

# 최동훈 영화의 사회반영성 -바흐친의 카니발 이론을 중심으로-

Social Reflection of Director Choi Donghoon  
-based on the Theory of Carnival of Mikhail M. Bakhtin

이민호\*, 이효인\*\*

경희대학교 일반대학원 연극영화학과\*, 경희대학교 연극영화학과\*\*

Minho Lee(edl81@khu.ac.kr)\*, Hyoin Yi(yhi60@khu.ac.kr)\*\*

## 요약

최동훈은 <범죄의 재구성>(2004), <타짜>(2006), <전우치>(2009), <도둑들>(2012) 등의 영화를 만들어내며, 한국의 주류 영화감독으로 인정받음과 동시에 영화의 상업적 성공을 이루어 관객과의 소통에 성공했다. 본고는 최동훈의 영화가 수많은 관객과의 소통에 성공할 수 있었던 것은 시대적 삶을 우화적으로 그리면서 민중 문화적 축제 즉 카니발적 성격을 가졌기 때문이라고 보고자 한다. 이는 미하일 바흐친의 카니발 이론과 맞닿아 있다.

바흐친에게 카니발 이론은 민중문화를 이해할 수 있는 방법이었고, 최동훈 역시 자신의 영화 속 세계를 묘사할 때 카니발 이론의 요소들을 활용한다. 구체적으로는 카니발 이론의 미적 요소 중 탈관과 대관, 권위의 전복과 조롱, 향연의 이미지가 최동훈의 영화 속에서 캐릭터를 통해, 격하와 조롱, 군중의 언어가 대사와 이미지를 통해, 과거와 현재, 시점의 통합이 플래시백을 통해 드러난다. 이러한 특징들은 최동훈 영화에 일관되게 드러나며, 최동훈의 영화는 카니발 이론처럼 민중의 세계를 묘사하고 바라본다. 이것이 최동훈이 영화를 통해 하는 현실반영이자 현실참여이다. 관객은 그런 최동훈의 시각에 동조하고 호응한 것이었다고 본다.

■ 중심어 : | 최동훈 | 미하일 바흐친 | 카니발 이론 | <도둑들> | <범죄의 재구성> | <타짜> | <전우치> |

## Abstract

Director Choi Donghoon is the most famous director in Korea as a box office successor, especially <The Thieves>(2012) has gained No. 1 box office attraction in Korean film history. However some critics have criticised the works of Dr. Choi because of their plebeianess.

This paper focused on the reason of interaction with audiences through the theory of carnival of Mikhail M. Bakhtin. Because the theory of carnival is not only the adapted method to account for the power of popular culture to M. Bakhtin but also the useful method to understand the keys of interaction of Dr. Choi's films. It's not difficult to find the esthetic elements of carnival theory example for 'dethronement & coronation', 'overturn & ridicule', 'image of feast', 'language of square' in the films of Choi which are *The Big Swindle*(2004), *Tazza: The High Rollers*(2006), *Woochi*(2009), *The Thieves*(2012).

Therefore this paper has endeavored that the box office attraction and success of communication with audiences is due to the realistic attitude and social reflection of Choi's films.

■ keyword : | Choi Donghoon | The Theory of Carnival | Mikhail M. Bakhtin | *The Big Swindle* | *Tazza: The High Rollers* | *Woochi*, *The Thieves* |

## I. 들어가며

최동훈이 연출한 영화 <도둑들>(2012)이 역대 한국 영화 중 가장 많은 관객이 본 영화가 되었다. 하지만 그 성과에 비해 최동훈의 영화가 비평적으로 긍정적인 평가를 받고 있지는 못하는 것으로 보인다. 최동훈의 영화에 대한 평은 대조적으로 나뉘는데, 정성일은 <범죄의 재구성>에 대하여 “머리와 싸우는 것이 아니라 눈을 흘리는 영화다.”[1]라고 평한다. 그리고 <타짜>에 대해서는 “무려 2시간 18분이나 되는 이 영화가 사실은 거의 할 말이 없다는 것을 눈치 채는 데에는 별로 시간이 걸리지 않는다. <타짜>는 그렇게 긴 시간 동안 정신 없이 진행되고 있지만 정작 단 한 가지도 제대로 다루는 대목이 없는 영화다. 그래서 영화를 보고 나오면 모든 게 의문투성이다.”[2]라고 혹평한다. 반면에 강성률은 상업영화의 선두주자로 최동훈을 언급하며 “최동훈은 이제까지 충무로에서는 전혀 볼 수 없었던 영화를 연이어 만들면서 확고한 자신의 장르와 그 스타일을 창출해냈다.”[3]라고 말한다. 그는 전반적으로 최동훈에게 호의적인 평가를 하는 동시에 최동훈의 영화를 사회 반영적인 영화로도 본다. 강성률은 최동훈의 영화가 은밀히 사회 체제에 대해 저항을 하고 있으며, 소극적인 저항일지라도 꾸준히 체제 저항을 하고 있다고 본 것이다 [4]. 이는 최동훈을 현실을 반영하지 않는 상업영화 감독으로서만 보아 오던 기존의 시각과는 전혀 다른 것으로 주목할 만하다. 하지만 <전우치>와 <도둑들>에 대해서는 “부족한 아이디어와 세심하지 못한 연출을 규모와 스펙터클의 눈요기로 커버하려고 하면 안 된다.”[5]라고 그 제한을 두기도 한다.

2004년 영화 <범죄의 재구성>으로 데뷔한 최동훈은 <타짜>(2006), <전우치>(2009), <도둑들>(2012) 등을 통하여 한국영화의 무시 못 할 주류로 자리를 잡았다. 이는 흥행 성공에 힘입은 것인데, 그 힘의 원천은 캐릭터 설정에서 비롯되는 것이기도 하다. 이 영화의 주인공들은 사기꾼, 타짜, 도사 그리고 도둑 등인데 이들의 안타고니스트들 역시 사기꾼, 타짜, 도사 그리고 도둑이다. 이 안타고니스트들은 이미 입신의 경지에 이른 각 분야의 최고봉이고 주인공들은 거기에 도전하는 신출

내기들이다. 이 신출내기들이 각 분야의 최고봉에 도전하고 그 결말은 대부분의 관습적 영화답게 주인공의 승리로 끝난다. 하지만 승리에도 불구하고 주인공들은 평범한 일상으로 돌아오는 해피엔딩을 맞이 못한다. <범죄의 재구성>의 ‘최창혁’은 형의 복수에 성공했음에도 ‘서인경’과 사기행각을 계속 벌이며, <타짜>의 ‘고니’는 해외로 도피한 채 도박을 계속한다. 다만 <전우치>의 경우 ‘전우치’는 예외적으로 사랑하는 여인을 차지하고 해피엔딩을 맞이하지만 ‘전우치’와 그 일당은 경찰에 쫓기는 신세이다. <도둑들>의 경우 ‘마카오 박’은 ‘최창혁’과 ‘고니’의 경우와 마찬가지로 손을 씻지 못하고 도둑의 세계에 남는다. 최동훈의 영화에서 주인공의 여정이 영웅의 여정[6]과 다른 점이 이러한 부분이다.

최동훈의 영화 속 주인공들은 합당하지 못한 방법으로 돈을 벌고 살아가지만 영화를 보는 관객들은 그들의 사기와 도박이 성공하기를 바란다. 이는 관객이 영화 속 주인공들에게 감정이입하였기에 가능한 일이다. 관객들이 불법적인 일을 하는 주인공에게 감정이입을 하는 이유는 주인공의 행위가 불법적이기는 하지만 영화 속 설정 속에서 정당성을 획득할 때만 가능한 일이다. 그렇다면 과연 최동훈의 영화 속 주인공들은 정의로운가? 영화 속 주인공들은 복수를 동기로 삼는다. 하지만 이 복수는 개인적인 복수이며 법의 테두리에서 벗어난 복수이다. 주인공이 비록 복수라는 동기를 가지고 악역과 대결하지만 이 복수는 사회체제를 무시한 행동이므로 옳다고만 할 수는 없다. 중요한 것은 사회에 반기를 드는 주인공들에게 관객들이 호응한다는 점이다. 이러한 최동훈의 영화에 관객들이 교감한다는 사실은 복수라는 모티브 외에도 다른 것들이 있다는 것을 말해주는 데 그것은 영화적 설정 속의 미적 요소로서 살펴볼 수 있을 것이다.

필자는 본고에서 그 요소를 찾고자 하며, 그 단서를 바흐친의 카니발 이론에서 찾고자 한다. 그 이유는 최동훈의 영화에서 그려지는 세계가 카니발의 세계와 닮아 있다고 여겨지며, 특히 최동훈의 영화 속 주인공이 왕의 위치에 있는 악역을 조롱하고, 탈판과 대판에 의해 위치를 변경하며, 주인공과 악역의 대결로 보이지만 사실은 그 둘의 관계가 통합되는 과정에 있다고 보기

때문이다. 또 최동훈의 영화를 스토리와 캐릭터, 언어 위주로 분석하게 될 터인데 그 이유로는 바흐친의 카니발 이론이 이러한 해석에 장점을 지니기 때문이다. 이제 본고는 최동훈의 영화 <범죄의 재구성>, <타짜>, <전우치>, <도둑들> 을 이 글에서 모두 언급할 것인데, 구체적으로는 카니발 이론이 최동훈의 영화에 어떻게 적용되어 어떻게 드러났으며, 그 결과 감독 최동훈은 카니발 이론의 세계를 영화로 창조하여 무엇을 이야기하고자 하며, 관객은 그것을 어떻게 받아들였는가를 살펴보는 것이다. 그래서 대중과의 교감에 성공한 영화 감독인 최동훈의 영화를 통해 카니발 이론을 이야기하고, 결국 최동훈의 영화가 단순한 오락거리로서의 영화가 아닌 소극적이거나 현실 반영적이며 관객들의 어떤 욕망을 보여주고 있다는 것을 입증하고자 한다.

## II. 최동훈 영화에 대한 선행 연구들

최동훈의 영화에 대한 글 중 연구 논문의 경우, 주로 원작과의 비교를 통한 글들이 눈에 띈다. 최동훈이 만든 네 작품 중 두 편이 원작이 있는 작품이기에 그러할 것이다. 박유회는 <타짜>를 비롯한 영화 세 편의 예를 들어 원작과 영화와의 차이에 대해 이야기하고[7], 이종호는 <던우치전>과 영화<전우치>의 차이점을 서사구조를 통하여 논한다[8]. 그리고 최성규와 이화자는 만화와 영화 매체의 차이점을 중심으로 <타짜>를 분석한다[9]. 그 외 <전우치>에서 드러나는 영웅의 여정[10]이나, 윤희, 도가사상, 숙명론적 세계관등의 동양적 사상으로 <전우치>를 논하는 글[11]도 보인다. 그리고 <타짜>의 '정마담'의 분장과 의상에 관한 연구도 보이는데 [12] 이는 '정마담'의 팜프 파탈적 성격에 초점을 맞춘 것이다.

한편 최동훈 영화를 다룬 것은 아니지만 본고처럼 카니발 이론으로 영화작품을 분석한 연구들도 있다. 노광우와 최지희는 <황산벌>과 <평양성>의 언어적 특징과 풍자에 집중하면서, 두 영화에서 공통적으로 드러나는 풍자와 카니발 이론의 언어를 발견함으로써 이 영화들이 대중들에게 친숙하게 풀어내어졌다고 본다[13].

그리고 임호준은 알모도바르의 영화에서 자주 등장하는 공간인 마드리드에 집중한다. 저자는 마드리드라는 공간이 역사적으로 카니발적인 공간이며 알모도바르의 예술적 원천이 카니발 이론임을 주장한다[14]. 또 이윤석과 진주현은 공포 영화 속의 카니발 이론을 이야기하는데, 주인공이 공포의 대상과 동화함으로써 공포를 전염시키고, 그것을 가해자와 피해자 사이의 역할전복으로 바라봄으로써 카니발 이론의 특징을 잡아낸다[15]. 김재희는 김기영 감독의 영화 속 제사와 무덤이라는 부분에 초점을 두어 카니발 이론과 연계시킨다. 무덤이란 공간이 현세와 죽음이 합일되는 공간이라는 점에서, 또 제사라는 풍습이 이승과 저승이 교차하는 통로로서 기능하며, 이것이 사육제와 부합한다고 말한다[16].

이상으로 최동훈 영화와 카니발 이론을 중심으로 영화를 분석한 연구들을 살펴보았는데, 아직까지 최동훈의 영화를 카니발 이론의 측면에서 바라본 연구는 없었다. 반면 최동훈의 영화에 대한 연구는 원작과의 관계에 초점이 많이 맞춰져 있다. 이 논문들이 나온 시점이 영화 <도둑들>이 개봉하기 전이고, <범죄의 재구성>을 통하여 주목받은 감독의 작품이 원작이 있는 경우, 서사를 중심으로 연구하는 연구자들에게 그러한 방식은 자연스러운 것이라고 볼 수 있다. 하지만 본고는 다만 <타짜>와 <전우치>가 원작을 그대로 똑같이 만든 것이 아니라 각색의 과정을 거쳐 다른 내용으로 변화되었다는 점에서, 감독이자 각색자인 최동훈의 생각이 많이 반영된 작품들이라는 것에 더욱 더 주목하여 최동훈 영화의 본질적 측면에 더 나아가고자 한다.

## III. 바흐친의 카니발 이론

미하일 바흐친은 카니발 이론(Theory of Carnival)을 통해서 라블레의 문학을 설명하고, 나아가 카니발 이론으로 민중문화를 이해했다. 카니발이란 사순절 전야의 제전으로서 37일 동안 지속되며 그 기간에는 육식을 금하는 까닭에, 그 전에 술과 고기를 먹으며 즐기는 놀이의 집합을 말한다. 우리말로 사육제라고도 한다[17]. 이러한 카니발은 다른 공식적인 축제와 구분 지어

저야 하는데, 공식적인 축제는 현존하는 질서 밖으로 벗어나지 못했으며, 다른 어떠한 삶도 창조하지 못했다고 보기 때문이다. 오히려 공식적인 축제는 현존하는 것들을 더 강화하는 형식적인 것이었고 따라서 공식적인 축제는 엄숙하고, 낮선 것이 되었다는 것이다[18].

반면에 카니발은 민중문화를 보여주는 대표적인 형태로서 '의식적 - 구경거리'의 형태를 지닌다. 카니발의 특징으로는 먼저 강한 놀이적 요소를 지닌다는 점 들 수 있는데, 이 놀이적 요소는 '연극적 - 구경거리'의 형태와 유사하다. 그러나 카니발 문화의 핵심은 예술적인 형식이 아니다. "본질적으로 카니발은 독특한 놀이의 이미지에 의해 형식화된 삶 자체인 것이다." [19] 카니발은 관망하는 것이 아니라 그 속에서 모든 사람들이 같이 사는 것이기에, 카니발을 피할 곳은 없어진다. 카니발 기간 중에는 오직 카니발적인 자유의 법칙에 따라 서만 살 수 있다. 카니발은 경계가 없으며, 전 세계적인 성격을 지닌다. 그래서 카니발은 단순한 공연이 아니라 삶 자체가 된다[20]. 따라서 카니발은 민중들의 삶 그 자체로 들어가 하나의 놀이 또는 삶으로서 기능한다.

카니발의 '의식적 - 구경거리'는 놀이와 웃음의 원리를 통해 구성[21]되기에 카니발에서 웃음은 중요한 것이 된다. 카니발 이론의 웃음은 개별적인 웃음이 아니라 전 민중적인 웃음이며, 보편적인 웃음이다. 모든 사람들이 모든 사람들을 향해 웃는 웃음인 것이다. 세계는 익살스럽게 제시되고, 자기 자신의 우스꽝스러운 모습 속에서 웃음은 이해되기도 한다. 그리고 이러한 웃음은 양면 가치적이다. 유쾌하기도 하고 동시에 조소적이기도 하며, 부정과 긍정의 의미를 모두 지닌다[22]. 이덕형은 웃음의 힘에 관해 "웃음의 힘은 고대로부터 시작되는 민중적인 근원을 가지고 있으며, 공식적이고 성스러운 것들이 보고 들으려 하지 않는 것들을 복원했으며, 삶의 현실을 왜곡시키는 모든 것들로부터 인간 자신을 해방시키는 힘이다." [23] 라고 함으로써 바흐친의 카니발 이론에서의 웃음의 중요성을 환기시킨다. 이 웃음이 드러나는 형식으로는 축제, 파르스(farce)와 같은 공연의 형식과 골계문학 그리고 거리낌 없는 언어라고 바흐친은 말한다. 하지만 이 세 가지는 뚜렷이 구분된다기보다 중첩되는 것으로 카니발이라는 광의의 개

념으로 통합되어 사용된다[24].

카니발 기간 동안 행해지는 공연에는 어릿광대와 익살꾼들이 등장한다. 이러한 공연은 연기자의 일방적인 공연이라기보다 연기자와 관객의 구분이 없는 전 민중적인 공연이다. 따라서 이러한 공연은 삶과의 경계를 지운 채 작용한다. 이러한 공연이 가지는 또 다른 특징은 위계질서의 파괴인데, 어릿광대와 익살꾼들은 왕이 되고 왕과 귀족들은 하층민이 된다. 이른바 탈관(奪冠)과 대관(戴冠)이다. 위치를 바꾼 어릿광대는 지배계급을 풍자와 패러디라는 수단을 동원하여 웃음을 선사한다. 카니발의 공간 속에서 일방적인 이데올로기는 마찬가지로 풍자, 패러디되고, 엄숙함과 성스러움도 웃음으로 변모한다[25]. 바흐친은 이렇게 카니발을 모든 경계가 허물어지는 전인간적인 공간으로 보았고[26] 카니발 속에서 인간은 진정한 관계 회복을 한다고 생각했다. 이렇게 탈관과 대관을 통해 가치를 전복함으로써, 카니발 이론은 밑에서 바라본 또 다른 세계를 보여준다.

그리고 이런 자유로운 접촉으로 인해 광장의 언어가 탄생하는 결과를 낳기도 한다. 이 카니발의 언어들은 뒤집혀진 언어이다. 언어는 거꾸로, 반대로 자리를 바꾼다. 패러디와 격하된 언어가 그것이다. 또 카니발 속에서는 자유로운 언어도 등장한다. 이른 바 육체적인 언어인데 이 언어는 먹고, 마시고, 배설하는 것과 임신, 출산에 관련된 언어들이다. 육설과 상소리로 이루어진 이러한 언어들은 "공식적인 언어 소통에서는 금지된 언어들의 저장소가 된 것이며, 카니발의 세계 감각을 지닌" [27] 언어이다. 카니발의 언어에서 중요한 것은 격하와 재생산의 의미이다. 카니발의 언어는, 육설 같은 하층의 것이 출산과 같은 고귀한 재생산과 연결됨으로써 하나로 통합됨을 보여준다. 부정적으로 격하된 것이 다시 긍정적인 의미를 지니게 되는 것인데 여기에 카니발의 언어가 지니는 핵심이 존재한다. 그것은 바로 시작과 끝의 양면적 가치, 즉 하나로 통합되는 가치이다.

이상에서 살펴보았듯이 바흐친은 카니발을 민중의 축제로서, 민중이 원하는 바를 이룰 수 있는 일종의 이상향으로 보았다. 카니발은 공연의 형태를 지니지만, 그 경계를 지운 채 놀이와 삶을 하나로 만든다. 또한 카니발에서는 웃음의 가치가 중요하게 여겨지고, 그 웃음은

전 민중이 즐기는 양면가치적인 웃음이며 인간 자신을 해방시키는 힘을 가진 웃음이다. 이 웃음을 주기 위해 광대와 익살꾼들은 패러디, 격하, 상스런 언어를 사용하고 권위를 조롱 및 풍자한다. 또 탈관과 대관을 통해 인간관계를 재정립하고 진정한 관계회복을 한다. 그리고 상스럽고 격하된 언어는 생산, 탄생과 연결됨으로써 하나로 연결, 통합된 가치를 만든다.

그럼으로써 카니발 기간에는 카니발 이전에 존재하던 상위문화와 하위문화는 카니발을 통해 하나가 되고, 서로 대립하던 것들은 공존하게 된다. 카니발 안에서 모두가 하나가 되는 것인데 여기에서 주목할 점은 이것이 아래로부터의 통합이라는 점이다. 즉, 카니발 이론은 위로부터의 개혁이나 변화가 아닌 아래로부터의 통합이며 경계 없는 하나가 되는 통합이다.

#### IV. 최동훈의 영화와 카니발 이론

##### 1. 탈관과 대관

카니발 기간 중 광대는 탈관과 대관, 그리고 조롱과 전복을 행하는데, 이것을 단순히 지배계급에 대한 피지배계급의 화풀이로 보아서는 안 된다. 이것은 바흐친이 이야기하는 일종의 대화로서 서로에 대한 깊은 이해가 가능하게 하는 수단이 된다. 바흐친의 카니발 이론에 따르면 문화는 하급문화와 고급문화로 나뉘며 카니발 기간 중 두 문화는 하나가 된다. 이를 가능하게 하는 것이 탈관과 대관을 통한 대화이다.

나아가 탈관과 대관으로 대표되는 카니발 이론이 바흐친의 또 다른 광의의 개념인 ‘종결 불가능성’과 연결됨을 주목해야 한다. 바흐친은 ‘종결 불가능성’이라는 개념을 통해 세계가 열려 있으며, 고정되지 않고 계속 변화한다는 생각을 전개하였다. 그리고 그 변화의 잠재력은 내재된 것으로 보았다[28]. 탈관과 대관은 곧 격상과 격하와 연결되는데 바흐친은 특히 격하에 주목한다. 바흐친의 말을 빌리자면 “격하는 새로운 탄생을 위해 육체의 무덤을 파는 것이다. 그러므로 격하는 파괴적이며 부정적인 의미를 지니고 있을 뿐만 아니라, 긍정적이며 재생적인 의미도 지니게 된다.”[29] 즉, 탈관과 대관

으로 인해 경계 없는 하나가 된 문화는 그 자리에 그치지 않고 새로운 방향으로 계속해서 나아가게 된다.

최동훈의 영화를 살펴보면, 하수인 주인공과 고수인 악역이 대결을 펼치며 둘은 위치를 바꾼다. 이른바 탈관과 대관이 이루어지고, 악역이 지니고 있던 권위는 주인공에 의해 무너지고 조롱된다. 하지만 영화 속에서, 악역은 주인공에게 패하고 현실에서 물러나지만 그의 본성은 주인공에게 전이된다. 그래서 주인공은 승리하고도 보통사회에 남지 못하고 사회 바깥을 맴도는 것이다. 영웅이 되지 못한 이들은 자칫하면 또 다른 악당이 될 가능성을 내포하고 살아간다. 이로써 영화의 결말에서 살아남은 주인공은 하수와 고수의 특징을 모두 통합한 캐릭터가 된다.

그 예로 <범죄의 재구성>에서 ‘최창혁’은 ‘김선생’과 팀을 이뤄 사기 계획을 세운다. 그 시점까지 ‘최창혁’은 스스로의 표현대로 “레지던트”이며 하수이고, “김선생”은 “전문의”이며 고수이다. 하지만 극이 진행되면서 ‘최창혁’은 ‘김선생’을 ‘김선수’로 격하시킨다. 격하된 ‘김선생’은 스스로 “수술을 당했다”고 자조적으로 말한다. 두 주인공 사이에서 탈관과 대관이 이루어진 것이다. 그 후 ‘최창혁’은 승리한 듯 보이고 이제 합법적인 삶을 살아갈 것처럼 보인다. 하지만 ‘최창혁’은 ‘서인경’과 짝을 이뤄 계속 사기행각을 벌인다. 게다가 ‘김선생’처럼 비리형사인 ‘박형사’와의 커넥션도 이어진다. 제 2의 ‘김선생’이라 할 만하며, ‘최창혁’과 ‘김선생’의 캐릭터가 통합한 형태의 인물이 창조되었다.

<타짜>의 ‘고니’ 역시 마찬가지이다. ‘고니’는 ‘아귀’와의 승부에서 이기고 돈을 불태움으로써, 돈에 집착하는 ‘정마담’에 대한 복수도 이론다. 하지만 ‘고니’는 도박을 계속하며 도박에 집착하는 모습을 보인다. 반면 <전우치>의 경우 탈관과 대관이 이루어진 후, 조금은 다른 결말을 맺는데 이는 해피엔딩에 가깝다. ‘전우치’는 화담에게 승리하고 스승의 복수에 성공한 후 사랑하는 여인도 얻는다. 다만 현실세계에서 경찰에 쫓기는 신세가 되었을 뿐이며, 그마저도 도술을 이용해 요리조리 빠져나간다. ‘전우치’가 도술을 계속 써야 하는 상황이 되었고, ‘보통세상으로 돌아오기’에는 실패한 반쪽짜리 해피엔딩이다.

<도둑들>의 경우 악역의 매치가 기존의 작품들과 다른데, 영화 전반부까지는 ‘마카오 박’과 ‘뽀빠이’가 대립 관계로 보이지만 후반부에 와서 ‘웨이홍’이라는 전형적 악당이 등장한다. ‘마카오 박’에게 있어서 ‘뽀빠이’는 라이벌이 되지 못하며 ‘웨이홍’이 목표가 된다. ‘마카오 박’은 ‘웨이홍’에게 복수하는데 성공함으로써 목표를 이루고, 이제는 올바른 삶을 살아갈 것처럼 보인다. 하지만 앞의 다른 작품들과 마찬가지로 ‘마카오 박’은 도둑질을 계속한다. 더구나 ‘에니콜’이 차지한 태양의 눈물을 다시 훔치려 감으로써 - ‘웨이홍’이 자신의 것을 훔친 자에게 죽음으로 벌을 주는 것처럼 - 벌을 준다.

## 2. 캐릭터의 양면성

최동훈 영화 속 캐릭터들은 별명을 지닌다. <범죄의 재구성>의 ‘구로동 샤론 스톤’, <타짜>의 ‘짜귀’ <도둑들>의 ‘마카오 박’, ‘웹시’등을 비롯한 영화의 주, 조연은 이름이 아닌 별명으로 이름을 대신한다. 바호친은 자신의 저서에서 “진정한 별명들은 모두 양면 가치적이다. 즉, 칭찬과 욕설의 뉘앙스를 동시에 갖고 있는 것이다.”[30] 라고 말하는데, 최동훈의 영화에서 보이는 것 역시 그러하다.

<범죄의 재구성>의 ‘구로동 샤론 스톤’은 ‘샤론 스톤’이라는 이름이 지니는 색시하다는 긍정적 이미지와 팜프 파탈의 부정적 뉘앙스를 동시에 지닌다. <타짜>의 ‘짜귀’라는 별명 역시 도박판에서 알아주는 신화적 존재임을 입증하는 별명이다. 하지만 동시에 도박으로 한쪽 귀를 잘린 인물임을 알려주는 부정적인 별명이기도 하다. <도둑들>의 ‘마카오 박’은 그 이름 자체만으로는 캐릭터의 특징을 잡아내지 못한다. ‘마카오 박’에 대한 설명은 ‘썩던껌’과 ‘에니콜’의 대화에서 나오는데, ‘마카오 박’은 하룻밤에 88억을 딴 사나이 ‘뽀빠이’의 전 보스이다. ‘뽀빠이’는 전 보스라는 표현에 불쾌한 표정을 짓는데 이때까지만 해도 관객은 ‘뽀빠이’의 배신을 알지 못한 상태이다. 그래서 ‘마카오 박’은 하룻밤에 88억을 딴 신화적인 사나이 ‘뽀빠이’의 표정에서 보이는 부정적 의미를 지닌 사내가 된다. ‘웹시’라는 별명도 톱 쏘는 여자라는 의미와 그 이면에 2인자밖에 될 수 없는 운명을 지닌 별명이다. 실제로 ‘웹시’는 태양의 눈물을 가장

먼저 차지할 기회를 가지고도 스스로 그 기회를 차버림으로써 승리가 될 기회를 버린다. 이렇게 최동훈은 별명으로써 캐릭터에게 특징을 부여하고, 그 캐릭터의 양면 가치적 성격을 드러낸다. 그리고 하나의 캐릭터에 존재하는 양면 가치적 성격은 부정과 긍정이 결국 통합되어 있음을 우리에게 알려준다.

이처럼 별명에서 볼 수 있는 칭찬과 비하가 뒤섞인 요소는 주인공과 절친한 친구 캐릭터를 통해서도 나타난다. <타짜>와 <전우치>에는 주인공과 생사를 같이 하는 절친한 캐릭터가 등장하는데, 이는 바로 ‘고광렬’과 ‘초랭이’다. 둘은 주인공에게 부족한 부분을 채워주는 친구이자, 동시에 주인공을 위협에 처하게 하는 격하된 존재이다. ‘초랭이’는 ‘화담’의 속임수에 넘어가 ‘전우치’를 배신하는 모습을 보임으로써 순식간에 전우치에서 배신자로 격하되고, ‘고광렬’ 역시 ‘아귀’에게 인질로 잡힘으로써 ‘고니’의 친구에서 ‘고니’를 위협에 처하게 하는 역할로 전락한다. 한편 <범죄의 재구성>에서는 ‘최창혁’ 한 명에 의해 이 관계가 성립된다. 나쁜 범죄자, 사기꾼인 ‘최창혁’이 순박하고 착한 소설가인 형 ‘최창호’의 모습을 연기함으로써 ‘고광렬’이나 ‘초랭이’의 역할을 스스로가 하게 되는 것이다. ‘최창호’는 이미 죽은 인물로, 만약 이 사실이 드러날 경우 ‘최창혁’은 위협에 처하게 되는 것인데, 실제로 ‘김선생’이 그 사실을 알아내어 ‘최창혁’은 큰 위협에 처한다. ‘최창호’가 ‘최창혁’을 경찰로부터는 보호해 주었지만 눈치 빠른 ‘김선생’에 의해 위협에 처하게 된 것이다. 그리고 영화의 에필로그 부분에 ‘최창혁’과 ‘서인경’이 팀을 이루으로써 ‘최창호’의 역할은 사라진다. 대신에 ‘서인경’이 ‘최창혁’의 보조자이자 ‘최창혁’을 위협으로 몰고 갈 수도 있는 역할을 넘겨받는다.

<도둑들>에서 도둑들은 서로에게 팀으로서의 조력할 기능과 배신할 위협을 동시에 지닌 동료들이다. 목적을 이루기 위해 10명의 도둑들에게는 각자 맡은 임무가 있다. 하지만 그들은 모두 각자의 꿈꿨이를 지닌 위협한 동료들이다. ‘줄리’는 위장 잠입한 경찰로 ‘웨이홍’의 체포를 바라고, ‘웹시’와 ‘뽀빠이’는 ‘마카오 박’에 대한 과거의 복수를 꿈꾸며, ‘첸’은 태양의 눈물과 상관없이 도박판의 돈을 노린다. 그들은 각자 동료이자 동시

에 배신자의 관계이다.

### 3. 향연의 이미지

카니발에서 광대의 공연은 모두에게 유희와 향연을 즐기게 해준다. 그리고 카니발 이론에서, 특히 라블레의 작품에서 향연의 이미지는 먹는 것으로 표현된다. 이 풍성한 향연의 이미지는 풍요로움과 연결되는데 이 풍요로움이야말로 민중이 원하는 것이다. 하지만 이 풍요로움은 욕망의 대상인 동시에 격하의 대상이기도 하다. 이 풍요로움은 개인적이고 계급적인 탐욕, 욕심과 서로 충돌한다. 바흐친은 중세의 향연 문학에 나오는 풍자적인 요소를 설명하면서 “풍요를 상징하는 악마들과 민중의 영웅, 대식가들(예를 들면, 민중 설화에 나오는 가르강튀아)의 불룩한 배는, 성직을 돈으로 사교파는 탐욕스러운 수도원장의 불룩한 배로 변화한다.”[31]라고 말한다. 이는 곧 향연의 이미지가 라블레의 작품에서 드러나는 민중적인 이미지와 초기 부르주아 문학에 나타나는 이기적인 이미지로 구별되는 것으로 볼 수 있다[32]. 후자의 것은 결코 전 민중적인 승리의 표현이 되지 못하며, 탐욕의 표현일 뿐이다[33]. 바흐친은 전자의 전 민중적인 풍요로움을 지향하며, 후자의 경우 바흐친에게는 배 나온 수도사처럼 풍자의 대상이 될 뿐이다.

최동훈의 영화에서 먹는 것과 같은 향연, 연회의 이미지는 많지 않다. 하지만 그 대신에 돈이 존재한다. 최동훈 영화의 캐릭터들은 돈을 차지하기 위해 움직이는데, 이 풍성한 돈은 캐릭터들의 꿈을 이루게 해줄 마법의 묘약이다. 민중들이 풍요로움을 원하듯이 영화 속 캐릭터들은 당연히 돈을 원한다. 하지만 이 돈에의 집착은 조롱과 격하의 대상이 된다. 최동훈의 영화에서 돈에 집착하는 ‘김선생’이나 ‘뽀빠이’는 배 나온 수도사와 다름 아니다.

예를 들어, <범죄의 재구성>에서 ‘김선생’은 50억 원의 돈을 절대 포기하지 않는다. 그리고 그 집착의 끝은 죽음이다. ‘최창혁’ 역시 돈에 집착한다. 겉으로 보기에 형의 복수를 위해 세운 계획이지만 그 속에는 돈이 있다. 그리고 앞서 언급한대로 ‘최창혁’은 제2의 ‘김선생’이 되어 사기행각을 계속한다. <타짜>에서 ‘고니’는 누나의 돈을 갚을 정도로 돈을 벌었지만 ‘평경장’과의

약속을 저버리고 도박을 계속 한다. 그리고 그 시점에서 ‘아귀’와 운명적인 만남을 가진다. ‘고니’가 돈에 대한 집착을 버리지 못할 때 ‘아귀’를 만난다는 것은, ‘고니’가 승부에 집착하는 ‘아귀’와 같은 길을 갈 것이라는 복선으로 읽을 수도 있다. 하지만 ‘아귀’와의 마지막 승부에서 ‘고니’는 ‘구라’를 치지 않음으로 승리를 거둔다. ‘고니’가 ‘아귀’와는 다른 길을 갈 것이라는 희망적 메시지를 준다. 그러나 ‘고니’는 ‘아귀’와의 마지막 대결에서 승리한 후에도 도박을 내려놓지 못한다. 여전히 도박의 승리에서, 돈의 맛에서 벗어나지 못했다.

<도둑들>에서 캐릭터의 주요 욕망 역시 돈이다. 그리고 서브플롯으로 멜로적 요소가 등장한다. 이 멜로적 요소에 치중하는 캐릭터인 ‘잠파노’와 ‘웹시’는 영화 속에서 돈보다는 사랑의 추구라는 목소리를 내고 있다. 이것은 사랑이 돈이나 승리보다 값진 것이라는 작품 전체의 윤리성 확보를 위한 것으로 보인다. 이는 ‘웹시’의 차에 사라진 금괴가 실려 있음에서 알 수 있다. ‘웹시’가 이런 보상을 받는 이유는 ‘웹시’가 태양의 눈물을 가장 먼저 차지할 기회를 가지고도, 사랑 때문에 돈에 대한 집착을 버리고 떠났기 때문이다. 다시 돈의 이미지로 돌아와서 영화를 보면, 영화의 전체 내러티브에서 가장 중요한 축은 ‘태양의 눈물’을 둘러싼 강탈 극이라고 할 수 있다. 이는 곧 등장인물들의 욕망이 돈에 집중해 있음을 말한다. 대표적으로 영화의 한 축을 이루는 ‘뽀빠이’에게 중요한 것은 돈 뿐이다. 거사가 끝난 후 밀항할 배에 1명의 승객을 예약하는 ‘뽀빠이’에게 돈 앞에서 사랑은 중요하지 않아 보인다. ‘마카오 박’ 역시 마지막에 태양의 눈물을 다시 찾으려 감으로써 그가 추구하는 것이 복수보다 승리임을 보여준다. ‘에니콜’을 비롯한 다른 대부분의 등장인물들 역시 돈을 목표로 이 강탈극에 참여하게 된다.

바흐친은 “작품에는 종종 하나 이상의 크로노토프가 담기기도 한다.”[34]고 말한다. 다양한 크로노토프의 결합을 통해 작품이 “사람을 올바르게 이해하도록 해”[35]준다고 본 것이다. <도둑들>에서 돈이 아닌 다른 목표를 지닌 캐릭터들도 마찬가지로, 작품 안에서 또 다른 가치 혹은 욕망을 표현하기 위한 인물들로 볼 수 있다. 그리고 이 인물들의 다양성과 결합이 작품에

기여하고, 인간의 진정한 모습을 보여준다고 할 수 있을 것이다.

돈과 승리의 추구에서 <전우치>는 조금 다른데 ‘전우치’는 돈에 집착하지 않는다. 왜냐하면 자신이 원하는 것은 도술로 모두 얻을 수 있기 때문이다. 여기에서 다른 작품에서 보였던 ‘돈’은 ‘도술’로 대체된 것이다. 즉 ‘전우치’는 최고의 도술을 원하는데 그가 펼치는 도술이 야말로 ‘향연의 이미지’인 셈이다. 최고의 도사와 돈은 모든 것을 이룰 수 있게 해주는 만병통치약이다. 하지만 ‘전우치’가 청동검과 거울을 모두 손에 넣고 난 후 초랭이에게 말하는 “이건 그냥 상징이야. 상징.” 이라고 하는 대사는 의미심장하다. 이미 ‘전우치’는 최고의 도사가 된다는 것이 그저 상징적인 의미일 뿐이고 그것이 이루어주는 것은 아무것도 없음을 알고 있기 때문이다. 반면에 ‘화담’은 ‘만파식적’에 집착한다. 돈이 현대사회에서 모든 것을 이루어주는 것이라면 만파식적 역시 그러하다. 그래서 ‘전우치’가 만파식적을 부수어 버리는 행위는 돈에서 혹은 집착에서 벗어나는 고귀한 행위이다. 만약 ‘전우치’가 만파식적을 취했다면 그 역시 ‘화담’처럼 요괴가 되었을지도 모를 일이다.

이상에서 보았듯이, 최동훈은 돈과, 그 돈에 상응하는 것에 집착하는 캐릭터들을 격하시킨다. ‘뽀빠이’나 ‘김선생’, ‘아귀’와 ‘정마담’ 그리고 ‘화담’이 그 대표적인 예이다. 그리고 주인공들 역시 그렇게 될 가능성을 열어둔다. ‘전우치’처럼 집착을 버릴 수도 있고, ‘최창혁’이나 ‘마카오 박’처럼 집착을 버리지 못할 수도 있다. 아니면 ‘고니’처럼 절반의 집착만을 가지고 있을 수도 있다. 이렇게 몰락하는 악역 캐릭터와 몰락할 가능성을 가진 주인공 캐릭터를 통해, 최동훈은 현대사회의 자본주의의 부정적 측면에 소극적이나 비판의 칼을 들이댄다. 그리고 ‘전우치’를 통해 그 집착을 버림으로써 추구해야 할 길을 어렵듯이 보여준다.

#### 4. 광장의 언어

카니발 이론의 또 다른 특징은 ‘언어’에 있다. 카니발에서는 자유로운 언어, 격화된 언어가 등장하는데 이는 하부, 즉 배설이나 생식과 관련된 언어들이며 욕설이나 상스러운 언어들이다. 카니발 기간 동안 아무렇지 않게

사용되는 이들 언어는 본질적인 언어이며 유쾌함과 친근함을 주는 언어이다. 또 이들 언어는 상부와 하부를 연결시키며 배설을 생산과 연결시키고 통합에 기여하는 양면가치적인 언어이다. 이런 광장의 언어는 특수한 언어로서 특수한 집단, 즉 광장의 군중을 만들어낸다 [36]. 다시 말하면 광장의 언어는 카니발의 세계 안에서 통용되는 그들만의 언어, 군중의 언어인 것이다.

최동훈의 영화에서도 그들의 집단에서만 통하는 군중의 언어가 등장한다. 영화 속에서 “접시를 돌린다.”든지 “구라를 푼다.”든지 하는 언어들이 아무렇지 않게 사용됨으로써 영화 속 세상을 더 그럴듯하게 만든다. 그 대표적인 예로 <범죄의 재구성>에서 사기꾼들은 스스로를 ‘영화배우’라 칭하고 사기 치는 행위를 “접시를 돌린다.”고 표현한다. 또 “청진기 대면 진단 딱 나와”, “나 수술 당했다.” 라는 대사 역시 의료행위가 아닌 사기행위를 지칭하는 표현이다. 이런 표현은 <타짜>에서도 보이는데 도박꾼들이 손기술로 상대방을 속이는 것을 “구라를 푼다.”라고 표현하고 손기술을 쓰다 들켜서 보복을 당했을 때 “빨래 당했다.”고 표현한다. <전우치>에서 이러한 언어는 말이 아닌 주문으로 등장한다. ‘전우치’는 부적에 주문을 외워 도술을 부리고 신선들은 요괴를 가두기 위해 주문을 합창한다.

최동훈의 영화 중 <타짜>와 <범죄의 재구성>에는 군중의 언어 외에도 양면 가치적인 언어도 등장한다. 도박판에서의 “죽는다.”는 말은 다음 판을 위해, 즉 다음을 기약하기 위해 하는 말이다. 죽음이라는 격화된 표현은 그 다음 판에서는 살아남으로 연결된다. 또 조롱과 격하의 언어도 등장하는데 ‘정마담’의 “나 이대 나온 여자야.” 라는 대사는 웃음을 주는 대표적 언어이다. 이 대사는 ‘정마담’의 고학력과 도박판의 꽃이라는 직업을 대비시킴으로써 웃음을 준다. 그 안에는 자기비하의 요소가 담겨 있으며, 스스로를 웃음거리로 만들어 모두에게 웃음을 주는 카니발의 언어인 것이다. <범죄의 재구성>에서 ‘최창혁’이 ‘김선생’을 ‘김선수’로 호칭을 하는 것과 ‘김선생’이 “늠으면 추해져도 돼.”라고 하는 대사 역시 격하와 조롱의 언어이다. 이런 표현들은 과거가 현재를 조롱하고 젊음이 늙음을 격하시킨다. 과거와 현재, 젊음과 늙음처럼 상반되는 가치를 하나로 묶음으



로써 이 언어들은 통합의 의미를 지닌다. 또 카니발 이론에서 광장의 언어가 양면가치적인 의미를 가지는 것을 고려할 때, 이러한 상대방에 대한 격하의 표현은 곧 자기 예찬과 연결된다. 젊은 사기꾼인 ‘최선수’는 늙은 사기꾼인 ‘김선생’을 ‘김선수’로 격하시키지만 이는 곧 ‘최선수’가 ‘최선생’으로 격상되는 셈이다. ‘정마담’의 “나 이대 나온 여자야.”라는 표현도 스스로를 격하시키고 있지만 그 이면에는 자신의 재기를 확신하는 당당함이 묻어있다.

이렇듯 최동훈 영화 속의 언어들은 격하와 조롱을 통해서 카니발 이론의 중요한 원리인 웃음과 양면가치성을 지닌다. 그리고 영화 속에서 사기꾼이나 도박꾼들의 세계에서만 통용되는 언어들은 새롭고 재미있으며 그럴듯하다. 최동훈은 영화에 어울리는 혹은 영화 속 캐릭터들이 사용할만한 독특한 언어, 즉 균중의 언어를 창조해내 캐릭터에 사실성을 부여한 것이다.

## 5. 통합의 플래시백

앞에서 본대로 최동훈의 영화는 카니발 이론의 주요한 미적 요소인 ‘탈관과 대관’, ‘캐릭터의 양면성’, ‘이미지의 향연’, ‘광장의 언어’ 등을 활용하는 미적 전략을 통하여 작품이 지닌 통속적 대중성을 세상에 대한 비판적 시선과 함께 드러낸 바 있다. 이를 드러내는 방식 즉 내러티브를 구성하는 내레이션 전략은 플래시백을 활용하여 앞서 말한 미적 요소들을 통합하는 것이었다. 구체적으로 말한다면 플래시백을 이용한 과거와 현재의 교차이다. 플래시백이란 “영화에서 사용되는 내러티브 장치로, 시간상으로 등장인물의 인생이나 역사의 좀 더 앞선 시기로 되돌아가 그 시기를 이야기하는 것을 말한다.”[37] 그럼으로써 영화 속에서 제공될 내레이션 정보 노출을 조절하여 서스펜스 혹은 서프라이즈(반전) 등을 통한 극적 효과를 강화하는 것이다.

예컨대 <범죄의 재구성>에서는 병원에 입원한 ‘얼매’의 플래시백으로 ‘최창혁’의 모습이 그려지고, <타짜>에서는 ‘정마담’이 그러한 역할을 한다. <전우치>에서도 역시 과거와 현재가 뒤섞이고, <도둑들>에서도 ‘마카오 박’과 ‘웍시’, ‘뽀빠이’의 과거가 플래시백으로 드러난다. 이렇게 과거와 현재가 혼재되어 보여줌으로써 관

객은 사건을 이해하고, 과거와 현재를 하나의 연결된 이야기로 인식한다. 과거나 현재, 한 부분만으로는 영화의 내용을 이해하기 힘들며 더구나 재미도 없다. 과거와 현재는 서로에게 사건의 키가 되는 역할을 하는 것이다. 이렇듯 플래시백의 사용은 과거와 현재의 경계를 지우고 둘의 이야기를 하나의 이야기로 통합시킨다.

최동훈의 영화에서 플래시백이 지니는 또 하나의 기능은 다중적 시점이다. 플래시백은 주관적이며, 자기 고백적이고, 수수께끼에 대한 답을 준다고 여겨진다[38]. 최동훈의 영화에서 화자는 플래시백으로 변경되며, 화자가 변경됨에 따라 이야기의 시점도 변화한다. 즉, 여러 등장인물의 시점을 플래시백으로 보여주는 것이다. <범죄의 재구성>에서 이야기는 ‘얼매’의 입에서 시작한다. 이는 영화의 화자가 ‘얼매’라는 뜻이다. 하지만 영화가 흘러가면 어느새 영화의 화자는 ‘최창혁’으로 바뀌어 있다. <타짜>에서도 영화는 ‘정마담’의 입에서 시작한다. 하지만 이 영화 역시 마찬가지로 어느새 ‘고니’로 화자는 바뀌어 있다. <도둑들>에서 플래시백은 각 인물의 입장을 보여준다. ‘뽀빠이’의 플래시백에서는 ‘마카오 박’이 배신을 하지만 ‘마카오 박’의 플래시백에서 배신자는 ‘뽀빠이’이다. 이렇게 플래시백은 최동훈의 영화에서 다중적 시점을 보여주며, 앞의 경우와 마찬가지로 이야기의 통합에 기여한다. 과거와 현재가 합쳐져서 하나의 완성된 이야기가 되듯이 나의 시점과 너의 시점이 합쳐져서 앞뒤가 맞는 하나의 열개를 갖추게 된다.

<범죄의 재구성>에서 관객은 얼매의 회상을 통하여 그들이 어떻게 모이게 됐는지를 알게 되고, 최창혁의 시점에서 형의 복수를 원하는 ‘최창혁’의 속마음을 알 수 있게 된다. 또 <타짜>에서도 ‘정마담’의 회상과 ‘고니’의 시점이 합쳐짐으로써 이야기는 완성된다. <도둑들>에서도 ‘웍시’는 ‘마카오 박’의 회상을 통해 모든 진실을 알게 된다. 이렇게 플래시백으로 인한 다중적 시점은 이야기를 통합시켜, 관객이 이야기의 전말을 알게 하는데 기여한다.

최동훈의 영화에는 카니발 이론의 미적 요소 중 탈관과 대관, 권위의 전복과 조롱, 향연의 부정적 이미지가 캐릭터를 통해 드러난다. 그리고 카니발 이론의 격하와 조롱의 언어 그리고 균중의 언어가 대사와 이미지를 통

해 드러난다. 또 과거와 현재, 시점의 통합이 플래시백을 통해 드러난다. 본장에서 열거한 부분들은 최동훈의 영화 모두를 관통하는 특징들이다. 우리는 이제 최동훈의 영화를 설명하는데 빼놓을 수 없는 캐릭터와 창조적인 언어는 카니발 이론과 연관 있으며, 이는 플래시백의 적극적인 활용을 통하여 적극적으로 드러났음을 알 수 있게 되었다.

또한 최동훈은 영화를 통해 소극적이지만 사회를 반영하고 비판한다. 소극적인 반영과 비판이라는 점은 사회에 대해 직접적으로 목소리를 내는 것이 아니라, 우화적으로 그려진 인물들을 통해 일반 사회의 통념들을 조롱하고 희화화함으로써, 사회 반영을 표현하고 있다는 점에서 그러하다. 구체적으로 영화 속에서 이것은 돈에 집착하는 주인공들이 영웅의 여정을 끝마치기도 보통세상으로 돌아오지 못한다는 점, '전우치'가 '만파식적'을 부수는 행위, <도둑들>에서 '잠과노'가 자신을 희생하고 '에니콜'이 보석을 차지하고서도 우울해 하는 모습, 집착을 버린 '웹시'에게 보상이 주어진다는 점, 돈과 승리만을 노리는 인물들의 비극적인 결말을 통해 드러난다.

이렇게 최동훈은 영화를 통해 주인공들이 한바탕 놀 수 있는 판을 마련함으로써 카니발의 세계를 구축하고, 웃음을 주는 캐릭터와 대사를 마련한다. 그리고 영화 속에서 캐릭터들은 활개를 치면서 권위를 조롱하고, 돈에 집착하는 인물들을 풍자한다. 이것이 바로 최동훈이 바라보는 우리 현대 사회이다.

## V. 나오며

최동훈 영화 속 주인공은 악역과의 대결(대화)을 통해 자신의 완성을 이룸으로써 결말을 맺게 된다. 그 결말이 관객을 만족시킬 때 영화 속 캐릭터들이 관객의 마음을 훔치는 데 성공한 것이며, 대중적으로 성공했다고 할 수 있다.

최동훈 영화의 주인공들은 공통적으로 복수에 성공한다. 그 복수의 과정은 처절한 하드보일드가 아니라 재미와 웃음을 기반으로 한 축제처럼 신나는 놀이의 파

정이다. 영화 속 캐릭터들은 그저 재밌게 노는 것으로 보이며 이는 마치 축제에 참여한 광대들 같아 보인다. 캐릭터들은 카니발의 광대들처럼 배역을 맡아 연기를 하고 격화된 언어와 군중의 언어를 사용하며 권위를 조롱한다. 그 권위를 부여하는 것은 돈이나 만파식적 같은 물건이다. 광대들은 권위를 부여받기 위해 처절할 정도의 싸움을 벌이고, 그 결과 기존의 권위를 가진 자는 몰락하고 새로운 왕이 탄생한다. 탈관과 대관이 이루어진 것이다. 하지만 새로운 왕도 그 다음 카니발에서는 조롱의 대상이 될 수 있으며 권위를 잃어버릴 수도 있다. 최동훈의 영화에서 공통적으로 비판받는 것은 결국 '돈'과 같은 전리품에 눈 먼 인물들이다. 최동훈은 영화를 통해 "고급문화를 뒤집음으로써 아래서 본 대중적인 이상향이요 신나는 비판의 장"[39]을 만들어낸다. 그리고 영화의 마지막에서는 주인공들이 돈으로 대표되는 권위에서 벗어나지 못하는 모습을 보여줌으로써, 관객들에게 일종의 경고와 함께 돈보다 더 중요한 가치가 있다는 것을 보여주기도 한다.

바흐친에게 있어서 카니발 이론의 시각이 민중의 시각을 대변하고, 카니발 이론이 민중문화를 이해할 수 있는 방법으로 적용되었듯이, 최동훈은 자신의 영화 속 세계를 묘사함에 있어 카니발 이론의 요소들을 양념으로 잘 버무려 놓고, 그 속에서 자신의 인물들을 바라본다. 그 인물들이 특수한 상황에 처한, 일반적이지 않은 상태임에는 틀림없다. 하지만 그러한 인물 설정은 영화의 장르에 따른 관습적인 설정에 기초한 것으로 볼 수 있을 것이다. 우리가 주목해야 할 부분은 영화 속에서 구현된 인물들이 어떻게 세상을 바라보는가이다. 최동훈 영화 속 인물들은 세계를 비웃고 있다. 그 비웃음은 냉소이기보다 카니발에서 볼 수 있는 조롱, 풍자, 해학 같은 유쾌한 웃음이다. 그리고 바흐친의 카니발 이론적 요소들은 최동훈 영화속 세계를 유쾌한 웃음의 세계로 만드는데 일조한다. 그 웃음을 주는 카니발적 요소를 통해 인물들은 사회의 전복과 일탈을 꿈꾼다. 관객들은 전복과 일탈이라는 인물들의 욕망에 공감하고 인물들의 행위에 카타르시스를 느끼고 호응하는 것이다. 비록 최동훈의 영화가 직접적으로 사회에 메시지를 들이대지는 않지만, 그가 창조해낸 영화 속 세계는 우리 사회의

단면을 우화적으로 표현한다. 영화 속 세계의 전복은 우리의 숨겨진 욕망을 대변한다.

물론 이 결론은 많은 한계를 지닌다. 단순히 바흐친의 카니발 이론으로 영화와 관객과의 교감을 모두 설명하는 것은 무리일 수 있다. 영화를 구성하는 다른 수많은 요소들에 대한 고려가 빠져 있기에는 너무나 지엽적인 결론이라고 비판받을 수도 있을 것이다. 하지만 최동훈의 영화에서 일관되게 보이는 특징들이 분명 관객에게 호기심과 공감을 불러일으키기에, 그의 영화는 흥행에서 좋은 결과를 이루어내고 있다. 영화가 많은 대중과의 교감이 필요한 상업적 성격이 강한 예술인만큼 우리는 이를 간과해서는 안 된다고 본다. 필자는 최동훈의 영화를 분석하면서 일관되게 보이는 이러한 특징들이 바흐친이 이야기한 카니발 이론과 소통되는 부분이 있다고 보았으며 따라서 최동훈의 영화적 특징이 카니발 이론과 닿아 있다고 보았다.

#### 참 고 문 헌

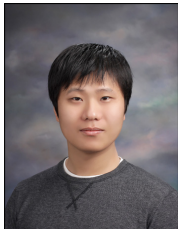
- [1] 정성일, *비평리레이<범죄의 재구성>*, 씨네21, 2004.
- [2] 정성일, “타짜를 포기함으로써 최후의 승자가 된 타짜”, 월간 말, 통권245호, p.180, 2006.
- [3] 강성륜, “어두운 상업영화의 귀재(鬼才) 최동훈의 영화들”, 공연과 리뷰, 제78호, p.172, 2012.
- [4] 위의 글, p.179.
- [5] 위의 글, p.176.
- [6] 스텐어트 보이틸라, 김정식 옮김, *영화와 신화*, 을유 문화사, p.39, 2005.
- [7] 박유희, “<우리들의 행복한 시간>, <다세포 소녀>, <타짜> - 영화와 원작의 세 가지 관계”, 공연과 리뷰, 제55호, pp.212-228, 2006.
- [8] 이종호, “고전소설 <دن우치전>과 영화 <전우치>의 서사구조 비교 연구”, 온지논총, 제26호, pp.243-270, 2010.
- [9] 최성규, 이화자, “만화 <타짜>와 영화 <타짜>의 비교”, 만화애니메이션연구, 제19호, pp.89-112, 2010.
- [10] 조혜정, “<판의미로>(2006)와<전우치>(2009)에 대한 신화분석 ‘영웅의 여정’ 모델을 중심으로”, 인문언어, 제12권, 제1호, pp.113-139, 2010.
- [11] 김영학, 이용욱, “동양 사상과 한국형 판타지”, 국어문학, 제53호, pp.239-262, 2012.
- [12] 이정민, “한국영화에 나타난 팜프 파탈의 메이크업 표현에 관한 연구 - 영화 <얼굴 없는 미녀>와 <타짜>를 중심으로 -”, 한국메이크업디자인학회지, 제3권, 제2호, pp.109-118, 2007. ; 이지은 이인성, “영화 <타짜> 의상에 나타난 여주인공의 팜프 파탈 이미지 분석”, 2006 한국의상디자인학회 추계 학술대회, 한국의상디자인학회, pp.93-95, 2006.
- [13] 노광우, 최지희, “역사 코미디 영화로서의 <황산벌>과 <평양성>”, 영화연구, 제51호, pp.93-118, 2012.
- [14] 임호준, “카니발의 광장: 알모도바르 영화 속의 마드리드”, 이베로 아메리카, 제12권, 제1호, pp.349-374, 2010.
- [15] 이윤석, 진주현, “영화에서 나타나는 비가시적 공포요소의 카니발적 표현 연구”, 한국콘텐츠학회논문지, 제11권, 제3호, pp.190-200, 2011.
- [16] 김재희, “김기영 영화에 나타난 ‘무덤과 제사’ 모티프”, 영상예술연구, 제19호, pp.165-188, 2011.
- [17] 미하일 바흐친, 이덕형, 최건영 옮김, *프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화*, 아카넷, p.23, 2001.
- [18] 위의 책, p.32.
- [19] 위의 책, p.28.
- [20] 위의 책, pp.28-29.
- [21] 위의 책, p.26.
- [22] 위의 책, p.36.
- [23] 이덕형, *카니발과 웃음의 인식적 지평, 프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화*, 아카넷, p.727, 2001.
- [24] 위의 책, pp.729-730, 2001.
- [25] 위의 책, p.728.
- [26] 위의 책, p.731.
- [27] 위의 책, p.732.

- [28] 개리 솔 모슨, 캐럴 에머슨, 오문석, 차승기, 이진형 옮김, *바흐친의 산문학*, 책세상, 2006.
- [29] 미하일 바흐친, 위의 책, p.50, 2001.
- [30] 이덕형, 위의 책, p.700, 2001.
- [31] 미하일 바흐친, 위의 책, p.456, 2001.
- [32] 위의 책, p.470.
- [33] 위의 책, p.471.
- [34] 개리 솔 모슨, 캐럴 에머슨, 위의 책, p.716.
- [35] 위의 책, p.715.
- [36] 미하일 바흐친, 위의 책, pp.292-293.
- [37] 수잔 헤이워드, 이영기, 최광렬 옮김, *영화 사전*, 한나래, pp.642-643, 2012.
- [38] 위의 책, p.644.
- [39] 피터 스탈리브래스, 앨런 화이트, 원용진 옮김, *바흐친과 문화사회사*, 여흥상 위음, *바흐친과 문화 이론*, 문학과 지성사, p.120, 1995.

#### 저 자 소 개

이 민 호(Minho Lee)

준회원



- 2008년 2월 : 경희대학교 연극영화학과 졸업
- 2012년 9월 ~ 현재 : 경희대학교 일반대학원 연극영화학과 석사과정

<관심분야> : 영화제작, 영화이론, 미하일 바흐친

이 효 인(Hyojin Yi)

정회원



- 2002년 : 중앙대 첨단영상대학원(박사)
- 2003년 ~ 2006년 : 한국영상자료원 원장
- 2007년 ~ 현재 : 경희대학교 예술디자인대학 연극영화학과 부교수

<관심분야> : 비교영화연구, 영화사, 영화이론