

‘우디 페르소나’와 진정성 문제

강 은 아*

[국문초록]

본 글은 우디 앨런 영화에서 반복적으로 등장하는 인물상인 ‘우디 페르소나’를 세 가지 측면에서 살펴보고, 이를 통해 우디 앨런의 영화 세계를 이해하고자 하는 시도이다. 우디 페르소나는 첫째, 희극적 측면에서 슐레미엘과는 달리 광대이길 실패한 광대이다. 그는 행위에 무능한 대신에 농담을 한다는 점에서 유대 전통의 광대 캐릭터인 슐레미엘적 특성을 공유하나, 그의 농담하는 지성은 현실을 자신의 희망에 따라 주관적으로 변형시키지 못하고 더욱더 객관적으로 보게 만들며, 이것이 그의 농담에 더욱 깊이를 부여한다. 둘째, 관계적 측면에서 우디 페르소나는 소위 지적 자본을 가진 중산층의 남성들과 경쟁적인 관계에서 실패할 운명이지만, 그 대신에 소수의 지적인 여성에게 자신의 도덕 및 가치관을 전수하는 교육자의 역할을 한다. 셋째, 우디 페르소나는 삶의 의미를 개개인의 몫으로 맡겨버리는 개인주의적 세계에서 자신의 진정성을 찾고자 배타적으로 헌신하는 인물로, 그의 실패는 현대 사회

* 철학사상연구소 객원연구원

주제어: 우디 앨런, 우디 페르소나, 진정성, 슐레미엘, 피그말리온-갈라테아 관계
Woody Allen, Woody Persona, Authenticity, Schlemiel, Pygmalion-Galatea Relation

의 진정성 모험에 숨어있는 모순들을 드러낸다. 그러나 후기 우디 앨런의 세계에서 우디 페르소나는 주변화되고 우디 페르소나가 밀려난 속물들의 세계를 다루는 방향으로 변모한다.

1. 들어가며

우디 앨런은 찰리 채플린의 떠돌이와 버스터 키튼의 무표정한 남자, W. C. 필즈의 술주정뱅이처럼 동시대의 공감을 얻어낸 성공한 희극영화 배우이며 또한 현대의 “실제 삶”을 영화로서 담아낸 작가이고, 현대 사회에서 발생하는 윤리적 문제들을 광범위하게 다룬 ‘철학자들의 친구’이기도 하다.

희슬레는 우디 앨런의 희극(comedy)을 분석한 책에서 “우디 페르소나(Woody Persona)”가 우디 앨런의 영화들에서 일관되게 나타남을 지적한 바 있다.¹⁾ 초기에는 배우 우디 앨런이 주로 맡은 이 인물상은 <돈을 갖고 튀어라(Take Money and Run)>(1969), <바나나 공화국(Bananas)>(1971), <사랑과 죽음(Love And Death)>(1975) 등의 초기 영화에서부터 앨런이 “실제 사람들”의 “실제 이야기”라 부른 <애니 홀(Annie Hall)>(1977) 이후의 보다 더 “깊이 있는” 영화에서도 일관되게 나타나는데,²⁾

1) Hösle, Vittorio G. “Woody Allen: An Essay On the Nature of the Comical”, Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2007, pp. 2-4.

2) 스티크 비에르크만과의 인터뷰에서 우디 앨런은 <애니 홀>이 자신에게 “큰 전환점”이었다며 “늘 똑같은 방식으로만 웃기지 말고 좀 더 깊이 있는 영화를 만들려고 시도해야겠다. 어찌면 관객들에게 재미를 주거나 혹은 마음의 양식이 되는 다른 가치들이 나올 수 있겠지”라고 생각했다고 밝힌다. 스타크 비에르크만(1997), 이남 역, 『우디가 말하는 앨런』, 서울: 한나레, p. 107. 또한 에릭 랙스와와의 인터뷰에서는 우디 앨런은 <애니 홀>에 대해 “실제 인간들에 대한 실제의 이야기”라고 자평한다. Lax, Eric (2009), Conversations with Woody Allen : His Films, the Movies, and Moviemaking, New York : Knopf, p. 30.

이러한 우디 페르소나를 통해 현대 사회에서의 유의미한 인물형을 인격화하는 것에 작가 우디 앨런이 성공했다는 것이다.

초기 우디 앨런 영화들에서 우디 페르소나적 인물은 배우 우디 앨런과 등치되나 앨런이 예술가로서의 작품 세계를 넓혀감에 따라 이러한 등치가 성립하지 않게 되었다. 특히 <한나와 그 자매들(Hannah And Her Sisters)>(1986) 이후로³⁾ 우디 앨런이 배역을 맡았다거나 영화의 주인공이라는 것이 우디 페르소나의 필요조건도, 충분조건도 아니게 되었다.⁴⁾ 게다가 후기로 가며 우디 페르소나적 인물이 전혀 등장하지 않는 우디 앨런 영화들도 나타나기 시작한다. 많은 평자들이 지적하듯이, 런던을 배경으로 한 <매치 포인트>(2005) 이후의 소위 탈-뉴욕 영화들에서의 인물 및 세계는 상당히 변형되었다.⁵⁾

그러나 여러 변형들과 후기의 변모에도 불구하고, 우디 앨런 영화의 세계관이라는 전체의 관점에서 우디 영화의 세계가 우디 페르소나적 인물을 중심으로 구축되어 있음을 부정하기는 어렵다고 본다. 게다가 우디 페르소나의 핵심 특성을 드러내지 않고서는 후기의 변모 및 우디 영화의 전체 세계를 포착할 길도 요원하다는 점에서, 원형적인 모델로서의 우디 페르소나를 개념화하는 것은 우디 앨런의 영화를 이해하기 위해 필수적

-
- 3) <한나와 그 자매들>에서 우디 페르소나는 여러 인물들에게 분배되어 있다. 여러 인물들은 상이한 분야에서 자기 나름의 진정성을 추구하는데, 엘리엇과 리는 로맨스에서, 홀리는 직업에서, 미키는 죽음을 대면할 수밖에 없는 인간 실존의 조건 하에서 자기 진정성을 추구한다.
- 4) 이를테면 <앨리스>(1990), <브로드웨이를 쏘라>(1994), <셀러브리티>(1998), <왓에 버 워스>(2009)에는 배우 우디 앨런이 등장하지 않는다. 하지만 미아 패로가 연기한 앨리스, 존 쿠삭이 맡은 데이빗, 케네스 브래너의 사이먼 리, 래리 데이빗의 보리스는 모두 우디 페르소나적 인물들이다.
- 5) 나는 <매치 포인트> 이후의 영화들을 후기 우디 앨런의 영화로, <애니 홀>에서 <매치 포인트>까지의 영화들을 중기 우디 앨런의 영화로 분류할 것이다. 이러한 입장은 Richard Brody, Marc Tracy도 개진한 바 있다. Richard Brody (2013), “Woody Allen’s ‘Blue Jasmine’”, New Yorker, 2013.6.25., Marc, Tracy (2013), “Stop Philosophizing, Woody Allen!”, New Republic, 2013.8.13.

으로 거쳐야 할 작업이라고 본다.

본 글에서 나는 ‘우디 페르소나’를 우디 앨런 영화에서 일관되게, 반복적으로 나타나는 특정한 인물상을 가리키는 표현으로 사용하겠다. 이 글의 목표는 일차적으로는 ‘우디 페르소나’를 분명하게 개념화하는 것이며, 이차적으로는 현대의 삶에서 특히 문제시되는 ‘진정성’이 우디 페르소나를 통해 어떻게 다뤄지고 있는지를 살펴보는 것이다.⁶⁾

우디 페르소나를 개념화하기 위해 나는 세 가지 접근을 차례로 취하고자 한다. 먼저 ‘우디 페르소나’와 전통 민담의 인물인 ‘술레미엘’ 간의 유사성에 주목한 논의를 검토할 것이며, 다음으로 우디 페르소나와 다른 인물이 맺는 반복적인 관계의 유형을 분석할 것이다. 그리고 세 번째로 우디 페르소나가 처한 세계상 하에서 우디 페르소나가 드러내는 특성을 분석할 것이다. 첫 번째 접근이 우디 페르소나의 희극적인 면에 초점을 맞춘 것이라면, 두 번째 접근은 우디 페르소나가 다른 존재와 맺는 관계에 집중하며, 세 번째 접근은 우디 페르소나를 그가 처한 세계 속에서 바라보는 것이다. 특히 세 번째 접근을 통해 현대에서 특히 중요한 가치

6) 본 논문의 성격은 하나의 예술작품인 영화를 미학적인 면에서만만이 아니라 윤리적 측면에서 다루는 것이다. 나는 이 작업의 의의에 대해 우디 앨런이라는 예술가에 의존해 소극적인 대답을 내놓고자 한다. 우디 앨런은 우리 시대의 중요한 예술가로, 그의 영화들은 일관되게 현대 사회에 살면서 개인이 부딪히는 윤리적 문제가 중심이 된다. 그런데 이러한 접근은 예술을 대하는 앨런의 기본적인 입장으로, 앨런은 독일 철학 및 실존 철학에서 다른 삶의 문제가 자신에게 중요한 유일한 주제이며 또한 예술가가 다뤄야 할 최선의 것이라 주장하였다. “실존주의적인 주제들은 내게 여전히 다룰 만한 가치가 있는 유일한 주제입니다. 다른 주제들을 다루는 것은 전부 최고의 목표를 추구하는 게 아니라고 할 수 있죠. 사람은 매우 흥미있는 일들을 목적으로 삼을 수 있지만 내게 있어 그런 것은 심오한 문제가 아닙니다. 난 소위 실존주의적인 주제들, 영혼적인 주제들보다 사람이 목표로 삼을 수 있는 더 심오한 주제는 없다고 생각합니다.”(비에르크만(1997), p. 263.) 이러한 우디 앨런의 입장에 기대어 나는 우디 앨런의 영화를 이해하기 위해서는 그의 영화에서 중심이 되는 윤리적 및 사회 철학적 문제들을 밝히는 것이 필수적이라고 보며, 본 논문은 그러한 작업의 일환이다.

로 부상한 '진정성(authenticity)'의 문제가 우디 앨런의 영화에서 어떻게 제기되고 전개되는지를 살펴볼 수 있을 것이다. 그리고 마지막으로 결론을 대신하여 '우디 페르소나'가 후기 우디 앨런의 영화에서 해소되는 양상을 간략하게나마 추적해보도록 하겠다.⁷⁾

하지만 본격적인 논의로 들어가기 전에 필자보다 앞서 '우디 페르소나'를 개념화한 회슬레의 분석을 검토하기로 하자.

2. 예비적 논의 : 회슬레의 우디 페르소나 분석

회슬레는 우디 페르소나의 특성으로 다섯 가지를 꼽는다. 첫째, 우디 페르소나는 여성 및 그 자신의 남성성과 고통스러운 관계에 놓여 있다. 그는 과보호하는 어머니 육체적으로 압도적인 남성에게는 위협을 느끼는 한편 학자나 지식인들에게는 적개심 및 우월감을 느끼기도 한다.⁸⁾

7) 우디 앨런에 대한 지금까지의 국내의 연구들은 양적으로 매우 적고, 질적으로는 미학적, 사회·문화적 분석에 주로 치우쳐 있다. 우디 앨런 영화에 대한 윤리학적, 규범적 접근이 거의 없다는 점은 우디 앨런 영화의 철학적인 깊이나 폭을 생각하면 아쉬운 점이다. 우디 영화에 대한 사회·문화적 접근으로는 <멜린다와 멜린다>에서의 커뮤니케이션 양상을 분석한 오진곤의 「커뮤니케이션으로서의 영화 영상에 관한 연구-영화 <Melinda & Melinda> 분석을 중심으로」(2009, 『현대영화연구』8, pp. 171-194), 우디 앨런 영화에 반영된 미국인의 모습에 주목한 김미자의 「우디 앨런의 영상에 비친 미국과 미국인들」(1999, 『영미연구』 4, pp. 73-92), 미학적 접근으로는 코미디라는 장르와 상호텍스트성이라는 두 미학 형식의 축으로 우디 앨런 영화에 접근하려는 시도인 문관규의 「우디 앨런 영화에 나타난 코미디 전략과 상호텍스트성 연구」(2013, 『영화연구』 56, pp. 129-154) 등이 있다. 드물게도 철학적으로 접근해 우디 앨런의 영화를 “이상주의적, 형이상학적 관념론에 대항하여” “일반 규범과 도덕 가치에 거스르는” 텍스트로 읽어내려 한 김진택의 논문 「서사적 인물 창조에 반영된 형이상학적 재산과 빛」(2010, 『드라마연구』 33, pp. 89-115)이 있다. 그러나 형이상학적 접근에 기반한 이러한 해석은 우디 앨런의 세계관을 윤리학 및 사회철학의 관점에서 접근하는 본 글의 방향과는 차이가 있다.

8) <뉴욕 이야기(New York Stories)>(1989)의 세 번째 단편 <오이디푸스 콤플렉스

둘째, 우디 페르소나는 재치 있을(witty) 뿐만 아니라 우스운(funny) 인물이다. 희슬레는 웃는 자가 웃음의 대상에 동일시하는 방식을 기준으로 “재치있음(witticism)”과 “어리석음(foolishness)”을 구분하는데, 재치는 웃기는 자가 농담을 하고 웃는 자는 웃기는 자와 함께 그 농담을 즐기는 것이다. 그래서 재치는 웃기는 자의 의도에 따라, 웃기는 자의 말에 반응해 웃는 자가 함께 웃는(“laugh with”) 것이다. 반면에 어리석음은 웃기는 자가 의도하지 않았지만 그가 갖는 어떤 특성이나 행동을 보고 그를 향해 웃는(“laugh at”) 것이다.

희슬레는 작가 우디 앨런이 재치가 풍부한 우디 페르소나를 만들어냈지만 또한 재치를 부리는 우디 페르소나의 존재 자체가 웃음을 주기도 한다는 점이 우디 앨런 코미디의 핵심을 이룬다고 지적한다.⁹⁾ 우디 페르소나를 지켜보는 관객은 우디 페르소나를 자신과 동일시하면서도 동시에 우디 페르소나를 희화화하는데, 이러한 이중의 지위가 우디 페르소나에 지적인 복잡성을 주고 깊이를 부여한다는 것이다.

셋째, 우디 페르소나는 지적이면서도 반-학계적(anti-academic)이다. 우디 페르소나는 주로 예술 직업에 종사하며 예술이나 철학, 윤리에 대해

(Oedipus Wreck)에서 맨하탄 상공에 나타나 도시적인 차원에서 아들의 생활에 간섭을 하는 어머니가 전자의 극단적인 예라면, 후자로는 <애니 홀>에서 마셜 맥루한에게 면전에서 수모를 당하는 대학 강사, <맨하탄>에서 아이작의 친구이자 대학교수인 예일, <한여름 밤의 섹스 코미디(A Midsummer Night's Sex Comedy)>(1982)의 유물론자 대학교수 레오폴드 등이 그 예이다.

- 9) 희슬레는 다음의 예를 든다. <맨하탄 살인 미스터리(Manhattan Murder Mistry)>(1993)에서 우디 페르소나인 래리 립톤(우디 앨런)은 아내 캐롤(다이앤 키톤)과 함께 바그너의 오페라를 관람하던 도중에 오페라하우스를 뛰쳐나오면서 아내에게 자기는 폴란드를 정복하려 가고 싶지 않다고 말한다. 여기서 그의 농담은 음악과 군대라는 이질적인 영역을 겹쳐놓는다는 점이나 바그너의 음악이 역사적으로 히틀러를 비롯한 국가 사회주의자들에게 영감을 제공했다는 점에서 그 자체로 우스운 것이지만, 다른 한 편으로는 이 농담이 다름 아닌 결혼 생활에 문제가 생긴 무기력한 인물 래리 립톤의 입에서 나오기 때문에 웃기다는 것이다. 그래서 래리 립톤의 농담은 그와 함께 웃는 것이면서도 또한 그에 대해서 웃는 것이라는 것이다.

지적이고 진지한 관심을 갖고 있지만 그럼에도 불구하고 제도화된 학문적 담론에 대해 냉담한 태도를 보인다.

회슬레는 우디 페르소나의 인물들이 갖는 ‘아카데미’에 대한 반감은 예술 및 삶에 대해 우디 페르소나가 품는 순진하고도 순수한 기대에서 나온 것임을 지적한다. 우디 앨런 영화들에 등장하는 지식인들은 예술 및 학문을 주로 교양 과시나 계급적 장식으로 이용하는데, 이러한 태도는 예술 및 철학을 실존적으로 대하는 우디 페르소나의 태도와 충돌한다는 것이다.¹⁰⁾ 이 충돌은 교양의 내용이나 깊이의 차이가 아니라, 예술 및 철학을 대하는 태도의 근본적인 차이에서 비롯된다. 우디 페르소나의 인물이 지식인들보다 예술을 더 잘 향유하거나 철학에 대한 깊은 지식을 갖는 것은 아니지만 그는 예술 및 철학이 자기 삶을 더 낮게 만들고 삶의 진리를 계시해 주리란 기대를 진지하게 품는다는 것이다.¹¹⁾

그러므로 회슬레는 우디 페르소나의 이러한 반-아카데미적 특성은 그가 자기 삶에서 ‘진정성(authenticity)’을 가장 중요한 가치로서 추구한다는 견지에서 이해되어야 한다고 본다. 우디 페르소나의 인물들은 진정한 삶 및 진정한 관계를 강하게 열망하고 추구하는 인물들이며, 그 추구에서 예술 및 도덕은 그가 검토하는 대답의 후보들이다. 그는 인생의 의미에 대해 진지하게 질문을 던지고는 예술과 철학에서 해답을 기대하는자인 것이다.¹²⁾

10) 회슬레는 우디 페르소나의 이러한 지적인 입장을 그의 낭만적인 특성과 연결 짓는다. 우디 페르소나는 “삶과 예술에서 중요한 것 및 이상에 대해 아이 같이 열광”한다(Hösle (2007), p. 42).

11) 예를 들어 <한나와 그 자매들>에서 죽음이라는 삶에 대한 심각한 의문에 봉착해 인간 조건에 대해 회의를 느낀 미키는 위대한 철학자들 및 전통 종교들을 검토하며 ‘삶에 과연 의미가 있는가’의 탐구에 나서지만 결국에는 맑스 브라더스의 코미디 영화를 보며 감정적인 대답을 발견한다. 미키에게도 예술은 그의 삶에 모종의 대답을 주는 실존적인 것이다.

12) 예술과 도덕에 대한 이러한 입장은 키에르케고르를 떠올리게 한다. 둘 간의 이러한 공통점은 여러 학자들에 의해 지적되었는데, 우디 페르소나적 인물은 키에르케고

넷째, 우디 페르소나에는 실패가 내장되어 있다. 우디 페르소나의 인물들은 부나 사회적 지위와 같은 세속적인 성공을 성취하기에 부적합한 데, 회슬레는 그 이유로 우디 페르소나가 자신의 개별성을 사회적인 성공이 침해할 것을 두려워하기 때문이라고 분석한다.¹³⁾

다섯 째, 우디 페르소나는 주로 지적인 이유에서 “신경증적인” 여성에 끌리나, 그의 이러한 취향이 도리어 그가 꿈꾸는 로맨스를 불가능하게 만든다. 이것은 ‘자신을 받아주는 클럽에는 가입하고 싶지 않다’는, 우디 페르소나에 내재한, 성공을 가능하지 않게 하는 딜레마가 여성과의 관계에서도 되풀이되고 있음을 보여주는 것이기도 하다.¹⁴⁾

회슬레의 분석에서 ‘우디 페르소나’는 삶의 진정한 의미 및 진짜 관계를 진지하게 추구하지만, 진짜를 기대한다는 바로 그 이유로 지속적인 불만족과 불행에 시달리며 스스로 실패를 불러들이는 인물이다. 이러한

르처럼 삶을 구원하는 것으로 예술보다는 도덕에 더 의미를 부여한다. 그렇지만 구원의 과정으로 미학적인 것과 도덕적인 것, 종교적인 것의 세 단계를 제시한 키에르케고르와는 달리 우디는 종교적 구원을 불신한다. 우디 앨런과 키에르케고르 간의 비교는 회슬레(Hosle (2007), p. 69)에게서 간단히 논의되었고, 더 상세히는 샌더 리(Lee, Sander H. (2002), *Eighteen Woody Allen Films Analyzed: Anguish, God and Existentialism*, McFarland)의 <맨하탄>, <범죄와 비행> 논의가 있다.

- 13) <애니 홀>의 앨비 싱어가 대표적이다. 앨비 싱어는 인생에서 얻을 수 있는 손쉬운 즐거움들을 거부하는 인물이다. 우디 앨런은 ‘애니 홀’ 전에 영화 제목을 ‘안hedonia(anhedonia)’로 지을 것을 고려했다고 하는데, 반-쾌락주의라는 의미의 이 말은 앨비의 성격이면서 또한 영화의 주제를 드러낸다. 에릭 렉스는 <애니 홀>의 이전 제목이 “Anhedonia”였다고 하나(Lax (2009) pp. 29-30), 게리 아널드는 우디 앨런과의 또 다른 인터뷰에서 “Anodynia”라고 밝힌다. 로버트 E. 카프시스 & 캐시 코블렌츠 편집(2008), 오세인 역, 『우디 앨런, 뉴욕커의 페이스』 마음산책, p. 76.
- 14) ‘신경증적’ 여성의 원형적 인물로 <스타더스트 메모리즈>의 도리스가 있다. 주인공인 샌디 베이츠는 현재의 연인 이소벨을 두고 과거의 연인 도리스(샬롯 램플링)를 자주 떠올린다. 도리스는 샌디 친구의 표현을 빌리면 “한 달에 이틀만” 같이 지낼 만한, 깡마르고 항상 불안과 불만족에 시달리고 약을 달고 사는 여성으로, 풍만하고 모성적인 여성 이소벨과 정신적으로나 육체적으로나 정반대 유형이다. 도리스와의 관계는 결국 파국적으로 끝났지만 샌디는 상상로나마 도리스에게 집착한다.

견지에서 우디 페르소나 특유의 지성적인 농담은 계속적으로 자신에게 좌절을 안기는 세계로부터 거리를 확보해 자신을 방어하는 방편으로 그가 채택한 보상이면서, 동시에 그가 세상과 섞이지 못하도록 가로막는 장애로서 작용한다.

“우디 페르소나의 지성은 평범한 생활에 대해 그가 겪는 어려움의 원인이면서 보상이다. 이러한 극도의 반성성(reflexivity)이 우디 페르소나를 그렇게 독창적이면서도 매력적으로, 그러나 또한 고독하게 만드는 것이다. 왜냐하면 이러한 특유한 형식의 반성성은 궁극적으로는 타인과 삶에 접근하는 것에 방해가 되기 때문이다.”¹⁵⁾

이상의 회슬레의 우디 페르소나 분석은 작가 및 극중 인물로서 우디 앨런이 구사하는 농담의 특성을 드러낸다는 목적에 부합하는 것으로, 우디 페르소나가 견지하는 가치관 및 윤리적 태도에 초점을 맞추고 있다.

나는 회슬레의 분석에서 두 가지 점을 지적하고 싶은데, 첫째, 우디 페르소나를 갖는 개인의 특성을 분석하는 것만으로는 우디 페르소나가 충분히 드러나지 않는다는 것이다. ‘우디 페르소나’는 그가 속한 영화 속 세계와 상관적인 것이기 때문에 우디 페르소나가 처한 세계 및 둘 간의 상호작용을 분석해야만 우디 페르소나의 총체적 파악이 가능해진다. 하나의 예술작품의 구성요소로서, 영화 속 인물 및 세계는 현실 세계의 그것보다 훨씬 더 총체적이고 유기적인 관계로서 파악되고 분석되어야 한다.

둘째, 회슬레의 분석은 후기 우디 앨런 영화의 변모를 충분히 담아내지 못한다. 이것은 회슬레의 글이 나온 시기를 고려하면 글 자체의 결함은 아니지만, 후속 연구로서 본 글이 우디 앨런 영화 세계의 전체적인 그림을 그려보기에 더 유리한 위치에 서 있다고는 할 수 있을 것이다.

15) Hösle (2007), p. 38.

3. 우디 페르소나 분석

3.1. 슐레미엘로서의 우디 페르소나

‘우디 페르소나’에 대한 한 가지 접근으로, 유대 전통의 민담들에서 발견되는 바보의 한 유형인 “슐레미엘(schlemiel)”과 우디 페르소나 간의 유사성을 확인하는 연구들이 있다. 슐레미엘은 효과가 없다는 뜻의 이디시어 “shlemil”에서 나왔으며,¹⁶⁾ 원하는 결과를 만들어내지 못하거나 의도와 전혀 다른 엉뚱한 결과를 만들어내는 자, 행위에 무능한 바보를 말한다.

매리 니콜스는 슐레미엘을 “자신의 약함을 재치와 지성, 유머를 통해 힘으로 전환시키는”¹⁷⁾ 인물로 규정한다. 포이어는 동유럽의 슐레미엘과 독일의 슐레미엘을 구분하며, 슐레미엘의 희망적인 면을 강조한다. 동유럽의 슐레미엘은 돈키호테적인 바보로, 비참하고 좌절을 안기는 현실을 희망을 통해 주관적으로 변형시키는 인물이라는 것이다.¹⁸⁾

풍차를 거인으로 착각한 돈키호테가 기사도를 발휘해 풍차를 향해 돌진할 때, 돈키호테는 자신을 둘러싼 현실을 기사와 귀부인과 모험이 존재하는 세계, 다시 말해 기사도적 무용이 의미를 갖는 로망스의 세계로 오해하는 것이다. 하지만 산초 판자나 소설의 독자들은 그의 현실 해석이 크게 왜곡된 것임을 알기 때문에 돈키호테를 보며 웃는다. 다른 편으로 슐레미엘의 현실과 괴리된 희망이 도리어 현실의 비이상성을 부각시킴으로써 현실 비판의 효과를 내기도 한다. 포이어는 낙천적인 동유럽적

16) “Schlemiel” (2016), Merriam-Webster.com. Merriam-Webster, n.d. Web. 2016.6.15. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/schlemiel>

17) Nichols, Mary P. (2000), *Reconstructing Woody: Art, Love, and Life in the Films of Woody Allen*, Rowman & Littlefield Publishers, pp. 19-20.

18) Feuer, Menachem (2013), “The Schlemiel in Woody Allen’s Later Films”, *A Companion to Woody Allen* (ed. by Bailey Peter J. & Sam, B. Gigus), Wiley-Blackwell.

솔레미엘과 달리 독일적인 솔레미엘의 경우에는 부정적인 측면이 더욱 강조됨을 지적한다. 독일에서 솔레미엘은 칸트의 자율성(Autonomie)의 이상, 즉 이성을 스스로 사용하는 인간이라는 이상을 구현하지 못하는 타율적인 인간의 우스꽝스러운 전형으로, 민중들이 자기들에게서 없애고자 했던 부정적인 특성들을 모두 투사해놓은 풍자의 대상이라는 것이다.

이상의 분석들을 종합하면, 솔레미엘은 현실과 심각한 불화를 겪고 있으면서도 실망스러운 현실을 농담의 힘으로 주관적이거나 자신에게 호의적인 방식으로 변형시키는 자이다. 그는 행위를 통해 세계를 '실제로' 변화시키는 것에는 무능하지만, 농담을 통해 현실을 주관적으로 왜곡하는 데에는 유능하다. 포이어는 현대에 들어와 유대인이 사회적으로 성공할 길이 열리고 사회가 전반적으로 풍요로워지면서 솔레미엘 민담의 전통이 거의 단절되고 말았지만 우디 앨런의 희극에서 다시 계승되었다고 평가한다.

매리 니콜스와 포이어는 행위에 무능한 대신에 재담에 능하다는 솔레미엘의 특징을 우디의 주인공도 갖는다는 데에 주목해 '우디 페르소나'와 솔레미엘을 연속선상에 놓는다. 그러나 나는 둘 간의 차이점에 더 주목하고 싶다. '우디 페르소나'는 농담에 능하기는 하나 솔레미엘과는 달리 주관적으로도 자신에게 유리하게 현실을 변형시키지 못한다. 그의 지성이 그러한 자기기만을 허락하지 않기 때문이다. 우디 페르소나의 지성은 지적으로 예리한 농담을 하도록 하는 능력이면서 동시에 주관적 현실의 낭만적 변용을 불가능하게 만드는 '무능력'이다. 우디 페르소나는 바보가 될 수도 없이, 자신의 지성으로 현실에서의 자신의 실패를 똑바로 응시한다. 그의 농담은 그의 냉철한 지성을 통해 더욱 예리하고 현실적인 깊이를 부여받는다.

예를 들어 <돈을 갖고 튀어라>의 주인공 버질 스타크웰(우디 앨런)은 은행 강도가 되는 것에 집착하지만 강도 행위에 계속해서 실패하는데, 버질이 실패하는 치명적인 이유는 그가 진짜 충을 들지는 않는 은행 강

도이고자 하기 때문이다. 버질의 아내가 남편이 ‘10대 현상범 목록’에 든 적이 한 번도 없었다며 범죄자 세계에서 남편의 직업적 실패를 안타까워하는 것은 버질이 겪은 낙담을 간접적으로 드러낸다. 버질은 범죄 행위에 무능력한 범죄자이면서 자신이 실패자임을 아는 반성적이고도 불행한 인물이다.

이 장에서 나는 우디 페르소나의 개인적 특성으로 우디 페르소나와 슬레미엘 간의 차이를 지적하였다. 이제 나는 관계적인 면에서 우디 페르소나를 분석해 보겠다. 먼저 영화의 다른 인물들과 맺는 관계로 드러나는 우디 페르소나를 살펴보고, 다음으로 세계와의 상호작용 속에서 드러나는 우디 페르소나를 살펴보겠다.

2.2. 우디 페르소나와 타인들

두 번째 접근으로 나는 우디 페르소나를 우디 페르소나적 인물이 타인들과 맺는 주요한 관계들로서 분석해보고자 한다. 우디 페르소나는 동일 계급의 남성들과 주로 사회적 인정을 두고 대결하는 경쟁적인 상황에 놓여있다. 또한 그는 소수의 여성들과는 친밀하고도 교육적인 관계를 맺는다. 먼저 첫 번째 관계부터 살펴보자.

회슬레는 우디 페르소나의 인물이 육체적으로 강한 남성들에게 압도된다는 점에 주목하지만 내가 보기에 그보다 훨씬 더 중요한 점은 우디 페르소나적 인물이 주로 속한 중산층¹⁹⁾이 신체적인 매력을 상대적으로 덜 중시하는 계급이라는 것이다. 우디 페르소나적 인물에게 실질적으로

19) 사실 모든 우디 페르소나가 중산층에 속하는 것은 아니다. <돈을 갖고 튀어라>나 <스몰 타임 크루스> 등의 주인공은 소위 번듯한 직장도 없고 고등교육을 받지도 않은 하층 계급의 인물들이다. 그럼에도 이들을 우디 페르소나로 묶을 수 있는 이유는 이들이 우디 페르소나의 윤리적인 문제의식을 공유하기 때문이다. 그러나 이 소수 예외들은 영화의 성격이 윤리적 탐구보다도 희극적인 재미가 훨씬 앞선다는 공통점이 있고, 대부분의 우디 페르소나적 인물은 중산층에 속한다.

위협이 되는 존재는 그를 신체적으로 압도하는 건장한 남성이 아니라 그와 같은 계급에 속한 지적인 힘을 가진 남성들이다. 그리고 우디 페르소나는 이러한 남성들과 경쟁적 관계에 놓일 수밖에 없는데, 양자가 목표로 하는 여성이 겹치며, 이로 인해 부득이하게 인정의 문제가 발생하기 때문이다.

그런데 우디 페르소나는 그 본성상 이러한 경쟁에서 패배할 수밖에 없는데, 왜냐하면 그 자신은 사회적인 성공이나 과시를 위한 맹목적 교양 추구 등의 인정투쟁에 매진하지 않지만 그럼에도 불구하고 그의 세계는 그를 중산층의 다른 지적 속물들과 동일선상에 세워놓기 때문이다. 인정과 치정의 세계는 경쟁에서 개인이 자의로 스스로를 누락시키는 일을 쉽게 허용하지 않는다. <맨하탄>에서 아이작은 대학교수인 예일과 매리를 놓고 경쟁을 벌이며, <범죄와 비행>의 클리프는 할리를 놓고 TV 프로그램 제작자이자 아내의 오빠인 레스터와, <미드나잇 인 파리>의 길 펜더는 약혼녀 이네즈를 놓고 대학교수인 폴과 (가상적이거나) 경쟁을 벌인다.

그런데 이러한 경쟁적인 상황에서 우디 페르소나는 사회적 인정보다는 개인적 양심을 더 중시하는 면모를 보인다. 그는 도덕을 단순한 평판이 아닌 자기 실존의 문제로 진지하게 받아들이는 모럴리스트이며, 또한 구원을 추구하지만 신의 존재를 도저히 받아들이지 못하는 '비자발적 무신론자'이다.

우디 페르소나가 종교적 해결책을 받아들이지 않는 주요한 이유는 자기 지성을 믿음에 희생시키기를 거부하기 때문이다. <한나와 그 자매들>에서 다가올 죽음에 대한 불안에 시달리던 미키는 유대인임에도 불구하고 카톨릭으로 개종하려고 하며, 나중에는 윤희를 내세운다는 이유로 힌두교를 믿을 것까지 고려해본다. 하지만 결국 미키가 삶의 의미를 발견하는 것에 도움을 주는 것은 종교가 아니라 예술이다.

하지만 우디 앨런 영화에는 우디 페르소나가 사회에서 맞게 되는 실패를 보상할 만한 비-경쟁적인 관계가 있다. 소수의 젊고 지적인 여성과의

관계에서 우디 페르소나는 자신의 가치를 관철시키고 그녀를 적극적으로 교육하는 역할을 맡는다.

샌더 리는 이것을 피그말리온-갈라테아 관계라고 부르는데,²⁰⁾ 그에 따르면 엘비에게는 신이 되고 싶은 욕망이 있으며, 애니를 통해 그 자신의 욕망을 대리성취하고자 한다는 것이다. 마셜 맥루한이 직접 나서서 수모를 주게 함으로써 콜럼비아 대학 강사인 남성을 엘비가 제압하는 장면은 엘비의 소망 충족으로, 엘비에게 자기 의견을 타인들에게 관철시키고 타인을 지배하려는 욕망이 있음을 드러낸다는 것이다.²¹⁾ 하지만 현실에서 그러한 욕망을 충족하기는 어렵기 때문에 대신 엘비는 애니에게 신과 같은 존재가 되어 그녀를 재창조하고자 한다는 것이다. 조각가 피그말리온이 자신의 이상을 투사해 갈라테아를 만들어낸 것처럼, 나르시스트 엘비도 교육을 통해 애니를 자신의 분신으로 만들고자 한다. 그러나 애니는 엘비의 창조주적인 야망에 소극적이거나 저항한다. 긴장을 풀기 위해 대마초를 피우려는 애니를 엘비가 그럴듯한 논리를 동원해 저지하자 애니는 자신을 반으로 갈라 반쪽은 침대 밖으로 나가고, 엘비는 애니를 온전히 갖는 것에 실패한다.

이러한 ‘피그말리온-갈라테아 관계’는 우디 앨런 영화들에서 반복되는 것이다.²²⁾ <맨하탄>의 아이작과 트레이시의 관계, <한나와 그 자매들>의 리와 프레데릭의 관계, <또 다른 여인(Another Woman)>(1988)의 마리오 포스트와 대학교수인 전 남편의 관계, <부부들>의 게이브와 레인의 관계, <해리 파코하기>(1997)의 해리와 페이의 관계 등이 그렇다. 이것을 남자

20) 샌더 리의 <애니 홀> 및 <한나와 그 자매들> 분석(Sander Lee (2002), pp. 66-69, pp. 73-77, p. 182)을 참조하라.

21) 샌더 리의 <애니 홀>의 해당 장면 분석은 Sander Lee (2002), pp. 67-8를 참조하였다.

22) 이와 같은 중년 남성과 젊은 여성 관계와 비슷한 성격의 것으로 드물지만 중년 남성과 젊은 남성 간의 비-성적이면서 교육적인 관계도 있다. <애니씽 엘스(Anything Else)>(2003)에서 도벨과 제리의 관계나 <로마 워드 러브(To Rome with Love)>(2012)의 존과 잭의 관계가 그 예이다.

쪽에서 여자에게 교육 및 사회 경제적인 도움을 제공하고 여자 쪽에서는 젊음과 지적/성적인 자극을 주는 교환관계라고 할 수도 있을 것이다.

그러나 이 관계의 핵심은 교환의 동력이 어디까지나 교육적이거나 지적인 자극이며, 경제력과 성적인 것의 교환은 부수적이라는 것이다. 남성은 자신보다 젊은 여성에게 지적인 자극을 얻고자 하고 여성은 남성에게서 교육을 받고자 하기 때문에 둘의 경제적·성적 관계도 비로소 성립되고 유지되는 것이다. 이러한 교육과 애정이 뒤섞인 관계는 우디 영화에서 등장하는 또 다른 관계, 중년/노년의 남성이 젊은 여성을 노쇠에 대한 보상이나 대외적으로 자신의 성공을 과시하는 ‘트로피’로 삼고 그 대가로 여성은 남성의 사회적 지위 및 부를 누리는, 순전히 성적 매력과 경제력이 교환되는 관계와 엄연히 구분된다.

두 관계는 <부부들>에서 나란히 등장하는데, 소설가이자 대학교수인 게이브가 제자이자 스무 살의 대학생인 레인과 맺는 교육적 관계와 대학교수 책과 헬스 트레이너 샘이 맺는 성적 관계와 대조된다. 레인이 수업 과제로 제출한 소설을 읽고 감명 받은 게이브가 레인에게 말을 걸고 지적인 대화를 나누는 것을 계기로 두 사람의 관계는 비로소 성적으로 발전한다. 레인이 게이브 소설에 나타난 여성관을 “얕팍하다(shallow)”고 비판하자 게이브가 오히려 레인에게 더 큰 매력을 느끼는 것에서 드러나듯이, 여기서는 지적인 자극이 애정 관계를 견인하고 있다. 반면에 샘과 책은 오로지 성적인 매력과 경제력의 교환으로 맺어진 관계로 빈약하게 그려진다.²³⁾

23) 후자는 <환상의 그대(You will meet a tall dark stranger)>(2010)에서 은퇴한 노인 알피와 젊은 매춘부 샬메인의 관계에서 더욱 신랄하게 반복된다. 이 경우 인물들이 서로에 대해 품은 환상은 전자의 것보다 훨씬 더 연약하며, 샬메인을 통해 노쇠를 보상하려 했던 알피의 쉬운 타협은 결국에 대가를 치른다. 시간이 지나 흥분이 가라앉게 되면 남녀 간의 계급적 차이가 점점 더 드러나게 되면서 남자 쪽에서는 여성의 무교양을 못 견디게 되는 것이다. 환상의 가차 없는 붕괴를 겪은 샘과 알피는 결국 전 부인에게로 다시 돌아가려고 하지만 그도 쉽지는 않다.

그러나 소위 ‘피그말리온-갈라테아 관계’를 소재로 한 다른 영화들과는 달리, 우디 앨런의 영화는 이 관계가 일시적인 것이라는 한계성을 분명히 한다. 이는 우디 영화에서 일관되게 발견되는 추이로, 시간이 지나 여성의 지적인 성장이 충분히 달성되고 사회적 지위를 얻는 것과 남성의 육체적 노쇠 및 지적인 정체화 나란히 진행되다가 어느 지점을 지나면 여성은 남성을 떠나는 것이다.²⁴⁾

‘피그말리온-갈라테아’ 관계는 우디 페르소나에 좌절을 안기는 동일 계급의 남성들과의 경쟁적 관계와 달리 세계 내에서 그가 자신의 가치를 실현하도록 하는 관계이다. 그가 습관적으로 품는 도덕에 대한 강박, 화석화된 교양에 대한 경멸 및 세속적 성공에의 경시는 인텔리 남성들과의 관계에서는 그를 패배자로 만들지만, 젊고 지적으로 활발한 특정 유형의 젊은 여성과의 관계에서는 교육이 일어나는 생산적인 토양이 된다. 물론 이러한 관계가 우디 페르소나에게 최종적인 승리를 안겨주는 것은 아니다. 교육이 종결되고 여성이 홀로서기를 하게 되면 우디 페르소나의 인물은 다시 혼자서 돌아가는 것이다.

2.3. 우디 페르소나와 ‘불안한 현대 사회’

우디 페르소나의 실패는 회슬레가 말한 것처럼 세속적 성공이 자신의 개별성을 지울지도 모른다는 두려움이나 “와스프(WASP) 여자와 연애를 하고 세속적 세계에서의 성공으로 이어지는 성취에 내몰리면서 유대인이라는 자신의 뿌리가 자신이 인정하고자 했던 것보다 훨씬 더 깊숙이 박혀 있었음을 맞닥트리게 되는”²⁵⁾ 데에서 느끼는 불안과 같은 심리적

24) <또 다른 여인>에서는 이러한 파국이 보다 극적으로 드러나는데, 마리온 포스트는 지적으로 뛰어나면서 학문적으로도 성공한 인물로, 과거에 스승인 대학교수와 결혼했지만 학문적 야망이 커지면서 둘은 이혼을 하고, 대학교수는 비참한 말년을 맞는다. 영화는 그가 자살했음을 암시한다.

인 측면에서 분석될 수 있다. 그러나 다른 편으로 우디 페르소나의 실패는 그가 처한 세계가 그의 좌절을 '도출'하도록 구조화되어 있는 곳인 것은 아닌지 의심하게 하는 것이기도 하다. 이 의심의 내용은 세계가 진정성의 추구라는 이전에는 한 번도 독립적으로 요구된 적이 없던 추구를 하도록 개인을 내몰면서도 동시에 그것의 해결은 불가능하게 만드는 곳 일지도 모른다는 것이다. 이 장에서 나는 우디 페르소나를 그가 처한 세계 속에서 살펴봄으로써 우디 앨런 영화에서 진정성의 문제가 어떻게 제기되고 전개되는지를 살펴보도록 하겠다.²⁵⁾

우디 앨런 영화에서 전통적인, 정서적으로 안정되고 친밀한 가정은 주로 노동자 계층 및 중하 계급에서 등장한다. <라디오 데이즈(Radio Days)>(1987)는 2차 세계대전 이후 브루클린의 한 가난한 유대계 가정을 다루는데, 내레이터 조(세스 그린/우디 앨런)의 향수적 시선을 통해 그리력 저력 화목한 집안으로 제시된다. 또한 <스몰 타임 크루스(Small Time Crooks)>(2000)의 전직 은행 강도인 레이(우디 앨런)와 그의 부인 프렌치(트레이시 윌먼), <블루 재스민>(2013)에서 재스민의 동생 진저(샬리 호킨스)와 칠리(바비 카나베일)는 모두 경제적으로나 교육 수준으로나 중하층 계급에 속하는데, 이들 관계도 중산층 가정에서 흔히 발견되는 위선 없이 친밀하고 끈끈한 유대로 그려진다.

그렇다면 대학 이상의 고등교육을 받았으며 경제적으로 훨씬 더 풍요롭고 사회적으로 보다 주류인 중산층의 생활은 왜 저들보다 불안정하고 불만족스러운 것으로 그려지는가? 일단은 중산층이 견지하는 가치의 측면에서 추측해볼 수 있다. 고등 교육을 통해 중산층은 현재에 만족하기 보다는 아직은 존재하지 않는 것을 추구하도록 동기가 부여된 계층이다.

25) Hösle (2007), p. 87.

26) 우디 페르소나가 처한 세계는 작가의 의도에 의해 예술적으로 구축된 영화의 세계이다. 그러나 그 세계는 후기 자본주의 사회라는 관객이 처한 세계와 상당히 닮은 곳이기도 하다.

그들은 사회·경제적으로 보다 더 ‘품위 있는’ 지위를 얻고 정신적/육체적으로 친밀한 가정생활을 하는 것을 이상으로 삼는다. 그런데 그러한 이상을 자기 삶에서 적극적으로 추구하는 만큼, 중산층은 오히려 다른 계급보다 더 자주 좌절을 경험하는 계층이기도 하다. 이는 이상의 존재를 알고는 있지만 그것을 비현실의 영역으로 놓아두는 경향이 강한 중하 계급의 태도와 대조된다.²⁷⁾

<블루 재스민>은 우디 영화에서는 드물게도 상이한 계급이 나란히 등장하는 영화이다. 재스민과 진저는 자매이긴 하지만 재스민은 결혼을 통해 중산층에서 상류층으로 신분 상승을 경험한 여성이고, 진저는 어린 아들 둘을 부양하며 마트 일을 하는 중하층의 여성이다. 재스민의 눈앞으로 수시로 불려오는 부유하고 화려했던 과거는 초라한 현실에 대한 재스민의 극단적인 불승인을 알려주는 것이다. 재스민은 몰락한 처지에서도 여전히 남자를 통한 신분 상승을 꿈꾸며, 결코 어설피 남자와 타협하려고 하지 않는다. 반면에 진저는 재스민이 ‘루저’라고 비난하는 애인 칠리에게 그럭저럭 만족하며 현실에 만족한다.

하지만 우디 페르소나는 중산층의 평균적인 이상을 공유하지 않는다. <맨하탄>의 아이작은 자신의 도덕적 결벽을 지키기 위해, <한나와 그 자매들>의 미키는 삶의 의미를 탐색하기 위해 높은 보수를 받지만 자긍심을 갖진 못하던 TV 일을 그만두며, <스타더스트 메모리즈>의 샌디 베이츠, <범죄와 비행>의 클리프는 자신이 만들고 싶은 영화를 지키기 위해

27) <라디오 데이즈>에서 조의 가족들은 각자 좋아하는 라디오 프로를 들으며 막연하게 맨하탄 유명인사들의 화려한 생활을 동경한다. 조의 어머니는 “아이린과 로저와 함께 하는 아침식사”를 즐겨들으며 상류층의 생활을 엿본다. 한 해의 마지막 날에는 유명인사들이 “킹 코올 룸(King Cole room)”에서 벌이는 파티가 라디오로 중계되고, 브루클린에 사는 조 가족은 라디오 중계를 들으며 그들을 부러워한다. 하지만 조의 가족들은 브루클린 바깥의 삶을 동경하긴 하나, 그것이 자신들도 살 수 있었지만 실패한 삶이라고 생각하지는 않는다. 그래서 현실에 만족하지 않는 예외적인 인물로 완벽한 남편감을 찾고자 하는 비 이모(다이안 위스트)의 삶은 불안정하며 식구들에게 걱정을 안기는 것이다.

분투한다. 이처럼 우디 페르소나적 인물들은 자기 삶의 이상을 찾거나 지켜나가기 위해 그를 둘러싼 세계와 불화한다.

우디 페르소나는 진정성 찾기에 전념한다는 본성을 갖는다. 그렇다면 진정성이란 무엇인가? 현대인들의 가장 매력적인 이상인 '진정성(authenticity)'은 동시에 가장 모호한 이상이기도 할 것이다. 현대인들은 진정성이라는 말에 이 시대의 갖은 꿈들을 집어넣고 진정성 찾기를 자기 인생의 목표로 설정하지만, 정작 진정성이 무엇이며 어떻게 찾아야 하는지에 대한 해답 없이 수많은 의견들이 난립하고 있다. 찰스 테일러는 개인의 정체성 추구의 바탕에는 더 이상 개개인에게 정체성 및 삶의 의미를 자연스럽게 제공해주지 못하는 현대 사회의 정신적 위기가 깔려있다고 본다.²⁸⁾ 우디 페르소나를 문제적으로 만드는 것은 그가 근대 고유의 '모험'인 진정성 찾기를 자신의 최우선적 가치로 두는 인간이라는 것이다.

그렇다면 진정성이란 무엇인가? 바르가는 "진정한(authentic)"은 "파생된(derivative)"의 반대 개념으로 "무언가가 진정성이 있다"는 것은 그것이 "기원(origin) 혹은 저자(authorship)로 주장되거나 간주된다"는 것인데, 인간에게 부여되는 특성으로 쓰이면서 도덕적으로 복잡한 의미를 갖게 되었다고 지적한다. 인간에게 부여되는 술어로서의 진정성은 인간이 자기 "욕망, 동기, 이상, 믿음들에 따라서 행동한다"는 것일 뿐만 아니라 진짜 자신이 되는 것, 다른 사람이 아니라 내가 누구인지를 표현한다는 것이다.²⁹⁾

28) 사회의 이러한 변화상은 베버가 "세계의 탈주술화"라고 부른 것이기도 하다. 찰스 테일러는 진정성이 도덕적 이상으로 대두한 사회 변화를 세 가지로 설명하는데, 첫 번째는 개인주의와 함께 도덕적 지평들이 실종됨으로써 삶의 의미가 상실되거나 평평해졌다는 것이고, 두 번째는 도구적 이성이 만연하면서 인간의 삶에까지도 침투하게 되었다는 것이다. 그리고 이로 인한 귀결로 세 번째, 시민들이 정치 및 공공 영역에 대한 지배력 및 그로부터의 자유를 상실하게 되었다는 것이다. 찰스 테일러(2001), 송영배 역, 『불안한 현대 사회』, 서울: 이학사.

29) Varga, Somogy & Guignon, Charles, "Authenticity", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <<http://plato.stanford.edu>>

회슬레도 우디 페르소나의 진정성 찾기를 “자기 자신이 되는 의무”³⁰⁾라고 말한다. 그 의무란 한 인간이 일반적으로 다른 사람과 같아지거나 다수의 삶의 모델에 따르지 않고 자기 자신의 진정한 모습을 발견하는 것, 이를 통해 이 세계에서 자신에게 꼭 맞는 자리를 찾아내는 것이다. <젤리그>에서 주변에 맞춰 자신의 정신과 육체를 적응시키는 ‘인간 카멜레온’ 젤리그는 진정한 인간의 정반대에 선 인물로, 영화는 젤리그가 자기 자신을 찾는 여정을 보여주며 진정성 물음을 묻게 한다는 것이다.

찰스 테일러는 진정성 담론을 사회철학적 맥락으로 확장시킨다. 그에 따르면 진정성은 개인주의 시대에 각 개인들에게 부과된 “도덕적 이상”으로서, 개개인이 찾고 싶어하는 것일 뿐만 아니라 찾아야 한다고 느끼는, 규범성(normativity)이 내재된 가치이다.³¹⁾ 이는 자본주의에서 자본가의 부의 추구를 단순한 탐욕의 발현이 아니라 종교적 구원의 방편으로 본 막스 베버의 통찰과도 상통하는 것이다.

우디 페르소나적 인물들은 자기 진정성 추구에 헌신하는 한편, 영화는 이러한 ‘진정성 추구 프로젝트’에 깔려있는 모순들을 문제적으로 다룬다. 한 편에서는 사회가 제공하는, 굉장한 능력과 운이 뒷받침되지 않는다면 성취할 수 없는 이상, 즉 세속 세계에서 성공 및 애정에 바탕을 둔 낭만적인 결혼 생활이 가장 추구할 만한 것이라는 이데올로기가 상호인정을 통해 강력하게 지지되고 있다. 그러나 다른 편으로는 이것으로 환원되지 않는 진정성의 요구가 있다. 이 요구의 내용은 남들과는 구분되는 자신만의 진정한 모습을 찾아야 한다는 것이다. 우디 앨런 영화에서 뉴욕이라는 세계에 거주하는 ‘뉴욕커’들은 이 강력하면서도 상반된 두 가지 요구들을 동시에 만족시킬 것을 요구받는다.

edu/archives/sum2016/entries/authenticity/>.

30) “Nevertheless Allen believes that there is no way to avoid the duty to become oneself.” (Hösle (2007), p. 60).

31) 찰스 테일러(2001), p. 45.

여기서 놓치지 말아야 할 점은 진정성의 추구가 우디 페르소나 혼자만의 임무는 아니라는 것이다. 오히려 그의 영화에 등장하는 거의 모든 ‘뉴욕커’들은 순전한 물질적 성공을 경시하는 편이며, 자신이 이 거대한 사회를 유지하는 데에 필요한 수많은 부품들 중 하나이길 원치 않는다. 그렇지만 그들은 이런 문제를 완전히 경시하지도 못하는데, 돈은 뉴욕 안에서 자신들의 ‘품위 있는 생활’을 유지하기 위해 끊임없이 필요하기 때문이다.³²⁾

세속적 성공과 진정성의 추구는 일단은 독립적인 목표이며, 심지어 충돌하기도 한다. 그래서 개인이 이 상반된 두 가지 요구들을 모두 만족시키는 것은 아주 어려운 일이다. 그렇지만 우디 영화에는 이상적인 해결책은 주어져 있는데, 바로 예술가가 되는 것이다. 예술가는 사회적으로 독립성을 가지며 중요한 사람이라는 인정을 얻게 해주며, 진정성의 욕구도 어느 정도 만족시켜준다. 그래서 우디 앨런의 영화에는 의사, 변호사 등의 전문직에 비해 예술 관련 직업에 종사하는 인물들, 작가, 큐레이터, 출판사 편집장, 배우, 실내 장식가 등이 압도적으로 많다. 이러한 직업들은 사회의 톱니바퀴 바깥에 있다는 환상과 함께 사회적 인정 및 (그중 몇몇은) 높은 보수를 약속하는 직업들이다.

하지만 예술가라거나 예술 관련 직업에 종사하는 것만으로 진정성 요구가 온전히 충족되는 것은 아니다. 진정성 찾기는 개개인의 차이를 반영하는 만큼 세속적 성공과 비교해 훨씬 더 주관적이고 그만큼 모호할 수밖에 없는데 주관적 해결이 가능할수록 자기기만의 위험은 높아진다. 그리고 예술은 그 어느 분야보다 이러한 위험에 취약한 분야이다. <맨하탄>에서 대학교수인 예일(마이클 머피)은 친구 아이작과 마찬가지로 자기 삶의 공허함을 느끼고 진짜인 무언가를 원하는 ‘뉴욕커’이다. 그가 세

32) <맨하탄>에서 아이작은 TV 쇼 일을 그만두자마자 궁핍해질 생활을 걱정하며 친구 예일에게 말한다. “We discussed this. It’s difficult to live here without a big income.”

속적 성공과 구별되는 욕구를 갖고 있다는 것은 공적 영역에서는 대학교수 대신에 소설가가 되고 싶어 한다는 것에서, 사적 영역에서는 에밀리와의 안정되었지만 정체된 가정생활에 대한 보상으로 매리(다이앤 키튼)와 불륜을 한다는 것에서 드러난다. 그런데 영화 말미에 예일은 소설을 쓰기 위해 모아둔 돈으로 차를 바꾼다. 아이작은 소설 쓰기 대신 포르쉐로 자기표현을 하기로 한 친구를 비판적으로 바라본다.

반면에 아이작은 TV 쇼 작가라는 그럴듯한 지위와 높은 보수를 주는 일을 그만두고 예전부터 쓰고 싶어하던 책을 쓰기로 한다. 그는 진정한 자기를 찾기 위해 행동하는 몇 안 되는 사람이며, 이것이 그를 특별하게 만들어 준다. 우디 페르소나는 주변의 ‘뉴요커’들과 달리 쉽게 타협하지 않는다. 이 기약 없는 ‘진정성 찾기 프로젝트’에서 주변의 ‘뉴요커’들이 쉽게 타협하거나 자기기만에 빠져드는 것과 달리, 우디 페르소나의 인물들은 타협하지도 자기기만에 성공하지 못한다. 그리고 때로 이러한 비타협은 그의 불행의 원인이 되기도 한다. 흔히 낭만적 드라마에서 로맨스는 문제 해결의 열쇠로서 보상으로 주어지는 달콤한 결실인 데에 반해서, 우디 페르소나의 인물들에게는 자주 혼란과 문제를 야기하는 새로운 원천이 된다.³³⁾

<범죄와 비행>에서 영화감독 클리프는 자신이 만드는 영화들이 정말로 가치있다고 믿지만, 영화 마지막에 밝혀지는 것은 그가 원하는 일을 하면서 동시에 할리의 사랑을 얻을 수는 없었다는 것이다. 그리고 클리

33) 이와 관련해 우디 앨런의 희극을 노드롭 프라이의 희극론과 비교하는 연구들이 있다. 모리스는 도시에서 갈등을 겪다가 연인과 함께 자연이 있는 “녹색 세계”로 일시적으로 후퇴했다가 회복한 뒤에 다시 도시로 돌아가서 화해가 이루어지는 세익스피어 희극의 구조와 우디 앨런 코미디의 구조가 비슷하다고 주장한다. 하지만 세익스피어의 인물들과 달리 우디의 인물들은 자연으로 후퇴해서 아무 것도 얻지 못하며, 도시로 돌아오되 화해가 이루어지지 못하는 것이다. 이러한 후퇴-비화해의 구조를 전형적으로 보여주는 우디 앨런 영화로는 <슬리퍼>, <맨하탄>, <브로드웨이 데니 로즈> 등이 있다. Morris, Christopher (1987), “Woody Allen’s Comic Irony” *Literature/Film Quarterly* 15.3. Preussner, Arnold W. (1988) “Woody Allen’s The Purple Rose of Cairo and the Genres of Comedy” *Literature/Film Quarterly* 16.1.

프가 실패한 것은 다름 아닌 그가 사회적 성공 대신에 진정성을 추구하기 때문이었다. 자신이 진짜라고 여기는 영화를 만드는 한 클리프는 레스터처럼 사회적으로 성공할 수 없으며, 바로 그 이유로 그는 할리의 사랑을 얻을 수 없는 것이다.

이처럼 우디 페르소나의 실패는 그 자신의 비타협적 추구에서 비롯되는 것일 뿐만 아니라 그가 속한 세계의 부조리를 드러내는 것이기도 하다. 그가 사는 곳은 그에게 삶의 의미를 제공해주지 못하는 곳이며, 게다가 진정성과 동떨어진 세속적 이상을 개인에게 강요하는 곳이다. 우디 페르소나는 그의 결핍된 세계가 요구하는 바대로 진정성을 추구하지만, 그 추구가 사회가 제공한 이상의 바깥에서 비타협적으로 이뤄진다는 이유로 실패한다. 우디 페르소나의 비타협적인 진정성의 추구 및 그로부터 귀결되는 만성적인 불만족은 우디 페르소나의 무능만이 아니라 '진정성 찾기 프로젝트'에 내재한 부조리를 드러내는 것이다.

지금까지 나는 우디 페르소나를 세 가지 측면에서 논의하였다. 첫째, 우디 페르소나는 슐레미엘과는 달리 광대이기를 실패한 광대이다. 그는 행위 대신에 농담을 한다는 점에서 유대 전통의 광대 캐릭터인 슐레미엘적 특성을 공유하나, 그에게 농담을 하게 하는 그의 지성은 현실을 자신의 희망에 따라 주관적으로 변형시키기는커녕 더욱더 객관적으로 보게 만든다. 이로써 그의 농담은 더욱더 예리하고 깊이있는 것이 된다. 둘째, 우디 페르소나는 소위 지적 자본을 가진 중산층의 남성들과 경쟁에서 실패할 운명이지만, 그 대신에 소수의 지적인 여성과는 자신의 도덕 및 가치관을 전수하고 전파하는 교육적으로 생산적인 관계를 맺는다. 셋째, 우디 페르소나는 삶의 의미를 개개인의 몫으로 맡겨버리는 개인주의적 세계에서 자신의 진정성을 찾고자 헌신하며, 이로써 진정성 모험에 들어 있는 모순들을 드러내는 인물이다. 세계는 그에게 삶의 의미를 제공해주지 못하며, 그의 추구하고 상반되는 요구들을 하지만 우디 페르소나는 타협보다는 불만족을 택함으로써 세계의 경계선에 머물기를 자처한다.

3. 결론을 대신하여 : 우디 페르소나의 몰락

90년대를 지나면서 우디 앨런 영화의 인물들은 우디 페르소나의 핵심 특징을 탈각하기 시작한다. 우디 페르소나는 우디 영화 세계의 중심부에서 주변부로 밀려났고, 이로써 세계는 다른 곳이 되었다. 나는 이 장에서 우디 페르소나 붕괴의 양상을 조금이나마 추적해 보고, 그 의미를 간략하게 밝혀보도록 하겠다.

<셀러브리티(Celebrity)>(1998)는 우디 앨런의 필모그래피에서 작은 전환점으로 꼽을 만한 영화이다. 영화는 16년간의 결혼 생활 끝에 이혼한 부인 로빈과 남편 사이먼 리의 삶을 교차해서 보여주는데, 진정한 삶을 찾아 모험을 떠났던 리의 실패와 로빈의 성공이 영화 마지막의 시사회장에서 분명하게 대비되고 있다. 소설가로서도 남성으로서도 실패한 리는 이혼 전부터 그만두겠다고 버르던 연예부 기자로서 그곳에 와있다. 반면에 로빈은 ‘셀러브리티’가 되었고, 전보다 훨씬 더 근사한 가정을 갖게 되었다.

그러나 우디 앨런은 전남편과 전 부인에게 일어난 이 격차에 아이러니한 의미를 부여한다. 사이먼 리는 이혼 뒤에 아무 것도 이루지 못했지만 예술가의 이상만은 여전히 품고 있는 데에 반해, 로빈은 성공했고 행복하기까지 하지만 자신이 예전에 가장 혐오하던 사람으로 변해있음을 발견하고 당혹스러워 한다. 그 예로, 영어 교사였던 로빈은 시사회장에서 리포터 특유의 과장된 어조로 “marvelous”를 연발하고, 리는 전처가 예전엔 절대로 쓰지 않던 말을 아무렇지도 않게 하는 모습을 보며 놀라워한다.

또한 이 영화에는 결코 우연으로만 치부할 수 없는 설정이 있는데, 로빈을 셀러브리티로 만들고 나중에는 그녀와 남편이 되는 토니의 직업이 다른 아닌 TV 쇼 제작자라는 것이다. <맨하탄>의 아이작과 <한나와 그 자매들>의 미키가 경멸했던 직업, <범죄와 비행>의 혐오스런 레스터가 가졌던 그 직업이다. <맨하탄>에서 아이작과 예일은 최소한 TV쇼 일을 하는 것이 품위 있는 것은 아니라는 공감대를 가졌다. 또한 <애니 홀>에

서 캘리포니아에 간 앨비 싱어는 TV 쇼에 “가짜” 웃음을 넣는 것을 보고는 친구 롭에게 이것이 비도덕적이라고 생각지 않느냐고 물었다.³⁴⁾ 그러나 10년 전까지만 해도 도덕적으로 의심스러운 일, 품위와는 거리가 멀다고 여겨지던 일이 <셀러브리티>에서는 더욱 번성하며, 순진한 소설가 지망생 리를 패배시키는 것이다.

사이먼 리의 패배 이후로 우디 페르소나의 패배는 공리처럼 처음부터 주어진다. 진정성 찾기의 모험은 조금도 투명해지지 않았지만 물질적 성공의 중요성은 더욱 강력해졌고, 우디 페르소나는 승리할 어떤 기대도 갖지 못한다. <매치 포인트>(2005)는 이러한 세계상의 변화가 단적으로 드러나는 영화다.

<매치 포인트>의 크리스는 <범죄와 비행>의 주다와 아주 비슷한 상황에 놓여있어서 둘의 비교가 후기 우디 앨런 영화의 변화된 세계상을 보다 분명하게 드러내줄 수 있을 것이다. 크리스와 주다는 모두 자신의 위선적인 가정 및 사회적 위치를 지키기 위해 정부(情婦)를 살해하나, 그로 인한 어떠한 사법적 처벌도 받지 않는다. 그러나 주다와 크리스는 자신이 저지른 살인이란 행위에 대해 전혀 다른 심적 태도를 보이는데, 주다는 늦게나마 죄책감과 종교적 번민에 시달리는 데에 반해 크리스는 일관되게 냉소적인 태도를 견지한다. 크리스는 사회적 지위를 유지하기 위해 자신의 도덕성이나 고결함을 기꺼이 희생시키면서도 그 과정에서 별다른 내적 갈등을 겪지도 않는다.

그런데 크리스와 같은 이러한 ‘도덕적 괴물’은 이전에는 우디 영화에서만 번도 등장한 적이 없었다. 도덕이나 진정성의 요구에 얽매이지 않고 욕망 그 자체를 무제한으로 추구하는 새로운 인간형이 우디 앨런 영화 최초로 출현한 것이다. 살인을 하고도 고통 받지 않는 인간이 전제하는 세

34) 앨비는 롭에게 정확히 이렇게 묻는다. “Do you realize how immoral this all is?” 공교롭게도 앨비에게서 애니를 앗아가는 음반 제작자의 이름은 토니로 <셀러브리티>에서 로빈의 두 번째 남편이자 TV 쇼 제작자의 이름과 같다.

계관은 무제한적 상대주의 및 도덕적 카오스이다.

이후의 영화들에서 우디 페르소나는 이전에 그가 누리던 영적·도덕적 특권을 잃어버린다. <환상의 그대>(2010)에서 이러한 세계관이 신랄하게 드러나는데, 네 명의 주요 인물들이 각기 추구하는 환상이 진짜인 것인지 진부한 유행의 모방인지는 전혀 구분되지 않는다. 알피의 환상은 젊은 여성과의 결혼으로 일시적이거나 충족된다. 헬레나의 오컬트적 세계, 샬리의 근사한 회사 상사와의 로맨스는 로이의 소설가라는 꿈에 비해 크게 열등해 보이지 않는다.

특히 로이의 경우, 그의 소설가의 꿈은 매일의 비루한 현실을 겪으면서 변질되어 결국 그는 친구의 원고를 자기 것으로 사칭해 출판사에 넘겨주고 가짜 인정을 받는 데에까지 이른다. 로이의 행위는 과거에 그가 자신의 것으로서 발견했던 진정성을 스스로 저버리는 행위로, 소설가로서의 자신을 스스로 부정하고 세간의 인정을 택했다는 점에서 자기 진정성의 심대한 타락이다.

그 후로 우디 페르소나는 아주 드물게, 그것도 철저한 외톨이로 등장한다. 아마도 우디 페르소나를 구현한 마지막 인물일 <미드나잇 인 파리>의 길 펜더는 그래서 뉴욕에서 파리로, 현대에서 1920년대로 도피하지 않고서는 예술가 길 펜더를 지지해줄 누군가를 찾을 수가 없었다. 현실에서 그는 지극히 고립되어 주변의 누구에게서도 이해받거나 인정받지 못한다. 길은 1920년대의 예술가들이 회합하는 도시 파리라는 환상의 힘을 빌어서야 겨우 소설가로서의 자신을 발견한다.

우디 페르소나의 이러한 밀려남은 모두가 자신만의 방식으로 예술가가 되기를 꿈꾸던 ‘뉴요커들의 세계’가 더 이상 존재하지 않는다는 것을 알리는 것이기도 하다. 극소수의 예외를 제외하면, 이제 우디의 인물들은 자신만의 도덕적인 문제로 괴로워하지 않으며, 사회와 별개로 자기 나름의 진실을 추구하기도, 예술을 자기 실존을 위해 갈구하지도 않는다. 우디 페르소나의 변질은 이러한 달라진 세계상을 인정하지 않고서는 이해될 수 없을 것이다.³⁵⁾

그러나 다른 한 편으로 우디 페르소나의 몰락은 우디 앨런의 영화 세계가 속물적 세계상을 중심으로 더욱 확장되었음을 보여주는 것일 수 있다. 후기 우디 앨런의 영화들에서 우디 페르소나의 몰락은 동시에 그 이전이었다면 비중 없는 조연에 머물렀을 만한 인물들, 자신에 대해 극도로 비-반성적인 재스민(<블루 재스민>)이나 비-일관적이고 비-도덕적인 철학교수 에이브 루카스(<이레셔널 맨>)와 같은 사람에게도 목소리를 주는 것이기도 하기 때문이다.

-
- 35) 중기의 우디 앨런 영화들이 우디 페르소나적 인물을 주인공으로 해 그의 추구에 관객들이 공감하고 감정이입하도록 했다면, 후기로 가면서는 이입이나 이해보다는 지성적인 비판을 장려한다. 후기 우디 앨런 영화들에 대한 평가는 리처드 브로디의 평론들과 Langer Adam의 비판을 참고할 수 있을 것이다. 폴린 카엘은 <한나와 그 자매들>에 대한 전체적으로는 호의적인 평에서 우디 앨런이 중산층 뉴욕커의 자기 환상에 봉사할 만한 영화를 만들었다고 예들러 비판했는데, 후기 우디 앨런의 영화는 적어도 그러한 비판으로부터는 자유로워진 셈이다. Kael, Pauline (1994), *For Keeps*. EP Dutton, pp. 1095-97.

참고문헌

- 김미자(1999), 「우디 알렌의 영상에 비춰진 미국과 미국인들」, 『영미연구』 4, pp. 73-92.
- 김진택(2010), 「서사적 인물 창조에 반영된 형이상학적 재산과 빛」, 『드라마연구』 33, pp. 89-115.
- 로버트 E. 카프시스·캐시 코블렌츠(2008), 오세인 역, 『우디 앨런, 뉴욕커의 페이스오스』, 서울: 마음산책.
- 문관규(2013), 「우디 앨런 영화에 나타난 코미디 전략과 상호텍스트성 연구」, 『영화연구』 56, pp. 129-154.
- 스티그 비에르크만(1997), 이남 역, 『우디가 말하는 앨런』, 서울: 한나래.
- 오진곤(2009), 「커뮤니케이션으로서의 영화 영상에 관한 연구—영화<Melinda & Melinda> 분석을 중심으로」, 『현대영화연구』 8, pp. 171-194.
- 찰스 테일러(2001), 송영배 역, 『불안한 현대 사회』, 서울: 이학사.
- Brody, Richard (2011), 「'Midnight in Paris': Check-Out Time」, New Yorker, 2011.5. 20.
<http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/magical-performances-magic-moonlight>
- _____ (2011), 「Woody Allen, American Master」, New Yorker, 2011.11.15.
<http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/woody-allen-american-master>
- _____ (2012), 「Woody Allen's Romantic Holiday」, New Yorker, 2012.6.21.
<http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/woody-allens-romantic-holiday>
- _____ (2013), 「Woody Allen's 'Blue Jasmine」, New Yorker, 2013.7.25.
<http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/woody-allens-blue-jasmine>

- _____ (2014), 「The Magical Performances of ‘Magic in the Moonlight’」, *New Yorker*, 2014.8.14.
<http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/magical-performances-magic-moonlight>
- _____ (2015), 「The Existential Genius of Late Woody Allen」, *New Yorker*, 2015.6.16.
<http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-existential-genius-of-late-woody-allen>
- Feuer, Menachem (2013), “The Schlemiel in Woody Allen’s Later Films”, *A Companion to Woody Allen* (ed. by Bailey, Peter J. & Sam B. Girgus), John Wiley & Sons.
- Hösle, Vittorio G. (2007), *Woody Allen: An Essay on the Nature of the Comical*, Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Kael, Pauline (1994), “Hannah And Her Sisters”, *For Keeps*, EP Dutton, pp. 1095-97.
- Langer, Adam (2015), “How Woody Allen Lost Me”, *Forward*, 2015.7.31.
<http://forward.com/culture/film-tv/317876/how-woody-allen-lost-me/>
- Lax, Eric (2009), *Conversations with Woody Allen*, New York: Knopf.
- Lee, Sander H. (2002), *Eighteen Woody Allen Films Analyzed: Anguish, God and Existentialism*, North Carolina: McFarland.
- Marc, Tracy (2013), “Stop Philosophizing, Woody Allen!”, *New Republic*, 2013.8.13.
<https://newrepublic.com/article/114275/please-woody-allen-enough-boring-philosophizing>
- Morris, Christopher (1987), “Woody Allen’s Comic Irony”, *Literature/Film Quarterly* 15.3.
- Nichols, Mary P. (2000), *Reconstructing Woody: Art, Love, and Life in the Films of Woody Allen*, Rowman & Littlefield Publishers.
- Papson, Stephen (2013), “Critical Theory and the Cinematic World of Woody Allen”, *A Companion to Woody Allen* (ed. by Bailey, Peter J. & Sam B. Girgus), John Wiley & Sons.
- Preussner, Arnold W. (1988), “Woody Allen’s *The Purple Rose of Cairo* and the

Genres of Comedy” Literature/Film Quarterly 16.1.

Varga, Somogy & Guignon, Charles (2016), “Authenticity”, The Stanford Encyclopedia of Philosophy, (ed. by Edward N. Zalta).

<http://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/authenticity/>

원고 접수일: 2016년 9월 3일

심사 완료일: 2016년 10월 11일

게재 확정일: 2016년 10월 26일

Abstract

‘Woody Persona’ and the Problem of Authenticity

Kang, Euna*

In this essay, I would like to conceptualize the so called ‘Woody Persona’ in three aspects. First, as a comic character like schlemiel, ‘Woody Persona’ has inefficient power to change the world. But unlike schlemiel, his intellect makes it incapable to create illusion which is favorable to himself or his hope. Rather, his intellect sees reality more pessimistically and so becomes an origin of his joke. Second, ‘Woody Persona’ has competitive relation with his homosexual, middle class intellectual colleagues, but to a few women, instead, he passes down his knowledge, ethics, philosophy etc. as a teacher. Third, Woody Persona dedicates himself to find his authenticity in his individualistic world and his failure reveals the problems or the absurdity of the so called ‘Finding Authenticity Project.’ Since *Match Point*, however, ‘Woody Persona’ becomes more and more marginalized and Woody Allen film begins to present world of snobs more directly.

* Researcher, Institute of Philosophy

