

# 영화 <버닝>의 인물 행동 캐릭터 연구

## The Character Study on Lee Chang-Dong's <Burning>

민환기, 문지원  
중앙대학교 예술대학 영화학과

Hwanki Min(ozumin@daum.net), Jiwon Moon(wwmoonj@naver.com)

### 요약

<버닝>은 현재 한국사회의 젊은이들이 당면한 답답한 현실과 그에 관한 절망감에 관한 영화다. 주인공의 세상에 대한 인식과 감정을 주인공의 궁극적인 행동의 원인으로 제공한다는 점에서 기존 이창동 영화와는 다르다.

현실의 문제를 효과적으로 다루기 힘든 이창동 영화의 인물들은 <시>에서부터 변화를 보이기 시작한다. 주인공의 인식이 변화할 뿐 아니라 그에 따른 행동을 수반하기 시작한 것이다. <버닝>의 주인공은 한 발 더 나아간다. 현실의 논리와 제약을 넘어서기 위해서 주인공이 가진 유일한 무기는 집착과 강박적인 행동밖에는 없다고 믿는 듯하다. <버닝>의 인물은 이전 영화들과 달리 인식을 행동으로 실행하는 인물이며 행동을 통해서 자신의 캐릭터를 증명하는 인물에 가깝다.

이 논문은 영화 <버닝>의 캐릭터 연구를 중심으로 이창동 영화 형식의 변화의 조짐을 분석할 것이다. 영화의 특정 내러티브 형식은 특정 캐릭터를 선호하는데, 예를 들어 네오리얼리즘의 주인공은 할리우드 고전적인 서사의 주인공과는 다르다. 그들은 갈등을 극복하고 성장하는 인물이라기보다는 주변의 상황을 목격하는 인물에 가깝다. 서사의 형식이 바뀌면 캐릭터의 역할도 바뀐다는 의미에서, 이 논문은 캐릭터의 변화에 주목할 것이다. 이러한 캐릭터의 변화는 현재 한국사회의 젊은이들에 대한 감독의 생각과 그것을 표현하기 위한 이창동 영화 형식의 변화의 조짐에 실마리를 제공할 수 있을 것이다.

■ 중심어 : | 이창동 | 버닝 | 내러티브 이론 | 영화 형식 | 캐릭터 스터디 |

### Abstract

<Burning> is a movie about the frustration and the despair of young people in Korean society today. It is different from the previous Lee Chang-dong's film in that it provides the main character's perception and feelings about the world as the ultimate cause of the protagonist's actions.

Lee Chang-dong's characters begin to change from <Poetry>. The main character of Burning goes one step further. He seems to believe that the main character's only weapon to overcome the logic and constraints of reality is obsessive and compulsive behaviors. Unlike previous movies, the character in Burning is a person who practices awareness and proves his character through action.

I will analyze characters in <Burning> to suggest the change of film form. Especially I will look at how the character's actions and the writer's own voice can meet and what results it bring about in this movie. It will lead to his changes in film form and an idea on the young people in Korean society today.

■ keyword : | Lee Chang-Dong | Burning | Narrative Theory | Film Form | Character Study |

\* 본 연구는 2014년도 중앙대학교 연구 장학 기금 지원에 의한 것임.

접수일자 : 2019년 04월 04일

수정일자 : 2019년 06월 07일

심사완료일 : 2019년 06월 24일

교신저자 : 문지원, e-mail : wwmoonj@naver.com

## I. 서론

이창동의 <버닝>은 현재 한국사회의 젊은이들이 당면한 답답한 현실과 그에 관한 절망감에 관한 영화다. 장면은 사실적이고 세부묘사는 생생하지만 인과율의 고리는 느슨한 이창동의 기존 창작방법에 장르적인 외피를 도입하여, 새로운 도약을 시도하는 작품이기도 하다. 무엇보다 눈에 띄는 변화는 주인공의 세상에 대한 인식과 감정을 주인공의 궁극적인 행동의 원인으로 제공한다는 점에서 기존 영화와 다르다.

오늘날 3막 구조는 대중 상업 영화의(고전적인 할리우드 영화) 가장 효과적인 디자인으로 알려졌다. 이 구조의 2막에서 주인공은 이전에는 시도하지 않은 방식으로 주인공 자신의 운명을 통제하고 새로운 것을 시도함으로써 적대자를 이길 수 있는 수단을 찾겠다고 알려졌다. 문제를 인식하고 해결하기 위한 행동의 과정이 주인공의 변화 또는 성장을 가능하게해서 문제 해결의 새로운 수단을 발견하게 한다는 것이다[1]. 대중 상업 영화에서 주인공의 행동은 이전 인식의 변화 또는 결별의 수반을 전제로 한다.

<버닝> 이전의 이창동 영화의 주인공은 대중 상업 영화의 주인공과 거리가 있다. 변화된 인식을 바탕으로 목적지를 향해서 돌진하는 개념화된 인물 대신에 구체적인 시간과 공간 속에서 인생과 세상의 압박에 떠밀려 다니는 현실적인 인물이 주인공이다.

<밀양>의 주인공 신애는 아들을 데리고 어떻게든 살아보기 위해 죽은 남편의 고향 밀양으로 떠밀려온다. <시>의 미자는 파출부로 살아가는 생활보호대상이면서도 손자를 돌봐야하는 처지다. 삶을 지탱하는 가장 큰 힘은 아름다웠던 과거에 대한 기억인데, 치매에 걸려서 그것마저 모두 잃어버릴 위기에 처했다. <밀양>의 신애는 변화된 인식 때문이 아니라 주변 인물들의 바람 때문에 살인자를 용서하기로 결정한다. 신애와 미자는 새로운 인식과 변화를 바탕으로 눈앞의 상황을 타개하는 행동을 실행하기에는 미약한 인물들이다. 현실을 직시하기를 거부하고 오히려 현실에 안주하기 위한 자기기만에 능한 인물들이다. 인식과 행동 사이의 연결고리가 없다.

이창동은 묘사하는 대상 가까이로 관객을 최대한 가깝게 밀어 붙여 대상 자체의 고유한 자질들을 실감나게 열

거하고 보여준다. 그러나 정작 대상의 인식이나 경험에 관객이 매몰되는 것은 허락하지 않는다. 주인공의 수동성으로부터 비롯된 거리는 작가와 관객의 적극적인 개입을 유도한다[2]1). 관객과 대상의 적절한 거리는, 대상의 인식을 너머서는 작가 자신의 형이상학적이고 관념적인 질문과 목소리가 영화 내부에 자연스럽게 자리를 찾을 수 있도록 도와준다[3]2). 이창동 영화의 인물의 혼란과 망설임은 분명하게 해소되지 않는다. 새로운 인식으로부터 비롯된 결과로서의 인물의 행동도 부재한다. 이러한 불완전한 결말은 문제가 되지 않는데, 느리지만 섬세하고 견고한 감정과 마음의 묘사는, 단지 한 소시민의 내밀한 고백을 너머서는, 감독의 형이상학적인 질문과 한국 현대사회에 대한 발언을 내포하는, 이창동 영화의 충분한 증거로 기능하기 때문이다.

이창동 영화의 인물은 <시>에서부터 변화를 보이기 시작한다. 가혹한 현실에도 불구하고 주인공은 이전의 자신과 결별하려 한다. 주인공의 인식은 변화의 조짐을 보이고, 그에 따른 행동이 예상치 못한 결과를 수반한다. 영화가 끝날 때 즈음 <시>의 주인공은 영화가 시작할 때와 다른 인물일 뿐 아니라 그 변화를 행동으로 옮길 수 있는 인물이 된다. 절망 보다는 희망의 이야기가 된다. <버닝>의 주인공은 한 발 더 나아간다. 현실의 논리와 제약을 넘어서기 위해서 주인공이 가진 유일한 무기는 집착과 강박이라는 듯이 거침없이 행동한다. <시>에서 주인공의 변화와 행동은 일시적인 선택에 가깝고, 결과 보다는 변화의 여정과 동기가 중요하다. 그녀의 행동은 아직 캐릭터가 아니다. 반면 <버닝>에서 이창동은 변화의 자세한 여정이나 동기는 생략하고 미스터리로 남겨둔다. 대신 현실의 압박에 떠밀리고 순응하는 인물이 아니라, 눈앞의 상황을 타개하고 극복하고 목표를 향해 돌진하는 개념화된 인물의 집착이나 강박에 초점을 맞춘다. <버닝>의 인물은 이전 영화들과 달리 인식을 행동으로 실행에 옮기는 인물이며 행동을 통해서 자신의 캐릭터를 증명하

1) 서인숙은 <시>를 분석한 논문에서, 허구적 서사와 다규적인 서사의 병렬이 인과관계를 헷갈리게 만들고 내러티브의 매끄러운 흐름을 방해한다고 설명했다. 그리고 이것은 관객의 몰입이나 동일화를 분산시키는 대신에 상반된 의견과 해석이 가능하도록 다층적 의미의 장을 형성하는 모더니즘 양식이라고 규정한다.

2) 주진숙은 그의 서사의 변형과 자의식적 스타일은 모더니즘 영화들이 관객에게 보다 생산적인 의미구축을 요구하는 방식이라기보다는 보다 적극적으로 의미구축을 제한하는 계몽적 방식이라 규정한다.

는 인물에 가깝다.

이 논문은 영화 〈버닝〉의 캐릭터 연구를 통해서 이창동 영화 형식의 변화의 조짐을 분석할 것이다. 인물이 문제 해결을 위한 새로운 수단을 찾지 못하고 기존 인식을 되풀이하는 영화의 경우, 대중 상업 영화와는 다른 종류의 영화 형식을 만들 수 있다. 예를 들어 비토리오 데시카의 〈자전거 도둑〉의 주인공은 추적하고, 걷고 뛰고 기다리고 쳐다보고 듣고 돌아다닌다; 그는 경찰 정당 교회 등 온갖 종류의 관계 기관에 호소한다; 그는 그의 논리를 이용하고, 도둑의 마음을 상상해보고, 다른 사람을 쫓기도 한다; 아침하고 강요하고 싸우고 소리 지른다; 그가 쫓는 대상을 향해서 다가가기 위해 이야기를 거듭한다; 심지어 그는 미신을 믿기도 한다. 마침내 방법이 없자 흠친다. 이렇게 모든 시도를 다 해보는 것은 단순히 자전거를 찾기 위한 전략만은 아니다. 그것이 그가 가진 모든 수단이다. 그 모든 수단을 통해서 우리는 그를 둘러싼 세상을 이해한다[4]. 그럼에도 불구하고 〈자전거 도둑〉의 주인공은 새로운 인식과 수단을 찾지는 못한다. 그는 변하지 않는다. 그래서 실패한다. 새로운 인물의 탄생은 네오리얼리즘이라는 새로운 영화 형식을 만들었다. 〈버닝〉에서 인물의 행동이 작품에서 담당하는 역할, 인식과 행동의 인과관계를 살펴보고, 기존 이창동 영화의 인물들과 비교함으로써 이창동 영화 형식의 변화를 추론해 볼 수 있다. 특히 작가의 목소리의 활용에 인물의 변화를 사후적으로 설명하는 영화 〈시〉를 살펴보는 것은, 이전과는 다른 종류의 인물을 등장시키기 위한 이창동의 고민과 영화 형식상의 변화의 조짐을 엿볼 수 있다.

다음으로는 하루키가 어떻게 미스터리를 활용해서 인물의 행동을 이끌어내는지를 살펴보고, 이창동이 그것을 어떻게 인용하고 변용했는지 밝힐 것이다. 미스터리를 이용해서 등장인물의 행동을 이끌어내지만, 그것의 성공보다는 실패를 이용해서, 세계와 등장인물의 관계를 규정하는 하루키의 방식은 〈버닝〉이 하루키의 〈헛간을 태우다〉를 참조한 중요한 이유이기 때문이다. 하지만 〈헛간을 태우다〉의 인물이 관찰하고 목격하는 인물임에 비해 〈버닝〉의 주인공은 행동하고 실천하는 인물에 가깝다. 미스터리는 활용하지만 그 인물이 직접적으로 행동한다는 의미에서 이창동은 하루키를 인용하고 버렸다. 이 지점의 변화를 자세히 살펴봄으로써 이창동의 현대

영화가 고전적인 서사의 영화로 변하기 위해서 무엇보다 캐릭터의 역할을 변화시키고 있다는 것을 추론해 볼 것이다.

마지막으로 이전과 달라진 〈버닝〉의 등장인물의 행동과 캐릭터 분석을 통해서 감독의 문제의식을 보다 엄밀하게 들여다보는 것이 논문의 목적이다. 집요한 작가의식을 통해서 창작방법을 매번 새롭게 갱신해 온 이창동 감독의 경우, 형식과 내용은 떼어놓고 생각할 수 없기 때문에, 이전 영화와 〈버닝〉과의 비교, 원작으로 삼고 있는 문학작품 〈헛간을 태우다〉와의 매체변용 비교를 통해서 〈버닝〉의 내용적 형식적 문제의식이 어디로 향하고 있는지, 그것을 통해서 이창동이 무엇을 말하고자 하는지도 밝히고자 한다.

## II. 희망을 증언하는 작가의 목소리 : 〈시〉

이창동 영화의 인물은 〈시〉에서부터 미묘한 변화를 보이기 시작한다. 주인공의 인식은 궁극적인 행동으로 이어진다. 〈시〉의 주인공은 영화가 시작할 때와는 다른 인물일 뿐 아니라 그 변화를 행동으로 옮길 수 있는 인물이 된다. 절망 보다는 희망이 이야기가 된다. 그런데 인식이 행동으로 연결되는 〈시〉에서조차도 그것은 헛된 행동이나 잘못된 행동의 중단에 가깝다. 행동은 일시적이고 그녀의 행동은 아직 캐릭터가 아니다. 시를 쓰는 과정이 가져온 미자의 변화는 미자를 자살로 이끈다. 그리고 자살한 소녀 희진에게 죄를 지은 손주가 대가를 치르도록 한다. 그것은 알츠하이머병이 그녀의 소중한 기억을 빼앗는 것에 대한 저항이며, 자신을 괴롭혔던 인물들에 죽음으로 복수했던 희진이 되어가는 과정이다. 시를 쓰는 과정과 희진에게 연민과 공감을 느끼는 과정이 겹쳐지면서 미자는 어쩌면 인생이 부과한 마지막 불행에 저항할 수 있는 방법을 배운다.

미자의 내적인 변화는 새로운 인식과 궁극적인 행동을 수반하지만, 관객은 그녀의 경험을 추론할 수 있을 뿐이다. 관객은 미자가 갈등과 싸움을 통해서 변화를 성취하고 그 결과 자살에 이르는 과정을 보고 경험하는 것이 아니다. 미자의 변화의 증거와 동기는 감독을 통해서 전해 듣는 것에 가깝다. 〈밀양〉에서 주인공 신애와 작가 사이

에 끝까지 유지되던 필수적인 거리는 〈시〉의 마지막에서 작가의 존재로 매워진다. 어떤 의미에서는 작가가 직접 자신의 목소리로 미자와 희진이 어떻게 시를 통해서 하나가 되었는지를 설명하고 서술한다. 작가는 중개하는 관찰자 대신에 작품의 일부가 된다. 이창동은 상상한 대상과 작가 자신사이의 거리에 의존해서 등장인물의 경험과 작가의 질문을 정교하게 지적인 드라마로 만들었던 이전의 방법에서 벗어난다. 작가와 대상 사이의 거리는 사라지고 둘은 하나가 된다. 그래서 주인공이 사라진 후에도 작가는 주인공의 변화와 행동을 추론하고 제시할 수 있다. 절망 대신 희망을 말하기 위해서 〈밀양〉의 신애와 달리 〈시〉의 미자는 현실로부터 도약하지만, 그 도약은 미자에 대한 작가의 상상 없이는 불가능하다는 것을 이창동은 분명히 드러내고 보여준다. 〈시〉의 마지막 장면은 이창동의 시도가 어디로 향하고 있는지를 잘 보여준다. 작가의 존재와 목소리를 과감하게 드러내는 것을 두려워하지 않는다. 오히려 혼란스럽고 망설이는 미자를 그녀의 오래된 습관과 본성으로부터 끄집어내는 것이 작가의 역할이라고 생각하는 듯하다.

〈시〉의 결말 부분은 이창동 영화의 변화를 극적으로 잘 드러낸다. 작가의 인위적인 개입과 발언이 관객이 드라마에 몰입하도록 하는 개연성이나 뒤편성과 충돌하지 않으면서 오히려 드라마의 의미를 효율적이고 풍부하게 전달할 수 있다는 감독의 자신감을 확인할 수 있다. 〈시〉의 마지막 부분은 그러한 변화와 자신감을 확인시켜 준다. 미자는 배드민턴을 치다가 손자 종욱을 경찰에게 넘긴다. 그것을 끝으로 미자는 다시 화면에 등장하지 않는다. 대신 다음 날, 그녀가 문화원에 출석은 하지 않고 제출한 시를 김용택 시인이 낭송하려 한다. 미자가 없는 미자의 집에서 미자의 목소리가 그 낭송을 잇는다. 낭송을 따라서 미자가 머물렀던 장소들이 차례로 제시된다. 집에도, 아파트 앞 평상에도, 버스정류장에도 미자는 보이지 않는다. 그러다 어느 순간 제시되는 장소가 희진이 머물렀을 법한 공간들로 바뀐다. 시를 읽는 목소리도 희진으로 바뀐다. 중학교 운동장과 교사, 교실 복도 과학실이 차례로 제시된다. 미자가 방문해서 관객이 이미 알고 있는 희진이 집 앞마당에서는 묶여 있는 개가 보이지 않는 누군가를 향해 꼬리를 흔들며 반가워한다. 그리고 카메라는 계속 보이지 않는 누군가의 여정을 따르며 희진의

목소리를 들려준다. 마을 입구 버스정류장, 미자와 손주가 배드민턴을 치던 아파트 앞 공터, 희진이 뛰어내린 다리 난간이 차례로 비춰진 후 난간으로 다가가는 소녀의 뒷모습이 보이고 카메라는 소녀에게 다가간다. 그녀는 고개를 돌려 얼굴을 보여준다. 끝까지 보호하려고 애 쓰던 손주를 경찰에 넘긴 미자의 선택을 설명하기 위해서, 미자에게 어떤 변화가 일어났으며, 누구의 영향을 받았으며, 어떻게 이러한 변화가 일어났는지를 보여주기 위해, 카메라는 시간과 공간을 마음대로 넘나들고 인물과 인물을 자유롭게 연결시킨다. 카메라는 죽은 미자의 영혼일 수도, 희진의 것 일수도, 아니면 작가의 것 일수도 있다. 시를 쓰면서 미자는 변했고, 그 변화를 행동으로 옮겼으며, 그것의 실제 결과가 무엇이든 관객은 카메라를 통해서 미자의 동기를 추론할 수 있게 되었다. 동떨어져 있던 순간과 공간들이 의미를 획득하는 순간에 작가와 주인공의 분리는 더 이상 무의미해진다.

### III. 미스터리를 풀기 위해 행동하는 인물들: 이창동과 하루키의 비교

소설과 영화의 가장 중요한 차이점은 주인공의 변화다. 소설의 내레이터는 31살의 기혼 소설가다. 그는 도쿄 교외에 산다. 그의 삶은 안정적이다. 반면에 종수는 20대 초반이고 안정적인 상황과는 거리가 멀다. 그는 여주인공(해미)과 동갑이며, 두 사람은 이웃으로 자랐다. 소설에서 내레이터와 20살 된 여자 친구 사이의 관계는 모호하다. 두 사람이 성관계를 가졌는지는 분명하지 않다. 어쨌든 여자가 새로운 남자친구를 소개하자, 내레이터는 그 남자에게 즉시 흥미를 느낀다.

이러한 인물간의 역학은 영화에서 많이 변한다. 섹스는 중요하다. 종수가 해미에 대해서 어떤 마음을 갖고 있는지 알려준다. 해미는 아프리카에서 돌아오자 그를 친구처럼 대한다. 부유한 포르쉐 주인 벤과의 만남에서 해미는 종수를 친구로 호칭한다. 하지만 종수의 표면적인 반응은 영화의 중반부까지 지연된다. 그 지연이 세 명의 만남에서 발생하는 인물들 간의 복잡한 역학과 종수의 시점으로 보이는 장면들의 의미나 관계를 파악하는 틀(framing)을 제공한다. 영화는 종수와 해미의 관계를 소

설보다 훨씬 로맨틱한 관계로 만드는 대신에 그것에 대한 종수의 생각이나 감정의 직접적인 표현을 최대한 자제하고 지연시키는 방식으로 해미와 벤을 관찰한다. 그리고 종수의 지연된 감정은 긴장을 만든다.

이러한 방식은 이창동 영화에서 낯설지 않다. 그의 영화는 주인공의 당면한 문제를 비교적 빠른 시간 안에 설정 한 후, 직접적인 감정이나 생각의 표현을 억누른다. 주인공은 개인적인 고통과 사적인 불행에 대해서 즉각적으로 행동하기 보다는 그것을 이해하기 위해서 많은 시간을 보낸다. 불행에 대처할 방법을 모르기 때문에 그것을 찾아야 한다. 반복되는 일상과 문제 해결을 위한 주인공의 행동이 교차되고, 관객은 주인공을 관찰하면서 서서히 주인공의 내면으로 다가간다. 관객이 주인공의 심리에 최종적으로 다가갈 수 있는 것은, 그의 심리적 변화에 수반되는 행동의 묘사 때문이기도 하지만, 무엇보다 중요한 것은 주인공을 둘러싼 세계의 세부적인 디테일의 묘사와 배치, 그것들의 상호작용, 반복과 굴절의 패턴이 던지는 실마리다. 작가의 인위적인 개입이라 할 수 있는 그것들은 주인공을 둘러싼 현실의 공간과 깊이를 열어젖혀서 주인공에게 다가가는 실마리를 제공한다. 주인공을 고통과 불행으로 내모는 한국사회에 대한 인식 없이는 주인공을 이해하는 것이 불가능하기 때문에, 주인공의 안과 밖, 내면과 외부의 힘을 오가는 이중의 운동을 통해서 이창동은 주인공과 그의 이야기에 다가가려고 한다. 이러한 이중의 운동은 관객의 참여성과 호기심을 요구한다. 주어진 질문에 대해서 즉각적인 대답을 얻을 수 없고, 일정시간 동안 주인공의 행위를 지켜보아야하기 때문이다. 주인공의 감상적이고 자극적인 불행과 고통을 먼저 던져주고, 그것에 대한 예상되는 반응을 지연시킴으로써 이창동은 관객으로부터 참여성과 호기심을 이끌어낸다. 감정적으로 쉽게 이야기와 세계에 참여하는 대신에 내내심을 갖고 주인공을 지켜보아야하는 딜레마에 빠지게 하는 게 이창동의 방식이다.

어떤 사건이 인물들에게 일어나고 거기에 반응하는 인물들의 여정 또는 방황을 따라서 내러티브가 진행된다. 점에서 이창동과 하루키는 유사점을 가졌다. 차이도 존재하는데, 이창동이 보다 직접적으로 세계의 인물에 대한 압력을 다룬다면, 하루키는 그것보다는 간접적인 방식으로 현대 세계의 복잡한 일상성이 인물에 미치는 영

향을 다룬다. 하루키의 인물들이 미스터리를 풀어야 하는 것은 우연이 아니다. 어떤 사건이 일어나지만, 그것은 이창동의 영화에 등장하는 사건처럼 주인공을 일반적으로 극도의 감정적 혼란에 몰아넣는 압도적인 사건이 아니다. 그것은 말 그대로 미스터리에 가깝다[5]. 사건의 미스터리를 풀어서 그것의 실체에 접근하는 과정과 주인공의 내면의 여정이 맞물리면서 궁극에는 주인공의 자아를 찾는 과정이다. 미스터리를 푸는 과정에서 만나는 현대 세계의 어떤 모습은, 주인공을 묘사하기 위해서 동원되는 것은 사실이지만, 그것은 이창동 영화의 주인공을 움직이는 직접적인 압력이라기보다는, 거대하고 알 수 없는 미로에 가깝다. 아무리 꼼꼼하고 제대로 된 계획조차도 무너뜨릴 수 없는 미로. 그 미로를 풀거나 풀지 못하는 것이 중요한 것이 아니라 미로를 빠져 나가는 과정에서 자아를 만나는 것이 중요하다는 의미에서 하루키의 미스터리는 의미가 있다. 왜냐하면 감히 상대할 수 없는 압도적인 세상이라는 미스터리에 불구하고 우리는 우리의 자아를 만날 수는 있기 때문이다. 그리고 그러한 거대하고 통제할 수 없는 미스터리한 힘이 개인의 삶에 영향을 주기 때문에 무엇보다 흔들리지 않는 자아를 갖는 것이 중요하다고 하루키는 역설적으로 말하고 있는 것이다[6]. 그래서 하루키의 소설에서 미스터리는 주인공에게 일어나는 무엇보다 중요한 사건이다. 미스터리가 발생하면 주인공은 움직이기 시작한다. 반면 이창동 영화의 세계에서 주인공을 압박하고 움직이게 하는 것은 현실과 역사에 가깝다. <버닝>이전의 이창동 영화의 인물은 문제 해결을 위해 주변의 온갖 자원을 다 동원하지만 그 문제를 야기한 최초의 인식 자체를 바꾸지는 못한다. 하지만 그 과정에서 관객은 현실과 역사를 만난다.

소설 속에서 부유한 남자 친구는 너무도 쉽게 내레이터의 머릿속으로 들어간다. 안정적이고 평범한 삶을 사는 성숙한 남자임에도 불구하고, 내레이터는 헛간이 불타는 이미지에 매료되어 항상 그것에 대해 생각하기 시작한다. 그것에 대한 내레이터의 생각과 집착이야말로 내러티브를 이끌어가는 힘이다. 내레이터와 여자와의 관계는 헛간이 불타는 이미지가 등장하면서 본질적인 성격을 드러낸다. 이제 내레이터와 여자와의 관계는 헛간이라는 매혹적인 사건과 대비된다. 매혹은 일상을 압도한다. 그런데 불탄 헛간을 보고 싶기는 하지만 자신이 직접

햇간을 태우거나 남자 친구에게 그것을 부탁하는 것은 내레이터 자신의 일은 아니라고 생각한다. 주인공은 외부의 힘이나 자극에 수동적으로 반응하는 인물에 가깝다. 매혹과 생각은 내러티브를 끌고 가는 힘이지만, 자신이 원래 갖고 있던 성향이나 한계를 극복하고 새롭게 태어난다는 의미에서 장애를 뛰어넘고 자신의 생각을 실현하는 행동과 인식 사이의 연결고리는 끊어져 있다. 결국 그는 소설가 일 뿐이며, 없어진 여자 친구 대신에 돌아갈 아내가 있다. 사소하지만 안정적일 일상과 대비되는 흥미로운 일이 나타났을 때 소설가의 머릿속에서는 무슨 일이 일어나는가, 그리고 그것의 결과는 무엇인가를 보여주기 위해서, 하루키는 내레이터의 안과 밖을 오가며 형식적인 동시에 내용적으로 내레이터가 현혹되는 과정을 보여준다. 그리고 매혹이 단순한 생각 이상의 행동을 요구할 때, 내레이터는 멈춘다. 하루키의 미스터리리는 주인공을 변화시키지 않는다. 주인공의 현실적인 조건과 대비되는 이 '세계'라는 거대한 미로를 확인하고 더 나아가지 않는다. 매혹과 미스터리가 내레이터의 머릿속에만 머물고 해소되지 않은 덕분에 하루키는 이 '미로의 세계' 속에서 소설을 쓰는 주인공의 자아를 의도대로 드러낼 수 있는 것이다.

내레이터의 시점을 따라서 여자를 그리는 소설과 달리 영화는 해미를 객관적으로 다룬다. 영화의 시작에서 종수를 따라가던 카메라가 그를 따라가기를 멈추고 해미의 춤을 보여주듯이, 대체로 영화는 종수의 시점을 따라가면서도, 그의 시점에 포섭되지 않는 객관적이고 독립적인 존재로 해미를 그린다. 그러한 해미의 존재가 각인된 후에야, 종수에 대한 설명이 뒤따른다. 물론 벤이 등장한 후 종수의 질투라는 알기 쉬운 감정을 따라서 관객이 이야기와 세계에 참여할 수 있도록, 해미는 종수의 분명한 감정을 만드는 역할을 하고 있다. 영화에서 인물들 간의 역학의 차이는 무엇보다 종수의 해미에 대한 감정을 분명하게 설명할 수 있는 쪽으로 변했다. 하루키의 소설에서 내레이터가 불타는 햇간의 이미지에 집착한다면, 이창동의 영화에서 종수는 해미에 대해서 집착한다. 분명한 감정과 교차되는 종수의 초라한 현실은 종수와 벤의 관계의 긴장감을 지속적으로 증폭시킨다. 그런데 영화에서 해미의 역할은 단순히 종수와 감정이입하기 위한 도구로 머물지 않는다. 그럴 수 있는 순간에도 그래야만 하

는 순간에도 카메라는 끊임없이 종수의 감정으로부터 해미를 떼어놓는다. 그것이 정점에 이르는 것은 물론 종수와 벤 앞에서 해미가 반나체로 춤을 추는 장면이다. 종수와 벤의 시선 그리고 펠릭스는 태극기의 그물에 걸려있던 해미의 춤은, 쇼트의 길이가 길어지고 춤의 리듬이 공간을 장악하면서, 그녀를 둘러싼 세상과 사람을 자연스럽게 압도한다. 오직 해미와 그녀의 춤만이 그 공간에 우뚝 서게 된다. 그녀는 의미를 파악하기 힘든 미스터리로 변한다. 해미를 사랑하는 종수가 벤 앞에서 머뭇거리는 것은 벤과 대비되는 그의 현실적인 조건 때문만이 아니라 해미라는 미스터리를 풀지 못했기 때문이라는 것을 암시한다. 그런데 흥미로운 것은 그녀가 프레임에서 사라진 후에도 움직임을 멈추지 않는 카메라가 보여주는 종수 집 근처 풍경은 그 미스터리가 종수나 벤이 느끼는 것이 아니라 감독의 것임을 조심스럽지만 분명하게 시각적으로 강조한다. 영화의 첫 장면에서 종수를 따라가다 해미를 발견하고 그 앞에서 멈춰 섰던 카메라는 이 장면에 와서야 해미에 대해서 약간의 힌트를 준다. 그녀는 풀어야 할 숙제고 미스터리다. 그것이 종수의 관점인지 감독의 관점인지는 분명치 않다. 해미가 잠든 후 이어지는 장면에서, 벤은 취미로 햇간을 태운다는 고백을 한다. 기념비적인 롱-테이크를 이용해서 해미를 가장 우선적으로 풀어야 할 미스터리로 제시한 후에야 주어지는 벤이라는 인물의 미스터리리는 그 자체만으로는 관객의 흥미도 종수의 흥미도 끌기 힘들다. 적어도 지금까지 따라온 종수의 감정과 생각의 체계에서 벤이라는 인물의 미스터리리는 부차적인 것이 될 수밖에 없다. 해미와 연관되지 않은 벤의 미스터리리는 종수에게는 의미가 없다. 종수가 가장 관심을 두는 것은 해미가 누구의 것이냐는 점이며, 벤은 소유관계를 위협하는 이물질일 뿐이다. 오히려 감독의 관점과 달리 해미 안에서 아무런 미스터리도 발견하지 못하는 종수의 어떤 성향이 부각된다. 벤이 햇간을 태운다고 고백할 때, 종수는 해미를 사랑한다고 고백한다. 해미가 사라지고 나서야, 종수는 벤이라는 미스터리로 흥미를 갖기 시작한다. 왜냐하면 종수는 벤을 통해서만 해미를 만날 수 있다고 믿기 때문이다. 해미와 벤이라는 인물의 개성과 이질적인 속성들은 종수에게 풀어야 하는 숙제가 아니라 둘을 묶고 있는 이해할 수 없는 끈에 불과하다. 종수는 해미를 찾은 후 그 끈을 잘라내야 한다. 종수

의 관심은 그런 것이다.

부유한 남자친구의 머릿속으로 너무도 쉽게 끌려 들어갔던 소설속의 내레이터와 정반대로 종수가 해미나 벤에게 느끼는 것은 호기심이나 미스터리가 아니다. 그것들이 있다고 해도 그것들은 너무도 쉽게 질투 부러움 열패감 같은 감정의 언어로 전환된다. 주인공들의 만남 중간 중간에 삽입되는 종수의 사생활은 그러한 감정의 언어가 종수의 불행(무직, 부모의 이혼, 폭력적인 아버지)과 동떨어진 게 아니라는 것을 암시한다. 흥미로운 것에 자동적으로 끌려가는 소설가의 본질이 〈헛간을 태우다〉 주인공의 내적 동기라면 〈버닝〉은 그것이 어떻게 한국적 현실에서 불가능한지를 웅변한다. 호기심과 미스터리에 대한 탐구 대신에 감정과 억측이 주인공의 내적 동기가 된다. 그리고 그 중심에는 해미가 있다. 소설속의 주인공과 달리 종수를 움직이는 힘은 호기심이 아니라 혼란과 분노의 감정이다. 그래서 종수의 실패는 캐릭터의 실패가 된다.

#### IV. 인물 행동 캐릭터 그리고 비판

소설의 주인공은 여자가 흥미롭지 않다고 말할 적도 없다. 단지 더 흥미로운 것이 등장하자 주인공이 초점을 옮긴 것이다. 주인공의 반응의 차이 때문에 여자가 어떤 존재였는지 드러나는 상대적인 개념이다. 일상적인 것보다는 흥미로운 것에 본능적으로 끌리는 내레이터를 설명하기 위한 도구나 배경 정도로 여자가 등장한다(7)3). 소설에서는 여자를 잊어야만 소설가-주人公이 부유한 남자친구에게 다가설 수 있다. 영화에서는 해미를 통해서만 종수와 벤과의 관계가 성립한다. 벤에 대해서 호기심이 아니라 분노의 감정을 차근차근 축적하기 위해서 영화는 해미를 이용한다. 분노의 도화선이라는 측면에서 해미의 존재감이 커지는 것은 당연하지만, 영화는 좀 더 복잡한 경로를 선택한다. 앞에서 언급했듯이, 영화는 시간을 두고 해미라는 인물의 수수께끼에 대해서 흥미를

보인다. 점진적으로 해미의 수수께끼에 다가서려고 노력한다. 위태로운 현실 속에서 삶의 의미와 목표 꿈을 얘기하는 해미를 처음에는 허상을 쫓는 관습적인 인물처럼 보여주지만 그녀가 원하는 자유나 이상이 신기루만은 아니라는 것을 영화는 시간을 두고 관찰하고 보여준다. 그 미스터리는 종수가 느끼는 것이 아니다. 어떤 면에서 해미는 종수의 행동을 촉발하는 동시에 그것을 비판하는 역할을 한다. 종수와 감독의 관점에 분리가 일어난다. 해미 때문에 종수가 움직이지만 그것은 잘못된 움직임이라는 것이 암시된다. 종수는 수수께끼에 다가서려고 노력하는 대신에 그녀를 지렛대 삼아 벤에 대한 분노를 증폭시킨다. 절망과 분노가 폭발 직전까지 끓어오르기 위해서 종수는 자기 마음대로 해미를 평가하고 해석한다. 자기 내면에서 그녀를 사유한다. 감독은 그것을 비판적으로 바라본다.

종수의 집에서 해미와 벤의 미스터리를 순차적으로 분명하게 보여준 후, 감독은 갑자기 종수에게 거리를 두기 시작한다. 남자들 앞에서 옷을 잘 벗는다고 종수가 해미를 비난하는 장면은 종수가 해미의 행위를 미스터리가 아니라 약에 취한 여자 친구의 일탈 정도로 취급한다는 사실을 알려준다. 영화가 시간을 들여 관찰하고 탐구했던 해미와 종수가 생각하는 해미는 같지 않다. 종수가 틀릴 수도 있다. 종수는 이제 관찰하는 존재이면서 동시에 관찰당하는 존재이기도 하다. 동시에 종수는 해미를 찾을 수 없는 것도 분명하다. 해미를 이해하지 못하는 종수는 그녀가 어디로 갔는지 절대로 알 수 없다(8)4). 그럼에도 불구하고 지금까지 축적된 분노와 절망의 분출구가 필요하다. 그 분노와 절망에 대한 종수의 반응을, 관객은 바라보고 관찰하고 그 의미를 파악할 것을 기다릴 것이다.

영화는 주인공의 성향, 개인적인 불행, 인물들의 역학 관계, 사회적인 분위기와 역사 등 개인을 움직일 수 있는 현실의 거의 모든 것들을 망라한다. 해미가 사라진 후 지연되고 축적된 감정이 종수의 내면에서 폭발하고 행동을 촉발할 수 있도록 신경과민증이다 싶을 정도로 준비한

3) 하루키는 내레이터가 극도로 흥미를 느낀다고 설명하는 것이 아니라 미묘한 형식상의 변화를 통해 그것을 드러낸다. “소설이란 설명하는 것이 아니죠. 대사는 그 밖의 문장이든 많은 부분을 설명해서는 안 됩니다. 말하고 싶은 것을 있는 그대로 표현하지 않고 뭔가 다른 형식을 빌려 나타내는 것 이것이 소설의 본연의 자세지요.”

4) 소설에서 주인공은 그녀를 찾으려는 몇 번의 시도를 하지만 포기한다. 그녀가 사라졌다고 생각한다. “그 다음에 내가 그 아파트를 찾았을 때는 문에 다른 주인의 문패가 걸려 있었다. 노크를 해보았지만 아무도 나오지 않았다. 여전히 관리인은 보이지 않았다. 그래서 나는 포기했다. 근 1년 전의 이야기다. 그녀는 사라져 버린 것이다.”

다. 그런데 정작 이러한 감정은 너무 다양하고 과잉돼서 모호하다. 해미의 실종과 그것을 찾는 과정에서 분명해 지지도 않는다. 더구나 문제를 해결하는데 도움이 되지도 않는다. 종수는 해미의 과거에 집착하고, 불탄 비닐하우스를 찾아다닌다. 그러다 우왕좌왕 벤을 감시하고, 인과 관계 없이 벤을 해미의 실종의 원인으로 상상한다. 벤의 실체에 접근해서 해미의 행방을 찾아낸다는 문제를 효과적으로 다룰 수 있는 능력이 종수에게는 없다. 현실의 요구에 제대로 대응하고 행동할 수 있는 능력의 부재와 그것에 대한 믿음마저 잃어버린 패배감은 결국 종수를 잡아먹는다. 종수는 살인에 내몰린다. 감독이 공동어준비한 현실의 모습들은 결국 종수는 알 수 없는 패배의 근거로 기능한다. 종수는 이유도 모른 채 살인에 내몰리고, 그 이유는 관객들이 추측해야 하는 것이다. 감독은 종수라는 인물의 캐릭터를 자기 인식에 근거해서 행동하는 있는 인물로 설정한다. 그리고 그 행동의 무모함을 비판하는 방식으로 종수라는 캐릭터를 비판한다.

소설은 주인공-소설가의 동기를 언급하지 않는다. 대신 세상의 미스터리와 그에 대한 소설가의 즉각적인 호기심을 강조한다. 동기가 분명하지 않았기 때문에 그 미스터리의 해결은 중요하지 않다. 실패의 과정에서 얻는 개인적인 깨달음이 더 중요한 것 아니냐고 반문하기까지 한다. 결국 세상 모든 일을 해결할 수는 없는 것이 사람 이니까. 반면 종수의 내적 동기를 만들어 낸 다층적인 힘의 충돌을 복잡하고 정교하게 준비하고 나열한 영화는 그 미스터리를 어떤 식으로든 해소해야 한다. 여자가 사라지자마자 소설이 끝날 수 있는 반면에, 영화는 그렇게 끝날 수 없는 이유다.

영화가 중반을 넘어설 때 종수의 내적 동기는 분명해진다. 해미라는 인물의 실종은 자동적으로 종수의 해미에 대한 사랑과 벤에 대한 의심과 분노를 촉발시킨다. 종수는 벤을 통해서 해미를 찾는다. 이제 종수의 최후의 액션이 일어나기 위해서는 해미를 찾는데 장애물이라고 생각되는 벤에 대한 정확한 인식과 판단이 필요하다. 인식을 바탕으로 장애물을 넘어야만 해미를 찾을 수 있기 때문이다. 사소한 증거라도 찾기 위해서 종수는 벤을 감시하고 미행한다. 아무것도 새롭게 밝혀지는 것이 없다. 파고들면 파고들수록 벤은 미스터리다. 벤의 이질적인 생활방식은 종수의 내적 동기를 강화시킬 뿐이다. 해미의

미스터리에 대해서도 추적해보지만 이미 믿고 있는 것들을 재확인하는 정도다. 내적동기만 분명할 뿐 액션을 취할 대상도 방향도 오리무중이다. 종수는 극히 부족한 정보를 바탕으로 전체를 아우르는 구체적인 추론을 이끌어낸다. 인식은 액션으로 발전하기에 불완전하고 편파적임에도 불구하고 종수는 벤에게 복수를 행한다. 영화는 그런 종수의 액션이 일어나도록 허락한다. 인식과 액션의 간극과 불일치를 통해서 종수의 고통과 불행이 이야기된다.

## V. 결론

〈버닝〉 이전의 이창동 영화는 주인공이 세상 또는 자기 자신에 대해서 근본적으로 변화된 인식을 보여주지 않는다. 대신 주인공의 혼란과 망설임, 느리지만 섬세하고 견고한 진전을 다루는 속도와 배려가 단지 한 개인의 내밀한 고백이 아니라 현대 한국사회의 어떤 경향을 드러내는데도 효과적이었기 때문에, 인식이 즉시 행동으로 연결되지 않는 것은, 오히려 리얼리스트로서 이창동 영화의 미덕이었다. 손쉬운 희망보다는 절망이 훨씬 더 현실에 대해서 깊고 두터운 발언을 할 수 있기 때문이다. 거미줄처럼 얽혀있는 세상의 압박을 쉽게 거부하지 못하는 인물들의 느리고 고통스러운 분투는 도약이나 비약의 쾌감 대신에 한국현대사의 의미를 평범한 사람들의 관점에서 이해할 수 있는 흔치않은 기회를 제공했다. 인식이 행동으로 연결되는 〈시〉에서조차도 그것은 헛된 행동이나 잘못된 행동의 중단에 가깝다. 행동은 일시적이고 그녀의 행동은 아직 캐릭터가 아니다. 드디어 〈버닝〉에서 종수의 행동은 그의 캐릭터가 된다. 종수의 행동은 종수라는 인물의 본질을 설명한다.

문제 해결을 위해서, 이전에는 해보지 않았던 방식으로 새로운 것을 시도하고, 예상치 못했던 내면의 어두운 순간들을 대면하고, 내적 외적인 변화를 성취하는 주인공의 행동은 관객이 주인공과 맺는 관계를 성장시키고 강하게 한다[9]. 바로 이러한 문제해결을 위한 주인공의 행동과 그에 따르는 내적인 성장 또는 인식의 변화가 주인공의 캐릭터가 되는 것이다. 관객은 이것을 공감하고 따라가는 것이다. 고전적인 할리우드 영화의 서사에서



주인공의 인식(내적인 성장)과 행동은 인과적으로 연결되어 있다.

〈버닝〉의 주인공은 영화의 중반부가 지나면, 제대로 된 인식 과정 없이 액션에 돌입한다. 무엇보다 영화의 전반부에 해미라는 미스터리를 풀고자하는 종수의 인식 또는 내적인 동기가 충분히 제시되었는지 분명치 않다[10]5). 해미는 종수의 미스터리카기보다는 감독의 것에 가깝다. 미스터리를 푸는 대신에 복수를 선택하는 종수의 내적인 갈등은 처음부터 불가능한 것인지도 모른다. 관객은 종수의 갈등과 선택의 과정을 경험하지 못한다.

액션은 주인공의 새로운 인식과 근본적인 변화의 결과로서가 아니라 그 액션이 얼마나 모호한 인식 과정에서 출발했는지 그럼에도 불구하고 그것은 얼마나 파괴력이 큰 것인지를 설명하기 위한 증거로 사용된다. 증거의 신빙성을 더하기 위해서 주인공의 시점과는 다른 시점이 등장한다. 영화는 꽤 공들여 해미라는 미스터리를 구축하고, 감독은 해미를 종수의 시점에서 분리시키려 노력한다. 종수의 내면에서 일어나는 보이지는 않는 복잡한 갈등 속으로 관객을 끌어들이기 위해서 해미의 미스터리는 분명한 역할이 있었다. 〈헛간을 태우다〉의 남자친구 처럼 말이다. 그런데 영화에서 해미는 벤에 대한 의심과 증오심을 전해준 후 종수의 마음속에서도 관객의 마음속에서도 성급히 사라진다. 관객은 종수가 자신을 잘못된 선택으로 몰아가는 내면의 과정을 영화상에서 충분히 경험하지 못한 채, 해미라는 미스터리가 종수의 내면적 갈등의 드라마에 충분한 역할을 하는 것을 지켜보지 못한 채, 성급한 행동에 돌입하는 종수를 목격하고, 이 시대 젊음의 모호한 불안감과 폭력성을 넘겨짚을 수 있을 뿐이다. 그렇게 성급하게 돌진할 수밖에 없었던 종수라는 캐릭터의 심리적 갈등의 묘사가 과연 불필요한 것이었나 하는 의문을 남긴 채 말이다.

감독이 그렇게 공들여 구축하려고 노력한 해미라는 인물의 미스터리는 사실 종수에게는 어떤 영향도 주지 못하는 고립된 표상으로만 존재한다. 〈헛간을 태우다〉의 여자와 남자친구가 고립된 표상으로 존재할 수 있었던 이유는, 그들은 존재만으로도, 상실과 고립을 감수하고

살아가는 도시 속 자폐적인 주인공의 어떤 성향을 확인시켜주는 역할을 했기 때문이다[11]. 하지만 〈버닝〉에서 종수가 살인이라는 행동을 실행하기 위해서는 더 많은 설명이 필요한 건 아니었는지 의문이 남는다. 〈버닝〉에서 감독은 주인공의 역할과 목소리에 이전 보다 훨씬 많은 권한을 부여하고는 그것을 너무 일찍 빼앗았다. 고전적인 할리우드 영화 형식, 문제해결을 위한 주인공의 행동과 그에 따르는 내적인 성장 또는 최초 인식의 변화가 주인공의 캐릭터가 되는 형식을 차용하고 비틀었으나, 캐릭터로서 살아있기 보다는 감독의 의도로 개념화된 종수의 행동은, 관객이 주인공의 절망과 고통을 제대로 경험하기도 전에 거리를 두게 만드는 결과를 가져왔다. 그리고 그것이 진정 감독이 이 시대 젊은이에 대해서 하고 싶은 얘기는지도 분명치 않다. 깊은 절망으로부터 비롯된 잘못된 살인과 이해하기 힘든 살인은 분명 다른 문제이기 때문이다.

〈버닝〉의 시도는 주인공의 인식과 행동의 연결을 관객이 경험하는 방식으로 이야기를 풀어나가는 고전적인 영화의 서사와 작가 자신의 목소리가 어떻게 만나야 하는지에 관한 숙제와 질문을 남겨 놓았다.

## 참 고 문 헌

- [1] D. Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, Univ. of California Press, p.29, 2006.
- [2] 서인숙, "영화 시에서 드러난 모더니즘과 관객성," 기호학연구, 제40권, p.126, 2014.
- [3] 주진숙, "한국현대사회에 대한 성찰적 기획으로서 이창동의 영화들," 영상예술연구, 제11호, p.106, 2007.
- [4] R. Gordon, *Bicycle Thieves*, British Film Institute, p.49, 2008.
- [5] 무라카미 하루키, *직업으로서 소설가*, 현대문학, p.251, 2016.
- [6] 가토 노리히로, *무라카미 하루키는 어렵다*, 한울수북, pp.115-116, 2017.
- [7] 쓰게 데루히코, *웰컴 투 하루키월드*, 월컴퍼니, p.129, 2013.
- [8] 무라카미 하루키, *반딧불이*, 문학동네, p.75, 2010.
- [9] D. Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, Univ.

5) 토플리즈에 따르면, 고전적인 서사의 주인공은 세계를 장애물과 거리로 인식하고, 그 간극을 좁히고 넘어서려는 수단을 발명하기 위한 액션을 취한다고 정의한다. 즉 인식과 행동은 연결되어 있고, 주인공은 문제 해결을 위해서 효과적으로 행동할 수 있다.

of California Press, p.29, 2006.

[10] G. Deleuze, *Cinema 2 : The Time-Image*, Univ Of Minnesota Press, p.40, 1994.

[11] 조주희, *무라카미 하루키 문학연구*, 제이앤씨, p.21, 2010.

[12] 박유희, “이창동 작가론 : 이창동 소설과 영화의 연관성을 중심으로,” *현대영화연구*, 제26호, pp.95-143, 2017.

[13] C. Kim, “The Poetic Forgiveness in a Wounded World: Lee Chang-dong’s Secret Sunshine and Poetry,” *Comparative Korean Studies*, Vol.21, 2015.

## 저자 소개

### 민 환 기(Hwanki Min)

정회원



- 1996년 8월 : 중앙대학교 영화과 대학원(문학석사)
- 1999년 5월 : CalArts Live Action (MFA)
- 2004년 3월 ~ 현재 : 중앙대학교 영화학과 교수

<관심분야> : 영화이론, 다큐멘터리

### 문 지 원(Jiwon Moon)

정회원



- 2012년 : 중앙대학교 예술대학 영화학 학사
- 2016년 : 중앙대학교 첨단영상대학원 영상학과 영화제작전공 석사과정 수료

<관심분야> : 영화연출