

신자유주의 시대의 폭력, 육체, 인지적 매핑

김소영*

〈국문초록〉

신자유주의 시대, 인지자본주의가 인지적 관독을 요구하며 등장하고 남한 영화는 여성, 난민 등과 같은 타자를 통해 젠더화된 감정 노동의 문제, 남성 육체의 물형성(corporeality)등을 다룬다. 〈하녀〉, 〈박쥐〉가 여성의 돌봄, 감정 노동을 생산하거나 조정하는 노동의 정동으로의 변이와 파괴성을 시대의 눈, 인지적 스타일로 재현하고 있다고 한다면 〈황해〉는 난민인 남성 몸의 파괴됨과 인지력을 시험하고 있다. 신자유주의의 축적, 운용 체제나 인지자본주의의 확산이 이러한 난민화된 몸을 글로벌 하층 주변부 남성의 일상적 현실 또는 거부할 수 없는 조건들로 구성해내고 있기 때문이다. 영화들은 점점 폭력과 죽음으로 내닫고, 여성들의 감정 노동은 극대화 되고, 남성들은 난민화, 비체화된다. 당대의 한국 영화가 극한의 언어로 짚어내고 있는 경향이다.

주제어: 감정 노동, 육체, 물형성, 인지자본주의, 인지적 지도그리기

1997년은 IMF 금융위기와 더불어 남한이 신자유주의적 글로벌 체제로 진입된 시기이다. 그 시기 영화 속 남한 여성은 글로벌 시민권의 재현 영역에서 한동안 사라졌다.¹⁾ 반면 노동의 여성화와 더불어 감정 자

* 한국예술종합대학 영상원 영상이론과 교수. soha8@naver.com

『젠더와 문화』 제4권 2호(2011) pp. 71-108

© 2011 계명대 여성학연구소

1) 한국형 블록버스터의 시대 이후 〈공동경비 구역 JSA〉처럼 한국 여배우 이영애가 연기하고 있지만 스위스 출신인 소피 장이 중립국 조사 위원으로 등장한다. 당시 여성들은 콩 출신 배우 장백지가 중국 이주 노동자 역을 맡은 〈파이란〉처럼 “고맙습니다”를 남한 남성에게 외치거나, 명나라 공주(〈비천무〉)거나 괴물(〈퇴마록〉)이거나 조폭 마누라다. 글로벌 시민권에서의 남한 로컬 여성을 배제하는 재현의 정치학이다 (김소영, 2001).

본주의, 비물질 노동 등이 포스트 포디즘 시대 노동의 위계, 질과 결 등을 재구성하고 있는 부분으로 주목받고 있다(김현미 외, 2010). 이 글은 인지자본주의가 인지적 관독을 요구하며 등장한 이즈음 남한 영화의 스타일과 더불어 남한 사회, 도시를 인지적 매핑하는 방식, 젠더화된 감정 노동의 문제, 남성 육체의 물형성(corporeality)등을 다루고자 한다. 인지자본주의²⁾, 재난 자본주의³⁾, 후기 자본주의, 감정 자본주의(일루즈, 2010), 동구권 몰락 이후 자본주의 앞에 붙는 이 수식어 등은 자본주의가 처한 시대적 상황, 자본이 특정하게 조직되는 방식을 미시적, 거시적으로 설명, 분석하거나 우리를 위협하는데 사용된다.

아우토노미아(autonomia)에서 분석 단위로 제시하는 비물질 노동, 정동 노동⁴⁾이라는 개념은 페미니즘이 기여한 노동 가치 환산에 대한 존중

-
- 2) 조정환(2011: 13-14)은 인지자본주의론이 미시적이고 다양한 탐구들이 천착하고 더듬어온 문제들을 노동 형태 및 자본 형태의 변화, 그리고 노동과 자본 사이의 사회적 관계의 변화라는 거시적 틀 속에서 종합하고 각각의 문제들의 위치를 밝히며 그 사회적 총체의 발전 경향을 밝히려는 시도라고 설명한다.
 - 3) 나오미 클라인(Naomi Klein)은 재난 자본주의는 9.11과 태풍 카트리나 이후 미국 자본주의가 네오콘들의 ‘악의 축’과 ‘중국 위협론’ 같은 담론을 통해 세계를 전쟁과 같은 제양 속으로 밀어 넣으면서 군산복합체의 이해관계를 유지하고 경제적으로 보호주의 입장에서 미국의 이해를 관찰한다고 주장 한다(클라인, 2008). 글을 쓰는 2011년 10월, “월가를 점령하라 occupy the wall street”가 전 세계로 확산되면서 “다 함께 점령하라”로 바뀌었다. 10월 15일 80여개국의 1500여개 도시에서 벌어진 일이다. 반면 1960년 1월 창간된 *New Left Review(NLR)*는 2010년 1, 2월 50주년 기념호를 내면서 지난 반세기 동안 마르크스즘에 대한 활발한 논쟁이 있었던 1968년을 기억하면서 여성 해방과 생태학, 미디어, 영화 이론 그리고 국가에 관한 선구적인 이론들을 소개했음을 밝히고 있다. 영화 이론 연구자로서 *NLR*이 마르크스즘 생태학, 여성, 국가 논의를 다룬다. 그러나 저널이 밝히는 2010년의 글로벌 헤게모니는 여전히 미국이 쥐고 있다. 즉 전환기이긴 하지만 중국의 헤게모니나 다양한 축으로 이루어진 지배로 넘어가기 위한 “부제(interregnum)”의 상태는 아니라는 것이다. *NLR*는 미국은 강력한 헤게모니로 존재한다고 강조한다. 미국 헤게모니가 아직도 작동하는 이유는 신자유주의 프로젝트의 승리 때문이라고 설명한다. 신자유주의 프로젝트는 이데올로기와 프로그램을 동시에 갖고 있다고 지적한다(*New Left Review*).
 - 4) 정동 노동(affective labor)은 다음과 같이 정의된다. “정신적 현상인 감정과는 달리 정동은 몸과 마음을 동일하게 가리킨다. 사실은 기쁨, 슬픔과 같은 정동들은 특정한

을 포함하고 있으며, 노동의 질적 변화에 대한 기대를 담고 있는 데에 반해 감정 노동이라는 개념은 정태적, 묘사적이다. 정신적 현상인 감정은 달리 정동은 몸과 마음을 동일하게 가리킨다. 기쁨, 슬픔과 같은 정동들은 특정한 사유의 양식과 함께 전체 유기체의 현 삶의 상태를 드러낸다. 정동적 노동은 정동을 생산하거나 그것을 조정하는 노동이다.⁵⁾ 그러나 정동보다 감정 노동이 더 단순하고 묘사적인만큼 영화리는 대중 재현 매체가 무심결에 다루는 듯, 마주치는 듯 보이는 시대적 토픽들을 명확하게 가리킨다. 〈마더〉(2009), 〈박쥐〉(2009), 리메이크 〈하녀〉(2010) 등이 젠더화 된 노동, 감정 노동을 그려내고 있기 때문이다. 이 영화들은 1997년을 전후로 신자유주의적 금융 자본이 탄생시킨 한국형 블록버스터는 할리우드와 경쟁하면서 동시에 한류라는 문화적 수출 웨이브의 흐름 속에 있는 글로벌하면서 지역적인 문화 생산 양식의 결과물들이다. 주요 감독들이 다시 여성을 스크린 위에 재현하는 것은 여러 가지 의미로 주목할 만하다. 한국형 블록버스터와 포스트 IMF 시기가 만나면서 남한 여성들이 재현 영역에서 비가시화 되었다가, 세계 영화 시장에서 한국을 대표하는 감독들에 의해 ‘여성’이 문제화되는 영화들이 만들어졌기 때문이다.

여성의 정동 노동을 다룬 이와 같은 영화에 이어 다시 남자들을 중심에 놓는 〈황해〉(2010), 〈아저씨〉(2010), 〈의형제〉(2010), 〈최종병기

사유의 양식과 함께 전체 유기체의 현 삶의 상태를 드러낸다. 정동적 노동은 정동을 생산하거나 그것을 조정하는 노동이다. (중략) 법률 자문 등의 작업, 항공기 승무원, 패스트푸드 노동자들(스마일과 함께 서비스)의 일에서 정동 노동을 인지할 수 있다 (하트·네그리, 2008)”. 마이클 하트(Michael Hardt)는 페미니스트들이 ‘친족 노동(kin work)’ 과 ‘돌봄 노동(caring labor)’ 같은 용어들로 정동 노동을 파악해왔다고 지적한다(하트 외, 2005).

5) 엘리 러셀 호실드(Arlie Russell Hochschild)는 『감정노동』에서 감정이 시장에 상품으로 나오게 된 흐름을 살펴보고자, 델타 항공의 임원과 직원들을 대상으로 인터뷰한 결과를 분석해 이러한 감정 노동이 여성에게 많이 부과 된다는 사실도 분석한다(Hochschild, 2009).

활》(2011), 《고지전》(2011), 《풍산개》(2011) 등이 만들어졌다. 《황해》와 같은 영화는 신자유주의 시대, 이주노동자의 행로를 따라 연변에서 남한으로 온 살인 청부업자, 일시적 난민의 이야기다. 《풍산개》는 통상적 탈북 경로를 따르는 대신 DMZ를 횡단하고 그 철조망을 장대높이뛰기 한다. 서울에서 평양이 5시간, 남북한을 쇼트 컷으로 가로지르는 ‘산’(윤계상) 역시 남과 북에 속하지 않는 퀵 서비스 맨, 난민이다. DMZ의 철조망을 장대높이뛰기 할 때, 그 “회익” 이미지는 정치적 짐을 한 순간 부러놓는 황홀경이 된다. ‘호랑이의 도약’이라고 불러도 좋을 것이다. 가장 경제적인 방식으로 DMZ를 질주하는 ‘산’에게는 탈냉전을 향한 부지불식간의 신명이 있다. 탈주의 엑스터시가 있다. 그러면서도 그의 미션은 매우 현실적인 것이다. 죽어가는 이산가족을 위해 비디오를 전하거나, 탈북한 고위 관료의 애인을 데려오는 것 등이다.

《황해》, 《풍산개》등의 영화들은 일정 정도 사회에서 잠정적으로 혹은 영구히 축출되어 시민권이랄 것이 없는 저주받은 자들을 다룬다. 이들은 국가나 주권의 보호 영역을 이미 벗어나 있거나 점차 벗어나게 되는 예외적 자들이다.⁶⁾

중국 연변을 떠나 살인청부업자로 남한에 도착한 구남의 여정을 따라가는 《황해》가 특히 그렇다. 그는 경찰과 조폭 양자 모두로부터 쫓긴다. 《의형제》에선 전직 국정원 요원 한규(송강호)와 남과 공무원 지원(강동원)이 각각 남한과 북한으로부터 버림받은 사람들로 등장하고 이들 사이는 ‘의형제’ 같은 관계로 발전한다. 《아저씨》는 현실성 보다는 장르적 양식화가 많은 영화이긴 하지만 주인공 아저씨(원빈)는 특수부대 출신으로 전당포를 하는데 국가의 경찰력이 해내지 못하는 역할을 해낸다.⁷⁾

6) 이러한 난민들의 고난을 독립 영화를 통해 꾸준히 제기하는 감독이 재중 동포 장물이다. 《경계》, 《두만강》이 대표적이다.

7) 《최종병기 활》에서도 병자호란을 맞아 국가는 백성의 보호에 실패했으면서도 귀환하는 사람들을 ‘환향녀, 화냥년’류 배신자로 처벌하려 함을 내비치고 있다.

남한처럼 군사력이나 경찰력과 같은 억압 장치가 압도적인 국가에서 <아저씨>와 같은 영화는 개연성이 떨어진다고 볼 수 있지만, 이들 영화는 대중적 관심을 불러일으키는 그 핵심 재료로 시민권이 누락된 헐벗은 생명을 다룬다.⁸⁾ 헐벗은 생명, 정치적 존재(bios)가 아닌 그저 생존하는 생명체(zoe)로서의 벌거벗은 탈(脫)시민, 난민으로서의 남성 주인공의 등장은 <황해>에서 가장 두드러진다. 남성은 인지력을 잔혹하게 시험받고 몸의 근육, 에너지를 완벽하게 소모한 채, 피를 잃은 후 뼈만 남은 채 죽는다. <황해>는 살과 근육이 신경을 통해 신체의 다른 부위, 그리고 뇌로 이어지지 않은 것처럼, 고통을 느끼지 않는 것처럼 폭력을 가해 부수어 버린다. 인지력과 육체에 대한 완벽한 수탈이다. 동시에 육체에 관한 신비화, 신격화, 우상화이다. 이러한 양가성을 인지자본주의 시대의 우의(알레고리)로 읽어도 그리 넘치지 않을 것이다.⁹⁾ 예컨대 신체, 육체는 마음과 짝패를 이루는 것이 아니라 폭력을 생산하고, 폭력을 견디는 몸뚱이, 물질이며 또한 과장되어있다.

한 개인의 신체에 가해지는 폭력을 극단화하는 이와 같은 영화들은 그 과잉성, 지독함으로 인해 폭력 자체와 힘, 권력, 권능, 젠더적 위계, 활력, 권위, 국가법 등의 형세를 그리게 한다.¹⁰⁾ 폭력의 재현이라는 프리즘은 그 과잉이나 활개침을 통해 폭력과 국가법의 태생적 기원의 공

8) 조르지오 아감벤의 『호모 사케르』 논의를 참조.
 9) 심광현은 “제3세대 인지과학과 SF 영화: 자본주의 매트릭스 vs 대안적 매트릭스”에서 마음과 과학과 정치학이라는 새로운 문제들을 제안하고 있다. 미발간 논문으로 인지과학학회에서 발표.
 10) 최성만은 “폭력 비판을 위하여(1921)”의 번역문에서 독일어 Gewalt는 힘, 폭력, 권력, 권능, 무력을 뜻하며, 위 에세이에서는 주로 폭력으로 번역했지만 간혹 맥락에 따라 -권, 강제력, 강압 등으로 번역하고, 법과 국가와 연관된 맥락에서는 gewaltenteilung(삼권분립)이나 staatsgewalt(국가권력)처럼 권(력)으로 번역할 때도 있고, 대개 강제력으로 번역되지만 대부분 폭력으로 번역했으니 독자들이 그것이 적법한 폭력일 경우 강제력의 의미를 띤다는 것을 유추하기 바란다고 주에서 밝히고 있다(벤야민: 2008).

유, 신자유주의 시대 제한적 국가법, 폭력과 권력 또는 폭력과 힘의 길
 향과 순항의 내비게이션 맵을 판독할 수 있게 하는 것이다.

시민권의 보호를 받지 못하는 난민이 저지르는 폭력, 그에게 가해지는
 폭력은 범보존적 폭력으로서의 경찰력보다는 지하조직으로부터 오는
 것이다. 이렇게 국경을 넘나드는 존재는 구남만이 아니다 예의 〈풍산
 개〉의 산(윤계상) 역시 서울과 평양을 넘나든다. 〈황해〉의 폭력의 양상
 과는 달리 산은 남과 북의 국가 조직원들에게 죽도록 고문당해 신체가
 완전히 부서졌을 것 같은 상황에서도 다시 복수전을 펼치나 결국 DMZ
 를 넘다가 총을 맞는다.

〈황해〉만이 아니라 최양일 감독의 〈수〉(2007)도 마찬가지지만, 영화들
 이 ‘액션’을 남성들의 몸을 통해 구현하는 방식은 액션의 오케스트레이션을
 통한 컨트롤이 아니라 해체를 통한 파괴다. 이 글은 〈박쥐〉, 〈하녀〉
 리메이크 그리고 〈황해〉를 중심으로 인지자본주의 시대, 여성과 남성의
 재현의 문제를 살펴보고자 한다. 인지자본주의는 근대의 역사적 자본주
 의들을 상업자본주의, 산업자본주의, 그리고 인지 노동에 기초한 인지자
 본주의로 시기구분하고 특히 그 중에서 노동의 인지화를 자기 생성적 특
 징으로 삼는 인지자본주의의 내적 변화의 경향과 그 특징들을 밝히면서
 자본주의가 인지자본주의로 이행하면서 신체는 물론이고 영혼도 노동하
 기 시작한다고 말하고 현대자본주의의 가치법칙을 정치적으로 독해해야
 한다고 주장한다. 여기서 유연화, 민영화, 세계화, 금융화 정보화 등은
 원시주의자, 근본주의자, 실재주의자 등이 주장하듯 환상도 아니고, 신자
 유주의자, 포스트모더니스트들이 주장하듯 유토피아를 실현할 근본적으로
 새로운 기법도 아니며, 노동의 인지화에 대응하는 자본의 전략변경이라고
 말한다. 다시 말해 노동의 인지화에 따라 착취와 지배의 방식도 인지화
 하고 있다는 것이다(조정환, 2011; 조정환 외, 2011).

1. 〈하녀〉 리메이크와 〈박쥐〉:

“하녀가 되기보단 뱀파이어가 되겠어!”

〈하녀〉의 리메이크는 원작보다 정치적 전복성이 떨어진다는 지적을 받았다. 〈박쥐〉도 흥행성적에 버금가는 평을 받아낸 것은 아니다. 〈박쥐〉에 대한 평을 쓰면서 나도 〈박쥐〉를 한국의 정치, 사회, 역사에 감응하지 않는 듯 보이는 “빌려온 환상”으로 보았다. 그러나 “영화감독들이 아무리 애를 써서 우리로 하여금 역사적 측면을 간과하도록 텍스트를 구성하려고 노력해도 역사는 (영화에) 흐른다.” 라는 지적처럼 아무리 나쁜 영화에도 역사는 부지불식간에 흐르게 된다.¹¹⁾

리메이크리는 것은 작품과 작품, 감독과 감독, 관객과 관객의 시간을 가로지르는 대화이기도 하고, 한국 영화사의 결절과 단층이기도 하다. 또 그것은 하나의 이벤트 효과를 만들어내고 일종의 문화적 ‘콘드라티에프(kondratief) 파동’과 같은 순환을 보여준다고 볼 수 있어, 두 시대를 읽는 비평적 횡단을 이루어낼 수 있다. 또 구성적 몽타주를 생성시킬 수 있다.¹²⁾

한국 영화를 젠더 정치학이라는 계보로 보자면 〈아리랑〉은 〈황해〉로 이어지는 주변적 남성성, 민족, 국가의 향을 이루고 있고 〈하녀〉는 〈하녀〉의 리메이크와 〈박쥐〉로 이어진다고 볼 수 있다.¹³⁾

11) 6.8 이후 현대 영화이론을 구성해나갔던 『스크린』의 편집진이었던 폴 윌먼(Paul Willemen)은 최근 글에서 어떤 나쁜 영화라도 역사를 기입할 수밖에 없다고 주장한다. 그렇다고 〈박쥐〉가 나쁜 영화라는 뜻은 아니며, 영화의 인텍스적 매체 성격 상 역사를 기입한다는 말이다. (Willemen, 2010: 235-257)

12) “마르크스가 ‘경제 체계와 문화 사이의 원인 관계’를 묘사했다면, 벤야민에게 문제가 되었던 것은 경제 생산과 문화 영역이 맺는 ‘표현적 관련망’이었으니 그는 ‘문화의 경제적 기원이 아니라 문화 속에서 표현되는 경제’를 기술하고자 했던 것이다(벤야민, 2010).

13) 동시대 영화 감독들 중 박찬욱과 봉준호는 김기영의 〈하녀〉로부터 받은 영감을 이야기한다. 임상수 감독은 김기영의 〈하녀〉로부터 50년 뒤 리메이크 판을 만들었지

김기영의 〈하녀〉는 김기영 감독 자신에 의해 〈층녀〉, 〈육식 동물〉로 이름을 바꾸어 두 번 더 만들어진다. 임상수의 〈하녀〉는 2010년 제작된다. 박찬욱의 〈박쥐〉는 명시적인 〈하녀〉의 리메이크는 아니지만 여성의 돌봄 노동과 성 노동의 절합을 다룬다는 의미에서 〈하녀〉에 대한 오마주나 코멘트를 넘어서는 재구성으로 함께 다룰 수 있다. 오히려 〈박쥐〉는 하녀의 리메이크보다 더 〈하녀〉(1960)에 근접해있다. 〈하녀〉들은 일종의 사회적 계통 발생을 하고 있다.

김기영 감독의 〈하녀〉에서 여성들은 세 하위 계급으로 나뉜다. 우선 가사노동과 부업에 종사하는 아내(어머니)가 있다. 그리고 ‘여공’과 ‘하녀’가 있다. 영화는 60년대 ‘여공’을 피아노와 코러스가 잘 어우러진 합창과 문화적 자본에 목말라하는 ‘모던 걸’ 정도로 다룬다. 생산력의 기계화, 포드주의는 〈하녀〉에서 반복되는 이미지다. 또한 TV의 할리우드 스펙터클이 새로 산 이층집에서 중산층의 삶을 향유하려는 가족들을 흘리는 이미지다.¹⁴⁾

이러한 근대의 기계성과 병행하는 그러면서 대비되는 것이 교양을 갖춘 중년 남자에게 받는 ‘여공’의 피아노 교습과 성적 갈망이다. 이렇게 여공에게는 근대성의 가치, 그에 대한 동경이나 갈망의 높이가 투여된다. 반면 하녀에게는 강한 성적 본능이 투사되고, 재생산을 통한 신분

만 그 소재만 빌려왔을 뿐, 자신은 김기영 유명으로부터 벗어나기 위해 노력했다고 말한다.

14) 송은영은 1960-70년대 당시 대중문화에 거리를 두고 있던 작가들의 소설이나 시에서 드러나는 대중과 대중문화의 길항을 살펴보면서 당시 문학의 무의식을 보고 있는데 다음 인용은 김수영의 시에서 나타나는 라디오라는 테크놀로지에 대한 매혹을 잘 보여준다. 1960년대의 대표적 참여시인이자 모더니스트였던 김수영은, 상품의 브랜드를 제목에서부터 그대로 노출시킨 파격적인 시 「금성 라디오」(1966)에서 아내가 새 라디오를 사온 상황을 묘사한다. “어제는 카시미롱이 들은 새 이불이 / 어젯밤에는 새 책이 / 오늘 오후에는 새 라디오 가 승격해 들어왔다”는 것이다. 이는 시인이 책을 사듯, 아내가 당시 가볍고 두툼해서 인기를 끌었던 카시미롱 솜이불과 같은 차원의 소비재로 “금성 라디오 A504”를 구입했다는 것을 의미한다(송은영, 2011: 193).

상승이 가능할 것이란 오해에 기반한 깊은 낙으로의 추락과 같은 어두운 심연이 준비된다. 아내는 가사 노동을 하녀에게 맡기고 부업을 통해 집을 사면서 진 빚들을 갚으려 하는데 예컨대 ‘하우스 푸어(house poor)’에 빠지지 않으려고 안간힘이다. 1960년 초 서울에 이층집을 가까스로 소유해 유지하려는 도시 중산층의 발버둥은 여러 가지 위태로운 상황들과 맞닥뜨린다. 반면 공장과 공장의 기숙사는 남자 음악 선생님에 대한 성적 판타지가 배태되는 곳이다.

김기영의 〈하녀〉는 아직 채 전면적으로 부상하지 않은 도시 중산층의 불안을 과장하고 당시 식모라는 관행보다 조금 더 전근대로 밀어놓은 ‘하녀’라는 서벌틴, 그리고 여공을 모던 결과 거의 동일시하는 시대착오적 판타지의 작동을 통해, 도래할 산업 자본주의 사회의 욕망의 경제를 플래시 포워드(flash forward) 하고 있다. 그로테스크(grotesque)한 무드가 동원된다.

임상수의 〈하녀〉의 무대는 동시대이고, 하녀 은이(전도연)가 일하는 집은 하우스 푸어 상태가 아닌 최상위 0.1 퍼센트 정도의 호화 주택이다. 은이는 부를 대물림한 이 부자집의 가정부2로 들어간다. 때로 여사님으로 불리는 가정부 병식(윤여정)의 아들은 곧 검사가 될 것이며 그녀는 이 부자집 남녀들의 취향, 취미, 미각을 이해하고 그에 해당하는 것을 제공한다. 은이 역시 지역에 작은 아파트 하나를 소유하고 있으며, 유아교육과를 중퇴한 여성이다. 이즈음 일반 가사 노동·양육노동, 돌봄 노동이 분화되면서, 간병 도우미로 노동하는 경우에는 아이를 키우거나 일반가사노동을 병행하지 않는 것으로 기대되거나 전도연이 한 역할은 아이 돌보기와 일반 가사 노동이 함께 요구된다.

임상수 감독의 〈하녀〉에서 전도연의 몸은 고분고분(docile)하다. 김기영의 〈하녀〉와는 달리 그녀는 계급 상승을 별로 욕망하지 않는다. 다만 은이는 부자집 훈이(이정재)가 피아노를 치는 것을 근사하다고 생각하고

그의 유혹을 거부하지 않는다. 이런 〈하녀〉 리메이크와 비교해보면 박찬욱의 〈박쥐〉의 태주(김옥빈)는 “난 하녀로 살기 보단 뱀파이어가 되겠다”고 선언하는 듯하다.

임상수의 〈하녀〉가 만들어지던 시기, 위에서 지적한 것처럼 여성의 돌봄 노동과 성노동, 위험한 친밀성의 문제가 비늘처럼 얽혀 다루어진 박찬욱의 〈박쥐〉와 봉준호의 〈마더〉등 일련의 주요 작품들이 만들어졌다. 〈박쥐〉는 한편으로는 사회나 정치적 언급 없는 뱀파이어 장르로서 가능하려 한다고도 말할 수 있으나, 오히려 뱀파이어 장르에 대한 일련의 기대를 배반하면서 다른 이야기를 한다고 볼 수 있다.¹⁵⁾

뱀파이어 장르로 보자면 무르나우의 〈노스페라투〉(1933)와 헤어초크의 〈노스페라투〉(1979), 드라이어의 〈뱀피르〉, 또 〈헝거〉, 〈니어 다크〉, 〈해비트〉, 〈프라이트 나이트〉, 〈마틴〉, 〈더 로스트 보이즈〉, 〈드라큘라〉, 〈블레이드〉 등이 있다.

〈박쥐〉(Thirst)는 아무래도 이상하다. 우선 신부인 상현(송강호)이 자신을 뱀파이어라고 호명하는데, 뱀파이어라는 그의 확고한 자신은 어디서 온 것인가? 위의 영화들로부터 알아낸 것일까?¹⁶⁾ 상현이 떠올린 뱀파이어 형상과 특성은 무엇을 참조한 것인가. 특히 뱀파이어의 일반적 특징인 날카로운 이빨, 핏(fang)도 없는 상태에서 왜 상현은 뱀파이어라고 자기 호명을 하고 관객인 우리는 그걸 액면 그대로 받아들여야 하는 걸까? 물론 그에겐 수퍼 능력이 돌아나고 피를 갈구하며 빛을 피하는 습성이 생긴다. 하지만 인간을 먹이로 삼는 최상층 포식자인 뱀파이어의 면모를 갖지는 않는다. 태주는 사람을 살해해 목에 구멍을 내는 대신 안전한 피를 마시는 상현에게 말한다. 자신은 여우가 닭 잡아먹을 때처럼 인간을

15) 〈박쥐〉는 『씨네 21』, 703호 (2009.05.27), 〈넌자 어쨌신〉은 『씨네 21』, 732호 (2009.12.07)에 실린 것을 수정해 신는다.

16) 〈박쥐〉는 기존의 뱀파이어 장르 영화가 아닌 에밀 줄라의 〈떼레즈 라캥〉(마르셀 카르네가 동명의 영화로 만들)을 원작으로 하고 있기도 하다.

죽일 때 죄의식을 느끼지 않는다고. 예컨대 태주는 여우, 요괴 정도의 포식자로 자신을 묘사하지만 상현은 뱀파이어라고 자기 재현을 한 뒤 그 이미지나 관행, 행동으로부터 벗어나려고 안달이다. 박쥐나 요괴라고 말하지 않고 뱀파이어라고 말한 뒤에 말이다. 이 영화를 보기 전 우리는 대대적인 마케팅을 통해 이 영화가 뱀파이어가 된 신부의 이야기라는 것을 들긴 하지만 <박쥐>는 뱀파이어 장르 혹은 탈장르 영화라기보다는 만일 내가 뱀파이어라면 무엇을 할 수 있고 무엇을 할 수 없을 것인가를 가정하는 신부의 역할놀이 같은 것이다. “뱀파이어가 된 신부”라기보다는 고아로 자라 어쩔 수 없이 신부가 되어버려 신부가 아닌 그 무엇이 되고 싶은 고아의 이야기다. 예의 팽이 달리지 않은 ‘뱀파이어’가 등장할 뿐만 아니라 상현과 태주를 위협하는 엑소시스트(exorcist)도 등장하지 않으며 그 누구도 이들을 뱀파이어라고 몰아붙이지 않는다. 상현이 낮잠자는 옷장(관)에 못 하나 박으려는 사람이 없다.

다른 영화에서처럼 목을 물어뜯긴 채 널브러진 시체를 두고 이것이 누구의 소행일까 궁금해 하는 장면들도 없다. 물론 장르는 변형이 기본이기 때문에 이러한 부재 자체를 문제라고 생각하는 것은 아니다. 이런 차이들은 다종다기 뱀파이어 영화의 특징이기도 하다. 진짜 문제는 이 영화에 사회적 적대나 차이를 짙어진 적대자, 라이벌, 대립자인 안타고니스트(antagonist)의 존재가 미미하다는 데 있다. 또 이 영화의 공간인 ‘한국어’가 사용되는 곳에서 이러한 뱀파이어를 독해하거나 코드화할 수 있는 어떤 문화적, 역사적 참조틀이나 참조물이 없다는 것이다. 적어도 <박쥐>의 무의식적 형상화 작업은 그러하다. 뱀파이어라고 스스로를 묘사하고 설명하는 신부는 있지만 영화에서 그것을 알아보거나 알아내는 사람은 없다. 영화에 화자만 있을 뿐 이상하게 청자나 관객이 설정되어 있지 않다. 성관계나 목에 구멍을 내는 행위는 재현의 강도가 세지만 정작 이를 추동하는 동기들은 나중엔 결국 가짜거나 거짓말이 되어버린

다. 태주는 상현에게 강우와의 부부생활을 거짓말하고 자신의 불행을 지옥으로 과장한다. 이것이 상현이 강우(신하균)에게 행하는 행동의 기반이 된다.

적대, 적대자가 없을 경우 프로타고니스트(protagonist)가 자기 분열적 안타고니스트가 되고, 거기에 윤리와 번뇌, 죄의식 등의 짐이 잔뜩 걸처진다. 신부가 자신을 뱀파이어라고 호명하는 순간 그는 주인공이자 자신의 적대자가 된다. 그런데 우리는 이 신부의 고통을 잘 알지 못한다. 영화적 재현이 충분하지 않기 때문이다. 물론 영화의 개요는 “병원에서 근무하는 신부 상현은 죽어가는 환자들을 보고만 있어야 하는 자신의 무기력함에 괴로워하다가...”라고 전달한다. 하지만 그의 이러한 고통이 완화되어야 할 치유의 순간은 곧 살인으로 이어진다. 상현은 친구 강우의 종양을 고친 것처럼 보이지만 오히려 나중엔 폭력을 통해 그의 목숨을 앗아간다. 상현만이 아니라 태주도 고아인데 어떤 픽션에서 두명의 주인공이 고아라는 배경은 안이하다. 이즈음 고아가 없다는 것이 아니라, 재현 장치로 보아선 완벽 소진된 재료이자 설정이라는 것이다. 그런데 왜 고아인가? 조금 있다 다시 생각해보기로 하자.

적대가 없다보니 내장을 파고드는 근본적인 공포도 없다. 또 영화의 서사도 133분을 견뎌내기엔 궁핍하다. 이렇게 생각할 때쯤 영화의 핵심적 장면이 등장하는데, 태주와 상현이 서로 수혈과 흡혈을 하는 장면이다. 상현이 태주에게 자신의 피를 먹이고 태주의 피를 빨고 하는 악순환, 악마의 순환, 그 순간이다. 상현이 태주에게 그리고 태주가 상현에게, 즉 서로가 서로에게만 유일한 참조물의 상태. 이것이 이 영화의 골격이고 관계의 핵이며 미적 미로다. 이러한 자폐적 파 드 되(Pas de Deux), 이중무, 수혈과 흡혈의 순간은 이 영화에서 가장 정교하고 공들인 장면 중 하나이며 영화의 흐름이나 구성으로 보아서 정점, 전화, 문지방의 순간에 해당한다.

그러나 바로 이러한 핵에 해당하는 것이 드러내는 사회적 참조물의 부재, 내부적 외부성의 부재, 혹은 외부적 내부성의 실종, 자폐적 수혈과 흡혈, 미적 악순환의 묘사는 〈박쥐〉가 동시대 포지셔닝 되는 사회나 문화, 역사를 흡혈하지도 수혈하지도 않으려 함을 은연중에 드러낸다. 〈박쥐〉가 매혹된 것은 바로 자기 자신이다. 자신의 텍스트성과의 숨겨진 좋은 대결. 박쥐라는 이중적 자신에 대한 연민과 혐오.

실재적 문화나 사회와 같은 콘텍스트와의 분리를 통해 영화는 연민과 나르시시즘을 추동력으로 갖는 고아 텍스트가 된다. 아버지도 없고 어머니도 없으며 형제나 전통이나 역사나 삶의 상황도 희박하다. 이곳의 문제로는 충분치 않다는 듯이 아프리카에 가서 문제, 질병, 징후를 가지고 와야 하며 내부에는 물론 백신도 해독제도 없다. 자멸만이 유일한 해결책이다. 자멸하는 곳 비랑도 영화에서는 국내로 설정되어 있지만 사막이나 절벽의 품새는 이곳이 아닌 것처럼 그려진다.

이 고아 텍스트는 자신만의 큐브 놀이나 게임에 과몰입하는 소년처럼 외부의 콘텍스트 대신 자신의 콘텍스트, 흡혈과 수혈이 그 안에서만 이루어지는 자신의 방, 자신의 미장센, 자신의 세트를 만든다. 과몰입과 중독, 여기에 창궐하는 것이 섹스와 폭력에 대한 판타지다. 이중과 탐입의 판타지. 미술이 중요해진다. 외부를 안으로 끌어들여오지만 아무것도 일어나지 않는다. 예를 들면 영화의 후반, 한바탕 영화를 지배하던 미술의 개념이 어지럽고 사이키델릭(psychedelic)한 데서 병원과 같은 백색으로 바뀐 뒤 거실에는 카메라와 TV 모니터가 설치되고 여기에서 집 밖 골목이 지속적으로 관찰되기 때문에 이러한 감시 화면이 어떤 방식으로든 텍스트에 들어오리라고 생각하나 사용되지는 않는다. 영화적 폐쇄 회로인 것이다.

‘행복 한복집’인 이 집, 적산가옥 일층의 쓰임새이긴 하지만 한복은 원색 의상들의 변주를 가능하게 만드는 채널이며, 시침 따는 도구를 송

곳 이빨(괘) 대신 제공해주는 장치다. 태주가 신나서 괴력을 와이어 액션으로 시험해보는 주택가가 뒤섞인 도심장면은 <아라한 장풍대작전>을 연상시키지만 그 영화가 전통 고수를 엉뚱하게 상상함으로써 신화와 역사의 경계 판타지를 건드리는 것과는 차이가 있다.

이렇게 과몰입된 고아 텍스트, 빌려온 문제 자체가 판타지의 근간이 되는 문화 생산물의 탄생은 한국 영화사나 문화사에 어떤 새로운 징후다. 재현이 인텍스나 현시와의 관련을 부정하는 상황. 글로벌한 디지털 영상 문화의 유티쿼티스한 습격이기도 하다. 노이즈와 명품 마케팅을 뒤섞은 대표 사례기도 하다. 마케팅은 소망과 욕망이 뒤섞인 언어 혹은 소음으로 우리에게 말한다. 우린 빌려온 지옥을 보고 싶은 것인가? 이곳, 이 지옥만으로는 충분하지 않아서? 이것은 전도된 구원일까 아니면 도피일까.

소년, 남자의 판타지, 예컨대 상현 캐릭터와 감독/저자를 내러티브 이미지로 설정할 때, 또 뱀파이어 장르로 간주하고 비판적 개입을 시도할 때 주로 위와 같은 독해가 가능할 것이고, 이 영화의 내러티브 이미지의 축을 뱀파이어로 변한 여성 태주로 바꾸고, 이 영화가 만들어지고 상영되던 당시, 시대적 주변을 돌아보면 좀 다른 독해가 가능할 것이다.

한국은 금융위기가 본격화되기 시작한 2008년 9월 이전 미국과의 FTA와 관련된 광우병 문제와 관련된 촛불 시위가 2008년 5월부터 약 100여 일간 있었다. 즉 2008년은 촛불 시위와 미국에서 터진 경제 위기로 점철된 해였고, 2009년 4월 30일에 개봉한 <박쥐>는 촛불과 서브프라임 사건을 시대적 피(period blood)¹⁷⁾로 흡혈한 채 관객에게 왔을 가

17) period blood는 period eye를 살짝 비튼 것이다. period eye의 개념은 어떤 이미지를 읽는 시각적 스킬(skills)이다. 마이클 백샌달(Michael Baxandal)의 용어다. 이러한 시각적 스킬들은 인지적인 스타일로 볼 수 있는데 그것은 “추정과 유티를 따지는 습관들과 모델 패턴들과 범주들을 소유하게 됨으로 갖는 해석 스킬들이다(Baxandal, 1988)”. 다른 말로 하자면 인지론적 스타일은 관람자가 가진 적이 있는 소소한 지식

능성이 높다. 그러나 그것이 시대적 눈으로 부상해 인지적 매핑(cognitive mapping)을 허용하는 것은 아닌 듯하다. 인지적 지도 그리기란 인지 과학에 대한 대중적 관심이 그리 높지 않았을 때 케빈 린치(Kevin Lynch), 프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)을 경유해 ‘인식론적 지도 그리기’라는 용어로 번역되어 사용되었다. 인지적 지도 그리기란 어떤 정신적 프로세싱으로 일련의 심리적 변화로 구성되어 있으며 개인은 상대적 로케이션들과 그들의 일상의 현상 혹은 은유적 공간 환경에 관한 정보를 획득하고 코드화하고 저장하고 회상하며 디코드화 한다.¹⁸⁾ 〈박쥐〉에서 뱀파이어로 변한 두 남녀, 특히 태주는 서울의 장소들을 초도화 하는데 인지적 매핑을 악의적으로 언매핑, 흐트러뜨리는 이 태도가 ‘시대적 피’다. 또한 이러한 ‘시대적 피’는, 파괴적이며 수혈과 흡혈의 순환, 그 악순환 말고는 양생의 방법을 모른다. 즉, 〈박쥐〉에는 극단적 선택만이 있는 것처럼 보인다.

이 영화가 분리하려고 노력하는 것은 텍스트적 형식과 이러한 문화·사회적 형식의 연결고리다. 그러나 그 분리의 노력에도 불구하고, 위에서 강조한 것처럼 어떤 영화에나 그 시대, 역사에 대한 참조가 있다. 여자 뱀파이어는 파멸되기 전 중간 지대를 지나간다. 노동을 거부하고 마주친 유희와 일시적으로 열린 공간은 오염된 피, ‘데몬’의 중재를 받은 것이다(최성만, 2009: 267-268).¹⁹⁾

과 어떤 경험으로 이루어져 있다. 그 결과 관객이 세상을 이해하는 방식은 문화나 시간에 따라 달라지고 그에 따라 누군가가 이미지를 지각하는 방식을 바꾸게 된다. period eye는 더들리 앤드류(Dudley Andrew)의 2011. 10월 부산 포럼에서의 강연 중 인용을 재인용한 것이다.

18) Planning and Quality Growth, Georgia Department of Community Affairs (PQG), Atlanta, Georgia (No date shown).

19) 이때 데몬은 “초월적 영역과 현세적 영역을 중재하는 사악한 영적 존재, 힘, 원리를 의미하며 고대 그리스어 다이몬에서 유래한다. (중략) 대도시와 대중은 이 모더니티의 중요한 구성요소로서 리얼리즘 시대를 거쳐 자연주의, 표현주의, 신즉물주의, 초현실주의에 이르기까지 모더니즘 문학과 예술에서 핵심적 대상이자 주제로 다루어

이러한 근대성의 타자로서의 도시의 데몬들의 형상이나 양태가 〈박쥐〉에 나타나는 것도 사실이나 이 데몬의 피는 카톨릭 신부가 아프리카에서 수혈 중 감염 된 것으로 다른 층위의 해석도 가능하게 한다. 즉 한국만이 아니라 중국, 일본, 대만 등이 하위 제국으로서 아프리카와 라틴 아메리카 등에서 원자재를 착취하는 것과 관계된 것으로 〈박쥐〉의 피는 은, 동, 농산물등과 유사한 계열로 보인다. 피를 의료적인 기구로 추출하는 방법 역시 그러하다.

근대성의 타자로서의 악마, 하위제국적 욕망의 흡혈과 더불어 박쥐가 그려내는 도시의 판타스마고리아는 끔찍한 악몽이면서 동시에 계급과 젠더의 위계 없는 사회에 대한 원사의 요소가 없는 것은 아니다. 그러나 그 유토피아적 발현의 순간은 곧 피비린내로 덮이고 만다.

이 영화가 텍스트 형식과 문화, 사회적인 것의 연결 고리를 끊어버리려는 충동을 보이기는 하지만, 위에서 지적한 것처럼 영화가 만들어지던 당시 남한에선 촛불시위와 글로벌한 서브프라임 사태가 연이어 일어났다. 촛불 시위는 FTA 위기에 대응한 것이고 서브프라임 사태는 재난 자본주의의 상징적 사건인 만큼, 그것은 당대의 사람들이 어떤 예술 작품을 이해하게 하는 인지적 스타일의 형성과 일정하게 조응하거나 관련을 맺는다.

촛불시위가 80년대 후반의 민중운동과 다른 양상 중의 하나는 처음 여고생들이 주축이 되었다는 점과 민감한 정치적 이슈에 대한 퍼포먼스적이고 유희적이며 미학적 성격이다. ‘명박산성’의 등장과 같은 해프닝은

져 왔으며 이러한 경향은 포스트모던 시대인 오늘날에도 이어지고 있다. 낱알이 탈주술화되고 합리화 되어가는 세계의 이면에서 사람들은 엄청난 세계관적인 동요와 충격, 불안을 느끼며 그러한 감정을 여러 가지 악의 형상으로 표현해왔다. 20세기 초 독일 표현주의 게오르크 하임(Georg Heym)의 시 〈도시의 데몬들〉은 그러한 표현의 한 예이다. 아방가르드 화가 게오르크 그로스(Georg Grosz)는 메트로폴리스에서 그러한 섬뜩한 도시의 모습을 미래파적인 수법으로 형상화했다(최성만, 2009: 267-268).”

이러한 성격을 역설적으로 더 두드러지게 했다. 경찰력의 동원에도 불구하고 촛불시위가 끈질기게 100일간 지속된 점도 한국 운동사에 새로운 장을 연 것으로 평가된다. 나는 이렇게 저항적이나 유희적이며 끈질긴 퍼포먼스로 이어진 양태들과 연결된 일면 탈근대적이기도한 인지적 스타일이 박찬욱의 영화 스타일에서 발견된다고 생각한다.

양녀로 들어왔으나 이 집의 병든 아들과 결혼하게 되면서 태주는 친밀감에 기반한 감정 노동의 수행자가 된다. 시어머니가 운영하는 한복점의 보조 “시다”, 병든 남편을 돌보아야 하는 아내이자 간호원 등 가정이라는 사적 공간에서의 친밀함에 기초한 감정 노동과 부블 노동을 하다가, 뱀파이어가 되기를 선택함으로써 노동을 일종의 유희, 놀이로 바꾸어 버리게 된다. 즉 임상수의 리메이크 〈하녀〉에서의 고분고분하다가 자살을 선택하는 하녀와는 달리 그녀는 하녀보다는 뱀파이어가 되겠다고 노동을 놀이로 기능 전환해버린 것이다.

태주가 뱀파이어가 되면서 거부하게 되는 것이 감정 노동이며 이 노동을 버리고 획득하게 되는 것이 일종의 뱀파이어 놀이(spiel)다. 여기서 놀이는 벤야민이 영화라는 매체가 ‘놀이의 공간’을 열어준다고 했을 때의 그 놀이로 게임, 퍼포먼스, 그리고 도박을 의미한다. 감정 노동에서 뱀파이어 놀이, 게임, 퍼포먼스, 도박을 하게 되는 것이다. 놀이를 착취에 기반을 두지 않은 노동의 정전이라고 보는 견해도 참조하자.²⁰⁾

20) 영화 매체가 두 번째 자연의 놀이 형식(spielform der zweiten Natur) 이라고 한 것은 〈박쥐〉라는 영화의 특성에도 잘 맞는다. 영화는 lichtspiele, 빛의 게임으로 불린다. 아래 인용은 한센을 참조.

벤야민의 저작들에서 spiel이라는 용어는 여러 컨텍스트에서 나타나는데 놀이로서의 그 의미는 어린아이들의 장난감에 대한 그의 책 리뷰들과 전시 리포트에 나타난다. 그는 대상으로서의 장난감(spielzeug)과 행위로서의 놀이하기(spielen)로의 변화를 주장하는데 거기서 장난감은 매체로서 기능하게 된다. 여기서 아이들의 창의적인 모방을 강조하는데 아이들은 상점 주인이나 선생님만이 아니라 풍차와 기차가 되기도 한다. 제프리 멜만(Jeffrey Mehlman)의 벤야민에 대한 부연 설명에 따르면, 타자를 장난스럽게 따라하면서 “이전 세대들의 흔적들”이 가득 찬 세계에서 아이들은 “성인들

그녀는 놀이와 도박을 하는 것이다. 태주가 가지게 되는 것은 보이지 않는 팽, 보이지 않는 보철이다.²¹⁾ 상현이 원하지 않는데 바이러스를 통해 강제로 뱀파이어가 된 반면 태주는 뱀파이어를 선택한다. 뱀파이어란 무엇인가? 인간 위의 포식자다. 뱀파이어의 날카로운 팽, 송곳니는 초강력 힘을 상징하는 도구다. 힘의 부여(empowerment)는 상상 이상이다. 힘겨운 일상의 노동, 질식할 것 같은 고통을 피하기 위해 이전의 태주는 맨발로 골목을 달리는 것이 고작이었으나, 뱀파이어가 되면서 그녀의 육체는 빠르게 움직이고, 성적 욕망과 포식에 대한 요구는 증식한다. 그녀의 출혈은 육체와 이미지가 폭발하는 곳이다(마수미, 2011: 87).

뱀파이어 태주의 정동, 감각, 지각, 운동, 강렬함, 포획 능력은 급격히 상승한다. 감정 노동 대신 고삐 풀린 정동의 드라마와 액션이 가능해진 것이다. 그러나 그것은 살인과 '사회적' 네트워크의 파괴를 통해 이루어진다. 태주의 힘은 사회적 약자에 대한 공감으로 이어지지 않는다. 필리핀계 이주 결혼 여성이 그녀의 피해자 우선 순위를 차지한다. 태주의 몸은 폭력의 피해 장소이면서 동시에 가해 장소가 된다. 하녀, 노예처럼 부러지는 감정 노동에서 정동의 퍼포먼스로의 이러한 도박은 결국 신체, 물질(corporeality) 자체가 불타버리는 것으로 끝난다. 노동하는 몸에서 역능의 몸, 처분되는 산화되는 몸이 된다. 감정 노동에서 정동적 강렬함으로의 이동은 '사회'의 외부이거나 영화라는 매체, 놀이의 공간에서 일어난다.

이 부여한 낯선…… 어젠다”에 참여한다. 반드시 어른들이 의도했거나 이해하는 방식은 아니지만 말이다. 하지만 어린아이들의 사물의 세계에 대한 모방적 수용이 테크놀로지를 중심으로 포함하기 때문에 어린아이들의 놀이는 세대 간의 갈등만이 아니라 “상징들의 낯은 세계와 기술의 성취를 묶어낸다(Hansen, 2004).”

21) 박찬욱의 전작 〈사이보그지만 괜찮아〉(2006)에서 주인공 영군(임수정)은 자신이 사이보그라고 생각하고 자판기 등의 기계에 말을 건다. 또한 사이보그이기 때문에 밥을 거부하게 된다. 〈박쥐〉나 〈사이보그지만 괜찮아〉, 두 영화에서 여성은 여자나 인간이 아닌 다른 무엇이 되길 원하며, 보이지 않는 보철로 임파워먼트(empowerment) 된다.

2. 재난 자본주의: 〈황해〉의 난민의 몸

이 “위험한 친밀성”, 돌봄이나 감정 노동의 치명적 결과를 다룬 영화의 물결이 지나가자 2009년, 2010년 〈아저씨〉²²⁾, 〈황해〉, 〈의형제〉, 〈최종병기 활〉과 같은 ‘남자’ 영화들이 다시 영화관을 장악했다. 〈의형제〉는 사회적 문제들과 접촉하고 있다기보다는 장르적 플롯을 위해 북한 남성을 등장시키고 있는 경향이 있는 반면, 〈황해〉의 연변 조선족 남성 구남(하정우)의 이동 경로, 경계 넘기는 흥미롭다. 한국사나 한국 영화에서 두만강, 압록강을 건너 만주로 가거나 귀환하거나, 또는 현해탄을 건너거나 돌아오는 것은 기록되거나 재현된 예들이 많다. 수사적으로도 ‘압록강아 울지 마라’, ‘현해탄은 알고 있다’와 같은 제목만으로도 심금을 울리는 것이 있으나 ‘황해’는 근대사에서 그런 정도의 역사적 공명을 가지고 있지는 않다.

영화에서 황해는 연변 조선족과 남한을 잇는 뱃길이며 죽음길이다. 이렇게 황해, 서해가 월경(border crossing)의 공간으로 기능하는 것은 영화에서 제시하듯 연변 조선족들의 남한으로의 이주 노동의 경로이기 때문이다. ‘바다를 건너자 모두 적이 되었다’는 영화의 주요 광고 문안은 황해를 건너는 이주 경로가 불러일으키는 적대를 노골적으로 전달한다. 영화는 현재를 시간으로 취하고 있지만 고대, 선사 시대의 황해 문화권의 신화를 가리키는 마냥 원시적일만큼 주먹과 뼈, 칼, 도끼 등을 휘두르는 폭력을 사용한다. 연변에서 택시 기사를 하고 있는 구남에겐 남한으로 일하러 간 아내가 있는데, 그녀는 6개월째 소식을 전하지 않고

22) 〈아저씨〉에서 원빈의 스펙터클한 몸은 그가 특수 부대의 교관이던 시절 만들어진 것으로, 구타를 비롯한 각종 폭력에도 죽을 지경에 빠지지 않는 무한 강성, 사이보그 같은 성질을 가지고 있다. 바로 이러한 점이 〈아저씨〉를 실제의 현실보다는 장르적 현실로 보게 한다.

있다. 구남은 아내를 남한으로 보내느라 약 1000만 원 정도의 빚을 지고 있다. 빚을 마작으로 갚아볼까 하고 있으나 그도 여의치 않다. 청부 살인업자 면정학(김윤식)은 그런 구남에게 천만 원을 준다며 남한으로 사람을 죽인 후 손가락을 잘라오면 된다고 말한다. 구남은 남한의 조직이 자신의 청부 살인 대상을 먼저 살해하자, 피해자의 손가락을 자르긴 하지만 경찰과 갱 집단 양자로부터 추적당한다. 기존의 〈추격자〉가 유명철 연쇄살인사건과 느슨한 관련을 맺고 있다고 한다면 〈황해〉는 우리가 알고 있는 신자유주의 시대, 불법 이주 노동자의 세계와 닿아있다. 구남은 이 연변 이주 노동자의 불법 이주 경로를 따라오긴 하지만, 남한에서 노동력으로 포섭되는 것은 아니며 청부살인업자, 히트맨(hit-man)이다. 살인 청부를 수행하지도 못하고 죄를 뒤집어쓴 채 쫓기는 대상이 된 구남은 그야말로 중국이나 남한의 법적 보호를 받지 못하는 험벗은 인생이 된다. 이렇게 쫓겨 다니면서도 구남은 아내도 계속 찾고 있다.

〈황해〉의 구남은 재일조선인 최양일 감독의 〈수〉(2007)에서 주인공이 몸을 최대한 사용하고 소진하는 방식과 유사하다. 최양일 감독의 〈수〉는 해결사인 남자 수(지진희)가 동생의 복수를 위해 몸의 피가 다 빠져 나가는 것은 물론 모든 뼈와 세포가 으스러질 만큼 싸움을 치르는 영화다. 그러나 소모성 액션 영화는 아니다. 영화를 보노라면 지독한 복수욕이 뿜어내는 에너지가 관객의 폐부를 파고든다. 일본 사회의 소수자, 재일 한국인으로서의 뼈아픈 경험 없이 이렇게 지독한 육체의 재현이 가능할까? 이런 깨달음이 불현듯 머리를 스치고 지나간다. 일본 사회 소수자로서 최양일 감독의 이력이 증명하는 바다. 그는 〈피와 뼈〉, 〈개 달리다〉 등을 만들었다.

〈수〉의 주인공은 재일 조선인이라는 정체성을 갖고 있지 않지만 감독이 재일 조선인 문제를 다루었던 최양일이라는 면에서 그리고 이 영화

가 처음부터 ‘대한민국’의 주변, 잉여적 존재로서 강조하고 있는 청부 살인자 “해결사 수” 라는 면에서 여전히 난민과 국민 사이에 있는 중간자, 식민 이후의 남성 주체의 신체를 다룬다고 볼 수 있다. 이 〈수〉에서 가장 놀라운 것은 해결사 수, 그 남성 몸의 견딜, 버틸, 파괴이다. 그야말로 몽둥이로 맞고, 칼에 찔리고 총에 맞는 몸으로 마지막 결투까지 감행하는 것이다. 살과 근육이 신경을 통해 신체로 뇌로 이어지지 않은 것처럼, 마치 고통을 모르는 몸, 사이보그처럼 해결사 수는 복수를 위해 몸을 던진다. 이 몸은 이상한 몸이다. 강박적 몸, 게임기의 컨트롤 장치에 붙들린 듯, 조정당하는 양 이 육체는 단 하나의 일만을 한다. 정해진 목표를 향해 몸을 철저히 부수면서 정동이나 고통은 보이지 않은 채 끝까지 액션을 한다. 영화적이라기보다는 게임이나 카툰(cartoon)적 재현에 가까운 이러한 몸은 그러나 최양일이 이러한 재현 전략을 〈빠와 재〉에서 구사한 것을 생각하면 제일 조선인 난민, 하층의 가진 것 없는 주변적 남성의 몸이 취할 수 있는 것이기도 하다.

해결사 수에서는 이러한 난민적 위치는 설정이 되어 있지 않고, 다만 영화의 초반부 월드컵 경기 당시 대한민국을 연호하는 ‘국민’들의 스펙터클이 장식처럼 제시되어 있다. 그래서 일견 단순히 무의미한 폭력의 연속, 그 최대치인 것처럼 보이는 이 영화는 무의식 깊이 난민 남성의 어떤 드라이브, 죽음 충동을 숨기고 있다고 볼 수 있다. 사회적으로 하잘것없이 취급되는 자신의 몸(zoe)을 유기체에서 비유기체로 드라이브하는, 이 죽음의 드라이브는 복수라는 하나의 감정을 빼곤 모든 감정과 육체의 구성 요소를 재로 만들어버리거나 빼만 남긴다. 즉 그는 햇볕은 삶, 빼만 남은 삶으로 변해가는 것이다. 이 영화에는 동시에 비디오 아케이드 게임에 보이는 프로그램화된 적의 무한 증식, 컨트롤러가 있는 좌석에 앉은 게이머의 육체적 안위, 안전이 보장된 거리, 결과에 책임질 필요 없는 리스타트(restart)의 가능성, 불가능한 육체의 힘(이라기보다는

견딜, 폭력의 빈도나 강도에 구애 받지 않는 영화적 시간 안에서의 유사 불멸성), 육체적 불가능성의 재현을 가능하게 하는 애니메이션, 카툰의 세계를 전유한 디지털 문화의 육체적 코드들이 스며들어 있다.

포스트 콜로니얼(post-colonial)의 하이브리드(hybrid)로서의 〈수〉와 대척점에 서있는 CGI(Computer Graphic Image)로 ‘도배’된 영화 그리고 월드스타 “비”, 정지훈이 난자로 등장하는 〈난자 어쌔신〉을 통해 액션 영화에서의 이러한 남성 신체의 파괴를 보론하려 한다.

뱀이 자기 꼬리를 먹어 들어가 포식자와 피식자가 오직 치켜든 머리 하나로 남듯, 자신이 딛고 선 지반을 허물어 그 흙으로 집을 짓듯, 파괴의 과정이 생산의 기반이 되는 영화를 카타스트로프(catastrophe), ‘재난’ 영화라고 하자. 예컨대 이런 악순환을 오히려 자신의 자양분으로 삼는 영화들 말이다. 〈2012〉는 영화 관객, 자신의 관객 자체가 급격히 줄어들 그날을 D-Day로 삼아 달려간다. 〈난자 어쌔신〉은 난자가 등장하는 액션영화 장르 자체를 가능하게 하는 육체들을 체인, 단날 검, 양날 검, 수리검, 표창 그리고 CGI와 총탄으로 산산 조각낸다. 조련사가 스펙터클을 위해 동물들을 조련하다 그 동물들을 잔혹하게 도살할 지경에 이른 마냥 굴곡 있는 인간 육체를 어떤 방식으로 새롭게 커팅할까? 이것이 이 영화의 무술 지도와 CGI 용법의 지침이다. 〈2012〉과 같은 영화가 기후 재난이라면 〈난자 어쌔신〉은 육체 재난 영화다. 두말할 것도 없이 20세기 이후는 인간이 발생시킨 대규모의 재난, 카타스트로프의 시대다. 두 차례에 걸친 세계대전과 수많은 대량살상이 가능한 국지전 그리고 미래를 위협하는 환경재난 등. 이런 재난 영화들은 “재난 자본주의”의 시대에 하이퍼리얼(hyperreal)하게 다가온다.

조르조 아감벤(Giorgio Agamben)은 1차 세계대전 이후 사람들의 경험의 빈곤화를 발터 벤야민에게서 인용한 뒤 오늘날 경험의 파괴엔 전쟁과 같은 재앙이 필요하지 않다고 말한다. 도시에서의 단조로운 일상사

만으로 충분하다는 것이다. 현대인의 일상에는 경험으로 번역될 수 있는 어떤 것도 없다는 뜻이다. 오늘날 경험 자체가 더 이상 존재하지 않는다는 것이 아니라, 개인 외부에서 경험이 일어난다는 것이다. 개인은 안심한 채 단순히 그것을 관찰한다. 알람브라궁전과 같은 경이로운 곳을 여행하면서도 대다수의 사람들은 그것을 경험하는 것을 선택하지 않는다. 오히려 카메라가 그것을 경험하는 것을 선호한다. 사람들은 예의 재난영화를 통해 카메라가 재앙을 경험하게 하는 셈이다.

라이조(정지훈)는 오랜 역사를 가진 남자 자객단 오즈누파에서 훈련을 받다가, 자신과 ‘마음’인지 ‘심장’인지를 나눈 소녀가 탈출하다 잡혀와 심장에 칼이 찔린 채 죽자 오즈누파를 떠난다. 별로 동기화나 심리적 깊이가 중요하지 않은 영화에서 유일한 감정은 라이조의 소녀에 대한 끝나지 않는 애도의 감정이다. 오즈누파를 떠난 라이조는 형제자매처럼 함께 자라난 동료 남자들의 추적을 받게 된다. 남자의 신화를 소개하는 도입부나 라이조가 벌이는 싸움장면에서 몸통이나 팔다리는 남자, 도륙, 흉한 기하학적 모양으로 잘려나간다. 이 영화에는 인공 혈액이 넘친다. 만화형 혹은 CGI 고어(gore).

애도도 있고 인공 혈액, 인공 육체 장기 파편, 인공 피부도 넘쳐나지만 이 영화에서 애도와 같은 감정은 빈약하다 못해 제로 플롯인 남자의 복수담의 연료와 같다. 몸을 조각조각내고 정지훈의 ‘환상 복근’ 몸도를 상처투성이로 가학적으로 제시한다. 예컨대 비라는 남성 스타의 몸은 한번도 환상적으로 완벽할 때가 없다. 늘 어딘가 상흔으로 갈라져 있다.

처음 인용했던 발터 벤야민의 경험의 빈곤을 이야기하는 끝부분에는 다음과 같은 성찰이 있다. “(전쟁 이후) 그 어떤 것도 변하지 않은 것이 없고 구름 아래, 파괴적 분출과 폭발이 일어났던 그 장에 작고 상처받기 쉬운 인간의 육체가 있다.” 경험의 빈곤과 왜소한 그러나 연민을 불러일으키는 인간 육체의 공존.

반면 비, 라이조의 몸은 상처를 지니고 있으나 부서지지 않는 몸이다. 영화 안과 밖에서 훈련된 완벽에 가까운 몸을 처음부터 칼집 낸 채 제시한다. 자신을 추격하는 남자들에게 남자되어 죽을 지경에 이르나 마음의 힘으로 몸을 재생시킨다. 여기에서 보이는 사회적 판타지는 천년이 넘은 남자 클랜의 훈련으로 닦아낸, 근대 의학이나 근대 생체 과학으로부터 완벽하게 자유로운 몸의 비과학적 자기조정 능력이다. <디스트릭트 9>이 외계인과 인간의 DNA가 결합된 군산복합체, 생체 과학기술의 초관심 목표가 되는 현재에서 미래로 열린 낯선 몸을 다루고 있다면, 비의 몸은 과거, 고대의 몸이다. 병원 치료를 받지 않고도 자기 치료되는 신체다. 그러나 동시에 별거벗은 몸이며 배제된 신체다. 시민권도 국민성도 부여되지 않는다. 일종의 난민인 셈이다. 남자 역을 한국인 정지훈이 연기하고, 할리우드 영화가 생뚱맞게 독일을 배경으로 전개되는 것은 이러한 맥락에서 보자면 나름 논리가 있다.

동시에 첨단 생체 과학이 신과학의 생체 신호 광자 등 ‘비과학적’ 요소들까지 흡수해 근대과학이 비가시화한 동양 무사들의 몸의 비밀까지를 통합해 몸과 정신의 통제를 한번에 하고자 한다면 영화에서 라이조의 몸은 생체 과학에서 <디스트릭트 9>의 인간 플러스 외계인의 몸만큼이나 첨단적이다. 이러한 라이조의 몸을 지배하는데 일본의 클랜은 실패했다. 영화에서 보자면 독일의 공권력은 아직 이 몸의 비밀엔 별 관심이 없다. 그의 몸의 상처나 재생력에 집요한 관심을 보이는 것은 할리우드의 카메라다. 옷으로 몸을 감쌌던 중국의 무인들과는 달리 근육을 전시하는 에로틱한 맨몸의 이소룡(베리, 2006)이나 후기 포디즘 시대에 걸맞은 유연한 몸이나 첨단장치가 내재된 텍시도가 필요한 성룡과는 다른 완벽하나 상처난 몸. 상처가 그치지 않는 몸. 자기 재생이 가능한 신비 육체. 트랜스지방 제로라는 표현처럼 이상화되어 있으나 반면 어둠 속에 잠긴 채 상처를 드러내며 출현하고 치유를 요구하는 듯 한 이러한

몸은 일종의 포스트 액션 장르영화-액션영화의 기반인 몸을 훼손하는 정도가 아니라 파편화해 해체시키면서 동시에 치유가 필요하다고 울부짖는²³⁾의 한 규범이 될 것 같다. 닌자 클랜의 거주지/훈련장은 독일군의 폭격으로 초토화되고 한국인 닌자가 독일을 주 배경으로 설정한 할리우드영화에 종횡무진하는, 역사적이거나 당대적인 지리적, 정치적 표식이 라고는 하나도 없는 초국적 포스트 액션영화는 지구 종말을 다룬 환경 재난영화들과 더불어 예의 경험의 파괴 이후 카메라가 대신 경험하는 컴퓨터화 된 스크린 경관 위 육체 재앙적 스펙터클이다. 재난이 재난영화의 장르를 먹어 들어가, 다라나 몸통 없이 이제 머리만 매달려 있는 카타스트르포다.

〈황해〉에는 한편으로는 〈수〉와 같은 제일 조선인 남성 육체의 재현에서 걸어 올린 식민화된 하층 남성의 몸의 파괴²³⁾가, 다른 한편으로는 〈닌자 어새신〉과 같은 초국적 포스트 액션이 최대치로 끌어올리고자 하는 액션 영화의 폭력과 잔혹함이 엮보인다. 또한 감독 자신의 전작 〈추격자〉의 연쇄살인범의 잔혹함과도 경쟁하고 있다. 이 영화에서 폭력이 남성의 몸을 파괴 들어가 파열시키는 방식은 〈닌자 어새신〉과 같은 CGI나 그것의 전신인 쿠엔틴 타란티노나 미이케 다카시의 소위 만화같이 유머스러운 과잉 폭력 혹은 〈차가운 열대어〉의 소노 시온처럼 냉정하게 살점을 도려내는 그런 것이 아니다. 〈람보〉처럼 근육 가득한 육체가 아닌, 몸의 살들이 거덜 난, 피가 빠져나간, 금이 간 뼈뿐인 육체다. 이렇게 스펙터클한 근육이 아니라 단순히 뼈로 남은 육체(just bare bones)로 재현되는 남성 주인공, 난민(bare life)을 주인공으로 선택한 〈황해〉의 영화적 재현 태도는 묘사적이기도 하지만 투사적이다. 즉 언어 소통

23) 구남에게 살인청부를 지시하는 먼가가 개장수로 등장하고 하는 것들이, 조선족에 대한 편견의 재생산이라는 지적이 있다(영화를 두고 나눈 중국학 연구자 백원담 선생과의 대화에서).

이 불가능한 절대적 타자가 아닌 연변 조선족이라는 친밀한 타자에게 신자유주의 시대 양산되는 비정규직과 경제적 난민이 야기시키는 불안이 투사된 것이라고 볼 수 있다. 구남 역을 맡은 하정우는 같은 감독에 의해 연출된 영화 〈추격자〉(2008)에서 실제 연쇄살인마에 근접한 역을 맡고 있다. 영화는 사회적 불안과 공포의 무드, 미로화된 도시 공간 속의 피해자 여성을 거의 원시적 검은 숲 속에서 신화적 폭력을 겪는 것처럼 담아낸다. 인간의 운명에 가해지는 힘의 표명으로서의 신화적 폭력 말이다. 도끼, 칼, 주먹, 족발뼈 등이 닥치는 대로 무기로 사용된다. 그러나 이 폭력이 멀티플렉스 안에 모여 있을 관객/시민과는 다른 하층/난민의 몸에 쏟아질 때, 그 폭력은 거리와 안전을 얻게 된다. “나”는 단지 “그”가 파괴되는 것을 보는 것이다. 그러나 그 거리와 안전 역시 보장된 것은 아니다. 난민은 더 이상 외부인이 아니다. 그는 이주, 이동해 내부에 있다.

또한 그는 파괴당하지만 어떤 능력이 있다. 연변에서 서울로 건너왔지만 그는 세계화된 도시, 글로벌 시티화 된 서울에 적응을 잘한다.²⁴⁾ 그의 인지적 매핑 능력은 뛰어나다. 서울만이 아니라 연길에서 울주 횃집, 서울 논현동, 경기도 안산, 서울의 가리봉동을 헤매지 않고 찾는다. 또 영화의 후반 퇴각로에서 서울을 벗어나 배를 타고 처음 도착했던 횃집을 찾고, 시내버스를 타고 인천을 나와 충청북도 보은에서 경찰 검문에 걸려 탈출하는데 왼쪽 팔에 총상을 입은 채 전국지도 한 장 들고 충북 보은에서 울산까지 산을 타고 간다. 살해 대상을 서울에서 찾고, 연락이 닿지 않는 아내를 찾는 두 개의 임무를 구남에게 부여한 영화는 길눈 밝고 눈치 빠른 인지적 인물로 그를 재현한다. 그는 생존 회로를 힘겹게 통과해야 하는 난민 남성의 거의 초감각에 가까운 인지력과 끝

24) 이것을 물론 영화가 안이하게 그의 적응 부분을 다룬다고 볼 수도 있으나 표준화된 버스, 지하철 등의 글로벌 시티적 매핑이 전제된 것이라고 볼 수 있다.

까지 버터내고 견디는 몸을 가지고 있다. 사실 아내의 시신을 수습하지 않아도 되었다면 수십, 수백 명의 사람과 주먹질과 맞대결 이후 연변으로 돌아갈 수도 있었을 것이다. 구남은 연변에서 황해를 건너 서울로 왔지만 길을 잃지 않는다. 목표물도 정확히 찾았지만 시간이 어긋났을 뿐이다. 목표물이 다른 집단에게 먼저 죽음을 당한 것이다. 그는 능수능란하게 매사에 적응하는 능력이 있다. 택시 운전기사로 설정된 구남은 길눈이 밝게 발달되어 인지 능력이 비상하다.

그는 <본 아이덴티티>의 주인공처럼 글로벌 시티와 주변부 도시, 어느 곳에서나 인지론적 지도를 그린다. 한눈에 반한 사랑(love at first sight)이 로맨틱 영화의 포물라(formula)라고 한다면 인지가본주의, 포스트 포드주의 시대의 포물라는 한눈에 알아채기(sighting at first sight)가 될 것이다. 인지론적 지도 그리기(cognitive mapping), 한눈에 모든 것을 알아내버리는 듯한 천부적 재능은 이런 영화들이 남자 주인공에게 부여하는 덕목이다.



<그림 1> 영화 <본 아이덴티티> 포스터

“포스트 포드주의(post-fordism), 자본이 노동하는 다중에게 요구하는 자질은 ‘이동성에 대한 익숙함, 극히 돌출적인 전환에 대처할 수 있는 능력, 능수능란하게 매사에 적응할 수 있는 능력, 어떤 규칙군들에서 다른 규칙군들로 나아가는 이행에 있어서의 유연함, 평범하면서도 다면적인 언어적 상호작용의 소질, 제한된 선택지 사이에서 무언가 갈피를 잡는 것에 대한 익숙함’ 등이 포함된다. 가변성에 대한 이 적응의 요구들은 메트로폴리스에서의 삶의 사회적 불안정성을 초래할 뿐만 아니라 생산에서의 불안정성을 초래한다. 가령 적시 생산은 시장의 불안정한 수용에 공장이 유연하게 적응하는 불안정 생산의 형태이다. 어떤 안정된 기반도 없이 상황의 비예측성에 대응해야 하는 생산에서의 이 정조를 비르노(Virno)는 생산 속으로 들어온 허무주의라고 부른다(조정환, 2011).”²⁵⁾

이런 노동과정의 불안정과 다중의 불안정한 정념을, 영화는 노동 과정 밖 난민들의 회로에 치환하는데 구남은 이것을 기가 막히게 잘 헤쳐 나가는 능력을 보여주다가, 그야말로 ‘박살’이 난다.²⁶⁾ 그래서 구남은 능

25) 포스트 포드주의 상황에서 싸울로 비르노는 칸트(Kant)의 위협에 대한 지각과 하이데거(Heidegger)의 불안을 가지고 온다. “칸트는, 세계-내-존재 자체에 각인되어 있는 일반적 위험으로부터 자신을 지킬 수 있는 방어 기제는 도덕이라고 말한다. 우발적 위험(눈사태)에 대한 경험적 방어(대피소)가 숭고감(안도감)을 불러오듯이, 세계-내-존재가 직면하는 일반적 위험에 대한 도덕의 방어는 절대적 숭고감(무조건적 안전)을 불러온다”는 것이다. 하이데거는 두려움과 불안을 구분한다. 이것은 분명한 원인을 갖는 위험(두려움)을 피하려는 욕망과, 분명한 원인을 발견할 수 없는 위험(불안)을 피하려는 욕망을 구분하는 것이라고 볼 수 있다. 칸트와 하이데거의 생각을 참조하면서 비르노는 상황이 변했고 이러한 구분이 어려워졌음을 역설한다. 포스트포드주의 상황에서는 구체적 위험과 일반적 위험 사이, 두려움과 불안 사이, 상대적 공포와 절대적 공포 사이, 공동체 내부에서의 위험지각과 공동체 외부에서의 위험 지각 사이에 그어진 경계선이 사라지고 양자가 서로 포개진다(조정환, 2011: 152).

26) 유럽과 다른 지역의 메트로폴리스들을 횡단하며 능수능란하게 첩보를 진행하는 〈본 아이덴티티〉시리즈 역시 포스트 포디즘 시대의 예의 이동성에 대한 익숙함이 능력으로 전제된다. 이 시리즈에서 제이슨 본은 나폴리, 런던, 마드리드, 뉴욕, 모로코 등의 도시에 들어가 그곳의 감시 카메라 체계 및 도로 교통망 등을 정확하고 신속하게 인지한다. 그는 여러 가지의 인포메이션을 프로세싱 하는데 탁월하다.

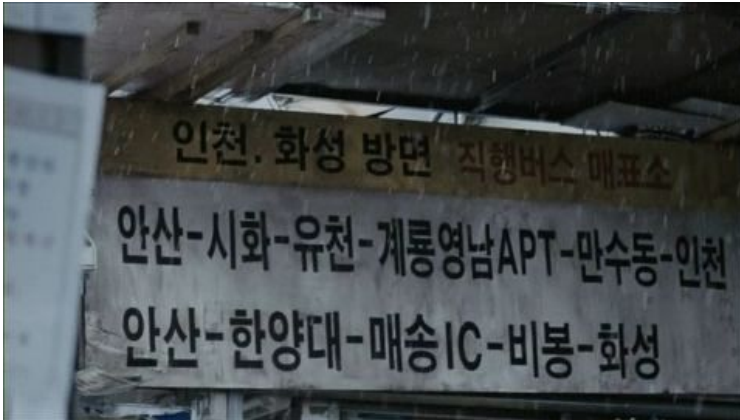
수능란한 몸과 인지력 그리고 불안정, 불안, 파괴를 동시에 구현하는 인지자본주의의 프로타고니스트로 볼 수 있다. 신자유주의 시대가 양산하는 불법 이주 노동자, 난민이면서 인지적 인물이라는 위치를 갖고 있다



<그림 2> 영화 <황해>의 한 장면



<그림 3> 영화 <황해>의 한 장면



<그림 4> 영화 <황해>의 한 장면



<그림 5> 영화 <황해>의 한 장면

영화는 포스트 포드주의, 신자유주의 시대, 인자본주의 시대 공포가 어디에서 오는가에 대한 진단적, 구조적 이해라기보다는 떠도는 불안이 스틸러 액션이라는 장르적 관행 속에서 황해라는 연변 조선족, 이주 노동자의 바닷길이며 고대사의 황해 문화권, 현재는 동북아 문화중심이라는 구호 아래 황해 경제 자유 구역과 연결된 공간을 찾고, 택시 기사에서 청부 살인업자로 변한 조선족 구남의 몸을 철저히 부수

는 것이다. 구남의 아내 역시 남한의 자신의 남성 스폰서에게 살인 당한 것으로 처리된다. 구남이 빚을 갚기 위해 떠맡은 살인청부업은 마치 하청업의 위계처럼 황해를 경계로 남한이 연변을 부리는 것에 다름 아니다.

이 난민 살인청부업자의 몸에서 피가 흘러나가고, 늙은 어부를 협박해 강제로 탄 배는 황해를 건너며, 그의 생 마지막 꿈 이미지는 아내의 귀환으로 이어진다. 구남의 마지막 핏방울은 남한 땅이나 연변에 뿌러지지 않는다. 마치 그의 피는 남한 땅과 결합할 수 없는 것인 마냥. 또는 연변에 속하지 않는 것인 마냥. 예컨대 나치 구호에 “피와 땅의 결합”이라는 파시스트적 민족적 단일성을 강조하는 것이 있는데,²⁷⁾ 재중동포인 구남은 남한 땅을 떠나고 마지막 피를 뿌린다.

이렇게 피가 빠져나가고 뼈만 남은 구남의 몸 위에 〈박쥐〉의 한 장면을 오버랩 시킨다. 그것은 영화의 엔딩 장면이다. 상현은 태주의 뱀파이어 포식 활동이 유희와 게임의 정점으로 가자, 그녀와 자신을 아침 태양광에 노출시켜 동반 자살하려한다. 태주는 이를 거부하나 상현은 자신의 뜻을 관철시킨다. 강한 아침 햇살에 피부가 녹아들어가고, 살과 뼈가 산화한다. 육체는 마치 소진하듯 타올라 흩어진다.²⁸⁾

27) “나치 이데올로기의 반동적 운동엔 ‘피와 땅의 결합’이라는 슬로건이 있다(라이히, 2011: 28-29쪽).” 독립 영화 〈댄스타운〉은 전규환 감독의 작품으로 탈북 여성이 남한에서 겪는 일을 다루고 있다. 2010년 부산 영화제 상영 후 2011년 9월 개봉했다. 출연 라미란(리정림), 오성태(오성태). 여기서는 탈북 여성이 남한의 경찰에게 데이 트성폭행을 당한다. 남한 경찰은 자신들이 평생 일해도 가지기 어려운 아파트를 무상으로 제공받는 등 탈북자들이 남한 정부로부터 과분한 대우를 받는다고 말한다. 성폭행은 그의 이런 대사가 나온 후 일어나는 일이다. 북한 여성이라는 민족/젠더적 정체성에 자원의 분배 문제, 시민권의 문제가 얽혀드는 영화다. 새터민 문제와 조선족 동포 문제는 차이가 있으나, 여러 가지 방식으로 급증하는 동족 이주, 이동을 다룬다는 측면에서 함께 언급한다.

28) 이런 방식의 뱀파이어 육체 소멸의 장면은 〈블레이드〉등과 같은 뱀파이어 장르 영화들에서 CGI를 통해 구현된 것이기도 하다.

3. 인지자본주의 시대 몸의 몰락

인지자본주의 시대, 육체는 <황해>의 구남처럼 피가 땅과 분리된 채 뼈만 남거나, <박쥐>의 종이장처럼 산화하는 예시를 영화에 남긴다. 자신도 죽지만, 주인도 함께 죽음으로 끌고 들어가는 1960년의 <하녀>와는 달리 <하녀>의 리메이크에서 “하녀”가 발언을 할 수 있는 유일한 방법은 자신의 죽음을 가족들 앞에서 전시하는 것이다. <하녀>, <박쥐>가 여성의 돌봄, 감정 노동을 생산하거나 조정하는 노동의 정동으로의 변이와 파괴성을 시대의 눈, 인지적 스타일로 다루고 있다고 한다면 <황해>와 같은 영화에서는 인지력과 남성 몸의 파괴됨을 다루고 있다. 이 남성들의 인지력과 신체 능력은 과장되고 신비화되어, 잠재성이 최대로 실재화된 것처럼 보이지만 이것은 극대화된 파괴를 위한 최고점으로서의 질주다. 난민은 국가의 보호를 받지 못하거나 그 권리와 장소성이 끊임없이 유보되어 마침내 망각되는 존재들이고, 근대 국민국가 체제 내에서 재앙이나 정치적 선언에 의해 박해를 받는 존재의 ‘임시성’을 전제한다. 그러나 신자유주의의 축적 체제나 인지자본주의의 확산은 이러한 난민화된 몸을 글로벌 하층 주변부 남성의 일상적 현실 또는 거부할 수 없는 조건들로 구성해내고 있다. 남성들의 난민화, 비체화의 과정인 것이다.²⁹⁾

여성들은 감정 노동에 소진된 상태에서 정동적 전화를 일시적으로 이루지만, 근간이 되는 물형성(corporeality)이 불타버린다. 남성들은 인지력을 잔혹하게 시험받고 몸의 근육, 에너지를 완벽하게 소모한 채, 피를 잃은 후 뼈만 남은 채 죽는다. 두 영화 모두 인지자본주의 시대의 우화로 읽어도 그리 넘치지 않을 것이다. 일종의 급진적 변이성, 발본적 양가성처

29) 이 부분을 지적해 준 논문 심사위원에 감사한다.

럼 인지자본주의 시대의 스케일을 인지력과 몸의 극대화와 수탈을 통해 보여주지만 죽음 말고는 아무런 방법도 없다는 듯이, 모두 죽음으로 끝난다.

그러나 비판적 개입이라는 측면, 내셔널 시네마(national cinema)의 증후로 보자면 절망적 형세는 아니다. 세 죽음의 재현은 사회적인 죽음이면서 자살인 부분이 혼재되어 있고 죽음 충동의 배경과 미장센을 잘 보여주고 있기 때문이다. 영화들은 대안을 제시하지는 못하지만 진단적 이해는 제공하고 있는 셈이다.³⁰⁾ 또한 이 텍스트들은 인지자본주의 시대 인지적 ‘놀이’의 공간-게임, 퍼포먼스, 도박-을 글로벌 시티로 설정하고 증후적으로 조감해 주고 있다.³¹⁾

재현의 테크놀로지로서의 영화는 재앙의 파고가 높아가는 현재, ‘재난 자본주의’의 여러 양태들을 인지 가능한 스타일로 번역해 내고 있는 것이다.

30) 예컨대 호주 영화계가 할리우드 영화계에 배우와 감독, 기술자들을 공급하는 거점이 되기 시작할 때 호주의 내셔널 시네마는 갑작스런 해피엔딩으로 끝나는 예가 급증했고, 홍콩 내셔널 시네마의 경우, 〈무간도 4: 문도〉의 해피 엔딩 버전이 그러한 우려를 낳게 한다는 지적이 있다. 역설적이게도 이치에 닿지 않는 해피 엔딩은 한 내셔널 영화의 조종이 되는 것이다.

31) 앞에서 이야기 한 벤야민이 영화라는 매체가 ‘놀이(spielen)의 공간’을 열어준다고 했을 때의 그 놀이로 게임, 퍼포먼스, 그리고 도박을 의미한다(Hansen, 2004).

〈참고문헌〉

- 김소영(2001), 『한국형 블록버스터: 아틀란티스 혹은 아메리카』, 서울: 현
실문화연구.
- _____ (2010), 『근대의 원초경』, 서울: 현실문화연구.
- 김현미·강미연·권수현 외(2010), 『친밀한 적: 신자유주의는 어떻게 일상이
되었나』, 서울: 이후.
- 라이히, 빌헬름(2011), 『성혁명』, 윤수중 옮김, 서울: 중원문화, Reich,
W.(1971), *Die Sexuelle Revolution(Fischer Taschenbuch verlag)*,
Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- 마수미, 브라이언(2011), 『가상계』, 조성훈 옮김, 서울: 갈무리, Massumi,
B.(2002), *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*,
North Carolina: Duke University Press.
- 베리, 크리스(2006), “스타의 횡단: 초국적 프레임에서 본 이소룡의 몸, 혹
은 중화주의적 남성성”, 『트랜스: 아시아 영상문화』, 김소영 엮음,
서울: 현실문화연구, 367-398쪽.
- 벤야민, 발터(2008), 『역사의 개념에 대하여, 폭력비판을 위하여 외: 발터
벤야민 선집 5』, 최성만 옮김, 서울: 도서출판 길.
- _____ (2010), “근대의 심연에서 떠오르는 악의 꽃-발터 벤야민의 보
들레르 읽기”, 『보들레르의 작품에 나타난 제2제정기의 파리-보들레
르의 몇 가지 모티브 읽기』, 김영옥·황현산 옮김, 서울: 도서출판
길, 16-17쪽.
- 송은영(2011), “1960-70년대 한국의 대중사회화와 대중문화의 정치적 의
미”, 상허학회, 『상허학보』, 제32권, 187-226쪽.
- 심광현(2011), “제3세대 인지과학과 SF 영화: 자본주의 매트릭스 vs
대안적 매트릭스”, 2011 한국하버드엔칭학회·과학기술정책연

- 구원 공동학술대회 자료집 발표문(2011.06.30).
- 아감벤, 조르조(2008), 『호모 사케르-주권 권력과 벌거벗은 생명』, 박진우 옮김, 서울: 새물결, Agamben, G.(1997), *Homo Sacer: Il Potere Sovrano e la Nuda Vita*, Paris: Seuil.
- 일루즈, 에바(2010), 『감정 자본주의』, 김정아 옮김, 서울: 돌베개, Illouz, E.(2007), *Cold Intimacies: the Making of Emotional Capitalism*, Cambridge: Malden.
- 조정환(2011), 『인지자본주의: 현대 세계의 거대한 전환과 사회적 삶의 재구성』, 서울: 도서출판 갈무리.
- 조정환 · 황수영 · 이정우 외(2011), 『인지와 자본』, 서울: 갈무리.
- 최성만(2009), “모더니티에서 마적인 것”, 한국카프카학회, 『카프카 연구』, 제21집, 267-268쪽.
- 클라인, 나오미(2008), 『쇼크 독트린』, 김소희 옮김, 서울: 살림, Klein, N.(2007), *(The) Shock Doctrine: the Rise of Disaster Capitalism*, New York: Metropolitan Books.
- 하트, 마이클 · 안토니오 네그리(2008), 『다중: 「제국」이 지배하는 시대의 전쟁과 민주주의』, 정남영 외 옮김, 서울: 세종서적, Hardt, M. and A. Negri(2004), *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, New York: The Penguin Press.
- 하트, 마이클 · 안토니오 네그리 · 파올로 비르니 외(2005), 『비물질 노동과 다중』, 김상훈 외 편역, 서울: 갈무리.
- 혹실드, 엘리 러셀(2009), 『감정노동』, 이가람 옮김, 서울: 이매진, Hochschild, A. R.(2003), *Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*, California: University of California Press.
- Baxandal, M.(1988), *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, New York: Oxford University Press.

- De Lauretis, T.(2008), *Freud's Drive*, New York: Palgrave Macmillan.
- Hansen, M. B.(2004), "Room for Play: Benjamin's Gamble with Cinema", *October*, 109(2), pp. 3-45.
- Mandel, Ernest의 서문, Karl Marx, *Capital*, New York: Vintage Books, pp. 267-268.
- Watkins, S.(2010), "Shifting Sands", *New Left Review*, 61, pp. 5-27.
- Willams, R.(1978), *Marxism and Literature*, New York: Oxford University Press.
- Willemen, P.(2010), "Fantasy in Action", in *World Cinemas, Transnational Perspectives*, ed. N. Durovicova and K. Newman, New York: Routledge, pp. 253-257.

〈잡지〉

- 김소영, 『씨네 21』, 703호, 2009.05.27일자, 평론면: [전영객잔] '빌려온 환상'이라는 징후.
- _____, 『씨네 21』, 732호, 2009.12.07일자, 평론면: [전영객잔] 다리나 몸통없이 이제 머리뿐인가.

원고접수: 2011. 10. 15

원고수정: 2011. 11. 24

게재 확정: 2011. 11. 30

〈Abstract〉

The Violence, Body and Cognitive Mapping in the Neo-Liberal Age

So-Young Kim

South Korea entered the neo-liberal global system with the IMF crisis in 1997. The South Korean woman disappeared from cinematic representation as if global citizenship for Korean men were to be constituted with the exclusion of local women and the inclusion of woman as the “other” women. For Instance, JSA: the Joint Security Area (JSA) has a female character Sophie(2000), a Swiss born UN officer who is played by a Korean actress, Lee Yongae. A foreign woman character played by a recognizable Korean actress constitutes a realm of local gender politics of globalization. I have argued this same dynamic elsewhere: the vanishing South Korean woman in sync with the neo-liberal globalization. In a struggle for global recognition via a Korean mode of blockbuster, this kind of exclusion of local women was the coming of the first stage.

The second stage of Korean blockbuster mode has emerged with a return of the well-known directors' films like Park Chanwook's Thirst(2009), BongJunho's Mother(2009) and KimJiwoon's I Saw the Devil(2010). There is a notable new director NaHongjin who made The Chaser(2008) and Hwanghae(2010).

These films seem to suggest a new set of problems about gendered and emotional labor, the miraculous corporeality of male bodies, as well as a cognitive mapping of a global city like Seoul.

Hwanghae is particularly interesting in addressing the age of immigrants, refugees and diaspora as noted by “A specter haunts the world and it is the specter of migration.” In a South Korean context, there are an increasing numbers of migrants including the Korean diaspora from China and refugees from North Korea. *Hwanghae* shows a hit man “Kunam” (played by a talented Ha Jeongwoo) following an illegal trail of migrant workers from Yanbian, China (mostly inhabited by Korean Chinese diaspora). Kunam is a temporary migrant and a refugee who is pursued by the tripartite of a South Korean gang, a Yanbian gang and South Korean policemen.

KEY WORDS: cognitive capitalism, the specter of migration, cognitive mapping, total exhaustion of corporeality, violence