

영화 <도쿄!>에 나타난 도시적 삶의 양상*

신정아 · 최용호
(한국외국어대학교)

❖ 국문초록

2008년 개봉된 영화 <도쿄!>는 미셸 공드리 감독의 <인테리어 디자인>, 레오 카락스 감독의 <메르드>, 봉준호 감독의 <흔들리는 도쿄>로 구성되어 있다. 이 세 편의 단편은 모두 도시적 삶에서 비롯된 자기 소외의 경험을 다룬다. 도시에서 어떻게 자기 자신으로 살아남을 것인가? 삶의 문제는 근본적으로 삶의 자기 유지와 관련되어 있다. <도쿄!>에서 세 명의 감독이 펼쳐놓은 이야기는 이러한 도시적 삶이 자기-보존적이면서 동시에 자기-해체적인 양상을 띠고 있음을 보여준다.

도시는 문을 열면서 닫고 닫으면서 여는 이중구속의 역설적 움직임이 지속적으로 이루어지는 공간이다. 도시적 삶은 이러한 움직임 속에서 테리다가 무한하게 확장할 것을 제안했던 자가면역적 논리에 항상 노출되어 있다. 삶의 문제는 근본적으로 삶의 자기 유지와 관련된다. <도쿄!>를 구성하는 세 편의 단편에서 도시적 삶은 전유적, 탈전유적, 비전유적인 존재 양상을 통해 자기성을 드러낸다. 전유적 자기가 타자를 다시 제 소유로 삼음으로써 자기를 더욱 강화한다면 비전유적 자기는 순수하게 동일한 것으로 남고자 스스로를 방어한다. 이러한 도시적 삶의 양상은 필연적으로 자가면역적 반작용에 부딪칠 수밖에 없다. 오직 탈전유적 자기만이 자가면역적 반작용 속에서 약속 안의 위협을 감수하며 자기성의 움직임의 또 다른 양상의 가능성을 예표한다.

* 이 논문은 2016년 한국외국어대학교 연구비 지원을 받아 이루어졌음.
신정아: 주저자, 최용호: 교신저자

주제어 : <도쿄!>, 도시적 자기성, 자가면역성, 전유, 탈전유, 비전유

I. 들어가며

2008년 5월 칸 영화제에 출품되어 처음 관객을 만난 영화 <도쿄!>는 세 명의 감독이 각자 자기의 방식으로 연출한 도시 이야기가 담긴 옴니버스 영화다¹⁾. 그보다 앞서 2006년 제작된 <사랑해, 파리>처럼 여러 감독이 특정 도시를 배경으로 저마다 이야기를 펼치는 컨셉²⁾으로 만들어진 이 영화에는 미셸 공드리(Michel Gondry) 감독의 <인테리어 디자인>, 레오 카락스(Leos Carax) 감독의 <메르드>, 봉준호 감독의 <흔들리는 도쿄>가 담겨있다. 자기만의 영화 세계를 구축하면서 자국에서만 아니라 세계적으로도 인정받는 세 감독은 관객의 기대에 부응하듯 저마다 개성 있는 연출로 도쿄에 대한 이야기를 스크린 위에 펼쳐 놓는다. 여기서 이들이 만든 서로 다른 이야기가 하나의 작품으로 묶일 수 있었던 것은 세 작품이 공히 ‘도쿄’라는 공간적 모티프를 지니고 있기 때문이다.³⁾ 하지만 이 작품에서 도쿄의 위상은 단순히 사건이 벌어지는 공간적 배경에 국한되어 있지 않다. 각기 다른 이야기의 끈을 한 방향으로 끌어당기는 힘은 세 감독의 뚜렷한 주제의식, 다시 말해 도시적 삶의 양상에 대한 한결같은 몰음이다.

<도쿄!>를 구성하는 세 편의 영화는 모두 도시적 삶에서 비롯된 자기 소외의 경험을 다루고 있다. 우리가 보기에 미셸 공드리 감독은 이 경험을 배제의

1) 영화 <도쿄!>는 프랑스의 콥테 시네마와 일본의 비터스 엔드, 그리고 국내의 스폰지가 공동 제작한 옴니버스 영화로, 2008년 5월 칸 영화제의 ‘주목할 만한 시선’ 부분에 공식 초청되어 상영된 후 같은 해 8월 일본과 한국에서, 이어 10월에는 프랑스에서 개봉되었다.

2) 2006년 개봉된 <사랑해, 파리>는 18명의 감독이 약 5분 내외로 파리에서 벌어지는 이야기를 찍은 18개의 단편으로 구성되어 있으며, 2008년 <도쿄!>, 2009년에는 <뉴욕 아이 러브 유>가 동일한 컨셉으로 제작되었다.

3) 봉준호 감독은 <도쿄!> 프로젝트에 합류하게 된 계기를 “옴니버스에 대한 관심, 30분짜리로 상대적으로 적은 부담감, 2000년 도쿄영화제 때부터 가기 시작한 도쿄에 대한 친숙함과 묘한 긴장감”으로 설명했다. 이성목, 「봉준호 감독의 <흔들리는 도쿄> 현장을 가다」, 『씨네 21』, 2008.

서사로, 레오 카락스 감독은 억압의 서사로, 봉준호 감독은 고립의 서사로 카메라에 옮긴다. 어느 낮선 남자의 집에서 나무의자로 살아가는 <인테리어 디자인>의 히로코는 배제된 삶의 극단적 형상이고, 도시의 하수구 아래서 하수구의 광인으로 살아가는 <메르드>의 ‘메르드(merde)’ - 이는 프랑스어로 똥을 뜻한다 - 는 억압된 역사의 알레고리다. 히키코모리로 살아가는 <흔들리는 도쿄>의 주인공 ‘나’는 도시의 고립된 삶을 말없이 대변한다. 이들이 보여주는 예외적인 삶의 양상은 예외 없이 도쿄를, 다시 말해 도시를 떠나서는 생각할 수 없는 것들이다. 영화 속에 등장하는 상징들, 에피소드들, 사건들, 인물들이 모두 지역적으로 도쿄를, 지속적으로 도시적 삶을 암시한다. 예를 들어 나무의자가 된 히로코의 장식적 삶, 하수구에 기거하는 메르드의 배설물로서의 삶, 집안에 틀어박혀 동일한 일상을 반복하는 히키코모리의 틀에 박힌 삶은 모두 도시적 삶의 양상을 드러내는 빼어난 상징적 알레고리들이다. <도쿄!>에서 세 명의 감독이 제기하는 질문과 대답을 통해 잠시 이 알레고리들이 제기하는 문제들을 짚어보자. 오늘날 소외된 도시적 삶에서 배제의 대안은 무엇인가? 미셀 공드리 감독이 제시한 장식으로서의 삶은 참으로 무기력해 보이지 않는가? 도시적 초자가가 행사하는 억압에 어떻게 저항할 것인가? 레오 카락스 감독이 무대화한 광인의 저항은 그저 풍자에 그치지 않는가? 자기 안에 갇힌 도시적 삶의 고립에서 어떻게 벗어날 것인가? 봉준호 감독이 기대하는 ‘love’ 라인인 지나치게 낭만적이지 않은가? <도쿄!>는 이러한 물음과 응답의 한계에 머물며 진한 여운을 남긴다. 이 텍스트에 의미를 덧붙이면서 텍스트의 끝에서 다시 물음을 이어가는 것은 독자의 몫이다.

삶의 문제는 근본적으로 삶의 자기 유지와 관련되어 있다. 살아 있다는 것은 지속적으로 계속해서 자기 자신으로 스스로를 유지하며 살아가는 것을 의미한다. 영화 <도쿄!>에서 세 거장이 가볍게, 때로는 희극적인 터치로 그리고 있는 것은 이러한 삶의 도시적 양상에 대한 결코 가볍지 않은 물음이다. 미셀 공드리 감독은 이른바 자기성(ipséité)의 추구가 더 이상 불가능하게 된 도시적 삶에서 자기를 버리고 나무의자가 된 주인공의 예를 통해 이러한 불가능의 극단적인 형태에 이르러자 한다. 레오 카락스 감독은 도시적 삶의 자기 유지가 스스로를 파괴하는 역설적인 과정에 카메라의 눈을 맞춘다. 그런가 하면

봉준호 감독은 히키코모리의 고립된 삶의 역설적 움직임 속에서 미세한 변화의 가능성을 모색한다. 사실 <도쿄!>가 보여주는 삼인삼색의 도시적 삶의 양상은 상당히 예외적인 것이다. 이러한 예외 속에서 오늘날 자기-보존적이면서 동시에 자기-해체적인 도시적 삶의 전형을 식별할 수 있지 않을까? 이것이 우리가 영화 <도쿄!>에 대한 논의를 통해 질문하고자 하는 바이다.

이 질문에 대답하기 위해 우리는 방법론적으로 『신앙과 지식/세기와 용서』, 『테러시대의 철학』, 『불량배들』 등에서 특별히 종교와 정치 시스템을 분석하기 위해 도입된 데리다(Jacques Derrida)의 자가면역성(auto-immunité) 개념을 참조하고자 한다. 후기 데리다의 사상적 궤적을 관통하는 이 비평 개념이 도시적 삶에 대한 분석에도 효과적으로 적용될 수 있다는 것이 우리의 독서 가설이다.⁴⁾ 이러한 가설에 기반하여 우리는 이 글에서 데리다의 이론을 작품에 그대로 적용하기보다 이론을 작품으로 이끌어가고 작품에서 이론을 다시 이끌어내는 비평 작업을 수행할 것이다. 이를 위해 먼저 도시적 자기성(ipséité urbaine)에 대해 살펴보고, 도시적 삶의 이른바 자가면역성에 대한 논의를 이어나가자 한다. 우리의 논의가 세 편의 영화 각각에 대한 분석으로 전개되더라도

4) 『신앙과 지식/세기와 용서』에서 데리다는 생물학 분야에서 차용한 자가면역성 개념을 다음과 같이 정식화한다. “특히 생물학 분야에서 면역성이라는 어휘가 영향력을 발휘했다. 면역 반응은 외부 항원에 맞서 항체를 생산함으로써 자기 신체의 무손성을 방어한다. 여기서 특별히 우리의 관심을 끄는 자가면역 과정으로 말하자면, 이는 주지하다시피 살아있는 유기체가 요컨대 자신의 고유한 면역 방어 체계를 파괴하면서 자기 보호에 맞서 자기 자신을 방어하는 것이다. 이러한 항체 현상이 병리학의 광범위한 영역에 퍼져있고, 오늘날 거부 기제를 제한하고, 몇몇 이식 기관의 내성을 촉진시키려는 용도로 마련된 면역억제제의 긍정적 효능에 점점 더 의존하고 있기 때문에, 우리는 이러한 확장에 기대어 일종의 자가면역의 일반 논리학을 이야기하고자 한다. 그것은 우리가 보기에 오늘날 신앙과 지식, 종교와 과학과의 관계를 일반적인 원천의 이중성으로서 사유하기 위해 필요 불가결한 것이다.”, 자크 데리다, 『신앙과 지식/세기와 용서』, 206쪽. 데리다가 “일반 논리학”으로 재구성한 자가면역성 개념은 생물학 분야를 넘어 “신앙과 지식, 종교와 과학과의 관계”뿐만 아니라 민주정치 등 자기성에 토대를 둔 분야에도 확대 적용될 수 있다. 앞선 연구에서 우리는 이 개념을 문화영역에 적용하여 그 타당성을 검증하고자 했으며 이를 바탕으로 이 논문에서는 <도쿄!>에 비친 이른바 도시적 삶의 자기성에 적용하고자 한다. 신정아 · 최용호, 「자크 데리다의 자가면역성 ‘이론’과 책임의 윤리 - 종교, 정치, 문화를 중심으로」, 『프랑스학연구』 78집, 2016, 5-45쪽.

도 도시적 자기성과 자기면역성이라는 상기 두 가지 테마야말로 영화별 개별 분석에 어느 정도 일관성을 확보해줄 수 있을 것이다. 이론을 적용하는 과정에서 물론 과잉해석은 자제해야할 것이다. 하지만 해석 과정에서 작품에 어떤 의미가 덧붙여질 수 있다면 그것은 객관적 해석의 중립성이 엄수되어서라기보다 다소 지나친 해석의 과잉 덕분일 것이다. 이어지는 논의에서 우리가 과잉해석(surinterprétation)을 경고한 에코(Umberto Eco)의 충고보다 이를 옹호한 쉐러(Jonathan Culler)의 제안을 따르게 되더라도 작품의 가치가 훼손되는 일은 없을 것이다. 작품은 항상 경계 ‘위(sur)’의 ‘삶(vie)’에서 자신의 가치를 ‘보존(sur-vie)’하기 때문이다.

II. 도시적 자기성의 존재 양상

1. 자기성의 순환 구조

「자기와 도시」라는 논문에서 엘리자베트 러셀(Elizabeth Russell)은 도시를 “정체성 형성을 위한 심리지리적 공간”⁵⁾으로 묘사한 네 편의 스페인 소설을 분석하면서 “자기(self)의 도시 경험(self experience of the city)”⁶⁾에 천착한다. 몸, 언어, 성, 욕망 등이 이러한 도시적 경험을 구성하는 요소들로 다루어진다. 도시는 ‘우리’가 아니라 ‘자기’로 살아가야 하는 공간이다. 테리다에 따르면 ‘자기’는 순환의 구조로 이루어져 있으며 스스로를 전체화하는 움직임 을 선보인다.⁷⁾ 이를테면 자기는 돌고 돌면서 항상 자기 자신으로 되돌아오는

5) Elisabeth Russell, "Self and the City: Spanish Women Writing Utopian Dreams and Nightmares" in *Space of Utopia*, n° 2, 2006, p.60.

6) *Ibid.*, p.59.

7) “순환, 자기 순환, 그리고 순환은 항상 자기 순환의, 자기로의 회귀나 자기 위로의 회귀의 가능성, 자기 주변의 자기 위에서 순환할 가능성입니다. 순환, 그것이 전부입니다. 그것, 즉 순환은 전체 속에 있습니다. 순환은 그 자체와 어울려 하나의 전체가 됩니다. 그것은 전체화하고, 스스로 전체화되며, 따라서 동시성을 향해 모이는 데 있습니다. 즉 바로 거기에서 순환은 전체로서 자기와 하나이며, 그 자체와 더불어서입니다. 우리는 여기서 원 주변과 동시에 원 중앙, 즉 자기성, 집합, 동류, 동시성, 모임, 또한 흉내, 시뮬, 그리고 동화의 가치들이 모이는 구()에 있습니다.”, 자크

것이다. 『불량배들』에서 데리다는 이러한 자기성의 순환 구조를 바퀴의 형상으로 예시한다. 여기서 바퀴는 단순히 자기 자리를 떠났다가 다시 되돌아오는 것이 아니라 이러한 자기로의 회귀를 가능하게 하는 강력한 동력을, 주권적 힘을 함축하는 것이다. 다르게 말해 이는 근본적으로 타자와 관계를 맺는 방식이다.

그러므로 저는 ‘자기성’으로 어떤 ‘내가 할 수 있음’을 암시하거나 적어도 자신의 법, 그 법의 힘, 그 자기 대표성을 자기 자신에게 스스로 제공하는 권력을 암시하며, 모임과 회합, 함께-존재하기, 또 사람들이 말하듯이 ‘함께 살기’의 동시성 속에서 다시 제 소유로 삼는, 최고의 자기 집합을 암시하고 있습니다.⁸⁾

영화 <도쿄!>에서 세 감독은 ‘자기’의 도시 경험, 즉 자기의 순환 운동의 도시적 양상에 대한 깊이 있는 물음을 풍자라는 가벼운 형식으로 제기한다. 우선 <도쿄!>를 구성하는 세 편의 단편에는 흥미롭게도 여러 장면에서 원의 이미지가 반복적으로 삽입되어 있는 것을 볼 수 있다. 대표적으로 <인테리어 디자인>에서 히로코가 거주할 집을 찾아 매물을 보러갔던 원룸의 둥근 창문, <메르드>에서 주인공 메르드가 사는 지하의 거처와 도시를 연결해주는 맨홀, <흔들리는 도쿄>에서 히키코모리의 집안에 걸려 있는 시계가 그것이다. 물론 이들이 작가의 의도 하에 도시적 자기성을 드러내는 상징들로 배치되어 있다고 보기는 어렵다. 하지만 이러한 사물을 통해 드러나는 원의 둥근 이미지 속에 은밀하게나마 도시적 삶의 순환성이 배어있는 것은 부인할 수 없는 사실이다. <메르드>에서 하수도의 광인은 맨홀에서 나타나 다시 맨홀로 사라지는 이상한 행동을 반복한다. <흔들리는 도쿄>에서 히키코모리는 다 쓰고 남은 화장실 휴지의 심을 손바닥에 대고 세계 놀러 동그라미를 새긴 후, 이 동그라미가 사라지는 데 걸릴 시간을 재면서 불쑥 자신을 소개한다.

이 동그라미가 사라지는데 얼마나 걸릴까? 10초... 10분... 10시간... 10

데리다, 『불량배들』, 이경신 옮김, 휴머니스트, 2003, 51쪽.
8) 위의 책, 48쪽.

일... 10달... 10년. 나는 10년째 집안에서 살고 있다. 나는 히키코모리다.

봉준호 감독이 그린 히키코모리의 손바닥에 새겨진 동그라미가 사라지기까지는 10초가 걸릴 수도, 10년이 걸릴 수도 있다. 하지만 동그라미는 언젠가는 사라질 것이고 손바닥은 자신의 원래 모습을 되찾을 것이다. 이는 조금 과장하자면 도시 안에서 홀로 살아가는 개인의 자기가 보여주는 순환 운동을 상징하는 장면이라 할 수 있겠다.

그렇다면 도시에서 어떻게 자기 자신으로 살아남을 것인가? 미셸 공드리 감독이 연출한 <인테리어 디자인>은 ‘되기’라는 존재적 양상을 통해 도시적 자기의 순환성에 다가간다. 이 작품에서 어느 날 갑자기 나무의자로 변해버린 여주인공 히로코는 나무의자에서 벌거벗은 몸으로, 벌거벗은 몸에서 다시 나무의자로 계속해서 순환한다. 그런데 여기서 흥미로운 것은 히로코의 자기성이 순환하는 양식이 일반적인 그것과 다르다는 사실이다. 이어지는 논의에서 살펴보겠지만 히로코의 ‘나무의자 되기’는 자기 스스로를 전체화하려는, “다시 제 소유로 삼는”, 다시 말해 타자를 전유하고자 하는 주권적 방식을 거부한다는 점에서 자기성의 움직임의 또 다른 양상의 가능성을 그 배제의 형식 한 복판에서 실험한다.

2. 히로코의 ‘나무의자 되기’

아렌트(Hannah Arendt)에 따르면 ‘폴리스’ 곧 도시는 노동하는 자나 제작하는 자가 아니라 행위하는 자가 위치한 공간이다. 이곳에서는 자기 자신의 존재 자체가 부각된다.⁹⁾ 이처럼 도시적 삶은 자기성을 어떻게 정의하는가라

9) “정확하게 말한다면, 폴리스는 지리적으로 자리잡은 도시국가가 아니다. 폴리스는 사람들이 함께 행위하고 말함으로써 발생하는 사람들의 조직체이다. 그리고 폴리스의 참된 공간은, 그들이 어디에 있는지 간에, 이 목적을 위해 함께 살아가는 사람들 사이에 존재한다. “네가 어디로 가든지 간에 너는 폴리스가 될 것이다.” 이 유명한 말은 단순히 그리스의 식민지화의 모토가 아니다. 행위와 말은 사람들 사이의 공간, 즉 언제 어디서든지 자신의 적당한 위치를 발견할 수 있는 공간을 창조할 수 있다는 확신을 이 말들은 표현하고 있다. 폴리스는 가장 폭넓은 의미에서 현상의 공간이다. 이 공간에서 나는 타인에게, 타인은 나에게 현상한다. 그리고 거기에서 사람은 다른 유기체나 무기체처럼 단순히 존재하는 것이 아니라, 뚜렷이 현상한다.” 한나 아렌트

는 문제로 압축된다. <인테리어 디자인>에서 연인 사이로 등장하는 아키라와 히로코는 도쿄에 상경한 다음날 이 문제에 대한 이견으로 심각하게 다툰다. 아키라는 영화감독이다. 그는 이 세상에서 자기 존재의 가치를 증명해야 한다는 생각을 고집한다. 자기가 만든 것을 통해, 이를테면 자기 작품을 통해 세상이 자신을 알아봐줄 때 자기 자신을 사람들에게 증명할 수 있다는 것이다. 여기서 ‘자기’는 타자를 전유하는 방식으로 자기 자신에게 되돌아온다. 아키라에게 도시는 성공을 향한 꿈의 무대다. 그러나 이러한 포부와는 달리 이 무대에서 아키라의 ‘자기’는 거리의 상점에서 기계적으로 선물을 포장하는 한낱 아르바이트생으로 소외되어 있다.

<인테리어 디자인>에서 이러한 소외의 극단적인 형상을 대표하는 인물은 아르바이트조차 구하지 못한 아키라의 여자 친구 히로코다. 그녀는 자기가 좋아하는 것만으로도 충분히 자기 존재를 정의할 수 있다는 소박한 견해를 피력하지만, 결국에는 도시의 유명으로 어느 낯선 남자의 집에서 나무 의자로 살아가게 된다. 그런데 우리가 보기에 흥미로운 것은 미셸 공드리 감독이 이러한 소외의 극단적인 형상 속에서 역설적으로 자기 자신으로 되돌아오는 자기성의 새로운 움직임에 포착하려는 시도를 하고 있다는 사실이다. 중심에서 주변으로 끊임없이 내몰리는, 다시 말해 배제의 형식이 지배하는 도시적 삶에서 이러한 움직임이 타진하고자 하는 가능성은 무엇인가? 달리 묻자면, <인테리어 디자인>이라는 텍스트에 그렇게 무기력하지만은 않을 어떤 의미를 덧붙일 수 있다면 과연 그것은 무엇일까? 이 질문에 대답하기 위해 우리는 도쿄라는 도시에 상경한 뒤의 히로코의 삶을 두 가지 방식으로 나누어 살펴보고자 한다. 하나는 히로코가 친구 집에서 살아가는 삶의 방식이고, 다른 하나는 나무의자로 변한 그녀가 어느 낯선 남자의 집에서 살아가는 삶의 방식이다. 우리는 이 두 방식 간의 차이를 과잉해석의 위험을 무릅쓰더라도 크게 부각시켜 볼 것이다. 잠정적으로 전자를 잉여적인 것으로, 후자를 장식적인 것으로 부르도록 하자.

도쿄에 상경한 아키라와 히로코는 잠시 머물 예정으로 히로코의 고등학교 친구 아케미 집에 들른다. 아케미는 비좁은 주거 공간에 대해 양해를 구할

요량으로 “도쿄에선 큰 회사에 다니면 이런 집에 살아. 회사가 클수록 방은 작아지거든”이라고 농담처럼 변명을 한다. 아키라와 히로코는 이튿날부터 집을 구하기 위해 백방으로 애쓰지만 결국 실패하고 친구 집에 계속 얹혀살아야 하는 난처한 처지에 처하게 된다. 이들의 유일한 재산인 자동차도 주차 위반으로 압류당한 상태다. “언제까지 여기 있을 거야?”라는 아케미의 질문에 히로코는 잠시 눈치를 살피다가 “오늘 팬츠는 방을 구했어.”라고 거짓말을 한다. 그 집이 어디냐고 묻는 친구의 계속되는 추궁에 아키라는 웃으면서 “도쿄”라고 얼버무리며 대답을 회피한다. 도쿄에서 어떻게 살아남을 것인가? 도시에서 살아남기 위해 아키라는 히로코의 손에 이끌려 자신의 의지와는 무관하게 아르바이트를 구해 일하기 시작한다. 하지만 그의 꿈은 여전히 보다 넓은 세상에서 영화감독으로서 성공하는 것이다. 이른바 그의 도시적 자기는 “내가 할 수 있음”을 지속적으로 붙든다. 반면 이 거대한 도시에서 아르바이트생으로도 살 수 없었던 히로코의 삶은 완전히 다른 양상을 보인다. 주말을 맞아 도쿄로 올라온 아케미의 남자친구는 비좁은 아케미의 집에 기거하는 아키라와 히로코를 보고 “넌 이용당하고 있는 거야. 게다가 남에게 기대는 습관만 길러주는 거라고. 저 녀석은 영화감독이랍시고 일할 생각도 안 하잖아. 숙부님이 저런 녀석을 고용할리가 없지. 쓸모없는 녀석이라 생각해”라고 핀잔을 늘어놓는다. 그러자 아케미는 아키라를 옹호하며 이렇게 대답한다. “아키라는 그렇지 않아. 매일 아르바이트도 하는걸. 쓸모없는 건 히로코지. 재는 멍하니 집에서 뒹굴며 내 잡지나 오리는 게 일이거든.” 시골에서 도시로 상경한 히로코는 어쩔 수 없이 친구 집에 머무르면서도 잡지에서 발견한 예쁜 동물 그림을 정성스레 오려 벽에 붙여 놓는 등 소소한 기쁨으로 시간을 보낼 줄 안다. 하지만 이런 히로코의 모습은 정작 친구인 아케미에게는 남에게 기대 얹혀사는 쓸모없는 잉여적 존재 외의 다른 것이 아니다. 아케미가 그녀의 남자친구에게 하는 말을 들은 히로코는 자신의 삶의 방식이 이곳, 도쿄라는 도시에서는 통할 수 없는 것임을 깨닫는다. 그의 도시적 자기는 이제 잉여로서의 삶에 부끄러워할 뿐만 아니라 힘겨워하게 된다. 미셀 공드리 감독은 자신의 일을 위해서가 아니라 아키라의 영화 상영을 위해 그를 대신해서 불법주차 차량보관센터에 들른 히로코의 앞에 끝이 보이지 않을 정도로 많은 자동차

들이 늘어서 있는 장면을 보여준다. 모두가 비슷비슷한 자동차들 사이에서 자신의 차를 찾지 못하고 당황하는 히로코의 얼굴이 스크린 위에 클로즈업되는 순간, 우리는 도시에서 살아가는 수많은 사람들 속에서 자신의 자리를 찾지 못한 히로코의 상황을 떠올리게 된다. 잠시 후 히로코는 관리인의 도움 덕으로 간신히 압류 당한 자동차에서 영화 상영 장치들을 꺼낸다. 이 장치들을 양손에 가득 드는 것으로 모자라 목에 치렁치렁 두른 채 수많은 도시의 인파 사이를 뚫고 걸어가는 히로코의 모습 속에 정작 그녀 자신은 소외되어 있다. 잉여로서의 삶은 자기 자신으로 살아가는 삶이 아닌 것이다.

이처럼 집도 아르바이트도 구할 수 없었던 히로코는 계속되는 친구의 눈총에 혼자 괴로워하다가 어느 날 나무의자로 변해가는 자신의 모습을 발견한다. 거리를 걸어가던 히로코의 다리가 갑자기 나무다리로 변해가는 모습은 충격적이다 못해 기괴스럽기까지 하다. 하지만 이러한 ‘사물 되기’가 불러일으키는 기괴스러움은 영화 속의 영화에 등장하는 ‘동물 되기’라는 서사적 장치에 의해 어느 정도 중화된다. 흥미롭게도 미셸 공드리 감독의 영화 <인테리어 디자인>은 이 영화 속에 등장하는 또 하나의 영화, 즉 감독 아키라가 만든 영화와 주제적으로 그리고 서사적으로 공명한다. 먼저 주제적 공명에 관해 살펴보자. 아키라는 주로 포르노를 상영하는 극장에서 인류가 종말을 맞이한 지구에서 어떻게 살아남을 것인가라는 종말론적 주제를 다룬 자신의 영화를 상영한다. 그의 대답은 터무니없이 희망적이다. 인류는 예를 들어 토끼 인간을 낳는다든지 계속해서 돌연변이를 일으키며 진화함으로써 생존하는 데 성공한다는 것이다. 다음으로 서사적 공명에 관해 살펴보자. 이 영화는 주제적 측면보다는 연출 기법의 독창성이라는 측면에서 관객들의 호평을 이끌어낸다. 아키라는 담배 피우는 장면이 등장하면 실제로 담배 연기를 내뿜고, 길거리에서 오토바이가 요란하게 매연을 내뿜는 장면이 등장하면 실제로 매연을 내뿜게 함으로써 스크린의 안과 밖의 경계를 허무는, 다시 말해 현실과 허구의 경계를 넘나드는 기상천외한 연출 기법을 선보인다. ‘survie(생존)’이라는 프랑스어 단어는 경계 ‘위(sur)’의 ‘삶(vie)’을 가리킨다. 이러한 경계 위의 삶이 미셸 공드리 감독의 영화와 아키라 감독의 영화 속에서 공통으로 등장하는 ‘되기’의 조건을 주제적으로 그리고 서사적으로 구성하는 것이다.

지구의 종말에서 살아남기 위해서는 ‘동물 되기’가 필수적이듯, 도시에서 살아가기 위해서는 ‘사물 되기’가 필수적이다. 나무의자가 된 히로코는 노숙자의 수중에 들어갔다가 곧바로 벗어나 버스 정류장에 잠시 머물기도 한다. 그러다가 결국 어느 낯선 남자의 집에 놓이게 된 그녀는 그곳에서 마침내 나무의자로서, 요컨대 ‘인테리어 디자인으로서’ 살아가게 된다. 사실 이 남자의 집에 특별히 의자가 필요했던 것은 아니다. 잉여가 하나의 전체성을 이루는 과정에서 쓸모없는 것으로 버려지는 것¹⁰⁾이라면 이미 전체성을 갖춘 다음 그 위에 더 보태지는 것은 잉여가 아니라 우수 곧 덤이다. 남자는 가구가 이미 완비된 자신의 집에 덤으로 ‘나무의자’를 갖다놓은 것이다. 그는 ‘나무의자’에 앉아 식사를 하거나 작업을 하거나 악기를 연주하기도 한다. 아키라는 사람들이 자기를 알아봐줄 때 만족하지만 나무의자가 된 히로코는 남들 눈에 띄지 않는 도시의 유행으로 살아가면서도 만족한다. 히로코는 사람들이 볼 때면 나무의자로 변했다가 사람들이 안 볼 때면 다시 벌거벗은 몸으로 ‘영원 회귀’한다. 그녀의 벌거벗은 몸은 영화장비를 치렁치렁 걸친 소외된 모습과 대조적이다. 나무의자로 살아가다가 이처럼 다시 벌거벗은 ‘자기’로 되돌아오는 것은 우리가 보기에 타자를 전유하는 방식과는 무관한 것이다. 바로 이 점이 미셸 공드리 감독이 <인테리어 디자인>에서 궁극적으로 주목하고자 한 지점이 아닐까? 히로코의 소위 도시적 자기는 이를테면 타자를 탈전유하는

10) 폴란드 출신 영국의 사회학자 지그문트 바우만은 잉여를 다음과 같이 정의한다. “‘잉여’란 여분, 불필요함, 무용함을 의미한다. - 유용성과 필수불가결함의 기준을 설정하는 필요와 유용성이 무엇이든 말이다. 다른 사람들은 당신을 필요로 하지 않으며, 당신 없어도 잘 할 수 있고, 당신이 없으면 더 잘할 수 있다. 당신이 거기 있어야 할 어떤 자명한 이유도 없고, 당신이 거기 있어야 한다고 주장할만한 어떤 뚜렷한 정당성도 없다. 잉여로 규정되는 것은 버려져도 무방하기 때문에 버려졌다는 것을 의미한다. - 마치 환불해주지 않는 빈 플라스틱 병이나 일회용 주사기, 그다지 매력적이지 않아 아무도 사지 않는 상품, 조립 라인에서 품질 검사관이 버리는 바람에 한 번도 사용된 적 없는 기준 미달 제품이나 불량품처럼 말이다. ‘잉여’는 ‘불합격품’, ‘불량품’, ‘폐기물’, ‘찌꺼기’ - 와 그리고 쓰레기 - 와 의미론상의 공간을 공유하고 있다. ‘실업자’, ‘노동예비군’의 목적지는 다시 노동 현장으로 돌아가는 것이었다. 그러나 쓰레기의 목적지는 쓰레기장, 쓰레기 더미다.” 지그문트 바우만, 『쓰레기가 되는 삶들』, 정일준 옮김, 새물결, 2008, 32쪽.

방식으로 자기 자신에게로 되돌아온다. 자기가 아닌 것, 즉 이 경우에는 나무 의자로 살면서 자기인 삶이 그것이다. 이러한 움직임은 ‘덤으로서의 삶’으로 재조명해보자.

도시적 삶은 자기로 살아가는 삶이다. 자기로 살아간다는 것은 항상 자기로 되돌아가는 삶이다. 타자를 전유하는, 말하자면 자기를 자기로서 인정받는 방식으로 되돌아갈 것인가? 아키라는 이러한 삶에 이르지 못했지만 히로코는 이러한 삶을 거부한다. 아케미의 집에서 히로코의 삶은 잉여적이다. 그것은 나머지로 살아남는 삶이다. 낯선 남자의 집에서 히로코의 삶은 장식적이다. 그것은 우수로, 덤으로 살아가는 삶이다. 우수로서의, 덤으로서의 삶은 말하자면 선물처럼 주어지는 것이 아닐까? 선물의 영어식 표현은 ‘present’ 곧 현재이다. 타자를 전유함으로써 인정을 받는 것과 나머지로 살아남기 위해 발버둥치는 것은 결과적으로 미래의 이름으로 현재를 소외시키는 것과 다르지 않다. 아케미의 집에 머물 때 히로코는 집을 구하기 위해 계산기를 두드리거나 아르바이트를 구하기 위해 노심초사하며 살아남아야 했다. 그는 그곳에서 오직 미래를 살았던 것이다. 우수로, 덤으로 선물처럼 덧붙여지는 삶의 의미는 언제나 현재적이다. 히로코는 나무의자로 변신한 뒤 아키라에게 보내는 편지에서 낯선 남자의 집에서 되찾은 자신의 삶을 다음과 같이 증언한다. “난 요즘 하고 싶은 걸 전부 하고 있어. 내가 이렇게 누군가에게 쓸모 있는 존재인 줄 처음 알았어.” 미셸 공드리 감독은 히로코의 이러한 고백을 비록 그것이 무기력해보일지라도 결코 기만적인 것으로 다루지는 않는다. 덤으로서의 삶, 그것이 우리가 <인테리어 디자인>에 덧붙이고자 하는 의미이다.

III. 도시적 삶의 자가면역성

1. 두 독사 이야기

추지하다시피 도시(city)는 성채(citadel,)와 동일한 어원을 지니고 있다. 도시는 외부로부터 내부를, 타자로부터 자기 자신을 보호하는 방어 시스템으로 구축되어 있다. 이와 동시에, 그리고 이와 달리 도시는 근본적으로 타자에

게 열린 구조로 이루어져 있다. 사람들이 고향을 떠나 도시로 몰려드는 까닭은 이러한 열린 구조 덕분이다. 즉, 타자에게 문을 열면서 동시에 닫는 구조 말이다. 이러한 이중 구축의 역설적 움직임이 도시적 삶을 관통한다. 흥미롭게도 <인테리어 디자인>에 등장하는 이야기 속의 이야기는 이러한 움직임의 자살적 효과를 이어질 두 편의 영화에 앞서 예고한다. 히로코가 아키라에게 들려준 두 독사의 이야기가 그것이다.

독사 두 마리가 있었는데 그 중 한 마리가 물었어. “우리 독사 맞지”라고 그 말을 듣고 다른 한 마리가 “그건 왜 묻냐”고 하자. 처음에 질문했던 독사가 이르는 거야. “나 지금 혀를 깨물었거든.”

히로코는 아키라와 함께 여러 군데 살 집을 보러 다니고, 결국 이런저런 이유로 집을 구하지 못한 채 도쿄의 어느 거리를 걸어가다가 조금은 뜬금없이 아키라에게 불쑥 위의 독사 이야기를 꺼낸다. 어떻게 보면 <인테리어 디자인>의 핵심 줄거리와 무관하게 삽화처럼 삽입된 이 우스갯소리는 우리가 보기에 세 감독이 자기만의 색깔로 이야기하고자 한 도시적 삶의 - 열면서 닫고 닫으면서 여는 - 이중 구축이 초래하게 될 역설적 움직임을 함축적으로 잘 드러낸다. 다름 아니라 바로 이 움직임이 데리다가 “가차 없는 법칙의 형태로 무제한적으로 확장하면서 인정하자고 제안했던 논리”¹¹⁾, 곧 자기면역성의 논리이다.

왜냐하면 제가 자기면역적이라고 부르는 것은 스스로에게 해를 입히거나 파산시키며, 게다가 자기 자신의 보호막들을 파괴하고 자기 자신이 그렇게 하며, 자살하거나 자살한다고 위협하는 데 있을 뿐만 아니라 더 심각하게는 바로 그렇게 때문에 자아(moi)나 자기(soi), 에고(ego)나 아우토스(autos), 자기성을 위협하며, 아우토스 그것 자체의 면역을 개시하는 데 있습니다.¹²⁾

11) 지오반나 보라도리, 『테러시대의 철학』, 손철성·김은주·김준성 옮김, 문학과지성사, 2004, 173쪽.

12) 자크 데리다, 『불량배들』, 111쪽.

앞서 이야기했듯이 히로코가 들려준 두 독사 이야기는 뒤이어 나올 두 편의 영화를 예고한다. 그 중 <메르드>가 이러한 자가면역적 움직임을 비극적으로 다루고 있다면, <흔들리는 도쿄>는 이를 다소 희망적으로 조망한다. 이제 이 논리를 이 두 텍스트에 “무제한적으로 확장해”보자.

2. 하수구의 광인

<메르드>에 등장하는 하수구의 광인은 꽃과 돈을 먹으며 하수구에서 살아간다. 그는 자신의 이름을 메르드, 그러니까 똥이라고 소개한다. 꽃과 돈과 똥이 그의 도시적 삶을 구성하는 요소들이다. 꽃과 돈을 추구하는 휘황찬란한 도시의 삶이 그 배설물을 쓰레기로 남긴다는 점에서 하수도의 광인은 훌륭한 도시의 은유다. 실제로 도쿄의 거리에서 꽃을 들고 다니는 사람들이나 지갑에 돈을 가득 채우고 다니는 사람들은 흔하게 볼 수 있다. 하지만 도시의 배설물은 하수구 밑에 감추어져 있으며, 또한 그렇게 감추어져 있어야 한다. 그것은 흔하게 볼 수 있는 것이 아닐뿐더러 그것이 드러날 때면 그것은 더러운 것을 넘어서서 공포스러운 것으로 돌변한다. <메르드>의 첫 장면은 공포에 휩싸인 도쿄 거리의 부산스러운 모습이다. 영화는 “이곳저곳의 맨홀에서 나타나 보행자들을 공포에 몰아넣고 다시 맨홀로 사라지는” 이른바 하수구의 광인이 초래한 공포를 카메라를 통해 보여준다. 그는 꽃과 돈을 빼앗아 먹거나 장애인을 괴롭히고 유모차에 누워있는 아이를 위협하거나 여성을 희롱하기도 한다. 레오 카락스 감독은 이러한 하수구의 광인을 일본인이 아니라 흥측한 몰골의 외국인의 모습으로 연출한다. 이러한 연출이 겨냥하는 메시지는 간단하다. 낯선 것은 잠재적으로 위험한 것이다. 하수구의 광인이 초래한 공포는 “걸음걸이며 턱수염이 보통사람과 다르고 한쪽 눈이 정상아 아닌” “혐오스러운 모습”에서 비롯된 것이기도 하지만 사실은 보다 근본적으로 그의 정체를 전혀 알 수 없다는 데서 비롯된 것이다. 이 과장된 기괴한 설정을 통해 레오 카락스 감독이 이른바 ‘테러의 시대’를 살아가는 우리 모두에게 진지하게 제기하고자 한 질문은 이 사건을 전하는 뉴스 매체의 앵커의 목소리에 잘 담겨 있다. “하수도의 광인은 어디서 왔을까요?” 자연스럽게 모든 불행의 원인은 외부로 돌려진다. 뉴스 앵커는 이와 관련된 다양한 가설을 열거한다.

“미국 정부는 알카에다의 훈련 캠프 영상에서 광인과 비슷한 사람을 발견했다고 알려왔으며, 시베리아에서는 광인을 보고 17년 전 기억 상실증에 걸린 채 실종된 자기 아들이라고 주장하는 여성이 나타났습니다. 일본에서도 10년 전 옴진리교 시설에서 이 남자를 봤다는 젊은 여성이 나타났고 핀란드의 한 외과의사는 헝가리의 아동 포르노 영화에서 그를 봤다고 합니다.”

흥미롭게도 하수구의 광인은 아무 꽃이나 먹지 않는다. 그가 먹는 꽃은 일문자국이라는 특이한 종류의 국화다. 잘 알려져있다시피 이 국화는 일본 황실의 문장()을 대표하는 꽃이다. 하수구의 광인이 사는 깊숙한 지하 터널에는 2차 세계대전 당시 사용된 것으로 보이는 탱크가 버려져 있다. 그곳에는 수류탄을 잔뜩 실은 여러 개의 함과 낡은 철모가 놓여 있고 그 위에는 아직 색이 바래지 않은 옥일기가 펼쳐져 있다. 하수구는 도시의 배설물이 유입되는 곳이기도 하지만 역사의 폐기물이 쌓이는 곳이기도 하다. 그곳에서 살아가는 하수구의 광인은 비록 외관상 외국인의 모습을 하고 있어도 사실은 일본이 의식적으로, 또한 무의식적으로 억압하고자 했던 자기 자신의 낯선 모습을 대변하는 섬뜩한(umheimlich) 존재다. <메르드>에서 하수구의 광인이 도시의 은유라면 도쿄는 일본의 환유다. 전 세계에서 그가 내뿜은 이상한 소리를 알아들을 수 있는 사람은 단 세 명뿐인데, 그 중 한 명은 다름 아닌 그가 체포된 후 변론을 맡게 된 프랑스 변호사 볼란드 씨다. 메르드의 과장되고 우스꽝스러운 언어는 말로 표현할 수 없는 진실을 폭로한다. 다만 진실의 언어는 도무지 알아들을 수 없는 것으로 남아있을 뿐이다. 외국어가 된 모국어처럼.

하지만 굳이 프로이트를 언급하지 않더라도 억압된 것은 반드시 되돌아오기 마련이다. 그것도 끔찍한 형상으로 말이다. 이른바 ‘묻지마 살인’으로 체포된 하수구의 광인은 자신의 어머니를 조롱하는 일본인 검사 앞에서 불편한 진실을 폭로한다.

“내 어머니는 성녀였다. 그런데 당신들은 그녀를 강간했다. 그렇기 때문에 나는 당신들의 아들이다.”

하수구의 광인이 저지른 도쿄의 ‘문지마 테러’는 한마디로 일본의 아들이 일본을 공격한 것이다. 『테러시대의 철학』에서 테리다는 9.11 사태가 알카에다 소속 테러범들에 의해 행해진 범죄라는 사실에 초점을 맞추는 대신 이들이 미국이 훈련시켰고, 미국에서 그것도 워싱턴 근방에서 훈련받은 테러범들이라는 사실에 주목한다. 앞서 언급한 것처럼 그는 이러한 역설을 자가면역이라는 개념으로 풀이한다.¹³⁾ <메르드>에서 레오 카락스 감독은 마찬가지로 메르드의 범행 동기에 초점을 맞추는 대신 그가 사용한 범행 도구가 일본이 제작한 것임을 환기시킨다. 범행 동기를 밝혀야 할 진지한 재판 과정이 풍자적으로 그리고 코믹하게 처리된 이유가 여기에 있다.¹⁴⁾ 하수구의 광인은 지하 터널에 버려진 수류탄 함에서 수류탄을 꺼내 맨홀 뚜껑을 열고 도쿄 거리로 나와 수류탄을 투척했다. 일본이 과거에 사용했던 무기로 일본의 사생아가 일본을 공격한 셈이다. 이것이야말로 자기 혀를 깨문 독사의 좋은 예가 아닌가? 말하자면 <메르드>는 앞서 소개한 두 독사 이야기의 리메이크다. 영화에서 보면 엄청난 사상자를 낸 이 끔찍한 범죄 행위에 대해 로마 교황은 비난 성명

-
- 13) “그러나 바로 이것이 자살적인 자가면역의 첫 번째 징후입니다. 즉 이 같은 ‘법의 힘’의 모태가 되는 땅, 다시 말해 이 힘의 토대나 기반의 문자적 형상은 공격에 노출된 듯 보이지만, 이를 대상(바로 폭력에 노출된 대상, 그러나 또한 “반복 실행 폐쇄 회로에 놓인 대상, 곧 자기 이익 때문에 자기 자신이 설치한 카메라 앞에 노출된 대상)으로 하는 공격은 마치 내부로부터인 듯 도래합니다. 외견상 고유한 힘은 가지고 있지 않지만, 하이테크 지식의 간지와 전개를 통해, 미국 도시 내에서 미국 공항 구내에서 미국의 무기를 탈취할 수 있는 수단을 얻어내는 세력들로부터 말입니다. 미국에 의해, 미국으로 이민을 오고 미국에서 훈련을 받고 행동을 준비했던 이 공중 납치범들은 말하자면 하나의 자살 안에 두 가지 자살을 합체시키고 있습니다. 곧 자기 자신의 자살(그리고 우리는 자살 공격 앞에서, 이 자가면역적 공격 앞에서 언제까지나 무방비로 남아 있을 겁니다. 바로 이것이야말로 가장 공포스러운[테러를 가하는] 것입니다)과, 뿐만 아니라 그들을 맞아들이고 무장시키고 훈련시켰던 이들의 자살을. 그 이전에, 바로 미국 스스로가 ‘적’에게 진지를 마련해주었고 적의 힘을 공고히 해주었음을 잊지 맙시다.”, 자크 테리다, 『테러시대의 철학』, pp.176-177.
- 14) 예를 들어, 메르드는 재판과정에서, 소크라테스가 자신을 가리켜 아테네에 신이 보낸 선물이라고 변명한 것처럼, 자신이 도쿄에 사는 이유가 신의 소명 때문이라고 변명한다. 또한 자신이 증오하는 일본인들과 함께 살아가는 것이 자신이 싫어져야 할 십자가임을 역설한다. 이처럼 도쿄에서 열린 메르드의 공개재판 장면은 아테네에서 열린 소크라테스의 공개재판과 예루살렘에서 열린 예수 그리스도의 공개처형 장면을 지속적으로 패러디하고 있다.

을 발표하고, 일본 정부는 외국인의 입국 심사를 더욱 강화하기로 결정한다. 또한 도쿄에서는 빨간 머리에 긴 수염을 기른 백인 남자가 습격을 당하는 사건이 수차례 발생하기도 한다. 일본인은 외국인의 형상을 한 하수도의 광인이 자신의 가장 깊숙한 내면에 억압된 자기 자신의 모습을 끝내 기억하지 못하며, 어쩌면 애써 기억하지 않으려 한 것이다. 다르게 말하자면 이는 자신의 역사적 폐기물을, 자신의 역사적 타자를, 하수도의 광인을 오직 하수구 밑에 깊이 묻어버림으로써 재전유하는 것이다.

요컨대 <메르드>는 똥 이야기다. 꽃과 돈은 똥으로 배설된다. 이 배설물이 꽃과 똥을 위협에 빠뜨린다는 것이 이 이야기의 핵심 플롯이다. 똥은 꽃과 돈으로 환원 불가능하지만 또한 분리 불가능하다. 자신의 깊은 내부에 기입된 외부성이라고 할까, 생명 안에 각인된 죽음이 오늘날 도쿄뿐만 아니라 모든 도시에서 벌어지고 있는 자가면역적 반작용의 논리적 구조인 것이다. 놀랍게도 “메르드의 다음 모험은 뉴욕에서! 미국으로 간 메르드”라는 영화의 마지막 자막은 도쿄의 예외가 도시의 범례임을 소리 없이 웅변한다.

3. 히키코모리

<흔들리는 도쿄>는 히키코모리에 대한 이야기다. 한 히키코모리 남성의 일상에서 시작된 이 이야기는 영화 중반에 모두가 히키코모리가 되어버린 도시 전체를 카메라에 담아냄으로써 히키코모리가 도시적 삶의 알레고리임을 암시한다. 앞서도 언급했다시피 도시는 그 특성상 비록 하수구의 광인처럼 위협적인 인물일지라도 낯선 사람들에게조차 과감하게 성문을 개방하기 때문에 도시인 것이다. 극단적으로 개방된 도시는 낯선 사람들로 가득하다. 그런데 봉준호 감독의 영화에서는 이들이 모두 히키코모리가 된다. 히키코모리화된 도시는 대문을 굳게 걸어 잠근다. 주인공 히키코모리는 다음과 같이 외친다. “전부 다 들어가 버렸다. 전부.” 성문을 열면서 동시에 닫은 도쿄. 히키코모리화된 도쿄는 활짝 열린 도시가 사실은 철저히 닫혀있음을 보여준다. 봉준호 감독은 이러한 도시적 삶의 역설을 풀 실마리를 역설적으로 히키코모리에 게서 찾는다. 히키코모리의 역설을 자가면역성의 개념으로 풀이해보자.

주인공 나는 “굳이 말하자면” 히키코모리다. 그는 모든 것이 움직이는 가

운에서 움직이지 않는 자신을 이렇게 소개한다.

모든 것이 움직인다. 나는 10년째 움직이지 않았다. 나는 11년째 집안에서 살고 있다. 굳이 말하자면 히키코모리다.

히키코모리는 타자와의 접촉을 피하고 오직 자기 자신과 동일한 존재로서만 살아간다. 이러한 삶의 방식은 전유적인 것도 아니고 탈전유적인 것도 아니며 철저히 비전유적인 것이라 할 수 있다. 그런데 위의 주인공의 대사에서 “굳이 말하자면”이라는 표현은 다소 유보적인 뉘앙스를 감추고 있다. 예를 들어 주인공 나는 움직이지 않았기 때문에 남들이 할 수 없는 것을 할 수 있다고 자부한다. 움직임이 없는 움직임이랄까. 그의 말을 더 들어보자.

사람들과 닿는 것이 싫었다. 햇볕에 닿는 것도 싫었다. 햇볕을 보는 것은 좋다. 보인다. 햇볕의 움직임이. 남들은 못하겠지만 나는 시침이 움직이는 것도 볼 수 있다.

“굳이 말하자면” 그는 극단적인 히키코모리다. 다시 말해 그는 평범한 히키코모리가 아닌 것이다. 봉준호 감독은 그가 왜 평범한 히키코모리가 아닌지를 길게 설명하는 데 이야기의 일정 부분을 할애한다.

보통 히키코모리들은 부모에게 얹혀살지만 나는 혼자 산다. 문을 연 채 똥을 누어도 상관없고 똥을 누다 잠이 들어도 상관없다. 의외로 나는 TV를 보지 않는다. 마지막으로 TV를 본 게 언제였던가... 하지만 밥은 매일 먹는다. 식탁 따윈 필요 없다. 믿어지지 않겠지만 나는 이 책들을 모두 다 읽었다. 요즘 등산, 낚시, 여행 잡지들을 읽다보니 문득 집이 그리워진다.

대문은 닫지만 화장실 문은 연다. 식사는 앉아서 하는 대신 서서 한다. 육체적으로는 집안에 있으면서도 정신적으로는 집을 그리워할 정도로 집밖을 돌아다닌다. 그는 “굳이 말하자면” 히키코모리인 것이다. 자신의 혀를 깨문 독사처럼 극단적인 히키코모리는 굳게 닫으면서 이미 활짝 열고 있으며, 집안에 있으

면서 또한 집밖에도 있다. 그는 움직이지 않으면서 이미 움직이고 있다. 10년 동안 그는 매주 토요일마다 하루도 빠짐없이 피자를 시켜먹었다. 벽면에 차곡 차곡 쌓아놓은 피자박스의 기하학은 반복된 일상의 정교한 패턴을 그대로 드러낸다. 그런데 10년 만에 처음으로 눈을 마주친 피자 배달원이 한눈에 피자박스 하나가 거꾸로 놓여 있음을 발견한다. 완벽한 균형은 자기도 모르는 사이에 이미 살짝 어긋나있었던 것이다. 데리다식으로 표현하자면 히키코모리의 자신을 닫는 면역적 체계가 이 체계 자체를 공격 대상으로 삼는다는 점에서 자기면역적으로 작동하기 시작한 것이다. 자기면역성이 자기성에 기초한 체계에 적용되는 개념이라고 할 때 봉준호 감독이 섬세하게 묘사한 히키코모리의 사례는 자기 안에 갇혀 있는 자기성의 자기면역적 움직임을 잘 드러낸다.

히키코모리화된 도쿄에서 사람들을 다시 집밖으로 나오게 하는 것은 지진이다. 바로 지진 때문에, 그리고 지진 덕분에 10년 동안 흔들림이 없던 주인공의 삶도 흔들리기 시작한다. 10년 만에 처음으로 피자배달원과 눈이 마주치는 순간 우연히 지진이 발생했고 피자배달원은 쓰러져 실신한 상태로 잠시 그의 집에 머물러 있어야 했다. 순간 그의 마음속에 더 큰 지진이 일어난다. 이것이 10년간 집안에서 히키코모리로 살았던 주인공을 변화시킨다. 그는 자신처럼 히키코모리가 되어 집안으로 들어가 버린 피자배달원을 찾아 마침내 집밖으로 나서는 모험을 감행한다. 힘겹게 밖으로 나온 그가 마주한 것은 놀랍게도 모두가 히키코모리가 되어버린 텅 빈 도시다. 주인공 히키코모리가 마주치는 사람 하나 없이 피자배달원이 사는 곳 근처에 도달한 순간 또 다시 지진이 일어난다. 저마다 집안에 홀로 자신을 가두고 살던 사람들은 지진을 피해 밖으로 쏟아져 나온다. 하지만 그것도 잠시 지진이 멈추자 사람들은 자동적으로, 기계적으로, 다시 말해 수동적으로 다시 집안으로 들어간다. 물리적인 지진은 히키코모리화된 도쿄에서 사람들을 완전히 집밖으로 나오게 하는 못하는 것이다. <흔들리는 도쿄>는 따라서 지진 이야기가 아니다.

그렇다면, 이 이야기는 어느 영화 기자의 질문처럼 사랑 이야기인 것일까? 15) 주인공 히키코모리의 마음을 흔들어 놓은 피자배달원의 몸엔 버튼 모

15) 『씨네 21』의 이성목 기자는 <흔들리는 도쿄>의 마지막 장면 촬영장을 방문한 뒤 “혹시 이전 봉준호 최초의 본격 로맨스는 아닐까?”라는 질문을 했다고 한다.

양의 문신이 새겨져 있다. ‘move’ 버튼을 누르면 움직이고 ‘stop’ 버튼을 누르면 멈추는 그녀는 모두가 다 집으로 들어가 버린 도쿄에서 피자를 배달하는 로봇과 무척이나 닮아있다. 그녀는 사실 히키코모리의 완벽한 형상을 구현한 수동적이고 정적인 존재다. 그녀의 몸 곳곳에 그려진 버튼은 어쩌면 도쿄라는 도시에서 흔하게 마주치는 자판기를 내면화한 것일 수도 있다. 영화의 마지막 장면에서 마치 자판기 버튼을 누르듯 그녀 몸에 새겨진 ‘love’ 버튼을 누르는 주인공의 모습은 외로운 도쿄 사람들에게 절실한 “타인에 대한 애절한 간섭” 일 수도 있다.¹⁶⁾ 하지만 우리가 보기에 <흔들리는 도쿄>에서 희망의 메시지를 찾아야 할 곳은 사랑 그 자체가 아니다. <흔들리는 도쿄>에서 봉준호 감독이 전달하고자 한 메시지의 핵심은 사랑에 빠진 주인공 나의 독백 속에 잘 담겨 있다.

“히키코모리가 히키코모리를 만나려면... 방법은 하나뿐.”

이 방법은 치명적인 것이다. 히키코모리가 히키코모리를 만나고자 시도하는 것은 하나의 기회다. 이 기회 안에는 위험이 도사리고 있다. 자기 자신의 방어벽을 스스로 무너뜨려야하기 때문이다. 이를테면 그것은 데리다가 “위협과 기회의 이중의 끈”으로 규정한 자기면역적 반작용을 일으킬 수 있는 결정인 것이다.

이에 대한 봉준호 감독의 대답은 다음과 같다. “별로 로맨스적이지 않은데. 하하. 사랑영화라고 하기에는 뭔가 좀. 완성된 영화를 보더라도 로맨스나 멜로라는 수식어를 붙이면 굉장히 부담스러울 것 같은데요. 도쿄에 관한 영화, 내가 느끼는 일본 사람에 관한 영화일 것 같아요. 전체적으로 가와이(귀엽다)하긴 해요. 하하.”, 이성묵, 앞의 기사.

- 16) 이와 관련해 봉준호는 촬영 현장을 방문한 『씨네 21』 기자에게 다음과 같이 얘기한 바 있다. “도쿄는 거대한 도시고 인구밀도도 높고, 집은 좁잖아요. 그런데 이들은 서로 닿지 않으려는 느낌이 강해요. 좁은 지하철 안에서도 서로 부딪치려 하지 않고, 식당에 가면 혼자 먹는 자리가 많고 또 혼자 먹는 게 일반적이고. 외로워 보인다는 인상이 많았죠. 히키코모리는 그 궁극의 모습일랄까. 그런 히키코모리에게 어떤 사건이 벌어지면 가장 드라마틱할까, 생각하다가 누군가를 좋아하게 되면 어떻게 될까, 히키코모리에게 가장 안 어울리는 일이 뭘까 하는 식으로 생각을 발전시켜나갔어요.”, 같은 기사.

그러므로 이미 자가면역성, 위협과 기회의 이중의 끈이 문제이며, 차례 차례 속의 교대, 약속 또(는) 위협이 문제가 아니라 약속 자체 속의 위협이 문제입니다.¹⁷⁾

<메르드>와 마찬가지로 <흔들리는 도쿄>도 두 독사 이야기의 리메이크다. 자기 혀를 깨문 독사의 자살적 움직임은 자기 자신을 위협에 빠뜨릴 수 있다.

“눈부셔. 덥다. 땀 싫은데... 내가 왜 나왔... 다이지와 4번지다. 거길 가야지. 어느 쪽이더라? 왼쪽... 전철역이... 아냐 버스가 좋아. 다이지와 4번지는 케이오선이 머니까. 아참 돈이 없다. 누가 날 보고 있으면 안 되는데... 어느 쪽으로 가야하지? 모르겠다. 일단 간다. 어쩔 수 없어. 그냥 가자. 간다. 앞으로 가자. 좋아! 행진이다!”

<흔들리는 도쿄>의 진정한 희망적 메시지는 피자배달원의 팔에 새겨진 ‘love’ 버튼 문신이 아니다. 그것은 오히려 피자배달원을 찾아 나서고자 자신의 방어벽이 무너질지라도 자기 자신과 한 약속을 끝까지 지키기 위해 반드시 감수해야만 하는 위협을 계속해서 감당해나가는 주인공 나의 머뭇거리는 행진 속에서 찾아야 할 것이다. 그것은 약속 안의 위협에 맞서 앞으로 나아가는 것에 다름 아니다.

IV. 나오며

<도쿄!>에 수록된 세 편의 영화는 지금까지 살펴본 바와 같이 도시적 자기성의 세 가지 존재 양상을 잘 보여준다. 전유적, 탈전유적, 비전유적 존재 양상들이 그것이다. <인테리어 디자인>에서 아키라가 타자를 전유하는 방식으로 도시적 자기성을 드러내고자 한다면 나무의자가 된 히로코는 타자를 전유하는 방식에서 벗어나 말하자면 탈전유적 자기로 도시적 삶에 적응한다. 도쿄

17) 자크 데리다, 『불량배들』, 181쪽.

로 대변되는 일본은 자신의 배설물을 하수도 밑바닥에 폐기함으로써 재전유한다. 이러한 도시적 자기성은 필연적으로 자가면역적 반작용에 부딪힐 수밖에 없다. <메르드>는 이러한 반작용의 비극적 결과를 아이러니한 방식으로 잘 드러낸 작품이다. 한편 히키코모리는 타자를 전유하지도 탈전유하지도 않는다. 타자를 전유한다는 것은 타자를 “함께 살기의 동시성 속에서 다시 제 소유로” 삼는다는 것이다. 히로코는 매순간 자기가 아닌 것으로, 나무의자로, 인테리어 디자인으로, 다시 말해 타자로 살아가지만 결코 그것을 다시 제 소유로 삼지 않으면서도 자기 자신으로, 벌거벗은 몸으로 되돌아온다. 그의 존재 방식은 탈전유적인 것이다. 이와 달리 히키코모리의 도시적 자기성은 타자와의 접촉 자체를 회피한다는 점에서 비전유적이다. <흔들리는 도쿄>는 이러한 완벽하고 순수한 자기 동일성이 자신의 고유한 면역체계에 맞서 자가면역적으로 반작용하여 타자를 향해 닫힌 문을 여는 조심스러운 과정을 세부적으로 묘사한다.

도시는 문을 열면서 닫고 닫으면서 여는 이중구속의 역설적 움직임이 지속적으로 이루어지는 공간이다. 도시적 삶은 이러한 움직임 속에서 데리다가 가차 없이 무한하게 확장할 것을 제안했던 자가면역적 논리에 항상 노출되어 있다. 전유적 자기가 타자를 “다시 제 소유로” 삼음으로써 자기를 더욱 강화한다면 비전유적 자기는 순수하게 동일한 것으로 남고자 스스로를 방어한다. 이러한 도시적 삶의 양상은 두 독사의 이야기가 잘 보여주듯 자가면역적 반작용에 부딪힐 수밖에 없다. 물론 사물 되기가 유일한 대안으로 제시될 수 있는 것은 아니다. 하지만 자가면역적 반작용 속에서 탈전유적 자기만이 약속 안의 위협을 감수하면서 앞으로 나아가는 행진을 멈추지 않을 것이다.

❖ 참 고 문 헌

- 미셸 공드리·레오 카락스·봉준호, <도쿄!>, 2008.
- 신정아·최용호, 「자크 데리다의 자가면역성 ‘이론’과 책임의 윤리 - 종교, 정치, 문화를 중심으로」, 『프랑스학연구』 78집, 2016.
- 이성목, 「봉준호 감독의 <흔들리는 도쿄> 현장을 가다」, 『씨네 21』, 2008.
- 자크 데리다, 『불량배들 - 이성에 관한 두 편의 에세이』, 이경신 옮김, 휴머니스트, 2003.
- _____, 『신앙과 지식/ 세기와 용서』, 신정아, 최용호 옮김, 아카넷, 2016.
- 지그문트 바우만, 『쓰레기가 되는 삶들』, 정일준 옮김, 새물결, 2008.
- 지오반나 보라도리, 『테러 시대의 철학 - 하버마스, 데리다와의 대화』, 손철성·김은주·김준성 옮김, 문학과지성사, 2004.
- 한나 아렌트, 『인간의 조건』, 이진우 옮김, 한길사, 2002.
- Elizabeth Russell, “Self and the City: Spanish Women Writing Utopian Dreams and Nightmares,” *Space of Utopia*, n°2, 2006.

❖ ABSTRACT

Aspects of the Urban Life in *Tokyo!*

Shin, Jung-A · Choi, Yong-Ho

Tokyo! is a 2008 French / Japanese / South Korean / German anthology film containing "Interior Design" by Michel Gondry, "Merde" by Leos Carax, and "Shaking Tokyo" by Joon-ho Bong, all of which were filmed in Tokyo. This cinematic triptych of three Tokyo-set stories is concerned with how the experience of self-alienation is related to urban life, that is, how to survive in a city as a self. The problem of life is the struggle for self-preservation. In *Tokyo!* the three film directors have shown that urban life is both self-deconstructing and self-preserving. In this paper, our purpose is to examine different modes of urban life by using two concepts reformulated by the French philosopher Jacques Derrida: the urban ipseity and auto-immunity. According to Derrida, ipseity is a system subjected to a circular structure. Such a system cannot avoid the general logic of auto-immunity; i.e., the structure of ipseity functions as both self-deconstructing and self-preserving. The three episodes contained in *Tokyo!* testify, each in its own way, to the function of that logic. In bringing to light the three modes of self: appropriation, dis-appropriation, and in-appropriation, we claim that the modality of urban life is confronted with the autoimmune reaction.

Key Words

Tokyo!, urban ipseity, auto-immunity, appropriation, dis-appropriation, in-appropriation

논문접수일: 2016년 11월 10일

심사완료일: 2016년 12월 01일

게재확정일: 2016년 12월 05일