

2000년대 후반 한국영화의 잔혹성에 대한 윤리적 비판

강정석_하자센터 협력기획팀, 영상원 강사

1. 영화에서 누군가가 살해당하거나 하는 매우 잔인하고 폭력적인 장면이 등장할 때, 우리는 두 가지 가능성을 생각해볼 수 있을 것이다. 첫째는 폭력을 ‘수단’으로 하여 영화가 사회비판적 메시지를 던지는 가능성이다. 둘째는 이러한 폭력이 스펙터클이라는 ‘목적 그 자체’로서 기능하는 것이다. 그런데 이러한 폭력적인 영화들에서 두 가지 가능성이 언제나 서로 독립적이지 않으며 기묘한 형태로 공존할 때, 문제는 매우 복잡해진다. 폭력적인 장면들을 매개로 하여 영화는 사회에 대한 비판적 성찰을 담아낼 수 있겠지만, 한편으로는 그러한 폭력성 자체가 지니고 있는 ‘스펙터클’로 인하여 폭력 자체가 목적이 되어버리는 순간에 일종의 ‘윤리적’ 문제와 연루되어 버리기 때문이다. 물론 첫 번째 가능성에도 윤리적 문제는 언제나 깊숙하게 연루되어 있다. 폭력적 재현을 통한 사회비판적인 성찰성은 반드시 특정한 관점에서의 ‘윤리’가 전제되어야 하기 때문이다. 즉, 잔인한 폭력적 이미지들을 내세우는 영화들은 (의도하든, 의도하지 않던 간에) 바로 ‘윤리’라고 하는 난제와 정면으로 마주하게 된다.

2000년대 후반, 한국영화는 매우 잔인했다. 나홍진 감독의 2008년작 <추격자>, 김지운 감독의 2010년 작 <악마를 보았다> 같이 소위 ‘사이코패스’가 주인공으로 등장하며 이들이 벌이는 잔인한 살인 행각이 전면적으로 등장하는 영화들이 대표적이라 할 수 있다. 또한 <박쥐>나 <마더>, <하녀>, <평행 이론>이나 <심야의 FM>, <용서는 없다> 등 굳이 사이코패스가 아닐지라도, 복수나 원한 관계 혹은 우발적 행동 때문에 등장인물들이 벌이는 살해 행각에 집중하는 영화들 또한 매우 많았다. 이들 영화들의 등장을 단순하게 스릴러 혹은 공포 장르의 유행으로 치부하기에는 이들 영화들의 잔인함의 수위가 매우 높을 뿐더러 영화의 결말이 매우 허무주의적인 경향을 나타내었기에, 이는 일종의 당시 관객들(대중)의 ‘감정 구조’를 파악할 수 있는 중요한 단서가 되어 왔다.

이러한 한국영화들에 대하여 그 동안 이루어진 분석은 다음과 같다. 우선, 한국사회에서 폭력은 이미 역사적으로, 그리고 일상적으로 내면화되었기에 대중의 기호가 더욱 잔인한 장면의 수위를 높여가는 경향이 있다는 점에 주목하는 논의가 있었다. 또한 사적 영역의 ‘개인’들이 공적 영역의 붕괴(이를테면, 공권력)로 인해 벌어진 위기에서 벗어나기 위해 몸부림치지만 끝내 실패하고야 마는 무력함 혹은 공허함이 영화를 통해 은유적으로 재현되고 있다는 방식에 주목하는 논의가 있었다.¹⁾ 이에 대해 대체적으로 동의하지만, 나는 이 영화들에 대해 조금 다른 방식의 접근을 제안해 보고자 한다. 이는 앞서 언급했던 ‘윤리적’ 관점의 비판을 통해 이러한 폭력성 짙은 잔혹한 영화들을 고찰해 보고자 하는 것이다. 그렇다면 영화에 대해 직접적으로 논의하는 것에 선행하여, 이 글에서 앞으로 매우 중요하게 언급될 ‘윤리’라는 개념에 대한 약간의 논의는 반드시 필요할 것이다.

1) “그것은 공적 영역의 위기가 사적 영역에 전이되어 그것을 붕괴 직전까지 몰아간다는 것에 머물지 않고, 그 악마적 힘 앞에서 프로타고니스트가 제 아무리 전력을 다해도 자신의 사적 영역을 방어할 수 없을지도 모른다는 불안을 무대 위에 올리고 있기 때문일 것이다.” 안시환, 「전영객잔 저 밖의 괴물이 바로 나 자신이다」, 『씨네21』, 2010. 11. 11.

2. 불행하게도, 도덕이나 윤리라는 개념은 현재 따분하고 고리타분한 개념으로 취급받고 있다.²⁾ 예를 들자면, 테리 이글턴은 현재 포스트모던/다문화주의 사회에서 ‘도덕’이라는 개념이 촌스럽고 진부한 개념이 되었음을 개탄하고 있다. “도덕이라는 문제는 따분한데다가 비역사적이고 융통성이라고는 찾아볼 수 없는 위압적인 문제처럼 여겨져왔다.”³⁾ 윤리나 도덕이라는 개념이 더 이상 사유의 중요한 문제로 받아들여지지 않는 현재 문화연구의 경향에 대한 비판적 시선을 드러내는 것 이리라. 칸트가 들으면 서운해 하겠지만, “**너의 의지의 준칙이 항상 동시에 보편적 법칙 수립의 원리로서 타당할 수 있도록, 그렇게 행위하라**”⁴⁾는 권위적인 정언‘명령’은 그 ‘보편적’ 법칙이 과연 존재하는 것인지에 대한 의혹, 혹은 그러한 보편적 법칙들이 권력과의 연관관계 속에서 등장한 것이기에 의심의 눈초리를 끊임 없이 유지해야 한다는, 일종의 강한 불신 등으로 인해 보통 무시당해 왔다. 그러는 와중에 등장한 것은 바로 도덕이나 윤리에 대한 실용적 태도에 대한 확신들이다. 즉 보편적인 법칙을 상정한 권위적 ‘명령’을 내세우기보다는, 나 자신의 ‘자유’를 따라 행동하지만 타인에게 피해를 주지 않는 최소한의 마지노선은 지키겠다는 태도가 혼합되어있는 전형적인 개인주의 혹은 자유주의적 상황이 지배적이고 또한 매우 실용적인 ‘윤리’적이며 또한 ‘도덕’적 태도로 받아들여지게 된 것이다. 하지만 조

2) ‘도덕’과 ‘윤리’에 대한 개념에 대한 구분은 가라타니 고진이 언급했던 다음의 말을 통해 짧게 언급해 두고자 한다. “나는 이 책에서 도덕과 윤리라는 말을 구별하려고 했다. 칸트는 일관되게 도덕적=실천적이라는 말을 사용하는데 그가 도덕적이라든가 실천적이라는 말로 의미하는 것은 통상의 의미와는 상당히 다른 것이기 때문에, 나는 오히려 그것을 윤리라고 부르고, 도덕이라는 말은 통상의 의미로 사용하려고 한다. 즉 도덕이라는 말을 공동체적 규범이라는 의미로 사용하고, 윤리를 ‘자유’라는 의무와 관련된 의미로 사용한다.” 아래에서 더욱 세부적으로 밝히겠지만, 김홍중, 가라타니 고진, 미셸 푸코, 사토 요시유키는 유사하게 도덕을 공동체가 주체에게 부과한 일종의 사회적 규칙으로 인식하는 반면, 윤리는 ‘자유’의 문제가 결부된, 즉 스스로 ‘자유로워지기 위해’ 몸부림치는 주체의 ‘실천’으로 인식하고 있다. 즉 윤리는 끊임없이 유동적으로 움직이면서 주체가 스스로 자유로운 주체로 거듭나도록 움직이는 매우 역동적인 개념이다.

3) 테리 이글턴, 『이론 이후』, 이재원 옮김, 도서출판 길, 2010, 195.

4) 임마누엘 칸트, 『실천이성비판』, 백종현 역, 아카넷, 2009, 91.

금 더 생각을 진행시켜 보면, 이 ‘남에게 피해를 주는 자유’의 기준은 결국 주관적인 수준에 머물고 있다는 사실을 깨닫게 된다. 우리가 이를 아주 편리하고 실용적으로 ‘상식’이라 부를지라도, 이러한 상식은 개개인의 인생을 관통해온 가치관들에 따라서 상이한 모습을 펼쳐보이기 마련이다. 따라서 우리는 다시금 자유의 문제, 그리고 주관성과 보편성의 문제와 대면해야 한다. 또한 주로 이러한 문제로 인해 타자와의 갈등이 발생하게 된다. 내 기준과 경험으로 정한 상식과 자유로움이 타자의 기준으로 봤을 때 일종의 거대한 ‘폭력’으로 다가올 수도 있기 때문이다.

여기서 주목해야 할 것은 칸트 스스로가 설명했던 ‘보편적 법칙’이다. 이는 다음과 같다. “네가 너 자신의 인격에서나 다른 모든 사람의 인격에서 인간(성)을 항상 동시에 목적으로 대하고, 결코 한낱 수단으로 대하지 않도록, 그렇게 행위하라.”⁵⁾ 타인을 단순히 목적을 성취하기 위한 도구로 취급하는 것을 엄격하게 금지하며, 그 자체를 ‘수단’임과 동시에 ‘목적’으로 대하라는 것이다. 이는 나의 자유로움과 마찬가지로 타인의 자유로움을 목적으로 추구하라는 것에 다름 아니다. 이로써 윤리의 ‘보편적 법칙’이 도출되는데, 문제는 현대의 복잡한 사회에서 이를 지키고 살아가는 것이 너무나도 힘들기 때문에 불가능한 것처럼 보인다는 것이다. 수많은 타자들과 마주하면서 살아가야 하는 현대의 시기에 그 수많은 타자들을 목적으로 대하는 것이 과연 가능할까? 그리고 한편으로는, 상대방을 수단으로 취급하는 게 그렇게 문제가 되는지에 대해서도 의심하는 사람들도 많을 수 있다. 즉, 수단으로 대한다 해도 그 상대방이 스스로 만족해하면 그것 역시 좋은 것 아닌가? 유명한 영화를 예로 들어보자. <매트릭스>의 등장인물 사이퍼는 스스로 컴퓨터가 창조한 가짜 세계에 만족하며 적응하려 한다. 스테이크 맛이 기계가 만들어낸 ‘시뮬라크르’이며 자신은 기계에 전력을 공급하는 건전지에 불과한 ‘수단’임을 알고 있음에도 불구하고, 그 맛을 즐긴다. 즉 그는 스스로 수단이 되는 길을 선택함으로써

5) 임마누엘 칸트, 『윤리형이상학 정초』, 백종현 역, 아카넷, 2005, 148.

선협적인 부자유 속에서 ‘자유로움’을 창조해낸 셈이다. 물론 그의 선택으로 인해 동료들이 몰살당한다는 점에서 매우 비윤리적이며 비도덕적이라 할 수 있겠지만, 그렇다고 우리에게 그의 선택 자체의 잘못됨을 나무랄 자격까지 부여되는 것은 아니다. 가짜인줄 알지만 실제 맛도 느껴지는 스테이크의 진한 미향을 만끽하고자 하는 욕망과, 맛이라고는 조금도 느낄 수 없는 죽 따위만 먹어가면서도 진실을 드러냄으로써 기계로부터 인간을 해방시키고자 하는 대의 사이에서의 갈등, 이 문제에서 진정 자유롭게 가치판단을 내릴 수 있는 사람들이 과연 몇이나 될까. 어쩌면 우리들 스스로도 진실을 외면한 채 기꺼이 ‘수단’이 되어 그 맛을 유지하려고 하지 않을까. 또 다른 예를 들어보자. 불법적 금융투기로 엄청난 돈을 벌어들인 기업가가 ‘착한 기부’를 하는 행위는 어떨까? 그 기업가가 진정성 있는 마음으로 자신이 벌어들인 수익의 어느 정도를 아프리카의 가난한 어린이를 위해 ‘기부’를 한다고 하지만, 그의 기부행위가 자신의 불법행위를 은폐하며 단지 기업의 브랜드를 위한 ‘수단’으로 전락하고 만다면? 그렇지만 기부를 함으로써 어린이들이 먹을 식량과 따뜻한 옷을 실제로 제공받고 있다면, 윤리적 가치판단의 문제는 한층 더 복잡하게 된다.

3. 이처럼 윤리라는 문제는 단순하지 않다. 따라서 윤리를 주된 주제로 삼을 때마다 또 다른 모호하고 어려운 개념들, 예컨대 자유, 보편, 주관, 차이, 수단, 목적, 도덕, 법, 폭력과 같은 개념들이 감자냉쿨처럼 떨어져 올라오게 된다. 이들을 단칼에 구분지어 생각할 수도 없을 뿐만 아니라, 이러한 개념 없이 윤리를 설명할 수도 없음은 분명하다. 그래도 윤리 개념에 대한 간략한 정의는 이 글의 진행을 위해서 반드시 필요할 것이다. 윤리(倫理)의 사전적 정의는 ‘사람으로서 마땅히 지켜야 할 도리’이다. 이러한 설명에서 윤리는 일종의 자기성찰에 가깝다. 또한 윤리는 근본적으로 ‘타자’와의 관계를 전제로 한다(물론 여기서 타자는 인간에게만 국한된 것은 아니다). 타자와의 관계라는 것은 곧 한 개인과 그녀를 둘러싼 사회 사이의 연

결망이 구성되는 과정이기 때문에, 사회와 개인, 혹은 ‘보편성’과 ‘주관성’ 사이의 복잡한 관계의 장이 윤리 개념을 통해 펼쳐지게 된다. 여기서 깊숙하게 개입되는 것이 바로 나의 욕망의 실현을 보장하는, 그리고 공동체가 부과한 규칙으로서의 ‘도덕’으로부터 벗어나고자 하는 ‘자유’의 문제다. 나의 욕망에 충실하려는 자유가 사회에서 얼마만큼 통용될 수 있을 것인가? 반대로, 사회가 나에게 부과한 각종 법칙들에게서 나는 얼마만큼 자유로울 수 있는가? 흔히들 말하듯 통제받지 않는 자유는 ‘방종’이기 때문에, 사회의 질서유지를 위해서는 이를 통제하는 외부의, 공동체의, 즉 사회적 규칙이 필요하다. 이것이 바로 ‘도덕’이며, 이를 체계적으로 문법화시키고 형벌을 첨부한 것이 바로 ‘법’이다. 그렇다면, 결국 윤리적 성찰은 두 가지 자유로움과의 사투라 할 수 있을 것이다. 내적 욕망으로부터의 자유, 그리고 외부 사회적 체계의 도덕 법칙으로부터의 자유. 이 두 가지 자유로움이 성취되는 순간 우리는 진정 ‘자유로운 인간’이 될 수 있다. 즉 윤리의 사전적 정의에서 ‘자기 성찰’은 곧 나 자신, 나의 자유, 그리고 타자와의 관계성을 성찰하는 것에 다름 아니다.

그런데, 여기서 우리는 예상치 못한 막다른 길과 마주하게 된다. 즉 진정 ‘자유로운 인간’이 악마와 별다를 바 없다는 것을 깨닫게 되는 것이다. <다크 나이트>의 조커를 보라. 그는 마피아들이 바친 엄청난 액수의 돈을 태워버릴 정도로 자신의 욕망으로부터도 자유로우며, 어떠한 사회적 규칙으로부터도 역시 자유로운 인물로 묘사되고 있다. 그렇기에 그의 행동은 망설임이 없으며, 또한 타인의 욕망을 역이용하는 일종의 ‘예지력’까지 얻게 된다. 즉 그는 인간의 한계를 ‘초월’해버린 ‘악마’인 셈이다. 이렇듯 진정한 악마성이 바로 진정한 자유의 성취라는 이상한 결론에 이르게 될 때, 우리는 고개를 갸웃거릴 수밖에 없다. 조커가 진정으로 자유로운 인간이라 할 수 있다면, 그리고 그러한 자유로움이 악마성과 연루되어 있다면, 자유로움의 성취와 윤리의 관계는 무엇인가? 이러한 관계에 대한 고민을 통해 우리가 우선적으로 깨달아야 할 것은 바로 우리는 내부의 욕망, 외부의 규칙을 ‘초월’

하여 자유로울 수는 없다는 것이다. 이 두 가지의 이중구속으로부터 자유로움을 획득한다는 것은 근본적으로 불가능하다. 내부의 욕망을 실현시키려 하다보면 외부의 규칙과 충돌하고, 외부의 규칙만을 중요시하다보면 내부의 욕망은 언제나 결핍으로 남아 신경증을 유발시키는 원인이 된다.

여기서 자유와 윤리의 관계성에 대한 희미한 단서를 잡아낼 수 있다. 가라타니 고진이 강조했듯이, 앞서 언급했던 칸트가 말한 ‘정언명령’은 스스로 자유로워지라는 ‘명령’이다.⁶⁾ 이 말은 또한 상대적으로 나 스스로의 자유로움 역시 타자의 ‘윤리’에 달려있다는 의미로 해석 가능하다. 하지만 앞서 언급했듯이 인간의 근본적 ‘자유로움’은 불가능하다. 그렇다고 우리들은 자유로움을 포기해야 하는가? 이는 ‘자유로워지라’는 명령과는 정면으로 배치되는 결과일 뿐이다. 하지만 고진은 칸트의 ‘스스로 자유로워지라’는 명령은 곧 ‘규제적 이념’으로 우리에게 작용한다는 점을 강조한다. 고진에 따르면, “이성을 규제적으로 사용한다는 것은 무한히 먼 일일지라도, 인간이 지표에 가까워지려고 노력하는 것과 같은 경우를 의미한다.”⁷⁾ 즉 규제적 이념, 혹은 ‘이성의 규제적 사용’은 도달할 수 없는 초월적인 이념(플라톤적 ‘이デア’ 혹은 신, 칸트적 표현으로는 ‘물 자체’)에 대한 한계를 명확하게 인식하면서, 그럼에도 불구하고 그러한 이념을 향해 나아가고자 하는 주체 스스로의 의지와 노력을 의미한다. 따라서 우리는 ‘근본적’으로 자유로울 수 없지만, 그러한 자유로움은 마땅히 추구할 수 있으며, 또한 추구해야만 한다. 그것이 바로 ‘윤리’이다. 결국 윤리는 부단한 자기성찰적 노력과 직접적으로 결부되어 있다. 즉 스스로 자유로워지기 위해 나의 자유로움과 타인의 자유로움이 동시에 어떻게 가능한지를 성찰하는 부단한 자기성찰적 실천의 과정이 바로 ‘윤리’라고 할 수 있을 것이다. 푸코 역시 자기에 대한 배려와 이해를 기초로 하며 스스로의 결정을 통한 ‘자기

6) 가라타니 고진, 『트랜스크리틱: 칸트와 마르크스 넘어서기』, 송태욱 옮김, 한길사, 2005, 199 참조.

7) 가라타니 고진, 『세계사의 구조』, 조영일 옮김, 도서출판 b, 2012, 336.

통치적 주체'로의 이행과정, 즉 스스로의 자유를 향해 몸부림치는 '자기의 테크닉'으로 윤리를 이해했다.⁸⁾ 윤리는 고정된 명사적 개념이 아니라 유동적인, 끊임없는 감정들의 움직임의 총체인 '동사적 개념'이며, 사회와 관계를 맺는 다양한 양상이며, 그러한 관계에 대한 성찰을 바탕으로 스스로 자유로워지려고 노력하는 과정인 것이다. 물론 이와 같은 노력에서는 타자를 수단임에 동시에 '목적'으로 대하는 것이 반드시 전제되어야 함을 잊어서는 안 된다. 나 스스로의 자유로움의 추구가 타자를 수단으로 대하며 그 타자를 구속해버릴 수 있기 때문이다.

4. 바로 이 지점에서 2000년대 후반 등장했던 잔혹한 한국영화에 대한 윤리적 비판이 시작될 수 있을 것이다. 이들 영화들이 지닌 공통적인 특징은 바로 영화감독이 경험적인 현실세계를 초월해버린 '전제'적 위치에 서있다는 점이다. 즉 영화감독이 공고하게 만들어낸 내러티브 체계에서 그 감독은 마치 '신'과 같은 위치를 부여받고 있으며 따라서 주인공들에게 잔혹한 결말을 맞이하게 만드는 '심판자'의 위치에 올라 있다. 물론 거의 모든 예술 창작물에서, 특히 내러티브를 지닌 예술장르에서 예술가의 그러한 권리는 당연한 것으로 생각할 수 있다. 다만 이 글에서 비판하고자 하는 점은 이러한 감독들이 선택한 내러티브와 연출 방식의 윤리적 '태도'이다. 다시 말해서, 이들 감독들이 등장인물들에 대한 '심판자'의 위치에 올라 내러티브를 직조하고 장면을 구성해나갈 때 (의도하든, 의도하지 않든 간에) 등장하는 수많은 윤리적 문제들에 주목해 보고자 하는 것이다. 물론 영화매체의 특성상 특정한 내러티브의 전개를 위하여 영화감독이 어느 정도 전지적 위치에 올라서 있는 것이 당연하며 더욱 현실감 있는 재현을 위해 다소 선정적이고 폭력적이며 잔혹한 장면이 등장할 수도 있을 것이다. 또한 모든 폭력(잔혹)영화가 꼭 윤리적

8) “요컨대 푸코적 의미의 윤리는 자기 배려와 자기 이해를 기초로 하는 자기의 테크닉이며, 이 테크닉을 통한 자기 결정과 자기 형성 그리고 자유의 기획을 포괄한다.” 김홍중, 『마음의 사회학』, 문학동네, 2010, 49, 각주 8 참조.

문제를 담고 있는 것은 아니다. 그렇지만 그 수위가 매우 높거나 사회적 현상으로 보일만큼 특정한 경향성을 나타내고 있다면, 그리고 의도적으로 상업적 목적을 바탕으로 이러한 장면들이 활용되고 있다면, 혹은 영화감독의 ‘작가성’을 내세우기 위하여 등장인물들에게 과도한 폭력이 자행되고 있다면, 우리들은 앞서 언급한 두 가지 문제설정 중 하나, 즉 폭력의 ‘스펙터클화’를 떠올리지 않을 수 없다. 폭력의 스펙터클화는 폭력 자체를 수단화하여 이를 상품으로 활용한다는 것에 다르다. 이는 생각보다 심각한 윤리적 문제를 불러일으킨다. 감독이 만들어낸 주인공이 내러티브의 기능적 ‘수단’으로 과도하게 전략해버림으로써 일어나는 윤리적 문제가 잔혹한 내러티브와 끔찍한 재현방식을 통해 드러나고 있기 때문이다. 이하부터 바로 이러한 비판적 관점에서 몇몇 작품들에 대한 분석을 시도해 보도록 하자.

5. 우리가 살펴볼 첫 번째 영화는 바로 <마더>이다. 살해 ‘누명’을 뒤집어쓴 아들을 지키기 위한 엄마의 분투극을 아름다운 ‘모성애’로 본 사람은 거의 없을 것이다. 단적으로 말하자면, 이 영화의 주요 키워드는 바로 ‘근친상간’이다. 이는 아들 도준(원빈)의 친구인 진태(진구)와의 모호한 관계성에서 극적으로 드러난다. 엄마가 집에 갔을 때 ‘다 큰’ 진태가 속옷만 입고 마치 ‘애인’의 집에 들어온 것처럼 행동하는 이상한 장면을 떠올려보자. 이 영화를 통해 봉준호는 정신분석의 유명한 설명들을 의도적으로 뒤튼다. 아들의 욕망에 초점을 맞추고 있는 정신분석의 이론들과는 달리, 이 영화는 ‘엄마’의 욕망에 맞추고 있는 것이다. 진태는 아들의 직접적 ‘대리물’로 연출되며, 엄마는 문틈 사이로 훑쳐보는 방식으로 진태(대리-아들)의 성교를 엿봄으로써 정신분석에서 유명한 ‘원초적 장면’ 역시 경험한다.(골프채에 ‘비닐장갑’을 씌우는 장난은 보너스다!) 물론 이는 전혀 은유적이지 않다. 직접적으로 모성애 속에 들어있는 ‘아들을 향한 성적 욕망’을 충격적으로 드러내는 것이다. 즉 <마더> 전체를 휘감고 있는 불길한 기운과 어두운 분위기, 아들을 보호하려는 엄마의 과도한 행동은 바로 이러한 ‘근친상간적 욕망’에 그 기반을 두고 있는 것이다.

모성애가 아들을 향한 ‘육체적 사랑’이라는 광기로 변하는 순간, 이 영화는 우리들이 절대로 금기시하고 있는 근친상간이라는 오래된 터부를 직접적으로 드러낸다.

결국 이는 굉장히 ‘정치적’인 문제가 된다. 엄마의 감춰진 욕망의 대리적 실현을 위해 법이나 제도 혹은 경찰을 비롯한 사회적 규칙체계는 과감하게 무시된다. 즉 <마더>에서 엄마는 법이나 도덕 같은 덕목들을 과감하게 무시한 채 아들 도준의 ‘누명’을 벗기려는 행동을 감행한다. 그리고 엄마가 아들을 살리기 위해 분투하면 할수록 소녀의 죽음을 둘러싼 한 사회의 충격적인 비밀이 드러나게 된다. 엄마의 욕망을 위한 분투과정을 통해 우리는 죽은 소녀를 둘러싼 각종 추악한 사회적 단면들을 마주하게 되는 것이다. 구체적으로는 그 과정 속에 ‘먹고 사는 문제’, 즉 문자 그대로의 ‘생존’을 위한 추악한 문제와 이를 통한 청소년 성매매의 문제가 드러난다. 결국, 일련의 숨겨진 과정들을 경유하며, 관객들은, 그리고 엄마는 모든 상황을 알게 된다. 소녀는 결국 도준이 살해한 것이다. 그렇기 때문에 우리들은 엄마에게 ‘윤리’가 깊게 개입된 선택의 순간이 다가왔다는 사실을 알게 된다. 소녀를 죽음에 이르게 하는 과정을 공개함으로써 마을의 추악한 진상을 알리며 자신의 육체적 욕망의 현현인 아들 도준을 감옥에 보낼 것인가? 혹은 도준의 죄를 숨겨 자신의 욕망을 애써 보존하면서 아들보다 더욱 ‘소외된’ 이들에게 그 죄를 넘기며 마을의 추악함을 유지할 것인가?) 근친상간적인 자신의 욕망의 실현을 위해서는 아들을 살려야 하지만, 또한 법을 비롯한 외부의 도덕법칙을 생각하면 아들의 범죄를 경찰에 밝혀야 한다.

선택의 무게에 걸맞지 않게, 엄마의 선택은 과감하다. 엄마는 아들 살해 현장의 유일한 목격자를 살해하며 자신의 욕망을 위해 아들의 범죄를 ‘타자’에게 뒤집어씌운다. 이제 엄마는, 그리고 우리들은 아들의 행동 하나하나에 커다란 신경을 쓸 수 밖에 없다. 엄마의 선택 역시 아들의 살인과 마찬가지로 ‘범죄’이기 때문이다. 그런

9) 이는 앞서 언급한 <매트릭스>의 사이퍼의 선택과 유사해 보인다.

데, 혹시 아들이 이를 알고 있는 것은 아닐까? 봉준호 감독은 영리하게 예전에 자신을 ‘죽이려 했던’ 엄마의 범행을 기억하는 아들을 보여줌으로써 이러한 긴장감을 효과적으로 연출한다. 자신의 욕망을 위해 아들을 구출했지만, 자신은 살인을 저질렀고, 더욱 약하고 소외된 다운증후군 남학생에게 아들의 범죄를 전가했으며, 아들도준에게도 한층 더욱 종속적이게 된 상황인 것이다. 외부의 법칙체계를 무시하면서 결국 자신의 욕망을 성취하고 보존하기 위해 아들을 구하는 데 성공하지만, 내면으로는 한층 더 심난한 고통에 빠지게 된 것이다. 결국 엄마가 취한 행동은 허벅지에 침을 찌른 뒤 신나게 춤추는 것이다. 역광으로 드러나는 이 기만적인 춤사위는 무엇을 의미하는가. 나는 이를 체념적 정서라고 생각한다. 이러지도 저러지도 못하는 상황에 처한 엄마가 택할 수 있는 유일한 선택지는 ‘기억의 망각’이다. 하지만 그렇다고 기억은 증발되지 않는다. 기억은 무의식의 영역에서 폭력적으로 우리들 앞에 언제든지 떠올려질 수 있는 성질의 것이기 때문이다. 결국 여기서 윤리의 문제가 개입한다. 엄마의 선택은 윤리적인가? (아들을 위해서라기보다는) 자신의 욕망에 충실하게 기댄 엄마의 행동을 윤리적이라고 말할 수 있는가? ‘살인’이라는 엄마의 선택을 통해 ‘살인자’ 아들은 감옥에서 나올 수 있었지만 또 다른, 엄마도 없는, 심지어 아들보다 더욱 심한 장애를 지닌, 그래서 더욱 소외되어버린 문자 그대로의 ‘타자’가 감옥에 가게 되었다. 소녀의 죽음은 아무도 그 진실을 알지 못한 채 서둘러 묻혀버린다. 결국 이 영화에서 소녀를 위한 ‘추모’는 없다. 안타깝게도 자기 자신의 욕망에 굴복한 엄마의 선택은 죽어간 소녀와 아들보다 더욱 소외된 다운증후군 환자라는 또 다른 두 명의 ‘타자’의 희생을 불러오는 것이다.

여기서 타자와의 관계 속에서 진정한 ‘윤리학’이 발생하며, 결국 윤리학이 ‘제일 철학’이 되어야 한다는 레비나스의 주장을 떠올려보자.¹⁰⁾ 레비나스에 의하면, 타자는 우리들 앞에서 ‘얼굴’을 통해 현현한다. “타자가 내게 얼굴을 보임으로써 나는

10) 이명곤, 「레비나스/제일철학으로서의 윤리학」, 『동서철학연구』, 제26호, 2002, 147.

그 타자에 대한 원초적 책임을 지니게 된다. 그것을 레비나스는 정의라는 개념을 통하여 설명한다. 즉 관계 속에서 자아와 타자는 서로에게 원초적인 빛을 지고 있는데, ‘영접’, ‘친절’ 등과 같은 개념으로 그 빛을 갚는다.”¹¹⁾ 영화감독으로서 봉준호의 선택은 ‘타자’라 할 수 있는 소녀의 얼굴에 ‘원초적 책임’을 지기는커녕 ‘얼굴만 한’ 커다란 돌을 날려버리는 것이다. 그렇게 한 번 죽은 소녀는 엄마의 선택에 따라 억울한 죽음마저도 밝혀지지 못한 채 끝까지 은폐된 영역에 남아 있게 된다. 즉 소녀는 영화 속에서 ‘두 번’ 죽은 셈이다. 여기서 우리들은 또 다른 타자, 엄마가 아들의 범 죄를 전가시킨 꼴이 되어버린 바로 그 다운증후군 학생에게도 주목해야 한다. 아무 것도 모르는 그 순진한 ‘얼굴’을 우리는 끝까지 바라볼 수 있는가. 그 아무것도 모르는 ‘천진난만한’ 얼굴을 보여주는 봉준호는 과연 ‘윤리적’이라 말할 수 있을까. 혹은, 마지막 장면에서의, 엄마의 체념과 격렬한 춤사위 속에 바로 이러한 ‘타자’들은 어디에 위치하고 있는가. 봉준호 감독은 아들을 향한 엄마의 강한 근원적 욕망의 뒤틀린 재현 방식을 강조한 나머지, 이러한 두 명의 타자들이 내러티브상에서 ‘수단’으로 ‘만’ 활용되며 끝까지 희생양으로 남아있게 되는 결과를 초래한 것은 아닐까. 엄마의 아들을 향한 근원적 욕망의 적나라한 ‘실재’는 직접적으로 드러났지만, ‘타자’의 얼굴을 통해 현현한 소외된 ‘실재’들은 웅크린 채, 드러나지 않은 채 영화의 마지막까지 은폐되었다. 다시 말해서 개인적 욕망의 실체는 드러났지만 사회적 부조리로 인한 비극적 희생은 끝까지 은폐되었다. 이 영화가 진정 정치적이라면 바로 이 때문일 것이다. <마더>는 결국 한 개인의 윤리의 문제가 ‘자기통치의 문제’에서 ‘타자와의 문제’로까지 이어진다는 것을 역설적으로 증명해주고 있는 것이다.

6. 그렇다면, 임상수 감독의 <하녀>는 어떨까. 임상수는 언제나 그렇듯이 ‘투신’

11) 김동훈, 「타자」, 『현대문화 키워드의 이해』, 이학사, 2009, 228.

의 모티브에 집착한다. <바람난 가족>에서는 폐허가 된 건물 위에서 어린 아이를 던져버리는 장면을 보여주며, <오래된 정원>에서는 투쟁의 전면에 나선 여성 노동운동가가 옥상에서 몸에 불을 붙인 뒤 투신해버리는 장면을 보여준다. <하녀>의 처음과 마지막은 투신자살로 수미쌍관을 이룬다. 오프닝 시퀀스에서의 자살에 대한 이유는 영화에 주어져 있지 않다. 하지만 그녀의 자살에 아무도 신경을 쓰지 않았다는 점에 주목해야 한다. 그저 화려한 흥대의 밤은 무심코 흘러갈 뿐이다. 그렇다면, 영화의 마지막인 ‘하녀’ 은이(전도연)의 (분신)자살은 어떨까. <하녀>에서 은이의 자살은 주인의 아이를 낳으려다 강제로 낙태를 당한 것에 대한 일종의 ‘복수’로 설명된다. 즉 은이는 부르주아 가족들에게 가할 수 있는 유일한 ‘복수’의 수단으로 ‘분신자살’을 선택한 것이다. 여기서 주목해야 할 점은 하녀가 행하는 ‘감정노동’의 형태이다. 여성의 부불노동에 속해 있었던 가사일이 자본주의적 임노동이 되는 순간, 그리고 ‘하녀’가 가사일 뿐만 아니라 주인의 성적 욕망까지 만족시켜주는 도구적 역할을 하게 되는 순간의 감정노동인 것이다. 이러한 노동의 형태는 현재 신자유주의 사회에서 점점 전면화되고 있으며, 이러한 과정 속에서 언제나 ‘신체’는 도구적으로 착취당한다. 즉 주인에게 은이의 신체는 성적 만족의 도구에 불과했던 것이며, 그렇기 때문에 자연스럽게 그녀에게 ‘돈’을 건넬 수 있는 것이다. 그렇기 때문에 아이를 임신한 그녀의 신체는 곧바로 ‘문제’가 되며, 이 문제를 해결하기 위해 강제로 낙태를 해야 하는 상황에 처하게 된다. 신체 자체가 급격하게 ‘도구화’된 것이다. 결국 그녀가 가하는 복수에 ‘분신’이 포함된 것은, 이렇게 도구화된 신체를 불태움으로써 가해자에게 일종의 충격효과를 전달하고자 하는 것이리라.

하지만 내가 주목하고자 하는 것은 바로 임상수 ‘감독’이 그의 영화 속 인물들을 다루는 방식의 윤리적 문제이다. 이는 그의 작품 전체를 관통하는 문제이기도 하다. 단적으로 대답하자면, 그는 철저하게 자신의 인물들을 (무리한 비교일 수 있겠지만) 마치 ‘주인’처럼 ‘도구적’으로 활용한다. 다시 첫 번째 장면의 자살을 떠올려

보자. 내가 주목하고자 하는 것은 그녀의 죽음 그 자체를 이용하려는 감독의 태도이다. 즉 얼굴도 모르는 한 인물의 자살을 도구적으로 활용하는 것에 대한 불편함이다. 결국 그녀의 자살은 그저 영화적 내러티브나 분위기, 혹은 수미쌍관의 형식만을 위한 희생 아닌가? 우리는 그녀의 자살을 통해 무엇을 얻을 수 있는가? 누구인지도, 이유도 모른 채 자살을 지켜보아야 하는 우리들은 그녀의 죽음에 대해 도대체 무엇을 알고 있는가? 이러한 앎이 부재한 상황에서, 그녀의 죽음 자체는 순전히 영화에서 도구적으로 활용될 뿐이다. 한 사람의 죽음(그것도 자살!)이 이러한 방식으로 전시될 때 윤리적 문제가 발생하는 것은 당연하다. 아무도 그녀의 죽음에 대한 추모를 시도하려 하지 않기 때문이다. 결국 이러한 불편함에서 우리는 감독 스스로의 윤리적 태도에 대한 질문을 던질 수밖에 없다. 굳이 비교하자면, 허우 샤오시엔이 <동년왕사>나 <비정성시> 등 그의 전체 작품을 통틀어 인물들의 클로즈업을 활용하지 않는 이유는 바로 인물에 대한 ‘예의’를 지키기 위해서였다. 즉 역사적 사건으로 인한 아픔과 상처를 품고 있는 인물의 얼굴에 어찌 클로즈업을 들이밀 수 있겠는가 하는 것이었다. 따라서 카메라는 멀찍이서 인물의 행동을 바라만 볼 뿐이다. 더욱 가까운 예를 들자면, <경계도시 2>에서 홍형숙 감독은 송두율 교수와 단 둘이 있는 유일한 시·공간 속에서 차마 그에게 그 동안 참아왔던 질문을 던지지 못한다. 다만 멀찍이서 바라볼 뿐이다. 홍형숙 감독이 보기에 그런 침묵이 바로 가장 윤리적인 선택이었기 때문이 아니었을까.

안타깝게도 이러한 주저함, 망설임을 최근 한국영화에서 찾기는 쉽지 않다. <하녀>는 이러한 망설임과는 대척점에 위치한 영화이다. 마지막 은이의 (분신)자살 장면을 떠올려 보자. 어떠한 망설임 없이 은이는 투신자살을 감행한다. 그리고 그녀의 죽음은 분신이라는 충격적 효과로 인해 주인집 가족 앞에서(그들의 어린 딸도 포함해서), 그리고 관객 앞에서 벌어지는 기이한 스펙터클을 선사한다. 하지만 그녀의 이러한 죽음은 무언가 불편하다. 그녀의 운명은 마치 임상수 감독이 정해놓은 수순을 ‘순응’적으로 따라가며, 임상수 감독은 마치 그녀의 결말을 쥐고 언제

풀 것인지를 결정하는 위치에 올라서 있는 것 같다. 이런 의미에서 그는 인물들에게 있어 마치 신적인 위치에 군림하고 있으며, 감독 스스로가 만들어낸 내러티브 세계에서 인물들을 적절히 배치하며 때가 되면 죽이는 일종의 영화 ‘게임’을 하고 있다는 의혹을 느끼게 된다. 물론 이러한 게임이 감독의 특권이라고 말할 수도 있을 것이다. 하지만 영화매체가 지닌 가능성, 즉 사실성을 기반으로 한 사회반영성이라는 가능성을 생각해볼 때 이를 단순한 감독의 특권으로 치부해버리는 것이야말로 영화매체의 수많은 가능성을 의도적으로 축소시키려 하는, 진정으로 슬픈 상황이라. 여기서 우리는 감독의 영화를 통해 드러나는 권위주의적 욕망을 엿보게 되며, 또한 단순히 등장인물이 감독의 의도를 위해 충족되어야만 하는 ‘도구’로 취급되는 순간, 그러한 태도에 대해 윤리적 문제를 인식하게 된다. 즉 우리는 임상수가 자신이 만들어낸 은이라는 인물을 수단으로 ‘만’ 대하고 있는지 혹은 수단이자 동시에 목적으로 대하고 있는지를 진지하게 성찰해야 한다. 과연, 그녀를 ‘목적’으로 대했다면, 그녀들의 죽음이 그렇게 적나라한 방식의 스펙터클로 상연될 수 있었을까? 임상수 감독의 주된 특징이라 생각되어졌던 소위 ‘쿨’한 태도는 어쩌면 이 지점에서 발생하는 것인지도 모른다. 등장인물(특히 주인공)의 죽음마저도 냉소적으로 다룰 때 우리는 반드시 이러한 냉소의 원천은 어디인지, 그리고 그 과정에서 감독 스스로의 윤리적 문제를 드러내는 것은 아닌지에 대해 고민해야 한다. 물론 허우 샤오시엔이 그의 영화에서 했던 방식을 상업영화에 기대하는 것은 무리겠지만, 최소한 자신의 인물에 대한 예의를 지킨다는 그의 ‘윤리’적 태도는 분명히 감동적이다. 임상수의 영화에서 그러한 감동을 기대하는 것은 무리일까?¹²⁾ 오히려 인

12) 첨언하자면, 임상수 감독의 2012년작 <돈의 맛>은 <하녀>보다 더욱 ‘윤리적’이라 할 수 있다. 하녀 ‘에바’의 죽음을 애도하기 위하여 영작(김강우)과 나미(김효진)는 재벌가를 빠져나와 그녀의 시신이 들어 있는 관을 직접 고향까지 전달함으로써 그 죽음에 대한 책임을 지려는 모습을 보여주고 있기 때문이다. 물론 영화 전체를 휘감고 있는 특유의 냉소적 분위기는 여전하지만, 임상수 감독의 전작을 통틀어 한 여성의 죽음에 대해 이처럼 ‘애도’를 바치는 경우는 거의 없었다는 점이 중요하다. <바람난 가족>에서 아이를 아무렇지도 않게 건물에서 던져버리는 장면과 비교해보면 이는 더욱 명확히 드러난다.

물의 지나칠 정도로 ‘깔끔한’ 죽음을 통해 얻어진 냉소를 체현한 우울함과 함께 극장 밖을 나설 뿐이다. 그리고 이는 분명히 2000년대 후반기 한국영화의 가장 중요한 경향성이었다.

7. 마지막으로, 세 번째는 김지운의 <악마를 보았다>이다. 이 영화는 이러한 우울함을 극단적으로 밀어붙인 영화라 할 수 있을 것이다. 왜 이런 영화가 나와야만 했는가? 점점 사회는 폭력에 무감각해지고 있다. 절대 마주치고 싶지 않은 사이코패스는 현실에서 주기적으로 계속 나타나고 있다. <악마를 보았다> 같은 영화를 목도해야 하는 현재 영화의 살벌한 풍경은, 영화 같은 비현실적인 사회와, 이를 적나라하게 드러낸 현실적인 영화가 공존하는 상황이라고 할 수 있을 것이다. <악마를 보았다>의 살인마 장경철은 너무나도 ‘영화적’인, 그래서 비현실적인 인물이다. 하지만 그런 비현실적인 인물이 현실에서도 나타나는 순간, 우리는 영화와 현실을 구분하는 데 어려움을 느끼게 된다. 기 드보르는 이를 ‘스펙터클의 사회’라고 간명하게 정리했다. 즉 소비자본주의 시대가 들어서면서, 모든 상품 및 사물들은 그들이 지니는 스펙터클이 전면에 나서게 되고, 실제적 사용가치는 은폐된다는 것이다. 따라서 스펙터클을 향유하는 것만이 현재 사회의 최상의 조건이 된다. 연쇄살인범이 등장하면 그의 얼굴을 보고자 하는 것, 피해자 부모의 눈물 클로즈업을 기어코 잡아내야만 하는 집요한 카메라맨들, 연쇄살인범이 시연하는 현장검증에 수많은 사람들과 기자들이 몰려드는 것 역시 이러한 스펙터클이 전면에 나서게 된 것의 영향이다. 이러한 스펙터클은 손에 잡히지 않는, 애매모호한 추상이기 때문에 이를 물질적으로 시연해줄 매개물(미디어)이 필요하다. 연쇄살인이라는 끔찍한 사건 자체에 대한 공포, 그 사건이 나에게도 일어날 수 있다는 불안함으로부터 오는 또 다른 방식의 공포, 그리고 그 사건을 보고자 하는 무의식적 욕망(관음증), 영화는 이러한 공포들과 관음증을 효과적으로 결합시켜주는 매개물(미디어)이다. 특히 잔인함을 매개로 하여 흐려진 픽션과 현실의 구분은 <악마를 보았다>를 이끌어가

는 공포의 가장 커다란 지탱축이다. 이 영화가 던지는 공포는 말 그대로 사이코패스 자체에 대한 공포이다. 더욱 깊게 들어가보자. 이 영화의 가장 중요한 질문은 매우 단순하고도 어려운 질문이다. “사이코패스에게 복수하려면 어떻게 해야 하는가?” 주인공 수현(이병헌)의 답은, “똑같이 돌려준다. 아니, 만 배는 더 심하게 돌려준다”는 것. 하지만 관객은 그가 벌이는 복수극을 통해 그 역시 사이코패스와 멀지 않다는 것을 알게 된다. 사이코패스 장경철(최민식)의 동료가 인육을 먹으면서 하는 말을 상기해보자. “개도 우리랑 같은 과네.” 결국 이 영화는 사이코패스와 일반인의 차이가 보잘것없음을 드러내고 있다.

정신분석 및 이데올로기 비판을 바탕으로 하는 영화장치이론이 밝혀왔듯, 영화는 내러티브와 다양한 편집 기법을 바탕으로 관객으로 하여금 특정 인물들에게 감정이입을 하게 만듦으로써 관객의 눈과, 영사기의 눈, 그리고 눈앞에 펼쳐지는 스크린을 일치시키는 일종의 ‘장치’이다. 관객은 어두운 극장에서 영화라는 환상을 제공하는 장치에 의해 특정 인물들에게 감정이입을 하면서 영화란 스펙터클에 몰입하며 ‘즐기게’ 된다. <악마를 보았다>의 경우, 아마도 영화 초반부의 관객들은 수현에게 감정이입을 시도할 것이다. 그는 명백한 살인의 피해자이며, 연인을 잃은 슬픔으로 가득 차 있으며, 게다가 이병헌이라는 멋진 배우가 나온 이상, 수현은 분명히 감정이입의 대상이다. 반면 장경철은 명백히 관음증의 대상이다. 관객은 그에게 의식적으로 감정이입하지 않는다(못한다). 심리분석가가 아닌 이상, 사이코패스에게 감정이입하기엔 느껴지는 근원적 공포가 엄청나기 때문이다. 하지만 사이코패스가 아닌 ‘일반인들’ 역시, 그들이 은연중에 “죽여버려!”란 말을 자주 쓰는 것에서 알 수 있듯이, 살인에 대한 충동은 무의식의 범주 안에 자리잡고 있으며, 한편으로는 자신이 안전하기만 하다면 살인이 벌어지는 광경을 목격하고픈 관음증적인 욕망을 지니고 있기도 하다. 따라서 관객은 장경철이 벌이는 살인행각을 은근한 욕망을 지닌 채 바라본다. 카메라 앵글과 미장센 역시 이러한 관음증적인 요소를 반영하게 된다. 다시 말해서 수현에게 의식적으로 감정이입을 하게 된다면, 장경철

에게는 무의식적 감정이입 기제가 작용하게 되는 것이다. 결국 수현과 장경철은 어쩌면 동일한 한 인물의 양면적 성격을 지니고 있다고 할 수 있을 것이다.

그런데 <악마를 보았다>가 특별한 것은 이러한 감정이입의 대상이 혼란스러워질 때 오는 또 다른 공포에 있다. 수현의 행동이 점점 잔혹해질 때, 그래서 그가 장경철과 다르지 않음을 느끼게 될 때, 관객의 감정이입은 명백히 혼란스러워진다. 만약에 수현도 사이코패스라면? 혹은 장경철이 그의 사이코패스적 본능을 깨운 것이라면? 바로 그 지점에서 수현에 대한 관객의 의식적 감정이입의 실이 끊어지고, 관객은 이제 무의식적으로 심취해있던 사이코패스 자체에 대한 더욱 심난한 공포와 마주하게 된다. 이러한 공포는 일반인과 사이코패스의 경계가 거의 존재하지 않을 수 있다는 것에서부터 시작된다. 다시 말해서, 우리들은 현실사회에서 누가 사이코패스인지 도무지 알 수 없다는 것이다. 특히 유명철이나 강호순 등 현실 속에 드러난 소위 ‘사이코패스’에 대한 공포의 현존은, 이러한 구분 자체의 무의미함을 지속적으로 증명해주고 있지 않은가. 이들이 유명해지면서 쏟아진 대부분의 사이코패스 관련 책들은 ‘우리 주변의 누군가가 사이코패스일 수 있다’는 일상생활 속의 공포를 공공연하게 주장하고 있다. <악마를 보았다>는 이러한 일상 속 공포의 또 다른 판본이며, 감정이입의 대상을 ‘사이코패스화’ 시킴으로써 현실에서 활동하는 사이코패스에 대한 공포를 효과적으로 끌어들인다. 역설적으로 그 원천은 영화 자체의 힘에 있는 것이 아니다. 오히려 영화 같은 사건이 실제로 벌어지는 현실의 강렬한 공포가 이를 가능하게 해주는 것이다. 유명철과 강호순을 시작으로 등장한 사이코패스들이 난립하는 한국사회의 잔혹한 풍경. 한국영화는 정확히 이를 반영해오고 있었다.

이 지점에서 또 다른 사이코패스 영화인 <추격자>와의 비교는 매우 용이하다. <추격자>는 직접적으로 유명철 사건을 모티브로 하고 있지만, 관객에게 어느 정도의 감정이입을 위한 여유를 마련하고 있다. 즉 일부러 희생자의 딸을 비중 있게 출연시킴으로써 사이코패스 스릴러에서 느낄 수 있는 극단적 공포를 상쇄하는 효

과를 가져왔던 것이다. 특히 희생당하는 여성의 어린 딸을 사이코패스와 대결을 벌여야 하는 전직 형사 곁에 친밀하게 붙여놓음으로써, 관객들은 한결 형사에게 더욱 감정이입을 편안하게 시도할 수 있었다. 반면 <악마를 보았다>의 수현의 주변에는 아무것도 없다. 그는 홀로 고독하게 사이코패스에게 복수를 감행한다. 따라서 수현의 복수가 점점 잔인해질수록 관객은 감정이입할 대상을 찾지 못한 채 그 잔혹한 장면만을 머릿속에 각인하게 된다. 이 지점에서 <추격자>와 <악마를 보았다>는 정확히 구분된다. <악마를 보았다>의 중반부 이후에 괜히 인육을 먹는 사내가 등장하는 것이 아니다. 이 분기점 이후 <악마를 보았다>는 관객들에게 영화 속 인물 그 누구에게도 감정이입을 권하지 않는다. 대신 관객들이 마주해야 하는 것은 폭력적인 섹스와 끔찍한 살해 장면의 스펙터클이다. 적어도 김지운 감독에게 <추격자>는 충분히 낭만적일 것이다. 어린 여자아이가 비중 있게 등장하며, 그 아이와 전직 형사간의 관계에서 미약하나마 진정성이 느껴지는 감정의 끈이 존재하기 때문이다. 이는 특히 이 영화의 마지막 병원 장면에서 드러난다. 무엇보다도, 전직 형사가 그 어린 아이 때문에 난폭했던 성격이 변하게 된다. 결국 <추격자>는 마지막 인간적 윤리를 놓치지 않는다고 있는 것이다. 하지만 <악마를 보았다>는 그렇지 않다. 이 영화에서 목적으로서의 ‘인간’은 존재하지 않는다. 사람은 그저 입 속으로 들어가는 식용 동물로 취급되거나, 살인의 대상이거나, 혹은 복수의 대상이다.

여기서 더 나아가보자. 왜 수현은 ‘사건’이 벌어짐을 미리 알고 있으면서도, 사전에 장경철에게 접근하여 사건을 막지 않는가? 왜 수현은 여중생이 온갖 성적인 위협을 당하는 것을 듣고만 있다가 장경철이 본격적으로 그녀를 강간하기 바로 ‘직전’에 비로소 개입하여 장경철을 매우 잔인하게 폭행하는가? 혹은, 왜 간호사의 입에 장경철의 성기가 들어가고 난 후에야 수현은 ‘비로소’ 등장하는가? 이는 다음과 같이 설명될 수 있을 것이다. 김지운 감독의 입장에서는 장경철과 수현의 ‘다를 바 없는’ 잔인함을 관객들에게 보여주기 위한 필연적 선택이었을 것이다. 그리고 영화

속 주인공 수현의 입장에서는 장경철이 희열을 느끼기 바로 직전에 가서 고통을 주고자 하는 의도일 것이다. 하지만, 그러는 와중에, 여중생과 간호사의 고통은 어찌되는가? 이 영화에서 이들이 당했던 폭력은 이상하게도 전혀 언급되지 않는다. 즉 이 영화가 이들 희생자를 다루는 태도는 (앞서 다뤘던 그 어느 영화와 비교가 되지 않을 정도로) 너무나도 ‘도구적’이다. <악마를 보았다>에 등장하는 여성인물들은 ‘전부’ 장경철의 손을 거치며 죽어가거나 심한 폭행을 당한다. 장경철의 범행은 교복입은 여중생, 간호사, 하녀(메이드)로 이어지며 일본 성인물에서나 볼 수 있었던 남성의 성적 판타지를 은연중에 자극하는 것은 우연에 불과한 것일까?

결국 심각하게 우려스러운 것은, <악마를 보았다>가 지닌 재현방식의 잔혹함이 아니라, 오히려 이 영화 자체가 지닌 ‘사이코패스 같은’ 성격이다. 윤리적 태도의 부재가 극단적으로 드러난 것이다. 여성들은 차례차례 죽거나 성적 봉변을 당할 뿐이다. 김지운 감독은 희생자들에게 결코 주목하지 않는다. 그가 주목하는 것은 오로지 수현의 복수의 끔찍함, 그리고 장경철의 살인의 끔찍함이다. <악마를 보았다>는 기어코 사이코패스의 살인과 희생자들마저 ‘스펙터클’로 처리해버림으로 인해 ‘스펙터클의 사회’를 실천에 옮긴 매우 암울한 영화다. 복수를 당한 자, 그리고 그의 가족, 그러한 복수를 감행한 자까지 완전히 파멸되고야 마는 이 잔인한 살풍경. 이 역시 치열한 경쟁 및 극단적 개인주의를 향해 나아가고 있는 현대인의 잔인한 표상이라고 해석하는 것은 비약일까? 즉, 이 영화의 ‘사이코패스와 같은’ 끔찍함이 역설적으로 현재 사회와 닮아있다면 논리적 비약일까? 하지만 난 이를 감안하더라도 이러한 비약적 연결을 시도할 필요성을 느끼게 된다. 즉 단순하게 표현하자면, 현실 사회의 사이코패스틱함, ‘사이코패스틱 사회’에 대한 우려이다. 이는 단지 유영철이나 강호순 같은 사이코패스가 바이러스처럼 현실에서 등장하고 있다는 일대일 대응 수준을 넘어선다. 즉각적으로 떠오르는 것은 앞서의 용산 참사이다. 망루에 올라간 ‘사람’들을 사유재산을 불법 점거한 폭도로 규정하고 강제 진압을 해야 한다는 논리를 펴는 수많은 사람들과 실제로 ‘행동’에 옮긴 사람들.

난 이들과 장경철과의 근본적인 차이점이 무엇인지 구분하는 데 어려움을 느낀다. <악마를 보았다>는 이러한 어려움을 드러내는 영화가 아니라, 이를 충분히 ‘체화’한 영화다(재현이 아님을 반드시 주목해야 한다). <악마를 보았다>에서 윤리는 그것의 존재 자체를 의심받고 있다. 즉 마치 이 영화를 통해 윤리나 도덕 따위는 존재하지도 않으며 심지어 그렇기 때문에 중요하지도 않다고 말하는 것이다. 이런 영화를 목도해야 하는 현실이 슬프다.

8. 이상으로 세 편의 영화를 통해 2000년대 후반기에 등장한 한국영화의 잔혹성에 대한 윤리적 비판을 시도해 보았다. <마더>는 개인의 욕망의 실현과 사회적 법칙의 구현 사이에서 갈등하는 개인의 윤리적 태도와 타자를 향한 윤리의 부재를, <하녀>는 감독 스스로가 권위적인 위치에 올라가 자신이 창조한 인물들을 도구적으로 취급하는 태도의 윤리적 문제점을, <악마를 보았다>는 윤리성 자체가 부재하기 때문에 인간의 가치가 의심스러워진 ‘사이코패스틱 사회’가 영화를 통해 드러나고 있음을 비판적으로 살펴보았다.

그런데 우리들을 더욱 심란하게 만드는 것은 2013년 현재의 한국사회도 이들 영화의 암울하고 끔찍한 세계와 크게 다를 바 없다는 것이다. 현재 사회의 숨가쁜 유동성은 윤리적 성찰 그 자체를 의문시하고 있으며, 윤리를 고찰할 때 필연적으로 연루되는 ‘자유’라는 개념은 현재 더욱 더 많은 재산을 쌓을 수 있는 매우 실용적인 ‘자유’로 둔갑한 채, 이러한 자유를 위해 각종 규제를 철폐하여 자본의 유동성을 강조하는 신자유주의 사회 아래에서 더욱 기만적으로 활용되고 있다. 인간의 윤리적 성찰에서 핵심적이었던 자유가 더 많은 재산을 획득하기 위한 자유로 변질되면서, 이제 윤리에 대한 문제는 ‘생존’ 그 자체를 위협하는 문제가 되어버렸다. 인간의 가치 그 자체가 자본의 증식을 위한 도구로 활용되면서 신체 그 자체를 자본주의적 인간의 도구로 맞추고자 하는 ‘생명정치’가 시작되었으며, 그 과정에서 법으로부터도 보호받지 못하면서 또한 법의 폭력으로부터도 자유롭지 못한 ‘호모

사케르'의 등장으로까지 이어지게 되었다. 영화에서의 폭력 묘사보다 더욱 '영화 같은' 범죄가 여기저기서 자행되고 있으며, 뿐만 아니라 약자를 억압하는 '구조' 혹은 '체계'의 잔혹함 역시 그대로 드러난 바 있다. "여기 사람이 있다!"고 외친 용산 남일당 터의 철거민들은 불타 죽었으며, 24명의 쌍용차 해고 노동자 자살은 '사회적 타살'이라고 불리며 여전히 해결될 기미가 보이지 않고 있다.

현재는 더 이상 망루에 올라가도, 송전탑 위에 올라가도 사람들이 관심을 가지지 않는다. 청소년 자살률은 수년째 OECD 1위를 고수하고 있으며, 소위 '교육 불가능의 시대'로 불릴 만큼 사회적 재생산에 있어서 심각한 문제를 드러내고 있다. 이러한 태도를 극단적으로 밀어붙인다면 우리는 홀로코스트, 구체적으로는 가스실에 유대인들을 차례대로 입장시키는 독일 군인들과 조우하게 될 것이다. 바로 이러한 사회를 어찌면 '사이코패스틱 사회'라 부를 수 있지 않을까. 그리고 이러한 윤리적 성찰성의 부재는 단순하게 말하자면 아도르노와 호르크하이머가 근대적 이성의 기만적 비밀을 치열하게 파헤친 바대로 인간의 수단화, 즉 '도구화'에 기인한 것이다(도구적 이성). 즉 타인을 '수단'으로만 대할 때 발생하는 문제이다. 그리고 결과는 영화에서 보았듯, 그리고 실제 사회에서 보았듯 대규모 폭력의 직접적 출현이다.

결국 현재 한국사회와 앞서 보았던 영화들의 유사성은 타자를 '수단'으로만 보았을 때 발생하는 윤리적 성찰성의 부재라고 정리할 수 있을 것이다. 결국 우리들은 다시금 칸트의 정언명령으로 되돌아갈 수밖에 없다. 상대방을 수단이면서 동시에 그 자체를 '목적'으로 대하는 가능성은 없는 것인가? 다시 말해서, 나의 자유로움과 타자의 자유로움이 동시에 가능할 수는 없는 것인가? 칸트 스스로가 『판단력비판』에서 자연의 모든 유기물이 바로 수단이자 목적이라는 정의를 내렸던 것과 같이,¹³⁾ 우리는 그 불가능성에 새로운 빛을 비춰야 할 것이다(이것이 바로 규

13) "자연의 유기적 산물은 그 안에서는 모든 것이 목적이면서 교호적으로 수단이기도 하다" (임마누엘 칸트, 『판단력비판』, 백종현 옮김, 아카넷, 2009, 431).

제적 이념에 해당한다). 이 불가능성은 생각보다 간단한(그렇지만 실천하기는 매우 어려운) 것이다. 다시금 가라타니 고진의 칸트 윤리학에 대한 해석을 인용하자면, 여기서의 핵심은 바로 ‘동시에’에 있다. 즉 수단이면서도 ‘동시에’ 목적으로 대하라는 것이다!¹⁴⁾ 영화의 예를 들어보자. 앞서 강조했듯이 영화감독이 인물을 수단으로 활용하는 것은 당연히 막을 수 없는, 매체의 근원적 성질이다. 따라서 감독이 만들어낸 내러티브 세계에서 감독 스스로의 욕망이 투영되는 것 역시 당연한 것이다. 하지만 수단으로만 사용하게 될 때 우리들은 인물의 단순한 도구화와 그로 인한 폭력성이라는 윤리적 문제와 마주하지 않을 수 없다. 따라서 인물 그 자체를 ‘목적’으로 사유할 수 있어야 할 것이다. 허우 샤오시엔의 표현으로 하자면, 이는 등장인물들에게 ‘예의’를 지키는 것이다. 그 이유는 영화 속의 등장인물은 단지 감독 스스로가 완벽하게 창조해낸 결과물이 아니며, 오히려 사회적 ‘감정구조’와 감독의 욕망, 그리고 특정한 내러티브가 만나서 탄생한 중층적인 결과이기 때문이다. 따라서 아무리 사소한 역할이라도 그 안에는 특정한 개인의 욕망과 사회와 넓게 보자면 ‘역사’가 담겨 있기 마련이다.¹⁵⁾ 따라서 인물을 단순히 수단으로 보게 될 때 윤리적 문제가 발생하는 것은 당연하다.

결국 필요한 것은 수단과 목적의 ‘변증법’이라 할 수 있을 것이다. 변증법은 곧 ‘관계적 사유’이다. 수단으로 환원이 되면 인물은 단순한 도구로 전락할 뿐이고, 목적으로의 환원은 형이상학적 가치가 경험적으로 가능하다고 믿는 것에 불과한 가상에 불과하다. 이는 신앙과도 같은, 근거없는 ‘신념’에 가까울 뿐이다. 결국 답은

14) 가라타니 고진은 칸트적 윤리학이 경멸당하는 이유가 바로 ‘수단뿐만 아니라 목적으로 대하라’를 ‘수단이 아니라 목적으로 대하라’로 읽어왔기 때문이라고 밝힌 바 있다. 칸트가 강조했던 ‘세계공화국’ 또는 ‘목적의 왕국’은 물질적이고 경제적인 기반이라는 ‘수단’ 위에서만 존재하며, 그것이 없을 때는 단지 ‘승려적’일 수밖에 없기 때문이다. 따라서 고진이 봤을 때 칸트적 윤리학은 ‘자본주의의 지양’이라는 규제적 이념의 핵심에 해당한다. “칸트의 말을 비틀어 말하자면, 경제적 기반을 갖지 않은 코뮌리즘은 공소하고, 도덕적 기반을 갖지 않은 코뮌리즘은 맹목이다.” 가라타니 고진, 『트랜스크리티크: 칸트와 마르크스 넘어서기』, 송태욱 역, 한길사, 2005, 220-22 참조.

15) “근본적으로 칸트의 도덕론은 역사적이다.” 같은 책, 219.

이 둘 사이의 ‘관계성’이다. 반드시 목적으로 대우하되, 때때로 수단으로의 가능성을 어쩔 수 없이 고려해야 하는 것. 이 양자 사이의 아슬아슬한 줄타기에서 바로 영화의 ‘윤리적 재현’의 가능성을 어렵잖게나마 그려볼 수 있을 것이다. 영화는 그 특유의 풍부한 재현의 방법들, 재현의 기술들 때문에 이러한 가능성을 충분히 담아낼 수 있으며, 그럼으로써 사회에 일정한 영향력을 행사하며 방향을 제시해줄 수 있는 힘을 지닌 매체이며, 이런 힘 때문에 충분히 ‘예술’이 될 수 있는 것이다. 아울러 벤야민이 타오르는 불꽃을 바라보며 그 오묘한 수수께끼를 추적하는 ‘연금술사’에 비유했던 ‘비평가’¹⁶⁾ 이러한 가능성들을 발굴하고 ‘구제’함으로써 끊임없이 영화의 예술적 가능성에 대한 믿음과 애정, 그리고 비판적 시선을 풀어내는 역할을 담당해야 할 것이다. 결국 영화 재현의 윤리적 가능성에 대한 질문은 영화매체를 둘러싼 비평가의 본질적인 질문이다. 이 질문은 단순하게 답할 수 있는 성질의 질문이 아니다. 이는 앞으로 평생을 우리들과 함께하며 괴롭히는, 또는 우리들 스스로 이러한 질문에 대답하며 스스로에 대한 새로운 해방적 가능성을 찾을 수 있는, 그러한 성찰적인 질문이 될 것이다.

16) 발터 벤야민, 『괴테의 친화력』, 최성만 옮김, 도서출판 길, 2012, 51.