

아버지의 세계에 소환된 환상성의 원리

— <김복남 살인사건의 전말>을 중심으로 —

김아름*

1. 스릴러 영화와 픽진성, 그리고 환상성
2. '무도'라는 상징계적 질서의 공간
3. 주체·되기의 욕망과 타자화
4. '경이'의 서사, 그리고 환상성을 통한 질서의 전복
5. 서발턴과 '기괴'의 서사
6. 결론을 대신하여

국문요약

스릴러 영화에서 관객으로 하여금 지속적으로 서스펜스를 느끼게 하는 것은 중요한 문제다. 그리고 서스펜스를 유지시키기 위해서는 영화의 픽진성이 필수적으로 요구된다. 그러나 <김복남 살인사건의 전말>은 스릴러 영화의 옷을 입고 있으면서도 픽진성보다 환상성에 기대어 영화를 전개시키고 있다. 이 글에서는 이 점에 주목하여, 영화의 공간과 인물을 중심으로 환상성의 맥락을 되짚어보았다.

대부분의 스릴러 영화에서는 여성 인물이 피해자가 되기 마련인데, 이 영화에서의 '복남'은 순식간에 피해자에서 가해자로 자신의 위치를 변화시킨다. 뿐만 아니라 '무도'라는 상징계적 질서로 가득 찬 공간/체제 역시 복남을 통해 전복시킨다. 이때 중요한 것은 복남이 '불가능한' 일을 해냈다는 점이다. 불가능한 것을 가능하게 해주는 것, 이것이 바로 이

* 동국대학교 국어국문학과 박사수료

영화가 '환상성'의 맥락에 놓일 수 있는 근거가 된다. 이 환상성은 주인공 복남에게 복수를 가능하게 해주며, 영화의 서사에 창조적인 매력을 불어넣는다. 그리고 관객은 이 환상성을 통해 복남의 살인에 열광하고 카타르시스를 느낀다.

그런데 이러한 '환상성'은 복남이 섬을 탈출하여 법의 질서로 가득 찬 공간에 들어선 순간, '기괴의 서사로 변질되고 만다. 영화는 이 지점에서 급속도로 힘을 잃는다. 이것은 '기괴의 서사가 가지는 미적 결함이자 이 영화가 가진 한계라고 할 수 있다.

(주제어 : <김복남 살인사건의 전말>, 핏진성, 환상성, 스릴러 영화, 복수극, 상징계적 질서, 경이, 기괴, 전복성, 여성 인물, 서발턴, 공간)

1. 스릴러 영화와 핏진성, 그리고 환상성

사실을 재현하는 리얼리즘적 관점은 영화나 소설 등의 서사물에서 오래도록 우위를 점해왔다. 경험적이거나 일상적인 현실의 재현이야말로 이야기에 요구되는 기본적인 요건이었기 때문이다. 중요한 것은 이 기본 요건이 모든 장르에 걸쳐 요구되었다는 것이다. 특히 우리가 살펴보고자 하는 스릴러 영화는 핏진성(verisimilitude)을 전제로 할 때 성공을 거둘 수 있는 대표적인 장르다. 대개의 스릴러는 관객의 공포 심리를 자극하기 위해 만들어지는데, 이를 위해서는 서스펜스를 유지시키는 것이 관건이다. 그리고 이 서스펜스는 의식되지 않은 채로 서사물의 생산자나 수용자의 의식 속에 받아들여지는 자연화(naturalization)의 과정을 거칠 때 그야말로 '자연스럽게' 유지된다.

성공한 스릴러 영화로 평가받는 <추격자>(나홍진)의 장면 하나를 떠

올려보자. 피해자 김미진(서영희 분)이 동네 구멍가게에 숨어들어 도움을 요청할 때, 무혐의로 석방된 연쇄살인범 지영민(하정우 분)은 담배를 사기 위해 하필 그 구멍가게에 들른다. 이 우연한 만남의 시퀀스는 후에 많은 논쟁을 불러일으켰는데 허문영은 “그냥 지나치기 힘든 우연과 작위”¹⁾들의 문제를 수면 위로 끌어올린다. “왜 하필이면 그때 지영민은 담배가 떨어졌을까. 또 왜 하필이면 그때 출동 명령을 받은 형사들은 차에서 낮잠을 자고 있었을까. (…중략…) 그녀는 상처투성이의 몸인데도 왜 가게 여주인에게 경찰에 신고만 부탁하고 119를 부르지 않았을까.”하는 것들은 그저 ‘우연’이라는 것이다. 이 우연을 통해 “숨막히게 질주하던 이야기가 갑자기 주춤”하며 서스펜스가 반감되는 현상은 관객으로 하여금 얼마나 사실적인 그럴듯함(plausibility)의 감정을 느끼게 하느냐의 문제, 즉 픽진성이야말로 스릴러 영화의 전제조건이라는 것을 보여주는 좋은 증거가 된다.

이 글에서 살펴보고자 하는 <김복남 살인사건의 전말>(이하 <김복남>)은 이러한 맥락에서 매우 독특한 영화다. 스릴러 영화의 옷을 입고 있으면서도 픽진성보다 환상성에 기대어 영화를 전개시키고 있기 때문이다. 다양한 층위의 환상성에 대한 논의들이 있지만 일반적으로 환상성은 초자연적 상황에 직면했을 때의 ‘망설임’(토도로프), 리얼리티를 전복시키는 특성(로지 잭슨) 등 미메시스의 서사 전통에 대한 반대급부로 상정되어왔다. 환상을 하나의 반사실을 설정하고 발전시키는 확장된 서사(어윈)로 보는 관점이나 실재적인 것과 충돌하고 그것을 위반(루스)한다고 보는 관점 등도 이와 궤를 같이 한다. 그러나 캐스린 흙의 주장처럼 환상과 미메시스는 문학 창작의 이면에 작용하는 “한 쌍의 충돌”으로 보았을 때 더 효과적이라는 특이성 또한 가지고 있다. 다른 사람들이 타

1) 허문영, 『최종 승리자는 괴물이다』, 『씨네21』, No. 651, 2008.05.08.

인의 경험을 공유할 수 있는 픽진성을 유지한 채 사건이나 사람, 상황, 대상에 대해 모방하려는 ‘미메시스의 욕망’과 놀이, 환영, 결핍된 것에 대한 갈망 등을 통해 주어진 것을 변화시키고 리얼리티를 바꾸려는 ‘환상의 욕망’은 서로 충돌하는 특징을 지니고 있다. 그럼에도 불구하고 그 둘은 “매우 밀접하게 상호 결합되어 있으며 쉽게 분리될 수 없다.”²⁾ 오히려 이 둘은 충돌하면서도 상호보완적인 관계인 것이다.

이러한 입장에 준거하여 살펴보았을 때, 〈김복남〉은 환상성을 매우 독특한 방식으로 소환하고 있음이 드러난다. 따라서 이 글에서는 〈김복남〉에 혼용되어 있는 미메시스와 환상의 두 기법을 ‘공간’과 ‘인물’이라는 요소에 초점을 맞추어 살펴보고자 한다. 이를 통해 매우 흥미로운 방식으로 환상성을 소환하는 이 영화의 특질을 헤아려볼 수 있을 것이다. 궁극적으로는 특수화된 영화 속 공간 ‘무도’ 안에서 ‘환상성’이 해내고 있는 역할은 무엇인지를 되짚어봄으로써 이 영화가 가진 가능성과 한계에 대해 검토해볼 수 있을 것이다.

2. ‘무도’라는 상징계적 질서의 공간

영화의 출발지는 현란한 네온사인 불빛들이 반짝이는 공간, 서울이다. 하지만 해원(지성원 분)은 그 속에서 결코 함께 ‘반짝’이지 못하는 인물로 묘사된다. 홀로 아파트에 거주하고, ‘은행’에 적을 두고 있는 도시적 인물인 해원은 하얀 블라우스와 H라인 스커트를 입고, 세련된 단발머리를 하고 있지만 홀로 기네스를 마실 수밖에 없는 고독한 인물이기도 하다. 겉은 화려하지만 결국 비정규직으로 일하고 있는, 그래서 늘 피곤한

2) 캐스린 홈, 한창엽 역, 『환상과 미메시스』, 푸른나무, 2000, 211쪽.

해원에게 도시는 무엇인가를 ‘부탁’하는 귀찮은 존재와도 같다. 옆 창구를 이용하라는 핏말 하나로 귀찮은 할머니의 부탁을 거절하는가 하면, 자동차 창문을 황급히 올려버림으로써 그 누구의 도움 요청도 차단시켜 버리는 것이 해원이라는 인물의 성격이다. 누구든 서울에서는 ‘그래도 된다.’고 생각한다. 왜냐하면 서울은 익명의 도시이며, 고립된 공간이기 때문이다. 카메라의 시선은 의도적으로 이러한 해원의 서울 생활을 스케치하는데 영화의 도입부를 할애하고 있다. 그래서 그녀가 무도로 들어선 순간, 무도의 평화로움은 서울이라는 삭막한 공간과 대비되어 더욱 강조되는 효과를 성취한다.

〈김복남〉은 여로형 구조의 화법에 충실한 영화다. 홍상수의 페르소나들이 현실을 등지고 통영(〈하하하〉)이나 파리(〈밤과 낮〉)로 떠날 때, 〈김복남〉의 해원은 “옛날에 금잔디 동산에 올라 메기 같이 앉아서 놀던 곳”, 무도로 떠난다. 홍상수의 인물들이 완벽하게 ‘공간의 내부에 들어서 있을 때, 해원이 철저히 ‘무도’라는 공간의 외부를 부유하는 모습을 보여준다는 점은 이 영화를 더욱 흥미롭게 만든다. 그리고 그것은 비단 해원이 무도에 도착했을 때 사람들이 해원을 향해 보여준 냉대 때문만은 아니다.

영화 속에서 ‘무도’는 개인을 사회 속으로 포섭시키는 상징계적 세계로 구현되어 있다. 상징계는 흔히 언어의 세계, 시니피앙의 세계로 정의된다. 또한 상징계는 주체 탄생 이전부터 “본질적이고 근원적인 차원”에서 주체와 무관하게 기능해온 세계이며, 무의미했던 것에 의미를 부여한 “선형적이고 초월적인 질서 체계이며 법칙”이기도 하다.³⁾ 영화 속 무도는 철저히 아버지의 세계이자 질서-그들만의-의 세계로 설정됨으로써

3) 이은애, 『무진기행의 정신분석적 독해』, 『한국현대문학연구』 제31집, 한국현대문학회, 2010, 353-354쪽 참조.

이러한 상징계적 면모를 보여준다. 이 상징계적 세계에서 아버지의 법과 질서에 순응하는 것이야말로 온전한 주체로 살아가는 방법이라는 것은 잘 알려진 사실이다. 그래서 “모름지기 여잔 남자 좇을 물고 살아야 편”하다는 동호 할매의 대사는 문제적이다. 동호 할매가 보여주는 뿌리 깊은 남근 숭배사상은 무도가 온전한 상징계적 세계임을 보여주는 단적인 증거가 될 수 있기 때문이다.

무도에서 힘쓰는 일을 할 수 있는 남성 인물, 만종과 철종이 권력의 우위를 점하는 것은 그리 놀라운 일이 아니다. 흥미로운 점은 이러한 ‘남성의 힘’을 이용해 헤게모니를 쟁취하고 있는 사람이 동호 할매라는 것이다. 동호 할매가 무도에서 해원을 추방하고자 하는 이면에는 그 ‘완전한’ 아버지의 세계를 온전히 보존하고자 하는 욕망이 숨겨져 있다. 지리적으로 완벽히 고립되어 있다는 점 때문에 이들의 세계, 혹은 체계는 그간 누구에게도 방해받지 않고 유지될 수 있었다. 그리고 그 상징계적 질서를 따르며 순응하고 있었던 동호 할매의 행동 이면에는 자신의 헤게모니를 유지하고자 하는 욕망이 내재되어 있다. 상징계적 질서는 하나의 자아로 설정된 주체가 받아들이고 순응해야 할 ‘대상’이기도 하기 때문이다. 이에 반해 해원은 도시의 인간상을 대표/재현(represent)하는 인물이므로, 자신들의 질서로 자리 잡힌 그 공간에 균열을 일으킬 수 있는 인물이라고 간주되는 것이다. 동호 할매가 서울 이야기를 극도로 싫어하는 모습이나 서울 이야기가 실린 사회교과서를 절벽 아래로 슬쩍 밀어버리는 시퀀스는 이를 잘 보여준다. 복남(서영희 분)도 해원에게 그러한 균열의 에너지가 있다고 믿는다. 해원은 어린 시절 복남에게 리코더를 가르쳐주고, 뽀뽀나 목욕을 함께 하던, 그러니까 유일하게 ‘친절한’ 인물이었을 뿐만 아니라, 손이 곱고 하얀 원피스를 입는 ‘서울’ 사람이기도 하다. 복남이 해원에게 끊임없이 편지를 쓰고 전화를 거는 것은 해원

이야말로 이 철벽같은 상징계적 세계로부터 자신을 구출해주고, 해원(解冤)하게 해줄 수 있는 인물이라는 기대 때문이다.

한편, <김복남> 안에서 감자를 캐는 복남의 모습은 흥미롭게도 소설 <감자>(김동인)의 여주인공 ‘복녀’와 오버랩 된다. 잠시 복녀를 떠올려보자. 복녀는 유난히 ‘도덕심’을 지니고 태어났지만 세상의 이치를 몸소 깨닫고 지배계급에 편승하는 인물이다. 자신의 몸을 앞세워 돈을 번다는 점에서 복녀는 환경이 인간의 존엄성을 얼마나 쉽게 훼손시킬 수 있는지를 보여주는 증거가 된다. 이렇듯 환경에 굴복해야만 하는 불쌍한 인물 복녀와 남다른 유대감으로 묶여있어야 할 사람은 바로 그녀의 남편이다. 그러나 복녀의 남편은 복녀의 성매매를 묵인하는 인물로 묘사된다. 그 묵인은 복녀가 왕서방이 휘두르는 낫에 찢려 죽었을 때조차 유지된다. 결국 <감자>에서 말하고자 하는 바는 복녀의 성매매와 죽음이 철저히 묵인될 수밖에 없는 ‘환경’과 그 운명론적 굴레를 벗어날 수 없는 ‘인간의 한계성’으로 집약된다.

<김복남>에서의 복남도 역시 이러한 ‘환경’에 의해 유린당하는 한 인물의 전형을 고스란히 보여주고 있다. 그런데, 그녀는 복‘녀(女)’가 아니라 복‘남(男)’이다. 왜일까? 영화에서 그녀와 대척점에 서 있는 인물은 해원이다. 서울의 대표자이자 재현자인 해원은 철저히 ‘여성성’을 가지고 있는 인물로 묘사된다. ‘하얀 원피스’를 입고 무도로 들어서는 ‘희고 깨끗한’ 해원에 비해 복남은 어떠한가. 아무렇지도 않게 해원의 무거운 가방을 들고, 억척스럽게 일을 하며, 게걸스럽게 밥을 먹는 그녀의 모습에 ‘여성성’은 전무하다. 시멘트를 개거나 감자 포대를 들 땀 차라리 남성적이다. 복남에게 남은 것이라곤 때때로 윤간을 당할 때만 필요한 생물학적 섹스뿐이며, 영화 속에서 여성성이라는 섹슈얼리티 자체는 아예 거세되어 있다. 그녀에겐 최소한 ‘인간답게 살 권리’조차 보장되어 있지 않

기 때문이다. 복남은 왜 이런 환경에 처하게 되었는가. 영화에서 이 상징계라는 견고한 질서는 어떻게 유지되는가. 영화는 이러한 상징계 내부의 환경을 집요하게 묘사하고 있어 눈길을 끈다.

3. 주체-되기의 욕망과 타자화(他者化)

“법이란 말여. 사람 사는 환경에 따라 달라지는 것이여.”라는 동호 할매의 대사처럼 복남을 둘러싼 환경은 이들이 사는 환경 ‘무도’만의 상징계적 질서로 가득 차 있다. 물론 이 안에서도 이러한 환경을 적극적으로 활용하고, 유지하려고 노력하는 인물들이 있다. 바로 남성인물들을 둘러싸고 있는 네 명의 할매-동호 할매, 순이 할매, 파주 할매, 개똥 할매-들이다. <김복남>에서 이들 다수가 형성한 침묵의 카르텔은 복남이 철종에게 성폭행을 당하거나 만중에게 물리적 폭력을 당할 때에도, 연희가 만중에게 성적 학대를 받을 때에도 결코 깨어지지 않는다. 김복남의 대사, “여긴 알아도 모르는 거여.”처럼 오히려 연희의 죽음 뒤에 그들의 카르텔은 더욱 공고해진다.

자세히 들여다보면 <김복남> 속 네 할매의 연대의식은 실로 놀라울 정도다. 앞 다투어 경찰에게 연희의 죽음을 위증하는 장면을 떠올려보자. 그들은 마루에 전형적인 방관자의 모양새로 줄지어 앉아있다.(연희가 죽었을 때도, 그들은 비슷한 모양새로 복남을 빙 둘러싸고 서 있다.) “나도 요렇게 조렇게 따지고 보면 연희 큰 할미여.”라고 말하는 장면이나 “우리 조카”(만중-필자)가 착하다고 이구동성으로 외치는 할매들의 대사는 무척 의미심장하다. 친척이라는 혈연관계로 묶였을 때, 이 할매들은 무리 없이 남성들과의 연대를 이루어낼 수 있는 것이다.



그림1 (좌: 연희의 죽음에 땅바닥에 주저앉은 복남, 우: 연희와 복남을 내려다보는 할매들.)



그림2 (마당에 주저앉은 복남을 내려다보는 할매들과 연희의 죽음에 대해 조사 나온 경찰.)

이 장면을 통해 네 할매들이 -오로지 남성만이 정당한 주체인- 무도에서 어떻게 주체되기, 혹은 동일자로 환원되기를 욕망하는지 읽어낼 수 있다. 이들이 주체와의 동화를 욕망하고 있을 때, 바닥에 털썩 주저앉아 있는 복남은 이들과 대조를 이루어 묘한 미장센을 연출해낸다. 특히 할매들이 복남의 위에서 복남을 내려다보는 존재로 군림하고 있다는 것은 이들의 시선에도 명백히 드러난다. 이때 복남은 그들만의 연대에 속하지 않았으므로, 복남을 향한 내려다봄, 즉 착취와 학대는 정당화된다. 무도의 질서와 규범이 지속적으로 유지될 수 있는 기반에는 복남을 향한 철저한 타자화(他者化)가 자리하고 있었던 것이다. 따라서 무도에는 다음과 같은 인물 계층도가 성립한다.



그림3. <김복남 살인사건의 전말>에 드러난 인물 계층도.

이 도표에서 네 할매의 위계질서에 주목해보자. 네 할매는 만중을 떠 받들면서 나름의 질서를 만들어 가는데 앞장서는 인물들이다. 특히 동 호 할매를 제외한 세 명의 할매들은 늘 그들의 ‘형님’, 즉 동호 할매에게 쫓쫓맨다. 그러나 그들이 신뢰하고 존경해 마지않았던 동호 할매조차 주체-되기에는 실패한 인물이다. 그녀는 복남에게 살해의 위협을 당하는 순간에도 애타게 ‘남자들’만을 기다린다. 최후의 순간에조차 늘 자신을 구원해줄 구원자, 즉 만중이 필요한 셈이다. 주체-되기가 애초에 불가능 했던 ‘아버지의 세계’ 무도에서, 이들의 주체를 향한 욕망은 어찌면 당연 한 결과를 맞았는지도 모른다.

무도에서 주체-되기의 가능성을 지닌 것은 남성 인물뿐이다. 그런데 그 남성들은 과연 온전한 주체라 할 수 있는가. 이 영화는 흥미롭게도 이런 남성 주체들을 불쌍하거나 모자라거나 아예 미쳐버린 인물로 묘사 하고 있어 눈길을 끈다.

섬에서 가장 건실한 노동력을 자랑하는 만중은 가부장적 인물의 전형 이다. 힘쓰는 일은 남자가 해야 된다고 생각하는 네 할매는 만중에게 앞

다투어 가부장의 지위를 부여한다. “만종이 없음 우린 다 죽으께.”라는 대사가 이를 입증한다. 이런 절대적 존재인 만종은 자신의 처 복남을 무시하거나 때리는 일을 다만사로 자행한다. 동생 철종이 복남을 종종 겁탈해 왔다는 것을 알기에 복남을 향한 그의 학대는 더욱 가혹해진다. 그런데 여기에서 주목할 점은 만종이 복남을 성적으로 학대하는 방식의 특이성이다. 영화에서 만종이 복남에게 직접적으로 성적 접촉을 시도하는 장면은 묘사되지 않는다. 오로지 몸 파는 여자인 미란을 불러 자신의 성적 욕구를 해결할 때, 간접적으로 복남을 학대하는 방식을 취하는 것이다.⁴⁾ 이러한 학대는 어린 딸 연희에게 매니큐어를 사줌으로써 절정에 이른다. 어린 연희가 만종으로 하여금 성적 학대를 받는다는 사실⁵⁾과 연희가 자신처럼 될지도 모른다는 공포는 복남에게 이중, 삼중으로 힘든 억압으로 작동한다. 모순적인 것은 자신의 동생 철종이 복남에 의해 죽임당한 것을 알았을 때 만종이 내뱉었던 말이다. “넌 나한테 한 번도 정을 준 적이 없어. 내 몸은 벌레 취급하고, 니 년 몸덩어리는 돌덩어리여.”라는, 복남을 향한 대사는 마치 그가 피해자인 듯한 인상을 준다. 특히 복남이 칼을 펠라치오할 때 보인 만종의 반응도 그 연장선상에 있다. 복남을 향한 폭력과 학대가 사실은 사랑을 얻지 못한 불행한 남자의 복수심으로 묘사되는 것이다.

4) 이때 만종은 미란에게 “소리 질러, 소리 지르랑께 이년아”라며 욕박지른다. 아마도 복남이 방문 앞 마루에서 밥을 먹고 있는 것을 만종은 마루에 짐작했을 터다. 남편이 다른 여자와 성관계를 갖는데도 아랑곳 않고 껏꿏이 앉아 밥을 먹던 복남에게 동호 할매는 “저 소리 들으면서도 밥이 넘어 가냐”고 힐난한다. 이는 복남을 향한 학대의 한 방식으로 읽힌다.

5) 만종은 연희가 자신의 친딸이 아니라고 생각한다. 복남이 마을 전체 남자들에게 윤간을 당했기 때문에 복남의 딸이 누구의 자식인지 모른다는 것이다. 이로써 만종은 복남을 학대하는 것을 정당화한다. 한편 만종이 자신을 사랑해주고 아껴준다고 생각하며 기뻐하는 연희의 모습은 엘렉트라 콤플렉스의 전형으로 보인다.

형 만종과 함께 어린 시절부터 복남을 겁탈해온 철종은 약간 모자란 머리를 가졌다. 그것이 늘 환각제인 ‘맹꽁이잎’을 씹고 다녀서인지, 선천적 이유인지는 확인할 바 없다. 오로지 그의 머리는 성욕으로 가득 차 있으며, 도통 이성적 절제라는 것을 알지 못한다. 그래서 형의 여자도 무자비하게 겁탈할 뿐만 아니라, 복남이 도망치려다 붙잡혀 섬이 발각 뒤집어졌을 때조차 미란을 끌고 가 자신의 성욕을 채우기에 급급하다. 재미있는 것은 그가 해원을 겁탈하려 했을 때 보여준 의외의 반응이다. 해원을 겁탈하려 한다는 것을 눈치 챈 복남이 철종을 협박하자 그는 ‘맹꽁이’처럼 순순히 물러나는 태도를 보이는 것이다. 아마 철종이 지속적으로 ‘맹꽁이잎’을 씹었다면 치매 할배처럼 되었을 것이다.

섬의 유일한 ‘늙은’ 남자, 치매 할배는 섬 남자들이 모두 죽었을 때에 혼자만 살아남은 인물이다. 그래서 치매 할배는 섬 할배들의 성욕을 채워주기 위한 노리개 노릇까지 해야 했다. 이런 설정은 복남이 단순히 ‘여성’이라서 그런 억압을 당한 것이 아니라, 무도라는 섬 안에서는 누구든 필요에 의해 ‘복남’과 같은 존재가 될 수 있음을 시사하는 것이기도 하다. 만종이 해원에게 “너도 똑같이 만들어주랴?”라고 으박지르는 장면도 이의 연장선상에서 해석될 수 있다. 즉, 이 섬에서 복남과 같은 존재였던 치매 할배가 살아남는 유일한 방법은 아예 미쳐버리는 것이었다. 동호 할배가 온전한 주체로 거듭나기 위해 아버지의 질서, 무도의 질서를 받아들이고 순응하면서 살아가는 인물이라면 이 치매 할배는 이 질서를 받아들이지 않고 상상계에 머무르려는 인물이다. 이러한 상상계에 머무르려는 인물은 정신증 등의 병적인 증상을 가지고 있으며, 상징계적 질서에 순응함으로써 치유된다고 보는 것이 정신분석학이라면 <김복남>은 이 지점에서 아주 흥미로운 사례를 보여준다. 아버지의 세계, 상징계의 세계에서 주체들이 행하는 철저한 타자화를 견뎌내려면 복남처럼

림 마치못해 순응하거나, 치매 할배처럼 미쳐야 한다고 말하고 있는 셈이기 때문이다. 하지만 순응하는 듯 보여졌던 복남도 이내 치매 할배와 마찬가지로 ‘미치는’ 방법을 택한다. 그리고 복남의 광기는 치매 할배의 그것과 완전히 다른 방향으로 발현된다.

4. ‘경이’의 서사, 그리고 환상성을 통한 질서의 전복

서구의 형이상학은 이분법적 대립항- 남/녀, 의식/무의식, 정상/ 광기, 정신/육체, 미메시스/환상-을 통해 전자에는 특권을 부여해왔을 뿐만 아니라, 후자를 전자의 오염된 형태라고 치부하고 억압해왔던 것이 사실이다.⁶⁾ 그런데 남성 인물들 역시 제대로 된 주체로서의 삶을 영위하지 못한 무도에서, 오로지 주체로 거듭나는 것은 모순적이게도 복남이다. 점층적으로 강화되는 억압과 분노를 꺾으려던 복남은 감자를 캐다 말고 태양을 쬐려보기 시작한다. 그리고 마치 뫼르소(까뮈, 『이방인』)처럼 ‘너무 눈부신 태양을 계기 삼아 살인을 시작하게 된다. 이 순간은 복남이 피해자의 입장에서 가해자의 입장으로 자신의 위치를 전복시키는 순간인데, 이때 비로소 상징계적 질서로 유지되었던 무도는 광기로 가득 찬 공간이 된다. 바로 이 광기로부터 출발하여 영화는 환상성의 영역으로 들어선다.

토도로프에 따르면 어떤 텍스트가 ‘환상’이라고 간주되기 위해서는 자연적인 것과 초자연적인 것 사이의 망설임⁷⁾이 있어야 한다. 바로 이러

6) 김성곤 외, 『탈구조주의의 이해-데리다, 푸코, 사이드의 문학기론』, 민음사, 1990, 21쪽 참조

7) 토도로프가 언급한 ‘망설임’이란 자연적인 법칙 내에 존재하는 사람이 초자연적 양상을 가진 사건에 직면해서 체험하는 애매한 지각을 일컫는다. 토도로프에 따르면 환

한 망설임과 지체(hesitation)가 동반되는 순간, 텍스트는 기괴한 것이 되거나 경이로운 것이 된다. 잠시 토도로프가 ‘환상’을 나누는 방식을 끌어와 보자. 그는 ‘환상’을 초자연적인 사건을 설명하는 방식에 따라 나눈다. 초자연적인 사건을 초자연적인 방식으로 납득시킨다면 그것은 ‘경이’의 서사가 되는 것이고, 자연적인 방식으로 설명한다면 그것은 ‘기괴’의 서사가 되는 것이다. 이를 도표화하면 다음과 같다.

기괴	환상	경이
초자연적 사건이 '자연적인 방식'으로 서술됨(논리적)	← 둘 사이의 망설임 →	초자연적 사건이 '초자연적 방식'으로 서술됨 (비논리적)

복남이 초인적인 힘을 발휘하여 무도의 사람들을 죽이는 과정은 스틸러 영화의 관습적 성격에 위배된다. 일반적으로 스틸러물에서 여성은 피해자, 남성은 가해자로서의 위치를 공고히 해왔기 때문이다. 그럼에도 <김복남>은 이 미스테리한 사건, 논리적으로 설명될 수 없는 사건에 ‘자연적인 설명’을 부여하지 않음으로써 ‘경이’의 서사를 지향한다.

로지 잭슨은 토도로프의 방식을 끌어와 ‘옛날 옛적에……있었다.’와 같은, 동화를 시작하는 전통적인 공식 어법을 반복하는 것을 경이의 서사로 보았으며, 여기에는 주로 동화, 로망스, 마술, 초자연주의 서사물이 속한다고 설명한다. 이러한 경이의 서사와 <김복남>은 주제의 측면에서 크게 달라 보이지만 그럼에도 불구하고 몇 가지 유사한 특질을 가지고 있어 눈길을 끈다. 로지 잭슨에 의하면 경이의 서사에서 서술자의 목소리는 사건들을 향한 절대적인 확신과 확실성을 지닌다. 서술자의 목소리는 완결된 사건에 대해 ‘완전한 지식’을 가지고 있으며, 이야기를 하고

상은 독자와 작중인물의 ‘망설임’ 동안에만 유지된다고 보았다. 츠베탕 토도로프, 이기우 역, 『환상문학서설』, 한국문화사, 1996, 148-149쪽 참조.

있는 서술 행위 자체는 부정되는 것처럼 보인다. “이야기는 단지 일어난 일들의 확고한 ‘진짜’ 판본을 재생산하는 것일 뿐”⁸⁾이라는 것이다. 이 영화가 김복남 살인사건의 ‘전말’이라는 타이틀을 달고 있다는 점에서 짐작할 수 있듯이 이 영화의 서술자는 완결된 사건에 대해 ‘처음부터 끝까지 일이 진행되어 온 경과’를 밝히고 있다. 그리고 이것은 경이의 서사가 지닌 특질과도 일맥상통하는 부분이다. 한편 경이의 서사는, 이러한 절대적인 서술자의 태도 때문에 독자의 참여를 위축시킨다. 결말이 이미 오래 전부터 예정되어 있었음을 암시하는 것도 하나의 특징이다. 그래서 대개 동화는 “그리하여 그들은 그후로 행복하게 잘 살았다”이거나 이것의 변형일 수밖에 없는 결말을 갖는다. 이러한 특징은 〈김복남〉에서도 어김없이 반영된다. 〈김복남〉을 본 관객들은 어떤 추측을 하거나 어떤 예상을 하기보다는 서술자가 정해놓은 루트대로 반응하는 태도를 보인다. 관객이 능동적으로 투입할 여지가 철저히 봉쇄되어 있는 것이다. 게다가 〈김복남〉 살인 사건이 어떠한 방향으로 흘러가리라는 것은 복남이 태양을 찌려보기 시작한 순간부터 이미 예정되어 있다. 그래서 로지 잭슨은 주인공과 마찬가지로 독자도 하나의 “예상되는 패턴을 재연하는 사건들의 단순한 수용자”⁹⁾에 불과하다고 역설했는데 이는 〈김복남〉을 향한 관객의 반응을 통해서도 확인할 수 있다. 〈김복남〉은 구조 자체에서부터 서술자의 태도, 관객의 반응에 이르기까지 경이의 서사를 지향하고 있는 것이다.

이 영화의 매력이 탄생하는 것은 이 지점에서부터다. 전술했다시피 대부분의 관객은 국내 스릴러 영화에서 가해자의 위치에 남성인물이 위치하는 것이 필진성의 관점에서 자연스럽다는 것을 알고 있다. 〈살인의

8) 로지 잭슨, 서강여성문학연구회 역, 『환상성-전복의 문학』, 문학동네, 2001, 49쪽.

9) 로지 잭슨, 서강여성문학연구회 역, 『환상성-전복의 문학』, 문학동네, 2001, 50쪽.

추억)이나 <추격자>류의 영화에서 대부분의 가해자는 남성 인물로 상정되어 있거나 묘사된다. 황혜진은 이러한 한국의 스릴러 영화에서 “가부장적 자본사회에서 주체로 호명 받는 데 실패한 남성에게 의해 자행되는 타자에 대한 폭력이 재현의 소재”¹⁰⁾가 되고 있는 현상에 대해 지적하면서, 이러한 남성 중심적 서사가 매우 흥미롭다고 덧붙인다. 특히 황혜진은 <친절한 금자씨>, <오로라 공주>(방은진), <세븐 데이즈>, <심야의 FM> 정도가 “여성이 문제를 풀어가거나 거기에 참여하는 스릴러 영화”¹¹⁾라고 손꼽는다. 대부분의 스릴러 영화에서 여성은 희생자일 뿐 “주도적으로” 문제를 해결하지 않는다는 것이다. 그러나 이들을 가해 피해의 이분법으로 나누어 살펴본다면 <세븐 데이즈>와 <심야의 FM>은 여성이 사건에 주도적으로 참여해 문제를 풀어간다고보다는 희생자의 입장에서 서스펜스를 취하는 편에 가깝다. <세븐 데이즈>의 한숙희(김미숙 분)는 ‘가해자’의 입장에서 사건을 풀어가지만 그 ‘가해’의 대상이 되는 것은 자신의 딸을 죽인 진짜 가해자 정철진이 아니라 유지연(김윤진 분)에 가깝기 때문이다. 영화는 주인공 유지연의 피해자적 심리에 기대어 서사를 이끌어가는 스릴러의 전형을 보여준다. <심야의 FM>도 마찬가지다. 주인공 고선영(수애 분)은 범인 동수(유지태 분)에 쫓겨 영화를 이끌어간다. 즉, 이 두 영화는 <살인의 추억>에서 박두만(송강호 분)이나 서태운(김상경 분)이 범인을 찾으며 사건에 접근해가는 방식이나, <추격자>에서 엄중호(김윤석 분)가 지영민(하정우 분)의 실체에 접근해

10) 황혜진, 『스릴러 영화의 남성 중심적 서사에 대한 비평적 접근: <아저씨>와 <악마를 보았다>를 중심으로』, 『만화애니메이션연구』통권 제22호, 한국만화애니메이션학회, 2011, 66쪽.

11) 황혜진, 『스릴러 영화의 남성 중심적 서사에 대한 비평적 접근: <아저씨>와 <악마를 보았다>를 중심으로』, 『만화애니메이션연구』통권 제22호, 한국만화애니메이션학회, 2011, 67쪽.

가는 과정과 판이하게 다른 서사구조를 보여준다. 〈살인의 추억〉에서 두 형사나 〈추격자〉의 엄중호는 영화의 서사를 위한 조력자에 가깝지만 〈세븐 데이즈〉의 유지연이나 〈심야의 FM〉의 고선영은 명백하게 ‘피해자’라는 사건의 한 축을 담당하고 있는 인물들이다. 그럼에도 불구하고 이 두 편의 영화에서 여성 인물은 그 어떤 ‘주도적인’ 힘을 발휘한다기보다 피해자의 입장에서 가해자가 설정해놓은 상황 속으로 끌려가는 편에 가깝다.

그에 반해 〈친절한 금자씨〉나 〈오로라 공주〉는 피해자였던 여성 인물이 가해자로 변모해 사건을 주도하는 흥미로운 과정을 잘 보여주고 있다. 따라서 〈김복남〉은 이러한 유형에 견주어보면 〈오로라 공주〉나 〈친절한 금자씨〉류에 가깝다. 그런데 〈김복남〉이 펼치는 ‘경이’의 서사는 일반적인 스릴러 영화가 가진 장르적 팝진성에 위배되므로, 관객으로 하여금 망설임과 지체를 동반시킨다. 스릴러의 장르적 관습과 그것에 대한 위배의 상호작용은 〈김복남〉을 ‘환상성의 영역’으로 이끄는 추동력이 되는 것이다. 복남의 복수극이 창조적이고 매력적인 힘을 지니게 되는 것도 이 때문이다. 이 환상성을 통해 복남은 남/녀라는 기존의 대립항을 철저히 전복시켜버린다. ‘여성’인 복남이 남성보다 더 강한 힘을 발휘하게 되는 것이다. 복남이 휘두르는 낫을 피해 도망치던 동호 할매는 애타게 ‘남자들’을 기다리지만, 복남이 펼치는 한낫의 낫질은 그 ‘남자들’조차 어찌해볼 도리 없는 초인적 힘을 발휘한다. 철종의 머리가 힘 없이 베어지고, 만종이 입에 문 칼에 고통스럽게 찢려나갈 때, 대중은 철저히 전복된 이들의 관계에 환호한다. 여기에 ‘자연적인 방식’의 부연은 필요 없다.

특히 ‘환상’이 지닌 전복성은 그들만의 질서와 규칙마저 바꾸어버린다. 복남이 광기에 휩싸여 무도를 핏빛으로 가득 메운 순간, 그러니까

‘행동한다, 고로 나는 존재한다.’는 명제에 따라 스스로 주체로 거듭나는 순간, 복남은 비동일자도 아니며, [-male]도 아니게 된다. 상징계적 질서에 순응하며 살았음에도 주체로 거듭나지 못했던 복남의 주체성이 비로소 회복되는 아이러니를 보여주게 되는 것이다. 그래서 이때 복남의 광기는 차라리 ‘정상적’으로 보이는 효과를 낳는다. 복남이 무도를 삼십 년 만에 벗어났을 때, 복남을 육지까지 태워다준 사공은 “그 작은 섬에 틀어박혀서 아직까지 제정신이여?”라고 묻는다. 이 말은 복남의 광기가 차라리 ‘정상’에 가까움을 보여주는 하나의 증거가 될 수 있다. 이런 맥락에서 복남의 광기는 치매 할배의 그것과 철저히 다르다. 치매 할배의 ‘정상’이 아닌 정신상태가 결과적으로 체제에 순응하는 결과를 낳아버렸다면, 복남을 둘러싼 일련의 환상성은 체제를 전멸시키고, 전복시켜버리는 엄청난 파워를 지니게 되는 것이다. 관객이 복남의 복수극에 열광하는 이유는 바로 이러한 환상의 전복성이 가져다주는 카타르시스 때문일 것이다.

로지 잭슨은 환상에 ‘전복’의 기능이 있다고 역설했다. 특히 환상은 “한계들, 한계 짓는 범주들과 그것들이 투영된 분해작업”¹²⁾에 몰두하게 되는데, 그것은 리얼리티를 하나의 일관된 단일 관점의 실체로 보는 지배적인 철학적 전제를 “전복”시키는 힘이 된다는 것이다. 즉, 환상은 불가능하고 비가시적인 것을 수면 위로 끌어올려, 그것을 가능하게 하고 눈에 보이게 만드는 힘을 가지고 있다. 중요한 것은 환상이 불가능, 비사실, 무명, 무정형, 미지, 비가시의 영역에 있으면서도 현실을 바탕에 두고 있다는 것인데, 이때 ‘현실’이라는 억압적 상황은 복남의 살인을 정당화해준다. 한없이 순종적이고 미련했던 복남이 너무도 견고해보였던 그들만의 질서를 깨뜨리는 순간, 즉 불가능을 가능케 한 순간, 바로 이

12) 로지 잭슨, 서강여성문학연구회 역, 『환상성-전복의 문학』, 문학동네, 2001, 67쪽.

순간이 영화에서 ‘환상성’이 소환되는 순간이다.

이를 앞서 언급한 <오로라 공주>의 경우와 비교해보자. <오로라 공주>의 여주인공 정순정(엄정화 분)은 복남과 비슷한 상황에 처해있는 인물이다. 김복남이 남편과 마을 ‘친척’들에 의해 딸을 잃었다면, 정순정은 주변 사람들의 ‘방관’에 의해 딸을 잃은 상황이다. 피해자가 가해자가 되고, 가해자가 피해자가 되는 설정을 통해 관객으로 하여금 ‘분노’와 ‘공감’을 이끌어내는 영화적 주제도 비슷하다. 그런데 이들은 전혀 다른 방식으로 복수극을 진행한다. ‘김복남’이 광기에 휩싸여 무자비하게 살인을 행할 때, ‘정순정’은 이성적으로 살인을 계획하고 집행한다. 특히 수사팀을 혼란에 빠뜨리며 각기 다른 수법으로 살인을 하는 모습은 정순정이 극도로 ‘이성적으로’ 행동하고 있음을 보여주는 증거가 된다. 이것은 두 여성 인물의 성격 차이로도 해명될 수 있겠으나, 이들이 처해있는 환경과 공간의 차이를 원인으로 꼽는 편이 더 논리적이다. ‘서울’이라는 공간에 살고 있는 정순정의 복수극과 자신을 배척하는 일가친척 외엔 아무도 없는 섬, ‘무도’에 살고 있는 김복남의 복수 방법이 결코 같을 수는 없다. <친절한 금자씨>의 금자에게 많은 동조자들이 있었기에 금자의 복수가 가능했다면, <오로라 공주>의 정순정에게는 자신의 복수를 완성시켜준 남편이 있었다. 애써 정신이상자의 행세를 하며 자신의 딸을 죽인 진짜 범인이 갇힌 감호소에 들어간 정순정에게 형사 남편이 건넨 것은 면도칼이다. 정순정은 남편이 건네 준 칼로 무사히 진짜 범인 흥기범을 죽이고 복수를 마칠 수 있었다. 이런 맥락에서 이들의 복수는 필진성에 위배되지 않는다고 할 수 있다. 그러나 복남에겐 아무도 없다. 영화가 ‘미지’와 ‘불가능’의 세계 ‘무도’를 끊임없이 스케치하는 것은 복남 혼자만의 힘으로는 체제를 뒤집을 수 없다는 것을 보여주는 증거와도 같다. 무도는, 동호 할매에겐 “열 다섯에 시집와갖고” 계속 살았던 곳이고,

해원에겐 휴식을 기대할 수 있는 고향과도 같은 곳이지만 복남에겐 고립된 감옥이나 다름없다. 그래서 복남은 그 고립된 상징계적 질서 속에서 “알아도 모르는 척” 살아갈 수밖에 없는 것이었으며, 그것을 뒤집기 위한 원리로 환상성이 소환되었던 것이다.

5. 서발턴과 '기괴'의 서사

그렇다면 우리의 복남이 미치지 않고 견뎌내는 또 다른 방법은 없었을까? 영화에서는 그 억압을 레즈비어니즘을 통해 극복하고자 한다. 해원과 함께 목욕을 하게 된 복남이 해원의 젓가슴을 움켜쥐는 장면이나 “놀랐잖아, 흑시나 하고.” 라고 대꾸하는 해원의 모습은 이들의 관계에 무엇인가가 있음을 시사한다. 그리고 그 ‘무엇인가’는 레즈비어니즘이었음이 곧바로 해명된다. 귀엽다는 듯이 복남의 볼과 입술에 뽀뽀를 하는 해원의 어린 시절 모습이 플래시백으로 등장하는 것이다.

복남이 꿈꾸는 연대는 이러한 유년 시절의 아련한 동성애적 감각에서 비롯된다. 이 동성애적 감각을 보다 폭넓게 이해하기 위해 신경숙의 소설 『바이올렛』을 떠올려보자. 이 소설에서 여주인공 ‘오산이’가 어린 시절 미나리 군락지에서 함께 목욕을 하고, 젖은 옷을 말리며 서로의 몸을 쓰다듬는 남애를 떠올리는 순간은 늘 지나치게 상처받거나 지쳐있는 순간이었다.¹³⁾ 그녀는 동성애를 통해 다른 이와 유대를 꿈꿨고, 그것을 통해 자신이 회복될 수 있을 것이라 믿었던 것이다. <김복남>의 복남도 오산이와 다르지 않다. 복남은 어린 시절 함께 뽀뽀를 하고 목욕을 즐기던 해원이라면 자신과 진심으로 소통하고 유대할 수 있을 것이라 믿었

13) 신경숙, 『바이올렛』, 문학동네, 2001.

다. 그리고 이러한 동성애적 감각은 사람과 사람 사이의 유대를 통해 훼손된 주체성을 치유하고자 했던 ‘오산’이나 ‘복남’에게 어찌면 ‘유일한 인간애’이기도 했다.

영화에서 복남에게 소통과 연대를 가능하게 해주는 도구는 다름 아닌 리코더다. 리코더를 부는 해원을 신기하게 바라보는 복남과 그런 복남에게 리코더를 내미는 해원의 모습의 풋풋한 모습은 영화에서 꽤 흥미로운 부분이다. 이때 자신의 침을 닦지도 않고 곧바로 리코더를 입에 무는 복남에게 해원은 더럽지 않느냐고 묻는다. 여기에서의 ‘침’¹⁴⁾은 전형적인 아브젝시옹(abjection)이다. 상징계적 체계를 어지럽히거나 정체성에 혼란을 주는 것들, 혹은 경계나 규칙을 무시하는 것, 즉, “거부된 타자성”은 아브젝시옹이 된다. 따라서 질서화된 체제는 자기 스스로를 유지하기 위해 늘 아브젝시옹을 배제하고 경계한다.

영화에는 또 하나의 아브젝시옹이 등장한다. 시간을 잠시 건너뛰어 경찰서 감옥 안에서의 해원과 복남을 떠올려보자. 이때 해원은 피 범벅이 된 리코더로 〈메기의 추억〉을 연주한다. 리코더를 연주하는 해원의 손길에 복남의 손길이 겹치면서 클로즈업되는 것은 바로 마구 범벅이 된 피다. 피 역시 대표적 아브젝시옹의 하나인데, 영화 안에서 이 아브젝시옹은 이들을 하나로 이어주는 수단이 된다. 즉, 체제에서는 배제당하고 타자화되었지만, 이들의 연대에는 필수적이었던 요소가 바로 아브젝시옹인 것이다. 상징계적 질서의 세계에서 그 질서에 흠집을 내는 아브젝시옹이 결국 추방될 수밖에 없다는 점을 상기해보면 애초에 이들의 연대는 성공할 수 없는 것이었다. 그래서 해원과 복남의 연대는 일방향

14) 피, 토사물, 타액, 담즙, 고름, 땀, 눈물, 월경, 정액 등 신체의 견고성을 폭파시키는 것을 칭하는 말로 주로 사용된다. 엘리자베스 그로츠, 임옥희 역, 『뢰비우스 띠로서 몸』, 여이연, 2001, 371쪽 참조.

의 소통으로 차단된다. 해원에게 발송된 복남의 편지는 늘 묵살 당하며, 전화 역시 불친절하게 끊긴다. 중국에는 해원 역시 할매들처럼 “알긴 내가 뭘 안다 그래”라고 소리치며 침묵의 카르텔에 동참한다. 늘 소통을 갈구하고 유대를 희망했던 복남이 해원에게 “넌 너무 불친절해”¹⁵⁾라고 말했을 때, 그 안에는 제법 많은 의미들이 함축되어 있는 것이다. 해원에게 죽임을 당하고서야 비로소 해원과 ‘함께’ 무엇인가를 할 수 있었던 복남의 현실은 그 비극성을 극대화시킨다.

영화에서 복남과의 연대가능성이 높았던 것은 오히려 다방 레지였던 미란이다. 복남과 미란은 닮은 구석이 많다. 영화상에서 그녀들은 서발턴, 즉 하위주체로 묘사되기 때문이다. 서발턴은 식민지적 상황에 등장하는 개념이었다. 하지만 영화에서 복남은 ‘무도’라는 남성 질서가 다스리는 식민지의 피지배자와 다르지 않게 묘사되며, 미란 역시 자본주의라는 지배 체제 하에 놓인 것처럼 묘사된다. 이들은 애초에 이들을 둘러싼 지배의 이데올로기와 억압의 굴레를 떠날 수 없는 서발턴들이기 때문이다. 그렇다면 스피박의 유명한 화두로 돌아가 생각해보자. 과연 영화 속에서 이들 서발턴은 말할 수 있었는가? 복남이 도움의 손길을 내밀었을 때, 자기 자신이 사회적 약자임에도 불구하고 그 도움을 거절하지

15) 영화에서 〈친절한 금자씨〉에 대한 패러디는 심심찮게 찾아볼 수 있다. 해원에게 불친절하다고 말하던 복남은 자신을 물으로 나올 수 있게 도와준 사공을 뒤로 하며 “참 친절한 사람도 다 있네.”라고 되뇌인다. 〈친절한 금자씨〉의 금자(이영애 분)가 했던 독특한 아이쉐도우 화장법을 복남이 따라하는 것도 흥미롭다. 물론 물 생활을 해보지 않은 복남이 해원의 옷을 입고 신발을 신고, 가방을 들고 나오는 과정에서의 어수룩함으로 해석할 수도 있겠지만 〈친절한 금자씨〉에서 금자가 섬뜩한 레드 아이쉐도우로 눈화장을 하고 나타나 “친절해 보일까봐.”라는 대사를 던지는 장면과 오버랩 시켜보는 편이 훨씬 흥미롭다. 물으로 나온 복남은 자신에게 불친절한 세상에 맞서기 위한 방편의 하나로 푸른 아이쉐도우와 붉은 립스틱을 바른 것이다. 뱃사공의 도움을 거절하고 애써 당당한 척 물으로 내려서려는 복남의 모습이 이를 증명해 준다.

않는 미란의 모습은 해원과 비교할 때 상당히 차이가 크다. 하지만 아쉽게도 미란은 해원이 가진 그 어떤 주체적 힘도 가지지 못한 인물이다. 도시의 표상이자 대표자인 해원과 달리, 미란은 그저 몸을 파는 서발턴으로 묘사될 뿐이다. 따라서 복남과 동급의 지위를 가진 미란은 영화 안에서 복남을 도울 수 있는 별다른 힘을 확보하지 못했으니, 결국 그녀의 '말하기'는 실패한 셈이다.

그렇다면 복남의 '말하기'는 성공적인가? 주인공은 절대 죽지 않는다는 몇몇 스릴러 영화의 생존법칙을 구현하듯 복남은 그 어떤 '위기'도 없이 모두를 '무사히' 죽이지만, 무도를 벗어남과 동시에 그 파괴적인 힘은 소멸되고 만다. 즉, 환상성의 공간으로 탈바꿈한 무도를 벗어나 철저히 '법의 질서'로 포장된 경찰서라는 공간에 들어서자, '환상성'은 이내 굴복당하고 마는 것이다. 뜬금없이 깨어난 경찰관이 복남을 '이성의 표상'인 총으로 쏘아 상해를 입히는 장면이나, 갑자기 힘을 발휘한 해원이 리코더로 복남의 목을 찢러 죽이는 장면은 이러한 '이성'에 의한 '광기'의 제압에 다름 아니다. 이때 그 어떤 광기와 환상성의 힘을 보여주었던 복남의 복수는 이성의 영역으로 급속도로 편입되어버린다. 그리고 그 편입의 과정은 '환상성'을 '자연적인' 질서 안에서 설명하려는 '기괴의 서사'로 변질시키고 만다. 전복적이고 위력적인 환상성의 힘이 이성적이고 합리적인 영역으로 유입되어 버리고 마는 것이다. 이 과정은 몽유록의 서사 구조와도 닮아 있어 눈길을 끈다. 본래 몽유록이 이상과 현실 사이의 모순이 심화된 데에서 출발해, '몽유 세계'라는 가상적 공간을 통해 현실의 울분을 토로하는 독특한 '환상'의 양식을 창조했다는 점을 상기해보자. 이때 몽유록은 '꿈'을 통해 환상성을 구현하고 그 꿈에서 깨는 과정을 통해 현실로 돌아오는 구조를 취하는데, 이 영화는 마치 '꿈에서 깨어나는' 과정과도 같이 복남의 복수가 허무하게 죽음으로 마무리되는 과정을 보여

춤으로써 결국 현실 세계로 돌아온다. 영화의 서사가 이 부분에서 급작스럽게 힘을 잃어버리는 이유는 여기에 있으며, 이것은 '기괴'의 서사가 가지는 미적 결함이기도 하다. 이 과정을 도표화하면 아래와 같다.

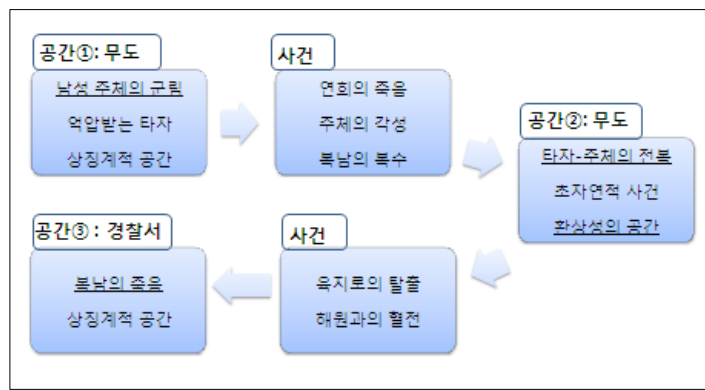


그림4. <복남을 둘러싼 공간 변화도>

이 도표는 결국 '무도'라는 공간② 안에서는 환상성과 전복성이 충분히 힘을 발휘할 수 있었지만, 공간③에서는 또 다시 법의 질서, 상징계적 질서에 의해 규제당하고 억압받게 되어 영화가 결국 기괴의 서사로 전락해버린다는 것을 상징적으로 보여준다. 스릴러물의 전형을 “정의는 승리한다”거나 ‘안정된 질서가 회복된다’는 식의 상투적 결말”이라고 파악한 박진의 논의를 되풀이하고 있는 것이다. 결국 이러한 결말은 관객에게 안도감을 줌으로써 지배 질서에 순응하는 보수적인 이데올로기로 귀결¹⁶⁾ 되는데 <김복남>도 이와 궤를 같이 한다. 뿐만 아니라 <김복남>은 복남의 살인과 복수를 오로지 무도라는 특수한 ‘환상성’의 공간 안에

16) 박진, 『스릴러 장르의 사회성과 문학적 가능성』, 『국제어문』 제51집, 국제어문학회, 2011, 381쪽.

서만 가능하게 했다는 한계와 서발틴을 말할 수 없게 만들었다는 비극을 동시에 내포하고 있다. 이것은 역으로, <김복남>의 경우처럼 여성이 주인공인 스릴러 영화에서 여성의 '복수'를 가능하게 하기 위해서는 '환상성' 필수불가결한 서사의 원리로 소환할 수밖에 없다는 점을 시사하고 있다.

6. 결론을 대신하여

전술한 것처럼 복남이 한 공간 안에서 여러 단계의 변화를 겪었다면, 해원은 직접적으로 공간을 이동했다. 대개 여로형 서사가 '여행을 통해 감정의 변화를 겪은 주인공이 현실로 돌아감'으로써 끝을 맺는 것처럼, <김복남> 역시 이 구조를 따른다. 물론 해원을 통해 여행을 대리 경험한 대다수의 관객들이 비슷한 감정의 변화를 겪었을 것이라는 지점에서 이 영화의 또 다른 한계가 발견된다. <김복남>은 지나치리만큼 '선과 악', '가학과 피학'이라는 이분법적 세계관으로 구획되어 있다. 뿐만 아니라 이분법적 대립 구도 안에서 관객들의 상상력은 철저히 봉쇄되고 관객들의 감정은 정해진 루트대로 움직인다. 즉, 감독은 정해놓은 결말로 관객을 인도하는 것이다. 이것은 앞서 설명한 '경이'의 서사가 가지는 특징들이기도 한데, 이 특징은 해원에게도 마찬가지로 적용된다. 관객이나 주인공은 모두 사건의 단순한 수용자에 불과했던 것이다. 다시 서울로 돌아온 해원이 목격자 진술을 하고, 범죄자에게 대항하는 모습을 보면서 아쉬움을 느끼는 이유는 바로 여기에 있다. 아래의 도표를 참조하자.

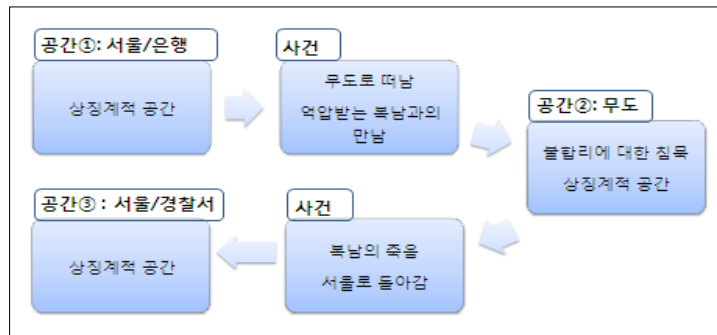


그림5. <해원을 둘러싼 공간 변화도>

해원은 상징계적 질서로 가득 찬 ‘은행’이라는 공간①에서, 무도라는 공간으로 들어섰지만 그 어떤 내적 변화도 맞이하지 못하였다. 물론 공간③에 돌아와서야 해원이 내적인 변화를 맞이했고, 그것이 범죄자에 대한 대항으로 나타났다고 항변할 수도 있겠으나, 이것은 해원을 둘러싼 공간이 여전히 억압으로 가득 차 있다는 것을 보여주는 증거일 뿐이다. 결국 해원은 이 사건 ‘전말’의 수용자이자, 상징계적 질서에 순응하며 살아가는 인물의 한 전형에 불과한 것이다. 영화 속 해원이 ‘서울’에 살고 있는 것은 이런 전형을 드러내기 위한 효과적인 설정이다.

영화 안에서 ‘환상성’은 서사의 전개에 날개를 달아주었고, 주인공에게 상황을 전복시켜주었으며, 관객에게는 카타르시스를 느끼게 해주었지만, 결국 그러한 환상성의 순간은 일장춘몽에 불과했다. 현실, 즉 실제의 세계는 이성이 지배하는 영역이라는 것을 보여주는 이 영화의 서사구조는 환상문학이 ‘꿈’ 등의 수단을 통해 ‘이성’의 영역을 끌어들이는 방식을 취하고 있다. 전용갑에 따르면, 이러한 환상문학에서 ‘이성’의 역할은 “사건에 대한 유일한 진실을 찾는 것이 아니라 초자연적 설명과 더불어 자연적 설명의 가능성을 제시”¹⁷⁾하는 데에 있다. <김복남> 역시 말

미에 복남의 광기를 그저 기괴의 서사로 탈바꿈시켜버림으로써, 해원이 상징계적 질서의 공간으로 안전하게 편입해가는 과정을 강조하며 동시에 상징계적 질서를 더욱 공고히 하는 효과를 낳고 있다. 즉, 이 영화는 '환상성'의 원리가 또다시 '이성'이라는 동일자에 의해 포섭 당하는 과정을 보여줌으로써 결국 환상성이 영원한 타자의 영역에 머무를 수밖에 없다는 것을 역설하고 있다.

17) 전용갑, 「사실주의적 환상성의 전략으로서의 추리소설기법-아돌포 비오이 카사레스의 〈또 다른 미로〉를 중심으로-」, 『외국문학연구』 제 17집, 한국외국어대학교 외국문학연구소, 2004, 335쪽. 이 논문은 초자연적인 현상을 꿈이나 환각 같은 심리적·정신분석학적인 관점에서 해석하는 경우, 혹은 간접화자나 편집자 등 또 다른 화자를 동원해 독자에게 이성적이 설명의 가능성을 제시하는 사실주의적 경향의 일상적 환상성의 경우에 각각 이성이 편입한다고 보았다.

참고문헌

1. 기본자료

장철수 감독, 〈김복남 살인사건의 전말〉, 2010.09.02.

2. 논문과 단행본

김성곤 외, 『탈구조주의의 이해-데리다, 푸코, 사이드의 문학이론』, 민음사, 1990.

로지 잭슨, 서강여성문학연구회 역, 『환상성-진복의 문학』, 문학동네, 2001.

박진, 『스릴러 장르의 사회성과 문학적 가능성』, 『국제어문』제51집, 국제어문학회, 2011, 375-395쪽.

신경숙, 『바이올렛』, 문학동네, 2001.

엘리자베스 그로츠, 임옥희 역, 『뢰비우스 띠로서 몸』, 여이연, 2001.

이은애, 『무진기행의 정신분석적 독해』, 『한국현대문학연구』제31집, 한국현대문학회, 2010, 337-380쪽.

전용갑, 『사실주의적 환상성의 전략으로서의 추리소설기법 -아돌포 비오이 카사레스의 〈또 다른 미로〉를 중심으로-』, 『외국문학연구』 제17집, 한국외국어대학교 외국문학연구소, 2004, 325-350쪽.

츠베탕 토도로프, 이기우 역, 『환상문학서설』, 한국문화사, 1996.

캐스린 흄, 한창엽 역, 『환상과 미메시스』, 푸른나무, 2000.

황혜진, 『스릴러 영화의 남성 중심적 서사에 대한 비평적 접근: 〈아저씨〉와 〈악마를 보았다〉를 중심으로』, 『만화애니메이션연구』 통권 제22호, 한국만화애니메이션학회, 2011, 65-80쪽.

3. 기타 자료

영상자료

김상만 감독, 〈심야의 FM〉, 2010.10.14.

나홍진 감독, 〈추격자〉, 2008.02.14.

박찬욱 감독, 〈친절한 금자씨〉, 2005.07.28.

방은진 감독, 〈오로라 공주〉, 2005.10.27.

봉준호 감독, 〈살인의 추억〉, 2003.04.25.

원신연 감독, 〈세븐데이즈〉, 2007.11.14.

잡지기사

허문영, 『최종 승리자는 괴물이다』, 『씨네21』, 2008.05.08.

Abstract

Recalled principle of Fantasy in the Symbolic order
- A study on 〈Bedevilled〉 -

Kim, A-Rum (Dongguk University)

A thrillers film should have a tight plot line to keep the audience in suspense. Verisimilitude is required to keep the audience in suspense. But 〈Bedevilled〉(2010) embodies the Fantasy thoroughly even if 〈Bedevilled〉 doesn't depend on the verisimilitude. The matter is important to us. This thesis is focused on space and character of 〈Bedevilled〉 to review the Fantasy.

Male characters were attackers in most of thrillers, Bok-nam who is main character as female in 〈Bedevilled〉 changed the attacker from the victim by herself in an instant. Also, 'Modo' which is the space of 〈Bedevilled〉 is full of the Symbolic order. But the Symbolic order of the Modo was subverted by Bok-nam as female characters. It is important that Bok-nam completed a near-impossible assignment. It is 'Fantasy' that impossibility can become possibility. The Fantasy not only lets Bok-nam get upsides with attacker but also gives a lot of creative appeal to narrative structure. So the Fantasy brings the house down and makes audience feel catharsis.

However 'Fantasy' degenerated into 'the uncanny' while Bok-nam goes into police station of land as the Symbolic order. 〈Bedevilled〉 has lost much of the glamor at this point. That is one of the drawbacks of 'the uncanny' and limits of 〈Bedevilled〉.

(Key Word : 〈Bedevilled〉, Verisimilitude, Fantasy, Thrillers, Revenge, The Symbolic order, The marvelous, The uncanny, Subversiveness, Female characters, Subaltern, Space)

투고일 : 2012년 4월 29일 투고

심사일 : 2012년 5월 10~23일 심사

수정보완일 : 2012년 6월 8일 수정제출

게재확정일 : 2012년 6월 11일 게재확정