

이미지의 시간성 : 바르트와 들뢰즈의 이미지론을 중심으로 살펴본 이창동의 <박하사탕>

심은진(이화여자대학교)

서론

본론

1. 시간과 영화
2. 사진 - 박제된 시간
3. 영화 - 움직임
4. 시간 - 움직이는 것들
5. 이미지의 시간
 - 5.1. 몽타주
 - 5.2. 클로즈 업
 - 5.3. 크리스탈 이미지
6. 과거 회상 장치의 문제점

결론

서론

빛과 더불어 세상이 만들어진 것처럼, 빛과 더불어 영화는 생겨난다. 빛의 형상들, 그것이 영화의 본질이다. 그런데 그 빛은 움직이는 빛이다. 다른 여러 재현 양식들과 영화를 구분짓는 것은 움직이는 이미지

라는 점이다. 움직임은 영화의 재현에 현실감을 부여하고, 영화의 이야기를 꾸민다. 그런데, 움직임이란, 결국은 시간의 전개가 아닌가? 영화란 결국, 정해진 시간 속에서 펼쳐지는 이미지에 다름 아닌가? 그렇다면, 영화를 만드는 움직임, 시간이란 과연 무엇인가? 영화적 이미지는 시간과 어떤 관계에 있는가? 시간은 영화 속에서 어떻게 표출되는가?

본 론

1. 시간과 영화

한 인간의 삶은 시간과 더불어 시작하고 시간과 더불어 끝이 난다. 인간은 시간 안에서 존재하고 시간 안에서 움직인다. 모든 사물이 존재하고 움직이는 것도 시간 안에서이다. 신화와 전설, 모든 종교의 경전, 그리고 예술 작품들은 궁극적으로는 시간에 대해 투쟁한 인간의 흔적이다. 보이지 않고, 만질 수도 없고, 잡을 수도 없는 시간. 흘러가는, 그러나 어디로 가는지 아무도 모르는 시간, 그 시간의 가장 큰 축은 삶과 죽음이다. 시간은 삶에서 시작해 죽음으로 끝난다. 혹은, 죽음에서 시작해 삶으로 끝나는 지도 모른다.

영화가 시간의 예술이라 불리는 것은¹⁾ 영화의 이미지들도 우리들처럼 덧없는 존재이기 때문일 것이다. 영화는 항상 죽어 가는 존재, 죽

1) 들뢰즈는 영화를 순수시간의 예술로 생각한다. 이것은 베르그송의 개념에 토대를 둔 것으로 시간의 차원에 근거하여 다양한 각각의 이미지들을 체계화 시키려 하였다. 이미지-운동에서 이미지-시간으로 넘어가는 계기도 바로 이러한 시간의 차원의 도입에 의한 것이다. 이러한 들뢰즈의 이론과 영화에서의 시간의 개념에 대한 개략적인 설명은 Alain Meril, *L'Écran du temps*, Presses Universitaires de Lyon, 1991, 1장 참고.

어 가는 중에 있는 존재이다.²⁾ 마치 우리의 삶처럼. 없어지면서 생겨나고, 사라지면서 나타나는 우리의 시간들처럼. 움직이는 이미지들을 위해, 필름의 이미지들은 그 자체가 지닌 순간성을 모두 말소시키고 보이지 않는 존재로 남아 있어야 한다. 필름의 한 이미지는 이어 오는 다음 이미지를 위해 재빨리 사라져야 한다. 영화의 이미지들은 항상 죽어야 한다. 죽음으로서만 영화의 이미지는 존재한다. 그러므로 영화는 이미지들의 단순한 나열이 아니다. 영화는 이미지와 이미지 사이에서 만들어지는 것, 그 움직임 사이, 한 이미지의 죽음과 이어서 오는 또 다른 이미지의 탄생 사이³⁾에서 만들어지는 그 무엇이다. 영화는 나타남과 사라짐의 사이에, 과거에 대한 기억과 미래에 대한 기대 사이에 존재하고 그 사이의 흔적을 담고 있다. 그러므로 영화는 무엇보다도 시간의 예술이다.

이창동은 <박하사탕>이 시간에 관한 영화라고 공공연하게 말한다. 영화가 시간의 예술이라면, 모든 영화는 시간성 그 자체를 담고 있다. 영화의 영상 자체가 제한된 현재적인 시간 속에서만 이루어진다는 사실, 그것은 가장 쉽게 영화의 시간성을 입증하는 것이 아닌가. 그런데 시간에 관한 영화라니? 이창동은 더 깊이 들어간다. 그에게 영화는 그 본질에 있어, 그 존재에 있어 시간 예술이다. 그러므로 시간에 대한 고찰은 바로 영화의 본질을 탐구하는 것이다. <박하사탕>이 시간에 관한 영화인 것은 시간에 관한 숙고가 영화 자체에 대한 본질적이고 존재론적인 문제로 이어졌기 때문이다.

2) Jacques Aumont, *L'image*, Nathan, 1990, p. 132.

3) 영화에서 간격intervalle이란 두 슷 사이에 만들어지는 시각적인 거리를 의미한다. 그러므로 이 간격의 문제는 영화에 있어 기본적인 개념으로 다루는 경우가 많다. 베르트프Vertov와 고다르Godard의 개념을 정리한 Jacques Aumont, *L'œil in-terminable: le cinéma et peinture*, Séguier, 1989, pp. 98-102 참고.

2. 사진 - 박제된 시간

영호가 간직하려 했던 박하사탕과 순임이 간직하고 있던 사진기는 같은 것이다. 그것들은 기억을, 시간을 응축하고 있다. 붙잡지 못한 첫 사랑의 고운 시간들이 박하사탕 속에 박혀있고, 사진기 속에 담겨 있다.

사진은 빛의 흔적, 시간의 흔적이다. 사진기는 시간을 그 흐름 속에서 한 순간 뽑아내어 정지시키고, 그 흐름을 막으려는 장치이다.⁴⁾ 사진 속에는 시간이 포함되어 있고 시간이 갇혀 있다. 사람들은 시간을 가두기 위해 사진을 찍는다. 20년 만에 만난 가리봉동 동우회의 야유회에서 철교 위에 올라가 죽으려고 미친 듯이 날뛰는 영호를 옆에 두고 친구들은 사진을 찍는다. 영호가 자살하기 위해 권총을 산 바닷가에서도 바다를 배경으로 사진을 찍는 노인들이 보인다. 살아나갈 남은 시간들이 벽찬 영호는 그 시간들을 없애버릴 도구를 샀는데, 살아갈 날들이 살아온 날들보다 길지 않은 노인들은 삶을 붙잡기 위해 사진을 찍는다. ‘사진은 현존에 관한 증명서’⁵⁾라는 말을 받아들인다면, 사진을 찍는다는 일은 삶의 현존에 대한 인정이다. 삶이 아름답다고 생각될 때, 시간의 흐름을 놓치고 싶지 않을 때, 사람들은 기꺼이 사진을 찍는다. 영호도, 한 때는, 한 때, 삶의 가장 아름다웠던 한 순간에는, 사진을 찍고 싶어 했다. ‘삶은 아름다운 것’이라 여기던 그 때에 영호는 사랑하는 순임의 모습을 사진 속에 담고 싶어 했다. 그러나 가난한 그에게는 아름다운 그 순간을 담아 둘 사진기가 없었다.

그러나 사진이 담는 것은, 사진에 담기는 것은 언제나 과거의 순간이다. 시간이 사진 속에 담길 때, 그것은 이미 지나간 시간이 된다.⁶⁾ 그

4) 롤랑 바르트, 조광희 역, 『카메라 루시다』, 열화당, 1991, p. 92.

5) 같은 책, p. 88.

6) 같은 책, p. 79.

러므로 사진에는 항상 담겨진 과거의 시간과 우리가 사진을 보는 현재의 시간이 공존한다. 그러나 사진 속의 과거와 현재가 만드는 공간과 시간의 차이, 그 기나긴 거리가 때로는 우리에게 얼마나 깊은 연민과 회한, 슬픔을 만들어 주는가. 집들이 날, 영호는 손님들 앞에서 기도하는 부인의 모습을 불편해하며 지켜보다, 참다못해 집을 나간다. 기도하는 부인 옆으로, 괴로워하는 영호 옆으로, 그리고 참지 못해 일어서는 영호 옆으로, 거실에 있는 가족사진이 언뜻 언뜻 비춰진다. 단란한 가족의 모습, 활짝 웃는 딸의 모습, 부인과 나란히 한 영호의 모습. 그 사진들과, 지금 영호의 뒤틀린 모습, 뒤틀린 영호의 삶이 만들어내는 차이는 과거와 현재라는 단순한 대비로는 설명하기 힘든 바닥 모를 비애를 만들어 준다. 한 때, 사진을 찍던 그 순간, 그 사진 속의 영호의 모습에는, 행복이 있었다. 행복한 그 순간이 그에게도 분명 존재했다. 그렇지만, 우리 누구에게나, 삶의 모든 순간이 전적으로 행복하거나, 또한 모두 불행한 것은 아니다.

그러나 삶의 어느 순간도 더 이상 아름답지 않다고 생각한 영호에게, 죽음을 선택한 영호에게 시간을 잡아두려는 사진기는 더 이상 어떤 의미도 없다. 그래서 그는 사진기를 팔아 버린다. 그리고 사진기 안에 있던 필름도 뽑아 인화할 수 없게 만든다. 필름을 빛 속에 노출시키는 일은, 필름 속에 응축된 시간들을 창백하게 만드는 것, 빛의 작용에 의해 드러나고, 압착된 시간의 영상들을 또 다른 빛의 공격으로 사라지게 하는 일⁷⁾이다. 그것은 사진 속에 포착된 시간들을 무화시키고, 사진 속의 모든 시간을 다 죽음으로 만드는 일이다. 지나온 시간들을 무의 것으로 만들기 위해 죽음을 선택한 영호가, 이런 일 외에 또 무엇을 할 수 있겠

7) 바르트는 이렇게 말한다. “사진은 은의 씨앗에서 태어나서 싹터 올라 한순간 꽃피어나지만, 이윽고는 시들어 버린다. 그것은 빛과 습기의 공격을 받고 창백해지며, 쇠잔해지고 사라져 버린다. 그러면 우리는 그것을 집어던져 버릴 수밖에 없는 것이다.” 같은 책, p. 94.

는가. 미래가 없는 영호에게 시간은 더 이상 아무런 의미도 갖지 않는다.

사진의 시간에는 그 본질상 미래가 없다.⁸⁾ 사진은 움직임이 없는 것, 오히려 움직이는 것들, 흘러가는 시간들을 정지의 상태로 만드는 것, ‘영원을 위해 순간을 박제화시키는 것’이다. 사진에는 과거와 현재가 공존하는 정지의 순간만이 있을 뿐,⁹⁾ 앞으로 나가는 시간, 진행하는, 움직이는 시간은 없다.

3. 영화 - 움직임

사진이 순간을 붙잡을 때에는, 시간의 지속 속에서 벗어나게 된다. 그러나 우리 삶의 시간은 그 끝이 어딘지 아무도 알 수 없는 채 펼쳐진다. 펼쳐지는 시간속에서만 존재한다는 의미에서 영화는 우리 삶의 시간과 같다. 영화의 이미지들은 움직임 없이는, 지속되는 시간 없이는 존재하지 못한다.¹⁰⁾

그런데 한없이 펼쳐지는 우리 삶의 시간은 우리에게 어떻게 나타나는가? 우리는 시간을 볼 수도 없고 만질 수도 없다. 시간은 무엇인가? 우리가 시간을 알 수 있는 것은, 다만 움직임에 의해,—시계의 초침이 그 극단적인 상징이 되는—움직이는 것들에 의해서다. 그리고 움직임 들이란 공간 속에서 이루어지는 것들이기 때문에, 시간은 또한 공간과의 관계로서 표현된다.¹¹⁾ 들뢰즈가 영화를 ‘시간과 공간의 한 덩어리의

8) 바르트는 미래가 없는 사진을 비장함, 우울함으로 표현한다. “영화가 미래 지향적이고 따라서 전혀 침울하지 않는데 비해 사진은 미래 지향성을 갖지 않는다. 그렇다면 영화란 무엇인가.—아마도 그것은 삶과 마찬가지로 그저 단순히 평상적인 것이리라.” 같은 책, p. 91.

9) 사진의 순간과 정지에 대하여는 Jacques Aumont, *op. cit.*, 1989, pp. 84-85.

10) 지속시간 *durée*과 영화와의 관계에 대하여는 Alain Menil, *op. cit.*, pp. 34-35 참고.

11) 시간, 공간, 운동에 대한 들뢰즈의 일반적인 개념에 대하여는 이정우, 『삶. 죽음.

뭉음'¹²⁾으로 표현한 것도 이러한 관점에서다. 영화는 카메라 혹은 영사가 돌아가는 시간, 운동의 시간, 지속의 시간 속에서 이루어지고 이 움직임들, 이 시간들은, 스크린이라는 공간 속에서 표현된다. 영화의 시간은 공간을 통해서만 표현되고 영화의 공간은 시간의 지속이 없으면 만들어지지 않는다.¹³⁾

〈박하사탕〉의 시작, 크레딧 시퀀스는 영화와 시간-공간의 관계에 대해 말해준다. 그것은 시간의 흐름이 어떻게 스크린이라는 공간 속에서 이미지를 만드는가, 공간은 어떻게 움직임을 통해 이미지들을 배출하는가에 대해 말해준다. 처음, 검은 색을 배경으로 흰 점이 등장한다. 이 하얀 물체는 시간이 지날수록 점차 커지고, 점점 분명해진다. 이 시퀀스가 끝나는 순간, 우리는, 아주 작은 이 흰 점이 기차의 굴속저 멀리에서 비치던 빛, 어둠 속의 빛이었음을 알게 된다. 카메라의 눈, 시점은 기차 안에 있다. 그 흰 점을, 그 빛을 확인 할 수 있게 해준 것은 앞으로 나가는 기차, 움직이는 기차, 굴을 빠져나가는 기차에 의해서이다. 움직이는 기차의 눈이, 마치 마술과도 같이, 우리에게 흰 점을 밝은 빛으로 만들어 준다. 어둠 속의 빛은 영화를 만드는 기본적인 요소이다. 움직이는 이미지, 영화의 이미지를 만들려면, 그러나 그 빛은 끊임없이 움직여야 한다. 기차가 앞으로 나가는 것처럼 카메라는 그리고 영사는 움직이면서 계속 빛을 담고 또 그 빛을 뿜어내야 한다.

기차는 굴을 빠져 나와 계속 달린다. 기차는 삶과 시간에 대한 가장

운명.», 거름, 1999의 2장 「사건」, 4장 「시간」을 참고.

12) Jacques Aumont, *op. cit.*, 1990, p. 128을 재인용.

13) 이러한 관점은 들뢰즈의 견해를 받아들인 여러 영화에 관한 논의를 찾아볼 수 있다. cf. J.P. Esquenazi, *Film, Perception et Mémoire*, L'Harmattan, 1994, p. 82. 그는 시간과 공간은 영화의 조건이며, 또한 움직임 그 자체가 영화의 시간과 공간을 만든다고 설명한다. 메닐Menil은 영화는 시간에 대한 지각을 공간적으로 해석하게 만드는 것으로 설명한다. 그러므로 보이지 않는 시간이 어떻게 공간 위에서 가시적인 것으로 변화하는가를 탐구하는 것이 중요하다고 말한다. Alain Menil, *op. cit.*, pp.14-16 참고.

혼한 상징이다. 그러나 7개의 에피소드로 나누어진 이 영화에서 각 장 사이에 등장하는 달리는 기차의 모습은 영호라는 주인공의 인생행로에 대한 단순한 상징을 뛰어 넘는다. 영호의 7개의 이야기들은 움직이는 기차를 통해 닫히고 열린다. 그러나 반복되는 기차의 장면은 영화의 줄거리와는 무관한 것, 서사의 진행에 별 도움이 안 되는 것, 자율적으로 존재하는 장치이다. 달리는 기차는, 마치 이야기의 배경처럼 혹은, 이야기의 틀, 프레임처럼 이야기의 바깥에 존재한다. 이야기에 종속되지 않았기 때문에 이러한 장치들은 이미지 그 자체로 존재할 수 있고 그러기에 이미지가 전달하는 효과는 더욱 크다. 달리는 기차의 이미지는 영호가 살아온 시간들을 상징하기 이전에, 움직임 그 자체, 시간 그 자체를 나타낸다. 시간은 ‘헤아릴 수 없는 미로, 무한한 미로’이다. 관객인 우리가 영호의 비극적인 이야기에 빠져 있는 순간에도 이러저러한 시간들은 흐른다. 이야기의 시간, 영사기가 돌아가는 시간, 영화를 보는 시간, 그리고 극장 밖의 소란한 시간들. 나누어진 이야기들 사이에 있는 움직이는 기차의 모습은, 그저 흘러갈 뿐인 시간을 알려준다. 기차는 우리에게 우리의 삶을 잠시 돌아보도록, 영화의 이야기에서 잠시 돌아서서, 우리의 삶을, 우리의 시간들을 살펴보도록 하는 장치이다. 기차는 영화가 시작되기 이전부터, 영화가 상영되는 시간에도, 그리고 영화가 끝난 후에도 우리의 시간들이 여전히 흘러가고 있음을 알려준다.

기차는 영호의 이야기 속에도 자주 나타났다가 사라진다. 우리는 영호의 삶 곳곳에서, 영화의 곳곳에서 움직이는 것들과 마주친다. 삶은 쉽게 절단될 수 없는 것이기에, 권총을 산 영호는 강변의 철교 아래에서 어떻게 생을 마감할까 서성거린다. 이때, 철교 위로 지하철이 지나간다. 순임이 간직했다 돌려준 사진기를 팔아 산 음식을 먹으며, 사진기 속의 필름을 못 쓰게 만들며 눈물을 흘리는 영호를 뒤로하고, 또 다시 기차가 지나간다. 자동차 안에서 여직원 미스 리와 섹스를 할 때에도

그 옆으로 기차가 지나간다. 영호가, 사랑하는 순임을 떠나보낸 것도 기차이다. 영호가 절망 속에 있을 때에도, 슬픔과 고통 속에 있을 때에도 혹은 건조한 섹스를 할 때에도 기차는 늘, 영호의 옆에서 그에게 눈길 한번 돌리지 않고 냉정하게 지나간다. 시간은 언제나 인간에게는 무심하고 냉정한 것이다. 아무 일도 없다는 듯이, 때로는 싸늘한 바람 소리를 일으키며, 혹은 가슴을 후벼대는 기적 소리를 내면서, 기차는, 시간은, 우리를 지나간다.

4. 시간 - 움직이는 것들

기차를 대신해, 때로 시간은 자동차나 자전거, 오토바이 혹은 배로 등장한다. 첫 번째 이야기에서, 굴을 빠져 나온 기차는 영호의 처절한 절규를 담고 떠난다. 그 기차는 두 번째 이야기에서는 자동차로 바뀐다. 터널을 빠져 나오는 자동차는 굴을 지나간 기차의 대체물, 동가의 것이다. 이 영화의 많은 장면들은 움직이는 차 안에서, 혹은 움직이는 것들 사이에서 이루어진다. 영호는 자동차 안에서 여기저기 전화로 일을 본다. 범인을 잡기 위해 군산으로 간 형사들은 자동차 안에서 범인을 기다린다. 순임의 남편이 영호를 기다리는 것도 차 안에서이다. 자동차 안에서 영호가 미스 리와 바람을 피우는 것처럼, 영호의 아내 홍자도 자동차 안에서, 운전을 배우다 바람이 난다. 홍자는 결혼 전에 영호에게 자전거 타는 법을 가르쳐 달라고 졸랐었다. 순임을 떠나보내고 영호는 미친 듯이 자전거를 탄다. 자전거로 한없이 원을 그리며 영호가 달려가고 싶었던 곳은 어디였을까. 영호가 능청스런 거짓말로 공짜 커피를 마시던 바닷가에서 멀리 배 한 척이 지나가고, 영호와 하룻밤을 잔 카페 여 종업원이 영호를 기다리던 항구에도 배가 있었다.

그런데 <박하사탕>속에 등장하는 이러한 움직이는 것들, 자동차나 자전거 혹은 기차나 배 같은 것들은, 이야기의 줄거리에서는 그리 중요

한 역할을 하지 않는다. 이런 장치들은 영화에 있어 일종의 묘사적 기능을 한다. 그러나 우리가 영화 속에서 무심히 보아 넘기는 행인 1, 행인 2의 역할이 다른 인물들과 똑같이 연기를 하는 것이며, 영화를 위해 교묘하게 배치된 장면인 것처럼, 〈박하사탕〉에서 그냥 무심히 던져진 듯한 여러 움직이는 것들은—수 없이 많은 예들이 있다. 자전거를 타고 지나가는 행인, 영호를 칠 뻔한 자동차, 영호에게 권총을 판 사람들이 탄 오토바이 등—시간의 이미지를 스크린 위에서 끊임없이 환기시키려는 감독의 의도이다. 시간은 무심히 지나는 자전거, 멀리서 지나가는 한 척의 배처럼, 법석거리는 거리 위의 현란한 자동차의 움직임처럼, 그렇게 존재한다. 다만 그 움직임들은, 그 시간들은 미처 사건이 되지 못한 채, 이야기의 표면 아래에, 시간의 표면 밑에 머무를 뿐이다. 시간은 늘 ‘잠재하고’, ‘존속한다.’

영화는 움직임을 전제로 하는 매체이기에 영화 속의 움직이는 이미지들은 어찌 보면, 영화라는 매체의 본성에 가장 근접한 것, 영화의 특성을 가장 근본적으로 혹은 존재론적으로 표현하는 것이다. 이러한 관점에서 내가 눈여겨보았던 것은 빗속의 자동차들이다. 이 영화에서는 빗방울들이 자동차의 유리창을 때리는, 혹은 자동차의 와이퍼가 흘러내리는 빗물들을 닦아내는 장면들이 자주 눈에 띈다. 영호가 권총을 사러 바닷가에 갈 때에도, 순임의 남편이 영호를 차에서 기다릴 때에도, 또 형사들이 차안에서 범인을 기다릴 때에도 우리는 자동차의 유리에서 흘러내리는 빗방울들을 본다. 끊임없이 유리를 때리는 빗방울들의 움직임, 그 부딪침에서 만들어지는 흘러내리는 빗방울의 움직임, 그것들을 지우려는 와이퍼의 움직임, 그리고 그 안, 비를 막고 선 유리의 안쪽, 자동차 안쪽으로 보이는 사람들. 끊임없는 움직임들 속에 박혀있는 또 다른 움직임들. 때로 빗방울은 영호의 눈물처럼 보이기도 하고, 혹은 차안의 인물들을 흐릿하게 지우기도 한다. 틀조차 없으면 우리의 눈에 아무런 굴절 없이 이미지를 전달해 줄 수 있는 그런 투명한 유리

가 아니라, 비의 움직임으로 흐려져 있는 유리창을 통해 이미지를 전달 하려는 의도는 무엇일까? 움직이는 것들에 의해 지워지고 생겨나는 또 다른 움직이는 이미지들은 바로 영화라는 매체에 대한 은유이다. 그것은, 움직이는 카메라가 움직이는 이미지를 포착하고 영사기의 움직임을 통해 그 이미지를 보여 준다는 사실에 대한 정확한 은유이다.

5. 이미지의 시간

시간은 항상 우리와 함께 하지만 우리가 늘 그것을 절실하게 느끼는 것은 아니다. 시간은 우리에게 항상 존재하고 있으나, 우리는 시간의 표면으로 드러난 사건들에 의해 시간을 이해하고 받아들인다. 영화의 경우도 마찬가지이다. 영화를 보는 우리의 습관은 늘 서사적인 시간, 사건을 중심으로 전개되는 이야기의 시간에 익숙해져 있다. 그러나 영화에서 진정한 의미의 순수시간은, 시간 그 자체는, 스크린 위에 이미지가 등장하는 시간이다. 엄밀한 의미에서 그 시간은 이야기의 시간이 아니라, 이미지의 시간이다.¹⁴⁾ 이창동은, 우리가 이야기의 시간에 흠뻑 젖어 영화를 즐기고, 영화가 끝난 뒤, ‘이건 영화였지’라고 자위하며 극장 문을 나서는 관객이 되지 않기를 바란다. 적어도 그는 그런 시간들, 이야기 속에 빠질 수 있는 수동적인 시간들, 그래서 편안한 시간들을 고의로 방해한다. 왜냐하면 그는 <박하사탕> 속에서, 영호가 살아온 70년대 말에서 90년대 끝까지의 시간들, 한국 현대사의 가장 광포한 역사의 시간만을 보여주려 한 것이 아니기 때문이다. 그는 시간성 그 자체, 시간의 본질 그 자체를 탐구하려 한다. 그러므로 우리는 이 영화에서 이야기의 시간에서 독립된, 이미지 그 자체로도 시간의 흐름을 전달해주고 또 시간의 의미를 간파할 수 있게 해주는 장치들을 쉽게 발견할 수 있다.

14) Alain Meril, *ibid.*, p. 66.

5.1. 몽타주

영화에서 몽타주는 이미지들의 편집일 뿐 아니라, 시간의 편집이기도 하다.¹⁵⁾ 영화의 영사시간과 이야기 시간 사이의 차이를 극복하는 길은 바로 몽타주에 의해 이루어지기 때문이다. 그런데 이야기가 우세한 영화일수록 몽타주에 의한 시간의 연결을 지극히 자연스러운 것으로 만든다. 그래야만 영화를 보는 관객은 아무런 저항 없이 이야기의 시간에 빠져들기 때문이다. 그러나 <박하사탕>은 우리가 영호의 이야기에 빠져들려 하면, 곧 우리의 집중을 방해한다. 그것은 이야기를 7개의 에피소드로 분절시키고 또 각 이야기마다 암전을 사용했기 때문이다. 암전¹⁶⁾은 메츠의 표현을 빌리자면, 영화라는 문법에서 구두점과 같은 것이다. 암전을 통해 한 이야기의 시간이 종결되고 이어 다시 또 다른 이야기가 시작된다. 분절된 이야기와 암전은 고의적으로 이야기의 시간 사이를 갈라놓고, 시간의 흐름을 없앤다. 이러한 고의적인 단절은 이야기 시간의 작위성을 드러내주어 시간 그 자체를 문제 삼는다. 시간의 이탈을 통해, 시간의 관습으로부터 벗어날 때 시간의 모습은 더욱 잘 간파된다. 분절된 이야기와 암전의 사용은 흐르던 이야기의 시간들, 움직이는 것들을 일시에 정지시키고, 시간을 이야기에서 해방시켜 이미지에 돌려준다.

이 영화의 여러 이미지들은 이야기의 시간, 서술의 시간에 종속되지 않고, 그 자체로 충분히 시간의 모습, 시간의 변화와 지속의 모습을 보여 준다. 영화에서 한 쇼트는 하나의 의미를 지니지만 또한 하나의 지속시간을 갖는다. 그러므로 한 쇼트에서 다음 쇼트로의 급변은 시간의 변화를 보여주기 위한 장치가 된다.¹⁷⁾ 이때, 중요한 것은 두 쇼트 사이의 결합이 아니라, 그들이 분리된 그 사이, 두 쇼트 사이의 생략된 시간

15) Alain Menil, *ibid.*, p.71.

16) Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgois, 1977, p. 192.

17) Alain Menil, *op. cit.*, p. 36.

이다. 세 번째 이야기는 달리는 차안에서 전화를 하는 영호의 모습으로 시작된다. 자동차 안이라는 공간은 그 자체로도 움직이는 공간, 시간의 흐름을 표현할 수 있는 공간이다. 그런데 각도를 다르게 하여 편집된 세 개의 전화 통화 장면은 끊임없이 변화하는 차창 밖의 공간과 더불어 시간의 경과를 너무나도 함축적으로 제시한다. 한 통화의 내용과 그 다음 전화 통화 사이의 시간의 흐름은 각도를 달리한 같은 공간의 장면들에 의해서, 즉 시점의 변화에 의해서 표현된다. 단순한 시점의 이동, 시점의 변화가 시간을 건너뛰었다.

빛의 변화가 이미지 사이의 긴장을 만들기도 한다. 그리고 이러한 이미지 사이의 긴장은 시간의 차이, 시간의 변화가 된다. 네 번째 이야기에는 형사들이 범인을 잡기 위해 차안에서 기다리는 장면이 있다. 이들의 기다림, 시간의 변화 혹은 시간의 지속은, 빛의 변화로 표현된다. 낮과 집에 불이 켜지기 시작하는 밤의 두 장면, 두 이미지가 연달아 배치된다. 같은 장면에 빛의 변화를 주어 시간의 흐름을 암시한다. 빛의 차이가 만들어 내는 두 이미지 사이의 긴장은 시간의 변화이며, 그 이미지들 사이에 생략된 시간은 바로 잠재된 시간, 지속 시간이다.

5.2. 클로즈업

시간의 모습을 자세히 보여주기 위해 때로 시간은 멈추기도 한다. 클로즈업은 시간을 순간적으로 정지시킨다.¹⁸⁾ 이 영화에서는 주인공 영호의 얼굴이 자주 클로즈업으로 잡힌다. 클로즈업은 전체에서 부분을 떼어내어, 부분만으로도 충분히 자족적인 의미를 지니게 만드는 장치이다. 부분을 연결하는 전체적인, 총체적인 의미망보다, 각각의 부분을 드러내어 그것에 의미를 부여하는 것이기 때문에 확대된 화면은

18) Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1992 p. 100. 오몽 Aumont은 이 책의 한 장을 클로즈업 된 얼굴의 의미를 들뢰즈의 시간의 개념과 연결시켜 설명한다. pp. 77-102.

‘시간과 공간의 좌표’로부터 이탈된다.¹⁹⁾ 그러기에 클로즈업으로 제시된 대상은 이야기의 줄거리를 만드는 것이 아니라, 우리에게 이미지 그 자체가 지닌 정서를 전해 준다. 스크린을 가득 채우는, 그 기괴한 거대함이 때로 우리를 당황하게 만들고 또 우리에게 설명할 수 어떤 울림이나, 혹은 불편함, 괴로움으로 다가오는 것은, 잠시 영화의 이야기에서 벗어나, 우리에게 날 것으로 제시된 있는 그대로의 대상에 우리의 시선이 머물러야 하기 때문이다. 그리고 때로 더욱 힘든 것은 그 대상이 우리를 바라보기도 한다는 점이다. 달려오는 기차를 바라보며 절규하는 영호의 얼굴, 철교 아래 누워, 지나가는 기차를 바라보는 눈물 가득한 영호의 얼굴, 화면 가득 잡힌 영호의 얼굴들이 우리의 가슴을 때리는 것은 이 때문이다. 시간과 공간의 좌표로부터 이탈된 확대된 영호의 얼굴에는 시간이 멈춰져 있다. 그리고 그 멈추어진 시간 속에서 우리는 각자, 자신들의 시간을 본다. 그곳에는 그의 절망과 슬픔, 고통이 응고되어 있다. 확대된 그의 얼굴 속에는 병원에 누운 순임의 눈에서 우리가 보았던 눈물, 낮선 카페의 여자와 함께 잔 영호가 흘리던 눈물, 철교 아래에서 흘리던 영호의 눈물, 어떤 절망의 몸부림보다도 더 절절한 눈물, 몸 속 깊은 곳까지 보일 것 같은 투명한 눈물방울들이 응축하고 있는 것과 같은 슬픔이 있다.

그러나 설명할 수 있는 슬픔보다 더한 것이 확대된 영호의 얼굴들에 있다. 그곳에는 말로는 다 풀어낼 수 없는 시간들이 응해되어 있다. 기괴하게 커져버린 그의 얼굴 속에, 우리가 지금까지 보아온, 혹은 앞으로 보게 될 영호의 시간들, 사랑과 증오, 순수와 타락, 희망과 절망, 행복과 고통, 그가 혈떡이며 살아온 모든 시간의 흔적들이 녹아 있기 때문이다.²⁰⁾ 그 흔적들은 바로 우리들의 것, ‘각자의 손바닥에 올려진 생’

19) Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Miniut, 1985, pp. 95-96.

20) 클로즈업과 시간의 응축성, 비등점에 대한 논의는 Gilles Deleuze, *ibid.*, p. 103 참고.

의 시간들, 우리들 시간의 흔적이기도 하다. 그러기에 확대된 영호의 얼굴은 우리를 괴롭게 한다.

시간은 그 자체가 중성적이다. 시간은 나타나는 것이지만, 사라지는 것이다. 지나간 과거와 다가올 미래에 의해서만 존재하는 현재의 시간은 그러기에 아무 것도 아니면서 동시에 전부다. 시간은 끊임없이 없어지면서, 또 생겨난다. 시간에는 죽음과 삶이 함께 한다. 모든 것이 끊어오르며, 경계도 없이 녹아들고, 응고되는 시간은 중성적이다. 영화의 맨 끝에서 보는 영호의 얼굴을 우리는 어떻게 설명할 수 있겠는가. 영호는 눈물을 흘린다. 그러나 영호의 입가에는 잔잔한 미소가 있다. 영호는 행복해 보이고 또 불행해 보인다. 영호의 눈가에는 삶의 고뇌가 있고 또한 삶에 대한 기대와 희열이 있다. 영호의 이 모습은 중성적인 것, 하나로는 온전히 설명해 낼 수 없는 것이다. 왜냐하면 영호의 이 모습은 바로 시간 그 자체²¹⁾이기 때문이다.

5.3. 크리스탈 이미지²²⁾

시간의 중성적인 모습은 이 영화에서 자주 등장하는 거울을 통한 중층적인 이미지, 들뢰즈 식으로 표현하면 ‘크리스탈 이미지’들에서도 잘 표현된다. 물고문 장면에서 이어 노래와 술, 아가씨가 있는 회식 자리

21) 오몽Aumont은 『어서가의 몰락』을 한 예로 들면서, 마들렌느의 초상화를 이처럼 설명한다. “시간을 그린다는 것은 시간이 되는 것, 시간과 더불어 시간이 되는 것이다.” 그는 클로즈업된 인물의 얼굴, 천천히 잡히는 인물의 얼굴을, 들뢰즈의 표현을 빌어 움직임의 탈 인간화된 모습이 있다고 설명한다. 여기에는 시간의 내면성이 스며드는 것, 시간의 놀라운 진동이 담긴 것이라고 말한다. 이것은 바로 들뢰즈가 말하는 크리스탈적 이미지, 이미지-시간을 의미한다. Jacques Aumont, *op. cit.*, 1992, p. 102.

22) 들뢰즈Deleuze는 *L'image-Temps*에서 ‘시간의 크리스탈’에 대해 논의한다. 크리스탈의 이미지는 현행적 이미지와 잠재적 이미지가 동시에 응축된 가장 함축적인 이미지이다. 서로 다른 두 층위가 동시에 제시되고, 서로가 서로에게 영향을 주는 것, 그러나 결코 서로의 특성을 포기하지 않는 것, 이것이 바로 크리스탈 이미지이다. Gille Deleuze, *L'image-temps*, éd. Minuit, 1985, pp. 92-128.

가 이어진다. 영호는 아직 미성년인 술집 아가씨를 혼계한다. 그러고 나서 거울에 비친 자신을 향해 손으로 욱지거리를 해댄다. 처음 고문을 하던 날도 영호는 손을 닦으며 거울 속의 자신을 모습을 바라본다. 자신의 심한 고문으로 나온 배설물을 닦을 때 순임이 면회 왔다는 말을 듣고, 영호는 거울을 통해 자신의 모습을 물끄러미 바라본다. 거울 속에서 영호는 무엇을 보았을까. 거울과 거울을 보는 두 영호의 모습, 이미지의 중층성은 바로 시간의 중층적 모습이다. 거울 속에서 영호는 자신의 과거를 본다. 순임이라는 이름은 마치 마법의 주문처럼 언제나 영호를 과거의 시간으로 데리고 간다. 영호는 거울 속에서 과거의 시간을 보았기 때문에 괴롭다. 순임의 애인과 고문하는 형사, 과거와 현재, 두 시간 사이에는 그의 힘으로는 극복할 수 없는 괴리가 있기에 그는 순임을 돌려보낸다.

중층적인 이미지가 전달하는 중층의 시간성은 영호라는 한 인물이 지닌 불가해한 성격을 설명해 준다. 영호는 첫사랑 순임을 잊지 못해 눈물을 흘리는 순정을 갖고 있지만 그 첫사랑을 팔아 하룻밤의 쾌락을 즐긴다. 영호는 미친개처럼 한 존재를 물어버리고, 또 물고문을 통해 한 존재의 인격을 끝까지 말살하는 잔인함을 보이지만, 낯선 술집 아가씨에게 돈이 뭐 중요하냐고 혼계도 한다. 영호는 닳을 때로 닳았지만 그 누구도 부인 못하는 순수함을 가지고 있다. 영호는 잔인하지만, 여리고 착하다. 그는 시키는 대로 고문도 하고, 되는대로 적당히 바람도 피우며 살지만, 삶이 어떤 것인지, 삶은 진정 아름다운 것인지 스스로에게 묻는 진지함도 있다. 설명하기 힘든 영호의 이러한 모습, 착하면서 악하고, 불순하면서 순수한, 잔인하면서 여린 영호의 난해한 성격은 역사의 피해자이며 가해자인 영호에게 시간이 남긴 흔적들이다. 그리고 그것은 시간 속에서 살아가는 우리들 모두의 모습이기도 하다. 영호는 우리를 대신해 스크린에 나타났을 뿐이다.

시간의 흔적으로부터 우리는 얼마나 자유로울 수 있을까? 시간의

흔적을 지우려 발버둥치는 이들도 있고, 시간 속에 무방비인 상태로 몸을 던져 사는 이들도 있다. 그러나 그 누구에게도 시간은 흔적을 남기고 사라진다.

6. 과거 회상 장치의 문제점

〈박하사탕〉은 영호의 죽음에서 시작해 삶으로 간다. 그렇다면 이 이야기는 결국 죽은 자의 말이다. 영호의 죽음에서 시작되어 과거로 거슬러 가는 이 영화는 우리에게 무엇을 말해주는가? 이야기의 구조에서 과거회상 기법은 궁극적인 어떤 원인, 진실을 찾기 위한 장치이다. 과거로 거슬러 가는 이야기는, 이야기가 어떤 진실을 밝혀줄 것이라는 우리의 기대에서 출발한다.²³⁾ 그러나 과거를 거슬러 가면서 진실이 밝혀진다는 것은 논리적인 오류가 될 수 있다. 단순한 시간성, 이전의 것과 이후에 오는 것의 관계 그 자체가, 논리적인 인과관계가 될 수는 없기 때문이다. 그런데 거의 모든 과거회상 장치는 시간을 거슬러 가면서 나중에 진실이 밝혀지는 것이기 때문에 뒤에 나오는 것이 진실이 된다. 아니, 적어도 관객—혹은 이야기의 독자—은 뒤에 밝혀질 진실을 기대하고 영화를 본다. 그러나 이 진실은 미리 요구된 어떤 것들, 미리 교묘하게 배치된 것들이 만들어 내는 논리적인 환상일 뿐이다. 모든 것들은 이야기가 완성되기 이전에 이미 여기저기에 잘 배치되어 있다.

〈박하사탕〉의 여러 모티브들은 우리를 경탄시킬 만큼, 혹은 우리를 불편하게 만들 만큼, 꼼짝달싹할 수 없을 정도로 우리의 상상력을 옥죄일 만큼, 너무나도 정교하게 배치되어 있다. 이야기들의 인과관계의 끈들이 지나치게 계산적이고 작위적인 이유는 바로 과거 회상의 장치를 사용했기 때문이다. 바르트가 논리적 오류로 지적하는 ‘이 이후에 있는 따라서 이 때문에’²⁴⁾ 라는 공식을 그대로 이 영화는 이야기 속에

23) Alain Menil, *op. cit.*, p. 74

담고 있기 때문이다.

이 영화의 진실은 어디에 있는가. 영호의 자살에 대한 근원적인 이유는 어디에 있는가. 왜 영호는 가끔 다리를 저는가. 한쪽 다리를 찢룩 거리는 것처럼 왜 영호의 삶은 뒤틀리게 되었는가. 여기저기 뿌려진 단서들은, 영악한 탐정인 관객들을 위해, 한꺼번에 풀려나갈 지점을 기다리며 우리를 유혹한다. 그리고 드디어 우리는 그 끝에, 진실의 한 지점에 이르게 된다. 그곳은, 박하사탕이 짓밟힌 곳, 달리던 기차가 멈춘 곳에 있다. 멈추어진 시간을 상징하듯 멈추어진 기차 옆에서 영호는 총기 오발로 소녀를 죽인다. 그 이후, 그의 시간은 멈추어 버렸다. 아니 적어도 이 영화의 이야기는 거슬러간 시간을 박하사탕이 깨지고 기차가 멈춰선 곳에서 중단시켰다. 그러나 이렇게 다다른 진실, 거슬러 올라가는 시간의 구조는 이 영화의 약점이 될 수 있다.

과연 우리는 진실이 무엇이라 단언적으로 말할 수 있을까? 시간의 진실을 이야기할 수 있을까? 시간은 그저 흘러가는 것이라는 사실 외에, 영화는 우리에게 무엇을 말해줄 수 있는가.

과거 회상 장치가 이 영화에서 문제가 되는 것은 무엇보다도 영화의 시간, 시간성의 본질을 다루려는 감독의 의도에 위배되는 것이기 때문이다. 이 영화는 여러 곳에서 '영화 이미지'의 본질을 이루는 '시간성'을 표현하려 하였다. 그런데 시간의 가장 큰 특징은 비가역적이라는데, 거슬러 갈 수 없다는 사실에 있다. 영화의 시간은 비가역적이다. 영화는 항상 현행적인 시간, 앞으로 나가는 시간 속에서만 이루어진다. 카메라는 항상 지금-이곳이라는 형식 속에서만 이미지를 포착하고 전달하며, 그 이미지를 바라보는 관객인 우리도 그러한 시간성에 동조하고 공모한다.

또한 과거 회상의 이야기를 담고 있는 대부분의 영화는 이미지보다

24) Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale du récit» in *Communication*, n° 8, Seuil.; Alain Menil, *ibid.*, p. 76을 재인용

는 이야기 그 자체에, 서사의 시간, 이야기의 시간성 그 자체에 우리를 몰두시킨다. 이창동은 〈박하사탕〉에서 과거로 거슬러 가는 이야기로 우리의 눈길을 끌어, 시간의 문제를 제기하려 했지만, 이 장치는 오히려 영화 이미지의 시간성을 흐리게 만들고, 영화라는 매체가 지닌 시간성을 위반하게 된다.²⁵⁾ 그러기에 이 영화는 영화의 시간, 이미지의 시간보다, 어느 정도는 소설적인 이야기 속, 글쓰기의 시간 속에 머물러 있게 된다.

그러나 이창동은 그 누구보다도 진지하게 영화의 본질, 시간의 문제에 천착한다. 감독 자신의 말처럼, 〈초록 물고기〉가 공간에 관한 영화이고, 〈박하사탕〉이 시간에 관한 영화라면, 그는 공간과 시간이라는 영화의 본성을 간파하고, 그 본성에 접근하면서 영화를 다루려한다. 시간과 공간을 돌파한 그가 다음에 만들어 낼 영화의 세계는 어떤 것일까? 아마도 그곳은 더욱 깊어진 세계, 더욱 영화적인 세계, 더욱 본질에 다가선 세계, 쉬운 말들로 혹은 몇몇의 진술들로 쉽게 설명할 수 없는 그런 세계일 것이다. 나는 그런 세계와 만나기를 바란다. 본질에 가까워려는 우리의 모든 노력이, 본질을 캐려는 우리의 열망들이, 비록, 양파의 껍질처럼 까고 나면 모두 없어지는 것이라 해도, 그것들의 흔적은 그대로 남을 것이다. 만들어진 영화의 세계가, 세계 그 자체로 남아 그 노력과 열망들을 증명하는 것처럼.

□ 참고문헌

Jacques Aumont, *L'œil interminable: le cinéma et peinture*, Séguier, 1989.

_____, *L'image*, Nathan, 1990.

_____, *Du visage au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1992.

25) Alain Meril, *ibid.*, p.76.

- Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, éd. de Minuit, 1985.
———, *L'image-temps*, éd. de Minuit, 1985.
———, *Logique de la sensation*, éd. de la différence, 1984.
J.P. Esquenazi, *Film, Perception et Mémoire*, L'Harmattan, 1994.
Alain Menil, *L'écran du temps*, Presses Universitaires de Lyon, 1991.
Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgois, 1977.
롤랑 바르트, 조광희 역, 『카메라 루시다』, 열화당, 1991.
이정우, 『삶. 죽음. 운명.』, 거름, 1999.

주제어 : 이미지의 시간성, 사진적 이미지, 영화적 이미지, 시간의 재현,
이미지 속의 이미지

«Résumé»

La temporalité de l'image

SHIM Eun-Jin

Peppermint Candy de LEE Chang-Dong nous donne accès aux aspects temporels de l'image. Par une mise en abyme exposant la photo dans le film, LEE Chang-Dong amène le spectateur aux différentes temporalités que portent en elles l'image photographique et l'image filmique. La fixité propre à la photo représente l'instant. Dans la photo comme dans l'instant, le temps est arrêté. Il est un éternel statique.

Le cinéma s'ouvre sur le temps et découvre la durée. L'image filmique, grâce au défilement successif et continu généré par le mouvement nous donne à voir du présent. Les déplacements que le film met en images avec les trains, les voitures, les motos apportent au spectateur l'expérience du temps. Il y voit se succéder la succession des présents dont sa vie est constituée. En nous donnant à voir en même temps l'image photographique et l'image filmique, *Peppermint Candy* nous fait voir la représentation du temps dans l'image.

심은진

이화여대 불문학 박사, 파리 10대학 영화학 박사(2005). 경향신문, 문화일보 신춘문에 문학평론 당선(1998), 동아일보 영화 평론 당선(2000). 현재 이화여대 불문과, 강원대 영상문화학과 강사.

주요 논문: 「욕망과 해체의 글쓰기」(이화여대 불문과 박사학위 논문, 1997), 「틀, 세계 영화」(영화진흥위원회 우수논문상 수상, 2000), 「영화 속의 디지털 이미지 *L'image numérique dans le film*」(파리 10대학 영화전공 박사학위 논문, 2005) 등 다수.