

탈식민주의 관점에서 본 [괴물]의 영화적 모방과 번역의 의미

A Post-Colonial Significance of the Mimicry and Translation in The Host

서인숙
상명대학교 영화영상전공

In-Sook Seo(isseo@smu.ac.kr)

요약

이 논문은 한국형 블록버스터로서 역대 최다 흥행 기록을 세운 영화, [괴물]을 탈식민주의 관점에서 분석해보고자 한다. [괴물]은 할리우드의 대표적 장르인 괴수 영화를 적극적으로 모방함으로써 한국 영화계에서도 할리우드 블록버스터와 유사한 면모를 많이 지닌 영화라 할 수 있다. 그러면서도 동시에 [괴물]은 미국 영향 아래 있는 현재의 한국적 식민 상황을 비판하고 조롱하는 저항 담론이 살아 있는 한국영화이기도 하다.

[괴물]은 이전에 만들어진 한국형 블록버스터 영화들과는 차별화된 방식으로 모방을 식민주의에 대한 저항으로 확장시키는 탈식민적 문화번역에 성공한 영화이다. 따라서 이 논문은 영화 [괴물]이 할리우드 괴수 영화를 차용하면서도 이 차용이 단순한 흉내 내기에 머물지 않고 식민 지배를 전복시키는 탈식민적 의미작용으로 어떻게 확장되고 있는가에 역점을 둘 것이다.

■ 중심어 : | 탈식민주의 | 괴수영화 | 블록버스터 | 모방 | 번역 | 압착선 |

Abstract

This article attempts to analyze, from the perspective of post-colonialism, 'Goemul'(English title, The Host), the Korean blockbuster movie that scored the greatest box-office success in the history of the Korean cinema. As Goemul eagerly copies the monster movie, a representative genre of Hollywood movies, it has close affinity with Hollywood blockbuster movie in many respects. At the same time, however, it also contains a resistance discourse that criticizes and mocks colonial of Korean society under American influences. This movie successfully carries out a post-colonial cultural translation that transforms mimicry into resistance to colonialism. Hence, this article focuses on how Goemul borrows many aspects of the Hollywood monster movie but goes beyond the simple copying of it to reach post-colonial signification subverting the existing cultural regime.

■ keyword : | Post-colonial | Monster Movie | Blockbuster | Mimicry | Translation | Abjection |

I. 서론

갑오경장 이후, 서구 문물의 유입과 함께 들어온 영

화는 우리의 근대화의 궤적을 고스란히 반영하는 대표적인 도구가 되어 왔다. 우리의 근대화가 서구 문물의 일방적 수용과 모방으로부터 시작되었듯이 한국영화

* 본 연구는 2009년 상명대학교 교내 연구비 지원으로 작성되었습니다.

접수번호 : #101230-001

접수일자 : 2010년 12월 30일

심사완료일 : 2011년 02월 21일

교신저자 : 서인숙, e-mail : isseo@smu.ac.kr

또한 서구영화의 모방으로부터 출발하였다.

특히 90년대 후반, 영화 [쉬리]로부터 시작된 한국형 블록버스터는 서구 영화중에서도 할리우드 영화를 적극적으로 모방하여 흥행에 성공한 대표적 사례라 할 수 있다. 한국형 블록버스터는 할리우드 제작 방식과 한국적인 소재를 결합하여 대중적 성공을 거둔 포스트 모던한 영화 장르이다. 즉, 모방을 통한 미국적인 것과 한국적인 것의 혼성화가 이 장르의 주요 상업전략인 셈이다.

그러나 모방을 통한 할리우드 영화 따라잡기는 동전의 양면처럼, 우리 영화의 상업적 성공의 발판이 되기도 하지만 동시에 미국 영화에 대한 매혹과 동경을 심화시키는 식민주의적 함정이 되기도 한다. 이는 일본의 식민 지배와 서구 자본의 일방적 영향 아래서 시작된 한국 근대화에 내포되어 있을 수 있는 식민주의라는 역사적 현실과도 무관하지 않다. 말하자면 우리 근대화가 남겨 놓은 과제 중의 하나가 식민주의 극복이듯이 한국형 블록버스터 또한 서구 영화의 지배로부터 벗어나야 할 탈식민적 과제를 갖고 있다.

따라서 이 논문은 한국형 블록버스터로서 역대 최대 흥행 기록을 세운 영화, [괴물]을 탈식민주의 관점에서 분석해보고자 한다. [괴물]은 할리우드의 대표적 장르인 괴수 영화를 적극적으로 모방함으로써 한국 영화중에서도 할리우드 블록버스터와 유사한 면모를 많이 지닌 영화라 할 수 있다. 그러면서도 동시에 [괴물]은 미국 영향 아래 있는 현재의 한국적 식민 상황을 비판하고 조롱하는 저항 담론이 살아 있는 한국영화이기도 하다.

그렇다고 [괴물]이 이전의 흥행에 성공한 한국형 블록버스터들, [쉬리], [공동 경비구역], [실미도], [태극기 휘날리며]와 동일한 범주에 속하는 민족적인 한국형 블록버스터라고 말하고 있는 것도 결코 아니다. [괴물]은 이전에 만들어진 한국형 블록버스터 영화들과는 차별화된 방식으로[1] 모방을 식민주의에 대한 저항으로 확장시키는 탈식민적 문화번역에 성공한 영화이다.

그러므로 이 논문은 영화 [괴물]이 할리우드 괴수 영화를 차용하면서도 이 차용이 단순한 흉내 내기에 머물지 않고 식민 지배를 전복시키는 탈식민적 의미작용으로 어떻게 확장되고 있는가에 역점을 둘 것이다. 이를

위해 [괴물]에 대한 분석은 상당 부분 모방과 번역을 탈식민주의 관점에서 해석한 문화 연구가, 호미 바바의 이론을 토대로 이루어질 것이다.

II. [고질라]의 한국적 모방, [괴물]

80년대 후반 [에일리언]의 전 세계적 히트 이후, 할리우드는 블록버스터 대작이나 B급 영화들을 통해 근 20년간 괴수 영화들을 꾸준히 선보여 왔다. [에일리언 시리즈], [딥블루씨], [프릭스], [플래시드], [딥 라이징], [아나콘다], [클로버 필드] 등의 괴수 영화들은 외계 생명체나 돌연변이 괴 생명체들이 인간을 공격한다는 내용으로 세계시장의 여름 극장가를 겨냥한 할리우드의 단골 메뉴라 할 수 있다.

이와 같은 할리우드 전유물인 괴수 영화를 한국식으로 변형시켜 우리나라 최초의 블록버스터 급, 괴수 영화로 탄생한 것이 [괴물](2006)이다. 보통의 괴수 영화들처럼 [괴물]도 괴 생명체가 인간을 위협하는데, 특히 98년에 개봉한 할리우드 블록버스터급 괴수 영화, [고질라](롤랜드 에머리히 감독)와 여러 가지 면에서 유사성을 지니고 있다. [괴물]의 영화적 설정이나 스토리의 기본 구조를 보면, [고질라]의 그것과 많이 닮은꼴이라 모방 전략이 [괴물]의 출발선이라 볼 수 있다.

[고질라]의 설정은 남태평양에서 30년간 프랑스가 시행한 핵실험으로 인해 변종 돌연변이 고질라가 탄생하는데 그 고질라가 뉴욕으로 건너와 도심을 공격한다는 내용이다. 영화에서 미국무부는 핵 오염 이후의 지령이 DNA 돌연변이를 연구하던 핵 감시 위원회 소속의 닉 타도폴로스 박사와 여류 생물학자 엘시 챔만을 급파하여 고질라를 저지하기 위한 군대에 합류시킨다.

하지만 길이 121m, 꼬리 78m, 입은 9m나 되어, 지금까지의 영화 속 괴수 중 가장 큰 캐릭터이기도 한, 고질라의 괴력은 군대의 포격이나 비행기의 미사일도 피해가면서 뉴욕 빌딩을 처참하게 부수고 사람들을 공포의 도가니로 몰아넣는다. 주인공 닉은 괴물의 정체를 밝혀나가던 중 고질라가 무성생식으로 알을 낳았을 것이라고 추정하지만 아무도 이를 믿어주지 않는다. 마침내

닉을 포함한 주인공 일행이 뉴욕 건물 내에 고질라가 낳은 많은 알들을 발견하게 되고 이를 미군 전투기에 알려 고질라와 알을 파괴하는 것으로 영화는 끝을 맺는다.

이와 같은 내용에서 알 수 있듯이, [고질라]는 핵 실험에 의한 바다 속 환경오염으로 인해 괴수가 등장하는, 인간의 빗나간 과학문명에 대한 경고성 영화이다. 말하자면 괴수 영화이지만 그 괴수가 단순한 파괴자가 아닌 인간의 이기심과 악행이 자행한 환경오염의 상징물이라 할 수 있다.

봉준호 감독의 [괴물] 또한 [고질라]의 이런 설정과 유사한 맥락에서의 영화 배경을 채택한다. 한강에 방류된 포름알데히드라는 독극물에 의한 환경오염으로 인해 괴 생명체가 한강에 출몰하게 되고 그것이 도시민을 공격한다는 내용이다. [괴물] 역시 [고질라]처럼 환경오염의 부작용에 대한 경고성 메시지를 담고 있다.

또한 바다에서 탄생했지만 영화 많은 부분 고질라가 뉴욕의 허드슨 강에 숨어 있으면서 사람들을 위협하는, 그래서 [고질라]의 사건 발생의 중심지가 도심 가운데의 '강'인 것처럼 [괴물]의 사건의 중심지도 도심 속의 '한강'이란 점에서도 유사성을 공유한다.

[고질라]의 에피소드의 중심에는 방승과 군대가 큰 부분을 차지하지만 사건을 해결하는데 있어 방승과 군대는 무능력한 조직으로 묘사된다. [고질라]에서 괴수가 출현했지만 방승은 특종 경쟁에만 혈안이 되어 있고 정치인은 비상 상황을 선거에 이용하려는 파렴치한이며 군대가 취하는 모든 전략은 고질라를 잡기에는 역부족이다. 영화에서 고질라를 잡는데 결정적 역할을 하며 사건을 해결하는 주체는 사회 조직이나 집단이 아닌 주인공 닉을 중심으로 한 개인 몇 명에 의해서이다.

이는 [괴물]에서도 마찬가지로이다. 시종일관 괴물에 대항하고 이것을 처단하는 역할은 주인공 가족이다. [괴물]에 등장하는 군대나 병원, 방승은 사건을 해결하는데 전혀 도움이 되지 못한다. 오히려 방승, 군대, 병원은 권력의 시너노릇을 하는 집단으로 묘사된다. 방승은 존재하지 않는 바이러스에 대한 여론 조작으로 시민들을 공포에 떨게 하고 병원은 바이러스를 찾는다는 미명 아래 주인공 강두를 잔혹하게 실험하며 군대는 괴물을 잡지 않고 무고한 주인공 가족 뒤만 쫓는다.

[괴물]과 [고질라]의 유사성은 비단 여기서 끝나지 않는다. [괴물]이 [고질라]를 따라잡는 모방전략에서 좀 더 다층적인 기능과 의미를 내포하고 있어 더욱 주목을 끄는 대목은 괴수가 상징하는 정신분석학적 작용을 동일하게 차용하고 있다는 점이다.

[고질라]에서 괴수 어드벤처의 스토리에 중첩된 정신분석학적 의미 작용은 고질라가 무성생식으로 번식이 가능한 생명체란 점에 집중되어 있다. 영화에서 고질라가 뉴욕 건물에 낳은 엄청난 알들이 부화하여 주인공들을 가장 위협적으로 공격하면서 생존의 갈림길에서의 사투를 비중 있게 다루며 이를 통해 긴장과 스틸의 공포를 조성한다. 이런 에피소드 이면에 내포된 심리적 공포감은 인간을 파괴하는 괴 생명체가 기하급수적으로 증가할 수 있다는 것, 즉, 무제한적 출산 능력으로부터 발생하는 것이다.

하지만 이런 괴 생명체의 출산 능력에 대한 공포를 영화적인 흥행전략으로 활용한 것은 [고질라]가 처음이 아니다. 이미 [에일리언 시리즈]를 시초로 해서 괴 생명체를 중심으로 한 공포 SF영화들에서는 꽤 친숙한 구성 요소라 할 수 있다. 이에 대해 영미 여성 영화이론가들은 정신분석학적인 측면에서 볼 때, 괴 생명체의 무성 생식이 여성의 출산 능력에 대한 무의식적인 적대감과 두려움을 조장하는 성차별적 의미작용이 투영되어 있다고 비판해왔다[2].

[에일리언]에서 외계 생명체는 인간을 자신들의 번식을 위한 숙주로 사용할 뿐 아니라 여왕 에일리언은 처녀 생식의 무한정 생산 능력을 지닌 괴수이다. 이런 괴 생명체의 생산 능력에 대한 영화적 묘사는 그 재현방식이나 스토리 차원에서 끔찍하고 혐오스런 공포 그 자체로 형상화 된다.

괴수 영화들에서의 생산 능력에 대한 이와 같은 묘사에는 모성이 지닌 출산 능력에 대한 무의식적인 혐오감을 불러일으키는 압제선(abjection)이 투영되어 있다고 해석되어진다[3]. 압제선(비천체, 卑賤體)이란 [공포의 힘](*Power of Horror*, 1982)에서 줄리아 크리스테바가 제시한 개념인데 아이가 어머니로부터 분리되기 위해서 자신의 어머니를 비천시해야 하는 단계를 명명한 것으로 불결이나 오염과 같은 역겨운 대상으로부터 분리

하고 독립하고자 하는 욕망이다.

크리스테바는 프로이트나 라캉이 제시한 아버지의 법 이전에 어머니가 지배하는 기호적 공간에서 이미 아이가 어머니와의 일차 동일화를 경험함으로써 아이의 주체 형성에 있어 모성의 법이 부성의 법에 선행된다고 주장한다. 아이는 라캉의 거울단계에 진입하기 직전에 그때까지 의존해오던 어머니의 육체로부터 독립하고자 하는 과도기적 변화를 나타내는데 이것이 압제선이라는 것이다. 말하자면 압제선은 아이가 어머니로부터 떨어져 나가려고 하지만 분리가 불가능하다고 느낄 때 어머니는 자신으로부터의 분리를 용이하게 하려고 비친해진다는 것이다. 따라서 압제선은 아이가 모성적 육체로부터 분리하기 위한 투쟁으로 나타나는 것이며 자아와 타자의 사이의 경계에 위치한다. 크리스테바에 의하면 원형적 압제선의 체험은 출생 자체의 체험으로 거슬러 올라갈 수 있다. 바로 출생의 순간에 탯줄이 잘리기 전에 과연 누가 한 몸인지 두 몸인지를 결정할 수 없는 모호한 경계에 어머니와 아이가 놓여 있기 때문이다[4].

크리스테바는 여기서 한 걸음 더 나아가 프로이트나 라캉 둘 다 부성적 법을 예형하는 모성적 기능의 복합적 요소를 간과한다고 비판하면서 여성의 억압은 부분적으로 압제선에 대한 그릇된 담론이 원인일 수 있음을 암시한다. 아이가 비친시 해야 할 것은 모성적 용기임에도 불구하고 어머니의 육체 자체를 비친시 한다. 또한 아이는 한 인간으로서 어머니를 비친시 할 필요도 없다. 그 보다는 아이는 어머니로부터 젖을 떼기 위해서 그때까지 의존해 온 모성적 용기를 비친시해야 한다. 그러나 우리 문화권에서는 모성적 기능이 여성이나 여성성의 표상과 분리되지 않아 여성 자체가 우리 사회에서 비친시 되어 왔다고 지적한다[5].

이처럼 크리스테바가 지적한 모성적 기능에 대한 압제선 작용을 공포의 근원으로 활용하는 영화들이 바로 [에일리언]이나 [고질라]와 같은 괴 생명체를 다룬 영화들이라 할 수 있다. 영화 속에서의 괴 생명체들은 거의 모두 출산 능력을 지닌, 그래서 남성과는 차별화된 성적 기호인 여성으로 표상된다. 더구나 이 영화들에서 괴 생명체의 서식지를 둘러싼 시각 이미지는 습기 차고

더럽고 어두운 심연으로 재현되어 마치 출산의 근거지인 자궁의 이미지를 연상시키면서 모성의 생산 능력을 오염과 불결한 것으로 압축한다. 또한 괴수의 생산 능력에 동반되어 빈번하게 등장하는 찢겨지고 비틀러지는 신체, 땀, 침, 구토 등의 배설물들은 역겨움과 더러움의 압제선 효과를 가증시키는 요소이다.

이러한 할리우드 영화의 괴수가 파생시키는 압제선 작용 역시 [괴물]의 괴물에게서도 동일하게 발견할 수 있다는 점에서 [고질라]나 [에일리언]과 유사한 정신분석학적 해석을 가능하게 만든다. [괴물]에서 사람을 공격하고 잡아먹는 식인 양서류라는 괴물의 존재는 압제트되면서 역겨움과 혐오감을 동반한다. 사람을 입안에 넣거나 해골을 토해내는 괴물의 모습은 비친함 그 자체인데 영화의 외재적 차원만 보더라도 구토와 음식물의 배설을 연상시키는 불결과 더러움의 이미지로 가득하다.

뿐만 아니라 괴물의 이와 같은 입을 통한 배설 행위는 마치 어머니의 출산을 통한 아이의 배출을 연상시키는 모성적 분리의 압제선 작용과 연결되는 지점들이 있다. 우선 [괴물]의 영어 제목에서부터 [Host]인데, 이는 숙주라는 뜻으로 다른 것을 몸 안에 품고 있는 모체를 의미한다. 즉, 괴물이라는 괴 생명체의 성별이 영화상에서는 단 한 번도 정확히 제시되지 않지만 영화 제목에서부터 숙주로서의 괴물의 기능을 암시하면서 먹은 해골을 토해내는 괴물을 비친체로 만드는 압제선이 작용한다.

또한 한강에 살고 있는 괴물의 서식지는 폐쇄된 습기 찬 하수구인데 특히 현서가 괴물을 피해 숨어 있는 하수구 내의 동굴의 둥근 모양은 [에일리언]에서 에일리언의 서식지가 둥근 미로의 형태로 형상화되어 있는 것과 유사하다. 이는 [에일리언]에서의 둥근 미로가 여성의 생식기를 연상시킨 것과 유사한 시각적 코드를 [괴물]에서도 동일하게 차용하고 있다고 볼 수 있다. 이런 재현 코드는 후에 현서와 꼬마가 괴물에게 먹히면서 강두가 이들을 괴물의 뱃속에서 꺼내는 행위와 겹치며 괴물의 출산 능력을 은유하는 역겹고 괴기스런 압제트로 기능한다.

말하자면 [괴물]은 [에일리언]이나 [고질라]가 재현한 괴수의 압제선 작용을 유사하면서도 은유적인 방식으

로 차용함으로써 괴물의 외형적인 괴기스러움이 아닌 정신분석학적으로 작동하는 내포적인 의미작용을 통해 역겹고 비천한 괴 생명체로 묘사하고 있는 것이다.

하지만 여기서 [괴물]의 진정한 영화적 가치는 [에일리언]이나 [고질라]가 지닌 이런 압제적 작용을 그대로 차용하는 단순한 모방에 머물지 않는다. 이러한 모방이 양가적 기능으로 확장되면서 탈식민 문화 연구가, 호미 바바가 의미하는 '사이에 낀 틈새 공간'에 탈식민적 저항 주체를 투입시키는데 있다.

III. [괴물]의 의도적 혼성화

바바에 따르면, 식민문화가 피식민에게 전이되고 번역되는 과정에서의 모방은 완전히 똑같은 모사 혹은 단순한 복사가 될 수 없는 차이의 표상화로서의 혼성성을 동반한 이중적 분절의 기호이다.

모방의 담론은 양가성을 둘러싸고 구성된다. 즉, 효과적이 되기 위해서 모방은 끊임없이 그 미끄러짐, 초과, 차이를 생산해야 한다. 따라서 내가 모방이라고 부르는 식민지적 담론 양식의 전거는 불확정성에 의해 발견된다. 즉, 모방은 그 자체가 부인(disavowal)의 과정인 차이의 표상화로서 나타난다. 그러므로 모방은 이중 분절의 기호이다. 즉, 모방은 한편으로는 개명(reform)과 규칙, 규율의 복잡한 전략의 기호이며 ---- 그러나 모방은 또한 부적합의 기호이기도 하며, 식민권력의 지배 전략적 기능에 조응하고 감시를 강화하게 하면서, 또한 규범화된 지식과 규율권력에 내재적인 위협이 되는 차이와 반항의 기호이기도 한 것이다[6].

즉, 모방은 식민지 권력의 효과적인 전략의 하나로 나타나기도 하지만 원본의 시뮬라크라이기에 거의 동일하지만 아주 똑같지 않는 양가성으로 인해 식민권력을 분열시키는 위협을 잉태하고 있기도 하다. 따라서 모방은 닮는 것인 동시에 차이를 표상하는 혼성성으로 확장됨으로써 식민권력을 위협할 수 있다.

바바가 보기에 피식민 문화의 혼성성은 단순한 잡종

화가 아니라 그 분열된 양가적 특성으로 인해 "타자의 '부인된' 인식들(지식들)을 지배담론에 투입시켜서 권위의 토대(그 인식의 규칙들)를 소원화시키는 것"이기 때문이다[7]. 즉, "혼성성은 권위의 실행에 개입해서 권위의 동일성이 불가능함을 나타낼 뿐만 아니라 그 현존이 예측 불가능한 것임을 드러낸다[8]." 또한 "식민지 권력의 모방적이고 나르시즘적인 요구를 해체하여 그 동일화 과정을" 피식민을 위한 전복의 전략으로 치환시킬 수 있는 것이 혼성성인 것이다[9].

그리고 "이때 식민지 주체가 자리를 잡는 곳은 결코 제거할 수 없는 혼성성의 틈새 속이다[10]." 말하자면 바바는 식민 권력에 불가피하게 균열이 발생할 수밖에 없음을, 그리고 바로 이 혼성성과 양가성이 발생시키는 균열로 인해 생긴 틈새 공간, 이 '사이에 낀'(in-between) 공간, 이곳이 탈식민적 저항 주체가 구성될 수 있는 위치임을 강조한다.

---정체성 형성(동일화)의 구조 내의 양가성의 전략이다. 양가성의 전략은 타자의 그림자가 자아 위에 떨어지는 생략된(---) 사이에 낀 위치(in-between) 바로 그곳에서 발생한다[11].

말하자면 인종적, 문화적 차이에 의한 '사이에 낀' 공간의 틈새에서 소수자 문화의 정체성이 드러날 수 있다는 것이다.

그러므로 바바의 관점에서 모방이 지닌 양가성과 혼성성은 식민 "권위의 이미지와 현존에 대한 방해적인 문제제기를 드러낼" 수 있는 수단이 될 수 있을 뿐만 아니라 탈식민적 저항 주체가 위치 할 수 있는 틈새 공간을 만들어 낼 수 있다[12].

이와 같은 바바의 관점에 충실한 [괴물]의 모방은 혼성화를 통한 탈식민적 의미를 지닌 창조적 번역을 완성한다. [고질라]에 대한 [괴물]의 모방은 단일하지 않다. 단순한 닮은꼴의 차원을 넘어서는 새로운 이질적인 것이 첨가된 차별성이 더해져 양가적인 이중적 기능을 한다. 이는 [고질라]를 적극적으로 차용한 [괴물]의 모방성이 식민 비판으로 전유되면서 혼종화되는 대목들에서 발견하게 된다.

[괴물]은 [고질라]처럼 환경오염에 의한 괴수의 등장이라는 소재를 모방하면서도 동시에, [고질라]와 같은 할리우드 영화에는 없던, 한국의 식민지적 상황을 영화 소재에 접목시키는 혼성화를 통해 흉내 내기가 정치적으로 기능할 수 있도록 만든다. 말하자면 [괴물]에서 환경오염으로 인한 괴물의 출현은 단순한 환경오염이 아닌 미군이 한국에 자행한 폐해를 징후적으로 드러내는 상징물이다.

영화 타이틀이 떠오르기 전, [괴물]의 첫 장면은 영화의 의도된 혼성화와 정치성을 잘 보여준다[13]. 한국에 주둔하는 미군 부대에서 상관인 미국인이 한국인에게 포름알데히드라는 독극물을 한강에 폐기하라고 명령하자 이를 거부하지 못한 채 다량의 독극물을 한강에 방류한다. 이는 미국이라는 거대 자본에 의해 정치적, 군사적 노예가 된 한국의 신 식민 상태를 보여주면서 '식민 권력이 야기한 환경오염'이라는 양가적 의미를 파생시킨다. 따라서 괴물이 처음 출몰하는 한강의 모습은 메트로폴리스 서울의 여유와 풍요로움 이면에 은폐된 식민지로서의 기형적 서울이 수면 위로 떠오르는 순간이다.

[괴물]은 식민화된 서울의 기형적 현상을 곳곳에 병치하는데 영화에 등장한 서울은 한국 정부가 통치하는 메트로폴리스가 아니라 미국이 지배하는 공간이다. 영화에서 괴물의 출몰 후, 괴물의 바이러스에 대한 경고 및 바이러스를 죽이는 에이전트 엘로우 개발과 살포에 이르기까지 모든 결정은 미국에 의해 내려지고 한국의 군대와 경찰은 이를 실행하는 하수인에 불과하다. 의학과 과학의 지식을 앞세운 미국의 권력은 방송 미디어, 병원, 군대를 통해서 행해진다. 방송을 통해서 전파되는 미국의 발표 내용만이 한국인이 괴물에 대해 알 수 있는 유일한 정보이다.

권력의 시너 노릇을 하는 방송과 병원과 군대는 주인공 가족을 통해 보여지 듯, 괴물을 잡기 보다는 힘없는 개인을 탄압하는데 더 혈안이 되어 있는 모습을 보여준다. 이는 미셸 푸코가 말한 근대 사회에서의 자유와 권력에 종속된 규율의 관계를 드러내는 것이기도 하다. 근대사회는 자유로운 주체를 생산하지만 동시에 근대적 규율을 주체에게 내면화시키는데 무수한 일상의 규

율들이 학교, 병원, 감옥, 군대라는 공권력을 통해 행사되며 이에 속한 개인들에게 부과된다. 그리하여 감시가 내면화된 인간, 지배를 내면화한 인간을 만들어내는 것이다.

이와 같은 근대 주체를 억압하는 규율과 공권력은 [괴물]을 관통하며 지속적으로 등장하는데 특히 미군 병사, 도널드 상사와 박강두에 대한 식민 권력의 차별적 대우를 통해 더욱 극명하게 조명된다. 괴물이 한강의 시민들을 갑작스럽게 습격할 때 주인공 박강두와 함께 시민들을 구하려고 애쓰던 도널드 상사의 죽음은 한국 방송 미디어를 통해 한국시민을 구하려다 괴물의 바이러스에 감염되어 안타깝게 죽어간 영웅으로 보도된다. 하지만 동일한 상황에서 동일한 행위를 한, 한국인 박강두에게는 이런 영웅 대접이 적용되지 않는다.

오히려 강두 가족은 바이러스 보균 가능자로서 병원에 감금되고 온갖 고초를 겪게 된다. 괴물에게 잡혀 간 현서에게서 걸려온 전화 추적을 강두가 부탁하자 경찰과 병원 의사는 그를 정신 이상자로 간주하며 강두와 그의 가족들의 하소연을 무시한다. 더 나아가 도망친 강두 가족이 괴물과 대적하다 아버지가 괴물에게 죽임을 당하는 순간에도 군대는 괴물은 쫓지 않고 오히려 아버지 곁을 떠나지 못하는 강두만을 체포한다.

그리고 잡혀온 강두에게 미국인의 지휘 아래 행해지는 온갖 잔인한 실험은 비인간적인 식민 권력의 횡포와 이중성을 가장 적나라하게 드러내는 대목이다. 마취주사를 놓았지만 여전히 의식이 살아 있는 상태에서 자행되는 생체 실험으로 인해 고통을 겪는 강두의 모습은 거대한 식민 권력 앞에서 힘없고 나약한 피식민일 수밖에 없는 한국인의 현실을 그대로 목격하게 만든다.

더구나 이 장면은 괴물에게 붙잡힌 현서의 상황과 앞뒤로 교차되면서 괴물이 전해주는 압축적인 공포가 미국인에게 그대로 확장되어 동일한 압축선을 발생시킨다는 점에서 [괴물]의 탈식민적 특이성을 발견할 수 있다.

이 장면들을 살펴보면, 정상과 비정상의 경계를 해체한 돌연변이인 괴물이 인간들의 해골들을 한꺼번에 토해 내는 압축적인 모습으로부터 시작된다. 하수구 위에 나타난 괴물이 입을 벌리자 현서는 핸드폰이 잘 터지는

사람이 떨어지기를 바라지만 괴물의 몸속에서 분해된 해골 하나를 시작으로 사람의 뼈들을 무더기로 토해내는 모습이 양각과 부감으로 교차된다. 이는 곧 두려움에 떨고 있는 현서의 시선에 불들려지면서 식인 양서류로서의 괴물의 비친한 형상이 절정에 달하게 된다. 현서의 시선은 곧 관객에게 전이 되고 또 다시 사람을 삼키는 괴물의 모습은 이어질 구도와 배설이라는 더러움과 끔찍함을 암시하면서 비친체로서의 괴물을 각인시킨다.

그리고 이어지는 다음 장면에서 잔인한 실험으로 괴로워하는 강두 앞에 미국인이 등장하는데 이 미국인에 대한 묘사가 비친체로서의 괴물과의 유사성을 암시하면서 둘을 동질화시키는데 주목할 필요가 있다. 미국인은 처음에는 잠깐 현서를 찾고자하는 강두의 상황을 동정하는 우호적인 발언과 친절할 태도를 취한다. 하지만 그의 이중성은 곧 드러나는데 실상은 바이러스가 없음을 알고 있음에도 불구하고 강두의 뇌에서 바이러스를 찾기 위한 실험을 강행시키는 주범이다.

이때 이런 미국인의 교활함과 이중성을 묘사하는 영화의 재현방식은 관객의 뇌리에 깊은 인상을 심어줄 만큼 팽팽한 시각적 긴장감으로 고조된 화면 구성을 보여준다. 미국인이 한국어 통역관에게 언론에서 보도된 것과는 다르게 도널드 상사 등 그 누구에게서도 바이러스가 발견되지 않았음을 털어놓는다. 몇 개의 연속된 클로즈업 쇼트로 구성된 이 쇼트들의 미장센은 미국인 배우의 시선이 카메라 정면을 향한 채 진실을 털어놓는 정면구도로 구조화 되어 있다. 영화 내용상으로는 한국어 통역관에게 말을 하고 있지만 화면상으로는 미국인 배우가 관객을 응시한 채 관객에게 직접 말을 건네는 화면 구도로 시각화 되어 있다.

그런데 이 정면 클로즈업 쇼트는 관객을 불안정하게 동요시키면서 심리적인 거부감을 느끼게 작용한다. 미국인의 허위성을 가장 극명하게 노출시키는 순간 일 뿐만 아니라 무엇보다도 관객을 응시한 미국인 배우의 한쪽 눈동자가 정확히 초점을 맞추지 못한 채 비뚤어져 있어서 비정상적인 눈이 관객의 심리적 불편함을 가중시키기 때문이다.

그리고 이어서 관객이 느끼는 이 심리적 불편함은 서

서히 증폭되면서 역겨운 공포감으로까지 확장되는데 미국인의 얼굴 클로즈업 쇼트에 포착된 비뚤어진 눈의 형상이 괴물의 눈을 연상시키는데 기인한다고 볼 수 있다. 영화에서 정면구도를 통한 미국인의 눈을 보면 오른쪽 눈은 초점을 맞추지만 왼쪽 눈은 초점에서 비껴나 있는데 괴물의 눈 또한 오른쪽 눈은 정상이지만 왼쪽 눈은 울퉁불퉁 살들이 빠져나온 비정상적 형상을 하고 있음을 확인할 수 있다. 그리하여 클로즈업 쇼트로 포착된 미국인의 비뚤어진 눈의 형상이 괴물과 연결되면서 비친한 형상의 괴물이 뿜어내는 혐오스러움이 미국인의 교활한 이중성에 그대로 전이되는 무의식적인 압축선을 관객은 느끼게 되는 것이다.

따라서 이 장면은 서사적 내용을 증폭시키는 시각적 재현방식을 통해 괴물에게 느끼는 압축된 공포가 식민 권력의 횡포에 대한 두려움으로 확장되어 무의식적인 공포를 유발하도록 괴물과 미국인의 경계를 해제하는 효과를 가져 온다. 그 결과, 클로즈업으로 포착된 미국인의 모습은 괴식민인 관객에게 괴물과 동일한 혐오스런 대상으로 각인된다.

압축선 작용에 의해 비친체로 동일화 된 미국인의 모습은 뒤이어 펼쳐지는 다음 장면에서의 괴물의 형상과도 또 다시 연결되는데 괴물로부터 도망가려는 현서와의 장면에서이다. 이 장면에서도 괴물의 비뚤어진 왼쪽 눈에 대한 강조가 시각화 되어 있다. 하수구에서 잠을 자고 있는 괴물에게 현서는 맥주 캔을 던져 미동이 없자 괴물의 등을 밟고 올라 밧줄에 매달리는데, 이 때 괴물이 현서를 낚아 채 땅에 내려놓는다. 두려움에 찬 현서는 차마 괴물을 정면으로 보지 못한 채 괴물의 움직임에 촉각을 곤두세우고 현서와 괴물 사이에는 팽팽한 긴장감이 흐른다. 긴장된 순간은 연속된 클로즈업 쇼트들로 조성되는데 현서와 괴물의 모습이 정사/역사로 분절되며 교차되는 순간이다.

그런데 현서는 정면 얼굴 클로즈업으로 구성되는 반면 괴물은 타이트하게 측면 근접거리에서 촬영되면서 흉물스럽게 울퉁불퉁한 왼쪽 눈만이 화면을 가득 메우는 익스트림 클로즈업으로 인해 기형적으로 형상화 된다. 곧 이어서 괴물의 흉물스러움은 현서에게 야수적으로 돌진하는 괴물의 식인성으로 정점에 이르면서 다시

한 번 압착트 된다.

여기서 괴물의 기형적인 왼쪽 눈에 대한 강조와 함께 현서를 동굴 밖으로 유인하는 괴물의 교활함은 앞 장면에서의 강두를 속이는 미국인의 교활함과 유사한 맥락을 지닌다. 즉, 존재하지 않는 바이러스에 대한 공포감을 확산시켜 시민들에 대한 통제수단으로 이용하는 식민 권력이나 먹잇감을 노리는 괴물의 교활함은 둘 다 무고한 시민의 안전을 위협하는 위험 대상으로 관객에게 다가올 수밖에 없다.

즉, 관객은 동질화된 괴물과 식민권력을 모두 대항하고 저항해야 할 대상으로 동일하게 인식하게 되고 괴물과 미국의 식민권력이 중첩되어 괴물이 미국의 식민 권력을 대변하는 괴 생명체임을 암시하는 양가적 의미로 확장될 수 있는 것이다. 말하자면 모방으로부터 출발한 괴물의 압착선 작용이 미국의 식민 지배에 대한 압착선으로 확장, 전유되어 둘을 동질화시킴으로서, 할리우드 전작들과 차별화되는, 혼성화와 양가적 의미 작용이 성취되는 것이다.

이런 맥락에서 괴물에게 잡혀간 현서를 되찾기 위한 주인공 가족들의 고군분투는 단순한 가족 찾기를 넘어선 한국 사회에 내면화된 기형적 식민 권력에 대한 저항이라는 이중적 의미들을 만들어내게 된다. 영화 결말, 경찰과 미군이 잡지 못한 괴물을 주인공 삼 남매가 처단하는 행위는 표면적으로는 인간을 위협하는 괴 생명체의 제거이지만 그 이면에는 자본의 식민화에 억압받는 개인들의 항거라는 또 하나의 탈식민적 의미작용을 내포하게 된다. 따라서 [괴물]에서의 압착선 작용에 의한 혼성화는 한편으로는 할리우드 모방이면서 다른 한편으로는 식민지배에 대한 저항인 양가적 분열을 생성하여 이 틈새에 저항적 주체가 자리 잡을 수 있는 공간을 만들어내고 있는 것이다.

혼성성에 자리 잡은 '사이에 낀 공간', 이것은 식민 문화에서 피식민 문화로의 문화적 번역이 행해질 때, 원전과의 거리두기를 유지한 채 이질적인 언표작용을 허락한 창조적인 번역이 행해졌기에 가능한 공간이다. 여기서 우리는 벤야민의 번역의 개념을 빌어 혼성성과 문화적 번역을 탈식민주의와 연결시킨 바바의 관점을 떠올리게 된다.

상징과 기호의 이접적인 놀이는, 상호 규율성을 벤야민이 '언어들의 이질성(foreignness)'이라고 말했던 번역(전이)의 한계적 순간의 심급으로 만든다. 언어의 '이질성'은 문화적 텍스트들이나 실천들 간의 내용적 번역을 넘어서는 번역 불가능한 요체이다. 의미의 체계들 사이에서나 그 내부에서, 의미 전체를 옮기는 것(번역하는 것)은 결코 가능하지 않다. 왜냐하면 '번역어는 그 내용을 수많은 주름이 있는 왕의 의복처럼 덮기 때문이다.---[번역어]는 원작 자체보다 훨씬 더 고양된 언어를 나타내며, 따라서 여전히 그 내용에 맞지 않은 채 과잉되고 이질적인 것으로 남게 된다[14].'

여기서 주름 잡힌 왕의 의복이라는 벤야민의 비유를 이용해 바바는 괴일과 껌질처럼 일체감을 이루고 있는 원본과는 달리 왕의 의복의 주름과 접힘에 삽입되어 있는 여분의 직물처럼 번역 행위는 이접적이고 쭈그러들고 이질적인 틈새를 만들어낸다고 말한다[15]. 즉, 번역할 때 번역에 잘 들어맞지 않는 언어의 이질적 요소들로 인한 미결정성과 불확정성은 새로운 것이 틈입할 수 있는 저항의 공간을 허락한다는 것이다.

바바는 벤야민이 말한 '언어의 이질성'에 특히 주목하면서 번역 불가능성이 이야기하는 틈새에서의 저항을 강조한다. 문화의 번역 불가능성(전이 불가능성)의 활동을 극화하는 것은 바로 '사이에 낀' 공간의 이주자의 문화, 즉, 소수자의 위치이며, 이때 문화의 차이를 확인하는 분열과 혼성성의 양가적 과정과 만나는 방향으로 움직이게 된다[16]. 그러므로 원전에 대한 모방이면서 동시에 원전과의 거리두기가 가능한 번역 행위는 단순한 서구의 이식에 머물지 않고 서구문명과 상호텍스트적으로 혼성화되고 교섭하는 행위일 수 있다.

말하자면 번역이란 원문과의 거리를 유지하며 끊임 없는 생각과 판단을 필요로 하는 유동성과 불확정성의 공간이다. 즉, "번역은 대립의 축을 고착시키지 않으면서 '배신'을 말할 수 있는 유일한 장소이며 그런 의미에서 기존의 구조를 벗어날 수 있는 저항의 장소라고 볼 수 있다[17]."

따라서 "번역(전이)의 시간은 '원전에 과편화의 운동, 교의에서 벗어난 방향, 일종의 영원한 망명 상태를 부

여해서 원전을 탈진전화되도록 움직이는' 의사소통의 원리와 실천에 놓여 있다[18]." 결국, 문화적 전이란, 바바에 따르면, 문화적 우월성의 자명한 가정을 탈신성화하는 것이다[19].

이처럼 서구의 문화적 우월성을 탈신성화하는 [괴물]의 번역행위는 비친체로서의 괴물과 식민권력을 동일화시키는 대목에서 뿐만 아니라 할리우드 영웅주의와는 차별화되는 주인공들에게서도 또한 발견된다. [괴물]에서 허락하는 저항적 주체는 결코 할리우드적인 영웅주의에 의해 성취되는 그런 주체가 아니다. 과학자인 주인공이 영웅적으로 모든 사건을 해결하는 [고질라]와는 달리 [괴물]의 주인공 삼 남매는 오히려 사회적으로 소외된 지극히 소시민적인 인물들이다. 이들 각자는 사건을 해결할 만큼 뛰어난 능력을 전혀 갖추지 못한 결핍된 인물들이지만 한 사람의 영웅적인 활약상이 주는 카타르시스 대신 여럿이 힘을 합하여 장애를 극복하고 고난을 넘어서는 한국적 해결방식을 보여준다. 이러한 결말이 할리우드식의 영웅주의에 길들여진 관객에게는 영화적 쾌락을 반감시키는 요인이 될 수도 있지만 할리우드와는 차별화되는 반-영웅주의에 의한 결말은 [괴물]의 탈식민적 주체 의식을 완성시킨다.

더불어서 [괴물]은 이전의 민족적인 한국형 블록버스터들과도 차별화된 특성을 지니고 있다. [쉬리], [공동경비구역], [태극기 휘날리며]와 같은 이전의 민족적인 한국형 블록버스터들이 폭넓은 국민적인 공감대를 얻었을지라도 남성 중심적이면서 한의 정서가 강한 유교적인 전통이 깊숙이 은폐되어 있는 영화들인데[20] 반해 [괴물]은 보다 더 변화하는 시대적 가치관을 반영하는 진보적 성향의 포스트 모던한 영화라 할 수 있다.

식민권력에 대한 비판과 저항이외에도 [괴물]은 영화의 중심 서사에 삽입되는 여러 에피소드들을 통해 자살하는 중년 가장이나 부패한 공무원, 청년 실업, 셀러리맨의 가계 부채, 노숙자등 한국 사회의 모순과 문제들을 환기시키고 풍자한다. 그러나 무엇보다도 [괴물]의 진보성은 유교적 관점에서 탈피한 신 개념의 가족관에서 찾아 볼 수 있다. 할아버지 박희봉이나 아버지 강두는 부성과 모성을 구분 짓는 성적 역할에 국한된 권위적인 가장의 모습이 아니다. 유교적 관습에 얽매인 가

장이나 장자 중심의 가족관을 초월한 새로운 가족 형태를 보여주는데, 예를 들어 괴물을 쫓던 주인공 가족들이 매점으로 돌아와서 라면을 끓여 먹는 장면에서 단적으로 확인 할 수 있다.

이 장면은 현실과 환상의 경계를 넘나드는 모호함을 지닌 채 재현되는데, 허기진 이들이 라면을 먹는 도중 홀연히 괴물에게 잡혀 간 현서가 나타나는데 아버지 박희봉, 박강두를 위시한 온 가족들이 현서의 등장에 아무 말 없이 먹을 것을 하나씩 건네고 현서는 이것들을 차례로 받아먹는다. 이러한 광경에서 유추할 수 있는 점은 현서에 대한 가족 구성원 모두의 깊은 애정뿐만 아니라 할아버지, 아버지, 삼촌, 고모 모두가 합심하여 현서를 양육해 왔음을 알게 한다. 그리고 뒤이어 즐고 있는 강두를 한심하게 여기는 박해일과 배두나에게 아버지 박희봉은 잔소리와 다툼을 늘어놓는데 그 모습이 영락없는 전통적인 어머니의 모습과 다를 게 없다.

더구나 죽은 현서를 대체한 남자 아이를 기르는 강두의 선택은 [괴물]의 진보적 가족관을 잘 드러내는 대목이다. 혈연 중심에서 탈피한 신 가족주의가 잘 표현되고 있는 영화 마지막 장면은 혈연으로 묶여 있지 않아도 가족이 될 수 있다는 신 개념의 가족관을 구체화하고 있다. 피를 나눈 사이가 아님에도 불구하고 꼬마 아이는 잠 많고 먹는 것을 좋아하는, 그래서 현서가 죽기 이전의 강두와 똑같이 닮은 아들의 모습을 하고 있다.

마지막 장면에서 누워서 자고 있는 꼬마 앞에 강두가 밥상을 차리면서 밥 먹자고 한마디 하자마자 꼬마는 벌떡 일어나 밥을 먹기 시작한다. 이때 옆에 켜 있던 텔레비전에서는 괴물이 지녔다고 추정되는 바이러스가 오보였음을 발표하는 미군이 등장하는 뉴스가 방영되고 있다. 그러자 아이는 밥 먹는 것에 집중하기 위해 텔레비전을 끄기를 원하고 강두는 TV 리모콘 대신 앉은 자리에서 발을 뺀어 발로 텔레비전을 꺼버리는 우스꽝스런 광경을 연출한다.

이러한 강두와 꼬마의 행위는 영화가 마지막까지 강조하고자 하는 탈식민적 저항 의식을 포스트 모던하게 전시하는데, 식민 권력과 이것의 시너 노릇을 하는 방송을 조롱함으로써 식민 권위를 비트는 풍자성을 전해주기 때문이다. 이처럼 [괴물]의 결말에 덧붙여진 '후기

'는 새로운 가족의 의미를 제시함과 동시에 끝까지 식민 권력을 전복시키고자 하는 저항적 비틀기를 실행하고 있는 것이다.

다시 한 번 [괴물]은 서구 포스트모더니즘의 기법을 이용해 식민 권력뿐만 아니라 우리나라의 정치적, 사회적 상황까지도 비판하는 혼종성을 실천한다. 그리하여 지금까지의 민족주의적이고 남성 중심적이던 한국형 블록버스터의 지배적 경향을 탈피한 '탈민족주의적', '탈관습적'인 한국형 블록버스터로 거듭나고 있는 것이다.

IV. 결론

지금까지 [괴물]에 대한 논의와 분석은 할리우드 괴수영화에 대한 모방으로부터 출발한 이 영화가 식민비판과 혼성화 되면서 식민지배에 저항하는 주체를 탐입시키는 탈식민적 공간을 어떻게 생성해내고 있는가를 중심으로 이루어졌다. 괴수영화의 압축선 작용을 차용한 [괴물]의 모방은 단순한 흉내 내기가 아닌 압축선이 식민 권력을 전복시키는 비판적 모방으로 혼종화 되도록 재연술함으로서 의도적인 혼종화에 의한 탈식민적 정치성을 확보한다.

그 구체적인 사례는 비천체로서의 괴물과 식민 권력을 동일화시키는 대목들에서 발견할 수 있었다. 비천체로서의 괴물의 모습과 중첩되는, 혐오스럽게 굴절된 미국인의 모습은 식민 권력을 비천하게 만들고자 하는 감독의 정치적 의도에 의해 완성된 장면들이다. 서사적 내용에서부터 그 장면을 연기하는 배우의 특이한 용모, 그리고 치밀한 화면 구성에 이르기까지 그저 우연이라고 하기에는 너무나도 치밀한 감독의 의도와 계산이 엿보인다.

따라서 [괴물]은 할리우드 영화를 적극적으로 차용함으로써 바바가 의미하는 '저항적 흉내 내기'로서의 모방과 '저항적 다시 쓰기'로서의 문화적 번역에 충실한 영화라 할 수 있다. 뿐만 아니라 모방으로부터 과생된 혼성화가 식민주의와 투쟁을 벌이는, 바흐친이 의미한, 의도적 혼성화에 의한 정치적 의지가 개입된 작품이기

도 하다.

그 결과, 봉준호 감독의 영화, [괴물]은 제 3 세계의 탈식민주의가 모색하는 정치적 저항을 성취하는 혼성화의 모범적 사례로 제시될 수 있을 것이다. 뿐만 아니라 서구의 포스트모더니즘을 이용하여 자국의 정치적 상황을 풍자하고 민족주의라는 거대 담론을 탈피한 진일보한 한국형 블록버스터이기도 하다.

즉, 영화 [괴물]은, 스피박이 지적한 대로, "번역의 대상에 번역자를 동일시하는 번역이 아니라, 그 대상이 결코 자아와 동일시될 수 없다는 사실을 존중하는 종류의 번역, 즉 타자와 자아 사이에 '거리'를 만드는 번역을[21]," 수행하는 그런 텍스트이다.

참고 문헌

- [1] 이전에 만들어진 [쉬리], [공동경비구역], [실미도], [태극기 휘날리며]와 같은 한국형 블록버스터들은 민족주의와 애국주의가 강하게 표출되는 작품들임에도 불구하고 비애에 함몰된 비극적 정서가 일본의 식민사관의 영향으로부터 자유롭지 못한 한계점을 지닌 것으로 분석한 바가 있다. 이에 대한 자세한 논의는 필자의 이전 논문, "한국형 블록버스터의 혼성성과 비극성에 대한 탈식민적 고찰"을 참고할 것.
- [2] 이에 대한 좀 더 자세한 논의는 Annette Kuhn, ed. *Alien Zone: Cultural, Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, Verso, 1990. 그리고 Babara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, 1993.를 참고할 것.
- [3] Barbara Creed, *ibid.*, pp.8-30. 바바라 크리드는 줄리아 크리스테바의 압축선 이론을 적용하여 공포 영화에서의 괴기스런 여성성을 분석하고 있다.
- [4] 켈리 올리버, 『크리스테바 읽기』, 박재열 옮김, 시와 반시, pp.91-100, 1997.
- [5] 켈리 올리버, 위의 책, pp.14-15

[6] 호미 바바, 『문화의 위치: 탈식민주의 문화 이론』, 나병철 옮김, 소명 출판, 178-79면, 2005.

[7] 호미 바바, 앞의 책, p.229

[8] 호미 바바, 앞의 책, p.230

[9] 호미 바바, 앞의 책, p.226

[10] 호미 바바, 앞의 책, p.130

[11] 호미 바바, 앞의 책, pp.132-133

[12] 호미 바바, 앞의 책, p.228

[13] 바바의 관점은 탈식민주의에서 필요로 하는 저항의 정치성이 간과되어 있다는 점에서 비판 받는다. 바바가 의미하는 모방과 번역에 내재한 혼성성에는 피식민의 능동적인 의지나 정치적 의식이 필수적인 조건으로 전제되어 있지 않다. 때문에 양가적 분열이 식민주의에서 이탈하려는 투쟁으로 나아가기 보다는 식민의 권력에 쉽게 동화되거나 편입될 가능성을 배제할 수 없다. 더구나 바바가 전제한 것처럼 피식민의 의도와 상관없이 혼성성이 저항으로 작용한다면, 이것은 서로 다른 문화가 만날 때 마다 나타나는 혼성화가 곧 피식민의 저항으로 오인되는 무조건적이면서도 자동적인 성취로 인식될 위험이 있다. 따라서 바바의 탈식민주의가 피식민의 "정치적 저항의 주체를 무화시키는"(나병철, 18면) 위험으로부터 탈피하기 위해서는 바흐친이 말한 언어의 의도적 혼종화가 필요하다. 바흐친의 '의도적 혼종화'는 다국적 자본과 교류에 의해 자국 내에서 그리고 모든 나라 간의 경계가 해체되어 혼성화되는 현대의 포스트 모던한 현상 속에서 혼성화가 저항으로 기능하기 위해서는 정치적 의지와 행위가 중요함을 일깨우는 개념일 수 있다. 따라서 단순한 문화적 혼성이 아닌 진정한 의미에서의 탈식민적 저항의 혼성화가 되기 위해서는 서구의 지배적 문화를 우리의 언어로 재연술하고 번역하는 정치적 차원에서의 의도적 혼성화가 실행되어야 할 것이다. 이런 관점에서 [괴물]의 모방과 혼성화를 살펴 볼 때, 바흐친이 말한 이런 정치성이 개입되어 있어 단순한 흉내 내기에서 탈피한 비판적 전유가 가능한 것이다. (이에 대한 좀 더 자

세한 논의는 나병철, "역자 서문", 『문화의 위치: 탈식민주의 문화 이론』과 박상기, "탈식민주의 양가성과 혼성성", 『탈식민주의: 이론과 쟁점』을 참고할 것.

[14] 호미 바바, 앞의 책, p.319

[15] 호미 바바, 앞의 책, p.430

[16] 호미 바바, 앞의 책, pp.425-426

[17] 박선주, "문학언어에서 영상언어로: '번역'의 관점에서 바라본 문학작품의 영화적 변용", 『문학과 영상』, 제8권, 2호, 문학과 영상학회, p.161, 2007.

[18] 호미 바바, 앞의 책, p.432

[19] 호미 바바, 앞의 책, p.433

[20] 이에 대한 자세한 논의는 필자의 이전 논문을 참고할 것.

[21] Gayatri Spivak, "The Politics of Translation", *Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates*, Ed. Michele Barrett and Anne Philips. Cambridge: Polity, 1992, p.179. 박선주, 위의 글, 162면에서 재인용

저 자 소 개

서 인 숙(In-Sook Seo)

정회원



- 1984년 2월 : 한양대학교 연극영화과(문학사)
- 1989년 3월 : 미국 Ohio State University(M.A)
- 1997년 8월 : 중앙대학교 영화과(Ph.D)

• 1997년 9월 ~ 현재 : 상명대학교 영화영상 교수
<관심분야> : 영화 이론, 영상 문화 연구