

아주 오래된, 소설의 미래 -영상 시대 소설 쓰기의 방향에 관한 일고찰(一考察)

김경욱
국어국문학부

1

영상시대에 소설은 어떤 의미를 갖는가. 이 질문을 떠올릴 때면 두 편의 영화가 생각난다. 영화 <Deep Impact>와 <리브레이터>에는 소설의 미래에 관해 그다지 고무적지 않은 두 개의 장면이 등장한다.

몇 해 전, 지구에 근접한 궤도를 그릴 것으로 예상되는 혜성의 발견으로 세상이 떠들썩했다. 영화 <Deep Impact>는 뉴욕 크기 만한 혜성이 지구를 향해 날아온다는 상황 설정에서 출발한다. 1억 6천만년 동안 지구 상의 먹이사슬 정점에서 군림했던 공룡을 멸종시킨 유력한 용의자로 지목되는 소행성의 지구 궤도상의 출현이라는 소재로 화제를 불러일으켰던 영화 <Deep Impact>에는 세 개의 인상적인 장면이 있다.

혜성의 충돌로 인해 자유의 여신상이 대서양의 해일 속에 잠기는 장면과 핵무기를 탑재한 채 혜성으로 돌진하기로 결심한 ‘메시아’호의 대원들이 화상을 통해 가족들과 작별인사를 나누는 장면. 이 두 장면에는 할리우드의 이데올로기가 고스란히 담겨 있다. 할리우드 영화를 규정하는 핵심 이데올로기로 작동하는 스펙터클과 영웅주의(가정을 지킨다는 의미를 포함해서)는 치밀하게 계산된 시퀀스에 의해 관객에게 관철된다. 반면에 세 개의 인상적인 장면 중 나머지 하나는 이러한 할리우드 이데올로기와 상당히 동떨어진 것처럼 보인다.

지구를 향해 시시각각 접근하는 혜성을 핵미사일로 폭파시킬 임무를

면 우주선 메시아호, 그 이름만큼이나 숭고한 임무를 수행하는 과정에서 대원 한 명의 생명과 또 다른 대원의 눈을 잃는다. 이러한 희생에도 불구하고 혜성은 두 개로 쪼개진 채 지구를 향해 계속 돌진한다. 인류의 종말을 가져올 대재앙 앞에서 지구는 아수라장이 되고 임무수행에 실패한 메시아호의 대원들은 기약없이 우주 공간을 떠돈다. 그 실의와 좌절의 순간 메시아호의 선장은 임무 수행 중 시력을 잃은 대원 곁에 다가가 이렇게 말한다. “아무도 책을 자져오지 않았더군. 난 『모비딕』과 『허클베리핀』을 가져왔지. 읽어본 사람이 없더군. 혹시 자네 이 책들을 읽어 봤나?” 눈을 다친 대원을 포함해서 메시아호의 젊은 대원들 중 『모비딕』이나 『허클베리핀』을 읽은 사람은 단 한 명도 없었다. 그리하여 메시아호의 선장은 영화를 보며 자란, 그래서 『모비딕』이나 『허클베리핀』조차도 읽지 않은, 눈 먼 젊은 대원에게 『모비딕』을 읽어준다. 지구를 향해 돌진해 오는 혜성을 폭파하기 위해 핵미사일을 탑재한 우주선에서 말이다.

“내 이름은 이슈마엘(……)을적한 나머지 괴로움을 참지 못하고 거리에 뛰쳐나가 그저 지나가는 사람의 모자를 뉘아채 벗겨버리고 싶은 충동을 억누르기 위해 대단한 도덕심을 가다듬어야 할 때에는 하루라도 빨리 바다에 가지 않으면 안 된다는 것이 나의 생각이다. 나에게는 바다가 권총과 탄환의 대용물이 되는 셈이다.”

<Deep Impact>가 할리우드 이데올로기를 확대재생산하는 재난영화라면 이와이 순지 감독의 <러브레터>는 이루어지지 않은 첫사랑의 애틋함에 관한 영화이다.

등산 도중 발생한 조난사고로 애인을 잃은 히로코는 죽은 애인의 중학교 앨범을 우연히 보게 되고 앨범에 실린 옛날 주소로 편지를 띄운다. 기이하게도 죽은 애인의 이름으로 답장이 온다. 어떻게 된 곡절인지 확인하기 위해 현지를 방문한 그녀는 죽은 애인과 동명이인이 그곳에 살고 있음을 알게 된다. 그 동명이인은 죽은 애인의 중학교 동급생이었고 편지는 그녀에게 배달되었던 것이다.

중학교 같은 반에 두 명의 이츠키가 있었다. 무뚝뚝하고 다소 엉뚱한 남학생과 새침데기 여학생. 같은 반 아이들의 장난으로 그들은 동시에 도서부장이 된다. 엉뚱하고 무뚝뚝한 남학생은 어려운 철학서적이나 오래된 시집 같은, 다른 학생들이 거들떠보지 않는 책만 골라 대출한다. 그리하여 그 누구의 이름도 적하지 않은 독서카드에 이츠키라는 이름이 아로새겨진다.

여학생 이츠키는 부친을 잃고 한동안 학교에 나가지 못한다. 그러던 어느 날 남학생 이츠키가 그녀의 집에 찾아온다. 그는 자기 대신 반납해 달라며 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』를 맡긴다. 며칠 후 등교한 여학생 이츠키는 그가 전학 갔다는 사실을 알게 된다. 십여 년이 흐른 후, 그녀는 남학생 이츠키가 맡겼던 그 책, 『잃어버린 시간을 찾아서』 대출카드 뒷면에 그려진 자신의 초상화를 발견한다. 그리고 놀랍게도 그 대출카드에는 이츠키 외에 그 어떤 이름도 적혀 있지 않았다. 10년이 넘도록 그 책을 읽은 학생이 한 명도 없었던 것이다. 10년이 넘는 세월이 흐르도록 그 학교를 거쳐간 학생들 중 그 누구도 『잃어버린 시간을 찾아서』를 읽지 않았으며 읽으려는 시도조차 하지 않았던 셈이다.

연출자가 의도한 바는 아닐테지만, 국적도 장르도 다른 이 두 편의 영화는 공교롭게도 소설의 미래에 관한 어두운 전언을 담고 있다. 비록 영화 속의 상황이지만, 이제 아무도 『모비딕』을 읽지 않으며 그 누구도 『잃어버린 시간을 찾아서』를 빌려가지 않는다. 이 두 개의 장면은 이 시대 소설이 당면한 문제를 상징적으로 보여주고 있다. 영상시대에 소설이 처한 곤궁한 현실이 대중적인 인기를 모은 영화를 통해 드러나고 있다는 것은 아이러니하다. 물론 영화의 극적 구조상 메시아호의 대원들은 『모비딕』을 읽지 않았어야 하고 『잃어버린 시간을 찾아서』는 10년이 넘도록 대출되어서는 안 되지만 문제는 그러한 상황 설정이 관객들에게 전혀 억지스럽지 않게 받아들여진다는 점이다. 그저 영화 속의 이야기라고 치부해버릴 수 없는, 인류의 종말을 막아야 하는 절체절명의 임무를 맡고 우주선을 탄 선장이 소설책을 챙겨갔고 죽음의 순간을 준비하면서 눈면 대원에게 그 소설을 읽어준다는 문학적 상상력을 신통하게 여기고 넘어갈

수만은 없는 현실이 영상시대 소설이 과연 무엇인가라는 질문을 다시 환기시킨다.

2

첫 창작집을 펴낸 이후로 당신의 소설에는 왜 영화 이야기가 빈번하게 등장하는가? 소설에서 영화는 어떤 의미를 갖는가? 등의 질문을 받곤 했다. 이런 질문들은 결국 소설에서 영화란 무엇인가? 혹은 영상시대에 소설이란 무엇인가?라는 의문을 내포하고 있다. 그리고 보니 영화는 다양한 방식으로, 창작집에 실린 소설 속에 등장하고 있었다. 그러나 이러한 사실은 별로 놀라운 것은 아니었다. 정작 놀라운 것은 영화적 소설 쓰기라는 것이 의식적인 작업이 아니라 무의식적 작업의 결과였다는 점이다.

역사적으로 문학과 영화는 끊임없이 상호작용해왔다. 좀 더 정확히 말하자면 19세기 말 영화라는 새로운 장르가 생겨나면서부터 소설과 영화는 밀접한 관련을 맺어왔다. 사실 초창기 영화의 비약적인 발전에는 소설의 영향이 지대했으며 오늘날의 극영화가 있기까지 소설의 역할은 결코 과소평가 될 수 없다. 단순한 볼거리로서, 활동사진의 수준에 머물던 초기 영화가 소설적인 내러티브narrative를 차용함으로써 장편 극영화로 나아갈 수 있었다는 것은 주지의 사실이다. 현대적 영화문법의 창시자로 일컬어지는 에이젠슈타인이 찰즈 디킨즈의 소설에서 영감을 얻어 뭉타주 이론을 확립했다는 것만 보아도 초기 영화가 소설에 얼마나 커다란 빚을 지고 있는지 짐작할 수 있다. 또한 영화사에 문자 그대로 새로운 물결을 일으켰던 프랑스의 ‘누벨바그’조차도 실존주의 문학의 영향권에서 자유롭지 못했다. 실제로 누벨바그의 기념비적인 작품으로 영화사에 자리매김된 <네 멋대로 해라>를 연출한 장 뤽 고다르는 까뮈의 『이방인』을 읽고 그 작품을 찍게 되었다고 한다.

소설을 자양분으로 나름대로의 문법을 확립한 영화는 이제 오히려 소

설에 많은 영향을 끼치고 있다. 하루가 다르게 발전하는 테크놀로지와 대중의 욕망을 눈 앞에서 실현시키는 영화적 상상력은 영화적 표현의 한계를 가늠할 수 없게 만든다. 이제 소설은 영화적인 문법과 상상력을 어떤 방식으로든 의식하지 않을 수 없게 되었다.

사실, 영화적 특징이 소설에 유입된 것은 최근의 일은 아니다. 현대성을 추구했던 모더니즘 소설은 회화 건축 영화와 같은 시각예술의 특징을 적극적으로 수용했다. 그럼에도 불구하고 90대년 이후 새삼스레 영화가 문학담론에 자주 언급되는 것은 문학 내부가 아니라 문학 외적인 환경의 변화 때문이다. 창공의 빛나는 별을 보고 갈 수 있고 가야만 하는 길을 알 수 있던 시대는 얼마나 행복했던가, 라는 루카치의 유명한 탄식에 드러나듯이 소설은 이제 고유의 정체성을 심각하게 위협받고 있다.

루카치는 세계의 총체성을 더 이상 구현할 수 없음을 제법 감상적으로 한탄했거니와 이제 소설은 세계의 총체성은 커녕 이 세계를 '재현'할 수도 독자들을 '계몽'할 수도 없게 되었다. 컴퓨터 그래픽의 발달로 인해 영화는 우리가 상상하던 것을 눈앞에 선명하게 비주얼 이미지visual image로 재현해 내며, 독자들은 인터넷에만 접속하면 전 세계에서 업로드upload된 정보를 손쉽게 얻을 수 있게 되었다. 현실 사회주의의 붕괴와 더불어 시작된 90년대 문학은 이렇듯 급변하는 문학 외적 현실로 인해 문학의 진정성과 자기 동일성을 새롭게 구축해야 하는 시대적 과제를 떠안게 되었던 것이다.

나는 생각한다, 고로 나는 존재한다는 데카르트의 명제는 나는 욕망(소비)한다, 고로 나는 존재한다는 명제로 대체된 지 오래다. 가치 합리성보다는 목적 합리성이, 사용가치보다는 교환가치가 일상을 지배하게 된 것이다. 90년대 이후 문학 담론에 팽배한 위기의식은 다분히 이러한 외적 환경에서 비롯된 것이다. 이는 필연적으로 문학의 정체성 문제로 직결될 수밖에 없었다. 90년대를 풍미했던 신세대 논쟁, 폐미니즘 논쟁, 그리고 최근 활발해진 환상성 논의도 본질적으로 이와 무관하지 않다. 급격한 패러다임의 변화 속에서 자기 동일성을 확보하지 못한 문학이 결국 타자에 눈을 돌리게 되었음을 반증하는 것이다. 이미 오래 전부터 존재해왔고 소

설에 꾸준히 수용되었던 영상문화가 새삼 문제가 되는 것도 이러한 맥락에서 이해할 수 있다.

90년대 소설에 대해 누구도 이렇다 저렇다 단언할 수 없다. 90년대 소설이 그만큼 다양한 모습을 보였기 때문이다. 90년대 소설의 다양성은 주지하다시피 이데올로기라는 중심의 해체에서 비롯되었다. “어떻게 분류하는가를 알려 주면 당신이 누구인지 말해줄 수 있다.”라는 알튀세의 전언은 90년대에는 더 이상 통용될 수 없게 되었다. 분류의 절대적 준거로서의 아르키메데스의 점이 사라져버렸기 때문이다. 아니, 아르키메데스의 점이 너무나 많아져버렸기 때문이다.

분류의 절대적 준거로서의 이데올로기의 시효가 만료되었을 때 자기동일성을 증명하는 방식에는 두 가지가 있다. “나는 나다.”의 방식과 “나는 네가 아니다.”의 방식이 그것이다. 전자가 자기언급적self-referential이라면 후자는 스스로를 타자화하는 방식이다. 그러나 두 가지 방식은 ‘나’라는 아르키메데스의 점이 선형적 전제가 된다는 점에서 다를 것이 없다. 분류의 기준(객관)이라는 최종심급이 존재하고 그것에 의해 ‘나’(주관)의 정체성이 결정되는 것이 아니라, ‘나’라는 주어(주관)가 최종심급이되어 서술어(객관)를 선택하는 것이다. ‘나’라는 압도적인 주어 뒤에 올 수 있는 서술어는 좋아한다, 싫어한다의 범주를 벗어나지 못한다. 그리하여 ‘나’는 끊임없이 무엇을 좋아하고 무엇을 싫어하는지에 대해서 말한다. 그러나 ‘나’ 이외의 그 누구도 그 기준을 알 수 없으며, 아무리 분류 목록을 들여다보더라도 ‘나’가 누구인지 단언할 수 없다. 단자화된 개인의 내면을 감각적이고 섬세하게 드러내는 스타일이 90년대 소설의 주류를 이룬 현상도 이런 관점에서는 별로 놀랄만한 것이 아니다.

90년대 무라카미 하루키 신드롬을 촉발한 『상실의 시대』(원제는 노르웨이 숲)는 이러한 경향을 단적으로 드러내는 작품이다. 『상실의 시대』에는 이런 식의 문장이 나온다. “이 세상에는 두 가지 부류의 사람이 있어. 핏츠 제랄드의 『위대한 개츠비』를 읽은 인간과 그렇지 않은 인간. 나는 『위대한 개츠비』를 읽지 않은 인간과는 상대하지 않아.” 『상실의 시대』를 지배하는 세계관은 철저하게, 나는 무엇을 좋아한다/싫어한다, 는 어

법(이것을 에세이적 어법이라 부를 수도 있을 것이다)에 기대고 있다. ‘무엇을’에는 퍼츠 제랄드의 소설이, 비틀즈의 노래가 들어갈 수도 있고 그렇지 않을 수도 있다. 기호(嗜好)란 개인마다 제각각이며 논리적인 이유를 설명할 필요가 없다. 따라서 그것은 음악일 수도 있고 영화일 수도 특정한 책일 수도 있다. 그러나 이러한 어법은 결코 자기 정체성을 담보해 줄 수 없다. 좋아한다/싫어한다, 어법은 칸트적 표현에 따르면 인식의 차원이 아니라 취미판단의 차원에 국한되기 때문이다. 『상실의 시대』의 주인공이 소설의 마지막 장면에서 여자 친구에게 전화를 걸며 자신이 대체 어디에 있는지 모르겠다는 취지의 말을 하는 것도 어쩌면 당연한 일이다.

3

크리스테바에 의하면, 열린 담론 체계로서 텍스트는 발생텍스트genotext와 현상텍스트penotext로 나뉜다. 발생텍스트란 체계적인 언어화 과정을 거치지 않은 생성 과정의 텍스트, 즉 창작충동 단계의 텍스트를 의미한다. 말하자면 전(前) 기호의 단계에 있는 텍스트인 셈이다. 한편 현상텍스트는 발생텍스트가 언어적 구조화의 과정을 거쳐 구체적인 언술로 발현된 것을 의미한다.

영화가 소설에 수용되는 양상은 다양하다. 심지어 영화는 현실의 일부로서, 음악이나 회화처럼 일종의 텍스트로서 받아들여졌다. 소설 창작 과정에서 본다면 영화는 언어화 이전의 단계, 즉 창작충동(창작발상)의 단계에서 작동하고 있었다. 크리스테바의 표현에 따르면 현상텍스트가 아니라 발생텍스트의 충위에서 영상문화가 무의식적으로 수용되었다고 할 수 있다.

영상문화의 득세가 거스를 수 없는 시대적 흐름이라는 사실을 인정할 수밖에 없다면 소설은 변화된 현실에 적극적으로 응전해야만 한다. 그런 의미에서 영화나 음악, 혹은 문화적인 소재와 담론을 소설에 끌어들이려

는 노력은 충분히 의미가 있다. 그러나 정작 중요한 것은 영상문화라는 질료를 어떻게 언어로 문맥화하는가의 문제이다. 즉, 영상문화라는 발생텍스트가 현상텍스트로 코드화되는 과정에 소설 장르의 고유한 특질에 대한 첨예한 자의식이 뒤따라야 한다는 것이다. 제 아무리 영상문화적인 상상력과 질료를 발생텍스트로 삼는다 하더라도 소설은 시나리오가 아니며 영상적 서사물과 구별되는 언어적 서사물 고유의 특징을 지니고 있기 때문이다.

실재(實在)와 가상(假象)의 구분이 모호해지고 실체없는 이미지가 오히려 실체를 대체할수록 이러한 만화경적인 현상 너머에 존재하는 세계의 본질을 밝히고 고편적인 이미지에 파묻힌 인간의식의 심충을 파헤치는 작업이 더욱 절실하게 요청된다. 언어라는 매체의 개념적, 지시적 특성을 감안한다면 이는 영상시대의 소설이 감당해야 할 뜻이 분명하다.

소설은 앞으로 어떻게 될 것인가? 하는 물음, 소설의 미래에 대한 막연한 물음은 결국 소설이란 무엇인가? 라는, 소설의 본질에 관한 구체적인 물음으로 환원되어야 한다. 소설의 운명, 소설의 미래는 궁극적으로 소설의 본질에 의해 좌우될 것이기 때문이다. 소설의 미래에 대해 의견을 달리하는 사람들도 소설의 본질이 서사narrative라는 데에는 동의할 것이다. 그렇다면 서사란 무엇인가? 거칠게 말해서 서사란 이야기story와 그 이야기를 전달하고 드러내는 방식, 즉 담화discourse로 구성된다. 소설을 영화나 다른 서사물들과 구별짓는 것은 바로 소설 고유의 담화 방식이다. 이와 관련하여 소설이라는 장르가 탄생하는 장면은 언어적 서사물로서 소설의 본질을, 소설적 담화 방식의 특징을 상징적으로 드러내고 있다.

아내의 배신에 분노한 왕은 새로 맞이한 신부들을 첫날밤에 죽임으로써 복수하려 한다. 모두가 공포에 떨 때 자청해서 왕비가 된 세혜라자데는 왕에게 밤마다 새로운 이야기를 들려줌으로써 죽음을 모면한다. 『아라비안나이트』는 그렇게 해서 생산된다. 말하자면, 『아라비안나이트』에서 이야기는 소멸의 위기에 대한 자각에서 비롯된다. 담화, 즉 이야기가 생산되고 전달되는 상황은 존재의 위기의식과 밀접한 관련을 맺고 있다. 사실 『아라비안나이트』에서 이야기를 생산한 것은 세혜라자데가가 아니

라 자신의 의지와는 무관한 죽음이라는 부조리한 상황에 처한 세혜라자데의 자의식이며 부조리한 상황 그 자체이다.

14c 중엽 서유럽에 페스트가 창궐한다. 당시 서유럽 인구의 1/3 이상을 앗아간 대재앙을 피해 열 명의 젊은 남녀가 피렌체 교외의 별장에 피신한 채 은둔생활을 한다. 그들은 하루 중, 가장 무더운 시간이 되면(이글 거리는 태양은 페스트, 곧 죽음을 환기시켰으므로) 한 사람씩 돌아가며 이야기를 했다. 근대 소설의 맹아로 알려진 『데카메론』은 중세의 토대가 근간에서부터 흔들리는 바로 그 지점에서, 죽음의 시간을 견디는 과정에서 생산되었다. 해야만 할 어떤 이야기가 선형적으로 존재해서 이야기를 하는 것이 아니라 페스트로 상징되는 삶의 부조리가 뭔가를 끊임없이 이야기하도록 추동한 것이다.

복수의 화신이 된 왕의 침소에서 해가 지는 것을 지켜보는 세혜라자데와 페스트에 대한 공포에 떨며 피렌체 하늘에 걸린 위압적인 태양이 내뿜는 열기를 온몸으로 견뎌야 했던 열 명의 젊은 남녀가 느꼈을 소멸에의 두려움이야말로 이야기 생산의 원동력이었다. 부연하자면 소설의 본질을 논하는 경우, 중요한 것은 『아라비안나이트』와 『데카메론』의 이야기 자체가 아니라 그 이야기가 생산되고 발화되는 상황이다. 소설은 태생적으로, 부조리한 삶을 자각한데서 비롯된 위기의식의 산물이며 삶의 본질에 대한 질문의 양식이다. “삶의 의미, 이는 진정 소설이 그 주변을 영원히 맴돌고 있는 중심점이다”라고 벤야민이 지적했듯이 인류가 삶의, 존재의 부조리함과 그것의 의미에 대해 애써 눈감고 귀막지 않는 이상 소설이라는 장르는 소멸하지 않을 것이다. 아니, 오히려 그러한 것들을 환기시키는 작업이야말로 소설이 그 태생에서부터 짊어진 운명이다.