

# 피터 그리너웨이 영화의 대중성과 예술성

- 〈제도사의 계약〉(The Draughtsman's Contract)을 중심으로 -

백 로 라\*

## 차 례

- I. 서론
- II. 피터 그리너웨이의 작품 경향과 〈제도사의 계약〉
- III. '정원'의 다층적 의미
- IV. 영국식 정원과 네빌의 정원
- V. 그리너웨이와의 퍼즐 게임
- VI. 결론

## I. 서론

19세기 말엽, 과학과 시장자본주의 발전의 산물로 탄생한 영화는 현재에 이르기까지 어느 문화 예술 장르와 비교할 수 없을 만큼 지속적이고도 강력하게 대중적 관심을 끌어왔던 것이 사실이다. 영화는 대중들이 문화 예술을 향유하고자 하는 욕망 혹은 그들의 미적 욕구를 쉽게 충족시켜 주면서 그들의 일상에 깊게 뿌리 내려왔다. 그것의 감각적이고도 스펙터클한 영상 이미지를 통해 대중의 욕망을 자극하고, 흡입하며, 심지어는 구성하면서, 영화는 21세

---

\* 숭실대

기 현재 대중문화의 꽃으로 불리고 있다. 이제 대부분의 대중문화가 영상 이미지를 통해 생산되며 소비되고<sup>1)</sup>, 그 결과 기존의 육체 언어(연극)나 문자 언어(문학)가 대중들로부터 외면당하고 있는 현상 자체를 부인하기는 어려울 듯하다. '순수예술의 위기' 혹은 '문학의 위기'가 논의되는 것도 이러한 현상에 대한 문제의식에서 비롯된 것으로 보인다.

영화의 경우, 작가(혹은 감독) 고유의 예술적 상상력을 바탕으로 극적 갈등과 내러티브를 구성한다는 점에서 문학과 유사한 측면을 내재하는 반면, 극적 세계를 시각적 이미지로 전달한다는 점에서 결정적으로 문학과 변별성을 갖는다. 바로 이러한 차이성 때문에, 대부분의 관객들이 영화를 문학과 완전히 다른 매체로 인식할 뿐 아니라, 문학과와 상관성 자체를 인정하지 않으려는 경향을 보이는 것이다. 강한 집중력과 고도의 분석력을 요구하는 문학과 달리, 영화는 역사, 문화, 철학에 대한 폭넓은 이해나 고통스런 사유과정 없이도 쉽게 접근할 수 있다고 여겨지는 것이다. 그러나 이처럼 하나의 영화가 '보는' 것 이외에 그 어떤 '읽기'의 과정도 요구하지 않는다고 생각하는 것은 영화에 대해 현대 관객이 품고 있는 환상에 불과하다. 단순히 '보는' 행위만으로는 영화의 서사적 줄기를 이해하거나 감각적인 영상을 즐길 수는 있을지 모르지만, 그것의 예술적이고도 미적인 세계를 충분히 경험하기 어렵기 때문이다. 영화의 예술성은 하나의 영상 이미지가 다른 영상 이미지와 충돌 혹은 결합하면서 새롭고도 복잡한 의미망을 형성해가는 과정에서 발견될 수 있다. 그리고 그러한 의미망을 추출해내기 위해서는 주어진 장면을 수동적으로 보기 보다는 각 장면의 상징적 의미와 일련의 연쇄적 장면들이 구조화되는 과정을 읽어낼 수 있어야 하는 것이다.

한편, 영화 생산자 측인 감독들의 입장을 고려하면, 그들은 관객보다 더 큰 심리적 부담을 가질 수밖에 없다. 하나의 영화를 제작할 때, 대중성과 예술성

1) 영화, TV 상업광고, 그리고 뮤직 비디오 등은 영상 이미지를 통해 주제를 전달하거나 상품을 광고하는데, 그 영상 이미지의 생산(제작) 과정에서 그것들은 대중의 일상, 흥미, 기호, 취향, 혹은 정서를 반영하는 한편, 낭만적이거나 환상적인 세계를 창조해 내기도 한다. 바로 이 때문에 수용(관람)의 과정에서 대중은 창조된 이미지의 세계를 동경하거나 모방하고자 하는 욕구를 느끼게 된다. 더구나 대량 소비되는 매체의 특성상 이러한 대중의 반응은 유행을 조성하고, 일정한 방향으로 대중문화를 형성하게 된다.

사이의 거리를 조율하는 것이 쉽지 않기 때문이다. 거액의 제작비를 요구하는 매체의 특성상, '보는' 영화에 익숙한 관객에게 '읽어야' 하는 영화를 일방적으로 강요할 수 없기 때문이다. 즉, 철저한 상업 영화나 극단적인 작가주의 영화를 제외한 대부분의 영화는 대중성과 예술성 중 어느 한 요소도 완전히 포기할 수 없는 것이다. 대중성과 예술성, 그것은 현재 의식 있는 영화감독에게 주어진 영원한 딜레마일지도 모른다.

따라서 본 연구는 영화가 가진 대중성과 예술성의 관계에 관심을 두고, 두 요소를 동시에 성취하고 있는 영국의 영화감독 피터 그리너웨이의 (Peter Greenaway) 작품에 접근하고자 한다. 그리너웨이는 다양한 인문학적 지식과 문학적 상상력을 바탕으로 고유한 영상 언어를 구축해 온 감독으로서 문학과 회화성의 미적 결합을 통해 대중적이고도 예술적인 영화 미학을 보여주고 있다는 점에서 주목할 만하다. 본 연구는 그리너웨이 영화의 세계, 그리고 그의 영화 언어를 심도 있게 분석함으로써 영화가 문학이나 다른 예술 장르와 깊은 상관성을 가지고 있음은 물론, 하나의 영화가 어떻게 대중성과 예술성을 동시에 획득할 수 있는가를 드러내고자 한다.

## II. 피터 그리너웨이의 작품 경향과 <제도사의 계약> (The Draughtsman's Contract)

피터 그리너웨이는 1980년대 이래로 영국의 영화 역사상 가장 주목할 만한 감독으로 평가받아 왔다. 시적 알레고리와 상징을 바탕으로 한 고유한 영화 언어, 화면을 흘러넘치는 풍부한 시각적 이미지와 그것의 파편화, 지적이고도 유머러스한 언어유희는 그의 작품<sup>2)</sup>에서 발견되는 공통적인 특징에 해당한다.

2) 피터 그리너웨이는 1962년부터 현재에 이르기까지 약 50 여 편의 영화와 비디오 도큐먼트를 제작하였다. 이러한 작품들 중에서 특히 다음의 작품들은 영화 비평가는 물론 대중들로부터 특별한 관심을 이끌어 낸 것들이다. <The Fall>(1980), <The Draughtsman's Contract>(1982), <A Zed and Two Noughts>(1986), <Drawing by Numbers>(1988), <The Cook, the Thief, His Wife, and Her Lover>(1989), <Prospero's Books>(1991), <The Baby of Macon>(1993), <The Pillowbook>(1996), <Eight and a Half

그리너웨이의 영화 작업에 대한 기존의 평가는 대체로 네 가지로 요약될 수 있다. 첫째, 그의 작품은 '조직적 전략', '철학적 입장', '이상의 실천'을 포함하는 '백과사전적 취향'을 보여준다.<sup>3)</sup> 둘째, 그는 '자연과 그것의 재현 사이의 관계'를 탐구한다.<sup>4)</sup> 셋째, 그는 "체계화, 분류화, 기호화"하는 데에 관심이 있으며, 그것을 통해 "무질서의 세계로부터 이성적인 전망을 창조해내려는"의지를 드러낸다.<sup>5)</sup> 넷째, 그의 영화는 "아이러니, 블랙 유머, 어휘들과 풍경에 대한 깊은 관심과 영국 문화에 뿌리를 둔 게임놀이"를 담고 있다.<sup>6)</sup> 그러나 무엇보다도 영국 영화의 정체성과 예술로서의 영화 장르에 관해 논의할 때, "영국식 풍경에 대한 애정"<sup>7)</sup>과 "하나의 장소에 전 세계를 재현하려는"<sup>8)</sup> 욕망으로부터 그의 영화는 출발한다고 볼 수 있다.

특히 <제도사의 계약>은 그리너웨이의 이러한 특징들을 가장 두드러지게 드러내고 있는 작품으로서 영화와 문학, 영화와 회화, 현실 재현 도구로서의 영화와 미적 세계 창조의 매체로서의 영화 사이의 긴장적 관계를 심도 있게 그려내고 있다는 점에서 주목할 만하다. 이 작품은 허버트 (Herbert) 소유의 캄튼 앤스티 (Campton-Anstey) 성과 정원을 배경으로 전개되는데, 계약, 불륜, 살인과 같은 일련의 사건들이 아가사 크리스티의 추리탐정 소설과 유사한 내러티브를 통해 제시되기 때문에 작품이 끝날 때까지 극적 긴장감을 유지한다. <제도사의 계약>은 거대한 가발과 진한 화장으로 치장한 남성 귀족들이 정원을 둘러싼 그들의 가십거리를 이야기하는 장면으로 시작하여, 제도사 네빌 (Neville)이 허버트의 정원을 그려주는 대가로 허버트 부인과 이중 계약을

---

*Women*(1999).

3) Amy Lawrence, *The Films of Peter Greenaway*, Cambridge and New York: Cambridge Univ. Press, 1997, p.2

4) David Paescio, *Peter Greenaway: Museums and Moving Images*. London: Reaktion Books, 1997, p.71

5) Jonathan Hacker & David Price, *Take Ten: Contemporary British Film Directors*. Oxford: Clarendon Press, 1991, p.190

6) 위의 책, p.212

7) Lawrence, 앞의 책, p.6

8) Marcia Pally, "Cinema as the Total Art Form: An Interview with Peter Greenaway," *Peter Greenaway: Interviews*, edited by Vernon Gras and Marguerite Gras, U.S.: University Press of Mississippi, 2000, p.107

맺으면서 본격적인 사건이 전개된다. 네빌은 그 정원을 그리는 시간 동안 정원에 대한 모든 권한을 부여받는 것은 물론이고, 그림을 그리지 않는 시간에 허버트 부인에게 성적 관계를 요구할 권한 또한 부여받는다. 그러나 정원의 한 연못에서 허버트의 시체가 떠오르면서 극적 사건은 전환의 계기를 맞게 된다. 특히 정원과 정원 속에 있는 귀족들의 모습을 사진처럼 정확하게 담아내고 있는 네빌의 그림은 은폐된 불륜의 현장을 드러내고 동시에 살인사건을 풀 수 있는 실마리를 제공하면서 네빌의 위상을 위협하게 된다. 지적이면서도 높은 예술적 안목을 가진 허버트 부인의 딸, 탈만 부인 (Mrs. Talmann)은 네빌의 그림이 예술적 그림과 달리 사물을 그대로 재현하고 있음을 지적하며 간접적으로 네빌을 위협하고, 그와 부적절한 관계를 맺기 시작한다. 그녀는 남편 탈만(Talmann)으로부터 얻을 수 없었던 아이를 네빌을 통해 얻고자 하였던 것이다. 그녀의 불륜을 눈치 챈 탈만은 귀족에 대해 불손하고 오만한 태도를 보였던 네빌이 자신의 아내와 불륜을 저지르고 더구나 그녀를 임신시킨 사실을 알고 다른 귀족들과 공모하여 네빌을 살해한다. 그의 살해 공모 사실을 눈치 챈음에도 불구하고 허버트 부인은 남편의 죽음으로 얻게 된 모든 권력을 유지하기 위해, 탈만 부인은 자손을 얻으려던 목적을 이미 달성하였다는 이유로, 네빌의 살해를 묵인하게 된다. 네빌이 참혹하게 살해되고 그의 그림들이 불태워진 후, 모든 사건을 지켜본 나체의 정체불명의 사나이가 살인 현장에 놓여진 파이프를 씹어 먹는 장면으로 영화는 끝이 난다.

이상의 줄거리에서 드러나듯이 ‘정원 그리기’와 ‘살인 사건’은 이 영화의 핵심적인 서사적 줄기를 이룬다. 이 점은 이 영화의 원제 <The Draughtsman’s Contract>가 <제도사의 계약>으로 영화 이론서에 번역되거나, <영국식 정원 살인 사건>이란 제목으로 한국 관객들에게 소개되었던 것과도 관계된다. 주목해야 할 점은 이 영화가 ‘살인사건’과 ‘계약’의 내러티브를 통해 관객의 호기심을 강하게 자극하는 한편, ‘영국식 정원’과 ‘정원 그리기’를 통해 영국의 문화와 역사, 그리고 문학과 예술에 대한 작가적 관심을 표출하고 있다는 것이다. 이 영화의 관객들은 시종일관 허버트를 살인한 범인을 찾기 위해 탐정처럼 영화 속에 감추어진 실마리를 찾게 되고, 사건의 실마리를 제공하고 있는 네빌의 그림을 면밀하게 관찰할 수밖에 없다. 그러나 허버

트를 살해한 범인이 누구인지 끝내 밝혀지지 않는 결말 구조에서 짐작할 수 있듯이, 살인 사건은 관객을 영화 속으로 끌어들이기 위한 서사 전략의 하나로 선택된 흥미로운 극적 모티프에 불과하다. 그리너웨이의 진정한 의도는 관객의 적극적인 탐색의 과정에서 그들로 하여금 허버트의 '영국식 정원'과 네빌의 '재현된 정원' (그림) 사이의 차이를 인식하도록 하고, 더 나아가 두 종류의 정원 속에 심어놓은 시적 알레고리와 문학적 상징을 찾아내도록 하는 것이다. 즉, 관객들은 흥미로운 탐정 놀이와 퍼즐 게임에 몰두하는 동안 저절로 그리너웨이가 창조해낸 그만의 영화 미학적 세계인 '그리너웨이의 정원'으로 안내되는 것이다. 이러한 의미에서 이 영화의 심층적인 서사 구조와 미적 장치를 파악할 수 단서를 제공하는 것은 바로 '정원' 자체에 있다고 볼 수 있다.

### Ⅲ. '정원'의 다층적 의미

〈제도사의 계약〉에서 정원은 영화의 시공간적 배경인 동시에 내러티브를 이끌어가고, 다양한 상징적 의미들을 산출하며, 작품의 형식을 구조화하는 데 기여한다. 첫째, 네빌과 허버트 부인의 계약, 그와 두 여인과의 불륜, 허버트와 네빌의 죽음이라는 일련의 사건이 영국식 정원을 중심으로 전개되며, 둘째 그 과정에서 정원은 권력과 소유, 삶과 죽음, 혼합된 문화, 17세기 영국의 정치적 상황, 에로티시즘과 결혼 생활 등을 함축하는 상징적 공간으로 의미화된다. 게다가, 허버트의 정원이 네빌이 그린 12장의 그림을 통해 부분적으로 제시되듯이, 이 작품의 내러티브와 이미지는 일종의 몽타주처럼 파편적으로 제시되고 있다.

보다 흥미로운 것은 그리너웨이가 작품 속에서 세 개의 서로 다른 의미를 가진 '정원'을 그려내고 있다는 점이다. 즉, 17세기 도시 근교의 영국식 정원, 네빌의 그림 속에 재현된 정원, 그리고 촬영되고 편집된 그리너웨이의 정원이 그것이다. 이러한 각기 다른 정원들이 서로 독립적으로 존재하는 것이 아니라, 하나가 다른 하나를 포함하고, 다시 또 다른 하나가 이전에 결합된 두 개를 포괄하는 다층적인 구조를 형성한다. 그러나 이 영화가 숨겨놓은 재미있는

트릭은 관객이 단지 네빌의 그림이나 카메라를 통해 촬영된 정원만을 감상할 수 있다는 것이다. 그리너웨이는 한 인터뷰에서, 이 작품의 가장 핵심적인 속임수 중의 하나는 카메라가 움직이지 않는다는 점이며, 이와 같은 움직임의 부재가 그림들이 움직이지 않는다는 익살스러운 이유에서 비롯되었다고 밝히고 있다.<sup>9)</sup> 진실로 대부분의 정원 장면에서 카메라는 네빌이 정원의 구도와 각 부분의 비율을 정확히 측정하기 위해 사용하는 뷰파인더(viewfinder)의 뒤에, 고정된 채 세워져 있다. 이와 같이 특정한 위치에 고정된 카메라로 인해 관객은 영화 속의 정원을 특정한 방식으로 관찰하게 된다. 네빌의 뷰파인더처럼 고정된 카메라는 관찰자가 캠튼 앤스터의 정원을 원근법적인 방식으로 바라보게 하며, 이 때문에 관찰자와 관찰 대상 사이에 거리가 발생하고 유지되는 것이다. 게다가 그 뷰파인더의 뒤에 놓여있는 카메라의 위치 때문에, 네빌이 파인더를 통해 정원을 바라보고 그리는 동안 관객은 그리너웨이가 아닌, 네빌의 시선과 자신의 시선을 동일화하게 된다. 이러한 전략을 통해 그리너웨이는 이차원적인 특징을 가질 수밖에 없는 회화의 언어로 영화를 구성하고자 하였던 것이다.

모든 영화는 회화처럼 2차원적으로 재현되는 예술형태에 해당한다. 그러나 이 영화가 특징적인 것은 대부분의 영화가 그러하듯이 그러한 영화 고유의 재현 방식을 은폐하기보다는 오히려 전경화하고 있다는 점이다. 따라서 관객은 이 영화를 관람하는 동안 영화 속에서 펼쳐지는 극적 상황을 생생하게 경험하는 대신, 액자화된 여러 장의 그림을 감상하는 듯한 착각에 빠지게 되는 것이다. 그러나 관객과 정서적인 거리를 유지하고, 그들로 하여금 대상을 2차원적으로 지각하도록 유도하는 이러한 촬영 기법과 영화 전략은 관객이 그들의 시각에만 의존하여 작품을 수동적으로 감상하는 데 그친다면, 그 자체로 치명적인 한계를 내포하게 된다. 이 경우, 관객은 정원 전체를 조망하는 대신 12부분으로 파편화된 정원의 부분들만을 볼 수 있기 때문이다. 따라서 <제도사의 계약>이라는 그리너웨이의 영화적 정원을 총체적으로 감상하기 위해서

9) Karen Jaehne, "Cinema as the Total Art Form: An Interview with Peter Greenaway," Peter Greenaway: Interviews, edited by Vernon Gras and Marguerite Gras, U.S.: University Press of Mississippi, 2000, p.23

는 무엇보다도 관객 스스로 파편화된 정원의 퍼즐 조각을 하나의 완성된 그림으로 만들어내야 하는 것이다.

파편화된 조각들을 맞추어 나가는 과정에서, 또 다른 정원이 불가피하게 고려되어야 하는데, 17세기 영국의 정원이 바로 그것이다. 현실적으로 관객이 감독에 의해 이미 선택되어 촬영된 정원, 혹은 네빌의 그림 속에 재현된 정원만을 볼 수 있다고 하더라도, 17세기 영국의 정원은 재현된 정원과는 뚜렷한 차이성을 갖기 때문이다. 그 차이는 관객의 눈을 통해 현상적으로 지각된다고 보다는 네빌의 이데올로기적 태도와 욕망을 파악함으로써 인식될 수 있다. 결과적으로, 이 작품을 감상하면서 관객은 역사적인 영국의 정원과, 네빌과 그리너웨이에 의해 창조되는 두 개의 예술적 정원들을 경험하게 된다. 이러한 세 개의 정원을 경험하는 과정에서 관객은 ‘누가 허버트와 네빌을 죽이는가’ 보다는 ‘왜 그들이 살해당해야 하는가’를 파악하게 되는 것이다.

#### IV. 영국식 정원과 네빌의 정원

이 작품 속의 대사, 의상, 정원의 형식을 통해 명확하게 드러나듯이, 〈제도사의 계약〉은 17세기 말엽의 캄튼 앤스티의 정원을 시공간적 배경으로 하여 제작되었다. 이 정원은 17세기 영국 시골의 정원이 갖고 있는 전형적인 특성을 그대로 간직하고 있다. 이 시기에 영국의 정원은 ‘이탈리아의 이미지러리와 디자인’<sup>10)</sup> 과 ‘프랑스의 형식주의’<sup>11)</sup>를 지향하였는데, 자연의 다양성과 무질서를 정원 예술로 바꾸어가면서 영국인들은 ‘그것의 본질을 상실하지 않는 질서’<sup>12)</sup>를 추구하였다. 특히 시골의 영국식 정원은 ‘과학적 경험주의에 의해 제기된 문제들과 디자인에 있어서 영국적 취향을 위한 탐색이라는 두 가지 과제

10) John D. Hunt, *Garden and Grove*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1986. p. 103

11) Penelope Hobhouse, *Gardening through the Ages*. New York: Barnes & Noble Inc., 1997. p. 190

12) John D. Hunt, 앞의 책, p.184

13) 위의 책, p. 185



에 대한 해결책'<sup>13)</sup>으로서 고안된 것이었다. 첫째, 그 정원은 정원 디자인의 두 가지 측면을 강조하였는데, 이탈리아 양식을 적절하게 변용하는 반면, 프랑스 정원의 화려함과 도식성을 피하고자 하였다. 둘째, “땅의 소유와 그것의 경작은 소유자에게 정치적 바탕과 안전성을 부여”<sup>14)</sup>하는 것이었다. 이 때문에 밭, 목초, 나무, 그리고 강으로 구성된, 즉 다양하고도 체계적으로 구성된 정원은 그것의 소유주에게 시민의식의 이상을 깨닫도록 해 주었다. 요약하자면, 17세기 영국식 정원은 이탈리아식의 풍요로움, 프랑스의 형식주의, 그리고 영국 고유의 자연주의가 영국인의 의식과 적절하게 결합된 특성을 보여주었던 것이다.

이 작품에서 캠튼 앤스티의 영국식 정원에 내재된 혼합 양식은 각각 오렌지 나무들, 규칙적으로 다듬어져 질서 있게 배열된 나무들, 그리고 넓게 개방된 들판을 통해 드러나는데, 구체적으로 그것은 전형적인 이탈리아 양식, 프랑스 양식, 그리고 영국 양식을 각각 반영한다.<sup>15)</sup> 17세기 영국의 정원에서 발견할 수 있는 이와 같은 혼합적 특성은 정원의 다양성, 풍요로움, 균형과 조정, 그리고 비옥함을 드러내주며, 동시에 이 정원을 지배하는 허버트의, 보다 함축적으로는 당대의 귀족 계급의 문화적, 사회적, 정치적 권력을 상징적으로 보여주게 된다.

그러나 이러한 정원은 2주 동안의 허버트의 부재로 인해 임시적이면서도 극적인 변화를 경험한다. 정확히 표현하자면, 그의 부재 때문이라기보다는 그의 부재기간 동안 네빌이 그의 권력을 위임받는 데서 변화가 시작된다. 이 기간 동안 네빌이 허버트의 정원에 대한 실제적인 권한을 갖게 되는데, 그것은 다음의 두 가지 사실을 통해 암시된다. 우선, 네빌이 그림을 그리는 동안, 그는 모든 인간 존재와 동물을 정원으로부터 내쫓음으로써 전 정원이 비워지도

14) 위의 책, p. 185

15) 당시 유럽의 정원 양식을 살펴보면, 이탈리아에서는 오렌지 나무와 같은 열대성 과일 나무를 정원에 심었으며, 프랑스는 루이 14세의 베르사이유 정원에서 디자인된 정원 양식을 지속적으로 유지하였는데, 프랑스 형식주의 정원 양식의 전형이 바로 바로 규칙성과 인공성을 강조한 나무들의 형태와 배열이었다. 마지막으로 영국의 경우는 전통적으로 자연에 대한 인공적인 조장을 거부하고 정원의 자연미와 개방미를 선호하였다. 그러나 17세기에 들어와 각 나라의 정원 양식이 수입되고, 이러한 전통적인 영국의 정원은 변화하게 된다.

록 한다. 두 번째로 일단 그의 그림 속에서 그려지기 시작한 인간과 사물은 그 전날의 모습으로부터 변화되어서는 안 된다는 것이다. 네빌이 요구하는 한, 귀족들은 정원에서 잡담을 나누다가도 그것을 멈추고 그곳을 떠나야 했으며, 허버트의 사위, 탈만 (Talmann)처럼 네빌이 풍경화를 그리기 시작한 첫날 그의 그림 속에 그려졌던 인물은 매일 동일한 시간과 장소에서 전날과 같은 옷을 입고 같은 포즈를 취해야 했던 것이다. 비록 그림을 그리는 시간 동안에만 부여된 일시적 권력이지만, 그것은 물리적으로 강력한 효력을 지닌 것이었다. 게다가 그는 정원을 그리는 행위, 즉 정원을 미적으로 재조직하는 행위를 통해 상징적으로 정원을 통제하고 소유하게 된다. 진실로 전지전능한 신처럼 네빌은 정원의 각 부분을 선택하고, 그것들에게 새로운 형태를 부여하는 동시에 흑백의 색채 속에 그것들을 가두어버린다.<sup>16)</sup>

이 작품 속에서 네빌은 미적 상상력을 가진 예술가라기보다는 대상의 정확한 묘사에만 집착하는 제도사로서의 입장을 견지하면서 대상에 대해 지나치게 경직되기도 맹목적인 태도를 드러낸다. 네빌은 “지각과 이해, 보는 것과 아는 것 사이의 균열된 틈”을 결코 극복하지 못하고, 자신이 그린 그림 속에 갇힌다. 그의 유일한 임무는 뷰파인더의 눈금을 통해 정원을 정확하게 관찰하고 측정하여 그것을 그대로 그림 속에 옮겨놓는 것이다. 바로 이러한 이유 때문에 그의 완성된 그림들 속에서 살인사건과 불륜의 결정적인 증거가 될 만한 셔츠, 부츠, 말과 같은 허버트의 물건들과 탈만 부인의 옷들이 발견되는 것이다.

그러나 네빌의 무관심과 맹목성은 그의 무지나 예술가적 기질의 결핍으로부터 비롯된 것이 아니라, 정원의 소유주에 의해 고용된 제도사에게 주어지는 운명 때문에 비롯된 것이다. 그의 계약적 임무는 상상의 세계를 ‘창조’ 하는 것이 아니라 소유주의 자산을 ‘기록’ 하는 것이기 때문이다. 그리고 그 기록의 가치는 생생하게 살아있는 자연의 아름다움이 아닌, 그것의 정확한 비율과 디테일한 묘사를 통해서만 확인될 수 있다. 대상에 대한 네빌의 무관심하고도 비정서적인 태도는 그가 여성과 관계를 맺는 과정에서도 그대로 나타난다. 그는 허버트 부인의 벗은 육체를 만지며, 다음과 같은 대사를 던진다.

16) 네빌이 연필로 정원을 그리기 때문에, 정원의 다양한 색채는 흰색과 검은색으로만 표현된다.

가지와 몸통 사이의 각도가 너무 가파르군. 그러나 원래의 작품은 좋아. 그러나 이러한 배들은 무엇이지? 그들은 재현가능한가?<sup>17)</sup>

네빌의 대사에서 확인되듯이, 그는 허버트 부인의 육체를 마치 나무를 다루듯이 다룬다. 즉, 그녀의 벗은 육체를 그림 속에 재현되어야 할 대상처럼 다룸으로써 그녀를 모욕하는 것이다. 이후에도, 그는 나무를 전지하듯 가위를 사용하여 그녀의 속옷을 벗기는 모습을 보여준다. 그와 허버트 부인의 관계는 사디즘이나 마조히즘을 연상시킬 뿐, 그 어떤 낭만적 분위기나 에로티시즘을 드러내지 않는다. 두 인물의 불륜의 장면에서 관객이 발견할 수 있는 것은 네빌의 권력이며, 성적 우월성이다. 그러나 허버트 부인과의 관계에서 유지되었던 네빌의 우월한 입장은 탈만 부인과의 관계에서 역전되는 양상을 보인다. 이 영화에서 탈만 부인은 언어적, 시각적으로 네빌을 압도한다. 탈만 부인은 보다 높은 예술적 식견을 가지고 네빌의 그림을 비판할 뿐 아니라, 두 인물이 포착된 장면 구도 면에서도 대부분의 경우에 네빌과 그의 그림을 내려다보는 위치에서 있기 때문에 언어적, 시각적으로 우월한 입장을 확보하게 되는 것이다.

네빌은 두 여인과의 이중 계약 아래 허버트 부인의 성적인 봉사를 받는 동시에 탈만 부인에게 성적으로 봉사하게 된다. 남편을 가진 두 여성이 네빌과 부적절한 관계를 맺는 것은 각기 다른 이유 때문이다. 남편 허버트의 지속적인 애정을 받기 위해 그를 기쁘게 해줄 선물(정원의 그림)을 준비해야 하는 것이 허버트 부인의 불륜의 동기라면, 상속자를 얻어내려는 것이 탈만 부인의 동기가 될 수 있다. 실제로 허버트의 죽음과 탈만 부인의 임신 이후, 두 여인은 더 이상 네빌과 사적 관계를 유지하지 않으며, 심지어 그의 죽음을 묵인하기 때문이다.

그러나 이러한 가정은 내러티브의 표층에서 파악되는 것이다. 보다 심층적으로, 네빌과 두 여인은 정원을 사이에 두고 제도사(혹은 예술가), 작품 감상자(혹은 후원자), 정원의 소유주 사이의 관계를 함축적으로 보여준다. 이 영화의 첫 장면, 즉 귀족들의 대화 장면에서 암시되듯이, 귀족들에게 정원은 그

17) Amy Lawrence, 앞의 책, p. 59.

들의 아내보다 가치 있는 자산으로 여겨진다. 허버트의 경우에도 그의 아내가 집, 정원, 말에 이어서 네 번째로 가치 있는 자신의 재산이 된다고 말해왔으며, 허버트의 부인 역시 자신이 남편의 소유물 중의 하나임을 인정한다. 그녀가 신분이 낮은 제도사 네빌에게 성적으로 모욕당하면서도 그와의 관계를 유지했던 것은 표면적으로는 그로부터 만족할 만한 정원의 그림을 얻어내기 위해서지만, 심층적으로는 정원의 주인인 허버트의 부재 기간 동안 네빌이 그의 권력을 위임받았기 때문이다. 따라서 정원보다 하위의 가치를 가진 허버트 부인은 임시적이지만 정원을 소유하고 있는 권력의 대리인, 네빌의 성적 대상이 될 수 있었던 것이다. 반면, 탈만 부인의 경우, 여러 장면을 통해 그녀가 언제나 네빌의 그림을 감상하고 평가하는 감상자나 후원자의 기능을 갖고 있음을 보여준다. 그녀는 네빌의 신변보호를 약속하며 그에게 성적 관계를 요구하는 적극적인 태도를 보여준다. 허버트의 시체가 발견되기 전까지 네빌은 허버트 부인과 소유주-소유물, 혹은 예술가-재현 대상이라는 관계를 유지하였던 반면, 탈만 부인과는 제도사-감상자(후원자)의 관계를 보여주게 된다.

이러한 이유 때문에, 허버트 부인이 정원의 새 주인이 된 후에는 이들의 관계에 변화가 일어나는 것이다. 허버트 부인은 허버트의 정원을 자신의 정원으로 바꾸기 위해 기존의 정원 디자인을 새로운 네덜란드 양식으로 바꾸려하고, 탈만 부인은 네덜란드 정원 디자이너와 새롭게 관계를 맺기 시작하는데, 이 때문에 네빌의 위상은 위협받게 된다. 이러한 국면의 전환은 세 인물이 한 장소에 모이게 되는 장면에서 상징적으로 시각화된다. 허버트 부인과 탈만 부인은 각각 흰색과 검은색의 드레스를 입은 채 커다란 창문 앞에서 있고, 나란히 서 있는 두 여인의 삼각형 꼭지점 부분에 네빌이 그녀들보다 낮은 자세로 앉아 있는 장면이 그것이다. 이 삼각형의 구도는 새롭게 정립된 소유주, 감상자, 제도사와의 관계를 함축적으로 제시한다. 소유주이며 감상자인 허버트부인과 탈만 부인은 서로에게는 동등하지만, 네빌에게는 우월한 공간을 점유함으로써 예술가에 대한 귀족 계급의 지배력을 도상적으로 제시하게 된다. 이때 두 여성이 입고 있는 흰색과 검은색의 드레스는 흑백으로 그려진 네빌의 그림(즉, 네빌의 정원)을 환기시키게 된다.

열세 번째 그림을 통해 네빌이 정원에 대한 권력을 확인하려 하지만, 그것

은 무모한 일이 되어버린다. 이 정원에는 이미 허버트 부인이라는 새 권력자가 등장했기 때문이다. 흥미로운 것은 살해되기 직전에 그가 그림을 완성하지 못했음에도 불구하고 탈만에게 열세 번째 그림이 완성되었다고(finished) 말하고, 곧이어 “아니야(no), 그것은 그렇지 않아(it's not)”라며 이전의 말을 다시 반복한다는 점이다. 표면적으로 이러한 언술은 그림이 완성되지 않았음을 표현한다. 그러나 이처럼 모순적인 의미를 생산하는 부정의 언술은 네빌 자신이 처한 상황을 비로소 깨닫게 되었음을 보여주는 듯하다. 즉, 이것은 어두워져 가는 정원 속에서 “나의 권력 (계약적 임무)은 끝이 났어 (finished)” 그래서 “나는 더 이상 (no longer) 정원을 통치하거나 그릴 수 없어”라고 중얼거리며, 네빌이 변화된 현실을 인식하고 수용하는 장면을 보여주는 것이다. 결과적으로 네빌이 살해되는 것은 귀족을 모욕하고 그들의 ‘신분질서를 위반’<sup>18)</sup>하였기 때문이며, 네빌 자신이 정원의 진정한 소유주라고 착각하였기 때문이다. 즉, 그의 죄는 세계의 표면만을 지각할 뿐, 그 이면에 있는 본질적인 것을 보지 못한 데에 있는 것이다.

## V. 그리너웨이와의 퍼즐 게임

그리너웨이가 회화가 가진 근원적인 한계, 즉 2차원적으로 대상을 표현해야 하는 한계를 극복하려고 한다는 점에서 그의 영화는 네빌의 그림과 결정적으로 구별된다. 그는 회화적 언어로 구성한 자신의 영화에 네빌과는 달리 ‘깊이’를 부여하기 위해 관객으로 하여금 파편화된 이미지와 장면들을 새롭게 구성하도록 하기 때문이다. 이처럼 그리너웨이가 2차원의 세계 아래 감추어 놓은 깊이의 세계를 즐기기 위해서, 관객은 우선적으로 이 영화가 게임의 모티프로 조직되어 있음을 파악해야 한다. 계약의 모티프, 숫자의 모티프<sup>19)</sup>, 추리 탐정소설의 모티프들은 다름 아닌 게임과 놀이의 모티프로 이 영화가 구성되

18) David Pascoe, 앞의 책, p. 81.

19) 이 작품에서 네빌이 12장의 그림을 그리기까지 그림 자체는 물론이고, 그림을 그리는 날짜와 시간을 세어나간다.

어 있음을 드러내는 것이다. 계약이 게임의 전제 조건이라면, 추리탐정 소설의 내러티브는 게임의 과정과 흡사하며, 숫자 세기는 “게임을 조직하는 기본적인 방법들 중의 하나”<sup>20)</sup>가 될 수 있기 때문이다. 따라서 관객들은 영화를 감상하는 동안 그리너웨이와 하나의 게임을 해야 하는데, 바로 이미지를 재구성하는 놀이, 즉 시각적, 언어적 이미지의 퍼즐 게임을 해야 하는 것이다.

추리탐정 소설을 읽는 과정처럼 대부분의 지적인 게임은 어떤 트릭을 감추어 놓는다. 이 영화의 첫 번째 트릭은 카메라의 운동과 위치가 관객의 시선을 조정한다는 점이다. 앞에서 이미 지적했듯이 이것은 정원과 네빌의 그림을 향한 관객의 시선을 조정하고 통제하기 위한 장치에 해당한다. 이로써 관객은 대상을 바라보는 네빌의 시선과 자신의 시선을 일치시키게 되지만, 두 번째 트릭 때문에 2차원적으로 표현된, 영화의 각 장면 이면에 감추어진 의미들을 찾아내려고 노력하게 된다.

두 번째 트릭으로서, 이 영화는 음모와 살인 사건으로 구성되는 추리소설의 내러티브를 사용한다는 것이다. 그러나 일반적인 추리소설의 독자와는 달리, 이 영화의 관객은 끝내 허버트의 살인범을 찾아내지 못하게 될 뿐 아니라, 살인의 원인도 파악할 수 없게 된다. 끝까지 관객에게 ‘누가’와 ‘왜’에 대한 의문점만 줄 뿐 그에 대한 명쾌한 해답을 주지 않는 것이 이 영화가 가진 묘미이기도 하다. 이에 대해 그리너웨이는 “〈오리엔트 특급살인〉에서 벌어지는 살인사건처럼 모두가 범인이다”<sup>21)</sup>라고 밝힌 바 있다. 그러나 이 영화는 등장인물 모두가 범인이 될 수 있는 근거, 즉 범행동기를 명확하게 제시하지 않는다. 이것은 이 영화가 추리소설의 내러티브를 모방할 뿐, 궁극적으로는 추리소설과 다른 지향점을 가지고 있기 때문이다. 결국, 이러한 내러티브 때문에, 관객은 극적인 흥미와 호기심을 느끼면서 마치 추리소설 속의 탐정처럼 영화의 각 장면을 세심하게 탐색하게 되는 것이다.

세 번째 트릭은 정체불명의 나체의 사나이를 등장시킨다는 점에 있다. 그는 귀족들의 저녁 만찬 장면에서 지붕 위를 걷거나, 담쟁이덩굴 속에서 나체로 서 있고, 말 조각 상 위에서 조각물의 포즈를 하고 앉아 있는 모습을 보여

20) Marcia Pally, 앞의 책, p. 109.

21) Karen Jaehne, 앞의 책, p. 27.

준다. 그리너웨이는 정체불명의 사나이가 다양한 연상 작용을 통해 창조된 인물임을 밝힌다. 그것은 17세기, 영국의 정원에 물을 제공하는 구멍뚫린 조각상을 연상시키기도 하고, 그리이스나 로마 관광으로부터 가져온 기념품을 연상시키기도 하며, 나체의 하인이 신고전주의 조각상처럼 서 있게 한 전통을 연상하게 한다는 것이다.<sup>22)</sup> 그리너웨이의 의도와는 관계없이, 이 정체불명의 사내는 시각적으로 그리고 동시에 의미론적으로 정원의 질서를 깨뜨리는 기능을 하게 된다. 그가 정원의 한 부분을 점유하는 순간마다, 귀족들은 나체 위에 검은 칠을 한 그의 모습을 발견하지 못하는 대신, 관객은 정원의 위엄과 아름다움을 깨뜨리는 그의 존재로 인해 웃음을 터뜨리게 된다. 사내의 나체는 가발과 화려한 의상으로 치장한 귀족들의 존재와 대비되면서 순간적으로 정원의 질서, 귀족의 질서, 극적 서사의 질서를 파괴하게 되는 것이다. 게다가 귀족들의 눈에 발견되지 않는 그의 존재는 어떠한 변화도 없는 것처럼 보이는 정원 속에 실제적으로 미세한 변화가 일어나고 있음을 암시하게 된다. 그리고 존재하되 인식되지 않는 그의 현존은 네빌이 정원에서 새로운 사물들(옷, 부츠, 사다리)을 발견하고 그것을 자신의 그림에 하나씩 그려 넣으면서도 그려진 재현 대상이 무엇을 의미하는지 인식하지 못하는 상황을 환기시키게 된다.

이러한 세 가지 트릭은 단지 흥미를 부여하기 위한 것이 아니라, 자연과 인공적인 것 사이의 관계를 드러내기 위해 고안된 것이다. 대부분의 아이러니 기법이 그러하듯, 트릭은 보여진 것과 의도된 것 사이의 차이, 그리고 표면과 깊이 사이의 차이를 게임의 플레이어들이 인식하게 될 때 그것의 진정한 기능을 할 수 있게 된다. 즉, 관객이 내러티브를 따라가고 정원의 풍경을 관람하는 동안, 이러한 장치들에 의해 그들이 이 영화 속에 감추어진 또 다른 의미망을 발견하게 되는 것이다.

사실 자연과 그것의 가공(혹은 재현)은 예술 세계를 설명해 낼 수 있는 핵심 어휘이기도 하다. 상호호순적으로 보이는 두 요소를 조화시키기 위해 그리너웨이는 이중의 메타포를 창조하고 그것을 병치시킨다. 하나의 예로, 네빌의 흑백 그림은 그리너웨이가 실내 촬영 속에서 선보인 명암법과 병치된다.<sup>23)</sup> 이

22) Karen Jaehne, 위의 책, p. 27.

23) David Pascoe, 앞의 책, p. 76.

명암법은 17세기 후반 카라바지오 (Carravagio), 투어 (De La Tour), 라파엘 (Laphael)의 회화나 네덜란드 화가의 그림 속에 나타나는 유명한 실내<sup>24)</sup>와 이 작품을 연계시킨다. 특히 어두운 방안에 촛불이 밝혀진 장면을 주로 그려왔던 투어의 회화는 이 작품 속의 귀족들의 실내 풍경과 거의 유사하다고 볼 수 있다.<sup>25)</sup> 흰색과 검은 색, 밝음과 어둠과 같은 모순적인 이미지들의 짝들은 자연/인공, 정원/정원의 풍경화, 질서/무질서, 보는 것/아는 것과 같은 또 다른 짝들과 의미론적으로 병치된다. 정치적, 사회적, 문화적으로 변화와 혼란을 경험하던 17세기 후반, 영국의 상황<sup>26)</sup>은 혼합적인 정원 양식뿐만 아니라, 그것을 영화화한 이 작품이 형식과 구체적인 내용에 그대로 반영되어 있다. 형식적인 측면에서 이미지와 상징들이 파편적으로 뒤섞여 있을 뿐만 아니라, 내용적으로도 독일혈통과 영국 혈통의 결혼, 과장된 가발과 화장으로 장식한 귀족과 나체의 사나이, 프랑스 형식주의 정원과 영국 전통의 자연스런 정원들, 서양 자두나무/오렌지 나무/석류/파인애플 등 의미론적으로 대립되는 것들이 공존하는 양상을 보이는 것이다.

구체적인 예로, 이 영화 속에서 과일들은 등장인물의 정체성과 영국의 복잡한 정치적·문화적 상황을 함축적으로 보여준다는 점에서 주목할 만하다. 우선 첫 장면에서 핏빛의 과즙을 흘리며 서양자두(plum)를 씹어 먹는, 빨강계 화장한 귀족들의 입술에 카메라가 클로즈업되는 것을 기억할 필요가 있다. 이 장면에서 귀족들은 다른 사람의 결혼 생활이나 그들이 정원에 집착하는 태도에 대해 이야기한다. 따라서 서양 자두는 영국 귀족의 일상과 그들의 문화

24) Karen Jaehne, 앞의 책, p. 22.

25) 17세기, 카라바지오 형식(Caravaggism)은 어둡고 음산한 배경을 뒤에 만들면서, 강한 조명을 받고 있는 탈 이상화된 인물화에서 주로 나타난다. (Hugh Honour & John Fleming, *A World History of Art*, London: John Calmann and Cooper Ltd., 1982, p.427) 그리고, 투어 (De La Tour)의 경우, 주로 촛불을 가지고 친숙하고도 부드러운 장면들을 표현하였다. (H.W. Janson, *History of Art*, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1997, p.587)

26) 이 작품의 시간적 배경이 되는 1694년은 영국의 역사에서 중요한 시기였다. 즉, 구 카톨릭 세력인 스튜어트 왕조가 몰려가고, 기독교에 감화된 신혼 귀족계급이 북유럽으로부터 영국으로 들어와 지배권을 장악하게 되는 것이다. 이처럼 영국이 경험한 이 시기의 가치 체계의 변화는 이 영화 속에 등장하는 인물의 성격과 태도를 창조하는 데 깊은 영향을 주었다. Karen Jaehne, 앞의 책 p. 21 참조.



를 함축하게 되는데, 그것은 바로 유희적이고도 소모적인 귀족의 성향과 정원에 대한 강한 애착이라고 할 수 있다.

그리고 오렌지의 경우, 탈만이 오렌지 나무에 대해 네빌에게 이가기하는 장면에서 그것의 상징적인 의미를 추출해 낼 수 있다. 그에 의하면, 오렌지 나무는 따뜻한 기후를 가진 나라에서 영국으로 수입되었지만, 현재 캄튼 앤스티의 후원에서 잘 자라고 있다는 것이다. 흥미롭게도 ‘오렌지’라는 단어는 발음상의 유사성을 가진 ‘오렌지 윌리엄(William of Orange)’<sup>27)</sup>을 연상시키면서 이 시기의 영국의 혼란한 정치적 상황을 환기시킨다. 게다가 영국의 역사 속에서 자손이 없었던 네덜란드 혈통의 윌리엄은 아이가 없었기 때문에, 독일계 혈통에게 왕좌를 물려주려고 계획하였는데, 그것은 영국 왕실의 혈통이 독일 혈통으로 바뀌는 것을 의미하였다.<sup>28)</sup> 따라서 오렌지 나무는 독일 혈통을 가진 탈만의 존재, 오렌지 나무의 원산지, 동음이의어 관계에 있는 오렌지 윌리엄이라는 각기 다른 의미의 층을 형성하면서, 각각 혼합된 혈통, 혼합된 문화, 복잡한 정치적 상황을 연상시킨다.

두 과일과는 달리, 석류와 파인애플은 영국의 토양과 기후에 적응할 수 없는 이국적인 과일들로서 네빌이나 그의 죽음과 밀접하게 관계된다. 네빌이 다른 정원에서 가져오는 것이 석류이며, 그의 죽음의 장면에서 클로즈업되는 것이 파인애플이기 때문이다. 허버트 부인은 네빌과 마지막으로 성적 관계를 가진 직후, 석류를 꺾으면서 더 이상 그와 사적 관계를 갖지 않을 것임을 암시하게 된다. 그리고 파인애플은 네빌의 죽음 후에 정체불명의 사내가 한입 베어 물어본 후, 시고 맛이 없다는 표정으로 다시 내뱉는 장면을 통해 철저하게 이용당하고 버려진 네빌의 존재를 보여주게 된다. 이와 같은 이유에서 두 과일은 영국의 귀족 사회에 결코 편입될 수 없는 이방인으로서의 네빌의 정체성을 함축한다고 볼 수 있다.

이 작품에서 그리너웨이가 창조한 퍼즐 게임은 사실 그 게임의 참가자에게 두 가지 즐거움을 제공한다. 하나는 그 퍼즐을 맞추어 나가는 과정에서 느끼

27) 1688년, 오렌지 윌리엄 (William of Orange)은 영국을 침략하여, 찰스 2세(Charles II)의 카톨릭계 형제인 제임스 2세(James II)의 권력을 박탈한다.

28) Amy Lawrence, 앞의 책, p.53 참조

는 즐거움이며, 다른 하나는 게임이 완전히 끝난 후에 느끼는 즐거움이다. 전자가 추리 소설의 내러티브를 따라 퍼즐의 조각을 하나씩 추출하고 탐색하는 과정에서 느끼는 것이라면, 후자는 퍼즐을 맞추는 동안에는 전혀 예상치 못했던 그림을 나중에 발견할 때 느끼는 즐거움이다. 결과적으로 이 영화의 관객은 흥미롭게 전개되는 서사적 전략을 따라 가는 동시에 흠어진 이미지들을 체계적으로 재구성하는 과정에서 그들의 유희적 본능을 만족시키게 되며, 관객의 문학적 상상력과 지적인 분석력에 의해 재구성된 하나의 그림이 다름 아닌 그리너웨이의 정원, 그리너웨이의 영화 미학임을 발견하는 순간, 그들의 탐미적 욕구를 충족시키게 되는 것이다.

## VI. 결론

〈제도사의 계약〉은 17세기 영국의 정원을 배경으로, 자연/ 예술가/ 재현 대상(예술) 사이의 관계를 드러내고자 했던 작품이다. 이러한 주제를 형상화하기 위해 그리너웨이는 역사적인 영국의 정원에서 특정한 정원의 양식을 선택하여 정원의 풍경을 그리고, 영화의 장면을 구성함으로써 화가와 감독으로서의 역할을 훌륭하게 해낸다. 그의 영화 작업의 전 과정은 어떤 의미에서는 정원을 구조적으로 디자인하고 채소와 과일들을 선택적으로 심으며, 그것들을 주의 깊게 다루는 정원사(정원 디자이너)의 작업을 닮아 있다고 말할 수 있다. 정원사가 자연의 다양성과 무질서를 미적인 것으로 조직하듯이 이 작품에서 그리너웨이 역시 고유한 영화 언어와 기술을 가지고 풍부하고도 그림과도 같은 영화적 정원을 창조해 내고 있기 때문이다.

그는 〈제도사의 계약〉에서 추리 소설의 내러티브와 파편화된 회화적, 언어적 이미지들을 통해 관객이 능동적으로 흥미로운 퍼즐 게임에 참여하도록 하고, 결과적으로는 상상력으로 풍부하게 채워진 그리너웨이의 자신의 영화 미학적 정원을 관객이 스스로 발견하게 한다. 이 영화는 계약, 불륜, 살인사건의 서사를 통해 극 초반부터 관객의 호기심을 강하게 이끌어내면서 쉽게 대중성을 확보한다. 그러나 이 작품이 대중성과 함께 예술성을 획득할 수 있는 것은

관객들이 '누가'로부터 '왜'로 그들의 의문점을 옮기도록 하는 데 있다. 이때, '누가'라는 질문이 살인범을 발견하고자 하는 관객의 유희적 본능과 관계된다면, '왜'라는 질문은 영화 속에 흩어져있는 기표들의 심층적인 의미들을 탐색하고자 하는 그들의 지적 호기심과 관계된다.

그리너웨이가 인물의 비정상적 관계, 중의적 대사, 회화적 장면 처리 등과 같은 다양한 방법을 통해 은밀하게 살인 사건의 서사를 교란시키고 있기 때문에, 이 영화의 관객은 살인범을 추적하고자 할수록 미궁에 빠지게 되며, 서사가 진행될수록 새로운 의문점들과 직면하게 된다. 허버트와 네빌의 죽음, 네빌과 두 여성의 비정상적인 관계, 네빌의 그림을 통해서 제시되는 정원의 풍경, 나체 사나이의 정체, 다양한 과일들의 전경화 등등. 이러한 의문점들을 해결하지 않은 채 살인범을 추적하는 데에만 몰두할 경우, 관객은 또 하나의 살인 사건이 발생하는 결말 부분에서 커다란 혼란을 경험할 수밖에 없다. 그러나 연속적으로 제기되는 의문점들이 관객들의 지적 호기심을 추동하기 때문에, 서사가 교란되는 지점에서 관객은 머뭇거리게 되고, 관객 나름의 서사적 즐거움을 구성해가면서 영화를 읽어나가게 되는 것이다.

이러한 의미에서 이 영화는 관객에게 보는 즐거움과 읽는 즐거움을 동시에 누릴 수 있는 기회를 제공한다고 할 수 있다. 관객은 계약, 살인 사건, 음모, 불륜과 같은 극적인 서사를 단순히 보는 행위를 통해서 파악할 수 있으며, 동시에 지적인 분석과정을 통해 표면적 서사의 이면에 감추어진 심층적 의미를 밝혀낼 수도 있는 것이다. 그의 영화는 회화적, 언어적 이미지의 조각들로 구성되어 있기 때문에, 그 이미지들을 단순히 시각적으로 즐기거나 더 나아가 이미지가 조직되는 원리와 의미가 산출되는 과정을 읽어내려고 하는 관객 모두를 만족시켜 주게 된다. 게다가 다층적인 상징 구조는 관객의 다양한 해석을 허용하는 것이다. 회화성과 문학성을 동시에 갖추고 있는 그리너웨이 영화를 깊게 이해하기 위해서는 '보는' 과정과 함께 '읽기'의 과정이 요구된다고 할 수 있다. 바로 이처럼 '보는' 과정과 아울러 '읽는' 과정을 요구한다는 점에서, 더구나 그러한 능동적인 '읽기'의 과정이 결과적으로 관객들로 하여금 피터 그리너웨이 고유의 영화 미학을 체험하게 한다는 점에서, 그의 영화가 대중성과 동시에 예술성을 성취하고 있다고 말할 수 있는 것이다.

### 참고문헌

- Hacker, Jonathan & David Price. *Take Ten: Contemporary British Film Directors*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Hobhouse, Penelope. *Gardening through the Ages*. New York: Barnes & Noble Inc., 1997.
- Honour, Hugh & John Fleming. *A World History of Art*. London: John Calmann and Cooper Ltd., 1982.
- Hunt, John D. *Garden and Grove*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1986.
- Jaehne, Karen. "Cinema as the Total Art Form: An Interview with Peter Greenaway." *Peter Greenaway: Interviews*, edited by Vernon Gras and Marguerite Gras, U.S.: University Press of Mississippi, 2000.
- Janson, H.W. *History of Art*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1997.
- Lawrence, Amy. *The Films of Peter Greenaway*, Cambridge and New York: Cambridge Univ. Press, 1997.
- Paescoe, David. *Peter Greenaway: Museums and Moving Images*. London: Reaktion Books, 1997.
- Pally, Marcia. "Cinema as the Total Art Form: An Interview with Peter Greenaway." *Peter Greenaway: Interviews*, edited by Vernon Gras and Marguerite Gras, U.S.: University Press of Mississippi, 2000.

**【Abstract】**

## The Popularity and Artistry on the Cinema of Peter Greenaway

Paek, Ro-Ra

It seems to me that a contemporary cinema, which is called the flower of popular culture, excites populace's desire, absorbs it, and even constitutes it in the modern times. Although the cinema exercises its powerful influence upon the popular culture, it is true that it is ontologically caught in a dilemma that a production has to achieve both popularity and artistry. In this respect, this research was first derived from a problematic question related to the cinema that has functioned as the core of contemporary popular culture: how to control a distance between popularity and artistry.

In order to approach this issue, I focused on the film of Peter Greenaway who has won acclaim as one of the most remarkable filmmakers in British film history. He usually applies unique cinematic languages, which include poetic allegories and symbols, fragments of exuberantly visual images and double-layered wordplay and puns, to his productions. More significantly, his works have achieved the cinematic aesthetics, which is quite popular and artistic, through literary imagination and pictorial beauty. For this reason, I thought that Greenaway's film provides me with a clue to solve the dilemma into which the contemporary cinema falls: the popularity and the artistry. Especially, my interest was geared into the Draughtsman's contract that can be situated in the heart of this issue because this film not only is composed of mysterious narrative, which resembles a so-called 'whodunit' of Agatha Christie, but also is structuralized by poetic symbols and diverse cinematic techniques. I thought

that those cinematic languages involve the popularity and the artistry that Greenaway's film possesses.

To sum up, the Draughtsman's contract shows the relationship among nature, an artist, and an art through various cinematic languages and techniques. Specifically, this film foregrounds a detective narrative and unfolds interesting stories such as a double contract, murder cases, adultery. For this reason, the audience is compelled to see the pictorial scenes and to read the significance which is concealed under the surface of the narrative. While the movie-goers are actively enjoying this film such as a kind of puzzle game, they come to reconstruct fragmented narratives and images. As a result, they are forced to realize the relationship among the garden of Campton-Anstey, Neville's identity as a draughtsman, and his drawings. In other words, audiences inevitably arrives in the center of the cinematic garden entitled The Draughtsman's Contract that Peter Greenaway designed and decorated aesthetically. Consequently, Peter Greenaway's film makes the audience enjoy an exciting entertainment and experience exuberant cinematic aesthetics as well. This fact might explain both the reason and the way that Peter Greenaway's films have achieved the popularity and artistry.

**Key Words:** popularity, artistry, Peter Greenaway, The Draughtsman's Contract, a whodunit narrative, a triple-layered garden, Nevil's drawing, a puzzle game, a contract, cinematic tricks, symbolic fruits.