

김기덕 영화의 독창성과 해외 경쟁력 연구

황 영 미*

1. 머리말
2. 김기덕 감독의 세계관적 독창성
 - (1) 수직적 사고의 극복
 - (2) 현실초월적 세계관
3. 김기덕 영화의 형식적 독창성
 - (1) 비주얼 이미지의 상징성
 - (2) 구성과 장르적 특성
4. 김기덕 영화의 해외경쟁력의 요인
5. 맺음말

〈국문초록〉

우리나라 감독 중 세계적 명성을 지닌 감독이 몇 있지만, 세계 3대 국제영화제인 베를린, 베니스, 칸 모두에서 장편영화로 수상한 감독은 김기덕 감독뿐이다. 김기덕 감독이 그렇게 값진 수상을 하게 된 이유가 무엇 일까를 추적하는 것이 이 논문의 목적이다. 또한 김기덕 감독의 특성을 바탕으로 해외 국제영화제의 초청 및 수상에 있어서의 해외 경쟁력의 요소에 대해 논하고자 한다. 김기덕 감독은 국내보다는 해외에서 더 각광 받는 감독임은 잘 알려진 사실이다. 이를 테면 <빈집>(2004)이 베를린 영화제 감독상을 수상하고 해외 34개국에서 개봉되었지만, 국내에서는 9만 2천 명의 관객이 관람했을 뿐이다.

* 숙명여대 교양교육원 교수

<악어>(1996)로 데뷔를 했고, 이후 <야생동물보호구역>과 <파란대문>으로 해외 영화제에 초청되었지만, 정작 그가 세계적으로 알려진 것은 <섬>이 세계 3대 국제영화제 중 하나인 베니스국제영화제 경쟁부분에 초청되었을 때부터이다. <섬>의 회화적 비주얼과 독특한 세계관이 드러나는 이야기구조와 주제가 심사위원과 관객들에게 신선한 충격을 던져주었기 때문일 것이다. 국제영화제에 초청되거나 수상하게 되는 기준의 가장 핵심적인 부분은 독창적이고 깊이 있는 메시지와 새로운 형식이라고 볼 수 있다.

김기덕 감독은 이력에도 드러나듯 정규의 교육과정에서 벗어나 혼자 성찰하며 예술세계를 추구해 왔기에 세계 어느 나라 감독의 영화와도 다른 독특함을 보여준다. 이 글은 <악어>에서부터 <아멘>(2011)에 이르기까지 김기덕 감독의 17편의 영화에서 나타나는 특성 중 주로 세계 3대 국제영화제에서 초청되고 수상한 영화를 중심으로 세계관 부분과 영화 언어 부분을 구분하여 접근하였다.

김기덕 감독의 세계관적 독창성은 원형적 세계관을 통한 수직적 사고의 극복과 현실 초월적 세계관에서 비롯된다고 할 수 있다. 이 글에서는 영화 언어 부분의 독창성에 대해서는 거리의 화가로서의 이력이 바탕이 된 비주얼 이미지의 상징성을 먼저 살피고 독특한 구성과 장르적 변주에 대해 살폈다. 최근작 <아리랑>은 자신의 일상과 생각을 담아낸 다큐멘터리로 분류되지만 극영화적 요소가 접합되어 있다. 또한 <아리랑>에서 여러 개체로 분열된 김기덕을 보여주는 구성은 영화가 관객에게 소통되는 과정의 숨겨진 충위를 드러내어, 자신의 내면을 객관화하는 방식을 보여주고 있다.

또한 이 논문에서는 외국인들의 김기덕 영화에 관한 비평과 논문 등을 통해 김기덕 영화의 해외경쟁력을 논했다. 해외에서도 많은 관객을 사로잡는 것이 아니라 영화제 영화로서의 김기덕 영화의 독창성에 가치를 두고 있다는 것을 알 수 있었다. 이는 김기덕 영화뿐만 아니라 해외영화제에서의 경쟁력에 대한 시사점을 제공해준다.

주제어 : 김기덕, 국제영화제, 해외 경쟁력, 이미지, 영화 장르, 원형적 세계관, 독창성

1. 머리말

영화분야에서의 해외 경쟁력은 판매되어 세계 곳곳에 상영되는 방향과 국제영화제에 초청 혹은 수상하는 방향이 구분된다고 볼 수 있다. 즉 대중성을 지닌 영화가 해외 판매에서 두드러진다면, 예술성을 지닌 영화는 국제영화제 초청과 수상이라는 결과로 이어진다. 칸 국제영화제가 가장 활성화되어 있지만, 베를린 국제영화제와 베니스 국제영화제 등의 세계 3대 영화제에는 유러피언필름마켓(European Film Market)이 활성화되어 있다. 영화제 수상과 해외 판매는 반드시 이어진다고 볼 수는 없다. 그러므로 장르의 속성 상 대중예술인 영화에서 대중성과 예술성 중 과연 어떤 요소가 해외 경쟁력의 기준이 될지에 대해서는 분명하게 말하기는 어렵다. 그러나 이 글에서는 김기덕 감독의 국제영화제의 초청 및 수상을 중심으로 해외 배급 상황까지 포함하여 해외 경쟁력을 논하고자 한다. 국제영화제의 심사는 작품성을 근거로 하여 이루어진다. 작품성이란 예술성과 독창성에 그 바탕을 두고 있다. 이는 그동안의 작품과 비교하여 세계와 인간을 인식하는 관점이 얼마나 독창적인가 하는 사유방식의 문제와 표현이 얼마나 독창적인가 하는 형식의 문제를 근거로 한다. 필자는 해외에서 개최된 국제영화제의 FIPRESCI PRIZE(국제영화비평가연맹상)의 심사위원을 맡아 심사를 한 바 있다. 심사위원장을 비롯하여 9명의 심사위원들이 여러 차례의 회의를 통해 수상 대상작의 범위를 좁히는 과정에서 가장 핵심적인 쟁점은 어느 작품이 독창성과 예술성이 더 뛰어난 것이었다. 메시지가 훌륭하고 안정적인 웰메이드보다는 독창성을 더 중요한 기준으로 삼아 상을 선정하기에 국제영화제 수상작은 문제작이 선정되게 되는 것이다.

우리나라 감독 중 세계적 명성을 지닌 감독이 몇 있지만, 세계 3대 국

제영화제인 칸, 베를린, 베니스 모두에서 장편영화로 수상했던 감독은 김기덕 감독뿐이다.

〈표 1〉 세계 3대 영화제의 김기덕 영화의 초청 및 수상 내역

	년도(회)	작품명	초청부문	수상여부	비고
칸	2005(58)	활	주목할 만한 시선		
	2007(60)	숨	장편 경쟁		
	2011(64)	아리랑	주목할 만한 시선	대상	
베를린	2002(52)	나쁜 남자	경쟁		
	2004(54)	사마리아	경쟁	감독상	
베니스	2000(57)	섬	장편 경쟁		
	2001(58)	수취인불명	장편 경쟁		
	2004(61)	빈집	장편 경쟁	감독상	

김기덕 감독이 이처럼 값진 수상을 하게 된 이유가 무엇일까를 추적하는 것이 이 논문의 목적이다. 그리하여 이 논문은 김기덕 감독의 특성을 바탕으로 해외 국제영화제 초청 및 수상에 있어서 해외 경쟁력의 요소에 대해 논하고자 한다. 김기덕 감독은 국내보다는 해외에서 더 각광받는 감독임은 잘 알려진 사실이다. 김 감독 자신도 이 점에 대해 고층스럽게 생각하고 있다는 점은 인터뷰 자료에서나 영화 <아리랑>에서도 드러나고 있다. 영화진흥위원회 통계에 따르면 김기덕 감독 영화 중에서 가장 국내 관객이 많이 든 <나쁜 남자>는 700,000명, 베를린 영화제에서 감독상 수상 후 개봉한 <사마리아>는 172,000명, 베니스 영화제 감독상 수상 후 개봉한 <빈집>이 94,928명의 관객이 관람했다고 한다. 그러나 해외 영화제의 초청은 전혀 다른 상황이다. 『한국영화연감』(2001년판에서 2007년판)에 따르면 김기덕 감독의 작품은 해외 영화제에 무려 198회나 초청받았다. 작품별로 <섬> 44개, <봄여름가을겨울 그리고 봄> 41

개, <사마리아>35개, <빈집> 27개, <수취인 불명>23개 과 <활>23개, <나쁜 남자> 21개, <해안선> 11개, <시간> 11개 등¹⁾ 이라고 한다. 또한 영화진흥위원회 홈페이지의 해외자료실 코비즈(<http://www.kobiz.or.kr>) 통계에 따르면 해외 개봉도 여러 개국이다.

〈표 2〉 김기덕 영화의 국내 관객수와 해외 배급 국가 통계²⁾

영화명	국내관객수	해외배급 국가
봄여름가을겨울 그리고 봄(2003)	28,094	31개국
사마리아(2004)	172,000	17개국
빈집(2004)	94,928	34개국
활(2005)	1,398	22개국
시간(2006)	28,414	20개국
숨(2007)	12,293	2개국
비몽(2008)	87,869	4개국

이러한 해외 개봉에서 관객이 얼마나 들었는지는 통계를 찾을 수가 없었다. 그러나 <시간> 시사회의 기자간담회에서 김기덕 감독이 “미국에서 <봄여름가을겨울 그리고 봄>이 25만, <빈집>이 20만 들었다.”라고 언급하는 것을 직접 들었다. 위의 <표 2> 자료를 봐도 많은 해외배급에도 불구하고 국내 관객수는 <사마리아>를 빼고는 10만이 되지 않는다는 것을 볼 수 있다.

김기덕 감독은 주요 해외 영화제 초청 및 수상 내역을 정리한 아래 각주를 보면 데뷔작 <악어>³⁾와 <야생동물보호구역>과 <파란대문>

-
- 1) 배장수, 「한국 영화와 3대 국제영화제」, 『영화평론』 제21호, 한국영화평론가협회, 2008, 23쪽.
 - 2) 영화진흥위원회 및 코비즈 홈페이지의 자료 정리 내역
 - 3) 김기덕 감독의 필모그래피와 국제영화제 초청 및 수상 내역

-
1. <악어>(1996)
제12회 스웨덴 우메아영화제 초청
 2. <야생동물보호구역>(1997)
제17회 밴쿠버영화제 초청
 3. <파란 대문>(1998)
제1회 호주 누사영화제 경쟁 부문 월드시네마상 수상
제49회 베를린영화제 '파노라마' 부문 초청
제23회 몬트리올영화제 비경쟁 부문 '월드시네마' 부문 초청
제34회 체코 카를로비바리영화제 '또 하나의 시선' 부문 초청
제23회 모스크바영화제 '스페셜 파노라마' 부문 초청
제13회 로스앤젤레스 AFI영화제 경쟁 부문 초청
 4. <섬>(2000)
제57회 베니스영화제 경쟁부문 초청/ 넷팩(NetPac)상 수상
제21회 선댄스영화제 초청, 월드시네마상 수상
제30회 로테르담영화제 초청
제25회 모스크바영화제 심사위원 특별상 수상
제19회 브뤼셀 판타스틱영화제 대상 수상
제21회 판타스포르토 영화제 심사위원 특별상
 5. <실제상황>(2000)
제26회 모스크바 영화제 경쟁 부문 초청
 6. <수취인불명>(2001)
제58회 베니스영화제 경쟁 부문 초청
제20회 시네마노보영화제 아마쿠루상 수상
 7. <나쁜 남자>(2001)
제52회 베를린 영화제 경쟁 부문 초청
제35회 시체스영화제 오리엔탈 익스프레스-최우수작품상
제16회 후쿠오카아시아 영화제 그랑프리 수상
 8. <해안선>(2002)
제38회 카를로비바리 영화제 넷팩상, 피프레시상, 카를로비바리상 수상
 9. <봄여름가을겨울 그리고 봄>(2003)
제56회 로카르노 영화제 청년비평가상, 돈키호테상, 국제예술영화관연맹상,
넷팩상 수상
제51회 산세바스티안국제영화제 관객상
 10. <사마리아>(2004)
제54회 베를린국제영화제 은곰상(감독상)
 11. <빈집>(2004)
제61회 베니스국제영화제 (2004) 은사자상(감독상)
제15회 파라과이 영화제 관객상(2006)
제49회 바야돌리드 국제영화제 황금 스파이크 상
 12. <활>(2005)

으로 해외 영화제에 초청되었지만, 정작 그가 세계적으로 알려진 것은 <섬>이 세계 3대 국제영화제 중 하나인 베니스국제영화제 경쟁부문에 초청되었을 때부터이다. <섬>의 회화적 비주얼과 독특한 세계관이 드러나는 이야기구조와 주제가 영화제 프로그래머들에게 신선한 충격을 던져주었기 때문일 것이다. 이런 점에서 국제영화제에 초청되거나 수상하게 되는 기준의 가장 핵심적인 부분은 독창적이고 깊이 있는 메시지와 그것을 담는 새로운 형식라고 볼 수 있다.

독특한 자신만의 세계관을 지니고 있는 김기덕 감독의 작품들은 데뷔작 <악어>(1996)에서부터 <아멘>(2011)에 이르기까지 소재와 양식이 각기 다른 17편의 영화에서 도출되는 세계가 상당히 뚜렷하다. 김기덕 감독은 이력에도 드러나듯 정규의 교육과정에서 벗어나 혼자서 성찰하며 예술세계를 추구해 왔기에 세계 어느 나라 감독의 영화와도 다른 독특함을 보여준다. 이런 점이 해외 국제영화제에서의 수상의 결과를 낳는다고 볼 수 있다. 벗어나 있다는 점은 세계관에서부터 형식까지 김기덕 감독의 특성을 구축하는 데 기여한다.

-
- 제58회 칸 영화제 주목할만한 시선 초청
 - 제53회 스페인 산세바스찬영화제 국제비평가협회상
 - 13. <시간>(2006)
 - 제39회 시체스영화제 (2006) 오피셜 판타스틱-FX작업상
 - 제42회 시카고국제영화제 (2006) 플라크 상
 - 카를로바바리영화제 개막작
 - 14. <숨>(2007)
 - 제 60회 칸 경쟁부문 초청
 - 15. <비몽>(2008)
 - 제27회 브뤼셀 판타스틱 영화제 (2009) 오비트 경쟁 부문
 - 제28회 판타스포르트영화제 오리엔트익스프레스부문 심사위원특별상
 - 16. <아리랑>(2011)
 - 제12회 도쿄필름엑스 (2011) 개막작 및 관객상 수상
 - 제64회 칸영화제 (2011) 주목할 만한 시선대상 수상
 - 제11회 폴란드 뉴호라이즌영화제 최고 작품상.
 - 제20회 호주 브리즈번영화제 최우수다큐멘터리상 수상
 - 제36회 토론토영화제 초청
 - 17. <아멘>(2011)

김기덕 감독에 관한 연구는 최초의 단행본인 『김기덕-야생 혹은 속죄양』⁴⁾(2003)이 있고 그 이전과 이후에도 언급할 수 없을 정도로 많은 논문⁵⁾과 평론이 나왔다. 필자도 앞 각주에서 언급한 논문 1편과 김기덕 감독과의 인터뷰를 비롯한 평론 5편⁶⁾을 쓴 바 있다. 또한 한국영화의 국제영화제 수상 관련 논의로는 1998년 권혁주의 「한국 영화의 국제영화제 수상에 대한 질적 경쟁력 연구」⁷⁾와 2008년 배장수의 평론 「한국 영화와 국제영화제」⁸⁾ 외에 검토된 바가 많지 않다.

이 글은 김기덕 감독의 17편의 영화에서 나타나는 특성 중 주로 2003

-
- 4) 정성일 편, 김기덕 외, 『김기덕-야생 혹은 속죄양』, 행복한책읽기, 2003.
 - 5) 김기덕 영화에 관한 평론을 제외한 주요 논문을 시기별로 나열하면 다음과 같다. 윤은정, 「김기덕 감독의 작가성 연구-〈파란대문〉의 미장센을 중심으로」, 경희대언론정보대학원 석사논문, 1999., 이명애, 「김기덕 감독 영화의 옹호와 비판에 관한 변증법적 고찰」, 서강대 언론대학원 석사논문, 2002., 서인숙, 「김기덕 영화, 그 사도마조히즘의 의미」, 『영화연구』 20호, 한국영화학회, 2002., 황영미, 「통념을 초월하는 전복의 서사: 김기덕 영화의 미학」, 『문학과 영상』 제4권 1호, 문학과영상학회, 2003., 김금동, 「김기덕 감독의 영화 <파란대문>에 나타나는 미학적 특징과 관객의 새로운 역할」, 『영화연구』 25호, 한국영화학회, 2005., 박철웅, 「김기덕 작품 분석: 세계관의 변화에 따른 스타일의 차이점과 환상 시퀀스의 발전 경로를 중심으로」, 『영화연구』 26호, 한국영화학회, 2005., 박종천, 「영화가 종교를 만났을 때-김기덕의 <봄여름가을겨울그리고 봄>(2003)을 중심으로」, 『종교연구』 44호, 한국종교학회, 2006., 함충범, 「영화에서의 공간적 배경설정 및 의미작용에 관한 연구-김기덕 영화에서의 주제, 내용, 인물과의 관련성을 중심으로」, 『디지털 영화상』 5호, 한국디지털영상학회, 2008., 김소연, 「김기덕 영화에서 ‘동일시’의 윤리적 성격에 관한 고찰-〈파란대문〉의 분석을 중심으로」, 『현대영화연구』 10호, 한양대 현대영화연구소, 2010.
 - 6) 황영미, 「호수 위에 떠 있는 애육과 살생의 업-김기덕 감독의 <봄여름가을겨울그리고 봄>」, 『영화평론』 15호, 한국영화평론가협회, 2003., 「김기덕 감독의 <빈집>-존재의 외로움과 허무감을 초월적 세계로 승화시킨 수작」, 『기독교사상』 48권 11호, 대한기독교서회, 2004., 「정죄를 넘어선 구원의 서사-김기덕 영화에 나타나는 기독교적 코드」, 『다원화 시대의 영화읽기』, 예림기획, 2004., 「에로스와 타나토스의 변증법적 초월 - 김기덕 감독의 <숨>」, 『영화평론』 제19호, 한국영화평론가협회, 2007., 「심층 인터뷰- 김기덕 감독의 존재방식」, 『영화평론』 제21호, 한국영화평론가협회, 2008.
 - 7) 권혁주, 「한국 영화의 국제영화제 수상에 대한 질적 경쟁력 연구」, 동국대 문화예술대학원 석사학위 논문, 1998.
 - 8) 배장수, 앞의 책.

년 이후 특히 세계 3대 영화제에서 수상하거나 초청받은 영화를 중심으로 세계관 부분과 형식 부분을 구분하여 접근하고자 한다. 그러나 김기덕 영화는 줄기차게 변하지 않는 관점과 스타일을 견지하는 부분이 있기에 2003년 이전의 영화도 함께 논의할 예정이다. 이와 함께 김기덕 영화에 대한 외국인의 글이나 해외에서의 반응, 김기덕 감독 자신이 생각하는 해외경쟁력의 요인도 함께 살피면서 김기덕 감독의 해외경쟁력에 대해 논의하고자 한다.

2. 김기덕 감독의 세계관적 독창성

(1) 수직적 사고의 극복 방식

김기덕 영화는 대부분 기존의 질서가 선과 악, 정상과 비정상, 순수와 타락, 가학과 피학, 죽음과 삶, 현실과 환상, 육체와 정신 등으로 이원화시키고 있는 상황을 제시해 놓고, 원형적 사고에서 이 둘이 다르지 않음 즉 불이(不二)를 강조한다. 이는 김기덕 감독 자신이 직접 쓴 글에도 제시된 바 있다. 그는 독서에 대해 “대부분의 지침들은 세상을 순수하게 세상에서 현명하게 세상에 속지 않고 세상을 지혜롭게 살아가는 비법들을 가르치고 있다. 그것은 반대로 세상을 악과 선으로 끊임없이 분열하는 태도가 있다. 그것 또한 악이 아닐까?”⁹⁾라고 써 놓고 있으며 또한 “나 역시 오랜 세월 무형의 형태들의 일부를 소위 악이라 설정하고 그들을 피해 극복하며 살아왔다. 그런데 그것은 알고 보면 지속적인 악이 아님을 깨달았고 나의 모습 속에 존재하는 것을 발견했다.”¹⁰⁾며 이원론적 세계관을 극복하고자 하는 의지를 표명하고 있다. 이원적 세계관을 극복하는 방식은 먼저 두 세계가 녹아서 제 3의 합금의 세계가 되는 방식과 두

9) 김기덕, 「김기덕이 김기덕을 쓰다」, 정성일 편, 『김기덕-야생 혹은 속죄양』, 행복한책읽기, 2003, 69-70쪽.

10) 위의 책, 70쪽.

극점에 있는 세계가 서로 교환하는 방식이 있다. 그런데 김기덕 감독의 세계관은 좌우라는 수평적 세계관이 아니라 상하라는 수직적 세계관에서 출발하기 때문에 영화의 주된 극복 방식은 후자이다. 특히 낮은 신분의 수직적 상승구조가 아니라, 높은 신분의 하강구조로 구성되어 있다. 그럼으로써 애초에 높고 낮음에 대한 생각 자체가 편견이었음을 드러낸다.

김지훈의 <파란 대문>에 관한 분석에서도 김기덕 영화의 이원적 관점의 제시 방식에 주목하고는 있다. “김기덕 감독은 여인숙이란 공간을 중층으로 결정함으로써 공적 영역과 사적 영역의 구분을 흐려 놓는다. 헤미를 비롯한 가족 구성원들은 각자의 방의 가졌지만, 방 사이의 벽이나 출입문은 진아의 매음 행위가 내는 신음소리를 충분히 방음해 주지 못한다.”¹¹⁾라든가, “공적 영역과 사적 영역이 접경하는 마당과 마루에서는 헤미와 진아의 갈등이 가장 첨예하게 벌어진다.”¹²⁾고 분석하고 있다. 이러한 분석은 상당히 의미는 있으나, 공적인 영역과 사적인 영역으로 구분하는 것, 혹은 공적 영역과 사적 영역의 구분을 흐려 놓는다는 분석은 김기덕 영화에 대한 적절한 의미화 작업이 아닌 것으로 보인다. 김기덕 영화의 핵심 갈등은 공과 사의 갈등이 아니라 신분이나 계급에 대한 사회적 편견에 대한 전복에 있기 때문이다. 즉 공적이냐 사적이냐 보다는 사회적 편견에서 볼 때, 신분이나 계급이 다른 인물을 제시하고 자의든 타의든 상대적으로 높은 계급이 낮은 계급화 됨으로써 이들의 신분이나 계급에 대한 인식이 얼마나 편견이었는지를 드러내는 방식으로 구성되어 있다. 이를 테면 신분이나 계급이 다른 인물들의 갈등을 먼저 제시하고, 높은 계급으로 상정된 인물이 대립되는 인물을 결국에는 이해하고 사랑하여 이타적 행동에까지 이르게 하는 것이 김기덕 영화의 문법이라고 볼 수 있다.

11) 김지훈, 「하층민 여성들의 실패한 ‘연대기(連帶記)’, 또는 너무 앞서 도착한 최후의 관문」, 위의 책, 202쪽.

12) 위의 책, 같은 쪽.

이는 <나쁜 남자>에서도 드러난다. 이 영화에서는 여대생 선화와 포주 한기가 백화점 앞 벤치라는 공간에서 대립되는 갈등을 일으키다가 높은 계급의 선화가 수직하강하여 창녀로 전락하게 되고 한기를 사랑하게 되기까지의 과정을 그리고 있다. <파란 대문>에서도 역시 여대생 헤미가 창녀 진아와 같은 처지가 되면서 수직하강하게 된다. 물론 이 영화에서는 수직하강으로 보는 것 자체를 편견으로 설정하고 있다. 이는 김기덕 영화의 인물들이 자신들이 속해 있던 세계에서 지냈던 관념을 깨고, 대립된 세계를 깨닫게 되거나 알게 되어 새로운 세계에 속하게 됨으로써 수직적 사고에서 하류문화라고 인식되었던 관념을 극복했기에 가능해진다고 볼 수 있다.

영화 <사마리아>는 ‘바수밀다’, ‘사마리아’, ‘소나타’의 세 장으로 구성되어 있다. 첫 번째 장인 ‘바수밀다’에서는 원조교제를 하던 여고생 재영이 죽자, 재영의 원조교제를 도와주기는 했지만 그녀와는 다른 세계에 있던 친구 여진이 원조교제를 이어받는 식으로 전개된다. 이 역시 <파란 대문>과 유사한 구조로 여진의 수직하강이지만 수직적 사고를 극복한 관점에서는 하강이 아닌 것이다. 마지막 ‘소나타’ 장에서는 경찰인 아버지 영기가 자신의 딸인 재영이 원조교제를 하는 것을 알게 되어, 딸과 관계한 남자들을 죽이게 된다. 살인자를 잡는 경찰이 살인을 하게 되는 것도 역시 수직하강으로 볼 수 있다.

<사마리아>는 ‘원조교제’라는 행위까지도 용서의 시선으로 보라고 한다는 점에서 관객을 불편하게 하는 점이 여전히 남아 있다. 그러나 이처럼 수직적 사고라는 상식에 도전하며, 통념에서 볼 때 불편한 스토리 자체가 해외에서 주목을 받는 요인이 되었을 것이다.

(2) 현실초월적 세계관

김기덕 영화가 해외에서 인정받게 된 또 다른 이유는 현실이나 육체를 초월하고자 하는 초월적 세계관에서 비롯된다고 생각된다. 초월의 방식

은 환상이나 죽음을 통해서 이루어진다.

김기덕 영화에서 환상성을 구현하는 방식은 김기덕 데뷔작 <악어>에서부터 꾸준히 구현되어 왔다. <실제상황>에서 여러 차례 나오는 살인도 환상살인이다. 심지어 어떤 평론가는 <나쁜 남자> 역시 트럭을 타고 다니며 매춘을 하는 마지막 장면에서의 선화가 현실이며 영화 전체가 선화의 상상이라고 해석하고 있기도 한다. <빈집>도 남편의 과잉애정으로 인한 폭력으로 집안에만 갇혀 사는 선화가 만들어낸 상상의 구현한 것이라고 해석하기도 한다. <빈집>의 마지막에는 ‘우리가 살고 있는 세상이 꿈인지 현실인지 알 수가 없다.’는 장자의 호접몽이 자막으로 처리되어 나온다. 이미 우리의 현실 속에 초월성이 내재해 있다고 본다면 환상이나 현실이냐를 구분하는 것 자체가 무의미해진다. 바로 이 지점에 김기덕 영화가 있는 것이다. 이런 독특한 시각이 영화에 표현됨으로써 해외영화제에서 수상을 할 수 있었던 것이라고 생각된다.

<시간>에서의 초월은 그야말로 시간의 초월이다. <시간>의 오프닝과 엔딩은 동일한 장면의 반복이다. 이는 시간을 고정하고 공간을 확대한 것이다. <시간>에서는 사랑과 집착의 고통스러운 상황을 초월하는 것은 ‘시간’이라는 4차원으로 초월하는 길밖에 없다고 본 것이다. 영화의 시작과 끝을 12시라는 동일시간으로 표현함으로써 ‘시간’은 다시 회귀하지만 이는 반복재생일 뿐이다. 김기덕 감독은 결국 인간은 시간이라는 독재자의 손아귀를 벗어날 수 없는 존재임을 말하고 있다.

현실에 대해 직접적으로 ‘도전’하고자 하는 의지와 현실을 ‘초월’하고자 하는 의지는 김기덕 영화에서 균형을 이루는 두 축으로 보인다.¹³⁾ 이렇게 현실과 환상을 넘나드는 사유방식이 해외 영화제의 심사위원들에게 독창적으로 보였고, 이 점이 수상 및 초청 요소가 된다고 볼 수 있다.

김기덕 영화에서의 현실초월적 세계관은 ‘사랑과 죽음’이라는 제재를 통해 나타나고 있다는 점이 주목할 만하다. <악어>에서 한강 물속에서

13) 황영미, 「에로스와 타나토스의 변증법적 초월 - 김기덕 감독의 <숨>」, 앞의 책 242쪽.

용패가 현정의 손을 붙잡고 죽음을 선택하는 것은 바로 용패의 타나토스적 욕망이 죽어가는 현정에 대한 에로스적 욕망과 만나는 그 지점을 그리고 있는 것이다. 이후에도 김기덕 영화에서 타나토스적 욕망과 에로스적 욕망은 끊임없이 변주되고 있다고 볼 수 있다.

김기덕 감독의 14번째 영화 <숨>은 사형수이면서도 스스로 ‘목숨’을 끊으려는 타나토스적 욕망에 사로잡힌 장진에게 남편의 외도로 인해 고통스러운 연이 면회를 오게 됨으로써 서로 사랑을 느끼게 되면서 에로스적 욕망으로 변화하게 되는 과정을 그리고 있다.¹⁴⁾ 그러나 에로스적 욕망은 타나토스적 욕망과 극점에서 만나고 죽음을 통해 에로스를 완성시키는 독특한 영화이다. <숨>은 칸 영화제 경쟁부문에 초청되었는데, 이러한 현실초월의 방식이 초청에 한 몫을 했을 것이다.

3. 김기덕 영화의 형식적 독창성

(1) 비주얼 이미지의 상징성

김기덕 감독은 어릴 적부터 그림그리기를 좋아했고, 3년간을 파리에서 그림을 그리며 살았다고 한다. 그림을 전공하거나 많이 그린 감독들의 영화는 비주얼에서 차이가 난다. 김기덕 영화에서는 특히 정지화면이나 느린 화면으로 이미지 신을 구현하는 장면이 많다. <섬>에서의 마지막 장면은 부각으로 처리된 나신의 여체가 화면화되었는데, 이는 강렬한 초월적 이미지이다. <야생동물보호구역>에서 냉동고등어의 아랫부분이 죽은 남자의 복부에 거꾸로 꽂혀 있는 쇼트와 <수취인 불명>에서 창국의 죽은 모습은 상당히 유사한 이미지로 나타난다. 창국의 상체는 땅속으로 쳐박혀 있고 하반신만이 두 다리를 하늘로 거꾸로 든 채 논바닥에 거꾸로 박힌 장면으로 재현되는데 이는 나락으로 떨어지는 창국의 하강 이미지를 구현한 것으로 볼 수 있다.

14) 위의 책, 243-244쪽 참조.

<빈집>에서의 상징적 이미지 신은 김기덕 감독의 미술적 감각을 보여주는 신으로, 주인공 선화의 누드화를 선화가 다시 꼴라주한 작품이나 <악어>에서 용패의 공간이었던 한강 다리를 받치고 있는 교각이 겹겹이 겹쳐 보이는 장면 등이다. 이는 김기덕이 보는 삶이란 겹겹이 겹쳐져 있고, 잘린 이미지들의 조합으로 되어 있는 것을 말하는 철학이 담긴 이미지 신이다.¹⁵⁾

김기덕 영화에서의 공간은 미장센으로서 특별한 의미를 지닌다. 소외된 인물들의 삶은 그들을 표상하는 공간 내에서 표현된다. 김기덕 감독은 BBC와의 인터뷰에서 영화에서 가장 먼저 생각하는 것이 로케이션이라고 언급한다. 그 다음에 내러티브, 캐릭터, 스타일이라고 말한다.¹⁶⁾ 이처럼 김기덕 영화에서의 공간은 중요하다. <악어>에서의 주요공간인 한강 다리 밑, <야생동물구역>의 파리 뒷골목이나 청해의 집인 배, <섬>의 낚시터, <나쁜 남자>에서의 사창가, <수취인불명>의 미군부대 근처, <해안선>의 군부대, <봄여름가을겨울 그리고 봄>의 물 위에 떠 있는 사찰, <빈 집>에서의 감옥, <활>에서의 집인 배, <아리랑>에서의 시골집, <아멘>에서의 파리 페르 라셰즈 묘지 등의 공간은 모두 소외된 공간이다. 이는 인물의 특성, 즉 소외된 인물이 주인공이라는 점과 맞물려 있을 뿐 아니라 김기덕 영화가 소외된 사람들이 소외를 초월하는 방식을 보여주고 있는 주제와 만나고 있다.

또한 대립적 세계도 공간 구성을 이미지로 구현한 화면에서 드러난다. 일상과 예술, 자연과 인공, 현실과 환상의 대립을 화면화하여(flaming) 그 대립이 무화되는 지점에서 경계를 부수고 넘나드는 김기덕 영화의 철학이 구현된다. 이러한 공간 구현이 김기덕 감독의 영화가 세계에서 인정받는 이유가 될 것이다.

15) 황영미, 「김기덕 감독의 <빈집>-존재의 외로움과 허무감을 초월적 세계로 승화시킨 수작」, 앞의 책, 189쪽.

16) BBC, Interview with Kim Ki-duk and introduction to his two masterpieces. (http://www.youtube.com/watch?v=5YX3_LhVbf0&feature=related), 2008. 10. 12.

(2) 구성과 장르적 특성

김기덕 영화에서는 구성과 장르적 실험이 돋보이는 영화가 상당히 많다. <실제상황>은 영화의 러닝타임과 영화찍는 시간을 동일하게 구성한 실험을 했던 영화다. 영화의 처음 장면이 다시 마지막 장면에서 반복되는 수미쌍관적 구조지만, 동일한 맥락에서 해석되지 않는 <시간> 역시 구성 상 독특함을 보여준다.

그중 가장 독특한 구성과 스타일상의 실험을 보여주는 것은 <아리랑>이다. <아리랑>은 일상적 삶과 독백을 담아낸 다큐멘터리로 분류된다. 그러나 <아리랑>은 다큐멘터리 형식을 빌려 일반적인 다큐멘터리와는 다른 방식을 취하며 후반부에는 명백한 극영화 형식으로 구성되어 있다. <아리랑>에서 처음 등장하는 인물은 김기덕 감독 자신이다. 김기덕 감독이 강원도 시골 빈 집에서 지내는 일상 즉 밥 먹고 대소변 해결하는 과정 사이에 자신의 고민을 내뱉는 독백이 장면화되어 있다. 다른 누구도 등장하지 않고 당연히 누구와도 말을 건네는 장면도 없다. 그러나 중반 이후로 갈수록 김기덕이 혼자 사는 집 방문을 두드리는 사람이 있다. 이는 김기덕을 찾아와 김기덕과 대화하는 또다른 김기덕이다. 한 사람이자 분열된 두 사람의 대화는 화면 분할로 진행된다. 이후 카메라는 바깥으로 빠져서 이 두 사람의 대화를 바라보는 또다른 김기덕에게로 초점화된다. 즉 이 둘의 대화 장면을 화면으로 바라보는 감독 김기덕이 있는 것이다. 그리고 화면에 등장하지는 않지만, 그림자 김기덕이 있다고 상정된다. 이러한 상황을 두고 여러 가지 맥락으로 해석이 가능할 것이다. 김기덕 감독의 페르소나가 직접 화면 속에 등장하거나 영화와 현실의 경계 깨기를 시도한 장면은 김기덕 영화의 여러 부분에서 이미 시도된 바가 있다. “<실제상황>이 실제상황이 아님을 말해주는 또 하나는 라스트 신이다. 라스트 신에서의 감독의 “컷!”소리와 함께 이 모든 장면이 현실이 아니라 영화임을 강조한다. 이는 우리가 살고 있는 현실이 영화보다 더 극적이라는 점을 표현하기도 하고, 여태 관객이 본 것이 현실이 아니

고 영화임을 상기시켜주는 효과를 지니기도 한다.”¹⁷⁾ 또한 <숨>에서도 보안과장 역으로 김기덕 감독이 직접 화면에 등장하여, 감옥에서 면회하면서 연과 장진이 사랑을 키워가는 과정을 모니터 화면으로 감찰하고 있다. 이는 바로 영화에서 낯설게 하기를 시도한 것이라고 볼 수 있는데, 김기덕 감독은 이러한 시도를 영화의 새로운 틀인 액자로 인식하고 있음을 알 수 있다.

보안과장으로 내가 나오고 장미희 씨가 심령술사로 인생을 다 통달한 것처럼 나오는 것이 사실 얼마나 넌센스인가. 그러나 사실 다르게 보면 그것도 영화의 틀을 구성하기 위해서 한 것이다. 마치 세상은 이렇다고 말하는 것 같지만 그걸 동의하면 믿는 것이고, 동의 못하면 부정해도 상관없는 문제 같은 것과 유사하다. 영화 자체에서 중심을 그 캐릭터한테 놓느냐, 안 놓느냐의 그 본질적 문제이지, 그것에 의존해서 내가 영화를 만드는 것도 아니다. 사실 그런 캐릭터도 하나의 액자의 틀이다.¹⁸⁾

이러한 시도는 ‘낯설게 하기’로도 ‘영화와 현실의 경계 깨기’로도 설명 가능하지만, 김기덕 감독이 인식하고 있는 ‘액자’에 초점 맞춰서 접근해 볼 수 있다. 액자 서사는 “한 이야기 내에서 그러한 서사적 진행이 변화할 때, 이전과는 다른 논리가 요구되는데 이러한 경계에 설정할 수 있는 것이 액자이다.”¹⁹⁾ 굳이 액자 서사가 아니더라도 하나의 서사가 관객이나 독자를 만나기 위해서는 텍스트에 드러나지 않는 담론의 여러 층위가 숨겨져 있다. 실제작가, 허구 외 목소리, 서술자, 초점자, 인물 등이 그것이다. 이러한 단계를 수잔 랜서 등 서사이론가마다 다르게 설정하기도 하지만, 실제 작가는 실제 독자나 관객과 소통을 하고, 허구 외 목소리인

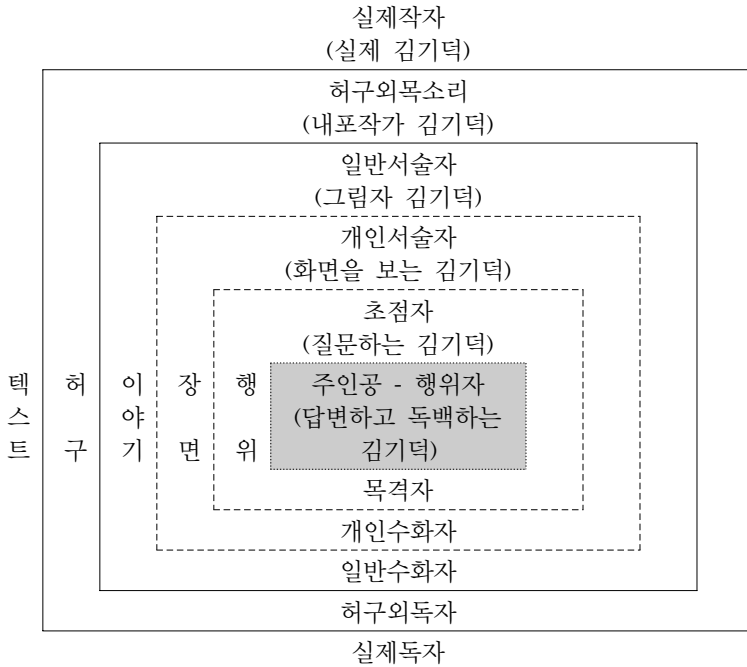
17) 황영미, 「통념을 초월하는 전복의 서사: 김기덕 영화의 미학」, 앞의 책, 54쪽.

18) 황영미, 「심층 인터뷰- 김기덕 감독의 존재방식」, 앞의 책, 2008, 80쪽.

19) Käte Hamburger, *The Logic of Literature*, Tr.. Marilyn J. Rose, Bloomington: Indiana University Press, 1973, pp. 1-7 참조.

내포작가는 내포독자와 은밀하게 소통을 하고 있다는 점에서는 같다.

〈표 3〉 김중구의 표를 <아리랑>에 적용한 표²⁰⁾



가장 텍스트 내부에 존재하는 자아가 독백하는 인물자아 김기덕이라고 볼 수 있다. 질문하는 김기덕은 독백하는 김기덕을 객관화하는 존재이므로 초점자라고 볼 수 있을 것이다. 이 둘의 대화를 보는 김기덕은 개인 서술자요, 얼굴을 드러내지 않는 그림자 김기덕은 일반 서술자라고 볼 수 있고, <아리랑> 텍스트의 내포작가 김기덕은 자신의 모습을 영화화하는 목적을 지닌 김기덕이며, 실제 작가 김기덕은 여러 영화를 만든 김기덕 실제인물인 것이다. 이러한 소통은 분석가에게나 드러날 은밀한 관

20) 김중구, 「시점 이론의 새 지평」, 한국소설학회 편, 『현대소설 시점의 시학』, 새문사, 1996, 23쪽.

계이다. 그런데 이런 은밀한 소통을 백일하에 드러내는 작품이 메타픽션적 요소가 드러나는 작품들이다. 이처럼 은밀한 소통의 장을 그 이전의 텍스트 맥락과는 다르게 봐야 하는 액자라는 형식으로 이름지어도 될 것이다. 그렇다면 <아리랑>에서의 액자는 겹겹이 나타난다.

<아리랑>에서 여러 개체로 분열된 김기덕은 영화가 소통되는 과정의 숨겨진 층위를 드러내어 낯설게 하는 방식을 보여주는 장치다. 이는 김기덕 개인의 독백이라는 주관적 내용을 객관화시키고자 한 전략이라고 볼 수 있다. 즉 상대적이면서도 객관적인 시선, 즉 감독 자신이 보여주고자 하는 세계에 대한 비판적 거리까지 내포하고 있는 이중적 시선을 가진 영화가 바로 <아리랑>인 것이다.

또한 <아리랑>의 후반부는 김기덕을 주인공으로 하는 극영화의 형식을 지니고 있다. 다큐멘터리 방식으로 진행되던 영화는 김기덕이 총을 직접 조립하면서 변화한다. 총이 완성되자 차에 타고 운전하면서 목청이 터져라 절규하면서 ‘아리랑’을 부른다. 김기덕이 부르는 아리랑의 앞 부분은 한오백년이며, 후렴은 정선 아리랑의 도입부를 묘하게 접합한 것이다. 차에서 내린 김기덕은 이 건물 저 건물들을 들어가는데, 이후 그곳에서는 총소리가 난다. 이후 시골집으로 돌아온 김기덕은 마지막으로 자신을 향해 방아쇠를 당기게 된다. 김기덕의 노래와 함께 그동안 만들었던 김기덕의 영화 포스터들을 패닝한 후, 화면은 마치 총구가 관객을 향하는 것처럼 총구를 정면에 둔다.

<실제상황>에서 주인공이 여러 명을 이 건물 저 건물을 찾아다니며 죽이고 얼굴과 몸에 피를 묻히지만, 다시 건물에서 나올 때는 들어가기 전의 깨끗한 얼굴이 된 환상살인인 것처럼 <아리랑>에서의 총 소리도 환상 살인으로 볼 수 있다. 이처럼 환상살인이라는 극영화적 요소를 뒷부분에 접합시킨 <아리랑>의 형식미도 수상의 원인이 되었을 법하다.

4. 김기덕 영화의 해외 경쟁력의 요인

김기덕 감독의 해외 경쟁력에 대해서는 Aileen Blaney가 쓴 논문²¹⁾이 언급할 만한 가치가 있다. ‘칸 국제영화제에서의 한국영화’에 대한 Aileen Blaney의 논문에서는 홍상수, 박찬욱 등의 영화를 언급하고 있으며, 특히 김기덕 감독의 칸 영화제 초청작인 <숨>과 <활>의 해외 반응에 대해 집중적으로 언급하고 있다.

영화출판물에서 칸에서 초청받은 영화감독으로 소개되며, 김기덕은 한국의 가장 저명한 영화감독으로 떠올랐다. 비평가들은 그의 스케일이 큰 구성을 잘 알고 두 영화 <활>과 <숨>을 칸의 초청으로 이끌게 하였다. 두 영화는 반복되는 주제와 구성적인 패턴, 색감 있는 스키마가 특징이다. 게다가 그의 넓은 필모그래피를 통합하는 특징으로 인식되는 영화적 어휘구사에 능숙함을 드러내는 반복적인 효과가 그를 영화세계에서의 입지를 굳게 하였다. (중략)

국외와 국내에서 그의 저명함에 대한 논쟁은 간결하게 프랑스의 출판물 말로 설명된다. 그는 그의 지위를 이것으로 굳혔다. 한국에서의 격렬한 비판, 외국에서의 수상(중략)

확실히 대조적으로 그의 사람과 그의 영화를 받아들여줬던 전례 없는 10분간 기립박수를 받은 칸에서의 상영은 그의 영화가 국제적인 수준과 비평자본(비평의 대상)의 수준에 도달했다는 것을 보여준다.²²⁾

21) Aileen Blaney, 「In and Out of Competition - Korean Cinema at the Cannes Film Festival」, 『영상예술연구』 제 14호, 영상예술학회 2009, 231-234쪽.

22) 위의 책, 232쪽.

From the roll call of Korean filmmakers whose films were reviewed at Cannes in the publications consulted, Kim Ki-duk emerges as perhaps Korea's most prominent cinema auteur. Not only are reviewers conversant with Kim's larger body of work, they are equally competent at situating his Cannes offerings - *The bow* (Kim Ki-duk, 2005) and *Breath* (Kim Ki-duk, 2007) - with respect to recurrent themes, compositional patterns, and colour schemes. Furthermore, the cumulative effect of expressions that betray close familiarity with a cinematic vocabulary perceived as unifying his wider filmography attach to Kim the status of a revered and confirmed cinema auteur. By contrast, if Kim's personal statements outlining his relationship to Korean audiences are to be taken

위의 언급에서 볼 때, 김기덕 감독이 해외에서 인정받는 이유는 그의 영화에 나타나는 ‘반복되는 주제와 구성적인 패턴, 색감 있는 스킴’로 언급될 수 있는 주제를 반복적으로 강조하는 독특한 구성과 비주얼이라고 볼 수 있다.

또한 김기덕 감독은 국내보다도 해외에서 더욱 관심과 존경을 받는다. 그러나 해외에서도 소위 현존하는 마니아층과 팬층에서만 최고라고 여길 뿐 여전히 관객층을 넓히지는 못했다는 것을 Aileen Blaney는 그의 논문에서 지적하고 있다. 그가 언급하는 유명 해외 영화잡지에서의 김기덕 영화에 대한 비평을 번역하여 옮기면 다음과 같다.

『버라이어티』에서는 김기덕 감독을 ‘국제영화제에서 유명한 영화를 만드는 경향이 있는 국제영화제의 단골’로 언급한 바 있는데, 이 영화잡지에서 한 ‘영화제 영화’라는 말은 모든 해외 저널에서 인용되기도 했으며, 뿐만 아니라 ‘영화제 영화’로서 <숨>과 <활>의 장르분류의 문제’를 이끌어냈다. 그러나 <숨>과 <활>에 대한 반응에 대한 분위기는 비평가들에게 부응하지 못했고, ‘영화제 영

seriously, then the familiarity referred to above, which reflects and perpetuates his stellar standing in international territories, has done little to offset heated responses to the problematic gender politics in his films on Korean shores. The controversial prominence of his films at home versus the critical capital which they frequently accrue abroad, notably on the film festival circuit, is succinctly put in French publication devoted to the filmmaker which stated [Kim] has consolidated his status in South Korean cinema with [the] recipe : polemics in Korea, prizes abroad. Kim even announced to a reporter at Cannes that through his film *Breath* he wanted to show: ‘the difficulty of getting the message of my films across in the Korean society’ and ‘the difficult relationship that I have with Korean society’. The furor that typically greets the Korean release of a Kim Ki-duk film in combination with the content of press statements addressed by the director to the Korean public enhance his controversial status at the expense of his critical standing in Korea itself. By colossal contrast, the nature of the reception to his person and his films at the Cannes Film Festival – He received, according to reports, ‘an unprecedented 10 minute standing ovation’ after the screening of *Breath* – is indicative of how his films have achieved a level of international prominence and ‘critical capital’ enjoyed by an infinitesimally small coterie of films in any given year.

화’로서만 자리매김되었다.

또한 『스크린 데일리』는 김기덕의 추종자들이 <숨>을 끌어안겠지만, 영화 밖에서 관객을 끌어들이는 것은 전무했다고 언급했으며, 『버라이어티』는 이 같은 영화는 영화 자체의 특수성에 함께 하는 것을 훼손하면서 감독의 컬트를 영속시키는 더 많은 새로운 팬들을 끌어들었다기보다는 김기덕의 현존 팬클럽에게는 최고의 역할을 해줬다고 제시했다.²³⁾

위의 언급처럼 김기덕 감독은 자신의 독특한 스타일로 인정받았다. “수상 감독 김기덕은 국내와 국외의 주류 영화와 완전히 다른 그의 영화로 국제적인 명성을 구축했다. 그는 도발적인 스타일과 생각을 자극하는 테마를 계속적으로 추구한다는 점에서 여타 감독들과 다르다”²⁴⁾고 볼 수 있다. 또한 피터 레이너는 뉴욕메거진에서 <봄여름가을겨울 그리고 봄> 영화평 중에 김기덕 감독에 대해 “사물들의 전체를 보는 예술가이다.”²⁵⁾라고 언급하기도 했다.

김기덕 영화에 관한 해외 언급 중 <아리랑>에 관한 언급에서 다음과

23) 위의 책, 232-233쪽.

Variety's description of Kim as 'a regular at international film festivals' with a propensity to make film that are popular 'on film festival circuits' is echoed in all of the trade journals, and, moreover, is carried over into their genre classification of *Breath and The bow* as 'festival films.' However, this mode of response to *Breath and The Bow* that situates them as festival films largely bypasses their critical examination. The argument propounded in *Screen Daily* that followers will embrace *Breath* but that its chances of attracting an audience outside the art circuit are practically nil and *Variety*'s suggestion that this same film will play best to Kim's existing fan club rather than enroll many new members perpetuates the cult of the director at the expense of attending to the specificities of the film itself.

24) 한시네마, (<http://www.hancinema.net/kim-ki-duk-s-dream-provocative-deep-15851.html>) Award-winning director Kim Ki-duk has built up an international reputation with his films that starkly differ from other mainstream movies in Korea and elsewhere. He stands out largely because he never veers off from his obsessive pursuit of provocative styles and thought-provoking themes.

25) Peter Rainer, (http://nymag.com/nymetro/movies/reviews/n_10130/)

같은 점이 주목할 만하다. <아리랑>에서의 김기덕 감독의 주체의 분열 양상에 대해 독백의 구성과 촬영 부분에 대해 주목하고 있다.

Mar 2 디지털카메라를 사용하여 영화를 찍으면서 김기덕 감독은, 자신의 독백을 두 사람 또는 세 사람 사이의 독백 또는 해설처럼 보이도록 쇼트를 설정했다. 때때로 편집과 구성이 의외로 보이지만 전체적인 기술은 프로페셔널하다. ²⁶⁾

위와 같은 해외에서의 언급뿐만 아니라 국내나 김기덕 감독 자신이 생각하는 해외경쟁력 부분도 언급될 만하다. 국내에서의 김기덕 영화에 대한 가장 많은 비판은 여성에 대한 성폭력의 정당화라고 해석되는 부분에 대한 여성주의적 관점에서 이루어지고 있다. 최근작 <아멘>에서도 정체를 밝히지 않는 방독면의 사내가 주인공을 강간하고, 자신의 아이를 낳아 달라는 주문을 하기도 한다. 물론 정확하게 밝히고 있지는 않지만, 이 방독면의 사내가 주인공이 유럽을 돌아다니며 찾아 헤매는 남자친구라는 것이 암시되기는 한다. 여성이 남성에 의해 성폭력을 당하고도 결국 용서하며, 용서를 넘어서 사랑까지 하게 되는 변화를 보이는 여주인공 캐릭터는 상식적으로는 납득이 어렵다. 이에 대해 김기덕 감독은 “많은 분들이 제 영화를 보고 여성 주인공의 비극에 대해서 이야기하시는데, 우리 모두는 그러한 비극과 해로운 세상에서 산다고 생각하고 영화가 그것을 보여주기를 원합니다.”²⁷⁾라고 언급한다. 김기덕 영화를 보면서 영화 속 인물의 비극은 바로 김기덕 감독의 생각이라고 직설적으로 보는 것은 타당하지 않다. 상식적으로 이해되지 않는 부분에 대해서 해외에서

-
- 26) 할리우드리포터 (<http://www.hollywoodreporter.com/review/arirang-cannes-review-188470>)
Filmed using a Mark II digital camera, Kim arranges the shots to make his monologues look like dialogues between — or commentaries on — two or three personas. Although sometimes the edits and compositions look casual, the overall technique is professional.
- 27) BBC, <Interview with Kim Ki-duk and introduction to his two masterpieces>, 앞의 동영상 참조.

는 오히려 통념에 대한 도전으로 해석하는 근거가 되기도 할 것이다. 예술은 도덕교과서가 아니기 때문이다.

김기덕 영화는 칸 영화제에서 <활>이 주목할 만한 시선에 <숨>은 경쟁부문에 초청된 바 있었으나, 수상의 결과로 이어지지는 않았다. <아리랑>이 칸 영화제 주목할 만한 시선에 초청되어 상영되었을 때, 심사위원들이 상을 결정하게 되기까지 어떤 요소가 가장 크게 작용했을까. 김기덕 감독의 지금까지의 해외 영화제의 수상 경력에 대한 인정도 물론 없다고는 말할 수 없을 것이다. 김기덕 감독 자신이 말하는 국제영화제의 수상 기준은 김기덕과의 인터뷰에서 찾아볼 수 있다.

영화제에서 상을 줄 때 고민하는 것은 인간의 정체성 규명이라는 것이 가장 중요한 근거가 될 것이다. 예를 들어 그라프리를 주게 되는 작품은 휴머니즘 아니면 정체성의 문제들일 것이다. ‘난 영화제 상을 받기 원하는 것이 아니다’라고 말할 필요도 없다. 상이란 그냥 과학이나 수학처럼 규명은 안 되지만, 표현물의 난이도의 차이에서 변별될 수 있다고 생각한다. 어떤 개체에 대해서 게놈(Genome) 지도가 만들어 지는 것처럼, 어떤 개체에 대해 인간이 몰랐던 것이 하나하나 규명되는 과학적인 면이 있다. 이를 테면 인간의 인체에 대해서나 유전자에 대해서 알게 되는 것처럼. 그런데 영화라는 의식적 표현도 사실 그런 게 있다는 것이다. 한 단계 한 단계, 한 꺼풀 한 꺼풀 벗겨지는 것처럼 인간의 정체성에 대해 밝혀지는 것이 있다. 예를 들어 <빈집>이 장자의 호접몽을 물리적으로 보여준 영화라고 볼 수 있는 것처럼 우리들이 살아가는 현상에 대해서, 관계에 대해서. 의학적이고 과학적이지는 않지만, 심리적인 세계관에 새로운 틀걸이들을 표현하는 것이, 내 영화의 지향점이 아닌가 싶다.²⁸⁾

해외 영화제의 심사는 김기덕 감독이 인식하고 있는 지향점과 일치하는 부분이 많다. 즉 세계관에 새로운 틀걸이들을 표현하는 것, 이는 인식

28) 황영미, 「심층 인터뷰- 김기덕 감독의 존재방식」, 앞의 책, 63-64쪽.

의 문제이면서 형식의 문제이기도 하다. 해외 영화제에서는 세계에 대한 새로운 인식이 형식과 구조에서도 드러나는 데에 높은 점수를 준다. 2012년 베를린 영화제에서 황금곰상을 수상한 <시저 머스트 다이> 역시 흑백화면의 다큐멘터리면서 셰익스피어의 <줄리어스 시저>라는 극이 프로로그와 에필로그로 구성되어 있다. 그 사이에는 <줄리어스 시저> 연극에서의 배우, 즉 감옥에 수감된 죄수들의 일상을 다큐멘터리 형식으로 편집하여 보여준다.

<아리랑>도 <시저 머스트 다이>와 유사한 부분이 많다. 즉 다큐멘터리와 극영화 형식의 접합으로 형식적으로도 장르의 경계에 도전하고 있다는 점이다. <아리랑>의 칸 영화제 수상에 대해 대부분의 평자나 기사에서는 <아리랑>의 내용을 문제 삼고 있다. 즉 김기덕이 강원도 산속에서 3년 동안 폐인이 되어 살고 있다더니 화면을 보니 정말 그렇다, 독백의 내용에 한국 영화관에서 받은 상처가 드러난다, 같은 점에만 초점을 맞추고 있다. 그래서 세계적으로 이름 난 감독이 3년 동안이나 영화를 못 만들고 있지만, <아리랑>에서 나타나는 영화를 만들고 싶은 강렬한 열망에 박수를 보내며 칸에서 상을 준 것이라는 기사도 있다. 그러나 칸에서의 <아리랑>의 수상은 그것은 아닐 것이다. 다큐멘터리와 극영화의 형식을 접합한 새로운 방식, 영화라는 서사 속 숨겨진 소통과정을 드러낸 액자 형식의 새로운 접근이라는 형식적인 측면, 즉 영화만들기에 대한 새로운 메타픽션적 요소가 작용했으리라고 본다. 또한 영화를 만드는 작업이 자아를 객관화시키는 방법일 수 있는 것이라는 점과 자기반영성이라는 모더니즘적 요소가 주제화되어 있는 내용에서 독창성과 예술성이 인정되어 수상한 것으로 생각된다.

김기덕 감독의 그 많은 해외 영화제 초청 및 수상은 그가 머물러 있지 않았기 때문에 빚어진 결과이기도 하다. 김기덕 감독 자신이 <비몽>까지 오기까지 자신의 세계관의 변화를 설명한 인터뷰 내용을 보면 이러한 세계관의 깊이가 독특한 메시지와 설정을 낳았고 해외 영화제에서 인정받는 원인이 되었다는 것을 짐작할 수 있다.

그전의 <나쁜 남자>, <악어>, <섬> 이런 영화를 통해서 물리적 세계의 고충과 고통, 또는 거기에 대한 동물성 등을 그렸지만, 이제는 거대한 우주의 사이클 안에서 인간이 앞으로 어떻게 될 것인가, 또는 인간의 의식세계는 어디까지인가, 우리가 물리적으로 겪는 고통을 우리가 얼마나 이겨내고 공감하고 또 인정하고 이해할 수 있느냐, 이런 차원에서 영화를 시작한 것이다. 과거는 바늘에 찔리는 아픔에 대해서 얘기 했다면, 지금은 바늘에 찔릴 수밖에 없는 인간관계의 구조에 대해서 크게 내려다보고 있고, 그런 것들이 이제는 단순히 ‘인생이란 이런 것이다’라는 정의에서만 보는 게 아니라, 더 우주적 세계관, 눈을 뜨고 사는 순간만이 아닌 눈을 감고 사는 그 세계까지도 가보는 게 바로 <비몽>이다. 29)

이처럼 해외영화제에서의 경쟁력은 김기덕 감독의 생각처럼 삶에 대한 깊이 있는 통찰에서 비롯되는 것이라고 생각된다. 그러한 통찰이 새로운 형식에 담겨서 창작될 때, 예술성을 지향하는 해외 영화제에서 선택을 받게 된 것이다.

5. 맺음말

이 글은 김기덕 감독의 독창성과 해외 경쟁력을 연결하여 고찰해 본 것이다. 김기덕 영화는 세계관적인 면에서도 형식적 측면에서 모두 독창적이라는 점을 논증했다. 수많은 해외 영화제에서 러브콜을 받고 수상한 감독인 김기덕의 영화의 재미는 현실을 초월하고자 하는 관념에서 오는 현실과의 거리일 것이다. 단지 현실에 끊임없이 거리두기를 하는 메시지가 천상에서 오는 것이 아니라 지옥에서 건져 올려진 것이어서 관객이 보기에 불편할 뿐이다. 그러나 진정한 아름다움은 천상의 이미지에서만 오는 것은 아닐 것이다. 김기덕 감독의 독특함은 스틸 컷 하나에

29) 위의 책, 65-66쪽.

도 마치 하나의 그림을 보는 듯한 사유가 담겨 있다는 점이다. 김기덕 영화는 앞으로도 지옥과 천국을 오가면서 우리를 긴장시킬 것이다. 이처럼 해외영화제에서의 경쟁력은 김기덕 감독처럼 새로운 발상에 의한 새로운 형식과 통찰력 있는 메시지가 중요 요인이라고 할 수 있다.

이 논문에서는 외국인들의 김기덕 영화에 관한 비평과 논문 등을 통해 김기덕 영화의 해외경쟁력을 논했다. 해외에서도 많은 관객을 사로잡는 것이 아니라 영화제 영화로서의 김기덕 영화의 독창성에 가치를 두고 있다는 것을 알 수 있었다. 이는 김기덕 영화뿐만 아니라 해외영화제에서의 경쟁력에 대한 시사점을 제공해준다. 물론 이창동 감독과 홍상수 감독이나 박찬욱 감독의 해외 영화제 수상 및 초청도 이러한 점이 작용하였다고 생각된다.

| 참고문헌 |

1. 1차 자료

1. <악어>(1996)
2. <야생동물보호구역>(1997)
3. <파란 대문>(1998)
4. <섬>(2000)
5. <실제상황>(2000)
6. <수취인불명>(2001)
7. <나쁜 남자>(2001)
8. <해안선>(2002)
9. <봄여름가을겨울 그리고 봄>(2003)
10. <사마리아>(2004)
11. <빈집>(2004)
12. <활>(2005)
13. <시간>(2006)
14. <숨>(2007)
15. <비몽>(2008)
16. <아리랑>(2011)
17. <아멘>(2011)

2. 평론과 논문 및 단행본

- 권혁주, 「한국 영화의 국제영화제 수상에 대한 질적 경쟁력 연구」, 동국대 문화예술대학원 석사학위 논문, 1998.
- 김종구, 「시점 이론의 새 지평」, 한국소설학회 편, 『현대소설 시점의 시학』, 새문사, 1996.
- 배장수, 「한국 영화와 3대 국제영화제」, 『영화평론』 제21호, 한국영화평론가협회, 2008.

정성일 편, 김기덕 외, 『김기덕-야생 혹은 속죄양』, 행복한책읽기, 2003.
황영미, 「통념을 초월하는 전복의 서사: 김기덕 영화의 미학」, 『문학과
영상』제4권 1호, 문학과영상학회, 2003.

_____, 「호수 위에 떠 있는 애육과 살생의 업-김기덕 감독의 <봄여름가
을겨울 그리고 봄>」, 『영화평론』15호, 한국영화평론가협회, 2003.

_____, 「김기덕 감독의 <빈집>-존재의 외로움과 허무감을 초월적 세계
로 승화시킨 수작」, 『기독교사상』48권 11호, 대한기독교서회, 2004.

_____, 「정죄를 넘어선 구원의 서사-김기덕 영화에 나타나는 기독교적
코드」, 『다원화 시대의 영화읽기』, 예림기획, 2004.

_____, 「에로스와 타나토스의 변증법적 초월 - 김기덕 감독의 <숨>」,
『영화평론』 제19호, 한국영화평론가협회, 2007.

_____, 「심층 인터뷰- 김기덕 감독의 존재방식」, 『영화평론』제 21호, 한
국영화평론가협회, 2008.

Aileen Blaney, 「In and Out of Competition - Korean Cinema at the Cannes
Film Festival」, 『영상예술연구』제 14호, 영상예술학회, 2009.

Käte Hamburger, *The Logic of Literature*, Tr. Marilyn J. Rose, Indiana University
Press, 1973.

3. 참고사이트

영화진흥위원회 홈페이지 (<http://www.kofic.or.kr>)

한시네마 (<http://www.hancinema.net>)

BBC, Interview with Kim Ki-duk and introduction to his two masterpieces.
(http://www.youtube.com/watch?v=5YX3_LhVbf0&feature=related),
2008. 10. 12. youtube

IMDb (<http://m.imdb.com>)

Metacritic (<http://www.metacritic.com>)

New York Magazine (<http://www.nymag.com>)

Rottentomatoes (<http://www.rottentomatoes.com>)

Hollywoodreporter (<http://www.hollywoodreporter.com>)

〈ABSTRACT〉

A Study on the Creativity and Competitiveness of Kim Ki-duk's Films in the International Film Festivals

Young Mi Hwang
(Sookmyung Women's University)

There are several globally renowned Korean film directors, but Kim, Ki-duk is the only auteur to win prizes in all three of the famous international film festivals: Berlin, Venice, and Cannes. The purpose of this study is to discover the reason why his films won awards and were noticed by the international film festivals.

In addition, some of the elements of the international film festivals, including the competitiveness of the films in terms of the invitations received and the prizes awarded was discussed. It is a well known fact that Kim Ki-duk is considered a polemic in Korea, while beloved abroad. So to speak, <3-Iron> awarded a prize for director in Berlinale and was released in 34 countries while attracting only 92,000 audiences in Korea.

For his debut he made <Crocodile>, and subsequently, he received an invitation from the international film festival <Wild Animals> and <Birdcage Inn >. <The Isle> was invited to the competition at The Venice International Film Festival, one of three international film festivals that has helped him become known around the world.

It might be because of his picturesque visual style, themes, and structure of the story that reveals his distinctive world-view that would appear refreshing to the jury and international audiences. It can be said that one of the key elements to be invited and to be awarded prizes at international film festivals is creativity

and a thoughtful message of the movie. Since he has pursued his own personal artistic world-view, getting out of regular curriculum - he dropped out of school, - his films show uniqueness which is rarely found in established directors.

In this study, among his 17 films from <Crocodile> to <Amen>, I treat the characteristic of his films focused on the films which were invitations and given awards in three international film festivals, focusing on his personal world view and cinematic language.

The creativity of his world view is derived from overcoming the vertical thinking through the archetypal world and transcendental world. As for the originality of cinematic language, symbolism of a visual images was thought to be affected by his experience as a street painter producing a unique configuration as well as a variation in genre. In particular, his recent work <Arirang>, which embodies his everyday thoughts, is classified as a documentary but includes dramatic elements as well. In addition, <Arirang> shows Kim himself split into multiple objects to reveal hidden levels or layers throughout the movie. He thus communicates with the audience to show how he objectifies the inner surface of himself.

In this paper, through criticisms and articles from abroad on Kim's film, I discuss the competitiveness of Kim's film in the international area. I found that rather than gaining a large audience overseas, the true value of film festivals is in preserving the originality of Kim Ki-duk film. This, therefore, provides us with several practical implications for the film's competitiveness in international film festivals.

Key words : Kim Ki-duk, international film festival, world competitiveness, image, genre, archetypal thought, creativity

논문접수일 : 3.15 / 심사기간 : 3.16~4.5 / 게재확정일 : 4.10
