

‘인간’을 바라보는 영화감독의 두 가지 시선 -이창동, 임상수 영화를 중심으로 -

Two Contrasting Views of Film Directors on Human Nature: A Reflection on Films
by Lee Chang-Dong and Im Sang-Soo

류훈

성결대학교 연극영화학부

Hoon Ryoo(xmasinaug@naver.com)

요약

영화는 사람을 담는다. 영화에서의 캐릭터는 감독의 세계관이고 감독의 ‘사람’에 대한 철학과 관점이다. 이창동, 임상수. 여기, 지독히 ‘사람’에 집중하는, 하지만 인간을 매우 다르게 바라보는 두 명의 감독이 있다. 이창동 감독이 인간 본연의 모습을 ‘순수함’에서 찾으려 그것을 회복하고자하는 희망을 담는다면 임상수 감독은 인간에 대해 냉소적이고 허무주의적인 태도를 보이며 역사 속의 인간을 ‘우연히’ 그 시간, 자리에 머무는 존재일 뿐이라고 말한다. 이 글은 이창동 감독의 <초록물고기>, <박하사탕> 등 대표작들과 임상수 감독의 <바람난 가족>, <그때 그 사람들>, <하녀> 등을 통해, 두 감독의 ‘인간’을 바라보는 상이하고 독특한 시선들을 살펴보고자 한다. 과연 그들이 표현하는 ‘인간의 본질’은 무엇이며 각각의 감독은 서로 어떤 다른 시선을 가지고 있을까?

■ 중심어 : | 이창동 | 임상수 | <초록물고기> | <박하사탕> | <바람난 가족> | <그때 그 사람들> | <하녀> | 인간 | 순수 | 냉소 | 허무 |

Abstract

Film is all about people. Characters in films represent the worldviews and perspectives on “people” of film directors. Lee Chang-Dong, Lim Sang-Soo, These are the directors who concentrate on “persona” in their films, but in turn, they see it at unique and distinctive angles. Director Lee Chang-Dong seeks for innocence as the core of humanity and hopes to recover it in his films. On the other hand, director Lim Sang-Soo keeps his sarcastic and nihilistic stances towards human nature, claiming that we are just mere beings who “happen to” be living and staying at our time in history. This paper examines the contrasting views on ‘human nature’ of the two directors, which are uniquely explored in the films <Green Fish>, <Peppermint Candy> of Lee Chang-dong and <A Good Lawyer’s Wife>, <The President’s Last Bang>, <The Housemaid> of Lim Sang-soo respectively. What is the true human nature that each of these two directors wants to imbue his films with and how different are their perspectives?

■ keyword : | Lee Chang-Dong | Im Sang-Soo | <Green Fish> | <Peppermint Candy> | <A Good Lawyer's Wife> | <The President's Last Bang> | <The Housemaid> | Human | Innocence | Sarcasm | Nihilism |

I. 서론-연구의 배경 및 목적

프로이트(Sigmund Freud)에서 라캉(Jacques Lacan)에 이르는 정신분석학에서 인간의 선택은 사회적 질서가 용인하는 범위에서 초자아(Super Ego)의 검열을 수용함으로써 이루어진다. 여기서 중요한 것은 사르트르(Jean-Paul Sartre)의 개념처럼 자신의 의지에 의해 스스로 탈존(Existence)하면서 자유를 찾아가는 인간이 아닌 선형적으로 주어진 사회적 질서, 그리고 타자와의 관계를 통해 정의되는 '인간'이라는 점이다.

영화는 이러한 질서와 관계 속에 놓인 사람을 담는다. 사람을 다루지 않는 일부 실험영화(Experimental Film)나 극단적인 형식주의 영화들을 제외하고 대부분의 서사구조(Narrative Structure)를 가진 영화들은 '사람'을 다룬다. 특히 우리가 주변의 멀티플렉스 극장이나 통상적인 개봉관에서 감상하는 영화들의 거의 100%는 '사람'에 관한 이야기를 '사람'을 통해서 전달한다. 물론 사람이 주인공으로 등장하지 않는 영화들도 있다. <니모를 찾아서 (Finding Nemo)> 시리즈에는 물고기들이 주요 캐릭터들로 등장하고 <토이 스토리 (Toy Story)> 시리즈는 장난감들이 주인공이다. 또한 <맨인블랙 (Man in Black)>이나 <킹콩 (King Kong)>, <베토벤 (Beethoven)>과 같은 영화들에서는 외계인과 짐승을 다룬다. 그러나 감독이 다루는 대상이 물고기든, 장난감이든, 외계인이든, 짐승이든 결국 그들은 사람처럼 말하고, 사람처럼 생각하며, 사람처럼 행동한다. 다시 말해 이들은 의인화 또는 인격화된 대상들로서 '사람'에 다름 아니다. 이처럼 영화에서 '사람'은 절대적인 소재이다.

감독은 배우를 통해 자신이 바라본 '사람'에 대해 이야기한다. 배우는 감독이 세심하게 관찰하고, 사랑하고, 경험한 '사람'을 자신의 말과 몸짓으로 표현한다. 따라서 영화에서의 캐릭터는 감독의 세계관이고 감독의 '사람'에 대한 철학과 관점이다. 이를 드러내기 위해서 감독은 자신이 선택한 '사람'에게 갈등과 고민을 던져준다. 그리고 주어진 갈등과 고민을 감독이 선택한 '사람'이 어떻게 해결하고 이겨내는지 면밀하게 지켜본다. 바로 이 '사람'이 영화 안에서 행한 말과 행동, 웃음과 눈

물, 분노와 사함의 과정이 감독이 바라본 인간의 본질이 된다. 감독이 언제나 '인간의 본질(The Nature of Human Being)'을 의도적으로 드러내는 것은 아니다. 이것은 감독이 인식하지 못하는 사이, 캐릭터, 사물 또는 서사구조 등을 통해 관객에게 전달되어 관객은 감독의 세계관을 내면화한다.

앞서 말했듯이 모든 감독은 '사람'을 다룬다. 그러나 모든 영화에서 '사람'이 도드라져 보이는 것은 아니다. 어떤 경우 영화의 사건이 인물을 압도하기도 하고 때로는 시각적 효과와 스케일에 인물이 가려지기도 한다. 하지만 어떤 경우, 우리는 지독히 '사람'에 집중하는 감독을 만나게 되는데 우리는 이러한 감독의 영화들을 통해 감독이 바라보는 '인간의 본질'에 접근할 수 있는 사색적 경험을 맛보게 된다. 이창동, 임상수. 여기, 지독히 '사람'에 집중하는, 하지만 인간을 매우 다르게 바라보는 두 명의 감독이 있다. 이 글은 이 두 명의 감독의 영화들을 통해 '인간'을 바라보는 상이하고 독특한 시선들을 살펴보고자 한다. 과연 그들이 표현하는 '인간의 본질'은 무엇이며 각각의 감독은 서로 어떤 다른 시선을 가지고 있을까?

II. 본론

1. 이창동 감독이 바라보는 인간- 순수함, 그로인해 변질되기 쉬운

사르트르가 그의 위대한 저서, 「존재와 무」(L'Être et le Néant)[1]를 통해 이야기 했던 '무'는 인간에게 미리 주어진 본질이 없다는 것을 뜻한다. 그렇게 때문에 인간은 스스로 자신의 본질을 만들어 낼 수 있다고 강조한다. 여기에는 인간이 가지는 주체적이고 능동적인 자아, 자유를 쟁취하기 위해, 실존이 아닌 탈존(Ex-istence, 脫存)하는 인간의 모습에 대한 믿음이 깔려있다. 인간은 자신의 의지에 의해 더 나은 본질로 거듭날 수 있다는 것이다[2]. 따라서 인간에게 정해진 본질이란 없고 주체적으로 계속해서 거듭나는 본질만 존재한다. 그러나 이창동 감독은 사르트르의 견해를 반박하고 있는 듯하다. 사르트르는 인간의 주체만 보았지

인간을 억압하는 외부, 선형적 질서, 타자성을 간과하고 있는 것이다. 인간이 거듭나고자하는 자유에 대한 의지는 역사와 사회의 질서, 그리고 알튀세르(Louise Althusser)가 말한 이데올로기의 호명(Interpellation)에 의해 억압된다.¹ 이창동 감독은 영화 <박하사탕>을 통해 이러한 억압을 효과적으로 드러낸다.

영호(설경구 분)는 라디오를 통해 20년 전 일하던 공장직원들의 모임인 ‘가리봉 동호회’ 소식을 듣고 초대 받지 않은 야유회에 참석한다. 강가에서 치루는 야유회가 늘상 그렇듯 노래와 춤, 그리고 술판이 벌어진 야유회 현장. 그곳에 나타난 영호는 춤을 방해하고, 미친 듯 노래를 부르고, 양복차림으로 물에 뛰어들며 소위 깡판을 놓는다. 그러던 그는 기차길에 올라가 자신을 향해 달려오는 기차를 향해 절규한다.

“나 다시 돌아갈래!”

영호의 절규가 간절한 탓이었을까? 기차는 마치 영호의 영혼을 싣고 달리는 듯 시간을 거꾸로 거슬러 영호의 역사 속으로 시간여행을 시작한다. 이어서 영화는 지금까지 어떤 인물이었는지 알 수 없었던 ‘김영호’라는 한 개인을 소개한다.

영호는 한심한 인간이다. 아니 나쁜 놈이다. 자살을 생각하면서도 커피 값 천원을 떼먹고, 불법주차를 단속 중인 경찰을 때리고 도망가고, 잠금장치로 인해 더 이상 열리지도 않는 문 밖에서 애걸하는 눈빛으로 아내를 바라봐도 이미 버림받은 듯 아내는 문을 열어줄 생각이 없다. 그뿐인가. 아내의 외도 현장을 덮친 후에 자신의 가구점 직원인 정부와 차 안에서 정사를 나누고, 경찰로 근무하던 시절의 영호는 시위 주동자를 악랄하게 고문하는 고문경찰이다. 여기까지 보자면 도무지 영화의 주인공으로서 성립될 수 없는 주인공이다.² 그러면 왜

1. 알튀세르는 그의 논문 “이데올로기와 이데올로기적 국가장치”(Ideologie et appareils ideologique d'Etat)에서 이렇게 말한다. ‘모든 이데올로기는 구체적인 개인들을 주체로 호명한다. 우리는 아주 혼란 경찰의 일상적인 호명과 같은 유형 속에서 그것을 표상할 수 있다. “헤이, 거기 당신!” 만일 우리가 상정한 이론적 장면이 길거리에서 일어난다고 가정한다면, 호명된 개체는 뒤돌아볼 것이다. 이 단순한 180도의 물리적 선회에 의해서 그는 주체가 된다. 왜냐하면 그는 호명이 바로 그에게 행해졌으며, 호명된 자가 바로 그라는 사실을 깨달았기 때문이다.’

이창동 감독은 이렇게 지독한 방식으로 관객들로 하여금 주인공을 미워하게 만든 것일까? 그것은 아이러니하게도 주인공이 얼마나 순수한 인간인가를 드러내기 위함 때문이다.

영화는 계속 영호의 영혼을 싣고³ 마치 유령이 스크루지를 순수한 그대로 데리고 가듯 기차를 타고 영호의 과거로 이동한다. 이를 통해 영화의 도입부에서 이미 자살한 영호의 영혼을 치유라도 해주려는 것일까, ‘과거의 너는 이런 모습이었어.’, ‘너를 이렇게 만든 것은 내가 아니야. 그러니 괴로워하지 마.’라고 말하는 것처럼 보인다. 가구점 사장, 고문경찰 그리고 광주 진압군을 거쳐 마침내 도착한 곳은 영호의 20년 전. 바로 영화의 도입부에 야유회가 열렸던 바로 그곳이다. 열차는 영호의 20년을 거슬러 결국 시작으로 다시 도착한다. 모든 것이 같다. 도입부처럼 강가에 물이 흐르고 기차길도 그대로다. (사실 20년 과거로 이동했기 때문에 ‘그대로’라는 말은 맞지 않다.) 게다가 사람들도 그 때 그 사람들이고 그 사람들 중에는 영호도 있다. 그들은 20년 후에 오게 될 야유회를 똑같이 온 것이다. 모든 게 20년 후와 똑같다. 그렇다면 다른 것은 무엇일까? 영호다. 20년 전 영호는 참으로 순수했던 사람이다. 꽃을 좋아하고, 동료와 함께 노래를 부르고, 한 여자를 순수한 마음으로 사랑할 줄 알던 영호다. 그리고 ‘저 박하사탕 되게 좋아해요’라고 말하던 영호다. 싸구려 설탕덩어리

2. 일반적으로 테러티브 영화의 주인공은 선하거나정의롭다. 특히 영화의 초반, 그러니까 관객들을 이야기 속으로 몰입시켜야 하는 영화의 전반부에 대부분의 감독과 작가들은 관객들을 위해 거부감 없는 주인공으로 만들기 위해 부단히 애를 쓴다. 보통 후크포인트(Hook Point)라고 불리는 7분~10분 지점, 혹은 플롯포인트 첫번째(Plot Point 1) 지점까지 감독과 작가가 공들이는 부분은 어떻게 하면 주인공을 이해 가능한 인물로 만들어 주인공의 욕망에 관객이 부담 없이 편승할 수 있을까하는데 있다. 그러기 위해서 주인공의 전사를 통해 ‘원래는 착한 사람’ 혹은 ‘이러한 아픔이 있는 사람’임을 증명하거나 매우 타락한 주인공이지만 그에게 최소한 정의감은 살아있다는 것을 보여주며 관객을 설득하는데 시간을 할애한다. 간단히 말해 주인공을 ‘매력적인 인물’ 혹은 ‘친숙한 인물’로 만들어 주는 것이다. 그러나 영화 <박하사탕>의 이창동 감독은 영화 전반부에 그러한 일에 공들일 생각을 하지 않는다. 오히려 ‘영호’라는 인간을 관객에게 떼어내려 애를 쓰는 듯 보인다. ‘영호는 이만큼 쓰레기야’, ‘이렇게 나쁜 놈을 본 적 있어?’라고 묻는 듯하다. 그래서 관객이 도저히 사랑할 수도, 이해할 수도 없는 인간으로 만들어버린다.

3. ‘나 다시 돌아갈래!’라고 기차를 향해 외치며 자살한 후, 영화는 기차를 타고 과거를 향해 달려간다. 이러한 장면의 연결이 ‘영호의 영혼을 태운 기차’라는 추측을 가능하게 만든다.

지만 입안에 넣으면 화~한 청량감을 주는 아무 때 타지 않은 새하얀 박하사탕. 이창동 감독이 바라보는 '인간'의 본질은 바로 이 지점에 있다. '순수함(Purity)' 이창동 감독은 인간은 원래 순수한 개체라는 지독한 믿음을 가지고 있다. 그러나 순수한 만큼 변질되기 쉽다는 것 또한 잘 알고 있는 듯하다. 너무나 하에서 살짝만 물들어도 더러워지는 박하사탕처럼, 혹은 흰 도화지처럼. 이창동 감독은 그의 많은 영화들에서 이러한 인간에 대한 시각을 반복적으로 주장한다. 그 주장이 너무나 강력해 그의 영화를 볼 때 '인간의 순수함'에 대한 그의 생각이 신념이나 종교처럼 느껴질 때도 있다. 그는 인간을, 혹은 인간의 순수함을 지독하게 믿고 사랑한다. 그 순수함을 더럽히고 변질시키는 것은 인간 스스로가 아니라 언제나 인간의 외부에 존재한다. 이창동 감독은 영화 <박하사탕>에서, 영호는 원래 너무나 순수한 사람이었지만 그가 견뎌온, 혹은 저항해온 20년이라는 대한민국의 격동의 역사가 그를 타락시켰다고 말한다[3]. 그래서 그에게는 잘못이 없다고 이야기한다. 그리고 그 영혼을 위로한다. 이 메시지는 감독의 인간에 대한 깊은 애정을 반영한다.

이창동 감독의 순수한 인간에 대한 믿음은 영화 <박하사탕>의 캐스팅 과정에서도 그대로 드러난다. 당시 문소리라는 배우는 대중에게 알려지지 않은 배우였다. 그런 무명 배우를 캐스팅한 것은 문소리라는 배우의 연기력이나 대중적 인지도가 아닌 '착함'이었다. 이창동 감독은 2000년 1월 씨네21과의 인터뷰에서 배우 문소리의 발견에 대해 다음과 같이 이야기한다.

"2천명 지원자 가운데 한눈에 띄었다. 그냥 착해보였다. 구체적인 이유는 모르겠다[4]."

군산 술집 작부로 출연한 배우 고서희 캐스팅도 다르지 않았다. 같은 인터뷰에서 이창동 감독은 고서희가 지원자 가운데 미모는 가장 떨어졌으나 엄마의 암발병 사실을 엄마에게 알려주는 연기를 시키자 고서희가 눈물이 범벅이 되어 대사를 엉망으로 했기 때문이라고 밝혔다[5]. 이렇듯 감독은 인간의 착함, 그리고 순수에 대한 굳은 믿음을 가지고 있다.

이러한 감독의 인간에 대한 시각은 <초록물고기>, <오아시스>에서도 일관되고 고집스럽게 드러난다. 군대에서 제대한 후, 신도시로 변해버린 일산의 어느 변두리 집 -아직 변하지 않은- 에 가족들과 함께 살게 된 아직 변하지 않은 순수한 막동이(한석규 분). 그를 변하게 만드는 것은 돈이다. 사회에서 격리된 채 3년을 살다가 제대해보니 매일 눈을 뜨면 아파트가 똑딱 올라가는 신도시로 변해버린 고향, 그 곳에서 막동이는 '사회적 인간'⁴으로 살아야한다. 신자유주의가 판치는 사회에서 그 질서에 복종하는 인간으로 살아가기 위해서는 자본의 요구에 응답해야만 한다. '순수한' 막동이를 변화시키는 것은 바로 이 자본이다. 따라서 막동이는 그 자본의 요구를 거부할 수 없다. 그러나 막동이는 끝내 완전한 자본주의적 인간이 되기를 거부하고 죽음을 맞이한다. 결국 막동이를 죽이는 것은 자본에 대적한 '순수'다. 한 여자를 사랑하는 마음. 여전히 막동이의 마음에 남아있는 바로 그 순수함이 결국 막동이를 죽음으로 내몬다. 그가 속해 있는 사회의 질서를 따라 간 막다른 그 곳에서 막동이를 기다리고 있는 것은, 순수했던 막동이가 중국에 도달한 곳에서 그를 가로막고 있는 것은 살인이다. 그 질서를 위해서 막동이는 살인을 해야 하는 것이다. 배태곤(문성근 분)은 김양길(명계남 분)을 제거할 것을 주문하며 막동이의 꿈을 묻는다. 식구들과 함께 살면서 조그만 식당을 운영하는 꿈. 그 순수한 꿈을 이루기 위해서 순수함을 포기해야하는 아이러니. 막동이가 순수를 포기함으로써 얻게 되는 순수한 꿈⁵. 이것은 막동이의 딜레마이자 자본주의의 딜레마다. 마침내 막동이는 김양길을 제거한다. 그리고 괴로움에 떨며 형에게 전화를 건다.

"큰 성, 생각나? 빨간 다리? 빨간색 철교. 우리 어렸을 때 빨간 다리 밑으로 물고기 잡으러 많이 다녔잖아. 내가 언젠가 초록색 나는 물고기 잡는다고 그랬었다가 쓰레빠 잃어버려가지고 큰 성이랑 형들이랑 하루

4. 생물학적 인간을 벗어나 사회적 인간으로 살기 위해서는 사회의 질서, 오디디푸스적 언어로 아버지의 질서에 복종하며 살아야한다. 그 질서에 복종할 때 비로소 '인간'이 된다.

5. 순수함의 포기는 스카프를 태우는 것으로 시각화된다. 처음 미애와의 인연을 가능하게 해주었던 스카프. 그것을 태움으로써 막동이는 순수하지 않은 질서의 명령에 복종하는 것이다.

중일 놀지도 못하고 쓰레빠 찾으러 다녔었잖아... 큰 성 그때 생각나? 그때 생각나?"

막동이는 절규한다. 순수를 잃어버린 순간 순수를 기억하는 막동이. 어릴 적 순수했던 기억은 이제 돌이킬 수 없는 과거이고 회복할 수 없는 노스텔지이다. 이창동 감독은 이 장면에서 '이 사람을 보아라. 이 사람이 원래부터 이렇게 살인을 일삼는 사람이었을까? 어릴 적 철교 밑에서 존재하지 않는 초록 물고기를 잡던 순수했던 사람이다. 우리와 다를 게 없는...'이라고 얘기하며 과연 순수했던 한 인물을 이렇게 만든 것이 무엇인지 관객에게 질문한다. 이창동 감독은 영화 <오아시스>에서도 순수한 인간의 사랑에 대해 이야기한다. 전과 3범의 인간 말종 종두(설경구 분)과 중증뇌성마비를 앓고 있는 공주(문소리 분)의 사랑을 통해 그들의 순수한 사랑을 변형시키고 변질시키는 것이 그들 스스로가 아닌 사회의 왜곡된 시선과 편견이라고 힘주어 주장하고 사랑이라는 '순수함'은 사랑의 주체가 누구냐에 따라 달라지는 것이 아니라 그 자체로 '이미' 순수한 것이라고 호소한다. 이창동 감독의 최근작 <시> 역시 순수한 인간을 바라보는 감독의 애정 어린 시선이 일관성 있게 유지된다. 나이를 먹으며 점차 잃어갔던 순수를 시를 배우면서 회복해가는 과정을 그린 이 영화는 우리가 어느새 잃어버린, 사물과 세상을 있는 그대로 순수하게 바라보는 방법을 일깨운다[6]. 인간은 원래 순수한 눈과 마음을 가졌지만 세상과 맞서고 부대끼며 살면서 어느 순간 자신도 모르는 사이, 세상과 사물을 순수하게 바라보던 시선이 사라지고 왜곡과 변질된 시각만 가지게 된다. 감독의 다른 영화들과 마찬가지로 인간의 순수를 변질되게 만든 것은 인간 스스로가 아니라 세상의 질서와 시스템이다. 감독은 이 영화를 통해 순수를 회복하고 세상을 있는 그대로 바라볼 것을 제안한다. 이렇듯 그는 자신의 모든 영화에서 순수로의 회귀를 주장한다. 삶의 질곡에 변질된 인간들이여 순수로 돌아가자는 것이다. 감독은 인간의 순수성에 대한 믿음을 포기하지 않는다. 순수로 돌아갈 희망을 보고 있는 것이다. 그래서 그의 영화들은 죽음, 자살 등을 다루지만 절망적이지 않다. 그는 2000년 1월, 씨네21 허문영 기자와의 인

터뷰에서 영화 <박하사탕>이 마치 희망의 불가능성을 말하는 것 같다는 질문에 이렇게 대답한다.

"논리적으로 반박할 근거가 내겐 없다. 다만, 지금 생을 개척하기 시작한 20대에겐 불가능하지 않을 것이다. 우리가 영원히 잃었다 해도, 난 그(희망) 어딘가에 있다고 믿는다. 난 확신범이다. 꿈같은 이미지로라도 그곳을 보여줄 수 있는 것, 이게 내가 할 수 있는 것의 전부다[7]."

살면서 그런 희망을 본 적이 있느냐는 질문에 다음과 같이 말한다.

"철거민 판자촌에서 살던 스무 살 때 재수도 실패해서 아버지한테서 쫓겨났다. 설날 그믐밤이었다. 죽으려고 했다. 그래서 아버지한테 복수하려고 했다. 자살만큼 좋은 복수는 없다. 그래도 그냥 죽을 순 없었다. 내 문학적 재능을 몽땅 쏟아 부은 위대한 유서를 남길 생각이었다. (중략) 여인숙에 들어갔는데 명작은커녕 첫 줄도 생각이 나지 않았다. 무슨 마음에선지 그 방에 새한테 약을 먹여 죽였다. 새벽에 도망 나왔다. 그때 하늘의 별을 봤다. 심리적으로 자살을 경험한 뒤에 본 별은 너무 찬란했다. 내가 살아 있다는 느낌이 막 밀려 올라왔다. 그런 느낌으로 살고 싶었다. 내 스무 살은 춥고 배고팠지만, 그래도 밑바닥엔 눈부신 게 있었다[8]."

그의 경험처럼, 이창동 감독은 그가 그려내는 영화의 주인공들에게, 인생의 밑바닥의 가장 끔찍한 고통 속에서 판타지를 경험하게 한다. 그 판타지는 견디기 힘든 변질과 파괴, 타락에 대한 저항이자 괴로움을 견디어내는 방식으로서의 판타지, 혹은 순수함의 회복에 대한 욕망이다. <초록물고기>의 막동이는 타락의 순간에 과거 순수했던 시절에 보았던 초록색 물고기라는 판타지를 기억해내고, <박하사탕>의 영호는 자살과 함께 과거 순수했던 시절로의 기차여행이라는 판타지를 경험하고, <오아시스>의 공주는 현실의 지독한 편견 속에서 비장애인이 되는 판타지를 생산하며, <시>의 미자는 죽은 소녀에 대한 판타지를 영화 마지막에 삽입하여

순수한 인간이었던 그때를 기억하게 하고 주인공 스스로를 치유하도록 구성한다. 마치 감독 스스로가 인생의 절망의 순간에 하늘에서 발견한 순수한 별빛처럼. 그 순수함은 감독이 관객에게 전달하고자 하는 희망의 끈에 다름 아니다.

2. 임상수 감독이 바라보는 인간- 쿨함, 불신 (Distrust), 그 속의 허무한 인간

희망이란 기존에 자신을 억압하던 질서와 시스템에서 벗어나 새로운 질서, 새로운 의미를 발견해내는 일이다. 이것은 결국 우리 자신의 순수한 결단에 의해서라기보다 우리가 마주친 타자의 타자성에 의해서 가능하다고 보아야한다. 기존의 의미를 뒤흔드는 타자와의 마주침을 통해서만 주체는 의미를 새롭게 생산하는 과정에 직면할 수 있다[9]. 그런 의미에서 본다면 이창동 감독이 끈을 놓지 않고 있는 희망을 임상수 감독은 부정한다. 그는 새로운 질서와 의미를 생산하는데 관심이 없다. 아니 심지어 그것이 무의미하다고 말한다. 그의 영화 속에 등장하는 인물들은 타자와 연대하거나 타자성과 관계를 통해서 성장한다기보다 분절화 혹은 개체화 되어있다. 그래서 1979년 10월 26일의 일도, 광주에서 일어난 민주화 운동과 같은 역사적 사건도 그저 '우연'이었다고 말한다. 그 이유는 바로 인간과 인간 사이에 상호간의 타자성과 그것에 대한 새로운 질서의 탄생을 냉소하기 때문이다.

이창동 감독이 따뜻한 시선으로 순수를 잃은 우리의 모습을 위로한다면 임상수 감독은 냉소한다. 그의 영화를 보고 있노라면 임상수 감독에게 인간은 도무지 위로할 필요도 없고, 도덕여줄 필요도 없는 그런 위선적인 존재라고 느껴진다.⁶ 그의 영화에서 인간은 언제나 쿨하다. 그래서 때로는 그의 영화에 등장하는 인물들이 사람처럼 여겨지지 않는 경우가 있다. 좋게 말하면 뒤끝이 없는 이 '쿨함'은 다른 표현으로 말하자면 대상에

6. 영화 <바람난 가족>을 보면, 주인공 영작(황정민 분)은 정부와의 섹스 중에 역사적 사건에 의해 학살당한 사람들에 대해 이야기한다. 대사의 내용이 매우 잔인함에도 그들은 그저 심드렁하다. 대사에서처럼 '제 정신으로 살아지지 않는' 상황에 대해 그들은 무덤덤하게 동정하듯, 혹은 학살자를 비판하듯 이야기한다. 그러나 그 뒤에 들리는 것은 정부의 격렬한 진압소리뿐이다. 이러한 인물의 위선적인 태도는 임상수 영화 곳곳에서 발견된다.

대한 애정 결여라고 말할 수 있다. 인간은 감정의 찌꺼기를 남긴다. 어쩌면 지저분해 보일 수도 있으나 그런 감정적 찌꺼기가 있기 때문에 우리는 인간이라 불린다. 연인이 헤어지고 나서 상대를 못 잊어 그/그녀의 집 앞을 서성이다가 그/그녀의 차를 옆좌로 굽어버리기도 하고, 사랑하는 사람이 원하지 않는 불이익이나 폭력을 당했을 때 복수를 꿈꾸기도 한다. 그게 일상적인 인간의 모습이다. 그러나 임상수 감독의 영화 속 인간은 감정적 찌꺼기가 없다. 수십 년을 함께 산 남편(김인문 분)이 죽어가며 피를 토해도 아내(윤여정 분)는 시니컬한 표정으로 독설을 하고, 죽은 후에 남편의 영정사진 앞에서 옷을 벗은 채 마사지를 받으며, 다시 재결함을 하자고 찾아 온 남편(황정민 분)에게 아내(문소리 분)는 쿨하게 '당신 아웃이야.'라고 심드렁하게 내뱉자 그 남편은 더 쿨하게 춤을 추며 돌아선다⁷. 물론 그렇다고 등장인물들이 울지도 않고, 화도 내지 않는 것은 아니다. 그러나 그들이 감정을 표현할 때는 오로지 자신의 신체 혹은 이익에 저해되는 외부의 압력에 반응할 때뿐이다. 이러한 반응은 굳이 인간이 아니어도 찾아볼 수 있는 매우 동물적인 반사반응이다. 제목에서부터 냉소가 풍기는 <바람난 가족>은 이렇게 소위 '쿨한' 인간들로 가득 차 있다. 이것이 임상수 감독이 바라보는 인간이다. 그는 '인간'을 믿지 않는 것처럼 보인다. 더 정확히 말하자면 인간이 인간을 위하고, 사랑하고, 연대하고, 또는 욕망하고 그래서 사회를 이루고, 역사를 발전시키고, 세상을 변화시킨다는 생각에 동의하지 않는 듯 보인다.

사르트르는 그의 저서 「변증법적 이성비판」에서 역사라는 것이 인간의 자유가 회복되는 장이고, 혁명은 인간의 자유가 극적으로 실현되는 지점이라고 주장한다[10]. 그러나 임상수 감독은 그의 영화에서 사르트르와는 매우 다른 태도를 보인다. 그에 의하면 역사는 우연이며 인간은 역사를 통해 스스로 발전시킬 수 있는 존재가 아니라고 역설하는 듯하다. 이러한 감독의 시선은 영화 <그때 그 사람들>에서 여실히 드러난다. 영화

7. 어디 그 뿐인가 이러한 임상수 감독의 태도는 대부분의 작품에서 드러난다. 특히 그의 최근작들에서 이러한 시각은 더욱 도드라지는데 영화 <하녀>, <돈의 맛>에서 표현되는 인간의 모습은 쿨함을 넘어 서서 동물적이다.

평론가 정성일은 그의 책 「필사의 탐독」에서 이 영화에 대해 다음과 같이 말한다.

이 영화에는 그저 그날의 표면만 있다. 임상수식으로 표현하면 ‘쿨’하게 ‘그날 그 장소에 그 사람들이 거기 있다’. (중략) 나는 이 무시무시한 역사의 충격 앞에서 초차 그저 눈앞에 벌어진 사건의 재현에만 매달리는 임상수가 신기할 정도로 무미건조하게 느껴졌다[11].

정성일이 말한 것처럼, 이 영화에서 인간은 어떠한 목적도, 욕망도, 의지도 가지지 않는다. 그저 그날 그 장소에 있었을 뿐. 다시 말해 김재규가 박정희를 총으로 쏜 것은 어떠한 목적도, 의지도 없는 우연한 일이었다는 것이다. 이것이 임상수가 바라보는 1979년 10월 26일의 사건이다. 영화평론가 강성룡도 그의 책, 「감독들 12」에서 정성일과 비슷한 입장을 견지한다. 그는 이렇게 말하고 있다.

임상수는, 또는 그의 영화는 가끔 냉소적이다. 이런 것은 구체적인 역사적 사건을 다루거나 구체적인 역사적 시공간이 드러난 영화에서 노골적으로 재현된다. (중략) 그는 역사의 발전을 믿지 않는 것 같다. 더 나아가 그는 역사를 채워가는 인간을 신뢰하지 않는 것 같다. 그의 눈에 비친 인간은 현신과 봉사의 인간이기보다는 욕망의 노예로서의 인간일 가능성이 더 크다. 이것이 인간을 바라보는, 나아가 사회를 바라보는 그의 시선인 것이다[12].

임상수에게 박정희의 죽음이라는 현대사의 역사적 사건은 그저 ‘하필이면 그날 삼교천 행사에 김재규가 헬리콥터를 타지 못했고, 하필이면 그날 마침 술을 마셨고, 하필이면 왜 그날 차지철이 더 안하무인으로 빈정대고, 하필이면 그날따라 김재규는 변비가 심해서 똥을 누지 못하다가’ 벌어진 우연한 사건이다. 따라서 우리의 생각과는 다르게 임상수가 바라본 그때 그 사건은 그저 허무할 뿐이며 원인 없는 결과일 뿐이다. 임상수의 목적은 역사를 조롱하고 희화화하면서 그런 역사 속의 ‘인간’을 냉소하고자 하는 것이다. 여기서 말하는 ‘

역사 속의 인간’이란 1979년 10월 26일 그곳에 있던 ‘인간’ 뿐 아니라 그 시대를 살았던 ‘인간’ 그리고 2005년, 이 현재화 된 역사를 스크린에서 보고 있던 관객들을 포함한 그 모든 ‘인간’을 말한다. 왜냐하면 인간 박정희를 현재로 소환한 것은 현재의 인간들이기 때문이다.

임상수 감독은 박정희를 지나 전두환 시대로 눈을 돌린다. 영화 <오래된 정원>에서도 그는 마찬가지로 ‘쿨한’ -그래서 허무한- 관점을 유지한다. 이 영화에서 묘사된 운동권은 지극히 교조적이고 책임질 줄 모름과 말로 시간을 보내는 인간들이다. 또한 모든 운동은 역사적으로 우연이라는 냉소적인 시선을 보낸다.⁸ 이 영화에서 감독은 전두환 시절을 옹호하지도, 운동권을 옹호하지도 않는 모호한 태도를 보인다. 양쪽 모두 냉소의 시선으로 보고 있는 것이다. 이런 면에서 감독은 양비론적 태도를 견지하고 있는 것으로 보인다. 이러한 태도는 매우 허무주의적이다. 왜냐하면 임상수 감독이 다룬 역사에는 어떤 희망도 대안도 제시되어 있지 않기 때문이다. 다음 세상에 대한 어떤 희망과 대안이 없다는 것은 감독 스스로가 ‘인간’에 대한 믿음이 없기 때문이기도 하다. 강성룡은 이러한 임상수 감독의 태도와 영화적 표현에 대해 ‘패배주의(Defeatism)’이라고 말한다. 그러나 그것은 패배주의가 아닌 ‘냉소주의(Cynicism)’이다. 왜냐하면 패배주의라면 승리와 패배의 구도가 성립되어야하고 패배적 상황으로 인한 절망이 담보되어야한다. 그러나 임상수 감독의 영화에는 그 어떤 승리도, 패배도, 절망도 존재하지 않는다. 따라서 이것은 냉소다. ‘파토스(Pathos)’의 과도한 분출을 만들 어낼 수 있는 소재와 상황을 다루면서도 그러한 상황을 일부러 가볍게 처리함으로써 관객들의 감정 이입을 경계[13]하는 감독의 작전에는 역사를 정의와 불의로 구분하고 처단하고 승리를 쟁취하려는, 그래서 그것을 위해 흥분하길 원하는 인간에 대한 냉소가 짙게 깔려있다.

임상수 감독의 냉소와 조롱은 그의 영화에 등장하는

8. 강성룡은 ‘임상수 감독의 냉소적인 시선이 현우(지진희 분)의 어머니가 한때 강남의 유명한 부동산업자로 큰돈을 벌어 현우에게 평평돈을 쓰는 장면과 영작과 잠자리를 한 윤희(염정아 분)가 그를 보낸 후 관객을 정면으로 보며 지런 사람이 지금은 유명한 인권변호사가 되었다고 조롱하는 장면에서 절정을 이룬다.’고 말한다. (강성룡, 감독들 12, 이야기쟁이나라, 2012 pp.238-239, 발췌요약)

인물에 국한되지 않는다. 그것은 관객에게 향한다. 이것은 임상수 감독이 선택하는 영화의 소재에서부터 드러난다. 그는 언제나 자극적이고 도발적인 소재에 반응한다. 그 자극적인 소재란 우리 사회의 터부를 건드리는 것이다. 영화 <처녀들의 저녁식사>는 여전히 가부장적인 한국 사회에서 '처녀들'-매우 정치적인 제목으로서-의 성담론을 다뤘고, 그의 두 번째 영화 <눈물>에서는 미성년자들의 성교와 마약 복용이라는 터부를 건드렸다. 또한 그는 한국 사회에서 가장, 그리고 여전히 뜨거운 이슈인 박정희의 죽음이라는 함부로 말하기 어려운 우리사회의 금기를 소환했으며 <하녀>와 <돈의 맛>에서는 1%의 상류사회 속의 사람들을 다루었다. 그런 의미에서 임상수 감독의 영화는 '탈존(Ex-istence, 脫存)하는 인간'을 다룬다. 알튀세르의 이데올로기 개념을 이용하여 말하자면, 임상수는 가부장제의 호명에 저항하는 처녀들과, 어른들의 이데올로기에 저항하는 아이들, 그리고 신자유주의 내의 철웅성 같은 계급의 질서를 거부하는 하녀들을 다룬다. 그러나 영화 속 인물들의 저항 역시 사르트르가 말한 자유를 향한 탈존적 의지라기보다 사회적 관계의 모순이 야기한 '현상(Phenomenon, 現象)'에 가깝다. 그래서 더욱 냉소적이고 허무주의적이다. 오히려 감독의 이러한 소재 선택의 기반에는 관객의 관음증적(Voyeurism) 욕구가 깔려있다. 감독은 처녀들의 은밀한 사생활을 들여다보고, 자신이 경험하지 못한 어린 아이들의 탈선을 훑쳐보고 상류사회가 소비하는 럭셔리한 세상을 관음함으로써 관객의 욕망을 자극하고 있는 것이다. 영화 <하녀>에 대해 강성률은 이렇게 말한다.

자본이 세상을 지배하는 무한 자본의 시대에 최상위 사람들이 살아가는 모습을 훑쳐보거나 또는 자신도 그런 세상에 살고 싶다는 판타지를 영화 속에 적절히 유포했던 것이다. 그래서 영화의 제목은 <하녀>이지만 정작 관객들은 하녀의 삶에는 주목하지 않고 최상위층의 삶에 주목한다[14].

여기서 주목해야할 것은 감독이 관객을 보는 시선이 다. 임상수 감독은 자신의 영화에 등장하는 인물만 냉

소하고 있는 것이 아니다. 바로 관객들까지 조롱하고 있는 것이다. 금기를 들여다보는 관객들을 거꾸로 들여다보는 감독. 이것이 감독이 노리는 것이고 그가 들여다보는 관객은 관음의 욕망과 탐욕으로 가득 찬 인간들이다. 이러한 감독의 시선에서 그의 낱낱거림이 들리는 듯하다. 영화 <하녀>에서 하녀 은이는 결국 자살한다. 이것은 강성률이 말한 것처럼 '주인을 사랑한 죄'라고 말하기 어렵다. 영화 어디에도 은이가 주인남자 혼을 사랑하고 있다는 증거를 확보하기 어렵다. 내가 강성률의 의견에 동의하는 부분은 하녀의 자살이 신자본주의 시대에 자본이 없는 사람이 선택할 길이 죽음 외에는 그리 많지 않다는 것을 극단적으로 보여준다고 말한 부분이다. 그렇다. 감독은 하녀의 자살을 통해 하녀 은이에게, 동시에 영화를 보는 관객에게 이렇게 말하고 있는 것이다.

'이런 세상에서 너희들이 할 수 있는 게 뭘데?'

임상수 감독은 하녀를 자살하게 함으로써 그녀와 관객 모두에게 '쿨'하게 가운데 손가락을 치켜세우고 있다. 이렇듯 그는 인간을 부정적인 시각으로 바라본다. 역사적 문제, 구조적 문제, 정치적 문제 등, 이 모든 문제가 모두 위선적이고 무능력한 인간 때문이다. 이 지점에서 이창동 감독과 확연히 다른 점이 드러나는데 이창동 감독이 역사와 사회에 의해 변질된, 그러나 아직 회복 가능하다고 믿는 인간의 순수성을 보듬어주며 희망을 발견하려 한다면 임상수 감독은 역사적, 사회적 결과물로서의 인간을 조롱하고 냉소한다.⁹ 그의 영화에서 인간은 쿨한 존재, 믿을 수 없는 불신의 존재, 그래서 너무도 허무한 존재인 것이다.

9. 인간을 역사적, 사회적 결과물로 보는 태도는 이창동 감독과 임상수 감독 모두에게서 보인다. 그러나 이창동 감독은 '그럼에도 불구하고' 순수의 회복을 통해 희망을 가져볼 수 있다고 주장하지만 임상수 감독은 인간에 대한 희망을 '쿨하게' 버리고 인간이란 사회적 구조 안에서 의도하지 않게 어느 지점에 위치해있을 뿐 인간이 할 수 있는 일은 없다고 말한다. (영화 <하녀>는 그 구조를 넘어서려는 하녀, 은이를 자살하게 만들으로써 어쩔 수 없이 그 자리에 존재하지만 해야 하는 인간의 모습을 그린다.)

III. 결론

감독은 영화로 말하는 철학자다. 그리고 ‘인간’은 우리 인류 역사상 전 시기에 걸쳐 철학적, 인문학적, 예술적 관심의 대상이었다. 어찌 보면, 철학, 인문학, 예술은 인간이란 어떤 존재인가를 탐구하는 학문이자 장르이다. 서론에서도 언급했다시피, 모든 영화는 ‘인간’을 다룬다. 그리고 감독이 다루는 ‘인간’을 통해 우리는 감독이 바라보는 세상을 엿볼 수 있다. 물론 수많은 감독들이 인간에 대해 고민하고 자신의 인간관을 제시한다. 따라서 여기서 미처 다루지 못한 영화와 감독들도 셀 수 없이 많다. (특히 홍상수 감독의 인간관은 여기서 다룬 이창동, 임상수 감독과 대조를 이루며 서술될만한 주요한 감독이다.) 그러나 필자는 이 논문에서 언급한 두 감독, 이창동과 임상수가 인간을 바라보는 극명하고 확연한 차이를 보이고 있다는 점에서 대표적으로 연구하였다. 정리하자면 이창동 감독은 인간을 애초에 때 묻지 않은 존재로 바라보고 그런 순수한 존재가 역사와 부대끼면서 타락하고 변해가는 모습을 안타까운 시선으로 바라보고 끝까지 희망의 끈을 놓지 않으려고 하는 반면, 임상수 감독은 인간을 냉소하고 조롱하며 (심지어 관객마저) 세상과 맞서서 인간이 할 수 있는 일이란 무너지지 않는 시스템에 자신의 의지와 상관없이 그 자리에 존재하는 것이라는 허무주의적 태도를 보인다.

영화가 할 수 있는 일은 많다. 미적(美的) 새로움을 관객에게 전달할 수도 있고 기술적 발전을 통해 관객의 오감을 즐겁게 해줄 수도 있다. 그러나 그러한 미적 새로움과 기술적 발전 이전에 그 속을 채우는 인간에 대한 고민이 선행되지 않는다면 그것은 표피적인 즐거움에 그칠 것임은 분명하다. 3D, 4D가 판을 치는 세상에서도 관객은 감독들이 제시하는 수많은 인간의 모습과 대화하고, 인간에 대한 감독의 철학과 소통하면서 성장한다. 그것이 영화의 힘이고 여전히 영향을 발휘하는 영화라는 매체의 존재 가치이다. 감독이 인간을 바라보는 시선이 새롭고 풍부할수록 세상의 가치는 다양하고 풍요로워질 수 있다고 믿는다. 그러기 위해서 창작자는 끊임없이 인간에 대한 사랑과 애정을 가지고 그들을 진심어린 눈으로 바라보아야 할 것이다. 영화계의 거장

빔 벤더스(Wim Wenders)는 이렇게 말했다.

‘영상만 부각시킨 영화는 찍는 사람의 만족을 위한 것이다. 반면 스토리를 이야기하는 것은, 당연히 커뮤니케이션이다[15].’

나는 여기에 한마디 덧붙이고 싶다.

‘스토리의 중심에는 언제나 ‘인간’이 있다.’

참 고 문 헌

- [1] 장 폴 사르트르, 정소성 옮김, *존재와 무(L'Être et le Néant)*, 동서문화사, 2009.
- [2] 강신주, *철학 vs 철학*, 그린비, 2013.
- [3] 주진숙, “한국현대사회에 대한 성찰적 기획으로서 이창동의 영화들”, *영상예술연구*, 제11호, pp.105-106, 2007.
- [4] 허문영, “이창동을 만나다”, *씨네21*, No.234, 2000.
- [5] 같은 간행물.
- [6] 이현승, 송정아, “이창동 작가론: 윤리를 창조하는 ‘반복’으로서의 영화만들기”, *한국콘텐츠학회논문지*, 제12권, 제2호, pp.118-124, 2012.
- [7] 허문영, 위의 간행물.
- [8] 같은 간행물.
- [9] 강신주, 위의 책, pp.251-261.
- [10] 강성률, *감독들 12*, 이야기쟁이 닐타, 2012.
- [11] 정성일, *필사의 탐독*, 바다출판사, 2010.
- [12] 강성률, 위의 책, pp.227-245.
- [13] 파올로 베르톨리니 외, *한국의 영화감독 7인을 말하다*, 본북스, 2008.
- [14] 강성률, “<돈의 맛>에 이르기까지- 도발, 그러나 패배하는 현실주의자”, *공연과 리뷰*, 제77호, pp.167-175, 2012.
- [15] 로랑 티라르, 조동섭 옮김, *거장의 노트를 훑시다*, 나비장책, 2007.

저 자 소 개

류 훈(Hoon Ryoo)

정회원



- 2002년 8월 : Academy of Art Univ. Motion Picture and Television(MFA)
 - 2008년 10월 : 장편영화 <아내가 결혼했다> 각색
 - 2010년 3월 : 장편영화 <비밀애>(유지태 주연) 감독
 - 2012년 1월 : 장편영화 <페이스메이커> 기획, 각색
 - 2005년 ~ 현재 : 성결대학교 연극영화학부 교수
- <관심분야> : 영화연출, 시나리오