

장률의 <경주>에 나타난 영화 시공간의 상의성(相依性)과 비경계성

임철희*

1. 들어가며
2. 연기론(緣起論)적 세계관으로서 상의성(相依性)
3. <경주>의 경계에 대한 상의론적 접근-시간과 공간의 비경계성
 - 3-1. 서사공간의 시간성-동일 공간의 다른 시간들
 - 3-1-1. 사진 속 과거와 사진 밖 현재-사진의 현전성과 시간(들)의 관계
 - 3-1-2. 문인화와 춘화 속 혼재된 시간-시간의 비경계성
 - 3-2. 매체공간으로서 프레임의 비경계성-외화면과 내화면의 상의적 관계
4. 나오며

국문요약

공간의 지역성(locality)에 기반을 둔 디아스포라와 경계에 관한 논의는 지금까지 장률영화담론의 주요한 비증을 차지해왔다. 그러나 ‘재중동포 출신’ 장률의 영화보다 ‘감독’ 장률의 영화에 시선을 돌리면 ‘공간’과 ‘경계’에 대한 담론확대의 필요성을 마주하게 된다. 장률의 2014년 작품 <경주>는 경계에 대한 감독의 인식변화를 보여주는 좋은 예가 된다. 일상과 고분이 공존하는 경주의 공간적 특성으로부터 영화는 삶과 죽음, 존재와 부재, 현재와 과거, 실재와 환영의 모호한 경계를 그린다. 본고는 <경주>의 영화 시공간에 나타난 비경계적 특성을 연기(緣起)적 상의성(相依性)을 통해 고찰한다.

* 연세대학교 커뮤니케이션연구소 전문연구원.

〈경주〉는 단일 공간에 과거와 현재의 시간들을 혼재시키는 방식으로 시간의 비경계성을 제시한다. 세계의 비경계성은 최현이 경험하는 일련의 신비로운 일들을 통해서도 드러난다. 일체(一切)가 공(空)인 까닭에 이들이 상호의존적으로 관계를 맺고 있다는 연기의 중심 사상은 영화의 이러한 비경계성을 이해하는 주요 개념이 된다. 그러므로 영화에서 묘사되는 단일 공간의 서로 다른 시간의 공존은 공에 의한 시간의 비실재성과 더불어 과거, 현재, 미래의 시간대가 사실은 상의적으로 존재하고 있음을 보여주고 있다. 이것은 사진과 문인화, 춘화 등과 같은 영화 속 주요 이미지를 통해서도 나타난다.

영화의 비경계성은 위와 같이 주제와 관련한 서사뿐만 아니라, 매체 공간으로서 프레임에 대한 작가의 사유를 통해서도 확인된다. 예를 들면, 사운드와 카메라 움직임을 통해 〈경주〉는 외화면과 내화면의 경계를 소거하고 영화 공간을 확장시킨다. 이처럼 〈경주〉는 경계를 통해 세계의 비경계성을 이야기한다. 그리고 세계의 상의성과 비경계성이라는 감독의 세계관이 사실주의적 영화기법을 통해 제시되면서 주제와 형식의 유기적 관계맺음을 통한 미적 성취를 이루어내고 있다.

(주제어: 장률, 경주, 영화 시공간, 경계, 공(空), 연기(緣起), 상의성(相依性), 비경계성)

1. 들어가며

지금까지 장률 영화에 관한 주된 담론은 영화의 서사 공간, 즉 서사의 주요 배경이 되는 공간의 지역성(locality)으로부터 출발하여 디아스포라(diaspora)와 경계(境界)의 문제에 방점을 두고, 장소의 물리적 경계와 사회구조의 계층적 경계를 고찰하는 방식으로 형성되어왔다. 흥미로운

점은 감독이 재중동포로서 중국 내 소수민족이자 주변인인 동시에 한국과 중국 사이의 경계인이라는 사실이 디아스포라와 경계, 계층, 주변부 등 어떠한 논점으로부터 그의 영화에 접근하더라도 많은 경우 논의의 시작점에 위치해 왔다는 것이다. 서옥란과 김화의 지적대로 “장률영화를 논함에 있어서 감독이 재중동포라는 사실로 인해 야기되는 담론들, 말하자면 그의 영화 속에서 디아스포라의 흔적들을 찾으려는 시도들은 장률을 둘러싼 많은 담론 중에서 큰 비중을 차지하고 있다.”¹⁾ 감독의 정체성이 그의 영화세계의 토대이자 자양분으로 작용하며 독특한 미적 지점을 형성한다는 점에는 이견이 없다. 또한 장률 영화론에서 지리적 경계로부터 촉발되는 인물들의 사회적, 계급적, 나아가 정서적 경계와 더불어 이러한 경계들이 야기하는 디아스포라에 관한 논의 역시 중요한 의의를 가지는 동시에 필요한 것도 사실이다.²⁾

그러나 ‘재중동포 출신’ 장률의 영화보다 ‘감독’ 장률의 영화에 시선을 돌리면, ‘공간’과 ‘경계’에 대한 담론확대의 필요성을 마주하게 된다. 서

1) 서옥란·김화, 『장률영화에 나타난 서발턴 연구』, 『한중인문학연구』 제40집, 한중인문학회, 2013, 191쪽.

2) 장률 영화에 관한 기존 연구의 담론과 쟁점을 비교, 분석한 글로는 다음의 연구를 참조할 필요가 있다. 김무규, 『장률 영화 연구의 쟁점과 영화 〈경주〉의 공간』, 『영상문화』 제17집, 부산영화평론가협회, 2014, 9-23쪽. 김무규는 이 글에서 지금까지 이루어져 온 장률에 관한 담론을 크게 둘로 나누어 보는데, 주제와 관련하여 중국내 탈북자, 조선족, 이주민 등을 포함하는 비주류 또는 주변부의 정체성에 관한 연구들과, 형식과 관련하여 장률의 리얼리즘 기법을 중심으로 하는 매체 미학적 논의가 그것이다. 주제로서 정체성에 대한 질문은 결국 경계적 자이를 중심으로 디아스포라에 관한 논의로 귀결되거나, 이러한 인물들을 주변부로 내모는 사회와 집단, 나아가 공간의 정서적 억압과 연결되는 것이다. 반면, 장률의 영화형식에 관한 논점은 대상과 세계와 거리를 두고 어떠한 정서적 동요나 간섭 없이 냉철하게 이들을 바라보는 감독의 시선이 담긴 영화기법과 관련된다고 할 수 있다. 이러한 기법에는 일반적으로 리얼리즘을 고려하여 사용되는, 컷의 구분 없이 대상을 오랜 시간 포착하는 롱 테이크와 현상의 일부가 아닌 가능한 한 많은 부분을 조망할 수 있는 롱 쇼트와 전심초점의 딥 포커스 등이 포함된다.

사전개의 동력으로써 장소성 뿐만 아니라 매체적 관점에서 프레임 공간과 경계의 특성 논의가 그것이다. 장률은 2012년 초부터 중국이 아닌 서울에 거처를 두고 지금까지 한국에서 영화작업을 해 오고 있는데 중국 시기의 영화들에서 나타나는 공간과 경계의 의미가 한국생활 이후 연출한 작품들에서는 다소 다른 지점들이 보인다. 예를 들면, 장률이 한국에서 연출한 <경주>(2014)에서 최현을 통해 보는 공간의 지역성은 <망종>(2005)의 순희나 <경계>(2007)의 순희, <중경>(2007)의 썬이 등이 바라보는 공간의 그것과는 사회·정치적 맥락에서 그 성격이 다르다. 순희'들과 썬이는 희망과 절망 사이에서 희망을 품기 위해 처절한 절망을 경험한다. 이로 인해 어디선가 떠나왔지만 정착하지 못하고 결국은 다시 어디론가 떠날 수밖에 없는 지리적·정서적 경계를 체인(體認)한다. 반면 최현이 경주에서 경험하는 것은 지역성에 의한 경계나, 그로 인해 경계 밖으로 떠밀려나가는 것이 아닌 경계 자체의 모호함이다. 즉 이방인으로서 <경주>의 최현과 이전 작품의 여인들이 경계를 부유하는 양태는 유사하지만, 그 경계의 속성이 다르다. 사실 <풍경>(2013) 이후 한국 내 연출작품들은 경계에 관한 감독의 인식변화가 보인다. 달리 말하면 장률이 영화를 통해 말하는 경계의 의미에 대해 인식론적 접근을 달리 할 필요가 있다.

<풍경>으로부터 <경주>, <필름시대사랑>(2015) 그리고 <춘몽>(2016) 역시 경계가 여전히 감독의 가장 주된 관심사인 것은 분명하다. 그러나 이전 중국시절 작품들이 경계의 문제를 서사의 중심에서 명시적으로 다루었던 것과는 달리, 한국 내 연출작품들은 경계를 소거하는 방식을 통해 역설적으로 경계의 문제를 되짚는다. 전자가 '경계성'을 다룬다면 후자는 경계의 '비경계성'을 조망한다. 이방인이 겪는 삶의 공간과 경계를 주요하게 다룬다는 점은 여전하지만, 영화적 시공간의 경계가 모호해지

는 지점들이 종종 보이고 나아가 이러한 비경계성이 영화의 주제를 견인하는 양상까지 드러낸다.

특히 장률이 2014년에 연출한 <경주>는 이것의 좋은 예가 된다. 최현의 경주 여정을 따라가는 이 영화는 로맨틱 코미디의 외피를 두른 것 같지만 심층에는 시간의 비선형적 흐름이 과거와 현재의 인물과 사건, 공간들을 정교한 방식으로 혼재시키면서 현실과 환영의 구분을 무의미하게 만든다. 경계의 모호성은 화면 구성방식에서도 볼 수 있는데, 예를 들면 카메라 움직임이나 사운드가 서사적으로 중요한 순간에 — 화면 틀로서의 프레임을 중심으로 안팎으로 구분되는 — 내화면과 외화면의 관계 역전을 유도하면서 둘 사이의 경계를 모호하게 만든다.

이에 본고는 <경주>를 텍스트로 하여, 영화 내 서로 다른 시간들의 혼재가 서사의 흐름을 구성하는 방식과 영화 공간으로서의 프레임이 외화면과 내화면의 관계를 다루는 방식, 이 두 가지에 초점을 두고 장률 영화의 시간과 공간을 경계와 관련하여 고찰하고자 한다. 따라서 본고에서 공간은 지역성에 기반을 둔 지리적 장소보다는 시간성이 부여된 서사적 공간과 매체로서의 프레임 공간을 의미하며, 경계는 디아스포라를 언급할 때 적용되는 지리적 경계보다 플롯의 흐름에 기반을 둔 서사적 시간과 프레임의 경계를 지시한다. 여기에는 감독의 촬영과 편집 양식에 대한 고려도 수반된다. 이는 카메라의 시선과 태도에 담기는 영화작가의 세계관을 살펴보기 위함이다.

<경주>가 함의하는 영화 시공간의 비경계성 고찰을 위한 방법론으로 연기론(緣起論)의 상호의존성, 즉 상의성(相依性)을 고려하도록 한다. 연기는 산스크리트어 ‘프라티트야사무트파다(pratītya-samutpāda)’의 한역이자 ‘인연생기(因緣生起)’의 줄임말로 이것이 있음(없음)으로 해서 저것이 있고(없고), 저것이 있음(없음)으로 해서 이것이 있음(없음)을 뜻한

다. 달리 말하면, 일체(一切)는 따로 독립되어 존재하거나 이루어지지 않고 서로 연이어 발생하고 존재한다는 의미이다. 이것은 모든 것이 공(空)의 성질을 가지고 있기 때문인데 공은 본래 “자성(自性), 실체(實體), 본성(本性), 자아(自我) 등과 같이 인간이 궁극적인 것으로 간주하는 본질적인 것들이 실제로는 없음”³⁾을 의미한다. 모든 대상과 현상은 무자성(無自性)이므로 서로 의존하여 발생하고 존재하며 소멸할 수밖에 없다. 그러므로 상의적이라는 것은 세계를 이원론으로 구분하지 않고 일체성의 관점에서 보는 것을 요구한다. 이러한 상의성은 <경주>에 나타나는 과거와 현재, 현실과 환영, 존재와 부재 등, 상대적인 항들의 혼재를 이해할 수 있는 중요한 단초가 된다. 따라서 본고는 연기론의 상의성 개념을 먼저 살펴본 뒤, 이를 바탕으로 <경주>의 경계가 가지는 속성과 의미를 고찰하고자 한다.

2. 연기론(緣起論)적 세계관으로서 상의성(相依性)

불교에서는 붓다(Buddha, 佛陀)가 정각(正覺)을 이루어 발견한 진리를 ‘법(法)’이라고 하는데, 이 법의 핵심이 연기(緣起)⁴⁾이다. 그는 인생을 ‘고

3) 동국대학교 불교문화대학 불교교재편찬위원회, 『불교사상의 이해』, 불교시대사, 2009, 152쪽.

4) 연기설은 불교사적 발전과정에서 다양한 연쇄연기론에 대한 조명을 요구하지만, 이것은 본고의 논점을 넘어선다. 다만 동북아시아에서 붓다의 연기설을 대승불교의 입장에서 사상적으로 체계화하고 정리하여 주해한 인물이 용수(龍樹/Nāgārjuna, AD 150-250경)이며, 그에 따른 저작물이 『중론(中論)』임을 참고할 필요가 있다. 『중론』은 총 27장에 걸쳐, 공사상을 바탕으로 중관(中觀)의 입장에서 이원론적 세계관에 함몰되기 쉬운 인간의 지각구조와 판단을 해체하여 세계의 연기적 상의성을 논하고 있다. 본고에서 다루는 연기와 상의성의 개념은 이에 따르는 것임을 일러둔다.

(苦)로 보았고, 그것을 해결하기 위한 방편으로써 세상의 연기적 이치를 제시했다. 인간이 번뇌에 빠지고 괴롭고 힘든 상황과 맞닥뜨리는 것은 주체로서의 자아와 인식대상으로서의 객체를 구분하여 물질적·비물질적인 것을 포함하는 나의 것(我所)에 대한 집착 때문이라는 것이다. 이러한 구분은 세계를 이원론적으로 보는 것이며, 불교의 궁극적 깨달음의 지향점인 고에서부터의 해탈은 곧 이로부터 벗어남으로써 가능하다.

이것은 인간이 지각하는 또는 지각하고 있다고 믿는, 세계를 구성하는 모든 것의 실체는 존재하지 않는다는 의미로서 ‘공(空)’에 대한 이해를 요구한다. 여기서 “실체란 스스로의 존재를 위해 다른 어떤 것도 필요로 하지 않는 자립적인 존재이다.”⁵⁾ 그러나 세상의 어떤 것도 따로 혼자 존재하고 소멸하는 것은 없다. 모든 것은 공하기 때문에, 그것의 본질 역시 자성이 없다. 무자성이므로 “어떠한 존재도 우연히 생겨났거나 또는 혼자서 존재하는 것은 없다. 모든 존재는 그 존재를 성립시키는 여러 가지 원인이나 조건에 의해서 생겨나게 된다.”⁶⁾ 이것이 서로 원인이 되어 얽혀서 발생하고 존재하는 인연생기, 즉 연기의 원리이다. 인간의 고 역시 마찬가지이다. 이 또한 무자성이므로 상의적으로 연관되어 있는 것을 자각하고 끊어내면 고로부터 자유로울 수 있다. 그러므로 “시간적으로든 공간적으로든 모두 얽혀 있으며, 홀로 존재하는 사물도, 홀로 떠오른 생각도 없다. 반드시 다른 어떤 것에 얽혀야 사물이든 생각이든 발생할 수 있다.”⁷⁾ 이처럼 연기는 이원론적 세계관과 거리를 두면서 관계의 상대성을 강조한다. 이와 같은 양극단의 거부는 어느 한쪽에도 치우치지 않는 중도(中道)를 지향한다. 곧 “연기와 무자성과 공과 중도라

5) 가자야마 유이치, 『空입문』, 김성철 옮김, 동국대학교 출판부, 2007, 93쪽.

6) 동국대학교 불교문화대학 불교교재편찬위원회, 『불교사상의 이해』, 불교시대사, 2009, 77쪽.

7) 김성철, 『중관사상』, 민족사, 2012, 33쪽.

는 표현은 그 지향점이 동일”⁸⁾하며 이는 ‘불이(不二)’라는 단어로도 환원될 수 있다. 정리하면, 연기는 곧 모든 것은 공성(空性)이므로 무자성이고, 따라서 중도의 입장에서 상의적 관계를 가지고 있음을 지시한다. 이는 곧 세계의 일체성으로 귀결된다.

이와 같은 연기적 이치를 깨닫기 위한 실천적 중도가 선(禪)이다. 선에서는 깨달음을 구하기 위한 방편으로 자아주체의 직접적인 경험과 직관(直觀)을 중요시 한다. 이것은 선의 핵심명제인 ‘불립문자 교외별전 직지인심 견성성불(不立文字 教外別傳 直指人心 見性成佛)’을 통해서도 확인된다. 문자에 의존하지 않고 진리는 경전 밖에 있으니 인간의 마음을 곧바로 가리켜 본성을 깨닫고 성불한다는 의미는 궁극적 깨달음이 언설이나 경전과 같은 외부 수단보다 자신의 직접적인 체험과 사유에서 비롯됨을 가리킨다. 예를 들면, 〈경주〉에서 최현이 보고 느끼는 일련의 사건들은 본인 스스로의 직접적인 경험으로부터 기인한다. 관객은 그의 여정을 따라가면서 그가 겪는 것을 동시에 체험한다. 그는 일상적 삶의 공간과 죽음의 공간인 능을 자유롭게 오가면서 이전에 만났던 인물들의 죽음을 전해 듣거나 목격하면서 삶과 죽음을 동시에 체인한다. 영화 후반부에서는 마른 강바닥을 보면서 흐르는 물소리를 듣는 경험마저 한다. 그가 체인하는 것은 삶과 죽음, 현실과 환영의 혼재 그 자체가 아니라 그로부터 촉발되어 인지하게 되는 세계의 상의적 관계성이다. 〈경주〉의 시공간 경계와 관련하여 이러한 상의성이 어떠한 의미맥락에서 영화적으로 재현되고 있는지 주요 장면들의 분석을 통해 살펴해보도록 한다.

8) 김성철, 『중관사상』, 민족사, 2012, 70쪽.

3. 〈경주〉의 경계에 대한 상의론적 접근—시간과 공간의 비경계성

〈경주〉는 중국 북경대 교수인 최현이 선배 창희의 장례식장을 찾는 것으로 시작한다. 이어서 그는 7년 전 창희와 춘원과 함께 방문했던 찻집의 춘화에 대한 기억으로 경주를 찾아간다. 그러나 춘화가 있었던 찻집 아리술은 주인도 바뀌었고 그 그림도 사라지고 없다. 영화는 최현이 춘화로 환유되는 과거의 기억을 찾아 현재의 경주를 부유하면서 만나게 되는 다양한 인물과 사건을 제시하는 방식으로 구성된다.

3-1. 서사공간의 시간성—동일 공간의 다른 시간들

주인공 최현은 이전 장률의 인물들이 그러하듯, 이방인이자 경계에 존재하는 이로 묘사된다. 한국인이지만 대학교수로 중국에 있으며, 경주에서는 7년 전의 기억을 찾아 떠도는 이방인이다. 설정은 유사하지만 인물이 체험하는 일들의 성격은 본질적인 차이가 있다. 최현이 경주에서 겪는 것은 장률이 이전 영화들에서 냉철하게 다루었던 사회나 인간 관계에서 파생하는 구조적 모순, 계층 또는 권력의 문제가 아니라 개인의 기억에서 비롯된다. 이 과거의 일면들이 현재의 시공간으로 서서히 침잠해 들어오면서 과거와 현재의 경계가 모호해진다. 최현 역시 경주의 이방인이지만, 그가 겪는 경계는 사적 기억과 경험에 바탕을 두고 있다. 이것의 기저에는 일상과 능, 삶과 죽음이 공존하는 경주라는 도시 공간의 공적 기억과 역사가 있다. 장률은 한 영화매체와의 인터뷰에서 어디에나 능이 있기 때문에 삶과 죽음의 공존이 어색하지 않은 곳이 경주이며, 문제는 이 둘이 사실 서로 자연스럽게 연결될 수 있음에도 나누

어 보는 것에 있다고 말한 바 있다.⁹⁾ 경주라는 특정 공간을 염두에 두지 않더라도 그의 언급대로 둘을 구분 짓지 않고 하나로 연결 지어 볼 수 있는 것은 삶과 죽음, 존재와 부재, 주체와 객체, 주관과 객관, 자아와 타자, 현재와 과거 등 이원적 대립항으로 인지될 수 있는 것들이 실제로는 상의적 관계에 있음을 이해함으로써 가능하다.

결국 〈경주〉는 최현이 삶과 죽음이 공존하는 도시에서 양자의 상의성에 기반을 둔 비경제적 속성을 체인하고 자각하는 여정에 방점을 두는 영화로 접근할 필요가 있다. 그 여정의 시작점에는 춘화와 사진이 있다. 이들은 영화에서 서사를 견인하는 중요한 모티프로 기능하고 있다. 춘화는 최현이 7년 만에 경주를 다시 찾아오게 만들고, 사진은 영화에서 인물의 시선이나 행위를 통해 반복적으로 존재를 드러낸다. 춘화는 영화 마지막 장면에 대한 분석과 더불어 이후에 살펴보도록 하고 먼저 사진에 대해 논의하도록 한다.

3-1-1. 사진 속 과거와 사진 밖 현재 - 사진의 현전성과 시간(들)의 관계

〈경주〉에는 사진을 촬영하는 행위와 사진 이미지가 반복적으로 등장한다. 이것은 사진의 현전성 문제와 더불어 두 가지 측면에서 논의 가능하다. 첫 번째는 현전하는 사진 이미지가 죽음과 소멸에 대한 환유라는 것이다. 두 번째는 사진 속 대상이 사진 밖으로 나와 현재의 순간에 특정 작용을 하면서 부재와 존재, 그리고 과거와 현재의 비경제성을 부각시킨다. 먼저 첫 번째 의미와 관련하여 사진은 이별의 순간, 특히 누군

9) 안시환, 「그 여유는 다 어디로 갔는가」, 『씨네21』 958호, 씨네21(주), 2014.
http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=77168, (2017.10.1. 검색)

가 세상을 떠나는 순간의 이전 단계에 위치한다. 최현이 7년 전 경주에서 찍었던 창희의 기념사진은 7년 후 영정사진으로 영화 초반부에 등장한다. 이들이 사진을 찍었을 때만 해도 그것이 그러한 용도로 사용될 것이라고는 생각하지 못했을 것이다.¹⁰⁾

〈경주〉에서 사진의 두 번째 기능은 이러한 죽음과 소멸의 환유로부터 시간의 경계를 소거하고 있다는 점에 있다. 즉 〈경주〉의 사진은 죽음과 이별을 일차적으로 나타내고, 나아가 사진 속 인물의 과거와 사진 밖 인물의 현재, 사진 속 대상의 부재와 사진 밖 대상의 존재의 경계를 모호하게 만든다. 시간의 경계가 사진을 통해 모호해진다. 과거가 되어버린 사진 속 인물이 그 사진을 소유하거나 바라보는 인물의 기억과 행위를 통해 현재로 소환되어 그와 공존하는 것이다. 달리 말하면, 인물들이 사진을 찍는 행위는 기록의 의미를 떠나 결과적으로 시간의 흐름을 거스르는 행위가 된다. 이것이 〈경주〉가 제시하는 사진의 시간성이다. 영정 사진 속 창희는 과거 7년 전 모습이지만, 현재의 최현으로 하여금 춘화

10) 참고로 사진이 죽음과 소멸, 과거 등의 이미지로 나타나는 또 다른 예는 〈춘몽〉에서도 확인할 수 있다. 영화 후반부에 예리가 사진관에서 독사진을 찍는 장면이 있는데, 이것은 나중에 그녀의 영정사진이 되어 화면에 등장한다. 예리의 독사진 장면은 그녀를 잃고 슬퍼하는 세 남자의 모습으로 이어진다. 그 이후 영화는 흑백에서 컬러로 전환되고 현실과 환영, 꿈 등의 경계가 모호해지는 양상을 보인다. 한편 〈풍경〉에서는 이제는 찾기 힘들어진 동네 사진관이 인터뷰 장소로 활용되면서 외국인 노동자에게 그들이 한국에서 꾸었던 꿈에 대해 질문을 한다. 그런데 그들의 꿈 속 이미지로서의 환영이 현실 속 이미지로 구체화되어 병기되면서 이 다큐멘터리는 극영화의 환영성과 다큐멘터리적 사실주의, 현실과 꿈, 주관과 객관의 경계 사이에 교묘하게 위치하는 특성을 보이게 된다. 그리고 〈필름시대사랑〉에서는 디지털 카메라의 확산으로 인해 사라져버린 셀룰로이드 필름이 등장한다. 이 실험영화는 현재로서의 디지털 카메라와 과거로서의 필름 카메라를 함께 사용하여 촬영되었다. 이른바 디지털과 아날로그, 현재와 과거의 경계는 영화이미지의 기록과 저장 수단인 필름의 매체적 특성을 통해 나타난다. 지금 언급한 작품들의 연대기적 순서는 차치하고서라도, 사진을 죽음이나 소멸의 환유적 장치로써 바라보는 감독의 시선은 비단 〈경주〉에만 국한된 것은 아닌 듯 보인다.

에 대한 기억과 더불어 그들이 함께 갔던 경주로 떠나게 만드는 동력으로 작용한다. 과거와 죽음의 시간 속 창희가 현재와 삶의 시간 속 최현과 함께 춘화를 찾아 움직이는 것이다. 이것은 최현과 창희, 춘원, 윤희가 다실 벽의 춘화 앞에서 함께 하는 마지막 장면에서 시각적으로 구체화된다. 사진 속 인물의 현전과 관련한 몇 가지 예를 보도록 한다. 이 현전은 존재와 부재의 비경계성을 건드린다.

〈경주〉 초반부, 최현은 옛 여인 여정을 서울로부터 경주로 불러내 만난다. 그녀의 첫 등장 쇼트는 최현의 휴대폰 카메라 화면을 통해서 제시된다. 최현은 실제의 그녀가 아닌 화면 속 그녀를 먼저 만나고 관객 역시 같은 경험을 한다. 동네 슈퍼 앞에 앉아 있다가 점집 할아버지를 만난 두 사람은 어색한 식사를 마친 뒤, 기차역 승강장으로 향한다. 서울행 기차를 기다리던 여정은 최현의 휴대폰을 빼앗아 그가 역에서 만날 때 찍었던 자신의 사진을 지워버린다. 이 때 그녀는 그에게 모든 것은 다 지워야 된다는 말을 던진다. 그녀가 최현의 아이를 가졌었으며 수술했던 사실을 이야기한 것도 승강장에서이다. 여정에게 낙태와 사진을 지우는 행위는 그녀의 몸과 기억 속 최현을 온전히 지우는 행위와도 같다. 여정에게 최현은 더 이상 존재하지 않는다. 사진 자체가 존재하지 않기 때문에 사진 속 기억이 현재로 미끄러지듯 빠져나와 부유할 여지도 사라져 버린다. 자신을 떠난 남자에 대한 증오로부터 기인한 바람일 수도 있겠지만, 그녀의 과거에도 현재에도 미래에도 최현의 존재는 부정된다. 식당에서 최현이 여정에게 몇 년 만에 만나서 왜 술도 마시지 않느냐는 말을 했을 때, 그녀가 몇 년 만의 만남이 무엇이 중요하냐고 되물을 수 있는 이유는 이 때문이다. 몇 년 전이나 몇 년 후나 여정에게 최현은 더 이상 중요한 존재의미를 가진 인물이 아니다.

최현은 하루 동안 아리솔을 두 번 찾아간다. 여정을 만나기 이전과 이

후가 그것인데, 두 번의 방문 모두 그는 아리솔을 휴대폰 카메라에 담는다. 첫 번째 방문에서의 사진에 관한 논의에 앞서 차를 마시던 최현이 여정의 전화를 받고 나서 찻집을 나서는 장면을 먼저 보도록 한다. 프레임은 나무 기둥에 의해 양분되어 있으며, 윤희는 그것을 기준으로 왼쪽에 앉은 채 친구에게 휴대폰 문자를 보내고 있다. 찻값을 계산하고자 하는 최현의 팔이 프레임 오른쪽으로부터 안으로 들어와 노크하듯 기둥을 두드리면, 윤희가 일어나 돈을 받는데 이 때 카메라도 같이 틸트업(tilt up)하며 움직인다. 그녀가 일어서면 카메라도 움직임을 멈추고 내화면의 그녀와 외화면의 최현의 대화를 듣는다. 그를 배웅하고자 그녀가 프레임 오른쪽으로 빠지면 이번에는 카메라가 따라가지 않고 기존의 자리를 유지한 채 빈 공간을 지속적으로 보여준다. 외화면에서는 명함을 주고받는 남녀의 대화가 전개되고 있다.

이 때 카메라가 왜 인물을 따라가길 포기하고 빈 공간을 계속 보고 있었는지에 대해 먼저 질문을 던져볼 수 있다. 내화면에는 여전히 나무 기둥이 화면을 양분하고 있으며 카메라의 초점은 화면 중경의 선반 위 다기에 맞춰져 있다. 두 사람의 외화면 대사는 이 순간에 이루어지고 있다. 빈 공간의 내화면에 대한 카메라의 지속적 응시는 기둥의 수직선들과 다기의 곡선 등에 의한 조형적 요소의 부각을 위해서라기보다는 화면 밖에서 이루어지고 있는 대사, 즉 사운드에 의해 존재가 드러나는 외화면을 강조하기 위한 것으로 보인다. 카메라 움직임에 의해 외화면과 내화면의 경계가 변하면서 둘 사이의 관계가 역전될 경우, 두 영화공간의 확장성은 시각적으로 어렵지 않게 확인이 가능하다. 그러나 카메라가 고정되어 있는 상태에서 외화면으로부터 내화면에 인물이나 어떤 대상의 물리적 진입이 없을 경우 외화면의 존재는 약화되지만, 이 경우 장률은 사운드를 통해 그것의 존재를 환기시킨다. 가시적 내화면은 부재

의 상태이나 비가시적 외화면은 존재의 상태가 되는 것이다.

이러한 외화면과 내화면 사이의 비경계적 속성은 유와 무의 일체성과 관련하여 무(無)에 의해 유(有)가 강조되고 유에 의해 무가 환기되는 것에 다름 아니다. 연기적 관점에서 “경계는 유무의 형식논리를 넘어서는 대상인식의 형상화가 이루어지기 때문에, 형상을 보더라도 그것은 아무 것도 없는 것과 마찬가지로 아무 것도 없는 속에서 형상을 느낀다. 또 유무의 경계와 겹침의 형상이 이루어지기도 하면서 ‘허(虛)’, 혹은 ‘무(無)’가 중요한 미적 인식의 요소가 된다.”¹¹⁾ 다시 말해서, 최현과 윤희의 외화면에서의 대사는 외화면을 활성화시키는 동시에 그 존재를 부각시키는 사운드가 비어있는 내화면으로 들어오면서 둘 사이의 구분을 무의미하게 만든다. 따라서 빈 화면을 지시하는 무는 부정과 결여의 의미로서 부재로 인식되는 것이 아니라 그 자체가 화면을 채우고 있는 존재로서 긍정된다.

그런데 이 빈 공간 쇼트를 플롯의 연속성 측면에서 접근하면 유와 무의 관계가 윤희의 존재와 부재의 문제로 연결될 여지가 있다는 점에서 흥미롭다. 외화면과 내화면의 매체형식적인 유기적 관계가 상의성과 비경계성의 주제와 관련하여 서사에 개입하는 것이다. 즉 형식을 통해 주제가 표출되는 장면 중 하나로 볼 수 있다. 이것은 이 쇼트 이후 등장하는 사진촬영 장면과 함께 고려될 때 그러하다. 달리 말하면 사진촬영장면에서 휴대폰 카메라 화면 속 윤희의 부재를 제시하기 위한 전조단계로써 이해 가능하다. 최현이 윤희를 외화면으로 불러내기 전까지 내화면에는 그녀만이 온전하게 존재한다. 이후에 두 남녀의 대화가 외화면에서 이루어질 때 보이는 빈 공간은 윤희가 부재하는 찻집의 공간으로 환원될 수 있다. 외화면의

11) 이진오, 『형상언어를 통한 불교 경계의 표현과 예술』, 『미학·예술학연구』 제23집, 한국미학예술학회, 2006, 37쪽.

대사를 통해 분명히 그녀의 존재는 청각적으로 인지되지만 내화면에 시각적으로 부재하는 것은 최현이 촬영했다고 믿는 아리솔 찻집의 그녀가 휴대폰 화면에 보이지 않는 것과 결부된다. 외화면과 내화면의 유와 무의 관계는 인물의 존재와 부재의 관계를 건드린다.

이제 사진촬영장면을 구체적으로 살펴보도록 한다. 찻집을 나서던 최현이 윤희가 서 있는 아리솔의 전경을 찍었을 때, 휴대폰으로 확인한 사진에는 윤희가 보이지 않는다. 찻집과 마당만이 보일 뿐, 인물이 부재한다. 감독은 클로즈업을 통해 해당 이미지를 강조한다. 윤희가 사진 찍는 최현을 위해 자리를 비켜주었다는 식의 정보는 영화상 존재하지 않는다. 여정을 신경주역에서 만날 때에도 최현은 사진을 찍는다. 그런데 여정은 카메라에 또렷하게 잡힌다. 현재에 존재하는—또는 존재하고 있다고 믿는—윤희는 카메라에 잡히지 않는 반면, 과거의 여인인 여정은 카메라의 모니터에 드러난다. 윤희는 사진에 찍혔지만 사진 내에 부재하고 여정도 사진에 찍혔지만 사진은 그녀에 의해 삭제된다. 최현 앞에 두 여인 모두 현전하지만 그의 휴대폰 속 그녀들의 이미지는 모두 부재한다. 그런데 여정의 경우는 일반적으로 이해가 가지만 윤희의 사진 속 부재는 좀 더 생각해볼 여지가 있다.

이것은 아리솔 찻집이라는 공간과 관련이 있다. 최현이 사진에 담는 아리솔은 지금 현재의 아리솔이 아니라 창희와 춘원과 찻있던 7년 전의 아리솔로 볼 여지가 있다. 최현이 현재라고 믿고 존재하는 공간이 7년 전의 공간일 수 있다는 것이다. 불과 몇 해 전 찻집을 인수했다는 윤희의 말을 상기하면 7년 전의 그 찻집에는 윤희가 존재하지 않았다. 달리 말하면, 이 장면에서 관객은 최현이 같은 공간의 7년 전과 7년 후를 동시에 체험하고 있는 것으로 이해 가능하다. 즉 단일 공간 내 서로 다른 시간들이 공존하고 있다. 그가 아리솔을 찾은 일차적 이유는 차를 마시

기 위해서가 아니라 7년 전에 보았던 춘화를 다시 확인하기 위해서이다. 그러나 과거에 대한 복기의 장소로 현재의 그곳을 찾게 되면서 정작 그가 부지불식간에 맞닥뜨리게 되는 것은 그가 7년 후라고 믿고 있는 연속 체적 개념에 바탕을 둔 현재로서의 시간이 아니라, 과거와 현재의 구분이 무의미한 비경계적 시간이다.

즉 최현이 아리술에서 경험하는 시간은 공성이 부여된 시간이다. 시간 역시 무자성이므로 시간의 매 순간들 또한 상의적 관계를 가질 수밖에 없다. 과거와 현재는 선형적 인과율에 바탕을 둔 시간의 흐름 속 특정 지점에서 과거는 과거대로 현재는 현재대로 미래는 미래대로 각각 별개로 존재하는 것이 아니다. 시간을 과거와 현재로 구분하여 인식하는 것은 시간 역시 이원적으로 인식하는 것이다. 연기적 관점에서 과거와 현재는 언제나 상대적이다. 과거는 그보다 더 과거의 순간에 비해 현재였으며, 현재는 곧 다가올 또 다른 현재에 의해 과거가 된다. 따라서 시간을 과거와 현재로 매 순간 규정짓는다는 것은 시간을 매순간 경계로 나누어 인식하려는 것과 다르지 않다. 이와 관련하여 용수(龍樹/Nāgārjuna)의 『중론(中論)』 제19장 관시품(觀時品) 세 번째 계송을 보고자 한다.

과거의 시간을 인(因)하지 않는다면(不因過去時)
 미래의 시간은 존재하지 않고(則無未來時)
 현재의 시간도 역시 존재하지 않는다(亦無現在時).
 그러므로 그 양(兩) 시간대는 존재하지 않는다(是故無二時).¹²⁾

상대성의 관점에서 “상, 중, 하가 서로 의존한 개념이듯이 과거, 현재, 미래는 서로 의존한 개념들이다.”¹³⁾ 과거 없이 어떤 특정 순간을 현재라

12) 용수(나가르주나), 『중론(中論)』, 김성철 역주, 경서원, 2012, 322쪽.

고 지칭할 수 없고 현재라고 인식하는 지점 없이는 미래를 언급할 수 없다. 그런데 현재라고 호명하는 순간은 이미 지나가버리면서 과거가 되고, 미래 또한 이미 현재를 지나 과거로 흘러간다. 그런데 과거는 이미 가버린 시간으로 실재하지 않는다. 그것은 인간의 기억 속에 그려져 있는 일종의 상(像)일 뿐이다. 미래 역시 오지 않았으므로 실재하지 않는다. 그런데 존재 하지 않는 과거와 미래 사이에 현재만이 실재한다고 쉽게 단언할 수는 없다. 따라서 시간의 공성은 인간이 과거, 현재, 미래라고 지시하는 특정 지점의 시간이 실재하지 않음을 의미한다.

결국 최현에게 7년 전과 7년 후는 분리된 시간이 아니라 춘화에 대한 기억을 중심으로 아리솔이라는 단일 공간 내에서 상호 의존적으로 존재하는 하나의 시간으로 환원된다. 이는 춘화 앞에 모두 모이는 마지막 장면의 시공간의 비경계성과도 연결된다. 최현은 이 사실을 아리솔 첫 방문 때는 인지하지 못했던 것으로 보인다. 영화 후반부 여정과 갔었던 점집의 노인의 부재와 메마른 강바닥의 강물 소리 등 시공간의 뒤섞임을 뒤늦게 체인하고 깨닫는 과정에서 혼란스러워 하는 것을 염두에 두면 그렇다. 어쨌든 아리솔이라는 공간의 시간성에 균열이 생기기 시작한 지점은 윤희가 사진에 찍히지 않았을 때부터로 볼 수 있다. 또 다른 한편, 이미 시간들은 처음부터 비경계적으로 혼재되어 있었고, 그들의 균열이 명시적으로 다가온 순간이 여기에서부터라고 하는 것이 더 정확할 수 있다. 〈경주〉에서 사진과 더불어 서로 다른 시간의 공존을 나타내는 것들이 대표적으로 두 가지 더 있는데 윤희의 집 거실 벽에 걸린 문인화와 영화가 끝날 무렵 등장하는 아리솔 다실 벽에 걸린 춘화가 그것이다.

13) 김성철, 『중론, 논리로부터의 해탈, 논리에 의한 해탈』, 불교시대사, 2012, 157쪽.

3-1-2. 문인화와 춘화 속 혼재된 시간-시간의 비경계성

〈경주〉에서 문인화와 춘화는 화폭이라는 단일 공간에 서로 다른 시간이 존재함을 보여준다. 문인화가 그림과 글의 상반된 내용으로써 시간의 비경계성을 환유한다면, 춘화는 이것에 더하여 그것을 보고 있는 인물들의 공간의 경계마저 모호하게 만든다. 먼저 문인화가 등장하는 장면을 보도록 한다. 윤희의 집에서 하룻밤을 묵게 된 최현은 세상을 떠난 그녀의 남편이 벽에 걸어 놓은 풍자개(豐子愷)¹⁴⁾의 문인화를 본다. 윤희의 부재를 담은 사진 이미지처럼 이 그림도 클로즈업으로 제시된다. 이는 영화 후반부에 등장하는 춘화도 마찬가지이다. 장물이 룡 쇼트를 즐겨 사용하는 것을 고려하면 클로즈업은 관객에 대한 배려로 볼 수도 있고 작가적 메시지를 강하게 전달하려는 의도일 수도 있다. 더구나 문인화의 글귀는 청각적으로 두 번에 걸쳐 전달된다. 최현이 그것을 읽고 나면 윤희의 요청으로 한 번 더 읽는 식이다.

최현과 윤희가 보고 있는 이 문인화는 글과 그림의 역설적 구성과 의미의 다중성을 담고 있다. 영화에서 최현이 윤희에게 해석해준 것을 옮기면 그림 속 글은 ‘사람들 흩어진 후에 초승달이 뜨고 하늘은 물처럼 맑다’라는 뜻이다. 눈여겨볼 것은 그림에는 그믐달이 그려져 있는데, 글은 신월(新月)이라 하여 초승달이 표현되고 있다는 점이다. 초승달과 그믐달로 지시되는 달의 시작과 끝, 생성과 소멸은 곧 삶과 죽음을 환유한

14) 영화 속 문인화의 작가인 풍자개(豐子愷)는 20세기 초중반에 활동했던 중국의 문학가이자 화가이다. 그의 글과 그림은 불교 생태학적 측면에서 인간과 자연의 조화를 묘사함으로써 불교적 세계관을 드러내곤 했는데, “언어의 교묘한 사용, 그림의 다양한 내용과 다중적 기법, 단순하고 신선한 충격, 글과 그림의 절묘한 조합 등”이 그의 기법상 특징으로 거론된다. 장성욱, 『豐子愷 그림 속의 생명관』, 『중국학』 제32집, 대한중국학회, 2009, 325쪽.

다. 그림과 글이 묘사하는 달이 서로 달라서 모순 같지만, 이들이 화폭이라는 하나의 공간에 함께 제시되고 있음을 주목해야 한다.

김시무에 의하면 “초승달은 음력 4일에 뜨고, 그믐달은 음력 그믐(26일)에 뜨는 달로서 음력 한 달에서 뜨는 시점은 서로 판이하게 다르다. 초승달은 새롭게 탄생한 달이고 그믐달은 나이가 차서 지는 달인 셈인데 이는 삶과 죽음의 불가분의 관계를 역설적으로 표현¹⁵⁾하는 것이다. 삶과 죽음이 불가분의 관계라는 것은 삶과 죽음을 따로 나누어 인식할 필요가 없다는 뜻이다. 의미가 상반되는 두 개의 달의 공존을 통해 삶과 죽음도 이들처럼 상의적 관계에 있음을 유추할 수 있다. 달리 말하면 이것은 주체의 시선인 삶의 입장에서 객체화된 타자로서 죽음을 바라보는 것이 아니라 서로가 주체인 동시에 객체가 되어 공존하는 것이다. 윤희의 남편은 문인화에 담긴 이러한 속뜻을 통해 죽어서도 살아 있는 아내와 함께 할 것이라는 무언의 메시지를 그녀에게 남긴 것이다. 따라서 그는 현실 세계에 육신화되어 존재하진 않더라도 늘 그녀와 함께 한다. 최현이 차마 윤희의 열린 침실로 들어가지 못했던 것은 단순히 도덕률 때문이 아니라 그림에서 전해지는 남편의 존재감 때문이다. 이처럼 그믐달과 초승달이 그림과 글로써 하나의 화폭 안에 공존하는 문인화는 앞서 언급했던 일상과 능, 삶과 죽음이 공존하는 경주에 대한 감독의 시선을 오롯이 담고 있다. 이것은 삶과 죽음의 대비가 아닌 경계 없음의 일원적 세계관을 제시하면서 경주의 주제를 드러내는 단적인 모티프로써 기능한다. 삶과 죽음의 상의성을 설명하는 『중론』 제11장 관본제품(觀本際品)의 세 번째와 네 번째 계송을 보면 다음과 같은 글이 나온다.

15) 김시무, 『장률 감독의 <경주>: 트랜스-로컬 시네마 삼부작의 완성』, 『현대영화연구』 제20호, 한양대학교 현대영화연구소, 2015, 27-28쪽.

만일 생(生)이 먼저 존재하고(若使先有生)
노사(老死)가 나중에 존재한다면(後有老死者)
노사 없이도 생이 있는 꼴이 되고(不老死有生)
생 없이도 노사가 있는 꼴이 된다(不生有老死).¹⁶⁾

만일 노사가 먼저 존재하고(若先有老死)
나중에 생이 존재하는 것이라면(而後有生者)
이것은 원인이 없는 꼴이 되고(是則爲無因)
생하지 않고 노사가 존재하는 꼴이 된다(不生有老死).¹⁷⁾

선후관계를 통해 삶(生)과 죽음(老死)을 별개로 구분하여 인식하는 오류에 대한 비판을 담고 있는 세 번째와 네 번째 계송은 뜻하는 바가 다르지 않다. 세 번째 계송은 “인식의 차원에서 ‘삶이 죽음보다 앞선 것’이라면 죽음을 염두에 두지 않아도 ‘삶’이란 개념이 확고하게 존재한다는 말이 되는데, 그럴 수는 없음을 지적한다. 왜냐하면 ‘삶’이라는 개념은 ‘죽음’이란 개념에 토대를 두고 있기 때문이다.”¹⁸⁾ 삶이 있기에 죽음이 있다. 삶만 따로 있을 수도, 죽음만 따로 있을 수도 없다. 네 번째 계송은 죽음이 있어서 삶이 존재한다면 “삶의 근거가 되는 죽음이 삶과 무관하게 실재해야 하지만 그럴 수 없음을 나타낸다. 왜냐하면 삶은 시간적으로 앞선 원인이고 죽음은 시간적으로 나중에 나오는 결과이기 때문이다.”¹⁹⁾ 죽음이 먼저라면 삶이라는 원인 없이 죽음만 따로 존재한다는 것인데 그것은 불가능하다. 위의 두 계송은 결국 삶과 죽음이 상의적으로 존재하고 있음을

16) 용수(나가르주나), 『중론(中論)』, 김성철 역주, 경서원, 2012, 205-206쪽.

17) 용수(나가르주나), 『중론(中論)』, 김성철 역주, 경서원, 2012, 206쪽.

18) 김성철, 『중론, 논리로부터의 해탈, 논리에 의한 해탈』, 불교시대사, 2012, 140쪽.

19) 김성철, 『중론, 논리로부터의 해탈, 논리에 의한 해탈』, 불교시대사, 2012, 141-142쪽.

이원적 구분에 대한 비판적 지적을 통해 강조하고 있다.

이와 같이 삶과 죽음의 상의적 관계로 인한 둘 사이의 비경계성은 최현이 새벽녘에 윤희의 집을 나와 경험하는 일들로 구체화된다. 그는 조깅을 하며 하루를 시작하는 사람들과 오토바이 사고로 삶을 마감하는 사람들을 순차적으로 목격한다. 불교에는 ‘평상심시도(平常心是道)’라는 말이 있다. 자아주체의 깨달음은 특별한 순간이나 계기에 있는 것이 아니라, 일상의 평범한 순간들에 있다는 뜻이다. 최현이 경주에서 삶과 죽음의 연기적 속성을 경험하는 장소는 특별한 곳이 아니다. 공원에서 태극권 하는 사람을 만나고 산책로에서 조깅을 하는 사람들을 지나치며 골목길에서 오토바이 폭주족을 본다. 삶과 죽음은 일상 곳곳 어디에나 늘 공존한다.

영화 마지막 순간에 이르면 윤희가 춘화의 존재를 확인하기 위해 다실의 벽지를 뜯는 장면이 등장한다. 벽지가 뜯겨져 나가는 소리와 함께 화면이 블랙으로 바뀐다. 그리고 블랙화면이 약 10초 정도 지속되는 동안에도 벽지 뜯겨져 나가는 소리는 계속 들린다. 블랙의 빈 화면을 이끄는 것은 사운드이다. 이어서 화면이 밝아지면 최현과 창희, 춘원이 아리솔의 다실에서 벽에 붙은 춘화를 보는 장면이 등장한다. 여기까지는 선배들과 경주로 여행 와서 춘화를 보았던 최현의 7년 전 기억처럼 인식이 가능하다. 관객이 이 장면을 두고 7년 전이라는 시간과 그 때의 아리솔이라는 공간으로 받아들이기에는 아무 문제가 없다. 그런데 이 시간과 공간은 잠시 후 찻주전자를 가지고 들어오는 윤희로 인해 모호해진다.

〈경주〉의 마지막 장면은 문관규에 의하면 “백 명의 독자가 백 가지 감성으로 텍스트를 해석할 있는 기회를 제공하는 한 컷이다. 그리고 영화를 관통하는 주제를 함축하는 동시에 수많은 감정과 의미가 아름답게 모자이크를 만들어내면서 다채로운 문양을 통해 두터운 의미망으로 귀

속”²⁰⁾되는 지점에 위치한다. 관객은 7년 전 아리솔의 주인이 윤희가 아니었음을 그녀와 최현의 첫 만남의 대화로부터 알고 있다. 더구나 그전까지 영화 내내 찻집에서 똑같은 상하의를 입고 있던 윤희의 의상도 바뀐 모양새이다. 영화 중반부 갑작스러운 소나기에 마당에서 말리던 찻잎을 확인하느라 옷이 젖은 그녀가 갈아입은 옷은 똑같은 것이었다. 윤희는 하얀색 반팔과 베이지색 바지에서 하얀색 긴팔과 먹색 치마로 옷을 바꿔 입고 헤어스타일의 변화를 주고 등장한다. 이것이 만일 단순히 소품으로 활용되는 배우의 의상에 천착하는 것이라면, 의상보다는 동일 배우가 다른 이미지로 등장한다는 점에 주목할 필요가 있다.

이 장면은 크게 두 가지 측면에서 고려해 볼 수 있는데, 하나는 공간의 시간성에서 비롯되는 같은 공간 내 다른 시간들의 공존이며 또 다른 하나는 마지막 순간에 터져 나오는 최현의 웃음이다. 여기에 공통적으로 적용되는 것은 현재와 과거, 존재와 부재 그리고 삶과 죽음의 대상들이 모두 단일 공간에 있는 점이다. 먼저 공간의 시간성 측면에서 보면 최현일행이 있는 과거로 인지되는 시간과 윤희가 있는 현재로 파악되는 시간의 공존이다. 3-1-1항에서 논의한 것처럼 이것은 시간의 비실재성으로 인해 가능하다. 시간의 경계가 없어지면서 이들은 한 공간에 위치한다. 앞서 최현의 휴대폰 카메라에 찍히지 않은 윤희에 대한 논의를 되새겨본다면, 최현 일행이 춘화를 보던 과거의 시공간에 현재의 윤희가 들어온 것으로 생각해볼 수 있다. 최현의 휴대폰 카메라에 그녀가 드러나지 않았던 것은 그가 촬영한 아리솔 전경이 윤희가 존재하는 현재의 공간이 아니라 선배들과 여행 왔었던 7년 전의 공간이었기 때문이다.

또는 7년 전 과거의 인물인 창희와 춘원이 7년 후 현재의 인물인 최현

20) 문관규, 『장률의 〈경주〉에 나타난 타나토스의 징후와 에로스의 풍경들』, 『아시아영화연구』 9권 1호, 부산대학교 영화연구소, 2016, 75쪽.

과 윤희와 공존하는 것으로 볼 수 있다. 경계적 자아로서 최현은 춘화를 찾는 과정에서 같은 공간의 다른 시간들을 여행해왔던 것이다. 그리고 존재로 믿었던 짐집 할아버지의 부재와 폭주족의 죽음을 목격하고 메마른 강바닥에서 자신의 기억 속 7년 전 물소리를 듣고 나서야 그는 비로소 실재와 허상, 과거와 현재 시간의 상의적 관계에 의한 비경계성을 자각한다.

여기에 최현이 웃는 이유가 있다. 그는 윤희가 화면에 등장한 이후 조용히 웃기 시작한다. 그것은 실소가 아니다. 모든 것의 경계가 사라진 그 순간, 과거가 되어버린 인물과 현재의 인물, 선배들과 춘화를 보던 과거의 사건(시공간)과 윤희에게 춘화의 존재를 묻던 현재의 사건(시공간)이 혼재하면서 그 순간들의 시간과 공간이 ‘어떤’ 지점에 공존하며 느끼게 되는 감정의 발화인 것이다. 그러므로 ‘어떤’ 지점의 시공간이 과거나 현재 어디에 존재하고 있는가에 대한 질문은 그 순간 최현에게는 부질없다. 그러한 질문자체는 결국 이원적 시각으로 시공간의 경계를 또 다시 구분 지으려는 것과 다름없기 때문이다. 과거일 수도 현재일 수도 미래일 수도, 또는 실재이거나 환영이거나 그 무엇일 수도 있다. 모호하고 무책임하게 들릴 수도 있겠지만, 분명한 것 하나는 그 순간 최현이 체인하는 것은 공성에 의한 연기적 세계의 비경계성이라는 점이다.

그러므로 그의 웃음은 그러한 관계의 상대성을 직접 경험한 뒤에 얻게 된 깨달음의 표출로 볼 수 있다. 선에서 깨달음을 위해 자아 주체의 직관과 직접적인 경험을 강조하는 것처럼 그는 영화 전반에 걸쳐 삶과 죽음, 존재와 부재, 과거와 현재, 실재와 허상 등의 비경계성을 스스로 체험해왔던 것이다. 무언가 뒤죽박죽되어 있는 것 같았던 혼란스러웠던 여행이 끝날 때쯤이야 비로소 그는 웃을 수 있다. 이것을 뒷받침하는 것은 영화가 끝나는 지점에서 외화면으로부터 은은하게 들리는 풍경소리

이다. 사실 풍경소리는 윤희와 최현이 찻집에 있을 때도 지속적으로 들린다. 이 사운드는 단순히 찻집의 정갈한 분위기를 살리기 위한 효과음의 기능을 넘어선다. 이것은 이원론에 빠질 수 있는 미혹으로부터 벗어나 일체개공(一切皆空)과 더불어 무상(無相)과 무아(無我)에 대한 깨달음을 지향하는 본연의 의미를 전달하고 있다. 내화면의 인물들이 풍경소리가 들리는 외화면으로 시선을 돌리며 영화가 끝맺음하는 것은 그래서 더 인상적이다. 시간의 상의적 비경계성으로 인해 마지막 순간, 다른 시간에 존재하는 서로가 같은 장소의 초시간(超時間) 안에 모여 있을 수 있다. 이 풍경소리는 영화 크레딧이 올라가고 주제가 흘러나올 때에도 한참동안 들린다.

3-2. 매체공간으로서 프레임의 비경계성 - 외화면과 내화면의 상의적 관계

지금까지 〈경주〉에 나타난 공간의 시간성과 그에 따르는 상의적 비경계성을 논의했다면, 3-2절에서는 매체적 관점에서 프레임 공간의 경계에 대해 고찰하고자 한다. 〈경주〉의 화면은 정적이다. 카메라는 대부분 고정되어 있거나 이동한다 해도 영화의 마지막 순간을 제외하고는 서서히 움직인다. 또한 예상되는 지점보다 한 템포 느리게 움직이기도 하는데, 카메라는 프레임 내 대상의 움직임을 따르지 않고 자신의 시선에 따라 움직이는 것처럼 보이기도 한다. 여기서 카메라가 움직이는 이유와 방식을 좀 더 구체적으로 살펴볼 필요가 있다. 카메라 움직임은 외화면을 역동적으로 만드는 것이며 다른 한편 외화면을 적극적으로 활용하는 것이다. 내화면과 외화면의 관계를 지속적으로 확장시키는 것이며 결과적으로 영화 공간의 밀도를 충만하게 만드는 것이기도 하다. 〈경주〉의 주요 장면 분석

을 통해 카메라 움직임과 프레임의 비경계성을 살펴보도록 한다.

영화 초반부에 최현과 여정이 구멍가게 앞 평상에 앉아 있는 장면이 있다. 인물 풀 쇼트의 프레임은 고정된 카메라의 시선으로 제시된다. 외화면에서 여정을 부르는 점집 할아버지의 목소리가 들리면 컷이 바뀌고 여전히 고정된 프레임이 이번에는 롱 쇼트로 묘사된다. 이 때 여정은 최현을 뒤로 하고 프레임 왼쪽에서 오른쪽으로 횡단하듯이 골목길을 가로질러 맞은 편 천막 점집으로 들어간다. 다음날 아침, 최현은 이 점집을 다시 찾는다. 화면에는 천막 안 테이블 왼쪽에 앉아 있는 그가 보이고 또 다시 오른쪽 외화면에서 손님을 맞는 점술가의 목소리가 들리는데 이번에는 젊은 여성이다. 자신이 보았던 또는 보았다고 믿었던 점술가 할아버지가 몇 년 전 세상을 떠났다는 사실을 알게 된 그는 놀라서 황급히 그곳을 빠져 나온다. 총총걸음의 그가 프레임 중경 왼쪽 골목길로 도망치듯 사라지면 고정되어 있던 카메라가 그제야 천천히 움직이는데, 왼쪽으로 천천히 패닝(panning)하면서 보여주는 것은 전날 여정과 나란히 앉아 있던 두 개의 평상이다.

이 패닝은 기술적 측면에서 보면 외화면과 내화면의 지속적 관계 역전을 이끌면서 프레임 공간의 확장을 이루어내지만, 궁극적으로는 단일 쇼트 내에서 존재와 부재, 삶과 죽음, 실재와 허상의 상의적 관계에 의한 비경계성에 대한 질문을 던지고 있다. 최현이 어제의 기억으로 찾은 오늘의 점집은 어제의 할아버지가 아닌 오늘의 점술가 손녀딸이 존재한다. 그가 마주하는 것은 과거 인물이 현재에 부재하는 것과 과거에 부재했던 인물이 현재에 존재하는 사실의 동시성이다. 놀란 최현이 점집을 빠져 나간 뒤 카메라가 왼쪽으로 패닝하면서 컷의 마지막 지점에서 보여주는 것은 어제 분명 점집 할아버지를 존재로 인식했던 공간이자 여정과 함께 앉아 있던 과거의 사물인 동시에 오늘은 아무도 존재하지 않

는 비어있는 평상이다. 카메라가 당장 궁금했던 것은 골목길로 사라진 최현의 놀란 뒷모습보다 전날과 똑같은 위치에 있는 평상이다. 평상은 그대로인데, 점집 안의 인물은 그렇지 않다. 평상은 언제나 오늘이나 여전히 그 자리에 있지만, 그곳에서 시간과 존재와 관련하여 인물이 경험하는 것에는 분명 차이가 있다. 따라서 <경주>에서 외화면과 내화면의 비경계성은 단순히 패닝이나 트래블링 같은 카메라 움직임에 기반을 둔 프레임 공간의 확장만을 의미하는데 그치지 않고, 그 움직임에 의해 대립항으로 인지될 수 있는 것들이 단일 쇼트 내에 병치되면서 그것들이 실제로는 상의적 관계에 있다는 영화 주제가 매체 형식을 통해 유기적으로 구현되는 것과 관련된다.

이러한 형식을 통한 주제표출방식은 이미 영화 전반부에 제시된 적이 있다. 여정과 헤어진 최현이 사찰 밖 담장을 걸어가는 장면이 그것이다. 그는 프레임 왼쪽에서 오른쪽으로 담장을 따라 횡으로 걷는다. 롱 쇼트의 카메라는 인물이 화면 안으로 들어와서 밖으로 사라질 때까지 움직이지 않는다. 그가 프레임 끝 오른쪽에서 사라지면 그제서야 카메라가 천천히 오른쪽으로 패닝을 한다. 처음에 이것은 화면 밖으로 사라진 그의 동선이 궁금해서 카메라가 그쪽으로 따라 움직이는 것처럼 보인다. 그런데 카메라는 화면 후경으로 사라지는 최현을 발견했을 때 그를 따르지 않는다. 그를 따라가길 포기하고 오른쪽으로 지속적인 패닝을 하다가 고분이 나타나자 비로소 움직임을 멈춘다. 카메라는 처음부터 그를 따르는 것에는 관심이 없었던 것으로 보인다. 정작 보고 싶었던 것은 자신의 앞을 지나쳐간 최현의 뒷모습이 아니라 고분이었다고 카메라가 말을 건네는 것 같다. 외화면의 고분 쪽으로 시선을 옮기기 위해 최현의 화면 밖 사라짐을 기다렸던 것이다. 이와 같이 <경주>의 카메라 시선은 감정을 가진 주체의 시선과도 같다. 프레임 안의 일들을 고정된 시선으

로 지켜보다가도 무언가에 반응하여 어느 순간 움직이는 양태를 보인다. 이와 같은 카메라의 준독립적 움직임은 외화면을 역동적으로 만든다.

시작부터 끝까지 이 장면의 지배적 사운드는 사찰의 범종소리이다. 이것은 앞서 언급한 풍경소리의 의미와 크게 다르지 않다. 이 범종소리와 함께 카메라가 쇼트 마지막에 보여주는 곳은 도시의 일상과 공존하는 고분이다. 사운드와 더불어 이 영화가 삶과 죽음의 상의적 관계에 의한 비경계성에 대해 질문을 던지는 매체 형식적 방식은 컷을 나누지 않고 삶의 공간을 거쳐 죽음의 공간을 단일 쇼트 내에서 함께 보여주는 것이다. 컷과 컷의 조합에 의해 시공간 왜곡의 여지가 있는 몽타주와 거리를 두고 카메라 움직임과 롱 테이크에 의해 삶과 죽음의 공간 이미지들을 따로 따로 보여주지 않고 한 공간으로 제시함으로써 이원적으로 인식될 수 있는 것들의 일체성을 강조한다.

〈경주〉에서 감정을 가진 것처럼 준독립적으로 움직이는 카메라가 주제를 전달하는 방식의 마지막 예는 윤희의 집을 나선 최현이 천막 점집을 나온 이후부터이다. 이 장면은 화면 전경 쪽으로 걸어오는 최현의 앞모습으로 시작하여 오토바이 사고를 목격하는 그의 뒷모습으로 끝난다. 단일 쇼트 내에서 또 한 번의 카메라 움직임이 이루어진다. 장면 초반 그의 뒤에서 달려오던 두 대의 오토바이 폭주족들은 그를 지나쳐 간 뒤에 그의 앞에서 사고로 죽는다. 롱 쇼트의 프레임 사이즈로 시작한 카메라는 오른쪽으로 이동하면서 사고를 목격한 최현의 놀란 얼굴을 버스트 쇼트로 보여준 뒤에 사고 현장으로 다가가는 그의 뒷모습을 다시 롱 쇼트로 제시한다. 장면을 나누지 않고 롱 테이크로 보여주는 것은 역동적 외화면을 활용한 단일 쇼트의 구성을 통해 삶과 죽음의 일상 속 공존에 사실적 질감을 부여하고 둘 사이의 비경계성을 강조하기 위한 것이다. 한편 이 시퀀스는 롱 테이크의 움직이는 카메라로 인해 결과적으로는

단일 쇼트 내에 다양한 프레임 사이즈를 창출한다.

오토바이 사고 현장을 떠난 최현은 돌다리에 도달한다. 그곳에서 그는 물이 말라 자갈들이 드러난 강바닥을 바라본다. 이를 지켜보던 카메라는 잠시 후 고개를 떨어뜨리듯 아래로 향하여 그의 그림자를 보여준다. 이 순간 그림자는 존재의 허상과도 같지만 한편으로는 존재 그 자체와도 다름없다. 존재와 그것의 그림자, 둘 중 어느 것이 진짜라고 단언하는 것은 지금까지 최현이 체인해 온 연기적 세계의 상의성을 다시 이원적 논리로 구분하려는 무용한 시도일 뿐이다. 내화면에 존재하는 최현의 형상은 카메라 움직임으로 인해 외화면이 내화면으로 들어오면서 그의 그림자로 대체된다. 단일 쇼트 내에서 카메라가 컷을 나누지 않고 틸트다운(tilt down)하여 그의 모습과 그림자를 연이어 보여준 것은 실재로서 최현의 육신과 허상으로서 그의 그림자를 구분 짓지 않기 위함이다. 즉 실재와 허상을 컷에 의해 나누지 않고 연이어 보여줌으로써 둘의 비경계성을 제시하고 있는 것이다. 최현의 그림자가 허상이라고 한들 최현의 존재가 부정되는 것은 아니다.

카메라 움직임으로 실재와 환영을 단일 쇼트 내에서 함께 표현한 것은 영화 중반부 최현이 창희 아내를 만나는 장면에서도 확인 가능하다. 프레임 왼편 외화면의 마당 쪽을 쳐다보던 최현이 고개를 돌려 화면 정면을 응시하면 컷이 바뀌면서 다실을 찾은 창희 아내의 정면 단독 쇼트가 등장한다. 또 다시 컷이 되면 마주 앉아 있는 두 사람의 옆모습 쇼트가 나온다. 창희 아내가 남편의 죽음을 고승의 예에 빗대어 삶과 죽음에 관한 육신과 의식의 모호한 경계를 이야기할 때, 최현은 그녀의 손을 만져보고자 한다. 그가 그녀의 손을 잡으면 카메라가 오른쪽으로 패닝하고 뒤이어 외화면에서 윤희 목소리가 들리면 카메라가 이에 반응하여 다시 왼쪽으로 패닝한다. 창희 아내는 어느덧 사라진 상태이며 윤희만

화면에 보인다. 창희 아내의 사라짐과 윤희의 등장은 단일 쇼트 내에서 두 번의 패닝을 통해 순차적으로 이루어진다. 결과적으로 환영과 실재가 한 공간에 존재하는 것이다. 이 장면은 두 개의 '쇼트들'로 시작하는 까닭에 처음에는 창희 아내를 현실적 인물로 수용할 수 있지만, 하나의 '쇼트'로 마무리되면서 그녀를 환영적 존재로 치환하여 인식할 수 있게 된다.

다시 메마른 강 시퀀스 논의로 돌아오도록 한다. 최현이 강바닥을 걷기 시작하면, 강물 소리가 들린다. 강에 물은 없으나 물소리가 들린다. 실재와 환영의 구분은 모호하다. 이것은 이미지와 사운드의 불일치를 통해서 강조된다. 강물은 시각적으로 부재하지만 청각적으로 존재한다. 부재를 존재로 인식하는 것은 유와 무의 상의적 관계에서 무에 대한 긍정을 의미한다. 여기서 강물 소리는 최현이 겪는 환청이 아니다. 최현은 관광안내소 직원과의 대화에서 7년 전 돌다리의 존재를 물어보면서 술을 많이 마시긴 했으나 물살이 세서 물소리만 기억난다고 했다. 그가 기억하는 것은 강물의 시각적 현전이 아니라 소리이다. 그러므로 그는 기억 속 7년 전 소리를 7년 후 다시 찾은 것일 뿐이다. 눈이 아닌 귀로 그 존재를 확인한 것이다. 왜냐하면 7년 전에도 그는 본 것이 아니라 들었기 때문이다. 그가 강가 수풀 속을 뛰어 들어가자 패닝으로 그의 뒤를 지켜보던 카메라는 잠시 후 그가 사라진 방향으로 시선을 옮긴다. 수풀을 헤치며 그를 찾아 움직이던 카메라는 멀리 강을 바라보는 그의 뒷모습과 마주하고, 영화는 여기서 앞서 논의한 마지막 춘화 시퀀스로 이동한 뒤 마무리된다.

지금까지의 논의를 정리하면, 〈경주〉는 과거와 현재의 시공간 경계 사이를 부유하는 한 인물의 여정을 통해 이원적 세계관 아래서 상호 대립항으로 인지될 수 있는 것들이 실제로는 상호 의존적인 인연생기의

관계에 있으며 이로 인해 대상과 현상의 비경계성을 제시하는 영화라고 할 수 있다. 경계를 통해 비경계를 이야기하고 있는 것이다. 영화의 이러한 주제는 인물들이 겪는 서사적 사건뿐만 아니라 사운드와 카메라 움직임과 같은 형식을 통해 매체 미학적으로도 전달되고 있다.

4. 나오며

〈경주〉에서도 경계는 장률의 여전한 주제이며, 경계 사이를 부유하며 그것을 체인하는 이방인도 그의 지속적 관심대상이다. 그러나 〈경주〉의 경계는 이전 작품들과는 다른 방식으로 제시된다. 영화는 경계를 통해 세계의 비경계성을 다룬다. 죽음과 과거의 공간으로서의 능이 삶과 현재의 공간으로서의 도시와 공존하는 것을 바라보는 감독의 시선은 인간의 의식구조와 지각판단의 오류에 의거한 이원론적 사고에 대한 지적으로부터 일체성에 의한 대상과 현상의 비경계성에 대한 이야기로 확장된다. 이 때 연기론의 상의성은 〈경주〉의 비경계성을 살펴볼 수 있는 유용한 사유의 틀을 제공한다.

〈경주〉는 최현과 공윤희의 감정의 결을 따라가는 판타지 로맨스일 수도 있고, 최현의 시공간에 대한 신비로운 체험을 담은 로드무비일 수도 있다. 그러나 다른 한편, 〈경주〉는 경계에 관한 세계관의 변화를 겪는 최현의 성장담으로 볼 수도 있다. 이것은 연기적 상의성과 비경계성에 대한 최현의 인식 변화와 깨달음 때문에 그러하다. 즉 경주에서 그가 자각하는 것은 관계의 상대성과 관련한 삶의 중요한 깨달음이다. 여기서 최현의 경험은 단순히 그만의 주관적인 것에 해당하지 않는다. 객관의 대비되는 개념으로서 주관의 경험이라고 하면 그것은 다른 이들은 경험

하지 못하고 이해할 수 없는 그만의 독특한 환상적 경험이 되어버린다. 그에게만 시공간의 비경계성이 허용되고 인지되는 셈이 된다. 만일 그렇다면 세계와 거리를 두고 대상을 냉철히 관조하기 위해 롱 쇼트를 즐겨 사용해온 감독이 사진과 문인화, 춘화 등을 친절하게 클로즈업으로 제시할 이유도 없고 경제적 자아인 최현이 현실과 환영의 시공간을 오가는 것처럼 카메라가 내화면과 외화면을 부유하며 둘 사이의 경계를 모호하게 할 필요도 없다. 롱 쇼트뿐만 아니라 롱 테이크와 딥 포커스 등을 포함하는 리얼리즘적 영화 기법들은 자칫 허구나 상상, 환영 등으로 오인할 수 있는 순간들을 사실적으로 담아내면서 관객들이 〈경주〉에서 그것들을 판타지로 수용할 여지와 거리를 두게 만든다. 영화가 최현의 주관적 경험에만 국한되고 있지 않다는 것은 관객들도 그의 여정을 따라가며 그가 깨닫는 것들에 대한 경험을 함께 할 수 있기 때문이다.

이것은 〈경주〉가 그리는 세계의 상의적 관계성과 비경계성에 관한 주제가 촬영과 편집 등을 포함하는 영화 형식을 통해 잘 표현되고 있기에 가능하다. 영화에서 삶과 죽음, 존재와 부재, 과거와 현재, 실재와 허상, 현실과 환영처럼 이원적 대립항으로 인식되어 왔던 것들의 비경계성은 깨달음을 위해 자아 주체의 직관과 직접적 체험을 중요시하는 선의 수행방식과도 같은 최현의 다양한 여정을 통해 제시된다. 그 여정을 의미 있게 보여주기 위해 감독의 세계관을 담은 카메라는 장면의 정서와 흐름에 따라 움직이거나 멈추거나, 거리를 두거나 다가가는 지점들을 효과적으로 선택한다. 물론 이것은 작가적 선택에 기인하는 것이지만, 카메라가 준독립적으로 자신이 시선을 두는 것들에 대한 감응의 결과이기도 하다. 움직임 여부와 거리조절은 이에 따른다. 그런데 카메라가 어떠한 양태로 대상과 현상을 바라본다하더라도, 어쨌든 이것은 자신이 보고 있거나 보고자 하는 것들을 어떠한 과잉해석이나 왜곡 없이 있는

그대로 보고자 하는 것이다. 이와 같은 카메라의 시선과 태도는 깨달음을 향한 실천적 중도로써 직관의 태도와도 같다. 이처럼 〈경주〉의 카메라는 설명하지 않고 자신이 세계에 대해 감응한 것들을 오롯이 보여준다. 〈경주〉의 미적 성취는 여기에 있다. 경계를 통해 비경계성을 드러내고 비경계성을 통해 경계구분의 무의미함을 나타내면서 경계에 대한 담론의 확장을 모색하는 이 영화는 주제와 이것을 풀어내는 형식의 유기적 관계맺음으로 인해 그 성취를 일정부분 이루어 낸다. 이것은 관객에게 보는 영화가 아닌 읽는 영화의 즐거움을 선사한다. 이처럼 ‘재중동포’가 아닌 ‘감독’으로서의 장률에 시선을 두면 그의 영화가 그리는 또 다른 미적 사유와 만날 수 있다.

참고문헌

1. 기본자료

장률(감독), 〈경주〉, 인벤트스톤·룰필름, 2014.

2. 논문과 단행본

가지야마 유이치, 『空입문』, 김성철 옮김, 동국대학교 출판부, 2007.

김무규, 「장률 영화 연구의 쟁점과 영화 〈경주〉의 공간」, 『영상문화』 제17집, 부산 영화평론가협회, 2014, 9-23쪽.

김성철, 『중관사상』, 민족사, 2012.

———, 『중론, 논리로부터의 해탈, 논리에 의한 해탈』, 불교시대사, 2012.

김시무, 「장률 감독의 〈경주〉: 트랜스-로컬 시네마 삼부작의 완성」, 『현대영화연구』 제20호, 한양대학교 현대영화연구소, 2015, 9-33쪽.

동국대학교 불교문화대학 불교교재편찬위원회, 『불교사상의 이해』, 불교시대사, 2009.

문관규, 「장률의 〈경주〉에 나타난 타나토스의 징후와 에로스의 풍경들」, 『아시아영화연구』 9권 1호, 부산대학교 영화연구소, 2016, 73-105쪽.

서옥란·김화, 「장률영화에 나타난 서발턴 연구」, 『한중인문학연구』 제40집, 한중인문학회, 2013, 189-212쪽.

스즈키 다이세츠, 『선공부』, 박용길 옮김, 해돋이, 1989.

용수(나카르주나), 『중론(中論)』, 김성철 역주, 경서원, 2012.

이진오, 「형상언어를 통한 불교 경계의 표현과 예술」, 『미학·예술학연구』 제23집, 한국미학예술학회, 2006, 29-61쪽.

이 청, 「장률 영화의 환상성 연구—죽음, 틈, 겹침의 미학」, 『현대영화연구』 제26호, 2017, 211-239쪽.

장성욱, 「豐子愷 그림 속의 생명관」, 『중국학』 제32집, 대한중국학회, 2009, 307-327쪽.

정은정, 「네오리얼리즘의 미학적 지향에서 바라본 장률의 영화미학」, 『현대영화연구』 제16호, 한양대학교 현대영화연구소, 2013, 61-88쪽.

3. 기타자료(웹자료)

안시환, 「그 여유는 다 어디로 갔는가」, 『씨네21』 958호, 씨네21(주), 2014.

http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=77168.

(2017.10.1. 검색)

Abstract

The Interdependence and Non-Boundary of Cinematic Time and Space
in Zhang Lu's *Gyeongju*

Lim, Chul-Hee(Yonsei University)

Discussions on the diaspora and boundary based on the locality have so far been a major part of the discourse on Zhang Lu's films. However, *Gyeongju*(2014) is a film which requires an expansion of the discourse on Zhang Lu's cinematic space and boundary. From the spatial characteristics of *Gyeongju* city in which daily life and tombs coexist, the film shows a vague boundary between life and death, existence and non-existence, presence and past, and reality and illusion. This paper discusses the characteristics of the non-boundary of cinematic time and space in *Gyeongju* from the viewpoint of interdependence in Yeon-gi(Buddhistic theory of dependent origination).

Gyeongju is unbound by time in a way that the past and present times are mixed in a single space. The characteristics of non-boundary is also shown by Choi Hyun's mystical experience. From the thought of Gong(emptiness: Śūnyatā), the central idea of acting that everything in the universe is interdependent becomes the main concept of understanding the non-boundary in the film. The coexistence of different times in a single space represents non-realistic time by emptiness(Śūnyatā) and interdependence of time. This can be also noticed through a photo, a literary painting, and an obscene picture in the film.

The characteristics of non-boundary in the film is described not only by the narrative relating to the theme but also through the director's aesthetic thought in using the frame as a medium space. With sound and camera movement, *Gyeongju* expands the cinematic space while blurring the boundaries between what is on-screen and off-screen. As a result, *Gyeongju* speaks of the non-boundary of the world through the boundary. In addition, the director's world view regarding the interdependence and non-boundary is presented through realistic film techniques. Thus, the film accomplishes aesthetically by creating an organic relationship between theme and form.

장률의 〈경주〉에 나타난 영화 시공간의 상의성(相依性)과 비경계성 / 임철희 167

(Keywords: Zhang Lu, *Gyeongju*, cinematic time and space, boundary, Gong (Emptiness: Śūnyatā), Yeon-gi (The Theory of Dependent Origination: Pratītya-samutpāda), interdependence, non-boundary)

논문투고일 : 2018년 1월 20일

심사완료일 : 2018년 2월 6일

수정완료일 : 2018년 2월 9일

게재확정일 : 2018년 2월 13일