

‘환상’ 기법을 통한 역사-기억의 영화적 재현 양상

오현화*

〈차례〉

1. ‘반복’에서 ‘재구성’의 역사로
2. 역사-기억과 환상
3. ‘실재’의 전복을 위한 ‘환상’으로서의 대항-기억
4. ‘애도’를 위한 ‘환상’으로서의 대안-기억
5. 나오며

국문초록

역사의 공간이 되는 인류의 기억은 최근 문자텍스트에서 디지털 영상 매체로 변화하면서 형성구조와 기능방식이 ‘반복’에서 ‘재구성’의 양태로 변모하고 있다. 이 글은 환상 기법을 통해 우리나라의 근현대사를 재현하고 있는 장준환 감독의 〈지구를 지켜라〉(2003)와 전계수 감독의 〈삼거리극장〉(2006)을 통해 영화가 역사-기억을 재현하는 양상에 대해 살펴보고 있다. 더불어 ‘반복’이 아닌 ‘재구성’의 역사 재현 방식에 가까운 영화가 역사를 표상하는 방식과 그 의미를 분석하고 있다. 두 영화는 기존 역사-기억을 다루는 영화들과 달리 ‘환상’이라는 독특한 기법을 통해 역사-기억을 다루고 있다. 이들 영화의 외피는 외계인이나 혼령이라는 독특한 소재로 인해 판타지 장르의 성격을 띠고 있지만, 두 작품의 내적 구조는 지나간 우리나라 근현대사의 폭력과 상처를 담고 있다. 〈지구를 지켜라〉가 1960년대 이후 추진된 경제개발정책으로 인해 은폐된 근현대사의 폭력성을 담고 있다면, 〈삼거리극장〉은 일제강점기 치유되지 않은 우리민족의 상처를 형상화하고 있다. 두 작품 모두 환상과 현실을 교묘하게 중첩 배열시켜 개인의 사적 기억을 공적 역사로 환치시키는 독특한 구조를 지니고 있다.

먼저 〈지구를 지켜라〉는 기존 역사-기억을 재현하는 영화와 달리 ‘환상’의 전복적 효과를 적극적으로 차용하여 대항-기억을 재현하고 있다. 병구의 광기를 통해 근대 주체의 폭력성을 고발하던 영화는 강사장의 실체가 외계인이라는 설정을 통해 ‘실재’가 ‘환상’으로 전환하는 전복적 서사를 구현한다. 영화 속 외계인 모티프를 통한 ‘환상’ 기법은 타자를 억압하는 주체의 폭력을 고발하기 위한 대항-기억으로 작용하고 있음을 알 수 있다. 반면 〈삼거리극장〉은 죽지

* 고려대학교 교양교육원 초빙교수

못하고 극장에 갇힌 우기남 사장과 혼령들의 '환상' 서사를 통해 역사-기억이 단순한 과거와
의 단절이나 결별이 아닌 과거와 현재를 연결하는 매개체임을 보여준다. 영화는 '기억의 터'인
후락한 삼거리 극장을 통해 잊힌 기억을 복원하고, 제대로 매장되지 못한 슬픈 역사를 애도한
다. 혼령들의 애도가 이루어진 후에도 환상극장이 계속 영업 중임을 암시하는 영화의 마지막
장면은 영화 속 역사-기억이 단순한 과거의 복원이 아닌 현재의 정체성 확립과 미래를 위한
대안-기억으로 작용하고 있음을 의미한다.

주제어: 대안기억, 대항기억, 애도, 역사-기억, 전복, 환상

1. '반복'에서 '재구성'의 역사로

역사가 공공성을 띠는 반면 기억은 그것의 사적인 대응물로 이해될 수
있다. 기억은 평범한 사람들의 생생한 체험을 통해서 개별적인 양태로 존
재하는 만큼 즉자적이고 임의적인 성격을 지닌다. 역사와 달리 기억은 느
슨하고 임의적이며 반복되어 전수되는 고답적 의식의 형태라는 점에서,
서구 근대문명이 추구했던 제반 가치들, 즉 객관성, 합리성, 독창성, 혁신
성 그리고 무엇보다도 '역사상'과 근본적으로 대립되는 것으로 오랫동안
평가절하되어왔다. 그러나 20세기 후반 '역사(history)'가 '역사들(histories)'로
해체되면서, 역사학계는 확고부동한 사실로서의 '역사'보다 역사적 사건
들과 사회문화적 소통을 강조하는 '집단기억(collective memory)'에 대해 주목
하게 된다. 이러한 기억의 강제는 민족이나 국가, 계급, 종파 등과 같은
집단적 주체의 과거가 의미를 상실했음을 반증한다. 이제 과거는 지극히
개인적인 슬픔이나 향수, 또는 오락의 대상이 되어버린 것이다.¹⁾ 특히 역
사를 소재로 하는 문학예술 장르는 그들 매체가 지닌 고유한 형식적 특
성을 기반으로 하는 내러티브를 통해 사회적 소통을 매개한다.

영화는 가장 상업적인 예술 장르로, 대중과의 소통을 무엇보다도 우선
시하는 장르이다. 통상적으로 전쟁이나 역사적 사건을 다루는 경우, 그

1) 전진성, 『역사가 기억을 말한다』, 휴머니스트, 2005, 22-23면.

영화들은 전우애로 대표되는 휴머니티의 강조나 영웅 서사와 같은 극적 장치를 통해 그려 나간다. 그러다 보니 영화는 항상 역사적 진실을 압도하고, 영화적 재미를 위해 진실을 빈번하게 왜곡하기도 한다. 영화는 재미와 감동을 위해 역사를 취사선택하여 재가공한다. 영화에서 역사적 사건은 내러티브를 구성하는 소재이거나 영화적 재미를 위한 장치에 불과하다. 영화가 다루는 역사가 공식적 역사(history)가 아닌 기억(memory)에 가까운 건 어쩌면 영화라는 장르 자체가 지닌 매체적 특성으로 인한 당연한 결과인지도 모른다. 역사를 소재로 하는 영화가 매번 이념이나 왜곡 논란이 빈번한 이유는 역사를 다루는 방식에서 그 이유를 찾을 수 있다.

공식적 역사와 그 지역이나 사회 구성원의 집단기억이 상이한 경우 이데올로기적 충돌이 발생한다. 집단기억이란 한 민족이나 한 사회 집단이 공통으로 경험한 역사적 사실이 그것을 직접 체험한 개인의 기억을 넘어 집단적으로 보존되는 기억을 말한다. 집단기억은 개인이 그 사회에 소속감을 느끼고 정체성을 형성하는 데 긍정적으로 기능한다. 그러나 제주 43 사건이나 광주 5·18 민주화 항쟁이 당시에는 폭도들의 만행으로 기록되었던 것처럼 일부 개인이나 집단이 그 집단의 기억과 상이한 기억을 갖고 있다면, 그 기억은 왜곡되거나 배제되기도 한다. 이 경우 역사가 승자의 기억이라면, 기억은 패자의 기억으로 볼 수도 있다.

역사의 근간이 되고 있는 인류의 기억은 최근 문자텍스트에서 디지털 영상 매체로의 변화로 인해 형성구조와 기능방식이 ‘반복’에서 ‘재구성’의 양태로 변모되고 있다. 인쇄술 발명 이후 텍스트적 재현을 통한 기억의 공식화를 산출한 ‘역사’는 영화와 같은 영상 매체의 역사 재현으로 인해 그 위상을 크게 위협받게 된다. 이제 역사란 더 이상 유일한 공적인 기억이 아니라 과거를 재현하는 여러 방식들 중 하나라는 인식이 가능해졌다.²⁾ 드라마나 영화와 같이 허구적 내러티브가 주축이 되는 영상콘텐츠

2) 위의 책, 66-67면 참조.

의 경우 ‘반복’이 아닌 ‘재구성’의 가공물이라 할 수 있다. 영화가 공식적 역사보다 집단기억에 가까운 역사를 재현하는 것은 ‘재구성’ 가공에 있어 유동성을 지닌 집단기억이 비교적 용이하기 때문이다. 특히 공식적 역사와 상이한 집단기억을 소재로 하거나 역사에서 배제된 타자의 기억이 최근 역사극 소재로 급부상하고 있는 것은 공식적 역사가 약화되고 있는 현재 역사학계의 영향뿐만 아니라 국가 주도의 획일적인 역사보다 ‘차이’와 ‘다름’의 역사를 적극적으로 소비하는 대중 주체의 등장으로 인한 것이다.

이 글에서는 장준환 감독의 <지구를 지켜라>(2003)와 전계수 감독의 <삼거리극장>(2006)을 통해 영화가 집단기억으로서 역사·기억을 재현하는 양상에 대해 살펴볼 것이다. 더불어 ‘반복’이 아닌 ‘재구성’의 역사 재현 방식에 가까운 영화가 역사를 표상하는 방식과 그 의미에 대해 기술하고자 한다. <지구를 지켜라>³⁾에 관한 연구는 주로 영상미학적 관점에서 B급 영화적 정서나 키치적 요소가 어떠한 방식으로 내러티브를 형성하는지 분석하고 있다. 그중 김용희와 김지훈의 연구는 <지구를 지켜라>가 재현하는 기억의 문제에 집중하고 있다. 김용희는 근대역사관을 뒤집는 판타지적 구성을 통해 <지구를 지켜라>가 재현하는 탈근대적 역사관

-
- 3) 김병정, 「시각화전략을 통한 <지구를 지켜라>의 다성적 내러티브 구축」, 『한국콘텐츠학회논문지』9권 10호, 한국콘텐츠학회, 2009.
 김용희, 「역사 기억을 영화화하는 몇 가지 방식」, 『문화과영상』5권 1호, 문화과영상학회, 2004.
 김지훈, 「판타지와 대항-기억으로서의 브리콜라주: 영화 <지구를 지켜라>의 양가적 상상력」, 『문학과 사회』16권 3호, 문학과지성사, 2003.
 장솔이, 「OSMU의 성공사례분석: 영화 <지구를 지켜라>를 중심으로」, 성균관대학교 석사학위논문, 2018.
 정봉석, 「현실과 환상을 가로지르는 오브제의 작용」, 『드라마연구』31, 한국드라마학회, 2009.
 엄상준, 「21세기 한국 SF영화의 정치적 상상력 연구: 영화 <지구를 지켜라>, <설국열차>를 중심으로」, 부산대학교 석사학위논문, 2014.
 이정, 「경제와 급기에 대한 폭력적 대응: 장준환론」, 『현대영화연구』22, 한양대학교 현대영화연구소, 2015.

에 주목하고 있다. 김지훈 역시 영화 속 판타지 기법을 통한 대안적 역사의 재구성에 대해 언급하고 있다. <삼거리극장>⁴⁾에 관한 연구는 대부분이 뮤지컬영화의 가능성 탐구에 집중되어 있으며, 영화가 재현하는 기억이나 의미 분석은 부족한 실정이다. 두 영화에 대한 기존 연구는 작품이 내포한 의미 분석보다는 그들 영화가 지닌 장르적 혹은 형식미학적 특징에 치중해 있다. 이 글은 기존 연구들과 달리 두 영화가 재현하는 집단기억에 주목하여, 영화 속 의미 구조에 집중할 것이다. 영화의 형식미학적 접근이나 미장센 분석은 미흡할 수 있음을 미리 밝힌다.

2. 역사-기억과 환상

모리스 알박스는 기억 구성에 있어서 사회적 차원에서 이루어지는 의사소통의 중요성을 본격적으로 제기한 사회학자이다. 그는 베르그송이 표방했던 ‘순수기억’의 주관주의를 극복하고 기억을 사회적 현상으로 해석하려고 시도했다. 알박스는 개인적 기억 역시 사회적으로 매개되어야만 형성될 수 있다고 보았다. 그는 자신의 논리를 뒷받침하기 위해 뒤르켐의 ‘집단의식’의 사회학을 수용하여 ‘집단기억’ 이론을 제시했다. 알박스는 특정 집단을 이루는 구성원들 간의 의사소통과 상호작용을 기억의 ‘사회적 구성들’로 규정했다. 기억이란 반드시 이러한 ‘사회적 구성들’을 통

-
- 4) 김중철, 「극장에서의 영화 관람 체험에 대한 일고찰: 영화 <삼거리극장>에 대한 메타적 분석을 중심으로」, 『한어문교육』24, 한국언어문학교육학회, 2011.
 박민제, 「한국 뮤지컬영화의 제작 활성화를 위한 방안 연구: <구미호 가족>과 <삼거리극장>을 중심으로」, 명지대학교 석사학위논문, 2016.
 정민아, 「이미지즘과 표층의 힘, 그리고 한국 뮤지컬 영화들: <삼거리극장>, <구미호 가족>, <다세포소녀>를 중심으로」, 『씨네포럼』9, 씨네포럼, 2008.
 정효정, 「한국뮤지컬영화의 흥행 가능성 연구」, 서울시립대학교 석사학위논문, 2019.
 지윤희, 「뮤지컬영화와 뮤지컬산업의 상관관계 분석: 뮤지컬영화 <헤어스프레이>, <삼거리극장>을 중심으로」, 상명대학교 석사학위논문, 2008.

해서만 매개되며 오직 그 내부에서만 유효하다고 보았다. ‘집단기억’은 이와 같은 방식으로 집단 구성원들에게 자신들을 여타의 집단과 구별 지우는 특수한 정체성을 제공한다. 집단기억은 외부에 대해서는 배타적인 반면, 집단 내부에서는 지속성, 연속성, 동질성을 수반한다.⁵⁾ 최근 역사와 기억의 경계가 모호해지면서, 역사학계에서는 이러한 집단기억에 주목하게 된다. 이 글에서 다루는 역사-기억 역시 그 사회 혹은 집단 구성원의 소통을 중시하는 집단기억의 개념에 기반한 것이다.

과거 사극이 역사적 사실에 기반한 ‘재구성’의 성격이 강했던 데 반해, 최근 한국 영화는 공적 기억을 개인의 기억으로 사유화하거나, 선택과 배제의 논리로 인해 첨예하게 갈등을 유발하는 대항-기억(counter-memory)을 담론화하는 성격의 작품들이 주를 이루고 있다. 푸코에 의하면 대항 기억은 현실에 대항하는 패러디로 구성되며 회상 혹은 승인의 역사 테마에 반대한다. 정체성에 대항하는 분리적 성격을 가지면서, 전통의 재현 혹은 구성체로서의 역사에 반대한다. 진리에 대항하는 희생적 모습을 띠면서, 지식으로서의 역사에 반대하기도 한다. 이러한 관점에서 보면, 대항 기억은 역사와 같은 지식 체계에 반대하고, 이에 대항하기 위한 정치적 실천의지를 내포한 것이다.⁶⁾

장훈 감독의 <택시운전사>(2017)은 택시 운전사 만섭(송강호)이 독일기자 피터(토마스 크레취만)를 태우고 1980년 5월 광주에 간 이야기를 담은 영화다. 5.18 민주화운동의 진실을 세계에 알린 독일인 기자 위르겐 힌츠페터와, 그와 함께 한 택시 운전사 김사복의 실화를 바탕으로 한 이 영화는 개인의 기억을 통해 잊힌 5.18의 역사를 재전유하고 있다. 5.18 광주민주화운동은 ‘광주사태’, ‘광주폭동’ 등으로 불리다, 1988년 민주화 추진위원회에서 ‘광주민주화운동’으로 정식 규정되었다. 1988년 정부로부터 공식적인 인정을 받기 전까지 5.18 광주민주화운동 배제되고 봉인된 타자의 기

5) 위의 책, 48-49면 참조.

6) 태지호, 『기억문화연구』, 커뮤니케이션북스, 2014, 160면 참조.

억이었다.

같은 해 개봉한 장준환 감독의 <1987>(2017)은 1987년 당시 실제 제작된 전두환 전대통령이 등장하는 대한뉴스를 보여준 뒤 영화가 시작된다. 영화의 마지막 크레딧 장면 역시 당시 실제 이한열 열사의 죽음에 대한 대학생들의 시위와 시민들의 분노하는 영상과 함께 장례식 장면을 편집해서 보여준다. <1987>은 1987년 6·10 민주항쟁의 도화선이 되었던 박종철 고문치사 사건과 이한열 열사의 죽음을 통해, 그 당시 역사를 재현하고 있다. 전자가 역사-기억을 개인의 기억으로 사유화하여 재현하는 방식을 택했다면, 후자는 당시 ‘실제 사건을 모티프로 하여 제작되었다는 타이틀과 함께 시작한 것에서 알 수 있듯이, 이념 논리에 의해 침묵하게 대립했던 역사적 사실을 재구성한 대항-기억으로서의 역사를 재현하고 있다.

이처럼 영화 속 역사-기억은 이미 기성화 된 역사를 넘어서 과거를 새로운 관점으로 재현하고, 다양한 정체성들을 포용할 수 있는 계기를 마련해주었다는 점에서 긍정적으로 평가될 수 있다. ‘역사가 모든 차이를 부정하고 하나로 묶는 ‘거대서사’라고 한다면, 영화와 같은 영상 매체에서 이를 기억 담론으로 대체하는 일은 자기중심적이고 타자의 인정을 거부해온 확고부동한 ‘역사에 대한 대항-기억으로 작용할 수 있다.’⁷⁾ 과거의 역사 특히 이데올로기적 갈등으로 인해 침묵하게 대립했던 대항-기억을 영화적 소재로 차용하는 이러한 흐름은 한국 영화가 역사를 다루는 방법 중 하나이다.

<지구를 지켜라>와 <삼거리극장> 역시 <택시운전사>와 같이 극중 인물의 개인사를 통해 집단 기억으로서의 역사 인식을 다루고 있다. 그러나 이들 작품은 <택시운전사>가 실제 5·18당시의 사적 경험을 소재로 바탕으로 한 것과 달리, ‘환상’이라는 독특한 기법을 통해 역사-기억을 다루고 있다. 이들 영화의 외피는 외계인이나 혼령이라는 독특한 소재로 인해

7) 전진성, 앞의 책, 24면 참조.

판타지 장르의 성격을 띠고 있지만, 두 작품의 내적 구조는 지나간 우리나라 근현대사의 폭력과 상처를 담고 있다. <지구를 지켜라>가 1960년대 이후 추진된 경제개발정책으로 인해 은폐된 근현대사의 폭력성을 담고 있다면, <삼거리극장>은 일제강점기 치유되지 않은 우리민족의 상처를 형상화하고 있다. 두 작품 모두 환상과 현실을 교묘하게 중첩 배열시켜 개인의 사적 기억을 공적 역사로 환치시키는 독특한 구조를 지니고 있다.

문학에서 ‘환상성’은 현실 세계와는 무관한 허구적 상상의 세계, 기괴하고 미학적으로 조율되지 못한 상상력의 출구인 것처럼 간주되었다. 환상성은 현실적 맥락과는 단절된 독자적 세계로, 현실과는 무관한 유희적 산물에 불과하다는 평가로 인해 문학예술의 본령에서 소외되어 왔다. 그러나 환상성이 문학의 기원에서부터 작동되어 온 상상력의 적극적인 활동이자, 그것이 구축한 세계 인식의 기본 방식임을 주지할 필요가 있다. 환상성은 대상 세계에 대한 인간의 인식 행위와 결부되며 그런 점에서 적극적인 세계 구성력으로서의 상상하는 힘, 즉 상상력과 연계된다. 이러한 환상성은 기존의 세계 질서에 대한 현실 인식의 정도와 그 대응으로서의 역할에 따라 ‘개인적 욕망의 투사’라는 소극적인 개념에서부터 로즈메리 잭슨이 언급한 ‘현실전복’, 나아가 ‘현실 변혁과 대안제시’라는 지점까지 다양한 기능을 수행하며 존재해 왔다. 환상성은 기존의 질서나 인식 체계를 넘어서 세계를 재정의하고 근본적으로 재구성하려는 인식론적 형태, 혹은 그 구성물인 것이다. 캐서린 흄⁸⁾은 본질적으로 예술은 두 가지 층동의 산물이라고 했다. 하나는 미메시스로 경험의 공유, 사건, 사람, 상황, 대상을 모사하려는 욕구이고, 다른 하나는 환상으로 권태로부터의 탈출, 놀이, 환영, 결핍된 것에 대한 갈망, 주어진 것을 변화시키고 리얼리티를 바꾸려는 욕망이다. 결국 환상성이란 사실적이고 정상적인 것들이 갖는 제약에 대한 의도적 일탈, 즉 등가의 사실(reality)로부터의 모든 일탈을 의

8) 캐서린 흄, 한창엽 옮김, 『환상과 미메시스』, 푸른나무, 2000 참조.

미한다.

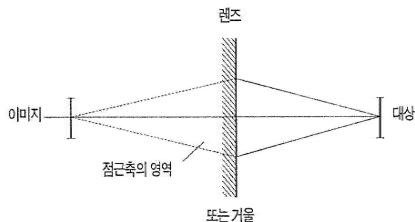
로즈메리 잭슨은 『환상성-전복의 문학』에서 환상문학이 이데올로기적으로 순수하지 않다는 전제 아래 정신분석학과 구조주의적인 방식을 사용하여 ‘환상성’의 문학적 의미를 밝히고자 했다. 잭슨은 흔히 현실을 초월한 어떤 것으로 여겨지고 있던 환상문학이 전복적인 힘을 가졌다는 데 주목하고 있다. 그녀는 ‘환상성’이란 현실을 넘어서기 위한 욕망의 운동에서 시작된다고 보았다. 욕망은 현실의 경계를 넘어 비현실의 공간을 끊임없이 추구한다. ‘현실에 대한 불만=비현실을 향한 욕망’ 운동은 두 가지 방식으로 진행될 수 있는데, 하나는 현실의 질서를 온전히 유지한 채로 욕망을 채워주는 가상공간을 구성하는 것이다. 다른 하나는 현실의 질서를 제공하는 안정을 완전히 거부하는 무질서의 가상 세계를 창출하는 것이다. 잭슨은 전자를 ‘경이’, 후자를 ‘환상’이라 부른다. ‘경이’는 현재의 질서를 보존하고 강고하게 만들지만, ‘환상’은 현실의 가치체계가 존재에 제공하는 안정을 끊임없이 허구적인 것으로 만들어 버린다. 현재의 시간이 구축하려는 질서 체계를 방해하고 교란하는 전복의 효과를 ‘환상’은 가지고 있는 것이다.⁹⁾

잭슨은 ‘환상’의 전복적 효과를 ‘접근축’을 통해 설명하고 있다.

이러한 변형과 해체의 과정을 이해하고 표현하는 데 유용한 용어가 바로 접근축(paraxis)이다. 이것은 par-axis, 즉 중심축의 양쪽에 위치하며 본체 곁에 위치하는 축을 의미한다. 접근축은 환상적인 것의 장소 또는 공간과 관련된 개념이다. 왜냐하면 그것은 환상에 의해 그림자가 드리워지고 위협당하는 ‘실재의 본체와 복잡하게 얽힌 관계를 암시하기 때문이다. (중략) 접근축의 영역은 빛살이 굴절된 이후에 한 지점에서 다시 모이는 것처럼 보이는 영역이다. 이 영역에서 대상과 이미지는 충돌하는 것처럼 보

9) 고원, 「‘아스체릭스’와 ‘이누야사’ 혹은 경이적 역사와 환상적 역사」, 『역사와 문화』11, 문화사학회, 2006, 79면.

이지만, 사실 대상도 재구성된 이미지도 남아 있지 않다. 거기에는 아무것도 없다. (중략) 환상적인 것의 상상적 세계는 전적으로 ‘실재적인 것’(대상)도 ‘비실재적인 것’(이미지)도 아니며, 그 둘 사이의 어디엔가에 불확정적으로 위치하기 때문이다.¹⁰⁾



[그림 1] 점근축

[그림 1]의 설명대로 ‘점근축’은 렌즈와 대상 사이에 텅빈 공간처럼, 현실과 환상 사이에 존재하는 틈새 공간이 점근축이다. 이 틈새에서 소외된 존재들이 현실의 질서를 위반하며 출

몰하면서, 낯익은 세계를 낯선 것으로 바꾸는 ‘전복’의 효과를 발생시킨다. 잭슨에 따르면 타자성에 대한 욕망은 천국이나 지옥과 같은 대안적 공간(이미지)으로 대체되는 것이 아니라, 친숙하고 익숙한 ‘어떤’ 것이 낯선 것으로 변형되면서, 즉 재편성, 탈위치화 되면서 충족된다고 한다. 특히 ‘환상의 전복적 효과는 전혀 다른 이(異)세계가 아니라 현실(대상)에 기반한 ‘엔캐니’¹¹⁾한 공간과 구조인 ‘점근축’에서 발생한다고 볼 수 있다. ‘점근축

10) 로즈메리 잭슨, 서강여성문화연구회 옮김, 『환상성-전복의 문학』, 문학동네, 2001, 31-32면.

11) 프로이트는 「두려운 낯설음(The Uncanny)」(1919)에서 일상생활에서 체험되는 불안하고 불쾌한 느낌을 표현하는 ‘두려운 낯설음(uncanny)’에 대해 이야기한다. 프로이트는 ‘캐니’와 ‘엔캐니’의 어원과 낱말의 의미에 대한 추적으로 이 글을 시작한다. ‘친근한’, ‘집 같은’(homely), ‘낯익은’의 뜻을 가진 ‘캐니’(canny)와 ‘낯선’, ‘두려운’, ‘놀라운’의 뜻을 가진 ‘엔캐니’(uncanny)는 얼핏 반대 의미를 가진 것처럼 보인 다. 그러나 집이란 그 주인에게는 고향이어서 친밀하고 익숙한 느낌을 불러일으키지만, 타인에게는 낯설고, 비밀을 간직한 괴기스럽고 두려운 곳으로 느껴지기도 한다. 주체의 관점에서 익숙한 것일지라도 타자에게는 두려움과 공포의 대상이 될 수 있는 것이다. 엔캐니와 캐니는 동일한 대상에 대해 주체와 타자의 인식 차이일 뿐이지, 별개의 개념이 아니다. 결국 엔캐니는 캐니에 종속된 개념이라 할 수 있다. 다시 말하면 엔캐니는 원래 친숙한 것이었는데 억압되었다가 다시 나타나기 때문에 낯설고 두려운 것으로 느껴지는 것이다. 우리에게 낯익은 이성과 명료한 의식 밑에 억압된 무의식이 있고, ‘억압된 것은 귀환한다’는 프로이트의 핵심사상은 이 글에서 다시 되

의 영역은 실제의 그림자가 드리워진 환상 구조로 ‘언캐니’가 ‘캐니’를 매개로 유발되듯, ‘환상’의 전복적 효과는 ‘실재’를 매개로 이루어진다.

‘경이’가 공식적 역사 구조 안에서 모방적 환상을 만들어낸다면, ‘환상’은 ‘점근축’의 영역을 활용하여 공식적 역사 구조를 위반하거나 변형함으로써 전복적 세계관을 구현한다. 환상 구조의 낯설음이 점차 현실 법칙의 비유이자 알레고리로 읽히게 되면서, 이 낯설음은 더 이상 낯선 것이 아닌 일차 세계에 의해 가려지고 은폐된 진정한 실재(현실)를 보여주는 것으로 의미화 된다. 다시 말해 실재 세계의 법칙을 위반하는 환상 공간이 실은 일차 세계가 가리고 있는 진정한 현실 법칙을 폭로하는 공간이 되고, 이에 따라 현실과 환상의 경계가 무너지게 되는 것이다.

공임순¹²⁾은 역사소설의 네 가지 유형에 대해 기술하면서, 환상적 역사소설에 대해서 다음과 같이 기술하고 있다.

공적 역사의 제약으로부터 비교적 자유롭다는 점이 곧 그것이다. 이것은 인물구성에 있어서도 역사상의 공적 인물보다는 허구적 인물을 지향하는 것으로 나타난다. (중략) 그러나 창안적 역사소설이 공적 역사의 틀 안에서 모방적 환상을 만들어 낸다면, 환상적 역사소설은 공적 역사의 틀 자체를 위반하고 새로운 대안 세계를 구성한다는 점에서 그 사실-효과의 양상을 달리한다. 공적 역사의 시.공간을 그대로 재현하고 있다는 모방적 환상 대신에 공적 역사의 시.공간을 뛰어 넘어 가능한 세계를 구축하려는 환상적 역사소설의 이러한 양상은 일단 관습적인 리얼리티 혹은 합의된 리얼리티를 위반하는 일이 선행되어야 한다.

풀이된다. 사회로부터 금기된 쾌감에의 욕망은 완전히 사라지는 게 아니라 의식 밑에 억압되어 있다가 귀환한다. 이 무의식의 발견 혹은 주장은 인간의 본능에 내재한 강박적인 반복충동(compulsion to repeat)과 연결되어 프로이트 미학의 중요한 근간을 이룬다.

지그문트 프로이트, 정장진 옮김, 「두려운 낯설음」, 『예술, 문학, 정신분석』, 열린책들, 2003, 407-410면 참조.

- 12) 공임순, 「한국 근대 역사소설의 장르론적 연구」, 서강대 박사학위 논문, 2000, 149면.

이처럼 환상적 역사소설은 공식 역사의 틀을 위반하고 대항-기억으로서 새로운 대안을 제시한다. 영화에서 ‘환상’ 기법을 차용한 역사-기억의 형상화는 현실과 환상의 교착을 통해 공식적 역사보다 대항-기억이나 역사에 기록되지 못한 당시의 기억들이 더 진실임을 재현한다. 다시 말해, ‘환상’ 기법을 통한 역사-기억의 재현은 사실과 허구의 경계 허물기를 동시에 수반함으로써 공식적 역사를 변형하고 위반하는 결과를 가져온다고 할 수 있다. <지구를 지켜라>와 <삼거리극장>은 각각 외계인과 혼령 모티프를 통해 ‘환상’ 기법을 차용하고 있다. 다음 장에서는 이러한 ‘환상’ 기법을 차용한 <지구를 지켜라>와 <삼거리극장>이 재현하고 있는 역사-기억을 통해 실재가 은폐한 혹은 실재의 그림자가 드리워진 ‘점근축’의 영역이 반영하는 역사-기억의 양태와 의미에 대해 살펴볼 것이다.

3. ‘실재’의 전복을 위한 ‘환상’으로서의 대항-기억 ; <지구를 지켜라>

<지구를 지켜라>는 사회부적응자 병구가 유제화학의 강만식 사장을 외계인으로 오인하여 납치하면서 영화가 시작된다. 주인공 병구는 외계인으로 인해 지구가 곧 위험에 처할 거라는 환상에 사로잡혀있다. 이번 개기월식까지 안드로메다 왕자를 만나지 못하면 지구에 엄청난 재앙이 몰려올 거라 예측하고, 외계인 강만식을 납치해 왕자와 만나게 해줄 것을 요구하기에 이른다. 김형사는 유제화학 관계자와 강만식의 주변 인물들을 탐문하면서 납치사건을 수사한다. 수사 과정 중 김형사는 병구가 어린 시절 탄광촌에서 불의의 사고로 아버지를 잃고 유제화학에서 일하던 어머니가 원인모를 바이러스에 감염돼 오랜 기간 앓고 있으며, 그의 여자 친구 역시 노조탄압으로 희생됐음을 밝혀낸다. 경찰은 병구를 강사장 납

치의 유력한 용의자로 보고 추적하기 시작한다. 병구의 모진 고문으로 자신이 외계인이라는 허위자백을 하는 강사장의 모습을 통해 영화는 병구가 망상증 환자임을 보여준다. 경찰의 끈질긴 추적 끝에 강사장은 구출되고 병구는 강사장을 구하기 위한 김형사의 총에 살해된다. 여기까지만 보면 <지구를 지켜라>의 서사는 과대망상증 환자의 납치극을 수사하는 스릴러물의 외피를 띠고 있다.

미셸 푸코는 『광기의 역사』¹³⁾를 통해 ‘광기’의 개념이 형성되고 유포된 과정을 고고학적 방법으로 추적하여, 이성주의가 지니고 있는 ‘차별과 배제의 논리’를 설명하고 있다. 푸코는 이성의 독단에 대한 강력한 경고와 더불어 ‘타자’에 대한 새로운 인식을 불러일으키면서, 광기(la folie)의 또 다른 형태인 타자성에 대한 역사 기술의 필요성을 독려한다. 그는 이성과 충돌하는 무차별적이고 미분화된 경험인 광기의 원형으로서 ‘타자성의 형태’를 기술하고 있다. 차별과 배제의 논리에 의해 제외된 타자성을 통해 그는 광기와 이성의 양극단이 지닌 의사소통의 불가능성을 제기했다. 이렇듯 주체와 타자는 동전의 양면처럼 인문학적 제반 담론에 존재해 왔으며, 문학예술 작품에서 끊임없이 의사소통이 불가능한 타자를 형상화해 왔다. 영화는 시종일관 병구의 타자적 광기가 과거 그의 비극적 개인사에서 비롯되었음을 암시한다. 영화에서 병구는 지구를 침공한 외계인으로부터 지구를 지키기 위해 강사장을 고문하고 감금시킨다. 정신과 약물에 의존해 환각 증세를 보이는 장면을 통해 병구의 지구 구원 서사는 비극적 개인사로 인한 그의 강박적 증상이지 실재가 아님을 반복적으로 보여준다. 병구가 기르는 강아지의 이름 역시 ‘지구’이다. 영화 속 지구 구원 서사는 ‘지구(강아지)’를 돌보는 병구와 와해된 가족을 지켜내려는 병구의 고군분투가 교차되면서, 그의 환각 증세를 확고히 한다. <지구를 지켜라> 속 병구는 푸코가 제기한 소통 불가능한 타자의 형상에 다름 아니

13) 미셸 푸코, 이규현 옮김, 『광기의 역사』, 나남출판, 2003, 참조.

다. 병구의 강박적 증상은 근대 이성이 배제의 방식을 전유하여 그것의 억압 장치에 대한 저항을 표명한 것이라 할 수 있다.¹⁴⁾ 영화는 병구의 광기가 산재로 인해 병에 걸린 어머니와 노조탄압으로 희생된 여자친구의 죽음에서 비롯되었음을 보여준다. 즉, 병구의 광기는 폭력적 근대로부터 희생된 비극적 가족사를 고발하고 폭로하기 위한 대항-기억의 외연적 장치로 작용하고 있다고 볼 수 있다.

병구와 순이가 머리카락으로 수신을 하고, 외계인이라는 자백을 받아 내기 위해 강사장에게 가하는 물파스 고문과 같은 B급 영화적 장치와 같은 ‘환상’ 기법을 통해, 소통 불가능한 타자의 광기를 보여준다. 그러나 마지막 결말부에 이르러 강사장이 실제 외계인이었으며, 그에 의해 지구가 파괴되는 반전 장치를 통해 영화는 이제까지의 서사를 전복시킨다. 근대 주체의 폭력성을 고발하던 영화는 강사장의 실체가 외계인이라는 설정을 통해 ‘실재’가 ‘환상’으로 전환하며, 영화가 재현하고자 하는 역사-기억의 본래적 의미가 드러난다. 이제까지 실재의 그림자가 드리워진 점근축의 영역에 외계인 납치사건을 배치함으로써 감독은 영화가 재현하고자 하는 역사-기억에 대한 전복적 서사를 구현한다. 병구가 보인 광기의 실체가 우리나라의 근현대사에서 소외되고 배제된 타자의 저항이었으며, 영화 속 외계인 모티프를 통한 ‘환상’ 기법은 타자를 억압하는 주체의 폭력을 고발하기 위한 대항-기억으로 작용하고 있다.

그렇다면 전복적 서사 장치로 작용하는 외계인 즉 이방인 모티프에 대한 의미 구성 작용에 대해 살펴볼 필요가 있다. 이방인을 지칭하는 단어들은 ‘stranger’, ‘alien’, ‘foreigner’ 등이 있다. 이들 단어의 의미처럼 이방인은 낯설고 외적인 존재로, 이방인에 대한 적대 논리가 투사된 것이다. 이는 우리가 아닌 타자에 대한 무의식적 투사 논리라 할 수 있다. 데리다는 『환대에 대하여』¹⁵⁾에서 이방인의 문제에 대해 많은 부분을 할애하고 있다.

14) 김용희, 「역사 기억을 영화화하는 몇 가지 방식」, 『문학과 영상』5, 문학과영상학회, 2004, 66면 참조.

통상적으로 환대의 주체는 자신의 집으로 초대할 손님을 결정하는 주인이다. 환대에 대하여 언급할 때 이것은 주인의 태도나 의식을 문제 삼게 된다. 다시 말해 손님의 문제(손님이 제기하는 문제)는 전적으로 주인의 문제로 환원되며, 여기서 일어나는 하나의 작용은 이방인이라는 객체의 도래를 야기할 때만 가능하다. 주인은 자주권적인 소유적 자아(self-possession)로 인해, 그의 집에 난입하겠다고 위협을 가하는 일련의 타자들을 두려워하게 된다.¹⁵⁾ 따라서 주인은 환대의 법칙을 통해 그가 포함시키거나 배제시킬 사람을 선택하고, 평가하게 된다. 주인은 선택과 구분의 권리를 통해 이방인을 환대 혹은 적대시하게 된다. 이방인과 주인 모두에게 이러한 환대의 법칙은 불안과 공포를 가져다준다. 이방인에게는 배제의 공포가, 주인에게는 침입의 공포가 신경증이나 노이로제를 유발할 수 있다. 이러한 강박은 뒤틀리고 왜곡되면서 인간에게 과잉 억압으로 작용하게 된다. 이방인은 오랜 기간 무의식 깊숙이 억압되었던 배제와 침입에 대한 공포감을 반영한 타자성이라 할 수 있다.

병구의 광기가 근대적 주체의 타자를 향한 폭력성이라는 지구적 문제에서 지구인과 외계인의 우주적 문제로 확장되면서 주체-타자의 이분법적 논리는 교착 상태에 빠진다. 이방인에 대한 혐오와 공포가 결국 주인의 문제로 환원되듯 과대망상에 시달리는 병구의 강박증이 실은 사회부적응자 병구의 문제가 아니라, 강박증을 유발하는 사회의 문제일 수도 있음을 암시한다. 즉, 야만적인 광기는 타자의 문제가 아니라 광기를 두려워하고 혐오하는 주체의 폭력적 광기에서 비롯되었음을 의미한다. 타자를 억압했던 주체(사회, 시스템)은 다시금 외계인 강만식에 의해 선택되거나 배제될 처지에 놓이게 되고, 외계인 강만식은 지구는 더 이상 가망이 없다는 이유로 폭파시켜 버린다. 외계인에 의해 지구가 폭파되는 묵시론적 종말 구조는 ‘실재’와 ‘환상’의 자리바꿈을 통한 전복적 구조를 통해 영

15) 자크 데리다, 남수인 옮김, 『환대에 대하여』, 동문선, 2004, 참조.

16) 리처드 커니, 이지영 옮김, 『이방인, 신, 괴물』, 개마고원, 2004, 122면.

화가 궁극적으로 재현하고자 하는 역사·기억의 표상을 형상화한다. 병구의 과대망상이 진실로 드러나고, 근대적 주체가 숭배했던 합리적 이성과 과학적 진화론이 외계인들의 지구인에게 행했던 실험에 불과하다는 ‘환상’ 서사구조는 근대 이성에 대한 통렬한 비판이자 대항·기억으로서의 전복적 세계관을 재현한다. 영화는 외계인 모티프를 차용하여 “우화적 상상력을 뒤집는 반전의 환상 구조를 제시함으로써 또 다른 영화적 리얼리티를 창조”¹⁷⁾하고 있다. ‘환상’이 ‘실재’를 압도하는 <지구를 지켜라>의 서사는 ‘광기’와 ‘이성’의 소통불가능성이 주체와 타자의 갈등과 대립에 있는 것이 아니라, ‘차이’를 만들어내는 이항 대립적 구조 그 자체에 있음을 폭로하고 있다.

‘차이’를 만들어내는 이항 대립적 구조를 이해하기 위해서는 프로이트의 언캐니에 대해 숙고할 필요가 있다. 프로이트의 언캐니는 이방인을 향한 환대와 적대의 논리에 내재된 공포와 숭고를 이해하기에 가장 적당한 개념이다. 이방인은 피부 색깔이나 외양, 그들이 사용하는 언어가 우리와 다르지만, 우리와 가장 닮은 존재이기도 하다. ‘캐니’와 ‘언캐니’를 넘나드는 이방인에 대한 양가적 태도는 그들을 두려워하고 혐오스러워할 뿐만 아니라 자신을 그와 동일시하고 그에게 매혹되기도 한다. 공포는 주체가 지각한 위협에 대한 정서적 반응이므로, 낯설고 비현실적인 것보다는 현실감이 있을 때 발생한다. 일반적으로 초월적인 세계관을 재현하는 정령 신화나 동화를 보면서 공포감을 느끼지는 않는다. 그 이유는 처음부터 신화나 동화 속 인물은 현실에 존재할 수 없는 초월적 존재인 낯선 존재이기 때문이다. 영화 속 괴물의 형상은 인간과 가장 유사하다. 괴물은 인간의 모습에 가깝지만 신체의 일부분이 훼손되거나 변형되어있기 때문에 공포를 유발한다. 인간의 얼굴은 우리에게 가장 친숙한 것이다. 인간의 신체를 변형, 절단, 기형 등에 의해 비정상적인 신체로 만드는 시각적 효

17) 김용희, 앞의 글, 66면.

과는 그것만으로도 공포와 두려움을 유발한다. 프로이트의 논의대로 우리에게 친숙했던 것이 변형과 왜곡을 통해 두려움과 공포를 유발하듯이, 주체와 가장 흡사하면서 주체와 다른 ‘차아’를 내포한 이방인은 그 자체로 ‘낯선 두려움’을 유발하는 기제라 할 수 있다.

로봇공학자 모리 마사히토는 ‘언캐니밸리(uncanny valley)’의 도식화를 통해 로봇의 외양이 사람에 가까워질수록 우리가 느끼게 되는 거부반응을 측정하였다. 곰 인형을 뒤집어 쓴 로봇에게는 친밀함을 느낀 반면, 사람 형상의 탈을 쓴 로봇에게는 혐오나 공포의 감정이 증가했다. 주체와 전혀 다른 낯선 존재보다 주체와 유사하지만 주체가 아닌 존재에게 불안과 공포의 감정이 증폭되는 것은 그들이 주체의 정체성을 침입하고 위협하기 때문이다. 이방인에 대한 불쾌감과 경계 의식은 이처럼 ‘차아’의 간극이 넓은 존재보다는 ‘차아’의 간극이 좁아 경계가 모호해지는 지점에서 증폭된다고 할 수 있다. 우리가 백인보다 같은 아시아 인종이나 혼혈에 더 강한 반감을 가지는 것은 ‘차아’의 간극이 유발하는 경계성으로 인해 주체가 이방인을 배제하고 추방하려는 심리기제가 작동한 결과다. 외계인으로 변신한 강만식 사장의 형상¹⁸⁾은 ‘차아’의 간극이 유발하는 경계적 혐오와 공포를 고스란히 드러내고 있다.

영화의 끝부분 병구가 논리적으로 추리한 외계인에 대한 수학적 계산과 연구가 일종의 편집증적 과대망상이 아니라 사실로 판명되고, 강사장이 외계인들의 왕자라는 사실이 밝혀지면서, 영화는 현실과 환상의 경계

18) 정봉석은 <지구를 지켜라>의 말미에서 형상화하고 있는 강만식의 외계인 형상은 일종의 포토폴타주 기법으로 근대사의 풍자로 보고 있다. ‘안드로메다PK45 행성’의 왕자로 변신한 ‘강사장’(백윤식 분)의 얼굴은 한국의 정치와 경제를 독점하였던 역대 대통령들과 재벌 총수의 모습들을 합쳐놓은 듯한 모습을 하고 있다. 즉 외계인의 떠는 손과 행동은 이승만을, 대머리는 전두환을, 큰 귀는 노태우를, 검버섯은 정주영을 각각 부분적으로 발췌하여 합성한 듯한 이미지를 풍긴다. 이를 통해 장준하 감독은 독재자와 재벌들의 정경유착으로 얼룩진 개발과 성장 위주의 한국근대사를 풍자하고 있는 것이다. (정봉석, 『현실과 환상을 가로지르는 오브제의 작용: <지구를 지켜라>』, 『드라마연구』 31, 한국드라마학회, 2009, 285면.)

가 모호해진다. 현실과 환상의 경계가 만들어내는 점근축으로 인해, 리얼리티의 영화적 현실은 모든 것이 허위로 바뀌게 된다. 영화가 시종일관 보여줬던 영화적 현실이 허구였으며, 병구가 믿었던 허구가 실제 현실로 뒤바뀌게 된다. 강사장은 실제 외계인이었으며 UFO의 이야기는 영화적 진실이 된다. 병구가 신경안정제를 먹지 않으면 정상적인 생활을 할 수 없는 그 혼돈의 현실이 오히려 우리가 기억해야 하는 역사-기억임이 드러나는 대목이다. 탄광촌에서의 아버지의 죽음, 어머니의 원인 모를 병, 학교에서의 폭력과 감옥에서의 린치와 죽음, 병구가 체험한 과거 악몽들은 우리가 산업화를 이루는 과정에서 은폐되었던 폭력적 현실을 폭로한다. 한국 근현대사에 얼룩진 비합리적 폭력과 광기의 지구 역사는 중국에는 외계인 강만식에 의해 지구가 폭발됨으로써 종결된다.

영화는 자본가 강만식과 노동자 병구의 ‘차이’를 통해 산업화의 소용돌이에서 소외된 타자의 트라우마적 기억을 재현했다면, 지구인 병구와 외계인 강만식의 ‘차이’는 주체-타자의 폭력과 억압이 ‘차이’를 유발하는 시스템 그 자체에 있음을 제기하고 있다. 앞서 실재의 그림자가 드리워진 점근축 영역에 해당하는 ‘환상’의 전복적 효과에 대해 살펴본 바 있다. 이 영화는 사실로서의 역사-기억을 재현하는 기존 영화들과 달리 강사장이 실제 외계인이었다는 ‘환상’ 기법을 차용하여 역사-기억을 재현하고 있다. 병구의 망상이 실제 현실이 됨으로써, 우리가 믿었던 현실이 속임수로 위장되었음이 드러난다. 이러한 전복적 서사는 이 영화가 ‘환상’ 기법을 통해 역사를 다루는 근본적인 이유다. <지구를 지켜라>는 판타지가 현실이 되고 현실이 속임수가 되는 전복적 방식의 역사-기억 재현 양상을 보인다. “환상을 무기로 진지한 역사와 싸우는 불안한 유희”¹⁹⁾를 통해 영화 속 은폐된 사실을 폭로함과 동시에 공식적 역사에서 수없이 은폐된 타자의 대항-기억의 존재가 드러난다. 영화는 공식적 역사와 대항-기억의 차이가

19) 김용희, 앞의 글, 68면.

어디에서 연원하는지에 대한 기억의 구조적 차이를 ‘환상’ 기법을 통해 보여주고 있다.

4. ‘애도’를 위한 ‘환상’으로서의 대안-기억 ; 〈삼거리극장〉

<삼거리극장>은 한국 영화에서 좀처럼 찾아보기 힘든 뮤지컬 영화로, 이 영화를 마지막으로 문을 닫은 삼일극장의 역사처럼 이제는 사라지고 잊혀버린 옛것들을 영화적 장치로 활용하고 있다. 영화는 비가 추적추적 내리는 밤, 소단이 우산을 들고 가출한 할머니를 찾아 삼거리극장에 들어서면서 시작된다. 삼거리극장은 멀티플렉스관으로 인해 이제는 사라져 버린 단관극장의 외관을 지녔다. 소단이 극장 문을 열고 들어서면서 만나는 매표원, 청소부, 매점이쭈마, 영사기사는 폐관된 단관극장의 운명처럼 어딘가 모르게 박제된 유물 같은 느낌을 준다. 소단이 미로처럼 복잡하게 얽혀있는 극장 내부를 탐험하면서, 그녀의 움직임을 따라 이동하던 관객들은 정체를 알 수 없는 꺼림칙함을 감지한다. 이러한 분위기는 관객으로 하여금 앞으로 극장 안에서 어떤 일이 벌어질 것인지에 대한 호기심을 자극한다.

수상한 극장 안에서 감독은 관객들을 끊임없이 과거와 조우시킨다. 일제시대 세워진 삼일극장에서 촬영한 <삼거리극장>은 유랑극단, 악극, 기생, 변사, 활동사진 등을 등장시켜 과거 극장 문화를 재현한다. 영화는 신화와 문학 속 유명한 대목을 레파토리로 엮어 공연하는 극장식 버라이어티쇼의 외연을 차용하여 다양한 볼거리와 음악을 선사한다. 마치 파분한 현대인을 위로하기 위한 공연처럼 소단과 극장의 유령들은 다양한 레파토리로 과거를 재현하고, 관객들은 그들이 꾸민 축제의 현장으로 초대된

다.

영화는 과거 기억 속으로 사라져버린 것들에 대한 복원에 그치지 않고, 어디에선가 본 듯한 익숙한 서사 장치와 인물들을 등장시킨다. 희랍비극의 코러스와 재판관, 이상한나라의 앨리스의 그로테스크한 만찬, 과학문명이 만들어낸 프랑켄슈타인, 다이달로스의 미궁과 아리아드네의 실 등 동서양 문학과 예술의 경계를 넘나든다. 영화는 키치와 혼성모방적 브리콜라주 기법²⁰⁾으로 레파토리를 확장하고, 낭만적 과거와 병치시켜 영화의 내러티브를 진행해 나간다. 감독은 그가 기획한 공연 레파토리를 영화에서 재현하기 위해 브리콜뢰르가 취한 방법적 서사를 차용한다. 동서양을 넘나들면서 다양한 문학적 소재를 전유함으로써 관객이 경험하게 될 낯선 환상에 익숙한 서사 장치를 끼워 넣어 흥미를 배가시킨다.

그렇다면 낭만적 기억으로써 과거를 재현하고, 브리콜라주로 환상극장을 재현한 감독의 의도는 무엇일까? 할머니를 찾으러 온 소단은 극장에 매일 밤 출몰하는 혼령들과 맞닥뜨리게 된다. 조선의 마지막 궁주 에리사, 사랑에 실패해 유랑극단원이 된 기생 완다, 조선 여인과 데이트를 하다가 맞아 죽은 일본 순사 히로시, 출신도 정체도 미스터리한 모스키토가 그들이다. 밤에 출몰하는 혼령들의 정체는 소단이 극장에 와서 처음 만난 때 잡아줄마, 매표원, 영사기사, 청소부였다. 그들은 낮에는 파리 날리는 극장에서 지루한 하루를 보내는 극장 직원이며, 밤에는 저마다의 슬픈 과거를 지닌 혼령들이다. 이러한 ‘실재’와 ‘환상’이 중첩된 영화 속 등장인물들은 ‘실재’와 실재의 그림자가 드리워진 ‘환상’의 경계가 확실히 구분되지 않고 균열이 있음을 의미한다. <삼거리극장>에서 끊임없이 현실과 환상, 현재와 과거, 혼령과 인간을 뒤섞는 것은 ‘환상’을 통해 끊임없이 과거의

20) 브리콜라주(bricolage:짜집기)란 ‘여러 가지 일에 손대기’ 또는 ‘수리’라는 사전적 의미를 지닌 프랑스어로 원주민들의 ‘손재주’를 뜻한다. 부족사회의 문화예술가인 브리콜뢰르(장인)는 작업장에 무질서하게 널린 재료와 기구를 조합하여 최상의 작품을 만들어낸다. 그들은 한정된 재료를 가지고 작업해야 했으므로, 자연스럽게 그가 이전에 산출한 물건들의 잉여분을 재활용하였다.

기억을 소환하기 위한 감독의 의도적 연출이라 할 수 있다.

공공장소에서 흡연을 했다는 죄목으로 기소된 소단은 혼령들의 재판에 회부된다. 모스키토는 영사기를 통해 할머니와 단들이 외롭게 살아 온 소단의 생활을 보여주며, 그녀의 죄가 불안을 감출 수 없어 흡연을 하는 ‘따분한 현대인’이라는 것에 있음을 지적한다. 또한 극장에서 발견된 낡은 사진 한 장은 혼령들의 정체가 과거 불미스런 일로 죽어버린 유랑 극단원들임을 알려준다. 사진 속에는 네 명의 혼령들 외에도 매일 자살을 시도하는 우기남 사장(감독)과 소단(소단의 할머니)의 모습도 보인다. 과거 혼령들과 우기남 사장, 그리고 소단의 할머니가 모두 같은 단원이었음을 알 수 있는 대목이다. 혼령들은 유일한 가족인 할머니를 잃은 소단을 위로하기 위해 그녀를 삼거리극장으로 초대했던 것이다. 혼령들은 할머니가 죽고 나서 방황하는 그녀의 외로움을 달래주기 위해 밤의 축제를 벌이고, 그녀는 자연스럽게 그들과 동화되어 간다.

오랜 시간 극장을 떠도는 혼령들과 소단을 조우시킨 영화는 소단 역시 과거 기억 속 그녀의 할머니와 자연스럽게 중첩시킨다. 소단도 다른 혼령들과 마찬가지로 낮에는 손녀 소단으로, 밤에는 그녀의 할머니가 되어 혼령들과 어울린다. 슬라보예 지젝에 따르면 죽은 자의 귀환은 상징적 의식, 상징화 과정에 있어서의 교란을 나타내는 기호이다. 지젝은 죽은 자의 귀환이란 육체적인 사망을 뛰어넘어 지속되는 어떤 특정한 상징적 채무를 물질화하는 것이라고 보고 있다.²¹⁾ 이에 지젝은 죽은 자가 귀환하는 이유가 제대로 매장하지 않았기 때문이라고 한다.

장례식을 통해서 죽은 자는 상징적 전통의 텍스트 속에 각인되며, 죽었음에도 불구하고 공동체의 기억 속에 ‘계속 살아 있을 것’이라는 사실을 보장받는 것이다. 다른 한 편으로 “살아 있는 시체들의 귀환”은 정당한 장례식의 뒤집힘이다. 장례식이 상실에 대한 체념과 수용을 함축하는 반면

21) 슬라보예 지젝, 김소연·유재희 옮김, 『삐딱하게 보기』, 시각과 언어, 1995, 56면.

죽은 자의 귀환은 그들이 전통의 텍스트 안에서 정당한 자신의 위치를 찾을 수 없다는 사실을 의미한다.²²⁾

이제 소단은 극장에 출몰하는 혼령들과 죽지 못하고 극장에 갇힌 우기남 사장의 비밀을 밝히기 위해 극장 곳곳을 조사한다. 그 결과 소단의 할머니와 혼령들, 우기남 사장 모두가 저주받은 걸작이 되어버린 <소머리 인간 미노수 대소동>이라는 영화와 관련이 있음을 알게 된다. 이 영화는 우기남 감독이 제작한 한국 최초의 괴수 영화로 일본의 제국주의를 비판했다는 이유로 상영금지 되었다.

감독은 극중극 형식인 <소머리 인간 미노수 대소동>를 통해 영화에 출연한 단원들의 기억을 35년 동안 일본에게 강점당했던 우리의 역사로 치시켜 과거를 재현한다. 영화는 극중극 형식을 통해 ‘환상’의 접근축을 만들고, 그 공간을 통해 단원들의 사적 기억과 우리 민족의 공적 역사가 조우하게 된다. 영화는 과거와 현재를 뒤섞어 연속적 시간의 흐름을 거부하고, 과거와 현재가 공존하는 환상으로서의 기억을 재현한다. 소단과 혼령들의 조우가 가족을 잃은 소단을 위로하기 위한 것이 첫 번째 의도였다면, 두 번째는 슬픈 역사 속에 잊힌 우리 민족의 기억을 애도하기 위한 이다. 혼령이나 귀신은 현세에서 해소되지 않은 채무(원한, 억울한 죽음 등)로 인해 육체적 죽음을 초월한 죽은 자의 귀환이다. 집단기억은 개념과 이미지가 결합된 양태를 보여주며 특정한 ‘공간’을 통해서 실체화된다. 집단기억은 공간을 창조함으로써 공고해진다. 이때의 공간이란 단지 상호작용의 장일 뿐 아니라 특정집단의 정체성이 구체화되는 장소이다.²³⁾ 극장에 갇혀버린 혼령들의 정체는 상영 금지된 영화처럼 폐기처분된 우리의 역사이며, 잊힌 기억들이다.

소단과 혼령들은 극장 재건을 위해, 상영은 물론 말하는 것조차 금기시

22) 위의 책, 57면.

23) 전진성, 앞의 책, 49면.

되었던 영화 <소머리 인간 미노수 대소동> 필름을 찾아내 상영기로 한다. 번사까지 동원된 영화 상영은 무성영화 시절 극장문화를 완벽하게 재현한다. 순조롭게 진행되던 영화 상영은 미노수가 동굴을 탈출하다가 길을 잃고 스크린 밖으로 탈출하면서, 극장 안은 순식간에 난장판으로 변해 버린다. 미노수의 스크린 탈출은 ‘환상’과 ‘현실’의 경계가 와해되는 지점이다. 미노수가 필름의 밖으로 나와 극장 안으로 뛰어드는 이 장면은 이를테면 허구의 세계가 현실의 세계를 ‘침범’하는 상징적인 장면으로 해석할 수 있다. 위에서 밝힌 것처럼 미노수와 영화 사이의 유비적 관계를 상정한다면 영화(허구)가 현실을 ‘지배’하는 상황의 시각적 구현으로 볼 수 있다.²⁴⁾ 미노수의 탈출로 인해 극장 재건 계획이 수포로 돌아가면서, 영화는 잊힌 역사에 대한 애도가 불가능함을 보여주는 듯했다.

그러나 이는 극장에 갇힌 혼령들과 마지막으로 결별하기 위한 감독의 계획된 난장(亂場)이었음이 결말부에 가서 밝혀진다. 매일 밤 극장에서 벌어지는 혼령들의 향연과 공연은 그들을 애도하기 위한 자축이었다. 과거 우리나라의 슬픈 기억이 남긴 채무로 인해 현세를 떠나지 못한 혼령들과 우기남 사장은 그들과 동일한 과거를 공유한 아랫네의 손녀 소단이 극장을 찾아오면서 마지막 축제를 기획한다. 미노수는 스크린을 탈출해 그토록 사랑했던 아랫네와 만나고, 극장에 갇혀 유령이 된 우기남 역시 자살에 성공한다. <삼거리극장>의 내러티브는 맥락을 벗어나 산만하게 파편화되어 있고, 전개 방식 역시 논리적 개연성이 부족하다. 영화는 전후의 완결된 서사 구조 없이 여러 가지 양식적 구조들을 어지럽게 나열되고 있다. 이러한 혼돈과 무질서는 과거의 슬픈 기억과 결별하기 위한 마지막 난장을 위함이었다. 소단이 패종시계 안에 감춰진 영화를 찾아내 상영했듯이, 극장에 갇혀버린 혼령들을 탈출시키기 위해 기획된 혼란이었던 것이다.

24) 김중철, 「극장에서의 영화 관람 체험에 대한 일고찰 : 영화 「삼거리 극장」에 대한 메타적 분석을 중심으로」, 『한어문교육』 24, 한국언어문학교육학회, 2011, 399면.

통상적으로 관객들은 극장에서의 관람 행위를 통해 이야기에 환호하고 감정들을 공유하기도 한다. 관객들은 현실에서 억압받고 구속되었던 욕망을 해소하기도 한다. 작품 속 동굴에 갇힌 영화 속 미노수가 빛을 찾아 탈출을 감행하듯이 관객과 배우들은 어둠 속에서, 혹은 어둠을 통해서 자신들 욕망의 탈출을 모색한다.²⁵⁾ 삼거리 장은 현실에서 욕망을 이루지 못한, 좌절과 실패를 경험한 인물들의 이야기다. 에리사는 조선의 마지막 공주로서 망국의 한을 갖고 있고, 완다는 남자에게 버림을 받은 기생이다. 모스키토는 인기를 잃은 광대이며 히로시는 전쟁에서 패배한 군인이다. 이들 모두는 아직 이승에서의 채무가 남아 있어 혼령이 되어 극장을 떠도는 존재들이다. 권력을 잃은 공주, 사랑을 잃은 기생, 인기를 잃은 광대, 승리를 잃은 패잔병은 요컨대 주류와 중심에서 밀려난 존재들이다. 이들은 화려한 도시의 변두리로 쫓겨나 폐관 위기에 몰린 삼거리극장의 운명과 같다. 혼령들이 읊조리듯 불렀던 “아직 못다한 일이 내게 남아 있는데, 나를 떠나갈까 두려워, 내가 잊혀질까 두려워, 내게 머물러줘. 사라지네, 잊혀지네, 이 세상 정들 데 없어.”라는 노래 가사처럼 그들은 ‘잊혀진’ 자신들의 숙명과 슬픔을 드러낸 것이다.

기억을 통해 과거는 우리의 정신 안에 현존하며, 기억은 기억되는 대상 자체보다 지나간 시간을 지시함으로써 과거와의 시간적 격차를 보증한다. 기억을 통해 과거는 현재와는 ‘다른’ 시간에 속하는 비존재로서의 독자적 지위를 얻게 된다.²⁶⁾ 마지막 난장을 통해 감독은 중첩되어 뒤섞인 삼거리극장의 과거와 현재의 시간을 바로잡고, 각각 독자적 기억으로 분리시킨다. 스크린을 탈출해 아랫네와 만난 미노수는 다시 그녀와 함께 스크린 속 과거의 기억으로 돌아가고, 죽지 못해 극장에 갇힌 우기남 사장은 현재의 시간을 통해 자살에 성공한다. 영화는 이처럼 ‘기억의 터’²⁷⁾인

25) 김중철, 앞의 글, 401면.

26) 전진성, 앞의 책, 47면 참조.

27) ‘기억의 터’란 단지 기억의 흔적, 또는 잉여물에 지나지 않는 것으로 오로지 해석에 의

후락한 삼거리극장을 통해 잊힌 기억을 복원하고, 제대로 매장되지 못한 슬픈 역사를 애도한다.

영화는 문을 닫게 된 삼거리극장의 역사처럼 우기남 사장의 죽음으로 혼령들과의 완벽한 결별이 이루어진 듯 보였다. 그러나 에필로그에서 소단은 밤의 미궁이 열리는 극장에서 혼령들과 다시금 축제를 벌인다. 이제 자신들만의 축제가 아니라 삶에 지친 타인들에게도 같이 춤출 것을 권유한다. 이는 우리의 역사-기억이 단순한 과거와의 단절이나 결별이 아닌 과거와 현재를 연결 짓는 통로임을 표상한다. 기억은 과거를 한편으로는 지나가 버린 것으로 확정지움과 동시에 현재화함으로써 과거의 시간적 지위를 변화시킨다.²⁸⁾ 혼령들의 애도가 제대로 이루어진 후에도 환상극장이 계속 영업 중임을 암시하는 마지막 장면은 영화 속 역사-기억이 단순한 과거의 복원이 아닌 현재의 정체성 확립과 미래를 위한 대안-기억으로 작용하고 있음을 알 수 있다. 전계수 감독은 <삼거리극장>의 결말 구조를 통해 과거 우리 민족의 슬픈 역사에 대한 애도와 더불어 과거 잊힌 기억의 현재적 의미에 대해 말하고 있다.

5. 나오며

이 글에서는 환상 기법을 통해 우리나라의 근현대사를 재현하고 있는 장준환 감독의 <지구를 지켜라>(2003)와 전계수 감독의 <삼거리극장>(2006)을 통해 영화가 역사-기억을 재현하는 양상에 대해 살펴보았다. 더불어 ‘반복’이 아닌 ‘재구성’의 역사 재현 방식에 가까운 영화가 역사를

해서만 의미를 획득한다. 기억의 터는 환기력을 지니는 특정한 사물이나 장소, 기억을 담고 있는 상징적 행위와 기호, 또는 기억을 구축하고 보존하는 기능적 기제들을 총망라하는 개념틀이다.

전진성, 앞의 책, 57면.

28) 위의 책, 44면.

표상하는 방식과 그 의미에 대해 분석하고자 했다. 기존 역사·기억을 다루는 영화들과 달리 두 영화는 ‘환상’이라는 독특한 기법을 통해 역사·기억을 다루고 있다. 이들 영화의 외피는 외계인이나 혼령이라는 독특한 소재로 인해 판타지 장르의 성격을 띠고 있지만, 두 작품의 내적 구조는 지나간 우리나라 근현대사의 폭력과 상처를 담고 있다. <지구를 지켜라>가 1960년대 이후 추진된 경제개발정책으로 인해 은폐된 근현대사의 폭력성을 담고 있다면, <삼거리극장>은 일제강점기 치유되지 않은 우리민족의 상처를 형상화하고 있다. 두 작품 모두 환상과 현실을 교묘하게 중첩 배열시켜 개인의 사적 기억을 공적 역사로 환치시키는 독특한 구조를 지니고 있다.

먼저 <지구를 지켜라>는 기존 역사·기억을 재현하는 영화와 달리 ‘환상’의 전복적 효과를 적극적으로 차용하여 대항·기억을 재현하고 있다. 병구의 광기를 통해 근대 주체의 폭력성을 고발하던 영화는 강사장의 실체가 외계인이라는 설정을 통해 ‘실재’가 ‘환상’으로 전환하는 전복적 서사를 구현한다. 영화 속 외계인 모티프를 통한 ‘환상’ 기법은 타자를 억압하는 주체의 폭력을 고발하기 위한 대항·기억으로 작용하고 있다. 반면 <삼거리극장>은 죽지 못하고 극장에 갇혀 버린 우기남 사장과 혼령들의 ‘환상’ 서사를 통해 역사·기억이 단순한 과거와의 단절이나 결별이 아닌 과거와 현재를 연결하는 매개체임을 보여준다. 영화는 ‘기억의 타인 삼거리극장’을 통해 잊힌 기억을 복원하고, 제대로 매장되지 못한 슬픈 역사를 애도한다. 혼령들의 애도가 이루어진 후에도 환상극장이 계속 영업을 중임을 암시하는 영화의 마지막 장면은 영화 속 역사·기억이 단순한 과거의 복원이 아닌 현재의 정체성 확립과 미래를 위한 대안·기억으로 작용하고 있음을 알 수 있다. 이렇듯 환상과 현실 사이의 점근축 공간인 ‘환상’과 ‘실재’의 경계에서 우리 민족은 ‘대항’과 ‘대안의 기억’으로 역사·기억을 재현하고 있다.

참고문헌

1. 기초 자료

장준환, <지구를 지켜라>, 2003.

전계수, <삼거리극장>, 2006.

2. 단행본

로즈메리 잭슨, 서강여성문학연구회 옮김, 『환상성-전복의 문학』, 문학동네, 2001.

리처드 커니, 이지영 옮김, 『이방인, 신, 괴물』, 개마고원, 2004.

슬라보예 지젝, 김소연·유재희 옮김, 『빠딱하게 보기』, 시각과 언어, 1995.

자크 데리다, 남수인 옮김, 『환대에 대하여』, 동문선, 2004.

전진성, 『역사가 기억을 말하다』, 휴머니스트, 2005.

지그문트 프로이트, 정장진 옮김, 「두려운 낯설음」, 『예술, 문학, 정신분석』, 열린책들, 2003.

캐서린 흄, 한창엽 옮김, 『환상과 미메시스』, 푸른나무, 2000.

태지호, 『기억문화연구』, 커뮤니케이션북스, 2014.

3. 논문

고 원, 「‘아스체릭스’와 ‘이누야사’ 혹은 경이적 역사와 환상적 역사」, 『역사와 문화』 11, 문화사학회, 2006.

공임순, 「한국 근대 역사소설의 장르론적 연구」, 서강대 박사학위 논문, 2000.

김용희, 「역사 기억을 영화화하는 몇 가지 방식」, 『문학과 영상』 5, 문학과영상학회, 2004.

김중철, 「극장에서의 영화 관람 체험에 대한 일고찰 : 영화 「삼거리 극장」에 대한 메타적 분석을 중심으로」, 『한어문교육』 24, 한국언어문학교육학회, 2011.

정봉석, 「현실과 환상을 가로지르는 오브제의 작용: <지구를 지켜라>」, 『드라마 연구』 31, 한국드라마학회, 2009.

김병정, 「시각화전략을 통한 <지구를 지켜라>의 다성적 내러티브 구축」, 『한국콘텐츠학회논문지』 9권 10호, 한국콘텐츠학회, 2009.

- 김지훈, 「판타지와 대항-기억으로서의 브리콜라주: 영화 <지구를 지켜라>의 양가적 상상력」, 『문학과 사회』16권 3호, 문학과지성사, 2003.
- 장숨이, 「OSMU의 성공사례분석: 영화 <지구를 지켜라>를 중심으로」, 성균관대학교 석사학위논문, 2018.
- 엄상준, 「21세기 한국 SF영화의 정치적 상상력 연구: 영화 <지구를 지켜라>, <설국열차>를 중심으로」, 부산대학교 석사학위논문, 2014.
- 이 청, 「경계와 금기에 대한 폭력적 대응: 장준환론」, 『현대영화연구』22, 한양대학교 현대영화연구소, 2015.
- 김중철, 「극장에서의 영화 관람 체험에 대한 일고찰: 영화 <삼거리극장>에 대한 메타적 분석을 중심으로」, 『한어문교육』24, 한국언어문학교육학회, 2011.
- 박민제, 「한국 뮤지컬영화의 제작 활성화를 위한 방안 연구: <구미호 가족>과 <삼거리극장>을 중심으로」, 명지대학교 석사학위논문, 2016.
- 정민아, 「이미지즘과 표층의 힘, 그리고 한국 뮤지컬 영화들: <삼거리극장>, <구미호 가족>, <다세포소녀>를 중심으로」, 『씨네포럼』9, 씨네포럼, 2008.
- 정효정, 「한국뮤지컬영화의 흥행 가능성 연구」, 서울시립대학교 석사학위논문, 2019.
- 지윤희, 「뮤지컬영화와 뮤지컬산업의 상관관계 분석: 뮤지컬영화 <헤어스프레이>, <삼거리극장>을 중심으로」, 상명대학교 석사학위논문, 2008.

Abstract

A Study on the Cinematic Reproduction of History-Memory in films through the 'Fantasy' Technique

Oh Hyunhwa

As the memory of mankind, which is the basis of history, has recently changed from text to digital visual media, the formative structure and function are changing from 'repetition' to 'reconstruction'. This article examines aspects of film reproducing history-memory through director Jang Jun-hwan's *Jigureul jikyeora*(2003) and Jeon Gye-soo's *Samgeori geukjang*(2006), which reproduces the modern history of Korea through fantasy techniques. In addition, we looked at how the film represents history and its meaning, which is closer to the method of reconstruction of history than repetition.

First of all, *Jigureul jikyeora* reproduces the opposite-memory by actively borrowing the subversive effect of 'fantasy', unlike the film that reproduces the history-memory. This work, which denounces the violence of modern subjects through the madness of Byeong-gu, embodies the subversive narrative of 'reality' turning into 'fantasy' by setting the reality of the lecturer as an alien. The 'fantasy' technique, through alien motifs, is intended to accuse the subject of violence against the other. And the use of these motifs creates counter-memory.

On the other hand, *Samgeori geukjang* tells the story through the 'fantasy' narratives of President Woo Gi-nam and the spirits who are trapped in the theater. This work shows that history-memory is a medium that connects the past and the present, not a mere break or break with the past. This work changes the temporal status of the past by confirming that it has passed by on the one hand and presenting it at the same time. The last scene of the film, which suggests that the fantasy theater is still in operation even

after the spirits of mourning have been made, means that history is not just a restoration of the past. It means that history in this work leads to the establishment of the present identity and the alternative-memory for the future.

keyword: Alternative-memory, Counter memory, Fantasy, History-memory, Mourning,
Overtur

접 수 일: 2019년 11월 20일

심사기간: 2019년 11월 24일-2019년 12월 17일

게재결정: 2019년 12월 18일