없는 Irreversible』(2002), 『21그램』(2003) 등이 대거 제작되고 한국 영화에서도 시간의 재구성을 통한 극적 재미 자체가 서사의 목적이 되는 『시월애』(2000), 『동감』(2000), 『범죄의 재구성』(2004) 등이 제작된 것은 VHS나 DVD의 보급을 통해 개인적인 감상이 일반화된 이후이다.

19) 장우진, 『한국영화에서 보이스오버 내레이션의 논평과 목소리: 1963~4년 작품을 중심으로』, 『영화연구』 제26호, 2005.8, p.292.

감된 것은 그녀의 성적 방종 혹은 과도한 성적 매력으로 초래된 삼각관계와 정숙함을 지키지 못한 것에 대한 서사적 처벌로 해석할 수 있다. 그러나 영화에서는 아예 정신병원이라는 종착지를 소거해버림으로써 경아에 대한 윤리적인 단죄를 하지 않고 있다. 그리고 그녀가 두 남자 사이에서 내린 선택을 ‘의사’라는 남성적 권위를 거치지 않고 관객에게 직접 제시하여 판단할 수 있도록 한다. 특히 달라진 캐릭터의 성격과 결말을 통해 자신의 욕망을 자유롭게 추구하는 것만으로도 여성 주체를 정신병원이라는 ‘비정상성’의 범주에 가두어 놓았던 원작의 결말에 대해 직접적으로 문제 제기하고 있다고 볼 수 있다. 여성 주인공의 재현 방식과 사건 제시 방식의 변화가 어떻게 이와 같은 논의에 이르게 되는지에 관해서는 다음 장에서 자세하게 논의하겠다.

3. 히스테리적 주체에서 나르시시즘적 주체로의 전환

『그날의 햇빛은』에서 진희가 가진 욕망의 방향은 한편으로 명확해 보인다. 그녀는 임철을 사랑하지만 유현이 가지고 있는 재력과 권력으로부터 자유롭지 못하다. 그녀가 살고 있는 곳은 유현의 집 행랑채이며 그녀의 대학 학비를 대주고 학과까지 선택해 준 이가 바로 유현이기 때문이다. 그녀는 유현을 선택했을 때 얻게 될 삶의 윤택함과 그것을 기대하며 자신을 바라보고 있는 어머니의 눈빛을 알고 있었다. 그녀는 자신이 유현에게서 받은 루비 반지를 ‘훈장’처럼 어머니에게 넘겼다. 자신을 위해 희생해 온 어머니의 욕망에 잠식당한 진희는 스스로 누군가를 사랑하기를 선택하는 욕망의 주체이기를 포기하고 타자의 선택에 자신의 몸을 맡기는 것이다.

“진희!”

그가 다시 나를 불렀습니다.

“자 여기 와서 어느 것이나 마음대로 골라잡아요. 한 장은 여행이고 다른 한 장은 자유야. 만약 진희가 자유권을 잡으면 나는 진희에게 자유를 줄 수 두 있어.”

그가 내민 두 장의 카드의 한 장에는 여행이 적혀 있고, 다른 한 장에는 자유가 적혀 있었습니다. 나는 자유라고 적혀 있는 카드를 주워서 그에게 내밀며,

“드리겠어요”

하였습니다.

“드리다니?”

그는 몸을 일으켰습니다.

“이 자유권을 유 선생님께 드리겠어요. 유 선생님만이 이걸 가질 수 있어요.”²⁰⁾

문홍술은 『그날의 햇빛은』이 손소희 작품 전체에 빈번하게 나타나는 ‘삼각관계의 연애 소설’에서 나타나는 욕망의 원형적 형태를 제시하고 있다고 분석하며 진희라는 주체가 상상계적 ‘자아 이상’을 추구하는 나르시시즘적 태도를 보인다고 분석한 바 있다.²¹⁾ 그러나 본고는 진희의 태도가 타자를 통해 자아이상을 추구하는 것에 그치지 않고 자신의 욕망의 주체를 타자에게 귀속시킴으로써 더 큰 만족을 추구하는 히스테리적 주체에 더 가깝다는 점에 주목한다. 라캉에 의하면 히스테리는 억압의 실패이며 그 결과 주체는 성적인 것과 비성적인 것 간의 경계를 삭제하게 된다. 히스테리 환자의 경우 아버지의 자리가 거의 부재하거나 무능하여 주체를 실망시키고 주체가 여성성을 구축하는데 필요한 도움을 전혀 주지 않는다. 그러므로 히스테리적 주체는 스스로를 성애화하지 못하고 부족

20) 손소희, 『그날의 햇빛은』, 『손소희 작품집』, 손보미 편, 지식을만드는지식, 2010, p.204. 밑줄은 인용자.

21) 문홍술, 『나르시시적 사랑에 의한 비극적 현실의 정화-손소희론』, 『문학과환경』 7권 1호, 2008.

한 아버지상을 보완하기 위해 더 강력한 남근상을 갈구하며 계속 자신의 주인을 바꿔가면서 불만족한 상태로 남아 있게 된다. 전지전능한 대타자를 욕망하며 그 대타자의 욕망의 대상이 되기를 꿈꾸는 것이 히스테리 여성의 자아상이다.²²⁾

진희는 자신을 위해 희생한 홀어머니에 대한 부채의식 때문에 자신의 욕망을 추구하는 것을 포기하고 스스로의 욕망에 따라 움직이는 것이 아닌 타자의 욕망의 대상이 되는 것으로 만족을 얻는다. 그녀가 남성을 선택할 때 그 기준이 되는 것은 어머니의 욕망이다. 진희가 수녀원에 들어간 이후 그녀의 어머니는 병을 얻는데 진희가 정신적으로 붕괴된 것은 그 어머니를 만난 직후에 일어난 사건이라는 점을 유의할 필요가 있다. 히스테리적 주체는 철저하게 희생적인 존재가 됨으로써 스스로를 무성화(無性化)된 존재로 만드는 데서 가장 큰 향락을 얻는다.

진희는 임철이 살인자의 아들이며 고아라는 사실에 동질감을 느끼기도 하지만 그의 태생적인 우울함과 불우함으로부터 그를 구원하고자 하는 강한 욕망 -아이러니하게 이 구원의 욕망은 동반 자살로 연결된다- 을 느낀다. 그녀는 유현의 구애를 계속해서 거부했지만 자살이 실패한 이후에, 그리고 그가 자신을 위해 죽었다는 것을 알게 되는 순간 해방감을 느끼는 것이 아니라 오히려 엄청난 죄의식과 함께 사랑을 느끼게 된다. 그것은 유현이 죽음을 통해 살아있는 주체가 결코 만족시킬 수 없는, 가장 완벽한 대타자의 자리에 위치하게 되기 때문이다. 그의 죽음 이후 진희가 완벽한 대타자의 종교적 표상인 하느님에게 귀의하기로 결정하고 ‘에스더’라는 수녀가 되어가는 과정 역시 그러한 정신 작용의 맥락 안에 있다고 할 수 있다. 그녀는 공인된 ‘무성(無性)적 존재’인 수녀가 됨으로써 전지전능한 대타자만을 위한 사랑의 대상이 되기로 결정한 것이다. 정신병원에 온 이후에 그녀의 태도 역시 동일한 정신적 매커니즘을 따르고 있

22) 프랜시스 L. 레스투차, 『「브레이킹 더 웨이브」에서의 불가능한 사랑-히스테리의 신비화』, 『라캉과 영화 이론』, 토드 맥고완, 실라 컨클 편, 김상호 역, 인간사랑, 2008, 314~316쪽. 참고.

는데 그녀는 분석자의 욕망을 충족시키기 위해 노력한다. 그녀는 자신이 작성한 일기를 정신과 의사한테 자발적으로 제출하고 자신을 분석하고자 하는 의사의 욕망을 충족시키려고 하고 있기 때문이다.

소설에서 여주인공 진희가 스스로의 성적 욕망이 거세된 것처럼 행동하는 존재였다면 영화 속 주인공인 경아는 반대로 스스로의 욕망에 지나치게 충실한 존재처럼 보인다. 그러나 그들은 서사적으로 중요한 몇 가지 요소들을 공유하고 있다.

우선 진희와 경아는 전혀 다른 이름을 가지고 있지만 ‘석’이라는 특이한 성(姓)을 공유한다. 원작의 주인공은 ‘석진희’이고 소설 속 주인공은 ‘석경아’이다. 영화에서 경아의 이름이 성과 함께 호명되는 것은 단 한 번인데, 그것은 그녀의 성적(性的) 폐쇄성과 연관되어 해석된다.

진우 혹시 이름이 있으십니까?

경아 경아예요. 석경아!

진우 제 이름은...

경아 가만 좀 더 나중에 묻겠어요.

진우 왜죠?

경아 아직은 알고 싶은 맘이 안 됐으니까요!

진우 석경아! 돌경아! 자갈경아 씨답습니다.²³⁾

이 영화 안에서 이름을 알려주는 행위는 상대를 자신의 연인으로 받아들인다는 의미이다. 나중에 경아가 진우를 애인으로 받아들일 때 진우에게 가장 처음 허락된 것은 스스로의 이름을 밝히는 것이었다. 그런 의미에서 이 작품에서 이름은 성적 상징성을 획득하는데 경아가 원작의 주인공과 ‘석’이라는 성을 가졌다는 것을 강조할 때 그 용법이 ‘돌처럼 차가운’ 혹은 성적으로 불능상태의 여성을 지칭하는 ‘석녀(石女)’를 연상케 하는

23) 영상자료원소장 「초연」 심의대본을 기본으로 영화의 실제 대사를 참고하여 수정. 밑줄은 인용자.

용법으로 사용되었다는 점은 흥미롭다. 뿐만 아니라 영화에서 ‘진희’라는 이름이 직접 등장하는 데 그것은 경아가 가르치고 있는, 진우의 여동생 이름이다. 감독이나 시나리오 작가가 의도의 여부는 알 수 없지만 영화 속에서 ‘진희’는 그녀가 경아의 학생이며, 진우와 성적 결합이 불가능한 여동생의 위치에 있다는 사실은 이 영화에서 여주인공의 존재론적 위치를 원작과 대비해 어떻게 차별적으로 의미화하려고 하는지를 무의식적으로 노출하고 있다고 볼 수도 있다.

둘째로 진희와 경아는 모두 가난하고 가진 것 없는 여성이며 남성 주인공인 유현/진우의 집안과 일종의 계약관계로 묶여 있다. 진희는 찬모의 딸이고, 경아는 진우 동생의 가정교사다. 영화에서 경아의 가족관계는 전혀 밝혀져 있지 않으며 그녀를 ‘가문도 혈통도 모르는 떠돌이 여자’라고 취급하는 진우 아버지의 대사를 통해 가족이 없거나 별 볼 일 없는 가족에 속한 여성이라고 짐작할 수 있을 뿐이다. 그러므로 소설에서 진희를 지배했던 어머니상이 영화 속 경아에게는 존재하지 않으며 그녀는 자신보다 더 성적(性的)으로 개방적이고 현실적으로 보이는 친구들과 함께 살고 있다. 진우는 유현처럼 부유한 집안의 자제이다. 그러나 소설 속 유현이 부모의 권위에 종속되지 않는 독단적인 캐릭터였던 반면 진우는 독립적이지만 타협할 줄도 아는 성격의 소유자로 나온다.²⁴⁾

절에서 기거하던 미대생이었던 임철은 영화에서도 역시 절에서 기거하

24) 소설 속 유현에 비해 진우는 훨씬 더 건전한 캐릭터로 형상화되는데 그것은 그가 가진 두 가지 상징적 기표들과 관계된다. 진우와 유현이 진희, 경아와 조우하는 첫 장면은 그들이 군 제대 이후라는 점에서 동일하지만 영화에서 진우는 ‘월남전 참전 용사’라는 표상이 덧붙여져 있다. 1960년대 한국 영화에서 ‘월남전 참전 용사’는 건전한 사회적 존재의 대명사이며 『영자의 전성시대』의 창수가 그러했던 것처럼 원작에서의 캐릭터에게 부여한 부정적인 그림자를 걷어내는 가장 효과적인 방법 중 하나이다. 또 유현이 제약회사 사장 아들이며 약학과 학생이었던 것과 달리 진우는 ‘산업화 시대의 주역’이라고 할 수 있는 공학도로 설정되어 있고 애정에 있어 그의 추진력은 ‘불도저’로 묘사된다. 또한 그가 등장할 때 배경이 되는 거대한 공장 굴뚝 솟은 그가 사회적으로 선망받는 영역에 속한 인물임을 드러내는 동시에 그가 가진 성적 에너지의 표상으로 제시되었다고 볼 수 있다.

는 화가 성훈으로 등장한다. 소설 속 임철은 살인범인 아버지를 둔 청년이었지만 영화의 성훈은 창녀가 된 과부의 아들이다. 이 영화에서 ‘창녀’라는 단어는 성훈이 사랑에 대해 회의적인 태도를 갖게 만든 실질적인 동기이기도 하지만 영화 속 경아가 두 남자에 대한 욕망을 품은 자신을 부정하는 용법으로 사용되기도 한다. 경아가 진우와 떨어져 우울해하는 모습을 보고 진우에게 싫증이 난 것이 아니냐는 성훈의 힐난에 경아는 ‘전 창녀가 아니에요’라며 발끈한다. 성훈은 ‘누구나 창녀는 아닙니다. 그러나 누구나 창녀의 이름을 벗어 던질 수도 없는 겁니다’라고 대답한다. 이 ‘창녀’ 발언이 제시되는 맥락은 논리적으로는 비약이지만 이 대화는 영화의 문제의식을 정면으로 부각시키는 역할을 한다.²⁵⁾ 동시에 소설에서의 진희와 영화에서의 경아의 자아상이 확연히 구별됨을 보여준다. 진희의 무의식에 잠재되어 있는 자아상이 ‘수녀’에 가까운 것이라면 경아는 ‘창녀’와 유사해지는 자아를 부정하기 위해 애쓰고 있기 때문이다. 경아는 ‘창녀’가 되지 않음으로써 부정에 성공하는 것이 아니라 성훈의 말처럼 ‘창녀’라는 단어의 의미를 무한히 확장하고 그 경계를 지움으로써 ‘창녀’로부터 벗어나려 한다.

영화는 처음부터 소설과의 차별점을 명확하게 시각화한다. 영화를 여는 첫 장면이 바로 미끈하게 빠진 경아의 다리를 보여주는 것이기 때문이다. 핫팬츠를 입고 호숫가에 누워 있는 여자의 다리를 발부터 훑으며 패닝(panning)하던 화면은 얼굴을 보여주지 않은 채 멈추고 컷된다. 그

25) 개봉 당시 신문 기사가 이 영화의 소재에 대해 문제적으로 언급하고 있는 부분은 역시 ‘창녀’ 개념에 관한 논란이다.

‘이 여자는 창녀성이 있는 것일까. 또 한 여자가 두 남자를 좋아한다고 그게 창녀성일까? 감독은 이 문제를 모색하다 미해결로 남겨 놓았다. 여운을 두자는 것이었을까?’(『인간의 본능 추구한 『초연』, 『경향신문』, 1966.12.10.), ‘한창 주가가 오르고 있는 정진우 감독이 제작을 스스로 맡은 작품은 『초연』 - 이 작품은 손소희 씨의 소설 『그날에 햇빛을』의 개제로 이 『테마』를 빌어 정감독은 자신의 『사랑, 첫사랑』론을 펼친다. 가로되 아름다운 간통을 그리겠다는 이야기. 영화작가로서의 애정론 제 1집을 정리하는 마음으로 이 작품을 빚겠다는 서론도 채 못 된 이감독의 『사랑』이 궁금할 수밖에.’(『두 문에 작품의 영화화』, 『서울신문』, 1966.11.5.)

다음 몽환적인 눈빛으로 사랑에 대한 낭만적 환상을 담은 독백을 읊조리는 경아의 얼굴 클로즈업이 등장한다.



#2 경아 그리하여 사랑은 어떻게 내게로 왔던가?

빛나는 햇살처럼 왔던가?

휘날려 떨어지는 꽃보라처럼 왔던가?

아니면 한밤의 기도처럼 왔던가?

영희 (E) 아니면 쇠가루로 유혹해 왔던가?

경아

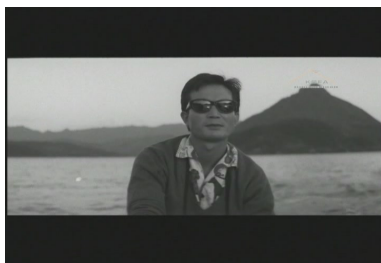
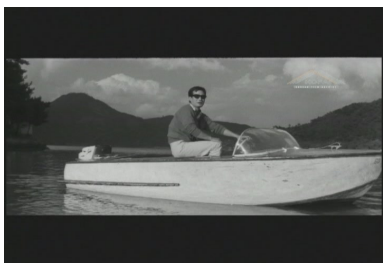
정애 (E) 아니면 정형수술한 코로 유혹해 왔던가?

경아 아닙니다. 사랑은 행복이 반짝반짝 하늘에서 떨어지는 별처럼 나의 꽃 피어있는 가슴 속에 와서 걸렸습니다.

영희 이봐요 순진한 아가씨! 사랑이란 그렇게 꿈같은 게 아니래두!

정애 사랑은 늑대 잇빨 같은 거래두.²⁶⁾

사랑에 대한 동경을 담은 경아의 독백은 친구인 정애와 영희의 자조어린 멘트로 저지당하지만 이 시퀀스 바로 다음 등장한 진우로 인해 현실적으로 완성될 수 있는 가능성으로 변화한다. 타고 온 보트가 사라져 발을 동동 구르는 경아 일행 앞에 나타난 진우는 위험에 처한 경아와 친구들을 구한다는 서사적 측면에서나 하얀 보트를 탄 세련된 외모의 청년이라는 외형적 조건이 ‘백마 탄 왕자’를 연상케 한다.



잔잔한 호수에 물보라를 일으키며 빛나는 햇살을 등지고 나타난 진우의 모습은 경아의 내레이션이 불러일으킨 환상과 완벽하게 일치한다. 환호작약하는 여성들을 앞에 두고, 농담처럼 보트에 태워주는 대신 돈을 요구하는 그에게 경아는 자신을 ‘대가’로 제시한다. 이것을 계기로 경아와 진우는 로맨틱한 관계로 발전한다. 하지만 휴가지의 로맨틱한 무드에도 불구하고 경아는 진우에게 자신에 관한 사실적 정보를 주는 것은 물론

진우에 대해 아는 것조차 거부한다. 진우는 ‘서울을 온통 뒤져서라도 다시 만나겠습니다’라고 호언장담한다. 진우의 호언장담은 사실 그가 군에서 제대한 뒤 휴가를 간, 동생의 가정교사인 경아의 사진을 보고 그녀를 좇아 휴가지로 떠난 것이기 때문에 가능했다. .

경아는 진우의 집에서 그를 재회한 뒤 상당히 놀라면서 의구심을 갖고 자신을 좋아하게 된 데 ‘택의 집 고용인이라는 것도 계산에 넣’었느냐고 묻는다. ‘불행하게도 처음으로 경아씨의 사진을 보는 순간부터 잊어버렸습니다’라는 진우의 답변은 그녀를 충분히 만족시킨다. 그전까지 진우의 이름을 알기를 거부했던 경아는 그의 대답을 들은 이후 그가 이름을 말하도록 허락한다. 즉 자신을 가난한 고학생이나 쉽게 부릴 수 있는 고용인으로 취급하지 않는 그의 태도를 확인한 이후에야 연인관계를 허용하는 것이다.

사랑에 대한 적극적인 갈망과 자신의 매력에 대해 자신만만한 경아의 태도는 타자의 욕망에 의해서만 움직였던 소설 속 진희와는 대조적이다. 그녀는 자신이 원하는 방식으로 자신을 욕망하는 진우와 사랑에 빠진다. 그러나 그녀가 실제로 사랑하는 것은 진우의 시선을 통해 투영된 ‘자아 이상’²⁷⁾이다. 진우는 경아를 공주처럼 대접한다. 부모의 반대로 파국에 이를 뻔한 그들의 결합은 진우와 경아의 ‘환상’적인 결혼식²⁸⁾을 통해 유지된다. 이 결혼식 후 경아는 유학을 포기하고 그녀 옆에 남겠다는 진우를 설득해 미국으로 보낸다. 그녀가 진우를 사랑하면서도 떠나보내는 것

27) ‘낭만적 사랑이 출현하기 위해서는 실제의 인간이 있을 필요는 없다. 필요한 것은 이미지의 존재다. 라캉은 처음에 사랑을 주체의 나르시시즘적 관계를 통해 정의한다. 사랑에 빠질 때 작동하고 있는 것은 이상적 자아의 실체를 형성하는 나르시시즘적 이미지에 대한 인지이다. 사랑에 빠질 때 우리는 사랑의 대상인 사람을 이상적 자아의 자리에 놓는다. 우리는 우리 자신의 자아를 위해 우리가 도달하려고 애썼던 그 완벽성 때문에 이 대상을 사랑한다.’; 레나타 살레클, 『사랑과 증오의 도착들』, 이성민 역, 도서출판b, 2003, p.28.

28) 이 결혼식은 두 가지 의미에서 환상적인데 하나는 결혼에 협조하는 모든 이들이 비현실적으로 로맨틱하다는 것이고 다른 하나는 법적인 절차와 무관하게 둘만의 환상 속에서 이루어진 것이라는 사실에 그러하다.

은 희생적인 태도라기보다 그를 자신이 욕망할 만한 대상으로 만들기 위한 절차라고 보아야 한다. 그녀의 욕망은 그가 자신의 처지에서 욕망하기에 버거운 상대가 될수록 충족되기 때문이다. 아들이 사랑의 정표로 준 ‘루비 반지’를 자신에게 팔고 새 삶을 찾으라는 진우 모친의 권유에 그녀가 ‘결합될 수도 없는 위치....그렇다고 사랑을 죽여버릴 수가 없었어요.’라고 당돌하게 고백하고 그의 집을 떠나는 것도 그런 이유에서다.

진우는 물질적 풍요와 낭만적 정서라는 현실적인 측면에서 진희의 환상을 충족시켜 주었지만 미국으로 떠남으로써 그의 자리는 부재하게 되었다. 진우의 부재는 경아에게 엄청난 좌절감을 가져온다. 그것은 육체적인 갈망이나 외로움이라는 단어로 치환될 수도 있겠지만 실제로는 진우가 그녀의 권유를 뿌리치지 않고 떠나간 것에 기인한다고 할 수 있다. 경아는 분명히 유학을 권했고 그가 떠나기를 원했지만 다른 한 편으로는 원하지 않았다. 그녀는 그가 모든 것을 걸 가치있는 대상으로서 자신을 욕망해주기를 꿈꾸었지만 그가 떠나간 이후 그녀는 자신을 욕망하던 시선까지 잃었기 때문에 방황하게 된다. 영화에서 경아의 방황은 진우와 함께 했던 모든 장소를 혼자서 되짚어 보는 것으로 형상화된다. 이 과정에서 경아는 진우가 동반되지 않은 상태에서 자신은 쳐다보는 이들의 시선과 대우가 확연히 달라짐²⁹⁾을 느낀다. 그녀의 방황 시퀀스는 그녀에게 진우의 부재는 자아 이상의 상실이며 나르시시즘의 소멸임을 확인시켜 준다. 진우의 육체를 대신해 그의 편지가 매일같이 오고 있지만 그것으로는 충분하지 않다. 그녀는 자신을 위해 모든 것을 걸 수 있는 남자를 욕

29) 첫째로 그들의 결혼식에 주례를 맡아보았던 택시 운전 기사에게 그녀는 ‘행복한 신부’에서 ‘불행한 신부’로 자리이동을 한다. 운전 기사는 그녀가 혼자 있다는 사실에 자신의 주례가 잘못되었음을 자책하며 그녀에게 택시비 받기를 거부한다. 둘째 호텔의 보이에게는 ‘신행 온 신부’에서 ‘음탕한 여성’으로 자리 이동한다. 진우와 첫날밤을 보냈던 스위트룸에서 정중하게 서빙을 했던 호텔의 보이는 그녀가 혼자 찾아와 추억을 곱씹고 있을 때 포르노성 잡지를 가져다주겠다고 제안한다. 마지막으로 그 둘이 함께 한 카페에서 둘을 젊고 아름다운 한 쌍으로 부럽게 바라보았던 노부부는 혼자 온 그녀에게는 동정의 시선을 던진다.

망하기 때문이다. 집안의 반대를 거부하며 결혼식을 올리던 진우는 분명 그 욕망을 충족시켜 주었지만 그가 미국으로 떠난 그 순간부터 진우는 그녀를 충분히 욕망하지 않는 타자가 되었다.

이때 성훈이 경아가 원하는 종류의 사랑을 줄 수 있는 남자로 등장한다. 그는 사랑을 믿지 않는다면 그녀가 진우에게 갖고 있는 감정을 비롯하여 부정적인 방식으로 경아에 대한 호감을 표시했다. 진우의 부재 이후 방향을 상실했던 경아의 욕망은 성훈이 그녀를 욕망한 나머지 좌절하여 자살을 기도했다는 이야기를 듣는 순간 방향성을 획득한다. 그녀는 성공을 위해 떠난 진우가 아닌 자신을 위해 목숨까지도 버릴 수 있는 성훈을 욕망하기 시작한 것이다. 성훈은 진우에 비해 가진 것이 없었기 때문에 걸 수 있는 것도 없었다. 그러나 그가 가진 최고의 가치, 즉 자신의 목숨을 담보함으로써 진희의 욕망을 충족시켰던 것이다. 소설에서 진희가 임철을 사랑한다고 믿고 유현에게 복종한다고 생각했던 것과 달리 영화 속 경아는 진우와 성훈 그 둘 중 누가 자신의 진정한 사랑인지를 쉽게 정하지 못한다. 그렇기 때문에 경아가 진우에게 성훈을 사랑한다고 고백하는 편지를 보냈을 때 그 편지의 목적은 명확하지 않다. 그것은 표면적으로는 진우에게 이별을 고하고 성훈과의 사랑을 선포하는 것으로 되어 있지만 실질적으로 진우를 다시 경아에게 데려오는 역할을 하기 때문이다.

성훈에 대한 사랑을 확신했던 경아는 성공과 가족을 모두 포기하고 미국에서 날아와 준 진우를 보며 또 고뇌하기 시작한다. 경아의 변심에도 불구하고 그녀를 사랑한다는 진우의 고백에 경아는 다시 ‘아! 이러시면 어떡해요? 나는 어떡해야 좋아요! 당신은 나를 사랑하고 있는 건가요?’라고 물으며 선택을 유보한다. 둘 중 어떤 남자도 선택하지 못하는 경아 때문에 두 남자는 결투를 벌인다. 진우와 임철의 결투 장면은 사실상 이 영화의 외적 갈등이 가장 고조되는 클라이맥스임에도 불구하고 시야를 가리는 갈대와 역광 촬영으로 인해 시각적으로는 매우 모호하게 처리되었다. 관객은 남자들이 치고받는 모습을 보기보다 사운드를 통해 듣게 된

다. 경아는 그들과 같은 공간에 있지만 그들의 결투를 저지하지도 목격하지도 못한다.

두 남자가 싸우는 소리와 경아가 이 둘을 번갈아 부르며 방황하는 모습이 교차 편집되면서 때리는 소리와 경아의 흐느낌, 배경음악이 하나로 뒤섞인다. 남자들의 결투 사운드는 점차 약해지고 경아의 흐느낌과 감상적인 배경 음악이 우세해지다가 먼동이 떠오르면서 갑작스럽게 종결된다. 그리고 그 다음 경아가 남자들이 싸우다가 벼랑에서 떨어졌다는 소식을 전해 듣고 병원에 도착하는 시퀀스로 전환된다. 이러한 편집은 두 가지 서사적 결함을 낳게 된다. 하나는 벼랑이 전혀 없던 평지에서 싸우고 있던 그들이 벼랑에서 떨어졌다는 것이고 다른 하나는 그들과 함께 갈대밭에 있었던 경아에게 그런 소식을 과연 누가 전해주었는가라는 문제이다. 이렇게 논리적 정합성이 사라진 장면 연결로 인해 남성들의 결투 장면은 실제로 일어난 사건이라기보다 경아의 내면에서 일어나고 있는, 두 남자를 향한 욕망의 투쟁을 형상화한 것처럼 보이게 된다.

경아는 그들이 입원해 있는 병원에 가서도 두 개의 병실 문 중 어떤 문을 먼저 열어야 할지 결정하지 못하고 망설인다. 두 남자의 목숨은 위태로운 상태이고 시간은 자꾸 흘러간다. 그들이 죽기 전에 누구에게든 경아의 사랑을 확인시켜 주어야 하는데 경아는 도통 마음을 정하지 못한다. 감독은 주저하는 경아의 모습과 두 병실의 팻말 그리고 병실 안 장면을 줌 인과 교차 편집을 통해 제시하면서 긴장감을 고조시킨다.





경아는 결국 그 누구도 선택하지 못한다. 그녀는 성훈의 병실에서 나온 의사와 간호사를 통해 성훈이 죽은 사실을 알고 난 뒤 그의 병실에 들어가 오염한다. 그리고 진우의 병실에서 나온 진우 부모의 부탁으로 진우의 병실에 들어가 그의 임종을 지킨다. 경아를 움직이는 것은 남자에 대한 사랑이 아니라 그들의 죽음이다. 어떻게 보면 그녀의 욕망을 진실로 충족시켜주는 것은 두 남자가 아니라 그들에게 죽음까지 무릅쓰도록 만든 자기 자신의 치명적인 매력이다. 경아가 실제로 욕망했던 것은 남성이 아니라 남성에게 투영된 ‘자아 이상’이기 때문이다. 그러므로 이 영화의 마지막 장면이 두 남자를 떠나보낸 경아의 단독 숏으로 마무리되는 것은 아주 자연스럽다. 그들이 죽은 이후에 다시 갈대밭을 찾아가 몽환적인 표정으로 카메라를 응시하는 그녀의 시선은 쓸쓸해 보이기는 해도 붕괴된 자아의 것은 아니다. 정진우 감독은 경아라는 여성이 환기하는 ‘창녀성’에 대한 서사적 처벌을 마련하는 대신 홀로 남겨진 경아의 모습을 보여주는 것으로 대신했다. 스스로의 욕망을 실현하기 위해 좀 더 적극적이고 주체적인 모습을 보였던 영화 속 경아가 끊임없이 타자의 욕망에 종속되기를

욕망했던 진희와 달리 자아의 파국 상태에 이르지 않게 된 것은 당연한 결과라고 할 수 있다. 소설 속의 수동적인 여성상이었던 진희를 파기하고 주체적인 여성의 욕망에 충실한 인물인 경아로 새롭게 재현했던 영화가 더 많은 수용자의 호응을 얻을 수 있었던 것은 좀 더 적극적으로 자신의 욕망을 추구하는 여성상을 갈망하는 대중의 무의식이 반영된 것으로 해석해 볼 수 있다.

4. 맺음말

손소희의 소설 『그날의 햇빛은』은 일기와 수기 형식을 빌려 1인칭 화자인 진희의 내면 고백을 서사의 주요한 내용으로 삼고 있다. 이 고백을 통해 그녀는 과거 자신의 연인들과의 관계를 돌아봄으로써 붕괴된 자아를 회복을 도모하면서 다른 한편으로는 자신의 정신과 담당의사에게 분석당 대상으로서 자신을 어필하고자 한다. 고백을 담고 있는 텍스트는 1인칭 화자의 연상 작용을 따라 현실 세계의 시간적 질서나 공간적 배경에 구애됨 없이 자유롭게 제시하고 있다. 작가는 심리적 계기를 서사구성 원리로 차용하는 구성 방식을 통해 스토리 차원에서 단조롭게 보일 수 있는 이야기에 서사 담론의 차원에서 긴장감을 획득하는 데 성공하고 있다.

반면 이 작품을 영화화한 정진우의 『초연』은 선조적 시간 구성을 따라 사건을 재배치했다. 이와 같은 구성적 변화의 이유는 첫째로는 소설과 영화의 매체 감상 방식의 차이를 들 수 있고 둘째로는 관객의 이해를 돕고 몰입을 높이기 위한 방안이라고 생각해 볼 수 있다. 극장이라는 제한된 공간에서 일회적이고 집단적인 감상만이 가능했던 당대의 매체 환경을 감안해 보았을 때 원작과 같이 심리적이고 비계기적인 기술을 영화에 그대로 적용했을 경우 기본적인 서사 정보조차 관객들이 파악하지 못 할 가능성이 높았기 때문이다. 그리하여 영화는 정신병원에서 일기와 수기를 확인하는 과정을 모두 삭제하여 원작의 고백록적 특징을 제거하고 서

사적 갈등을 행동을 통해 외화할 수 있는 사건으로 구성하여 제시하고 있다.

이처럼 『그날의 햇빛은』과 『초연』은 서사 구성이나 사건의 기술방식에 있어서 형식적으로 큰 차별성을 보일 뿐만 아니라 1960년대라는 시대를 감안했을 때 문제적인 여성 주인공 ‘진희/에스더’의 캐릭터에서 큰 변화를 주었다. 소설에서 진희의 욕망은 초반에 비교적 단순한 방향성을 가지고 제시된다. 진희는 유현이 그녀에게 투자한 자본과 유현의 집안의 세입자이자 고용인인 어머니 때문에 불가피하게 자신의 욕망을 거세당한 듯한 태도를 취하고 있다. 하지만 그녀는 언제나 스스로의 욕망을 좇아 선택하기보다 어머니의 욕망에 종속되기를 원하며 지속적으로 유현의 구애를 거부하다가 그가 죽음에 이르자 사랑을 느끼며 종교에 귀의한다. 진희는 자신의 욕망을 완전히 대타자에게 종속시킴으로써 쾌락을 추구하는 히스테리적 주체라고 볼 수 있다. 진희/에스더는 자신의 선택을 계속해서 타자에게 전가하며 어머니, 죽은 유현, 신에 이르는 좀 더 완벽하고 전지전능한 대타자의 욕망에 귀의하고자 하는 태도를 보인다.

『초연』에서 주인공 경아는 원작의 ‘진희/에스더’와 여러 가지 조건에서 공통점을 가지고 있고 소설 속 남성 주인공들과 동일한 조건을 가진 두 남성으로부터 구애를 받아 정신적 혼란에 빠진다는 점에서는 유사하지만 욕망의 작동 방식에 있어서는 의미 있는 차별성을 지닌다. 소설 속 ‘진희/에스더’에 비해 경아는 능동적이고 남성과의 관계에 있어 자신이 원하는 방식으로 관계설정이 된 이후에야 마음을 연다. 경아는 진우를 통해 충족되던 ‘낭만적 사랑’이 그의 부재로 인해 불가능하게 되자 성혼을 통해 욕망을 충족시키려 한다. 사실상 경아가 성혼과 진우 사이에서 갈등하는 원인은 실질적인 것이라기보다 심리적인 것이고 이 영화의 클라이맥스라고 할 수 있는 두 남자의 모호한 결투씬은 둘의 갈등이 진희의 내적 욕망의 투쟁을 형상화한 것으로 읽을 수 있다.

본고는 소설 『그날의 햇빛은』이 영화 『초연』으로 매체 전환되는 과정을 구체적으로 분석해 보았다. 두 명의 남자 사이에서 어떤 결단도 내리

지 못하는 여성의 욕망을 정신병원이라는 액자 틀 안에 가둠으로써 좀 더 엄격한 도덕적 잣대를 들이댔던 원작에 비해 영화에서는 ‘창녀’라는 좀 더 센세이셔널한 단어를 채택하기는 했지만 더 능동적인 주체로 변화된 여성 주인공의 면모를 보여주었다. 이 영화의 완성도에 대한 평단의 호평이나 티켓을 구매한 십만 관객들의 호응은 정진우 감독의 문제 제기 와 그 해석에 대해 당대의 대중적 무의식이 긍정적으로 반응하고 있었음을 증명해 준다고 할 수 있다.

참고문헌

기본 자료

손소희, 『그날의 햇빛은』, 『손소희作品集』, 손보미 편, 지식을만드는지식, 2010.

정진우 『초연』(1966).

신문·잡지 자료

『인간의 본능 추구한 『초연』, 『경향신문』, 1966.12.1.

『두 문예 작품의 영화화』, 『서울신문』, 1966.11.5.

『인간의 본능 추구한 『초연』, 『경향신문』, 1966.12.10.

『신파조를 탈피한 두 편의 애정영화』, 『서울신문』, 1966.12.3.

『청춘의 열병을 뿜는 올해의 수작, 정진우 감독 『초연』, 『조선일보』, 1966.12.1.)

정영일, 『양화도 흥행에서 이길 수 있다. ‘만추’, ‘초연’으로 본 관객의 세 판도』, 『여원』, 1967.2

논문 및 단행본

프랑시스 바누아, 『영화와 문학의 서술학』, 송지연 역, 동문선, 2003, 54쪽.

- 크리스티앙 메츠, 『영화의 의미작용에 관한 에세이 1』, 이수진 역, 문학과지성사, 2011, 99~102쪽.
- 클레르 바세, 『대사-글로 쓴 텍스트에서 연출된 목소리로』, 박지희 역, 이화여자대학교출판부, 2010, 70쪽.
- 제임스 모나코, 『뉴 웨이브』, 권영성, 민현준 역, 한나래, 1996. 26쪽.
- 김지미, 『1960~170년대 한국 영화의 여성 주체 재현 방식 연구-원작 소설의 변용 양상을 중심으로』, 서울대학교 박사논문, 2011.
- 우정권, 『한국 근대 고백설의 형성과 서사양식』, 소명출판, 2004, 28~29쪽.
- 제라르 주네트, 『서사담론』, 권택영 역, 교보문고, 1992, 1장.
- 장우진, 『한국영화에서 보이스오버 내레이션의 논평과 목소리: 1963~4년 작품을 중심으로』, 『영화연구』 제26호, 2005.8, 292쪽.
- 문홍술, 『나르시스적 사랑에 의한 비극적 현실의 정화 - 손소희론』, 『문학과환경』 7권 1호.
- 프랜시스 L. 레스투차, 『『브레이킹 더 웨이브』에서의 불가능한 사랑 - 히스테리의 신비화』, 『라캉과 영화 이론』, 토드 맥고완. 실라 킨클 편, 김상호 역, 인간사랑, 2008, 314~316쪽.
- 레나타 살레클, 『사랑과 증오의 도착들』, 이성민 역, 도서출판b, 2003, 28쪽.
- George Blueston, *Novels in Fiction*, Berkley;U of California Press, 1957.

Abstract

A Study on Adaptation of a Confession Style Fiction into a Film

-Son Sohee's *The Sunshine on That Day* and Jung Jinwoo's *Gunsmoke* (Choyeon)-

Kim, Jimi

Considering differences between the literature and the film, a literary text which focused on human inner state is the most tricky one when translating it into a film. That kind of literary work does not deal with actual events which have time, place and act so it lacks 'expressivité' which is main tool for most films. Son Sohee's short story *The Sunshine on That Day* has lots of confession - diaries and letters - which describes a female main character of the story which Jung Jinwoo's *Gunsmoke* (Choyeon) is based on. There are lots of structural differences between them some are caused by difference of media and some are intentionally created by the director of the film. Most event described in confession changed into scenes with actual actions. These changes are due to the intrinsic difference of media. The short story written mainly in order of free association of the narrator who are confined in a psychiatric hospital because of mental destruction. The film choose arrange all the events in order of time so that most audiences can easily understand the whole story. Considering 1960's media circumstance, it was nearly impossible for anyone to watch films freely and repeatedly in order to apprehend excessively complicated story. The changes in structures of each text are closely associated with receptive capacity of each medium. The changes in substance

occured on the psychological state of the female main character. The narrator in the fiction who willingly surrenders her desire to the Other is described as a hysterical subject. However, the female main character in the film is more open to her own desire and persue her ideal -ego through the love affairs with male characters. She is somewhat sexually iconized on the screen but in the end she survived while the narrator of the fiction confine and narratively punished for sexual freedom. The active role of main character in the film dragged more attention of the public (which the success of the film score demonstrates). She also was the problematic character who made the society think over what the meaning of "prostitute" and the desire of women.

Key words : confession, Son Sohee's *The Sunshine on That Day*, Jung Jinwoo's Gunsmoke (Choyeon), adaptation, difference of media

- 본 논문은 10월 30일에 접수되어 11월 8일부터 11월 22일까지 소정의 심사를 거쳐 11월 29일에 게재 확정되었음.