

## 박탈과 증오의 바람

- 이만희 감독의 <휴일>(1968)을 중심으로

김만석\* · 김필남\*\*

### 차 례

- |                     |                |
|---------------------|----------------|
| 1. 바람을 채집하는 감독, 이만희 | 4. 증오와 혐오의 서식지 |
| 2. 정지한 시간과 이행의 발걸음  | : 도둑질과 사냥      |
| 3. 박탈된 존재들의 정원      | 5. 결론          |

### 국문초록

본고는 이만희 감독의 영화 <휴일>을 당대 사회의 반영이나 재현이 아니라, 정동(affect)의 차원에서 분석함으로써 영화가 이데올로기나 선전도구가 아니라 자율적인 영역을 구축했다는 점을 주장한다. 달리 말해 <휴일>은 서사 중심의 영화가 아니라, 인물들의 관계에서 발생하는 힘에 주목하며, 어디로 나아갈지 모르는 카메라의 힘이 운동하는 방향에 주목하고 있는 독특한 구조로 흘러가는 영화임을 분석하고 있다.

먼저 영화는 '휴일'이라는 시간을 출발점으로 삼고 있지만 쉼이나 휴식이 아니라 자본주의 체제의 지속을 위한 재생산(reproduction)의 시간

\* 독립연구자

\*\* 경성대학교 강사

임을 인물들 간의 관계를 통해 보여준다. 주인공 ‘허욱’과 ‘지연’은 가난한 연인으로 커피 한 잔 사먹을 돈이 없어 공원에서 데이트를 하고, 아이를 키울 형편이 안 돼 낙태 비용을 마련하기 위해 모욕적인 상황을 마다하지 않는다. 허욱이 낙태 비용을 마련하기 위해 친구들을 만날수록 견잡을 수 없는 한계 상황으로 내몰리는 것을 확인할 수 있다. 허욱의 친구들 또한 심심해서 처음 만난 여자와 섹스를 하거나, 술에 취해 있거나, 목욕을 여섯 번이나 하는 등 무기력하게 시간을 보내는 인물들로 그려진다. 그런 점에서 이 영화는 ‘휴일’이라는 시간이 진정한 휴식이 아니라 재생산을 위한 시간이며, 생산활동을 하지 않는 인물들은 극한의 상황에 내몰리고 있음을 확인할 수 있다. 허욱은 휴일이 끝나갈수록 더 무기력해지고, 결국 혐오의 시선으로 자신을 바라보던 친구 ‘규제’로 인해 자기 파괴적인 증오의 감정을 표출하기에 이른다. 즉 영화는 허욱을 통해 휴일이라는 시간이 생산활동과 재생산의 세계를 파악하게 만든다.

마지막으로 본고는 사회적 불안정성이 증대되고 변동이 극심화 되어가는 1960년대 후반 기존에 자신이 누리던 지위나 위치를 상실할 경우 사회적으로 취약한 계급이나 계층은 무기력이나 증오의 감정에 더욱 취약할 수밖에 없음을 영화 속 관계들을 통해 분석하고 있다.

주제어 : 이만희, 휴일, 정동, 박탈, 증오, 혐오, 재생산

## 1. 바람을 채집하는 감독, 이만희

1960년대 장르영화 감독인 이만희에 대한 새로운 모색이 2000년대 이후부터 시작된다. 장르영화 감독을 작가로 재인식하려는 움직임은 이만희의 작품들을 재해석할 것을 요구하며, 기존 작품들과는 다른 연구를 요구하기에 이른다. 한국영화사에서 감독을 연구하는 방법은 크게 사회

성과 예술성 두 가지 관점으로 논의되었다면 이만희는 어느 부류에도 속하지 않은 감독이었다.<sup>1)</sup> 이만희가 만든 51편의 영화들을 보면 그는 주로 전쟁영화와 스릴러 영화 등을 제작했기에 한국영화사에서는 중심으로 삼았던 기준에서는 벗어난 감독으로 평가 받았다.<sup>2)</sup> 하지만 그는 장르영화를 제작하면서도 동시대 관객의 트렌드를 민감하게 감지하고 동시에 예술작가로서의 정체성을 유지하는 영화들을 제작하며 한국영화의 수준을 끌어올린 감독, 작가주의 영화의 기원으로 논의된다.<sup>3)</sup>

이는 이만희가 ‘영화’를 당대의 이데올로기(계몽)나 선전도구가 아니라 영화의 자율적인 영역을 구축했다는 것을 의미하며, 다른 문화적 언어들과는 다른 영화만의 언어를 탐구했으며 영화가 도달할 수 있는 지점들을 드러냈음을 뜻한다. 특히 2005년 발굴된 <휴일>(1968)의 경우 아직 발굴되지 않은 <만추>(1966) 그리고 인물 내면의 욕망을 잘 표현한 <귀로>(1967)와 함께 기존 한국영화사에서 볼 수 없었던 스타일을 발견하게끔 하며, 또 한국영화가 자신의 언어를 통해서 표현될 수 있는 ‘증거’가 됨으로써,<sup>4)</sup> 한국영화에 대한 자부심으로 격상된다. 그만큼 <휴일>의 발굴은 1960년대 영화 흐름과는 다른 결을 드러내고 있음을 의미한다.<sup>5)</sup>

1) 조영정, 『이만희의 작가적 위치에 대한 재고찰』, 중앙대학교첨단영상대학원 박사학위논문, 2008, 3-4쪽.

2) 앞의 논문, 4쪽.

3) 홍진혁, 『이만희 <휴일>의 스타일 분석: 데이비드 보드웰의 내레이션 이론을 중심으로』, 동국대학교영상대학원 석사학위논문, 2012, 25쪽.

4) 물론 <휴일>을 안토니오니 감독의 모더니즘 3부작을 떠올리게 한다던가(이선주, 『열정과 불안: 1960년대 한국영화의 모더니즘과 모더니티』, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사논문, 2012, 126쪽.) 당시 인기를 끌었던 영화들을 수용하며 자신의 영화세계를 변주해온 감독이라고 평가하기도 한다.(강봉래, 『1960년대 후반 한국영화 속에 드러난 모더니티의 표상들: 안개, 휴일, 귀로를 중심으로』, 연세대학교 커뮤니케이션대학원 석사학위논문, 2014, 24쪽.) 그럼에도 그는 멜로드라마라는 장르로 관객들을 유인하긴 하지만 그것은 장치로만 활용할 뿐, 멜로영화에서 정서적 과도가 일 때마다 과감한 생략과 비약을 통해 기승전결 식 드라마의 관습을 깨는 방식을 취하며 자신만의 스타일을 확립한다.(이선주, 위의 논문, 125쪽.)

<휴일>은 이만희라는 작가의 서명이 강렬하게 녹아들어 있는 영화이며 1960년대 한국영화가 거둔 최대의 성취로 자리매김할 수 있게 됨으로써 한국 '모더니즘' 영화의 핵심에 오르게 된다.<sup>6)</sup> <휴일>에 대한 연구들이 대체로 영화적 스타일에 대한 검토와 근대성이나 도시화의 문제<sup>7)</sup> 그리고 1960년대 벽두부터 시작된 '혁명'이라는 열기의 연장선상에서 논의되는 것은 우연이 아니다.<sup>8)</sup> 이때 이만희의 <휴일>을 모더니즘 영화의 선구자적인 위치에서 해명하는 방식 역시 모더니즘 영화를 설명하는 방식으로 반복적으로 연구되었다고 할 수 있을 것이다. 이는 이만희와

- 
- 5) <휴일>은 각본 심의부터 반려를 당한다. 작품의 반려 경위는 처음에는 '주체성과 예술성이 없다', 두 번째는 '주체성은 있으나 예술성이 없다' 세 번째는 '이런 작품은 되도록 안 만드는 것이 좋다'는 어거지 판정을 들으며 결국 3번의 개작을 하고도 제작허가를 얻지 못했다. 당시 이 기사를 쓴 기자는 이를 두고 "넌센스"라는 평가를 내린다. <휴일>은 2005년 뒤늦게 발굴되어 '부산국제영화제'에서 상영되면서 주목 받았다. <휴일>은 세 번 개작해도 허가 못 얻어, 《신아일보》, 1968.05.09.
- 6) 이선주는 <휴일>을 모더니즘 영화로 보고 있는데, 영화적 표현양식을 '장르영화의 관습과 그것을 벗어나는 긴장' 속에서 찾았을 것이라고 하며, 그 결과 당대 세계 모던시네마의 무의식과 소통할 뿐 아니라 오늘날까지도 세월을 뛰어넘는 동시대적인 모던시네마가 탄생했다고 보고 있다.(이선주, 앞의 논문, 127쪽.) 강봉래는 60년대 서울의 모습을 사실적으로 전달하고 있고, 모더니티의 주체 등장을 주장하며 <휴일>을 모더니티 영화라고 규정하고 있으며(강봉래, 앞의 논문, 8쪽), 허문영의 경우도 반공 이데올로기를 그의 전쟁영화에서 반공이 사소한 부속에 불과한 이유 등을 예로 들어 그를 근본적으로 모더니스트로 규정한다.(허문영, 『세속적, 영화, 세속적 비평』, 강, 2010, 203쪽.)
- 7) 윤장호, 『60년대 한국영화에 나타나는 空間의 근대성 연구-이만희감독 영화를 중심으로』, 영상기술연구, 2014.
- 8) 김려실은 4.19세대가 5.16과 6.3을 거쳐 비로소 기성세대와 구별되는 독자적인 문화와 저항의 양식을 생산했음을 보여준 명징한 예로 <휴일>로 보며, 영화 속 례펜지식인의 표상을 살펴본다.(김려실, 『우울한 산책자』, 『상허학보』 59, 2020, 451쪽.) 이광일 또한 <휴일>을 4.19혁명과 5.16쿠데타의 관계변화에 있는 작품이라고 보고 있다. 그는 <휴일>의 허육의 삶에 대한 태도, 죽음 등을 재구성하는 데 있어 이해하기 힘들다고 하며, 영화가 만들어진 67년과 68년이라는 시대적 배경에 주목해야 한다고 본다.(이광일, 『1960년대 한국 '작가주의 영화'에 대한 정치적 해석-〈안개〉, <휴일〉을 중심으로』, 『통일인문학』 73호, 2018, 218쪽.)

그의 영화를 동어반복적으로 다루는 것과 다르지 않다고 본다. 그러나 이만희의 영화를 기존의 영화사적 문법 구조 안에서가 아니라, 더 넓은 문화사적 구조에서 파악한다면 그의 영화가 갖는 의미는 모더니즘이라는 구도에서 반복적으로 검토되는 작가, 스타일, 근대성, 도시화, 혁명/반혁명에 대한 문제를 기존의 영화사적 범주와 구도로 환원하지 않으면서 독립적인 방식으로 제시할 수 있다. 이는 이만희의 영화를 당대 사회의 반영이나 재현이 아니라 ‘정동(affect)’<sup>9)</sup>의 차원에서 분석함으로써, 이만

9) 들뢰즈는 스피노자가 『에티카』에서 라틴어로 쓴 정서(affectio)와 정동(affectus)을 모두 정서(affectio)로 번역하는 것이 적절하지 않다고 보면서 정동(affect)을 분리해낸다. 그는 스피노자를 빌려 정동은 신체의 활동 능력과 관념의 사유능력은 평행하므로 관념에 따라 인간의 행동 능력 혹은 존재 능력의 증대-감소-증대-감소의 형태로 연속적인 신체의 변이/용(affectio)이 일어나는 운동이지만 관념들의 지적인 비교로 환원될 수 없고 그것은 어떤 완전성에서 다른 완전성으로 살아 있는 이행에 의해 구성된다고 본다. 이러한 이행의 과정은 모방의 문제를 낳는다. 역시 들뢰즈에 의해 복권된 타르드는 모방을 ‘한 정신에서 다른 정신으로의 원거리 작용, 즉 어떤 뇌 속에 있는 음화(陰畫)를 다른 뇌의 감광판(感光板)에 거의 사진처럼 복제하는 것으로 이루어지는 작용’이라며 사회는 모방이며 모방은 공유상태라고 정의 내린다. 타르드는 별 불일 없는 개인들의 미시적인 관계망 속에서 끝없는 모방과 차이의 반복이 사회변화의 동력이라고 분석하고 있다.(가브리엘 타르드, 이상훈 옮김, 『모방의 법칙』, 8쪽, 문예출판사, 2012) 그렇기 때문에 정동은 아무것도 재현하지 않은 사유양식이다. 이행의 과정에서 필요한 것은 강한 양극단의 정념(passion)-슬픔과 기쁨-이며, 어떤 영역에서건 정념의 실행이 곧 힘(pouvoir)의 실행으로 이어진다고 한다.(질 들뢰즈 외, 김상운 옮김, 『비물질노동과 다중』, 갈무리, 2014, 32-33쪽.) 하지만 정동 연구는 힘의 획득이 아니라 힘의 능력(puissance)을 증대시키기 위해 슬픈 수동적 변용들과의 투쟁을 시작함으로써 능동적으로 변용되는 신체로 나아갈 수 있다고 주장한다.(질 들뢰즈, 앞의 책, 104쪽.) 정동은 보이지 않은 것이지만 분명 두 존재 사이에서 일어나는 감정 작용을 가시화하려는 노력이다. 가시화 한다는 것은 정동 이전의 이론과 담론이 개별적 독립성으로서 외부와의 관계를 종결된 사건으로 취급하면서 놓친 실제성을 복원한다는 것이다. 실제성은 정동이 담론적 실천만이 아니라 유의미한 정치행위로까지 발전되어야 할 가능성을 모색해야 함을 뜻하기도 한다.(멜리사 그레그·그레고리·시그워스, 최성희 외 옮김, 『정동이론』, 갈무리, 2015, 33쪽.) 대부분 정동과 관련한 문화연구가 지배적 권력이 배제해온 페미니스트, 퀴어, 장애 활동가, 돌봄노동과 탈식민지적 혼종과 이주자 등 뭇 없는 자들에 대한 목소리를

희에게 영화가 무엇이었는지 확인할 수 있는 방법이 될 것이다. 지금까지 이만희의 영화를 정동적 차원에서 살펴보는 선행연구가 없었기에 본고는 영화를 바라보는 시선 또한 확장시킬 수 있다고 본다.

<휴일>을 정동적 차원에서 살필 때, 영화는 서사나 배경이 아니라 관계<sup>10)</sup>에서 발생하는 힘의 방향과 경로에 대해서 추적할 수밖에 없게 된다. 이는 인물 간의 관계에서 발생하는 ‘힘’이 특정한 목적과 방향으로 종결되는 것이 아니라, 어디로 나아갈지 예측할 수 없으며, 이때 카메라는 이 힘이 운동하는 방향을 따라가는 방식으로 전개됨을 확인할 수 있다.<sup>11)</sup> 그런 점에서 <휴일>은 인물들이 맺는 관계에서 부딪혀 발생하는 힘의 방향을 고스란히 뒤따른다. 이 때문에 극 중 영화 초반부에서 허욱과 지연에게만 붙어오는 흙먼지의 ‘바람’이야말로 이 영화가 포착하고자 하는 핵심적인 대상이 된다.

영화에서 인물들 사이의 관계에서 분출되는 정동은 ‘연기(performance)’를 통해서 발생한다. 주인공인 ‘허욱’(신성일)은 기존의 사회적 관계를 반복적으로 마주침으로써, 그러나 관계가 지속될 수 없을 정도로, 견잡을 수 없는 한계의 상황으로 내몰리는 인물이다. 주인공과 마주친 인물들은 자신의 생명을 유지할 수 없을 정도로 무력감에 ‘전염’됨으로써, 자신의 생명마저 스스로 ‘박탈’하려는 행위로 나타난다. 무력감 또는 무기력이나 박탈감은 한 개인에게 이미 주어진 본성적인 감각이 아니다. 이

---

다루며 이미 기존 이론으로 분석이 끝났던 역사적 사건에 대해서도 다른 잠재성을 현실과 연결시키려는 연구 경향에서도 드러나는 특징이다.

- 10) 백결은 이만희의 영화세계를 증언하며, 스토리보다 캐릭터를 중시한 감독이며 이야기보다 등장인물의 미묘한 성격 변화에 주목했음을 언급하며, 모든 종류의 다양한 영화적 실험에 궁극적으로 다가가고자 했다고 말했다. 유지형, 『영화감독 이만희』, 다빈치, 2005, 268쪽.
- 11) 허문영의 경우도 이만희는 서사의 굴곡에 기대지 않고, 인물의 표정과 동선과 미장센과 시적이라고 말할 수밖에 없는 영화적 리듬을 창조했다고 하며 그의 영화는 당대의 어떤 영화보다 순수 영화 혹은 시네마틱한 경지에 다가갔다고 평한다. 허문영, 위의 책, 202쪽.

런 감각은 특수한 역사적, 사회적 맥락을 통해서 형성된 것이다. 달리 말해 사회적 변동 과정에서 당대 사회가 분유하는 가치를 할당받지 못하는 계급, 계층, 젠더, 지역, 인종은 그 내부에서 다시 차이화를 이루며 이를 통해 배타적인 권리를 획득하려는 방식을 드러낸다. 실제로 일제 말기의 총력전 체제에서 이루어진 ‘스파이 담론’은 신여성이나 모던걸 그리고 사회주의 여성들을 향한 상대적인 박탈감으로부터 연원한 혐오발화이기도 했다.<sup>12)</sup> 새로운 체제에 적응하지 못한 계급이나 계층이 갖고 있던 상대적 박탈감은 사회적 약자나 소수자를 향한 공격으로 이어졌던 것이다. 달리 말해 <휴일>에서 나타나는 박탈감은 영화 내부적인 언어만이 아니라 당대 사회의 박탈감이 영화에 ‘정동’된 것이라고 할 수 있다.

이러한 박탈감의 주요한 출구 가운데 하나가 바로 증오와 혐오의 감정이다. 사회적 체제 변동이 이루어질 때, 지배적 흐름에 소속될 수 없는 존재들은 사회적 약자를 공격함으로써 자신의 훼손된 위치를 보상받으려 한다. 손상된 지위를 회복하기 위해 사회적 약자를 적대로 구성하고 이에 대한 공격을 멈추지 않음으로써 증오와 혐오의 감정은 갈등적 역할을 조직하게 되는 것이다. 즉 박탈감은 증오나 혐오와 연루되어 있으며 사회의 모든 계급과 계층, 젠더, 지역, 인종의 범주를 위계화 하는 방식으로 재편한다. 즉 역사적 파시즘의 체제에서 형성되어 온 심성구조는 역사적, 사회적 변화에 따라 변형되고 새로운 외양으로 출현한다고 할 수 있다. 일제 말기의 유산은 단순히 물질적인 것만이 아닌 셈이다.<sup>13)</sup>

12) 권명아, 『역사적 파시즘』, 책세상, 2005. 제2장 참조. 사회적으로 만연하는 박탈감은 지배적 담론 내에서 등장하지 못했던 존재들을 부상하게 만드는 효과가 있다. 신여성의 담론적 대상으로 부상할 때, 그 좌표 내에 위치하지 못했던 구여성들의 담론을 배척함으로써, 신여성에 대한 담론적 공격으로 전환하게 된다. 이러한 형태는 사회적 구성체 전체를 담론으로 회집하게 됨으로써, 가시화되지 않았던 모든 계급과 계층들을 현시하는 효과를 낳는다. 일제 말기 강제동원은 이러한 방식을 통해 일정한 자발성으로 인식되도록 구축할 수 있었던 것이다.

13) 권명아, 『무한히 정치적인 외로움』, 갈무리, 2012, 257-258쪽.

따라서 인물들 사이에서 이루어지는 박탈감과 혐오와 증오감을 포착하는 <휴일>은 역설적으로 당대 사회의 정동을 영화적으로 포착한 중요한 작품이 된다.

무엇보다 이만희는 영화에서 서사를 중심으로 영화를 구성하지 않고 인물들 사이에서 이루어지는 힘을 따라 이동하는 방식을 선택함으로써, 기존 장르영화나 영화문법이 다룰 수 없었던 영화언어가 생성되는 영역이 정동의 문제였음을 정확하게 보여준다. 따라서 영화 속에 등장하는 바람(연기)은 역사적이면서 동시대적이고 영화적인 것이 될 수 있었던 것이다.

## 2. 정지한 시간과 이행의 발걸음

<휴일>은 ‘시간’을 출발점으로 삼는 영화다. 자본주의 체제에서 시간은 자본이며, 이때 ‘휴일’이라는 시간은 노동의 공백이나 휴식, 쉼이 아니라 (삶/노동)‘재생산’의 시간이다. 재생산은 자본주의 체제의 지속을 위한 가장 기본적인 요소이지만, 이에 대한 노동은 통상적으로 여성들에게만 할당되어 왔다. 출산과 육아부터 일상생활의 영위를 위해서는 재생산 노동을 부불노동으로 처리하지 않으면 자본주의 체제가 유지되지 않는다.<sup>14)</sup> 재생산 노동은 통상적으로 ‘돌봄노동’<sup>15)</sup>으로도 명명되며, 이를 그림자 노동으로 지칭하기도 한다. 그만큼 재생산 노동은 생명을 유지하기 위해서 반드시 수행되어야 하지만, 이에 대한 대가는 지불되지 않는

14) 가사노동이 노동력을 ‘재생산’하므로 생산노동과 동일하게 가치를 인정받아야 하고, 재생산 노동의 최종 수혜자는 바로 자본이라고 본다. 실비아 페테리치, 『혁명의 영점』, 갈무리, 2013.

15) 돌봄노동자들은 특정 기관에 소속되지 않는 경우가 많아 노동조합조차 이들의 문제를 외면하고 있으며 영화 속 지연의 노동 또한 그러하다. 실비아 페테리치, 앞의 책, 196쪽.



것으로 처리됨으로써 재생산 노동은 자본주의 사회의 가장 기저의 착취 대상으로 고정되어 있다. ‘휴일’이 재생산의 시간이라는 말은 ‘착취’가 합법적으로 광범위하게 이루어지는 시간임을 뜻한다. <휴일>의 오프닝이 재생산의 시간을 알리는 명동성당의 종소리<sup>16)</sup>로 시작하는 것은 이 영화가 재생산 노동을 둘러싼 갈등으로 펼쳐짐을 암시한다.

<휴일>에서 인물들의 사회적 재생산은 전혀 이루어지지 않고 있다. 허욱(신성일)과 지연(전지연)은 연인관계이지만 이 관계의 지속성은 불투명하다. 이들의 관계가 사랑이라면, 이것이 재생산되기 위해선 서로의 삶을 보살피는 과정이 필요하지만, 이들에게 당면한 문제는 보살핌이 아니라 ‘낙태’로 나타난다. 연인의 낙태를 위해 친구들에게 돈을 빌리러 다니거나 술집 여인을 만나야 하는 허욱에게는 재생산을 위한 기반이 없다. 마찬가지로 지연은 세차게 몰아치는 흙먼지 바람을 맞으며 공원에서 허욱이 돈을 구해오기를 기다리는 것 말고 할 수 있는 일이 없다. 이 연인에게서 사랑을 유지할 사회적 재생산 기반이 완전히 박탈되어 있는 것이다. 그리하여 영화는 허욱이 돈을 빌리려고 하면 할수록 그에게 재생산이 허용되지 않는다는 사실만을 반복적으로 확인시킨다. 즉 허욱과 지연은 사회적 삶의 재생산이 심성구조이자 관계이기도 한 사랑이라는 관계를 박탈당하고 있다고 할 수 있다. 이들의 관계는 재생산되지 않는다. 영화에서 지연이 결국 수술대 위에서 죽음을 맞이하고 아이도 죽음에 이르는 것이 이를 증명한다.

허욱과 지연은 재생산 기반이 주어지지 않은 것은 마찬가지이지만, 지연의 경우는 허욱의 재생산 불가능성의 원천이 된다는 점에서 더욱 문제적이다. 영화에서 지연은 삶의 재생산을 위한 어떤 행위도 허락되지

16) 영화는 명동성당에 종이 울리고 허욱과 사람들이 걸어가는 장면으로 시작한다. 또한 영화 후반부 낯선 여인과 정사를 나누던 허욱이 종소리를 듣고 낙태수술을 받은 지연을 기억해 연인에게 돌아가게 만들기도 한다. 즉 이 종소리는 시간을 알려 사람들이 움직이게 만들어 생산활동에 기인할 수 있도록 하며, 허욱의 각성과 현실을 망각하는 기제로 작동하는 소리일 수도 있다는 뜻이다.

많은 인물로 제시되고 있으며, 연인인 허욱이 돈을 구해오기만을 조용히 기다리고만 있다. 기다림은 관계를 보살피는 중요한 태도이자 약속이라고 할 수 있지만, 관계의 재생산을 위한 이러한 정동 노동은 지연에게만 주어져 있는 것이다. 따라서 허욱이 돈을 구하기 위해 분투한다면, 지연은 둘 사이의 관계를 유지하고 지속하기 위한 재생산 노동, 곧 기다림을 수행해야 하는 역할을 할당받고 있다. 이제 기다림의 보상은 수술대 위에서 죽음으로 귀착되고 아이를 유산하는 것으로 정리됨으로써, 지연에게 재생산 노동의 자리조차 지워버린다. 지연의 경우에서 알 수 있는 것처럼 재생산 노동의 대가를 죽음(무)과 등가로 처리하는 것은 그녀의 재생산 노동에 대한 대가 지불을 영구적으로 폐기하는 방식이 된다.

영화는 재생산 노동을 담당하는 지연의 자리를 무화하지만, 허욱은 재생산 시스템에 기입되기 위한 분투를 멈추지 않도록 한다. 더 이상 기다릴 대상이 없는 관계에서 재생산을 위한 분투를 멈추지 않는 것은 허욱에게조차 누군가가 재생산 노동을 무상으로 투여하지 않으면 존재할 수 없음을 시사한다. 그런 점에서 허욱은 지연의 죽음 위에서 삶의 재생산을 잠시라도 영위할 수 있게 되거나, 지연의 임박한 죽음을 빌미로 삶을 지속하는 것이다. 그로 인해 지연이 수술대 위에 있는 동안 허욱은 살롱에서 한 여인을 만나 주점과 포장마차 등을 전전하며 자신의 불안정한 상태를 위로받는다. 더 정확히는 술집에서 만난 여인이 허욱의 옆을 지켜줌으로써 자신의 주체성을 재확인하고, 재생산의 기반을 술집 여인으로부터 재구성하는 것을 의미한다. 이는 지연의 죽음의 자리를 술집 여인이 대체하는 것과 같다. 영화에서 허욱과 술집 여인이 공사장에서 밤을 보내는 시점에 휴일을 고지하는 오프닝 시퀀스의 종소리=재생산의 시간이 들려오는 것은 우연이 아니다.

<휴일>은 재생산 노동의 자리만을 무화시킨다는 것을 말하는 것이 아니다. 연인과의 관계에서 자신의 지위를 보장받기 위해선 사회적 활동이 자본으로 교환되어야만 한다. 허욱의 사회적 활동은 임금으로 교환될

수 있는 직접적인 노동이 아니지만, 그의 사회적 활동이 자본으로 생산되지 않으면 연인과의 관계에서 자신의 지위는 유지할 수 없게 된다. 이 때문에 허육은 반복적으로 사회적 관계를 활용해 그 속에서 연인의 낙태비용을 마련하기 위한 모욕적 상황을 마다하지 않는다. 물론 그의 사회적 활동은 일반적인 의미에서의 노동이 아니기 때문에, 통상적인 노동과는 다른 방식의 활동이 이어진다. 허육이 연인과의 관계를 유지하고 지속하기 위한 사회적 활동은 두 가지로 나타나는데, 하나는 사기이고 다른 하나는 도둑질이다. 사기와 도둑질은 관계를 맺는 한쪽을 고의적으로 기만함으로써 얻어지는 이익 활동에 해당한다. 달리 말해, 한쪽을 안심하게 만들고 이를 위한 활동의 대가에 동의를 구하지 않고 획득하는 것이기도 하다.

그러나 안심은 정동을 유발하고, 이에 대한 대가를 가져가는 활동은 사기와 도둑질일 뿐이라는 점에서, 생산노동의 자리에 위치할 수 없다. 허육의 활동은 정동 노동에 대한 대가를 어디에서도 얻을 수 없다는 것을 의미한다는 점에서 재생산 노동의 자리에 할당된 지연과 다르면서도 허육이 노동하는 현상이 바로 그 정동노동에 있다는 점에서 연결되어 있다. 허육의 생산노동은 정동노동이며 지연의 재생산노동 역시 기다림이라는 정동노동이라는 점에서 이 연인의 삶은 원리상 지속될 수 없는 처지에 놓여 있다고 해도 과언이 아니다. 생산노동으로서 정동노동은 생산노동으로 인정되지 않으며, 재생산 노동으로서 정동노동 역시 대가를 지불받을 수 없다. 허육은 사회적 관계 속에서 정동노동을 반복적으로 수행하면서 법의 바깥으로 반복적으로 밀려나기만 할 뿐, 사회적인 위치가 ‘되지’(becomming) 않는다. 요컨대 생산과 재생산 체제가 폭력적으로 구축되어 있는 세계가 바로 인물들이 서 있는 위치라고 할 수 있다.

한편 ‘휴일’은 생산노동을 위한 재생산 노동의 시간이지만 그 시간이 모두 기존 사회의 지속이나 유지에만 봉사하는 것은 아니다. <휴일>에서 보여주는 ‘혁명’의 시간에 대한 이미지들은 생산노동과 재생산노동이

이루어질 수 없는 위치를 고안하며, 이 영화가 가 닿는 시간성이 어디인지를 보여주는 것이기도 하다. 즉 혁명이나 봉기가 기존의 계기적 시간의 중지나 정지를 통해 기왕의 일상을 재구성하는 방식이라고 한다면, 허육과 지연의 불모성은 혁명이나 봉기의 시간으로 넘어가기 위한 경계선에 위치한 것이기도 하다. 즉 <휴일>은 인물들이 처해 있는 관계의 파국과 불모의 정동을 포착함으로써, 과거의 혁명과 봉기를 호출하는 것을 넘어서서, 미래의 잠재성을 의미하는 ‘비틀거림’을 드러낸다.<sup>17)</sup>

### 3. 박탈된 존재들의 정원

<휴일>에서는 ‘휴일’의 시간과 더불어 잠재적으로 약속된 시간이 출현할 수 있도록 만드는 지평으로 영화적 공간을 활용한다. 연인과의 기약 없는 약속을 지키기 위한 허육의 이동 과정은 ‘박탈의 이미지’를 지속적으로 배경=조건으로 두고 전개된다는 것을 보여준다. 허육이 서 있는 공간은 거리와 일시적으로 머무는 공간에 한정된다. 허육이 지연의 낙태 비용을 벌리기 위해 친구들을 찾아갈 때도 지연이 공원에서 흠먼지 바람<sup>18)</sup>을 맞는 것을 교차해 보여줌으로써 두 연인이 이 세계에 머물 수

17) 물론 혁명과 봉기의 시간이 영화에서 직접적으로 드러나지는 않지만 1960년대 민주화 운동의 실패는 청년들의 무력감과 맞닿아 있다. 허육에게는 자본주의 사회에서의 미래의 시간이 제대로 주어지지 않는 것이라면, 그의 삶이 이루어지는 계기는 도래할 시간으로서 혁명과 봉기 외에는 없다. 하지만 그 혁명과 봉기는 이미 실패한 것임을 안다면 그가 서울의 도시를 배회하는 것 외에는 불가능하다.

18) 영화 속 흠먼지 또는 바람에 대한 논의는 많은 연구자들이 이어왔다. 그 중 조혜정은 흠먼지 바람과 바람에 날려 떠올라 흩어지는 휴지조각들의 의미를, 현재 가진 것도 없고 뚜렷한 삶의 목표도 없으며 방향감각마저 상실한 듯 보이는 청년과 미래에 대한 확신도 연인에 대한 기대도 할 수 없는 여자의 우울함이 흠먼지가 부유하는 황량하기 그지없는 공원의 정경을 통하여 효과적으로 전달한다고 본다. 조혜정, 『이만희 영화의 영상표현과 캐릭터 연구』, 『영화교육연구』 제7집, 2005, 147쪽.

있는 곳은 공공재(commonwealth)<sup>19)</sup>의 영역에서만 가능하다는 것을 드러낸다. 거리와 골목 그리고 공원을 제외하고는 다른 모든 공간들은 사유지로 변화되고 있으며 비용을 지불하지 않으면 연인은 어디에도 머물 수 없다.

특히 영화에서는 공사장 이미지와 놀이터에 둘러쳐진 철책과 공사장 재가 쌓인 거리의 이미지가 자주 드러나는 것을 확인 할 수 있다. 이 의미는 공공재로서 공간이 축소되는 상황이 초래되고 있다는 것을 의미한다.<sup>20)</sup> 이 뿐만 아니라 공사 이미지는 기존의 장소가 상실되고 있는 파괴적 장소로, '기억'이나 '역사'의 부정과도 연결되어 있다. 이는 인물들이 자신의 기억이나 역사를 반복적으로 재확인할 수 있는 정당성을 마련할 수 있는 공간이 주어지지 않았음을 시사한다. 기억과 역사가 누적된 공간은 '미래'를 약속하는 서사이기 때문에, 건축물이나 공간과 조우하는 일 자체로 역사적 공동체 내부로 자신을 위치시킬 수 있게 된다. 이와 달리 사적 소유로 변화해가는 도시에서 허육과 지연처럼 가난한 연인이 머물 수 있는 공간은 할당되지 않으며 거리, 도로, 공원 외에 그 어디에서도 이들이 편안히 머물 수 있는 곳은 제시되지 않는다.

<휴일>에서 허육의 이동 동선을 공간적으로 살펴보면 다음과 같다.

운동장 아래 거리-새점 치는 노점 앞-구두담이가 있는 담배 가게  
앞-도로변-택시 내부-담배가게와 택시 사이-골목-청소미화원들이

19) 공유지는 집단적 의사결정과 협업노동을 장려하며, 연대하고 어울릴 수 있는 물질적 토대였으나 자본주의는 공공재를 사유화한다. 실비아 페데리치, 『캘리번과 마녀』, 갈무리, 2011, 50-52쪽.

20) 허육과 지연이 공원에서조차 안정을 느끼지 못한 것을 보면 알 수 있듯이 그들이 머문 공공재도 현저히 줄어들고 있으며 또 곧 사라질 것임을 알 수 있다. 오늘날 자본 축적은 '공통적인 것의 수탈'이라는 형태를 띠기 때문이다. 오늘날 자본 축적이 약탈의 방식으로 작동한다는 점을 강조한 네그리와 하트는 공적 부와 사회적으로 공동으로 보유되는 부를 사유재산으로 변형시킴으로써 강탈한다고 본다. 안토니오 네그리, 마이클 하트, 정남영·윤영광 옮김, 『공통체』, 사월의 책, 2014, 205쪽.

모여 있는 공유지-육교-카페 앞 쓰레기장이 있는 골목-흙먼지가 반  
 복해서 일어나는 남산공원과 공원 내 벤치-공원의 낭떠러지 근처 벤치  
 -대규모 건축물 아래-골목-다방-친구 사무실 앞-친구 사무실이 있  
 는 경비실-공원-또 다른 친구가 있는 건축사무소-공원-토목공사용  
 자재가 쌓인 거리-친구 억만의 집 앞-억만의 단골 술집-공원-701호  
 아파트에 사는 규제의 집-공원-경양식 가게-택시 안, 산부인과 앞-  
 산부인과 내부-산부인과 원장실-한옥 지붕이 보이는 공터 죽은 나무  
 아래-주택가 놀이터 벤치-구두닦이가 일하는 자리-영화 포스터가 붙  
 은 거리-도로 위 육교-밤 대포집 거리-쌀롱-쌀롱 앞-골목-골목  
 전봇대 아래-일식집-일식집 앞-곱창전골 대포집 앞 거리-새마을 대  
 포집 앞 거리-참새구이 가게가 있는 계단-선술집-공사 중인 건물 내  
 부-교회-골목-교회-골목-교회-골목-산부인과 내부-공사 중인  
 지연의 집-골목-공사 중인 건물 내부-공사장 밖-과거 회상, 배 데  
 이트-거리 질주-과거 회상, 남산공원-밤 거리-회상 전차-거리 질  
 주-밤 거리-과거 회상, 미끄럼틀이 있는 공원-거리 질주와 과거회상  
 의 교차(바람소리)-거리 질주-과거 회상, 배 데이트-과거회상, 공원  
 데이트-과거 회상, 전차 데이트-거리 질주-과거회상, 공원 데이트-  
 거리 질주-그네 타기와 거리 질주의 교차-밤거리 풍경-과거 회상,  
 바닷가 데이트, 전차 데이트, 공원 데이트-밤 거리 풍경-전차 안-전  
 차 종점-비 내리는 밤 거리

허욱이 공원을 내려와 가장 먼저 향한 곳은 다방이지만 그곳에서 그  
 는 목적을 이루지 못하고 친구 집으로 향한다. 처음 만난 여자와 관계를  
 맺고 있는 친구에게 허욱은 낙태를 위해 돈을 빌려달라고 하지만 친구  
 는 진짜 허욱의 아이가 맞냐고 되묻는다. 허욱은 친구의 얼굴을 한 대  
 갈기고 다시 거리로 나온다. 다음으로 그는 낡은 건물의 사무실로 향하  
 지만 집주인이 부재중이다. 부재중 친구는 억만으로 술집에서 술 취한  
 사람들과 쓸데없는 말들을 나누고 있다. 허욱과 만난 억만은 매일 누군  
 가를 기다리고 있지만, 그가 기다리는 사람은 누구인지 모른다.<sup>21)</sup> 찾아

21) 허욱이 만나는 친구들은 모두 휴일을 보내는 시간은 조금씩 다르지만 4.19세대  
 를 대표한다고 볼 수 있다. 그들은 무료하고 정서적으로 불안한 채 일요일을 보

올 사람이 없다는 것을 알지만 누군가를 기다리는 억만은 취업에 실패한 친구다. 사무실은 비워두고 술집에서 시간을 보내며, 언젠가 올지 모르는 친구 또는 내일을 기다리며 술을 마시며 시간을 보내는 것이다. 허욱은 어디로 가야 하는지, 누구를 기다리지도 모르는 친구와 대화를 나누지 않는다. 그가 억만을 만나러 온 이유, 돈 이야기를 꺼내고 친구는 돈을 빌려줄 생각이 전혀 없어 보인다. 연이은 실패는 그를 다급하게 만들고 이는 그가 거리를 걷는 모습마저도 생략한 채 다음 집으로 바로 향하게 만든다. 허욱은 이제 세 번째 친구 집에 찾아가는데 친구는 목욕 중이다. 허욱은 의자에 앉아 친구를 잠시 기다리다가 이마저도 못 참겠다는 듯 돈과 시계를 훔쳐 집을 나선다.

허욱은 안정된 공간인 다방, 술집, 집이라는 공간에서 친구들과 술 한 잔도, 커피 한 잔도 채 마시지 않는다. 급하게 자리를 뜬 그는 거리로 나와 길을 걷고 또 걸지만 주위를 둘러볼 기력도 없다. 허욱은 마치 목적만을 위해 움직이는 듯 보인다. 물론 그는 낙태 비용을 마련하는 게 우선이지만, 그의 행동은 앞서 보였던 것과는 다르다. 즉 지연의 임신을 알고 있었던 영화 전반부에 허욱은 허세 넘치고 느긋한 모습으로 점을 보거나 인부들에게 말을 거는 등 도심을 헤집고 다녔다. 그런데 돈을 구해야 한다는 목적이 생기면서 그는 어느 한 곳에도 안주하지 못하고 전투적으로 도시를 질주할 뿐이다. 규제의 돈을 훔쳐 낙태비용을 마련하지만 그것으로도 문제는 해결되지 않는다. 지연의 상태는 임신 기간을 견딜 수 없는 몸으로, 수술을 해야만 하는 처지이기 때문이다. 이제 연인의 수술이 선택이 아니게 되면서 허욱은 머물지 못하는 상태가 아니라, 어디로 가야 하는지 모른 채 도심을 떠돌게 된다.

이제 허욱은 지연을 산부인과에 두고 나오면서 더 갈 곳이 없어지는 상태가 된다. 그는 여러 경양식 가게나 살롱, 술집들을 전전하는데 카페

---

내고 있는데 특히 술에 취한 억만의 대사는 아무리 기다려도 오지 않는 혁명 또는 자유를 상상하게 만들어 의미심장하다.

라는 이러한 내부 공간을 오래 담지 않는다. 그가 머문 공간들은 일차적으로 인물들이 반복적으로 점유할 수 있는 장소가 없음을 보여주려는 것이다. 허육은 일시적으로만 점유할 수 있을 뿐인 장소에만 존재할 수 있으며 이는 <휴일>에서 허육이 생산 활동을 할 수 있는 인물이 아님을 재확인시키는 것이기도 하다.

그런데 영화에서는 허육의 휴일만 불가능한 것이 아니다. 허육이 만난 세 친구들 또한 섹스에 몰두해있고, 술에 취해있고, 심심해서 여섯 번이나 목욕을 하고 돈을 훔쳐간 허육의 행동에 건수를 잡았다며 무료하게 자신들만의 공간에서 휴일을 보내고 있다. 그런가 하며 휴식을 취하지 못하는 새점 치는 여인, 공사판 노동자, 구두닦이, 택시운전사는 휴일인지도 가늠할 수 없는 시간을 살고 있는 인물들이다. 휴일임을 알고 있지만 이 휴일의 시간<sup>22)</sup>을 강박적으로 혹은 아무 의미 없이, 휴일인지도 모른 채 노동에 몰두 하고 있는 인물들은 허육과 다르지 않아 보인다.

이제 허육의 방황, 동선은 영화가 사적 소유의 영역을 담는 매체가 아니라 사적 소유화가 광범위하게 진행되는 상황에서 공공재의 위치에 함께 서는 것을 의미한다. 공공재의 공간에서 영화가 제작될 때, 이 영화 역시 공공재로 개방된다. 카메라의 프레임 내부에 들어오는 이미지들은 기본적으로 누군가의 것으로 소유할 수 없는 것으로 그 공간들은 임의적으로 활성화된다. 공공재 공간들이 갖는 잠재성을 현실화시키는 것이 바로 영화가 되는 셈이다.

한편 <휴일>에서는 시점샷이 전무하다. 달리 말해 이 영화는 인물 내면으로 들어가는 것이 아니라, 인물들과 거리를 두면서 일종의 사물로 머물러 있다. 이는 카메라를 사물로 처리하면서, 사물이 인물들을 바라

22) <휴일>의 시간을 담은 연구자들은 ‘죽은 시간’(dead time)이라고 칭한다. 죽은 시간은 아무 사건도 일어나지 않은 시간을 의미하는데 이때 이만희가 안토니오니의 영향을 받았을 거라고 추측한다. 김려실의 경우 이 죽은 시간이 정치적 알레고리를 창조한다고 보면서 내러티브를 교란하며 익숙한 해석을 전복하는 시간이라고 분석한다. 김려실 앞의 논문, 469쪽.



보는 방식으로 포착하는 효과를 갖는다. 카메라가 인물들을 일방적으로 바라보는 방식이 아니라 공공재 공간과 인물이 상호적으로 작용하는 것이다. 카메라와 인물은 서로를 공공재처럼 주어진 것으로 만든다고 할 수 있다. 달리 말해, 이런 1인칭=나의 시점을 활용하지 않음으로써 영화적 공간의 안에서 배우들은 카메라와 상호작용이 이루어지는 과정이 관객들에게 전이되도록 만든다. 카메라와 배우 그리고 관객이 연루되는 구조가 형성된다고 할 수 있는 것이다.

따라서 이 영화에 접속하는 관객은 자신을 공공재 공간에 위치시키게 된다. 이는 관객들이 박탈된 인물들과 동일시되는 게 아니라 이 인물들이 놓인 공간을 공유하는 방식이 된다. 물론 공공재 공간이라고 해서 모두가 평등하게 이 공간들을 경유하는 것은 아니다. 영화 속에서도 허육과 지연이 경유하는 공공재 공간은 차이를 갖는다. 허육이 거의 모든 공공재 공간을 자유롭게 이동하지만 지연은 골목과 공원에만 위치할 뿐 움직이지 않는다. 무엇보다 허육은 공공재 공간에서 자신의 삶을 도모할 기회를 얻지만, 지연은 삶을 지속할 수 있는 기회를 완전히 박탈되고 만다는 점이 다르다. 즉 공공재 공간에 놓인 여성이 마녀와 등가로 취급되었다는 사실은 중요한 시사점을 준다.<sup>23)</sup> 지연은 문란한 여성 이미지의 연장선상에 놓인, 이중적 박탈을 경험하는 존재이기도 하다.

허육의 두 친구가 각각 아이의 아버지가 누구인지 알 수 없다고 냉소하며, 여자아이를 낳으라고 말하면서 낙태 비용을 빌려줄 수 없다고 말하는 것은 우연이 아니다. 지연은 두 가지 계기 속에서만 자신의 위치를 할당받는다. 남성의 욕망의 대상이거나 사회적 후속세대의 생산으로 말이다. 이런 조건 속에서 지연의 미래에 대한 ‘약속’은 지배계급의 ‘가족

23) 페데리치는 마녀사냥이 일어난 역사적 맥락과 피소자들의 젠더와 계급, 박해의 영향 등을 살폈을 때 유럽의 마녀사냥이 자본주의적 관계의 확산을 저지하려는 여성들의 저항에 대한 그리고 섹슈얼리티와 재생산에 대한 통제력과 치유능력을 통해 여성들이 획득한 권력을 공격한 것이라 한다. 실비아 페데리치, 위의 책, 250-255쪽.

신화'와 연루되어 있지만, 이 진술이 논박하는 것은 허세만 남아 있는 허욱에게로 향하는 것이다. 어떤 약속도 지키지 않는 허욱을 사랑하지만, 지연은 약속을 하는 행위 자체만이 미래를 구성한다는 것을 알고 있는 것이다.

#### 4. 증오/혐오의 서식지: 도둑질과 사냥

<휴일>은 '바닥'을 조명하는 오프닝으로 시작한다. 카메라는 허욱이 걷는 '바닥'을 비추고 이후 새점 치는 장면과 구두 닦는 장면으로 이어진다. 그리고 엔딩 시퀀스에서 전철 종점과 끊어진 전철노선을 보여주면서 마무리 된다. 이 오프닝과 엔딩의 '바닥'은 이 인물이 바닥에서 절대로 이탈할 수 없는 인물로 배치되어 있음을 의미한다. 오프닝의 '바닥'은 구두닦이와 연결되지만, 그들이 관계 맺는 방식이 구두를 닦을 수 있거나 닦아야 하는 노동에 대한 대가를 지불할 수 있는 능력인 자본이라는 것을 암시한다. 구두를 신고 있는 인물이 근경에서 노출되지 않는 것도 이 때문이다. 그런 점에서 바닥은 영화적 비유로 활용된 것이 아니라, 바닥의 '상태'가 철저히 자본과 노동의 관계라는 것을 보여준다. 따라서 엔딩 시퀀스에서 비 오는 밤거리의 끊어진 선로 주위로 아무것도 포착되지 않는다는 것은 허욱이 이러한 자본과 매개된 관계 안으로 들어갈 수 없는 인물임을 지시한다.

그래서 허욱이 택시비가 없으면서 택시를 탄 뒤에 담배가게에 들러 담배를 구한 뒤, 이 둘 사이의 비용을 각자에게 해결하도록 만드는 것은 단순한 '사기'가 아니다. 택시기사에게는 담배를 산 뒤에 남은 잔돈을 가지라고 하고 담배가게 주인에게는 택시비의 잔돈을 받으라고 하는 것은 '잉여'에 대한 몫의 분배 문제와 연관되기 때문이다. 허욱이 담배를 피기 위해 환경미화원들이 피워 놓은 모닥불을 빌리면서, 이들 노동자들에게

담배를 나누어주는 것은 담배가 일종의 ‘잉여’이기 때문에 가능한 일이다. 달리 말해 바닥은 자본에 의해 종속된 장인 것만이 아니라, 잉여자본을 공유하거나 그 몫을 분배할 수 있는 세계라는 것을 의미한다. 따라서 잉여에 대한 분배가 불평등하게 조직되어 있는 세계가 형성되었을 때, ‘교환’을 교란함으로써 잉여가치에 대한 몫을 할당받을 수 있는 가능성을 제시하는 것이다. 즉 그는 화폐를 통해 이루어지는 양적 교환은 그 가능성을 차단한다.

요컨대 허육은 체제에 기생하는 존재이자 자본주의가 작동하는 논리를 정확하게 알고 있다. 그러나 지연이 그의 태도를 ‘허세’로 비판한 것에서 알 수 있듯이, 그는 교란할 수는 있으나 이를 넘어설 수는 없다. 바닥의 생태가 자본주의 체제를 회피할 수 있다는 가능성을 드러내 보이는 것은 전반부의 카메라에 한정되어 있다. 첫 샷부터 거의 바닥에서 내려다보고 있는 카메라 각도로 성당을 보여주면서 시작하고, 카메라는 허육을 아래에서 비춘다. 이후 담배를 나눠 핀 허육이 육교를 걸어 내려가는 장면(long shot)에서 양쪽의 복잡한 건물 사이에 간혀 답답한 이미지의 허육을 제시한다. 이는 허육이 행위할 수 있는 세계가 제한적이라는 것을 암시한다. 또한 그가 친구의 집을 방문해 돈을 훔쳐 달아난 뒤, 친구에게 붙잡혀 두들겨 맞는 공사장 신에서는 하이 앵글샷(high angle shot)으로 포착함으로써 그의 교란이 현실을 초월할 수 없다는 것을 앵글을 통해서 제시하고 있다.

따라서 전방위적인 위치에서 인물을 압박하는 앵글은 그가 자본주의를 교란하는 것이 불가능한 상황을 더욱 강조하는 장치가 된다. 허육은 지연의 낙태수술비를 교란을 통해서 확보하려 하지만 실패한다. 허육이 지연에게 도착하는 과정은 ‘지연’되고 ‘연기’될 뿐이며 지연이 끝내 죽음에 이르러서야 병원에 도착하기 때문이다. 달리 말해, 영화적 시간의 흐름에 따라 앵글을 통해서 점진적으로 출구가 형성될 수 없도록 옥죄었다는 것을 알 수 있다. 로 앵글샷에서 하이 앵글샷을 다양한 위치를 카

메라가 점유함으로 허욱은 교란을 시도할 수 없게 된다. 영화에서 허욱은 무력감을 해소하려 하지만 그가 할 수 있는 것은 아무 것도 주어지지 않는 것이다. 허욱이 돈을 벌리기 위해 찾아가는 친구들은 허욱과 커뮤니케이션이 이루어지지 않거나 위악적이거나 좌절된 인물들일 뿐이다.

그 가운데 역만은 “부재중이시다. 내게 볼 일 있는 놈은 末世로 와라!”라는 메시지를 남겨 그를 찾아오는 사람들에게 자신이 바닥에 처해 있음을 보여준다. 그는 대학을 수석으로 졸업하고도 사회에 진입하지 못할 뿐더러 취업하지 못한 데 분노로 가득한 것으로 제시된다. 그는 “내일”을 기다리지만 그 시간이 도착하지 않는다는 것을 이미 알고 있는 인물이다. 즉 그는 재생산되지 않는 인물인 것이다. ‘말세=종말’로 이루어진 세계에서는 재생산의 시간이 허락되지 않는다고 이해하는 것이다. 쌀롱에서 만난 여자는 허욱에게 “일요일에 만나는 남자는 다 마찬가지로군요. 우울하고 말이 없고 용기가 없고” “그리고 마지막엔 아무 얘기도 약속도 없이 사라지죠. 그 다음엔 언제나 나 혼자 남게 되요. 그리고 내일이 오는 거예요. 안녕”이라고 말한다. 일요일에 우연히 만난 허욱과 여자의 관계는 지속될 수 없다. 이 영화에서 “일요일”에 이루어지는 사랑과 우정의 관계가 파국으로 치닫는 것을 지연을 통해 보았기 때문이다.

그런 점에서 이 영화에서의 미래는 철저히 불모로 조직된다. 가령, 시종일관 허욱은 ‘담뱃불’이 없다.<sup>24)</sup> 영화 속에서도 그는 항상 다른 사람들이 건네는 불을 통해서 담뱃불을 붙인다. 달리 말해 자본주의 문명의 발화점에 허욱은 도달할 수 있는 능력을 갖지 않고 있다. 그는 다른 존재를 사회 내부로 인도하지 못할뿐더러, 항상 외부의 ‘불’을 통해서만 자신

24) 허문영은 <휴일>의 담배가 모호하다고 밝히며 허욱이 담배를 피려고 할 때마다 성냥을 찾아 주머니를 더듬는 행위는 지금 자신에게 성냥이 없다는 사실을 잊었기 때문이지만 이 거듭된 ‘망각의 효과’로 조금 전의 자신을 부분적으로 기억하지 못하는 것과 다를 바 없다고 본다. 그것은 이전에 자기부재와 관련된다는 것이다. (허문영, 『영상문화』 19권, 부산영화평론가협회, 2015, 44쪽) 이때 본 논문의 경우, 허욱에게 담뱃불은 혼자 피울 수 없는 것, 타인과의 관계를 통해 발화할 수 있다고 보고 있다.

의 위치를 확인할 수 있는 취약한 존재이다. 관계를 통해서만 자신의 위치를 할당받는 허욱에게 ‘재(난)’가 되어버린 관계<sup>25)</sup>는 그가 고립을 피할 수 없다는 것이라는 사실을 의미한다. 지연과의 관계에서 가지게 된 아이는 출산의 기회조차 박탈당하는 것으로 나타난다. 지연의 죽음 이전에 아이는 태어날 수 없는 상태로 나타난다. 미래=약속이 없는 세계는 관계의 파국이 이루어진 세계=종말이며 개체들의 고립이 이루어지는 세계이다. 아무도 서로의 삶에 기입되지 못한 채, 관계의 간극만이 확인되는 것도 이 때문이다.

개체들이 고립된 세계에서는 자신의 위치를 확인할 수 있는 방식이 없지만, <휴일>에서는 이를 계급적 이미지를 부여해 제공한다. 허욱과 아파트에 거주하고 있는 허욱의 부자 친구 ‘규제’ 모두 휴일을 견딜 수 없는 것으로 판단한다는 점에서 공통적이지만 견디는 방식은 완전히 다르다. 허욱이 규제를 찾아갔을 때, 허욱, 규제, 규제 집의 하녀/식모가 나누는 대화는 이를 잘 보여준다.

(허욱) “대낮에 무슨 목욕이야?”

(규제) “아, 심심해서 견딜 수가 있어야지. 오늘 벌써 여섯 번째 목욕이야. 하, 하, 하.”

(허욱) “왜 밖에 안 나왔나?”

(규제) “아이고, 나가 봐야 별 수 있어? 나에게 일요일은 고역이야. 너 같은 룸펜을 만나면 커피값이나 축내고 말이야. 야, 아이스콜라 어떻게 됐어?”

(하녀/식모) “네, 가져가요.”

(규제) “저 손님은 커피 아니면 안 잡수신다. 한 잔 대접해줘.”

(하녀/식모) “네. 커피 몇 순갈 탈까요?”

25) 이것은 재난 자본주의와 다를 바 없어 보인다. 영화에서 허욱이 가장 평온한 미소를 띤 것은 지연과 있을 때도, 친구들을 만날 때도 아니다. 공사장 인부들과 담배를 나눌 때이다. 자신이 사기를 쳐서 얻어낸 담배를 나누고, 불을 빌려 담배를 함께 피울 때 재난(자본주의)의 상황에서 벗어날 수 있지만 이 평온은 사기를 쳐서 얻어낸 일시적인 것임을 생각한다면 재난은 피할 수 없다.

(규제) “두 손갈만 타라.”

(하녀/식모) “설탕은요?”

(규제) “그 친구 설탕 안 탄다.”

(하녀/식모) “알았어요.”

규제는 일요일이 생산적 활동의 영역이 정지된 시공간이라는 것을 잘 아는 인물이다. 재생산 노동이 자신의 몫이 아니라 철저히 하녀가 대리하고 있으며, 휴일의 외출은 ‘소모적인 활동’이라는 것을 철저히 각인하고 있다. 즉 위의 대화에서 규제는 ‘룸펜’이 생산에 기입되지 못하는 소모적인 존재일 뿐만 아니라 돈만 축내는 존재로 규정하고 있다는 것을 확인할 수 있다. 생산이 이루어지지 않는 ‘휴일’은 규제에게 심심한 시공간이 되며, 그에게 ‘재생산 노동’은 노동으로 인지되지 않는다고 할 수 있다. 이 때문에 규제에게 하녀/식모는 사실상 사회적 주체로 받아들여지지 않는다. 규제가 자신의 돈과 시계를 허욕이 흠뻑했다는 것을 알고 난 뒤 놀라 알몸으로 나왔을 때, 하녀/식모가 자신의 몸을 보는 것에 대해 수치심을 느끼지 않는 것은 바로 이 때문이다.

규제에게 하녀가 자신의 몸을 보았다는 것보다 더 중요한 것은 돈과 시계를 흠뻑 달아난 허욕을 잡는 일이다. 소모적이고 생산에 전혀 필요 없는 룸펜은 규제에게 사냥의 대상이 된다. 규제가 “심심한 판에 잘 됐다. 이 놈이나 잡으러 가자”라고 하는 것은 재생산 노동의 위치를 할당 받는 하녀/식모를 비인간으로 위치시키는 것과 같은 의미에서 허욕을 위치시키는 대사이다. 규제가 허욕을 붙잡아 공사판에서 구타할 때 하는 대사는 하녀/식모와 룸펜이라는 불안정한 계급이나 계층을 바라보는 태도를 단적으로 보여준다. “정신을 차려. 정신을 차리라니까. 넌 마치 이 세상의 고독, 고민을 너 혼자 짊어지고 있는 척하고 있어. 너 혼자 고독한 척하지 말라고. 너 혼자 고민하는 척하지 마라.”

규제가 보기에 신체(몸)를 가진 룸펜이 생산활동에 기입되지 못하는 것은 몸의 문제가 아니다. 이들은 모두 ‘정신’이 갖춰지지 않았기 때문에

문제가 되는 것이다. 이들의 정신이 결핍되어 있는 것으로 파악함으로써 ‘식민화’하는 것은 전형적인 지배계급의 인식 방식이다. 하녀/식모나 허욕 모두 규제가 보기엔 몸만 있는 상태의 (비)인간들이라고 할 수 있다. 1960년대 쿠데타 세력에 의해 이루어진 도덕교육에 대한 강조나 윤리의식을 강조가 바로 이런 지점과 연결되는 것이다. 흥미로운 것은 자신의 몸에 대한 과도한 집중은 규제에 의해 이루어지고 있다는 점이다. 그는 정신을 가꾸는 데 전혀 관심이 없다. 몸 밖에 없는 것은 오히려 규제가지만, 하녀/식모는 허욕을 몸 밖에 없는 것으로 규정함으로써 자신의 몰염치를 보상받으려 하는 것이다.<sup>26)</sup>

허욕과 규제의 관계는 적대로 재구성되며 이 양자 사이의 관계는 회복할 수 없다. 폭력을 제외하고 이 두 사람이 다시 접촉할 수 있는 방식은 영화에서 고안되지 않는다. 왜냐하면 <휴일>에서는 ‘도둑질’과 ‘사냥’이 적대적 계급과 계층 사이에 벌어지는 유일한 관계 형식이기 때문이다. 도둑질과 사냥은 적대의 원리를 기반으로 하는 것이면서, 사회적으로 분할되어 있는 계급이나 계층, 젠더를 둘러싼 혐오/증오가 이루어지는 서식지라는 것을 보여준다. 사회적 불안정성이 증대되고 변동이 극심할 때, 기존의 자신이 누리던 지위나 위치를 상실할 경우 이에 대한 ‘보상’을 필요로 하게 되고 사회적으로 취약한 계급이나 계층, 젠더를 향해 공격이 역사적으로 누적, 반복되었음을 확인하게 만든다.

요컨대 허욕과 자연의 관계와 허욕과 카페에서 만난 여성, 규제와 하녀/식모, 허욕의 관계에서 벌어지는 낙차와 파국이 모두 혐오와 증오가

26) 규제가 허욕을 붙잡아서 확인하는 것은 자신의 도덕적 정당성을 회복하는 것이기도 하다. “항상 오만하던 네 쌍통이 비굴해질 때까지 맞아봐라. 이리와. 돌아서. 넌 학교 때 날 염치없는 돼지새끼라 욕했지. 욕심 없는 넌 왜 내 돈을 훔쳤지? 변명해봐 이 짜식아.” 라는 대사는 규제(지배계급)의 몰염치가 피지배계급이나 불안정한 계급이나 계층의 부도덕이나 비윤리적인 범죄와 연결시켜 무화시키는 전략이라는 것이다. 범죄를 차단함으로써 지배계급은 자신의 도덕적 정당성을 마련하는 것이며 이를 유지하는 것은 (법적) 폭력을 통해서 이루어낸다고 할 수 있다.

출몰하는 장소가 된다는 것을 의미하는 것이다. 그럼에도 <휴일>의 엔딩 시퀀스에 등장하는 내레이션은 무력함과 불모로 가득한 세계, 재난이 초래된 세계 이후를 살아가기 위한 방식으로 혐오와 증오가 아니라 대안적 정동으로 ‘사랑’을 강조하고 있는 것을 확인할 수 있다. 허욱의 사랑에 대한 의지가 비록 취약해 보이더라도, 파국 이후에 삶의 시작은 사랑 외엔 불가능한 것이다. 사랑의 잠재성을 통해서 다시 삶을 구성하려는 시도를 이 영화의 엔딩에서 포착하고 있음을 확인할 수 있다.

“서울, 남산, 전차, 술집 주인 아저씨, 하숙집 아주머니, 일요일 그리고 모든 것. 난 다 사랑하고 있지. 내가 사랑하지 않은 건 하나도 없어. 이제 일요일을 기다릴 필요도 없어. 커피값이 없어도 돼. 이제 곧 날이 밝겠지. 새벽이 오겠지. 거리로 나갈까. 사람들을 만날까. 커피를 마실까. 아니, 이발관엘 가야지. 머리부터 깎아야지. 머리부터 깎아야지.”

위의 인용은 영화의 엔딩에서 허욱이 마지막으로 내뱉는 보이스 오버이다. 연인은 죽고, 친구와 싸움을 한 후 도시를 배회하던 그는 아무 것도 해결되지 않은 상태에서 머리를 깎는다는 이해되지 않는 말을 한다.<sup>27)</sup> 이 행위는 ‘단정한 모습’으로 사회 속에서 살아가겠다는 뜻으로 곧 생산활동에 기입되기를 바라는 것처럼 보인다. 사랑하는 연인과 아이를 잃고 거리를 방황하던 그가 휴일이 끝나고 다음날 아침이 밝아오자 결국은 방황을 마치고, 살아가겠다는 혹은 살아남겠다는 의지를 표명하는 것은 아이러니하다. 이는 1960년대 정치적 격동기, 혁명의 열망을 기대했던 청년들의 실패와 무력감 그럼에도 새로운 시대를 회피할 수 없음을 표현하고 있는 것과 다를 바 없어 보인다.

27) 영화의 마지막 이미지는 허욱의 낡은 구두를 보여주는 걸로 끝을 맺는데 이는 파국이라기보다는 새로운 시작으로 해석하게끔 한다. 통금을 망각한 허욱이 앞으로 나아가겠다는 메시지를 보여주고 있기 때문이다. 김려실, 앞의 논문, 476쪽.



## 5. 결론

본고는 이만희 감독의 <휴일>을 통해 나타나는 무기력이나 박탈감이 한 개인에게 이미 주어진 본성적인 감각이 아님을 주장한다. 그것은 특수한 역사적, 사회적 맥락을 통해서 형성된 것임을 말한다. 이때 사회적 변동 과정에서 당대 사회가 분유하는 가치를 할당받지 못하는 계급, 계층, 젠더 지역, 인종은 그 내부에서 다시 차이화를 이루며 이를 통해 배타적인 권리를 드러낸다. 달리 말해 <휴일>에서 나타나는 박탈감은 영화 내부적인 언어만이 아니라 당대 사회의 박탈감이 영화에 정동된 것이라고 할 수 있다. 이러한 박탈감이 바로 증오와 혐오의 정동으로 영화에서 나타남을 확인하고 있다.

물론 영화에서 허욱은 자기파괴적인 방식으로 증오의 감정을 드러내지는 않는다. 그는 서울 도시를 배회하며 어디에서도 자신이 있을 곳이 없음을 확인하는 무기력한 인물로 등장할 뿐이다. 그는 자신이 어디에도 안주하지 못함을 확인하는 과정을 통해 박탈감을 느끼고, 자신이라는 인물에 혐오감을 가지는 것이다. 그 과정에서 허욱은 그와 닮은 친구들을 만나게 되지만 견디는 방식이 모두 다른 것을 알 수 있다. 영화 속 휴일은 이렇듯 생산활동이 잠시 멈춰진 시간을 의미하듯 섹스에 탐닉하고, 술에 취해 있고, 휴일을 소모적으로 보내는 인물들을 보여주지만 사실 그들은 모두 휴일이라는 시간을 견딜 수 없어 하는 것이다. 이때 규제는 자신과 마찬가지로 생산활동을 하지 않으면서도 도리어 자신을 하찮게 여기는 허욱을 혐오를 느낀다. 이 혐오는 곧 증오와 적대로 이어지게 될 것을 영화를 통해 확인할 수 있다.

이처럼 이만희 감독의 <휴일>은 휴일 시간을 통해 휴식이나 쉼이 아니라 재생산의 시간을 끊임없이 자각하게 만든다. 즉 영화 속 인물들은 아무것도 하고 있지 않지만, 그것은 쉼이 아니라 잉여와 다름 바 없음을 의미하는 것이다. 휴일마저 무언가를 하고 있거나 또는 어떤 일이라도

해야 할 것 같은 시간 속에서 가난하면서도 생의 의지가 전혀 없는 허육이 서울의 휴일과 어울리지 않아 보이는 건 당연해 보인다. 그로 인해 허육은 끊임없이 배회하다 결국 남들처럼 머리를 깎을 결심을 하게 되는 것이다. 이제 허육의 남은 휴일들 또한 재생산을 위한 시간임을 알 수 있다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

<DVD 휴일>, 한국영상자료원, 2010.

『신아일보』, 「‘휴일’은 세 번 개작해도 허가 못 얻어」, 1968.05.09.

### 2. 논문

강봉래, 『1960년대 후반 한국영화 속에 드러난 모더니티의 표상들: 안개, 휴일, 귀로를 중심으로』, 연세대학교 커뮤니케이션대학원 석사학위논문, 2014, 1-112쪽.

김태균, 『이만희 영화와 시적 사실주의와의 관계를 중심으로』, 건국대학교 석사학위논문, 2013, 1-108쪽.

김려실, 「우울한 산책자」, 『상허학보』 59, 2020, 451-484쪽.

이광일, 「1960년대 한국 ‘작가주의 영화’에 대한 정치적 해석-〈안개〉, 〈휴일〉을 중심으로」, 『통일인문』 73, 2018, 207-239쪽.

이선주, 『열정과 불안: 1960년대 한국영화의 모더니즘과 모더니티』, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사논문, 2012, 1-158쪽.

조영정, 『이만희의 작가적 위치에 대한 재고찰』, 중앙대학교첨단영상대학원 박사학위논문, 2008, 1-165쪽.

조혜정, 「이만희 영화의 영상표현과 캐릭터 연구」, 『영화교육연구』 제7집, 2005, 137-153쪽.

홍진혁, 『이만희 <휴일>의 스타일 분석: 데이비드 보드웰의 내레이션 이론을 중심으로』, 동국대학교영상대학원 석사학위논문, 2012, 1-83쪽.

허문영, 「〈휴일〉, 〈멋진 일요일〉, 〈극장전〉 그리고 담배」, 『영상문화』 19, 부산영화평론가협회, 2015, 42-54쪽.

### 3. 단행본

- 권명아, 『무한히 정치적인 외로움』, 갈무리, 2012.
- 가브리엘 타르드, 이상률 옮김, 『모방의 법칙』, 문예출판사, 2012.
- 멜리사 그레그·그레고리·시그위스, 최성희 외 옮김, 『정동이론』, 갈무리, 2015.
- 질 들뢰즈, 『비물질 노동과 다중』, 갈무리, 2014.
- 실비아 페데리치, 『캘리번과 마녀』, 갈무리, 2011.
- \_\_\_\_\_, 『혁명의 영점』, 갈무리, 2013.
- 안토니오 네그리, 마이클 하트, 정남영·윤영광 옮김, 『공통체』, 사월의 책, 2014.
- 우리 영화를 위한 대화 모임, 『만추, 이만희』, 커뮤니케이션북스, 2005.
- 유지형, 『영화감독 이만희』, 다빈치, 2005.
- 허문영, 『세속적, 영화, 세속적 비평』, 강, 2010.

<Abstract>

The Wind of Deprivation and Hatred  
- Focusing on <A Day Off>(1968) Directed by Lee  
Man-hee

Kim, Man-Seok\* · Kim, Feel-Nam\*\*

In this paper, the movie, <A Day Off> directed by Lee Man-hee, was analyzed not as the reflection or reproduction of the society of those times, but at the level of stillness and movements, and it was argued that the film had established an autonomous area rather than had been used as the means of ideology or propaganda. In other words, it was analyzed that <A Day Off> was not a narrative-centered movie, but one focusing on the power generated in the relationships among the characters, and had a unique structure of paying attention to the direction of the camera's dynamic without knowing where it would head.

First, the film begins with the time of 'a day off', yet it's revealed through the relationships among the characters that it is not rest or break, but the time of regeneration for the continuance of the capitalistic system. The main characters in the movie, 'Heo Wuk' and 'Jiyeon' are poor lovers, who have a date in the park because they don't have money for a cup of coffee and don't say no to insulting situations when they have to raise money for abortion because they

---

\* independent researcher.

\*\* Kyungsung University.

can't afford to raise a child. We can see that the more Heo Wuk meets his friends to prepare to pay for abortion, the more he becomes forced into an uncontrollable critical situation. Heo Wuk's friends are also described as the figures spending time spiritlessly, having intercourse with a woman whom one meets for the first time because he is bored, being drunken, or taking a bath six times a day. In that sense, it can be proven that in this movie, 'a day off', doesn't mean true rest, but is just time for reproduction, and those not engaged in production activities are being driven into extreme situations. As the day off is drawing to its close, he becomes lethargic more and more, and ends up expressing the emotion of self-destructive hatred because of his friend, 'Gyu-je', who sees him with the eyes of disgust. That is to say, the film makes one figure out the time of a day off showing the world of production activities and reproduction through Heo Wuk.

Lastly, in this paper, it was analyzed through the relationships in the movie that in the latter half of 1960s when social instability was increasing and changes were becoming severe, when one lost the position or status that one used to enjoy, the one belonging to the weaker class or rank in the society couldn't help but become more vulnerable to the emotions of lethargy or hatred and disgust.

Key Words: Lee Man-hee, A Day Off, deprivation, hatred, disgust, reproduction

■ 논문접수 : 2021년 6월 30일

■ 심사완료 : 2021년 8월 17일

■ 게재확정 : 2021년 8월 18일