

1980년대를 ‘기억’하는 스토리텔링의 전략

— <씨니>와 <변호인>을 중심으로

김지미*

1. 들어가며
2. 자본주의와 가부장제를 옹호하는 ‘판타지’로서의 과거 - <씨니>
 - 1) 대중 문화 코드의 공식화된 배치
 - 2) 절대 권력으로서의 자본
3. 보편적 스토리 텔링을 위한 ‘과거’ 소환과 현재성 소거 - <변호인>
 - 1) 소시민의 정치적 각성을 위한 통과제의적 서사
 - 2) 역사적 실체를 지우기 위한 장치들
4. 결론

국문요약

한국 영화에서 근간 가장 문제적으로 ‘기억’되고 있는 과거는 ‘1980년대’이다. 1980년대는 단순하게 상품화되기에는 버거운 폭력적인 정치현실의 상처를 지나치게 많이 내포한 시기라고 할 수 있다. 2000년대 초반까지 ‘1980년대’를 다룬 영화들은 정치 현실을 완전히 소거하여 복고적인 패션 아이템으로 시대를 소비하는 코믹 영화와 정치성을 전면에 부각시킨 진지한 드라마로 양분되는 양상을 보였다. 최근 한국 영화에서 ‘기억’되고 있는 ‘1980년대’는 이처럼 양극화되었던 관점으로부터 벗어나 대중적인 타협점을 모색하고 있다. <씨니>와 <변호인>은 그러한 시도가 가장 성공적으로 대중의 욕망과 접합한 작품들이라고 할 수 있다. <씨니>는 1980년대의 정치적 상황을 고등학생의 시점에서 새롭게 풀어냄으

* 서울대 강사

로써 1980년대를 다루는 정치적 ‘엄숙주의’를 조롱한다. 그러나 1980년대 대중문화 아이콘들을 통해 ‘향수’를 자극함으로써 수많은 대중을 매료시켰던 이 영화의 서사 전략은 자본주의와 가부장제를 옹호하는 방식으로 구성되어 있다. 그 결과 이 영화는 당대의 정치권력에 가해졌던 비판의 주체들을 희화하고 기존의 권력 구조를 옹호하고 유지하는 데 기여한다. 〈변호인〉은 1980년대를 배경으로 소시민의 정치적 각성 과정을 보여 주었다. 그 과정에서 실존 인물, 실제 역사와의 관련성을 의도적으로 소거하고 개별화된 주체의 서사가 아닌 보편적 영웅 서사로 치환하였다. 이 영화에 대한 대중적 호응은 ‘자수성가’식의 성공 신화에 대한 보편적 향수와 ‘지금, 여기’의 현실 정치에서 결여된 민주주의 가치를 열망하는 대중의 정치적 무의식을 반영한다고 볼 수 있다.

(주제어: 기억, 1980년대, 〈씨네〉, 〈변호인〉, 향수, 자본주의, 가부장제, 민주주의, 정치적 무의식)

1. 들어가며

지금 우리 사회에서는 역사 교과서 검정 문제를 비롯하여 박정희 기념관 설립 등과 같이 역사적 기억을 앞에 두고 세대적, 이데올로기적 갈등이 첨예하게 벌어지고 있다. 이것은 과거의 기록들이 단순히 개인의 ‘기억’으로 그치는 것이 아니라 집단 기억으로 전환되어 저장되고 확정되어도 될 것인가를 두고 벌어지는 갈등이라고 볼 수 있다. 역사 교과서와 ‘기념관’은 일종의 ‘기록물 보관소’¹⁾로서 문자를 통해 기억을 확정

1) 아스만은 기록물 보관소는 ‘다양한 기능을 채우는 집단적 지식 저장소’라고 정의하며 이 저장소는 ‘보존, 선별, 개방’이 특별한 역할을 한다고 분석한다. 기록물 보관소는 그것이 세워진 시대와 설립 주체의 의지에 따라 특정한 종류의 지식들을 선별적으로

다. 뿐만 아니라 서술 대상이 된 시대를 경험하지 못한 세대에게는 교육 자료로 활용되므로 공적 기억 재생산에 결정적인 역할을 한다. 그러므로 그 합의 과정에서 다양한 해석들이 경합을 벌일 수밖에 없다.

역사학에서는 이미 지난 세기부터 객관적인 '역사'에 대한 의문이 본격적으로 제기되었고 검증된 '사료'를 통해 공인된 '역사'가 아닌 개인적인 주체의 경험을 통해 구술되는 '과거'가 역사 연구의 주요 대상으로 떠올랐다. 역사 연구에 있어 '기억'이라는 단어가 화두로 떠올랐다는 사실이 그것을 증명한다. 아스만은 '모든 길은 로마로 통한다는 말처럼 모든 길은 기억으로 통'하며 '신학, 철학, 의학, 심리학, 역사학, 사회학, 문학, 예술학, 매체학의 모든 길들이 기억으로 통한다고 역설한다.²⁾ 주관적 회고로 간주되었던 '기억'은 더 이상 경험할 수 없는 '과거'에 대해 논쟁적이고 참여적인 지점들을 확장시켜 준다. 과거에 대한 기억은 그것을 복원하는 주체가 마주하고 있는 현재와 밀접하게 연관되어 있기 때문에 '기억은 개인과 집단의 정체성 형성에 본질적인 요소가 되었고, 정체성 뿐만 아니라 갈등에 있어서도 매우 중요한 현상이 되곤 한다.'³⁾

마르크 페로는 역사와 영화 사이의 다양한 접합지점들을 제시하며 '다큐멘터리이든 픽션이든, 실제의 이야기이든 순수한 창작이든 간에 영화는 역사'라고 주장한다.⁴⁾ 기록 필름으로 시작된 영화는 실재하는 세계를 있는 그대로 담아냈고, 권력체의 의지에 따라 이데올로기적인 구성

수합하며, '공동체의 토대를 마련해 주거나 그 집단의 정체성을 규정해주는 텍스트'들을 때로는 폐쇄적으로, 때로는 개방적으로 제공하는 역할을 한다. ; 알라이다 아스만, 『기억의 공간』, 변학수, 채연숙 역, 그린비, 2011, 473쪽.

2) 알라이다 아스만, 앞의 책, 30쪽.

3) Paul Antze and Micaheal Lambek (eds), *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*, New York and London, 1997, VII, 알라이다 아스만, 앞의 책, 16쪽에서 재인용.

4) 마르크 페로, 『역사와 영화』, 주경철 역, 까치, 1999, 37쪽.

물을 만들었으며 개인적인 비디오 촬영까지 가능해진 오늘 날에는, 권력의 의지에 반하기도 하는 다양한 시선들을 담아낼 수 있는 '역사의 주체'가 되었다.⁵⁾ 또 영화는 '자신만의 특수한 표현 양식'을 통해, 스타일상의 특징을 통해서도 '감독 자신도 모르는 사이에 이데올로기의 구역 또는 사회적 구역을 드러낼 수 있다.'⁶⁾ 그리고 이 특수한 스타일의 사용은 그 자체로 그 영화를 만든 사회를 노출시킨다. 우선은 '검열'을 통해 그것이 만들어진 사회의 강박증을 폭로하고, 만들어진 텍스트의 대중적 독해와 그에 대한 반응이 사회의 문화적 환경을 드러내 주기도 한다.⁷⁾

우리는 역사를 기록하고 반영하며 그 자체로서 역사가 되는 이미지들의 시대, 이미지와 사운드로 '기억'들을 코드화하여 저장하는 시대에 살고 있다. 로젠스톤은 영화가 역사를 다룰 수 있는 다양한 방법을 분석하며 '역사 영화의 중요한 공헌은 그것이 세 가지 일, 곧 역사를 경쟁에 부치고(contesting), 시각적으로 표현하고(visioning), 시각적으로 재현하는(revisoning) 일을 수행하는 방식에 있다'고 주장한다. 모든 영화적 재현물들이 과거의 사건들을 재구성하거나 동시대를 재현한다. 혹은 미래를 상상하더라도 현재의 인지적 가능성의 한계에서 재현할 수밖에 없다. 이런 점에서, '기억'이라는 역사 연구의 키워드를 영화와 접목시키면 기본적으로 모든 영화는 로젠스톤이 말하는 '역사 영화'의 성격을 내포하게 된다.⁸⁾

대중 영화에서 '과거'는 역사와도 경합하지만 '복고'라는 단어로 치환되어 소비욕을 자극하는 아이콘으로 재현되기도 한다. 어떤 시대로 회

5) 마르크 페로, 앞의 책, 17쪽.

6) 마르크 페로, 앞의 책, 21쪽.

7) 마르크 페로, 앞의 책, 22~25쪽 참고.

8) 로버트 A. 로젠스톤, 『영화, 역사 - 영화와 새로운 과거의 만남』, 김지혜 역, 소나무, 2002, 20쪽.

귀할 것인가의 문제는 분명 그 시대와 공감대 형성이 가능한 세대의 구매력과 관련되어 있기 때문이다. 우디 앨런은 <미드나잇 인 파리>(2011)에서 누구에게나 잠재된 '과거'에 대한 환상을 유머러스하게 꼬집었다. 1920년대의 파리를 동경하는 현재의 남성이 우연히 1920년대로 시간여행을 해 그 시대의 여성과 사랑에 빠지게 된다. 하지만 그녀는 자신의 시대에 만족하지 못하며 1890년대를 열렬히 동경하고 있다. 남자 주인공은 그녀를 설득하면서 이렇게 말한다. “현재란 그런 거예요. 늘 불만스럽죠. 삶이 원래 그러니까.” 그는 말을 마치자마자 그것이 그녀에게 들려줄 말이 아니라 자신에게 해야 할 말을 자각한다.

삶이란 늘 무엇인가 결핍되어 있고 과거가 현재였을 때도 그랬음이 틀림없지만 현재가 과거가 되는 순간 그것은 충만한 것으로 변신한다. 근거리 과거로의 시간 여행을 통해 재현되는 '복고(復古)'는 대중의 공감을 가장 쉽게 불러일으키는 대중 문화적 코드라고 할 수 있다. 누구에게나 현실은 심란하고 복잡하지만 '과거'는 애뜻한 향수의 대상이기 때문이다. 로웬델은 '과거가 낯선 나라라면 노스텔지어는 과거를 “가장 활기찬 관광산업을 갖춘 낯선 나라로 만들었다”⁹⁾고 지적한다. 노스텔지어는 특정 시대의 물건에 대한 애착이나 공간이나 주제적인 측면까지 다양하게 확산되어 구매 목록을 생산하기 때문이다. '복고'적 감수성을 재현한 영화들은 산업적인 측면에서는 '향수' 마케팅을 기반에 두고 기획되었다고 볼 수 있다.

하지만 선택된 시대를 어떻게 재현할 것인지의 문제는 구매력 외에 생산과 소비 유통 구조의 권력자와 대중의 선택이라는 매우 복잡한 함수 관계를 파악해야만 도출될 수 있는 문제이다. 영화는 정치적 검열과 자본의 통제를 받는 덕분에 지배 권력과 대중의 반응에 가장 민감한 매

9) 데이비드 로웬델, 『과거는 낯선 나라다』, 김종원, 한명숙 역, 개마고원, 2006.

체 중 하나이다. 영화의 탄생부터 영상 이미지의 대중적 친화력과 폭발적 효과를 인지했던 권력자들은 당대의 역사를 시각적으로 기록하는 동시에 지배 이데올로기의 프로파간다를 전파하기 위한 수단으로 영화 산업을 장악해 왔다. 하지만 문제는 대중은 늘 권력의 의지대로 움직이지 않으며 스크린 위의 전복을 즐기기도 한다는 점이다. 대중의 반응은 곧 영화를 재생산할 수 있는 힘을 가지고 있기에 영화 산업은 늘 이 둘 사이에서 교묘하게 줄타기를 해왔고 흥행성적 역시 예상을 빗나가는 경우가 많았다.

한국 영화에서 근간 가장 문제적으로 '기억'되고 있는 과거는 1980년대이다. 그러나 1980년대는 최근 가장 성공적인 '복고'의 문화적 생산물이었던 드라마 '응답하라, 199*' 시리즈들이 재현했던 1990년대에 비해 상품화되기에는 버거운 폭력적인 정치현실의 상처들이 지나치게 많이 포함되어 있다. 2000년대 초반 1980년대를 다뤘던 <품행 제로>(조근식 연출, 2002), <해적 디스코왕되다>(김동원 연출, 2002) 에서 그 시대의 정치성은 소거되었었다. 날라리 고등학생을 주인공으로 삼은 이 영화들의 1980년대는 촌스러운 복고 패션과 해금되지 않은 외국 대중 문화에 대한 갈증 그리고 사춘기의 성장이 주된 키워드였다. 주인공들은 세계는 싸움과 연애 그리고 양아치 짓으로만 구성되었다. 이와 정반대로 1980년의 정치적 현실을 극의 주요한 갈등으로 전면에 내세운 영화들도 있었다. 1980년 광주를 가해자의 현재 시점에서 거슬러 올라가며 죄의식을 폭로한 <박하사탕>(이창동 연출, 2000), 멜로드라마적인 화법으로 5.18을 재현한 <화려한 휴가>(김지훈 연출, 2007)이 대표적인 작품이다. 고등학생 주인공들을 내세워 '복고'적 감수성과 패션 코드들로 무장한 영화군들이 정치적 상황에 대해서 완벽하게 침묵하는 방식을 택했다면 1980년의 '광주'를 다룬 작품들에서 주인공들은 철저히 폭력적인 정치

권력의 피해자로 호명되었다. 이와 같은 방식의 호명은 정서적으로 상반된 반응을 불러 올 수 있다. 하나는 피해자 혹은 피해자와 동세대로서의 적극적인 몰입, 다른 하나는 동시대의 다른 기억을 가진 이들의 거부 반응과 기억이 없는 세대의 무관심 혹은 몰이해이다.

최근 한국 영화에서 '기억'되고 있는 1980년대는 이와 같은 양극화된 관점에서 타협적인 지점들을 모색하고 있다. 그것은 1980년대의 역사적 사건들이 침묵의 시기에서 벗어나 본격적으로 재평가되는 시기를 맞이했기 때문이다. 실제로 박근혜 정권 이후 "5.16"의 역사적 의의를 물어보는 것이 인사 청문회의 주요 질문으로 등장했고, '5.18 추모 행사'의 절차와 참여에 관한 통수권자의 입장표명도 매우 민감한 문제가 되었다. 즉 과거사에 대한 현재의 태도가 한 주체의 정치적 성향의 계열체를 노출시키고 검증하는 절차가 된 것이다. 이것은 하나의 태도를 지지하는 것이 다른 태도에 대한 공격으로 해석되는 양극화된 이념적 현실을 반영한다고 볼 수 있다. 게다가 한동안 영화관의 주요 티켓 관객층이었던 20대는 이제 경제력이나 투자 시간의 측면에서 상대적으로 여유가 있는 중장년층에게 밀리고 있다. 이와 같은 사실은 1980년대를 더 이상 단순히 키치적 놀이감이나 일방적인 정치적 회고담으로 재현할 수 없게 하는 실제적 원인으로 작용하게 되었다.

1980년대의 패션 아이콘을 복고 상품으로 성공적으로 소화해낸 〈씨니〉(2011)와 노무현 전대통령과 '부림 사건'을 모티프로 만든 〈변호인〉(2013)은 각각 칠백만과 천백만이라는 관객의 선택을 받았다는 점에서 최근 1980년대를 다룬 영화들 가운데 가장 대중과 적극적으로 소통한 작품들이라고 할 수 있다. 본고는 두 영화가 대중적 공감을 유도하는 스토리텔링의 기법을 고찰함으로써 개인적 회고담과 정치적 사건들이 영화라는 대중적 '기억'의 장안에 기록되고 경쟁하게 되는지를 분석해 보

고자 한다.

2. 자본주의와 기부장제를 옹호하는 ‘판타지’로서의 과거 - 〈씨니〉

1) 대중 문화 코드의 공식화된 배치

‘여자’라는 기표와 ‘과거’라는 기표가 결합하면 뭔가 성적이고 불미스러운 기의들이 달라붙는다. 이때 ‘여자’를 ‘엄마’로 대체하면 그것은 더 불경스러운 조합이 된다. 스크린 위에서 ‘여자’는 현재나 미래에 속한 것일 때, 지금 함께하거나 앞으로 함께하기를 꿈꾸는 대상일 때 안전한 존재이다. 한 남자의 과거 속에서 완벽한 첫사랑으로 추억됨으로써 애뜻한 존재 가치를 인정받기도 하지만 그때의 여성은 대체로 현존하지 않거나 - 죽음, 이별 등의 이유로- 곧 소멸될 대상이어야만 한다. 그런 점에서 〈씨니〉는 좀처럼 양립하지 못했던 ‘여성성(모성성)’과 ‘과거’의 새로운 구조를 보여주기 위해 기획된 것처럼 보인다. ‘엄마’라고 불리는 탈성화(脫性化)된 존재가 실은 ‘자신만의 역사를 가진 사람’이라는 명제가 주인공인 임나미(유호정)와 친구 하춘화(진희경)의 대사를 통해 반복적으로 강조된다.

모델 하우스처럼 깔끔하게 정리된 인테리어와 최신식 가전제품들로 무장된 주방과 거실의 풍경을 배경으로 주인공인 임나미가 아침을 준비하는 이 영화의 오프닝 시퀀스는 묘한 불안감을 야기한다. 남편을 위한 한식과 딸을 위한 서구식 아침 식단을 정갈하게 차려놓은 식탁의 모습은 그녀의 강박증과 분열증을 동시에 보여주고 있는 것처럼 보인다. 남편을 위한 무심한 남편과 짜증난 여고생 딸 사이에서 한 입이라도 더

먹이려고 안절부절하는 그녀의 모습은 현대판 '스텝포드 와이프'¹⁰⁾를 연상시킨다. '병원에 계신 할머니(자신의 어머니)에게 한번 가보자'는 그녀의 부탁은 딸의 침묵과 남편이 건네 준 수백만원짜리 상품권 봉투로 응답받는다. 샤넬백으로 물화된 남편의 호의와 관심이 나미를 통해 친정 엄마에게 전달되고 엄마의 뿌듯한 미소와 같은 병실 환자들의 박수를 통해 인정된다. 이와 같은 과정을 통해 물질적으로 안정된 나미의 삶은 가족을 비롯한 익명의 사회구성원들에게 확인된다.

영화는 공간적 동일성이나 추억이 담긴 소품 등을 통해 플래시백을 적극적으로 활용하여 이미 '사투리가 낫설게 되어버린' 40대 주부 임나미의 일상과 '씨니'라는 일종의 불량 서클에 가입하여 서울생활에 적응해나가고 10대의 임나미를 교차적으로 보여준다. 별교에서 전학 온 임나미의 시선을 통해 전달되는 서울의 교실에 대한 낫설음은, 현재의 관객들이 시대를 거슬러 발견하게 되는 과거에 대한 낫설음과 오버랩되며 정서적 교감을 이룬다. 관객의 시선은 '나이키' 신발과 가방으로 무장한 서울 아이들 틈에서 '나이키'는커녕 '프로 스펙스'도 아닌 '스펙스' 운동화를 신은 임나미의 열등감과 다르지만 거리감을 느낀다는 점에서는 동일성을 갖기 때문이다. 이처럼 영화는 '전학'으로 인해 공간적 변화와 지방에서 서울로 이전되면서 겪는 여고생 나미의 문화적 이질감을 공감대의 기반으로 삼아 전개된다. 이처럼 이분화된 시점과 '전학'이라는 소재를 적극적으로 활용한 서사 전략은 중년의 임나미에게 자아이상을 투사하고 있는

10) 아이라 레빈의 소설 『스테포드 와이프』(1972)에 등장하는 완벽한 아내상을 말한다. 교외의 한적한 중산층 마을에 거주하며 한치의 오차도 없이 완벽하게 가사 노동을 수행하며 남편에게는 지나치게 순종적인 이 여성들은 실제로는 남편들에 의해 만들어진 로봇이다. 이 소설은 1975년과 2004년에 영화로 만들어졌고, '스텝포드 와이프'는 종종 남편에게 '복종적이며 온순한 아내(a submissive and docile wife)'를 일컫는 용어로 쓰인다. ; http://en.wikipedia.org/wiki/The_Stepford_Wives

30~40대의 관객층과 어머니 세대의 문화적 코드가 낯선 10대~20대의 젊은 관객층을 동시에 사로잡을 수 있는 시선을 동시에 제공한다는 점에서 관객과의 접점을 폭넓게 확장시키는 데 효과적으로 기여한다.

‘역사’와 ‘기억’을 대립되는 항이 아닌 ‘배제하지도 않고 억압하지도 않아야 할 기억’의 두 가지 양태라고 제안한 야스만은 과거에 대한 ‘기억’은 ‘기능 기억’과 ‘저장 기억’으로 나눈다. ‘비활성성 기억’이기도 한 ‘저장 기억’은 현재와의 활성적 관계를 상실한 것을 기록한 기억들의 기억이며, ‘무정형의 덩어리’이다. 그것은 특정한 방향이나 정체성을 위해 정제되지 않은 무색무취의 기억들이라고 할 수 있다. 반면 ‘기능 기억’은 특수한 개인이나 집단과 연관되어 있으며 과거와 현재, 미래라는 시간적 연계 속에서 기억을 배치하며 자기 나름의 이야기를 형성해가는 과정에서 선별적으로 기억들을 배열한다.¹¹⁾

〈씨니〉는 1980년대에 관한 ‘저장 기억’ 가운데 매체를 통해 빈번하게 재생산된 대중매체의 아이콘들을 선별적으로 수용하여 유머러스하게 조합하고 익숙한 공식으로 배치한다. 특히 이 영화에서 활용되고 있는 ‘라뷰’, ‘씨니텐’, ‘젊음의 행진’, ‘영 일레븐’, ‘이종환의 밤의 디스크쇼’와 같은 1980년대적 아이콘들이 영화, 광고, 쇼프로와 같은 대중 미디어들에 집중되어 있다는 사실을 주목할 필요가 있다. 그것은 이 영화가 재현하고 있는 1980년대를 향한 ‘기능 기억’이 한 개인에게 특화된 내밀한 것 이라기보다 대중적이고 보편화된 공감을 자극하기 위한 방향으로 생산되었다는 것을 확인시켜준다. 임나미의 ‘과거’가 그녀의 반복된 주장에도 불구하고 개인의 ‘역사’로 인식되기보다 미디어를 통해 반복적으로 생산되어 온 대중적 판타지의 굴레를 벗어나지 못하는 것은 바로 이런 이유에서다. ‘80년대를 서술하는 것이 아니라 소비상품으로 변형된 그

11) 알라이다 야스만, 앞의 책, 180~183쪽.

기호들로 스펙터클을 만들어내는' '향수 영화'라는 최병근의 평가¹²⁾도 이런 한계를 지적한 것이라고 할 수 있다.

〈씨니〉는 익숙한 코드의 조합을 통한 상투적 서사라는 작품의 한계를 극 내부에서 자기반영적으로 활용함으로써 희극성을 극대화한다. 예를 들면, 임나미가 어머니의 병문안을 갔을 때 병실의 모든 환자들은 일명 '막장 드라마'라고 불리는 아침 일일드라마를 시청하고 있다. 한 환자가 설마 "둘이 남매는 아니겠지."라고 중얼거리면 브라운관 속 배우는 "우리는 사실 남매였어."라며 극이 끝나고, 다른 날 한 환자가 드라마를 지켜보며 "설마 불치병은 아니겠지."라고 중얼거리면 극중 인물은 기다렸다는 듯이 "나는 이제 얼마 못 산대."라며 응답한다. 이것은 나미가 첫사랑 준호와 음악다방에서 만나는 장면에서 〈라붐〉의 한 장면을 그대로 인용하거나 준호가 등장할 때마다 과다 노출로 뽐양게 처리된 화면과 슬로우 모션 등 최대한 관습적인 연출방식을 선택한 〈씨니〉의 서사 전략과 화면 연출방식을 메타적으로 대상화하여 희화하고 것이기도 하다. 이처럼 〈씨니〉의 코미디적 요소는 대부분 지나치게 익숙해서 이제는 구태의연해 보이는 장르의 공식들을 짜깁기하고 이의 상투성을 스스로 폭로하는 방식을 통해 구축된다.

이 작품이 2000년대 초반에 나왔던 1970~80년대를 회상하는 복고 영화들과 차별되는 지점은 과거를 전시하는 것에 그치지 않고 현재를 개입시키고 있다는 점이다. 그러나 대중 매체적 욕망으로 주조된 임나미의 과거는 그녀가 처한 현재의 문제를 전복시키기 위한 것이 아니라 문제를 봉합하기 위한 수단으로 차용된다. 그것은 이 영화의 오프닝 시퀀스가 야기했던 불안감이 영화의 결말에 이르면 오히려 안정적인 삶의

12) 최병근, 「〈씨니〉를 통해 본 복고 이미지와 환각적 기호로서의 향수에 관한 연구」, 『영화연구』 제50호, 2011, 12, 545-564쪽.

표상으로 인정된다는 데서 확인된다. 초반부 불만족스러웠던 가족관계는 나미의 과거로의 여행 이후 무마되고 안정된다. 마치 주방기구나 가전제품 광고화면처럼 보이는 〈씨니〉의 오프닝시퀀스의 완벽한 구도는 영화가 끝날 때까지 전복되지 않는다.¹³⁾ 임나미가 ‘씨니’ 시절에 대한 회고와 멤버들간의 재회를 통해 발견한 것은 무심한 남편과 냉정한 딸 사이에서 놓인 공허한 자아가 아니라 다른 멤버들보다 경제적으로 안정적인 지위에 놓인 자신이기 때문이다. 그 모든 과정을 거쳐 나미에게 찾아온 변화는 그전에는 참아 넘겼던 김기사의 중얼거림을 대놓고 면박을 주게 된 정도이다. 그것은 존재론적 변화와는 거리가 먼, 자신이 확인한 자리에서 할 수 있는 실력행사에 지나지 않는다고 보는 것이 맞을 것이다. 이 영화에서 과거는 현재를 변화시키기 위해 존재하는 것이 아니라 현재 상태에 대한 사소한 불만들조차 해결하고 종식시키기 위해, 즉 현재를 긍정하고 완벽한 만족을 위해 동원된 마취제로 기능하기 위해 소환되었다.

2) 절대 권력으로서 지본

프레드릭 제임슨은 향수 영화를 “역사적 재현의 낡은 체계를 대체하는 것으로, 진정 가상의 징후적 형태로서, 우리 시대 역사성이 약화되는 것을 형식적으로 보상하고, 말하자면 충족되지 않는 그러한 갈망에 봉

13) 샬탈 애커만의 〈잔느 탈망〉(1975)부터 〈아이 엠 러브〉(2009), 〈피파 리의 특별한 로맨스〉(2009)에 이르기까지 자신의 역사를 상실하고 어머니/아내라는 정체성에 함몰되었던 여성들이 뒤늦게 자아를 찾아가는 영화들에서 〈씨니〉의 첫 번째 시퀀스에서 제시되는 것과 같은 지나치게 억압적인 가사노동의 풍경들은 여성 내부의 균열을 암시하기 위해 제시되었다. 능력 있는 남편과 사랑스러운 아이들을 위해 식탁 위에 자신의 모든 열정을 다 바쳤지만 결코 인정받지 못했던 그녀들의 노동이 얼마나 반복적으로 무의미하게 소비되는지를 보여주기 위한 장치로 활용되기 때문이다.

사하는 번지르르한 페티시”¹⁴⁾라고 규정한다. “향수 영화”에서 과거는 시대적 유행을 타는 상품으로 변형되어 재현되고 소비된다는 것이다. 〈씨니〉에서 1980년대가 “나이키”로 대표되는 물질적 대상이나, 영화나 쇼프로와 같은 문화 상품으로 집약되어 전시되는 모습은 제임슨의 “향수 영화”개념에 정확하게 부합한다고 볼 수 있다. 예를 들면, 나미가 서울에 완벽하게 적응하는 과정은 그녀의 “스펙스” 신발과 가방이 “나이키” 신발과 가방으로 변화되는 과정을 통해 축약적으로 가시화된다. 별교와 서울의 문화적 차이는 상표로 약호되어 표현되는 것이다. 그런데 그녀의 스펙스 가방이 나이키로 전환되는 중간에 한 번의 착오가 끼어든다. 나미가 지각할까 허둥대다 들고 온 아버지의 연장 가방이다. 이 연장 가방은 그녀가 ‘씨니’라는 클럽에 가입하게 된 결정적인 계기와 연관되어 있으며 나미의 고등학교 생활을 지배하는 권력으로서 물리적 폭력과 연관된다. 문화착오적 “스펙스”에서 “연장가방” 그리고 다시 서울 학교에서 인정받는 “나이키”로의 교정은 임나미가 과거로부터 현재로 안전하게 복귀하는 과정과도 정확하게 일치한다. 별교의 여학교에서 서울의 여학교로, 서울에서도 안정적인 중산층 가정주부로 안착하는 과정은 그녀의 삶의 정향은 소속 집단 내부의 헤게모니를 추수하는 과정이라고 볼 수 있다.

하춘화라는 ‘짱’의 카리스마와 다른 팀원들의 전투력으로 인해 ‘씨니’는 반에서 독보적인 조직으로 부상하고 다른 조직과의 폭력 투쟁까지도 불사하게 된다. 이 영화는 ‘씨니’와 ‘소녀시대’의 격투씬을 1980년대 민주화 투쟁과 전경의 대치 상황과 직접적으로 병치시킨다. 세력 다툼을 벌이던 여고생들의 싸움은 자연스럽게 시위대를 진압하는 전경들과 대치하게 된다. 이런 식의 연출은 이후 〈댄싱퀸〉(이석훈 연출, 2012)에서 다

14) 프레드릭 제임슨, 『보이는 것의 낯인』, 남인영 역, 한나래, 2003, 269쪽.

시 시도되기도 했지만¹⁵⁾ 그 이전에는 한 번도 시도된 적이 없는, 1980년대의 영화적 해석이다. 그 이전에는 영화 안에서 1980년대의 '시위대', '민주화', '투쟁', '전경'과 같은 기표는 늘 숭고함이나 비장감이라는 정서적 효과를 위해 마련된 것이었다. 감독은 이 장면을 두고 '좀 위험한 발상'이지 않느냐는 질문에 '〈씨니〉는 오로지 소녀들의 시점에 맞춘 이야기이며 '당시 청소년들은 정치, 사회에 관심이 없었고 '오로지 자기들에게만 관심이 있었다'며 그 장면을 '부조리 시퀀스'라고 명명한다.¹⁶⁾ 이런 해석은 '소녀들의 성장담을 지나치게 피상적으로 이해하고 형상화했다는 점에서 비판¹⁷⁾의 근거가 되기도 한다. 그러나 소녀들의 격투 시퀀스를 자세히 살펴보면 이 장면은 단순한 무관심 이상의 의미를 내포하고 있다는 사실을 발견할 수 있다.



15) 〈댄싱퀸〉은 1990년대 초반을 배경으로 디스코텍에서 놀다 나온 주인공들이 시위 상황과 조우하게 되고 우발적인 사고를 통해 주인공이 민주화열사로 과대포장되는 모습으로 재현했다.

16) 『성인들도 성장한다는 걸 보여주고 싶었어요.- 〈씨니〉의 강형철 감독 인터뷰』, 『씨네21』, 2011.5.5.

http://www.cine21.com/news/view/mag_id/65785

17) 남다운, 『이것은 여자의 역사가 아니다』, 『씨네21』, 2011.6.2.

http://www.cine21.com/news/view/mag_id/66145

처음에 '씨니'는 시위대 측에 '소녀시대'는 전경 측에 배치되어 있다. 시위대와 전경의 격돌과 두 소녀 그룹의 격투씬은 처음에는 교차 편집되다가 전열이 점차 흐트러지면서 둘 간의 명백한 경계가 사라지고 소녀들과 전경과 시위대가 한꺼번에 뒤섞여 몸싸움을 벌이게 된다. 그러다가 점차 전경들이 소녀들의 싸움에 개입하게 되고 시퀀스의 마지막에 이르면 '씨니'는 하춘화의 지휘아래 전원 탈출하고 '소녀시대'는 시위대에게 진압을 당하고 있는 모양새를 갖추게 된다. '소녀시대'가 '씨니'라는 주인공들의 가치에 반동적인 인물군을 이루고 있다면 시위대는 '씨니'를 보호하는 '조력자'의 모습을 취하게 된다.

이 영화에서 '전경'='조력자'의 구도는 한 번의 우연으로 끝나지 않는다. 임나미가 첫사랑인 한준호와 음악다방에서 만난 뒤 헤어지는 장면에서 전경은 다시 등장한다. 그들은 둘의 로맨틱한 무드의 배경을 이루고 한준호가 임나미에게 “나중에 개들이 또 괴롭히면 나랑 사귀다고 해.”라고 말하는 순간 전경들이 환호를 보내며 둘을 응원한다. 감독은 소녀들의 정치적 무관심을 형상화하려고 했지만 영화의 무의식은 전경을 주인공들의 동조적 세력으로 형상화하고 있다.

이와 같은 추론은 이 영화가 1980년대를 현재와 접속시키는 방식을 상기할 때 더 확실해진다. 영화의 초반부 중년의 나미가 병원에 계신 어머니를 병문했을 때 그녀는 나미가 건네 준 샷백을 만지작거리며 중얼거린다. “항서방이 저리 잘 될 줄을 누가 알았겠니. 네 오빠는 학생 때는 그렇게 노동운동을 한다고 하더니 직원들 월급이나 횡령하고.” 이 대사는 과거 전력과 완벽하게 모순적인 현재 상황을 요약적으로 노출한다. 플래시백으로 재현된 과거에서 남희의 오빠는 1986년 8월 15일 군사정권규탄시위대의 행렬에 맨 앞에서 시위대를 이끄는 모습으로 제시된다. 그리고 노동운동을 하다 수배된 오빠를 잡으러 경찰들이 집에 들어

닥쳤을 때 어머니는 “어디서 미친년을 만나서 노동운동을 한답시고 집안을 말아먹네.”라며 오빠의 의도를 한마디로 폄훼한다. 1980년대의 전력과 현재 오빠의 상반된 가치 지향은 웃음을 유발하기 위한 의외성을 목적으로 하고 있지만 그것을 다시 시위대와 소녀들의 대치 상황에서의 데쿠파주와 연결시켜 본다면 이 작품의 저변에 깔린 일관된 가치 지향성을 추론해 볼 수 있다.

이 영화에서 1980년대의 정치성은 조롱과 전복을 통한 희화화의 대상이다. 이 영화는 과거와 현재 상황의 전복과 일치를 적절하게 배치하여 극적 재미를 더한다. 전복은 오빠의 경우에는 정치적 지향, 씨니 멤버들의 경우에는 소망의 좌절을 통해 표현된다. 미스코리아가 되고 싶었던 소녀 복희는 집안의 몰락과 함께 유흥가의 접대부로 전락했고, 문학 작품을 쓰고 싶었던 소녀 금옥은 가난한 집에 시집을 가 자신의 문학 전공을 구직정보란의 요건과 맞춰보아야 하는 주부가 되었다. 쌍커피 수술을 해서 최고의 미녀로 탄생하고 싶었던 장미는 보험판매원이 되었고 학창 시절 때 담임으로부터 받았던 외모 비하 조롱을 회사 관리직 사원에게 받고 있다. 반면 1980년대에는 허황되게 들렸던, 핸드폰, 인터넷, 컴퓨터를 통해 돈을 벌겠다던 춘화는 엄청난 자본을 축적한 사업가가 되었다. 전국의 욕을 수집하겠다던 진희는 성형 수술을 통해 재력을 가진 남편을 거머쥐었다. 그야말로 꿈 많은 소녀였던 나미는 예쁜 외모를 그대로 간직한 부유한 사모님이 되었다. 그리고 하이틴 잡지의 표지 모델이 될 만큼 예뻐던 수지는 소녀 시절의 환상성을 그대로 간직한 채 신비하게 현재로 귀환한다.

이와 같은 상황의 전복과 매치가 절묘하게 이루어질 수 있는 이유는 과거와 현재 사이의 단절이다. 영화는 25년이라는 세월을 아우르고 있지만 ‘과거’인 1980년대와 ‘현재’인 2011년 사이는 설명되지 않는 간극으

로 남아 있다. 그것은 과거와 현재가 접합되는 계기가 '흥신소'라는 매우 기능적인 도구를 통해 이루어지고 있기 때문이다. '씨니'의 멤버들은 '친구'와 '우정'이라는 추상적인 개념을 통해 현재와 과거를 서둘러 봉합하지만 그간의 세월에 관해 질문하는 데는 이상하리만치 인색하다. 그들이 서로를 처음 대면할 때 나누는 대화는 대체로 '외모'와 '재력'에 한정되어 있다. '주름살'이 삶의 과정을, '명품백'이 현재의 계층적 지위를 대신 말해준다. 그것이 이 영화가 말하는 '역사'의 실체이다.

임나미는 하춘화의 병실에서 춘화에게 고마움을 표현하며 말한다. "난 꽤 오랫동안 엄마, 집사람으로만 살았거든. 인간 임나미 아득한 기억 저편이었는데. 나도 역사가 있는, 적어도 내 인생의 주인공이더라구." 그런 그녀를 바라보며 춘화가 대답한다. "넌 얼굴이 주인공 얼굴이야." 잠시 한숨을 쉬며 회상에 잠긴 춘화가 말을 잇는다. "수지도 주인공 얼굴이었는데." 이 영화의 호평에는 아역 배우와 성인 배우의 절묘한 캐스팅¹⁸⁾도 한 몫하고 있는데 그것은 서사 내부에서 인물의 외모가 계층적 지위를 획득하는 데 결정적인 요인을 작용하고 있다는 사실과도 연관된다. 춘화의 대사는 농담처럼 들리기도 하지만 실제 이 영화에서 계층 질서를 구현하는 실천적 원리로 작용하고 있다. '씨니'의 과거가 1980년대의 여고생이 누렸던 대중 문화적 향수를 전시하는 목적을 위해 구성된 것이라면 '씨니'의 현재는 그 향수를 공유할 수 있는 2011년 현재 중년 여성들의 위치 정립을 위해 마련된 것이라고 볼 수 있다. 그런데 영화 안에서 이 오늘의 중년 여성들을 좌지우지하는 결정적인 가치는 '돈' 즉 자본이고, 이 자본을 획득하기 위해 여성이 갖춰야 할 재화는 '주인공'에 값하는 외모이다.

18) 『성인들도 성장한다는 걸 보여주고 싶었어요. 〈씨니〉의 강형철 감독 인터뷰』, 『씨네 21』, 2011.5.5; http://www.cine21.com/news/view/mag_id/65785

〈씨니〉는 1980년대의 상품화된 ‘과거’를 익숙한 공식으로 배치했던 것처럼 2011년 현재 주인공들의 상태를 ‘자본주의’와 ‘외모’로 상징화된 물신화된 여성의 가치를 기준으로 가부장제 이데올로기 안에서 서열화한다. 그것을 가장 잘 보여주는 장면이 바로 하춘화의 장례식 시퀀스이다. 하춘화의 명품백에 달린 목직한 자물쇠가 임나미의 딸을 학원 폭력에서 구원해 준 것처럼, 1980년대 ‘씨니’를 이끌었던 춘화는 유언장을 통해 알콜 중독과 유흥업소의 뒷에 빠져 딸을 잃었던 친구도, 가난하고 폭력적인 시택에 종속되어 살고 있던 친구도, 지지부진한 실적의 늪에 빠져 허우적대던 친구까지도 단 한 번에 구원한다. 능력있는 남편을 둔 착한 엄마 임나미가 하춘화가 죽은 이후 ‘씨니’의 짱으로 임명되는 것을 모두가 당연하게 받아들이는 상황은 이 영화가 최종적으로 지지하고 있는 이데올로기적 기반을 명확하게 보여준다. 자본은 모든 인물이 처해 있는 갈등 해결을 위한 절대적인 기준이며, 중년의 ‘씨니’들을 결집하고 이끌어 나갈 수 있는 능력은 그녀가 속해 있는 계층과 가족의 정상성을 입증할 때 그 권력의 정당성을 부여받기 때문이다.

3. 보편적 스토리 텔링을 위한 ‘과거’ 소환과 현재성 소거

1) 소시민의 정치적 각성을 위한 통과제의적 서사

〈변호인〉의 주인공은 송우석이지만 영화를 보는 관객은 너무나 자연스럽게 ‘노무현’이라는 자연인을 떠올리지 않을 수 없다. 이 점은 영화의 관객과의 접점을 찾는 데 있어 가장 민감한 문제들을 야기하는 ‘계륵’같은 존재였으리라는 점은 굳이 언급하지 않아도 이해될 수 있을 것이다.

양우석 감독은 여러 매체와의 인터뷰에서 '노무현'이라는 개인의 영웅담을 이야기하고 싶은 것이 아니라 그를 통해 '1980년대'를 성찰해 보고 싶었다고 강조했다. 그러면서 그가 그렇게 가지 않았다면 30년은 더 있다가 만들어졌을 영화라고 덧붙였다.¹⁹⁾ <변호인>은 처음에 노무현이라는 아이콘이 상기시키는 정치적 지향보다는 '입지전적 인물'로서, 그러니까 '개천에서 용'이 날 수 있었던 시대로서 1980년대의 감수성을 제시한다. 상고출신으로 사법고시를 준비하다 절망에 빠져 건설 현장의 일용직 노동자를 전전하다 자신의 아이를 낳은 아내의 병원비를 치를 수도 없을 정도로 무능했던 가장이, 사시를 패스하고 자기가 벽돌을 쌓은 집을 가족을 위해 웃돈까지 얻어주고 사들일 수 있는 능력있는 가장으로 탈바꿈하는 초반의 서사는 그때 그 시절이 아니고서는 불가능한 판타지처럼 보인다. 그리고 동시에 현재보다 자본 세습의 구조가 불안정해 '가능성'이 열려 있던 사회에 대한 향수를 자극한다. 이처럼 <변호인>의 기본 세팅은 개인의 노력과 의지로서 입신출세가 가능했던, 계층 이동의 가능성이 현재보다 훨씬 유동적이던 시절에 대한 '향수'를 기반으로 하고 있다.

하지만 영화 초반의 송우석의 성공담과 그것이 가능했던 시대로서 '1980년'에 대한 '향수'는 실제로는 그것의 그릇된 환상성을 폭로하기 위한 세팅이다. 변호사지만 사법서사와 세무사들의 업무까지 넘나들며 사업 영역을 확장해가던 송우석은 어느 날 자신의 사무실 앞에 자신을 규탄하기 위해 몰려 온 사법서사 단체를 목격하게 된다. 자기 업무는 법에 따른 것이니 불만이 있으면 "고소하라"는 그의 답변에 분개한 사법서사들의 항의 소리는 더 높아간다. 이 시퀀스는 송우석이 무의식 중에 느끼

19) "애초의 접근법은 노무현을 '이해'하는 것이었다. 이 이해가 바로 지난 80-90년대 한국 사회에 대한 '해석'이라고 생각했다"(『씨네 21』 938호) 양우석 감독은 개봉 초반에는 인터뷰를 거절하다가 관객 수가 천만에 가까워지면서 거의 모든 매체들과 인터뷰를 했는데, 이 부분과 관련한 내용들은 대동소이하다.

는 세계의 구조에 대한 불안감을 폭로하고 있다.

송우석은 그들을 직접 제지하기 위해 사무실 계단을 내려간다. 이층 사무실에서 일층으로의 하강은 그가 '성공 신화'가 가능한 곳으로서 대한민국, 고졸이었지만 편견을 극복하고 성공한 자신처럼 누구든 열심히 노력하면 세상을 바꿀 수 있다는 믿음이 지배 권력이 제공하는 환상에 지나지 않음을 깨닫게 되는 첫 번째 계기가 된다. 계단을 내려온 송우석은 무엇인가를 보고 놀라 도망치는 사법서사들을 본다. 그때 최루탄 연기가 건물 내로 자욱하게 들어온다. 송우석은 코를 틀어막는다. 부연 연기가 그의 시선을 가린다. 누군가 도망쳐서 건물 안으로 뛰어들어오다가 바닥에 나뒹군다. 그는 바닥에 쓰러진 사람을 일으키지도 이게 무슨 상황인지 파악하지도 못한다. 이때 부엌에 흐려진 시야 앞으로 시커먼 방독면을 쓴 사람이 들어온다. 화면은 일시적으로 암전되었다가 '1981년'이라는 자막이 삽입된다. 그리고 바로 후에 극중 '부동련 사건' 취조 과정에서 고문을 통한 강압 수사를 주도하는 차동영이 훈장을 받는 장면으로 컷이 전환된다.

이 시퀀스는 송우석이 앞으로 겪게 될 변화를 상징적으로 보여준다. 이전까지 송우석에게 세상은 애써 올라가야하는 대상이었다. 하지만 어느 정도 자본을 축적하고 변호사라는 지위를 획득하자 세상은 내려다 볼만한 것이 된다. 그것은 고층 그 사무실의 높이인 2층, 혹은 그가 윗돈을 얻어주고 산 아파트 11층 정도밖에 안 되는 높이에 불과하지만 그는 자신이 이룬 성공에 상당히 만족한다. 자신들의 고유 업무를 침해하여 부당이익을 얻었다는 사법서사의 불만은 그를 내려오게 만든 표면적인 이유였지만 그가 마주하게 된 것은 자신이 알지 못하는 세계의 부조리와 싸우고 있는 어떤 청년의 모습이었다. 그는 자기 앞에 펼쳐진 낯선 풍경을 보면 자신일 알지 못하는 세계의 이면이 존재함을 무의식중에

직면하게 된다. 하지만 그는 그것에 대해 알고자 하지도 않고 막연한 두려움을 느낀다. 하지만 그 뒤를 잇는 잠시 동안의 암전은 그가 그것에 대해 더 이상의 숙고하고 있지 않음, 생각의 단절을 보여준다. '1981년'이라는 자막 이전에 송우석이 달성했던 성공신화는 어쩌면 구체적인 역사적 시간과는 접촉하지 않는 판타지의 영역으로 읽을 수 있다. 송우석이 자기 사무실 1층에서 목격한 현실, 그것은 그가 그때까지 외면했던 실재의 맨 얼굴이다. 그리고 1980년대라는 시대를 여는 구체적인 얼굴로, 억압적 정치와 폭력의 실제 수행자인 차동영의 모습을 선택했다는 사실은 이 영화가 '1980년대'라는 시간을 어떤 관점에서 '기억'하기로 했는지를 명확히 보여준다.

이후부터 송우석의 서사는 하강의 서사이다. 그는 동창회에서 회장으로 추대되어 기분 좋게 취한 채 자신의 단골 순대국집으로 향한다. 거기서 성공담을 늘어놓고 있는 송우석을 지방일간지 기자인 동창 윤택이 못마땅하게 바라본다. 둘 사이에 언쟁이 붙는다.



우석 나는 똑똑한데 세상을 뼈뺌하게 보는 게 문제라. 와 세상만사를 그렇게 파서 보노. 까놓고 말해서 서울대씩이나 간 놈들이 데모를 해쌍는 게 문제 아니가? 문제가 있으면 공부를 열심히 해가 논리적으로 따져야지. 저.저.저거 공부하기 싫어서 지랄병 든 거 아니고 뭐고 저가?

윤택 야. 너 자들이 왜 데모하는지 한번이라도 생각해 본 적 있나? 니 말대로 서울대씩이나 간 아들이 와 저라는 거 같노? 뭐 공부하기 싫어서 지랄

한다고? 니가 지탈병이다. 문디 자숙아. 와? 돈 좀 버니까 세상이 다 니
알로 보이냐?

윤택은 이 장면에서 우석에게 세상이 다 네 아래 있는 것처럼 보이느냐고 비난하고 있지만 실제로 화면 속에서 우석은 미세한 하이앵글로 포착된다. 이와 같은 카메라 앵글은 윤택의 시점쇼트라는 시각적 정합성을 갖고 있지만 우석의 내면적 균열을 드러내는 시각적 지표로 해석할 수 있다. 세상의 옳고 그름은 논리로 따질 수 있다고 믿었던 우석은 친구의 편잔이 아니꼽기만 하다. 자기 나름의 논리를 강변해보지만 친구는 도리어 비난할 뿐이다. 결국 술판은 유리창이 깨지고 탁자가 부서지는 몸싸움을 끝나버리고 만다. 혼자 남은 우석은 순대국밥집의 아들 진우에게 다시 자신이 옳음을 확인받고 싶어 한다. 하지만 진우는 오히려 ‘데모하는 게 천벌을 받을 일이면 데모하게 만든 사람은 무슨 벌을 받느냐?’고 되묻는다. 우석은 ‘데모를 해서 바뀔 세상이면 내가 열두번도 더 바꾸었어. 세상이 그렇게 말랑말랑한 줄 아냐. 계란을 아무리 던져봐라 바위가 부서지나.’라고 호통을 친다. 그러자 진우는 ‘바위는 아무리 강해도 죽은 거고, 계란은 아무리 약해도 살은 기라고. 바위는 부서져서 모래가 되도, 계란은 깨어나서 그 바위를 넘는다. 그카는 얘기는 모르십니까?’라고 조근조근 따진다. 우석은 화를 벌컥 내며 돈으로 자신의 권위를 세우려 하다 그 광경을 목격한 순대국밥집 아주머니한테 쫓겨난다.

밥값을 낼 수 없어 도망갔던 우석이 금의환향한 것을 누구보다 반겨준 순대국밥집 아주머니의 분노는 우석의 마음에 앙금으로 남는다. 그리고 결국 그 순대국밥집 모자는 우석이 전혀 모르던 세상의 맨얼굴을 목도하게 만든다. 그는 선배 변호사를 찾아가 사건의 전모와 국가보안법 사건의 특수성을 듣는다. 하지만 그는 들은 대로 하지 않고 법대로 하기로 결심한다. 그는 진우가 고문당했을 법한 현장을 찾아 헤매다가

차동영과 조우한다.

차동영과 송우석이 처음으로 서로를 확인하게 되는 이 장면에서 송우석은 시각적으로 그리고 심리적으로 하강 곡선의 최저점에 자리한다. 차동영은 '불법 가택 침입'과 '공무집행 방해' 그리고 '국가와 애국' 그리고 '빨갱이'라는 용어들을 활용해 송우석을 폭력적으로 짓밟는다. 어디선가 애국가가 들려온다. 맞아서 쓰러져 있던 송우석을 질질 끌고 차동영이 건물 밖으로 나간다. 송우석을 던져 놓고 그는 국민의례와 구타를 동시에 행한다. 한손은 가슴에 올린 채 송우석을 짓밟고 있는 차동영은 1980년대 군사정권이 '국가'라는 이름으로 '국민'에게 행사한 폭력의 양상을 육화하고 있는 존재이다. 송우석은 학벌이나 인맥같은 배경이 전혀 없는 법조인으로 한계와 육체를 가진 인간으로서 목숨의 위협을 동시에 느낀다. 그리고 그 위협의 대상은 송우석을 넘어서 그의 아들까지 확장되어 나타난다.



결국 그는 재판에서 패소하지만 이것이 영화 전체 서사를 비극으로 귀결시키지는 않는다. '부동련' 사건 재판을 거치면서 송우석은 존재론적으로 완전히 다른 자아로 다시 태어나게 되었기 때문이다. 다시 또 한번의 암전 화면이 삽입되고 1987년이라는 자막이 삽입된다. 한때는 재판을 연기하기 위해 이름만 필요한 변호사였던 송우석이 이제 민주화 투쟁의 선두에 자리하고 있다. 다시 등장한 전경과의 대치 시퀀스는 이

전과는 완전히 다른 미장센 안에서 구현된다.



최루가스의 연기는 그의 시야를 가리지 않고, 그의 후면에 자리한다. 그가 사무실 1층에서 처음으로 한 명의 전경을 대면했을 때에 비해 그 숫자가 늘어났음에도 불구하고 전경은 더 이상 낮은 공포의 대상으로 시각화되지 않는다. 최루가스는 더 이상 그가 보고 있는 세계의 진실을 가리지 않으며, 그는 법이나 노력으로 극복되지 않는 사회의 부조리함에 정면으로 부딪힌다. 마지막 법정씬에서 그는 자신을 변호하러 온 99명의 변호사들을 뒤로 하고 피고인석에 앉아있다. 아이레벨로 시작된 이 화면은 변호사의 이름이 한명씩 호명될 때마다 트랙 아웃하면서 점점 미세하게 로우 앵글로 전환된다. 세속적인 성공을 이루고 세상을 내려다보았던 송우석의 소시민적 내면은 영화의 결말에 이르게 되면 폭력적인 정치 권력으로부터 국민의 권리를 보호하려는 투사로 성장하고 그의 마지막을 비추는 카메라 앵글은 그의 내면적 성장에 대한 존경심을 표현한다.

〈변호인〉은 평범한 소시민적 가장에서 국가와 본질에 질문을 던지며 국민 기본적 인권의 ‘변호인’이 된 송우석의 이야기를 보여주고 있다. 종족 보전을 위한 진화론적 필연성에 의해 스토리텔링 기법이 발전했다는 진화생물학적 서사 이론가인 브라이언 보이드는 이처럼 자신의 개인적인 영달을 희생해가며 집단의 공리를 추구하는 이야기야말로 진화론적

필요에 의한 생산물이라고 주장한다.²⁰⁾ 또 그는 "픽션은 도덕적 사회적 감정에 호소함으로써 인구가 늘어날수록 점점 더 첨예해지는 협력의 문제를 해결하는 데 기여한다."²¹⁾고 분석한다. 이와 같은 논리를 따르면 개인의 이익을 희생함으로써 성장하는 송우석의 이야기는 개개인의 생명을 위협하는 정치 권력의 폭력성을 각인시킴으로써 인간 집단 전체의 종족적 보존을 지향하는 진화론적 필요에 의해 제기된 것이라고 볼 수 있다. 또한 그가 제안하고 있는 협력의 방향은 폭력적인 권력에 저항함으로써 장기적으로 종족에 가해지는 위협을 제거하는 쪽으로 나아가라는 것이다. 이처럼 〈변호인〉은 1980년대를 한 개인이 정치 의식을 각성해가는 성장 서사의 배경으로, 특히 한 개체뿐 아니라 민족 전체의 종족 유지의 가능성을 저해하는 폭력적인 정치 질서가 지배했던 시대로 구현하고 있다.

2) 역사적 실체를 지우기 위한 장치들

〈변호인〉에서 송우석이 구현하고 있는 '향수'의 실체가 계층적 폐쇄성이 상대적으로 약했던 판타지로서 '과거'라는 사실은 이 영화의 대중적 효용과 관련하여 매우 중요하다. 이 영화가 정치적 색채 혹은 노무현이라는 개인에 대한 호오를 벗어나 대중적 지지를 받고 있는 이유가 이데올로기적 지향을 대신해 '상식'이라는 모호한 기준이 호소력있게 다가

20) "공통의 요구로부터 상리공생이 나왔고, 공통의 유전자로부터 포괄적 적응이 나왔으며, 공통의 충동으로부터 감정이입이 나왔고, 지속적인 공통의 이해관계로부터 호혜적 이타주의가 나왔다. 또한 협력의 이익에 대한 공통의 인식은 본성을 통해 우리의 감정, 공정함, 사기에 대한 경계심, 사기꾼에 대한 분노와 즉각적 징벌을 낳았으며, 문화를 통해 우리의 규범, 관습 이야기를 낳았다." : 브라이언 보이드, 『이야기의 기원 - 인간은 왜 스토리텔링에 탐닉하는가?』, 남경태 역, 휴머니스트, 2013. 100-101쪽.

21) 브라이언 보이드, 앞의 책, 279쪽.

오는 시대적 특수성을 이야기하는 것도 이와 관련되어 있다.²²⁾ 이 영화의 서사가 실제적인 정치적 세력에 대한 옹호가 아니라 ‘기회 균등’이나 ‘사필귀정’과 같은 추상적 차원에서 소비될 수 있는 가능성을 열어주기 때문이다. 그것은 송우석의 이야기를 현실 사회의 정치에 대한 직접적인 지지성을 지우는 대신 ‘민주주의’나 ‘정의’와 같은 개념의 서사적 형상화로 이해되도록 한다. 그것이 ‘노무현을 상기하면서도 대통령이 된 이후의 노무현은 지워야만 하는 기만적인 동요가 이 영화의 감흥을 배가시킨다는 비판의 근거가 되기도 한다.’²³⁾

실제로 존재했던 역사적 사건들을 토대로 하면서도 그 흔적들과 연관되지 않으려고 무던히 애를 쓴 이 영화의 모순적 마케팅 전략에서 그 원인을 찾을 수 있다. 제작사는 영화가 개봉되기 이전 이 영화의 주인공이 ‘노무현’을 모델로 했다는 점을 드러내지 않기 위해 상당히 애를 썼고 개봉 이후 제작자나 감독 인터뷰를 비롯한 모든 보도 자료에서 강박적으로 강조되었다. 이 영화는 분명 실제 인물과 실화를 근거로 하고 있으면서도 허구인 것처럼, 보편적인 가치를 지향하는 ‘송우석’(감독의 이름과 배우의 성을 결합한)이라는 가공의 인물을 내세우고 있다. 임상수 감독의 <그때 그사람들>(2005)이 외압에 의해 포기해야만 했던 역사성을 이 영화는 스스로 포기한 것이다. 그것은 실존 인물로서의 ‘노무현’에 포개진 두 개의 상반된 부담감을 덜어내기 위한 장치처럼 보인다. 우선은 현 정권과 정치적 지향에 있던 반대 진영(혹은 비판적 입장)에 있는 이들을 호도하는 ‘중북’ 혹은 ‘반정권’이라는 카테고리 안에 분류될 것에 대한 공포감이다.²⁴⁾ 다른 하나는 노무현 대통령 집권 이후 같은 정치적 지

22) 송경원, 『보편타당하게 소통한다 - 잘 만든 상업 영화와 정치적 논란 사이, (변호인)은 어떻게 흥행했나』, 『씨네21』, 938호, 63쪽.

23) 남다운, 『국가대신 국민을 위해』, 『씨네21』, 938호, 67쪽.

24) 실제로 <남영동 1985>(정지영, 2012)나 <26년>(조근현, 2012)의 개봉 직전과 직후 네

향을 가졌던 진영 내부에서 쏟아졌던 반성적인 성찰과 비판들에 대한 부담이다. 김영진의 고백²⁵⁾대로 대통령이 되고 난 이후의 노무현과 그 이전의 노무현 사이에서 내면적 갈등이 적어도 이 영화 안에서는 연장되어 사유할 필요가 없기 때문이다. 이 영화가 그를 모델로 삼고 있으면서도 실명을 버리게 된 배후에는 아마도 보수 진영의 거부감만큼이나 진보 진영의 자괴감이 크게 작용하고 있었을 것이다. 그리하여 이 영화는 '지금, 여기'의 민감한 기표인 '노무현'을 지워내고 '1981년'과 '부산'이라는 한정적인 시공간에만 존재하는 가상의 '송우석'만을 그려냄으로써 '상생'과 '성장'이라는 이 시대의 모순적인 판타지에 부합한 서사를 구현하게 되었다.

어쩌면 이와 같은 선택은 다시 '상식'이라는 단어로 수렴될 수 있을지 모르겠다. '상식'이란 누구나 존재한다고 믿는 공통의 '대타자'같은 것이다. '상식'의 기준은 실제로 개인마다 다르지만 그것을 믿는 이들은 누구나 보편타당하게 믿는 '기준'이 존재한다고 생각한다. '상식'은 정치권의 구호에서 가장 중요한 단어 중 하나이며, 그 안에서 그것은 '경쟁', '공정' 등과 유의어가 되었다. 송우석은 현시대가 원하는 공정성의 판타지를 실현하는 인물이라고 할 수 있다. 그는 공정한 경쟁의 가장 상위 모델인 '사법고시'를 낮은 학벌에도 불구하고 오로지 후천적인 노력을 통해 성

이비 별점 현황을 보면 네티즌들은 10점과 만점을 주는 양극으로 나뉘어 영화의 내적 요소에 대한 평가보다는 작품의 정치적 지향이나 의도를 두고 '찬성'과 '반대'에 가까운 설전을 벌이고 있음을 확인할 수 있다. <변호인>의 제작사 입장에서는 이와 같은 정치적 논쟁이 영화의 흥행 끼치는 영향을 의식하지 않을 수 없었을 것이다.

25) "자연인 노무현을 존경했으나 대통령 노무현의 시대를 늘 불편한 심정으로 지냈던 나는 '국가는 곧 국민입니다'라고 울부짖는 영화 속 송우석의 사자후를 '권력은 시장에 넘어갔다'고 말한 노 대통령의 말과 병렬시키기 힘들었다. 그것이 개인의 한계가 아니라 시대의 한계이자 한국 사회의 한계임을 인정해도 속이 쓰리는 건 마찬가지다." ; 김영진, 『영웅의 일대기에서 멈춰다오.』, 『씨네21』 936호, 84쪽.

취한 인물이기 때문이다. 그리고 ‘부림 사건’으로 변호사가 되어 법정에서
 서게 된 이후에는 ‘상식’의 범주를 ‘국가’라는 담론과 연결시킨다. “국가란
 무엇입니까?” “대한민국의 주권은 국민에게 있고, 모든 권력은 국민
 으로부터 나온다”라는 헌법 조항은 그것과 가장 가까이 있는 공간(법원)
 에서 가장 상반되는 상황의 아이러니와 맞물리며 폭발력을 발휘한다.

〈변호인〉이 내포하고 있는 ‘상식’의 두 줄기는 1980년대의 정치성을
 재연했던 기존의 영화들이 외면했던 당대 민중 혹은 현재 관객을 포섭
 하는 역할을 한다. 먹고 사는 것이 바빠서 정치라는 상부구조에 참여할
 여력조차 없었던 이들, 침묵했기 때문에 당시 정권의 지향을 용인했다
 는 혐의를 받는 이들이 동의할 수 없는 1980년대의 다른 측면을 부여안
 게 되는 것이다. 송경원은 1980년대의 ‘한국사회파 영화’들이 ‘코리안 뉴
 웨이브’와 출현을 같이하면서 ‘대중적이라기보다는 작가색이 강한 의식
 있는 영화로 자리매김하게 되었다고 지적한다.²⁶⁾ 한국 영화사에서 ‘정
 치’ 영화는 ‘지적’인 혹은 ‘작가적’인 성향을 가진 영화로 치부되어 대중
 들에게 외면당하고 일부 평자들만이 사명감을 갖고 논의해야 하는 ‘그들
 만의 리그’가 되기 십상이었다. 그리고 그것은 2000년대 초반 ‘1980년대’
 를 재현한 영화들이 ‘코믹’과 ‘패션’을 지향한 대중영화와 진지함과 죄의
 식으로 무장한 지식인 영화라는 양극화된 소통의 방식 중 하나를 선택
 하게 되는 영화적 부채의식으로 작용했는지도 모른다. 〈변호인〉은 기존
 정치 영화들이 간혀 있었던 그 한계를 훌쩍 넘어선다. 그것은 이 영화의
 서사가 지향하는 ‘상식’의 양가성이 상당히 기여하고 있다.

십대, 이십대를 중심으로 흥행 돌풍을 일어나고 난 뒤 그 화제성 때문
 에 중장년층이 극장으로 흡수되는, 일반적인 천만 영화의 흥행 공식과
 달리 〈변호인〉은 전연령대가 고르게 관심을 보였고 특히 40대의 티켓

26) 송경원, 앞의 글, 63쪽.

파워가 아주 중요한 역할을 했다. 그리고 〈아바타〉처럼 오락적인 쾌감이 높지 않음에도 불구하고 이 영화의 재관람률²⁷⁾이 상당히 높다는 사실은 이 영화가 다루고 있는 소재에 대한 관객의 관심과 애정을 보여준다. 그것은 아마도 시대적 특수성과 연결되어 있을 것이다. 이때 시대적 특수성은 감상 대상과 감상 시기 모두 해당하는데 이 작품이 다루고 있는 시대에 대한 보편적 향수와 인간 '노무현'이 상기시키는 추상적 가치들이 결합된 현 시대가 조용한 결과라고 볼 수 있다.

4. 결론

한국 영화에서 근간 가장 문제적으로 '기억'되고 있는 과거는 1980년대이다. 그러나 1980년대는 최근 가장 성공적인 '복고'의 문화적 생산물들이 재현하는 1990년대에 비해서도 상품화되기에 버거운 폭력적인 정치현실의 상처들이 많이 포함되어 있기 때문이다. 2000년대 초반 영화를 통해 재현된 1980년대는 이러한 정치 현실을 완전히 소거하거나 그것을 전면에서 부각시킴으로써 정치적 지향을 확고하게 드러내는 양극화된 양상을 보였다. 최근 한국 영화에서 '기억'되고 있는 1980년대는 이와

27) "맥스무비 영화연구소가 관객 수 800만 명 이상 영화 15편의 재관람률을 분석한 결과 지난 9일까지 집계한 '변호인'의 평균 재관람률은 7.17%로 나타났다. 7.17%는 역대 5위의 기록으로 관객 수 800만 명 이상 영화 15편의 평균 재관람률 7.17%과 동일한 수치다. 관객 수로 따지면 '변호인'이 800만 명 관객 돌파 시점에서 57만3600명의 관객이 '변호인'을 두 번 이상 본 것으로 풀이할 수 있다. 최근 1년여 동안 관객 800만 명 이상을 동원한 영화와 비교해도 '변호인'의 재관람률은 높은 편이다. 2009년 12월 17일 개봉한 '아바타' 이후 재관람률 7%대를 넘어서는 영화는 '변호인'이 유일하다."; 『'변호인' 재관람률, 韓최다관객 '도둑들'보다 높다.』, 『TV리포트』, 2014. 1.14. <http://www.tvreport.co.kr/?c=news&m=newsview&idx=449882>

같은 양극화된 관점에서 타협적인 지점들을 모색하고 있다. 1980년대의 역사적 사건들이 본격적으로 재평가되는 시기를 맞이했기 때문이다. 그런 의미에서 대중적으로 큰 호응을 받았던 〈씨니〉와 〈변호인〉이 재현하고 있는 1980년대를 분석해보는 것은 큰 의미가 있다. 두 영화는 상반된 시선의 대중적 합의점을 찾은 것처럼 보이기 때문이다.

〈씨니〉에서 1980년대는 대중문화적 아이콘들을 통해 ‘향수’를 자극하는 방식으로 재현된다. 이 영화의 서사와 시각적 재현은 자본주의와 가부장제가 옹호하는 가치들을 가장 대중적으로 녹여냄으로써 현재를 긍정하고 기존의 권력 구조를 강화하는 데 기여한다. 〈변호인〉은 1980년대를 배경으로 소시민의 정치적 각성과정을 보여주며 민주주의 보편적 가치를 옹호한다. 이 과정에서 노무현이라는 개인을 지움으로써 이 서사를 개별화된 주체의 것이 아닌 대중의 상식으로 형상화하고 있다.

〈변호인〉은 〈씨니〉와 달리 현재의 서사가 결여되어 있다. 이것이 이 영화에 대한 양가적인 해석을 낳는다. 그것은 이 영화가 재현한 시대를 바라보는 현재적인 해석을 굳이 넣지 않으려 한 제작자의 의도로 읽히기 때문이다. 그것은 우선 주인공의 행위를 1980년대에 완결된 ‘역사’로 한정하여 ‘기억’하려는 태도처럼 보인다. 그렇지만 역사는 늘 완결되지 않는다. 이 영화에서 부재하는 현재는 한편으로는 ‘단절’이나 ‘판타지의 완성’으로 읽을 수 있지만 다른 한편으로는 재현되지 못하는 현재에 대한 반성적 사유를 유발한다. 왜 수많은 관객이 ‘민주주의’에 대한 판타지를 소비하고자 했는지는 이 영화가 개봉된 2013년 현재 현실에 부재하는 가치와 그것에 대한 대중의 욕망을 여실히 보여준다고 할 수 있다. 그리고 이 영화는 더불어 실존 인물의 서사를 다루는 것을 억압하는 정치/경제적 기제들을 ‘소거’를 통해 역설적으로 증명하고 있다.

여기에 〈씨니〉에서 재현되는 ‘과거’가 어머니로 대변되는 여성들의

‘역사로, 〈변호인〉이 한 시대의 아버지로 대변되는 남성들의 ‘역사로 차별적으로 의미화되고 있다는 사실도 주목해 볼 만하다.²⁸⁾ 집단적 주인공을 내세웠으면서도 개별화된 여성 주체의 과거로 한정된 〈씨니〉의 서사와 한 남성 주체의 각성을 다루었지만 한 시대의 ‘공적 역사’와 정면으로 조우하는 〈변호인〉의 서사는 영화사 내부에서 지속적으로 제기되는 성차화된 서사 재현의 문제를 환기하기 때문이다.

28) 이 부분의 논의는 ‘대중서사학회 2014년 가을학술대회 - 고고8090: 한국대중서사와 기억의 문화 정치’에서 발표문 토론을 맡아준 송효정 선생의 문제제기에 상당 부분 빚지고 있음을 밝혀둔다.

참고문헌

기본 자료

〈씨니〉, 강형철 연출, 2011, 124분.

〈변호인〉 양우석 연출, 2013, 127분.

참고 문헌

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

마르크 페로, 『영화는 사회에 대한 반(反)분석인가?』, 주경철 역, 『역사와 영화』, 까치, 1999.

로버트 A. 로젠스톤, 김지혜 옮김, 『영화, 역사 - 영화와 새로운 과거의 만남』, 소나무, 2002.

데이비드 로웬달, 김종원, 한명숙 역, 『과거는 낯선 나라다』, 개마고원, 2006.

최병근, 「〈씨니〉를 통해 본 복고 이미지와 환각적 기호로서의 향수에 관한 연구」, 『영화연구』 제50호, 2011. 12,

프레드릭 제임슨, 남인영 역, 『보이는 것의 낯인』, 한나래, 2003.

성인들도 성장한다는 걸 보여주고 싶었어요 - 〈씨니〉의 강형철 감독 인터뷰, 『씨네 21』, 2011.5.5.

http://www.cine21.com/news/view/mag_id/65785

남다운, 『이것은 여자의 역사가 아니다』, 『씨네21』, 2011.6.2.

http://www.cine21.com/news/view/mag_id/66145

브라이언 보이드, 남경태 역, 『이야기의 기원 - 인간은 왜 스토리텔링에 탐닉하는가?』, 휴머니스트, 2013. 100~101쪽.

송경원, 『보편타당하게 소통한다 - 잘 만든 상업 영화와 정치적 논란 사이, 〈변호인〉은 어떻게 흥행했나』, 『씨네21』, 938호.

남다운, 『국가대신 국민을 위해』, 『씨네21』, 938호.

『'변호인' 재관람률, 韓최다관객 '도둑들'보다 높다.』, 『TV리포트』, 2014. 1.14.

<http://www.tvreport.co.kr/?c=news&m=newsview&idx=449882>

김영진, 『영웅의 일대기에서 멈춰다오.』, 『씨네21』 936호.

http://coens.cine21.com/news/view/mag_id/75481

Abstract

The Story-telling Strategies of 'Remembering' the '80s – *Sunny* and *The Attorney*

Kim, Ji-Mi (Seoul National University)

The most controversially reminisced past in the recent Korean films is that of 1980s. '80s carry too many scars from violent political realities to be easily commodified. Until early 2000, the films on the '80s showed the pattern of diverging into comedies consuming the periods as retro-style fashion items and serious epics with explicit political themes. The '80s remembered in the current Korean cinema seem to overcome this divergence and seek a more popularized compromise. *Sunny* and *The Attorney* made the most successful contacts with the desires of the mass. *Sunny* ridicules the political austerism of the 80s by reconstructing the period from high school students' perspectives. Yet its narrative strategy of invoking a nostalgia through the '80s' pop-cultural icons ends up defending capitalism and patriarchy. As a result, this film mocks at the critics of the contemporary political powers and contributes to defending and maintaining the status quo. *The Attorney* follows the footsteps of a petit bourgeois's political conscientization in the '80s. In the process, the nexus to the historical persons and events were intentionally abandoned so that an otherwise personal narrative was transformed into a heroic narrative structure. Massive enthusiasm to this film represents both the mass' subconscious political aspirations for democratic values deficient in the politics of "here and now" and the universal nostalgia for the success stories of self-made riches.

(Key Words: remembering, 1980s, Sunny, The Attorney, capitalism, patriarchy, democracy, the political subconscious)

Ⅰ 위 논문은 2014년 10월 30일 투고되었고, 심사를 거쳐 11월 30일 게재가 확정되었음.