

〈세이프 오브 워터: 사랑의 모양〉의 아마존 비인간 주체와 세계의 재마법화*

박 정 원

(경희대학교 교수)

◆ 국문초록

기예르모 델 토로 감독의 2017년 영화 〈세이프 오브 워터〉는 말을 하지 못하는 여성과 아마존 생물체의 사랑 이야기를 스크린에 투영한다. 상당수의 연구는 이 영화가 괴물이라는 타자를 매개로 인간 공동체 내부에 존재하는 여성, 유색인, 동성애자 등 소수자들을 조명하며 이들 사이에 형성되는 공감과 연대에 주목한다. 본 논문은 자연을 상징하는 이 비인간 존재에 초점을 맞춰 영화의 생태적 해석을 시도한다. 소련과의 '우주 전쟁'에서 승리하기 위해 아마존에서 끌려온 이 생물체가 당하는 실험과 고문의 행위는 인간과 자연을 분리하는 사고에 의해 야기되고, 진보와 발전이라는 이름으로 자행되는 '환경학살'에 대한 알레고리로 읽힐 수 있다. 델 토로 감독은 이 인간-외-존재를 통해 현대의 인간중심주의와 생태계 위기를 진단하는 한편, 로맨스 드라마의 형식을 통해 대안적 이미지를 형상화한다. 인간과 비인간 생명체 사이의 사랑과 성적 결합은 종(種)들 사이의 제한 없는 교류, 교섭 및 소통을 의미하면서, 공존에 기반하는 아마존의 세계관을 상징한다. 이렇게 영화는 인간과 자연, 인간과 비인간, 그리고 인간과 인간 사이의 새로운 관계 맺기의 필요성을 제안하고 있다.

주제어 : 〈세이프 오브 워터〉, 괴물, 아마존, 환경학살, 재마법화, 다종의 세계

* 이 논문은 2018년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2018S1A5B8068919).

1. 서론

멕시코 출신의 감독 기에르모 델 토로(Guillermo del Toro)는 21세기 괴물영화(monster movie)의 세계적인 거장으로 평가받는다. 영화광이었던 어린 시절부터 괴물을 소재로 한 고전 영화들을 섭렵하였으며, 감독이 된 후에도 이 비인간 존재는 그의 영화 세계를 관통하는 주요한 소재 중 하나였다. <악마의 등뼈(Espinazo del diablo)>(2001)와 할리우드 진출작 <헬보이(Hellboy)>(2004)를 비롯하여 그를 세계적인 감독의 반열에 오르게 한 <판의 미로(Laberinto del fauno)>(2006) 등 다양한 작품에서 기존의 생명체 분류에는 포함되지 않는, 그리하여 괴물로 분류되는 비인간 캐릭터가 반복적으로 등장한다. 그가 만든 영화는 공포, 액션, 스릴러, 드라마, 역사, 판타지 장르를 가로지르는데, 여기서 괴물은 상징적이며, 때로는 서사적으로 중요한 위치를 차지하고 있다. 특히, 델 토로 감독 자신이 밝히고 있듯이, 그의 영화에서 괴물은 세계의 이방인 혹은 타자를 암시하면서 다양한 사회적 이슈에 문제를 제기하는 역할을 담당한다(Gaines 2020, 4).

2017년 제작된 <셰이프 오브 워터: 사랑의 모양(The Shape of Water)>(이하 <셰이프 오브 워터>)는 이런 델 토로 감독의 작가적 특징을 명확하게 보여준다. 이 영화는 <판의 미로> 이후 가장 훌륭한 작품이라는 평가를 받으면서 비평적으로 큰 성공을 거두었다. 그 해 베니스 영화제 황금사자상을 비롯해 각종 국제 영화제에서 상영 및 수상하였으며, 이듬해인 2018년 아카데미 시상식에서 작품상과 감독상을 비롯하여 4개 부문을 거머쥐는 성과로 이어졌다.¹⁾ <셰이프 오브 워터>는 소위 ‘우주 전쟁(space war)’이 한창이던 냉전 시대인 1960년대 초의 미국을 배경으로 한다. 한 국방부 기지에서는 남미의 아마존으로부터 포획해온 괴

1) 이 수상 외에도 13개의 부문에서 아카데미 상 후보에 올랐으며, 골든 글로브, 영국 영화 아카데미상 등 그 해의 주요한 영화제에서 가장 주목을 받은 작품 중 하나였다.

생물체를 대상으로 한 새로운 실험이 진행된다. 영화는 양서류 인간을 닮은 이 괴물을 매개로 이 프로젝트의 책임을 맡은 요원과 주변 인물들 사이에서 벌어지는 이야기를 그린다. 기지에서 청소를 담당하는 농인(聾人) 여주인공 엘리사는 실험실에서 학대당하는 이 비인간 생물체에 연민을 느끼다, 그를 곧 처분할 것이라는 상부의 계획을 알게 되자 그를 기지 밖으로 탈출시키려 한다. 그녀는 동료인 흑인 여성과 옆집에 사는 이웃 남자의 도움으로 이 생물체를 몰로 되돌려 보내기 위해 바다로 통하는 강어귀로 데려가고, 요원은 사라진 생물체를 찾기 위해 이들을 뒤쫓는다.

영화는 냉전 시대를 대표하는 전제적이고 가부장적 백인 남성인 정부 요원과 대립하는 다양한 인물 군상들, 즉 말할 수 없기에 사회와 단절된 농인, 인종적·가부장적 차별에 적응해 살아가는 흑인 여성, 노년에 일자리를 잃고 외롭게 살아가는 게이 남성을 화면에 등장시킨다. 이를 통해 냉전의 논리가 절대적인 기준으로 작동하면서 차이를 적으로 돌리는 차별과 폭력의 시대를 비판하는 동시에, 여성, 유색인종, 성적소수자를 비롯한 사회적 약자를 조명한다. 이 소수자들은 다르다는 이유로 인간 공동체에 속하지 못하고 타자화되는 괴물의 상황과 겹쳐진다. 이런 측면에서 이 영화의 주요한 모티브로 등장하는 비인간 생물체는 우리 사회에 존재하는 다양한 사회적 타자들을 보다 가시적으로 드러내기 위한 매개이자 극적 장치로 해석되고는 한다(Adji 2019; Chamberlain 2019; Dávila Figuera 2020).

하지만 <셰이프 오브 워터>에서 양서류 생물체는 주변적 소재에 머물지 않으며, 오히려 사랑 이야기의 주인공으로서 서사의 중심 역할을 담당한다. 따라서 이 인물을 여성, 유색인종, 성소수자를 투영하는 존재로 파악하기보다는 인간이 아닌, 즉 인간-외-존재라는 점 자체에 주목할 필요가 있다. 본 논문은 이 비인간 주체에 초점을 맞추어 영화를 새롭게 읽어내고자 한다. 이 생물체가 남아메리카의 아마존에서 잡혀 왔다는 점은 영화 속 대화를 통해 반복적으로 언급된다. 아마존이 우리 시대의

자연을 대표하는 지구적 상징이라는 점을 고려할 때, 이 생물체에 대한 폭력적 행위는 자연과 생태계를 파괴하는 우리 시대에 대한 알레고리로 재해석할 수 있다. 따라서 이 영화는 인간과 자연을 분리하는 이분법적 논리를 기반으로 자연에 대한 전유를 가속해온 근대의 발전 담론과 인간중심주의(anthropocentrism)에 문제를 제기한다. 또한, 자연을 지배하는 것과 유사한 논리로 공동체 내 소수자에 대한 차별을 재생산하는 구조적 폭력의 역사를 성찰하고 있다.

다른 한편으로, 이 영화는 현실을 비판을 넘어 대안적 이미지의 형상화를 위해 로맨스 드라마의 형식을 취한다. 즉, 인간과 비인간 생물체 사이에 사랑이 가능하다는 급진적 모델을 재현함으로써 전통적으로 인간에게만 한정되었던 공동체의 범위를 확장하고, 인간과 비인간의 경계를 넘어 지구시스템 내부의 대안적 소통과 교류를 제안한다. 이와 관련하여 영화의 전편을 관통하는 물의 이미지는 제한 없는 교류, 소통 및 변형을 암시하면서 중요한 서사적 역할을 담당한다. 본 연구는 텔 토로 감독이 비인간 존재에 관한 타자화 과정을 생태적 관점에서 논의하고, 종(種)이 다른 두 주인공의 사랑 이야기를 통해 아마존의 상상계를 시각화하는 미학적 방식을 분석할 것이다. <세이프 오브 워터>는 비인간 생명체, 나아가서는 인간을 둘러싼 자연과 환경에 대한 인식의 전환을 요구한다. 그리고 이를 바탕으로 인간과 자연, 인간과 비인간, 인간과 인간 사이의 존재 방식과 관계 맺기에 대한 새로운 모델을 제안하고 있다.

II. 타자(他者)들의 공동체

<세이프 오브 워터>는 초반부 시퀀스의 나레이션을 통해 여주인공 엘리사의 이야기를 동화 형식으로 풀어낸다. 1층에 영화관이 있는 건물의 작은 아파트에 혼자 사는 그녀는 어려서 강가에서 발견된 고아로 나온다. 엘리사는 목에 비늘 모양의 상처를 간직하고 있는데 이것과 관련

되어 있는지는 알 수 없지만, 말을 하지 못하여 수화에 의지해 살아간다. 이렇게 여주인공은 육지에 사는 대가로 목소리를 잃어버리게 된 동화 속의 인어공주와 그 이미지가 겹쳐진다(Smith 2019, 44). 그녀의 일상은 단순하고 반복적이다. 밤 근무를 위해 버스를 타고 정부 산하의 기지를 청소하고 돌아와서는 자신의 아파트에 머문다. 말을 할 수 없어 세상과 단절되어 살아가는 엘리사의 유일한 사회적 통로는 같은 직장에서 청소를 함께 하는 흑인 여성 켈다이다. 그녀는 직장 동료로 넘어서 친구이자 멘토 역할을 한다. 함께 청소하면서 엘리사를 대신해 수화를 통역해주는 것뿐 아니라, 출근이 늦거나 예기치 않은 일이 발생할 때 뒤에서 그녀를 변호하고 돕는다. 켈다는 집에 있는 남편을 대신하여 가정의 생계를 책임지는 것에 더해, 청소, 요리 등 모든 집안일을 도맡아 하는 여성이다. 엘리사와 켈다는 이런 이야기를 터놓고 말하며 서로의 고민을 나누는 사이이다.

주인공 엘리사가 의지하는 또 다른 인물은 아파트 옆집에 사는 시각 디자이너인 길스이다. 나이가 들고 시대를 따라가지 못해 직장에서 해고되었으며, 누구도 그의 작품을 사지 않는다. 또한, 동성애자인 그는 마음에 두고 있던 음식점 직원에게 차별적인 언사를 듣고 그곳에서 쫓겨나는 수모를 당한다. 길스 또한 그가 의지할 수 있는 유일한 친구는 반려묘들과 이웃인 엘리사뿐이다. 이렇게 주인공과 그녀의 친구들은 이 사회의 그림자로 살아가는 사람들이다. 밤 근무로 청소를 하거나, 나이 들어 일자리를 잃고, 성적 지향 등 자신을 표현하지 못하거나 그것을 허용하지 않는 사회의 보이지 않는 존재인 것이다.

이들의 상황을 더욱 잘 드러내 주는 것은 시대적, 공간적 배경의 설정이다. 영화는 냉전 시대의 한복판인 1962년의 미국 볼티모어의 한 실험기지를 배경으로 한다. 미국과 소련은 체제의 우월성을 증명하기 위해 우주탐사를 위한 개발에 경쟁적으로 매달리고 있었다. 이 상황에서 세계는 ‘우리’가 아니면 ‘적’이라는 이분법적 논리로서 구분되며, 체제의 이익을 위해 다른 가치와 목소리는 ‘적’으로 분류되어 억압과 침묵

속에 놓이게 된다. 이를 상징화한 인물은 이 기지의 책임자 스트릭랜드 요원이다. 한국전쟁에서 작전을 수행했던 이 백인 남성은 ‘우주 전쟁’에서 승리하기 위해 라틴아메리카로 가서 양서류를 닮은 생명체를 포획해 돌아오는 제국주의적 인물로 묘사된다. 또한, 엘리사의 장애를 조롱하고 그녀를 성적 대상으로 취급하는 한편, 청소를 담당하고 유색인종이라는 이유로 그녀와 젤다를 무시하며 자신의 우월함을 드러낸다.²⁾ 또한, 지위와 위계를 이용해 자신의 의사를 폭력적으로 관철하려는 권위주의적 행태는 이 인물이 지니는 가부장적, 인종차별적, 제국주의적 성격을 강조하고 있다. 이런 이유로 이 영화는 1960년대의 시대적 상황을 형상화하는 방식을 통해 배제와 차별을 노골적으로 공식화하며, 과거 백인 남성 중심의 사회로 회귀하려는 트럼프 시대를 반영하고 이를 비판하고 있다고 분석하기도 한다(Garrels 2019, 17).

<세이프 오브 워터>는 이러한 적대적인 사회 분위기 속에서 배제와 차별이 구체화되는 형태를, 그리고 이러한 구조가 재생산되는 방식을 포착한다. 그러나 이와 함께 공동체의 밖으로 밀려난 소수자들이 어떻게 자신들의 목소리를 회복할 수 있는가를 보여준다. 배제된 이들이 서로에게 정서적으로 공감하고 연대를 가능하게 한 극적 장치는 아마존에서 잡혀온 생물체의 등장이다. 정체불명의 존재인 이 생명체는 물과 육지에서 모두 생존 가능한 심폐기능을 갖고 있어 공기가 부족한 우주 공간에서 활용될 수 있는가를 알아내기 위한 실험 대상으로 사용된다. 스트릭랜드는 쇠사슬에 묶인 이 생물체를 길들이기 위해 전기 충격 장치가 달린 몽둥이를 잔인하게 휘두른다. 다른 텔 토로의 영화와 같이 이

2) 여주인공의 이름은 엘리사 에스포시토(Elisa Esposito)로 인종적으로 라티노(혹은 히스패닉)로 분류될 수 있다. 하지만 이 영화에서 주인공 여성에 대한 인종적 측면은 크게 드러나지 않으며, 자세하게 언급되지도 않는다. 오히려 이 인물을 통해 여성으로서, 그리고 장애인으로서의 타자성에 주목하고 있다. 그럼에도 불구하고, 멕시코 출신의 텔 토로 감독은 여주인공을 라티노로 설정함으로써 영화 속에서 엘리사가 자신의 페르소나라는 점을 암시하고 있다. 이를 통해 영화가 전달하려는 메시지가 엘리사의 관점과 행위를 통해 구현되는 것으로 읽히는 효과를 가져온다.

존재는 영화에서 괴물의 범주로 포함된다. 제프리 코헨(Jeffrey Cohen)은 19세기 이후 서구의 문화적 전통에서 괴물의 서사적 의미를 분석한다. 일반적으로 이들은 “다른 육체를 지니고 있기에 그 사회에서 타자로 재현되며, 다르다는 이유로 악마화되면서 해당 공동체로부터 분리”가 된다(Cohen 1996, 7). 이 영화에서 스트릭랜드를 비롯한 기지의 수뇌부는 타자인 아마존 생명체를 인간이 아니기에 마음대로 다루며, 심지어 생사에 대한 결정권을 갖는 것을 당연하게 여긴다. 하지만 여주인공 엘리사만은 예외적으로 괴물에게 연민을 갖게 된다. 실험실에 감금된 처지에 말을 하지 못하는 이 생명체에게 역시 말하지 못하는 자신의 상황을 투영시키면서 동질감을 느낀다. 즉, 여주인공은 괴물과 타자성을 공유하게 되고(Gaines 2000), 위협에 처한 그를 기지에서 탈출시키고자 한다. 자기 일이 아니라며, 혹은 너무 위험하다며 돕기를 주저하던 켈다와 길스 역시 자신들이 배제와 차별이 구조화된 사회에서 목소리를 낼 수 없는 타자라는 사실을 자각하게 된 후 그녀의 계획에 동참한다.

결과적으로 영화는 괴물이라는 절대적 타자를 등장시킴으로써 여성, 흑인, 동성애자 등 우리 사회에 존재하는 소수자들을 조명한다. 공동체 주변부에서 목소리를 갖지 못한 채 살아가는 이들이 존재하며, 이들은 다르다는 이유로 정상적인 사람으로 인정받지 못하고 차별의 대상이 되어왔다. 이 과정에서 비정상적 존재를 의미하는 괴물은 서사적 연결고리로 타자에 대한 편견과 차별을 재생산하는 사회의 모습을 가감 없이 보여준다. <셰이프 오브 워터>는 이렇게 괴물을 매개로 소수자 공동체의 가능성을 보여주며, 이들은 백인 남성 스트릭랜드로 대표되는 가부장제, 인종차별, 제국주의에 맞서 함께 대항하게 된다. 에드워드 챔버린(Edward Chamberlain)은 텔 토로 감독의 영화에서 괴물의 등장이 사회적 차별의 실재를 인지하도록 하며, 이에 대항하여 “연대를 가능하게 하고 사회적 정의로 향해 나아가는 작업을 이끄는 기능의 중심이 된다”고 지적한다(Chamberlain 2019, 5). 따라서 <셰이프 오브 워터>는 고립된 타자의 위치에서 벗어나 사회적 소수자들 간의 협력과 우애에 기반을 둔

새로운 삶의 방식을 상상하고 이를 위한 실천의 중요성을 강조한다.

하지만 위와 같은 분석은 타자들의 공동체를 인간의 범위로 한정하는 한계를 보여준다. 상당수의 연구는 이 비인간 생명체 자체의 성격과 물질성을 간과한다. 이는 괴물을 영화적 상징으로서만 바라보는 태도에서 기인한다. 인간 사회의 타자들을 떠올리게 해주는 매개로서 기능함으로써 이 존재는 결과적으로 다른 인간 소수자들 사이에서 논의의 밖으로 사라지게 된다. 따라서 이 영화에 대한 확장된 이해와 분석을 위해서는 이 아마존 생명체에 초점을 맞추어 다시 읽어낼 필요가 있다. 작품의 구조적 측면에서 괴물의 존재는 이야기가 진행될수록 서사의 중심으로 들어온다. 이런 측면에서 <셰이프 오브 워터>는 괴물이라는 소재를 통해 인간 사회의 다양한 타자를 조명하는 것을 넘어, 우리에게는 비교적 익숙한 주제인 여성, 소수인종 등의 이야기를 매개로 비인간 생명체와의 관계를 본격적으로 탐색하는 영화로 이해할 수 있다.

이러한 새로운 해석은 <셰이프 오브 워터>가 단지 인간 공동체 내부만을 응시하는 것이 아니라 경계를 넘어 비인간 생명체, 나아가서는 자연으로까지 주제의식을 확장하고 있음을 드러내 준다. 또한, 이 아마존 생명체에 초점을 두는 분석은 이 영화가 미국을 배경으로 하지만 라틴 아메리카라는 주변부와의 관계를 드러내면서 지정학적 사유와 분석을 가능하게 한다. 그리고 이를 바탕으로 새로운 정치적, 문화적, 인식론적 사고의 전환으로 시야를 확대할 수 있다. 따라서 이 영화에서 기술 문명과 진보를 위해 아마존 생물체를 실험하는 것은 핵심적 모티브이자 중심적 사건이다. 스트릭랜드 요원이 이 생명체에 폭력을 가하고 고문하는 행위는 이 영화가 소위 “환경 학살(ecocide)”의 이슈를 정면으로 다루고 있음을 보여준다(Adamson 2020, 4). 이렇게 이 영화는 아마존 생물체에 대한 서사를 통해 인간 사회를 넘어 자연, 환경 등 비인간의 세계로 공동체의 영역을 확장한다.

III. 인간? 동물? 신?: 자연의 알레고리로서 아마존 생명체

어린 시절부터 괴물영화의 마니아였던 델 토로 감독은 한 인터뷰에서 이 영화에 나오는 생명체가 1954년 제작된 할리우드 영화 <검은 늪지대의 생명체(Creature of the Black Lagoon)>의 ‘아가미 인간’에서 영감을 받은 것임을 밝히고 있다. 이 작품에서 고생물체가 존재한다는 소식을 듣고 이를 연구하기 위해 아마존으로 간 탐사대원들은 이 ‘아가미 인간’의 습격을 받아 차례로 살해되며, 일행 중 유일한 여성은 납치되어 사라진다. <검은 늪지대의 생명체>는 이들이 그녀를 구출하기 위한 모험에 관한 이야기이다. 이 영화는 양서류 인간이 존재한다는 아마존 전설을 접하게 된 한 할리우드 인사의 제안이 마침내 받아들여져 제작되었으며 할리우드 괴물영화의 고전 중 하나로 평가받는다.³⁾



[그림 1] <검은 늪지대의 생명체>의 포스터



[그림 2] <세이프 오브 워터>의 인간 여주인공과 비인간 아마존 생명체

3) 영화의 성공으로 인해 이후 이 ‘아가미 인간’을 모티브로 한 두 편의 영화가 더 만들어져 시리즈가 되었다. 이듬해인 1955년에는 <생명체의 복수(Revenge of The Creature)>가, 1956년에는 <생명체가 우리 사이를 걷는다(The Creature Walks Among Us)>가 제작되었다. 캐릭터 ‘아가미 인간’은 이후 유니버설 영화사의 대표적인 괴물 중 하나로 자리를 잡았다.

<세이프 오브 워터>는 이 영화 시리즈에 대한 텔 토로 감독의 오마주인 동시에, ‘아가미 인간’을 미국으로 데려온 후 벌어지는 이야기를 다룬다는 점에서 일종의 후속편의 성격을 지닌다고도 할 수 있다. 이런 맥락에서 두 영화에서 보여주는 괴물의 외양적 모습은 상당히 닮아있다. 물속에서 서식하지만 직립 보행이 가능하고, 매끄러운 피부에 비늘이 달려있고 물갈퀴를 가진 모습은 둘 사이에 존재하는 직접적인 유사성을 보여준다. 특수효과와 기술의 비약적 발달 덕분에 텔 토로의 영화는 가면과 분장의 수준을 넘어 마치 살아있는 생명체와도 같은 괴물의 형상을 구현하고 있다. 이 생명체는 기존에 분류된 인간 혹은 동물의 어떤 형태에도 속하지 않는다. 아가미가 달린 양서류의 특징이 있는 반면에, 근육질의 몸통을 갖고 직립한다는 점에서 인간과 유사하다. 이런 측면에서 하이브리드 생명체를 뜻하는 ‘양서류 인간’으로 해석되기도 한다. 그러나 말을 할 수 있는 능력을 지니지 못하며, 몸에서는 푸른 광채가 나는 등으로 인해 영화 속 인물들에게 그는 인간으로 인정받지 못한다.

인간으로 진화하기 이전의 양서류라고 정의해주는 <검은 늪지대의 생명체>와 달리 이 영화는 아마존 생명체의 정체에 관해 명확한 규정을 내리지 않는다. 대신 그를 바라보는 다양한 시각과 반응을 묘사한다. 정부와 요원에게 이 비인간 생명체는 소련과의 경쟁에서 승리하는 데 도움이 될 일종의 “자산(asset)”으로 간주된다. 근본적으로 인간과 구별되는 대상으로 오직 이익을 창출하는 경우에 존재적 가치를 지니는 잠재적 자본으로 파악하고 있다. 따라서 돈을 받고 소련에 팔거나, 활용 가치가 사라져 버릴 시에는 처분해도 문제가 되지 않는다. 반면, 여주인공에게 그는 하나의 생명으로 그 자체로 존엄성을 갖는 존재이다. 이 생명체를 살리는 것을 도와달라는 엘리사의 부탁에 길스는 어항 속의 물고기를 다 살릴 수는 없듯이 위험을 감수하면서까지 “홍물(freak)”이고 “물체(thing)”에 불과한 것을 구할 수는 없다며 거절의 의사를 밝힌다. 그러자 엘리사는 자신도 말할 수 없는 존재이며 그런 의미에서 이 생물

체와 자신은 같은 존재라고 수화를 통해 주장한다. 그녀에게는 이 생명체가 인간이든 그렇지 않든 생존하고 존중받을 수 있는 권리를 지닌다. 다른 한편으로, 아마존 원주민들의 경우 이 생물체를 신으로 숭배한다. 상처를 치유하고 재생시킬 수 있는 특별한 능력과 힘을 지닌 이 존재에게 꽃과 과일 등을 바친다는 사실이 대화 중간에 언급된다. 이렇게 이 ‘괴물’은 작품 속에서 관점에 따라 자원, 인간 그리고 신 등으로 다르게 재현되고 있다. 델 토로 감독은 모순되고 대립하는 여러 시각을 보여줌으로써 관객들에게 비인간 생명체에 관한 기존의 사고에 문제를 제기하고 성찰의 공간을 열어놓는다.

이와 함께 <셰이프 오브 워터>는 비인간 생명체가 인간 공동체에서 다루어지는 방식에 주목한다. 이는 사회 주류의 목소리를 상징하는 스트릭랜드에게서 명확하게 드러난다. 그는 엘리사와 젤다와 대화에서 백인 남성으로 대표되는 인간의 우월함을 드러낸다.

스트릭랜드: 본론으로 바로 들어가자. 당신들은 실험실을 청소한다.

알았지? 우리가 지키는 그것은 “모욕”이야. “모욕”의 뜻은 아나, 젤다?

젤다: 불쾌한 그런 것이요?

스트릭랜드: 맞아. 내가 그 ... 더러운 것을 남아메리카의 강에서 끌어내 여기까지 데려온 거라고. 그래서 우리는 서로를 그다지 좋아하지 않지. 그런데... 너희들은 그제 인간같이 보일 수도 있겠지. 두 다리로 서잖아? 인간은 신의 형상을 따라 창조되었지. 그것이 신의 모습이라고 생각하는 건 아니겠지?

젤다: 잘 모르겠네요. 신의 모습이라는 것이..,

스트릭랜드: 인간이지, 젤다. 신은 인간과 같아, 나처럼. 아니면 당신들 같이. 아마도 나랑 더 가깝게 생겼을 거야.

이 대화에서 우월성을 증명하는 근거는 신이며, 신과 유사성의 정도에 따라 여성이나 소수인종은 백인 남성의 뒤를 따른다. 그리고 이 생명

체는 정체가 무엇인지 중요하지 않은 열등한 존재에 불과하다. 미래를 상징하는 최신 기종의 캐딜락을 운전하는 스트릭랜드는 자신을 “미래의 인간(man of future)”, 즉 진보와 발전의 상징으로 파악한다. 반면, 이 양서류 생명체와 이들을 신으로 숭배하는 아마존 원주민들은 “원시적”이다. 스트릭랜드 요원은 실험기지를 방문한 군 장성과의 대화에서 이 생물체를 수호신으로 생각하는 원주민들이 아마존 석유 개발을 막으려 굴착기에 화살을 쏘았다는 일화를 언급하며 비웃는다. 그에게 발전을 모르는 원주민들은 인간의 범주에서 강등된다. 또한, 이런 맥락에서 아마존 생명체는 석유와 유사하게 ‘자원’ 혹은 ‘자산’이며, 결과적으로 ‘자연’은 ‘자산’의 범주로 환원된다. 이렇게 자연은 인간으로부터 완전히 분리되며, 생명으로서 권리를 잃어버리고 인간을 위해 활용되기 위한 대상이 된다.

인간이 지구 시스템의 변화에 결정적 요인이 된 시대를 의미하는 ‘인류세(人類世)’를 초래한 이러한 인간중심주의에 도전하기 위해 영화는 양서류 생명체를 ‘의인화(anthropomorphism)’하는 전략을 취한다. 그리고 이 과정에서 이 생명체는 자연에 대한 알레고리의 역할을 한다. 『인류세와 알레고리(*Allegories of the Anthropocene*)』에서 엘리자베스 디로리(Elizabeth DeLoughrey)는 서사 기법으로서의 알레고리와 인류세의 관계를 분석한다. 알레고리는 하나의 이야기에 빗대어 우리가 살아가는 시대의 총체적 현실을 드러낸다. 이런 맥락에서 디로리는 기후변화와 생태 위기가 논의되는 시점에서 자연을 비롯하여 지구의 구성요소와 생명체를 이야기하는 것은 전체의 지구 시스템에 관한 알레고리로 읽힐 수 있다고 설명한다.⁴⁾ 비인간 생명체의 대상화와 착취를 재현하는 것은

4) 디로리는 이 논의를 벤야민의 알레고리 개념을 통해 이해하고 있다. 벤야민은 ‘인간의 역사’를 설명하기 위해 ‘자연’을 알레고리로 사용하였다. 탄생, 성장을 거쳐 죽음으로 향하는 자연과 유사하게 인간의 역사 역시 쇠퇴할 운명을 지니며 미래는 폐허로 인식된다. 이는 현재의 환경 위기에도 적용될 수 있다. 탄소량의 증대, 종들의 절멸 및 생태계 파괴는 기후변화를 초래하며, 이 위기는 다시 인간 사회에도 영향을 미치게 되어 지구상 모든 존재의 생존을 위협하는 상황으로 나타난다.

인간이 생태계 전체에 파괴적인 변형을 초래하고 있다는 사실을 상기하는 성찰적 기능을 갖는다는 것이다(DeLuoghrey 2020, 7). 이런 측면에서 자연의 생명과 삶을 노래하는 최근의 서사 행위는 인류세의 논의와 밀접한 관련을 맺는다.

〈세이프 오브 워터〉에서 양서류 생물체는 자연, 그 중에도 아마존을 연상시키는 매개이다. 조니 아담슨(Joni Adamson)은 텔 토로 감독이 <검은 늪지대의 생명체>에서 모티브를 가져왔다는 사실을 지적하는 동시에, 자신은 이전부터 양서류 인간과 같은 아마존의 신화와 이야기에 익숙하다고 고백한 점에 주목한다. 이런 이유로 텔 토로 감독이 의도적이든 그렇지 않든 아마존 세계관을 이 영화 속에 투영하고 있다는 것이다(Adamson 2020, 7). 구전 형태로 전승되는 다양한 아마존 서사들은 주로 강을 배경으로 벌어진다. 강은 다양한 생명체가 서식하고 성장하는 생명의 원천으로 인식된다. 아마존 원주민들 역시 어려서부터 강에서 생존하기 위해 헤엄치는 법을 배운다. 그리고 이 수영을 아나콘다 등에 타고 물길을 가르는데 표현하는 등 물에는 여러 생명체가 존재하는 것으로 그린다. 그리고 세계는 아나콘다, 해우, 돌고래 등 강과 그 주위에 사는 생명체를 의인화하는 방식을 통해 재현된다. 이렇게 아마존 서사에서 세계를 구성하는 생명은 모두 인격(personhood)을 지니며,⁵⁾ 이들은 이를 바탕으로 인간과 소통하고, 교류하는 존재들이다. 따라서 강은 인간과 자연, 물질과 영혼, 다른 정체성과 현실이 만나고 더불어 생존하는 법을 배우는 공간이다. 생명에 필요한 에너지의 원천임과 동시에, 함께 사는 법을 배우지 못하면 많은 것을 파괴하는 힘으로 작용하기도 한

5) 오랫동안 아마존을 중심으로 아메리카의 원주민을 연구한 브라질의 인류학자 비베이루스 지 까스트루(Viveiros de Castro)는 관점주의(perspectivism)를 통해 이들의 세계관을 구체화한다. 그는 유럽의 정복자들과 아메리카 원주민의 만남을 주요한 예로 들었다. 유럽인들은 원주민들이 같은 인간인가를 확인하기 위해 이들에게 ‘영혼’ 혹은 ‘인격’이 있는가라는 질문에 집착하였다. 반면, 원주민들은 ‘영혼’은 모든 존재에 부여되는 공통된 조건이었다. 따라서 유럽인들이 자신들과 같은 존재인가를 확인하기 위해 이들의 신체를 탐구하였다. 즉, 아마존 세계에서는 모든 존재가 인격을 갖고 있으며, 자신의 관점으로 세계를 바라본다(박정원 2020, 56).

다. 그리고 강이 끊임없이 움직이며 지류가 변화하는 것처럼, 여기에 사는 생명체들 역시 섞이고 흘러 고정되기보다는 변형(transformation)되는 정체성을 체득하게 된다.

자연스럽게 아마존의 이미지는 이 영화의 제목인 물과 연결된다. 앞서 언급한 것처럼 <세이프 오브 워터>는 장면의 곳곳에 물이 나타난다. 비가 오는 거리, 옥조에 담겨있는 물, 천장에서 물이 새는 영화관, 유리창에 맺히는 물방울 등 다양하게 변주되면서 물은 영화의 주요한 이미지가 된다. 영화의 제목에 관한 질문에 대해서 텔 토로 감독은 물은 이 세상에서 가장 강력한 요소라고 대답한다. 부드러운 동시에 유연하기도 파괴적이기도 하기에 “물은 사랑과 같아서 그것에 모양이 없다”라고 정의한다(2017). 상황에 걸맞게 만나고, 합쳐지고, 흐르면서 다양한 형태가 되는 물을 사랑에 비유하는데, 사랑은 바로 공존과 결합을 실현하는 것임을 암시해 준다. 이런 맥락에서 물은 영화가 전달하려는 아마존의 세계관을 시각적 이미지로 형상화하여 보여주는 역할을 하고 있다.

이렇게 영화는 냉전 시대의 풍경을 아마존 세계관과 겹쳐 놓으면서, 이 둘을 대비해 보여주는 방식으로 메시지를 전달한다. 아마존 생명체를 감금한 실험실의 분위기는 폭력과 강압이라는 적대적인 공기가 지배하고 있다. 이에 비해 그를 탈출시켜 잠시 머무는 엘리사와 길스의 아파트는 대조적이다. 길스는 아마존 생물체를 직접 만나게 되면서 그에게서 아름다움을 발견하게 되고, 둘은 우호적인 관계가 된다. 또한, 카메라는 이 생물체가 텔레비전에 나오는 말을 응시하고, 집에 있는 고양이들과 노는 모습을 포착한다.⁶⁾ 이를 통해 다양한 종들이 공존하는 아마

6) 그러나 이전 장면에서 질스의 아파트 안에 아마존 생명체가 들어서자 그를 본 고양이 중 한 마리가 위협적 소리를 내고, 이에 놀란 생명체는 고양이를 공격해 죽인다. 이런 이유로 이 아마존 생명체가 공격적이며 폭력적이라는 점을 부각할 수 있다. 하지만, 이 장면은 오히려 이 생명체가 대표하는 아마존 세계관을 이해하는데 도움이 된다. 아마존 세계관은 단순히 평화롭고 완벽히 조화로운 상태를 상정하지 않는다. 전체의 순환과 흐름을 깨뜨리는 상황이 발생하면 균형을 유지하기 위한 파괴와 폭력이 등장하기도 한다. 이런 맥락에서 영화 속 아마존 생물체와 고양이의 관계는 흥미롭다. 처음 만난 고양이가 생물체를 위협하자 그를 공격하지만,

존과 같이 인간과 동물, 그리고 이 생명체가 함께 살아가는 방법을 터득하는 모습을 암시적으로 보여주고 있다. 즉, 이 영화는 ‘생물 다양성 (biodiversity)’을 세계의 중심적인 원리로 재배치하며 이것이 발현되는 공간을 형상화한다. 그리고 다양한 종들이 다채롭게 살아가는 생태계의 원리를 가로막으며 생명의 가치를 인간에게만 한정시키는 인간중심주의를 비판하고 있다.

감독 델 토로는 이 비인간 생물체를 통해 지구와 자연을 위협하고 ‘환경학살’을 초래하게 한 진보와 발전주의의 신화를 해체하고자 한다. 이를 논증하기 위해 배제가 아닌 융화와 섞임의 성질을 보유하고 있는 물의 이미지를 적극적으로 사용한다. 또한, 서구 근대와 대비되는 아마존의 세계관을 영화에 투영하는 방식을 통해 인간과 비인간의 공존 모델을 제공한다. 이런 측면에서 <셰이프 오브 워터>는 할리우드에서 제작된 영화임에도 라틴아메리카 출신인 감독의 지정학적 관점과 상상력이 반영되어 있다. 자연에 대한 서구적 개념과 근대적 개발 논리에 맞서 전근대적이고 원시적인 것으로 강등된 라틴아메리카의 전통과 공존의 모델을 복원하여 ‘환경학살’이라는 위기에 대한 새로운 돌파구로 제시하고 있다.

IV. ‘윤리’를 넘어 ‘사랑’으로: 인간과 비인간 생명체의 결합과 급진적 사랑의 판타지

이 영화의 제목 <셰이프 오브 워터>는 ‘물의 모양’ 혹은 ‘물의 형태’를 뜻한다. 이는 앞서 언급했듯이 감독이 아마존 생물체라는 소재를 통해 인간 사회의 내외부에 존재하는 배제와 차별의 논리를 넘어 물이 상

이후 장면에서 위협하지 않는 다른 고양이들과는 사이 좋게 놀고 있다. 이는 아마존 세계관과 주체들의 ‘유연성’을 드러내 준다. 서구 근대적 사고와 달리 아마존 존재들에게는 하나의 고정된 정체성이 존재하기보다는, 이 존재들이 만나고 접촉하는 타자와의 상호 관계에 따라 정체성은 가변적이고 탄력적으로 변하게 된다.

징하는 결합과 섞임, 공존과 재생을 지향하고 있음을 암시해 준다. 따라서 현실을 알레고리를 통해 비판하고 탈신화하는 작업에 한정되지 않고, 인간중심주의가 이데올로기가 된 진보의 이념이 지워온 생태시스템, 어머니 자연, 다양한 생명 공동체를 ‘물의 원리’를 통해 복원하려는 작업인 셈이다. 이를 위해 괴물 서사로서 <셰이프 오브 워터>는 영화 중반부터 로맨스 장르로 선화하다. 그리고 소수자들 사이의 연대를 그리는 것을 넘어 농인인 여주인공과 양서류 인간의 사랑이 서사의 초점이 된다. 이런 측면에서 영화는 인간과 비인간의 차이에 구애받지 않는 사랑이라는 동화적 혹은 초현실주의적 상황 전개를 따른다. 그리고 더 나아가서는 인간과 비인간의 위계적 구분에 대한 의문을 제기하고, 모든 생명은 인격과 영혼, 그리고 성적 지향성(sexuality)을 지니고 있다는 점을 보여준다.

델 토로 감독은 자신의 다른 영화에서처럼 비인간 생명체에 ‘인격’을 부여한다. 이 생명체는 사고할 수 있으며, 즐거움과 고통의 감정을 느끼고, 사랑에 빠진다는 지점에서 인간이냐의 여부에 상관없이 영혼을 가진 존재로 묘사된다. 여주인공 엘리사는 기지의 실험실에서 벌어지는 학대와 아마존 생명체가 느끼는 고통에 연민을 느끼게 된다. 그러나 그 감정은 일방적인 것은 아니었으며, 이후 연민을 넘어 둘 사이에는 교감이 생기는 것으로 발전한다. 그렇다면 인간과 비인간 사이에 소통은 어떻게 가능한가? 데이빗 미첼(David Mitchell)과 샤론 스나이더(Sharon Snyder)는 이 영화가 목소리가 아닌 비규범적(non-normative) 소통방식의 가능성을 보여주고 있다고 설명한다. 사실 <판의 미로>와 같은 델 토로의 이전 영화들에서 괴물은 말을 할 수 있고 인간과 바로 대화하는 것에 반해, 이 아마존 생명체는 말을 하지 못해 소통하지 못하는(incomunicado) 존재로 묘사된다. 짐승과 같은 소리의 진동과 파동만을 만들 수 있을 뿐이다. 하지만 엘리사의 수화를 따라 자신의 감정을 표현하고, 길스의 손을 자신의 머리 위에 얹으며 마음을 드러내는 등 몸을 비롯한 다른 형식의 언어를 통해 소통이 이루어진다. 따라서 이를 단순히 원시적인 방식의

소통으로 편휘할 수 없으며, 오히려 종의 경계를 넘어 교감을 가능하게 하는 또 다른 형태의 물질적 언어인 셈이다(Mitchell and Snyder 2019, 154). 이를 통해 영화는 비인간 생명체 역시 발화의 주체가 될 수 있으며, 인간과 비인간 사이의 소통은 불가능의 영역이 아니라는 점을 보여 주고 있다.

외로움 속에 살던 이 두 주인공은 종의 차이를 넘어 같이 식사를 하고, 음악을 같이 들으면서 친구가 된다. 영화가 진행되면서 엘리사의 감정 정도 변해간다. 이 생물체에 대한 연민이 상징하는 ‘윤리적 태도’는 점점 ‘사랑의 감정’으로 변모한다. 그와 시간을 보내고, 텔레비전에 나오는 영화에서처럼 함께 춤을 추는 것을 상상하기도 한다. 학대받고 곧 죽을지 모르는 이 생물체를 기지에서 탈출시켜 자신의 아파트로 데려온 그녀는 딜레마에 빠진다. 비가 내려 강이 수문을 열면 이 생물체를 물로 보내주어야 하지만 사랑하는 사이가 된 그와 헤어질 것에 마음 아파한다. 하지만 물에서 계속 사는 것을 점점 버거워하는 이 양서류 생물체를 물로 돌려보낼 것을 결심한다. 이와 같은 인간과 동물 혹은 비인간 생명체의 사랑 이야기는 역사적으로 존재해 왔으며, 독일 동화인 『개구리 왕자』나 영화 <미녀와 야수(Beauty and the Beast)> 등의 연장선에 있다. 하지만 텔 토로 감독은 이러한 동화적 사랑 이야기를 급진적으로 재해석해낸다. 우선, 이 영화는 의인화된 동물 혹은 괴물이 결말에 이르러 마법이 풀리고 다시 원래 인간의 모습으로 돌아온다는 식의 결말을 반복하지 않는다.⁷⁾ 아마존 생물체는 인간이 되지 않으며, 결과적으로 이 두 인물의 이야기는 끝까지 인간과 비인간의 로맨스로 남는다. 이렇게 기존의 서사 관습에서 벗어난 결말은 영화를 보는 관객들에게 낯설

7) 인간으로 되돌아오는 결말은 괴물과의 사랑이 상대방에 대한 진심을 시험하도록 하는 일종의 서사적 장치로 이해된다. 따라서 인간과 비인간 사이의 사랑을 정면으로 다루는 이야기로 파악하기는 어렵다. 텔 토로 감독 자신도 <미녀와 야수>가 자신의 영화에 영감이 되었지만, 괴물이 결코 왕자로 변하지 않는 이야기를 만들고 싶었다고 밝히고 있다(Debruge 2017). 이런 이유로 이 차이는 작품의 주제적 측면에서 상당히 중요한 의미를 지닌다고 할 수 있다.

과 종의 경계를 넘는 인간과 비인간의 사랑에 대한 불편함을 느끼게 할 수 있다.

<세이프 오브 워터>가 보여주는 또 다른 차이는 주인공 여성과 이양서류의 사랑을 정신적 사랑으로 제한하지 않는다는 점이다. 영화는 두 주인공이 서로에게 느끼는 성적 매력을 느끼는 과정을 화면에 담아낸다. 다시 말해, 두 인물의 육체적 사랑을 묘사하는 한편, 이에 더해 성교(sexual intercourse) 장면이 암시적으로 표현한다. 그리고 다음 시퀀스에서는 엘리사는 켈라에게 둘 사이의 성관계가 가능하게 된 방법을 설명한다. 이 대화를 통해 둘 사이에 정신적 교감뿐 아니라 육체적 결합이 이루어졌다는 사실을 관객들에게 알려 주고 있다.



[사진 3] 인간과 아마존 생물체의 육체적 결합을 보여주는 장면

동서고금을 막론하고 서로 다른 종 사이의 성적 결합은 일종의 금기로 여겨져 왔다. 엘리사는 이 금기를 위반한 급진적인 존재로 그려진다. 이 영화에서 둘 사이의 정신적 교감을 넘어서는 성적인 결합은 인간과 비인간 사이의 경계를 허물고, 서로 다른 종 사이에 가능한 교감과 소통의 최대치를 상징하는 비유로 읽어낼 수 있다. 또한, 두 명의 주인공들 간에 완전하고 동등한 관계가 실현됨을 의미하기도 한다. 근육질의 외모에서 보듯 이 아마존 생물체는 남성의 역할로 묘사된다. 그러나 백인 남성 스트릭랜드가 드러낸 가부장적, 차별적인 남성성을 반복하지 않는다. 오히려 사랑의 과정에서 보여주는 그의 모습은 수평적이고 상호성에 기반한다는 측면에서 새로운 남성성의 모델을 제시한다(Jikén

and Johansson 2019, 142).⁸⁾ 그 결과 이들은 사랑을 베풀고 그것을 받아들이는 일방적인 관계가 아닌, 동등한 위치를 기반으로 사랑의 과정에 참여하고 있다.

델 토로 감독은 관객들이 종의 경계를 넘는 사랑이 가능함을 이해할 수 있도록 다른 영화를 이 영화 속에 활용하고 있다. 엘리사가 사는 건물의 일층은 영화관이며 <룻 이야기(The Story of Ruth)>(1960)가 상영되고 있다. 성경에서 모티브를 가져온 이 영화는 모압 출신의 이방인 여성 룻이 유대인과 결혼하는데 남편이 죽은 후에도 고향으로 돌아가지 않고 시어머니를 모시고 유대 땅으로 돌아와 훗날 다윗왕의 조부를 낳는다. 성경은 그녀가 이방인임에도 긍정적으로 묘사되며, 그녀의 족외혼(exogamy)을 비난하지 않는다. 이 영화는 엘리사가 일층 영화관에서 아마존 생명체가 다시 만나 서로를 포옹하는 장면의 배경으로 흐른다. 이렇게 <룻 이야기>를 삽입하여 룻과 엘리사를 유사한 상황을 겪고 있는 여성으로 묘사하며, 편견과 선입견에 도전하는 엘리사의 급진적 사랑을 변호한다.

이에 더하여 영화는 동화 형식의 내레이션 방식과 화면 연출을 통해 이종간(異種姦, interspecies) 결합을 초현실적으로 묘사한다. 물로 가득 찬 욕실에서 여주인공과 양서류 생물체가 사랑을 나누는 장면에서는 생물체의 신체에서 형광 색감의 푸른 광채가 뿜어져 나오고 물방울이 생성되는 시각적 효과를 통해 이들의 성적 결합이 낭만적으로 재현된다. 흉물이라 인식되던 인간과 비인간의 결합을 아름답게 그려냄으로써 구별과 차이를 뛰어넘을 매혹적인 상상이 가능할 수 있음을 형상화한다. 즉, 이들의 사랑은 결코 일어나서는 안 될 금기가 아니라 충분히 아름다울 수 있다는 것을 보여준다. 다른 종 사이의 사랑이 가능함을 보여주면서 영화는 인간과 자연의 구별짓기를 시도하고, 이에 위계의 구도를 설

8) 따라서 이 영화가 이성애적 사랑을 그리고 있지만, 스트릭랜드 요원을 통해 보여주는 가부장적 남녀관계가 아닌 새로운 남성성의 구축에 기반한 새로운 사랑의 모습을 투영한다.

정하는 기존의 세계인식에 도전한다. 근대의 역사는 이성이라는 이름으로, 혹은 과학이라는 이름으로 인간을 동식물을 비롯한 자연과 환경으로부터 분리된 독자적인 존재로 상정해 왔다. 텔 토로 감독은 우리에게 무의식적으로 각인된 이러한 전제를 뒤집어보자고 제안한다. 인간 대 자연이라는 이분법적 구분이 아닌 인간은 자연을 구성하는 한 부분으로, 자연으로부터 분리될 수 없으며, 나아가 다시 결합할 수 있는 존재라는 것이다.

근대는 인간이 자신을 둘러싼 신과 자연의 구속으로부터 자유를 얻은 세속화된(secularized) 시대를 의미한다. 그로 인해 이성과 그것의 산물인 과학을 통해 세계에 대한 ‘탈마법화(disenchantment)’가 진행되었다. 결과적으로 인간은 자연으로부터 분리가 가속화되었으며 인간 이외의 사물은 사고와 행위자의 범주에서 배제되었다. 행위자 네트워크 이론(Actor Network Theory)의 주창자 중 한 명인 브뤼노 라투르(Bruno Latour)는 「근대화냐 생태화냐?, 그것이 문제로다(“To Modernize or to Ecologise?, That’s the Question”)」에서 현시대를 인류가 직면한 전환기로 인식하고 있다. 그는 근대화 과정이 그 반작용으로 세계의 분리와 인간의 고립화를 초래하였다고 진단하면서,⁹⁾ 인간과 자연의 구별을 넘어 생태계 혹은 가이아(gaia)라는 확장된 세계의 존재에 대한 이해의 필요성을 설명한다. 따라서 인간은 가이아와 결코 분리될 수 없으며 동물, 식물, 환경 등 다른 요소들의 행위 공간을 인정할 때 지속가능한 에코시스템의 가능성이 생겨날 수 있다. 글의 제목과 같이 지금과 같이 근대화의 길을 계속 갈 것인가, 새로운 방향으로 나갈 것인가라는 선택의 기로에 있다. 라투르는 “우리가 근대화를 추구했던 모든 곳에서, 이제는 생태화(ecologise)로 나아가야 한다”고 주장한다(Latour 1998, 239). 즉,

9) 세속화를 통해 이성이 승리하고 탈마법화가 달성되었다는 사고에 대해 라투르는 오히려 이 과정에서 자본, 그리고 자본의 축적에 대한 새로운 신화화가 진행되었다는 점을 지적하며, 이를 ‘잘못된 마법화(misenchancement)’로 표현하기도 한다. 즉, 근대에 들어와서도 마법화가 끝난 것이 아니라 그 대상이 전이된 것이라고 비판적으로 지적하고 있다(라투르 2009, 231).

‘탈마법화’로 분리되어 점점 더 멀리 벗어났던 세계와 자연에 대한 ‘재마법화(reenchantment)’가 요구되는 시점이라는 것이다.

<세이프 오브 워터>는 판타지를 통해 아마존 생물체와 엘리사와의 사랑을 묘사함으로써 비인간 생명체, 다시 말해 자연에의 매혹을 강조한다. 영화가 진행되면서 그는 더럽고 추한 생명체라는 선입견에서 벗어나 지적이고, 소통이 가능하며, 관능적인 존재로까지 인식된다. 그를 괴물로 단정하던 길스는 실제로 이 생명체를 마주한 순간 “아름답다”라는 감탄사를 내뱉으며, 그의 모습을 화폭에 담아내려 애쓴다. 또한, 그가 질스의 머리를 쓰다듬은 후 머리카락이 자라고, 피가 난 곳에 손을 갖다 대자 상처가 치유된다. 자연을 상징하는 이 생명체는 생명을 되살리는 초자연적인 ‘재생’ 능력을 보유하고 있다. 이러한 특징은 영화의 결말에서도 드러난다. 생물체를 강에 풀어주는 장면에서 스트릭랜드 요원이 꽃아와 두 연인을 총으로 쏜다. 총에 맞은 아마존 생물체가 다시 일어나 그를 공격하자 “너는 정말 신이었어!”라고 요원이 소리친다. 죽은 듯 보이는 여주인공을 안고 물에 뛰어들어 입을 맞추자 놀랍게도 그녀는 깨어나고 이들은 그대로 물속 세계로 사라져 간다. 물로 사라지는 이 마지막 장면은 둘의 사랑이 현실에서 불가능하다는 사실을 드러낸다. 하지만 동시에, 인간의 중심성과 독립성을 고집하는 것이 미래를 위한 대안이 아님을 암시적으로 보여준다. 오히려 ‘재생’을 가져다주는 생명의 원천인 자연을 경외하고, 자연의 구성원 중 하나가 되어 조화로운 결합을 추구할 때 인간의 생명을 지킬 수 있다는 메시지를 전하고 있다.

초현실주의적 상상력은 무의식과 꿈의 세계를 예술 세계에 투사하는 미학적 차원에 한정되지 않으며, 문제적 현실에 개입하고 그것을 다른 방식으로 바꾸어 내리는 정치적이고 해방적인 기능을 갖는다(벤야민 2008, 163). 즉, 화석화된 기존의 관념이나 믿음 체계를 흔드는 비판적인 역할 뿐만 아니라 이전에 존재하지 않은, 혹은 억압되었던 상상력을 동원하여 일상과 세계에 대한 매혹을 통해 현재를 바꾸고 변화를 만드는 힘으로 작용한다. <세이프 오브 워터>에서는 양서류 생물체를 통해

자연과 세계에 대한 ‘재마법화’가 나타난다. 아마존 세계에 참여하는 구성원들이 서로 경의하며 상생하는 법을 배우는 방식은 원시적이거나 시대착오적인 것이 아니라, 환경 파괴로 인한 생태계의 위기 시대에 유의미한 이정표가 될 수 있다. 영화가 보여준 인간과 비인간의 경계를 넘어서는 급진적 사랑은 인간을 둘러싼 환경에 대한 근본적인 성찰과, 그에 기반한 자연과의 새로운 관계 맺기가 필요함을 제안하고 있다. 그리고 대안적 관계맺기는 자연이라는 비인간 주체가 인간을 위한 대상임을 멈추고 행위자로서 생태계의 다른 구성원들과 소통하고 교섭하는 존재임을 인정하는 것으로부터 시작한다.

V. 결론: 더 많은 세계를 향하여

<세이프 오브 워터>는 괴물영화 장르를 활용하여 타자의 존재와 삶에 주목한다. 그러나 타자들의 공동체는 인간-내-타자, 즉 인종적, 성적, 사회적 소수자에 국한되지 않으며, 인간 사회의 타자로서 비인간 주체에 주목하는 방식을 통해 이 영화는 생태적 사고로 나아간다. 그리고 자연의 알레고리로서 아마존에서 유래한 이 비인간 생명체가 영화 속에서 겪는 차별과 고통은 우리 시대의 생태계가 처한 현실을 비판적으로 보여주는 한편, 비인간 주체들을 포함하는 자연과 어떤 방식으로 공존할 것인가에 대한 문제를 제기하고 있다. 이런 측면에서 이 영화는 아마존 생명체를 통해 인간 공동체의 범위를 넘어서는 포스트휴먼의 문제의식, 나아가 생명과 공존을 논의한다는 점에서 지구적 상상력을 보여준다. 또한, 이렇게 공동체에 관한 기존의 사고를 성찰하고 확장하는 과정에서 진보와 발전의 논리 속에 내장된 인간중심주의를 비판한다.

델 토로 감독은 비인간 주체를 통해 무의식적으로 당연하게 수용해왔던 인간 중심의 공동체 개념에 제동을 건다. 서구 근대 사회는 ‘하나의 세계로 된 세계(one-world world)’로 정의되는데, 이는 인간을 중심

으로 하는 세계가 자신에게 다른 모든 세계를 동화시킬 권리를 부여하였다는 것을 의미한다. 결과적으로 이 세계를 자신을 독점적인 지위를 가진 것으로 재현하면서 그 너머에 있는 다른 세계를 부정한다. 이에 라틴아메리카의 원주민 운동과 이론가들은 세계를 ‘많은 세계로 구성된 세계(a world of many worlds)’로 재정의하면서 이를 ‘다수의 세계(pluriverse)’로 명명한다(EZLN 1998; Escobar 2016; de la Cadena and Blaser 2018). 여기에는 인간 이외의 이질적인(heterogenous) 존재와 세계가 만나 생태계를 구성하며, 이 이질성의 기반에서 상호작용을 통해 하나의 세계가 구성된다. 영화가 재현하는 아마존은 ‘다수의 세계’이며 많은 세계가 어울릴 수 있는 하나의 세계를 위한 다양한 실험과 실천이 용인되는 곳이다. 이 ‘다수의 세계’는 인간, 동물, 식물, 강, 공기 등의 세계를 포용하며, 존재들 사이의 차이를 인정하는 것을 넘어 차이나는 존재들 사이에 새로운 관계성을 추구한다.

<세이프 오브 워터>는 ‘다수의 세계’인 아마존을 영화의 배경인 미국으로 소환하는 방식으로 지정학적 사고를 통해 세계인식의 차이를 보여주고 있다. 다른 한편으로는, 인간과 비인간 세계의 소통이 과연 가능한지, 그리고 그럴 수 있다면 어떤 방식이 있을 수 있는가를 사랑 이야기의 형식으로 상상한다. 텔 토로 감독은 타자로서의 비인간 주체에 연민을 느끼고 자연을 회복하고 지켜야 한다는 윤리적 사고에 그치지 않고, 이들과 사랑이라는 형태로 만나고 소통하는 급진적인 방식을 형상화한다. 영화의 결말이 보여주는 인간과 비인간 생명체의 종적 결합은 새로운 관계성의 정립을 의미한다. 즉, 지금까지와는 전혀 다른 방식으로 자연을 이해하고 다가가려는 의지와 노력이 필요함을 제안하고 있다. 이렇게 <세이프 오브 워터>는 공동체의 경계를 뛰어넘는 주체들의 관계 맺기에 관한 대안적 상상력과 미학적 형상화를 통해 환경과 생태 위기에 처한 우리 시대에 새로운 가능성을 모색하고 있다.

■ 참고문헌

- 박정원, 「인류세 시대의 아메리카 선주민의 관점주의」, 『이베로아메리카 연구』 31권 3호, 2020, pp. 45-73.
- 발터 벤야민, 「초현실주의」, 『발터 벤야민 선집 5』, 최성만 역, 도서출판 길, 2008, pp. 141-167.
- 브뤼노 라투르, 『우리는 결코 근대인이었던 적이 없다』, 홍철기 역, 갈무리, 2009.
- 정동섭, 「<셰이프 오브 워터 The Shape of Water>(2017)에 나타난 비동시성의 동시성」, 『스페인라틴아메리카연구』 11권 2호, 2018, pp. 149-169.
- Adamson, Joni, “People of Water: *El Río*, *The Shape of Water*, and the Rights of Nature,” *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, Vol. 27, No. 3, 2020, pp. 596-612.
- Adji, Alberta Natasia, “Falling for the Amphibian Man: Fantasy, Otherness, and Auteurism in del Toro’s *The Shape of Water*,” *IAFOR, Journal of Media, Communication & Film*, Vol. 6, No. 1, 2019, pp. 51-64.
- Chamberlain, Edward, “Rethinking the Monstrous: Gender, Otherness, and Space in the Cinematic Storytelling of *Arrival* and *The Shape of Water*,” *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, Vol. 21, No. 7, 2019. <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol21/iss7/7>
- Cohen, Jeffrey Jerome, *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1996.
- Dávila Figueroa, Ruth A., “La doble función ideológica de la narrativa alterna de *La forma del agua*,” *Cultura y representaciones sociales*, Vol. 14, No. 28, 2020, pp. 178-190.
- Debruge, Peter., “With ‘The Shape of Water’, Guillermo del Toro Realizes

- a Lifelong Monster Dream,” *Variety*, 31, August 2017. <http://www.variety.com/2017/film/features/director-guillermo-del-toro-1202543106/>
- de la Cadena, Marisol, and Mario Blaser, *A World of Many Worlds*, Durham and London: Duke University Press, 2018.
- DeLoughrey, Elizabeth M, *Allegories of the Anthropocene*, Durham and London: Duke University Press, 2019.
- del Toro, Guillermo, Dir. *The Shape of Water*, Fox Searchlight, 2017.
- Ejército Zapatista de Liberación Nacional, “Cuarta Declaración de la Selva Lacandona,” 1996. <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/1996/01/01/cuarta-declaracion-de-la-selva-lacandona/>
- Escobar, Arturo, *Autonomía y Diseño: La Realización de lo comunal*, Popayan, Colombia: Editorial de la Universidad del Cauca, 2016.
- Gaines, Alexandra R., “Embracing the Monster: The Films of Guillermo del Toro,” *The Macksey Journal*, Vol. 1, No. 49, 2020. <http://www.mackseyjournal.org/publications/vol1/iss1/49>
- Garrels, Elizabeth Jane, “Guillermo del Toro’s *The Shape of Water* (2017): Trump Era Update of Cold War *Creature from the Black Lagoon* (1954) and Civil War Reckoning *El laberinto del Fauno* (2006),” *Periferica: A Journal of Social, Cultural and Literary History*, Vol. 1, No. 1, 2019, pp. 11-35.
- Jikén, Olle, and Lina Johansson, “Aquatic Heterosexual Love and Wonderous Cliché Stereotypes: Amphibian Masculinity, the Beast Bridegroom Motif and ‘the Other’ in *The Shape of Water*,” *Coolabah*, No. 27, 2019, pp. 136-149.
- Latour, Bruno, “To Modernize or to Ecologise? That’s the Question,” in *Remaking Reality: Nature at the Millenium*, N Castree and B Willems-Braun(eds.), London and New York: Routledge, 1998,

pp. 221-242.

Mitchel, David T., and Sharon L. Snyder, "Room for (Materiality's) Maneuver: Reading the Oppositional in Guillermo del Toro's *The Shape of Water*," *Journal of Cinema and Media Studies*, Vol. 58, No. 4, 2019, pp. 150-156.

Smith, Jennifer Degnan, "*The Shape of Water*: An Ecopsychological Fairy Tale," *Ecopsychology*, Vol. 11, No. 1, 2019, pp. 43-48.

❖ ABSTRACT

An Amazonian Non-Human Subject and the
Re-enchantment of the World in *The Shape of Water*

Park, Jungwon
Kyung Hee University

Guillermo del Toro's 2017 film, *The Shape of Water*, tells an unconventional love story between a mute woman and an amphibious creature from the Amazon. Many critics illuminate the individuals of sexual, racial and social minority involved in the rescue plan of this creature, and highlight their affective solidarity. In addition to these analyses, this study contributes an ecological interpretation of the film by focusing on the identity of the non-human being itself. The violent acts of detention and torture that were imposed upon this creature, including its capture in the Amazon and shipment to the U.S., can be read as an allegory to "ecocide," which is executed in the name of development and progress, and is embedded with the idea that humans and nature should be separated. While putting contemporary conceptions of anthropocentrism into question, del Toro shapes an alternative image of this ecologic idea through a romance drama. The intimate love between a human and non-human creature signifies the possibility for unlimited interaction, communication and negotiation between different species, and symbolizes the Amazonian worldview, which emphasizes co-existence. As a result, *The Shape of Water* suggests the need to create a new kind of relationship between humans and humans, humans and non-humans, and humans and nature.

Key Words : *The Shape of Water*, Monsters, Amazon, Ecocide,
Re-enchantment, Pluriverse

■ 논문접수일 : 2021. 02. 10

■ 심사완료일 : 2021. 03. 14

■ 게재확정일 : 2021. 03. 15