

한국 영화 속 아버지 담론 연구

- 열등감 콤플렉스의 극복

김도훈*

【 차 례 】

- I. 서론 : 정체성 담론으로서 아버지 담론
- II. 본론
 - 1. 『친구』 : 숙명이란 이름의 아버지
 - 2. 『건축학 개론』 : 아버지 재건축
 - 3. 『7번방의 선물』 : 아버지 다시쓰기
 - 4. 『변호인』 : “호로자식”의 아버지
- III. 결론 : 열등감 콤플렉스에서 심청 콤플렉스로

국문초록

본 연구는 최근 한국 영화에서 아버지로 인해 열등감 콤플렉스를 겪는 자식들이 이를 극복하기 위하여 아버지에 대한 새로운 담론을 만드는 과정을 추적하고자 한다. 분석된 영화에서는 아버지의 무능, 부재, 무책임, 그리고 부끄러운 과거 등, 자식에게 열등감 콤플렉스 요인이 될 만한 사실들이 자식들을 연좌제의 굴레 속에 가두는 일을 목격할 수 있다. 퇴행적 아버지로 인하여 자존감이 극도로 낮아진 자식들이 아버지와 의 관계를 재정립하여 자신의 정체성 담론을 새롭게 할 필요성이 대두되는 것도 이런 까닭이다. 자식들은 그 과정에서 때로는 좌절하기도, 때로는 저항하기도 한다. 자식이 아버지에 대한 이야기를 다시 쓰는 가족 소설의 테마와, 아버지를 부인하는 친부살해의 테마를 발견할 수 있으리라는 가설 하에 시작한 연구는, 한국 영화 속에서 자식이 아버지의 죄를 대속하는 심청의 시나리오와, 면천을 위한 족보세탁의 기제가 세대를 건너 유전된 것을 확인함으로써, 아버지 담론의 한국적 특성 하나를 밝히게 될 것이다.

열쇠어 : 한국 영화, 아버지, 열등감 콤플렉스, 다시쓰기, 정체성 담론.

* 이화여자대학교

I. 서론 : 정체성 담론으로서 아버지 담론

한국 영화 속 아버지 담론에 관한 논의에 제 자리를 잡아 주기 위해서는 자식과의 관계 속에서 이 문제를 다루어야 할 것이다. 아버지가 되는 것은 자식을 낳았기 때문이며, 어떤 아버지가 될 지도 향후 자식과의 관계 속에서 정해지기 때문이다. 이 관계는 일방적인 관계가 아니다. 과거가 현재에 선행한다고 해서 현재를 일방적으로 규정하지 못한다. 자식에게도 자신의 아버지를 규정할 권리가 있다. 자식은 아버지에 대한 기억을 반추하여 이야기를 꾸민다. 역사란 결국 현재의 관점에서 엮어 낸 과거에 대한 이야기이기 때문이다. 그래서 한국 영화 속에서 자식은 아버지에 대한 기억을 어떻게 반추하고 재구성하는가, 그 기억 속에서 자식은 아버지와 어떤 관계를 맺고자 하는가, 그 관계를 통하여 자식은 자신의 정체성을 어떻게 정립하려 하는가, 그래서 결국에는 자신의 정체성 담론을 위해 어떤 아버지 담론을 만들어 내는가? 본 연구는 이런 문제에 대해 고민해 보고자 한다.

정체성 담론으로서의 아버지 담론은 현재가 과거와 관계를 맺는 방식을 규정한다. ‘내 아버지는 누구인가?’, ‘나는 누구의 자식인가?’라는 질문은 자아의 정체성 형성에 있어서 근본적인 문제를 제기한다. 아버지, 어머니에 대한 자식의 관계는 근본적으로 다르다. 맺줄로 이어진 어머니와 자식 간의 매개 없는 관계와 달리, 아버지와 자식의 관계는 ‘인지(認知)’라는 매개가 필요하다. 누군가를 자식이라고 인지하여 호적에 입적하면서 성을 부여한 사람을 아버지라 부른다. 그 결과 아버지는 자식을 법적으로 사회적으로 인정받는 인격체로 만들 뿐더러, 자기 집안의 족보에도 올리기 때문에, 하나의 존재에 사회성과 역사성을 동시에 부여한다. 그러나 아버지만이 일방적으로 자식을 인지하는 것은 아니고, 자식도 아버지를 인지하는 담론을 만들 수 있다. 족보를 만드는 것은 결국 자식의 몫이고, 여기에는 자식의 관점이 중요하다. 그래서 아버지와 자식의 관

계는 혈연관계로 환원되지 않는 담론적 관계라고 할 수 있다.

영화에서 아버지는 과거 가치의 상징이 될 수 있다. 자식은 그 가치를 유산으로 물려받으며, 유산상속은 자식에게 긍정적인일 수도, 부정적인일 수도 있다. 옛 질서에 저항하고 새로운 질서를 세우고자 하는 자식들은 아버지 앞에서 좌절과 불안을 겪게 된다. 이런 오이디푸스적 시나리오의 자식의 저항과 아버지의 징벌로 요약되는 비극적인 시나리오이다. 그러나 오이디푸스가 친부를 살해하듯이, 오이디푸스 시나리오는 필연적으로 아버지의 퇴행도 보여 준다. 선대의 잘못으로 자식인 로미오와 줄리엣은 희생 제물이 되지만, 아버지도 결국은 리어왕의 신세가 될 수밖에 없다. 이제는 아버지가 자식들이 만들어 갈 새로운 질서의 희생 제물이 된다. 이런 시나리오의 어느 단면을 어떻게 드러내느냐에 따라 영화는 다양한 아버지 표상을 만들 수 있다. 부성애의 화신일 수도 있지만, 세대 간 갈등의 한 축으로 등장하기도 한다. 헌신적인 아버지일 수도 있지만, 무능한 아버지일 수도 있다. 계승해야 할 자랑스러운 전통적 가치의 상징일 수도 있지만, 부정하고 폐기해야 할 부끄러운 과거의 유산이 될 수도 있다.

마르트 로베르는 프로이트가 신경증 환자에 대하여 내세운 “가족 소설(roman familial)” 이론을 문학에 원용하여 소설의 기원을 논하였다. 이에 따르면 자기의 생애를 고쳐 쓰려는 온갖 잡다한 거짓말이 소설의 기원이 된다는 것이다.¹⁾ 이런 관점에서 보면 아버지 담론이란 것도 자기 생애를 다시 쓰려는 시도의 일환인데, 자신의 기원을 묻는 질문에 답하기 위해서 아버지에 대한 이야기도 다시 쓸 수 있다. 역사학자 린 헌트는 이런 이론이 개인의 심리적인 차원에서만 타당한 것이 아니고, 특정 세대의 시대정신에도 적용될 수 있다고 하였다. 그래서 프랑스 대혁명기에 루이 16세를 처형한 프랑스인들은 구체제의 상징인 아버지들이 제거된 새로운 가족상을 제시하고자 하였다고 한다. 부모 없는 자식들이 자

1) Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, 1972. (김치수, 『기원의 소설, 소설의 기원』, 이윤옥 역, 문학과 지성사, 1999, 39쪽.)

울적으로 자신의 운명을 결정할 수 있는 가족을 말하는 것인데, 대혁명의 모토 중 하나인 ‘박애(fraternité)’가 의미하는 것이 바로 아버지 없는 가족 구성원들 간의 관계라고 했다.²⁾

과거를 부정하고 새로운 질서를 추구하는 사회에서는 친부살해의 테마를 바탕으로 한 아버지 담론이 득세한다. 권위주의로부터 탈피하고자 한 현대 한국 사회도 예외는 아니었다. 영화에서 자식들이 자수성가한 고아의 이미지로 등장하는 것도 이러한 현실의 반영이다. 그러나 역사성을 상실한 자아의 이미지에는 정체성의 혼란을 초래할 위험이 내재되어 있다. 그래서 반작용으로 복고적 아버지 담론을 요구하는 영화도 발견할 수 있다. 이숙진은 90년대 말 한국의 경제 위기가 “살해되었던 아버지를 다시 호출”하게 만들었다고 한다. 그렇다고 해서, 이전의 아버지를 그대로 복원하는 것이 아니고, 아버지를 재구성하는 담론을 만들게 되었다고 한다. 그러면서 아버지의 표상이 이렇게 변화한 것은 군사정부-권위주의-산업자본주의 사회로부터 민주정부-탈권위주의-소비자본주의 사회로의 변동과 맞물려 있다고 하였다.³⁾ 거대 담론을 거부하는 포스트모던의 세례를 받아 본질회기적 담론에서 탈피한 새로운 아버지의 표상이 영화에 등장한 것도 이 시기이다.

우리는 이런 맥락에서, 변화하는 아버지 표상을 새로운 담론으로 재구성하려는 최근 영화에 주목하였다. 그런데 본 논문은 문제 제기를 위하여 연구의 출발점을 2001년 작 『친구』⁴⁾에서 교사(김광규 분)가 준석(유오성 분)과 동수(장동건 분)를 불러 세워 “아부지 뭐 하시노”라고 묻는 장면으로 잡고자 한다. 이 장면에서 발화자는 청자를 질책하는 상황임에도, 청자의 잘못된 행위를 직접 거론하는 대신 아버지와의 관계 속에서

2) Lynn Hunt, *The family romance of the French Revolution*, University of California Press, 1992, pp.xiii~xvi.

3) 이숙진, 「최근 한국 기독교의 아버지 담론에 대한 비판적 성찰 : ‘착한’가부장주의를 중심으로」, 『종교문화비평』 22, 종교문화비평연구회, 2012, 209~237쪽.

4) 광경택, 『친구』, 씨네라인, 2007.

청자의 본질을 거론하고 있다. 2010년 이후 최근 영화에서는 누가 대놓고 묻지는 않았지만, 이런 질문에 자문자답하는 자식들의 모습을 종종 볼 수 있다. 이런 영화에서는 아버지의 무능, 아버지의 부재, 아버지의 무책임, 아버지의 부끄러운 과거 등, 자식에게 열등감 콤플렉스 요인이 될 만한 사실들이 자식들을 연좌제의 굴레 속에 가두는 일을 목격할 수 있다. 퇴행적 아버지로 인하여 자존감이 극도로 낮아진 자식들이 아버지와의 관계를 재정립하여 자신의 정체성 담론을 새롭게 할 필요성이 대두되는 것도 이런 까닭이다. 이미 영화가 시작되기 전에 누군가가 던진 “아부지 뭐 하시노”란 질문이 남긴 상흔을 간직한 자식들은 이를 치유하려 한다. 자식들은 그 과정에서 때로는 좌절하기도, 때로는 저항하기도 한다. 본 논문은 『친구』의 “아부지 뭐 하시노”와 같은 폭력적 발화 행위가 열어 놓은 열등감 콤플렉스의 치유를 위해 자식들이 아버지에게 대한 담론을 만드는 과정을 최근 영화의 내러티브 분석을 통해 추적해 보고자 한다. 이를 위하여 최근 한국 영화 가운데 대표적 흥행작인 2012년 작 『건축학 개론』⁵⁾과 『7번방의 선물』⁶⁾, 2013년 작 『변호인』⁷⁾에 대한 분석을 시도하였다. 아버지에 대한 이야기를 다시 쓰는 가족 소설의 테마와, 아버지를 부인하는 친부살해의 테마를 발견할 수 있으리라는 가설 하에 이들 영화를 선택하여 분석한 본 연구는, 자식이 아버지의 죄를 대속(代贖)하는 심청의 시나리오와, 면천(免賤)을 위한 족보세탁의 기제가 세대를 건너 유전된 것을 확인함으로써, 아버지 담론의 한국적 특성 하나를 밝히게 될 것이다.

5) 이용주, 『건축학 개론』, 캔들미디어, 2012.

6) 이환경, 『7번방의 선물』, 케이디미디어, 2013.

7) 양우석, 『변호인』, 케이디미디어, 2014.

II. 본론

1. 『친구』 : 숙명이란 이름의 아버지

아버지는 숙명의 상징일 수 있다. 피의 논리가 지배하던 신분제 사회에서는, 아버지의 신분이 자식의 신분을 결정하였으므로, 누구 집 자식 인가는 곧 자식의 정체성을 결정하는 말이었다. 하는 일도 신분에 따라 정해져 있었기 때문에, 아버지가 뭐 하는 지를 물을 일도 없었다. 단지 누구 집 자식이냐를 알면 되었다. 그런데 근대 시민혁명 이후 신분제 사회를 타파한 부르주아지는, 나는 내가 이루어 놓은 것의 결과라고 일갈하며, 개인의 성취에 대한 신화를 만들어 내었다. 아버지가 누구인지, 아버지가 뭐 하는 사람인지는 중요하지 않다는 말이다. 그러나 산업 사회로 접어들면서 아버지의 재력에 따른 새로운 신분제가 형성되면서, 재력의 원천이라 할 수 있는 아버지의 경제적 능력이 중요해진 만큼, 아버지가 뭐 하는지는 다시 자식의 정체성을 가늠할 수 있는 중요한 질문이 되었다.

“아부지 뭐 하시노”란 말은 제 삼자가 아버지에게 대하여 자식에게 물어 보는 질문의 형식을 갖춘 발화행위이다. 이 대사가 유명해진 것은 이 말이 독특하거나 기발한 표현이라서가 아니라, 그 반대로 한국어 문화권에 속한 관객들에게는 너무나 익숙한 표현이며, 특정한 상황을 연상시키기 때문이다. 이 상황 속에서 발화자와 청자는 대등한 위치에 있지 않다. 발화자는 묻고 이 질문에 청자는 답해야 하는 위치에 있으며, 발화자는 청자에게 자기 아버지가 누구인지, 자기가 누구의 아들인지, 아버지에게 대한 답문을 만들라고 요구한다. 로만 야콥손⁸⁾이 말한 언어의 여섯 가지 기능 가운데 이 발화행위에서 볼 수 있는 것은, 청자에게 특정 행동을 취하도록 강요하는 “명령적 기능(fonction conative)”이다. 그러나 이 장

8) Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Les Editions de Minuit, 1963, pp.208 ~248.

면에서 청자가 명령에 따라 수행해야 할 행동은 대답하는 것이 아니라, 발화자의 언사가 아무리 모욕적이라도 이를 참고 들어야 하는 것이다. 그래서 동수와 준석이 각각 아버지가 장의사(전영운 분), 건달(주현 분)이라고 적나라하게 밝히는 것은 이실직고의 태도가 아니다. 폭력으로 대응하는 교사의 반응에서도 보다시피, 이들의 대답은 오히려 도발이 된다.

오스왈드 뒤크로의 화행이론으로 설명하자면, 이 발화행위는 발화자와 청자의 역학 관계를 규정하는 “발화 내적 행위(acte illocutoire)”와 발화자가 청자의 모멸감을 자극하는 “발화 매개적 행위(acte perlocutoire)”를 수행하는 힘을 가졌다.⁹⁾ 이 발화의 ‘외시적 의미(dénotation)’는 문자 그대로 아버지가 뭘 하시냐는 것인데, 아버지의 직업이나 신분, 즉 경제력과 사회적 지위 및 집안 배경을 묻는 것이다. 그러나 정작 발화자는 이 사항에 대해서 그다지 알고 싶어 하지 않는다. 반면에 이 발화에서 중요한 것은 ‘내포적 의미(connotation)’인데, 그것은 자식인 청자를 아버지와 연좌제 관계 아래에 묶겠다는 것이다. 아버지와 자식 어느 한 쪽의 행위로 다른 쪽까지 심판을 받을 수 있다는 말로서, ‘죄의 전이(轉移)’를 이야기하고 있다. 그래서 어떤 아버지라고 대답하건 간에 이에 따른 후속 질책을 면할 수 없다. 한 편으로 번듯한 아버지라면, 자식의 행위가 그 아버지를 욕보일 수도 있다는 뜻이 된다. 그러나 반대의 경우라면, ‘집안 꼴 보라. 그 애비에 그 자식이다’라는 말이 된다. 청자에게 아버지가 없을 수도 있다. 이런 경우에는, 사실 ‘전제(présupposé)’가 성립되지 않으므로, 질문 자체가 성립되지 않는다. 하지만 이 경우에도, 내포적 의미인 ‘아비 없는 후례자식이 어련하겠나’란 말은 유효하다. 어느 경우나 이 발화행위는 청자의 가슴을 후리는 비수가 된다. 이것이 발화 매개적 행위가 지향하는 바이다. 이 발화행위는 청자의 응답을 원하지 않는다. 청자가 강요된 아버지 담론을 받아들이도록 하는 것이 이 발화행위의 효과이다.

9) Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Hermann, 1972, pp.279~305.

이런 의미에서 이 발화행위는 질문의 탈을 쓴 질책이며, 우월한 위치에 있는 발화자가 청자에게 가하는 폭력이다. “아부지 뭐 하시노”란 말로 학생을 다그치던 교사가 종내에는 학생에게 물리적 폭력을 가하는 것은 말과 행동에 의한 ‘동의어 반복(tautologie)’이라고 하겠다. 이 영화 속에는 폭력이 난무하고 있으며, 우스꽝스럽고 과장된 교사의 폭력은 이에 대한 패러디라고 할 수 있지만, 교사의 언어적 폭력은 그 잔혹성과 야비함에 있어서 결코 다른 폭력 장면들에 비해 과소평가될 수 없다. 상대방의 급소를 정확히 노린 이 언어적 폭력은, 급소를 정확히 노려서 동수를 사망으로 이끄는 폭력과 은유적 관계에 있다. 준석에게 칼 쓰는 방법을 전수받은 부하들에게 동수는 최후를 맞이하게 된다. 교사의 언어적 폭력도 인격 살해라는 점에서 마찬가지로의 효과를 가졌다. 교사의 말은 칼날이 되어 동수와 준석의 가장 아픈 곳을 건드렸으며, 이들은 이를 뼈저리게 느낀다. 대답을 안 하려는 동수와 준석을 압박하여 교사는 이들의 입을 열게 한다. 여기서 언어적 폭력에 물리적 폭력이 겹쳐진다. 심리적 아픔을 육체적 아픔의 시니피앙(signifiant)으로 표출시킨 것이기도 하다.

그러나 이 발화행위의 폭력성은 심리적이거나 육체적 차원에 머물지 않는다. 교사의 강압에 의하여 동수와 준석은 장의사 집 아들이며, 건달의 자식임을 고백하게 된다. 드러내기 싫은 불편한 진실이 이 발화행위의 결과로 표출된 셈이다. 희극에서 진실의 드러남은 오해와 갈등의 해결이라는 해피엔딩으로 귀결되지만, 비극에서는 사정이 다르다. 비극에서는 감춰진 진실이 드러나는 순간 파국을 맞게 된다. 이런 이유로 출생의 비밀을 파헤치려는 오이디푸스에게 그만두라는 신탁이 내려 왔던 것이고, 이를 어긴 오이디푸스는 차라리 알지 못했더라면 좋았을 진실을 목도하고 자신의 눈을 파버린 것이다. 『친구』에서도 실토하기 싫은 진실을 내뱉은 장의사 집 아들은 죽게 되고, 건달의 자식은 건달이 된다. 그래서 이 발화행위의 폭력은 아버지를 부인하고 싶은 자식에게 아버지와의 숙명적 관계를 상기시켜, 자식의 실존을 말살하려는 데 있다. 코믹한 행동

을 하는 교사의 맹목적 행위가 보이지 않는 숙명의 위세를 오히려 더 강렬하게 느끼도록 한다. 교사는 숙명의 주체가 아니라 도구에 불과하기 때문이다. 교사는 마치 제사장처럼 신탁을 전하고, 희생제물을 바친다. 동수와 준석은 아버지의 죄를 대속하기 위한 희생제물이 되며, 동수는 실제로 희생제물처럼 피를 흘리며 죽어 간다. 제사장이 된 교사가 내뱉은 “아부지 뭐 하시노”란 말은 숙명의 굴레를 조이는 주문(呪文)의 역할을 한다.

이 영화는 도처에서 숙명을 이야기한다. 준석은 초등학교 6학년 때 길에서 아버지 부하 건달 김형두(기주봉 분)를 만나게 된다. 준석을 알아본 운전기사가 형두에게 “큰 형님 아들”이라고 소개한다. 건달의 씨앗을 품고 태어난 준석을 알아본 형두는 다음에 또 보자며 부른다. 이 부름대로 결국 준석은 아버지를 이어 건달의 일원이 된다. 운전기사가 말한 “큰 형님 아들”은 준석의 숙명을 이야기한다. “아부지 뭐 하시노”란 질문이 나오기 이전에 답변이 주어진 셈이다. 이런 준석에게 “아부지 뭐 하시노”란 질문을 던져 ‘내 아버지는 건달’이란 말을 끌어 낸 교사는 준석에게 숙명적 아버지 담론을 복창시킨 셈이다. 신탁이 실현되는 순간이라고나 할까? 이를 계기로 몇 년 전 형두의 ‘예언’이 현실이 된다. 준석은 “누가 (건달인 아버지를) 좋다 그랬습니까?”라고 교사에게 항변하며 동수를 이끌고 교실을 나간다. 준석에게는 닳기 싫은 아버지이지만 이제 선택의 여지가 없이 숙명에 굴복해야 한다는 것을 나타내는 장면이다. 교실에서 나간 준석은 진짜 건달의 세계로 입문하게 된다. 건달들이 되뇌는 “은혜”, “의리”는 타락한 형태의 숙명이라고 할 수 있다. 준석에게는 아버지란 숙명의 동의어이기 때문에 그의 아버지 담론은 이미 정해진 것이다. 아버지의 외연이랄 수 있는 “삼촌”들조차 다 건달들이기에 숙명의 그물망을 한층 더 촘촘히 짜주는 데 기여한다. 어쩔 수 없이 받아들이는 숙명을 준석이 어떤 식으로든 수정할 여지는 없다. “아부지 뭐 하시노”란 말은 청자의 대답을 기다리는 질문이 아니라, 청자의 운명을 아버

지의 운명에 종속시키는 폭력적 발화행위이기 때문이다. 동수와 준석은 폭력을 일삼는 건달이기도 하지만, 자신들을 초월하는 아버지란 숙명이 가하는 폭력의 희생자이기도 하다.

2. 『건축학 개론』 : 아버지 재건축

『건축학 개론』은 1996년의 과거 시점과 그로부터 십 수 년이 지난 현재 시점을 오가는 플롯을 보여주고 있다. 그러나 이 영화의 의미작용은 시간 축에서보다는 공간 축에서 더욱 심오하게 이루어진다. 『건축학 개론』은 공간에 관한, 공간에 의한 영화이다. 내용적으로는 서울의 강남과 강북, 형식적으로는 내화면(champs)과 외화면(hors-champs)¹⁰⁾이라는 두 이질적 공간의 이항대립적 관계를 통하여 이 영화의 의미작용은 이루어진다. 과거와 현재 장면이 교차 편집되어 나타나지만, 끈덕진 공간의 이항대립 구도 앞에 시간의 대비는 오히려 연속성을 드러낼 뿐이다. 시간이 지나도 근본적으로 변화가 없는 승민 1,2(각각 이제훈, 엄태웅 분)의 처지가 두드러지며, 그 원인이 그가 속한 공간에 달려 있기 때문이다. 반면 서연1,2(각각 배수지, 한가인 분)의 시간 축 상의 변화는 공간 이동의 함수이다.

건축학 개론 시간에 교수(김의성 분)는 서울 지도를 걸어 놓고 수강생들에게 자신이 살고 있는 공간을 표시하도록 한다. 강북의 정릉에 사는 승민1과 서연1이 같은 공간에 사는 부류가 되고, 강남 선배 재욱(유연석 분)이 이들과 대립되는 공간의 대표가 된다. 승민1과 서연1은 같은 공간이 맺어 준 한 쌍이지만, 악역 재욱의 개입으로 결별하면서, 이 영화를 멜로드라마적 구도 속으로 몰아넣는다. 재욱은 보광동이라는 지명에 대해 전혀 알지 못한다고 말하는 가운데, 강북에 대해 짐짓 무시하는 태도

10) 외화면은 화면 프레임 밖 인접 공간 영역이지만, 상상의 영역으로 확장되기도 한다. Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Colin, 2008. pp.120~121.

를 드러낸다. 서연1은 그런 재욱이 사는 강남의 “압서방”(압구정동, 서초동, 방배동)을 동경한다. 이런 서연1에게 교수는 정릉이 누구의 능이냐는 질문을 던진다. 정릉이란 공간이 조선시대 이래 갖고 있는 역사적 가치를 묻고자 함이다. 서연1은 제대로 답을 못한다. 서연1의 무지는, 역사적 사실에 대한 무지뿐만 아니라, 역사적 가치에 대한 무시를 아울러 나타낸다. 서연1에게도 강북은 알고 싶지도, 알 가치도 없는 땅이다. 공간을 물리적, 계량적으로 파악하려 하는 부르주아적 사고는 공간의 교환가치를 극대화하여 이를 숭상하게 만든다. 정릉과 견줄 수 없이 얇은 역사적 두께를 지닌 강남땅이 교환가치로 인해 선망의 대상이 된 것이다.

부르주아적 가치관을 가진 사람들에게 어디에 사느냐는 문제는, 단지 거주지의 문제가 아니라, 거주자의 인격과 정체성의 문제이기도 하다. 부자 동네에 산다는 것은 거주자의 노력과 성실성 그리고 과거 업적을 웅변한다는 담론을 만들어 낸 것도 이 때문이다. 사회의 가치 체계를 모방하는 승민1과 서연1에게 강북에 거주하는 것이 열등감의 요인으로 그려지고 있는 것도 이 때문이다. 아직 사회인이 아닌 학생들이 특정 공간에 자리 잡을 수 있는 것은 아버지 덕이다. 그래서 이 영화에서는 아버지 뭐하시냐는 질문이 아버지 어디 사시느냐는 질문으로 변형되었다. 고향, 조국을 뜻하는 ‘파트리아(patria)’라는 라틴어는 어원적으로 아버지의 땅을 의미한다. 어느 공간 출신인가는 아버지가 누구냐는 말에 다름 아닌 것이다. 아버지의 능력은 무엇보다도 공간 장악 능력으로 표출된다. 이 영화에서 거주지는 아버지의 집이자, 곧 아버지의 권력이다. 어느 동네에 사는지가 아버지 능력의 바로미터가 되기 때문이다.

그런데 정작 이 영화에는 아버지가 거의 등장하지 않는다. 유일한 경우가 병상에 누운 노쇠한 서연2의 아버지(이승호 분)이다. 승민에게는 아버지가 없고 홀어머니(김동주 분)만 있다. 화면에 나오는 승민의 공간은 아버지의 부재와 인과관계가 있을 법한 고달픈 생활의 현장이다. 승민 아버지의 존재는 언급된 적이 없지만, 부재는 분명히 언급되었다. 승

민1에게 아버지가 없다는 대답을 들은 친구들이 미안해한다는 것은, 아버지의 부재가 승민1의 열등감을 자극할 수 있는 민감한 사안임을 알고 있기 때문이다. 승민에게 아버지의 부재는, 동수와 준석의 밝히기 싫은 아버지의 존재와 마찬가지로, 감추고 싶은 진실인 셈이다. 아버지의 부재는 아버지가 남긴 유산이라 할 수 있는 홀어머니에게서 벗어날 수 없는 승민의 숙명을 이야기하고 있으며, 시장에서 장사를 하는 승민의 어머니는, 동수와 준석의 아버지처럼, 승민에게는 열등감의 요인이 되는 남부끄러운 존재이다. 제주도에서 서울에 유학 와 음대에 재학 중인 서연1에게는 피아노를 권유한 아버지가 있지만, 문제는 상대적 박탈감이다. 동기들과 비교하여 가난한 자신의 처지를 받아들이지 못하고, 그 원인이 된 아버지를 원망하게 된다. 그 아버지가 화면에 모습을 드러낸 것은 십수 년이 지난 현재 시점으로 이미 생명력이 고갈된 상태이다. 역시 아버지의 유산이라 할 수 있는 낡은 집은 아버지가 살던 집이기에 아버지의 환유이고, 병들고 쇠락한 퇴행적 아버지의 은유이기도 하다. 반면 재욱의 아버지와 승민2의 약혼녀인 은채(고준희 분)의 아버지는 내화면에 모습을 드러내지 않는다.

재욱과 은채의 넉넉한 형편은 화면 프레임 밖에 있는 아버지 덕이다. 여기서 외화면의 공간적 깊이에 시간적 두께도 더해진다. 부자 집 자식들을 지탱해 주는 것은 프레임 밖 부자 동네에 있는 아버지가 과거로부터 쌓아 온 재력이기 때문이다. 이렇게 내화면은 승민과 서연의 현실이고, 외화면은 그들이 다다르고는 싶으나 그럴 수 없는 부자 아버지의 공간이다. 이런 이유로 재욱이 술 취한 서연1을 데리고 서연의 반지하방으로 들어가는 장면에서, 카메라는 밖에서 무기력하게 모퉁 집을 들고 어쩔 줄 모르는 승민1만을 포착할 뿐 방 속으로 들어가지 못한다. 마치 내화면은 무능력의 장이고, 능력의 원천은 외화면에 있다는 형국이다. 재욱이 부자 아버지의 환유라는 맥락에서, 이 장면에서는 잠시 오이디푸스적 구도가 형성되어, 승민1은 아버지의 여자를 갈망하다 거세된 신세가

된다. 그가 들고 있는 모형 집은 진짜 집을 바라는 서연1을 충족시키지 못하는 거세된 남근이다. 재욱의 컴퓨터 하드디스크 공간이 1기가라는 말에도 주눅 드는 승민1은 가진 자의 공간 앞에서 열등감을 떨치지 못한다. 열등감은 재욱의 차를 타고 가는 승민1을 자는 척하게 만들어 그를 부재 상태나 마찬가지로 만들고, 짝퉁 티셔츠를 지적당하는 수모를 겪자 아예 내려 버리게 한다. 자동차라는 부자의 환유적 공간은 승민1과 같은 사람이 있을 공간이 못 된다는 듯이. 그러기에 재욱이 서연1을 데리고 들어간 방문을 승민1이 감히 열고 들어갈 수 없는 것이다. 서연1이나 승민1과 같은 처지에 있는 사람들에게는 아버지가 번듯한 공간을 점유하여 자식의 자존감을 보장해 주는 것은 남의 일이다. 아버지가 무능하거나, 아니면 그나마 아버지가 아예 없는 이들은 선대의 유산도 바랄 수 없는데다가, 자수성가의 신화도 무너진 시대에 살고 있는 젊은 세대의 표상이다. 이 영화의 내화면을 채우고 있는 것은 이들의 출구 없는 고단한 삶의 조건이며, 이러한 조건으로부터 벗어나기 위해 이들은 외화면이란 유토피아에 있을 부자 아버지 드림을 품게 된다.

이런 관점에서 보면, 서연2가 승민2를 찾아 와 아버지의 유산인 현 집을 재건축해달라는 부탁을 하게 된 것은 아버지에 대한 새로운 담론을 만들고자 하는 바람이라고 해석할 수 있다. 그르니에는 모든 어린이는 좋은 아버지에 대한 문화적 표상을 물려받게 되지만, 현실은 항상 어린이를 실망시킨다고 했다.¹¹⁾ 서연이 사는 문화권에서 좋은 아버지의 조건은 좋은 동네, 그리고 좋은 집에 살게 해 주는 아버지이다. 아버지의 현 집에 만족할 수 없는 서연2는 이혼한 부자 남편에게는 위자료, 그리고 옛 애인에게는 전문지식과 혹시 남아 있을지 모를 사랑 등, 세 남자가 저마다 가진 것을 각출하게 하여 새 집을 짓고자 한다. 아버지에게 부족한 부분을 다른 남자를 통하여 채우려 한 것이다. 서연은 현 집 상태의 아버지를 자기 아버지로 받아들일 수 없기에 다시 지으려고 한다. 아버

11) Louise Grenier, *Filles sans père*, Québecor, 2009, p.286.

지의 현 집이 곧 아버지의 환유이자 은유라고 한다면, 새 집은 아버지를 재건축한 것이나 다름없다. 이것은 아버지에 대한 이야기를 다시 쓰는 셈이며, 자신의 정체성 담론을 새롭게 꾸미는 것이기도 하다. 그런데 옛 집을 허물고 완전히 새 집을 짓겠다는 계획 앞에서 서연2는 ‘낯설음(unheimlich)’을 느끼고 “리노베이션”을 요구한다. 그 결과 과거의 흔적을 간직한 새 집이 완성된다. 아버지란 기원으로 회기하기도 싫지만, 그렇다고 아버지를 부정하는 것은 자기 정체성마저 부정하게 되는 위험을 내포한다. 그 대안이 리코르가 말한 시간의 변화에 따른 자아의 여러 이질적 단계를 통합한 “서술적 정체성(identité narrative)”¹²⁾이다. 과거의 흔적을 간직한 채 재건축된 서연2의 새 집이 보여주는 과거와 현재의 혼종성이 이를 잘 형상화하게 된다. 그 결과, 퇴원한 아버지와, 아버지의 소망이었던 피아노 방도 새 집 속의 한 부분이 되어 자리 잡게 되었다.

서연2는 이혼 위자료로 새 집을 지었다. 화면 밖 부자 남편에게서 아버지에게서 얻을 수 없었던 것을 받아 내는 것이 서연2의 아버지 담론 전략이다. 과거 서연1이 두 남자에게 양다리를 걸쳐 승민1에게 “쌍년”으로 불렸었는데, 여전한 현재의 서연2는 여러 남자가 각기 기여한 것을 합성한 혼종적 아버지를 만들어 낸다. 십수 년의 세월을 건너뛰었지만 승민2가 여전히 서연2의 도구로 쓰였다는 사실에도 변함이 없다. 자기를 도구로 이용한 이런 여자를 “쌍년”으로 치부한 승민2는, 자기가 도구로 활용할 수 있는 “예쁘고 착한 여자”를 대립항으로 상정하고, 이를 갈망하게 된다. 자기를 부자 아버지에게 접목시켜 줄 은채가 이에 해당된다. 이것은 승민2의 아버지 담론 전략이다. 그래서 아버지에게 결핍된 것을 채워줄 수 있는 부자 남편과 결혼한 서연2와 마찬가지로, 승민2도 부자 집 딸과 결혼하여 화면 밖 부자 아버지에게 입양되고자 한다. 기찻길을 나란히 걷던 서연과 승민의 평행선 행보는 여기까지다. 서연2는 승민2에게 예쁘고 착한 여자가 어디 있냐고 반문하며, 다분히 자기기만적인 승

12) Paul Ricœur, *Temps et récit III*, Editions du Seuil, 1985, pp.355~359.

민2의 태도를 고발한다. 서연2는 현재의 입장에서 이질적인 과거의 요소를 통합한 서술적 정체성을 썼다. 새로 지은 집이 은유적으로 보여 주듯이, 과거와 현재는 일방적인 관계가 아니라 쌍방의 관계로 바뀌었다. 서연2가 아버지의 공간 안에 있지만, 아버지도 서연2의 공간 속에 있게 된다. 반면에 여전히 공간의 한계를 벗어나지 못하는 승민2의 퇴행성은 유토피아를 그리는 자기기만으로 이어진다. 예쁘고 착한 여자가 바로 유토피아적 여성상이다. 같은 동네에 거주했고, 같은 동선을 따라 움직였던 승민과 서연은 분신관계라고 할 수 있다. 그러나 현실태인 서연2는 ‘능력 있는’ 남자와 이미 이혼까지 했기에 유토피아에 대한 환상에서 깨어났다고 할 수 있다. 그래서 서연2는 잠재태인 승민2가 걸어 갈 길을 답사한 셈이며, 승민2의 자기기만적 행보의 결과를 미리 예견할 수 있다.

영화의 마지막은 새 집에 입주한 서연2와, 미국으로 유학을 떠나는 승민2의 모습을 대비시키고 있다. 서연2의 새 집에 승민1이 과거 서연1의 꿈을 형상화한 모형 집이 텅굴고 있다. 서연의 꿈을 승민이 실현한 모양새이지만, 여기에 부자 전 남편의 돈이 매개가 되었다는 사실을 잊으면 안 된다. 공간의 가치가 돈과 결부되는 현실에서 승민2의 기여는 뒷전으로 밀린다. 서연1의 방 밖에 버려졌던 거세된 남근의 은유였던 모형 집은 서연2의 새 집에서도 비(非)공간의 상징일 뿐이다. 이 세상에서 어느 공간도 마음대로 점유할 수 없는 승민2의 무능함은 은채와의 유학길에도 이어진다. 미국은 승민2에게 n번 째 유토피아가 될 것이다. 그러나 유학지에서 신혼부부가 깃들 공간은 외화면의 부자 장인의 돈으로 마련될 것이다. 집을 짓는 것이 일인 승민2이지만, 자기 집은 못 짓고 남의 집이나 짓는 상황은 여전히 신혼집에 대한 발언권이 그에게는 없다. 영화는 승민2의 무능함이 아버지로부터 물려받은 것임을 보여 주고 있다. 그에게도 정릉 어머니의 현 집이 있지만, 서연2와 달리 재건축은 꿈도 못하고 이사마저 힘들다. 이 영화는 승민의 모자관계와 서연의 부녀관계를

대비시켜 보여주지만, 우리가 추적한 이 영화의 의미작용에서 승민의 어머니는 모성의 상징이라기보다는 아버지의 ‘미망인’, 즉 아버지의 유산으로서의 기능을 가질 뿐이다. 그래서 이사를 거부하는 승민2 어머니의 저항은 아버지가 물려 준 공간의 저항이기도 하며, 승민2는 강북의 공간에서 벗어날 수 없다. 아직도 그 공간에 남아 있는 철자 틀린 짝퉁 티셔츠가 상징하듯, 승민2의 공간은 그에게 지울 수 없는 낙인으로 남아 있다.

정주민적 삶을 사는 승민에게는 강북의 ‘파트리아’는 숙명의 공간이며, 그러기에 유토피아를 갈망하게 된다. 반면 빈 집에 서슴없이 들어가기도 하는 유목민 서연에게 강북은 지나치게 된 공간 중 하나일 뿐이다. 서연에게도 제주도라는 ‘파트리아’가 있다. 그러나 서연2가 제주도로 돌아온 것은 기원으로 회기하려 함이 아니라, 기원을 재건축하려 함이다. 서연1이 그토록 갈망했던 ‘젓과 꿀이 흐르는’ 강남땅에 결혼을 통해 입성한 서연2는 “강남 사모님”이 되었다. 서연1이 재욱과 함께 강남 반지하방에 들어간 사건은 그 예고편이다. 현 집이 아버지의 퇴행을 나타내는 기호이듯이, 모형 집은 승민의 무능을 나타내는 기호다. 따라서 서연2가 아버지 집 재건축을 승민2에게 의뢰한 것은, 아버지만큼 무능한 승민도 재건축하기 위함이다. 영화 속에서 경제적 무능과 성적 무능은 은유적 관계로 나타난다. 서연2가 부자 의사 남편으로부터 받은 위자료가 건축비가 되었고, 서연2는 이 돈을 마치 처방받은 비아그라처럼 사용한다. 서연2가 승민2를 위해 고른 넥타이에 담긴 성적인 내포가 이를 상징적으로 보여주고 있다.¹³⁾ 제주도 소녀에서 강북 유학생, 다시 강남 반지하방 자취생에서, 마침내 강남 사모님으로, 서연의 유목민적 정체성 담론은 자신의 교환가치를 높이기 위한 진화를 거듭했다. 서연2의 정체성 담론 스타일은 그래서 ‘강남 스타일’이 되었다. 재건축으로 교환가치를 상승시키는 강남의 코드를 내재화한 강남 사모님 서연2는, 아버지의 집뿐

13) 그래서 승민2 대신 이 넥타이를 받은 아버지는 퇴원하여 고향의 새 집으로 내려 갈 수 있었다.

아니라 건축가 승민2와 건축주인 자신의 정체성도, 돈으로 재건축하고자 한 것이다.

3. 『7번방의 선물』 : 아버지 다시쓰기

『7번방의 선물』은 죽은 아버지에게 대한 잘못된 답론을, 딸이 예비 법조인이 되어 새로운 답론으로 ‘다시쓰기(réécriture)’하는 것을 보여준다. 지적 장애가 있는 이용구(류승룡 분)는 경찰청장 딸의 살인범으로 몰려 7번방에 수감되어 있다. 엄마 없이 홀로 키우던 딸 예승1(갈소원 분)을 보고 싶어 하는 용구를 위해, 같은 방 재소자들이 꾀를 내어 예승을 감방에 불러들여 같이 생활하게 된다. 누명을 벗지 못한 용구는 형장의 이슬로 사라진다. 14년 후 사법 연수원생이 된 예승2(박신혜 분)가 모의 법정에서 아버지의 누명을 벗기는 변론을 한다. 딸이 법조인의 권능을 얻어 아버지의 죄를 사한 것이다.

이 영화는 지적 장애자 용구를 통해 지극히 퇴행적인 아버지를 보여주고 있다. 용구의 퇴행은 복합적인 기호들의 “첼언(redondance)”¹⁴⁾효과에 의해 강조된다. 우선 용구의 지적 퇴행에 남성성의 퇴행이 겹쳐진다. 이화여자대학교 무용학과 접퍼는 용구의 비남성성을 명시하는 기호이다. 그런 용구는 혼자 딸을 키우며 엄마 역할까지 대신한다. 렘브란트의 그림 『돌아온 탕자』는 한 손은 아버지의 손, 다른 손은 어머니의 손을 한 아버지를 보여 주고 있다. 용구도 그림 속 아버지처럼 ‘반부반모’의 모습을 보여 준다. 예승1의 아버지 역할을 함께 나누는 다른 재소자 “삼촌”들은 ‘집단부성’을 과시하며 용구의 독점적 부권을 약화시키는데 기여한다. 이런 맥락에서 용구를 통해 나타나는 아버지 표상은, 전통적인 가부장적 질서의 거대답론을 부정하면서 만든, 전혀 새로운 아버지의 표상이

14) 정보의 중복은 잉여 정보를 통해 통합체의 일관성을 강화시킬 수 있다. Jean Dubois et al., *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, 1973, pp. 408~413.

다. 탈권위, 탈중심, 탈남근적 담론이 용구가 보여 주는 새로운 아버지 표상을 지탱하고 있다. 그러나 법정은 용구의 이런 면을 무시하고, 용구를 강간 살인범으로 몰아 사형 선고를 내리면서, 그를 테스토스테론 덩어리로 규정한다.

그래서 용구는 역설적으로 어린 소녀를 성폭행하고 살해한 혐의로 수감된다. 감방은 용구의 공간적 퇴행을 보여주는 기호가 된다. 공간 장악 능력이 아버지 능력의 바로미터라는 논리가 여기에도 적용된다면, 사회의 공간과는 차단된 일종의 반(反)공간에 갇힌 용구의 퇴행은 가장 극단적인 경우다. 7번방이라는 방에 강제 배정된 용구는, 공간을 선택할 수도, 이 공간을 거부할 권리도 없는, 완전한 수동자의 신세이다. 사형장으로 끌려간 용구는, 화면 안에서도, 세상 안에서도, 아무런 공간을 차지하지 못하는 ‘공간 제로’의 상태로까지 퇴행한다. 이런 퇴행의 기호들이 수렴되는 궁극적 퇴행은 언어의 퇴행이다. 지적 장애로 인해 워낙 어눌한 용구의 언어는, 수사 과정에서의 “겉박과 가혹행위”에 의해, 그나마 발휘하던 기능마저 상실한다. 결국 재판정에서 용구는, 동수와 준석이 교사의 강요에 의해 아버지의 정체성을 말했듯이, 수사관이 강요한 대로 자신이 “나쁜 사람”이라고 부르짖으며 자신의 정체성 규정을 남에게 맡긴다.

법정의 언어는 법의 권위를 빌려 용구를 나쁜 사람으로 낙인찍는다. 자식에게는 열등감의 원천이 될 수 있는 낙인찍힌 아버지를 자식은 어떻게 받아들일 수 있을까? 동수와 준석처럼 숙명으로 받아들일 것인가? 그러나 예승은 이들과 달리 안티고네의 길을 택한다. 안티고네가 크레온의 명을 어기고 오빠들의 장례를 치루면서 국법을 어긴 것처럼, 예승은 법의 판결이라는 이름으로 만들어 놓은 용구에 대한 공식적 담론을 뒤집으려고 한다. 그러나 안티고네와의 유사성은 여기서 그친다. 안티고네는 크레온이 상징하는 법에 불복종으로 맞섬으로써, 새 아버지격인 크레온을 부인한다. 반면에 법을 수호하는 보안과장(정진영 분)을 새아버지로 받아들인 예승은 사법시험에 합격한다. 법조인이 되어 증거조작으로 열

록진 아버지에 대한 판결의 오류를 짚어내면서, 왜곡된 담론을 합법적으로 다시 쓰게 된 것이다.

여기서 심청의 시나리오를 발견하게 된다. 용구는 엄마 없는 예승을 혼자 키운다. 심봉사가 동냥젖으로 심청을 키우듯이, 감방에서 다른 재소자들이 돌아가며 예승을 돌봐 준다. 심봉사가 눈을 못 뜨듯이 용구는 말을 빼앗겼다. 힘이 없어 빼앗긴 아버지의 말을 되찾기 위해 예승1은 “백점 많이 받아서 아빠 만나러 갈게”라는 말을 했고, 결국 인당수에 몸을 던지듯 사법시험에 몸을 던졌다. 면회 온 예승1이 용구에게 보여 준 백점 답안지가 예승의 공양미가 될 것이다. 이런 답안지가 삼백 장 이상 누적된 결과가 예승2의 사법시험 합격증서가 되는 만큼, 백점 답안지는 예승1과 예승2를 잇는 ‘연동소(embrayeur)’가 되는 기호이다. 한국 사회에서 고아 소녀가 사법 시험에 합격하여 법조인이 된 것을 ‘개천에서 용났다’고 한다.¹⁵⁾ 예승의 ‘파트리아’는 용구가 최후를 보낸 감옥인데, 그 ‘파트리아’가 더 이상 예승의 정체성을 ‘사형수의 딸’이라고 일방적으로 규정하지 못한다. 이제 반대로 예승이 유능한 딸이 되어 무능한 아버지를 다시 세울 수 있게 되었다.

사법 연수원 모의 법정에서 한 예승의 변론은 자신의 사법적 언어의 권능을 제물로 바쳐 아버지의 말을 되찾아 준 제의의식이다. 사형 판결로 굳어진 용구에 대한 담론에 저항하기 위한 반대 담론을 만들기 위해, 법적 절차를 거쳐 재담론화함으로써 용구의 과거사를 다시 쓰는 것, 이것이 예승의 아버지 담론 전략이다. 리쾨르는 “삼중의 미메시스(la triple mimésis)”¹⁶⁾를 구분하였다. 세상에 대한 “전이해(précompréhension)” 단계, 아리스토텔레스가 “뮈토스(muthos)”라고 불렀던 “텍스트 구성(configuration)” 단계, 마지막으로 텍스트의 세계와 독자 관객의 세계가

15) 예승에게는 양아버지라 할 수 있는 보안과장이 있고, 재소자 삼촌들이 있기에 사고무친의 고아는 아니다. 유사 아버지들이 조력자가 되는 것은 서연의 경우와 유사하다.

16) Paul Ricoeur, *Temps et récit I*, Editions du Seuil, 1983, pp.85~129.

교차하는 지점이 그것이다. 예승1이 본 용구의 모습이 전이해 단계라고 할 수 있고, 예승2는 그 전이해를 바탕으로 용구에 대한 뒤토스를 만들었다. 리코르는 뒤토스를 “플롯구성(mise en intrigue)”이라 했는데, 이를 통해 “불협화음을 조화롭게(concordance discordante)”할 수 있다고 했다.¹⁷⁾ 예승2의 언어적 권능이 바로 용구에 대한 여러 불협화음을 가지고 조화로운 뒤토스를 만들어 낸 것이다. 마지막으로 이에 대한 방청석의 공감을 보여 주면서 영화는 미메시스의 삼단계가 통합되는 마무리를 지었다.

법복을 입은 예승은 자력으로 제사장의 반열에 올라 그 권능으로 새 담론을 만든다. 예승2의 권능은 말의 권능이다. 재판정에 가는 용구에게 예승1은 “또박 또박 얘기 잘해. 나쁜 사람 아니라고”하며 당부하지만 용구는 그렇게 하지 못한다. 아버지가 못한 바로 그 말을 예승2가 하게 된다. 증인으로 나온 과거의 재소자 삼촌들은 준(準)아버지라 할 수 있는데, 그들의 증언은 과거 전력으로 인해 검사에게 무시당한다. 감방에 소통의 매체인 휴대전화를 반입한 예승1은 봉식(정만식 분)이 출산한 아내와 통화하여 딸의 이름을 짓도록 해줬고, 문맹인 소양호(오달수 분)에게는 글을 가르쳐, 출소 후 목사가 되게 하였다. 예승1이 이들에게 말을 찾아 줬고 아버지로서 세워 주었듯이, 예승2도 변호인으로서 아버지의 말을 되찾는다. 삼촌들의 증언에 힘을 실어주었고, 마침내 억눌렸던 아버지의 말을 되살린다. 무죄 판결을 받은 후 예승2의 상상 속에 나타난 용구는, 심봉사가 눈을 뜨듯이, 정상적인 말투를 되찾고 “아빠 딸로 태어나서 고맙다”고 말한다. 아버지 다시쓰기를 가능하게 한 것은 딸의 말의 권능이며, 이 권능은 사법시험이라는 합법적 절차를 통해 획득된 것이다. 아버지가 딸의 다시쓰기를 통해 새사람으로 다시 태어난 셈이다. 딸이 낳아준 아버지에게 감사하는 것이 아니라, 아버지가 태어난 딸에게 감사해야 하는 이유이다.

17) *Ibid.*, p.72.

4. 『변호인』 : “호로자식”의 아버지

『변호인』은 자수성가한 변호사 송우석(송강호 분)의 이야기를 다룬 영화다. 이 영화는, 자신의 숙명적 공간을 벗어나지 못한 동수, 준석 그리고 승민과 달리, 주어진 한계를 극복하고 자수성가한 우석의 모습을 보여주면서 시작된다. 이 영화에서도 사법시험 합격이 주인공에게 정체성 담론을 고쳐 쓰게 하는 권능을 부여한다. 마치 과거 급제하여 집안의 중시조가 된 형국이다. 그러나 이 영화는 작심(作心)한 우석의 성공신화를 보여 주는 데서 그치지 않고, 여기서 또 다시 변화하는 우석의 회심(回心)에 초점을 맞췄다. 영화는 과거의 우석과 현재의 우석을 대비시키기 보다는, 현재 두 우석의 유사성과 차이점을 더 부각시키고 있다. 그레마스¹⁸⁾의 “행위소 모델(modèle actantiel)”에 의거해 현재 두 우석의 행동의 통사론적 구조를 비교해 보면, 유사성 가운데 차이점이, 또 차이점 속에서 유사성이 두드러진다. 첫 번째 행동의 주체(sujet d'action)인 “송변” 우석은 세법 전문 변호사로서 돈을 욕망의 대상(objet de désir)으로서 추구한다. 발신자(destinateur)는 무능한 아버지가 되었다는 열등감이고, 수신자(destinataire)는 열등감의 극복이 된다. 조력자(adjutant)항은 비어 있기에, 그는 “독고다이”¹⁹⁾로 불린다. 반대자(opposant)항에는 “가방끈 짧은” 우석의 배경이 출세의 걸림돌로서 버티고 있다.

영화의 내러티브는 짧은 가방끈의 원인으로 지목될 수 있을 집안의 배경, 즉 아버지를 언급조차 하지 않는 방식으로 아버지를 부정하고 있다. 변호사로 자수성가한 우석이 많은 돈을 벌고서 벌인 기념비적 일이 자기 집을 산 일이다. 우석은 노동일로 생계를 꾸리던 시절 자신이 건설 현장에 투입되어 지은 바로 그 아파트를 산다. 아파트 벽 한 쪽에는 공사할 때 그가 새긴 좌우명이 고스란히 남아 있다. 자신의 서명이 들어간 아파

18) A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966, pp.172~191.

19) 이 말은 일본어 ‘とっこうたい(特攻隊)’에서 왔지만, 우리나라에서는 무리에서 떨어져 개인행동을 하는 사람을 말한다.

트를 매입하기 위해 우석은 집주인에게 웃돈을 치루기도 한다. 처자식을 데리고 아파트에 입주한 우석은, 자기 공간을 자기가 선택하여 가족들에게 보금자리를 제공할 수 있는 아버지가 된 것이다. 다시 한 번 아버지의 능력이 공간 장악 능력으로 표출되는 순간이며, 좋은 아버지가 어떤 것인지를 자식들에게 행동으로 보여주고 있다. 우석은 승민처럼 남의 집을 지은 것이 아니라 자신의 집을 지은 셈이며, 용구처럼 7번방에 강제 배정된 것이 아니라 자기 아파트 호수를 직접 골랐다. 또 아버지를 숙명으로 여긴 동수나 준석과 달리, 고졸 출신이라는 한계를 숙명으로 여기지 않고 변호사로 자수성가하였고, 이렇게 얻은 재력으로 누구의 도움도 없이 집을 장만한 것이 우석이다. 이런 의미에서 우석의 아파트 입주는 나는 아버지처럼 살지 않겠다는 의지의 표명이라고 하겠다. 영화 내러티브에서 아버지에게 대한 언급이 없는 것은 우석의 마음속에서 아버지를 지우는 친부살해가 이미 일어났다는 것을 암시한다. 아버지를 지운 우석은 자신이 아버지가 되어 새로운 아버지 표상을 스스로 만들어 보인다. 우석에게 자수성가의 궁극적 의미는 바로 이것이다. 아버지는 자아가 처음으로 만나는 타자이기도 하다. 아버지를 동일시할 수 있는 타자로 삼지 않으려는 우석은, 숙명과도 같은 아버지와 자식 관계의 고리를 끊는다. 좋은 유산은 어차피 못 받았지만, 나쁜 유산도 받지 않겠다는 것이다. 아버지의 부재가 승민에게는 홀어머니란 짊어져야 할 유산이 되었지만, 유산상속을 거부한 우석에게는 해방의 기회가 되었다. 아버지에게 대한 언급이 없는 내러티브가 우석의 해방을 드러내는 기호가 된다.

우석은 아버지로부터는 해방되었지만, 자식과의 관계는 이와 달리 더욱 긴밀하여, 거의 동일시 단계에 이른다. 우석은 아버지로서 자신의 표상을 마음대로 그리는 것이 아니다. 자식의 시선을 의식하여, 자식의 관점에서 재구성하고 있음을 확인할 수 있다. 이 때 우석의 내부에서 자아의 분열(dédoublment)이 이루어져, 한 쪽 자아는 자신이 연기하는 아버지 역할에 동일시하지만, 다른 한 쪽은 자식의 시선을 자기 것으로 하여,

자신의 분신이 연기하는 아버지 역할을 바라보는 비판적 타자가 된다.²⁰⁾ 우석이 어디서 왔는지, 그가 누구의 아들인지 영화는 말하고 있지 않다. 반면 그가 어떤 아버지인지는 처음부터 이야기한다. 자식이 태어나자마자 우석은 출산비용도 대지 못하는 무능한 아버지가 되었다. 우석이 아버지에 대해 어떤 전이해를 갖고 있는지는 우석과 자식의 관계를 통해 유추해 볼 수 있다. 아리스토텔레스는 미메시스의 두 가지 방식을 이야기한다. 하나는 화자가 이야기를 통해 행동을 재현하는 것이고, 다른 하나는 배우가 행동으로 행동을 재현하는 것이다. 예술의 미메시스가 전자의 경우라면, 우석의 미메시스는 후자의 경우다. 예술은 아버지를 말하고 우석은 아버지를 보여준다.²¹⁾ 우석이 갖고 있는 좋은 아버지에 대한 전이해도 집을 사줄 수 있는 아버지이다. 무능한 아버지에서 거둬난 우석은 관객이자 타자인 자식들 앞에서 좋은 아버지에 대한 뒤통수를 행동으로 보여준다. 좋은 아버지 표상이 자식들의 시선 앞에서 형성되면서 미메시스의 삼단계가 완성된다.

두 번째 행위의 주체인 “변호인” 우석의 “렛텔”은 세법 변호사에서 국보법 변호사로 바뀌었다. 이에 따라 그를 주체로 하는 행위소 모델의 모든 항이 변하게 된다. 욕망의 대상은 이제 ‘정의’다. 발신자는 ‘(자식에게 닥친) 부당함을 보고 끓어 오른 분노’이고, 수신자는 “(우리 아이들이 살) 보다 나은 세상”이다. 비어 있던 조력자 항은 극적인 변화를 보인다. 하찮은 일로 돈을 긁어모으다가 변호사 사회에서도 독고다리로 소외되던 우석을 변호하기 위해 부산 지역 변호사들이 대거 변론에 참여하고, 이들을 일일이 호명하는 장면으로 영화는 끝을 맺는다. 시니피앙의 증식을 통해 조력자 항의 팽창을 보여 주고 있다. 이 장면은 혈연적 공동체

20) 브레히트는 소격효과(Verfremdungseffekt)를 논하면서, 배우는 자기 역할에 동일시하지 않으며, 거리를 두며 그 역할을 보여 준다고 했다. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Editions sociales, 1987, pp.127~128.

21) 딸에게 아버지는 기억을 재구성하면 되는 대상이지만, 나중에 아버지가 될 아들에게 아버지는 동일시해야 할 대상이기도 하다. 이런 점이 미메시스의 차이를 설명할 수도 있겠다.

인 가족의 일원으로서 자신의 정체성을 규정하던 우석이 비혈연적 공동체의 일원이 되었음을 주지시켜주는데, 사적 영역에서 공적 영역으로 우석의 아버지 담론 패러다임이 변한 사실과 궤를 같이 하고 있다. 그래서 방해자는 국보법과, 그것을 만들어 내고 집행하려는 모든 세력인데, 법의 집행인인 차동영경감(곽도원 분)은 국보법이 바로 아버지의 법임을 밝히고 있다. 차경감과 우석의 물리적, 법리적 충돌은 아버지가 누구인가 하는 문제에서 비롯된 것이다. 차경감의 아버지는 국가인데, 그는 국가를 최고 권력자와 동일시한다. 이들 세력이 모이는 곳 벽마다 걸려 있는 대통령 초상화가 그들의 아버지 담론의 발신자가 누구인지를 아주 명확히 밝히고 있다. 반면 우석은 민주주의 국가에서 주권은 국민에게 있다고 반박하며 반대 담론을 제시한다. 이렇게 아버지를 부인하며 자식에 동일시하는 우석을 차경감은 “호로자식” 취급한다.

이 영화는 표면적으로는 속물인 세법 전문 변호사 “송변”이 자신을 부인하며 “변호인”으로 거듭난 이야기이지만, 두 우석의 차이를 관류하는 유사성을 보이고 있다. 첫 번째는 아버지를 부인한 점이다. 자수성가한 우석은 성공의 장애물인 친아버지를 부인했고, 두 번째 우석은 도처에 편재한 부당한 권위의 비혈연적 아버지를 부인하였다. 법조계 선배이자, 권위의 담지자로서 아버지의 위상을 갖고 있는 재판정의 판사(송영창 분)에게 대들면서, 우석은 부자의 연을 어떻게 끊는지를 보여 준다. 이도 또한 아버지처럼 살지 않겠다는 말이다. 그래서 이 장면은 영화가 보여 주지 않았던 친부와의 절연에 대한 ‘부재의 은유(métaphore in absentia)’라고 하겠다. 그가 어떻게 나쁜 아버지와 관계를 끊었는지를 유추할 수 있기 때문이다.

두 번째로, 우석의 결단이 두 경우 다 자식으로부터 비롯됐다는 점이 중요하다. 우석은 자식의 출산으로 인해 아버지로 태어났다. 출산비용도 못 내는 무능한 아버지가 된 우석은 중고서점에 내다 판 고시서적을 도로 사며 작심한다. “한풀이”로 요약되는 그 이후 우석의 행보는 새로운

아버지 표상을 만들고자 하는 행보이다. 그런 그가 국밥집 아들 진우(임시완 분)가 고문당한 모습을 보고 국보법 변호를 하기로 회심하였다. 진우의 아버지 역할을 자임하며, 우석은 자신이 만든 돈 잘 버는 아버지 표상마저 부인한다. 송변 우석은 시국사건을 두고 논쟁하다가 진우를 “호로자식”이라고 했었다. 우석을 “호로자식”이라 부른 차경감이 자기도 모르게 우석과 진우를 부자관계로 맺어준 셈이다. “호로자식”인 우석은 아버지가 아니라 아들에게 동일시한다. 우석은 밥값을 떼먹고 도망가다 어린 진우에게 들킨 적이 있다. 우석에게 진우의 시선은 중요하다. 부끄러운 아버지의 모습을 진우에게 들켰기 때문이다. 이 영화에서는, 우석이 아버지에게 대해 느끼는 열등감 대신에, 우석이 아버지로서 느끼는 열등감을 보여주고 있다. 후자는 전자에 대한 부재의 은유라고 할 수 있다. 이 열등감은 집을 한 채 샀다고 해결되지는 않는다. 집의 외연이랄 수 있는 요트를 산다든가 하여 부를 과시하는 행위는, 해결되지 않은 열등감의 발로라고 할 수 있다. 우석의 행동의 동인은 부끄러운 아버지인 자신에 대한 열등감의 극복이다. 변호사가 된 우석이 자식을 대동하고 국밥집을 찾아서 떼먹은 밥값을 갚으려 한 것은, 아버지로서 자신의 쇠신된 이미지를 진우에게도 보여주고 열등감을 청산하기 위함이다. 우석이 혈연관계를 뛰어 넘은 새아버지로 다시 태어나고, 열등감을 극복하기 위해서는, 고문으로 만신창이가 된 새 아들 진우의 대속이 필요했다. 우석에게 ‘중요한 타자(significant other)’는 아버지가 아니라 아들이다. 그래서 우석이 보여주는 아버지 표상은 타자인 아들의 시선 하에서 만들어진 것이다. 친아들로 인해 우석이 아버지가 되었듯이, 새 아들 진우의 시선 하에서 다시 새 아버지로 태어나는 것이니, 우석의 작심이나 회심이나 모두, 심층구조에서는 아들이 다시 쓴 아버지 답론이 된다.

Ⅲ. 결론 : 열등감 콤플렉스에서 심청 콤플렉스로

우리가 살펴 본 영화에서, 아버지의 무능은 자식에게 열등감 콤플렉스의 원천이 되었음을 확인했다. 자식들이 콤플렉스 극복을 위해 어떤 아버지 담론을 구성하는지도 살펴보았다. 그런데 자식이 아버지에 대해서 열등감 콤플렉스를 갖게 되는 근본적인 요인은, 아버지의 능력이 아니라, 분리되지 않는 아버지와의 관계이다. 그래서 우리는 아버지와 자식의 관계를 숙명에 비유하기도 했으며, 아버지와 분리될 수 없는 자식은 이 콤플렉스를 극복하기 위해 아버지까지 구원해야 함도 확인했다.²²⁾ 면천을 위한 족보세탁의 기제가 세대를 넘어 유전된 것을 확인할 수 있는 것은 이 대목이다. 조상의 음덕으로 자손 대대로 융성함을 누리는 양반 가문 자손과 달리, 노비 가문의 후손은 조상의 천한 신분이라는 숙명적 사슬을 끊기 위해 부단한 노력을 해야 했다. 조선후기 노비 집안의 족보세탁을 연구한 권내현은 당시 노비들은 세 가지 길을 선택할 수 있었다고 하였다. 신분적 억압을 숙명으로 받아들이거나, 소극적으로 도망을 하거나, 아니면 적극적으로 사회질서를 전복하는 등 저항을 꾀할 수도 있었겠지만,²³⁾ 대개의 경우 경제적 성장이나 군공을 세워 합법적으로 면천을 도모하였다.²⁴⁾ 면천을 하여 양민이 된 자식들의 후속 작업은 족보세탁으로

22) 우석은 아버지를 부인하고 자신의 영달에 매진하였기에, 다른 작중 인물들과 다른 모습을 보이고 있지만, 아버지로서의 우석도 자기 자식과 분리되지 않는다는 점에서, 우석과 자식의 관계는 다른 영화에서 볼 수 있는 아버지 자식관계의 데칼코마니(décalcomanie)라고 할 수 있다. 그래서 우석은 아버지 자식관계의 순환고리에서 완전히 벗어난 독립적 개체로 홀로 섰다기보다는, 자신을 중시조로 하는 새로운 가계의 창시자라 할 수 있다.

23) 이런 맥락에서 네 아버지가 누구냐며 우석을 다그치는 차경감은 도망간 노비를 쫓는 추쇄(推刷)꾼의 이미지이기도 하다. 그렇다고 해서 우석이 도망간 노비는 아니며, 사회 질서를 전복하는 자도 아니다. 예승이 증거조작으로 왜곡된 아버지의 뒤통스를 합법적으로 다시 쓰듯이, 우석도 차경감이 대표하는 아버지 담론을 법정에서 합법적으로 재담론화하기 때문이다.

24) 권내현, 『노비에서 양반으로, 그 머나먼 여정, 어느 노비가게 2백년의 기록』, 역사비평사, 2014, 7~8쪽. 민란과 같은 집단적 저항이 없었던 것은 아니지만, 시민 혁명을 통하여 신분제 사회를 타파한 서양과 달리, 조선 사회에서는 족보세탁을 통하여 모두가

이어졌다. 이는 개인의 능력보다 조상의 지위가 더 중요한 역할을 하는 신분제 사회에서는 당연한 행보라고 할 수 있지만, 달리 생각하면 한 집안의 족보는 더 이상 가문의 본질을 담보하는 신성불가침한 성격을 상실하고, 이야기하기 나름인 하나의 담론이 되었다고 할 수 있다. 선대의 이미지를 윤색하는 자식들은 자신의 이미지에 역사성을 부여하려는 것인데, 이 또한 본질회귀적 역사성을 탈피하여, 현재의 입장에서 과거를 재구성하여 얻게 된 역사성을 의미한다 하겠다. 준석, 동수와 같이 퇴행적 반응을 보이는 인물들은 아버지라는 숙명의 굴레에 갇힌 존재들이다. 이들에게는 타인이 만든 아버지 담론이 주어졌다. 반면에 최근 영화에서는 다른 양상을 발견할 수 있다. 서연이 새 집을 짓고, 예승이 아버지를 변론하며, 또 우석이 새로운 아버지상을 실연하는 것은 모두 현재 입장에서 과거를 새 담론으로 재구성하려는 시도들이다. 이들은 자신이 원하는 아버지 담론을 만들고자 한 것이다. 모든 자식이 다 이렇게 할 수 있는 것은 아니다. 재력 또는 권력이 자식들에게 이런 권능을 줄 수 있다.

『7번방의 선물』과 『변호인』에서도 보다시피, 한국 영화에서 사법시험 합격은 주인공이 사회 시스템에 구애 받지 않고 오로지 개인의 노력으로 신분상승을 할 수 있는 통로로 애용되고 있다. 조선 시대에 신분상승의 화룡점정은 과거 합격이었다. 이런 전통을 계승한 현대사회에서 사법시험은 신분상승을 가능하게 해주는 장치로 신화화되었고, 신분상승의 극적인 효과를 노리는 영화에서 적극적인 활용을 마다할 이유가 없다. 예승은 오로지 아버지 담론을 다시 쓰기 위해서 사법시험에 합격한 듯하다. 우석도 한풀이를 위해 변호사가 된 듯하다. 반면에 이렇게 사법시험과 같은 신분상승의 사다리를 탈 수 없는 사람들에게, 사회 시스템은 녹록치 않은 장애가 된다. 건달과 장의사의 아들로 태어난 준석과 동수는 태생적 한계에 매몰되어 버렸고, 승민과 같이 공부하여 어엿한 직업을 가진 자식에게도 자력으로 아버지의 부재라는 태생적 한계를 벗어나는

양반이 되는 길을 택하였다.

것은 요원한 일이다.

족보세탁은 이와 같이 자식의 능력에 좌우되기 때문에, 자식의 열등감 콤플렉스는, 무능한 아버지로부터만 기인하는 것이 아니라, 집안을 일으켜 세울 수 없는 무능한 자식으로부터 기인할 수도 있다. 아버지의 잘못을 자식에게 전이시킨 결과, 열등감 콤플렉스가 심청 콤플렉스²⁵⁾로 치환된다. 심청 콤플렉스는, 자식이 무능한 아버지를 원망하는 대신, 이런 아버지를 제대로 봉양하지 못하는 자신의 불효를 자책하게 한다. 집안을 일으켜 세우는 것은 자식의 몫이라는 메시지를 한국 영화에서 발견하기란 어렵지 않다. 효에 대한 보편적 정서에 잘 부합하는 메시지이기 때문일 것이다.²⁶⁾ 심청 콤플렉스가 열등감 콤플렉스의 연장선상에 있다고 할

-
- 25) 이는 오이디푸스 콤플렉스가 한국의 유교문화 속에서 효라는 가치관에 의해 굴절되어 변형된 형태이다. 류인균은 효가 부모와 자식 관계의 근간을 이루는 한국 문화에서 오이디푸스 콤플렉스를 효와 연관 짓는 것은 필연이라고 했다. 그래서 심청의 오이디푸스 콤플렉스는 열녀였던 어머니 곁에서 부인과의 동일시와 경쟁, 그리고 아버지에 대한 피학적인 효성으로 나타난다고 했다. 류인균, 『한국 고소설에 나타난 오이디푸스 콤플렉스, <심청전> · <콩쥐팍쥐전>』, 서울대학교 한국학 모노그래프 22, 서울대학교 출판부, 2004, 16쪽과 54쪽.
- 26) 그러나 이런 메시지를 담은 최신 영화가 다 새로운 아버지 담론을 쓰는 내러티브를 보이는 것은 아니다. 2014년 작 『국제시장』은 우리가 분석한 영화들과 같은 시기에 나온 영화이지만 내러티브는 1961년 작 『마부』와 유사하다. 『마부』의 큰 아들 수업(신영균 분)은 사법시험에 합격하여 무능한 아버지 하춘삼(김승호 분)을 대신해 집안을 일으킨다. 그가 하고 있는 공부도 아버지가 할아버지에게 진 공부 빛을 갚는 것이다. 그래서 수업은 개인적 욕망이 거세된 인물이다. 자신을 자책할 뿐 아버지를 원망하는 일이 없는 수업은 새로운 아버지 담론을 만들지 않는다. 수업의 합격자 발표장은 수업 개인의 입신양명을 보여주는 장이 아니다. 수원택(황정순 분)을 새어머니로 맞아들이며 온가족이 아버지 슬하로 모여드는 장일 뿐이다. 마찬가지로 『국제시장』의 큰 아들 덕수(황정민 분)도 이북에 남은 아버지 윤진규(정진영 분)를 대신해 소년가장이 되지만, 그 아버지의 아들이 아닌 적이 없으며, 그 역시 새로운 아버지 담론을 만들지 않는다. 그것은 우선 진규가 우리가 본 무능하고 무책임한 아버지들과 차별화되기 때문이다. 그의 부재에 관해서도 한국전쟁이라는 역사적 정황이 알리바이가 된다. 더군다나 동생의 손을 놓친 덕수를 평생토록 자책하게 함으로써, 영화는 죄의 전이를 완벽하게 달성한다. 덕수는 아들 심청으로서 아버지 대신 집안을 일으켜 세우려 독일, 월남으로 공양미를 마련하러 나섰다. 덕수의 아버지는 친부이기도 하지만 가난한 조국이기도 하다. 이 영화는 역사를 알리바이로 사용하여 두 아버지에게 공히 면죄부를 주었다. 이런 이유로 덕수는 승민처럼 아버지의 부재를 부끄러워 할 일도 없고, 서연처럼 무능한 아버지를 원망할 일도 없고, 예승처럼 아버지 담론을 다시 써야

수 있다면, 우리 연구 결과를 다른 각도에서 조명해 볼 수 있다. 아버지를 원망하던 서연1과 마찬가지로, 승민1은 어머니에게 화풀이를 하며 아버지의 유산인 집 대문을 발로 찬 적이 있다. 대문에 남아 있는 찌그러진 자국을 바라보는 승민2는, 이제는 원망도 받을 수 없이 퇴행적인 모습을 보이는 어머니를 제대로 보살피지 못한다는 자괴감에 빠진다. 죄의 전이가 이루어져, 아버지에 대한 원망이 아버지의 ‘미망인’을 봉양할 수 없는 무능한 자신에 대한 자책으로 바뀌었다. 이 장면은 열등감 콤플렉스가 심청 콤플렉스로 진화하는 연결 고리로서의 역할을 한다.

승민은 상황을 타개하기 위한 행동을 못한다는 점에서 진화의 연결고리에 지나지 않는다. 반면 심청 콤플렉스는 자식이 수동적으로 아버지를 원망하는 데서 벗어나, 적극적으로 아버지를 일으켜 세우도록 한다. 결국 심청 콤플렉스란 아버지에 대한 열등감 콤플렉스를 극복하기 위한 자기 최면 요법이라고도 할 수 있다. 집안을 일으켜 세우는 짐을 지게 된 자식들은 심청의 역할을 하도록 내몰린다. 예승이 자발적인 개인적 성취에 의해 효를 실천한 심청의 승화된 이미지를 보여준다면, 서연은 심청에 대한 “불편한 기억”을 떠올리게 한다. 정지영은 심청의 이야기는 “아버지가 딸을 판 사건”인데, 효에 대한 “제도적 기억”을 위해 아버지의 무능력과 비자발성을 극대화하여 팔려간 딸에 대한 죄의식을 덜어내려 하였다고 한다.²⁷⁾ 심청 이야기는 집안을 일구기 위해 공장으로 또 사창가로 나가서 희생해야 했던 딸들에 대한 불편한 기억으로 오늘날까지 세대를 건너 유전되어 내려온다고 할 수 있다. 전 남편에게 받은 위자료로 아버지의 집을 다시 짓는 서연의 이야기도 패러디의 형태로 재생산된 심

할 일도 없으며, 우석처럼 아버지를 부인할 일도 없다. 진규의 마지막 당부는 덕수에게 공양미 삼백 석과 같은 숙명이 되었다. 하지만 덕수는 숙명에 저항하는 동수, 준석과 같이 비극의 주인공이 아니다. 아버지가 찾아올까봐 꽃분이네를 떠나지 못하는 덕수는 아버지와 분리되지 않은 채 자기의 인생이 아니라 아버지의 인생을 힘겹게 살았지만, 그 결과에 대해 아버지를 원망하지 않고 아버지의 인정을 구한다.

27) 정지영, 「팔려간 딸에 대한 불편한 기억, 1920~1990년 교과서에 실린 ‘심청이야기’의 분석을 중심으로」, 『한국여성학』 제27권 1호, 한국여성학회, 2011, 155~187쪽.

청 텍스트의 하나라고 할 수 있다. 부자 남편과 결혼하여 신데렐라가 되기를 꿈꾸던 서연은 심청이 된 자신의 모습을 발견하게 된다. 이제는 원망조차 받을 수 없이 병든 모습으로 퇴행한 서연의 아버지는, 용구와 함께 심봉사의 계열체에 통합되면서, 무능한 아버지에게 향할 수 있는 비난을 누그러트린다. 팔려간 심청 이야기는 딸에게만 해당되는 것은 아니다. 내러티브 상 아들이었던 적이 없는 우석이지만, 아버지가 되기 이전에는 자신의 환유인 수험서적을 내다팔기도 했다. 그런 우석은, 자수성가란 표현이 의미하는 대로, 자기 손으로 아버지인 자신을 일으켜 세우는 데 성공한다. 반면에 아버지의 유산인 어머니를 홀로 남긴 채 유학길에 오른 승민의 수심 가득한 얼굴은 성공이 요원한 심청의 얼굴이다.

“아부지 뭐 하시노”는 결국 분리되기 힘든 아버지 자식관계를 재확인시켜주는 발화행위이다. 장의사 아버지와 그 아버지가 하는 일을 부끄러워하던 동수가 결국 시신이 되어 아버지 앞에 돌아오게 되는 상황은, 죽어서도 떨어지지 못하는 부자관계를 웅변하고 있다. 아버지 담론이란 자식이 아버지와 관계를 맺는 방식을 말할진대, 우리가 분석한 최신 한국 영화 속 아버지 담론은 열등감 콤플렉스의 극복을 위해 차마 절연할 수 없는 아버지에 대한 이야기를 다시쓰기 하는 족보세탁의 기제 위에 있거나, 열등감 콤플렉스를 심청 콤플렉스로 치환하는 기제 위에 있다고 하겠다.

참고문헌

- 권내현, 『노비에서 양반으로, 그 머나먼 여정, 어느 노비가게 2백년의 기록』, 역사비평사, 2014.
- 류인균, 『한국 고소설에 나타난 오이디푸스 콤플렉스, <심청전> · <콩쥐팍쥐전>』, 서울대학교 한국학 모노그래프 22, 서울대학교 출판부, 2004.
- 이숙진, 「최근 한국 기독교의 아버지 담론에 대한 비판적 성찰 : ‘착한’가부장주의를 중심으로」, 『종교문화비평』 22, 종교문화비평연구회, 2012, 209~237쪽.
- 정지영, 「팔려간 딸에 대한 불편한 기억, 1920~1990년 교과서에 실린 ‘심청이야기’의 분석을 중심으로」, 『한국여성학』 제27권 1호, 한국여성학회, 2011, 155~187쪽.
- Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Colin, 2008.
- Jean Dubois et al., *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, 1973.
- Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Hermann, 1972.
- A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966.
- Louise Grenier, *Filles sans père*, Québecor, 2009.
- Lynn Hunt, *The family romance of the French Revolution*, University of California Press, 1992.
- Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Les Editions de Minuit, 1963.
- Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Editions sociales, 1987.
- Paul Ricœur, *Temps et récit I*, Editions du Seuil, 1983.
- _____, *Temps et récit III*, Editions du Seuil, 1985.
- Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, 1972. (김치수, 이윤옥 역, 『기원의 소설, 소설의 기원』, 문학과 지성사, 1999.)
- 강대진, 『마부』, 씨네라인, 2012.
- 곽경택, 『친구』, 씨네라인, 2007.
- 양우석, 『변호인』, 케이디미디어, 2014.
- 윤제균, 『국제시장』, CJ엔터테인먼트, 2015.
- 이용주, 『건축학 개론』, 캔들미디어, 2012.
- 이환경, 『7번방의 선물』, 케이디미디어, 2013.

Dire le père dans le cinéma coréen contemporain : comment surmonter le complexe d'infériorité?

Kim, Do-Hoon

Dans le cinéma coréen contemporain, les enfants ont souvent affaire à un père dont l'impuissance, l'absence, l'irresponsabilité et le passé honteux ont installé un complexe d'infériorité dans leur mentalité. Pour surmonter le complexe, comment ils se le représentent, et quelle image ils s'en font ? C'est à partir de cette réflexion que nous avons analysé quelques films contemporains. L'antériorité du père est pour les enfants comme une fatalité qui oblige les uns à hériter de son père, et les autres à le renier au risque d'être appelés bâtards. Mais encore d'autres réécrivent la généalogie de leur famille pour avoir un père rénové. Ils remontent ainsi à leur origine pour fabriquer une genèse maison, dans laquelle ce sont les enfants qui rachètent les péchés de leur père. Le père et ses enfants y sont trop collés ensemble pour que les enfants puissent vivre leur vie à eux; ils vivent la vie de leur père, et c'est leur capacité de fabriquer un nouveau muthos du père qui décidera de leur identité. Désormais, le complexe provient moins du père que des enfants, incapables de redresser la situation. Les péchés sont ainsi transférés du père aux enfants.

Key words : cinéma coréen, père, complexe d'infériorité, réécriture, discours identitaire.

투고일 : 2015. 08. 15. / 심사일 : 2015. 08. 30. / 심사완료일 : 2015. 09. 05.