

로망 느와르에서 필름 느와르로 : 인물변형과 스타일창조

이수원(서울대학교)

서론

본론

1. 느와르, 로망 느와르, 필름 느와르
2. 로망 느와르 : 조세 지오바니의 『두 번째 숨결』
3. 로망 느와르에서 필름 느와르로 : J.-P. 멜빌의 〈두 번째 숨결〉

결론

서론

뤼미에르Lumière와 멜리에스Méliès의 창조물인 영화는 초창기에 예술로서 인정받기 위해 문학에 상당 부분 의지했다. 산업이자 오락으로서 출발한 영화가 제7예술로 등극하는 과정에서 이미 공인된 예술인 문학의 영향이 적지 않았다. 1920년대 프랑스 초현실주의자들의 실험적 작업은 실제로 영화의 예술성 확립에 적지 않은 기여를 했고¹⁾ 이어

1) 로버트 리처드슨은 영화가 문학과 공유하는 서사적 특징이나, 19세기 문학에 드러나는 시각적, 청각적 기법을 예로 들어 영화언어와 예술성 확립에 문학이 근원적인 영향을 끼쳤음을 보여준다. 두 예술 영역간의 공통된 특성들은 이미 영화 초창기에 찾아볼 수 있는 현상이지만 1920년경에는 문학이나 회화의 한계를 극복하기 위한 해결책으로서 영화가 대두됨에 따라 이 새로운 예술표현 방식에 대한 관심이 각

지는 1930년대는 영화사 측면에서 프랑스 시적 리얼리즘 *réalisme poétique*의 시대로, 소위 ‘문예영화’라는 이름 하에 위대한 작가들과 그들의 작품이 영화화되었다. 그 후, 문학성이 인정된 소설이나 연극의 각색은 현재에 이르기까지 영화와 문학 간의 긴밀한 연결고리가 되고 있다. 프랑스에 비해 미국에서는 상대적으로 비주류 문학의 영화화가 활발하여, ‘예술영화’의 대척지대에 선 ‘장르영화’를 만들어 내기 시작했고 40년대에 들어 필름 느와르의 최고봉이자 가장 미국적 장르라고 할 수 있는 하드보일드 *hard-boiled* 탐정영화에 이르게 된다. 오늘날까지도 할리우드를 중심으로 한 미국장르영화는 대중소설의 각색 및 리메이크를 통해 끊임없는 재생을 꿈꾸고 있다.

2차 세계대전 종전 후 미국의 하드보일드 탐정소설들은 세리 느와르를 통해 프랑스에 소개되기 시작하면서, 프랑스 로망느와르와 필름느와르의 탄생에 결정적인 기여를 하게 된다. 본고에서 다루고자 하는 영화 <두 번째 숨결>은 프랑스식 하드보일드 원작을 프랑스식 필름느와르로 완성시킨 예로, 가장 미국적인 영역에서 감독 장 피에르 멜빌 Jean-Pierre Melville은 독특한 자신만의 스타일을 추구함으로써 프랑스 필름느와르의 진수를 보여주었다. 갈리마르 도서시리즈에서 출간된 조세 지오바니 *José Giovanni*의 동명 원작소설은 미국 하드보일드물과 마찬가지로 소위 위대한 문학작품하고는 거리가 있다. 그러나 이 시리즈에 속한 소설들을 중심으로 한 범죄문학의 조류는, 그 실험성과 고유한 문체로 20세기 프랑스 문단에 큰 변화를 불러일으킨 것으로 오늘날 평가받고 있다.²⁾

본고는 소설 『두 번째 숨결』과 그것이 각색된 영화와의 관계를 인물 중심으로 살펴보고자 한다. 우선 프랑스 범죄문학의 발생, 변천과정

별해진다. 로버트 리처드슨, 『영화와 문학』, 동문선, 2000, pp. 27-49.

2) 범죄소설이 현대 문학에 기여한 점에 관해서는 다음 책의 6장을 참고할 수 있다. Yves Reuter, *Le roman policier*, Paris, Nathan, 1997, pp. 91-112.

및 각색을 통한 범죄영화와의 만남을 짚어보는 것으로 출발점을 삼고, ‘느와르noir’에서부터 ‘필름 느와르film noir’라는 개념이 탄생하기까지의 여정을 간략하게 훑어 볼 것이다. 원작자 조세 지오바니와 감독 장 피에르 멜빌은 둘 다 자신의 영역, 즉 로망 느와르와 범죄영화에서 공인된 작가들이다. 본고는 양자가 고유의 개성을 보여 주고 있음을 전제로 하되 원작이 영화에 반영된 양태, 즉 영화가 원작을 구현하는 고유의 스타일을 중심축으로 삼고자 한다. 원작소설과 영화 사이에 드러나는 차이들을 일일이 열거할 수는 없을 것이다. 그런 시도는 너무나도 많은 시간을 요하는 것이고, 두 작가의 만남은 셀 수 없을 만큼의 격차를 만들어 내기 때문이다. 따라서 ‘원작의 충실한 반영’이라는 가치기준보다는 ‘창조적인 영화적 전이’라는 관점에서 접근하고자 한다. 이는 완성된 산물인 영화를 기준으로 하여 스타일리스트로서 멜빌이 창조해 내는 독특한 미학에 중점을 둔다는 뜻이다. 그 고유의 스타일에 대한 고찰은 인물연출방식이라는 한정된 틀 내에서 시퀀스 분석을 통해 이루어질 것이다.

본 론

1. 느와르noir, 로망 느와르roman noir, 필름 느와르film noir

‘느와르noir’는 불어로 ‘검정의’, ‘암울한’, ‘어두운’ 등을 뜻하는 형용사다. 이 불어형용사는 굳이 각국 언어로 번역되지 않은 채 통용되고 있는 일종의 보편성을 띤 단어이기도 하다. ‘필름 느와르’, ‘로망 느와르’, ‘느와르 장르’, ‘홍콩 느와르’, ‘네오 느와르’ 등 우리나라의 경우만 봐도 이 단어가 원어 그대로 회자되고 있는 경우가 적지 않음을 볼 수 있다. 검정 색이 문화예술사적, 관습적으로 대변하는 분위기와 상징을 ‘느와

르'라는 단어 하나가 담아내고 있는 것이다.

느와르의 보편화된 분위기와 상징성의 기원을 조금만 거슬러 올라가 보면, 18세기 고딕소설에 도달하게 된다. 당시 프랑스에서는 영국의 고딕소설을 지칭하는 용어로 '로망 느와르'가 사용되었고 이어서 발자크Honoré de Balzac, 쉬Eugène Sue를 비롯한 19세기 프랑스 작가들의 일부 소설 및 1930년대부터 시므농Georges Simenon의 '매그레Maigret 경감' 시리즈도 동일 범주로 귀속되기에 이른다. 그러나 20세기부터는 주로 미국의 하드보일드 소설을 가리키기 위해 프랑스에서 '로망 느와르'라는 표현을 사용하게 된다. '로망 느와르'는 '추리소설roman d'énigme'이나 서스펜스 소설과도 구별된다.³⁾ 이때가 바로 영화장르 혹은 스타일로서의 '필름 느와르' 개념⁴⁾의 바탕이 형성된 시기라고 할 수 있다. 실제로 20세기 로망 느와르와 필름 느와르라는 두 용어 사이의 관계에 대한 고찰은 문학과 영화를 연결시키는 '각색'이라는 가장 일반적이고도 직접적인 연결고리는 물론, 나아가서는 보다 심층적으로 두 분야를 연계시키는 존재론적 유대관계를 가늠해 볼 수 있게 해 준다.

'느와르 장르' 하면, 필름 느와르를 일반적으로 떠올리게 된다. 오늘날 국적을 막론하고 공통된 스타일, 즉 극단적 폭력과 에로티즘, 황량한 도시로 대변되는 '느와르 스타일'을 보여주는 모든 영화를 지칭하기에 이른 필름 느와르라는 표현은, 원래 1940년대 초부터 미국 할리우드에서 만들어진 일련의 범죄영화, 탐정영화들을 가리켰던 용어다. 프랑스에서 이 표현이 생겨나게 된 맥락은 '세리 느와르Série noire'의 탄생과 그에 따른 로망 느와르의 급부상과 긴밀한 관계가 있다. '세리 느와르'

3) 현재 프랑스에서는 'roman policier'라는 큰 범주 속에 로망 느와르, 추리소설, 서스펜스소설, 스릴러, 경찰수사 소설 등을 포함시키고 있다.

4) 필름 느와르를 장르로 볼 것인지 표현주의, 누벨 바그 같은 스타일이나 사조로 볼 것인지의 문제는 여전히 논쟁의 대상이지만 아직까지는 스타일로 간주하는 시각이 지배적이다. cf. 토마스 샤프, 『할리우드 장르의 구조』, 서울, 한나래, 1995. Alain Silver; Elizabeth Ward, *Encyclopédie du film noir*, Paris, Rivages, 1987.

는 1945년 9월, 2차 대전 종전 후 얼마 지나지 않아 프랑스 갈리마르 출판사가 만들어 낸 도서 시리즈를 가리키는 것으로, 자크 프레베르Jacques Prévert가 당시 연속적으로 발생한 암울한 항공사고에서부터 영감을 얻어 지은 명칭이라고 한다. 검은 바탕에 노란 글씨로 꾸며진 겉표지로 지금까지도 유명한 이 범죄소설 시리즈는 1940년대 중반부터 미국 하드보일드 소설들을 프랑스에 널리 알리는 창구역할을 했다. 물론, 30년대에도 대쉬엘 해밋Dashiell Hammet을 비롯한 미국작가들의 작품을 출판하고자 하는 시도들이 있었지만, 산발적으로 이루어진데다가 당시 유행하던 셜록 홈즈, 앨러리 퀸 류의 영국 추리소설에 압도되어 큰 성과를 거두지 못했다. 1944년이 되어서야 마르셀 아샤르Marcel Acharde가 미래에 초대 편집장이 될 마르셀 뒤아멜Marcel Duhamel에게 피터 체니Peter Cheyney와 제임스 하들리 체이스James Hadley Chase의 책 세 권(*This man is dangerous*, *Poison Ivy*, *No orchids for miss Blandish*)을 빌려줌으로써 1년 후 세리 느와르 시리즈에 속하는 첫 로망느와르들이 선보이게 된 것이다.⁵⁾ 처음에 고전하던 세리 느와르는 1948년부터 정상궤도에 오르게 되는데, 프랑스 대중들은 이 시리즈의 급속한 성장에 따라, 전후 소개되기 시작한 미국 하드보일드 탐정 영화의 일급 원작자들(Dashiell Hammet, Raymond Chandler, James M. Cain, W.R. Burnett 등)을 연이어 접할 수 있었다. 그 후 1960년대 말까지 세리 느와르는 프랑스 대중들의 열렬한 호응과 지지를 받으며 성장했고, 미국 작가들은 물론 자국 작가들도 배출하게 되어, 프랑스식 느와르 소설과 이를 각색한 프랑스식 필름느와르의 산파역할을 톡톡히 해낸다.

세리 느와르의 탄생과 정착기, 특히 1940년대 중반에서 1950년대 중반에 이르는 시기는 필름느와르의 탄생과 맞물려 있다. 이때 ‘탄생’이란 어떤 장르나 스타일이 누군가의 명명에 의해 비로소 그 역사적 존재가 인정되기 마련이라는 뜻을 함축한다. 필름느와르의 경우, 프랑스

5) Catherine Berthé, «La "noire" à l'écran», *Positif*, n° 418, déc. 1995, p. 91.

비평가 니노 프랑크 Nino Frank가 1946년, 즉 세리 느와르의 탄생 후 1년 이 지난 시점에, 프랑스의 영화 전문지 「레크랑 프랑세 L'Ecran français」 61호에 기고한 기사에서 처음 사용한 용어다. 니노 프랑크는 당시 미국영화 네 편—〈말타의 매〉(1941), 〈이중배상〉(1944), 〈로라〉(1944), 〈살인, 내 사랑〉(1945)—을 대상으로 해밋이나 첼들러 등으로 대변되는 미국 스릴러 탐정소설의 급부상과 발맞추어 일어난 할리우드 범죄영화장르에 있어서의 변화를 언급하였다. 사실, 그는 이 영화들을 직접 필름 느와르라고 지칭한 것은 아니었고 ‘느와르’라는 속성을 1930년대 프랑스영화의 시적 리얼리즘이 자아내는 음울한 톤에 빚대어 다룬 것이었다. 1940년대 초 무렵부터 등장한 독특한 스타일의 미국영화들을 필름 느와르라고 직접 지칭한 사람은 장 피에르 샤흐티에 Jean-Pierre Chartier로, 니노 프랑크의 기사가 발표된 지 몇 개월 지난 후 「미국인들도 필름 ‘느와르’를 만든다」라는 기사에서였다.⁶⁾ 그의 기사 또한 시적 리얼리즘과의 비교라는 틀에서 벗어나지는 못했고, 바로 이와 같은 연유에서 오늘날 필름 느와르의 기원을 시적 리얼리즘에서 찾는 경향이 존재한다고 볼 수 있다. 그 후, 필름 느와르가 오늘날의 의미로 사용되기까지는 한 책의 서문이 결정적이었다고 한다. 그것은 바로 1955년에 발간된 『필름 느와르의 파노라마』라는 책이다. 필름 느와르가 영화제도권 내로 공식적으로 진입하게 되는 계기가 된 이 책의 서문을 쓴 사람은, 바로 당시 미국영화로 각색되었던 탐정소설들을 주로 발간하던 세리 느와르의 편집장 마르셀 뒤아멜이다. 그는 서문에서 ‘필름 느와르’라는 용어를 ‘세리 느와르(로망 느와르)’에 직접 연결시킴으로써 그 둘 간의 암묵적 관계를 전면에 부상시키는 계기를 만들은 물론, 필름 느와르의 의미 혹은 범주를 결정짓는다. 이때부터 1930년대 시적 리얼리즘과의 연결고리가 끊어지게 되고 필름 느와르는 일련의 공통된 특징을 지닌 미국영화들을 지칭하게 된다.⁷⁾

6) Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan, 2002, p. 98.

위에서 살펴본 바로는 ‘세리 느와르’라는 프랑스 도서시리즈가 20년대-30년대 미국의 하드보일드 탐정소설들과 그 대표적 작가들을 본국에 앞서 발굴하여 널리 알리고, 마찬가지로 프랑스 비평계에서 공통된 스타일을 보이는 특정 시기의 어두운 미국영화들에 필름 느와르라는 명찰을 처음 달아준 셈이다. 이처럼 미국작가들을 주로 소개하던 ‘세리 느와르’는 1940년대 말부터 프랑스작가들 또한 소개하기 시작한다. 1920년대부터 이미 활동해오다가 1943년 ‘네스토르 뷁르마Nestor Burma’라는 사립탐정을 탄생시킨 레오 말레Léo Malet는 전후 ‘로망 느와르’의 강세를 예고한 선구자다. 1953년에는 알베르 시모넵Albert Simonin의 『현금에 손대지 마라! Touchez pas au grisbi!』가 프랑스 소설로는 처음으로 큰 대중적 성공을 거두게 된다. 영화로도 각색된 이 작품의 대성공으로 프랑스 로망 느와르의 시대가 열린다. 1950년대에서 60년대 사이에 왕성한 활동을 벌인 알베르 시모넵, 오귀스트 르 브르통Auguste Le Breton, 조세 지오바니José Giovanni, 피에르 르주Pierre Lesou 등이 프랑스 로망 느와르 전성기의 첫 세대에 속하고, 이어서 60년대 말 장 파트릭 만체트Jean-Patrick Manchette, 장 아밀라Jean Amila 등을 거치면서 새로운 국면을 맞이한 이래 오늘날 ‘네오폴라르’로 구분되는 빌라르Vilar, 종케Jonquet 등의 작가에까지 이르게 된다.⁸⁾

50년대에서 60년대 말까지 전성기를 구가한 프랑스 느와르 소설들은 같은 시기에 범죄영화(갱스터영화)로 각색된 경우가 많았다. 당시 세리 느와르에서 출간한 소설들은 그것을 각색한 영화들을 일컬어 ‘세

7) *ibid.*, p. 99. 뒤아멜은 로망 느와르와 필름 느와르라는 두 용어는 구별되기 보다는 중복된다고 말함으로써 둘 간의 긴밀한 관계를 강조한다. “Ce qui est sûr, c’est que depuis toujours, les termes «roman noir», «film noir», me font l’effet de pléonasmies.” Raymond Borde; Etienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain (1941-1953)*, Paris, Ed. de Minuit, 1955, Préface.

8) Jacques Boudon; Jean-Jacques Schleret (sous la dir. de), *le Polar*, coll. «Guide», Paris, Larousse, 2001, p. 42.

리 느와르의 프랑스 영화들 *les films français de Série noire*’이라고 묶어서 부를 만큼 그 수가 많았다. 이들 프랑스 범죄소설 중에는 프랑스 사회에 대한 비판을 담는 동시에 프랑스식 갱들의 세계를 그리는데 성공하여 미국 하드보일드 탐정소설의 양식에서 벗어나 독자적 개성을 추구한 작품들이 있었다. 반면, 이들의 작품이 각색된 영화의 경우 패러디나 희화화의 과정에서 변형되어 원작의 맛을 제대로 살리지 못한 것으로 평가되는 경우도 많았다.⁹⁾ 본고에서 다루고자 하는 조세 지오바니는 50년대 말에서 60년대에 걸쳐 본인의 실제 경험을 바탕으로 한 사실주의적 소설을 쓰고 당시 우수 감독들을 위한 각색 및 나아가 직접 메가폰까지 잡은 소설가다. 또, 장 피에르 멜빌은 세리 느와르 소설들의 영화화는 물론, 창작시나리오를 통해 프랑스식 필름 느와르의 대부로 전 세계에 자리매김 된 감독이다.

2. 로망 느와르 : 조세 지오바니의 『두 번째 숨결』

작가와 줄거리

영화 〈두 번째 숨결 *Le Deuxième souffle*〉(1966)의 원작자인 조세 지오바니(1923-2004)는 1923년 파리에서 태어나 24세에 강도사건으로 사형을 언도받은 후 복역 중 사면을 받게 되어 소설을 쓰기 시작한 예외적인 경력의 소유자로, 프랑스 로망 느와르의 대가이다. 1958년에 그의 첫 소설 『구멍 *Le Trou*』이 세리 느와르로 발간되었고, 같은 해에 『두 번째 숨결』, 『모든 위험을 처리하라 *Classe tous les risques*』, 『추방자 *L'Excommunié*』를 연이어 발표하면서 암흑가를 소재로 한 작품들로 큰 대중적 성공을 거두게 된다. 그의 세리 느와르 소설은 타 감독들이나 그 자신에 의해 각색된 것들이 많다. 1959년에 지오바니는 자신의 첫 소설을 각색함으로써 자크 베케 *Jacques Becker* 감독의 시나리오작가로 데뷔했고, 이어서 클

9) Catherine Berthé, *op. cit.*, pp. 92-93.

로드 소테Claude Sautet의 영화 <두 번째 숨결>과 <모든 위협을 처리하라>의 각색도 담당하는 등 소설가뿐 아니라 시나리오 작가로도 활동했다. 2004년 4월 사망할 때까지 총 20여 편의 소설과 33편의 시나리오를 썼고, 15편의 영화를 직접 감독했다. 우리나라에도 잘 알려진 장가뱅과 알랭 들롱이 주연한 <암흑가의 두 사람Deux hommes dans la ville> (1973)이 그 중 한 편이다. 지오바니의 작품세계를 일관되게 점철하고 있는 코드는 남자들 간의 진한 우정, 소외된 자들의 고독, 명예의 존중 등 그의 과거 암흑가 삶을 직접 반영하는 요소들이다. 그의 처녀작을 영화화한 자크 베케의 <구멍>은 1947년에 실제로 있었던 본인의 탈옥 실패 경험을 그려내고 있는 영화로, 죄수들의 감옥생활을 과장 없이 사실적으로 담아내 당시 비평계는 물론 영화감독들의 찬사를 받았다. 자신이 직접 감독을 맡았던 <암흑가의 두 사람>도 마찬가지로 감옥을 배경으로 하여 두 남자 간의 끈끈한 우정을 보여주고 있다. 이처럼, 그는 일관되게 자신의 개인적 경험을 바탕으로 한 사실주의적이고 감상이 배제된 작품들을 남긴 것으로 평가받고 있다.

『두 번째 숨결』은 1958년 세리 느와르 시리즈로 출판된 소설로, 주인공 규Gu의 탈옥 장면에서부터 시작한다. 10년 전 강도 사건으로 종신형을 언도 받고 복역 중이던 규는, 탈옥 후 죽은 옛 친구이자 보스 폴의 아내 마누쉬Manouche를 찾아간다. 폴의 사망 후 그녀는 파리 몽테뉴가에서 보디가드인 알방Alban과 함께 바를 운영한다. 그녀와의 재회 과정에서 규는 그녀를 공갈 협박하려던 두 남자를 죽이게 되고, 그들의 보스 조Jo에 대한 복수를 다짐한다. 한편 블로Blot 경감이 이끄는 파리 경찰 강력계는 규의 추적에 나선다. 알방이 마련해 준 은신처에서 마누쉬와의 사랑을 확인한 규는, 조의 암살계획이 수포로 돌아간 후 이태리 밀입국을 위해 마르세유로 내려간다. 한편, 마르세유에 거점을 잡고 있는 조의 동생 방튀르Venture는 은행 현금 수송차량을 터는 계획에 앙트완느Antoine와 파스칼Pascal 외에 그 세계에서 인정받는 오를로프Or-

loff를 영입하려 하나, 오를로프는 규를 추천한다. 계획의 성공으로 규는 많은 돈이 생기지만 은신해 있던 중 결국 블로에게 체포되어, 마르세유 담당 파르디아노의 손에 넘겨진다. 고문경찰 파르디아노는 규가 방튀르를 밀고한 것으로 거짓말하여 신문에 나가게 하고, 명예에 금이 간 규는 분노로 자해한 후 병원에 입원한다. 병원에서 탈출한 그는 파르디아노에게 거짓말이었다는 자백을 받아낸 후 죽인다. 방튀르의 복수를 베푸는 조와 앙트완느, 파스칼을 만나 규의 결백을 주장하려는 오를로프 대신 규가 그들을 찾아가 모두 죽이고 자신도 블로의 손에 종말을 맞이한다. 블로는 파르디아노의 자백이 담긴 수첩을 기자의 손에 넘기고, 사건현장에 도착한 오를로프는 마누쉬를 집으로 데려간다.

경험적 리얼리즘

위와 같은 내용을 기본 골격으로 하는 『두 번째 숨결』은 간결한 문체와 갱들의 은어를 사용하여 암흑가에서 벌어지는 폭력과 살인, 갱들 간의 의리라는 로망느와르의 핵심 요소들을 생동감 있게 그려내고 있다. 범죄소설의 전통적 특징인 사랑의 테마와 유머감각 또한 마누쉬와 푸퐁Poupon이라는 캐릭터를 통해 전달된다. 경찰 블로를 등장시킴으로써 영미권과는 달리 사립탐정보다는 전문경찰에 의한 수사를 선호하는 프랑스 폴라르polar의 전통을 이어나가고 있으며, 쫓는 자에 의한 사건해결의 과정을 추적하기보다는 갱들의 세계 자체를 사실적으로 묘사하는 데에 큰 비중을 두고 있다. 주인공 규와 그를 둘러싸고 벌어지는 조직들 간의 긴장과 알력, 파르디아노로 대변되는 부패한 경찰, 알방과 오를로프가 보여주는 규에 대한 의리, 죽음을 무릅쓰고 끝까지 자신의 명예를 사수하려는 규의 자멸적 태도, 그리고 이 모든 상황들의 배경이 되는 프랑스 갱 조직들의 거점인 음침한 파리와 마르세유 도심은 로망느와르를 특징짓는 결정적 요소들에 속하는 것으로, 이 소설의 근간을 이루고 있는 동시에 멜빌의 영화에도 그대로 반영되었다.

소설 『두 번째 숨결』의 독특함은 무엇보다도 작가의 실제 경험을 바탕으로 하여 구성된 인물들 및 그들의 행위 묘사에 있다. 특히 감옥에서의 탈출이나 범죄의 준비 및 실행 과정은 매우 세부적이고 구체적으로 표현되어 사실성을 더해준다. 이 작품은 갱들의 외모묘사나 심리묘사에 또한 많은 비중을 두었는데 주인공 규의 경우가 대표적이라고 할 수 있다. 예를 들면, 초반 탈옥시점에서부터 마누쉬와의 재회까지를 다루는 데에 있어서 나이든 규의 침체된 모습과 주저하는 심리는 물론, 같이 탈출한 죄수가 떠올리는 생각과 외모 또한 자세히 묘사되고 있다. 둘이 민간인 복장으로 갈아입고 기차에 오른 후 헤어지기까지의 대사 및 침묵, 의리와 비정함도 탁월하게 그려지고 있다. 이러한 부분들은 인물의 정신에 직접적으로 다가갈 수 없는, 즉 심리학적 접근 허용의 폭이 좁은 영화라는 매체가 구체적으로 재현하기에는 한계가 있는 영역으로, 멜빌의 영화에서 거의 대부분 생략된 요소들이다.¹⁰⁾ 또 다른 예로, 규가 병원에 입원해 있다가 탈출하는 장면을 들 수 있다. 이 장면은 영화에서 매우 짧게 연출되어 탈출 결과에 초점이 맞추어진 데에 반해 원작에서는 입원 중 상처가 아물어 가는 과정 및 탈출을 위해 옆에 입원해 있던 죄수 두 명과 거래를 하고 그들의 도움을 받아 주도면밀한 계획 하에 병원을 빠져 나오는 과정, 그리고 그들에게 사례를 하기로 마음먹는 내면 심리 등이 일일이 묘사되어, 죄수가 탈출을 준비하는 과

10) 시모어 채트먼은 공간구성 측면에서 영화와 언어적 묘사 사이의 차이를 다음과 같이 표현했는데, 이는 인물 묘사의 측면에도 동일하게 적용된다. “결국 영화는 말 그대로의 엄격한 의미에서 <묘사>할 수 없다. 즉 행위를 정지시킬 수 없는 것이다. 영화는 단지 <보이도록> 할 수 있을 뿐이다. 물론 이렇게 하는 데에는 콜로즈업이나 여러 카메라의 이동 등과 같은 트릭들이 사용된다. 그러나 이것들은 정상적인 의미에서 묘사가 될 수는 없는 것이다. 영화제작자들은 화면 밖으로부터의 서술자의 목소리를 사용하기도 하지만, 그 효과가 비예술적이라는 것을 알기 때문에 일반적으로 도입부에만 한정하고 있다(...) 따라서 영화는 명백한 시각적 상징요소들을 찾아내야만 한다.” 시모어 채트먼, 『영화와 소설의 서사구조-이야기와 담화』, 서울, 민음사, 1990, p. 128.

정이 중시되었다. 작가의 경험이 다시 한번 작용하는 예다. 그 외에도 킬러 앙트완느가 사용하는 기병총의 때갈 묘사나 규가 손에 넣은 콜트, 마우저, 바레타에 대한 반복되는 언급도 소설이 부각시키는 요소에 속한다.

원작 소설의 가장 큰 묘미라고 할 수 있는 인물들의 대사도 전체 작품의 분위기 형성에 결정적인 영향을 끼치고 있는데, 이미 언급한 대로 은어를 사용하여 암흑가에 속한 자들만의 고유성을 표현하고 있다.¹¹⁾ 멜빌의 영화에서도, 아예 생략된 경우들을 제외하고는, 원작의 대사들이 그대로 살려져 있는 것을 발견할 수 있다. 지오바니가 멜빌과 공동 각색을 담당했기 때문이기도 하겠지만 원작의 대사들이 가감을 필요로 하지 않을 수준인데다 영화가 추구하는 범죄세계의 느와르적 분위기에 적합하다고 판단되었기 때문일 것으로 추정해 볼 수 있다.

3. 로망 느와르에서 필름 느와르로 : J.-P. 멜빌의 〈두 번째 숨결〉

멜빌과 프랑스식 필름 느와르

장 피에르 멜빌(1917-1973)은 1950년대 프랑스 영화사 측면에서 자크 타티Jacques Tati, 장 콕토Jean Cocteau, 로베르 브레송Robert Bresson과 더불어 독자적 스타일을 견지한 감독이자, 1960년대에서 1970년대 초까지 일련의 범죄영화를 통해 프랑스식 필름 느와르의 전통을 확립한 신화적 존재다. 첫 장편 〈바다의 침묵Le Silence de la mer〉(1947)이 동시대 프랑스 감독들의 찬사를 받으면서 데뷔한 이래, 당시 ‘프랑스적 품질qualité française’로 대변되는 스튜디오 시스템에 편승하지 않고 독립 제작사를 차려 본인의 구미에 맞는 영화를 제작하기 시작,—그가 누벨 바그 감독들에 의해 대부로 칭송되는 이유이기도 하다—1972년 〈형사Un flic〉에

11) Yves Reuter는 로망 느와르 대사의 특징으로, 사실성과 미국성에 대한 각별한 주의와 은어사용을 들고 있다. Yves Reuter, *op. cit.*, p. 70.

이르기까지 13편의 장편영화를 만들었다. <두 번째 숨결>은 그의 아홉 번째 영화이자 <도박꾼 뽀>, <밀고자>에 이은 고독 삼부작의 마지막 편에 해당하며 프랑스 영화사가인 장 피에르 장콜라Jean-Pierre Jeancolas의 말처럼 <사무라이>와 함께 그의 최고작으로 꼽히는 영화다.¹²⁾

장 피에르 멜빌이 자신만의 작품세계를 갖춘 작가감독이라는 사실을 미루어 짐작하는 것은 어렵지 않을 것이다. 다시 말하면, 원작과의 관계에서 봤을 때 원작에 상관없이 고유의 스타일을 견지할 수 있는 감독이라는 뜻이다. 특히 감독 자신이 필름 느와르라고 규정한 <두 번째 숨결>의 경우, 조세 지오바니의 하드보일드적 감성이 생생하게 담겨 있는 원작과 만나 멜빌의 프랑스식 느와르가 최고의 경지에 이른 것으로 볼 수 있다. <두 번째 숨결>은 1966년 작이지만 흑백으로 촬영되어 느와르 스타일의 기준에 충실한 영화이기도 하다.

인물구성과 내러티브 변형

원작과 영화를 비교해 봤을 때 그 둘 간의 가장 단단한 연결지점, 즉 제목을 제외한다면 영화 <두 번째 숨결>이 가장 충실하게, 그리고 분명하게 반영하는 원작의 요소는 인물들의 대사와 주인공 규의 캐릭터로 볼 수 있다. 영화에서 규의 행위나 그가 처하게 되는 상황에 따른 반응은 다른 인물들에 비해 원작에 훨씬 가깝게 그려진다. 소설에서 제일 큰 비중을 차지하는 주인공이 거의 변형과정 없이 그려짐으로써 원작과 영화간의 유대를 공고히 하는 효과가 발생하는 것이다. 반면, 이와 같은 관점에서 봤을 때 규의 애인 마누쉬는 상대적으로 변형을 가장 많이 겪는 캐릭터로서, 지오바니의 소설과 멜빌의 영화의 분기점에 자리한다고 볼 수 있다. 특히 그녀와 규의 친구인 오를로프의 미묘한 관계—어느 한 순간 마누쉬는 자기가 진정 사랑했던 사람이 누구인지를 자문하기까지 한다—및 그에 따른 소설의 종결방식은 영화에서 삭제되

12) Jean-Pierre Jeancolas, *Histoire du cinéma français*, Paris, Nathan, 1995, p. 87.

는 부분이다. 원작에서는 규가 죽은 후 오를로프와 마누쉬 간의 새로운 사랑이 암시되면서 끝나는 반면, 영화는 규가 죽고 블로가 수첩을 넘기는 시점에서 막을 내린다. 영화만을 봤을 때에는 규 외에 다른 남자를 떠올리는 마누쉬나 그녀와의 로맨스를 즐기는 오를로프는 상상하기 힘들다. 이는 원작을 변형하여 필름 느와르의 비극적 톤에 보다 가깝도록 표현한 것으로 볼 수 있다. 다른 조연급 인물들의 경우 영화에서 사전 생략되거나—원작의 푸퐁, 뤼스탱Rustin, 알리스Alice는 영화에 등장하지 않는다—이름이나 나이가 조금씩 변형되는 예들—원작의 방튀르는 영화에서 플로 이름이 바뀌고, 대머리 퇴역 군인의 이미지인 알방은 영화에서 카리스마를 띤 배우 미셸 콩스탕탱Michel Constantin에 의해 빛을 발한다—이 있긴 하지만, 마누쉬만큼 전체적으로 원작과 영화 사이에 내러티브상의 큰 격차를 발생시키지는 않는다. 마누쉬 캐릭터가 영화에서 변형된 근거는 일관된 작품세계를 가진 감독으로서 멜빌의 영화들을 통찰해 보면 어렵지 않게 이해될 수 있다. 지오바니의 작품에 등장하는 요소들이 멜빌의 느와르 스타일을 고유한 것으로 만들어 주는 요소들과 대치될 경우에는 여지없이 영화에서 제거되어버리는 것을 알 수 있다. 그런 점에서 마누쉬의 변형은 멜빌의 타 영화에 등장하는 여성 캐릭터들(전형적 팜프 파탈과는 거리가 멀고 갱의 충실한 연인으로 남는 경향이 있는)과의 상관관계를 고려하여 논의되어야 할 것이다.

인물의 시각적 변형과 확장dilatation¹³⁾

이미 언급한 바 있듯이, 대사와 리노 벤추라Lino Ventura가 연기하는 주인공 규의 캐릭터는 원작과 비교해 보면 거의 변형 없이 영화에 그대

13) dilatation이라는 단어 사용은, 멜빌이 촬영 도중 세부 요소를 스크린 상에서 크게 부풀리겠다는 뜻으로 으레 “On va dilater” 라고 말했다는 한 조감독의 증언에 기인한다.

로 옮겨져 원작을 살리고 있다. 그럼에도 불구하고, 감독 자신이 양자 간에 큰 차이가 있음을 지적한 바 있듯이,¹⁴⁾ 영화는 지오바니의 소설과는 전혀 다른 분위기를 보여주고 있음을 또한 부인할 수 없다. 그렇다면, 〈두 번째 숨결〉이 멜빌의 터치를 보여주는 대표적 느와르라고 불러질 수 있는 근거는 무엇인지 자문해 볼 수 있을 것이다. 대사 및 중심 캐릭터 규의 동일성을 제외하고 좀 더 주의 깊게 살펴보면, 지오바니의 원작에 등장한 인물들이 수정을 겪은 후 유달리 멜빌의 스타일에 맞는 영화의 시각적 구성에 기여하고 있음을 발견할 수 있다. 마누쉬와 옐로포프의 내러티브적 변형에 대해서는 이미 언급했지만, 시각적으로 특별히 영화에 기여하는 바는 없다. 오히려 조연급 인물들이 원작의 묘사에서 벗어날 때 영화스타일에 영향을 끼치고 있다. 멜빌의 〈붉은 원Le cercle rouge〉(1970)—우리나라 비디오 출시 및 회고전¹⁵⁾ 당시 제목은 〈암흑가의 세 사람〉—에서 조감독이었던 베르나르 스토라Bernard Stora가 밝힌 바대로, 멜빌은 배우들을 다루는 데에 뛰어났고, 또 배우들의 스타일이 그의 영화에서 차지하는 비중이 매우 큰 만큼 신경을 많이 썼다고 한다. 〈두 번째 숨결〉에서도 조연 캐릭터 중에서 영화화되었을 때 원작에 비해 훨씬 강조되거나 두드러지는 스타일로 등장하면서 느와르 스타일을 살려주는 예가 있는데, 이는 우선 배우 자체가 풍기는 분위기, 다음으로는 배우를 잡아주는 카메라의 움직임에 기인한다. 미셸 콩스탕탱이 연기한 알방과 드니 마누엘Denis Manuel이 연기한 앙트완느가 대표적인 예에 해당된다.

콩스탕탱이 연기하는 알방의 경우, 원작에서 변화된 점이 있다면 외모뿐이다. 그의 행동은 원작과 별 차이가 없다. 그러나 거구와 강한 인상의 콩스탕탱이 배역을 맡았다는 것만으로도 알방이 영화에서 차지

14) Rui Nogueira, *Le cinéma selon Jean-Pierre Melville*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1996, pp. 137-138.

15) 멜빌 회고전은 서울 아트시네마에서 2004. 12. 17-30까지 상영되었다.

하는 비중은 원작에 비해 증폭되는 효과가 있다. 특히 콩스탕탱은 <두 번째 숨결>에 출연하기 6년 전인 1960년, 지오바니의 처녀작을 각색한 베케의 <구멍>에서 강한 개성을 가진 죄수를 연기함으로써 데뷔 당시 각광을 받았던 배우라는 점을 감안해 봤을 때, 그로 인해 영화에 실리는 무게가 어느 정도인지를 짐작해 볼 수 있을 것이다. 콩스탕탱은 한번 보면 쉽게 잊혀지지 않는 성격파 배우이자 눈에 띄는 외모까지 겸비하여 그의 등장 자체가 관객의 기대감을 불러일으킬 수 있는 가능성을 가지는 것이다.

콩스탕탱이 연기한 알방의 행위 자체는 원작과 별 차이가 없고 특별히 카메라에 의한 인물 연출상의 변화도 없는 반면, 앙트완느는 캐릭터 구성과 연출 면에서 독특한 변형을 겪는, 보다 흥미로운 경우에 속한다. 그는 멜빌의 터치가 강하게 느껴지는 인물로, 원작에서의 비중에 비해 가장 많이 강조되었다고 할 수 있다. 특히 영화에서 앙트완느가 부각되는 경우는 자신과 비슷한 부류(킬러)에 속하는 오를로프와의 긴장관계와 신경전이 표현되는 장면들에서다. 이는 영화가 원작의 일부를 확대하여 연출한 경우로 감독의 독특한 스타일 창출에 기여하고 있음을 살펴 볼 수 있다. 두 킬러가 직접 만나는 시퀀스는 총 세 개인데, 그 중 처음 두 시퀀스는 원작에 충실한 반면, 나머지 하나는 원작에 존재하지 않는다. 게다가 이 마지막 시퀀스에 선행하여 그들이 직접 만나지는 않지만 각각 동일한 장소를 연이어 방문하는 시퀀스가 두 개 더 추가됨으로써 긴장감이 간접적으로 고조되는 효과가 있다. 원작에서도 둘 사이에 긴장이 감돌기는 하지만 적대적인 것은 아니다. 규가 동료들을 밀고했다는 거짓 증언이 언론에 의해 널리 알려진 다음, 조가 규를 죽이려 할 때 오를로프의 협상상대이자 연락책이 앙트완느였는데 오를로프는 상대적으로 젊은 그를 보면서 나머지 두 명(조와 파스칼)보다 진실성이 있다고 생각하기까지 한다. 영화에서는 조, 파스칼, 앙트완느, 오를로프 등이 만나는 시퀀스가 앙트완느와 오를로프 사이의 긴장

감이 최고조에 이르는 마지막 시퀀스인데 비해, 원작에서는 오를로프와 이들 셋이 만나는 장면은 존재하지 않으며 곧바로 규가 세 명을 만나도록 되어 있다. 소설에서 오를로프가 알려준 약속장소를 미리 점검하기 위해, 앙트완느가 찾아가는 장면은 다음과 같다.

다음날, 오를로프가 규의 은신처로 찾아갔을 무렵 앙트완느는 브르퇴이가 10번지 층계를 오르고 있었다. 그는 신발 터는 거적 밑에 놓여진 열쇠를 집어 문을 열고 들어가 등 뒤로 잠근 후 열쇠를 주머니 속으로 밀어 넣었다.

그는 치밀하게 집안을 점검하고 창문 잠금 장치를 확인했다. 탁자 하나와 짝이 안 맞는 의자들로 채워진 거실에서 그는 담배, 빛나는 금속 재질의 납작한 술병, 트럼프를 꺼냈다. 그리고는 문을 정면으로 마주하고 탁자 뒤에 있는 의자에 자리 잡고는 자신의 연발권총을 무릎 위에 올려 놓았다. 그는 의자를 약간 끌어 당겨 무기가 탁자 가장자리에 의해 완전히 가려질 수 있도록 했다. 그는 총을 거머쥐는 연습을 했고 십여 차례나 반복했다. 오를로프가 매우 빠른 총잡이라고 들었었기 때문이다. 그런 후, 카드를 집어 세 기둥을 만들어 한 장 한 장 뒤집어 나갔다. 그는 성공을 선호했다.

이 장면 후에 곧장 규가 나타나는 마지막 총격 장면이 이어진다. 반면, 영화에서는 일단 오를로프가 앙트완느, 파스칼, 조가 기다리는 약속장소로 향한다. 규가 그 셋을 만나러 동일 장소로 가서 벌이는 마지막 총격전은 나중에 추가된다.

위에 인용한 원작 문단은 앞서 언급한 것처럼 영화에서는 비중이 확장되어 연출됨으로써 두 킬러간의 긴장관계가 강조된다. 이때, 대사 없는 장면들이 연속적으로 이어지면서 청각적 미니멀리즘이라는 멜빌의 일관된 색채 또한 부각된다. 먼저 오를로프가 자신이 약속장소로

제안한 외딴 방을 점검하기 위해 건물 계단을 오르는 모습을 카메라가 로우 앵글로 잡음으로써 느와르적 분위기가 한껏 살아난다. 그는 약속 당일 앉게 될 위치를 고려하여 이 곳 저 곳을 살피다가 만약을 대비해 적당해 보이는 찬장 위에 총을 감춰둔다. 그리고 찬장을 등지고 서서 총을 짹째게 집어 상대를 겨눌 수 있도록 사전연습을 하는 모습이 보인다. 이어지는 시퀀스는 앙트완느라는 캐릭터를 강조해서 보여주는데, 이전 시퀀스와 마찬가지로 원작에는 없는 장면을 추가한 것이다. 우선 중절모를 눌러쓴 그의 무표정한 얼굴을 카메라가 꽤 오래 클로즈업으로 비춘다. 이어지는 롱샷에서 관객은 그가 정장을 차려 입고 구두땀이 앞에 앉아 있는 모습을 볼 수 있다. 은행차량 강도 때와 동일하게 말쑥한 옷차림으로, 외투를 손으로 터는 모습에서 성격이 드러난다. 오를로프와 똑같이 방을 점검하러 들어 간 그는 마찬가지로 동일한 확인 절차를 밟는다. 오를로프가 총을 숨기려 했던 장소를 그도 똑같이 점검함으로써 같은 세계에 속한 두 명이라는 느낌이 강하게 발산된다. 거울을 그냥 지나치지 않는 모습에서는 다시 한번 인물성격이 강조된다(그는 나중에 규의 총에 맞아 죽을 때도 거울 앞에서 쓰러진다). 이 의자, 저 의자에 앉으면서 망설이던 그는 찬장을 문득 발견하고는 다가가 총을 찾아낸다. 그러므로써 그가 앉을 자리는 정해진다. 다음 시퀀스와의 장면 전환은 디졸브를 사용하여 앙트완느와 오를로프의 긴장관계를 다시 한번 강조하는 동시에 앙트완느의 불길한 운명을 예고한다. 즉, 이전 장면에서 흔들의자에 자리를 정한 앙트완느 위로 다음 시퀀스의 첫 쇼트가 겹쳐지는데, 이때 오를로프가 들어올 문이 앙트완느 위로 정확하게 포개짐으로써 그가 정면으로 들어올 자에 대비한다는 시각적 느낌과 더불어 다른 한편으로는 그를 꼭 조이는 죽음(관)이 암시되는 것이다. 이 시퀀스에서는 조, 파스칼, 앙트완느가 방안에 앉아있고 카메라는 인물들의 뒤에 위치하여 세 사람을 측면으로 잡아준다. 규를 옹호하기 위해 찾아온 오를로프는 결국 앙트완느의 속을 들여다보고 있었고

한 수 위였다는 점이 드러나면서 무사히 그 곳을 빠져 나온다.

영화 초반의 탈옥 씬은 인물연출과는 큰 관계가 없지만 원작을 충실히 따르면서도 멜빌 식의 영화 크레디트를 연출해낸 시각적 확장의 또 다른 예라고 할 수 있다. 원작에서는 규가 탈옥하여 기차에 오른 후 동료 죄수와 헤어질 때까지 대화가 여러 번 오감으로써 인물들의 심리가 섬세하게 묘사되는 반면, 영화에서는 동일한 내용이 침묵으로 일관됨으로써 멜빌의 타 영화들과 동일한 스타일을 보여준다. 이 탈출 씬의 첫 샷부터 극단적인 사선에 의한 화면분할이 이루어짐으로써 향후 멜빌의 미니멀리즘이 예고되는 동시에 느와르적 구도가 생겨난다. 이 크레디트 시퀀스는 멜빌 스타일로 영화시작을 알리는 대표적인 예로, 특히 감옥을 빠져 나온 순간부터 두 명이 숲을 가로질러 달리는 장면을 카메라가 이동촬영으로 따라감으로써 발생하는 그 무엇인가를 향한 지속되는 ‘질주’의 느낌은 형언할 수 없는 갱들의 고독과 필사의 의지, 그러나 피할 수 없는 운명 같은 것을 보여준다. 도주자 두 명이 무한정 달릴 것만 같은 이 장면의 시작과 더불어 정확하게 자막이 올라가고, 이들이 기차가 턴하는 지점에 도착하는 순간 카메라의 시점이 이동하면서 마지막 자막에 해당되는 감독의 이름이 프레임 안에 등장한다.¹⁶⁾ 원작에서는 단 한 문장 ‘그들은 작은 숲 한가운데를 가로질러 철도가 턴하는 지점에 이르렀다’로 인물들이 숲을 가로질러 기차를 기다릴 수 있는 지점까지 도착하는 과정이 묘사되어 별 비중이 없는 반면, 영화에서는 숲을 가로지르는 행위를 시각적으로 확장함으로써 ‘필사의 질주’라는 느낌이 발생하는 것이다.

조우遭遇: 롱테이크

위의 시퀀스 분석은 원작에서 비중이 상대적으로 떨어지는 상황들

16) 카메라의 이동촬영과 자막에 의해 유사한 느낌을 자아내는 예로 멜빌의 이전 작업 〈밀고자 Le Doulos〉(1962)의 크레디트 시퀀스를 또한 들 수 있다.

이 영화 속에서 강조되어 독특한 영화스타일을 이루는 경우를 보여준다. 대사가 추가된 바는 없지만 장면이 추가되고 인물이 카메라에 의해 강조됨으로써 급격히 비중이 커진 예(앙트완느 연출)와 시각적으로 영화가 만들어낼 수 있는 독특한 느낌이 발생하는 경우(탈출 시퀀스)였다. 원작과 영화의 만남이 보다 팽팽한 균형관계를 유지하는 예를 한 가지만 들고자 한다. 대사에 관한 한 영화가 원작을 충실히 반영했다는 점은 이미 언급한 바 있다. 영화 기법 측면에서 가장 적절한 수단이 적용되어 원작의 대사 및 상황을 그대로 살리면서 동시에 감독의 스타일과도 일치한 경우로, 규의 대척점에 위치한 블로 경감의 첫 등장 시퀀스를 들 수 있다. 블로는 원작에서 파리 강력계의 유능한 경감으로, 갱들 사이에서도 새로운 방식의 수사로 알려진 인물로 묘사된다. 그는 “강연이 시작되었습니다”라는 말을 던지며, 마누쉬가 일하는 바에서 일어난 총격사건을 둘러싸고 시치미를 뚝 떼는 알방과 주변인들의 태도를 이미 다 알고 있다는 톤으로 일사천리로 앞질러 추측 설명한다. 이 장면은 원작 소설에서도 약 네 페이지에 걸쳐 서술되는 긴 장면으로 인물의 카리스마를 강조하고 있다. 영화에서 그의 첫 등장을 연출하기 위해 인물의 일거수일투족에 관객의 시선이 집중될 수 있도록 하는 롱테이크를 사용한 것은 적절한 선택이 아닐 수 없다. 다른 인물들의 대사가 극히 드물어 블로 역을 맡은 폴 뫼리스 Paul Meurisse의 연기에 전적으로 의존하는 동시에 거의 독백으로 끊임없이 대사가 나올 수 있도록 하는 시퀀스이기 때문이다. 롱테이크가 사용됨으로써 닫힌 공간에서 지속되는 시간의 연속성이 표현되고 관객은 시퀀스에 대한 감정적 몰입보다는 객관적 시점에서 블로의 카리스마적 ‘강연’에 참가할 수 있게 된다. 게다가, 상황설정이 이미 관객들은 블로 도착 전에 조직에 속하는 목격자들의 무반응을 예상할 수 있는 입장이고, 마찬가지로 블로도 증인들에게 뭔가를 기대하고 말하는 것이 아닌데다, 그들이 오히려 거뒀던 반응을 보일 것이 뻔하게 예상되는 장면이기에 더욱 그의 일방적

대사와 움직임의 관찰할 수 있도록 해주는 롱테이크 기법이 잘 들어맞는다고 할 수 있다. 멜빌은 이 장면을 단 한번의 분절도 없는 4분여의 롱테이크로 연출했는데, 1940년대 할리우드 숏의 평균길이가 9초 정도였다는 점, 그리고 보다 최근 영화들에서 약 2분 정도 지속되는 숏이 굉장한 롱테이크로 여겨진다는 점을 감안하면 4분이라는 길이는 대단한 것이다. 유사한 예로, 블로가 수사관들을 집합시켜 놓고 규의 상황에 대한 의견을 피력하는 시퀀스를 추가로 들 수 있다. 이 시퀀스는 중간에 살짝 카메라가 전진하는 것을 제외하면 고정된 프레임으로 약 2분간 대사를 말하는 블로의 상반신(얼굴)을 비춘다. 이처럼, 블로가 등장하여 상대적으로 긴 대사를 읊는 장면들, 특히 그의 첫 등장은 원작의 설정 및 대사가 연출에 의해 스크린 상에서 적절한 균형을 이루는, 즉 원작의 분위기와 내용을 영화기법 측면에서 잘 살려낸 경우라고 할 수 있다.

결 론

지금까지 조세 지오바니의 로망 느와르 『두 번째 숨결』과 그것이 영화화된 장 피에르 멜빌의 동명 프랑스 필름 느와르 사이의 관계를 인물 연출 중심으로 살펴보았다. 각색이라는 절차에 의해 맺어지는 문학과 영화간의 구체적 연관성을 고찰하기 전에, 세리 느와르 탄생 및 필름 느와르 탄생까지의 경과를 훑어봄으로써 문학이 한 영화 조류의 존재 자체에 미칠 수 있는 영향을 살펴 볼 수 있었다. 멜빌의 〈두 번째 숨결〉은 주인공 규를 중심으로 한 원작의 메인 플롯을 따와 내러티브상의 커다란 변형 없이 적용한 데다, 원작에 사용된 인물들의 대사도 생략된 경우를 제외하고는 그대로 반영하였다. 메인 플롯과 대사의 동일성이라는 두 요소에 의해 영화와 원작 사이의 가장 명백한 연결고리가 형성

된다고 할 수 있다.

이와 같이 내러티브 상의 기본 골격은 유지하면서도, 영화〈두 번째 숨결〉은 프랑스 필름 느와르의 대명사인 멜빌 특유의 스타일을 잘 드러내고 있다. 영화의 크레딧 시퀀스가 보여 주듯이 원작의 짧은 문장 하나가 시각적 확장을 겪으면서 독특한 감독의 스타일을 형성하는 예가 있는가 하면, 영화 스타일은 스타일대로 살되, 원작을 또 원작대로 충실하게 반영한 균형의 예로, 롱테이크를 사용하여 원작의 긴 장면을 연출한 블로의 등장 시퀀스가 있다. 블로의 등장 방식이 일부 반영하는 것처럼, 이 영화가 멜빌의 것임을 알아볼 수 있도록 해 주는 요소 중 가장 핵심적인 것은 멜빌의 영화에서 특별히 중요한 자리를 차지하는 인물이라고 할 수 있다. 배우 기용과 인물 연출에 각별히 주의를 기울였던 것으로 알려진 감독인 만큼, 인물변형이 영화미학에서 차지하는 비중이 적지 않고, 실제로 소설이 영화화되는 과정에서 이루어지는 인물의 시각적 변형은 독특한 스타일 창조에 기여하고 있음을 살펴볼 수 있다. 원작에의 충실성을 대변한다고 볼 수 있는 규의 경우를 제외한 앙트완느 등 조연급 캐릭터들의 변형이 특히 이에 일조하고 있다.

영화〈두 번째 숨결〉은 작가 감독의 손을 거친 원작 소설이, 고유한 표현 방식을 통해 재탄생할 수 있는 가능성이 언제나 열려있음을 다시금 확인케 해준다. 그리고 이와 같은 가능성은 감독들의 스타일이 다양한 만큼 더욱 커질 수 있을 것이다. 결국 멜빌의 영화는 영화 스타일리스트들의 작품을 원작과 비교하는 작업은, 창조적인 영화적 전이에 의해 문학작품이 새롭게 거듭나는 변신 과정을 살펴보고 그에 수반되는 영화 미학적 가치를 논의하는 데에 의의가 있으리라는 점을 시사해 주는 듯 하다.

□ 참고문헌

- José Giovanni, *Le deuxième souffle*, Paris, Gallimard, 1958.
Jean-Pierre Melville, <Le Deuxième souffle>(1966).
- Catherine Berthé, «La “noire” à l’écran», *Positif*, n° 418. déc. 1995.
Raymond Borde; Etienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain (1941-1953)*, Paris, Ed. de Minuit, 1955.
- Jacques Boudon; Jean-Jacques Schleret (sous la dir. de), *le Polar*, Paris, Larousse, 2001. (coll. Guide)
- Jean-Paul Colin, *La belle époque du roman policier français: Aux origines d’un genre romanesque*, Paris, Delachaux/ Niestle, 1999.
- Michel Delahaye, «L’imposture par elle-même», *Cahiers du cinéma*, n° 186, jan. 1967.
- José Giovanni, *Mes grandes gueules*, Paris, Fayard, 2002.
- François Guérif, *Le cinéma policier français*, Paris, Artefact, 1986.
- Jean-Pierre Jeancolas, *Histoire du cinéma français*, Paris, Nathan, 1995.
- Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan, 2002.
- Rui Nogueira, *Le cinéma selon Jean-Pierre Melville*, Paris, Petite biblio - thèque des Cahiers du cinéma, 1996.
- Yves Reuter, *Le roman policier*, Paris, Nathan, 1997.
- Philippe Rouyer, «Le petit théâtre de Jean-Pierre Melville», *Positif*, n° 418, déc. 1995.
- Nicolas Saada, «Style Melville: propos de John Woo», *Cahiers du cinéma*, n° 507, nov. 1996.
- Alain Silver; Elizabeth Ward, *Encyclopédie du film noir*, Paris, Rivages, 1987.
- Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
- 시모어 채트먼, 『영화와 소설의 서사구조 - 이야기와 담화』, 서울, 민음사, 1990.
- 로버트 리처드슨, 『영화와 문학』, 서울, 동문선, 2000.

토마스 샤프, 『할리우드 장르의 구조』, 서울, 한나래, 1995.

주제어 : 장 피에르 멜빌, 조세 지오바니, 로망 느와르, 필름 느와르,
세리 느와르, 각색, 인물

«Résumé»

Du roman noir au film noir: mise en scène des personnages et création du style

RHEE Soue-Won

Le Deuxième souffle, film policier de J.-P. Melville et adaptation du roman noir de José Giovanni, est l'un des meilleurs films noirs «à la française». Depuis le milieu des années cinquante, les romans français de «Série noire» commencent à avoir du succès auprès du public, et les films réalisés à partir de la littérature noire se multiplient dans l'Hexagone. Le roman de Giovanni et le film de Melville restent un exemple représentatif, surtout réussi, du courant.

Sur le plan de l'adaptation, où réside l'intérêt de cette étude, le film de Melville adopte sans modification majeure les dialogues réalistes et la trame narrative menée par le protagoniste Gu. La solidarité apparente entre le texte littéraire et son adaptation filmique provient majoritairement de ces deux éléments reflétant l'expérience de l'auteur, qui est sorti du «milieu». Or, excepté ceux-ci, le film affiche des traits «melvilliens», dont les personnages qui représentent un élément de style crucial pour le cinéaste. En effet, certains personnages de Giovanni subissent un changement sur le plan narratif. Ils changent de caractère, l'humour et le goût de l'aventure disparaissant, et modifient le contenu du récit. D'autres, notamment les rôles secondaires, font l'objet d'une accentuation visuelle et ajoutent à l'atmosphère du film noir. C'est à travers ces personnages, d'un poids moind

dre sur le plan du développement de l'action mais plus importants pour la création du style, que Melville laisse sa signature. Le cinéaste fait appel à la «dilatation» et ajoute des séquences d'ambiance, ce qui aboutit à l'originalité de son univers.

La mise en scène créative des personnages rend original l'œuvre de Melville. L'exemple du *Deuxième souffle* suggère que l'étude du lien entre un texte d'origine et sa réalisation filmique par un auteur-réalisateur sera plus significative dès qu'elle prendra en compte le processus de la renaissance de l'œuvre littéraire et les valeurs cinématographiques qui créent cette renaissance.

논문 저자 소개

이수원

서울대 불문과 졸업, 한국외대 통번역대학원과 ESIT(프랑스 고등 통번역학교)에서 수학. 파리 3대학 영화학 박사. 현재 서울대, 부산대 강사.

주요 논문: 「〈나는 좀비와 걸었다〉에 나타난 영화의 판타스틱 *Le fantastique cinématographique dans Vaudou(I Walked with a Zombie) de Jacques Tourneur*」(파리 3대학 DEA 논문, 2000), 「1942-1948년 자크 투르너르의 영화에 나타난 다른 가시성 연구 *L'autre visible dans l'œuvre de Jacques Tourneur de 1942 à 1948*」(파리 3대학 박사학위 논문, 2003) 등 다수.