

영화 <택시 드라이버>에서 드러난 망상과 분노의 공감각적 상호텍스트성

신사빈*

1. <택시 드라이버>, 사회 심리 드라마의 초월적 스타일
2. 아웃사이드 트래비스 비틀의 망상과 분노의 수사학
3. 현실과 환상의 경계를 넘는 시청각적 공감각의 양식화
4. 네오누아르(neo-noir)에서의 공감각 미학의 창조적 수용

국문초록

이 글은 영화 <택시 드라이버>의 주인공(트래비스)에게서 드러난 망상과 분노의 수사학 및 특성미를 공감각적 미학의 관점으로 추론한다. 이 연구의 목적은 아웃사이드의 고독과 우울, 무력 등에 대한 실재적이고 심각한 문제의 진실을 영화 서사와 영상, 음악을 중심으로 모색함으로써, 영화 미학에서의 시청각적 공감각의 양식화를 재발견하는 데 있다.

폴 슈레이더의 각색은 “매일-불일치-결정적 행동-정체”의 패러다임을 드러낸다. 트래비스는 과로와 불면증에 시달리고, 현실과 환상의 경계를 넘나드는 망상과 분노에서 사회 속으로 통합하려는 노력이 좌절되며, 삶의 전환기를 맞는 결정적 행동에도 실패하고, 자아실현의 내러티브를 만들기 위해 일기와 편지, 기사, 영화, 드라마 등에 열중한다. 이 영화는 인간 관계와 관련된 실존적인 작품으로, 유한성의 괴로움에 짓눌려 있는 트래

* 중부대학교 실용음악학과 겸임교수

비스를 깨달음의 해방과 초월을 위해 애쓰는 인물로 묘사한다.

마이클 채프먼의 영상에서, 택시 유리창을 통해 보이는 뉴욕의 스냅샷은 필름 누아르보다 더 복잡하고, 개인적이며, 어둡게 빛난다. 마틴 스코세이지는 '뉴욕 고딕'의 이미지와 버나드 허먼의 '시적이고 병적인 경향'의 음악을 결합하여, 시작부터 끝까지 오버랩을 통해 흥분을 고조하며 이전의 각인한 것을 계속 강조하는 음악적 박동을 선호한다.

〈택시 드라이버〉의 서사는 초월적 스타일을 지향하고, 그 영상과 음악은 현실과 환상의 경계를 넘나드는 망상과 분노의 미학적 재생산을 도모한다. 이러한 연출은 사회 심리 드라마의 미적 범주를 미술과 사진, 음악, 영화의 영역으로까지 연결하는 극적 양식화로 나아간다. 이 글은 영화를 통한 일련의 시청각적 모티프를 확인하는 데 연구 의의가 있다.

(주제어: 영화 〈택시 드라이버〉, 마틴 스코세이지, 네오누아르, 아웃사이더, 망상과 분노, 공감각적 상호텍스트성)

1. 〈택시 드라이버〉, 사회 심리 드라마의 초월적 스타일

스코세이지(Martin Scorsese)의 네오누아르¹⁾인 〈택시 드라이버(Taxi Driver)〉(1976)는 베트남 전쟁에서 해병대 군인으로 복무하다가 명예 제대한 스물여섯 살의 트래비스 비클(로버트 드 니로)의 삶을 그린 영화이다. 〈택시 드라이버〉는 택시 운전사의 단순한 일상 이야기는 아니다. 이 영화는 대도시(뉴욕)에서의 외로움과 알 수 없는 정체성의 우울함에 관한 실재적이고 심각한 문제들에 관한 이야기를 담고 있다.²⁾

1) neo-noir: 1940~50년대의 고전적인 필름 누아르(film noir)에서 볼 수 없었던 주제와 내용, 미술, 사진, 음악 등을 갖춘 장르 스타일.

영화의 배경이 되는 1970년대 뉴욕은 인구 감소와 재정 위기, 범죄 증가, 쓰레기 파업, 정전 상태, 범죄 만연, 풍기 문란 등으로 골머리를 앓았다.³⁾ 영화에서, 대통령 후보 찰스 팔렌타인은 선거 유세에 나서며 다음처럼 말한다. “이 콜럼버스 광장의 교차로는 뜻깊은 곳입니다. 도로와 우리 삶의 교차점인 동시에 오늘 중요한 역사의 교차점이 되는 곳입니다. 역사의 교차로에서 오랫동안 잘못된 길로 들어서서 빈곤과 실업, 인플레이션을 겪어야 했지만 마침내 오늘 전환점을 맞게 됐습니다. (중략) 이 나라의 주인은 여러분이고, 이제 여러분이 정치를 할 때입니다.”

그런데 트래비스는 유세 현장에서 이 유력한 정치인을 암살하려고 한다. 언젠가 우연히 팔렌타인을 승객으로 태운 날, 트래비스는 벤티(시빌 세퍼드)와의 첫 만남을 앞두고 마음이 들떠 있다. 그녀가 쓰레기 같은 뉴욕에서의 삶에 큰 변화를 줄 것으로 믿는다. 그때, 팔렌타인은 트래비스에게 현 사회의 당면 과제가 무엇이냐고 불쑥 묻는다. 트래비스는 얼떨결에 자기 생각을 토로한다. “냄새나는 하수구 같은 이 도시를 청소해달라고 당부하고 싶어요. 어떨 때는 인간쓰레기 냄새가 너무 심해서 미쳐버릴 정도죠. 화장실 물을 내리듯이 말끔히 씻어내야 합니다.” 하지만 트래비스는 벤티와의 첫 만남을 평소의 정신적 해방구인 포르노 극장에서 가지려다가 좌절을 겪는다. 트래비스는 벤티 역시 “냉담한 인간 중 하나”라고 단정하며 진저리를 친다. 의욕을 상실한 트래비스는 고독에서 빠져나와 무엇이든 하고 싶어 한다. 그는 느닷없이 이동 판매상에게 권총 4정을 구입하고, 체력 단련과 사격 훈련을 한다. 또 승객으로 우연히 만난 열두 살의 매춘부

2) Robert Hatch, “FILMS”, *The Nation* February 28, 1976, Nation Company, 1976, p.253.

3) Andrea Lyn Glass, “Scenes through the rearview mirror: 1970s New York and the Cultural and Spatial Influence of Martin Scorsese’s *Taxi Driver*”, *Journal of Popular Film & Television* 45(4), Taylor & Francis Ltd, 2017, p.212.

아이리스(조디 포스터)를 구출하려고 그녀를 설득하지만 실패한다.

스스로 반(反)영웅이 된 트래비스는 편의점 강도에게 총격을 가하고, 팔렌타인 암살을 시도하며, 아이리스가 있는 흥등가로 가서 갱단을 학살한다. 트래비스는 ‘언제든 어디든’ 뉴욕을 이리저리 누비는 택시 운전을 통해 어두운 뒷골목에서 일어나는 도시의 취약점까지 보지만, 정작 그 주변 세계에 너무 익숙해져 자신을 무력하고 마비된 존재로 느낀다.⁴⁾ 트래비스는 자신을 둘러싼 사회적, 물질적 타락의 징후에 분노하는 것이 아니라 자기가 그것 이외에는 아무것도 모른다는 사실에 체념하고, 또 경멸의 대상에게 매료되어 갈등까지 경험한다.⁵⁾

〈택시 드라이버〉의 초점은 편집증적이고 유아론적이며 이상할 정도로 순진하고 상투적인 트래비스와 그가 택시를 운전하며 떠돌아다니는 도시에 맞춰져 있다.⁶⁾ 트래비스가 마주 대하는 뉴욕은 맨홀 뚜껑에서 김이 피어오르고, 개방된 소화전이 쓰레기로 가득 찬 하수구로 급류를 내뿜으며, 핫팬츠를 입은 매춘부들이 열렬히 고객을 찾고, 광인들이 길거리에서 마구 소리치며, 경찰 사이렌이 끊임없이 울부짖는 악몽의 도시이다.⁷⁾

4) 조슈아 클라인, 정지인 역, 「택시 드라이버」, 스티븐 제이 슈나이더 편, 『죽기 전에 꼭 봐야 할 영화 1001』, 마로니에북스, 2010, 606쪽.

5) 조슈아 클라인, 정지인 역, 「택시 드라이버」, 스티븐 제이 슈나이더 편, 『죽기 전에 꼭 봐야 할 영화 1001』, 마로니에북스, 2010, 606쪽.

6) Leonard Quart, “A Slice of Delirium: Scorsese’s *Taxi Driver* Revisited”, *Film Criticism* 19(3), Allegheny College, 1995, p.67.

7) Leonard Quart, “A Slice of Delirium: Scorsese’s *Taxi Driver* Revisited”, *Film Criticism* 19(3), Allegheny College, 1995, p.67.



<그림 1> 택시 드라이버가 마주하는 광란과 악몽의 대도시

필름 누아르는 1940~50년대 미국 범죄 스릴러나 멜로물의 특징인 냉소주의와 비관론, 암흑 등의 성격이 두드러진 스타일로 낮이 익다.⁸⁾ 필름 누아르는 “전후 환멸과 현실주의, 독일식 표현주의, 하드보일드 소설 등의 산물”⁹⁾로서, “그 주제는 범죄와 부패, 폭력 등이다”¹⁰⁾. 이러한 주제는-마치 미국의 체제를 혁명적 파괴로 몰아가는 것처럼-심리적이고 도덕적인 방향의 상실을, 또 자본주의와 청교도적 가치의 반전을 야기한다.¹¹⁾

그런데 <택시 드라이버>는 트래비스라는 한 인물 때문에 강렬한 인상을

8) Karen Rasmussen & Kirran Moss, “The Western Meets Film Noir: The Argumentative Terrain of Martin Scorsese’s *Taxi Driver*”, *Arguing Communication* 2, National Communication Association & American Forensic Association, 2001, p.614.

9) Paul Schrader, “Notes on Film Noir”, *Film Genre Reader*, Ed. Barry Keith Grant. Austin, U of Texas P, 1986, pp. 170-175.

10) J. P. Telotte, *Voices in the Dark: the Narrative Patterns of Film Noir*, Urbana: U of Illinois P, 1989, p.2.

11) James Naremore, *More Than Night: Film Noir in its Contexts*, Berkeley: U of California P, 1998, p.22.

남긴다. 스코세이지는 트래비스를 현실과 환상(일기, 편지, 영화, TV 등 매체) 사이의 모순을 무시하다가 극한에 이르러 폭발하는 인물로 설정한다. 트래비스는 영화에서 가장 고립된 인물이지만, 그의 소외는 다른 사람들(택시 기사 동료, 성인 극장의 여직원, 팔렌타인 선거 캠프의 벤티, 어린 매춘부 아이리스 등)과의 실패한 인간관계에 의해서 입증된다.¹²⁾ 자신과 눈에 보이는 대상에게 역겨움을 느낀 트래비스는 사회 속으로 통합하려는 자기의 노력¹³⁾이 실패하자, 탈출구를 잃은 상태에서 사회를 파괴하고 구원하는 사명(대통령 후보의 암살과 어린 매춘부의 구출)에 목숨을 거는 반 영웅이 된다.¹⁴⁾

스코세이지는 슈레이더(Paul Schrader)의 각본을 처음 읽고, 아웃사이더의 분노와 울분, 고독, 망상, 폭력성을 즉각 공감했다.¹⁵⁾ 트래비스는 밀도 끝도 없이 대통령 후보 암살과 흥등가 대학살을 감행한다. 그 후, 트래비스는 착란 상태에서 저지른 살인 행위 때문에 대중 매체의 영웅이 된다. 이 영화는 트래비스의 충동적인 행동 동기나 인물 성격을 설명하지 않고, 그의 정신 상태 속으로 몰입하는 경향이 농후하다.¹⁶⁾ 트래비스라는 인간 조건은 살인을 저지르고 싶지 않은 도덕적인 자의식을 지니더라도, 그 충동을 이기지 못해서 결국 살인을 저지른다.¹⁷⁾

12) Matthew Kilgore, "Kierkegaard's either/or via Scorsese's neither/nor: *Taxi Driver* and *King of Comedy*", *Heythrop Journal* 52(6), Blackwell Publishing Ltd, 2011, p.1013.

13) 트래비스의 보이스 오버: "내 인생엔 어떤 변화가 필요하다. 평생을 내 안에서만 갇혀 보낼 수는 없다. 남들처럼 똑같이 살아야 한다."

14) 조슈아 클라인, 정지인 역, 『택시 드라이버』, 스티븐 제이 슈나이더 편, 『죽기 전에 꼭 봐야 할 영화 1001』, 마로니에북스, 2010, 606쪽.

15) 리처드 시켈, 『마틴 스코세이지와의 대화』, 이태선 역, 비즈앤비즈, 2012, 159-161쪽.

16) 리처드 시켈, 『마틴 스코세이지와의 대화』, 이태선 역, 비즈앤비즈, 2012, 161-162쪽.

17) 리처드 시켈, 『마틴 스코세이지와의 대화』, 이태선 역, 비즈앤비즈, 2012, 167쪽.

이 글은 개인적이고 내면적이며 충동적인 경향의 네오누아르인 <택시 드라이버>를 주목했다. 주인공 트래비스는 감정 표출이 거의 반사적이고 무질서하며 무계획이어서, 그의 감정이 강렬할수록 무형식으로 표출되는 경향이 농후하므로, 오히려 더 독창적인 인물이다.¹⁸⁾ 순수미(Das Reinschöne)에 대립하는 특성미(Das Charakteristische)의 개념에 의하면, 추(醜)한 대상을 추로서 표현하는 것은 미(美)와 달리 대상 자체로는 쾌감을 유발하지 않더라도 서술적 진실을 통해 인식적 욕구를 충족시키는 쾌감을 유도할 수 있다(그래서 그 추한 대상의 특성을 명확하게 표현할수록 미적 범주는 더 확장된다).¹⁹⁾

이 글은 <택시 드라이버>의 주인공(트래비스)에게서 드러난 망상과 분노의 수사학 및 특성미를 공감각적 미학의 관점으로 추론한다. 이 연구의 목적은 아웃사이더의 고독과 우울, 무력 등에 대한 실재적이고 심각한 문제의 진실을 영화 서사와 영상, 음악을 중심으로 모색함으로써, 영화 미학에서의 시청각적 공감각의 양식화를 재발견하는 데 있다.

<택시 드라이버>의 서사는 네오누아르의 초월적 스타일을 지향하고, 그 영상과 음악은 아웃사이더의 현실과 환상의 경계를 넘나드는 망상과 분노의 미학적 재생산을 도모한다. 이러한 서사와 연출은 사회 심리 드라마의 미적 범주를 미술과 사진, 음악, 영화의 영역으로까지 연결하는 극적인 양식화의 미학 세계로 나아간다. 이 글은 <택시 드라이버>가 확장한 일련의 시청각적 모티프를 확인하는 데 연구 의의가 있다.

18) 다케우찌 도시오, 『美學·藝術學 事典』, 안영길 역, 미진사, 2003, 245쪽.

19) 다케우찌 도시오, 『美學·藝術學 事典』, 안영길 역, 미진사, 2003, 273-274쪽.

2. 아웃사이드 트래비스 비클의 망상과 분노의 수사학

트래비스는 왜 택시 운전사가 되었을까? 영화의 첫 장면(택시 회사의 채용 면접 신)에서, 트래비스는 불면증 때문에 포르노 영화를 보고 밤새 돌아다니며 지하철과 버스를 타는 일에 이골이 나서 택시 운전사가 되려고 한다고 말한다. 그는 근무 시간(오후 6시부터 오전 8시까지, 주 6일 또는 7일), 휴일, 승객(흑인), 목적지(빈민가)를 가리지 않고 운전할 수 있다고 장담한다. 하지만 택시 운전사가 되고서도 쉽게 잠들지 못하는 그는 여전히 포르노 영화를 보고, 또 TV 드라마를 보다가 일기를 쓴다. 이 같은 트래비스의 심리와 행동은 현실과 환상의 경계가 모호한 몽유 상태에서 비롯된다.

스코세이지는 도스토옙스키의 『지하로부터의 수기』(1864)를 영화화하고 싶었는데, 〈택시 드라이버〉의 대본을 읽고 그것과 유사한 영화가 될 것을 예감했다. 예컨대 『지하로부터의 수기』로부터 받은 영향은 트래비스가 일기를 쓰는 인물로 묘사된 데서 잘 드러난다(일기 내용은 보이스 오버를 통해 듣게 된다). 포르노 영화와 TV 드라마, 일기를 오가는 그의 일상 속면을 방해할 만큼 습관적이고 폐쇄적이며 관념적인 것이어서 망상과 분노를 촉발하는 도화선이다. 벤틀리가 트래비스를 처음 보고 현실과 환상 사이의 모순을 노래한 크리스토퍼슨(Kris Kristofferson)²⁰의 〈예언자와 마약상〉이 연상된 것도 우연은 아니다.

트래비스가 하루에 열두 시간가량 근무하는 폐쇄 공간인 택시는 망상과 분노의 온상이 되기에 충분한 환경이다. 사실, 영화의 대부분은 환각과 정상 사이의 균형이 악몽 같은 쪽으로 더 기울어진 도시에 대한 선택적이고

20) 미국의 싱어송라이터, 배우.

주관적인 시각인 망상의 한 조각처럼 느껴진다.²¹⁾ 트래비스가 모는 택시의 전면 유리와 백미러를 통해 보이는 뉴욕이라는 도시는 쏟아지는 무지갯빛 네온과 가로등들이 쏟아져 내리는 곳이고, 그 거리의 혼란스러운 삶들(그곳에 깃든 그림자와 모습들)은 위협적일 만큼 짜릿하다.²²⁾

<택시 드라이버>의 오프닝 몽타주는 영화를 통해 확장되는 일련의 시각적 모티프를 보이는데, 택시의 유리나 거울과 택시 드라이버의 눈으로 보이는 그 이미지들은 이 세상으로부터 영적으로 상실하고 파산한 주인공의 인식과 연결된다.²³⁾ 트래비스는 윤리적 삶과 심미적 삶을 동시에 추구해야 한다는 요구에서 비롯된 현대적 고립과 심리적 좌절을 겪는 사회인 중 하나이다.²⁴⁾ 그러나 트래비스는 실존적 역설의 소외와 광기에 간혀 뉴욕의 거리를 배회하고 부패와 외설로 빠져드는 사회를 비판하며 열망을 표출하지만, 그 자신이 혐오하는 도덕적 타락의 일부임을 부인할 수 없다.²⁵⁾

21) Leonard Quart, "A Slice of Delirium: Scorsese's *Taxi Driver* Revisited", *Film Criticism* 19(3), Allegheny College, 1995, p.69.

22) Leonard Quart, "A Slice of Delirium: Scorsese's *Taxi Driver* Revisited", *Film Criticism* 19(3), Allegheny College, 1995, p.70.

23) Andrew J. Swensen, "The Anguish of God's Lonely Men: Dostoevsky's *Underground Man* and Scorsese's *Trabis Bickle*", *Renascence* 53(4), Philosophy Documentation Center, 2001, p.273.

24) Matthew Kilgore, "Kierkegaard's either/or via Scorsese's neither/nor: *Taxi Driver* and *King of Comedy*", *Heythrop Journal* 52(6), Blackwell Publishing Ltd, 2011, p.1013.

25) Matthew Kilgore, "Kierkegaard's either/or via Scorsese's neither/nor: *Taxi Driver* and *King of Comedy*", *Heythrop Journal* 52(6), Blackwell Publishing Ltd, 2011, p.1013.



〈그림 2〉 택시 전면 유리와 백미러를 통해 보이는 뉴욕의 밤거리

킬고어(Matthew Kilgore)의하면, 〈택시 드라이버〉는 집단과 관련된 실존적 작품이다.²⁶⁾ 또 한 명의 뉴욕커인 트래비스는 유한성의 괴로움에 짓눌려 있어도 끝없는 깨달음의 해방과 초월을 위해 애쓰고 있다.²⁷⁾ 그런 트래비스에게 천사와 악마의 망상을 심어 주는 익명의 배역들이 있다. 스코세이지는 이 배역을 위해 카메라로 두 번 출연한다. 처음은 벤티가 사무실로 출근할 때, 건물 난간에 앉아서 천사에게 홀린 듯 그녀에게 시선을 보내는 부랑자로 나온다. 다음은 아내의 불륜 현장(실루엣)을 트래비스와 함께 관찰하는 승객으로 나온다. 그 부랑자는 벤티를 ‘사랑하는’²⁸⁾ 트래비스

26) Matthew Kilgore, “Kierkegaard’s either/or via Scorsese’s neither/nor: *Taxi Driver* and *King of Comedy*”, *Heythrop Journal* 52(6), Blackwell Publishing Ltd, 2011, p.1012.

27) Matthew Kilgore, “Kierkegaard’s either/or via Scorsese’s neither/nor: *Taxi Driver* and *King of Comedy*”, *Heythrop Journal* 52(6), Blackwell Publishing Ltd, 2011, p.1019.

28) 트래비스의 보이스 오버: “하얀 원피스를 입고 천사처럼 나타났다. 쓰레기 같은 뉴욕에서. 아무도 천사에게 손대지 못한다.”

의 분신이고, 그 승객은 트래비스에게 분노를 촉발하는 메피스토의 화신이다. 이 카메오 출연은 1970년대 뉴욕커의 보편적인 고독과 망상, 분노, 폭력의 상호텍스트성을 아이러니하게 연출하는 데 의미가 있다.



<그림 3> 카메오 스코세이지와 트래비스의 상호텍스트성 아이러니

스코세이지가 연기한 승객은 바람난 아내에 대한 이야기를 하면서 트래비스와 ‘살인 의도’²⁹⁾를 공유한다.³⁰⁾ 이때 살인 도구인 44구경 매그넘(The .44 magnum)이 공유의 상징이다. 어딜 가도 외로움에서 탈출할 수 없던 트래비스는 마술에 걸린 듯 전환기를 맞으려고 총기 판매상을 찾

29) 아내의 실루엣을 보는 승객: “잘 지켜봐. 내 마누라니까. 내 아파트가 아냐. 누가 사는지 아냐? 자네가 알 리가 없지. 누가 사는지 알아? 감둥이가 살아. 어떻게 생각하나? 죽일 거야. 확 죽여 버릴 거라고. 어떻게 생각하나? 어떻게 생각해? 대답하지 마. 대답할 필요 없어. 44구경 매그넘 총으로 그녀를 쏘버릴 거야. 44구경으로, 그 총으로 그녀를 없애버리겠어.”

30) Andrew J. Swensen, “The Anguish of God’s Lonely Men: Dostoevsky’s Underground Man and Scorsese’s Trabis Bickle”, *Renascence* 53(4), Philosophy Documentation Center, 2001, p.273.

아간다. 4정의 총을 마련한 그는 집에서 팔렌타인 암살 훈련을 거듭한다. 거울을 보면서 “나한테 말한 거야? 나한테? 나한테 했어? 누구한테 한 거야? 여기는 나쁜인데.”라고 말하면서 껌싸게 권총을 내뿜는다. 이는 분노를 나르시시즘 의식으로 승화한 장면이다. 분노는 행동과 일관되게 연계되지 않는 개념으로, 목표가 방해받을 때나 불의를 경험했을 때에 마음속에서 일어나는 순수하고 단순한 감정이다.³¹⁾ 또 분노는 우리에게 필요한 일을 실행하는 힘과 열정을 제공하므로 그것을 제어, 유도할 필요가 있다.³²⁾

영화에서, 실루엣을 지켜보는 승객은 아내와 관계 파탄에 이르렀는지 알 수 없지만, 트래비스의 망상과 분노는 파국적 대결을 향해 정면으로 돌진한다. 트래비스는 부모에게 보내는 축하 카드와 아이리스와의 아침 식사 대화에서 ‘정부 관련 중요한 일’을 언급하며 암살 계획을 암시한다. 벅시와의 관계 파탄이 팔렌타인과 갱단에 대한 분노로 연쇄 폭발하는 상황을 이해하기는 어렵더라도, 사회적 감정인 분노는 사회적 상황이나 맥락에 따라 발생하므로 과대망상과 분노조절장애가 있는 트래비스의 분노는 견잡을 수 없는 사회관계의 파탄을 초래할 수 있다.³³⁾ 그런데 자기 확신이 넘치던 트래비스는 정작 유세 현장에서 정체가 발각되자 도망가기가 급급하다. 그 후, 집에서 각성제와 술로 과도한 흥분을 진정하고 아이리스를 구출하기 위해 흥등가로 황급히 출격한다. 흥등가 대학살 신에서, 빈번하거나 극심하거나 지속되거나 표출되지 못한 트래비스의 분노는 삶을 파괴할 수 있을 만큼 심각한 대인적, 물리적, 육체적 문제를 초래한다.³⁴⁾ 포주 스

31) 라이언 마틴, 『분노의 이유』, 이재경 역, 만니, 2021, 16쪽.

32) 라이언 마틴, 『분노의 이유』, 이재경 역, 만니, 2021, 11쪽.

33) 라이언 마틴, 『분노의 이유』, 이재경 역, 만니, 2021, 135쪽.

34) 라이언 마틴, 『분노의 이유』, 이재경 역, 만니, 2021, 18쪽.

포트(하비 카이텔) 등 3명을 무참히 살해하는 과정에서 치명상을 입은 트래비스는 자살을 시도하지만 실탄이 없자 자기 손가락을 머리에 대고 세 번 총격을 가하는 시늉을 하고 기절한다.

인간의 감정은 문화 의미와 사회관계가 극도로 압축된 내면세계이므로, 반성 이전(pre-reflexive) 또는 반의식(semi-conscious) 상태에서 에너지를 공급한다.³⁵⁾ 그래서 인간이 어떤 행동을 할 때, 그 행동에 특별한 기분이나 색깔을 부여하는 내적 동력이 된다.³⁶⁾ <택시 드라이버>는 서로 괴리된 두 분야의 부조화 근거들이나 전제들을 병치함으로써 폭력을 통한 재생의 원리를 체계적으로 해체한다.³⁷⁾ 이 영화는 사내다움과 자경(自警)주의를, 또 순교의 고통과 속죄의 희생을 패러디한 것으로서, 폭력을 정화하는 것과 파괴하는 것 사이의 구분에 의문을 제기한다.³⁸⁾

브래들리(Scott C. Bradley)에 의하면, <택시 드라이버>의 대본 구성은 슈레이더(Paul Schrader)가 『영화에서의 초월적 스타일』(1972)에서 해석한 “매일-불일치-결정적 행동-정체(停滯)”의 패러다임을 그대로 드러낸다.³⁹⁾ 트래비스는 매일 과로와 불면증에 시달리고, 현실과 환상의 경계를 넘나드는 망상과 분노에서 사회 속으로 통합하려는 노력이 좌절된다.

35) 에바 일루즈, 『감정 자본주의』, 김정아 역, 돌베개, 2012, 15-16쪽.

36) 에바 일루즈, 『감정 자본주의』, 김정아 역, 돌베개, 2012, 14쪽.

37) Karen Rasmussen & Kirran Moss, “The Western Meets Film Noir: The Argumentative Terrain of Martin Scorsese’s *Taxi Driver*”, *Arguing Communication* 2, National Communication Association & American Forensic Association, 2001, p.618.

38) Karen Rasmussen & Kirran Moss, “The Western Meets Film Noir: The Argumentative Terrain of Martin Scorsese’s *Taxi Driver*”, *Arguing Communication* 2, National Communication Association & American Forensic Association, 2001, p.618.

39) Scott C. Bradley, “Film as literature: Two screenplays”, *Literature Film Quarterly* 23(1), Salisbury State College, 1995, p.80.

또 인생의 전환기를 맞는 결정적 행동에서 실패하고, 자아실현의 내러티브를 만들기 위해 일기와 편지, 기사, 영화, 드라마 등에 열중한다. 영화에서 트래비스가 부모와, 또 아이리스가 부모와 연결고리를 끊지 않는 결말은 새로운 자아실현의 내러티브(정해진 시공간 안에서 인과 관계로 이어지는 허구 또는 실제 사건들의 연쇄)를 만들면서 가족이 곧 스토리와 플롯의 역할을 할 수 있음을 강조한다.⁴⁰⁾

스코세이지는 영화의 결말이 감상적이지 않고, 오히려 암시적이길 원한다. 대중의 영웅인 트래비스는 자신에게 다시 호감을 느낀 벤틀시가 택시에서 뭉그적거리다가 내릴 때, 돈을 받지 않는다. 이어서, 운전을 하던 트래비스가 백미러로 무엇인가를 발견한 듯 심각한 인상을 보인다. 그는 또 망상에 시달리고 있는 것은 아닐까, 견잡을 수 없는 분노가 그를 사로잡는 것은 아닐까 하는 의문이 생긴다. 이 과도하고 습관적인 망상과 분노의 특성적 표현은 아웃사이더의 고립된 관점을 다시 환기하며 영화 서사에 대한 진실 파악에 대한 인식적 욕구를 촉구한다. 트래비스는 탈출구가 없는 도시의 어두운 뒷골목을 배회하는 무력한 존재, 이방인, 반영웅이다.

3. 현실과 환상의 경계를 넘는 시청각적 공감각의 양식화

대중 서사 장르의 참/거짓의 한계에 머물지 않는다. 영화 서사도 주인공이 양면적이고, 역설적이며, 자기 반영적이고, 자기모순적인 이상 언행을 반복하는 일이 허다하다.⁴¹⁾ <택시 드라이버>의 트래비스는 메타(meta)

40) 에바 일루즈, 『감정 자본주의』, 김정아 역, 돌베개, 2012, 27쪽.

41) 에바 일루즈, 『감정 자본주의』, 김정아 역, 돌베개, 2012, 178쪽.

구조의 보이스 오버를 통해 동시대의 도덕적 불안과 정신적 동요를 묘사한다. 영화에서 메타 텍스트성을 지닌 서술적 텍스트는 하나의 담론일지라도 시작과 끝이 있기에 닫힌 담론이다.⁴²⁾ 그래서 미술과 사진, 음악 등 시청각적 모티프를 통해 네오누아르의 초월적 스타일을 도모하는 일은 현실과 환상의 경계를 넘나드는 망상과 분노의 미학적 재생산에 창조적 유의성을 갖는다. 특히 환상의 영역은 담론을 강조하고 양산하는 조형, 욕망 등과 더불어 관객에게 공감각적 심상을 잘 전달한다.⁴³⁾

채프먼(Michael Chapman)에 의한 영상에서 볼거리는 택시 유리창을 통해 보이는 뉴욕의 광채를 띤 스냅샷이다.⁴⁴⁾ 그는 뉴욕 57번가의 택시 차고와 벨모어 카페테리아, 42번가의 리릭 성인 극장, 3번가의 버라이어티 포토플레이 성인 극장, 13번가의 호텔 레지나 등에서 1970년대의 마약, 매춘, 가출, 살인, 폭력 등 도시 문제의 상징적 장면들을 촬영했다.⁴⁵⁾

42) 자크 오펜, 『영화미학』, 이용주 역, 동문선, 2003, 133쪽.

43) 자크 오펜, 『멈추지 않는 눈』, 심은진·박지희 역, 아카넷, 2019, 285-286쪽.

44) Andrea Lyn Glass, "Scenes through the rearview mirror: 1970s New York and the Cultural and Spatial Influence of Martin Scorsese's *Taxi Driver*", *Journal of Popular Film & Television* 45(4), Taylor & Francis Ltd, 2017, p.212.

45) Andrea Lyn Glass, "Scenes through the rearview mirror: 1970s New York and the Cultural and Spatial Influence of Martin Scorsese's *Taxi Driver*", *Journal of Popular Film & Television* 45(4), Taylor & Francis Ltd, 2017, p.213.



〈그림 4〉 〈택시 드라이버〉의 시점으로 본 1976년 뉴욕 풍경

스코세이지는 라우셴버그(Robert Rauschenberg)의 콤바인 페인팅⁴⁶⁾처럼 카메라를 아웃사이드와 대통령 선거 벽보, 스테인리스강의 카페테리아 매표기, 발포 비타민으로 거품을 내는 물 잔, 택시의 큰 메달과 밝은 노란색 등에 초점을 맞췄다(이 일상의 물체들은 아름다움을 포착하고 강화하여 의인화된 도시의 아이콘으로 바꾸는 방식으로 촬영되었다).⁴⁷⁾ 이러한 콤바인 회화 양식은 일상 사물의 다양한 텍스트들을 한데 모음으로써 미적 계급의 차이를 없애고자 하는 의도인데 그 지각 경험은 실제로 회화 공간 이상의 공감을 얻지 못한다. 그래서 스코세이지의 도시에 대한 시각은 필름 누아르보다 더 복잡하고, 개인적이며, 어둡게 빛난다.⁴⁸⁾

46) 콜라주의 확대된 개념. 2.3차원적 일상의 오브제를 회화에 도입한 미술 운동.

47) Leonard Quart, "A Slice of Delirium: Scorsese's *Taxi Driver* Revisited", *Film Criticism* 19(3), Allegheny College, 1995, p.70.

48) Leonard Quart, "A Slice of Delirium: Scorsese's *Taxi Driver* Revisited", *Film Criticism* 19(3), Allegheny College, 1995, p.70.



<그림 5> Rauschenberg의 콤바인 페인팅



<그림 6> 아웃사이더의 의인화된 도시의 아이콘들

한편, 흥등가 학살 신은 극적 양식화로 충격적이다. 스코세이지의 화면 구도는 등골이 오싹하다. 예컨대 극도의 머리 위의 각도 촬영은 조심스럽게 사체와 벽에 붙어있는 핏자국을 훑어가며 닳은 계단을 천천히 따라 내려간다. 이어서, 그 바깥 길거리 신은 슬로 모션에 의한 부감 촬영으로 경찰과 구급차 서비스, 뉴스 사진기자, 상의를 벗은 이웃 사람들을 냉혹한 모습으로-마치 위지(Weegee)⁴⁹⁾의 사진처럼-꼭 채운다.⁵⁰⁾ 이러한 냉정한

49) 인간성에 대한 냉정한 비판이 담긴 사진을 주로 찍은 미국의 사진가.

시선은 충실한 서사정보보다 기괴한 시사성(풍자성)을 지향한다.



〈그림 7〉 Weegee의 사진



〈그림 8〉 흥등가 살해 신에서의 머리 위 각도와 부감 촬영

스코세이지는 〈택시 드라이버〉가 보이는 ‘뉴욕 고딕’의 이미지와 버나드 허먼의 음악에서 들리는 ‘시적이고 병적인 경향’이 서로 어울릴 것으로 여겨서 영화 참여를 제안했고, 허먼은 숙고 중에 슈레이더의 대본(예컨대

50) Leonard Quart, “A Slice of Delirium: Scorsese’s *Taxi Driver* Revisited”, *Film Criticism* 19(3), Allegheny College, 1995, p.70.

트래비스가 빵에다가 복숭아 브랜드, 설탕 등을 부어 먹는 장면 등에 매료되어 참여를 결정한다.⁵¹⁾ 그리고 이 작품은 그의 유작이 된다.

<택시 드라이버>의 영화 음악은 이야기 공간 안의 내재 음악과 그 배경의 외재 음악으로 대별된다. 먼저, 내재 음악은 두 곡이 나온다. 잭슨 브라운(Jackson Browne)의 <Late for the Sky>⁵²⁾는 트래비스가 충격으로 편의점 강도를 제압한 뒤, 집에 와서 연인들이 블루스를 추는 TV 쇼를 보면서 팔렌타인 암살을 고민할 때 나온다.

Awake again, I can't pretend, and I know I'm alone
And close to the end of the feeling we've known
How long have I been sleeping
How long have I been driftin alone through the night
How long have I been running for that morning flight
Through the whispered promises and the changing light
Of the bed where we both lie
Late for the sky (내재 음악에서 선택된 가사 부분)

<Late for the Sky>는 평온하고 정제된 노래(가사)로 캐릭터(트래비스)의 의인화처럼 각인되는 이미지가 있다. 다음은 애디스(Keith Addis)의 가사에 맞춰 허먼이 작곡한 <Hold Me Close>로, 트래비스의 저격 시도 실패 직전에 스포트와 아이리스가 홍등가에서 블루스를 춤 때⁵³⁾ 춤추기에

51) <http://www.bernardherrmann.org/>

52) 싱어송라이터 잭슨 브라운(Jackson Browne)이 1974년에 발표한 록 앨범. 수록된 여덟 곡 중 다섯 번째 곡명이자 앨범명이기도 하다.

53) 스포트: “내 곁에 있어줘. 이리 와. 안아줄게. 네 곁에 있으면 기분이 좋아져. 네게 사랑을 받는 이 기쁨을 모두에게 가르쳐 주고 싶어. 여자들이 다 너처럼 사랑을 받아야 될 텐데. 지금 너무 행복해. 난 정말 행운아라는 생각이 들어. 날 원하고 필요로 하는 여자를 안고 있으니까. 정말로 너만을 사랑해.”

서 흘러나온다. 희망 없는 사랑의 향기가 짙은 블루스로 역시 정체(stasis)의 성격을 지닌 곡이다.

허먼에 의한 〈택시 드라이버〉의 배경 음악은 18곡이다.(표 1) 그중에서 자주 각인되는 배경 음악은 〈Hold Me Close〉를 변주한 〈They Cannot Touch Her〉와 〈I Realize How Much She Is Like The Others〉이다. 처음에는 이 곡의 대상 인물이 벤티이지만, 차츰 아이리스까지 아우르는 경향을 띤다. 트래비스의 표면화된 좌절과 분노가 벤티와 아이리스의 거부에서 비롯되기 때문이다. 허먼의 음악 편성에는 현악기가 없다. 색소폰과 호른, 트롬본 등의 금관 악기와 스네어 드럼과 심벌즈, 피아노 등의 타악기만 있다. 대체로 퓨전 재즈의 형식이 녹아 있고, 멜로디의 대조와 다이내믹의 극대화가 인상적이다.

에버트(Roger Ebert)는 “엔딩 시퀀스가 음악처럼 흘러간다. 그것은 문자가 아닌 감정의 차원으로 이야기를 완성한다. 마무리가 대학살이 아닌 구원으로 끝나는 것이 목표이다.”⁵⁴⁾라고 언급했다. 하지만 라스트 신에서, 스코세이지는 스팅⁵⁵⁾이 미흡하다고 토로하자, 허먼은 싱크 포인트⁵⁶⁾에서 그것을 거꾸로 틀기를 권유했다.⁵⁷⁾ 그리고 반대로 흐르는 음악이 더 암시적인 분위기를 이끌었다.

〈택시 드라이버〉에서 전개되는 두 차원은 동시에 이루어진다. 즉, 트래비스를 중심으로 벌어지는 여러 사건들과 동시대에 생산된 문화 양식을 나열하며 텍스트 중심으로 벌어지는 시청각적 공감각이다. 이러한 자의식과잉의 상호텍스트성은 관객의 수용 능력과 제작진의 서술 기법을 반영한

54) <http://www.rogerebert.com/reviews/>

55) sting: 관객에게 환기 목적의 충격을 주는 짧은 효과음.

56) sync point: 영화에서 음악이 끼어드는 지점.

57) 리처드 시켈, 『마틴 스코세이지와의 대화』, 이태선 역, 비즈앤비즈, 2012, 450쪽.

다. 아웃사이더 트래비스의 정체성 추구에 다양한 표현 방식이 동원되지만, 그 표현은 도구이면서 결과이기도 하다. 홀(Stuart Hall)의 말을 빌자면, “정체성들은 원래 있는 존재가 아닌, 되어가는 과정 중에 있으며 역사, 언어, 문화 등의 자산을 활용한다.”⁵⁸⁾ 즉, 포스트모던의 정체성이다.

<표 1> <택시 드라이버>의 영화 음악

	music	running time	scene
01	Main Title	00:28-02:30	오프닝 크레딧. 운전 중 트래비스의 눈을 클로즈업.
02	Thank God For The Rain	04:53-06:48	택시 회사 면접 후, 트래비스가 술을 마시며 걷는 신.
03	Cleaning The Cab	07:07-08:10	우중 운전 후, 트래비스가 차고에 복귀하는 신.
04	I Still Can't Sleep/ They Cannot Touch Her	10:07-11:03	심야 성인 영화를 본 후, 생각에 잠겨 일기를 쓰는 신.
05	They Cannot Touch Her	13:35-15:18	팔렌타인 선거 사무실에서 쫓겨나 차고로 돌아오는 신.
06		23:25-24:01	벤티와 약속 후, 밖에서 만나 커피숍으로 가는 신.
07		27:21-28:22	레코드를 사고, 벤티를 기억하는 보이스 오버 신.
08		31:30-32:43	아이리스가 스포트에게 끌려가고, 차고로 복귀하는 신.
09	Phone Call	33:14-33:44	트래비스가 벤티를 만나 영화관으로 가는 신.
10	I Realize How Much She Is Like The Others	38:26-39:02	벤티에게 거부당하는 통화 후에 일기를 쓰는 신.
11	Strange Customer/ Watchin	39:53-42:04	불륜 현장에서 아내의 실루엣을 지켜보는 승객 신.

58) 존 스토리, 『대중문화란 무엇인가』, 유영민 역, 태학사, 2013, 131쪽.

12		49:29-50:50	워저드와 상담 후, 팔렌타인의 TV 인터뷰를 보는 신.
13	I Realize How Much She Is Like The Others	50:52-52:08	아이리스가 운전 중인 택시 앞에 끼어드는 신.
14		53:06-54:24	집에서 일기를 쓴 후, 총기 판매상을 만나는 신.
15	The .44 Magnum Is A Monster	57:54-58:43	트래비스의 체력 단련과 사격 훈련 신.
16	Getting Into Shape/Litsten You Screwheads/Gun Play	67:15-68:20	집에서 가상의 사격 훈련을 하고, 편의점으로 가는 신.
17	Dear Father & Mother/The Card	72:04-75:08	선거 유세 신과 부모에게 축하카드를 보내는 신.
18	I Realize How Much She Is Like The Others/The \$20 Bill	84:02-84:49	홍등가에서 아이리스와 헤어지는 신.
19	Assassination Attempt/I Realize How Much She Is Like The Others	92:12-93:57	총격 훈련, 카우보이 총잡이 변신, 아이리스 송금 신.
20	Assassination Attempt	96:51-98:18	암살 실패 후, 집으로 왔다가 급히 홍등가로 가는 신.
21	After The Carnage	102:32-105:59	홍등가 학살 후, 경찰의 비상 출동과 현장 처리 신.
22	A Reluctant Hero	106:07-107:41	집 벽에 붙은 신문 기사와 아이리스 부친 편지 신.
23	Betsy/End Credits	108:35-113:09	벤티와 헤어진 뒤의 라스트 신. 엔딩 크레딧.

*전체 상영 시간은 114분(113:53).

**곡명의 순번은 영화 진행의 순서.

***Running Time에서 ‘...’는 끊어짐이 있는 연결.

4. 네오누아르(neo-noir)에서의 공감각 미학의 창조적 수용

“언제가 인간쓰레기를 씻어 내버릴 비가 쏟아질 것이다.”

<택시 드라이버>의 트래비스는 첫 보이스 오버를 이렇게 읊조린다. 이 독백에는 베트남 전쟁 후의 미국적 가치에 대한 불만과 아웃사이더의 극단적 선택에 대한 욕망이 잠재적으로 교차한다. 베트남에서 돌아온 트래비스는 고향인 중서부로 돌아가지 않고 동부의 뉴욕으로, 벤티와 아이리스는 뉴욕의 북쪽과 서쪽(피츠버그)으로부터 각각 유입해온 이주민이다. 영화 도입부의 취업 면접 신에서, 면접원은 트래비스의 태도를 탐탁하지 않게 생각하다가 같은 해병대 출신임을 알고부터는 호의를 보인다. 외톨이요 떠돌이인 트래비스는 외로움을 달래기 위해 접근하는 여성(성인 극장의 여직원, 선거 사무실의 벤티, 흥등가의 아이리스)에게 꼭 이름과 고향을 묻는 습관과 집착이 있다. 이주민의 어려움과 외로움을 공유하고 싶기 때문이다. 아이리스는 그의 진심을 알기에 가명(이지)을 먼저 말했다가 곧 본명을 밝힌다. 트래비스가 포주인 스포트를 인간쓰레기요 인간 말종이라고 비난해도, 내심 스포트에게 의지하는 아이리스는 굳이 그를 두둔한다. 아이리스는 형편이 나아지면 뉴욕의 북동부(버몬트)로 가고 싶어 한다. 열두 살의 나이에 몸을 팔면서도 이주와 세념에는 달통한 그녀다. 자신을 미워하는 부모 때문에 가출을 했고, 여성 해방 운동에 관심을 갖고, 별자리로 인간관계를 풀어나가는 수완까지 지닌 그녀다. 아이리스는 마스크의 영웅이 된 트래비스의 영향력으로 결국에는 부모에게 돌아가고, 치명상에서 회복한 트래비스는 다시 택시 운전을 하게 된다. 트래비스는 베트남 전쟁의 상흔을 지니고 택시 운전을 시작하였듯이, 흥등가 결투의 상처를 더하고 심

야 운전을 계속한다. 그러나 그의 마지막 표정은 여전히 불안과 냉소의 분위기가 느껴진다. 스코세이지는 그가 언제든지 다시 폭발할 수 있다는 인상을 심기를 원한다.

〈택시 드라이버〉는 단순한 일상의 이야기를 다루지 않는다. 네오누아르로서 사회 심리 드라마의 초월적 스타일을 구사한다. 슈레이더의 각색은 “매일-불일치-결정적 행동-정체”의 패러다임을 드러낸다. 또 채프먼의 영상은 필름 누아르보다 더 복잡하고, 개인적이며, 어둡게 빛나는 뉴욕의 스냅샷에 치중한다. 〈택시 드라이버〉의 영상 미학은 라우센버그의 콤팩트 페인팅과 이지의 인간성 비판 사진을 빼닮았다. 그리고 허먼의 시적이고 병적인 경향의 퓨전 재즈는 뉴욕의 고딕 이미지와 궤도를 함께하는 오버랩을 통해 흥분을 고조하며 이전의 각인한 것을 지속적으로 강조하는 음악적 박동을 선호한다.⁵⁹⁾ 〈택시 드라이버〉에서 스코세이지는 최초로 고전적인 음악을 채용했고, 그 음악은 허먼의 유작이 되었다. 엔딩 크레딧에서, 스코세이지는 “버나드 허먼(1911.6.29-1975.12.24)에 대한 감사와 존경을 표시한다.”라는 헌정사를 남겼다.

1970년대 초에 겪은 베트남 전쟁, 워터게이트 사건, 미국 경제 쇠퇴 등의 좌절은 전후 낙관적 자기 확신의 산물인 내셔널리즘에 큰 타격을 가했고, 이 한계의 시대에서 아웃사이더 트래비스가 반영웅으로 등장한다. 〈택시 드라이버〉는 뉴욕의 아웃사이더인 트래비스의 현실과 환상의 경계를 넘나드는 망상과 분노의 미학적 재생산을 위해 (추한 대상을 추로서 표현하는) 서술적 진실을 선택하고, 사회 심리 드라마의 미적 범주를 미술과 사진, 음악, 영화로까지 혼합/확장하는 극적인 양식화에 도달한다. 트래비스가 1970년대 뉴욕을 둘러싼 부패의 도시 풍경 속에서 무력감과 외로움

59) 질 무엘릭, 『영화음악』, 박지희 역, 이화여자대학교출판부, 2020, 75쪽.

을 느꼈듯이, 현재의 뉴요커들도 <택시 드라이버>의 풍경이 사라졌음에도 불구하고(대대적인 재개발과 고성장의 특징인 깨끗한 도시 풍경 속에서도) 여전히 무력감과 외로움을 느끼는 것은 아이러니한 일이다.⁶⁰⁾ 그러나 뉴욕 같은 지역적 세계 도시에서 사는 디아스포라인(人)이 <택시 드라이버>의 다양한 시청각적 모티프에서 드러난 망상과 분노의 공감각적 상호텍스트성을 디아스포라 의식으로 확인하는 일은 유의미한 공유가 될 것이다. 디아스포라인은 뿌리를 찾는 것이 아닌 길을 찾는 존재이기에 더욱 그렇다.

60) Andrea Lyn Glass, "Scenes through the rearview mirror: 1970s New York and the Cultural and Spatial Influence of Martin Scorsese's *Taxi Driver*", *Journal of Popular Film & Television* 45(4), Taylor & Francis Ltd, 2017, p.216.

참고문헌

1. 기본자료

- Hermann, Bernard, Soundtrack *Taxi Driver*, BMG, 1998
Scorsese, Martin, Film *Taxi Driver*, Columbia Pictures, 1976.

2. 논문과 단행본

- 다께우찌 도시오, 『美學·藝術學 事典』, 안영길 역, 미진사, 2003.
라이언 마틴, 『분노의 이유』, 이재경 역, 반니, 2021.
리처드 시켈, 『마틴 스코세이지와의 대화』, 이태선 역, 비즈앤비즈, 2012.
에바 일루즈, 『감정 자본주의』, 김정아 역, 돌베개, 2012.
자크 오몽, 『영화미학』, 이용주 역, 동문선, 2003.
_____, 『멈추지 않는 눈』, 심은진·박지희 역, 아카넷, 2019.
조슈아 클라인, 정지인 역, 「택시 드라이버」, 스티븐 제이 슈나이더 편, 『죽기 전에 꼭
봐야 할 영화 1001』, 마로니에북스, 2010.
존 스토리, 『대중문화란 무엇인가』, 유영민 역, 태학사, 2013.
질 무엘릭, 『영화음악』, 박지희 역, 이화여자대학교출판부, 2020.
Bradley, Scott C., “Film as literature: Two screenplays”, *Literature Film
Quarterly* 23(1), Salisbury State College, 1995, pp.79-80.
Glass, Andrea Lyn, “Scenes through the rearview mirror: 1970s New York
and the Cultural and Spatial Influence of Martin Scorsese’s *Taxi
Driver*”, *Journal of Popular Film & Television* 45(4), Taylor & Francis
Ltd, 2017, pp.211-218.
Hatch, Robert, “FILMS”, *The Nation* February 28, 1976, Nation Company,
1976, pp.253-254.
Kilgore, Matthew, “Kierkegaard’s either/or via Scorsese’s neither/nor: *Taxi
Driver* and *King of Comedy*”, *Heythrop Journal* 52(6), Blackwell
Publishing Ltd, 2011, pp.1009-1020.

- Naremore, James, *More Than Night: Film Noir in its Contexts*, Berkeley: U of California P, 1998.
- Quart, Leonard, "A Slice of Delirium: Scorsese's *Taxi Driver* Revisited", *Film Criticism* 19(3), Allegheny College, 1995, pp.67-71.
- Rasmussen, Karen & Moss, Kirran, "The Western Meets Film Noir: The Argumentative Terrain of Martin Scorsese's *Taxi Driver*", *Arguing Communication* 2, National Communication Association & American Forensic Association, 2001, pp.613-620.
- Schrader, Paul. "Notes on Film Noir", *Film Genre Reader*, Ed. Barry Keith Grant. Austin, U of Texas P, 1986, pp. 169-182.
- Swensen, Andrew J., "The Anguish of God's Lonely Men: Dostoevsky's Underground Man and Scorsese's *Travis Bickle*", *Renascence* 53(4), Philosophy Documentation Center, 2001, pp.267-286.
- Telotte, J. P., *Voices in the Dark: the Narrative Patterns of Film Noir*, Urbana: U of Illinois P, 1989.

3. 기타자료

<http://www.bernardherrmann.org/>

<http://www.rogerebert.com/reviews/>

Abstract

Synesthetic Intertextuality of Delusion and Anger Revealed in the Movie *Taxi Driver*

Shin, Sa-Bin(Joongbu University)

This article examines the rhetoric and characteristic beauty of delusion and anger revealed by Travis Bickle in the movie *Taxi Driver* from a synesthetic aesthetic perspective to rediscover the stylization of audiovisual synesthesia in film aesthetics by seeking the truth of the real and serious problems of outsiders, such as loneliness, depression, and powerlessness, as shown in film narratives, images, and music.

The screenplay by Paul Schrader reveals the paradigm of “everyday-disparity-decisive action-stasis.” Travis suffers burnout and insomnia, fails in his efforts to integrate into society through anger and delusions that cross boundaries between reality and illusion, fails in decisive action at a turning point in life, and focuses on diaries, letters, articles, movies, and dramas to create narratives of self-realization. This movie is an existential work relating to human relationship that depicts Travis, weighed down by the anguish of finiteness, as a figure struggling for liberation and transcendence of enlightenment.

From the cinematography of Michael Chapman, the snapshots of New York seen through the windows of a taxi are more complex and personal and shine darker than in film noir. By combining the image of “New York gothic” with the “poetically morbid” music of Bernard Herrmann, Martin Scorsese prefers a musical beat that heightens excitement through overlaps from start to finish and continuously emphasizes the previous imprints.

The narrative of *Taxi Driver* pursues a transcendental style, and the cinematography and music aim for an aesthetic reproduction of delusion

and anger that cross boundaries between reality and illusion. This kind of filmmaking leads to a dramatic stylization that connects the aesthetic domain of social psychological drama to the areas of art, photography, music, and film. This article has significance in confirming a series of audiovisual motifs through this movie.

(Keywords: Movie *Taxi Driver*, Martin Scorsese, Neo-noir, Outsider, Delusion and Anger, Synesthesia Intertextuality)

논문투고일 2023년 1월 6일

논문심사일 2023년 1월 27일

수정완료일 2023년 2월 20일

게재확정일 2023년 2월 6일