

로만 폴란스키의 영화에 나타난 불안과 공포의 미학 -〈악마의 씨〉, 〈차이나타운〉, 〈유령작가〉를 중심으로

Aesthetic of Anxiety and Horror in Roman Polanski's Films
-focusing on 〈Rosemary' baby〉, 〈Chinatown〉, 〈Ghost Writer〉

김형주

배재대학교 문화예술콘텐츠학과

Hyung-Ju Kim(film@pcu.ac.kr)

요약

폴란스키의 영화는 폭력과 공포로 얼룩진 폐쇄 공간 속의 인간을 일관된 주제로 삼아 동시대의 불안정과 폭력의 경향, 사회 가치로부터 고립된 개인의 무능력과 고독을 제시하고, 그가 꾸준히 제기해 온 존재의 근원적 공포를 다룬다. 이 연구는 로만 폴란스키 감독의 영화들에서 보이는 독창적이고 고유한 연출스타일의 분석을 통해 영화 속에 나타난 불안과 공포의 미학을 살펴보는데 그 목적이 있다. 서스펜스 구축의 고전적인 원리와 다채로운 이미지 직조술에 기초한 그의 영화 스타일에서 보여주는 닫힌 상황 속에서 무력한 개인이 겪는 곤경, 알 수 없는 외부세계로부터 숨통을 조여 오는 공포의 기운, 야만적 폭력에 깨어지는 인간의 신념은 로만 폴란스키 영화와 흔히 연결되는 테마이다.

■ 중심어 : | 로만 폴란스키 | 고립 | 불안 | 공포 | 서스펜스 |

Abstract

The Purpose of the study is to identify the aesthetic of anxiety and horror in Roman Polanski's films, focusing on 〈Rosemary's baby〉, 〈Chinatown〉, and 〈Ghost Writer〉. Polanski's films, of which main concern lies in veritable human under the circumstance of the closed space which is stained violence and horror, present a tendency of instability and brute force in the same age and individual's enervation and solitude isolated from the value of society. Eventually, it steadily deals with the origin horror of being. In this study, I analyzed Polanski's special feature of directing centering on three factors, such as visual storytelling, space design of isolation and enervation, and accompanying sight as a visual point of suspense. The style of Polanski's films, based on the classical principle for suspense construction and variegated image making, shows that the incapable individual's awkward suffered in the closed circumstance, the strength of horror from the unknowable outside, and human's belief broken by brutal violence. These commonly connect to the theme of Roman Polanski's films.

■ keyword : | Roman Polanski | Lisolation | Anxiety | Horror | Suspense |

I. 서론

로만 폴란스키의 영화 속에서 보이는 ‘불안과 공포’[1]는 현대사회의 불확실성과 불안정함에 기인한다. 유태계 폴란드인 로만 폴란스키의 실제 삶도 폭력에 밟힌 비극이었다. 8살 때 부모와 독일 집단수용소에 억류되었고, 그곳에서 어머니를 잃었다. 또한 1969년 그의 아내 샤론 테이트는 찰스 맨슨의 추종자들에 의해 잔인하게 살해당했다. 이러한 어두운 과거는 로만 폴란스키 영화가 인간 내면에 있는 부조리, 불안, 공포, 그리고 악의 집념을 그리는 특징을 갖게 하는 “결정적인 계기”[2]가 되었다. 로만 폴란스키는 자신의 경험과 이데올로기를 작품 속에 침윤시켰고[3], 그것은 그가 겪은 현실과 자신의 이데올로기였던 것이다. 폭력에 방치된 불안정한 세계 내에서 고립당한 채, 자신을 넘어선 의미와 가치를 찾지 못하는 개인의 심리적 충동에 대한 미시적인 해부, 유의미하게 맺어져 있지 않은 세계와 인물의 관계성이 로만 폴란스키의 대부분 영화에서 나타나는 체험의 본질을 이룬대[4]. 따라서 로만 폴란스키의 서사적 관심은 사회적·정치적 강제를 해부하려는 것보다도 인간 삶의 개인적 압박감, 무의식적 충동, 그리고 정신병들에 대한 거울을 보여주는 것이다. 또한 일종의 불안정함을 강조하는 로만 폴란스키의 시각적 스타일은 그의 ‘현대사회에 대한 전망’[5], 즉 불안과 공포를 야기시키는 불확실함과 잘 들어맞는다. 고정되지 않는 세계는 핸드헬드 카메라로 포착되고, 캐릭터들은 사회로부터 고립감을 표현한다. 폴란스키의 영화는 ‘폭력과 공포로 얼룩진 폐쇄 공간 속의 인간’[6]을 일관된 주제로 삼아 동시대의 불안정과 폭력의 경향, 사회 가치로부터 고립된 개인의 무능력과 고독을 제시하고 그것을 뛰어넘으려는 시도이다.

버지니아 라이트 웨스만은 폴란스키의 작품을 다음과 같이 구분한다. 첫째, 국외자들에 대한 공감과 부조리극 스타일 (물속의 칼, 막다른 골목), 둘째, 공포영화 외피를 통한 주인공의 심리 탐구(혐오, 악마의 씨), 셋째, 심리적 공포를 통해 사회의 변화와 안정성이라는 문제를 고찰하는 작품(백베드), 넷째, 대중적 장르 공식을 차용한 영화 (차이나타운), 다섯째, 원작이 있는 작

품(테스)의 다섯 가지 유형이다[7][8]. 이 연구에서는 논의의 유용성을 위해 한정된 공간, 외부와 단절된 공간에서 인간의 공포 심리를 묘사하고 있는 작품들로 텍스트를 제한하고자 한다. 따라서 세 편의 영화들, <악마의 씨 Rosemary’s Baby, 1968>, <차이나타운 China town, 1974>, 그리고 <유령 작가 The Ghost Writer, 2010>에서 나타난 시각적 스타일, 고독과 무기력의 공간디자인, 그리고 서스펜스적 동반적 시선의 관점을 중심으로 폴란스키 영화에서 보이는 불안과 공포의 미학을 살펴볼 것이다.

II. 본론

1. 시각적 스타일

로만 폴란스키는 영화의 소재와 주제를 단지 내러티브를 통해서가 아니라 영화적인 형식을 통해 전달하는 감독 중의 하나이다. 그의 영화에서 반복적으로 등장하는 장면 중 하나는 설명을 배제한 이중적 순간들이다. 이 장면들의 특징은 대사에 의존하지 않고 순수한 시각적 형식으로만 스토리를 풍부하게 하는 연출방식을 택한다. 이러한 연출방식은 감독이 다루고자 했던 주인공의 심리·내적 갈등이나 공포를 표현하고 관객에게 전달하는데 아주 효과적으로 사용되었으며, 그가 주로 다루었던 전통적인 영화 장르의 틀 안에 놓을 수 있는 공포영화들에서 가장 빛을 발하고 있다. 폴란스키가 다루었던 공포영화들은 주로 사실적 배경에 집중하는 한편, 주인공들 심리의 내적 작동을 살피고 있다. 이런 사실적 공간은 인물이 겪게 될 사건들을 내러티브상에서 그럴 듯하게 보이게 하기 위하여 주로 물리적, 사회적으로 풍부하게 묘사된다. 폴란스키는 이렇게 창조된 사실적인 공간의 강조를 통해서 개인 심리를 탐구하고, 이런 현대적인 공간은 주위 사회와 완벽하게 고립된다. 그리고 그곳에서 고립된 채, 인물들은 무언인가에 억눌리게 된다.

‘오컬트 무비’[9]가 어떤 공포영화보다 더욱 더 강렬하게 다가오는 것은 잔인하거나 끔찍한 장면이 없어도 긴장감을 늦출 수 없는 심리적인 불안감을 잘 표현한

다는 것이다. 마찬가지로 오컬트 무비의 효시로 평가받고 있는 <악마의 씨>에서 주목할 점은 고전 공포영화들의 주 소재인 뱀파이어 같은 장치를 전혀 등장시키지 않고 매일 마주치는 친절한 이웃을 악마 숭배자로 설정하여 잔인한 장면이 없어도 이야기가 진행될수록 서서히 긴장감을 고조시켜서 새로운 공포를 전달하고 있다는 점이다. 공포감을 전달하기 위해서 폴란스키는 관객들에게 보이는 정보를 제한하고, 이런 방식을 통해서 관객의 참여를 유도한다. 제한된 정보를 보완하기 위해서 감독은 인물의 심리변화를 행동으로 보여준다. 친구들과 파티가 끝난 뒤, 로즈마리는 자궁 속의 태아의 발길질을 느끼고 태아가 무사한 것을 확인하고 기쁨에 차 남편에게 배를 만져보게 하지만 남편은 두려움에 손을 움츠린다. 로즈마리는 무서워하지 말라고 말하지만 남편의 반응은 두려움으로 묘사된다. 또한 이웃 노부부 집에 초대되어 갔을 때, 저녁식사로 대접받은 ‘안심 스테이크’를 로즈마리는 거의 먹지도 않는다. 그러던 그녀가 임신을 하게 된 뒤에는 거의 익히지도 않은 고기를 먹는다면, 나중에 가서는 아예 생고기를 아무렇지도 않게 먹는다. 이 때 카메라는 허겁지겁 고기를 먹고 있는 그녀의 얼굴을 비추다가 아래쪽으로 이동하면서 토스트기에 일그러지게 비친 그녀의 얼굴을 보여준다. 로즈마리는 일그러진 자신의 얼굴을 보고 무서움에 떨며 먹고 있던 것들을 다 뱉어 내게 된다. 단조로운 수 있는 아파트라는 고정된 배경과 소품을 이용해서 프레임을 만들어낸 경우이다.

주인공들의 심리변화는 일상이 진행됨과 같이 발현된다. 영화는 결정적인 사건이나 계기도 없이 진행되지만 불현 듯 일상의 경험들이 어느 순간 낯설게 느껴지는 불안으로 전환된다. 로만 폴란스키는 이런 상황에 대해 “낯설고 이질적인 외부 세계와의 대면은 그 강도가 증폭되는 순간, 미지에 대한 공포로 언제든 바뀔 수 있다”[10]고 말한다. 종반부까지 로즈마리가 신경과민인지 혹은 타당한 의심인지 결정지을 수 없게 제한된 정보만 제시한다. 로즈마리가 겪는 일련의 사건들에 의미가 있는지 끝까지 확신하지 못하게 내버려 두는 것이다. 감독은 이런 내러티브의 모호함으로 서스펜스의 효과를 최대한 활용하고 있다. 로즈마리는 마지막에 가서

야 자신의 아이가 사탄의 씨로 잉태되었다는 것을 알게 된다. 하지만 로즈마리는 그 아이의 어머니이다. 아이를 바라보는 로즈마리를 보여주면서 영화는 끝나지만 과연 그녀가 이 아이를 자신의 아이로 받아들일 것인지 아닌지 직접적으로 말해주지 않는다. 또한 폴란스키는 이런 내러티브의 모호함을 위해 영화 밖의 공간을 최대한으로 활용하고 있다. 아파트로 이사 온 첫 날, 아파트에 관련된 불길한 이야기들을 직접 보여주지 않고, 로즈마리가 아버지처럼 따르던 허치의 죽음도 전화기 너머에서 전달해 줄 뿐이다. 또한 공중전화로 힐 박사에게 도움을 청하는 장면에서 감독은 공중전화 밖에 한 인물을 배치한다. 화면 전경에는 로즈마리가 절박하게 전화로 도움을 요청하는 클로즈업을 배치하고 화면 후경에는 공중전화의 다음 차례를 기다리는 것처럼 보이는 남자를 배치한다. 이 남자의 정체는 정확하게 밝혀지지 않는다. 정말로 다음 차례를 기다리던 사람이었는지, 아니면 로즈마리를 감시하던 악마숭배자 패거리 중 한사람인지 명확히 보여주지 않고 관객으로 하여금 참여를 유도한다.

<유령작가>에서도 이러한 스타일이 지속적으로 유지된다. 제한된 공간에서 두 인물을 배치하고 한 사건을 개입시켜(전직 대필 작가가 사망한 사건, 살인사건인지 사고사인지 모호하게 처리하였다) 인물 내면 심리의 변화를 묘사하는 폴란스키의 장점이 고스란히 녹아 있는 작품이다. 여기서 내러티브상 중요한 모티브로 작용하는 사건들은 제한된 미장센에 의해 정보로 제공된다. 한 예로, 우연한 기회에 자동차에 타고 내비게이션이 이끄는 대로 운전한 주인공이 한 장소에 이르렀을 때, 카메라는 어딘가로 전화를 거는 여자의 모습을 보여준다. 단지 보여줄 뿐이다. 여기에서 관객은 서스펜스를 느끼게 된다. 전화를 거는 장면 이후, 주인공은 무언가의 위협을 받게 된다. 그리고 그런 그를 쫓는 자동차의 정체도 정확하게 설명을 해 주지 않는다. 관객은 이러한 시각적 스타일의 배치를 통해 서스펜스를 느끼게 된다. 그리고 그것을 보여주는 장치는 설명하는 카메라가 아닌 제한된 정보를 가진 미장센을 통해서이다. <유령작가>의 엄밀한 공간 디자인과 시각적 스타일을 통해 로만 폴란스키가 다루려는 것은 표면적인 진실이

아니라 캐릭터가 느끼는 심리적 진실이다. <유령작가>의 모든 사건은 주인공의 백일몽처럼 보일 정도로 그의 심리에 달라붙어 있다. 랭을 저격하는 퇴역 군인은 문득 유령작가가 머무는 모텔에서 말을 걸고, 황량한 섬에서 만난 노인은 뜬금없이 주인공의 의심을 확신시켜주는 의미심장한 목격담을 전한다. 믿을 수 없는 타인들 혹은 낯선 이들에 대한 불안은 신경증을 자극하며, 환각과 실제 사이에서 인물들을 허우적거리게 만든다. 그 또한 스스로 실제의 모습을 감추어야만 하는 대필작가는 가면 너머 숨겨진 진짜 얼굴을 찾아내려 하지만, 진실을 찾아내는 순간 그를 기다리는 것은 무기력한 죽음뿐이다. 첫 장면에서의 개성적인 등장 이후 유령작가의 존재감은 점차 없어진다. 전 대필 작가 맥아라의 유령인 동시에 대필의 대상이 되는 인물인 애덤 랭의 유령인 그가 진실을 향해 접근해 갈수록 이 사내는 점점 정체성을 잃어간다. 애초에 기이할 정도로 아무것도 없었던 주인공은 점점 맥아라와 닮아가는 동시에, 그의 고객인 랭의 아내와 잠자리를 함으로써 랭의 자리를 대신하더니 랭이 외부로부터 받는 위협을 직접적으로 경험하기에 이른다. 중국에는 랭을 암살하는 퇴역 대령이 모텔에서 주인공에게 드러내는 적대감을 상기해보면 맥아라와 랭 사이에서 점점 사라져가는 그의 영역은 그 모습을 보여주지 않고 훔날리는 맥아라의 회고록 초고만 보여주는 마지막 살해 장면에서 방점을 찍는다. 그 뼈백하지만 무자비한 심리적 폭력, 정치적인 허무주의와 예리한 시각적 형식으로 돌아간 폴란스키는 흔히 '그로테스크'라 불리는 미학의 고양된 차원을 이 영화에서 보여준다.

2. 고립과 무기력의 공간디자인

폴란스키의 영화 속 공간 즉, <악마의 씨>의 감옥 같은 아파트, 미국사회의 섬처럼 존재했던 낯 설은 이민자의 도시이며 폭력이 난무하는 어둠의 공간인 <차이나타운>, 그리고 <유령작가>의 공허한 들판과 동떨어진 섬에 있는 집은 모두 고립이라는 지리적 형태를 갖췄고, 그것은 종종 불안, 공포, 욕망, 부조리, 심지어 광기[11]까지 나오게 하는 마음의 지리학으로 변형된다. 그것은 <물속의 칼>의 위태롭게 부박하는 요트 공간을

날카롭게 잘라내는 칼날 같은 프레임이거나, <테넌트>와 <협오>에서 살아 있는 괴생물체마냥 주인공을 압박하는 아파트 공간의 폐소공포증에서도 확인된다.

<악마의 씨>는 빼곡한 건물로 둘러싸인 도심 속을 하늘에 전지전능한 누군가가 내려다보는 것 같은 카메라의 시선으로 시작한다. 마치 고요한 자장가를 부르는 듯한 여성의 목소리가 배경음악으로 깔린다. 로즈마리는 악마의 자식을 출산하는데, 그녀는 두려움을 느끼지만 자신의 아이라는 사실 때문에 어머니의 본능적 사랑을 보여준다. 순수한 개인이 부지중에 아이를 낳아 바로 자신이 가장 무서워했던 악이나 폭력을 퍼뜨린다는 것이 바로 폴란스키의 악에 대한 관점이다[12]. 그의 공포영화 주인공들은 완고한 사회에 의해서만이 아니라 악의를 지닌 자신들의 본성에 의해서도 억압을 받는다. 이는 외견상 보통 사람으로 보이는 여주인공에게도 마찬가지로 적용되는 방식이다[13]. 폴란스키는 인간문제의 아이러니, 즉 우리가 그 힘에 대항해 싸움을 할지라도 영속적으로 성장하는 폭력과 악의 문제를 끊임없이 다루고 있다[2]. 관객은 사회적 걸치장 뒤에 숨겨져 있던 우리 이웃의 실제 그리고 동시에 우리 자신의 모습을 발견한다. 이는 엄청나게 고통스러운 경험이다. 악마의 씨는 그러한 고통으로부터 공포를 자아내는 영화이다. 아파트에 기거하는 악으로부터 거리가 먼 유일한 인물은 로즈마리지만 그녀의 운명은 무섭기도 하지만 무기력하고 슬프기도 하다. 공포영화가 눈썹 하나 까딱하지 않고 우세한 집단과 그들의 무서운 선입견의 편을 언제나 든다는 사실보다 더 공포영화에 특징적인 것은 없다[14]. 이렇듯 폴란스키는 평범한 세상의 공간 속에 숨어있는 인간의 원초적 광기와 욕망, 그리고 무기력을 보여준다.

1940-50년대 전후시대의 어둡고 탁한 현실을 적나라하게 보여주는 <차이나타운>의 배경은 예외 없이 도시적이며 화면에서 보이는 이미지들은 감각적이지만 주로 인간 내면의 욕망, 폭력, 악마적 본성[15] 등을 이야기한다. 이국의 낯선 땅에 정착한 이주민들은 그들의 피와 땀으로 이룩한 아름답고 풍요로운 도시 LA를 백인들에게 빼앗기고 도시의 가장 어둡고 차갑고 추악한 곳에 자신들의 타운을 형성한다. 각종 범죄가 난무하는

곳, 차이나타운은 백인들의 이기심이 만든 범죄 쓰레기를 처리하는 거대한 난지도일 뿐이다. <차이나타운>에서는, 미국이라는 거대한 나라, 그들의 폭력 앞에 미국이 아닌 것들의 무기력함을 보며 공허하고 슬프고 어둡고 침울한 아무도 구원받지 못하는 결말을 보게 된다. 침대에서 에벌린에게 차이나타운에 대해 ‘누구나 그렇게 느끼게 되지’ 라고 말하는 기티스의 말 속에 인간으로 어찌지 못하는 거대한 기운 앞에 무력한 과거 기티스의 허무함을 보았다면 길고 긴 싸움 끝에 결국 또다시 ‘차이나타운’으로 돌아가는 마지막에 이르러서 그가 느끼는 절망감과 무력감을 다시 한번 경험하게 된다. 그리고 기티스의 동료는 그에게 이렇게 말한다. “잊어버려, 여긴 차이나타운이야” 공허하면서도 무기력하고 더불어 슬프면서도 형언할 수 없는 이 감정은 달리 아웃되면서도 사라지지 않는 하나의 점으로 남아 끝없이 멀어지는 차이나타운을 보여준다. 인간의 탐욕이 만들어낸 수레바퀴는 과거의 아픈 기억을 가지고 차이나타운의 어두운 거리 위를 걷는 탐정 기티스의 시선 앞에 펼쳐지고 우리는 인간의 상처와 삶의 부조리가 만들어낸 참극을 멍하니 바라볼 수밖에 없다. 차이나타운에서는 끊임없이 어떤 일이 벌어지고 있지만 정작 아무도 어떤 일이 벌어지고 있는지 전혀 알 수가 없다. 어떤 일에 대해 알려하면 할수록 점점 더 미궁 속으로 빠져드는 미지의 세계 이것이 바로 차이나타운이라는 공간이 주는 상실감과 무력감이다. 공포의 뿌리는 미지의 존재에 대한 인간의 무력함에서 나오며, 영화 속의 공포요소 또한 인간의 무력함을 자각시킨다[16].

<유령작가>의 공간 디자인은 또한 외부 세계에 침범당하기 쉬운 연합함을 표상한다. 애덤 랭의 회색빛 사무실은 그 고립성이 두드러지며, 좁처럼 개는 법이 없는 찌푸린 하늘과 곧 안으로 들이칠 듯한 기세로 몰아치는 파도의 포말에 포위되어 있다. 폴란스키의 영민한 프레임 설계에 따라 이 초현대식 공간은 유령작가의 인공적인 내부 작업실과 거대한 통유리 바깥의 위압적인 야생 공간으로 정확히 양분되고 있다. 그의 대표작들을 통해 폴란스키는 인물들이 처한 아슬아슬한 현실의 완강한 포위막, 존재를 위협하는 공포의 대상으로 물을 이미지화해왔다. 무엇보다 <유령작가>에서 그것은 초

지일관한 배경으로 존재하는 ‘비’이며 ‘바다’이다. 여기서 비는 고정된 세팅이라고 해도 좋을 만큼 하나의 배경이 되고 있으며, 거대한 바다에 포위된 섬과 같은 존재의 무망함을 시각화하고 있다. 턱밑까지 차오르는 압박감을 표현하는 물의 이미지나 비바람이 몰아치는 황량한 섬은 그 자체로 매우 낮설고 비현실적으로 보이는 풍경을 만들어낸다. 유령작가를 불안에 빠지게 하는 모호성의 한없는 확장을 의미하는 섬과 바다의 풍경은 실재하지 않는 환각의 장소성을 강화한다. 그곳에 머물고 있는 사람들 중 누구도, 진짜가 아니기 때문이다. 심지어 음식을 나르는 동양인 가정부나 마당을 쓰는 하인도 예외는 아니다. 그들은 연기처럼 나타났다가 홀연히 사라지는 유령과 같은 존재이다. <유령작가>의 도입부에서 친구 릭과 카페에서 이야기를 나눌 때 주변에 배치된 인물들 중 어떤 이들은 그를 힐끔거리며 쳐다본다. 프레임 안 공간에 인물을 가두는 폴란스키 특유의 폐쇄적인 미장센은 누군가 자신을 감시하고 있으며, 뭔가 험상궂은 일을 꾸미고 있다는 주인공의 확신을 부추긴다. 공간의 설계는 더할 나위 없이 정교하다. 폴란스키의 진가는 바로 여기 ‘영화의 건축학’이라고 불려도 좋을 작중인물이 놓인 제반 상황을 주관하는 공간의 엄격한 디자인에서 나온다. <유령작가>에서 그 역할을 떠맡은 것은 불길한 기운이 범람하는 애덤 랭의 사무소와 유령작가가 기거하는 호텔이다. 그만의 방식으로 공간을 시각화하는 폴란스키의 스타일은 주변 환경에 강박되어 갇혀 있거나 거대한 압력에 시달리는 인물을 프레임에 갇힌 형상으로 이미지화한다. 프레임 내부에 겹겹이 감옥 같은 프레임을 설치하고 그 안에 인물들을 가둬버리는 겹프레임 미장센이 대표적인데, 문이나 환관, 기둥 사이에 배치된 인물들은 출구가 막힌 저들의 고립되고 고독한 운명에 대한 인상을 차곡차곡 쌓아간다.

3. 서스펜스적 시점으로서의 동반적 시선

수잔 헤이워드 에 따르면, “스릴러는 너무나 광범위한 영화 유형들을 포함하고 있기 때문에 딱 꼬집어 말하기 어려운 장르이나, 분명히 스릴러는 서스펜스 영화들이다”[17] 라고 주장한다. 물론 일부학자들은 공포영화를 스릴러와 구별하겠지만, 나는 이런 소범주화를 무시하

고자 한다. 스틸러는 관객 속에 공포와 두려움의 분위기를 낳기 위해서 정교한 플롯에 의존한다. 스틸러들이 비록 현실보다는 환상에 관한 이야기이긴 하지만 매우 실제적인 욕구를 충족시키는 기능도 한다. 따라서 공포에 대해 우리는 심리적인 매혹을 느끼고 두려움을 느끼는 것을 즐긴다고 말할 수 있다. 이러한 이유로 많은 스틸러들이 작품에 그럴 듯한 가능성의 분위기를 지니고 있다. 이런 것을 성취하기 위해서 세팅들이 우리 자신의 익숙한 주변 환경만큼이나 일상적으로 꾸며져 있다. 로만 폴란스키는 <악마의 씨>에서 현대적인 뉴욕에 악마의 홀림과 마녀술을 병치함으로써 평범함과 환상을 결합하고 있다[17].

서스펜스는 긴장감을 만들어 관객을 영화에 참여시킴으로써 보는 이들이 영화에 몰입하도록 만드는 중요한 요소이다. 서스펜스의 거장으로 일컬어지는 히치콕은 그가 아이러니라고 한 형식에 기반을 두어 서스펜스를 창조해 냈다. 아이러니는 관객이 등장인물보다 더 많은 정보를 알게 될 때 만들어지는 것으로 이를 통해 관객은 극에 적극적으로 동참하게 된다. 다시 말하면 히치콕은 관객에게 전지적 시점을 부여함으로써 서스펜스를 만든다. 하지만 히치콕은 관객에게 전지적 시점을 허락하기도 하고 회수하기도 하는 전략을 동시에 사용한다. 그의 영화 속 매커핀이라는 장치는 관객에게 주어진 시점의 전능성은 허구이고 사실은 감독에 의해 주어진 것이라며 영화에 있어 시점의 위계를 부여하고 있다. 하지만 그가 관객에게 주로 허락하는 시선은 객관적 시선, 문학에 있어서 3인칭 시점에 해당하는 것이며, 이는 히치콕 영화의 서스펜스 효과에 중요한 요소임에 틀림없다. 서스펜스와 시점의 문제에서 또 한명의 탁월한 서스펜스 창조자인 폴란스키는 관객의 시점에서 본다면, 그것은 히치콕의 방식과는 정확히 반대편에서 있다. 그는 관객을 특정 인물의 동반자가 되게 함으로써 극에 참여시킨다. 즉 폴란스키 영화의 주된 시점은 문학의 1인칭 시점에 가깝다. 그리고 이것은 그의 영화에서 서스펜스가 구축되는 중요한 기반이 되며, 히치콕의 영화에서와는 다른 방식으로 관객을 효과적으로 영화에 몰입시킨다.

폴란스키의 세 편의 영화, <악마의 씨>, <차이나타

운>, <유령작가>는 “반(半) 주관적 쇼트 혹은 동반적 시선”[18]과 많은 관련이 있다. <악마의 씨>는 로즈마리가 일상 속의 가장 가까운 사람들로 인해 겪게 되는 공포와 초현실주의적인 사건에 관한 이야기로 볼 수 있는데, 이 이야기는 로즈마리의 경험과 심리적 상태를 경유하여 관객에게 전달된다. <차이나타운>은 사립탐정 제이크 기티스가 살인사건을 추적해 가면서 가진 자들의 탐욕과 부도덕성을 파헤쳐가는 이야기이다. 장르적으로 볼 때 탐정영화와 느와르를 관통하는 경향을 띠고 있는 <차이나타운>은 진실을 향해 다가가는 기티스의 관점에서 전개되는 영화이기도 하다. 마지막으로 <유령작가>는 유명인의 자서전을 대필해 주는 유령작가가 진직 수상의 자서전을 쓰면서 수상을 둘러싼 음모를 추적하는 스토리이다. 진실을 파헤쳐간다는 측면에서 <차이나타운>과 유사한 서사 구조를 갖고 있는 <유령작가>는 <차이나타운>에서 기티스가 했던 역할을 유령작가에게 맡기고 있다. 즉 관객은 유령작가를 통해서만 진실에 다가갈 수 있는 것이다. 따라서 세 편의 영화는 특정 인물의 시점에 치중되어 이야기를 전개하는 특징을 가지고 있으며, 이는 반주관적 쇼트로 제시된다. 결과적으로 동반적 시선이 영화를 지배하게 되는 것이다.

반주관적 쇼트는 서사적 측면과 형식적 측면에서 각각 영화의 특징을 부여한다. 먼저 서사적 측면에서 반주관적 쇼트는 관객에게 제한된 정보를 제공함으로써 극에 몰입시킨다. 전지적 시점이 주도해가는 쇼트에서 관객은 등장인물보다 더 많은 정보를 얻을 수 있다. 그 결과 관객은 인물들이 처한 상황에 대해 종합적으로 인식한 상태에서 인물들이 어떤 선택을 할 것이며, 그 결과는 어떤 결말에 도달할 것인가에 관심을 집중하며 극에 몰입한다. 그러나 동반적 시선에 의한 반주관적 쇼트는 관객에게 등장인물과 동일한 수준의 정보만을 제공할 뿐이다. 여기서 관객은 등장인물에 동화되어 등장인물과 함께 사건을 경험해 가면서 영화를 보게 된다. 만약 등장인물이 겪는 사건이 일상적이고 원만한 것이라면 관객의 관심을 묶어두는 것이 힘들겠지만, 그 사건이 흥미진진하다면 관객은 영화 속 등장인물이 사건에 몰입되어가는 만큼 영화에 동참하게 된다.

폴란스키의 세 편의 영화에서 동반적 시선이 관객을 영화에 몰입시키는 힘을 발휘할 수 있는 것은 극 중 등장인물이 연루되는 사건의 흥미로움뿐 아니라 그 사건에서 등장인물이 차지하는 위치와도 큰 관계가 있다. 만약 관객의 시선이 쫓아가는 등장인물이 극 중에서 사건의 전말을 모두 알고 있는 위치에 있다면 관객에게 더 이상의 흥미를 제공하는 것은 불가능할 것이다. 그러나 폴란스키는 사건에 대한 정보가 가장 결핍되어 있는 등장인물의 시점에 관객의 시선을 동반시킴으로써 관객이 극에 몰입할 수 있도록 한다. 첫째로 관객이 탐정의 입장 혹은 정보 결핍자의 입장에 놓임으로써 진실 혹은 사건의 전모를 알고 싶다는 욕망에 의해 극에 집중하게 되며, 둘째로 자신을 둘러싸고 벌어지는 사건에 대한 전모를 파악하지 못함으로써 생기는 불신, 거기서 시작되는 불안과 공포 등, 등장인물에게 발생하는 다양한 심리 상태를 관객이 공유함으로써 서사 과정에서 흥미를 지속시킬 수 있는 것이다.

폴란스키의 영화가 서사적으로 관객의 몰입을 유지시키기 위한 전략으로 선택한 정보의 결핍, 심리적 공포와 불안이 극 중에서 성공적으로 작동하는 이유는 서사 전략에 가장 정확한 형식을 갖추고 있기 때문이다. 폴란스키 영화에서 반주관적 쇼트는 시각적으로 혹은 청각적으로 대상을 명확하게 제시하지 않는 것으로 양식화된다. 〈악마의 씨〉에서 로즈마리의 임신소식을 들은 이웃이 의사를 소개시켜주겠다며 전화를 하는 장면에서 쇼트의 반에 벽을 위치시켜 방안에서 전화하는 모습을 완전히 보여주지 않고, 〈차이나타운〉에서는 에블린을 미행한 제이크가 방안의 그녀와 캐서린의 모습을 창문을 통해 보는 장면에서 그들의 전화 소리가 완전히 차단된다. 〈유령작가〉에서 대필 작가가 의심스러운 교수를 만나러 갔을 때에도 교수의 부인이 그의 방문을 반기기 않으며 어딘가에 전화하는데 그 모습도 방안으로 차단되고 소리만 작게 들려올 뿐이다. 이러한 형식들은 반주관적 쇼트 안에서 미스터리 효과를 극대화하는 작용을 한다. 또한 진실을 향한 등장인물의 여정에 장애를 제공함으로써 극의 긴장감을 높이고 관객의 심리적 경험을 풍부하게 만들어 준다.

폴란스키의 영화는 정치나 종교, 안정된 관계에 대해

냉소적인 입장을 취한다. 그리고 그는 평범한 듯한 등장인물을 공포의 경험 속으로 인도하는데, 그 과정에서 영화는 등장인물의 심리 내적 작동을 살피고 그것에 관객을 참여시키는 힘을 갖고 있다. 이는 그가 서사와 형식 측면 모두에서 매우 세밀하게 등장인물과 관객의 동일시를 이끌어 내고 있기 때문이며, 그 기저에서 우리는 동반적 시선에 의한 반주관적 쇼트의 양식을 발견할 수 있다. 폴란스키는 특정 등장인물의 시선에 관객의 시선을 일치시키는 동반적 시선이 만들어 낼 수 있는 서스펜스의 효과를 직관적으로 인지하고 그것을 효율적으로 사용한 감독이라 할 수 있을 것이다.

III. 결론: 불안과 공포의 미학

부조리주의와 초현실주의 예술의 추상적이고 수수께끼 같은 성격의 영화들은 폴란드인들이 겪은 고통과 트라우마를 비유적으로 표현하기에 이상적이었다. 로만 폴란스키의 작품은 그러한 접근법의 전형을 보여주었다[19]. 영화 〈악마의 씨〉의 장면과 인물은 기억 속에 진하게 새겨져 있다. 싱크대 위로 몸을 기울이고 동물의 날 살점을 긁어내는 로즈메리의 때 묻은 입과 충격에 빠진 모습, 로즈메리의 꿈 속 강간과 교합의 장면은 실제 보이는 것보다는 그로써 암시되는 내용 때문에 더욱 불안하게 만든다. 〈악마의 씨〉는 배우자의 신뢰를 악용하는 상황과, 가족과 친구의 안정된 관계는 모두 환상이며 우리를 위하기보다는 해하는 힘으로서의 가정을 바탕으로 본능적인 공포를 파고든다. 우리는 아무도, 심지어 우리 자신도 믿을 수 없다. 안심할 수 있는 보호는 존재하지 않는다. 폴란스키는 이러한 실존적 공포를 교묘하게 조작함으로써 이 영화에 힘을 부여했다. 관객은 주변의 선한 이들이 차례로 죽어가거나 병에 걸리고 사악한 세력이 주변을 장악한 상황을 지켜보는 로즈메리를 자신들의 대리인으로 느낄 수밖에 없는 것이다. 로만 폴란스키가 조명한 공포란 이런 일상 속에 내재된 확연한 두려움과 적나라하게 마주하는 악몽에 다름 아니다. 〈악마의 씨〉라는 영화가 이토록 두려운 이유는 일상과 떼어 놓을 수 없는 공포의 대면에 있다. 우

리들이 익히 보아 온 이웃들과 건물들, 도시의 혼잡하지만 때로는 안전한 평안함 속에 숨어 있는 예리하고도 끔찍한 공포의 숨은 악의를 발견해야만 하는 작업을 이 영화를 통해서 치러야 하기 때문이다. 그러므로 이 영화가 주는 불안의 지독함은 상당하다. 미려하게 고정되어 한 편의 그림을 보는 듯한 큐브릭의 <샤이닝>이나 거친 촬영기법으로 다큐멘터리 느낌이 짙은 <텍사스전 기톱살인>과는 다르게 이 영화의 불안함은 사실감에 기초하고 있다. 그리고 그 불안은 '현대' 라고 하는 사회의 가장 기본적인 인간관계에서 시작된다. 이 영화의 가장 중요한 미덕은 전형적인 공포의 형식을 새롭게 진화시켰다는 데에 있다. 그것은 공포가 우리들과는 멀리 떨어진 별개의 사실이라는 공포에 대한 둔감함을 최대한 예민하게 이끌어냈다는 것에서 두드러진다. 폴란스키의 이런 공포는 전통의 공포와는 사뭇 다른 두려움을 건네준다. 떨리듯 진동하는 현대의 불안을 잔뜩 넣고 휘저어 일상 속에서도 쉽게 찾을 수 있을 것 같은 예민한 공포를 들여다 본 사람들은 경악을 금치 못한다. 친절한 이웃 사람들의 거짓 웃음이나, 권위와 명예를 얻기 위해 자신의 영혼을 판 사람들의 은밀한 회합에서의 위선을 찾아낸다면, 그리고 끝내 날이 선 식칼을 쥐고 천천히 비밀통로로 향하는 신경질적인 긴장이 가득 찬 미아 패로우의 마지막 모습에서 이런 현대의 불안이 범벅이 된 공포를 만나게 된다면, 이런 경악은 어쩌면 너무나 자연스러운 반응일지도 모른다. 이 영화의 마지막은 어느 영화의 결말과도 비교할 수 없을 정도로 소름이 끼친다. 그것은 <악마의 씨> 라는 영화가 피 한 방울 내비치지 않으면서도 보여줄 수 있는 공포의 가장 큰 특징이기도 하다. 그리고 이 공포는 피와 비명, 눈물과 두려움과 같은 직접적인 반응의 결과가 아닌 이 영화가 꾸준히 보여주려고 했던 우리들의 삶 속에서 숨겨져 있던 공포와의 대면에 초점을 맞춘 성과이기도 하다. 일상의 또 다른 이름이자 얼굴인 공포를 대면하는 것이 얼마나 어려운 일인지를 폴란스키는 냉담하게 우리에게 보여준다. 물론 감독 또한 그런 경험을 했으리라 생각한다. 찰스 맨슨의 광적인 추종자들이 저지른 폴란스키의 부인의 잔혹한 살해 사건이 이 영화와 관련이 있었다는 후일담의 진위 여부는 그렇다 치더라도 감

독 자신조차 알지 못했던 일상 속 공포의 대면이 그렇게 커다란 상처를 준 것은 분명해 보인다.

<차이나타운>은 어둡고 탁한 인간 내면의 폭력과 악마적 본성을 이야기한다. 통제할 수 없는 거대한 기운과 미지의 세계가 행사하는 폭력 앞에 아무것도 할 수 없는 인간의 불안과 허무함은 존재의 근원적 공포가 된다. 이것이 바로 차이나타운이라는 공간이 주는 상실감과 무력감이다. 또한 폴란스키의 작품들은 마치 부조리극처럼 언어의 부적절한 사용과 의사소통의 실패를 통해 무력감과 상실감을 보여준다. <차이나타운>에서 분명하게 보여주는 것처럼 언어는 종종 인간 상황의 복잡하고 수수께끼 같은 본질을 파악하고 전달하는데 부적절하다. 탐정 책이 자신이 발견한 소녀에 관해 에벌린에게 다그칠 때 에벌린은 그녀가 자신의 딸이자, 여동생이라고 혼란스럽게 말한다. 영화는 그녀가 아버지에게 저질러진 근친상간의 결과이며 언어가 어떻게 진실을 쉽게 덮어버리는지 보여준다. 공포의 뿌리는 미지의 존재에 대한 인간의 무력함에서 나오며, 영화 속의 공포요소 또한 인간의 무력함을 자각시킨다.[16]

<유령작가>에서 진경화되고 있는 환각과 실제의 갭투는 실상 로만 폴란스키가 매달려온 유서 깊은 주제이다. 폴란스키가 창조한 인물의 내면을 채운 두려움은 현실 그 자체가 아니라 현실이 내포하고 있는 악마적인 잠재성이다. <물속의 칼> <테넌트> <혈오> <악마의 씨> <차이나타운>에 이르는 전작들에서 쉽게 정체를 드러내지 않는 사람들이 뿜어내는 공격성은 주인공이 봉착한 '공포의 근원'[20]이 된다. 같은 맥락에서 <유령작가>의 주인공은 랭의 대필 작가가 되는 것에 원인 모를 불안을 느끼는데, 이 영화에서 그의 신경증은 자신 외의 모든 주변인들을 커다란 음모의 공모자로 느끼게끔 형상화하고 있다.

우리는 파문이 일지 않는 고요한 일상을 원한다. 지극히 상식적이고 심지어 일상의 반복이 어떤 지루함을 가져다준다 할지라도 이런 고요함이 지속되기를 바라는 사람들의 마음은 한결같다. 익숙한 것들에 대한 친근감이나 늘 보아왔던 풍경을 봄으로서 느끼는 안도는 우리에게 꽤나 많은 것들을 가져다준다. 공포는 그런 일상의 느닷없는 파문이다. 어디에서 시작할지 모르는

전전공공의 모습을 품고 있기도 하고, 때로는 갑작스러운 소음으로 우리들의 일상의 청각을 흐트러 놓는다. 공포는 비현실적인 감각에 기대어 있으므로 일상의 위치에서 멀게만 느껴진다. 또한 공포를 느꼈을 때 수반되는 감각의 부조리는 사람들을 끝없는 혼란 속으로 밀어 넣는다. 잔잔한 수면이 깨어진 일상의 혼란에서 공포는 자신들만의 독특한 자양분을 얻는다. 하지만 우리는 잘못 알고 있는 것인지도 모른다. 우리의 일상과는 너무나 멀게만 느껴지는 이런 공포의 본질이 실은 우리의 일상의 뒷면에서 가장 빠르게 확인할 수 있는 일상과 떼어 놓을 수 없는 것은 아닐까? 로만 폴란스키의 그로테스크를 기묘함이나 외설스러움과 구별하는 것은 그것이 묘사 수준의 극단에 그치지 않고 존재의 본질에 대한 정확한 표현에 도달할 때이다. 진짜가 사라진 이들에게 남은 거짓의 삶, 연기에 의해서만 존재를 확인하는 연약한 인간에 대한 이 영화는 폴란스키의 작품 중 단연 돋보이는 시각적 성취를 이룬다. 돌이킬 수 없는 수렁으로부터 빠져 들어갈 때마다 어김없이 등장하는 버나드 허먼 풍의 음악이 아니더라도 칼끝을 던진 아이덴티티의 위기를 전경화하는 폴란스키의 능란한 어휘는 히치콕의 명성이 부럽지 않을 정도이다. 그러므로 피할 수 없는 세계의 부조리와 대화하는 장치, 〈유령작가〉에서 인물들이 놓여있는 연기하는 삶의 유명성은 차라리 그들을 둘러싼 삶의 객관적 조건이라고 할 것이다.

이 세 영화들은 로만 폴란스키가 꾸준히 제기해 온 존재의 근원적 공포를 다룬다. 서스펜스 구축의 고전적인 원리와 다채로운 이미지 직조술에 기초한 이 영화들의 스타일에서 보여주는 닫힌 상황 속에서 무력한 개인이 겪는 곤경, 알 수 없는 외부세계로부터 솟통을 조여오는 공포의 기운, 야만적 폭력에 깨어지는 인간의 신념은 로만 폴란스키 영화와 흔히 연결되는 테마이다.

참 고 문 헌

- [1] 이재훈, *정신분석 용어사전*, 한국심리치료연구소, 2002.
- [2] Franz-Olivier Giesbert, [Roman's Novel], Paul Cronin, *Roman Polanski Interviews*, University Press of Mississippi, p.107, 2005.
- [3] 조창현, "폭력과 인간성의 경계에 선 예술, 그 가치와 의미 - 로만 폴란스키 「피아니스트」", *조형미디어학*, 제7권, 제1집, pp.91-100, 2005.
- [4] 김영진, "로만 폴란스키, 칼 끝에 선 삶에 대한 묘사", *전양준 외, 세계 영화 작가론 2*, 이론과 실천, p.287, 1992.
- [5] 정수남, "공포, 개인화 그리고 주체: 2000년대 이후 한국사회의 일상성", *정신문화연구*, 제35권, 제4호, 통권121, pp.329-357, 2010.
- [6] 김봉은, "로만 폴란스키의 <테스>: 육체자본의 미학", *영미문화*, 제9권, 제1호, pp.71-90, 2009.
- [7] 김영진, 앞의 책, pp.289-290.
- [8] Virginia Wright Wexman, *Roman Polanski*, Columbus Press, 1985.
- [9] 이경기, *영화예술용어사전*, 다인미디어, 1997.
- [10] Ralph Geisenhanslücke, "What Does Evil Mean to You, Mr. polanski?," Paul Cronin, *Roman Polanski Interviews*, University Press of Mississippi, p.176, 2005.
- [11] 이윤영, "스탠리 큐브릭의 <샤이닝>에 나타난 공간과 공포", *영화연구*, 제42호, pp.545-569, 2009.
- [12] Ralph Geisenhanslücke, 앞의 책, pp.175-176.
- [13] 김영진, 앞의 책, pp.292-294.
- [14] 노엘 브르흐, [공격의 구조], 카르스텐 비데, *매체로서의 영화*, 이론과 실천, 1996.
- [15] 정민아, "The Existential in the Space of the Others: Chinatown, Generic Renovation and Inheritance," *씨네포럼*, 제12호, pp.5-26, 2011.
- [16] 이윤석, 진주현, "영화에서 나타나는 비가 시적 공포요소의 카니발적 표현 연구", *한국콘텐츠학회논문지*, 제11권, 제3호, p.191, 2010.
- [17] 수잔 헤이워드, *영화사전 [이론과 비평]*, 한나래, 1997.
- [18] 조엘 마니, *시점*, 이화여자대학교 출판부, 2007.
- [19] 버지니아 라이트 웨스만, *세상의 모든 영화*, 이론

과실천, 2008.

[20] 지그문트 바우만, *유동하는 공포*, 산책자, 2009.

저 자 소 개

김 형 주(Hyung-Ju Kim)

정회원



- 1999년 5월 : INDIANA 주립대학교 RADIO/TV/FILM 전공 (영화학석사)
- 2012년 2월 : 동국대학교 영상대학원 영화학 박사과정 수료
- 2002년 3월 ~ 현재 : 배재대학교

교 문화예술콘텐츠학과 부교수

<관심분야> : 영화제작이론, 영상문화산업