

## 퍼즐 맞추기

— 김기덕 영화의 도상(해석)학적 이해를 위한 분석 —

김소연\*

1. 들어가며
2. 김기덕 영화를 도상(해석)학적으로 분석하는 이유
3. '김기덕 시스템'의 도상(해석)학적 지도 그리기
  - 3-1. 색상: 푸른색, 붉은색, 흰색, 검은색
  - 3-2. 자연물: 흙, 쇠, 물, 공기(바람)
  - 3-3. 동물: 거북이, 뱀, 물고기, 새, 나비, 그리고 사람
4. 나가며

### 국문요약

지금까지 김기덕 영화는 그 선정성과 폭력성의 정치적 의미와 더불어 회화적 이미지로도 세계적으로 주목받아왔다. 그러나 특히 후자와 관련하여 김기덕 영화의 회화성을 종합적, 체계적으로 분석하는 작업은 사실상 없었다. 이 글은 파노프스키의 도상학과 도상해석학의 목표를 김기덕 영화의 영상 분석에 적용함으로써 이른바 "김기덕 시스템"의 도상적 체계가 얼마나 정교한 의미론적 지도 위에 구축된 것인가를 밝히고자 하였다.

김기덕 영화의 도상들은 복잡하고 우연적으로 서로 얽혀 있는 것처럼 보이지만 크게는 색상, 자연물, 동물의 범주로 구분할 수 있다. 색상의 하위범주로는 푸른색, 붉은색, 흰색, 검은색이, 자연물의 하위범주로는 흙, 쇠, 물, 공기(바람)이, 동물의 하위범주로는 거북이, 뱀, 물고기, 새, 나비, 사람이 주로 여러 영화들에서 반복되고 있음을 확인할 수 있다. 아울러 이 도상들의 의미는 서사의 맥락에 따라 변증법적으로 수립된다는 것 또한 확인할 수 있다. 예컨대 그동안 김기덕 영화의 중요한 이미지로서 가장 자주 지적된 물의 이미지의 경우 어항이나 수족관에 갇혀 있을 수도, 강이나 바다가 되어 흘러다닐 수도 있으며 쇠의 이미지는 수갑이나 새장이 될 수도, 오토바이나 비행기처럼 자유로운 이동수단이 될 수도 있다. 한편 동물의 도상 중 가장

\* 중앙대학교 강사.

중요한 사람의 경우 김기덕 영화가 머리와 손을 인간 존재와 인간관계의 표상으로 서 특권화시키는 방식도 주목을 요한다. 김기덕 영화의 많은 수수께끼는 이처럼 다양한 도상들을 의미론적으로 서로 연결지어 재구성해봄으로써 상당 부분 풀릴 수 있으며 김기덕 시스템이 보여주는 해방과 자유 의지가 얼마나 공고한 것인가도 더욱 더 공감할 수 있게 된다.(주제어 : 김기덕, 시스템, 도상, 도상학, 도상해석학, 색상, 자연, 동물)

## 1. 들어가며

1996년의 데뷔작 <악어> 이후로 2008년의 <비몽>에 이르기까지 모두 15편, 당대의 어떤 영화감독보다도 다작인 작가가 바로 김기덕이다. 그럼에도 불구하고 그의 영화들이 그에 값하는 충분하고도 다각적인 주목을 받았는지는 적이 의심스럽다. 아마도 <나쁜 남자>가 페미니즘적 쟁점을 폭발 시켰던 때가 대중적으로나 비평적으로 그의 영화가 가장 많은 이들의 시야에 들어왔던 경우일 것이다.<sup>1)</sup> 하지만 당시의 논쟁은 김기덕의 영화가 보여주는 폭력성과 선정성을 어떠한 시각에서 바라볼 것인가, 요컨대 그것을 수용할 것인가 배척할 것인가의 문제로 쟁점을 단순화시키는 경향이 있었고, 따라서 김기덕의 영화가 일견 순해지기 시작한 <봄 여름 가을 겨울 그리고 봄> 이후에 그러한 쟁점의 발화점이 사라지자 이전과 같은 스포트라이트 효과도 함께 소실되는 결과로 이어졌다.<sup>2)</sup>

선정성과 폭력성 문제와 함께 김기덕 영화에 접근하는 또다른 통로가 되었던 것은 그의 영화가 다른 무엇보다도 ‘이미지’ 자체를 가지고 승부하는 작품들이라는 점이었다. <빈 집>으로 베니스 영화제 감독상을 받으면서 김기덕 자신도 수상소감에서 그의 영화가 해외에서 좋은 평가를 받는 이유

- 
- 1) <나쁜 영화>의 개봉 이후 영화잡지들은 찬반 양론을 기획하여 여러 차례에 걸쳐 다루었다. 이와 관련한 기사 목록은 정성일 편, 『김기덕: 야생 혹은 속죄양』, 행복한 책읽기, 2003, 561-69쪽 '데이터베이스' 부분 참조
  - 2) 유사한 견해를 김호영, 「김기덕의 <나쁜 남자>와 이미지-텍스트로서의 영화」, 『역사와 사회』, 3권 29집, 2002, 265쪽에서도 확인할 수 있다. 김호영은 <해안선>에서부터 이미 논쟁과 관심이 식어갔다고 진단한다.

는 스토리의 영화가 아니라 이미지의 영화이기 때문일 것이라고 밝혔듯,<sup>3)</sup> 그의 영화가 구성하는 이미지의 세계에 대한 관심과 호평은 국내외를 막론한 것이었다. 물론 들뢰즈가 ‘운동-이미지’와 ‘시간-이미지’라는 개념을 통해 이미 권위있게 논의했던 것처럼 이미지라는 용어가 함축하는 바는 실로 광범위하고 다양하다. 그러므로 김기덕 영화를 “이미지의 영화”로서 이해한다는 것이 정확히 이미지의 어떤 측면을 가리키고 있는지를 특정할 필요가 있다. 이와 관련하여, 한때 유럽을 떠돌던 ‘거리의 화가’였으며 이러한 이력이 자신의 영화의 원천이 되었다는 김기덕 자신의 고백<sup>4)</sup>은 당연히 중요한 참조의 지점이 되곤 했다. 물론 감독 자신의 진술을 모른다 하더라도, 그의 영화를 한두 편만 보고 나면 누구라도 그의 영화의 매혹이 그 강렬한 회화적 이미지들로부터 나오는 것임을 인정하지 않을 수 없을 것이다.

이 글의 일차적 관심은 김기덕 영화의 이러한 ‘회화성’에 있다. 물론 김기덕 영화에서의 이미지의 역할이나 그 회화적 성격에 관한 기존의 비평적 언급들이 없는 것은 아니다.<sup>5)</sup> 그러나 그의 영화 15편을 두루 관통하는 이미지 모티브들의 의미작용을 종합적, 체계적으로 파악하고 분석하려는 시도는 여전히 미흡해 보인다. 김기덕을 “스타일리스트”라고 부르고 그의 “비주얼적” 재능을 인정하면서도<sup>6)</sup> 그러한 비주얼적 스타일이 어떻게 인상비평의

- 3) 김경애, 「김기덕 영화 <빈 집>의 공간, 시선, 그리고 소통」, 『문학과 영상』, 제6권 2호, 문학과 영상학회, 2005년 가을:겨울, 32쪽.
- 4) 그는 “내 영화의 시작은 그림”(김기덕, 「자필수고: 김기덕이 김기덕을 쓰다」, 정성일 편, 『김기덕: 야생 혹은 속죄양』, 행복한 책읽기, 2003, 103쪽)이고 “나는 회화의 방법을 빌려 회화적 또는 심리적 표현을 추가해 영화를 만드는 것”이라면서 그러한 자신의 영화를 “반추상”이라고 정의한 바 있었다위의 글, 100쪽.
- 5) 예를 들면 김기덕의 영화의 기본적 특징으로 “이미지-텍스트”로서의 기능을 부각시키는 김호영, 「김기덕의 <나쁜 남자>와 이미지-텍스트로서의 영화」, 『역사와 사회』, 3권 29집, 국제문화학회, 2002; 박중천, 「영화가 종교를 만났을 때: 김기덕의 <봄 여름 가을 겨울 그리고 봄>을 중심으로」, 『종교연구』, 44호, 한국종교학회, 2006에서의 상징동물 분석; 서지은, 「김기덕 영화에 나타난 모더니즘 연구: 시간과 공간, 인물과 플롯의 서사분석을 중심으로」, 한국교원대 석사학위 논문, 2006에서의 “알레고리적 이미지들” 분석 등을 제한적이거나 참조할 수 있다.
- 6) 심수진은 「푸른 고통을 그려내는 미완의 스타일리스트」(『필름 2.0』, 2001. 6.

단서 이상으로 미분될 수 있을지, 그리하여 그 스타일이 의도하는 바, 의미하는 바를 어떻게 적분할 수 있을지를 캐고 따지려는 시도는 여전히 불충분한 상태인 것이다. 그 부족분을 세세하게 메우면서 김기덕의 전작(全作)이 보유하고 있는 회화성의 구체적 내용에 접근하기 위해 이 글은 기획되었다. 지금부터 왜 도상학적 영상 분석 방법론이 김기덕 영화의 회화성을 이해하기에 적절한지를 해명하고, 김기덕 영화의 회화성을 구성하는 다양한 시각적 모티브들이 어떻게 도상(해석)학적으로 계열화될 수 있는지를 탐색해보고자 한다.

## 2. 김기덕 영화를 도상(해석)학적으로 분석하는 이유

영화 이미지가 갖는 회화성에 주목한다는 것은 공간성을 좌우하는 미장센에 무게중심을 두고 영화를 본다는 것을 은연중 전제하고 있다. 그런데 김기덕 영화의 경우 이러한 관람 태도가 영화 자체에 의해 조건화되어 있다고 보아도 무방할 정도로 미장센을 공들여 구사하며, 상대적으로 시네마토그래피는 고전적 영화문법의 틀을 크게 벗어나지 않는 특징을 보여준다. 아울러 김기덕 영화의 회화성을 구성하는 또다른 중요한 특징은 특정한 이미지 모티브들이 여러 영화에서 거듭해서 출현한다는 점이다. 그러한 반복은 확실히 의도적인 것으로서, 구체적으로 어떠한 이미지 모티브들이 반복되었는지, 각각의 모티브들의 의미 혹은 상징성은 무엇이며 그것은 김기덕의 전작 안에서 일관된 것이었는지, 그리고 이러한 의미와 상징성들이 종합적으로 어떠한 메시지를 던져주고 있는지에 관한 추가된 관심으로 우리를 이끈다.

사실 김기덕의 전작을 ‘반복’의 관점에서 조명하는 것은 이미 새로운 시

---

5. 14쪽에서 영국의 평론가 토니 레인즈의 언급을 소개한다. “김기덕은 비주얼적인 부분에 있어서 아주 특별한 재능을 갖고 있다. 그 재능이 비록 영화의 전체에 걸쳐 드러나는 것은 아니라도 그의 영화 속에는 항상 우리에게 기습하듯 다가오는 놀라운 부분이 있다.”

도가 아니다. 아드리앵 공보(Adrien Gombeaud)는 영화들이 연결되면서 이루어지는 나선형적 반복을 통해 유지되는 김기덕 영화의 다이내믹한 사이클에 주목했으며,<sup>7)</sup> 안드레아 벨라비타는 아예 그것을 “김기덕 시스템”이라고 부르면서 그 강점은 함께 있지 않고 파편이 되어 떨어질 수 있다는 데 있다고 주장하기도 했다.<sup>8)</sup> 물론 김기덕 자신도 그의 영화의 서사들 하나하나가 서로서로를 위해 하나의 시퀀스와 같은 기능을 하고 있으며 결국에는 하나의 거대한 세계를 이루게 될 것이라고, 그것이 바로 특정 요소들이 영화들 속에서 순환적으로 등장하는 이유라고 설명한 적이 있었다.<sup>9)</sup> 그러나 아쉽게도 기존의 이러한 논의들은 반복에 착목하기는 했으며 몇몇 눈에 띄는 반복적 디테일들에 대한 언급 이상으로 심화되지는 못했다는 한계를 안고 있었다. 이러한 빈틈들을 세밀하게 채우면서 이를 미장센을 중심축으로 삼는 김기덕 영화의 회화성에 대한 이해와 결합시킬 수 있는 방법은 무엇일까? 이것은 이 글의 본격적 전개를 앞두고 가장 먼저 직면해야 했던 질문이었다.

그리하여 가장 먼저 고려된 것은 김기덕 영화의 반복적 이미지 모티브들에 ‘도상(icon)’ 개념을 적용하고 도상학(iconography)을 분석방법론으로서 채

7) Adrien Gombeaud, 「김기덕의 나선들 속에서」, *Positif*, no. 530, 2005년 4월, p. 29, 안드레아 벨라비타, 「약간 모자란 듯한 영화: 김기덕」, 주진숙 외 저, 『한국의 영화감독 7인을 말한다』, 본복스, 2008, 137쪽에서 재인용.

8) 안드레아 벨라비타, 위의 글, 149쪽.

9) “<과란 대문>의 진아가 거북이를 놓아주는 장면은 <악어>의 악어가 거북이 등에 과란 물감을 칠하던 그 장소에서 찍었다. <야생동물 보호구역>에 나오는 꿩꿩 언 고등어는 또 <과란 대문>에서 아버지의 욕심을 상징하는 호물호물한 고등어로 등장한다. 아마 내가 앞으로도 영화를 계속 만들 수 있다면 마치 <펄프 픽션>과 같은 구조를 한 편의 영화 속에서가 아니라 전체 영화 속에서 발견하게 될 것이다. 내가 만약 10편의 영화를 만든다면 <과란 대문>이 하나의 시퀀스일 수 있고 <섬>도 하나의 시퀀스일 수 있다. 다음에 만들 <나쁜 남자>는 분명히 <과란 대문>의 전편이다. <과란 대문>의 진아가 왜 창녀가 될 수밖에 없었는지를 알게 될 것이다. 이런 맥락에서 <실제 상황>은 모든 시퀀스들에 대한 예고편일 수 있다. 이것은 내가 계획했다기보다는 저절로 되어가는 일이다.” 「김기덕 감독과의 인터뷰」, *Kim Ki-duk, from Crocodile to Address Unknown*, 이승재 발행, LJ Film Co., Ltd 제작, 서인숙, 「김기덕 영화, 그 사도마조히즘의 의미」, 『영화연구』, 20호, 한국영화학회, 2002, 226-27쪽에서 재인용.

택할 가능성이었다. 물론 기원적으로 도상학은 회화를 기본적인 관심대상으로 하여 출발한 학문으로서 도상학/도상해석학의 대표적인 개척자인 파노프스키(Erwin Panofsky) 또한 도상학은 “작품의 의미나 모티프를 다루는 미술사의 분야”라고 규정하고 있다.<sup>10)</sup> 그러므로 도상학을 영상 분석방법론으로 연장시키기 위해서는 설득력 있는 논리적 매개가 필요하다. 이를 위해서는 영화를 소설과 구별하기 위해 ‘도상’ 개념을 끌어들이는 그레고리 커리(Gregory Currie)의 논의가 도움이 될 것이다. 그는 “이미지들이 정보를 제공하는 방식은 회화적”<sup>11)</sup>이며 “영화는 ... 도상적인 기호로 수행되는 내레이션이다”라고 주장한다.<sup>12)</sup> 다시 말해 영화는 관객들에게 무엇을 상상하는 것이 적절할지를 지시하기 위해 언어적 기호들이 아니라 “회화적이거나 도상적인 기호들”<sup>13)</sup>을 사용하며, 이것이 바로 영화적 허구를 소설적 허구와 구분시켜준다는 것이다. 여기서 포착해야 할 핵심은 회화와 영화가 회화성, 즉 ‘도상적 기호’로서의 성격을 공유한다는 점이다. 회화성을 보유하는 영화에 도상학적 분석을 적용할 가능성이 이로부터 도출된다.

구체적으로 말해 도상학이란 “유형화된 도상들의 의미와 그들 사이의 관계 [및 그것에 부여된 관습적 의미]를 밝히는 학문”<sup>14)</sup>이다. 지금까지 간단히 김기덕 영화의 반복적 이미지 모티브들이라고 불려왔던 것은 달리 말하자면 “유형화된 도상들”이며, 그 도상들의 반복적 사용이 함축하는 바를 밝힌다는 것은 곧 도상들의 일관된 “관습적 의미”, 그리고 특정한 도상이 특정한 의미를 띠게 만드는 도상들 간의 “관계”에 착목하는 것이라 할 수 있다. 그렇다면 이 모든 요소들을 놀라운 정도로 치밀하게 배치함으로써 강렬한 회화성을 성취하는 “김기덕 시스템”에 대하여 도상학이야말로 최적의 접근통로일 수 있지 않겠는가.

10) 에르빈 파노프스키, 『도상학과 도상해석학』, 에케하르트 캐멀링 편, 이한순 외역, 『도상학과 도상해석학: 이론·전개·문제집』, 사계절, 1997, 139쪽.

11) 그레고리 커리, 김숙 역, 『이미지와 마음: 영화, 철학 그리고 인지과학』, 한울아카데미, 2007, 46쪽.

12) 위의 책, 277쪽.

13) 위의 책, 277쪽.

14) 주형일, 『내가 아는 영상 기호 분석』, 도서출판 인영, 2007, 180쪽.

도상학자들의 기본 목표는 회화를 단지 바라보기 위한 것이 아니라 ‘읽어야 하는 것’으로 취급하는 것이다. 이것은 피터 와그너(Peter Wagner)가 명명한 대로, 이미지를 “말 그대로나 혹은 은유적 의미에서나 ‘읽을 수 있는 것’으로 탈바꿈”한 것으로서의 ‘아이코노텍스트(iconotext)’로서 취급한다는 뜻이다.<sup>15)</sup> 그렇다면 아이코노텍스트를 ‘읽는다’는 것은 구체적으로 어떤 작업을 가리키는 것일까? “의미론적 해석”이라고 요약될 수 있는 도상학적 독해 작업은 구도나 색채 등의 관점에서만 그림을 대하는 형식 분석을 탈피하여 그 형식에 깃든 의미를 찾아내는 작업, 어떤 이미지가 상징하고 암시하는 것, 알레고리화하고 있는 것 등을 밝혀내는 작업을 가리킨다.<sup>16)</sup>

그런데 도상학의 발전사는 도상 연구가 결코 일련의 도상들에 대한 임의적인 의미부여 과정이 아니며 체계적 절차를 권장했음을 보여준다. 파노프스키가 만든 도표를 통해 이를 정리해보자.<sup>17)</sup>

해석 대상	해석 행위	해석 도구	해석의 교정 원리
일차적 또는 자연적 주제·사실적 의미, 표현적 의미·로 예술의 모티프의 세계를 구성.	진(前)도상학적 기술(일종의 형식적 분석)	실제 경험(사물과 사건에 관한 친밀성)	양식사(물체와 사건이 다양한 역사 조건 아래서 어떠한 방식으로 형태를 통해 표현되는가에 관한 통찰력)
이차적 또는 관습적 주제로 이미지, 이야기, 알레고리의 세계를 구성.	좁은 의미의 도상학적 분석	문헌적 지식(특정 테마나 개념에 관한 친밀성)	유형사(특정 테마나 개념이 다양한 역사조건 아래서 어떤 방식으로 물체와 사건을 통해 표현되는가에 관한 통찰력)
근원적 의미 또는 의미 내용으로 ‘상징’ 가치의 세계를 구성.	깊은 의미의 도상해석학적 해석(도상학적 종합)	종합 직관(인간 정신의 본질적 성향에 관한 친밀성)으로서 개인의 심리와 ‘세계관’에 의해 좌우됨.	문화적 징후 또는 일반적인 ‘상징’의 역사(인간 정신의 본질적 성향이 다양한 역사 조건 아래서 어떤 방식으로 특정 테마와 개념을 통해 표현되는가에 관한 통찰력)

15) 피터 버크, 박광식 역, 『이미지의 문화사』, 심산, 2005, 69쪽 참조  
 16) 김애령, 『예술: 세계 이해를 향한 도전』, 이화여대 출판부, 2006, 57쪽 참조  
 17) 에르빈 파노프스키, 이한순 역, 『도상해석학 연구』, 시공사, 2002, 41-42쪽. 해석행위 세 번째 단계에서 ‘도상학적’을 각종 해설서들 및 파노프스키의 「도상학과 도상해석학」에 실린 도표를 참조하여 ‘도상해석학적’으로 바꾸었으며 세 번째 단계 해석 대상의 ‘본래 의미’도 ‘근원적 의미’로, 네 번째 항목의 제목인 ‘수정 원리’도 ‘교정 원리’로 바꾸었다.

이 도표는 도상에 대한 논리적 접근이 전도상학 단계의 인식, 도상학 단계의 분석, 도상해석학 단계의 해석으로 향해 심화되어야 함을 보여준다. 세 단계는 각각 그림의 형태, 그림의 내용, 내용과 형태 모두를 통해 드러나는 내재적 의미를 해석한다. 각 단계의 해석이 자의성에 빠지지 않았는가를 검증하는 길은 세 단계의 해석이 각각 양식사, 유형 혹은 전형의 역사, 문화적 징후의 역사에 부합하는지를 확인하는 것이다. 파노프스키는 이러한 이론에 입각, 주로 르네상스 시대의 기독교 회화를 분석했다.

이러한 연구방법론은 영상 이미지의 도상학적/도상해석학적 분석에서도 당연히 활용될 수 있다. 그러나 그 과정에서, 르네상스 회화로부터 김기덕 영화로 분석 대상이 바뀌었기 때문에 발생하는 몇 가지 문제를 해결해야 한다. 첫째, 이 글의 관심은 개인 창작자가 생산해낸 시각적 모티브들의 시스템을 해석해내는 것이며 따라서 르네상스 회화를 위해 성서가 제공하는 것 같은 “관습적인 주제나 그림, 일화, 알레고리”가 명시적으로 주어지지 않는 것이다. 영화학에서 도상학을 활용한 경우가 일반화된 장르 도상들의 분석이었던 것을 떠올려보아도<sup>18)</sup> 개인 작가의 전작에 도상학을 적용한다는 것이란 텍스트의 외부에서 찾아낼 수 있는 정보가 확연히 제한적인 상태에서의 시도임을 추론할 수 있다. 그러므로 김기덕 시스템의 퍼즐 맞추기를 위해서는 과연 어떠한 도상적 요소들이 상징적 의미를 보유하고는지, 그 요소들이 어떤 방식으로 김기덕의 전작(全作)을 관통하며 출현하는지를 ‘주의 깊게’ 찾아내는 작업에서부터 시작할 필요가 있다. 도상학적 의미는 “여러 영상들을 통해 반복해 재생산되는 유형의 역사에 대한 지식을 통해 파악”<sup>19)</sup> 되는 것이라고 할 때, 우선적으로 이 반복과 유형화의 양상에 초점을 맞추는 것이 곧 김기덕 시스템의 의미론적 해석을 가능케 할 일차적 과제인 것이다. 다음 장에서 열거하는 다양한 형상들은 바로 그 점에 집중하며 그의 영화들 15편에서 추출해낸, 김기덕 영화가 시스템으로서 구성되는 과정에서 ‘도상학적으로 유의미한 반복’을 구현하고 있다고 간주되는 요소들이다.

18) 수잔 헤이워드, 이영기 역, 『영화 사진: 이론과 비평』, 한나래, 1997, 66-67쪽 참조

19) 주형일, 『내가 아는 영상 기호 분석』, 도서출판 인영, 2007, 186쪽.



두 번째 문제는, 역설적으로 들리겠지만, 파노프스키 이론 자체의 한계를 돌파하는 방식으로 도상(해석)학적 분석방법론을 도입해야 한다는 것이다. 도상해석학이 “현대 추상회화에 대해서는 함구하고 있는 실정”<sup>20)</sup> 속에서, 하물며 그것을 현대 이미지 문화의 해석에 적용한다는 것은 상당한 도전이 아닐 수 없다. 물론 도상해석학을 “이미지에 대한 통일적 연구”로 일반화시킬 가능성을 모색하는 이도 있었고<sup>21)</sup> 파노프스키를 “미술사의 소쉬르”<sup>22)</sup>로 취급하면서 도상해석학 안에서 “프로이트-융적인 노선과 마르크스주의적 노선의 변증법적 조우”<sup>23)</sup> 가능성을 전망하는 이도 있었다. 파노프스키의 정치화로 요약될 이러한 시도는 근본적으로 그림의 내재적 의미와 상징에 천착하는 파노프스키의 도상해석법이 레비-스트로스의 신화 분석, 프로이트의 정신분석, 에드가 앨런 포우의 추리소설과 구조적 유사성을 띠고 있다는 지적<sup>24)</sup>과도 무관하지 않은 것이다. 그런 의미에서 파노프스키의 도상해석학이 “20세기 초반 지성사의 일부로서 당연히 역사에 등장할 수밖에 없었던 어떤 필연성이 있지 않았나”<sup>25)</sup> 하는 신준형의 타진은 꽤 의미심장하다. 이 말은 곧 도상해석학의 한계는 바로 20세기 초반이 가리키는 근대적 담론들의 한계와 다르지 않음을 시사하고 있기 때문이다. 요컨대 도상해석학과 구조주의의 궁극적 친연성은 도상해석학의 약점일 수도 있는 것이다.

다시 신준형에 따르면 파노프스키 이론의 한계는 첫째, 명시적 상징과 감추어진 상징주의적 기능의 구분 불가능성, 둘째, 내재적, 무의식적 의미가 실은 화가의 고도로 의식적 작업일 가능성, 셋째, 실제 분석시 도상학과 도상해석학의 경계가 모호하며 그 구분이 외연과 내포의 구분 이상의 것이 아닐 가능성, 넷째, 사회와 문화에 따라 의미나 상징이 바뀔 가능성 등으로 요

---

20) 최태만, 『미술과 사회적 상상력』, 국민대 출판부, 2008, 53쪽.  
 21) W. J. T. 미첼, 임산 역, 『아이코놀로지: 이미지 텍스트 이데올로기』, 시지락, 2005, 25쪽.  
 22) Giulio Carlo Argan, “Ideology and Iconology,” *The Language of Images*, ed. by W. J. T. Mitchell, Univ. of Chicago, 1974, p. 17.  
 23) 위의 글, 22쪽.  
 24) 신준형, 『파노프스키와 뒤러: 르네상스 미술과 유럽중심주의』, 시공사, 2004, 13쪽.  
 25) 위의 책, 48쪽.

약된다.<sup>26)</sup> 그렇다면 도상해석학의 한계를 극복하는 방식으로 도상해석학을 도입한다는 것은 이러한 한계들을 의식하면서 도상 분석에 임한다는 것을 의미한다. 라캉에 의해 초점화된, 보편성과 특수성의 이항대립적 관계를 수렴하면서 동시에 초과하는 ‘단독성(singularity)’의 영역이 오늘날 주목받고 있다는 것은 바르트와 푸코의 사망선고로 인해 못 박힌 작가-주체의 관 뚜껑을 다시 열어보아야 할 시점이 도래했음을 시사하고 있다. 그렇다면 특정 감독의 전작에 대한 우리의 도상(해석)학적 접근 역시 사회적, 역사적, 문화적 징후들의 추적이 단독적 창안의 영역에 대한 접근을 가로막지 않는 방식으로 이루어져야 할 것이다. 그런 의미에서 ‘김기덕 시스템’이란 김기덕이 시스템과 만나지 않는 ‘고유한’ 방식으로서 제정의될 필요가 있다. 이 글에서 김기덕 영화의 도상 분석작업을 도상학이나 도상해석학이 아니라 도상(해석)학적 분석이라고 명명한 이유가 바로 여기에 있다. 도상해석학이 전제하는 역사적 규정성으로부터 김기덕 시스템의 도상들이 완전히 자유로울 수는 없지만 그 규정성은 오직 괄호를 친 형태로 표현될 수 있을 정도로만 효과를 발휘하고 있다고 판단되기 때문이다.

### 3. ‘김기덕 시스템’의 도상(해석)학적 지도 그리기

#### 3-1. 색상: 푸른색, 붉은색, 흰색, 검은색

김기덕의 데뷔작 <악어>의 포스터는 한강물 속 교각 앞 소파에 나란히 앉아 있는 커플을 보여주고 있다. 색조는 온통 푸른색. 아직은 거기서 푸른색이 왜 그렇게 특권화되었는지를 알 수 없었던 그 첫 순간부터 이미 김기덕은 자기만의 의미론적 색상환을 가지고 있었다. 이제 15편의 영화들을 두루 돌아나와 짚어보니 그가 특별히 애호했던 색상은 모두 네 가지, 푸른색, 붉은색, 흰색, 검은색이 그것이었다.

먼저 푸른색부터 살펴보자. <악어>에서 푸른 물속, 여주인공의 허름한

26) 위의 책, 34-41쪽 참조

원피스 색깔, 수갑과 거북이 등에 ‘악어’가 칠하는 파란 페인트로 등장했던 푸른색은 이후 <야생동물 보호구역>에서는 주인공 ‘청해’의 이름과 핏쇼 장 안의 푸른 조명으로, <파란 대문>에서는 대문과 창틀 색, 창녀 진아가 신었다가 나중에 매춘을 하러 가는 여대생 헤미가 신게 되는 슬리퍼 색깔로, <섬>에서는 ‘현식’을 좋아해서 찾아오는 티켓 다방 아가씨 ‘은아’의 구두 색깔로, <나쁜 남자>에서는 선화가 창녀촌에 처음 왔을 때 입었던 원피스와 새장 여인숙 앞 바닷가에 찾아갔을 때의 치마 색깔로, <봄 여름 가을 겨울 그리고 봄>에서는 아이를 안고 찾아온 여인의 얼굴을 가린 스카프와 아이를 감싼 강보의 색깔로, <빈집>에서는 도입부 첫 장면 조각품과 골프 연습용 그물망이 이루어내는 어슴푸레한 배경색으로, <시간>에서는 꿈속에서 얼어버린 조각공원을 헤매는 사회의 구두 색깔로 나타난다. 당연히 <나쁜 남자>와 <빈 집> <숨> <비몽>에 나오는 수인(囚人)들은 모두 푸른 죄수복을 입고 있으며, 인물들이 어딘가를 향해 가는 길의 새벽빛은 항상 푸르다. 김기덕 영화의 모든 영화에 등장하는 물의 공간도 마찬가지로 푸른색이다. 이처럼 파란푸른색은 한결같이 인물들이 자기가 원래 속해 있는 현실과의 연속성으로부터 벗어나는 상황, 어딘가 비현실적, 탈현실적인 시공간에 연루되는 상황의 지표로서 등장하고 있다. 현실이 기능장애를 일으키는 그 지점은 라캉적으로 말하자면 욕망의 미장센이 시연되는 실재의 차원이다. 한 마디로 푸른색은 김기덕 영화에서 실재를 표상하는 색이라고 할 수 있다.

붉은색은 어떤 근원적인 리비도적 에너지의 표상으로서 검붉은 색, 주황색, 분홍색으로 변주되는 경우도 많다. 붉은색의 상징적 암시가 처음 나타나는 것은 <야생동물 보호구역>에서의 ‘홍산’이라는 이름이다. ‘청해’가 남한 출신인 것을 감안할 때 북한 출신에게 ‘홍산’이라는 이름을 붙여준 것은 상당히 함축적이다. 언어(불어)보다는 몸과 힘을 써서 살아간다는 것, 스스로도 늘 조형물들을 만들어내거니와 물심양면으로 청해의 예술활동을 지원한다는 것, 첫눈에 반한 여자를 보러 늘 핏쇼 장을 들락거린다는 것 등의 특징들이 모두 홍산을 좀더 본능적인 생명 에너지를 분출하는 형상으로 구축하고 있다. 한편 <섬>의 현식이 머물게 된 뉴시터 방갈로가 주황색 벽에

노란색 커튼인 것 역시 우연이 아니다. 이 공간에서 희진과 관계하면서 벌어졌던 일들을 떠올려보라. 그곳은 식사와 성관계뿐만 아니라 배설과 자살, 그리고 생명의 회복까지도 모두 이루어진 공간이지 않았던가. 같은 맥락에서 <실제상황>의 김한식이 살인을 저지른 후 찾아가 쪼그리고 잠들었던 화실도 주황색 벽에 파란 커튼이었고 <나쁜 남자>의 엔딩 시퀀스에서 그들이 몰고다니던 매춘 트럭의 천막도 주황색이었으며 <수취인불명>의 창국 엄마와 창국이 사는 버스도 빨간색이었음을 떠올리지 않을 수 없다.

여주인공이 언제 붉은색 계열의 옷을 입는지도 주목을 요하는 부분이다. <파란 대문>의 창녀 진아가 자기를 추적해온 기동서방을 만났을 때, 그리고 혜미와 완전히 우정의 교감을 이뤘을 때, <섬>의 희진이 현식에게 철사 그네를 선물 받을 때, <수취인불명>의 창국 엄마가 죽은 창국의 살을 씹어 먹을 때, <나쁜 남자>의 선화가 매춘을 “진짜 즐기기” 시작했을 무렵, <해안선>의 미영이 반쯤 미쳐 머리카락을 자를 때, <빈집>의 선화가 태석이 권한 옷을 입었을 때, <활>의 소녀가 활점을 칠 때와 혼례를 위해 활옷을 입었을 때, <시간>의 새희가 성형수술을 한 뒤 얼굴을 가리고 조각공원에 다시 찾아갈 때 그녀들은 주황색이나 빨간색, 분홍색 옷을 입고 있다. <비몽>의 란이 처음에 만들고 있던 옷도 모두 붉은색 계열이었다. 이 속에서 어떤 공통점이 보이지 않는가. 붉은색 옷은 한결같이 그녀들이 대외적으로 자신을 보여주는 방식으로서의 상징적 가장(假裝)과의 결별을 표식하고 있다. 그리하여 그 결별의 결과 그녀들은 창녀라는 존재의 한계 속에서도 순수한 성적 향유를 누리기도 하고 애인을 잃고서 정신증으로 침몰하기도 하며 남편을 떠나 새로운 연애를 시도하거나 몽유병 속에서 꿈을 현실화하기도 한다. 한편 가장 붉은색의 원형에 가까운 것은 육체를 적시는 피다. 그리하여 매 맞거나 칼에 찔리거나 총에 맞아 붉은 피로 얼룩진 순간, 그 인물은 순수한 리비도의 형상으로 환치된 괴물의 형상이 되어버리고 만다.

흰색은 언제나 검정색과의 분신(double) 관계 속에서 파악되어야 한다. 흰색이 순수와 해방과 사랑과 구원의 색이라면 검정색은 위악과 자폐와 욕망과 죄의 색이다. 흥미로운 점은 김기덕 영화에서 이 둘이 불가분의 관계로 그려진다는 것이다. 흰옷을 입었던 사람과 검은 옷을 입었던 사람이 서로를

온전히 이해하고 사랑하게 되면 둘은 본래의 자기 색이 아닌 상대의 색을 취해 옷을 입기 시작한다(<파란 대문> <나쁜 남자> <봄 여름 가을 겨울 그리고 봄> <빈 집> <비몽>). 또 흰 눈은 어두운 밤에 내리고(<파란 대문>, 하얀 스케치북에는 까만 연필로 초상화가 그려지며(<악어> <파란 대문> <실제상황>), 나무에 먹으로 쓴 글씨는 하얗게 깎여나간다(<봄 여름 가을 겨울...>). 가장 최신작인 <비몽>은 아예 ‘흑백동색’임을 주인공의 손으로 ‘각인’시킴으로써, 욕망과 구속의 씨앗이 사랑과 자유의 열매를 낳는 과정을 그려온 김기덕 영화의 큰 주제를 한 눈에 보여준다.<sup>27)</sup>

김기덕이 색채의 구사를 위해 얼마나 정교하게 의미론적으로 접근하는가는 <봄 여름 가을 겨울...>의 의상 분석만으로도 확연히 드러난다. 어느 날 산사에 찾아드는 소녀는 검은빛이 감도는 진청색 옷을 입고 있다. 이미 처음부터 그녀의 존재가 욕망의 심연을 열어젖히게 될 것임을 암시하고 있다. 다음 날 소녀는 흰 원피스로 갈아입고 회색 승복을 입은 소년승은 그녀에게 반해버리고 만다. 아직은 순결한 소녀와 아직은 흰색으로도 검은색으로도 결정되지 않은 경계에 놓인 소년의 만남이다. 이윽고 첫 성교 이후 소녀는 흰 윗옷에 황토색 치마를 입고 있다. 황토색을 붉은색 계열로 볼 때 이는 성적 향유에 대한 소녀의 개인과 그로 인한 그녀의 정념적 부자유를 상징한다. 그후 둘의 관계가 노스님에게 발각되어 산사를 떠날 때의 소녀는 연하늘색 티셔츠와 청바지를 입고 있다. 여전히 소녀가 소년승에게는 실제적 욕망의 대상임을 함축한다. 소녀를 찾아 떠났다가 청년이 되어 돌아온 그는 검은 옷을 입고 있다. 살인을 저지른 죄인에게 걸맞는 색이다. 다시 스스로 머리를 깎고 회색 옷을 입고 죄를 뉘우치며 지내던 그에게 형사가 찾아오고 그는 다시 절을 떠난다.

이제는 장년이 된 그가 절을 찾아온다. 주황색 바지에 검은 무늬 외투,

27) 욕망을 통과하여 이루어지는 사랑이라는 김기덕 영화의 주제의식과 그러한 사랑의 절차로서의 동일시에 관해서는 김소연, 「김기덕 혹은 (불)가능한 사랑의 연대기: 욕망과 사랑에 대한 라캉의 관점을 통한 접근」, 『영상예술』, 17호, 영상예술학회, 2010. 11, 137-169쪽과 김소연, 「김기덕 영화에서 ‘동일시’의 윤리적 성격에 관한 고찰: <파란 대문>을 중심으로」, 『현대영화연구』, 7호, 현대영화연구소, 2010. 11, 155-185쪽 참조.

푸른색 목도리를 두르고 있는 그의 모습은 정욕과 죄의식과 욕망의 뒤얽힘 그 자체를 증거한다. 그러나 다시 수도를 시작하면서 그는 회색 승복을 입는다. 그러던 어느 날 먼 옛날의 소녀처럼 황토색 바지와 미색 스웨터를 입고 푸른 스카프로 얼굴을 가리고 푸른 강보에 아이를 감싸안고 한 여인이 나타난다. 차림새만으로도 그녀가 한때 장년승의 욕망의 대상이던 저 소녀와 동일한 서사적 기능을 하는 존재임을 짐작할 수 있다. 정욕으로부터의 부자유와 순결함의 인상과 남자를 매혹시키는 환상적 존재로서의 저 ‘운명적 여자’의 기능 말이다. 그녀가 절을 떠난 뒤 그는 맨살의 상체를 드러낸 채 고행에 돌입한다. 흰색과 검은색의 적절한 조합인 회색 옷마저 벗어던진다는 것은 아예 무색투명의 경지에 도달하고 싶다는 것. 그 무색투명을 저 의미론적 색상이 온전히 섞여서 만들어내는 결과로 보아야 할지, 그 의미론의 색상환 자체를 세속적인 것으로 치부하여 부정하는 제스처로 보아야 할지는 아직 이 영화만으로는 알 수 없다. 그러나 이후의 영화들과 함께 맥락화해서 생각해보건대 그것을 허무 혹은 초월의 의미로 이해하는 것은 단순해 보인다. 여기서는 <봄 여름 가을 겨울...>이 계절의 순환과 함께 정념의 순환을 탁월하고도 정밀하게 색채화하고 있다는 것만을 확인하고자 한다.

### 3-2. 자연물: 흙, 쇠, 물, 공기(바람)

김기덕 영화에 물의 이미지가 허다하게 등장한다는 것은 새삼 강조하지 않아도 좋을 것이다. 하지만 자연이 허락하는 것은 물뿐만 아니라 흙(돌), 쇠, 공기(바람)도 있으며 김기덕 영화들에서는 이 모두가 물과의 연관관계 속에서 중요한 도상(해석)학적 의미를 띠고 있다. 김기덕 영화에서 흙의 물성을 갖는 고체들은 돌, 바위, 흙과 돌로 만든 조각상, 도장 등을 통해 나타나며 쇠의 물성은 철사, 낚싯바늘, 철창살, 철대문, 수갑, 골프채, 새장, 칼과 권총, 조각상, 오토바이와 자동차, 비행기, 카메라 등을 통해, 물의 물성은 강, 바다, 눈, 비, 어항, 수족관, 샤워 등을 통해, 공기는 풍선, 공, 활쏘기, 담배 피우기 등을 통해 나타난다.

이 네 가지 물성은 다시 흙과 쇠를 한 편으로, 물과 공기라는 다른 한 편으로 해서 재계열화될 수 있다. 전자가 고체라면 후자는 비고체다. 고체가

형체를 띠고 굳어 있으며 무언가를 틀 짓고 가두는 유한한 것이라면, 비고체는 특정한 형체가 없고 유연하게 흘러다니는 무한히 자유로운 것이다. 물론 이러한 일차적 본질이 김기덕 영화에서 영구불변의 것으로 선언되는 것은 아니다. 오히려 그의 영화들은 고체는 깨뜨러지거나 위치를 이동함으로써, 비고체는 가두어짐으로써 각자의 본질과 반대로 기능할 수 있다는 변증법적 시각에 입각해 있다. 요컨대 속박과 해방, 죄와 구원은 필연적으로 분리되어 있는 것이 아니라 언제고 자신의 본질을 부정(당)함으로써 그 반립(反立)의 상태로 변화될 수 있는 것으로 제시된다.

이렇게 하면 흠을 빚어 구워내면 딱딱한 조각이 되지만 그것은 망치로 내려쳐 깨뜨려질 수 있는 것이고(<야생동물 보호구역> <숨>), 철사를 이렇게 저렇게 구부리면 조형물이 될 수도 있고(<야생동물 보호구역> <섬>) 살인무기가 될 수도 있다(<수취인불명>). 쇠는 수갑이나 창살, 철조망이 되어 새나 개나 인간을 속박하는 도구로 쓰이고(<악어> <야생동물 보호구역> <파란 대문> <나쁜 남자> <숨> <수취인불명> <해안선>), 골프채(<빈 집>)나 칼, 총(<악어> <야생동물 보호구역> <섬> <봄 여름 가을 겨울> <수취인불명> <해안선>), 활(<수취인불명> <활>)이 되어 폭력과 살해의 도구로 쓰인다. 또 카메라처럼 존재를 특정 시공간에 붙박아놓는 매개가 되는 동시에 두 사람을 공동체적 관계로 묶어주는 도구가 되기도 하며(<파란 대문> <빈 집> <시간>), 오토바이(<섬>)나 자동차(<나쁜 남자> <사마리아> <시간>), 비행기(<수취인불명>)가 되면 우리를 어딘가로 자유로이 떠날 수 있게도 해준다. 또 물은 비닐봉투나 어항(<파란 대문> <빈 집>)이나 수족관(<해안선>)에 갇힐 수도 있지만 바다와 강이 되어 한없이 떠돌 수도 있고 축복처럼 비나(<섬> <나쁜 남자>) 눈이 되어(<파란 대문> <숨>) 지상만물 위로 다시 내려올 수도 있다. 공기 또한 풍선이나(<악어> <파란 대문> <빈 집>) 공(<빈 집> <시간>) 안에 갇힐 수도, 파년에 꽃히러 날아가는 활이 순간적으로 가르고 지나가는 것일 수도 있지만(<수취인불명> <활>), 담배를 피우면서 내뿜는 호흡이 섞여드는 허공일 수도 있고(<나쁜 남자>), 새와 나비(<파란 대문> <비몽>)를 품어주는 광활한 공중일 수도 있다.

흥미로운 것은 고체를 만드는 것도, 깨뜨리는 것도 사람이 하는 일이며 비고체를 가두는 것도, 풀어주는 것도 사람이 하는 일이라는 것이다. 그러므로 김기덕 영화에서는 이 네 가지 물성과의 관계 속에서 어떤 사람이 어떤 순간에 어떤 역할을 하는가를 통해 그 인물의 심리상태나 서사 내에서의 기능을 파악할 수 있다. 아직은 데뷔작이라서인지 <악어>는 고체와 비고체의 은유가 비교적 간단명료한 작품이다. 이 영화에서 ‘악어’ 용패에게 물속 공간이란 온갖 사회악의 화신으로서 살아가는 지상에서의 자신의 실제 삶과 잠시라도 단절하고 그의 내적 욕망의 미장센으로서의 환상을 실현할 수 있는 공간이다. 그래서 앵벌이 소년이 그 공간에 색색깔의 종이배를 띄울 때마다 그는 몹시 화를 낸다. 이후 <파란 대문> <섬> <봄 여름 가을 겨울...> <활>에서 계속해서 확인되듯이, 배는 땅과 물을 연결하는 매개로 간주되며 따라서 용패에게 종이배는 자신의 환상 세계를 침해하는 것이기 때문이다. 아울러 <악어>에서 가장 인상적인 상상은 노인이 고장난 자판기 안에 들어가 직접 커피를 타서 판다는 것이다. 딱딱한 쇠로부터 유연한 물이 흘러나오게 할 수 있는 사람, 노인은 이 영화에서 그런 위상을 가지고 있는 인물이다. 그런 그가 충에 맞아 죽자 용패는 자판기의 몸체를 관상해서 그를 물어준다. 쇠 위로 흙이 떨어지는 것을 보면서 우리는 노인의 생명 에너지가 더 이상 역동하지 못하고 영구히 죽음에 속박되었음을 느끼지 않을 수 없다.

<파란 대문>에 오면 물의 도상(해석)학적 의미는 더더욱 변증법적이다. 비닐봉지나 어항에 담겨 있던 금붕어가 주인공 진아와 헤미가 서로를 온전히 이해하고 받아들여지게 된 마지막 시퀀스에서 바다를 헤엄치고 있는 것으로 묘사된다. 또 한여름이지만 흰눈이 내려오고, 그 눈을 밟고 선 헤미는 드디어 창녀의 자리와 여대생의 자리의 전복 가능성을 수용할 수 있게 된다. <파란 대문>에서 어항이 담당했던 의미론적 기능은 <섬>과 <해안선>의 수족관을 통해 반복되고 있다. <섬>에서도 낚시터의 여자인 희진은 그녀가 좋아하는 손님 현식과 성관계를 했던 다방 레지 은아가 다시 찾아오자 분노하는데, 그러한 감정은 그나마 있던 물조차 빼버린 수족관에서 팔딱거리는 생선들로 치환되어 보여진다. <해안선>에서는 자신을 강간했던 군인



들에게 강제로 낙태를 당한 미영이 피클 흘리면서 횃집 수족관 안으로 들어가 핏물을 먹은 생선을 머리쪽부터 날것 그대로 입속에 넣는다. 더 이상 참혹할 수는 없는 죽음의 순환이 이렇게 도상에서 도상으로 꼬리를 물고 이어지고 있다.

쇠의 변증법적 의미를 중점적으로 볼 수 있는 영화는 <섬>이다. 이 영화에는 철사로 만든 조형물, 낚싯바늘, 새장, 오토바이가 쇠의 물성을 띠고 유의미하게 등장한다. 어느 날 방갈로 낚시터로 숨어든 현식. 그가 들고 온, 새한 마리가 간혀 있는 새장은 아내와 그녀의 정부를 살해하고 도피 중인 그의 심리상태의 직접적인 반영이다. 그런데 <야생동물 보호구역>의 홍산처럼 현식도 철사를 꼬고 비틀어서 조형물을 만드는 재주가 있다. 그는 처음에는 그네를, 다음에는 자전거를 만든다. 그네가 제자리에서만 오락가락할 수 있는 탈것이라면 자전거는 어딘가로 달려나갈 수 있는 탈것이다. 그러므로 낚시터의 여자인 희진에게 준 그네와 그를 찾아온 다방 레지 은아에게 준 오토바이는 주인공이 두 여자에게 느끼는 감정의 대체물이다. 은아가 현식과 자고 간 뒤 희진은 아마도 예전에 그녀가 타던 것이었을, 이제는 너무 낡아 쓸 수 없는 오토바이를 바라보며 우는데, 그런 그녀의 얼굴을 쇠창살이 가로지르는 미장센은 희진이 현식의 마음을 정확히 파악하고 그로 인해 좌절한 희진의 심리에 대한 도상적 정보다. 낚싯바늘의 기능도 이중적이다. 저수지에서 자유로이 유명하던 고기를 낚아올릴 때의 그것은 살생의 도구지만 결국 희진과 현식이 서로를 낚을 수 있게 해주는 매개도 낚싯바늘이다. 차이는 그 위해의 방향이 자아의 외부로 향하는가, 내부로 향하는가에 있을 뿐이다.

공기는 그리 자주 등장하지도 않고 해석도 단순하지 않은 표상이다. <빈 집>에서 태석은 남의 집에 들어가 아이 방에 매달린 풍선을 그 아이의 장난감 총으로 쏘아 터뜨리는데, 일견 폭력적으로 보이는 그 행위는 자유혼을 가진 존재인 태석이 공기를 풍선이라는 껍질로부터 해방시킨 것이라고는 선뜻 읽히지 않는다. 그럼에도 그러한 해석이 가능한 것은 김기덕 영화가 ‘물’을 다루는 방식이 ‘공기’를 다루는 방식과 크게 다르지 않다는 추론 때문이다. <나쁜 남자>의 엔딩에서 매춘을 하고 트럭에서 나온 선화가 한기와 담배를 나눠 피우는 것 또한 그 퇴폐적인 외관에도 불구하고 의미심장한

유목적 자유의 공유로 읽힐 수 있다. 물론 풍선의 의미 또한 이중적이다. <악어>와 <파란 대문>의 시작 부분에서 용패가 물속 공간에서 바람을 불어넣어 물 위로 떠오르게 한 풍선이나 창녀 진아가 바닷물 위에 의자를 놓고 앉아 풍선처럼 바람을 넣어본 콘돔은 공기를 가둔다는 의미보다는 풍선처럼 날아가고 싶은 존재의 욕망이 투사되는 도상으로서 기능한다. 두 경우 모두 인물들이 물속에 몸을 담그고 있다는 사실이 이러한 해석을 뒷받침해 준다. 언급했듯이 물의 공간은 김기덕 영화에서 주체의 환상이 실현되는 공간이기 때문이다.

중력을 이기고 훨훨 날아가고 싶다는 욕망은 풍선뿐만 아니라 날개, 나비, 새, 공중부양 등 다양한 방식으로 표현되는데, 그러한 욕망의 실현을 꾀방하는 무거운 삶의 짐을 은유하는 도상이 바로 돌이나 흙이다. <야생동물...>에서 코린스가 조각상과 동일시하여 스스로 흰 대리석 조각상처럼 칠하고 거리에 서 있는 것이나 <봄 여름 가을 겨울...>에서 동자승이 이런 저런 동물들에 돌을 매달아놓는 것, 장년승이 돌덩이를 끌고 산을 오르는 것, <숨>에서 홍주연이 흙으로 빚어 굽는 날개 달린 인물상 등이 그러한 사례들이다. 하지만 <봄 여름 가을 겨울...>에서의 장년승의 공중 발차기 스톱 모션이나 <숨>에서의 다 구워진 도자기를 깨뜨리는 행위는 인물들이 그 무거운 짐으로부터 해방되기 시작했음을 상징한다.

### 3-3. 동물: 거북이, 뱀, 물고기, 새, 나비, 그리고 사람

김기덕의 영화들에는 정말 많은 동물들이 나온다. 거북이, 금붕어, 고등어, 생선, 닭, 새, 나비, 뱀, 고양이, 개, 개구리. 이중 적어도 두 번 이상 유의미하게 반복 출현하는 것으로는 뱀<실제상황> <봄 여름 가을 겨울...>, 거북이(<악어> <파란 대문>), 물고기(<야생동물 보호구역> <파란 대문> <섬> <해안선> <봄 여름 가을 겨울...> <사마리아> <빈 집> <비몽>), 새(<섬> <실제상황>), 나비(<파란 대문> <비몽>)가 있다. 당연히 사람도 동물 도상의 범주에 등록되어야 할 것이다. 한편 도상적인 방식은 아니지만 <수취인불명>에서 창국 엄마가 ‘고등어 통조림’을 사려 했던 것이나 <파란 대문>의 무대가 ‘새장’ 여인숙인 것, 또 도상적인 방식으

로 등장하기는 하지만 동물이 아니라 기계인 비행기(<수취인불명>)와 창녀 진아의 목에 걸린 물고기 모양 펜던트(<파란 대문>)나 란의 나비 모양 펜던트(<비몽>)도 의미론적으로는 유사한 기능을 수행한다.

이처럼 다양한 동물들이 등장하기는 하지만 이 동물들은 모두 사람의 이러저러한 심리적 상태를 상징하는 도상들이라는 점에서, 크게 보면 사람의 분신들이다. <수취인불명>에서 ‘개눈’의 오토바이 철창에 개를 실을 때와 똑같이 창국을 싣고 달리는 것에서 우리는 사람이 동물과 똑같이 취급되는 적나라한 광경을 목격하지 않았던가. 그런데 동물들이 서사 속에 배치되는 방식에서도 김기덕 특유의 변증법적 접근을 확인할 수 있다. 도심의 포도(鋪道) 위를 기어가는 거북이와 물속에서 헤엄치는 거북이가 대조되고 어항 속의 금붕어와 바닷물 속의 금붕어가 대조되며 또 관상용 금붕어와 고등어나 각종 횡감 등 식용 생선이 대조된다. 기어다니는 뱀, 날지 못하는 닭, 새장에 갇힌 새가 존재의 심리적 구속을 표상한다면 자유롭게 날아다니는 새와 비행기는 그 반대편에 있다. 새의 무게감조차도 갖고 있지 않은 나비는 김기덕 영화에서 존재가 누릴 수 있는 최상의 자유를 상징한다. 반대로 <야생동물 보호구역>에서 코린느의 냉장고 가득한 얼린 고등어, <수취인불명>의 죽은 창국이 아예 꿈꿈 언 상태라는 것은 코린느와 창국이 최악의 심리적, 물리적 구속 상태에 처해 있음을 상징한다.

<파란 대문>에는 새장 여인숙의 아버지가 벽에 정교하게 고등어를 그리고 있을 때 마침 지나가던 창녀 진아가 붓을 들어 그 옆에 선 몇 개를 쓱쓱 이어 단순한 노란 나비를 그려놓는 흥미로운 장면이 나온다. 김기덕 자신도 이야기했듯이 아버지의 고등어가 ‘육십’을 의미한다면,<sup>28)</sup> 진아의 나비는 모든 물욕이나 정욕으로부터 벗어나고자 하는 욕망을 표상한다. 초기작인 <파란 대문>의 노랑나비는 최근작인 <비몽>에서 흰나비로 반복되고 있다. <봄 여름 가을 겨울 ...>에서의 공중부양 스톱 모션 이후로 김기덕 영화는 <사마리아>에서의 여진의 투신자살, <빈 집>에서 유령적 존재가 된 태석, <활>에서 영혼의 활이 되어 돌아오는 영감, <시간>에서 성형수술을 통해 기존의 자기 모습을 완전히 소멸시키는 세희와 지우, <숨>에서

28) 앞의 각주 12 내용을 참조.

의 죄수 5796의 죽음, <비몽>에서 란과 진의 죽음 등으로 이어지면서 존재의 완전한 비움을 그려왔다. 아직은 욕망의 색을 입고 있던 노랑나비가 왜 순수의 흰나비가 되었는지를 짐작하게 해주는 대목이다.

이 모든 동물 도상들의 의미론적 결정체라 할 수 있는 사람 도상과 관련하여 김기덕 영화에서 가장 먼저 발견하게 되는 사실은 인체 중에서도 머리와 손이 도상(해석)학적으로 특권화되어 있다는 점이다. 머리는 한 사람의 사지 육신 전부를 지휘하는 부위로서 그 존재를 대표하며, 손은 존재와 존재 사이에서 일종의 네트워킹 안테나와 같은 기능을 하는 부위다. 그러므로 김기덕 영화에서 누군가가 그 사람의 어깨나 무릎에 머리를 기댄다는 것은 '내 존재 전부로서 당신을 사랑합니다'라는 고백과도 같으며, 서로가 손을 맞잡는다는 것은 그러한 고백을 가능하게 하는 존재와 존재의 근원적인 교감을 함축한다.

사실 그런 장면은 <악어>부터 <비몽>까지 김기덕 영화에서 거의 예외 없이 찾아볼 수 있지만 <나쁜 남자>는 특히 인상적인 미장센으로 그 순간을 담아낸 영화다. 비오는 날, 한기는 선화의 방에 갑자기 찾아가 그녀의 손바닥에 자기 뺨을 묻더니 그대로 그녀의 침대에 쓰러져 잠들고 그날 밤 선화는 그 침대 밑에 쭈그리고 앉은 채로 머리만을 침대에 얹고 잠에 빠진다. 한기에 대한 선화의 감정 변화가 같은 침대에 머리를 맞댄 형국으로 묘사되고 있는 것이다. <시간>의 세희가 진짜 지우를 찾기 위해 다짜고짜 남자들의 손을 잡아보는 것, <비몽>의 란이 투신자살한 진에게 나비가 되어 날아간 뒤 이어진 쇼트가 각지를 낀 한 쌍의 손이었던 것도 잊혀지지 않는 대목이다. 같은 맥락에서 이제 우리는 두 사람을 하나로 묶는 '수갑'이라는 도구가 왜 그리도 간절한 것인지(<악어> <야생동물 ...>), 머리칼을 잘라주거나(<빈 집>) 머리에 꽃을 꽂아주는 행위가 왜 그토록 애뜻한 것인지도(<파란 대문> <섬>) 충분히 이해할 수 있다. 심지어 <시간>에서는 지우와 세희를 찍은 사진을 벽에 고정시킨 별 모양의 압편이 모두 세희의 머리에 꽃핀처럼 고정되어 있다. 세희가 지우에게 얼마나 특별한 존재인가를 드러내는, 누구나 무심코 지나칠 수 있지만 결코 무심히 처리되지 않은 경이로운 디테일이 아닐 수 없다.

머리 부위의 중요성은 부정적인 방식으로도 나타난다. 누군가에게 심리

적, 물리적으로 타격을 입히고자 할 때 인물들은 항상 뺨을 때리고 상처와 고통에 시달리는 사람들은 스스로 머리칼을 잘라낸다(<해안선> <숨> <봄 여름 가을 겨울...>). <파란 대문>에서 헤미가 진아의 자살기도를 발견하기 직전에도 그녀는 해변가에서 진아의 꽃핀을 들어올리자 진아의 머리칼이 따라올라오는 꿈을 꾸다. 그 머리를 옷(<야생동물...>), 모래(<파란 대문>), 푸대자루(<실제상황>), 시트(<사마리아> <시간>), 스카프(<봄 여름 가을 겨울...>), 수의(<빈집>) 등으로 완전히 감싼다는 것은 그 인물이 죽음의 길에 들어서 있음을 암시한다. <봄 여름 가을 겨울...>에서 청년승이 살인을 하고 돌아왔을 때와 노승이 소신공양을 앞두었을 때, 눈과 코 입을 모두 閉라 씌어진 종이로 봉하는 것은 그래서 각각 과거 자아의 죽음, 현재 자아의 죽음을 의미하는 것이다.

그렇다면 이제 우리는 김기덕 영화에서 왜 그토록 초상화나 인물사진들이 자주 등장하는지, 왜 그 그림과 사진들이 그것을 그린 이와 모델 사이에서 이해와 사랑을 잉태하는지를 이해할 수 있다. 누군가의 ‘머리(얼굴)’를 내 ‘손’으로 그리거나 찍었다는 것은 그녀의 존재와 나의 존재가 연결되기 시작했음을, 그리하여 본격적인 소통과 ‘동일시’의 절차가 시작되었음을 신호하는 것이다(<악어> <파란 대문> <실제상황> <나쁜 남자> <빈 집> <시간> <숨>). 그러니 소통이 단절되고 사랑 대신 증오와 배신만이 남았을 때, 그 그림이나 사진은 구겨지거나(<파란 대문>) 조각조각 해체되어버리거나 하얗게 가려진다(<빈 집>).

‘헤드’폰의 기능도 마찬가지로 해석된다. 워크맨(<파란 대문>)이나 도청장치(<실제상황>), MP3(<활>)는 기본적으로 ‘소통’의 도구로서 그것을 건네준다는 것은 누군가의 내밀한 취향과 사생활에 파고들 수 있는 ‘관계’를 맺고 싶다는 진지한 의지의 표현이다. <파란 대문>에서 진아가 헤미에게 선물했던 워크맨은 이런저런 곡절 끝에 결국 헤미가 진아의 삶을 이해하는 매개가 되며 <실제상황>의 헤드폰은 애초부터 상호관계를 부정당한 자가 행하는 도청의 형태를 띠고 있다. <활>에서 청년이 소녀에게 선물한 MP3는 물에서의 삶에 대한 동경과 청년에 대한 애뜻한 관심을 싹트게 하는 동시에 혼자서만 음악을 듣는 소녀로 인해 그녀와 노인 간의 평화롭던 관계가 삐걱

이게 되는 계기가 된다(소녀는 밤마다 잡고 자던 노인의 ‘손’을 뿌리친다).

머리에 붙은 지각기관들 중에서도 특히 부각되는 것은 바로 눈의 기능이다. 하지만 눈은 언제나 무언가에 가려져 있고 가로막혀 있다. 액자, 카메라나 컴퓨터의 모니터, 커튼과 휘장, 유리창과 거울, 비닐과 물의 왜상으로 인해 눈이 있으되 인물들은 타인을 ‘직접’ ‘선명하게’ 볼 수가 없다. <빈 집>의 선화가 액자에 끼워진 자신의 누드 사진을 조각조각 내서 섞어놓는 것, 태석이 권투선수 사진의 눈을 가려놓는 것, 사진가의 집 액자에서 선화의 사진을 빼버리는 것은 모두 그러한 좌절감의 표현이다. 타자들은 자신의 욕망을 만족시켜줄 나의 부분만을 볼 수 있을 뿐 나의 존재 전체는 볼 수 없다는 것을 선화와 태석은 이미 그들의 짧은 생의 경험을 통해 아프게 숙지하고 있는 것이다. 그러므로 있는 그대로의 존재끼리의 만남이 이루어지기 위해서 피사체는 스케치북과 액자, 모니터와 거울, 유리창 등 온갖 차단막 밖으로 틀을 깨고 나와야 한다. <숨>의 홍주연이 TV를 통해서만 보던 사형수를 찾아가듯이, 면회실의 투명창 사이로 서로를 보는 것에서 시작된 만남이 눈과 눈으로 마주보는 만남으로, 맨몸과 맨몸의 교환으로 이어지듯이 말이다. 그렇다면 <빈 집>의 태석이 감옥에서 ‘숨바꼭질 놀이’를 할 때 왜 손바닥에 눈을 그려넣었는지도 이제는 짐작할 수 있다. 보기 위해 머리에 달려 있으나 볼 줄 모르는 눈은 무력하다. 진정 존재의 비밀스런 고통을 볼 줄 안다는 것은 그 고통을 어루만질 줄 안다는 것, 그러므로 참눈이 있을 마땅한 위치는 교감의 안테나와도 같은 ‘손’이 되어야 한다는 것이다.

#### 4. 나가며

지금까지 김기덕 영화가 구성하는 ‘시스템’의 이해를 위해 왜 도상(해석)학적 접근이 필요한지를 타진한 다음, 그 시스템을 구성하는 여러 도상들에 대한 해석을 시도해보았다. 그리고 이를 통해 김기덕 영화가 도상적 요소들을 얼마나 세세하고 치밀하게 상징적 자원으로써 활용했는지를 확인했다. 김기덕 고유의 이러한 의미론적 지도는 일회적인 영화 관람의 특성을 감안

할 때 쉽게 보이고 읽힐 수 있는 것은 아니다. 때로는 전문비평가조차도 <빈 집>에서 김기덕이 관념으로 영화를 만들었기 때문에 리얼리티가 심하게 훼손되어버렸다고 비판했을 정도니까 말이다.<sup>29)</sup> 그러나 지금까지의 도상 분석/해석만으로도, 김기덕 영화에서 때로 뜬금없고 무의미하게 느껴지는 어떤 상황들이 사실은 일관된 의미론적 지도 아래 의도된 것이며 김기덕의 전작이 도상(해석)학으로 접근 가능한 거대한 상호텍스트적 맥락을 형성하고 있음을 이해할 수 있었다.

이처럼 포괄적, 입체적인 도상(해석)학적 분석은 궁극적으로 김기덕 시스템이 어떠한 주제 의식 위에 구축된 것인지, 김기덕 시스템 내에서 각각의 도상들이 갖는 의미가 어떠한 사회적, 역사적 지평과의 영향관계 속에서 형성된 것인지에 관한 더욱 심화된 논의로 연장될 필요가 있다. 전작 내부를 횡단하는 컨텍스트적 접근이 한 작가 감독의 자폐적인 감각 논리와 인식 논리에 대한 추론적 포착에 그치지 않기 위해서는 개인적 상상력이 대중적 상상력과 만나거나 만나지 못하는 지점들, 그 이유들을 추적하는 작업이 필히 뒷받침되어야 하는 것이다. 아마도 이 과정에서 각종 문화상징사전들에 실린 도상들의 목록이 유용한 비교검토의 준거로서 참조될 수 있을 것이며,<sup>30)</sup> 이러한 후속작업이 이루어질 때 파노프스키의 도상학/도상해석학을 현대적으로 적용한다는 과제는 비로소 완료될 수 있을 것이다. 여기서는 수다한 이항대립적 도상들의 쌍에 대한 귀납적 해석만으로도, 김기덕 영화가 웅변하고자 했던 주제가 기존의 사회상징적 질서로부터의 완전한 이탈과 자유였다는 이해에 근접할 수 있었음을 밝히면서 일단 논의를 마무리하고자 한다.

29) 문일평, 「<빈 집>에 들어간 것은 광인인가 시인인가」, 『Film 2.0』, 2004. 10.5, 197-98쪽.

30) 예를 들면 이승훈, 『문학으로 읽는 문화상징사전』, 푸른사상, 2009; 한국문화상징사전편집위원회, 『한국문화 상징사전』, 동아, 1992; 진 쿠퍼, 이윤기 역, 『그림으로 보는 세계문화 상징사전』, 까치글방, 1994 등이 있다.

## 참고문헌

### 1. 논문과 단행본

- W. J. T. 미첼, 임산 역, 『아이코놀로지: 이미지 텍스트 이데올로기』, 시지락, 2005.
- 그레고리 커리, 김숙 역, 『이미지와 마음: 영화, 철학 그리고 인지과학』, 한울 아카데미, 2007.
- 김경애, 「김기덕 영화 <빈 집>의 공간, 시선, 그리고 소통」, 『문학과 영상』, 제6권 2호, 문학과 영상학회, 2005년 가을. 겨울, 31-51쪽.
- 김기덕, 「자필수고: 김기덕이 김기덕을 쓰다」, 정성일 편, 『김기덕: 야생 혹은 속죄양』, 행복한 책읽기, 2003, 67-103쪽.
- 김소연, 「김기덕 영화에서 ‘동일사’의 윤리적 성격에 관한 고찰: <파란 대문>을 중심으로」, 『현대영화연구』, 7호, 현대영화연구소, 2010. 11, 155-185쪽.
- 김소연, 「김기덕 혹은 (불)가능한 사랑의 연대기: 욕망과 사랑에 대한 라캉의 관점을 통한 접근」, 『영상예술』, 17호, 영상예술학회, 2010. 11. 137-169쪽.
- 김애령, 『예술: 세계 이해를 향한 도전』, 이화여대 출판부, 2006.
- 김호영, 「김기덕의 <나쁜 남자>와 이미지-텍스트로서의 영화」, 『역사와 사회』, 3권 29집, 국제문화학회, 2002, 265-286쪽.
- 박종천, 「영화가 종교를 만났을 때: 김기덕의 <봄 여름 가을 겨울 그리고 봄>을 중심으로」, 『종교연구』, 44호, 한국종교학회, 2006, 291-316쪽.
- 서인숙, 「김기덕 영화, 그 사도마조히즘의 의미」, 『영화연구』, 20호, 한국영화학회, 210-231쪽.
- 서지은, 「김기덕 영화에 나타난 모더니즘 연구: 시간과 공간, 인물과 플롯의 서사분석을 중심으로」, 한국교원대 석사학위 논문, 2006.
- 수잔 헤이워드, 이영기 역, 『영화 사전: 이론과 비평』, 한나래, 1997.
- 신준형, 『파노프스키와 뒤러: 르네상스 미술과 유럽중심주의』, 시공사, 2004.
- 안드레아 벨라비타, 「약간 모자란 듯한 영화: 김기덕」, 주진숙 외 저, 『한국의 영화 감독 7인을 말하다』, 본북스, 2008, 129-149쪽.
- 에르빈 파노프스키, 이한순 역, 『도상해석학 연구』, 시공사, 2002.
- 에르빈 파노프스키, 「도상학과 도상해석학」, 에케하르트 케멜링 편, 이한순 외 역, 『도상학과 도상해석학: 이론-전개-문제점』, 사계절, 1997.
- 이승훈, 『문학으로 읽는 문화상징사전』, 푸른사상, 2009.
- 주형일, 『내가 아는 영상 기호 분석』, 도서출판 인영, 2007.
- 진 쿠퍼, 이윤기 역, 『그림으로 보는 세계문화 상징사전』, 까치글방, 1994.
- 최태만, 『미술과 사회적 상상력』, 국민대 출판부, 2008.



피터 버크, 박광식 역, 『이미지의 문화사』, 심산, 2005.

한국문화상징사전 편집위원회, 『한국문화 상징사전』, 동아, 1992.

Giuli Carlo Argan, "Ideology and Iconology," *The Language of Images*, ed. by W. J. T. Mitchell, Univ. of Chicago, 1974.

## 2. 잡지

문일평, 「<빈 집>에 들어간 것은 광인인가 시인인가」, 『필름 2.0』, 2004. 10. 5, 197-98쪽.

심수진, 「푸른 고통을 그려내는 미완의 스타일리스트」, 『필름 2.0』, 2001. 6. 5, 14쪽.

## Abstract

### Puzzling Out

#### - An Analysis for the Iconographical/Iconological Understanding of Kim, Ki-duk's Films -

Kim, Soh-Youn

Until now, Kim, Ki-duk's films have attracted international attentions to their sensational and violent aspects as well as to their pictorial images. Nonetheless, those pictorial images have been hardly analyzed with synthetic and systematic approaches. I tried to enlighten that so-called "the Kim, Ki-duk system" has been constructed based on a delicate and discreet semanticmapping of iconic images, by applying the methodology of Erwin Panofsky's iconographical analysis.

Even though the iconographical images in Kim, Ki-duk's films seem randomly intertwined in a complex and incidental way, they can be categorized into three groups: colors, natural materials and animals. The three groups have their own subcategories which appear in many of his films repetitively: blue, red, white and black; soil, metal, water and air tortoise, snake, fish, bird, butterfly and human. What these icons signify is based on the contexts where they are located, in short, in a dialectic way. For example, the image of water, which has been indicated as the most important image in Kim's films, can be contained in a fish tank or can flow freely to a river or an ocean the image of metal can become a handcuff or a birdcage or can become a mobile means of transportation like a motorbike or an airplane. In addition, it is necessary to note the way Kim's films privilege human heads and hands as the representations of human beings and the relationship between them. Thanks to the iconographical analysis, the notorious ambiguity of Kim's films can be cleared and spectators can realize how determined the will-to-be liberated in Kim, Ki-duk system is.(Key words : Kim, Ki-duk, System, Icon, Iconography, Iconology, Color, Nature, Animals)

▮ 위 논문은 2010년 10월 30일 투고되었고, 심사를 거쳐 11월 20일 게재가 확정되었음.