

김기덕 감독의 알레고리적 영화작가정신 고찰

Introducing the Another Viewpoint of Dir. Kim, giduk's Auterism in the Allegory

김수남

청주대학교 영화학과

Sunam Kim(ksu-n@hanmail.net)

요약

김기덕 감독의 데뷔작은 <악어>(1996)이다. 이 영화는 새로운 캐릭터와 에피소드로 주류영화의 흐름을 무시하고 있다. 그의 영화 속에 나타나는 김기덕의 정서는 일상생활과 상식을 벗어나 그의 정서는 엽기적인 감성과 맞닿아 있다. 그를 한국영화문화의 테러리스트라고 명명하는 이유가 여기에 있다. 본 연구는 김기덕 작품세계에 나타난 영상이미지의 알레고리를 김수남의 '한국작가주의론'의 방식으로 재평가하고자 한다. 영화작가의 성장배경과 인생관 그리고 등장인물의 이념이 만들어낸 작품세계가 전달하는 알레고리적 주제의식을 다시 읽는다. 김기덕은 그의 영화를 통해 공간, 색채, 물, 동의반복의 영상 수사미학으로 관객과 소통하고 있으나 그의 알레고리는 사실 사회성이나 영화미학을 강조하기 보다 개인사적 욕구와 내면의 의미를 표출하고 있음이 확인된다.

■ 중심어 : | <악어> | 주류영화 | 한국영화문화의 테러리스트 | 알레고리 | 한국작가주의론 |

Abstract

Dir. Kim, Giduk's first work is <Ageo>(1996) which was created a new character and episode which disregard the main trand movie. His emotion in his film is over the reallife and common sense. His emotion is attached to the primitive feeling. He is called the tererist of Korean film culture. This thesis studys on the allegory of kim, Giduk's film world by Kim, Sunam's 'Korean auterism' which discusses dir.'s film work on the base of the background of filmmaker and his view of life. And also to represent film image he used space, water, color, repeated same meaning oposition by the usual image of rhetoric..

■ keyword : | Primitive Feeling | Tererist of Korean Film Culture | Korean Auterism | Allegory |

I. 서론

김기덕은 1996년 <악어>로 감독 데뷔한 이후 주류 영화가 도외시해 온 인물과 소재로 일상적이며 상식적인 정서를 무시하고 엽기적인 영상을 창출하여 왔다. 그의 영화는 현대영화가 추구하는 미적 감각을 표현하면서도 그의 영화적 정서는 원시적인 엽기성에 집착한

결과 한국영화문화의 테러리스트로 알려져 있다. 다른 영화와 차별화되는 낯선 이미지들로 충만한 그의 영상 화법의 독창성은 일반 대중들의 호응보다 비호감으로 받아들여졌다. 사실 김기덕은 한국영화문화의 자연인 모습을 일관성있게 노출하고 있었지만 특히 여성 관객들의 혹평은 김기덕에 대한 편협된 왜곡성으로 그의 작품세계가 매도되었다. 그의 영화가 일관성있게 다루워

접수일자 : 2013년 11월 13일

수정일자 : 2014년 02월 04일

심사완료일 : 2014년 02월 07일

교신저자 : 김수남, e-mail : ksu-n@hanmail.net

은 여성의 염기적인 이미지나 가학적 표현은 여성들에게 지독한 불쾌감을 유발시킨 것도 사실이다. 그러나 페미니즘적인 입장에서 일방적으로 신랄한 비판을 가하는 것은 재고해 볼 일이다. 독자적인 개성과 스타일을 갖춘 작가주의 감독이란 찬사를 받아야 할 김기덕이 옹호와 비판의 엇갈린 논쟁의 중심에 서 있다는 자체가 김기덕 영화를 바라보는 시각적 편견이라고 논자는 결론내린다.

논자는 김기덕이 어느 한국영화 감독보다 영화매체를 예술적으로 즐기면서 자신의 내적 세계를 영상 이미지를 통해 적나라하게 솔직히 표출하고 있는 한국영화 작가라고 판단한다. 거칠고 세련되지 못한 정서로 예술 영화 운운한다는 오해 속에서 영화문법에 집착하기보다 그의 영화적 본능을 서슴없이 드러내고 있다. 자신의 성장과정에서 체험한 내면에 감춰진 본능적이며 자연적인 이미지를 표출한 김기덕영화는 전형적인 기승전결 구조에서 크게 벗어나지 않는 쉬운 이야기의 구성으로 삶의 아이러니를 전달하고 있다. 김기덕의 과편화된 강한 이미지는 이야기와 논리가 동떨어지는 영화 내용들 때문에 전복적인 것인지 아닌지 그 경계가 모호하다는 단점도 있기도 하다. 그러나 김기덕영화가 세계영화제에서 환영받는 것은 그가 존재하는 사회와 갈등하는 그의 영화작가적 의지를 높이 평가하고 있다고 사료된다.

본 연구는 그동안 김기덕영화에 대한 비평적 논의가 영화미학이나 사회성 관점에서 거론된 점에 반하여 그가 창조한 영화이미지를 통해 김기덕의 내적 세계를 읽고자 한다. 김수남은 그가 제창한 ‘한국작가주의론’에서 “작가의 인생관은 역중인물을 형상케 하고 역중 인물의 이념이 상징화하는 그 모든 것은 작가의 작품세계에서 보여져야 한다[1].”고 주장하였다. 김기덕 영화를 다시 읽으면서 김기덕의 영화인생관을 토대로 역중 인물의 이념과 그의 영화작품세계에서 보여주는 주제의식의 알레고리적 의미를 재 논의하고자 그 방법론으로서 김수남의 ‘한국작가주의론’을 수용하였다. 연구 결과 김기덕영화의 알레고리는 사회성이나 영화미학보다 개인사적 욕구와 그 의미를 표출하고 있음이 확인되었다. .

II. 본론

1. 성장배경과 영화계 입문[2]

김기덕은 1960년 경북 봉화에서 태어났다. 완고한 절대 군주 같았던 아버지 밑에서 연약하고 언제나 주눅이 들어있었다. 아버지는 형이 퇴학을 당하자 크게 실망하고 김기덕에게도 중학교 진학을 포기시키고 공장에 들어가 기술이나 배울 것을 종용했다. 그는 열 일곱 살에 공장에 들어가 일하기 시작했고 일의 효율을 더 높이기 위해 기계를 직접 만들기까지 한 그는 어린 나이에 공장장까지 지냈다. 그런 김기덕이었지만 열여섯 살 때까지도 물건사러 가게에 들어 갈 때 늘 망설임 아이였다. 1천 원을 갖고 들어가서 물건을 사고 남은 거스름돈을 받는 것이 미안해서였고 어머니가 돈을 주시며 물건을 사오라고 하면 주신 돈과 물건값이 딱 맞았으면 좋겠다는 생각을 한 그는 주인이 잔돈을 거슬러 주면서 눈치를 준다고 생각하는 소심한 아이였다.

초등학교 때 낙서한다고 아버지한테 좋아리를 맞으면서도 끊임없이 공책에 그림을 그렸던 그는 그림 자체에 진지한 열정 같은 게 있었던 것은 아니었다. 이순신 장군과 맥아더와 육영수 여사를 그린 그는 누군가를 지배하고 싶은 마음에 지배자와 품격 있는 여성이라는 두 가지 열망을 그렸다. 그의 아버지는 6월 25일만 되면 나라를 위해 싸우다가 몇 군데 총알을 맞아 후유증으로 고생을 하니 보상을 해달라는 내용의 편지를 국무총리한테 썼으나 수십 년 간 근거없다는 답신에 대해 받는 상처와 분노를 자식들한테 푸는 탓으로 김기덕은 아버지에 대한 두려움이 많았지만 아버지를 미워하거나 증오하지는 않았다. 가부장적인 질서의 희생양인 그는 피해망상에 젖어있는 아버지를 대신해 가족들을 먹여 살리며 순종하는 척하면서 결국 아버지를 이겨온 어머니에게 오히려 영향을 받았다. 그는 공장을 다니고 친구들은 학교를 다녀서 함께 어울릴 일도 없었지만 어쩌다 함께 하면 말이 통하지 않고 그 친구들과 본인은 틀리다는 생각 때문에 언제부터인가 사람들은 자신과 다르다는 위험한 생각을 했다. 맞춤법도 모르고 소설 한 편 읽어본 경험도 없는 그는 엉뚱하게 문과 나온 이들의 감수를 받아 아버지의 6.25 참전 이야기를 <아버지의

전쟁>이라는 제목의 논픽션으로 증편 소설을 완성하여 호국문예에 보냈으나 떨어지기도 했다. 늘 이야기의 욕망이 있었던 그는 초등학교 시절부터 집에서 학교까지 고개속이고 걸어다니며 길바닥 위에 끊임없이 무슨 말들을 토해 냈다. 멋지다 생각했던 무수한 언어들 그러나 금방 증발되고 마는 언어들에 적어 놓지 못해 조바심을 치며 어떤 정서적 흥분을 끊임없이 되새김질하곤 했다. 십대 후반에 권총을 만들어 주머니에 넣고 다니다 경찰서에서 일주일간 고문당한 일도 있었다. 동네 강패들한테 시달리다가 죽어버리고 싶은 생각으로 총을 만든 것은 일종의 저항이었다. 결국 아버지를 피해 달아난 도피처는 해병대였다. 막상 군대에 가보니 폭력과 억압의 강도는 아버지의 그것과 다르지 않았다. 그는 군복무를 마치고 목사가 되고자 시각장애인 교회에서 2년 간 일하면서 그림에 몰두했다. 이것이 계기가 되어 1990년 2월 초겨울 비행기 값만 마련하여 파리로 떠난다.

파리의 첫날밤은 부랑자들이 웅크리고 있는 세느강가에서 떨면서 시작한 유럽생활은 야생동물같은 동구권과 아랍 친구들을 만나게 해주었다. 그들을 따라 남불로 간 김기덕은 그곳에서 그림을 그릴 수 있었고 12개국을 열차로 이동하며 전시회를 하는 동안 행복했다. 문화라는 것은 여유와 사치였던 그에게 프랑스는 새로운 생각을 하는 계기로 다가왔다. 1993년 봄 3년 간의 유럽 생활을 마치고 귀국한 김기덕은 프랑스에서의 경험을 토대로 시나리오를 완성해 영화진흥공사에 제출했지만 떨어졌다. 본격적으로 영화진흥공사 시나리오 공모에 응모하여 1994년 <이중노출>로 장려상을 수상했고 1995년에는 <무단횡단>으로 대상을 수상했다. 이후 한맥영화사와 하명중 영화사 전속작가로 총무로에 입성한다. 가장 대중적인 문화인 영화를 33세에 처음으로 관람했다는 김기덕 감독은 영화교육을 받은 적은 없지만 1996년 그의 삶과 경험의 총체인 시나리오<악어>를 완성하고 감독으로 데뷔한다. ‘<악어>의 발상은 1995년, 성수대교 근처에 살았던 그가 제1한강대교 다리 아래에 모여 사는 부랑자들을 접하면서 한강에서 자살했거나 또는 자살을 포기한 사람들이 철교 교각에 써 놓은 유서 같은 낙서들을 보고 자료를 수집하면서 시체

를 건져 살아가는 일명 머구리에 대해서 알게 되었다 [3].’고 김기덕은 말한다. 학벌과 인맥이 지배하는 한국 사회에서 대학 나온 영화 전공자가 아님에도 회화와 시나리오 작업을 거쳐서 김기덕은 감독의 길로 입문하였다.

2. 김기덕 영화의 알레고리 수사미학 정리

알레고리 해석은 문자적 의미를 무시하고 상징적 의미를 찾으려는 독해에서 시작된다. 김기덕영화의 알레고리 수사미학은 영상의 이미지에서 영화작가의 상징적 의미를 관객과 교감하는 도구로서 적용되고 있다. 그러나 김기덕영화의 알레고리화 이미지는 사회성이나 영화미학보다 사적인 욕구를 표출하는 알레고리이다.

김기덕은 데뷔작 <악어>에서부터 지속적으로 엽기 논쟁을 일으키고 있다. 물론 <악어>는 잔혹하리 만큼의 폭력과 엽기적인 장면을 보여준다. 그의 엽기적 영상은 알레고리적 해석이 우선 요구되는데, 왜냐하면 김기덕은 자신의 욕구불만을 사회의 부조리를 고발하는 영상 표출로 그의 영화작가적 태도를 고집하고 있기 때문이다. 그래서 김기덕의 초창기 영화들은 김기덕이 바라보는 세상 평가라는 점에서 많은 알레고리적 의미를 내포하는 것이 당연하였다. 엽기는 김기덕이 택한 수단 이 아니라 관객이 바라보는 김기덕에 대한 왜곡된 평가 일 뿐이다. 김기덕은 <악어>에서는 소외된 자의 치열한 공간 쟁탈을 추구하였고 <야생동물 보호구역>(1997)은 이문화, 이민족으로 동화하지 못하는 남북 청년들을 통해 분단과 단절의 비극을 묘사하여 이민족의 삶을 자신의 경험으로 규정하였다. 한국 근대화와 경제성장기의 인간 소외와 체제의 희생물을 조명하고 그들 끼리의 화해를 통해 인간 존엄과 평등 사상을 주장한 <파란 대문>(1998) 이나 고립된 섬이라는 공간에서 해방된 자유세계를 동경하고 있는 <섬>(2000)은 김기덕이 바라보는 세상의 모습들이다. 문학산은 김기덕 영화에 대해 ‘거칠고 생경한 상상력은 소수 관객에게는 흰 쌀밥의 밥알처럼 반가웠으며 다수의 관객에게는 흰 쌀밥에 잘못 섞인 돌처럼 불편한 이물질로 여겨 배척과 외면이라는 극단적인 반응을 보이게 했을 것이다[4].’라고 말한다. 그러나 김기덕은 본인의 성장과정에서 겪은 억압과 분노 그리고 사회문제에 대한 작가적 의식을 뚜

렷하게 들어내고 있었을 뿐이다.

김기덕의 성장기 작품이라 분류되는 <실제상황>(2000)에서 부터는 그가 움츠렸던 어둡고 폐쇄되었던 자아의 세계에서 벗어나 자신의 속내를 과감히 노출한다. <실제상황>은 자신의 그림을 찢어 버린 손님을 화장실까지 쫓아가 그림을 그렸던 연필로 찢러 죽인다. 엄격한 그의 아버지에 대한 공격성을 영화를 통해 날카롭게 짚은 미술연필로 분출한 것이다. 김기덕영화의 대부분은 영화 종반부로 접어들면서 구원의 손길이 어김없이 등장하는데, ‘그 구원의 여신은 자애로운 여성의 이미지를 취하고 있으며 현실에서는 찾아볼 수 없는 이상화된 어머니의 뉘앙스를 풍긴다[5].’ 과거의 폭력적 잔혹성이나 엽기적인 것으로부터 벗어나지 못했지만 김기덕의 성장기 작품에 해당되는 <수취인불명>(2000), <나쁜 남자>(2001), <해안선>(2002) 등은 모두 자의의식을 표출한 작품으로 본다. <수취인 불명>은 휴전 후에도 계속되는 총체적 인권문제와 전쟁의 후유증을 보여주고 <나쁜 남자>는 대결과 원한으로 반복되는 사회현실에 대한 김기덕의 연민이다. <해안선>은 인간성을 왜곡과 일탈로 치닫게 하는 전쟁상태의 군사체제를 고발하여 분단 현실을 조망하였다.

성장기 작품 이후 김기덕은 <봄 여름 가을 겨울 그리고 봄>(2003)을 통해 종교적 소재로 인생을 탐구한 작가의 원숙한 예술성과 도전정신으로 과거와 다른 차원의 작품을 모색하였다. 그 결과 김기덕 영화는 기존 영화의 등장인물이나 스토리 전개와는 많은 차별화가 나타난다. 현 사회에서 이질적으로 취급받는 부랑자나 창녀들은 전형성을 갖고 있지 않아 반추상론을 나름대로 정립하고 있었다. 그가 말하고자 하는 의미를 다양한 방법으로 실현시키는 일종의 수사기법으로 알레고리화되기도 한다. 심수진은 ‘김기덕 영화가 그의 삶의 궤적이 지나간 흔적 그대로를 표현하는데 특히 주제의식을 강조하기 위해 공간과 물, 색채, 그림, 동어반복을 그의 영화에서 중요한 수사미학으로 사용한다[6].’고 말한다.

공간의 경우, 절대군주 같았던 아버지 밑에서 성장한 김기덕이 억압된 내면의 숨통을 영화의 캐릭터들이 숨 쉴 수 있게 공간을 설정해 배출한 이유이다. ‘공간이란 의사 소통의 매체이며, 특정 공간내의 대상물과 형상에

대한 우리의 반응 양식은 예술 뿐 아니라 삶에서 정보의 끊임없는 원천이다. 실제로 모든 사회적 상황에서 우리는 공간의 사용과 관련된 또 그 공간을 공유하는 사람들과 관련된 신호를 주고받는다[7].’ 김기덕은 그 공간을 물로 채우고 색채미학으로 의미를 알레고리화하며 동어반복적인 수사를 꾸준히 펼치고 있었다. 허문영은 ‘<악어>의 서사는 다리 아래, 다리 위의 세상을 이원화하며 양자의 물리적 심리적 거리를 절대화한다고 서술한다[8].’ 두 공간은 전혀 다른 세계이며 결코 만날 수 없다. <악어>에는 하나의 공간이 더 있다. 그것은 물 속이다. 동물과 다름없던 주인공 용패는 물 속에서 자유로운 인간의 동작을 회복한다. <파란 대문>에서 물은 바다로 진아의 심리적 고향이며 그녀 마음의 상처를 보듬어 주는 모성으로 나타난다. <섬>에서 물은 관습적인 상징보다 개인적인 상징이 된다. <나쁜남자>에서는 창녀촌에 비가 내릴 때 창녀들이 화분을 처마 밖으로 내 놓는 장면에서 선화는 심도깊은 화면에 숨어서 화분을 내놓는다. 조하형은 물은 소멸과 생성을 반복하는 세계의 이미지로 보았다[9]. 민병록은 ‘물은 주제를 확실하게 표현하는 미학적 환경으로 사용되며 움직임, 깊이, 변화와 색채를, 반응을 전달해 주는 것이다[10].’ 라고 언급한다.

김기덕영화에서 반복적인 물의 등장은 김기덕 특유의 색채미학에 커다란 역할을 하고 있다. <파란대문>에서도 가장 중요한 것은 물의 공간인 바다이다. 윤은정은 ‘바다는 색채에 의해 새장 여인숙으로까지 확장될 수 있고 파란색은 바다와 새장 여인숙을 잇는 중요한 모티브이다. 물론 새장 여인숙은 이름이 의미하는 것처럼 하늘과도 연결되어 있다. 이처럼 파란색은 새장, 여인숙을 잇는 바다 그리고 바다와 하늘을 하나로 보는 연결점을 찾게 해준다[11].’고 분석했다. 김기덕영화는 이러한 소도구와 색채를 활용해 인물들의 심리까지도 드러내어 자신을 적라나게 펼치고 있다. 김기덕이 그림을 통해 무엇인가를 표현하고 싶은 욕구는 어린시절에 늘 그림을 그렸던 사실에서 유추된다. 조하형은 ‘<파란 대문>에 이어 <나쁜 남자>에서도 반복되어 보여지는 에곤실레의 그림은 감독 자신이 서 있는 영토를 암시한다고 파악한다[12].’ 김기덕영화의 그림은 인물

의 대사보다는 행위로써 그림이라는 소품의 사용으로 더 많은 것을 교감하고 있다.

김기덕영화의 알레고리 수사미학 중 단어반복은 은유와 상징들로 색채미학처럼 기능한다. 그것은 영국의 평론가 토니 레인즈가 ‘김기덕은 비주얼적인 부분에 있어서 아주 특별한 재능을 갖고 있으며 그 재능이 영화 전체에 걸쳐 드러나지 않더라도 그의 영화는 항상 우리에게 기습하듯 다가오는 비주얼이 있다고 서술한 것에서도 확인된다[13].’ 영화 속의 고등어를 비롯한 어류, 수갑, 미술 작품과 미술을 하는 사람들, 물을 반복적이고 돌발적으로 위치시켜 새롭고 역동적인 이미지 세계를 창출하는 것이 그것이다. 김기덕은 반복되는 장면, 이미지, 인물들의 행위, 도구 사용 등을 이용하여 그의 주제의식을 영화 속에 강하게 부각시켰다.

김기덕의 알레고리 수사는 <빈집>(2004)에서부터 개인적 발언에서 이탈하기 시작한다. 대중과의 화합을 모색하기 위하여 단편적인 영상의 알레고리에서 그 상징적 의미를 주제적인 범주의 알레고리로 확대시킨다. <빈집>은 남편의 집착으로 피폐해지고 망가진 채 유명처럼 살아가는 여자와 무위도식하는 남자가 만나 빈집에서 행복한 시간을 꿈꾼다. 제목에서 성경적 의미를 느끼는 <사마리아>(2004)도 관객과의 소통을 기대했으나 실망적이었다. 베를린국제영화제에서 은곰상을 수상한 원조교제를 다룬 이 작품은 창녀 사마리아를 알레고리화한다. 김기덕은 스스로 자신의 작품에 대해 종교성을 부여한다. 첫 작품 <악어>때부터 종교적인 영화라고 스스로 생각하고 있었다. 늘 사도신경을 암송한다는 그의 종교영화는 순수에 대한 회귀로 생각한다. 지도에도 없는 외딴섬에서 살아가는 노인과 소녀의 이야기를 다룬 <활>(2005) 단 10회차로 모든 촬영을 끝냈다는 <시간>(2007) 등 연이은 작품들은 관객과의 의사 소통을 하고자 하는 주제적인 알레고리를 보여줬다. 그러나 단판 개봉 등의 배급방식으로 더 이상 한국에서 자신의 영화를 개봉하지 않겠다는 폭탄발언까지 하게 된다. 그는 기자회견담회에서 자신의 폭탄발언을 더 이상 되돌릴 수 없다[14]고 단언한 것은 작은 영화가 숨 쉴 수 없는 국내 극장환경에 대한 깊은 회의감을 드러낸 것이다. 김기덕은 사재를 털어 2억 7천만원 정도의

제작비로 <숨>을 제작하여 자신의 숨통을 트인다. <숨>은 사형을 선고받고도 스스로 죽음을 만나려는 사형수의 뉴스를 본 주부가 묘한 연민의 정을 느끼고 그를 만나기 위해 교도소로 향한다. 김기덕이 자신의 시나리오 앞장에 썼듯 <숨>은 지난 영화들, 그리고 술한 ‘논란’으로 대중들과 만났던 지난 시간과의 화해였다[15]. 진실로 관객과의 의사소통의 시간을 갈구해 온 김기덕은 남자가 꿈을 꾸 모든 것들이 다른 여자의 현실에서 그대로 이루어진다는 <비몽>(2008)을 발표한다. 우연히 만난 두 남녀가 사랑에 빠지게 되는 몽환적인 분위기의 작품이다. 결국 김기덕은 <비몽> 이후 관객과의 의사소통을 단절하고 만다. 절망적인 은둔생활을 하다가 3년 만에 그의 자화상인 <아리랑>(2011)을 만들어 칸 영화제에서 ‘주목할만한 시선’ 상을 수상한다. 이 영화가 흥미로운 건 자신의 모습을 적나라하게 들어 내주는 과정을 혼자서 모든 영화작업을 완성하여 그의 사유와 자아를 영상화하였다는 것이다. 김기덕은 완전한 버려짐을 통해 새로운 인격체로 거듭 태어난 것이다. 이에 대한 답은 <피에타>(2012)이다. 베니스 국제영화제 황금사자상을 수상한 이 작품은 끔찍한 방법으로 채무자들의 돈을 뜯어내며 피폐이 하나 없이 외롭게 자라온 그에게 어느 날 엄마라는 여자가 불쑥 찾아 온다. 여자의 정체에 대해 끊임없이 의심하며 혼란을 겪는 강도는 그녀에게 무섭게 빠져들며 자궁으로 회귀한다는 의미로 엄마(친 엄마가 아니었음을 관객은 알고 있다)를 강간한다. 근친상간적인 행위는 우리 사회에 파문을 일으키기에 충분하였다. <피비우스>(2013)는 이 파문의 차원을 넘어서 오이디푸스의 신화적인 무게감으로 우리를 엄습한다. 아버지의 외도로 파괴된 가정에서 성장한 남자가 속세를 떠나게 되는 과정을 담았다. 아들과 어머니의 성관계 등 비윤리적, 반사회적인 표현이 있다는 이유로 제한상영가 등급을 받은 작품이다[16]. 이에 대한 김기덕의 태도는 “가족은 무엇인가. 욕망은 무엇인가. 성기는 무엇인가. 가족 욕망 성기는 애초에 하나일 것이다. 내가 아버지이고 어머니가 나고 어머니가 아버지다. 애초 인간은 욕망으로 태어나고 욕망으로 나를 복제한다. 그렇게 우린 피비우스 띠처럼 하나로 연결된 것이고 결국 내가 나를 질투하고 증오하며 사랑한다

[17.]고 대답한다. 철학적이며 종교적인 알레고리로 작품 전체를 관통한다. 불륜 대상과 엄마(또는 아내)를 1인 2역으로 한 것도 그런 이유에서 일까. 불상과 승복을 입은 인물(또는 아들)을 등장시킨 이유가 그 해당일까. 김기덕의 영화는 혼란스럽게도 다시 불편한 영화로 복귀하여 한국 관객과의 의사소통을 회의적으로 바라 보게 한다. 김기덕에게 있어 하나의 분기점이 된 <피에타>와 <피비우스>는 김기덕영화의 모든 요소를 갖추었다. 남편의 외도에 분노한 여자는 남편의 성기를 절단하려다가 실패하고 자위하는 아들의 성기를 잘라버린다. 아이를 위해 자신의 성기를 잘라 이식해주려는 아버지는 여전히 욕정을 비우지 못하고 비뚤어진 방식의 스킨 마스터베이션이라는 괴기스런 행동을 한다. 아들에게 성기를 이식하고 이식된 성기의 회복을 돕기 위해 엄마가 상대역할을 하는 미묘한 근친상간은 가족 모두가 미쳐 돌아가 집단 자살로 파국을 맞는다. 철저히 대사를 거부한 영화, 신음소리나 울음소리 같은 동물적인 소리와 몸짓으로만 보여주는 영화이나 이야기 흐름은 명확하게 전달된다. 섹스신, 노출, 성폭행, 성기절단 등 섹스를 아우르는 요소들이 가득하지만 야하다는 느낌은 전혀 없는 영화 <피비우스>는 오히려 긴장되고 공포를 느끼게 하는 상황들로 채워져 있어 인간세계를 벗어난 신화적 세계로 알레고리화 하였다.

3. 알레고리적 영화작가정신 논의

포스트모던 영화에서 알레고리는 영화를 이해하는데 매우 주요한 수사미학이 되고 있다. 재현된 영상과 이를 해석하려는 목적으로 1960년대 이후 후기 구조주의와 기호학을 통해 영상이해의 궁극적인 방법이자 중심적인 이론으로 알레고리는 자리매김 해 왔다. 그리고 F. 소쉬르의 언어 이해는 ‘구조주의 바탕의 영상기호학의 논의를 집약하는 페러다임을 제시하여 왔다. 소쉬르는 이를 통해 언어의 기호성을 도출하고 기표와 기의와 같은 기초적 개념들을 제안하였다. 그것들의 계열과 통합의 원리를 영화적으로 도입하면서 영화가 외연(denotation)하고 있는 표층구조에서 분리된 내포(connotation)적 의미를 생산할 수 있게 된다[18].’는 이해를 가지게 했다. 이를 통해 영화가 내포하고 있는 의

미론적 주제들과 이념들이 영화의 표층에서 제거되기 시작했고 영화텍스트를 이데올로기적으로 이해하는 알레고리의 방법론은 다양한 소재를 차용한 채로 영화텍스트에 반영되기 시작한 것이다. 그러나 김기덕의 알레고리는 영화텍스트를 이데올로기적으로 이해하는 방식 이라기보다 김기덕의 개인사를 반영하고 전달하고자 자신의 인생을 영화텍스트에 반영하고 있었다.

미국의 앤드류 새리스의 작가주의론은 ‘영화의 표층적 구조와 형태를 스타일과 테크닉과 이념으로 계층화하여 이를 통해 영화가 함의하고 있는 작가의 세계관과 이념적 메시지를 분석하려 한 시도는 영화를 알레고리적으로 해석하려는 한 방편으로써 그 기능을 발휘하여 왔다[19].’ 김기덕의 경우 앤드류 새리스의 작가주의론이 추구하는 방식으로 알레고리에 접근하는 것으로 오해할 수 있다. 그러나 김기덕의 알레고리는 이념적 메시지를 시도하는 것은 아니다. 조셉 보그스에 의하면 “이야기 전체가 상징적인 의미를 중심으로 구조화 되고 이에 따라 표면에 나타나는 모든 대상물이나 사건이나 인물이 그에 상응하는 상징적인 의미를 지니게 될 때, 이런 이야기 형식을 알레고리라고 한다[20].” 주장처럼 김기덕영화는 그가 보여주는 공간 속에서 일어나는 사건이나 반복적인 대상물 그리고 색채가 전하는 상징적 의미는 김기덕의 삶의 가치관을 함축된 이미지로 대표하고 있다. 바로 이 점에서 김기덕은 여타 영화작가와 알레고리 수사를 사용하는 차별화가 돋보인다.

대부분의 오락성과 상업성을 띄고 있는 영화들은 관객의 시각에 영화 전반의 내러티브가 그대로 주입되며 관객들은 영화의 전개에 수동적으로 반응하게 된다. 하지만 알레고리영화는 작가가 깊은 사고를 통해 창조성을 발휘하듯이 관객들이 또 다른 독자적 영역을 구축하게 만든다. 영화작가들은 궁극적 이미지를 영화의 표면에 위치시키지만 작가가 의도하고 관객에 의해 인식될 개념질서들은 보다 다양한 층계로 확대되는 것이다. 벤야민은 이를 위해 ‘성좌적 개념’을 도입한다. ‘성좌의 구성이 독립적인 각각의 별(영화의 개념)들이 모여 한 성좌로 이해되는 것처럼 알레고리 영화도 이처럼 성좌적 개념으로 이해할 수 있는 것이다. 영화 텍스트의 각각의 사건들이 개념화 되지 않고서는 재현으로 현현될 수

없다. 각각의 개념들에게서 통일성은 희박하지만 연관관계로 하나의 이념을 창출할 수 있는 것이다[21].’ 김기덕의 경우 모든 이미지들이 공통분모를 지향하고 각 이미지들의 개념들이 통일성이 있다는 점에서 벤야민이 언급한 성과적 개념을 확실히 보여주고 있다. 특히 단편적인 영상의 알레고리화에서 벗어나 작품의 주제적 알레고리로 확대한 빈집 이후의 작품에서 벤야민의 성과적 개념을 확인할 수 있다.

이 성과적 개념을 적용하기 위한 김기덕영화의 특징을 정리하면,

첫째, 영화의 주인공들이 항상 우리 사회에서 소외된 존재들이다. 남완석은 ‘1970년대 독일의 라이너 베르너 파스빈더 영화의 주인공들이 동성애자, 성전환자, 외국인 노동자, 채소장사, 건달, 은퇴한 여배우 등 다양하지만 모두 사회로부터 착취와 소외당해 고통받는 존재들로 김기덕 영화의 주인공들을 그들 선상에서 바라 본다[22].’ 김기덕영화의 주인공들 역시 능력도 별로 없는 사회의 흐름으로부터 소외당한 존재들이다.

둘째, 김기덕 영화는 끔찍할 만큼 잔혹하고 공격적이다. 그가 살아오면서 겪어 왔던 수 많은 현실을 반영하듯 30여 년의 억눌린 자아의 해방과 자유를 그 만의 방식으로 마음껏 표출하는 것이다. 그가 영화에서 보여주고 있는 잔혹성은 그의 성장과정에서의 억압과 분노의 폭발이고 사회비리와 부조리에 대한 반발이다. 결론적으로 김기덕영화에 대한 송준의 정리는 ‘김기덕 영화에서 가장 두드러지는 상황 설정은 단절이다. 등장인물과 그들을 둘러싼 사회 환경, 관습, 나아가 등장인물들 끼리의 단절, 커뮤니케이션의 단절, 교감의 단절, 정서적 공유의 단절. 그 단절을 해결하는 유일한 방식은 분노 그리고 돌파로 분다[23].’ 김기덕식의 코드를 세분하면 단절, 절망, 분노, 돌파로 요약된다. 커뮤니케이션이 단절된 사회, 깊이 뿌리내린 모럴 해저드, 만연한 부조리와 비리, 빈익빈 부익부의 악순환의 세상이 곧 김기덕의 세계관이다. 김기덕의 알레고리 수사는 작가가 의도하고 관객에 의해 인식될 개념질서들을 보다 다양한 층계로 확대될 여지를 마음껏 열어놓는다.

셋째, 김기덕영화는 종교적이다. 이동진은 ‘유럽에서 김기덕이 더 높은 평가를 받는 이유는 동양적이고 한국

적인 담론으로 지극히 실존적이고 기독교적인 물음을 하고 있기 때문이다[24].’라고 정리한다. 김기덕이 겪는 단절을 해결하는 유일한 방식은 설득하려는 노력과 논리보다 고향과 외침이 앞장선 분노 그리고 돌파에서 비롯된다. 김기덕의 <사마리아>의 경우 성경적 의미를 차용한 것과 영화 곳곳에 드러난 기독교 표상과 상징들이 기독교적 관점에 합치되는 해석들을 전한다. 정성일 역시 ‘김기덕이 자신의 작품에 종교성을 부여하였고 첫 작품 <악어>때 부터 종교적인 영화라고 스스로 생각하였다[25].’고 한다. 이러한 배경성은 영화 전면에 ‘불교와 윤회’의 이미지로 가득찬 <봄 여름 가을 겨울 그리고 봄>에서도 어린아이 자신의 행동에 책임질 수 없는 악행이 업의 시작이라고 설명한 것은 <피비우스>도 인간이 원죄를 짊어지고 태어난다는 기독교적 영화라고 평가받게 한다. 작가의 인생관과 역중인물의 이념 그리고 작품세계는 작가정신인 주제의식으로 관통된다는 김수남의 ‘한국작가주의론[26]’에 따르면, 작가주의의 이상성과 이에 반영된 세계관의 형성이 작가의 인생관에 의한 것이라고 확신할 수 있다. 곧 김기덕 작품들은 기독교적 세계관과 이상성이 반영된 작품이라고 결론 지을 수 있다.

넷째, 김기덕영화에서 주요 캐릭터들은 말이 없다. 김경애는 ‘김기덕 작품에서 주요 캐릭터들이 말이 없는 것은 보다 심층적인 리얼리티는 언어가 아닌 이미지를 통해서 진실하게 전달된다는 김기덕의 신념 때문이다[27].’라고 말한다. 말대신 시선의 강조는 그가 목사가 되기 위해 오랫동안 남산 시각장애인교회에서 봉사했다는 이력과도 맞물린다. 시각장애인에 대한 인식과 그 영향력이 그의 영화텍스트에서도 확인된다. 대사가 사라지는 시선의 언어는 <피비우스>에 이르러 절정을 이룬다.

이상 언급하듯이 김기덕이 인간에 대한 보편적 이해를 추구하면서 알레고리로 이미지화한 영상텍스트를 강조하는 것은 인간의 탐욕스러운 욕망에 대한 집착에서 비롯되었다. 벤야민의 ‘성과적 개념’처럼 김기덕은 현실의 문제를 돌파하고자 인간 본성의 구원과 회복을 제시하였으나, 결국 그의 알레고리적 영화작가정신은 왜곡되어 전달되고 있다. 김기덕을 ‘한국영화문화의 자

연인'이라고 논자가 명명하는 것은 그가 영화를 통해 꾸밈없이 자신의 욕구를 드러내는 순수한 영상창조자라고 평가한 것이다. 그러나 <피비우스>에 이르러 김기덕은 사회적 이데올로기가 아닌 자신의 순수한 본능을 테러한 불행한 영화작가로 변신되어 가는 반전을 느낀다. 그러나 김기덕이 세계적인 감독이요 또 다른 시선의 한국영화 감독으로 인정받고 있음은 분명하다.

III. 결론

김기덕 감독의 성장배경과 그가 겪어온 삶의 궤적은 그의 인생관을 바탕으로 상처와 고통을 나누는 역중 인물을 통해서 그의 전 작품의 작품세계를 통해서 들어난다. 엽기적인 주인공들의 가학적인 행동, 정도를 벗어나 기존의 사회윤리와 규범에 도전하는 내용의 표출 등이 그것이다. 흥행성을 염두 해 두지 않는 김기덕의 일관성 있는 작품스타일은 그가 살아온 삶을 영화라는 매체를 통하여 어렵게 대중들과 소통하고 있다.

김기덕을 가리켜 김기영 감독의 뒤를 잇는 감독이라 평가하는 것은 독특한 영상 창조로 유일한 한국 표현주의 영화 스타일의 계보를 이룩한 김기영 영화의 영상과 김기덕의 알레고리 수사가 맞닿아 있기 때문이다. 김기덕 또한 인간내면의 문제를 다루면서 성악설에 근거한 인간 본성을 성선설로 귀결시키는 주제의식의 변화 과정을 보여 주고 있다. 김기덕이 인간에 대한 보편적 이해를 추구하면서 알레고리로 영상텍스트를 표현하는 것은 현실에 대한 비판적 통찰을 전제로 한 김기영 영화를 연상시키고 있다[28]. 또 다른 관점에서 김기덕 역시 김기영의 한국 표현주의영화 스타일의 계보를 이어가고 있다. 김기영처럼 영상에 담긴 인물이나 사물의 공간적 배치에서 타고난 미적 감각과 재능을 보여주는 김기덕은 미장센 영상미학을 탐구하는 몇 안되는 한국영화작가임이 분명하다. 색채의 활용과 영화적 공간에 의미를 부여하는 회화적인 미장센과 동의반복적인 영상 수사미학은 김기덕만의 독창적인 영화스타일이다.

김기덕영화는 그의 인생관을 바탕으로 역중 인물의 이념을 상징화하여 김기덕영화의 작품세계를 형성하고 작품의 주제의식을 알레고리화하였다. 김기덕영화의

알레고리는 보편적 개념의 알레고리가 추구하는 사회성이나 영화미학의 강조보다 개인사적 욕구와 그 의미를 분출하는 수단이었다.

본 연구는 김기덕의 영화작가 정신이 김기덕의 독창적인 알레고리 수사로 그의 작품세계에서 표출되고 있었음을 확인하였다.

참고 문헌

- [1] 김수남, *한국영화감독론 1*, 지식산업사, 2002.
- [2] 김 경, *연약한 남자의 그 섬뜩한 힘, 김기덕 야생 혹은 속죄양*, 행복한 책 읽기, 2003.
- [3] 위의 책, 김기덕, *영화는 나에게 투쟁이다*, 2003.
- [4] 위의 책, 문학산, *김기덕 감독의 수취인불명, 짐승과 인간의 경계 없음*, 2003.
- [5] 위의 책, *악어가 낀 백일몽*, 2003.
- [6] 심수진, “푸른 고통을 그려내는 미완의 스타일리스트(김기덕 감독론 가작)”, *필름2.0*, 2001. 6. 5.
- [7] 루이스 자네티 저, 김진혜 역, *영화의 이해*, 현암사, 1987.
- [8] 앞의 책, 허문영, “악어 혹은 실패의 서사 그리고 아이러니”, *김기덕 야생 혹은 속죄양*, 행복한 책 읽기, 2003.
- [9] 조하형, *상처는 터지지만 아프지는 않다-김기덕의 <나쁜 남자>를 중심으로*, 2003.
- [10] 민병록, “안드레이타르코프스키의 기독교 정신과 물의 의미 연구”, *영화연구*, 한국영화학회, p.101, 1998.
- [11] 윤은정, *김기덕 감독의 작가성 연구 <파란대문>의 미장센을 중심으로*, 경희대학교 언론정보대학원 석사논문, p.42, 1999.
- [12] 에곤실레 Egon Schiele, 에로틱한 구상작품으로 알려진 오스트리아의 표현주의 미술가, 빈 근처 툴른 출생, 1907~1909년 빈 미술학교에서 공부하였다. 남녀 인체의 육감성을 딱딱한 선과 강렬한 악센트로 표현하였고, 대담하고 자극적인 에로티시즘으로 물의를 일으키며 구속되기도 하였

지만 근래들어 재평가되고 있다. 조하영, 위의 글, p.329.

- [13] 심수진, 앞의 글.
- [14] <http://blog.naver.com/framenovel/60037768168>
- [15] <http://blog.naver.com/framenovel/60037768168>
- [16] <http://www.gobalnews.com/news/articleView.html?idxno=3933>
- [17] <http://movie.daum.net/moviedetailStory.do?movieId=79070>
- [18] 김무규, “영화 영상에 관한 기호학적 이해의 문제점과 대안”, 언론과학연구, 제6권, 제3호, p.69, 2006.
- [19] 위의 글.
- [20] Joseph M. Boggs, 이용관 역, *영화보기와 영화 읽기 The art of watching films*, 제3문학사, 1991.
- [21] 발터 벤야민, 최성만, 김유동 역, *독일비애극의 원천*, 한길사, 2009.
- [22] 남완석, *수취인불명: 파스빈더와 김기덕-비판적 멜로드라마와 관념적 멜로드라마*, 연세대 미디어아트 연구소, 삼인, p.109, 2002.
- [23] 위의 책, 송 준, *영화비평현실: 단절과 절망, 그리고 영원한 아웃사이더 김기덕의 야누스적 잔혹미학*, pp.202-203, 2002.
- [24] 이동진 “<봄 여름 가을 겨울 그리고 봄>과 김기덕 영화에 관한 세 개의 반문” 씨네21-421호, 2003. 10. 01.
- [25] 정성일, *김기덕 야생 혹은 속죄양*, 행복한 책 읽기, 2003.
- [26] 김수남, 앞의 책.
- [27] 김경애는 김기덕 작품에서 주요 캐릭터들이 말이 없는 것은, 보다 심층적인 리얼리티는 언어가 아닌 이미지를 통해서만 진실하게 전달된다고 믿는 김기덕의 신념 때문이라고 말하고 있다. 김경애 앞의 글, p.47.
- [28] 김수남, “영화작가, 김기영의 표현주의 작품세계 연구”, 영화연구, 제11집, pp.30-52, 1995.

저자 소개

김수남(Sunam Kim)

정회원



- 1976년 2월 : 중앙대학교 연극영화학과(문학사)
- 1981년 6월 : 뉴욕대학교 인문대학원 공연학과(문학석사)
- 2000년 2월 : 동국대학교 영화학과(영화학 박사)

▪ 1985년 3월 ~ 현재 : 청주대학교 영화학과 교수
 <관심분야> : 한국영화사, 한국영화감독연구, 영화비평, 배우훈련시스템, 매체연구