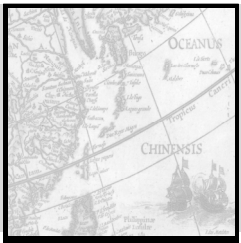


東 · 亞 · 文 · 化 · 54

1960년대식 애정표현의 에피스테메

영화 〈초연〉(1966)의 애정 화행(speech act)을 중심으로

양승국

1. 문제제기
2. 영화 〈초연〉의 애정화행과 '낯섦'의 구조
3. '사랑' 표상의 어려움과 지각 경험의 부조화
4. 맺음말

1960년대식 애정표현의 에피스테메

영화 〈초연〉(1966)의 애정 화행(speech act)을 중심으로

양승국*

1. 문제 제기

한 텍스트가 시대를 넘어 살아남는 것[정전]은 그 주제가 단지 인간적 보편성을 담보하고 있어서가 아니라 그 주제를 제시하는 방법이 독해 또는 공연 당시의 독자[관객]의 지각에 자연스럽게 수용될 수 있기 때문이라고 할 수 있다. 우리는 수년 전의 텍스트를 새삼 접할 때, 한없는 낯섦을 느낄 수도 있고 반대로 아주 자연스러운 동시대적 동질감을 느낄 수도 있다. 이 차이는 무엇일까. 현재의 감각으로 매우 낯설고 우스꽝스러운 텍스트라 할지라도 그 텍스트가 처음 자신의 존재를 드러냈을 때, 그를 접한 관객은 전혀 낯설지 않고 오히려 매우 실존적인 동질감을 느꼈다면, 현재의 감각 주체들의 지각 작용이 잘못 된 것인가. 아니면 과거의 감각이 이질적인 것이었던가. 드라마 텍스트는 문자 텍스트[문학]와 달리 이러한 생산-수용의 지각 작용의 현상학적 접근을 전제로 해야만 그 존재

* 서울대학교 인문대학 국어국문학과 교수

성을 객관화할 수 있을 것이다. 이러한 문제는 특히 남녀의 애정 행위를 주된 표상으로 드러내는 멜로드라마의 양식에서 심각하게 작용한다.

그동안 한국의 영화 연구에서 주목의 대상이 되는 작품들은 주로 소재 또는 주제를 중심으로 한 사회학적인 접근이 가능했거나, 미장센이나 카메라 워크에서 서구적 영화 미학의 성취 가능성이 다소라도 엿보이는 작품들이 중심이었다. 하지만 동시대 인기 있었던 많은 멜로드라마들은 '촌스럽게' 여겨지는 현대적 감각으로 인해 그저 시대에 뒤떨어진 낡은 것으로 치부되었을 뿐이다. 과연 그렇다면 과거의 관객들은 그저 '바보들'이었을까. 이 불협화음이 가장 첨예하게 노출되는 시기가 1960년대라고 할 수 있다.

특히 애정 표현이 중심 서사로 작동하는 멜로드라마에서 이러한 표현들이 낯설고 '촌스럽게' 지각되는 근본 원인은 무엇인가? 본고는 1960년대 영화에서 흔히 발견되는 애정 표현의 화행(speech act)을 중심으로 오늘날의 관객에게 지각되는 이러한 불협화음의 원인과 의미를 탐색해보고자 하는 시도이다. 이 시대 멜로드라마 영화는 일차적으로 영상 이미지에 의해 감정의 과잉을 여과 없이 노출하고, 이와 함께 이러한 영상 이미지에 불필요한 언어 표현을 추가한다. 불협화음은 바로 이러한 시각 이미지와 청각 이미지에 대한 관객의 지각이 서로 충돌하기 때문에 발생한다. 1960년대 멜로드라마 영화들에서는 한결같이 이러한 불협화음이 노출되는데, 본고에서는 이들 영화 중 한 편인 <초연>(1966)[1]을 대상으로 이

1) 정진우 감독, 신성일, 이순재, 남정임 주연의 영화로 1966년 12월 8일 아카데미 극장에서 개봉되어 113,024명이 관람하였다. 한국영상자료원에서 소개하고 있는 작품의 줄거리는 다음과 같다. "월남전에서 돌아온 부잣집 아들 진우(신성일)는, 자기 동생을 가르치고 있는 가정교사(남정임)에게 반한다. 완고한 진우의 부모(정민, 유계선)는 두 사람의 사이를 반대하고, 그래서 택시기사(김순철)에게 주례를 부탁해 둘만의 결혼식을 올린다. 부모의 성화로 진우가 미국으로 유학 가 있는 동안, 외로워하던 그녀는 미술을 전공하는 그의 친구

불협화음의 원인과 현상학적 의미를 탐색하고자 한다. 1960년대 멜로드라마 영화들 중 그 어느 작품을 택하더라도 이 낯섦은 공통적으로 발견되지만, 본고에서는 특히 이 낯섦이 심각하고 다양한 층위로 작동하는 <초연>을 택하여 검토하기로 한다.

2. 영화 <초연>의 애정화행과 '낯섦'의 구조

1) 탐색을 위한 우회적 진술

#1

석경아: 왜 이렇게 알을 아무데나 낳아 버렸을까요?

오진우: 아무데나 낳아 버린 게 아니라 자라나는 애기를 위해서 경치 좋은 곳을 골랐을 겁니다.

석경아: 시적이네요. 애기 좋아하세요?

오진우: 그 어머니가 미인인 경우.

석경아: 여러 여자를 울렸겠어요.

오진우: 억울하게도 아직 울려 보질 못했습니다.

석경아: 앞으론 충분히 울리겠어요.[2)]

이성훈(이순재)을 만나 사랑하게 된다. 그녀는 두 남자를 모두 사랑하기 때문에 두 남자 가운데 한 남자를 택할 수도, 버릴 수도 없다. 그러던 중 진우가 귀국해 두 남자는 갈대밭에서 목숨을 건 결투를 하지만, 두 사람은 같은 병원에 입원하게 되고 그들이 입원한 양쪽 병실 사이에서 끝까지 누구를 선택할 것인가를 고민하던 그녀는 결국 두 사람 모두 잃고 만다."

2) 이때의 장면은 본고의 논지를 설명하기 위하여 일부 대표적인 사례들을 보인 것으로 이 대사는 시나리오를 근거로 한 것이 아니라 영화 속의 대화를 전사한 것이다.

영화 초반부 오진우는 석경아가 친구와 같이 놀러간 호수의 섬을 찾아가 우연을 가장하여 석경아를 만난다. 오진우는 사진가로 자신을 위장하여 석경아에게 모델을 부탁하고 두 사람은 숲 속으로 자연스럽게 들어간다. 위 장면은 두 사람이 숲 속에서 나누는 대화를 전사한 것이다. 숲속 여기저기에 흩어져 있는 새알을 보고 처음 던진 석경아의 질문에 오진우는 일상의 어법과는 다른 '엉뚱한' 대답을 한다. 이 대답을 '시적'인 것으로 받아들이는 석경아의 반응 역시 엉뚱하기는 마찬가지이다. 그 다음의 '그 어머니가 미인인 경우'라는 오진우의 대답은 한 발 더 나아간 아첨과 욕망의 발현이다. 석경아 역시 자신이 이러한 욕망의 대상이 되고 있다는 데 대해 싫지만은 않다는 속마음을 감추지 않는다. 이렇게 이 두 사람의 발화는 목표가 없는 듯하면서도 욕망의 주변에서 서성인다. 이 영화에서는 바로 이러한 '거리감'이 일상적 발화와는 거리가 먼, 스크린 속의 애정 발화의 특성으로 기능한다. 그리고 당시의 관객은 이러한 비일상적 대화를 자연스런 등장인물들만의 특권적 표현으로 신비화한다. '당신은 아름답습니다. – 나는 당신과 사귀고 싶습니다. – 나는 당신과 섹스하고 싶습니다.'로 노골적으로 요약될 수 있는 문맥을 위와 같이 우회적으로 표현하는 오진우의 화행은 시적이지도 일상적이지도 않다. 그저 오늘날의

관객에게는 '낯설[유치할]' 뿐이다.

> 조사(措辭)는 무엇보다도 명료하면서도 저속하지 않아야 한다. 일상어로 된 조사는 가장 명료하기는 하나 저속하다. 클레오폰과 스테넬로스의 시가 그 예다. 이에 반해 생소한 말을 사용하는 조사는 고상하고 비범하다. 생소한 말이란 방언과 은유와 연장어와, 일상어가 아닌 모든 말을 의미한다. 그러나 전부가 이러한 말들로만 된 시는 수수께끼가 될 것이고 방언으로만 되었다면 알아들을 수 없는 말이 되고 말 것이다.[3)]

아리스토텔레스는 시학에서 위와 같이 시어의 성격을 규정한다. 일상어가 아닌 생소한 말이 고상하고 비범하지만, 이러한 말들만 사용하면 알아들을 수 없다는 이러한 진술은 이후 극 언어의 자격을 '자연스러우면서도 낯선' 언어로 설명하는, 일종의 규범으로 자리 잡는다. 하지만 어떤 말이 자연스러우면서 낯선지, 왜 그렇게 지각되는지에 대한 설명은 그 이후 어떤 문학[연극] 이론서에서도 발견되지 않는다. 흔히 문학 언어 또는 시어를 일상어의 외연(denotation)과는 다른, 내포(connotation)의 언어로 설명하는 것이 개론적인 수준이기는 하지만, 문자라는 시각적 기호에 의해서 독해되는 문학 작품과 회화적인 운동 이미지의 바탕(ground)에 인물의 발화라는 형상(figure)의 청각적 이미지가 결합되는 영상 드라마에 있어서는 언어에서 내포의 층위가 다를 수밖에 없다.

> 언어에 관해서는 여러 가지 문제들이 있다. 첫째로 우리가 언어로써 무엇을 의미하려는 의도를 가지고 언어를 사용할 때 우리의 마음속에선 실제로 어떤 일이 일어나는가 하는 문제가 있다. 이 문제는 심리학에 속한다. 둘째로, 사고와 낱말 또는 문장, 그리고 그것들이 지시하거나 의미하는 것 사이에는 어떤

---

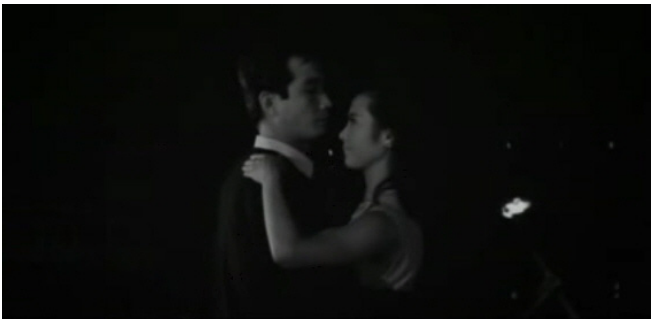
3) 아리스토텔레스, 천병희 역, 『시학』(22장), 문예출판사, 2002, p.129.

관계가 있는가 하는 문제가 있다. 이 문제는 인식론에 속한다. 셋째로, 거짓보다는 진리를 전하기 위해서 문장들을 사용한다는 문제가 있다. 이는 문제가 되는 문장들의 주제를 다루는 특수 과학들에 속한다. 넷째로, (문장과 같은) 하나의 사실이 다른 하나의 사실에 대한 상징이 될 수 있으려면, 그것들은 서로 어떤 관계를 가져야 하는가 하는 문제가 있다. 이 마지막 문제는 논리적 문제이다. 그리고 이것이 비트겐슈타인씨가 관심 가지고 있는 문제이다.[4)]

위의 글에서 버트란트 러셀이 말하는 넷째의 문제가 바로 드라마에서 발화되는 언어 표현과 관련된다고 할 수 있다. 문장들과의 관계가 등장인물의 화행에 의해서 의미를 획득하는 드라마에서는 인물들이 처한 상황과 발화의 목표가 밀접한 연관을 지녀야만 사건들이 정점을 향해 추동해 나갈 수 있다. 따라서 위 장면의 낯섦은 이 연관성이 밀접하게 느껴지지 않기 때문에 발생한다고 할 수 있다.

#2
오진우: **혹시 이름이 있으십니까?**
석경아: 경아예요. 석경아.
오진우: 제 이름은...
석경아: 가만. 좀 더 나중에 묻겠어요.
오진우: 왜지요?
석경아: **아직은 알고 싶은 마음이 안 생겼으니까요.**
오진우 석경아, 돌 경, 자갈 경아씨 답습니다.
석경아: 서울이세요?
오진우: 경아씬?
석경아: 서울이에요.
오진우: 음악대학이시죠?

4) 비트겐슈타인, 이영철 역, 『논리－철학 논고』(부록, 「러셀의 서론」), 책세상, 2009, p.122.



석경아: 어떻게 아셨죠?
오진우: 목소리가 음악을 듣는 것 같습니다.
석경아: 안 넘어갈 걸요. (이하 강조 인용자)

한 밤에 두 사람은 춤을 추며 위와 같이 대화를 나눈다. 욕망의 분위기가 무르익는 가운데 오가는 위와 같은 대화에서도 #1의 장면에서처럼 비일상적 화행의 특성이 잘 드러난다. '혹시 이름이 있으십니까?'와 같은 식의 질문은 자연스러운 일상적 발화라고 할 수 없다. 처음 만난 사이임에도 불구하고 석경아는 자신의 이름을 쉽게 알려주면서도 오히려 상대의 이름에 대해서는 '아직은 알고 싶은 마음이 안 생겼'다고 다소 생소한 반응을 보이고 있다. 이처럼 일상의 자연스러운 남녀의 첫 만남에서는 결코 발화되기 힘든 문답을 위 두 사람은 주고받고 있는 것이다. 우연히(?) 젊은 남녀가 외딴 섬에서 처음 만나고, 함께 춤을 추며 서로의 욕망을 탐색하는 일은 1960년대 현실에서는 일상적인 사건이라고 할 수 없다. 그만큼 영화 <초연>의 인물은 당대 관객의 평범함을 넘어선 초월적인 연애의 주인공들로 기능하며, 관객은 이들의 욕망을 욕망하는 것이다. 관객의 이 욕망이 부끄럽지 않으려면 등장인물의 발화는 비-일상적인 것이 되어야 한다.

2) 수행성과 지향성을 상실한 방황하는 언어들

이성훈: 진우군을 사랑하십니까?
석경아: 대답해야 하나요?
이성훈: 사랑이 뭘까요?
석경아: 모르세요?
이성훈: 사랑이란 없는 게 아닐까요?
석경아: 전 지금 진우씰 사랑하고 있어요.
이성훈: **사랑하고 있다고 느낄 뿐이겠지요.**
석경아: **사랑해요.**
이성훈: 그런 순서라면 결혼도 하시겠군요.
석경아: 왜 그런 질문만 하시죠?
이성훈: 사랑 같은 것에 매달릴 사람 같아 보이지 않아서 그렇습니다.
석경아: 잘 못 보셨어요. **혹시 아버지나 누가 승려신가요?**
이성훈: 전 고압니다. 풍경 소리가 듣기 좋아서 절에 있을 뿐입니다.
석경아: 그렇다면 차라리 승복을 입으시지 않고 왜?
이성훈: **가장 최선의 방법은 영원히 눈을 감아 버리는 것이지만,** 아직은 어딘가 가능성이 있지 않을까 찾는 중입니다.
이성훈: 혼자서 좀 걷고 싶군요. 진우군에게 고맙다고 전해 주십시오.
석경아: 좀 계시다 가세요. 저 혼자 있으면.
이성훈: **사람은 언제나 혼자 있게 마련입니다,** 그럼.

오진우의 친구인 이성훈은 석경아에게 사랑이 무엇인가 묻고는 사랑하는 것은 사랑하고 있다고 느낄 뿐인 것이라고 주장한다. 그러자 석경아가 '사랑해요'라고 의지를 표명하자 '그런 순서라면 결혼도 하시겠군요.'라고 이성훈은 빈정거린다. 마음이 상한 석경아가 '아버지나 누가 승려신가요?'라고 '엉뚱한' 질문을 하자 이성훈은 망설임 없이 자신이 고아임을 밝히고 '최선의 방법은 눈을 감아 버리는 것'이며 '사람은 언제나 혼자 있게 마련

입니다.'라는 관념적 발화와 함께 일어나서 혼자 다방을 나가 버린다. 이러한 이들의 대화는 발화와 발화 간의 문맥이 거의 연결되지 않을 정도로 뒤틀려 있다.

오스틴(J.L. Austin)은 언어행위(linguistic act)를 발화행위[발언행위](locutionary act), 발화수반행위[수행행위](illocutionary act), 발화효과행위[성취행위](perlocutionary act)로 구분하고[5] 이에 근거하여 모든 문장을 수행문(performative)과 진위문(constative)으로 나눈다. 이와 관련하여 올스턴은 "화자가 청자에게 문을 열어달라고 요청했다는 사실을 인정받을 수 있기 위해서는 화자가 적절한 문장 S(예, "문 좀 열어 줄래?")를 발언해야 하고 자신의 발언을 지배하는 다음과 같은 규칙을 인식하고 있어야 한다."고 아래와 같이 설명한다.[6]

> 문장 S는 다음과 같은 조건이 성립되어 있지 않는 한 요청의 맥락으로 발언되지 말아야 한다.

---

5) J.L. 오스틴, 김영진 역, 『말과 행위』, 서광사, 2011. 제8강의.

6) 윌리엄 P. 올스턴, 곽강제 역, 『언어철학』, 서광사, 2010, pp.100~101.

1. 그 문맥 속의 어떤 표현에 의해 뽑히는[선택되는] 특정한 문이 있다.
2. 그 문은 아직 열려 있지 않다.
3. 청자가 그 문을 열 수 있다.
4. 화자는 청자가 그 문을 여는 일에 상당한 관심을 갖고 있다.

따라서 수행문의 유의미성의 기준은 검증가능성에 있다기보다 수행행위의 가능성에 있다고 할 수 있다. 그렇다면 동사 '사랑하다'로 발화되는 문장(예, "나는 너를 사랑한다.")의 유의미성은 어떻게 검증이 가능할 것인가?[7] 아마도 이 발화에 뒤 이어 수반되는 나름의 행동이 필요할 것이지만, 이는 애정발화의 당사자들 사이에서만 성립하는 미묘한 행위의 표현에 의해서만 그 정도가 감지될 수 있을 것이다. 이렇듯 애정발화는 검증가능성이 없는 문장에 진리성을 부여할 수밖에 없다. 위의 <초연>의 한 장면에서 보듯, 사랑한다는 것은 그렇게 주관적으로 느낄 뿐이며, 만약 사랑한다면 결혼이라는 행위에 의해서 진릿값을 보여 주어야 한다는 것이다. 그러나 결혼이라는 목표가 곧 사랑한다는 행위의 검증가능성을 담보하는 것이라고도 할 수 없다는 점에 동사 '사랑하다'의 수행성(performativity)은 쉽게 판명될 수 있는 성질의 것이 아니다. 거의 모든 애정발화에서 인물들이 직접 '당신을 사랑합니다.'라고 말하지 않아도 인물들 간에 서로 사랑을 하고 있다고 느끼거나, 관객이 등장인물들이 지금 서로 사랑하고 있다고 받아들이게 되는 것은 결국 위와 같은 수행문 자체에 의해서가 아니라 그들의 화행이 작동되는 주위 환경과 '삶에 대한 관여성'에 근거한다고 보아야 한다. 이 의미는 다음과 같은 진술로 요약될 수 있다.

---

7) 가령 두 남녀가 전화를 통해 "지금 뭐하고 있어?"/"지금, 너를 사랑하고 있지."와 같은 대화를 나눈다면 이들의 대화는 소통되기 힘들 것이며, 이때 '사랑하다'의 의미는 말장난이 아니라면 엉뚱한 문맥으로 이해될 수도 있을 것이다.

> 환경의 제반 요소들은 항상 '삶에 대한 관여성'에 입각한 '의미－현상'으로 드러나고 그와 관련되는 심신도 환경세계(Umwelt)를 개재시켜서 분절된다.[8)]

발화는 '속마음을'을 드러내는 행위이다. 이때의 발화와 이와 연관된 행위는 나의 몸으로 표출되는 순간 공적인 의사소통의 매체가 된다. 우리가 공동체의 삶을 유지할 수 있는 것은 우리의 삶에 대한 관여가 우리의 주위세계[환경세계](Umwelt)를 매개로 하여 주위세계 속에서 의미를 지니기 때문이다.

> 사유의 세계는 진정한 의미에서 사적인 세계이다. (…) 소위 속마음, 내면의 세계라는 것은 그것이 타인이 눈치 챌 수 있게끔, 타인이 보고 그 속을 기술할 수 있게끔 드러나는 것이기에 '속마음'이라는 공적인 어휘로 규정되는 것이다. (…) 심적 어휘를 포함한 모든 어휘들의 의미 근거나 사용 기준은 객관적이어야 한다. 즉 그 근거나 기준이 언어공동체의 주체들 간에 합의되어 있는 것이어야 한다. (…) '나의 마음'이라는 표현이 공적으로 사용될 수 있는 것이라면, 그것의 사용 기준은 객관적이어야 한다.[9)]

애정발화는 '나의 마음'을 표현하는 발화 중의 하나이다. 따라서 자연스러운 의사소통이 이루어지려면 이 발화의 언어 역시 객관적인 의미 구조를 지녀야 한다. 그러나 위의 <초연>의 장면에서 보듯, 두 사람의 대화는 수행성과 지향성(intentionality)의 특성이 불분명하다는 점에서 동문서답에 가깝다. 이러한 주관성은 믿음이나 바람을 표현하는 화행에서 특히 두드러진다.

---

8) 마루야마 게이자부로, 고동호 역, 『존재와 언어』, 민음사, 2002, pp.162～163.

9) 남경희, 『비트겐슈타인과 현대철학의 언어적 전회』, 이화여자대학출판부, 2008, pp.130～133.

세계는 시각적으로 내게 보이는 방식 그대로 존재해야 하며, 또한 더욱이 세계가 그런 방식으로 존재한다는 것이 그런 방식으로 보이는 것으로 이루어진 시각 경험을 내가 갖게 되는 원인이어야 한다. (…) 지각은 마음과 세계 사이의 지향적이고도 인과적인 교섭이다. (…) 내가 어떤 믿음이나 바람에서 하나의 지향 대상에 대한 표상을 갖고 있을 때 그것은 항상 어떤 국면 혹은 다른 어떤 국면에서 표상될 것이지만, 믿음이나 바람에서는 시각 지각의 국면이 순전히 그 상황의 물리적 특징들에 의해서만 고정되는 것과는 달리, 그 국면이 제한되지는 않는다.[10)]

'지각은 마음과 세계 사이의 지향적이고도 인과적인 교섭'이므로 '속마음'의 의사소통이 가능하려면 세계의 존재가 서로에게 객관적으로 지각되어야만 한다. 하지만 믿음이나 바람의 의식에서는 이 세계 표상의 국면이 제한되지 않는다. 그렇기 때문에 위 장면의 대화처럼 발화와 발화 사이에 제 각각의 국면이 순간적으로 개입되었다가 사라지는 것이다. 일반적으로 이러한 상황이 애정화행의 형식에서는 더욱 자유롭게 전개된다. 문제는 관객의 삶의 현실과 괴리가 있는 이러한 등장인물들의 화행을 관객은 애정 표현의 '멋'으로 자연스럽게 받아들인다는 점에 있는 것이다.

3) 응집성과 연결성이 결여된 반복적 표현

#1

오진우: 울리지 않는다고 약속했다. 나를 믿어 줘, 난 가지 않는다. 경아를 두고는 아무데도 가지 않는다.

오진우: 뭔지 알겠어?

석경아: 뭔데요?

오진우: 열어 봐.

---

10) 존 R. 설, 심철호 역, 『지향성』, 나남, 2009, pp.82~85.

오진우: 어머니로부터 받은 약혼반지다. 맘에 들어?

석경아: 그럼요.

오진우: 경아, 아까 그 친구의 말이 옳았는지도 모른다. 우리 당장 약혼식부터 시작하자.

석경아: 어머, 둘이서요?

오진우: 사랑은 우리 둘이가 하고 있는 거야.

석경아: 좋아요.

오진우: 굳, 가자.

#2

오진우: **사랑하는 신부에겐 카네이션을**

석경아: **사랑하는 신랑에게 국화꽃을**

#3
오진우: **약혼식**
석경아: **약혼식**
오진우: 만인이 즐기는 앞에서 이브의 후예 중 가장 아름다운 경아양과
석경아: 아담의 후예 중 가장 우수한 진우군의
오진우: 약혼식을 시작하겠습니다.
석경아: 전 예물이 없는데요.
오진우: 있다. 입술.

오진우는 집안의 반대를 무릅쓰고 독단으로 석경아와 길거리 약혼식을 거행한다. 육교 위에서(#1)의 오진우의 첫 발화는 행동의 수행성이 드러나지 않는, 거의 독백적인 성격을 보여준다. 석경아는 오진우의 시선을 외면하다가 천천히 마주보고, 이어 오진우는 어머니의 유품인 반지를 꺼내 둘만의 약혼식을 제안하고 실행에 옮긴다. 반지를 상대의 손가락에 끼워주는 행위야말로 결혼 프로포즈의 관습적인 표상이라 할 수 있다. 따라서 이 시각적 이미지는 이미 '사랑한다'의 수행성을 충분히 보여주는 숏이라 할 수 있어서 뒤 이은 장면은 생략해도 무방하다. 하지만 이들은 길거리에서 꽃을 꺾어 상대의 손에 쥐어 주며 장면 #2의 대화를 계속한다.

이 숏은 이렇게 시각적 이미지가 우세하여 위와 같은, 주어부와 서술부가 생략된 발화는 장식적인 것에 불과하다. #3의 장면은 두 사람이 술집[카바레]으로 자리를 옮겨 나누는 대화를 보여준다. 술과 춤이 있는 부르주아적 퇴폐의 공간에서 이 두 사람은 각각 발화를 하지만, 이 발화는 그 자체로 논리적 완결성이 결여되어 있어서 서로 상대의 발화를 기다려서야 의미를 획득한다. 이 생략된 비문장의 발화는 춤곡을 바탕(ground)으로 한 형상(figure)으로 기능하면서 비일상적인 애정 표현을 비세속적인 차원으로 변양시키는 데 기여한다. 영화는 이를 통해 두 남녀만의 '가난한' 약혼식에 성스러운 의미를 부여하게 되고, 당대 관객은 다시 한 번 등장인물들과 자신들 사이에 놓인 환상적 거리를 자각하면서 스스로 열패감에 빠지게 된다.

#4

이성훈: 이제 더 갈수는 없습니다.

석경아: 갈수도 있을 거예요.

이성훈: **의미가 역행을 하고 있습니다.**

이성훈: 경아씨, 어쩌면 경아씨의 말이 옳았을지도 모릅니다. 우리는 더 갈 수도, 다시 돌아갈 수도 없는 이 지점에서 버티고 서 봅시다.

석경아: 무엇으로 버티나요?

이성훈: 사랑으로.

석경아: 사랑으로?

이성훈: **태양과 같은 사랑으로**

석경아: **태양과 같은 사랑으로**

이성훈: **바다와 같은 사랑으로**

석경아: **바다와 같은 사랑으로**

이성훈: **영원으로 가는 사랑으로**

이성훈: 울어서 풀릴 일이라면 함께 **울어드리고 싶습니다.**

석경아: 죽어버리고 싶어요. **죽어버리고 싶어졌어요.**

이성훈: 경아, 안다.

석경아: **사랑해야겠어요, 당신을.**

석경아: 틀림없죠? **틀림없이, 틀림없이 난 당신을 사랑하고 있는 거지요?** 사랑하고 있어요. 그렇게, 그렇게 편지를 고쳐 써 보내겠어요. 당신을, 당신을 사랑한다고, 편지를 고쳐 써 보내겠어요.

오진우가 유학을 떠난 빈자리에 이성훈이 자리 잡으면서 영화의 서사는 본격적으로 석경아를 둘러싼 삼각관계의 양상으로 진행한다. 신분의 차이 때문에 오진우를 잊어야 하지만 사람의 감정이 그렇게 단번에 정리되는 것이 아니어서 석경아는 자신을 사랑해서 자살을 감행했던 이성훈에게 의지하면서도 내적 갈등에 고민한다. 위 대사들은 이성훈과 석경아가 현실도피적 여행을 떠나 막다른 바닷가에 이르러 석경아가 '사랑하기로' 결심하는 발화를 전사한 것이다. 이 대화들 역시 앞에서 오진우와 석경아의 약혼식 장면에서 발화되었던 양상과 매우 비슷하다. 완결된 문장이 아니며 상대의 말에 연결되면서 반복되는 구조는 특히 비유의 형식으로 발화되어 낯섦을 증폭시킨다.

> 사람들이 일상적으로 의미에 관해 말하는 혹은 말하는 것처럼 보이는 유용한 방식은 두 가지로 요약된다. 그 하나는 의미 가짐 곧 유의미하다는 것이고, 다른 하나는 의미의 같음 혹은 동의어이다. 소위 한 발화에 의미를 부여한다는 것은 일상적으로, 원래의 것보다 분명한 언어로 한 동의어를 발화하는 것일 뿐이다.[11]

일상에서의 대화는 의미가 있어야 하고, 그 발화에 의미를 부여하는 것은 더 분명한 동의어를 발화하는 것이라는 위 설명에 따르면, 위 장면에서의 두 사람의 대화는 동의어가 아니라 단지 동어반복에 불과하다. 불분명한 의미 표현인 '태양과 같은 사랑'이 의미를 지니려면, 이를 설명하는 더 분명한 '동의어'가 필요하지만, 단지 앞 말을 따라하는 동어반복은 대화의 기능을 수행하지 못한다.[12] 이렇듯 '의미가 역행을 하다'와 같은 관념적인 은유와 '태양과 같은 사랑'·'바다와 같은 사랑'·'영원으로 가는 사랑'으로 '버티고 서' 보자는 이들의 대화는 적절성의 의미로 보아 '대화의 규칙'에 어긋난다고 할 수 있다. 이는 그라이스(H.P. Grice)가 말한 대화 원리에서 '명료하게 말을 하라.'라는 '양태의 격률(Maxim of Manner)을 위반한 대화에 해당한다.[13]

---

11) W.V.O. 콰인, 허라금 역, 『논리적 관점에서』, 서광사, 1993, pp.25~26.

12) "반복 표현을 사용하는 화자는 담화라는 상호 작용 과정에서 일관성 있는 존재로 인식되며, 또한 응집성 있는 담화를 통해서 의미를 인식하게 되면 연결성(connectedness)이라는 정서적 경험이 만들어진다."(이성범, 『화용론 연구의 거시적 관점』, 소통, 2013, p.63) 위 영화의 인물들은 이러한 반복 표현이 아니라 동어반복을 통해서 응집성과 연결성을 인위적으로 강조하고자 한 데서 '낯선' 표현이 되고 말았다.

13) 양태의 격률은 '명료하게 말을 하라.(Be perspicuous.)'라는 명제 하에 1. 애매한 표현을 피하라.(Avoid obscurity of expression.) 2. 중의성을 피하라.(Avoid ambiguity.) 3. 간단하게 말하라.(Be brief.) (불필요한 장광설을 피하라, Avoid unnecessary prolixity.) 4. 순서대로 말하라.(Be orderly.) 등의 격률을 말한다. 그라이스의 대화 원리에 대해서는 이성범, 『소통의 화용론』, 2장 대화의 원리, 한국문화사, 2015. 참조

또한 위와 같은 비유적 반복 표현과 '울어드리고 싶습니다.', '죽어버리고 싶어졌어요.'와 같이 '싶습니다', '싶어졌어요' 의 부자연스러운 연결 등은 언어 표현의 일반적 규칙을 벗어난 '사적' 표현이라고 할 수 있다. 게다가 '사랑해야겠어요, 당신을.'의 표현은 '행위상 의도(intention in action)'를 '사전 의도(prior intention)'[14]로 치환하여 동사 '사랑하다'의 어휘를 사용하였기 때문에 성립하기 어려운 표현이 되고 말았으며, '틀림없이 난 당신을 사랑하고 있는 거지요?'와 같은 표현은 '사랑하다'의 '행위상 의도'를 발화 주체가 나서서 의심하는, 억지스러운 '멋져 보이도록 만든' 말에 해당한다. 비트겐슈타인은 언어에서 규칙을 다음과 같이 설명한다.

> 그렇기 때문에 '규칙을 따른다.'는 것은 하나의 실천이다. 그리고 규칙을 따른다고 믿는 것은 규칙을 따르는 것이 아니다. 그리고 그렇기 때문에 우리들은 규칙을 '사적으로' 따를 수 없다. 왜냐하면 그렇지 않다면[사적으로 따른다면], 규칙을 따른다고 믿는 것은 규칙을 따르는 것과 동일한 것일 터이기 때문이다.[15]

우리는 언어 사용에서 규칙을 따른다고 믿고 규칙을 따르는 것이 아니라, 이미 언어 행위로 규칙을 따르고 있는 것이다. 따라서 언어의 규칙은 '사적'인 것이 될 수 없다. 이러한 관점에서 볼 때 위 장면의 대화는 '사적'인 언어 표현이라고 할 수 있다. 하지만 1960년대 관객은 이러한 표현들을 두 사람의 '사랑함'을 강조하는 것으로 너그럽게 허용할 뿐 아니라, 자신들의 언어 규칙과 다르기 때문에 이를 연인들의 특수한 화법으로 여겨

---

14) 동사 '사랑하다'는 '원하다' '의도하다' 등의 어휘처럼 '나는 당신을 사랑하겠어요.'와 같은 사전 의도가 성립하기 어렵다. 다만 '사랑하다'의 의미가 이 후의 행위로만 확인되는 '행위상 의도'만이 가능할 뿐이다. 이에 대해서는 존 R. 설, 위의 책, 3장 '의도와 행위' 참조.

15) 비트겐슈타인, 이영철 역, 『철학적 탐구』 202, 책세상, 2006, p.152.

감동한다.

(A)
철수가 그 문을 열었다.
영수는 그녀의 두 눈을 열었다.
목수들이 벽을 열었다.
민수는 자기 책 37쪽을 열었다.
외과의사가 상처부위를 열었다.

(B)
의장이 회의를 열었다.
포병이 포문을 열었다.
철수가 음식점을 열었다.

(C)
영수가 그 산을 열었다.
민수가 초원을 열었다.
철수가 태양을 열었다.

위의 (A), (B), (C)에서 '열었다'의 표현[16]은 (A)에서 (C)로 갈수록 비유적으로 사용되었다고 할 수 있다. 그러나 (C)에서의 표현은 일상의 발화에서는 좀처럼 허용될 수 없는, 시에서나 가끔 사용될 수 있는 '은유'에 해당한다. 위 #4의 장면에서의 비유의 표현은 '사랑'의 속성을 '뜨거움'과 '넓음'이라는 감각에 단순히 대응시켜서 '사랑=태양, 사랑=바다'라는 '유사성(similarity)'의 '개념적 혼성'의 '중추적 관계(vital relation)'[17]를

16) 이 '열었다'의 사례는 존 R. 설, 위의 책, pp.209~211의 예를 일부 고친 것이다.
17) 질 포코니에·마크 터너, 김동환·최영호 역, 『우리는 어떻게 생각하는가』, 지호, 2009, p.150.

강요한다. 이러한 비유는 위의 (C)와 같은 표현의 개념적 '혼성공간(blends)'[18]에 미치지 못하는 '비-유추적'인 것이어서 시적으로도 우수한 표현이라고 할 수 없다. 그럼에도 불구하고 위 <초연>의 장면에서는 '비-시적'이며 '비-일상적'인 수준의 발화를 과감히 사용하고 있다. 하지만 등장인물들이 '사랑에 눈이 멀어' 제대로 된 언어 표현을 잃어버린 탓이라고는 감히 말하지 못할 것이다. 이보다는 애정 표현에 있어서는 이러한 표현들이 더 '멋있고' '그럴 듯 해' 보일 것으로 판단한 영화 제작진의 의도와 영화 속의 인물들은 자신들과는 다른 '특별한' 존재자들일 것으로 간주하는 당대의 관객의 지각 작용이 서로 호응한 결과라고 해야 할 것이다.

4) '자극적' 언어와 발화 주체의 특수한 지위

#1

이성훈: 고민하는 눈빛입니다. 사랑의 고민입니까?

석경아: 잠깐 고 스톱에 걸렸나 봐요.

이성훈: 진우군 집에서 반대라도 하나요?

석경아: 그러나 봐요.

이성훈: 시시한 고민이로군요. 난 또 진우군에게 어느 면 싫증이라도 났나 했습니다.

진우씬 좋은 분인걸요

이성훈: 언젠간 좋게 보이던 모든 점이 싫어질 때도 오는 겁니다.

석경아: **전 창녀가 아니에요.**

이성훈: **누구나 창녀는 아닙니다. 그러나 누구나 창녀의 이름을 벗어 던질 수는 없는 겁니다.** 창녀 얘기가 났으니까 재밌는 얘기 하나 할까요.

---

18) 개념의 통합은 두 입력공간, 하나의 총칭공간, 하나의 혼성공간을 필요로 한다. 질 포코니에·마크 터너, 위의 책, p.400.

이성훈은 다방에서 석경아를 만나자마자 위와 같은 '뜬금없는' 질문을 던진다. 오진우 집에서 반대를 한다는 의사를 석경아가 비추자 이성훈은 그런 건 '시시한 고민'이라고 대수롭지 않게 말하면서 그보다는 상대[오진우]에 대한 감정의 변화를 자연스러운 일로 받아들이는 것이 더 중요하다고 은연중 자신의 욕망을 드러낸다. 그런데 이에 대한 석경아의 대답은 갑작스럽게도 '전 창녀가 아니에요.'이다. '창녀'라는 어휘를 애인의 친구 앞에서 태연히 내뱉는 젊은 여성의 발화를 어떻게 이해할 수 있을까? 물론 이 문장은 '나는 정절을 지키는 여자입니다.' 또는 '나는 아무 남자에게나 몸을 허락하는 여자가 아닙니다.'의 의미로 발화된 것은 분명하다. 그러나 아무리 그렇더라도 젊은 '정숙한' 여성이 자신도 '싫지는 않은' 애인의 친구에게 자신은 창녀가 아니라고 하는 말은 쉽게 발화될 수 있는 성질의 것은 아니다. 이에 대해 이성훈은 전혀 놀라지도 않고 누구나 창녀는 아니지만, 누구라도 마음은 변할 수 있는 것이라는 의미로 '누구나 창녀의 이름을 벗어던질 수는 없는 것'이라고 응답한다. 이 문장은 결국 '당신 역시 마음이 변할 수 있다는 점에서 창녀가 아닐 수 없다.'의 의미로 요약된다. '창녀'라는, 일상의 남녀 사이에서는 쉽게 발화되지 않을 어휘를 서로 번갈아 사용하면서 상대의 의중을 떠 보는 이러한 대화 상황을

당대 관객은 과연 어떻게 받아 들였을까?

#2

석경아: **사랑해 주셨군요.**

이성훈: 표현이 잘못됐었습니다. **그건 사랑이 아니었습니다. 성욕이었습니다.**

석경아: 그건 사랑이라는 것과 어떻게 다른 건가요?

이성훈: **성욕은 서로 바꾸는 것으로 끝맺는 것이겠지만, 사랑은 오로지 바치는 것입니다.**

석경아: 성훈씨, 성훈씬 어디다 발을 붙이고 계시는 거예요? 성훈씬 삶이라는 것도 절망해서가 아니라 어려워서 자살을 택한 건 아니던가요? 대답 좀 해보세요.

이성훈: 이 날이 오지 않기를 바랬습니다.

석경아: 무슨 뜻이 담겼죠?

이성훈: 경아씨가 그런 걸 내게 묻는 날이 오지 않기를 말입니다.

석경아: 허약한 탓이에요.

이성훈: 그토록 자신이 있습니까?

석경아: 저도 방황하기 시작했어요. 그러나 어딘가 머무를 곳이 있으리라 믿고 헤매는 거예요. 우리들의 문제만 해도 그래요. **설사 우리들이 어떻게 얽혀서 성욕만을 주고받고 하더라도 전 열심히 찾아보겠어요.**

이성훈이 석경아에 대한 사랑에 괴로워하다가 자살을 시도하고 미수에 그치자 석경아는 병원으로 그를 찾아간다. 이때의 석경아의 첫 마디는 '저를 사랑하고 계셨군요.'가 아니라 '사랑해 주셨군요.'이다. 사랑은 사랑해 주는 것이 아니라, 그냥 '사랑한다' '사랑했(었)다'의 표현만 가능한, 특수 발화이다.[19] 이렇게 '사랑하다'의 발화를 낯설게 사용하는 석경아에

19) '사랑하다'의 동사는 J. L. Austin(위의 책, 12강의)의 구분(판정 발화 Verdictives, 행사 발화 Exercitives, 언약 발화 Commissives, 행태 발화 Behabitives, 평서 발화 Expositives)

대해서 이성훈은 자신은 석경아를 사랑한 것이 아니라 단지 성욕의 대상으로만 여겼다는 식으로 표현을 수정해 준다. 아마도 이러한 말을 상대로부터 들은 일반적인 젊은 여성이라면 민감한 반응을 보이며 수치심을 보였거나 화를 벌컥 내었어야 자연스러울 것이다. 그러나 석경아는 아무렇지도 않게 사랑과 성욕이 어떻게 다른지의 문제로 화제를 전환한다. 그리고는 마지막 발화에서 보듯 '성욕만을 주고받고 하더라도' 석경아는 이성훈과의 관계를 피하지 않겠다는 의지를 표명한다. 이렇게 이 두 사람은 #1의 장면에서의 '창녀'와 마찬가지로 '성욕'이라는 어휘를 매우 자연스럽게 사용하면서 대화를 이어간다. 물론 '창녀'나 '성욕'이란 어휘를 남녀의 대화중에 사용하지 못할 것은 없다. 그러나 대개 이러한 어휘는 자신들의 감정이나 욕망의 표명이 아닌, 제 삼자의 입장에서 객관적인 진술을 할 때 사용되는 것이 일반적이다. 이러한 점에서도 이 두 사람의 발화는 매우 특수하지만, 영화 속의 인물이라는 특별한 지위[20]로 인하여 이러한

이나 J. R. Searle(*Expression and Meaning*, Cambridge University Press, 1979)의 구분(진술 발화 Assertives, 지령 발화 Directives, 언약 발화 Commissives, 표현 발화 Expressives, 선언 행위 Declarations)의 발화의 유형 어디에도 해당되지 않는다고 할 수 있다.

20) 이 지위는 이들이 미대생[이성훈]과 음대생[석경아]이라는, 당시로는 특수한 예술계 대학생 신분이라는 점도 의미 있게 작용하였으리라 본다. 오진우 역시 '서울공과대학생'이라는

특수성은 등장인물과 관객간의 거리를 부여하고, 당대 관객은 이 특수성을 영화적 특성으로 관습적으로 수용한다.

3. ‘사랑’ 표상의 어려움과 지각 경험의 부조화

지금까지 살펴본 영화 <초연>에서의 대표적인 ‘낯선’ 애정화행은 애정 행위의 언어 표현을 일상적인 발화와는 다른, 무언가 특별한 것으로 간주한 데에서 기인한다. 등장인물의 행동을 시각적 이미지로 보여주는 영화에서 언어 표현은 부수적인 것이라 할 수 있지만, 위의 대표적인 장면들에서 보듯, <초연>에서의 애정 표현의 발화들은 불필요하게 행위의 의도를 노출시킨다. 이로 인해 관객은 시각 이미지 이상의 과잉의 청각적 정보를 획득하게 되는데, 비유적 표현이나 비일상적 표현을 애정 표현의 ‘멋진’ 감각으로 인식하는 관객의 수용 태도가 이러한 낯선 애정 발화를 강화시킨다고 볼 수 있다. 그 이유는 일차적으로 ‘사랑하다’의 동사는 수행성을 지니지 못하여 애정의 표현이 말보다는 행위에 의지하며, 따라서 애정 표현을 위한 언어적 표현이 매우 제한된다는 사실을 당대 영화 제작진들이 인식하지 못한 데에 있다고 할 수 있다.

언어행위의 수행에는 두 단계의 지향성이 있다. 무엇보다도 표현된 지향적 상태가 있지만, 그 다음엔 둘째로 의도가 있는데, 전문적 의미가 아닌 일상적

엘리트로 소개되고 있기 때문에 이들이 벌이는 자유연애는 당시의 일반 관객에게는 판타지의 대상으로 지각되었을 가능성이 크다. <초연>은 대학생들을 주인공으로 한 자유연애의 모티프가 본격적으로 다루어진 최초의 영화라고 할 수 있다. 대학생 문화를 대중문화와 구분하여 특수한 문화로 인식한 것이 1960년대의 감각이었다. 이에 대해서는 소영현, 「‘대학생’ 담론을 보라: 4.19정신의 소유권에 관한 일고찰」, 『문학과사회』 23, 2010. 2 참조.

> 의미에서의 이 의도와 더불어 발화가 이루어진다. 바로 이 두 번째 지향적 상태, 즉 언어행위를 수행할 때 지니는 의도가 바로 물리 현상들에 지향성을 부여한다. (…) 마음은 외적 물리적인 것에 그 표현된 심리상태의 만족조건을 의도적으로 부여함으로써, 본래적으로 지향적이지 않은 것들에 지향성을 부과한다.[21]

일반적으로 믿음, 두려움, 희망, 미움, 의심 기쁨 등과 마찬가지로 사랑에 대응하는 동사[사랑하다]는 본래적으로 대상에 대한 지향성을 지닌다.[22] 지향성의 형식적 특성들에 주목하자면 사랑의 부합 방향은 세계에서 마음 쪽이며, 지향내용에 의해 결정되는 것으로서의 인과방향은 없다.[23] 따라서 내가 누군가를 사랑하는 것이 가능하려면 그 대상이 나의 마음에 부합해야 하지만 그 대상이 나로 하여금 사랑하게 한 인과관계는 설명할 수 없다. 결국 사랑은 두 사람 간에 양방향의 지향성이 부합하여야 성립한다. 하지만 문제는 이러한 '사랑함'을 표상할 적절한 방법이 뚜렷하지 않다는 데 있다.

> 사랑에 빠진 사람은 자기가 사랑하는 인물이 존재한다는 (혹은 존재했거나 존재할 것이라는) 것과 어떤 일정한 특색이 있다는 것을 믿어야만 하며, 자기가 사랑하는 사람에 관한 복합적 바람들을 갖고 있어야 하지만, '사랑'에 대한 정의의 일부로서 그런 믿음과 바람의 복합체를 하나하나 다 말해 줄 방도가 전혀 없다.[24]

---

21) 설, 위의 책, p.53.

22) 설, 위의 책, p.23 참조.

23) 설, 위의 책, 2장 '지각의 지향성' <표 2-1>(p.88) 참조. 여기에서 설은 '봄', '믿음', '바람'[원함], '기억함'의 지향성의 형식적 특징들을 설명하고 있는데 본고에서는 '사랑함'의 경우를 '바람'과 마찬가지의 속성을 지닌 것으로 보았다.

24) 설, 위의 책, p.63.

우리는 사랑을 표상할 뚜렷한 방법을 지니지는 못하지만, 내가 지금 누구를 사랑하고 있는지 아닌지는 인식할 수 있다. 그러나 그것은 증명하기 힘든 비명제적 지식으로, 우리의 경험적 배경(background)[25]과 네트워크에 의해서 그렇게 '느낄' 뿐이다. 이때의 '배경'은 '심층배경'과 '국지적 배경'으로 구분된다. '심층배경'이란 생물학적으로 모든 정상인에게 공통된 능력으로 걷고, 먹고, 지각하고, 인식하는 능력들 및 사물들의 성질을 파악하는 능력, 다른 사람들의 독립된 존재를 고려하는 선지향적 자세를 말한다. '국지적 배경'에는 구체적 행위, 즉 냉장고 문을 열고 병에서 맥주를 따라 마시는 행위 및 자동차, 돈, 칵테일파티와 같은 것들에 대해 우리가 취하는 선지향적 자세 등이 포함된다.[26]

내가 누구를 사랑한다고 할 때, 그(그녀)에 대해 걱정을 하고, 맛있는 음식을 사 주고, 선물을 제공하고, 스킨십을 나누는 행위 등은 모두 사랑[사랑하다]의 '배경'에 해당한다. 영화 속에서는 바로 이러한 구체적인 행위 즉 '국지적 배경'의 이미지들로 사랑함을 표상하게 마련이고, 이때 일반적으로는 이 이미지 안에 이미 언어적 표상을 내재하고 있는 것이라고 보아야 한다. 그럼에도 불구하고 연인들끼리는 일상적 삶 속에서 어떤 식으로든 '나는 당신을 사랑합니다.'라는 의미를 담은 발화를 하고(듣고) 싶어 하기 때문에 연인들은 끊임없이 '새로운' 애정화행을 모색할 수밖에

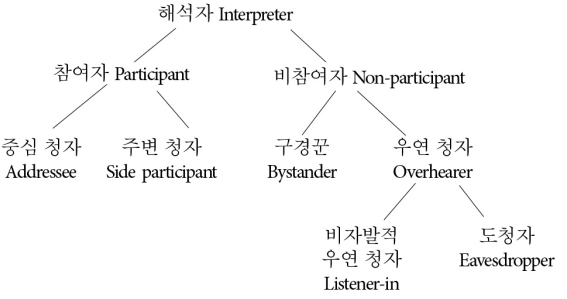
25) 이때의 배경은 시간적·공간적 배경을 말하는 것이 아니라, 지향성과 관련한 배경을 말한다. "배경은 일체의 표상이 일어날 수 있게 해 주는 일군의 비표상적 심적 능력들(capacities)이다. 지향적 상태는 그 자체 지향적 상태가 아닌 능력들이라는 배경을 바탕으로 해서만 그 지향적 상태가 지닌 만족조건을 지닐 수 있고 또 따라서 그와 같은 지향적 상태일 수 있는 것이다. 내가 지금 갖는 지향적 상태를 가질 수 있으려면 내게 모종의 비명제적 지식(노하우, know－how)이 있어야 한다."(설, 위의 책, p.206)

26) 설, 위의 책, p.207.

없다. 그러나 현실의 연인들은 그저 일상적 언어로서만 애정을 표현할 수 밖에 없고, 이는 지극히 사적 공간에서만 이루어지는 '은밀한' 행위에 속한다. 하지만 영화 속의 인물은 비록 스크린 속의 사적 공간에 속해 있긴 하지만, 극장이라는 공적 공간에서 영화가 상영되는 순간부터 등장인물들의 애정 행위는 관객에게는 공통 감각 속에서 노출된 공유된 지각의 대상이 된다. 이때 관객은 영화 속의 사건과 이미지를 지각하면서도 등장인물의 대화에는 개입하지 못하는 '구경꾼(bystander)'이면서 '우연 청자(overhearer)'[27]의 해석자로 기능한다.

> 이를테면 당신과 내가 둘 다 같은 대상, 말하자면 어떤 그림을 바라보면서 토론하고 있다고 가정해 보자. 그런데 나의 관점에서 말해 보자면, 그저 내가 어떤 그림을 보는 것이 아니라, 우리가 그 그림을 보고 있다는 것의 일부로서 그 그림을 보는 것이다. 또한 그 경험에서 공유된 국면에는 그저 당신과 내가

27) 버슈어렌(Verschueren)은 대화의 수신자를 해석자(interpreter)라고 부르고 그 역할을 다음과 같이 분류하고 있다.



이 분류에 따를 때 영화 관객은 '비참여자'로서 '구경꾼'이면서 '우연 청자'에 해당한다고 볼 수 있다. 이 설명에 대해서는 이성범, 『소통의 화용론』, pp.56~59 참조.

같은 것을 보고 있다는 것을 내가 믿는다는 것 이상의 것이 포함된다.[28)]

영화 속의 인물은 관객에게 현실에서 불가능한 사랑을 시도하고 성취하는 판타지의 대상으로 지각되기 때문에 이 인물들이 현실의 일상적인 발화가 아닌 '낯선' 언어 표현을 하는 행위가 더 이상 관객에게는 낯설게 다가오지 않는다. 즉 관객의 애정 표현에 대한 네트워크와는 다른, 스크린 속의 인물들을 둘러싼 네트워크 전체가 관객에게는 판타지의 욕망의 대상으로 기능하는 것이다.

정말이지 우리는 일부 의식적이요, 많은 부분 무의식적인 지향적 상태들을 지니고 있다. 그것들은 하나의 복잡한 네트워크를 형성한다. 그 네트워크는 (갖가지 기량, 능력, 선지향적 가정, 전제, 자세, 비표상적 태도들을 포함한) 갖가지 능력들로 이루어진 하나의 배경으로 점차 변해간다. 배경은 지향성의 주변부에 있는 것이 아니라 지향적 상태들의 전 네트워크에 스며들어 있다.[29)]

결국 우리가 일상에서 사적으로 경험하는 애정표현의 네트워크와 영화 속의 네트워크가 어긋날 때면, 우리는 영화 속의 세계를 낯설거나 '멋진' 세계로 간주하게 된다. 우리가 일상에서의 애정표현에 이미 익숙해져 있으며 공적 공간에서도 그 표현이 비교적 자유롭다면 이러한 영화 속의 세계는 낯설고 우스꽝스럽게 보일 것이다. 오늘날 영화 관객에게 영화 속의 애정 행위는 비록 판타지의 욕망의 대상이라 하더라도 더 이상 신비화되지 않는다. 일상에서의 애정 표현에 익숙한 관객에게 영화 속에서의 애정 표현은 부분적인 영상 이미지만으로도 충분하여 애정 화행은 일상어법을 따르거나 생략되는 것이 보통이다. 반면, 관객이 아직 일상생활에서

28) 설, 위의 책, p.111.

29) 설, 위의 책, p.217.

도 애정 표현이 서툴러 애정 표현이 사적 공간의 행위로만 머문다면 이들은 영화 속의 인물들의 애정 행위를 신비화하고, 이때, 관객은 자신들의 언어 관습을 넘어선 '특수한' 애정 화행을 영화 속의 등장인물의 본래적인 성격으로 자연스럽게 수용하게 되는 것이다.

4. 맺음말

1960년대 멜로드라마 영화에서 '애정표현'은 오늘날 우리의 감각과는 매우 낯설게 지각된다. 영화 <초연>(1966)은 대학생 남녀의 삼각관계를 핵심 모티프로 취급하여 개봉 당시 십 만 여 명의 많은 관객이 관람하였다. 이 작품의 주인공들이 보여 준 애정표현은 관객의 일상적인 발화의 어법과는 매우 다르고, 이 전의 영화들에서 발견되는 언어 표현과도 많이 다르다. 아마도 이는 이 작품이 대학생들 간의 자유연애를 본격적으로 형상화한 최초의 영화이었던 만큼, 대학생들의 삶을 '신비화'하여 이들이 사용하는 언어표현에까지도 관객과의 '거리감'을 부여하고자 한 까닭으로 보인다. 본고에서는 오늘날 낯설게 지각되는 이 영화의 애정표현이 왜 낯설게 지각되는지, 그럼에도 불구하고 이 '낯섦'이 당대의 관객에게 낯설게 받아들여지지 않았다면, 그 '매력'은 무엇인지에 대한 해답을 찾고자 하였다. 본고에서는 이를 위하여 영상이미지보다도 등장인물들의 애정표현의 화행(speech act)에 주목하여 관객의 지각의 수용과 작동과정을 화용론과 현상학적 관점에서 고찰해 보았다.

화용론적으로 '사랑하다'는 수행성을 확인할 수 없는 동사이다. 따라서 애정의 행위를 표현하기 위해서는 '말'로써가 아니라 육체의 행위로 '사랑함'을 표현해야만 한다. 영화에서 '사랑함'과 관련된 행위는 영상이미지로

표상되는 것이 일반적인 감각에 자연스럽다. 또한 대화 상황에서 관객의 지각에서는 영상이미지가 우선하고 청각 이미지[언어]가 이에 수반하는 것이 일반적이다. 하지만 1960년대 멜로드라마 영화에서는 <초연>에서 보듯, 영상이미지와 어울리지 않거나 불필요한 인물들의 발화로써 추가적으로 애정행위를 표현하는 일이 흔하다. 이때의 발화는 바탕(ground)이 아닌 형상(figure)으로 작용하기 때문에 영상이미지보다도 청각이미지가 더 과잉되어, 영상이미지로 형상되는 애정의 행위가 발화의 청각이미지에 의해 지워져 버린다.

이러한 언어적 표현은 일상적 발화가 아닌, '적절성'이 결여된 표현인 경우가 대부분이다. 대화의 적절성은 '응집성'과 '연결성'이 확보되었을 때 가능하고, 대화는 인물들이 관여하고 있는 세계에 대한 지향성이 서로 부합되었을 때 의미를 지닌다. 사랑에 대응하는 동사는 본래적으로 대상에 대한 지향성을 지니기 때문에 연인들 간의 지향적 세계는 사랑의 대상인 상대방으로 모이게 마련이다. 문제는 이러한 지향적 세계를 향한 행위를 표현할 적절한 언어 표현이 '사랑함'에는 존재하지 않는다는 점이다. 일상의 공적 공간에서 애정 표현에 익숙하지 않은 관객에게 영화 속의 애정 표현은 그들만의 '특수한' 행위로서 지각되고, 이 특수한 행위는 비일상적인 언어표현에 의해 '신비화'된다. 1960년대 관객에게 애정표현은 아직 낯선 행위이고, 영화 속의 인물들의 애정 행위 자체가 자신들의 능력을 넘어선 판타지의 욕망의 대상이었던 것이다.

참고문헌

Searle, J. R. Expression and Meaning, Cambridge University Press, 1979.
남경희, 『비트겐슈타인과 현대철학의 언어적 전회』, 이화여자대학출판부, 2008.
마루야마 게이자부로, 고동호 역, 『존재와 언어』, 민음사, 2002.
비트겐슈타인 루트비히, 이영철 역, 『철학적 탐구』, 책세상, 2006.
비트겐슈타인 루트비히, 이영철 역, 『논리－철학 논고』, 책세상, 2009.
설 존 R., 심철호 역, 『지향성』, 나남, 2009.
소영현, 「'대학생' 담론을 보라: 4.19정신의 소유권에 관한 일고찰」, 『문학과사회』 23, 2010. 2.
아리스토텔레스, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 2002.
오스틴 J.L., 김영진 역, 『말과 행위』, 서광사, 2011.
올스턴 윌리엄 P., 곽강제 역, 『언어철학』, 서광사, 2010.
이성범, 『화용론 연구의 거시적 관점』, 소통, 2013.
이성범, 『소통의 화용론』, 한국문화사, 2015.
포코니에 질·터너 마크, 김동환·최영호 역, 『우리는 어떻게 생각하는가』, 지호, 2009.
콰인 W.V.O., 허라금 역, 『논리적 관점에서』, 서광사, 1993.

Abstract

The Episteme of Expressing Affection in 1960s: focusing on affectional speech acts of First Love(Choyeon, 1966)

Sungood, Yang

Unlike literature, a phenomenological approach to the perception process of production and reception is essential for objectifying the existence of dramas. Melodramas which were popular in those days have been devaluated for the lack of refinedness. However, the gap between the senses of contemporary and present-day audiences deserves a careful study. This article takes a pragmatic and phenomenological approach to examine the reason why affectional speech acts in 1960s' melodrama films feel unfamiliar to the audience, and how it could operate as a fantasy for the contemporary audience.

First Love(Choeyon, 1966), the first film which embodies free love of university students in earnest, uses unusual and unfamiliar verbal expressions to mystify characters' lives and arouse the sense of distance between them and the audience. In this film, affectional speech acts work as a 'figure' not a 'ground', so that they excess and prevail over visual images. Originally, expressing 'love' depends on actions rather than words for it lacks performativity. Verbal

expressions for two－way intentionality between lovers are limited, and it makes representation of love itself difficult. Nonetheless, affectional speech acts are attempted continuously in everyday lives, and especially while screening a film in a public place, characters' display of affection becomes a target of shared perception.

In 1960s, expressing affection was still an unaccustomed thing for the audience and also restricted to their private areas. In melodramas of 1960s' including First Love, the network surrounding privileged characters in a public place functions as an object of desire and fantasy, and the audience regard characters' unusual expressions as 'special' ones beyond their capacity.