

현대 한국영화 속 공간의 모더니즘 특성에 관한 연구

A Study on the Modernism Characteristics of Spaces in Contemporary Korean Cinemas

Author 최효식 Choi, Hyo-Sik / 정회원, 한양여자대학 인테리어디자인과 조교수, 건축학박사
우승현 Woo, Seung-Hyun / 이사, 홍익대학교 건축대학 실내건축학전공 조교수, 미국건축사
윤혜경 Yoon, Hea-Kyung / 정회원, 홍익대학교 건축대학 건축학과 조교수, 건축학박사

Abstract This study set out to compare and analyze the spaces in the images and sets of the representative movies that led the new heyday of Korean film since 1997 and examine the characteristics of contemporary Korean modernism in the movies, thus building an academic foundation for future exchanges between contemporary Korean architecture and contemporary Korean cinema. As for methodologies, the study first examined the film theories on how to utilize spaces projected onto moving images. Secondly, the study made an overall comparison of the characteristics of spaces in the representative movies of contemporary Korean cinema since 1997. Finally, the study compared and analyzed them with the intrinsic characteristics of modernism architecture space. The research findings were as follows: first, the representative movies of contemporary Korean cinema since 1997 either had a backdrop of everyday modernism space in the 1970s and 1980s or created a new space of late or post modernism in them that escaped from daily life for the mise-en-Scène composition. Secondly, the contemporary Korean cinemas used the unornamented modernism architecture in Korea as the props of revealing the personalities and emotional aspects of the characters in a prominent fashion. Thirdly, they also used communication between internal and external space and spatial severance via the facade window in modernism architecture as important devices for narration organization. Finally, they selected the camera positions by applying the principle of open space, which allows for the expansion, reduction, and distinction of space according to functions, and thus established a methodology to create a space fit for the personalities of characters and stories.

Keywords 현대 한국영화, 모더니즘, 미장센, 소도구, 무장식 건축
Contemporary Korean Cinema, Modernism, Mise-en-Scène, Props, Unornamented Architecture

1. 서론

1.1. 연구의 배경과 목적

건축과 영화는 학문과 산업적인 측면에서 여러 가지 공통점을 공유하고 있는 분야이다. 우선 건축가와 감독이라는 작가를 통해서 하나의 작품이 탄생하고, 이를 대중의 평가를 받는 것이 첫 번째 공통점이라고 할 수 있고, 결과물을 도출하는 데에 있어서 여러 사람의 공통적인 작업이 필요하다는 것을 두 번째 공통점이라 들 수 있다. 그리고 마지막으로 다양한 예술뿐만 아니라, 인문학과 사회학, 과학기술분야까지 망라한 종합예술이라는 것도 영화와 건축이 가지는 주요한 공통점으로 들 수 있다. 이에 외국에서는 많은 건축가와 영화작가들은 서로 영향을 주고받으면서 이 두 분야의 학문과 산업을 발전시켜왔다.

그에 비하여 한국의 현대건축과 영화는 서로간의 교류가 활발하지 않다. 이는 한국 현대건축과 영화들이 각각의 한국적 정체성을 찾는 데에 있어서 많은 시간이 필요했던 것에서 그 원인을 찾을 수 있다. 한국의 현대건축은 일본강점기와 한국전쟁으로 인하여, 한국 자체의 정체성을 확립하기도 전에 외국 건축사조의 유입으로 오랜 기간 동안 혼란에 휩싸였다. 한국 영화 역시, 할리우드 영화의 영향에서 벗어나 한국만의 영화 산업과 학문적인 기반을 확립한 시기가 1980년대 이후로 비교적 최근이라 할 수 있다.

이에 본 연구에서는 1997년 이후 새로운 한국영화의 전성기를 이끌었던 대표적인 작품들의 영상과 세트에서 나타난 공간들을 비교분석하여 영화 속에 나타난 한국 현대건축의 모더니즘 특성을 유추하고, 향후 한국 현대건축과 영화분야의 교류를 위한 학문적인 기초를 확립하

는 데에 연구의 목적을 둔다. 이와 함께 영화라는 분야를 통해서 한국 모더니즘 건축에 대한 새로운 시각의 확보와 그 가치에 대한 재평가의 기회도 가져본다.

1.2. 연구 대상 및 방법

한국영화의 르네상스에 대한 여러 가지의 의견들 중 가장 대표적인 것은 한국이 IMF체제로 전환되던 시점이었던 1997년을 그 원년으로 보는 관점이다. 이는 IMF체제로 진입하게 되면서 영화를 미디어의 부수적인 소프트웨어로 인식했던 대기업이 영화시장에서 철수하고 유입된 새로운 자본이 영화산업의 고도화를 이끌면서, 산업적인 측면뿐만 아니라 미적인 차원에서도 부흥기를 이끌었다는 견해이다.¹⁾

본 연구는 위의 관점에 편승하여, 1997년 이후 한국영화를 대표하는 감독들의 초기작을 연구의 대상으로 삼았다. 먼저 장윤현 감독의 ‘접속(1997)’, 허진호 감독의 ‘8월의 크리스마스(1998)’, 박기형 감독의 ‘여고괴담(1998)’, 봉준호 감독의 ‘플란다스의 개(2000)’처럼 현재 한국영화를 이끄는 거장들의 데뷔작에서 인지하고 있는 한국 모더니즘(Modernism) 건축의 특성들에 대해 살펴본다. 이와 함께 레이트 모더니즘(Late Modernism) 혹은 포스트 모더니즘(Post Modernism) 건축의 경향이 나타나는 이현승 감독의 ‘시월애(2000)’, 박찬욱 감독의 ‘올드보이(2003)’, 김지운 감독의 ‘장화, 홍련(2003)’ 등을 비교해보면서, 영화 속에 투영된 감독들의 한국 현대건축에 대한 다양한 시각들도 연구의 범위에 포함시킨다. 위에 열거한 작품들을 본 연구의 대상으로 선택한 것은 1997년 영화자본의 교체 이후, 한국 현대영화의 새로운 발전을 이끄는 선두주자로서 21세기 현재에도 꾸준한 활동을 하고 감독들의 작품이고, 이후 그들의 작품에서 보여 지는 영화공간의 성격들이 초기작의 성향을 대부분 유지하고 있다고 판단되었기 때문이다.

연구의 방법에 있어서는 첫 번째로는 영상에 투영되는 공간들을 활용하는 방법들에 대한 영화이론과 한국 현대건축의 흐름에 대해 고찰한다. 두 번째로는 이를 근거로 하여, 앞서 언급했던 1997년 이후의 대표적인 한국영화들의 공간이 가지고 있는 특성들을 전반적으로 유추한다. 마지막으로 앞서 연구한 내용들에서 유추된 내용들을 바탕으로 모더니즘 건축공간의 본연적인 특성들과 비교분석하는 동시에, 한국 현대 속에 묘사된 한국 모더니즘 건축 공간의 가치를 재조명 해본다.

2. 영화이론과 한국현대건축의 고찰

1) 주창규, 한국영화 르네상스(1997~2006)의 동역학에 대한 연구-영화 산업의 ‘하이 모더니즘’과 ‘미적 르네상스’의 탈구를 중심으로, 영화연구 50호, 2011.12, p.513

2.1. 영화 속 공간에 관한 일반이론

(1) 미장센과 소도구

프랑스어로 미장센(mise-en-Scène, 장면화)은 ‘사건을 무대화하는 것’을 의미하며, 처음엔 연극연출의 기법에 적용되었다. 영화학자들은 영화연출에 그 용어를 비슷하게 확장시켜 감독이 영화 화면에 나타나는 것을 통제한다는 의미로



<그림 1> 싸이코(Psycho, 1960)의 샤워실 장면

사용했다. 이에, 미장센은 세팅, 조명, 의상, 그리고 극중인물의 행위를 감독이 통제함으로써 카메라 전방의 사건을 무대화하는 통칭적인 의미로 사용되고 있다.²⁾ 즉, 미장센 속에 통찰되는 공간은 단순한 배경이 아니라, 영화가 가지는 서사적인 구조와 깊은 연관성을 가지게 되는 것이다.

앞서 열거한 미장센의 주요요소 중에서 건축공간과 많은 관련을 가지고 있는 것으로 세팅(setting)을 들 수 있다. 영화예술 초기부터 비평가들과 관객들은 세팅이 연극에서보다 영화에서 더욱 적극적인 역할을 하고 있다고 이해해 왔다. 영화작가는 여러 가지 방식으로 세팅을 통제할 수 있었는데, 첫 번째로는 사건행위를 무대화할 수 있는 기존의 현장(location)을 선택하는 것이고, 두 번째로는 세팅 자체를 건축하는 것을 들 수 있다. 여기서 영화감독은 서사기능을 위하여 한 쇼트의 세팅을 조작하여 ‘소도구(Props, 미장센의 중복됨을 나타내는 또 다른 용어)’로서 활용할 수 있다. 즉, 세팅의 일부가 지속적인 행위 내에서 적극 작용하도록 동기화되는 경우를 소도구라고 부를 수 있다. 그 사례로 알프레드 히치코크 감독의 “싸이코(Psycho, 1960)”에 등장하는 샤워실 살인 장면들을 들 수 있다. 이 장면들을 살펴보면 샤워커튼은 처음에 순전히 세팅의 일부였지만, 살인자가 들어오면서 <그림 1>에서 알 수 있듯이 관객의 시야에서 그를 가리는 역할을 하는 동시에, 살인 후 그 커튼을 피살자의 시체를 싸는 데 이용함으로써 그 세팅이 가진 의미를 반복 재생하는 소도구의 역할을 하였다.³⁾

모더니즘의 영상미학에 있어서 영화는 현실을 단순히 기계적으로 재생하는 것이 아니라, 새로운 예술형식으로서 영상 이미지를 통해 현실을 재해석하는 시도로 파악하고 있다.⁴⁾ 이 과정에서 영상 속의 건축공간들은 영화작가들에 의해 단순한 배경이 아닌 미장센과 소도구로서 영화의 서사구조에 단단한 한 축을 담당하면서, 우리들이 현실 속에 인지하고 있는 건축공간과 다른 새로운 의미를 확보하게 되는 것이다.

2) David Bordwell · Kristin Thompson, 영화예술(Film art: An introduction), 주진숙 · 이용관 譯, 6판, 이론과 실천, 서울, 1993, p.188

3) David Bordwell · Kristin Thompson, 앞의 책, pp.191-193

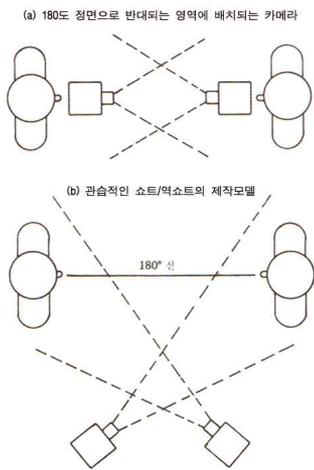
4) 피종호, 모더니즘의 영상미학, 카프카연구 Vol.7 No.1, 1999, p.335

(2) 내레이션과 공간

영화에 있어서 내러티브(narrative)는 부분을 결합하여 전체를 만들어내는 하나의 구조로서, 영화에 있어서 현실 재현의 중요한 축을 담당하고 있다. 이런 영화의 내러티브들은 지각자에게 특수한 시간 결합 효과를 미치기 위해 스토리 재료를 선택 배열하는 표현 활동으로 볼 수 있는 데, 이러한 과정들을 서사, 즉 내레이션(narration)이라 한다.⁵⁾

영화감독은 시점을 조절하고 장면을 새롭게 인식하는 이미지를 보여주는 방법을 통해 내러티브 구조를 구축한다.⁶⁾ 이에 카메라의 위치(position)는 영화적 공간에 관한 사고를 지배하는 중요한 개념이라 할 수 있다. 영화의 카메라는 모습을 드러내지 않는 관찰자의 것으로, 내레이터(narrator)와 관객의 입장을 동시에 대변한다. 따라서 편집이 만들어낸 전체 공간은 보이지 않는 이상적인 목격자, 절대적 위치를 차지하는 자, 푸도프킨의 말을 빌자면 “시공간에서 이상적으로 움직일 수 있는 관찰자”의 것이 된다.⁷⁾ 그래서 영화 속에서 재현되는 공간은 시각적인 측면에서 현실을 뛰어넘는 그 무엇을 내포하고 있다고 말할 수 있다. 즉, 감독이 관객에게 제시한 공간이라는 대상 자체가 능동적인 관객에 의해 재해석되고, 감독의 의도도 수정될 가능성이 높다는 것이다.

그것을 이해하기 좋은 사례로 영화의 쇼트(Shot)/역쇼트(reverse shot)의 편집을 들 수 있다. 일반적으로 쇼트/역쇼트의 편집은 등장인물이 서로 대화를 하는 장면에서 많이 사용된다. 그런데, 영화에서 관습적으로 사용하는 쇼트/역쇼트 편집 방법은 영화 속 인물의 실질적이자 주관적 시점인 <그림 2-(a)>가 아니라, 원근화법 공간을 관통하는 180도 가상선의 끝 지점을 다소 경사진 각도에서 보여주는 <그림 2-



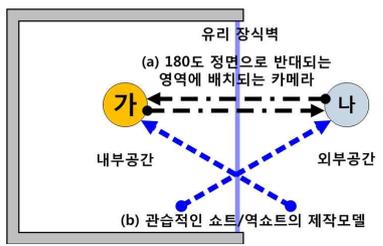
<그림 2> 쇼트와 역쇼트 카메라의 위치 (출처: David Bordwell, 앞의 책, p.297)

(b)>이다. 이를 설명하는 데에는 우다르(Jean-Pierre Oudart)이 주장한 봉합(suture)에 관한 이론이 적합할 것으로 사료된다. 우다르는 쇼트/역쇼트의 편집을 ‘이미지의 상호 절합’이라고 명명했는데, 관습적인 쇼트/역쇼트의 편집을 분석해 보면 다음과 같다. 첫 번째의 쇼트는 카메라 뒤에 존재하는 화면 밖의 영역, 즉 ‘제 4의 면, 순수한 부재’의 영역을 필

요로 한다고 했다.⁸⁾ 즉, 인물이 중심이 되어 인물 밖의 공간에 대한 인지는 첫 번째 쇼트에서 중요하지 않는 것이다. 그리고 다시 역쇼트 다음으로 돌아오는 두 번째 쇼트에서 관객들은 그 뒤의 영역, 즉 화면에서 인물 중심 말고 그 뒤의 영역이 두드러지게 되면서 관객들에게 두 번째 쇼트와 첫 번째 쇼트의 연계성을 인지하게 되는 것이다. 이를 위해서 카메라 앵글이 <그림 2-(b)>처럼 찍히는 사물을 비스듬히 두면서 하나의 공간이 하나는 화면 밖으로, 하나는 화면 안으로 들어오면서 봉합되어 지고, 같은 공간의 두 가지 다른 접근은 봉합의 틈새가 되면서, 관찰자인 관객이 그 부재의 공간을 자신들의 상상력으로 채우는 것이다.⁹⁾

여기서 중요한 것은 첫 번째 쇼트에서 보여지는 ‘부재자(Absent One)’의 존재이다. 부재자는 인물이 아니라 단지 그것은 보는 사람이 구성하는 화면 밖의 존재일 뿐이다. 우다르의 주장에 따르자면 봉합된 영화에서 부재자와 동일시 될 수 있는 것은 등장인물이 아니라 작가나 내레이터라는 것이다.¹⁰⁾ 즉, 영화에서 관습적으로 활용되는 쇼트/역쇼트의 편집은 영화 작가가 특정한 단서나 스키마(schema)를 제공함에 있어서 개연성 있는 공간을 영화화면에 재연함으로써 자신들의 내레이션을 관객들에게 무의식적으로 인지할 수 있도록 할 수 있다는 것이다. 이와 같은 쇼트/역쇼트의 봉합과정은 다양한 공간들의 통쇼트들이 연결되어 하나의 전체적인 공간을 형성하게 만드는 패턴에 근거가 되기도 하다.¹¹⁾

위에서 열거한 2가지의 쇼트/역쇼트 카메라의 위치는 대부분의 건축공간에서 사용가능한 방법이지만, 모더니즘 건축공간에서는 <그림 2-(b)>의 방법론은 한계를 가진다. 그 이유는 모더니즘 건축 이전의 서양건축들은 벽으로 인해 외부와 내부가 단절되지만, 모더니즘 건축은 유리 장식벽을 통한 시각적 관입으로 내외부공간의 확장이 가능하기 때문이다. <그림 3>을 이를 도식화한 것으로, 내부공간인 (가)와 외부공간인 (나)는 유리 장식벽으로 공간이 구분되면서 내외부 공간이 시각적으로 연계성을 확보하고 있다. 이에 (a)의 카메라 위치에서는 내외부 공간을



<그림 3> 모더니즘 건축의 내외부공간에서의 카메라 위치

8) Jean-Pierre Oudart, Cinema and Suture, Screen 18, 4(Winter 1977/1978), p.43
 9) David Bordwell, 앞의 책, pp.296-298
 10) Serge Daney and Jean-Pierre Oudart, Le Nom-del'Auteur, Cahiers du cinéma nos, 234-235(December 1971, January-February 1972), p.72
 11) David Bordwell, 앞의 책, pp.299-301

5) David Bordwell, 영화의 내레이션 I (Narration in the Fiction Film), 오영숙 譯, 초판, 시각과 언어, 서울, 2007, pp.10-11
 6) 홍성용, 영화속의 건축이야기, 초판, 발언, 서울, 1992 p.27
 7) David Bordwell, 앞의 책, p.269

하나로 보고 <그림 2-(a)>의 쇼트/역쇼트를 편집할 수 있지만, (b)의 경우는 유리 장식벽이 카메라에 인지되기에 두 공간의 연속성을 인지하는 데에 한계가 있기에 <그림 2-(b)>의 방법론은 제한적이다.

이상에서 살펴본 바와 같이 영화 속에서 재현되는 공간은 현실 속 공간과 유사하지 않으면서도 관찰자인 관객을 영화의 서사구조에 동참하도록 만들고, 그들의 상상력을 자극하여 그들만의 공간을 창출하도록 이끌고 있다. 이는 여러 영화적 기술로 인물과 공간을 활용하여, 하나의 내레이션을 구축한 영화감독의 역할이 크다.

2.2. 20세기 한국 현대건축의 흐름

한국 현대건축의 시작에 대해서는 여러 가지의 관점들이 존재한다. 개항 이후, 서구문물이 들어왔던 그 시기부터를 산정하는 경우도 있고, 일본 강점기 시대를 논하는 관점도 있다. 그러나 앞에 열거한 시기들은 대부분 한국 건축계가 주도적인 역할을 하지 못했던 시대였다. 이와 같은 시각에서 보자면, 해방 이후가 한국 현대건축의 실질적인 시작으로 보는 관점이 적절할 것으로 사료된다.

이는 현대건축의 기점이라 할 수 있는 모더니즘 건축을 수용하는 것과는도 연관이 있다. 해방 이전 모더니즘 건축에 대한 인지는 각종 문헌을 통한 간접 체험이었고, 건축을 공간보다는 형태에 집착하게 하는 부작용을 낳았다. 이와 같은 현상을 타개한 것은 해외에서 새로운 건축을 직접 체험한 젊은 건축가들의 역할이 컸다. 그 중, 르 꼬르뷔제에게 사사받은 김중업과 국회 의사당 현상설계에서 1등으로 당선하면서 한국으로 귀국한 김수근의 활동이 두드러졌다.¹²⁾

김중업과 김수근이 한국건축계에 등장한 1960년대는 한국건축사에 매우 특별한 의미를 가지고 있는 시기이다. 앞서 한국 현대건축의 시작을 해방 후로 보는 관점을 본 연구에서 지향을 했지만, 1950년대에 이르기까지 사회적 혼란과 경제적 빈곤으로 건축활동이 거의 이루어지지 못했다. 반면 1960년대는 사회가 안정되고 경제가 급속도로 성장하면서 건축분야에서 다양한 활동이 이루어지기 시작했다. 그 과정에서 문제가 되었던 것은 그동안 무비판적으로 수용되었던 서구의 모더니즘이 이 시기에 이르러 새롭게 검토되면서, 한국만의 지역성에 대한 논의가 동시에 이루어지기 시작한 것이다. 이 논쟁과 혼돈의 중심에 바로 김중업과 김수근의 작품들이 있었다. 이들은 서양의 모더니즘 건축을 한국적으로 승화하여 자신들만의 건축세계를 구축하고자 계속 노력했다.¹³⁾

동시에 1960년대는 현재 한국 주택과 도시환경을 지배하고 있는 아파트가 도입된 시기이다. 아파트는 도입 초

기부터 밀도가 높은 도시환경에서 대량으로 주택을 공급할 수 있는 방안으로, 당시 모더니즘을 이끌고 있던 CIAM의 공동주택에 대한 논의와 그 궤를 같이 하고 있는 것으로 볼 수 있다.¹⁴⁾

이에 모더니즘 건축의 국제주의 양식들이 수용이 본격적으로 이루어지는 시기로 1960년대를 들 수 있다. 그러나 당시 서구의 모더니즘 건축을 이미 CIAM의 붕괴와 지역주의적 건축이념을 등장하고 있음에도 국내에서는 기능주의와 합리주의를 전면에 내세운 국제주의가 맹위를 떨치고 있었으며, 당시 김중업과 김수근이 중심으로 전개되었던 전통의 문제는 모더니즘 건축 이후 논의된 지역주의, 즉 포스트 모더니즘과는 다른 맥락에서 전개된다.¹⁵⁾

물론 1970년대 경제발전과 함께, 한국에도 포스트 모더니즘에 대한 귀추를 인지하게 된다. 그러나 한국건축계에서 포스트 모더니즘은 수용은 소극적인 수밖에 없었는데, 이는 1960년대 모더니즘을 받아들이는 데에 있어서 겪은 갈등, 즉 서구의 건축사조로 한국의 건축을 이야기한다는 의식상의 콤플렉스에 기인하는 것으로 볼 수 있다.¹⁶⁾ 그와 함께 1970년대 한국경제의 고도성장이 가져온 한국건축의 외형적 발전은 대규모 건축의 신축을 필요로 하게 되면서, 기능과 기술을 중시하는 모더니즘 건축을 양산하게 된다.¹⁷⁾ 이에 포스트 모더니즘은 한국 건축에 있어서 지배적인 사조에는 이르지 못하고, 전환기적 시대사상으로 머물게 된다.¹⁸⁾

이에 비하여 80년대부터 한국 건축계에 나타나기 시작한 레이트 모더니즘은 포스트 모더니즘과는 다른 과정을 겪게 된다. 한국에서 레이트 모더니즘의 경향은 70년대부터 발달한 대규모의 모더니즘 건축에서부터 기인한다고 볼 수 있다. 80년대에 들어서 기술의 진보와 경제 성장에 힘입어, 기능적이고 합리적인 모더니즘의 특성을 이어받으면서도 신소재의 사용과 형태적 오브제성, 그리고 공간의 상호 관입성과 실내공간에 있어서 개방성을 추구하면서 레이트 모더니즘이라는 카테고리로 분류할 수 있는 건축작품들이 나오게 된다.¹⁹⁾ 그러나 우리들의 일상을 지배하는 주택과 도시환경의 문제에 있어서는 1960년대부터 이어져 온 국가 주도의 개발논리에서 벗어나지 못하고 있었다. 특히, 80년대 올림픽을 비롯한 국제 행사를 계기로 시작된 달동네 재개발과 신도시 개발은 획일적인 아파트 단지의 건설로 이어지면서 대도시뿐만

14) 권용찬·전봉희, 1960년대와 1970년대 초반의 공영 공동주택에 보이는 공유주택화 경향, 대한건축학회논문집 Vol.28 No.11, 2012.11, p.236

15) 안창모, 앞의 책, pp.100-101

16) 박길룡, 한국의 현대건축과 포스트-모더니즘, 한국학연구 Vol.5, 1993, pp.391-392

17) 안창모, 앞의 책, p.138

18) 박길룡, 앞의 학술지 논문, p.392

19) 김용균, 현대건축사조별로 본 한국현대건축의 특성에 관한 연구, 수원대 석사논문, 1993, p.12

12) 안창모, 한국 현대건축 50년, 초판, 재원, 서울, 1996, pp.84-89

13) 정인하, 집은 노래 불러야 한다 : 한국 근대건축의 기점 / 김중업, 초판, 하늘아래, 서울, 2002, pp.117-118

아니라, 지방의 농경지 풍경도 바꾸어 버렸다. 이와 같은 경향은 90년대에도 계속 이어지게 된다.²⁰⁾

이상에서 간략하게 살펴본 바와 같이, 20세기 한국 현대건축에 대한 일반적인 견해는 무분별하게 유입된 서구의 건축경향에 대해 한국 건축계가 능동적인 대처를 해지 못했다는 논지를 유지하고 있다. 즉, 1960년대 김종업과 김수근의 대건축가 시대에서부터 현재에 이르기까지 외국의 건축사조를 수용하면서도 그 안에서 한국건축만의 정체성을 찾아야 한다는 강박에서 벗어나지 못하고 있다고 볼 수 있다.

이에 비하여 1997년을 기점으로 한국영화의 중흥기를 이끈 주요 한국영화 작품들 속 공간들은 한국 건축계가 오랫동안 가져왔던 속박에서 벗어나, 한국 현대건축의 흐름에서 비난의 대상이 된 획일화된 모더니즘 건축공간 속에서 한국 영화만의 독창적인 영상미를 찾아냈다. 이에 본 연구에서는 이 작품들 속 공간들을 분석함으로써, 한국 현대건축에 대한 새로운 시각을 제시한다.

3. 1997년 이후 한국영화의 공간특성

3.1. 70·80년대 일상적 공간의 영화적 해석

1997년 한국영화의 새로운 부흥을 알렸던 주요작품으로 많이 거론되고 있는 영화로 이창동 감독의 ‘초록물고기’를 들 수 있다. 여기서 감독은 갱스터 느와르의 외연에 한국 도시문명의 역사를 응축했다는 평가를 받고 있다.²¹⁾ 즉, 획일화된 신도시 개발로 인해 소외되는 인간군상에 대한 비판적 시각을 제시한 것이다.

이후 ‘초록 물고기’는 장르가 가지는 관습과 리얼리즘을 탈피하면서 새로운 작가주의적인 틀을 확립한 감독들에게 새로운 효시를 알리는 작품이 되었다.²²⁾ 그러나 ‘초록 물고기’는 80년대 대규모 개발의 한국 현대건축을 공간적 배경으로 사용했을 뿐, 이들 공간 자체를 영화의 내레이션에 활용하는 데에는 한계를 가지고 있었다. 이에 비하여 같은 1997년에 개봉한 장운호 감독의 ‘접속’은 비록 ‘초록 물고기’처럼 80년대의 도시가 아닌 영화와 동시대인 90년대를 배경으로 하고 있지만, 주요 장면에서 내레이션 구축에 70·80년대의 한국 모더니즘적인 특성을 가진 공간을 활용한 초기 사례로 볼 수 있다.

‘접속’의 두 주인공은 영화가 종료될 때까지 같은 공간에 있음에도 서로를 인지하지 못하고, 오로지 PC통신을 통해서 익명의 관계만을 유지한다. 그래서 이 영화에서는 두 주인공의 만남을 암시하는 내러티브의 구축이 필수적

이었다. 그 중요한 쇼트가 바로 <그림 4>의 레코드 가게 앞 계단 장면이라 할 수 있다.

이를 분석해 보면, <그림 4>의 전체 쇼트들은 대부분 계단의 위쪽에서 두 주인공의 움직임을 살펴보는 앵글의 위치를 접하여, 관객이 철저하게 관찰자적인 입장에서 공간을 파악해 두도록 설정하였다. 이는 <그림 4-(a)·(b)·(d)>에 해당하는 쇼트로서, 얼핏 계단에서 내려오는 여자주인공의 주지적인 시선이 담긴 앵글로 볼 수도 있지만, 이들 쇼트들에 여자주인공이 들어서면서 관객의



<그림 4> “접속”의 레코드가게 계단쇼트

시선으로 고정되도록 의도되었음을 알 수 있다. 그러면서 의도적으로 계단 아래에서 위를 올라보는 역쇼트로 교차편집을 하지 않고, 관습적인 위치의 카메라 앵글, 즉 <그림 2-(b)>의 쇼트인 <그림 4-(c)>을 삽입하면서 같은 공간에 두 주인공을 둠으로써 전지적인 관찰자의 시점을 확보하여 이 둘의 인연이 가지는 내러티브를 관객들에게 인지시켰다.

이와 같은 독특한 계단 쇼트편집이 가능했던 것은 특별한 장식이 없는 흰 색 계단 복도의 역할이 컸다. 감독이 전체 영화에서 가장 중요한 내레이션의 핵심이 되는 이 공간에 특별한 세트를 활용하지 않은 것은 주인공의 주요동선을 부각시키기 위한 선택으로 사료된다.

1997년 이후 대표적인 한국영화에서는 ‘접속’과 마찬가지로 주요 등장인물의 동선과 성격, 그리고 영화의 내레이션을 구축하는 데에 있어서, 7·80년대 우리에게 익숙한 한국 모더니즘 공간을 배경으로 하는 사례를 많이 발견할 수 있다. 그 대표작으로 박기형 감독의 ‘여고괴담’을 들 수 있는데, <그림 5-(a)>에서 알 수 있듯이 1998년의 영화이지만 영화의 배경이 되는 학교는 80년대 고등학교 교사를 연상시키는 흰색의 전형적인 모더니즘 건축물로서 당시의 시대적 배경을 고려하지 않았다. 내부공간도 <그림 5-(b)·(c)>의 교실과 복도공간도 흰색 벽의 단순한 공간을 그대로 활용함으로써, 인물의 동선이 두드러지게 하는 ‘접속’의 방법론을 그대로 답습한다.

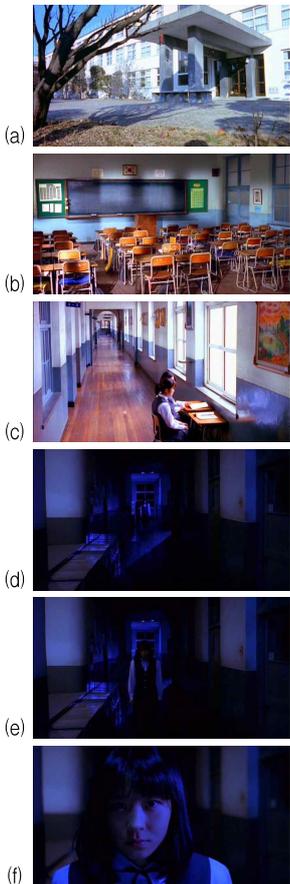
이를 단적으로 보여주는 장면이 <그림 5-(d)·(e)·(f)>의 복도 쇼트이다. 여기서는 점프컷(jump cut)²³⁾을 활용했는데, 복도 저편에 인물을 풀샷으로 잡고, 곧바로

20) 안창모, 앞의 책, pp.171-174

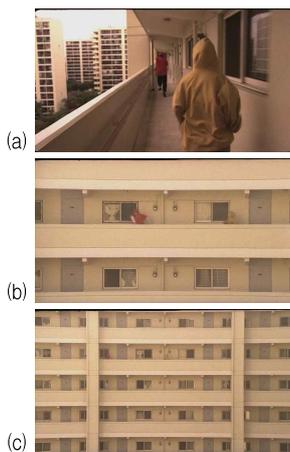
21) 김영진, 현대 한국영화의 작가적 경향에 대하여: 장르의 변용성을 중심으로, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사논문, 2006, p.62

22) 주진숙, 한국현대사회의 대한 성찰적 기회로서 이창동의 영화들, 영상예술연구 Vol.11, 2007, p.114

23) 영화의 배경을 촬영하는 카메라 앵글을 고정시키고, 인물의 등장이나 동작을 일반적인 디졸브로 처리하지 않고, 시간을 뛰어넘어 점프하도록 편집하는 영화 기법



<그림 5> “여고괴담”의 영화속 배경과 복도쇼트



<그림 6> ‘플란다스의 개’의 아파트 복도 추격쇼트



<그림 7> ‘플란다스의 개’의 옥상장면

미디어 샷과 클로즈업으로 편집하면서 공포심을 극대화하였다. 여기서도 흰색 벽은 점프 컷의 효과를 극대화하는 데에 중요한 배경적 역할을 한다.

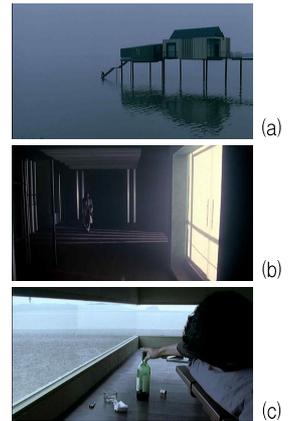
이처럼 공포영화 장르에 우리가 흔히 볼 수 있는 일상의 공간들이 영화의 주요 배경이 된 것은 IMF체제로 진입하게 되면서, 지나간 시대의 지배적인 이념과 담론의 구속력이 허물어진 당시의 시대상을 반영한 것으로 볼 수 있다. 즉, 고도성장만이 진리였던 70·80년대 시대의 학교를 낫설고, 무서운 공간으로 재현함으로써 이전 시기까지 익숙했던 것 예컨대, 자본주의, 사회, 학교, 가정 등에 억압되었던 감정을 분출하는 동시에 이를 기반으로 새로운 영화적 상상력을 구축하였다.²⁴⁾

비록 공포영화는 아니지만 70·80년대 일상적인 공간에 환상적인 요소를 가미시킨 사례로 봉준호 감독의 ‘플란다스의 개’를 들 수 있다. 특히 <그림 6>의 아파트 복도 추격신을 보면, ‘접속’과 ‘여고괴담’보다 훨씬 더 복잡하고 활동적인 편집쇼트를 통해서 인물의 역동성을 극대화하였다. 이 쇼트들은 처음에는 <그림 6-(a)>의 일반적인 시선의 추격장면에서 출발하지만, 이를 계속 연계시키지 않고, <그림 6-(b)·(c)>에서 알 수 있듯이 전체 아파트 복도의 풀샷을 삽입시켜, 긴장감을 극대화시키는 편집을 활용하였다. 이 쇼트들은 이후 영화의 결말에서 여주인공이 개를 구출하려

나서는 <그림 7>의 옥상장면에서 아파트 물탱크 탑 위에서 그녀를 응원하는 다수의 노란 후드티 군중이 나오는 장면과 함께, 일상의 공간인 평범한 아파트에 주인공의 역동적인 동선들을 덧붙여 새로운 공간적 이미지를 창출하는 데에 일조했다.

3.2. 동시대 건축적 경향의 세트공간

앞서 한국영화의 중흥기를 이끈 ‘접속’, ‘여고괴담’, ‘플란다스의 개’가 7·80년대의 일반적인 한국 모더니즘 공간에서 영상적인 활력을 이끌어 냈다면, 90년대 동시대에 엿보이는 한국 현대건축의 경향에 따른 공간을 활용하여 새로운 영상미를 창출한 영화로서 이현승 감독의 ‘시월애’, 박찬욱 감독의 ‘올드보이’, 그리고 김지운 감독의 ‘장화, 홍련’을 들 수 있다.



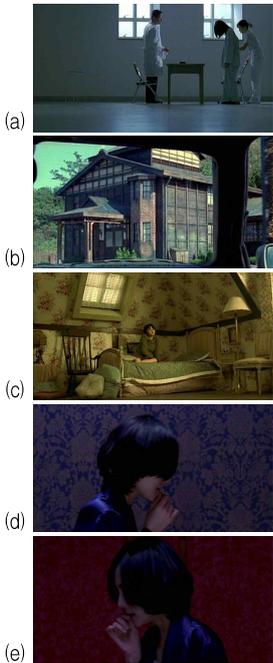
<그림 8> ‘시월애’의 해변가 주택의 전경과 내부

이 영화들은 영화배경이 되는 세트공간이 영화의 전체적인 서사구조에 영향을 줄 수 있을 만큼 그 의미가 확대되어 있다. 그 첫 사례로 이현승 감독의 ‘시월애’를 살펴보면, 각기 다른 시간대를 살고 있는 남녀주인공이 하나의 주택을 매개로 연계되어 가는 내레이션을 가지고 있다. 이에 이 영화에서는 <그림 8>의 해변가 주택이 매우 중요한 미장센과 소도구로 활용이 되었기에, 감독은 세트제작에 현직 건축가들의 자문을 구했고, 당시 ‘여고괴담’을 비롯하여 독창적인 영화 세트 공간을 많이 참여했던 청솔아트에 세트를 맡기었다. 그래서 탄생된 해변가 주택을 보다 자세히 분석해보면, <그림 8-(a)>에서 알 수 있듯이 건축물 외부에 금속판과 같은 신소재를 사용했고, 텅 비워져 있는 갯벌 위에 홀로 세워져 있는 건물 매스의 형태적 오브제성, 그리고 <그림 8-(b)·(c)>에서 보이는 바와 같이 실내공간의 개방성과 유리를 활용한 내외부 공간의 상호관입성이 엿보인다. 이를 통해 시월애의 주배경이 되는 해변가 주택이 80년대 후반부터 90년대에 걸쳐 한국 현대건축에 한 축을 담당했던 레이트 모더니즘의 성향을 보여주고 있음을 알 수 있었다.

그럼에도 불구하고, ‘시월애’의 주택세트가 영화의 주제와 연관된 내레이션을 완성시키는 데에 적합한 세트였는지에 대해서는 여러 평가가 있어왔다. 이는 영화 속 주택이 절제미를 중요시하는 레이트 모더니즘을 표방한 것에 비해, 판타지적인 요소를 담고 있는 영화의 내러티브가 가진 불일치에서부터 비롯되는 것이라 볼 수 있다.

반면 같은 청솔아트가 세트에 참여한 김지운 감독의 ‘장화, 홍련’은 영화의 주제와 관련되어 영화의 배경이 되는

24) 주창규, 앞의 학술지 논문, pp.529-530



<그림 9> “장화, 홍련”의 배경 주택과 주요장면

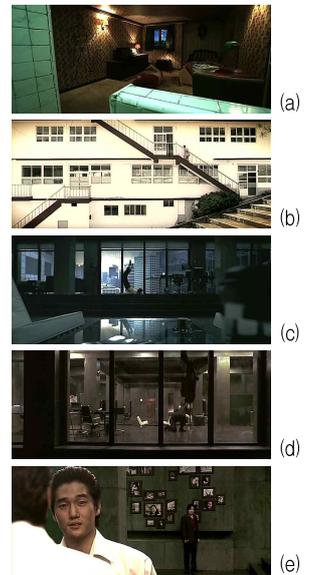
주택세트가 매우 적합한 것으로 판단된다. <그림 9-(b)>를 보면 주택의 외관은 일본풍의 주택으로 판단되지만, 내부인 <그림 9-(c)>를 보면, 빅토리아풍의 고풍스러운 벽지와 가구세팅들로 반전을 이루고 있다. 이는 이 영화의 도입부에 절제된 병원의 하얀 벽 공간인 <그림 9-(a)>와 대비되어, 여주인공의 정신적인 불안을 미장센으로 반복시키면서, 이를 소도구로까지 확대한 것이라고 볼 수 있다. 이와 같은 감독의 편집전략은 인물의 불안을 드러내는 쇼트에서도 돋보이는 데, 예를 들어 <그림 9-(d)·(e)>를 보면 청과 적색의 무늬가 돋보이는 두 가지 다른 벽지를 서성이는 인물의 모습을 교차편집을 하여 인물의 불안감을 미장센으로 완성시켰다.

원래 고전소설인 ‘장화홍련전’을 모티브로 한 ‘장화, 홍련’은 전통적인 콘텍스트를 재창조하는 포스트 모더니즘적인 경향이 돋보이는 작품이었다. 이에 영화 세트에 있어서도 일본 강점기 시대의 일본주택에 빅토리아 시대의 장식과 가구들을 접목하여, 새로운 영화적 공간을 창출해냄으로써 이 영화의 포스트 모더니즘의 성향을 한층 더 강화 시켰다.

‘시월애’와 ‘장화, 홍련’의 영화세트에서 각각 레이트 모더니즘과 포스트 모더니즘, 하나의 건축적인 사조가 강하게 나타났다면, 박찬욱 감독의 ‘올드보이’의 세트공간은 다양한 건축사조의 경향이 나타난다. 원래 ‘올드보이’는 츠치야 가론과 미네기시 노부아키의 일본 동맹만화가 원작이지만, 기본적인 골격만 가져왔을 뿐 영화의 스토리와 내레이션은 박찬욱 감독의 독창적인 창작으로 볼 수 있다. 그러나, 역시 원작의 콘텍스트를 차용한 점이나 고전적인 오디푸스의 비극과 현대적인 햄릿의 비극을 영화의 서사적 구조에 덧붙이면서 동시에 히치콕의 영화적 방식을 적용한 함²⁵⁾으로써 ‘장화 홍련’과 같은 포스트 모더니즘적인 성격의 서사구조를 갖추고 있다. 그러나 영화세트 공간의 접근에 있어서는 ‘장화, 홍련’보다는 <그림 10-(a)·(b)>에서 알 수 있듯이 ‘접속’과 ‘여고 괴담’, ‘플란다스의 개’와 마찬가지로 7·80년대 한국의 일상적인 모더니즘 공간을 활용하기도 하며, <그림

10-(c)·(d)>에서 보이는 바와 같이 ‘시월애’의 레이트 모더니즘의 공간세트를 사용하기도 했다.

박찬욱 감독이 이처럼 대비되는 영화세트 공간을 활용한 것은 두 주인공의 성격을 차별화하기 위한 하나의 전략으로 보인다. 이와 같은 감독의 의도가 가장 잘 드러나는 장면이 <그림 10-(e)>라고 할 수 있다. 히치콕에 대한 오마주처럼 보이는 이 장면은 거울을 통해서 한 화면에 두 주인공이 잡히게 되는 데, 화면 뒤편에 머물고 있는 주인공을 그의 과거 역사가들이 담겨져 있는 사진틀 앞에 두어 그가 과거에 사로잡힌다는 의미의 미장센을 구축하였다. 동시에 거울 앞에 놓여 있는 또 다른 주인공은 거울에 투영이 되는 화자로서 같은 화면의 틀에 갇히면서 사진틀 앞에 있는 주인공과 대비되도록 두면서도 동시에, 그도 과거에 사로잡혀 있다는 이미지를 주도록 이중적인 서사구조를 갖추었다.



<그림 10> ‘올드보이’의 영화 속 주요공간

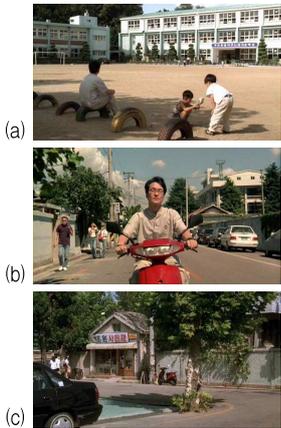
4. 현대 한국영화 속 건축공간 분석

4.1. 무장식의 모더니즘 건축공간

모더니즘 건축은 기존의 서양건축이 가지고 있었던 전통성을 배제하고, 새로운 건축언어를 만들고자 노력해왔다. 그렇지만 국제주의 양식이 모더니즘 건축의 대표적인 형식이 되면서, 박스형의 건축매스와 띠창, 그리고 하얀색 페인트가 모더니즘 건축 전체를 대변하는 것처럼 인식되어왔다. 그러나 실질적인 모더니즘 건축은 과거 서양의 기존 전통건축이 구축해온 장식을 탈피하여, 차별성을 가지는 건축어휘의 확립에 그 진정한 정신이 있다고 볼 수 있다. 그런 의미에서 모더니즘 건축의 무장식성은 장식성의 배제라는 측면보다는 새로운 디자인의 출발로 인지되어야 할 것이다. 그러나 한국 현대건축에서는 앞서 2장에서 전술한 바와 같이, 모더니즘 자체의 본질적 의미를 한국적인 상황으로 충분히 풀어가지 못한 채, 고도성장의 논리에 지배당하면서 오랜 기간 동안 그 정체성을 찾는 데에 어려움을 겪어왔다.

그런데, 3장에서 살펴본 바와 같이 1997년 이후 한국의 현대영화에서는 한국 현대건축계가 문제로 인식되어온 일상적이고 획일적인 한국의 현대공간 속에서 모더니즘 건축의 무장식성이 가지고 있는 본질을 인지하고, 이에 대한

25) 마르크 그로슬러, ‘즐거운 엉뚱함의 영감: 박찬욱’, 한국의 영화감독 7인을 말한다, 김진환 외 2인 譯, 초판, 서울, 도서출판 본북스, 2007, p.160



<그림 11> '8월의 크리스마스' 속 주요 영화속 배경



<그림 12> '8월의 크리스마스'의 주요 쇼트

영화적인 해석을 가미했다. 즉, 단순한 세트 혹은 평범한 한국의 현대건축 공간 속에서 인물의 움직임을 더 두드러지게 보이게 함으로써, 전체적인 내레이션에 있어서 인물의 움직임을 통해서 중요한 쇼트를 구축하도록 한 것이다.

이를 대표할 수 있는 영화로 허진호 감독의 '8월의 크리스마스'를 들 수 있다. 앞서 언급했던 '여고괴담', '플란다스의 개'와 마찬가지로 이 영화의 배경은 1990년대의 서울 근교의 도시로 설정이 되었지만, 실제로는 7·80년대의 정서가 배어져 있는 <그림 11>의 군산 신창동을 주요 로케이션장으로 삼았다.

이에 '8월의 크리스마스'는 앞서 언급한 영화와 마찬가지로 <그림 12-(a)>의 초등학교 운동장의 달리기 쇼트에서 두 인물간의 성격과 역동성을 표현하기 위해 배경이 되는 학교를 장식이 없는 박스형의 전형적인 모더니즘

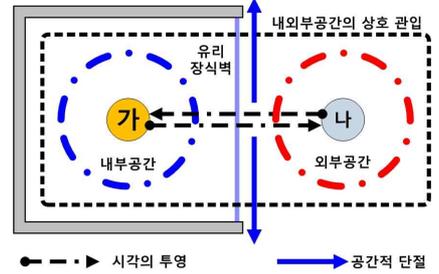
건축공간을 활용하였다.

그림에도 불구하고 영화 속 공간을 활용하는 데에 있어서 '8월의 크리스마스'가 '여고괴담'과 '플란다스의 개'와 차별성을 가지고 있는 것은 '점속'의 레코드 가게 계단 쇼트에서 보이는 것과 마찬가지로 영화 속 공간이 미장센의 차원을 넘어서 소도구로 활용되는 쇼트들에 일상적인 모더니즘 공간을 활용했기 때문이다. 그 대표적인 장면으로 <그림 12-(b)·(c)>을 들 수 있다. 이 거리는 <그림 11-(b)>에서 알 수 있듯이 7·80년대에 흔히 볼 수 있었던 인도와 차도가 하나인 도로이다. 그런데 '8월의 크리스마스'에서는 이 일상적인 모더니즘 성격의 거리에 두 인물을 두고, 비를 계기로 지나가는 차들을 피해가면서 서로 가깝게 다가가게 되면서 두 인물의 정서적인 거리감이 줄어드는 것을 영상적으로 표현하였다.

이러한 측면에서 보았을 때, '8월의 크리스마스'는 단순히 인물의 동선과 역동성을 강조하기 위한 배경으로 영화적 배경을 채용했다기 보다는, '올드 보이'처럼 인물의 성격과 정서적인 측면을 미장센과 소도구로 완성시키기 위해 7·80년대의 모더니즘 건축공간을 적용했다고 볼 수 있다.

4.2. 시각의 투영과 공간적 단절

<그림 13>은 <그림 3>을 기반으로 전면 유리 장식벽을 활용한 모더니즘 건축의 공간구성원리를 설명한 것이다. <그림 3>에서 설명

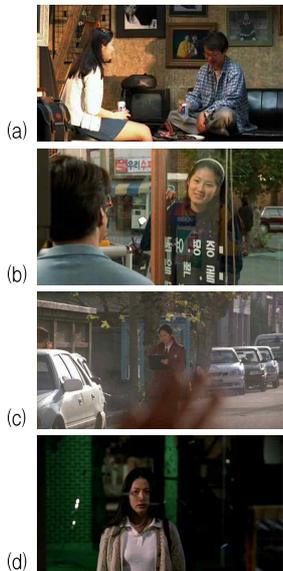


<그림 13> 유리 장식벽을 활용한 모더니즘 건축의 공간구성원리

한 바와 같이, <그림 2-(a)>에 해당하는 카메라의 위치에서는 내부 공간에 위치한 (가)와 외부공간의 (나)의 위치에서는 유리를 통한 시각의 투영으로 두 존재를 인지함으로써 내외부공간의 상호 관입이 일어난다. 그러나 실제에 있어서 관습적인 쇼트/역쇼트의 카메라 위치인 <그림 2-(b)>로 보았을 때는, <그림 13>에서 알 수 있듯이, 유리 장식벽이 인지되고 공간의 연속성이 단절되어, 내외부 공간으로 분할된다.

앞서 2장에서 언급한 바와 같이 모더니즘 건축에 있어서 전면 유리창을 통한 시각적 공간의 상호관입과 단절을 활용한 것은 이전 서양전통건축이 가지고 있었던 전통적 벽의 역할과 의미와 큰 차별성을 가지게 만들었다. 그러나 앞서 살펴본 바와 같이 한국에서 모더니즘이 유입되던 시기에 전면 유리창, 즉 커튼 월(curtain wall)을 활용한 모더니즘 건축의 공간구성원리보다는 한국의 전통성과 모더니즘 건축정신을 융합하려는 시도가 주를 이루었다.

20세기 한국 현대건축의 흐름에서 모더니즘 건축공간에서 전면유리창이 가지고 있는 공간관입과 확장을 본격적으로 활용하게 된 것은 2장 말미에서 전술한 바와 같이 레이트 모더니즘 시기로 볼 수 있다. 이에 레이트 모더니즘의 성격을 내포하고 있는 '시월애'의 <그림 8-(c)>, '올드 보이'의 <그림 10-(c)·(d)>의 장면들은 이와 같은 공간구성원리를 활용하여 주인공의 상황과 성격을 보여주는 미장센의 좋은 사례라고 볼 수 있다. 하지만 영화 속 공간이 하나의 소도구로까지 격상되는 쇼트는 70·80년대의 모더니즘 건축공간을 배경으로 하고 있는 '8월의 크리스마스'에서 확인할 수 있다. <그림 14-(a)>를 보면 두 주인공이 대화를 나누는 과정 속에 유리창을 통해 바깥쪽에서 자동차 불빛이 유입되는 데, 그 위치는 유리 장식벽을 활용한 모더니즘 내외부 공간의 특성상, 공간의 단절을 느끼게 하는 관습적인 쇼트/역쇼트의 카메라 위치이다. 즉, 일반적으로 유리 장식벽으로 구분되는 모더니즘건축의 내외부 공간의 단절을 표현하는 <그림 2-(b)>의 카메라 위치에 자동차 불빛을 두으로써 내외부 공간의 관입을 은유하는 독특한 영상구성을 선보인 것이다.



<그림 14> '8월의 크리스마스' 유리창을 이용한 쇼트

이와 함께 내외부 공간의 연계를 표현하는 데에 유리창 <그림 2-(a)>의 쇼트/역쇼트 카메라 위치에서는 시각적인 내외부공간의 관입 이외에도 심리적인 장치로서 유리창을 중요한 물리적 소도구로 활용하였다. <그림 14-(b)>을 보면 이 영화의 두 주인공 사이에는 이처럼 유리창이 가로막고 있는 경우가 많이 나온다. 이는 유리창을 통한 시각을 통한 공간의 확장으로 두 인물간의 심리적인 교류가 이루어지지만, 유리창을 통한 내외부공간의 분리로 인해 신체적인 측면에서는 같이 할 수 없음을 암시하는 내레이션 구성이다. 이를 극적으로 보여주는 쇼트로 <그림 14-(c)>를 들 수 있다. 여기서 남주인공은 유리창을 통해서 관입되어온 그녀의 모습을 손으로 쓰다듬으로써, 관객들에게 그녀와 같은 공간에 함께 하고 싶은 남자주인공의 심정을 단적으로 느낄 수 있게 하였다. 이 장면은 <그림 14-(d)>에서는 여주인공이 사진관의 유리창을 깨고 서 있는 모습을 내부에서 잡는 장면과 대치되는 데, 여기서는 내부에 관객의 시선을 두어, 우다르가 주장한 '부채자'의 원리를 구현했다. 즉, 시한부 인생을 살고 있는 남자의 입장을 대변하는 것으로 파악할 수 있다.

이처럼 한국의 현대영화는 모더니즘 건축의 근본원리 중 하나인 유리창의 시각 투영과 공간 단절의 양면적인 원리를 영화의 내레이션 구성에 적극적으로 활용하고 있음을 알 수 있다. 이는 앞서 무장식의 공간들이 미장센에서 한 단계 발전되어 소도구로서 영화의 주요한 요소로 작용함과 같은 맥락에서 이해될 수 있다.

4.3. 오픈 스페이스의 공간성격 구분

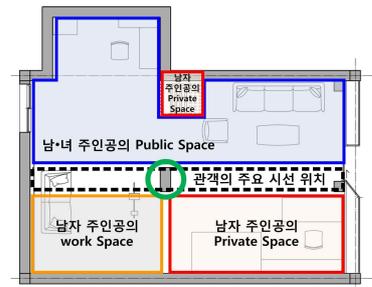
<그림 15-(a)>는 '8월의 크리스마스'의 주 촬영장소인 사진관의 내부평면을 도식화한 것이다. 이 세트공간 역시 '여고괴담'과 '시월애', '장화, 홍련'을 담당했던 청솔아트가 참여했다. <그림 11-(c)>의 사진관 전경을 보면 평지붕이 아닌 박공지붕이지만, 구조벽을 사용하지 않고 기둥을 활용하여 벽으로 공간을 나누지 않고 전체 공간을 오픈하여 사용했다. 즉 이 공간에 도미노 시스템을 기반으로 한 모더니즘 건축공간의 원리가 활용되었다고 볼 수 있는 것이다.

벽 대신 기둥 라멘구조로서 공간을 구획한 오픈 스페이스

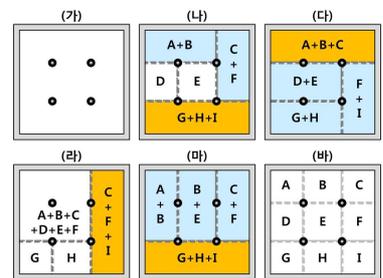
스(open space)는 고정적인 공간구성보다는 상황에 따라, 공간을 점유하고 사용할 수 있도록 되어 있다. <그림 16>은 이와 같은 오픈 스페이스의 개념을 설명한 것으로, 여기서 <그림 16-(가)>를 보면 4개의 기둥이 있지만 전체 공간이 개방되어 하나의 공간임을 알 수 있다. 그러나 <그림 16-(나)·(다)·(라)·(마)>를 보면, 4개의 기둥을 기점으로 다양한 공간적 요구에 따라 여러 타입의 공간의 확대와 축소가 가능한 공간임을 알 수 있다. 결국 <그림 16-(가)>는 하나의 개방된 공간인 동시에, <그림 16-(바)>처럼 A에서 I까지 모두 9개의 단위공간으로 나뉜다. 그 과정에서 4



(b) 평면의 공간구분



<그림 15> '8월의 크리스마스'의 사진관 평면과 공간구분



<그림 16> 오픈 스페이스 개념도

<표 1> '8월의 크리스마스' 사진관 속 주요 배경 비교

구분	Private Space	Public Space
(a) 응접 공간		
(b) 작업 공간		
(c) 촬영 공간		
(d) 다락방 사다리		

'8월의 크리스마스'의 사진관에서 오픈 스페이스의 개념이 적용되어 주인공 인물들의 공간 점유에 따라서 공간의 성격이 확대 축소된다. '8월의 크리스마스'의 사진관은 전체적으로 남자 주인공

공의 private space였다. 그러나 <표 1>을 보면 다른 인물들이 이 공간 안으로 들어오면서 public space로 변화함을 알 수 있다. 이러한 공간 성격변화는 홀로 시한부 인생을 살아가는 남자주인공의 심적변화를 시각적으로 관객이 인지할 수 있도록 한 감독의 설정으로 파악된다.

이 과정에서 <그림 15-(b)>에서 보이는 바와 같이 공간의 성격이 가운데에 위치한 기둥을 중심으로 남자 주인공의 private space와 work space, 그리고 남·녀 주인공의 public space로 영화가 진행되는 과정에서 크게 3부분으로 구분이 된다. 여기서 한 가지 재미있는 것은 기둥을 중심으로 하여, 세 공간의 성격이 분리된다는 점이다. 그와 함께 주인공들의 인물적 성격을 드러나게 하는 <표 1>의 여러 주요장면들이 기둥을 중심으로 좌우측으로 관객의 주요시선이 위치를 점하고 있다. 즉, <그림



<그림 17> '8월의 크리스마스'에서 두 주인공의 정서적 교감장면

2-(b)>의 관습적인 쇼트/역쇼트에서 카메라 위치가 배치되는 지점이 바로 여기가 되는 것이다. 또한 <그림 17>에서 알 수 있듯이 두 인물에 정서적 교감이 이루어지는 장소도 이 위치이다. 이는 <그림 16>에서처럼 오픈 스페이스에서 공간의 확대와 변화에 기준이 되는 기둥의 역할에 그대로 활용한 것이다.

이처럼 1997년 이후의 한국 현대영화 속 내부공간은 모더니즘 건축의 오픈 스페이스의 근본원리를 활용하여, 인물의 성격과 스토리에 부합되는 공간을 소도구로 활용하여 한 차원 높은 영상미학을 추구하였다.

5. 결론

이상의 연구에서 살펴본 바와 같이, 1997년 이후를 대표하는 한국영화 속 공간들은 20세기 현대건축의 흐름 속에서 저평가 받은 일상적인 한국의 모더니즘 건축에 대한 새로운 해석을 영상으로 풀어 놓았음을 알 수 있었다. 이에 결론을 정리하면 다음과 같다.

첫 번째, 1997년 이후 대표적인 한국 현대영화는 크게 7·80년대의 일상적인 모더니즘 공간을 배경으로 하는 경우와 미장센 구성을 위해 동시대의 건축적인 경향들, 즉 레이트 모더니즘과 포스트 모더니즘적인 성격의 공간들을 활용하여 새로운 영화 속 공간을 창출한 두 가지 경우로 나눌 수 있다.

두 번째, 한국현대 영화에서는 극중 인물의 성격과 정서적인 측면을 확연하게 드러나게 하기 위한 소도구로서 한국 모더니즘 건축의 무장식성을 활용하였다. 이는 단순히 인물의 역동성을 강조하기 위해 모더니즘 공간을

배경으로 한 것에서 한 단계 발전한 것으로, 한국영화의 새로운 영상미를 창출하는 데 있어서 큰 기여를 했다.

세 번째, 한국현대 영화에서는 모더니즘 건축에서 전면 유리창을 활용한 내외부공간의 소통과 공간적 단절을 내레이션 구성의 중요한 장치로서 활용하였다. 이는 무장식의 공간과 함께, 7·80년대 한국 모더니즘 건축에서 있어서 저평가되어온 일상적이고 확실적인 한국 모더니즘 건축에 대한 새로운 가치를 인식할 수 있는 기회를 제공하였다.

네 번째, 한국의 현대영화에서는 기능에 따라 공간의 확대와 축소, 그리고 구분을 가능케 하는 오픈 스페이스의 원리를 적용하여, 카메라의 위치를 선정함으로써 인물의 성격과 스토리에 부합되는 공간을 창출할 수 있는 방법론을 구축하였다. 이와 같은 연출방법론이 가장 이상적으로 활용된 작품으로 허진호 감독의 '8월의 크리스마스'를 들 수 있다.

1997년 이후, 한국영화는 작품과 흥행에 있어서 그 동안 비약적인 발전을 해왔다. 그 과정을 통해서 구축된 영화 공간들은 본 연구에서 살펴본 바와 같이 한국의 일상적인 현대 건축공간이 가지고 있는 근원적인 모더니즘 특성들에 대한 이해가 기반이 되어 있다. 이에 본 연구를 출발점으로 삼아 보다 활발한 한국 현대영화와 현대건축의 비교분석연구들이 이루어져, 두 분야의 발전에 새로운 시각이 제공되었으면 하는 바람이다.

참고문헌

1. David Bordwell · Kristin Thompson, 영화예술(Film art : An introduction), 주진숙 · 이용관 譯, 6판, 이론과 실천, 서울, 1993
2. David Bordwell, 영화의 내레이션 I (Narration in the Fiction Film), 오영숙 譯, 초판, 시각과 언어, 서울, 2007
3. 마르크 그로술리, '즐거운 영평함의 영감: 박찬욱', 한국의 영화감독 7인을 말한다, 김진환 외 2인 譯, 초판, 서울, 도서출판 본북스, 2007
4. 홍성용, 영화속의 건축이야기, 초판, 발인, 서울, 1992
5. 안창모, 한국 현대건축 50년, 초판, 재원, 서울, 1996
6. 정인하, 집은 노래 불러야 한다 : 한국 근대건축의 기점 / 김중업, 초판, 하늘아래, 서울, 2002
7. 김용균, 현대건축사조별로 본 한국현대건축의 특성에 관한 연구, 수원대 석사논문, 1993
8. 김영진, 현대 한국영화의 작가적 경향에 대하여: 장르의 변용성을 중심으로, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사논문, 2006
9. 주창규, 한국영화 르네상스(1997~2006)의 동역학에 대한 연구-영화 산업의 '하이 모더니즘'과 '미적 르네상스'의 탈구를 중심으로, 영화연구 50호, 2011.12
10. 피종호, 모더니즘의 영상미학, 카프카연구 Vol.7 No.1, 1999
11. 주진숙, 한국현대사화에 대한 성찰적 기회로서 이창동의 영화들, 영상예술연구 Vol.11, 2007
12. 권용찬 · 전봉희, 1960년대와 1970년대 초반의 공영 공동주택에 보이는 공유주택화 경향, 대한건축학회논문집 Vol.28 No.11, 2012.11
13. 박길룡, 한국의 현대건축과 포스트-모더니즘, 한국학연구 Vol.5, 1993

[논문접수 : 2013. 06. 27]

[1차 심사 : 2013. 07. 16]

[2차 심사 : 2013. 07. 23]

[게재확정 : 2013. 08. 09]