
영화 내러티브에서의 시간성 표현

-영화 <사랑니>를 중심으로-

Representation of Time within Film Narrative

-Focusing on <Sarang-ni>-

이지행
한남대학교 멀티미디어학부

Jee-Heng Lee(junelee74@naver.com)

요약

현대에 등장한 영화들은 발전된 기술력으로 인해 스펙터클한 화면을 관객에게 선사하는 한편, 들뢰즈에 의해 이른바 '현대 영화'라고 불린 영화들은 고전적 내러티브에서 형식의 한 측면으로 여겨져 다소 소외되어 왔던 '시간'에 관한 통찰과 비틀기를 통해 다양한 영화적 경험과 사유할 수 있는 기회를 제공한다. 그러나 애초에 사유의 결과물로 시도된 영화 속 시간성의 표현은 이후 끊임없는 자가복제를 거쳐 상투적으로 변모한 지 오래다. '첫사랑의 기억'이라는 모티브를 가진 멜로영화 <사랑니>에서의 시간성 표현은 기존 영화들과 비교했을 때 독보적인 지점이 발견된다. 관습적인 시간성 표현의 원칙들을 답습하는 대신 혼란스런 시간 배열 속으로 관객을 인도한 후 결국 스토리가 전달하고자 하는 내용을 효과적으로 발현시킨다. 본고는 <사랑니>의 시간성 표현이 영화의 내러티브에 어떻게 작용하며 결과적으로 그러한 형식이 스토리를 전달하는 데 미치는 효과를 살펴보았다.

■ 중심어 : | 시간성 | 들뢰즈 | 내러티브 | 현대 영화 |

Abstract

While films today offer spectacle to the viewers due to the advanced technique, the "Modern Cinema"-a term named by Deleuze- offers spectators an opportunity to think about what they observe and to have various filmic experiences through the shifting of time image within the film narrative, which has been rather neglected as it is just a form in the realm of classic narrative. Originally the shifted time image was a result of thinking about the identity of a film. But it has self-reproduced over and over, and now it has turned into one of cliches that narrative films take. In this sense, a Korean Melodrama "Sarang-ni" is discriminated from other films which take twisted time image as a convention. The film "Sarang-ni", instead of adopting established shifted time image, put us to the confused time arrangement and then it amazingly arouses emotional effect which it initially meant to convey. This journal analyzes how the time representation of <Sarang-ni> operates in the film's narration, and consequently how the form affects the storytelling.

■ keyword : | Time | Deleuze | Narrative | Modern Cinema |

* 본 연구는 한남대학교 교비학술비 연구과제로 수행되었습니다

접수번호 : #070426-001

접수일자 : 2007년 04월 26일

심사완료일 : 2007년 06월 11일

교신저자 : 이지행, e-mail : junelee74@naver.com

I. 서론

오랫동안 전통적인 서사 이론에서는 내용과 형식이 일정한 상응성(Correspondence)을 가지며 형식을 규정한다는 점에서, 내용이 형식에 대해 우월성을 가진다는 식의 명제들이 우위를 점하고 있었다. 이에 따라 서사물의 형식은 내용을 효과적으로 전달하기 위한 부수적인 장치로 다루어져 왔다. 따라서 하나의 이야기에서 사건들이 자연적인 시간 경과에 따라 제시되는 연대기적 서사 방식이 오랫동안 내용을 실어나르는 도구, 즉 형식으로 유용하게 쓰여 왔으며 의도적으로 시간 배열을 흐뜨리거나 재배치하는 등의 비연대기적 방식은 서사에서 가장 중요시 여기는 내용 전달 기능을 해치는 행위로 폄하되기도 했다.

이것은 소설 뿐 아니라 영화에서도 동일하게 발견되고 있다. 우선 이 두 매체는 내러티브(Narrative)를 통해 인간의 삶의 단면을 보여준다는 동일성을 지니고 있기 때문에 영화에서도 형식인 시간성이, 내용인 의미성 혹은 스토리보다 도드라지는 것에 대해 곱지 않은 시선을 가지고 있었다.

그러나 오늘날 비록 서사성(Narration)을 근간으로 하기는 하지만 영화의 장 안에서 독보적인 지점을 차지하는 영화들의 독창성은 그것이 지닌 내용보다는 '표현의 형식'을 통해서 드러나는 경우가 더 많다. 고전적 서사 영화들이 아무 의심 없이 채택해 왔던 연대기적 시간 배열은 최근 영화에 들어와서 다양한 형태로 변주되고 있다. 예를 들어, <박하사탕> (이창동, 1999)이나 <돌이킬 수 없는 (Irreversible)> (가스파 노에 (Gasper Noe), 2002) 등과 같은 영화는 전체 영화의 시퀀스를 처음부터 끝까지 거꾸로 배열하고 있으며, <이터널 선샤인 (Eternal Sunshine of the Spotless Mind)> (미셸 공드리(Michel Gondry), 2004)의 경우는 과거의 기억 속에 들어가 기억을 지움으로써 현재가 뒤바뀌는 '타임머신'적 모티브가 연출되는 상황을 보여준다. 특히 <사랑니> (정지우, 2005)는 극 초반, 현재라는 시간 속에 두 명의 동일인이 존재하는 듯한 해석을 불러일으키며 현실의 시간 관념 속에서 존재할 수 없는 환영(Illusion) 속으로 관객을 유도한다.

이러한 시간 흐름을 재구성한 표현 양식들은 흔히 '현대 영화'라고 불리는 것들에서 핵심적인 위치를 차지하는데, 들뢰즈에 따르면 '현대 영화(Modern Cinema)'라고 부를 수 있는 '새로운' 영화들이 역사적으로 등장하고 있는데, 이러한 현대 영화는 고전적 서사 영화와는 달리 어긋난 시간, 불일치된 공간, 존재하지 않는 중심 사건, 다중적 인물 등을 그 특성으로 하고 있다고 한다[1].

그러나 이러한 새로운 시간성의 표현들 역시 되풀이되어 쓰임으로써 처음의 신선한 충격을 잃은 채 주류적 영화 표현 안으로 함몰되어 왔음은 부정할 수 없는 사실이다. 그것은 한국 영화에서도 마찬가지인데, 시간의 불일치와 배열을 표현하는 방식이 마치 어떤 트렌드처럼 도식화 되어 있고 특히나 영화 속 시간의 변용이 주인공의 정서를 전달하기 위해 철학적인 메타포로 이용되는 게 아니라 씬과 씬 사이의 유기적 연결(Transition)을 위한 영화적 기술 정도로 치부되는 경향이 주도적인 것이 사실이다.

이러한 현실 조건 하에서 최근 등장한 한국영화 가운데 시간적 구조를 내용 전달에 가장 흥미롭게 이식한 예가 바로 정지우의 영화 <사랑니>라고 생각한다. 특히나 멜로 영화에서 잘 시도되지 않는 기억이 불러오는 시간의 자의적 재배열과 비논리성은 현재 한국 영화 속에 나타난 시간 배열구조의 상투성에 도전을 준다는 점에서 커다란 의미가 있을 것으로 생각된다.

따라서 이 연구의 목적은 한국 멜로 영화에서 독특한 지점을 차지하고 있는 영화 <사랑니>의 시간 구조가 갖는 특성을 분석해 보고, 기존의 영화의 시간성에 대한 이론적 틀에서 벗어난 <사랑니>의 시간성의 구조를 살펴봄으로써, 이 영화의 형식이 스토리에 미치는 효과를 살펴볼 것이다.

II. 이론적 배경

1. 수제(Syuzhet)와 파블라(Fabula)

서론에서 주지하다시피, 영화 역시 오랫동안 서사(Narration)의 하나로 간주되어 서사 이론의 분석 아래

놓여있었다. 서사(Narration)를 분석하는데 있어서 러시아의 형식주의자들이 쓴 개념이 바로 수제(Syuzhet)와 파블라(Fabula)이다. 내용보다는 형식을 우선시 했고 형식의 중요성을 나열한 이들이 만든 개념인 수제와 파블라는, 쉽게 말해 파블라는 스토리로 수제는 플롯으로 간주할 수 있다. 즉 내용이며 스토리인 파블라가 실제 영화에서 어떤 형식으로 드러나는 가를 보여주는 것이 수제의 역할이다.

스토리란 화면 속에 분명히 나타난 사건들과 화면 속에 나타나지 않지만(Implicit) 추측할 수 있는 사건들을 가리킨다. 즉 관객들은 화면을 통해 습득한 것을 자신의 머릿속 화면에 다시 한번 재구성 하는 것이다. 반면에 플롯은 스토리의 순서대로 구성되지 않고 스토리 시간의 순서가 과거와 현재, 미래를 오고 가며 서술된다. 그러므로 관객은 플롯의 시간 순서대로 사건을 이해하고 그 토대 위에서 스토리를 재구성한다. 이렇듯 시간의 흐름을 뒤바꾸며 보여지는 회상 장면을 플래시백(Flash back)이라고 칭하고 미래 장면을 플래시포워드(Flash forward)라고 칭한다. 결국 관객들이 관람하는 것은 플롯이며 이 플롯을 통해 관객은 스토리를 재구성한다는 것이다.

이렇듯 러시아 형식주의자들의 공로로 인해 '무엇을(What)'보다는 '어떻게(How)'가 중요해졌다. 그 중에서도 시간의 배열을 뒤바꾸는 형식으로서의 플롯은 영화의 스토리를 전달하는데 있어 중요한 요소로 자리 잡게 된 것이다.

2. 영화의 시간성 분류

이렇듯 시간의 배열이 영화적 스토리를 전달하는데 있어 중요한 플롯의 요소로 간주할 수 있다고 가정한다면 우리가 할 일은 바로, 여러 서사 매체 중에서도 영화에 있어서의 시간의 분류에 대한 기본 가정들을 재학습해보는 것일 것이다.

영화라는 서사 매체에 있어서의 시간의 분류는 코헨(Keith Cohen)에 따르면 3단계로 분류할 수 있다[2]. 추상적 시간(Abstract Time), 심리적 시간(Psychological Time), 그리고 체험적 시간(Experimental Time)이 그것이다. 그는 추상적 시간을 베르그송(Bergson)이 주장

한 과학적 시간(Scientific Time)과 일치하는, 즉 영화가 시작되어 끝날 때까지의 물리적인 상영시간으로 생각했다. 심리적 시간이란 영화 작품 속에 내재한 시간으로서, 작품의 실제 상영시간(Running Time)은 일정한 길이의 시간을 가지고 있는데 반해 작품 내용상의 시간은 구체적으로 결정지을 수 없다고 말했다. 우리가 흔히 보는 영화의 상영시간을 두 시간이라고 가정할 때 그 작품 내에 내재한 스토리상의 시간은 몇 백년이 될 수도 있고 단 몇 분에 불과할 수도 있는 것이다. 실제의 상영시간과 작품 내 스토리상의 시간이 일치하는 경우는 그렇기 때문에 극히 드물다. 세 번째인 체험적 시간은 똑같은 길이의 영화라 할지라도 보는 사람이 느끼는 시간의 길이가 각각 다를 수 있다는 것이다. 관객이 영화를 아주 재미있게 느꼈다면 시작한지 얼마 되지 않아 금방 끝났다고 느낄 수 있을 것이고, 반면 아주 지루하게 느꼈다면 실제 상영시간보다 훨씬 길게 느껴졌을 것이라는 이야기다.

여기서 중요한 것은 바로 심리적 시간인데, 바로 이 심리적 시간을 규정할 때 영화 속 스토리와 그것을 이야기하는 방식인 담화가 동일한 순서로 이루어지는 것을 연대기적 서사방식이라 일컫는다. 그렇지 않고 스토리와 담화가 동일하지 않은 순서로 이루어지는 것을 비연대기적 서사방식이라고 부른다. 비연대기적 서사방식에서는 작품의 창작자의 주관적 판단이 개입해 이야기 내부의 시간을 재배열하고 조작함으로써 그 결과 이야기의 미학적이고 심리적인 효과를 획득하는 경우를 흔히 볼 수 있다. 예를 들어, 영화 <시민 케인>에서 케인의 죽음으로부터 시작된 영화는 연대기적 시간으로 정리하는 대신, '로즈버드' 라는 말을 추적하는 형식을 빌어 동시에 다양한 인물로부터의 다양한 시점을 차용함으로써 관객이 영화의 시간을 자의적으로 재배열할 수 있도록 유도한다. 또한 영화 <박하사탕>에서는 시대를 거치며 서서히 순수를 잃어가는 한 사내의 심리적 일대기를 보여주기 위해 자살을 기도하며 기차 앞에 선 순간 사내의 인생이 뒤로 진행하기 시작하는 탁월한 시간의 재배열을 보여준다.

3. 들뢰즈의 시간 이미지

영화 속 시간의 비연대기적 서술 방식을 넘어서서 논의를 더욱 확장시키기 위해서는 어느 정도 들뢰즈의 영화 이론적 범주에서 접근해 보는 것이 필요하다. 들뢰즈에 따르면 영화의 심층적 구성원리는 다름 아닌 운동 이미지와 시간 이미지의 두 축이다. 운동 이미지에서의 가정은 시간을 공간 안에서의 운동 또는 공간의 주파로 간주한다. 운동 이미지에서 지배적인 것은 이러한 이미지들과 그들끼리의 관계를 어느 정도 합리적인 것으로 여긴다는 점이다. 예를 들어, 고전적인 할리우드 영화에서의 상황은 바로 행위를 일으키고 이 행위가 새로운 상황을 야기한다. 그렇게 해서 아리스토텔레스가 처음으로 지적했던 내러티브의 기본적인 궤적을 구성하는 요소들을 제공한다. 이에 따라 나타나는 이미지들은 쉽게 확인 가능한 것들이고 다른 이미지들과 결합될 수 있는 것들이다. 감각-운동 도식이란 이미지의 세계에 대해 우리가 맺는 관계의 메커니즘이다. 그리고 이런 메커니즘의 결과가 바로 내러티브이다[3].

그러나 고전적 영화들에 가득차 있던 이러한 인과관계의 도식(Schema)을 넘어서서 이미지는 새로운 공간으로 확장되지 않고 정신적 지속(Duration)에 대한 전적으로 새로운 감각을 열어 보이면서 심리적 상태로의 후퇴를 '의도한다'. 영화는 "인물 스스로가 자신이 행위하는 것을 보지 않고는 어떤 행위도 할 수 없는, 주관적 이미지, 유년기의 기억, 청각적이고 시각적인 꿈이나 환상"을 발견하는 것이다. 운동 이미지의 기본 개념은 여전히 유효하나, '현대 영화'의 발전에 따라 새롭게 구성되는 시간 이미지의 원리는 운동 이미지의 관계를 새롭게 구조화한다[4]. 위에서 잠깐 언급한 감각-운동 도식의 논리가 이미지를 시간의 간접적 표현에 위임하는 반면, 시간의 아주 작은 일부가 "스크린의 표면 위로 떠오른다". 들뢰즈에 따르면 "영화는 자신의 '칸트주의적' 혁명을 거치면서, 다시 말해서 영화가 시간을 운동에 종속시키기를 그치면서, 그리고 운동을 시간에 의존시키면서 영화적 이미지는 시간 이미지, 이미지의 자기 시간화가 된다"[5]. 이제 영화는 감각적 인식의 차원에서 한 단계 더 심화된 사고의 차원으로 발전하게 된다. 들뢰즈가 말하는 시간의 이미지에서 그는 '현대 영화'의

이미지적 특징을 본다. 영화의 인물이나 사건이 어떤 과제를 수행하여 완료하는 것도 아니고, 고전적 내러티브의 일관된 흐름을 따라가는 것도 아닌 누벨 바그나 네오 리얼리즘 계열의 영화에서 들뢰즈는 그러한 시간성이 출현하는 출발점을 목격한다. 이런 시간 이미지에서는 현실적인 것과 잠재적인 것, 실재하는 것과 환영적인 것, 과거나 현재, 미래 또는 꿈과 기억 등의 구분이 모호해지게 된다. 시간의 여러 층위들을 서로 반영한다는 의미를 지닌 이러한 이미지를 들뢰즈는 '크리스탈 이미지'라고 부르고 있다[6]. 이 중에서도 철학적인 형태의 시간 변용에 관한 영화의 예로 <지난 해 마리앵바드에서>를 들 수 있다. 이 영화는 현실과 허구, 과거와 현재를 구별할 수 없는 '크리스탈 이미지'의 한 예를 보여준다. <지난 해 마리앵바드에서>에서 과거 시간이 현재적 동시성으로 기술되는 지점은 탈출의 잠재성을 의미하고 있다. 영화의 초반은 수직화한 공간 안에서 동결된 인물들을 묘사한다. 중반에 접어들면서 정지된 동작과 동작의 벌어짐 틈 사이로 '시간'이 보이기 시작한다. 이때 시간은 다름 아닌 남녀 주인공 사이의 회상-이미지다. 이윽고 현재와 과거, 허구와 실재 사이의 경계는 허물어지고 직접적으로 시간-이미지가 전개된다. 반복해서 회상-이미지로 끌고 가는 남자와 머뭇거리고 이를 거부하는 부인. 그녀의 자기 해방은 순수회상을 인정하고 현실의 행동-이미지를 거부하는 것이다[7]. 크리스탈의 이미지는 현행적 이미지와 잠재적 이미지가 동시에 응축된 가장 함축적인 이미지로서 서로 다른 두 층위가 동시에 제시되고, 서로가 서로에게 영향을 주는 것, 그러나 결코 서로의 특성을 포기하지 않는 것을 말한다. 크리스탈적 서사는 감각-운동 도식이 붕괴된 상황으로서 거지된 콘티뉴어티 슛의 영화다. 이것은 기존 영화에 대한 하나의 단절을 의미하는데, 꿈 이미지와 환상이 섞여 나온다는 의미에서가 아니라 스토리텔링에서 현실이 픽션을 만들어 내고 픽션은 현실을 픽션으로서의 현실로 만들어낸다는 의미에서이다. 즉, 픽션영화와 현실영화의 차이가 사라지고 묘사가 순수하게 시각적-청각적으로 되며 서사가 거저이 된다. 결과적으로 이러한 이미지들이 주는 불확정성이나 모호함을 통해 영화를 보는 관객들의 사유를 이끌어내고 작동시킨다는 것이다.

III. 기존 영화에서의 시간성 표현

요즘의 영화에서 스토리를 비연대기적으로 제시하는 방법은 다양한 효과와 기술적 장치에 크게 도움을 받는다. 이를테면 플래쉬 백이나 플래쉬 포워드로 쉽게 현재에서 과거 혹은 미래로 이동할 수 있다. 현대 영화에서는 이러한 효과의 도움 없이도 동작적 유사성을 매개로 한 현재에서 과거로의 연결 - 영화 <라 빠르망(La Apartment)>에서 주인공이 공원에서 뛰어다니는 아이들의 동작을 보면서 자연스럽게 과거 주인공의 연인과 함께 했던 당시 그 공원에서 아이들의 뛰는 동작으로 연결되는 플래시 백, 혹은 연상을 통해 자연스럽게 현재와 과거를 엮는 시도 - 영화 <올드보이>에서 현재 주인공이 등장인 미용실 주인의 맨 무릎을 유심히 보면 과거로 넘어갈 때 운동장에서 맨 무릎을 내놓고 자전거를 타던 소녀의 기억으로 넘어가는 장면- 라든지, 현재 안에 천연덕스럽게 과거가 펼쳐지는 등 새로운 시도-역시 영화 <올드보이>에서 현재의 오대수와 과거의 오대수가 과거의 학교라는 공간에 같이 존재하는 장면-등을 이용해 이전보다 더욱 세련되게 비연대기적 서사 방식, 즉 시간의 변용을 펼쳐보인다.

영화 역사에서 보자면 1950년대 말과 1960년대 초부터 기존의 고전적 서사 영화와 다른 경향의 영화를 선호하는 작가주의 감독들이 등장하기 시작하면서 영화의 시간성 표현도 좀 더 새로운 국면을 맞이했다. 세계 영화계에는 이른바 '현대 영화'가 보여주는 시간 변용의 풍성한 예제들로 흘러넘치게 되었다. <8 1/2> (페데리코 펠리니(Federico Fellini, 1963), <지난해 마리엔바드에서(L'Annee Dernière a Marienbad: Last Year at Marienbad)> (알랭 레네(Alain Resnais, 1961)등과 같은 영화는 왜곡된 시간 흐름이라는 형식을 통해 주인공들의 내면적 이미지를 훌륭하게 전달한 예라고 볼 수 있다. 누벨 바그 세대인 고다르(Jean-Luc Godard)가 혁신적으로 세계 영화계에 등장시킨 그 유명한 점프 컷 역시 고전 할리우드 스튜디오 영화에서의 숏의 콘티뉴어티를 무시한 방식으로, 오늘날 이른바 MTV에 의해 익숙해진 관객의 눈에는 별로 새로워 보이지 않겠지만 처음 등장할 당시 이같이 과감한 콘티뉴어티의 무시와

시간성의 생략적 표현은 무척이나 새로운 시도로 평가되었다.

그러나 이러한 혁신적인 시간성의 표현들 역시, 과거 튀미에르 형제에 의해 움직이는 영상인 영화라는 매체가 처음 등장했을 때 관객들이 느꼈던 놀라움과 신기함이 100여년의 시간의 흐른 지금에 와서 볼 때 영화라는 매체의 당연한 메커니즘으로 습관적으로 받아들여지는 것처럼, 처음 관객에게 주었던 신선한 충격을 소진해 버린 채 주류적인 영화 표현 안으로 편입되어 되풀이해 쓰이는 동안 이른바 관습적인 시간성 표현의 테두리 안으로 들어와 버린 스스로의 한계를 가지고 있다. 결국 반복적인 사용에 의해 익숙한 영화적 문법으로 자리 잡아 -또는 클리셰(Cliche)가 되어- 더 이상 새로운 철학적 함의를 내포하고 있는 시간성 변용의 대안으로 여겨지지 않는 한계를 드러내고 있다.

시간성 표현에 있어 스토리와 담화가 일치하지 않는 비연대기적 제시의 경향은 최근의 한국 영화에서도 많이 나타나고 있는데 영화 <인어 공주>(박홍식, 2004), <언니가 간다>(김창래, 2006)등을 들 수 있다. 자신과 똑같이 생긴 어머니의 젊은 시절로 돌아와 버린 딸의 이야기를 다룬 <인어 공주>, 그리고 자신의 과거로 돌아가 학생 시절의 자신과 한 층위에서 만나는 <언니가 간다>는 연대기적 서사 방식을 뒤흔 듯한 플롯을 선보이지만 이들의 주요한 모티브는 결국 엔터테인먼트적 요소를 갖춘 '시간 여행'에 다름 아니다. 이들 영화는 '시간 여행'이라는 모티브를 통해 과거의 자신-<인어공주>에서는 과거의 어머니지만 주인공과 같은 모습을 하게 함으로써 심리적 동일시를 염두에 두고 있다-을 대면함으로써 자기 반영적 깨우침을 얻게 하는, 이미 수없이 많은 영화에서 쓰인 관습적 시간성 표현의 카테고리 안에 머물고 있다.

본고는 이러한 최근 영화들의 시간성 표현의 상투성에 충격을 주고 과거 최초로 현대 영화라 명명되었던 몇몇 영화에서 보여준 철학적인 시간성 변용의 작가가 현대 한국 영화 안에서 발견될 수 있지 않을까 하는 지점에 주목 했다. 그 결과 시간에 대한 풍부한 철학적 메타포 뿐 아니라 그 시간적 메타포 안에서의 '기억'이라는 인간의 심리적 활동의 오류와 소망을 보여주는 영화

<사랑니>를 선정하게 된 것이다. <사랑니> 속에 내재된 심리적 시간성 표현은 이전에 나왔던 영화들과는 사뭇 다른 지형을 보여주고 있는데 그것은 바로 <사랑니>의 시간성 표현이 영화의 중심적인 이야기인 '첫사랑의 기억'이라는 추상적인 관념을 드러내기 위한 '내용의 형식'으로서 실로 막대한 역할을 담당하고 있다는 것이다.

IV. 영화 <사랑니>에서의 시간성 표현

1. <사랑니>의 비연대기적 구성

영화가 시작하면 학원 강사인 서른살 조인영은 자신의 첫사랑과 이름이 똑같은 남학생 이석에게 마음을 두고 있다. 잠시 후 영화는 서른살 조인영의 고등학생 시절인 듯한 플래시백 속으로 관객을 안내한다. 플래시백 속의 그녀는 자신의 눈 앞에서 남자친구가 될 뻔한 이수의 사고를 목격한다. 믿기지 않는 이수의 죽음에 이어 어린 조인영은 이수의 쌍둥이 동생인 이석을 만나게 되고, 그녀에게 끌리지만 형의 죽음과 동시에 형의 여자친구를 함께 감당할 수 없었던 이석은 어린 조인영으로부터 도망치듯 서울로 이사를 간다. 다시 서른살 조인영의 현재로 돌아온 영화는 그녀의 첫사랑과 이름이 똑같은 남학생 이석과 그녀와의 사이가 점차 진전되어 가까워지는 모습을 보여준다.

이렇듯 <사랑니>는 스토리와 담화가 일치하지 않는 비연대기적인 서사방식을 채택하고 있다. 코헨이 언급한 영화의 심리적 시간의 관점에서 볼 때 스토리와 담화가 동일하지 않은 순서로 이루어지는 비연대기적 서사방식에서는 작품의 창작자의 주관적 판단이 개입해 이야기 내부의 시간을 재배열하고 조작함으로써 그 결과 이야기의 미학적이고 심리적인 효과를 획득하는 경우를 흔히 볼 수 있다. 이 영화의 경우 이러한 비연대기적 서사방식의 매체인 플래시백을 통해 관객은 서른살 조인영이 열일곱 이석에게 왜 그토록 빠져드는가를 공감할 수 있는 심리적 계기를 획득한다. 못 이룬 첫사랑의 기억을 되살리는 열일곱 이석에 대한 존재가 서른살 조인영에게 어떤 의미인지, 관객은 주인공의 과거와 현

재를 오가는 플래시백을 통해 이해하게 되는 것이다.

2. <사랑니>에서의 수제와 파블라의 혼란

그러던 어느 날 초췌한 모습을 한 교복 차림의 여고생이 학원으로 이석을 찾아오고 울먹이는 여고생의 교복 명찰에는 '조인영'이라는 이름 석자가 새겨져 있다. 이렇듯 갑작스레 이루어진 두 조인영의 맞대면에 우리는 서른살 조인영 만큼이나 놀라움과 혼란스러움을 느끼게 된다. 갑작스런 대면에 우리는 이제껏 서른살 조인영의 과거라고 생각했던 이야기들이 실은 불과 몇 개월 전에 일어난 거의 동시적인 사건일지도 모른다는 사실을 알고 당황하게 된다. 즉 우리가 이제까지 본 것은 서른살 조인영의 과거가 아니라 또 다른 인물인 여고생 조인영의 현재일수 있다는 식의 예측을 가능케 하는 또 다른 조인영의 등장은, 극 전개에 있어서 가히 충격적이다.

스토리를 구성하는 플롯의 역할로 생각되었던 플래시백이, 사실은 플래시백이 아니었다는 선고를 뒤늦게 받고서 관객은 플롯에 따라 스토리를 재구성하려는, 즉 수제를 이용해 파블라를 구성하려는 학습된 행위에 혼란을 갖게 된다. 더구나 기존 '시간 여행'의 모티브를 보여주는 여타 영화들과는 달리 학원에 등장한 여고생 조인영이 서른살 조인영의 확실한 과거라는 그 어떤 단서도 보이지 않으며 결국 무엇이 과거이고 무엇이 현재인지 알 수 없도록 시간을 비틀어 관객으로 하여금 적극적으로 자의적으로 시간을 재배열하는데 참여하도록 만든다.

더군다나 여고생 조인영의 등장 이후 차례차례 우리는 서른살 조인영의 과거라고 믿었던 어린 날 이석과의 추억이 진짜 서른살 조인영의 과거가 아닐지도 모른다는 실마리를 곳곳에서 발견하게 된다. 첫째로 서른살 조인영의 첫사랑이었던 이석이 -우리가 플래시백이라고 믿었던 어린 조인영의 에피소드에서처럼- 쌍둥이였는지에 대한 설명이 전혀 나오지 않는 것이 그러하고, 어린 조인영이 빌려준 윤리 교과서가 서른살 조인영의 방에서 세계지리 교과서로 바뀌어 등장하는 것이 또한 그러하다. 관객으로서 이제는 받아들이는 수 밖에 없다. 이것은 동시적 사건이며 서른살 조인영의 기억을 소환

한 플래시백이 아니라는 것을 말이다. 다시 말해, 과거의 시간이 갑자기 현재로 끼어들면서 전형적으로 학습된 수제에 의한 파블라 구성에 큰 혼란이 야기된다.

3. 현재적 시간 층위에 침투한 과거

그러나 여기서 해독하는 자로서의 중요한 질문이 생겨난다. 두 조인영의 이야기는 단지 유사한 지점을 지닌 별개의 인물의 서로 다른 이야기에 지나지 않는 걸까? 단지 관계없는 인물들의 관계없는 개별적 에피소드로 치부하기에는 두 조인영의 기억에 너무나 많은 의도적 유사점이 존재한다 (그리고 감독은 다시 한번 정말 그것이 플래시백이 아니었다고 확신해? 라는 악동 같은 질문을 은근히 내민다). 어린 조인영이 어린 이석과 사랑을 나누는 뒤 물끄러미 바라보는 세탁기는 서른살 조인영이 어린 이석과 처음 밤을 지새고 나서 걸터앉은 세탁기로 다시 등장하고 또한 어린 조인영이 빌려준 윤리 교과서는 비록 다른 과목이긴 하지만 서른살 조인영의 책꽂이에 세계지리 교과서로 등장한다. 즉 명백한 타인들인 열일곱 조인영과 서른살 조인영은 열일곱 이석과의 공통된 심리적 기억을 공유하고 있는 것이다.

근심에 찬 물결을 하고 서른살 조인영의 첫사랑을 닮은 열일곱 이석을 찾아 서울에 올라온 열일곱 조인영과 서른살 조인영이 처음으로 대면하는 장면은 아주 중요한 발언을 조심스레 내보인다. 서른살 조인영이 대면하는 자신의 과거, 즉 여고생 조인영에게 그녀가 보내는 시선은 마땅찮기 그지없다. 그것은 단지 현재 열일곱 이석을 사이에 둔 연정의 라이벌에 대한 기분 나쁜 심기의 표현에 그치는 것일까. 그렇지 않다. 이것은 한때 미숙하고 어렸던, 그러나 되돌려 눈앞에 플레이백 시키고 싶지 않은 자신의 모습을 생생하게 확인하는데 따른 민망한 괴로움이라고 해석될 수 있다. 서른살 조인영 앞에 나타나는 열일곱 조인영의 존재는, 외형적으로는 연정의 라이벌이지만 내면적으로는 다시금 첫사랑이라는 감정에 휩싸이는 서른살 조인영의 인생 한가운데 떨어진, 첫사랑에 실패하고 애달파 했던 과거의 자신에 대한 도플갱어로서 기능하는 것이다.

이렇듯 누군가의 과거라고 믿었던 기억이 사실은 누군가의 현재일 수 있다고 천연덕스럽게 내보이는 감독

의 시간과 기억 비틀기에는 어떤 의도가 숨어있는 것일까? 단순히 관객을 속이기 위한 일차적인 트릭으로서만 존재하는 것은 아니라고 확신한다. 열일곱 조인영과 서른살 조인영의 이야기를 병행적으로 배치하며 스토리를 전개시키는 감독의 방식은 시간을 이어붙이는 독보적인 방식인 동시에, 서른살 조인영이 시간의 벽을 뛰어넘어 다시 첫사랑의 열병을 앓는 상황에 대한 알레고리로 작용하는 것이다.

따라서 우리는 여기서 시간과 기억을 개인에 따라 개별적으로 구분해야 한다는 절대적 논리를 넘어서서 새롭게 열린 분석을 해야만 하는 필요성이 제기된다. 들뢰즈 식으로 말하자면 여기서 과거와 현재의 구별이라는 것은 모호한 것이 되고, 과거와 현재의 동시성 내지 공존이 성립한다는 이야기가 되는 것이다. 어린 조인영의 에피소드는 일부분 서른살 조인영의 실제 과거일 수 있고, 역으로 서른살 조인영이 지금 겪는 상황은 현재의 여고생 조인영의 미래일 수 있다는 가정 말이다. 이것은 외피적으로는 서로 다른 두 조인영에 대한 이야기이지만, 또 한편으로는 서로 다른 형상을 가진 한 조인영의 과거와 미래를 한 층위의 시간 속에서 만나게 함으로써 결국 어린 조인영- 한때 첫사랑의 열병을 앓았던 열일곱 조인영이었을 그녀-의 이야기를 하고 있는 것이다.

4. <사랑니>의 크리스탈 이미지

현재의 자신 앞에 등장한 과거의 자신(혹은 관객으로 하여금 과거라고 느끼게 할만큼 많은 부분에서 현재의 조인영을 닮은)을 대하는 서른살 조인영의 태도는 영화 외적으로는 전혀 관계없는 타인에 대한 대응으로 그려진다. 불안감을 느낀 그녀는 이석에게 전화를 걸어 너희들은 돈이 없을 테니 여고생 조인영과 같이 만나서 자신이 맛있는 걸 사주겠다고 한다. 화를 내고 자동차 경적을 누르며 질투와 애정을 온 몸으로 표시하고 끝내 이석을 자기 것으로 만들어 여고생 조인영이 첫사랑에 실패하는데 혁혁한 공로를 세운다. 과거의 자신-열일곱 조인영-을 희생양으로 삼아 현재의 사랑에 있어 승리자가 되는 것이다. 자신의 과거를 자신이 몽개고 현재라는 시간 속에서 사랑의 승리자가 된다는 것. 이것은

양가적 감정을 한 인간이 동시에 갖는 경험인 동시에, 시간에 대한 영화적 통찰이 내러티브화 된 것이라고 볼 수 있다.

영화 초반, 서른살 조인영에게 치통처럼 다가온 첫사랑의 기억에 대한 그녀는 자신의 기억에 의존해 열일곱의 어린 남학생을 첫사랑의 현신처럼 여기고 과거의 감정을 소환하지만 결국 생각지도 못한 난관 -학원에서 소문, 자신과 똑같은 이름을 가진 예전 여자친구, 돌아온 진짜 서른살 이석- 에 부딪힌다. 외국에서 돌아온 진짜 첫사랑 서른살 이석을 만나러 간 그녀는 그녀의 성조차 기억하지 못하는 첫사랑 앞에서 모호한 표정을 짓는다. 서른살 이석을 보고 난 그녀의 입에서 흘러나온 '하나도 안 닮았어' 라는 대사에서 우리는 깨닫게 된다. 우리가 믿고 있는 그 기억이라는 것, 특히 사랑의 기억이라는 것은 어쩌면 가장 교묘하고 섬세하게 날조되어 있는 것은 아닐까. 서른살 조인영에게 다가온 것은 과거의 첫사랑이 아닌, 첫사랑에 빠진 감정이었던 것이 아닐까 하는 것이다.

여고생 조인영에게도 이 질문은 다시 던져질 수 있다. 서울로 찾아온 여고생 조인영에게 이석은 화를 내며 그녀가 사랑한 게 자신이 아닌 형이라고 말한다. 그러자 여고생 조인영은 "아니야. 너를 사랑해" 라고 오열하지만 정말 그녀가 사랑한 것은 그대로의 이석이이었을까 아니면 이수에 대해 미처 정리하지 못한 마음을 떠올리게 하는 이수의 쌍둥이로서의 이석이이었을까. 여고생 조인영의 기억 역시 왜곡된 채로 존재할 지도 모른다는 가정이 여기서 성립된다.

결국 두 조인영의 감정을 지배하는 것은 다름 아닌 혼란스런 첫사랑의 기억이었다는 명제가 여기서 등장하고 이것은 두 조인영에게 왜 열일곱 이석이 그렇게 중요한 존재인지를 알려주는 단초가 된다. 이것은 다시 말해 <사랑니>에서는 기억의 오류라는 관념을 드러내기 위한 형식으로서의 시간적 표현이 쓰였다는 것을 알려준다.

영화의 마지막 시퀀스인 인영 집에서의 만찬. 내내 흥미롭다는 태도로 서른살 조인영과 열일곱 이석의 연애를 지켜보던 인영의 동거남 정우가 하필 열일곱 이석이 집에 놀러와 있는 바로 그 순간 서른살의 진짜 이석

을 그 곳으로 데려온다. 줄지에 세 남자의 시선을 받아 내야 하는 서른살 조인영. 그러나 이 넷의 이상한 조합이 어우러진 저녁은, 감독인 정지우에 의해, 표면에 흐르는 긴장감과 평화로움이 기묘하게 공존하는 -심지어 아름답기까지 한- 시간으로 마무리된다.

이 장면에서 서른살 진짜 이석은 열일곱 이석의 미래일 수 있으며, 반면 열일곱 이석은 서른살 조인영이 기억하는 서른살 이석의 과거일 수 있다. 동시에, 열일곱 이석과 서른살 이석은 실상 아무런 관계도 없는 별개의 인물이기도 하다.

과거와 현재는 여기 현재에 함께 공존하고 또한 과거와 현재의 구별이라는 것은 참으로 모호하기 그지없으며 잠재적이며 현실적인 것이 내적인 순환고리 속에서 서로를 반영하며 작용한다는 들뢰즈의 시간 이미지에 관한 대명제를 영화적 미장센으로 실현해내고 있는 것이 바로 이 엔딩 시퀀스이다.

또한 영화 전반을 반추해 보았을 때, 주인공의 회상이라고만 생각했던 플래시백 속의 인물이 현재라는 시간적 층위에 전혀 상관없는 타인으로 나타남으로써 이제까지 관객이 추론해 왔던 모든 시간적 개념들을 모호하게 만든다는 점에서, 들뢰즈가 명명한 '크리스탈 이미지'는 <사랑니>에 시연되고 있다.

VI. 결론

영화 <사랑니>의 내러티브는 첫 번째 비연대기적인 구성으로 시작한다. 파블라를 구성하는 수제는 플래시백으로 그 역할을 수행하는 듯 하더니 이내 영화 중반에 자신의 전략이 플래시백이 아니었음을 갑작스레 선언한다. 좀 더 구체적으로 말해 시간대가 다른 두 사건이 병행적으로 배열되는 듯이 보이는 초반을 지나, 갑자기 이것이 병행의 차원이 아닌 빈도의 차원 - 되풀이 되긴 하나 전혀 다른 두 사건이 한 시간대에서 만나는 것 - 으로 변화한다고 천연덕스레 논리를 바꾼다. 내러티브 속에서 시간을 변용, 불일치 시키는 이제까지의 '현대 영화' 들은 관객의 사유를 이끌어내기 위해 현실적인 것과 잠재적인 것 사이의 구별을 일부러 불확실하

거나 모호하게 설정해 왔다. 그러나 영화 <사랑니>는 거기서 멈추지 않고 한 발짝 더 나아가 시간과 기억에 관한 독특한 사유를 전개한다.

기억은 언제나 시간에 의해 교묘하게 비틀려 있다는 것을 여고생 조인영과 서른살 조인영의 기억에 대한 차이, 그리고 서른살 조인영이 애초에 열일곱 이석에게 빠지게 되는 이유가 진짜 첫사랑 이석에 대한 조각난 기억 때문이라는, 다시 말해 시간은 기억을 왜곡한다는 모티브로 표현해낸다. 또한 과거이자 현재인 여고생 조인영과 서른살 조인영을 대면시킴으로써 그는 시간을 지배하는 것은 다름 아닌 기억이라는 발언을 영화 속에 심어놓는다. 과거의 고전적 내러티브 안에서 지배적 논리로 떠올랐던 것이 행동, 즉 운동 이미지라면 그것은 현대 영화에서 시간 이미지에 의해 다시 한번 역전되었다. 그러나 <사랑니>에서 시간은 극도로 주관적이며 정서적 행위인 기억이라는 것에 의해 뒤바뀌고 변형되어 영화 속에서 과거와 현재였던 것이 한순간 현재에서 만나지기도 하고, 과거와 현재 그리고 미래가 한데 뒤섞여 한 자리에서 어우러지기도 한다.

무엇보다 <사랑니>에서 기억이 시간을 지배하는 방식을 주목하게 되는 이유는 비전없는 미래와 공허한 삶을 제시하는 유럽 아트하우스 영화를 볼 때의 비관적 정서가 이 영화에는 없기 때문이다. 기억과 현실이 다르다는 것을 받아들이고 새로운 관계를 만나는 이들의 태도에 체념적 기운은 엿보이지 않는다. 사유를 위한 매체로서의 영화를 지지했던 들뢰즈가 만약 이 영화를 봤더라도, 삶이 지나는 허위와 허무함에 대한 신랄한 제시 대신 기억과 감정으로 들쭉날쭉한 인간사에 대한 따뜻한 지지가 들어있는 이 영화를 결코 가볍게 여기진 않았을 것이다. <사랑니>에서 감독은 인물과 사건의 고유성과 절대성이 부인되는 유사성의 순환을 내러티브로 승화시켜 공감대를 형성한다. 그리고 우리 관객으로 하여금 사랑이라는 관습적인 내러티브를 지배하는 요소는 애정이나 열정이 아닌 기억- 그것도 시간의 영향 아래 철저히 통제받는 -이라는 사유를 안고 돌아가게 만든다. 어쩌면 이것이야말로 들뢰즈가 ‘현대 영화’에서 바란 사유와 정서적 공감의 행복한 만남이자 <사랑니>가 전달하고자 하는 스토리, 즉 시간은 기억에 의

해 재편되고 기억이라는 요소 역시 시간에 의해 일정 부분 왜곡된 채로 간직된다는 발언을 전하고 있다.

참고 문헌

- [1] G. Deleuze, *Cinema 2 : the Time-Image* translated by Hugh Tomlinson & Robert Galeta, Minnesota Univ. Press, pp.40-41, 1989.
- [2] K. Cohen, *Film and Fiction*, Yale University Press, pp.61-63, 1979.
- [3] 그레고리 플렉스먼, 박성수, *쳐는 스크린이다 : 들뢰즈와 영화철학*, 이소출판사, pp.14-15, 2003.
- [4] G. Deleuze, *Cinema 2: the Time-Image*, translated by Hugh Tomlinson & Robert Galeta, Minnesota Univ. Press, p.43, 1989.
- [5] G. Deleuze and M. Joughin, *Negotiations: 1972-1990*, Columbia Univ. Press, p.65, 1997.
- [6] G. Deleuze, *Cinema 2: the Time-Image* translated by Hugh Tomlinson & Robert Galeta, Minnesota Univ. Press, pp.68-69, 1989.
- [7] 이창우, “시네마 1, 2와 영화분석-〈자토이치〉, 〈우복베미의 사랑〉, 〈귀로〉, 〈지난 해 마리앵바드〉”, *문화과학*, 제43호, pp.309-310, 2005.

저자 소개

이 지 행(Jee-Heng Lee)

정희원



- 1996년 2월 : 이화여자대학교 생물과학과(이학사)
- 2002년 5월 : California Institute of the Arts, School of Film and Video (MFA)
- 2006년 3월 ~ 현재 : 한남대 멀티미디어학부 전임강사

<관심분야> : 스토리텔링, 영화내러티브, 디지털영상