

## 허진호 영화의 유한한 사랑과 부드러운 남자들

배새름\*

1. 허진호의 영화를 이야기하는 것
2. 동시대의 남성성과 허진호의 영화
3. 허진호의 남자들
  - 3-1. 불가피한 유한성 수용-〈8월의 크리스마스〉(1998), 〈봄날은 간다〉(2001)
  - 3-2. 유한함과 함께 시작한 관계에 대한 회피-〈외출〉(2005), 〈행복〉(2007)
  - 3-3 완벽하게 부드러운 남자가 필요로 하는 유한성-〈호우시절〉(2009)
4. 부드러움의 조건
5. 〈호우시절〉 이후-허진호가 멈춘 곳

### 국문요약

최근 페미니스트로 각성하는 여성 주체가 증가하며, 대중문화 텍스트에서 묵인되던 가부장제적 남성성에 대한 비판과 반성이 이어졌다. 한국 영화 역시 이를 피해갈 수 없던 바, 약자를 확대하면서도 그들로부터 위안과 도움을 갈구하는 남성 주인공들의 폭력과 그것이 드러내는 남성성은 전혀 없던 비판을 받기 시작했다.

이런 면에서 허진호의 영화들은 독특한 위치를 점한다. 동시대 이성애를 소재로 삼는 그의 데뷔작 〈8월의 크리스마스〉(1998)부터 〈호우시절〉(2009)까지의 영화에서 우리는 폭력 대신 부드러움을 체화한 남자들을 볼 수 있다. 그들은 고통을 겪음으로써 서사를 짊어질 수 있는 것이, 이로써 역사를 감당하는 것이 오로지 남자만의 역할이라고 주장하지도, 그런 주장에서 유래한 자기 연민에 빠지지도 않는다. 대신 그들은 낭만

---

\* 연세대학교 국어국문학과 박사과정.

적 관계의 파트너를 비롯한 주변 사람들에게 친절하고 예의 바르며 배려심을 보이는데, 이러한 특징을 이 글에서는 ‘부드러움’이라 명명하며 이것이 동시대의 지배적인 한국 남성성과 어떻게 이질적인지 논증한다.

이성애라는 사적 영역을 배경으로 ‘다른’ 남성성의 재현이 가능했던 것은 제도적 민주화가 확립된 1990년대 이르러 거대 서사의 조락과 함께 일상성이 복권되었고, 개선된 성평등으로 남성에게도 친밀한 관계가 중요해졌기 때문이다. 그러나 이 부드러움은 여전히 젠더 위계질서 내 남성의 우위에서 비롯된 것이다. 그들은 공적 영역에서 여성보다 더 많은 인정의 기회를 갖고, 낭만적 관계의 파트너인 여성은 그들이 부드러움의 외피를 벗고 갈등이나 협상에 나서야 할 만큼 그들과 평등한 지위에 있지 못한 것이다. 허진호의 영화에서 이 같은 불평등은 주로 낭만적 관계의 형성과 유지에 여성이 더 많은 노력을 쏟는 것으로 나타난다.

자기연민적인 식민적 남성성을 비껴가며 허진호의 영화는 부드러움이라는, 흔치 않은 남성성의 자질을 선보였다. 그러나 이 또한 성별 위계에서 비롯한 남성만의 여유라는 것은 지적되어야 한다. 그리고 남자들이 이 여유마저도 포기한 여성혐오의 시대, 허진호의 동시대 이성애 재현이 그쳤다는 것은 현재 이성애가 종전과 다른 환경에 놓여 있음을 시사한다. 허진호 영화의 부드러운 남성성 분석은 이렇듯 다양한 남성성의 발굴과 젠더 불평등의 양상 변화를 드러내는 의의를 지닌다.

(주제어: 남성성, 부드러움, 1990년대, 일상성, 낭만적 관계, 이성애, 젠더 불평등, 여성 혐오, 가부장제, 허진호, 식민적 남성성, 페미니즘)

## 1. 허진호의 영화를 이야기하는 것

이 글은 허진호가 감독한 네 편의 영화에 등장하는 남성 캐릭터들이 구현하는 남성성의 가장 큰 특징을 부드러움으로 범주화하고 이 부드러움이 구체적으로 뜻하는 바와 그것이 가능한 조건, 그리고 허진호가 표현하는 부드러운 남성성이 한국의 다른 남성성과 비교해 어떤 차별성을 갖는지 논하는 것을 목표로 한다. 이에 더해 이 부드러운 남자들이 갖는 한계는 무엇인지, 이 부드러움의 유지를 위해 이들의 이성애적 파트너 위치에 있는 여성에게는 무엇이 요구되는지도 살펴보려 한다. 데뷔작부터 자기만의 스타일을 확립했다고 평가받으며 한국영화사에 기록된 감독의 일관적인 요소를 규명함으로써 한국 대중문화가 그리는 남성성의 한 종류와 그것이 사회적으로 갖는 의미를 알아볼 수 있을 것이다.

2017년 한국에서 남성성을 이야기한다는 것은 그것이 어떤 종류이든 지금의 현실을 강하게 환기한다. 2016년 강남역에서 한 남자가 여자를 여자라는 이유로 살해된 것이 곧 페미사이드로 명명된 후, 페미니즘은 가부장제적 불합리에 반박하고, 다른 세계를 요구하는 젊은 여성을 중심으로 확산되고 있다. 강남역 살인사건 직후 “살아남았다”, “살女주세요”와 같은 표현에 쏟아진 공감은 여성들이 강간과 살인 같은 흉악 범죄에 깊은 공포를 느끼고 있음을 드러냈다. 이렇듯 근래의 페미니즘은 생존을 향한 절박함에서 시작됐지만 단순히 신체적 안전을 구하는 것에서 멈추지는 않았다. 여성을 향한 범죄 자체가 가부장제의 근원과 맞닿아 있음을 간파한 페미니즘 수용자들은 한국 사회에서 남성됨을 보증하는 남성성 자체에 문제가 있음을 직시하고 비판하기 시작한 것이다. 이 비판은 재현 영역과 현실을 가리지 않고, 현실의 구체적인 남자들과 재현 속의 남자들은 이 논의에서 곧잘 같은 종류의 인격으로 등치되고는 한

다. 이는 매체를 막론하고 재현 주체와 캐릭터가 대부분이 가부장제에 비판적 의식을 갖지 않는 남성이라는 점에서 타당성을 갖는다.

특히 인상적인 멸칭은 여성이 없는 세계를 그리는 듯한 영화를 가리키는 ‘알탕 영화’다. 최근 몇 년 여성 캐릭터에게 마땅한 자리를 주지 않고 세상에 남자만 존재하는 듯 착각하게 할 만큼 한국 영화계는 남성의, 남성에 의한, 남성을 위한 영화를 압도적으로 큰 비율로 생산했다. 검사와 조직폭력배를 단골 캐릭터로 느와르나 액션 장르에 치중된 이 영화들은 비슷한 소재와 배우, 인물들로 구분조차 어려워졌는데 한 평론가는 이 영화들의 또 다른 특징인 어두운 색감에 착안해 이를 ‘암청색 영화’로 일컫기도 했다.<sup>1)</sup>

자신을 페미니스트로 정체화하며 젠더 평등이라는, 다양한 페미니즘의 최대공약수에 부합하는 텍스트를 소비하려는 관객들은 여전히 소수지만 점차 영향력을 확대하고 있고, 이들은 더 이상 이전과 같은 관점으로 영화를 택하지 않는다. 여러 명의 남자 배우들 사이에 토크으로 끼어 있는 여배우를 보는 순간 그들은 또 하나의 ‘알탕 영화’가 나왔다고 조소하고 다른 영화를 알아보거나 넷플릭스 등의, 다양성과 평등의 원칙에 입각한 콘텐츠를 제공하는 더 풍부하게 플랫폼으로 이동한다.

이같이 새로운 정치적 각성이 품은 기대에 한국 영화가 부응하지 못하는 것은 자연스럽다. 남존여비를 원칙 삼는 유교와 이 유교적 가부장제를 이용하며 근대적 성별 분업과 차별을 얻은 식민지배, 그리고 오랜 군부독재는 한국에서 여성에 대한 혐오와 타자화를 줄곧 심화해 온 것이다. 하지만 지난날의 무지와 공정하지 못함을 반성, 비판하는 것과 별개로, ‘알탕 영화’라는 카테고리에 속하지 않는 텍스트가 있었음을 망각

1) 영화 주간지 『씨네21』 기자 김혜리가 팟캐스트 〈필름클럽〉(2017.10.10. 업로드분)에서 이런 표현을 사용한 바 있다. <http://www.podbang.com/ch/13003>.

하는 것은 ‘암청색’이 아닌 색으로 존재했던 텍스트의 존재를 삭제하고, 이 삭제를 통해 앞으로의 가능성도 축소하는 역효과를 낼 수 있다. 이미 존재했던 것과 교호작용을 통해 앞으로의 것이 나온다는 사실을 인정한다면 한국 영화가 보여준 다른 종류의 남자들을 재고해 보는 것 또한 시의적절한 의의를 지닐 것이다.

이런 면에서 남녀의 연애를 잔잔하게 담아내는 것으로 유명한 허진호의 영화들은 독특한 위치를 점한다. 언급한 것처럼, 이 글은 이 잔잔함의 중요한 구성요소인 남성 캐릭터들의 부드러움에 주목하려 한다. 장르를 막론하고 한국 영화에서 남성 인물은 모종의 폭력성을 공유하고, 이 폭력은 대개 여성을 비롯한 약자를 향하며 이 때 여성이 빈번히 남성과 낭만적 이성애 관계에 놓여 있음을 상기하면 예의 바르고 남에게 폐 끼치지 않으려는 허진호의 남자들은 그것만으로도 특이해 보인다. 그들은 더운 여름날 손님에게 말없이 선풍기를 켜 주는 사진관 주인이고, 애인의 숙취 해소를 위해 북엇국을 끓이는 요리사이며, 지진으로 폐허가 된 건물의 잔해에서 놀고 있는 아이에게 먼저 인사를 건네는 외국인이기도 하다. 이들은 늘 조심스럽고, 그렇기에 각각의 관계가 그어 놓은 자신과 타인 간의 보이지 않는 선을 함부로 넘지 않는다. 비밀을 공유했다더라도 여전히 어색한 관계에 있는 여자라면 그녀가 올 때 선불리 위로하기보다는 가만히 옆에 있어 주는 게 낫다는 것을 아는 것이다.

그렇지만 이 부드러운 남자들은 여자 주인공과 영원한 사랑을 맹세하는 ‘해피엔딩’을 맞지는 못한다. 두 남녀의 감정이 서로를 향할 때조차 감독은 ‘행복한 연인’이라는 이미지를 극도로 자제한다.<sup>2)</sup> 더불어 주목할

2) 〈외출〉의 마지막 장면에서 인수(배용준 분)와 서영(손예진 분)은 한 차에 타 있는 것처럼 보이는데, 이 때 화면이 보여주는 것은 둘의 얼굴이 아닌 차의 유리창이고 관객은 둘의 목소리(서영: 우리 어디 가는 거예요? 인수: 어디로 갈까요?)만 들을 수 있다.

점은 〈호우시절〉을 끝으로 동시대의 낭만적 이성애가 허진호의 영화에 등장하지 않는다는 사실이다. 소재와 스타일의 변화는 상업 영화감독의 행로에서 놀라운 일이 아니지만 허진호는 데뷔 후 네 번을 연달아 동시대의 이성애를 소재로, 상업성을 상당 부분 포기하면서 일상성과 잔잔함이라는 스타일적 특징을 유지한 영화를 만들었다. 그런 감독이 두 편 연속 시대극(〈위험한 관계〉(2012), 〈덕혜옹주〉(2016))를 생산했다는 점에는 단순한 변화로는 설명되지 않는 것이 있다. 이 글은 그 까닭을 〈호우시절〉(2009) 이후 한국의 동시대 이성애가 허진호의 스타일에 담기지 않는, 혹은 담긴다 해도 의미나 공감을 형성하지 못할 지형에 놓여 있기 때문이라고 주장할 것이다.

이를 위해 이어지는 부분에서는 한국의 다른 남성성과의 비교를 통해 허진호의 남자들이 갖는 부드러움이라는 특징을 예각화 할 것이고, 그 후에는 영화에 나타난 부드러움의 재현 양상을 분석한다. 이 분석을 토대로 허진호가 일관성 있게 그려낸 남자들의 한계를 페미니즘적 관점에서 비판할 것이며, 마지막으로 동시대 연애에 대한 허진호의 관심이 멈춘 지점이 우리에게 시사하는 바가 있다면 무엇인지 생각해 보려 한다.

## 2. 동시대의 남성성과 허진호의 영화

주지하듯 근대적 남성성은 근대 국가의 일등 국민 되기와 불가분의 관계에 있다. 국가와 국민은 불공평하게 분배된 권력을 가진 남성의 특징을 보편으로 가정하는 남성화된 조직과 주체이며, 서구의 페미니즘이 역사화한 남성성 또한 남성 전체가 아닌, 일부 특권층의 남성성을 토대로 구성된 것이다. 이 남성성이 가정하는 표준적 주체로서의 남자는 인

종적으로는 백인이며 이성애를 추구하고 계급적으로는 중산층 이상인 비장애인이다. 이와 달리 한국의 남성성은 일본의 식민지배로 인해 국민 혹은 주체보다 피식민자로서의 자기인식을 통해 형성되었고, 해방 후에도 후진국이자 황인종이라는, 한국을 여전히 피식민적 위치에 두는 국제적 질서를 경험하면서 서구의 남성성과는 이질적인 모습을 보이게 된다.<sup>3)</sup>

정희진은 이와 같은 현실에서 형성된 한국의 남성성을 식민지 남성성으로 명명하며 다음의 사항들이 그 특징이라고 주장한다: 남성은 주체로서 민족/국가와 동일시 되는데 이 때 한국은 외세의 침입을 받은 불안정하고 피해자적인 위치에 놓여 있으므로 한국 남성 또한 피해자이며, 남성이 한국 내에서 다른 주체에 비해 기득권을 가졌다는 것은 고려할 사항이 아니다. 여성의 권리 증진은 민족/국가의 전체적인 이해관계에 반하는 것 혹은 나중에나 그 성취를 시도해야 하는 것이며, 여성의 올바른 역할은 피식민지적 피해자가 된 남성을 보필하고 위로하는 것, 또는 현재 국가의 안위를 위해 강대국 남성에게 성적 위안을 제공하는 것에 국한된다.<sup>4)</sup>

정희진이 지속된 식민주의 하에서 남성성의 구성 양상을 정리했다면 권김현영은 식민지 당대의 담론을 통해 식민주의가 남성성 형성에 미친 영향을 논한다. 국가가 부재한 현실에서 국가와의 관계를 통해 주체가 될 수 없던 이들에게는 본받을 만한 아버지와 같은 역할 모델도, 근대적 교육을 통해 안정적인 성인 남성이 되는 통로도 안정적으로 주어지지 못했다. 이는 성숙한 남성성, 즉 책임감, 여자와 아이를 부양하는 능력,

3) 정희진, 『편재遍在하는 남성성, 편재偏在하는 남성성』, 권김현영 엮음, 『남성성과 젠더』, 자음과모음, 2011, 25쪽.

4) 정희진, 『한국 남성의 식민성과 여성주의 이론』, 권김현영 엮음, 『한국 남성을 분석한다』, 교양인, 2017, 61쪽.

리더십 등을 남성적 자아의 요체로 여기며 사명으로 수용하는 데 장애가 되었고, 그 결과로 성숙함은 한국의 남성성 구성에 필수적 요소로 자리 잡지 못했다. 일본의 식민지배 이래로 한국의 남성은 ‘성인 남성’으로의 성장을 줄곧 유예하며 미성숙함을 남성성 자체의 고유한 성질로 본질화 한 것이다.<sup>5)</sup> 이 맥락에서 ‘남자는 애 아니면 개’라는, 한국사회에서 누구나 한번쯤 들어보는 우스갯소리는 자신을 통제하고 타인을 인식하며 배려하는 능력이 결여된 아이나 동물과 같은 미숙한 상태에 머물러 있는 것을 남성성의 어쩔 수 없는 특징으로 고정시킴을 알 수 있다. 이 말은 남성을 비하하는 듯한 표면을 알리바이삼아 기실 면죄부를 주는 현실을 압축적으로 반영하며 재생산하는 것이다.

여성으로부터 위로와 결핍의 충족을 바라는 한국의 식민지적 남성성이 우리의 논의에서 갖는 중요성은 IMF구제금융으로 국가가 위기에 처했던 때에 전 사회가 ‘고개숙인 아버지’라는 수사를 필두로 여성에게 ‘위기에 처한 남성을 향한 도움을 강요했던 것과 관련이 깊다. 당시 언론은 아버지들의 상심이 얼마나 큰지, 아버지들이 다시 힘을 내 국가를 일으키기 위해 여성과 아이로 표상되는 다른 가족구성원의 응원이 얼마나 필요한지 지속적으로 강조한다. 1998년 3월의 한 신문기사는 송파구에서 실시한 “아버지에게 사랑의 편지쓰기”에 실린 아이들의 편지를 인용하며 “나라를 살리고 가정을 살리는 아버지(…)가 다시 우리들의 멋진 영웅이 되”(…)는 날은 언제쯤일까.”<sup>6)</sup>라며 아버지의 자리는 영웅이라는 아이의 말이 당위임을 확인하고 끝난다. 한편으로는 아버지의 공포가 보인다. “이사할 때 이삿짐 트럭에 맨 먼저 올라타는 게 강아지하고 남

5) 권김현영, 『근대 전환기 한국의 남성성』, 권김현영 엮음, 『한국 남성을 분석한다』, 교양인, 2017, 69·77쪽.

6) 이계진, 『아빠의 흰 머리 가슴아파요』, 『매일경제』, 1998.3.13.



편이라잖아요. 버려두고 떠날까 봐. 요새 집에서 제 신세가 그래요.”라는 한 남성의 말을 인용한 이 기획기사는 실직한 남성에게도 꼴에 쟈인삼을 먹이는 아내와 구두를 닦아주는 아들이 있다며 상반된 가족의 태도 속에서 아버지들의 위상 추락과 방향을 우려한다.<sup>7)</sup>

경제 위기 앞에서 위로를 통해 남성성을 회복하려는 시도는 당시 흥행한 영화에서도 선명히 감지된다. <편지>(이정국, 1998)에서는 죽어가면서도 사랑하는 여자를 위해 편지를 쓰고 그 편지로 여자가 다시 삶의 의욕을 되찾게 하는 헌신적인 남자(환유, 박신양 분)가 나오는 한편 <해피엔드>(정지우, 1999)에서는 실직 후 가사노동을 전담하다가 경제력 좋은 아내(최보라, 전도연 분)의 혼외 연애 관계를 알게 되고 아내를 잔인하게 살해하는 남자(서민기, 최민식 분)가 나오기도 한다. 헌신과 살해는 양극단에 위치한 것처럼 보이지만 각각의 텍스트에서 헌신은 죽음 후에도 자신의 영향력을 여성에게 지속되게 함으로써, 살해는 자신의 ‘남성적’ 무능력을 상기하는 여성의 존재를 없앴으로써 모두 남성 주체의 안정을 꾀한다. 유사한 목표를 위해 코미디의 기법을 활용한 <반칙왕>(김지운, 2001)도 눈에 띈다. 소심하며 무능력한 은행원인 임대호(송강호 분)는 무능한 회사 생활로 상사로부터 매일 모욕을 당한다. 그러나 그는 업무 능력의 신장으로 모욕을 피하는 대신 업무와 관계없는 레슬링을 시작하고, 링 위에서의 승리를 통해 상상적으로 자존심을 회복하려 한다. <반칙왕>은 직장에서 수모를 겪는 것도, 바른 일을 하다 내쳐지는 것도 모두 남성이라고 말한다. 동시에 레슬링이라는, 실질적 해결과는 거리가 먼 상상적이며 육체적인, 그래서 또한 남성적인 방법으로라도 용기를 회복하면 그만이라고 남자들을 다독인다.

한편 국가 부도라는 말이 입에 오르내리는 상황에서도 강한 국가의

7) 『IMF뒤 가장의 변화』, 『동아일보』, 1998.5.4.

강한 남성주체 또한 이 시기부터 본격적으로 재현되는 것이 흥미로운데, 그 시작엔 할리우드의 장르 공식을 한국 상황에 적용한 강제규의 <쉬리>(1999)가 있다. 남한 정부의 비밀 요원인 유중원(한석규 분)은 명석한 두뇌와 민첩한 신체를 갖고 국가의 안위를 수호하며 블록버스터의 모범적 주인공이 된다.<sup>8)</sup> 유중원의 연인으로 신분을 세탁하고 북한에서 내려와 지령을 수행하던 이방희/이명현(김윤진 분)은 사적 감정보다 국가적 의무를 우위에 두는 유중원의 손에 살해되고, 영화의 결말에 남는 것은 경제위기의 흔적은 가린 채 최첨단 기술을 이용해 확보한 정보망으로 철저한 안보 체계를 구축한 국가와 함께 살아남아 영속하는 남성주체다. <쉬리>로 시작된 ‘한국형 블록버스터’의 흥행은 한동안 꾸준했고, 남성의 신체가 국가와 일치되며 여성이 축소된 세계에서 특권화되는 것 또한 꾸준했다. <실미도>(강우석, 2003)에서는 국가를 위해 몸 바친 남자들의 희생이었지만 우람한 신체가 부각되었고, <태극기 휘날리며>(강제규, 2004)에서는 전쟁에서 싸운 형의 희생을 기억하는 동생을 통해 국가와 남성 신체가 함께 기려졌다. <쉬리>가 식민지적 남성성에 대한 콤플렉스 극복의 기획이었다면<sup>9)</sup> <실미도>와 <태극기 휘날리며>는 ‘고난의 연속’이었던 한국 현대사를 남성의 것으로 전유하며 적법한 국민으로서 남성이 갖는 위치를 다시 확인하는 텍스트였다.

경제 영역에서 1990년대 후반이 위기로 정의된 한편, 문화 영역에서는 신세대의 등장과 함께 새로운 시도들이 눈에 띈다. 1987년 6월 항쟁

8) Kyung Hyun Kim, *The remasculinization of Korean Cinema*, Durham: Duke University Press, 2004, p.10.

9) 북한의 군인들이 액체폭탄을 탈취해 서울 시내 곳곳에 숨겨 놓았음에도 남한과 미군의 협조나 소통은 전혀 등장하지 않는다. 이 영화에서 남한은 미군의 주둔이라는 신식민지 상황에 놓여 있지 않은 것처럼 보일 뿐만 아니라 엄청난 정보망을 갖추고 일촉즉발의 테러도 방지하는 유능한 국가다.

이 대통령 직선제를 성취한 이후 한국의 재현 영역은 정치적 현실에 대한 부담을 덜게 되는데, 이후 정치적 저항 혹은 저항하지 못하는 자신에 대한 혐오, 또는 정권이 허락하는 질 낮은 음란물의 자리를 채운 것 중 하나는 일상성이었다. 1996년 <돼지가 우물에 빠진 날>로 데뷔한 홍상수가 대표적인 예로, 그의 영화는 동시대를 살아가는 캐릭터들의 낮뜨거운 욕망과 일상의 지리멸렬함에 대한 어떤 여지나 변명의 기회를 주지 않으며 날 것과 같은 느낌을 주는 재현을 선보였다.<sup>10)</sup> 또 오영숙을 따르자면 홍상수 영화의 인물들이 담지하는 진정성은 민족과 국가 같은 거대한 공동체에 대한 상상을 경유하지 않고 “현실이 개인에게 경험되는 다면적이고 유동적인 방식들에 대해 개방된 자세를 취하”는 것에서 비롯된다.<sup>11)</sup> 그러나 이 재현은<sup>12)</sup> 상당히 젠더화 되어 있는데, 홍상수의 남자들은 주로 여성을 향한 자신의 비루한 욕망을 비웃으면서도 이에 대해 진지하게 반성하지 않기 때문이다. 권김현영의 논의를 적용할 수 있다면 이들은 미성숙한 자신을 성찰의 대상으로 놓으면서도 성장의 유예를 즐기며 그것을 어쩔 수 없는 남성성의 일부로 여기는 듯하다. 일상성의 재현으로 한국영화에 전례 없던 작가로 기입된 홍상수 또한 남성성 재현이란 면에선 크게 나아가지 못한 것이다.

변화한 정치 지형으로 새롭게 등장한 재현의 또 다른 소재는 억압된 과거다. <꽃잎>(장선우, 1996)은 오랫동안 금기시되던 광주의 민주화 운동을 배경으로 했고, <박하사탕>(이창동, 2000)은 1979년부터 영화가 개봉한 시기까지 독재나 경제위기와 같은 억압과 위기를 관통하며 훼손된

10) 백문임, 『춤 아웃 한국 영화의 정치학』, 연세대학교 출판부, 2001, 132-133쪽.

11) 오영숙, 『나르시소스의 자기모멸과 미적 자의식』, 연세대학교 미디어아트연구소 역음, 『강원도의 힘』, 삼인, 2003, 44쪽.

12) 여기서 논의되는 홍상수의 영화는 데뷔작부터 <잘 알지도 못하면서>(2009)까지를 이른다.

남성 주체를 보여준다. 영화는 첫사랑 순임(문소리 분)으로부터 받은 박하사탕이 상징하는 순수와 가능성을 역사가 주는 상처 때문에 상실한 남자(김영호, 설경구 분)는 자기를 파괴할 수밖에 없다고 항변한다. <박하사탕>이 문제적인 것은 우발적이지만 살인을 저지르고, 민주화 운동에 참여한 학생을 고문하던 주인공의 가해자성을 제쳐 두고 그에게 고통을 이유로 일종의 면죄부를 허락하기 때문이다. 그의 자기연민과 자기파괴 속에서 여성을 비롯한 약자의 아픔은 자리가 없다.<sup>13)</sup> 죄에 대한 철저한 참회나 반성 대신 위악적 행위를 통해 관객의 공감을 사려는 영호는 성숙을 기피하고 약자를 학대한다는 점에서 정희진이 말한 식민지 남성의 전형으로 볼 만하다. 실제로 이 영화가 민주화 운동의 참여자가 아니라 고문관을 주인공으로 하면서도 김대중의 집권으로 진정한 정치적 승리를 이뤘다고 상상하던 386세대의 남자들에게 환영을 받은 사실은<sup>14)</sup> 이에 설득력을 더한다. 고문실에서 적대하던 그들은 역사의 유일한 피해자이자 주체라는 식민지적 남성성을 통해 공명했다고 볼 수 있겠다. 확대된 자유는 다양한 소재의 재현을 가능하게 했지만 남성만이 사건과 고통을 겪음으로써 서사의 타당한legitimate 주인공이 될 수 있는 것, 그리고 이와 더불어 여성이 타자화되는 것은 변하지 않았다.

이전과 다른, 이전보다 다양한 감수성이 열린 시대에서 남성성은 낭만적이며 친밀한 관계에서도 다른 모습을 보여준다. 이현경은 1990년대 이후부터 낭만적 사랑을 중심 소재로 하는 멜로드라마 장르에서 남성의 비중이 눈에 띄게 커졌으며 이를 ‘남성 멜로영화라 부른다. 그에 따르면 남성 멜로영화는 남자 주인공의 사랑 이야기를 중심 플롯으로, 서사를

13) 김소영, 『‘우리’의 이름으로 날 부르지 말아요-박하사탕과 차이의 정치학』, 연세대학교 미디어아트연구소 엮음, 『박하사탕』, 삼인, 2003, 79·93쪽.

14) 김소희, 『패배를 향한 또 하나의 메타내러티브』, 연세대학교 미디어아트연구소 엮음, 『박하사탕』, 삼인, 2003, 131쪽.

이끄는 남성 주인공의 행동은 낭만적 사랑에 의해 추동된다.<sup>15)</sup> 이 현상의 원인으로 이현경은 사랑에 대한 남성의 관심이 증가한 것을 꼽는다.<sup>16)</sup> 친밀성에 대해 남성의 가치평가가 이처럼 달라진 것은 페미니즘의 대두와 같은 정치적, 사회적, 문화적 요인으로 변화한 양성관계, 그리고 민주화와 함께 유화된 사회에서 이전보다 호모소셜리티를 다질 기회가 감소한 것을 그 배경으로 볼 수 있을 것이다. 에바 일루즈는 현대화와 함께 남성만 존재하던 공간에 여성이 유입되며 남성이 남성성을 과시할 공간이 감소했음을 지적한다.<sup>17)</sup> 남성에게도 여성과의 관계가 전보다 중요해진 것이다.

이현경의 지적처럼, 1990년대 이후 등장한 멜로드라마<sup>18)</sup> 장르의 영화에선 사랑에 헌신적인 남자들을 자주 볼 수 있다. 〈약속〉(김유진, 1998)의 공상두(박신양 분)는 조직폭력배의 두목으로 살인을 저지르지만 사랑 앞에서만은 순수해 보이고, 〈파이란〉(송해성, 2001)에서 강재(최민식 분)는 뒤늦게 깨달은 사랑으로 갱생을 다짐하며, 〈클래식〉(곽재용, 2003)의 준하(조승우 분)는 전장에서 시력을 상실하면서까지 사랑하는 여자가 준 목걸이를 사수한다. 죽음에 이르는 질병도 사랑을 막지는 못한다. 〈너는

15) 이현경, 『한국 멜로영화의 다양한 분화 양상—1990년대 후반기 이후 한국 남성 멜로 영화』, 대중서사장르연구회, 『대중서사장르의 모든 것: 1. 멜로드라마』, 이론과실천, 2007, 317쪽.

16) 이현경, 『한국 멜로영화의 다양한 분화 양상—1990년대 후반기 이후 한국 남성 멜로 영화』, 대중서사장르연구회, 『대중서사장르의 모든 것: 1. 멜로드라마』, 이론과실천, 2007, 337쪽.

17) 에바 일루즈, 『사랑은 왜 아픈가』, 김희상 역, 돌베개, 2013, 144쪽.

18) 장르로서 멜로드라마는 그 융합성과 흡수성 때문에 정의 내리기가 쉽지 않다. 이 글에서는 선악의 이분법으로 갈리는 인물들, 감정의 폭발 등을 멜로드라마의 중요한 요소로 보는 학술적 정의 보다 영화의 마케팅과 소비에 쓰이는 분류를 따른다. 즉 낭만적 사랑을 비교적 진지하고 무거운 톤으로 전하는 영화를 멜로드라마라 칭할 것이다.

내 운명》(박진표, 2005)의 석중은 에이즈 감염 가능성에도 사랑을 포기하지 않고, 〈내 머릿속의 지우개〉(이재한, 2004)의 철수(정우성 분)는 알츠하이머를 앓는 아내에게 자신이 매일 처음 만나는 것처럼 사랑해 주겠다고 한다. 하지만 이 영화들은 모두 전쟁이나 난치성 질병 같은 극적 사례 앞에서의 남자의 순정을 강조한다. 반대로 말하자면 이들의 사랑이 위대해질 수 있던 까닭은 비극적 사건의 발발이며, 우리는 이런 사건이 부재한 일상적 관계에서 이들이 어떤 태도를 취할지 알 수 없다.

위에서 언급된 텍스트들과 마찬가지로 허진호의 영화에서도 시대의 영향을 감각할 수 있다. 동네의 골목길에 자리한 낡은 건물들과 노점상 등 우리가 거리에서 보는 풍경이 그대로 담긴 듯 사실적이지만 아름다운 화면은 기존과 다른 감수성을 지닌 신세대 또는 영상세대의 등장과 분리하여 설명할 수 없고,<sup>19)</sup> 연애라는 사적 영역에 대한 관심, 거대 담론이나 대의에 개의하지 않는 인물들, 식사와 차 안에서의 이동처럼 서사를 직접적으로 진전시키지 않는 일상적 장면의 빈번한 삽입은 개인과 그의 일상을 그 자체로 가치 있는 재현의 대상으로 다루기 시작한 이 시기 이전이었으면 나오기 어려웠을 것이다. 1990년대에 이르러 변혁, 해방과 같은 거대 서사가 몰락한 후 “일상과 개인의 경험에 대한 탐구”가 새롭게 복권된 것이다.<sup>20)</sup>

하지만 논한 것처럼 부드러움의 측면에서 허진호의 남자들은 위의 남성 캐릭터들과 꽤 이질적이다. 국가라는 공적영역은 이들의 관심 범위에서 벗어나 있으며, 이들은 강한 국가를 열망하거나 자신의 신체를 통해 국가의 숭고함을 역설하지 않는다. 여성이나 약자에게 폭력적으로

19) 박해천, 『아파트 게임』, 휴머니스트, 2013, 203·217쪽.

20) 곽현자, 『홍상수 영화 보기의 즐거움과 괴로움』, 연세대학교 미디어아트연구소 엮음, 『강원도의 힘』, 삼인, 2003, 60쪽.

굴기는커녕 배려가 몸에 배어 있으며, 자기 상처에 매몰되어 타인을 화풀이 대상으로 삼지도 않고, 사랑을 위해 극적 사건을 필요로 하지도 않는다. 달리 말하자면 허진호의 인물들은 일상적인 풍경에서 평범한 사람으로서 상대에게 예의를 다 하며 낭만적 관계에서 부드러움의 태도를 보이는 것이다.

### 3. 허진호의 남자들

#### 3-1. 불가피한 유한성 수용

— 〈8월의 크리스마스〉(1998), 〈봄날은 간다〉(2001)

〈8월의 크리스마스〉는 죽음을 앞둔 남자에게 선물처럼 찾아온 마지막 추억을 전한다. 사진관을 운영하는 정원(한석규 분)은 난치병에 걸려 죽음을 준비하며 매일을 보내면서도 자기연민에 잠기는 대신 주변 사람들을 배려와 친절로 대한다. 그는 영정사진을 스스로 찍는 것은 물론 자기가 죽고 홀로 남을 아버지를 위해 리모컨과 사진관의 도구 사용법을 수기로 작성한다. 사진관을 찾는 이들에게도 따뜻하다. 가족사진을 찍은 후 아들의 강권으로 영정사진을 찍은 할머니가 후에 다른 옷을 입고 다시 찍어줄 수 있겠느냐 물으면 공짜로 찍어드리겠다 답하고, 좋아하는 여자 아이들의 얼굴을 확대해 달라는 아이들에게는 그 친구들에게 말은 걸어 보았냐고 물으며 관객에게 자신의 온기를 알린다. 한때 좋아했으나 다른 남자와 결혼한 후 남편의 폭력과 놀음으로 불행을 겪는 옛사랑 지원(전미선 분)에게도 원망 없이 다정하다. 정원의 배려는 펍 여성적이기도 한데, 그의 여성성은 어머니가 부재한 그의 가정에서 연원한 듯하다. 아버지와

단들이 부자가정을 이루며 사는 그는 이미 청소와 요리, 빨래 등의 살림에 익숙하고, 이 같은 여성성은 그가 속한 동성 사회에서도 발휘되어 야외에서 화투를 치는 친구들을 위해 그는 감자를 굽는다.

구청의 불법주차 관리요원인 다림(심은하 분)은 증거로 찍은 사진을 인화하며 정원을 알게 된다. 둘은 연애, 즉 배타적 이성애 관계로 발전할 수 있을 만한 관심을 주고받으며 데이트도 하지만 자기의 삶이 얼마 남지 않은 현실을 생각해 정원은 다림과의 관계를 진전시키지 않는다. 다림에게 자신의 병도, 입원 사실도 알리지 않은 정원은 자신의 부재중에 남겨진 다림의 편지를 발견하고 뒤늦게 답장을 쓰지만 보내지 않는다.

영화의 시작부터 정원은 삶의 유한성에 관해 사유한다. 동네 초등학교의 운동장은 이르게 돌아가신 어머니를 생각나게 하고, 무엇보다도 젊은 나이에 난치병에 걸린 자신의 육체가 삶과 삶에서 일어나는 모든 일의 유한성을 끊임없이 상기시킨다. 이는 사진사라는 그의 직업과도 관련이 깊다. 사진을 찍으러 오는 손님들에게 안경이나 머리 모양에 대해 세심한 제안을 건네며 그의 부드러움을 드러내는 이 직업은 변화하고 사라질 찰나를 박제함으로써 역설적으로 그것의 유한함을 인식하게 하는 것이다. 그의 사진관에 걸려 있는 오래된 사진들은 정원이 계속 생각하는 삶의 유한함에 대한 은유로, 그가 자기만 볼 수 있는 상자에 다림의 사진을 과거의 심상을 갖는 흑백으로 인화해 보관한 것은 다림이 그에게 이미 추억이자 지나간 일로 존재함을 시사한다.

영화의 결말에서 관객은 검은 액자 안에 있는 정원의 영정 사진과 사진관을 대신 운영하는 정원의 아버지, 그리고 아무도 없는 사진관에다가 자신의 사진이 걸린 것을 확인하며 미소 짓는 다림을 통해 정원의 죽음과 그 죽음을 알게 된 다림을 본다. 이와 함께 들리는 것은 사랑은 결국 추억이 되지만 당신만은 추억이 되지 못했다는, 다림에게 보내는



듯한 정원의 나레이션이다. 추억이 될 만한 시간적 거리의 확보 없이도 죽음으로써 중단되고 마는 사랑은 〈8월의 크리스마스〉에서 그렇게 유한하다.

〈8월의 크리스마스〉의 주인공이 이미 유한성을 알고 있는 사람이었다면 〈봄날은 간다〉의 상우(유지태 분)는 영화의 서사와 함께 유한성을 배운다. 음향기사인 상우는 소리의 채집을 위해 강릉에 가고, 그곳에서 강릉 지역 라디오 방송국의 아나운서 은수(이영애 분)를 만난다. 같은 대숲에서 바람을 몇 번씩이나 녹음하고 그 소리들을 구분하여 가장 나은 소리를 제안할 만큼 섬세한 그의 성격은 연인을 비롯한 주변인을 대할 때도 다르지 않다. 치매로 자주 사라지는 할머니를 불평 없이 찾으러 가고, 할머니가 이미 돌아가신 할아버지의 옛 일터에서 할아버지를 기다릴 때도 채근하는 대신 타이른다. 강가의 물소리를 녹음할 때도 한켠에서 흥얼대는 은수의 목소리를 놓치지 않을 정도로 예민하며, 보고 싶다는 연인의 말에 서울에서 강릉까지 택시를 타고 올 정도로 다정하다. 그가 유일하게 목소리를 높이는 것은 은수의 이별 통보를 받은 후 집에 돌아가 여전히 할아버지를 기다리는 할머니를 봤을 때다. 할아버지가 오지 않는다고 큰 소리로 말하는 그는 은수가 돌아오지 않을 것이니 기다리지 말라고 자신에게 말하는 듯하다.

할머니와 사이가 좋았음에도 할아버지가 다른 여자와 혼외관계를 가졌던 사실을 알게 된 상우는 의아해한다. 헤어지자는 연인에게 “사랑이 어떻게 변하니?”라고 묻는 상우는 그렇게 좋아하던 두 사람의 사이가 변할 수 있다는 것을 아직 수용하지 못하는 것이다. 영화는 상우와 은수의 관계와 상우의 할머니, 할아버지 간의 관계를 병렬적으로 제시하는데, 두 관계 모두 얼마나 애뜻한 사랑이든 변화는 일어난다는 것을, 변하지 않더라도 유한한 인간의 피할 수 없는 죽음으로 모든 것은 끝이 난다고

말한다. 영화의 후반부 상우는 할머니의 죽음을 맞고, 다시 찾아온 은수를 거절한다. 자기보다 나이도, 경험도 많던, 이미 결혼과 이혼을 통해 자신이 모르는 세계를 겪었던 은수는 상우에게 내내 잡힐 듯 잡히지 않는 여자였지만 상우는 더 이상 미련을 갖지 않는다. “사랑이 어떻게 변하니?”라고 은수에게 묻던 상우는 은수를 최종적으로 거절함으로써 자문자답한다. 모든 유한한 것과 마찬가지로 사랑 또한 그런 것이다. 이것은 설명을 필요로 하지 않는다. 혹은 설명될 수 없다.

두 영화 모두 죽음과 사랑을 유비 관계에 둔다. 〈8월의 크리스마스〉의 정원은 이르게 찾아온 질병으로 사랑이 될 수 있었을 무엇과 삶의 끝을 함께 경험하고, 〈봄날은 간다〉의 상우는 사랑과 할머니의 죽음, 그리고 자신의 변심으로 변하지 않는 것은 없음을 깨닫는다. 이렇게 쉽지 않은 일들을 겪으면서도 정원과 상우는 감정을 절제한다. 정원의 외부화된 감정 표현은 친구와 단둘이 만나 술을 마시고 파출소에서 난동을 부린 것이 전부고, 상우는 헤어진 후에도 은수를 찾아가지만 은수에게 자신의 감정을 상세히 토로하거나 돌아와 달라고 애원하지 않는다. 주인공뿐만 아니라 절제는 영화의 전반적인 태도이기도 하다. 드문 클로즈업과 잦은 롱테이크, 감정 자극을 최소화하려는 듯한 배경음악은 영화가 사랑의 끝과 죽음이라는 주제를 다루면서도 감정의 분출 대신 그것을 내면화하는 과정을 보여주려 했음을 짐작케 한다. 이 절제는 주인공들의 중요한 태도인 부드러움과도 닿아 있다. 요절의 운명을 앞에 두고 아버지에게조차 슬픔을 표현하지 않는 정원이 혼자 있을 때만 숨죽여 우는 것처럼, 상대에게 부담일 수 있을 감정의 토로 대신 그들은 갈등을 내면으로 삭이며 타인에게 폐 끼치지 않으려 노력하는 현대적인 개인주의자들인 것이다.

〈8월의 크리스마스〉와 〈봄날은 간다〉의 두 여자주인공 또한 이러한

유한성을 기꺼이 이해하고 받아들인 듯하다. 다림의 미소가 그렇게 보이고, 자기가 선물로 건넨 화분을 균소리 없이 돌려받는 은수가 그렇게 보인다. 그러나 연락이 닿지 않는 동안 편지를 쓰고, 그래도 소식 없는 상대에게 화가 나 사진관의 유리에 돌을 던질 만큼 정원을 그리워하던 다림이 투병과 죽음에 대해 침묵한 정원을 쉽게 이해한다는 결말은 정원에게만 지나치게 편리하다. 다림에게는 여러 감정을 느낄 가능성이 있다: 정원의 비밀 유지에 대한 분노, 정원과 얽힌 것에 대한 후회, 정원을 더 잘 알아채지 못한 자신에 대한 자책 등. 그러나 정원이 편지를 쓰고도 부치지 않으며 느낄 자기만족을 깨지 않을 다림의 반응은 이해뿐이고, 영화는 이를 택한다. 투병 사실을 알리지 않는 것 역시 감정적인 면에서 정원에게 가장 안전한 길이다. 알렸을 경우 다림이 떠나거나 정원이 바라는 만큼 헌신적인 모습을 보이지 않는다면 정원은 이로 인한 상처를 감당해야 할 것이기 때문이다. 다림에게 투병 사실을 숨김으로써 정원은 '다림을 배려하는 자신'이라는 이상적 자아를 유지하는 것은 물론 자신과 다림의 관계도 손상되지 않은 상태로 마음속에 보존할 수 있게 된다.

한편, 관계의 다양한 국면을 경험했을 은수에게 자신과의 관계가 세계의 전부가 된 듯한 상우는 어리게 보일 수 있다. 혹은 이미 결혼에서 상처를 경험한 은수에게 사랑의 변화조차 납득하기 어려워하는 상우와의 관계는 부담스럽거나 두려운 것일 수 있다. 하지만 영화는 상우 이후 은수가 만나는 음악평론가의 매력을 영화는 첫째로 그가 가진 물질적 부라고 말한다. 그는 고가의 차를 소유하고 있고, 상우가 그랬듯 은수의 집만을 데이트의 장소로 삼는 대신 은수가 평소에 가기 어려운 리조트로 초대해 색다른 휴가를 선물하기도 한다. 그러나 강릉의 같은 직장에 오래 다니면서도 다른 세계로 가고자 하는 욕구가 있는 듯한 은수에

계<sup>21)</sup> 쉽게 만나기 어려울 사람들을 소개하고 지루함과 외로움을 돌려 말하는 은수의 의중을 먼저 파악하여 먼저 술자리를 제안하는 남자의 매력은 물질적인 여유로만 환원되지 않는다. 이런 차이점을 모르는 상우이기에 은수의 변심에 대해 사랑이 어떻게 변하나 물을 수 있고, 면허도 없던 은수가 산 새 차를 열쇠로 굽을 수 있다. 이처럼 영화가 제공하는 정황을 통해 은수의 입장과 감정을 이해해 보는 것도 불가능하지는 않다. 하지만 〈봄날은 간다〉의 화자는 상우고, 상우의 시점에서 은수는 끝끝내 요령부득의 여자로 남는다.

물론 결말의 상우에게서 관객은 성장을 읽을지도 모른다. 그는 이제 “여자와 버스는 떠나면 잡는 게 아니”라는 것을 아는 사람이 된 것이다. 하지만 이 성장 후 상우가 관계에 대해 어떤 생각을 얻었는지 영화는 말하지 않는다. 다만 결말부는 돌아온 은수를 냉대하는 상우를 보여주는데, 은수를 밀어내는 것이 상우임에도 은수가 상우로부터 멀리 걸어가며 불러 처리되는 반면 상우는 그 자리에 서 있다. 그래서 이 장면은 은수는 상우에게 여전히 잡히지 않고 해독되지 않는 여자라는 것, 상우에게 관계란 상대가 자기에게 왔다가 떠나는 것을 의미함을 표현하는 것처럼 보인다. 마지막 장면 홀로 갈대밭에 서서 소리를 녹음하며 미소 짓는 상우 또한 의아하기는 마찬가지다. 관객은 그가 실연을 앓고 난 후

21) 은수의 방안엔 미국의 시사 주간지 타임이 여러 권 쌓여 있는데, 외국어 또는 외국에 대한 오랜 흥미는 은수의 현재 삶과 큰 관련이 없어 보인다. 상우가 은수를 기다리며 혼자 앉아 있는 장면에서 이 같은 잡지가 배치되고 보인 것은 우연이 아닐 것이다. 더욱 의미심장한 것은 이 장면에서 상우가 웨딩드레스를 입은 은수의 사진을 우연히 발견하고 놀란다는 것이다. 상상력을 보태자면 이 장면에서 잡지를 통해 은수에게 바깥 세계에 대한 욕망이 꾸준히 있었음을, 그러나 상우는 이를 알아차리지 못하고 결혼으로 표상되는, 자신이 모르는 삶의 영역을 은수가 경험한 것에만 집중함을 읽어내는 것도 가능하다. 또한 은수는 상우에게 둘이 함께 하는 일이 끝나간다면 앞으로 무슨 일을 할 생각인지, 즉 상우가 자신의 삶을 어떻게 설계하고 있는지 묻지만 상우는 관계에 대한 불안감이 앞서 제대로 대답하지 않는다.

무엇을 깨닫고 어떻게 달라졌기에 마침내 웃을 수 있게 됐는지 모른다. 다만 영화가 마지막에 웃는 상우를 보여주고 싶어했음을 볼 뿐이다.

### 3-2. 유한함과 함께 시작한 관계에 대한 회피

— 〈외출〉(2005), 〈행복〉(2007)

〈외출〉의 두 주인공 인수(배용준 분)와 서영(손예진 분)은 수치로 묶인 사이다. 불륜의 관계였던 그들의 배우자는 인수와 서영에게 거짓말을 하고 둘만의 여행을 떠나던 중 교통사고를 내고 병원에 의식 없이 입원해 있다. 인수와 서영은 자신을 배신한 배우자를 간호해야 한다는 갈등적 상황을 함께 나며 가까워진다. 서울에서 멀리 떨어진 사고지인 삼척에 입원한 배우자들 때문에 둘은 근처의 모텔에 장기 투숙하고, 모텔과 병원에서 마주치는 횡수가 잦아지며 단둘이 만나기 시작한 이들은 자신들의 아내와 남편이 그랬을 것처럼 거짓말을 하고 간호에 소홀해진다.

영화는 〈8월의 크리스마스〉와 〈봄날은 간다〉에서와 마찬가지로 직업이 인수의 성격과 삶에 중요한 것이라고 말한다. 무대의 조명감독인 그는 조명장치를 조정하던 중에 아내의 사고 소식을 듣고, 간병 중에도 일터로 복귀할 것을 요구받으며 어쩔 수 없이 후배에게 일을 넘기고도 걱정하는 마음으로 현장을 방문한다. 차 안에서 노래를 따라 부르며 복잡한 감정을 표현할 때도 그가 조명을 담당하던 가수의 노래가 흐르고, 퇴원한 아내와 이혼한 후 안정을 찾았다는 것도 그가 일에 집중하는 모습에서 확인된다. 조명감독이라는 직업에 필요할 감수성과 섬세함 등의 자질은 아내를 대하는 그의 성격에서도 드러난다. 의식 없이 누워 있는 아내를 앞에 두고 “너 차라리 죽어 버리지 그랬니”라고 아무도 모르게

을조리다가도 아내의 오줌을 비우고 욕창이 생기지 않도록 몸을 닦아주며 아내 대신 회사에 전화해 사고 사실을 전하는 것이다. 아내를 방문하는 장인에게도 한결같이 깍듯하며 딸의 혼외관계에 대해서도 함구한다.

새로운 연인이 되어가는 듯한 서영에게도 인수의 젠틀한 태도는 변함 없다. 배우자들이 사망하게 한 피해자의 장례식장 입구에서는 자기 혼자 갈 테니 혼자 있겠느냐 묻고, 남들의 눈을 피해 호텔에 갈 때도 민망할 서영을 생각해 호텔 앞에서 손을 먼저 잡는다. 그러나 인수는 아내의 회복 후 서영과의 관계를 지속할 마음이 없어 보인다. 둘이 있을 때 서영은 “우리는 앞으로 어떻게 될까요?”라고 묻고, 이에 인수는 “우리가 아주 예전이나 나중에 만났다면 달라졌을까요?”라고 답한다. 서영이 이 관계의 현재와 미래를 묻는 반면, 인수는 배우자의 불륜 상대자의 배우자와의 불륜이라는, 복잡한 관계가 던지는 질문에 답변이 의미 없는 질문으로 맞받아치며 관계에 대한 자신의 생각을 밝히기를 회피하는 것이다.

이후 서영의 남편은 의식을 찾지 못한 채 사망하고, 인수의 아내는 증세가 호전되어 서울로 옮긴다. 인수의 말 없는 떠남에 서영은 배신감을 느끼지만 항의하지 못하고, 둘은 그렇게 헤어진다. 시간이 흐른 후 야외 공연장에서 일하던 인수에게 서영이 기억나도록 하는 봄날의 눈이 내리고, 영화는 차 안에 함께 있는 듯한 둘의 목소리를 들려주며 끝난다.

〈외출〉의 두 주인공, 인수와 서영의 관계는 순백의 말끔함을 소망할 수 없는 토대에서 발전한다. 둘이 만나게 된 계기 자체가 사랑의 부패와 변화를 증거하기 때문이다. 인수가 주려는 것보다 자기가 원하는 것이 크다는 것을 아는 서영은 조용히 자기의 마음을 정리할 결심으로 인수의 곁을 떠나고, 인수는 서영이 떠나는 것도 몰랐기에 날씨 덕에 우연히 가능해진 두 사람의 재회 후 관계는 유한함에 대한 외면이나 전적인 인정 후에만 진전이 가능하다.

인수는 서영에 대한 감정을 불분명하게 드러냄으로써 자신에게는 줄곧 유한했을 이 관계를 자기에게 유리한 쪽으로 이끌어간다. 배려는 부족하지 않지만 확답은 없는 인수 덕에 서영은 불확실한 상대에 대한 감정의 소모를 막을 수 없었다. 인수의 소극적 태도는 “우리 사귄래요? 둘이 기절하게.”라며 먼저 관계에 대한 의욕을 드러내던 서영이 인수의 불분명한 입장 표현과 태도에 따라 세심하게 자신의 감정을 조율하도록, 그리하여 인수의 감정적 부담이 최소화되도록 서영에게 짐을 떠넘기는 것이다.

〈행복〉은 이 글이 다루는 허진호의 영화에서 가장 이질적인 남자 주인공을 보여준다. 영수(황정민 분)는 한때 클럽의 사장이었으나 간경변의 심화로 요양을 결심하고 친구에게 클럽을 판다. 절제를 모르는 그의 삶의 제1 원칙은 쾌락이다. 음주와 흡연, 성 등 쾌락을 추구할 수 있는 모든 영역에서 인수는 최대한의 쾌락을 구하고, 이것은 연인 관계인 듯한 수연(공효진 분)과의 관계를 비교적 유연하게 유지하도록 한다. 수연은 이미 둘이 헤어졌다고 하지만 영수는 요양 사실을 숨기고 외국에 다녀오겠다며 그때까지 연애는 하되 결혼은 말고 있으라는 것이다.

이런 영수의 태도는 절제가 기본인 요양원에서 변화할 수밖에 없고, 요양원에서 만난 은희(임수정 분)와 연인이 되는 것은 이 변화에 강제력을 더한다. 8년째 폐병으로 요양 중이며 요양원의 운영진과 유사한 위치에 있는 은희는 영수의 적응과 건강 회복을 위해 힘쓴다. 마을 어귀의 첫 만남에서부터 영수는 거칠고 무례한 인상이었지만 은희는 그에게 바로 끌리는 듯하다. 허진호의 영화에서 여자주인공이 으레 그러듯 은희는 영수 몰래 거울을 보고 얼굴을 점검하며 관객에게 자신의 마음을 보여주고, 이후에도 허진호의 여자주인공 중 가장 적극적으로 구애에 나선다. 영수 방의 창문으로 다가가는 것도, 요양원을 나가 둘만의 집을

마련하자 제안하는 것도, 돌만의 집에서 일과를 꾸리는 것도 모두 은희의 몫이다.

하지만 약 40%의 폐가 남아 있고, 숨이 차면 바로 죽을 수 있으며, 주기적으로 의료용 산소를 흡입해야 하는 은희에게 오늘이 삶의 전부인 것에 비해 간경변이 호전된 영수에게는 도시에서의 화려한 삶에 대한 기억과 더 많은 날들이 있다. 가진 것이 없기 때문에 역설적으로 관계에 전부를 던질 수 있는 은희와 달리 더 소비적이며 쾌락적인 삶의 가능성을 가진 영수는 은희와의 관계 바깥에 자신에게 줄 수 있는 것을 계산한다. 서울의 친구를 만난 후 노후 자금이 4억 7천만 원이 필요하다는 영수에게 은희가 “난 내일 같은 거 몰라.”라고 답하는 장면은 둘 앞에 놓인 삶의 저변이 다름을 단적으로 드러낸다. 영수는 술에 취해 은희에게 헤어지고 싶은 본심을 표하며 은희가 먼저 헤어지자고 말하도록 하여 은희를 떠난다. 그후 다시 악화된 건강으로 입원해 있으면서도 술을 못 끊고 있을 때, 영수는 은희가 중태에 빠져 있음을 알게 되고 은희의 임종을 지키다. 영화는 요양원에 다시 입소하는 영수의 뒷모습으로 끝난다.

앞서 논한 캐릭터들에 비해선 거칠지만 영수 역시 세계와 불화하며 쌓은 원한에 대한 분풀이 혹은 위로를 여자로부터 구하지 않는다는 점에서, 다른 약자를 확대하지 않는다는 점에서, 일상적 상호작용에서 상대를 배려한다는 점에서, 남성동성연대에 대한 관심이 희박해 보인다는 점에서 허진호의 다른 남자와 공통점을 갖는다. 배역을 맡은 황정민의 페르소나에 맞게 조정된 것으로 보이는 영수의 캐릭터는 그림에도 정희진이 제시한 식민적 남성성을 드러내지도, 강한 국가를 희구하며 자신의 육체로 그것을 체현하지도 않는 것이다.

이와 같은 공통점에도 영수가 가진 이질성은 확연해서 허진호의 다른 남자와 같은 카테고리에 넣는 것이 조금 어색해 보일 수 있겠다. 영수



의 이질성과 동시에 고려되어야 할 점은 허진호의 남자들 중 가장 거친 그의 파트너가 가장 가진 것이 없으며 가장 헌신적인 영희라는 사실이다. 이는 가장 거칠고 위협하게 사는 남자의 갱생과 재화에 가장 희생적인 여자의 노력이 필요하다고 말하는 듯하여 더욱 문제적이다.

영수와 허진호의 다른 남자들이 갖는 공통점으로 더 중요한 것은 그 역시 질병을 앓는 몸으로 인간의 유한성을 체감하며 그 유한성을 인식하는 가운데 낭만적 관계를 형성한다는 점이다. 충실성이나 일관성과는 거리가 멀던 서연과의 관계와 언제 죽더라도 이상하지 않을 은희의 몸이 있기에 〈외출〉에서 인수와 서영의 관계처럼 영수 또한 낭만적 관계를 유한할 것으로 인식할 계기는 충분하다.

〈외출〉의 인수와 〈행복〉의 영수는 배역을 연기한 배용준과 황정민의 이미지만큼이나 달라 보일 수 있지만 그들이 영화 내에서 욕망을 추구하는 방법 혹은 욕망의 추구를 위해 감정적 부담을 낭만적 관계의 상대 여성에게 넘기는 방법은 유사하다. 두 남자 모두 자신이 원하는 바를 직접 말하지 않고 상대의 제안에 반응하거나 반응하지 않는 방식으로 의사를 표현한다. 인수와 바닷가를 걷던 서영이 “사진 찍을까요?”라고 물었을 때 바로 대답하지 않던 인수를 보고 서영이 제안을 철회하고자 인수는 사진을 찍자고 하고, 은희가 같이 살자고 말한 후 묵묵부답으로 일관해서 은희를 민망하게 하던 영수는 나중에 꽃을 전함으로써 동거 제안을 말없이 수락한다. 영수는 은희와의 관계에 대한 싫증도 정직하게 말하는 대신 밥을 천천히 먹는 것이 지켜워졌다고 하거나 서울에 가 있는 동안 연락을 무시하는 것으로 때운다.

이들을 대하는 여자주인공의 태도도 비슷하다. 서영과 은희는 자신이 상대보다 관계에 더 깊이 빠져 있음을 알고 있고, 그것이 상대에게 부담이 되지 않도록 자신을 통제한다. 남편이 죽은 후 서영은 인수와 가던

카페의 창 너머로 인수를 보며 울다가 길을 나서고, 주정을 부리던 영수의 진심을 알게 된 은희는 영수에게 영수 때문에 자기가 힘드니 나가 달라고 한다. 관계에 대해 확실한 헌신을 약속하지 않는 인수와 영수는 자신과 낭만적 관계로 얽힌 두 여자 사이에서 상대적으로 여유롭게 선택의 가능성을 누릴 수 있다는 점 또한 공유한다. 이는 남편이 죽은 서영이나 부모의 사후 유일한 터전이던 요양원을 나와 영수 이외의 관계가 없는 은희에게 인수와 영수가 유일하게 의미 있는 타인(significant other)인 것과 쌍을 이룬다. 결론적으로 인수와 영수는 헌신적 관계(committed relationship)에 대한 마음의 확신을 보여주지 않으면서도 상대 여자의 헌신을 누리는 남자들로, 그들은 안정적이며 배타적인 관계에 대한 욕망을 노출하는 여자들을 관계의 약자로 만든다.

### 3-3. 완벽하게 부드러운 남자가 필요로 하는 유한성 - 〈호우시절〉(2009)

〈호우시절〉의 동하(정우성 분)는 흠 잡을 데 없이 완벽한 남자처럼 보인다. 중장비를 만드는 대기업에 다니는 그는 출장으로 일 년 전 지진이 있었던 청두를 방문하고, 그곳에서 미국 대학시절의 친구이자 옛사랑인 메이(고원원 분)를 만난다. 출장 동안 자신을 도와주는 한국인 현지 지사장(김상호 분)은 친근하고 친절하지만 메이와 단둘이 있고 싶은 동하를 의도치 않게 방해하고, 그 때문에 메이와 동하의 계획은 틀어지지만 동하는 화를 내는 대신 지사장의 주정을 달랜다. 그의 이러한 사려 깊은 태도는 출장 내내 이어진다. 프레젠테이션 동안에는 자신의 한국어를 숨 가쁘게 번역하는 중국인 통역가를 위해 말의 속도를 늦추고, 자사의 중장비가 쓰이는 지진 복구 지역에서는 고통을 증거하는 폐허를

길게 응시한다. 메이에게도 마찬가지다. 대학원을 다니며 두보 초당의 관광 가이드로 일하는 메이와 교환하는 옛 추억엔 어긋나는 부분이 더 많지만 서로 다른 기억 중 누가 맞는지 대답하는 대신 동하는 메이와의 현재를 즐겁게 보내는 데 집중한다. 메이가 자신이 선물로 주고 간 자전거를 팔았다고 했을 때도, 내내 자신과 같은 마음인 것처럼 행동하다가 섹스를 거절할 때도, 거절을 반복하며 결혼한 사실을 뒤늦게 실토할 때도 동하는 화내지 않고, 심지어 행동의 이유도 묻지 않고 메이를 이해하려 한다.

메이가 왜 자전거를 팔았는지, 왜 혼자 살면서도 결혼했다는 이유로 동하를 거절하는지는 동하의 귀국 직전에 밝혀진다. 메이는 1년 전의 지진으로 남편을 잃었고, 이 재난은 자전거와 관련이 있던 것이다. 동하는 이 사실을 메이의 상사로부터 알고 나서도 메이에게 별말을 않지만 한국에서 자전거를 선물로 보낸다. 메이는 웃으면서 지진 후 처음으로 자전거를 타고, 영화는 다음 해 여름 다시 두보 초당을 방문한 동하를 보여주며 끝이 난다.

데뷔 이래로 미남 배우의 대명사로 불린 정우성의 외모는 동하의 캐릭터가 명시적으로 활용하지는 않지만 필요로 한 자원이었을 것이다. 결점을 찾기 어려운 동하의 성격은 외모가 그것에 호응할 때 관객이 쉽게 납득할 것이기 때문이다. 기본적인 예의와 배려심 외에도 대기업의 직원으로 중국까지 출장을 가고, 미국에서 유학했으며 영어로 막힘없이 대화할 수 있는 그는 코넬이 말하는 이 시대의 헤게모니적 남성성을 가진 글로벌 비즈니스맨에도 부합한다.<sup>22)</sup> 그러나 그가 비즈니스라는 말이 풍기는 냉철함만 가진 것은 아니다. 대학 시절의 문학적 재능은 메이가 지금도 기억할 만한 것이고, 두보의 영역(英譯) 시집을 사는 것과 메이

<sup>22)</sup> R. W. 코넬, 『남성성/들』, 안상욱·현민 역, 이매진, 2003, 374쪽.

를 만난 후 시를 끄적이는 것은 그가 지금도 어린 시절의 감수성을 간직하고 있음을 보여준다.

〈호우시절〉은 허진호의 전작과 비해서는 물론 한국의 다른 멜로드라마 영화와 비교해도 밝고 산뜻한 느낌을 준다. 청두의 이국적 풍경은 관광 홍보 영상처럼 아름답고, 메이와 동하가 짧은 시간 누리는 사천 음식과 팬더 구경은 서사보다는 관객의 시각적 쾌감을 위해 들어간 것 같다. 하지만 이 산뜻함과 동하의 완벽함을 위해 〈호우시절〉은 몇 가지 조건이 필요하다는 것 또한 암시한다.

그것은 전작에서부터 이어지는 사랑의 유한함이다. 〈호우시절〉에서 이 유한함은 시공간적 조건으로 더 구체적인 모양새를 갖게 되었다. 미국에서 만난 후 동하는 한국으로, 메이는 중국으로 돌아가고, 영화가 보여주는 것은 이들이 운 좋게 함께 하게 된 며칠에 불과하다. 캐릭터들은 당연히 유한성을 인지하고 수용하는 사람들이고, 이들은 오래 떨어져 있는 동안 각각 다른 사람과 낭만적 관계를 가진 것은 물론 그 사실을 부끄러움 없이 말하며 관계가 시공간적 환경에 따라 얼마든지 달라질 수 있음을 당연히 안다. 농담처럼 먼저 섹스를 제안한 후 물러나고, 마지막 순간에야 결혼했다며 자기를 거절하는 메이의 행동에 대해 동하가 화를 내거나 채근해 물어보는 대신 그녀를 최대한 배려하는 것 또한 출장이라는 짧은 시간 동안 최대한 좋은 기억을 남기고 싶다는 현실적 조건과 욕망 사이의 타협일 수 있다. 이런 면에서 〈호우시절〉은 추억의 아름다움과 관계의 지속 시간이 반비례한다고 은근히 말한다. 싸울 시간마저 부족한 둘의 일정은 일상이었다면 벌어졌을 사소하고 지루한 싸움을 방지해 준다.

이런 맥락에서 두보 초당은 둘이 만남을 반복하는 장소로서 주목될 필요가 있다. 유한한 인간인 두보는 죽고 없지만 그가 남긴 시는 천년이

넘도록 전해지며 그의 유배지인 두보 초당 또한 그 자리를 지키고 있다. 두보 초당은 유한함과 무한함이 공존하며 교차하는 곳으로, 이곳에서 만나는 동하와 메이의 관계의 속성에도 모순된 두 가지가 혼재한다. 물리적으로 함께 하며 일상을 나누는 동료로서의 관계는 시공간적 제약에 따라 한정되지만 서로를 잊지 않는 한 기억은 계속되고, 그래서 다시 만났을 때 둘은 기쁠 수 있다.

영화는 관객이 동하와 메이의 사이를 낙관하길 바라며 두보 초당에서 서성이는 동하를 마지막 컷으로 넣었을 것이다. 하지만 관객이 알수 없는 것은 관계에서 가장 중요할 수도 있는 것으로, 그것은 일상을 공유하는 둘의 모습이다. 관객은 동하가 출장과 같은 비일상적 환경이 아닌 매일매일의 삶에서 어떤 인물인지 모른다. 더 문제적인 것은 메이의 상처를 보듬고 그녀와의 관계를 간헐적으로나마 이어가는 동하의 시도가 메이의 상사 덕이라는 점이다. 상사가 문병을 오지 않았다면, 동하가 그의 서툰 영어를 알아듣지 못했다면 동하에게 메이는 결혼한 신분을 마지막에야 실토하는, 추억 속의 불가해한 여자로 남았을 것이다. 동하는 불편한 주제에 대해 진실을 애써 캐묻는 성격이 아니다. 만약 동하가 메이에게 화를 냈거나 무슨 일이 있는지 추궁했다면 그는 지금보다 덜 사려 깊은 캐릭터로 비쳤을 수 있다. 즉 동하와 메이가 대립 없이 서로에게 웃는 모습만 보이게 하기 위해, 부드러움과 배려라는 동하의 매력을 유지하기 위해 영화는 의도적인 유한성과 행운의 장치를 이용하고 있는 것이다.

#### 4. 부드러움의 조건

살펴본 것처럼 허진호의 영화에서 우리는 계속 부드러운 남자 주인공들을 목격해 왔다. 그들은 “한국영화 남성캐릭터로서는 드물게 현실에서도 곁에 두고 싶은”<sup>23)</sup> 남자들로, 예의와 배려, 세심함과 민감함이라는, 낭만적 관계에서는 필수적인 미덕으로 여겨지지만 현실에서는 드물게만 마주칠 수 있는 특징들을 가졌다.

그러나 그들이 이렇게 부드러울 수 있는 것은 그들이 부드러움을 유지할 수 있도록 그들의 상대가 적절히 움직여 주기 때문이기도 하다. 허진호의 남자들이 부드러움으로 특징지어질 수 있다면, 허진호의 여자들은 조용한 유혹자로 요약될 수 있다. 그들은 먼저 다가가지만 관계를 주도하려 하지는 않으며, 남자가 부담을 느낄 만하다고 판단하면 금방 접근을 철회한다. 〈8월의 크리스마스〉에서 사진사와 손님이었던 사이를 변화시킨 건 정원에게 사적 관심을 먼저 표한 다림이었으며, 〈봄날은 간다〉에서도 둘의 관계를 사적 영역으로 이동시킨 건 “라면 먹을래요?”라는 제안으로 상우를 집에 초대하러 온 은수였다. 연인 관계가 성립된 후 ‘밀고 당기기’ 대신 자신의 마음을 솔직하게 표현하던 은희도 처음엔 유혹의 전략을 취한다. 깜깜한 극장에서 남녀가 영화를 보면 손도 잡고 그러던데 우리는 안 그런 것을 보니 그건 영화의 얘기일 뿐인 듯하다며 아쉬움을 에둘러 말하거나 업어 달라고 하다가도 당황하는 영수를 보고서는 대수롭지 않다는 듯 “아님 말고요”라며 뒤로 물러나는 식이다. 허진호의 여자들이 이렇게 가벼워 보이는 유혹적 제스처를 취함으로써 그의 남자들은 먼저 관심을 표현하고 관계를 시작해야 하는 부담과 거절로 인한 실

23) 김혜리, 『그늘진 러브스토리에도 희열은 있다-〈외출〉 촬영현장』, 『씨네21』, 2005.6.7.  
([http://www.cine21.com/news/view/?mag\\_id=31113](http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=31113))

패의 위험에서 벗어날 수 있다. 관계가 안정적으로 정립된 후에도 사랑에 대해 더 적극적인 쪽은 여자다. 〈외출〉과 〈행복〉에서는 앞서 언급한 대로며, 〈8월의 크리스마스〉에서도 동네를 벗어나는 데이트를 제안하는 것은 다림이다. 허진호의 남자들이 보유한 부드러움은 이렇게 관계에 대한 부담감과 위험이 제거된 상태에서 발휘되고 있다.

허진호 영화의 스타일에서 두드러지는 감정의 절제는 그의 남자주인공들의 성격적 특징이기도 하다. 감정의 투자와 배분에 따라 권력관계에서의 우열이 정해지는 낭만적 연애 관계에서 절제는 감정적 상처를 방지하기 위한 계책이기도 하다. 이런 면에서 허진호의 남자들은 19세기 영국에 등장했던 댄디를 닮았다. 신분제 철폐로 생득적 조건을 통해 남과 구분되는 것이 어려워지자 개성을 통해 타인과 차별화하고자 시도했던 이 댄디들은 감정의 은폐와 세계에 대한 무관심, 신비주의를 연출하며 세간의 인기를 끌었다. 그들에게 중요한 것은 타인에게 흥미로운 대상으로 남아 있는 것, 즉 “전시용 인간”으로 존재하는 것이었다.<sup>24)</sup> 이런 댄디들은 감정의 노출을 극도로 꺼릴 수밖에 없었다. 냉정함으로 명명될 수 있는 이 특질은 그러나 세상에 대한 환상이 없는 자신을 꾸며내는 것이며 자신의 감정을 잠재움으로써 타인을 지배하는 무기를 가지려는 시도였다.<sup>25)</sup> 이렇게 냉정한 태도를 유지하기 위해 사랑에 빠지는 것은 철저히 지양되어야 했다. 사랑은 결국 타인에 대한 종속을 의미하고, 이것은 처음엔 포용이지만 나중에는 쇠사슬이 될 것이기 때문이다.<sup>26)</sup> 허진호의 남자들이 사랑을 표현하기는 하지만 차분하며 냉정을 잃지 않

24) 이주은, 『10가지 키워드로 보는 댄디의 초상』, 질 바르베 도르비외 외, 『멋쟁이 남자들의 이야기 댄디즘』, 고봉만 역, 이봄, 2014, 23·25·43쪽.

25) 고봉만, 『무례한 댄디의 내면에 대하여』, 질 바르베 도르비외 외, 『멋쟁이 남자들의 이야기 댄디즘』, 이봄, 2014, 56-57쪽.

26) 고봉만, 질 바르베 도르비외 외, 『멋쟁이 남자들의 이야기 댄디즘』, 이봄, 2014, 67쪽.