

# 이창동 영화 탐구:〈초록물고기〉, 〈박하사탕〉, 〈오아시스〉를 중심으로

## Quest for Films of Chang-dong Lee: Focused On 〈Green Fish〉, 〈Peppermint Candy〉, 〈Oasis〉

서인숙  
상명대학교 영화영상학과

In-sook Seo(isseo@smu.ac.kr)

### 요약

이 논문은 <초록물고기>, <박하사탕>, <오아시스>을 중심으로 이창동의 영화세계를 탐구하려고 한다. <초록물고기>, <박하사탕>, <오아시스>, 세 작품 모두 사회현실에 역동적으로 반응하는 인물의 내면세계를 영화의 중심에 놓으면서 주인공과의 감정적 동일화를 통한 연민을 기반으로 정서적, 감성적 유대감을 촉발시킨다는 공통점을 지닌다. 이때 <초록물고기>와 <박하사탕>은 주인공의 내면묘사에 있어서 객관적 리얼리티에 충실한 사실성과 함께 리얼리즘에서 이탈하는 과잉의 비극성을 보인다. <오아시스>는 주관적 내면을 형상화하는데 있어서 환상성이 교차하며 현실과 환상이 뒤섞인다. 이러한 탐구 과정에는 인물의 내면을 매개로하는 리얼리즘적 비판정신, 리얼리즘 양식에 균열을 가하는 탈-리얼리즘 기법, 그리고 정신 분석학적 측면에서의 스크린의 환상작용을 토대로 논의 될 것이다.

■ 중심어 : | 리얼리즘 | 탈-리얼리즘 | 동일화 | 환상 | 주인공의 내면세계 |

### Abstract

This paper will study on the films of Chang-dong Lee, focused on <Green Fish>, <Peppermint Candy>, <Oasis>. These films concentrate on the internal mind of hero and heroine who react actively to social reality around their environment. Also these films share another common thing which retain to strong emotional tie with spectator, based on the sympathy through the identification of hero. <Green Fish>, <Peppermint Candy> <Oasis> represent to the mixture of realism and de-realism.. Specially <Oasis> shows the mixture of the realism and fantasy. This Quest for the films of Chang-dong Lee will include discussion of a critical attitude from realism, discussion of de-realism factors, and study of screen fantasy from the respective of psychoanalysis.

■ keyword : | Realism | De-realism | Identification | Fantasy | Internal Mind of Hero |

## I. 서론

서구문물의 근대화와 함께 유입된 리얼리즘 양식은 우리 문학기계나 영화계에서 투철한 작가정신이 투영된

작품들을 평가하는데 있어 오랫동안 거론되어 온 예술 양식이라 할 수 있다. 문학에서는 이광수나 김동리의 소설을 비롯해서 영화에서는 나운규의 <아리랑>이나 유희목의 <오발탄>등 사회현실을 사실적으로 묘사하

\* 본 연구는 2011년 상명대학교 교내연구과제로 수행되었습니다.

접수일자 : 2013년 07월 09일

수정일자 : 2013년 09월 05일

심사완료일 : 2013년 09월 11일

교신저자 : 서인숙, e-mail : isseo@smu.ac.kr

는 작품들을 리얼리즘이라는 범주로 규정하여 왔다. 현재에는 리얼리즘에 대한 견해도 다양화 되면서 주관적 리얼리즘, 사회주의적 리얼리즘, 시적 리얼리즘 등 여러 형태의 리얼리즘으로 분류되지만 리얼리즘의 특성 중 가장 중요시되는 덕목은 '동시대 현실에 대한 비판정신'으로 규정될 수 있을 것이다.

영화계에 입문하기 전부터 이미 리얼리즘 소설가로 주목받았던 이창동 감독은 영화에서도 상당부분 그러한 특성을 유지하면서, 당대 사회현실의 치부와 모순을 적나라하게 드러내는 비판적 인식을 강렬하게 표출하여왔다. "이창동의 영화는 단순히 반영적 의미의 리얼리즘(사실주의)이 아닌 레이몬드 윌리엄스가 제시했던 비판적 의미에서의 리얼리즘(사실주의)의 전통 속에 위치한다[1]." 이창동 영화의 현실 비판은 모순된 사회와 부정적 환경에 민감하게 반응하는 개인과의 관계를 중심으로 펼쳐진다. 부정적 환경에 반응하는 영화 속 인물들은 모두가 사회의 주변부에 속하거나 평범한 소시민들에 해당된다.

영화는 대체적으로 소시민적 인물들이 펼쳐는 일상성이 에피소드의 많은 부분을 채우고 있고 이 일상성을 통해 우리의 삶이 해부되고 조명된다. 일상성은 실제 지역을 배경으로 한 현실적 공간 속에서 진행되는데 〈초록물고기〉에서는 일산과 영등포, 〈박하사탕〉에서는 가리봉동, 〈오아시스〉에서는 서울과 의정부, 〈밀양〉에서는 밀양이라는 공간을 영화배경으로 활용하고 있다. 실제 지역을 직접적으로 재현하는 영화의 공간성은 현실과의 밀접한 관계를 무엇보다 중요시하고자 하는 리얼리즘적 시각을 단적으로 드러내는 특성이라 볼 수 있다.

사실적으로 구성된 공간 속에서 영화의 주인공들은 현실로부터 고통 받는데 그들을 둘러싼 부정적 현실이 고통의 원인으로 작용한다. 이로 인해 주인공들은 대부분 비극적 파국을 맞게 된다. 그리고 비극적 결말을 통한 비판적 전망과 부정적 인식이 사회현실의 문제점을 비판적으로 고발하는 주제를 완성시킨다. 그러나 이러한 사회현실에 대한 부정적 시각은 이창동 영화에서 사회와 개인에 대한 뿌리 깊은 불신과 염세적 절망을 엿보게 되는 동전의 양면이기도 하다. 말하자면 당대 사

회현실에 대한 부정적 인식은 이창동 리얼리즘의 비판적 기능을 강렬하게 표출시키면서도 동시에 현 사회와 개인에 대한 비판적 허무주의를 내비치기도 한다.

특히 〈초록물고기〉와 〈박하사탕〉에서 이런 비판적 허무주의에서 비롯되는 비극성이 강하게 작용하는 리얼리즘을 구현한다. 두 영화는 주변 환경에 역동적으로 반응하는 남성 주인공의 내면에 공감하고 연민을 일으킬만한 비극적인 동일화를 통해 현실의 불합리성과 모순을 발견하게 된다. 이에 비해 〈오아시스〉는 동일하게 부정적 현실을 비판적으로 묘사하면서도 리얼리즘에 충실한 사실적 묘사와 주관적 내면을 형상화한 환상성이 교차하며 현실과 환상이 뒤섞인다.

지금까지 〈초록물고기〉, 〈박하사탕〉, 〈오아시스〉에 대한 선행연구를 살펴보면, 주제별로 크게 네 가지로 나눌 수 있을 것이다. 첫 번째는 이창동의 영화를 작가주의 관점에서 논의한 연구들이다. 박성희의 「이창동의 작가주의적 경향 연구: 〈초록물고기〉, 〈오아시스〉, 〈밀양〉을 중심으로」(중앙대 석사논문, 2008)와 박재현의 「이창동 감독의 영화에 나타난 사회성 연구」(한양대 석사논문, 2011)가 이에 해당한다. 두 번째 부류는 리얼리즘 관점에서 연구한 논문들로서 황혜진의 「퇴행의 유토피아에서 희망의 해피엔딩으로: 이창동 영화를 중심으로」(『공연과 리뷰』 39호, 2002)와 최의식의 "한국영화에 나타난 리얼리즘: 이창동의 초록물고기를 중심으로"(『불어불문학』, 1998)가 있다.

세 번째 부류는 이창동 영화의 주요 테마인 인간의 자기성찰이라는 개인의 정체성에 중점을 둔 연구들을 꼽을 수 있다. 최지훈의 "장소성의 해체와 정체성의 붕괴: 영화 〈초록물고기〉(『공간과 사회』 9호, 1997)와 주진숙의 "한국현대사회에 대한 성찰적 기획으로서 이창동의 영화들"(『영상예술연구』, 2005), 그리고 역사적 관점에서 영화 〈박하사탕〉에서 드러난 개인의 정체성을 여러 명의 연구자가 다각도로 논의하는 『영화와 시선 3: 박하사탕』(연세대미디어아트연구소, 2003)이 있다.

그런가 하면 마지막 네 번째 부류는 서사적 관점에서 이창동의 영화를 연구한 논문들이다. 이덕화의 "서술적 관점에서 본 이창동의 작품세계:〈박하사탕〉을 중심으로

로”(『문학과 영상』, 2003)와 박경희의 「영화 <초록물고기>와 <박하사탕>의 시간과 공간의 의미: 서사 분석을 통하여」(이화여대 석사논문, 2000), 그리고 범죄영화의 서사라는 측면에서 바라 본, 정영권의 “한국 범죄영화에서 도시, 가족, 계급의 문제: <초록물고기>와 <비열한 거리>를 중심으로”(『영화연구』 38호, 2008)가 있다.

이러한 선행 연구들을 개별적으로 살펴보았을 때, 분명 그 연구테마들의 주제 의식과 중심내용은 각기 다를지라도 한 가지 공통적으로 확인할 수 있는 공통점이 있다. 그것은 선행연구의 대다수가, 리얼리즘을 주제로 한 연구가 아닐지라도, 리얼리즘이라는 사실주의 맥락에서 벗어나지 않는 범위 안에서 이창동 영화의 주제와 인물과 내러티브의 특성을 논의하고 있다는 점이다. 대체적으로 주인공을 둘러싼 사회현실이 어떻게 묘사되고 있으며 이것은 우리의 현실과 어떤 관련성을 지니는가 하는 리얼리즘 관점에 대부분 붙들려 있다.

하지만 <초록물고기><박하사탕><오아시스>에서 드러나는 이창동 영화의 특이성은 리얼리즘 특성과 더불어서 리얼리즘에 균열을 가하는 탈-리얼리즘 요소들, 때로는 주관적이고 때로는 초현실적이며 때로는 환상적인 특성에서 발견될 수 있다. 그런데 지금까지의 대다수의 선행연구들이 세 편의 영화에 내재된 탈-리얼리즘의 요소에 대해서는 크게 관심을 기울이지 않거나, 언급되더라도 심도 있는 본격적인 탐구는 이루어진 적이 없다.

따라서 이 연구의 목적은 선행연구들에서 소홀히 다루어졌던 <초록물고기>, <박하사탕>, <오아시스>에서의 리얼리즘과 공존하는 탈-리얼리즘의 특성과 요소들에 대해 초점을 맞춰 탐구하려고 한다. 이 탐구는 세 가지 관점에서 논의될 것이다.

첫 번째는 객관적 현실 묘사에 충실한 영화 스타일을 구사하면서도 주인공의 내적 세계에 집중하는 주관적 형상화를 들 수 있다. 주로 거울과 같은 매개체를 통해 내면의 시각화에 주력하며 때때로 <오아시스>에 등장하는 거울의 사용에서처럼 영화적 현실에서 이탈하는 초현실적인 효과를 동반하기도 한다. <박하사탕>의 역순 구조나 에피소드 단락마다 삽입되는 거꾸로 달리는

기차의 영상 또한 영화 전체가 주인공 김영호의 내적 여정임을 환기시키는 초현실적 요소라 볼 수 있다.

두 번째는 <초록물고기>와 <박하사탕>에서 현실의 장벽에 부딪힌 주인공들의 심리와 감정을 표현하는데 있어 비극적인 과잉이 강하게 지배하는 점이다. 주인공이 처한 불행과 고난이 파생시키는 비극의 수위를 훨씬 넘어선 극적이면서도 감정적 과잉이 주도한다. 두 영화에서의 슬픔은 행위와 내면의 모순으로부터 파생한 극심한 이율배반적 성격의 비극성이다. 말하자면 이율배반적인 모순된 심리에서 야기되는 한(恨)의 정서와 유사한 비극적 과잉이라 말할 수 있을 것이다. 일반적으로 현실에 대한 리얼리즘적 비판이 냉철하면서도 이성적인 각성을 전제하는 것과는 다른 양상의 감정적 과잉을 폭발시킨다는 점에서 전형적인 리얼리즘 특성을 희석시키는 탈-리얼리즘의 경향을 볼 수 있다.

세 번째는 <오아시스>에 등장하는 환상작용이다. <오아시스>는 이창동의 다른 영화들과는 달리, 남, 녀가 나란히 주인공으로 등장하는 영화로서, 남성주인공인 종두에 대해서는 행위중심의 객관적 묘사로, 여주인공인 공주에 대해서는 내면의 시각화에 무게중심을 두고 있다. 그러면서 동시에 환상이 제공하는 탈-리얼리즘적 요소가 개입되면서 자기반영적 스타일을 엿볼 수 있기도 하다. <오아시스>는 인물을 둘러싼 비극성 보다는 환상성이 더 지배적으로 작용하며, 영화 속 환상은 주인공들의 내적 욕망을 투사하는 욕망의 무대로서 관객과의 내적 교감을 허락하는 공간이다. 정신분석학적 측면에서의 스크린의 환상작용을 통해 <오아시스>에서 성취되는 유동적 동일화를 고찰하게 될 것이다.

## 2. 인물과의 감정적 동일화로 성취되는 비극적 리얼리즘: <초록물고기>, <박하사탕>

50년대에 이태리의 네오리얼리즘(신사실주의)이 우리 영화계에 유입된 이후, 우리 영화에서의 리얼리즘 담론은 오랫동안 영화가 '사회의 반사경'이 되어 '현실의 정확한 자태'를 반영하는 것이라는 재현의 형식보다는 재현된 현실의 내용과의 연관성을 중심으로 리얼리즘을 사유하는 양상으로 전개되어 왔다[2]. 리얼리즘에 대한 이러한 사유는 소설에서의 리얼리즘론, 즉, "문제

는 리얼리즘이다”라고 주장한, 오랜 기간 우리 문화계를 주도해 온, 루카치의 리얼리즘론의 연장선상에 있다고 볼 수 있다. 루카치의 리얼리즘론에서는 어느 시기이든 현실(reality)을 총체성으로 파악해야 함을 주장한다. 여기서 총체성이란 ‘현상과 본질의 변증법’, 즉, 겉으로 드러난 현실의 현상과 이 표면현상을 규정하는 현실의 본질이 변증법적으로 융화되는 것을 말한다[3]. 따라서 루카치가 의미하는 리얼리즘 문학이란 현상의 생생한 체험과 본질의 올바른 인식을 매개하는 현상과 본질의 변증법적 과정이다. 즉, 현상과 본질의 변증법을 통해 나타난 문학작품은 본질에 매개된 직접적 삶의 체험을 제공하는 현실의 총체성의 인식을 담고 있는 것이다[4].

영화에서의 리얼리즘론은 내용 못지않게 내용을 시각화하는 재현양식이 결정적일 수 있음을 주장한 앙드레 바쟁의 사실주의 미학으로부터 촉발되었다. 바쟁은 현실적인 시공간의 연속성을 침해하지 않는 롱 쇼트에 의한 롱 테이크, 딥 포커스 쇼트, 자연광 촬영을 통해 리얼리티를 담보하는 미학[5]을 제시함으로써 영화 리얼리즘에서의 재현양식의 중요성을 확립한다. 여기에 통일되고 일관성 있는 내러티브를 바탕으로 한 고전적 할리우드 시네마의 리얼리즘 형식 또한 영화의 리얼리즘 미학을 대표한다. 시공간적 연속성을 증진시키는 행동과 시선의 일치에 의한 편집, 주관적 쇼트, 감상적인 음악 등을 사용하는 할리우드의 고전적 리얼리즘은 영상의 인위적인 구성방식을 지우며 사실적 효과에 중점을 두는 방식이다[6].

영화를 통한 이창동 감독의 리얼리즘 특성은 바쟁의 사실주의 미학에 충실한 사실적 재현에 있다. 뿐만 아니라 〈초록물고기〉와 〈박하사탕〉에서는 주관적 시점 쇼트에 의한 고전적 리얼리즘의 스타일도 구사한다. 그러면서 동시에 루카치가 의미하는 현실의 현상과 본질의 변증법을 영화 속에서 실현하는 리얼리즘 특성을 통해 이창동의 특이성을 더 많이 발견하게 된다. 현상과 본질의 변증법적 재현은 이창동 영화에서 리얼리즘 요소와 탈-리얼리즘 요소의 공존과 결합으로 시각화된다. 주인공을 둘러싼 객관적 현실묘사, 즉, 자연광 촬영에 의한 롱 쇼트, 롱 테이크, 현장 사운드 등에 의해 표면적

현상이 포착되면서도 동시에 주인공의 내면에 대한 주관적 형상화를 통해 관객으로 하여금 현실의 본질에 다가 가게 만드는 환상성도 병행된다.

이창동 영화에는 사회의 억압과 현실의 불합리성에 역동적으로 반응하는 인물의 내적 갈등이 항상 서사의 중심에 있다. 인물의 내면세계에 대한 관심과 집중은 리얼리즘 영화에서는 좀처럼 보기 드문 현상인데 이는 이창동 영화들을 다른 리얼리즘 영화들과 구별 짓게 하는 특징이기도 하다. 〈초록물고기〉와 〈박하사탕〉에는 현실을 사실적으로 묘사하는 객관적 리얼리티만큼이나 주인공들의 내면세계에 집중하는 특성을 지니고 있어 또한 주관적이기도 하다.

〈초록물고기〉와 〈박하사탕〉에서는 영화의 비판정신을 인물의 내면과 심리에 대한 세밀한 묘사를 통해 비극적으로 구현하는데 인물의 내면은 여러 시각적 장치나 매개체를 통해 표현된다. 언어로 묘사되는 소설과 달리 영화에서의 인물의 내면심리에 대한 묘사는 용이하지 않다. 영화에서의 인물의 내면묘사는 대사나 행위 혹은 시각적 영상을 이용해 그 표현이 외부적으로 표출되어야 한다. 그래서 이창동 영화에서는 인물의 내면심리를 드러내기 위한 수단으로 여러 매개체 사용이나 내적 상상의 이미지들을 통해 인물의 내면을 객관화시키고 있다.

특히 두 영화에서 인물의 심리를 시각화하기 위한 장치로서 가장 빈번히 이용되는 매개체는 거울이다. 거울은 정신분석학이나 대중매체에서 개인이 자신의 자아를 최초로 인지하는 대상으로서, 내면을 투영하는 도구로서 빈번히 의미화 되어 왔다. 거울을 통한 자기영상을 주인공 내면의 이미지로 강력하게 의미화 하는 작품은 〈초록물고기〉이다.

〈초록물고기〉의 막동이는 이창동 영화의 다른 어떤 인물보다도 거울에 비춰진 자신을 통해 자기중심적이면서 주관적인 성향을 강하게 드러내는 인물이다. 영화 초반, 기차 안 화장실 거울 앞에서 막동은 불량배들에게 얻어맞은 얼굴을 정면으로 응시하며 물리칠 수 없는 자기 확신의 순간을 형성한다. 그리고 돌연 얼굴을 빨간 스카프로 가린 채 거친 숨을 몰아쉬는데 막동의 숨결에 따라 얼굴의 윤곽만이 선명하게 드러났다 사라지

면서 마치 막동의 격렬하게 요동치는 마음의 상태가 고스란히 시각화되는 느낌을 강렬히 전달한다.

그리고 집으로 돌아온 다음 장면에서도 거울에 비춰진 막동의 모습이 한동안 에피소드의 중심을 이룬다. 군대에서 이제 갓 제대한 자신의 모습을 거울을 통해 오랫동안 관찰하는 장면은 막동의 복잡한 내면에 집중하게 만든다. 거울을 통한 막동의 클로즈업 쇼트는 자신에 대한 나르시시즘적인 응시와 더불어서 새롭게 사회문턱에 선, 보장 받지 못한 미래에 대한 답답함이 묻어난다. 더구나 집 마당에 있는 큰 나무를 바라보는 막동의 주관적 시점 쇼트를 통해 옛것을 그리워하는 향수 어린 막동의 시선은 현재에 대한 상실감을 고스란히 전해주고 있다. 이처럼 영화 서사를 지배하는 막동의 시선과 내면은 영화전체를 막동 중심의 주관적 서사로 한정짓는 강력한 도구로 작용한다.

막동의 내면은 이후의 에피소드들에서도 거울을 통해 빈번히 시각화되는데 자신의 행위를 선택하는 결정적 순간에는 어김없이 거울을 응시하는 클로즈업이 중요하게 부각된다. 우연히 배태곤의 조직에 합류하게 되는 순간이나 자신의 손가락을 자해하는 긴장된 순간에도 거울에 비친 막동의 모습이 빈번히 강조된다. 이러한 시각적 강조는 막동을 둘러싼 객관적 환경에 대한 사실적 묘사 못지않게 막동의 느낌과 생각에 집중시키는 주관성을 형성하면서 현실세계에 역동적으로 반응하는 막동의 내면을 서사의 중심에 자리하도록 돕는다.

특히 김양길을 살해하는 장면에서는 살인 행위 못지않게 막동의 극심한 혼란과 갈등에 주목하는데, 여기서도 여러 매개체 사용이 내면심리를 표현하기 위한 중요 역할을 하고 있다. 막동은 김양길 살해 직전, 나이트클럽 앞에서 미애가 선사했던 빨간 스카프를 불태운다. 밤 장면인데도 불구하고 막동이 쓴 검은 선글라스에는 불타오르는 빨간 스카프의 불꽃이 선명하게 그대로 반사된다. 이는 막동의 격동하는 마음의 상태를 시각화하는 상징물이면서 동시에 이러한 행위를 통해 막동의 순수했던 과거와의 단절을 강력히 선언하는 것이기도 하다.

그리고 다음 나이트클럽 화장실에서 김양길을 살해하는데 막동은 피로 그득한 화장실 바닥을 닦아내며 피

롭게 울부짖는다. 울면서도 막동이 잊지 않고 하는 행위는 극심한 모순에 직면한 자신의 모습을 거울을 통해 확인하는 것이다. 살인이란 행위가 배태곤을 끈경으로부터 구하는 구원의 행위이지만 동시에 자기 파괴로 이어지는 모순은 막동에게는 감당하기 힘든 혹독한 현실이며 그래서 그는 눈물지를 수밖에 없는 것이다. 잔인한 현실 앞에서 막동은 자신에 대한 자학과 자기연민에 사로잡히는데 이런 내면의 고통은 살인을 저지른 후 큰형에게 전화해 어릴 적 초록물고기를 기억하는 장면에도 고스란히 담겨 있다.

<초록물고기>가 한국 자본주의의 폭력성을 막동과 그 가족을 중심으로 투영한 영화라면 <박하사탕>은 한국의 현대사와 중첩된 개인사를 통해 개인의 파멸이 곧 한국 현대사의 폭력성과 모순으로부터 기인한 것임을 보여준다. <초록물고기>에서 초록물고기가 순수를 의미했듯이 <박하사탕>에서 박하사탕도 순수를 의미하면서 두 작품 다 과거 순수했던 젊은 남성인물들에 대한 이야기라는 공통점을 지닌다. 또한 두 작품 모두 사진이 중요한 매개체로 사용되는데 사진이 과거 순수했던 시절의 기록으로서 주인공의 순수성을 담아내는 증표로 기능한다는 점에서도 유사성을 찾아볼 수 있다.

달려오는 기차를 마주보며 "나 돌아 갈래"를 외치는 김영호의 마지막 절규로 시작되는 <박하사탕>에서 주인공의 과거로 돌아가는 역순의 구조 자체가 김영호의 내면세계를 상징화하는 지시체라고 볼 수 있다. 여섯 개의 에피소드 마다 거꾸로 달리는 기차의 비디오텍(non-diegetic) 영상에 의해 김영호의 과거로 진입하는 내러티브 구조는 인물의 내적 변화과정을 추적하는 회상 효과를 강력히 환기시키고 있기 때문이다. 더불어서 영화의 시작과 끝이 동일하게 눈물진 영호의 클로즈업으로 반복되거나 영화의 마지막, 79년 야유회 장면에서, 20살 젊은 김영호가 이전 40살의 김영호가 왔던 장소를 기억하는 듯, 순임에게 "이전에 여기에 와 본적이 있는 것 같다"는 대사는 영화를 초현실적으로 탈바꿈시키는 대목들이다. 말하자면 내러티브의 시작과 끝을 하나로 이어주는 순환구조는 역순구조를 끊임없이 반복시키는 초현실성을 부여하면서 영화전체가 김영호의 내적정경일 수 있음을 강력히 암시한다.

5.18 광주 민주항쟁에서 실수로 여학생을 죽인 죄의식으로 고통 받는 김영호의 내면은 영화에서 여러 매개체를 통해 드러나는데 여기서도 역시 거울은 중요역할을 한다. 〈박하사탕〉에서 거울은 주로 자신에 대한 환멸과 자학을 드러내는 도구로 사용된다. 영화 중반, 술집에서 일하는 미성년자를 꾸짖고 김영호는 거울에 비친 자신을 향해 비난의 손가락질을 하는데 자기 환멸의 모습이 역력하다. 그런가하면 다음 에피소드에서는 경찰이 된 것 자체가 자신이 저지른 죄에 대한 처벌로서의 자기상실과 자학으로 인한 선택이었음이 드러난다. 경찰이 된 후, 처음 고문으로 더러워진 손을 씻으며 김영호는 거울을 응시하는데 이 응시는 마음과는 다르게 행동한 내면의 갈등을 투영한다. 고문을 자행한 행위에 대한 혐오와 자학은 이 극심한 갈등의 순간에 찾아온 순임과의 만남에서 더욱 명료해진다.

이번에는 손이라는 매개체를 통해 김영호의 마음과 내면을 비유하는데 영호의 손이 착하게 생겼다는 순임의 말에 보란 듯이 역행하며 옆에 섰던 미자(김여진)의 엉덩이를 만진다. 이런 김영호의 손짓은 순임을 포기함으로써 우발적 살인과 고문으로 오염된 자신을 벌하는 자학의 태도와 다르지 않다. 그러면서 동시에 순수의 상실로 괴로워하는 자신의 내면을 역설적으로 드러내는 처절한 절망적 표현이기도 하다. 이처럼 표면적 행위와는 전혀 다른 마음의 이율배반적 심리는 기차를 타고 떠나는 순임을 배웅한 직후, 절뚝거리며 걸어가는 다리를 통해 더욱 극적으로 표현된다. 영화 내러티브에서 행위와 마음이 충돌하는 이율배반의 순간에 김영호는 어김없이 다리를 절뚝거리면서 그의 내면적 모순과 트라우마를 시각화한다.

순임을 떠나보낸 저녁, 식당 앞마당에서 커다란 원을 그리며 자전거를 타는 김영호의 모습은 〈초록물고기〉의 막동이 그랬던 것처럼, 가족 소풍이 형들의 난투극으로 얼룩지자 자동차로 원을 그리며 내면의 절망을 표현하던 그 모습과 동일하다. 둘 다 넘어설 수 없는 현실의 장벽에 가로 막혀 소외된 상태를 원형의 형태를 통해 소리 없이 형상화하며 문제의 핵심에 다가설 수 없는 개인의 무기력을 상징화한다. 주인공들의 절규의 몸짓은 이들에 대한 무한한 연민을 유도하는 내면의 객

관화이기도 하다.

〈초록물고기〉의 미애 또한 막동과 영호이상으로 행위와 내면의 이율배반을 가장 많이 지닌 모순적 인물이다. 미애는 배태곤을 벗어나고 싶어 하면서도 이것을 실행하지 못한다. 그녀의 기차 타기는 배태곤이라는 현실로부터의 탈주이지만 언제나 그녀는 현실로 되돌아온다. 막동과 미애가 함께한 밤기차여행은 내밀한 욕망과는 달리 현실에 저항하지 못한 채 종결되는 미완성의 도주임을 말해준다. 배태곤이 성상납으로 미애를 이용하는 순간에도 그녀는 마음으로는 거부하면서도 행위로 순종하는 이율배반으로 일관한다. 미애의 행위와 내면의 이율배반은 극심한 혼돈과 갈등의 순간에 혼자서 중얼거리는 알 수 없는 언어사용을 통해서도 표현된다. 배태곤의 칼에 죽어가는 막동의 모습을 지켜보며, 미애는 아무 행동도 하지 못한 채 오직 알 수 없는 언어로만 내면의 충격을 표현 할 뿐이다. 미애는 무엇이 옳은지, 무엇을 원하는지를 잘 알고 있으면서도 영화 내에서 단 한 번도 그것을 실행하지 않는 가장 모순된 캐릭터로 등장한다.

이처럼 〈초록물고기〉와 〈박하사탕〉의 인물들이 지닌 이율배반성은 현실에 대한 깊은 좌절을 비극적으로 형상화하는 과정에서 과생된다. 막동과 영호의 내면을 드러내는 여러 매개체의 사용에서 확인된 것처럼, 행위가 내면의 심리와 역행하여 표출되는 지점들은 현실의 논리에 저항하지 못한 채 스스로 순응할 때이고 이는 상당한 감정적 과잉을 동반한 비극적인 슬픔으로 이어진다.

리얼리즘 양식이 지배적이던 〈초록물고기〉가 비극적으로 증폭되는 지점은 김양길을 살해한 막동의 급작스런 죽음에서부터이다. 막동의 죽음은 절규에 가까운 설움으로 통곡하는 형제들을 담은 느린 화면과 음악으로 비극적으로 강조된다. 특히 영화의 마지막, 막동의 가족이 운영하는 식당에 손님으로 온 배태곤과 미애, 그리고 막동 가족과의 우연한 만남은 평범한 일상의 평화로움 뒤에 가려진 현실의 비극적 아이러니를 더욱 극적으로 조명하고 있다. 막동의 희생으로 이뤄진 가족의 화합, 그리고 배태곤과 미애의 행복한 모습은 막동의 부재라는 상실감과 대조를 이룬다. 막동의 죽음은 배태

곤을 자신의 진짜 가족으로 오인한 순수성에서 비롯된 것이다. 막동의 순수함을 잔인하게 이용한 배태곤이란 인물은 자본주의 시대에 기생하는 폭력적 가해자이지만 동시에, 마지막 식당장면에서 보여주듯, 중년의 평범한 남편이자 가장의 모습이기도 하다. 배태곤에게 평범한 가장의 삶을 허락하는 영화결말은 실제 현실세계에서 자행되고 있는 사회현실의 불합리성을 말해준다. 우리의 일상에 내재한 현실의 비정함과 잔인함이라는 영화의 메시지는 막동의 죽음과 역설적으로 대비되면서 피해자로서의 막동에 대한 무한한 인간적 연민과 동정을 느끼게 한다.

이는 식당 마당에 있는 큰 나무를 통해 숨겨진 진실을 알게 된 미애의 남몰래 흘리는 서러운 눈물에서 절정을 이룬다. 미애의 눈물은 막동이 순수했기에 희생된 피해자임을 각인시키는 서러움이다. 여기서 막동의 희생에 대한 미애의 슬픔은 관객과의 감정적 동일화를 제공하는 극적 장치로 기능하며 이를 통해 불합리한 사회현실을 비판적으로 각인시키는 비극성을 형성한다.

<박하사탕>에서 영호 또한 상당한 연민을 유발시키는 캐릭터이다. 영화초반에 등장한 40대의 영호는 인생의 실패자이다. 대다수의 실패자가 그렇듯이 모든 것을 세상 탓으로 돌리며 세속적인 욕망을 쫓는 속물로 비취진다. 영화 처음 부정적 캐릭터이기에 영호의 분노와 설움에 대해 냉정하던 관객의 위치는 내러티브가 영호의 과거로 진행될수록 점차 그를 이해 가능한 인물로 긍정적으로 생각하게 된다. 영화 중반, 고문 경찰인 영호는 분명 악질 경찰로서의 가해자의 모습이지만 그에 대한 비판이 아닌 오히려 동정심을 갖게 된다. 가해자의 모습 뒤에 숨겨진 영호 내면의 아픔과 고통이 구체화되면서 그의 행위가 자학에 가까운 감등으로부터 기인한 것이며 그를 이렇게 만든 원인이 따로 있음을 유추할 수 있기 때문이다.

영화 종반에 이르러서는 영호에 대한 비판적 거리는 어느새 사라지고 그에 대한 연민과 함께 우호적인 친밀감으로 가까워진다. 이러한 변화는 주인공 영호라는 인물과의 감정적 유대감을 더욱 강화시키는 영화의 재현방식의 변모에서도 그 요인을 찾을 수 있다. <박하사탕>의 재현방식을 보았을 때, 영화전체가 막동의 주관

적 서사를 강화시키는 주관적 시점 쇼트가 자주 등장하는 <초록물고기>와 달리, 김영호 중심의 서사에 한정되어 있으면서도 그 시각적 재현방식에서는 80%가 객관적 시점 쇼트로 이루어져 있었다. 그러다 <박하사탕>의 마지막 부분에 해당하는 광주 민주항쟁을 담은 "80년 먼회"와 "79년 소풍"에 이르러서는 이것이 달라진다.

앞부분에서의 객관적 재현 방식과는 다르게 이 두 개의 에피소드에서는 영호의 주관적 시선이 지배하는 재현방식으로 변모한다. 말하자면 마지막 두 개의 에피소드에서는 영호에 한정된 서사를 더욱 강화시켜 흡입력을 높여주는 주관적 시점 쇼트, 시선의 일치, 빈번한 얼굴 클로즈업 쇼트, 감상적인 음악 등이 사용된다. 이와 같은 재현방식은 영호의 내면에 관객이 비극적으로 동화되도록 기능하는 토대가 된다.

"80년 먼회"에서부터 주인공 영호가 가해자가 아닌 오히려 피해자임을, 폭력적인 현대사의 희생자임을 밝혀지기 시작한다. 군에 있는 영호를 먼회 온 순임으로 시작되는 이 에피소드는 첫 부분서부터 영호의 주관적 시점 쇼트가 여러 번 등장한다. 먼회에 실패한 채 돌아가는 길 위의 순임을 군 트럭에서 안타깝게 바라보는 영호의 반복되는 주관적 시점 쇼트는 영호를 응시의 주체로, 순임을 그 대상으로 봉합시키면서 서서히 사건을 영호의 시선으로 바라보도록 유도한다.

영화에서 봉합이란 이미지와 이미지의 연쇄에서, 즉, 정사와 역사로의 연쇄에서, 이미지 사이의 틈과 부채를 꿰매어 의미작용의 주체로서 관객이 고정되는 정신적 과정을 말한다. 라깡의 상징적인 것과 상상적인 것의 접합 지점으로서의 봉합은 관객이 인물과의 동일화를 통해 주체화 되는 것으로 시선과 시점의 조직화를 축으로 쇼트들 사이의 틈을 메우는 정신적 작용이다[7].

봉합에 의한 영호의 시선으로 전개되는 영화서사에서, 젊고 순수하기에 미숙한 군 초년생인 영호에게 폭압적인 군대의 명령과 학살에 가까운 민간인 진압은 이성적으로는 견뎌내기 어려운 힘든 현실이다. 광주에 도착해 민간인 진압과정에서 영호는 총을 맞고도 비틀거리며 뛰어가는데 그런 그의 모습, 그리고 흔들리는 카메라와 화면 밖 거친 숨소리로 재현된 주관적 영상의

교차는 영호의 내적 혼란스러움을 고스란히 시각화한다. 폭력적 상황과 강압적 현실에 직면한 영호는 이성 이 마비된 채 자신의 다리 한 쪽이 총상을 당한지도 자각하기 못하고 시종일관 두려움과 공포로 울먹인다.

이러한 영호의 비이성적 상태는 그가 어둠 속의 여학생을 순간 순임으로 착각하는데서 극명하게 드러나고, 이어서 여학생을 죽음으로 몰아넣는 우발적 총성의 원인이 된다. 여학생을 순임으로 오인하는 대목에서부터 더욱 강력한 영호의 시선이 중심인 주관적 시점 쇼트로 지배한다. 영호 얼굴 중심의 타이트한 클로즈 업 쇼트로 부각되는 주관적 시선과 묘사는 관객에게 영호의 심리에 동화된 채 비극적 서사를 공감하도록 만든다. 캄캄한 어둠 속에서 죽은 시체로 누워 있는 여학생을 부동켜안은 영호는 고통으로 몸부림치는데 그의 얼굴만이 다른 병사들의 손전등 불빛으로 인해 스포트라이트 된다. 눈물로 범벅이 된 영호의 얼굴에 고정된 카메라와 조명은 낮은 신음으로 시작해 처절하게 통곡하는 영호의 모습을 통해 그의 정신적 충격과 내면의 고통을 집중적으로 담아낸다.

여학생을 우발적으로 살해하는 영호의 참상은 비극의 정점을 이루는데 이는 서사적 약효들과 결합된 시지각의 재현양식이 만들어내는 정서적 힘을 바탕으로 한 극적 효과라 할 수 있다. 말하자면 역순의 내러티브이지만 강력한 인과관계로 구축된 비극적 서사와 강렬한 슬픔을 표출하는 배우의 표현력, 그리고 그 표현력을 극대화하는 시각적 재현방식이 극적 동일화를 통한 관객의 주체화를 이뤄낸다. 그리고 이러한 비극적 참상은 "79년 소풍"에서 20살의 영호가 순임과 함께 소풍을 나온 햇살 가득한 가을 풍경으로 이어진다. 어느새 영호와의 거리가 사라진 관객은 순임과 첫 사랑의 눈짓을 교환하는 젊은 영호에게서 한 때 순수했던 '나'와 동일한 모습을 발견하게 된다. 이제 더 이상 영호는 비난의 대상으로서의 타인이 아닌, 우리 모두의 혹은 나 자신의 모습임을 깨닫게 되는 순간이다.

화창한 가을 햇살과는 대조적으로 알 수 없는 슬픔에 잠긴 김영호의 눈물진 얼굴의 클로즈 업 쇼트의 엔딩은 폭력적인 시대 앞에서 나약할 수밖에 없는 한 개인의 아픔과 비애를 고스란히 전달한다. 김영호 또한 그의

총에 죽어간 여학생처럼 시대의 폭력에 의해 파멸한 또 하나의 불운한 희생자라는 사실을 상기시키는 슬픔이다. 역순의 굴곡진 내러티브의 여정은 가해자로서의 김영호로 시작해서 그를 피해자로 탈바꿈시키며 주인공이 처한 역설적 상황으로부터 파생한 시대의 아픔을 비극적으로 고발하는데 성공한다.

〈초록물고기〉와 〈박하사탕〉이 표현하는 이와 같은 비극성에 대해 문재철은 멜로드라마적이라고 지적한 바 있다. 즉, 이 영화들이 리얼리즘 영화이지만 동시에 비관적 감상주의가 강한 멜로드라마라는 장르적 층동에 이끌리는 영화라는 것이다. "우연과 비약으로 이루어져 있는 서사구조, 낭만적이고 감상적인 음악, 인물의 과장된 제스처, 그리고 도덕적 태도에서 뿜어져 나오는 감정의 과잉은 이 영화를 소위 리얼리즘 영화보다는 멜로드라마로 보게 한다[8]."

이러한 문재철의 관점에 일정부분 동의하면서도 〈초록물고기〉와 〈박하사탕〉에서 보여주는 비극성은 단순한 멜로적 과잉 이상의, 이보다 한 걸음 더 나아가 역설적인 비극의 정점인 '한'의 비애가 강하게 작용한다고 생각된다. 두 영화의 비관적 감상주의는 인물 내면의 절망을 역설적이면서도 모순적으로 표출하는 '한(恨)'의 정서와 다르지 않다.

'한(恨)'이란 혹독한 현실 앞에서, 내면의 소망과는 다르게, 현실을 받아들이고 순응하기에 얻게 되는 절망적 슬픔을 말한다. 소망의 실패로 인해 웅어리진 마음으로부터 파생한 '한'은, 그러기에 이율배반적 태도와 모순된 심리를 동반한 슬픔이며 현실에 대한 깊은 좌절을 패배주의적으로 표출하는 비애의 정서이다. '한'의 정서를 대표하는 김소월의 시, "진달래 꽃"을 보면 이러한 점이 잘 드러나 있다. 그의 시 "나보기가 역겨워 가실 때에는 -- 고이 보내 드리오리다"에는 내면에서는 입을 떠나보내기를 원하지 않으면서도 표현상으로는 입을 고이 보내 드린다고 역설적으로 표현하는 이율배반적 태도의 비극성을 품고 있다[9].

〈초록물고기〉와 〈박하사탕〉에서의 막동과 미애, 그리고 김영호에게서도, 김소월의 시처럼, 행위와 내면의 모순으로부터 파생한 극심한 이율배반적 성격의 비극성을 볼 수 있다. 이들은 시종일관 내적 소망과는 다르

게 행위하며 자학과 자기 연민의 모순 속에서 눈물을 흘린다. <초록물고기>와 <박하사탕>의 비극은 개인의 부적응과 희생으로부터 파생하지만 이 비극이 개인의 잘못 보다는 사회적 환경과 구조에 기인한다고 말한다. 개인은 이 거대한 사회현실 앞에서 무기력하고 낙약하기에 눈물을 흘리는 것 이외에 다른 선택이 주어지지 않는다. 이때 주인공들의 내면과 심리는 현실에 저항하지 못하는 이율배반적 모순을 중심으로 묘사되며 마침내는 스스로 포기하는 깊은 좌절과 절망이라는 비극적 서사로 종결된다.

이러한 점은 <서편제>, <아다다> 등의 영화를 통해 리얼리즘 양식 내에서 민족의 수난과 중첩된 개인의 고난을 '한'의 미학으로 형상화한 임권택의 영화세계와도 일정부분 유사성을 공유한다고 볼 수 있다.<sup>1</sup> 그 시대적 배경은 다를지라도, 임권택과 이창동, 두 감독 모두 시대에 희생된 개인의 수난사를 통해 개인의 고통을 역사의 비극으로 확장시키는 리얼리즘 전략과 '한'의 정서를 구사한다는 점에서 그 맥을 같이한다. 즉, 두 사람은 현실의 전횡과 압박 앞에 무릎을 꿇을 수밖에 없는 낙약한 개인을 통해 폭력적인 역사와 시대를 담론화 하는 공통된 서사 전략과 역사인식을 드러낸다고 볼 수 있다.

### 3. 리얼리즘과 환상성의 결합: <오아시스>

이창동의 세 번째 영화인 <오아시스>는 사회 부적격자, 중독과 장애인 공주의 사랑이 서사의 중심을 이루는 로맨스 영화라 할 수 있다. 그러나 이 사랑이야기는 다른 멜로영화처럼 로맨틱한 연애담은 아니다. 오히려 매우 사실적이기에 각박한 현실이 그대로 드러난다. 간혹 사실성을 이탈하는 환상조차도 각박한 현실로부터 탈출하고픈 절망의 몸부림으로서의 꿈꾸기이기에 가슴 아픈 환상이 된다.

중독과 공주의 사랑을 강간폭행으로 치부해버리는 부당함은 사회에서 격리되고 소외된 사회적 약자들에 대한 정신적 학대와 폭력을 드러내는 일화라 할 수 있다. 그런데 영화에서 이러한 정신적 폭력을 휘두르는

주범이 다름 아닌 가족이다. 이창동 영화에서 가족은 가장 가깝지만 언제나 개인을 소외시키고 서로 소통이 불가능한 집단으로 그려진다.

<초록 물고기>에서 막동은 가족이 함께하기를 소망하나 이 소망을 가족 누구와도 공유하지 못하며 오히려 배태곤과 소통하고 진심을 나누지만 결국 살해당한다. <박하사탕>의 영호 또한 소통 불가능한 결혼생활 대신 하룻밤 지새운 술집 여자와 마음을 나누게 된다. 가족 내에서의 단절과 소외는 <밀양>(남편이나 동생과의 관계에서 드러나듯)이나 <시>(딸과 손자와의 관계에서도 확인할 수 있다)에서도 역시 반복된다.

그런데 <오아시스>에서는 이것 보다 더욱 부정적인 가족 사례를 보여준다. 주인공들을 차별하고 무시하며 이들의 사랑을 불가능한 행위로 인식하는 편견이 가족들에 의해 자행되기에 이들을 둘러싼 현실은 더욱 잔인할 수밖에 없다. 종두 주변에서 가장 위협적이면서도 삭막한 시선을 던지는 인물들은 바로 형제들과 형수이다. 공주를 자기만의 방에 가둬두고 이용하는 위선적인 인물들도 역시 오빠 부부이다. 가족으로부터 차별받는 종두와 공주의 사랑은 사회 주변인들에 대한 편견과 왜곡을 감추고자 하는 우리의 집단 무의식을 노출시키고 전면화한다. 때문에 약자에 대한 편견과 차별을 마주하게 된 관객의 시선은 불편 할 수밖에 없다.

이창동의 영화가 여느 영화와 달리 영화적 즐거움이나 쾌락을 제공하지 못하는 이유가 여기에 있다. "이창동의 리얼리즘은 있는 그대로를 나타내는 것이 아니라 숨겨진 현실, 감춰진 것을 들춰내는 식의 리얼리즘인 것이다[10]." 그러기에 종두와 공주의 연애담은 감성적인 멜로가 아닌 삭막하고 비루한 일상의 리얼리티가 된다.

<오아시스>는 서울과 의정부를 배경으로 현실의 디테일이 살아 있는 자연광 위주의 현장 촬영과 현장 사운드 음향, 그리고 사실적인 연기를 통해 실제 현장성을 전달하는 다큐 스타일의 영상들을 구성해 낸다. 종두와 공주를 둘러싼 일상의 리얼리티가 시네마 베리메시의 재현양식을 통해 더욱 사실적으로 표현되고 있는 것이다.

그러면서도 동시에 공주 중심의 내적 욕망과 심리를

1. 이에 대한 자세한 논의는 서인숙, 한국영화 속 탈식민주의: 한(假)과 신평을 말한다, 글누림, 17-43쪽, 2012 을 참고할 것.

시각화하는 상상적인 환상 장면이 간간히 삽입되면서 영화의 주제를 완성시키는 주요 역할을 한다. 영화는 현실과 환상이 공존하는데 대체적으로 종두의 행적은 객관적 묘사위주로 전개하면서도 공주에게는 언어와 신체의 장애로부터 자유롭길 갈망하는 내적 욕망을 허락하며 시각화 한다.

영화 초반, 거울에 반사되는 햇빛을 통해 새와 나비의 모습을 투사하는 공주의 상상은 그녀가 처한 환경과 상황에 역행하는 그녀만의 욕망 표출이다. 나비와 새를 투영하는 그녀의 환상은 오빠 부부로부터 버려진 채, 밀폐된 공간에서 갇혀 지내야 할 자신의 처지에 대한 반작용으로서의 탈주와 해방의 몸부림이다. 자유로움을 향한 공주의 이런 욕망 표현은 억압적인 현실을 거부하는 그녀 방식의 반항과 저항의 의미가 담겨 있을 수 있다.

대체적으로 〈오아시스〉에 등장하는 환상장면은 현실의 억압과 한계를 벗어날 수 있는 정신적 해방공간으로 기능한다. 현실에서 불가능한 꿈을 실현하고자 하는 이 욕망은 어떤 제약과 난관에도 굴복하지 않을 수 있기에 저항적 성격을 지닌다.

환상의 이러한 특성은 영화 제목, 오아시스에서부터도 함축되어 있다. 공주의 방에 걸린 양탄자에 새겨진 오아시스는 현실이라는 사막으로부터 벗어나려는 주인공들 내면세계의 지시어이다. 비루한 일상에서 오아시스는 삭막한 현실을 적셔주는 꿈이자 희망이다. 오아시스에 현실을 초월하고자 하는 인물들 내면의 저항적인 해방의식이 투사되어 있음은 영화 중반에 삽입되는 청계 고가에서의 환상 장면을 통해 더욱 분명해진다.

공주는 밤이 되면 벽에 걸린 양탄자의 오아시스에 드리워지는 나무 그림자의 공포로 잠을 이루지 못한다. 이를 알게 된 종두는 어느 날 형의 카센터에서 공주와 자장면을 먹으며 양탄자에 있던 코끼리와 소년과 인도 여인이 자신의 꿈에 나타나 같이 춤을 췄다는 얘기를 들려준다. 종두의 꿈 얘기는 공주만 소유하던 이상향으로서의 오아시스를 종두도 공감하면서 둘이 정신적으로 교감하고 소통하기 시작했음을 알려주는 대목이다.

그리고 이런 점은 곧 이어지는 청계 고가, 다음 장면에서 구체적으로 형상화 되면서 관객들도 동참할 수 있

도록 묘사된다. 청계 고가 위에서 차들이 정체되어 움직일 수가 없자 차 밖으로 나선 종두는 갑자기 말로 형언할 수 없는 자유와 해방감으로 소리친다. 느닷없이 종두는 차에 있던 공주를 팔에 안고는 차에서 흘러나오는 음악에 맞춰 길 위에서 신나게 춤을 주기 시작한다. 꼭 막힌 도로 위의 차들과는 분리된 채 종두와 공주는 마음껏 현실로부터의 해방감을 만끽하며 그들만의 세계로 빠져든다.

이들의 행복과 해방감을 더욱 확장시키는 환상이 펼쳐지는데 두 사람이 하나가 된 듯 둘의 춤은 계속되고 배경은 청계 고가에서 어느새 실내 방으로 이동해 있다. 이때 종두의 꿈에서처럼 인도 여인, 코끼리, 소년이 등장해 같이 어우러져 춤을 춘다. 공주 또한 종두의 팔에서 벗어나 자유롭게 음악에 맞춰 춤을 출 수 있으며 두 사람은 오랫동안 입을 맞추면서 장면은 끝이 난다.

이 장면은 주인공들을 둘러싼 환경이 결코 이들의 내면에 자리 잡고 있는 진정한 사랑과 정신적 자유를 훼손시킬 수 없음을 알려주는 환상이다. 현실이라는 사막에서 자유와 해방을 꿈꾸는 내면의 욕망이야말로 끝없이 솟아나는 샘물처럼 사막을 적셔주는 오아시스일 수 있다. 즉, 오아시스는 현실이 침범할 수 없는 이들의 이상향이며 각박한 일상에 저항하는 반항적 공간으로 기능할 수 있다. 〈오아시스〉에서의 이런 환상장면들은 주제와 인물들 내면에 공감할 수 있는 서사적 기능과 함께 영화의 사실주의적 재현방식의 관습을 잠시 동안 약화, 이탈시키는 탈-리얼리즘의 특성 또한 지니기도 한다. 영화 초반에는 공주의 상상을 시각화하는 환상장면이 현실과의 경계를 유지한 채, 현실과 환상의 구분이 명확하다. 하지만 종두와 공주의 연애가 진행될수록, 서사가 중반을 넘어서면서부터, 현실과 환상의 경계가 점점 모호해지며 한 공간 내에서 현실과 환상이 뒤섞인다.

특히 공주의 내적 상상으로 추정되는 장면들에서 지체장애자, 공주를 연기하던 배우 문소리가 동일한 프레임 공간에서 돌연 정상인으로 행동하는 점이 눈길을 끈다. 예를 들어 카센터에서 형수와 통화를 하는 종두에게 휠체어에 앉아 있던 공주는 장난을 거는데 급기야는 휠체어에서 일어나서 자연스럽게 종두와 말다툼을 하

며 투정을 부린다. 그런데 지체장애자에서 정상인으로 그녀의 행동 변화가 장면 전환 없이 동일한 프레임에서 그대로 연속되어지기에 영화적 현실과 상상의 구분이 불명확해진다. 다만 서사의 흐름 상 이것이 공주의 내적 상상임을 유추하는 것이 가능할 뿐이다. 이후 지하철을 놓친 지하철 역사에서도 이와 유사한 장면이 재현된다. 종두에게 업혀 있던 공주는 종두의 어깨를 끌어안으며 노래를 부르기 시작하더니 자신의 노래에 맞춰 종두와 함께 울동까지 곁들인다.

이런 장면들은 다른 커플들처럼 토라지고 함께 노래 부르는 평범한 연인들의 모습을 열망하는 공주의 내적 욕망을 배우 문소리가 구체적으로 실현하는 것으로 볼 수 있다. 그러면서도 동시에 동일한 프레임 공간에서 이뤄지는 행동의 변화이기에 공주라는 인물이 배우 문소리에 의해 연기되는 가공의 인물임을 의식하게 만들기도 한다. 관객의 이러한 자각은 공주라는 캐릭터에 빠져들기 보다는 오히려 배우 문소리가 어떻게 지체장애자 역할을 해내는가하는 그녀의 연기력에 더욱 집중하게 만든다.

그 결과, 영화가 구축한 리얼리티가 인위적으로 구성된 세계임을 그대로 노출시키는 순간이기도 하다. 영화가 현실처럼 보이지만 실체는 관객에게 제공되는 현실 효과로서의 환영에 불과하다는 사실을 환기시키는 것이다. 이와 같은 영화의 허구성 노출은 영화를 보는 동안 영화가 이미지로만 현존하는 메츠가 규정한 '상상적 기표'임을 알면서도 부인하는 이중적 심리기제인 몰신화작용을 약화시켜 극적 리얼리즘의 효과를 희석시킨다.

따라서 동일 프레임 내에서 이뤄지는 현실과 환상의 경계 허물기와 갑작스런 문소리 연기의 변화는 재현의 인위적 구성과정을 그대로 드러내기에 자기 반영적이다. 자기 반영성은 <오아시스>가 형성한 리얼리즘에 균열을 가하면서 환상 장면뿐만 아니라 영화 전체가 하나의 환영일 수 있음을 지시한다. 그렇다고 환상장면의 자기 반영성이 공주의 욕망의 재현이라는 서사적 흐름을 완전히 해체하는 수위까지 진전된다고 보기는 힘들다. 영화 결말을 포함해서 환상 장면들 이후에 전개되는 영화 내러티브의 인과성은 여전히 인물의 일관된

성격화와 영화적 리얼리티를 위배하지 않기 때문이다. 오히려 환상장면의 서사적 인과관계와 재현상의 자기 반영적 특성은 변증법적으로 결합되는데서 그 독특성을 찾을 수 있다. 영화적 재현의 자기 반영적 특성은 서사의 논리성에 의해 봉합되고 채워지면서도 동시에 역으로 영화 장치의 봉합작용을 느슨하게 만들어 잉여의 유동성을 확보한 환상으로 기능하도록 기여한다.

정신분석학적 해석에서 환상이란 현실세계와는 반대되는 소망 충족으로, 충족될 수 없는 욕망을 표현하고 전시하는 상상의 세계이다. 프로이드의 <매 맞는 아이>의 환상을 토대로 라플랑슈와 폰탈리스가 제시한 환상이론에 따르면[11], 환상은 욕망의 대상을 추구하는 것이 아니라 충족 불가능한 욕망을 표현하는 하나의 '구조'로서의 기능을 갖는데 그 중요성이 있다. 영화 스크린 또한 환상처럼 욕망의 재현으로 기능한다는 점에서, 그리고 일정한 내러티브를 지니면서 욕망 실현을 꿈꾸는 대체 수단이란 점에서, 둘은 상당부분 공통성을 지닌다고 볼 수 있다. 무엇보다 환상이론에서 주목할 점은 생물학적 성이나 젠더 혹은 나이에 관계없이 다수의 주체성과 위치를 제공하는 유동성에 있다. 환상의 유동적 주체 위치는 프로이드가 <매 맞는 아이>의 환상을 분석한 사례에서 제시되고 있다[12]. <매 맞는 아이>에서 환상의 주체는 매 번마다 다른 주체 위치를 점유하는 다중적인 동일화를 보여준다. <매 맞는 아이>는 어린 시절 매를 맞는 환상을 품었던 남성과 여성 환자를 단계별로 분석하고 있는데 여성 환자는 다음처럼 세 단계로 구성된 환상을 보인다.

1. 나의 아버지가 다른 아이(내가 미워하는)를 때리고 있다.
2. 내가 아버지로부터 매 맞고 있다.(사랑받고 있다)
3. 선생님(아버지의 대리인)이 아이들(남자 아이들)을 때리고 있다.

첫 번째 단계에서 주체는 관찰자이지만 자신의 내적 소망을 피력하고 있다. 여기서 다른 아이란 다른 형제들을 말하고 있으며 아버지가 이들을 때리는 환상은 아버지에게 대한 성적인 애착을 보이고 있는 것이다. 동시

에 다른 아이들에 대한 가학적인 적대감을 드러내고 있다. 이것이 가학적 성격을 지닌다는 측면에서 다른 아이를 때리는 아버지와 자신을 동일화 하는 환상이라고 볼 수 있다. 두 번째 단계는 첫 번째와는 상당히 다른 변화가 발생하는데, 때리는 사람은 여전히 아버지이지만 주체 자신이 매를 맞는 사람으로 등장한다. 따라서 이 단계는 피학증적 특성을 나타낸다. 벌을 받고 있다는 것은 주체가 금기시된 근친상간에 대한 성적 욕망을 꿈꾸면서도 이에 대한 죄의식을 동반하고 있다는 것이다. 또한 첫 번째 단계는 의식적이지만 두 번째 단계는 무의식적이다. 세 번째 단계에서는 다시 의식되는 환상인데 맞는 아이가 다수의 남자 아이들로 바뀌어 있다. 때리는 사람도 아버지와 같은 부류인 남자 성인이 아버지를 대신한다. 이 경우는 맞는 사람의 성별이 남자로 대체되고 주체는 성적 행위 대신 관람자로 남는 가학적 환상이다. 주체가 관람자의 입장을 취하고 있지만 이전 단계의 성적 환상을 고려해볼 때 맞는 남자 아이들과 자신을 동일시하는 남성적 위치를 차지한다.

이에 비해 남성 환자의 환상은 첫 번째 단계가 생략된 채, 두 번째와 세 번째 단계만 제시된다.

1. ?
2. 나는 아버지로부터 매를 맞고 있다.(사랑받고 있다)
3. 나는 어머니(혹은 어머니 대리인)로부터 매를 맞고 있다.

두 번째 단계에서 남성 환자는 아버지에 대한 동성애적 애착을 욕망하는데 피학증적이면서 여성적 위치와의 동일화를 보여주고 있다. 이와 같은 동성애적 환상은 이성애적 규범으로부터 이탈되는 성향을 보여준다. 세 번째 단계에서 남성 환자는 아버지 자리에 어머니를 대신 없함으로써 때리는 사람의 성은 바뀌지만 자신의 모습을 유지함으로써 때리는 사람과 맞는 사람의 성을 다르게 한다. 이는 무의식적 환상을 억압하고 변형함으로써 동성애를 회피하는 것으로 볼 수 있다.

이와 같은 프로이트가 분석한 남녀의 환상의 이행과정에서 주목해야 할 점은 환상의 각 단계에 따라 주체

가 취하는 위치의 변화이다. 여성 환상의 경우, 단계별로 '때리고 있는 아버지', '매 맞는 아이', '관람자'의 입장을 번갈아 가며 여러 개의 주체 위치들을 점유한다. 남성의 경우는 여성만큼 다양한 유동적 위치는 아니지만 역시 여성적 동일화가 가능함을 보여준다. 말하자면 남녀 모두의 환상에서 남성적 동일화와 여성적 동일화가 가능한 양성적 섹슈얼리티를 보여주고 있다.

〈오아시스〉에서의 환상 역시 현실과는 상반된 내적 욕망을 표현하고 전시하는 상상의 무대화라 할 수 있다. 종두와 공주를 중심으로 한 환상 장면들은 욕망의 대상으로서가 아니라 욕망을 표출하고 전시하는 '구조'로서의 욕망의 장면화 내지는 무대화의 성격을 지닌다. 하나의 장면이 중시되는 욕망의 무대로서, 그리고 미장센의 형태로써 재현되고 있는 주인공들의 환상은 현실에서 실현하지 못한 소망 충족을 위해 욕망이 투사되고 순환하는 장소라는 점에서 라플랑슈와 퐁탈리스가 의미한 환상의 특성과 동일하다고 보여 진다.

이는 〈오아시스〉의 환상이 단일한 동일화가 아닌 여러 개의 주체위치를 동시에 접하는 다수의 동일화가 가능하다는 의미와도 연결된다. 말하자면 〈오아시스〉를 바라보는 관객들은 피해자인 주인공들과 가해자인 가족구성원들과의 동일화를 동시에 경험할 수 있는 환상의 공간을 마주하게 된다. 종두와 공주의 관점으로 진행되는 영화 서사는 관객으로 하여금 피해자로서의 주인공들과 동일화 된 상태에서 불합리한 현실을 경험하도록 만든다. 관객들은 주인공들의 내밀한 욕망에 공감하게 되며 사회 주변인들이 처한 가슴 아픈 현실에 대한 끝없는 연민과 동정을 느끼게 된다. 그러면서도 동시에 환상 장면이 파생시키는 잉여의 틈새와 유동성은 종두와 공주와의 동일화뿐만 아니라 이들과 분리된 채, 주변의 다른 인물들과의 동일화도 허락한다. 종두와 공주를 연민하면서도 동시에 이들을 억압하고 확대하는 가해자로서의 가족과 사회구성원들의 위치 또한 점유하는 것이 가능하다.

환상은 욕망의 대상을 추구하는 내러티브가 아니라 의식과 무의식, 자아와 타자, 그리고 부분과 전체가 만나는 장소인 욕망의 세팅이며, 환상은 비주체화된 주체성들이 시나리오 상에서 고정된 위치 없이 자아와 타자

사이를 오가는 장소이다[13].

즉, <오아시스>의 환상이 제공하는 자아와 타자를 오가는, 피해자와 가해자를 가로지르는 유동적인 동일화는 편견과 차별로 일관하는 영화 속 가족의 모습을 통해 관객 자신의 모습을 깨닫는 기회를 제공한다. 정상인으로서의 관객은 종두와 공주 가족의 왜곡된 시선을 함께 공유하는 순간에도 이를 비판적으로 바라보는 타자의 위치를 동시에 점유하며 관객 자신도 가족들과 동일한 가해자일 수 있음을 자각하게 되는 것이다. 가해자와 피해자, 이 모두와의 동일화는 그 동안 의식하지 못한 채, 망각하고 억압되었던 가해자로서의 나를 인식하는 계기가 된다. 즉, 무의식의 의식화를 통한 자기반성을 촉구하는 영화가 <오아시스>라 말할 수 있다.

#### 4. 결론: 리얼리즘에서 탈-리얼리즘으로의 이행

지금까지 <초록물고기>, <박하사탕>, <오아시스>에 대한 논의를 통해 이창동 영화 특유의 리얼리즘적 비판정신, 리얼리즘 양식에 균열을 가하는 탈-리얼리즘 요소, 그리고 환상이 제공하는 정신분석학적 의미작용을 점검해 보았다. 세 편 모두 부정적 사회 환경 속에서 갈등하는 개인의 정체성을 주체화하면서 전체적으로는 리얼리즘 양식을 채택하고 있으면서도 리얼리즘에서 이탈하는 탈-리얼리즘적 요소도 병행되고 있음을 알 수 있다.

리얼리즘 양식에 균열을 가하는 역설적인 비극성을 강하게 표출시키는 <초록물고기>와 <박하사탕>에서는 주변 환경에 역동적으로 반응하는 남성 주인공의 내면에 공감하고 연민을 일으킬만한 감정적 동일화를 통해 현실의 불합리성과 모순을 드러낸다. 이에 비해 <오아시스>의 탈-리얼리즘 특성은 비극성 보다는 환상성이 더 지배적으로 작용하며 환상이 제공하는 여러 인물들의 위치를 점유할 수 있는 유동적인 동일화를 통해 부정적 현실에 대한 비판적 인식에 도달하게 한다.

<초록물고기>, <박하사탕>, <오아시스>, 세 작품 모두 사회현실에 역동적으로 반응하는 인물의 내면세계를 영화의 중심에 놓으면서 주인공과의 감정적 동일화를 통한 연민을 기반으로 정서적, 감정적 유대감을

촉발시킨다는 공통점을 지닌다. 하지만 작품이 거듭 될수록, 주인공의 내면묘사에 있어서 리얼리즘을 이탈하는 탈-리얼리즘 요소가 적극적으로 개입하면서 환상이 제공하는 자기반영적 스타일이 확장됨을 엿볼 수 있다.

리얼리즘 양식의 이탈은 <오아시스>를 지나 이창동 감독의 후기 작품들, <밀양>과 <시>에서 더욱 두드러지는데, 초기 작품들, <초록물고기>와 <박하사탕>의 재현방식과는 확연히 구분되는 변별점을 발견할 수 있다.

<밀양>과 <시>을 보면, 여전히 사실적 리얼리티의 외양과 틀은 유지하지만 그 세부적인 재현방식은 모더니즘적 기법이 강화되면서 오히려 탈-리얼리즘의 경향이 더 많은 비중을 차지한다. 특히 이러한 재현방식의 변화는 <밀양>과 <시>의 여주인공들에 대한 묘사에서 뚜렷이 나타난다. <초록물고기>와 <박하사탕>의 남성주인공들과는 다르게, <밀양>과 <시>의 여주인공들의 내면이나 심리는 상당부분 불투명하면서도 모호한 상태로 남겨지면서 감성적인 울림은 매우 약화된다. 그 결과, 여주인공들이 겪는 고난과 불운에 대해 관객은 심리적 동화 대신, 단지 관찰의 대상으로서 냉정하게 바라보게 된다. 이창동 특유의 현실에 대한 비판적 인식이 전작들과는 다르게, 여주인공들에 대한 냉철한 모더니즘적 거리두기를 통해 성취되고 있는 셈이다. 이창동의 초기 영화, <초록물고기>, <박하사탕>에서 후기 영화, <밀양>, <시>에서의 스타일의 변모는, 즉, 리얼리즘에서 탈-리얼리즘으로의 이행 과정은 그 무게 중심이 남성주인공에서 여성주인공으로 변화하는 양상과 '동시에' 발생하고 있다는 점에서 더욱 주목을 끈다. 이는 작품이 거듭 될수록 이창동 감독이 자신만의 스타일을 찾아가는 과정으로 볼 수 있으면서도, 동시에 주인공의 성별에 따라 그 변화의 양상이 식별될 수 있다는 점에서, 젠더 관점에서 접근할 필요성 또한 내포하고 있다. 주인공 젠더의 차이에 따른 재현방식의 변화는, 그것이 의도된 것이든 아니면 우연히 발생된 것이든, 서사적 측면에서의 현실비판과는 별도로 재현양식을 중심으로 젠더에 대한 무의식적 작용을 점검해 볼 여지를 남긴다.

여기서 <밀양>과 <시>에 대한 젠더 관점에서의 고찰은 다음 후속 과제로 남겨두고자 한다. 우선은 지면 분량의 한계를 고려한 것이고, 둘째는 <밀양>과 <시>에 대한 고찰은 지금 논문과는 또 다른 독립된 성격의 연구 과제란 판단에 의한 것이다. 현재 진행 중인, <밀양>과 <시>를 중심으로 한 후속연구에서는 <초록물고기〉, <박하사탕>과의 비교분석을 통해 좀 더 밀도 있는 연구가 될 수 있도록 노력할 것이다.

### 참 고 문 헌

- [1] 황혜진, *퇴행의 유포아에서 희망의 해피엔딩으로: 이창동의 영화를 중심으로*, 현대문화비평 20: 벨로드라마, 조폭, 예술영화, p.189, 2003.
- [2] 김소연, *전후 한국의 영화담론에서 '리얼리즘'의 의미에 관하여*, 매혹과 혼돈의 시대: 50년대의 한국영화, 소도, pp.21-25, 2003.
- [3] 나병철, *문학의 이해*, 문예출판사, pp.96-97, 2011.
- [4] *ibid*, pp.97.
- [5] 루이스 자네티, *영화의 이해*, K-books, p.181, 2009.
- [6] 로버트 스태, *영화이론*, K-books, p.174, 2012.
- [7] 스티븐 히스, *영화에 관한 질문들*, 울력, pp.127-182, 2003.
- [8] 문제철, *상실과 구원의 플래시 백: 「박하사탕」에 나타난 벨로드라마적 역사*, 영화와 시선 3: 박하사탕, 연세대 미디어아트 연구소, pp.42-46, 2003.
- [9] 천이두, *恨의 구조 연구*, 문학과 지성사, pp.53-98, 1993.
- [10] 문제철, *ibid*, p.53.
- [11] J. Laplanche and J. B. Pontalis, "Fantasy and The Origins Of Sexuality," *The International Journal of Psycho-Anyalysis*, pp.7-18, 1968.
- [12] 프로이트 지그문트, *매 맞는 아이*, 프로이트 전집 12: 억압, 증후, 그리고 불안, 열린 책들, pp.141-177, 1997.

[13] J. Laplanche and J. B. Pontalis, *ibid*.

### 저 자 소 개

서 인 숙(In-Sook Seo)

정희원



- 1984년 2월 : 한양대학교 연극영화과(문학사)
- 1989년 3월 : 미국 Ohio State University 영화학 석사(M.A.)
- 1997년 8월 : 중앙대학교 영화학 박사(Ph.D)

• 1997년 9월 ~ 현재 : 상명대학교 영화영상학과 교수  
<관심분야> : 영화 이론, 영상 문화 연구