

90년대 말 한국영화의 환상성 경향 연구* - 김기덕의 〈나쁜 남자〉를 중심으로

이 지 현

기술보증기금/자문위원

목차



1. 서론
2. 〈나쁜 남자〉의 경우
3. 〈소름〉의 경우
4. 결론

* 본 논문은 2016년 발표한 이지현의 박사학위논문 「2000년대 한국영화의 환상성 연구」의 일부 발췌한 내용을 담고 있습니다.

요약문

90년대에 만들어진 환상적 한국영화 계열의 장르는 다양하다. 이들 작품의 환상성은 굳이 ‘귀신’ 소재 영화들만 한정되어 발현되지 않는다. 예를 들어, 작가 이상(Lee sang)의 미스테리를 바탕으로 완성된 영화 〈건축무한육면각체의 비밀〉이 구조주의적 환상의 이야기를 지녔다고 한다면, 〈텔미썸딩〉 같은 작품은 심리주의적으로 관습적인 환상을 지니고 있다고 이야기할 수 있다. 본고는 당대 한국영화의 환상성을 ‘사실주의에 기반한 알레고리의 완성’을 통해 들여다본다. 그를 위해서 에티엔 수리오(Etienne Souriau)의 환상성 개념을 빌린다.

일부 영화에서 환상성은 현상하는 자연에서 직접 발견될 수 있으며, 이때 자연을 객관화시키는 주체로 자신들의 위치를 격상시키고, 자연에 대한 지배를 정당화한 인간 존재는 그 대가로 ‘소외’를 맞이하게 된다. 영화의 내러티브에서 이러한 소외의 개념은 알레고리를 통해 자주 드러나는데, 특히 에티엔 수리오가 이룬 ‘개인의 경험’에 따른 환상성의 발현에서 이 점은 더욱 극명해진다. 그런 면에서 김기덕의 영화는 개인의 경험을 통해 사회의 요소들을 알레고리화 하는 대표적 예라 할 수 있다. 김기덕의 〈나쁜 남자〉를 중심으로, 본고는 90년대 한국의 환상적인 영화들이 사회의 모방을 통해 심미적인 환상성을 구축하는 과정을 분석한다.

주제어	〈나쁜 남자〉, 〈소름〉, 김기덕, 윤종찬, 환상성, 영화의 환상성, 에티엔 수리오
-----	--

1. 서론

장 루이 뢰트라가 전제하듯 “환상성은 우선 하나의 효과(un effet)”¹이다. 이때 효과로서의 환상성은 “인간 내면에 잠재된 항거의 욕구”²와 관련될 수 있다. 아도르노는 근대 예술의 역사에 입각하여 예술의 자연 모방 문제를 “예술이 모방하는 것은 자연도 아니며, 개개의 자연미도 아닌 자연미 자체”³이며 이때의 자연미는 ‘현상하는 자연에서 직접적으로 있는 것’이라 말하였는데, 어쩌면 아도르노가 이른 인간의 내적 자연, 다시 말해 ‘인간의 육체와 환상, 욕구와 감정’⁴은 본고가 이르는 환상성의 개념과 가장 가까운 비유가 될 수 있을 것이다. 본고는 영화적 환상성의 이해를 기반으로 사실주의 영화의 일부 맥락에서 자연스럽게 사실성의 확보를 통해 환상성의 문양을 획득할 수 있게 되는 원리를 파악하려 한다. 그를 위해 김기덕 영화의 일부 사례를 살필 것이다.

이처럼 일부 영화의 환상성은 현상하는 자연에서 직접 발견될 수 있으며, 이때 “자연을 객관화시키는 주체로 자신들의 위치를 격상시키고, 자연에 대한 지배를 정당화”⁵한 인간 존재는 그 대가로 ‘소외’를 맞이할 수 있다. 영화의 내러티브에서 이러한 소외의 개념은 알레고리를 통해 자주 드러나는데, 특히 에티엔 수리오(Étienne Souriau)가 이른 ‘개인의 경험’⁶에 따른 환상성의 발현에서 더욱 잘 살필 수 있다. 스크린에 상영되는 모든 영화가

¹ Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes : Le fantastique au cinéma*, Cahiers du Cinéma, 1995, p.23.

² *Ibid.*, p.24.

³ 사사키 겐이치, 『미학사전』, 민주식 역, 동문선, 2002, 55쪽.

⁴ 박정호 외, 『현대 철학의 흐름』, 독녘, 1996, 183쪽. 지배의 총체적 확산 과정으로서 인류의 역사에 대해 이르는 아도르노의 ‘계몽의 변증법’을 통해 우리는 ‘자연 지배’에서 출발해 확립된 ‘사회적 지배’의 출현, 그리고 그 과정에서 필연적으로 드러나는 ‘내적 자연의 지배’에 대한 필요성에 대해 이해하게 된다. 계몽의 변증법을 알리는 유럽 문명의 근본 텍스트 『오디세이 Odyssée』는 서양 문명의 자기 파괴적 성향을 분명히 드러내는 자성이 강한 비유로서의 예민한 알레고리라 할 수 있다. 이때 자기 부정과 단념 아래서 자신을 보존하는 오디세우스는 ‘시민적 개인의 원형’이 되고(위의 책, 185쪽), 오디세이에 나타난 오디세우스 이야기는 ‘지배와 동일성의 원리’를 설명하는 이야기 원형으로 완성된다.

⁵ 김영룡, 『사이렌의 침묵』, 이담, 2009, 30쪽.

⁶ Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Puf, 2010, p.768.

투사의 환상(illusion)을 전제로 자신을 드러내는 예술적 매체라는 관점에서 보면, 동시성의 체험을 목표로 한 모든 영화, 다시 말해 '주체의 아날로곤(analogon)적인 사실성'을 드러내는 모든 작품은 환상성을 지닌다고 말할 수 있을 것이다. 그리고 이때의 영화는 근세 고전주의 모방 이론을 구성하는 고대인의 모방에 부합하는 '아름다운 자연의 모방'에 대한 실질적 체험을 제공해준다. 에티엔 수리오가 가장 먼저 제시하는 심미적 환상성의 분류가 바로 이처럼 인간 내면의 잠재된 욕구와 관련된 개인의 경험을 재현하는 알레고리로서의 환상성의 영화들이라 정리한다면, 본고는 이를 바탕으로 "현재의 이미지와 근원적 과거가 부딪쳐서 나타나는 '이미지 환상'인 꿈의 이미지로 구성된"⁷ 경우에서 환상성의 발현 사례를 찾을 것이다.

대표적인 예로 김기덕의 영화들을 생각해볼 수 있다. 그의 작품들 다수는 일상 체험에 있어 '반복강박에 의한' 일시적인 체험을, 강도 높은 수준으로 표현하는 작업을 통해 완성되는 경향이 있다. 이때의 일시적 체험은 평범하고 일상적인 배경 안에서 폭발할 때 드러나는데, 마치 샤미소의 저작에서 악마적 남자인 회색인이 '악마의 자취, 마력 그리고 지옥의 기교의 흔적이 없는 보통 사람처럼 행동'⁸했던 것과 마찬가지로, 낭만주의적인 영역에서 개인적 해석을 통해 영화에 드러난다. 그중에서도 특히 <나쁜 남자>(2002)는 김기덕식 편집증적 세계의 시초에 자리한 작품으로, 이 영화의 폭발적 사건은 단지 마음의 불안만을 다루는 것이 아니라, 주체의 파열로서의 '광기'를 보여준다는 점을 우리는 분석을 통해 이해할 수 있다. 이 영화는 지극히 현실적인 배경을 토대로 진행되지만, 현실에서 경험하지 못한 영화적인 뉘앙스를 관객들에게 제공해준다.

본고는 <나쁜 남자>를 중심으로 김기덕 영화 세계가 지닌 환상성의 문양의 실체를 파악하기 위해, 그의 영화가 사실주의 맥락을 기반으로 하지만, 동시에 그를 지독하게 벗어난 환상성의 작품이라 칭하려 한다. 특히 김기덕의 영화에서 드러나는 '개인'의 개념은 본고의 논지가 될 수 있다. 김기덕의 캐릭터들은 내면의 악마와 마주칠 때나, 혹은 주인공 스스로 악마적 광기를

7 피종호, 앞의 책, 64쪽.

8 김면, 「복주머니 민담모티프의 수용양상 비교연구」, 『헤세연구』 21호, 한국헤세학회, 2004, 309쪽.

표출 할 때조차 일상적 사람들의 틈새에서 보통 사람처럼 보이는 기이한 행동의 반경을 점유해 보인다. 〈봄 여름 가을 겨울 그리고 봄〉(2003)의 경우가 ‘종교’라는 측면에서 상징화되는 한국적 알레고리를 드러낸다면, 〈사마리아〉(2004)는 청소년 매춘이라는 병적인 한국사회의 현상을 알레고리적으로 드러낸다고 할 수 있다. 한편, 〈나쁜 남자〉는 이후 〈빈 집〉(2004)으로 이어지는 ‘도플갱어’, 혹은 ‘부분적 환상의 내러티브’를 차용한다는 점에서 매우 개인화된 환상성의 영역에 속하는 작품이기도 하다. 이와 같은 김기덕 영화의 환상성 연구를 통해 본고는 90년대 말 한국의 사실주의 영화 일련이 지니고 있던 환상성의 키워드를 분석할 수 있을 것이라 믿는다. 이를 바탕으로 당시 한국영화가 지녔던 서사의 알레고리화 과정을 당대 사회의 문제, 이를테면 정치적이거나 세기말적인 경향을 대신 드러내기 위해 형성된 것이라 본다면, 당대 한국영화가 지닌 미학적 기준은 재정비될 수 있을 것이라 생각한다.

2. 〈나쁜 남자〉의 경우

이른바 가치(valeur)의 근간은 선호되는 것(préférence)에 있다고 수리오는 설명한다⁹. 그리고 수리오는 선호에 대한 각기 다른 감정이 ‘범주를 생성하며, 이가 바로 환상성에 있어서도 마찬가지로 말할 수도 한다. 이는 모든 환상성의 영화를 알레고리로 설명되는 개인의 영역으로 말할 수 없는 이유가 된다.

분명히 어떤 영화들이 개인의 경험을 정신적 영역의 재현을 통해 드러내

⁹ Etienne Souriau, *op. cit.*, p.1458. 인식론의 가치(valeur épistémologique)가 앎(connaissance)과 성찰(réflexion)의 독자적인 체계를 형성한다면, 미학적 가치는 정서(affectivité)의 판단(jugement)에서 비롯한 쾌락의 선호(préférence)와 가치(valeur) 사이의 혼동에서 시작된다. 감정을 일으키는 이 거대한 혼동은 ‘장르’ 혹은 ‘카테고리’의 가치로 개념화되고, 미(beau, beauté)의 양면성(ambiguïté)에 의해 유지된다. 이때 “우리가 미학적 장르나 카테고리의 본질을 명확하게 인식할 때, 심미적으로 객관적 가치를 파악하는 것이 가능하다(*Ibid.*, p.1459.)”고 수리오는 결론 내린다.

고 있다. 그리고 이는 충분히 구조화된 도식을 지닌 채 완성된다. 그 과정에서 극의 내용은 프로이트의 정신분석을 기반으로 한 정신분석학의 구조로 알레고리화되고, 프로이트가 “자신을 스펅크스의 정복자인 오이디푸스로 보았”¹⁰듯 이야기의 구조는 해석 가능한 상징의 영역으로 넘어가게 된다. 김기덕의 영화가 개인적 정신의 영역에 대한 상징화에 능한 것은 그의 영화들이 환상성의 범주에서 살필 수 있는 대표 격의 작품으로 완성시킨다. 그런 면에서 〈사마리아〉에서 드러나는 알레고리의 성질은 〈나쁜 남자〉와 동일한 방식으로 설명할 수 있다. 다음은 〈나쁜 남자〉의 간략한 줄거리이다.

사창가의 깡패인 병어리 한기는 벤치에 앉아 남자친구를 기다리고 있던 여대생 선화를 보고 조심스레 다가가 옆자리에 앉아 보지만, 그녀로부터 싸늘하고 경멸적인 시선만을 받을 뿐이다. 한기는 남자친구를 만난 선화에게 달려들어 갑작스레 키스를 퍼붓다 지나던 군인들에게 집단구타를 당한다. 그는 모종의 계락을 꾸며 선화를 자신이 권력을 행사하고 있는 사창가로 끌어들인다. 선화가 손님을 받는 창녀방 옆에 자리한 밀실에서 은밀하게 그녀가 몰락해가는 모습을 지켜보던 한기는 점점 괴로워한다. 한기의 부하 명수에게서 한기의 계략에 대해 알게 된 선화는 자신에게 사랑을 고백한 명수를 이용해 사창가를 탈출할 계획을 세우고 실행에 옮긴다.¹¹

극의 이야기 전개를 통해 알 수 있듯, 〈나쁜 남자〉의 주인공 한기는 “김기덕 감독 영화에 등장하는 인물들은 외로운 사람들”¹² 중 한 명이다. 그 외로움에 대한 초기의 상징은 〈파란대문〉(1998)의 주인공 진아와 〈섬〉(2000)의 주인공 희진으로부터 찾을 수 있다. 이 작품의 그녀들은 고립된 상황을 위해 어딘가로 이동하거나, 애초에 고립된 공간에 놓인 채 등장한다. 하지만 〈나쁜 남자〉에 이르면 여주인공이 아니라, 남주인공이 고립된 채 나타나고, 그가 존재하는 공간 또한 사창가라는 고립된 장소로 선택되었음을 알 수 있다. 그는 처음부터 말하지 못하는 인물로 등장하고, 자신

¹⁰ 피터 게이, 『프로이트 I』, 정영목 역, 교양인, 2006, 16쪽.

¹¹ http://www.cine21.com/review/view/mag_id/6635 (검색일: 2005.8.9)

¹² 정하제, 『『섬』, 외로움 그리고 김기덕』, 『공연과 리뷰』 30호, 2000, 30쪽.

의 외로움이 투과되지 못하자 한 여자를 납치하기에 이른다. 그렇게 대학생의 위치에서 창녀로 전락한 선화는 자신을 괴롭히는 한기에게 “이제 그만 내 자리로 보내주세요”라고 사정하지만, 남자는 답하지 않는다. 그의 묵묵부답에는 “너 역시 나와 다를 바 없다”란 의미가 숨겨진 듯이 보인다. 그렇게 한 여자의 사회적 위치가 뒤바뀌며 영화의 이야기가 전개된다.

이처럼 영화 <나쁜 남자>의 전체 줄거리는 흡사 장 주네(Jean Genet) 원작의 희곡 『하녀들 *Les Bonnes*』(1947)을 떠올리게 만든다. 다만 영화 <나쁜 남자>는 <하녀들>이 마담(Madame)과 시중 클레르(Claire)의 관계에서 시도했던 ‘하녀 역할의 마님 놀이’와 정반대의 도식인 ‘대학생 역할의 창녀 놀이’의 관계에 놓인다는 점에서 구분될 따름이다.¹³

연극 <하녀들>의 ‘미장아빔(mise-en-abîme)’¹⁴의 형식은 ‘반사적 기능’¹⁵을 지니고 있다. 이때 관객들을 향한 속고의 기능은 브레히트의 방식과는 구분되는 것이다. <하녀들>은 관객들에게 “극적 공간과 거리를 취하게 하기보다는 오히려 감정을 몰입하고 거기에서 벌어지는 사건에 동참할 것을 요구하는 연극적 형식”¹⁶을 지니기 때문이다. 이때 연극 속의 ‘극’은 마치 놀이처럼 보인다. 하지만 하녀들은 스스로 자신들의 연극을 “성대한 장례식

¹³ 희곡 <하녀들>의 시작부에서 하녀들인 ‘솔랑주’와 ‘클레르’는 연극을 하는 중이다. 클레르가 연기하는 극중 마담은 하녀를 온화하게 대하지 않고, 이 점은 이윽고 나타나는 진짜 마담과 대비된다. 하지만 실제의 마담은 하녀들을 인간이라기보다 물체로서의 취급하고 있고, 이점은 ‘극 중 극’과 비교되어 거슬린다. 이 액자 속의 극을 통해 하녀들의 무의식적 광기는 드러난다. 계급의 관계가 더 명확해지는 것이다. 그리고 결말에 이르러 하녀들의 억눌려진 광기는 폭발한다. 하지만 마담을 죽이는데 실패하고, 그녀들이 벌이는 연극 속에서 하녀들은 스스로 마담의 연기를 보이며 끝내 자살에 이른다.

¹⁴ 미장아빔(mise-en-abîme), 중첩된 이야기의 가장 간단한 구조는 단순한 ‘액자식’ 구성이다. 이야기 안에 하나의 다른 이야기가 그려지는 구성인데, 이와 비교해 미장아빔은 소위 말해 ‘관객을 끌어들이는 구조를 지닌 특성이 있다. 앙드레 지드가 그의 작품 『일기 *Journal*』(1939~1950)에 적용하며 유명해진 이 기법은 말 그대로 ‘심연(abîme)으로 끌어당기는’ 중첩되는 구도를 일컫는다. 이는 닫힌 액자가 아니라 ‘열린’액자를 뜻한다. 마치 양측으로 거울이 달린 엘리베이터에 있는 인물을 비춘 카메라처럼, 관객들의 머릿속에서 작품의 구조는 한없이 뻗어나가게 된다.

¹⁵ 임애리, 「장 주네의 *Les Bonnes*에 나타난 극형식에 관하여」, 『한국프랑스학논집』 47호, 한국프랑스학회, 2004, 318쪽. 임애리가 지적하는 <하녀들>의 반사적 기능은 “반성적 성찰이 가능한 속고의 기능”으로, ‘미장아빔’의 요소를 포괄한다.

¹⁶ 위의 논문, 319쪽.

(cérémonie)이”¹⁷라고 칭하는 모습을 보인다. 이때의 제례 의식은 ‘제의적 희생(sacrifice rituel)’¹⁸의 기능을 내포하는 개념으로, 희생양에 대한 가상의 제의이다. 실제로 “공동체 구성원들이 서로에게 갖고 있는 아주 구체적인 적대감”¹⁹이 자발적인 폭력의 모방과 반복인 희생적 모방의 제의를 생성해 낸 것이다. 그런 면에서 이들의 의식은 모방의 재료를 지닌 놀이와 동일한 의미라 할 수 있다.

모든 놀이는 ‘규칙의 체계’²⁰를 통해 갖춰진다. 로제 카이와에 따르면 놀이를 할 때, 규칙을 지니면서 또 동시에 허구인 것은 없다.²¹ 다만 상황에 따라 자신이 이해할 수 없지만 뭔가 진지한 활동인 것처럼 보이는 경우가 있을 뿐이다. 그런 경우 놀이는 즐거운 모방의 재료가 된다. 희곡 속의 하녀들은 그런 의미에서 신분상승의 놀이를 벌이는 중이라 보아야 할 것이다. 그리고 영화는 이를 반대로 수용한다. <나쁜 남자>의 선화는 한기에 의해 신분 하락의 제의를 겪는다. 생각해보면 애초에 나쁜 남자 한기의 대상으로 선화가 선정된 것은 그녀가 ‘대학생’이라는 사회적 위치를 차지하였기 때문이었다. <하녀들>의 도식이 ‘마님과 하녀’의 대립으로 선명하듯, 영화 역시 ‘창녀촌의 깡패와 아름다운 대학생’이라는 상반된 인물들을 명백하게 대립시킨다. 다만 김기덕의 영화가 ‘자본’을 염두를 둔 자리 바꾸기를 하지 않는다는 점은 특이할 만하다. 대개 김기덕 영화 속 인물들이 욕망하는 것은 자본에의 동력이 아니라, 사회적 소외로부터의 탈피에 있는 듯 보인다. 애초에 그 영화들이 ‘외로움’의 코드에서 출발한다고 보았던 다른 논의들에 동의하며, 본고는 이 점을 덧붙인다. 그의 외로움은 ‘사회적’ 소외에 대한 근원에서 출발했다는 점을 김기덕은 항상 전제하고 있다.

“악마적인 것이 구원받고자 한다면, 그리하여 그 전체성의 본질에 도달하고자 한다면, 선의 결핍이 야기한 전체성의 파괴적인 상태를 벗어나”²²는

17 장 주네, 오세곤 역, 『하녀들』, 예니, 2000, 100쪽.

18 르네 지라르, 『폭력과 성스러움』, 김진식, 박무호 역, 민음사, 2000, 9쪽.

19 위의 책, 150쪽.

20 로제 카이와, 『놀이와 인간』, 이상률 역, 문예출판사 1994, 13쪽.

21 위의 책, 33쪽.

22 김영룡, 「에케 시그눔(ecce signum)」: 메피스토펠레스와 성경, 『괴테연구』 27집, 한국괴테학

것을 ‘현세를 지배하는 실존적 존재로서의 메피스토펠레스의 특성’²³이라 한다면, 흡사 김기덕의 주인공들은 실존적 존재로서의 악마의 위치를 대신 차지하고 있는 것처럼 보인다. <나쁜 남자>는 모든 사람에게 정해진 ‘자리’가 있다는 전제에서 출발하여, 실제로 주인공의 정신적 트라우마를 심리적인 동력으로 삼아 물리적 결과들을 드러내며 이야기를 진행시킨다. 이 영화가 바라보는 근원적 역사로서의 한국사회가 암울하다고 한다면, <하녀들>이 그랬듯 영화는 역할놀이를 통해 현실 사이의 경계를 정하고 자신의 이야기를 진행시킨다고 봐야 할 것이다. 영화에서 드러나는 환상적 시퀀스의 사례 역시 기적과도 같은 사건을 암울하게 색칠함으로써 끝까지 김기덕의 논조는 유지된다.



| 그림 1 | <나쁜 남자>의 결말에 등장하는, 독립되고 외롭지 않은 공간 ‘트럭’

선화가 창녀촌으로 끌려오고 나서 지정된 위치는 ‘거울이 달린 방’인데, 그곳에서 한기는 마치 연극을 보듯 거울 너머의 프레임으로 선화를 관찰하고 있다. 그리고 그런 두 사람의 모습을 스크린 너머의 관객들도 지켜보게 된다. 앞서 <하녀들>이 미장아빤이었다면, <나쁜 남자> 역시 마찬가지로 경우가 될 것이다. 이때 <나쁜 남자>의 사실적 표현 혹은 관객과의 동일시(identification)는 섹슈얼한 장면들에서 비롯된다는 점이 연극과 구분된다.

희, 2014, 148쪽.

²³ 위의 논문, 164쪽.

영화는 다른 김기덕의 작품들이 그러하듯 성관계를 ‘금기’²⁴의 영역으로 밀어붙인다. 그리고 마치 한기가 선화를 관찰하듯, 관객들도 그들의 행위를 지켜보도록 강요한다. 그렇게 관객들의 영화보기는 ‘시늉한 에고이즘’²⁵의 형태로 진입한다.

희곡 〈하녀들〉의 후반부에서 하녀들의 무대에 바깥 무대의 현실이 개입하는데,²⁶ 이런 설정은 〈나쁜 남자〉의 후반부에서도 마찬가지로 수행된다. 한기는 거울을 깨고 선화의 방으로 침입하며, 그렇게 놀이의 순수한 기능은 수행되지 못하는 상태에 이르게 된다. 연극과 마찬가지로 영화 역시 “제의 공간은 이미 그들이 발을 딛고 서 있는 현실의 공간이 아니라 무의식적 욕망을 억압하고 있던 현실적 관계와 상황이 무화된 새로운 공간이” 되고, “그 순간에 각 참여자는 영혼을 변화시키는 <진정한 행위>를 체험하게 되는 것”²⁷이다. 그렇다면 연극 〈하녀들〉의 3막에 해당하는 ‘영화 속 관계의 해체, 그리고 관객의 영화 해석 개입’에 관해서는 다음과 같이 말할 수 있다. 결말 부분, 선화를 처음에 만났던 벤치에 되돌려 둔 후, 한기는 그녀를 짝사랑하던 동료의 손에 칼을 맞아 결국 쓰러지게 된다. 이후 칼에 맞은 한기는 기적적으로 깨어난다. 그리고 선화가 기다리고 있는 해변으로 돌아간다. 이 기억과 같은 오랜 만의 재회를 통해, 두 사람은 다시 만나 ‘트릭’을 구해 새로운 사창가를 만들어 생활하기 시작한다. 그들은 이제 치유된 듯 보인다. 한기는 김기덕의 고질적인 인물 상태인 외로움으로부터 마침내 구원받는다.

²⁴ 조르주 바타유, 앞의 책, 101쪽. 이 책의 서문에서 바타유는 고대인의 애정 행위를 제사와 동일한 것으로 간주한다. 그 신성의 에로티즘은 존재의 불연속성과 마주치며, 본질적으로 폭력의 영역인 ‘위반의 영역’으로 에로티즘을 끌고 간다. 김기덕의 영화에서 성행위가 폭력적인 것은 개념적으로, 그가 성행위를 ‘신성을 위반한 금기의 영역’으로 표현하기 때문이라고 본고는 보고 있다.

²⁵ 조르주 바타유, 앞의 책, 21쪽.

²⁶ 솔랑주와 클레르는 ‘마님되기 놀이’를 하다가 결정적인 순간에 “서둘러 마담이 오겠어” 등의 대사를 내뱉으며 발끈하는 모습을 보이며, 무대 위 액자 바깥 현실을 자신들의 놀이 안으로 끌어들인다.

²⁷ 임애리, 앞의 논문, 323쪽. 임애리는 『*Un théâtre de situations*』(Jean-Paul Sartre, Gallimard, 1992, 재인용)에서 사르트르가 언급한 ‘아르토의 제의 연극’에 대한 내용을 빌려온다. 사르트르는 연극이 제의가 되기 위해서는 진정한 행위(un acte réel)가 있어야 한다고 주장한다.

그런데 <하녀들>과 비교해 <나쁜 남자>의 결말이 해피엔딩인 것은 여러 모로 기이한 감상을 준다. 그녀들의 제의는 희생적 제의의 상징적인 상태에 머물지 못하고 현실화되었고 그리하여 자살로 결말을 맺지만, 영화 속의 주인공은 칼에 찔렸는데도 다시 살아나 상상계의 트럭을 가지게 된다. 생각해보면 한기가 거울을 깨고 영화 속의 드라마에 개입된 이후, 그들의 관계는 경계를 지우기 시작했다. 라캉이 신비주의적 성향을 지닌 여성들에 관심을 갖고, 그 여성들이 이성의 경계를 넘어서는 절대적 주이상스(jouissance)를 추구하는 데 주목하며 편집증(psychose paranoïaque)-더 나아가서는 여성의 편집증-을 바라보았던 것처럼,²⁸ 주체의 파열로부터 광기를 독점하는 김기덕의 인물은 마침내 주이상스의 환영에 취하게 된다.²⁹ 그 순간, 영화적 환상은 탄생한다.

종종 <나쁜 남자>의 결말이 “관객의 기대를 마치 비웃기라도 하는 듯”³⁰ 너무 가혹하거나, 비정상적인 패턴이라고 평가받는 것은 그런 면에서 당연하다. 그들이 지닌 결말이 현실과 비교해 판타지의 영역에 머물러 있다는 점을 상기시키기 때문이다. 영화의 결말에 등장하는 트럭의 존재는 한기의 편집증적 광기가 여전히 환영 속에 머물러 있다는 것을 증명해 보인다. 그의 피해망상은 여전히 유효하며, 이는 김기덕이 바라보는 현실의 간혀 있는 구조가 치유불가능하다고 알린다. 현실의 상처만이 그들의 곁에 남는다.

²⁸ 알랭 바디우, 엘리자베트 루디네스코, 『라캉, 끝나지 않은 혁명』, 현성환 역, 문학동네, 2013, 32~33쪽.

²⁹ 알랭 바디우와 엘리자베트 루디네스코는 라캉이 분석한 ‘여성 편집증’에 대한 위의 대담에서 ‘파팽 자매’에 대한 이야기를 언급하고 있다. 파팽자매 사건의 전말은 다음과 같다. 1933년 프랑스 르망에서 하녀로 일하던 파팽자매가 자신들이 일하던 집주인의 딸과 여주인을 잔인하게 살해하는데, 이는 명백한 이유 없는 살인으로 밝혀져 논란이 됐다. 라캉은 정신분석의 불안을 넘어선 주체의 파열로서의 편집증이 이 사건을 통해 관찰될 수 있다고 보았고, “정신상태를 흉내 내는 논리적 광기라는 점에서 어떤 신체적이거나 체질적인 원인을 갖고 있지 않다는 점을 능숙하게 보여주었다.”(위의 책, 32쪽.) 흥미로운 점은 이 사건의 이야기가 장 주네의 희곡 <하녀들>의 모티브가 되었다는 점이다. 이 때문에 <나쁜 남자>의 주인공이 벌인 납치사건은 편집증적인 증상과 대치될 수 있다.

³⁰ 김미연, 「영화 『나쁜 남자』를 통해 본 라캉의 사랑과 충동」, 『라캉과 현대정신분석』 4권 1호, 한국라캉과현대정신분석학회, 2002, 27쪽.

3. 〈소름〉의 경우

페테 술레밀의 이야기에서 “그림자의 상실이 드러나는 것이 그의 사회적 존재를 위협할 수 있기 때문에, 백작의 비밀스런 마스크는 그림자 없는 술레밀을 주변 세계로부터 보호하는 갑옷으로서 역할을 행”³¹했던 것처럼, 김기덕의 영화 〈나쁜 남자〉 속의 한기는 자신의 그림자 없음을 드러낸 자라 말할 수 있을 것이다. 소설 속의 술레밀이 ‘회색인의 물질주의적 견해’³²를 따르면서 몰락한 당시대 도덕불감증에 대한 비판을 이뤘다면, 영화 속의 인물은 구조화된 현대사회의 계급구조에 상처를 안기는 자로 대비된다는 점이 다르다. 그리고 영화에서 그 과정은 철저하게 상징화되어 나타난다. “의미 생산의 즐거움”³³을 낳는 상징의 과정이 인물의 직업이나 성격으로 투영되어 드러난 것이다.

이렇듯 김기덕으로 대변되는 2000년 이후 한국영화의 몇몇 작품들이 에티엔 수리오의 심미적 환상성의 경우인 ‘개인의 정신적 경험’에 해당한다고 말한다면, 이밖에도 2000년 이후 한국영화에서는 동일한 부류의 환상성 영화들을 발견할 수 있다. 윤종찬 감독의 〈소름〉(2001)도 이에 해당되는 작품이다.

일부 평자들은 〈소름〉을 일컬어 “만약 이 작품이 무서운 영화이기보다 슬픈 영화로 기억된다면 그건 감독의 진심이 전달된 까닭이”³⁴라고 평가한다. 언뜻 인간의 이기심과 어리석음에 관한 이야기처럼 보이지만, 가까이 보면 ‘잔뜩 일그러진 한국사회에 대한 감독의 근심과 두려움’을 표현했다는 이유 때문이다. 이 작품은 여러 면에서 김기덕의 〈나쁜 남자〉와 비견될 수 있다.

〈소름〉의 간단한 내용은 다음과 같다. 영화에서 주인공 용현은 아파트의 ‘504호’라는 특정한 장소에 스며든 원혼의 공격을 받는다. 그러던 중 이발소

31 김면, 앞의 논문, 314쪽.

32 위의 논문, 317쪽.

33 Roland Barthes, *La Plaisir du texte*, Seuil, 1973, p.97.

34 http://www.cine21.com/review/view/mag_id/3413 (검색일: 2015.8.12)

에서 머리를 깎으면서 504호의 비밀을 엿듣는다. 30년 전 그곳에 살던 젊은 남자가 아름다운 자신의 아내를 죽이고, 어린 아들은 집에 놔두고 야반도주했다는 사실을 알게 된 것이다. 한데, 마을사람들은 당시의 그 남자가 자신의 아내보다 훨씬 못생긴 옆집 여인과 정분이 난 것을 이상하다며 속덕인다. 아직 건지 못하는 아들이 난로 과열로 불구덩이 속에 남겨진 것이 오히려 다행이라고까지 사람들은 말한다. 그렇지 않았다면 그대로 굶어 죽었을 거라고 말이다. 그때의 불로 아이는 등에서 엉덩이까지 화상자국이 생겼다 한다. 하지만 용현이 의아한 것은 그 지점이다. 그의 몸에도 같은 자국의 화상흉터가 있다. 그렇게 주인공은 자신도 의식하지 못한 사이에 조금씩 광기에 휩싸인다.

들뢰즈는 영화의 구조가 닫혀(un système clos)있을 때, 두 가지 측면에서 이 닫힌 구조를 해석할 수 있다고 한다. 기하학적(géométrique)이거나 물리학적(physique) 측면의 논의가 바로 그것으로, 이는 선택된 좌표(coordonnées choisies)에 의해 구성되었나, 혹은 선별된 변수(variables sélectionnées)에 의해 구성되었냐에 대한 문제로 치환할 수 있다.³⁵ 만일 들뢰즈의 말처럼 영화 속의 낡은 아파트를 ‘대한민국’이라는 사회의 역사적 위치를 기하학적으로 치환한 것이라 읽는다면, 504호라는 개인적 공간은 그 ‘국민이 처할 수 있는 상황’이라는 물리학적 요인으로 바꿀 수 있을 것이다. 이에 윤종찬 감독이 개인적으로 경험하였던 과거의 한국사의 거대하고 끔찍한 경험인 ‘삼풍백화점 붕괴사고’가 덧붙는다면,³⁶ 1994년 성수대교 붕괴 사고와 1995년 삼풍백화점의 거대한 참사에 대한 기억은 이 영화에 상징화 과정을 거쳐 기록되었다 볼 수 있다. 이 기록은 시적이지는 않지만, 충분히 개인의 경험에 따른 정신적 영역을 건드린다는 의미에서 환상성을 지니고 있다고 평할 수 있다.

단적으로 영화 〈소름〉의 공포 감각은 재현된 물체로부터 도출된 것이 아니다. 영화는 결말에 이르러 환상의 근원이 된 실체를 보여주지 않고 끝을 맺는다. “세상에 귀신이 어디 있어요?” 라는 질문에 “자신이 죽은 지도

³⁵ Gilles Deleuze, *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement*, Les Editions de Minuit, 1983, p.24.

³⁶ 송편인, ‘ 가슴에 묻은 세딸...’, 《동아일보》, 1995.7.4.

모르는 지박령, 남의 몸속에 들어가 있는 빙의령 등, 그거 근거 없는 이야기 아니야”라고 답하며 마치 환상을 쫓는 듯 나열되던 대사들에 대한 영화의 대답은 모호하다. 칼을 들고 질량이 느껴지는 물체를 옮기는 주인공의 모습에서 환상보다는 차라리 실질적 원한에 대한 답변을 들을 수 있는 것처럼 보인다. 그렇지만 이를 개인적인 환상성의 영역에서 본다면, 그리고 그 주관적 감성이 관객들에 이르러 받아들여지고 이가 이 영화의 성공적인 작용이라 본다면, 이때 관객들이 느끼는 환상성은 기대에 대한 배반이거나, 혹은 사회에 대한 상징, 그렇지 않으면 개인적인 한계로 인한 으스스함이 될 수 있다. 프로이트의 두려운 낯설음(Unheimliche)³⁷에 가까운 의미에서의 불안한 환상적 정서이다. 마치 표현주의 영화의 미장센을 통과한 듯 〈소름〉의 정서적인 낯설음은 관객에게 ‘섬뜩함’을 가져 온다. 이는 무의식성, 혹은 꿈 세계와 같은 것들 속에서 영화가 목표한 “(흡혈귀와 같은 물리적 존재의) 공포를 일상에서의 공포로, 즉 일상에서 일어날 수 있는 공포로 화하는”³⁸ 영화 매체의 예술적 특성과 상호작용하여 관객들을 설득한다. 가끔 문명이 억압한 무의식의 체계는 영화에서 일상의 결으로 튀어나오곤 한다. 그런 비가시적인 공포감이 숭고함이 되어 관객의 마음을 지배할 때, 진정한 의미의 개인적 환상성은 완성된다. 〈소름〉의 경우가 보여주듯 마치 공포영화인 듯 보이지만 결정적인 공포의 순간을 보여주지 않는 시적인 환상성의 영화를 통해 우리는 우리 사회에 내재된 익숙한 공포를 경험할 수 있다.

³⁷ André Stanguennec, *La Philosophie Romantique Allemande - Un Philosophe Infini*, Vrin, 2011, p.224 참고. 프랑스 철학에서 프로이트의 ‘두려운 낯설음 Unheimlich’은 한국어 번역과 거의 흡사한 ‘낯선 걱정스러운 inquiétante étrangeté’으로 언급된다. 언캐니(Uncanny) 등의 단어를 두고, 본고가 ‘두려운 낯설음’으로 Unheimlich’를 번역한 이유다. 프랑스 철학 역시 이 단어의 번역이 적당하지 않다고 명기한다. Unheimliche를 대체할 단어는 존재하지 않는다는 의미에서다. 다만 ‘Heim’의 ‘집 foyer’이란 뜻과 ‘Geheimnis’의 ‘비밀 secret’이 합쳐져 ‘아주 친밀한 것에 감추어져 있는 낯설은 무엇’ 정도로 이해할 수는 있다. 이 원형적인 단어의 해석은 ‘지적 불확실성’ 개념과 더불어 생성되는 “불안하게 하는 이상함과 낯설음(지그문트 프로이트, 정장진 역, 『예술, 문학, 정신분석』, 열린책들, 2003, 403쪽)”으로 받아들여져야 하며, “악마적인 것과 소름끼치는 것(위의 책, 408쪽.)”, 그리고 “어둠 속에 비밀로 남아 있었어야 하는 것과 어둠 속에서 나온 것(위의 책, 409쪽)”으로 확장하여 이해되어야 한다.

³⁸ 이주봉, 「표현주의 영화 〈노스페러투〉에 나타난 공포의 미학」, 『브레히트와 현대연극』 21집, 한국브레히트학회, 2009, 319쪽.

이처럼 영화가 개인적인 감정으로 치환될 때, 우리는 텍스트의 주해를 위해 해석학(herméneutique)의 방식을 사용한다. 이때 영화적 텍스트는 시각에 호소하는(visuel) 직접 모방의 방식을 통해, 모사를 통한 은유를 이행하며, 결국 스토리와 담화를 활용해 인적적인 상황의 환유(métonymie)를 완성해 보인다. 즉, 영화의 해석은 텍스트의 표면에서 일어나지 않고, 그 심층부의 가려진 의미는 (때로 드러나는 미장센일 때도 있지만) 대부분 텍스트의 상징화 과정에서 드러난다. 이 때문에 환상성을 일으키는 수리오의 환상성 개념은 스토리의 분석을 통해 완성되는 경우가 대다수다.

가끔 수리오에 따른 사실주의 영화의 내러티브가 지닌 상징적인 환상성은 일상성과 혼동되어 드러날 때가 있다. 때문에 해석을 통해서만 관객들이 느끼는 기이한 감정의 원인을 설명할 수 있다. 그런 의미에서 〈소름〉의 공포감이 윤종찬 감독 개인이 겪은 사회의 트라우마에서 온다고 하는 말하는 것은 지극히 사후의 해석인 동시에, 영화에 사회적 기억을 개입시키는 가장 전형적인 방식이라 할 수 있다. 관객들은 마침내 환유에 따른 의미 작용에 도달하고, 텍스트의 표면이 아니라 심층부의 의미 부위에서 일어나는 텍스트의 해석에 당도한다.

〈여고괴담 두 번째 이야기〉 〈장화, 홍련〉 〈소름〉 〈4인용 식탁〉 〈알포인트〉 〈분홍신〉 〈여고괴담4: 목소리〉 〈가발〉 등... 장단점이 어떻든 간에 한국 외의 다른 영화업계에서 이런 식의 작품들을 제작한다는 것은 상상하기가 어렵다.

공포 장르를 묘사하는 데 잘 쓰이는 말은 아니지만 이런 영화들은 심지어 ‘시적이다’라고 할 수 있을 것이다(One could even call many of these films poetic, which is a term rarely used to describe the horror genre). 이런 영화들은 시와 마찬가지로, 감각적이고 때로는 추상적인 심상, 또 대사와 움직임과 편집이 만들어내는 리듬감 있는 템포, 그리고 공명한 또는 상징적인 의미 등을 활용하여 관객의 강렬한 감정을 불러일으킨다(Like poetry, these films use sensual and at times abstract imagery; a rhythmic tempo created by dialogue, movements, and editing; and resonant or symbolic meaning to re-create strong feelings in the viewer). 사회적 논평을 제기하고자 하는 영화들이 공포 장르의 형식 속에서 빠져들거리고 그 무게에 눌리는 감이 있는

반면, 시적 영화 연출과 공포영화 연출은 우리가 생각하는 것보다 그 목적하는 바가 서로 잘 맞아떨어진다. 두 장르 모두가 감정에 치중하면서 일종의 시너지 효과를 발휘한다.³⁹

1998년 〈여고괴담〉과 1999년 〈여고괴담 두번째 이야기〉를 거치며 한국의 공포영화는 이전보다 더 ‘소재중심적인 경향’을 이루기 시작했다. 한국 영화에서 장르로서의 환상성이 힘을 가지고 본격적으로 발현한 것은 당시 이례적이었다. 그리고 〈여고괴담〉 이후, 1999년에 〈여고괴담 두번째 이야기〉가 기획되어 등장한다. 이 영화는 이전보다 더 소재중심적인 모습을 보인다. “현실사회에 진출하지 못한 여학생들이 집단적으로 존재하는 여고라는 공간에서 이성애 이전에 경험하게 되는 동성애적 관계를 다루고 있다”⁴⁰는 점에서 특히 그렇다. 공간이 지니는 성격이 영화 전체를 지배할 때, 기존 사회에서 기피하는 희소한 일들이 일어날 수 있다는 점을 강조하기에 이 소재의 활용은 흥미롭다. 이 점은 90년대 후반 한국 환상영화의 흐름에 대한 힌트가 되어주기도 한다. 다음의 영화들, 1999년에 개봉한 〈건축무한육면각체의 비밀〉(1999), 〈신장개업〉, 〈링〉(1999), 〈용가리〉(1999), 〈자귀모(자살한 귀신들의 모임)〉(1999), 〈텔미썸딩〉 등 일련의 환상적 영화들을 살펴보면 이 점은 더욱 극명하게 드러난다. 이들 대부분의 작품들은 공간이 지닌 특별한 성격이나, 혹은 특정 단체가 지닌 억압적인 상황을 부각시켜 그 요소가 사회적인 변이를 일으킬 때 공포의 요소가 될 수 있음을 강조해 보인다. 또한 이들의 공포는 요소의 귀신이나 자연 재해 등 컴퓨터 그래픽을 통해 기괴함을 강조하는 환상성을 필요로 하지 않기 때문에 더 특별하게 언급될 수 있다. 나카다 히데오의 일본판 〈링〉을 리메이크한 김동빈 연출의 한국판 〈링〉을 제외하면, 당대 대다수의 작품들이 사회적 상징을 목표로 이야기를 구성하고 있음을 발견하는데, 이 경우 영화의 소재 선택은 ‘사실 상황’에 따른 사회의 경향에 의해 이루어져 있음을 우리는 상징의 기호

³⁹ 달시 파켓, ‘외신기자클럽 - 시적인 공포영화’, 《씨네21》, 2005.7.13., http://www.cine21.com/news/view/mag_id/32000 (검색일: 2015.8.12)

⁴⁰ 김명혜, 박현아, 「영화 〈여고괴담 두 번째 이야기〉에 나타난 동성애 주제성 재현방식」, 『미디어, 젠더&문화』 4호, 한국여성커뮤니케이션학회, 2005, 42쪽.

연구를 통해 알 수 있다.

환상영화가 사회적 징후를 흡수하자마자, 영화에서의 상징은 ‘사물과 기호’의 대치가 아니라, “순수한 사물과 기호로서의 사물과의 사이”⁴¹의 대치에서 해매게 된 것이다. 만일 〈조용한 가족〉이 없었다면 〈신장개업〉이 있었을 수 있을까? 바꾸어 말해, 〈신장개업〉에 대한 사회적 기호는 〈조용한 가족〉이 사용한 재료로서의 IMF에서 비롯되었다고 말할 수 있지 않을까? 한 마디로 ‘기호’라는 본성에 현재의 메타기호학적 본성이 더해져 복잡한 양상을 이루고 있는 것이 90년대 말 한국 환상영화의 지표라는 사실을 본고는 강조하고자 한다.

말과 그 밖의 기호 간의 본성은 그 ‘차이의 억압’을 통해서만 드러날 수 있다. 만일 누군가 〈조용한 가족〉과 〈신장개업〉에 등장했던 상업적 성공을 위해 노력하는 한 가족의 몸부림을 신자유주의 세계를 살아가는 대한민국 국민의 표상이라 말한다면, 그리고 그 성공의 발판이 되는 ‘살인’이라는 비정상적 방식이나 ‘인육을 사용’하는 등의 초현실적 방식을 사회에 두드러진 ‘비인간적인 성공의 비법’이라 말한다면, 이때 의미(sens)의 생성하는 방식에 대해서는 다음과 같이 정리할 수 있다. 의미란 특정 요소의 최초 의미와는 다른, 또 다른 의미의 작용을 수반할 때 생성되는 개념을 말하는데, 이는 “단어 자체보다 문장을 구성하는 다른 단어와 결합해서 지시되는 것”이다. 그러니 문장이 아닌 영화에서라면, 내러티브 스토리텔링에서 의미가 생성되는 과정은 직접적인 대사보다는 맥락이나 상황 속에서 드러나는 은유나 환유, 혹은 유추에 의해 작용이 파생될 확률이 크다. 현실의 재현이 담고 있는 담화 속에서 영화의 의미 작용은 생성되며, 이는 관객에게 ‘경험’에 의한 현실로 인지되어 더욱 사실적으로 새겨지게 된다. 이 역시 사실주의 영화의 한 축이 될 수 있다. 바꾸어 말해, 환상영화가 의미를 생성하는 방식은 이와 다를 수 있다. 환상성을 띤 영화들은 그들이 지닌 환상성을 보이는 요인의 범주에 따라, 각기 다른 층위에서 의미를 생성해낸다.

⁴¹ 토도로프, 『환상문학 서설』, 이기우 역, 한국문학사, 1966, 50쪽.

4. 결론

생각해보면 1999년에 만들어진 환상적 영화 계열의 장르는 다양하다. 이들 작품의 환상성은 굳이 ‘귀신’ 소재 영화들만 한정되어 발현되지 않는다. 예컨대 작가 이상의 미스테리를 바탕으로 완성된 영화 <건축무한 육면각체의 비밀>이 구조주의적 환상의 이야기를 지녔다고 말할 수 있다면, <텔미썸딩> 같은 작품은 심리주의적으로 관습적인 환상을 지니고 있다고 이야기할 수 있다. 그중 <텔미썸딩>에서 배우 심은하가 연기하는 여주인공 역은 사이코 킬러로, 그녀의 범죄가 성공적으로 수행되는 것은 다른 공모자의 공모가 크다. 바로 이 과정에서 에로티시즘의 요소가 도입된다. 이 경우를 잠시 들여다보자.

에로티시즘의 영역에서 보았을 때, 영화 <텔미썸딩>의 가장 흥미로운 점 중 하나는 극중 여주인공을 돕는 다른 남성들뿐만이 아니라, 그녀의 가장 친한 동성 친구인 염정아가 연기하는 동료 역시 주인공과 성애적 로맨스의 관계에 놓이게 된다는 점에서 찾을 수 있다. 때문에 영화는 시각적이고 도덕적인 측면에서 다양성을 지닐 수 있다. 공포영화 특유의 고딕적 스타일을 바탕으로, <텔미썸딩>은 ‘남성 혐오증을 지닌 여주인공이 가장 이상적인 남성을 직접 제조하려 프랑켄슈타인 증후군을 통해, 남성 육체의 각 부위를 절단해서 이를 수집하는 시체 애호증 환자가 되는’⁴² 이야기를 완성해내고 있다. 조르주 바타유는 에로티즘의 형태를 ‘육체의 에로티즘, 심정의 에로티즘, 신성의 에로티즘’으로 총 세 가지로 나누어 설명한다.⁴³ 그중 영화는 차라리 신성의 에로티즘과 더 가까워 보인다. 영화는 결코 육체적이고 심정적인 에로티즘을 강조하지 않는다. 육체의 일부분을 조각내면서까지 범인이 성취하고자 한 것은 육체적이고 정신적인 사랑의 성취보다는 “존재의 불연속성과 대립되는 연속성의 개념을 소개하는 데”⁴⁴ 더 전력하고 있다는

42 김선아, 「레즈비언, 사이코 킬러, 여괴 : <노랑머리>, <텔 미 썸딩>, <여고괴담 두 번째 이야기>」, 『여/성이론』 3호, 여성문화이론연구소, 2000, 225쪽.

43 조르주 바타유, 『에로티즘』, 조한경 역, 민음사, 2009, 16~17쪽.

44 위의 책, 17쪽.

것을 강조해 보여주고자 하는 있다. 이 말은 바꾸어 말해, ‘본질적으로 폭력의 영역이며 위반의 영역’인 에로티시즘의 성향을 드러내는 것이 이 작품이 폭력적 성향을 사용한 목표라 할 수도 있을 것이다. 바타유의 말처럼 우리에게 가장 폭력적인 것은 바로 죽음이며, 에로티즘의 작업은 감히 용기조차 낼 수 없는 존재의 가장 내밀한 곳까지 건드린다.⁴⁵

만일 본고가 〈텔미썸딩〉의 환상성을 공포가 아닌, 에로티시즘의 정신적 영역에서 찾는다면 이제 환상의 영역에는 공포영화가 아니더라도 금기의 위반을 통해 인간적인 삶을 갈구하는 작품까지 포괄될 수 있을 것이다. 실제로 굳이 귀신이나 유령이 등장하는 원작이나 현실, 혹은 장르적 규칙을 바탕으로 하고 있지 않더라도 환상영화 부류에 속하는 영화들이 같은 시기에는 더 등장한다. 〈신장개업〉도 좋은 예가 될 수 있다. ‘인육을 쓰는 중국 요리집’이라는 한국적 공포의 요소를 바탕으로 영화는 시작되는데, 실상 따지고 보면 인육에 대한 공포가 영화 속에 드러나 있지 않다. 한국영화사에서 ‘인육이란 소재는 김기영 감독의 〈반금련〉(1981)에서 이미 사용된 적이 있다. 〈손톱〉(1994)이나 〈올가미〉(1997) 등 작품으로 스릴러에 일가견을 보인 김성홍 감독의 신작’⁴⁶이라는 측면에서 〈신장개업〉이 지닌 그로테스크한 기괴함은 색다르게 포장되지만, 굳이 〈반금련〉에서 이 영화의 시초를 읽을 필요는 없다. 이 작품은 소재 자체가 지닌 ‘금기에 대한 도전’ 때문에 희극영화임에도 불구하고 사실주의적 성향에의 대척점에서 환상성을 찾을 수 있다. 흔히 “죽은 사람들 대상으로 하는 금기에는 공포가 있을 뿐 욕구가 없었”⁴⁷지만, 이 작품은 왕성한 식욕을 공포 대신 강조한다. 이 점이 흥미롭다. 한국영화에서 카니발리즘은 ‘카니발리즘의 행위가 금기에 의해 매혹적 가치가 생성되는 서구의 경우’와 다르게, 예측할 수 없는 방향으로 나아가곤 했다.

모든 영화들이 서구의 경우처럼 환상성의 모티브적 반복을 통해 영화적 환상성을 발현하는 것이 아니라는 사실을, 90년대 말 한국영화들의 사례를

⁴⁵ 위의 책, 18쪽.

⁴⁶ http://www.cine21.com/movie/info/movie_id/3129 (검색일: 2015.03.31)

⁴⁷ 조르주 바타유, 같은 책, 79쪽.

통해 알 수 있다. 또한 영화의 해석의 사회의 기반에 따라 제각각 위치를 달리할 수 있다는 사실도 다시 한 번 상기되어야 한다. 다시 말해, 알레고리는 항상 사실 상황과 함께 변화하는 갈래인 것이다. 기호학적 체계의 언어 발화 형식이 은유와 모방을 넘어 환유에 이르게 된다는 사실을 어느덧 90년대의 한국영화 목록은 증명해 보인다. 이후 2000년에 달해 서사 텍스트 유형이 이루던 구성의 형식은 그사이 ‘시적인 공포영화’⁴⁸에 대한 새로운 흐름으로 바뀌었는데, 이와 비견해서도 이들이 지닌 환유의 방식, 독특한 리얼리즘은 괄목할 만한 경향이라 할 수 있는 영역이라 할 수 있다.

⁴⁸ http://www.cine21.com/news/view/mag_id/47833 (검색일: 2015.8.20)

참고문헌

단행본

- 김영룡, 『사이렌의 침묵』, 이담, 2009.
- 로제 카이와, 『놀이와 인간』, 이상률 역, 문예출판사, 1994.
- 르네 지라르, 『폭력과 성스러움』, 김진식, 박무호 역, 민음사, 2000.
- 박정호 외, 『현대 철학의 흐름』, 독녘, 1996.
- 사사키 겐이치, 『미학사전』, 민주식 역, 동문선, 2002.
- 알랭 바디우, 엘리자베트 루디네스코, 『라캉, 끝나지 않은 혁명』, 현성환 역, 문학동네, 2013.
- 장 주네, 『하녀들』, 오세곤 역, 예니, 2000.
- 조르주 바타유, 『에로티즘』, 조한경 역, 민음사, 2009.
- 토도로프, 『환상문학 서설』, 이기우 역, 한국문학사, 1966.
- 피터 게이, 『프로이트 I』, 정영목 역, 교양인, 2006.
- André Stanguennec, *La Philosophie Romantique Allemande - Un Philosophe Infini*, Vrin, 2011.
- Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Puf, 2010.
- Gilles Deleuze, *Cinéma, tome 1, L'Image-mouvement*, Les Editions de Minuit, 1983.
- Jean-Louis Leurat, *Vie des fantômes : Le fantastique au cinéma*, Cahiers du Cinéma, 1995.
- Roland Barthes, *La Plaisir du texte*, Seuil, 1973.

논문

- 김미연, 「영화 『나쁜 남자』를 통해 본 라캉의 사랑과 충동」, 『라캉과 현대정신분석』 4권 1호, 한국라캉과현대정신분석학회, 2002.
- 김면, 「복주머니 민담모티프의 수용양상 비교연구」, 『헤세연구』 21호, 한국헤세학회, 2004.
- 김명혜, 박현아, 「영화 <여고괴담 두 번째 이야기>에 나타난 동성애 주체성 『미디어, 젠더&문화』 4호, 한국여성커뮤니케이션학회, 2005.

- 김선아, 「레즈비언, 싸이코 킬러, 여괴 : <노랑머리>, <텔 미 씬딩>, <여고괴담 두 번째 이야기>», 『여/성이론』 3호, 여성문화이론연구소, 2000.
- 김영룡, 「에케 시그눔(ecce signum) : 메피스토펠레스와 성경」, 『괴테연구』 27집, 한국괴테학회, 2014.
- 이주봉, 「표현주의 영화 <노스페라투>에 나타난 공포의 미학」, 『브레히트와 현대연극』 21집, 한국브레히트학회, 2009.
- 이지현, 「2000년대 한국영화의 환상성 연구」, 한양대학교 박사학위논문, 2016.
- 임애리, 「장 주네의 Les Bonnes에 나타난 극형식에 관하여」, 『한국프랑스학논집』 47호, 2004.
- 정하제, 「『섬』, 외로움 그리고 김기덕」, 『공연과 리뷰』 30호, 2000.

기타

씨네21, <http://www.cine21.com>

Abstract

A Study on the Fantastic Trend of Korean Movies in the late 90s : Focused on Kim Giduk's *Bad Guy*

LEE, Jihyun

*Korea Technonlogy Finance Corporation
Consultant*

The genres of fantastic of Korean films created in the 90s are diverse. The fantastics of these works are not manifested only in 'Ghosts' movies. For example, If the film *Mystery Of The Cube*, which is based on the mystery of Lee Sang, has a story of structuralist fantasy, we can say that a movie like *Tell Me Something* has a psychologically conventional fantastic. This study examines the fantastic of contemporary Korean films through 'completion of allegory based on realism'. For this, we borrows the fantastic concept of Etienne Souriau.

In some films, fantastics can be found directly in the developing nature. In this case, the human being who justifies their domination of nature by upgrading their position as the objectifying subject of nature becomes 'alienated' in return. The notion of this alienation in film narratives is often revealed through allegories, particularly in the manifestation of fantasy by Étienne Souriau in the early 'personal experience'. Kim kiduk 's film is a representative example of allegorizing elements of society through individual experience. Focusing on Kim Giduk's *Bad Guy*, this essay analyzes the process in which fantastic films of Korea in the 90s build up aesthetic fantastic through imitation of society.

Keywords

Bad Guy, Sorum, Kim Kiduk, Yun Jongchan, Fantastic, Fantastic of the film, Etienne Suriau
