

장률 영화에 나타난 육화된 ‘경계’로서의 여성 주체

-〈경계〉, 〈이리〉, 〈중경〉을 중심으로

김지미 *

차례

1. 들어가며
2. 공간의 상처를 몸에 각인하는 여성적 주체들
3. 훼손되기 이전의 과거를 복원하려는 남성들
4. 절망의 순환 고리를 끊는 호명 행위
5. 맺음말

국문초록

소설가이며 영화감독이고 중국인이자 조선인의 정체성을 가진 장률 감독은 살아있는 문화적 ‘경계’와도 같은 인물이다. 그의 영화에서 중국, 조선 그리고 여성은 빠지지 않는 키워드이다. 특히 여성의 육체는 장률 감독이 디아스포라 지식인으로서 가지고 있는 근원적 불안감과 복합적 욕망이 충돌하는 공간이다. 그의 영화에서 여성의 육체는 한 사회 내에서 권력이 작동하는 방식이 가장 첨예하게 가시화되는 대상이며, 이는 ‘섹스’를 통해 더욱 극명하게 드러난다. ‘섹스’는 한 여성이 개인으로서 한 남성과 관계 맺는 방식과 국적과 계층적, 젠더적 특성들이 사회 안에서 어떻게 구조화되는지 보여주기 때문이다. 〈경계〉, 〈이리〉, 〈중경〉은 하위주체로서의 특성을 갖는 여성 주체와 생물학적으로는 남성지만 사회적으로 남성성을 상실한 여성적 주체들이 어떻게 그들의 육신 위에 차별적 기표와 공간의 상처들을 각인하는지를 보여준다. 반면 이 작품들에서 남성적 주체들은 원초적 남성성이 구현될 수 있는 시공

* 한국예술종합학교 강사

간을 복원하기 위해 노력하지만 그 시도는 예고된 좌절로 귀결되고 만다. 이 세 편의 작품에서 재현의 차원에서 가장 문제적인 인물은 <이리>의 진서인데, 그녀는 스스로의 이름을 반복적으로 호명하는 행위를 통해 자신뿐 아니라 다른 여성인물까지 상징적 기표에서 살아있는 주체로 전환시킨다.

1. 들어가며

‘누구든지 영화를 찍을 수 있다’는, 친구에게 던진 자신의 말 한마디가 계기가 되어 문학에서 영화로 옮겨간 장률 감독은 그 스스로가 살아있는 문화적 ‘경계’와 같은 인물이다. 그는 소설가이면서 영화감독이고 중국 내에서는 소수민족인 조선인의 정체성을 가지고 있고 한국에서는 한민족이라는 민족성을 공유하면서도 영화제에 참석하거나 영화를 찍기 위해 출입국 관리소가 문을 열기도 전부터 줄을 서, 노동비자를 연장해서 체류할 수밖에 없는 외국인이다.¹⁾ 그가 만든 영화 역시 한국 자본을 투입되었기 때문에 한국 영화라고 할 수 있지만 중국이나 몽골에서 그곳의 언어로 그 공간 안에 살고 있는 사람들을 담고 있으며 중국 국적의 감독이 만들었기 때문에 중국 혹은 몽골의 영화라고 할 수도 있다. 민족, 국가는 그의 육체 위에 오버랩되어 있고, 작품의 실제적인 제작 환경과 프레임 안에 담긴 공간, 그리고 그 위를 가로지르는 인물들을 통해 실체로서 부상했다가 그 모든 것을 초월해서 제시되는, 존재의 본질적인 고독이라는 만국공통어를 통해 분해된다.

그의 영화에서 중국, 조선 그리고 여성은 빠지지 않는 키워드이다. 특히 여성의 육체는, 중국과 한국 ‘어느 곳에서 있어도 불편하다’는 장률 감독이 디아스포라 지식인으로서 가지고 있는 근원적 불안감과 복합적

1) 장률 감독에 대한 인터뷰는 『<중경>과 <이리>의 장률 감독』, 『네오 이마주』, 2008.11 참조. <http://www.neoimages.co.kr/news/view/2014>

육망이 충돌하는 공간이다. 장물은 이미 <망종>(2005)에서 중국에 사는 조선족 여성의 이야기를 통해, 한 여성의 섹스가 지역 사회의 호명행위에 따라 어떻게 의미 변화하는지를 보여주었다. 김치를 팔며 생계를 유지하는 순희는 남성들의 육망의 변화에 따라 애인, 창녀 그리고 범법자로 자리를 바꿔가며 호명된다. 공동체 안에서 그녀의 불안정한 지위는 조선족이라는 민족적 차이와 과부라는 가부장 사회 내부에서 이방인의 표식, 이 두 가지 요소가 중첩되면서 촉발되었다. 그녀는 공동체 내부에 분명히 존재하지만, 공동체 구성원들 암묵적으로 그것의 존재를 인정하고 싶어 하지 않거나 아예 삭제하고 싶어 하는 '차별'의 살아있는 기표이다. 이처럼 장물은 여성들을 통해 국가와 민족 그리고 젠더의 차이로 인해 생성되는 억압이 발생하는 문제적 지점들을 이야기한다.

푸코에 의하면 '몸은 권력의 대상이자 표적이자 도구이며, 권력을 작동시키는 가장 거대한 투자의 장이며, 자신에게 위협한 물질성을 권력이 통제하기 위해 투쟁에 걸어둔 판돈이다.'²⁾ 장물은 이러한 인간의 육체를 관통하는 성적 욕망들을 그려냄으로써 그 사회의 권력 구도가 어떻게 작동하고 있는지를 정확하게 짚어낸다. 또한 '몸이란 권력에 의해 각인되며 기억을 만들어 내는 낙인'³⁾이며 영화라는 매체는 전통적으로 여성의 몸을 통해 관객의 관음증적 욕망을 충족시키도록 구조화되어⁴⁾ 있기 때문에 특히 여성의 육체는 그런 투쟁이 가장 첨예하게 가시화되는 공간으로 구성된다. 이것은 특히 그의 영화 안에서 '섹스'가 작동하는 방식에 의해 드러난다. 이는 '사람들 사이에 가장 순수해야 할 부분이 섹스'이지만 이미 그 안에는 '권력관계가 꼭 차있다'는 감독의 인식에서 비롯된다고 할

2) 엘리아베스 그로즈, 임옥희 역, 『피비우스 떠로서의 몸』, 여이연, 2001. p.290.

3) 위의 책, p.291.

4) Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Visual and other pleasures*, Bloomington : Indiana University Press, 1989. p.17.

수 있다.⁵⁾ ‘섹스’라는 행위에 참여하는 인간들이 이미 계층적 권력구조에 깊이 관여되어 있기 때문이다. 게다가 성차를 기반으로 한 권력구조까지 개입하면서 그것은 좀 더 첨예한 권력 투쟁의 ‘장(場)’으로 펼쳐지게 된다. 그런 의미에서 ‘섹스’는 한 국가, 한 사회 또는 개인 간의 관계 안에서, 즉 계급화되고 성별화된 권력 구조 안에서 한 주체가 어떤 위치를 차지하게 되는지를 적나라하게 보여주는 도구로서 기능하게 된다.

장률 영화에서 ‘섹스’는 여성이 개인으로서 한 남성과 관계 맺고 있는 방식을 보여주는 동시에 그녀의 국적 및 민족성 그리고 계층적 지위를 보여준다. 대사와 같은 언어적 표현이 극도로 제한된 그의 작품에서, 여성은 언어를 박탈당한 채 대부분 육체를 통해 그 사회와 지역이 품고 있는 민족적 이질감, 차별, 역사적 상처, 격동하는 도시의 불안감 등이 은유적으로 폭발하는 상징적 공간으로 묘사된다. 본고는 이와 같은 문제의식을 바탕으로 장률의 세 영화 <경계>, <이리>, <중경>에서 국가, 민족, 성별을 통해 구조화된 차이들이 형성되는 ‘경계’가 여성 육체 위에서 어떻게 재현되는지 살펴보려고 한다.

2. 공간의 상처를 몸에 각인하는 여성적 주체들

<경계>는 몽골의 초원에서 시작한다. 몽골의 전통 가옥 게르에서 아내, 딸과 함께 살고 있는 형가이는 이미 사막화가 진행되고 있는 초원 위에 나무를 심고 있다. 어느 날 딸이 질병으로 청력을 완전히 상실하게 될까 두려워한 형가이의 아내가 치료를 위해 딸을 데리고 울란바토르로 떠난다. 그리하여 움집에 혼자 남게 된 형가이 앞에 탈북자인 순희와 그

5) 『<중경>, <이리> 장률 감독, 내 마음 속엔 시인이 앉아있다.』, 『Screen』, 2008, 11. <http://www.storysearch.co.kr/story?at=view&azi=157580>

의 아들 창호가 홀연히 나타난다. 그들은 하루 밤 묵어가기를 청하고, 형가이는 주저없이 그들을 받아들인다. 더 이상 건기를 거부하는 창호 때문에 그들의 동거는 하루가 지난 뒤에도 끝없이 연장된다. 창호는 형가이를 아버지같이 따르고, 형가이는 창호를 아들처럼 살갑게 보살핀다. 여기에 순희가 묵묵히 형가이의 뒤를 따라 농사일을 돕고 가사일을 맡으며 그들은 외형적으로 가족의 모습을 갖춰간다.

형가이와 순희 그리고 창호의 모습을 담는 카메라의 시선이 매우 정적(靜的)이고 한없이 느리다. 카메라는 인물에게 가깝게 다가서는 법이 없으며 그들의 모습은 늘 풀썩을 통해 포착된다. 카메라는 느리게 패닝(panning)하는 덕분에 이미 저 멀리로 간 인물들은 풍경 속에 한 점으로 남기도 한다. 장률은 이것이 몽골의 시간 개념에 기반을 둔 카메라 워크라고 말한다.⁶⁾ 이렇게 정적인 형식적 특징과 두만강을 건너며 가장을 잃어버리고 끝없이 도망치는 최순희 모자의 절박한 상황 때문에 몽골 초원은 미개함이나 불모성의 기표가 아니라 인적 없어 더 안전한 안식처로 상징화된다. 이것은 최순희와 창호와의 대화를 통해 더 직접적으로 의미화된다.⁷⁾

그러나 초원이라는 공간에 위협적인 존재로서의 '사람이 없다'는 것은 창호에게만 적용되는 사실이다. 탈북자라는, 자신을 보호해줄 어떠한 공적 울타리도 존재하지 않는다는 사실이 순희의 육체에 직접적인 위협을 가하고 그것은 항상 성적인 형태로 나타나기 때문이다. 형가이는 순희 모자를 팔아넘기려는 인신매매범으로부터 그들을 구해주는 울타리가 되

6) 김영진, 『영화는 가짜입니다. 그렇지만 진짜이기도 합니다.』 <경계>의 장률 감독, 『필름 2.0』, 2007.11.17.

7) 창호는 형가이가 잠시 울란바토르로 떠난 뒤에도 주인 없는 그 집에 계속 머물기를 제안하며 “더 이상 견디 않아도 되고, 여긴 사람이 없잖아요.”라고 말한다. 순희가 약간 놀라며 “창호야, 너 사람이 싫어?”라고 질문하자, 창호는 다시 “사람이 없으면 안전하잖아요.”라고 대답한다.

어 주지만, 술을 마시고 그녀를 갑자기 끌어안으며 자신의 욕망을 표출함으로써 성적 위협을 가하기도 한다. 순희는 그의 양을 칼로 찔러 죽임으로써 거부 의사를 표현하고 자신의 몸을 보호한다. 자신의 육체를 지키기 위해서 다른 생명을 죽여야만 하는 극단적인 선택⁸⁾은 그녀가 인적이 드문 초원 위에서조차 섹슈얼리티의 위계 구조 안에서 자유롭지 못함을 보여준다. 헝가이가 울란바토르로 떠난 뒤 그녀는 바로 군인청년에게 강간당한다. 두 번째 강간에서 그녀는 자존감을 버려두고 성적 쾌락에 몸을 맡긴다.⁹⁾

이와 같은 방식으로 순희는 일종의 살아있는 ‘경계’가 된다. 그녀는 자신의 육체에 대해 초원의 다른 남성들뿐 아니라 여성들과도 동등한 주권을 획득하지 못하고 자신이 떠난 국가와 민족적 차원에서, 그리고 다시 섹슈얼리티의 차원에서 하위주체¹⁰⁾로 구성된다. 두만강을 건넌 그녀

8) 헝가이가 순희를 강간하려는 시퀀스 이전에 순희가 헝가이를 도와 양이 새끼를 분만하도록 하고 막 태어난 양의 새끼를 품에 안고 가는 시퀀스가 배치되어 있다. 시차를 두고 제시된 두 장면은 일종의 병치관계를 이루면서 생명을 거두던 손이 생명을 앗아가는 손으로 전환되는 것을 보여준다. 장률 감독은 동일하게 ‘피 묻은 손’이 상반된 콘텍스트 속에서 어떻게 다르게 의미화 되는가를 보여줌으로써 인물에게 일어난 심리적/상황적 변화를 효과적으로 그리고 있다.

9) 장률은 이와 같은 순희의 상황이 수많은 탈북 여성들이 처하고 있는 성적 위협을 현실적으로 반영한 것이며, 두 번째 강간 장면에서 순희의 태도는 그들의 자포자기한 심사를 표현한 것이라고 말한다. ; 『<중경>, <이리> 장률 감독, 내 마음 속엔 시인이 앉아있다.』, 『Screen』, 2008, 11.

10) ‘하위주체’란 포플레타리아트 계급을 지칭하는 용어로 그람시에 의해 처음 사용되고, 스피박에 의해 의미가 덧붙여진 ‘서발턴 subaltern’의 번역어이다. 스피박은 ‘서발턴이 단지 엄격한 계급 체계뿐 아니라, 종교의 가부장적 담론과 가족, 식민주의 국가에서 종속되어 있음을 강조’하기 위해 본래의 의미에서 여성을 포함하는 쪽으로 의미를 확장했다. (Stephen Morton, 이운경 역, 『스피박 넘기』, 엘피, 2005, p.119) 본고는 이 용어가 담고 있는 포괄적인 억압구조 아래 놓인 주체를 지칭할 때는 ‘하위주체’라는 용어를, 특히 성별화된 억압의 구조 안에 놓인 인물들을 지칭할 때는 ‘여성 주체’ 혹은 생물학적으로나 사회적으로 남성성을 상실한 인물에 대해서는 ‘여성적 주체’라는 용어를 선별적으로 사용한다. 이러한 세 용어는 서로 모순되지도 의미가 완벽하게

의 육체는 초원 위에서 이질적인 타자로 규정되고, 이 타자성은 수많은 남성들이 그녀를 손쉽게 욕망의 대상으로 삼을 수 있는 계기로 작동한다. 순희가 형가이나 다른 남자와 맺는 관계의 폭력성은 형가이의 집을 찾은 또 다른 여자가 형가이와 대등하게 섹스하고 자유롭게 떠나는 장면과 비교해 볼 때 더 극명해진다. 순희의 육체는 아무도 없는 초원을 홀로 거닐 때에만 자유롭다.¹¹⁾ 그녀의 육체가 타인들과 함께 존재할 때 그것은 차별적 구조를 환기하는 '다름'의 표식이 되며 인간들 사이에 보이지 않는 권력구조를 현실화하는 '장(場)'이 된다.

<이리>에서 장률은 '이리'라는 지역에 담긴 고통의 역사, 공동체의 상처를 여주인공인 진서의 육체위에 새겨 넣는다. 영화 시작에서 이리 폭파 사건이 벌어진 지 30년을 기념하는 행사장을 취재하는 지역 방송의 화면을 통해 진서가 포착된다. 그녀는 '하춘화를 아느냐'는 리포터의 질문에 대답 대신 하춘화의 노래를 흥얼거리기 시작한다. 폭파 사건이 있었을 때 어머니의 뱃속에 있었던 진서는 폭발의 진동 때문에 명석함을 잃었고, 그녀의 어머니는 그녀를 낳다가 죽었다. 진서라는 존재는 이리 폭파 사건이 남긴 상처 그 자체라고 할 수 있다. 그녀는 폭파 사건 이후 이름을 빼앗기고 생명력까지 상실한 도시 '이리' 아니 이제 익산이 되어 버린 공간을 유령처럼 배회한다.

진서는 모든 이에게 다정하게 말을 걸고 대단할 것은 없지만 즐거운 마음으로 중국어 학원에서 일을 하며 노인들을 정성껏 보살피지만 그런 행위는 강간¹²⁾과 낙태 그로 인한 습관성 유산 그리고 임금체불로 응당

일치하지도 않기 때문에 물리적으로 하나인 지시대상 위에서 겹쳐지기도 한다.

11) 그녀는 밤중에 혼자 형가이의 움막을 빠져나가 알몸으로 초원 위를 걷는다. 이는 어떤 사회적 관계도 간섭하지 않는 자연과 대면할 때만 그녀가 자신의 욕망을 주체적으로 드러낼 수 있음을 보여준다.

12) 영화가 시작하는 순간부터 진서는 누군가의 아이를 임신한 상태이고, 이미 충분히 훼손된 그녀의 육체는 태아를 감당하지 못하고 유산한다. 그러나 그녀는 스스로의

받는다. 무엇인가를 계산하려면 지갑을 통째로 내줘야하는 지적 수준을 가진 그녀의 육체는 일상적으로 위협에 노출되어 있다. 폭발로 수많은 생명을 잃고, 엄청나게 많은 이들이 자신의 생계 터전을 잃은 이리 시민들이 그 상처들을 가슴에 묻고 살아야 했던 것처럼 윤서는 자신에게 가해지는 폭력에 결코 저항하는 법 없이 그저 감내한다. 폭파 사건이후 태어났고, 그 사건의 여파로 자신을 지킬 수 있는 이성을 상실한 진서는 이리라는 공간이 품고 있는 고통이 육화된 개인인 동시에 사회의 지배 구조 하에서 하위 주체로 호명될 수 있는 주체가 갖춰야할 요소들의 집합체이다. 그녀는 실질적인 자본은 물론이고 어떤 종류의 상징 자본도 획득하지 못한 주체이기 때문이다.

<이리>에는 진서처럼 사회 안에 존재하지만 그 존재감을 인정받지 못하는 주체가 또 하나 등장한다. 그것은 목공소에서 일하고 있는 외국인 노동자 안이다. 불법체류자인 그는 ‘경찰이 나왔다’는 한마디에 그 공간에 존재하지 않는 사람이 되고, 진서가 자발적으로 세탁해준다는 것을 모르고 그에게 욕박지르는 태웅 때문에 진서나 태웅이 나타날 때면 자신의 존재를 감춰야만 한다. 그가 ‘이리’에서 생존을 연장하는 것은 스스로의 존재를 끊임없이 감추는 것을 통해서만 가능하다. 그가 진서를 강간했다는 혐의를 받고 경찰서에 끌려왔을 때¹³⁾ 그는 강간사건의 피의자인 동시에 불법체류자이므로 이중의 억압에 시달린다. 그는 외국인을 ‘외국

건강을 돌보기 위해 병원에도 갈 수 없는 상태여서, 오빠인 태웅이 그녀의 보호자 역할을 한다. 그녀는 곧 중국어 학원의 학생에게 강간당하고, 한 무리의 베트남 참전 용사들에게도 강간당한다.

13) 안이 실제로 윤서를 강간했는지는 화면상으론 명백하게 확인되지 않는다. 그가 윤서를 안고 방으로 들어온 뒤 그는 프레임 밖에 위치해 있고, 관객은 윤서와 안이 들어온 뒤 그들이 함께 있는 것을 발견한 태웅의 분노에 찬 리액션만 볼 수 있기 때문이다. 그 다음 바로 경찰서 장면으로 커트된다. 그러나 스토리 흐름 상 태웅은 계속해서 그와 윤서의 관계를 오해하고 있었으므로 강간에 대해서도 그가 윤서를 부축하거나 보살피는 장면을 그릇되게 해석했을 가능성이 충분히 내포되어 있다.

인'과 '외국인 노동자'로 구분하는 이상한 물을 가진 한국 사회 안에서 남성성을 완전히 거세당하고 여성적 주체¹⁴⁾로 전락한다. 진서가 이리의 비극적 역사를 자신이 몸으로 체현하고 반복하는 과정에서 한국이 자기 내부 사회를 구조화하는 질서의 폭력성을 폭로한다면, 한국 안의 이방인 가운데 비교적 가장 낮은 계급 중 하나에 속하는 안은 한국이 자기 외부의 것을 받아들여 구조화하는 방식의 폭력성을 폭로한다고 할 수 있다.

원래 <이리>와 한 편의 영화로 기획되었다가 분량이 늘어나면서 독립된 <중경>은 '폭발하기 직전'의 도시로서 그려지고 이를 통해 '이미 폭발한 도시'에 관한 영화인 <이리>와 대구를 이룬다. 세계에서 가장 많은 인구가 사는 도시로 기네스북에 등재된 도시인 중경은 수많은 사람들이 모여 있는 만큼 수많은 욕망이 끓어 넘치는 곳이다. 장률감독의 시선을 통해 포착된, 중경이라는 도시 안에 가득 찬 에너지는 스크린 위에서 극도의 폭력성으로 재현된다. 사람들은 길거리에서 어디선가 총성이나 굉음이 들려도 심상하게 지나가고, 바로 옆에서 누군가 떨어져 죽어도 무심하며 술자리의 사소한 말싸움은 펄펄 끓는 냄비에 상대방의 손을 집어넣는 사건으로 아무렇지도 않게 비화된다. 영화는 그 도시에서 외국인을 대상으로 중국어를 가르치는 썬이의 수업장면으로 시작한다. 수업을 마친 그녀는 매춘부를 집으로 끌어들인 아버지 때문에 경찰서에 불려가고, 아버지를 순순히 풀어준 경찰 왕위의 호의에 대한 사례로 어쩔 수 없이 자신의 육체를 제공한다. 왕위는 유부남이긴 하지만 그럼에도 불구하고 그의 애인이 되는 것으로 공허한 자기 삶의 위안을 삼으려고 했던 썬이는 그가 자신 말고도 여러 명의 애인을 가지고 있다는 것을 알게 되며 더 큰 허탈감에 빠진다.

14) 유치장 안에서 그에게 자위할 것을 강요하는 형사의 태도와 그것에 순응할 수밖에 없는 안의 모습이 한국 사회에서 안이 박탈당한 남성성의 실체를 상징적으로 보여 준다.

썩이는 중경이라는 도시에 넘실거리는 탐욕스러운 성적 욕망의 희생자이자 가해자가 된다. 그녀는 왕위에게 억지로 육체를 내맡겼지만 그 관계에 집착하게 되고, 그것이 충족되지 않자 거리의 걸인을 강간한다. 썩이는 아버지에게 몸을 판 창녀를 경멸했지만 그녀와 자신이 다르지 않음을 알고 절망한다. 썩이가 유일하게 자신을 드러내고 대화할 수 있는 공간은 그녀의 어머니가 묻혀있는 묘지뿐이며, 그녀는 거기서 '아버지는 또 부끄러운 일을 저질렀고, 나는 점점 더 더러워져 간다'고 고백한다. 그러나 실제로 섹스를 오염시키는 것은 방향성을 상실하고 열정마저 거세당한 그녀의 삶이다. <중경>에서 섹스는 본래의 건강성을 완전히 상실한 채 교환 가치로 전락하고, 인물 사이의 왜곡된 권력구조를 표상하는 용도로만 사용된다.

<중경>에는 남성성을 거세당한 남자들이 셋이나 등장한다. 그 첫 번째 인물은 돈을 주지 않고는 섹스를 획득할 수 없는 썩이의 아버지이다. 그는 섹스하기 위해 쓰레기통을 뒤져 폐품을 줌고, 그의 성욕은 창녀에게도 존중받지 못하며 그들의 육체위에 쓰레기처럼 배출될 뿐이다. 게다가 그의 성욕은 결과적으로 그의 딸인 썩이는 그가 돈을 주고 샀던 여자와 똑같은 위치로 전락하도록 만든다.¹⁵⁾ 두 번째는 거리의 썩이가 자신의 욕망을 배설하기 위해 강간하는 걸인이다. 사회적 생산력을 상실하고, 노래를 부르며 타인의 동정에 의지해 생을 꾸려나가는 그는 도시를 지배하는 현실원칙들로부터 배제된 인물이며, 권력 구조로부터 추방된 인물¹⁶⁾이라고 할 수 있다. 세 번째 인물인 썩이의 학생 김광철은 이리

15) 아버지와 창녀, 썩이와 소장이라는 두 관계의 구조적 동일성은 아버지와 창녀가 등장하는 집안의 미장센과 썩이와 소장이 들른 호텔방의 미장센이 정확하게 일치하며 카메라의 위치와 인물들의 동선마저도 유사하게 반복되는 과정을 통해 시각적으로 구축된다.

16) 영화 속에서 왕위를 연기하는 인물과 걸인을 연기하는 인물은 동일한 배우(허귀평)이다. 이와 같은 장치는 물리적으로 동일한 인간이 다른 사회적 권력 구조 안에 있을

폭과 사고 때 생물학적으로 남성으로서 기능을 상실했고 그로 인해 끊임 없는 상실감에 시달린다. 그는 자신에게 쏟아지는 쭈이의 관심을 거부하고, 이리를 떠나 중경으로 왔지만 또 내몽골로 눈을 돌리고 있는 인물이다. 그는 어느 곳에서도 뿌리 내리지 못하며, 어떤 지위에도 귀속되지 못하고 그저 떠돌 뿐이다.

이처럼 장를 영화에서 여성인물들과 생물학적으로는 남성이지만 사회적으로 남성성이 거세된 남성 인물들, 즉 여성적 주체들은 어떤 공간이 가지고 있는 상처와 연관되어 형상화된다. 그들의 육체를 타고 그 사회가 가지고 있는 온갖 모순들이 폭발하듯 펼쳐진다. 즉 여성인물의 육체는 온갖 '상징적 지배'가 펼쳐지는 장이며, 그러한 '상징적 지배'로 구조화된 사회 안에서의 그들의 위치는 여성인물들이 남성 인물들과 관계 맺는 방식, 특히 '섹스'를 통해 선명하게 떠오른다.

3. 훼손되기 이전의 과거를 복원하려는 남성들

<중경>에서 김광철이 이리에서 상실한 남성성을 중경에서 획득하는 것이 불가능하다는 것을 깨닫자 다시 자신의 지향점으로 설정한 곳은 내몽골이다. 몽골에는 무엇이 있기 때문일까? 어떻게 보면 김광철은 내몽골이라는, 중국에서도 더 변방인 곳으로 밀려나고 있다고 볼 수도 있다. 그러나 <경계> 속에 그려진 내몽골의 풍경을 상기할 때 김광철의 내밀한 욕망은 다른 것을 꿈꾸고 있으리라고 생각해 볼 수 있다. 그는 아마도 몽골의 대초원 속에서 도시 공간에서 상실한, 원초적인 남성성을 마음에 품고 있었을 것이다. 그가 몽골에서 자신의 남성성을 완벽하게 회복할

때, 그의 육체가 획득할 수 있는 권력의 상이함을 드러내는 데 효과적으로 기능한다.

수 있으리라고 믿는 것은 아닐 테지만, 도시공간의 인위성 특히 ‘폭발’이라는 인공적인 폭력의 결과로 상실된 자신의 남성성이 회복될 수 있는 상징적 공간으로서 은연중에 그곳을 떠올렸을 수 있다.

실제로 그곳에 살고 있는 인물인 <경계>의 형가이는, <이리>와 <중경> 등 다른 영화에 나오는 남성 인물들과 비교할 때 어느 정도 원초적인 남성성을 실현하고 있는 인물이다. 다른 모든 남성들이 섹스가 불가능하거나 자신의 다른 상징 자본을 통해 억지로 그것을 성취하거나 물리적 힘으로 강간하는 데 그치는 반면, 그는 자신의 남성적 매력에 매료된 여성과의 섹스에 적어도 한번은 성공하기 때문이다. 그와 초원 위의 자유로운 섹스를 공유한 그 여자는 “당신이 매력이 많은가 봐요. 여자들하고 인연이 많은 것을 보니”라며 그의 남성성을 인정하고 그 가치를 높이 산다. 순희도 그와 섹스를 공유하는 것은 거부하지만 그 외의 가부장으로서 권위에는 말없이 동의하는 편이고, 창호는 자신의 죽은 아버지를 대신해서 형가이를 자신의 상징적 아버지의 자리로 받아들인다. 그러나 형가이는 실제 자신의 가족 내에서는 가부장의 권위를 몽골의 수도인 울란바토르에 빼앗긴 상태다. 아내는 딸의 청력을 치료한다는 명분으로 형가이가 막강한 힘을 발휘하던 움막을 떠났고 딸이 더 이상 치료받을 필요가 없음에도 불구하고 그에게로 돌아오지 않고 있기 때문이다.

그런 상황 속에서 형가이가 이미 황폐해진 초원에 나무를 심는 것은 시간과 함께 찾아온 변화를 거스르는 행위라고 할 수 있다. 초원에서 유일하게 묘목을 사는 형가이 때문에 묘목을 파는 것을 그만둘 수 없는 상인은 그 행위의 무모함을 지적하며 그를 말린다. 그의 곁을 지키던 가족들조차 그의 행위에 아무런 가치를 부여하지 않는 것은 말할 것도 없다. 형가이가 묘목을 심는 것은 도시와 자본의 질서가 원초적인 남성성을 훼손하기 이전의 시공간으로 돌아가고 싶은 무의식의 표출이라고 읽을 수 있다. 실제로 그는 울란바토르에 돌아갔을 때 아내와 딸이 꾸려놓은 아

파트 안에서 아무런 위안을 받지 못하고, 그곳에서 함께 살기는커녕 머 무르려는 시도조차 하지 않는다. 그는 밤새 술을 마시고, 빌딩 숲을 바라 보며 구토를 하고 숙취로 인해 병원에 입원해 있다가 초원의 움직임으로 다시 돌아온다.

그렇지만 헝가이는 자신의 행위가 욕망의 표현일 뿐, 원초적 남성성의 회복이라는 욕망의 실현으로 연결될 수 없다는 것을 너무나도 잘 알고 있다. 그래서 그는 최순희가 자신과 함께 나무 심는 것을 달가워하지 않는다. 그는 끊임없이 나무를 심는 행위를 통해 남성성이 훼손되지 않은 원초적 자연을 복기(復碁)하려 하지만 땅은 너무 메말랐고 물은 턱없이 부족하며, 인공적인 발전의 논리에 따라 파괴된 환경은 파괴의 선(線)을 따라서만 달려갈 뿐 회복가능성은 거의 제로에 가깝기 때문이다. 헝가이에게 사막이 되어가는 초원 위에 나무를 심는 것은 근원적 남성성을 회복하려는 의지가 투영된 삶 그자체이다. 그러므로 그가 최순희가 심어 놓은 나무들을 뽑아버리는 것은 그녀가 자기 행위의 표면만을 복제하는 것일 뿐 아무런 의미를 갖지 못한다고 생각하기 때문이라고 해석해 볼 수 있다.

<이리>의 태웅 역시 헝가이처럼 훼손된 과거를 복원하기 위한 행위에 몰두하는데, 그것은 1977년 폭발된 이리역을 종이 모형으로 만드는 일이다. 그는 택시 운전을 하거나 윤서와 관련된 무엇인가를 하지 않을 때면 늘 종이모형 앞에 앉아 있다. 종이로 역사(驛舍)와 그 주변의 건물 등을 접어 그것을 풀로 붙이는 것을 반복하는 태웅의 행위는 일종의 제의(祭儀)처럼 엄숙하게 진행된다. 그는 폭발의 결과로 어머니를 잃었고 지적 수준이 모자란 동생의 보호자가 되었다. 진서는 그가 감당하기에는 너무 벅찬 짐이다. 그는 시시때때로 솟구쳐 오르는 살인 충동을 참지 못하고 진서의 목을 조른다. 특히 그녀가 자신에 대한 과도한 애정, 근친애를 감행할 각오로 다가올 때 그녀의 존재는 더 지긋지긋해진다.¹⁷⁾ 그는 스스로의 육체를 감당하지 못하고, 농락당하는 욕망의 구멍으로만 이루

어진 진서를 한 번도 제대로 보호하지 못한다. 그가 할 수 있는 일은, 그녀가 무엇인가를 당하고 나서 분노하거나 수습하는 일일 뿐이다.

태웅의 남성성은 진서라는 존재가 야기한 삶의 무게에 억눌려 있다. 그는 늘 무엇인가에 화가 나 있는 상태이고, 폭력 이외의 방식으로 소통하는 법을 잘 모르기 때문에 어떤 여성에게도 성적 욕망을 품지 못한다. 그를 기꺼이 품으려고 다가오는 진서는 근친상간을 통한 거세 공포를 불러일으킨다. 뿐만 아니라 그녀의 육체는 태웅에게 욕망의 대상이 되기에는 너무 무겁다. 태웅에게 보호자로서의 의무를 상기시키는 상처들이 너무도 많이 내재되어 있기 때문이다. 태웅에게 애정을 품고 있는 다방 레지는 진서의 육체에 또 하나의 상처를 내는 데 가담함¹⁸⁾으로써 응징의 대상으로 고착된다. 하지만 태웅의 분노는 그의 성욕으로 연결되지 않는다. 그는 포르노를 보며 인위적으로 성욕을 자기 몸에 이식한 뒤 다방 레지를 겁간한다. 그리고 택시의 손님이었던 한 여성은 외로움을 달래기 위해 그의 몸을 활용하는데, 그녀의 유혹에도 그는 적극적인 반응을 보이지 않고 수동적으로 견뎌낸다.

태웅이 남성성을 회복하기 위해서는 진서가 존재하기 이전 아니 진서가 지금의 진서가 아닐 수 있었던 시공간, 즉 폭발 사고가 나기 전 이리로 돌아가야 하므로 그는 이리역을 자기 방 안에서 복원하고 있는 것이다. 그러나 형가이가 나무심기를 통한 욕망의 달성이 필연적으로 좌절될

17) 진서가 태웅을 대하는 태도는 대체로 누이의 것이라기보다 연인의 것에 가깝다. 그녀는 태웅을 짝사랑하는 다방 레지에게 ‘오빠는 내가 사랑해’라며 건드리지 말라는 말을 공공연히 내뱉기도 한다. 태웅이 진서를 죽이려고 하는 장면은 두 번 나오는데 그 중 한번은 진서가 속옷을 벗은 채 태웅의 잠자리에 들어갔을 때 그녀의 목을 조르는 것이고 다른 한번은 반복되는 강간과 유산에 무방비 상태로 노출되어 있는 그녀를 더 이상 감당할 수 없게 된 태웅이 진서를 물에 빠뜨려 익사시키려 할 때이다.

18) 레지는 ‘베트남 참전 전우회’에서 걸려온 배달 주문을 진서에게 부탁한다. 커피만 따라주면 된다는 부탁을 받고 내키지 않는 걸음을 했던 진서는 거기서 집단 강간을 당한다.

수밖에 없는 것을 알고 있었던 것처럼, 태웅도 끔직한 역사가 진서의 육체를 통해 결국 반복될 수밖에 없다는 것을 은연중에 깨닫고 있는지도 모른다. 진서는 과거의 상처를, 그로 인한 이리/익산의 불모성을, 그리고 자본주의적 발전 과정에서 발생한 무수한 상처들을 제대로 치유하지 않고 덮어버린 이 사회의 의식구조를 환기하는 존재¹⁹⁾이기 때문이다. '이리'가 제대로 애도되지 않고 이름을 상실한 채 기억 저편으로 묻혀버리는 현재 속에서 진서는 그런 방식으로 생존하거나 사라져야 하는 것이다. 그래서 태웅은 진서를 물에 빠뜨려 죽이려 한 뒤, 홀로 돌아온 방안에서 이리역 모형을 폭발시킨다. 그리고 물에 빠졌던 진서는 다시 돌아와 늘 앉아있던 평상 위에 앉아 있다. 태웅이 폭발을 재연하는 행위에는 역사는 반복되고, 세계의 폭력성은 여전하며 그 안에서 인간의 생명력은 고갈될 수밖에 없다는 체념이 담겨 있다.

결국 남성 인물들의 희망은 현실이라는 단단한 벽에 부딪혀 좌초되는 만다. 헝가리가 꿈꾸는 숲은 울란바토르의 빌딩 숲에서 현실을 만나다. 인간들의 욕망은 자본주의의 성(成)인 도시를 꿈꾸고 초원은 점점 더 인간으로부터 버려진, 더 이상 사회가 아닌 불모의 공간으로 버려진다. 태웅은 도시 공간 안에서 철저하게 훼손된 인간성과 그 가치를 눈으로 확인하며 지옥같은 나날을 보낸다. 김광철은 태웅이 있는 공간인 폭발후의 도시 '이리'를 떠나 폭발 직전의 도시인 '중경'을 거쳐 '몽골'을 꿈꾸고 있는 인물이라는 점에서 세 편의 영화를 연결해 주는 일종의 '누빔점'같은 존재라고 할 수 있다. 세 인물은 서로에게 과거와 현재를 재현하며 세 텍스트 내부의 욕망이 피비우스 띠처럼 엮이게 되지만, 그것은 일종의 획득될

19) 진서를 강간하는 이들이 처음에는 정체 불명의 지식인 청년, 두 번째는 '베트남 참전 전우회'라는 것을 주목해서 볼 필요가 있다. 그녀의 육체는 지식으로 현혹하는 지배계층과 군사정신으로 무장된 지배 계층이라는 한국사의 대표적인 지배층들에게 유린당한 민중들의 역사를 압축적으로 담아낸다고 볼 수 있기 때문이다.

수 없는 것을 갈구하는, 끝없는 욕망의 좌절 구조만을 보여줄 뿐이다.

4. 절망의 순환고리를 끊는 호명 행위

<경계>와 <중경>의 여주인공인 순희와 쑤이는 자신들이 속한, 혹은 속하지 못한 사회의 다양한 경계들을 육체적으로 체현하고 있으면서도 앞장에서 기술된 남성들의 욕망과 상호작용하는 다종다기한 욕망의 집합체로서 그려진다. 그러나 이에 반해 <이리>의 진서의 상처는 ‘과거’로부터 기인한 것이고, 그로 인해 그녀는 어딘지 시간착오적인 존재의 소환처럼 느껴진다. 특히 그녀가 술한 남성들의 성적 노리개 역할을 별다른 불만 없이 수행한 이후, 태웅에 의해 가해지는 살해 기도까지 너무나 담담하게 받아들이는 일련의 과정들 때문에 더욱 그러한 느낌을 불러일으킨다. 진서라는 캐릭터를 어떻게 해석할 것인가의 문제는 <이리>라는 영화 전체를 어떤 의미로 받아들일 것인가와 결정적으로 연관될 뿐 아니라, 장률 영화에서 여성의 육체가 공간적인 은유로 확장되어 이해되는 것의 정당성 여부까지도 재고해볼 필요성을 제기한다.

그렇다면 우선 ‘죽은 줄 알았던 진서가 살아 돌아 온 <이리>의 마지막 장면을 어떻게 해석해야 할 것인가?’라는 문제에서 출발해 보자. 이 마지막 장면에서의 진서를 어떤 의미로 받아들이느냐에 따라, ‘절망의 복귀’로 읽히기도 하고 ‘희망의 부활’로 해석되기도 하기 때문이다. 장률 감독은 진서를 부활시킨 이유에 대해서 이렇게 말한다. ‘내 마음 속에는 그 진서라는 인물은 천사다. 천사는 돌아온다. 천사가 돌아오지 않으면 세상은 폭발할 것이다.’²⁰⁾ 감독의 견해를 따르면 진서는 ‘이리’라는 공간

20) 『<중경>과 <이리>의 장률 감독』, 『네오 이마주』, 2008.11 참조.
<http://www.neoimages.co.kr/news/view/2014>

이 야기한 폭력적인 일상을 흡수하고 인간들의 상처를 아무런 대가없이 어루만지는 천사와 같은 인물이다. 그는 영화 속에 그려진 세계가 절망적인 것은 진서가 천사라는 것을 알아볼 수 있는 인간들이 하나씩 사라지기 때문이라는 것이다.

이러한 관점에서 진서를 받아들이는 것은 두 가지 지점에서 문제적이다. 하나는 그녀에게서 인간으로서의 주체성을 탈각시키고 그녀를 비존재화하기 때문이다. 여성을 비존재의 영역으로 밀어 넣는 일은 남근이성 중심적인 세계의 예술에서 반복되는 여성 재현 양상이다. 여성은 논리나 이성으로는 포섭될 수 없는 존재로 그려지며 '창녀/성녀'와 같이 남성에게 일종의 상징적 기능을 수행하는 기능적인 도구로서만 존재하게 된다. 이로 인해 서사 안에서 그들의 육체위에 던져진 억압의 기제들이 현실적인 무게를 상실하고 비현실과 상징적 차원의 고난으로 기화(氣化)된다.

그러나 이 영화 속에서 진서의 정신이 현실원칙들을 초월해 존재하는 비존재의 영역을 지향하고 있다고 하더라도, 즉 그녀가 감독이 말한 바대로 천사처럼 모든 이에게 행복을 선사하고 그들의 고통을 감해주기 위해 최선을 다한다고 하더라도, 그녀의 육체는 그것을 배반한다. 그녀가 겪은 폭발 후 여진과 강간과 같은 육체적 고통이 스크린 위에 반복적으로 제시되기 때문이다. 그녀의 육체는 자신이 겪고 있는 현실적인 고통에 대한 처절한 증거이며, 그녀가 다른 인간들과 다르지 않은 육신을 가진 실존이라는 것을 증명한다. 그럼에도 불구하고 진서를 천사로 받아들이는 것은, 실존하는 그녀의 육체를 투명한 것으로 치부하고 모든 육체적 고통들을 그 안에 담긴 희생정신으로 수렴시킴으로써 증발시켜 버리는 것이다.

또 다른 하나는 '천사'라고 말함으로써 진서의 육체위에 가해진 폭력들이 본래의 일방성을 상실하고 마치 그녀가 타인을 구원하기 위해 자발적으로 육체를 제공한 것으로 의미 전환되기 때문이다. 즉, 그녀는 강간

과 그로 인한 육체적 고통들을 선택했고 이를 통해 남성들의 상처를 치유하면서 그 과정을 고통스럽게 즐기고 있다고 읽게 되는 것이다. 이와 같은 독법은 여성 억압의 기제들을 사회적 구조에 의해 강요된 것이 아니라 여성 스스로 그 구조를 강화하기 위해 선택한 것으로 신비화한다. ‘창녀’의 육체 안에서 구원의 답을 찾으려는 남성들의 무수한 작품들이 이런 구조를 양산해 냈다. 그것은 모든 여성의 육체의 바람직한 존재방식으로 ‘창녀’를 이미지화하며 그녀들의 육체를 착취하고 있는 남성의 욕망과 그것을 정당화하는 사회구조에 동의하는 것이다.

그렇다면 진서를 천사가 아닌 존재로 보는 것만으로 <이리>안의 진서를 보는 불편함이 사라지는가? 그녀에 몸에 부과된 고통을 현실적인 것으로 인지하는 것만으로 충분한가? 왜 장률 영화에서 디아스포라의 고난은 여성의 몸을 통해서 시각화되는가? 이런 질문들을 종합한다면 ‘공간적 상처를 여성의 육체를 통해 보여주는 것은 과연 올바른 시선인가’로 수렴될 수 있을 것이다. 그럴 경우에 문제는 <이리>뿐 아니라 <경계>, <중경>에서의 여성적 인물들에게까지 확장되어 적용될 수 있다. 분명 그들이 자신이 속해 있는 공간, 사회, 민족이 가지고 있는 문제들을 최대한 예각화해서 보여줄 수 있는, 어떤 권력구조 안에서 마지노선에 있는 인물로 설정된 데에는 ‘여성’이라는 젠더적 특성이 중요한 역할을 수행한다고 할 수 있다.²¹⁾ 그러나 <경계>, <중경>에서 순희나 쭈

21) <중경>의 김광철의 육체 역시 <이리>의 진서처럼 공간의 상처를 육체에 각인한 인물이라고 할 수 있는데, 그가 이리에서 실제로 어떤 일을 겪었고 어찌하여 중국 대륙을 방황하게 되었는지에 대해서는 자세히 나오지 않는다. 관객은 <이리>에서 진서의 육체가 유린당하는 광경을 목격하지만, <이리>와 <중경> 어디에서도 관객은 김광철의 육체에 어떻게 착취되는지를 전혀 목격할 수 없고, 그의 언어로 해석된 상황을 들을 수밖에 없다. 자기 성찰적 대화를 수행할 수 없고 자신의 육체로서 상처의 현존을 보여줄 수밖에 없는 진서와 상처를 가시화하지 않으며 비판적 회고를 통해 상처를 평가하고 전달하는 김광철을 비교해 볼 때 장률 영화에서 주체의 젠더가 그들이 내포하고 있는 상징성을 차별적으로 재현하도록 하는 데 중요한 역할을 하고 있다

이는 <이리>의 진서와는 다른 차원에서 서 있는 인물이라고 할 수 있다. 그녀들의 육체는 분명 이 세계의 지배구조들이 그 안에 처한 주체들 위에서 어떻게 경계 짓고 있는지를 보여준다. 더불어 그들이 받을 던고 선 수많은 차이의 표식들은 그녀들의 자발적인 선택²²⁾과 비자발적인 억압으로 분명하게 구분되어 제시되며 그녀들은 자신에게 가해지는 폭력의 구조에 어떤 식으로든 저항하려는 움직임을 보여주고 있다. 즉, 순희와 쭉이는 자기의 육체를 가로지르는 경계를 인지하고 그 부조리함에 저항하고 있는 주체라고 할 수 있다.

진서의 경우는 좀 다르다. 그녀는 그들이 거부한 그 구조를 기꺼이 받아들이는 것처럼 보이기 때문이다. 부르디외에 의하면 '신체와 신체를 통한 지배의 결과 속에서 지속적으로 그 지배가 새겨 놓은 흔적을 본다는 것은, 지배를 시인하는 태도에 맞서 방어를 하지 않는 것이 아니며, 때때로 우리가 그러하듯이 여자들이 순종적으로 지배 행위를 받아들이는 편을 선택하거나, 혹은 그녀들이 그 자신의 지배를 좋아하고 그녀들의 본연의 이루는 일종의 매저키즘을 통해 자신들에게 가해진 대우를 '즐긴다'는 사실을 암시²³⁾하는 것이다. 진서의 몸에 남은 지배의 흔적은, 그녀의 천성적 선택이 강조됨으로써 그녀가 자신에게 가해진 모든 폭력적 상황들을 일면 긍정적으로 받아들이고 있는 것처럼 형상화된다. 실제로 진서가 자신의 몸을 타인에게 아무런 거부감 없이 던져 주는 것, 그리고 자신이 육체를 탐하던 할아버지가 목을 매었을 때 자기의 뺨을 때리는 모습

는 것을 확인해 볼 수 있다.

22) 순희가 아들 창호를 데리고 두만강을 건넌 것이나, 가장을 잃고 난 뒤에도 북한으로 돌아가지 않은 것 그리고 형가이의 움막을 떠나 몽골의 초원으로 계속해서 나아갈 것을 결심하는 것과 쭉이가 중경 사투리를 거부하고 표준어를 구사하며 주변 사람들과 스스로를 구별하려는 행위는 모두 자발적으로 경계인의 자리를 선택하는 행위라고 할 수 있다.

23) 피에르 부르디외, 김용숙 역, 『남성지배』, 동문선, 2003, pp.60~61.

등은 그녀의 희생정신이 매저키즘적 욕망을 기반으로 한 것이 아닌가라는 의심을 낳게 한다.

진서가 그와 같이 그려진 것은 감독이 ‘이리’라는 공간을 현재라는 시간 속에 있는 것이 아니라 과거에 속하는 것이라고 생각한 데서 기인하는 듯하다. 과거의 상처가 너무 깊고 거대해서 현재를 살고 있는 인물들에게 거대한 얼룩을 남겼고, 그 얼룩이 바로 진서인 셈이다. 그래서 과거로부터 소환된 유령인 진서는 영화적으로도 매우 오래되고 상투적인 화법을 통해서만 구성되고, 남성 지배의 구조의 모순을 보여주기 위해 스스로의 주체성을 상실하게 되는 것이다. 그런 의미에서 볼 때 영화의 마지막 장면인, 중국어 교사로 이리에 도착한 쑤이를, 물에 빠져 죽은 줄로만 알았던 진서가 맞이하는 모습에서는 두 개의 절망이 중첩되어 읽힌다. 금방이라도 폭발할 것 같은 중경의 팽팽한 긴장감에 짓눌려 그곳을 탈출할 수밖에 없었던 쑤이의 절망과 폭발 이후 정체된 공간에서 그녀를 기다리고 있는, 쑤이의 ‘오래된 미래’로서의 진서가 환기하는 더 깊은 절망이 그것이다.

그렇지만 진서가 쑤이에게 처음 건넨 한 마디 속에서 작은 희망적 단초를 발견해 볼 수 있다. 그것은 그녀가 쑤이를 만나기 전에 수도 없이 연습했던 중국어이고, 다른 이들에게 한국어로도 수차례 건넨 말이다. “워따 밍쯔 짜오 진서” “내 이름은 진서야.” 이 진술은 우선 진서가 ‘이리’처럼 이름을 상실하고 사람들이 잊어버린 공간과 동일한 상징적 기표가 아니라 하나의 주체로 호명될 수 있는 살아 있는 인간, 진서라는 개별 자임을 주장한다. 그리고 쑤이와 진서라는, 물리적으로 분리된 두 여성이 상징적 차원에서 하나로 결합되는 것을 방해한다. 그러니까 과거로서 쑤이와 미래로서의 진서라는 절망의 순환 구조에 균열을 가하는 것이다. 그렇게 진서는 끊임없이 스스로를 호명함으로써 <이리>와 <중경>이 선불리 하나의 공간으로 환원되는 것을 막고 자신의 상처들이 다른 여성

주체를 통해 되풀이되면서 양산되는, 폐쇄적이고 반복적인 절망의 생산 구조를 부정한다.

5. 맺음말

장률은 그 동안 지역적으로 단순하게 규정될 수 있었던 한국 영화의 외연을 확장하는 데 크게 기여한 감독 중 하나이다. 그는 한국인이면서 중국인이고, 그가 만든 영화는 중국어, 몽골어, 한국어 등 다양한 언어를 구사하며 다양한 민족들이 등장하지만 한국 영화이기도 하고 또 그 지역과 민족들을 품고 있는 중국 혹은 몽골의 영화이기도 하다. 그의 영화의 물리적 조건 자체가 그의 영화가 제기하고 있는 수많은 문제들의 출발이기도 한 것이다. 게다가 장률 감독의 작품은 거대 영화사들의 합작과 같이 자본의 생리에 따른 인위적 결합이 아니라 초저예산 독립 영화의 자발적 생장이라는 점에서 더욱 흥미롭기도 하다. 국적 불명의 보편적인 판타지를 충족시킬 것을 목적으로 하는 것이 아니라 국적을 비롯한 온갖 차이들이 야기하는 현실적 고충들을 이야기하고자하는 충동이 발현된 것이기 때문이다.

본고는 <경계>, <이리> <중경>에 나타난 '여성'의 육체와 '섹스' 그리고 남성들의 욕망이 어떻게 재현되고 있는가를 통해 한국, 중국, 몽골을 가로지르는 디아스포라 지식인 장률 작품에 내재된 무의식을 살펴보았다. 세 작품은 모두 여성 인물의 육체 위에 그들이 떠나오거나 자리 잡고 있는 공간의 상징적 의미들을 새겨 넣는다. <경계>의 순희는 인적이 거의 없는 초원 위에서조차 탈북자로서의 정체성에서 벗어날 수 없으며, 그녀는 국가를 스스로 버림으로써 보호받을 수 없는 주체로 전락한다. 그것은 그녀의 성적 선택권이 어떻게 상실되는가와 관련하여 나타난

다. <이리>는 20년 전 폭과 사건의 기억을 몸으로 간직하고 있는 진서가 등장하며 그 공간이 품고 있는 치유되지 않은 상처는 진서의 몸 위에 '강간'이라는 형태로 반복적으로 기입된다. <중경>의 썬이는 급격한 경제적 성장으로 인한 도시의 팽창으로 과거와 현재가 뒤엉키고 추구해야 할 가치가 상실되거나 전복된 도시 공간의 혼란상을 몸으로 체현한다.

이에 반해 남성 인물들은 원초적 남성성이 훼손되기 이전의 시공간으로 회귀하기 위한 몸짓을 보인다. 형가이는 초원을 복구하려하고, 태웅은 폭파된 이리역과 그 주변을 폭파 이전의 모습으로 복구하는 모험 만들기에 자신의 모든 여가를 소비한다. 그러나 그들의 시도는 현실을 극복하는 것이 아니라 단지 외면하는 것에 그칠 뿐이므로 출발부터 이미 좌절될 것이 내포되어 있다고 볼 수 있다.

이 세 편의 영화를 보는 가운데 가장 문제적으로 떠오르는 인물은 자신의 육체에 공간적 함의를 가장 뚜렷하게 각인하고 있는 <이리>의 진서이다. 그녀는 다른 여성 인물들에 비해 더 상징적인 의미 속에 박제된 듯 보이기 때문이다. 순희나 썬이가 공간, 민족, 계급과 젠더가 자신에게 부여한 온갖 경계선들을 가로지르는 주체로 형상화되는 것에 반해 진서는 그 경계 안에 갇혀 있고, 심지어 그 감금을 향유하는 주체로 보인다. 그 의미는 그녀를 '천사'로 상징하는 장률 감독 자신의 연출 의도에 의해 더 강화되는 듯 보이지만, 영화는 어떤 면에서 연출자의 의도를 배반한다. 그녀의 육체는 스스로의 고통을 말하고, 그녀는 한국어와 중국어로 자신의 이름을 끊임없이 호명함으로써 상징적 공간 안에 속박된 인물이 아닌, 살아있는 주체로서 자신의 존재감을 각인시킨다. 이를 통해 세 영화의 여성 주인공들은 공간으로부터 자신의 육체를 분리해내며, 민족, 젠더, 계층, 역사에서 비롯된 억압들을 상징화하는 기표로 통합되는 것에서 벗어나 개별적인 인간성을 보유한 '주체'로 형상화된다.

□ 참고문헌

1. 기본 자료

<경계>(Desert Dream), 2007, 125min.

<이리><Iri>, 2008, 108min.

<중경>(Chongqing), 2008, 95min.

2. 논저

김영진, 『영화는 가짜입니다. 그렇지만 진짜이기도 합니다.』 <경계>의 장률 감독, 『필름 2.0』, 2007.11.17.

『<중경>과 <이리>의 장률 감독』, 『네오 이마주』, 2008.11.

<http://www.neoimages.co.kr/news/view/2014>

『<중경>, <이리> 장률 감독, 내 마음 속엔 시인이 앉아있다.』, 『Screen』, 2008, 11.

<http://www.storysearch.co.kr/story?at=view&azi=157580>

Bourdieu, Pierre, 김용숙 역, 『남성지배』, 동문선, 2003, pp.60~61.

Grosz, E. A., 임옥희 역, 『포비우스 떠로서의 몸』, 여이연, 2001. p.290.

Morton, Stephen, 이운경 역, 『스피박 넘기』, 앨피, 2005, p.119.

Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Visual and other pleasures*, Bloomington : Indiana University Press, 1989, p.17.

Abstract

Female Subjects in Zhang Lu's Films as Incarnated 'Boundaries'

Kim, Ji-mi

Zhang Lu, a film director and writer, Korean Chinese, himself is a living 'cultural boundary'. China, Korea and Woman are the main key words which are always found on his films. Especially the female body is the place for clashing his fundamental insecurity with complex desires he has as a diaspora intellectual. In his film, the female body is the object through which the working of the power in the society is most sharply visualized. Visualization is keenest when that body engages in sex. 'Sex' displays how a female subject as an individual relates to a male subject and at the same time how nationality, class and gender are structured within a society. In <Desert Dream>, <Iri> and <Chongqing>, female subjects with subaltern characteristics and male subjects who have lost social masculinity carve discriminative signs and wounds of a certain place onto their bodies. On the other hand, male subjects who still have social masculinity try to retrieve a space in which primitive masculinity can be restored but finally arrives on the predictable failure. At the representative level, the most problematic character in these three films is Jinsuh in <Iri>. By her repeatedly calling her name, she turns female characters including herself from symbolic signs into living subjects who have blood and flesh.

Key words : Zhang Lu's films, cultural boundary, diaspora, female subject, sex, primitive masculinity, calling, symbolic sign

- 본 논문은 10월 30일에 접수되어 11월 11일부터 27일까지 소정의 심사를 거쳐 11월 30일에 게재 확정되었음.