

봉준호 영화의 모더니티 인식과 공존의 윤리학*

- 〈플란다스의 개〉, 〈기생충〉을 중심으로

이 찬

(고려대학교 문화창의학부 부교수)

◆ 국문초록

이 논문은 2019년 칸 영화제 황금종려상과 2020년 미국 아카데미상 작품상을 수상한 봉준호 감독의 〈기생충〉과 그의 첫 장편영화 〈플란다스의 개〉에 깃든 한국 모더니티의 인식 양상과 공존의 윤리학을 해명하고자 했다. 〈플란다스의 개〉와 〈기생충〉이 약 20년의 시간적 격차를 지니는 텍스트임에도 불구하고, 동일한 논의 대상으로 범주화될 수 있었던 것은, 드라마, 스릴러, 블랙코미디가 하나의 스토리 내부에서 융합되고 변형되는 특이한 서사 문법을 창안했던 자리에서 기인한다. 또한 두 텍스트가 다양한 영화 장르들의 융합을 통해 한국의 자본주의 현실에 내재된 모순과 부조리의 양상들을 형상화하는, 이른바 “역설적 텍스트”로서의 특질을 공유한다는 것 역시 동일한 맥락을 이룬다. 이 논문은 특히 〈기생충〉이 〈플란다스의 개〉에서 집요하게 탐색된 현대 한국사회의 후진성과 일상적 부조리의 여러 양상들을 자본과 임노동의 교환관계로 표상되는 자본주의적 보편 구조로 확장하고 있다는 점에 주목하여, 양자의 유비 관계와 변형 양상을 동시에 분석하고자 했다. 또한 이를 통해 봉준호 영화에 내장된 한국 모더니티의 부정적 인식과 공존의 윤리학의 역설적인 공존 관계를 심구하고자 했다. 이러한 의제의 초점화는 봉준호 영화의 형식미학과 주제내용을 함께 고찰한다는 점에서 균형 잡힌 연구 방향을 제시하고 있을 뿐만 아니라, “봉테일”, “뺨사리의 미학” 등으로 표상되는 봉준호 영화의 고유한 미학적 특질을 입체적으로 규명하는 데 있어서도 필수불가결한 전제 조건을 이룬다고 평가할 수 있을 것이다.

주제어 : 봉준호, 장르 융합, 모더니티, 후진성, 부조리, 공존의 윤리학

* 이 논문은 『계간 파란』(2020년 봄)에 수록되었던 평론 「봉준호의 아카데미: “우리의 비애, 우리만의 비애”」를 근간으로 삼아, 이를 학술논문의 형식과 스타일로 개고한 것이다. 따라서 문장의 차원에서 일부 반복되는 표현이 나타날 수 있음을 미리 밝혀둔다.

1. 들어가며

이 논문의 목적은 2019년 칸 영화제 황금종려상과 2020년 미국 아카데미상 작품상을 동시에 수상한 봉준호의 <기생충>과 그의 첫 장편영화 <플란다스의 개>에 나타난 한국 모더니티의 인식 양상과 공존의 윤리학을 규명하는 데 있다. <플란다스의 개>와 <기생충>은 약 20년의 시간적 격차를 지니고 있음에도 불구하고, 드라마, 스릴러, 블랙코미디가 하나의 스토리 내부에서 융합되고 변형되는 특이한 서사 문법을 내장한다. 또한 이러한 장르 융합을 통해 현대 한국인의 생활상에 내재된 모순과 부조리 현상들을 자본주의 사회의 보편적인 문제로 확대시켜 형상화하는 “역설적 텍스트”라는 공통성을 지닌다. 특히 <기생충>이 <플란다스의 개>에서 집요하게 탐색된 현대 한국사회의 후진성과 일상적 부조리의 다양한 양상들을 자본과 임노동의 교환관계로 표상되는 자본주의 보편 구조로 확장하고 있다는 사실을 염두에 둘 필요가 있다. 두 텍스트 사이의 긴밀한 유비 관계와 변형 양상에 대한 상세한 분석을 통해서만, 봉준호 영화의 형식미학과 주제내용이 동시에 해명될 수 있을 뿐더러 <기생충>이 거둔 기념비적 성과를 정확하게 이해할 수 있는 방법이 마련될 수 있기 때문이다.

봉준호 영화의 특질을 나타내는 주요 어휘들 가운데 하나인 “봉테일”은 그의 텍스트 전체를 관통하는 영상 미학의 기저 원리를 이루는 것이 분명하다. 또한 그것은 <플란다스의 개>와 <기생충>이라는 텍스트 내부에서는 한국 자본주의 사회체제에 깊숙이 가라앉은 모순과 부조리를 암시적으로 풍자하는 예술적 장치이자 미학적 소품으로 기능한다. 이 두 편의 영화는 작가주의 감독으로서의 봉준호를 표상하는 <살인의 추억>, <마더> 같은 텍스트와도, 블록버스터 감독으로서 세계적인 호평과 찬사를 받았던 <괴물>, <설국열차>와도 상이한 의미 계열을 형성하고 있는 것으로 보인다. <플란다스의 개>가 자본주의 사회체제가 양산할 수밖에 없는 빈부 격차와 계급 소외, 실업자와 홈리스와 같은 다양한

사회 문제들을 한국 자본주의의 특이성과 사회적 후진성의 관점에 입각하여 형상화하고 있다면, 이를 충실하게 계승하면서도 자본과 임노동의 교환관계라는 자본주의 세계체제의 보편적인 삶의 구조, 또는 ‘주인과 노예의 변증법’으로 표상되는 보다 거시적이고 보편적인 사회관계로 확대·변형한 텍스트가 <기생충>이라는 것이다.

따라서 봉준호 영화 가운데서도 <플란다스의 개>와 <기생충>의 공통된 미학적 방법과 서사구조, 나아가 주제의식과 세계관을 총체적으로 규명하려는 이 논문의 초점은, 한국 자본주의의 특이성인 동시에 세계 자본주의의 보편성으로 중첩된 문제들을 두 텍스트가 어떻게 형상화하는가라는 미학적 방법과 형식적 기법으로 집중될 것이다. 달리 말해, “봉테일”로 알려진 텍스트의 다양한 장치와 소품들을 분석하는 미시적인 차원과 더불어, “냄새”와 “모르스부호”라는 상징적 미장센(mise-en-scène)¹⁾이 암시하는 상보성의 사유와 공존의 윤리학이라는 거시적인 주제의식을 동시에 고찰하는 방향으로 논의가 전개될 것이다. 이와 같은 의제의 방향성은 또한 <기생충>이 <플란다스의 개>를 관통했던 한국 모더니티의 후진성과 일상적 부조리라는 문제의식을 공유하면서도, 그것을 보편적인 계급대립이자 인정투쟁의 문제, 곧 정치철학적 주제의식²⁾으로 확장

1) 미장센은 본래 프랑스 연극용어로서, “무대 위에 배치한다”는 뜻으로 활용되었다고 한다. 또한 영화 장르에서 연극의 시각적 요소에 조형 미술이 더해지면서 훨씬 더 복잡한 의미들을 포함하는 용어로 변모된 것으로 파악된다. “영화에서의 미장센은 프레임 안 배우의 연기, 의상, 무대 디자인, 소품 등의 시각적 요소 뿐 아니라 조명, 카메라의 앵글, 카메라의 움직임, 프레임의 구성 등을 총망라 하는 개념으로, 연극과 촬영이 혼합된 용어라고 정의할 수 있을 것이다. 또한 미국의 헐리웃 감독들은 대형 영화사 아래에서 작업하면서 편집 통제권이 없었다. 하지만 현장에서만큼은 구도와 조명, 소품, 배우의 행동들을 구성하여 자신만의 쇼트를 꾸밀 수 있었으며, 그러한 쇼트들이 모여 감독만의 스타일을 구축했다. 즉, 미장센은 감독이 구사할 수 있는 표현적 도구라고 할 수 있다.”(이지연·장윤경·김지은, 『시각문화미술교육으로서 영화의 교육적 가능성 탐구: 미장센의 이해와 활용』, 『미술과 교육』 제20집 제4호, 한국국제미술교육학회, 2019, 136-137쪽)

2) <기생충>을 빈부 갈등과 계급 소외, 문화자본론 등과 같은 사회경제적 문제와 정치철학적 관점에서 탐구한 논의들은 주로 2000년 2월 아카데미 수상식 이후에 출간되었다. 이러한 논의들을 열거해보면 다음과 같다.

하는 자리에서 비롯된다. 또한 이러한 주제의식을 “봉테일”과 “뺨사리의 미학”으로 일컬어지는 그만의 고유한 영화 미학을 통해 다양한 영화 장르들을 융합함으로써, “봉준호 장르”라는 예술적 독창성의 자리를 새롭게 창안한 데서 기인한다.³⁾

봉준호 영화 가운데서도 <플란다스의 개>를 다룬 선행 논의들은 많지 않은 편이다. 특히 이 영화 자체만을 분석 대상으로 삼은 논의는 전무하며, 그것을 공간성⁴⁾이나 도시사회학⁵⁾의 관점에서 분석한 몇몇 연구들이 존재하기는 하나, 다른 텍스트들과의 대비에 그쳤던 까닭에 단편적이고 피상적인 언급을 피할 수 없었던 것으로 보인다. 또한 <플란다스의 개>와 <기생충>의 연관성에 주목한 연구 성과 역시 매우 드물다.⁶⁾ <기생충>은 칸 영화제와 아카데미 영화제에서의 수상 이후로 봉

한송희, 「가난 재현의 정치학 : 영화 <기생충>을 중심으로」, 『언론과 사회』, 제28권 제1호, 사단법인 언론과 사회, 2020.

허만섭, 「문화자본론 관점에서 본 영화 <기생충> -현대적 아비투스 계급의 발견」, 『영상문화콘텐츠연구』 19호, 동국대학교 영상문화콘텐츠연구원, 2020.

조규찬, 「<기생충>에 드러난 자본과 공간 연구」, 『비평문학』 제75호, 한국비평문학회, 2020.

정현경, 「평등의 몰락에 대한 영화적 대응과 의미 - 영화 <설국열차>와 <기생충>을 중심으로」, 『비평문학』 제75호, 한국비평문학회, 2020.

이수정, 「<설국열차>와 <기생충>에 나타난 계급모순의 극복방식」, 『예술과 미디어』 제19권 제1호, 한국 영상미디어협회, 2020.

3) 박진후·임대근, 「봉준호 장르의 기능성: <기생충>의 크로노토프 서사전략」, 『영화연구』 제84호, 한국영화학회, 2020.

송만용, 「봉준호의 <기생충>에 나타난 장르적 융합과 창의성」, 『한국과학예술융합학회』 제38권 4호, 한국전시산업연구원, 2020.

정지연, 「봉준호라는 장르에 대하여」, 『시네 21』, No.1243, 2020. 2, 55쪽.

4) 한미라, 「봉준호 영화의 내러티브 공간이 갖는 지정학적 의미에 관한 연구」, 『영화연구』 제63호, 한국영화학회, 2015.

한보리, 「봉준호 영화의 어두운 공간에 대한 연구」, 『영화연구』 제71호, 한국영화학회, 2017.

5) 한영현, 「낮선 신체의 도래와 해부되는 도시의 속살」, 『영화연구』, 제77호, 한국영화학회, 2018.

6) 김강원, 「봉준호 영화에서 집의 공간성」, 『어문연구』 제48권 2호, 한국어문교육연구회, 2020.

준호 연구의 중심으로 자리 잡았다고 할 수 있으나, 그것을 미장센의 미학적 방법이나 장르 융합이라는 서사구조의 문제로부터 세계관과 주제의식에 이르기까지 다면적이고 총체적인 차원에서 접근한 연구는 단 몇 편으로 추려질 수 있을 뿐이다.⁷⁾

이와 같은 선행 논의들의 난점들을 보완하면서, 그 성과들을 충실하게 계승하기 위해서는 <플란다스의 개>와 <기생충>의 형식기법과 주제내용을 동시에 분석하면서, 그 상관성의 고리를 통찰할 수 있는 문제들(problematic)이 요청되고 있는 것으로 보인다. 이른바 “봉테일”과 “백사리의 미학”으로 일컬어지는 봉준호 영화의 기법은 비단 영화 텍스트의 형식과 미학이라는 미시적인 차원에 그치는 것이 아니라, 오히려 상보성의 사유와 공존의 윤리학으로 표상되는 그의 세계관과 주제의식을 암시적으로 구현하는 상징적 표장(emblem)이자 메타포로 기능하기 때문이다. 따라서 이 논문은 <기생충>이 <플란다스의 개>에서 집요하게 탐색된 한국 자본주의의 후진성과 일상적 부조리의 양상들을 자본과 임노동의 교환관계로 표상되는 자본주의적 보편 구조로 확장하고 있다는 점에 주목하고자 한다. 또한 양자의 유비 관계와 변형 양상을 동시에 분석하는 방향으로 논의를 전개하고자 한다. 이를 통해 봉준호 영화에 깃든 모더니티 인식의 특질과 더불어 공존의 윤리학이라는 주제의식이 명료하게 드러날 수 있기를 기대한다.

7) 송만용, 「봉준호의 <기생충>에 나타난 장르적 융합과 창의성」, 『한국과학예술융합학회』 제38권 4호, 한국전시산업연구원, 2020.

이동진, 「싸움의 결과보다 중요한 싸움의 구도」, 『이동진이 말하는 봉준호의 세계』, 위즈덤북스, 2020.

2. <플란다스의 개>에 나타난 한국 자본주의의 특이성과 일상적 부조리

봉준호의 첫 장편영화는 <플란다스의 개>이다. 이 텍스트는 <기생충>과 유사한 이야기 구조와 예술적 장치들을 거느리고 있지만, 관객은 5만 정도에 그쳤고, 비평적 주목도 크게 받지 못했다. 어쩌면 ‘작가주의 감독’이란 명분의 측면에서도, ‘상업적 흥행’이라는 실리의 측면에서도 모두 실패했다는 그의 말은 일견 솔직한 고백처럼 보인다. 그러나 이 영화를 「기생충」에 다시 비춰보면, 예술가로서 봉준호가 오랫동안 품어왔을 그만의 철학적 사유와 윤리학적 비전이 <플란다스의 개>에 고스란히 함축되어 있었다는 또 다른 사실을 어렵지 않게 발견할 수 있다.

우선 두 주인공 “윤주”(이성재 분)와 “현남”(배두나 분)이 나날의 삶을 근근이 버텨가며, 보잘것없이 살아가는 소시민의 표상으로 등장한다는 점에 관심을 둘 필요가 있을 것이다. 특히 “윤주”는 대학교수라는 장밋빛 미래를 꿈꾸면서 자신의 가난하고 억눌린 일상을 한탄하며 살아가는 시간강사의 캐릭터로 설정되어 있다. 그가 현금을 빼곡히 우겨넣은 кей크상자를 부둥켜안고 지하철을 타고 가는 장면은 이 작품이 우리 사회의 부조리와 그 너절한 삶의 감각들을 밀착 인화하는 풍자 미학으로 추동될 것임을 암시한다. 그러나 그것은 낱아빠진 조롱의 문법이나 점잖은 훈계조의 리듬이나 구태의연한 도덕적 뉘앙스를 겨냥하지 않는다. 오히려 블랙코미디와 로드무비, 추격극과 풍자극을 기괴하게 뒤섞는 예술적 모험을 감행한다.

이렇듯 여러 갈래의 상이한 미학적 장치들이 희극적인 모양새로 조합될 수 있었던 것은 애완견들의 유괴와 수난이라는 낯선 이야기를 매듭을 새로운 스타일로 엮어나가는 서사 미학, 곧 스토리텔링의 혁신에서 온다. 이 매듭은 물론 사람이 아닌 강아지의 유괴와 수난을 다루고 있다는 점에서 특이한 이야기 구조를 만들지만, 우리를 곁에서 나날의 삶을

함께 영위하는 애완동물들과의 교감과 상실감을 다루고 있다는 점에서 친숙한 것이기도 하다. 이렇듯 낯선 이야기들의 날렵한 속도감과 파격으로 변죽이는 기이한 리듬감과 나날의 친숙한 감수성이 한데 모여들어 서로 겹쳐나게 만듦으로써, 이 작품은 한국인들의 나날의 삶의 실감들, 그 누추하고 부조리한 우리 모두의 실존적 육체성을 발가벗긴다. 또한 시종일관 화면에서 번져 흐르는 씩씩한 희극성의 미감이 박진감 넘치는 추격 장면에 얹어져, 전혀 다른 이미지와 리듬을 타고 흐른다. <플란다스의 개>의 진면목은 바로 이 자리에서 온다.

봉준호는 주인공으로 등장하는 “윤주”에게 사회적으로 대접받지 못할뿐더러 궁색한 처지를 되풀이할 수밖에 없을 인문학 시간강사와 말단 서무직원이라는 페르소나(persona)를 부여했다. 이는 우리 사회의 모순과 부조리와 계급구조를 풍자적 시선으로 조명하려 했다는 것을 가리킨다. 이 평가와 진단은 물론 옳다. 옳은 말이지만, 중요한 무언가를 빠뜨린 것이 분명하다. 그래서 공허한 말인지도 모른다. 내용과 주제의식으로 성급히 환원했기 때문이다. 또한 영화의 세부적인 결과 느낌을 좌우하는 도구들과 장치들, 나아가 그 미장센의 효과들을 그대로 건너뛰었기 때문이다. 봉준호의 별명이 “봉테일”이란 점을 상기해보면, 그 놀라운 예술적 성취와 세계적인 신드롬을 동시에 짊어내기 위해선 텍스트의 세부를 구성하는 미학적 기법과 장치들에 대한 검토가 필수불가결하다는 사실을 직감할 수 있을 것이다.

<플란다스의 개>는 봉준호의 예술적 장기로 이미 회자된 희비극의 현란한 엇갈림이, 기존 영화 장르의 컨벤션들을 가로지르는 과감한 크로스오버와 미학적 디테일이 각 장면들의 배경마다 촘촘히 들어박혀 있는 것으로 보인다. 그것은 “윤주” 역을 맡은 이성재가 화장실 구석자리에서 1500이란 숫자로 압약된 목시적 로비 금액을 준비해야 한다는 선배의 말을 절실한 충고처럼 귀담을 때에도, 동문들의 회식자리에서 폰돈 몇 닢이 모자라 여자후배가 회비를 대신 치러주는 장면에서도, 임신한 몸으로 퇴근한 아내(김호정 분)의 성화에 못 이겨 호두나 껌 수밖에

없는 그 무기력한 순간에도 어김없이 등장한다.

이와 같은 희비극의 순간적 교차가 이 작품의 내적 리듬을 박진감 넘치는 어드벤처의 속도감으로, 그 서사적 리듬의 높낮이를 드라마틱한 탄력과 긴장감으로 띄워 올리는 것은 자명한 사실일 것이다. 그러나 봉준호의 예술적 비기(秘技)가 남김없이 펼쳐지는 것은 우리 모두에게 너무나도 친숙한, 저 아파트 계단과 복도에서 벌어지는 쫓고 쫓기는 추격극의 장면에서다. 또한 아파트 지하실에서 남몰래 이루어지는 애완견의 납치와 감금과 살육, 그리고 이를 황재 삼아 보신탕 비슷한 음식을 만든 경비원 변씨(변희봉 분)가 먹지 못하고, 그보다 훨씬 더 압울하고 고약한 처지에 놓인 노숙자 최씨(김퇴하 분)가 먹는 ‘오피’ 장면일 것이다.

이 대목에서 관객들은 이 작품의 장르적 정체성에 대한 의구심을 갖게 된다. 이 작품은 스릴러도 아니고 블랙 코미디도 아니기 때문이다. 더구나 실패한 추리서사이자 로드무비를 적당히 얼버무리고 흥내 낸 활극이자 추격물로도 규정할 수 없기 때문이다.⁸⁾ 결국 봉준호는 앞에서 열거한 영화 장르들의 컨벤션들을 빠짐없이 해체-재구성하여 아직 세상에 나오지 않은 그만의 영화 장르이자 스타일인 ‘봉준호장르’⁹⁾를 만들었다고 하겠다. 이렇듯 <플란다스의 개>의 다채로운 미감과 기이한 서사 리듬과 장르 크로스오버라는 특이점을 제시한다 해도, 여전히 분석

8) 허문영은 이와 관련된 봉준호 영화의 서사적 특질을 다음과 같이 진술한다.

“봉준호가 만든 네 편의 장편은 정도와 양상의 차이는 있으나 모두 스릴러 혹은 누아르의 게임 구조를 내장하고 있다. 구체적으로 말하면, 봉준호는 게임1(일반적인 범죄스릴러 혹은 고전적 추리물로서 빛나가던 공이 표적/범인을 명중하는 지점에서 끝남)을 진행시키는 척하면서 게임2(사건을 해결하려던 주인공 자신이 표적/범인으로 밝혀지는 필름누아르)를 다른 층위에서 은밀히 가동한다. (중략) 봉준호 식 스릴러의 고유성은 게임1의 대중적인 장르 서사를, 지역정치학으로 변안된 게임2의 서사에 결합하는 방식에 있다. (중략) 봉준호 영화의 대중성은 오인의 게임이 빚어내는 긴장과 반전의 흥분에 있을 것이며, 비평적 찬사는 주로 오인과 자기오인이 분기하고 배열되는 그 구조의 정교함과 의도된 모호함, 그리고 복합적 함의에 바쳐질 것이다”(허문영, 「농촌 스릴러의 당당한 심화」, 『시네 21』, No.709, 2009. 7, 100-104쪽)

9) 정지연, 「봉준호라는 장르에 대하여」, 『시네 21』, No.1243, 2020. 2, 55쪽.

되지 않은 중요한 측면이 남아있는 듯 보인다.

이 작품의 배경에 가로놓인 효율성의 극대화라는 우리 사회의 특이한 생활양식을 표상하는 복도식 아파트에 다시 주목해볼 필요가 있다. 또한 저토록 끔찍하게 규격화된 풍경을 카메라 눈높이에서 밀착인화의 기법으로 올려 잡아, 우리 삶의 보금자리인 그 내밀한 공간을 낯선 도구·사물처럼 뒤바뀌놓는 봉준호의 리얼리즘과 그것을 구성하는 디테일과 심미안을 심층적으로 탐사할 필요가 있을 듯하다. 더 나아가, “윤주”가 아파트 쓰레기 분리수거장에서 일하고 있는 “경비원”(변희봉 분)에게 다가가 “하여튼 우리나라는 원칙대로 되는 게 하나도 없어!”라고 자조적인 한탄을 내뱉는 장면을 다시 숙고해보면, 봉준호의 한국 모더니티 인식이 어떤 지점을 향하고 있는지를 쉽게 감득할 수 있을 것이다.

「플란다스의 개」를 시청하는 동안 관객들은 곳곳에서 빛을 발하는 상이한 미감들의 발현과 기괴한 이야기 전개와 카니발적인 리듬감에 사로잡혀, 큰 마디로 주어진 스토리 라인과 큰 호흡으로 나누어진 장면 전환에만 집중했을 가능성이 크다. 이 작품의 이야기 전개와 내러티브의 흐름은 술한 장르 컨벤션들을 뒤섞는 갖가지 형식실험을 통해, 세상에 없던 리듬을 창출한다. 또한 이 리듬을 타고 흐르는 상이한 시선과 다양한 목소리들을 뒤섞는다. 그리하여, 이 작품은 기기묘묘한 카니발의 무대를 마치 눈앞에서 보는 듯한, 다채로운 미감과 다성적인 목소리와 기괴한 리듬감이 수시로 교차하는 크로스오버의 향연을 선사한다.

그러나 정작 우리가 눈여겨봐야 했을 것은, 그 뒷자리에 가로놓인 무수한 “봉테일”이었을 것이다. 등장인물들이 말하고 느끼고 살아가는 무수한 시공간적 배경들, 이들을 구성하는 도구와 소품들, 그리고 각 장면들의 세부를 가로지르는 여러 음악과 이미지들이 봉준호 영화에서 매우 중요하게 기능하기 때문이다. 또한 이 텍스트의 배경에서 카니발적인 미감과 리듬을 은은하게 돌궂내면서, 그것의 주제의식과 ‘미학적 사상’을 말없이 전하고 있었던 것은 “봉테일”이 분명하기 때문이다. 달리 말해, 이 영화의 곳곳에 배치된 미학적 소품들이자 그 세부적인 장치들인

“봉테일”은 현대 한국인의 몸에 뿌리 깊이 들어박힌 일상적 부조리와 모순들을 암시하는 요소들로 수미일관하게 기능한다는 것이다.

마치 성냥갑을 세워놓은 듯 정확하게 규칙화된 복도식 아파트의 풍경, 너절하게 걸린 빨래, 아파트 지하공간에서 은밀하게 이루어진 동물 살육과 누추하고 ‘웃픈’ 포식 행위들, 나날의 삶의 장소인 화장실과 노래방과 지하철과 아파트 곳곳에서 나타나는 부조리에 찌든 우리들의 실존적 삶의 풍경들, 이것이 바로 봉준호가 제 영화의 디테일을 통해 드러내고자 했던 현대 한국사회의 진면목이다. 칸과 아카데미에서 거둔 성취의 절반은 이렇듯 비루하고 부조리한 한국인의 실존적 육체성, 그리고 그것을 암시적으로 표상하는 “봉테일”에서 유래하는 것으로 보인다. 따라서 신조어 ‘웃픈’ 감정들이 저절로 우러나는 희비극의 역동적인 드라마, 그 뒷자리에서 오히려 오르는 씩씩한 웃음의 정체는 봉준호 감독의 미학적 장기인 “봉테일”에서 기원하는 것이 분명하다. 나아가 그것의 참된 의의는 한국 모더니티의 후진성과 부조리를 다양한 미장센에 휘감긴 은은한 뉘앙스로 암시하는 자리에서 발현된다고 명확하게 규정할 수 있을 것이다.

3. <기생충>에 나타난 자본주의 교환관계의 보편 구조

칸과 아카데미 영화제를 동시에 석권한 <기생충>은 첫 장편 <플란다스의 개>와 20년에 육박하는 시간적 거리를 지닌다. 이 거리는 우선 봉준호가 <살인의 추억>과 <마더>를 통해 ‘작가주의 감독’으로서의 입지를 확보해온 물리적 시간의 깊이를 가리킨다. 또한 <괴물>이나 <설국열차> 같은 작품들을 통해, 헐리웃 대작들이나 꿈꿀 수 있었을 블록버스터 장르나 상업주의적 흥행 역량에 있어서도 모자람이 없다는 사실을 입증해온 객관적 가능성의 깊이이기도 하다. 그러나 이는 양자가 서로 분리되어 평행선처럼 만날 수 없다는 것을 의미하지 않는다. 오히려

양자를 구성하는 상반된 힘들이 수시로 교차하고 침투한다는 것을 전제한다. 따라서 봉준호 영화를 좀 더 깊이 있게 해명하기 위해선, 저 두 힘들이 교차하고 공존하는 양상들을 촘촘하게 분석해야만 할 것으로 사료된다.

<기생충>은 <플란다스의 개>의 문제들과 서사적 윤곽을 계승하는 동시에 새롭게 변형한다. “지하실”이라는 상징적 미장센을 똑같이 거느리고 있을 뿐만 아니라, 그 공간에서 일어나는 빈자(貧者)들 사이에서의 기만과 생존투쟁이라는 알레고리 모티프를 동일하게 활용하고 있기 때문이다. 양자는 우리 사회의 빈곤과 소득불균형, 홈리스와 실업자 같은 경제적 불평등 문제와 더불어, 여기서 발생하는 사회 부조리나 계급적 위화감과 같은 집단 정서의 문제를 주도동기로 삼고 있다는 점에서도 동일한 계열을 형성하는 것으로 이해된다. 결국 <기생충>은 <플란다스의 개>를 계승하고 있는 텍스트인 셈이며, 우리 한국인들의 몸, 그 실존적 육체성에 들러붙은 온갖 부조리와 악다구니를 자본주의 생활양식의 보편적인 형상들로 확대하려는 기획을 애초부터 포함하고 있었던 것으로 추정된다.¹⁰⁾

10) <기생충>을 비롯한 봉준호 영화의 일관된 모티프와 서사 구조가 빈부 갈등이나 계급 소외라는 사회정치적 문제로 제한되는 것이 아니라, 오히려 이들을 비판적으로 성찰할 수 있는 철학적 물음을 제시하고 있다고 파악한 논의들은 많지 않은 편이다. 또한 이러한 질문 속에 공존의 윤리학 또는 공생의 세계관이 역설적 문법으로 깃들어 있다고 해석한 논의들 역시 찾아보기 어렵다. 이러한 선행 논의들을 열거해보면 다음과 같다.

김상훈, 「봉준호 영화에 나타난 알레고리 연구-영화 설국열차를 중심으로」, 『한국콘텐츠학회논문지』 제16권 제10호, 한국콘텐츠학회, 2016.

김규훈·이원영·김효연, 「생태학 관점의 비판적 언어인식을 위한 매체 수용의 학습 활동 설계 -영화 <옥자>의 생태언어학적 비평을 바탕으로」, 『국어교육』 161권, 한국어교육학회, 2018.

진은경·안상원, 「영화 '옥자'에 나타난 생태학과 에코페미니즘」, 『문학과 환경』 제17권 제3호, 문학과환경학회, 2018.

정현경, 「평등의 몰락에 대한 영화적 대응과 의미- 영화 <설국열차>와 <기생충>을 중심으로」, 『비평문학』 제75호, 한국비평문학회, 2020.

이수정, 「<설국열차>와 <기생충>에 나타난 계급모순의 극복방식」, 『예술과 미디어』 제19권 제1호, 한국영상미디어협회, 2020.

<기생충>은 <플란다스의 개>에서 집요하게 형상화된 한국 자본주의의 후진성과 그 부조리한 삶의 감각들을 세계 곳곳 어디서라도 만날 수 있는 자본과 임노동의 보편적인 교환관계, 즉 자본주의적 삶의 가장 통상적인 형상들로 뒤바꿔놓은 셈이다. 이른바 한국적인 특이성을 세계적인 보편성으로 확대 변형한 것, 이것이 <기생충>이 일으킨 환호와 열광의 기원이자 세계적인 신드롬의 원천에 해당되는 것으로 파악된다. <기생충>을 향한 세계인들의 박수갈채는 우선 “기택”(송강호 분) 가족의 “반지하”로 표상되는 한국인들의 고유한 삶의 모양새, 그 실존적 육체성의 뒤틀린 묘사를 향했을 것이다. 그러나 그 이후로는 “박사장”(이선균 분)의 대저택으로 표상되는 자본주의적 욕망의 활화산, 그 보편 구조의 형상들 안쪽에 “반지하”로 대변되는 송강호 가족의 실존적 형상들을 침투시켜, 양자를 동시에 공존하게 만든 서사적 짜임새로 쏟아졌을 것이다.

이렇듯 <기생충>에서 나타난 한국적 특이성과 세계적 보편성이 동시에 공존하는 교집합의 형상은 의미심장한 문제성을 포함할 수밖에 없다. 이러한 측면은 먼저 “반지하”로 표상되는 우리 사회의 극대화된 효율성의 문화, 그 부정적 모순과 긍정적 가능성이 공존하는 자리에서 기원하는 것으로 이해된다. 이 공존의 자리는 우리 문화 전체의 모순이자 가능성이 세계 자본주의의 가장 첨예한 문제들이 중첩되어 있는 문제적 지점일 수밖에 없다. 우리 사회가 단기간에 이룬, 기적에 가까운 경제성장이야말로 세계 자본주의 체제가 품을 수 있는 최대치의 발전 가능성인 동시에, 이것이 초래할 수밖에 없을 무수한 폐해와 부조리들을 표상할 수 있는 가장 적합한 사례에 해당되기 때문이다. 우리 모두에게 너무나도 친숙한 저 “반지하” 공간의 기형적인 풍경 역시, 한국 사회의 “뒤떨어진” 근대화 과정이나 식민지 체험, 거기서 비롯되는 부조리한 삶의 조건과 모순적인 문화 풍토에서 기원하는 것이기 때문이다. 더 나아가,

홍지수, 「영화 <옥자>에 대한 탈식민주의적 연구」, 한양대학교 대학원 석사학위논문, 2020.

삶의 조건과 풍토를 지속적으로 밟고 살아온 우리 모두의 역사적 질곡, 시인 김수영이 “이상한 역설”이라고 부른 “거대한 뿌리”에서 비롯하는 것이 틀림없다.

이 질곡을 이겨내기 위해 우리 모두에게 강요될 수밖에 없었던 것에 대해 질문을 던져볼 필요가 있다. 이에 대한 답변이 주어진 시공간의 용량을 가장 능률적으로 활용할 수 있는 최대치의 효율성이자, 이를 가장 빠른 시간 내에 처리할 수 있는 최고도의 속도전일 수밖에 없었다는 것은 한국인이자라면 누구나 체감할 수 있는 일일 것이다. 이와 같은 효율성과 속도전이란, 또한 우리 모두에게 누적되어온 몸의 기억이자 나날의 습속으로 배어든 정치적 무의식일 수밖에 없다. 이들은 결국 우리의 문화풍토이자, 지금 여기 우리 모두의 실존적 몸과 살에 고스란히 배어든 집단적 체질, 곧 <기생충>의 “냄새”와 같은 것이기 때문이다. 나아가 우리 사회의 모든 구성원들에게 들썩워진 훈육의 질서이자 도덕적 명령으로 자리했기 때문이다. 이들은 부족한 자원과 초라한 기술력과 제한된 시공간의 용적 속에서 최대치의 성과물을 산출하기 위해 반드시 요구될 수밖에 없었을 것이다. 또한 우리 사회 전체의 체질이자 통치의 전략으로 자리할 수밖에 없었던 저 효율성의 극대화는 그것에 가장 빨리 도달할 수 있는 최상의 지름길인 속도전의 리듬을 불러들였을 것이 틀림없다.

실제로 1960년대 이후 개발독재세력에 의해 추진된 본격적인 현대화 과정은 가장 빠른 시간 내에 가장 극대화된 성과를 산출할 수 있는 효율성과 속도전을 우리 사회의 모든 구성원들에게 강요했다. 한국전쟁 직후 1953년에 고작 67 달러에 불과했던 1인당 국민소득 규모가 2018년 3만 달러를 넘어서는, 그야말로 세계에서 가장 빠른 경제 성장과 소득 증대를 이루게 된 배경 역시 이와 같다. 우리가 이룬 ‘한강의 기적’이란 세계 자본주의의 가장 첨예한 모순과 가능성이 우리 모더니티에 공존한다는 것을 보여주는 가장 정확한 사례에 해당될 것이다. 이 말이 표현하는 급속한 경제 성장과 산업 발전 역시, 우리 모두의 육체성에

배어 있을 그 “냄새”와 체질을 통해서만 가능했을 것이 자명하기 때문이다.

영화 <괴물>에서 알레고리 기법으로 소묘된 것처럼, ‘한강의 기적’이란 화려한 수사학의 밑바닥엔 우리 모더니티의 뒤떨어진 “냄새”가 마치 “괴물”처럼 숨겨져 있을 것이다. 또한 우리 모두의 체취로 배어든, 일종의 “괴물”일 수밖에 없을 무수한 사회 부조리들이 저 “냄새”와 더불어 꿈틀대며 살아가고 있을 것이다. 이렇듯 “인간의 얼굴을 한 괴물들은 허구와 현실 간의 구분을 흐리며, 양자에서 모두 잠재적 위협으로서 존재”¹¹⁾하기 때문이다. 따라서 봉준호가 창안한 “괴물”이란 알레고리 형상은 효율성의 극대화와 속도전의 리듬이란 우리 문화의 고유한 아이덴티티가 낳은 기형적 현상들의 총체를 암시하는 것처럼 보인다. <기생충>에 등장하는 “반지하”의 생활공간과 주거형태 역시, 우리 모두의 몸과 삶에 배어든 고유한 “냄새”이자 “괴물”과 같은 속성, 곧 한국인의 실존적 육체성을 암시하는 메타포로 활용된 것이 틀림없다. “반지하”는 우리 문화의 체질처럼 들어박힌 무수한 모순과 부조리들, 이들과 밀접하게 연동될 수밖에 없을 효율성의 극대화이자 속도전의 리듬이며, 그것이 풍겨내는 고유한 생활양식의 “냄새”를 우회적으로 표상하는 미학적 장치이다. 따라서 “반지하”는 우리 모두의 체취, 한국인의 고유한 실존적 아이덴티티를 비유적으로 드러내는 공간 표상일 수밖에 없다.

우리에게 주어진 시공간의 총량과 우리 모두의 육체적 역량과 그 동선의 총체를 빠짐없이 계산하여, 그 능률성의 최대치를 남김없이 쥐어 짜내려는 저 효율성과 속도전의 문화풍토에서 “반지하” 주택은 필연성의 산물이자 그 삶이 만들어낸 숙명적 궤적일 것이다. 그것은 또한 우리에게 그야말로 자연스런 삶의 풍경일 수밖에 없을 것이다. 이 기형적인 풍경은 가장 효율적인 공간 활용법이 산출한 것이자, 가장 빠른 기술 공학과 극대화된 효율성이 접목된 것이기 때문이다. 나아가 최대치로

11) 강수환, 「‘인간’, 부조리와 ‘괴물’의 출현 장소-봉준호의 <살인의 추억>을 중심으로」, 『한국학연구』 제39집, 인하대학교 한국학연구소, 488쪽.

뿔아낸 능률성의 극한을 가장 명징하게 입증할 수 있는 탁월한 미장센 일 수밖에 없다. <기생충>의 “반지하” 주택을 보는 내내 <플란다스의 개>의 복도식 아파트가 겹쳐 보였던 까닭이 바로 여기에 있다. ‘한강의 기적’이라는 저 화려한 성공신화의 밑바닥에 감춰진 우리 사회의 어두운 삶의 그늘이 바로 “반지하”로 표상되는 빈자(貧者)들의 실존적 풍경이기 때문이다.

봉준호는 “반지하”로 표상되는 우리 사회의 그늘진 삶의 형상과 그 공간 메타포를 지속적으로 활용하려 했던 것이 분명해 보인다. 첫 장편 <플란다스의 개>가 아파트 지하공간으로 집약되는 사회적 소수자의 문제와 이들의 그늘진 삶의 풍경을 블랙코미디 문법에 실어 희극적으로 표현했다면, <기생충>은 성공한 사업가라는 캐릭터를 새롭게 창안하여 자본과 임노동의 보편적인 교환관계를 치밀하게 묘사했기 때문이다. 이 지점에서 <살인의 추억>에 나타난 인권유린과 폭압수사가 행해지는 1980년대의 표상 공간인 지하취조실로 시선을 다시 돌려볼 필요가 있다. 또한 <괴물>에서 “박희봉”(변희봉 분) 가족 전체가 괴물에게 납치된 아이 “현서”(고아성 분)를 찾기 위해 헤매고 다니는 한강 하수도, 그 무수한 지하의 길들을 다시 탐사해볼 필요가 있다. 이들은 모두 <플란다스의 개>에서 활용된 아파트의 지하 공간과 동일한 뉘앙스를 뿔어내기 때문이다. <마더> 맨 끄트머리에 등장하는 관광버스에서의 군무(群舞)와 그 속에서 허우적대는 몸짓으로 망연자실하게 흔들어대는 마더(김혜자 분)의 춤 또한 이와 같다. 이들은 모두 우리 사회의 파행적인 현대화 과정에서 빚어진 기형적인 삶의 풍경일 것이며, 그 속에서 “괴물”처럼 자라났을 우리 모두의 육체성을 암시하는 기묘한 상황의 엠블렘(emblem)이다

<기생충>의 탁월성은 이전 작품들에서 빈번하게 등장했던 지하의 음습한 공간을 고스란히 수용하는 가운데서도, 자본주의적 성공과 풍요를 표상하는 대저택과 벤츠라는 새로운 공간을 배치하는 자리에서 비롯된다. 또한 대저택 곳곳과 벤츠 실내에 “냄새”로 표상되는 우리 모두의 늑

녹하고 비루하고 억눌린 몸을 침투시키는 자리에서 생성된다. 따라서 이 자리는 두 가족의 구성원들이 서로 마주할 수밖에 없는 자연스런 교집합의 공간이자 양자의 실존적 육체성이 얼크러질 수밖에 없는 공실존(co-existence)의 장소들이다. 이 장소들은 또한 이선균의 대저택 곳곳이 자 벤츠의 실내로 설정될 수밖에 없었을 것이다. 이 작품의 라이트모티프(leitmotif)는 이 장소에서 극적 구성을 밟아가며 전개되기 때문이다. 또한 “냄새”와 “선”이라는 가장 핵심적인 두 미장센이 대립하고 충돌하는 공간이자, 이 작품의 표층적인 내러티브가 계급 적대와 감정적인 보복살인과 지하생활자의 구난신호라는 파국적인 결말로 치달아가게 만드는 무대이자 배경으로 기능하기 때문이다.

“반지하”의 극대화된 효율성의 주거형태, 그 비인간적 표상으로 대변되는 한국 자본주의의 후진적인 특이성과 더불어, 대저택의 호화로운 라이프스타일로 상징되는 자본주의 욕망구조의 세계적인 보편성이 동시에 공존하고 있다는 사실에 다시 주목해보자. 이를 가능케 한 것은 물론 대저택에서 이루어지는 두 가족의 공존, 곧 자본주의적 계약관계이다. 여기에는 실상 두 가지 의미 계열이 중첩되어 있다. 하나는 두 가족이 맺는 임노동과 자본의 교환관계이며, 다른 하나는 한국적 특이성과 세계적 보편성의 공존이라는 알레고리적 암시이다. 그러니까 “기택” 가족과 “박사장” 가족을 구성하는 네 명의 인물들 각각이 일대일로 맺는 관계의 형상들이란, 결국 <기생충>에 저 두 갈래의 의미 계열이 중첩되어 있음을 암시하는 알레고리로 기능한다는 것이다.

봉준호의 천재성은 우선 이 중첩의 자리를 발견하여, 이를 자신만의 스토리텔링으로 이어간 자리에서 발현되는 듯 보인다. 달리 말해, 두 가족의 구성원들이 맺는 일대일 관계로 형상화된 임노동과 자본, 한국적 특이성과 세계적 보편성의 상호 대립적 관계는 실상 공존과 공생을 동시에 모색할 수밖에 없는 상호 의존적 관계일뿐더러, 이를 역설적으로 암시해놓은 자리에서 그의 재능은 가장 매력적인 빛살을 드리운다는 것이다. 특히 “냄새”라는 미장센은 두 가족이 상징하는 대립적 관계들이

결국 공존과 공생을 모색해야만 하는 상호 의존적 관계로 전환되어야만 한다는 봉준호의 철학적 비전과 윤리적 책임을 암시하는 탁월한 감각적 표지이기도 하다.

결국 봉준호는 “냄새”와 “모르스부호”라는 화룡점정(畫龍點睛)의 미장센을 통해, 칸과 아카데미의 동시 석권이라는 기념비적 성취를 이룬 것이 틀림없다. 물론 <플란다스의 개>로부터 이어져온 희비극의 순간적인 전환과 스피디한 리듬감, 그리고 훨씬 더 유려해진 장르 크로스오버와 “봉테일” 역시 크게 한몫했을 것은 두말할 나위 없다. <기생충>은 그 누구라도 가슴을 움켜질 수밖에 없을 구체적이면서도 보편적인 정서를 곳곳에서 촉발시킨다. 물론 이 지점도 세계인들의 이목을 끌기에 충분했을 것이다. 「기생충」의 진정한 위력은 관객 누구나 공감할 수밖에 없을 감응(感應)의 에너지를 이끌어낼 수 있는, 정교한 미장센의 배치이자 그 목직한 심리적 리듬감을 섬세하게 조율하는 자리에서 비롯되기 때문이다.

그러나 이 작품의 가장 중요한 미장센인 “냄새”는 정교한 디테일에서 생성되지 않는다. 이는 영화를 구성하는 다양한 테크닉, 곧 영상 이미지의 촬영 기법이나 편집 기술 같은 것들을 통해 마련될 수 있는 것이 아니기 때문이다. 오히려 봉준호의 철학적 사유와 세계관적 전망에서 우러난 것이며, 봉준호의 남다른 혜안과 통찰력이 하나의 생생한 감각으로 발현된 것으로 파악된다.

4. <기생충>에 나타난 상보성의 사유와 공존의 윤리학

봉준호의 첫 장편 <플란다스의 개>를 관통했던 한국 모더니티의 부조리와 후진성이라는 문제의식은 <기생충>에서 ‘주인과 노예의 변증법’¹²⁾으로 집약되는 보편적인 인정투쟁의 문제, 곧 정치철학의 주제의식으로 진화한다. <기생충>은 특히 봉준호가 영화감독을 꿈꾸었던 청

- 12) 김상환은 “철학적 교양소설이라 불리는 헤겔의 『정신현상학』은 서양철학사에서 인문주의적 핵심을 이루는 교양(도야)의 이념을 가장 밀도 있게 표현한 작품으로 평가된다”고 말하면서, “인정 욕망”의 문제를 “자연적 질서와 구별되는 사회적 질서의 탄생을 예상”하는 것일 뿐만 아니라, “상호주관적인 질서를 정초하고 구조화하는 욕망이고, 궁극적으로는 갈등을 핵으로 하는 사회적 관계의 문법에 해당한다.”고 파악한다. 또한 이러한 “인정 욕망”이 “충족되는 과정에서 생기는 갈등은 죽음의 문턱에 도달할 수밖에 없다”는 점을 지적하면서, “인정 투쟁 속에서 주체는 실질적으로 죽음의 경계에 이르러 죽음 자체는 끊임없이 지연, 보류되어야 한다.”고 진술한다.

따라서 인정 투쟁의 결과로 나타나는 것은 “주인과 노예라는 불평등한 주체”의 성립이며, 그 내부에는 이러한 역설적 성격이 도사리고 있다는 것이다. 나아가 “노예가 사물을 형성하고 세상을 지으면서 서서히 자기감정을 얻어가”며, “자신의 대자적 내면성을 자각하게 되는” 계기를 제공하는 “노동”이라는 매개의 중요성을 각별히 강조한다. 결국 이러한 노동의 과정을 통해 “노예는 처음에 상실했던 대자적 자립성을 점차 회복하고 주인을 능가하는 자유를 획득할” 뿐만 아니라, “주인은 노예의 노예가, 노예는 주인의 주인이 된다.”는 문장으로 “주인과 노예의 변증법”의 요체를 정리한다.(김상환, 『헤겔의 ‘불행한 의식’과 인문적 주체의 역설』, 『철학사상』, 제36권, 서울대학교 철학사상연구소, 2010, 36-53쪽) 김상환의 이러한 관점은 『정신현상학』의 “「자기의식」장(4장)의 불행한 의식과 「이성」장(5장)의 성실한 의식, 그리고 「정신」장(6장)의 아름다운 영혼”이 맺는 긴밀한 상관관계에 대한 상세한 분석을 수반한다. 또한 이를 통해 “인문적 사유”와 “교양의 길”에 내포될 수밖에 없는 “절망의 길”과 “병리적 증상”을 해명하고 있다는 점에서, 헤겔 철학에 대한 기존의 지배적인 문제들에서 벗어나 새로운 해석의 지점을 제시하고 있는 것으로 이해된다.

봉준호 영화 <기생충> 역시 이선균 가족과 송강호 가족의 구성원들이 일대일로 맺는 자본과 임금노동의 교환관계 역시, 헤겔의 “주인과 노예의 변증법”이라는 문제들을 통해 좀 더 심층적인 해석을 마련할 수 있을 것이다. 그러나 주인공으로 등장하는 송강호(기택)의 “불행한 의식”이 “성실한 의식”과 “아름다운 영혼”으로 성장·진보하는 것이 아니라, “주인”의 죽음으로 귀결되어 버린다는 점에서, 또 다른 해석들이 도입되어야만 할 것으로 추론된다. 더 나아가 이러한 박사장(이선균 분)의 죽음으로 말미암아 기택(송강호 분)이 한 사람의 시민이자 사회구성원으로 존립할 수 없는 일종의 은둔자이자 지하생활자로 살아갈 수밖에 없을 뿐더러, “모르스부호”라는 미장센을 통해 존재론적 구난의 신호를 지속적으로 타전할 수밖에 없는 존재로 전락하는 결말 부분을 다시 주목해 볼 필요가 있다. 이는 결국 <기생충>이 표면적으로는 헤겔의 “주인과 노예의 변증법”으로 집약될 수 있을 계급대립과 인정투쟁의 문제를 형상화하고 있는 듯 보이지만, 그 이면에서는 “냄새”와 “모르스부호”로 암시되는 공생의 세계관과 공존의 윤리학을 궁극적 메시지로 제시하고 있다는 것을 의미한다. 또한 <기생충>을 이렇듯 공생과 공존의 관점으로 해석할 때에만, <플란다스의 개>와 <살인의 추억>에 나타난 사회비판적 풍자 미학의 핵심과 더불어 <옥자>와 <설국열차>에서 나타난 생

년시절부터 간직해왔을 인간과 사회에 대한 관점과 시각, 그의 인간학과 철학적 해석이 축적되고 진화해온 지점을 가장 선명하게 드러내고 있는 것처럼 보인다. 첫 장편 <플란다스의 개>에선 등장하지 않았던 성공한 자산가 캐릭터와 그 가족들의 생활양식이 새로운 모티프를 구성하면서, 그 스토리텔링의 중심에 위치하기 때문이다. <기생충>을 구성하는 카메라의 시각이나 여타의 무수한 감각적 이미지들은 이선균 가족의 생활의 테두리와 그 삶의 속살을 꿰뚫고 들어가려는 욕망을 품는다. 그러나 이 테두리를 지키려는 보수적인 계급정서의 힘과 압력은 “선”이라는 말로 일컬어진다. “박사장”은 아내 “연교”(조여정 분)에게 운전기사 “기택”을 이렇게 말한다.

“전반적으로 말이나 행동이 선을 넘을 듯 말 듯 하면서도 결국에는 절대 선을 안 넘거든”

그러나 저 “선”을 넘고 꿰뚫을 수밖에 없는 “냄새”에 대해선 욕지거리에 가까운 비속어까지 섞어가며 다음과 같이 투덜댄다.

“근데 냄새가 선을 넘지 냄새가 씨발.”
 “차 뒷자리로 존나게 넘어와 냄새가 씨 쫓”

“박사장”의 “선”은 세계에 존재하는 무수한 자본과 임노동의 교환관계들을 표상하는 계급구조의 “선”이며, 그보다 훨씬 더 완강한 계급정서의 “선”인지도 모른다. 그러나 나날의 밥벌이를 마련하기 위해, 제 아무리 온화한 미소를 띤 가면을 쓴 채로 저 “선”을 매끄럽게 건사한다 하더라도, 우리 각자의 몸에 들러붙은 “냄새”와 체취는 제 마음대로 조율하거나 통제할 수 있는 것이 아니다. 그것은 인간과 사회가 구획한

태적 상상력과 공생의 세계관을 수미일관한 맥락으로 파악할 수 있는 해석의 가능성이 열릴 수 있을 것으로 판단된다.

그 모든 “선”을 넘어설 수밖에 없는 존재의 흐름이기 때문이다. 그리하여, 우리가 위장하거나 통제할 수 없는, 그야말로 자연발생적인 존재 양식의 표지이자, 바깥을 향해 스며나는 확산력이자 원심의 운동일 수밖에 없을 것이다. “냄새”는 우리 자신도 어찌할 수 없는 무의식적 육체성의 표지이자 우리 안의 타자일 수밖에 없기 때문이다.

<기생충>은 “냄새”라는 확연한 감각 표상을 작품의 전체적인 대결 구도를 이끌어가는 핵심 모티프로 삼은 데서 독특한 매력을 발산한다. 나날의 삶에서 우리 모두가 경험하는 자본과 임금노동의 교환관계를 두 가족의 구성원들이 함께 부대끼고 섞여들 수밖에 없는 공존의 상황들로 가장 생생하게 드러낼 수 있는 것, 그것이 바로 “냄새”이기 때문이다. 따라서 “냄새”는 그 모든 “선”을 넘어 정반대의 존재들로 섞여 들어가는 가장 순수한 힘의 흐름이며, 이는 그 누구도 어찌할 수 없는 공존의 무대이자 평등한 공생의 터전이라는 사유의 맥락이 그 안쪽 깊숙이 숨겨져 있는 것으로 보인다.

라깡과 지젝의 정신분석을 원용해보면, “선”이란 세계를 지배하는 상징계의 질서일 것이며, “냄새”는 상징계의 완강한 지배 질서 한가운데 들어박힌 어떤 불완전한 틈새이자 원초적 결여로서의 실재계일 것이다.¹³⁾ 따라서 <기생충>은 “선”(상징계)은 완전한 것이 아니라, 도리어 언제나 그것을 꿰뚫을 수 있고 넘나들 수 있는 “냄새”에 의해 꺾일 수 있는, 그런 허약한 상징적 구조에 불과하다는 역설적인 의미의 그물을 휘감는다. 달리 말해, “선”으로 표상되는 상징계의 지배 구조와 계급 차별은 완벽하게 밀폐된 구조가 아니라, 도리어 어떤 틈새와 구멍(실재계)으로 애초부터 벌어져 있다는 것이다. 따라서 이 작품은 얼핏 견고해 보이는 저 분리와 차별의 “선”이 실재계인 “냄새”에 의해 단번에 무너질 수 있다는 알레고리 그물을 두 갈래의 미장센으로 설치해 놓은 셈이다.

<기생충>은 “냄새”라는 미장센을 통해 세계에 존재하는 모든 것들의

13) 슬라보예 지젝, 『이데올로기라는 숭고한 대상』, 이수련 옮김, 인간사랑, 2002, 213쪽. 손 호머, 『라깡 읽기』, 김서영 옮김, 은행나무, 2006, 155-157쪽.

가장 고유한 가치이자 권리라는 윤리적 비전을 매우 역설적인 뉘앙스로 선포한다. 또한 그것은 공존의 윤리학으로 표상될 수 있을 봉준호 정치 철학의 핵심일 것이다. 모든 “선”을 꺾으면서, 타인과 세계로 확산될 수밖에 없을 “냄새”야말로 세상을 지배하는 상징적 질서 내부에서 이미 요동치고 있는 근원적인 결여, 곧 실재계를 감각적으로 드러낼 수 있는 탁월한 이미지이기 때문이다. 상징계 내부에는 실재계가 이미 그 ‘외상(外傷)의 중핵’으로 스며들어와 있다는 라캉의 전언처럼, <기생충>에서 “냄새”는 그 정체가 이미 다 드러난 이후에도, 그 모든 “선”을 꺾을 수 있는 실재계의 근원적이고 불가해한 힘을 암시하고 있기 때문이다.¹⁴⁾

이 작품의 카메라가 “박사장” 가족이 떠안을 수밖에 없을 노동 행위의 결여와 타인 의존적 삶의 행태를 치밀하게 발가벗기려 한다는 점에 다시 주목해보자. 이와 동시에, 그들의 타인 의존적 라이프스타일에 기생해서 살 수밖에 없는 몰락한 중산층 일가족의 일거수일투족을 자본주의적 보편 욕망의 표상인 대저택 내부로 침투시킨다는 사실을 재차 눈여겨볼 필요가 있다. <기생충>은 두 가족의 구성원들을 빠짐없이 자본과 임노동의 교환관계의 회로 안에 마주서게 만듦으로써, 우리 사회가 직면하고 있는 계급 갈등의 심화와 소득 양극화의 문제를 세계 자본주의 체제의 보편적인 알레고리로 확장하려 한 것처럼 보인다.

그러나 봉준호는 이 문제들을 넘어설 수 있는 사유의 실마리를 “지하실”에서 빠져나가는 “냄새”와 “모르스부호”라는 지극히 모순적인 감각과 역설적인 형상으로 남겨놓았다. “냄새”는 겉으로 보기에 분리와 차별이 생겨나게 만드는 특정 계급의 고유한 정체성을 상징하는 것이지만, 그 심부에는 그 모든 “선” 내부에 이미 깃들여 있는 실재계의 균열이자 구멍이라는 전혀 다른 의미의 그물로 암시되고 있기 때문이다. 달리 말해, “냄새”는 모든 개별자의 존재가치이자 권리장전일 뿐만 아니

14) 슬라보예 지젝, 『이데올로기라는 숭고한 대상』, 212-216쪽.
 홍준기, 『자끄 라캉, 프로이트로의 복귀』, 『라캉의 재탄생』, 창작과비평사, 2002, 71-73쪽.

라, 세계를 지배하는 상징적 질서인 “선”을 위협하고 전복할 수 있는 실재계의 근원적인 힘과 비전을 암시한다는 것이다. 마찬가지로 “모르스 부호” 역시 저 후미진 세상 끝에서 오히려 올라 우리를 곁으로 휘날려오는 존재의 신음이자 절규이며, 소수자들이 타전하는 구난의 손짓이자 생명의 몸부림을 상징한다.

더 나아가, 모든 존재의 공생과 생명의 평등을 암시하는 자리에서 <기생충>은 서구적 사유의 근간을 형성하는, 투쟁과 종합과 발전의 단계론적 서사인 변증법적 진보의 사유 모델을 박차고 날아올라, 자신만의 고유한 철학적 깊이를 확보하고 있는 듯 보인다. 이는 “박사장 가족과 송강호 가족이 맺는 상호 관계를 자본과 임노동의 교환관계나 ‘주인과 노예의 변증법’으로 얼룩진 인정투쟁의 관계로만 환원하지 않는 자리에서 확보된다. 그것은 또한 두 가족을 더불어 존재하고 상호 공생할 수밖에 없는 관계, 즉 동아시아 사상사에서 오랫동안 대대(對待)¹⁵⁾라는

15) “『주역』의 음양대대적(陰陽對待的) 구조”를 의제의 중심으로 삼아 “對待”의 의미와 역사를 귀납적으로 추적한 최영진의 논의에 따르면, “對待관념”은 『주역』, 『서경』, 『좌전』 등에서 나타나는 陰陽 개념으로 입증될 수 있다. 또한 이러한 “전통적인 對待관념을 객관적으로 포착하여 하나의 이론으로 정립한 것은 송대 철학자들의 문헌”에서 찾아볼 수 있다. 또한 이와 같은 문헌으로는 張橫渠의 『正蒙』과 『近思錄』에 수록된 (程)明道の 글과 (程)伊川의 『易傳』의 한 대목이 제시된다. (최영진, 『역학사상의 철학적 탐구- 음양대대적 구조와 중정사상을 중심으로』, 성균관대학교 박사학위논문, 1989, 32-33쪽) 그러나 “송대철학자들의 문헌” 가운데서 “對待”라는 어구가 문면에 드러난 것은 정이천의 『易傳』이며, 이 가운데서도 산화비(山火賁) 괘사에 나타난 것을 확인할 수 있다. 이를 성백효의 『周易傳義』 한국어 번역본을 통해 인용해보면 다음과 같다.

“天文也文明以止人文也는 此承上文하여 言陰陽剛柔相文者是 天之文也요 止於文明者是 人之文也니 止는 謂處於文明也라 質必有文은 自然之理요 理必有對待는 生生之本也라 有上則有下하고 有此則有彼하고 有質則有文하여 一不獨立이요 二則爲文이니 非知道者면 孰能識知리오 天文은 天之理야요 人文은 人之道也라(‘天文也文明以止人文也’는 이는 上文을 이어서 음양과 강유가 서로 文飾함은 하늘의 文이요, 文明에 그침은 사람의 文임을 말한 것이니, 止는 문명에 머무를 이른다. 질에 반드시 문이 있음은 자연의 이치이고, 이치에 반드시 對待(상대)가 있음은 생생의 근본이다. 위가 있으면 아래가 있고 이것이 있으면 저것이 있고 질이 있으면 문이 있어서 하나는 홀로 서지 못하고 둘이면 文이 되니, 道를 아는 자가 아니면 누가 이것을 알겠는가? 天文은 하늘의 이치이고, 人文은 사람의 道

말로 일컬어져온 상호의존성, 또는 상보성(complementarity)¹⁶⁾의 관계

이다.)^(성백효 역주, 『周易傳義 上』, 전통문화연구회, 2017, 502-503쪽)

또한 현대물리학과 동양사상의 관계를 면밀하게 분석한 프리츠프 카프라가 언급한 “역동적 평형(dynamic equilibrium)”이나 “역동적 균형(dynamic balance)”의 개념을 통해 동아시아 전통 사유의 근간을 이루어왔던 “對待” 사유의 지평을 보다 구체적인 차원에서 파악할 수 있을 것으로 판단된다. 이러한 측면이 명료하게 드러난 대목을 인용해보면 다음과 같다.

“모든 대립적인 것이 양극적인 것이라는 개념-즉 광명과 암흑, 득과 실, 선과 악 등이 동일한 현상의 다른 면에 불과하다는 생각은 동양인의 생활방식에 있어서 기본적인 원리 중 하나다. 따라서 일체의 대립적인 것은 상호 의존적이기 때문에 그것들의 투쟁은 결코 어느 한쪽의 완전한 승리로 끝날 수 없고 항상 양자간의 상호 작용을 표출하는 것이다. 그러므로 동양에서 덕이 있는 사람이란 선을 위해 분투하고 악을 소멸시키는 불가능한 과업을 떠맡는 사람이 아니라, 오히려 선과 악 사이에 역동적인 균형을 유지할 수 있는 사람이다. 이러한 역동적 균형의 개념은 동양의 신비주의에 있어서는 대립적인 것들의 통일이 경험되는 방법상의 요체가 되는 것이다. 그것은 결코 정적인 동일성이 아니라, 언제나 두 극단 사이의 역동적인 상호 작용이다. 이 점은 중국의 현인들이 원형적 양극을 상징하는 음과 양으로써 철저히 강조해 왔던 것이다.”^(프리츠프 카프라, 『현대물리학과 동양사상』, 증보 제3판, 범양사, 2004, 162-163쪽)

앞서 살핀 논의들을 종합해보면, “對待”라는 용어는 동아시아 전통 사유의 기저를 이루고 있는, 상호 대립적이면서도 상호 의존적인 두 극력(極力)의 운동성과 방향성이자, 양자가 함께 이루어가는 역동적인 생성의 과정을 일컫는 것으로 명시할 수 있을 것이다. 또한 쇠하이머의 “동적 평형(dynamic equilibrium)” 이론을 소개하고 있는 후쿠오카 신이치의 저작에 따르면, “생명이란 동적인 평형 상태에 있는 시스템”이라고 할 수 있으며, “가변적이고 지속가능하다는 것을 특징으로 갖는 생명이란 시스템은 그 물질적인 구조 기반, 즉 구성분자 자체에 의존하는 게 아니라 그 흐름이 유발하는 효과”로 규정될 수 있을 것이다.^(후쿠오카 신이치, 『동적 평형』, 은행나무, 2019, 193쪽) 결국 이 저작에서 지속적으로 강조되고 있는 것은 “환경 속의 모든 분자는 우리 생명체 안을 통과하여 다시 환경으로 돌아가는 대순환의 흐름 속에 있으며 어떤 국면에서도 거기에는 평형을 유지하는 네트워크가 존재한다”는 말로 표상될 수 있을 “대순환의 흐름”이자 “평형계”의 유지라고 할 수 있을 것이다.^(『동적 평형』, 195쪽) 이와 같은 환경론적인 맥락 역시, 동아시아의 “對待” 사유와 상통하는 것으로 추론된다.

- 16) 『현대물리학과 동양사상』에서 인용되는 덴마크의 노벨물리학상 수상자 닐스 보어(Niels Henrik David Bohr)의 상보성(complementarity) 개념 역시, “對待”와 상통하는 것으로 보인다. 특히 “그(닐스 보어)는 동일한 실체에 대한 두 가지 상보적인 기술로서의 입자상(粒子像)과 파동상(波動像)을 생각했으며, 이들 각각은 단지 부분적으로만 옳고 제한된 적용 범위를 가지고 있다. 각 상(像)은 원자적 실재를 완전히 기술하는 데 필요한 것으로, 둘 다 모두 불확정성의 원리에 의해 주어질 한계 안에서만 적용된다. (중략) 상보성의 개념은, 그 대립 개념과 상호간에 극성

로 바라보도록 강제한다. “냄새”라는 미장센이 상징하는 것처럼, 모든 존재는 제 바탕에 사회체제의 상징적 질서를 넘어서 상호 공생할 수밖에 없는 의존성을 지니고 있을 뿐만 아니라, 자본과 임노동의 교환관계를 넘어서는 상호 의존적인 대순환의 관계에 놓여 있기 때문이다. 또한 <기생충>이 “냄새”와 “모르스부호”를 통해 암시적 문법으로 강조하려 한 것은 결국 부자와 빈자, 자본과 임노동, 상류층과 하류층이 맺을 수밖에 없는 상호 의존성의 필연적 구조이며, 양자의 계급적대를 넘어설 수 있는 공생의 사유이자 공존의 윤리학이기 때문이다.

<기생충>은 순식간에 얼굴이 뒤바뀌는 희비극의 급격한 장면 전환은 정서적 감응 효과들을 강렬하게 내뿜으면서, 그 내러티브 전체를 기이한 리듬을 타고 흘러가게 만든다. “박사장” 가족이 캠핑을 위해 대저택을 비운 사이, 그 호화로운 공간을 호가호위(狐假虎威)의 상황처럼 만끽하는 “기택” 가족의 행색을 보면, 그야말로 희극적인 너무나 희극적인 풍경처럼 보인다. 그러나 그 뒷면에는 비극적인 정서가 잠복되어 있다. 블랙코미디 장르 미학으로도 온전히 풀이되지 않을 이러한 ‘웃픈’ 장면 이야말로 봉준호의 정치철학과 윤리학적 비전과 예술적 방법론이 빠짐 없이 포괄된 그의 사유의 단자(monad)에 해당될 것이다. 또한 이 장면 뒤에서 곧바로 이어지는 사건의 계열들, 특히 대저택 지하실에서 지하생활자의 삶을 이어온 “근세”(박명훈 분) 가족과 “기택”(송강호 분) 가

(極性)의 상보적인-관계에 놓여 있다는 통찰에 기반을 두고 있었던 고대 중국 사상에 있어서 핵심적인 역할을 다했다.”(『현대물리학과 동양사상』, 177쪽)와 같은 대목을 보면 닐스 보어의 “상보성”은 “對待”와 동일한 함의를 지니고 있는 것으로 파악된다. 또한 닐스 보어의 다음과 같은 일화를 소개하는 대목은 “對待”의 현대적 번역어로 “상보성”을 활용하는 것이 적확할 수 있음을 시사한다.

“닐스 보어는 자신의 상보성 개념과 중국 사상 사이의 유사성에 관하여 너무 잘 알고 있었다. 그는 양자론에 대한 자신의 해석이 완전히 정리되었던 1937년에 중국을 방문했을 당시 고대 중국의 양극적인 대립자에 크게 감명을 받았다. (중략) 닐스 보어는 그의 예복에 이러한 중국의 기호(太極圖)를 선택함과 더불어 *Contraria sunt complementa*(대립적인 것은 상보적인 것이다)라는 문구를 그의 예복에 새겨 넣었다. 이렇듯 그는 고대 동양의 지혜와 현대 서양의 과학 사이의 두터운 조화를 알고 있었던 것이다.”(『현대물리학과 동양사상』, 177-179쪽)

죽 전체가 맞서 싸우는 격투 장면은 자본주의 사회 체제에서 벌어지는 노동계급 내부에서의 경쟁과 갈등, 그리고 실업자와 홈리스의 문제를 상징하고 있는 것처럼 느껴진다.

봉준호의 스토리텔링은 이 지점에서도 빛난다. “기택”이 살인을 저지른 뒤 숨어든 공간이 “근세”가 기거했던 대저택의 지하실이며, 박명훈이 시도했던 것과 똑같이 송강호 역시 “모르스부호”를 바깥으로 송출한다는 측면에 주목해보자. 이처럼 반복되는 투쟁과 몰락과 구난신호라는 모티프의 등장은 결국 노동계급이나 소수자들 사이에서 벌어지는 경쟁과 갈등이 동물적인 생존투쟁으로 전락할 수밖에 없음을 경고하는 정치적-윤리적 알레고리로 기능하는 것이 분명하기 때문이다. 나아가 ‘만인에 대한 만인의 투쟁’을 지속적으로 조장하는 자본주의적 경쟁 구조와 라이프스타일을 벗어나지 않는 한, 우리 모두의 삶 또한 저렇듯 황폐하고 끔찍한 풍경으로 귀착될 수밖에 없음을 경고(戒告)하고 있는 것이기 때문이다.

따라서 “기택”(송강호 분)이 또 다른 지하생활자로 전락하여 타전하는 “모르스부호”야말로 우리 모두가 귀담아야 할 소수자들의 신음이자 절규일 것이다. 또한 감독은 <기생충>의 대미를 장식하는 미장센이자 역설적 알레고리로 활용된 “모르스부호”를 통해, 상반된 이해관계를 가진 집단들 사이에서 벌어지는 사회갈등과 계급적대만이 아니라, 자본주의 사회의 기저 원리로 작동하는 경쟁과 배제와 소외를 넘어설 수 있는 철학적 비전과 윤리적 당위성을 암시하려 한 것으로 추론된다. 이 암시를 지속적으로 추동하는 미장센의 핵심은 바로 “냄새”이며, 결말 부분에서 이를 집중적으로 수렴하여 드러내는 “모르스부호” 역시, 소수자들의 고통과 절규와 신음에 응답해야 할 우리 모두의 윤리적 책임을 역설적으로 강조하고 있기 때문이다.

봉준호는 “냄새”와 “모르스부호”라는 역설적인 미장센을 통해, 세상에 존재하는 그 모든 분리와 차별과 계급의 “선”을 넘어서야 한다는 자신의 사유와 비전을 “무언의 말”로 건네고 있는 것으로 파악된다. 또한

“기생충”이라는 역설적인 제목에 암시된 것처럼, 기생충과 숙주, 지하와 지상, 반지하와 대저택, 실업자와 취업자, 임노동과 자본, 한국적 특이성과 세계적 보편성이 어떤 특정한 “선”으로 분리되거나 차별되지 않는 공존의 세계를 지향하고 있는 것으로 추론되기 때문이다. 이에 따르면, 우리 모두는 결국 다른 존재들과 결부될 수밖에 없는 상호 의존적 존재이며, 대대(對待)로 일컬어지는 상보성의 운동으로 수렴될 수밖에 없는, 마치 “기생충”(parasite)처럼 서로에게 의존할 수밖에 없는 역설적인 존재이기 때문이다.

<기생충>이 상호 대극(對極)을 이루는 존재들이 한데로 어우러질 수 있는 상보성의 사유와 공존의 윤리학을 역설적으로 강조하고 있다는 사실을 염두에 두면, 낚새와 “모르스부호”는 이러한 사유와 윤리학을 암시적 맥락으로 전달하고 있는 장치이자 상징적 표상일 것이 분명하다. 이 두 가지 미장센은 세상의 모든 “선”을 넘어서고 꿰뚫을 수밖에 없을 공존의 흐름이자 공생의 몸부림을 암시하기 때문이다. 또한 그것은 자연 자체에 내재된 필연적 운동성이자 동적 평형의 궤적일 것이며, 우리 모두가 배려해야 할 소수자에 대한 윤리적 책임을 강제하고 있기 때문이다. <기생충>은 이 책임의 의의와 당위성을 마지막 장면에서 강렬한 질감으로 형상화된 “기택”의 지하생활자라는 육체성과 “모르스부호”라는 구난 신호를 통해 저절로 드러나도록 유도하고 있는 셈이다. 더 나아가, “생명이란 시스템은 그 물질적인 구조 기반, 즉 구성분자 자체에 의존하는 것이 아니라 그 흐름이 유발하는 효과”, “환경과의 대순환이라는 고리”¹⁷⁾, 곧 상호 의존적인 순환 체계와 상보성의 운동 속에서만 지속될 수 있다는 엄중한 사실을 우리 모두가 감수할 수밖에 없도록 강제하고 있는 것이다.

17) 후쿠오카 신이치, 앞의 책, 193쪽.

5. 한국 모더니티의 후진성과 “이상한 역설”이라는 아포리아

봉준호의 칸과 아카데미 수상이라는 기념비적 성취는 시인 김수영이 오래전 「모더니티의 문제」라는 글에서 제시했던 “이상한 역설”¹⁸⁾이라는 우리 모더니티의 태생적인 후진성이라는 문제와 대비하여 살펴볼 필요가 있다. 그것은 또한 봉준호와 김수영이 상당한 시간적 거리를 뛰어넘어 상호 유비의 관계를 형성할 수밖에 없는 필연성의 맥락을 포함하고 있는 것으로 보인다. 「모더니티의 문제」는 “우리의 현대시”가 떠난을 수밖에 없었을 “뒤떨어졌다”는 문제를 거론하고 있긴 하지만, 우리 모두의 낙후된 “모더니티”에서 기인하는 “위조”의 문제, 곧 우리 문화 전체가 품고 있었을 기만과 포즈와 허위의식을 과감하게 지적하고 질타한다. 이 글의 제목이 “한국시의 모더니티”가 아니라, “모더니티의 문제”로 나타날 수밖에 없었던 맥락 역시 동일한 차원을 이루는 것으로 보인다.

“우리들에게는 우선 우리들의 현실에 정직할 수 있는 과단과 결의가 필요하다.”는 김수영의 묵직한 호소에 주목해보면, 봉준호 텍스트의 배경을 이루는 저 무수한 “봉테일”이 우리들에게 건네려는 침묵의 언어이자 “무언의 말”이라는 사실을 직감할 수 있을 것이다. 특히 「괴물」의

18) “시인의 스승은 현실이다. 나는 우리의 현실이 시대에 뒤떨어진 것을 부끄럽고 안타깝게 생각하지만, 그보다도 더 안타깝고 부끄러운 것은 이 뒤떨어진 현실을 직시하지 못하는 시인의 태도이다. 오늘날의 우리의 현대시의 양심과 작업은 이 뒤떨어진 현실에 대한 자각의 모체가 되어야 할 것 같다. 우리의 현대시의 밑도는 **우리의 비애, 우리만의 비애**를 가리켜준다. **이상한 역설** 같지만 오늘날의 우리의 현대적인 시인의 긍지는 <앞섰다>는 것이 아니라, <뒤떨어졌다>는 것을 의식하는 데 있다. 그가 <앞섰다>면 이 <뒤떨어졌다>는 것을 확고하고 여유 있게 의식하는 점에서 <앞섰다>. 세계의 시 시장에 출품된 우리의 현대시가 뒤떨어졌다”는 낙인을 받는 것을 두려워하기 전에, 우리들에게는 우선 우리들의 현실에 정직할 수 있는 과단과 결의가 필요하다. 우리의 현대시가 우리의 현실이 뒤떨어진 것만큼 뒤떨어지는 것은 시인의 책임이 아니지만, 뒤떨어진 현실에서 뒤떨어지지 않은 것 같은 시를 위조해 내놓는 것은 시인의 책임이다.” (김수영, 「모더니티의 문제」, 『김수영 전집 2-산문』, 민음사, 2003. 516쪽)

첫 장면을 상기해보면, 용산 미군기지 영안실에서 상관인 미국인이 한국인 부관에게 독극물 “포르말린”을 “한강”에 방류하라고 명령하는 대목을 통해 봉준호가 제시하려던 궁극적 전언이 무엇이었는지를 다시 생생하게 직감할 수 있을 것이다.

「괴물」의 첫 장면은 앞서 살핀 김수영의 호소를 살갓에 이는 소름처럼 생생하게 휘감겨오게 한다. 또한 김수영이 말한 “우리들의 현실”이 50여년이 지난 현재의 시점에서도 여전히 “현실”일 수밖에 없다는 암울한 느낌을 이끌어온다. 지금-여기, “우리들의 현실” 또한 김수영의 시대와 다르지 않기 때문이다. 또한 “우리들의 현실”, 그 황폐한 진실에 대한 전율어린 자각이 솟아오르기 때문일 것이다. 이 자각은 ‘한강의 기적’이라는 미사여구가 이데올로기적 허위의식으로 치장될 것일 뿐만 아니라, 그 눈부신 경제성장과 산업발전의 밑바닥엔 무수한 폐해와 부조리들이 “괴물”처럼 자라나고 있을 것이라는 두려움을 안겨다주기 때문일 것이다.

결국 “우리의 비애, 우리만의 비애”라는 말은 김수영에게서 비롯된 것이지만, 봉준호의 디테일, “봉테일”로 승화된 바로 그것이기도 하다. 또한 “세계의 시 시장에 출품된 우리의 현대시가 뒤떨어졌다는 낙인을 받는 것을 두려워하기 전에”라는 김수영의 말을 봉준호의 영화 <마더>에 다시 대입해볼 필요가 있다. 봉준호는 김수영이 그토록 강조한 “우리들의 현실”, 그 “뒤떨어진 현실”을 “정직”하게 “직시”했을 뿐더러 자신만의 “봉테일”로 승화시켰기 때문이다. 영화 <마더>의 겉면을 타고 흐르는 것은 스릴러 장르의 컨벤션을 변형한 듯한, 웰메이드 추리서사에서 진일보한 정교한 ‘카메라 트릭’이지만, 그 속살을 구성하는 것은 우리 한국인들의 누더기 같은 생활환경이며, 그야말로 기만과 협잡과 부조리에 찌든 우리 모두의 몸, 한국인의 실존적 육체성일 수밖에 없기 때문이다.

봉준호 영화 <마더>의 첫 장면을 구성하는 배우 김혜자의 한쪽 눈을 가린 독무(獨舞)가 관광버스를 질펀하게 흐르는 군무(群舞)로 마무리되

는 까닭 역시, 여타 작품들에서 “봉테일”이 뽑어내는 암시적 뉘앙스와 같다. 그것은 김수영이 말한 “뒤떨어진 현실”을 “정직”하게 “직시”하지 못하고, 그야말로 “뒤떨어지지 않은 것”처럼 “위조”하는 데 급급했던 우리 모두의 모습이기 때문이다. 또한 그럴 수밖에 없었을 우리 모두의 처절한 몸부림이기 때문일 것이다. 그리하여, 그것은 우리들 각자 개개인의 실존의 얼굴이기도 하고, 우리 문화 전체에 깃든 집단적 무의식을 상징하는 빼어난 미장센이기도 하다. 그것은 저렇듯 누추하고 “뒤떨어진” “우리들의 현실” 자체에 “정직할 수 있는” 그런 “과단과 결의”를 내팽개치고, 이를 회피하고 기만하는 데서 오는 불안과 공포와 비애를 송두리째 씻어내기 위한 망각의 술책을 나타내기 때문이다. 맨 앞머리에 등장하는 한쪽 눈을 가린 김혜자의 독무가 우리 각자의 개인적 기만술을 암시한다면, 마지막을 장식하는 관광버스의 군무는 자기기만의 뉘, 그 망각의 강으로 젖어들기 위한 집단 최면의 절차이자 그 제의적(祭儀的) 몸부림을 표상하기 때문이다.

봉준호가 기존 영화 장르의 컨벤션들을 넘어설 수 있었던 미학적 용기와 창조력의 원천 역시 “배반을 배반하는 배반자”(김수영, 「시인의 정신은 미지」)라는 기막힌 반복어구로 축약될 수 있을 것이다. 반세기 가 넘는 시간적 거리를 지닌 김수영과 봉준호가 닮은꼴을 이룰 수밖에 없는 까닭 역시, 우리 모두의 “뒤떨어진 현실”, 그 황폐함과 비루함을 “정직”하게 “직시”하려는 두 사람의 태생적인 기질과 발본적인 태도에서 기원하는 것처럼 보인다. 그리고 이 지점이 바로 김수영과 봉준호의 모더니티 인식이 상호 공명하는 교집합의 영역일 것이다.

봉준호 영화의 배경에 가로놓인 무수한 “봉테일”이 암시적으로 드리우는 철학적 사유와 윤리학적 비전 역시, 김수영이 몰두했던 우리 전통의 소수성이라는 주제로 수렴되는 것처럼 보인다. 그의 첫 장편 <플란다스의 개>로부터 아카데미 영화제의 역사를 새로 쓴 <기생충>에 이르기까지, 봉준호의 거의 모든 작품들은 우리 문화의 속살에 깃들어 있는 비루하고 부조리한 “우리들의 현실”을 “직시”했기 때문이다. 또한 우리

의 뒤떨어진 현대성과 그 태반을 이루는 “더러운 전통”을 정교한 디테일들로 집요하게 형상화했기 때문이다. “봉테일”로 일컬어지는 그의 영화의 미시적인 소품과 이미지와 분위기가말로, 김수영이 그토록 강조했던 “이상한 역설”의 미학을 함축하고 있는 것이며, “우리의 비애, 우리만의 비애”를 “무언의 말”로 표현하고 있기 때문이다.

<살인의 추억>에서 고졸 출신 형사 “용구”(김퇴하 분)가 한신대 앞에서 시위하던 여학생의 머리채를 휘어잡고 가는 장면이나, <괴물>에서 “박희봉”(변희봉 분)이 병원에서 이루어지는 경찰과의 대면 조사에서 돈을 찢러 주려 시도하는 장면이나, 그리고 <마더>에 등장하는 변호사 “공석호”(여무영 분)가 “정신병원 요양 4년”으로 “도준”(원빈 분)의 살인죄를 감형해주겠노라고 너스레를 떠는 장면 등을 함께 견주어 볼 필요가 있다. 이 장면들은 작품 전체의 스토리텔링을 좌우할 수 없는 지엽적인 미학적 장치들에 불과하지만, “봉테일”을 통해 감독이 어떤 메시지를 전달하려 하는지를 비교적 또렷하게 예시한다. 나아가 김수영이 말했던 “우리의 비애, 우리만의 비애”가 봉준호 영화에도 동일하게 구현되어 있음을 발견하도록 이끈다.

봉준호는 김수영이 말했던 “진정한 현대성의 지향”, 그 “이상한 역설”로서의 “우리만의 비애”를 자신만의 촘촘한 소품들의 그물, “봉테일”로 승화시키고 있는 것이 틀림없다. 또한 그것은 “우리의 현대적인 시인의 궁지는 <앞섰다는 것>이 아니라 <뒤떨어졌다>는 것을 의식하는 데 있다”¹⁹⁾라는 김수영의 역설적인 “궁지”를 집요하고 끈덕지게 밀고 나간 자리에서 얻어진 것이 자명해 보인다. “봉준호 장르”라는 신조어 역시 김수영이 예견한 역설적 차원의 “궁지”에서 발원하는 것으로 추론된다. 한 인터뷰에서 고백한 것처럼, 그는 영화 산업의 종주국이자 종착지일 수밖에 없을 미국 영화의 기성 문법이나 장르 컨벤션들을 모방하지 않았기 때문이다. 오히려 그들의 높은 기술적 수준에서 멀찌감치

19) 김수영, 「모더니티의 문제」, 516쪽.

“뒤떨어졌다”는 것을 “확고하고 여유 있게” 수용하는 자리에서 출발했기 때문이다.

이와 같은 측면은 우선 봉준호 영화가 헐리웃 기존 장르들을 자신만의 장르 융합을 통해 변형했다는 것을 가리킨다. 또한 이러한 과감한 변형을 통해 ‘우리의 영화, 우리만의 영화’일 수밖에 없을 “봉준호 장르”를 세계 최초로 탄생시켰다는 것을 의미하는 것이기도 하다. 김수영이 말했던 것처럼, 그는 “세계의 영화(시) 시장에 출품된 우리 영화(시)가 뒤떨어졌다”는 낙인을 받는 것을 두려워한 것이 아니라, 도리어 “뒤떨어진 현실”을 예술가의 긍지로 승화할 수 있는 그 “이상한 역설”을 충실하게 실천했기 때문이다. 나아가 이 역설적 태도를 기반으로 삼아 칸과 아카데미를 동시에 석권하는 세계적인 성취를 이룬 것이 분명하기 때문이다.

6. 나오며

봉준호의 아카데미 수상에 우리 모두가 그토록 흥분할 수밖에 없었던 것은, 오랫동안 우리 한국인들을 짓눌러왔던 서구 따라잡기라는 문화적 콤플렉스를 후련하게 휘발시킨 중차대한 사건일 수밖에 없었기 때문일 것이다. 또한 이 사건에서 김수영이 오버랩 되면서 함께 연상될 수밖에 없었던 까닭 역시, “우리의 비애, 우리만의 비애”를 여전히 떠올릴 수밖에 없을 우리 현대문화 전체의 열등감에서 기원하는 것이리라. 나아가 우리 현대문화의 기저를 관통하는 서구적인 것의 숭배라는 정치적 무의식에서 비롯할 것이 자명하다.

따라서 김수영이 그토록 강조한 “이상한 역설”이란 우리 모두의 몸과 살에 스며든 서구 콤플렉스라는 정치적 무의식을 넘어서려는 의식의 모험이자 “위대의 소재”(「나의 가족」)로서의 “사랑”일 수밖에 없을 것이다. 그리하여, 봉준호의 기념비란 김수영의 “이상한 역설”의 승리이자

“우리의 비애, 우리만의 비애”를 예술가의 궁지로 승화시킨 의식의 모험의 승리일 것이다. 또한 김수영의 승리일 수밖에 없을 것이다. 이러한 까닭에 우리는 다시 봉준호의 기념비적 성취이자 김수영의 승리를 “가장 개인적인 것이 가장 창의적인 것이다”라는 마틴 스킨세지의 말로 재언명할 수 있을지도 모른다. 그러나 그것은 상투적인 의미로 사용되는 그저 그런 관용어구일 수 없다. 따라서 우리는 봉준호가 마틴 스킨세지에게 건넸던 그 아름다운 헌사의 한 대목을 다음과 같은 관용어구로 뒤바꿀 수 있을 것이다.

“가장 한국(개인)적인 것이 가장 세계(창의)적인 것이다”

우리에게 너무나도 친숙한 저 표어는 맹목적 애국주의와 편협한 민족주의가 맹렬하게 결합된 도취의 슬로건이자 과장의 수사학일 수 없다. 도리어 우리 전통의 소수성을 철저하게 수궁하고 인정하는 자리에서만 솟아나는 겸허의 윤리학일 것이다. 또한 그것은 마틴 스킨세지의 말을 인용하면서 봉준호가 아카데미 회원들과 세계 모든 사람들에게 전하고 싶었던 말이었을 것이 틀림없다. 그에게 가장 개인적인 것이란 가장 한국적인 것일 수밖에 없으며, 그에게 가장 창의적인 것이란 가장 세계적인 것일 수밖에 없기 때문이다. 봉준호는 김수영의 저 “이상한 역설”을 “온몸으로 동시에 밀고나가” 김수영의 벽찬 예감을 실현했으며, 우리 모더니티의 “뒤떨어진 현실”을 세계적인 기념비로 승화시켰기 때문이다.

따라서 “가장 한국(개인)적인 것이 가장 세계(창의)적인 것이다”라는 표어는 결코 애국주의와 민족주의에게 바치는 송가(頌歌)일 수 없다. 오히려 앞으로도 “뒤떨어질” 수밖에 없을 “우리들의 현실”을 정직하게 대면하고 사랑하며 싸우겠노라고 공개 선언하고 있는 것이 분명해 보인다. 그것은 우리가 살아온 “더러운 전통”과 더불어 우리가 살아갈 이후의 “모더니티”에도 깃들일 수밖에 없을 “뒤떨어진 현실”을 “정직”하게

직시하면서, 이들과 지속적으로 벌여나갈 ‘사랑하는 싸움’(김인환)을 전제하기 때문이다. 따라서 김수영과 봉준호가 함께 천착했던 ‘한국적인 것’이란 우리들 곁에 존재하는 무수한 모순과 폐해와 부조리의 형상들, 우리 문화 전체의 소수자적 특성을 가리키는 것일 수밖에 없다. 이와 마찬가지로, ‘세계적인 것’ 역시 「시여, 침을 뱉어라」에서 김수영이 웅변했던 “문화와 민족과 인류에 공헌하고 평화에 공헌하는” 그런 노력과 분투와 공덕(功德)을 의미하는 것일 수밖에 없으리라. 이를 통해서만 그 말의 참된 의미에서의 공생의 사유와 공존의 윤리학은 현실적 차원으로 구축될 수 있기 때문이다.

■ 참고문헌

- 김강원, 「봉준호 영화에서 집의 공간성」, 『어문연구(語文研究)』 제48권 제2호, 한국어문교육연구회, 2020.
- 김규훈·이원영·김효연, 「생태학 관점의 비판적 언어인식을 위한 매체 수용의 학습 활동 설계-영화 <옥자>의 생태언어학적 비평을 바탕으로」, 『국어교육』 161권, 한국어교육학회, 2018.
- 김상훈, 「봉준호 영화에 나타난 알레고리 연구-영화 설국열차를 중심으로」, 『한국콘텐츠학회논문지』 제16권 제10호, 한국콘텐츠학회, 2016.
- 김수영, 『김수영 전집 2-산문』, 민음사, 2003
- 김상환, 「헤겔의 ‘불행한 의식’과 인문적 주체의 역설」, 『철학사상』, 제36권, 서울대학교 철학사상연구소, 2010,
- 김인환, 「김수영론」, 『문학과 문학사상』, 한국학술정보, 2006.
- 박수연, 「김수영 해석의 역사」, 『작가세계』 통권 제61호, 세계사, 2004 여름.
- 박진후·임대근, 「봉준호 장르의 가능성: <기생충>의 크로노토프 서사 전략」, 『영화연구』 제84호, 한국영화학회, 2020.
- 박현정, 「영화 설국열차와 생태적 상상력」, 『문학과환경』 제14권제1호, 문학과환경학회, 2015.
- 성백효 역주, 『周易傳義 上』, 전통문화연구회, 2017.
- 송만용, 「봉준호의 <기생충>에 나타난 장르적 융합과 창의성」, 『한국과 학예술융합학회』 제38권 4호, 한국전시산업연구원, 2020.
- 이수정, 「<설국열차>와 <기생충>에 나타난 계급모순의 극복방식」, 『예술과 미디어』 제19권 제1호, 한국영상미디어협회, 2020.
- 이 찬, 「김수영 시에 나타난 진리의 윤리학과 현대성 인식 양상」, 『우리어문연구』 제36집, 우리어문학회, 2010.
- 이 찬, 『시/몸의 향연』, 파란, 2019.
- 진은경·안상원, 「영화 '옥자'에 나타난 생태학과 에코페미니즘」, 『문학

- 과환경』 제17권 제3호, 문학과환경학회, 2018.
- 정현경, 「평등의 몰락에 대한 영화적 대응과 의미」, 『비평문학』 제75호, 한국비평문학회, 2020.
- 최영진, 「易學思想의 哲學的 探究- 陰陽對待的 構造와 中正思想을 중심으로」, 성균관대학교 박사학위논문, 1989.
- 한미라, 「봉준호 영화의 내러티브에 공간이 갖는 지정학적 의미에 관한 연구」, 『영화연구』 제63호, 한국영화학회, 2015.
- 한영원, 「낮선 신체의 도래와 해부되는 도시의 속살」, 『영화연구』 제71호, 한국영화학회, 2017.
- 홍준기, 「자끄 라캉, 프로이트로의 복귀」, 『라캉의 재탄생』, 창작과비평사, 2002.
- 홍지수, 「영화 <옥자>에 대한 탈식민주의적 연구」, 한양대 대학원 석사학위논문, 2020.
- 손 호머, 『라캉 읽기』, 김서영 옮김, 은행나무, 2006.
- 슬라보예 지젝, 이수련 옮김, 『이데올로기라는 숭고한 대상』, 인간사랑, 2002.
- 프리츠포 카프라, 『현대물리학과 동양사상』, 제4증보판, 범양사, 2004.
- 후쿠오카 신이치, 『동적 평형』, 2019.

❖ ABSTRACT

The Perception of Modernity and Ethics of
Coexistence in Bong Joon-ho's movies
Barking Dogs Never Bite and *Parasite*

Lee, Chan
Korea University

The object of this paper is to clarify the ethics of coexistence and the perception of Korean modernity in director Bong Joon-ho's movie *Parasite*, winner of the Palme d'Or at the 2019 Cannes Film Festival and the 2020 Academy Award for Best Picture, and his first feature film, *Barking Dogs Never Bite*. Although there about 20 years separate the two movies, they treat the same subject using a unique narrative grammar that incorporates and intermingles the genres of drama, thriller, and black comedy. The fusion of these genres makes both movies “paradoxical texts” that reveal the contradictions and absurdities inherent in Korean social reality. This paper particularly focuses on the fact that *Parasite* expands the backwardness and absurdity of Korean capitalism that Bong Joon-ho explored in *Barking Dogs Never Bite* into a universal capitalist structure in which he explores the relationship between labor and capital. *Paradise* also deepens the paradoxical relationship between the negative perception of Korean modernity and the ethics of coexistence first explored in *Barking Fogs Never Bite*. In tracing the evolution of Bong Joon-ho's ideas and craft, this paper not only examines both the formal aesthetics and the subject focus of films, Ed: but also presents the unique aesthetics of Bong Joon-ho's movies, represented as “Bong

Tail” and “Aesthetics of Beep.” Ed: Please clarify. I couldn't find reference to these terms.

Key Words : Bong Joon-ho, genre convergence, modernity, backwardness, absurdity, ethics of coexistence

■ 논문접수일 : 2020. 11. 10

■ 심사완료일 : 2020. 12. 13

■ 게재확정일 : 2020. 12. 14

