

# 스릴러 영화의 남성 중심적 서사에 대한 비평적 접근 : <아저씨>와 <악마를 보았다>를 중심으로

황혜진

## 목 차

- I. 서론
- II. 한국사회의 모순과 그 응집으로서의 가해자의 정체
- III. 복수, 모순의 봉합을 위한 남성주체의 전략
- IV. 결론 : 복수의 판타지가 갖는 의미

참고문헌

ABSTRACT

## 초 록

본고는 최근 주류 장르로 진입한 남성 중심적 서사로서의 한국형 스릴러가 한국사회라는 특정 콘텍스트를 서사의 기반으로 한다는 전제 아래 <아저씨>와 <악마를 보았다>에 대한 비평적 분석을 시도했다. 대중영화 또는 담론을 현실의 모순을 상상적으로 해결하는 형식이라고 할 때, 두 영화는 한국사회의 모순이 응집된 존재인 안타고니스트의 정체를 밝히고 그들이 가해온 분열을 통합하기 위한 남성주체의 복수를 서사화하고 있다.

분석의 과정에서 한국사회에서 안타고니스트뿐 아니라 복수의 수행자인 프로타고니스트 역시 각각 남성주체로서 공적 영역의 균열뿐 아니라 사적 영역의 위기를 겪고 있음이 밝혀졌다. 그러나 두 영화는 다소 상이한 결론에 도달함으로써 대중의 정서구조에 각각 다른 형식으로 소구한다. <아저씨>는 복수의 성공을 통해 가족을 회복과 공사영역의 수호가 가능하다는 판타지를 만들었으며 <악마를 보았다>는 물리적 복수에는 성공했으나 가해자의 잔영이 남아있는 상황에 대한 우려를 떨치지 못한 남성주체의 불안을 보여줌으로써 과거를 반성하고 현실을 직시하는 새로운 서사의 출현을 예감케 한다.

주제어 : 스릴러, 남성 중심적 서사, 남성주체, 한국사회, 모순, 분열, 통합, 복수, 공적 영역, 사적 영역

# 1. 서론

## 1. 한국사회, 남성주체가 주도하는 스릴러 영화의 콘텍스트

남성이 주도하는 스릴러<sup>1)</sup> 혹은 스릴러의 서사 장치를 구사하는 한국영화가 부상하고 있다. 올 여름 최대의 흥행작인 <아저씨>(이정범) 역시 액션 스릴러로 소구되었으며 비슷한 시기에 개봉된 <악마를 보았다>(김지운)도 싸이코패스 가해자를 찾아 응징하는 서사라는 점에서 스릴러에서 멀리 떨어져 있지 않다. <살인의 추억>(봉준호, 2003)에 의해 촉발된 이 장르에 대한 관객의 선호는 박찬욱의 <올드 보이>(2003)와 <친절한 금자씨>(2005)로 이어졌으며 <추격자>(나홍진, 2007)에 이르러 주류 장르에 진입한 듯 보인다.<sup>2)</sup> 장르 영화로서의 스릴러는 배타적인 범주를 구성하기보다 범 죄·수사·추리물과 뚜렷이 변별되지 않으면서 실화·희곡·만화·창작 시나리오 등의 원천 스토리와 다양하게 접촉하는 가운데 확대 재생산되고 있다. 이러한 상황은 스릴러의 장르적 요소가 시장에서 긍정적 효과를 산출하고 있음을 말해준다.<sup>3)</sup> 스릴러의 서사적 특징은 정교한 플롯을 기본으로 굴절된 캐릭터, 즉 흥미를 불러일으키는 문제적 인간 유형을 보여준다는 데 있을 것이다.<sup>4)</sup> 이러한 특징은 일반적으로 사건이 만들어내는 스펙터클을 전시해야 하는 플롯 중심의 영화에 비해 비용의 압력에서 다소 자유로운 제작조건을 만들어낸다. 더욱이 압축 근대화의 과정 속에서 그 어느 역사적 시기에 놓여졌던 사회보다도 급속한 변화가 강제한 욕망과 불안이 팽배해 있는 한국사회는 집단과 개인의 충돌, 그로 인해 파괴된 인간의 모습을 발견하고 재현하며 소비하기에 매우 적절한 환경을 제공하고 있다. 이와 같은 맥락에서 볼 때, 한국영화시장에서 성공한 스릴러가 <살인의 추억>, <그놈 목소리>(박진표, 2007), <추격자>와 같이 여성을 대상으로 한 연쇄살인사건 혹은 납치와 유괴 등의 실화와 종종 연관되면서 이와 유사한 남성 중심적 서사를 재생산하고 있다는 사실은 대단히 흥미롭다. 가부장적 자본사회에서 주체로 호명받는 데 실패한 남성에게 의해 자행되는 타자에 대한 폭력이 재현의 소재가 되

- 1) 스릴러(thriller)의 범주는 대단히 광범위하기 때문에 장르로서의 구속성이 약하다고 할 수 있다. 필름 노와르, 갱스터, SF 혹은 일부 호러영화들도 어떤 점에서는 스릴러적이다. 내러티브 구성에 있어 정보의 노출을 유예시키는 서스펜스를 주요 전략으로 함으로써 관객에게 서서히 공포심을 주며 이러한 정서 산출을 가능하게 하는 힘은 정교한 플롯이다 (Hayward, Susan, 이영기 역, 1997, p.177).
- 2) 2007년에는 흥행 성공은 물론 신인 감독의 데뷔작으로서 놀라운 집중력을 보여준 <추격자> 외에도 스릴러 장르로 묶일 수 있는 <세븐 테이즈>(원신연), <검은 집>(신태라), <극락도 살인사건>(김한민)이 개봉되었으며 흥행과 비평에서 나쁘지 않은 평가를 받았다. 2009년의 주목할 만한 스릴러는 한국적 소재를 표방한 <핸드폰>(김한민)이라고 할 수 있다. 2010년에도 본고에서 다루는 두 편의 영화 외에 스릴러적 성격을 가진 <무법자>(김철환), <파괴된 사나이>(우민호)와 <이끼>(강우석), <심야의 FM>(김상만) 등이 개봉되었다.
- 3) 장르 구분은 그것이 유통되는 사회에 고유한 인식론적인 차원에 상응하는 상대적 범주이다. 한국에서 장르 구분은 때때로 매우 모호해서 '드라마'를 개별 장르로 변별화하기도 하는데 예를 들어 한 포털 사이트는 <파괴된 사나이>를 '드라마'로 <이끼>를 '범죄/드라마'라는 장르로 분류하고 있다. 즉 한 특정 장르로 구분하기 애매한 경우, 드라마라는 서사의 개념을 사용하는 경우가 많다. 영화진흥위원회에서 발간된 2008년 소비자 조사자료에서도 범죄·수사·추리·스릴러가 하나의 범주로 묶여 있는데 이 역시 여러 장르에 스릴러적 서사구조가 사용될 경우, 상호 간에 뚜렷한 차이를 둘 수 없기 때문일 것이다.
- 4) 또 다른 연구 영역에서 면밀히 검토되어야 하지만 스릴러의 특징인 정교한 플롯 외에 한국에서 성공한 스릴러 영화는 자국 관객에게 소구할 수 있는 캐릭터 구축과 연관되어 있다고 보여진다. 이것은 결국 제작비 문제와 연관되면서 장르와 무관하게 할리우드 영화와 한국영화의 차이를 생산해내기도 한다. 즉 플롯 중심의 영화가 사건 자체에 관객을 몰입시키기 위해 일정한 스케일과 스펙터클의 창안(고비용)을 피할 수 없는 데 비해 캐릭터 중심의 영화는 사건보다는 인간을 파고들기 때문에 상대적으로 제작비가 적게 든다. 예를 들어 같은 장르라고 할 수 있는 할리우드 영화 <세븐>은 플롯 중심의 영화이며 <공공의 적>(강우석, 2002)은 캐릭터 중심의 영화이다(심산, 2004, pp.57-60).

고 있기 때문이다.<sup>5)</sup> 이것이 한국에서만 나타나는 특수한 현상은 아니지만 할리우드 스릴러와 한국형 스릴러의 차이를 설명하는 하나의 틀을 상정해 볼 수는 있을 것이다. 이를테면 할리우드 스릴러가 정교한 플롯을 기반으로 고비용의 스펙터클을 통한 쾌락을 제공하고 종종 정신분석학에 기댄 성적 욕망을 전경화함으로써<sup>6)</sup> 세계 내부의 차이를 지운다면 한국형 스릴러는 한국사회라는 콘텍스트(context), 즉 관객을 설득할 수 있는 선행변수로서 특정한 역사적·사회적 경험을 서사의 추동력으로 삼고 있는 것이다. 이러한 인식은 국가 공권력이 아닌 남성 개인의 힘으로 문제를 해결하고자 하는 한국 스릴러 영화<sup>7)</sup>를 장르의 형식주의적 측면보다 텍스트 생산자를 포함하는 대중의 욕망과 현실에 대한 판타지의 관점에서 읽을 수 있도록 해준다. 대중영화가 충돌과 갈등을 드라마의 동력으로 삼아 선과 악으로 구별되는 인간의 존재방식에 대해 질문하고 대중이 쉽게 동의할 수 있는 차원에서 그 상상적 해결을 도모한다<sup>8)</sup>는 장르영화에 대한 오래된 언술이 위와 같은 독해의 소박한 출발점을 제시한다. 이와 더불어 문화적 재현물을 담론으로 확장시켜 보면, 모든 담론이 현실 모순의 상상적 해결책이며 모순에 직면한 주체는 자신의 분열을 견디기 위해 통합적 이미지를 구성하려고 하는데 그 결과물이 담론이라는 이택광의 주장<sup>9)</sup>도 콘텍스트와 텍스트를 아우르는 독해에 적극적인 준거가 될 수 있을 것이다.

본고는 위와 같은 관점에 의거해 <아저씨>와 <악마를 보았다>를 비평적 차원에서 분석하고자 한다. 두 영화 모두 결핍과 상실이라는 분열을 공유하고 있는 남성적 세계가 직조하는 서사의 틀 안에서 남성주체가 자신들의 세계를 위협하는 가해자를 찾아 그들에게 복수를 행하는 과정을 담고 있다. 본고의 논점은 주인공인 남성주체가 직면한 모순의 내용으로서 가해자의 정체를 밝히고 그에 저항하기 위해 복수를 행하는 과정과 그 의미를 밝히는 것이다. 나아가 복수의 성공과 실패라는 각기 다른 서사의 귀결과 관객의 선택은 대중영화, 나아가 한국문화가 지향하는 판타지를 구체화시켜줄 것으로 기대된다.

## 2. 모순의 통합을 지향하는 남성 중심적 서사

신군부 정권이 강압적으로 구축한 헤게모니가 그람시(A.Gramsci)적 의미의 진지전에서 효력을 발휘하지 못하고 누수되는 양상이 도처에서 발견되기 시작하던 1980년대 중반, 영화가 생산되는 토대에 대한 관심을 지닌 인적 자원이 산업으로 투입되는 동시에 대중의 의식이 성장하면서 한국영화의 변화가 시작되었다. 당시로서는 매우 새로운 경향이었던 이러한 변화를 이끌어낸 영화적 흐름을 코리언 뉴웨이브로 통칭한다면 이들은 남성주체의 시각에서 민족의 비극적인 현대사를 기억한다는 시대적 한계로 인해 “근대화를 이끌던 남성적 가치의 실패, 상실과 패배의식, 자기학대와 같은 우울의 정서”<sup>10)</sup>와 연관된다. 뉴웨이브 이후 주류를 이루어온 남성적 기억에 의한 이러한 역사쓰기는 “결국 수치와 오욕 그리고 자기배반

5) <친절한 금자씨>, <오로라 공주>(방은진, 2005), <세븐 데이즈>, <실종>(김성홍, 2009), <심야의 FM> 정도가 여성이 문제를 풀어 가거나 거기에 참여하는 스릴러 영화이다. 대부분의 스릴러에서 여성은 희생자일 뿐 주도적으로 문제를 해결하지 않는다.

6) <뉴욕 특수수사대>, <텍스터> 등의 미드에서 볼 수 있듯이 미국의 미디어 산업에서 규모가 작은 스릴러는 영화가 아니라 드라마 시리즈로 정착되어 각 사회의 차이를 지우고 플롯 맞추기의 보편적 쾌락을 선사하며 전 세계로 세일즈되고 있다.

7) 안시환은 2010년 한국 스릴러 영화의 공동된 경향을 진단하는 글에서 공적 영역에서의 위기를 맞은 남성들이 가족이라는 사적 영역의 정체성을 보존하기 위해 분투하는 모습에 주목했는데 이것은 공교롭게도 본고가 스릴러 영화의 콘텍스트로서의 한국 사회의 현재를 바라보는 관점과 매우 흡사하다(안시환, 2010, pp.94-96).

8) Schatz, Thomas, 한창호 외 역, 1995, pp.32-36, pp.59-66.

9) 이택광, 2002, pp.10-11.

10) 문재철, 2002, p.24.

과 부정으로 접철된 민족-국가의 역사가 아버지와 아들 간의 불연속이거나 갈등에 찬 관계로 전치된 것"11)으로 평가되며 이러한 남성 중심적 서사는 부재의 기표로서 민족/국가/가부장으로서의 남성주체를 욕망하는가 하면 결핍을 극복하지 못한 채 퇴행하는 남성주체의 모습을 그려왔다고 비평된다. 김경옥은 1980년대 이후의 한국영화에서 할리우드 대체제로 일컬어지는 블록버스터로 이르는 대중영화의 진화과정을 분석하면서 아버지 되기를 두려워하는 <쉬리>(강제규, 1999)의 유증원을 유추해낸다. 그러나 가족을 만들지도, 아버지가 되지도 못한 그들은 가부장제 이데올로기와 보수적인 가치에 근본적인 의문을 제기하는 것이 아니라 보편적 휴머니즘을 긍정하는 "할리우드 영화보다 더 현실을 왜곡하고 판타지를 만들어내는 데 몰두한다".12) 신자유주의 체제로의 편입과정에서 사회가 재편되고 그 결과 빈부격차의 심화로 상징되는 자본사회의 모순이 공고화되면서 대중의 정서구조를 반영하는 동시에 구성하는 영화는 여전히 부재하는 기표를 넘어서지 못하고 있는 것으로 보인다. IMF 구제금융시기 이후 남성들은 블록버스터의 영웅이 되지 못할 뿐 아니라 1980년대 여성을 희생양으로 삼아왔던 것에서 위치 이동해 스스로 죽음을 택하는 선택을 하기에 이르른 것이다.13) 김윤아는 이와 같은 남성중심주의적 서사의 경향을 남성집단향수영화로 개념화하며 또 다른 범주로 여성가족살해영화를 제안한 후, <추격자>와 <아저씨>에서 변화의 징후를 읽어내면서 이 두 편의 영화를 "귀환하는 강한 남성성, 재구축되는 가부장적 신질서를 표상하는 텍스트"로 규정하고 있다.14) 이상의 선행연구들은 한국 대중영화에 있어 발화의 주체로 상징되어 왔던 남성성이 시대적 변화에 따라 어떻게 변주되는가를 바라보는 관점들을 제공한다고 볼 수 있다.

이렇듯 서로 다른 시기, 서로 다른 서사로 재현되어 왔음에도 불구하고 대중영화의 핵심에 남성주체의 상실과 결핍에 대한 상상적 해결을 도모하려는 욕망이 자리하고 있다고 볼 때, 그 상실과 결핍을 실제의 사회적 관계들 속에서 해소하지 못했던 부재하는 기표의 연원은 오래 전으로 거슬러 올라간다. 그곳에 강력한 민족국가 형성의 염원을 현실화시키기에는 너무도 무력했던 대한제국의 소년이 있다. 아비살해의 충동만 있었을 뿐, 자신을 거세시키고자 하는 일본제국주의 안에 편입됨으로써 가부장이 되고자 하는 욕망의 좌절을 경험한 소년은 일본이라는 위협적 타자에 대한 분노를 매개로 남성성을 회복하고자 했다. 그러나 이러한 회복에의 욕망은 자유롭고 합리적인 근대적 주체가 아니라 비분강개에 대한 신체적 감각으로 주체를 재구성할 수밖에 없다는 문제를 안고 있었다.15) 이러한 좌절은 독립 이후에도 치유되지 않았다. 분단이 불러온 반공이념과 경제개발 담론이 정치적으로 결합되고 이데올로기화되는 과정에서 국가건설과 근대화의 주체로 호명된 남성들마저 때때로 정체성 구성에 혼란을 겪었기 때문이다. 이러한 상황에서 자신이 속한 사회와 비판적 거리를 두고 객관적 서사를 만들어내는 것은 사실상 불가능할 것이다. 자발적 동의와 성찰이 부족한 채 지배의 담론을 내면화하는 과정은 주체로 하여금 항시적으로 불안을 경험하게 하며 이것은 앞서 언급했듯이, 민족/국가/가부장이라는 부재의 기표를 욕망하면서 결핍을 보상받으려 하기에 매우 빈번히 판타지와 연관된다. 따라서 이러한 결핍과 보상에의 욕망은 영화와 같은 대중문화물의 담론적 형식 안에서 발화된다. <아저씨>와 <악마를 보았다>를 위와 같은 계보도 안에 위치시킬 때, 남성주체로서 프로타고니스트의 역할을 담당하는 주인공은 물론 안타고니스트로 나타난 가해

11) 주유신, 2004, p.65.  
 12) 김경옥, 2002, pp.73-101.  
 13) 김경옥, 앞의 책, pp.127-146.  
 14) 김윤아, 2010, pp.9-10.  
 15) 박숙자, 2008, pp.66-89.

자 역시 서로 다른 양상이지만 현재 한국사회가 당면한 갈등을 재현한 인물이라고 가정할 수 있다. 주목할 점은 <아저씨>가 안타고니스트인 조폭집단을 타자화된 모순의 담지자로 환원함으로써 보다 용이하게 남성주체가 분열을 통합하도록 하는 데 비해 <악마를 보았다>는 프로타고니스트와 안타고니스트의 대결에 있어 주체와 타자의 자리를 뒤섞어 보다 중층적인 복수의 드라마를 상상하게 한다는 것이다.

## II. 한국사회의 모순과 그 응집으로서의 가해자의 정체

### 1. <아저씨> : 조직범죄, 자본주의적 축적의 욕망

전 세계적으로 연쇄된 금융위기로 인한 불황에서 가장 빨리 탈출했으며 첨단 디지털 테크놀로지 상품의 테스트 마켓인 한국사회의 구성원들은 과연 오랜 불안의 기원인 부재하는 기표와 절연하는 데 성공한 것일까? 단언할 수는 없지만 화려하게 전시되는 신상품들의 스펙터클 속에 “행복은 자꾸만 비싸지는 데... 우리도 꿈을 살 수 있을까?”<sup>16)</sup> 회의하는 청년세대가 있고 자유연애와 화려한 신체가 범람하는 팬시한 영상의 뒤편에는 연일 도를 더해가는 성범죄와 그 피해사례가 보도되고 있다.<sup>17)</sup> 스펙터클로 드러난 묘사의 세계에는 풍요가 넘쳐나는데 그 이면에는 스펙터클이 억압한 서사의 진실이 존재하고 있는 것이다. <아저씨>의 서사 공간은 바로 이와 같은 이중적 질서가 지배하는 한국사회에서 평온한 일상으로부터 격리된 듯 보이는 어두운 세계를 재현한다.

주인공 태식은 후미진 골목의 허름한 건물에서 전당포를 운영하는 의문의 남자로서 그의 과거는 영화의 중반부까지 노출되지 않지만 그 어떤 여유도 허용하지 않는 단호함에는 물리적 폭력으로 경쟁하는 남성적 세계의 흔적이 강하게 남아 있다. 유일하게 그에게 관심을 보이는 이웃은 나이트클럽 댄서의 딸인 소미이다. 미혼모나 미망인의 신분으로 어렵게 자식을 키워 성공시키는 미담이 탈성화(脫性化)된 모성을 전제한다면, 소미의 엄마는 단칸방에 남자를 끌어들이는 점에서 과도하게 성적이며 마약에까지 중독된 자객 미담의 모성을 상징한다. 빈곤에서 벗어나기 위해 마약거래조직의 하부에서 일하는 남자친구와 공모해 마약을 빼돌렸다가 혼자 가로챈 그녀는 딸과 함께 마약중간 거래책인 만중형제에게 끌려간다.

만중형제가 활동하는 서사의 공간은 한국사회에서 부(富)의 상당 부분을 거머쥐고 있는 자들의 세계를 보여준다. 왜곡된 공적 영역이라고 볼 수 있는 그들의 활동공간은 더 많은 이윤을 추구하기 위해 합법과 불법을 가로지르며 고도의 테크놀로지를 이용하고 체계적인 관리와 배타적 경쟁에 의해 유지되는데 이것은 부가가치를 생산하는 업종은 다르지만 자본주의적 생산과 소비를 통해 시장경제가 존재하는 방식과 상동적 관계에 있다. 이러한 재현은 남성적 폭력의 세계를 다룬 할리우드 갱스터 영화나 2000년대 들

16) 2004년 개봉된 <마이 제네레이션>의 광고문구로서 『씨네 21』의 리뷰는 이 영화를 “기억하는 과거라기보다는 겪고 있는 현재의 청춘을 직시하는 영화”로 평했다.

17) 2008년부터 2010년 6월까지의 통계에 따르면, 전국에서 하루 평균 49.2건의 성폭력(성추행) 사건이 발생한다고 한다. 그런데 실제로 발생했으나 통계에 드러나지 않는 미신고 범죄인 암수(暗數)를 고려하면 2008년 10만명당 467.7명이 성범죄의 피해를 보았다고 추정되며 이것은 공식수치인 58.3명보다 무려 8배가 높다(황지태, 2010).

어 주류 장르로 약진했던 조폭영화와의 비교점을 제시한다. 전통적인 할리우드 갱스터가 누구나 성공할 수 있다는 아메리칸 드림과 모든 사람은 법 앞에 평등하다는 공리주의의 갈등을 전면화하고 결국 권선징악으로 귀결된다면 <대부>(프란시스 코폴라, 1972)는 갱스터 집단이 조직을 운영하는 방식이 자본주의적 대기업의 그것과 유사함을 밝히면서 자본사회에 대한 비판을 담았다. 갱스터 영화에서 폭력의 재현이 더욱 공고해지는 것은 그 영화를 만들어낸 사회의 자본주의적 모순 역시 치밀해진다는 사실을 말해주는 부분이다. 반면 한국의 조폭영화는 다른 방식으로 등장인물에게 닥친 문제적 상황을 진단한다. 예를 들어 <친구>(곽경택, 2001)에서 한 인물의 운명은 개인이나 가족의 문제로 환원됨으로써 사회적인 원인은 부차적으로 간주되며 <신라의 달밤>(김상진, 2001), <두사부일체>(윤제균, 2001), <조폭 마누라>(조진규, 2001), <달마야 놀자>(박철관, 2001)는 학교와 종교, 결혼제도 안에서 모순을 해결하고자 한다. 모순의 원인이라고 할 수 있는 사회구조에 대한 분명한 언급 없이 조폭을 기왕의 사회현상으로 수용하는 비윤리성이 한국적 갱스터, 조폭영화의 특징이자 한계인 것이다.<sup>18)</sup> <아저씨>는 사회비판적인 담론으로 장르영화의 세련화를 꾀한 할리우드 갱스터나 향수영화의 범주 안에서 폭력을 무비판적으로 긍정한 조폭영화에서 한걸음 비껴 서있다. 물론 투자를 최소화하면서 최대의 수익을 올리기 위해<sup>19)</sup> 분투하는 사업가로서의 만종형제는 <대부>의 마피아 보스를 닮아 있다. 그러나 그들의 범죄행위에는 그 어떤 보편적 휴머니즘이 끼어들 틈도 없다. 만종형제의 조직이 사업에 장애가 되는 이들을 살해하는 행위는 조직의 생존을 위한 최후의 선택이 아니라 사체에서 획득할 수 있는 장기를 모두 적출함으로써 이윤을 극대화하고자 하는 사업이며 범죄에 이용하던 아동이 허약해져 더 이상 생산수단으로 기능할 수 없게 되면 그 신체마저 화폐로 전환시키는 행위 역시 자본을 축적하고자 하는 선택이다. 이러한 잔혹함이 시장에서 유리한 지점을 확보하기 위한 고도로 계산된 이성의 산물이라는 사실은 자본주의적 축적을 향한 욕망이 결국 공포스러운 현실의 원인이라는 점을 상기시킨다. 결국 만종형제에게 물리적 폭력은 자본으로서의 인간 신체를 획득하기 위한 일상적 수단이며 최대의 이윤을 축적하기 위한 욕망은 결코 제어되지 않는다는 면에서 자본사회의 논리와 일맥상통하기 때문이다. 그런가 하면 이 영화의 가해자인 만종형제에게는 남성향수영화에서 조폭 주인공들이 보여주었던 폭력에 대한 낭만적 긍정이 없다. 이들은 퇴행을 통해 현실의 모순을 봉합하려하기보다 스스로 가장 저급한 단계에서 자본순환과 축적의 논리를 체화한 하나의 순수 기능들이다.

한편 자본주의 산업이 자신을 실현하고자 하는 과정에서 고정된 영토와 인구라는 장애를 넘어서기 위해 경계를 넘어 새로운 공간, 즉 외부에 또 다른 시장을 개척해야 한다는 원칙이 <아저씨>에서는 내부로의 심화로 전환되는 점도 특기할 만하다. 만종형제 역시 자본의 지속적인 팽창을 도모하기 위해 타조직과의 경쟁을 수행한다. 그런데 영화의 서사에서 더욱 강조되는 것은 그들이 외부의 시장을 개척하는 모험을 하기보다 가변자본 중 노동자에게 지급될 임금을 삭제함으로써 손쉽게 자본의 팽창을 꾀하는 국가독점자본주의의 관행을 따른다는 사실이다. 여기서 임금을 지불할 필요도, 노동권의 저항에 부딪힐 위험도 없는 아들은 더없이 적절한 생산수단으로 이용된다. 이것은 현 단계에 이른 한국의 자본주의가 세

18) 김경욱, 앞의 책, pp.147-169.

19) 맑스의 『정치경제학 비판 요강』에 의하면, '자본은 노동자들로 하여금 필요 노동을 넘어 잉여 노동을 강제한다. 오직 이러한 방식으로 자본은 자기 자신을 실현하고 잉여 가치를 창출' 하는데 이 텍스트에서 만종형제 조직이 시신에서 장기를 적출해 매매하는 행위, 아동을 납치해 최소의 비용으로 최대의 이윤을 획득하는 방식은 철저하게 자본 실현에 대한 맑스의 고전적 지적을 따르고 있는 셈이다(Hardt, Michel & Negri, 윤수중 역, 2001, p.299).

계화의 이면에서 분배의 양극화를 통해 비정규직 저임금 노동자를 양산하고 있는 현상과 유희관계를 이룬다고 볼 수 있다.

마지막으로 만종형제 조직이 은폐된 수요를 근거로 유지된다는 사실은 한국사회의 또 다른 모순의 지형을 펼쳐 보인다. 마약과 생체 장기가 높은 가격에도 불구하고 불법적으로 거래되는 것은 고도의 부가가치를 약속하는 항시적인 수요가 존재하기 때문이라는 점, 즉 합법적인 시장에서 해소되지 않는 욕망의 존재가 불법적 자본 실현의 선행조건이라는 사실을 드러낸다. 세계에서 가장 숨 가쁘게 변화하고 있는 한국사회의 낮은 움직이는 동력이 밤에 해소되기를 꿈꾸는 욕망이라면 그것은 마약을 매개로 과잉된 흥분에 도달하고자 할 것이며, 타인의 장기를 화폐로 획득하여 삶을 연장하고자 하는 욕망 역시 자연의 시간을 거스르고자 하는 과잉의 산물이라는 점에서 괴기스럽다. 한국사회가 더욱 고도화된 경제중심사회를 지향할수록 그 이면에서는 사물화된 인간의 뒤틀린 욕망이 더 많은 은폐된 소비를 창출해 불법적으로 자본이 실현되는 만종형제의 시장을 지탱할 것이다.

## 2. <악마를 보았다> : 충족되지 않는 환상, 전도된 쾌락 추구의 욕망

<아저씨>의 가해자가 고도화되고 있는 자본주의 체계의 쌍생아적 유희물이라면 <악마를 보았다>의 연쇄살인범 경찰은 무장 테러리스트를 꿈꾸었던 만큼, 효율성을 통해 축적의 원칙을 구현하는 조직범죄와 어울리지 않는 예외적인 성격을 가졌다. 그는 첫째, 위계적 서열에 복종하기에 지나치게 충동적이고 지배적인 기질을 가졌으며 둘째, 경제적 이윤을 위해 범죄를 기획하고 실행하기에 쾌락주의적 자기도취<sup>20)</sup>가 심하다. 이러한 경찰의 기질적 특질은 그를 자본의 팽창을 욕망하는 것과 무관한 인물로 보이게 한다. 노부모와 아들을 부양하지 않고 보습학원 차량을 운전하며 버려진 낡은 집에 거주한다는 점 역시 그를 개인의 삶까지 탐색하는 근대사회의 개인화의 규율<sup>21)</sup>로부터 자유롭게 한다. 이와 같은 성격에 하층계급, 고등교육으로부터의 소외와 같은 객관적 조건이 더해져 경찰은 한국사회가 주체로 호명하는 남성이 갖추어야 할 자격을 결핍한 존재가 된다. 그런데 그는 이 결핍에 쉽게 굴복하지 않는 것처럼 보인다. 가족이나 여타의 심리적 구속으로부터 자유로워진 경찰이 잔혹한 행위가 주는 쾌락에 길들여짐으로써 더 이상 규율화된 존재가 될 수 없는 유일자의 모습을 띄어가는 것에 이 영화가 창안한 두려움의 독창성이 있다.

자기중심적 충동과 그것의 만족에서 오는 쾌락의 획득이라는 관점에서 보면 경찰은 돈 후안과 같이 서구의 문학적 전통 안에서 발견되는 개인으로서의 남성의 모습과 겹쳐지기도 한다. 돈 후안은 타자에 대한 동정이나 죽음에 대한 두려움이라는 종교적 계율을 철저히 무시하며 오로지 자기중심적 충동에 의거해 행동한 인물이다. 그의 파괴적인 충동이나 행동은 서구가 근대로 접어드는 시기에 집단이 공유하는 공식적 믿음과 개인적 삶에 나타난 회의라는 이중성이 배태시킨 것이다. 근대로의 변동기에 창조된 문학

20) 반성적 자의식이 타자를 제거하고 자신에 대한 사랑과 탐닉으로 화했을 때 나타나는 것이 나르시시즘이다. 나르시시즘을 서양 정신 일반의 특질로 본 김상봉에 의하면 나르시스의 자기 사랑은 자신의 아름다움에 대한 확고한 긍지에서 비롯된 것으로 경찰의 경우, 자신을 유일자라는 환상과 함께 고통과 두려움을 모르는 존재로 여기는 것은 타자 없는 동일자의 독백이라는 점에서 나르시스트적인 면모를 보인다(김상봉, 2002, p238).

21) 이미 젊은 시절부터 범죄자의 기질이 농후했던 그는 현상수배 중으로 떠돌이 생활에 길들여져 있다. 그런데 이러한 불안정한 삶의 위치는 역으로 개인을 기술 대상으로 삼아 통제하는 개인화로부터 벗어나게 하는 수단이 되기도 한다(Foucault, Michel., 오생근 역, 2000, pp284-288).

적 인물을 개인의 탄생의 관점을 통해 해석하는 전통 속에서 바르트(R.G.Barthes)는 돈 후안을 “오로지 나쁜 짓을 저지름으로써만 자신이 돌이킬 수 없이 고립되고 자유롭다는 것을 확인할 수 있는 사람”으로 유형화했으며 세르(M.Serre)는 심지어 “근대의 영웅”으로 칭하기도 했다. 또 다른 근대적 개인의 전형인 파우스트가 의식의 과잉으로 빚어진 인물인 데 비해 돈 후안은 육욕의 화신으로 볼 수 있는데 “언어도 맑은 정신의 생각도 아무런 의미가 없는” 세계에 존재하는 그가 “감각적 욕망의 에너지”로서 관능성을 폭발시켜 쾌락을 추구하는 데만 관심이 있다는 키에르케고르(S.A.Kierkegaard)의 지적<sup>22)</sup>도 경찰의 일면을 이해하는 데 유용하다. 물론 돈 후안이 여성들을 연애의 희생자로 만들었을 뿐 신체적 위해를 가한 것은 아니라는 점에서 경찰과의 등가 비교는 불가능하다. 그는 살인이 목적이 아닐 때조차 여성에게 폭력적인 성행위를 강요하는데 이것은 돈 후안이 친밀한 소통과 같이 직접적인 성적 관계 이전에 교환되어야 할 것들을 쾌락의 전제로 삼았던 것과 대비된다. 대신 경찰은 정서의 교환을 철저히 무시함으로써 여성의 신체를 물질로 대상화하여 모욕하고 착취한다.<sup>23)</sup> 여성과의 친밀한 관계맺기에 대한 거부는 경찰의 또 다른 실패로 이어진다. 즉 근대 이후 낭만적 사랑의 정의가 내려지고 일부일처제가 확립되면서 공적 영역으로부터 분리된 사적 영역이 수호될 가치가 있는 것으로 받아들여 있음을 상기할 때<sup>24)</sup> 그는 사적 영역에서조차 자신의 정체성을 구성할 자원을 얻을 수 없는 인물인 것이다.

그렇다면 경찰은 공/사영역으로부터 스스로 소외를 피함으로써 근대적 자본사회의 개인화의 규율에서 벗어남으로써 역설적 의미에서나마 파우스트적 지평에 근접한 인물일까? 흥미로운 것은 흔히 남성주체가 부재하는 기표의 존재를 과잉 인식하고 거기에서 오는 불안으로 인하여 주류사회로의 편입을 더욱 강렬하게 욕망한다는 공식이 표면적으로 경찰에게서 부정되고 있다는 사실이다. 그러나 그가 애초부터 부재하는 기표 따위에는 관심조차 없었을 것이라는 추측은 적절치 않다. 무장 테러리스트가 되어 사회를 전복시키고자 했던 꿈 혹은 받은 것은 반드시 갚아준다는 경찰의 성향은 전승된 자본을 바탕으로 경쟁에 의해 서열이 정해지는 공적 영역으로부터 배제당한 데서 온 분노의 외면화이기 때문이다. 따라서 물리적으로 무력한 여성을 희생양으로 삼아 그들을 완전히 통제하는 데서 오는 쾌락을 추구하는 것은 전도된 방법으로 부재의 기표에 집착하는 것이다. 성별 분업사회의 동성 간 내부 경쟁에서 실패한 남성이 더 이상 세계와의 소통이 불가능할 때, 여성이라는 외부를 절멸시켜 사적 영역에 균열을 내는 것은 자신의 상실과 결핍을 부정하는 선택이 될 수 있다. 즉 사적 영역과 유기적 관계를 맺고 있는 공적 영역을 공격함으로써 세계를 지배한다는 환상이 경찰이 추구하는 보상이다. 그런데 여성을 향한 폭력의 분출은 패배가

22) 돈 후안의 원본인 『사기꾼』은 판본과 원저자에 대한 논쟁에도 불구하고 스페인의 수도승 티르소 데 몰리나의 작품으로 일컬어지며 몰리에르가 1665년 『동 주앙-석상의 만찬』을 써서 공연에 올렸다. 근대사회로 들어서는 도정에서 창조된 돈 주앙은 파우스트, 돈키호테, 로빈슨 크루소와 더불어 개인성과 개인주의의 단초를 보여주는 인물로 해석되고 있다. 이들은 갖가지 비윤리적으로 보이는 기행을 저질렀음에도 불구하고 공동체의 윤리를 개인의 정체성과 분리할 필요가 없었던 시대로부터 개인이 홀로 세계와 맞서야 하는 근대로 이행하는 과정에서 새로운 정체성에 기반한 개인주의를 모색한 인물이라고 볼 수 있다. 즉 과잉된 육욕이나 사회적 관계의 파괴라는 악행을 통해 돈 주앙이 자신의 존재를 확인하고자 하는 것은 급변하는 세계에 대한 개인의 반응으로 읽힐 수 있는데 이는 왜곡된 것이거나 개인의 정체성 구성의 자원을 자기 안에서 구해야 하는 근대적 개인의 숙명을 예고한 것이라는 점에서 의미가 있다고 할 것이다(Watt, Ian, 이시연 외 역, 2004, pp.138-139, pp.297-303).

23) 경찰의 친구 태주는 경찰이 여성들에게 고통을 주기 전에 반드시 즐거움을 먼저 준다고 말한다. 이것은 살해하기 전에 자행되는 강간을 떠올리게 하는데 죽음의 공포에 질린 채, 동의하지 않은 관계를 통해서도 여성이 쾌락을 느낄 수 있다는 판단은 인간을 자극과 반응에 의해 움직이는 물질로 바라보는 것이다. 여성신체의 물질화는 태주에게서 더욱 극단화된다. 암시적으로 표현되어 있기는 하지만 그는 여성을 죄수처럼 감금하다가 살해하여 자신은 물론 사육하는 개들의 식용으로 쓴다.

24) 남녀 간의 낭만적 사랑에 대한 관념의 확립은 근대 부르주아 체제에 와서 정립된 것으로 산업화와 연관된 일련의 과정에서 구체화되었으며 남녀 성별분업을 고정시켰다는 점에서 페미니즘적 비판의 대상이지만 본고에서는 공사영역의 분리와 남성주체의 정체성 구성이라는 측면을 강조하기 위해 언급했다.



예정된 경쟁으로부터의 도피라는 점에서 진정한 충족이 있을 수 없다. 여성의 신체를 훼손하는 도착적 행동을 통해 충족의 환상을 유지시키고자 하며 이를 위해 지속적으로 희생자를 필요로 하는 이유가 여기에 있다. 이러한 맥락에서 볼 때, 경찰은 만중형제와 같이 가시적으로 드러나는 자본의 축적을 지향하지는 않지만 자신의 상실과 결핍을 광장에 나가 고백하거나 치유하지 못하고 여성을 제거함으로써 자신을 사회에 통합시키고자 하는 욕망, 그러나 언제나 환상에 머물고 마는 욕망을 반복하는 인물이라고 볼 수 있다.<sup>25)</sup>

### III. 복수, 모순의 봉합을 위한 남성주체의 전략

최근의 스릴러 영화는 공권력에게 문제 해결을 위탁하는 대신 <추격자>, <그놈 목소리>, <무법자>, <과피된 사나이>, <심야의 FM>에서와 같이 개인이 복수에 나서는 상황을 보여주고 있다. 더 이상 공적 영역의 질서유지 기능을 신뢰할 수 없는 남성주체가 가족으로 표상되는 사적 영역을 수호하기 위해 벌이는 사투가 서사적 쾌락의 원천인 셈이다. 따라서 자본주의 세계체제 안에서 물리적 폭력을 정당하게 행사할 수 있는 유일한 조직, 즉 공적 영역의 최상위 심급에 있는 국가를 유지하기 위해 <아저씨>의 태식이 최정예 암살요원으로 활약했으며 <악마를 보았다>의 수현이 국정원 요원으로 복무하고 있다는 설정은 공적 영역에 속한 남성주체의 불안을 극대화하기 위한 서사의 요소라고 할 수 있다.<sup>26)</sup> 이들은 자신에게 중요한 의미를 갖고 있던 대상을 잃고 복수를 결심함으로써 사적 영역을 회복하고자 한다는 점에서 유사한 행동의 궤적을 밟는다. 그렇다면 태식과 수현이 상실한 대상이 갖는 의미를 구체적으로 살펴보고 복수의 과정과 결과를 통해 과연 이들이 응집된 모순이 가해온 분열을 통합하는 데 성공했는지 살펴보기로 하자.

#### 1. <아저씨> : 아버지 되기, 가족의 회복을 통한 분열의 통합

영화의 중반까지 감추어져 있던 태식의 과거는 경찰의 수사과정에서 드러난다. 국가의 비밀요원으로 비무장 상태에서도 상상을 초월하는 전투력을 행사하는 그가 공적 영역의 삶을 스스로 포기한 것은 아내와 태중의 아기를 지키지 못했다는 자책 때문이다. 단지 멜로드라마적 감수성을 자극하려는 시도가 아니라라는 점에서 이 대목은 의미심장하게 읽힐 수 있다. 공적 영역에서의 헌신의 이유가 되며 혹은 그것을

25) <살인의 추억>이 암시하는 연쇄살인범의 공간은 급격한 산업화의 도정에 있는 농촌공동체이다. 이러한 농촌공동체가 빠르게 익명적 공간으로 변화하는 과정에서 노동자로서 임시 정착한 ‘그’의 공격 대상이 밤길을 혼자 걷는 여성이었다는 사실을 떠올려보자. <악마를 보았다>도 외딴 밤의 한적한 도로에서 타이어가 핑크 난 차량에 타고 있는 여성, 버스가 끊겨 안질부절 못하고 있는 여성, 잠이 들어 학원 차량에 경찰과 둘만 남게 된 여고생을 경찰의 희생자로 재현함으로써 남성 가해자와 잠재적 피해자로서의 여성이라는 공식을 재현한다. 경찰은 공포의 조성을 통해 희생자의 자발적 동의를 이끌어냄으로써 완전한 제압을 원하며 거부될 때마다 강한 분노를 보이는데 이것은 자신이 성공적으로 통합되지 못한 사회에 대한 울분의 토로라고 할 수 있다.

26) 물론 상업적 고려의 차원에서도 분명한 이유가 있다. 즉 매혹적인 액션 스펙터클 창안에 중점을 둔 <아저씨>의 경우, 태식의 전력이 영화의 동력을 이루는 격투 장면을 정당화하기 위한 필요조건이며 <악마를 보았다> 역시 사이코패스로서 극단의 폭력성을 보여주는 경찰을 제압하는 동시에 둘의 캐릭터를 선명히 대조하기 위해 판료이자 전문가로서의 수현의 경력을 설정하는 것은 서사를 끌고나가기 위한 합리적 선택일 것이다.

지탱하는 근거로 작용하는 가족은 표면적이거나 지극히 평범한 현실, 모두가 소유할 수 있는 현실로 여겨져 왔다. 그러나 IMF 금융위기가 몰고 온 급작스러운 경제구조의 변동은 견고한 것처럼 보였던 것들의 존립을 위협했으며 가족도 예외가 아니었다. 물론 여성의 사회적 노동에의 참여로 상징되는 성별역할 구조의 변동은 유교적 전통의 가족의 의미를 상당 부분 희석시키고 있던 상황이지만 90년대 중반의 변화는 연착륙을 허용하지 않았다는 점에서 변화의 위협적 측면을 강조하는 ‘가족 해체’라는 개념으로 담론화되었다. 그리고 현재에 이르기까지 가시적 경제지표의 상향조정에도 불구하고 본질적으로 개선된 것은 없는 듯하다. 오히려 분배의 모순이 심화되면서 중산층 붕괴가 기정사실화되어가고 있으며 만혼 및 독신의 증가와 출산 기피는 물론 한부모 가정, 재혼가정, 조손가정 등의 증가는 전통적인 의미의 가족을 지지하던 기반이 약화되고 있음을 보여준다.<sup>27)</sup> 태식이 공권력의 핵심에 있었다는 바로 그 이유로 인해 아내와 아기를 잃었다는 <아저씨>의 서사적 기원은 이렇듯 근대 이후 이상화된 가족이 더 이상 당연한 현실이 아닐 수 있다는 대중의 징후적 두려움 안에 놓여지게 된다. 공적 영역에서의 성공에 매진하고 있는 사이, 자신도 모르는 순간 가족이 상실된 대상이 될 수도 있다는 깨달음은 남성주체에게 근대화의 과정에서 배제당한 데서 오는 결핍보다도 더욱 강렬한 불안을 유발할 수 있다. 신뢰할 수 없는 공적 영역을 경험한 그들에게 가족이 유일한 피난처가 되어줄 것이라는 환상이 아직 남아 있기 때문이다. 그들은 이제 모든 것을 바쳐 상실을 극복하고 분열을 통합하려 할 것이며, 이런 맥락에서 태식이 소미를 ‘이 세상, 지키고 싶은 단 하나!’<sup>28)</sup>라고 외치며 구출하기 위해 분투하는 행위는 그가 실제 가족을 잃은 그 순간에 이미 예정된 것이다.<sup>29)</sup> 아버지 부재의 상황에서 어머니의 돌봄조차 받지 못하는 외톨이 소미 역시 가족의 결핍으로부터 충족으로 나아가야 할 인물로 태식에게는 더없이 적절한 구원의 대상이 된다. 이러한 원인으로 짜여진 서사는 처절한 복수전을 거쳐 태식과 소미의 관계를 아저씨와 이웃집 소녀에서 아버지와 딸로 변화시킨다. 위협이 제거되고 두 사람이 유사가족으로 결합된 것이다. 이러한 서사를 앞서의 선행연구들과 연관지어보면 남성 중심적 스틸러 영화의 계보 안에서 <아저씨>의 위상이 보다 명백해진다. 먼저 김경옥이 <쉬리>의 유증원을 아버지 되기를 두려워했던 남성으로 보았다면, 태식은 자신을 사회와 연결시켜주는 유일한 매개였던 소미를 위해 아버지 되기를 자처함으로써 사적 영역에서의 가족 복원을 물론 공적 영역에서도 신원된다. 이것은 김윤아의 지적처럼 <추격자>에서 살해당한 여성의 포주였던 남성이 그녀의 딸을 위한 보호자가 되어줄 것이라는 암시의 연장선에 있다고 보여진다. 이제 스스로 자살을 통해 나르시시즘을 완성하고자 했던 남성주체는 여성/모성의 살해를 통해 심리적 자유를 얻고 순결한 소녀의 아버지가 됨으로써 새로운 가족 만들기를 시도하는 것이다.<sup>30)</sup> 이것은 근대로의 이행기에서부터 시작된 남성주체의 상실과 결핍을 보상받기 위한 새로운 전략으로서 태식이 소미의 곁에 머물 수 없다는

27) 문화인류학자 조한혜정은 한국이 사교육비 급증으로 아이를 키울 수 없는 나라가 되었으며 아이가 소비체가 된 상황에서 비혼자가 증가하면서 가족 개념에 변화가 생기고 있음을 지적한다. 결혼과 가족이 개인의 인생 주기에 있어 당연한 선택이었던 과거가 더 이상 현실적 구속력을 갖지 못하는 지금의 현실로 변화한 것은 사회적 원인을 갖는다. “IMF 체제를 거치면서 우리 사회가 굉장히 경쟁적으로 변했고, 체적을 처가며 경제발전을 했다. 그러면서 돌봄이나 재생산, 휴식, 재생 이런 것들을 하는 시스템을 만들지 못했다”는 것이다. 이러한 상황이야말로 공적 영역의 과잉이 사적 영역의 위기를 초래한 대표적인 예라고 볼 수 있을 것이다(조한혜정, 2010, <http://app.yonhapnews.co.kr/YNA/Basic/Article/Print/YIBW> showArticlePrintViwe).

28) <아저씨>의 인쇄광고 메인카피, 서브카피는 ‘잃을 것도 두려울 것도 없다’로 사회의 주변부로 밀려난 고독한 남성주체의 절박한 의식을 강조한다.

29) 따라서 ‘결과적으로 태식의 폭주에 충분한 동기를 마련해야 할, 둘의 초반 장면은 감정의 교류가 빈약하다’(김혜리, 2010, p36)는 언급은 플롯의 논리로 보면 정확한 지적이지만 서사가 기대고 있는 대중의 정서구조는 서사의 내적 논리를 따라가면서 관람의 쾌락을 생산한다는 점에서 이 영화와 관객의 소통은 성공적이었다고 할 수 있다.

30) 김윤아, 앞의 글, pp.22-33.

서사에도 불구하고 가족이 복원되었다는 상상적 차원에서의 모순 해결이 가능하게 함으로써 관객의 지지를 받을 수 있었다.

그렇다면 복수의 과정에서 경찰로 표상되는 국가는 어떻게 재현되는가? 국가의 호명에 의해 공적 영역으로 불려와 자신의 역할을 수행하면 국가의 보호 아래 사적 영역도 지켜질 것이라고 믿었던 남성주체가 국가로부터 기만당했다는 사실을 알게 된다면, 그가 제거해야 할 대상은 공권력 자체여야 할 것이다. 그러나 대중영화로서 <아저씨>는 태식과 경찰을 적대적 관계에 위치시키기보다 악의 적결이라는 목표 아래 서로를 보완하며 국가/자본주의의 대체물이자 상동적 관계에 놓여 있는 범피조직을 적으로 삼는다. 현상유지가 가장 안전한 대안이라고 설과함으로써 대중적 정서구조가 허용하는 범위 안에서 카타르시스를 제공하는 것은 보수주의적 선택이지만 이 영화의 흥행성공은 대중적 정서가 여전히 그것을 지지하고 있음을 말해준다. 이 지점에서 국가는 사적 영역을 수호하려는 남성주체에게 여전히 우호적이며 자본주의는 그것이 소박하게 운영되는 것이라면 건전하다는 믿음이 재생산되는데<sup>31)</sup> 결국 전능한 아버지가 된 남성주체가 상실한 대상인 가족을 되찾아 분열의 통합에 성공함으로써 탐욕적 자본주의의 유비물이자 가해자로 나타난 한국사회의 모순은 만종형제를 제거하는 것으로 더 이상의 심문 없이 봉합된다.

## 2. <악마를 보았다> : 성공과 실패 사이의 불안, 지워지지 않는 가해자의 잔영

핑크 난 승용차 안에서 견인차가 오기를 기다리며 약혼자 수현과 통화를 하던 주연은 보수적 남성의 시선에서 이상화된 여성의 모습이다. 긴 생머리에 흰 코트를 걸친 외적 인물화도 그러하거나와 성당에서 아이들을 돌보는 봉사하고 자신의 아이도 자연과 더불어 자라게 하고 싶다는 그녀 안에 자연/모성과 여성이 결합되어 있기 때문이다. 낯선 남자가 타이어를 봐주려 한다는 주연의 말에 조심을 시키기는 하지만 수현은 통화 후 지극히 짧은 순간이 지나자 자신의 공적 업무로 돌아간다. 속수무책으로 구타당하고 발가벗긴 채, 경찰의 아지트로 옮겨져 난자당할 위기에 처하자 그녀는 “안 죽이면 안 돼요? 저, 아이를 가졌어요!”라고 애원한다. 수현은 약혼자뿐 아니라 자신의 핏줄까지 잃게 된 셈이다. 일 때문에 “생일도 챙겨주지 못해서 미안한” 남성주체가 자신이 일에 매진하고 있는 바로 그 시간, 사랑하는 여성과 함께 종적 질서의 근간을 이뤄줄 자신의 혈족을 잃는 상실의 경험은 <아저씨>에 이어 이 영화에서도 되풀이된다. 첫 시퀀스에서 보여주듯이 수현에게 주연은 근무 중, 휴대폰으로 노래를 불러주며 유일하게 긴장을 풀고 제도과 규정에서 벗어난 얼굴을 보여줄 수 있는 상대로 수현이 공적 영역에서의 역할을 감당 가능하게 하는 정서적 버팀목이었다. 가장 소중한 것을 지키지 못했다는 자책은 수현에게서 끝나지 않는다. 강력계 형사로 30년 넘게 근무하다가 은퇴한 주연의 아버지 역시 비탄을 이기지 못한다. 흥미로운 것은 이미 공적 영역에서의 삶을 청산했음에도 불구하고 그가 수현에게까지 미안하다는 말을 반복한다는 점이다. 이러한 태도는 영화의 종반부, 자신이 경찰의 공격을 받아 죽음 직전까지 간 상황에서도 지속된다. 이것은 다음 세대가 지불해야 할 모순의 비용을 예상하지 못한 채, 성장주의 담론만을 믿고 달려온 한

31) 마지막 시퀀스에서 태식이 소미를 데리고 간 곳은 할아버지가 운영하는 문방구이다. 옛날 식 점방에 가까운 낡은 문방구는 신자유주의적 자본주의가 아니라 소박한 형태의 원시적 자본사회가 멀지 않은 과거에 존재했다는 향수를 자아낸다. 비과학적이고 몰역사적인 관념이기는 하지만 대중의 기억은 이와 같은 서사에 공감하기 쉽다. 또 한 가지! 영화의 향수가 만들어낸, 과거의 가부장이었을 문방구 주인 할아버지는 영화 초반부에서 태식과 소미를 부녀로 오인하기도 했는데 태식이 문제를 해결하고 소미를 그 장소에 다시 데려가는 것은 정식으로 아버지와 딸 되기의 절차를 거쳐 가부장적 질서에 의해 할아버지로부터 그 사실을 인준 받는다는 것을 의미한다.

세대 전 가부장들의 통절한 후회라고 할 수도 있을 것이다. 이에 대한 텍스트의 처벌은 다소 가학적이기 까지 하다. 이를테면 그는 가혹하게도 아내와 사별했으며 이제 큰딸을, 중국에는 작은 딸마저 잃을 운명에 처함으로써 공권력의 집행자였지만 사적 영역인 가정의 구성원 전부를 죽음으로 몰아넣은 실패한 남성인 것이다.<sup>32)</sup>

장인과 같은 실패의 궤적을 밟지 않기 위해 수현이 결심하는 복수는 경찰에게 죽지 않을 정도의 고통을 반복적으로 가하는 것이다. 그의 계획은 어느 정도 성공하는 듯 보인다. 그러나 수현과의 대결은 오히려 경찰에게 자신이 속할 수 없었던 공적 영역에서 이루어지는 남성 간의 대결이라는 점에서 일종의 쾌감마저 느끼게 한다. 결국 수현과 주연의 관계를 짐작한 그는 주연의 집을 찾아가 아버지와 여동생마저 살해하려 한다. 역으로 수현에 대한 경찰의 복수가 시작된 것이다. 결과는 참혹하다. 몽개진 장인의 얼굴을 보며 또 다시 자괴에 빠진 수현은 복수를 종료할 시점이 왔음을 직감하고 경찰에 자수함으로써, 즉 공권력의 심판을 이용해 사적 응징에서 벗어나고자 하는 경찰과 마지막 대결을 벌인다. 이 지점에서 정보의 우위를 점하고 있으면서도 수현을 제압하지 못하는 경찰은 현재 한국사회에서 공권력이 갈등을 조정할 능력을 상실했음을 반영한다.

수현이 복수를 마무리하는 마지막 시퀀스는 사적 영역의 수호자가 되는 데 실패한 남성주체가 과연 자신을 실패로 몰아간 원인을 제거하는 데 성공했는지를 가늠하게 한다. 이 대단원을 통해 대중문화물의 창작자가 한국사회의 현재 상황을 인식하고 상상적 해결을 도모하는 관점이 구성되는 동시에 그것이 대중의 정서구조와 원활히 소통하는가를 판단할 수 있기 때문이다. 물리적 힘의 관계에서 볼 때, 승리자는 수현이다. 그러나 경찰의 자이트에서 그에게 최고의 신체적 폭력을 행사해 후회와 반성에 이르게 함으로써 복수에 거의 도달했다고 생각하는 그에게 경찰은 “나는 고통도 두려움도 모른다. 그러니 너는 얻을 게 없다”라고 진술함으로써 복수를 무화시킨다. 고통도 두려움도 모른다는 점에서 경찰은 수현이 원하는 복수의 그물에 포획되는 것이 불가능한 존재인 것이다. 이러한 상황은 텍스트 안으로 관객을 동화시키는 여성 희생자의 두려움이 강간과 폭력, 살인, 신체의 도륙에서 오는 직접적 감각에 대한 상상과 연결되어 왔던 것과 대비된다. 즉 경찰이 신체의 훼손을 당하는 순간에도 냉소를 퍼부으며 고통의 증지를 요청하지 않는다는 점에서 수현의 복수는 성공과 실패의 사이에 존재하며, 관객 역시 시각적 혐오 외의 진정한 공포를 느끼지 못하고 수현의 승리를 인정하지 못함으로써 텍스트의 대중적 쾌락은 봉쇄된다.

이제 수현은 경찰이 공적 영역으로부터 배제 당했다는 사실마저 과잉된 자기애를 도구로 망각한 인물이라는 사실을 깨닫고 그가 남긴 잔영 속에 감금될지도 모르는 운명에 처한다. 죽음의 순간에도 타자에 대한 부정이라는 나르시시즘을 고수하는 경찰은 사력을 다해 상실과 결핍으로 나타나는 모순을 통합하고자 하는 남성주체에게 기원을 알 수 없는 발화이기 때문이다. 오히려 미래의 가족을 상실함으로써 과거 세대들이 종적 질서 속에서 당연한 것으로 계승했던 가부장이 되는 것조차 불가능하다는 점에서 좀 더 사실적인 절망은 수현의 몫이다. 경찰을 제거했음에도 불구하고 흐느끼며 프레임 밖을 향하는 수현에게서 복수의 성공이 느껴지지 않는 이유가 여기에 있다. 더욱이 경찰을 모방해 혹은 그를 넘어서는 잔혹함으로 복수를 시도하는 과정에서 공적 언어 속에서 표면적 안전을 보장받아온 그간의 주체마저 파괴되었다면 그는 경찰의 죽음과 함께 소멸의 궤적 속으로 추락할 수도 있을 것이다.

32) 수사팀을 지휘하는 경찰 간부의 경우에도 그가 사적 영역에서 환대받지 못하는 상황이 재현되는데 친밀성의 부재로 인한 가족 구성원 간의 갈등 역시 아버지가 자녀를 양육할 시간적 여유가 없다는 사실, 즉 공적 영역의 비대화가 사적 영역의 정상화에 결핍돌이 된다는 사실을 떠올리게 한다.

## IV. 결론 : 복수의 판타지가 갖는 의미

현재의 한국사회를 구성하는 정체성의 기원은 1960년대 이후 급속한 경제발전을 거치면서 오늘에 이르렀다는 언설에서 찾아진다.<sup>33)</sup> 그러나 사회구성원의 심성 구조가 보다 장기적으로 형성되는 것이라는 차원에서 보면 앞서도 언급했듯이 구한말에 구체화된 아비 없는 아들의 슬픔, 일본 제국주의에 의해 강제 입양된 소년의 비분강개 역시 오늘의 한국사회를 읽는 의미 있는 배경이 된다. 주류 영화가 대중과 소통하는 공감의 근거를 장기간 지속되어온 심성의 구조에서 발견해야 함은 물론이다. 이러한 맥락은 현재와 동떨어져 존재하는 것이 아니라 하나의 역사적이며 유기적 망을 형성한다. 최근의 한국 스틸러 영화가 남성주체의 절박한 행위를 통해 자신을 언표하고자 하는 것 또한 동일한 과거에 기원하여 현재에 도달한 모순으로 인한 그들의 분열을 상상적인 차원에서나마 통합하고자 하는 욕망의 산물일 것이다.

본고는 사적 영역을 지키지 못한 남성주체가 복수를 통해 자신의 분열에서 오는 모순을 봉합하기 위해 분투하는 <아저씨>와 <악마를 보았다>에 대한 비평적 분석을 통해 현재 한국사회가 봉착한 모순이 응집된 존재로서의 가해자의 정체와 상실의 회복을 피하고자 하는 복수의 과정을 다루었다. 흥미롭게도 복수의 과업을 수행하는 두 영화의 남성주체는 모두 국가의 물리력을 지탱하는 중심에서 활동하는 인물로 그려지며 그들이 공적 영역에 헌신했다는 이유 혹은 헌신하고 있는 순간 사적 영역을 구성하던 여성과 아이를 잃게 된다. 상실 이후의 절망을 극복하기 위해 복수를 피하는 과정에서 <아저씨>의 태식은 자본주의적 팽창의 욕망이 극대화된 범죄조직과 맞서고 <악마를 보았다>의 수현은 근대적 규율로 정비된 자본사회가 포획하는 데 실패한 유령을 만난다. 결과적으로 <아저씨>는 과거의 상처를 반복할 수 없다는 내면의 소리를 따라 태식이 소미를 구출해 강한 아버지 되기와 가족의 복원에 성공함으로써 자신의 분열을 통합함과 동시에 극단적인 반(反)-인간성을 보이는 자본의 질서를 종식시킨다. 블록버스터 영화들은 물론 남성향수영화 계열의 서사가 적극적으로 재현할 수 없었던 전능한 아버지에 대한 환상이 성취된 것이다. 그러나 <악마를 보았다>는 대중이 원하는 결말로서의 만족할 만한 엔딩을 제공하지 않는다. 경찰은 국가 또는 자본주의의 모순이 낳은 사생아이지만 자신의 결핍을 보상받기 위해 공적 질서의 논리를 내면화하며 고통스러워하는 대신 극도의 나르시시즘을 도구로 환상 속으로 도피했다는 점에서 물리적 응징이 불가능하기 때문이다. 따라서 수현은 물리적으로는 복수에 성공했지만 가시적인 모순의 제거 혹은 통합이 결코 상실의 극복으로 이어지지 않을 것이라는 더 큰 불안에 처하게 된다.

서사는 세계를 사실적으로 객관화하는 과정의 산물이다. 남성 중심적 서사라는 한계에도 불구하고 서사를 통한 객관화의 과정에서 중층적인 현실의 모순이 일정 부분 재현된다면 대중영화가 사회비판적 담론 구성에 참여할 수 있게 된다. 그런데 복수에 성공한 <아저씨>가 그려낸 가해자의 정체가 '행형 기술과 범죄자는 이를테면 쌍둥이 형제'라는 푸코의 진술<sup>34)</sup>에 의해 상기되는 바를 정확히 재현하고 있다는 점에서 복기할 가치가 있지만 예정된 성공에 이르는 플롯이 강한 아버지와 가족의 복원이라는 매혹적인

33) 황혜진, 2009, p130.

34) 푸코의 진술은 만중형제 조직(범죄자)이 수행하는 폭력적 범죄가 더욱 고도화된 자본축적의 전략이라는 점에서 신자유주의 경제 질서로의 종속을 통해 소수 자본가의 독점적 이윤 추구를 용이하게 하는 현재 한국 자본주의의 현실(행형 기술)과 상동적 관계에 놓인다는 점을 직시하게 한다(Foucault, Michel, 앞의 책, p370).

영웅담으로 종결됨으로써 현실에 대한 성찰로부터 대중을 유리시키고 만다. 물론 이 영화에 보낸 대중의 지지 역시 판타지로 도피하고자 하는 한국사회의 현실을 읽어낼 수 있는 또 하나의 징후이다. 그러나 결국 복잡다단한 현실을 스타와 스펙터클을 통해 감각적인 차원에서 봉합하는 서사의 전략은 남성주체의 복수를 일시적으로 소비되는 신화로 만들어 다양한 형태로 진화할 수 있는 담론으로서의 가치를 획득하는 데는 실패할 것이다. 이에 비해 <악마를 보았다>는 안타고니스트의 제거에는 성공했지만 분열된 남성주체가 자신을 통합하는 데 실패했음을 보여준다는 점에서 대중에게 매우 불편한 영화로 소구되는 부분이 있다. 그러나 남성주체가 복수를 통해 가시적으로 드러난 분열을 통합한다고 해도 구조적으로 심화된 상실과 결핍이 완전히 극복될 수 없다는 이 영화의 전언은 중요한 의미를 지닌다. 지금까지 남성 중심적 서사가 그려온 향수어린 퇴행과 제도 안으로의 도피 또는 스타일로서의 폭력에의 집착 등이 <악마를 보았다>에서는 대체로 부정되면서 오히려 '출구 없음'의 상황을 직시하도록 유도하기 때문이다. 남성주체가 가해자의 잔영 속에서 오염하는 이 영화의 마지막 장면은 현실의 모순을 인정하고 환상 속에서 이상화하고 있는 과거를 진정 애도함으로써 떠나보내며 대안을 찾고자 하는 새로운 대중적 서사의 출현을 기대하게 한다.

## 참고문헌

- 김경옥, 『블록버스터의 환상, 한국영화의 나르시시즘』, 책세상, 2002.
- 김상봉, 『나르시스의 꿈』, 한길사, 2002.
- 김윤아, 「구원과 응징, 새로운 아버지의 등장」, 『씨네포럼』 제11호, 동국대 영상미디어센터, 2010.
- 김혜리, 「아저씨 프리뷰」, 『씨네 21』, 765호(2010, 8).
- 문재철, “영화적 기억과 문화적 정체성에 대한 연구 : 포스트 코리언 뉴웨이브 시네마를 중심으로”, 중앙대학교 영화학 박사학위논문(2002, 2).
- 박숙자, 『한국문학과 개인성』, 소명출판, 2008.
- 심산, 『한국형 시나리오 쓰기』, 해냄, 2004.
- 안시환, 「저 밖의 괴물이 바로 나 자신이다」, 『씨네 21』, 777호(2010.11).
- 이택광, 『한국문화의 음란한 판타지』, 도서출판 이후, 2002.
- 조한혜정, “결혼제도 유지되기 어렵다”, 『연합뉴스』, 2010년 11월 11일,  
<http://app.yonhapnews.co.kr/YNA/Basic/Article/Print/YIBW> showArticlePrinrViwe.
- 주유신, 「한국영화가 재현하는 성의 정치학」, 『계간 영화언어』, 복간 4호(2004, 봄).
- 황지태, 「범죄피해율과 공식범죄율 간의 비교분석」, 『제1회 전국범죄피해조사 학술대회 자료집』, 한국형사정책원, (2010)
- 황혜진, “1970년대 초 한국영화의 여성 재현”, 『만화애니메이션 연구』, 통권 17호(2009, 12).
- Foucault, Michel, *Surveiller et Punir*, 오성근 역, 『감시와 처벌』, 나남출판, 2000.
- Hayward, Susan, *Key Concepts in Cinema Studies*, 이영기 역, 『영화사전 : 이론과 비평』, 한나래,

2002.

Hardt, Michel & Negri, *Empire*, 윤수종 역, 『제국』, 이학사, 2001.

Schatz, Thomas, *Hollywood genres*, 한창호 외 역, 『할리우드 장르의 구조』, 1995, pp.32-36, pp.59-66.

Watt, Ian, *Myths of Modern Individualism*, 이시연 외 역, 『근대 개인주의 신화』, 문학동네, 2004.

<아저씨> (*The Man from Nowhere*, 2010).

<악마를 보았다> (*I Saw the Devil*, 2010).

## ABSTRACT

### **A Critical Approach to Thriller Films as Male-centric Narratives : Focusing on <The Man from Nowhere> & <I Saw the Devil>**

Hwang, Hye-jin

The purpose of this study is to analyze <The Man from Nowhere> & <I Saw the Devil> through the hypothesis which thriller films based their narratives on the specific characteristics of Korean society have become mainstream genre in recent Korean film industry. In the viewpoint that popular films and discourses provide the imaginary form of solving problems which threatens the maintenance of status quo in real world. <The Man from Nowhere> & <I Saw the Devil> intend to disclose the identities of antagonist who condense the contradiction of Korean Society and then represent protagonist's practices to integrate disruptions from that contradictions through being a revenger.

In the process of reading texts, the fact that there are some crisis in Korean Society not only public realm but also private realm and male-subjects as protagonists struggle for protecting private realm has revealed. But each film appeals to the public using two different narrative strategies. <The Man from Nowhere> has got popularity by making a fantasy which male-subject success to rebuild the family and punish antagonist severely. In the meantime the protagonist of <I Saw the Devil> cannot believe his victory, this kinds of anxiety might come from the traces of antagonist as reflects so many contradictions of Korean Society. At this point, we can expect there will be something new which retrospect our own history and gaze reality itself without ideologically given complex in Korean films in the near future.

Key Word : thriller, male-subject, male-centric narrative, Korean Society, contradiction, disruption, integration, revenge, public realm, private realm

황혜진

목원대학교 영화영상학부 교수

(302-729) 대전광역시 서구 도안길 21

Tel : 042-829-7982

whanghj1004@hanmail.net

논문투고일: 2010.11.13

심사종료일: 2011.03.08

게재확정일: 2011.03.13