▌이베로아메리카 제10권 1호(2008.06.30) : 61 86

롤리타 클럽에서의 사랑 노래(2005)

- 영화의 서사구조를 통한 소설의 시각화: 과거의 현재화 -*

김 광 희**
Kim, Kwang-Hee

<Abstract>

Las Técnicas del Cine en la Novela: Canciones de amor en Lolita's Club (2005) y la Actualización del Pasado

Canciones de amor en Lolita's Club (2005) es, hasta el momento, la obra de Marsé en la que mejor se percibe el uso del presente de indicativo para la actualización del pasado. Esta estrategia, además de incrementar la dimensión visual que tanto caracteriza la novelística de Marsé, logra que el texto se impregne - de modo sorprendente - de una sensación de inmediatez que brota de la sensación de estar viendo lo que se lee. Actualizar el pasado mediante el presente de indicativo es un recurso narrativo de influencia fílmica muy manido en nuestra disciplina. De hecho, son varios los libros del propio escritor catalán en los que se detecta dicho uso: La oscura historia de la prima Montse (1970), Si te dicen que caí (1973), Rabos de lagartija (2000) y Canciones de amor en Lolita's Club (2005). En todos ellos, menos en el segundo, esta

* 이 논문은 2007년 '7월9일~13일' 프랑스 파리 소르본대학에서 개최된 제16회 세계서어서문학회 학술대회 (XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas)에서 발표한 논문을 수정 보완한 것이다.

** 한국외국어대학교 스페인어과
E-mail: kwangheeya@hotmail.com

estrategia aparece por todo el texto. Sin embargo resulta curioso notar que sólo la última novela destaca por haber logrado el efecto deseado: 'actualizar el pasado al modo fílmico;' esto es, trasponer el pasado lingüístico al presente de la imagen. Aunque Rabos de lagartija también presenta un uso extendido del presente de indicativo, el cual - sin duda - consigue el efecto pretendido, no obstante conviene señalar una diferencia notable. Esta investigación tiene por intención demostrar que cuando se introduce el presente de indicativo con el fin de actualizar el pasado, haciendo aflorar del texto la sensación de inmediateza la manera del séptimo arte, es imprescindible reproducir al tiempo un 'determinado entorno fílmico.'

[Key Words: Juan Marsé/ Actualizar el Pasado/ Un Entorno Eminentemente Fílmico/ Sensación de Inmediatez/ Presente de Indicativo/ Trasponer el Pasado Lingüístico al Presente de la Imagen]

[: / / / / /]

Ⅰ. 서론

문학과 영화의 관계는 상호 충돌과 상호 의존의 역사로 점철되어 있다. 19세기 말부터 현재에 이르기까지 '문자언어'와 '시각언어'로써 두 예술은 세상을 보는 방법과 쓰는 방법을 달리하며 서로를 배우고 또 서로를 왜곡해 왔다. 이렇게 문학과 영화가 불가분의 관계를 형성해 오는 동

안 20세기를 살아가는 많은 사람들은 어린 시절과 청년기 때 영화라는 장르에 많은 영향을 받으며, 영화와 함께 성장하게 된다. 따라서 이들은 영화에 깊이 길들여져 시각적인 것에 익숙해져 있고 또 그러한 것을 선호한다.

그런 연유로 영화가 탄생한 이래 문학을 찾는 독자의 '기대지평'에 영화가 존재하기 시작해 창작 활동에 이러한 독자들의 '기대지평'을 반영하지 않을 수 없게 되었다. 이후 이것은 지극히 자연스러운 문화적, 문학적 흐름으로 자리 잡는다(Mayorga 1987,73). 또한 문학 속에 나타나는 영화의 다양한 영향 가운데서도 '영화의 서사구조로 인한 소설의 시각화'가 평론으로부터 많은 관심을 받아왔다.

그 결과 20세기 중엽 이래 영화의 영향을 받아 새로운 글쓰기 방법이 모색되기 시작해 시각적인 것에 익숙해진 세대들에게 살아 숨 쉬는 영화적 코드가 덧입혀진 시각적인 글을 제시하게 되었다. 하지만 이것은 독자들의 '기대지평'인 동시에 작가 자신들의 '기대지평'이기도 했다. 이리하여 20세기 중엽 이래 작가들은 서로 약속이나 한 듯 전통적인 묘사에서 탈피하여 객관적인 사실 묘사에 심혈을 기울이게 되었다. 이는 독자로 하여금 내레이터의 이야기를 볼 수 있도록 하기 위한 시도였다. 이로써 독자는 더 이상 내레이터의 이야기를 들을 필요가 없게 되었다. 이제 '듣는 문학이 아닌 보는 문학'을 접하게 된 것이다. 이것이 바로 영화가 탄생한 이후, 영화의 영향으로 인해 새롭게 시도된 시각적 글쓰기 방법인 것이다. 작중인물들의 행위를 시각화하고자 하는 이와 같은 시도는 1950년대부터 미국의 '잃어버린 세대(lost Generation)'와 '이태리 네오리얼리즘(neorrealismo italiano)과 '후기네오리얼리즘(postneorrealismo)' 및 소설의 외견과 윤곽을 중시하며 새로운 형식과 기교를 구사하려고 했던 프랑스의 실험소설인 '누보로망(nouveau roman)'을 통해서 문학 속에 본

격적으로 나타난다(BlochMichel1967,104). 물론 이들 네 가지 문학 경향이 객관적인 묘사를 통해서 작중인물들의 내면세계를 표출하고자 했던 것은 사실이다(Tierno Galván 1955,12-13). 하지만 중요한 것은 비로소 이때부터 영화의 영향을 받아 객관적 외견을 중시하는 시각적인 묘사가 그 어느 때보다 활발하게 시도되었다는 점이다.

사실 후안 마르세(JuanMarsé)의 12번째 작품인 롤리타 클럽에서의 사랑 노래 는 2005년 책으로 소개되기 전에, 2002년 마르세의 10번째 장편 소설인 상하이의 매혹 El embrujode Shanghai(1993)을 영화화한 바 있는 페르난도 트루에바(FernandoTrueba)의 요청에 따라 2003년 시나리오로 먼저 만들어졌고, 2007년 감독 비센테 아란다(VicenteAranda)에 의해서 영화로 만들어진 소설이다. 이런 연유 때문인지 본 작품에는 시나리오와 유사한 점이 상당히 많이 발견되고 있다. 그러나 이러한 특성을 소설로 쓰이기에 앞서 시나리오로 먼저 만들어졌기 때문이라고 단언할 수는 없겠다. 왜냐하면 작가의 다른 소설들 가운데서도 이와 같은 시나리오 형태를 부분적으로나마 찾아볼 수 있기 때문이다. 그러나 작가가 이 작품을 집필할 때 먼저 쓰여 진 시나리오를 의식하지 않았을 리 없다. 그래서인지 롤리타 클럽에서의 사랑 노래 는 작가의 다른 작품보다 시나리오적인 특성이 한층 부각되어 있다. 특히 이 소설에는 산문의 특성이라고 할 수 있는 '묘사'보다는, 극작품이나 시나리오에 주로 사용되는 '대화체'가 더 빈번하게 사용되고 있다. 또한 영화의 영향으로 널리 알려진 '직설법 현재를 통한 과거의 현재화'가 마르세의 그 어느 작품에서보다 두드러지게 나타난다.

이에 본고는 마르세의 마지막 소설인 롤리타 클럽에서의 사랑 노래 에서 '직설법 현재를 통한 과거의 현재화'가 작가의 다른 작품에서보다 더 성공적으로 사용된 이유에 대해 고찰해 보고자 한다.

Ⅱ. '문학과 영화의 피드백 관계'

1. 영화의 서사구조를통한 소설의 시각화: '직설법 현재'를 통한 소설 속 과거의 현재화

1895년 영화가 탄생한 이래, 영화는 그 어떤 예술 장르보다 문학에 지대한 관심을 가져왔고 문학으로부터 다양한 문학적 자원과 서사기법을 지원 받았다. 그 결과 오늘날까지 많은 문학 작품들이 영화화 되었고, 여전히 많은 소설이 영화인들의 주목을 받고 있다. 그래서인지 흔히 영화화된 문학을 예로 들어 이 두 예술의 관계를 논하곤 한다. 하지만 우리는 '문학과 영화'의 불가분의 관계를 '두 예술 사이의 피드백'에서도 찾아볼 수 있다. 문학으로부터 자라난 문학적 요소들은 영화라는 새로운 예술체계와 만나 새로운 형태의 예술적 자원과 서사기법으로 발전 변모하게 되었고, 이 같은 영화적 코드로 자리 잡은 문학적 요소들은 영화를 즐겨보는 작가들의 문학 속에 다시 반영되어 그 모습을 드러내게 된다.

문학 속에 나타나는 영화의 영향은 실로 다양하다. 이미 영화계에서 정형화된, 영화를 언급하는 수많은 장면들이 '직접적'이거나 혹 '암묵적(explícita o implícitamente)'인 묘사를 통해 문학 작품의 줄거리나 테마와 밀접한 관계를 맺게 되었다. 뿐만 아니라 '클로즈업'으로 알려진 접사의 사용도 편집기법을 연상케 하는 다른 서사기법과 함께 소설 속에서 자주 등장하고 있고, 영화에서 서로 다른 소트들을 병치시켜 이야기를 전개해 나가는 것처럼, 시공간적으로 상이한 조각들을 훌륭하게 병치시키는 소설도 있다. 그런가 하면 '영화의 서사구조로 인한 소설의 시각화' 역시 다양한 모습으로 소설 속에 나타난다. 우선 작품 속 작중인물의 '움직임을 나타내는 동사(verbosde movimientoso de acción)'가 '정신적인

행위를 나타내는 동사(verbosde modalidad)보다 훨씬 더 많이 사용된다. 또한 '품질형용사(adjetivos cualificativos)'와 '동등비교(comparaciones)'의 사용도 아주 빈번하다. 작가는 '움직임을 나타내는 동사'나 '품질형용사' 및 '동등비교'를 통해서 소설 속 스토리 세계를 보다 정확한 상태로 묘사함으로써 독자로 하여금 마치 작중인물의 일거수일투족을 보고 있는 듯한 느낌을 갖게 할 수 있다. 뿐만 아니라 영화에서처럼 사물이나 인물의 일부를 가까이에서 포착하는 '클로즈업' 묘사도 빈번하게 사용되는데, 작가는 이를 통해서 소설의 시각화는 물론이고, 미래에 일어날 일들을 효과적으로 예시하거나 암시할 수 있다. 이때 독자는 영화를 감상하는 관객과 같이 클로즈업된 사물을 통해서 영화의 전개를 예측하는 것과 아주 유사한 상황에 놓이게 된다. 물론 그것은 영화나 사진 및 회화와 같은 시각예술을 통해 느낄 수 있는 것과는 분명 다르다. 상상 속에서 연상해 보는 가상의 이미지와 감각을 통해서 육안으로 볼 수 있는 이미지 사이에는 큰 차이가 있기 때문이다. 이렇듯 문학과 영화는 본질적으로 다른 차원의 시각적인 요소를 재현한다(Monegal 1966,309-326). 이 같은 근본적인 차이에도 불구하고 영화와 소설의 시각화가 논란이 되어온 이유는, 영화의 탄생 이후 영화의 직접적인 영향으로 인해 소설의 시각화에 커다란 변화가 생겼기 때문이다.

영화에서는 시각 예술의 특성상, 영화 속 과거가 관객에게 스크린을 통해 현재로 재현된다. 이러한 영화의 영향으로 소설에서도 이미 오래 전부터 '직설법 현재'를 사용하여 소설 속 과거를 -영화에서처럼- 독자의 눈앞에 생생하게 재현시키려고 노력해 왔다. 소설가들은 이러한 표현 기법을 통해서 소설 속 과거가 영화에서처럼 보다 생동감 있게 표현될 수 있다고 확신했다. 하지만 '직설법 현재시제를 통한 과거의 현재화'는 단지 과거시제 대신 직설법 현재시제를 사용했다고 해서 이루어지는 것은

아니다. 대부분의 독자들이 책을 읽을 때 시제를 따져가며 읽지 않기 때문이다. 즉, '과거의 현재화'는 작가가 주로 사용한 동사 시제를 통해서 독자에게 전달되는 것이 아니다. 일반 독자는 작가가 사용한 현재시제로 인해 바로 눈앞에서 생생하게 재현되어 살아 움직이는 것 같은 작중인물들의 행위를 통해서 이 같은 과거의 현재화를 감지하게 된다. 물론 이론서나 평론에서 언급하는 '현재시제를 통한 소설 속 과거의 현재화'가 영화의 영향을 받아 문학 속에 구체화되기도 하지만 스크린에서처럼 소설 속 과거를 생생하게 재연시키는 데에는 한계가 있다. 따라서 오랫동안 이와 같은 서사기법을 통해 소설이 더 시각화 되었다는 이론과 평론을 뒷받침할만한 설득력 있는 예문이 제시되지 못했다(CompanyRamón 1996,261). 영화의 영향이 동시대 작가들 가운데 가장 두드러지게 나타났던 마르세의 몇몇 작품 속에서도 '현재시제를 통한 과거의 현재화'는 괄목할만한 효과를 창출하지 못했고, 혹 성과가 있다 해도 아주 미미한 수준이었다.

2. 롤리타 클럽에서의 사랑 노래에 나타난 '직설법 현재를 통한 과거의 현재화'

이 작품은 작가의 다른 소설에 비해 작품의 줄거리나 주제가 독창적이라고 평가할 수는 없다.[1] 하지만 독자는 그의 다른 소설에서 보아 왔

1) 주인공 라울(Raúl)은 잦은 폭력으로 직무해제 당한 경찰이다. 정신 지체 장애인인 그의 쌍둥이 형제 발레틴(Valentín)은 윤락업소에서 잔심부름하며 그곳에서 매춘을 하는 밀레나(Milena)를 연모한다. 라울은 밀레나가 순진한 발렌틴을 이용하는 것이라며 격분하지만, 그녀를 직접 대하고 난 뒤에는 그 자신도 그녀의 매력에 끌려 운명적인 사랑에 빠지게 된다. 라울은 테러 집단인 에타(ETA)와 라틴아메리카 출신 여성들을 속여 성매매를 하는 조직범죄집단의 표적이 된다. 그리고 에타의 과실로 라울 대신 죄 없는 발렌틴이 죽임을 당하게 된다. 그 후 라울은 밀레나를 매춘 세계로부터 건져 보려고 노력하지만 실패한다.

듯이 본 작품에서도 '필름누아르'와 '탐정영화' 혹 '멜로영화'에서 볼 수 있을 법한 영상들을 끊임없이 접하게 된다. 이렇게 영화적 분위기가 탁월하게 가미된 롤리타 클럽에서의 사랑 노래 를 읽는 동안 독자는 마치 한 편의 영화를 보는 것 같은 착각에 빠지게 된다. 이와 같은 착각은 작가가 이 소설에서 '직설법 현재를 통한 과거의 현재화'를 완벽하게 소화해 냈기에 가능한 것이었다. 마르세는 꽤 오래 전부터 이 서사 기법을 시도해 왔다. 테레사와의 마지막 오후 Últimas tardes con Teresa (1966)와 사촌 몬세의 어두운 과거 La oscura historia de la prima Montse (1970) 그리고 내가 전사하면 Si te dicen que caí (1973)과 도마뱀 꼬리 Rabos de lagartija (2000) 모두 작가가 부분적으로나마 과거의 현재화를 시도한 작품들이다. 하지만 마지막 소설 롤리타 클럽에서의 사랑 노래 에서는 거의 모든 시제가 '직설법 현재'로 쓰여 졌다. 모든 시제를 직설법 현재로 했다고 해서 본고에서 논의하고자 하는 '직설법 현재를 통한 과거의 현재화'를 더 효과적으로 표현해 냈다고 하는 것은 아니다. 이 기법은 작가의 손을 통해 효과적으로 표현되었을 때 그 역량을 발휘할 수 있다. 위에 언급한 마르세의 네 작품 중 사촌 몬세의 어두운 과거 의 여러 장(Chapter)에서 작가는 직설법 현재를 집중적으로 사용했으나 작중인물들의 과거를 생생하게 재현해 내지는 못했다. 반면, 1966년과 1973년에 각각 발표된 테레사와의 마지막 오후 와 내가 전사하면 에서는 아주 적은 분량이기는 하지만, 현재시제를 통한 소설 속 과거의 현재화가 효과적으로 표현된 곳도 있다. 그러나 전자와는 달리 후자에서 작가는 소설의 시각화를 목적으로 '현재시제를 통한 과거의 생생한 재현'을 시도하지 않았고, 현재시제의 사용을 최대한 제한했기에 '현재시제를 통한 과거의 현재화'가 잘 표현된 좋은 예라고 볼 수 없다. 하지만 도마뱀 꼬리 에서는 -비록 롤리타 클럽에서의 사랑 노래 만큼 절대적이지는 않

지만– 과거의 상당한 부분이 현재시제를 통해서 쓰여 졌다. 이런 연유로 작가는 매우 시각적이면서도 영화의 영향이 효과적으로 부각된 작품을 만들어 낼 수 있었다. 그럼에도 불구하고, 롤리타 클럽에서의 사랑 노래 와 같이 직설법 현재를 통한 소설 속 과거의 생생한 현재화를 성공적으로 표현해 내지는 못했다.

작가 마르세는 스페인에서 영화에 대한 지식이 손꼽힐 만큼 해박한 사람으로 정평이 나 있다. 그러한 그였기에 60년대 말 자신의 네 번째 소설인 사촌 몬세의 어두운 과거 를 집필할 당시, 스크린에 현재로 나타나는 영화 속 과거를 '직설법 현재'를 통해 소설에서도 표현해 낼 수 있을 것이라 여겼다. 하지만 이것은 단지 이론에 근거한 것이다. 마르세는 주인공 몬세의 과거를 중점적으로 다루는 모든 챕터에서 의식적으로 직설법 현재를 사용했다. 그러나 그의 예상과 달리, 직설법 현재를 통해서 묘사된 주인공 몬세의 과거는 스크린에서처럼 생동감 있게 표현되지 못했다. 직설법 현재로 묘사된 몬세의 과거는 그저 '직설법 과거'를 통해서 표현해 낸 것과 크게 다르지 않았다. 소설 전개에 있어서 가장 자연스러운 시제는 과거 시제이다. 뿐만 아니라 과거 시제 세 가지 중 '불완료과거'는 다른 과거 시제들이 가지고 있지 않은 '연속성(continuidad)'으로 인해 보다 생동감 있게 작중인물들의 행위를 묘사한다. 따라서 소설 속의 과거가 독자의 눈앞에 생생하게 펼쳐지게 하기 위해서는 '직설법 현재' 시제만으로는 그 목적을 달성할 수 없다. 이러한 목적을 달성하기 위해서는 무엇보다도 직설법 현재를 통해 소설 속에 묘사된 장면 하나 하나가 영화의 영향을 받은 다른 서사 기법들과 함께 '특정한 서사 문맥(un determinado contexto discursivo)'속에 자리 잡는 것이 중요하다. '본질적으로 영화적인 환경(un entorno eminentemente fílmico)'속에서만이 '직설법 현재를 통한 과거의 현재화'를 통해 창출해 내고자 하는 소기의

목적을 더 효과적으로 달성할 수 있기 때문이다. 그리고 이것은 마치 '직설법 현재를 통한 과거의 현재화'를 공고히 하기 위해서 '직설법 현재'에 힘을 실어줄 수 있을만한 서사적 공감대를 마련해 주는 것과 같다.

마르세의 마지막 소설인 롤리타 클럽에서의 사랑 노래 속에서도 마르세의 다른 작품들에서처럼 영화계에서 정형화된 장면들이 무수히 쏟아져 나온다. 다르게 말하자면 직접적이거나 암묵적으로 영화를 언급하는 빈번한 묘사가 많다는 뜻이다. 뿐만 아니라 클로즈업으로 알려진 접사의 사용도 영화의 '편집기법(montaje)'을 연상케 하는 다른 서사기법과 함께 이 소설에서 자주 접할 수 있다. 또한 영화에서 서로 다른 장면의 쇼트들을 병치시켜 이야기를 전개해 나가는 것처럼 마르세는 이 작품에서도 시공간적으로 상이한 이야기 조각들을 영화적으로 병치시킨다. 그런가하면 롤리타 클럽에서의 사랑 노래 에서는 외견상으로 드러나는 사물의 성질을 나타내는 많은 품질형용사와 외형적으로 드러나는 움직임을 나타내는 동사가 작가의 다른 소설에서보다 많이 사용되었다. 이들 형용사와 동사의 사용은 정형화 된 영화의 장면이나 가까이서 사물을 포착하는 클로즈업과 함께 이 작품에 시각적인 특성을 부각시켜 주었다.

마르세의 마지막 소설에 나타난 직설법 현재의 사용은 지극히 의도적이다. 마르세는 사촌 몬세의 어두운 과거 를 계기로 '직설법 현재를 통한 과거의 생동감 있는 현재화'는 직설법 현재 시제 사용만으로는 표현해 낼 수 없다는 것을 깨닫는다. 이후 2000년에 출판된 도마뱀 꼬리 에서 이 서사기법이 본격적으로 사용되기까지는 30년이라는 세월이 흐른다. 물론 그 사이에 발표된 작가의 다른 작품에서도 '직설법 현재를 통한 과거의 현재화'가 종종 시도되기는 했지만 도마뱀 꼬리 나 롤리타 클럽에서의 사랑 노래 에서처럼 작품 속 과거의 상당 부분이 직설법 현재로 표현된 예를 찾아보기는 어렵다. 물론 마지막 소설에서는 대화체를

제외한 소설 속 현재와 과거가 거의 대부분 직설법 현재로 쓰여 졌다. 그리고 위 두 작품에서 '직설법 현재를 통한 과거의 현재화'는 앞서 언급한 '특정한 서사 문맥' 안에서 사용된다. 30년에 걸쳐서 이 서사기법을 연구한 결과 마르세는 앞서 설명한 '본질적으로 영화적인 환경' 속에서만 스크린에서처럼 생동감 있게 '직설법 현재를 통해서 과거를 현재화' 시킬 수 있다는 것을 터득한 것이다.

줄거리와 주제가 독창적이지 않음에도 불구하고 독자는 롤리타 클럽에서의 사랑 노래 의 첫 페이지에서부터 범상치 않다는 느낌을 강하게 받게 된다. 처음부터, '필름누아르'나 '탐정영화'에서 많이 본 듯한 장면들이 빠른 속도로 독자의 눈앞을 스쳐지나가기 때문이다. 또 시각적이라는 느낌도 소설 첫 페이지부터 마지막 페이지까지 일관되게 나타나는데 이러한 연유로 독자는 책을 다 읽고 나서 책장을 덮은 후에도 마치 자신의 눈앞에서 펼쳐지는 장면 하나하나를 직접 보고 있는 것 같은 인상을 지울 수 없다.

그렇다면 '직설법 현재를 통한 과거의 생생한 현재화'를 가능하게 하는 '본질적으로 영화적인 환경'이란 어떤 것이며 작가의 마지막 소설에서 어떻게 나타나고 있는지 몇 가지 예문을 통해서 살펴보도록 하겠다.

Ⅲ. 소설 롤리타 클럽에서의 사랑 노래 에 나타난 '본질적으로 영화적인 환경'

바르셀로나(Barcelona)의 어느 윤락업소에서 열심히 일하고 있는 정신지체 장애자인 라울(Raúl)의 쌍둥이 형제 발렌틴(Valentín)을 묘사한 1장에 이어 2장에서는 같은 시간 다른 공간에서 활동 중인 라울을 묘사한

다. 2장 도입부에는 비고(Vigo)의 어느 작고 지저분한 방에서 창녀와 하룻밤을 보낸 라울이 거리로 나갈 채비를 하고 있는 모습이 묘사된다. 옷을 다 입은 그는 엎드려서 곤히 자고 있는 여자의 모습을 잠시 훔쳐본다. 이 장면은 그 어떤 설명 없이 현재에서 갑자기 과거로 넘어가게 되는데 이것을 영화의 '플래시백'이 사용된 예로 볼 수 있겠다. 하지만 아쉽게도 인용하는 짧은 예문에는 직설법 현재의 사용이 잘 드러나지는 않는다.

> (1) Una nalga oscura y bruñida, ofreciéndose con un repentino vigor y con su hoyuelo, asoma bajo la sábana revuelta. Un hermoso culo, piensa, y ni siquera le he prestado atención. Lo destapa un poco más y vuelve a ver a la furcia de espaldas, (2) girándose bajo la lloviznay viniendo hacia el coche con su paraguas trasparente y meneando las caderas. (이탤릭체는 필자가 강조한 것임. Marsé 2005, 16).[2]

인용된 구절에는 두 개의 다른 장면이 나란히 병치되어 있다. 1번이라고 표시된 부분은 소설 속 현재의 시간으로 라울이 여자의 방에 있을 때를 묘사한다. 그런가 하면 2번은 전날 밤 거리에서 우산을 쓰고 라울의 차를 향해 걸어오는 창녀의 모습을 묘사한 것이다. 현재에서 과거로의 전환은 쉼표를 통해서 이루어진다. 여기서 마르세는 침대에 엎드려서 자고 있는 여자의 자세를 두 장면을 잇는 매개체로 이용한다. 그리고 이 매개체를 통해서 영화에서 볼 수 있는 현재에서 과거로의 장면 전환을 시도한다. 작가는 이러한 영화적인 전환을 위해서 사전 통보 없이 즉,

---

2) 본 논문에 사용된 인용문들은 모두 마르세의 마지막 소설인 롤리타 클럽에서의 사랑 노래 (2005)에서 발췌된 것이다. 따라서 인용문 옆에 페이지만을 밝히도록 한다. 소설의 내용이 아닌 담론적 기법을 고찰하는 논문인 관계로 제시된 인용문을 해석하지 않는다.

‘언어적 설명’ 없이 현재에서 과거로 장면을 바꾼다. 이와 같은 전환을 통해서 작가는 독자에게 주인공 라울에 대한 정보를 제공하는 동시에 영화에서처럼 자연스럽게 독자의 시선을 유도한다. 마치 영화에서처럼 두 공간에서의 공통 요소인 여자와 이 공통 요소의 시각적인 특성을 이용해서 ‘이미지의 연속성(continuidad de imágenes)’을 이루어 내고 있다. 2번에서 사용된 ‘돌아서는(girándose)’이라는 첫 단어(현재분사)는 곧 이어서 나오는 ‘이슬비 아래서(bajo la llovizna)’라는 부사구를 읽기 전까지 침대에서 엎드려서 자고 있는 여자가 ‘돌아눕다’는 말로 이해되기까지 한다. 이렇게 작가는 작품의 곳곳에 영화 특유의 표현과 서사기법을 다양하게 배치시킴으로써 본 작품에 사용된 직설법 현재가 근본적으로 영화적인 환경에 처하게끔 한다.

한편, 17쪽과 18쪽 사이에는 흥미로운 ‘생략(elipsis)’이 하나 있다. 창녀의 방을 나와서 전날 밤 주차해 놓은 차를 찾느라 항구도시 비고의 거리를 걷던 라울은 여자들의 비명 소리를 듣게 된다. 그러나 이어지는 장면은 독자의 궁금증을 풀어줄 수 있는 범죄 현장이 아니라 경찰서 취조실에서 옛 동료에게 심문을 받고 있는 라울의 모습이다. 그날 거리에서 차를 찾던 중에 한 사건에 휘말리게 되어 그가 휘두른 폭력이 문제가 된 것이다. 문초하는 형사는 그날 발생한 사건에 대해서 납득이 가지 않는 부분이 있다며 취조문서에 기록되지 않은 사항을 해명해 보라고 라울을 다그친다. 곧 이어서 심문을 받는 라울의 취조 신(scene)과 라울이 휘말리게 된 사건의 신(scene)이 번갈아가며 묘사된다. 17쪽과 18쪽 사이에서 생략되었던 사건이 드디어 19쪽과 20쪽 그리고 21쪽에서 세 차례의 걸친 영화적인 ‘플래시백’을 통해서 묘사된다. 그러나 이 사건은 취조를 받는 라울의 진술을 통해서 독자에게 전달되지 않는다. 과거에 있었던 그 우발적인 사건은 진술이라는 언어적 과거가 아닌, ‘현재시제’를 이용한 직

접적인 묘사를 통해서 '이미지적 현재화'를 효과적으로 이룬다. 따라서 독자는 라울의 진술을 듣지 않고 그날 있었던 사건을 직접적으로 보게 되는 것이다. 작가는 주인공의 진술하는 모습과 문제의 사건을 마치 영화에서처럼 교차해 가면서 서술한다.

(1) —Lo olvidé todo menos el bonito trasero.
—Pareceque ya de buena mañanaibas de ginebra hastalas cejas.
—Era vodka y era por la tarde. Como no afines, en vez de un expedientedisciplinariote va a salir un pan como unas hostias.
—Bueno, qué pasó después.
(2) Raúl abre la puerta del automóvil. Más allá, el petardeo persiste, y entoncesse vuelvea mirar: dos salvajesbrincandoen sendas motocicletas. Estás pringado, piensa en el acto (19).

(1) —Te escucho a ratos, joder.
(2) Lo que todavía escuchaes el petardeode los motoresy las voces de espantode las moras. Dos muchachoscon indumentaria de cuero cabalgandosendas motos de trial. Uno de ellos es un cabeza—rapadaél otro lleva cascoy un cigarrilloen la boca (20).

(1) —Había que romperlelos huevosa alguieny tú no estabas allí... ¿Lo has cogido o es demasiado para un chupatintas de Régimen Interno?
(2) Arrojala gabardinasobreel asientodel cochey se vuelvea mirara los dos motoristas. El que lleva cascose paraun instante y se lo quita, gira la cabeza y mira a Raúl con el cigarrilloen la boca y un aire desafiante. Unos dieciochoaños, muy rubio, crestas azules estilopunki y aros en las orejas (21, 이탤릭체는 필자가 강조한 것임).

위의 세 개의 인용문을 통해서 확인할 수 있듯이 라울의 진술은 마치

영화에서 교차 편집된 두 개의 '시퀀스(sequence)'처럼 묘사된다. 1번이라고 표시된 부분은 라울이 심문을 받고 있는 소설 속 현재이고, 2번이라고 표시된 부분은 소설 속 과거에 해당하는 사건이다. 작가는 '직설법 현재시제'를 통해서 주인공이 취조 당하는 시간으로부터 과거에 속하는 사건을 생생한 '이미지적인 현재(al presentede la imagen)'로 재현시킨다. 하지만 이것은 마르세가 사용한 현재시제 때문으로만 이루어진 것은 아니다. 앞서 설명했듯이 작가는 소설 속 과거의 생생한 재현을 위해서 '직설법 현재시제'를 사용했을 뿐 아니라 그 주변에 서사적으로 뒷받침해 줄 수 있는 다른 영화 기법을 탁월하게 도입한다. 즉, 이 경우에 영화의 영향으로 익히 알려진 '직설법 현재를 통한 소설 속 과거의 생생한 현재화'는 현재시제의 사용 이외에도, 세 차례에 걸쳐서 사용된 플래시백 덕분에 조성된 본질적으로 영화적인 환경 속에서 완성된 것이다. 아무런 '언어적 설명 없이' '취조'라는 현재에서 '사건'이라는 과거로, 또 후자에서 전자로 넘나드는 방법은 다분히 영화적이라고 할 수 있다. 뿐만 아니라 각각의 독립된 두 개의 신을 영화에서처럼 파편화시키고, 그 단편 조각을 적절한 분량으로 짧은 시간 안에 교차시키는 것도 다분히 영화적이라고 할 수 있는데, 이와 같은 방법을 통해서 작가는 –마치 영화에서처럼– 독자의 궁금증을 한층 고조시킬 수 있다.

하지만 이렇게 생생하게 묘사된 소설 속 과거는 작가가 도입한 '현재시제'나 '영화적 특성의 플래시백' 혹은 '영화적인 병치 방법' 때문으로만 이루어진 것은 아니다. 도입된 인용문에 나타나는 탁월한 시각성은 작가가 많이 사용한 '품질형용사'와 '움직임을 나타내는 동사' 및 '동등비교'에서도 그 효과를 찾아 볼 수 있고, 끊임없이 등장하는 '필름누아르'나 '탐정영화' 혹 '멜로영화'에서 볼 수 있을 법한 정형화된 영상에서도 작가가 이룬 소설 속 과거의 탁월한 현재화의 해답을 발견할 수 있다.

예컨대 작가는 영화적 서사방식인 편집기법을 작품 속에 도입할 때도 문학 안에 이미 오래 전부터 그와 대등한 서사방식이 존재했음을 놓치지 않는다. 이와 관련해서 리스코 역시 평론가들이 '소설 속 편집기법(el montajeen la novela)'이라고 정의하는 것은 작품의 '크고 작은 이야기 단위가 병치되면서 어쩔 수 없이 발생하는 생략(el efecto sincopado produidopor la yuxtaposiciónde sus unidades)'과 같다고 주장했다(1982, 231-232).따라서 마르세는 자신이 재현하고자 하는 편집기법이 문학이 아닌 영화로부터 역(逆) 도입된 것임을 분명하게 하기 위해서 편집기법을 사용할 때마다 영화의 영향을 받은 다른 서사기법을 함께 사용함으로써 작품에 나타나는 영화로부터 비롯된 모든 서사방식을 '본질적으로 영화적인 환경'에 놓이게 한다.

본고에서 고찰하고자 하는 '직설법 현재를 통한 과거의 현재화'로 다시 돌아와서 생각해 볼 때, 인용문에 제시된 롤리타 클럽에서의 사랑 노래 의 과거는 모두 현재시제를 통해서 묘사된다. 앞서 설명한 '영화적 서사방식의 편집기법'과 마찬가지로 직설법 현재로 제시된 모든 동사들이 갖는 궁극적인 목적은 소설 속 과거를 영화적인 방법으로 현재화시키는 데 있다. '현재시제를 통한 과거의 현재화'라는 서사방식은 텍스트를 최대한 시각화시키고, 독자로 하여금 과거가 마치 눈앞에서 생생하게 재현되고 있는 것처럼 느끼게 한다. 그러나 이러한 목적을 달성하기 위해서는 현재시제의 사용 이외에도 영화의 영향을 입은 다른 서사기법이 충분히 동원되어야 한다. 즉, 소설 속 과거의 모든 신이 오직 직설법 현재시제를 통해서만 묘사된다면, 사촌 몬세의 어두운 과거 에서와 마찬가지로 텍스트는 시각화 되지 못하며, 따라서 소설 속 과거의 생생한 현재화도 이룰 수 없다. 여기서 작가는 현재시제의 집중적인 사용을 통해서 주인공 몬세의 과거를 생생하게 재연할 수 있으리라 생각했지만, 사

촌 몬세의 어두운 과거 에는 '본질적으로 영화적인 환경'이 조성되어 있지 않았기 때문에 과거의 생생한 현재화를 이룰 수 없었던 것이다.

1. 작품에 도입된 영화에 대한 '직접적인언급'과 '간접적인언급'

롤리타 클럽에서의 사랑 노래 에서 확실하게 자리매김한 '본질적으로 영화적인 환경'에는 영화의 영향을 입은 다른 서사적 자원들이 어떻게 사용되고 있는지 살펴보도록 하겠다.

무엇보다도 이 소설 속에는 이미 널리 알려진 영화나 애니메이션을 직접적으로 언급하는 묘사가 간간히 등장한다. 이와 같은 묘사가 소설 속에 자주 나타나는 것은 아니지만, 마르세의 다른 소설에서와 마찬가지로 이러한 묘사는 소설 안에서 중요한 서사적 기능을 갖는다.

이 작품에서 독자가 제일 먼저 접할 수 있는 직접적인 언급에는 1931년 미국의 플라이셔 형제(HermanosMax Fleischer)가 가난한 이삿짐센터 를 통해 처음 등장시킨 3등신의 귀엽고 섹시한 애니메이션 캐릭터인 베티 붑(Betty Boop)이 있다(Marsé 2005, 110). 또한 1948년 소개된 스펜서 고든 베넷(SpencerGordon Benet)의 약자를 돕고 정의를 위해서 싸우는 슈퍼맨 Superman 과 1966년 레슬리 H. 마스틴(Leslie H. Martinson)이 만든 배트맨 Batman 이 언급되고 있다(Marsé 2005, 114). 그밖에도 1990년에 상영되어 선풍적인 인기를 누린 바 있는 게리 마샬(Garry Marshall)의 귀여운 여인 Pretty Woman 과 21세기에 제작된 앤드류 아담슨(Andrew Adamson)의 슈렉 Shreck이 있다(Marsé 2005,228).마르세는 깜찍하고 섹시한 베티 붑을 통해서는 라울의 쌍둥이 동생인 발렌틴의 연모를 한 몸에 받는 여주인공 밀레나(Milena)의 관능미를 효과적으로 부각시킨다. TV 만화 속 여주인공이었던 베티 붑은, 우리가 잘 알다시피 1930년에 관능미의 상징이었다. 이뿐만이 아니라, 밀레나의 고혹적이며 선정적인 미

모는 1950년대 관능미의 상징으로 통했던 마릴린 먼로(MarilynMonroe)의 이름을 통해서 보다 정확하게 독자에게 전달된다(ibid.).그런가 하면, 영화 귀여운 여인 PrettyWoman 과 여주인공을 맡았던 배우 줄리아 로버츠(JuliaRoberts)에 대한 언급을 통해 비록 귀여운 여인 과 롤리타 클럽에서의 사랑 노래 가 각각 다른 스토리를 전개해 나가지만 창녀와 운명적인 사랑에 빠지게 된 한 남자의 이야기를 다룬다는 점에서 공통적인 요소를 지니고 있음을 시사한다(Marsé 2005,114,228).작가는 독자에게 두 작품이 스토리상 부분적으로 일치하는 요소를 갖는다는 걸 암시하기 위해서 의도적으로 이 영화를 언급한다. 두 창작물 간에 설정된 이와 같은 관계를 빨리 포착하는 독자는 이내 그것을 통해서 '잘못된 힌트(falsaspistas)까지 덤으로 얻게 되어 작품을 읽는 동안 마르세의 소설이 할리우드의 코미디·로맨스 영화와 마찬가지로 해피엔딩으로 막을 내릴 것이라는 막연한 기대를 품게 된다. 작가는 이처럼 '잘못된 힌트'를 통해서 자신이 제시할 결말과는 판이하게 다른 결말을 독자로 하여금 기대하게 한다. 이러한 '의도적인 거짓 복선'이라는 서사적 장치를 통해서 작가는 독자로 하여금 소설 속 인물들이 처한 상황을 보다 객관적으로 바라볼 수 있는 기회를 제공한다. 그밖에도 배트맨 이나 슈퍼맨 혹 슈렉 과 같은 영화 제목을 통해서 라울과 발렌틴의 대조적인 모습을 보다 쉽게 독자의 머릿속에 각인시킨다. 뿐만 아니라 영화계에서 이미 널리 알려진 영화 속 영웅들의 성격까지도 라울과 발렌틴에게 투사시키게 된다. 하지만, 이런 시도는 모두 독자로 하여금 좀 더 흥미 있게 작품을 읽게 하기 위해 마련해 놓은 서사적 장치일 뿐 소설 속 영웅인 라울은 영화 속 영웅들이 그랬던 것과 달리 정의를 구현하지도 못하고 밀레라를 매춘 세계로부터 구해 내지도 못한다. 영화 귀여운 여인 과 마찬가지로 배트맨 이나 슈퍼맨 혹 슈렉 의 언급은 독자로 하여금 전혀 엉뚱한

결말을 기대하게 한다. 이처럼 작가가 마련해 놓은 '의도적인 거짓 복선'을 통해서 독자는 전혀 엉뚱한 결말을 예측하게 되고, 예측과 판이한 결말을 접할 때 비로소 소설 속에 제시된 문제를 다른 차원에서 바라볼 수 있게 된다. '의도적인 거짓 복선' 혹 '잘못된 힌트'를 통해서 작가는 작품 속에 제시된 사회적 문제를 더 강조하고 독자로 하여금 이러한 문제들에 대해 좀 더 신중하게 생각해 볼 수 있는 기회를 제공한다.

지금까지 고찰한 영화에 대한 '직접적인 언급' 이외에도 이 소설에는 영화계를 나타내는 '암묵적인 언급'이 상당히 많다. 마르세의 작품에서 배어나는 그토록 강렬한 영화적인 분위기는 사실상 영화에 대한 '직접적인 언급'보다는 '암묵적인 언급'이 가져다주는 분위기라고 볼 수 있다. 작가의 다른 작품에서와 마찬가지로 롤리타 클럽에서의 사랑 노래 에서도 암묵적인 언급이 '본질적으로 영화적인 환경'을 조성하고 소설이 끝날 때까지 그와 같은 분위기를 유지하는 데 크게 기여한다. 우리는 이 작품 속에서도 마르세의 여느 소설에서처럼 '필름누아르'와 '탐정영화' 혹 '멜로영화'에서 볼 수 있을 법한 이미 정형화된 영상들을 끊임없이 대하게 된다. 이와 같은 이유로 롤리타 클럽에서의 사랑 노래 를 읽어가노라면 독자는 그야말로 한 편의 영화를 보는듯한 착각에 빠진다. 예컨대, 옛 동료인 파르도(Pardo)형사에게 심문당하는 취조실에서의 라울, 길 가던 선량한 시민을 괴롭히다 라울한테 걸려 구타당하고 결국 죽음으로 생을 마감하는 폭력배, 롤리타가 경영하는 윤락업소에서 일을 하는 밀레나가 라울을 바라보는 묘한 시선이나 그녀가 그에게 던지는 말투는 사실상 우리가 '필름누아르'나 '탐정영화'에서 흔히 접할 수 있는 영상들과 거의 흡사하다. 슈렉처럼 한 없이 순수하고 낭만적인 발렌틴에 비해서 라울은 정의에 불타나 걷잡을 수 없을 만큼 폭력적인 경찰이다. 라울은 1997년 애넌 밀컨(Arnon Milchan),마이클 네이선슨(Michael Nathanson),커티스

핸슨(CurtisHanson)이 제작한 L.A. 컨피덴셜 에 나오는 화이트 역의 러셀 크로(RussellCrowe)를 연상케 한다. 라울은 영화 속 화이트처럼 겉으로는 강하나 속으로는 한없이 순하고 상처받기 쉬운 인물이다. 그런가하면 소설 속에 묘사된 몇몇 장면들은 독자로 하여금 알프레드 히치콕(Alfred Hitchcock)의 1958년 작품인 현기증 Vértigo 의 여러 신을 떠올리게 한다(Marsé 2005, 45-46, 91-94, 120-124). L.A. 컨피덴셜 이나 현기증 모두 암묵적인 언급을 통해서 독자에게 인식되어 진다. 마르세는 그 어느 순간에도 영화 제목이나 영화배우의 이름을 직접적으로 언급하지 않는다. 그럼에도 소설에 묘사된 탁월한 영화적 분위기는 독자로 하여금 소설을 읽는 내내 두 영화를 끊임없이 떠올리게 한다.

독자는 영화의 영향을 많이 받은 문학작품 속에서 영화에 대한 직접적인 언급보다는 암묵적인 언급을 좀 더 쉽게 감지할 수 있고 그 암묵적인 언급으로 인해 만들어진 영화적 분위기에 한층 더 심취하게 된다. 이는 암묵적인 언급이 소설 전체의 분위기를 주도하기 때문이고, 이와 같은 암묵적인 언급을 포착해 내고 또 그것을 이해하는 데에는 직접적인 언급을 이해해야 할 때처럼 영화에 대한 해박한 지식이 없어도 되기 때문이다. 그저 평소 영화를 많이 보고 영화를 즐겨 본 평범한 영화 팬이라면 이러한 암묵적인 언급에 민감하게 반응할 수 있고 정형화된 영화적 묘사를 통해서 작가가 보여주고자 하는 세계를 별 어려움 없이 파악할 수 있다. 이렇게 마르세는 마지막 작품인 롤리타 클럽에서의 사랑노래 에서 영화에 대한 직접적이거나 암묵적인 언급을 통해서 독자로 하여금 내레이터가 묘사하고 있는 상황을 쉽게 연상하도록 하고 나아가 이로써 소설의 시각화를 극대화시키고 있다.

직접적인 언급이나 암묵적인 언급 이외에도 영화 서사기법의 영향을 받은 서사기법이 있다. 마치 영화에서처럼 사물이나 인물의 일부를 가까

이에서 포착하는 클로즈업 묘사도 이 소설에서는 자주 등장한다. 작가는 이를 통해서 소설의 시각화는 물론이고 영화에서처럼 미래에 일어날 일들을 효과적으로 예시하거나 암시한다(Marsé 2005,20,22,25,26).또한 작중인물의 불운했던 과거를 탁월하게 설명하기도 한다. 이때 독자는 영화를 감상하는 관객이 클로즈업된 사물을 통해서 영화의 전개를 미리 예측하는 것과 같은 상황에 놓이게 된다. '클로즈업'의 사용 이외에도 앞부분에서 이미 수차례 언급한 바 있는 '움직임을 나타내는 동사'와 '품질형용사' 그리고 '동등비교'의 사용이 소설 속에 자주 등장한다. 이러한 요소들은 작품의 시각화를 극대화시킬 뿐만 아니라, 소설 속 과거의 현재화를 효과적으로 표현하기 위해 도입된 현재시제가 텍스트 속에서 소기의 목적을 보다 확실하게 달성할 수 있도록 본질적으로 영화적인 환경을 구축하는데 크게 기여한다.

Ⅳ. 결론

1950년대부터 스페인 문학에 본격적으로 나타나기 시작한 영화의 영향은 세계 다른 문학과 마찬가지로, 내란이나 세계대전이라는 전쟁의 참상과, 참혹하고 황폐해진 격동의 시기를 살았던 세대들의 문학에 대한 '기대지평'이 진솔하게 반영된 문학적 흐름이라고 볼 수 있다. 스페인 국민들도 1940년대에 프랑코 독재 정권 하에서 혹독한 정치적 탄압과 온갖 사회적 억압을 받아 미래에 대한 일말의 희망조차 품을 수 없었다. 그 당시에는 거의 모든 게 통제되었고 매 끼니를 걱정해야 했던 스페인 국민들에게 영화는 자신들의 고달픈 현실을 잠시나마 잊게 해주는 유일한 낙이 되어 주었다.

작가 마르세 또한 이처럼 불운한 시대에 태어나 소년기와 청년기를

보내며 어린 꼬마시절부터 영화에 심취했다. 그는 캄캄한 극장 안에서 화려한 '할리우드 황금기(ÉpocaDoradadeHollywood)'때의 영화를 보면서 자신을 둘러싸고 있는 가난과 비참한 현실을 잠시나마 잊었다고 한다. 그래서일까, 영화는 마르세의 소설에 영향력 있는 서사적 자원으로 자리 잡는다.

문학 속에 자리 잡은 영화는 실로 다양한 형태로 그 모습을 드러낸다. 작가에 따라 다소 차이는 있겠지만, 전후시대를 살았던 대부분의 스페인 작가의 작품에서 우리는 영화 팬들 사이에서 익히 알려진 '영화의 명장면'이나 '영화 제목' 또는 '스타의 이름' 혹은 '영화 속 등장인물'의 이름을 자주 접하게 된다. 또한 이미 영화계에서 정형화된 수많은 장면이 직접적으로나 암묵적인 형태로 묘사되어 작품의 줄거리나 테마 및 작품 전개와 밀접한 관계를 맺는다. 이때 독자는 문학작품 속 인물의 모습이나 성격을 보다 실감나게 연상하게 되고 영화 속 인물의 캐릭터를 이들에게 투사시키게 된다. 이런 과정을 통해서 소설의 시각화가 극대화되어 독자는 소설을 보는 것 같은 느낌을 강하게 받는다.

페냐-아르딧(1996,110)은 '문학과 영화의 피드백 관계'를 고찰함에 있어서 연구 대상이 되고 있는 문학작품 속에 '영화에 대한 직접적인 언급'이 있는지를 우선적으로 확인하는 것이 그 어떤 연구보다 선행되어야 한다고 밝혔다. '영화에 대한 명시적인 언급'만이 이와 같은 '상호 텍스트적 현상(fenómenointertextual)'의 존재 여부를 가장 신빙성 있게 증명해 줄 수 있기 때문이다. '문학과 영화의 피드백 관계'를 연구하는 많은 학자들 사이에서도 문학 안에 영화가 존재하느냐, 존재하지 않느냐의 문제는 여전히 많은 논쟁을 낳고 있다. 혹자가 영향을 받았다고 주장하는 작품에서, 다른 혹자는 영화의 영향을 발견할 수 없다고 주장한다. 이는 전자가 영화의 영향을 받았다고 판단하는 것을 후자는 문학 속에 이미

존재해 왔던 문학적 자원으로 문학을 통해서 전수된 것이라고 보기 때문인 것이다(Urrutia1977,34). 페냐-아르딧은 이 같은 논쟁을 단번에 불식시킬 수 있는 좋은 방법으로 작품 속에서 영화에 대한 '직접적인 언급'을 먼저 찾으라고 권한다.

이밖에도 문학작품 속에 영화의 서사기법은 끊임없이 도입되고 있다. '클로즈업'으로 알려진 접사의 빈번한 사용은 물론, 영화에서 편집을 통해 서로 다른 소트들을 병치시켜 이야기를 전개해 나가는 것처럼 소설에서도 시공간적으로 상이한 조각들을 영화의 편집기법을 연상케 하는 흡사한 방법으로 -영화적으로- 뛰어나게 병치시키기도 한다. 또한 영화의 영향으로, 외적으로 드러나는 사물의 성질을 나타내는 많은 품질형용사와 내면적인 행위보다는 외적으로 드러나는 움직임을 나타내는 동사가 많이 사용되고 있다. 이들 형용사와 동사의 사용은 정형화된 영화의 장면이나 가까이서 사물을 포착하는 접사를 통해서 독자에게 -영화에서처럼- 앞으로 일어날 일을 효과적으로 예시하거나 암시한다.

그러나 이론이나 평론에서 언급되는 '현재시제를 통한 과거의 현재화'가, 영화의 영향으로 문학 속에서 구체화되고 있기는 하지만, 스크린에서처럼 소설 속 과거를 생생하게 재현시키지는 못한다. 따라서 오랫동안 이와 같은 서사기법을 통해 소설이 더 시각화되었다는 이론과 평론의 주장을 뒷받침해 줄만한 설득력 있는 예문이 제시되지 못했다. 영화의 영향이 동시대 작가들 가운데 가장 두드러지게 나타났던 Marsé(1933-)의 몇몇 작품 속에서조차도 '현재시제를 통한 과거의 현재화'는 괄목할만한 그 어떤 효과도 낳지 못했고, 혹 결과가 있다 해도 아주 미미한 수준이었다(Kim 2006, 277-278).

하지만 작가는 2005년에 발표된 마지막 소설 롤리타 클럽에서의 사랑 노래 에서 비로소 '현재시제를 통한 소설 속 과거의 현재화'를 성공적

으로 표현해 낸다. 이로써 마르세 작품의 대표적인 특성 가운데 하나로 손꼽히는 뛰어난 시각성이 롤리타 클럽에서의 사랑 노래 에서 작가의 다른 작품들에서보다 훨씬 더 잘 표현되었다. 이러한 성과는 작가가 현재시제를 통해서 소설 속 과거의 현재화를 주도면밀하게 시도했기 때문에 가능한 것이었다. 많은 이론가와 작가들이 오래 전부터 확신해 온 이론이 비로소 결실을 본 예라고 할 수 있겠다. 마르세는 롤리타 클럽에서의 사랑 노래 를 통해서 '직설법 현재를 통한 과거의 현재화'가 -영화의 영향으로 소설 속에 도입된 다른 서사 기법들과 달리- 서사적으로 힘이 되어줄 수 있을 만한 '특수한 영화적 문맥', 즉 영화의 영향이 명백히 드러나는 서사적 공감대가 적절하게 구축되어 있을 때만 그것이 가능하다는 것을 터득한다.

필자가 수년간 마르세의 소설 속에 나타나는 영화의 영향을 연구하면서 이제까지 이론서에서 제시한 직설법 현재를 통한 과거의 생생한 현재화를 이처럼 설득력 있게 재현한 소설을 대한 적이 없다. 그나마 한두 개 접할 수 있었던 예문들은 직설법 현재를 이용했을 뿐 이론서에서 말하는 생동감이 넘치는 과거의 현재화를 이루지는 못했다. 하지만 마르세는 롤리타 클럽에서의 사랑 노래 에서 앞서 언급한 '본질적으로 영화적인 환경'을 확실하게 조성함으로써 현재시제를 통해 과거가 눈앞에서 펼쳐지는 것처럼 생생하게 재현했다.

참고문헌

안금영(2005),「노벨라 네그라와 그 부류에 속하는 소설 장르」, 스페인어 문학, 37호, pp.123-138.

임호준(2005),「 노벨라 네그라 출현의 사회적 배경과 리얼리즘적 함의」,

스페인어문학, 36호, pp.213-230.
Chatman, Seymour(1990), Historia y discurso:la estructura narrativaen la novela y en el cine, Madrid: Taurus.
Fernández F., Luis Miguel(1992) El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta,Universidadde Santiagode Compostela.
Gerald, Harry M.(1981), Los escritores frente al cine, Madrid:Fundamentos
Gimferrer,Pere(1999),Cine y literatura, Barcelona:Seix Barral.
Kim, Kwang-Hee(2006),El cine y la novelísticade Juan Marsé, Madrid: BibliotecaNueva.
Magny,Claude-Edmonde(1948),L'âge du roman américain, Paris:Seuil (versióncastellana,La era de la novelaamericana, BuenosAires: Juan Goyanarte,1972).
Marsé,Juan(2005), Canciones de amor en Lolitas' Club, Barcelona: Lumen.
Mayoral, José Antonio (compilador)(1987), Estéticade la recepción, Madrid: Arco.
Peña-Ardid, Carmen(1996), Literatura y cine, una aproximación comparativa, Madrid:Cátedra.
RomeroLópez,Dolores(compiladora)(1998),Orientacionesen literatura comparada,Madrid:Arcos.
Urrutia,Jorge(1984),Imago litterae.Cine. Literatura, Sevilla:Alfar.
FernándezLuis Miguel(1996),"La transgresióndel canonen la narrativa española contemporánea. El simulacro fílmico en Marsé y Llamazares", Moenia, 2, pp.293-307.
Kim, Kwang-Hee(2003), "Homenaje al cinede Hollywood: El fantasma del cine Roxy de Juan Marsé", El Extramundiy los papelesde Iria

Flavia, XXXVI (Invierno), Fundación Camilo José Cela, pp.93-114.

_____(2005), "Hollywood y la novelística de Juan Marsé," en el Acta de V Congreso Internacional de la Asociación Asiática de Hispanistas, Vol. I (8-9 de enero), pp.320-339.

_____(2005), "Fidelidad traidora: El embrujo de Shanghai, de Fernando Trueba", Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Vol.29, núm.2 (invierno), pp.327-345.

McMahon, Donna (1994), "El montaje como técnica retórica en la obra de Valle-Inclán," Letras Peninsulares, Vol.7, No.1, pp.73-92.

Monegal, Antonio (1996), "La imagen fugaz: el rastro de la visualidad en la escritura," Moenia, 2, pp.309-326.

Urrutia, Jorge, "Estructuras cinematográficas en las obras literarias (acercamiento a una semiótica comparada)," Cinema 2002, Vol.27, Madrid (1977), pp.33-36.

▌ 논문투고일자 2008년 5월 14일
▌ 심사완료일자 2008년 6월 2일
▌ 게재확정일자 2008년 6월 10일