

# 크라카우어의 도시산책자와 영화관\*

피종호  
한양대학교 교수

## 목차

1. 크라카우어의 도시산책자
2. 사회비판영화와 선행적 고향상실자를 위한 영화관
3. 정신분산의 장소로서 영화관
4. 홍상수 영화의 도시산책자와 영화관
  - 1) 도시산책자와 도시축소화 기법
  - 2) 영화 또는 영화관의 계몽적 성격과 사회비판기능
  - 3) 영화관의 구원적 기능과 부정적 영화
  - 4) 도시표층의 분석과 현실 도피처로서의 영화관
  - 5) 영화관의 정신분산기능과 즉흥적 현실구성
5. 맺는 말

## 국문요약

모더니즘의 관찰자로서 도시산책자 알레고리에 관한 논의는 보들레르, 에드가 알렌 포, 에.테.아. 호프만, 크라카우어, 벤야민에게서 나타난다. 본 연구는 이 중

## 주

\* 이 논문은 2015년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임  
(2015S1A5A2A03049648)

에서 크라카우어의 미학에 초점을 맞추면서 그의 도시산책자 개념을 벤야민의 그것과 비교하면서 유사성과 차이점을 고찰한다.

시각적 무의식 속에서 크라카우어의 도시산책자는 선형적 고향상실증에 현상 속에 놓여있다. 삶의 의미의 총체성이 사라진 시대적 상황을 의미하는 이 개념과 연관된 도시산책자는 기다리는 자, 멜랑콜리케, 꿈꾸는 자로 분류된다. 이런 관점에서 본 연구는 사회비판영화와 선형적 고향상실자를 위한 영화관, 정신분산의 장소로서의 영화관에 주목한다. 이와 관련하여 이어지는 홍상수 영화분석은 도시 축소화 기법 속에서 영화 또는 영화관의 계몽적 성격, 영화의 구원적 기능과 부정적 영화, 현실도피처로서의 영화관, 영화관의 정신분산기능과 즉흥적 현실구성에 관한 논의에 초점을 맞추고 있다.

영화  
연구

76

**주제어 :**

크라카우어, 도시산책자, 선형적 고향상실자, 계몽, 사회비판, 정신분산, 홍상수

## 1. 크라카우어의 도시산책자

유럽에서 대도시를 중심으로 한 ‘산책자 Flaneur’ 알레고리는 19세기 부르주아 사회가 등장하는 시기에 나타난 모더니즘의 미학적 현상이다. 이 현상에 깊은 관심을 보였던 발터 벤야민이 「보들레르의 몇 가지 모티브에 대해 Über einige Motive bei Baudelaire」에서 언급하고 있듯이, 도시산책자는 샤를 보들레르, 에드가 알렌 포, 에.테.아. 호프만 E.T.A. Hoffmann 등에게서 문학적 모티브로 등장한다. 여기서 벤야민은 대도시 군중은 도시산책자처럼 그들을 목격하는 자들에게 “공포, 혐오감, 전율 Angst, Widerwillen und Grauen”을 불러일으킨다고 적으면서, 이러한 충격은 영화가 지니는 “형식의 원칙으로서 충격적 형식의 인지”와 유사하다는 것에 주목한다.<sup>1)</sup>

크라카우어는 벤야민보다 좀 더 일찍 도시산책자에 관심을 보인다. 1925년부터 사회비판적인 시각을 두드러지게 하는 크라카우어는 자신의 에세이 모음집 『베를린의 거리와 다른 어떤 곳에서 Straßen in Berlin und anderswo』에서 1925년부터 미국으로 망명 전인 1932년까지 베를린의 도시이미지를 멜랑콜리한 도피적인 도시산책자의 시각으로 서술하고 있다. 거리, 음식점, 술집, 영화관과 같은 장소, 사람들, 그리고 부록으로 구성되어 있는 이 책에서도 벤야민이 언급한 ‘공포, 혐오감, 전율’과 같은 두려움의 모티브가 주도적으로 나타난다. 하지만 크라카우어는 벤야민에게서 부각되는 정치적 이데올로기보다는 도덕적 계몽 내지는 세속적 계몽에 초점을 맞추고 있다는 것이 차이점이라 할 수 있다. 시각적 무의식의 과정에서 부정적으로 인식되는 도시의 표층을 계몽시키려는 이 세속적 계몽은 벤야민이 「초현실주의 Der Surrealismus」에서 맑시즘의 혁명성과

주 ■■■■

1) W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. I-2, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1978, S. 629 u. p. 631.

연관하여 언급한 “세속적 각성 profane Erleuchtung”<sup>2)</sup>과도 구별된다.

크라카우어의 도시산책자가 축소화된 도시표층에서 마주치는 두려움은 ‘선험적 고향상실 transzendente Obdachlosigkeit’이라는 현상에서 기인한다. 게오르그 루카치의 『소설의 이론 Die Theorie des Romans』에서 차용된 이 개념은,<sup>3)</sup> 크라카우어에게 삶의 의미에서의 총체성뿐만 아니라 종교적 의미에서 신성의 총체성이 이루어지지 않은 시대적 상황을 의미한다.

선험적 고향상실자로서 크라카우어의 도시산책자는 기다리는 자, 벨랑콜리커, 꿈꾸는 자로 나타난다. 우선 「기다리는 자 Die Wartenden」라는 글에서 그는 “빈 공간 속의 현존재”<sup>4)</sup>가 겪는 형이상학적인 고통과 두려움에 대해 언급한다. 기다리는 자는 칸트의 인식론의 의미에서 선험적 주체와 연관되는 것으로서 파국의 이면에 구원에 다다를 수 있는 가능성을 열어놓고 있다.<sup>5)</sup> 크라카우어가 수용한 칸트의 선험적 주관성은 사회 속의 미적 대상인 자연을 받아들인 것과도 연관성을 지니고 있으며, 자연과 인간의 삶과의 화해가능성도 열어두고 있다. 이러한 칸트의 자연관은 크라카우어에게 역사적이며 사회적인 관점으로 발전한다.<sup>6)</sup> 인류학적 층위에서 “모든 유형의 지식인”뿐만 아니라 도시산책자도 포괄하는 개념인 ‘기다리는 자’는 현실이 상실된 상황을 넘어서 삶의 의미가 충만한 신적인 총체성이 이루어지는 “선험적 이상주의”<sup>7)</sup>가 실현될 수 있는 유포피아의 모멘트를 기다린다. 「권위와 개체주의 Autorität und Individualismus」(1921)라는 글에서 크라카우어는 “높은 의미가 현존재의 모든 형상에 관통하기 때문에 신성이 충만한 시대에 완전한 공동체

## 주

- 2) W. Benjamin, *Gesammelte Schriften, Bd. II-1, hrsg. v. Rolf Tiedemann*, Frankfurt a. M. 1989, p. 297.
- 3) G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, Berlin 1920, p. 23.
- 4) S. Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M. 1977, p. 106.
- 5) H. Schlüppmann, *Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie*, Basel/Frankfurt a. M., 1998, p. 22.
- 6) *Ibid.*, p. 50.
- 7) I. Mülder, *Siegfried Kracauer – Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur. Seine frühen Schriften 1913-1933*, Stuttgart 1985, p. 23.

의 원형<sup>8)</sup>에 머무르게 된다고 강조하면서 중세를 그려한 시대로 특징짓는다. 이런 점에서 크라카우어에게 있어서 중세는 신성이 충만한 ‘높은 의미의 현실’이 사회에 편재했던 시대이다. 이러한 권위 있는 시대였던 중세와 달리 기술적으로 기능화된 합리주의가 지배하는 ‘현재’에는 개체주의로 인해 완전한 공동체의 원형을 삶의 현실에 결핍을 초래하게 된다는 것이다.

멜랑콜리커로서의 도시산책자는 기다리는 자의 한 유형이다. 빈 공간으로 다가오는 현실에서 그에게 삶의 의미가 결핍된 현상은 공포, 판타스마고리, 유행, 외침 등으로 다가온다. 「기억 없는 거리」(1932)에서는 도시산책자에게 공포로 인한 판타스마고리의 무의식적 환상이 나타나고, 「파리 거리의 기억 Erinnerung an eine Pariser Strasse」(1930)은 멜랑콜리의 알레고리 이미지가 부각되며, 「거리에서의 외침 Schreie auf der Straße」(1930)에서는 거리의 외침이 주제화되고 있다.

그리고 꿈꾸는 자로서의 도시산책자는 기다리는 자의 또 다른 유형이다. 크라카우어는 「파리 거리의 기억」에서 “다층적인 꿈과 뒤섞여 있는 현실<sup>9)</sup>”에 대해 논의하고 있고, 「직업소개소에 대해. 공간의 구성 Über Arbeitsnachweis. Konstruktion eines Raums」(1930)에서는 현실의 “공간 이미지는 사회의 꿈<sup>10)</sup>”이라고 언급한다. 초현실주의의 영향을 받은 ‘꿈’의 논제는 “사회 의식에서 은폐된 사회의 존재를 표현<sup>11)</sup>”한다는 점에서 벤야민의 집단적인 꿈과 차이점을 보인다. 다시 말하면 도시산책자는 탐정처럼 미로로 제시되는 거리를 거닐면서 높은 의미의 삶의 총체성이 이루어지는 유토피아의 환상을 꿈꾸는 자이다.

이 글에서는 크라카우어의 도시산책자의 유형과 특징, 영화 및 영화관의 계몽적 성격과 사회비판기능, 정신분산 기능에 대해 고찰하면서, 한국

주

- 8) S. Kracauer, *Schriften 5.1, Aufsätze*, Frankfurt a. M., 1990, p. 81.
- 9) S. Kracauer, *Straßen in Berlin und anderswo*, Frankfurt a. M. 2009, p. 16.
- 10) *Ibid.*, p. 73.
- 11) W. Schopf (Hg.), *Theodor W. Adorno/ Siegfried Kracauer. Briefwechsel 1923-1966*, Frankfurt a. M. 2008, p. 240f.

영화에서 이러한 관점을 잘 보여주는 홍상수 감독의 영화를 예로 들어 그 적용가능성을 타진하고자 한다.

## 2. 사회비판영화와 선행적 고향상실자를 위한 영화관

크라카우어의 관점에서 영화는 도시의 현상을 묘사하는 매체가 된다. 이 관점은 1920년대 후반 무성영화의 마지막 단계에서 도시 풍경을 묘사하는 도시민속학 영화나 다큐멘터리영화 형식의 연상몽타주 영화(Querschnittfilme)와도 깊은 연관성을 지닌다.<sup>12)</sup> 연상몽타주 영화는 커다란 흐름의 서사를 지닌 닫힌 줄거리가 해체된다. 그리고 익명의 주인공이 나타나며 관찰자와의 상호작용과 미세 에피소드의 몽타주로 이루어지는 특성을 보인다.<sup>13)</sup> 크라카우어는 「영화비평가의 임무에 대해서 Über die Aufgabe des Filmkritikers」(1932)라는 글에서 상품으로서의 영화뿐만 아니라 이러한 유형의 영화에 대해 지적하는데, “연상몽타주 영화에 감추어진 사회적 표상과 이데올로기를 들추어내면서 (...) 영화의 영향력을 차단하는 것”<sup>14)</sup>이 사회비평가로서의 영화비평가의 임무임을 강조하고 있다. 이는 크라카우어가 프랑크푸르트학파의 비평이론과 유사한 관점에서 영화비평가가 사회비평가와 같은 기능을 하고 있다는 점을 강하게 암시하고 있다.

도시산책자는 정신적인 고향상실자로서 피할 곳을 찾는데, 영화관은 그들이 정신을 분산시킬 수 있는 은신처로 기능한다. 「영화 1928 Film 1928」(1928)에서 크라카우어는 영화관객들이 노동자에서부터 부르주아에 이르기까지 스펙트럼을 보이지만 이 가운데 대부분이 직장인이라고 지적하고 있다.<sup>15)</sup> 베를린의 직장인에 대한 기록에세이집 『직장인 Die Angestellten』

### 주

12) P. Despoix, “Zwischen urbaner Ethnographie und Heuristik des Films. Kracaers kinematographischer Blick auf die Stadt, in: Christine Holste (Hg.), Siegfried Kracaers Blick. Anstöße zu einer Ethnographie des Städtischen”, Hamburg 2006, p. 68.

13) *Ibid.*, p. 72.

14) S. Kracauer, “Über die Aufgabe des Filmkritikers, in: Ders., Kino”, Frankfurt a. M. 1974, p. 10f.

15) S. Kracauer, *Das Ornament der Masse, op. cit.*, p. 295.

(1930)의 후반부 “고향상실자의 피난소 Asyl für Obdachlose”에서 그는 직장인을 “정신적으로 고향을 상실한 자”<sup>16)</sup>라고 지칭하면서 직장인을 도시산책자의 한 범주로 포함하고 있다. 그리고 그는 영화관은 이들을 위한 곳이라고 소개한다.

영화관이 선형적 고향상실자인 도시산책자를 위한 공간으로 기능하고 있다는 것은 「지루함 Langeweile」이라는 글에서도 나타난다. 이 글에서 그는 영화관을 현실에서 정신적으로 추방당한 현존재가 변용할 수 있는 공간으로 묘사하고 있다. 이는 “항상 상실된 것”이 “위대한 열정”으로 변용하는 가능성의 공간을 의미한다.<sup>17)</sup> 이런 점에서 멜랑콜리커로서의 도시산책자와 영화관객의 과도기적 상태를 암시하는 지루함의 모티브는<sup>18)</sup> 기다리는 자의 모티브의 또 다른 층위로 이해할 수 있다. 또한 「뮌츠거리의 영화관 Kino in der Münzstraße」(1932)에서 크라카우어는 영화를 보는 것을 “나쁜 시대의 유령을 몰아내는 수단”<sup>19)</sup>이라고 적고 있는데, 이는 영화관이 도시산책자에게 시각적 무의식 속에서 자주 나타나는 현상인 현실 속의 유령을 배척할 수 있는 장소임을 강하게 암시하고 있다.

크라카우어에게 영화관은 “치외법권적인 것, 낯선 것, 경멸된 것, 반문화적인 것”<sup>20)</sup>을 표현하는 장소이다. 부정의 변증법이 작용하는 영화관은 “치외법권적으로 이해된 삶의 거울”<sup>21)</sup>이다. 이런 점에서 영화관은 사회를 비판적으로 인식하는 장소가 된다. 직장인으로서 도시산책자와 영화관의 관계에 관한 글은 크라카우어가 프랑크푸르트 신문에 시리즈로 기고한 「젊은 여점원들 영화관에 가다 Die kleine Ladenmädchen gehen ins Kino」(1927)에서도 잘 나타난다. 여기서 영화관객인 젊은 여점원은 직장인으로서 도시산책자에 속한다. 이 글의 제목은 영화보다는 영화관에 가는 행위를 “삶의 형식”<sup>22)</sup>으로 부각한다. 이 글에서 크라카우어는 영화

주 ■ ■ ■ ■ ■

16) S. Kracauer, *Die Angestellten*, Frankfurt a. M. 1971, p. 91.

17) S. Kracauer, *Das Ornament der Masse*, op. cit., p. 325.

18) H. Schlüpmann, op. cit., p. 28.

19) S. Kracauer, *Straßen in Berlin und anderswo*, op. cit., p. 97.

20) H. Schlüpmann, op. cit., p. 125.

21) *Ibid.*

를 “현존하는 사회의 거울”이라고 규정하면서, 영화는 “억압된 소원을 형상화하는 (...) 사회의 백일몽”이라고 언급하고 있다.<sup>23)</sup> 사회의 백일몽 또는 사회의 꿈꾸는 삶으로서 영화는 삶의 형식으로서 영화관에 가는 것과 차이를 보이는 것은 아니다.<sup>24)</sup> 환언하면 영화나 영화관이나 모두 사회의 위기를 인식하는 기능을 해야 한다는 것을 의미한다. 이런 점에서 그는 역사영화와 같이 현재의 사회를 드러내지 않고 과거의 지나간 것만을 투영하면서 “현혹적 시도”를 하는 영화를 강하게 비판하면서, “대중이 손상 받지 않고 교화되는 중세”에 관한 영화가 오히려 더 좋다고 언급하고 있다.<sup>25)</sup> 이는 높은 의미를 지닌 현실의 총체성을 구현할 수 있기 때문이다.

### 3. 정신분산의 장소로서 영화관

크라카우어의 도시산책자에게 영화는 라디오와 달리 관객의 기분전환을 유도하는 정신분산 *Zerstreuung*을 이루게 한다. 벤야민은 「기술적 재생산 시대의 예술작품」에서 이 개념을 아우라 예술이 요구하는 ‘정신집중 *Sammlung*’과 대립적으로 사용하면서 아우라 예술의 붕괴이후 지각작용을 위한 새로운 예술의 과제로서 부각시키고 있다. 영화의 충격효과는 그 대표적인 예이다.<sup>26)</sup> 이에 반해 벤야민보다 먼저 이 개념을 사용한 크라카우어는 물화된 현실에서 관객을 해방시키는 기법으로 내세우고 있다.<sup>27)</sup> 하지만 크라카우어 역시 벤야민과 유사하게 이 개념을 긍정적으로 옹호하기는 마찬가지다.

22) J. Weiss, “Kracauers Variante einer Theorie der ‘Verdinglichung’. Eine Einführung in Kracauers frühe Filmtheorie, in: Drehli Robnik, Amália Kerekes, Katalin Teller (Hg.), *Film als Loch in der Wand. Kino und Geschichte bei Siegfried Kracauer*”, Berlin 2013, p. 50.

23) S. Kracauer, *Das Ornament der Masse*, op. cit., p. 279f.

24) J. Weise, op. cit., p. 49f.

25) S. Kracauer, *Das Ornament der Masse*, op. cit., p. 281.

26) W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, I-2, Frankfurt a. M., 1974 p. 465.

27) H. Schlüpmann, op. cit., p. 70.



영화가 제시하는 정신분산은 대중의 장식으로 기능하는 대중문화와 달리 탈정치화 내지는 안정화를 이룰 수 있게 한다. 이런 점에서 단순한 즐거움이나 오락과는 달리 크라카우어의 정신분산이라는 개념은 도시산책자의 표층개념과 유사하게 문화비판적인 의미를 내포하고 있다.<sup>28)</sup> 영화가 사회비판의 임무를 수행한다는 점을 처음으로 밝힌 「정신분산 예찬 *Kult der Zerstreuung*」(1926)에서 그는 이러한 정신분산의 변증법적 과정과 관련하여 영화관의 과제에 대해 언급하고 있다. “영화관은 공예품과 같은 것을 얻으려고 애쓰기보다 더 긴급한 과제를 해결해야 한다. 영화관의 사명은 사회적 사명과 조화를 이루는 한에서만 미학적인 사명이다. 연극극장에 추파를 던지거나 지나간 문화를 불안스레 복구하려고 노력하는 것이 아니라, 그 상연물을 영화의 권리를 박탈하는 모든 첨가된 것에서 해방시키고 몰락을 감추는 것이 아니라, 드러내는 정신분산을 철저하게 목표로 하는 한, 영화관의 사명은 완수된다.”<sup>29)</sup> 이러한 영화관의 사명은 도시표층을 통한 “순수한 외면성의 전개”<sup>30)</sup>를 요구하는 정신분산에 대한 집착에 그 토대를 두고 있고, 이로 인해 빈공간인 사회에 새로운 의미를 부여하려는 자극제의 역할을 한다. 이러한 관점은 앞서 언급한 『직장인』의 후반부 ‘고향상실자의 피난소’에서도 계속해서 논의되고 있다.

크라카우어는 정신분산을 통해 문화의 심층성이나 내면성 또는 장중함과 같은 가치가 아니라 표층성에 더 가치를 부과하는데, 이는 연극에서 영향을 받은 영화의 예술화 경향에 대한 비판으로도 작용한다.<sup>31)</sup> 다시 말하면 연극이나 대중문화는 의미를 지니지 못한 채 “이상주의적인 문화의 형식”을 표방하면서 사회비판에 대한 인식의 가능성을 보여주지 못한다.<sup>32)</sup> 이러한 예술과 문화는 “즉흥적인 것으로, 자제력을 잃은 우리

## 주

28) H. Band, *Mittelschichten und Massenkultur. Siegfried Kracauers publizistische Auseinandersetzung mit der populären Kultur und der Kultur der Mittelschichten in der Weimarer Republik*, Berlin 1999, p. 66.

29) S. Kracauer, *Das Ornament der Masse*, op. cit., p. 316.

30) *Ibid.*, p. 314.

31) H. Band, op. cit., p. 68.

세계의 혼돈을 복사한 것”<sup>33)</sup>으로 이해된다. 이는 현실의 몰락을 부각하지 못한다는 점에서 부정적인 의미를 지니기 때문이다. 이에 반해 정신분산은 현실의 고통을 드러내는 것이며, 영화를 보는 도시의 대중이 스크린에서 보기를 원하는 것을 보게 하는 것이 아니라 현재의 자기 자신이 현실에서 받는 고통을 직시하게 하는 것이며, 그것에서 야기되는 사회적 소원감을 인식하게 하는 것이다.<sup>34)</sup> 영화가 가져올 수 있는 사회변혁의 기능에 대한 크라카우어의 관심은 새로운 관점의 정신분산에 대한 분석에서 기인한 것으로, 이러한 정신분산을 통해 관객은 영화의 비평가와 유사한 기능을 한다.<sup>35)</sup> 이는 지식인으로서 도시산책자라는 개인이 관객으로서 대중이라는 공적인 영역으로 확대된다는 것뿐만 아니라 “동질적인 세계도시의 관객”<sup>36)</sup>이라는 인류학적인 시각으로 확대되기를 요구하는 것을 의미한다. 문명화의 층위에서 요구되는 세계도시 관객의 동질화는 문화적 교환과정을 역동화하는 것으로서 사회계층의 차이를 해소할 뿐만 아니라 물화된 사회에서 관객의 해방을 촉구하는 것으로 이해된다.

#### 4. 홍상수 영화의 도시산책자와 영화관

##### 1) 도시산책자와 도시축소화 기법

크라카우어가 모더니즘의 역사적 진행을 삶의 의미가 쇠퇴되어 가는 과정으로 파악하면서 붕괴된 주관성을 회복하려고 시도한다면, 홍상수도 포스트모더니즘의 손상된 주관성을 부각키면서 현실 속의 삶의 의미를 주체화한다. 다시 말하면 그의 영화는 서사적 층위에서 포스트모더니즘

#### 주

- 32) H. Stalder, *Siegfried Kracauer. Das journalistische Werk in der 'Frankfurter Zeitung' 1921-1933*, Würzburg, 2003, p. 263.  
 33) S. Kracauer, *Das Ornament der Masse*, op. cit., p. 316.  
 34) H. Stalder, op. cit., p. 264.  
 35) H. Schlüpmann, op. cit., p. 77f.  
 36) S. Kracauer, *Das Ornament der Masse*, op. cit., p. 313.

영화이지만, 현상학적으로 현실을 분석하는 기법은 모더니즘에 가깝다. 특히 도시산책자라는 관찰자로 도시표층을 미학적으로 접근하는 과정은 더욱 그렇다. 이 과정에서 크라카우어와 유사하게 그는 정신적 공간의 공동화로 인해 정신적 현상이 다양하게 나타내는 상대주의적 회의주의자이다. 이는 현실 속에서 삶의 절대적 진리가 상실되고 있음을 의미한다. 크라카우어의 현상학적인 도시산책자와 유사하게 홍상수의 도시산책자도 현상학적으로 현실의 표층의미를 세밀하게 분석한다. 그는 부정적인 이미지로 감싸인 불투명한 도시현실의 껍질을 벗겨내면서 현실을 재구성한다. 이런 과정에서 그는 이 부정성을 관객에게 계몽할 수 있는 가능성을 타진하면서 유토피아 세계를 기다리는 자이다.

홍상수 영화는 대개 도시산책자의 공간이동으로 시작한다. 크라카우어의 도시산책자가 지식인 것처럼, 그의 도시산책자도 영화감독이나 배우, 작가, 대학 강사나 교수, 책 읽는 사람, 출판사 사장, 화가와 같은 예술인 등의 지식인들이다. 이들의 공간이동은 도시축소화의 압축과정으로 이해할 수 있다. 홍상수는 인터뷰에서 도시축소화가 “보여주고 싶은 게 이미 정해져 있으니 에둘러가지 말고 그걸 압축해서 보여주려고 하는 이유”<sup>37)</sup>에서 연유한다고 언급한다. 도시표층을 포착하면서 현실과 삶에 대한 이 압축과정은 시간에서도 나타난다. 이에 대해 그는 다음과 같이 말한다. “저는 표면을 포착하거나 그에 대한 묘사를 통해서 뭔가를 하려는 사람이기 때문에 시간이 압축될수록 좋습니다.”<sup>38)</sup> 이러한 유형의 시간과 공간을 압축하는 서술과정은 꿈의 이미지로 나타나는 도시표층을 해석하는 과정으로서 정신분석학적인 무의식으로 유형으로 나타난다.<sup>39)</sup> 이 과정에서 시퀀스들은 시간의 연대기적 흐름과 관계없이 서로 뒤섞여 나타난다. 이는 무의식이 강하게 드러나는 영화에서만뿐만 아니라, 홍상수가 제작한 전체 영화가 마치 하나의 커다란 서사처럼 연결되고 있다.<sup>40)</sup>

주

37) 이동진, 『이동진의 부메랑 인터뷰. 그 영화의 비밀』, 서울 2009, p. 28.

38) 위의 책, p. 43.

39) P. Despoix, *op. cit.*, p. 75.

40) 김시무, 『홍상수의 인간 희극』, 서울 2015, p. 29.

홍상수의 도시산책자도 도시축소화 기법으로 도시를 부분적으로 세밀하게 묘사한다. 삶의 의미가 드러나지 않는 현실의 추상성 속에 도시는 거리, 음식점, 숙박소, 영화관 등으로 환유의 수사학으로 제시된다. 특히 숙박소는 다른 장소로 이동할 수 있는 자유로운 과정의 장소로서 선형적 고향상실자의 장소이며, 또한 관찰의 장소로서 “의심의 해석학”이 작동하는 공간이기도 하다.<sup>41)</sup> 주변부적 현상이면서도 일상적 삶의 중요한 의미를 지니는 이런 유형의 축소된 장소는 크라카우어의 의미에서 “현존하는 것의 기본 내용 *der Grundgehalt des Bestehenden*” 또는 “한 시기의 기본 내용 *der Grundgehalt einer Epoche*”은 물질적인 장소이다.<sup>42)</sup> 또한 이런 장소는 크라카우어가 『영화이론 *Theorie des Films*』(1964)에서 언급하는 우연성이 강하게 지배하는 장소이다.

## 2) 영화 또는 영화관의 계몽적 성격과 사회비판기능

홍상수의 도시산책자는 도시에서 사회적 “통념과 상투성 아래서 사는 모습”<sup>43)</sup>을 응시한다. 특히 사회적 통념은 크라카우어의 의미에서 ‘거짓된 의식’과 비교할 수 있다. 홍상수는 “현 시점에서 중요한 것은 통념 자체가 갖는 허구성을 보는 훈련이 필요하다”<sup>44)</sup>라고 지적하고 있는데, 이는 교육수단으로서의 영화를 통해 관객에 대한 계몽적 성격을 부각시키는 것으로 이해할 수 있다.

홍상수의 영화에서 사회적 통념이 이야기하는 허구성의 주제는 삶과 사랑이다. 그의 도시산책자는 현실에 대한 두려움 또는 혐오감을 느끼는 자인데, 이 두려움은 마지막에서 죽음의 모티브로 확장된다. 도시산책자

### 주

41) Vgl. U. Vedder, “Die Hotelhalle als kritischer Topos in Kracauers Schriften und in der zeitgenössischen Literatur, in: J. Ahrens/ P. Fleming/ S. Martin/ U. Vedder (Hg.), *Doch ist das Wirkliche auch vergessen, so ist es darum nicht getilgt. Beiträge zum Werk Siegfried Kracauers*”, Wiesbaden, 2017, S. 83 u. 92.

42) S. Kracauer, *Das Ornament der Masse*, *op. cit.*, p. 50.

43) 이동진, 『이동진의 부메랑 인터뷰. 그 영화의 비밀』, p. 37.

44) 위의 책, p. 37.

는 자신의 두려움을 의식을 마비시키는 술을 통해 극복하려고 하는데, 이 과정에서 구도의 모티브가 강하게 부각된다. 홍상수의 대부분의 영화에서 나타나는 술집은 도시산책자의 의식을 벗어나게 하는 장소라는 점에서 판타스마고리의 한 유형이라고 할 수 있다. 이 파국을 벗어나기 위해 그는 도시산책 또는 여행이라는 과정 속에서 객관적 현실의 재구성의 가능성을 열어두고 있다.

크라카우어의 높은 의미의 현실이 신성의 총체성이 이루어진 세계 또는 계몽의 과정을 통해 재구성된 새로운 현실이라면, 홍상수의 도시산책자는 상투적인 사회적 통념을 벗어난 높은 의미의 현실로서의 구원을 추구한다. 이러한 유형의 현실은 삶의 진리 또는 사랑 또는 자연으로 강하게 암시된다. 그에게 사랑은 삶의 진리이고 삶의 절대성의 의미를 지닌다. 하지만 그 절대성에서 멀리 떨어져 있다는 점에서 크라카우어와 유사하게 홍상수의 도시산책자는 선행적 고향상실자이다. 홍상수의 도시산책자는 이러한 삶의 절대성을 기억, 꿈, 판타스마고리, 영화관을 통해 지속적으로 높은 의미의 현실에 다가가는 선행적 주관성을 부각시킨다. 크라카우어의 영화관에 관한 관점처럼 홍상수의 영화관은 예술이 아니라 자연의 기능을 한다. 환언하면 영화관은 추상적인 현실의 치유체로서 기능하지 못하는 예술을 치환하는 사회비판기능을 한다.

이러한 관점은 영화관에서도 나타난다. <극장전>(2005)은 데뷔작 <폐지가 우물에 빠진 날>(1996)보다 영화관을 훨씬 부각시킨 영화로서 영화관 그 자체의 이야기이다. 이 영화는 두 부분으로 나누어져 있다. 첫 번째 부분은 영화 속의 영화이고, 두 번째 부분은 이 영화에 출연했던 극중 인물과 영화를 본 관객과의 대화이다. 첫 번째 부분의 오프닝 크래딧은 화면 중심에 앙상한 나무 가지와 함께 흐린 날의 남산에 있는 서울타워를 제시한다. 이 흐림은 현실의 추상 속과 그 속에 가까이 보이는 유토피아 모멘트로서 서울타워를 대립시키고 있다. 그리고 시작과 함께 줌 아웃시키면서 ‘시네코어’라는 영화관의 커다란 글씨가 제시되는데, 이 장면은 현실의 추상성을 극복할 수 있는 영화관의 사회적 기능 또는 사회의 꿈을 관객에게 암시한다. 시네코어는 두 번째 부분에서 현실 속의 영화

관으로 다시 제시된다는 점에서, 현실과 비현실의 경계를 넘어서는 사회적 현상 또는 선형적 주관성을 주장할 수 있는 칸트적 의미의 자연과 동등한 기능을 하는 상징적 의미를 지닌다.

영화  
연구  
76



<그림 1>

이는 사회가 요구하는 공간이미지에 관한 것으로, “의식에 의해 부정된 모든 것, 그밖에 고의로 간과된 모든 것은 전형적인 공간 구성에 참여한다. 공간의 이미지는 사회의 꿈이다. 공간이미지의 상형문자가 해독되는 곳에서 사회적 현실의 기본이 제공된다.”<sup>45)</sup>라는 크라카우어의 도시산책자가 주장하는 논점과 유사성을 보이는 부분이다.

<극장전>의 첫 번째 부분의 주인공 대학생 전상원은 도시산책자이다. 전상원은 우연히 만난 최영실을 다시 만나기 위해 산책하면서 기다린다. 이 ‘기다리는 자’의 모티브는 멜랑콜리커와 중첩되고 있다. 기다리는 동안 도시산책자는 우연히 연극 『어머니』를 관람하는데, 이 연극은 현실 속의 생존을 위한 삶뿐만 아니라 ‘염병’이라는 병든 현실의 이미지를 보여주는데, 이는 이 영화가 상호매체성의 기법으로 나타나는 차이의 형식 속에서 죽음의 이미지를 주제로 하고 있음을 강하게 암시하고 있다.

이 영화의 두 번째 에피소드는 아직 성공하지 못한 영화감독 김동수가 영화관을 나오는 것으로 시작한다. 그는 자신의 선배 감독에 관한 영화

주 ■■■■

45) S. Kracauer, *Straßen in Berlin und anderswo*, op. cit., p. 73.

<이형수 회고록>을 보고 나오고 있는데, 이 장면에서 영화 속의 영화인 <이형수 회고록>의 포스트가 클로즈업 된다. 이 시퀀스에서 김동수는 자신이 금방 본 영화의 여주인공이 같은 영화관에서 그 영화를 관람하고 나가는 것을 보고 따라간다. 이 장면은 판타스마고리 현상이 전도된 것으로서 재현의 공간이 현실의 공간과 교차되고 있음을 제시한다.

영화의 자기반영성을 보여주는 이 영화는 영화감독 이형수 개인의 경험에 관한 기록인 회고록영화라는 점에서 다큐멘터리영화의 한 유형이다. 이는 크라카우어가 「영화비평가의 임무에 대해서」라는 글에서 큰 관심을 보였던 도시민속학 영화 또는 다큐멘터리영화 형식의 연상몽타주 영화와도 연관성을 지닌다. 이는 크라카우어가 비판이론과 유사한 관점에서 영화비평가를 사회비평가와 같은 기능을 하고 있다는 점을 강하게 암시하는 것으로서 홍상수의 현실비판과 유사성을 보인다.

<극장전>의 이어지는 시퀀스에서 영화감독 이형수가 중병에 걸려 입원 중인 상황임을 보여준다는 점에서 병든 현실의 이미지를 제시하고 있다. 이 이미지는 크라카우어에게 많은 영향을 미친 비합리주의적 생의 철학자 게오르그 짐멜이 주장한 비현실의 리얼리즘과 유사하게, 홍상수의 의미에서 병든 현실의 이미지이다. 이는 현실상실로 인한 자아와 세계의 붕괴를 강하게 암시하면서 크라카우어와 유사하게 “병적 증상의 이미지 Krankheitsbild”<sup>46)</sup>를 제시하는 것으로 이해할 수 있다. 또한 이 이미지는 크라카우어가 영화 관람에 “병이 날 경우 먹는 약”<sup>47)</sup>이라는 치유제의 기능을 부여한 것과도 맥락을 같이한다.

홍상수 영화에서 병적 증상의 이미지는 <돼지가 우물에 빠진 날>에서부터 시작한다. 뮐랑콜리코로서의 도시산책자가 겪는 이른바 ‘역사적 이미지’를 제시하는 이 영화는 네 가지 에피소드로 이루어져 있는데, 이 중 마지막 에피소드가 그런 경우이다. 보경의 하루로 이어지는 이 에피소드에서 주목할 점은 보경이 남편 동우가 성병에 걸린 것에 알게 된 후 보

주 ■ ■ ■ ■ ■

46) H. Stalder, *op. cit.*, p. 29.

47) S. Kracauer, *Straßen in Berlin und anderswo*, *op. cit.*, p. 97.

경의 죽음에 관한 장례식 시퀀스 꿈으로 이어지는 것인데, 이는 병든 현실의 과격한 이미지로 나타난다. 환자인 동우는 홍상수의 의미에서 병든 현실의 알레고리 인물이다. 효섭과 유부녀 보경은 서로 사랑의 관계에 있으며, 보경의 남편 동우는 아내를 의심한다. 선형적 고향상실자가 체험하는 역사적 이미지는 <그 후>(2017)에서도 잘 나타나 있다. 이러한 병적 증상의 이미지는 역사적 이미지에 기인하는데, <돼지가 우물에 빠진 날>에서 영화관은 역사적 이미지의 치유장소로서 기능한다. 세 번째 에피소드는 그런 경우이다. 이 에피소드는 영화관 매표소 직원 민재를 중심으로 이어진다. 찻집시퀀스에서 민재는 효섭이 교정을 위해 건네는 원고를 펼치는데 첫 페이지에 ‘불길함’의 모티브가 반복적으로 보인다. 이러한 현실의 불길함에도 불구하고 민재가 관객에게 표를 팔고 효섭을 위해 구직자리를 구하면서 그의 원고를 교정하는 장면이 나타나는데, 이는 효섭의 꿈, 현실에서 벗어나 구름처럼 되고자 하는 것을 이룰 수 있는 가능성을 제시하는 것으로 현실의 치유장소로서 영화관의 긍정적인 기능을 강하게 암시하고 있다.

<극장전>은 이형수의 영화가 자서전적 영화라고 주장한다. “죽으려고 여관 간 것, 그리고 약 나눌 때 한 알씩 나눈 것, 다 제 이야기예요. 죽기 바로 전에 눈 내린 거, (...)” 등 첫 번째 에피소드 마지막 자살 시퀀스의 내용이 모두 자서전적 이야기라는 것이다. 이 장면에서 관객은 비로소 첫 번째 에피소드가 영화 속의 영화임을 알게 된다. 그러니까 이 영화의 두 번째 에피소드가 영화관을 나오는 것으로 시작한 것은 첫 번째 에피소드 전체가 영화 속의 영화라는 것이다. 그리고 두 번째 에피소드의 김동수와 첫 번째 에피소드의 전상원이 동일한 캐릭터로 인식되고 있다. 그러니까 두 유형의 선형적 고향상실자인 도시산책자가 모두 죽음의 모티브와 연관되고 있다. 죽음의 주제를 논의한 후 여관을 나서는 도시산책자 동수와 이와 대비되면서 클로즈업되는 천사동상과 병원은 극단적인 대비를 이룬다. 병원을 나서는 영화감독 동수의 이성적 사고로서 ‘생각’을 죽음과 대비시키는 이 영화는 영화 또는 영화관의 계몽적 성격을 강하게 암시하고 있다.



이러한 유형의 계몽은 <오! 수정>에서도 잘 나타난다. 이 영화에서는 서로 다른 기억을 제시하는데, 이는 “인간의 삶을 억제하는 통념”<sup>48)</sup>에서 벗어나려는 시도이다. 이에 대해 홍상수는 다음과 같이 언급한다. “예를 들어, <오! 수정>에서 서로 다른 기억을 대비해 보여줬던 것 역시 그런 의도에서였습니다. (...) 그걸 영화로 보여주면 기억이라는 것 자체도 그리 못 믿을 거란 생각을 하게 될 테니 (...)”<sup>49)</sup> 관객으로 하여금 삶에 대한 사회적 통념에서 해방되는 것은 홍상수의 의미에서 계몽에 해당한다. 홍상수는 계속해서 다음과 같이 말한다. “인생이 뭐다, 나는 뭐다, 이렇게 확신하는 사람들에게는 이성에 대한 지나친 믿음이건 편견에의 함몰이든, 스스로 그렇다고 믿고 싶은 자신의 모습과 달리 실제로는 모순된 모습이 들어 있어요. 저는 그런 것들을 영화에 넣어 스토리 속에서 모이도록 하는 거죠. 관객들은 그런 제 영화를 보면서 의미화 하겠지요.”<sup>50)</sup> 이런 의미화 과정은 그의 영화의 사회비판기능을 목표로 한다.

### 3) 영화관의 구원적 기능과 부정적 영화

<잘 알지도 못하면서>(2008)는 “이천 팔년 여름. 충북 제천에서”라는 제 1부와 제주도에서 제 2부로 구성되어 있다. 제 1부는 영화감독 구경남이 영화제의 심사위원으로 참가하기 위해 제천 버스 터미널에서 기다리는 장면으로 시작한다. 역시 기다리는 자의 모티브로 시작한다.

구경남 감독이 후배 부상용의 집에 가서 부상용의 아내 유신과 마당에서 함께 한 술자리 시퀀스에서 유신이 삶과 인간존재에 대해 기독교적 의미에서 “빛”이라고 말하면서 인간존재의 아름다움을 주장한다. 그때 술에 취한 부상용이 구경남을 손가락으로 가리키는 “애가 그 빛이라구!”라고 아주 나지막하게 말하는 장면은 홍상수 영화가 선형적 주관성을 구

#### 주

48) 이동진, 『이동진의 부메랑 인터뷰. 그 영화의 비밀』, p. 31.

49) 위의 책, p. 31.

50) 위의 책, pp. 31-32.

제할 수 있는 가능성을 추구하면서도 그 가능성이 현실의 층위에서 벗어난 또는 넘어선 영역에서 이루어짐을 강하게 암시하고 있다. 하지만 이 시퀀스의 마지막에 구경남이 이러한 관점을 부정하고 있는데, 이는 영화가 변증법적 과정을 통한 현실의 구원가능성을 부정하는 것으로 상대주의적 회의론으로 이해할 수 있다. 이어지는 시퀀스에서 부상용이 죽는 꿈의 장면과 부상용의 절교편지는 이러한 회의론적 부정성을 과격하게 심화하고 있다. 이러한 관점은 구경남이 영화제 심사에 참여하고도 지루해 하거나 또는 심사에 참여하지 않고 도시를 다시 산책하게 하는 계기가 된다. 이는 사회비판 기능이 없는 부정적 영화에 대한 홍상수의 비판이며 동시에 영화 또는 영화관의 구원적 기능에 대한 강한 요구이기도 하다.



<그림 2>

크라카우어의 의미에서 사회의 총체성을 구현하는 영화의 기능은 <그 후>에서도 엿볼 수 있다. 이 영화는 출판사 사장 봉완이 어두운 새벽, 즉 어두운 현실을 걷는 것으로 시작한다. 출판사 사장 봉완이 지하철을 타고 가면서 읽는 김소진의 소설 『눈사람 속의 검은 항아리』(1997)는 기억의 모티브로 재개발로 사라진 낙후됐던 옛 고향을 찾아가는 소설인데, 이는 선형적 고향상실자의 이미지를 강하게 암시하고 있다.

이런 논점은 식당시퀀스에서 고찰할 수 있다. 이 시퀀스에서 송아름은 봉완에게 삶의 이유에 대해 묻는데, 이에 대해 아름은 봉완에게 믿는 것을 찾는 것이 삶이라고 주장한다. 계속되는 대화에서 나타나듯이, 아름이

‘믿는 것’은 주관성의 상실된 것과 이로 인해 언제든지 죽음에 이를 수 있는 가능성, 그리고 세계가 아름답다는 가상이다. 이 믿는 것은 아름이 봉완과의 음식점 시퀀스에게 이야기 한 것처럼 기독교적 믿음을 의미하는 것으로 크라카우어의 논점으로 말하면 신성으로 충만한 총체성과 깊은 연관성을 지닌다. 다시 말하면 크라카우어의 의미에서 기독교적 신성의 충만성이 결여된 것과 그로 인한 삶의 총체성의 상실이 주체화되고 있다. 아름이 출판사를 그만두고 집으로 택시를 타고 가는 도중 출판사에게 가져온 책 중 꺼낸 김원일의 소설 『마음의 감옥. 히로시마의 불꽃』을 꺼내 읽는데, 이 책은 역사로 인해 고통을 받는 인간의 모습을 묘사하고 있다는 점에서 크라카우어의 의미에서 역사적 이미지를 보여준다.

<잘 알지도 못하면서>에서 제주도로 이어지는 제 2부의 강의에 대한 토론 시퀀스에서 영화의 의미에 대한 질문에 구경남은 영화는 현실과 삶을 “발견하는 과정”<sup>51)</sup>을 주장한다. 그는 자신의 영화가 미메시스가 아니라 과정으로 제작된 것임을 강조하면서, 이에 대해 다음과 같이 계속 언급한다. “(영화를 만드는) 작업이란 다름 아닌 과정이죠. 다루게 될 것들 다 알지 못하는 채로 직감적인 재료를 사용해서 끝까지 가보는 거예요. (...) 이미 알고 있는 것을 재연하거나 그걸 미화시켜서 표현하는 것은 무의미해요. 과정을 통해 잘 모르는 것에 대해 채워나가야 한다는 거죠. (...) 과정이 나로 하여금 뭔가를 계속 발견하게 하고 저는 그걸 그냥 수렴하고 덩어리로 만드는 것이죠.”<sup>52)</sup> 마치 탐정처럼 발견하는 과정으로 이루어진 그의 영화는 추상적 현실 또는 미로와 같은 꿈속에서 삶의 의미를 추적한다. 다시 말하면 ‘잘 알지 못하는’ 편견으로 가득 찬 현실의 껍질을 벗겨내면서 새로운 현실을 재구성하고 있다.

홍상수의 도시산책자의 기억은 흔히 술자리에서 대화를 통해 환기된다. 흐릿한 현실의 메타포로서 술과 이에 대한 계몽의 상징으로서 담뱃불과 빛의 모티브가 논의된다. 특히 해변가에서 노화백 양친수가 담뱃불

주 ■■■■  
51) 홍상수, <잘 알지도 못하면서>.

52) 이동진, 『이동진의 부메랑 인터뷰. 그 영화의 비밀』, p. 35.

을 붙이기 위해 라이터를 켜는 장면은 불의 진리에의 구원성을 보여주는 좋은 예이다. 이 장면에서 양천수의 라이터가 켜지지 않자 옆에 있는 구영남이 함께 손을 감싸고 불을 붙이는데, 이는 이 후에 있는 유포피아의 모멘트로서 노화백의 아내 고순임과의 이상적인 사랑이 구현되는 가능성을 강하게 암시하고 있다.

마지막 시퀀스에서 구경남과 고순임은 바닷가에서 다시 만나는데, 여기서 두 사람이 바라보는 바다는 자연으로의 회귀를 강하게 요구하고 있다. <돼지가 우물에 빠진 날>에서 자연은 효섭이 보경에게 도피의 장소로 약속한 양평이나, <오! 수정>에서 재훈이 수정에게 사랑의 장소로 약속한 제주도과 같은 곳이다.

#### 4) 도시표층의 분석과 현실 도피처로서의 영화관

<지금은 맞고 그때는 틀리다>(2015)는 선행적 주관성과 현실의 빈 공간을 극복하는 방법으로서 표층분석에 대한 강한 요구를 하는 영화이다. 이 영화는 두 부분으로 이루어진다. 먼저 첫 번째 부분인 ‘그때는 맞고 지금은 틀리다’에서 수원영화제의 강의를 위해 수원에 도착한 영화감독 함춘수의 배회자 이미지를 보여준다. 이 에피소드는 수원행궁의 정문 앞에서 시작하면서 현실의 빈공간과 삶의 의미의 공허함을 메타포로 표현하는 앙상한 나무를 클로즈업한다. 겨울 모티브도 이러한 관점을 부각시킨다.

커피집의 대화 시퀀스에서 화가 윤희정은 함춘수에게 자신의 미래에 대한 불안감을 토로한다. 삶의 의미가 순수함에 대한 채감이라는 화가의 말에 함춘수는 동의한다는 데서 이 영화가 지향하는 현재적 삶의 의미에 대한 부정성을 고찰할 수 있다. 이 관점은 ‘시인과 농부’라는 카페 시퀀스에서 다시 반복되면서 강조되고 있다.

윤희정의 화실 시퀀스에서 함춘수는 그녀의 추상화를 보고서, 그 작품이 가보지 못한 순수함의 길에 관한 그림이라고 평가한다. 이는 도시산

책자 영화감독뿐만 아니라 화가의 선형적 주관성에 대한 논의라고 할 수 있다. 하지만 이 논점은 두 번째 부분에서 다시 부정되면서 영화뿐만 아니라 회화의 예술기능에 대한 회의가 강하게 나타난다.

수원영화제에 초청된 강의에서 ‘영화란 무엇인가?’라는 영화평론가인 사회자의 질문에 대한 대답에서 함춘수는 일상적 언어의 무의미성을 강조한다. 강의를 마치고 난 후 한 관객이 건네는 책에 쓰인 헌정 글에서 이러한 관점에 분명하게 부각된다. “우리의 삶의 표면에 숨겨진 것들의 발견만이 우리의 두려움을 이겨내는 길”<sup>53)</sup>이라는 함춘수 감독의 예술적 견해는 바로 도시산책자의 알레고리적 현실극복과정으로서 표층분석의 필연성을 부각시키고 있는 것으로 이해할 수 있다. 이 에피소드의 마지막 장면은 시작 시퀀스처럼 현실의 빈공간과 삶의 의미의 공허함을 메타포로 표현하는 앙상한 나무를 클로즈업하면서 끝난다.

두 번째 부분은 첫 번째 에피소드 제목 ‘그때는 맞고 지금은 틀리다’와 대조적으로 ‘지금은 맞고 그때는 틀리다’이다. 이러한 제목의 뒤바뀐은 홍상수의 도시산책자가 두려운 현실을 벗어나기 위해 발견하고자 하는 진리가 논리적 부재의 상태임을 강하게 암시한다. 두 번째 에피소드는 첫 번째와 유사하게 수원행궁의 정문 앞에서 시작하지만 앙상한 나무의 메타포가 사용되지 않는 것이 차이이다.

마지막 시퀀스는 영화관에서 도시산책자인 함감독과 윤희정의 만남은 현실의 도피처로서, 그리고 정신분산의 장소로서 영화관이라는 크라카우어의 관점에 깊은 유사성을 지닌다. 이러한 관점은 이 겨울영화에서 음악적 주도동기로서 기능하는 「봄이 오면」이라는 노래와 같은 맥락을 지닌다.

### 5) 영화관의 정신분산기능과 즉흥적 현실구성

<밤의 해변에서 혼자>(2016)는 제 1부와 제 2부로 이루어진다. 제 1부에서도 역시 기다리는 자의 모티브가 강하게 드러난다. 독일 함부르크에

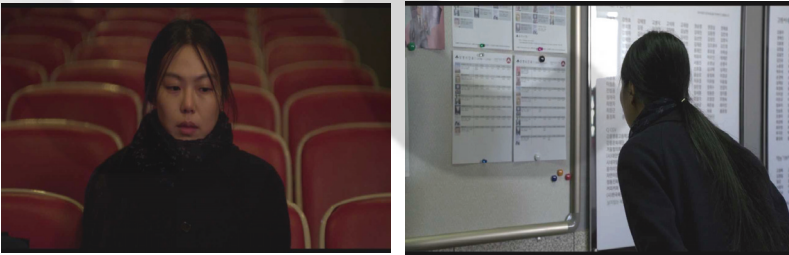
주 ■■■■

53) 홍상수, <지금은 맞고 그때는 틀리다>.

온 여배우 영희는 한국에서 알게 된 영화감독인 연인이 돌아오기를 기다린다. 제 1부에서 영희는 도시산책자로 나타난다. 그리고 해변에서 다다라서 그녀는 기다리는 연인의 얼굴을 모래 위에 그린 후 해변가에서 죽는다.

제 2부는 강릉에 있는 어느 영화관에 앉아서 영화를 본 영희가 눈시울을 적시면서 생각에 잠긴 후 영화관을 나서는 것으로 시작한다. 그녀가 본 ‘슬픈’ 영화는 제 1부에서 자신의 죽음을 맞이한 마지막 장면으로 인한 것이다. 관객으로서 영희가 영화 속의 영화인 제 1부에서 현실에서 시각적으로 다시 나타난 자신의 모습을 바라보는 것은 호메로스의 『일리아드』 이후로 판타스마고리의 유형에 속한다. 이는 크라카우어의 도시산책자에게 자주 나타나는 이미지유형으로서, 실체가 없는 현실 속의 가시적 이미지로서 현실의 추상성 속에서 나타나는 두려움의 이미지이다.

영화  
연구  
76



<그림 4>

현실의 추상성 속에서 높은 의미의 사랑 또는 현실에 도달하지 못한 선형적 고향상실자인 도시산책자 영희에게 도시는 “유령 같은 빈공간의 판타스마고리”<sup>54)</sup>이다. 이는 영화가 죽은 자의 현재성을 유령이나 마법처럼 보여주기 때문이다.

이를 극복하기 위해 영화는 현실의 고통을 드러내야 하는 것이며, 영화를 보는 도시의 대중이 스크린에서 보기를 원하는 것을 보게 하는 것

주 ■ ■ ■ ■ ■

54) H. Stalder, *op. cit.*, p. 254.

이 아니라 현재의 자기 자신이 현실에서 받는 고통을 직시하게 하게 하는 것이며, 그것에서 야기되는 사회적 소원감을 인식하게 하는 것이다.<sup>55)</sup> 영화가 가져올 수 있는 사회변혁의 기능에 대한 크라카우어의 관심은 정신분산을 통해 사회의 부정성을 인식하는 것으로, 이로 인해 관객은 영화의 비평가와 유사한 기능을 한다.

무의식적 환상을 불러일으키는 두려움의 현실에서 크라카우어는 “선택적 주관성의 경험할 수 있는 모멘트”<sup>56)</sup>를 부각시킨다. 이는 현실의 객관성에 토대를 둔 주체를 포기하는 것이 아니라, 계몽이 이루어지는 순간, 다시 “현재적인 것”<sup>57)</sup>으로 나타날 수 있는 정신분석학적인 성찰 주체의 유형을 보이게 한다. 이처럼 크라카우어는 성찰의 대상인 도시에서 판타스마고리의 가상을 벗겨나가면서 현실을 구성한다. 그의 판타스마고리가 사회 전반적으로 편재하고 있다는 점에서 물신으로서 상품과 파사주의 판타스마고리에도 주목하는 벤야민과 차이점을 보인다.<sup>58)</sup> 판타스마고리 속에서 현실을 구성하려는 시도는 꿈과 같은 공간에서 지속적으로 나타난다. 이런 점에서 홍상수의 도시산책자는 크라카우어의 도시산책자의 유형에 속한다.

이런 관점에서 보면, <밤의 해변에서 혼자>의 제 2부에서 영화관은 ‘영화의 권리를 박탈하는 모든 첨가된 것에서 해방시키고 몰락을 감추는 것이 아니라 드러내는 정신분산을 철저하게 목표로’하는 크라카우어의 영화관 기능과 상응하는 것이다. 이어지는 시퀀스에서 관객으로서 여배우 영희가 영화관을 빠져나와 다시 영화관 벽에 붙어 있는 상영 프로그램을 유심히 바라보는 장면은 이러한 영화관의 기능을 부각시키고 있다. 특히 상영 프로그램 왼쪽 위에 붙어있는 마이크 반 디엠 Mike Van Diem의 영화 <킬 미 달링 The Surprise>(2015)은 상호텍스트성의 내러티브 간섭기법으로 영희가 죽음으로 향하는 여행을 하고 있음을 강하게 암시하

주 ■ ■ ■ ■ ■

55) *Ibid.*, p. S. 264.

56) H. Schlüppmann, *op. cit.*, p. 74.

57) *Ibid.*, p. 70.

58) G. Gilloch, *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City*, Cambridge, 1996, p. 102.

고 있다.

<밤의 해변에서 혼자>라는 제목 자체도 이러한 죽음을 강하게 암시하고 있다. 영희는 영화관 앞에서 우연히 만나게 된 영화 프로듀서 천우의 소개로 찻집에서 다시 만나게 된 천우의 친구 명수를 아픈 환자처럼 보인다고 말하는 장면은 홍상수의 병든 현실의 이미지를 다시 부각시킨다. 이어지는 시퀀스에서 “바람 불어 어두운데 당신 모습이 그리울 때, 바람 불어 외로울 때 아름다운 당신 생각...”<sup>59)</sup>이라는 영희의 독백조의 노래는 이러한 병든 현실과 도시산책자가 추구하는 높은 의미의 현실사이의 괴리를 잘 나타내고 있다. 다시 찻집에 들린 영화가 다시 나와서 길 가의 화단에 핀 꽃을 어루만지면서 생각에 잠겨있는 장면은 높은 의미의 현실이 자연과도 부합하고 있음을 강하게 암시한다. 이러한 장면은 이 영화의 제 1부에서 영희가 지영과 함께 도시를 산책하면서 숲 속으로 진입하는 다리 앞에서 자연에 대해 경배하는 예를 올린 것과 일치한다. 두 장면의 배경 음악도 동일한 음악이다. 또한 두 장면 모두 앞 장면에서 먹는다는 행위와 결부된 생존의 문제와 자연을 대립시킨다는 점에서 동일한 의미를 지닌다.

영화  
연구  
76



<그림 5>

이어지는 음식점 시퀀스는 이 영화의 제 1부가 영화 속의 영화임을 확인시킨다. 이 시퀀스에서 여배우 영희는 비가시적인 사랑과 죽음에 대해

주 ■■■■  
59) 홍상수, <밤의 해변에서 혼자>.



말하면서 부정적 현실에서의 삶을 말한다. 여기서 영희는 명수와의 대화에서 자신의 사랑은 거짓된 추한 삶과 대립적임을 주장한다. 즉 높은 의미의 사랑은 삶의 너머에 있는 칸트적 의미의 ‘물 자체 Ding an sich’라는 점이다. 또 다른 음식점에서 계속되는 감독과의 대화 시퀀스에서 여배우 영희는 자신의 파괴적인 자아를 주장하면서 선형적 주관성과 떨어져 있음을 부각시킨다.

마지막 부분에서 영화감독 상원은 비정상적 또는 아픈 삶에 대한 보상으로서 영화를 다시 제작하려 한다. 이는 영화가 도피처 또는 위로로서의 기능을 할 수 있다는 가능성을 의미한다. 하지만 죽음에 이르게 하는 병든 삶에 치유는 자연임을 이 영화는 부각시키고 있다. 선형적 고향상실자의 이동 장소인 호텔 방에서 줌인으로 창문 전체를 차지하는 바닷가, 영희가 영화제작팀과의 해변가 대화시퀀스 다음에 역시 줌인 되면서 클로즈업되어 해변가에 드러누워 있는 이미지, 그리고 마지막 시퀀스에서 다시 해변가에서 잠들어 누워있는 이미지가 그것이다.



<그림 8>

그 사이에 들어있는 해변가 음식점에서 영희가 영화감독 상원과 그의 스태프와 대화하는 시퀀스는 홍상수의 “자기 패러디”<sup>60)</sup>이다. 여기서 상원은 영화의 소재가 아니라 영화 만드는 방식, 즉 형식에 대해 다음과 같이 말한다. “그냥 생각나는 대로. 정해놓지 않고 그냥 쪽 가는 게 내 방

주 ■ ■ ■ ■ ■

60) Jason Bechervaise, “On The Beach At Night Alone,” *Berlin Review*, in: *Screen Daily*, vol. 05, 12, 2016.

법이잖아. 그러니까 첫 장면을 찍어놓고 거기 따라서 쭉 가는 거.”<sup>61)</sup> 그리고 이 시퀀스에서 영화감독 상원은 질식하는 삶 속에서 죽음을 이야기 하면서도 이 해결책으로서 책을 펼치고 ‘고상한 사랑’이 그 해결책이 될 수 있음을 주장하면서 영희에게 건넨다. 여기서도 멜랑콜리커의 치유로서 뿐만 아니라 사회비판의 수단으로서 홍상수의 높은 의미의 사랑이 명시적으로 논의된다.

또한 영화감독 상원이 말하는 영화제작형식은 모자이크와 같은 즉흥적인 현실구성을 의미하는데, 이는 크라카우어와의 유사성을 엿보게 한다. 크라카우어는 도시산책자의 기록에세이 『직장인』에서 현실은 우연성을 통해 미세한 대상을 인지하는 것을 통해 인위적으로 만들어진다는 점을 강조한다. 이에 대해 그는 다음과 같이 언급한다. “현실은 구성이다. 확실히 삶은 살아남기 위해 관찰되어야 한다. 하지만 현실은 다소 우연한 르포르타주의 관찰의 연속이 결코 아니다. 오히려 그 현실은 전적으로 그 구성내용의 인식의 근거를 토대로 개별적인 관찰에서 구축된 모자이크 속에 끼워져 있다. 삶은 르포르타주로 사진 찍혀진다. 그러한 모자이크가 삶의 이미지일 거다.”<sup>62)</sup> 현실은 르포르타주의 관찰의 연속이 아니지만 사진 찍혀지는 삶의 인식에는 계몽처럼 ‘빛’과 같은 인식방법의 필요하다는 것을 암시하고 있다.<sup>63)</sup> 이는 우연 속에서 이어지는 즉흥적인 모자이크로서의 삶은 현실의 층위를 넘어서고 있음을 부각시키고 있다. 기억을 통해 현실을 구성해 가는 기법은 현실을 비판적으로 재구성하려는 크라카우어의 영화이론과도 유사성을 지닌다.

<밤의 해변에서 혼자>의 마지막 시퀀스에서 영희는 바닷가에 누워 꿈에서 깨어나는데, 이는 영화감독과 그의 스태프와의 대화 시퀀스가 꿈이었음을 보여준다. 여기서 제시되는 클로즈업은 역사적 이미지를 부각시

#### 주

61) 홍상수, <밤의 해변에서 혼자>.

62) S. Kracauer, *Die Angestellten*, Frankfurt a. M. 1971, p. 16.

63) B. R. Erdle, “Sorge um Aufklärung. Kracaueers Nachdenken über das Problem der Geschichte, in: J. Ahrens/ P. Fleming/ S. Martin/ U. Vedder (Hg.), *Doch ist das Wirkliche auch vergessen, so ist es darum nicht getilgt. Beiträge zum Werk Siegfried Kracaueers*”, Wiesbaden, 2017, p. 368f.

키는 것으로서 높은 의미의 현실 또는 역사의 총체성을 위해 극복되어야 할 병적 증상임을 의미한다. 클로즈업으로 암시되는 시각적 무의식 속에서 바다는 자연으로서 새로운 삶을 암시한다. <잘 알지도 못하면서>에서 도 이와 유사한 자연의 기능을 엿볼 수 있다.

또한 무의지적 기억을 통해 현실을 구성해 가는 기법으로 현실을 비판적으로 재구성하는 것은 크라카우어의 도시산책자의 미학적 전략이다. 이는 논리적 사고과정이 아니라 개인의 우연적인 주관적 기억을 의미하는 것으로, 무의식 속의 기억 또는 마르셀 프루스트의 의미에서 잃어버린 시간을 다시 찾아가는 무의지적 기억의 유형이다. 예컨대 <오! 수정>은 이러한 기억을 잘 보여준다. 이 영화에서 재훈의 기억과 수정의 기억이 사소하고도 세밀한 차이에서 서로 다르게 나타난다.

더 나아가 <밤의 해변에서 혼자>서뿐만 아니라 <자유의 언덕>(2014)에서도 멜랑콜리커로서의 도시산책자에게 보이는 초현실주의와 같은 꿈과 모자이크와 같은 즉흥적인 현실구성도 그러한 예에 속한다. <자유의 언덕>은 전체가 꿈 이야기이다. 자유의 언덕 카페 이름을 딴 이 영화의 제목 ‘자유의 언덕’은 선형적 고향상실자의 주체를 현실과 이어주는 통로를 의미한다. 도시산책자 일본인 모리는 카페에서 『시간』이란 책을 읽으면서 묻는 카페주인에게 시간의 의미를 설명하는데, 이는 크라카우어의 「파리 거리의 기억」에서처럼 현재가 다층적인 꿈처럼 과거와 뒤섞여 있는 현재에 대해 말하고 있다. 도시산책자는 현재가 비어있는 시간임을 강하게 암시하면서 현재에서 무의지적 기억을 통해 과거를 환기시킨다. 게스트하우스 마당에서 주인과의 대화 시퀀스에서 도시산책자 모리는 자연 속에서 삶의 두려움을 잊을 수 있다는 관점을 피력하는데, 이는 현실을 넘어선 자연 속에서 선형적 주관성을 확보할 수 있다는 점을 강하게 암시하고 있다. 이러한 자유의 주제는 칸트가 「계몽이란 무엇인가에 대한 답변 Antwortung der Frage: Was ist Aufklärung?」에서 대중의 “계몽을 위해서는 자유이외에는 다른 어떤 것도 요구되지 않는다.”<sup>64)</sup>라는 논

주 ■■■■

64) I. Kant, Antwortung der Frage: Was ist Aufklärung?, Potsdam 1845, S. 4.

제를 생각나게 한다.

## 5. 맺는 말

크라카우어의 도시산책자는 시각적 무의식 속에서 기다리는 자, 멜랑콜리케, 꿈꾸는 자로 기능하면서 꿈과 같은 도시미로 속에 높은 의미의 현실이라는 유토피아의 모멘트를 찾는 탐정이다. 사회비판영화를 요구하는 그에게 영화관은 선험적 고향상실자를 위한 장소 또는 정신분산의 장소의 기능을 한다. 이러한 관점은 홍상수의 영화에서도 고찰할 수 있다. 도시의 장소는 크라카우어의 영화이론과 유사하게 삶의 흐름과 우연성이 강하게 지배하는 장소이다. 홍상수의 도시산책자가 삶의 두려움에서 받는 고통과 그 흔적은 크라카우어의 의미에서 이른바 ‘역사적 이미지’들이다. 홍상수 영화의 도시산책자는 이러한 역사적 이미지를 치유하기 위해 사회적 통념 또는 부정적 의식을 벗어나려는 과정 속에 놓여있다. 그가 요구하는 영화 또는 영화관은 크라카우어의 의미에서 사회계몽 및 사회비판기능인 ‘정신분산’의 기능을 하고 있다. 환연하면 크라카우어와 유사하게 영화관은 그 자체로서의 높은 의미의 삶 또는 계몽된 관객이 이 어가야 할 삶을 제시한다.

또한 역사적 이미지의 치유장소, 현실도피처, 구원적 기능도 영화관의 소명으로 이해할 수 있다. 특히 홍상수의 계몽영화에서 영화관의 구원적 기능은 유토피아의 모멘트를 강하게 암시하면서 크라카우어의 변증법적 과정과도 유사성을 보인다. 그의 영화 또는 영화관은 즉흥적인 모자이크의 현실구성을 요구하면서 크라카우어의 의미에서 유토피아의 모멘트를 추구한다.

## 참고문헌

### 1. 단행본

- 김시무, 『홍상수의 인간 희극』, 본북스, 2015.
- 이동진, 『이동진의 부메랑 인터뷰. 그 영화의 비밀』, 위즈덤하우스, 2009.
- Band, Henri, *Mittelschichten und Massenkultur. Siegfried Kracauers publizistische Auseinandersetzung mit der populären Kultur und der Kultur der Mittelschichten in der Weimarer Republik*, Berlin, 1999.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann, I-2*, Frankfurt a. M., 1974.
- \_\_\_\_\_, *Gesammelte Schriften, Bd. II-1, hrsg. v. Rolf Tiedemann*, Frankfurt a. M., 1989.
- Gilloch, Graeme, *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City*, Malden, 1997.
- Kant, Immanuel, *Antwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, Potsdam, 1845.
- Kracauer, Siegfried, *Die Angestellten*, Frankfurt a. M., 1971.
- \_\_\_\_\_, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M., 1977.
- \_\_\_\_\_, *Schriften 5.1, Aufsätze*, Frankfurt a. M., 1990.
- \_\_\_\_\_, *Straßen in Berlin und anderswo*, Frankfurt a. M., 2009.
- Lukács, Georg, *Die Theorie des Romans*, Berlin, 1920.
- Mülder, Inka, *Siegfried Kracauer – Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur. Seine frühen Schriften 1913-1933*, Stuttgart, 1985.
- Schlüpmann, Heide, *Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie*, Basel/ Frankfurt a. M., 1998.
- Schopf, Wolfgang (Hg.) & Theodor W. Adorno, Siegfried Kracauer. *Briefwechsel 1923-1966*, Frankfurt a. M., 2008, pp. 235-239.
- Stalder, Helmut, *Siegfried Kracauer. Das journalistische Werk in der 'Frankfurter Zeitung' 1921-1933*, Würzburg, 2003.

### 2. 논문

- Bechervaise, Jason, “On The Beach At Night Alone”, Berlin Review, in: Screen Daily vom 05.12.2016. (vol. 05, no.12, 2016.)

- Despoix, Philippe, “Zwischen urbaner Ehtnographie und Heuristik des Films. Kracauers kinematographischer Blick auf die Stadt, in: Christine Holste (Hg.), Siegfried Kracauers Blick. Anstöße zu einer Ethnographie des Städtischen”, Hamburg, 2006, pp. 63-80.
- Erdle, Brigit R., “Sorge um Aufklärung. Kracauers Nachdenken über das Problem der Geschichte, in: J. Ahrens/ P. Fleming/ S. Martin/ U. Vedder (Hg.), Doch ist das Wirkliche auch vergessen, so ist es darum nicht getilgt. Beiträge zum Werk Siegfried Kracauers”, Wiesbaden, 2017, pp.365-388.
- Kracauer, Siegfried, “Über die Aufgabe des Filmkritikers, in: Ders., Kino”, Frankfurt a. M., 1974, pp. 9-10.
- Vedder, Ulrike, “Die Hotelhalle als kritischer Topos in Kracauers Schriften und in der zeitgenössischen Literatur, in: J. Ahrens/ P. Fleming/ S. Martin/ U. Vedder (Hg.), Doch ist das Wirkliche auch vergessen, so ist es darum nicht getilgt. Beiträge zum Werk Siegfried Kracauers”, Wiesbaden, 2017, pp. 81-97.
- Weiss, János, “Kracauers Variante einer Theorie der ‘Verdinglichung’. Eine Einführung in Kracauers frühe Filmtheorie, in: Drehlí Robnik, Amália Kerekes, Katalin Teller (Hg.), Film als Loch in der Wand. Kino und Geschichte bei Siegfried Kracauer”, Berlin, 2013, pp. 43-58.

## Abstract

### Kracauer's Flaneur and Movie Theater

Jong-Ho Pih

Professor, Hanyang University

Kracauer's flaneur is a detective who functions as a person who is waiting in the visual unconscious, is a melancholy keeper, and is a dreamer, to seek for a moment of utopia named as a reality of high meaning, in the dream-like city labyrinth. To him who demands a social criticism film, a movie theater functions as a venue for a transcendental homelessness or distraction. This perspective can also be considered in Hong Sang-Su's film. The setting of the city is a place where the flow of life and contingency strongly dominate like Krakauer's film theory. The pain and traces of Hong Sang-Su's flaneur cause him to suffer in the fear of the life is so-called 'historical images' in Krakauer's meaning. The flaneur in Hong Sang-Su's film lies in the process of escaping social norm or negative consciousness to heal this historical image. The movie or movie theater he demands is functioning as a 'distraction' in Krakauer's meaning, which is a function of social enlightenment and social criticism. In other words, like Krakauer, the movie theater presents itself as a life of high meaning or a life in which the enlightened audience must live.

In addition, the place where historical images are cured, the asylum of escapism, and the functions of salvation are also able to be understood as the vocation of the movie theater. Especially, the salvation function of movie theater shows similarity with the Krakauer's dialectical process when the movie theater suggests the moment of utopia strongly. His movie or movie theater demands the realistic composition of the improvisational mosaic pursues the moment of utopia in the Krakauer's meaning.

**Keywords :**

Kracauer, Flaneur, transcendental Homelessness, Enlightenment, Social Critiques, Distraction, Zerstreuung, Sang-su Hong

영화  
연구  
76

K C I

투고일(2018년 3월 23일), 심사일(1차: 2018년 5월 24일),  
게재확정일(2018년 5월 28일)