

# 영화 <시>에서 드러난 모더니즘과 관객성\*

서인숙\*\*

## 【 차 례 】

- I. 서론
- II. 여주인공의 시 창작과 윤리적 실천
- III. <시>의 모더니즘 특성
- IV. 모더니즘과 대중성의 역학관계
- V. 결론

## 국문초록

이창동의 다섯 번째 영화, <시>(2010)는 기존의 이창동 영화의 리얼리즘적 영화와는 차별화 된 특성을 보여준다. <시>는 다큐멘터리적인 리얼리티가 살아 있는 시각성에도 불구하고 리얼리즘 영화라기보다는 여주인공과 스토리를 전개하는 묘사방식에 있어서 오히려 모더니즘 영화에 가깝다.

이 논문은 영화, <시>가 지닌 모더니즘 기법과 특성을 규명하는데 상당부분을 할애하려고 한다. 그러면서 동시에 영화, <시>의 모더니즘 기법이 이 영화를 본 관객들에게 미치는 관객성에 대해서도 질문을 던져보고자 한다. 대중영화에서는 보기 힘든 <시> 특유의 서사 전개 방식을 좀 더 적극적인 관객과의 소통이란 관점에서 관객 수용의 문제와 함께 고찰해 보려고 한다.

모더니즘과 관객성과의 관계 속에서 영화 <시>에 대한 고찰은 이창동 개인의 스타일을 넘어서 영화 관객성 자체에 대한 점검의 의미도 내포되어 있다고 할 수 있다. 즉, <시>의 혁신적인 모더니즘 기법이 과연 관객과의 소통을 위해 얼마만큼 유효한 방식인가에 대한 물음을 통해 영화 관객성과의 관계 속에서 모더니즘을

\* 이 논문은 2013년 상명대학교 교내 연구비 지원으로 작성되었음.

\*\* 상명대학교 영화영상학과 교수

사고해 보고자 하는 것이다.

따라서 이 연구에서는 영화 <시>를 통해 모더니즘과 관객성의 역학관계로 그 논의를 확장해 나갈 것이다.

열쇠어: 모더니즘, 리얼리즘, 관객성, 디제시스, 시

## I. 서론

70년대 영화이론에 유입된 기호학과 정신분석학은 영화 장치가 파생시키는 무의식적 작용의 결과물로서의 영화적 쾌락을 설명하는 이론적 토대였다. 이때 라캉의 정신분석학을 활용한 알튀세의 관점은 영화의 무의식적 쾌락이 단순히 욕망의 차원을 넘어 이데올로기적으로 작동하고 있음을 알려준 비판적 시각이다. 즉, 대중영화의 사실주의적 기법이 실상은 하나의 환영임에도 불구하고 실제와 닮은 현실효과를 통해 지배 이데올로기를 자연스럽게 수용하도록 만드는 이데올로기의 도구라는 것이다.

영화에서의 모더니즘은 이러한 할리우드로 대표되는 주류 상업영화의 리얼리즘에 대한 반작용으로, 대안적 미학 형식으로 대두된 것이었다. 말하자면 리얼리즘 영화의 봉합작용에 의해 성취되는 관객 동일화와 주체 효과를 해체하는 대안적 재현양식이자 영화 리얼리티가 내포하고 있는 이데올로기 작용을 전복시키는 형식체계가 바로 모더니즘 영화인 것이다. 여기서 중요한 점은 모더니즘의 핵심적 비판 대상이 리얼리즘 영화의 내용 자체 보다는 영화가 리얼리티를 구축하는 재현방식에 초점을 맞추고 있다는 점이다. 말하자면 영화 내용 보다는 재현양식을 통한 영화 형식이 영화 관객을 이데올로기적으로 연결시키는 주범이라고 생각한다.

리얼리즘 vs 모더니즘의 대립적 관점에서 핵심적 쟁점은 편집과 시점 쇼트에 의한 봉합작용, 프레이밍, 원근법, 사운드 효과 같은 영화 형식을 결정하는 영화 장치에 집중되어 있다. 영화 장치가 관객의 욕망을 지배하

는 이데올로기적 도구이며 이러한 영화 장치의 관습적 재현체계를 해체하는 모더니즘적 방식이 곧 대중영화의 이데올로기 작용을 전복하는 모델로서 제시된다.

그 동안 모더니즘 영화는 이론과 철학에 바탕을 둔 미학적 실천이자 동시에 주류 자본주의 영화의 이데올로기 작용을 거부하는 재현의 정치학으로 평가되어 왔다. 하지만 동시에 7, 80년대 영화이론은 “리얼리즘 대 모더니즘, 이데올로기적 실천 대 이론적 실천, 관념론 대 유물론, 그리고 마지막으로 상상계 대 상징계라는 대립 항들로”<sup>1)</sup> 나뉜진 이분법적인 사고로서 그 한계가 지적되어 오기도 하였다.

이창동의 다섯 번째 영화, <시>(2010)의 스토리 재현방식은 기존의 이창동 영화의 리얼리즘적 영화와는 차별화 된 특성을 보여준다. <시>는 다큐멘터리적인 리얼리티가 살아 있는 시각성에도 불구하고 리얼리즘 영화라기보다는 여주인공과 스토리를 전개하는 묘사방식에 있어서 오히려 모더니즘 영화에 가깝다. 여주인공 양미자를 중심으로 한 인물 중심의 드라마이면서도 인과관계가 뚜렷하지 않은 불투명한 심리묘사도 그렇고, 미자가 추구하는 시 쓰기의 창작과정을 그대로 노출시키는 자기반영성 또한 이 영화를 모더니즘 영화로 보게 하는 이유이다. <시>가 이야기하는 거리두기, 의미의 불명확성, 시를 창작하는 과정을 통한 구성과정의 전경화 등이 모더니즘 양식의 특징들을 떠올리게 한다.

이 논문은 영화, <시>가 지닌 모더니즘 기법과 특성을 규명하는데 상당부분을 할애하려고 한다. 그러면서 동시에 영화, <시>의 모더니즘 기법이 이 영화를 본 관객들에게 미치는 관객성에 대해서도 질문을 던져보고자 한다. 이창동 감독이 한 인터뷰에서 <시>를 만들게 된 동기에 대한 답변으로 관객으로 하여금 이 영화를 단순히 보게 하기 보다는 관객에게 묻고 싶은 의도로 이 영화를 만들게 되었다는 관객과의 소통의 중요성을

---

1) 데이비드 노먼 로드윅, 『현대 영화 이론의 궤적: 정치적 모더니즘의 위기』, 김수진 역, 한나래, 1999, 363쪽.

피력한 바 있다.

“사람들 생각과 달리 메시지를 전하려고 영화 만들지 않습니다. 오히려 관객에게 묻는다고 할까요. 관객들이 어떤 말을 하는지 듣고 싶어 하죠.”<sup>2)</sup>

대중영화에서는 보기 힘든 <시> 특유의 서사 전개 방식이 좀 더 적극적인 관객과의 소통을 위해 감독이 고안한 방식임을 시사하고 있음을 알 수 있다. 따라서 <시>에서의 모더니즘의 문제는 관객 수용의 문제와 함께 고찰 될 필요성이 제기된다.

모더니즘과 관객성과의 관계 속에서 영화 <시>에 대한 고찰은 이창동 개인의 스타일을 넘어서 영화 관객성 자체에 대한 점검의 의미도 내포되어 있다고 할 수 있다. 즉, <시>의 혁신적인 모더니즘 기법이 과연 관객과의 소통을 위해 얼마만큼 유효한 방식인가에 대한 물음을 통해 영화 관객성과의 관계 속에서 모더니즘을 사고해 보고자 한다. 그 동안 고급 예술 내지는 영화 엘리트주의를 표방해온 모더니즘의 정치적 기류는 대중성을 기반으로 한 영화 관객성을 비판의 대상으로 폄하해 온 경향이 있어왔다. 그러나 대중 매체라는 상업영화의 특성 상, 대중성과 결별한 영화 관객성이 문화적으로, 사회적으로 제 기능을 발휘하는 것인지 또한 고려될 필요가 있을 것이다.

2010년 영화 <시>의 극장 개봉 당시, 해외 유명 영화제에서의 <시>의 각본상 수상으로 인해 정치적으로 문화적으로 비상한 관심을 촉발시켰었다. 그 당시 관심사는 <시>가 국제 영화제에서의 호평을 얻었음에도 불구하고, 그 이전에 국내에서 이루어진 영화진흥위원회의 사전제작지원 심사에서 <시>가 탈락한 이유가 무엇 때문이었는가에 주로 집중되었다. 말하자면 이창동 감독이 노무현 정부시절 문화부 장관을 지낸 경력이

---

2) 김윤구, <이창동 메시지 전하기보다 관객에게 묻고 싶어>, 『연합뉴스』, 2011.4.27. 황혜진, 「시에 대한 가치론적 물음과 응답의 영화, <시>」, 『국어교육학 연구』 40집, 서울대학교 국어교육연구소, 2011, 623쪽에서 재인용.

이명박 정부에 와서는 <시>가 사전제작지원에서 탈락한 차별의 원인으로 작용하지 않았을까하는 견해가 정치적 이슈가 되었던 것이다. 그런데 이와 같은 <시>에 대한 세간의 높은 인지도에도 불구하고, 정작 <시>는 관객으로부터 외면당한 결과를 가져왔다. <시>를 극장에서 관람한 관객 숫자가 22만 명에 불과했기 때문이다. 이는 이창동 감독의 <시>가 관객의 호응을 얻기 어려웠다는 단적인 증거로 볼 수 있을 것이다.

이와 같은 결과를 가져온 원인의 상당부분은 <시>의 모더니즘 방식이, 이창동 감독이 의도한 바와는 다르게, 일반 관객과 소통하는데 오히려 걸림돌로 작용한 것으로 판단된다. 따라서 이 논문의 마지막 부분에서는 <시>의 모더니즘 특성을 관객의 입장에서 고찰하면서 관객과 소통하는데 있어서 모더니즘의 한계점을 점검해 보려고 한다. 이 연구는 영화 <시>가 보여주는 모더니즘 특성을 중심으로 논의하면서 그 논의를 대중적 관객성과의 역학관계로 확장해 나갈 것이다.

## II. 여주인공의 시 창작과 윤리적 실천

<시>는 이창동 감독이 자신의 전작들에서 보여준 사회현실에 대한 날카로운 비판과 해부라는 문제의식의 연장선상에 있다는 점에서 일관된 작가 의식이 담긴 영화라 할 수 있다. 이창동의 영화는 어느 장르 영화들처럼 현실에 대한 손쉬운 해결을 제시하거나 정교한 플롯을 구축하여 극적 사건을 드라마틱하게 전개하지 않는다. 이보다는 다분히 주인공 1인을 통한 인물 중심의 스토리를 펼친다. 이 때 무엇보다도 주인공의 일상성이 영화 내용의 대부분을 차지한다는 점이 이창동 영화의 특징이다. 이창동 영화에서 주인공을 중심으로 한 일상성은 시대와 사회를 관찰하는 창구이자 우리의 삶을 해부하고 조명하는 매개체가 된다.

<시>에서도 이러한 특성은 그대로 유지된다. 영화는 여주인공 양미자(윤정희 분)가 극의 대부분을 이끌어가는 유일한 인물이면서 그녀의

일상성이 영화 내용의 중심을 이룬다. 이창동 영화의 주인공들이 언제나 그렇듯이 양미자 또한 사회의 주변부에 속한 소시민적 인물이다. 이혼한 딸을 대신하여 손자를 홀로 키우며 생활고에 시달리는 할머니란 점이 그녀를 사회의 주변부에 속한 결핍된 인물로 부각시킨다.

이창동 영화의 현실 비판이 부정적 환경에 놓인 소시민적 주인공과의 관계를 중심으로 펼쳐진다는 점을 감안할 때 양미자를 둘러싼 현실도 이 부정성을 벗어나지 않는다. 붕괴된 가족 관계 속에서 손자 양욱이라는 짐을 진 치매 초기의 노모임에도 불구하고 양미자는 손자의 강간 범죄로 인해 불현듯 가해자의 입장으로 내몰린 혹독한 현실에 직면하게 된다.

더구나 양미자는 <박학사탕>의 영호, <오아시스>의 종두와 공주, 그리고 <밀양>의 신애처럼 자신과 가장 가까워야 할 가족들과 전혀 소통하지 못하는 캐릭터로 등장한다. 이런 가족과의 소통 부재가 가혹한 현실 속에 처한 양미자를 더욱 소외되고 고독한 할머니로 보이게 한다. 그녀는 부산에 있는 딸과 빈번히 통화하면서도 정작 자신의 치매 증상이나 손자 종욱이의 강간 사실에 대해서는 단 한마디도 하지 못한다. 같이 살고 있는 손자 종욱과의 관계에서도 양미자가 단절되어 있기는 마찬가지이다. 집단 강간에 가담한 손자와 양미자는 이에 대해 어떤 직접적인 대화도 나누지 못한다. 유일하게 마주할 수 있는 식탁에서마저도 언제나 등을 보이고 있는 종욱에게 양미자는 그저 우회적인 방법으로만 자신의 감정을 표출할 뿐이다. 그러다 그녀는 손자에 대한 처벌을 박상태 형사에게 일임하며 홀연히 사라진다.

이와 같은 가족과의 소통 부재는 현대 사회에서의 가족의 의미를 반문하게 만든다. 양미자는 죄의식이 없는 손자의 행위로 인해 자신의 의지와는 무관하게 가해자란 멍에를 쓰게 된다. 그녀는 가족 내 어느 누구와도 이 고통을 나누지 못하고 가족 누구한테도 의지 할 수 없으며, 가족은 그녀에게 그저 낯선 타인과 다를 바 없다. 이창동 영화에서 가족은 줄곧 주인공에게 상처를 주거나 짐을 안겨주는 인생의 족쇄와 같은 부정적

역할을 하는 집단으로 그려진다. 양미자의 경우에도 이와 크게 다르지 않으며 가해자 가족이란 울타리로부터 결코 자유로울 수 없는 가족관계의 피해자로 묘사된다.

이러한 양미자에게 시 창작은 그녀를 둘러싼 부정적 현실로부터 탈출할 수 있는 삶의 위안으로 기능한다. 어려서부터 시인 기질이 있었다고 생각하는 양미자는 ‘시 창작’ 문화 강좌를 수강 하게 된다. 그리고 영화 초반에는 양미자는 낭만적이고 아름다운 시 쓰기를 추구하는 소녀 취향의 감수성과 모습을 보인다. 그녀에게 시 창작은 현실의 고달픔과 고통을 잊게 해주는 낭만적 행위이다. 영화에서 “문학(시)과 현실은 대비적 개념으로 상정된다. 현실은 고달프지만 문학은 낭만과 감상의 아름다운 세계이기 때문이다.”<sup>3)</sup>

양미자는 현실이 어려울수록 시 창작에 더욱 몰두하며 현실 도피적 경향을 보인다. 양미자의 시 창작은 “그녀가 당면한 잔혹한 상황을 회피하거나 망각하는 것처럼 보이는 순간에 더 집중적인 에너지를 발휘하는 형태로 이루어진다”<sup>4)</sup> 손자의 성 폭행 사실을 처음 알게 된 순간에도 그녀는 홀연히 밖으로 나가 시상을 떠올리기 위해 꽃을 관찰함으로써 함께 동석했던 손자 친구들의 아버지들로부터 '참 개념 없는 할머니'라는 편견을 듣는다.

그런가하면 가해자 측의 대표로 강간의 희생자인 희진의 어머니를 설득하러 가는 순간에도 땅위에 뒹구는 살구에 정신을 빼앗겨 버린다. 그런 그녀는 희진 엄마를 만나서도 희진 엄마를 찾게 된 목적은 망각한 채 살구에 대한 아름다운 시상으로 가슴 벅차하며 해맑게 살구의 생명력에 대해 떠벌린다. 그리고 양미자는 희진 엄마와 헤어지고 돌아서는 그 순간에야 비로소 자신의 실수를 깨닫게 된다. 이런 양미자의 모습은

---

3) 김중철, 「영화 <일 포스티노>와 <시>에 나타난 ‘글쓰기’의 의미», 『문학과 영상』 제12권 3호, 문학과 영상학회, 2011, 669쪽.

4) 정우숙, 「영화적 관습의 약화 양상으로 본 <시>」, 『현대문학이론연구』 46권, 현대문학이론학회, 2011, 235쪽.

딸을 잃은 희진 엄마와 대조를 이루며 다른 이의 고통에 무감각한 치매 초기의 완전 개념 없는 할머니의 절정을 보여 준다.

시 창작 이외에도 자신이 치매 초기임을 부인하는 양미자의 태도에서도 그녀가 현실 회피적 인물이란 점을 엿 볼 수 있다. 병원에서 의사가 치매 초기로 판정하였음에도 불구하고 딸과의 대화에서나 택시기사와의 장면에서 보여 주듯이 자신의 상태를 일상적인 건망증으로 포장하는 것을 볼 수 있다. 치매를 앓고 있는 그녀가 언어가 생명인 시를 창작하려는 시도는 언어 상실에 대한 결핍을 보상 받으려는 심리와 함께 현실을 직시하지 않으려는 자기 기만적 성향을 드러내는 것이기도 하다. 양미자가 걸치는 요란한 색상의 꽃무늬 의상 또한 나이에 걸맞지 않는 소녀 취향의 낭만성을 지시하는 기호이기도 하다.

영화 전반부와 중반부를 통해 드러난 양미자의 현실 도피적 성향만 보면, 그녀는 <밀양>의 이신애(전도연 분)와 매우 닮아 있다. <밀양>의 신애가 늘 상 적대적인 현실을 회피하며 현실을 직시하기를 거부했듯이), <시>의 양미자 또한 현실의 고통을 망각하기 위해 낭만과 소녀의 감수성으로 환상을 구성하는 인물이라 할 수 있을 것이다. 말하자면 신애에게 종교가 현실의 고통을 망각하게 하는 도피처로 기능했듯이, 양미자에게도 시 창작이 현실의 적대를 가리고 고통을 잊게 만드는 낭만적인 도피처로 기능한다고 볼 수 있다. 마치 <밀양>의 신애가 나이가 들면 <시>의 양미자의 모습일 것 같은, 두 여성이 자신을 포장하며 현실을 직시하기를 거부한다는 점에서 닮아 있다.

그러나 <시>에서의 양미자는 영화 후반에 오면 <밀양>의 신애와는 전혀 다른 선택을 하며 자신의 윤리의식에 책임을 지는 변화된 인물로 마감한다. 양미자와 희진 엄마와의 만남까지만 보면, 그녀는 순수하지만 자기 포장에 연연해하는 철없는 할머니로 <밀양>의 신애처럼 관객들에게

---

5) <밀양>의 이신애 캐릭터에 대한 자세한 분석은 필자의 이전 연구, 「영화적 재현양식을 통해 본 젠더 무의식: 영화 <밀양>을 중심으로」, 『문학과 영상』, 문학과 영상학회, 2013년 겨울호를 참고할 것.



호감을 주지 못하는 캐릭터로 비쳐질 수 있다. 하지만 양미자에게 있어서 창작이 단지 현실의 낭만적 도피처로만 머물지 않는다는 점에서, <밀양>의 신애와는 다른 인물로 거듭나게 된다.

영화 마지막에 보여주는 양미자의 행보는 자신의 과오를 직시한 자기 성찰을 통해 올바른 윤리의식을 실천하는 인물로 해석될 수 있다. 그리고 이것이 한 편의 시를 완성하는 행위를 통해 의미화 된다. 양미자가 스스로 손자를 경찰에 보내고 완성한 시, <아네스의 노래>는 가해자로서의 윤리적 책임을 다하고자 하는 속죄의 의미를 지닌다. 여기서 영화는 양미자의 시 쓰기를 통해 시 창작이 단순한 낭만적 행위 이상의 자기 성찰의 도구임을 말한다. 양미자의 시 쓰기가 가해자로서의 윤리적 책임을 다하는 서사행위와 유기적으로 작용함으로써 시의 사회적 기능과 가치를 드러낸다고 볼 수 있다. 즉, 시 창작이란 다른 이의 아픔과 고통을 함께 나누는 숭고한 미적 행위라고 영화는 말하고 있는 것이다.

더불어서 영화에는 특별한 선인도 악인도 등장하지 않는다. 집단 강간을 행한 남학생들이나 이들의 아버지들에게서 악행과 관련된 악인의 유형성을 찾아보기 힘들다. 회진의 어머니 또한 전형적인 희생자의 어머니처럼 슬픔과 비애로 일관하지 않는다. 강간 행위를 무마하기에 급급한 학교 교장이나 가해자의 아버지들은 그저 우리 주변에서 흔히 볼 수 있는 보통 사람들의 모습과 별반 다르지 않다. 결국 감독은 이러한 인물들을 통해 우리의 일상 속에 만연해 있는 다른 이의 고통에 무감각한 도덕 불감증과 죄의식의 부재를 역설적으로 비판하고 있는 것 같다.

강간으로 인해 피해 여학생이 자살에 이르는 상황에서도 자신의 행위에 대해 전혀 죄의식이 없는 종욱과 그 친구들의 태도는 현재 어른들의 도덕성 상실을 부정적으로 가시화하는 하나의 지표라고 할 수 있다. 소년들이 아무 죄의식이 없다는 것은 아직 미성숙한 나이가 이유가 될 수도 있겠지만 어른들의 도덕 불감증이 그대로 전이 되어 나타난, 죄의식이 부재한 사회 현상의 단면으로도 비쳐질 수 있기 때문이다.

이런 죄의식이 상실된 시대에서 양미자의 마지막 선택은 타자의 고통에 무관심한 우리의 냉담한 세태를 반성하게 만드는 자기 성찰을 이루어낸다. 낭만적 시 짓기를 추구하던 처음의 미자는 희생자 회진의 고통에 공감하는 척, 연민하는 척 했을 수 있다. 하지만 피해자의 고통을 망각한 채 회진 엄마 앞에서 시적 낭만을 떠벌리던 자신의 행위를 통해 양미자는 스스로 자신의 위선과 허위의식을 깨달은 듯, 그날 저녁, 박 형사 앞에서 눈물을 흘린다. 그리고 그녀의 깨달음은 그녀의 시 창작에 고스란히 반영되어 있다. 즉, 영화는 "미자가 시를 통해 스스로를 발견해가고 사회와 현실을 '제대로/진짜로 바라보게' 된 과정을 담아내고 있다."<sup>6)</sup> 따라서 <시>는 윤리적 책임에 대한 진정한 깨달음의 여정을 시 창작으로 비유해서 보여주는 영화이다.

### Ⅲ. <시>의 모더니즘 특성

영화 <시>는 어떤 측면에서는 이창동 영화들 중에서 가장 논쟁적인 작품일 수 있다. 위에서 살펴 본 것처럼 <시>는 부정적 사회 현실에 대한 주인공의 비판적 성찰이라는 이창동 감독의 일관된 주제의식의 연장선상에 있다. 그러면서도 동시에 이런 주제를 형상화하는 스토리 전개방식에 있어서는 이전 영화들과는 상당히 동떨어진 새로운 면모를 보이기 때문이다. <시>의 극적 전개방식은 <초록물고기>나 <박하사탕>에서 보여준던 비극성을 통한 관객의 감정적 동일화를 이끌어 내던 방식과는 사뭇 다르다. <시>는 지금껏 만들어진 이창동 영화들 중에서도 가장 불투명한 심리묘사와 거리두기, 그리고 자기 반영성이 강하게 표출되는 모더니즘 스타일을 선보인다.

영화에서의 모더니즘은 리얼리즘에 대항하는 대안적 미학으로 제시된

6) 김중철, 「영화를 통해 본 쓰기의 의미: 영화 <시>를 중심으로」, 『한국민족문화』 38, 부산대학교 한국민족연구소, 2010, 396쪽.

것이였다. 모더니즘에 앞선 영화 리얼리즘의 출발선은 영화 카메라가 물질적 현상을 그대로 복제할 수 있는 기계적 능력, 이에 대한 신뢰로부터 시작된 것이였다. 영화 리얼리즘의 핵심은 “사진적 복제를 만드는 기계적 수단이 영화의 본질적인 객관성을 담보 한다”는데 있다.<sup>7)</sup> 영화가 다른 어떤 예술장르 보다 가장 신뢰할 수 있는 사실적 도구라는 점을 높이 평가한 것이다. 현실을 객관적으로 기록하는 영화적 능력에 대한 리얼리즘적 인식은 영화적 재현이 재현된 대상을 투명하게 담아내는 진실의 창이라는 믿음에 근거한 것이다.

그러나 이와 같은 진실한 재현으로서의 영상 이미지에 대한 리얼리즘적 신념은 영화 장치가 형성해내는 이데올로기 측면을 간과한 것으로 비판 받는다. 영화적 재현에 담긴 이미지의 투명성이 오히려 영화적 환영 뒤에 숨어 있는 이데올로기 실체를 감추는 하나의 도구로 기능할 수 있다는 것이다.

사실 카메라가 기록하는 것은 모호한, 형상화되지 않은, 이론화가 안 된, 미처 사유되지 않은 지배 이데올로기의 세계이다.---우리는 사물을 그 실체인 바로서가 아니라 이데올로기를 통해 굴절될 때 나타나는 바로서 재생산할 수밖에 없다는 필연성에 묶여 있다. 이는 주제, '스타일', 형식, 의미, 내러티브 전통 같은 생산과정의 모든 단계를 포함하다. 그 모든 것이 일반적인 이데올로기적 담론을 뒷받침한다.<sup>8)</sup>

이때 할리우드의 고전적 리얼리즘 영화가 이러한 주류 이데올로기를 재생산하는 대표적 양식으로 지목되었다. 특히 마르크스주의를 라캉에 근거해 재독해한 알튀세의 이데올로기 관점은 할리우드의 고전적 리얼리즘 양식을 비판적으로 고찰하는 이론적 토대를 제공한다. 알튀세에 따르면, 자유롭고 독립적으로 인식되는 개인들이 실제로는 문화적인

7) 로버트 스템, 『영화이론』, 김병철 역, K-books, 2012, 97쪽.

8) Comolli &, Narboni, “Cinema/Ideology/Criticism,” in *Screen Reader 1*, London: SEFT, 1977, pp.4-5, 로드워, 앞의 책, 134쪽에서 재인용.

이데올로기에 의해 생산된 상상적 구성물로서의 주체들이라는 것이다. 즉, 라캉의 거울단계에서 아이가 자신을 통일된 주체로 오인하였듯이, 자유로운 주체란 인식 또한 이런 오인을 동반한 상상적 효과로서의 이데올로기 작용이라는 것이다.<sup>9)</sup>

이에 따라 영화이론가들은 알튀세 이론과 라캉의 주체구성이론을 접목하여 할리우드로 대표되는 주류 리얼리즘 양식을 부르주아 이데올로기를 자연스럽게 수용하도록 만드는 대표적 형식체제로 비판하게 된다. 리얼리즘 양식을 기반으로 한 영화 장치는 영화 관객들을 주체로서 호명하며 지배 이데올로기의 담론에 고정시키는 봉합작용을 발생시킨다는 것이다. 여기서 봉합작용이란 몽타주의 불연속성을 감추고 시공간적 연속성을 증진시키는 편집기법이나 카메라 워크, 원근법적 공간 구성을 통해 영화 구성 과정에서 발행하는 균열과 틈을 메우며 연결시키는 관객의 정신작용을 말한다. 말하자면 주류 리얼리즘 영화의 내러티브 편집 관습은 영화가 구성되는 흔적들을 지우고 봉합함으로써 투명한 리얼리티의 세계로 보이게 할 뿐만 아니라 영화 이데올로기를 자연스러운 것으로 만든다는 것이다.

따라서 리얼리즘 양식의 이데올로기 작용의 해체를 목표로 하는 모더니즘 영화는 관객이 경험하는 주체 효과를 파편화하고 전복하는데 그 초점이 맞춰져 있다. 리얼리즘 영화가 이데올로기를 은폐하며 영화적 쾌락을 제공하는 그 기저에는 관객의 주체화가 작동하고 있기에 모더니즘의 최대 관심은 관객성에 내재한 주체를 파편화시키는 것이었다. 이를 위해 모더니즘 양식은 영화 장치의 구성 방식을 자기 반영적으로 전경화 하여 봉합작용을 헐겁게 하는 대안적인 재현방식을 고안해 낸다.

그리하여 모더니즘 영화는 “응시를 비평적 무기로 바꾸고 카메라를 자신에 대한 감시 도구”로 활용하는 재현방식을 특권화하면서 “고전 내러티브 구조를 단편화하거나 파괴, 혹은 해체하는 것”으로부터 나아가게 되었다.<sup>10)</sup> 말하자면 영화의 의미 생산 과정을 가시화하여 리얼리즘

---

9) 스템, 앞의 책, 165쪽.

양식에 의문을 던지도록 관객을 각성시키는 것이다. 이때 브레히트적인 거리두기와 소격효과가 주류 이데올로기를 비판할 수 있는 능동적인 관객을 기르기 위한 모더니즘 영화의 구체적인 모델이 되었다. 영화이론가, 피터 올렌은 브레히트의 방법론을 토대로 주류 영화에 대항하는 카운터 시네마를 다음과 같이 대립시키며 모더니즘 영화의 특성을 크게 7가지로 제시했다.<sup>11)</sup>

1. 내러티브의 이행성 대 내러티브의 비이행성(내러티브의 흐름을 체계적으로 붕괴시키는)
2. 동일시 대 이화(브레히트적인 연기, 사운드와 이미지의 이접, 직접 말 걸기 등의 기법을 통해)
3. 투명성 대 전경화(의미를 구성하는 과정을 체계적으로 주목하게 만드는)
4. 단일 디제시스 대 다중적 디제시스
5. 폐쇄 대 균열(통일된 권위적 시각보다는 열려 있는 상호텍스트의 장)
6. 쾌락 대 불쾌(영화적 경험은 일종의 집단적인 생산/소비로 간주)
7. 허구 대 리얼리티(영화적 허구에 존재하는 신비화를 드러냄)

이처럼 루카치의 리얼리즘을 비판한 브레히트의 유물론적 미학에 입각한 모더니즘 양식은 결국 욕망과 쾌락의 주체로서의 관객을 해체하는데 역점을 둔 거리두기의 재현방식을 의미한다고 볼 수 있다. 이때 영화 내러티브의 의미작용을 전경화 하는 자기반영성, 반환영주의 등이 핵심적인 개념으로 떠오른다. 영화적 반영성이란 영화가 구성되는 과정을 드러냄으로서 영화 매체 자체의 물질성에 주목하도록 만들며 영화가 현실세계를 투명하게 재현하고 있다는 가정을 전복시키는 것이다.

영화 <시>에는 위에서 피터 올렌이 제시한 7가지 모더니즘 영화의 특성을 그대로 구현하고 있음을 발견하게 된다. 무엇보다도 두 갈래로

10) 수잔 헤이워드, 『영화사전』, 이영기 역, 한나래, 1997, 106쪽.

11) Wollen, Peter, *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*, London: Verso, 1982; 스템, 앞의 책, 180쪽에서 참조.

나뉘어진 서사가 서로 교차하는 이중적인 내러티브 자체가 모더니즘적이라고 볼 수 있다. 두 갈래 중 하나는 여주인공 미자가 집단 성폭행으로 자살한 여중생의 죽음을 해결하는 과정이고 다른 하나는 시 한편을 완성하고자 하는 미자의 시 창작 과정이 축을 이루고 있다. 전자는 극적 행위로 이루어진 허구적인 스토리의 성격이 두드러지는 반면 후자는 시 창작 과정을 그대로 드러내는 다큐적인 성격이 강하게 표출된다. 그리고 이 두 갈래의 에피소드들은 서로 번갈아 교차되는데 이러한 구성방식이 내러티브의 매끄러운 흐름을 방해하며 비선형적 내러티브 구조를 형성한다. 말하자면 허구적 서사와 이것과는 이질적인 다큐적인 서사가 서로 틈입하고 병렬되면서 에피소드 간의 인과관계는 험거워지고 벌어진 틈새는 내러티브의 응집력을 약화시켜 파편화 시킨다.

특히 다큐멘터리적인 기법으로 형상화 되는 시 창작 과정의 에피소드들은 미자를 중심으로 한 허구적 서사가 발생시킬 수도 있는 극적 몰입이나 동일화를 분산시키는 결정적 역할을 한다. 시 창작 과정의 반-극적인 서사가 허구적 세계를 탈신비화하고 낯설게 만드는 자기 반영적 성격을 지니고 있기 때문이다. 자기 반영성은 한 편의 시를 완성하기 위해 겪어야 하는 양미자의 고뇌와 갈등 등, 창작 과정의 인내와 어려움을 그대로 전경화 하는 다큐적인 사실성으로부터 파생된다.

미자가 수강하는 시 강좌 수업이나 시 낭송회 등은 실제와 동일한 시 수업이나 시 낭송회를 보는 듯 전개된다. 시 강좌에는 시인으로 유명한 실제 인물인 김용택 시인이 등장해 시 창작에서 요구되는 인식과 태도, 시에 대한 이해 등을 강의하는 내용으로 이루어져 있다. 이는 마치 영화를 보는 관객들 또한 실제 김용택 시인의 강의를 수강하는 것과 유사한 상황을 제공한다. 그런가하면 미자가 참석하는 시 낭송회 또한 참석한 구성원들이 시를 한편 씩 낭송하는 내용들로 채워져 있다. 이처럼 전혀 극화되지 않은 채, 실제와 동일한 형태의 시 수업이나 시 낭송회는 시를 배우고 이해하고 경험하는 과정을 통해 시 창작의 원리를 여과 없이

그대로 노출시킨다는 점에서 자기 반영적이라 할 수 있다.

미자가 떠오른 시상을 노트에 적을 때마다 이 메모를 클로즈업으로 포착한 자막 사용 또한 영화 모더니스트로 유명했던 장 뤽 고다르의 방식을 연상시킨다. 고다르는 그의 영화들, <중국여인>, <카르멘> 등에서 소격 효과로서 글로 된 자막을 영상 이미지 사이에 빈번히 삽입하며 매끄러운 서사의 흐름을 교란시키는 양식을 보여주곤 했었다. 극적 흐름을 방해하는 자막 삽입은 관객으로 하여금 영화의 의미 구성을 의식하게 만들어 영화적 환영에 거리를 두게 만드는 모더니즘의 대표적 양식 중의 하나이다. 이처럼 극영화의 전형에서 이탈된, 허구적 세계와 자기 반영적 세계가 혼재하는 서사적 변형은 자의식적인 스타일로 내러티브를 탈바꿈 시켜 놓고 있다.

뿐만 아니라 자살한 여중생의 문제 해결을 중심으로 한 극적 서사에서도 모더니즘적 모호성을 발견할 수 있다. 미자가 유일한 중심인물로 등장하는 인물 중심의 서사이지만 이러한 서사가 통상적으로 품고 있는 인물의 주관적 심리 묘사가 거의 부재하다. 영화는 미자가 행하는 선택과 행동의 결과만을 포착할 뿐, 그러한 행동을 하게 된 내면의 심리와 동기에 대해서는 구체적인 설명을 생략한 채 여백으로 비워두고 있다.

예를 들어, 미자가 처음에는 그렇게 강하게 거부하던 강 회장과의 성관계를 왜 스스로 자처하는지, 손자의 범죄에 대해서는 왜 자신의 딸에게 끝까지 함구하고 있는지, 영화 마지막 그녀가 홀연히 사라져 버린 연유는 어디에 있는지, 이것은 그녀의 자살을 의미하는지 등, 영화 곳곳에 그녀의 행위 이면에 내재한 동기는 모호하고 불투명하게 제시된다. 말하자면 영화 속에 미자의 감정은 있지만 그 감정의 인과 관계는 구체적이지 않아 추측과 추정을 바탕으로 한 해석이 가능할 뿐이다.

영화가 미자의 내면 심리나 감정의 원인에 대해 친절하게 묘사하거나 설명해주는 것도 아니어서 인과 관계의 여백을 다양한 시각으로 해석하는 여러 견해들을 접하게 된다. 미자가 강 회장과의 성관계를 갖게 된 이유에

대해, 황혜진은 강 회장과의 애정 없는 성교가 희진이 경험한 성 폭행의 고통을 떠올리며 희진의 고통을 찾아가는 것이라고 해석한다.<sup>12)</sup> 이에 비해 이명희는 강 회장과의 섹스가 그에 대한 연민과 동정으로부터 비롯된 것이고 공감의 손길로 강 회장의 얼굴을 어루만진다고 주장하고 있다.<sup>13)</sup> 그런가하면 정우숙은 강 회장을 찾아가 몸을 섞는 미자의 행위가 명료한 이해의 장 밖에 놓이긴 하지만, 후에 강 회장에게 합의금 오백만원을 요구한다는 사실은 돈 때문에 그와 관계를 가졌다는 가능성을 배제할 수는 없다고 말하고 있다.<sup>14)</sup>

이렇듯 미자의 동일한 행위에 대한 서로 다른 해석이 가능한 이유는 하나의 권위적이고 통일된 시각으로 의미가 고정되지 않도록 허구적 서사가 열려진 텍스트를 형성하고 있기 때문이다. 여기서 미자와 강 회장과의 성 관계에 대한 세 명의 연구자들의 각기 다른 해석은 어느 누구의 견해가 더 설득력이 있다고 말하기 불가능한, 모두 다 타당성을 지닌 가능한 해석들이라 볼 수 있을 것이다. 이러한 상반된 의견과 해석이 모두 가능하도록 다층적 의미의 장을 형성하는 서사의 특성이 바로 모더니즘적이라 볼 수 있다. 이창동 감독은 의도적으로 서사의 인과관계를 채워 넣지 않는 열려진 서사를 채택하고 있는 것이다.

그리고 <시>의 다층적 의미들로 이루어진, 폐쇄되지 않은 균열의 서사는 상호텍스트의 장으로 확장된다. 모더니즘적 상호텍스트성의 단적인 사례가 바로 희진이 자살한 강가를 찾은 양미자의 모습에서 발견할 수 있을 것이다. 양미자는 희진이 자살한 강물을 내려다보는데 이때 강한 바람에 의해 그녀의 모자가 날아가 버린다. 이에 대해 김영옥은 “바람에 날려 강물에 떨어지는 미자의 모자를 통해 밀짚모자를 즐겨 쓰던 노무현의 모습을 떠올리게 된다. 희진의 상황은 노무현의 죽음을 유추하게 만든다

12) 황혜진, 앞의 논문, 633쪽.

13) 이명희, 「시 창작 원리로서의 윤리의식: 영화 <시>를 중심으로」, 『통일인문학 논총』 제50집, 건국대학교 통일인문학 연구단, 2010, 221-222쪽.

14) 정우숙, 앞의 논문, 236쪽.



고”<sup>15)</sup> 지적하고 있다. 김영옥은 이러한 해석을 뒷받침 할 근거로 영화 마지막 엔딩에 나오는 시, <아네스의 노래>에 대해 “노무현을 생각하고 쓴 것이냐”는 기자의 물음에 “부정할 수 없다”고 답변한 이창동 감독의 인터뷰 기사를 제시하고 있다.(마이데일리, 2010. 5. 27)

이처럼 영화에서는 전혀 언급되거나 암시조차 되지 않았음에도 불구하고 희진의 죽음을 실제 현실에서 발생했던 노무현 대통령의 죽음과 연결시키는 발상이 가능한 것은 <시>의 서사가 그만큼 유동성을 함축한 열려진 상호텍스트로서의 특성을 재현하고 있기에 가능한 일이다.

다양한 해석을 제공하는 열려진 서사에서 미자의 내면에 대한 단서 내지는 암시를 발견할 수 있는 쪽은 오히려 시 쓰기의 행위를 통해서이다. 시 쓰기의 여정은 미자 내면의 감정과 생각을 엿 볼 수 있게 해준다. 시 창작 교실에서의 인터뷰 장면은 불투명함으로 차단되어 있던 미자 내면의 깊은 속내를 감지 할 수 있는 정서적 측면을 제공한다.

이 장면은 허구이지만 실제 인터뷰를 연상시킬 정도로 등장인물들이 카메라를 정면으로 응시하며 사실적으로 재현되고 있다. 허구적인 내용을 다큐적인 인터뷰 형식으로 전달하고 있어 실제와 허구의 경계가 모호하게 해체되는 장면이기도 하다. 시 강좌 수강생 한 명씩 차례로 가장 아름다웠던 순간을 인터뷰 형식으로 전달하는데 미자는 자신의 가장 아름다운 순간을 어릴 적 언니가 예뻐해 주던 때로 기억하며 울먹인다. 이런 미자의 모습은 내면의 외로움을 드러내며 다른 이의 사랑을 갈구하는 내적 욕망을 확인시킨다. 시를 배우는 과정에서 발생한 인터뷰 장면이 오히려 미자의 내면의 세계를 솔직하게 드러내는 도구로 활용되고 있는 것이다.

영화 처음에는 별 연관성이 없어 보이던 시 창작과 미자의 삶이라는 두 개의 서사가 영화가 진행될수록 점점 유기적인 관련성을 지니게 된다. 그리고 마침내 한편의 시의 완성을 통해 미자의 윤리적 성찰과 깨달음을

---

15) 김영옥, 「수사학 전통과 영화를 활용한 글쓰기 교육: 영화 <시>의 경우」, 『수사학』 15집, 한국수사학회, 2010, 126-127쪽.

고스란히 투영시키고 있다. 영화 마지막, 미자가 완성한 시, <아네스의 노래>는 두 갈래로 엮갈리던 서사가 한 곳에서 만나 변증법적으로 통합되어 주제를 완성한다. 말하자면 인과관계에 의한 극장구성으로 영화주제를 완성하는 전통적인 방식과는 다르게, <아네스의 노래>라는 시 속에 영화의 핵심이 함축되어 있다.

더구나 <아네스의 노래>를 중심으로 한 마지막 시퀀스는 시각과 청각이 복합적이면서도 다층적으로 작용하는 모더니즘 방식을 통해 그 혁신성을 창조해 낸다. 하나의 매끄러운 서사가 주도하는 단일 디제시스(diegesis)<sup>16)</sup>가 아닌, 여러 층위의 디제시스가 교차하며 상호작용하는 다중적 디제시스가 마지막 시퀀스를 형성하고 있기 때문이다. 이 부분에서의 디제시스의 복합성은 시각적으로 펼쳐지는 영상과 <아네스의 노래>를 낭송하는 사운드가 서로 어긋나기도 하고 합쳐지기도 하는 비일관성으로부터 대부분 파생된다. 그리고 영상 이미지 못지않게 시가 낭송되는 사운드가 더욱 핵심적인 역할을 수행한다는 점에서도 관습적이지 않다.

양미자가 시를 쓰는 모습을 페이드 아웃(fade out)으로 처리한 후, 페이드 인(fade in)으로 시작하여 하나의 독립된 시퀀스를 형성하는 마지막 시퀀스에는 세 개의 디제시스 층위가 교차한다고 볼 수 있다. 그 첫 번째는 앞에서의 스토리의 흐름을 그대로 이어주는 서사에 충실한 디제시스 층위라 할 수 있다. 마지막 시 강좌 교실에서 김용택 시인이 시를 완성한 수강생은 양미자 뿐임을 확인하게 된다. 그리고 부재한 양미자를 대신해 자신이 양미자의 시를 낭독하겠다는 대사 이후, 영상은 양미자의 집에 들어선 딸이 엄마를 찾는 모습으로 커트된다. 이때 시각적 영상은 양미자가 살던 아파트 앞이나 버스 정류장으로 이어지며 양미자의

16) 디제시스(diegesis)란 스토리가 전개되는 허구의 세계를 말한다. 영화 내러티브에서 스토리뿐만 아니라 스토리를 전개하는데 동원된 모든 시, 청각적 요소들로 형상화된 허구의 세계를 총칭해서 디제시스라 부른다. 스토리의 세계를 벗어난 시, 청각적 요소들은 비디제시스 요소라 할 수 있다. 예를 들어, 영화 스토리 밖에서 발생하는 배경음악, 보이스 오버는 대표적인 비디제시스 사운드이다. 이에 대한 좀 더 자세한 내용은 수잔 헤이워드, 『영화사전』, 이영기 역, 한나레, 1997, 74-76쪽을 참조할 것.

자취를 찾을 수 없고 그녀의 부재만을 시각적으로 확인시키는 영상으로 채워진다.

이러한 양미자의 부재를 시각화하는 영상들 중간에 즉, 양미자의 딸이 엄마를 찾는 모습 중간에서부터 영상과 겹쳐지며 낭송되기 시작하는 <아네스의 노래>가 두 번째 디제시스 층위를 형성한다. 두 번째 디제시스 층위는 허구적 스토리의 세계에서 벗어난, 순수하게 언어로 전달되는 <아네스의 노래>가 중심인 비디제시스(non-diegesis) 사운드가 주도하는 층위라 할 수 있다. 이 비디제시스 사운드는 통상적인 사운드의 기능처럼 사운드의 원천을 스크린에서 볼 수 없다. 사운드로 전달되는 시의 내용과 이때 펼쳐지는 시각 영상들 사이에는 별 유기적인 관련성 없이 서로 독자적으로 전개되는 양상이 짙다. 시를 중심으로 한 비디제시스 사운드는 영상 장면을 보조하거나 중속되지 않음으로서 서사적 전개에서 이탈한 독립적인 내용을 구성한다.

여기서 <아네스의 노래>의 시 낭송은 두 가지 측면에서 생각해 볼 수 있다. 하나는 <아네스의 노래>를 낭송하는 목소리는 양미자이지만, 앞 쇼트에서 김용택 시인이 양미자를 대신해 <아네스의 노래>를 읽어 보겠다는 대사 이후, 약간의 사운드 공백이 있고 흘러나오는 사운드란 점이다. 이것을 서사적 인과관계의 논리성으로만 따져 본다면, 김용택 시인이 읽어주는 시 낭송으로 간주하는 것이 서사적 리얼리티에는 더욱 적합할 수 있을 것이다. 그러나 영화는 이러한 서사적 맥락을 뛰어 넘어 영상에서 사라진 양미자의 목소리로 <아네스의 노래>를 들려줌으로서 앞에서 전개되던 서사적 흐름과의 단절뿐만 아니라 영화적 리얼리티에서 벗어난 초현실성으로 독립성을 강화한다.

말하자면 영상에서 사라진 양미자와 죽은 회진의 나레이션으로 이루어진 두 번째 층위의 비디제시스 사운드는 미셸 시옹이 말하는 비가시음성체(acousmetre)이다. “유령처럼 목소리로만 현존하는 비가시음성체는 도처에 존재할 수 있고 전지적이고 완전한 능력을 지닌 궁극적 동인을 지닌

것처럼 보인다.”<sup>17)</sup> 이런 맥락에서 양미자와 희진의 비가시음성체는 초현실적인 신의 음성과 같은 기능을 하며 두 사람의 만남과 해후를 언어적으로 승화시키는 초월성을 지니게 된다. <아네스의 노래>의 사운드는 양미자의 목소리로부터 죽은 희진의 목소리로 전환되며 양미자가 건네는 위로와 애도에 희생자 희진이 원망 없는 용서로 화답하는 내용으로 구성되어 있다. <아네스의 노래>는 리얼리티 맥락에서는 불가능한 두 사람의 만남과 해후를 시를 통해 승화시키고 있기에 초현실적이면서 초월적이다.

<아네스의 노래>를 살펴보면, “그곳은 어떤가요, 얼마나 적막하나요……”를 낭송하는 양미자의 목소리로 시작되어 양미자의 위로와 애도의 시가 흐르고 난 뒤, 학교 운동장에 들어서는 여학생의 뒷모습의 영상에서<sup>18)</sup> 희진의 목소리로 전환된다. 희진은 “나는 기도합니다. 아무도 눈물을 흘리지 않기를, 내가 얼마나 간절히 사랑했는지 당신이 알아주기를…… 나는 당신을 축복합니다.” 등 어느 누구에게도 원망하지 않는 희생자로서의 용서가 담겨 있다.

양미자와 희진 두 사람은 현실에서 사라진 자들로서의 작별을 언급하는 동시에 세속적인 이승을 넘어선 어떤 곳, 즉, ‘그곳’, ‘검은 강물’, ‘내 영혼의 마지막 숨’ 등을 표현함으로써 동일하게 초월적인 곳을 지향하고 지칭한다. 말하자면 시를 통해 두 사람 사이의 간극을 넘어서는 초월적인 동질성을 형성해 내고 있는 것이다. 그리고 이러한 초월적인 동질성을 돕는 결정적인 매개체는 시각적 영상에 종속되지 않은 채, 모든 거리와 장소에 소리로서만 현존하는 전지적 능력의 음성, 즉, 양미자와 희진의 목소리이다.

이러한 두 번째 디제시스 층위의 초월성을 해체하며 새롭게 작동하는 세 번째 디제시스 층위는 시 낭송의 공백을 틈타 시끄럽게 경적을 울리고

17) 박제철, 「영화 관람성의 무의식과 주체에 관한 정신분석적 연구」, 중앙대학교 대학원 석사학위 논문, 2003, 82쪽.

18) 먼 거리의 부감 앵글의 여학생의 뒷모습이기에 이 여학생이 희진인지는 정확히 알 수 없다.

지나가는 트럭의 등장으로부터 시작된다. 현실적 사운드와 효과음을 동반한 트럭의 등장으로부터 영화는 다시금 현실적인 맥락으로 돌아오게 되는 것이다. 그리고 카메라는 다리를 달리는 트럭 옆으로 천천히 패닝하며 프레임 중앙에 미디엄 클로즈 업 쇼트로 여학생의 뒷모습을 담는다. 이 모습에 시의 마지막 부분을 낭송하는 여학생의 목소리가 겹쳐지며, 비로소 우리는 시를 낭송하던 목소리가 회진이었음을, 혹은 역으로 소녀의 목소리로 인해 프레임 속 여학생이 회진임을 구체적으로 직감하게 되는 것이다. 마침내 “육신이 없던 목소리의 주인공이 육체를 드러내는” 순간이다.<sup>19)</sup> 프레임 속 회진의 구체적인 현존은 이미지와 사운드가 일치되며 죽은 자의 환생을 구현하는 초현실적 장면이라 할 수 있을 것이다.

따라서 디제시스의 세 번째 층위는 서사적 디제시스와 비디제시스 사운드가 공존하는 반(半)디제시스의 성격을 띠고 있다. 영화적 리얼리티를 통해 죽은 회진의 환생이라는 초현실적 서사가 진행된다는 점에서 디제시스로 볼 수 있지만 동시에 회진의 목소리로 낭송되는 <아네스의 노래>가 여전히 스토리 기능에서 이탈되어 있다는 점에서 비디제시스 사운드가 공존하고 있다. 말하자면 회진의 등장으로 시 낭송의 목소리가 회진임을 추측할 수는 있지만, 그녀의 시 낭송은 그녀의 입술로부터 동시적으로 생성되는 사운드는 아니다. 그녀의 입은 움직이지 않은 채 프레임 밖 나레이션으로만 <아네스의 노래> 마지막 부분을 들을 수 있다. 영상 속에 그녀의 존재는 구체화되지만 그녀의 시 낭송은 여전히 프레임 밖의 비디제시스 사운드의 기능을 하고 있는 것이다.

리얼리티와 초현실성이 공존하는 세 번째 반-디제시스 층위의 엔딩은 서사의 완성 보다는 주제의 완성에 더 많이 심혈을 기울인다. 시 낭송의 독백과 함께 강물을 내려다보던 회진이 서서히 고개를 돌려 카메라를 정면으로 응시한다. 이 응시는 통상적으로 관객의 관음증을 전복시키며 당황하게 만드는 그런 응시와는 사뭇 다르다. 원망 없는 시선과 미소가

19) 스템, 앞의 책, 257쪽.

담긴 회진의 정면 응시는 프레임을 엿보던 관객을 향해 직접적으로 말을 건네며 거리감을 상쇄시키는 그런 응시를 던진다. 마치 용서와 관용의 시선인 양 관객을 응시한다. 그리고 이어지는 강물의 엔딩 쇼트는 희생자 회진의 용서의 시선을 더욱 확증하듯이 더없이 고요히 평화롭게 흐른다. 이 강물의 엔딩 쇼트는 영화 처음 회진의 시체가 떠오르던 검은 강물의 잔인함과 매우 상반된 대조를 이루고 있다. 이러한 결말은 서사를 미완성으로 열어 놓은 채, 희생자의 죽음을 숭고하게 승화시키고 그 님을 애도하는 정신적 의미를 위해 할애된 엔딩이라 할 수 있을 것이다.

#### IV. 모더니즘과 대중성의 역학(力學)관계

이처럼 혁신적인 모더니즘 방식으로 재현된 <시>의 서사와 주제에 대해 관객은 얼마만큼이나 공감하고 이해하였을까? 인과관계가 명확하지 않은 모호한 서사와 자기 반영적이며 자의식적인 스타일의 전경화, 그리고 마지막 시퀀스의 다층적 디제시스로 복잡하게 구조화된 엔딩, 이런 <시>의 모더니즘 특성이 관객에게는 어떻게 수용되었을지 질문해 볼 차례이다.

우선 시종일관 불투명한 내적 동기와 모호한 심리로 제시된 양미자에 대해 일반 관객이 느낄 수 있는 반응을 생각해 보자. 주인공 양미자의 인물 특성은 관객의 반응에 결정적으로 작용하는 핵심 동력이라 할 수 있을 것이다. 그런데 양미자에 대한 불투명한 심리묘사는 양미자라는 인물에게 관객이 쉽게 다가설 수 없게 만드는 일정한 간격과 거리로 작용할 가능성이 크다. 이는 양미자에 대한 공감보다는 이해 불가능한 난해한 노년의 치매 할머니로 생각되기 쉽다. 거기다 구체적인 동기와 이유를 생략한 미자의 돌발적인 행위는 그녀에 대한 관객의 친밀도를 더욱 떨어트릴 요인으로 작용할 수 있다. 강 회장을 뿌리치고 다시 찾아와 자발적으로 성 관계를 갖고 이후 다시 돈을 요구하는 미자의 행위는

치매를 앓는 늙은 여자의 변덕쫄음으로 황당하게 바라 볼 수 있기 때문이다.

더구나 관객과의 친밀감이 높지 않은 주인공은 서사 전반에 대한 관심과 흥미를 반감시키는 요인으로 작용하는 것이 일반적이다. 그리고 이것은 서사의 큰 축을 이루는 양미자가 마주친 흑독한 현실과 그녀의 고뇌로부터 관객들을 분리시키며 동화할 만한 강력한 서사적 흡입력을 제공한다고 보기 어렵다. 영화 서사에 동화되지 않은 관객의 입장에서는 영화 종반까지 양미자에 대한 흥미를 잃지 않으면서 인내심을 갖고 그녀를 관찰하기가 쉽지 않았을 것이다. 말하자면 영화가 지닌 문제의식 자체에 대한 관객의 무관심을 불러 올 수 있는 가능성 또한 배제하기 힘들다는 얘기이다.

더 나아가 영화 주제 전달의 핵심이자 절정일 수 있는 <아네스의 노래>를 중심으로 한 마지막 시퀀스의 재현 방식은 독창적이고 혁신적이지만 그만큼 관객에게는 영화를 더욱 이해하기 힘들게 만드는 생소하고 난해한 방식으로 작용할 수도 있다. 마지막 시퀀스는 일반 관객들이 단 한 번의 관람으로는 제대로 파악하기 힘든 복합적이면서도 다층적인 의미작용과 구조로 이루어져 있다. 영화적 재미나 카타르시스를 제공하는 서사적 완결과 즐거움을 제공하는 것과는 거리가 멀다. 영화적 재미보다는 여러 번의 관람을 통해 꼼꼼한 분석을 요할 만큼 관념적인 추상성이 지배하는 부분이 바로 마지막 시퀀스이다. 더구나 이 관념적 의미들을 관객에게는 익숙하지 않은 비관습적 방식으로 형상화 하고 있어 그 난해함을 더 가중시킨다고 볼 수 있다.

영화 <시>의 비관습적 독창성이 관객의 이해를 더욱 어렵게 만드는 결정적 요인은 관객 동일화에 의한 주체효과를 해체하는 모더니즘 특성 그 자체에서도 찾아 볼 수 있을 것이다. 모더니즘 스타일은 궁극적으로 주인공과 관객의 거리두기에 의한 동일화 작용의 해체에 초점이 맞춰진 방식이다. 이 연구의 앞부분에서도 언급했듯이, 모더니즘의 대안적인 방식들은 관객이 경험하는 주체 효과를 파편화하고 전복하는데 궁극적인 목표를 둔다. 왜냐하면 이데올로기 작용을 은폐하며 영화적 쾌락을 제공하

는 리얼리즘 영화의 기저에는 관객의 주체화가 작동하고 있다고 보기 때문이다. 그리하여 모더니즘의 최대 관심사는 관객성에 내재한 주체를 파편화시키는 것이다. 이를 위해 모더니즘 양식은 영화 장치의 구성 방식을 자기 반영적으로 전경화 하여 불협화음을 험잡게 하는 대안적인 재현방식을 고안해 낸 것이다.

영화 <시>에서도 이와 같은 모더니즘적 특성인 관객의 주체효과를 찾아보기 힘들다고 보여 진다. <시>의 모더니즘 방식은 관객이 양미자의 불행에 감정적으로 휘말리지 않고 객관적인 시선으로 관찰하도록 유도한다. 객관적 시선은 주인공과 관객의 거기두기에는 효과적이지만 그녀에게 심리적으로 공감하고 감정적으로 동일화할만한 관객의 주관적 시점과 위치를 제공하는데 제한적일 수밖에 없다. 말하자면 관객에게 상상적<sup>20)</sup> 자기 동일시를 쉽게 허락하지 않기에 주체로서의 관객의 자리 또한 희박하다고 할 수 있다.

관객의 탈-주체화의 단적인 사례로 비디제시스 사운드로 전달되는 <아네스의 노래>를 살펴보자. <아네스의 노래>는 미셸시옹이 말한 비가시음성체로 전달된다. 비가시음성체는 말하는 이가 육안으로는 확인되지 않은 채, 음성으로만 존재하는 일종의 청각적 잉여라 할 수 있다. <아네스의 노래>가 들려주는 비가시음성체는, 시옹의 분석에 따르면,<sup>21)</sup> 주체화, 상징화가 불가능한 사운드이다. 양미자의 목소리와 희진의 목소리로 구성된 비가시음성체에서, 양미자의 목소리는 영상에서 사라진 ‘침묵하는 신체’와 동일하다. 관객은 이 목소리의 주인인 양미자가 더 이상 보이지 않기에 그녀의 현존과 부재를 확인할 길 없다. 따라서 시각적으로는 공백이지만 목소리로는 남아 있는 잉여이자 잔여로서, 주체화되지 못한 사운드로만 접하게 된다.

20) 여기서 상상적이란 라캉이 말하는 타자와 자신을 분리하지 못하는 통일된 주체로서 자신을 오인하는 상상계를 의미한다.

21) 미셸 시옹은 주체화되지 못하는 사운드의 사례로 영화 <싸이코>의 사운드를 다음과 같이 3가지로 분류 해 놓고 있다. 1)비가시음성체(노먼 엄마의 목소리), 2)침묵하는 신체(노먼 엄마의 미이라), 3)이식되는 신체(노먼), 박체철, 앞의 논문, 82-83쪽 참조



회진의 경우는 비가시음성체가 마지막으로 ‘이식되는 신체’이다. 관객은 마지막에 목소리의 주인인 회진을 스크린에서 볼 수 있다. 그러나 시각적으로 관객은 그녀를 볼 수 있음에도 불구하고, 회진의 목소리가 이미지와 정확히 결합되어 동시적으로 말하는 것을 스크린 상에서 볼 수는 없다. 회진의 입술은 나레이션에 맞춰 움직이지 않기 때문이다. 따라서 회진이라는 목소리의 담지자는 자신의 소리로부터 일정부분 괴리되어 있다. 비가시음성체가 이식된 신체는 현존하지만 그녀의 목소리와 신체는 일정부분 분리가 작동하고 있으며 시각의 잉여로서의 목소리는 길들여지지 않은 채 여전히 남아 있다. 이식된 신체는 비가시음성체를 완벽하게 주체화하지 못하는 것이다. 말하자면 “이 목소리는 결코 주체화될 수 없는 라캉이 대상 a의 하나로 손꼽는 잉여 향유로서의 목소리인 것이다.”<sup>22)</sup>

<아네스의 노래>는 영화의 절정이자 핵심적 부분이지만 주체화 되지 못하는 비가시음성체이자 서사로부터 이탈된 비디제시스 사운드로 기능한다. <아네스의 노래>의 음성 톤이나 분위기는 다분히 서정적임에도 불구하고 파편화된 영상과 사운드는 관객에게 그 서정성에 공감할 만한 동일화나 주체의 자리를 허락하기 않는다. 따라서 관객이 영화와 정서적으로 교감하는데 한계가 있다. 영화 <시>가 관객의 심금을 울리는 감성이 탈색되어 있는 이유가 바로 여기에 있다고 생각된다. <시>는 감성적으로 동화할만한 주체로서 관객을 호명하지 않기에 가해자와 희생자의 정신적 승화를 개념화 하는 ‘이성적 보고서’에 가깝다.

<아네스의 노래>의 생경함은 영화의 주제를 대부분 사운드로 전달하는 전달방식 자체에서도 발견할 수 있다. 한 쇼트가 다음 쇼트로 지속적으로 전환되는, 즉, 쇼트가 계속적으로 관객의 눈앞에서 사라져 버리는 현존과 부재의 연속 운동인 영화의 특성상, 관객의 영화 보기는 동시적이면서도 현재 진행적인 성격을 지닐 수밖에 없다. 지속적으로 지나가버리는 영상

---

22) 박제철, 같은 논문, 81-82쪽.

관람에서 관객의 오랜 보기 습관은 시각과 청각의 유기적인 상호작용을 통하여 영화의 의미들을 파악하는데 친숙하다. 그리고 청각 보다는 시각적 표현력이 더 지배적인 기능을 하는 방식을 통해 영화 서사를 이해하는데 관객은 더 익숙해 있다.

그런데 <아네스의 노래>는 시각 보다는 사운드가 더 많은 의미를 담은 주도적인 기능을 하고 있을 뿐만 아니라 그 사운드조차도 은유와 뉘앙스로 가득찬 시구로 이루어져 있다. 이런 특성은 관객의 영화수용을 더욱 어렵게 만들도록 작용할 수밖에 없다. 시는 기본적으로 활자화된 글로 쓰여 진 것을 꼼꼼히 반복적으로 읽어야 할 만큼 추상성과 관념성이 강한 성격을 지니고 있다. 그런데 영화 관람에서 관객들이 시의 초월적 의미들을 빠르게 지나가는 배우의 목소리를 통해 그 자리에서, 그 순간에 이해할 수 있으리라 기대한다는 것은 관객의 수용능력을 지나치게 과대평가한 것이면서 관객을 배려하지 않는 불친절한 방법일 수 있다.

결국, 이와 같은 <시>의 모더니즘 방식이 일반 관객의 수용 능력을 벗어난 소수의 엘리트층이 선호하는 접근법에 국한되지 않았을까 생각해 볼 수 있을 것이다. 영화 <시>에 대한 호평과 찬사는 영화계에서 보다는 주로 국어교육과 국문학 분야에서 많이 이루어져 있으며 관련 연구도 상당부분 많이 수행되어 있다.<sup>23)</sup> 특히 시를 전공하는 문학인들의 관점에서, 문자로 된 시를 영상으로 전달하는 수사학의 차원에서, 혹은 시를 가르치는 국어 교사들에게 국어교육의 일환으로, 아니면 시의 가치를 성찰적으로 깨닫게 하는 적절한 문학영상 텍스트로서 높은 호응과 평가를 받았다. 이와 같은 현상은 <시>의 모더니즘 방식 자체가 학식 있는 엘리트 계층으로 그 수용대상이 한정되었다는 반증일 수 있을 것이다. 그야말로

23) 이런 연구로는 이명희, 「시 창작 원리로서의 윤리의식: 영화 <시>를 중심으로」, 『통일인문학 논총』 50집, 건국대학교 통일인문학연구단, 2010; 김영옥, 「수사학 전통과 영화를 활용한 글쓰기 교육: 영화 <시>의 경우」, 『수사학』 15집, 한국수사학회, 2010; 김중철, 「영화를 통해 본 「쓰기」의 의미: 영화 <시>를 중심으로」, 『한국민족문화』, 부산대학교 한국민족문화연구소, 2010; 황혜진, 「시에 대한 가치론적 물음과 응답의 영화, <시>」, 『국어교육학 연구』 40집, 국어교육학회, 2011 등, 이외에도 다수가 있다.

<시>가 지닌 높은 작품의 완성도와 대중적 호응도는 역학관계에 놓여 있는 것이다.

## V. 결 론

이창동 감독은 <시>에서의 모더니즘 기법을 통해 반영성의 정치학을 구현하고 있다고 볼 수 있다. 반영성이란 자기 자신을 대상으로 간주하는 자기성찰 능력으로서 영화의 재현 방식과 시의 기능 자체에 대한 성찰을 가능하게 해준다. 이러한 반영성은 <시>가 양미자를 통해 보여준 자기 성찰의 윤리의식이라는 주제에도 일치하는 적절한 방법론이라 볼 수 있을 것이다.

그러나 여기에 <시>의 모더니즘 방식의 딜레마가 있다. 영화의 마지막 부분이 보여주듯 관객의 자기 동일시를 해체하며 성찰하기를 요청하지만 이 성찰에 대다수의 관객이 동참하지 않는 것이 문제이다. 이창동 감독은 주인공의 자기 성찰을 통해 궁극에는 관객 자신의 성찰을 의도하고 있지만<sup>24)</sup>, 이때 동일화를 기반으로 한 영화적 쾌락의 부재는 선택된 소수의 관객만이 자기성찰에 다가서도록 제한할 수 있다는 점이다.

영화는 감독의 작가적 탐구의 양식이기도 하지만 감독이 던진 질문과 문제의식에 관객의 응답이 반드시 필요한 수용자 중심의 매체이기도 하다. 극영화는 관객이라는 수용자가 서사적 흥미와 탐색을 통해 특정한 가치를 호소하는 감독의 주장과 설득에 진지하게 응답할 수 있는 보편적이면서 실천적인 커뮤니케이션 방식이다. 서사를 통한 질문의 수신자인 관객이 이에 대해 무관심하다면 이때 감독은 수용자에게 어떤 영향력도 행사할 수 없고, 어떤 가치도 설득할 수 없다.

---

24) 이창동 감독은 어느 인터뷰에서 “내가 이야기하는 방식이나 말하고자 하는 것은 관객이 몰입하게 하는 게 아니라 반성하게 하는 것”이라고 말한 바 있다. (『영화언어』, 도서출판 소도, 2003 여름호. 김중철, 앞의 논문, 401쪽에서 재인용)

결과론적으로만 본다면, 이창동 감독의 전작들, <초록물고기>와 <박하사탕>에서 보여준 대중적 화법이 관객과의 소통에는 더욱 설득력이 있어 보인다. 역사와 시대에 대한 비판적 각성과 윤리적 반성이란 쟁점에 관객의 적극적인 호응을 이끌어냈을 뿐만 아니라 역사 인식에 대한 굳어진 고정관념을 전복시키고 변화를 주도한 강력한 대중적 영향력을 확인할 수 있었기 때문이다. 그런데 <시>에서의 모더니즘적 화법은 독창적이기는 하나 아직은 대중과 소통하기에는 한계가 있어 보인다.

<시>의 모더니즘 방식에 대한 고찰은 단순히 감독의 개인적인 스타일에만 국한되지는 않을 것이다. <시>의 모더니즘 방식에 대한 탐구는 감독 개인의 차원을 넘어서서 영화 관객성에 내포된 정치적 의미로까지 확장해 생각해 볼 수 있다. 모더니즘을 중심으로 한 영화 관객성에 대한 물음은 영화의 대중성에 대한 물음과도 직결된다.

70년대 이후 영화 중심의 대중문화에 대한 모더니즘의 비판은 대중이 자본주의 소비문화에 쉽게 조종당하는 욕망의 주체로만, 그리고 “대중매체가 부르주아 헤게모니의 완화된 대변인이며 자본주의 물신화의 도구”<sup>25)</sup>라는 점에만 초점이 맞추어져 왔다. 모더니즘의 비판대로 분명 주류 할리우드 영화는 이데올로기적으로 보수적이며 봉합을 기반으로 한 영화 장치의 재현 방식은 전복적이거나 진보적이지 않을 가능성이 높다. 이는 부정할 수 없는 보편화 된 인식이기도 하다.

그러나 모더니즘 방식 또한 리얼리즘 미학이 지닌 한계만큼이나 관객과의 소통에 있어서 일정 부분 괴리되어 있는 것도 사실이다. 이제는 관객과의 소통을 기반으로 하면서도 이데올로기적으로 전복적이면서 대항적인 영화 생산이 가능한 시대이다. 최근에 부각된 관점은 영화의 대중성이 그렇게 단순하지 않으며 보다 “복합적이고 중층결정” 될 뿐만 아니라 “정치적으로 양가적”<sup>26)</sup>이란 점이다. 즉, 대중적인 영화도 얼마든지 전복

---

25) 스템, 앞의 책, 357쪽.

26) 스템, 앞의 책, 358쪽.

적일 수 있으며 대항 담론을 내포하는 정치성을 지닐 수 있다는 견해이다. 말하자면 가장 보편적인 대중적 양식의 전형인 장르 영화에서조차도 관객은 사회적 관습에 순응하는 이데올로기 효과에도 반응하지만 동시에 이를 넘어서거나 역행하는 사회적 변혁의 담론도 읽어낸다는 것이다.

대중 매체가 지닌 상업성은 자본과 소비의 주체인 관객의 다양한 욕구와 기호에 가장 충실한 매체로 기능하게 만든다. 사회, 문화, 경제의 복합적인 네트워크의 그물망으로 형성된 현대 사회 속에서 살아가는 대중의 욕구는 이제 더 이상 획일적이지 않다. 보다 더 다양하고 복합적인 얼굴을 하고 있는 것이 현대 대중의 속성이기도 하다. 따라서 대중에게 철저히 봉사하는 대중매체는 보다 광범위한 이데올로기적 환경 속에서 지배적-대항적 담론들이 가장 치열하게 경합하는 살아 움직이는 이데올로기의 격전지이기도 하다.

영화 역사의 진화 과정을 볼 때, 예술적, 작가적 영화들만큼이나, 할리우드가 만든 대중적 텍스트들이 그 시대의 통념과 지배 이데올로기를 거스르는 대항적 담론 또한 생산하며 대중의 관점을 변화시켜왔다는 것이다. 할리우드가 만든 첫 번째 에이즈 영화였던 <필라델피아>, 그리고 <델마와 루이스>, <에일리언>, <아바타>와 같은 대중적 텍스트들이 이에 해당되는 영화들일 것이다.

대중영화는, 비록 대중영화가 정치적인 관련을 거부하고 봉쇄하려 한다 하더라도, 관객의 관심사나 열망을 말해줘야 할 뿐만 아니라, 관객의 관심사와 열망을 다른 방식으로 드러내주는, 그래서 다른 정치적 입장을 제공하는 여타 영화들의 요소를 또한 취해야만 한다. 후자의 과정은 특별히 장르 영화의 경우 확실히 드러나는데, 장르 영화는 비슷한 내러티브 패턴과 인물들을 매우 다른 정치적 입장에서 다시 만들어낸다.<sup>27)</sup>

---

27) 조안 홀로우즈, 마크 안코비치 엮음, 『왜 대중영화인가』, 문제철 역, 한울, 2012, 275쪽.

## 참고문헌

- 김영옥, 「수사학 전통과 영화를 활용한 글쓰기 교육: 영화 <시>의 경우」, 『수사학』 15집, 한국수사학회, 2010, 113-134쪽.
- 김중철, 「영화를 통해 본 '쓰기'의 의미: 영화 <시>를 중심으로」, 『한국민족문화』 38, 부산대학교 한국민족연구소, 2010, 391-408쪽.
- \_\_\_\_\_, 「영화, <일 포스티노>와 <시>에 나타난 '글쓰기'의 의미」, 『문학과 영상』 제12권 3호, 문학과 영상학회, 2011, 665-686쪽.
- 로드워, 데이비드 노먼, 『현대 영화 이론의 궤적: 정치적 모더니즘의 위기』, 김수진 역, 한나래, 1999.
- 박제철, 「영화 관람성의 무의식과 주체에 관한 정신분석적 연구」, 중앙대학교 석사학위 논문, 2003.
- 스탬, 로버트, 『영화이론』, 김병철 역, K-books, 2012.
- 이명희, 「시 창작 원리로서의 윤리의식: 영화 <시>를 중심으로」, 『통일인문학 논총』 50집, 건국대학교 통일인문학 연구소, 2010년, 203-231쪽.
- 정우숙, 「영화적 관습의 약화 양상으로 본 <시>」, 『현대문학 이론 연구』 46권, 현대문학이론학회, 2011, 221-246쪽.
- 헤이워드, 수잔, 이영기 역, 『영화사전』, 한나래, 1997.
- 홀로우즈, 조안, 안코비치, 마크, 위음, 『왜 대중영화인가』, 문재철 옮김, 한울, 2012.
- 황혜진, 「시에 대한 가치론적 물음과 응답의 영화, <시>」, 『국어교육학 연구』 40집, 서울대학교 국어교육 연구소, 2011, 621-649쪽.

# Modernism and Spectatorship in Film, <Poetry>

Seo, In-Sook

The fifth film directed by Lee, Chang-Dong, <Poetry> shows different characteristics from his previous films. In spite of <Poetry> represents the realistic documentary style of visuals, this film is rather a modernistic film than a realistic one in the description of story and the portrayal of heroine character. This paper is going to deal with mostly analysing for modernistic characteristics and style of <Poetry>. At the same time, it also deals with the spectatorship of this film related to modernistic style. This study will ask the film spectatorship related to the modernism in terms of the communication of spectators watching this film. This study will offer an opportunity of thinking about the popularity of film itself beyond speculating the personal filmic style of Lee, Chang-dong, director. Therefore, this paper focuses on peculiar modernistic characteristics of this film related to the spectatorship and the popularity. And also this will extend to discuss about the dynamics of the modernism and the spectatorship.

Key Words : modernism, realism, spectatorship, diegesis, poetry

투고일 : 2014.08.15 / 심사일 : 2014.09.01 / 심사완료일 : 2014.09.12