

## 고통을 마주하는 법 : 발언과 침묵의 언어를 중심으로

### 침묵이 말하는 것: <신의 은총으로>, <트라이브>의 경우

<신의 은총으로>는 가톨릭 교구의 고위 사제들에 의해 벌어진 성범죄 혐의와 그를 묵인하는 사회에 맞선 '라 파롤 리베레(해방된 목소리)'에 관한 실화를 다룬 영화다. 그동안 영화들이 실화와 미해결 사건을 모티브로 관심과 환기의 가치를 강조하는 동안 우리가 봐야 했던 건 재현된 폭력의 현장에서 고통스러워하는 누군가의 이미지였다. 사건의 심각성을 전달하겠다는 영화의 역할은 캐릭터의 눈물과 육체를 대상화하는 카메라의 기능에 몰두해왔다. 비명과 욕설이 난무한 현장에서 우리가 그나마 들을 수 있는 건 보호자나 대변인으로 등장한 영웅 캐릭터의 목소리가 대부분이다. 실존 인물 혹은 가상의 캐릭터라 할지라도 영화를 통해 타인을 재현한다는 것은 영화의 무한한 도전이면서 막중한 과제이기도 하다. 특히, 그것이 고통에 관한 것이라면 윤리적이고 도덕적인 역할까지 주어진다. 선택과 배제를 통한 영화의 획일적이고 자극적인 고통의 재현은 일종의 코드화, 담론화의 주요 기제가 될 수 있기 때문이다. 그러나 여기서 고통 재현의 핵심이 카메라의 렌즈를 거쳐 인간의 눈으로 이야기를 '본다'라는 시각의 문제를 가리키는 것은 아니다. 영화를 통해 어떤 고통이 '보인다'가 의미하는 것이 '고통을 다루다'가 아니라 '고통을 마주하다'가 되어야 한다는 것이다. 고통을 표출하는 주체의 언어에 관심을 기울이는 것. 이것이 바로 고통을 마주하는 가장 확실한 방법이다.

이를 위해 <신의 은총으로>는 영화의 시작에서부터 내레이션을 중심에 세운다. 성범죄를 저질렀음에도 여전히 아이들을 가르치는 프레나 신부를 보게 된 알렉상드르(멜빌 푸포)가 교구에 문제 제기를 시작하게 되는 메일 내용에서부터, 피해자들이 겪었고 견뎌온 사건의 전말과 기억을 빈틈 없이 '들려준다.' 그동안 영화의 이미지들은 40년이라는 차마 모두 다루지 못하는 시간의 경과를 이해하는 데 보조적으로 쓰일 뿐이다. 범죄 현장을 고스란히 이미지로 재현했던 <한공주>나 <도가니>의 장면들에서 시각적으로 느꼈던 충격은 배우들의 목소리로 대체된다. 이를테면 이런 식이다. 프레나 신부가 혼자 있는 아이를 손짓으로 부르며 카메라는 어두운 공간 속으로 걸어가는 아이의 발걸음을 잠시 비추다가 이후의 과정은 뿌연 빛으로 대체시킨다. 대신 자신이 겪고 견뎌온 사실을 구체적으로 발언하는 배우들의 목소리가 영화의 빈 공간을 가득 채운다. 심지어 성범죄의 트라우마로 신체적 장애를 갖게 된 에마뉘엘(스완 아들로드)이 자신의 변호사에게 성기 사진을 보여주는 장면에서도, 보여주는 행위에 주목할 뿐 정작 사진은 카메라의 초점에서 벗어나 있다. 에마뉘엘의 신체는 증언의 일부로 기능하되, 관객의 충격을 위해 대상화되진 않는다. 그럼에도 영화는 사건의 심각성과 피해자들의 고통을 명확히 전달해낸다. 요컨대 <신의 은총으로>는 피해자들의 자유로운 발화를 통해 억압된 목소리를 회귀시키고 그 속의 진실의 말, '파레시아(parresias)'에 귀를 기울이는 영화다. 즉, <신의 은총으로>는 보다 많은 청중을 확보하는 데 영화라는 매체의 모든 가능성을 동원한다. 그리하여 영화는 마치 옴니버스 형식과 같이 알렉상드르, 프랑소와(드니 메노세), 에마뉘엘 각각의 개별적인 기억을 '들려주다가' 서서히 다양한 목소리들이 편입되고 '라 파롤 리베레'의 결성과 함께 그 목소리들을 같은 시공간에 결합시킨다. 이는 도미니크(오렐리아 페티)의 말처럼, 상처와 고통에 대한 기억을 공공의 장소에서 공동체가 나누는 연대의 진정한 의미일 것이다.

그런데 영화는 후반부에 다다를수록 침묵에 가까워지고 개인들의 이해관계와 현실적인 여건들이 부딪히며 목소리는 파편화된다. 엔딩 시퀀스에 이르면, 알렉상드르는 아들의 물음 “신을 아직도 믿으세요?”에 대해 대답하지 않으며 프랑소와는 잠이 든 아내를 조수석에 태운 채 말없이 운전을 한다. 홀로 길을 걷던 에마뉘엘은 밤의 침묵 속에서 이상하리만치 웅장하게 빛나는 교회를 응시한다. 침묵으로부터 해방되어 나온 저항과 투쟁의 말들은 자신의 고통을 증명하고 연대라는 의미를 생성한 뒤에 다시 침묵으로 되돌아간다. 즉, 영화는 말(내레이션)로 시작되어 침묵(자막)으로 끝이 난다. 그러나 그 침묵(자막)은 무(無)의 상태가 아니라 프레나가 여전히 무죄로 추정받는다는 고통의 잔재와 공소시효의 연장이라는 결실을 가리키고 있다. 그리고 남은 건 또 다른 목소리를 듣기 위한 자리를 확보하는 것이다.

〈신의 은총으로〉가 이미지의 고통을 생략하는 대신 발언하는 소리에 주목했다면, 〈트라이브〉는 소리와 자막을 제거하여 말들을 완전히 배제시킨다. 그래서 〈신의 은총으로〉가 이미지의 재현에서 벗어나는 가능성을 보여준 것과 달리 〈트라이브〉는 필연적으로 이미지화될 수밖에 없다. 그런데 농인 기숙학교와 내부 조직 ‘트라이브’를 배경으로 전개되는 이 영화는 서사 상으로는 거친 현실을 다룬 학원물들과 별반 다를 게 없어 보인다. 전학생 세르게이(그리고리 페센코)가 조직 일원의 눈에 띄어 서열 싸움을 하고 성매매에 공조하다가 사랑에 빠져 조직을 배반한다, 정도로 요약해볼 수 있을 정도다. 그러나 이 영화가 유독 공포스럽게 느껴지는 건 어떤 이유에서일까. 이는 어떠한 소리도 들리지 않고 자막이 없어 수화마저 무엇을 말하고 있는 것인지 알 수 없는 침묵이라는 언어 때문이다. 소리의 배제는 장면에 대한 정보를 지연시키고 그리하여 현장을 하나도 빠짐없이 눈으로 지켜볼 수밖에 없다. 예컨대 정장을 차려입은 한 남성이 등장해 테이블에 노트북을 올려놓을 때까지만 해도 그의 정체를 알 수 없던 관객들은 두 여학생이 등장해 그의 무릎 위에 앉고 아무렇지 않게 옷을 갈아입는 모습이 이어지고 나서야 불법 조직의 가담자임을 알게 된다. 이처럼 우리는 보기 힘든 폭력과 고통의 기승전절을 모두 지켜볼 수밖에 없다. 그러나 〈트라이브〉가 〈한공주〉, 〈도가니〉와 다른 점이 있다면 모든 장면이 롱테이크로 촬영되었다는 것이다. 범죄 현장에서 ‘필요한’ 부분을 선택하거나 배제하지 않고 있는 그대로의 현장을 보존한 셈이다. 또한, 예측 불가능한 침묵은 어떠한 폭력과 고통이 이미 벌어진 다음에야 관객의 자리를 만들고, 누군가 죽고 혈흔이 낭자해도 영화 속 인물들은 아무도 모른다는 것. 그러나 아무도 모른다는 사실을 관객인 우리는 안다는 것. 이것이 〈트라이브〉가 아무것도 말하지 않음에도 무서울 수밖에 없는 이유이다. 얼핏 보면 〈신의 은총으로〉와 〈트라이브〉는 발언과 침묵이라는 대척의 관계인 것 같지만, 관객들이 ‘침묵을 아는’ 순간 슬프고 무서워진다는 점에서 닮을 수밖에 없는 영화다. 또한, 침묵에서 벗어난 고통이 발언을 통해 다시 원초적 상태인 침묵으로 향하고, 침묵함으로써 고통을 가시화한다는 점에서 두 영화의 언어들은 모순적이면서도 필연적인 관계이다. 즉, 발언으로 듣는 것과 침묵하는 대신 있는 그대로의 전체를 담아내는 것이야말로 영화라는 매체가 고통의 언어를 표출하는 근본적이며 비폭력적인 시도일 것이다.

### 않는 말하기에 대하여: 〈단지 세상의 끝〉의 경우

앞의 두 영화가 고통을 말하거나(〈신의 은총으로〉) 말하지 않는(〈트라이브〉)다면 〈단지 세상의 끝〉은 무언가를 말하기 위해 길을 떠난 이가 그것을 말하지 못하고 되돌아가는 영화다. 12년 전 어떤 필연적인 이유로 가족을 떠난 루이(가스파르 울리엘)는 다시 어떤 필연적인 이유로 가족에게로

되돌아간다. 오프닝 시퀀스에서 루이의 내레이션으로 전해지는 그의 사연에서 우리는 되돌아갈 수밖에 없는 이유를 정확히 들 수 있다. 그것은 바로 루이 자신의 죽음이 기다리고 있다는 것이다. 이러한 사실에서 우리가 알 수 있는 게 하나 더 있다. 루이에게 ‘다시’라는 시간은 없을 것이다. 그에게 주어진 ‘다시’가 있다면 그건 오직 집을 떠날 수밖에 없음을 재확인하는 것이다. 그러나 떠날 수밖에 없던 이유는 알 수 없다. 루이가 말하지 않기 때문이다. 대신 우리는 추측해 볼 수는 있다. 바로 “마지막 순간까지 내 인생의 주인은 나라는 환상” 때문이다. 이 ‘환상’은 사실상 루이가 집으로 되돌아가기도 전에 집을 다시 떠나게 될 영화의 마지막을 예견한다. 왜냐하면 ‘환상’에 관한 말하기에서는 죽음에서 존재하지 않았던 말과 말 사이의 여백, 호흡 같은 것들이 생겨나기 때문이다. 이는 곧 루이가 자기 자신의 의지대로 인생을 살아가길 수 없도록 하는 억압과 배제의 질서로 규정되고 확정된 것과 연관된다. 즉, 루이의 의지로는 통제할 수 없는 죽음의 유한성과 같이 이미 정해진 결말이다. 따라서 루이에게 이 여정은 되돌아가는 이유인 죽음을 말하는 것이 아니라 떠남의 이유를 들으러 가는 슬프고 외로운 길이다.

루이가 현관문을 열고 집 내부로 들어오면 그를 반기는 건 잠깐의 정적, 그리고 이어지는 거대한 소음이다. 포옹으로 인사를 대신하고 나면 루이가 집을 향해 걸어들어올 때부터 시작되어 있던 나탈리(나탈리 베이)와 쉬잔(레아 세두)의 말다툼이 다시 시작되고 네일을 말리는 나탈리의 드라이기 소음이 사방을 에워싼다. 소음은 쉬잔이 했던 말을 나탈리가 반복하게 만들고 앙투안(뱅상 카셀)을 신경질적이고 변덕스럽게 만든다. 그러나 기계의 소음보다 대화를 방해하는 건 그들 각자가 지닌 ‘말하기’에 대한 강박이다. 가족들은 대화 주제가 무엇이건 간에 말하는 것 자체에 극도로 예민하고 강박적이다. 그래서 그들은 다른 사람이 말하는 도중에 끼어들거나 시비를 걸고 심지어 대화 주제를 엉뚱하게 바꿔 놓고서는 뒤늦게 ‘다시 말해’보라고 한다. 애초에 가족들은 다른 사람의 말을 들을 마음이 없으며 그보다 어떤 말을 들을 용기가 없어 보인다.

그렇다면 끝없이 쏟아지는 말들 속에는 무엇이 담겨 있을까. 그 속에는 루이가 말하려는 미래의 죽음 반대편에 위치한 과거의 기억이 있다. 보다 정확히는 루이를 떠날 수밖에 없도록 만든 ‘환상’을 확증하는 과거의 기억이다. 그런데 그 방식이 말로써 발언하는 것이 아니라 극도로 생략되고 비켜나감으로써 오히려 강조된다는 것이다. 가족들의 말은 아들, 동생, 오빠가 떠난 이유가 자신들의 잘못과 책임이 아니라는 것을 확인받으려는 이기심과 그럴 수 없다는 두려움에서 만들어졌기 때문이다. 결과적으로 가족들은 우회적으로 자신들이 각자 ‘듣고 싶어 하는 말’을 하게 된다. 예컨대 쉬잔은 가족들이 루이의 기사와 편지를 얼마나 간절히 기다렸는지, 그런데 루이의 엽서가 생략적이어서 그것이 얼마나 서운한 것인지를 말해 루이를 난감하게 만든다. 카트린(마리옹 꼬띠아르)의 경우 루이가 남편 앙투안의 직업을 잘 모른다는 것을 빌미로 앙투안의 폭력적인 말투의 원인이 동생의 부재에 있었다고 말한다. 그러나 카트린의 화법 역시 ‘~라고 생각한다’라는 어미와 ‘사실’, ‘물론’, ‘아닐 수도’와 같은 수식어를 통해 불확실한 사실에 대한 책임을 회피하는 말하기다. 나탈리 역시 마찬가지로. 두세 단어로 이루어진 루이의 말을 서운해하고 아이들에게 다가갈 용기를 주는 책임을 루이에게 전가한다. 앙투안의 경우 루이가 하지도 않은 말을 추측하고 지어내며 이 모든 상황이 그가 떠났기 때문이라고 말한다. 이렇듯 가족들은 아들, 동생, 오빠가 부재한 과거의 기억에서 루이의 주체성을 배제하고 소외시킨 책임에서 벗어나기 위해 강박적으로 말하기를 자처하고 설 틈 없이 쏟아낸다. 그러나 가족들은 루이를 ‘비정상적’인 존재로 규정짓고 ‘인생의 주인이 되는 것’이 ‘환상’일 수밖에 없도록 만든 책임에서 벗어날 수 없다. 가족들은 끝내 그들의 본심을 드러내고 만다. 루이가 동성애자라는 사실을 판단하고 이해하지 못하며 혹은 이해는 하되 존중하지 않는다는 사실과 또는

아예 그러한 사실을 말하지 않음으로써 루이의 존재를 묵인하려 한다. 그들에게 단지 루이는 재능과 운과 지위를 갖춘 유명 극작가이어야 하기 때문이다. 이별의 상처를 루이에게 전가할 ‘합리적’인 방법일 테니.

그래서 집으로 되돌아온 루이는 아무런 말도 할 수 없다. 단지 끊임없이 쏟아지는 가족들의 말을 계속해서 ‘듣기만’ 한다. 사실상 필연적으로 그럴 수밖에 없다. 왜냐하면 가족들은 루이가 집을 떠난 이유는 누구도 묻지 않고 집으로 되돌아온 이유만을 묻기 때문이다. 그마저도 루이가 말할 틈조차 주지 않거나 오랜 고심 끝에 나온 말을 비꼬고 무시해버리고 때로는 외면한다. 대신 루이에게는 침묵의 순간이 있다. 한차례의 말을 듣고 나면 루이는 찰나의 순간에 그 자신이 기억하는 과거의 한 장면을 회상한다. 그건 가족들이 말하는 과거와 시공간은 동일하지만 루이 자신만이 주체적으로 기억하는 개인적인 관점이며 그리하여 ‘환상’이 ‘현실’이 되는 순간이다. 그동안 영화는 배경음악을 증폭시켜 가족들의 말을 덮어 버린다. 그러면 루이는 억지로 웃지 않아도 되고 그들의 말을 들어야 하는 의무감에서 잠시 벗어날 수 있다. 이러한 순간은 슬로우모션이라는 영화적 장치를 활용한 것에서 알 수 있듯 실제의 시간성에선 티 나지 않는, 남들이 알아차리지 못하는 찰나이다. 그러나 가족들은 그 찰나의 주체성도 가지지 못하도록 자꾸만 말을 걸어 루이를 ‘환상’ 속에서 깨운다.

루이의 여정엔 가족들의 말을 ‘들어야’하는 의무가 있고 그중 가장 두려운 존재는 앙투안이다. 그런 두 사람이 이야기를 나누기 위해 집을 ‘나선다.’ 이들은 비포장도로 위를 달리는 차 안에서 얼굴을 제대로 마주 보지도 않은 채 날카로운 대화를 나눈다. 그러나 대화를 한지 얼마 되지 않아 앙투안은 거의 화를 내듯이 루이를 다그치기 시작한다. 그는 새벽에 일찍 공항에 도착한 루이가 가족들을 위해 기다렸다가 왔다는 말에 화를 내며 비아냥대기 시작한다. 중국에는 루이가 어떤 말도 하지 못하도록 과격한 운전으로 입을 봉쇄해 버린다. 그런데 앙투안은 겉으로는 가족들 중에서 다른 사람들의 말을 가장 안 듣는 것처럼 보이지만 실제로는 가장 잘 듣는 사람이기도 하다. 누군가의 말 한마디에 일일이 시비를 걸고 대화의 공간을 벗어나서도 틀린 단어를 짚어내고 무엇보다 ‘듣기만’하는 루이의 침묵을 가장 잘 듣는다. 그래서 앙투안은 루이가 가족을 두려워한다는 사실과 그가 떠날 수밖에 없고 곧 떠날 거라는 것조차 알고 있는 사람이다. 무엇보다 이 모든 상황에서 오는 위태로움에 자신의 책임이 있다는 것을 안다. 앙투안의 다혈질적인 태도로 두 사람의 대화는 불발되고 갈등의 골이 깊어진 채로 집으로 ‘돌아온다.’ 여기서 중요한 사실이 하나 있다. 루이가 완전히 집을 떠나기 전 앙투안은 말로 루이를 밖으로 데리고 나갔다가 다시 집으로 데리고 들어온다. 이를 기점으로 루이의 말은 죽음(유한성)을 말하는 것에서 기다림(영원)을 말하는 것으로 변모된다.

그 말의 핵심은 루이의 동성 연인이던 피에르(안토인 데스로세르)의 죽음을 말하는 것이다. 앙투안은 차를 타고 돌아오는 내내 루이에게는 한마디의 말도 허용하지 않고선 집 마당에 이르러 ‘남일 말하듯’ 무심하고 거칠게 부고를 전한다. 그리고선 충격과 상심에 빠진 루이를 집 밖에 홀로 둔 채 쉬잔에게 “이제 거의 끝났어”라고 말한다. 무엇이 끝나는 것인지 말하지 않은 앙투안의 말은 서서히 증폭되는 짹짹거리는 시곗바늘 소리로 대체된다. 영화에서 피에르는 루이의 기억과 앙투안의 말에서 두 번 등장한다. 이를 달리 표현하자면 루이의 기억 속에서 살아있던 피에르는 앙투안의 말에선 죽는다. 즉, 루이의 기억 속에서 ‘영원’하던 피에르가 앙투안의 말에서 ‘죽음’으로써 시간적으로 유한한 존재가 되고 집을 경계로 죽음이라는 삶의 끝을 홀로 감당하는 루이의 모습은 가족이라는 집의 범주에 루이가 들어갈 여유가 없는 공간적 유한성을 의미한다. 따라서 <단지 세상의 끝>의 시계(시간)는 유한성의 상징이며 이들의 세계는 끝이 이미 정해진 곳이다. 이 끝은 시한부라는 죽음으

로 ‘끝나게’ 될 루이의 인생과 가족들이 ‘끝내’ 이해할 수 없는 루이의 동성애라는 성정체성이다. 이는 곧 가족이라는 ‘영원’한 관계의 ‘단절’이자 필연적으로 떠나게 된다는 예견된 ‘끝맺음’이다. 그러나 한가지 끝나지 않은 것이 있다. 바로 루이가 ‘말하려 했던 것’을 말하는 것이다. 그런데 전술했다시피, 집 내부로 재입장하는 루이의 말은 죽음이 아니라 기다림(영원)에 관한 것이다. 그 말은 나탈리의 요구대로 ‘의무감도 중대함도 없는’ 말들이며 가족들이 ‘듣고 싶어 했던’ 말들이고 루이에게 있어선 거짓말이다. 이것이 가장 명징해지는 순간은 영화의 마지막, 무언가를 ‘말하기’ 위해 돌아온 루이가 카트린에게 한 최종적인 말이 ‘(그것이 무엇이든 간에) 말하지 말라’는 손짓이다. 잠시 영화의 시작을 떠올려 보면, 오프닝 자막에서처럼 루이의 여정은 “얼마 전”이라는 ‘매일’과 “어딘가”라는 ‘세상’을 향하는 무한한 기다림의 시간이다. 다시 말해, ‘12년’은 루이가 집을 떠난 시간이자 재회에 대한 기다림의 연속인 셈이다. 그래서 이미 예견된 영화의 결말이 슬프고 외로운 건 시한부 생을 사는 루이가 삶의 유한성을 체념한 것보다 말하겠다는 다짐으로 시작한 영화가 유언이라는 생의 마지막 말을 거짓말로 할 수밖에 없는 관계에 대한 체념 때문일 것이다. 짐작한대로 여정의 시작에서 루이가 다짐한 두 가지, ‘환상’은 보여줬고 ‘죽음’은 말하지 못했다. 아무도 없는 집, 홀로 ‘죽어’ 가는 ‘갈혀’ 있던 작은 새처럼.

#### 과잉, 보이는 침묵: <죄 많은 소녀>의 경우

<단지 세상의 끝>이 단 한마디의 말을 위해 12년간의 기다림을 견디고 그럼에도 끝내 말하지 못한 것과 달리, <죄 많은 소녀>는 하고자 하는 말을 폭주하듯 하고 마는 영화다. <죄 많은 소녀>는 두 개의 죽음을 축으로 고통을 표출하는 언어들, 영화 속 인물들을 뻘뻘하고 잔인하게 에워싼다. 하나가 ‘말해진 것’으로 죽음을 통해 증폭되고 폭력이 내재된 과잉의 세계라면, ‘말함’은 죽음을 중심으로 공회전하는 가운데 살아남은 것들을 마주하고 기억하는 세계다. 전자가 누군가의 죽음에 대한 각자의 책임에서 벗어나고 안정성을 유지하기 위한 속물적이고 위선적인 목적에서 발현된 것이라면, 후자는 과거를 구제되어야 할 대상으로 보고 현재와의 관계 속에서 억압된 목소리들을 회귀시키고 현장화시키는 회억에 목적이 있다. 따라서 ‘말함’은 죽음이 아니라 죽음의 주체 자체에 관심을 둬으로써 반복되는 폭력의 굴레에서 벗어날 가능성을 찾는 세계다. 중요한 것은 <죄 많은 소녀>에서 ‘말해진 것’은 청자 없이 화자만 있고 ‘말함’에는 화자 없이 청자만 있는, 상대가 없는 말들이란 것이다.

우선 경민(전소니)의 죽음 이후의 말에 관한 문제다. 경민의 죽음은 순식간에 모든 이들을 화자로 만든다. 같은 반 아이들은 진술 상황에서 난처한 표정과 ‘잘 모른다’는 말로 합리적으로 회피하기를 반복한다. 교사들은 경민이 어떤 음악을 들었고 어떤 아이였는지 굳이 하지 않아도 될 말들을 서로 하기 급선무이거나 혹은 ‘문제 삼으면 도태된다’라는 속물적 논리로 사건을 가리기 위해 입을 연다. 형사들은 영희(전여빈)를 가해자로 지목하기 위해 계획된 말들을 늘어놓으며 한솔(고원희)은 거짓말로 이에 공조한다. 심지어 형사들과 교사들 앞에서 침묵하던 경민의 엄마(서영화)도 영희 앞에서만큼은 내면에 쌓아둔 말들을 폭력적으로 분출한다. 이들은 각자가 경민의 죽음에 공조했을 수도 있다는 불안과 두려움을 망각하기 위해 물음 없이 경쟁적으로 ‘말해진 것’을 이행한다. 그러나 정작 가해자로 지목된 영희는 그 경쟁에서 뒤쳐져 있다. 영희는 타인의 물음을 통해서야 오랜 과거에서부터 존속해 있던 비밀스런 말들을 뒤늦게 풀어놓는다. 여기서 영희의 말 앞에 물음이 선행한

다는 것은 그녀가 유일하게 이 모든 광경을 듣고 있다는 뜻이며, 어떤 목적에 의해서가 아닌 타인을 위해 자기 자신에 대해 ‘말함’을 실천하는 주체임을 뜻한다. 그러나 그렇게 나온 몇 가지 말들은 ‘말해진 것’을 이행하는 화자들에 의해 듣기를 거부당함으로써 실패된다. 교실에서의 영희의 진술은 매우 중요한 발언인데, 경민의 비극의 원인이 오랫동안 지속된 것이며 영희 자신이 ‘먼저 죽으려 했던’ 진실에 관한 것이기 때문이다. 그러나 형사들과 교사들은 경민과 영희의 고통을 이해하는 것에 무관심하고 오직 합의를 통해 질서를 안정적으로 유지하려는 암묵적이고 강압적인 위력을 내면에 전제하고 있다. 오로지 자신의 안정성을 보장받고자 하는 공동체를 상징하는 속물적인 속성은 타자를 주체적인 화자로 인정하지 않고 영희의 말이 그들이 원하던 침묵에 가까워졌을 때, 그것이 마치 그들 자신의 힘으로 영희를 이겼다는 위선에 빠지게 하고 이해와 용서의 주체라는 내적인 착각을 가지게 한다. 즉, ‘말해진 것’은 타나토스에 빠진 존재를 에로스의 길로 이끄는 것처럼 과시되지만 그 이면에는 비존재를 피상적으로 재현하고 ‘말함’이 가진 회억의 본질을 어둠의 성질로 귀속시켜 정반대의 결과를 만든다.

영희의 죽음 시도 이후 ‘말해진 것’의 주체들은 화자에서 청자가 되고, 반면 ‘말함’의 유일한 주체이던 영희는 청자에서 화자가 된다. 그러나 여기서 두 가지 의문이 발생한다. 첫 번째는 앞서 언급한 바와 같이 화자와 청자가 공존하지 않는다는 것이고, 두 번째는 그럼에도 불구하고 여전히 ‘말함’의 주체는 영희가 유일하다는 것이다. 우리가 이 두 가지 의문을 이해하기 위해서는 영희의 죽음이 있었던 현장을 떠올려 보아야 한다. 그곳은 바로 경민의 장례식장이다. 장례식장은 경민의 추모 공간이자 영희의 자살 시도 현장으로서 두 개의 죽음과 ‘침묵(말함)’과 ‘과잉(말해진 것)’이 공존하는 곳으로 거의 생명을 담보로 한 대결이 벌어지는 장으로 변주된다. 그곳에는 안위와 체면을 유지하려는 교사들, 사건의 합의와 절차를 통한 원만한 해결을 기다리는 형사들, 자신의 위선을 감추려는 경민의 엄마가 있고 다른 한쪽에는 진실을 말하려는 영희가 있다. 중요한 것은 장례식장이라는 공간의 특수성을 기점으로 일상어가 제한되자 몸으로 말하기 시작하면서부터 화자와 청자의 관계가 역전된다는 것이다. 장례식장에서 볼 수 있는 몸의 언어의 시작에는 죽은 상태의 경민이 있다. 그녀는 영정 사진으로 등장해 부모와 가족, 교사들, 형사들, 같은 반 학생들 그리고 관객까지도 경민의 앞에 세운다. 이어서 상처와 부패의 경민의 시체가 영안실에 등장하여 죽음이 가시화되면 경민 앞의 존재들은 과잉된 울음과 곡소리를 쏟아낸다. 울음과 곡소리의 과잉은 사유의 시도 이전에 본능에 앞선 것이기 때문에 회억과는 거리가 먼 죽음에서 증폭된 ‘말해진 것’에 불과하다. 이어 곳을 통해 경민의 혼을 불러오지만 무당이라는 매개체를 통한 간접적인 접촉에 불과하며 무당의 말은 경민이 하려던 말이 아닌 남겨진 이들이 듣고 싶은 말이다. 따라서 경민 앞의 존재들은 경민을 만질 수도 말을 들을 수도 없다. 이는 오직 과잉된 감정을 탈진시켜 각자의 위치에서 오는 불안과 두려움을 끌어내고자 하는 허위의식과 가식이다.

이때 경민의 앞에 유일하게 서지 않은 존재가 있다. 바로 영희다. 영희는 ‘진술을 수정하고 싶다’라며 최초로 물음 없이 말을 한다. 그러나 우리가 예상했다시피 형사들과 답임은 그 말을 듣지 않는다. 그러자 영희는 다시 한번 물음 없이 말을 한다. 이것이 바로 영희의 자살 시도이며 고통으로 뒤틀리는 몸과 피의 흔적 그리고 카메라를 응시하는 배우의 눈동자다. 한마디로 그동안 응답받지 못한 영희의 말들은 자살하는 몸의 언어를 통해 보여지고 이때 고통의 소리는 과잉된 울음과 곡소리, 곳의 음악에 파묻혀 들리지 않는다. 즉, 영희의 육체로 재현된 고통의 언어들은 침묵을 통해 나오며 이 말들은 미래 지향적이지 않고 과거를 공회전하면서 경민의 죽음과 이미 오래전에 있었던 영희 자신의 자살 계획에 관한 것들이다. 그렇기 때문에 과잉된 것들을 압도하는 영희의 자발적인

침묵은 어른들로 표명된 존재들의 욕망이 실제로는 달성할 가능성이 없는 것이며 오히려 더 큰 상실감을 가져오는 허위라는 것을 인정할 수 밖에 없도록 한다. 이는 관객이 오프닝 시퀀스에서 영희의 수화가 침묵의 방식으로 표출되고 무수한 말들이 오고 간 후 후반부에 이르러 진실의 선언으로 발화되었음을 깨닫게 되었을 때, 비로소 자막의 제거를 통한 청중의 부재가 자발적이고 의도적인 것이며 침묵의 발언이야말로 가장 비폭력적이라는 것을 증명한다. 따라서 영희의 말, “나는 여러분들이 그토록 원하던 나의 죽음을 완성하러 왔습니다. 여러분 앞에서 가장 멋지게 죽고 싶습니다.”는 침묵이면서 발언이고 영희 자기 자신의 죽음을 예고한 것이면서 무속 행위에 의해서는 말해지지 않던 경민의 독자적이며 자유로운 말이다. 이때, 화자와 청자의 전복에도 둘은 공존할 수 없고 여전히 영희만이 ‘말함’은 경민의 영정 앞에서 울던 이들이 죽지 않고 돌아온 영희의 수화 앞에서 박수로 화답하는 것처럼, 변하지 않은 사람들의 위선과 무지로 알아듣지 못하기 때문이다. 그럼에도 침묵으로 발화된 것은 무시되지 않으며 정확히는 그럴 수 없다. 왜냐하면 경민의 죽음이 장례식 이후에 보이지 않은 것과 다르게 영희의 죽음은 몸의 상처(목의 구멍)으로 가시화되어 있기 때문이다.

그런데 하필 영희의 외상이 목의 구멍으로 가시화되고 그로 인해 목소리를 잃게 되는 것은 어떤 이유에서일까. 요컨대 죽음 시도 이후 영희의 말들은 영희 자신의 것이면서 그 누구도 듣지 않았고 알지 못하는 경민의 것이다. 그러나 이러한 사실은 이미 영화의 초반부에서 암시되어왔다. 예컨대 진술 장면에서 형사의 물음에 영희는 경민의 최후의 말, “죽는 거 무섭지 않아. 언젠가 이런 게 다 끝난다는 게 다행이지 않아?”를 전하고, 터널 속 CCTV 장면에서 영희만이 억압에서 벗어난 경민의 모습을 마주하고 접촉한다. 이는 영희가 자신의 자살 계획을 경민이 ‘뺏어갔다’고 말하고 수화의 “나의 죽음”의 주체가 영희이면서 경민이라는 대칭성에 있음을 암시하는 대목이다. 이는 경민이 영희의 앞에서만 유일하게 살아있는 몸으로 존재하고 경민을 만지고 마주하는 이 역시 영희가 유일하다는 사실에서, 영희만이 경민을 대신하는 영매가 될 수 있다는 뜻이기도 하다. 이러한 ‘마주봄’에서 발현되는 대칭성은 죽음과 죽음을 상징하는 목의 구멍을 통해 두 사람의 동일시를 완성한다. 따라서 목의 구멍을 막은 이후의 영희의 최초의 말, “내일이면 내가 왜 죽었는지 사람들이 물어볼 거예요. 그 이유나 잘 대답해주세요.”가 영희의 죽음 이유이면서 경민의 죽음 이유가 될 수 있는 것이다. 어쩌면 이것이 그 누구도 경민과 영희의 유서를 찾지도 묻지도 않고 심지어 관객에게까지 전하지 않은 의도가 아니었을까.

그런데 영희 외에도 경민의 말을 대신 전달하는 이가 있다. 바로 한솔이다. 한솔의 경우 영희의 동료에서 적이 되었다가 다시 동료가 되는 구조로 설정되는데, 이때 각 기점에는 죽음과 거짓말있다. 화장품 가게에서 거짓말로 경민을 따돌리던 한솔이 경민의 죽음 이후 거짓말로 영희의 적이 되어 가해자의 위치에 섰다가 영희의 죽음 시도 이후 다시 한번 거짓말을 통해 영희의 곁으로 이동한다. 그중 경민의 말과 관련된 거짓말에는 진술 장면에서 ‘죽음으로 증명하라’는 한솔 자신의 말을 영희의 입을 빌려 재구성한 것이고, 두 번째는 거짓말을 고백하는 것으로 경민이 자신의 죽음을 예고하는 말(“내일 봐. 진짜인지 가짜인지 보면 알지.”)을 한솔 자신의 입으로 재연한 것이다. 그러나 여기서 우리가 잊지 말아야 할 것은 모두 죽음 이후 불안과 두려움을 해소하기 위해 ‘말해진 것’이라는 것이다. 그것을 이미 아는 영희는 용서를 구하는 한솔의 과잉된 울음에 대해 자신의 목의 구멍에 한솔의 손가락을 집어넣는 행위로 답을 한다. 이 침묵의 행위가 의미하는 것은 무엇일까. 죽음 이후의 영희의 말이 곧 경민의 말이라면 목의 구멍은 두 사람의 죽음이 맞닿아 있는 곳, 바로 터널이 된다. 터널은 영화의 초반부와 엔딩에서 죽음으로 향하는 존재들이 거쳐간 혹은 거치게 될 관문이다. 또한, 성정체성에 관한 진실 혹은 그보다 더 두려운 소외와 은폐의 질서, 폭력의 시선이 머무

는 곳이며 최후에는 죽음이 기다리는 통로다. 목의 구멍은 바로 이러한 것들이 가시화된 증거다. 테이프로 가려져 있던 증거를 ‘보는’ 시각의 행위에서 ‘만지는’ 촉각의 행위로 증폭시킴으로써 영희 자신이 몸 곧, 침묵으로 말하는 것을 증명하고자 함이다. 한편, 이 침묵의 행위에서 영희가 풍선에 바늘로 구멍을 뚫는 장면이 떠오르는 것은 우연이 아닐 것이다. 풍선은 테이프가 붙어져 있어 바로 터지지 않지만 조용하고 미세하게 바람이 빠져나가 언젠가 풍선이 형체를 잃을 것이다. 풍선은 병실에 찾아온 반 아이들과 담임이 ‘죽지 않고 살아난 것’을 축하하는 허위와 가식의 상징이다. 그 풍선을 뚫고 들어간 바늘은 영희가 ‘다시 학교로 돌아가도록’ 만드는 장치이지만 정작 변화되고 재생되어야 하는 건 영희가 아니라 외상을 입도록 만든 폭력의 질서다. 즉, 공동체의 허위와 가식으로 외상을 입은 영희는 ‘말해진 것’의 위선과 가식인 한술의 손가락이 외상을 관통하는 모습을 재연함으로써 그것이 허구임을 이미 알고 있다는 말을 하려던 것이 아닐까. 정확한 의도가 무엇이든 간에 영희의 행위는 한술에게 부여한 마지막 기회인 셈이다. 그러나 한술은 그것을 용서로 오인하고 일방적 입맞춤을 시도하는 어리석음으로 화답한다. 그 때문일까. 이후 한술은 마치 영희와의 관계를 회복한 것처럼 보이지만 실제로는 간병인 혹은 비서처럼 영희의 필요와 요구에 따라 활용되며 중국에는 프레임 바깥에서 목소리는 들리지만 형체는 보이지 않는다.

반면 경민을 말하지 않는 사람도 있다. 보다 정확히 말하자면 영희가 죽음 이전의 경민에 대해 말하는 것에 비해, 경민의 엄마는 죽음 이후의 경민에 대해서만 말한다. 그런데 그러한 차이 이전에 웬지 두 사람에게겐 닮은 구석이 있다. 영희는 경민을 따돌리거나 곤경에 빠트리지만 알고 보니 둘은 서로의 감정과 고통을 공유할 만큼 진실한 관계다. 남편과의 대화에서 추측하건대 경민의 엄마는 일적인 부분에서 자식에게 극도로 소홀하고 또한 정체성의 부분에서 극도로 배타적인 부모인 것처럼 보인다. 그녀는 자식의 존재를 외면하고 거부하면서도 경민의 부재에 혈안되고 집착한다. 이처럼 둘은 경민을 고통에 이르게 하는 존재이면서 또한 그 고통에 몰두해 자해하게 되는 이중적인 공통점을 가진다. 그러나 무엇보다 중요한 건 영희와 경민의 엄마의 ‘눈물’이라는 고통을 표출하는 몸의 언어에 있다. 이를 위해 장례식장 장면을 다시 떠올려보자. 과잉된 울음과 곡소리의 중심엔 경민의 할머니가 있다. 오히려 경민의 엄마는 한발 물러나 소리 없이 눈물을 흘리거나 소리를 내지 못한다. 이는 마치 음독 자살로 괴로워하는 영희의 몸이 시각으로 말하는 것처럼 침묵에 가깝다. 한편, 영희에게도 눈물의 순간이 있다. 진술의 상황이 취조가 되어버린 교실과 최후의 발언을 하는 고급 레스토랑에서다. 영희의 눈물은 <죄 많은 소녀>에서 가장 소리 없고 흔적 없는 울음이다. 그러나 진술했 다시피, 영희의 눈물은 경민의 죽음 이전을 가리키지만 경민의 엄마의 눈물은 경민의 죽음 이후를 향한다. 즉, 경민의 엄마는 고급 레스토랑에 오고 싶어 했던 경민의 좋은 말만을 선별하고 죽음 이후의 도의적인 책임에서 스스로를 감추고 인정하지 않으려는 태도에서 발현된 눈물인 반면, 영희의 눈물은 침묵(수화)으로 허위와 가식을 폭로하고 경민의 죽음으로 회귀하여 억압되어 온 말을 전하는 것으로 누구도 울지 않는 틈에서 진실을 말하는 유일한 하나다. 따라서 영희가 다시 한번 죽음을 상기시켰을 때, 레스토랑의 고급 나이프로 자신의 심장을 찌르는 ‘박해숙’의 자학은 그녀가 끝내 버리지 못한 허세적 기질을 표면으로 드러낸다. 그리고 영화의 마지막, 검은 터널로 돌아간 영희에게 남은 건 무엇일까. 터널에는 공동체가 타자에게 행한 폭력과, 성적체성이 감시되고 주체성을 배제하는 현상이면서 결백을 증명하기 위한 개인의 외롭고 고독한 여정의 출발점이 있었다. 그러나 시작과 달리, 되돌아간 터널엔 ‘말해진 것’의 폭력의 화자는 감춰져있고 오직 살아있는 경민이 부재하다는 진실과 여전히 고통에서 벗어나지 못한 영희의 위태로운 걸음만이 남았다. 여기서 김의석은 마지막 질문을 던진다. 영희가 침묵으로 말하는 걸음의 멈춤을 알아볼 수 있겠는가.



### 고백, 선악의 변주: <문신을 한 신부님>의 경우

<문신을 한 신부님>에는 고통에 경도된 이들의 거짓말과 침묵을 통해 드러내는 진실의 말들이 있다. 그런데 <죄 많은 소녀>에서 영희의 침묵이 억압되고 배제당한 것들을 표출하여 타자의 위선과 허위의를 드러내는 결과를 가져온 것에 비해, 다니엘(바르토시 비엘레니아)과 발키에비치의 침묵은 주체가 말해야 할 때 말하지 않고 극단에 내몰린 끝의 불가피한 선택이란 점에서 차이가 있다. 또한, 영희의 침묵의 언어(수화, 목의 구멍)가 물음 없이 밑바닥의 진실까지 끌어올린다면, 다니엘과 발키에비치의 침묵의 언어들(문신과 눈물)은 물음을 부정하거나 불응하는 차원으로 나와 끝내 진실을 위반하고 만다. 사실상 <문신을 한 신부님>은 거짓말에서 시작해 거짓말로 끝나는 영화다. 사제복을 입은 다니엘이 처음 교단 위에 올라가 했던 말을 떠올려보자. 토마시 신부(루카스 지르라트)를 흉내 내어 성경책을 읽던 다니엘은 더이상 ‘신부다운’ 말이 떠오르지 않고 정적이 길어지자 “침묵 역시 기도입니다.”라고 말한다. 그리고 이어서 ‘주님에게 기도를 통해 진심을 말하라’고 덧붙인다. 문제는 근사하게 들리는 이 말이 거짓의 상징인 다니엘에 의해 발화되었다는 사실이다. 그는 신학자가 될 수 없다는 토마시 신부와 약속을 어겼으며, 흠쳐서 가진 사제복은 그 자체로 금욕과 순결의 상징성을 위반한다. 이는 진심이라는 기도 행위, 그리고 그 자신이 말하듯 기도를 위한 침묵이 거짓을 감추기 위한 또 다른 거짓에 불과하다는 증거가 된다. 따라서 다니엘의 신앙에 대한 믿음은 헛되고 허위적인 욕구일 뿐이며 진실과 교화에 대한 투쟁 없는 위반의 행위다. 이렇듯 <문신을 한 신부님>에서 거짓은 발언이라는 행위와 그를 뒷받침하는 성찰 없는 관념과 체계를 통해 더 교묘하고 혼란스러운 방식으로 진실에서 멀어진다.

게다가 위반의 속성은 여기서 안주하지 않고 진실을 드러내는 말로 증폭된다. 감추면서 동시에 드러낸다는 이중적이고 모순적인 속성은 어떻게 가능한 것일까. 이는 다니엘이 사제복을 입고 교단 앞에 선 마지막 순간에서 나타난다. 마을에 토마시 신부가 등장하며 더이상 가짜 신부 행세를 할 수 없게 된 다니엘은 송별 미사 집전을 앞두고 예수상과 마을 사람들 앞에 선다. 그는 아무런 말도 하지 않은 채 문신을 한 자신의 몸을 드러낸다. 이는 마을에 도착했을 때 토마시 신부와 약속을 위반하고 가짜 신부가 된 다니엘이 마을을 떠나기 직전 모든 사실을 묵인하기로 한 토마시 신부와 약속을 다시 한번 위반한 것이 된다. 따라서 이러한 침묵의 현장에서 우리가 목격하게 되는 문신을 한 몸이야말로 이 영화에서 가장 진실된 순간이면서 동시에 은폐할 수 없는 위반의 상징이다. 전술했다시피, 이는 더이상 물러설 곳이 없는 상황에서 불가피한 선택일 뿐이며, 혹은 토마시 신부와 예수로 상징되는 순결과 믿음에 불응하는 위반의 언어다. 따라서 성당을 빠져나간 다니엘이 속죄와 교화에 힘쓰는 것이 아니라 신앙을 저버리고 (식전)기도를 하지 않는 삶, 과거의 고통과 폭력의 소년원으로 되돌아가는 것은 이미 예견된 위반의 결과일지도 모른다.

이러한 위반의 속성은 발키에비치에도 있다. 이를 위해 다니엘과 발키에비치를 고통스럽게 만드는 공통 요소인 죽음을 적용해보자. <문신을 한 신부님>에는 ‘사고’와 ‘살인’의 수식이 붙는 여덟 개의 죽음이 있다. 죽음과 관련하여 어떤 사람들은 사고가 살인일지도 모른다는 죄책감 때문에, 또 어떤 사람들은 살인이 사고일지도 모른다는 두려움 때문에 고통받는다. 미리 언급하자면 <문신을 한 신부님>은 사고와 살인을 구별해내는 것보다 죽음을 말하는 화자의 말 속에 담긴 거짓말과 진실이라는 고백에 주목해야한다. 우선 살인일지도 모르는 사고에 관한 문제다. 다니엘은 또래 친구를 때려 죽게 만든 우발적인 사고(과실치사)로 소년원에 수감된다. 그러나 사건의 전말은 다니엘 자신의 말을 통해서가 아니라 소년원 동기 핀체르(토마시 지엔텍)에 의해 고의적으로 말해지는 것이다. 특히 해당 장면의 공간이 고해성사실이라는 것은 의미심장한데, 다니엘의 죄가 핀체르에 의해 강제적

으로 말해지면서 고해성사의 화자가 전복되고 그 결과 고해(告解)는 없고 고해(苦海)만 남는다. 그런데 중요한 건 그 이전에 다니엘에게는 고해성사의 기회가 여러 번 주어져 있었다. 가석방을 환영하는 자리에서 심리학을 공부하는 여대생이 다니엘에게 소년원에 간 이유를 묻자 그는 “그냥 여러 가지”라며 답하고 대화 주제를 바꿔버린다. 물론 여대생의 물음 자체가 진지함과 거리가 멀기 때문에 고해성사의 기회라고 보기는 어렵다. 또한 당시 다니엘의 발언은 부끄러움이나 죄책감의 일종으로 나온 침묵으로 생각될 수도 있다. 왜냐하면 마을에 도착하기 전까지만 해도 최소한 소년원 출신이라는 것을 감추지 않았기 때문이다. 그러나 다니엘은 마을에 도착하면서부터 거짓말을 통해 소년원 출신이라는 자신의 존재 자체를 감추게 된다. 그리고 이어지는 장면에서, 다니엘이 신부로서 가장 먼저 하게 되는 것은 고해성사실에서 신자의 고백을 듣는 것이다. 이 장면을 단순히 다니엘 자신의 자전적인 경험이 반영된 진정성 있는 조인이라고만 보아선 안 된다. 이 순간부터 다니엘은 고해성사실의 잘못된 자리에 앉게 되어 죄를 말하고 용서를 구할 기회를 스스로 박탈하기 때문이다. 따라서 목공소에서 핀체르를 먼저 발견했음에도 불구하고 다니엘의 양심은 자발적으로 거짓의 사체복을 벗도록 하지는 못한다. 고해성사의 화자와 청자가 전복된 현장에서의 핀체르의 말은 (다니엘의 입에선 절대로 나오지 않는) 살인일지도 모른다는 진실과 고해(告解)의 기회를 스스로 박탈시킨 위선, 허위의식에 불과한 믿음을 드러내는 것이다. 동시에 핀체르의 발언은 돈을 빌미로 협박하는 언어 폭력이면서 침묵을 수단화하려는 것으로 그 자체로 위반의 증거가 된다. 따라서 다니엘의 고통은 살인일지도 모르는 사고에 대한 불확실성에서 자신이 속죄할 수 없다는 확실성으로 증폭되고 만다. 이는 다니엘이 어느 노인의 자연사라는 죽음 직전에 마지막으로 한 기도의 말 “죽지 않으실 거예요”가 끝내 노인이 죽음으로써 거짓말로 판명날 수 밖에 없는 이유일 테다.

미망인 에바(바바라 쿠르자이)의 고통은 남편 스와베크의 죽음을 애도하지 못하게 만드는 외부의 폭력 때문인 것처럼 보인다. 에바의 집 벽면에 적힌 욕설과 그녀가 남편의 유품 대신 다니엘에게 건넨 편지들, 장례식조차 치르지 못한 불명예라는 타이틀은 에바를 공동체에서 배제하고 소외시키는 방식으로 고통을 준다. 그러나 에바를 더욱 고통스럽게 만드는 건 남편의 죽음을 불러온 사고가 살인일지도 모른다는 내적인 두려움이다. 이는 스와베크의 장사를 마을에서 치르겠다는 다니엘의 선언 이후 시장, 리디아(알렉산드라 코니에츠나), 다니엘, 에바, 엘리자(엘리자 리첸벨)가 모두 모인 최후의 회담 자리에서 확인할 수 있다. 격렬한 대화가 한차례 오간 후 에바는 다니엘에게 사고가 일어난 날의 감춰진 진실을 고백한다. 그녀는 스와베크와 다투던 중 그의 자살 예고를 들었지만 그것을 방관 혹은 외면하였으며, 자기 자신을 살해(자살)하는 결과가 생겨난 것인지도 모른다는 의심과 불안감을 지니고 있던 것이다. 여기서 주목해야 할 것은 성당의 출입을 금지당한 그녀가 마치 고해성사를 하듯 다른 이들과 격리된 공간에서 신부 다니엘에게만 이 사실을 고백했다는 것과 그 순간의 ‘불을 타고 흘러내리지조차 않는’ 한 방울의 눈물이다. 즉, 에바 역시 뒤늦게나마 진실을 고백하는 양심적인 존재인 것처럼 보이고자 했으나, 그 억지스러운 한 방울은 눈물은 동영상의 진실을 감추려는 리디아나 엘리자보다 자신이 더 나은 존재이고자 하는 에바의 가식과 위선적인 실상을 기어코 드러낸다.

그렇다면 살인이 사고일지도 모른다는 두려움은 누구의 몫일까. 교회 관리인 리디아와 유가족들은 겉으로는 아이들의 죽음이 “주님의 뜻”이라 말하며 의연한 모습을 보인다. 그러나 이는 “주님의 뜻”이라는 말로 아이들의 죽음과 슬픔을 가리는 거짓말이며 그들이 울지 않음은 상실에 대한 고통과 엘리자의 동영상(술과 마약을 하는 아이들의 모습)에 담긴 진실을 묵인하는 행위다. 이러한 침묵은 그들 스스로의 고통을 애도할 기회를 놓치게 만든다. 무엇보다 내면에 감춰진 고통의 언어들은

아이들의 죽음의 원인을 스와베크에 의한 살인이라고 주장하며, 교회 관리인이라는 지위와 공동체의 유대로 마을의 추모 게시판에 스와베크의 영정을 걸지 못하게 하고 장례식조차 치르지 못하게 한다. 심지어 그의 아내인 에바에게 책임을 전가하며 마을과 교회에서 그녀를 배제시킨다. 죽음을 감추고 폭력을 행사하는 리디아와 유가족들의 말 속에는 아이들이 부재한다는 고통보다 더 무서운, 죽음의 원인이 살인이 아니라 사고임을 인정해야하는 진실이 감춰져 있다. 왜냐하면 신앙심 짙은 공동체에서 술과 마약을 하고 위험하게 운전을 했다는 진실을 인정한다는 것은 아이들의 위반성과 그에 대한 부모로서의 도의적인 책임으로 속죄해야기 때문이다. 따라서 다니엘이 아이들의 이름을 나열하고, 울지 않던 유가족들을 울게 하며 욕설과 폭언의 편지를 가시화했을 때, 애도하지 못한 고통을 해결할 수는 있겠지만 위반에 대한 고통은 오히려 증폭시킨다. 이러한 고통 앞에서 유가족들은 침묵을 빙자한 어떤 언어로 ‘살인이 사고여서 안된다’고 말한다. 그것은 한밤중 다니엘의 걸음을 막아서는 청년들의 무리지는 육체, 편지를 돌려주는 엘리자의 뺨을 때리는 리디아의 손, 그리고 다니엘의 스와베크의 장사 선언 이후 헛간의 방화로 증폭된다. 그리고 이 침묵의 진실이 가장 극명해지는 때는 최후의 회담에서의 리디아를 통해 나타난다. 다니엘은 동영상의 진실을 알지만 “아이들의 상태가...”이후의 말을 잇지 않는다. 대신 “무슨 상태요?”하고 반복해 되묻는 리디아의 말로 아이들이 아무렇지 않았다는 거짓, 사고가 아니라 살인이어야 한다는 이기심과 허위의식이 드러난다. 그러나 아무리 거짓말로 감춰보려 하지만 무의식적으로 흐른 리디아의 눈물은 의심과 부정의 진실이 무엇인지 드러내고 만다. 소리 없는 리디아의 눈물만이 위반의 진실을 가리킨다. 그리고 또 한번의 눈물이 있다. 위반의 상징인 다니엘의 문신 앞에서 리디아는 “축복합니다.” 하고 말하며 무의식적으로 흐른 눈물을 급히 감춘다. 축복의 말은 모두가 충격에 빠진 틈의 유일한 발언으로, 리디아가 끝내 버리지 못한 교회 관리인으로서의 품위와 예수 앞의 위선이며, 눈물은 진실을 폭로하는 대타자(다니엘)를 통해 드러나는 좌절의 언어다. 리디아는 다니엘만큼 고해성사의 기회를 많이 잃은 사람이다.

다시, <문신을 한 신부님>은 거짓말로 시작해 거짓말로 끝난다. 영화가 소년원에서 시작해 소년원으로 끝나듯 변화는 없다. 영화의 말미에서 속죄와 용서를 구하지 않는 다니엘이 되돌아간 교도소의 폭력성은 수감자들의 거짓말과 방화로 인한 연기에 감춰진다. 마찬가지로 에바의 성당 출입을 허락하는 리디아의 행위에는 알콜 중독으로 교단을 떠났던 주임신부가 되돌아와 속죄를 말하는 위반의 진실이 내포되어 있다. 그런데 그 중 유일하게 변화하는 이가 있다. 바로 엘리자다. 다른 존재들이 거짓말을 하는 동안 엘리자는 진실을 말한다. 그녀는 발키에비치에서 아이들의 죽음을 이야기하고 “주님의 뜻”을 거역하며 어른들의 편지에 분노하며 동영상의 진실을 숨기지 않는다. 무엇보다 엘리자는 유일하게 자신의 잘못(마약을 해서 장례식에 가지 못한 것)을 스스로 밝히는 존재이다. 그러나 발키에비치의 폭력이 엘리자를 향하고, 다니엘의 위반의 문신을 확인하자 거짓을 말하기 시작한다. 방화로 인해 마을을 찾아온 형사에게 거짓말로 다니엘을 정체를 감추고 술과 마약을 한 아이들이 ‘아무렇지 않았다고 말하는 것이다. 그런데 엘리자의 거짓말은 고통을 망각하려는 것이 아니라 오히려 그 자신을 고통에 빠트리기 위한 방법이다. 진실을 밝히고자 하는 존재에게 가장 고통스러운 것은 진실을 밝히지 못한다는 현실을 받아들이는 것이다. 즉, 엘리자는 폭력이 낳은 감정을 응시함으로써 그 위반을 스스로 감당하는 인물이다. 따라서 영화가 모두를 거짓말 속으로 되돌아가게 만드는 대신 엘리자는 그곳을 벗어나게 한다.

영화 속 고통의 언어들은 <신의 은총으로>, <트라이브>와 같이 굳이 듣거나 보려 하지 않아도 마주할 수밖에 없는 경우와 <단지 세상의 끝>처럼 무엇인가를 말하긴 했으나 실은 말하지 않았고 그래서 관객들은 알지만 인물들은 알지 못하는 언어들이 있었다. 또는 <죄 많은 소녀>와 같이 어떠한 고통을 표출했음에도 불구하고 주체를 고통에서 벗어나게 하지 못하는 경우와 <문신을 한 신부님>처럼 고통에 경도되어 진실을 알면서도 습관처럼 거짓말을 해 스스로를 고통에 빠트리기도 했다. 이러한 차이에도 불구하고 공교롭게도 다섯 편의 영화에서 고통의 유형은 모두 죽음으로 귀결된다. 자연사(<문신을 한 신부님>)와 자살(<신의 은총으로>, <죄 많은 소녀>, <문신을 한 신부님>), 질병으로 인한 시한부(<단지 세상의 끝>)와 사고사(<트라이브>, <문신을 한 신부님>) 그리고 살인(<트라이브>, <문신을 한 신부님>)까지. 이러한 죽음들을 직면한 당사자와 그 앞의 애도하거나 애도하지 못하는 이들의 고통의 기저에는 차별과 소외의 공동체 이데올로기와 억압되고 배제되어온 ‘비정상적’인 존재와 소수자들에 대한 규범적인 체계가 자리한다. 죽음과 ‘비정상성’ 그리고 소수자, ‘혐오스럽고 무서운 것’으로 금기시되거나 광범위하고 적나라하게 대상화되는 과정에서 언어적으로 규정되고 언어의 폭력에 노출되어 온 것들. 중요한 것은 그러한 고통들을 영화라는 매체가 가진 언어로 기록함으로써 발언 혹은 침묵으로 마주하게 하고 거짓과 진실을 밝히려는 시도일 것이다. 미세하고 불편하고 외면해온 고통을 마주하고 말하는 것. 영화란 그런 것이다.