

자비에돌란 영화의 포스트 모더니즘 <아이킬드마이마더, 마미를 중심으로>

Post Modernism in Xavier Dolan's Movies

-With a Focus on "I Killed My Mother(2009)" and "Mommy(2014)"-

김로유

중앙대학교 첨단영상 대학원

Loyou Kim(loyoustar@gmail.com)

요약

자비에 돌란의 모성과 성적(性的) 정체성에 천착하는 작품들의 영화적 시도와 실험은 어렵거나 낯설지만은 않다. 기존 영화의 양식과 형식을 해체하거나 파괴하기보다는 우리가 기억 하는 친숙한 영화나 시, 패션, 음악, 미술 등의 상호텍스트성 기법인 패스티시와 자기반영성을 통해 소통하고 있기 때문이다. 또한, 그는 작품에서 거듭 반복되는 포스트모더니즘의 특징들이라 할 수 있는 탈(脫) 장르, 탈 주체, 대중문화에 대한 관심, 과거에 대한 향수의 재현으로 말을 건넨다. 본 연구에서는 일종의 유행처럼 지나갔다고 여겨진 포스트모더니즘의 현재를 재인식하고자 하고 자비에 돌란의 영화의 포스트 모더니즘적 특징과 반복적으로 사용된 모티프를 분석하고자 한다. 또한, 그의 작품에서 등장하는 인물들을 통해 소수자들에 대한 감독의 관심과 알레고리적 분석을 시도하고자 한다.

■ 중심어 : | 포스트 모더니즘 | 상호텍스트성 | 자기반영성 | 탈 주체 |

Abstract

Xavier Dolan delves into maternal instinct and sexual identity and the attempt and experiment of his movies are not difficult to understand and not unfamiliar. He communicates with audience through pastiche and self-reflexivity, rather than disassembling and destruction of style and form of existing films. Pastiche is the intertextuality between familiar genres such as film, poem, fashion, music, painting, etc. His films shows the characteristics of postmodernism, which include genre over, de-subjectivity, interest in public culture, and representation of nostalgia. This study recognizes anew the present of postmodernism gradually going out of fashion and analyzes the characteristics of postmodernism and repeated motif in his movies. This study also analyzes Xavier Dolan's interest in social minority and allegorian characteristics through characters appearing in his movies.

■ keyword : | Postmodernism | Intertextuality | Self-reflexivity | De-subjectivity |

I. 서론

과거 해비 레빈, 찰스뉴먼 등의 견해에 따르면 포스

트 모더니스트들은 모더니스트들처럼 독창적인 작품들을 생산해 내지 못하고 과거의 문화, 사회적 생산품들을 과장된 브리 콜라주 방식으로 끊임없이 재배열할 따

접수일자 : 2016년 01월 22일

수정일자 : 2016년 02월 23일

심사완료일 : 2016년 02월 24일

교신저자 : 김로유, e-mail : loyoustar@gmail.com

름이라고 했다[1]. 이는 과연 여전히 유효한 것인가? 마치 자비에 돌란(Xavier Dolan)은 그에 대한 답을 영화를 통해 끊임없이 말해 주는 듯하다. 그의 첫 영화인 <아이킬드 마이 마더 I killed my mother, 2009>는 칸 영화제(Cannes Film Festival) 비공식 부문인 감독주간에 초청받아 최우수 작품상, 최우수 프랑스어 영화상, 국제 예술영화관 연맹 상을 받았고, 최근 작품 ‘마미 mommy, 2014’는 84세의 장 롱 고다르 감독과 공동수상을 했다. 하지만 세계 유수 영화제의 수상과 노미네이트되었던 그의 작품을 환영했던 반응과 달리 그의 영화들을 단지 힙스터(hipster)의 아이콘이나 퀴어 영화(queer cinema)의 범주로 몰고 가는 비평이 주를 이뤘다. 또한, 고르지 못한 만들새와 너무 많은 인용, 과잉된 색감과 스타일 등에 대한 논란도 분분했다. 그의 영화에 대한 다양한 시각을 갖게 하는 이유는 자비에 돌란이 기존 장르의 범주에 편입시키기 어려운(defy categorization) 비 관습적인 영화 만들기를 해 오고 있는 자유로움 때문일 것이다. 그러한 그의 영화적 시도와 실험은 어렵거나 낯설지만은 않다. 기존 영화의 양식과 형식을 해체하거나 파괴하지 않고 대중들이 기억하는 친숙한 영화나 문학, 의상, 음악, 미술 등의 패스티시(Pastiche)와 패러디(Parody)와 같은 상호텍스트 성을 통해 소통하고 있기 때문이다. 자비에 돌란의 모성과 성적(性的) 정체성에 천착하는 작품들은 권위와 관습의 파괴, 금기에 대한 저항, 가족의 해체와 미래에 대한 불안 등에서 기인한다. 이는 끊임없이 소수자들에게 관심을 두는 감독의 정체성과 밀접한 영향을 맺고 있음을 알 수 있다. 그는 작품에서 자전적인 주제의식(퀴어, 모성, 디아스포라(diaspora), 정신병, 소수자에 대한 관심 등)을 포스트모더니즘의 특징들이라 할 수 있는 자기 반영적 메타픽션, 상호 텍스트성, 탈 장르, 탈 주제, 대중문화에 대한 관심과 과거에 대한 향수의 재현(représentation)으로 말을 건넨다. 본 논문에서는 자비에 돌란 영화에서 드러난 포스트 모더니즘적 특징들을 연구하고자 한다. 그의 작품 중 첫 영화인 <아이킬드 마이마더>와 최근 연출작인 <마미>를 중심으로 상호 텍스트성에 대한 구체적 예시를 들어 대중문화에 대한 관심과 영화에서 사용했던 디스포지티브, 자기반영성

의 시도들을 살펴보고, 등장인물의 알레고리적 분석을 시도 하고자한다.

II. 자비에 돌란 영화의 포스트 모더니즘적 특징

1. 상호텍스트성(Intertextuality) 그리고 대중문화에 대한 관심

포스트모더니즘의 관점에서 보면 태양 아래에는 새로운 것이 존재하지 않듯이 모든 텍스트는 어디까지나 그 이전에 이미 존재해 있던 것을 재조합시켜 놓은 것에 지나지 않는다. 포스트 모더니스트들은 모더니스트들이 작품에서 강조했던 독창성보다는 선배작가들이나 동료 작가들의 작품에 의존하며 자유롭게 창작적 원리로 삼고 있다[1].

포스트모더니즘과 관련하여 상호텍스트 성을 문학적 개념으로 도입한 줄리아 크리스테바((Julia Cristeva)는 언어, 대화 그리고 소설에서 상호관련성을 수평적 관계와 수직적 관계로 구분 지었다. 여기서 수평적 관계란 발화가 화자나 청자가 맺는 관계이며, 수직적 관계란 발화가 그 이전 또는 동시대의 다른 발화와 맺는 관계를 가리킨다. 크리스테바는 이러한 수직적 관계를 가리키기 위해 상호텍스트 성이라는 용어를 사용했다. 그녀는 ‘모든 텍스트는 모자이크와 같아서 여러 인용문들로 구성되어있다. 모든 텍스트는 어디까지나 다른 텍스트들을 흡수하고 그것들을 변형시킨 것에 지나지 않는다.’고 천명했다[2].

자비에 돌란 영화로 다시 돌아가 보자. 그의 데뷔작부터 최근 작품에서 볼 수 있는 인용된 텍스트들은 시, 소설, 희곡 등 문학뿐만 아니라 장 콕토(Jean Cocteau)의 크로키와 잭슨 폴락(Jackson Pollock)의 회화의 상호텍스트 성에 이르기까지 초국적(transnational)이며 다양하다.



그림 1. 제임스 딘



그림 2. 오드리헵번



그림 3. 잭슨 폴락 그림 4. 구스타브 클림트

그의 포스트 모던한 태도는 과거 모더니즘 영화를 전복하거나 파괴하는 방식보다는 오히려 이를 재결합하거나 풀라주하는 방식을 택한다. 여기서 그의 작업을 ‘스타 일화’ 보다는 ‘스타일’에 집중해서 해석할 필요가 있다. 수잔 손택(Susan Sontag)이 말했듯 ‘스타 일화’는 예술가가 작품 속에서 내용과 표현 방식, 주제와 형식을 그릴 필요가 없는데도 굳이 구분하려 드는 순간 나타난다. 혹은 스타일과 주제가 너무 제각각 두드러진 나머지 서로 반목할 때 우리는 주제가 특정 스타일로 다뤄졌다고 혹은 잘못 다뤄졌다고 말할 수 있다[3]. 즉 자비에 돌란 영화는 손택이 말한 ‘단순히 스타일화 된 예술’이 아니라는 입장에서 논의를 더하고자 한다.

자비에 돌란 영화의 데뷔작인 <아이 킬드 마이 마더>에서의 인용된 이미지, 문장, 시, 사진 등의 사용은 포스트모더니즘에서 자주 등장하는 패스티시(Pastiche) 기법이라 할 수 있다.

패스티시란, 새로운 생산을 위해 이전 텍스트에서 가져와 원본을 새롭게 해석하거나 상호텍스트의 형식으로 주제, 모티브, 이미지 등을 차용 혹은 모방하는 것을 말한다[1]. 이를테면, <아이 킬드 마이 마더>에서 어머니에게 모성을 끊임없이 갈망하면서도 애증을 오가는 후베르트의 심정을 집약적으로 표현한 알프레드 드 뮈세(Alfred de Musset)의 시 (à ma mère)와 기 드 모파상(Guy de Maupassant)의 시의 구절을 인용한 것을 예로 들 수 있다. 동명 연극인 <탐 옛 더 팜 Tom at the Farm, 2013>을 그대로 영화화했고 원작자인 퀘백 극작가 미셸 마르크 부샤르(Michel Marc Bouchard)가 쓴 글귀들은 오프닝 시퀀스에서 탐이 자신의 죽은 애인에게 남기는 추도문으로 인용되기도 했다. 또한, 영화 속 클림트(Gustav Klimt)의 그림이나 그의 우상이었던 제임스 딘(James Dean)의 포스터를 인서트 컷으로 사용함으로써 감독 자신의 취향을 적극적으로 드러내는 자기반영적 메시지를 전달한다.

프레데릭 제임슨(Fredric Jameson)은 패스티시가 고급문화보다는 대중문화에서 마치 과거에 감금당한 듯 레트로적(retro) 성향 혹은 노스텔지어(Nostalgia) 영화에서 많이 드러난다고 언급한다[4]. 자비에 돌란의 두 번째 영화 <하트 비트 Heart Beat, 2010>는 시대와 나라를 가늠하기 힘든 작품의 예로 들 수 있다. 등장인물인 프랑시스와 마리의 의상, 헤어, 패션 스타일은 대중들에게 익숙한 배우 오드리 햅번(Audrey Hepburn)과 제임스 딘(James Dean)의 스타일을 캠프(campy)하게 활용한다.

5, 60년대 할리우드 스타와 프랑스 누벨바그 영화인 프랑소와 트뤼포(Francois Truffaut)의 <줄과 짐 Jules And Jim, 1961>이나 프랑소와 오종 (Francois ozon)감독의 단편영화 <a summer dress, 1996>를 떠올리게 하는 그의 영화는 양식과 형식의 차원을 넘어서 문화적 분석을 가능케 한다.



그림 5. 에릭과 대화 그림 5a. 에릭과 대화



그림 6. 줄리와 대화

<아이 킬드 마이 마더>에서의 후베르트는 프랑소와 트뤼포의 영화 <400번의 구타 The 400 Blows, 1959>에서 어머니가 죽었다고 선생님에게 거짓말을 한 앙트완을 연상하게 하고, <마미>의 마지막 장면에서 스티브의 탈출은 바다 어딘가로 향해 끊임없이 달려가는 <400번의 구타>의 앙트완을 떠올리게 한다. 장 룩 고다르(Jean luc Godard)가 시도했던 정면을 향해 있는 인물들의 단독 쇼트[그림 5][그림 5a]와 쇼트, 역 쇼트를 거부하는 듯 시선을 마주하지 않는 대화 씬, 자신의

전 작품에 등장하는 인물들의 설정¹이나 대사들의 재인용 등이 눈에 띄기도 한다. 그뿐만 아니라 당대 ‘카이에 뒤 시네마(Cahier du cinema)’의 일원이라 할 수 있는 알랭 르네(Alain Resnais)의 구조적 실험과 트뤼포의 낭만성, 에릭 로메르(Éric Rohmer) 영화의 현실의 윤리성까지 포함해 비교의 대상으로 삼을 수 있다. 누벨바그의 영화는 이미 서사의 해체와 과도한 인위성을 보여준다는 점에서 포스트모더니즘의 선구자라고 할 수 있다[2]. 이러한 점으로 그의 영화가 누벨바그 감독들의 작품을 연상시킨다는 평단의 지적은 자연스러운 반응일 수 있다. 비록 자비에 돌란이 상업영화에 대한 비판적 시선을 갖지 않고 있지만, 그의 영화적 태도는 누벨바그 시대의 영화의 대표적 특징이라 할 수 있는 ‘작가의 영화’ 혹은 ‘개인의 영화’에 가깝기 때문이다. 물론 그의 영화에서 누벨바그 영화들의 흔적만이 존재하는 것은 아니다.



그림 7. 후베르트의 팔로우 쇼트

자비에 돌란 영화에서 반복적으로 등장하는 인물의 팔로우 쇼트는 구스 반 산트(Gus van sant) 감독의 <엘리펀트 Elephant, 2003>에서 인물의 뒷모습을 끊임없이 쫓는 카메라 워크[그림 7]를 연상케 한다. <로렌스 애니웨이 Laurence Anyways, 2012>에서는 폴 토마스 앤더슨(Paul Thomas Anderson) 감독이 연출한 <매그놀리아 Magnolia, 1999>의 개구리 비 내리는 장면을 옷가지들로 대체한 패스티시를 볼 수 있다.

모더니즘에서의 전통적인 인과관계의 서사 연결고리는 고급예술과의 연관성을 주장하지만, 포스트모더니

즘 영화에서의 상호텍스트 성은 고급예술보다는 대중문화와의 텍스트 연관성을 갖는다. 또한, 텍스트의 의미 창출이 저자에서 독자나 관객에게로 전이되고 있음을 분명하게 보여주고 다른 텍스트를 직접 또는 간접적으로 인용하거나 명시적으로 또는 묵시적으로 암시, 치환시키는 특징을 갖는다. 주로 영화의 주제나 모티브 등과 같은 내용에서 뿐 아니라 음악이나 이미지와 같은 예술형식에서도 두드러지게 나타난다[2].

자비에 돌란 영화의 O.S.T는 50년대 Luis mariano의 <Maman la plus belle du monde> 60년대 Nancy sinatra의 <Bangbang>, 90년대 Oasis의 <Wonderwall>, Celine dion의 <On ne change pas> 등의 다양하고 친숙한 음악사용으로 대중들의 과거 기억을 소환하기도 하며 최근의 일렉트로닉과 디스코 뮤지션들의 음악과 함께 과거와 현재를 믹스해낸다. 음악의 장르적 선택도 클래식부터 로큰롤, 펑크, 샹송, 일렉트로닉 등 탈 장르적인 시도를 하고 있다. 이렇게 자비에 돌란은 문화의 다양한 층위를 넘나들며 세련된 감각과 정서로 자기시대상성(self-referentiality)을 강조한다. 이러한 자기시대상성은 원본 텍스트와 밀접한 연관을 지닌 다른 텍스트를 말하는데 이는 자기반영성과도 연관성을 지닌다. 상호텍스트 성에서의 패스티시는 개인의 언어가 조롱받고 특이한 양식들이 사라질지도 모르는 상황이 양식의 다양성과 이질성을 초래하는 과정에서 나타난다[5]. 패스티시는 원본을 모방한다는 점에서 패러디와 유사하지만 감춰진 모티브가 풍자적이거나 이면에 모티브를 감추고 있지 않다는 점에서 차이를 둔다.

과한 패스티시와 패러디로 자기 스타일이 없어 보이는 듯해 보인다는 평단의 지적에 자비에 돌란은 오히려 그것이야말로 자신의 스타일이라고 역설한다.

돌란이 만든 영화라고 쳐 보면 알 수 있는 영화는 만들고 싶지 않다 이야기에 가장 적합한 연출을 하는 것 그게 감독으로서 의무다[6].

인터뷰를 통해 밝혔듯, 그의 영화에서 드러난 상호텍스트성은 독창성과 창조성을 거부하며 예술적 주체의 ‘저자’ 혹은 ‘주체’의 죽음을 선언했던 포스트 모더니스트들의 명제를 상기시킨다.

1 <아이킬드 마이마더>에 등장하는 선생님은 다시 <마미>에서 이웃으로 등장하는데 동일한 배우를 등장시키며 직업 또한 같다. 마치 자신의 영화 속 인물들이 지속된 생명력을 갖게 하는 것처럼 보일 수 있다.

2. 자기반영성

포스트모더니즘 영화의 자기반영성은 외부 실제 세계를 반영하거나 모방하기보다는 오히려 텍스트를 만들어 내는 과정을 보여주려는 것으로 리얼리즘의 실제 세계에 다른 세계를 보여주며 허구적 산물을 만들어내는 과정 자체에 관심을 가진다. 즉, 실제의 재현(représentation)을 중시하는 리얼리즘 영화를 통한 자의식적 표현이 아닌, 감정이입과는 거리를 두고 있다. 그러한 이유로 ‘저자 혹은 주체’의 죽음과 같은 특징을 갖는 ‘포스트모더니즘적인 자기반영성’으로 구분해야 한다. 즉 자비에 돌란 영화의 상호텍스트성 기법 중 특징이라 할 수 있는 패스티시와 패로디는 자기반영적 메타 영화의 장치로써 활용되었다고 볼 수 있다. 이를테면 트뤼포가 시도했던 자전적 글쓰기 영화제작 방식은 관객의 미학적 인식의 중요성에 더욱 강조점을 가진다. 관객을 영화 속으로 끌어들이며 참여도를 높이는데, 이는 자기반영성의 중요한 요소라 할 수 있다. 이러한 자전적 글쓰기는 실제 삶과 재현된 이미지 사이의 간극에 대한 영화의 재현 방법으로서 작가 스스로 끊임없이 자취를 감추어 버리는 공간을 창조해내는 것이라고 언급했던 푸코(Michel Foucault)의 입장과 연관이 있다.

포스트모더니즘을 이해하는 차원에서 볼 때 자비에 돌란 영화 속 빈번히 등장하는 작은 파편화된 이미지는 영화의 연속적 이미지를 멈춘다. 특히 <아이킬드 마이 마더>에서의 도입부부터 지속적으로 등장하는 인서트 컷은 활인 화(Tableau vivant)를 보여주며 내러티브의 지속성을 멈춘다. 감독이 영화 <마미>는 ‘인물의 관계에 관한 영화다’라고 인터뷰에서 밝혔듯이 등장인물과의 관계를 1:1 비율로 의도적인 촬영하여 인물들의 초상화를 보듯한 회화적인 표현을 시도한다. 이러한 단편적 일상성이나 과도한 이미지는 포스트모더니즘 영화의 특징이라 할 수 있는 해체적 서사구조에서 기인한다.



그림 8. 스티브의 감정 변화



그림 8a. 스티브의 감정 변화

영화 중반에 스티브가 이웃 카일라와 엄마 디안과 함께 적응을 잘 해나가는 과정에서 직접 양손으로 화면의 프레임을 열어젖히는 장면[그림 8][그림 8a]은 ‘영화의 바깥’인 현실과 관객 사이를 이어주는 디스포지티브(Dispositiv)를 경험하게 한다. 영화의 디스포지티브는 스크린 안의 영화 현실과 스크린 밖의 현실을 인물의 감정에 따라 번갈아 보여주며 현실의 이중성을 강조한다. 이는 포스트모더니즘 영화의 자기반영성을 드러내는 방법으로서 미장아빌(Mise en abyme)에 대한 또 다른 시도이기도 하다.



그림 9. 캠코더로 자신을 찍는 후베르트

자기반영성과 미장아빌은 같은 의미는 아니지만, 거울 속의 거울처럼 한 이미지 속에 다른 이미지가 공존하고 있음을 보여준다는 점에서 유사성을 지닌다[2]. 자비에돌란은 <아이킬드 마이마더>의 첫 장면에서 거울에 비친 자신의 모습을 캠코더로 직접 찍는 것[그림 9]으로 영화를 시작한다. 푸코는 실제와 재현 사이의 간극은 재현을 불안정하게 한다고 지적했다. 그가 과거 벨라스케스의 <시녀들>에 대한 분석과 사유를 통해 재현이 재현되고 있는 자기반영적 공간에 대한 분석 한

것을 떠올려보면[2], 이는 거울 속 있는 그대로의 반영이 아니라 오히려 거울의 뒷면을 말했던 자기반영성의 개념을 상기시킨다. 즉 거울 속에 비친 투영된 가시적인 모습이 아니라 그 뒷면의 비가시적인 존재의 의미를 말한다. 자비에 돌란이 만든 영화 속 주인공 후베르트는 거울에 비친 모습 뒤에 또 다른 자비에 돌란의 영화적 주체로서의 자아가 반영된 것이라 할 수 있다.

자비에 돌란이 <아이킬드 마이 마더>, <탐 앳더 팜>, <하트비트>에 직접 출연하며 자신의 정체성을 드러내는 것은 마치 자의식적인 표현으로 보일 수 있으나 개인적인 경험과 개인 주체의 감정과 지각으로 변형되는 단순한 일기처럼 반영을 수반하는 우연적 인상의 형식과는 거리가 멀다[1]. 프랑스의 대표적인 문학작품들을 상호텍스트로 삼았던 마르셀 프루스트(Marcel Proust)와 같은 속임수와 자유간접화법으로 ‘묘사’ 자체를 피하며 연속체에서 탈주하는 작가적 능력과 견줄만 하다[7]. 이처럼 글쓰기가 갖는 실제 삶과 그것의 재현된 이미지 사이의 간극에 대한 문제제기가 첫 번째 층위를 이룬다면, 글이 영화를 통해 다시 쓰이는 매체 이동의 과정에 대한 작가로서의 탐구가 또 다른 층위를 형성하는 것이다. 그러한 그의 영화는 정신적인 차원에서 본다면, 감독 자신의 정체성의 질서는 첫 작품부터 <마미>에 이르기까지 진행형에 있음을 알 수 있다.

3. 인물 : 탈 주체, 해체와 분열 그리고 화해

후기 산업사회의 포스트모던 소비문화의 층위를 수사학적 관점으로 확대해 논의하였던 제임슨은 패스티시와 정신분열증을 포스트모더니즘의 특징으로 언급한 바 있다.



그림 10. 파편화된 인물의 클로즈업

자비에 돌란이 직접 연기한 <아이킬드 마이마더>의 후베르트는 첫 장면에서 타자에 대한 관심을 갈망하는 분열적 주체의 파편화된 클로즈업[그림 10]으로 볼 수 있다. 후베르트의 위기감 혹은 상실감은 끊임없이 시의 인용, 음악, 문구 등 같은 상호텍스트 성의 수직적 관계를 활용해 탈 주체화된 재현의 방식으로 드러난다. 자비에 돌란의 영화는 젠더 정체성을 두고 일어나는 다양한 관계 형성과 삶의 본질에서 유동적인 적인 것과 부동적인 것들에 대해 다루며 갈등과 수용관계를 다루고 있다[8]. 따라서 등장인물은 어떤 본질을 가지려 하기보다는 무한한 변화를 통해 자율적인 움직임을 지향한다. 이러한 젠더의 구성방식은 노마딕(Nomadic)한 성향을 가질 수 있다. 그의 영화가 단편적인 시각에서는 퀴어 영화로 해석되기도 하지만, 단순히 젠더 정체성의 표면적 범주에 대한 이야기에 집중하는 것보다는 인간이 추구하고자 하는 주체성과 존재론적인 측면이 확장된 개념으로서의 유기적 시각을 동시에 지각하게 한다[8]. 큰 범주로 본다면 유동적이며 자유로운 주체로서 규범의 해체를 바라는 소수자들에 집중하고 있다고 볼 수 있다. 모더니즘 시대에 억눌려있던 소외된 타자들의 목소리들이 포스트 모더니즘영화에서는 오히려 중심에 위치하듯 자비에 돌란은 소외된 인물들에 대한 끊임없는 관심을 갖는다. 여성, 성 소수자, 장애아를 돌보는 가정, 유목민적인 가정, 마이너리티들 등을 바라보는 자비에 돌란의 시선을 예로 들 수 있다. 그의 관심은 타자를 구분함에 있어 정상과 비정상적인 대립 항속에서 어느 쪽에도 치우치지 않는 대안을 제시한다. 예를 들어, <마미>에서는 장애가 있는 이웃(카일라)을 등장시키거나 <아이킬드 마이 마더>에서는 가정사로 인해 상처가 깊은 학교 선생님을 통해 타자와의 화해를 시도한다. <마미>에서 카일라는 자신의 가족보다 이웃인 주인공 모자(母子)에게 이상할 정도로 애정을 가진다. 심지어 그녀의 남편과 딸은 외면당하고 있다는 생각이 들 정도로 영화에서 탈(脫)중심적 위치를 유지한다. 자비에 돌란 영화에서 이러한 가정의 분열과 파편적 관계는 평범한 이웃이 아닌 오히려 상처를 가진 이들이나 장애를 가진 이들과의 조우로 극복된다. 그것은 타인의 시선에 비친 ‘나’일 뿐이며, ‘누구’라 기보다는 ‘무엇’이라고 규정하

는 것이다. 중요한 것은 시간이 변함에도 불구하고 변하지 않는 그러한 동일성(mêmeté)이 아니라 존재의 내밀한 곳에서 지각되는 자기성(ipséité)이다. 하지만 타자와의 만남-사건을 통해 변화하는 '자기성'은 동일성이라는 버팀목이 없다면 정체성의 위기에 노출될 수밖에 없다. 프레데릭 제임슨과 라캉은 정체성의 위기 또는 상실이 즐거리와 결부되면 이야기는 이야기의 특성을 잃게 된다고 지적했다. 즉 작중 인물의 정체성 상실에 이야기 형상화의 상실, 특히 결말의 상실이 조음하는 것이다. 정체성의 혼란을 형상화하고 자신의 존재의미를 찾아가는 것 자체가 반성의 행위이기 때문이다. 그리고 독자는 작가가 생산한 이야기를 나름대로 받아들이면서 정체성에 대해 생각해보고 자기 삶의 뜻을 찾는다. 그러한 차원에서 모성애, 우정, 구원, 동성애 등을 주제로 작가의식을 드러낸 자비에 돌란 영화의 탈 주체화된 인물들에 대해 주목해 볼 필요가 있다. 제임슨이 포스트 모더니즘시대의 대표적 해석 양식으로서 말한 알레고리로 인물들에 접근해보자. 영화 <마미>의 아들 역 스티브는 과연 단순 ADHD(주의력 결핍 행동장애)를 가진 장애아인가 아니면 모성이나 부성의 결핍으로 인해 아픔을 드러내는 파토스(pathos)적 설정인가. 포스트모던 시대에 영화 속 정신병적 요소가 역사적 모순의 폭발적 표현인 혁명을 개인적 차원으로 형상화한 것이라면, 정신병의 일종으로서 ADHD 장애아 스티브는 정체성의 불인식과 혼란으로 인한 폭발이 형상화된 모습이라고 할 수 있다. 그렇다면 스티브의 ADHD는 무엇을 의미하는가? 정신적 혼란의 단순한 질병인가? 그것은 사회가 만들어낸 혼란이라는 질병이 형상화된 것이라 볼 수 있다. 스티브의 보호자인 엄마 디안은 그 질병의 기준에 예측되지 않게 하려고 시설에서 데려와 홈스쿨링에 적응하려 노력한다. 하지만 그녀는 결국 스티브를 감당하지 못하고 시설로 다시 보내게 된다. 제임슨은 정신병의 알레고리가 포스트모던 시대의 문화와 사회 문제를 분명하게 드러내 줄 수 있는 하나의 유용한 표현 수단이 될 수 있다는 점을 강조했다. 역사적 연속성의 위기로서의 포스트모더니즘은 이 시대와 세계를 더 이상 인지 불가능하게 만든다. 그것은 오로지 파편적이거나 불연속적으로 이해할 수밖에 없는 개인의

위기를 의미하기 때문이기도 하다[9]. <마미>에서 스티브는 그 질서 속에서 억압받는 자는 타자이다.

지금껏 만들었던 5개의 영화에서 나는 엄마의 관점을 이미 많이 받아들였다. '아이 킬드 마이 마더'는 아들의 관점에서 묘사되지만 나중에는 엄마가 승리한다. 엄마의 감정적인 장면이 더 많았고 그녀가 결국 피해자이자 영웅이었다. 나는 언제나 엄마의 관점을 중요시 해왔고, 늘 엄마들의 권리를 위해 투쟁했다...(중략) 사실 여성의 관점, 특히 엄마의 관점을 이해하는 게 더 쉽다[10].

<그의 또 다른 인터뷰 내용>

아버지에 대한 특별한 인상이 없다. 지금은 아버지와 친하지만, 늘 그런 건 아니었다. 어머니가 낱 키웠고, 아버지는 2주에 한 번 만날까, 말까였다. 영감을 받을 만큼 알진 못한다. 아버지가 없는 영화를 만드는 게 이젠 습관이 됐다[6].

<아이 킬드 마이 마더>에서는 주인공 휴베르트의 부모는 일찍 이혼한 가정에서 어머니 혼자 육아를 맡고 있고, 직업과 취미가 있는 싱글 맘으로서 비교적 여유로운 가정의 모습을 보여준다. <마미>에서는 그에 비해 생계 걱정과 육아의 걱정에서 벗어날 수 없는 싱글 맘의 설정을 하고 있다. '부재 l'absence'와 '현존 presence'의 개념²을 상기시키듯 두 영화에서 아버지로 등장하는 인물은 무능력하거나 이미 죽은 인물로 설정된다. 이웃으로 등장한 중년 남성 인물도 역시 강인하기보다는 무기력하며 교활 해 보이기가 하다. 이처럼 자비에 돌란 영화에서의 여성은 남성의 반대편에서 본

2 데리다는 우상을 현전(現前, 現存)의 형이상학이나 로고스 중심주의로 부르고, 그 우상을 공격·파괴하는 철학을 정립하고자 한다. 데리다가 볼 때 역사적으로 서구철학은 비이성에 대한 이성, 차이에 대한 동일성, 부재(absence)에 대한 현존(현존, presence)을 진리 근거로 주장해왔다. 데리다의 '현존'과 '부재'의 개념도 서로를 대체하는 이분법적 개념이 아니다. 현전적 존재가 존재할 수 있는 것은 현전적 존재자를 현전화 시키는 존재(부재)이며, 이 존재가 현전적 존재자와 관계할 때 존재론적 차이가 발생한다. 따라서 모든 현존(presence) 개념은 부재(l'absence)에 필연적으로 이르게 된다. 데리다에 의하면 "이것 아니면 저것의 부재가 아니라 현존으로 나타나는 모든 것의 부재인 오직 순수 부재만이 영감을 주고 영향을 미친다."(문경연[11].

다면 영화 속에서 중요한 위치를 갖는다. 아버지의 ‘부재’ 반대편에서 강화된 어머니의 ‘현존’은 마치 과거 한국의 영화나 소설에 드러난 억척 모성을 가진 인물을 연상케 한다[12]. 자비에 돌란 영화에서의 아버지의 ‘부재’와 어머니의 ‘현존’은 기존 퀘백 영화의 특징인 ‘남성의 나약함’이나 ‘여성의 강인함’ 등을 통해 가족을 해체화 시킨다는 점과 공통점을 가진다. 이는 현대 퀘백 영화의 특징 중 지속해서 드러나는 가족소설³이라는 강력한 주제 의식과 이어진다. 포스트모더니즘과 맺고 있는 관계를 프로이트(Sigmund Freud)가 말하는 오이디푸스 콤플렉스의 관점에서 논의해본다면, 유년기의 소년은 어머니의 사랑을 차지하고 자신의 정체성을 구축하기 위한 과정으로 아버지에 대한 증오와 파멸을 하지 않으면 안 된다. 이렇게 아들을 포스트모더니즘에, 아버지를 모더니즘으로 비교할 때 그 둘 사이에는 끊임없는 갈등과 긴장이 존재하게 마련이다. 아이러니하게도 포스트모더니즘은 오직 존속살해를 통해서만 자신의 가계를 유지할 수 있다. 그럼에도 불구하고 이들은 어쩔 수 없이 부자간의 관계를 완전히 단절할 수 없다[1]. 이들의 관계는 모호하게 닮아있고, 그 닮음을 끊임없이 부정한다. 오이디푸스 콤플렉스에서 실패한 주체는 상징계의 질서에서 남성과 아버지는 존재 결여(manque à être)로 남게 된다[14]. 이는 들뢰즈(Gilles Deleuze)와 가타리(Guattari, Félix)가 프로이트가 정의한 오이디푸스 가족구조는 권력이 소수자에게 가해지는 폭력을 정당화하는 논리라고 말한 것을 상기시킨다. 그러한 오이디푸스 가족에 대한 대안으로 자비에 돌란은 유목민적인 가족을 제안한다.

III. 결론

포스트모더니즘은 모더니즘의 연장인가 아니면 해체와 종말 혹은 새로운 축진제인가의 논의는 여전히 숙제

로 남아 있다. 본 연구는 자비에 돌란의 영화를 통해 포스트모더니즘의 현재는 모더니즘과 함께 우리 문화 사회에 여전히 공재(共在)와 진행 중에 있음을 알 수 있었다. 동시에 현재까지 소수자들에 대한 차별과 대중문화에 대해 저급하다는 인식, 타자에 대한 모더니즘적 주체의 시선 역시 사라지지 않았음을 인식하게 되었다. 그러한 의미에서 자비에 돌란의 영화적 태도는 더욱 특별하다. 모더니즘의 주체(백인 엘리트주의 남성)들이 가지고 있던 엘리트주의적인 태도와 서열 혹은 차별에 저항하듯 소수자들의 자유에 대한 갈망과 관심은 그의 영화에서 핵심일 수 있다. 모더니즘 시대에 단지 저급 문화라고 여겨졌던 대중문화에 대한 관심과 다층적인 표현의 시도는 포스트 모더니스트들의 행보와 겹쳐진다. 그의 영화에서 발견할 수 있는 상호텍스트성과 자기반영성은 그러한 주체의식을 드러내는 제현의 방법으로 적절하게 사용되었으며 단지 시간과 이미지의 파편화로만 남지 않는다. 노만 덴진(Norman denzin)에 따르면, 위대한 상상과 장엄한 이론을 제시하는 것보다 개인적 고통의 실체를 해부하고 그 아픔을 털어내기 위해 실제로 얼마나 이바지할 수 있는지 밝히는 일이라고 강조한다[15]. 과거 포스트모던의 조건, 이성의 종말과 권력의 횡포, 인간관계의 파편화와 단절의 극대화 등의 소외 이미지 도입조차 무색해진 상황에 상황 자체를 묘사함에 주력했던 포스트 모더니스트들의 노력은 또 하나의 전체론을 갖는 모순을 낳는다[16]. 그러한 대안으로서 자비에 돌란은 영화를 통해 사회를 바라보고, 상상과 이미지 도입을 거쳐 역사 속 개인을 사유하는 방법을 제시한다.

참고 문헌

- [1] 김옥동, *포스트 모더니즘의 이해*, 문학과 지성사, 1998.
- [2] 피종호, *포스트 모더니즘 영화미학*, 한양대학교3 출판부, 2013.
- [3] 수잔 손택, *해석에 반대한다*, 이후, 2002.
- [4] 에덤 로버츠, *트랜스 비평가 프레데릭 제임슨*, 엘피, 2007.
- [5] F. Jameson, "Postmodernism and Consumer Society,"

3 프로이트(Sigmund Freud)가 1909년에 발표한 「가족 로맨스 Family romances」를 논의의 출발점으로 삼는다. 프로이트가 말하는 ‘가족 로맨스’란 어린아이나 신경증 환자가 상상하는 ‘가족소설’을 의미한다. 프로이트에 의하면 가족소설의 상상은 어린아이가 성장과정에서 반드시 겪어야 하는 통과리례이다. 이 통과리례는 부모로부터 독립하기 위한 전제조건으로서 성공적으로 수행되지 않았을 때 신경증이 발생한다[13].

- The cultural Turn*, London/Newyork, pp.1-20, 1998.
- [6] 백스무비, 2014년 7월호, pp.91-160, 2014.
- [7] 프레드릭 제임슨, *보이는것의 날인*, 남인영 역, 한나래, 2003.
- [8] 권하진, “영화 <로렌스 애니웨이> 에 나타난 젠더 정체성,” 한국콘텐츠학회논문지, 제15권, 제6호, pp.191-202, 2015.
- [9] 강윤주, “영화 ‘웰컴투동막골’의 지정학적 미학,” 문화와 사회, 통권 2권, pp.55-80, 2007.
- [10] 허핑턴 포스트, <허핑턴 포스트US 엔터테인먼트 에디터 에린 휘트니의 글을 번역, 편집>, 2015.
http://www.huffingtonpost.kr/erin-whitney/story_b_6529596.html.
- [11] 자크 데리다, *글쓰기와 차이*, 남수인 역, 동문선, 2001.
- [12] 이인숙, “현대 퀘백영화에 나타난 탈-가족소설,” 프랑스 문화예술 연구, 제48집, pp.355-381, 2014.
- [13] 지그문트 프로이트, <가족로맨스> *성욕에 관한 세편의 에세이*, 김정일 옮김, 열린 책들, 1996.
- [14] 김석, “시니피양 논리와 주이상스의 주체,” 라캉과 현대정신분석, 제9권, 제1호, pp.185-209, 2007.
- [15] Denzin Norman, *image of Postmodern Society, Social Theory and Contemporary Cinema*, London SAGE, 1991.
- [16] 박중성, *씨네 폴리틱스*, 인간사랑, 2008.

저 자 소 개

김 로 유(Loyou Kim)

정회원



- 2005년 : 프랑스 파리 8대학 영화학과(학사)
- 2013년 : 중앙대학교 첨단 영상대학원 영상학과(제작석사 MFA)
- 2016년 : 중앙대학교 첨단영상대학원 영상학과 영화이론(박사

과정 수료)

- 2015년 ~ 현재 : 홍익대학교 영상영화학과 초빙대우 교수

<관심분야> : 영상미학, 연출, 영화이론