https://doi.org/10.31064/kogerm.2024.65.1.129
『독어독문학』 제169집(2024.03) 129-145

베를린이라는 환상: 카프카의 베를린 단편 「굴」의 매체 전이 가능성 담론과 동베를린 출신 프라이당크 감독의 〈카프카의 굴〉의 정치적 각색영화 비평*

김 혜 진 (숙명여대)

국문요약

본 논문은 베를린에서 쓴 카프카의 미완의 단편 「굴 Der Bau」과 동베를린 출신 요헨 알렉산더 프라이당크의 <카프카의 굴 Kafkas der Bau>을 주요 비교 분석대상으로 한다. 감독 자신도 시인했듯이 카프카의「굴」이 문학과 영화의 매체 간 전이에 적합한 일반적인 서사성과 표현방식을 갖췄다고 판단하기 어렵고, 실제로 이전에 한 번도 시도된 적이 없다. 들뢰즈/과타리의 사유체계에서 리좀 Rhizom의 표상과 같은 「굴」은 선형적 관점에서 해석 불가능한 난맥으로서, 1인칭 동물 화자와 굴의 서사는 '무의미성'을 반복해서 각인시키는 일종의 실존주의적 불안의 지형도와 같다. 이러한 특징은 매체 전이 시 각색의 불가피성과 어려움이 이미 예견된 것으로, 어느 카프카 작품보다 「굴」의 진입 장벽이 높은 이유이자, 그 불가능성까지 거론하게 되는 근거다. 이러한 관점에서 그의 첫 장편 상업영화 데뷔작으로 「굴」을 각색한 지점은 예상치 못한 의외성을 띤다. 특히 프라이당크 감독이 2009년 오스카 수상 이후에도 여전히 동독 출신 영화인들이 서독 시스템에 유입되는 과정에서 겪어온 어려움의 연속선 상에 있었던 점을 고려하면, 대중적· 미학적 실패 가능성이 농후한 그의 선택, 즉 10여 년에 걸친 <카프카의 굴>은 실존주의적 관점보다 - 한때는 서베를린을 할리우드처럼 동경했던 - 동베를린 출신 영화감독의 통일 이후의 경험적 인식과 현실 정치에 대한 비판적 관점에서 볼 필요가 있다는 것이 본고의 입장이다. 매체 간 전이 시 발생하는 스토리와 표현형식의 변화와 수용에 있어 암시적 혹은 명시적으로 제시된 감독의 정치적 메시지를 파악하여 미학적·문화사회학적 관점에서 원작의 각색 방향과 영향에 대해 평가하고자 한다.

주제어: 카프카의 굴, 프라이당크, 베를린, 영화화, 계급 관계

Ⅰ. 들어가는 말

동베를린 출신 요헨 알렉산더 프라이당크 Jochen Alexander Freydank의 2009

* 이 연구는 한세예스24문화재단의 2022년도 학술연구비 지원을 받아 수행되었음.

년 아카데미 단편영화 수상은 의외의 쾌거였다. 특히 당시 독일 언론이 주목했던 베른트 아이힝거와 베르너 헤르초크의 수상이 불발로 끝나면서, 구동독 출신 무명 감독의 성공은 독일 영화계의 거물과 전설을 제친 소위 '언더독'의 반란으로 비쳤다.[1] 그러나 같은 해 독일 연방정부에서 주는 단편영화상 수상 실패와 한동안 실업자 신세를 면치 못했던 그의 이력은 재통일 이후 - 서독 시스템에 편입되는 과정에서 - 동독 출신으로 감내해야 했던 이전의 경험과 크게 다르지 않았던 것으로 보인다. 영화계뿐 아니라 사회 전반에 걸쳐 서독 출신의 엘리트 독점 현상이 더 심화되고 있는 것은 통일 이후 30여 년이 지난 독일의 현실이다.[2] 감독 스스로 차별받는다고 입증할 수는 없지만, 그와 같은 느낌을 지니고 있다고 밝히면서 중요하게 거론했던 부분도 주류 영화산업과의 연계와 인맥에 관한 부분이었다.

> 동독 출신이라 차별 받는다'라고 입증할 수는 없습니다. 다만, 그 같은 느낌은 갖고 있었습니다. 비단 영화계뿐만이 아니라, 독일의 모든 중요한 자리, 즉 엘리트 계층에서 대체로 구 동독 출신은 극소수인 게 현실입니다. 반면, 인구로만 따지면 구 서독 출신이 구 동독 출신보다 더 많지만 아프가니스탄에 파병된 독일 군인의 절반 가량은 동독 출신입니다. 체제가 서독 위주였으니 구조적 출발선이 달라서 생긴 결과랄까요. 어떤 분야든 더 높은 위치로 가려면 넘어야 할 장벽이 있는데, 이때 중요한 학벌, 인맥 등에서 동독 출신은 부족할 수밖에 없죠. 이 때문에 재통일의 열기가 가라앉은 후에는 너무나 컸던 기대에 따른 실망감이 사회에 번지기도 했습니다.[3]

---

1) 동독의 '독일영화 주식회사 DEFA' 출신 대부분이 통일 후 독일 영화계에 편입되지 못했고, 그나마 작업을 계속할 수 있었던 소수도 서독 영화인들에게 외면당하거나 영화진흥기금 수혜에 곤란을 겪었다. 이러한 상황에서 2009년 <토이랜드 Spielzeugland>로 아카데미 베스트 단편영화상을 수상한 프라이당크는 극히 예외적 사례다. 당시 독일 언론은 세계적인 제작자인 베른트 아이힝거 Bernd Eichnger의 <바더-마인호프 콤플렉스 Der Baader Meinhof Komplex>의 외국어 영화상과 뉴저먼 시네마의 기수였던 베르너 헤르초크 Werner Herzog의 다큐멘터리 수상 여부에 쏠려있었다.

2) <동독출신 엘리트들 Ostdeutsche Eliten>에 관한 2018년 예나대학과 치다우/괴를리츠 대학 공동연구 자료에 따르면 정치, 사회, 경제, 미디어 등 각계에서 동독 출신의 '지도자 Spitzenposition' 비율은 1.7 %에 불과하다. 이 통계는 2012년 베를린사회과학 연구소의 2.8%의 수치보다 오히려 더 낮다. 2023년 연방정부통계에 따르면 미디어 분야에서는 최고 경영진의 8.1%, 문화 분야에서는 8%, 기업 및 고용주 협회에서는 4.3%로 집계되었다. 과학 엘리트 중 동독 출신 비율은 8.2%이고, 사법부에서는 2.1%로 가장 낮은 수치로 집계되었다(https://www.faz.net/aktuell/politik/inland/ostdeutsche-in-deutschen-eliten-immer-noch-stark-unterrepraesentiert-19188263.html).

3) https://www.pressian.com/pages/articles/213330.

이렇듯 프라이당크 감독의 궤적이 흡수통일 이후 동독 출신 영화인들의 유입 과정에서 겪게 되는 예측 가능한 어려움에 기인한다면, 2014년 오스카 수상 이후 그의 첫 장편 상업영화 데뷔작으로 카프카의 「굴」을 각색한 지점은 예상치 못한 의외성을 띤다. 2015년 독일 시나리오 작가협회의 팟캐스트에서 감독 자신도 시인했듯이 카프카의 「굴」은 영화화하기에 적합하지도 않을뿐더러 성공 확률도 매우 낮기 때문이다. 이것은 들뢰즈/과타리가 『소수집단의 문학을 위하여』의 도입부에 카프카의 문학세계를 '굴'에 비유하면서도 정작 본격적인 작품 분석에서 동명의 작품인 「굴」을 제쳐놓았던 이유와 일맥상통한다.

> 카프카의 작품으로 통하는 입구를 어떻게 찾을 것인가? 그것은 하나의 리좀, 즉 굴이다. […] (동명의 소설인) 굴에 대한 모든 묘사는 오직 적을 속이기 위한 것이다. […] 우리는 단지 굴이 우리를 어느 쪽으로 인도하는지, 말하자면 어떤 갈래 길을 경유하고 어떤 통로를 거쳐 한 지점에서 다른 지점으로 도달하게 하는지, 리좀의 지도가 어떻게 그려져 있는지, 다른 지점에 들어가자마자 그 지도가 어떻게 바뀌는가에 대해 신경 쓰는 일밖에 없다. 원칙적으로 이 입구들은 오직 적의 침입, 시니피앙의 침입을 봉쇄하는 것이다; 사실상 경험적으로 시험해보지 않는 한 이 작품을 '해석'하려고 시도하는 자들은 기껏해야 혼란에 빠질 뿐이다. 그래서 우리는 겸허하게 하나의 입구를 선택한다. 그것은 「성」의 입구다(Deleuze/Guattari 2023, 7).[4)]

들뢰즈/과타리에 따르면 카프카의 작품은 일종의 리좀 Rhizom, 즉 땅속에 박힌 줄기의 세계다. 이것은 뿌리 없이 줄기에서 가지가 뻗어나가는 난맥(亂脈)을 가리킨다. 특히 적의 침입을 막기 위해 카프카의 1인칭 동물 화자가 파놓은 「굴」의 지하경은 기표와 의미를 포착하기가 거의 불가능할 만큼 복잡하고 가변

---

4) "Wie findet man Zugang zu Kafkas Werk? Es ist ein Rhizom, ein Bau. Das Schloß hat >>vielerlei Eingänge<<, deren Benutzungs- und Distributionsgesetze man nicht genau kennt. Das Hotel in Amerika hat zahlose Pforten, Haupt- und Nebentüren, bewacht von ebenso vielen Pförtnern, ja sogar türlose Ein- und Ausgänge. Der Bau in der gleichnamigen Erzählung scheint zwar nur einen Eingang zu haben; […] Aber das ist eine Falle, aufgestellt vom Tier und von Kafka selbst; die ganze Beschreibung des Baus dient nur zur Täuschung des Feindes. […] Wir müssen nur darauf achten, wohin er uns führt, über welche Verzweigungen und durch welche Gänge wir von einem Punkt zum nächsten gelangen, wie die Karte des Rhizoms aussieht und wie sie sich ändert, sobald man anderswo einsteigt. Das Prinzip der vielen Eingänge behindert ja nur das Eindringen des Feindes, des Signifikanten; es verwirrt allenfalls jene, die ein Werk zu >>deuten<< versuchen, das in Wahrheit nur experimentell erprobt sein will. Wählen wr einen bescheidenen Einstieg: Im Schloß […]."

적이며 탈중심적이다. 서두에 작가론의 이정표처럼 리좀을 적시해 놓고서도 본인들이 그 표상에 가장 근접하는 카프카의 「굴」 대신 '겸허히' 『성』을 분석의 출발점으로 지목했던 이유도 여기에 있다. "이미지적인 재현을 원천적으로 봉쇄하는"(Snyder 1981, 114) 「굴」은 기존에 논의되어온 카프카 문학의 영화화에 대한 상대적 어려움보다 영상매체 전이의 가능성 자체가 쟁점이 될만한 작품이다.

본 논문이 주목하는 것은 예견된 난관과 실패에도 불구하고 '이것은 내가 해야만 했던 영화다'라고 단언했던 감독의 의지 혹은 사명감이 어디에 기원하는가 하는 문제다. 처음부터 대중적 성공이나 평단의 호평을 염두에 둔 기획이 아니라면, 10여 년에 걸친 <카프카의 굴>은 - 한때는 서베를린을 할리우드처럼 동경했던 - 동베를린 출신 영화감독의 통일 이후의 경험적 인식과 정치적 의도 중심으로 파악할 필요가 있다는 것이 본고의 입장이다. 이와 관련한 국내 논문으로는 현대인의 실존 문제 관점에서 문학의 영화화를 다룬 허남영의 논문(2017)이 있다.

Ⅱ. 카프카의 불안의 지형도: 「굴」의 영화화에 대한 불/가능성

프라이당크는 <카프카의 굴>을 만들어야 했던 당위성 외에 그 당위성에 공감할 만한 이유를 명시적으로 밝힌 적이 없다. 다만 추측하건데 카프카에 대한 그의 인식 형성이 독자로서든 감독지망생으로서든 성년 이후에 처음 생겼거나 바뀌었을 가능성이 크다. 다른 동유럽 국가에 비해 리블리체 컨퍼런스 Liblice conference[5]의 영향력이 상대적으로 적었던 동독에서, 퇴폐적인 금기 작가로 분

5) 1963년 프라하 근교 리블리체에서 체코슬로바키아 작가동맹 주최로 소위 전설적인 카프카 컨퍼런스가 개최된다. '리블리체 컨퍼런스'로도 불리는 이 국제 심포지엄에서 카프카에 대한 역사적 복권이 이루어진 후, 작품 번역, 출판, 공연 등 재조명 작업이 본격화된다(Zimmermann/Krolop 1994, 5). 이 전환적 학회는 1년 전인 1962년 장 폴 사르트르가 모스크바 작가연맹에서 카프카의 해금 조처를 언급한 데에 기인하지만, 체코의 카프카 수용은 정치적으로 소련으로부터 이식된 스탈린주의적 강령에서 벗어나 독자적 혁신을 이루겠다는 일종의 선언적 의미로 해석될 수 있다. 이 파급효과는 1년이 지나지 않아 AP통신 부다페스트 특파원이 에드워드 올비 Edward Albee의 희곡 『누가 버지니아 울프를 두려워하랴? Who's Afraid of Virginia Woolf?』에 빗대어 "누가 카프카를 두려워하랴? Wer wird sich schon vor Kafka fürchten?" 라는 제목으로 스케치한 동유럽의 자유화 분위기 기사에서도 감지된다. 그러나 동독에서 카프카의 작품은 동독의 공식 '유산'에서 오랫동안 제외되었다. 1970년대에는 텍스트 간 참조 사항으로 주로 다뤄졌고, 1980년대 들어 카프카의 영향이 다양한 분야에서 수용되고 창조되었다(Vgl. Winnen 2006, 32).

류되었던 카프카의 수용 혹은 재평가가 소극적이거나 논쟁적으로 다뤄졌기 때문이다. 이러한 분위기는 프라이당크가 통일 이후 아비투어 준비 과정에서 카프카의 『소송』을 처음 접해봤다는 인터뷰에도 어느 정도 확인된다. 이러한 배경은 원작의 선택, 각색 방향 그리고 매체 전이 시 발생하는 차이까지 프라이당크의 영화를 더 흥미롭게 바라볼 수 있는 관전 포인트다.

문학과 영화의 매체 전이 가능성은 대체로 둘 다 이야기를 전달하는 서사물이라는 공통된 인식에서 출발한다. 초기 영화사가 증명하듯이 기술적 발명품인 영상매체로서 영화는 그 근간을 이루는 스토리의 많은 부분을 소설의 표현방식에서 빌어왔다. 매체 전이와 관련하여 특히 구조주의 시각에서는 어떠한 서사든 그 내적 고유성은 전달하는 표현 수단과 무관하게 훼손되지 않는다(황민선 2011, 39 참조). 다른 매체로 옮겨가더라도 그 서사의 본질이 지탱된다는 이러한 전제는 긍정적이든 부정적이든 창작영역과 비평기준에 영향을 미쳤다.

카프카 문학의 영화화와 관련된 그간의 논의[6]도 포괄적 의미에서 '서사성' 문제로 수렴된다. 단적으로 카프카 소설의 스토리에 관한 질문, 즉 '누구에게 무슨 일이 일어났는가'에 끝까지 조리 있게 답할 수 있는가? 사건과 서술자가 있다는 점에서 서사의 최소한의 성립 요건은 충족시키지만, 카프카의 소설에서 흔히 마주치는 개연성에 위배되는 서술, 말하자면 등장인물들의 행동이나 작중에서 벌어지는 현상이 인과적이지도 연속적이지도 않은 분절적 표현방식은 적어도 장편영화의 스토리에 적합한 서사성을 갖췄다고 보기 어렵다.

특히 인격화된 동물화자가 등장하는 「굴」은 「변신」과 마찬가지로 그래픽적인 구체적 재현에 있어 각색의 불가피성이 논의될 수 있는데, 그것을 차치하고라도 서사적 측면에서 두더지과로 추정되는 '나'만 홀로 등장해 언제 올지 모르는 적에 대비하는, 오로지 굴만 파들어가는 이야기가 전부인 「굴」은 「변신」보다 영화화의 장벽이 높다.

---

6) "카프카 문학을 영화화할 수 있느냐의 여부는 영화가 카프카 문학은 전달하고 확산시키는 이상적인 수단이라는 절대 확신에서 카프카 문학과 영화의 미학 구조상의 차이점을 이유로 한 절대 거부에 이르기까지 다양하다"(편영수 2002, 243). 대체로 영화화 가능성에 관하여 카프카가 구스타프 야누흐와의 대화에서 언급한 "나는 인간을 묘사하지 않았습니다. 나는 이야기를 했습니다. 그것은 형상들입니다. 형상들인 뿐입니다."(Janouch 1981, 25)라는 대목이 인용되는데, 문학과 영화 간의 매체 전이의 기본 요소로서 서사성을 염두에 둔 언급이라고 할 수 있다. 1940년대부터 1990년대까지 20세기에 영화화된 카프카의 작품 중 가장 많이 영화화된 작품은 「변신」이고, 이 외에 장편소설인 『소송』, 『실종자』, 『성』을 비롯하여 단편으로는 「단식광대」, 「묘지기」, 「여가수 요제피네」, 「유형지에서」, 「학술원에 드리는 보고」, 「형제살해」 등이 영화화되었다.

> 내가 굴을 팠는데 잘된 것 같다. 밖에서 보면 단지 커다란 구멍 하나만 보일 뿐이다. 그러나 이 구멍은 사실 그 어디로도 통해 있지 않아 몇 걸음만 가면 단단한 자연석과 만나게 된다. 고의적으로 이런 속임수를 부려보았다고 자랑해 보이려는 것은 아니다. 그것은 오히려 허사로 돌아간 수많은 시도들 중의 한 잔재인데, 결국에 가서는 이런 구멍 하나를 무너트리지 않은 것이 나에게는 잘된 듯 싶다. […] 그것(이끼로 덮은 진짜 통로)은 세상에 있을 수 있는 안전한 모든 것만큼이나 그렇게 안전하다. 분명 누군가가 이끼를 밟거나 안쪽으로 밀어버리면 내 굴이 노출될 것이고 맘만 먹으면 […] 안으로 쳐들어와 모든 것을 영영 파괴시킬 수 있다. 그 점을 나는 잘 알고 있으며, 나의 인생은 그 절정기에 있는 지금에 와서도 완전히 평온한 시간을 거의 갖고 있지 못하다. 나는 언젠가 저기 저 어두운 이끼 낀 자리에서 죽어가야 할 것이다(425).[7]

위의 인용문은 들뢰즈/과타리가 카프카론에서 일부 차용했던 「굴」의 도입부다. 현재완료형인 첫 문장이 굴파기 작업이 이미 끝난 상태를 서술한 것이라면, 나머지 문장들은 완성된 굴에 대한 동물화자의 주관적 평가와 전망을 서술한다. 전체 스토리는 온전히 굴과 동물의 상호관계로만 구성되어 있는데, 굴에 대한 자기 검열적인 화자의 안정성 진단이 끝난 후 바로 이어지는 리스크 관리 작업, 즉 또 다른 굴파기가 그것이다. '실패했던 수많은 시도'와 '인생의 절정기'와 같이 상당한 작업 기간을 암시하는 시간성을 고려하면, 「굴」은 일견 장편영화로의 각색도 전혀 불가능해 보이지 않는다. 발생사적으로 「굴」은 카프카가 죽기 바로 전 해인 1923년에 베를린에서 작업한 미완의 단편으로서, 문학비평에서 굴파기와 동물화자의 관계를 평생의 글쓰기와 작가의 메타포로 해석되기도 한다(Vgl. 박은주 2005, 44/45; Schillemeit 1979, 393).

소설의 서사적 현재는 무리들과 어울리며 실수를 연발했던 초짜 시절이 아니

---

7) "Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohlgelungen. Von außen ist eigentlich nur ein großes Loch sichtbar, dieses führt aber in Wirklichkeit nirgends hin, schon ein paar Schritten stößt man auf natürliches festes Gestein, ich will mich nicht dessen rühmen diese List mit Absicht ausgeführt zu haben, es war viel mehr der Rest eines der vielen vergeblichen Bauversuche, aber schließlich schien es mir vorteilhaft, dieses ein Loch unverschüttet zu lassen. […] er ist so gesichert, wie eben überhaupt auf der Welt etwas gesichert werden kann, gewiß, es kann jemand auf das Moos treten oder hinein stoßen, dann liegt mein Bau frei da und wer Lust hat […] kann eindringen und für immer alles zerstören. Das weiß ich wohl und mein Leben hat selbst jetzt auf seinem Höhepunkt kaum eine völlig ruhige Stunde, dort an jener Stelle im dunkeln Moos bin ich sterblich […]."

라 속임수를 쓸 만큼 노련할 대로 노련해진 자칭 '인생의 절정기'로 서술된다. 그런데 일인칭 동물화자인 '지금의 나'는 자신의 굴이 세상에서 가장 안전하다는 확신과 침입자에 의해 그 굴에서 죽게 될 거라는 확신이 공존하는 미묘한 상태로 자신을 묘사한다. 이러한 단절과 모순은 들뢰즈/과타리를 빌자면 선형적인 관점에서 해석이 불가능하고, 매체 전이 시 대화 형태가 아니라면 시각적으로만 구현하기 어려운 내적 영역이다. 개연성 있는 서사라면 아마도 인생의 절정기에서 과거를 회고하는 이야기가 이어지고 따라서 각색도 용이했을 것이다. 그러나 카프카의 작품에서 흔치 않은 '1인칭 화자의 현재형 서술'은 한 번도 나타난 적 없는 적의 출현을 가정한 강박적인 방어계획과 집요한 추적 행위에 집중된다. "종국에는 무엇인가를 찾아내기 위해서가 아니라 자신의 내면의 불안에 상응하는 어떤 것을 하기 위해"(511) 땅을 파지 않을 수 없었다고 시인하는 와중에도 주인공은 침입자의 단서라고 믿는 "쉿소리 Zischen"(445)를 무시하지 못한다.

적은 끝내 나타나지 않는다. 적의 존재에 대해 카프카는 소문이나 전설처럼 다룰 뿐 그 여부를 확인해 주지 않은 채 "그러나 모든 것은 언제까지 그대로였다 aber alles blieb unverändert"(463)라는 문장에서 중단한다. 독자에게 '무의미성'을 반복해서 각인시키는 듯한 카프카의 「굴」은 실존주의적 불안의 지형도와 같다. 이러한 특징은 어느 카프카 작품보다 「굴」의 난이도가 높은 이유이자, 그 불가능성까지 거론하게 되는 근거다.

Ⅲ. 〈카프카의 굴〉에 나타난 자본주의 계급 관계 지형도

2015년 독일 시나리오 작가협회 팟캐스트 인터뷰에서 감독이 「굴」에 특히 매혹되었다고 지목한 부분은 '지적이면서 광적인 intelligent und sinnlos' 일인칭 화자의 '변신 Die Verwandlung'과 그 변화의 원인으로 끊임없이 지목된 '보이지 않는 적'이다.[8] 사실 이 지점은 이 소설과 영화 간의 매체 변용이 가능한 최소한의 서사적 설정으로서, 감독은 1인칭 화자를 포함하여 원작의 70% 이상을 그

8) 40분간의 인터뷰에서 프라이당크는 카프카와 관련하여 'sperrig'이란 형용사를 반복적으로 사용하는데, 사전적으로 '너무 부피가 커서 공간을 많이 차지하거나 운반이 어려운 경우'에 많이 쓰인다. 감독은 카프카의 「변신」을 상기시키는 단어를 통해 주인공의 변화를 강조하는 한편, 그러한 서사에 기여하는 공간에 대한 시각적 지평을 원작보다 더 확장적으로 기획했음을 암시한다 (https://www.drehbuchautoren.de/podcast/2015-07-01/kafkas-der-bau).

대로 옮겨오는 방식을 선택한다. 10년에 걸쳐 완성된 이 영화에서 가장 극적 요소가 자금 조달이었다는 소회를 밝힐 만큼 어려운 여건임에도, 이 부분에 있어 감독은 타협의 대상으로 삼지 않았다. 프라이당크의 지향점은 카프카의 문학적 질료를 현실의 맥락에서 재연 가능한 방식으로 전이시키되, 미스터리 스릴러물로 창조하는 것이다. 요컨대 매체 간 전이에서 발생하는 표현 형식의 변화, 즉 인물, 배경, 플롯 등은 감독의 주관, 스타일, 제작 시기와 제작 여건과 불가분의 관계들 맺는다.

1. 도심과 외곽의 경계

오프닝에서 감독은 지하에서 곧바로 카메라의 초점을 수직 상승시켜 고압적인 고층 건물 외벽에 각인된 <카프카의 굴>이라는 타이틀을 비춘다. 이것은 원작의 굴이 지상의 건물로 옮겨졌다는 일종의 신호탄이다. 매체 전이 과정에서 'Bau'라는 기표가 지시하는 실제적 의미, 즉 '집'이라는 공간성은 그대로 유지되고, 그 중요성은 이 영화를 통틀어 가장 강렬한 붉은 색을 통해 시각적으로 표현된다. 동물화자 대신 성공한 중년의 샐러리맨인 프란츠가 등장하는 첫 장면[그림 1]도 원작과 마찬가지로 집에 대한 자부심을 드러내는 데서 출발한다. 1인칭 화자를 고수했던 감독은 주인공이 스스로 가정용 캠코더를 작동시켜 관객에게 말하듯이 렌즈를 향해 고백하게 만드는 일종의 제시적 블로킹 presentational blocking으로 연출한다. 프란츠 역할로 분한 알렉스 프랄 Alex Prahl의 첫 대사는 앞서 인용했던 「굴」의 첫 문장을 그대로 옮겨온 것이다.

그림 1

> "나는 집을 꾸몄는데 잘 된 것 같다 Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohlgelungen"(425)

카우치에 혼자 앉아 각색되지 않은 문장을 읊조리는 프란츠의 '현재'는 1인칭 화자의 말인 만큼 전적으로 신뢰할 만한 것으로 전달되지 않는다.[9] 외려 '프레임

안에 프레임' 기법이 주는 공간적인 깊이감이 일견 프란츠를 그 집에 갇힌 자로 보이게 만든다. 그러나 객관적인 관점에서 가족들의 배웅을 받으며 집에서 도심으로 출근하는 증권회사 펀드매니저인 프란츠는 동료에게도 인정받는 더 바랄 게 없는 전성기에 놓여 있다. 프라이당크 감독은 주인공을 두 도시를 오가는 통근자로 설정함으로써, 수직적으로뿐만 아니라 수평적으로 촬영 범위를 확장한다. 이것은 대부분 굴과 1인칭 화자의 관계로만 수렴되는 원작과는 확연히 다른 설정이다.

프란츠의 하강기는 스위트 홈이라고 여겼던 집에서의 소음, 즉 원작에서는 "거의 들리지 않는 쉿 소리 kaum unhörbares Zischen"(445)로 표현된 정체 모를 잡음을 의식하면서 시작되지만, 결정적인 몰락은 증권회사에서의 즉각적인 해고와 동료들의 외면이다. 이 몰락의 과정은 집에서보다 집과 도심을 오가는 주인공의 궤적을 시각화하는 과정에서 먼저 포착된다. 가족과 인사하며 자동차로 출퇴근하던 프란츠는 어느 때부터인가 버스를 기다리는 모습으로 출연하고 종국에는 밤새 걸어서 집으로 가는 상황으로 연출되는데, 처음에는 포착되지 않았던 집과 도심 간의 거리와 경계는 프란츠의 해고 이후 마지막에서야 실감할 수 있게 표현된다.

영화에서 이러한 수평구조와 색의 연출은 배경이나 비주얼 이상의 상징성을 띠는데, 특히 여기서 영화의 시작과 엔딩을 장식한 붉은 색은 촬영 각도에 따라 중의적 의미로 작용한다. 표면적으로 빨강 색은 원작의 동물 화자가 집의 보완과 관련해 보이는 극단적 불안, 즉 지반을 단단히 다지기 위해 자신의 이마를 수천, 수만 번을 몇 날이고 몇 밤이고 들이받아 "피투성이의 blutig"(428) 상태가 되어야만 비로소 불안에서 잠시 벗어날 수 있었던 주인공의 광기를 핏빛으로 시각화한 원작에 충실한 연출로 보이면서도, 다른 한편 버즈 아이 뷰에 찍힌 수평

9) 매체전환에 따른 자연스러운 각색보다 거칠더라도 원작의 일인칭 동물 화자의 언어를 글자 그대로 영화배우에게 읊도록 하는 시도는 주인공인 '프란츠'를 연기한 알렉스 프랄에게도 흔치 않은 도전이지만, 개봉 이후 감독의 고백에 따르면 제작비를 지원받지 못한 것도 주된 이유였다. 그럼에도 이 부분에서 타협하지 않은 것은 21세기 현재에도 여전히 유효한 카프카의 세계가 그의 현대적이고 정확한 언어로 전달되어야 한다는 감독의 신념에 따른 것이고, 어차피 프랄의 독백이 해외 영화제나 극장에서 자막으로 처리될 것을 미리 염두에 두었기 때문이라는 주장도 존재한다. 예컨대 2014년 부산국제영화제에서 이 영화가 월드 프리미어로 공개될 당시 자막으로 처리된 프랄의 독백이 문제시되지 않았지만, 정작 독일어권에서는 편집증이 심해질수록 거의 웅얼거림에 가까운 프랄의 독백이 차라리 원작을 옆에 두고 보라는 혹평이 적지 않았던 만큼 알아듣기 어렵기 때문이다. 그럴수록 강렬한 비주얼에 대한 집중과 경탄이 이어지는 비평 패턴을 보면, 무모해 보이는 프라이당크의 시도가 어쩌면 고도로 계산된 감독의 의도일지 모른다는 추측을 가능케 한다.

구조 안의 이 붉은 피사체가 회색빛의 마천루의 서쪽과는 대조되는, 마치 잔여물처럼 남아있는 옛 동독의 이데올로기적 상징물처럼 배치되어 있다. 이것이 과장이라고 볼 수 없는 근거는 물리적 양감의 표현방식에서 더욱 적나라하게 드러나기 때문이다. 영화 초반처럼 클로즈업으로 보면 그 자체로 강렬하고 웅장해 보이는 붉은 피사체가 실제 프란츠가 일했던 도심에서 완전 동쪽 외곽에 위치할 뿐 아니라 버드 아이 뷰에서 찍히는 순간 도심의 마천루와 비교했을 때 건축물이 아니라 원작과 같은 은폐된 굴의 입구처럼 보인다. 이러한 관점에서 보면 거리의 큐브형 방어벽 색깔이 도심에 가까워질수록 붉은 기가 옅어지게 배열해 놓은 것은 우연의 산물이 아니라 의도된 디테일이다.

소설의 전지적 시점과 같은 프라이당크의 익스트림 롱 쇼트는 배경의 물리적 측면뿐 아니라 주인공이 처한 상황과 분위기, 혹은 그것을 통해 투영하고자 하는 감독의 관점을 대신한다고 볼 수 있다. 수직구조만큼 프라이당크에게 수평구조가 중요한 이유는 적어도 동서독의 재통일을 “신분제 사회”[10]로 경험한 동베를린 출신으로서의 경험적 인식이 투사된 것으로, 자기 자신을 “경계를 넘어가는 경험을 한 자”[11]로 규정하듯이 주인공인 프란츠를 도심과 외곽의 경계를 넘나드는 도시 통근자로 설정한 배경도 이와 직결된다. 이것은 영화 전체로 보면 원작에서는 다루지 않는 전사(前史), 즉 왜 그토록 집에 강박적으로 집착하는가 혹은 왜 외부의 누군가가 자신의 것을 빼앗을 수 있다고 확신하는가를 감독의 시점에서 각색한 부분으로 판단해 볼 수 있다.[12] 그렇다면 프란츠를 강박적으로 만드는 ‘적’은 근본적으로 어디에 기원한다고 말할 수 있을까?

2. 적의 비/가시성

오프닝에서 프라이당크 감독은 수평구조의 가장 낮은 지하의 암흑 속에서 조

10) https://www.pressian.com/pages/articles/213330?no=213330.

11) https://www.pressian.com/pages/articles/213330?no=213330.

12) 2018년 프레시안과의 인터뷰에서 프라이당크는 통일 이후 겪었던 주거문제와 관련해서 “동독에서 당시 집은 보급의 대상이었고, '일단 사람은 집에서 살아야 한다'는 개념이 있었기 때문에 문제가 되지 않았습니다. 하지만, 지금 가난한 사람은 기본권조차 얻기 어려운 상황이 됐습니다”(https://www.pressian.com/pages/articles/213330?no=213330)라고 밝힌 바 있다. 이러한 인식은 감독 자신을 포함하여 동독의 80년대 저항과 연대의 문화와 예술을 주도했던 프렌츠라우어 베르크 Prenzlauer Berg 같은 소위 힙스터 거리를 떠나야 했던 통일 직후 동베를린 출신 예술가들의 상황과 더불어 의식적이든 무의식적이든 카프카의 「굴」의 서사를 즉물적인 관점에서 해석하는데 영향을 미친 것으로 보인다.

도 낮은 손전등 불빛과 형체를 알 수 없는 검은 무리의 움직임을 노출하는 방식으로 어떤 존재가 건물에 실재함을 암시한다. 스릴러물의 정석처럼 프란츠의 첫 신보다 앞선 이러한 오프닝은 집에 만족스러워하던 프란츠에게 어떤 일이 발생하고 변화시킬지를 궁금하게 만드는 배치다. 원작에서 적의 존재가 전설이나 소문 혹은 화자의 확신에 찬 가정 속에만 묘사된다면, <카프카의 굴>은 그러한 존재를 관객에게 먼저 현시한다. 그렇다면 마지막 관건은 원작과 마찬가지로 이 내부의 수상한 존재가 프란츠에게도 궁극적으로 노출될 것인가의 문제이다. 프라이당크가 「굴」에 매료되었던 '지적이고 광적인' 프란츠의 급격한 변화는 원작에서와 마찬가지로 벽 뒤의 작은 소음에서 촉발된다. 진원지는 캠코더로 집의 만족감을 촬영했던 카우치의 뒷배경이었던 바로 그 벽이다. '자기 공간에 자기 혼자만 있는 것이 아니다'라는 불안감에 프란츠는 온 정신과 육체를 소진한다. 무시하려 해도 번번이 실패하고 더 피폐해진 프란츠는 공용 CCTV를 매번 확인하고 개인 공간뿐 아니라 필요하다 싶은 공간에 CCTV를 설치한다. 아무도 없다는 것을 확인하기 위해 무엇이라도 있어야만 할 것 같은 프란츠의 깊어진 편집증은 불면, 환청, 환각을 유발하고, 결국 가족이 떠나고 해고까지 당하는 상황에 이르게 한다. 강박적으로 자신의 상황을 캠코더로 촬영하는 프란츠는 침대에 누워 원작에서 1인칭 동물화자가 했던 독백 그대로 중얼거린다.

> 그러나 내 집의 가장 좋은 점은 뭐니 뭐니해도 그 정적이다. 물론 그 정적은 기만적이다. 갑자기 한 번에 깨져버릴 수 있고 그렇게 되면 모든 것이 끝장인 것이다. 그러나 잠정적이긴 하지만 아직은 정적이 있고 고요하다 Das schönste an meinem Bau ist aber seine Stille, freilich sie ist trügerisch, plözlich einmal kann sie unterbreochen werden und alles ist zu ende, vorläufig aber ist sie noch da.(427).

자신의 굴에 대해 애써 장점을 피력하는 프란츠의 모습은 첫 독백 때의 그와 확연히 다르다. 그토록 원했던 정적이 실상 '기만적 trügerisch'이라는 부분은 원작보다 영화에서 더 충격적으로 시각화된다. 왜냐하면 출근하는 그를 배웅했던 아름다운 아내와 아들은 그가 캠코더에 집을 잘 꾸며놓았다고 자랑하던 첫 시점부터 이미 존재해 있지 않은 것으로 드러나기 때문이다. 프라이당크는 현실과 비현실의 경계를 카메라 각도를 경사지게 하는 더치 앵글 Dutch angle로 촬영하거나 박제된 사진에서 주인공만 움직이게 촬영하는 방식으로 그의 환각, 즉 대

상이 없는 지각 상태를 보여준다. 이런 맥락에서 캠코더는 처음부터 '자기기만'의 매개체로 기능하는데,[13] 이러한 반전은 자신의 50세 생일에 아무도 없는 식탁에 앉아 마치 가족과 정찬을 하는 것처럼 연기하는 프란츠의 '현재'를 공개하는 방식으로 전개된다. 이를 인지하지 못하는 프란츠는 자신을 제외한 이웃, 청소부, 기계공, 그리고 점점 더 늘어가는 노숙자들을 잠정적인 침입자로 규정하고 광적으로 공격하거나 방어한다.

그렇다면 그의 전성기를 확인시켜 준 그 완벽해 보이는 붉은 건물도 기만적인 것일까? 노숙자와 다를 바 없어진 프란츠가 궁극적으로 마주하게 된 것은 강박과 불안으로 피폐해진 자신만큼이나 폐허가 된 붉은 건물의 부서진 잔해와 가장 깊은 지하 공간에서 CCTV에 단 한 번도 찍힌 적 없는 유령 같은 야행성 침입자들이다. 그런데 비정상으로 몰린 주인공이 유일하게 적을 감지하고 마침내 찾아내 응징하는 닫힌 결말로 이어질 것처럼 보이던 이 스릴러 영화의 마지막은 실상 그들과 똑같은 모습을 한 자신에게서 프란츠 스스로 자신의 실체를 발견하는 데서 끝난다. 프라이당크는 이 순간을 가장 선명한 명도로 보여주는데, 여기에서 원작과 다른 점은 프란츠가 집착했던 보이지 않는 적의 직접적인 출현과 그 가시적인 적이 프란츠와 동류로 나타난다는 것이다.

<카프카의 굴>에서 서사적 현실은 도시에서 폐기 처리된 외곽의 사람과 사물 간의 관계다. 안전한 집과 이상적인 가족은 주인공이 이미 상실한 것이거나 가질 수 없어서 만들어낸 기만적 환상에 불과하다. 적으로 상정했던 무리도 그 무기력함이나 조악함이 보여주듯이 적이라고 불릴 만큼 압도적이도 지능적이도 않다. 프란츠의 불안을 촉발한 것은 집의 소음이지만, 그것에 집착하고 방어하고자 하는 병적인 프란츠의 강박은 기원적으로 「굴」의 동물 화자가 굴의 바깥쪽인 '위의 세계 Oberwelt'의 탐색을 포기하고 굴에 더 집착하게 된 이유로 설명될 수 있다.

> 위의 세계를 떠나 나는 나의 굴 안으로 왔으며, 굴의 영향력을 금방 느낀다. 이곳은 새로운 힘을 주는 새로운 세계이니, 위에서는 피로감이 여기서는 그렇게 여겨지지 않는다. 나는 여행에서 돌아온 것이다. 과로로 너무나도 지쳤지만 옛 집을 다시 본

13) 허남영은 현대인들의 단면을 셀프카메라를 통해 담음으로써 관객들을 무기력하고 상처받은 현대인들의 모습에 주목하게 한다고 주장하면서, 프란츠의 취약한 부분을 드러내고 소외된 계층의 모습을 대변한다고 주장한다(허남영 2017, 80).

다는 것, 나를 기다리는 정돈 작업, 얼른 모든 공간을 최소한 겉핥기라도 점검할 필요성, […] 이 모든 것들이 나의 피로를 동요와 열성으로 변화시키니, 이것은 마치 내가 굴에 들어온 순간 길고 깊은 잠을 자고 난 것 같다(443).[14]

영화 구도상 '위의 세계'는 앞서 언급한 바와 같이 서쪽의 마천루, 즉 자본주의의 회색 도시이며, '아래의 세계'는 동쪽의 외곽, 즉 낡은 옛 고향이다. 집에서 보인 감시 혹은 침입에 대한 프란츠의 강박은 사무실의 주차공간부터 시작되는 감시의 시선, 즉 원작의 표현에 의하면 "발톱을 긁는 소리를 듣는 순간 잡아 먹혀버려 본 이가 없다는 전설의 존재"(426)처럼 위법이나 위반의 순간을 포착하려는 비가시적인 앵글의 존재를 관객에게 의도적으로 노출하는 연출방식에서 그 상관성을 짐작하게 한다. 예컨대 주차장 CCTV에 잡힌 프란츠의 모습은 수십 번의 전진과 후진을 반복하면서 주차선의 정 가운데에 차를 위치시키는 것이다. 프라이당크는 촬영 카메라 외에 사무실, 정류장, 클럽, 거리 시퀀스 등을 저화소의 카메라 촬영을 통해 인서트하는 방식으로, 입증할 수 없지만 분명 존재하는 비가시적인 권력의 감시 시스템을 지속적으로 암시하는데, 그 존재를 직시하는 듯한 프란츠의 모습은[그림 2] 이 영화의 정치적 메시지가 함축된 대표적인 장면이다.

그림 2

권력, 감시, 계급과 관련된 기존의 카프카 관련 영화들, 예컨대 오손 웰즈나 스티븐 소더버그와 비교했을 때 프라이당크의 카프카에 대한 분석이 진부하다는 비평이 적지 않다. 그럼에도 불구하고 도심과 외곽의 평범한 통근자의 몰락을 통해 보여준 「굴」에 대한 프라이당크의 즉물적인 해석은 재통일 이후의 독일 사

14) "[…] aus der Oberwelt bin ich in meinen Bau gekommen und ich fühle die Wirkung dessen sofort. es ist eine neue Welt, die neue Kräfte gibt und was oben Müdigkeit ist, gilt hier nicht als solche. Ich bin von einer Reise zurückgekehrt, besinnungslosmüde von den Strapazen, aber das Wiedersehen der alten Wohnung, die Einrichtungsarbeit, die mich erwartet, die Notwendigkeit, schnell alle Räume wenigstens oberflächlich zu besichtigen […] das alles verwandelt meine Müdigkeit in Unruhe und Eifer, es ist, als hätte ich während des Augenblicks, da ich den Bau betrat, einen langen und tiefen Schlaf getan."

회를 철저히 서독 중심의 자본주의적 신분제로 보는 그의 정치적 비판뿐 아니라, 오히려 1차 대전 이후 「굴」을 쓸 당시 카프카가 처한 유사한 상황, 예컨대 예술가로서 베를린이 카프카의 환상을 채워 주기에 충분했지만, 살인적인 물가와 집세에 대한 강박은 병적일 정도였다(Vgl. Koch 2015, 119-125; 이유선 2001, 244-249 참조)는 현실적 측면을 상기시킨다는 점에서, 원작인 「굴」의 공간성을 실존주의의 맥락보다 베를린이라는 시대적, 공간적 특수성에서 해석할 여지를 제시한다. 그러나 궁극적으로, 적으로 내내 의심되던 내부세력이 – 영화 전체에서 거의 유일하게 밝은 자연광 아래 - 프란츠와 동류의 하층민으로 드러나는 마지막 장면은 명확한 결말 이면에 이들과의 연대의 가능성을 암시하는 감독의 의도가 엿보이는데, 폐허 한가운데 로우 앵글 low angle에 찍힌 프란츠의 우뚝 선 모습처럼 그 표현방식에 있어 선동적인 색채를 간과하기 어려운 연출지점은 미학적 혹은 주제적 측면에서 적합한 엔딩으로 판단되지 않는다.

Ⅳ. 나오는 말

결말에 프란츠는 「굴」의 마지막 문장인 “그러나 모든 것이 그대로다 Aber alles blieb unverändert”(463)를 ‘세 번’이나 반복해서 중얼거린다. 10년간 매달려 완성한 <카프카의 굴>을 통해 결국 이 한 문장은 자신의 시대에 입증하고자 한 프라이당크의 헌신으로 볼 수 있다. 특히 매체 간 전이 시 각색의 불가피성과 어려움이 이미 예견된 와중에도, 어느 카프카 작품보다 진입 장벽이 높은 「굴」의 첫 영화화 시도는 그 의미가 작지 않다. ‘동독의 파리’로 불렸던 동베를린 출신으로서의 정체성이 누구보다 강했던 그가 통일 후 베를린 거리를 떠나야 했던 경험부터 동독 출신 영화인들의 서독 영화계의 유입 과정에서 감내했던 차별과 불이익까지, <카프카의 굴>은 극적인 카메라 동선과 강렬한 색감으로 통일 이후의 경험적 인식과 현실 정치에 대한 비판을 암시적으로 보여준다.

그러나 미스터리 스릴러 장르를 표방하면서도 각색되지 않은 원작을 대사로 그대로 옮기는 방식은 매체 간 전이에서 기대할 수 있는 새로운 창작물로 인식되거나 카프카에 대한 새로운 시각을 제시했다고 보기 힘들다. 주제적 측면에도 마지막에 암시적으로 전달되는 기울어진 한쪽의 연대가 베를린으로 상징되는 환상, 특히 프라이당크의 관점이라면 차별 없는 창조적 공간으로서의 이상적 도약

에 필요조건인지에 관해서는 논쟁의 여지가 있다. 그럼에도 이는 구조주의적 관점에서 카프카적이라고 볼 수 없는 엔딩임에 분명하다.

요컨대, 카프카에 대한 진부한 해석이라는 다수의 비평에도 불구하고, 여전히 영화 산업의 소수자에 속하는 프라이당크 감독의 새로운 도전들은 광의의 의미에서 독일영화의 인프라를 더욱 강화하는 긍정적인 결과 중 하나로 평가될 수 있을 것으로 보인다.

참고문헌

1차 문헌

Freydank, J. A.(2014): Kafkas der Bau. Berlin.

Kafka, F.(2022): Der Bau. In: Die Erzählungen. Frankfurt a. M.

2차 문헌

들뢰즈, 질/과타리, 펠릭스(2021): 천개의 고원. 새물결.

박은주(2005): 카프카의 텍스트에 나타난 시간의식과 시간의 허구적 형상화. 단편 굴을 중심으로. 카프카연구 14, 37-62.

이유선(2001): 카프카와 두 도시- 프라하와 베를린. 카프카 문학의 콘텍스트 설정시도. 독일문학 79, 242-261.

편영수(2010): 카프카 문학의 영화화. 3대 장편소설을 중심으로. 카프카연구 10, 243-258.

허남영(2017): 영화 <카프카의 굴 Kafkas der Bau>에 나타난 현대인의 실존 문제. 독일언어문학 75. 69-88.

황민선(2011): 소설 콘텐츠의 동영상 매체 전이에 대한 연구. 서사학을 중심으로. 한국콘텐츠학회 9, 38-42.

Deleuze, G./Guattari, F.(2023): Kafka. Für eine kleine Literatur. Frankfurt a. M.

Janouch, G.(1981): Gespräche mit Kafka. Frankfurt a. M.

Koch, H. G.(2015): Kafka in Berlin. Berlin. Stuttgart.

Krolop, K.(1994): Kafka und Prag, Berlin.

Schillemeit, J.(1979): Der Einzelne und sein Werk, in: Hartmut Binder, Kafka-Handbuch in zwei Bänden, Bd. 2 (Das Werk und seine Wirkung), Stuttgart.

Engel, M./Auerochs, B.(2010): Kafka. Handbuch. Leben-Werk-Wirkung.

Snyder, V. P.(1981): Kafka's "Burrow. A Speculative Analysis. In: Twentieth Century Literature 27, 113-126.

Winnen, A.(2006): Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR. Produktive Lektüren von Anna Seghers, Klaus Schlesinger, Gert Neumann und Wolfgang Hilbig. Würzburg.

https://www.pressian.com/pages/articles/213330?no=213330.

https://www.faz.net/aktuell/politik/inland/ostdeutsche-in-deutschen-eliten-immer-noch-stark-unterrepraesentiert-19188263.html.

https://www.drehbuchautoren.de/podcast/2015-07-01/kafkas-der-bau.

Zusammenfassung

Die Illusion von Berlin: Der Diskurs der medialen Übertragbarkeit zum *Bau* Kafkas und die politische Kritik im Film *Kafkas Der Bau* von Ost-Berliner Jochen A. Freydank

KIM HYE-JIN (SOOKMYUNG Univ.)

Diese Arbeit konzentriert sich auf die Analyse des films *Kafkas Der Bau* von Ost-Berlin geborenen Regisseurs Jochen A. Freydank, der auch das Drehbuch schrieb. Es ist die erste Verfilmung der Erzählung *Der Bau* von Franz Kafka, die sich bis zur Fertigstellung über einen Zeitraum von 10 Jahren erstreckte. Wie der Regisseur einräumte, eignet sich Kafkas *Der Bau* in seiner Erzählweise und seinem Ausdrucksstil nicht für den Übergang zwischen den Medien Literatur und Film, was bisher noch nie versucht wurde. Wie die Darstellung des Rhizoms im Denksystem von Deleuze und Guattari ist *der Bau* ein Gewirr, das sich nicht linear interpretieren lässt, und die Erzählung des tierischen Ich-Erzählers und des Baus ist eine topografische Karte der existentialistischen Angst, die immer wieder die "Bedeutungslosigkeit" einprägt. In diesem Aufsatz wird die These vertreten, dass die jahrzehntelange Adaption von Kafkas *Der Bau* nicht aus einer existenzialistischen Perspektive heraus konzipiert wurde, sondern aus der empirischen Wahrnehmung und politischen Kritik eines Ostberliner Filmemachers nach der

Wiedervereinigung, der einst zu Westberlin als Hollywood aufblickte, und die politischen Botschaften des Regisseurs identifiziert, die implizit oder explizit in den Veränderungen der Erzähl- und Darstellungsformen während des Medienwechsels zum Ausdruck kommen. Anschließend werden Richtung und Wirkung der Adaption aus ästhetischer und kultursoziologischer Sicht bewertet.

Schlüsselbegriffe: Kafkas der Bau, Freydank, Berlin, Verfilmung, Klassenverhältniss

필자 이메일 주소 및 직위: leer71@hanmail.net HK연구교수
논문투고일: 2024.02.25 | 논문심사일: 2024.03.07 | 게재확정일: 2024.03.12