

도시 정체성과 시공간 구조의 관계*

—장률(張律)의 영화 <군산: 거위를 노래하다>를 중심으로

조명기**

1. 들어가며
2. 입체적 나선형 구조: 원점회귀 구조의 중층성
3. 관계적 구성을 통한 도시 정체성의 재현
 - 3-1. 군산의 도시 정체성과 중층성
 - 3-2. 서울의 도시 정체성과 이원적 대립
4. 이원적 대립 극복의 환상성과 대타성
5. 나오며

국문초록

이 글은, 영화 <군산>이 재현하는 군산 도시 정체성의 내용은 무엇이며 구성 양상은 어떠한지, 그리고 이 도시 정체성 내용과 구성양상이 영화 서사의 구조와 어떻게 호응하는지를 살핀다.

<군산>은 군산과 서울을 즉자적인 도시로 전제하는 동시에 상호 영향 관계에 의해 끊임없이 재구성되는 도시로 엮어낸다. 영화 서사 시간이 종료되는 서울은 다시 군산 여행을 위한 출발지로 전환되는데, 관객이 사후적으로 회귀하는 두 곳 즉 영화 서사 시간의 시작 지점 그리고 타이틀이 제시되는 지점이다. 이 영화의 여로형 서사 구조는 2차원의 평면적 원점회귀라기보다는 3차원의 입체적 나선형이다. <군산>은 이 나선형의

* 이 논문은 2020년도 부산대학교 인문사회연구기금의 지원을 받아 연구되었음.

** 부산대학교 한국민족문화연구소 부교수

시공간적 구조 위에서 두 도시의 성격 그리고 도시 정체성의 선형성에 대해 형상화한다. 서울은 거대서사·집단기억과 미시서사·개인기억의 관계를 불가지한 것으로 단절시키는 도시, 관계·기억을 단절시키고 기억의 지속을 부정하는 도시다. 반면, 군산은 거대서사·집단기억과 미시서사·개인기억이 공존하는 도시며, 단절의식·고립의식이 치유되고 상호 위로받는 도시다. 동시에 영화는 군산을 서울의 잉여, 대타적 공간으로 재현하는 한편 군산의 정체성을 확고하고 즉자적인 것으로도 그린다. 영화는 스토리와 서사구성의 상응을 통해, 군산과 서울을 역사적 단절과 지속이 교호하는 장(場), 상호대타적인 공간인 동시에 완고한 고유성의 공간으로 이해한다.

이 글은, 도시 정체성을 구성하는 시공간적 관계성과 영화 서사의 구조가 호응하는 양상을 살폈다는 데 의의가 있다.

(주제어: 영화 〈군산〉, 도시 정체성, 시공간, 서사의 구조, 상호대타성, 개별성, 입체적 나선형)

1. 들어가며

한국학계에서 장률(張律) 영화에 대한 연구는 꾸준히 진행되어 왔다. 그도 그럴 것이, 그의 영화는 조선족 출신 영화감독이라는 개인 정체성, 디아스포라, 공간성 등 다양한 관심의 요인들을 지니고 있기 때문이다. 이 요인들은 디아스포라와 서발턴, 공간·장소의 문제를 상호주의적 관점에서 재고할 수 있는 기회를 제공함으로써 한국 영화의 폭과 깊이를 확장하고 심화하는 데 기여한다.

장률 영화 전체의 흐름을 두 단계로 대별하자면, 〈망종〉(2006), 〈경

계》(2007) 등의 초기작에서는 중국 내 각종 경계를 가로지르는 디아스포라를 중점적으로 다룬다. 이 영화들이 주목하는 것은 공감·위로를 향하는 디아스포라의 정신적 지향성과 현실의 폭력 사이에 놓인 불안한 '경계'다.

반면, 최근의 장물 영화는 경계를 생산하고 경계의 성격을 결정하는 도시·지역에 더욱 주목한다. 도시·지역에 대한 주목은 특정 도시명을 그대로 영화 타이틀로 사용하는 일련의 영화들, 〈경주〉(2014), 〈군산: 거위를 노래하다〉(2018), 〈후쿠오카〉(2020) 등의 '도시 삼부작'¹⁾을 통해 확인할 수 있다. 〈경주〉는 도시·지역의 정체성과 그 위를 가로지르는 각종 관계들을 형상화한 첫 작품에 해당한다. 영화는 도보와 자전거라는 이동수단과 이에 상응하는 각각의 속도로 도시 경주를 재현한다. 그런데 경주 방문에 앞에는 대구 방문이 놓여 있을 뿐만 아니라 경주 서사 자체도 옛 애인이 소환하는 현재의 서울과 더불어 진행된다. 그리고 중국 북경 아내의 전화와 서울 옛 애인의 전화에 따라 경주 서사의 속도는 변하며 일본인 관광객과 일본 음식은 경주서사의 일관성을 훼손하기도 한다.²⁾ 〈경주〉는, 변치 않는 원형으로서의 도시 정체성을 재현하는 서사를 중심으로 삼고 다양한 공간 층위들의 관계성을 보조적인 것으로 배치하고 있다. 반면, 〈군산: 거위를 노래하다〉와 〈후쿠오카〉는 도시 간 혹은 국가 간의 관계 속에서 구성되는 로컬리티 혹은 내셔널리티의 문제를 더욱 중요하게 부각한다. 세 영화는 도시의 시공간적 정체성, 로컬

1) 조혜정은, 도시가 영화의 주된 공간이고 도시의 분위기나 정서가 영화의 서사에 영향을 끼친다는 점을 공통점으로 들면서 〈경주〉, 〈군산: 거위를 노래하다〉, 〈후쿠오카〉를 묶어 도시 삼부작이라고 칭한다. (조혜정, 『장물 감독의 '도시 삼부작'에 나타난 헤테로토피아 연구』, 『씨네포럼』 제37호, 동국대학교 영상미디어센터, 2020, 179-180쪽 참조)

2) 조명기, 『장물 영화에 나타난 개인과 로컬리티의 관련 양상』, 『대중서사연구』 제22권 1호, 대중서사학회, 2016, 265-298쪽 참조.

과 내셔널 공간층위의 관계성 문제를 공통되게 다루면서도 주목하는 지점에 있어서는 차이를 보인다. <군산: 거위를 노래하다>(이하 <군산>으로 약칭)의 경우, 타 도시·지역과의 관계를 통한 구성적 측면과 변치 않는 고유의 원형적 측면이 상호교차하면서 도시·지역 정체성을 중층적으로 구성하는 것으로 묘사한다. 도시·지역은 타 도시·지역과의 관계를 통해 경계를 확정하고 경계의 성격을 규정하지만, 도시·지역은 독자적·독립적 공간이면서도 타 도시·지역이라는 동일한 공간 층위 그리고 내셔널·글로벌이라는 상위 공간 층위와 관계맺음으로써 중층적으로 정체성이 구성된다. <군산> 이전의 영화가 경계에 주목함으로써 도시·지역 정체성을 고정적이고 고유한 것으로 전제하는 경향이 강했다면, <군산>은 고유성과 관계성이 도시·지역 정체성을 중층결정하는 양상에 주목한다. 또한 <군산>은 도시·지역 정체성의 고유성과 관계성의 상호개입 양상을 시간과 공간의 문제로 치환한 후 영화서사의 구조와 일치시킨다. 그래서 <군산>은 장률 영화의 흐름에서 중요한 분기점에 위치한다.

<군산>에 대한 주요한 기존 연구로는, 혼돈의 공간인 군산은 모든 거대서사가 하나의 담론으로 규정될 수 없음을 나타내는 상징이라 해석한 조흡의 연구,³⁾ 군산을 헤테로토피아의 공간으로 설명한 진성희의 연구,⁴⁾ <군산>을 포함해 장률의 '도시 삼부작'을 헤테로토피아라는 키워드로 접근한 조혜정의 연구,⁵⁾ 군산의 도시 정체성은 인물에 따라 다르게

3) 조흡, 「<군산: 거위를 노래하다>: 공간의 정치」, 『대한토목학회지』 제67권 3호, 대한토목학회, 2019.

4) 진성희, 「장률(張律)의 <군산: 거위를 노래하다>를 통해 본 공간의 일상과 환대에 대하여」, 『중국소설논총』 제57집, 한국중국소설학회, 2019.

5) 조혜정, 「장률 감독의 '도시 삼부작'에 나타난 헤테로토피아 연구」, 『씨네포럼』 제37호, 동국대학교 영상미디어센터, 2020.

형성된다고 주장하는 박성호의 연구,⁶⁾ 고향의 근원성과 데칼코마니 구조에 주목한 문관규의 연구⁷⁾ 등이 있다. 이 성과들을 토대로 삼아 이 글은, 영화 <군산>이 재현하는 군산 도시 정체성의 내용은 무엇이고 구성 양상은 어떠한지, 그리고 이 도시 정체성 내용과 구성 양상이 영화 서사의 구조와 어떻게 호응하고 있는지를 살피고자 한다.

2. 입체적 나선형 구조: 원점회귀 구조의 중층성

일견 <군산>은 서울→군산→서울로 돌아오는 원점회귀 구조의 여로형 영화다.⁸⁾ 영화는 군산행에 나선 두 인물 윤영(박해일 분)과 송현(문소리 분) 중 특히 윤영이 서울에 돌아온 후 변화했음을 보여준다. 군산행 이전의 그는 아버지의 안부를 묻는 노인에게 아버지가 사망했다는 거짓말을 함으로써 부친 살해를 상상적으로 시도했지만, 군산행 이후 그는 “백수”라는 핀잔에도 불구하고 수박을 사들고 아버지가 있는 해병대전우회를 찾는다. “근데 자식이 갑자기 머리가 돌았나”라는 아버지의 독백은 군산행으로 인해 윤영에게 변화를 일어났다는 사실을 직접적으로 제시한다. 여타의 여행서사와 마찬가지로 영화 <군산>의 남주인공 윤영은 내면탐색과 자기반성, 심리변화를 통해 사유한 후에 귀환한다.⁹⁾

6) 박성호, 『동북아시아 영화콘텐츠에 나타난 디아스포라 연구—한국의 지명을 제목으로 한 장률의 영화를 중심으로』, 『열린정신 인문학연구』 제21권 3호, 원광대학교 인문학연구소, 2020.

7) 문관규, 『장률 영화에 나타난 디아스포라의 고향 찾기와 데칼코마니 미학』, 『영화연구』 제83호, 한국영화학회, 2020.

8) 이미림은 정착→떠남→정착을 여로형 소설의 특징으로 설명한다.(이미림 외, 『우리시대의 여행소설』, 태학사, 2006, 30쪽 참조)

9) 이미림, 『근대인 되기와 정주 실패』, 『현대소설연구』 제31호, 한국현대소설학회, 2006.

우선, 일방향적인 현실의 시간·스토리의 시간과 영화가 재현하는 서사의 시간이 불일치하는 구조 즉 시간역전 구조에 주목해보자. 영화는, 군산행 이전 → 군산행 이후라는 스토리의 시간을 역전시켜, 군산 버스 터미널에 막 도착한 두 인물을 비추면서 시작된다. 이후 군산에서의 사건들 그리고 윤영이 서울로 귀환한 후의 사건들이 일방향적 시간 순서에 따라 전체 러닝타임 1시간 59분 중에서 1시간 17분가량 영화 앞부분에 제시된다. 그 이후 군산행 이전의 사건들이 일방향적 시간 순서에 따라 42분가량 묘사된다. 영화는 과거 → 현재 → 미래라는 현실의 일방향적 시간순서를 뒤틀어 역전시키지만 이 시간역전의 빈도는 맞지 않다. 영화는 스토리의 시간을 두 개의 시간대로 양분한 후 두 시간대를 역전시킨다. 영화는 시간 구분과 역전현상을 명확하게 제시하기 위해 타이틀을 두 시간대의 경계에 위치시킨다. “咏鵝 / 군산 거위를 노래하다”라는 타이틀은 윤영이 서울로 귀환한 이후 경험하는 사건이 종료되는 지점과 군산행 이전의 첫 사건이 시작되는 지점 사이에 놓여 있다. 타이틀은 역전된 두 시간대를 관객들이 구별할 수 있도록 돕는다.

시간역전의 경계지점을 알려주는 타이틀은 시간적 구별뿐만 아니라 공간적 구별 기능도 병행한다. 군산 → (여행 후의) 서울 → (타이틀) → (여행 전의) 서울이라는 서사구조에서, 타이틀은 여행 후의 서울과 여행 전의 서울을 구분함으로써 서울을 차별적인 두 공간으로 구분한다. 그리고 영화의 전체 러닝타임 중 1시간 8분을 분기점으로 삼아 그 이전은 군산을, 그 이후는 서울을 공간적 배경으로 삼는다. 서울과 군산은 분량 면에서도 영화의 공간적 배경을 거의 정확히 양분하고 있다.

여기서 타이틀은 두 시간대를 명확하게 구별함으로써 시간역전에 대한 이해를 돕지만, 영화의 공간을 군산과 서울로 양분하여 인식하는 데

에는 장애를 제공한다. 타이틀 이전의 시간 대부분이 군산에서 진행된 것임은 분명하지만, 타이틀은 군산행 이후의 서울과 이전의 서울 사이에 위치함으로써 군산행으로 인해 새롭게 인식하고 경험하는 서울과 군산행 이전의 서울을 비교·대조하게끔 유도한다. 군산과 서울 사이뿐만 아니라 군산행 이전과 이후의 서울 사이에서도 공간적 경계를 발견하게 되는데, 타이틀은 이 두 서울 사이의 인식적 경계를 가시화한다.

영화의 시공간적 구성과 타이틀의 위치로 인해 시간의 양분화와 역전, 공간의 양분화와 균열이 가져온 효과는 간단치 않다. 영화의 서사 시간이 과거 → 현재라는 일방향적 시간과 일치하여 서울 → 군산 → 서울이라는 공간 이동 과정을 그대로 밟을 경우, 서울로 회귀한 현재의 시간은 군산행이라는 과거의 영향으로 인해 변화한 시간으로 기술된다. 이때 영화는 변화를 동반한 원점회귀 구조라는 여로형 영화의 특성을 오롯이 담지하게 된다. 여기서 과거, 여행 이전의 서울이나 군산은 현재, 군산행 이후의 서울에 일방적인 영향을 끼치는 근원·원인으로 기능할 뿐 회복하거나 돌아갈 수도 변화될 수도 없는 이미 결정된 것으로 고정된다. 시간순서와 공간이동 경로가 일치하는 여로형 서사의 원점회귀는 원인과 결과의 관계를 일방적인 것으로 공고화하는 것일 수 있다. ‘정착 → 떠남 → 정착’¹⁰⁾의 서사가 ‘처음 → 중간 → 끝’의 서사와 상응할 뿐 더러 이 3단 구성이 인과관계로 조직될 때 떠남의 시간과 공간, 정착의 시간과 공간은 상호영향관계가 아니라 일방향적인 영향이나 수용의 자리만을 배타적으로 점유하게 된다.

‘정착 → 떠남 → 정착과 여행으로 인한 ‘변화’를 여로형 서사의 특징으로 파악하면서도 이를 원점회귀의 구조로 설명하는 것은 공간 중심적인

10) 이미림, 『근대인 되기와 정주 실패』, 『현대소설연구』 제31호, 한국현대소설학회, 2006, 103쪽.

태도다. 회귀의 지점은 정착지라는 공간인 반면 회귀한 정착지에 대한 인식은 떠남이라는 경험·시간의 흐름으로 인해 그 이전의 인식에서 ‘변화’ 즉 차이를 지닌다. 이 차이로 인해 회귀하는 정착지는 과거의 정착지가 아니게 된다. 이로 볼 때 여로형 서사는 공간의 흐름과 시간의 흐름이 일치할 수 없는 서사다. 공간적으로는 회귀하지만 시간적으로는 회귀할 수 없다는 근원적인 불일치가 여로형 서사에 내재되어 있지만, ‘원점회귀’라는 설명은 변화·차이의 생산이라는 시간성을 배제하고 정착지라는 공간적 일치성을 강조한다. 안주가 불가능하여 원점회귀가 반복되는 이유는, 시공간의 근원적인 불일치에 대한 무의식적 인지 그리고 배제된 차이에 대한 불안 때문이다.

영화 〈군산〉은 공간적 원점회귀와 시간적 차이를 뒤틀거나 병행·교차시킴으로써 원점회귀 구조의 단순한 반복을 극복할 수 있는 가능성을 보여준다. 영화는 운영과 송현이 군산 버스터미널에 도착한 후 나란히 관광안내도를 보는 장면으로 시작한다. “미친 거 같애. 갑자기 오자는 사람도 그렇고, 따라온 나도 그렇고”라는 송현의 첫 대사는, 그들의 군산행이 즉흥적이며 송현은 군산행에 수동적이라는 사실을 드러낸다. 하지만 운영은 한쪽 방향을 손가락으로 가볍게 가리키며 그곳을 향해 걸어가고 송현은 운영을 뒤따른다. 곧 이어 “너 처음이라며”라는 송현의 대사를 통해 운영 또한 군산이 초행이라는 사실이 드러난다. 관광안내판을 살피는 첫 장면과 초행길임을 밝히는 대사는 군산행의 목적에 대한 의문을 유발한다. 또한 군산은 두 인물에게 미지의 도시이지만, 송현의 군산행은 무목적적인 데 반해 관광안내도를 통해 목적지의 방향을 가리키고 주도적으로 걸어가는 장면과 “나 여기 와본 것 같은데?”라는 대사를 통해 볼 때 운영의 군산행은 어느 정도의 목적성을 지닌 것임을 암시받게 된다.

첫 장면이 환기하는 이 의문은 두 시간대의 서울 즉 귀환한 직후의 서울과 군산행 직전의 서울에서 해소된다. 영화는, 서울로 귀환한 직후이자 타이틀 제시 8분쯤 전의 “어머니 고향에 좀 다녀왔어요. 처음으로”라는 운영의 대사를 통해 이번 여행이 첫 군산 방문이었다는 사실을 다시 확인해주는 동시에 군산이 어머니의 고향이라는 새로운 정보를 제공한다. 그리고 어머니는 영화의 마지막 장면에서 다시 거론된다. 군산행 버스에서 송현은 어머니에 대해 질문하고, 운영은 어머니는 10년 전에 돌아가셨는데 “잘 웃으셨는데 좀 그랬어요.”, “왠지 좀 슬퍼보였어요. 고아라서 그랬었나?”라고 대답한다. 영화 첫 장면에서 제기된 의문은 통상적인 영화문법에 따라 영화 마지막 지점에서 해소된다.

여기서 눈여겨보아야 할 것은, 관객 수용의 측면에서 영화 마지막 장면이 영화의 두 지점으로 분화되면서 연결된다는 점이다. 우선, 영화 마지막 장면은 스토리의 시간에서는 중간지점이 되기에 영화의 첫 장면으로 곧장 이어진다. 서사의 시간상 종결 지점은 스토리의 시간상 과거·중간에 해당하기 때문이다. 여행 이전의 서울은 의문을 해소함으로써 영화 서사의 시간을 종결짓는 것과 동시에 스토리의 시간상 독자를 영화 서사의 첫 장면으로 안내한다.

한편, 군산에서 제기된 군산행의 목적에 대한 의문은 서울에서 해소되는데 타이틀은 이 서울을 여행 후의 서울과 여행 전의 서울로 구분하며, 어머니라는 의문 해소의 단초는 서울의 이 두 시간대에 나뉘어 제시된다. 〈군산〉은 정착지의 두 시간 즉 여행 전의 시간과 여행 후의 시간에서 답을 찾기를 요구한다. 여행으로 인한 변화는 여행지에서의 경험 못지않게 정착지의 두 시간대 사이에 존재하는 차이에 의해 결정된다. 〈군산〉의 시간역전은 귀환 후의 정착지와 여행 전의 정착지를 단절시키지 않으며 여행 전의 정착지를 끊임없이 상기할 것을 요구한다. 영

화 마지막 장면의 서울 즉 여행 전의 서울은 여행 후의 서울과 직접적인 비교·대조의 대상이 되면서, 타이틀 제시 직전의 서울 즉 여행 후의 서울로 관객을 인도한다.

군산과 서울이라는 두 공간, 여행 전과 후라는 두 시간대는, 각각 일방적인 영향과 수용이라는 직선적인 관계가 아니라 서로를 재구성하는 상호영향 관계를 형성한다. 〈군산〉은 스토리 시간과 서사 시간의 불일치 그리고 군산/서울이라는 공간적 구별, 여행 전의 서울/여행 후의 서울이라는 시간적 구별의 중층적 구조를 통해, 군산행이라는 여로를 2차원의 평면적 원점회귀가 아니라 입체적이고 중층적인 나선형의 구조로 구성해낸다.

3. 관계적 구성을 통한 도시 정체성의 재현

3-1. 군산의 도시 정체성과 중층성

〈군산〉은 사진이라는 장치를 통해 군산을 역사·기억에 대한 두 시선이 공존·충돌하는 도시로 재현한다. 영화는 초반부터 두 부류의 흑백 사진을 제시한다.¹¹⁾ 하나는 침수 등 일제강점기 일제가 저지른 참상을 담은 사진들이다. 이 사진들은 대낮의 도로에 전시되어 있는데, 두 젊은 남녀와 윤영이 이 사진들을 바라본다.(〈장면 1〉) 또 하나의 사진은 민박

11) 조흡, 조혜정, 문관규 등도 '사진'에 주목한 바 있다.(조흡, 『〈군산〉 거위를 노래하다: 공간의 정치』, 『대한토목학회지』 제67권 3호, 대한토목학회, 2019, 77쪽; 조혜정, 『장률 감독의 '도시 삼부작'에 나타난 헤테로토피아 연구』, 『씨네포럼』 제37호, 동국대학교 영상미디어센터, 2020, 195-198쪽; 문관규, 『장률 영화에 나타난 디아스포라의 고향 찾기와 데칼코마니 미학』, 『영화연구』 제83호, 한국영화학회, 2020, 96쪽)

집 주인인 이사장이 찍은 군산의 “풍경사진”¹²⁾이다. 운영의 시선을 따라 카메라가 하나씩 천천히 응시하는 섬, 칼국수식당 명궁, 거위, 대나무 숲, 민가를 가로지르는 철길, 폐가 등의 사진은 어두운 일본식 민박집 내부에 걸려 있다.(〈장면 2〉)



〈장면 1〉



〈장면 2〉

두 부류의 흑백사진이 운영과 이후의 서사에 영향을 끼치고 있음은 분명하다. 전자의 사진을 본 후 운영은 손으로 자신의 목을 긁는 시늉을 하며, 곧이어 송현을 만나서도 똑같은 행위를 반복한다. 후자의 사진이 운영에게 끼치는 영향을 더욱 강한테, 섬 사진을 본 후 그는 섬과 관련된 꿈을 꾀다. 뿐만 아니라 군산과 귀환 이후 서울에서의 경험은 후자의 사진을 따라 진행된다. 칼국수식당 명궁은 민박집에 도착하기 이전에 들렀던 곳이며, 사찰 주위의 대나무 숲, 철길, 폐가 등은 사진 목도 이후 운영이 군산에서 순차적으로 방문하는 곳이고, 섬은 운영과 민박집의 딸 주은 사이에 사건이 발생하는 공간이다.

군산에서의 서사 혹은 군산의 도시 정체성은 두 부류의 사진 혹은 이 대조적인 사진들의 공존과 밀접하게 연관된다. 운영과 송현이 민박집에서 사진을 본 후 군산을 배회하던 도중, 송현은 “여기 너무 좋다”, “진짜 일본 같애. 나 일본 진짜 좋아하는데”라고 말하며, 운영은 “운동주 시인

12) 송현은 이사장의 사진이 모두 “풍경사진”이라고 말한다.

좋아한다고 그러지 않았나?”, “운동주 시인이 일본 형무소에서 죽었잖아”라고 맞선다. 이 대화는 일제강점기 일본식 건축물 위로 현대식 아파트가 배치되어 있는 즉 이질적인 것·비동시적인 것이 동시에 공존하는 〈장면 3〉에서 진행된다. 또한, 한낮 대로변에서 일제강점기 일제의 참수 사진을 본 후 자기 목을 손으로 긋는 흥내로 사진의 내용을 모방했던 윤영은 곧바로 일제강점기의 일본식 카페 소설에서 송현과 만난다. 밝은 색 옷을 입고 밝은 창 가운데 앉은 송현은 “아, 여기 분위기 좋다”고 말하는데 반해 어두운 색의 옷을 입은 채 벽을 배경으로 검은색 소파에 앉은 윤영은 아무 말 없이 손으로 자신의 목을 긋는 시늉을 반복한다.(〈장면 4〉)



〈장면 3〉



〈장면 4〉

사진은 시간의 흐름이 아닌 시간의 어느 한 순간을 포착해 놓은 것이기에 기억하기 좋은 매체이며,¹³⁾ 기억한다는 것은 어떤 이야기를 떠올린다는 것이 아니라 어떤 사진을 불러내는 것이다.¹⁴⁾ 그리고 사진을 본다는 것은 결국 역사의 현장에 마주섬을 뜻한다.¹⁵⁾ 사진은 역사에 대한 기억, 추체험의 강력한 도구인 셈이다. 윤영은 손으로 자신의 목을 긋는 행위를 반복함으로써 일제강점기의 참수 사진을 추체험할뿐더러 일본

13) 수전 손택, 『사진에 관하여』, 이재원 옮김, 이후, 2005, 39쪽 참조.

14) 수전 손택, 『타인의 고통』, 이재원 옮김, 이후, 2003, 135쪽 참조.

15) 한정식, 『현실을 기록하는 역사의 증인』, 한국사진기자회 편, 『사진 저널리즘과 사진기자』, 해돋이, 1987, 101-102쪽 참조.

식 민박집에 걸려 있는 사진들의 피사체를 미래의 서사에서 실제로 목격·경험한다. 따라서 군산의 두 부류 사진은 인물들이 역사를 기억하고 추체험하는 방식들을 각각 대변한다.

한낮 대로변에 일렬로 전시되어 있는 사진들은 민족의식과 연결된다. “일본 진짜 좋아”한다는 송현에 맞서 운동주의 죽음을 환기하는 행위와 사진이 기록한 참상을 모방, 추체험하는 행위는 동일한 계열로 묶인다. 그리고 이 행위들은 한낮 대로변 사진들의 요구, 즉 일제강점기에 대한 기억은 광범위한 민족주의적 시각에서 정립되어야 한다는 요구에 부합한다. 한낮·대로변이라는 시공간적 전시 환경은 사진의 요구가 대중적이고 지배적인 집합기억의 토대라는 점을 암시한다. 한낮·대로변이라는 시공간이 전시 환경이 되어야 하는 이유는, 공적인 공간이라는 공간의 권위가 객관성과 진실성 확보에 기여하기 때문이며¹⁶⁾ 이를 통해 이 사진이 요구하는 기억을 대중적·지배적 집합기억으로 승인받을 수 있기 때문이다. 이때 집단기억의 주체는 민족 층위로 확장된다.

이에 반해, 일본식 민박집 방에 걸려 있는 사진들은 창문을 통해 들어오는 넓지 않은 빛에 의존한다.(<장면 2>) 또한 이 사진에 접근할 수 있는 자격은 제한되는데, 왜냐하면 모든 사람에게 민박집 숙박이 허용되는 것은 아니기 때문이다.¹⁷⁾ 또한 이 사진의 작가는 “필름 쓰는 사람이 거의 없는” 현시대에 필름카메라를 사용하며 스스로를 “옛날 사람”으로

16) 김형곤, 『한국전쟁 사진과 집합기억: 전쟁기념관에서의 한국전쟁 사진전시회에 대한 연구』, 『한국언론학보』 제49권 2호, 한국언론학회, 2005, 63쪽 참조. 사진이 전시된 대로변이 일본식 가옥을 배경으로 하고 있다는 점 또한 전시 사진이 진실성과 객관성을 확보하는 데 기여한다.

17) 윤영과 송현은 군산에 도착한 직후 칼국수식당 명궁에서 여주인에게 민박집을 소개받는다. 이때 여주인은 “사람 가려 받는” “이상한 집이 하나” 있다며 “운이 좋아야 된다”고 말한다. 일본식 민박집 숙박은 특정한 자격을 갖춘 이들에게 제한적으로 허용된다. 숙박·사진 관람 제한은 일본인 관광객의 숙박을 거부하는 장면을 통해 더욱 강조된다.

설명하는 이사장이다. 그는, 자신을 찍어 달라는 송현의 요청에도 그녀를 카메라 프레임 밖으로 밀어내고 군산의 풍경에 초점을 맞춘다. 그가 촬영하는 군산은 현재·외부인의 개입을 차단하는 공간이다. 그리고 자신과 딸의 고통·아픔이 각인되어 여전히 재생되는 공간이다.¹⁸⁾ 제한된 관객만을 허용하는 민박집 어두운 방안의 흑백사진들은, 개인과 가족의 고통을 과거형으로 환기하면서 운영의 미래 개인적인 경험을 유도한다. 이 사진들은 민족주의적인 집단기억, 거대서사와는 교섭하지 않는 개인 기억, 미시서사를 기억의 내용으로 제시한다.¹⁹⁾

이 대립적인 두 부류의 사진이 나란히 전시되어 있는 군산은 이질적인 것들이 병치·공존·중첩되어 있는 도시다. 현대식 아파트와 일본식 가옥이 병치되어 있는 〈장면 3〉 그리고 창문/벽, 밝음/어두움이 나란히 배치되어 있는 〈장면 4〉는, 군산을 이질적인 시간·기억·관점들이 병치·중첩되어 제시되는 몽타주의 도시로 재현한다.²⁰⁾

영화가 군산을 중층적 도시로 제시하는 방법은 이질적 이미지의 병치만이 아니다. 언어와 민족 정체성과 관련된 서사는 군산의 중층성에 대해 좀 더 깊이 이해하도록 인도한다. 운영과 송현은 칼국수식당 명궁의

18) 영화 초반에 주은은, 민박집 옥상에서 일본어로 “엄마, 왜? 엄마 손에서 좋은 냄새가 나요. 빨래하던 냄새란다. 비누 거품 냄새란다. 엄마, 왜? 엄마…….”라는 노래를 부른다.

19) 알박스는 보편적 기억이란 없으며, 모든 집단기억은 시공간적으로 제한된 집단이 갖는 특수기억으로 그 집단의 연대기적·공간적 도식만을 취한다고 주장한다. 이 집단 기억(memoire collective)은 일개 집단 구성원들에게 분배되는 정체성이 특수한 기억으로, 한 집단을 여타의 집단과 구별짓는 역할을 하며, 집단기억이 하나의 전통으로 자리 잡으면 마침내 개개 구성원들의 개인 기억은 그 틀 안으로 통합된다고 설명한다.(알라이다 아스만, 『기억의 공간』, 변학수·채연숙 옮김, 그린비, 2011, 177-178쪽 참조; 전진성, 『기억과 역사』, 『한국사학사학보』 제8권, 한국사학사학회, 2003, 108쪽 참조.)

20) 김상철·박기현, 『이미지 중첩—몽타주를 통한 기억의 재현과 현시』, 『글로벌문화콘텐츠』 제22호, 글로벌문화콘텐츠학회, 2016, 37쪽 참조.

여주인의 소개에 따라 터널 건너에 있는 “사람을 가려 받는” 옛 일본식의 “이상한 집”을 찾는다. 바흐친의 논의에 기대면, 여주인이 군산의 경계에 선 안내인이라면 터널은 또 다른 시공간으로 들어가기 위한 문턱의 크로노토프에 해당한다.²¹⁾ 안내인이 지정해준 민박집이 “이상한” 즉 일상의 질서에서 어긋나는 이유는, 문턱 진입 여부가 여행자가 아니라 민박집 내부인에 의해 결정되기 때문이다. “사람 가려 받는”다는 것은 진입에 대한 결정권이 여행자에게 주어지지 않다는 것이며, 이로 인해 송현은 “우리 합격 되겠지?”라는 수험생의 태도를 취하게 된다.²²⁾

그런데 민박집은 일본식 가옥이며 민박 허용 여부에 대한 실질적 결정권자인 주은이 사용하는 언어는 일본어다. 주은을 둘러싸고 있는 것은 일본식 가옥, 일본어,²³⁾ 일본 인형 등 온통 일본과 관련된 것뿐이다.

21) 바흐친은 크로노토프를 시공간을 아우르는 개념으로 사용하는데, 경계를 문턱의 크로노토프라고 일컫는다. 여기서 문턱은 삶의 분기점이나 위기의 순간, 일상적 시간이 흐르지 않는 일탈의 시간이다.(M.M.바흐친, 『도스토예프스키 시학』, 김근식 역, 정음사, 1988, 247-248쪽 참조.) ‘길의 크로노토프’, ‘만남의 크로노토프’, ‘문턱의 크로노토프’는 여행 서사에서 흔히 나타나는 크로노토프다.(이소운, 『여로형 소설의 크로노토프』, 『국어교육연구』 제41집, 국어교육학회, 2007, 249쪽 참조.) 영화 〈군산〉의 경우, 송현은 칼국수식당 명궁에서 윤영에게 민박집에 가서 쉬자고 제안하며, 여주인은 “아침부터? 짧은 게 좋긴 좋다”고 말한다. 그리고 윤영은 터널을 통과하면서 “누나는 낮에 하는 게 좋아? 밤에 하는 게 좋아?”라고 묻는다. 터널과 칼국수식당 명궁은 군산행 전후의 시공간을 일상과 비일상의 시공간으로 구분하는 결정지점인 셈이다. 문관규 또한 장률의 영화에서 터널은 통과제외의 장소, 어머니의 고향으로 귀환하는 자궁 회귀 서사의 입구로 설명한다. 그리고 칼국수식당 명궁은 정신적 디아스포라에게 있어 정신의 거처이자 치유소라고 설명한다.(문관규, 『장률 영화에 나타난 디아스포라의 고향 찾기와 데칼코마니 미학』, 『영화연구』 제83호, 한국영화학회, 2020, 84-85쪽)

22) 이사장을 향한 송현의 대사 “저희 언제 본 적 있지 않나요?”는 기시감의 표현이라기 보다는 숙박 허용을 확고히 하기 위한 목적에서 비롯된 것이다. 이는 “어디서 본 적 있는 거야?”라는 묻는 윤영에게 송현이 눈치를 주는 데서도 알 수 있다. 윤영과 달리 현실적인 목적의식 아래에서 제기되는 송현의 기시감 표시는 숙박의 결정권이 이사장에게 있다는 사실을 강화하는 데 기여한다.

23) 주은의 대사, 노래는 모두 일본어다. 일본어는 주은의 모국어인 셈이다.

윤영과 송현이 여행하는 군산은 일본과 관련된 것들이 여전히 중심을 차지한 도시이기에 어둡고 폐쇄적인 통로를 통해서만 서울과 연결될 수 있다. 군산의 이런 이질성, 폐쇄성은 “모르는 사람 있으면 방에서 혼자 맥”고 “방에서 나오지도 않는” 주은의 자폐증으로도 표현된다.

일본어는 군산의 언어 중 자폐증을 앓고 있는 언어다. 주은의 일본어는 숙박을 거부하기도 하지만 허용하기도 한다. 한낱 대로변의 사진과 민박집 내부 사진의 공존이 이질적인 것의 공존·비동시적인 것의 동시성이라는 군산 도시 정체성의 고유성·개별성을 가시화했듯이, 일본어·자폐증은 군산에 존재하는 이질적이고 비동시적인 것 중에서 하나의 축을 설명해준다. 영화에서 일본어는 총 4번 사용되는데, 1) 윤영과 송현의 숙박 허용 여부를 결정할 때, 2) 이사장이 군산에 오게 된 가슴 아픈 사연을 송현에게 들려줄 때, 3) 주은이 명궁의 여주인과 대화할 때, 4) 주은이 경찰에게 윤영의 누명을 풀어줄 때가 그때다. 1)에서 윤영과 송현이 민박을 문의할 때 이사장은 “괜찮겠지?”라는 일본어로 주은의 의사를 묻는다. 주은이 군산 진입을 허용하는 인물은 민박집 “분위기 참 좋”다고 말하고 “저희 언제 본 적 있지 않”냐며 기시감을 가장하는 송현이 아니다. 주은은 CCTV 화면에서 송현을 손바닥으로 가리고 윤영만 남겨두면서 민박을 허용한다. 주은이 선별한 인물은 송현이 아니라 이후 한낱 대로변의 사진을 모방함으로써 민족주의적 집단기억·거대서사를 주체화하는 윤영이다. 일본인 관광객의 투숙을 거부하는 데서 알 수 있듯, 일본어·일본적인 것이라는 자폐 요소는 민박 허용 여부를 결정하는 유일한 기준이 아니다. 오히려 주은의 자폐증은 이질적이고 모순적인 것과 병존한다.

상황 3)은 주은을 몰래 뒤따라간 윤영이 주은과 명궁 여주인의 일본어 대화를 엿듣는 장면이다.²⁴⁾ 엿듣다라는 행위로 인해 윤영이 목도하

는 것은 군산의 훼손되지 않은 후면부의 진정성²⁵⁾이 되는데, 그 구체적인 내용은 일본어, 웃음, “옛날”, “재미” 등이다. 주은과 명궁 여주인은 일본어로 대화하며, 여주인은 “너 정말 웃기는구나. 옛날식인데도 정말 재미있어”라며 웃는다. 이에 민족주의적 거대서사의 주체인 윤영은 그들에게 자신을 노출시킴으로써 주은을 숨게 만들고 진정성의 무대를 해체한다. 그리고 여주인의 이름을 물음으로써 그녀의 정체성에 대한 의심과 재확인 의사를 드러낸다. 이에 여주인은 “백화”라고 대답하면서 “촌스럽나요?”라고 되묻고 윤영은 “너무 아릅답다고 답한다. 일본어·옛날·웃음이라는 일련의 계열에 대한 의심·반감과 “너무 아릅답다”는 반응 사이에는 은밀한 괴리·균열이 존재한다. 공고한 민족주의적 거대서사·집단기억의 시각이 군산의 일본어를 폐쇄적이고 불온한 과거형으로 묶어놓지만,²⁶⁾ 이런 시각은 곧바로 균열을 일으키며 해체되기 때문이다. 너무 아릅답다는 평가 속에는, 일본 이름이 아니라는 것에 대한 호의적인 태도는 공고한 민족주의적 집단기억의 산물이라는 사실과 함께 의심의 근거가 된 민족주의적 집단기억이 너무나 허술하다는 자각·패배의식과 그로 인한 해방감이 공존하고 있다. “젊은 사람이 옛날 정서가 살아있네”라는 대답과 함께 술을 따르는 여주인의 반응 역시 역사 해석의 이원대립적 양상, 인식 주체의 고정성과 가변성이라는 이원대립적

24) 상황 2)에서 등장하는 일본어는, 화자가 주은이 아니라 이사장이라는 점, 청자가 군산 내부의 원주민이 아니라 송현이라는 점 등에서 다소 이질적이라 할 수 있다. 다만, 유일한 청자인 송현은 “너무 슬퍼하지” 말라고 위로하면서도 “무슨 말씀인지 모르겠지만”이라고 소통 불가능을 고백하고 있다는 점에서, 상황 2)의 일본어 역시 폐쇄성을 안고 있다고 볼 수 있다.

25) 이에 대해서는 ningwang, 『관광과 근대성』, 이진형·최석호 옮김, 일신사, 2004, 34-39쪽; G. J. 에드워드 & A. G. J. 디트보스트, 『관광과 공간변형』, 박석희 옮김, 일신사, 2000, 117-120쪽 참조.

26) 이런 태도는 윤영이 애당초 이 민박집 숙박을 탐탁지 않아 했던 것과 맥을 같이한다.

양상을 극복할 수 있는 가능성을 암시한다. 이런 점에서 <군산>의 옛날 이미지는 새로운 생명과 대립되는 것이 아니라 새로운 생명으로 이어져 이원적 대립을 변증법적으로 극복할 수 있는 자원이 된다.²⁷⁾

나아가, 일본어는 운영을 곤경에서 구해내어 그가 무사히 서울로 귀환하도록 돕는 언어다. 송현과 함께 터널을 통과하여 군산에 들어섰던 운영은 서울로 귀환하기 위해 다시 터널을 통과하는데 이때 주은이 그의 뒤를 따른다. 민박집 벽에 걸려 있던 섬 사진을 본 후 꿈꾸었던 환영이 다시 펼쳐지고 운영은 주은을 성폭행한 혐의를 받는다. 경찰은 주은에게 “그 사람이 아가씨한테 무슨 짓 했는지 말만 해주면 바로 잡아넣을 수 있어요”라며 진술을 요구하지만, 주은은 일본어로 “그 사람, 나한테 아무 짓도 안 했어요. 나를 구해줬다고요. 당신들이 뭘 안다고 그래요?”라고 답한다. 경찰의 진술 요구가 남성 = 성폭력 가해자, 여성 = 성폭력 피해자라는 고정관념에 대한 동의를 요구하는 것이라면, 주은의 일본어는 경찰의 고착된 사고·의심을 해체하면서 운영의 서울 귀환을 가능하게 하는 언어가 된다. 주은의 언어는 자폐증, 일본어 등으로 인해 소통이 거부되거나 불가능한 언어인 동시에 소통을 통해 운영의 서울 귀환을 돕는 언어다. 자폐적인 일본어는 민박 수용 거부와 허용, 단절과 소통을 양분하는 언어이면서 동시에 두 대립항이 공존하거나 대립항들 사이에 존재하는 언어다. 영화는 자폐증, 일본어의 이런 중층적 성격을 통해 군산의 도시 정체성을 묘사한다.

주은과 이사장의 일본어는 폐쇄적인 동시에 거대서사·집단기억을 부정하는 전복의 언어다. 거대서사·집단기억의 대립항이면서도, 일본인 관광객은 거부하고 운영의 숙박은 환영하는 언어이며 나아가 성폭력

27) 서정철, 『바흐전과 크로노토프(chronotope)』, 『외국문학연구』 제8호, 한국외국어대학교 외국문학연구소, 2001, 255-256쪽 참조.

에 대한 편견을 해체하는 언어다. 집단의 기억 혹은 집단에 대한 기억은 한낱 대로변의 인물과 경찰을 지배하지만, 민박집 어두운 방의 사진이 기록하는 기억은 개인의 환영이라는 형태로 재현되어 지배적인 기억을 포용하면서 해체한다. 군산은 이질적인 시간·기억·관점들이 중층적으로 구성되어 있는 몽타주의 도시이면서, 미시서사·개인기억의 사진이 거대서사·집단기억의 사진을 허용하고 성찰함으로써 이원대립적 구조의 변증법적인 극복을 시도하는 도시다.

3-2. 서울의 도시 정체성과 이원적 대립

군산에서 경험한 변증법적 극복의 조건·요인에 대한 이해는 서사 시간상 여행이 종결되는 공간, 스토리 시간상 여행이 시작되는 공간인 서울의 도시정체성을 경험하고 재구성할 때 가능해진다. 서울로 회귀한 후 윤영이 경험하는 사건은 4가지다. 아버지와의 재회, 광장에서 조선족 동포에 대한 관심을 호소하는 연설가와의 재회, 약국 약사와의 재회, 치과 원장과의 재회가 그것이다. 네 가지 사건의 공통된 성격은 재회다. 따라서 이 사건들에 대한 의미 파악은 이전의 만남이 제시될 때까지 다시 지연되는데,²⁸⁾ 여기서 지연은 여행 이전의 서울로 회귀하는 것을 의미한다. 이로 인해 여행 후의 서울은 군산 여행뿐만 아니라 여행 전의 서울을 기억함으로써만 파악할 수 있는 공간이 된다.

여행 전 서울이 소환될 때까지 의미 파악이 지연될지라도, 이 재회의 사건들은 군산행 이후의 변화 자체를 드러내면서 미지의 과거 서울을

28) “머칠 전에 여기서 치통약 사가지고 돈 못 드렸는데, 기억 안 나세요?”, “네가 저번에 데려왔던 사람 또 왔어” 등의 대사를 통해, 영화는 이 만남들이 재회임을 분명하게 드러낸다.

목도하게 될 때의 충격을 강화하는 역할을 한다. 먼저, 아버지와의 재회 장면에서 “자식이 갑자기 머리가 돌았나?”라는 아버지의 대사는 운영의 변화를 표면적으로 드러낸다. 변화를 감지할 수 있는 행위는 수박을 든 운영의 해변대 전우회 방문이며 변화의 내용은 “효자”라는 평가로 수렴된다. 연설가와의 재회는 연설가의 정체성을 다소는 충격적으로 폭로한다. 연설가는 연변어로 “역사를 모르는 민족”에 대한 경계, “조선족 동포”에 대한 “관심”을 연변어 억양을 흉내 낸 한국어로 촉구하다가 운영이 이에 관심을 보이자 달려와 모금함을 내밀지만, “조선족 맞냐”는 운영의 거듭된 질문에 “갈 길 가 씩새끼야. 너 정의의 사제야 뭐야, 씨발놈아, 바빠 죽겠어, 씩새…”라는 표준 한국어로 위협한다. 그리고 다시 마이크를 잡고는 “저희 단체에 대해서 말씀”드리겠다고 연변어 억양을 흉내 낸 연설을 이어간다. 연변어라는 언어, 민족이라는 거대서사를 담은 연설 내용, 조선족이라는 집단 정체성 등은 욕설이라는 폭력의 언어, 사익이라는 개인적 욕망, 한국인이라는 정체성을 은폐하는 거짓된 위장의 도구라는 사실이 폭로된다. 그리고 약국 약사와의 재회는 운영과의 만남을 망각한 약사를 보여주며, 치과 원장과의 재회는 “미친 새끼”, “꺼지라고 할 게”라는 대사를 통해 운영과 절연·결별하는 원장·송현의 태도를 드러낸다. 서울로 귀환한 후의 사건들은, 아버지라는 과거와의 관계를 회복하려는 시도, 민족주의적 거대서사라는 위장술의 자기 폭로, 개인기억·미시서사의 단절, 인간관계의 단절을 차례로 전시한다. 군산행으로 인해, 서울은 거대서사·집단기억의 허위성과 미시서사·개인기억의 단절, 외부세계와의 관계 왜곡이라는 다양한 병폐를 지닌 도시로 재구성된다.

타이틀이 제시된 후 영화는 여행 전의 서울을 본격적으로 묘사하는데, 이 서울은 다양한 이원대립으로 점철된 도시다. 우선, 개인의 층위와 집단의 층위가 교차점 없이 병치된다. 이런 성격의 병치는 타이틀 제

시 직후이자 스토리의 시간상 가장 과거에 해당하는 장면에서부터 드러난다. 모금함을 든 채 연변어 억양을 흉내 낸 한국어로 “우리가 개돼지냐?”, “같은 동포 아입니까”라는 구호를 선동하고 있는 연설가 앞을, 운영은 치통에 괴로워하며 지나간다. 연설가가 사용하는 단어인 “우리”는 동포라는 집단의 층위를 강조하며 “개돼지”라는 표현은 집단적 멸시에 대한 저항감을 드러낸다. 한낱 광장의 스피커를 통해 증폭되는 거대서사·집단기억의 언어 앞에서 운영은 지극히 개인적인 고통인 치통을 호소한다. 치통과 집단적 차별이라는 이질적인 두 층위 즉 개인과 집단의 층위는 교호되지 않고 평행을 이룰 뿐이다. 이런 성격의 이원적 대립은 “빨갱이”·“꼴통보수” ↔ “운동주”·“시인” 등으로 변주되면서 여행 전의 서울에 편재해 있다. 운영의 아버지는 “대만은 좋아해도 중국은 싫어”하고 “중국을 중공이라고” 지칭한다. 그는, 조선족은 “독립운동하러 중국”간 사람들이 아니라 “뺨뎀이랑” “침략전쟁”을 일으키고 “이 나라가 아직도 이 모양 이 꼴인” 원인을 제공한 “빨갱이”라고 규정한다. 송현의 사촌 언니인 치과 원장은 송현을 “우리집 빨갱이”라고 부르고, 송현은 “빨갱이가 뭐야 요즘 시대에”라고 맞서며 운영의 아버지를 “꼴통보수”로 평가한다. “빨갱이”, “꼴통보수” 등의 규정이 거대서사·집단기억에 의한 호명방식에서 비롯된 것이라면, “나한테 아무렇게나 해도 됩니다. 그러나 우리 조선족 전체를 그렇게 말하진 마십시오”라는 조선족 가정부의 항변, “운동주 시인이 저희 증조할아버지 사촌”이라는 조선족 가정부의 개인사, “애는 빨갱이 아니다”, “시인이야”라는 송현의 대사 등은 거대서사·집단기억에 억압된 미시서사·개인기억 혹은 개인 정체성을 강조하는 것이라 할 수 있다. 집단 층위의 이원적 대립을 일차적으로 표면화하면서도, 영화는 치통이라는 개인적 층위의 고통과 시인이라는 개인의 신분을 제기함으로써 집단 층위의 이원적 대립항들을 동일한 성격의 결

과물로 재구성해낸다. 거대서사·집단기억은 세계를 이원적 대립으로 정의하고, 미시서사·개인기억은 또다시 거대서사·집단기억과 이원적으로 대립한다. 서울은 이원적 대립이 분화되어 중첩된 도시다. “빨갱이” ↔ “꼴통보수”라는 집단 층위의 이원적 대립 그리고 이 집단기억·거대서사 층위와 개인기억·미시서사 사이의 대립이라는 중층적 대립은 서울을 단절·거부의 공간으로 성격화한다.

송현: 30년대에 우리 할아버지랑 큰할아버지랑 만주에 가셨대. 근데 거기서 사시다가 우리 할아버지는 돌아오고 우리 큰할아버지는 계속 거기서 살았어. 근데 우리 할아버지가 안 돌아오고 계속 만주에 살았으면 나도 조선족이네, 이게 다 우연이야, 우연.

조선족이라는 집단 정체성을 결정하는 것은 과거 세대의 행위인데 송현은 과거 원인과 현재 결과의 관계를 우연으로 규정한다. 우연이라는 단어는 집단기억·거대서사와 개인기억·미시서사의 관계를 지극히 가변적이고 비논리적이며 예측불가능하게 굴절된 결과로 설명한다.²⁹⁾ 거대서사와 미시서사의 관계는 상호영향관계를 형성하기는커녕 합리적인 해석이나 분석이 불가능한 불가지한 것, 가치지향적 의지가 개입할 수 없고 있는 그대로 존재할 뿐인 “팩트”로 간주된다. 우연성으로 인해 “팩트”는 의문이나 재배치의 대상이 아닌 인정하고 동의해야 하는 선택적인 것이 된다. “윤동주가 연변 출신이잖아”, “근데 그쪽에서 계속 쪽 살았으면 어떻게 됐을까?”라는 송현의 질문에 윤영이 “어, 뭐, 조선족이지 뭐”라고 대답하는 것은, 우연이라는 단어를 통해 거대서사와 미시서사를 단절·분절시키는 것에 윤영이 동의한 결과라 할 수 있다.

29) 조흡, 『〈군산: 거위를 노래하다〉: 공간의 정치』, 『대한토목학회지』 제67권 3호, 대한토목학회, 2019, 78쪽 참조.

각종 서사와 집단·개인 정체성을 형성하는 계기가 우연일 때, 이들 서사와 정체성을 탐문하고 재구성하려는 시도는 불가능하고 무용한 것이 된다. 그래서 여행 전 서울은 시공간적 계기나 연결성이 부재하는 도시, 무맥락적이기에 신뢰할 수 없는 도시로 묘사된다. 윤영은 무료로 치통약을 건네는 약사에게 “뭘 믿고 저한테 그냥 주세요? 절 믿으세요?”라고 물으며, “너네 아버지가 너 못 믿지?”라고 묻는 송현에게 “나도 나를 잘 못 믿겠어”라고 대답한다. 이 불신·단절의식으로 인해 윤영은 일종의 정신적·역사적 진공상태로 봉착하여, “아버진 잘 계시고?”라는 아버지 지인의 물음에 “돌아가셨습니다”라고 대답한다. 단절의식으로 인한 정신적 진공상태는, 조선족 가정부를 향해 “빨갱이”라고 비난했던 아버지가 가정부를 겁탈하기 위해 밤에 몰래 가정부 방의 문을 강제로 열려고 씨름하고 있을 때 대수롭지 않은 것인 양 던져지는 “저 도와드려요?”라는 그로테스크한 윤영의 발언에서도 확인할 수 있다.

시공간적 단절·고립을 더욱 적극적으로 발현하는 인물은 역시 ‘우연’이라는 단어를 통해 개인서사를 그리고 집단기억과 개인기억의 관계를 굴절시키는 송현이다. 그녀는 군산 이사장에게 “저 서울에 있을 때요, 맨날 맨날 취해 있었어요. 그러다 느낀 게 있는데요. 남자들이 이 세상에 왜 왔는지 아세요? 여자들한테 상처주려고 온 것 같아요. 상처 안 주실 거 같아요, 여자한테”라고 말한다. 그녀는 서울을 남성의 가해가 부단히 행사되는 도시로 규정하는 한편 군산을 향해서는 남성의 가해 부재라는 기대를 표명한다. 주목해야 할 점은, 그녀가 토로하는 것은 젠더 문제가 아니라 불신·단절 등의 문제와 그로 인한 고통에 대한 것이라는 점이다. 하지만 불신·단절로 인한 고통은 송현 자신에게서 비롯된 것이다. 여행 전의 서울에서 송현은 등장시점에서부터 과거와의 연결을 부정한다. 송현은 연설가가 조선족에 대한 관심을 옹변하는 광장에서

윤영과 우연히 조우하는데, 여기서 그녀는 자신에 대한 윤영의 호칭인 형수를 부정한다. 부정의 이유는 전 남편과의 이혼 즉 관계의 절연과 변화에 있다. 하지만 그녀는 윤영과 함께 전 남편의 젊은 애인이 운영하는 카페를 찾아가 질투 섞인 행패를 부린 후, 윤영에게 “그래도 이렇게 멋진 남자가 내 앞에 있는데 나 기분이 좋아야겠지?”라고 말한다. 이후 무목적적이고 돌발적으로 윤영의 군산행에 동행한 후 칼국수식당 명궁에서 윤영에게 “졸리다. 어디 가서 좀 잘까?”라고 제안한다. 그러나 민박집에 도착한 후에는 윤영의 손길을 뿌리치고는 “방 하나 더 했어. 그게 더 편하잖아, 그치?”라고 말한다. 마지막으로 그녀는 이사장에게 적극적으로 호감을 보인다. 하지만 “상처 안 주실 거 같아요, 여자한테”라며 “제가 싫으세요?”라고 질문에 대한 “너무 오래 됐어요”라는 주인의 대답, 그리고 윤영과 주인의 교감에 대한 질투³⁰⁾로 인해, 사라진 필름의 행방을 묻는 주인을 야멸차게 대하게 된다. 이렇듯 송현이 반복해서 경험하는 것은, 전 남편, 윤영, 이사장이라는 남성 3명과의 만남과 결별이다. 이 경험은 서울과 군산을 막론하고 동일하게 반복되는데 만남과 결별이라는 주기의 시작과 끝 지점에는 항상 108배가 놓인다. 송현은, 전 남편 애인의 카페에서 행패를 부린 날 저녁 술집에서 108배를 하면서 윤영에게 따라 할 것을 권하며,³¹⁾ 군산의 민박집에서 별도로 방을 잡은 후 민박집 옥상에서 이사장에게 108배를 권하며 같이 하고, 이사장과의 관계가 정리된 후 군산의 사찰에서 윤영이 멀찍이서 지켜보는 가운데 108배를 한다. 108배는 상처의 원인인 남성과의 관계를 종결짓기 위한 의식인

30) 송현은, 자폐증을 앓고 있는 주인이 윤영을 위로하는 장면을 목격하고 깜짝 놀란다. 그리고 윤영의 옷을 입고는, 마당 의자에서 담배를 피우던 윤영의 행동을 혼자서 모방한다.

31) 문관규는, 108배와 윤영의 춤으로 인해 중국 음식점은 예술적 장소로 탈바꿈한다고 해석한다.(문관규, 『장물 영화에 나타난 디아스포라의 고향 찾기와 데칼코마니 미학』, 『영화연구』 제83호, 한국영화학회, 2020, 100쪽 참조)

동시에 남성과의 관계를 다시 반복하기 위한 반환점이 된다. 남성과의 관계는 “서울에 있을 때” “맨날 맨날 취해 있었”을 만큼의 고통을 제공하지만, 108배는 이 관계를 종결짓고 고통을 삭제하는 “굉장히 간단”한 의식으로 기능한다. 동시에 과거와의 단절과 고통의 삭제라는 108배 의식으로 인해 새로운 남성과의 관계는 동일하게 반복된다.

여행 전의 서울은 이원적 대립·단절이 통제할 수 없을 정도로 반복해서 분화되고 심화되는 도시다. 서울의 이런 도시 정체성은 군산행 이후에 제시되기에 뚜렷하게 인식된다. 영화는, 여행 전의 서울을 서사의 시간상 마지막에 배치함으로써 무한반복되지만 허위적인 서울의 이원적 대립에 대한 동의를 의도적으로 방해한다. 군산이라는 도시를 정체성 이해의 준거점으로 미리 제시함에 따라 여행 전의 서울은 군산의 도시 정체성에 따라 재평가되는 도시가 된다.

4. 이원적 대립 극복의 환상성과 대타성

서울과 군산에서 반복되는 송현의 108배와 윤영의 기시감은 윤영·송현과 두 도시의 성격·관계를 이해하기 위한 매개체가 된다. “진짜 일본 같애. 나 일본 진짜 좋아하는데”라는 송현의 말에 윤영이 “운동주 시인이 일본 형무소에서 죽었잖아”라고 항변하자, 송현은 “그거는 그거고 이거는 이거지. 애가 왜 뼈딱해”라고 대꾸한다. 군산 도착 직후 즉 서울의 정체성을 내장하고 있는 그녀는, 거대서사·집단기억과 미시서사·개인기억을 이원적으로 구별하고 단절시키는 태도를 보인다. 그녀는 이미 여행 전의 서울에서 이원대립적인 태도로 윤영을 평가한 바 있다. 송현은 “너는 하는 짓도 애매하고 하는 말도 애매하고 응? 이름도 애매하지?”

윤영이란다, 윤영. 여자 이름도 아니고 남자 이름도 아니고”라고 말하며, 치과 원장은 윤영의 눈에 “선과 악이 같이 있네”라고 말한다. 거대서사·집단기억과 미시서사·기억기억의 이원적 구별과 단절에 지배된 서울은 선/악의 이원적 대립을 지향하기에, 선과 악의 공존은 “애매”하고 신뢰할 수 없는 것이 된다.

반면 윤영은 이원적 대립구도를 내면화한 인물인 동시에 선악이 공존하는 “애매”한 인물로 평가받는 인물이다. “우연”이 거대서사와 미시서사의 관계를 단절시키는 단어라면 “애매”는 윤영이 거대서사와 미시서사의 경계에 서 있는 인물임을 가리킨다. 경계의 모호성·비결정성은 이원적 대립구조와 서사 단절의 요구에 부합되지 않는 잉여적인 것이기에 무의식적이고 잠재적인 불안의 형태를 띤다.³²⁾ 이원적 대립, 서사의 단절에 대한 동의와 학습을 요구하는 세계와 대면하면서 윤영은 불안한 존재가 되며, 세계에 압도되어 자신이 사라질 위기에 처할 때 그 불안감은 “본 적 있나요?”, “어디서 본 것 같은데” 같은 기시감·기지감의 증상으로 나타난다. 여행 전 서울의 운동주문학관에서 윤영은 송현에게 치과 원장을 “어디서 본 것 같”다고 말한다. 그러자 송현은 “어디서 봤을까? 꿈속에서 만났나? 우리 언니 되게 섹시하지? 그치?”라고 묻지만, 윤영은 이 질투 섞인 질문에 대답하지 않는다. 이 장면은 송현과 대립되는 윤영의 성격을 다각도로 드러낸다. 1) 송현의 질문은 윤영이 대답할 수

32) 라깡에 의하면 불안의 근원은 사랑하는 대상의 상실이 아니라 기능할 수 없는 타자의 욕망, 주체를 위협하는 전능한 타자의 주이상스다. 서울이 법적·정치적 질서에 완전히 포획된 공간이라 하더라도, 통치불가능한 영역 즉 불안을 야기하는 잉여는 소멸되지 않는데, 불안은 이 잉여의 흔적이다.(홍준기, 『라깡과 프로이트·키에르케고르—불안의 정신분석』, 김상환·홍준기 엮음, 『라깡의 재탄생』, 창작과비평사, 2002, 199-206쪽 참조; 조르조 아감벤, 『호모 사케르』, 박진우 역, 새물결, 2008, 62-73쪽 참조; 차승기, 『수용소라는 안전장치: 오무라 수용소, 폴리스, 그리고 잉여』, 『한국학연구』 제32집, 인하대학교 한국학연구소, 2014, 332-333쪽 참조)

있는 영역의 질문이 아니다. 기시감·기지감은 통제할 수 없는 이원적 대립구조의 세계에 포섭되지 않고 남겨진 잉여적인 것, 무의식적이고 잠재적인 것이기에 구체적인 인식의 내용을 담고 있지 않기 때문이다. 잉여로 인한 불안, 주이상스의 흔적인 기시감·기지감은 송현의 질투를 생산하는 거대서사↔미시서사라는 이원적 대립구도에 포섭되지 않은 것이기에 언어로는 포획될 수 없기 때문이다. 침묵은, 언어에 포획되지 않는 주이상스 그리고 서울의 이원적 대립구도에 내재해 있는 균열과 불안을 드러낸다. 2) 시〈서시〉가 장엄한 남성 성우의 목소리로 낭송되고 시비(詩碑)로 세워져 있는 운동주문학관에서 윤영은 “근데 운동주 시인도 충치가 있었을까?” 하고 묻는다. 운동주를 일제강점기 민족의 대표적인 저항시인으로 기억하고 학습시키기 위한 기념공간³³⁾인 운동주문학관에서 던져진 윤영의 질문은, 충치라는 개인적인 고통을 매개로 과거 서사와의 연결 그리고 연대감, 공감의 가능성을 타진한다. 질투라는 개인적 감정·개인기억을 집단기억과 자동적이고 반복적으로 단절·분절시키는 송현과 달리 윤영은 충치라는 개인적 고통을 운동주에 투사함으로써, 운동주와 시〈서시〉에 대한 기억의 층위를 오롯이 집단기억·거대서사로 제어하는 공고한 이원적 대립구도에 균열을 일으킨다. 하지만 서울의 송현은 이 균열·불안의 인물을 “뭐든지 이렇게 하다 말아? 절반만 하나? 너랑 안 자길 잘했다”며 애매하기에 부적합한 인물로 평가하고 배척할 뿐이다.

33) 기념공간은 일정한 기억 투쟁의 결과로 획득한 공간적 재현의 일종이다. 기념공간·기념의례 등은 공식성과 반복성을 통해 기억을 보존함과 동시에 과거를 재해석하거나 기억을 재구성한다. 기념공간·기념비 등은 언제나 개인적인 사건을 집단적인 것, 필연적이고 의미 있는 어떤 것으로 바꾸어 놓는 힘을 발휘한다.(앙리 르페브르, 『공간의 생산』, 양영란 옮김, 예코리브르, 2011, 415쪽 참조; 원도연, 『동학농민혁명 기념사업의 사회성과 기념공간 연구』, 『지방사와 지방문화』 제10권 1호, 역사문화학회, 2007, 266쪽 참조)

송현은 서울과 군산에서 108배를 반복하며 운영은 두 도시 모두에서 기시감·기지감을 반복해서 표현한다. 기존 남성과의 관계 종결을 위한 의식이라는 점에서 송현의 108배는 시공간적 변화와는 무관한 것이다. 반면, 운영은 군산에 처음 방문하지만 “나 여기 와본 것 같은데?”라는 말로 여행을 시작하며, 마치 예전에 살거나 알았던 집인 양 한 껍데기를 기웃거리다가 담을 넘어 내부를 둘러보기도 한다. 여행 전의 서울이 그의 기시감·기지감을 애매하고 불안한 잉여로 부정한 데 반해, 군산은 그의 기시감·기지감을 ‘제외된 내부’ 혹은 ‘내밀한 외부’인 실재(the real)로 출현시킨다.³⁴⁾ 앞서 살폈듯 그는 민박집 내부의 미시서사·개인기억을 기록한 사진을 응시하고 체험한다. 이 사진은 배제·차단된 기억들 혹은 기억의 층위를 환기하는 불안한 잉여의 뚜렷한 징표인 셈이다.

서울은 운영을 애매·불신으로 평가하지만, 군산은 이 배제된 잉여를 환상의 형태로 드러낸다. 나아가 한낱 대로변의 사진들이 환기하는 거대서사·집단기억 그리고 무의식적이고 잠재적인 흔적으로 존재하는 잉여는 환상이라는 방식으로 통합된다.



〈장면 5〉



〈장면 6〉

34) 자크 알랭 밀레르는 라캉의 ‘외밀성’이라는 용어를 발전시켜, 실재는 밖에 있는 것도 아니고 안에 있는 것도 아닌 일종의 ‘제외된 내부’ 혹은 ‘내밀한 외부’라고 일컫는데, 이것은 안과 밖을 동시에 끼안는 개념이다.(박찬부, 『재현과 그 불만: 라캉의 실재론』, 『신영어영문학』 제35집, 신영어영문학회, 2006, 87쪽 참조)

민박집 옥상에서 선 운영은, 기모노를 입은 옆집 여인을 발견하기도 하고(〈장면 5〉), 일제강점기 옷차림을 한 가수와 악단의 ‘황성옛터’ 연주를 현대식 옷차림의 관광객들이 태극기를 흔들며 관람하는 광경을 목격하고는 그곳으로 이동하기도 한다(〈장면 6〉). 이 두 장면의 차이는, 화면 색깔, 옆집 이용자의 규모와 정체성, 목격자인 운영과 이용자 사이의 간격 등에서 드러난다. 흑백은 컬러로 바뀌며, 기모노 입은 여인이 홀로 등장했던 옆집은 애수어린 대중가요를 연주하고 관람하는 악단과 관중이 가득한 공간으로 바뀌며, 기모노 여인과 운영 사이의 먼 간격은 운영이 옆집 관광객들 옆으로 이동함에 따라 밀착된 거리로 바뀐다. 이로 인해 일제강점기는 현재와 단절된 과거로 박제화되지 않고 끊임없이 현재화되고 재생되는 역사가 된다. 두 장면의 시간격차를 결정짓는 장치는 관중 무리가 흔들는 태극기다. 두 장면을 가로지르는 변화들 그리고 현재 국가의 상징이자 3·1운동 당시 한민족이 흔들었던 깃발인 태극기는, 현재의 군산을 과거의 재현 즉 한낱 대로변의 사진이 제시한 거대서사·집단기억 층위의 재현으로 구성해낸다.

〈장면 5〉는 특별한 주의를 요구하는데, 왜냐하면 이 장면은 단절과 이원적 대립의 극복에 내장되어 있는 중층성과 환상성을 상징적으로 보여주기 때문이다. 운영이 옆집의 기모노 여인을 내려다보는 모습은 주은이 보고 있는 CCTV 화면에 포착된다. 기모노 여인을 바라보는 운영의 시선 위로 운영을 바라보는 주은의 시선이 겹쳐지는 셈이다. 기모노 여인을 향한 운영의 시선이 거대서사·집단기억의 층위와 연결된 것이라면, 운영을 향한 주은의 시선은 미시서사·개인기억의 층위에서 출발한다. 민박집 옥상의 일본어 노래에서 알 수 있듯 주은은 어머니의 갑작스런 죽음³⁵⁾으로 인한 충격에 고통스러워하고 어머니를 사무치게 그리워

35) 이사장의 가족은 후쿠오카에서 살았던 재일교포다. 그는 “딸이 사춘기일 때쯤에 차

한다. 어머니의 상실, 어머니에 대한 그리움은 주은의 몫만이 아니다. 민박집 내부의 사진들은 운영의 군산 경험을 기시감·기지감으로 가득 찬 경험으로 만드는데, 민가를 가로지르는 철길 사진 또한 그러하다. 이 사진 속의 장소를 찾은 운영은 철길 위에 누워 “기차가 지나가면 어떻게 될까?”, “우리 어머니가 이렇게 돌아가셨어”라고 말한다. 〈장면 5〉에서 얼마 지나지 않아, 운영의 어머니도 주은의 어머니와 유사하게 급작스런 죽음을 맞게 되었고 운영도 주은처럼 어머니를 상실하고 그리워하는 인물임이 밝혀진다. 그리고 운영이 충치라는 개인적인 고통을 운동주에 투사하였듯, 주은도 어머니 상실과 그리움이라는 개인적인 고통을 운영에게 투사한다. CCTV 속 운영을 향한 주은의 시선은, 상실된 과거로 인한 개인의 고통과 그리움이라는 동질의 미시서사·개인기억과 연결된다. 이로 인해 두 시선이 중첩되는 〈장면 5〉는 대립적인 서사와 기억들의 중첩·교호가 시작되는 지점이 된다.

또한 〈장면 6〉과 더불어 〈장면 5〉는 주은과 운영의 섬 방문 사건과 함께 일종의 환상으로 이해될 수 있다. 영화는, 주은과 운영의 섬 방문을 많은 내용을 삭제한 채 불연속적으로 제시하며 두 인물의 시선을 교차시키지 않는다. 이런 제시 방식은 섬 방문 사건을 개연성에 따라 판단하고 기존의 법·질서·상식을 구현하는 경찰로서는 파악할 수 없는 모호하고 불온한 실재로 드러내는 데 기여한다. 〈장면 5〉와 〈장면 6〉은 섬 방문 부분보다 좀 더 현실적인 듯 보이기도 하지만, 이 장면들은 서사상 앞뒤 사건들과 연속되지 않는 돌발 사건이다. 무엇보다 이 장면들이 환상일 수 있는 이유는, 이 장면들이 두 사진, 두 서사·기억의 대립

에서 아내와 심하게 다투었는데, “아내는 화가 나서 차를 세우라고 했고 차를 세우자 갑자기 문을 열고 나”가다 “그대로 트럭에 치였”고 “이 모든 걸 딸이 보았”다고 송현에게 일본어로 고백한다.

을 변증법적으로 극복하기 때문이다. 주은과 운영의 섬 방문이 “당신들이 뭘 안다고 그래요?”라는 저항을 통해 기성의 법·질서의 전복으로 귀결된다면, 〈장면 5〉와 〈장면 6〉은 거대서사·집단기억↔미시서사·개인기억이라는 이원적 대립구도를 해체한다. 환상이 억압적이고 불충분한 경험 세계의 질서를 전복하려는 무의식적 상상의 발현태라면,³⁶⁾ 섬 방문과 두 장면은 이 같은 환상의 성격을 보여준다.

기존 법·질서 즉 이원적 대립구도의 전복 가능성은, 운영과 송현이 민박집에 투숙하려 할 때 대문 앞을 비추는 CCTV 화면에서 손으로 송현을 가리고 운영을 남겨두는 것에서부터 확인할 수 있다. 주은은, 이 CCTV 화면에서 어머니의 상실과 그로 인한 고통이라는 동질성을 즉각적으로 인지한다. 운영을 대하는 주은의 태도는 논리성·팝진성·인과성과는 거리가 먼 즉각적이고 무의식적인 공감이다.

주은과 운영의 공감·교차 양상을 가장 극적으로 드러내는 도구는 주은의 애착인형³⁷⁾인 일본 인형이다. 주은은 일본 인형을 CCTV 화면 속 운영의 얼굴에 위로하듯 가져다대며, 일본 인형을 손에 쥐 주은은 송현이 제지했던 행위 즉 쇄골을 만지는 행위를 자신에게 하도록 이끈다. 이때 일본 인형은 주은 자신과 등치된다. 주은은 일본 인형을 통해 운영의 개인적인 고통·그리움을 위로·치유하려 한다. 또한, 운영은 자신의 추적으로 인해 주은이 잃어버린 인형을 칼국수식당에서 여주인과 일본어로 대화하고 있는 주은에게 되돌려줌으로써 상실한 인형을 회복하게 해

36) 로지 잭슨, 『환상성—전복의 문학』, 서강여성문학연구회 역, 문학동네, 2001, 14-16쪽 참조.

37) 애착인형은 분리불안감을 해소하기 위해 아이들이 항상 소지하고 다닐 수 있도록 제작된 접촉안락감을 주는 봉제물이다. 애착인형은 어머니를 대신하여 아이를 달래주고 불안으로부터 보호해준다.(안느 르페브르, 『100% 위니캣』, 김유빈 역, 한국심리치료연구소, 2016 참조)

준다. 일본 인형은 ‘애착’과 ‘일본’이라는 두 가지 성격을 내장하고 있는데, ‘애착’은 개인적인 고통·욕망과 연결되며 ‘일본’은 민족주의적 시선과 결속된다. 주은의 일본 인형은 개인적인 고통·욕망에 대한 위로와 공감 그리고 칼국수식당 여주인의 이름을 묻는 민족주의적 태도가 교차하는 장(場)이다. 일본어만을 사용하면서도 군산에서 살고 있는 재일교포, 자폐증을 앓으면서도 타인의 개인적인 고통·욕망과 교감하는 23살 여성이 서울에선 불신의 대상이었던 윤영을 위로한다.

스토리의 시간상 군산여행이 시작되는 지점이자 서사의 시간상 마지막 부분인 군산행 버스에서 윤영이 기억해내는 것은 이런 주은의 모습과 유사한 어머니다. 버스 안에서 윤영은 “돌아가신 지” “10년” 된 어머니는 “잘 웃으셨었는데 좀 그랬어요”, “웬지 좀 슬퍼 보였어요. 고아라서 그랬었나?”라고 어머니를 기억한다. 어머니는 웃음과 슬픔이 공존하는 양가적 인물, 대립구도의 배타성을 희석시키는 경계인이다. 윤영은 양가성, 경계성의 원인을 고아에서 찾는다. 윤영이 기억하는 어머니는 연희동 즉 서울에서 살았던 어머니다. 이원적 대립구도가 각종 차원을 지배하고 있는 서울에서 웃음과 슬픔을 동시에 드러내는 어머니는 서울에 부적합하고 서울과 무관계한 인물 즉 서울 내의 고아일 수밖에 없다는 것이다. 그리고 이 고아는 서울의 윤영 자신을 규정하는 단어다. “애매”하고 “선과 악이 같이 있”으며 “절반만 하”는 인물은 이원적 대립구도의 공간인 서울과 순탄한 관계를 형성할 수 없는 인물이다. 그래서 군산행은 “처음으로” “어머니 고향”을 찾는 여행이면서 “처음으로” 자신의 고향을 찾는 여행이 된다. 군산은 돌아가신 어머니의 고향이면서 윤영 자신의 고향이고, 돌아가신 어머니의 고향에서 자폐증을 앓고 있는 “재일교포” 주은이 윤영과 공감하고 윤영을 위로하는 도시다. 환상은 초월적인 것이 아니라 서울의 요소들을 전도시키는 것이며 낯설고 친숙하지 않으

며 그리고 명백하게 새롭고 절대적으로 다른 어떤 것을 산출하기 위해 그 구성 자질들을 새로운 관계로 재결합하는 것이라면,³⁸⁾ 영화 〈군산〉의 군산은 환상의 도시다.

환상이 재결합 이전의 친숙한 기존 관계를 전제한다는 점에서 환상의 도시인 군산은 서울의 대타(對他) 공간이기도 하다. 기시감·기지감이 라는 증상으로 존재하는 무의식적이고 잠재적인 실재가 명백하게 그 모습을 드러내는 도시가 고향 군산이다. 이때 군산은 서울의 이원적 대립 구도에 머물면서도 이에서 탈피하고자 하는 욕망 때문에 상상하게 된 낭만화한 모성으로서의 고향, 노스텔지어의 심상풍경이다.³⁹⁾ 여행 전의 서울은 “돌아가셨습니다”, “난 이런 아들 없는데”라는 말로 윤영과 아버지가 서로를 부정하는 도시다. 군산은 상상적인 부친살해를 감행한 이후에야 아버지·서울의 대타공간으로 비로소 발견되는 모성의 도시이다. 군산행이 “처음으로” “어머니 고향”을 방문하는 여행인 이유도 여기에 있다.⁴⁰⁾ 영화는 상상적으로 전개되는 윤영과 아버지의 상호부정을 비교적 가벼운 분위기로 재현한다. 이로 인해 대타공간인 군산에 대한 기대 역시 상상의 층위에서 구현할 수 있는 것이 된다. 대타공간의 실질적 효과는 회귀한 서울에서 “효자”라는 긍정적 평가를 새롭게 획득하는

38) 로지 잭슨, 『환상성—전복의 문학』, 서강여성문화연구회 역, 문학동네, 2001, 18쪽 참조.

39) 나이타 류이지, 『‘고향’이라는 이야기』, 한일비교문화세미나 옮김, 동국대 출판부, 2007, 31쪽·210쪽 참조.

40) 영화 〈군산〉의 정확한 타이틀은 ‘咏鵝 / 군산 거위를 노래하다’이다. 가장 앞서, 가장 크게 표기된 ‘咏鵝(영아)’는 윤영의 아버지가 거위를 부르는 호칭이고 “돌아가신 어머니가 날(윤영을—인용자 주) 그렇게 불렀”던 호칭이다. 어머니를 환기시키는 호칭인 ‘영아’는 서울의 질서 속에 편입된 인물과 빗겨나 있는 인물을 모두 통합해낸다. 이런 스테레오 타입의 모성지향적 태도는 〈군산〉뿐만 아니라 〈두만강〉, 〈경계〉 등 장률의 많은 영화에서 발견할 수 있지만, 이에 대한 자세한 논의는 지면의 제약과 논점의 일관성 유지를 이유로 다음으로 미룬다.

것이다.⁴¹⁾ 결국, 윤영의 군산은 서울의 낭만적 상상·기대에 의해 생산된 도시이기에, 이 상상·기대를 고립된 상태에서 공유한 인물 윤영이 군산에서 경험하는 것은 상상의 구현과 증명 즉 환상이다.

반면, 자신의 집단 정체성을 “우연” 즉 불가지한 것으로 설명함으로써 거대서사와 미시서사의 관계를 단절시켰던 송현은, 자신을 조선족 친구로 오인한 조선족 여인과 조선족이라는 증거로 제시된 목덜미 점 유무를 재차 확인하려는 윤영에게 불쾌감을 드러낸다. 불쾌라는 감정은, 명백한 증거를 통한 증명으로 인해 “우연”, 불가지라는 서울의 논리가 전복되었을 때 발생한다. “갑자기 오지는 사람도 그렇고, 따라온 나도 “미친 거 같애”라고 말하는 그녀는 서울의 논리에서 탈피하려는 욕망·이질적이고 낭만화된 공간에 대한 투사적 상상을 갖지 못했기에 군산행의 목적을 지니지 못한 인물이다. 그녀에게 있어 군산은 서울의 연장·확장에 불과하기에 서울의 108배는 군산에서도 2차례 반복된다. 불쾌는, 서울과 동질의 공간인 군산에서 서울의 논리를 부정하는 사건이 느닷없이 일어난 것에 대한 부정적 감정인 셈이다. 달리 말해 군산은 그녀가 자동적으로 확장시키고 있는 서울의 논리를 급작스럽게 전복시키는데, 불쾌는 이 전복의 가능성을 그녀가 이미 인지하고 있음을 보여준다. 송현은 군산을 떠나기 직전 칼국수식당 명궁을 홀로 찾았는데 이때 마침내 울음을 터뜨린다. 남성으로 인한 반복된 상처는 여주인의 위로 속에서 울음으로 종료된다. 자신과 마찬가지로 군산이 고향이 아니고 “맨날 맨날” 술을 마시는 여성을 통한 위로와 터져나오는 울음은, 반복된 상처의 종료·서울 논리의 종결을 암시한다. 송현의 군산은, 서울의 논리·

41) 윤영이 일본에 대한 개인적인 호감을 드러내는 송현에게 폐쇄적인 민족주의의 시선을 드러내는 이유는, 윤영에게 있어 군산은 서울의 낭만적 상상·기대에 의해 구성된 환상의 도시, “효자”라는 긍정적 평가와 함께 서울로 귀환하기 위해 생산된 도시이기 때문이다.

질서가 자동적으로 반복되고 재연될 때 이를 저지하고 전복시키는 도시이며, 서울의 질서를 억압적인 폭력으로 인지하게 한 후 울음이라는 방식으로 해방감을 분출할 수 있도록 위무하는 도시다. 이처럼 군산은 운영과 송현이라는 여러 측면에서 상이한 성격의 두 인물 모두에게 영향을 끼친다. 운영과 송현이라는 이동하는 두 인물은, 군산에 대한 서울의 기대·상상의 충족 그리고 서울 논리·질서의 해체와 전복이라는 군산의 양가적·중층적 정체성을 보여준다.

영화가 묘사하는 군산은, 환상을 지닌 인물이 자신의 욕망·기대를 투사·재현하는 서울의 대타 공간인 동시에, 이질적 질서를 상상하거나 갈구하지 않았던 인물들을 서울에서 논리에서 분리·단절시키는 중층적 성격의 완고하고 선협적인 도시다. 〈군산〉의 도시 정체성은, 타 도시와의 맥락에 의해 구성되는 관계성과 고유하고 고정적인 고유성이 상호개입하면서 중층적으로 구성된 것이며 개별 인물에게 상이하게 발현되는 것이다.

5. 나오며

영화 〈군산〉은 도시 군산을 탐문하지만 영화가 다루는 도시는 군산만이 아니다. 서사의 시간상 군산만큼의 분량을 서울이 차지한다. 영화는 군산을 변치 않는 원형성이 각인되어 있는 완고한 도시로 묘사하는 동시에, 공간의 성격은 각종 관계에 의해 구성된다는 앙리 르페브르⁴²⁾의 지적처럼 군산을 서울과 함께 혹은 서울의 대척지점으로 구성된 도시

42) 앙리 르페브르, 『공간의 생산』, 양영관 옮김, 에코리브르, 2011, 71-80쪽 참조.

즉 서울과의 관계에 의해 그 위치와 성격이 규정되는 도시로 재현한다. 도시 정체성의 중층성으로 인해 영화 절반의 전반부에서 묘사되는 군산은 영화 후반부의 서울을 거친 후에야 사후적으로 이해되고 설명된다. 영화 서사 시간이 종료되는 도시인 서울은 다시 군산 여행을 위한 출발지로 전환되며, 관객은 영화 서사 시간을 거슬러 회귀하게 된다.

관객이 사후적으로 회귀하는 지점은 두 곳이다. 영화 서사 시간의 시작 지점 그리고 타이틀이 제시되는 지점이 그곳이다. 그래서 사후적 이해와 해석이라는 관객의 여행은 단 하나의 회로를 따라 반복적으로 진행되는 것이 아니라 이중적·중층적인 과정을 거치게 된다. 이 사후적 여행이 입체적인 경로로 진행되는 이유는, 영화가 두 도시의 관계성·고유성의 중층성을 시간역전이라는 구성을 통해 극대화했기 때문이다. 서사의 마지막 공간인 '여행 전의 서울'은 회귀해야 할 안전한 일상과 기성 질서의 공간이면서도 군산 여행을 필연적으로 요구하는 원인이 내재되어 있는 공간이 된다. 그리고 여행 후의 서울과 여행 전의 서울을 병치함으로써 서울의 정체성과 그 허위성을 첨예하게 드러낸다. 두 도시가 역전된 시간 위에 재배치됨에 따라, 여행 전의 서울에 도달한 관객은 문제 인식 계기로서의 군산을 다시 통과하거나 혹은 군산을 건너뛰 후 분명한 문제의식 하에 서울을 재인식하게 되는 지점으로 회귀하게 된다. 영화 <군산>은 서울과 군산이라는 두 공간의 관계와 고유성 위에 군산 여행을 사이에 둔 서울의 두 시간대라는 시간의 관계를 겹쳐놓음으로써 서울 회귀를 퇴행적인 것으로 후퇴시키지 않는다.

<군산>은 이 중층적인 시공간적 구조 위에서 두 도시의 고유성과 관계성을 형상화한다. 서울은 빨갱이 ↔ 꼴통보수, 선 ↔ 악 등의 이원적 대립구도가 장악한 도시, 거대서사·집단기억과 미시서사·개인기억의 관계를 불가지한 것으로 단절시키는 도시, 관계·기억을 단절시키고 부

정하는 도시다. 반면, 윤영은 서울의 요구를 내면화하는 동시에 개인적인 고통, 미시서사·개인기억을 제기하는 인물이다. 그는 기시감·기지감을 통해 과거와의 연속성 즉 역사·기억의 문제를 끊임없이 제기하는 인물이다. 그래서 서울에서 윤영의 성격은 무의식적이고 잠재적인 잉여로 간주되며, 고아의식으로 경험된다. 군산행은 “고아”의식을 해결하기 위해 또 다른 인식의 공간 즉 거대서사·집단기억과 미시서사·개인기억의 혼효, 역사의 중층적 전개가 가능한 공간을 찾는 의식이 되며, 여행 후의 서울은 각종 단절과 대립, 고아의식을 생산하는 공고하고 허위적인 도시로 재규정된다.

영화 <군산>은 군산 스토리를 부분적으로 일종의 환상인 양 재현하는데, 그것은 군산의 정체성이 서울이 상상하는 잉여 즉 서울의 대타성에 해당하기 때문이다. 동시에 군산의 정체성은 확고하고 즉자적인 것으로 그려지기도 한다. 송현을 변화시킨 것은 서울이 아니라 군산과 이 도시의 역사다. 서울의 잉여를 감각화했던 인물뿐만 아니라 서울 논리의 주체조차도 변화시킬 만큼, 군산은 공고하고 독자적인 고유성을 지닌 도시이기도 하다. 결국 영화가 재현하는 도시 정체성은, 변치 않는 독자적인 고유성이 도시 내 인물에게 절대적인 영향을 미치는 양상과 대타적 관계성에 의거해 상상적으로 재구성되는 양상이 입체적으로 교차하는 과정 그 자체다. 그리고 역사의 단절감과 지속·변화 인식이 중층적으로 교호하는 장(場)이다. 그래서 이 영화의 여로형 서사 구조는 2차원의 평면적 원점회귀라기보다는 3차원의 입체적 나선형이다.

참고문헌

1. 기본자료

장률 감독, 〈군산: 거위를 노래하다〉, 룰필름, 2018.

2. 논문과 단행본

김상철·박기현, 「이미지 중첩—몽타주를 통한 기억의 재현과 현시」, 『글로벌문화콘텐츠』 제22호, 글로벌문화콘텐츠학회, 2016, 22-48쪽.

김형곤, 「한국전쟁 사진과 집합기억: 전쟁기념관에서의 한국전쟁 사진전시회에 대한 연구」, 『한국언론학보』 제49권 2호, 한국언론학회, 2005, 61-83쪽.

나이타 류이치, 『‘고향’이라는 이야기』, 한일비교문화세미나 옮김, 동국대 출판부, 2007.

닝왕, 『관광과 근대성』, 이진형·최석호 옮김, 일신사, 2004.

로지 잭슨, 『환상성—전복의 문학』, 서강여성문학연구회 역, 문학동네, 2001.

문관규, 「장률 영화에 나타난 디아스포라의 고향 찾기과 데칼코마니 미학」, 『영화연구』 제83호, 한국영화학회, 2020, 77-106쪽.

박성호, 「동북아시아 영화콘텐츠에 나타난 디아스포라 연구—한국의 지명을 제목으로 한 장률의 영화를 중심으로」, 『열린정신 인문학연구』 제21권 3호, 원광대학교 인문학연구소, 2020, 63-84쪽.

박찬부, 「재현과 그 불만: 라캉의 실재론」, 『신영어영문학』 제35집, 신영어영문학회, 2006, 83-106쪽.

서정철, 「바흐찐과 크로노토프(chronotope)」, 『외국문학연구』 제8호, 한국외국어대학교 외국문학연구소, 2001, 251-278쪽.

수전 손택, 『타인의 고통』, 이재원 옮김, 이후, 2003.

_____, 『사진에 관하여』, 이재원 옮김, 이후, 2005.

안느 르페브르, 『100% 위니컷』, 김유빈 역, 한국심리치료연구소, 2016.

알라이다 아스만, 『기억의 공간』, 변학수·채연숙 옮김, 그린비, 2011.

앙리 르페브르, 『공간의 생산』, 양영란 옮김, 에코리브르, 2011.

원도연, 「동학농민혁명 기념사업의 사회성과 기념공간 연구」, 『지방사와 지방문화』 제10권 1호, 역사문화학회, 2007, 261-288쪽.

이미림, 「근대인 되기와 정주 실패」, 『현대소설연구』 제31호, 한국현대소설학회, 2006, 97-118쪽.

이미림 외, 『우리시대의 여행소설』, 태학사, 2006.

- 이소운, 『여로형 소설의 크로노토프』, 『국어교육연구』 제41집, 국어교육학회, 2007, 247-282쪽.
- 전진성, 『기억과 역사』, 『한국사학사학보』 제8호, 한국사학사학회, 2003, 101-140쪽.
- 조르조 아감벤, 『호모 사케르』, 박진우 역, 새물결, 2008.
- 조명기, 『장률 영화에 나타난 개인과 로컬리티의 관련 양상』, 『대중서사연구』 제22권 1호, 대중서사학회, 2016, 265-298쪽.
- 조혜정, 『장률 감독의 '도시 삼부작'에 나타난 헤테로토피아 연구』, 『씨네포럼』 제37호, 동국대학교 영상미디어센터, 2020, 179-208쪽.
- 조 흡, 『〈군산: 거위를 노래하다〉: 공간의 정치』, 『대한토목학회지』 제67권 3호, 대한토목학회, 2019, 76-78쪽.
- 진성희, 『장률(張律)의 〈군산: 거위를 노래하다〉를 통해 본 공간의 일상과 환대에 대하여』, 『중국소설논총』 제57집, 한국중국소설학회, 2019, 165-187쪽.
- 차승기, 『수용소라는 안전장치: 오무라 수용소, 폴리스, 그리고 잉여』, 『한국학연구』 제32집, 인하대학교 한국학연구소, 2014, 315-337쪽.
- 한정식, 『현실을 기록하는 역사의 증인』, 한국사진기자회 편, 『사진 저널리즘과 사진기자』, 해담, 1987.
- 홍준기, 『라캉과 프로이트·키에르케고르—불안의 정신분석』, 김상환·홍준기 엮음, 『라캉의 재탄생』, 창작과비평사, 2002.
- G. J. 애드워드 & A. G. J. 디트보스트, 『관광과 공간변형』, 박석희 옮김, 일신사, 2000.
- M. M. 바흐친, 『도스토예프스키 시학』, 김근식 역, 정음사, 1988.

Abstract

Relationship between Urban Identity and Time and Space – Focusing on 〈Ode to the Goose〉, Zhang Lu's Film

Cho, Myung-Ki(Pusan National University)

This paper examines what is the content of Gusan's urban identity, represented by the film 〈Ode to the Goose〉 and how the contents and aspects of this city's identity interact with the structure of the films' discourse.

〈Ode to the Goose〉 weaves Gusan and Seoul into continuously reorganized cities based on an interactive relation, rather than literal ones. Seoul in which the time for a film narrative is closed is converted into the starting point for tour to Gusan. The both points in which audiences' ex post return occurs are the starting point for the time for the film discourse and the other point in which the title is suggested. The journey-type of the narrative structure in this film is a 3-dimensional spiral-shaped, rather than a 2-dimensional circular regression. 〈Ode to the Goose〉 embodies the characteristics and the identity and apriority of two cities, based on such a spiral-shaped temporal and spatial structure. Seoul severs the relation between grand narrative/collective memory and small narrative/individual memory as an agnostic one, in other words, it is a city that cuts off cities, relations and memory and rejects the continuity of memory. On the other hand, Gusan is a city in which both grand and small narrative and collective and individual memory coexist and both split and isolated mind are cured and mutually consoled. It describes Gusan as the surplus space as a being for others, while expressing its identity as robust and literal thing. The film describes it as the field in which oppositional concepts such as historical interruption and continuity and spatial being for others and originality become 3-dimensional spiral ones, through the reciprocity between the narrative and the discourse structure.

This paper has an implication, in that it examines how temporal and spatial relationship constituting the urban identity interacts with the structure of the film narrative.

(Keywords: 〈Ode to the Goose〉, Urban Identity, Time and Space, the structure of the narrative, reciprocity, originality, three-dimensional spiral)

논문투고일 : 2021년 8월 29일

심사완료일 : 2021년 10월 1일

수정완료일 : 2021년 10월 11일

게재확정일 : 2021년 10월 13일