

영화 <택시운전사>의 스토리텔링 연구

김경애
목원대학교 국어교육과

A Study on the Storytelling of the Film <Taxi Driver>

Kyung-Ae Kim

1Department of Korean Language Education, Mokwon University

요약 이 글에서는 영화 <택시운전사>가 우리를 여전히 현재형인 선택의 기로에 서게 하는데 목적이 있었다는 점에서 매우 계몽적이고 대중적인 스토리텔링을 추구했다고 보고, 스토리 국면에서 정동 과정의 스토리화와 담론 국면에서 목적지에서 동참자로의 시점 변화를 분석하여 이를 증명하였다. 장훈은 상흔을 지니고 현재 여기 우리 속에서 살고 있는 인물인 김만섭을 통해 광주민주화운동의 재구성성을 추구한다. 택시운전사 같은 우리 주변의 흔하고 익숙한 인물이 보내는 정동의 메시지에 맞닥뜨리게 하면서 관객으로 하여금 과거의 꺼림칙한 사건을 우리의 일부로 받아들이게 하는 데 목적이 있었다고 해야 할 것이다. 이는 만섭이 갈림길에서 '평안하고 안위한 기존의 삶으로 모른 척 복귀할 것인가 역사의 현장에 소신껏 참여할 것인가'를 선택해야 하는 갈림길에 설 때, 관객 역시 동일한 지점에 서게 하려는 전략의 소산이다. 이 영화는 1980년의 '그들'을 '우리'가 되게 하고, 37년이나 된 과거 사건을 현재 바로 우리의 이야기로 치환시키는 방법으로 정동을 동원한다. 곧 이 영화의 의도는 광주민주화운동을 '저기, 그들의 이야기'에서 '여기, 우리의 이야기'로 만들려는 것에 다름 아니다. 그렇기에 대중적 스토리텔링 필요했으며 그것이 이 영화가 획득한 대중성이라고 결론지었다.

Abstract In this paper I proved that the intention of the movie <Taxi Driver> is to put the reader at the crossroads of choice, which is still in progress, in this context confirmed that the storytelling is very enlightening and popular. This was demonstrated by the thing of making a story the character's Affects process itself in the story and a change in the point of view from witness to participant in the discourse. Jang Hoon seeks to reconstruct the Gwangju Democratic Movement through Kim Man-seop, a character who now lives here with trauma. Faced with a sympathetic message from a common and familiar figure around us, such as a taxi driver, it should be said that the goal was to get the audience to accept past gruesome incidents as part of us. The film uses Affects as a way to make the 1980s "Them" become "we" and replace the 37-year-old incident with our modern story. Soon, the film's intention is to turn Gwangju's Democratic movement from "There, Their Story" to "Here, Our Story." That's why popular storytelling was needed and concluded that it was the popularity the film acquired.

Keywords : Affects, Gwangju Democratic Movement, Here Our Story, Popular Storytelling, Popularity, Jang Hoon

1. 서론

생소재로서 광주민주화운동은 그것이 한국현대사에 끼친 영향에도 불구하고 영화화된 바가 많지 않다. 제도권 영화로서 처음으로 광주를 영화 담론으로 끌어들이었다

1.1 연구의 필요성

*Corresponding Author : Kyung-Ae Kim(Mokwon Univ.)

email: minerbakorea@mokwon.ac.kr

Received December 30, 2019

Accepted February 7, 2020

Revised February 5, 2020

Published February 29, 2020

고 평가되는 <부활의 노래>(1990)에서 광주민주화운동 27년 만에 관객에게 실상 자체를 알릴 것을 목표로 제작된 첫 상업영화로 평가되는 <화려한 휴가>(2007) 사이에 <꽃잎>(1996)과 <박하사탕>(1999) 정도가 있었다고 해야 할 것이다. 그러나 뒤에 언급한 두 편의 영화는 광주민주화운동 자체에 초점이 있다기 보다 그로 인한 개인의 상흔에 더 초점이 있는 영화였다. 전자들의 한계도 있었는데, 가령 <화려한 휴가>의 경우 인물의 내면이 사건과 잘 어우러지지 못하여 '일종의 다큐멘터리'나 '신파'라는 비판에 직면하기도 하였다. <화려한 휴가>가 광주 소재 영화사에 끼친 일정한 공헌에도 불구하고 담론의 메시지가 영화를 본 관객의 마음속에서 간접적으로 울려나오는 것이 아니라, '우리를 잊지 말아 주세요!'라고 외치는 여주인공 신애의 대사로 직접 전달된다는 점은 작품이 지닌 한계라고 해야 할 것이다.

장훈의 <택시운전사>는 10년 만에 <화려한 휴가>에 화답한 영화이면서 1218만 관객(영진위 제공, 2017년 9월 29일 기준)을 동원한 영화이기도 하다. 같은 상업영화임에도 <화려한 휴가>와 <택시운전사>의 거리는 극명해 보인다. 흥행이든 공감이든 이러한 차이는 역사적 사건을 구조화하여 현재의 것으로 스토리텔링하는 서술 전략에서 비롯되었을 가능성이 높다. 요컨대 관객의 마음을 움직이는 방식의 차이에서 비롯되었을 가능성이 높은 것이다.

<택시운전사>에 대한 논의가 점차 축적되어 가고 있음에도 불구하고 작품의 스토리텔링에 초점 맞춘 논의는 많이 이루어지지 않은 듯하다. 기존 연구는 인물각성을 위한 구조[1], 서사전략[2] 등 주로 스토리 국면에서 이루어졌는데 관객의 정동(情動)을 조율하는 것이 술화(述話), 곧 스토리텔링의 문제임을 간과했기 때문으로 보인다. 외부자의 시선[3] 등 디스크스 층위의 논의도 있었지만, 스토리가 서술된 양상 자체가 스토리텔링이라는 점에서 술화(storytelling)된 양상 그 자체에 주목해야 이 작품이 성취한 바, 곧 생소재를 어떠한 방식으로 구성하여 독자의 정동을 유도하였는지가 보다 잘 드러날 것으로 생각된다.

1.2 연구 방법 및 연구 목표

이 글에서는 이 영화가 성취한 대중성은 무엇인지를 알아보는 방법으로 <택시운전사>가 생소재를 어떠한 방식으로 재구성하여 독자의 정동을 유도하였는지에 주목한다. 작품 안에서 그것은 어떠한 사건이 발생했으며 그것이 어떻게 전달되는가의 문제와 관련된 것이다. 정신분석학은 감정(feelings), 정서(emotions), 정동(affects)

사이에 있는 다양한 차이들을 구별해왔다. 감정은 증추신경에서 주관적으로 경험되는 상태를 말한다. 정서는 외부에서 관찰할 수 있게 드러나는 감정을 말하며, 정동은 이것과 관련된 모든 현상을 말하는데, 그중에 어떤 것은 무의식적이다. 이 용어들은 종종 상호적으로 사용되며, 원초적인 심리 상태에서부터 복잡하고 인지적으로 분화된 심리 상태에 이르기까지 넓은 범위를 포함한다[4].

최근 서사학 이론이 성취한 바는 서사를 단순히 표면에 드러나는 내용과 양식의 구조로 보지 않고 말하는 자를 끌어들이어 이를 하나의 서술된 구조로 보았다는 것이다. 이러한 맥락에서 영화에서 시점은 매우 중요한 요소라고 할 수 있다. 시점은 "시네아스트가 특별한 의도를 갖고 선택한 것이며, 특별한 목적을 위해 계산되고 구성된 지점"[5]을 말한다. 카메라에 의한 것이므로 물리적 의미의 시점을 의미하기도 하지만, 심리적 시점, 나아가 정신적, 이데올로기적 의미의 시점을 의미하기도 한다. 시점은 영화가 독자에게 있어 달라고 요청하는 지점이기도 하다는 점에서 매우 중요하다.

한편, 칸트(Immanuel Kant)는 대중성이 "강의와 서술에서 사용되는 수법(Manier)의 특징을 나타내며, 나아가 흥미 있는 것과 일상적인 것으로부터 출발한다는 인식방법의 존재 방식"을 뜻한다고 말한다. 아울러 그는 대중성에 대해 다음과 같은 유의미한 언급을 하고 있기도 하다[6].

대중적인 강의란 청강자의 지성을 계몽하기 위해 그들의 능력과 요구에 주의를 기울이는 강의를 가리키며, 이와 같은 강의에서는 추상적 사항은 회피되고, 규칙은 특수한 것에서 제시된다. 학문을 민중에게 가르치는 경우에 그들의 이해력을 고려하여 일상적인 혼란 말을 사용하고, 나아가 학문적인 정확함을 손상시키는 것이 아니라면 이것이야말로 학문의 참된 대중화이다.[6]

인용은 대중성과 연관된 몇 가지 의미심장한 키워드를 제시해 준다. 계몽성, 관객의 능력과 요구에 주의를 기울임, 추상적 사항의 회피, 대중의 이해력 고려, 일상적인 혼란 말, 특수한 규칙과 정확함 등이 그것이다. 이 구절은 우리에게 대중성이 지성을 계몽하기 위해 대중의 능력과 요구에 주의를 기울이는 것이며, 같은 맥락에서 추상적 사항은 피하고 대중의 이해를 고려하여 일상적인 혼란 말(구조, 언어)을 사용하는 것이라고 말한다.

영화에서 대중성은 스토리텔링의 문제와 직결된다. 스토리를 낯설게 하거나 친숙하게 하고 독자와 소통하고 공감을 이끌어내며 의미 맥락을 형성하는 것이 술화, 곧

스토리텔링이기 때문이다. 또한 스토리텔링은 작품이 지닌 이념과도 긴밀한 관계를 지닌다. 이런 맥락에서 자끄 랑시에르(Jacques Rancière)는 “작품의 짜임새를 결정 짓는 것이 스토리텔링이며, 스토리텔링이야말로 사물을 보는 절대적인 방식”[7]이라고 말한 바 있다.

제시한 연구 방법들을 활용하여 이 글에서는 관객이 어떠한 방식으로 정동되어 인식에 이르게 되는지, 작품의 스토리텔링이 이를 어떻게 조율하는지 살필 것이다. 이 영화가 성취한 바가 스토리텔링의 새로움, 곧 관객을 정동하는 방식의 새로움에 있다고 보기 때문인데, 작품의 스토리텔링이 독자의 정동에 어떻게 기여하는가를 밝히는 과정에서 이 작품이 성취한 바가 무엇인지 잘 드러날 것으로 생각된다. 논의를 위해 현대의 정동 이론[8]과 서사학 이론[9] 등을 활용하며 <텍스운전사>(장훈, 더 램프(주), 2019)를 대상으로 이 문제를 논의한다.

2. 본론

2.1 정동 과정의 스토리화

<텍스운전사>는 위르겐 힌츠페터의 취재 실화를 바탕으로 평범한 소시민인 김만섭을 역사의 현장으로 불러낸다. 최근 비평에서 소위 ‘외부자의 시선’(황진미, 이은선, 정시우)[10]으로 이야기되는 시점을 담보한 인물로는 김만섭보다 오히려 힌츠페터가 더 적합했을 수 있다. 영화가 힌츠페터를 주인공으로 하지 않고 그를 광주까지 데려간 평범한 텍스운전사 김만섭(송강호 분)을 주인공으로 소환한 이유는 정동, 곧 감정의 움직임은 사건화하겠다는 서술 전략에서 비롯한다. 영화는 라디오에서 흘러나오는 조용필의 ‘단발머리’를 따라 부르며 녹색 택시에 몸을 싣고 서울 거리를 달려가는 김만섭의 모습에서 시작한다. 김만섭은 길거리에서 시위하는 대학생들을 보면서 “데모하려고 대학 갔나? 호강에 겨워서 저러는 것들은 싸그리 잡아서 사우디도 보내야 한다니까. 지들이 펄펄 끓는 모래사막에서 죽도록 고생을 해 봐야, 아 우리나라가 정말 살기 좋은 나라였구나 하고 정신들을 차리지.”라고 말하는 인물로, 정치적·사회적 관심보다는 당장 내일 널 사글세가 더 걱정한 평범한 소시민이다. 때문에 그는 비상계엄령이 내렸다는 뉴스 보도에도 “이러다 또 손님 끓기는 거 아냐.”라는 개인적 걱정이 앞선다.

김만섭이 광주에 가게 되는 계기도 녀 달이나 밀린 사글세 10만원을 해결하기 위함인데, 본인에게 배당된 일거리가 아님에도 일을 가로챌 만큼 10만원 벌이가 절실

했기 때문이다. 만섭의 광주행을 설득력 있게 만들기 위해 영화는 딸 은정과 그가 살고 있는 주인집 아들 상구의 갈등을 배치해 놓는다. 엄마 없이 자란 딸을 구김살 없이 살게 해 주고 싶은 만섭의 희망과 딸과의 약속을 지키고 싶은 아버지로서의 자존심이 다른 기사의 일을 가로채면 서까지 광주에 가게 하는 동인(動因)이 되는 것이다.

한편 위르겐 힌츠페터(토마스 크래취만 분)는 “너무 편한 게 문제다. 기자가 이렇게 편한 곳에 있으면 안 된다”는 철두철미한 기자정신의 소유자로 그려져 있다. 그는 “기자는 사건이 생기면 어디든 가는 거다”라고 말하는 인물인데, 그가 신분을 속여 가며 한국에 밀입국한 것도 광주의 실상을 제대로 취재하여 전 세계에 알리겠다는 기자정신의 소산이었다. “다소 평면적으로 그려진 피터의 캐릭터는 아쉽다”(이은선), “충분히 돌보지 못한 피터의 서사가 더 전진할 수 있는 영화의 가능성을 붙들어 맨다.”(정시우) 등 힌츠페터의 인물 형상화에 대한 부정적 의견이 많지만[10], 그럼에도 불구하고 한국의 문제를 당사자가 아닌 외국인의 시선에서 드러내는 것은 직접성이 떨어질 수 있다는 점에서 힌츠페터의 형상화는 그 정도면 족했다는 것이 필자의 생각이다. 외국인이면서 기자라는 설정 자체가 기자정신이나 인류애적인 시선 외에 다른 감정을 이끌어내기 어렵기 때문이다.

따라서 서사는 그 내막이나 실상에 대해서는 아무것도 모른 채 힌츠페터를 태우고 광주로 가면서 “며칠 더럽게 재수가 없더니 이러려고 그랬네.”라며 사소한 행운을 기뻐하는 김만섭을 중심으로 부상시킨다. 아울러 외면적 사건 그 자체를 보여주는 데 머무르지 않고 인물의 심리, 곧 주인공 김만섭의 심리를 사건화한다. 영화는 평범한 소시민 김만섭이 우연히 광주에 가서 겪는 일련의 사건들을 중심으로 그의 마음이 움직이는 과정을 형상화하는데, 이런 점에서 영화의 스토리는 소설로 치면 심리소설, 극으로 치면 심리극에 해당한다. 때문에 벌어지는 모든 외부적 사건들은 - 심지어 광주항쟁마저도 - 주인공 김만섭의 마음을 움직이는 촉매사건들로 기능한다.

이 영화의 중심사건은 광주항쟁 자체가 아니라, 평범한 소시민이었던 김만섭이 광주에서 일련의 사건을 목도하거나 체험하고 변화하여 한 사람의 시민으로 거듭나는 과정이다. 중심사건이 만섭이 한 사람의 시민으로 거듭나는 과정 자체에 있기 때문에, 영화의 성패는 그의 심리 변화 혹은 결단 과정을 얼마나 그럴듯하게 그리느냐에 달려있다고 해도 과언이 아니다. <텍스운전사>는 이러한 부분에서 일정 부분 성공했다고 볼 수 있는데, 이를 잘 드러내 보여주는 장면이 순천의 조그만 교차로에서 이루

어지는 그의 결단 장면이다.

사복 경찰에게 쫓기다가 생사의 고비를 넘긴 만섭은 목숨에 심각한 위협을 느낀다. 그는 황태술(유해진 분)의 집에 돌아와 잠을 청하며 힌츠페터에게 외국인인 그가 알 수 없는 한국어로 자신의 과거를 독백처럼 이야기한다.

“사우디 가서 돈 좀 벌었다 아닙니까. 마누가가 쓰러지는 바람에 벌었던 돈 다 날리고 저 택시도 마지막에 마누가가 우겨서 산 거거든요. 어차피 자긴 틀렸으니까 우리 딸 잘 부탁한다고. 그래서 약이라도 좀 더 써볼 수 있었는데 내가 못 이기는 척했어요. 내가 그런 놈입니다. 산 사람은 살아야 하는 거 아닙니까. 맨날 술만 마셨어요. 하루는 자다 일어나 보니까 애가 지 엄마가 입던 옷을 끌어안고 울고 있더라고요. 우리 딸한테는 나밖에 없지 않습니까.”

김만섭의 진심은 힌츠페터에게도 전해진다. 자신밖에 없는 딸의 장애와 안녕을 위해 혼자 광주를 빠져나갈 결심을 한 만섭의 결정은 지극히 개인적인 것이기는 하지만 설득력이 있다. 새벽에 황태술의 집을 빠져나온 만섭은 택시를 몰고 황태술이 가르쳐준 길을 따라 서울로 향한다.

차를 고치러 들른 순천의 분위기는 자신이 살던 서울과 별반 다를 것이 없다. 광주에 대한 진실은 매스컴에 의해 차단되고 사람들은 풍문과 거짓을 진실처럼 여기며 살고 있다. 서울에 전화를 걸고, 딸에게 줄 구두를 사고, 국수 한 그릇을 주문한 김만섭은 국수집 아주머니가 덤으로 건네준 주먹밥을 본 순간 광주 시청 앞에서 주먹밥을 건네주던 여학생을 떠올린다. 주먹밥은 만섭에게 싱싱하던 그 여학생의 얼굴이 곤봉과 최루탄 앞에서 여지없이 일그러졌던 기억을 상기시킨다. 만섭은 “맛있네요. 맛있어요.”하며 아무렇지 않은 척 밥을 먹지만, 새로 산 분홍 구두를 보며 우리 은정이가 얼마나 좋아할까 생각해 보고 예전처럼 유행가도 불러보지만, 내부의 부름으로부터 자유롭지 못하다.

병원 주차장까지 쫓아온 황태술에게 “서울 택시는 다 잡아들인다고 안 하요. 이 길은 광주 사람들도 모르는 길 인디”라며 전남 변호판과 지도를 받고 힌츠페터가 주라고 했다는 10만 원을 강권에 못 이겨 받아 든 사건은 그의 선택을 추동하는 또 다른 촉매들로 기능한다. “미안합니다.”라며 애써 외면하려 했던 만섭에게 “형씨가 뭐가 미안해라. 나쁜 놈들은 따로 있구만.”이라고 말하며 만섭의 서울길을 독려한 태술의 말끝에 내뱉어진 ‘지랄 맞게 좋은 날씨’ 역시 내내 만섭의 귀로를 가로막는다.

결국 만섭은 국도의 작은 교차로에서 단독자로서 선택의 기로에 놓인다. 그의 선택은 광주로 돌아가는 것이었다. 사건의 목도자로서, 택시비를 받은 운전기사로서, 나아가 대한민국 시민의 한 사람으로서 내부의 목소리에 응답하기로 결정한 것이다. 이를 극적으로 보여주는 장면이 남원과 진주의 갈림길에서 그가 유턴하는 장면이다. 이 장면은 압박점이자 변환점으로서 사회적 부름에 응하는 만섭의 심리적 변화를 형상화한 장면이자 의식의 전환을 보여주는 장면이다. 아울러 관객들에게 개인적 욕망과 사회적 부름의 팽팽한 줄다리기 앞에서 단독자로 설 것을 호소하는 명장면에 해당한다.

만섭의 결정은 하나뿐인 딸의 안녕을 유보해 두고 내린 것이어서 더욱 의미가 깊다. 만섭은 딸 은정에게 전화를 걸어 “아빠가 손님을 두고 왔어. 아빠가 꼭 태워줘야 하는 손님인데.”라고 말하며 딸을 설득하는데, 표면적으로 만섭의 선택은 힌츠페터와의 약속을 지켜 택시기사로서 손님이 기다리고 있는 곳으로 돌아간 것이지만, 심층적으로는 역사적인 부름 앞에 시민의 한 사람으로 분명히 일어난 것으로 풀이할 수 있다.

2.1 목격자에서 동참자로: 시점의 변화

스토리 국면이 정동 과정 자체를 스토리화했다는 특징을 지닌다면, 담론 국면에서 이 영화의 특징은 시점을 활용하여 감정을 천천히 조율해 간다는 점에 있다. 일단 이 영화는 처음에는 목격자의 시점을 채용하여 가볍게 사건에 접근해 들어간다. 표면적으로 영화가 만섭이 힌츠페터와 함께 광주에 들어가 머무르면서 보거나 겪게 되는 사건을 보여주는 것에 목표가 있는 것처럼 보이는 것은 이때문이다. 만섭은 <화려한 휴가>의 강민우, 강진우 형제처럼 광주 출신도 아니고, <박학사탕>의 김영호처럼 광주시민에게 총을 쏘고 일생을 죄의식 속에 살아가는 군인도 아니며, <꽃잎>의 소녀처럼 금남로 위에 흐드러지게 피어난 붉은 상흔의 피해자도 아니다. 영화 담론은 우연한 목격자로서 만섭이 적극적 동참자로 변화하는 과정을 개연성 있게 그려낸다.

우연한 목격자인 만섭을 적극적 동참자로 변화시키는 과정은 앞에서 설명한 스토리 국면에서 심리의 사건화와 담론 국면에서 목격자의 시선을 동참자의 그것으로 바꾸는 과정을 통해 이루어진다. 사건을 상태A에서 상태B로의 변화로 간주할 수 있다면, 사건 곧 변화는 주인공이자 목격자인 만섭의 내면에서 이루어진다. 따라서 목격자로서 그의 위상은 매우 중요한데, ‘목격자’였던 그가 ‘참여자’ 혹은 ‘동참자’로 변화하는 과정에서 독자의 정동이 이

루어진다고 볼 수 있기 때문이다.

만섭은 본래 사우디의 모래사막에서 피땀 흘렸던 산업 역군이면서 데모를 일삼은 대학생들에게 반감을 지닌 인물이었다. 임신부를 병원에 태워가는 과정에서 데모하는 시위대에 의해 사이드 미러가 부러지는 장면은 그에게 시위대에 대한 반감을 부추기는 역할을 한다. 영화 초반의 이러한 설정은 만섭이 정치적 사건에 무심한 목격자임을 알려주는 장치로 기능한다. 그가 구재식의 말을 외국인인 힌즈페터보다 더 받아들이기 어려워하는 것은, 오랜 기간 쌓여온 거짓된 정보에서 기인한 것이다. 그는 직접 광주의 현장을 목도하면서도 의아함을 감추지 못한다. 아울러 진실에 접근하면서도 개인적 염려가 앞서 앞으로 한 발을 내딛는 것을 두려워한다.

그러나 갈림길에서 결정을 내린 이후 그는 더이상 고민하는 모습을 보이지 않는다. 병원에서 구재식의 시신에 신발을 신겨주는 장면은 그가 자신의 딸 은정을 위해 신발을 샀던 장면을 환기시킨다. 때문에 재식을 위해 흘리는 그의 눈물에 관객들은 공감할 수 있다. 힌즈페터가 돌아가라고 말할 때 그는 “내가 택시비 받았잖아. We go together.”라고 답하는데, 이런 장면이 있기에 금남로에서 사람들이 군인들이 쓴 총을 맞고 쓰러질 때 그가 택시를 타고 구하러 가는 광주 택시운전자 그룹에 합류하는 것도 역지스럽지 않다. 만섭은 “저 운전 잘 합니다.”라고 말하며 합류하는데, 자신이 가장 잘하는 방식으로 참여하는 능동적 동참자로서의 변모를 보여준다.

〈화려한 휴가〉와 비교하면 설득력의 차이를 더 잘 느낄 수 있다. 〈화려한 휴가〉가 지극히 ‘신파적’이라는 비판을 받는 데는 스토리 국면의 멜로 라인과 감정의 과잉을 유발하는 일부 최루성 장면들이 관련되어 있다. 관객의 정동 없이 흘리는 인물의 눈물은 오히려 관객의 정동을 거스른다. 〈화려한 휴가〉가 이 점을 극복하기 위해 강민우와 박신애의 러브 라인과 강진우의 죽음을 배치하였지만, 인물의 비참한 최후가 관객의 공감을 불러오지 못한 것은 관객의 정동을 고려하지 않은 결과로 해석될 수 있다. 반면, 〈택시운전자〉는 최루성의 억지 눈물을 유도해 내기보다 담백한 전개와 가벼운 터치로 이야기를 끌어가고려고 한다.

이때 담론 국면에서 역사의 무게와 사건의 비감함을 덜어내는 중요한 요소 중 하나가 ‘음악’이다. 서울 거리를 달려가면서 만섭이 부르는 조용필의 ‘단발머리’나 차가 고장 나고 인물들이 감정적으로 대립하는 가운데 황태술의 집에서 구재식이 부르는 ‘나 어떡해’는 이해할 수 없는 정황과 비감한 분위기를 가벼운 터치로 감싸 안으며 사

소하고 일상적인 즐거움을 추구하는 서민들의 세계로 관객들을 안내한다. 그가 순천의 2차로를 달리며 부르는 헤은이의 ‘제3한강교’가 큰 울림으로 관객에게 다가올 수 있었던 것은 이러한 장면들이 바탕이 되었기 때문이다. 만섭은 순천 장에서 국수와 주먹밥을 먹고 애써 감정을 억누르며 서울 가는 길을 재촉한다. “맨날 운동화만 사주구 구두 한 켤레 못 사줬는데 우리 은정이가 얼마나 좋아할까.”라고 중얼거리며 분홍 구두를 꺼내보면서 만섭은 “강물은 흘러갑니다. 제3한강교 밑을”이라며 늘 하던 것처럼 유행가를 부르기 시작한다.

그러나 자꾸 백미러를 쳐다보는 그의 표정은 점점 복잡해지는데, “어제 다시 만나서 다짐을 하고 우리들은 맹세를 하였습니다. 이 밤이 새면은 칫차를 타고 행복 어린 거리로 떠나갈 거예요”라는 대목에 이르면 노래를 잊지 못하고 흐느낀다. 만섭이 늘 즐겁게 노래하며 긍정적인 것만 바라보고 살려고 했던 인물이었기 때문에, 그의 울먹임은 소위 ‘신파극’에서처럼 눈물을 쥐어짜내기보다 관객으로 하여금 만섭의 상황 속으로 빠져들게 하는 역할을 한다. 찌푸리지 않은 맑은 날씨와 만섭을 향해 울리는 다른 차들의 경고음을 뒤로 하고 만섭은 유턴하는데, 이때 그의 방향전환은 관객에게도 일종의 터닝 포인트로 기능한다.

유행가 말고도 이 영화에 흐르는 대부분의 음악은 가볍고 경쾌한 템포로 작품에서 야기되는 삼엄하고 살벌한 사건들의 표면적 긴장을 끊고 인물의 심리 안으로 관객을 초래하는 효과를 낸다. 가령 만섭이 광주행 고속도로를 달려갈 때 조감의 시선에서 연주되는 경쾌한 템포의 ‘광주로 가는 길’이나 마지막 장면에서 광화문 도로를 조감하며 연주되는 느린 단조의 통기타 연주인 ‘화창한 오월의 어느 날’ 등이 이에 해당한다. 영화 음악이 긴장을 조성하는 데 쓰이지 않고 오히려 표면적 긴장을 무너뜨리고 작품 내부의 메인 스토리 라인인 만섭의 변화 과정에 주목하게 하는 효과를 지닌다고 볼 수 있겠는데, 영화 음악의 일반적 쓰임과는 거리가 있다고 할 수 있다.

이처럼 긴장의 템포를 경쾌하게 조절하는 것이 이 영화 담론이 지닌 특징 중 하나인데, 긴장이 고조된 지점에 유머러스한 장면을 배치하여 긴장을 완화하는 방법이 많이 쓰인다. 영화는 긴장을 경쾌하게 조율하는 방식을 씬으로써 관객에게 억지 눈물을 유도하지 않고 아주 천천히 관객으로 하여금 만섭에게 인간적으로 동조하지 않을 수 없는 지점에 서게 만든다. 물론 그 마지막 지점은 딸을 가진 평범한 가장으로서 자신이 누구인지를 밝히기 원치 않았던, 혹은 밝히지 못했던 사람 김만섭에게 관객

이 정동하게 하는 것이다.

이러한 맥락에서 볼 때, 작품 전체에서 힌즈페터가 큰 역할을 하지 않는 것은 당연한 결과일 수 있다. 작품의 목표 자체가 광주를 알리고 진상을 규명하려는 그 자체에 있지 않기 때문에 힌즈페터의 역할은 “그냥 택시를 타고 광주에 왔으며”, 자옥한 최루탄 속에 흩어져 있는 사람들을 자꾸 뒤돌아보는 만섭에게 “우리는 가야만 한다”고 말해주고, “당신 정말 좋은 사람이다. 정말 잘 해 줬다”고 말하는 정도면 족한 것이다. 오히려 재식의 죽음 앞에서 자책의 모습을 보이는 힌즈페터에게 만섭은 “왜 그러고 있어. 이거 다 짝어야지. 약속했잖아. 뉴스가 나가야 바깥사람들이 알 거 아냐.”라며 기자의 역할로 다시 돌아갈 것을 독려한다. 훗날 자신을 보고 싶다고 인터뷰한 힌즈페터를 신문에서 보고 “내가 더 고맙지 이 사람이야. 땡큐여 땡큐. 그렇지 않아도 내 한번 보고 싶었는데. 이렇게라도 보네.”라고 말한 만섭의 독백은 스토리라인이 해내지 못한 힌즈페터에 대한 감사의 메시지를 전달하는 기능을 한다. 그것은 외국인이면서도 우리나라의 비극적 사건을 전 세계에 알려 진상 규명의 실마리를 제공해 준 힌즈페터의 기자정신에 국민의 한 사람으로서 보내는 감사에 해당한다.

만섭은 “자네도 많이 늙었구먼.”이라고 말하는데, 관객은 인물의 말을 들으며 만섭의 주름진 얼굴에 주목하게 된다. 그리고 긴 세월 동안 침묵해온 작은 영웅의 모습을 발견한다. 역사를 바꾸는 것은 한 사람의 위대한 영웅이 아니라 자신의 본분을 수행하는 수많은 작은 영웅들이다. 만섭은 택시운전사로서 힌즈페터를 공항까지 태워다 준 그 일에 자신의 모든 것을 걸었을 수 있다. 주름진 얼굴의 그가 얼굴 모를 손님을 태우고 광화문 거리를 달려갈 때 독자는 느린 템포의 ‘화창한 오월의 어느 날’을 들으며 세월을 추억하는 만섭의 심경에 빠져드는 경험을 하게 되는 것이다.

<택시운전사>가 1218만 관객을 동원한 데는 이처럼 만섭의 감정을 나의 감정으로 받아들이게 하는 감정선이 큰 역할을 했다고 볼 수 있다. 인물의 변화 과정을 그리지만 이를 감정의 과잉 상태로 질척하게 몰고 가거나 무겁고 비감하게 풀어가지 않고 목격자에서 동참자로 변모하는 과정을 비교적 담백하고 경쾌하게 풀어나간 것이 주효했다고 보아야 할 것이다.

3. 결론 및 시사점

<택시운전사>는 스토리텔링의 목표가 우리를 여전히 현재형인 선택의 기로에 서게 하는 데 있었다는 점에서 매우 계몽적이고 대중적인 스토리텔링을 추구한다. <택시운전사>의 목표는 역사적 사건의 실상을 파악하거나 진상을 규명하는 데 있다기보다 오히려 관객 한 사람 한 사람을 주인공 김만섭이 37년 전 서 있었던 남원과 진주의 갈림길, 그 선택의 기로에 서게 하는 데 있다.

무엇인가에 정동된다는 것은 그 사물을 평가하는 것이다. 에드먼드 후설(Edmund Husserl)이 말했듯, 우리는 정동적 이해관계의 양식에 속하기라도 하는 것처럼 ‘감정적 지향을 가지고’ 그 기쁨, 곧 대상으로 향하게 된다. 사실 행복은 우리 결의 영역을 더 친숙한 것으로 만들어가는 과정일 수 있다. 거리낌(awayness)은 우리 지평의 가장자리를 형성한다. 우리는 은연중에 어떤 대상의 근접을 거부하는 중에 듣거나 느끼거나 보고 싶지 않은 사물들을 규정한다. 때문에 어떤 사실에 대해서는 눈을 감고 귀를 닫는다. 한편 정동된다는 것은 무언가를 좋은 것으로 간주하는 정향(orientation)을 뜻한다[8].

장훈은 상흔을 지니고 현재 여기 우리 속에서 살고 있는 인물인 김만섭을 통해 광주민주화운동의 재구성을 추구한다. 택시운전사 같은 우리 주변의 흔하고 익숙한 인물이 보내는 정동의 메시지에 맞닥뜨리면서 관객으로 하여금 과거의 꺼림칙한 사건을 우리의 일부로 받아들여지게 하는 데 목표가 있었다고 해야 할 것이다. 탄압과 폭제에 숨죽이고 옳은 일을 하고도 나타나지 않았던 만섭처럼 자신이 한 일을 자신이 했다고 말할 수 없었던 시대의 아픔을 바로 내 이야기로 느끼기를 원했던 것이다.

물론 이러한 설정은 온갖 정치적 사건들에 무심한 시민들을 역사의 현장으로 소환하기 위한 장치라고 할 수 있다. 만섭이 갈림길에서 ‘평안하고 안위한 기존의 삶으로 모른 척 복귀할 것인가 역사의 현장에 소신껏 참여할 것인가’를 선택해야 하는 갈림길에 설 때, 관객 역시 동일한 지점에서 서게 하려는 전략의 소산인 것이다. 바로 이 지점에서 <택시운전사>는 계몽적이다. 정동이란 대상과의 연합, ‘~되기’에 다름 아니다. 대상을 발견하고 다른 이들도 그 맛을 알게 된다면 우리는 대상을 공유할 수 있다. <택시운전사>는 1980년의 ‘그들’을 ‘우리’가 되게 하고, 37년이나 된 과거 사건을 현대 바로 우리의 이야기로 치환시키는 방법으로 정동을 동원한다. 곧 이 영화의 의도는 광주민주화운동을 ‘저기, 그들의 이야기’에서 ‘여기, 우리의 이야기’로 만들려는 것에 다름 아니다. 그렇기에 보다 쉬운 스토리텔링이 필요했으며 그것이 이 영화가 획득한 대중성이라고 결론내릴 수 있다.

References

- [1] J. S. Kim, J. B. Kim, "Analysis of <A Taxi Driver>'s May Gwangju spirit contents", *The Journal of Next-generation Convergence Technology Association*, Vol.2, No.2, pp.92-95, Jun. 2018.
DOI: <https://doi.org/10.21742/AJMAHS.2018.09.21>
- [2] Y. S. Ahn, J. W. Lee, "Narrative Strategy in the Film <A Taxi Driver>", *Human content*, No.53, pp.265-281, Apr. 2019.
DOI : <https://doi.org/10.18658/humancon.2019.06.53.283>
- [3] B. K. Jung, "The Outsider's Eye, Its Change and Effect of Audience Sympathy in the Film <Taxi Driver>", *Asia-pacific Journal of Multimedia Services Convergent with Art, Humanities, and Sociology*, Vol.8, No.9, pp.105-114, Sep. 2018.
DOI: <https://doi.org/10.21742/AJMAHS.2018.09.21>
- [4] B. E. Moore, B. D. Fine, "Psychoanalytic terms & concepts", American Psychoanalytic Association, 1994.
- [5] J. Magny, "Le Point De Vue", Cahiers du Cinéma, 2001.
- [6] <https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1712679&categoryId=41908&categoryId=41954>
- [7] J. Rancière, "Malaise dans l'esthétique", Galilée, 2004.
- [8] M. Gregg, G. J. Seigworth, "The Affect Theory Reader", Duke University Press, 2010.
- [9] H. P. Abbott, "The Cambridge Introduction to Narrative", Cambridge University Press, 2008.
- [10] <https://movie.naver.com/movie/bi/mi/point.nhn?code=146469#tab>

김 경 애(Kyung-Ae Kim)

[정회원]



- 1998년 8월 : 숙명여자대학교 국어국문과 (문학석사)
- 2008년 2월 : 숙명여자대학교 국어국문과 (문학박사)
- 2014년 3월 ~ 현재 : 목원대학교 국어교육과 교수

<관심분야>

융합콘텐츠, 공학인을 위한 글쓰기