

축제가 되어가는 『축제』

— 이청준 소설 『축제』의 플롯 수행과 발생론적 상호매체성

윤 종 환*

요약

소설과 영화의 관계를 사유하는 일반적인 문법은 ‘소설의 영화화’다. 이는 소설을 원작으로 두고 영화를 사후적 매체 변환으로 여기는 각색의 논리와 조응한다. 하지만 이청준의 소설 『축제』(1996)는 이러한 익숙한 상호매체성의 문법에서 일찍이 빗겨난 작품으로, 임권택 감독의 동명 영화 <축제>(1996)와의 동시기 기획·제작 과정에서 서로의 매체성을 의식하며 창작되었다. 특히 두 작품은 모두 이청준의 실제 경험인 당신 어머니의 장례를 창작 모티프로 한다. 이때 작중 인물 ‘준섭’이자 작가를 대변하는 서술자 ‘나’가 장례 경험을 담아 감독에게 보낸 일곱 편의 편지는 같은 애도 사건을 소설과 영화라는 서로 다른 매체에서 어떻게 선택하고 변형하며 구현할 것인가에 관한 공시창작의 고민을 여과 없이 드러낸다.

이 편지는 소설과 영화의 공시창작을 매개한 교신의 흔적이면서, 다시 소설 내부에 삽입되어 플롯의 구성과 변형에 관여하는 서사 장치라는 점에서 특수한 미적 지위를 갖는다. 따라서 편지는 창작 의도를 해설하는 소설의 외적 기록에 머물지 않고, 어머니의 장례라는 하나의 사건을 두 매체가 함께 서사화하는 과정에서 사실과 허구, 미학과 윤리, 애도와 구제의 문제를 선택하고 배분하며 각자의 형식을 조율하는 플롯 장치로 기능한다. 앞의 세 편지는 ①소설과 영화의 교신을 시작하고 ②두 매체의 차이를 자각하면서 서술 방식을 조정하며 ③허구의 개입을 교섭하는 과정에서 영화와 구별되는 한 편의 소설에 대한 자기 발생적 욕망을 드러내어 플롯의 구성 원리를 형성한다. 뒤의 네 편지는 ④타인의 삶을 플롯화하는 윤리적 비움을 검토하고 ⑤서사 단위를 두 매체 사이에 선택·배분하며 ⑥장례의 축제성이라는 최종 주제를 서로 다른 방식으로 구현할지를 결정한 다음 ⑦두 작품의 종결 형

* 연세대학교 박사수료. 前 이청준기념사업회 간사

들 이론은 ‘소설의 영화화’가 갖는 독특한 지위를 설명하는 데에 효과적으로 응용됐다. 하지만 어떤 측면에서 보자면, 원작과 각색이라는 문법적 도식은 근대 이후 문학과 영화의 관계를 설명해 온, 필자 역시 속해 있는 이곳 한국문학계의 견고한 관습적 틀이기도 하다. 무엇보다 이 틀은 일련의 시간적 위계를 전제한다. ‘문학이 먼저고 영화는 나중에 온다, 문학은 원천이고 영화는 그 변형이다, 문학은 기원이고 영화는 도착이다’와 같은 전제를 두고 두 매체의 관계를 해설하기 때문이다. 설령 현대의 각색 담론이 영화화를 단순히 원작의 훼손이나 배반으로 보지 않는다 할지라도 원작과 각색이라는 명명 자체에는 여전히 선행 텍스트와 후행 매체 사이의 계보화된 질서가 상정돼 있다.

하지만 소설과 영화가 동일한 제목 아래 같은 시기에 쓰이기 시작해 같은 해에 발표됐고 소설가와 감독이 사전 교신을 통해 두 작품의 동시 산출을 의도했다면, 이 관계마저도 ‘소설의 영화화’라 부를 수 있을까? 만약 그렇게 부르고자 한다면 익숙한 문법적 틀로 작품을 환원하고픈 문학 중심의 평가 또는 해석가의 억지부리기는 아닐까. 우리에게 익숙한 이 태도를 경계하며 동시에 창작된 두 작품의 관계를 자세히 고려해 볼 때, 영화는 완성된 소설을 사후적으로 옮긴 후행물이 아니며 소설 또한 영화의 문학적 부속물이 아니게 된다. 다만 이 두 작품은 두 예술가가 기획한 하나의 장(場)에서 동시에 발생한 일종의 앙상블로 볼 계기를 마련한다.

소설가 이청준(1939-2008)의 장편 『축제』(초판; 열림원, 1996)¹⁾는 한국 문학사에서 바로 그 계기였던 작품이다. 이 소설에 대한 그간의 문학비평과 연구에서 영화와의 공시발생이란 사건이 눈에 띈 적²⁾은 있지만³⁾ 지금

1) 본고에서 다루고 인용하는 이청준의 『축제』는 작가 사후 문학과지성사에서 간행된 ‘이청준 전집’의 제27권 단행본 『축제』다. 『축제』는 1996년 열림원에서 초판 발행됐고, 2003년 같은 출판에서 소정의 수정을 거친 후 재판됐다. 문학과지성사 전집으로는 2016년에 나왔다.

2) 우선, ① 우리에게 익숙한 ‘소설의 영화화’ 즉 문학이 원작이고 영화가 각색한다는 문법으로 이청준과 임권택의 작품을 비추어 본 관례는 윤영돈(윤영돈 「이청준 소설의 영화화 연구 : 원작소설과 영화의 스토리텔링을 중심으로」, 단국대학교 박사학위논문, 2010.)이 있다. 그 다음

껏 그 양상이 구체적으로 다루어진 적은 없었다. 우선 이 작품은 이청준 소설의 정서적 핵을 오랫동안 조직해온 핵심 소재—소설적 주체 ‘나’와 어머니의 관계—를 다룬 이야기⁴⁾로, 당신 스스로도 “내 ‘어머니 이야기’의 결산편”⁵⁾이라 명명한 글이다. 그뿐만 아니라, 실제 친모의 죽음과 그 장례를 제재로 쓰인 소설이며⁶⁾, ‘나’와 어머니의 이야기(「눈길」, 「새가 운들

②소설의 담화와 서술 상의 중층성이 영화적 상상력으로부터 비롯, 구축된 결과로 보고 『축제』를 시나리오와 소설의 중간 형식인 ‘영화소설’로 보는 김경수와 김하성(김경수, 「메타픽션적 영화소설?」, 『이청준 깊이읽기』, 권오룡 편, 문학과지성사, 1999, 328면; 김하성, 「이청준 소설 연구 : 메타픽션적 양식과 작품 『축제』를 중심으로」, 서울시립대학교 석사학위논문, 2015)이 있다.

3) 권오룡이 엮은 『이청준 깊이 읽기』(문학과지성사, 1999)에서 소설 『축제』를 언급할 경우 대부분이 이 문제를 지적했긴 하지만, 이를 포함해 최근에서까지도 그런 특성의 ‘있음’이 구체적으로 어떤 기능을 하는지는 서술된 경우는 드물다.

“임권택은 이청준과 함께 〈축제〉라는 영화를 소설과 동시에 창작하는 시도를 펴 보인다. 영화가 원작을 대상으로 하는 각색물이라는 고정 관념을 깨는 새로운 창작 기법이라고 하겠다.” 표정옥, 「이청준 소설의 영상화 과정의 생성원리로 작용하는 원형적 신화 상상력에 대한 연구 - 영화 〈서편제〉 · 〈축제〉 · 〈밀양〉 · 〈천년학〉을 대상으로 -」, 『서강인문논총』 제25집, 서강대학교 인문과학연구소, 2009, 274면.

그 외 상호매체성에 관한 논의는 김진영, 「소설 『축제』와 영화 〈축제〉 비교 연구 : 서사담론으로서의 시점이론을 중심으로」, 연세대학교 석사학위논문, 2008; 이채원, 「소설과 영화의 매체 전이 양상에 대한 수사학적 연구」, 서강대학교 박사학위논문, 2008; 전지은, 「이청준 소설의 매체변용 양상 연구 : 『서편제』, 『축제』, 『벌레이야기』를 중심으로」, 한양대학교 석사학위논문, 2008을 참조.

4) 이 소설의 전개 구조와 핵심 요소, 상징, 양식의 의미에 관하여는 문학평론가 양윤의의 글을 참고하면 좋다. 양윤의는 이 소설을 이해하는 15개의 키워드를 ‘개화, 양식들의 축제, 두 번째 작가 장혜립, 지연, 두 번의 죽음, 망자에 속한 사람들, 글쓰기 혹은 부적, 모계도, 부계도, 살아서 행하는 제의(1): 어머니의 손 빗질과 손사맏짓, 살아서 행하는 제의(2): 옷 보통이, 살아서 행하는 제의(3): 지하실, 살아서 행하는 제의(4): 계자루, 살아서 행하는 제의(5): 빈집, 축제’로 제시한다. 양윤의, 「만개한 죽음, 무성한 삶 — 이청준의 『축제』를 읽기 위한 15개의 키워드」, 『엘리스의 죽음기』, 민음사, 2020, 323-344면.

5) 이청준, 「어머니 이야기」, 『축제』, 열림원, 2003년 판. 열림원에서 1996년 처음 발행될 때 책의 「머리말」로 쓰였던 글의 제목이 2003년에 재판될 때 「어머니 이야기」로 바뀌었다.

6) 이 소설의 서사구조와 주제 형성에 관하여는 주지영의 글을 참고하면 가장 좋다. 독자의 이해를 돕기 위해 주지영이 요약한 서사 구조와 줄거리 요약을 인용한다. “이 작품은 편지와 소설 형식이 교차로 제시되면서 서사가 구성되는 방식을 취하고 있다. 두 하위틀서사는 어머

」, 「기억 여행」, 「연」, 「빛새 이야기」, 「학」, 「키 작은 자유인」. 「꽃치녀 시절로 돌아가신 어머니」, 「해변 아리랑」, 「백정시대」, 「단 한 번 마지막의 보은」 등)가 직·간접적으로 망라되 있다. 치매에 걸린 어머니의 죽

니의 삶의 소중한 의미를 드러내고자 하는 상위틀서사에 의해 결합되면서 서로 다른 탐색 목적이 하나의 주제로 통합된다. 역사적 맥락을 탐색하는 하위틀서사의 초점화자 준섭은 소설 속의 인물이다. 준섭은 치매에 걸린 노모의 이야기를 담은 수상문을 쓰던 중 어머니의 부음을 듣고 아내와 딸 은지와 함께 고향으로 내려간다. 차 안에서 어머니가 회생하셨다는 소식을 듣고 여장부로서 가난한 시골살림을 이끌어갔던 어머니를 떠올리며 고향집에 도착한다. 준섭은 어머니 곁에서 글을 쓰던 중 어머니의 임종을 지켜보게 된다. 가족들은 젊은 시절 어머니의 의연하고 담대했던 모습을 회상한다. 일가가 모두 모이고 문상객들이 도착하면서 장례 절차가 차근차근 진행된다. 서질녀 용순이 등장하면서 가족 사이에 갈등이 불거진다. 가출한 뒤로 소식이 없어 어머니를 기다리게 했던 용순은 가족 이야기를 소설로 써서 팔아먹는다면 준섭을 물어붙인다. 형식보다는 마음과 정성으로 장례를 치르고자 하는 준섭은 어머니의 사랑에 대한 보답으로 매형과 둘이서 염습을 한다. 발인을 앞둔 저녁부터 경놀이 시작되고 차분하게 장례를 마무리하려는 준섭의 바람과 달리 안팎이 소란스러워지기 시작한다. 문상객들은 웃고 떠들어대고, 가족들은 어머니의 치매 시절 허물을 들추어낸다. 외동댁의 곡소리와 새말의 상여소리가 이어지는 가운데 장례 행렬은 장지에 이르고 하관이 끝난다. 집으로 돌아온 준섭은 장례팀의 부탁으로 '고아가 된 가족들의 사진'을 찍게 된다. 문상객들이 떠나자 준섭은 묘소를 보러 산으로 올라간다. 그곳에서 준섭은 발인을 하다가 들어가라면서 손사래를 하는 어머니의 환상을 본다." 주지영, 「이청준 소설의 서사구조와 주제형성방식에 대한 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2012, 191-192면.

- 7) 『축제』의 키워드를 축제와 장례로 보고 이 두 개념의 관계를 텍스트 분석으로부터 ㉠사회·문화·종교적 의미로까지 확장시키는 글쓰기(최영자, 강준수), ㉡축제의 제의적 성격을 밀도 있게 분석하는 글쓰기(장윤수, 이경재, 임보람), ㉢장례의 대상인 '어머니'의 모성/여성성을 재구성하는 글쓰기(장소진), ㉣장례식이라는 축제의 주체로서 '어린이'를 포함하는 서술자의 시선을 재해석하는 글쓰기(윤종환) 등은 텍스트 내용을 이해하는 데 좋은 참고가 된다.

— 최영자, 「매니페아 형식으로서의 텍스트 담론 연구 -최명희의 〈혼불〉이청준의 〈축제〉황석영의 〈손님〉을 중심으로」, 『한중인문학연구』 54집, 한중인문학회, 2017, 123-151면; 강준수, 「카니발적 특성으로 본 이청준의 『축제』 고찰」, 『문학과종교』 24권 1호, 한국문학과종교학회, 2019, 21-44면; 장윤수, 「〈축제〉의 글쓰기 제의와 연회적 성격」, 『현대소설연구』 20호, 한국현대소설학회, 2003; 이경재, 「이청준의 『축제』에 나타난 축제의 복합적 성격 연구」, 『어문학』 145집, 한국어문학회, 2019, 301-328면; 임보람, 「허구의 존재자로 읽는 『축제』: 장례 서사의 번역 과정을 중심으로」, 『문학과종교』 30권 2호, 한국문학과종교학회, 2025, 49-73면; 장소진, 「이청준 『축제』의 모성, 신성화 너머의 실존을 찾아서」, 『서강인문논총』 60집, 서강대학교 인문과학연구소, 2021, 5-40면; 윤종환, 「장례 축제」, 『도서관닷컴』, 2026.04.01. <https://libns.com/View.aspx?No=4026130> (접속일자 26.06.06.)

음에 두 번 맞닥뜨리는(한 번은 돌아가신 줄 알고 고향을 방문하는 중에 갑자기 살아나시는 일이 있었고, 그 다음은 끝내 영면하셨으므로 최후의 장례 절차를 치르는) 과정에서 과거와 현재, 감각과 기억, 물질과 영혼, 이성과 감정을 횡단하며 그간 발표했던 어머니 관련 작품의 언어가 직접 인용되기도 한다. 때에 따라선 이전 글의 핵심 이미지(예: ‘게자루’, ‘전깃불’, ‘지하실’)들이 일련의 몽타주처럼 조직된다⁸⁾. 이청준은 『축제』를 통해 그의 오랜 방법론상의 고민이었던 정신분석 실천 혹은 정신병리학적 서술의 문제, 개인의 무의식과 기억과 사회가 맺는 구조적 인과 관계, 어머니의 실제 삶과 자신과의 관계를 형상화한 것으로 보인다. 그리고 이 형상화 자체, 즉 이 모든 것들을 종합하는 글쓰기⁹⁾는 무엇이며 그 윤리는 어떻게 되어야 하는가까지도 서술하고 있다. 『축제』는 삶을 쓰는 삶에 대한 글쓰기, 그 방법론에 대한 말년의 마침표이기도 한 셈이다.

흥미로운 사실은 이 『축제』의 글쓰기 과정이 임권택 감독과의 합의 및

8) 이청준 작가의 삶과 어머니와의 관계는 문학평론가 이윤옥이 정리한 『이청준 평전』을 참고하면 좋다. 작가의 거주와 이주 경로(전남 장흥, 광주, 서울과 용인)에 따라 부를 나눈 후, 10년 단위로 그의 삶의 궤적을 따라가며 소설의 원천이 되는 실 경험을 비롯해 그 주변의 일화를 순행적으로 배치하였다. 특히, 이청준 작가의 소설에 빈번히 드러나는 상정의 원체협이 되는 전기·역사적 사실에는 별도로 소재목을 붙여 작가 개인의 상징성을 이해하는 데 도움이 된다. 이윤옥, 『이청준 평전』, 문학과지성사, 2023.

9) 양윤의는 다른 논고에서 낭만주의의 주관성이 주관/객관의 이분법에서 파생된 주관이 아니라 이분화되기 이전의 세계와 일체화된 주관이라는 사실을 고려한 후, 낭만주의에서 도드라지는 죽음의 미학화는 죽음을 통해-죽음 속에서 자연과의 영원한 합치를 이룰 수 있다고 보는 자의식과 관련 있음을 강조한다. 즉, 낭만주의 문법에서의 죽음은 세계의 연속성에서 분리되어 의식 속에서만 존재하는 자아의 죽음을 말한다는 것인데, 양윤의는 이러한 죽음의 의미가 말할 것도 없이 『축제』의 죽음과 동형이라 강조한다. “이런 죽음을 보여주는 작품은 말할 것도 없이 축제다. 어머니의 죽음이 일가친척과 친지를 불러 모으고, 갈등을 치유하며, 화해의 축제로 승화되고 있기 때문이다. 그런데 이 소설에서 죽음은 연기됨으로써 도래하고 글쓰기는 유예됨으로써 완성된다.”(53-54면) 더불어 양윤의는 소설 속 사건으로서의 축제와 소설 자체의 여러 양식들이 교호하는 텍스트라는 축제의 중층성을 되짚으며 이러한 특성 역시 낭만성에서 기인한다고 본다. 양윤의, 「이청준 소설의 낭만성 연구 - 「병신과 머저리」, 「소문의 벽」, 「선학동 나그네」, 『축제』를 중심으로 -」, 『한국문예비평연구』 50집, 한국현대문예비평학회, 2016, 35-64면.

토론 하에 영화 <축제>¹⁰⁾를 제작하는 과정과 동시에 이루어졌다는 점이 다¹¹⁾. 그 텍스트적 증거는 ‘(임)감독님께라는 호칭부(呼稱部) 아래 쓰여 삽입되어 소설 전체의 플롯(plot)을 구성하는 이청준 작가의 편지다. 실제로 소설 『축제』와 영화 <축제>는 1996년에 동시 발표됐을 뿐만 아니라, 소설 속 편지에서도 이 공동의 동시 창작을 지시하는 근거가 역력하다. 가령 도입부의 첫 번째 편지(27-30면)에서는 “앞으로 이 글이 어떻게 발전 되어 갈지는 아직 장담할 수가 없지만”, “감독님께서 필요하시다면 그런 사례나 일화들은 글의 흐름에 다소 어색하고 부자연스럽더라도 중간중간 사실대로 다 말씀드리도록 하겠습니다”, “오늘은 우선 여기까지나 대충 한번 분위기를 훑어보시고 감독님 말씀을 주십시오”와 같이 그 초반만큼의 서사에 관하여 어떻게 플롯을 구성할지 의논하는 대화를 보여주고, 서사의 후반에 삽입된 마지막 편지(286-288면)에서는 “일전에 전화에서 말씀드린 감독님의 의향대로 이야기를 마무리 지었습니다”, “써놓고 보니 감독님 생각처럼 영화의 끝장면으로도 그럴 듯하고요”처럼 작품을 마무리하는 단계에서 서로 주고 받은 영향이 작품의 완결성과 그 성취에 미친 효과를 검토하는 과정도 보여준다. 소설가 이청준과 감독 임권택이 주고 받은 서신(엄밀히 임 감독의 답신은 이 소설 속에 포함되어 있지 않지만, 서술 주체가 임 감독에게 부친 편지를 통해 답신의 내용을 부분 유추할 수 있음)은 공동의 동시 창작의 근거로서도 유효하지만, 소설의 핵심 플롯과 공명하고 있던 점¹²⁾에서 그 미적 가치를 별도로 확보한다.

10) 임권택의 <축제>(1996)는 한국영상자료원이 공식 운영하는 Youtube 채널 <한국고전영화 Korean Classic Film>에서 감상할 수 있다.

https://www.youtube.com/watch?v=PNXf_jbPc7o (접속일자 26.07.07)

11) 임권택 인터뷰, 「축제-즐거움 장례식」, 『KINO』 1996년 5월호, 157-158면.

12) 편지가 통상의/전통적 의미에서의 소설적 서술을 중단하고 ‘나’가 영화감독에게 직접 발화하는 별도의 서술상황을 만든다는 점에서 이 삽입 형식이 서술 층위(narrative level)의 문제로 논의될 수도 있다. 또한 실제 제작상의 교신이 소설 내부에 기입된다는 점에서는 메타텍시스(metalepsis)를 연상시키는 ‘층위의 월경’도 따져볼 수 있다. 다만 본고는 이를 메타텍시스 자체로 분석하기보다, 외부의 교신이 소설 내부로 들어와 사건의 선택과 배제, 허구화와

여기서 고려할 중요한 복합성이 있는데, 이 복합성은 『축제』와 〈축제〉가 동시의 공동 창작이기는 하지만 이 두 작품보다 앞선 원형으로서의 ‘이청준 작가의 실제 경험’이 존재한다는 사실에 기인한다¹³⁾. 달리 말해, 이청준 작가가 직접 어머니의 죽음을 경험하고 장례를 치르기까지의 전 과정이 감독에게 보낸 서신의 형식으로 고백, 설명, 서사화되고 또 영화로 구현되는 것이다. 이처럼 편지가 소설과 영화의 공동 창작을 가능케 하는 발생론적 매개가 된 후에, 다시 소설 내부에 삽입되어 『축제』의 플롯을 형성한다는 특징을 가볍게 짚고 넘길 수 없다. 영화가 소설을 원작으로 하지 않음에도 소설의 흐름을 강하게 따라가는 듯 구상된 이유도 바로 이 과정 덕이기 때문이다. 이처럼 『축제』와 〈축제〉는 아예 원형이랄 게 없는 이란성이라 볼 수도 없고 전통적 의미에서의 소설 각색 영화도 물론 아니다. 따라서 이 소설은 경험, 편지, 소설, 영화가 서로의 경계를 중첩하며 생성되는 복합적 예술 형식으로 보아야 하고, 또 이를 독해하기 위해서는 지금까지와는 다른 시선이 필요하다. 이 플롯 수행에 대한 새로운 서술이 요청되는 바이다.

이 플롯 수행을 규정·이해하는 데에 심부와 같은 ‘편지’는 좁은 의미에서의 파라텍스트(paratext)로 여겨질 수 없다. 일단, 문학이라는 장르의 외적 조건을 보자면 임 감독에게 보내는 ‘나’의 편지는 소설 자체의 기획을 드러내고 영화 감독이라는 타매체의 수신자를 향해 발송되고 있다. 하지만 통상 이해되던 편지라는 문학 외적 형식이 문학 내적 형식으로 재배치된다는 점이 문제적이다. 편지는 더 이상 소설 바깥에서 소설의 기원을 증언하

서사 분담, 종결의 조정에 개입하는 플롯적 기능에 초점을 둔다.

- 13) 한국영상자료원 역시 영화 〈축제〉를 이청준의 어머니 장례 이야기를 듣고 시나리오를 써가며 촬영한 작품으로 설명하고 있다. “이청준 작가의 어머니 장례식 이야기를 듣고 시나리오를 써 가면서 촬영을 한 작품. 1996년 6월 단성사 등에서 개봉했고, 제17회 청룡영화상 작품상과 감독상, 제33회 백상예술대상 감독상 등을 수상했다. 임권택 감독은 자신의 작품 중에서 상대적으로 박한 평가를 받은 작품으로 〈축제〉를 꼽기도 했다.”

https://www.koreafilm.or.kr/movie/PM_009025 (접속일자 26.09.15)

지 않는다. 이야기를 조직하고 시간의 단락을 만듦으로써 서술의 리듬과 고백, 애도의 형식을 결정하는 구성소로 기능한다. 작품을 낳는 텍스트이며 작품 안에서 다시 태어난 텍스트인 것이다. 그리고 이 텍스트가 임권택 감독에게 도착함으로써 소설과는 다른 영화적 상상력을 호출하는 데 요긴히 쓰여 두 작품의 원형조차 하나로 소급될 수 없도록 한다. 이들의 원형은 한 권의 장편 소설도 한 편의 영화도 아니다. 이청준 작가의 실제 경험, 편지, 공동의 기획, 소설적 배치, 영화적 구현 그 사이에 분산돼 있거나, 혹은 이들의 앙상블에 집중돼 있다. 즉, 예술작품의 원형성이 고정된 기원을 갖지 않고 끊임없이 순환하는 것이다.

기존의 비평적 논의에서는 이 편지의 특수성은 이청준 소설의 ‘소격 효과’로 집약되거나¹⁴⁾, 이 편지가 작가의 자기반영성을 정당화하는 근거로 독자의 비평적 능력을 감소시키고 의미를 축소시킨다는 비판의 도마에 놓여 왔다. 이채원¹⁵⁾은 텍스트의 서술자가 인물을 압도하는 것처럼 『축제』에서 1인칭과 3인칭의 이중서술 자세를 취하는 작가의 과도한 자의식이 독자를 압도하며, 이러한 메타적 서술이 독자의 영역을 축소시킨다고 강조하였다. 작품 속 편지를 보는 독자는 소설과 영화 창작 과정에 대해서 일방적으로 듣게 되고, 서술자의 해석과 의미 부여와 논평을 수용하는 데 그친다는 것이다. 이채원은 20세기 계몽적 서술자의 맥을 잇는 이청준의 목소리가 영화 〈축제〉와 비교를 하면 할수록 더욱 명확한 한계를 갖는다고 보았다. 이 맥을 이어 받으며 보다 강한 비판을 제기하는 허민석¹⁶⁾은 실제적 개인으로

14) 양윤의의 논의는 편지를 양식적 복합성의 핵심 장치로 읽었다는 점에서 매우 중요하다. 하지만 그가 편지의 기능으로 제시한 ‘소격효과’는 이 개념으로 하여금 독자를 무엇으로부터 거리두게 하며, 그 거리두기를 통해 무엇을 새롭게 발생시키지는 설명하지 못한다는 측면에서 아쉬움을 남긴다. 또한 편지의 이질성을 ‘양식들 자체의 축제’라는 의미로 회수하는 관점은 이 소설을 초기 낭만주의의 미학을 관통해 해석할 때 상당히 유의미하나, 구체적인 텍스트 속에서 편지가 수행하는 플롯 발생과 매체 간 조율의 기능은 상대적으로 흐리게 한다. 본고의 편지 분석은 양윤의의 논의를 한계를 보완하는 가운데 이와 접맥될 수 있다.

15) 이채원, 「이청준 소설에서의 자의식적 서술과 자기반영성 : 『축제』(1996)를 중심으로」, 『한국문학이론과비평』 14권 2호, 한국문학이론과비평학회, 2010.

서의 내력을 진술하는 게 불가능하다는 판단으로부터 이청준의 소설이 ‘문학의 허구성’을 자기 진술을 위한 알리바이로 사용한다는 특징에 주목한다. 그러면서 『축제』는 1) 편지와 작가노트를 통해 작가의 의도를 최대한 표면화하고 2) 등장인물 해림과 용순을 각각 자기진술의 성실성과 진정성을 검열하는 인물로 등장시켰으며 3) 동화를 배치해 가족들 사이의 화해의 국면을 마련하려 했으나, 4) 결국 작가를 대리하는 ‘준섭’과 ‘내가 소설의 작가·서술자·주인공으로 군림하며 자기 내면에 천착하는 상상력’이란 필터를 통해서만 서사적 정당성을 확보하는 소설이라고 결론 내린다.

『축제』의 메타소설적 성격을 지적한 이채원의 논의는 그 논리 체계 내에서 구조적 타당성을 갖춘 글이다. 하지만 한편으로 이청준의 메타적 서술이 독자의 의미 구성 가능성을 축소한다는 그의 결론은, 메타서술을 작가적 해설 혹은 의미의 자기 폐쇄로 이해한 데서 비롯된 제한적 결론처럼 보이기도 한다. 일단 『축제』의 메타성은 텍스트 그 자체가 말하고 있듯이 내부의 자기지시성에 머물러 있지 않다. ‘나’는 편지를 통해 영화 〈축제〉와의 동시 창작 관계를 작품 내부에 기입하고 있다. 더구나 『축제』의 메타성을 부각하는 편지는 작품의 의미를 확정하여 지시적으로 설명하기보다 어머니의 삶과 죽음을 문학적으로 재현하는 행위 자체에서 촉발되는 윤리적 불안, 애도의 불가능성, 기억의 자기변명적 성격을 에둘러 노출하고 있다. 즉, 어떤 고정된 의미보다도 불확정성에 기반한 정동¹⁷⁾을 언어화하여 그 심리전에 독자를 참여시키려는 것이다. 이 경우 독자의 역할은 마냥 축소된다고 보기 어렵다. 독자들은 정동적으로 우회된 의미를 유추하는 자리로 옮겨가 이성과 감정을 겸해 서술자의 정당성을 판단하는 배심원단 역할까지 맡게

16) 허민석, 「이청준 소설에 나타난 허구성의 문제」, 서울대학교 석사학위논문, 2019.

17) 정동(情動, affect)은 신체의 활동능력을 증대시키거나 감소시키고 촉진하거나 저해하는 신체의 반응인 동시에 그러한 반응의 관념을 뜻(스피노재)하며 마주침에 의한 상호작용(to affect and be affected)을 그 특징으로(브라이언 마수미) 한다. 스피노자, 강영계 옮김, 『에티카』 3부 「정의」, 서광사, 2007. 브라이언 마수미, 조성훈 역, 『정동정치』, 갈무리, 2018 참고.

되기 때문이다.

또한, 작품의 중층적 서술구조와 자기반영성을 치밀하게 포착한 결과를 바탕으로 이청준식 글쓰기의 폐쇄성을 폭로하는 듯한 허민석의 논의는, 그 성실한 논의에도 불구하고 분석의 의의가 ‘자기기술적 양식은 자기 정당화와 봉합의 논리다’란 환원론으로 반복 회귀할 위험이 있다. 물론 『축제』에서 준섭이 작가·서술자·주인공으로서 초점화자로 기능하고 어머니의 죽음과 장례를 자기 내면의 해석망 안으로 끌어들이는 것은 사실이지만, 텍스트를 꼼꼼하게 읽어볼 수록 이 자의식이 곧장 작가의 자기 정당성으로만 등치되기는 어려워 보인다. 작중 ‘준섭’의 자의식적 서술은 애도를 정당화하는 안정된 권위의 언어라기보다, 어머니의 삶을 문학적으로 재현하는 일의 죄의식, 부끄러움, 불가능성을 ‘부러 노출’하는 심문(審問)을 수행하고 있기 때문이다¹⁸⁾. 이것이 끝내 해소될 수 없는 부채와 상실을 장례의 의례와 이야기의 형식 속에서 견뎌보려는 방식으로 이해될 여지를 고려한다면, 이 분투를 신이되려는 작가의 자의식 과잉으로 보는 관점은 의문에 부쳐진다. 오히려 인간의 한계를 한껏 인정하는 시선으로 볼 수 있지 않을까. 『축제』의 자기반영성은 작가의 권위를 내세우려는 방어적 회귀보다는 인간이 창작하는 문학이 지닌 한계를 형식으로 노출하고 그것을 소설과 영화와 상호매체적 분담 속에서 수행해보려는 미학적 장치로 재해석될 필요가 있다.

물론 서술자의 자기진술이 곧 창작과정의 투명한 사실 기록으로 자연화

18) 이청준 문학에서 자기진술의 불안과 자기검열의 형식은 그의 소설에 반복되어온 신문(訊問)의 모티프와도 관련하여 이해할 수 있다. 김우영은 이청준의 추리·법정소설에 반복적으로 나타나는 신문 장면이 주목하여, 질문 앞에 놓인 주체가 자신의 행위와 정체를 진술해야 하는 과정에서 발생하는 불안과 글쓰기의 문제를 이청준의 작가의식과 연결해 논한 바 있다. 김우영, 「이청준 문학의 언어 의식 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2015. 김우영의 논의는 『축제』에서 ‘내가 어머니의 삶을 재현하는 자신의 행위를 끊임없이 의심하고 기소하며 그 정당성을 묻는 언어의 작가론적 계보를 설명하는 데 효과적이다. 다만 본고는 『축제』의 이러한 자기신문이 작가 개인의 내면에서 폐쇄적으로 수행되는 데 그치지 않고, 감독이라는 구체적인 수신자를 향한 편지의 형식으로 외화되며 그 교신이 다시 사건의 선택과 배제, 허구의 개입과 서사 단위의 분담에 관여한다는 사실로부터 텍스트의 미적 가치를 확보한다.

되리라는 법은 없다. 그것이 작가의 자기변호와 사후적 의미 부여를 포함하고 있을 가능성이 남아 있기 때문이다. 그러나 편지의 진술이 어느 정도까지 사실과 일치하는가를 묻는 일과, 그 편지가 완성된 소설 내부에서 어떤 형식적 기능을 수행하는가를 묻는 일은 서로 다른 층위의 문제다. 가령 편지가 작가의 자의식을 적극 표면화한 장치라 할지라도, 그 편지가 본문에서 털어낸 사건을 다시 서사 안으로 불러들이고, 어느 서사 단위를 영화의 몫으로 이월하며, 아직 결정되지 않은 복수의 결말 가능성을 노출한 뒤, 실제 소설의 종결 형식과 맞물린다는 사실까지 전부 다 자기변화로 환원되지는 않는다. 그러므로 『축제』의 수행미학을 밝히는 과정에서는 작가의 자의식이 존재하는가·과한가/점손한가의 여부를 따지기보다 그 자의식이 소설 안에서 무엇을 하는가를 밝혀야 비평적 논의가 확장된다. 이렇게 본다면 과잉된 자기반영성은 의미를 미리 봉합하는 권위인 동시에 자신이 선택하고 배제한 것과 아직 결정하지 못한 것을 작품의 표면에 노출함으로써 플롯의 불완전성과 생성과정을 드러내는 중층의 형식으로 사료된다.

이상을 고려컨대 『축제』의 메타성은 소설과 영화, 작가와 감독이 동일한 애도 사건을 서로 다른 매체적 조건 속에서 어떻게 나누어 구성하는가를 드러내는 플롯 수행을 중심으로 재해석되어야 한다. 그리고 이 특수성을 고려하여 텍스트와 독자가 함께 엮히는 상호매체적 창작 형식까지 재구되어야 한다. ‘편지’는 『축제』와 〈축제〉의 동시 창작 관계를 플롯 내부에 기입하고 두 매체 사이의 서사적 분담을 조직하는 장치로 작동하기 때문이다. 이청준도 ‘편지’가 독자의 편에서 작가와 함께 미확정의 미래 이야기 진행에 동참하는 일종의 공동창작 형식—“소설과 영화의 공동창작 과정에서 소설 장르 고유의 새 창작 형식”—이라고 규정한 바 있지만¹⁹⁾, 이 ‘새 형식’의 의미를 다룬 사례가 우리에게겐 없었다.

이에 본고에서는 이 형식내용의 수행미학을 설명하기 위해 ‘발생론적 상

19) 이청준, 「대중예술 시대와 문학의 위상」, 『그와의 한 시대는 그래도 아름다웠다』, 현대문학, 2003, 121면.

호매체성'이라는 개념을 제시한다. 발생론적 상호매체성은 기존에 축적된 상호매체성 연구에서 확립된 하위 범주를 그대로 옮긴 용어라기보다는, 『축제』와 〈축제〉의 특수한 창작 관계를 설명하기 위해 제안하는 새로운 작업개념이다. 예술 장르에서 전방위적으로 사용되는 상호매체성에 관한 논의가 매체 전이, 결합, 참조 등의 방식으로 서로 다른 매체 사이의 관계를 세분해온 데 반해, 『축제』와 〈축제〉의 관계에는 그 적용이 어렵다. 반복컨대 두 작품은 이청준이 겪은 어머니의 죽음과 장례라는 경험을 공동의 모티프로 삼아 제작 시기가 상당 부분 겹치면서 작가와 감독의 교섭을 통해 인물과 사건의 선택, 허구의 개입, 서사 단위의 분담과 종결 방식까지 서로의 제작 과정 안에서 협의하였다. 이처럼 서로 다른 매체가 완성 이후에 관계 맺는 데 앞서서, 창작 과정에서 서로를 참조하고 개입하며 그 교섭 속에서 각자의 형식과 매체적 차이를 획득해가는 관계를 '발생론적 상호매체성'²⁰⁾이라 부르는 바이다.

현재 국내·외에서 이러한 개념을 이론화한 뚜렷한 예는 찾을 수 없지만, 상기할 점들 중 하나는 '발생론적'이라는 수식어가 작품의 초본과 이본을 함께 복원하는 엄밀한 의미의 발생 비평(genetic criticism)에 뿌리를 두지 않는다는 사실이다²¹⁾. 다만 완성된 작품을 고정된 결과로 상정하지 않고

20) '발생론적'이라는 수식어에는 교섭의 관계 안에서 각 매체의 형식과 차이 자체가 구체화된다는 의미가 내재한다. 필자는 앞선 연구에서 질베르 시몽동의 개체화론을 참조하여 관계항들이 관계 이전에 독립된 실체로 주어지는 것이 아니라 관계와 함께 발생하며, 기존의 관계가 다시 새로운 관계와 개체화를 낳는 변환 작용을 '발생적 생성'이라는 말로 설명한 바 있다. 윤종환, 「인간-인공지능 상상물의 발생적 생성으로서의 사—한국형 ChatGPT 시아(SIA) 시집 『시를 쓰는 이유』를 읽는 한 방법—」, 『국제어문』 98집, 국제어문학회, 2023, 65-96면. 이러한 관점은 본고의 개념적 배경과 일정 부분 겹쳐지지만, 여기서 '발생론적 상호매체성'은 시몽동의 존재론을 그대로 문학과 영화에 적용한 개념으로 사용할 수는 없다. 다만 소설과 영화라는 두 매체가 공동의 제작 과정에 들어선 뒤 선택·배제·허구화·분담·종결의 교섭을 거치면서, 애초부터 고정되어 있었다고 보기 어려운 각자의 플롯과 매체적 질서를 점차 형성하고 분화해가는 창작사적 과정으로 보는 한에서는 합당하다.

21) 옥스퍼드의 영문학자로 있는 디르크 판 훌러(Dirk Van Hulle)는 그의 저서 『발생 비평: 문예의 창의적 흔적을 톺다』에서 발생 비평(genetic criticism)을 이론화 한 적 있다. 발생 비평은

그것을 만들어낸 교신과 선택, 수정과 배제의 흔적을 함께 읽는다는 점에서 창작의 생성과정을 중시하는 유전비평의 문제의식과 일정 부분 접맥한다. 이는 마치 나무의 뿌리와 버섯의 균사가 만나는 논리와 비슷하다. 따라서 본고는 소설 속 편지를 공시창작의 역사적 사실을 투명하게 증언하는 유일한 자료로 받아들이지 않는다. 상호매체적 길항의 흔적이 최종적으로 소설 내부에 어떤 형식으로 재배치되었는지를 분석하는 자료로 삼고자 한다. 발생론적 상호매체성은 바로 이 두 층위, 곧 작품을 낳은 제작상의 교섭과 그 교섭을 자기 형식 안에 보존하고 변형한 소설적 결과가 서로 맞물리는 방식이라 할 수 있다.

이후부터는 『축제』의 일곱 편지를 꼼꼼하게 읽으면서 편지들이 소설과 영화의 공동창작 과정에서 어떤 플롯²²⁾으로 기능하는지 살피고자 한다. 먼저 앞의 세 편지를 통해 영화와의 교신, 매체 차이에 대한 자각, 허구의 개

작품이 구상되고 쓰이고 고쳐지는 과정을 따라가며 문학적 형식과 의미가 형성되는 방식을 살피는 연구 방법이다. 프랑스의 ‘critique génétique’ 전통에서 파생시킨 이 방법론은 작가의 메모, 창작 노트, 초고, 타자 원고, 교정쇄, 삭제와 삽입의 흔적, 서로 다른 판본 등 작품의 형성과정을 보여주는 자료를 폭넓게 검토한다. 저자는 이러한 접근을 회화의 X-ray 촬영에 비유한다. 완성된 그림의 표면 아래에는 밑그림과 덧칠, 지워진 선과 다시 그은 선이 겹겹이 남아 있으며 X-ray는 그 흔적을 통해 그림이 형성되어 온 시간의 층위를 드러낸다. 문학 작품 역시 최종 출판본과 함께 초고와 수정본, 삭제된 표현과 삽입된 문장, 교정 과정에서 바뀐 어휘와 그 배열이 있기 마련인데, 이 발생 과정을 살피면 현재의 텍스트에 이르기까지 이루어진 선택과 변형의 시간이 드러난다. 이때 분석 초점은 초고·수정고·완성고 모두를 비교하여 특정 표현이 선택되고 지워지며 다시 배열되는 창작 과정의 역동성을 추적하는 데 맞춰진다. 비평가는 남아 있는 물질적 흔적들을 시간순과 상호관계 속에서 읽으면서 작품이 현재의 형태에 도달하기까지 거처간 변화의 운동을 소급적으로 재구성한다. 그리하여 문학작품의 최종본은 여러 창작적 가능성과 수정의 경로가 교차한 끝에 형성된 하나의 텍스트 상태로 이해된다. 발생 비평은 그 형성과정에 축적된 시간적 층위를 복원함으로써 작품의 창작 원리와 형식의 생성 과정을 밝히는 방법론이라 할 수 있다. Dirk Van Hulle, *Genetic Criticism: Tracing Creativity in Literature* (Oxford University Press, 2022)

- 22) 본고의 ‘플롯’은 사건들이 배열된 결과를 일컬을 뿐만 아니라 ‘사건과 경험의 재료 가운데 무엇을 선택하고 무엇을 덜어내며, 어느 지점에 허구를 개입시키고, 어떤 사건을 다른 매체의 몫으로 넘기며, 마침내 어디에서 이야기를 끝낼 것인지’를 결정해 서사에 일정한 방향을 부여하는 구성 행위, 곧 ‘플롯 구성plotting’의 과정까지를 함께 가리킨다.

입 속에서 『축제』의 소설성이 어떻게 발생하는지를 분석한다. 이어 뒤의 네 편지를 통해 타인의 삶을 서사화하는 윤리적 비용, 영화로 이월되는 서사 단위, 장례의 축제성, 소설과 영화의 결말 분화가 어떻게 조율되는지 검토한다²³⁾. 이를 통해 『축제』와 〈축제〉의 관계를 동시 창작의 과정 속에서 각자의 매체적 질서를 획득하는 발생론적 상호매체성으로 재정의한다. 다만 본고는 지면 상의 한계로 영화 〈축제〉와의 관련성을 직접 비교하는 데까지 나아가기 보다는, 『축제』를 꼼꼼하게 읽음으로써 〈축제〉와 비교 가능한 기반을 다지는 데까지로 서술 범주를 한정한다.

2. 플롯 ‘발생 장치’로서의 편지 — 일곱 편지 중 앞의 세 편지

이청준의 『축제』는 크게 일곱 개의 장(章)으로 나뉘어 서술된다²⁴⁾. 본 연구의 2장에서는 각 1-3장 각각의 말미에 제시된 세 편지를 중심으로 하여 소설의 플롯이 어떻게 발생하는지를 다루고자 한다. 특히 앞의 세 편지는 소설 속에 삽입되기 이전부터 영화 감독과의 교신 과정에서 작성되었으며 이후 소설 내부에 재배치되면서 플롯의 발생 과정과 긴밀하게 공명한다.

- 23) ‘플롯의 발생’은 아직 미확정된 경험의 재료가 어떻게 서사화될 것인가에 관한 원리를 획득하는 국면을 뜻한다. 앞의 세 편지에서 영화와의 교신이 시작되고, 소설과 영화의 매체적 차이가 자각되며, 마침내 사실의 전달을 넘어 허구를 감행할 소설의 권리가 승인되는 과정이 이에 해당한다. ‘플롯의 조율’은 그렇게 발생한 인물·사건·모티프와 주제의 가능성들 사이의 관계를 선택과 배제, 이월과 보충, 강조와 중결을 통해 재조정하는 국면을 가리킨다. 뒤의 네 편지에서 재현의 윤리적 비용을 조정하고, 서사 단위를 영화 쪽으로 이월하며, ‘축제’의 의미를 서로 다른 매체에 배분한 다음, 끝내 두 작품의 종말을 분화하는 과정이 이에 해당한다.
- 24) 자세한 줄거리는 각주7을 참고할 수 있으며, 각 장의 제목은 다음과 같다. ◇제1장: 큰일 체비를 갖춰 시골로 내려가다. ◇제2장: 고속도로에서 손사괘짓을 만나다. ◇제3장: 노인이 비너를 찾으시다. ◇제4장: 원로의 문상객들 하루씩 일찍 도착하다. ◇제5장: 단 한 번, 마지막을 씻겨드리다. ◇제6장: 사랑과 믿음의 문을 잃은 세월. ◇제7장: 바람 되고 구름 되고 눈비 되어 가시다.

이 장에서 제시하는 핵심 질문은 ‘『죽제』의 소설적 플롯이 영화 감독과의 교신 속에서 어떻게 발생하는가?’이다.

첫 번째 편지는 영화감독과의 공동 기획 아래, 어머니의 죽음을 재현하는 자의 윤리적 불안, 사실과 허구 사이의 긴장, 3인칭 서술을 선택한 화자 ‘나’의 자기검열을 두루 통과하며 소설의 플롯이 발생하고 있음을 보여준다. 플롯의 기원 장면이라 할 수 있다.

임감독님께

... 중략 ... 돌아가신 지 몇 달도 되지 않아 제 어머니의 지난 시절 일들을 시시콜콜 다시 들춰내고, 그것을 만인 앞에 영화로 꾸며내려는 일이 **당신을 한 번 더 돌아가시게 하고 그 슬픔까지 팔아먹으려** 나서는 것 같은 **죄스런 마음**, 감독님께서서는 아마 그런 제 심경을 충분히 헤아릴 수 있으실 줄 믿습니다. 그리고 바로 그 점이 제가 결국 이 일을 **한번 감당해보기로** 마음을 정하게 된 동기였는지도 모릅니다. 감독님께서도 팔순 노모를 모시고 계시고, 그 어른께서도 근래 괴로운 치매의 증세를 드러내기 시작하고 계시다는 말씀, 그래서 제 어머님의 힘들었던 노년살이가 남의 일 같지 않게 여겨져 그 노인네와 당신을 모셔온 자식들의 일을 빌려 한 편의 영화를 만들어보고 싶다는 말씀, 무엇보다 감독님 자신의 어머니를 모시는 마음으로 정성껏 영화를 만들고, 그런 과정을 통해 **이 세상의 모든 치매중 노인들과 그 자식들을 위해, 당신들을 모시는 옳은 도리를 함께 배우고 찾아보자는** 말씀을 펼쳐버릴 수가 없었으니까요.

... 중략 ... 이번에 써 보내드린 이야기 대목은 제가 그날 오전 어머니의 운명 소식을 듣고 제 나름대로 장례 채비를 갖추어 서울 제 집을 나서는데까지입니다. 전체 이야기의 발단부치고는 이것저것 너무 사단들이 많아서 첫 느낌이 그다지 선명하지 못하고 속도감도 많이 떨어지고 있을 줄 압니다. 하지만 그것은 아직 이 이야기가 어디까지 계속되어가서 실제로 영화화의 단계에까지 이르게 될지 어떨지는 알 수가 없더라도, **행여 그렇게 될 경우에 대비하여 첫대목에 될수록 이야기의 흐름과 영상화의 실마리를**

많이 담아 보이려 한 의도에서였습니다. 그날의 상황이 실제로 그렇게 뒤죽박죽 어수선하기도 했고요.

그런 점에서 하필 그 당일 아침에 「기억 여행」과 같은 감상적인 글을 쓰다가 노인의 운명 소식을 듣게 된 대목은 특히 어색하고 작위적인 설정으로 보일지 모르겠습니다. 하지만 그 여자 노인성 치매와 상관된 이야기의 서두부의 한 실마리가 될 수 있을 듯 싶은 생각 외에, **감독님의 영화 구상을 위한 이 자료 제공의 일**에 앞서 그것이 실제로 제가 겪어낸 일이라서 부자연스러운 대로 그대로 적어넣어 본 것입니다. 앞으로 이 글이 어떻게 발전되어 갈지는 아직 장담할 수가 없지만, 지금으로선 될수록 제 글모양새보다도 **감독님의 일을 위해** 제 실제의 경험을 충실히 담아 넘겨드리고 싶으니까요. 앞서서도 이미 말씀을 드렸고, 감독님께서도 분명히 경험해오셨듯이, 세상사 가운데는 때로 허구가 얼마나 더 진실되어 보이고, 사실과 실재가 얼마나 더 비현실적으로 부자연스러워 보일 때가 많습니까. 이미 짐작하신 대로 그 수필은 이후로 얼마쯤밖에는 더 진행되어나가지 못하고—다음에 차츰 알게 되시겠지만, 그것도 참 세상 밖의 시간을 얻어서—그대로 영영 중단이 되고 말았지만, 감독님께서 필요하시다면 그런 사례나 일화들은 글의 흐름에 다소 어색하고 부자연스럽더라도 중간중간 사실대로 다 말씀드리도록 하겠습니다. 그 소용 여부는 물론 **감독님께서 생각하고 계신 영화의 구상 방향에 좌우될 일**이겠지만요. 그리고 그것이 필요한 일이 아니라면 제가 앞으로 유념해야 할 일이겠구요.

이런 글에서 굳이 제3자 시점의 화자를 내세운 것은 1인칭 시점이 당시의 제 감정과 실제 정황에 더 충실할 수는 있겠지만, 그보다 자식으로서 제 어머니의 일을 직접 말하기가 매우 어색하고 송구스러울 뿐 아니라, 심정적으로 훨씬 노인의 일을 미화하고 과장할 가능성이 클 것 같습니다. 1인칭보다는 3인칭 시점의 객관적 진술 형식으로 그 폐해를 줄여보자는 의도에서지요. **그렇더라도** 때로 ‘준섭’의 시점과 자식으로서의 제 심정적 시점에 혼동을 빚지 않으리라는 보장이 없으니, 감독님께서 그 점 늘 감안해 읽어주시기 바랍니다 ... 후략 ... (강조는 인용자)

첫 번째 편지에서 ‘나’는 소설 창작이 영화를 위해 시작되었음을 고백한다. 그리고 이 출발선에서 글쓰기와 영화 제작이 애당초 창작자의 윤리적 의식으로부터 자유롭지 못한 과정임을 분명히 한다. ‘나’는 어머니의 죽음을 다시 들춰내 그것을 “만인 앞에 영화로 꾸며내는 일”이 애도이지만 모독일 수 있고 추모이지만 “슬픔까지 팔아먹는” 상품화될 수 있음을 인지하고 있다. 이는 자신이 하려는 일이 얼마나 불온하고 죄스러울 수 있는지를 독자 앞에 엮드려 내보임으로써 서사적 발단이 ‘자기 정당화’보다는 ‘자기 기소’에서 비롯되었음을 애써 증명하려는 문장이다. 편지는 형언할 수 없다고 여겨진 것을 형언할 때 발생하는 죄와 수치의 자리로 서술자 자신의 위치를 하향조정하는 역할을 수행한다. 그리하여 ‘나’는 초점화자라는 정체성을 유지함으로써 작아지지는 않을지언정 스스로 낮은 곳으로 걸어내려가 그곳에서 소설과 영화의 공동 창작에 책임을 지려 한다. 자아를 작게 만들기보다 자아를 낮추어버리기. 그게 “한번 감당”해보겠다는 ‘나’의 투명한 의지라 할 수 있다.

나아가 이 “감당해보기”에의 의사 표현은 나 혼자만의 부채가 아니라 임 감독님의 부채, 나아가 이 두 창작자의 사적 경험뿐 아니라 유사한 상황에 놓였던 공동체 모두의 애도 형식으로 확장되고 있다. 나타자-사회로의 구심(求心) 운동을 하는 것이다. “이 세상의 모든 치매증 노인들과 그 자식들을 위해, 당신들을 모시는 옳은 도리를 함께 배우고 찾아보자는 말씀을 떨쳐버릴 수가 없었으니까”라는 문장에서 알 수 있듯, 창작 책임에 대한 사회적 보편화는 두 예술가 내부에서 자족적으로 발생하지 않고 서로의 교신, 다른 어머니들의 삶, 다른 자식들의 윤리적 요청에 응답하여 발생한다. 소설과 영화의 관계가 장르 명칭과 속성에 따라 갈라진 두 이질적 개체가 아니라, 두 창작자 각자의 어머니 경험이 교차하면서도 그 경험을 최소공배적 자질로 하는 공동체의 애도의 장을 구성하는 상호 매체로 규정되고 있다.

물론 선행 비평에서 이 소설이 영화에게 많은 속성을 빚지고 있다고 명

명(“영화소설”)한 것처럼, 또 “감독님의 영화 구상을 위한 이 자료 제공의 일”, “감독님의 일을 위해”, “감독님께서 필요하시면” 같은 표지에서 느껴지듯, 소설이 영화에게 집필 전권을 위임하거나 이에 종속된 창작물처럼 보이기도 한다. 하지만 스스로를 자료 썸으로 취급하려는 ‘나’의 태도가 오히려 흥미로운 긴장을 형성하는데, 소설을 “자료”라고 낮추면서도 바로 그 자료 제공 과정 자체를 소설의 내부 형식으로 만들어버리기 때문이다. 즉, 이러한 입장을 표명한 편지가 플롯으로 기능해 서사화되는 『축제』는 영화의 자료가 됨과 동시에 자신이 자료가 ‘되어가는’ 과정을 서사화하는 소설로 재탄생한다. 이 작품이 영화의 원작이 아니라 영화 구상을 위해 자기 경험을 제공하고, 선별하고, 배열하고, 또 반성하는 과정 자체를 플롯으로 삼는 까닭이다. 그러므로 “자료 제공”은 어떤 강한 영향이나 종속에 대한 표상이 아니라 소설의 틀을 염두에 둔 가운데 이 작품이 상호매체적 창작 과정임을 노출하는 표지로 읽히기에 충분하다. 앞서 이청준의 회고에서처럼 ‘공동 창작 과정에서 소설 장르 고유의 새 창작 형식’이 움트기 시작하는 그 발아(發芽)의 증표라 할 수 있다.

또한 ‘나’는 서술의 객관성을 완성하는 방법론으로 인칭을 고려하지 않고 있다. 다만 3인칭을 쓰는 이유는 상대적으로 객관적이어 보이는 진술투를 통해 1인칭의 “폐해를 줄여보”기 위함일 뿐이다. 주지하듯 폐해를 줄이는 것과 폐해를 없애는 것은 다른 행위다. 달리 말하면 의도된 인칭 선택을 표명하는 이유는 감정적 과잉·미화 가능성 같은 자기 진술의 부정성을 반성하는 차원에서 비롯되고, ‘나’는 이들을 고백해버림으로써 그 의도마저도 불완전한 장치임을 인정하고 있다. 물론 “그렇더라도” 균열은 존재할 것이다. 3인칭으로 서술, 발화하는 ‘준섭’은 작가의 정서와 객관적 진술이라는 논리 형식 사이에서 흔들리는 자료, 균열을 내포한 자료, 작가의 대리자이지만 안정적이진 않은 대리자이기 때문이다.

이렇게 첫 번째 편지에서 재현의 윤리와 영화화의 가능성을 열었다면, 두 번째 편지에서는 한 걸음 더 나아가 문자예술과 영상예술의 매체적 차

이, 그리고 그 차이를 전제로 한 플롯 분담의 원리를 거의 처음으로 진술한다. 두 번째 편지는 『축제』가 단순히 영화화를 염두에 둔 소설이 아니라, 소설이 자기 매체의 한계와 영화 매체의 가능성을 의식하면서 스스로의 서술 방식을 조정해가기 시작한 대목이다.

감독님께 덧붙입니다.

우선 제가 어느 잡지에 쓴 잡문 한 부분을 복사해 보내오니, 먼저 훑어보아 주십시오.

— 내가 지닌 국어사전에서 손으로 의사표시를 하는 동작이나 모양새를 찾아보면, ‘손짓’은 손을 놀려 어떤 사물을 가리키거나 의사를 나타내는 일, ‘손사래’는 조용히 하라고 하거나 어떤 일을 부인하려고 할 때에 손을 펴서 휘젓는 짓(손사래질, 손사래치다)으로 되어 있다.

답이나 개 따위의 짐승들이나 사람을 ‘(저리) 가라’는 뜻으로 내치는 손짓말은 따로 정리되어 있지 않다. ‘손짓’ 중에서 ‘(손을) 젓다’나 ‘내젓다’는 용언이나 긍정보다 부인의 뜻이 앞서지만, 그것도 적극적인 내침이나 쫓음의 뜻은 약해 보이고, ‘손치다’의 손을 치는 것 또한 ‘가라’는 내침보다 ‘오라’는 쪽으로 이해 하는 수가 많으니 마땅한 말이 아니다. 그러니 ‘가라’는 뜻만을 따로 나타낼 손짓말은 내치는 ‘손짓’ 혹은 ‘손내치다’가 되거나, 그 내침의 뜻을 내한 ‘(쫓는 뜻의) 손사래질’ 정도로 새로 취해 씀이 어떨지.

… 중략 … 우리는 지난날 남남 사이에선 물론 가까운 사람 간에서도 그 쓰라린 손내침질을 주고받게 되는 처지를 슬하게 겪어왔고, 그 비정스런 정서에도 꽤나 익숙해온 편이다. 그러나 그것이 진정 마음으로부터의 내침이나 내쫓김의 국면만은 아니었음은 물론이다. 출가한 딸아이가 친정집을 다녀갈 때 그 어머니가 동구 앞 길목에서 손을 급히 내저어 딸아이의 무거운 시댁 발길을 재촉하는 것, 공부나 돈벌이를 위해 고향집을 떠나가면서 자꾸만 뒤를 돌아다보는 자식에게 사립문 앞에 나선 부모가 짐짓 바쁜 손짓을 쳐 보내는 것, 지금도 이따금 버스터미널 같은 데서 나이 먹은

시골 부모가 차에 오르고 나서는 배웅 나와 서 있는 창밖의 자식들에게 거꾸러 손을 내쳐 보이는 것. 그것들이 어찌 단순한 내쫓음이요 떠나감에 대한 재촉의 뜻일 뿐일 것이라. 그것은 오히려 떠나보내기를 아쉬워하고 가슴 아파하는 자기 마음 다독 거리기요 아픈 정 자르기의 황망한 몸짓으로, 이쪽 일은 걱정 말고 마음 편히 떠나가라, 마음을 굳게 하고 떠나가서 네 뜻이나 잘 이루거라, 이제 그만 내 서운한 마음을 거두고 가게 하여라…… 절절한 당부와 호소의 몸짓의 몸짓말들일 것이다. 아니 어찌면 그 헤어짐과 떠나보냄의 아픔이 그만큼 괴롭고 견딜 수 없어 오히려 불러 붙잡고 끌어안고 싶은 마음에, 그것을 짐짓 가슴속에 우겨 누르기 위해 그런 참음과 역설의 쓰라린 손짓말이 더욱 절급했을 수도 있으리라. 그리고 그래서, 그 손사래짓엔 어차피 내침이 곧 끌어안음이요, 내침과 끌어안음의 마음이 안팎으로 함께 하고 있어, 굳이 그 내치는 뜻만의 손사래짓(짓)만을 따로 정리해두지 않았는지 모른다……

… 중략 … 감독님께서도 이미 짐작이 가셨겠지만, 제가 이런 잡문을 덧붙여 보낸 것은 본문의 노인에 대한 회상 가운데에 그 손사래짓에 대한 이야기가 빈번하여, 그에 대한 제 평소의 생각을 한 번 더 정리해 보여드리기 위해서입니다. 그것은 물론 단순한 말뜻 풀이가 아니라, 그 손사래짓 속에 의연히 지켜져온 노인의 모습과 그런 생애의 한 시절을 한결 더 분명하게 해줄 수 있을 듯 싶었으니까요.

그 의미를 취하실지 어떠실지는 제가 굳이 여기서 참견하고 나설 일이 아니지만, 감독님께서도 이제 제가 그 손사래짓으로 그 무렵까지의 노인의 삶을 어떻게 이해하고 표상하려 했는지는 충분히 살피셨을 줄 믿습니다. 그 절절한 소망을 안으로 안으로 아프게 눌러 참으며 겉으로는 그렇게 서둘러 내치는 손짓으로 속마음을 대신하고 마는 손사래짓의 역설은 노인뿐만 아니라 감독님의 어머니를 포함한 우리 부모님들 모두의 공통의 마음가짐이요 일반적 정서의 한 양식으로 말하고 싶어했음도요.

… 중략 … 미리서 제3자 화자의 시점까지 밀려 시작한 글이었지만, 자식으로선 역시 지금에 이르러서도 적절한 자제력이 불가능했던 탓 같습니다. 실은 당시의 제 솔직한 심정이 그만큼 미묘하고 혼란 스럽기도 했고

요, 더욱이 문자라는 기호와 상상력만을 매개로 한 글의 표현은 그 하나하나의 상황(시각적이고 청각적인 부분까지)을 오직 단선적인 시간 서순에 따라 길게 서술해나갈 수밖에 없어, 그 때문에도 그 시각과 청각의 동시·복합적 표현물인 영화와는 달리 그것이 더욱 단조롭고 지루하게 느껴지셨을 줄 압니다. 시골에선 그때 이미 수시(收屍)에서 고복(梟復)까지 치르고 난 상황이었지만, 글 속에선 그런 것도 어디에다 끼워넣을 엄두를 못 냈으니까요.

… 중략 … 긴 설명이나 어떤 혼란스런 상념들도 몇 장면 짧은 화면 속에 매우 효과적으로 압축해 보일 수 있는 영상 예술 매체의 오랜 장인이신 만큼, 감독님께서 아무쪼록 제 부실한 이야기로 하여 행여 화면의 속도와 경제성을 놓치는 일이 없으시길 바랍니다 … 후략 … (강조는 인용자)

이 편지는 소설이라는 장르를 감안하고도 꽤 설명적이다. 문체 자체가 설명적이라기보단, 이청준의 세계관 그리고 이 소설의 세계관에서 중요한 체제이자 상징인 ‘손사렛꽃’에 관하여 언어적 취용 과정과 그 의미를 자세하게 상술하므로, 그리하여 서술자의 개입이 과한 것은 아닌지 의문에 부쳐질 수 있음을 인정하는 한에서 설명적이다. ‘나’는 ‘손사렛꽃’을 제대로 다루기 위해 국어사전 풀이까지 동원하고 언어에 달라붙은 정념까지를 수사에 동원한다. 하지만 주요 선행비평들에서처럼 작가의 자기 설명이 텍스트의 의미를 규정해 의미의 개방성을 사전에 폐쇄하고 독자로부터 해석권을 빼앗는다고만 볼 수는 없는데, 그 이유는 이 문장들이 ‘문학의 언어가 몸짓의 정동적(情動的, affective) 복합성을 온전히 포획하지 못한다는 사실’을 수궁할 목적 하에 전개되기 때문이다. 그러므로 위 내용을 곧장 이청준 혹은 서술자 ‘나’가 결정적으로 하고픈 말 자체라 환원시켜 볼 수 없다. 서술의 방점은 위 사실을 수궁한 다음에 찍힌다. 그 목적지는 서로 배타적인 ‘내침’과 ‘끌어안음’을 하나의 몸짓 안에 현전시키고자 하는 언어적 욕망이다. 이 욕망은 “않았는지 모른다……”의 말줄임표와 “뭣 싶었으니까요”의

추측 표지 “뭇”이 환기하듯 서술자에게서도 끝내 불확정인 것으로 남아 있다. “모른다”, “뭇”이 단순한 겸손이나 추측의 어법으로 쓰인 단어가 아닐 뿐더러 대상의 양가성을 폐쇄하지 않기 위한 언어적 장치로서 서술자가 그 양가성을 형식적으로 보존한 결과로 보인다.

서술자 ‘나는 이 불확정성에 독자가 잠시 머무를 수 있기를 희망한다. ‘나가 밝힌 것처럼 ‘손짓’, ‘손사래’, ‘손치다’ 모두 충분하지 않다. 그래서 ‘손 내치다’, “쫓는 뜻의 손사래질” 같은 새로운 표현을 모색하고 이마저도 사 이시웃을 넣어 “손사랫짓”으로 만드는 일련의 과정을 보여주었다. 이 기나 긴 분량을 의미 이해(sense)라는 한 기준으로 독해할 수만은 없다. 어떤 하나의 언어/딕션(diction)에 관한 정(情) 조직의 방법론으로까지 확장시켜 이해할 때²⁵⁾, 기나긴 진술들은 언어 이전의 몸짓이 기존의 언어 체계 안에 완전히 들어올 수 없다는 사실을 인정하려는 설명으로 읽히기 때문이다. 반 복컨대 이 편지는 언뜻 보기엔 손사랫짓의 의미를 풀어내는 것 같아도 ‘내 침과 끌어안음’, ‘부정과 긍정’, ‘떠나보냄과 붙잡고픔’이 동시에 얹혀 있는 내력을 우회적으로 지시하며, 이러한 고민 끝에 불가피하게 형언하게 된 “손사랫짓”의 불확정성을 남겨둔다. 그리하여 독자는 ‘내침’과 ‘끌어안음’ 가운데 어느 한쪽을 최종 의미로 선택하는 대신 양자를 왕복하는 독서의 긴 자운동 속에서 ‘손사랫짓’이라는 언어가 작동하는 방식을 체험한다. 즉, 독자는 의미를 포획당하기에 앞서 의미 사이를 배회하며 조어(措語)의 효과를 새로이 경험하게 되는 것이다.

이후 ‘나’는 “손사랫짓”의 정동적 복합성을 각 매체가 어떤 시간성과 감각의 형식으로 조직하는가로 시선을 돌린다. 자신의 서술 방식을 ‘소설적 특

25) 이때 딕션(diction)은 이미 존재하는 정서를 명명하는 단어가 아니라, 상충하는 정동들이 하나의 말 안에서 어떤 관계를 맺도록 조직하는 형식이다. 딕션의 정 조직 방법론에 관하여는 다음 논문을 참고할 수 있다. 윤종환, 「나 한 사람의 합창 - 주요한 시집 『아름다운 새벽』의 시적 언어 선택과 정 조직의 방법론-」, 『한국학연구』 81집, 인하대학교 한국학연구소, 2026, 257-309면.

장'으로 갈음하고, 이후에는 “긴 설명이나 어떤 혼란스런 상념들도 몇 장면 짧은 화면 속에 매우 효과적으로 압축해 보일 수 있는 영상 예술 매체”의 특수성을 언급하며 그 또한 경제적으로 다루어질 수 있다 말한다. 다른 말로 표현하자면, 소설이 자기 내부에서 소설과 영화의 역할을 매체적으로 분배하고 있는 중이다. 이는 편지가 제작 협업문에 그치지 않고 『축제』의 플롯이 두 매체 사이에서 어떻게 분배되고 변형되는지를 가시화하는 장치란 뜻이기도 하다. 소설과 영화의 관계가 우열이나 선후의 문제를 떠나 시간과 감각을 조직하는 방식이 다른 관계임을 상기시키기 때문이다.

이처럼 두 번째 편지에서 ‘나’는 소설과 영화가 하나의 애도 공간을 바라보되 서로의 매체적 특수성을 결눈질 하는 두 눈임을 인식한다. 하지만 세 번째 편지서부터는 소설적 욕망이 눈에 띄게 불거지기 시작하는데, 무엇보다도 『축제』가 〈축제〉의 밑그림임과 동시에 영화로부터 독자성을 확보하려는 소설의 자기 발생 욕망이 도드라진다. 소설이 영화와 교섭하는 과정에서 비로소 자신이 소설이 되고자 하는 욕망을 발견했음을 노출하는 대목이다.

감독님께 —

이번에는 시골집에 도착한 후 어머니가 다시 운명하시기까지의 과정과, 그날 밤 당신에 대한 흥취물을 화제로 한 큰누이와 형수님 간의 미묘한 갈등을 통하여 지난 시절 노인의 의연하고 담대했던 모습을 말씀드리려 하였습니다. 이번에도 **이야기가 지루하게 길어져 지리멸렬한 느낌입니다만, 저한테는 모두 사실적인 사연들이어서 어느 것 하나 쉽게 버릴 수가 없는** 데다, 노인의 모질고 강인한 성품에 대해서는 이 대목까지 대충 마무리를 지어두고 싶어 무리를 무릅쓰고 한자리에 다 늘어놓았습니다. 사실은 이후에도 감독님께 말씀드리고 싶은 일이 몇 가지 더 떠오른 게 있습니다만, 그것들은 필요로 하실 경우 나중에 감독님을 직접 뵈어서나 전화로 따로 말씀드리도록 하겠습니다.

다음으로, **용순에 관한 이야기는 그날 실제로 오간 일이 없었습니다.** 그러나 년의 이야기를 굳이 끝에 덧붙인 것은 지난번 전화 때에 감독님께서 용순을 모든 갈등의 중심인물로 삼고 싶다고 하신 말씀에 저도 동감이었고, 그러자면 그 갈등의 중심인물의 등장이 너무 늦어지고 있는 듯한 느낌이 들어 이쯤에서 우선 그 존재라도 소개해두고 넘어가고 싶어서였습니다. 이를테면 **비로소 제 이야기에 허구가 끼어든 셈이라 할까요?** 감독님께서 는 물론 이에 별 상관을 얹으실 줄 믿습니다. 앞서도 이미 말씀드렸 듯이 저의 이야기는 사실이든 허구든 어차피 **다 감독님의 영화를 위한 밑그림 자료일 뿐이고, 그런 점에선 역시 좋은 영화를 위해서 필요한 허구를 감행할 권리가 있을 수 있는 것 아닙니까.** 그리고 감독님은 어차피 노인의 그 잡다한 일화들까지 포함하여 그것 이 사실이든 허구든 관계없이 필요한 것들만을 취사, 영화를 위한 또 한번의 허구를 감행하시게 될 터이니가요.

하지만 만약을 몰라 미리 고백드려두는 말씀입니다만, 그리고 이것은 감독님의 영화 작업과는 큰 상관이 없는 일입니다마는, 작으나마 **제가 그런 허구를 감행하기 시작했다는 사실은 제게 좀 특별한 뜻이 있는 일이 될 수도 있을지 모르겠습니다. 그 허구의 욕망은 다름 아닌 소설에의 욕망일 수도 있는 일 아니겠습니까.**

어떤 뜻에선 소설이란 사실과 현실의 제약을 넘어서고 싶고 자유로워지고 싶은 욕망, 바로 그 허구에의 욕망의 한 산물이라 할 수도 있을 테니까요. 제가 제 이야기의 사실성에서 벗어나 완전히 자유로워질 수 있게 되면, 그래서 더 많은 허구를 감행하게 된다면, 저는 이 일로 **한편의 소설을 꿈꾸어볼 수도 있을 것 같다**는 말씀입니다. 그리고 만약 그런 제 소설적 허구의 욕망이 앞을 서게 된다면, 그때 가선 감독님께서도 **영화와 별 상관이 없는 일이라고 그냥 웃고만 계실 수가 없으시리**라는 말씀입니다. 기왕 객쩍은 말을 꺼낸 김에 미리 한 가지 더 고백드려두자면, **그때 가선 저도 영화를 그대로 소설로 베꼈다는 소리는 듣지 않아야 하지 않겠습니까.** 소설이 무언가 영화와는 다른 장르라는, 가능하다면 영화와는 유다른 이런저런 독자성과 강점(예를 들면 매체의 투명성으로 인한 보다 자유로운 상상력의 동원 등)을 지닐 수도 있는 예술 장르라는 것을 보이고 싶어 할 거라

는 말씀입니다. 그러기 위해서 **감독님 몰래 비장의 무기 같은 걸 숨겨 아껴둘 수도 있는 일**이고요.

하지만 아직은 두고 볼 일입니다. 전 지금도 감독님의 영화가 유일의 목적이고, 더욱이 공짜소설 썼다는 소리 듣지 않을 자신이 안 서고 있으니까요.

다만, 실제로 체험한 사실의 내용이 문학물로 허구화될 때의 변질 과정과 차이의 정도를 보여줄 수 있는 사례로, 그에 대한 제 생각을 집약한 앞서의 동화 『할미꽃은 봄을 세는 술래란다』 ‘지은이의 말’을 덧붙여 보내드립니다. 본문은 이미 보내드린 것과 차이가 없습니다만, 그 책은 경향이 없는 중에 미처 제가 쓴 ‘지은이의 말’을 신지 못한 초판본이라서 이것도 혹시 참고가 되실까 해섭니다 ... 후략 ... (강조는 인용자)

세 번째 편지에서는 두 번째 편지에서 언급한 ‘설명성’ 혹은 ‘장황함’에 관해 다시 한 번 변론하며 운을 떼다. ‘나’는 그 이유로 “모두 사실적인 사연들”, “노인의 모질고 강인한 성품”을 들며, 애도의 대상이 어머니일 때 체험의 세부사항은 미적 재료이면서 동시에 윤리적 부채이기도 하단 사실을 반복한다. 즉, 서술이 늘어짐에도 “어느 것 하나 쉽게 버릴 수 없는” 이유는 미숙한 구성 때문이 아니라 애도의 윤리에 대한 의식적 반영 때문이고, 이는 수사(rhetoric)의 문제보다는 내용형식이라는 문체(style)의 측면에서 독자가 글을 따라가 주길 바라는 작가의 숨은 의도이기도 하다.

소설가로서의 고유한 욕망이 이처럼 우회될 수밖에 없는 이유는 『죽제』의 문학성이 소설 내부에서 자생적으로 발생한 게 아니라 영화와의 공동창작 과정 속에서 동시 발생하기 때문이다. 그 대표적인 증례로 등장인물 “용순”의 초기 삽입을 꼽을 수 있다. 인용문에서도 확인할 수 있듯 용순이 삽입된 경위는 영화 상 갈등 구상이 소설의 플롯 배열에 개입해 들어오면서부터인데, 앞서 두 편지에서는 ‘나’의 경험에 기반한 사실을 감독에게 충실히 제공하려 하는 목적이 두드러졌다면 세 번째 편지서부터는 감독의 이러

한 허구적 개입을 명시적으로 승인한다. “용순에 관한 이야기는 그날 실제로 오간 일이 없었”음에도 “감독님께서 용순을 모든 갈등의 중심인물로 삼고 싶다”했기에 이에 대한 응답으로 삽입됐다. 이는 우리가 통상 이해하던 문학의 허구성이 문학 작가에 의해 구상된다는 문법에서 빗겨나 공시 창작을 수행하는 자들의 협의에 기반한 것임을 보여준다.

이때 흥미로운 것은 소설가 ‘나’가 영화의 허구를 먼저 인정한다는 점이다. ‘나는 사실이든 허구든 영화는 필요한 것을 취사함으로써 “또 한번의 허구”를 감행한다고 말한다. 원작과 각색의 논리와 거리가 먼 발언이 아닐 수 없다. 하지만 곧바로 긴장을 발생시키는데, 그는 영화가 자기 매체의 필요에 따라 또 다른 허구를 만든다고 하면서도, 그렇다면 소설 역시 허구를 감행해도 마땅하리라 주장한다. 앞서 소설 쓰기의 과정이 마치 영화를 위한 “재료”에 불과한 듯 서술했던 바와 달리, 이 순간부터 소설은 더 이상 영화의 “밑그림 자료”에 머무르지 않는다며 태도를 바꾼다. 그리하여 이 두 매체가 예술적 허구를 감행할 권리와 그 상호성의 문제를 드러낸다. 두 매체가 모두 서로 다른 허구화의 권리를 가지며 서로 다른 물줄기로 갈라서 흐르기 시작했다는 뜻, 그 선포처럼 들린다. 『축제』는 처음부터 완결된 원작이 아니었다. 그렇다고 영화의 부속물도 아니다. 이제부터 『축제』는 영화 구상에 자료를 제공하는 과정에서 점차 허구의 욕망을 자각하며 소설로 발생하기 시작한다.

이처럼 소설의 발생적 계기와 과정을 지시하는 편지의 주 특성을 ‘발생론적 상호매체성’의 한 양태로 볼 수 있다. 『축제』의 소설성은 영화를 위한 자료 제공과 허구의 개입 사이에서 사후적으로 만들어지는 듯하면서도, ‘삽입된 편지’로 말미암아 분명 창작 과정 내부에서 발생하고 있다. 많은 독자들이 이 과정을 ‘과잉된 소설적 자의식’ 정도로만 읽어왔다면, 도리어 영화와의 관계 속에서 소설이라는 장르가 자기 권리를 획득하는 발생의 장면으로 새로 읽힐 수 있고 또 그러기에 충분히 보인다.

소설가인 ‘나’에게는 “영화를 그대로 소설로 베꼈다”는 소문에의 불안이

자장하고 있다. 이 불안을 서술 중에 숨기지 않는 것은 원작, 각색의 위계가 이미 교란되어 있음을 뜻한다. 이는 불안이 소설과 영화가 거의 동시 발생하고 서로가 서로를 참조·결눈질하며 어느 쪽이 원작이고 어느 쪽이 파생인지 알 수 없는 불확정성에 기반한 것임을 받아들인 결과이기도 하다. 이에 이청준은 자기 나름대로 돌과구를 모색하는 듯한데, “감독님 몰래 비장의 무기 같은 걸 숨겨 아껴둘 수도 있는 일” 같은 익살스러운 장난을 통해 이를 놀이(혹은 게임)처럼 받아들인다. 다시 말해, 공시창작이 반드시 ‘협력’만을 뜻하는 게 아니라 ‘경쟁’이기도 하다는 사실을, 그리하여 하나의 이상을 좇으면서도 동시에 장르적 독자성을 두고 쟁탈하는 과정 자체를 새로운 예술 실험의 발생 속성으로 승인하는 셈이다.

3. 플롯 ‘조율 장치’로서의 편지 — 일곱 편지 중 뒤의 네 편지

본 장에서는 네 번째부터 마지막 일곱 번째까지의 편지를 들여다봄으로써 앞서 발생한 플롯이 어떻게 ‘조율’되고 ‘분화’되는가를 다룬다. 첫 번째 편지는 ‘어머니의 죽음과 장례, 애도’에 대한 소설가, 감독, 나아가 치매 증상을 앓는 타자들에 대한 공감을 모티프로 하여 소설과 영화가 공시창작을 하는 플롯의 기원을 다루었다. 두 번째 편지는 영화와 소설이라는 서로 다른 매체의 특수성을 인정하면서 플롯 분담의 원리를 보여주었고, 세 번째 편지에서는 이 동시 분담 과정에서 각자의 허구성을 어떻게 조직할 것인가에 대한 불안을 협력과 경쟁의 변증법으로 승화시켜 플롯의 발생 속성으로 받아들였다. 이 과정에서 소설은 어떤 고유한 욕망을 새로이 지녀야 하는가를 묻기 시작했다. 이제 후반부 편지에서는 새로이 발생된 플롯이 어떻게 조율되고 또 지류를 형성해야 하는지가 제시된다. 이 과정에서 핵심 질문은 『축제』의 플롯이 타인의 삶을 서사화하는 윤리적 부담, 영화로 이월되는 서사 단위, 장례의 축제성, 소설과 영화의 서로 다른 종말을 어떻게

조율하는가?’가 된다.

네 번째 편지는 『축제』의 플롯이 ‘갈등 중심의 서사화 과정에서 특정 인물과 관계를 불가피하게 손상시키며 그 손상을 영화라는 또 하나의 예술적 완성에 위탁할 때의 윤리’와 밀접하다는 관점을 펼친다.

감독님께

이번에는 이야기의 양이 제법 많이진 듯싶으니 여기서는 한 가지만 간단히 덧붙이겠습니다.

우선, 노인과 외동딸 간에는 그 무렵 본문에서처럼 심한 갈등과 대립만이 있었던 건 아니라는 사실입니다. 하지만 두 사람의 성격과 갈등을 중심으로 이야기를 풀어나가다 보니 다른 일은 다 빠지고 괴로운 대립상만 심하게 들춰내게 된 듯 싶습니다. 그래서 참고 삼아 두 사람 간에 썩 정의로 왔던 사례를 한 가지만 말씀드려두고 싶습니다. 그러니까 노인이 용순의 바닷일에 마중을 나갔던 것과 같은 일이 그 무렵 외동딸을 상대로 해서도 빈번했던 것 같습니다. 더욱이 외동딸은 그 무렵 집안일과 아이들을 노인에게 맡겨놓고 이리저리 먼 동네까지 품일을 다니는 일이 많았는데, 그때마다 노인은 밤늦게 돌아오는 며느리의 어두운 밤길을 맞으러 인적 없는 산모퉁이 길을 돌아다니곤 했던 모양입니다. 그런데 하루 저녁엔 어둠이 너무 짙고 가을 바람기까지 스산하여 길을 돌아오는 사람이나 마중을 나간 사람이나 으스스한 기분 속에 서로 상대방의 일을 모른 채 발길을 재촉하고 있었는데, 어느 때쯤에선가 노인이 원일아 원일아— 원일아, 행여나 하고 이따금씩 불러보는 소리에, 엄니 나요, 엄니, 나 여기 가요— 먼 어둠 속에서 며느리의 희미한 목소리가 들려오기 시작하더랍니다. 그래 두 사람은 서로 무서움도 달래고 길 안심도 시켜줄 겸 계속해서 원일아, 엄니—를 불러대며 상대 쪽으로 나아가 발길을 합하게 되었는데, 그때 그 며느리가 늙은 시어머니의 뒤를 따라오며 혼잣소리로 연신 빌고 있더랍니다. 엄니 엄니 우리 엄니, 제발 오래 사시요. 부디부디 오래오래 건강하게 사시다가 생전에 사는 것 같은 세상을 한번 꼭 보시고 가시요이? 노인의 성격

엔 그 소리에 어둠 속에서 혼자 몰래 눈물을 흘치느라 입을 열 수가 없었고 그 일은 이후로 두고두고 노인도 잊지 못하고 외동댁도 잊지 못한다고 이따금 눈시울을 붉히곤 했습니다.

... 중략 ... 감독님께 허물을 좀 전가해보고자 하는 뜻으로 드린 말씀은 아닙니다. 그보다는 오히려 그러기 때문에 더 좋은 영화를 만들어 주시라는 제 음흉스런 주문이 될지도 모르겠습니다. 형수님과 저의 사적인 처지를 완전히 무시하실 수는 없으시겠지만, 그런 것에 불구하고 감독님께서 좋은 영화를 찍어내시는 일이야말로 제게는 형수님이나 저 자신, 돌아가신 분이나 용순에게까지도 가장 떼떽하고 욕됨 없는 위안과 석명의 길이 되지 않겠습니까.

우룩이 산일을 살피러 갔을 때의 해프닝은 지난번 전화로 대개 다 말씀을 드렸으니 본문에서는 간단히 줄이고 넘어갔습니다. 전화 후에 생각해 보니 다른 일은 몰라도 그 큰 쇠가방의 비밀과 묘터에서 태영의 잦은 시비를 잠재운 우룩의 ‘유식한 풍수’ 행세들에는 취해 쓰실 만한 대목이 있을 듯싶더군요. 더 자세한 정황이 필요하시다면 나중에라도 다시 말씀드리도록 하겠습니다. 기회 보아서 우룩을 직접 한번 만나보시게 해드릴 수도 있고요. 또 뵈겠습니다. (강조는 인용자)

이 편지는 소설의 플롯이 타인의 삶을 어떻게 손상시킬 수 있는지를 드러내는 데서 시작된다. 사실 노인과 외동댁 사이에는 갈등만 있었던 게 아닌데, ‘나는 “두 사람의 성격과 갈등을 중심으로 이야기를 풀어나가다 보니” 다른 것은 빠지고 “괴로운 대립상만 심하게 들춰내게” 되었다고 고백한다. 주지의 사실이듯 소설의 플롯은 있었던 사실을 소재로 짜이더라도 사실을 있는 그대로 반영하지 않는다. 그럴 의무도 없다. 플롯이라는 개념에는 사건을 조직하기 위해 어떤 국면을 중심화하고 다른 국면을 주변화한다는 불가피함이 내재하기 때문이다. 그래서 어느 인물의 삶과 관계는 특정 방향으로 기울어져 재현되기도 하는데, ‘나’는 이처럼 초점이 기울어지는 방향에서 윤리의 문제를 재소환한다. 플롯이 예술가 자신의 미학적 배열 행위가

면서도 바로 그러한 이유로 윤리적 위험을 동반하는 연유에서다. 이에 ‘나’는 편지를 통해 ‘작가의 의도를 설명’하는 차원을 넘어 서사화란 언제나 누군가의 삶을 부분적으로 왜곡할 수 있다는 자기 반성, 자기 기소를 반복 강조한다. 이에 대하여 혹자는 ‘결국 작가의 윤리라는 자의식을 서술자의 목소리로 독자보다도 먼저 인정해버림으로써 방어 기제를 사용하는 것이 아닌가’ 비판할 수 있겠지만, 보다 중요한 문제는, 그래서 소설의 플롯에서 불가피하게 배제된, 사실이라고 여겨진, 어머니와 외동딸의 일화가 본문이 아니라 편지의 내용으로 덧붙여짐으로써 플롯으로 재기능한다는 아이러니다. 쉽게 말해, 이 대목은 플롯의 중심부가 아니라 플롯의 주변부(혹은 플롯의 보충물)처럼 삽입되어 있는 편지가 『축제』라는 전체의 플롯의 일부로 동시 기능함으로써 독자로 하여금 본문이 어떤 방식으로 삶을 선택하고, 어떤 방식으로 삶의 부면을 생략했는지를 ‘의식하도록’ 만든다. 이 편지는 독자의 해석 가능성을 축소하기보다는 놓친 것, 덜어낸 것, 손상된 것을 독자가 보다 입체적으로 사유하게 한다. 이는 독자가 소설을 감상하는 역할에만 머물지 않고 끊임없이 독자의 윤리적 판단 능력을 활성화시키고자 하는 전략이다.

이청준은 이 의도를 영화에 위탁함으로써 이를 온전한 소설적 자의식으로 포장하기보단 공시적 상호매체성의 범주를 환기한다. ‘나’는 감독님에게 이 모든 내용을 전달하는 편지를 부치며 좋은 영화를 만들어주십사 부탁한다. 그게 “석명”이 되리라는 기대 때문이다. 한자어 석명(釋明)은 ‘사실을 설명하여 명확히 밝힌다’는 뜻으로, 소설이 타인의 삶을 플롯화함으로써 발생시킨 윤리적 손상이 영화라는 매체의 특수한 성취에 의해 구제되기를 요청할 때 쓰인 디션(diction)이다. 영화가 소설의 재현의 윤리를 함께 완수해야 할 동반 형식이라는 인식에서 선택된 언어인 것이다. 그리하여 소설과 영화는 대리보충적 관계로 규명된다.

이후 다섯 번째 편지에서는 이 대리보충성을 다음과 같이 심화시킨다. 첫째, 소설이 어떤 이야기를 배제하고 어떤 이야기를 선택하는가가 명시된

다. 둘째, 배제된 이야기가 영화 쪽으로 이월된다. 셋째, 그 선택의 기준이 서사적 효율성이 아니라 애도·씻김·보은의 윤리와 결부된다. 따라서 다섯 번째 편지는 『축제』의 소설과 영화가 하나의 애도 사건을 서로 다른 방식으로 나누어 맡는 매체적 플롯 분담을 보여주는 대목이라 할 수 있다.

감독님께 —

일전에 말씀하신 ‘부적’들의 이야기는 제외하고 은비녀의 사연만으로 이번 이야기를 끝냈습니다. 노인의 생애 가운데에서 그 강건한 젊은 시절에 이은 참담스런 부끄러움의 금도와 인고의 세월을 적는 데는 부적보다도 그 은비녀와 삭발의 사연이 제게 더 절실하고 손쉬울 뿐 아니라, 그것으로 충분하다고 여겨진 때문입니다. 노인이 절을 다니지 않은 것은 아니고, 감독님께서 말씀하신 부적몽치 이야기도 감동적인 건 사실입니다만, 비녀의 사연과 겹치면 이야기가 너무 장황해져 효과가 감소될 염려도 있었어요. 하지만 물론 부적 이야기까지 화면에 취해 쓰시고 안 쓰시고는 감독님의 평가와 결정에 달린 일이겠지요. 그 부적 이야기는 감독님께서 저보다 더 자세하게 들으셨을 터인 데다, 노인의 입관 때에 길지 않은 화면 처리로 큰 호소력을 자아낼 수도 있으실 테니까요.

「옛새 이야기」는 분량이 길지 않아 참고삼아 전문을 찾아 보내 드릴까 했습니다만, 마침 여기서 그것을 쉽게 구할 수 없어서 다른 수필 한 편을 첨부해 보내드립니다. 제가 굳이 직접 노인의 염을 해 보내드린 데는 전에 어느 잡지에 그런 생각을 먹게 된 곡절을 적었던 일이 있어 글의 일부를 함께 부쳐드리는 것이 더 좋을 듯싶어합니다.

지금 형수님은 제가 무슨 일을 하고 있는지 알 수가 없다 보니 공연히 신경만 쓰이시는가 봅니다. 이런 글을 쓰면서 꼭 그 양반을 속이고 있는 기분이군요. 께념하진 마십시오. (부분, 강조는 인용자)

위에서 강조한 “일전에 말씀하신 ‘부적’들의 이야기는 제외하고 은비녀의 사연만으로 이번 이야기를 끝냈습니다”라는 문장은 『축제』의 플롯이 선택

과 배제의 결과임을 노골적으로 지시하고 있다. 특히 여기서 배제된 “부적”은 소설 속에서 서사화되지 않았지만 편지 속에서는 분명히 언급됐다. 이에 독자는 ‘부적’이라는 기표와 마주하지만 그 내용을 전혀 알 수 없게 된다. 그 의미는 영화에서만 해소된다²⁶⁾. 이때 ‘부적’을 소설에서 빠진 소재가 아니라 ‘영화로 이월된 서사 단위’이다. 이렇게 볼 때 두 공시창작과 새로운 의미에서의 상호매체성, 그 대리보충 관계가 맞아떨어진다. 소설이 말하지 않은 것을 영화가 말하고 소설이 암시로만 남긴 것을 영화가 장면화하는 방식이 이 새로운 창작 관계에 대한 두 예술가의 사유이므로, 이 편지는 소설 내부에 영화의 필요성을 발생시키는 장치로 작동한다고 할 수 있다.

소설에서 적극 다룬(하지만 영화에서는 비중있게 다루어지지 않은) 소재인 “은비녀”와 “삭발” 사건은 노인의 젊은 시절, 여성성, 수치, 억압, 인고, 삶의 절제와 결부된 반면, 영화에서 적극 다룬(하지만 소설에서는 다루어지지 않은) “부적”은 종교, 믿음, 기원, 불안, 죽음 앞의 의례화된 감정에 밀접하다. 이 특성을 충만히 고려하여 소설은 노인의 생애를 부끄러움과 인고의 내면사로 조직하기 위해 은비녀와 삭발을 택하고, 영화는 부적이라는 보다 가시적이고 사물적인 이미지를 취할 수 있는 가능성을 열어두었다. 소설과 영화의 분담이 보다 뚜렷해지는 대목이 아닐 수 없다. 부적과 은비녀는 두 매체가 노인의 생애를 서로 다른 축으로 조직하는 방식의 차이로 볼 때 효과적이다. 이처럼 텍스트로부터 ‘이월된 서사 단위’를 파악해 읽는 것은, 이후 소설이 완결되어 한 권의 단행본으로 발간되었을지라도 애당초 상호매체적 공시 창작 과정에서 산출된 작품이므로, 단힌 원작이 아니라 영화와 병렬될 때에만 온전히 읽힐 수밖에 없는 텍스트임을 입체적으로 고려하는 일이다.

26) 실제로 소설에서는 부적이 다루어지지 않지만 영화에서는 비교적 비중 있게 다루어진다. 고인이 생전에 아끼던 물건을 고인이 누운 관 속에 함께 넣는 부장(副葬)의 장면에서, 생전에 “나 죽을 때 갖고 갈란다”하며 평생 모아둔 부적 뭉치가 관 속에 담기는 장면이 나온다. 앞의 영상자료 기준 45:55-47:16에서 약 1분 21초 동안 나온다.

그 다음 여섯 번째 편지는 앞선 다섯 번째 편지의 논점을 해석학적 층위로 끌어올린다. 앞의 편지들이 재현의 죄책감, 매체 간 차이, 허구의 발생, 타인의 삶을 플롯화하는 윤리, 서사 단위의 선택과 영화로의 이월을 기능적으로 다루었다면, 아래 여섯 번째 편지서는 이들을 종합해 마침내 제목 “축제” 자체의 의미를 사유토록 꾀한다. 다시 말해 이 편지는 『축제』의 상호매체적 플롯이 단순히 어떤 사건을 어떻게 나누어 배치할 것인가의 문제뿐만 아니라, 죽음과 장례를 어떤 존재론적·의례적 의미로 해석할 것인가의 문제와 결부되어 있음을 보여준다고 하겠다.

감독님께

먼저 이 시를 읽어주십시오.

눈물

“소설가 이준섭이 내게 들려준 이야기인데, ... 생략 ... 영락없는 자궁 속 태아의 모습이셨더라는 것이었는데 ... 후략 ... ”

정진규 씨라고, 노인이 돌아가시기 전 어느 자리에선가 제가 당신의 이야기를 들려준 일이 있는 선배 되시는 시인의 시입니다. 그것을 어느 잡지에 시로 써 발표한 것을 은지네가 어디선가 구해 보내왔길래 감독님께 제가 다시 소개해드린 것입니다.

이 시를 왜 감독님께 보여드리는지, 그 내용이나 제 의도에 대해선 긴 설명을 줄이겠습니다. 제가 굳이 그러지 않더라도 시 자체가 모든 걸 말하고 있으니깐요. 저는 그 방법을 알 수가 없습니다만, 영화에서 혹시 소용될 테가 있다면 감독님께서 방법을 찾아 활용하셔도 무방할 것 같습니다. 앞서 보여드렸듯 문상을 온 사람 가운데에 오가 성을 가진 친구가 있으니 그 위인이 전에 노인을 위해 써둔 작품쯤으로 해도 좋겠구요.

그것은 감독님께서 알아서 하실 일이고, **사실은 이 시를 감독님께 보여**

드린 다른 이유가 한 가지 있습니다. 이 시가 제게 왠지 자꾸 감독님께서 생각하고 계신 영화의 제목 ‘축제’의 의미를 생각하게 했거든요. 물론 **확연한 의미가 떠오르지 않았습니**다. 몸이 필요로 하는 말들에는 아직도 정확하게 간혀 있으시더라, 몸에는 몸으로 간혀 있으시더라, 거기에는 완벽한 감옥이 있더라— 같은 대목에서, 죽음이란 걸 그 말과 육신의 힘든 자기 속박으로부터의 해방 같은 것으로 생각해본 때문인지도 모릅니다. 아니면 보다 깊은 무엇, 삶의 궁극이나 그 완성 같은 것……

… 중략 … 우리 전통의 유교적 세계관에서는 제사를 지낼 때 보듯이 우리 조상들이 신으로 숭앙 받고 대접을 받는다. 우리 조상들은 죽어서 가축신이 되는 것이다. 것처럼 우리가 말하는 유교적 개념 이 효라는 것은 조상이 살아 있을 때는 생활의 계율을 이루고, 조상이 죽어서는 종교적 차원의 의식 규범을 이룬다. 제사라는 것은 그러니까 죽어 신이 되어간 조상들에 대한 종교적 효의 형식인 썸이고, 장례식은 그 현세적 공경의 대상이었던 조상을 종교적 신앙의 대상으로 섬기는 유교적 방식의 이전의식, 즉 등신의식인 썸이다. 그러니 그것이 얼마나 뜻깊고 엄숙한 일이나. 죽어 신이 되어가는 망자에게나 뒷사람들에게나 가히 큰 기쁨이 될 수도 있을 만한 일이다……

물론 이처럼 메마른 논지로 ‘축제’의 의미를 제대로 풀어낼 수는 없겠지요. 불교적 윤회와 환생의 뜻을 함축해 매김한 동화 쪽 하고도 좀 엇갈리는 대목이 있겠고요. 하지만 유불선이 함께 혼용된 우리식 정서에서 본지를 크게 해칠 소리가 아니라면 이도 어디에 적당히 깔아 넣어볼 만하지 않겠습니까. 그 서울 패들 중에 먹물들이 몇 있었으니까, **위인들이 그 낯빛 때 위에서 저희끼리 심심풀이로 허튼소리를 늘어놓는 식으로** 말씀입니다.

끝으로, ‘준섭’의 심사를 어지럽게 한 문상객들 가운데에 사돈가 사람들의 이야기를 간단히 줄이고 넘어간 데가 있어 여기서 몇 마디 덧붙이겠습니다. 상가 일이란 분위기가 그렇고 그런 것 이어서 더 길게 늘어놓고 싶지가 않았던 데다, 저로서 앞으로 이따금 얼굴을 마주하게 될 사람들의 일이라서 짧게 줄이고 넘어 간 일이었는데, 그 대사들을 버리기가 좀 아까운 생각이 들어서 요. 대사의 내용과 정황만 간단히 적어두겠습니다 … 후

략 ... (강조는 인용자)

이 편지에서 ‘나’는 화가 이중섭의 가족사를 모티프로 쓰인 정진규 시인의 시 「눈물」을 먼저 제시한다. “이 시를 왜 감독님께 보여드리는지 그 내용이나 제 의도에 대해서 긴 설명을 줄이겠습니다. 제가 굳이 그러지 않더라도 시 자체가 모든 걸 말하고 있으니깐요”에서 알 수 있듯, ‘나’는 설명을 주도하기보다는 또다른 장르에 설명을 위임하고 있다. 작가·서술자가 의미를 독점하려 하지 않는다. 다른 목소리, 다른 감각 양식에 의미의 권한을 넘기는 것이다. 선행 연구와 비평에서 지적한 것처럼 이 또한 메타적 서술 이기는 하나, 이 메타성은 신적 권위에서 발생하지 않는다. 오히려 다른 장르의 목소리를 불러들여 소설이 독차지하려는 의미 권한을 분산하는 방식에서 발생한다고 보아야 한다.

또한, 이 시 아래 ‘나’가 유교적 장례론을 영화에 넣는 방식을 제안하면서 그것을 엄숙한 강론으로 삼입하지 않기를 희망하는 점에 주목할 필요가 있다. ‘나’는 장례의 축제성에 관한 관념적 설명을 하되, 이를 영화 속에선 인물들의 잡담, 허튼소리, 심심풀이 대화 정도로 낮추어 배치하고 싶어 한다. 편지에도 암시된 장례의 축제성, 그 주제는 “위인들이 그 낚싯배 위에서 저 희끼리 심심풀이로 허튼소리를 늘어놓는 식”으로 파편화되어야 한다. 이 또한 상호매체적 분담에 관한 중요한 증표인데, 소설이 축제성의 의미를 편지를 경유해 개념적으로 사유한다면 영화는 인물들의 대화, 풍경, 장면의 리듬 속에 배치하여 다르게 보일 수 있어서다. 그리고 관념이란 한편으론 매우 언어적인 특징 중 하나인바, “확연한 의미가 떠오르진 않”게 하기 때문이다. 따라서 이 편지의 요는 언어적 관념성이 영화의 장면으로 생활화 되는 것, 언어가 육체를 얻는 것에 대한 소설의 결핍이자 그에 대한 소설의 욕망을 비춘다. 즉, 소설의 결핍을 인정하면서도 그것을 소설 속에서 지시하여 소설의 욕망을 작동시키기 위함이다.

마지막 일곱 번째 편지는 『축제』와 〈축제〉가 하나의 원천에서 출발하되

동일한 결말로 수렴하지 않는다는 사실을 일깨운다. 즉 공시창작의 장 안에서도 소설과 영화가 각자의 매체적 질서와 결론의 형식을 획득한다고 매듭 짓는다.

감독님께 —

마지막 원고를 보내드립니다.

일전 전화에서 말씀하신 감독님의 의향대로 이야기를 마무리지었습니다. 실재했던 일은 아니지만, 써놓고 보니 감독님 생각처럼 영화의 끝장면으로 그럴듯할 것 같구요.

그래 여기까지로 일단 이야기를 끝내고, 여기 그 장외의 뒷이야기를 참고삼아 몇 장 덧붙여 보냅니다. 혹시 소설에서는 거기까지 소용이 될지도 몰라 내친김에 뒷일(준섭이 다시 묘소까지 올라갔다 돌아온 일)을 좀 더 적어놓은 것이 있어서요.

그러고 보니 차체에 결국 소설을 한 편 만들어볼까 싶던 그간의 제 욕심이 더 노골적으로 드러나고 만 셈입니다만, 일이 실제로 그렇게 된다면, 지금까지의 이야기들에는 영화하고는 별개의 새 소설적 질서가 부여되고, 다른 이야기들도 더 필요해질 수 있는 일 아니겠습니까. 영화와는 매체의 성질이 다른 만큼 이야기의 구조나 흐름(종말)도 상당 부분 달라질 수 있겠구요. 아직 어떤 식으로 다 작정이 내려진 일은 아닙니다마는, 이를테면 이 종말도 뒤에 덧붙여드린 데까지 더 계속되어나가거나, 아니면 아예 장혜림과의 이야기나 사진 촬영 과정을 생략하고 준섭이 바로 산으로 올라가는 진행으로 바뀌어버릴 수도 있겠지요. 경우에 따라서는 소설 역시 영화처럼 이쯤에서 마무리가 지어지고 말거나.

결들여 한 가지 부탁 말씀드릴 점은, 감독님께 대한 저의 이 뒷 글들이 소설에선 좀 별스런 구실을 할 수 있을 듯싶어 함께 끼워 넣고 싶으니, 그냥 버리지 마시고 모아두셨으면 합니다. 그럴 땐 물론 감독님과 저의 개인적인 이야기나 소용에 안 닿는 대목들은 침묵과 손질이 많이 필요하겠지만요.

어쨌거나 이제 일을 이쯤이나마 끝맺게 되니 시원섭섭합니다. **일의 어려움은 둘째치고 저는 이 몇 달 동안 날마다 어머니의 장례를 계속 다시 치러내고 있는 기분이었거든요.**

감독님께서도 지루한 글 읽고 바로잡아 나가시느라 힘이 많이 드셨을 줄 압니다. 무엇인지 좀 새로운 것을 말씀드리고 싶고, 거기다 형식까지 제약이 없는 글이 되다 보니 이런 요령부득의 기괴한 장광설 꼴이 불가피해진 듯 싶습니다. 아무쪼록 감독님께서 이런 걸로 해서나마 부디 좋은 작품 구상하시고 완성해내시기 바랍니다. 제 형수님 외동댁도 오늘부터 눈치 그만 보고 마음이 편해지실 것 같군요. 그럼 일후 서울에 가서 뵙겠습니다. 안녕히 계십시오. (강조는 인용자)

일곱 번째 편지에 이르면 원작 소설이 선행하고 영화가 이를 사후적으로 각색한다는 통상적인 매체적 계보가 사실상 소설의 언어로써 부정된다. 첫째로, “감독님의 의향대로 이야기를 마무리”했다는 언술을 통해 영화의 기획과 구상이 소설의 결말에 직접 개입했음을 알 수 있다. 통상적인 각색의 문법에서는 이미 완결된 소설의 결말을 영화가 어떻게 변형하는가가 문제되지만, 여기서는 영화적 결말이 먼저 제안되고 소설이 그것을 따를 것인지, 연장할 것인지, 혹은 전혀 다른 구조로 재편할 것인지가 문제시된다. 이 영화적 아직 형성 중인 소설이 자신의 구조와 종말을 재조정하게 만드는 발생 조건과 동일하다. 그리하여 둘째, 소설 『축제』가 다루는 애도라는 행위가 소설로만 완결되지 않도록 한다. “영화하고는 별개의 새 소설적 질서”, “매체의 성질이 다른 만큼 이야기의 구조나 흐름도 상당 부분 달라질 수 있다”는 말은 소설과 영화가 끝내 서로 다른 구조와 결론을 획득한단 사실을 드러낸다. 장례는 실제로 끝났지만 공시 관계 속에서 애도가 지속된다. 소설만이 애도를 반복 수행하지 않는다. 소설이 애도를 서술적 시간 속에서 반복한다면, 영화는 같은 장례의 기억을 별개의 시청각적 질서로 재구성함으로써 그 반복에 참여한다고 할 수 있다.

『축제』와 〈축제〉의 상호매체성은 여기서 끝나지 않는다. 특히, 7장은 좀 더 특별한데, 앞서 1-6장 모두 ‘나’가 임감독에게 보내는 편지로 마무리된 데 반해 이 장은 편지로 끝나지 않고 통상의 소설의 문장으로 종료되기 때문이다. 1장부터 6장까지 각 장은 늘 다른 매체의 수신자에게 이양되면서 끝났다. 이렇게 반복 누적되어온 종결 형식은 영화와의 교신에 대한 개방적 태도를 의미한다고 해도 무방했고, 그 개방적 태도 속에서 다음 단계의 플롯이 전개되는 식이었다. 그런데 7장에서는 “영화하고는 별개의 새 소설적 질서”를 예상하고 영화와는 다른 “이야기의 구조나 흐름(종말)”의 가능성을 편지에 명시한 다음, 그 명제를 『축제』라는 소설의 최후의 형식으로 수행한다. ‘나’는 “이야기를 끝”냈다고 말하면서도 “혹시 소설에서는 거기까지 소용이 될지도 몰라”라며 영화의 끝장면 이후에 해당하는 “뒷일”을 별도로 덧붙여 보낸다. 그 뒷일은 준섭이 다시 어머니의 묘소까지 올라갔다 내려오는 일이며, 이 일은 실제 소설을 닫는 마지막 사건으로 삽입돼 있다. 이 서술법은 편지를 통해 영화와의 교신을 종료하는 듯 비춘 다음(288면), 그 종료된 자리에서 조금 더 홀로 발화(288-292면)함²⁷⁾으로써 소설 자신의 차이를 수행한 결과로 이해된다. 영화와의 공동창작이 끝나는 곳에서 소설도 함께 끝나지 않고, 끝이라 여겨질 지점에서 소설이 비로소 자기 자신의 끝을 선택한 것이기도 하다. 그러므로 『축제』의 매체적 독자성이란, 소설이라는 장르에 원천적이고 본질적인 속성이라기보단 상호매체 간 종결 방식의 차이에 따라 비로소 가시화되는 차이, 즉 공시창작에서 비롯된 ‘발생적 차이’로 명명할 수 있다.

27) 영화 〈축제〉에서는 어머니의 장례식이 거행된 후 은지가 할머니에게 편지를 남기는 동화의 이미지로 끝난다. 반면, 소설 『축제』에서는 준섭이 어머니의 묘소를 방문했다 하산한 장면에서 끝난다. 소설가가 감독에게 보낸 편지의 내용을 따라 소설이 별도로 자기 형식을 취득하며 마무리 된다고 할 수 있다.

4. 결론 — 『축제』의 발생론적 상호매체성과 그 의의

지금까지의 논의를 종합하면, 이청준의 『축제』는 완성된 소설을 영화가 소설을 사후적으로 각색하는 통상적인 원작-각색의 계보에서 ‘원작’이라는 선행 위치에 놓을 수 없는 작품이다. 소설 『축제』와 영화 〈축제〉는 이청준이 실제로 겪은 어머니의 죽음과 장례를 공동의 창작 모티프로 삼고 소설가와 감독의 지속적인 교신 속에서 플롯과 형식에 서로 개입하며 만들어졌다. 특히 소설 속 편지들은 창작 경위를 설명하는 서사의 부속물이 아니다. 서사를 발생시키고, 서사를 조율하고, 때로는 서사를 견인하는 소설의 자기 서사 장치이다. 이청준의 대리자이자 소설 속 인물인 ‘나’는 자신의 실제 경험을 임감독에게 전달하고, 영화 쪽 응답을 소설에 되받아들이며 마침내 그 소통 내용 자체가 소설 내부에 삽입해 플롯을 구성하기 때문이다. 따라서 이 편지는 작품을 낳은 텍스트이면서 다시 작품 안에서 플롯으로 기능하는 소설 텍스트이다.

이 편지는 『축제』를 이루는 7개의 장의 말미에 항상 삽입돼 있고, 본고에서는 플롯 구성의 원리와 기능에 따라 이들을 앞의 세 편지와 뒤의 네 편지로 일구분했다.

앞의 세 편지는 플롯의 ‘발생’을 단계적으로 보여준다. ①첫 번째 편지에서 ‘나’는 어머니의 삶과 죽음을 다시 쓰는 일이 애도이면서 동시에 모독과 상품화가 될 수 있다는 윤리적 불안을 드러낸다. 이때 글쓰기는 자신을 정당화하기보다는 재현의 죄와 수치를 먼저 밝히는 자기 기소에서 출발하며, 영화라는 매체와의 공동 창작을 통해 이를 감당해보고자 한다. ②두 번째 편지에서는 이청준 세계관의 핵심 이미지인 어머니의 ‘손사랏짓’을 둘러싼 언어적 고민을 문자와 영상이 정동을 조직하는 방식의 차이로 받아들인다. ‘내침’과 ‘끌어안음’처럼 상충하는 정동을 하나의 말에 함께 머물게 하려는 소설의 언어와, 이를 시청각적으로 압축할 수 있는 영화의 가능성이 나란히 의식되면서 두 매체의 플롯 분담이 시작된다. ③세 번째 편지에서는 감

독의 제안에 따라 인물(용순)의 이야기가 허구적으로 삽입되고, 이를 계기로 ‘나’가 소설 역시 자기만의 허구를 감행할 권리가 있음을 자각한다. 영화의 자료로 쓰이길 바라다던 작가가 이때부터 영화와 다른 장르적 독자성을 지닌 한 편의 소설을 욕망하기 시작한다. 이렇게 텍스트가 발생한다.

뒤의 네 편지는 그렇게 발생한 플롯을 ‘조율’하고 서로 다른 매체적 질서로 ‘분화’하는 과정을 보여준다. ④네 번째 편지는 갈등을 중심으로 삶을 배열할 때 필연적으로 생기는 선택과 배제의 윤리적 비용을 드러내고, 소설이 미처 감당하지 못한 부분의 석명(釋明)을 영화에 요청한다. ⑤다섯 번째 편지에서는 소설이 은비녀와 삭발을 취하고 부적의 이야기를 영화 쪽으로 전가함으로써, 한 매체에서 빠진 서사 단위가 다른 매체의 몫으로 이월되는 대리보충적 관계가 구체화된다. ⑥여섯 번째 편지는 이러한 대리보충성을 ‘축제’의 의미에 대한 해석으로 확장한다. 소설이 죽음과 장례의 의미를 언어적으로 사유한다면, 영화는 그것을 인물의 대화와 장면, 시청각적 리듬 속에서 다른 방식으로 구현할 수 있다는 관점을 확립한다. ⑦마지막 일곱 번째 편지에서는 이러한 분화가 종결 형식에까지 이른다. 영화의 구상이 소설의 끝에 개입하지만, 『축제』는 편지에서 가볍게 언급해 둔 “뒷일”을 실제 마지막 사건으로 채택하면서 앞선 여섯 장과 달리 편지 이후에도 소설의 서술을 계속한다. 영화와의 공동창작이 끝나는 자리에서 소설은 비로소 자기 자신의 끝을 선택한다.

결과적으로 『축제』에서 소설과 영화의 공통점과 차이점은 처음부터 각 매체에 주어진 본질적인 속성에 따라 결정되는 것이 아니었다. 달리 말하면, 두 작품이 공시창작되면서 유사한 점을 공유하고 또 서로 분기하는 양상은 소설가의 의도에서나 영화감독의 의도에서 비롯된 게 아니라, 이 둘이 공시창작된다는 조건 그 자체에서 배태되었다. 두 매체는 하나의 애도 사건을 함께 서사화하면서 재현의 윤리를 나누어 감당했고, 정동을 서로 다른 방식으로 조직했으며, 허구와 서사 단위를 협상했는데다, 끝내 각자의 종말을 달리 선택하는 과정에서까지 장르 독립성을 견지해냈다. 본고에서

정당한 ‘발생론적 상호매체성’이라는 개념은 이러한 관계를 지시한다. 발생론적 상호매체성은 완성된 작품 간의 사후적 영향 혹은 그 변용이 아니라, 매체가 서로 교섭하는 가운데 플롯과 형식, 나아가 서로의 매체적 독자성까지 함께 발생하는/발생시키는 창작 관계를 뜻한다. 이번 논고에서는 소설 『축제』에만 초점을 맞추어 그 양상을 꼼꼼하게 살펴보았으며, 소설 속 텍스트이며 소설의 텍스트인 ‘편지’는 영화와 스스로 교통 관계를 만들며 소설이 되어가는 과정을 보존한 플롯의 발생·조율·분화 장치라 정리한다.

이러한 의의는 이청준 소설의 미학을 깊게 또 새롭게 이해하는 데에는 물론, 이청준 문학의 역사성과 접맥되는 데에도 기여한다. 가령 이청준의 글쓰기 역사에서 ‘편지’의 의미가 갖는 다음 대목을 참고해볼 수 있다.

이미 짐작을 하신 분들과 계시겠습니까마는 일기를 적거나 편지를 쓰거나 그런 것에 자주 매달리는 사람들은 대개가 바깥 세계에서 자기 욕망의 실현에 실패를 하는 경향이 많은 쪽이기 쉽다는 것이 그것입니다 ... 중략 ... 좀더 문학적인 표현을 빌려 말한다면, **자기 삶의 근거를 마련하려는 일종의 복수심**이지요. 그리고 그 일기 쓰거나 편지를 좋아하는 사람들이란 결국은 이 세계의 현실 질서 속에서 감수하기 어려운 자기 패배를 자주 경험해왔거나, 적어도 빈번히 패배를 당하기 쉬운 심성의 **복수심 많은 내향적 성격의 소유자들**이기가 쉽다는 것이 지금까지 말씀드린 제 이야기의 요지인 것입니다.

— 「지배와 해방」 중에서²⁸⁾ (강조는 인용자)

본고의 분석은 이청준 스스로가 편지 쓰기의 근원으로 지목했던 ‘내향적 복수심’을 외향적인 공동창작의 형식으로 전환한 소설이 『축제』라는 사실을, 그 의의를 새로이 환기한다.

28) 이청준, 『서편제』 (이청준 전집 12), 문학과지성사, 2013, 318면.

우선 위 인용문의 출처인 「지배와 해방」은 ‘작가는 왜 글을 쓰는가’에 대한 글로서, 소설 쓰기의 원시적 형태로서의 편지 쓰기의 의미를 담고 있다²⁹⁾ 메타 소설이다. 위 글은 1977년 『세계의 문학』 봄호에 처음 발표되고 같은 해 문학과지성사에서 출간된 『예언자』에 실렸다. 그로부터 약 19년이 지난 후에 출간된 『축제』에는 이 편지가 소설 텍스트로 실렸다. 그렇다면 1977년의 ‘편지’에 대한 생각은 1996년의 ‘편지’에 ‘반영’된 것일까? 하면 그렇게만 볼 수 없다. 이청준은 「자기와 해방」에서 편지 쓰기에의 집착이 현실의 질서 속에서 실현되지 못한 욕망이 “자기 삶의 근거를 마련”하려는 일종의 “복수심”에서 비롯되었다 말했다. 물론 여기서 복수라는 건 욕망이 탈락한 현실에 대한 부정, 거부뿐만 아니라 현실이 허용하지 않은 삶의 근거를 글쓰기 과정에서 재구축하려는 갱생에의 기투와 가깝다. 이러한 편지관은 『축제』에도 어느 정도 유효하게 이어진다. 가령 어머니의 죽음과 그에 대한 부채감은 이미 현실에서 돌이킬 수 없는 것이지만, 편지, 소설, 영화를 통해 그 경험을 재배치하고 다시 의미화하기 때문이다.

하지만, ‘발생론적 상호매체성’을 고려한다면, 이 편지가 개인의 한 사적 복수심을 시추하고 돌파하려는 자기폐쇄적인 소설 쓰기가 아니라 ‘공시창작’ ‘공동창작’에 매개된다는 사실을 한 번 더 고려한다면, 『축제』의 편지는 “복수심 많은 내향적 성격의 소유자”가 스스로를 개방하는 사건이기도 하다. 현실의 패배를 내면에서 보상하는 데 머물지 않고 그 불충분함을 타매체의 수신자에게 발송하여 새로운 플롯과 매체적 질서를 발생시키는 새로운 사건이기 때문이다. 또한, 이 새로운 형식을 통해 노인을 떠나보내는 다른 타자들, 치매를 앓던 어르신을 애도해야 하는 수많은 익명의 사람들에게 가닿고자 하므로, 이 글쓰기는 갱생에 대한 메타 이론이 아니라 갱생 그 자체에로의 에크리튀르이기도 하다. 이렇듯 내향적 복수심을 가장 외향적인 방법으로 실현한 소설이라는 역설을 고려하여, 『축제』는 「지배와 해방」

29) 이윤옥, 『이청준 평전』, 문학과지성사, 2023, 196면.

으로부터 이어져 그로부터 해방되는 작품으로 평가해 문학사적 연속성을 얻을 수 있다.

마지막으로, 이 연구의 사회적 의의를 다음과 같이 정리할 수 있다. 첫째, 본고는 소설과 영화의 관계를 완성된 원작과 그 각색이라는 선후 관계로 설명해온 기존의 매체변용 연구를 보완한다. 그리고 이 보완을 바탕으로 하여금 독자들의 매체론 이해의 폭을 넓히는 데 기여할 수 있다³⁰⁾. 둘째, 본 논의는 『축제』의 편지와 메타서술을 작가의 과잉된 자의식이나 독자를 작품에서 떼어놓는 소격효과로만 읽어온 관점을 달리 볼 여지를 마련한다. 셋째로, 본고에서 제안한 ‘발생론적 상호매체성’은 『축제』에만 한정되는 개념이 아니라, 서로 다른 예술가와 매체가 하나의 기획을 공유하면서 작품을 함께 만들어가는 공시창작과 협업을 이해하는 데에도 폭 넓게 활용될 수 있다. 이때 중요한 것은 교신과 협의, 선택과 배제, 경쟁과 분담을 거치는 동안 각 작품의 형식과 매체적 차이가 어떻게 생겨나는가를 묻는 일일 것이다. 이런 관점은 소설과 영화뿐 아니라 문학과 연극, 문학과 시각예술 등 오늘 날 서로 다른 매체가 창작 단계부터 얹혀 있는 작품들의 관계를 살피는 데에도 요긴한 분석틀을 제공할 수 있다.

이와 같이 이청준의 『축제』가 조금 더 새롭게 또 깊게 읽힐 수 있다면, 그리고 일찍이 그가 실험한 형식내용의 의의가 ‘발생론적 상호매체성’으로 명명되어 추후 문학과 여러 종류의 타매체의 협업과 공시창작을 이해하는 데에 도움이 된다면, 그 모든 과정이 매체 횡단의 축제(祝祭)가 되기에 충분하리라 생각한다. 문학의 이름으로 열리는 이 축제에 많은 이들이 참여하면 좋겠다.

30) 가령 교육을 예로 들자면, 대학수학능력검정시험을 치르고자 하는 한국의 모든 수험생이 필수로 공부하는 ‘EBS 수능완성’이라는 교재의 2025년판에 〈축제〉의 시나리오가 소개된 적 있는데, 그 작품 해제에서조차 이 시나리오는 이청준의 『축제』를 원작으로 각색된 작품이라 기술했다. 하지만, 역사적으로나 문학적으로나 『축제』와 〈축제〉는 원작-각색의 관계가 아니다. 다만, 아주 관습적인 원작-각색에 대한 우리의 이해와 그 교육 방식이 이를 정당처럼 여기게 해왔다는 사실을 간과할 수 없다.

| 참고문헌 |

1. 기본자료

- 이청준, 『축제』, 열림원, 1996.
——, 『축제』, 열림원, 2006.
——, 『축제』, 문학과지성사, 2016.

2. 단행본

- 권오룡 외, 『이청준 깊이읽기』, 권오룡 엮음, 문학과지성사, 1999.
브라이언 마수미, 『정동정치』, 조성훈 옮김, 갈무리, 2018.
스피노자, 『에티카』, 강영계 옮김, 서광사, 2007.
양윤의, 『앨리스의 죽음기』, 민음사, 2020.
이윤옥, 『이청준 평전』, 문학과지성사, 2023.
이청준, 『그와의 한 시대는 그래도 아름다웠다』, 현대문학, 2003.
——, 『서편제』, 문학과지성사, 2013.
Van Hulle, Dirk, *Genetic Criticism: Tracing Creativity in Literature*, Oxford University Press, 2022.

3. 논문

- 강준수, 「카니발적 특성으로 본 이청준의 『축제』 고찰」, 『문학과종교』 24권 1호, 한국문학과종교학회, 2019, 21-44면.
김우영, 「이청준 문학의 언어 의식 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2015.
김진영, 「소설 『축제』와 영화 〈축제〉 비교 연구 : 서사담론으로서의 시점이론을 중심으로」, 연세대학교 석사학위논문, 2008.
김하성, 「이청준 소설 연구 : 메타픽션적 양식과 작품 『축제』를 중심으로」, 서울시립대학교 석사학위논문, 2015.
윤영돈, 「이청준 소설의 영화화 연구 : 원작소설과 영화의 스토리텔링을 중심으로」, 단국대학교 박사학위논문, 2010.
양윤의, 「이청준 소설의 낭만성 연구 - 「병신과 머저리」, 「소문의 벽」, 「선학동 나그네」, 『축제』를 중심으로 -」, 『한국문예비평연구』 50집, 한국현대문예비평학회, 2016, 35-64면.
윤종환, 「'나' 한 사람의 합창 -주요한 시집 『아름다운 새벽』의 시적 언어 선택과 情 조직의 방법론-」, 『한국학연구』 81집, 인하대학교 한국학연구소, 2026, 257-309면.

- _____, 「인간인공지능 양상불의 발생적 생성으로서의 사-한국형 ChatGPT 시아(SIA) 시집 『시를 쓰는 이유』를 읽는 한 방법」, 『국제어문』 98집, 국제어문학회, 2023, 65-96면.
- 이경제, 「이청준의 〈축제〉에 나타난 축제의 복합적 성격 연구」, 『어문학』 145집, 한국어문학회, 2019, 301-328면.
- 이채원, 「소설과 영화의 매체 전이 양상에 대한 수사학적 연구」, 서강대학교 박사학위논문, 2008.
- _____, 「이청준 소설에서의 자의식적 서술과 자기반영성 : 『축제』(1996)를 중심으로」, 『한국문학이론과비평』 14권 2호, 한국문학이론과비평학회, 2010, 259-284면.
- 임보람, 「허구의 존재자로 읽는 『축제』: 장례 서사의 변역 과정을 중심으로」, 『문학과 종교』 30권 2호, 한국문학과종교학회, 2025, 49-73면.
- 장소진, 「이청준 『축제』의 모성, 신성화 너머의 실존을 찾아서」, 『서강인문논총』 60집, 서강대학교 인문과학연구소, 2021, 5-40면.
- 장윤수, 「〈축제〉의 글쓰기 제의와 연회적 성격」, 『현대소설연구』 20호, 한국현대소설학회, 2003, 55-82면.
- 전지은, 「이청준 소설의 매체변용 양상 연구 : 『서편제』, 『축제』, 『벌레이야기』를 중심으로」, 한양대학교 석사학위논문, 2008.
- 주지영, 「이청준 소설의 서사구조와 주제형성방식에 대한 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2012.
- 최영자, 「메니페아 형식으로서의 텍스트 담론 연구 -최명희의 〈혼불〉이청준의 〈축제〉황석영의 〈손님〉을 중심으로-」, 『한중인문학연구』 54집, 한중인문학회, 2017.
- 표정옥, 「이청준 소설의 영상화 과정의 생성원리로 작용하는 원형적 신화 상상력에 대한 연구 - 영화 〈서편제〉 · 〈축제〉 · 〈밀양〉 · 〈천년학〉을 대상으로 -」, 『서강인문논총』 제25집, 서강대학교 인문과학연구소, 2009, 265-287면.
- 허민석, 「이청준 소설에 나타난 허구성의 문제」, 서울대학교 석사학위논문, 2019.

4. 기타

- 윤종환, 「장례 축제」, 『도서관닷컴』, 2026.04.01.
<https://libns.com/View.aspx?No=4026130> (접속일자 26.06.06.)
- 한국영상자료원, 임권택의 〈축제〉(1996), 유튜브 채널 <한국고전영화 Korean Classic Film>.
https://www.youtube.com/watch?v=PNXf_ibPc7o (접속일자 26.07.07)
- 「축제-즐거운 장례식」. 『KINO』(창간 1주년 기념) 1996년 5월호.

<Abstract>

Festival Becoming a Festival

– Performative Plotting and Genetic Intermediality in Yi
Ch’ŏngjun’s Novel *Festival*

Yoon, Jonghwan

The relationship between fiction and film is often understood through the model of adaptation, which assumes a completed literary original and its subsequent cinematic transformation. Yi Ch’ŏngjun’s *Festival* (1996), however, emerged alongside Im Kwon-taek’s film of the same title through a process of concurrent planning, production, and sustained exchange between novelist and filmmaker. Both works draw on Yi’s experience of his mother’s death and funeral, while the seven letters addressed to the director and incorporated into the novel record negotiations over how this shared event should be selected, fictionalized, distributed, and concluded across two different media.

This article argues that the letters are not merely extratextual records of authorial intention but narrative devices that participate in the formation of the novel’s plot. The first three letters establish the principles of plotting through medial differentiation and the introduction of fictionality, while the remaining four regulate the ethical costs of representation, distribute narrative materials between fiction and film, and differentiate their thematic and formal closures. Through this process, *Festival* internalizes the conditions of its own production and develops a novelistic order distinct from the film.

The relationship between the two works is therefore best understood as

genetic intermediality: a mode of simultaneous creation in which fiction and film acquire their respective plots, forms, and medial specificities through mutual negotiation. In this sense, *Festival* constitutes an important case of modern Korean fiction that transforms the process of its own genesis into a principle of narrative form.

Key words: Yi Ch'öngjun, Festival, Im Kwon-taek, film adaptation of the novel, genetic intermediality, letter, plot, simultaneous creation

투 고 일: 2026년 8월 15일

심 사 일: 2026년 9월 7일

게재확정일: 2026년 9월 10일

수정마감일: 2026년 9월 28일