

‘영상-굿’, 한국 영화의 주술성과 역사의 해원

김지미*

1. '주술 정원의 귀환
2. 근대화의 폭력을 씻어내는 '굿'으로서 영화 - <만신>
3. 현실 정치의 '구멍'을 메우는 무속적 제의 - <귀향>
4. 결론

국문요약

근대화 이후 세계는 '탈주술화'되었고, 종교는 주술이 아닌 교리로서 존재하게 되었다. 주지주의와 합리성은 증대되었지만 기술의 발전과 합리성은 인간의 내면까지 채워주기에는 역부족이다. 현실정치가 제시하는 전망에 대한 불신과 노동 조건에 대한 불안은 현대인으로 하여금 최신의 테크놀로지를 통해 전근대적 주술과 접속하도록 하는 '주술 정원'의 귀환을 가져왔다.

한국 영화에서 주술성은 주로 무속을 통해 발현되었다. '무속'은 크게 세 가지 방식으로 재현되는데 첫 번째는 '원귀', '복수' '주술성'의 모티프들을 차용한 '공포'의 방식, 두 번째는 '엑스터시'와 '원초성'과 결합하는 에로티즘이다. 마지막은 사회의 소외 계층과 억압된 사회 구조의 부조리를 드러내고, 기층민들 혹은 피해자들의 의식을 대리하여 풀어주는 '해원'의 모티프로 차용되는 경우이다. 최근 한국영화와 무속적 특성이 결합하는 방식 가운데 흥미로운 것은 세 번째 경우이다. 이에 해당하는

* 성균관대학교 초빙교수

작품으로 〈만신〉과 〈귀향〉을 들 수 있다.

〈만신〉은 ‘무속’의 주술성을 영화 매체의 근원적 속성과 연결시키며 한국 현대사에서 민중의 고난을 무속인 김금화의 시선과 그녀를 바라보는 외부의 시선을 통해 주관과 객관을 넘나들며 보여주었다. 게다가 카메라를 무구(巫具)로 활용하는 형식 실험을 통해 영화 자체를 하나의 ‘영상-곳’으로 전환하려는 실험을 보여주었다.

〈귀향〉은 정치적인, 역사적 차원에서 결코 해결되지 못한 채 평행선을 이루고 있는 일본군 ‘위안부’ 문제를 ‘무속’적 모티프를 통해 ‘해원’에 도달하려는 시도를 보여주었다. 이 영화는 과거와 현재를 연결하기 위한 서사적 매개로서 무속적 주술성을 차용하였다. 이 작품에서 ‘곳’은 일본군 ‘위안부’들의 혼령이 고향으로 귀환하는 것을 돕는 서사적 장치일 뿐 아니라 영화 외부적으로 정치 현실에 대한 대중의 불만을 치유하는 ‘곳’의 본래적 역할까지 수행하고 있다.

두 영화는 오늘날 한국 사회가 역사적 국면들을 ‘기억’하는 공공의 외화된 ‘기술적 기억’이라고 할 수 있다. 이처럼 현시점에서 ‘기술적 기억’들에서 ‘주술’이라는 전근대적 자질이 정치적, 정서적으로 유효한 효과를 획득할 수 있다는 사실은 반대로 현실 정치의 빈자리와 대중의 불안을 드러내는 징후로 읽을 수 있다.

(주제어: 주술정원, 탈주술화, 무속, 공포, 에로티즘, 해원, 〈만신〉, 〈귀향〉, 곳, 치유)

1. ‘주술 정원’의 귀환

포털사이트 네이버의 ‘직장인 검색어 순위’에서 늘 상위에 랭크되어 있는 키워드 중 하나는 ‘오늘의 운세’이다. 세계 최상위권의 네트워크 기

술과 인프라를 갖춘¹⁾ 한국인들이 실제로 검색하고 있는 정보가 전근대 사회의 ‘미신’적인 풍속의 하나라고 생각되는 ‘운세’라는 사실이 다소 아이러니해 보이기도 한다. SNS상에서 가장 빈번하게 링크되는 ‘봉봉 테스트’의 주요 내용들도 심리테스트와 성격분석을 주요 콘텐츠로 삼고 있다. 월간 2억 명이 넘는 방문자수를 기록했다²⁾는 ‘봉봉 테스트’의 분석 결과는 실제로는 빅데이터를 기반으로 하는데, 사주 정보나 역술적 분석이 아닌 테스트 결과의 공유율³⁾이 가장 중요한 요인으로 작용한다. 이와 같은 현상은 현대 한국 사회에서 전근대적 ‘주술성’이 어떻게 자신의 위치를 정립해나가고 있는지를 아주 잘 보여준다. ‘오늘의 운세’의 추상적인 경구들은 사실 개인의 미래를 예지해준다기보다 일반적인 수준에서의 위안이나 경각심을 주는 수준이다. 그럼에도 불구하고 직장인들은 비타민처럼 그것을 복용한다. 봉봉 테스트는 자신을 직접적으로 드

1) “콘텐츠 전송 네트워크(CDN) 분야 기업 아카마이코리아가 발표한 ‘2014년 4분기 인터넷 현황 보고서’에 따르면 한국은 22.2Mbps 인터넷 평균 접속 속도로 2위 홍콩(16.8Mbps), 3위 일본(15.2Mbps)을 따돌리고 4분기 연속 전세계 1위를 차지했다. 4분기 전세계 인터넷 평균 접속 속도는 4.5Mbps로 나타났다.” 『한국, 인터넷 평균 전송 속도 4분기 연속 세계 1위』, 『뉴시스』, 2015.3.26.

http://www.newsis.com/ar_detail/view.html?ar_id=NISX20150326_0013561268&cID=10402&pID=10400

2) 『창업의달인 ③김중화, 잉버스·테일리픽으로 120억 벌고, 월 2억명 찾는 ‘봉봉’ 창업』, 『조선비즈』, 2016.5.11.

http://biz.chosun.com/site/data/html_dir/2016/05/10/2016051003443.html

3) “트래픽의 90%는 공유된 걸 타고 들어온다. 공유 비율을 높여야 한다. 예를 들어 ‘신이 나를 만들 때’ 퀴즈 결과가 8개라고 치자. 그러면 결과별로 따로따로 찢어서 공유율을 추적한다. 그러면 차이가 벌어지기 시작한다. ‘재미를 왕창 부었네’는 24%, ‘키를 빼먹었네’는 3%밖에 안 나왔다고 하자. 그러면 ‘키를 빼먹었네’는 없애버린다. 혹은 공유율이 잘 나오는 녀석들과 안 나오는 녀석들의 차이를 유심히 파악한다. 공유율이 잘 나오는 결과의 특징을 안 나오는 결과에 반영하면 개선된다. 이걸 실시간으로 계속 보고 있다.” 『10초의 재미로 세계를 공략하다』, 『시사인』, 2016.4.1.

<http://www.sisainlive.com/news/articleView.html?dxno=25683>

러내지 않으면서 자신이 동의하는 내면의 어떤 부분들을 유머러스하게 드러내는 계기로 작동한다. 최신의 테크놀로지가 매개하는 '주술성'은 삶의 가벼운 위안이자 재미있는 활력소일 뿐 그 기원의 '신성성'이나 '상징성'과는 거리를 두고 있는 듯하다.

다른 한편으로 '종교'와 '주술'은 정치와 경제적인 영역에 이르기까지 여전히 영험한 권위를 과시한다. 매년 입시마다 종파를 막론하고 기도와 불공을 통해 치성을 드리는 모습이 신문지상과 뉴스 헤드라인을 장식하는 것이 일종의 연례행사가 되었다. 젊은이들은 구직을 위해⁴⁾, 기업가들은 경영의 중요한 결정에 조언을 구하기 위해⁵⁾ 역술인들을 찾아간다. 전태국은 한국 사회가 "고도로 정보화·세계화되어 가면서도 정치인부터 연예인, 시민에 이르기까지 모두 종교적 혹은 주술적 행위에 빠져"있다고 진단한다. "사회적 합리화의 고도 달성과 함께 한국 사회가 돌연 새로운 '주술정원(Zaubergarten)'으로 전환"하고 있다는 것이다.⁶⁾ 베버는 전근대 사회를 "보편적 주술의 세계"로 "타파되지 않는 주술적 종교심"과 "주술의 보편성" 그리고 "대중에게 주술적 구원을 베푸는 카리스마 층"이 있는 '주술정원'으로 보았다.⁷⁾

근대화 이후 세계는 '탈주술화'되었고, 종교는 주술이 아닌 교리로서

4) 『미래 막막해... 占 권하는 사회 불안사회, 점집 찾는 사람 부쩍 늘어』, 『경북매일』, 2016.1.22.

<http://www.kbmaeil.com/news/articleView.html?idxno=373641>

5) 삼성, 한화, SK, 조선일보에 이르기까지 그룹은 창업주 이래로 유명 점술가들에게 경영에 관한 조언을 구했으며 현재도 여전히 "기업을 경영하는 오너들의 허전한 마음을 이들 술사들이 살피고 있는 것 같다. 이들 각각의 술사들은 사원 면접부터 임원 승진이나 이동시 면밀한 점검은 물론이요 미래사업 선택시에도 참여하고 있는 것으로 알려지고 있다."고 한다. : 『혼 경영 독인가...약인가?』, 『브레이크뉴스』, 2015.12.1.

http://www.breaknews.com/sub_read.html?uid=413080§ion=sc3

6) 전태국, 『탈주술화와 유교문화 - 세계화하는 한국의 사회문화』, 한울, 2013, 23쪽.

7) 전태국, 『탈주술화와 유교문화 - 세계화하는 한국의 사회문화』, 한울, 2013, 24쪽.

존재하게 되었다. 주지주의와 합리성은 증대되었지만 그것이 곧 일상의 모든 인간들이 보유하는 지식의 증대를 의미하지는 않는다. 현대 사회를 살아가는 이들은 불확실한 미래를 예측하기 위해 더 이상 ‘정령’에 의지하지 않는 대신 ‘기술적 수단과 계산⁸⁾’을 이용하게 되었다. 그러나 기술의 발전과 합리성은 인간의 내면을 충만하게 채워주기에는 역부족이다. 다시 사람들은 현대사회가 풀어주지 못하는 정신적 고통을 종교의 영성을 통해 채우려고 한다. 전태국은 이와 같은 ‘세계의 재주술화가 한국 사회에서 ‘전통적 주술이 다시 힘을 발휘하고 종교 인구가 급증하는 현상’을 잘 설명한다고 보았다. ‘과학과 과학의 진보에 대한 믿음이 공적 영역을 지배’하지만 ‘많은 사람의 사적인 삶은 불안에 차 있다’는 것이다.⁹⁾ 현실정치가 제시하는 전망에 대한 불신과 노동 조건에 대한 불안이 현대 한국인으로 하여금 전근대적 주술과 테크놀로지의 합작품인 각종 운세업을 다운받고, 온라인 운세를 클릭하고, 오프라인의 점집을 들락거리게 만들었다.

1960~80년대에 ‘여귀’들과 함께 공포 영화의 환상성을 창출하는 데 크게 기여했던 전근대적 ‘주술성’은 ‘억압된 것/타자’의 범주에서 ‘낯섦’과 ‘공포’라는 감정을 이끌어 내기 위해 활용되었다. 박정희 정부의 근대화 프로젝트가 진행되는 과정에서 공식적인 담론의 이면으로 숨어들어야 했던 ‘전통’과 ‘익숙한 것’들은 오히려 낯설고 괴기스러운 괴물이나 귀신의 형상으로 재현되었다.¹⁰⁾ ‘무속’은 한국의 전근대적 주술성을 대표하

8) 막스 베버, 『직업으로서의 학문』, 『탈주술화과정과 근대』, 전성우 역, 나남출판, 2002, 46-47쪽.

9) 전태국, 『탈주술화와 유교문화 - 세계화하는 한국의 사회문화』, 한울, 2013, 40쪽.

10) 백문임은 국가적 차원에서 기억하는 ‘과거’에 통합되지 않는 개인 혹은 집단의 기억들이 잔존하고 있었으며, 이처럼 “기억의 관습화”로 통합되지 않는 ‘친밀한 것’들이 억압되어 ‘두려운 낯섦’으로 변화하여 공포 영화에서 부정적 이미지로 형상화되었다고 분석한다. : 백문임, 『월하의 여곡성』, 책세상, 2008, 71-72쪽.

는 토속 신앙이다. 이종승은 한국 판타스틱 영화에서 ‘무속’이 가진 특수성을 논하며 이것이 서구 판타스틱 영화와 한국의 판타스틱 영화의 환상성을 가르는 가장 변별적 요인임을 짚어내었다. 그는 한국 영화 안에 ‘무속영화’라는 독립된 카테고리를 마련할 것을 제안하면서, 무속 모티프를 차용한 영화들의 고유한 영역과 기능이 있음을 주장했다.¹¹⁾

한국 영화에서 ‘무속’은 크게 세 가지 방식으로 재현되었다. 우선 ‘무속’이 한국 영화들과 가장 빈번하게 접촉해왔던 두 가지 방식은 ‘공포’ 혹은 ‘에로’와의 결합이었다. ‘원귀’, ‘복수’, ‘주술성’의 모티프들이 공포감을 자아내기 위한 소재로 제공되었다면, ‘엑스터시’와 ‘원초성’은 에로티즘의 재료로 마련¹²⁾되었다. 마지막으로 사회의 소외 계층과 억압된 사회 구조의 부조리를 드러내고, 기층민들 혹은 피해자들의 의식을 대리하여 풀어주는 ‘해원’의 모티프로 차용되는 경우이다. 이종승은 이와 같은 무속 모티프는 ‘전근대적인 유물이나 퇴행의 징후’가 아니라 ‘전근대와 근대를 연결시켜주는 가교의 역할’을 통해 ‘근대성 내부에서 발생된 부조리를 승화시키는 전근대의 작동’으로 보아야 한다고 역설한다.¹³⁾

무속적 모티프를 차용한 최근의 한국 영화들도 크게 이 세 범주를 벗어나지 않는다. 〈무녀굴〉(2015, 김휘 연출)은 ‘빙의’를 모티프로 하여 공포와 무속을 연결시켰고, 〈손님〉(2015, 김광태 연출) 역시 한 마을이 공

11) 이종승, 『영화와 샤머니즘』, 살림, 2005.

12) 김기영의 〈이어도〉와 이하원의 〈무녀도〉는 이를 잘 보여주는 작품이다. 전자는 무속의 불가해한 속성을 여성성과 동일시하며 여성들만 거주하는 ‘파랑도’를 무당이 지배하는 신비로운 섬으로 재현하며, 무속적 신비 체험을 원초적인 생명력에 대한 갈구로 묘사했다. 후자는 무속적 엑스터시를 성적 절정으로 치환하는 시각적 장치들을 통해 무녀를 성적으로 대상화한다. 이에 관한 자세한 논의는 줄고, 『1960~70년대 한국 영화의 여성 주체 재현 방식 연구』, 서울대학교 박사학위논문, 2011의 3장 2절 참고.

13) 이종승, 『영화와 샤머니즘』, 살림, 2005, 32쪽.

모한 범죄와 은폐를 폭로면서 극적 긴장감과 공포감을 극대화하기 위한 수단으로 무당을 사용했다. 그런데 두 영화 모두 무속을 경유해 발생하는 공포의 근간을 초현실주의적인 영역에 한정하지 않고, 남북의 이데올로기적 대립 상황과 연결시킨다. 전자에서는 서사를 추동하는 가장 근원적인 원인이 발생하게 된 계기가 ‘빨갱이 토벌대’에 의해 자행된 강간이고, 후자에서는 무당과 그가 보호하던 나환자 집단 살해 사건을 감추기 위해 이장과 그 일파가 한국 전쟁과 빨갱이 콤플렉스를 교묘하게 이용한다. 아쉽게도 두 영화는 모호한 공포감을 자아내기 위해 무속을 표피적으로 활용하는 데 그치고 말았다.

반면 영화적으로 ‘무속’과 더 흥미롭게 결합하고 있는 작품들이 있다. 〈만신〉(2014, 박찬경 연출)은 ‘무속’의 주술성을 영화라는 매체의 근원적 속성과 연결시키며 한국 현대사에서 민중의 고난을 무속인의 관점에서 풀어내고, 영화 자체를 하나의 ‘영상-곳’으로 전환하려는 실험을 보여준다. 〈귀향〉(2016, 조정래 연출)은 정치적, 역사적 차원에서 결코 해결되지 못한 채 평행선을 이루고 있는 일본군 ‘위안부’ 문제를 ‘무속적 모티프’를 통해 ‘해원’에 도달하려는 시도를 보여주었다. 특히 이 영화는 영화 내부적인 형식/내용의 문제보다 영화의 제작 방식과 그것이 소비되는 과정을 더 문제적으로 분석해 볼 필요가 있다. 일본 정부의 무성의한 사과와 한국 정부의 선부른 화해 의지가 부른 정치 현실이 이 영화의 개봉 시기와 맞아 떨어지면서 공적인 정치 영역에서 해결하지 못한 역사적 숙원들이 영화를 적극적으로 옹호하는 외적 환경을 조성했기 때문이다. 본고는 이상의 두 작품을 대상으로 한국 근현대사와 ‘무속’이 조우하는 ‘지금, 여기’의 영화적 요구와 대중적 욕망을 검토해 보려고 한다.

2. 근대화의 폭력을 씻어내는 ‘곳’으로서 영화 - 〈만신〉

박찬경 감독의 〈만신〉(2014)은 김금화의 자서전 『비단꽃 넘세』(생각의나무, 2007)를 바탕으로 만들어졌지만 일반적인 전기 영화와는 차별되는 연출방식을 선택했다. 크게 세 가지 범주의 목소리가 영화의 서사를 이끌어 나간다. 첫 번째는 실존 인물 김금화 자신의 목소리, 두 번째는 김금화의 십대, 이십대, 삼십대를 재연하는 배우들의 목소리, 마지막은 김금화의 행적과 그녀가 행했던 무속적 의식들의 의미를 짚어주는 학자들과 관찰자들의 목소리와 그 모든 것을 집대성하는 내레이터의 목소리이다. 세 범주의 목소리를 따라 서사 담론은 세 가지 층위로 구성된다. 하나는 김금화 자신의 회고, 다른 하나는 김금화의 자서전을 바탕으로 한 재연 화면, 마지막은 해설자들의 인터뷰와 자료 화면이다. 영화는 이렇게 다성적인 목소리를 담고 있을 뿐 아니라 다큐멘터리, 픽션, 애니메이션, 비디오아트에 이르기까지 다양한 시청각적 장르를 넘나드는 자유로운 형식을 보여준다. 〈만신〉의 형식적 실험은 설치미술가에서 영화까지 영역을 넓혀가며, 형인 박찬욱 감독과 ‘PARKing CHANce’라는 프로젝트로 활동했던 박찬경 감독의 이력과도 무관하지 않다.

이 영화는 만신 김금화의 자전적인 경험을 다루고 있지만 그녀의 개인적인 삶의 특이성이나 신묘한 영적 능력을 전시하기 위한 구성을 택하지 않았다. 감독은 한 인터뷰에서 김금화를 다루게 된 계기는 그 책이었지만 직접 만나 이야기를 들으며, “현대사를 관통하는”는 그의 삶에 관심을 갖게 되었고, “‘무당의 삶으로 보는 한국사’라는 앵글로 이야기를 만들면 문화적 의미도 있고, 재미도 있을 거라고 생각했다”고 밝혔다. 다른 무당이 아닌 김금화를 선택한 이유도 그가 “이북에서 내림을 받아서 여기로 내려온 만신 중 마지막 인물”이며, “남북관계가 깊이 개입되

어있다는 점이 중요하게 작용했다”고 한다.¹⁴⁾ ‘무당’이라는 특별한 자리에 놓인 한 개인의 삶을 통해 한국 사회의 근현대사를 되짚어 보는 것이 영화의 목적이며, 특히 이데올로기적 대립에 의해 역사적 전환점을 맞은 한국 사회의 특수성을 드러내기 위해 ‘김금화’라는 매개가 필요했던 것임을 알 수 있다.

1931년 황해도 연백에서 태어난 김금화의 삶은 한국 근현대사의 압축판이라고 할 수 있다. 아들을 바라던 집안에서 딸로 태어나 남동생을 ‘넘어다 보고 있다’는 의미에서 ‘넘세’라는 이름을 부여받았고, 위안부로 끌려가는 것을 피하기 위해 일면식도 없는 남자에게 시집보내졌다. “고추당추보다 더 매운 시집살이”를 견디지 못하고 친정으로 도망 온 뒤 신병을 앓다가 그 동네의 소문난 만신이었던 외할머니를 신어머니로 모셔 내림굿을 받았다. ‘무당’이 된 이후 그녀의 삶은 개인들의 편견어린 시선을 견뎌야 하는 것은 물론 지배 권력의 욕망에 따라 천향지차의 다른 길로 던져지기도 했다. 식민지 시기 지배권력은 한국의 무속적 전통을 전근대적이고 원시적인 것으로 치부해 척결 대상으로 삼았다. 근대 문명에 목말랐던 식민지 조선의 지식인들 역시 무속 신앙을 타파해야 할 것으로 여겼다. 한국 전쟁 시기에 김금화는 북에서는 반동으로, 남에서는 북쪽 출신인 빨갱이로 의심을 받으며 고초를 겪었다. ‘민족주의’를 국가 재건의 정신적 기반으로 삼으려 했던 박정희 정권에 들어서면서 “민족적 전통의 긍정적 재구성”이 시작되었다. 1962년 문화재 보호법이 제정되면서 민속신앙은 민족문화로 인정되었다. 그러나 이와 같은 제도적 장치들은 민속 신앙 전반에 대한 인식의 지평을 넓히는 방향으로 진행된 것이 아니라 특정 ‘문화재 선정’에만 초점이 맞춰졌다. 이로 인해 문

14) 『인터뷰 '만신' 박찬경, “영화와 굿은 닮았다”』, 『enews24』, 2014.2.26.
<http://enews24.interest.me/news/article.asp?nsID=353572>

화재 선정에서 제외된 민속 신앙들은 오히려 더 강력하게 소외되는 결과를 낳았다.¹⁵⁾ 그 과정에서 김금화 역시 단속 대상이 되었고, 그가 주재하던 굿판은 수시로 들이닥치는 정부 기관원들에 의해 중단되었다.

전두환 정권은 '전통의 보존과 국가발전과 국민총화를 위한 전통의 재창조'라는 박정희 정권의 요구와 유사한 맥락에서 '민속'을 '민족중흥의 역사적 사명'을 실행해줄 매개로서 호명했다. 그러나 1980년 '서울의 봄'과 '광주항쟁' 1주기가 돌아오는 1981년 전두환 정권은 저항 세력의 주축을 이루고 있던 대학생들의 관심을 돌리기 위한 회유책으로 '국풍 81'을 마련해 민속예술에 대한 갈증을 풀어 주었다. '국풍 81은 정통성 없는 군사정권이 국민들을 회유하기 위한 유희책으로 내놓은 장발단속 완화·통행금지의 해제·교복 자율화·해외여행 자유화 조치 등 일련의 개방화 정책, 컬러 TV의 방영과 프로야구·프로씨름의 개막을 통해 대중들의 관심과 오락과 스포츠, 섹스로 바뀌놓은 이른바 3S 정책과 같은 맥락에서 기획한 것으로 특히 대학생들의 예봉을 피하기 위해 마련된 정치적 이벤트의 성격을 지니고 있었다.'¹⁶⁾ 전통 문화에 대한 대학생들의 자발적인 관심과 국가의 정책적인 지원으로 인해 김금화의 위상은 급변하게 되었다. 1985년 강신무로서는 최초로 서해안배연신굿, 대동굿 기능보유자로 지정되면서 언론의 관심을 집중적으로 받게 되었다. 그녀에게 갑자기 쏟아진 카메라 세례와 종교보다 일종의 스펙터클로 대중의 관심을 받게 된 무속의 위상에 대해 연구자들은 우려의 목소리를 내기도 했지만 김금화는 '카메라마저 일종의 무구(巫具)로 활용하며 굿의 대중화에 앞장선다. 사실 영화 <만신>도 김금화의 그러한 태도로 인해 기획되고 실행될 수 있었다.'¹⁷⁾

15) 정유진, 「박정희 정무기 문화재정책과 민속신앙」, 『역사민속학』 39, 2012, 179쪽.

16) 한양명·안태현, 「축제 정치의 두 풍경」, 『비교민속학』 26, 2004, 475쪽.

곳을 단순히 종교적 제의라고 생각하지 않고, 종교이자 예술이며 삶 그 자체라고 생각하는 김금화의 태도는 이 영화의 형식미학과도 긴밀하게 연결되어 있다. 감독은 김금화를 단순히 피사체로 생각하지 않고 영화를 구성하는 적극적인 시선의 주체로 그린다. 그는 자기 이야기를 들려주는 인터뷰 대상을 넘어 감독이 배우를 이용하여 만들어낸 재연 장면에서 직접 등장하여 자신을 연기하고 있는 배우들의 연기를 지켜보기도 한다. 때로는 그녀의 역할을 연기하는 배우들이 그녀가 실제로 갖는 과정을 지켜보기도 한다. 예를 들면, 김금화는 배우 류현경이 내림굿 받는 넘세를 연기하는 장면에서 등장하여, 내림굿 과정을 지켜보고 외할머니가 자신의 외손녀를 무당으로 만들고 싶지 않았다고 술회하는 모습을 회한에 찬 시선으로 바라본다. 이때 김금화의 등장은 일차적으로 이 장면이 그녀의 회고적 서술에 기반하고 있음을 알려주는 기능을 한다. 그리고 더 나아가 영화가 재현하고 있는 허구적 시공간을 그것을 지켜보고 있는 김금화 자신이 살아 현존하는 시공간과 바로 접속시킨다. 또 다른 장면에서 남측으로 내려오던 류현경이, 2012년 현재 한국전쟁에서 죽은 북한군과 중국군이 묻혀 있는 적군묘에서 진오귀굿을 하고 있는 김금화를 바라본다. 피난 봇짐을 싸고 양쪽 진영으로부터 총부리가 겨눠졌던 김금화(류현경)와 세월이 흘러 남한 땅에서 공산군의 낫을 위로 하고 있는 김금화(본인)가 한 화면 위에 공존하는 것이다. 이 장면은 김금화라는 개인의 몸 위에 새겨진 분단의 역사를 고스란히 느끼게 한다.

17) 감독은 영화 제작과 관련해 김금화의 반응이 어떠했는지를 묻는 질문에 “(김금화 선생님은) 영화를 통해서 무속을 알릴 수 있으면 좋겠다고 생각하셨다더라. 처음부터 흔쾌히 수락해주셨다. 보통 무당들은 무구가 밖으로 나가는 것을 꺼려한다. 게다가 굿당이 촬영 세팅으로 인해 어지럽혀지는 것을 기피하는 경향이 있다. 하지만 김금화 선생님은 필요한대로 다 제공해주시고 도와주셨다. 불편하고 꺼려지는 것보다 무속을 알리는 것이 더 중요하다고 생각하신 것 같다.”: 『인터뷰 ‘만신’ 박찬경, “영화와 곳은 닮았다”』, 『enews24』, 2014.2.26. 괄호 안은 인용자 표기.

그리고 진오귀곳을 통해 그 역사가 현재의 시간과 직접적으로 접속하게 되는 것이다.

김금화를 인간문화재로 만들어준 ‘서해안연신곳’은 ‘영산 할아밤’과 ‘영산 할맘이 전쟁통에 서로를 잃어버리고 평생을 찾아 헤매 다니는 이야기를 담고 있다. 이 장면은 김금화가 여러 차례 곳을 행했던 자료 화면들의 교차편집으로 제시된다. 그리고 그 화면들 사이사이 실제 김금화와 그의 전남편이 해후하는 장면이 몽타주되어 들어온다. 한국 전쟁으로 실항민이 된 김금화는 자신과 마찬가지로 실항민이었던 남자를 만나 결혼했지만, 그는 여자 문제로 속을 썩이고 ‘무당 남편하고는 사업을 할 수 없다’는 편견을 이기지 못해 결국 그녀와 이혼했다. 오랜 시간이 지난 후 병이 들어 돌아 온 전남편과 김금화가 허심탄회하게 대화를 나누는 모습이 곳거리 속의 ‘영상 할아밤’, ‘영산 할맘의 모습과 오버랩된다.

이처럼 영화 <만신>은 현실과 허구와의 경계, 삶과 곳 그리고 영화의 경계를 무화하고 과거, 현재, 미래라는 선조적 시간을 순환적으로 전환한다. 김금화의 실존과 그녀를 재현하는 세 명의 배우들이 서로를 관조하고, 서로의 시간 속으로 침투한다. 네 명의 분리된 육체가 재현하는 시간은 봄(십대의 김새론) - 여름(이십대의 류현경) - 가을(삼십대의 문소리) - 겨울(노년의 김금화 자신)이라는 순환적인 신화의 시간을 환기한다. 이 영화에서 재현 장면이 김새론의 육체를 빌려 시작했다가 류현경과 문소리를 거쳐 다시 김새론으로 돌아오는 것은 시간의 순환성을 상징한다고 볼 수 있다. 그런데 그 재현 장면의 시간적 순환성은 실존하는 김금화의 침입에 의해 몇 번이나 급작스러운 단절을 맞이한다. 이와 같은 “시간으로부터의 이탈”을 “무명으로부터의 깨달음으로 이행”으로 볼 수 있다.¹⁸⁾ “시간으로부터의 이탈”은 이 영화가 김금화의 과거를 완

성된 드라마로 재구성하는 데 목적이 있는 것이 아니라 그녀의 과거가 현재와의 접점을 이루는 메타적 영역에 더 관심이 있다는 사실을 반복적으로 일깨운다.

〈만신〉에서 현실과 환상이 하나의 씬 안에 담길 때 관객은 시선의 주객이 전도되는 현장을 목격하게 된다. 처음에는 재현되는 과거가 장면의 주된 대상이었다가 그 장면을 구경하는 외부적 시선 담지자의 등장으로 애초에 재현되던 과거는 객체로 전환된다. 시선 담지자의 동선을 따르며 비추는 카메라는 시선의 주체 역시 카메라가 포착하는 대상 중 하나로 전환시켜 버리기 때문이다. 영화 전반에서 빈번하게 등장하는 이런 주객전도의 현상은 이 영화의 마지막 씬에서 가장 선명하게 그 연출 의도를 드러낸다.

〈만신〉의 마지막 시퀀스는 영화 자체를 하나의 곳으로 완성시킨다. 〈만신〉의 첫 번째 씬은 김금화가 영화 〈만신〉의 성공적 촬영을 기원하고 영화를 보러 온 관객을 위해 축원을 하는 것으로 시작한다. ‘내림’, ‘연평 바다’, ‘미신 귀신 만신’, ‘영험한 TV’ 등의 소재목으로 분절된 각 장은 무속의 신들을 컴퓨터 그래픽으로 형상화한 애니메이션이나 무당의 모자를 비롯한 무구를 활용한 브릿지 화면을 통해 연결된다. 영화의 마지막 시퀀스는 넘세가 처음으로 무당이 되기 위해 ‘쇠걸립’¹⁹⁾을 하러 다니던 시간으로 회귀한다.²⁰⁾ 김금화의 유년시절을 맡은 김새론이 이 집

18) 미르치아 엘리아데, 『이미지와 상징』, 이재실 역, 까치, 1998, 96-97쪽.

19) “무구를 마련하면 어린 무당은 사람으로서의 생활을 떠나 이제 새로운 세계로 들어갈 입구에 이른 것이다. 무당은 낡고 오래된 쇠를 가져다 신령님의 새 세계에서 빛이 나고 기쁨이 될게 잘 골려야 한다. 쇠 걸립은 ‘죽은 쇠’를 모아다가 ‘산 쇠’를 만드는 신성한 의식인 것이다.”: 김금화, 『비단꽃 넘세 - 나라만신 김금화 자서전』, 생각의나무, 2007, 89쪽.

20) 샤먼에게 쇠붙이 신물들은 샤먼으로서 직명을 부여받을 때부터 일생동안 간직하게 된다. 그러면서 샤먼을 상징하는 신물로 신앙되어지고 동시에 신의 위력이나 영검함

저 집을 뛰어다니며 “외기러 왔소, 불리러 왔소. 닫은 문을 열러 왔소. 높은 산에 눈날리고 얇은 산에 재 불리듯 이덱가중 대한가중 뛰어들고 소한가중 기어들 제, 죽은 쇠를 모아다가 산 쇠를 만들려고 왔소.”라고 노래를 부르며, 동네 사람들이 하나씩 나와 덕담과 함께 쇠붙이를 건넨다. 그런데 이 동네 사람들은 영화가 재현하고 있는, 김금화가 어린 시절 살았던 마을의 사람들이 아니라 이 영화를 만든 사람들-배우와 스태프들이다.

북한군 역할을 맡았던 배우가 총을 건네고, 어머니 역을 맡았던 배우가 낫그릇을, 청년 시절을 맡았던 배우가 총알을, 중년을 맡은 배우가 카메라를 건네는 식이다. 카메라 앞에 피사체였던 배우들뿐 아니라 카메라 뒤에 있던 스태프들도 제각기 쇠붙이를 건네고 그녀의 뒤를 따른다. ‘쇠걸립’을 하며 징중징중 뛰어가는 김새론의 뒤에 카메라 감독과 연출자가 따라가는 모습까지도 고스란히 또 다른 카메라에 담긴다. 그들을 찍고 있는 지미짚 카메라의 그림자가 세트장 초가지붕 위에 드리워진다. 그리고 김새론의 쇠걸립을 따라가는 영화의 출연진과 스태프들 가운데 김금화 자신의 모습도 보인다. 쇠걸립을 마친 김새론은 자기가 걷어 온 쇠붙이들을 낡은 여행가방에 집어넣고 평상 위에 드러눕는다. 그 여행 가방은 김금화의 다른 연령대를 연기했던 배우들이 북에서 남으로 내려올 때 그리고 단속원의 눈을 피해 무구를 챙길 때 등장했던 것이기도 하다. 평상 위에 누워 있는 김새론의 모습을 바라보던 무리들이 하나 둘 자리를 떠나고, 김금화 자신이 가장 마지막에 시선을 거두며 자리를 떠난다. 그들이 떠난 자리를 공중에 떠있는 카메라가 부감샷으

의 표상 또는 지배권 상징 등을 갖게 된다. (중략) 한국의 강신무들이 신내림을 받을 때 쇠걸립을 하게 되는데, 이때 쇠붙이를 받아 귀물(鬼物)을 제작하여 평생 동안 소유하면서 신의 상징물로 간직한다. : 양중승, 『샤머니즘의 본질과 내세관 그리고 샤먼유산들』, 『샤머니즘의 사상』, 민속원, 2013, 34쪽.

로 보여준다.

이 마지막 시퀀스는 영화에 찍히는 대상(객체)과 영화를 찍는 주체간의 경계를 무너뜨리며, 영화적 엑스터시(ecstasy) 즉, 몰아일체(物我一體)의 경지를 구현한다. 특히 류현경이 김새론에게 건넨 쇠붙이 중 하나가 카메라인데, 카메라가 쇠붙이이며 그것 역시 녹여져 무구가 된다는 설정은 이 영화 전체를 담아내었던 카메라에 대한 연출자의 인식을 직접적으로 드러낸다고 볼 수 있다. 샤머니즘적 전통에서 ‘쇠붙이는 신의 형체와 그 세계로의 진입 그리고 인간이 감지 못하는 또 다른 세상일을 들여다보는 것에 그 쓰임새와 목적이 있는 것으로 여겨진다. 쇠붙이는 “비치는 것”이고, “트는 것”이고, “나가는 것”을 암시한다. ‘비치는 것은 세상을 환하게 비친다는 것으로 자연의 이치 속에서 인간은 하늘의 뜻을 담고 살아가야 한다는 원리를 의미하고, ‘트는 것은 성질 또는 형식이 다른 두 개의 유기체 또는 무기체를 합일하려는 소통’을 말한다. ‘나가는 것은 문명의 길을 뜻’하며 이는 ‘인류 삶의 현대적 발전을 도모’하는 것으로 해석된다.²¹⁾ 이 영화의 ‘쇠걸립’ 시퀀스는 영화를 카메라라는 쇠붙이를 통해 세상을 반영하고, 인간 세계의 현실과 개인의 욕망이 품고 있는 환상을 통하게 하며, 새로운 세상을 비추는 하나의 ‘곳’으로 전환시킨다.

감독은 영화의 말미에 “친구들이 곳 보러 가자고 해서 따라갔더니 영화를 하고 있었다”라는 천경자 화백의 말을 덧붙인다. 천화백이 1930년대에 본 영화는 아마 ‘곳’처럼 요란하고 신기한 구경거리였을 것이다. 영화는 현실을 다루더라도 그 자체는 환영이고, 시청각적으로 존재하지만 실체적으로는 부재한 것이라고 할 수 있다.²²⁾ 때로는 인간들의 꿈과 소

21) 양중승, 『샤머니즘의 사상』, 민속원, 2013, 35-36쪽.

22) 장 루이 뢰트라가 영화에서 ‘환상성’을 특별한 장르에 국한된 특성이 아니라 모든 영

망을 대리 충족 시켜주며 때로는 애환을 다루어 슬픔을 증폭시켜준다. 그리고 현실에서 풀지 못한 원한을 뒤늦게 달래거나 슬픔을 어루만지고 위안을 선사하기도 한다. <만신>은 단지 내용적으로 무속신앙과 무당의 삶을 다루는 데 그치는 것이 아니라 영화가 현대적 의미의 ‘굿’이 될 수 있음을 보여준다. 그리고 그것은 ‘굿’을 비롯해 무속신앙에 덧씌워졌던 ‘전근대’, ‘미신’, ‘타파’라는 무속의 주술적 세계에 대한 오명과 편견들을 걷어내는 데 상당히 효과적인 인식적 전환을 가져온다. 가장 현대적인, 기술적 발전을 통해 성취된 예술적·산업적 결과물인 영화를 즐기는 현대인들에게 ‘굿’과 무속 신앙의 보편적이고 예술적인 가치를 일깨우기 때문이다.

3. 현실 정치의 ‘구멍’을 메우는 무속적 제의 - <귀향>

<만신>이 무속의 본질적인 속성을 영화라는 매체의 특성과 실험적으로 결합시키는 형식적인 실험이었다면 조정래 감독의 <귀향>은 형식보다 내용적인 측면에서의 굿의 효과와 기능에 집중하는 작품이라고 할 수 있다. 김덕목은 인간의 욕망에 대해 유교가 ‘개인의 수신과 윤리규범을 통해 해결’하려고 하고, 불교가 ‘욕망을 버릴 것’을 강조하는 데 반해

화에 내재된 것이라 여긴 이유도 영화의 ‘유약하고 ‘보존한다는 것이 늘 불안한’ 그 존재론적 특질에 기인한다. 영화의 이미지들은 빛의 투사에 의존할 수밖에 없기 때문에 투명하고, 투명한 빛들은 고정된 화면을 통해서만 색채를 얻을 수 있다. “투명하고 유명 같은 영화적 이미지와 색채가 빛나기 위해서는 필름을 ‘투사하는 빛’이 필요”한 것이다. 그는 영화의 ‘환상성(fantastique)’은 ‘나타남·사라짐, 멜랑콜리, ‘빛나는 비현실’의 눈물 사이에서 탄생한다고 보았다. 영화의 환상성은 그것을 이루는 이미지들이 순간적으로 존재하지만 사라지고, 또 다른 이미지들이 그 뒤에 잠재적으로 존재한다는 데서 발생한다.; 장루이 뢰트라, 『영화의 환상성』, 김경은·오일환 역, 동문선, 2002, 29-30쪽.

‘무속은 욕망을 인정하고 의례를 통해 욕망을 푸는 방식을 취한다고 분석하며, 무속의 ‘실천윤리란 무속공동체에서 올바른 도리라고 생각되는 행위 방식’이라고 규정한다.²³⁾ 무속의 세속적인 성격은 대의를 위해 개인의 욕망을 억압하거나 욕망을 단속하기보다 그러한 욕망이 왜 발생했는지 그 원인을 밝히고 ‘해원’을 통해 조화를 도모하는 데 집중한다. <귀향>은 한국과 일본 간에 해결되지 않은 역사적 상처인 일본군 ‘위안부’ 문제를 정면으로 들고 나와, 공적 영역에서 해결되지 못한 역사의 원한을 무속의 주술적 과정을 빌려 치유하는 것을 목적으로 한 작품이다.²⁴⁾

<귀향>의 서사 시간은 크게 두 개의 흐름으로 진행된다. 하나는 국내에서 일본군 ‘위안부’ 문제²⁵⁾가 사회적으로 주목을 받기 시작할 무렵인

23) 김덕목, 『실천윤리적 측면에서 분석해 본 무속』, 『샤머니즘의 윤리사상과 상징』, 민속원, 2014, 52쪽.

24) 이 작품의 연출 의도에 대해 감독은 언론사사이후의 기자 간담회 및 여러 지면을 통해 이 영화의 기획 의도를 다음과 같이 밝혔다. 정신대 피해자 후원시설인 ‘나눔의 집’에서 봉사활동을 하던 것이 계기가 되어 작품을 구상하게 되었고, 피해자들 가운데 상당히 많은 분들이 적절한 사과를 받지 못하고 타국에서 돌아가신 것을 알게 되어 영화를 통해서 그 ‘혼’이나마 고향으로 돌아올 수 있기를 바라는 마음에서 이 영화를 만들게 되었다고 한다. 그리하여 이 영화의 제목도 일반 명사인 귀향(歸鄉)이 아니라 ‘죽은 영혼이 ‘고향’으로 돌아온다는 의미에서 ‘귀향(鬼郷)’이라고 붙인 것임을 알 수 있다.

25) 일본 제국주의에 의해 자행된 폭력적인 성착취의 대상이 된 식민지 여성을 지칭하는데 ‘위안부’, ‘정신대’, ‘성노예’ 등 다양한 용어들이 사용되었다. ‘위안부’라는 용어가 피해자가 아닌 가해자인 군의 입장에서 사용된 용어라는 이유로 거부되기도 했고, 유엔 인권보고관들은 그 실상을 조사한 뒤 강제 매춘과 육체적 학대의 상태가 “군 성노예”에 적합하다는 결론을 내리기도 하였다. 1992년 8월에 개최된 ‘제 1차 정신대 문제 아시아연대회의’에서 ‘강제’를 붙여 강제종군위안부라는 명칭을 사용하기로 했으나 1993년 제 2차 대회에서 ‘강제종군 위안부’라는 단어에 문제가 제기되었고, 위안부라고 불렸던 여성들이라는 의미에서 작은 따옴표를 사용한 ‘위안부’로 용어를 통일하고, 범죄주체인 일본군을 붙여 일본군 ‘위안부’, 영어로는 일본군 성노예(Military Sexual slavery by Japan)으로 사용하기로 합의하였다. ‘위안부’의 용어 문제에 관해서는 아래 논문을 참고.

윤미향, 『20년간의 수요일 - 일본군 ‘위안부’ 문제 해결을 위한 생존자들과 여성들

1991년을 시간적 배경으로 하는 서사적 ‘현재’, 다른 하나는 1943년 일본군 ‘위안부’가 되어 강제로 끌려간 소녀들의 시간인 서사적 ‘과거’이다. ‘현재’의 서사를 이끌어 가는 것은 두 인물인데 하나는 과거에 일본군 ‘위안부’로 끌려갔다가 돌아온 영옥(손숙), 다른 하나는 강간범에게 아버지가 살해된 뒤 무당의 집에 기거하게 된 은경(최리)이다. 영옥은 자신이 만든 노리개 등 과거를 상기시키는 대상을 볼 때마다 일본군 ‘위안부’였던 과거를 회상하고, 은경은 자신도 알지 못하는 기운에 빙의되어 영옥을 비롯한 일본군 ‘위안부’의 과거로 빨려 들어간다. 이 작품이 이렇게 두 명의 주체를 통해 ‘과거’를 회상하도록 설정한 것은 그것이 영옥이라는 개인에게 한정된 상처가 아니라 우리의 역사에 제대로 기록되지도 못한 채 해매고 있는 공공의 기억이라는 사실을 강조하기 위해서이다. 이렇게 두 주체가 기억을 공유할 수 있도록 하기 위해 영화는 무속의 주술성을 서사적 장치로 적극 활용했다.

은경의 서사는 일본인 ‘위안부’라는 문제가 지나간 과거로 화석화되지 않도록 하기 위해 고안된 듯하다. 은경의 서사는 두 가지 방식으로 일본군 ‘위안부’ 문제에 현재성을 부여한다. 첫째는 위에서 언급한 ‘빙의’의 방식을 통해 정서적, 육체적 몰입 과정을 그리는 것이고, 둘째는 현재에도 여전히 중요한 폭력 사건인 ‘강간’과 ‘살인’이라는 소재를 차용함으로써 ‘폭력’의 항구성을 일깨우는 방식이다. 입술이 찢어진 채 강간범에게 폭행을 당한 채 누워있는 은경의 모습과 그런 딸을 본 아버지의 분노와 희생을 담은 장면은 과거 서사의 주요 배역인 정민(강하나)이 ‘위안부’로 끌려가 일본군 장교를 맞아 처음으로 폭력에 노출되는 장면과 시각적

의 연대], 『한국여성신학』 74, 2012, 151쪽.

정진성, 『진시 하 여성침해의 보편성과 역사적 특수성 - 일본군 위안부문제에 대한 국제사회의 인식』, 『한국여성학』 19, 2003.

동일성을 확보한다. ‘현재’의 은경에게 벌어졌던 강간 사건, 그리고 아버지의 죽음으로 인해 그녀가 정상적인 생활을 영위하지 못하게 되는 모습은 ‘과거’의 정민과 영희(영옥의 어린 시절) 등이 겪었던 ‘폭력’을 현재화하고 일반화하는 데 효과적으로 기여한다. 그리고 이와 같은 은경의 개인사는 마지막에 일본군 ‘위안부’들을 위한 위령제에서 그녀가 영매로서 그 낮은 위로하는 역할을 수행할 수 있는 내용적·심리적 근간을 마련한다.

〈귀향〉의 서사적/감정적 클라이맥스는 타향에서 죽은 일본군 ‘위안부’들을 기리는 ‘위령제’와 영옥(과거의 영희)의 회상을 교차 편집한 마지막 시퀀스라고 할 수 있다. 만신 송희(황화순)가 위령제를 진행하는 가운데 은경에게 죽은 정민의 혼령이 빙의되어 위령제를 지켜보던 영옥에게 말을 걸기 시작한다. 여기에 영옥과 은경이 공동으로 매개하는 과거 회상 씬이 삽입된다. 패전이 확실해진 일본군들이 ‘위안부’ 숙소를 폐쇄하고 ‘위안부’들을 강제로 차에 태워 어디론가 호송한다. 퇴각하는데 부담이 되는 그녀들을 모두 처형하기로 한 것이다. 정민은 목숨을 잃고 그녀가 건네준 ‘노리개 부적’²⁶⁾ 덕분에 영희만 가까스로 목숨을 구한다. 은경의 육체를 통해 돌아온 정민은 “꽤안타. 그래도 내 이리 안 왔나”라며 나이 든 영옥을 위로한다. 영옥은 “내가 너를 거기 놔두고 온 그날부터, 나도 거 있었다. 내 몸은 돌아왔어도 내 마음은 차마 못 돌아왔다.”라며 오열한다. 영옥으로 이름을 바꾸고 살아 온 영희를 ‘현재’에 이르기까지 괴롭혀 온 것은 ‘위안부’로서 받았던 육체적, 정서적 학대뿐 아니라 그 광기의 현장에서 살아남은 자의 죄의식까지 중첩되어 있었던 것이다. 그리고 그것은 아버지의 죽음을 목도하고도 살아야 했던 은경의 고통과도 동병상련을 이룬다.

26) 영화 속에서 ‘노리개’는 현재와 과거를 매개하는 중요한 소재로 활용되며, 여자 아이들의 신변을 보호해주는 영험한 힘을 가진 것으로 반복적으로 제시된다.

은경을 끌어안고 오염하다 실신한 영옥이 곳판 밖으로 업혀 나가자 은경이 주체가 되어 본격적인 '귀향'이 시작된다. 곳을 지켜보는 사람들 가운데 황군 군복을 입은 이들이 뒤섞여 그녀의 춤사위를 바라보고 있다. '위안부'들의 주검과 그들이 혼령이 된 나비, 그들을 위로하고자 하는 은경의 춤사위와 치성을 드리는 무녀들을 호기심과 적의가 뒤섞인 눈으로 바라보는 일본군들의 시선은 '강제 징집'에 대한 증거가 부족하다며 인정하지 않는 현재의 일본 정부를 환유하는 동시에 그들의 시선을 복제하여 선부른 '화해'를 이야기하는 영화 밖 현실과도 접촉하게 된다. 이 영화가 제작되고 개봉되던 시기는 박유하의 『제국의 위안부』 등으로 대표되는, 새로운 역사적 해석이 부상하여 '위안부' 문제를 '식민제국의 착취'와 '피식민국의 피착취'가 아닌 '자발적 동원', '성매매'로 재번역하거나 개인적인 '정서적 유대'를 빌미로 관계의 폭력성을 약화시키려는 시도들이 세간의 이목을 끌며 이슈가 되고 있었기 때문이다.

〈귀향〉은 기획부터 제작까지 14년의 시간이 걸렸는데 일차적으로 소재의 무거움 때문에 투자에 고충을 겪었다고 한다.²⁷⁾ 소재의 비상업성 때문에 험난했던 제작과정에 비해 〈귀향〉은 개봉 5일 만에 100만 관객을 동원할 정도로 화제를 낳으며 큰 호응을 얻었다. 그리고 적은 예산과 불리한 상영 조건에도 불구하고 최종적으로 3백5십만이 넘는 관객수를 기록했다.²⁸⁾ 무거운 소재와 소박한 모습 그리고 스크린 확보가 쉽지

27) 감독은 투자자를 찾는 과정에서 "관객들이 이렇게 아픈 소재의 영화를 보겠어?"라는 회의적인 반응을 얻었고, 결국 이 영화는 기업이나 자본가의 투자를 받는 대신 개인들의 자발적인 후원을 받는 '크라우드 펀딩' 방식으로 제작되었다. 포털사이트 다음의 '희망해'와 '스토리 펀딩', '유캐펀딩' 등을 통해 75,270명의 후원자가 12여억원에 달하는 제작비를 지원했고, 이는 순 제작비의 50%를 상회하는 액수였다. 영화는 후원자들의 명단을 엔딩크레딧에 삽입했다. : 『국민의 손으로 만든 영화 [귀향의 14년 제작기], 『네이버영화매거진』, 2016.2.24.

http://navercast.naver.com/magazine_contents.nhn?rid=2810&contents_id=110119

않은 소규모 배급사²⁹⁾가 배급을 담당할 것을 감안하면 상당히 놀라운 흥행 성적이라고 할 수 있다. <귀향>의 흥행 성적에 가장 큰 기여를 한 것은 아이러니하게도 이 영화의 정확한 개봉 시기가 확정되기 직전인 2015년 12월 28일에 있었던 ‘한일 위안부 합의’였다. 이 합의에서 일본 정부는 “위안부 문제는 당시 군의 관여하에 다수의 여성의 명예와 존엄에 깊은 상처를 입은 문제로서 이러한 관점에서 일본 정부는 책임을 통감한다”는 애매모호한 사과 발언을 하며, 10억엔을 출연하여 일본군 ‘위안부’ 피해자 지원을 위한 재단을 한국 정부가 설립하기로 약속했다. 그러나 피해자를 철저히 배제한 합의 과정과 책임의 범위에 대한 구체적 설명을 생략한 채 금전적 보상을 통해 폭력의 역사를 성급히 덮으려는 이 합의는 거센 비난 여론을 맞게 되었다. 게다가 1965년 박정희 정권이 맺었던 굴욕적 ‘한일협정’과 놀랍도록 유사한 내용과 맥락을 갖추고 있다는 점³⁰⁾에서 아버지의 과오를 되풀이하는 박근혜 대통령과 집권 여당의 지지율 하락을 가져오기도 했다.³¹⁾ 합의 사실이 언론에 공표된 이후

28) <귀향>의 최종 관객수는 3,585,898명으로 역대 흥행 순위 117위에 랭크되었다. (영화진흥위원회 제공 2016.5.24.)

29) “개봉 과정에서도 국내 4대 배급사의 외면 속에 이름이 알려지지 않은 소규모 배급사 (와우픽쳐스)의 10억원 투자로 배급을 할 수 있게 됐다. 영화 업계에선 무모한 배급이라는 목소리가 많았지만, 이 작은 배급사는 영화계의 예측을 보란 듯이 뒤엎고, 첫 흥행작을 일구게 됐다.”: 『국민이 만든 영화 ‘귀향’의 열풍은 이제 태풍으로』, 『매일경제』, 2016.2.28.

<http://news.mk.co.kr/newsRead.php?no=156837&year=2016>

30) “박근혜 대통령 3년차인 2015년 12월28일 한일 위안부 문제 합의는 박정희 전 대통령 3년차인 1965년 6월22일 한일협정과 닮았다. 국민 특히 피해자의 목소리가 무시됐고, 일본 정부의 심기를 거스르지 않으려고 노력한 흔적이 보이며, 공동의 합의를 만들지 않아 각국 정부와 언론의 입맛대로 해석할 여지를 남겼다. 해당 합의로 문제를 덮는 효과도 비슷하다.”: 『박정희 1965년 한일협정과 놀랄만큼 닮았다』, 『미디어오늘』, 2015.12.29.

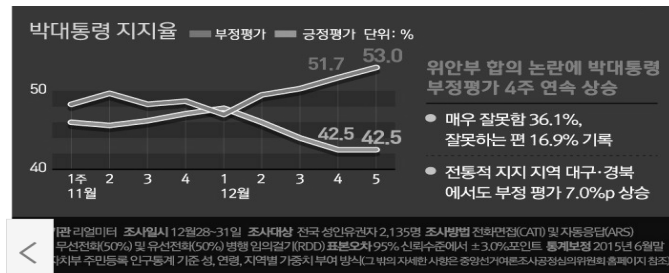
<http://www.mediatoday.co.kr/news/articleView.html?idxno=126818>

31) “여론조사 기관 리얼미터가 4일 발표한 조사한 결과에 따르면 박대통령의 국정수행

피해당사자인 일본군 ‘위안부’ 피해자 모임인 정대협을 비롯하여 수많은 시민단체들에게 비판을 받았고, 항의 시위도 줄을 이었다.

저예산 영화인 〈귀향〉이 제작 규모에도 불구하고 대중들의 호응을 얻을 수 있었던 것은 영화를 둘러싼 현실 정치에 대한 불만이 영화표 구매로 이어졌기 때문이라고 분석해 볼 수 있다. 이 영화에서 무속의 ‘주술성’은 영화 내적으로는 일본군 ‘위안부’들의 혼령이 고향으로 귀환하는 것을 돕는 서사적 장치로 활용되고 있을 뿐 아니라 영화 외부적으로는 정치 현실에 대한 대중의 불만을 치유하는 ‘곳’의 본래적 역할³²⁾에 충실하게 작용하고 있다고 볼 수 있다. 후세대를 위한 ‘역사 청산’이라는 이름으로 성급하게 강요된 ‘화해’에 대한 대중적 반감이 이 영화를 통해 ‘치유’와 대리만족을 구하도록 했던 것이다.

지지도 긍정평가는 42.5%로 전주와 같고 부정평가는 1.3%포인트 상승한 53.0%로 ‘12.28 위안부 합의’ 논란으로 전통적 지지 지역 대구와 경북에서도 부정 평가가 7.0%포인트 상승했다고 밝혔다.”



『위안부 합의 논란…차 부정평가 상승』, 『포커스뉴스』, 2016.1.4.

http://www.focus.kr/view.php?key=2016010402110857761&sub_gdnum=

32) 샤머니즘의 정신치료 효과에 대해서는 수많은 연구 보고가 있으며 현대 정신의학 연구에서도 ‘샤먼을 현대의 정신과 의사나 정신치료자의 조상’이라고 보는 관점이 제기되고 있다. ‘샤먼의 제의는 지금까지 보아온 것처럼 현대정신치료의 원시적·원초적 형태일 뿐 아니라 현대 통찰정신치료의 보조수단이라고 하는 사람조차 있다.’; 이부영, 『한국의 샤머니즘과 분석심리학』, 한길사, 2012, 503쪽.

4. 결론

영화는 실제 사건과 허구적 재구성 그리고 그것을 둘러싼 대중들의 무의식을 기록하는 공공의 기억 장치 중 하나이다. ‘기억’과 ‘기술’의 연관성을 연구한 스티글레르는 인간의 기술적 진화 과정에 주목하면서 인간의 기억을 외재적으로 지원하는 것을 크게 세 종류로 나눈다. 첫 번째는 DNA에 내장된 유전학적 프로그램인 ‘생물학적 기억(biological memory)’으로 “계통발생적으로 후대로 유전”된다. 두 번째는 인간의 중추신경에 저장된 ‘신체적 기억 (somatic memory)’으로 인간 생명의 소멸과 함께 사라진다. 마지막은 생명 외의 다른 수단으로 외화되어 기록된 ‘기술적 기억 (technical memory)’이다. 세대를 거쳐 전승해 나가는 기억, 즉 유산을 ‘무엇’이라고 하고 이에 대비해 인간은 ‘누구’라고 지칭하는데, 통상적으로 역사나 철학이 누가 무엇을 만들었는가에 관심을 두었던 데 반해 스티글레르는 ‘무엇’이 ‘누구’를 만들었는지에 주목해야 한다고 주장한다.³³⁾ 그리고 그는 인간의 의식은 선택과 기준, 기록의 세 단계를 통해 구성, 결정되는데 “무엇인가를 인지하고 지각할 때 선택의 작용이 발생하고, 특정 기준을 통해서 되찾아지는 기억 recollection이 이와 결합”하며, “외화된 기억이 이 둘을 상호변화적으로 중층결정하며 의식으로 구성”된다는 점에서 영화의 몽타주와 비슷하다고 보았다. 이런 의미에서 스티글레르는 인간의 의식을 ‘영화적 의식 cinematographic consciousness’이라고 명명했다.³⁴⁾

주술성과 관련하여 본문에서 집중적으로 논의한 두 편의 작품들은 이

33) 이재현, 『시간, 기억, 기술 - 베르나르 스티글레르의 기술철학』, 이광석 외, 『현대 기술·미디어 철학의 갈래들』, 그린비, 2016, 159-160쪽 참고.

34) 이재현, 『시간, 기억, 기술 - 베르나르 스티글레르의 기술철학』, 이광석 외, 『현대 기술·미디어 철학의 갈래들』, 그린비, 2016, 169-170쪽.

와 같은 기억과 의식의 사회적 작용을 그야말로 ‘영화적(cinematographic)’으로 잘 드러내주고 있다고 할 수 있다. 날로 새로운 기술과 과학적 증명들이 확인되는 현대 사회에도 ‘무속’이 여전히 영화의 소재로서 매혹을 잃지 않고 있다는 사실은 이 사회에서 여전히 공고한 ‘주술성’의 영역이 존재하고 있음을 보여준다고 할 수 있다. 최신의 과학적 이론으로 무장된 인간의 이성으로도 파악할 수 없는 미지의 것들과 정치적 올바름에 대한 요구에도 불구하고 지속되는 낯선 것에 대한 공포와 적대감은 여전히 존재하기 때문이다.

〈만신〉은 인간의 사상적 유산 가운데 종교와 가장 대척점에서 있다고 할 수 있는 무속이 어떻게 이데올로기의 희생양과 수혜자라는 자리를 오갈 수 있었는지를 한국의 근현대사 속에서 효과적으로 드러낸다. 이때 무속은 한 인물을 사건의 주체와 객체를 넘나들게 하며 파편화된 서사들을 선택하고 결합하는 데 효과적으로 기여한다. 이를 통해 이 영화는 무속적 가치를 형식적 측면과 주제적인 차원에서 동시에 달성하게 되었다. 〈귀향〉은 현재(1991년)와 과거(1943년)라는 단절된 시간적 간극을 극복하고 역사적 상처를 효과적으로 현재화하기 장치로 무속 신앙을 매개로 이용했고 이를 통해 서사적 정당성을 확보했다. 더 나아가 영화가 생산, 유통되는 현실에서 결핍되어 채워지지 않는 한국 대중의 욕망은 이 영화가 재현하고 있는 ‘굿’이라는 형식을 통해 해원하고자 했다. 그리고 이것은 실질적인 대중적 호응으로 이어졌다. 두 영화는 오늘날 한국 사회가 역사적 국면들을 ‘기억’하는 공공의 외화된 ‘기술적 기억’이라고 할 수 있다. 이처럼 현시점에서 ‘기술적 기억’들에서 ‘주술’이라는 전근대적 자질이 정치적, 정서적으로 유효한 효과를 획득할 수 있다는 사실은 반대로 현실 정치의 빈자리와 대중의 불안을 드러내는 징후로 읽을 수 있다.

참고문헌

1. 기본 자료

〈만신〉, 박찬경 연출, 2014, 104분.
〈귀향〉, 조정래 연출, 2016, 127분.

2. 논문 및 단행본

김금화, 『비단꽃 넘세 - 나라만신 김금화 자서전』, 생각의나무, 2007.
김덕목, 『실천윤리적 측면에서 분석해 본 무속』, 『샤머니즘의 윤리사상과 상징』, 민속원, 2014.
김지미, 『1960~70년대 한국 영화의 여성 주체 재현 방식 연구』, 서울대학교 박사학위논문, 2011.
막스 베버, 『직업으로서의 학문』, 『탈주술화과정과 근대』, 전성우 역, 나남출판, 2002.
미르치아 엘리아데, 『이미지와 상징』, 이재실 역, 까치, 1998.
백문임, 『월하의 여곡성』, 책세상, 2008.
양종승, 『샤머니즘의 사상』, 민속원, 2013.
윤미향, 『20년간의 수요일 - 일본군 ‘위안부’ 문제 해결을 위한 생존자들과 여성들의 연대』, 『한국여성신학』 74, 2012, 146-174쪽.
이부영, 『한국의 샤머니즘과 분석심리학』, 한길사, 2012.
이재현, 『시간, 기억, 기술 - 베르나르 스티글레르의 기술철학』, 이광석 외, 『현대 기술·미디어 철학의 갈래들』, 그린비, 2016.
이종승, 『영화와 샤머니즘』, 살림, 2005.
장루이 뢰트라, 『영화의 환상성』, 김경은·오일환 역, 동문선, 2002.
전태국, 『탈주술화와 유교문화 - 세계화하는 한국의 사회문화』, 한울, 2013.
정유진, 『박정희 정부기 문화재정책과 민속신앙』, 『역사민속학』 39, 2012, 175-213쪽.
정진성, 『전시 하 여성침해의 보편성과 역사적 특수성 - 일본군 위안부문제에 대한 국제사회의 인식』, 『한국여성학』 19, 2003, 39-61쪽.
한양명·안태현, 『축제 정치의 두 풍경 : 국풍81과 대학대동제』, 『비교민속학』 26, 2004, 469-496쪽.

3. 신문 기사

『위안부 합의 논란…차 부정평가 상승』, 『포커스뉴스』, 2016.1.4.

- http://www.focus.kr/view.php?key=2016010402110857761&sub_gdnum=
『박정희 1965년 한일협정과 놀랄만큼 닮았다』, 『미디어오늘』, 2015.12.29.
<http://www.mediatoday.co.kr/news/articleView.html?idxno=126818>
- 『국민의 손으로 만든 영화 [귀향의 14년 제작기]』, 『네이버영화매거진』.2016.2.24.
http://navercast.naver.com/magazine_contents.nhn?rid=2810&contents_id=110119
- 『한국, 인터넷 평균 전송속도 4분기 연속 세계 1위』, 『뉴시스』, 2015.3.26.
http://www.newsis.com/ar_detail/view.html?ar_id=NISX20150326_0013561268&cID=10402&pID=10400
- 『[창업의달인] ③김종화, 텀버스·데일리픽으로 120억 벌고, 월 2억명 찾는 ‘봉봉’ 창업』, 『조선비즈』, 2016.5.11.
http://biz.chosun.com/site/data/html_dir/2016/05/10/2016051003443.html
- 『10초의 재미로 세계를 공략하다』, 『시사인』, 2016.4.1.
<http://www.sisainlive.com/news/articleView.html?idxno=25683>
- 『미래 막막해...占 권하는 사회 불안사회, 점집 찾는 사람 부쩍 늘어』, 『경북매일』, 2016.1.22.
<http://www.kbmaeil.com/news/articleView.html?idxno=373641>
- 『혼 경영 독인가...약인가?』, 『브레이크뉴스』, 2015.12.1.
http://www.breaknews.com/sub_read.html?uid=413080§ion=sc3
- 『인터뷰 ‘만신’ 박찬경, “영화와 굿은 닮았다”』, 『enews24』, 2014.2.26.
<http://enews24.interest.me/news/article.asp?nsID=353572>

Abstract

Film-Gut

- Shamanism and the Redemption of History in Korean Films

Kim, Ji-Mi(Sungkyunkwan University)

Part of modernization was disenchantment. Religion replaced shamanism with a set of creeds. However, the expanding intellectualism and rationality, and technological progress, were not sufficient to fulfill our inner selves' longings. Where politics in practice could counsel only unreliable visions, anxiety about labor conditions dared modern people to connect back to pre-modern shamanism, this time through cutting-edge technology. Hence the return of Zaubergarten.

Korean films depicted shamanism through its local Korean version. Korean shamanism is depicted through three different modes: Firstly, 'horror' mode adopting motifs such as vindictive ghosts, revenge, shamanism. Secondly, 'erotic' mode where ecstasy meets primitivism. Thirdly, 'redemption' mode that reveals the injustices of the social structure befallen on the alienated class and resolves them on behalf of the consciousness of the base-level class and the victims. The most interesting to me is the third mode from which the films <MANSHIN: Ten Thousand Spirits> and <Spirits' Homecoming>.

<MANSHIN: Ten Thousand Spirits> fused shamanism with the typical characteristics of the cinematic medium to show people's sufferings in modern Korean history as seen from the alternating perspectives between a shaman, KIM Keum Hwa, and others watching her, and between the Subjective and the Objective. The film experiments with a new method of using cameras as a ritual tool, turning the film into a cinematic ritual. <Spirits' Homecoming> sought redemption of the Japanese comfort women issues, which have not been resolved either politically or historically, through shamanistic motifs. The film adopted shamanism as a narrative medium connecting the present with the past. Gut is a narrative tool helping the spirits of the comfort women come back home and is also performing its own original function of healing people's dissatisfaction with the external political reality.

36 대중서사연구 제22권 4호

(Key Words: Zaubergarten, disenchantment, shamanism, horror, erotism, redemption,
〈MANSHIN: Ten Thousand Spirits〉, 〈Spirits' Homecoming〉, Gut, healing)

논문투고일 : 2016년 10월 10일

심사완료일 : 2016년 11월 2일

수정완료일 : 2016년 11월 10일

게재확정일 : 2016년 11월 13일