평등의 몰락에 대한 영화적 대응과 의미
— 영화 <설국열차>와 <기생충>을 중심으로 —

정현경*

<국문 초록>

봉준호는 그의 영화들을 통해 양극화된 세계상을 이미지화하거나 체제 전복을 꿈꾸는 집단 혹은 불평등 속에서 탈주하는 개인을 그려내며 불평등한 사회에서 평등 내지는 상생의 의미를 묻고 있다. 6년이라는 시간차를 두고 만들어진 영화 <설국열차>와 <기생충>도 바로 그러한 영화라고 할 수 있다. 그런데 이들 영화는 서로 다른 방식으로 불평등에 대응하는 인간을 다룬다. 불온하게 떠오른 인물들이 불평등에 대응하는 양상의 근본적인 차이를 유발한 세계상과 이들의 대응이 지니는 정치·사회적 의미는 과연 무엇인가를 구명하는 것이 본고의 목적이다.

영화의 제목이기도 한 '설국열차'는 열차 밖이라는 빙하 공간으로의 이동 제한뿐만 아니라 칸으로 구획된 다른 공간으로의 이동을 제한·금지하는 폐쇄적 정치 공간이다. 이곳에서의 '공간의 단절성'과 '전진 불가능성'은 시스템의 질서와 균형 유지를 위한 대의명분일 뿐만 아니라 이를 위해서는 폭력과 학살마저 정당화한다. 열차의 꼬리칸 탑승객은 노동에서조차 배제된 잉여적 존재이자 열차라는 세계의 안녕을 위한 필요재와 폐기물 사이를 표류하는 존재이다. 인간성 자체를 부인당한

* 한남대학교 탈메이지 교양교육대학 강사

꼬리칸 탑승객은 폭력적인 시스템에 지속적으로 폭력으로 대응한다. 따라서 거대 시스템의 전복이라는 이들의 폭력은 폭동이나 혁명이라는 정치적 함의를 지닌다.

영화 <기생충>은 거대 시스템의 이미지를 지우고 대신 영화적 세계를 탈주하는 개인으로 채운다. 때문에 이 영화에서 불평등은 사회나 국가가 아닌 개인의 문제로 치환된다. 이 세계에도 <설국열차>와 마찬가지로 잉여적인 인물들이 존재하는데, 그들에게는 계층 이동이 차단되어 있다. <기생충>은 '계단'과 '비'라는 수직적 이미지 및 페디스털 다운 쇼트(pedestal down shot)를 통해 상승 불가능성을 보여준다. 무한 경쟁과 능력주의에 내던져진 이들은 결국 생존을 위한 동류 간의 폭력과 상위 계층에 대한 적대적 폭력으로 대응하며, 그들의 대응은 범죄가 되고 만다.

이처럼 두 편의 영화를 통해 양극화된 세계에서 불온한 존재로 부상할 수밖에 없는 잉여적인 존재의 폭력이라는 대응이 갖는 의미를 살펴보았다. 더불어 그들을 불온한 존재로 전락시키고 폭력으로 대응하도록 한 세계상에 대해서도 살펴보았다. 이를 통해 봉준호가 질문하는 것은 평등 유토피아의 건설이나 신봉의 가능성이 아니라는 사실을 확인할 수 있었다. 그러나 이들 영화를 통해 상생의 방법으로서 인간의 존엄성과 충분성에 대해 재고할 필요성을 발견할 수 있다.

주제어: 설국열차, 기생충, 봉준호, 평등, 불평등, 폭력, 잉여, 불온(성)

Ⅰ. 평등이라는 오래되고 낡은 질문

창세로부터 지금 이 시대에 이르기까지 만인이 평등했던 시대나 사회가 과연 있었던가 혹은 과연 그러한 시대나 사회가 도래할 것인가에 대한 질문은 부정적이고 회의적인 사유로 끝날 여지가 다분하다. 평등에 대한 회의(懷疑)는 인간의 역

사가 불평등의 역사였음을 시사한다. 불평등의 역사가 유구한 만큼 실현 불가능한, 유토피아적 이상으로서의 평등에 대한 인간의 희망과 투쟁은 오랜 역사를 지니고 있다고 할 것이다.

위계질서의 절대성을 신화화하는 불평등의 세계에서 평등은 불온한 어떤 것이다.[1] 평등을 말한다는 것은 절대 왕권에 대한 도전이자 카스트적 질서를 교란하는 것이기 때문이다. 더불어 그것은 권력이나 경제력을 획득하였거나 혹은 그러한 자들과 같이 자신도 정치・사회・경제적 우위를 차지하고 있다는 믿음을 지닌 계층의 권위와 존엄에 대한 침범이기 때문이다. 실제로 공고한 위계질서의 함락을 의미하는 평등이라는 불온성은 절대 권력이라는 음모를 모태로 하는 왕권신수설을 파기시켰을 뿐만 아니라 인권이라는 새로운 감각을 배태하는 원천이 되었다.

그럼에도 불구하고 집중된 권력이나 재화에 대한 투쟁의 역사를 거쳐 도달한 현대 사회를 평등한 사회라고 단언할 수는 결코 없다. 이러한 시대에 인류는 불평등에 대한, 누군가의 묵인과 평등의 요원함에도 불구하고 평등한 세상을 여전히 투쟁을 통해 획득해야 할 것으로 여기고 있는지도 모르겠다. 평등하지 않은 사회에서 평등에 대한 오래되고 낡은 질문은 여전히 유효성과 가치를 인정받으며 되풀이되고 있다. 정치・사회・경제 분야를 비롯한 철학과 문화・예술 전반에 걸쳐 평등은 질문되고 있을 뿐만 아니라 해답을 요청하거나 모색하고 있다고 해도 과언이 아니다.

이러한 의미에서 양극화된 세계상을 극단적으로 이미지화하거나 체제 전복을 꿈꾸는 집단 혹은 불평등 속에서 탈주하는 개인이 도사리고 있는 봉준호의 영화들

---

1) 이진경은 불온성을 위대함과 탁월함의 찬양자들, 자신의 고상함과 고매함을 자랑삼는 자들, 자신이 세상의 주인이며 세상을 지배한다고 믿는 자들, 바로 그런 자들이 어떤 당혹스런 만남 앞에서 느끼는 감정이자 그들이 느끼는 불쾌하고 불편한 기분이라고 정의한다. 또한 '저들'은 아니지만 '저들'을 믿는 자들, 자신들이 저들과 같다는 감각을 지닌 '그들'의 감정이다. 나아가 불온성은 저들이 찬양하는 위대함이나 탁월함도 없으면서, 세상을 지배한다고 할 만한 지위도 없으면서, 그런 자랑과 믿음을 공유하는 자들 모두가, '저들'을 불편하고 불쾌하게 하는 당혹스러운 침범 앞에서, 겁 없는 횡단과 이해할 수 없는 당당함 앞에서 느끼는 기분이고 감정이라고 주장한다(이진경, 『불온한 것들의 존재론 – 미천한 것, 별 볼일 없는 것, 인간도 아닌 것들의 가치와 의미』, 휴머니스트, 2011, 21–22쪽 참조). 평등 역시 다른 누군가보다 우월하고 존엄하다는 믿음을 지닌 자들에 대한 열등하고 존엄하지 못한 누군가의 침범이자 도전이라는 의미에서 불온성을 내포한 말이라고 할 수 있다.

은 불평등한 사회에 던지는 불온한 질문이라 할 수 있다. 봉준호의 영화들 중에서 <설국열차>[2]와 <기생충>[3]은 애초부터 불평등했거나 평등이 몰락한 이후의 세계를 전면화한다. 평등이 몰락한 이후의 세계를 전면화한다는 말은 시스템의 폭력이나 착취를 전면화한다는 의미가 아니다. 그보다는 평등이 몰락한 세계에 대한, 다시 말해 불평등에 기반한 폭압이나 멸시에 대응하는 인간을 전면화한다는 뜻이다.

이 위험한 존재들은 처음부터 평등은 불가능했을지도 모르는 인간 세상에서 위계적인 계급의 질서 밖으로 내몰리며 불안정성을 확대한다. 불안정한 현대성에 의해 존재성이 부각된 이들이 역설적으로 신자유주의 시대의 불안정성을 더욱 강화하는 것이다. 따라서 불안정성을 강화하는 불온성이 이들의 정체성인 셈이다. 그들은 대응한다. 그들의 대응은 폭력으로 나타난다. 그런데 봉준호 감독이 만든 두 편의 영화에 전면화된 대응으로서의 폭력 양상과 의미는 큰 차이를 지닌다.

아서 단토(Arthur C. Danto)가 주장한 바처럼 예술의 임무가 "특별한 태도나 비전을 갖고 세계를 보도록 이끄는 것"[4]이라고 한다면, 봉준호의 영화 <설국열차>와 <기생충>이 보여주는 특별한 태도나 비전은 바로 평등이 몰락한 세계에 대한 시각과 관점이라고 할 수 있다. 두 편의 영화가 그려내는 불평등한 세계는 어떻게 다르며, 그 불평등에 처한 이들은 어떻게 대응하는가를 살펴보는 일은 바로 우리 시대의 평등에 대한 비전을 재고하는 일이 될 것이다.

본고는 크게 두 가지 방향성을 지닌다. 첫째는 영화 <설국열차>와 <기생충>에 나타난 평등의 몰락상과 더불어 그로부터 파생된 존재들을 찾아내는 것이다. 이 두 편의 영화는 모두 평등이 몰락한 세계와 그에 대한 대응을 다루고 있지만, 불평등에 대한 대응이 지니는 의미는 전혀 다르게 나타난다. 그런데 그 의미의 차이를 이끄는 것은 불평등에 내던져진 이들이 존재하는 세계의 차이에 기인한다고 보기 때

2) 봉준호, 『설국열차』, 2013. (장면이나 대사의 인용은 이 영화를 따름)

3) 봉준호, 『기생충』, 2019. (장면이나 대사의 인용은 이 영화를 따름)

4) "가장 고상한 예술에서도 수사적인 측면은 어렵지 않게 발견할 수 있으며, 세계를 표상하는 것 자체보다는 어떤 태도나 어떤 특별한 비전(vision)을 갖고 세계를 보도록 이끌기 위해 특정한 방식으로 세계를 표상하려는 것이 예술의 주요 임무 중의 하나이다."(아서 단토, 김혜련 옮김, 『일상적인 것의 변용』, 한길사, 2009, 352쪽.)

문에 두 편의 영화가 그려내는 불평등한 세계의 모습과 불온하게 떠오른 이들의 존재 양상을 살펴보고자 하는 것이다. 둘째는 계급 밖으로 내몰리는 이들의 대응 양상을 살펴보고, 그들의 대응이 가지는 정치·사회적인 의미를 구명(究明)하는 일이다. 이것은 봉준호가 영화적으로 구현한, 평등을 향한 비전에 대한 가치 평가적 의미를 동반한다. 더불어 혐오가 만연한 우리 시대에 봉준호의 평등에 대한 비전은 우리로 하여금 어떠한 성찰적 자세를 요구하는지 그리고 그것은 과연 우리 시대를 바꿀 힘이 될 수 있을지 살펴보는 일이 될 것이다.

Ⅱ. 몰락한 평등의 세계와 잉여적 존재

영화 <설국열차>와 <기생충>은 양극화라는 불평등과 그것이 초래한 폭력을 그려낸다. 그러나 이 두 편의 영화에서 대면하는 불평등을 일반적인 계급 모순이나 파시즘 체제의 폭력이라고 설명하기에는 다소 부족한 측면이 있다. 물론 설국열차라는 시스템이 인류 보존이라는 대의를 위한 법과 질서의 수호라는 명분 하에 절대 권력이 행사되는 세계의 상징이라면, <기생충>은 최하위 계층이 어떻게 '기생충'으로 전락하는가에 대한 서술이라고 할 수 있다. 그런데 이 두 편의 영화에서 공통적으로 잉여적 존재를 발견할 수 있다는 것은 특징적이다. 이들 잉여적 생명은 평등이 몰락한 세계의 최하위 계급이라고 할 수도 있지만 실질적으로 그들은 계급 내에 소속되지 못하고 계급 밖으로 추방당한 위험하고 불온한 존재라고 할 수 있다.

본 장에서는 평등이 몰락한 세계상의 기표로 기능하는 잉여적 인간에 주목하고자 한다. 영화 <설국열차>와 <기생충>는 잉여적 존재를 통해 평등이 몰락한 디스토피아를 그려내고 있지만 각각의 영화에서 만나는 세계상은 다르기 때문이다. 따라서 세계상에 따라 어떤 형태의 잉여적 존재들이 부상하게 되었는지 확인하고자 한다.

1. 단절과 폐쇄의 거대 시스템과 잉여

영화 <설국열차>는 제목에서 드러나듯이 '설국'으로 변해버린 세상에서 43만 8천㎞에 달하는 철로를 1년에 한 바퀴씩 순환하고 있는 '열차'라는 공간을 배경으로 한다. 설국열차는 인류 최후의 생존자들만을 태운 채 영원히 선로 위를 달리도록 설계되어 있다. 때문에 설국열차라는 폐쇄 공간에서 인물들의 이동은 선형성의 원칙에 따를 수밖에 없다. 그러나 설국열차는 열차 밖이라는 빙하 공간으로의 이동 제한뿐만 아니라 칸으로 구획된 다른 공간으로의 이동을 제한·금지하는 세계이다. 탑승객의 선형적 이동이 금지되면서 '설국열차'는 폐쇄적 정치 공간이라는 상징성을 띠게 된다.[5] 설국열차의 두 가지 폐쇄성, 즉 공간의 단절성과 이동 – 엄밀한 의미에서의 전진(前進) – 불가능성은 설국열차라는 공간이 평등이 몰락한 거대 시스템의 세계라는 사실을 드러내는 지표로 기능한다.

설국열차는 맨 앞의 엔진칸으로부터 맨 끝의 꼬리칸에 이르기까지 다양한 칸들로 구획되어 있는데, 이들 각각의 칸은 계급성에 기초해 철저하게 분리된 세계이다. 열차 앞쪽이 지도자와 상류 계급으로 대표되는 주권자의 공간이라면, 꼬리칸은 최하위 계층의 공간인 것이다. 따라서 선형적인 열차 공간에서 전진(前進)은 곧 상위 계층으로의 이동이자 주권의 획득을 상징한다. 그러나 열차 안에서 이동이 허가된 사람은 설국열차의 질서와 균형을 수호하기 위한 계급, 즉 경찰과 군인뿐이

5) 영화 <설국열차>는 재난영화라 볼 수도 있다. 이 영화는 환경오염이 초래한 심각한 기상이변을 과학의 힘으로 해결하는데 실패하면서 인류 대부분이 사멸하고 일부만이 살아남아 설국열차에 탑승하였다는 상황을 전제로 한다. 문제의 시간은 영화가 개봉된 다음 해인 2014년으로, 지구 온난화를 해결하기 위해 79개국 정상이 대기 성층권에 인공 냉각제 CW-7를 살포하기로 결정한다. 그러나 그들의 예상과는 달리 CW-7의 대량 살포로 지구는 빙하기에 접어들고 만다. 결국 지구상의 모든 생명체는 멸종되고 설국열차에 탑승한 이들만이 인류 최후의 생존자로 남게 된다. 영화는 이 사건으로부터 17년이 지난 2031년을 시간적 배경으로 한다. 인류 최후의 인간으로 살아남았지만 결코 인간답지 않은 삶을 산 꼬리칸 사람들의 저항으로 열차 운행은 18년 만에 멈추고 만다. 이러한 영화의 전체적인 맥락을 고려할 때 <설국열차>는 환경 문제의 심각성을 경고하는 재난영화라고 할 수도 있지만 본고에서는 '설국열차'라는 공간에서 일어나는 폭력과 투쟁으로 나타나는 정치·계급적 문제를 다루고자 함을 밝힌다.

다. 이곳에서 꼬리칸 사람들은 공간 이동의 자격을 부여받지 못하였을 뿐만 아니라 "쓸모없는 인간"[6]으로 비하된다.

설국열차에서 만인의 평등은 수호되거나 추구되어야 할 가치가 아니다. 오히려 설국열차는 잉여적 생명을 산출하여 그들을 법과 질서 외부도 내부도 아닌 곳에 방기하다가 체제의 질서와 균형이라는 신화를 위해 그들을 가차 없이 처분하는 곳이다. 이 세계의 가장 구석진 곳에서 불온하게 떠오르는 존재는 꼬리칸 탑승객들이다. 이동의 자격을 박탈당한 꼬리칸 사람들은 '카스트를 부여받지 못한(outcaste)' 달리트(dalit)와 유사하다. 그러나 꼬리칸 사람들은 불가촉천민으로서의 달리트와도 구별된다. 꼬리칸 사람들을 대표하는 속성은 '잉여(剩餘)'이기 때문이다. 그들의 잉여적 존재성은 두 가지를 통해 확인할 수 있다.

첫째, 꼬리칸 사람들의 잉여적 존재성은 그들이 노동에서 제외되어 있다는 사실을 통해 드러난다. 불가촉천민이 카스트제도 밖으로 내몰린 이유는 그들에게 부여된 노동 때문이기도 하다. 그들에게 부과된 노동은 시체를 처리하거나 오물 수거 혹은 가죽을 가공하는 등의 비천한 것이었다. 그런데 설국열차의 꼬리칸 사람들에게 부여된 정체성은 "아무짝에도 쓸모없"다는 것이다. 그들은 노동에서조차 배제된, 넘치도록 남아도는 잉여적 생명일 뿐이다.

잉여적 존재인 그들 중 특수한 몇몇은 징발을 통해 노동을 부여받기도 한다. 그러나 설혹 노동이 부과된다 하더라도 그것은 설국열차라는 시스템의 부품으로 '기능'하는 것에 한정되어 있다.[7] 이는 징발이 곧 '노동하는 인간'이라는 존재적 가치를 획득하는 일이 아니라 오히려 인간성 자체를 박탈하는 행위임을 의미하는 것이

6) 봉준호, 『설국열차』, 앞의 영화.

7) 꼬리칸에서 차출되어 기능을 부여받은 사람은 모두 네 명이다. '기능'을 부여받았다는 것은 그들에게 노동이 부과되기는 했지만 그것은 계약에 의한 실제적 의미의 노동이나 사회적 역할이 부여되었다기보다는 마치 기계의 부품처럼 기능해야 하는 상황임을 의미한다. 식량 보급칸에서 꼬리칸 사람들에게 배식하기 위한 단백질 블록(protein block)을 만드는 폴, 한때는 보스턴 심포니 오케스트라의 수석 바이올리니스트였지만 프로그래밍 된 뮤직 박스처럼 '연주하는 기계'로 변하게 되는 제럴드, 그리고 열차의 소멸된 부품을 대신하여 엔진을 작동시키는 다섯 살 소년 앤디와 티미는 모두 시스템의 폭력 아래 기계화된 인간이라고 할 수 있다.

다. 완벽한 시스템으로서의 설국열차라는 이상화된 욕망을 품은 지배 세력은 꼬리칸 사람들을 잉여적인 존재로 규정하고 꼬리칸에 유폐하거나 그들 중 극소수만을 기계화된 시스템의 부품으로 전락시키면서도 인류의 생존이라는 대의를 들어 스스로에게 면죄부를 부여한다.

둘째, 꼬리칸 사람들의 잉여적 존재성은 그들이 세계의 안녕을 위한 필요재와 폐기물 사이를 표류하는 존재라는 사실을 통해 드러난다. 설국열차는 생명체를 수치화하여 존재 가치 여부를 결정하고, 가장 완벽한 인구 비율을 유지하기 위해 폭력과 학살을 서슴지 않고 행하는 폭력적 시스템이다. 메이슨 총리는 꼬리칸 사람들이 설국열차에 탑승할 수 있었던 이유는 윌포드의 자비로움 때문이라고 설파한다. 그러나 설국열차가 완벽한 시스템으로 기능하기 위해서는 그들이 필요했음을 기억할 필요가 있다. 열차는 정확하게 계산된 수치로 인구수를 조절할 때 그 완벽성을 유지할 수 있는데 상위 계층 사람만으로는 시스템의 완벽성을 맞추는 것이 불가능하기 때문이다.

설국열차에서의 17년 동안에 꼬리칸에서는 마지막 커티스의 혁명까지 도합 세 번의 반란 내지는 저항 사건을 일으켰다. 열차가 출발하고 3년 후에 발발한 '7인의 반란', 커티스 혁명보다 4년 전에 발발한 '맥그리거 폭동' 그리고 '커티스의 혁명'이 그것이다. 그러나 이 모든 사건은 인구수를 인위적으로 조절하겠다는 윌포드의 치밀한 계획에 의한 것이었다. 윌포드는 꼬리칸의 정신적 지도자인 길리엄과 내통하는 사이였고, 이 둘은 인구 조절의 방법으로 혁명이라는 명분을 부추겨 꼬리칸 사람들이 폭동을 일으키도록 조장한 뒤 그들을 학살하는 방법으로 열차 내 인구수를 조절해 왔던 것이다. 커티스 혁명은 꼬리칸 탑승객의 74%를 살해하기 위한 지배 세력의 비책이었고, 혁명의 성공 여부와 상관없이 윌포드의 계획대로 인구수는 조절된다. 여기서 설국열차라는 완벽한 시스템을 위해 응징의 방법으로 제거되는 대상은 꼬리칸 사람들이라는 사실은 주목을 요한다. 이는 인류의 생존을 위해서라는 대의명분이 실제로는 지배 세력과 상류 계층의 안녕과 존속을 위한 것이었음을 방증하는 것이기 때문이다.

이처럼 꼬리칸 사람들은 그들 자체로 인간이라는 주체성이나 가치를 존중받는

것이 아니라 주권자의 대상으로서만 의미가 결정되는 존재들이다. 주권자는 다름 아닌 지배 체제 그 자체이거나 혹은 권력이나 자본을 가진 계급이다. 따라서 설국열차라는 체제에서 제거를 통해 시스템의 완벽성을 이루는데 기여하는 잉여적 존재는 꼬리칸의 탑승객이 되어야 했던 것이다.

2. 현대(성)의 불안정성과 잉여

영화 <기생충> 역시 평등이 몰락한 세계상을 그려내고 있다. <설국열차>가 공간의 단절성과 전진 불가능성을 통해 극단적인 불평등의 세계를 그렸다면, <기생충>은 계단의 이미지를 통해 계급 간의 까마득한 거리감과 상승 불가능성을 제시하는 방법으로 평등이 몰락한 세계를 표현하고 있다. 계층 이동 사다리가 존재하지 않는 사회에서 일순간의 상승은 높이 오른 만큼 하강의 강도를 더할 뿐이다.

<기생충>에서 계층 이동 사다리의 부재는 계단의 수직적 거리감, 비의 하강 이미지와 더불어 카메라 쇼트를 통해서 더욱 부각된다. <기생충>은 페디스털 다운 쇼트(pedestal down shot)로 시작돼서 동일한 쇼트로 끝난다. 이 쇼트는 기택 가족이 살고 있는 집의 내부를 비춘다. 카메라는 처음 기택 가족이 살고 있는 창문 밖의 세계를 응시한다. 그리고 서서히 수직 하강하며 기택 가족이 살고 있는 집이 반지하, 즉 창밖의 세계보다 낮은 곳에 위치한 공간임을 보여준다. 카메라의 수직 하강은 반지하에 살고 있는 극빈한 가족의 추락사(墜落史)와 현재적 정체성을 보여주는 것에 그치는 것이 아니라 더 낮은 곳으로 추락할 가능성을 내포한 복선으로 기능한다. 추락을 넘어 침몰하는 인상을 자아내는 이 쇼트는 기택과 같은 최하층 계급이 인간이라는 존재성을 박탈당하고 영화 제목 그대로 기생‘충’으로 전락하게 되는 미래에 대한 암울한 전망을 제시하는 것이다.

<기생충>에서 ‘충(蟲)’으로 전락하는 인간상도 <설국열차>에서와 마찬가지로 잉여성과 결부되어 있다. 기택의 가족은 모두 고용 계약을 맺지 못한 채 피자 박스를 접어 생계를 유지하고 있다. 기택은 대만 카스텔라 프랜차이즈 사업을 비롯해 대리 주차(valet parking)나 대리운전을 한 경력이 있지만 현재 실업자다. 충숙은

유능한 해머던지기 선수였지만 경제적인 이유로 꿈을 접고 전업주부로 살고 있다. 아들 기우와 딸 기정은 원하는 대학에 합격하지 못한 채 학원도 다니지 못하고 부모와 더불어 피자 박스를 접으며 생활한다. 이렇듯 기택 가족 모두는 잉여적인 존재로 전락한 상태다.

기택 가족의 잉여성은 고용 시장에서 경쟁력을 상실한 무능력한 존재라든지 대체 가능한 인력의 범람이라는 사회적 현실에 기인하며, 잉여적 존재를 배출한 현대 사회에서 기택 가족은 이미 실업자가 되어 있든지 예비 실업자 상태에 놓여 있다. 문제는 이들의 실업(失業)이 '잠시 직업을 잃은 상태'라는 의미에서 벗어나 있다는 것이다. 이들의 실업은 처음부터 갖지 못한 것을 취득한다든가 잃은 자리를 회복할 가능성에서 완전히 벗어나 잉여 상태로 고착되었음을 의미한다는 점에서 문제적이다. 이러한 현상에 대해 바우만(Zygmunt Bauman)은 다음과 같이 경고한 바 있다.

> '실업unemployment'의 접두사 'un' — '건강하지 못한unhealthy' 또는 '불쾌한unwell'에서의 'un'처럼 — 은 정상에서 벗어난 상태를 암시하고 있는 반면 '잉여'라는 개념에는 그러한 의미가 전혀 들어 있지 않다. 어떤 비정상적인 상태, 이상한 것, 잠깐 건강하지 않게 된 것이나 일시적인 하락 등의 의미와는 완전히 무관한 것이다. '잉여'는 그러한 상태가 영원할 것이라고 속삭이며 그러한 상태가 일상적이라는 것을 암시하고 있다.[8]

이러한 잉여적 존재를 "쓰레기가 된 인간들"이라고 비유하는 바우만은 이들의 등장을 "현대화가 낳은 불가피한 산물이며 현대(성)에 불가피하게 수반되는" 현상으로 파악한다.[9] 영화 <기생충>에서 제목 그대로 '기생충'은 바우만의 '쓰레기가

8) 지그문트 바우만, 정일준 옮김, 『쓰레기가 되는 삶들 — 모더니티와 그 추방자들』, 새물결출판사, 2008, 31쪽.

9) 바우만은 잉여적인 존재가 범람하는 현대 사회를 만원 상태에 이른 사회로 본다. 그리고 이러한 현상은 본질적으로 인간 쓰레기 처리 산업이 심각한 위기를 맞이했다는 것을 의미한다고 주장한다. 나아가 그는 인간 쓰레기의 등장은 현대성을 대표하는 하

된 인간들'로 동치(同値)된다. 이러한 잉여성은 기택 가족이 운전기사, 가사도우미, 과외 교사로 박 사장의 집에 취업이 된 후에도 벗어날 수 없는 굴레로 작용한다. 기택 가족이 박 사장의 집에서 근무하던 운전기사와 가사도우미 문광을 모함하여 그들을 잉여의 세계로 추락시키는 과정을 통해 기택 가족이 얻은 일의 불안정성이 적나라하게 드러나기 때문이다. 기택 가족은 취업을 하였으나 여전히 '노동계급'이나 '프롤레타리아트(proletariat)'에 소속되지 못한 '프레카리아트(precariat)'[10]라는 점에서 "결여된 노동자, 과소한 노동자가 아니라, 범람하는 노동자, 과잉인 노동자"[11]인 셈이다.

이상에서 살펴본 바처럼 <설국열차>와 <기생충>에는 평등이 몰락한 세상에 현대화의 부산물로 떠오른 잉여적 생명들이 불온성을 드러내며 존재하고 있다. 가

나의 현상이자 부작용이라고 주장한다. 이에 관한 그의 견해를 인용하면 다음과 같다. "'인간 쓰레기', 좀더 정확히 말하면 쓰레기가 된 인간들('잉여의', '여분의' 인간들, 즉 공인받거나 머물도록 허락받지 못했거나 다른 사람들이 그것을 바라지 않는 인간 집단)의 생산은 현대화가 낳은 불가피한 산물이며 현대(성)에 불가피하게 수반되는 것이다. 또 질서 구축(각각의 질서는 현존 주민들 중의 일부를 '어울리지 않는다', '적합하지 않다' 또는 '바람직하지 않다'는 이유로 내쫓는다)과 경제적 진보(이것은 이전에는 효과적인 '생계 유지' 방식이었던 것을 격하하고 평가절하하지 않고는 결코 이루어질 수 없으며, 그로 인해 과거의 생계 유지 방식을 유지하는 사람들의 생활수단을 박탈하지 않을 수 없다)가 초래하는 피할 수 없는 부작용이다."(지그문트 바우만, 정일준 옮김, 앞의 책, 21—24쪽.)

10) 가이 스탠딩(Guy Standing)은 프레카리아트를 일에 대한 정체성이 없는 '새로운 위험한 계급'이라고 지칭한다. 프레카리아트의 등장 배경과 프롤레타리아트와의 차이에 대해 그는 다음과 같이 설명한다. "풍요로운 시장경제와 신흥 시장경제에 속한 수백만이 프레카리아트에 진입했다. 과거의 그림자가 드리워 있긴 해도 이는 새로운 현상이었다. 프레카리아트는 "노동계급"이나 "프롤레타리아트"의 일부가 아니었다. 노동계급이나 프롤레타리아트라는 용어가 연상시키는 사회란 장기적이고 안정적이고 일하는 시간이 고정된 일자리에 있으며, 승진 경로가 정해져 있으며, 조합에 가입하고 단체협약의 적용을 받으며, 아버지나 어머니도 이해했을 직함이 붙었으며, 이름과 특성을 잘 아는 현지 고용주를 마주하는 그런 노동자가 주를 이루는 사회이다."(가이 스탠딩, 김태호 옮김, 『프레카리아트 — 새로운 위험한 계급』, 박종철출판사, 2014, 21쪽.) 이진경은 프레카리아트를 '새로운 위험한 계급'으로 바라보는 가이 스탠딩의 시각에 전적으로 동의하며, 그들을 "불안정한 노동자 계급이 아니라 불안정하게 만드는 계급"이라고 재정의한다. 프레카리아트는 "불안정 속에서 탄생했고, 불안정성을 확산시키며 확산된 존재, 계급 자체를 불안정하게 만드는 존재자"라는 점에서 새로운 위험한 계급이 된다는 것이다.(이진경, 앞의 책, 338쪽.)

11) 이진경, 위의 책, 337쪽.

이 스탠딩과 이진경의 사유를 전유하여 표현하자면, 이 새로운 위험한 존재들에 대한 발견은 거대 시스템의 모순이나 현대(성)의 불안정성을 확인하는 일이 된다. 그렇다면 평등이 몰락한 세상, 즉 잉여를 산출하고 그 책임을 그들 자신에게 전가하거나 지배 체제의 완벽성이라는 대의명분 아래 배제와 억압·통제가 정당화되는 세계에서 이 잉여적 존재들은 어떻게 대응하게 되는가를 확인할 필요가 있다. 다음 장에서 이 불온한 존재들의 대응 양상과 그 의미를 살펴보기로 하자.

Ⅲ. 잉여들의 반란으로서의 폭력

영화 <설국열차>와 <기생충>에서 현대성의 불안정성을 확산하는 잉여적 존재들을 발견할 수 있었다. 그들이 발산하는 불안정성과 불온성을 이 두 편의 영화는 그들의 폭력적 대응을 통해 드러낸다. 그러나 두 편의 영화에 나타난 불온한 존재들의 대응으로서의 폭력이 갖는 의미는 전혀 다르다. 이 서로 다른 의미의 폭력은 두 편의 영화가 그려낸 세계상의 차이에 기인한 것이다. <설국열차>의 세계는 완벽한 시스템을 추구하고 그에 반하는 모든 것을 질서와 인류를 위한다는 명분으로 배제하고 탄압하는 전체주의 국가이다. 반면 <기생충>의 세계는 체제를 유지하거나 이끌어 가는 공권력이 보이지 않는 세계이다. 따라서 두 편의 영화 속에서 잉여적 존재들이 폭력을 통해 타파해야 할 대상도 서로 다를 수밖에 없으며, 그들의 폭력 역시 다른 의미로 해석될 수밖에 없다. 본 장에서는 이러한 전제를 바탕으로 두 편의 영화에 나타난 잉여적 존재들의 대응 양상과 그 함의를 살펴보고자 한다.

1. 체제 전복의 신념과 혁명

영화 <설국열차>의 꼬리칸 탑승객들은 쓸모없는 쓰레기와 같은 존재이며 그 사실은 어떠한 경우에도 변하지 않을 것이라는 멸시 속에 내던져져 있다. 꼬리칸

탑승객을 향한 주권자의 시선은 메이슨 총리를 통해 여과 없이 드러난다. 메이슨 총리의 대사를 인용해 보면 다음과 같다.

> 질서 덕에 얼어 죽지 않고 이렇게 살 수 있는 거라고. 열차 안에 있는 모두는 각자 정해진 자리를 지켜야 한다. 애초부터 점지된 바로 그 자리 말이야. (중략) 난 머리 위, 너희는 발밑 바로 그거야.
>
> 성스러운 엔진이 영원한 질서를 정해놓은 거야. 모든 것은 성스러운 엔진에서 비롯된다. 자기 자리를 지키는 사물과 승객들, 흐르는 물과 온기, 모두 성스러운 엔진 덕분에 존재한다. 애초에 점지된 바로 그 자리에서! 바로 그러야, 알겠지? 애초부터 내 자리는 앞쪽 칸, 너희 자리는 꼬리칸이었다. 발 주제에 모자를 쓰겠다는 건 성역을 침범하겠단 얘기지. 자기 주제를 알고 자기 자리를 지킨다. 내 발밑에서...
>
> 자비로운 윌포드님 아니었으면 18년 전에 진작 얼어 죽었을 것들이. 그분의 자비 덕분에 기차에 올라타서는 지금까지 공짜로 먹여주고 재워줬더니 감히 신성한 물 공급 칸 안에서 은혜를 원수로 갚겠다? 쓰레기들! 지금부터 너희들 중 74%를 죽여주겠다. 곧 죽을 놈들이 희망에 들떠 설치는 꼴하고는... 재미난 구경이 되겠어.
>
> — 봉준호, <설국열차> 중에서

꼬리칸 탑승객을 향한 메이슨 총리의 말은 비난과 멸시로 가득 차 있다. "성스러운 엔진"으로 상징된 지배 체제를 위해 그들 중 74%의 학살까지 정당화되는 꼬리칸 사람들은 주권자에게 "쓰레기들"일 뿐이며, 그들의 죽음은 "재미난 구경"거리일 뿐이다. 그러나 "지금까지 공짜로 먹여주고 재워줬"다는 설국열차의 복지 정책은 그저 그들을 수모와 모멸감을 견디며 생존하게만 했을 뿐이다. 그들은 스시나 스테이크를 여유롭게 즐기는 주권자들과는 달리 좁고 누추한 공간에 방기된 채 바퀴벌레로 만든 단백질 블록을 배급받았을 뿐이다. 단백질 블록도 굶주림을 견디다

못해 어린이를 잡아먹는 상태에 이른 후에야 그들에게 주어진 것이었다.

"쓰레기"로 전락한 꼬리칸 사람들은 결국 시스템에 저항하기로 결심한다. 그것이 바로 전술한 바 있는 '7인의 반란', '맥그리거 폭동' 그리고 '커티스의 혁명'이다.[12] 이 사건들은 윌포드가 설계한 설국열차라는 완벽한 시스템에 대한 잉여적 존재들의 도전이자 반란에 해당하는 것이다. 당연히 이 사건들은 모두 폭력을 동반한 대응이다. 그것도 균형과 질서를 수호하기 위해 정당화되는 "법보존적 폭력"[13]에 대한 폭력적 대응이 된다. 이러한 의미에서 세 차례에 걸쳐 발발한 대응 폭력은 잉여적 존재들의 불온성을 증명하는 사건이라고 할 수 있다.

특이한 점은 열차를 탈출하여 새로운 생존 공간을 확보하려는 첫 번째 사건과 금지된 전진을 통해 열차의 엔진칸에 도달하여 지도자를 바꾸려는 두 번째 사건은 영화 속에서 '반란'이나 '폭동'으로 명명된다는 사실이다. 이 두 사건이 '혁명'이라는 의미를 획득하지 못하는 이유는 꼬리칸 사람들에게는 실패한 저항이었다는 의미인 동시에 그들의 저항 자체가 시스템의 완벽성을 위한 지배 세력의 음모를 실현하기 위해 이용당한 것에 불과하기 때문이라고 할 수 있다. 커티스의 혁명 역시 지배 세력의 계획된 음모로 발발된다는 점은 동일하다. 그러나 커티스가 엔진칸의 문을 열고 윌포드를 만나는 것은 지배 세력의 음모를 실패에 빠뜨리고 실질적인 체제 전복을 꾀할 수 있는 최초의 사건이 되면서 처음으로 '혁명'이라는 의미를 획득하게 된다.

---

12) 커티스 일행이 당도한 교실칸은 지배 이데올로기가 교육을 통해 확대 재생산되는 양상을 보여주는 공간이다. 그곳에서는 '7인의 반란' 사건을 통해 열차라는 시스템의 완벽성에 대한 주입식 교육이 이루어지고 있다. 열차 밖은 죽음이라는 흑백논리와 윌포드를 신격화하는 장면을 통해 지배 이데올로기를 구축하는 이 장면을 통해 봉준호의 교육에 대한 비판을 읽어낼 수 있다. 예카테리나 다리 위를 지나기 직전 커티스 일행을 진압하던 세력이 새해 맞이 카운트다운을 하고, 다 함께 이구동성으로 '해피 뉴 이어'를 외치던 장면을 이와 관련하여 생각해 볼 수 있다. 폭동을 진압하는 순간에 동작을 멈추고 다 함께 외치는 '해피 뉴 이어'는 인사라기보다 구호에 가깝다. 나아가 새해를 맞는 낭만적인 감정까지도 획일화된 행위이자 강제된 훈련의 결과로 표현함으로써 획일화된 교육의 위험성을 경고한다고 할 수 있다. 이러한 차원에서 설국열차는 칸의 구획을 통해 다양한 사회적 문제에 대한 비판을 시도한 영화라고도 볼 수 있다.

13) 발터 벤야민, 「폭력의 비판을 위하여」, 자크 데리다, 진태원 옮김, 『법의 힘』, 문학과지성사, 2004, 148쪽.

그렇다면 이 영화 속에서 커티스의 혁명은 어떻게 정당성을 획득하는가. 일반적으로 혁명은 혁명으로서의 폭력이 향하는 곳이 악(惡)으로서의 지배 체제일 때 정당성과 영웅성을 획득한다. 영화 <설국열차>에는 '설국열차'로 상징된 지배 체제 자체를 존속시키기 위한 주권자의 욕망이 숨겨져 있다. 질서와 균형을 갖춘 완벽한 시스템이라는 허상이 윌포드라는 절대 권력자의 욕망으로 정립되었다면, 그 허상은 주권 세력이 정립한 지배의 시스템, 즉 법과 경찰 그리고 군인으로 대표되는 힘들로 유지되고 있다. 다시 말해 전체주의적인 시스템과 더불어 그것을 받치고 있는 암묵적인 동의와 순종이 설국열차라는 폐쇄적 정치 사회를 유지시키는 힘인 것이다. 이러한 시스템에 대한 잉여적 존재들의 대응으로서의 폭력은 그것이 혁명이라는 이름을 쟁취하면서 정당성을 공인받게 되었다고 할 수 있는 것이다. '7인의 반란', '맥그리거 폭동'이라는 전사(前史)에 이어 또다시 커티스를 위시한 혁명의 발발이라는 영화적 설정은 이렇게 거대 정치 체제의 붕괴라는 합목적성 앞에서 '혁명'으로서의 의미를 발한다.

문제는 공간의 단절성과 전진 불가능성을 타파하며 그들에게 허가되지 않은 공간들을 점령하고 윌포드가 있는 맨 앞 엔진칸에 도달했을 때 발생한다. 이 말은 커티스 일행의 전진 방향이 과연 시스템의 폭력이라는 문제를 해결할 수 있는 진정한 해결책인가라는 회의적인 질문에 봉착하게 되었다는 뜻이다. 동료들을 비롯하여 체제를 유지시켜 온 주권 세력들까지 무수한 인명을 희생시키며 도달한 최후의 문 앞에서 대응으로서의 폭력을 휘둘러야 하는 대상이 폭력적인 체제여야 하는가라는 근본적인 질문 앞에서 커티스는 갈등한다. 질문자는 커티스를 도와 앞으로 향하는 문을 열고 전진할 수 있도록 도운 남궁민수이다. 그런데 답을 찾아야 하는 이는 커티스이자 그의 혁명을 지지한 관객이라고 할 수 있다.

커티스는 체제 전복이라는 의미를 지닌 마지막 문인 엔진칸 문을 열고 그 안에 들어가 설국열차라는 시스템 자체의 모순에 직면하고서야 답을 찾는다. 커티스는 엔진칸을 점령하고 윌포드를 제거한다고 할지라도 설국열차라는 시스템을 벗어나지 못하는 한 인간은 시스템의 부품이 되어야 하며, 또 다른 어떤 누군가를 잉여적 존재로 전락시키고 학살의 역사를 반복해야 한다는 각성을 통해 해답을 발견하는

것이다. 진정으로 체제를 바꾸는 것은 폭력에 폭력으로 대응하여 또다시 폭력으로 세운 체제를 유지하는 것이 아니라 인간 위에 군림하는 체제 자체를 부정하는 것이라는 사실이 커티스가 발견한 답이다. 열차 앞으로의 전진이 아니라 그 열차를 부수고 열차 밖으로 나가야 한다는 사고의 전환이 일어난 것이다.

윌포드가 설국열차라는 거대 국가 체제에 사로잡혀 있었다면 커티스는 선형성의 논리에 사로잡혀 있었다고 할 수 있다. 그리고 체제에 대한 윌포드의 신봉이 폭력을 정당화한 것과 마찬가지로 커티스의 대응 논리도 혁명이라는 이름으로 폭력을 정당화하는 것이었다고 할 수 있다. 이러한 발견으로 이끄는 <설국열차>는 법보존적인 폭력과 더불어 그에 대한 대응으로서의 폭력 모두의 정당성을 비롯하여 신화적인 신념에 사로잡힌 영웅성을 미끄러뜨린 영화라고 할 수 있다.

2. 윤리의 상실과 범죄

영화 <기생충>에서도 잉여적인 존재들을 만날 수 있다. 현대성의 불안정 속에서 탄생한 <기생충>의 잉여적 존재들도 폭력으로 세계에 대응한다. 그런데 이 영화는 있어야 할 것이 존재하지 않는다는 인상을 준다. 세계 안에 던져진 개인들은 있으나 그 개인들을 상상의 공동체로 묶어주는 정치, 국가가 보이지 않는 것이다. 영화 <기생충>에서 만날 수 있는 것은 세 가족이다. 마치 영화 <설국열차>의 설국열차 벽을 부수고 밖으로 나온 개인들만이 이 영화에 존재하는 것과 같은 양상이다. 그러므로 인해 세계는 무한으로 확장되었지만 개인을 보호하고 그들의 정체성을 형성하는 국가라는 시스템이 소멸된 세계가 영화 <기생충>의 세계가 된다.

<기생충>의 세계에는 통치가 없는 대신 시스템의 탄압이나 폭력도 드러나지 않는다. 인권에 우선하는 질서와 균형이라는 대의가 그 세계의 신화로 신봉되지도 않으며, 법도 법의 수호자인 경찰이나 군인도 이 세계에서는 모습을 드러내지 않는다. 대신 무한 경쟁과 능력주의가 경쟁에서 도태되거나 능력을 인정받지 못한 개인들을 잉여적인 존재로 몰아붙이고 있을 뿐이다. 이 세계에서 인간들은 불안하게 떠다닌다. 소위 노동의 유연성이 확고하게 자리 잡은 시대, 인간이 차지할 수 있는 안

정적인 일자리는 급속도로 줄어들고, 표준화된 노동력 혹은 적은 임금이라도 기꺼이 노동을 감내하겠다는 의지로 불안정하게 떠도는 인력들만 넘치는 세계가 바로 <기생충>의 세계인 것이다. 이러한 세계상은 박 사장과 기택의 대사를 통해 적나라하게 드러난다.

(ㄱ) **동익** : (피식 웃으며) 원래 우리 그 아주머니가 갈비찜 진짜 잘하셨거든.

기택 : 아, 엊그제 관두신 그..

동익 : 꽤 오래 일한 분인데... 갑자기 왜 관둔 건지, 집사람은 설명도 잘 안 해주고. 참 나... 하긴 뭐 아줌마야 쌔고 쌨으니까, 다시 또 구하면 그만이긴 하지만... 그래도 여러모로 아쉽죠. 상당히 괜찮은 아줌마였거든 그 양반이.

(ㄴ) **기택** : (삿포로 캔 들며) 자자자 아무튼! 우리가 지금 이런 고민을 하는 것 자체가, 이 얼마나 행복한 고민이냐 이 말이지. 경비원 한 명만 뽑아도 4년제 대졸자가 오백 명씩 몰려드는 이 시대에... (감격) 우리는! 온 식구가! 전원 취업!

기우 : 맞습니다, 아부지. 건배!

기택 : 우리 네 명 월급을 다 합쳐봐. 그 집에서 우리 집으로 매달 넘어오는 돈이 이게 장난이 아니라고! 위대하신 박 사장님께 이 자리 빌어 감사의 기도 올리고...

그리고 민혁이! 크... 기우 이놈이 또 친구 하나는 기가 막힌 놈을 둬가지고! 그놈 덕분에 우리가 이렇게 줄줄이 에이, 씨발 진짜! 꼭 한 잔 할려고만 하면!

— 봉준호, <기생충> 중에서

(ㄱ)은 박 사장의 집에 근무하던 가사도우미 문광을 연교가 해고한 후 박 사장이 기택과 대화하는 장면이고, (ㄴ)은 전원 백수로 지내던 기택 가족이 박 사장 집

에 운전기사, 가사도우미, 과외 교사로 취직한 후 자축연을 벌이는 장면이다. 이들 장면을 통해 짐작할 수 있는 것은 인력의 과잉 현상인데, 이 과잉된 인력은 잉여로 떠돌며 <기생충>의 세계를 불안정으로 몰아간다.

기택 가족이 박 사장의 집에 취업하기까지 영화 <기생충>은 블랙코미디 장르 관습을 따르며 진행된다. 이들의 실업과 빈곤 그리고 취업 과정은 그저 가벼운 농담이나 사기(詐欺) 행각으로 점철되며 빈곤이나 실업이 사회적 문제라는 의식의 확장을 제어한다. 아줌마는 쌔고 쌔서 다시 또 구하면 그만이라는 박 사장의 말을 듣고도 기택은 그 말을 자신의 문제로 인지하지 못한다. 기택은 그 빈자리를 아내 충숙이 대신할 수 있도록 하는 데만 관심이 있기 때문이다. 그리고 결국 그들의 계략대로 기택 가족 모두 경쟁을 뚫고 박 사장의 집에 취업하게 된 것을 자축하고, 임금을 주는 박 사장의 위대함을 칭송할 따름이다. 그들의 생존 투쟁과 성과에 대한 자축(自祝)에는 윤리성이 소멸되어 있다. 판옵티콘적인 근대적 시스템을 붕괴시키고 맞이한 신자유주의 체제하에 살고 있는 그들에게 윤리보다 중요한 것은 무한 경쟁에서 살아남는 것일 뿐이다.

이 지점에서 <기생충>에 나타난 대응으로서의 폭력의 한 양상을 발견할 수 있다. 그것은 바로 생존 경쟁을 통한 폭력으로, 다른 사람을 잉여적인 존재로 전락시키는 폭력이다. 기택과 충숙은 박 사장 집에서 근무하던 윤 기사와 문광을 사기 행각을 벌여 내쫓고 대신 그 자리를 차지했다. 그렇게 그들의 자리를 차지한 기택 가족은 윤 기사가 이전보다 좋은 사장을 만나 일자리를 얻었을 것이라며 죄의식을 가볍게 처리하고, 자신들이 가한 폭력에 정당성을 부여한다.

기택 : 저기 기우야. 거시기 왜... 윤 기사? 윤 씨 맞지? 원래 이 집 운전기사 하던 놈.

기우 : 네, 윤 기사.

기택 : 그 친구는 뭐... 지금 다른 데서 일하고 있겠지? 일자리 구해서?

기우 : 그럼요! 그렇겠죠 뭐... 젊은 나이고, 허우대 멀쩡하고.

기택 : 그렇지. 더 좋은 사장한테 갔겠지.

순간, 술잔을 꽝-! 내려치는 기정. 갑자기 소리를 버럭 지르며,

기정 : 에에이— 진짜! 씨발!
기우 : 뭐야! 왜 그래?
기정 : 우리는 우리 걱정만 하믄 돼! 우리가 젤 문제라고, 우리가! 엉?

— 봉준호, <기생충> 중에서

범람하는 노동자 중 한 사람이자, 잉여적 존재성을 지니고 있다는 점에서 윤 기사와 문광 그리고 기택 가족은 모두 같은 계층에 속한다고 할 수 있다. 때문에 이들의 동류 간 경쟁은 기생 경쟁의 성격을 지니고 있다.[14] 생존을 위한 이 기생 경쟁은 하나가 살기 위해서는 다른 여럿을 죽여야 하는 폭력을 수반할 수밖에 없다. 따라서 기생 경쟁은 폭력과 동의적 관계를 형성한다.

박 사장 가족이 캠핑을 떠난 날 박 사장의 집에서 술자리를 벌이던 기택 가족은 갑작스럽게 등장한 문광과 박 사장의 집 지하 벙커를 무단으로 점유하고 기생충의 삶을 살던 남편 근세와 갑작스럽게 만나게 된다. 이들은 이제 폭력으로 점철된 본격적인 기생 경쟁을 벌인다. 그들 두 가족 중 한 가족은 비밀을 간직한 채 사라져야만 남은 한 가족이 살아남을 수 있기 때문이다. 일가족 사기단의 모습을 한 기택 가족과 4년이 넘는 세월 동안 박 사장 가족 몰래 지하 벙커를 점유하고 박 사장 가족에게 기생하는 삶을 살아온 문광 가족은 목숨을 건 싸움을 벌이게 되고, 결국 이 싸움에서 문광은 죽음을 맞게 되고 근세는 지하 벙커에 갇히게 된다.

상생이라는 타협점을 찾지 못하고 기어이 한쪽만 살아남기 위한, 이들의 폭력으로 점철된 싸움은 실로 섬뜩하고 그로테스크하기까지 하다. 잉여라는 유사성으

14) 영화 <기생충>은 빈부에 따른 선악의 이분법을 벗어나 계층 간의 관계가 일방적인 착취와 피착취만으로 이루어지는 것이 아니라 보다 복잡한 관계로 형성되어 있음을 시사하고 있다. 그런데 '착취'와는 달리 '기생'과 '충'이 결합된 단어인 '기생충'이 사람을 지칭하는 말로 사용될 때 혐오와 조롱을 내포하는 단어로 사용될 가능성이 있어 사회적 합의가 필요한 말이라고 본다. 본고에서 '기생 경쟁'이라는 표현은 <기생충>이라는 영화 제목과의 연계성을 고려하여 명명한 것으로, 잉여적 존재로 전락한 최하위 계층 간의 생존 경쟁을 강조하기 위한 말로 사용하였음을 밝힌다.

로 같은 계층으로 분류되는 이들은 공통의 정체성을 인정하지 못한 채 다른 가족을 더 낮은 계층 혹은 계급 밖으로 추방시키기 위해 싸울 뿐, 그들이 대응하고 맞서야 할 진정한 적이 무엇/누구인지 깨닫지 못했던 것이다. 옳고 그름을 떠나 폭력으로 대응해야 할 대상이 있다면 그것은 그들과 같은 잉여적 존재들이 아니었다는 사실을 알지 못한 기택 가족은 또 다른 폭력적 대응을 하기에 이른다.

기택 가족은 잉여적인 존재로 살면서도 그들의 잉여성이 내뿜는 불온성과 불안정성에 대해 자각하지 못한 채 살고 있었다. 다송에게서 기택 가족 모두에게서 같은 '냄새'가 난다는 말을 듣고도 그 냄새가 상위 계층이 하위 계층을 분리하고 배제하는 말이라는 것을 알지 못한다. 그런데 박 사장과 연교를 통해 기택은 반복적으로 '냄새'를 통한 계급 분리의 감정을 느끼게 된다. 이 분리의 감정이란 "제도 밖 차별"로, "마음 속 차별 혹은 차별 감정을 기반하는 차별"이라고 할 수 있다.[15]

알랭 드 보통(Alain de Botton)은 가난이 낮은 지위에 대한 전래의 물질적 형벌이라면, 무시와 외면은 속물적인 세상이 중요한 상징을 갖추지 못한 사람들에게 내리는 감정적 형벌이라고 주장한 바 있다.[16] 기택은 제도 밖의 차별이자 감정적 형벌인 무시와 외면에 대응한다. 냄새가 선을 넘는다는 박 사장의 말과 기택 가족에게 칼을 휘두르다가 충숙에 의해 죽임을 당해 쓰러진 근세를 밀치던 순간의 박 사장의 얼굴에 드러난, 냄새를 지닌 자들에 대한 무시와 차별 앞에 기택은 폭력으로 대응하는 것이다. 여기서 영화 <기생충>의 잉여적 존재들의 대응으로서의 두 번째 폭력을 발견할 수 있다.

첫 번째 대응 폭력이 같은 잉여적 존재를 향한 동류 간 기생 경쟁의 형태로 발현됐다면, 두 번째 대응 폭력은 잉여적 존재들에게 수치심의 감정을 불러일으키는 상류층 계급에 대한 감정의 폭발 형태로 발현된 것으로 볼 수 있다. 이러한 사실은 기생 경쟁에서와 마찬가지로 그들이 대응하고 맞서야 할 진정한 대상이 무엇/누구인지를 알지 못한 결과라고 할 수 있다. 기택이 박 사장에게 폭력으로 대응하면서

15) 나카지마 요시미치, 김희은 옮김, 『차별 감정의 철학 – 타인에 대한 부정적 감정을 어떻게 마주할 것인가』, 바다출판사, 2018, 28쪽.

16) 알랭 드 보통, 정영목 옮김, 『불안』, 은행나무, 2016, 38쪽.

기택은 살인자가 된다. 기택의 대응 폭력은 그들을 잉여적 존재로 전락시킨 적으로서의 사회 혹은 정치 시스템을 발견하지 못한 결과라고 보아야 할 것이다. 그 결과 기택 가족의 대응 폭력은 범죄가 되고 만다.

영화 <기생충>에서 그동안 숨겨져 있던 정치 체제, 공권력은 기택 가족을 범죄자로 낙인찍고 처벌하기 위해 잠시 등장했다가 또다시 사라진다. 구치소 병원에서 한 달 만에 눈을 뜬 기우에게 미란다 고지를 하고, "사문서 위조, 주거침입, 폭행 치사, 정당방위"라는 기택 가족의 범죄를 나열한 후에 공권력은 개인들과 가족들을 남겨 놓고 또다시 자취를 감추는 것이다.

이상에서 영화 <설국열차>와 <기생충>이 그려낸 잉여적 존재들의 대응 폭력 양상과 그 의미를 살펴보았다. 대응해야 할 적을 모순과 위선으로 세워진 시스템으로 설정한 <설국열차>에서 잉여들의 대응 폭력은 폭력의 옳고 그름을 떠나 혁명이라는 가치를 부여받는다. 그러나 시스템이 숨은 세계, 즉 <기생충>의 세계는 무한 경쟁으로 개인을 몰아넣고 경쟁의 책임을 개인에게 전가하는 세계이다. 따라서 <기생충>에 나타난 대응 폭력은 윤리의 상실이 빚어낸 결과이자 범죄가 되고 만다.

Ⅳ. 인간의 존엄과 충분성에 대한 재고

지그문트 바우만은 "무용성과 위험"이 최하층 계급의 특성이라고 역설한다.[17] 그의 말처럼 신자유주의 시대를 살고 있는 우리 사회의 곳곳에서 무용성과 위험이라는 '냄새'를 뿜어내는 최하층 계급, 실제로는 계급조차 박탈당한 이들을 발견할 수 있다. 바우만은 최하층 계급을 군나르 뮈르달(Gunnar Myrdal)이 "배제의 희생양"으로 정의한 것에 동의하며, 그들이 새로 얻은 배제의 희생양이라는 지위는 스스로 택한 결과가 아니었다고 첨언한다. 배제는 경제 논리의 산물이고, 배제가 정

17) 지그문트 바우만, 이수영 옮김, 『새로운 빈곤 — 노동, 소비주의 그리고 뉴푸어』, 천지인, 2010, 132쪽.

해진 이들에겐 어떤 힘도 영향력도 없었기 때문이라는 것이 바우만의 생각이다.[18] 그의 견해에 따르면, 잉여적 존재들이 확산시키는 무용성이나 위험은 결코 그들에 의한 것이 아니며 그들의 책임도 아니라고 할 수 있다.

그렇다면 평등의 몰락과 그 현상이 발산하는 불온성은 과연 무엇/누구에 기인하는 것인가. 영화 <설국열차>와 <기생충>은 이것을 묻고 그 답을 찾아간다. 잉여적 존재들이 확산시키는 불온성은 평등이 몰락한 세상, 즉 잉여를 산출하고 그 책임을 그들 자신에게 전가하거나 완벽한 지배 체제의 구축과 유지라는 신화적 욕망 아래 그들을 배제하고 억압·통제하는 세계에서 폭력으로 표출된다는 것이 두 편의 영화가 제시하는 답이다.

이에 더해 두 편의 영화는 폭력이 양산한 대응 폭력의 의미와 가치에 대해서도 의문을 제기한다. 혁명의 이름으로 발생한 폭력에 대해 봉준호는 혁명이라는 명분의 정당성을 부여한 뒤 그것이 다시 위계적이고 고압적인 시스템이 될 가능성을 시사하며 혁명의 정당성과 방향성에 대해 재고하도록 한다. 그리고 시스템으로부터의 완전한 탈출을 제안한다. 앞에서 확인하였듯이 이것은 영화 <설국열차>를 통해 보여준 폭력적 시스템에 대한 봉준호의 대응이라고 할 수 있다.

그런데 전진을 위한 문이 아니라 열차 외부로의 문인 벽을 부수고 나온 그 세계가 평등을 건설하거나 회복할 수 있는 새로운 공간이라는 전망을 갖기는 어렵다. 하나의 체제를 부수고 그것으로부터 탈출한다는 것, 그 자체가 희망이나 대안이 되는 것은 아니기 때문이다. 커티스가 엔진칸에 도달한 순간에 자신은 진정한 대안을 갖고 있지 않았다는 사실을 자각한 것처럼 설국열차 밖으로 탈출한 요나와 티미의 생존이 기존 시스템의 배반을 극복하고 평등의 유토피아를 건설할 수 있다는 뜻이 될 수 없음을 관객은 안다. 전망의 부재가 <설국열차>를 진정한 디스토피아를 보여주는 영화로 만드는 것이다.

<설국열차>의 디스토피아적 세계관은 <기생충>에서도 똑같이 드러난다. 두 편의 영화적 세계는 다르지만 영화가 향하는 지점은 모두 전망이 부재한 현실에 대

18) 앞의 책, 134—135쪽.

한 자각이다. 불평등의 증가는 수십 년 동안 가난한 사람들이 경제성장의 혜택을 거의 누리지 못했다는 의미다.[19] 그런데 영화 <기생충>은 경제성장의 혜택을 누리기는커녕 오히려 계급으로부터 추방당할 위기에 놓인 잉여들의 대응을 범죄로 전락시킨다. 그리고 그렇게 전락한 인간군을 '충(蟲)'으로 비하하며, 이 문제적 세계를 풍자한다.

'기생충'이라는 단어의 일차적 의미는 가치 평가적이지 않다. 그러나 이 단어가 사람을 향하는 순간, 이 말은 일차적 의미에서 벗어나 다른 의미를 새기게 된다. 쉽게 예상할 수 있듯이 여기에 덧입혀지는 의미는 혐오와 조롱 그리고 경멸이다. 이 혐오와 조롱이 누구의 시선에서 나오며 누구로 향하는가는 쉽게 예측할 수 있다. 경멸은 상위층과 하위층 모두를 향할 수 있다. 하지만 통속적인 사회적 가치 면에서 상위층에 있는 사람이 하위층을 경멸하는 것이 가장 단순한 형태이고 보편적인 현상이라고 할 것이다.[20] 분명한 것은 조롱과 경멸 혹은 혐오를 담은 이 말은 '충(蟲)'과는 다른 계층 혹은 계급에 있거나 아니면 자신은 그들과는 다르다는 믿음을 가진 자의 발화라는 사실이다.

영화 <기생충>의 세계에서 문제가 되는 것은 '충(蟲)'도, '충(蟲)을 경멸하는 자'도 그들의 적이 누구인지 끝내 깨닫지 못한다는 사실이다. 박 사장은 자신이 죽어야 할 이유조차 제대로 알지 못한 채 죽었고, 근세는 박 사장에게 기생하면서 그에게 리스펙트(respect)를 외쳐댔으며 오로지 자신의 적은 자신의 기생을 위기에 빠뜨린 기택 가족이라고 생각했을 뿐이다. 기택 역시 박 사장에게 감사를 발하고, 그들 가족의 생계를 위협하는 존재가 문광 부부라고 생각했다. 순간적인 감정으로 박 사장을 죽이고 난 후에도 기택은 박 사장의 지하 벙커로 숨어들어 박 사장에게 미안하다고 사죄한다. 이처럼 봉준호는 무수한 사람들을 잉여적 존재로 만들 뿐만 아니라 그들 중 또 수많은 사람의 생존을 기생으로 조롱하는 냉소적인 사회를 보여주면서도 '충(蟲)'들이 대응하고 파괴해야 할 적을 숨겨 놓은 것이다.

---

19) 리처드 윌킨슨 · 케이트 피킷, 이은영 옮김, 『불평등 트라우마 – 소득 격차와 사회적 지위의 심리적 영향력과 그 이유』, 생각이음, 2019, 318쪽.

20) 나카지마 요시미치, 앞의 책, 86쪽 참고.

다시 평등으로 돌아가 보자. 모두가 평등한 세계가 가능한가라는 질문은 전술하였다시피 너무 오래되고 낡은 것이다. 평등 유토피아를 절대화하는 것은 또 다른 형태의 설국열차를 건설하는 것이 될 수도 있다. 원론적인 이야기이기는 하지만 우리는 이제 인간의 존엄과 충분성에 대하여 재고할 필요가 있다. 현대(성)의 특징으로 자리 잡은 불안정성, 노동의 유연성, 무한 경쟁, 능력주의 등은 잉여적 존재들을 파생시킨 원인들이다. 바우만이 지적했듯이 잉여적 존재의 등장은 그들 자신의 결정에 의한 것이 아니라 배제의 논리에 의한 것이다.

잉여적 존재들이 뿜어내는 불온성을 잠재우기 위해서는 그들을 '충(蟲)'에서 인간으로 복원시켜야 한다. 기생충이라는 혐오와 경멸을 멈추고 인간의 존엄을 회복시킬 때 잉여들이 뿜어내는 불온의 냄새를 잠재울 수 있을 것이다. 그리고 그들이 기생충으로 전락하지 않도록 하기 위한 평등주의의 대안적 원칙이 될 수 있는 "충분성의 원칙"에 대해 재고할 필요가 있다. 해리 프랭크퍼트(Harry G. Frankfurt)는 "경제적 불평등은 도덕적으로 특별히 중요하지 않고 도덕적으로 비난받을 만한 것도 아니다. 도덕의 관점에서 볼 때, 모두가 동일한 몫을 갖는 것도 중요하지 않다. 도덕적 관점에서는 각자가 충분한 몫을 갖는 것이 중요하다"고 주장한 바 있다.[21] 이런 의미에서 봉준호의 <설국열차>와 <기생충>은 문제적 세계의 원인과 해결방안을 모색함에 있어 인간의 존엄성과 "충분성의 원칙"을 되새겨 볼 필요성을 제기한 영화라고 할 수 있다.

21) 해리 G. 프랭크퍼트, 안규남 옮김, 『평등은 없다 — 문제는 평등이 아니라 빈곤이다』, 아날로그, 2019, 18—19쪽 참고.

[참고문헌]

〈기본 자료〉

봉준호, 『설국열차』, 2013.
_____, 『기생충』, 2019.
_____, 『기생충 – 각본집, 스토리보드북』, 2019.

〈단행본〉

가이 스탠딩, 김태호 옮김, 『프레카리아트 – 새로운 위험한 계급』, 박종철출판사, 2014.
나카지마 요시미치, 김희은 옮김, 『차별 감정의 철학 – 타인에 대한 부정적 감정을 어떻게 마주할 것인가』, 바다출판사, 2018.
리처드 윌킨슨·케이트 피킷, 이은영 옮김, 『불평등 트라우마 – 소득 격차와 사회적 지위의 심리적 영향력과 그 이유』, 생각이음, 2019.
발터 벤야민, 「폭력의 비판을 위하여」, 자크 데리다, 진태원 역, 『법의 힘』, 문학과지성사, 2004.
아서 단토, 김혜련 옮김, 『일상적인 것의 변용』, 한길사, 2009.
알랭 드 보통, 정영목 역, 『불안』, 은행나무, 2016.
이진경, 『불온한 것들의 존재론 – 미천한 것, 별 볼일 없는 것, 인간도 아닌 것들의 가치와 의미』, 휴머니스트, 2011.
지그문트 바우만, 정일준 옮김, 『쓰레기가 되는 삶들 – 모더니티와 그 추방자들』, 새물결출판사, 2008.
_____, 이수영 옮김, 『새로운 빈곤 – 노동, 소비주의 그리고 뉴푸어』, 천지인, 2010.
해리 G. 프랭크퍼트, 안규남 옮김, 『평등은 없다 – 문제는 평등이 아니라 빈곤이다』, 아날로그, 2019.

<Abstract>

The Cinematic Response to Collapse of Equality and Its Meaning

— Focused on films <SNOWPIERCER> and <PARASITE> —

Jeong Hyeon-gyeong(Hannam University)

Director Joon Ho Bong describes the picture of the polarized world through his films. To present this world he stars groups or individuals targeting subversion of the established order. <SNOWPIERCER> and <PARASITE>, produced by director Bong, are the films that express such characteristics as they are. However, the characters in these two films respond to inequality in different ways. The difference in the ways of responding to the world between the characters is due to a difference of the picture of the world shown in the films. Violence responding to inequality, used by the characters in each film, has different meanings for that reason. This article aims at clarifying the facts.

Space in the film <Snowpiercer> is where people are banned to get out of the train or move into other compartments. This space is the place where violence and genocide are even justified to preserve order. The passengers boarding the trail compartments, who are redundant, are not considered as humans. Thus they dream to overthrow the system through violence. Violence of the redundant earns the value of revolution in that sense.

Space in the film <PARASITE> is where the gigantic system disappears and individuals who cause violence and crimes exist

instead. The characters of this film are the redundant as those in the film <Snowpiercer>. The redundant in the world of <PARASITE> are not only able to move up in the world but also have to fiercely compete to survive with other redundant people. Eventually these redundant people cannot but respond with violence for their own survival. Therefore, their violence leads them to crimes and they finally have no choice but to violate the law.

As can be seen from the above, director Joon Ho Bong made a picture of the polarized world through his films <SNOWPIERCER> and <PARASITE>. Through these two films the fact was found that violence is the way the redundant respond to the world. Thus we should reconsider human dignity and sufficientness now.

Key Words: SNOWPIERCER, PARASITE, Joon Ho Bong, Equality, Inequality, Violence, Redundance, Disturbance

□ 이 논문은 2020년 02월 17일에 접수되고
2020년 03월 17일에 심사완료 되어
2020년 03월 26일에 게재 확정되었습니다.