

한국사회의 예외상태의 지속과 회복되지 않는 일상

— 연상호론, 〈부산행〉과 〈서울역〉을 중심으로

김형식*

1. 세계의 위기와 좀비의 유행
2. 무기력한 좀비와 '노오력'하는 좀비
3. 인간이 되는 괴물, 괴물이 되는 인간
4. 예외상태의 확장과 항구화
5. 무엇을 선택할 것인가?

국문요약

현 시대를 '파국'으로 진단하는 전망이 곳곳에서 들려오고 있다. 좀비 서사는 도피의 환상처를 제공하기보다, 임박한 파국과 위기라는 민낯을 직시하게 한다는 점에서 의의를 지닌다. 연상호는 한국에서는 좀비가 성공하기 어렵다는 편견을 깨고 〈부산행〉을 흥행시켰다. 이에 본 연구는 〈부산행〉과 〈서울역〉을 중심으로 '예외상태'와 '호모 사케르' 개념을 통해 현 한국사회를 진단한다. 연상호는 '뛰는 좀비'와 '걷는 좀비'의 특성을 결합하여 좀비를 사회적이고 정치적으로 사유한다. 그것은 좀비와 인간 사이의 자리바꿈을 통해서다. 좀비는 노숙인, 가출 청소년과 등치되면서 그들이 사회에서 배제된 타자이며 생명에서 배제된 '호모 사케르'임을 상기시킨다. 동시에 인간들은 신자유주의의 화신이 되어 극한의 경쟁 속에서 타자를 파멸시킴으로써 좀비보다 추악한 괴물이 된다. 이

* 중앙대학교 문화연구학과 박사과정.

는 한국사회의 '예외상태'가 점차 확장되고 항구화되고 있기 때문이다. 연상호는 우리 주변에 편재한 예외상태와 그 속에서 괴물이 되는 인간의 모습을 그려낸다. 영화 속에서 등장인물들은 일상의 회복을 꿈꾸지만 필연적 파멸로 귀결됨으로써, 예외상태가 끝나지 않으며 부단히 지속될 것이 암시된다. 〈부산행〉과 〈서울역〉은 이제 예외상태가 전면화되었음을 시사한다. 그것은 곧 시스템과 공권력, 그리고 예외상태가 내면화된 이기적 개인들에 의해서이다. 연상호는 두 영화를 통해 일말의 가능성을 제시하는 듯하다. 〈부산행〉이 임신부와 어린아이의 생존이라는 다소 순진한 희망이라면, 〈서울역〉은 파국의 상황에서 터져 나오는 타자들의 분노와 역능을 통한 잠복된 가능성을 암시한다.

(주제어: 연상호, 부산행, 서울역, 좀비, 타자, 파국, 신자유주의, 예외상태, 호모 사케르)

1. 세계의 위기와 좀비의 유행

권력자들이 말년에 갈망하는 로마인들이 전해준 피의 목욕도
그 속에 피 대신 푸른 '망각의 강'이 흐르는 이 마비된 송장을 데울 수 없다.
- 보들레르, 〈우울〉 중¹⁾

지금 당신은 무엇을 신뢰할 수 있는가? 이는 17세기 데카르트(René Descartes)가 던졌던 질문을 연상시키지만,²⁾ 오늘날 이 질문의 의미는

1) 샤를 보들레르, 『악의 꽃』, 윤영애 옮김, 문학과 지성사, 2003, 162쪽.

2) 예컨대 데카르트는 다음과 같이 말한다. “누구든 나를 속이려면 속여보라. 그렇지만 내가 나는 어떤 것이라고 생각하는 동안은 결코 나를 아무 것도 아니게끔은 할 수 없을 것이고, 혹은 내가 현존한다는 것이 지금 참이기 때문에 내가 결코 현존하지 않았다는 것을 참이 되게 할 수는 없을 것”(르네 데카르트, 『성찰』, 이현복 옮김, 문예출판사, 1997, 59쪽)이다. 데카르트는 당시 급속도로 무너져가는 중세적 세계관에서 벗어나 새롭게 확고부동한 진리를 확립하기 위해 모든 것을 의심한 끝에 “나는

지극히 실존적이다. 이 질문은 절망과 불신 속에서 나왔고 그 대답은 곧 생존과 직결되기 때문이다. 데카르트는 이 질문을 통해 중세의 절대적인 신 중심의 에피스테메(episteme)³⁾에서 벗어나 이성적 인간을 절대적 주체로 내세우며 새로운 시대로 나아갔지만, 이제 우리는 그런 거창한 이유가 아닌 단지 살아남기 위해 질문을 던져야만 한다. 나를 둘러싼 세계는 결코 호의적이지 않고 언제라도 나를 바닥으로 끌어내려 집어삼킬 기회만을 호시탐탐 노리고 있다. 최소한의 사회 안전망마저 붕괴되었고, 자연은 각종 재해와 이상 기온으로 예측 불허이며, 전염병은 국경과 종(種)이라는 경계를 손쉽게 넘나들며 우리의 생존을 위협한다. 게다가 무차별적인 테러의 위협은 내 옆에 앉은 사람이 갑자기 어떤 끔찍한 행동을 벌일지 알 수 없는 인두집을 쓴 괴물, 철저한 타자로 만든다.

크루첸(Paul Crutzen)은 현대를 새로운 지질 시대인 ‘인류세’⁴⁾로 분류해야 한다고 주장한다. 이는 인간이 이제 인간 종을 넘어 전지구적인 규모로 환경에 영향을 미치고 있으며, 그 근본부터 변화시키고 있다는 의

생각한다, 그러므로 나는 존재한다”(르네 데카르트, 『방법서설』, 이현복 옮김, 문예출판사, 186쪽)는 명제를 확립한다. 교활한 악령이 온 힘을 다해 모든 것을 속인다고 해도 의심하고 있는 나의 존재만큼은 확실하다는 것이다. 이는 중세의 철학과 세계관에 대한 전복으로 평가되며, 인간 주체를 중심에 내세워 근대가 시작하는데 기여한 중요한 사건으로 평가된다.

3) 에피스테메는 고대 그리스에서 단순히 ‘지식’을 지칭하는 용어였지만 이를 특정시기의 의식적·무의식적 담론체계로 규정짓고 여러 논의를 전개한 것은 푸코(Michel Foucault)이다. “에피스테메는 담론의 규칙성의 수준에서 분석할 경우 주어진 한 시기의 과학 사이에서 발견될 수 있는 관계의 총체이다”(디디에 오타비아니, 『미셸 푸코의 휴머니즘』, 심세광 옮김, 열린책들, 2010, 266쪽). 즉 에피스테메는 상이한 담론의 양태들과 지식·사유체계들을 특정한 양상으로 배치하고 구성하여 학문분야를 형성하는 관계와 지반이라 할 수 있다.

4) 인류세(人類世, anthropocene)는 노벨 화학상 수상자 파울 크루첸이 제시한 개념으로 인류가 지구의 기후와 생태계를 변화시켜 만들어낸 새로운 지질시대를 뜻한다. 인류세 개념은 인간이 초래하는 환경의 변화가 이제 지구상의 모든 생명의 생존에 영향을 미치게 되었음을 지적하며 인간과 다른 생물들 사이에 상호연계와 연결성을 강조한다.

미이다. 무엇이 어디서부터 잘못되어 세계가 이 지경에까지 이른 것인지는 알 수 없지만 한 가지 분명한 것은 이 시대의 위기는 어쨌든 우리 스스로 초래한 것이라는 점이다. 그리고 그 원인이 무엇이든 필경 그 결과는 인간을 넘어 모든 종과, 나아가 전지구적인 파국을 불러올 것이다. 설사 예정된 도래일지라도 그것을 스크린 속 재현으로 직시하기란 불유쾌한 일이다. 그래서 우리는 쉽게 현실을 외면하거나 도피하고 판타지를 꿈꾸며 자위한다.

그런 면에서 좀비영화는 달콤하고 기만적인 환상 대신, 임박한 파국의 풍광을 압도적 스펙터클로 재현해 내 현실을 정면으로 마주보게 한다는 점에서 중요하다. 물론 매 시대마다 파국⁵⁾ 담론이 나타났고, 재난 영화나 괴물 영화들 역시 늘 지치지 않고 유행하며 인기를 얻었다. 하지만 ‘인간 자체가 곧 재앙’임을 선포하는 좀비영화가 흔한 괴물영화와 변별되는 점은 도피나 봉합의 방식으로 환상처를 제공하기보다, 절망적이며 자조적 어조를 통해 세계의 민낯을 보게 한다는 점이다. 19세기 후반 보들레르(Charles Baudelaire)가 파리를 거닐며 스스로를 ‘마비된 송장’이라고 썼을 때 그것이 은유적이며 멜랑콜리한 자조였다면, 오늘날 대낮에 거리를 활보하는 송장(좀비)은 죽음 자체의 현현(顯現)이며 절망의 재현이다.

최초의 좀비 장편영화 〈화이트 좀비〉(1932) 이래, 1960년대 로메로 감독에 의해 중대한 변화의 전기를 맞이했던 좀비영화는 한동안의 침체기를 딛고 2000년대 이후 다시 폭발적으로 유행하기 시작한다. 비숍(Kyle W. Bishop)은 〈28일 후〉(2002) 이래 ‘좀비 르네상스(Zombie Renaissance)’

5) ‘파국(破局)’은 ‘깨어지는 판’의 뜻을 지니며, 지진과 같이 평온한 일상에 갑작스럽게 찾아온 진동과 균열로 인해 모두가 절멸로 향하는 전례 없는 위기의 형국을 뜻한다 (문강형준, 『파국의 지형학』, 자음과모음, 2011, 11쪽).

가 되었다고 선언할 만큼 좀비 열풍은 거셌다.⁶⁾ 하지만 그 열풍은 한동안 한국을 비껴갔다.⁷⁾ 그리고 2016년, 낯선 서양의 괴물이 등장하는 장르영화는 성공하기 어렵다는 편견을 깨고 연상호는 〈부산행〉⁸⁾을 성공시켰다. 7월에 개봉한 연상호 감독의 〈부산행〉은 1,100만 명⁹⁾이 넘는 관객을 동원하며 당해 최고의 흥행작이 되었고, 〈부산행〉의 프리퀄이라 할 수 있는 애니메이션 〈서울역〉은 같은 해 8월에 개봉하여 14만 명¹⁰⁾의 관객을 동원하였다.

〈부산행〉과 〈서울역〉은 일반적인 여타의 좀비영화 문법에서 벗어나 있는 영화이다. 그러나 연상호의 좀비영화에 대한 연구는 주로 영화에 대한 개별적 분석 수준에서 이루어졌다. 이에 본 연구는 세계적 좀비 장르의 유행이라는 맥락에서 이 영화들을 살펴봄과 동시에 연상호의 세계관에서 이 영화들이 차지하는 위치를 가늠해보고자 한다. 연상호는 카타콤베 속에서 잠행하던 좀비를 서울의 도심 한가운데로 끌어올리고, 폐쇄된 밀실 속 인간 무리 한가운데 던져 놓는다. 그러면서도 그는 좀비 장르가 자칫 빠질 수 있는 스펙터클에의 몰두나, 인간의 육체에 대한 난도질을 통한 자극적 쾌락 추구의 함정에 쉽게 빠지지 않는다. 그의 차가

6) Kyle W. Bishop, *American Zombie Gothic: the rise and fall (and rise) of the walking dead in popular culture*, North Carolina, McFarland & Co., 2010, p.12.

7) 물론 저예산 영화나 드라마, 웹툰 장르에서 좀비서사의 창작이 일부 시도되었지만, 이는 대중적 지지나 호응을 얻지 못한 채 주로 좀비장르의 마니아들이나 특정 세대를 중심으로 향유되었다는 점에서 한계를 지닌다. 이에 송아름은 ‘한국형 좀비’가 ‘문화 세대’인 20-30대의 정체성과 연관되며 그들이 스스로를 드러내는 방식이라고 주장하기도 했다(송아름, 『괴물의 변화: ‘문화세대’와 ‘한국형 좀비’의 탄생』, 『대중서사연구』 30호, 2013). 한국사회에서 좀비서사의 창작과 유행은 미국이나 유럽, 일본 등에서 가히 폭발적이었던 것에 비해 상대적으로 초라한 성과를 거둔 것이 현실이다.

8) 〈부산행〉은 이전까지 애니메이션만을 제작했던 연상호 감독의 첫 실사영화 데뷔작이기도 하다.

9) 『영화진흥위원회』 참조, (<http://www.kobis.or.kr/kobis/business/mast/mvie/searchMovieList.do>)

10) 위 사이트 참조.

운 리얼리즘적 시선은 단지 좀비의 출몰이라는 예외상태 속에서 드러나는 사회의 치부와 모순들을 치열하게 응시한다. 연상호가 그리는 스크린 속 세계는 무채색 풍경, 한없이 냉혹하고 무심하지만 동시에 기시감이 들 만큼 현실적이다. 그 세계 속에서 캐릭터들은 살아남기 위해 치열하게 분투한다. 그러나 몸부림은 이내 식어버리고 하릴없이 세계의 먹잇감이 되어 삼켜질 뿐이다.

2. 무기력한 좀비와 ‘노오력’하는 좀비

내 생각에 그들(좀비)은 이 미치고 무서운 시대를 살아가는 우리의 매우 실제적인 불안감을 잘 반영하고 있다. 좀비서사는 사람들에게 세상의 진짜 문제를 바라보게 하는 가상의 렌즈를 제공한다.¹¹⁾

『세계 대전 Z』¹²⁾의 작가 브룩스(Max Brooks)는 한 인터뷰에서 현대 사회 속의 은폐된 문제점들을 폭로하는 좀비의 사회적 기능을 잘 지적하고 있다. 과연 좀비는 매시대마다 그 모습을 달리하고 당대의 괴물로 기능하며 사회의 모습을 반영하는 역할을 해왔다.¹³⁾ 그렇다면 그동안 한국사회에서 ‘좀비’에 대한 외면은 어쩌면 파국의 환유, 억압된 타자의 귀환, 그로테스크한 비체의 모습을 직시하기를 반가워하지 않았기 때문

11) 맥스 브룩스 인터뷰 중. (<http://www.maxbrooks-zombieworld.com>)

12) 미국을 중심으로 큰 성공을 거둔 이 소설은, 2013년 브래드 피트가 주연한 영화 〈월드워Z〉로 제작되어 한국에서 520만 명의 많은 관객을 동원하였다(『영화진흥위원회』 참조). 2018년에 후속편 〈월드워Z 2〉가 개봉 예정이다.

13) 뱀파이어나 늑대인간이 그 원형이 되는 소설이나 민담 등이 존재하는데 비해, 좀비는 그 원형이 부재한 채 곧바로 영화로 소개된 괴물이었기에, 여타의 장르영화와 달리 보다 자유롭게 다채로운 이야기를 할 수 있었다(Jesse Kavadlo, *American Popular Culture in the Era of Terror: Falling Skies, Dark Knights Rising, and Collapsing Cultures*, ABC-CLIO, 2015, p.61).

일지도 모른다. 그러나 레비나스(Emmanuel Levinas)가 지적하듯 우리는 결코 타자를 회피해서는 안 되며 그들의 궁핍함과 비참한 얼굴을 대면해야만 한다.¹⁴⁾

좀비장르의 아버지로 불리는 로메로 감독은 〈시체들의 새벽〉(1978)에서 좀비가 출몰하는 이유에 대해 이렇게 설명한다.

피터: 할아버지가 나에게 해주시던 말이 있지. 마쿰바라고 알지? 부두고 말이야. 트리니다드(서인도 제도의 섬)의 사제였거든. 할아버지는 우리에게 말하곤 하셨지. “지옥에 더 이상 자리가 없게 되면, 죽은 자들이 땅 위를 걷게 될 거란다.”¹⁵⁾

그렇다면 좀비라는 괴물은 최근 한국사회에서 유행하는, 현실 자체가 곧 지옥임을 선언하는 이른바 ‘헬조선’¹⁶⁾ 담론과 적절하게 조응하는 서사적 재현양식인 듯 보인다. 즉 한국에서 좀비의 흥행은 이례적인 것이 아니라 오히려 조금 늦은 감이 있다고 할 것이다. 이제 문제의 초점은 조금 다른 곳으로 옮겨 간다. 왜 이제 와서 뒤늦게 한국에서 ‘좀비’가 문제시 되는가? 연상호는 왜 좀비라는 괴물에 주목하였으며 이를 통해 무슨 이야기를 하고 싶었던가?

14) 에마뉘엘 레비나스, 『윤리와 무한』, 양명수 옮김, 다산글방, 2000, 129쪽.

15) 조지 로메로, 〈시체들의 새벽〉, 1978 대사 중. (http://www.imdb.com/title/tt0077402/trivia?tab=qt&ref_=tt_trv_qu)

16) ‘헬조선’이라는 용어는 ‘헬(지옥)+조선’의 합성어로 한국사회의 현실이 지옥과도 같으며 더 이상 희망이 없는 상황임을 의미한다. 이 용어가 처음으로 공식 언론에 등장한 것은 2014년 12월 11일 『헤럴드경제』를 통해서이다. 이는 온라인 커뮤니티를 통해 급속히 유행되며, 한국사회를 아직 근대화되지 않은 미개한 사회임을 지적하는 언어로써 자조적으로 사용되었다. 또한 한국사회의 미개성은 나이든 세대가 근대화를 가로막았기 때문이라는 논리를 통해, 기존의 세대론에 대한 저항담론이자 청년세대들이 나이든 세대를 비판하는 대항담론으로써 기능하기도 했다(이우창, 『헬조선 담론의 기원: 발전론적 서사와 역사의 주체 연구, 1968-2016』, 『사회와 철학』 32호, 2016 참조).

본격적으로 이에 대해 논의하기 전에 좀비에 대해 간략히 알아봐야 할 것 같다. 좀비는 그 기원인 아이티(Haiti)¹⁷⁾ 부두교¹⁸⁾의 주술과 종교 의식, 그리고 식민지배의 역사에 이르기까지 매 순간 억압받는 타자의 형상이었다. 〈화이트 좀비〉에서 좀비는 주술사의 특수한 약물¹⁹⁾과 종교 의식에 의해 탄생된, 뇌의 일부가 손상당했을 뿐 여전히 ‘살아있는 인간’이었다²⁰⁾. 이 시기 좀비는 제국주의 속 피식민 노예의 형상으로 등장한다. 조지 로메로(George A. Romero) 감독은 〈살아 있는 시체들의 밤〉(1968)과 〈시체들의 새벽〉(1978)에서 카니발리즘과 전염, 뇌를 파괴해야 죽는 설정 등을 추가해 현대적 좀비의 원형을 마련한다. 이제 좀비는 몰려드는 이민자와 부상하는 노동자 계층을 향한 백인 중산층들의 공포에 대

17) 17세기부터 프랑스의 식민지였던 아이티섬은 가혹한 식민통치로 인해 주민들의 사망률이 높아지게 된다. 이에 부족해진 노동력을 보충하기 위해 프랑스는 아프리카에서 흑인들을 노예로 데려오게 된다.

18) 흑인 노예가 유입되는 과정에서 아프리카의 부두교가 함께 들어왔고 아이티의 토착 문화나 가톨릭과 결합하게 되면서 독특한 종교문화를 이루게 된다. 이후 아이티의 부두교는 원래의 부두교와는 전혀 다른 양상으로 발전해 나가게 된다.

19) 아이티 지역에 실존하는 좀비와 그것이 탄생하는 의식을 추적한 데이비드에 따르면 이 약물은 복어의 독성분인 테트로도톡신을 주성분으로 한다. 이 독은 장시간 뇌에 산소공급을 차단하여, 인간의 전두엽을 손상시키고 약리학적 가사상태에 빠지게 만든다. 전두엽이 손상된 이 ‘좀비’는 제대로 된 판단을 내리지 못한 채 타인의 명령에 따르게 된다(웨이드 데이비스, 『나는 좀비를 만났다: TED 과학자의 800일 추적기』, 김학영 옮김, 메디치미디어, 2013 참조).

20) 이 시기 좀비의 모습은 오늘날 우리가 떠올리는 좀비와는 여러모로 다르다. 이들은 시체나 괴물이 아닌 인간이며 주술사에 의지에 의해 조종당하는 꼭두각시 같은 존재들이다. 물론 이들은 정상적인 의식 활동이 이루어지지 않기에 복잡한 지시보다는 굵은 동작으로 비교적 단순한 명령만을 수행하며, 공장이나 농장에서 반복적인 노동을 수행하는 노예와 같은 모습으로 등장한다. ‘부두교좀비’로 분류되는 이런 유형의 좀비는 아이티 지역에 실재하는 좀비의 모습을 서구적 시선에서 적당히 재구성하고 왜곡시킨 형태로 영화에 등장시킨 것이다. 좀비의 분류와 이에 대한 자세한 논의는 김형식, 『포스트-밀레니엄좀비 서사에 나타난 주체성 연구: ‘주체의 죽음’과 새로운 주체성 사유를 중심으로』, 중앙대학교 석사학위논문, 2016을 참조할 것.

한 은유, 혹은 소비자본주의 속에서의 무기력한 대중의 은유가 된다. 이 때까지의 좀비는 별다른 활력이 없이 느릿느릿한 ‘걷는 좀비’의 형태였다. 이후 좀비는 그 생명력을 다해 주로 B급 영화나 게임 속 괴물로 등장하면서 서서히 잊혀지는 듯 보였다. 그러나 대니 보일(Danny Boyle)의 〈28일 후〉(2002)에서, 좀비가 전지구적 아포칼립스 서사와 결합한 ‘뛰는 좀비’가 되어 화려하게 부활하면서 본격적인 좀비 열풍은 시작된다. 즉 좀비는 걸로 드러나는 외형적 특성에 따라 크게 ‘걷는 좀비’와 ‘뛰는 좀비’로 나눌 수 있다.

〈28일 후〉이전까지 잘 가늠어지지 않는 부패하고 손상된 육체를 질질 끌며 느리게 걷던 좀비는 무기력 했다. 하지만 오늘날의 좀비는 신자유주의 조류에 발맞춰 더욱 파괴적이고 빨라지게 된다. 신자유주의는 공적 영역을 축소하고 대부분의 사회적 책임을 사적 영역으로 전가시킨다. 개인은 부단한 자기계발과 노력을 해야만 살아남을 수 있는 ‘1인 기업’이 되어 무제한의 경쟁으로 내몰리고, 그에 대한 모든 결과와 책임 역시 개인의 몫이 된다.²¹⁾ 무엇도 보장하지 않는 세계 속에서 ‘각자도생’해야만 하는 개인은 자연히 생존에 대한 불안과 낙오의 공포에 빠진다. 이런 공포와 불안 속에서 괴물의 출현과 묵시록의 유행은 당연하다. 동시에 좀비 역시 ‘노오력’²²⁾이라는 신자유주의의 ‘미덕’에서 예외가 아니

21) 문강형준, 『파국의 지형학』, 자음과모음, 2011 참조.

22) ‘노오력’은 앞서의 ‘헬조선’과 마찬가지로 청년세대를 중심으로 하는 인터넷 커뮤니티에서 유행하는 신조어이다. 신자유주의가 청년세대가 겪는 고통과 고단한 현실을 단순히 개인의 역량 탓으로 돌리고, 충분히 노력하지 않았기 때문으로 치부하면서 이에 대한 대항담론으로써 신자유주의의 미덕인 노력을 조롱하는 의미로 ‘노오력’이라는 용어가 ‘노력’의 강조된 형태로 사용된다. 이는 기성세대가 청년세대의 고단함을 게으름이나 나약함 따위로 절하하거나 그렇기 때문에 마땅히 겪어야 할 것으로 이야기하는 데에 대한 저항담론으로 기능하기도 한다. ‘노오력’은 그 조롱의 정도에 따라 ‘오’가 추가되어 ‘노오오력’이나 ‘노오오오력’등으로 변형되어 사용되기도 한다.

다. 이제 부단히 ‘노오력’하지 않으면 먹이(인육)를 얻을 수 없다. 좀비가 뛰게 되면서 그 확산은 급속도로 빨라지고, 마치 바이러스나 전염병과 같은 형태로 진행되면서 이는 세계 종말 서사로 발전하게 된다.

〈새벽의 저주〉(2004)²³⁾, 〈월드워Z〉(2013)²⁴⁾를 비롯한 최근의 좀비영화에서 좀비들은 뛰고 있다. 하지만 좀비장르의 창시자 로메로 감독은 이를 탐탁지 않게 여겼다.

그들이 좀비라면, 천천히 움직여야 한다. 좀비의 근육은 수축되었고 사후경직도 있을 것이기 때문이다. 좀비가 무서운 것은 ‘느리지만 결코 멈추지 않기’ 때문이다.²⁵⁾

로메로가 보기에 좀비는 관객에게 관념적인 공포를 주어야 하는데, 뛰는 좀비는 단순히 감각적이고 말초적인 공포만을 자극하는 데 그친다는 것이다. 예컨대 우리가 뛰어오는 좀비와 마주친다면 거기에 어떤 망설임이나 판단이 개입될 여지는 없다. 좀비에게 먹히지 않기 위해서는 한시라도 빨리 좀비를 제거해야 할 뿐이다. 이때 좀비는 그저 끔찍한 식인 괴물이며 공포의 대상으로만 호명된다. 반면 느린 좀비가 멀리서 나에게 다가오고 있다면 좀비의 제거는 시급한 일이 아니며 어떻게 대응

23) 〈28일 후〉와 함께 뛰는 좀비의 유행을 견인한 것으로 평가받는 잭 스나이더 감독의 〈새벽의 저주〉는 로메로의 영화 〈시체들의 새벽〉—두 영화의 영어 원제는 ‘*Dawn of the Dead*’로 동일하다—의 리메이크 영화이다. 〈새벽의 저주〉에서 등장하는 좀비는 주먹으로 문을 부수거나 달리고 있는 차를 따라올 정도로 기존의 무기력한 좀비에 비할 수 없이 빠르고 파괴적인 모습으로 등장한다.

24) 〈월드워Z〉는 좀비가 전 세계에 확산되는 상황 속에서 ‘뛰는 좀비’의 위력을 블록버스터적인 스케일로 묘사해낸다. 예컨대 영화중에 이스라엘 국경에 쌓아놓은 높은 벽을 끝없이 몰려드는 좀비들이 인산(人山)을 쌓아 넘어가는 모습은 가히 공포스럽다. 이는 고립을 통해서는 결코 막을 수 없는 세계화 혹은 난민의 물결처럼 보이기도 한다.

25) 이정진, 『좀비의 교훈: 새로운 정치적 주체에 대한 이론적 논의에 부쳐』, 『안과 밖』, 34호, 2013, 266쪽에서 로메로 인터뷰 재인용.

할 것인지 생각할 여유가 생긴다. 그 여유는 좀비에게 어떤 호명이나 낙인을 찍기 전에 한 번 더 바라보고 생각하게 만든다. 타자를 돌아볼 수 있는 지점, 재사유할 수 있는 지점을 마련하는 것은 중요하다. 우드(Robin Wood)가 좀비가 다른 괴물과 달리 활력이 제거된 형태라는 점에서 높이 평가했던 이유는 이런 맥락에서였다. 괴물이 다시 인간으로 복귀하기 되기 위해서는 먼저 그 기괴한 에너지가 제거되어야하기 때문이다.²⁶⁾ 경직되어 뻣뻣한 몸으로 어떻게든 걸어보려 애쓰는 좀비의 모습은 애처롭다. 그것은 괴물이기보다 차라리 무력한 나 자신의 모습처럼 보인다.

3. 인간이 되는 괴물, 괴물이 되는 인간

다시 연상호로 돌아와 보자. 애니메이션 〈서울역〉과 실사 영화 〈부산행〉은 각각 좀비 바이러스가 유출된 이후의 서울역의 모습과 서울역에서 출발하는 부산행 KTX 속의 이야기를 그려 낸다. 〈서울역〉은 먼저 개봉한 〈부산행〉의 프리퀄이라고 홍보 되었지만, 사실 두 작품은 시간적·논리적으로 완전하게 연결되지는 않으며 일부 설정과 배경을 공유하는 이란성 쌍둥이라 할 수 있다.²⁷⁾ 두 영화에서 등장하는 좀비는 뛰는

26) 로빈 우드는 좀비에 대해 이렇게 지적한다. “그들(좀비)에게는 억압된 것의 귀환으로 정의되는 괴물의 중대한 특징 중의 하나인 에너지가 결핍되어 있으며 긍정적인 내포도 전혀 갖고 있지 않다. 〈시체들의 새벽〉에서는 이러한 부분적인 일치조차도 거의 완전히 사라져버렸다. (중략) 영화에 공통된 전략(그리고 이러한 전략이야말로 이것들을 호러 장르의 대표적인 실례들로부터 구분해주는 것이다)은 괴물을 인간적인 캐릭터로 복원하기 위하여 괴물의 긍정적이거나 발전적인 잠재력을 제거하는 것이다” (로빈 우드, 『베트남에서 레이건까지』, 이순진 옮김, 시각과 언어, 1995, 148쪽).

27) 두 영화는 서울을 주요 배경—〈부산행〉은 서울과 서울에서 부산으로 향하는 KTX 열

좀비로, 이는 ‘헬조선’의 현실에 대한 적절한 알레고리로 기능한다. 뛰는 좀비는 헬조선을 재현하기에 알맞은 기표이지만 로메로가 지적하듯 좀비를 단순히 제거해야할 괴물로만 여기게 타자화할 위험성을 내포한다. 반면 걷는 좀비는 망설임과 관찰을 통해 좀비를 괴물에서 인간으로, 타자에서 주체로, 배경에서 전경으로 소환한다. 즉 뛰는 좀비가 좀비를 더욱 무서운 괴물로 만들면서 인간에서 멀어지게 한다면, 걷는 좀비는 좀비를 괴물이 아닌 인간으로 바라볼 여지를 제공한다. 그리고 연상호는 영리하게도 두 종류의 서로 다른 좀비의 특성을 함께 담아내는데 거의 성공한 듯 보인다. 이 영화들에서 좀비는 빠른 속도로 달리며 장르적 쾌감을 놓치지 않고 있지만 동시에 단순히 공포의 대상으로만 호명되지 않는다.

〈부산행〉에서 좀비를 관찰과 질문의 대상으로 바라보게 하는 지점은 먼저 공간적 특성에서 마련된다. 영화의 주 배경인 KTX 열차는 폐쇄적 공간으로 칸마다 나뉘며 좀비와



〈그림 1〉

인간을 일시적으로 분리한다. 이때 좀비와 인간을 가르는 것은 얇고 투명한 유리문이다. 안과 밖의 구분이 모호하고 쉽게 깨질 것만 같은 유리

차가 주요 배경이다—으로 좀비의 발발과 확산이라는 소재를 다루고 있지만, 그 세부적인 설정이나 내용은 다소 차이를 보인다. 예컨대 〈서울역〉에서는 밤새 서울역을 중심으로 좀비가 확산되어, 아침이면 서울시 전체가 좀비로 가득 차게 되지만, 〈부산행〉에서 아침은 아직 좀비가 확산되기 이전의 시점으로 제시된다. 또한 〈서울역〉의 주연인 혜선(심은경)은 〈부산행〉의 초반에 막 출발하려고 하는 KTX에 좀비 바이러스에 감염된 채로 올라타, 열차 내 좀비 확산의 시발점이 되면서 두 영화를 연결하는 고리처럼 보이지만, 사실 혜선은 〈서울역〉의 마지막에 이미 좀비가 된 것으로 나온다. 즉 두 영화에서 혜선이 가출소녀라는 설정은 동일하지만, 사건과 캐릭터는 인과적으로 연결되지 않으며 일부 설정을 공유하는 수준에 그친다.

문은 영화 전반에 걸쳐 인간과 좀비를 나누는 기능을 한다.²⁸⁾ 이는 우리 사회의 안전망이란 얼마나 얇고 깨지기 쉬운가를 보여줌과 동시에, 인간과 비인간 사이의 경계 역시 그러하다는 것을 은유한다(그림1).

여기서 유리문은 또 다른 효과를 낳는데 그것은 좀비를 재사유할 수 있는 지점을 만들도록 기능한다는 것이다. 나를 향해 뛰어오는 좀비를 관찰하기란 쉽지 않지만 유리문의 존재는 뛰는 좀비를 일시적인 정지 상태로 만들고, 인간에게(혹은 관객에게) 좀비를 바라볼 수 있게 하는 공백의 지점을 마련한다. 이러한 공간적 분할의 장점이 잘 드러나는 장면은 두 할머니의 재회장면이다. 석우(공유 역) 일행은 대전역에서 좀비들에게 쫓기는 도중 따로 떨어지게 된 수안(김수안 역)과 성경(정유미 역)을 구해 간신히 다른 사람들이 모여 있는 칸 앞까지 도망친다. 하지만 뒤에서 좀비들이 계속 쫓아오고 있는 긴급한 상황임에도, 용석(김의성 역)을 비롯한 칸 안의 사람들은 좀처럼 문을 열지 않는다. 결국 좀비 떼를 홀로 막던 상화(마동석 역)가 희생되고 나서야 일행은 강제로 문을 열어 안으로 들어갈 수 있게 된다. 간신히 들어온 석우 일행은 칸에 남아있던 사람들의 격렬한 반대와 낙인으로 좀비 보균자로 몰려 다른 칸으로 격리된다.

칸 안에 있던 종길(박명신 역)은 그런 끔찍한 소란을 뒤로한 채 유리문 너머 몰려든 좀비들을 가만히 바라보기 시작한다. 그리고 그 속에서 좀비들에게 쫓기는 도중 헤어지게 된 언



〈그림 2〉

니 인길(예수정 역)이 좀비가 된 모습을 발견한다(그림 2). 늘 희생하고

28) 〈부산행〉에서 열차 내의 유리문뿐만 아니라 열차의 내부와 밖을 가르는 창문, 대전 역사의 유리문 역시 좀비와 인간들을 일시적으로 구분하는 역할을 한다(그림 1).

인내하며 살아왔던 인물은 좀비가 되어서도 공격적이지 못하고 마냥 착하고 또 처량해 보인다. 그런 언니의 모습을 지켜보던 종길은 유리문을 열어젖힌다. 그것은 언니를 구하지 못했다는 자책감일수도, 문을 열어주지 않는 것에 적극적으로 반대하며 나서지 않았던 것에 대한 미안함일수도, 혹은 인간으로서 차마 하지 못할 짓을 하면서까지 살아남으려 애쓰는 추악한 칸 사람들에 대한 분노일수도 있다. 종길은 유리문 안에 있는 사람들—자신을 포함하여—이야 말로 좀비보다 더 괴물 같고, 유리문 바깥의 좀비들이 오히려 더 인간다울 수도 있다는 것을 깨닫는다.

즉 좀비를 다루는 연상호의 전략은 두 가지 측면에서 이루어진다. 괴물을 인간의 위치로 끌어올리는 동시에 인간을 괴물의 위치로 끌어내리는, 비인간과 인간 사이, 타자와 주체 사이의 위상의 전복, 일종의 자리바꿈이다. 우드는 괴물을 단순히 악으로 다루지 않고 얼마나 전복하고 있는지 에서 그 영화의 진보성이 드러난다고 지적한다.

호러 영화가 괴물을 이처럼 단순하게 지정하는 데 만족하느냐 않느냐에 따라 그 진보성이 평가된다. 즉 명시적이든 암시적이든, 또는 의식적이든 무의식적이든 악으로서의 괴물에 변화를 가하고 문제를 제기하고 도전하거나 뒤집으려고 하는 정도에 따라 그 진보성이 평가된다는 것이다. 정의에 의해서 괴물은 모두 파괴적일 수밖에 없지만 괴물의 파괴성은 여러 가지로 설명되고 변명되고 정당화될 수 있다. 억압된 것과 악의 화신(사회적이라기보다는 형이상학적인 정의)을 동일시하게 되면, 의존할 수 있는 유일한 방법은 그것을 계속 억압하기 위해 노력하는 것뿐이다.²⁹⁾

연상호는 좀비를 단순히 추악하고 무서운 괴물이 아닌 희생자이며 연민의 대상으로 바라보게 함으로써 인간으로 되돌리는 한편, 노숙인으로 대표되는 타자들이 어떻게 인간사회에서 배제당하고 결국 비인간(좀비)

29) 로빈 우드, 『베트남에서 레이건까지』, 이순진 옮김, 시각과 언어, 1995, 239쪽.

이 되는지를 비춤으로써 인간은 좀비보다 더한 괴물이 된다. 이제 가장 두려운 괴물은 좀비가 아니다. 예외적 상황에 잘 적응하며 타인을 이용해 살아남는 자들, 즉 예외상태를 정상성으로 파악하는 이들이 가장 추악하고 무서운 괴물이 된다.

예전대 〈부산행〉의 용석은 여러 위기에도 불구하고 마지막까지 살아남는 인물이다. 그는 자신의 안위만을 걱정할 뿐, 다른 사람은 전혀 고려하지 않는다. 도망오고 있는 사람들을 버려놓고 열차를 출발시키자고 주장하는가 하면, 좀비에게서 벗어나기 위해 기꺼이 옆 사람을 먹이로 던져주기도 한다. 한편 〈서울역〉에서 석규(류승룡 목소리)는 어렵지 않게 좀비들을 제압하고 위기에서 벗어나는 인물이다. 난생 처음 좀비와 맞닥뜨리고 두려움에 낮이 나간 기웅(이준 목소리)에게 석규는 “어차피 그 나이에 나와 살았으면 별꼴 다 봤을 거 아냐. 정신 차려!”³⁰⁾라고 소리 친다. 석규에게 좀비는 그저 살면서 겪었을 수많은 ‘별꼴’ 중 하나일 뿐이다. 그는 기웅에게 자신이 혜선의 아버지라고 속여 혜선을 찾아내고, 결국 두 사람을 죽음에 이르게 한다. 석규가 좀비를 거리낌 없이 ‘처리’할 수 있는 건 애초에 타자를 전혀 인간으로 여기지 않기에 그들에게 가하는 폭력에 대해 어떠한 죄책감이나 감정도 느끼지 않기 때문이다. 그에게는 기웅과 혜선 역시 이용하다가 필요 없어지면 가차 없이 제거하는, 좀비와 다름없는 비인간일 뿐이다.

〈서울역〉에서 연상호는 좀비를 노숙인, 광인,³¹⁾ 가출 청소년과 등치

30) 연상호, 〈서울역〉, 2016 대사 중.

31) 영화 내내 등장하는 노숙인들, 가출 청소년과는 달리 광인은 한 장면에서만 제시된다. 좀비들을 피해 다시 역의 지하로 도망쳐 온 혜선과 노숙인은 운행시간이 지나 닫힌 역사의 문을 열기 위해 애쓴다. 그때 계단에서 한 인물이 등장하고, 이상하게 몸을 가누며 알 수 없는 소리를 내는 그는 마치 좀비처럼 보인다. 하지만 가까이오자 그가 좀비가 아닌 인간임이 드러난다. 이는 〈부산행〉의 초반에서 화장실에 숨은 노숙인을 관객에게 좀비처럼 착각하게 만드는 것과 유사한 방식으로, 인간과 비인간,

하면서, 관객에게 좀비가 팔호 속에 넣어진 타자임을 부단히 상기시킨다. 〈서울역〉의 첫 장면, 친구에게 ‘보편적 복지’의 필요성을 소리 높여 주장하던 한 청년은 피를 흘리며 걷고 있는 할아버지에게 도움을 주기 위해 다가간다. 하지만 이내 “아, 냄새! 야 노숙자야 노숙자. 난 또 다친 줄 알고 도와주려고 했는데”³²⁾라며 노골적으로 혐오를 드러낸다. ‘보편적 복지’를 역설하던 그들에게 노숙인은 ‘복지’의 대상이 아니며 다쳐도 도움 필요가 없는, ‘보편적’ 인간의 범주에서도 벗어나는 존재이다. 결국 할아버지 노숙인은 홀로 역사로 들어와 차가운 바닥에 눕는다. 할아버지와 친한 젊은 노숙인은 그를 구하기 위해 백방으로 돌아다니며 도움을 청해보지만 돌아오는 것은 차가운 냉대와 비웃음, 그리고 무관심뿐이다. 역무실에 찾아가 봐도 직원들에게 노숙인이란 술을 먹고 소란을 피우거나 공연히 시비를 걸어 다투거나 하는 귀찮은 골칫덩이에 불과하다. 사무실에는 ‘고객님 사랑 합니다^^’와 ‘친절히 모시겠습니다’라는 문구가 공허하게 걸려 있지만, 비인간인 노숙인은 애초에 사랑이나 친절의 대상으로 고려되지 않는다. 결국 할아버지 노숙인은 누구의 도움도 받지 못한 채 쓸쓸히 숨을 거둔다. 이제 억압된 자들이 귀환하듯 그는 좀비라는 타자-괴물이 되어 귀환한다. 최초의 좀비를 노숙인으로 설정한 연상호의 전략은 좀비를 사회 시스템의 낙오자이자 희생자로 소환하며 그들의 분노에 정당성을 부여한다.

서울역 부근에서 여관방을 전전하며 지내는 가출소녀 혜선(심은경 목소리)은 남자친구 기웅의 강요로 원조교제를 하며 그 돈으로 하루하루를 근근이 살아가고 있다. 기웅과 다툼 혜선은 서울역을 지나다가 좀비들의 공격에 휩쓸리게 된다. 혜선과 노숙인들은 경찰서로 도망쳐 도움

주체와 타자 사이의 경계 혼란을 통해 둘 사이의 관계를 재사유하도록 한다.

32) 연상호, 〈서울역〉, 2016 대사 중.

을 청하지만 누구도 그들의 말을 들으려 하지 않는다. 결국 경찰서까지 몰려온 좀비들을 피해서 노숙인들과 헤선, 그리고 경찰은 유치장으로 들어간다. 범인들을 가두기 위해 마련



〈그림 3〉

된 감옥에 들어가 스스로를 격리한 모습은 최근 세계에 유행하고 있는 신고립주의를 연상시킨다.³³⁾ 어디가 감옥의 안이고 밖인지, 누가 인간이고 괴물인지 구분은 모호해지고 만다. 그 와중에도 경찰은 좀비가 아닌 노숙인을 더 적대시하며 총을 겨눈다(그림3). 헤선은 자신은 노숙자가 아니라고 항변해보지만 잠시 망설이던 경찰은 헤선이 맨발인 것을 보고 다시 총을 겨눈다. 외부의 명백한 위협보다 내부의 약자들을 더욱 타자화하는 것이다. 도움을 기대하고 온 공권력이 오히려 자신들을 억압하는 상황에서 사람들은 외부의 좀비와 내부의 경찰 중 누가 더 위험한 적인지 혼란에 빠진다.

〈부산행〉의 경우는 어떠한가? 아내와 이혼한 펀드매니저 석우는 홀어머니를 모시며 딸 수안을 키우고 있다. 부산에 사는 엄마를 보고 싶다고 조르는 수안을 이기지 못한 석우는 스케줄을 제쳐두고 부산행 열차에 몸을 싣는다. 열차가 출발하기 직전, 좀비 바이러스에 감염된 가출소녀(심은경 역)가 올라탄다.³⁴⁾ 곧 그가 좀비로 변할 테고 도망칠 곳 없이

33) 좀비는 주로 이방인, 타자의 은유이기에 이런 장벽의 모티프는 좀비서사에서 자주 등장하는 방식이다. 끊임없이 몰려오는 좀비들은 자의적이든 타의적이든 인간을 고립에 빠지게 만든다. 〈살아 있는 시체들의 밤〉에서 외딴 집, 〈시체들의 새벽〉에서 쇼핑몰이라는 고립된 장소 속에서 인간의 추악함을 고발했다면, 최근의 〈월드워Z〉는 보다 직접적으로 국경에 장벽을 세운 이스라엘의 모습을 그려낸다. 그러나 이러한 구분은 임의적이고 가변적이라, 결국 인간들이 밖으로 나가거나 좀비가 안으로 들어오게 된다. 장벽의 무용함은 인간과 비인간 사이의 경계를 흐트러뜨린다. 〈서울역〉에서 역시 유치장 밖의 순진한 좀비보다 내부의 경찰이 더욱 비인간처럼 보인다.

밀폐된 공간에서 그 확산은 견잡을 수 없을 것이 자명하다. 그때 스크린은 열차 내 화장실 앞을 비춘다. 아무리 두드려도 안에 누가 있는지 나오지 않는다는 것이다. 긴장이 고조되고 관객들은 문을 열면 좀비가 달려들 것을 예상하지만 문을 열자 안에는 몰래 탑승한 노숙인(최규화 역)이 앉아 있다. 이는 관객에게 서스펜스를 선사함과 동시에, 노숙인과 좀비의 동일시 경험을 통해 그들이 이미 사회 속 비인간임을 암시한다. 용석은 자신에게 아무런 해를 끼치지 않은 노숙인에게 노골적인 멸시를 드러내며 수안에게 “너 공부 열심히 안하면, 나중에 저 아저씨처럼 된다”³⁵⁾³⁶⁾고 말한다. 노숙인은 그런 차별과 혐오에 이미 익숙한 듯 보인다. 이런 상황은 석우 일행이 다른 사람들이 있는 칸에 합류한 이후 다시 격리되는 장면에서 다시 한 번 드러난다. 사람들은 그들을 비난하며 다른 칸으로 갈 것을 종용한다. 늘 정상인이자 주류로 살아온 석우에게 이런 상황이 익숙할 리 없다. 석우는 거칠게 항의를 해보기도 하고 가지 않고 머뭇거리지만, 노숙인은 가장 먼저 묵묵히 발걸음을 옮긴다.

〈서울역〉과 〈부산행〉에서 공통적으로 드러나는 것은 노숙인이 예외 상태로 내몰린 ‘벌거벗은 삶’, 즉 현대사회의 호모 사케르(homo sacer)³⁷⁾

34) 〈서울역〉과 마찬가지로 〈부산행〉 역시 최초의 좀비를 사회 속 타자인 가출 청소년으로 설정하고 있다.

35) 연상호, 〈부산행〉, 2016 대사 중.

36) 용석의 대사는 사회에서의 낙오를 단순히 개인의 게으름이나 무능력함 때문으로 치부하는 방식이다. 이는 사회의 구조적 문제를 은폐하며 모든 책임을 개인에게 전가하는 신자유주의적 사고방식의 전형이라 할 수 있다.

37) 호모 사케르란 고대 로마에서 범죄를 저지른 자들을 지칭하는 말로, 여기서 ‘사케르’란 ‘신성한’의 의미와 ‘저주받은’의 의미를 동시에 지닌다. 호모 사케르는 살해당하더라도 그를 죽인 자에게 책임을 물을 수 없다는 점에서 법적 질서에서부터 배제 당했으며, 신에게 제물로 바칠 수도 없다는 점에서 신적 질서에서도 배제 당했다. 이들은 사회적 생명인 비오스(bios)에서 벗어난 단순히 생물학적 생명 조예(zoe)로서만 존재할 뿐이다(조로조 아감벤, 『호모 사케르: 주권 권력과 벌거벗은 생명』, 박진우 옮김, 새물결, 2008 참조).

라는 점이다. 아감벤(Giorgio Agamben)에 따르면 호모 사케르는 신적 질서와 법적 질서 모두에서 배제된 대상으로 그들을 죽인 자에게 책임을 물을 수 없다. 때문에 노숙인들이 피를 흘리며 죽어가도 누구도 관심을 갖지 않으며, 심지어 경찰이 총을 쏘도 무방한 존재인 것이다. 하지만 예외상태가 지속된다면 누구든지 호모 사케르로 전락할 수 있다. 인간과 비인간을 가르는 기준은 매우 임의적이라 상황에 따라 누구나 비인간이 될 수 있기 때문이다. 다수의 호명과 낙인에 의해 유능한 펀드매니저도, 임산부도, 심지어 어린 아이도 호모 사케르가 되어, 노숙인의 뒤를 따라 격리된 칸을 향해 이동한다.

4. 예외상태의 확장 and 항구화

오늘날 인간과 괴물의 구분이 모호해지고, 비인간의 자리가 확대되고 있는 것은 우리시대에 예외상태가 점차 확장되고 항구화되고 있기 때문이다. 아감벤은 예외상태가 “점점 더 통상적인 통치술로 대체되고 있다”³⁸⁾고 주장한다. 연상호는 이런 일상화된 예외상태 속의 폭력과 일상의 위기, 그리고 그 안에서 드러나는 인간의 괴물성과 나약함을 폭로한다.

그의 첫 장편 〈돼지의 왕〉은 소수의 가혹한 폭력에 의해 지배되고 있는 중학교를 그린다. 대부분의 학급 구성원들은 부당한 폭력에 저항하지 못하지만 철이는 그런 지배에 순응하지 않는 인물이다. 철이가 보기에 자신의 안위만을 걱정하며 폭력에 떠는 나약한 인간들은 그저 ‘돼지’일 뿐이다. 그는 악에 대항하기 위해서는 더욱 커다란 악이 되어야 한다고 주장하면서, 스스로 괴물이 되기를 택한다. 철이는 물리적 폭력에 대

38) 조로조 아감벤, 『예외상태』, 김항 옮김, 새물결, 2009, 35쪽.

해 더 큰 물리적 폭력을 동원해 ‘돼지의 왕’이 되어보려 하지만, 저항하면 저항할수록 그가 저항해야할 대상은 많아지고 사건은 확대될 뿐이다. 결국 이것이 단순히 중학생들 사이의 서열 다툼이 아니라 재력과 계급, 그리고 사회 시스템 전체와 연결된 거대한 부조리임이 드러난다.

군대 이야기를 다룬 〈창〉은 창고를 개조해 만든 ‘창문’이 없는 내무반을 배경으로 한다. 병장 정철민은 이 내무반을 통솔하는 분대장이다. 철민의 시점으로 진행되는 이 애니메이션에서 그의 내무반은 문제를 일으키지 않고 열심히 하는 모범적인 분대로 묘사된다. 하지만 관심사병인 홍영수 이병이 들어오면서 가장된 평화의 허위는 깨지기 시작한다. 철민은 지시를 제대로 따르지 않고 문제를 일으키는 영수에게 가혹행위와 구타를 서슴지 않았고, 견디다 못한 영수가 자살을 시도하게 되면서 사건은 새로운 국면으로 접어든다. 평화롭다고 여겨졌던 내무반의 이면에는 상습적인 폭력이 있었던 것이다. 이전까지 철민을 격려하며 문제를 묵인하던 군 간부들은 사고가 터지자 발을 빼고 책임을 철민에게 덮어씌울 뿐이다. 철민은 모든 책임을 홀로 떠안고 처벌받으며 사건은 일단락된다.

〈사이비〉는 작은 시골마을을 배경으로 한다. 곧 물속에 잠기게 될 마을은 인심이 흉흉하다. 영선은 대학교를 다니겠다는 꿈을 안고 공장에서 일을 하고 있다. 어느 날 아버지 김민철이 집에 돌아온다. 전과자인 민철은 딸 영선의 학비가 든 통장을 빼앗아 도박판에서 모두 날려먹고 이에 항의하는 아내와 영선에게 폭력을 휘두른다. 희망을 잃은 영선은 친절히 대해주며 학비를 지원해 주겠다는 사기꾼의 꼬임에 현혹당하고 만다. 한편 병을 앓고 있는 칠성처는 치료를 거부한 채 목사가 파는 성수만을 마시며 나을 거라고 굳게 믿고 있다. 이처럼 사기꾼과 사이비 종교는 마을사람들의 불안한 심리를 파고들어 천국을 약속하며 보상금을

빼앗아 달아나려 한다. 이때 그들의 의도를 간파하는 것은 민철이다. 지극히 속물적이고 현실적인 민철에게 천국 타령은 한심하고 답답한 사기극으로 보일 뿐이다. 그의 분투로 사기극은 폭로되고 관련자들은 체포된다.

교묘한 폭력과 억압에 의해 지배되는 학교와 군대, 그리고 사이버 종교가 암세포처럼 깃든 수물 예정의 시골마을은 모두 우리 사회 도처에 편재해 있는 예외상태이다. 그리고 이런 예외상태 속에서 당연하게도 인간은 일상으로 돌아가 평범한 삶을 영위할 수 없다. 때문에 연상호의 세계 속에서 캐릭터들은 일상과 정상성을 회복하기 위해 부단히 노력하지만 결국 좌절되고 비극적 결말을 맞이하고 만다. 연상호의 영화들에서 공통적인 특징은 사건이 일견 일단락되는 듯 보이다가 후반부의 반전³⁹⁾을 통해서 사실은 예외상태가 결코 끝나지 않으며 앞으로도 면면히 지속될 것이라는 점을 암시한다는 것이다.

예컨대 〈돼지의 왕〉에서 철이는 최후의 저항으로 조희시간에 옥상에서 뛰어내리는 죽음을 택한다. 하지만 후반부에 이르러 철이의 죽음에 학교와 제도권이 묵인하는 폭력에 대한 저항으로써 수행된 것이 아니라

39) 이런 내러티브 방식은 연상호 작품들에서 일반적으로 드러나는 특징이다. 결정적인 순간에 중심인물의 뒤바뀐 행동은 사건을 예상했던 것과는 전혀 다른 방식으로 몰고 가고, 관객이 기대했던 내러티브에 대한 관심을 배반한다. 이는 연상호가 의도한 메시지를 더욱 극대화하는 효과로 작용한다(홍진혁, 『연상호 〈사이비〉의 내레이션 분석 - 오프닝 시퀀스와 플래시백의 내러티브 효과』, 『씨네포럼』 22호, 2015 참조). 이는 연상호의 최근작 〈서울역〉에서도 드러나는데, 영화 내내 혜선의 아버지로 제시되는 석규는 혜선을 찾기 위해 고군분투한다. 석규는 조금은 거칠지만 무엇보다 딸의 안위를 염려하는 따뜻한 부성애를 지닌 아버지처럼 보인다. 하지만 후반부에 가서 석규가 사실은 혜선이 도망 나온 성매매업소의 포주임이 드러나고, 혜선을 다시 붙잡아가기 위해 찾고 있었음이 밝혀진다. 여러 죽을 고비를 넘겨가며 간신히 도망쳐 아버지를 만나게 되었다는 사실에 안도했던 혜선이 절망하는 모습은 관객의 기대를 배신함과 동시에, 혜선이 처한 비극적 상황—어디에도 돌아갈 집이 없으며 예외상황이 결코 끝날 수 없다는 사실—을 더욱 선연하게 드러낸다.

타살이었음이 밝혀진다. 자신의 저항이 얼마나 무기력한 것인지를 절감하고, 한편으로 생계를 위해 고생을 겪고 있는 어머니의 모습을 목격한 철이는 괴물이 되기를 포기하려 한다. 하지만 철이의 변심을 받아들일 수 없던 종석은 철이를 밀어 죽음에 이르게 한 것이다. 이후 경민과 종석은 평범한 돼지가 되기 위해 애쓰며 어른이 되었지만 그들의 삶 역시 필연적 파멸로 귀결될 뿐이다.

〈창〉의 마지막 장면은 제대하는 철민의 모습을 비춘다. 대대장은 입에 발린 훈시⁴⁰⁾를 늘어놓지만 철민은 잘못된 것이 없는 자신이 왜 이런 일을 겪어야만 하는지 이해가 가지 않는다.⁴¹⁾ 철민은 떠나는 와중에 영수와 마주치고 그에게 편하냐는 질문을 던진다. 자신을 영창에서 고생을 겪게 만들었음에도 지금 훨씬 편하다는 영수의 대답에 철민은 분노를 느끼며 이를 간다. 여전히 잘못을 깨닫지 못한 채 사회로 복귀하는 철민의 모습은 앞으로도 그의 독선과 타자 혐오가 지속될 것을 암시한다.

〈사이비〉의 결말은 사기꾼들이 단죄 당함으로써 일상이 회복된 듯 보이지만, 영화는 단순히 해피엔딩으로 봉합되지 않는다. 스크린은 노인이 된 민철의 모습을 비춘다. 아내가 차려준 밥을 먹고 민철은 길을 나선다. 늘 가는 곳인 듯 민철은 익숙하게 동굴로 들어가고 그 안에는 곶상이 차려져 있다. 사이비에 빠진 사람들을 비웃으며 그들 모두와 대적했던 민철이 이제는 또 다른 ‘사이비’에 의존하고 있는 것이다. 이는 인간의 나약함을 드러냄과 동시에 작은 마을 너머에 더 큰 예외상태가 면

40) 그 와중에도 대대장은 철민에게 “자, 이제 여기 있었던 일 싹 모두 잊고 사회 나가서 열심히 살아봐. 철민이가 군대에서도 제일 잘했잖아”(연상호, 〈창〉, 2012 대사 중)라며 함구하도록 요구한다.

41) 철민은 영창 안에서도 이렇게 독백한다. “신병훈련소보다 100배는 더 느리게 시간이 간다는 그곳에서, 15일 동안 나는 내가 치르는 짓값이 누구의 죄에 대한 것일까를 생각했다.”(연상호, 〈창〉, 2012 대사 중)

면히 지속되고 있음을 암시한다.

연상호의 전작들이 결말부의 반전과 묵시록적 비전을 통해 작은 세계 너머에 더 큰 모순과 부조리가 있음을 암시하는데 그쳤다면, 이제 〈서울역〉과 〈부산행〉은 그 암시를 전면에 내세워 시스템 자체가 곧 파국임을 폭로한다. 예컨대 이전 작품들에서 예외상태가 학교(돼지의 왕), 군대(창), 시골마을(사이비)과 같이 비교적 작고 고립된 세계에서 일어났다면, 이제 두 좀비영화에서 서울 도심 한복판과 부산으로 가는 길목 내내 벌어지는 풍광은 우리 사회 전체가 예외적 상황으로 치닫고 있음을 시사한다. 예외상태는 더 이상 ‘전쟁’이나 ‘수용소’와 같이 특정 시기나 장소에만 결부되어 국한되지 않는다. 아감벤에 따르면 예외상태는 ‘서로를 식별할 수 없는 구분 불가능한 영역’에 놓여 있다.

예외상태는 법질서 바깥에 있는 것도 안에 있는 것도 아니며, 이를 정의하는 문제는 진정 하나의 문턱 또는 내부와 외부가 서로 배제하는 것이 아니라 서로를 식별하지 못하는 구분 불가능한 영역에 놓여 있다.⁴²⁾

〈서울역〉과 〈부산행〉에서 좀비와 인간은 각자의 영역을 침투해 들어가며 궁극적으로 서로 식별 불가능한 영역으로 진입한다. 연상호는 좀비라는 알레고리를 통해 예외상태가 일상이 되고 있으며, 그 속에서 인간이 어떻게 타자화되고 비인간과 괴물로 추락하는지 그려낸다. 예외상태로 내몰려 비인간이 된 자들은 이제 예외상태 그 자체가 되어 분노하고 예외상태를 점차 확장시키기에 이른다.

연상호의 전작들에서 예외상태의 형성은 적어도 사적 폭력에 의해 이루어졌다. 공적 권력은 이에 무관심하거나 묵인의 방식으로 호응하는 중범(從犯)일 뿐이다. 하지만 〈서울역〉에서 예외상태를 만들어내는 것

42) 조로조 아감벤, 『예외상태』, 김향 옮김, 새물결, 2009, 52쪽.

은 공적 폭력—경찰과 군대로 대표되는 공권력 그 자체다. 예컨대 석규와 혜선의 남자친구 기웅은 혜선을 구하러 가려 하지만, 길은 이미 경찰이 세운 차벽에 의해 차단된 상태이다. 차벽 너머에는 많은 사람들이 좀비와 차벽 사이에 갇혀있다. 길을 열어달라고 요구해보지만 돌아오는 것은 차가운 물대포와 최루탄뿐이다. 생존을 위해 몸부림치는 사람들은 공권력에 의해 폭도로 규정된다. 〈부산행〉에서도 열차 내 방송을 통해 정부가 살기위해 뛰쳐나온 사람들을 폭도로 규정하고 무차별 진압하고 있음이 드러난다. 극우주의자들이 시위대를 ‘촛불 좀비’라고 부르며 조롱했던 것을 상기해 본다면, 이는 다분히 블랙 코미디적이다.

시민들을 가두고 물대포를 쏘아대는 광경을 본 석규와 기웅은 안에 멀쩡한 사람들이 있다고 항의를 해 보지만 경찰은 귀찮다며 묵살할 뿐이다.

경찰: 예이, 지금 긴급 상황이라니까요. 이쪽으로 오시면 안 돼요, 빨리 가요.
 석규: 이 새끼가, 야 인마 지금 저쪽 사람들이 죽을지도 모른다는데 빨리 안 열어 이 새끼야!⁴³⁾

석규는 자신을 제지하는 경찰과 몸싸움까지 해가며 거칠게 항의해 보지만, 시민을 보호해야 할 경찰들은 도리어 석규에게 총을 겨눈다. 경찰 간부 역시 ‘계엄령이 떨어질지도 모르는 상황’이라며 귀찮다는 듯이 내쫓을 뿐이다. 이른바 ‘긴급 상황’이라는 미명 아래 다른 모든 가치들은 소거된다. 무고한 사람들을 살려야 한다는 절실한 외침과 항의조차 묵살된다. 가장 근본적 가치인 인권과 생명마저도 ‘긴급 상황’ 앞에서는 아무 것도 아닌 게 되어버리는 것이다.

벤야민(Walter Benjamin)은 현대사회에서 “예외상태가 상례”가 되었으

43) 연상호, 〈서울역〉, 2016 대사 중.

며,⁴⁴⁾ 아감벤 역시 예외상태가 이제 ‘지배적 통치 패러다임’이 되었다고 말한다.

‘전 지구적 내전’이라고 규정되고 있는 것의 부단한 진전에 직면해 예외상태가 점점 더 현대 정치의 지배적 통치 패러다임이 되고 있다. 예외적으로 취해진 잠정적 조치가 통치술로 전환되는 현상이 여러 헌법 형태들 사이의 전통적 구분의 구조와 의미를 근본적으로 변질시키는 위험이 되고 있는 것이다—실제로 이미 뚜렷하게 변질시켜버렸다.⁴⁵⁾

돌이켜보면 한국은 건국 이래 지금까지 한 번도 위기가 아닌 적이 없던 것 같다. 늘 뭐가 그리도 위급한지 정치인들은 경제가 위기이고, 국가 안보가 위기에 처해 있다는 말을 앵무새처럼 되풀이한다. 예외상태의 강조는 이럴 때일수록 우리가 다 같이 힘을 모아 극복해야 한다는 논리로 연결되고, 다른 것들은 모두 사소한 것으로 치부해 버린다. 중요한 사안을 제기해도 ‘지금 시국이 어떤 시국인데’라는 논리는 다른 아젠다들을 괄호 안에 넣어 침묵시킨다. 국가적 위기를 극복하기 위해 노동자의 희생 따위는 기꺼이 감내 해야 할 사안이고, 안보가 위기이므로 군인들에 대한 착취와 인권유린은 ‘안타깝지만 어쩔 수 없는’ 일일 뿐이다. 지도자의 부도덕함에 대한 문제제기 역시 국론을 분열하고 정권을 뒤흔드는 정치공세로 치부된다. 정당한 절차와 논의에 대한 목소리는 한가한 자들의 배부른 소리가 되며, ‘위기’이므로 모든 결정은 일방적으로 이루어진다.

44) 발터 벤야민, 『발터 벤야민 선집 5: 역사의 개념에 대하여, 폭력비판을 위하여, 초현실주의 외』, 최성만 옮김, 길, 2008, 336쪽.

45) 조로조 아감벤, 『예외상태』, 김항 옮김, 새물결, 2009, 16쪽.

5. 무엇을 선택할 것인가?

〈범죄와의 전쟁〉(2011), 〈신세계〉(2012), 〈베테랑〉(2015), 〈내부자들〉(2015)에서 〈아수라〉(2016)에 이르기까지 최근 일련의 한국영화들은 우리 사회가 처한 예외상태—지배계급과 공권력의 무능과 부패, 그리고 체제의 부조리—를 자극적인 방식으로 그려내는 왜곡된 리얼리즘에 몰두하는 것 같다. 그러나 이 영화들은 현실을 해결 불가능한 파국으로 파악하지만은 않는다. 세상은 더럽고 부조리하지만 그래도 어떻게든 뚫어져 해결되고 삶은 계속된다. 때문에 예외상태의 종료와 일상의 회복은 늘 미완이며 갈등은 일시적 봉합에 그친다.

현대사회의 교묘한 통치술은 시스템으로써 끊임없이 예외상태를 조장하고 있다. 〈서울역〉과 〈부산행〉은 연상호의 이전 작품들에서 부분적으로 드러났던 예외상태가 이제는 일상이 되었음을 보여주며, 동시에 그것이 곧 시스템 자체, 공권력 자체에 의해서임을 폭로한다. 그 속에서 인간은 폭력에 순응하는 돼지(돼지의 왕), 폭력에 무감각한 병사(창), 사이버에 빠진 신도(사이비)의 배제 수준을 아득히 초월하는 생명 자체에서 제외된 ‘호모 사케르’로 전락하게 된다. 두 좀비영화에서 그려지는 한국사회는 일상화되고 전면화된 파국의 상황이다. 때문에 인간은 시스템에서 낙오된 비인간이 되거나 혹은 시스템을 내면화한 예외상태 그 자체, 즉 괴물이 될 수밖에 없다.

이제 처음의 질문으로 돌아가 보자. 누구도 믿을 수 없는 ‘만인에 대한 만인의 투쟁’ 속에서, 과연 당신은 무엇을 신뢰할 수 있는가? 연상호의 전작들이 대안에 대해 비관적이라면 두 좀비영화는 나름의 대안을 제시하고 있는 듯하다.

혜선: 아저씨, 저 집에 가야 돼요. 저 집에 가고 싶어요. 집 나오고 무서운 사람들만 만났어요.

노숙인: 집? 나도 집에 가고 싶다. 근데 나는 집이 없어.⁴⁶⁾

〈서울역〉에서 혜선과 노숙인은 정상에서 낙오된 타자이며, 총을 쏘도 무방한 비인간으로서 존재한다. 돌아갈 집⁴⁷⁾이 없기에 이들이 처한 예외상태는 결코 끝나지 않는다. 영화의



〈그림 4〉

후반부에서 그들은 경찰과 군인이 세운 차벽과 좀비들 사이에 갇히게 된다. 노숙인은 차벽을 넘어 도망가려다 군인의 총에 맞아 죽게 된다.⁴⁸⁾ 한편 간신히 좀비들에게서—혹은 공권력에게서—도망친 혜선은 모델하우스로 들어간다. 혜선과 노숙인이 갈구하는 ‘집’이란 예외상태에서 벗어나 평범한 가정으로 돌아가는 것, 곧 일상의 회복을 의미한다. 때문에 모델하우스라는 장소는 다분히 의미심장하다. ‘모델’은 이상적인 동시에 허구적이다. 잘 꾸며진 모델하우스는 혜선이 꿈꾸는 이상적인 가정의 모습처럼 보이지만, 사실은 살기 위한 곳이 아니라 전시를 위해 꾸며놓은 장소이기에 그것은 신기루이자 허상에 불과하다. 온통 차가운 푸른 조명이 드리운 모델하우스는 따뜻한 가정의 모습이 아니라 냉혹하고 비정한 현실을 일깨워줄 뿐이다(그림4).

46) 연상호, 〈서울역〉, 2016 대사 중.

47) 혜선과 남자친구 기웅이 머물고 있는 값싼 월세방마저도 세가 밀려 곧 쫓겨나야 할 판이다.

48) 최초의 좀비가 노숙인이었던 것과 마찬가지로, 처음으로 군인의 총에 맞아 살해당하는 것도 노숙인이다. 이는 예외상태의 형성이 군인과 경찰로 표상되는 공권력과 시스템에 의해서이며, 이 속에서 가장 약한 타자들부터 희생되고 있음을 보여준다. 이러한 배제의 형태는 비단 노숙인에만 국한된 것이 아니라 점차 사회 전반으로 확장되기에 이른다.

과연 혜선에게 돌아갈 집은 이미 존재하지 않는다. 간신히 모델하우스까지 도망친 혜선은 깜빡 잠이 들고 만다. 꿈속에서 그는 집에 도착했을까? 그토록 그리던 '하우스'에서의 달콤한 꿈도 잠시, 잠에서 깬 혜선은 자신을 구하러 온 기웅과 만난다. 하지만 함께 온 석구가 사실은 혜선의 아버지가 아니라 도망쳐 나온 성매매 업소의 포주였음이 드러나고, 그의 이야기를 통해 진짜 아버지 역시 혜선이 갚아야 할 빚 얘기를 듣자마자 종적을 감췄음이 밝혀진다. 석구에 의해 기웅은 살해당하고, 혜선 역시 얼마 도망가지 못한 채, 붙잡혀 구타당하고 강간당할 위기에 처한다.

한편 〈부산행〉에서 석우의 모습은 일반적인 현대인의 모습 같다. 석우는 펀드매니저로 컴퓨터 앞에서 그는 누구보다도 유능하지만, 좀비가 출몰하는 예외상태 앞에서 그가 다루는 수많은 돈은 그저 모니터 속 숫자에 불과하며 그의 전문지식 역시 아무런 도움이 되지 않는다. 그의 마우스 클릭 몇 번에 주식은 폭등하기도 폭락하기도 하며, 이는 곧 수많은 사람들의 생계와도 직결될 수 있다. 하지만 그는 별다른 죄책감 없이 외부의 압력에 의해 이를 조작하기도 한다. 할머니에게 자리를 양보하는 수안에게 “지금 같을 때는 자기 자신이 제일 우선이야”⁴⁹⁾라고 말하는 석우는 직접적으로 누군가를 죽이지 않았을 뿐 어찌면 용석⁵⁰⁾이나 석구와 크게 다르지 않을 지도 모른다. 예컨대 석우는 대전역에서 수많은 사람들이 위험에 빠질지도 모르는 상황을 미리 알고 있음에도, 수안과 단 둘이서만 빠져나가려 한다. 수안은 다른 사람에게도 말해줘야 한다고 주장하지만 석우는 받아들이지 않는다.

49) 연상호, 〈부산행〉, 2016 대사 중.

50) 영화의 결말부에 이르면 단순했던 용석의 캐릭터는 다소 입체적이 된다. 부산행 열차에 간신히 오른 석우 일행 앞에 좀비바이러스에 감염된 용석이 나타난다. 점차 좀비가 되어가는 용석은 발작적으로 집에 가고 싶다고 말하며 집 주소를 읊는다. 이 시점에서 용석 역시 절대악이 아닌 일상의 회복을 꿈꾸는 나약한 인간이었음이 드러난다.

석우: 신경 쓰지 마, 그냥 각자 알아서 하는 거야!

수안: 아빠는 자기 밖에 몰라. 그러니까 엄마도 떠난 거잖아요.⁵¹⁾

타인을 배려하는 어린아이 수안⁵²⁾의 순수한 눈에 석우는 신자유주의 속에서 ‘각자 알아서 하는’ 이데올로기를 내면화한 이기적이고 비정한 인물이다. 그러나 석우는 자신의 그런 태도가 다른 사람들을—스스로를 포함하여— 타자화 하고, 우리 시대에 예외상태를 점차 확대하고 있다는 것을 전혀 깨닫지 못한다. 그가 스스로



〈그림 5〉

를 돌아보게 되는 것은 같은 팀 직원과의 전화를 통해, 자신이 억지로 살려낸 기업에서부터 좀비 바이러스가 유출되었음을 알고 나서이다. 충격적인 소식을 듣고 나서 석우는 거울 속에 비친 자신의 모습을 본다. 타인의 피로 온몸을 적시고 있는 모습을 보고 그는 비로소 자신이 사실은 좀비보다 더 추악한 괴물이었음을 깨닫고 오염한다(그림5). 그리고 잘못을 깨달은 석우는 다른 사람들을 구하기 위해 스스로를 희생하기에 이른다. 〈서울역〉에서 다른 사람을 타자화하고 도구로 여기며 자신의 이익만 쫓는 석구에 의해 모든 인물이 죽고 자신마저 좀비가 된 해선에 의해 파멸에 이르지만, 〈부산행〉은 수안과 임신부 성경이 살아남는 결말을 통해 우리에게 일말의 희망의 메시지를 던진다.

로메로의 〈살아 있는 시체들의 밤〉에서 마지막까지 살아남은 흑인 주인공 벤이 백인 토벌대에게 좀비로 오인 받고 총에 맞아 죽는 결말이나,

51) 연상호, 〈부산행〉, 2016 대사 중.

52) 예컨대 수안은 할머니에게 선뜻 자리를 양보하기도 하고, 노숙자에게 혐오를 드러내는 용석에게 “우리 엄마가 그렇게 말하는 사람은 나쁜 사람 이랬는데”(연상호, 〈부산행〉, 2016 대사 중)라고 대꾸한다.

대니 보일의 〈28일 후〉에서 군인들이 백신과 설 것을 제공하고 보호해주겠다고 여성들을 유인해 운간하려 했다는 걸 떠올려 보자. 〈부산행〉의 결말에서 규범적 유사가정을 지키기 위해 기꺼이 자신을 희생하는 아버지 석우의 모습이나, 수안의 노래를 듣고 총을 거두는 군인들에 의해 구원받는 두 여성의 모습⁵³⁾은 다소 보수적이고 순진한 형태의 결말인 듯 보인다.⁵⁴⁾

〈부산행〉의 결말이 살아남은 인간들 사이의 연대를 통한 생존을 보여줌으로써 파국을 유보하는 방식으로 희망이 제시된다면, 〈서울역〉의 결말은 모든 인물이 죽거나 좀비가 됨으로써 파국은 전면화되고 현실은 이제 돌이킬 수 없는 절망과 공멸처럼 보인다. 하지만 어쩌면 절망은 역으로 본다면 희망일 수도 있다. 타자를 거리낌 없이 이용하면서 스스로의 안위만을 도모하는 석규는 신자유주의가 권장하는 파편화된 개인사회의 무한한 경쟁과 각자도생이 극대화된 신자유주의 체제의 화신이다. 동시에 폭력적인 유사-아버지이면서 가부장적 권력을 휘두르고 있는 석규는 보수적이고 남성적이며 억압적인 기성체제이다. 혜선은 그런 폭압적인 체제에서 간신히 도망쳤지만 석규는 끝까지 혜선을 따라다니며 억

53) 여성들의 역할이 주로 수동적이고 배경에 그친다는 점도 못내 아쉬운 부분이다. 〈서울역〉에서 혜선 역시 주체적이지 못한 수동적 인물로 제시된다. 연상호 영화 속 여성캐릭터에 대한 상세한 분석은 본 연구의 범위를 벗어나므로 다른 글(이윤중, 『좀비는 정동될 수 있는가?: 『부산행』에 나타난 신자유주의 시대의 정동과 여성 생존자의 미래』, 『여성문화연구』 39호, 2016)을 참조할 것.

54) 다만 이런 결말이 연상호 감독이 애초에 의도했던 것인가에는 이견이 있을 수 있다. 그의 전작들이 일관되게 묵시록적이고 비관적인 결말을 통해 사회의 치부와 인간의 추악함을 고발했던 것을 고려해 볼 때, 어설픈 희망적 서사인 〈부산행〉보다 파국이 전면화 되었음을 선포하는 〈서울역〉의 결말이 연상호의 세계관에 보다 정합적이다. 〈부산행〉은 연상호 감독이 처음으로 시도하는 실사영화였으며 대규모 자본이 투입된 영화였다는 점에서 감독의 의도가 충분히 개진되기 어려울 수 있었을 것이라는 추측을 해볼 수 있다.

압하고 폭력을 휘두르다 결국 혜선을 죽음에 이르게 한다. 이는 오늘날 벗어날 수 없이 편만하며 야만적인 신자유주의 체제의 공고함을 보여준다.

하지만 영화는 여기서 끝나지 않는다. 마지막 장면에서 혜선은 석규가 강간하려는 순간 좀비가 되고, 둘 사이의 권력관계는 역전되어 버린다(그림 6). 그리고 좀비가 된 혜선이 석규



〈그림 6〉

를 뜯어먹는 실루엣을 비추며 영화는 마침내 막을 내린다. 이는 비인간이자 배경으로 밀려났던 억압된 타자들의 귀환이자, 이들의 분노를 통한 시스템의 파괴와 전복이다. 생명에서 배제된 비체들의 저항은 제도권이 허용하지 않는 경계 바깥에서 파괴적인 형태로 폭발하듯 표출될 수밖에 없다. 좀비들의 파괴적 정동은 일견 한데 수렴되기 어렵고 산발적이며 카니발적으로 보이지만 궁극적으로 기존 체제를 붕괴시키는 역동적 힘으로 작용한다. 〈서울역〉의 결말은 사회에 대한 강력한 경고를 수행함과 동시에, 타자의 역능을 통한 잠복된 가능성을 제시하고 있다.

연상호 감독은 여전히 연대의 힘과 사회의 변화에 대한 희망의 끈을 놓지 않고 있는 듯하다. 물론 그 연대는 용석을 중심으로 한 부정의 연대, 즉 타자를 다른 칸으로 격리해 배제하는 형태의 신고립주의적 연대가 아니라 타자를 포용하는 형태, 혹은 소외된 타자들 사이의 횡단적 연대일 것이다. 그것만이 시시각각 다가오는 파국을 유보하고 다시 일상의 회복을 꿈꿀 수 있게 한다. 오늘도 쏟아지는 뉴스 속에서 회복은 요원하고 또 힘겨운 듯 보인다. 하지만 회복되지 않으면 철이(돼지의 왕)의 말대로 남는 것은 돼지 혹은 괴물뿐이다. 이제 선택은 당신의 몫이다.

참고문헌

1. 기본자료

- 대니 보일, 〈28일 후〉, 2002.
마크 포스터, 〈월드워Z〉, 2013.
맥스 브룩스, 『세계 대전 Z』, 박산호 옮김, 황금가지, 2008.
빅터 헬퍼린, 〈화이트 좀비〉, 1932.
연상호, 〈돼지의 왕〉, 2011.
_____, 〈창〉, 2012.
_____, 〈사이비〉, 2013.
_____, 〈부산행〉, 2016.
_____, 〈서울역〉, 2016.
잭 스나이더, 〈새벽의 저주〉, 2004.
조지 로메로, 〈살아 있는 시체들의 밤〉, 1968.
_____, 〈시체들의 새벽〉, 1978.

2. 논문과 단행본

- 김형식, 『포스트-밀레니엄좀비 서사에 나타난 주체성 연구: ‘주체의 죽음’과 새로운 주체성 사유를 중심으로』, 중앙대학교 석사학위논문, 2016.
디디에 오타비아니, 『미셸 푸코의 휴머니즘』, 심세광 옮김, 열린책들, 2010.
로빈 우드, 『베트남에서 레이건까지』, 이순진 옮김, 시각과 언어, 1995.
르네 데카르트, 『방법서설』, 이현복 옮김, 문예출판사, 1997.
_____, 『성찰: 자연의 빛에 의한 진리탐구 프로그램에 대한 주석』, 이현복 옮김, 문예출판사, 1997.
문강형준, 『파국의 지형학』, 자음과 모음, 2011.
발터 벤야민, 『발터 벤야민 선집 5: 역사의 개념에 대하여, 폭력비판을 위하여, 초현실주의 외』, 최성만 옮김, 길, 2008.
샤를 보들레르, 『악의 꽃』, 윤영애 옮김, 문학과 지성사, 2003.
송아름, 『괴물의 변화: ‘문화세대’와 ‘한국형 좀비’의 탄생』, 『대중서사연구』 30호, 2013, 185-223쪽.
에마뉘엘 레비나스, 『윤리와 무한』, 양명수 옮김, 다산글방, 2000.
웨이드 데이비스, 『나는 좀비를 만났다: TED 과학자의 800일 추적기』, 김학영 옮김, 메디치미디어, 2013.

- 이우창, 『헬조선 담론의 기원: 발전론적 서사와 역사의 주체 연구, 1968-2016』, 『사회와 철학』 32호, 2016, 107-158쪽.
- 이윤중, 『좀비는 정동될 수 있는가?: 『부산행』에 나타난 신자유주의 시대의 정동과 여성 생존자의 미래』, 『여성문학연구』 39호, 2016, 67-100쪽.
- 이정진, 『좀비의 교훈: 새로운 정치적 주체에 대한 이론적 논의에 부쳐』, 『안과 밖』 34호, 2013, 239-275쪽.
- 조로조 아감벤, 『호모 사케르: 주권 권력과 벌거벗은 생명』, 박진우 옮김, 새물결, 2008.
- _____, 『예외상태』, 김항 옮김, 새물결, 2009.
- 홍진혁, 『연상호 〈사이비〉의 내레이션 분석 - 오프닝 시퀀스와 플래시백의 내러티브 효과』, 『씨네포럼』 22호, 2015, 163-190쪽.
- Bishop, Kyle W., *American Zombie Gothic: the rise and fall (and rise) of the walking dead in popular culture*, North Carolina, McFarland & Co., 2010.
- Kavadlo, Jesse, *American Popular Culture in the Era of Terror: Falling Skies, Dark Knights Rising, and Collapsing Cultures*, ABC-CLIO, 2015.

Abstract

People Who Cannot Go Back to Daily Life in Korean Society
- A Study of Yeon Sang-Ho, Focused on "Train to Busan" and "Seoul Station"

Kim, Hyung-Sik(Chung-Ang University)

The contemporary era has been diagnosed by many as an age of catastrophes. Zombie narratives, which speak to this sense of catastrophe, force viewers to confront the bare facts of a world on the edge of ruin. Yeon Sang-Ho's "Train to Busan" succeeded in breaking the notion that the zombie genre is difficult to present in Korea. Therefore, this study examines contemporary Korean society using Giorgio Agamben's concepts of the "state of exception" and "homo sacer" in relation to Yeon's "Train to Busan" and "Seoul Station." Yeon, it is argued, combines the characteristics of the "running zombie" and the "walking zombie" to convey zombies as both social and political beings, through the inversion between zombies and humans. In these films, zombies consistently resemble homeless people and runaway youths, reminding us that they are the others in our society, or, the homo sacers who are excluded from life. On the other hand, humans represent the ugly monsters of neoliberalism that seek to eliminate and destroy the others in extreme competition. This situation is because the state of exception in Korean society is gradually expanding and becoming permanent. The films of Yeon Sang-Ho depict both the ubiquitous state of exception and the ugly human figures that can become monsters within the state. In the films, characters constantly dream of returning to daily life, though these dreams always lead to inevitable destruction, suggesting that the state of exception will continue indefinitely. "Train to Busan" and "Seoul Station" suggest that the state of exception is now full-scale due to systemic aspects of public power and selfish individuals who internalize the state. At the same time, Yeon offers some hope at the end of his films. While the hope in "Train to Busan" appears naïve, as the film ends with the survival of a pregnant woman and child, the finale of "Seoul Station" suggests the possibility of the other's ability to overthrow the "potentias" that be and escape extreme situations of catastrophe.

한국사회의 예외상태의 지속과 회복되지 않는 일상 / 김형식 221

(Key Words: Yeon Sang-Ho, Train to Busan, Seoul Station, Zombie, the Other, Catastrophe, Neoliberalism, State of Exception, Homo Sacer)

논문투고일 : 2017년 4월 10일

심사완료일 : 2017년 5월 2일

수정완료일 : 2017년 5월 8일

게재확정일 : 2017년 5월 12일