

전쟁영화에서 초록의 색채표현과 파토스

김 종 국*

Pathos of Color Green Expressed in Korean War Films

Jong-Guk Kim*

Abstract

War films are a general term for films that have battlefields as their main background. Although war films as a genre directly deal with combat situations, they also deal with characters or subjects related to war. War films promote patriotism and nationalism, but they also argue against war by highlighting the disastrous war. This study is based on the color theory that the meaning of film color is temporarily and infinitely generated according to the cultural differences, with Eisenstein's creative theory on film color and pathos. I wanted to clarify the pathos effect and the meaning of color green expressed in the Korean war films. In war films, colors are visualized in art forms such as symbols, similes and metaphors. In war films, color green symbolizes life. On the battlefield, the green of nature stands against the catastrophic situation. The green of ecology, which insists on the flow of life, evokes fear in ecological crises such as war, disaster and climate change. The dark green caused by a catastrophe like war warns of the destruction of life. The connotation of color is temporarily and infinitely expands according to the cultural differences. The dark green, which visualizes the battlefield of destruction, is a form and element of pathos that indicates changes in emotions such as sadness, pity, grief and despair. Pathos as an emotional appeal is a leap from the quality to the quality of the means of expression and refers to the departure from Dasein. The green color that dominates the visuals of war films is a symbol of life and functions as a pathos that makes emotional changes take a new leap. A qualitative leap through pathos means all changes that become new.

Keywords : War Film, Color Green, Pathos, Life, Leap

Received : 2022. 12. 12. Revised : 2022. 12. 26. Final Acceptance : 2022. 12. 30.

※ This paper was supported by the research grant of the Baekseok University in 2022

* Professor, BaekSeok University, Division of Culture & Arts, Dongnam-gu, Cheonan-si, Chungnam, 31065, Korea,
Tel : +82-41-550-2418, e-mail : wir@daum.net

1. 서 론

전쟁영화는 소재, 내용, 배경 등이 전장을 중심으로 전개되는 일체의 영화를 말한다. 전쟁 장르영화란 전쟁 배경 영화의 총칭이라 할 수 있다. <저니스 엔드>(2018), <1917>(2020), <서부 전선 이상 없다>(2022)가 1차 세계대전을 다룬다. 2차 세계대전 배경의 전쟁영화로 <라이언 일병 구하기>(1998), <마이웨이>(2011), <푸리>(2014), <핵소 고지>(2017), <덩케르크>(2017)가 있다. <태극기 휘날리며>(2004), <웰컴 투 동막골>(2005), <포화 속으로>(2010), <고지전>(2011), <인천상륙작전>(2016)은 6.25 전쟁이 배경이다. <알포인트>(2004), <님은 먼 곳에>(2008)는 베트남 전쟁 배경의 한국영화이다. 같은 배경의 <디어 헌터>(1978), <지옥의 묵시록>(1979), <담보>(1983), <플래툰>(1986), <폴 메탈 자켓>(1986), <7월 4일생>(1989)은 할리우드 전쟁영화이다. 장르로서의 전쟁영화가 전투 상황을 직접적으로 다루지만, 단지 전쟁과 관련된 인물이나 소재를 다루기도 한다. 전쟁영화는 대체로 애국주의와 국수주의를 내세우지만, 전쟁의 참상을 부각시켜 반전을 주장한다. 전장 중심의 배경에 군복, 군용장구 등이 배치되는 전쟁영화에는 초록색이 주된 시각요소로 구성된다. 초록의 색채표현이 전쟁영화의 시각을 지배한다. 자연의 초록이 생명을 상징하지만, 인공의 초록은 독약의 색으로 쓰인다. 전쟁영화에서 색채는 상징, 직유, 은유와 같은 비유의 형식으로 시각화된다. 색조에 따라 대상과 의미가 맺는 관계는 일시적이고, 그 의미는 무한하게 확장된다. 일반적으로, 전쟁영화에 표현된 초록은 생명을 표상한다. 전쟁을 옹호하는 전쟁영화는 없다. 평화와 환경을 상징하는 초록이 삶과 죽음의 극단을 보여주는 전쟁영화에서 생명의 흐름을 시각적으로 각성시킨다.

색채는 특유의 물질성을 넘어 정서적이고 심미적인 차원에 이르며, 궁극적으로 영적 영역으로 확장된다. 주로 정서적 과정에 따라 인지되는 색채 감각 경험은 물질과 정신을 밀접하게 통합한다. 환영으로의 영화색채는 감각을 따르지만, 물질성을 가지며 정신과 연계된다. 우주와 자연의 식물에서 비롯된 초록은 이미지이며, 태양 빛의 색이다. 영화에서 표현된 이미지로서의 초록은 정신과 환영에 연계된다. 보색관계인 빨강과 대비될 때의 초록은 분열과 혼돈의 개념과 연관되고, 기능 면에서는 빨강이 명확하고 선명하지만 초록은 모호한 경계에 위치

한다. 광학적으로 초록과 빨강이 합쳐지면 무색의 백광이 된다. 생명을 상징하는 초록이 전쟁의 참상과 배치될 때에는 극단의 감정 변화를 이끈다. 비애, 연민, 동정, 슬픔 같은 감정이나 마음을 뜻하는 파토스는 감성적 호소로서 이념이나 규범을 가리키는 에토스에 반대되는 용어이다. 파토스는 감정을 다른 상태로 전이시키는 효과이다. 감정을 질적으로 변화시키는 파토스의 구성은 비약적이다. 자신을 벗어나거나 정상적인 상태에서 이탈하는 한다는 의미에서의 파토스 효과는 질적으로 다른 것으로의 변화를 말한다. 그것은 가장 직설적으로 지금의 현재와 완전히 반대되는 것으로의 대전환을 의미한다. 이 같은 파토스 효과는 전쟁영화의 시각을 지배하는 초록의 구성 방식에서 확인할 수 있다. 삶과 죽음의 혼돈 상태가 지속처럼 펼쳐지는 전장에서의 참상이 절망, 비애, 슬픔과 같은 감정으로 전이된다. 전쟁영화에서는 감정의 질적인 변화를 이끄는 시각요소로 초록이 주요한 역할을 담당한다. 이상의 논의는 이전의 선행 과제인 「영화의 초록, 생명과 물질」(2017), 「에이젠슈테인의 영화색채론」(2013), 「에이젠슈테인 영화형식의 파토스」(2015)의 개념을 가져온다. 이를 전제로 이 연구는 전쟁영화에서 색채표현의 특성과 초록색의 파토스 효과 및 기능, 그 의미를 분석한다.

전쟁영화의 색채표현이 갖는 특성에 관한 연구문제는 전쟁영화의 주요 시각요소들로 어떤 것들이 있고, 그 특성이 무엇인가이다. 다른 장르영화들과 구별되는 전쟁영화의 시각적 특성이 무엇이며, 그것이 어떤 의미를 갖는가를 고찰한다. 영화색채 초록의 파토스에 관한 연구문제로는 파토스 효과가 영화색채에서 어떻게 발현되는가이다. 전쟁영화에서 절망, 비애, 슬픔 같은 감정의 변화를 설명하고, 그 요인으로 색채시각의 기능 및 의미를 분석하고자 한다. 이 연구문제를 설명하기 위한 방법은 전쟁영화에서 표현되는 주요 시각요소로 색채가 구성되는 방식을 면밀히 고찰하고, 전쟁영화에서 초록색이 이끄는 파토스의 감정 변화를 분석한다. 색채의 상징, 직유, 은유의 비유에 연계된 함의는 문화적 차이에 따라 그 의미가 일시적이고 무한하게 발생된다는 논의를 바탕으로, 영화색채의 기능과 파토스를 설명한 에이젠슈테인의 창작론을 따르고자 한다. 이 연구는 영화의 시각을 지배하는 색채의 중요성을 이해하고, 영화의 시각을 창조하는 제작 현장에 유용한 자료로 쓰이길 바란다.

2. 전쟁영화의 정치적 함의와 시각 양식

1차 세계대전 시기에 유럽은 군지원병 모집을 위한 선전용으로 멜로드라마 영화를 애국주의에 이용했고, 할리우드는 독일에 반한 맹목적 애국주의 영화를 본격적으로 제작하였다. 2차 세계대전에는 독일과 일본과의 전투를 배경에 둔 많은 애국주의 전쟁영화가 양산되었다. 이들 전쟁영화에서 군인들은 영웅이자 자유의 수호자로 국수주의를 대표한다. 전후의 냉전기에는 반공 전쟁영화가 공산주의 국가를 주적으로 노골적인 불신과 적대감을 표출하고, 적군을 외계인으로 대체한 영화들이 등장하기도 한다. <에일리언>(1979)에서는 인간세포에 기생하는 외계생물이 백인의 세계로 침투한다. 6.25 전쟁 배경의 <매쉬>(1970)는 미국의 군국주의를 비난하지만, <패튼>(1970) 같은 영화는 미국의 캄보디아 폭격을 정당화한다. <디어 헌터>(1979)에서는 베트남전의 패배 이후 상처받은 남성성의 부활이 시도된다. 마이클(로버트 드 니로), 닉(크리스토퍼 월켄), 스티븐(존 세비지) 세 남자가 미국의 강인함과 애국적 단결을 견인한다[Ryan, 1996]. <사관과 신사>(1982)는 불우한 어린 시절을 보낸 잭(리처드 기어)이 해군 사관학교에 입학하여 교관의 가르침과 동료와의 우정, 폴라(데브라 윙거)의 사랑으로 신사로 변하는 과정을 보여준다. <탑건>(1987)에서는 해군 전투기 조종사를 양성하는 훈련학교를 배경으로 매버릭(톰 크루즈)의 동료애와 찰리(켈리 맥길리스)와의 사랑이 전개된다. <사관과 신사>, <탑건>은 멜로드라마의 전형에 우월주의와 국가주의를 덧씌운다.

<백야>(1986)는 발레리노 니콜라이와 탭 댄서 레이몬드 의 소련 탈출기를 통해 자유주의 국가 미국을 찬양한다. <메가포스군단>(1982)에서는 전 세계 자유 진영 지도자들의 지원을 받아 악의 세력을 소탕하고 자유와 정의를 수호하는 특수 정예요원들이 첨단기술의 강력한 무기를 사용한다. <람보 1,2,3,4>(1982-2008) 시리즈에서는 베트남 참전용사로 전쟁영웅이었지만 전역 후에 마땅한 직업도 없이 하찮은 존재로 취급받던 존 람보(실베스터 스텔론)가 근육질의 몸에 살인 무기를 감싸고 적대적인 보안관에 대항한다. 1989년 베를린 장벽이 붕괴되고 이어진 냉전 종식이 선언되면서 할리우드는 더 이상 반공영화를 제작하지 않지만, 악당을 테러리스트나 비백인들로 바꾼다. 할리우드는 <라이언 일병

구하기>(1998)와 <진주만>(2001) 같은 전쟁영화에서 군인의 영웅적 행위를 지속적으로 신화화한다. 소말리아 내전 배경의 <블랙 호크 다운>(2002)은 모가디슈에 파견된 미특수부대의 실화영화이다. 전쟁은 죽은 자에게만 끝난다는 오프닝 자막으로 시작하는 이 영화는 다큐멘터리 방식으로 전쟁을 사실적으로 보여주고자 한다. 본질적으로는 미국 우위의 애국주의와 전우애가 바탕에 자리한다. 아놀드 슈워제네거의 <콜래트럴 데미지>(2002), 멜 깁슨의 <위 워 솔저스>(2002)는 휴머니즘을 앞세워 힘 우위의 강한 남성성을 보여준다 [Kim, 2018]. 기본적으로 전쟁영화는 평화와 정의를 주장하지만, 애국주의나 국가주의를 바탕으로 자국의 이익을 위한 정치적 의도를 담을 수밖에 없다.

반전과 정의를 말하는 전쟁영화의 의도는 시각을 구성하는 요소들에 반영된다. 전장, 군복, 무기, 폭염 등이 전쟁영화의 시각을 대표한다. 이들 시각 요소들은 색으로 구성되고, 전쟁영화의 시각 양식은 색을 활용하는 방식으로 의미를 부여하게 된다. 색의 상징적 활용은 스포츠의 국가 대항전에서 가장 쉽게 확인할 수 있다. 색을 활용한 시각적 구분이 분명하다. 스포츠와 같이 색을 활용한 시각 양식이 전쟁영화에서는 생명주의를 근간으로 진영의 이념을 반영하는 방식으로 이뤄진다. 전쟁영화의 시각을 지배하는 초록색이 생명주의와 가장 직접적으로 연계된다. 전쟁영화에서 색채는 은유와 환유의 형식으로 시각화된다. 전쟁터에서 생사의 참혹한 광경과 병치되는 초록색은 죽음과 전혀 관계가 없지만, 파멸의 위험을 경고한다 [Kim, 2017]. 초록색은 그 정도나 상태의 차이를 뜻하는 색조에 따라 연상, 상징, 은유, 심리와 같은 예술적 형식을 통해 의미를 달리한다. 자연에서의 초록이 생명과 동일한 의미에서 쓰이지만, 인공적으로 만들어진 초록은 유독하거나 불길함을 연상시킨다. 비트겐슈타인은 대상으로 존재하는 색들 사이의 미세한 차이와 관계를 일시적인 것으로 보고, 그로부터 발생하는 색의 의미가 무한하게 확장된다고 설명한다 [Wittgenstein, 1977]. 색조에 의한 색들 간의 관계성은 임시적이며, 색의 의미는 고정되거나 한정되지 않고 유기적으로 변화한다는 것이다. 문화사적으로 서양에서 초록은 기괴하고 불안한 것을 표현하는 방식으로 쓰였고, 주로 악마를 나타낸다 [Pastoureau, 1992]. 초록색의 표현 가치로는 차분함, 충만함, 희망, 신망, 지식 등을 가리킨다 [Go, 1976]. 초록색의 전통

적인 상징 의미 및 표현 가치에 따라 <라이언 일병 구하기> 같은 전쟁영화에서 초록색은 생명주의를 표상한다. 대지에서 자라나는 모든 것이 초록이다. 초록은 성장이고 희망이며, 봄마다 새로운 시작을 하고 미래를 향하는 생명체이다(Bruno, 1997). 생명주의를 표방하는 전쟁영화에서 초록색은 철학, 과학, 종교 등의 모든 영역에서 생명과 연계된다. 전쟁영화에서 표현된 자연 속의 초록은 문명에 의한 파멸을 반대한다. 자연, 이념, 삶의 양식으로서의 초록은 기술 지배 사회에 대한 거부를 나타낸다(Heller, 2000). 전쟁과 녹색운동의 대립 가운데, 시각 양식으로서 초록색은 자연의 모든 생명의 가치를 표상한다. 생명의 흐름을 중시하는 생태주의에서의 초록색은 전쟁, 재난, 기후변화를 포함한 인류의 위기에 경고를 보낸다. 반유토피아의 검정 색과 결합된 전쟁터에서의 어두운 초록은 파멸의 상을 만든다(Kim, 2017). 초록 죽음은 독성 물질 비소에서 비롯된다. 독성이 발견되기 전까지 비소는 일상에서 초록색을 내는 염료로 사용되었다. 초록을 좋아한 나폴레옹의 죽음에는 방울 장식한 비소 염료의 초록색 벽지가 원인이었다(Eckstut, 2014). 화학적으로 염료나 안료에서 비롯된 초록은 불안정하고 위험한 색이었다(Pastoureau, 2015).

3. 영화색채의 파토스 효과

동양에서 쓰이는 초록 계열의 색 이름으로 녹색, 청록색, 진초록색, 초록색, 흑록색, 비색, 옥색, 뇌록색, 양록색, 하엽색이 있다(Lee, 2011). 자연의 푸름을 나타내는 녹색은 청색과 황색의 오방간색으로 봄을 가리키고, 기쁨과 참을성을 의미한다. 복식에 사용된 청록은 푸른빛의 녹색에 해당한다. 진한 초록빛의 진초록색은 상록수색으로 불리며, 복식의 염색에 쓰인다. 초록색은 풀의 빛깔 같이 푸른색을 띤 녹색으로 봄을 표현한다. 흑록색은 어두운 초록으로 복식과 왕조의 물품에 사용된 기록이 있다. 비색은 연한 청록으로 고려청자의 빛깔에서 가져온 색 이름이다. 흐린 초록에 해당하는 옥색은 옥의 특성인 온화함, 윤택함, 치밀함 같은 의미를 갖고, 비녀, 가락지, 노리개, 도장, 빗 등에 쓰이면서 고귀한 품성을 상징한다. 뇌록색은 단청에 사용된 탁한 초록으로 슬픔의 색에 가깝다. 에메랄드 그린이라는 관용색 이름을 가진 양록색은 맑고 푸른 초록을 뜻한다. 하엽색

은 연잎의 어두운 초록으로 단청의 중심색이다. 다양하게 불리던 색 이름에서 확인할 수 있는 것처럼, 동양에서 초록은 봄의 푸름 같이 자연의 생명력을 생활에 가져온 것이다. 서양에서 초록의 색조에 해당하는 이름으로는 녹차색, 박하색, 에메랄드색, 도마뱀색, 잔디색, 라임색, 바다색, 산림색, 연한 녹색, 황록색, 진한 청록색, 어두운 초록 등이 있다(St. Clair, 2016). 초록에 관한 서양의 색 이름 역시 주로 동식물의 자연에서 가져온 것들이다. 상징 의미에 있어서는 자연, 봄, 생명, 건강, 젊음, 신성, 독, 자유, 공포 등이 있고, 동양과 달리 비소의 독소나 악마, 괴물의 색으로 쓰인다(Heller, 2000). 로마 시대에 악마는 주로 빨강이나 검정이었고, 고딕 양식의 시대에는 초록으로 그려졌다. 중세의 동물 우화집에 등장하는 용, 뱀, 두꺼비 등의 괴조물들이 대부분 초록이었다(Pastoureau, 2015). 초록 피부는 혐오스런 뱀이나 공포스런 용, 동화 속 괴물을 연상시킨다. 현대의 컴퓨터그래픽에 의한 괴물이 초록이며, 화성의 외계인도 초록으로 묘사된다. 악마가 인간의 형상으로 나타날 때에는 사냥꾼처럼 초록색 복장이고, 모든 악령의 눈이 초록이다. 생명의 색인 초록이 악령을 표현하는 검정과 배색되면 파괴의 색조가 된다(Heller, 2000).

이슬람교에서 초록은 천국, 부활, 선지자 마호메트와 연관된 신성한 색이다. 초록은 하늘, 오아시스, 천국의 색이며, 마호메트가 가장 좋아해서 외투로 입었고, 정복 전쟁에서 초록 깃발을 가지고 다녔다고 한다. 코란에는 신의 마음에 드는 삶을 산 사람은 사후에 감각적인 즐거움이 가득한 천국, 아름다운 자연의 낙원, 꽃 피는 초원, 그늘진 숲, 영원한 오아시스를 상으로 받을 것이라고 적혀 있다. 사우디아라비아, 팔레스타인, 이란, 파키스탄, 방글라데시의 국기에 초록이 포함되어 있다(Eckstut, 2014). 초록은 이슬람과 아랍 연맹의 색이다. 가톨릭 제례에서 사용되는 초록은 성령의 색이다. 제례의 색으로 정해진 하양, 빨강, 보라, 초록은 미사를 올릴 때 입는 성직자의 미사복과 제대, 강독대의 장식에 사용된다. 초록은 제례의 색 가운데 가장 단순하고 근본적인 색이며, 축일이나 기념일이 아닌 평일에 사용한다. 삼위일체의 색으로 빨강은 성부, 파랑은 그리스도, 초록은 성령을 상징한다(Heller, 2000). 아일랜드에서 초록인은 가톨릭 신자를 뜻한다. 성 파트리크가 세일 클로버를 가지고 성부와 성자와 성령의 삼위일체를 설명한

데서 유래하여, 초록색 세일 클로버가 아일랜드의 상징이 되었다.

파랑과 노랑의 혼합으로 나타나는 초록은 시각과 감정에 편안한 만족을 준다. 검정과 혼합된 어두운 초록은 악과 공포를 표현한다(Goethe, 2003). 초록색 피부처럼 비인간적인 초록은 물질에 각인된 상으로 보인다. 악마의 피부나 마녀의 복장이 초록으로 묘사된다. 물리학이 태양빛에 의한 초록색을 과학적으로 설명하고자 한다면, 미학은 초록색의 표현 방법을 탐구한다. 카메라나 특수효과를 이용하는 영화매체는 초록색의 환영을 자연스러운 것으로 표현한다. 미학이나 심리학이 오랜 동안 축적된 문화사적 색채 경험에 의존한다면, 뉴턴에서 비롯된 광학적 색채학은 기계적이고 환원적인 과학에서 그 본질을 찾는다. 그러나 여전히 물리학이 설명할 수 없는 색채 현상은 무수하며, 인간의 내적 근거에 의한 색채 지각 같은 미적이고 심리적인 차원을 포함하지 않는다. 다양한 학문분과의 통합적 논의를 가져올 수밖에 없는 색채에 관한 이해는 인문, 과학, 예술의 영역을 융합하는 영화예술의 특성과 맞닿아 있다. 영화예술의 색채표현은 미학과 과학의 차원에서 육체와 정신 너머의 영적 차원 모두를 포함한다. 신적인 초록은 천국에 도달하려는 노력과 변화이고, 공기와 정신으로 이루어진 비밀스러운 영혼이며, 성령의 색들 가운데 하나이다(Bruns, 1997).

생명의 활기를 주는 자연의 초록은 존재의 가치를 유지하고 해롭지 않다. 인간이 살아 숨 쉴 수 있는 것은 초록의 자연 때문이다. 초록색을 내는 염록소가 생존에 필수적인 산소를 생성한다는 점에서 초록색은 삶에 필요불가결한 요소이다(Eckstut, 2014). 무지개의 가운데에 자리하는 초록은 시각적으로 가장 편안한 색이다. 빨강, 파랑과 함께 빛의 삼원색인 초록은 평화와 중립을 상징한다. 초록은 중도적 성향의 폭력적이지 않은 평온한 색이다. 피테는 벽지를 바르거나 거실 내부를 장식할 때, 침실을 꾸밀 때 초록색을 권했다. 그는 초록이 마음을 평온하게 한다고 믿었다(Goethe, 2003). 하양, 노랑, 빨강, 초록, 파랑, 검정의 순서로 연한 색에서 진한 색에 이르는 아리스토텔레스의 색채 분류 체계에 따라 초록은 중간에 위치한다(Pastoureau, 2015). 환영으로서의 색채는 미적 경험에서 비롯된다. 색채 현시의 예술적 경험이란 미적 대상에 대한 지각을 말한다. 색채 감각은 정서적 과정에서 이뤄지고, 물질과

정신에 연계되어 경험된다(Bruns, 1997). 이에 따라 예술적 환영 장치로 기능하는 영화색채는 물질, 감각, 정신과 밀접하게 관계된다. 영화에서 여러 색들 가운데 초록색이 정신과 환영에 가장 밀접하게 연계된다. 먼셀의 색상환에서 빨강과 보색관계를 이루는 초록은 동시 대비의 상호작용에 따라 분열과 혼란을 가져온다. 이러한 효과를 이용한 것이 외과의사의 초록색 수술복이다. 하양은 외과의사의 수술을 방해한다. 사람의 눈이 특정 색상에 오래 노출되면 눈의 감각이 저하되어 인지할 수 없게 된다. 빨강을 보다가 하양을 보면 초록색 잔영의 부유 현상이 발생한다. 초록과 빨강의 보색관계를 이용하면, 부유하는 색상이 사라지고 눈이 감각을 되찾는다(Eckstut, 2014). 기능적인 면에서 빨강은 명확하고, 초록은 모호하다. 현실과 환영 사이에서 초록은 모호하고 혼란스럽다. 광학적으로는 빛의 초록과 빨강이 혼합되어 무색의 백광이 된다. 이러한 물질적, 정신적, 광학적 특성에서 따라 초록은 분열, 사랑, 쾌락, 일상, 평범함을 상징하고, 물, 공기, 정신, 에메랄드, 성배를 묘사한다(Heller, 2000).

영화의 색을 서사에 종속시키는 할리우드의 사실주의 채색에 반대한 에이젠슈타인은 이질적인 요소들의 병치를 통한 충돌과 갈등의 몽타주에 색을 더해 이미지의 총체적 체계를 구현하고자 한다(Kim, 2013). 그에게 영화의 색은 단순한 채색이 아니라 서사의 핵심적인 내적 요소에 해당한다(Eisenstein, 1977a). 색채 요소는 사실적인 채색을 넘어 미학적인 기능을 수행해야 한다는 것이다(Goodwin, 1993). 이에 더해 색채와 사운드 간의 몽타주가 감정을 여러 단계에 걸쳐 점층적으로 축적시킨다. 색채와 감정 간의 체계는 절대적인 관계로 고정되지 않고, 이미지 체계 내에서 연속과 단절을 유기적으로 반복한다(Eisenstein, 1975). 이 같은 방식으로 색채와 그에 상응하는 상징 의미는 고정되지 않고, 항상 유동적이게 된다. 강력한 표현 수단으로 기능하는 영화색채는 중요한 극적 요소이며, 극적 행동의 전개에 당위성을 부여할 시공간에 배치된다. 극적 기능에 크게 기여하는 색채는 서사 구조의 주요 요소가 된다. 영화의 구조를 결정하는 서사는 색을 비롯한 모든 요소들을 포함한다. 극적인 색채표현은 전형적인 관습을 따르지 않고, 의식적이고 자발적이어야 한다(Eisenstein, 1959). 가시광선의 파장에 따라 나타나는 빛의 색은 시각에 진동의 일정한 리듬을 전달한다.

물리학적으로 빛의 진동에 따라 개별 색들이 구별되고, 서로 인접한 색들의 색조나 색감에 따라 진동의 정도가 다르기 때문이다. 이전부터 지속되고 있는 진동과 새롭게 전달되는 진동 사이에서 발생하는 충돌이 색들 간의 상호작용에 역동성을 부여한다(Eisenstein, 1977b). 이질적인 요소들을 병치하는 몽타주는 색, 사운드, 편집 등의 장치들을 유기적으로 구성한다. 몽타주를 구성하는 요소들은 기본적으로 충돌과 갈등을 유발하도록 배치된다. 초기의 몽타주 개념이 감정의 즉각적인 반응을 의도했지만, 후기의 지적 몽타주는 감정에 의한 사고의 흐름을 재구성할 수 있는 내적 독백을 채택한다. 마음에 떠오르는 사고의 흐름을 바꿀 수 있고 재구성할 수 있는 역량을 의미하는 내적 독백은 외부로부터 오는 감각의 조합을 반복하고 축적한다. 충돌과 갈등이 직접적으로 드러나지 않는 내적 독백은 몽타주의 범위 밖에 있는 것으로 인식될 수 있다. 내적 독백을 활용하는 지적 몽타주의 체계에서 색채는 시청각의 총체적 기능을 수행하면서, 다른 요소들과 함께 수직적 몽타주를 구성한다. 색채와 다른 요소들 간의 수평적이고 수직적인 관계는 단절과 분리의 지속적인 반복을 통해 반자연주의적인 효과를 갖게 된다(Kim, 2013).

영화적 표현 형식으로 파토스(pathos)는 창작의 기본 원리로 기능한다. 일종의 엑스타시(ecstasy) 효과로 정의할 수 있는 파토스는 감정의 질적 상태를 근원적으로 변화시키는 것이다. 파토스란 슬픔과 연민을 느끼게 하는 상황이나 어떤 질적인 표현 방식을 말한다. 슬픔을 느끼는 감정이라고 할 수 있는 파토스는 비애감보다는 강한 것이다. 로고스와 상대되는 용어로서의 파토스는 정념, 충동, 정열 등으로 설명할 수 있다. 파토스는 어떤 사물의 변화 상태이기도 하고, 외부로부터 받은 인간의 감정 상태이기도 하다. 정서적 호소로서의 파토스는 이념이나 규범을 지칭하는 에토스에 반대되는 말로 쓰이기도 한다. 이를 정리하면, 파토스는 슬픔, 연민, 동정 같은 감정을 갖게 만드는 표현 방식이다. 파토스를 미학의 원리로 설명한 에이젠슈타인은 무대연기가 서커스 곡예로 전환된 것에서 질에서 질로의 도약을 소개한다(Eisenstein, 1977c). 제스처가 체조가 되고, 재주 넘기가 분노가 되고, 공중제비가 환희가 되는 것을 도약이라는 개념으로 설명한다(Eisenstein, 1977c). 파토스는 서커스에 해당하는 연극에서 영화로의 비약으로 확대되며, 이 과정의 비약은 연속적이며 유기적이다. 파

토스는 감정을 다른 상태로 전이시키는 효과이다. 감정의 질적 상태를 바꾸기 위한 파토스적 구성은 비약적인 도약을 이루어야 한다. 엑스타시가 원래의 상태를 벗어나는 것이거나 정상적인 상태를 넘어선다는 의미에서(Eisenstein, 1977c), 엑스타시의 효과로 설명되는 파토스는 질적으로 다른 것, 지금과 완전히 반대되는 것으로 바꾸려는 의도이다(Eisenstein, 1987). 엑스타시는 의식의 영역에서 감각의 차원으로 전이된 것을 말한다. 종교적 차원에서의 엑스타시가 물질로 구체화된 신으로의 전이를 지향하는 것처럼, 미적 영역에서 엑스타시의 심리적 상태는 객관적인 실재의 이미지로 전이된다. 실체가 없는 심리적 차원이 물질의 구체성을 지향하기 때문이다(Kim, 2015).

영화의 유기적 통일성이 구성되는 과정에서 파토스는 강력한 극적 긴장을 창출하는데 기여한다(Eisenstein, 1987). 유기적 통일성과 파토스는 소재, 주제, 배우, 연기, 색채, 사운드, 편집 같은 요소들을 공유하면서 작동한다. 관객에게 파토스 효과는 외적 행동으로 자리에서 갑자기 일어나거나, 서 있다가 다시 앉거나, 박수치다가 눈물을 흘리거나, 기뻐하다가 눈물을 흘리는 것 등을 들 수 있다(Eisenstein, 1977c). 자기로부터 이탈하게 하는 파토스는 어떤 상태에서 도약하는 것이나 일상의 상황에서 탈주하는 것을 의미한다. 앉았다가 서고, 서 있다가 뛰고, 멈췄다가 움직이고, 조용히 있다가 소리 지르고, 표정이 없다가 갑자기 변하고, 차분하다가 우는 것 등이 어떤 상태에서 다른 상태로의 전환이며, 자기에서 이탈하는 사례들이다. 어떤 상태나 자기로부터의 이탈(Eisenstein, 1977c)은 정지에서 동작으로, 조용함에서 시끄러움으로의 이행 같은 질적 변화를 말한다. 색채 구성을 통한 파토스의 작동 원리는 자기로부터 벗어나서 다른 질로의 이행을 지속해야 한다는 것이다. 색채와 같은 영화의 표현 요소들은 자기로부터 이탈하고, 관습에 거리를 두고, 새로운 질적 상태로 이행하는 파토스 효과를 전제해야 한다.

파토스 구성은 차원에서 차원으로, 질에서 질로의 도약을 이끌어야 한다. 자기로부터 벗어나는 것을 뜻하는 엑스타시의 기본 공식은 색채를 비롯한 모든 요소들에 내재된다(Eisenstein, 1987). 다른 어떤 요소들보다 색채표현은 새로운 질적 변화에 직접적으로 작용하고, 완전히 반대되는 것으로의 도약에 유용하다. 질에서 질로의 도약을 가장 직접적으로 유도하는 영화색채는 독립적

으로 작동하기보다는 다른 요소들과의 긴밀한 관계에 결속된 유기적인 파토스 효과를 가져온다. 영화색채의 파토스 효과가 의도하는 도약은 변화를 이끄는 혁신에서 비롯된다. 영화색채의 파토스는 질에서 질로의 반복되는 이행의 절정에 해당하는 도약의 순간을 경험하게 만든다. 영화색채의 파토스 효과는 순식간에 얼음이 물이 되고, 물이 증기가 되는 과정의 절정에 있는 것과 같다. 그것은 자기를 이탈하고, 상태를 바꾸고, 질에서 질로 이행하는 영화색채의 엑스타시 효과이다. 영화색채는 파토스와 엑스타시의 체험 형식이 된다. 영화색채에서 순간의 현실에 참여하고 지속적으로 창조하는 과정을 발견할 수 있다 [Eisenstein, 1987]. 일상의 색채표현은 파토스의 영화형식으로 반영된다[Eisenstein, 1987]. 유기적 통일성을 구성하는 요소로 영화색채는 사회적 상징체계 내에서 강력한 파토스 효과를 창출한다[Kim, 2015].

4. 초록의 색채표현과 파토스

파토스는 문학, 연극, 연기, 회화, 건축, 만화 등에서 다양한 방식으로 활용된다. 다음과 같은 예에서 색채를 활용한 파토스의 구성 방식을 이해할 수 있다. “백인은 깨끗한 하얀 색의 일을 하고, 흑인은 더러운 검은 색의 일을 한다. 설탕은 백인보다 하얗지만, 검정보다 검은 흑인이 그것을 만든다”[Eisenstein, 1987]. 검정과 하양의 극단적 대비는 어떤 색으로 수렴하거나 촉발한다. 특정한 사회적 조건에서는 흑백 대비 가운데 혁명과 피의 색인 빨강을 연상할 수 있다. 어떤 절정의 순간에 드러나는 빨강은 강력한 감정의 변화를 이끈다. 사회적 대립을 상징하는 색채가 파토스로 기능한다. 텍스트에서 이미지로 전환되는 파토스의 구성 방식이 충격의 순간을 만든다[Eisenstein, 1987]. 정체된 현재와는 다른 방향으로의 전환을 유도하는 색채표현의 파토스는 질적 변화로의 도약을 가져온다. 질적인 것에서 다른 질적인 것으로의 도약은 구성 원리의 유기적인 차원에서 일관되어야 하고, 정서적 감각의 정점에서 파토스를 경험할 수 있다. 숏과 미장센, 컷과 몽타주, 색채, 사운드 등의 영화매체에 고유한 장치를 활용한 파토스의 구성은 옛 것에서 새 것으로의 도약을 이끈다. 그 예로, 파토스의 구성 원리를 따르는 표현수단으로 연기의 영역이 색채의 차원으로 도약하게 되는 것이다. 표현수단의 도약은 독립적이고 독창적인 차원으로의 전환이다.

연기의 차원에서 색채 영역으로의 도약은 표현수단의 질적 도약이 된다.

칸딘스키에게 색채는 감각이며, 색채의 정서적 차원이 정신에 파토스로 작용한다[Kandinsky, 2000]. 무한한 가능성으로서의 색채가 에너지, 결단, 기쁨, 승리와 같은 감정을 일깨운다. 색을 본다는 것은 사물을 감각적으로 느끼는 것이다. 예술은 인간의 영혼에 진동을 일으키는 목적에 적합하도록 건반을 두드리는 손과 같다. 색채조화는 인간의 영혼을 합목적적으로 움직이게 하는 법칙에 근거한다. 이것이 내적 필연성의 원칙이다. 색채 같은 모든 외적인 것은 내적인 내용을 갖는다. 색은 내적인 내용의 외화이다. 칸딘스키는 색을 두 분류로 구분한다. 색조의 따뜻함과 차가움, 밝음과 어두움이 다. 이는 다시 따뜻하면서 동시에 밝거나 어두운 경우, 차가우면서 밝거나 어두운 경우로 나뉜다. 이러한 분류는 수평적 평면 위에서의 운동이며, 운동을 통해 대립을 형성한다. 이어지는 대립은 따뜻한 색과 차가운 색을 대비시켜 밝거나 어둡게 하면서 발생하는 원심적 운동과 구심적 운동으로 나타난다. 색과 색의 차이에 의한 첫 번째 대립이 역동적이라면, 색채대비에 의한 원심적이거나 구심적인 운동은 정적이고 경직된다. 초록을 구성하는 노랑과 파랑은 활동적인 운동성을 가지고 있고, 그 운동성의 성격에 따른 정신적 작용을 알 수 있다. 그 예로, 노랑의 첫 번째 운동은 인간을 향한 지향성이며, 두 번째 운동은 한계의 초월과 힘을 주변으로 확산하는 작용이다. 색의 운동성이 감정에 지속적으로 영향을 준다. 외적으로 표현된 행동, 사고, 감정 뿐 아니라 표현되지 않은 행동, 사고, 감정 등이 정신적인 분위기를 형성하는 요소들이다. 한 편에 자살, 살인, 폭행, 증오, 적개심, 이기주의, 질투, 애국심, 당파심 등이 있다면, 반대로 희생, 고결, 사랑, 이타주의, 기쁨, 박애, 정의감 등이 있다. 이러한 요소들의 형태는 다른 예술들에서 반복되고, 다양한 반응을 일으킨다.

칸딘스키에게 구성은 색채를 포함한 예술의 형식 요소들을 순수하게 정신적인 토대 위에서 구축하는 것이다. 한 색에 다른 색을 혼합하는 병렬적 중첩이 색채조화가 구축되는 근거이다. 칸딘스키에게 색채조화는 색조의 투쟁, 불균형, 원칙의 붕괴, 충돌과 동경의 분열, 대립과 모순에 있다. 이 같은 조화에 토대한 구성은 색채와 다른 형태를 통합하는 것이며, 내적 필연성에 의해서 도출된다. 그에게 두 가지 색을 배합하는 것은 받는

리의 원칙에 따라 조화되지 않는 색들을 병치하는 것이다. 이 색들은 정신적 대립을 통해서 강력하게 작용하게 된다. 칸딘스키의 색채조화는 내적인 대립의 원칙에 근거한다. 합법적이거나 비합법적인 병치를 통한 색들의 충돌에서 색채의 가능성이 비롯되기 때문이다. 이에 더해, 색채는 물질적인 화면을 유지하면서 관념적인 화면을 형성하는 수단이다. 색채는 관념적인 화면을 이차원적 평면으로 고정시키면서 나아가 삼차원적 공간으로 확장시킨다. 색은 전진과 후진이 가능하고, 공중에 떠다니는 존재로 만들 수 있다. 색채를 통한 공간의 연장은 화음이나 불협화음 속에서 통일된다.

〈명량〉(2014)과 〈한산〉(2022)에서의 해전은 영화적 기술을 동원한 스펙터클을 보여준다. 해전에서 바다 색 초록은 색채의 파토스 효과를 설명할 수 있는 시각 양식이다. 삶과 죽음을 표현하는 초록색은 기술의 스펙터클을 감성의 차원으로 유도하는 수단으로 기능한다. 파토스로서의 초록색은 시청각의 표상오로만 한정되지 않고, 사회적 관계로의 도약을 유도한다. 스펙터클의 시각적 원천으로 기능하는 초록색이 세월호라는 사회적 감정으로 도약하게 만든다. 〈남한산성〉(2017)에서는 병자호란을 배경으로 대립하는 충신과 무능해 보이는 인조(박해일)가 색채대비로 표현된다. 화친을 주장하는 주화파 최명길(이병헌)에게는 짙은 색조가 주어지고, 대의를 중시하는 척화파 김상헌(김윤석)에게는 옅은 색조가 부여된다. 추위와 삭막함의 시공간에서 진하고 옅은 색조가 전체적인 시각을 구성하면서 슬픔과 좌절의 감정을 자아낸다. 인조가 칸 앞에 엎드리는 전장에서의 어두운 초록색이 두 충신의 눈물과 병치된다. 머리를 조아리는 인조로부터 비교되는 두 충신의 눈물에서의 전환이 슬픔의 감정을 고조시킨다. 〈봉오동 전투〉(2019)에서는 자연의 초록을 배경으로 독립군의 회색과 일본군의 노랑이 시각을 구성한다. 도입부에서 황해철(유해진)이 피로 쓴 대한독립만세와 월강추격대의 대장이 난도질하는 호랑이의 시각이 빨강, 초록, 노랑으로 배색된다. 피의 빨강과 자연의 초록을 혼합한 일본군의 노랑이 두드러지며, 독립군의 무채색과 대비된다. 초록색을 배경으로 독립군의 짙은 회색에 대비되어 부각되는 일본군의 노랑과 피의 빨강이 울분과 분노의 감정을 축적한다. 전장의 잔혹과 참상의 짙은 회색에서 승리의 밝은 초록으로의 전환이 파토스 효과를 강력하게 만든다.

〈태극기 휘날리며〉, 〈포화 속으로〉, 〈고지전〉, 〈인천 상륙작전〉, 〈장사리: 잊혀진 영웅들〉에서 생명의 초록이 전쟁영화의 시각 양식을 대표한다. 〈라이언 일병 구하기〉(1998)와 〈썸 레드 라인〉(1998) 같은 할리우드 전쟁영화에서 시각을 구성하는 초록이 생명을 표현하는 방식과 다르지 않다. 전쟁영화에서 초록은 복장을 비롯한 군사 장비와 시설에 쓰이는 기본색이다. 〈태극기 휘날리며〉에서는 전장과 국군의 초록에 인민군 완장과 중공군 깃발의 빨강이 전쟁의 참상을 시각화한다. 배경이 되는 전장의 초록이 강인한 생명력을 보여주지만, 진태(장동건)와 진석(원빈)의 오래되어 바래진 초록은 잔혹한 참상의 공포를 표현한다. 〈태극기 휘날리며〉에서 사막의 오아시스와 같은 생명의 초록은 언제든지 광기와 죽음으로 전환된다. 초록 지옥은 광기가 생명을 죽이는 정글과 같고, 부패의 초록은 멸망을 말한다(Bruns, 1997). 전쟁영화의 가장 극적인 시각을 이루는 초록색이 비극의 감정을 역사적 사실로 기록하는 기능을 수행한다. 파토스의 시각 장치로 초록이 기억의 환영을 사실의 역사로 전환시킨다. 파토스 효과의 중심에서 인물의 행위는 인접한 영역으로 확장된다. 광기의 시각화가 그 자체의 한계를 넘어 다른 차원으로 전이된다. 광기의 전쟁터에서 시각 양식은 혼재된 표현 도구들 간의 이동을 반복한다. 클로즈업에서 리듬으로, 움직임에서 소리로의 전환이 연속과 단절을 반복한다. 영화적 장치들의 단속적 이행 과정은 초록색을 통해 유기적으로 결합되어 파토스 효과를 강화시킨다.

완전한 초록은 존재하는 모든 색 중에서 가장 평온한 색이다. 어느 쪽을 향해서도 운동하지 않으며, 기쁨, 슬픔, 정열 등의 감정을 만들지 않고, 그 무엇을 요구한다든가 불러내지 않는다. 운동이 존재하지 않게 되면서, 영혼은 편안해지지만, 지속되면 지루해진다. 노랑과 파랑이 능동적 작용으로 영원한 운동을 위해서 창조되었다면, 초록은 수동적 작용으로 지루한 효과를 준다(Kandinsky, 2000). 수동성은 절대적 초록이 지닌 가장 특징적인 성질이다. 초록은 질풍노도의 계절인 봄을 건너고, 만족적인 평온 속에 침잠해 있는 여름의 지배적인 색이다. 완전한 초록이 균형을 잃고 노랑으로 상승하면 생기를 얻고, 젊고 기쁨에 차게 된다. 초록은 노랑을 혼합시켜 능동적인 힘을 얻게 된다. 초록이 파랑으로 기울어 침잠하면, 진지해지고 사색적이 된다. 초록은 밝은 쪽으로 가면 무관심에 가까워지고, 어두운 쪽으로

로 가면 평온에 가까워진다. 이것은 명암의 변화에 하양과 검정이 개입하기 때문이다.

〈웰컴 투 동막골〉은 국군, 인민군, 연합군이 산골 마을에 모이면서 전개되는 판타지 전쟁영화이다. 산골 마을의 시각을 구성하는 초록색이 국군, 인민군, 연합군의 극적 긴장을 완화시키거나 갈등을 봉합하기도 한다. 동막골의 판타지를 표현하는 하양 색은 순수, 행복, 희망, 환상, 신기루, 봄, 평화와 같은 개념들과 짝을 이룬다. 마을 사람들의 복장, 수류탄의 폭발로 터지는 눈송이 같은 팝콘, 마을의 수호신인 나비, 여일(강혜정)의 머리꽃 등이 동막골의 하양 이미지이다. 색상환에서 초록과 빨강은 보색으로 마주한다. 가지적 스펙트럼에서 빨강 빛과 초록 빛을 합치면 서로 보완되어 무색의 하양 빛이 된다(Bruns, 1997). 동막골의 하양 색은 전장에서 서로 대비되는 빨강, 초록, 파랑의 보색관계를 통합한다. 하늘의 파랑, 동막골의 하양, 땅의 갈색과 배색된 초록이 가장 자연스럽다(Heller, 2000). 이질적인 세 집단이 연합한 맷돼지 사냥의 하양 판타지는 여일의 죽음으로 희극에서 비극으로 전환된다. 하양 판타지에서 하양 나비가 자유롭게 날아다니는 공허한 동막골에서 초록의 시각 범위가 이전보다 확대된다. 여일, 팝콘, 눈꽃의 초현실적 하양이 전쟁의 짙은 초록을 부각시킨다. 〈포화속으로〉에서는 빨강 완장의 인민군 대장 박무량(차승원)의 정복이 하양 색이다. 학도병의 검정 색과 인민군 대장의 하양이 대비되고, 국군의 초록 밀리터리가 학도병들을 구원할 상징으로 기능한다. 다른 인민군들보다 두드러진 하양 색은 전쟁의 무모함과 잔혹함을 강조하고, 잿빛 전장 속에서 국군 강석대(김승우)의 초록색은 희망과 질서를 부여한다.

〈고지전〉은 휴전협상이 난항을 거듭하던 시기에 최후의 격전지 애록고지에서 벌어진 전쟁의 참상을 보여준다. 〈고지전〉에서는 초록이 죽음의 공포를 의도하지만, 인물들은 전쟁에 두려움을 갖지 않는다. 불안을 의도한 초록색은 오히려 전쟁의 참상에 대한 동정과 연민의 감정으로 연결된다. 반복된 전투로 폐허가 된 잿빛 고지에서는 멀리 보이는 병사들의 움직임이 작은 초록색의 점처럼 보이고 어떠한 생명의 의지를 찾을 수 없다. 시간의 흐름에 따라 모호하고 불안한 초록의 성질이 지배하게 된다. 동부전선 최전방 애록고지로 향하는 강은표(신하균)의 임무는 적과 대통하는 자를 색출하기 위한 것이다. 그는 오래 전에 연락이 끊긴 김수혁(고수) 중위와 재회

하고, 점차 황폐해져 가는 고지는 애록고지를 점령하고 뺏기고 탈환하는 시간의 경과를 알려준다. 휴전이 확정되지만, 정전협정이 발효되기 전까지 지도 상의 1cm도 되지 않는 고지를 점령하기 위한 병사들의 마지막 전투가 남았다. 14병커에서 발견된 술병의 초록색이 전장의 생명과 평화를 상징한다. 그러나 〈고지전〉에서 초록색은 삶과 죽음에 앞서 최후의 전투를 남겨두고 불쌍히 여기는 마음을 불러일으킨다. 〈웰컴 투 동막골〉에서 하늘과 들판의 초록이 평화롭지만, 〈고지전〉에서는 불모의 잿빛 고지와 회색 안개가 초록의 의미를 감춘다. 검정으로 흐려진 하양이 지속성을 잃어 회색이 생겨난다 [Kandinsky, 2000]. 안개 속에서의 불분명한 시각은 선악이 구별되지 않는 전쟁의 참상을 보여준다. 초록에는 다시 소생할 수 있는 일시적으로 마비된 힘이 잠재해 있고, 회색에는 전혀 존재하지 않는 생명의 가능성이 있다 [Kandinsky, 2000]. 마지막 전투를 앞둔 병사들은 짙은 안개로 작전이 취소될 수 있다는 희망을 갖지만, 해가 뜨고 안개가 사라지면 클로즈업된 비장함이 연민으로 전환된다.

5. 결 론

전쟁영화란 전장을 주요 배경으로 하는 영화의 총칭이다. 전쟁 장르영화는 전투 상황을 직접적으로 다루지만, 전쟁과 관련된 인물이나 소재에 한정하기도 한다. 전쟁영화는 애국주의와 국수주의를 내세우지만, 전쟁의 참상을 부각시켜 반전을 주장하기도 한다. 색채의 의미가 문화적 차이에 따라 일시적이고 무한하게 발생된다는 논의를 전제로, 이 연구는 에이젠슈타인이 제안한 영화색채와 파토스를 중심으로 한국 전쟁 장르영화에서 표현된 초록의 파토스적 효과와 의미를 살펴보고자 했다. 전쟁영화에서 색채는 상징, 직유, 은유 같은 예술형식에 따라 시각화된다. 전쟁영화에서 초록색은 생명을 상징한다. 전장에서 자연의 초록은 파멸로의 진행을 막고자 한다. 생명의 흐름을 구현하려는 생태주의의 초록이 전쟁, 재난, 기후변화에 의한 위기를 환기시킨다. 어두운 초록이 전쟁 같은 재앙에 의한 생명의 파멸을 경고한다. 대상과 맺는 관계에 따라 발생하는 색채의 상징 의미는 일회적이며 무한하게 확장된다. 파멸의 전장을 시각화하는 검은 초록은 절망, 비애, 슬픔, 연민 같은 감정의 변화를 이끄는 파토스의 요소로 기능한다.

정서적 호소로서의 파토스는 표현수단의 질에서 질로의 도약이며, 현존재로부터의 이탈을 말한다. <태극기 휘날리며>, <웰컴 투 동막골>, <포화 속으로>, <고지전>, <인천상륙작전>, <장사리: 잊혀진 영웅들> 같은 전쟁영화의 시각을 지배하는 생명의 표상으로 초록색이 감정의 변화를 새로운 단계로 도약시키는 파토스로 기능한다. 파토스에 의한 질적 도약은 새롭게 되는 모든 변화를 포함한다. 전쟁영화, 초록색, 파토스를 중심으로 진행한 이 연구는 대상을 한국영화와 초록색에 한정했고, 보다 폭넓은 논의는 향후의 과제로 남긴다.

References

- [1] Bruns, M., *Das Ratsel Farbe: Materie und Mythos*, Reclam, 1997.
- [2] Eco, U., "How Culture Conditions the Colours We See", Marshall Blonsky, ed., *On Signs*, The Johns Hopkins University Press, 1985, 157-175.
- [3] Eckstut, J.: Eckstut, A., *Secret language of color*, Sigmabooks, 2014.
- [4] Eisenstein, S., "Colour Film", Notes of a film director, translated by Danko, X., Foreign Languages Publishing House: Moscow, 1959.
- [5] Eisenstein, S., "Color and Meaning", *The Film Sense*, translated by Jay Leyda, New York: Hartcourt, 1975.
- [6] Eisenstein, S., "First Letter about Color", *Film Reader*, translated by Herbert Marshall, 2, 1977a.
- [7] Eisenstein, S., "A Dialectic Approach to Film Form", *Film Form*, translated by Jay Leyda, New York: Hartcourt, 1977b.
- [8] Eisenstein, S., "The Structure of the Film", *Film Form*, translated by Jay Leyda, New York: Hartcourt, 1977c.
- [9] Eisenstein, S., "Pathos", *Nonindifferent Nature*, translated by Herbert Marshall, Cambridge University Press, 1987, 59-199.
- [10] Eisenstein, S., "On the Structure of Things", *Nonindifferent Nature*, translated by Herbert Marshall, Cambridge University Press, 1987.
- [11] Go, E., *The Color Theory of Johannes Itten*, Sangmisa, 1976.
- [12] Goethe, J. W., *Zur Farbenlehre*, translated by Kwon Osang, Minumsa, 2003.
- [13] Goodwin, J., *Eisenstein, cinema, and history*, University of Illinois Press, 1993.
- [14] Heller, E., *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken 2*, Droemer Knauer, 2000.
- [15] Kandinsky, W., *Über das Geistige in der Kunst*, Yeolhwadang, 2000.
- [16] Kim, J. G., "A Study on the Colour-Style of Film", *Film Studies*, 18, 2002a, 271-299.
- [17] Kim, J. G., "A Study of the Color Technology in Film", *Film Studies*, Vol. 19, 2002b, pp. 141-170.
- [18] Kim, J. G., "Perfume: The Story of a Murderer as Semiotique, Blue of Abjection", *Film Studies*, Vol. 35, 2008, pp. 171-190.
- [19] Kim, J. G., "A Study on Film Color of S. Eisenstein", *Film Studies*, Vol. 58, 2013, pp. 87-109.
- [20] Kim, J. G., *Cinematic Color Aesthetics*, Communication Books, 2014.
- [21] Kim, J. G., "Eisenstein's pathos in Film Form", *The Journal of the Korea Contents Association*, Vol. 15, No. 6, 2015, pp. 73-80.
- [22] Kim, J. G., "Green in Film Color: Life and Matter", *Cartoon & Animation Studies*, Vol. 49, 2017, pp. 399-423.
- [23] Kim, J. G., "Orange in Film Color: Real and Virtual", *Cartoon & Animation Studies*, Vol. 50, 2018, pp. 215-237.
- [24] Kim, J. G., "Interactive Significance of Black in Film Color, Authority and Innovation", *Cartoon & Animation Studies*, Vol. 55, 2019a, pp. 395-418.
- [25] Kim, J. G., "Black in Along with the Gods,

- Interaction between (Non)Material and Perception”, *Cartoon & Animation Studies*, Vol. 57, 2019b, pp. 563-581.
- [26] Kim, J. G., “The Style and Cultural Significance of Film Color White”, *Journal of KOEN*, Vol. 14, No. 4, 2020a, pp. 187-198.
- [27] Kim, J. G., “Black God and White Devil in *Parasite*”, *Cartoon & Animation Studies*, Vol. 61, 2020b, pp. 317-338.
- [28] Lee, J. M., *Traditional Colors of Korea*, Iljinsa, 2011.
- [29] Moon, E. B., *People Who Brought Colors*, Ahn Graphics, 2019.
- [30] Pastoureau, M., *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Christine Bonneton, 1992.
- [31] Pastoureau, M.; Simonnet, D., *Les couleurs expliquées en images*, SEUIL, 2015.
- [32] Ryan, M.; Kellner, D., *Camera politica: The politics and ideology of contemporary Hollywood film*, Indiana University Press, 1988.
- [33] St. Clair, K., *The secret lives of colour*, John Murray, 2016.
- [34] Wittgenstein, L., *Remarks on Colour*, translated by Linda L. McAlister and Margarete Schättle, University of California Press, 2007.

■ 저자소개



Jong-Guk Kim

Professor Jong-Guk Kim received the Ph.D. degree in the Department of Film & Theater from the Dongguk University.