한국어문학의 심화와 확산
온라인 강의 동영상
가이드북

영화로 보는 한국문화와 사회

양 승 국 외

서울대학교 한국어문학연구소
K학술확산연구센터

이 영상은 2021년 대한민국교육부와한국학중앙연구원(한국학진흥사업단)을 통해 K학술확산연구소사업의 지원을 받아 제작되었음(AKS-2021-KDA-1250006)

강의 계획서

- 과목명: 영화로 보는 한국문화와 사회
- 강사명: 양승국, 송아름, 이광욱, 조서연, 이진주
- 구성: 총 10차시
- 분과: 현대문학
- 수준(난이도): 중급

- 강의 목표

본 강의는 한국영화를 통해 한국문화와 사회를 이해하는 것을 목표로 한다. 한국영화의 역사적 전개 과정에 대한 이해를 바탕으로, 영화 속에 드러난 한국사회의 제반 양상을 살펴본다. 나아가 주요하게 나타난 주제들을 분석하면서 한국영화의 미학적 특질과 문화적 요소를 짚어내는 것에 목표를 둔다.

- 강의 계획

순서	강의 제목	강의 내용
1차시	**한국영화의 힘 (양승국)**	① 강의 소개 ② 한국영화의 세계 진출 ③ 한국영화의 토양 ④ 한국의 국제영화제 ⑤ 한국 대학교의 영화학과 현황 ⑥ 한국 영화 <기생충>의 재미와 감동 ⑦ 마무리
2차시	**한국영화의 흐름 (양승국)**	① 들어가며 ② 일제 강점기의 한국영화 ③ 해방기와 1950년대의 영화 ④ 1960년대의 영화 ⑤ 1970년대의 영화 ⑥ 1980년대의 영화 ⑦ 1990년대의 영화 ⑧ 2000년대 이후의 영화 ⑨ 나가며
3차시	**한국영화 속 괴물 (송아름)**	① 괴물을 통해 사회를 바라본다는 것 ② 살인마와 구분되는 한국의 괴물-귀신 ③ 한국 공포영화의 전개와 슬픈 귀신의 등장 ④ 죽음으로 얻은 복수의 정당성과 생에 대한 갈망 ⑤ 주인공이 된 괴물들과 약자에 대한 보호의지 ⑥ 도움을 요청하는 괴물에 대한 긍정과 위로 ⑦ 요약 및 정리
4차시	**재난영화와 한국사회 (송아름)**	① 코로나 이후, 재난영화 다시 살피기 ② 1967년, 한국 재난영화의 시작 ③ 1990년대 할리우드의 재난영화

		④ 재난의 발생: 탐욕이 만든 재난과 피해자로서의 약자 ⑤ 재난의 대응: 인재(人災)에 대한 비판과 가족 중심의 감상성 ⑥ 재난의 해결: 해결사로서의 아버지와 통치자에 대한 기대 ⑦ 요약 및 정리
5차시	**한국영화가 그려낸 (탈)냉전의 풍경들 (이광욱)**	① 들어가며 : 반공영화에서 분단영화로 ② 한국전쟁 재현의 역사 ③ 냉전과 그 희생양들 ④ 버디무비를 통한 공동운명체의 형상화 ⑤ 나가며: 미래의 분단영화
6차시	**한국영화에 반영된 정치적 감수성 (이광욱)**	① 들어가며 : 아래로부터의 혁명과 반영론적 전제들 ② 식민지기와 독립운동 ③ 군부독재와 시민혁명 ④ 정치적 이데아를 향한 질문들 ⑤ 나가며 : 정치적 열망과 한국영화의 기대지평
7차시	**여성과 한국영화 (조서연)**	① 한국영화의 젠더를 문제 삼기 ② 한국영화사 최초의 여성들 (1) - 다섯 명의 감독들 ③ 한국영화사 최초의 여성들 (2) - 스태프 분야의 개척자들 ④ 한국 여성영화운동의 전개 ⑤ 요약 및 정리
8차시	**한국영화와 남성성 (조서연)**	① 남성성을 상대화하기 위하여 ② 베트남전쟁 영화의 군사화된 남성성 ③ 조직폭력배 영화의 멜로드라마적 남성성 ④ 요약 및 정리
9차시	**한국영화에 재현된 전통과 '한국적인 것' (이진주)**	① 전통, 민족, 그리고 영화 ② 고전소설 <춘향전>과 '춘향전' 영화들 ③ 임권택의 민족 영화와 <서편제> ④ 2000년대 퓨전/팩션 사극과 <왕의 남자> ⑤ 요약 및 정리
10차시	**한국영화가 포착한 한국 사회의 디아스포라 (이진주)**	① 한국 사회의 디아스포라와 단일민족 신화의 해체 ② 코리안 디아스포라, 해외입양인의 서사 ③ 타자화되는 탈북민과 조선족 ④ 결혼이주여성과 다문화가족 재현 ⑤ 이주노동자의 스테레오타입 ⑥ 요약 및 정리

- 수강생 유의사항

1. 학습활동으로 제시된 퀴즈, 토론, 보고서 과제들을 충실히 수행해야 합니다.
2. 강의 내용 및 학습 과정과 관련해 질문 사항이 있는 경우 K-MOOC 강의 게시판 또는 서울대학교 한국어문학연구소 K학술확산연구센터 홈페이지의 질문 게시판을 이용하기 바랍니다.

<1차시> 한국영화의 힘

■ 학습목표

1. 한국영화의 역사적 전개 과정에 대하여 이해한다.
2. 한국영화 속에 드러난 한국사회의 제반 양상을 살펴본다.
3. 한국영화의 중요한 주제들을 분석하면서 한국영화의 미학적 특질과 보편적인 문화적 공감 요소들을 살펴본다.

▪ 강의 목차

1. 강의 소개
2. 한국영화의 세계 진출
3. 한국영화의 토양
4. 한국의 국제 영화제
5. 한국 대학교의 영화학과 현황
6. 한국 영화 <기생충>의 재미와 감동
7. 마무리

▪ 강의 내용 전문

1. 강의 소개

안녕하세요? ‘영화로 보는 한국문화와 사회’의 강의를 주관하는 서울대학교 국어국문학과 교수 양승국입니다. 본 강의에서는 한국영화의 역사적 전개 과정에 대한 이해를 바탕으로, 영화 속에 드러난 한국사회의 제반 양상을 살펴보고자 합니다. 이와 함께, 한국영화의 중요한 주제들을 분석하면서 한국영화의 미학적 특질과 보편적인 문화적 공감 요소들을 살펴보고자 합니다.

이 강의는 저를 포함한 5명의 강사가 각각 2회씩 10회에 걸쳐 담당합니다. 강의를 맡아 줄 다른 네 분의 선생님들은 최근에 서울대학교에서 박사학위를 획득한, 젊고 유능한 신진 학자들입니다. 이 강의는 다음과 같이 구성됩니다.

1차시와 2차시는 제가 담당합니다. 이 첫 강의에서는 한국영화에 대한 객관적인 이해의 시간을 먼저 갖도록 하겠습니다. 우선 한국영화의 생산과 소비 현황, 그리고 한국 영화산업의 과거와 현재 양상을 살펴봅니다. 구체적으로는 한국에서 영화가 얼마나 많이 만들어지고 얼마나 많은 관객들이 감상하는지, 그리고 외국에 얼마나 많이 수출되는지 등을 알아봅니다. 이

외에 한국인들의 영화에 대한 관심과 국제적인 한국영화에 대한 관심을 한국에서 개최되는 국제 영화제의 양상을 통하여 살펴보고자 합니다. 이와 함께 한국 젊은이들이 영화 제작과 영화 연구에 얼마나 관심이 많은지를 한국 대학교의 영화학과 현황을 통해서 알아보고자 합니다. 이러한 과정을 통해서 여러분은 오늘날 전세계적으로 한국영화가 주목을 받게 된 배경과 힘을 잘 이해할 수 있을 것입니다. 그리고 마지막으로는 한국영화가 얼마나 잘 만들어졌는지, 어떻게 재미와 감동을 주는지를 구체적인 영화 한 편을 통해서 살펴볼 것입니다.

둘째 시간에는 한국영화가 출발하기 시작한 시점부터 오늘에 이르기까지의 간략한 한국영화사를 살펴볼 것입니다. 여러분은 한국영화의 성장 과정을 지켜보면서, 한국영화가 한국 역사와 어떻게 대면하고 시대적 문제를 고민해 왔는지를 잘 볼 수 있을 것입니다. 이러한 한국영화사에 대한 공부는 이후 3차시부터 이어지는 한국영화의 중요한 주제와 특징들에 대한 강의 내용을 보다 쉽게 이해하는 데 큰 도움을 줄 것입니다.

그런데 한 가지 중요한 당부 말씀을 드리도록 하겠습니다. 여러 선생님들이 효과적인 강의를 하기 위해서는 당연히 강의 중에 영화의 장면들을 직접 소개할 수 있으면 좋을 텐데, 영상자료의 저작권 문제가 있기 때문에 아쉽게도 그렇게 할 수가 없습니다. 그래서 여러분들이 직접 강의에서 언급할 영화들을 찾고 구해서 미리 감상한 후 수업에 임해 줄 것을 당부 드립니다. 미리 보아야 할 핵심 영화들은 각 차시 강의 개요에 맞추어 소개해 두겠습니다. 이러한 영화들은 대부분 한국영상자료원 https://www.koreafilm.or.kr 홈페이지, 또는 주요 OTT 채널이나 사설 유튜브를 통해 구입, 감상할 수 있습니다.

3차시에는 송아름 선생님이 '한국영화 속 괴물'이라는 주제로 강의해 주실 것입니다. 이 강의에서는 한국 공포영화 속 괴물의 형상을 통해서 한국 영화의 괴물의 특징을 파악하고 이를 통해 알 수 있는 한국사회의 무의식을 살펴 볼 것입니다. 이를 위해 이 강의에서는 서구 괴물과의 비교를 통하여 한국 귀신의 특징을 설명하고, 다른 문화권에서 유입된 괴물조차 귀신과 유사하게 변화하는 한국영화의 특성과 의미를 설명할 것입니다.

대표적인 관련 영화로는 <월하의 공동묘지>(1967, 권철휘), <여고괴담>(1998, 박기형), <장화, 홍련>(2003, 김지운), <이웃집 좀비>(2010, 류훈 외) 등이 있습니다.

4차시에는 계속해서 송아름 선생님이 '재난영화와 한국사회'라는 주제의 강의를 해 줄 것입니다. 이 강의에서는 한국 재난영화의 특징을 파악하고 이를 통해 한국사회를 조명하고자 합니다. 송아름 선생님은 먼저 재난영화가 발생할 수 있는 기본 조건을 설명하고, 재난의 발생, 대응, 해결의 단계에서 드러나는 독특한 영화적 설정을 중심으로 한국 재난영화의 사회 비판의식에 대해 살펴볼 것입니다. 미리 보면 좋을 영화들로는 <대괴수 용가리>(1967, 김기덕), <부산행>(2016, 연상호), <킹덤>(2019, 넷플릭스 드라마, 김은희 작, 김성훈 연출), <연가시>(2012, 박정우) 등이 있습니다.

5차시에는 이광욱 선생님이 '한국영화가 그려낸 냉전과 탈냉전의 풍경들'이란 주제로 강의해 주실 것입니다. 잘 알려진 것처럼 한국은 분단국가입니다. 냉전의 시기에 전쟁을 겪은 바 있는 한국은 반공영화와 전쟁영화를 통해서 분단의 현실과 민족의 비극을 잘 보여주고 있고, 오늘날까지도 분단 현실을 소재로 한 영화들이 꾸준히 제작되고 있습니다. 이 강의에서는 이러한 영화를 통해서 한국사회의 현실과 한국인의 의식 구조를 잘 설명해 줄 것입니다. 미리 보아두면 좋을 영화들로는 <돌아오지 않는 해병>(1963, 이만희), <태극기 휘날리며>(2004, 강제규), <웰컴 투 동막골>(2005, 박광현), <고지전>(2011, 장훈), <남부군>(1990, 정지영), <길소뜸>(1986, 임권택), <쉬리>(1999, 강제규), <공동경비구역 J.S.A>(2000, 박찬욱), <의형제>(2010, 장훈), <공작>(2018, 윤종빈), <모가디슈>(2021, 류승완) 등입니다.

6차시에는 계속해서 이광욱 선생님이 ‘한국영화에 반영된 정치적 감수성’이란 주제의 강의를 해 주실 겁니다. 이 강의를 잘 이해하기 위해서는 한국의 정치사를 미리 공부해 두면 좋겠지요. 한국에서는 정치나 사회 문제를 다룬 영화가 대중적 호응을 얻을 때가 많았고, 지금도 활발히 제작 중입니다. 정치와 사회에 대한 참여의식은, 외적의 침입에 대한 저항, 식민지 시기의 독립운동과 해방 이후의 시민혁명 등을 통해, 한국인들이 오랜 기간 지속적으로 축적해 온 감각이라 할 수 있습니다. 한국의 영화는 이와 관련된 역사적 사건들을 꾸준히 형상화하며 관객들을 만나 왔습니다. 참고할 영화로는 <효자동 이발사>(2004, 임찬상), <광해, 왕이 된 남자>(2012, 추창민), <암살>(2015, 최동훈), <동주>(2016, 이준익), <아이 캔 스피크>(2017, 김현석), <택시운전사>(2017, 장훈), <1987>(2017, 장준환), <킹메이커>(2022, 변성현) 등이 있습니다.

7차시에서는 '여성과 한국영화'라는 주제로 조서연 선생님이 강의해 주십니다. 이 강의에서는 한국영화의 역사를 여성의 관점에서 새롭게 살펴보는 것을 목표로 합니다. 선구적인 여성 영화인들의 활동을 감독 영역과 스태프 영역에서 각각 소개하고, 한국 여성영화운동의 역사를 살펴볼 것입니다. 주요 관련 영화로는 <미망인>(1955, 박남옥), <여판사> (1962, 홍은원), <수렁에서 건진 내 딸>(1984, 이미례), <아름다운 생존 - 여성 영화인이 말하는 영화>(2001, 임순례), <오마주>(2022, 신수원) 등이 있습니다.

8차시에는 계속해서 조서연 선생님이 맡아 주십니다. 이 시간에는 ‘한국영화의 남성성’이라는 주제로, 보편적 존재로 받아들여지던 남성성을 상대화하여, 한국영화에 나타난 남성성의 문제를 대표적인 토픽에 따라 분류하여 살펴봅니다. 해당 토픽들은 가족 재현과 한국영화의 ‘아버지’상, 군사주의와 남성성, 남성폭력영화(조폭영화)의 남성성 등입니다. 미리 보면 좋을 영화들로는 <로맨스 빠빠>(1960, 신상옥), <마부>(강대진, 1961), <하얀전쟁>(1992, 정지영), <초록 물고기>(이창동, 1997), <비트>(1997, 김성수) 등이 있습니다.

9차시에는 이진주 선생님이 ‘한국영화에 재현된 전통과 한국적인 것’이라는 주제의 강의를 해 주실 것입니다. 1945년 식민 지배를 벗어난 이후, 한국은 하루빨리 사회 통합을 이루어야 했고, 근대화의 후발주자로서 서구의 인정도 절실했습니다. 더불어 식민 지배를 겪으며 잃어버린 과거에 대한 향수도 컸습니다. 이러한 사회 분위기 속에서 한국영화는 한국의 과거 모습을 영화 속에 재현하고 그 안에서 민족의 표상을 찾으려고 했습니다. 여러분은 특히 대표적인 한국 고전소설 중 하나인 춘향전을 소재로 한 영화와, 그 이후의 독특한 한국적 로컬리티를 보여주는 영화들을 통해서, 전통과 전통문화를 대하는 한국인의 자세나 인식 태도의 변화를 살펴볼 수 있을 것입니다. 대표적인 영화들로는 <성춘향>(1961, 신상옥), <춘향뎐>(2000, 임권택), <방자전>(2010, 김대우), <서편제>(1993, 임권택), <왕의 남자>(2005, 이준익> 등입니다.

마지막 10차시에는 계속해서 이진주 선생님이 ‘한국영화가 포착한 한국 사회의 디아스포라’라는 주제의 강의를 해 주실 것입니다. 한국에서는 20세기 초부터 1970년대까지 많은 한국인이 경제적ㆍ정치적 이유로 타국으로 이주했고, 반대로 1990년대 이후부터는 많은 외국인이 한국으로 유입되었습니다. 같은 민족이지만 다른 국가에서 살아온 탈북민과 조선족도 이 흐름에 포함됩니다. 이 강의에서는 이러한 이주민의 문제를 영화에서 어떻게 다루고 있는지를 잘 설명해 줄 것입니다. 미리 보아두면 좋을 영화들로는 <수잔 브링크의 아리랑>(1991, 장길수), <바리케이드>(1997, 윤인호), <파이란>(2001, 송해성), <여행자>(2009, 우니 르콩트), <로니를 찾아서>(2009, 심상국), <무산일기>(2010, 박정범), <완득이>(2011, 이한), <파키>(2013, 섹알 마문), <청년경찰>(2017, 김주환) 등입니다.

2. 한국영화의 세계진출

2-1. 국제영화제 출품

여러분들은 지난 2020년 2월 9일, 제92회 아카데미 시상식에서 봉준호 감독의 영화 <기생충>이 작품상, 감독상, 각본상 등을 수상한 사실을 기억할 것입니다. 이 영화는 이외에도 2019년 5월 제72회 칸 영화제에서 황금종려상을 수상하였고, 2020년 1월에는 할리우드 외신기자협회에서 수여하는 제77회 골든 글로브 시상식에서 외국어영화상도 수상한 바 있습니다. <기생충>은 비영어권의 영화로는 최초로 아카데미 작품상을 받음으로써 아카데미 수상의 새 역사로 기록되었고, 한국영화의 우수성을 전세계적으로 널리 알린 바 있습니다. 동아시아 대륙 끝의 작은 나라, 그것도 인구 약 5,000 여만 명에 불과한 분단국가인 한국에서 어떻게 이러한 영화를 만들 수 있었을까요? 사실 이 영화 말고도 많은 한국영화들이 이미 세계에서 주목을 받고 있었는데, <기생충>의 아카데미 작품상 수상으로 비로소 한국영화의 힘과 매력이 국제적으로 공인받게 된 셈이지요.

2000년 이후부터 한국영화는 본격적으로 세계에서 주목하기 시작합니다. 이 표(자료1)는 2012년부터 2021년까지의 한국영화의 국제영화제 출품 현황을 보여 줍니다. 매년 200여 편 내외의 영화들이 크고 작은 많은 국제영화제에 출품되고 있는 것을 알 수 있지요. 그만큼 한국영화는 이전부터 한국만의 영화에서 벗어나 세계 속으로 적극 들어가고 있습니다.

국제영화제에 최초로 선보인 한국영화는 1956년 이병일 감독의 영화 <시집가는 날>로 제7회 베를린 국제영화제에 출품되었었지요. 최초로 국제영화제에서 수상을 받은 영화는 강대진 감독의 <마부>로 1961년 베를린 국제영화제에서 은곰상 특별상을 받은 것이었습니다. 이후 1987년 베니스 국제영화제에서 임권택 감독의 <씨받이>의 강수연 배우가 여우주연상을 받음으로써 한국영화의 작품성이 처음으로 주목받았다고 할 수 있습니다. 이 자료(자료2)는 2001년부터 2022년까지 한국영화의 주요 국제 영화제 수상 내역을 보여줍니다. 이 표에서 보듯, 거의 매년 세계 3대 영화제인 베를린, 칸, 베니스 영화제 뿐 아니라, 로카르노영화제, 로테르담영화제 등의 주요 국제영화제의 다양한 부문에서 많은 작품들이 수상하고 있지요. 여러분들이 이미 감상한 많은 영화들이 이 목록에 있는 것을 확인할 수 있을 것입니다. 봉준호 외에도 임권택, 이창동, 박찬욱, 홍상수 등의 익숙한 감독들의 이름과, 연기상을 받은 김호정, 문소리, 전도연, 정재영, 김민희, 손현주, 기주봉, 송강호 등 배우들의 이름도 볼 수 있지요. 뿐만 아니라 기술 스태프에게 주어지는 칸 영화제의 특별상인 벌칸상을 류성희, 신점희 두 사람이 받은 점도 주목되네요. 이는 한국의 영화 제작 기술 수준이 국제적으로 인정받기 시작했다는 의미가 되는 거지요.

2-2. 영화산업의 발전

한국인들의 영화사랑에 힘입어 한국의 영화산업은 꾸준히 발전하고 있습니다. 이 자료(자료3)를 보면 2020년 코로나 팬데믹으로 사람들의 사회 활동이 제한되기 전까지 영화산업의 매출이 지속적으로 증가하고 있으며, 비록 비율은 적지만 해외 매출도 꾸준히 증가하고 있음을 알 수 있습니다. 최근에 아카데미상을 수상한 <기생충>은 한국 영화 역대 매출액 1위를 기록했고, 미국에서는 2001개 극장에서 개봉하여 5,300만 달러가 넘는 수입을 기록한 바 있습니다. 이 자료(자료4)는 2012년부터 2021년까지 한국영화의 수출 실적을 보여주는데, 2019년에

잠시 주춤했다가 2020년부터 다시 늘어나는 변화 양상을 잘 볼 수 있습니다. 이렇듯 잘 만든 한국영화의 시장성은 더욱 확대될 것입니다. 그런데 이 그래프(자료5)를 보면, 2020년 이후 한국영화의 매출 실적에서 극장 수입이 차지하는 비중에 비해, OTT의 비중이 확연히 증가한 것을 알 수 있지요? 이러한 변화는 코로나 팬데믹 이후의 전 세계적 추세라고 할 수 있겠는데, 역설적으로 이러한 영상 드라마의 소비 행태의 변화에 따라 한국 영화와 텔레비전 드라마의 인기가 더욱 높아지게 되었지요? 여러분은 2021년 9월 17일 넷플릭스를 통해 오픈되어 전 세계에서 흥행 돌풍을 일으킨 한국의 텔레비전 드라마 <오징어 게임>을 기억하실 겁니다. 이러한 소비 패턴의 변화는 앞으로도 지속될 것으로 보입니다.

2-3. 북미 지역의 한국영화 상영

이 표(자료6)는 2011년부터 2020년까지 북미에서 개봉된 한국영화의 편수를 보여 줍니다. 비록 전체 영화에서 차지하는 비율은 미미하지만, 할리우드 영화의 장벽이 높은 미국 현실을 감안한다면 이 정도도 매우 의미 있는 현상이라 할 수 있을 것입니다. 이 표에서 보듯, 2018년에 가장 많은 한국영화가 미국에서 개봉되었는데 그 내용을 보면 이(자료7)와 같습니다. 판타지, 액션, 코미디 등 다양한 장르의 한국영화가 미국에서 개봉되었음을 알 수 있지요. 비록 그 비중은 아직 작지만 앞으로 점점 더 한국영화에 대한 관심이 높아질 것으로 보입니다. 그동안에는 국제적 인지도가 높은 박찬욱, 홍상수, 봉준호, 연상호, 류승완 감독 등의 영화가 소규모로 개봉되었다면, <기생충>의 성공 이후에는 온라인 OTT 플랫폼을 통한 한국영화 소비가 더욱 확대되고 있습니다.

미국에서의 한국영화에 대한 관심은 이 표(자료8)에서 보듯 할리우드 영화사에서의 리메이크 현황에서도 볼 수 있습니다. 비록 여러 요인으로 이들 리메이크 영화는 큰 성공을 거두지는 못했지만, 한국영화의 매력에 많은 해외 영화제작자들이 주목하고 있음을 알 수 있습니다.

2-4. 일본에서의 한국영화

미국 외의 지역에서 한국영화는 어떠한 평가를 받고 있을까요? 먼저 한국의 이웃나라 일본의 경우를 살펴보겠습니다. 이 표(자료9)는 일본에서 개봉된 한국영화 흥행 순위를 보여줍니다.

2003년 한국 텔레비전 드라마 <겨울연가>가 일본에서 방영되면서 한류 붐이 높아지기 전까지 일본에서 개봉된 한국영화 중에서 일본의 박스 오피스 흥행 지표인 10억엔 이상의 수익을 기록한 영화는 <쉬리>(일본 개봉 2000년 1월 22일)와 <공동경비구역 J.S.A>(2001년 5월 26일) 단 두 편뿐이었습니다. 이후에도 한국영화의 흥행 성적은 비교적 저조하였는데, 이례적으로 2005년 개봉한 <내 머리 속의 지우개>가 30억 엔의 흥행 수입을 기록해 해당 연도 외화 박스 오피스 8위에 오른 바 있습니다. 한국에서는 그렇게 큰 수익을 거둔 영화라고 볼 수 없는 이 영화가 일본에서는 흥행에 성공한 반면, 정작 <실미도>와 같은 1,000만 관객의 대부분의 영화조차도 일본에서는 별다른 인기를 끌지 못했습니다. 이는 아마도 많은 한국 영화들이 내포하고 있는 주제나 정서가 일본인의 일반적 취향과는 잘 어울리지 않기 때문으로 보입니다. <내 머리 속의 지우개>의 흥행 기록은 <기생충>이 개봉한 2020년까지 15년간 깨지지 않았습니다. 칸 영화제와 아카데미 수상작의 명성에 힘입어, <기생충>은 310만 명의 관객을 동원하고 47억 4천만 엔의 흥행 수익을 올리면서 15년 만에 최고 기록을 세우게 됩니다.

일본 영화시장은 일본영화와 할리우드 블록버스터 영화가 박스 오피스를 장악하고 있어, 한국영화의 영향력은 그다지 크지 못합니다. 하지만 2010년 양익준 감독의 영화 <똥파리>가 키네마준보 외국영화 베스트 10의 1위에 오르고, <벌새>(2019, 김보라)와 <82년생 김지영>(2019, 김보영)이 큰 인기를 얻은 사례는, 한국영화가 일본에서도 이전보다는 보편적이고 친숙한 콘텐츠로 수용되기 시작했음을 잘 보여준다고 하겠습니다.

2-5. 중국에서의 한국영화

중국에서의 한국영화 수용 양상은 좀 복잡합니다. 중국에서 한국영화의 극장 개봉은 2006년이 되어서야 본격적으로 시작되었습니다. 그러나 중국의 외화수입 규제정책, 검열제도에 따라 중국 극장에서의 한국영화 상영은 좀처럼 활성화되지 못하고 있었습니다.

이 표(자료10)는 2012년에서 2016년까지 중국에서 개봉된 한국영화의 흥행 수입 상위 5위를 보여 줍니다. 가장 많은 수입을 거둔 영화 <미스터 고>조차도 300만 명 조금 넘는 관객을 동원한 정도입니다. 중국의 거대한 인구를 감안한다면 이 숫자는 극히 미미한 수준에 불과하지요. 아마도 중국인들에게는 낯선 스포츠인 야구를 소재로 하여 대중 확장성이 다소 떨어졌기 때문으로 볼 수도 있지만, 한국에서 <도둑들>과 같은 1,000만 이상을 동원한 대흥행작 역시 저조한 기록을 보입니다. 이러한 요인은 여러 가지가 있겠지만, 중국에서는 한국영화는 저가 상품으로 인식되어, 극장에 가서 영화를 관람하기보다는 불법 DVD로 관람하는 풍조가 강하다는 것도 주요 원인 중 하나일 것입니다. 이에 따라 한국영화 제작자들은 중국에서의 현지화 전략을 다각도로 모색하여 국가 간의 컨소시움 및 현지 제작을 시도한 바 있습니다. 이렇게 해서 한국이 참여한 작품으로는 <칠검>(2005), <무극>(2005), <신화>(2005), <묵공>(2006), <집결호>(2008), <삼국지: 용의 부활>(2008), <적벽대전: 거대한 전쟁의 시작>(2008) 등이 있습니다. 한국에서는 이들 영화의 제작비의 일부 혹은 대부분을 투자하였으며, 한국 배우가 주연을 맡기도 했고, CG나 VFX 기술을 담당하기도 했습니다.

하지만 이후 세계에서 한국영화가 주목을 받으면서 중국으로의 영화 수출도 최근에 비약적으로 증가합니다. 이에 따라 중국은 2021년 한국영화의 최대 수출 대상 국가가 되었습니다. 이 자료(자료11)는 2021년 주요 10개국의 한국영화 수출 현황을 보여 주는데, 미국 외에는 중국을 비롯한 아시아 국가들이 주요 수출대상 나라임을 잘 알 수 있습니다.

2-6. 독일과 프랑스에서의 한국영화

지금까지 살펴본 북미나 일본, 중국에 비하면 유럽에서의 한국영화에 대한 대중적 관심은 아직까지 미미하다고 할 수 있지요. 한국영화의 수용은 일반 영화관을 통해서라기보다는 베를린 영화제나 칸 영화제와 같은 특정 행사를 통하거나, 김기덕, 박찬욱, 봉준호, 이창동, 임권택, 홍상수 등과 같은 이른바 '작가주의 감독'의 특정 작품들을 소개하는 아트 하우스 프로그램의 일부로 수용되지요. 아카데미 수상 영화인 <기생충>조차도 독일에서는 100여만 명의 관객을 동원하여 독일 전체 박스 오피스 23위에 그치고 말았으니까요.

이러한 사정은 프랑스에서도 마찬가지라고 하겠는데, 프랑스에서는 다른 나라에 비해서 조금 더 전문적이라고 할 수 있을 것 같습니다. 프랑스의 시네마테크 프랑세즈에서는 종종 한국영화 기획전을 개최하여 한국영화를 관객에게 소개합니다. 2005년 '50편의 영화로 되돌아보는 한국 영화사 50년', 2015년 임권택 감독 회고전, 2018년 이창동 감독 회고전이 열린 바 있습

니다. 시네마테크 프랑세즈는 1936년에 설립된 세계 최초의 시네마테크로서, 전 세계에서 가장 큰 규모의 영화자료 보관소이자 예술영화 상영관의 상징이 된 공간입니다. 이러한 시네마테크 프랑세즈에서 한국영화 기획전을 개최한다는 것은 상당히 의미 있는 행사로, 2023년 2월 14일(*현지시간 13일)에는 홍상수 감독의 두 번째 회고전이 열린 바 있습니다. 홍상수 감독의 회고전은 2011년 3월에 처음 열렸는데 12년만에 다시 같은 감독의 회고전을 개최한다는 것은 매우 이례적인 일이라 할 것입니다. 이렇게 전통적으로 예술영화의 중심지라고 할 수 있는 유럽 지역에서의 한국영화의 수용은 북미나 아시아권에 비해 상대적으로 전문적이면서 매우 제한적이라고 볼 수 있습니다.

3. 한국영화의 토양

이렇게 한국영화가 세계적으로 주목받게 된 힘과 매력의 요인은 무엇일까요? 당연히 잘 만들었기 때문이겠지요. 그렇다면 잘 만든 영화란 어떤 영화일까요? 간단히 말해서 재미와 감동을 관객에게 효과적으로 전해주는 영화가 될 것입니다. 특정한 한 나라의 영화가 전세계적인 보편적 재미와 감동을 선사할 수 있기 위해서는 기본적으로 그 나라만의 고유한 사상과 감정을 넘어선 인류 보편적인 인간의 문제를 다루고 있어야 할 것입니다.

한국영화는 과연 이러한 점에서 성공한 것일까요? 이 물음에 대한 해답은 이후 계속되는 여러 선생님들의 강의를 통해서 여러분 스스로 찾아보시기 바랍니다. 이 시간에는 먼저 '작은 나라' 한국의 영화가 주목받고 있는 현실과 이를 가능하게 해 준 사회 문화적 토양을 살펴보기로 합니다. 그리고 그 토대의 산물인, 잘 알려진 영화 <기생충>을 분석하면서 한국영화의 힘과 매력을 확인해 보고자 합니다.

3-1. 한국영화의 개봉 편수와 영화관 현황

오늘날 한국영화의 생산과 소비의 환경을 살펴보기 위해서 먼저 한국 영화산업의 주요 통계지표를 보기로 하겠습니다. 한국에서는 매년 1,000편 이상의 영화들이 개봉됩니다. 이중 독립영화와 예술영화도 매년 20% 이상의 비율로 개봉되어 관객들과 만납니다. 이 자료(자료12)는 2012년부터 2021년까지의 한국영화의 개봉 편수를 보여 주고 있습니다. 인구 대비 참으로 많은 영화들이 새로 만들어지고 있다고 할 수 있지요? 뿐만 아니라 외국영화들은 두 배 이상 많이 상영되고 있지요? 모두 합치면 상당히 많은 영화들이 매년 관객과 만나고 있다고 할 수 있을 것입니다. 실로 전국 곳곳의 영화관에서 지금 이 순간에도 꾸준히 새로운 영화가 스크린을 통해 선보이고 있는 셈이지요.

2021년 기준, 한국에서는 총 542개의 영화관이 있습니다. 상설 영화관의 스크린 수는 전국에 3,254개가 있는데, 대부분의 스크린이 인구가 밀집된 서울과 경기도의 수도권에 집중되어 있습니다. 이 자료(자료13)는 2012년부터 2021년까지의 한국의 영화관과 스크린 수의 변화를 보여주는데 점차 그 수가 증가함을 알 수 있지요? 한국 영화관의 특징 중 하나로는 멀티 플렉스 상영관을 들 수 있습니다. CJ CGV, 롯데 시네마, 메가 박스, 씨네Q 등의 대규모 회사들이 이들 영화관을 운영하고 있는데, 이 중 CJ CGV에서 총 1,212개의 스크린을 갖고 있어 전체의 3분의 1 이상의 스크린 수를 확보하고 있는 셈입니다. 이렇게 대규모 공급 구조를 지닌 특정한 회사에서 지원하는 영화가 전국의 스크린을 점령함에 따라, 다양한 영화들이 관객들과 쉽게 만나기 어려운, 영화관 독점의 문제점도 지니고 있습니다.

3-2. 한국의 영화관객

한국인들의 영화 사랑은 매우 유명해서, 코로나 팬데믹의 영향을 받기 전인 2019년까지 한국에서는 한 해 2억 명 이상의 사람들이 영화를 관람하고 있음을 알 수 있습니다. 한국인 1인당 평균적으로 한 해에 4회 이상 영화관을 찾은 것을 알 수 있는데 이는 세계 최고 수준입니다. 이 자료(자료14)는 한국영화 관객 수의 변화를 보여 줍니다. 여기에서 보듯, 특히 주목되는 것은 외국영화의 상영 편수에 비해 한국영화의 숫자가 훨씬 적음에도 불구하고, 외국 수입영화보다 한국영화를 관람한 관객이 더 많다는 점입니다. 이렇게 한국의 관객은 한국영화를 더 선호한다는 것을 알 수 있지요. 아마도 외국영화보다 자국의 영화를 더 즐겨 보는 나라는 인구 대국인 중국과 인도 혹은 자국의 애니메이션에 대한 선호도가 유독 강한 일본 정도를 빼고는 쉽게 찾기 어려울 것입니다.

한국은 잘 알려진 대로 세계 최고 수준의 디지털 문화 강국이지요. 항상 빨리빨리 정보가 유통되어서 어느 한 영화가 재미있다는 소문이 나면 그 즉시 전국의 거의 모든 스크린에서 그 영화를 상영하게 됩니다. 이는 앞에서 말한 대규모 영화사들의 스크린 독점과도 밀접히 연결되어 있는 부분입니다. 따라서 오늘날 한국에서 상영되는 영화는 1,000만 이상의 관객을 유치하는 것이 그렇게 어렵지 않은 현실이 되었습니다. 따라서 한국에서 크게 성공한 영화라면 기본적으로 1,000만 명 이상의 관객이 관람한 것을 의미합니다. 그렇다면 여러분은 과거 한국에서는 과연 몇 명의 관객이 영화관을 찾았었는지 궁금해질 것입니다. 1980년대까지만 해도 인기 영화의 관객 수는 30만 명 정도였습니다. 물론 이는 오늘날과 같은 전국의 모든 극장에서 동시에 개봉하는 시스템이 아닌, 서울에 국한된 개봉 영화관의 관객 수를 의미하는 것이어서, 전국의 누적 관객 수는 집계가 어려운 현실을 감안해야 합니다. 1993년 4월에 개봉한 임권택 감독의 영화 <서편제>가 서울의 개봉 영화관 기준으로 1,035,741(백삼만오천칠백사십일) 명이 관람하여, 한국 최초로 100만 명 이상의 관객을 동원한 기록을 세웠지요. 이로부터 10년 후, 한국에서는 <서편제>의 기록을 10배 이상 뛰어넘는 1,000만 관객의 시대를 맞이하지요.

이 자료(자료15)는 역대 1,000만 명 이상의 관객을 동원한 영화의 순위를 보여 줍니다. 2003년 <실미도>의 11,081,000(천백팔만천) 명을 시작으로 2022년 <범죄도시 2>까지 모두 28편의 영화가 목록에 올라 있네요. 16세기 말 일본의 조선 침략에 맞서 싸운 조선 수군의 명장 '이순신'의 활약상을 담은, 2014년 김한민 감독의 <명량>이 세운 17,615,437(천칠백육십일만오천사백삼십칠) 명의 관객 동원은 앞으로도 깨지기 어려운 전무후무한 기록이 될 것 같습니다. 5,000만 명의 인구에서 1,000만 이상의 관객이 관람한 영화가 28편이나 된다니 놀랍지 않나요? 더 놀라운 것은 이 중 <겨울왕국>부터 <아바타>에 이르기까지 총 8편의 영화만이 외국영화고 나머지 20편의 영화는 모두 한국영화라는 점입니다. 이렇게 한국영화는 기본적으로 한국에서 먼저 유명해지고 다음에 외국에도 알려집니다. 이러한 한국인의 영화 사랑이 유명해지고 영화에 대한 안목이 소문이 나자, 최근에는 할리우드의 영화가 한국에서 세계 최초로 개봉되는 기념비적인 사건이 생기기도 하지요. 2022년 12월 14일 전세계에서 최초로 한국에서 개봉된 영화 <아바타 2>가 그 대표적인 예이지요.

3-3. 한국인의 한국영화에 대한 사랑

그런데 왜 한국인들은 한국영화를 더 선호할까요? 한국인이니까 당연히 한국영화를 좋아한

다는 것만으로는 충분한 설명이 될 수는 없습니다. 그렇다면 모든 나라에서 자국의 영화가 할리우드 영화보다 훨씬 많은 관객을 유치할 수 있어야 하지만, 그렇지 않잖아요? 한국인의 한국 문화 상품에 대한 사랑은 단순한 국민성이나 애국심으로 설명될 수 있는 성질의 것이 아닙니다.

한국에서는 2000년대에 들어서기 전까지만 해도 많은 젊은이들이 미국의 팝송을 즐겨듣고, 홍콩 영화에 환호하고, 일본의 만화와 드라마에 심취했었습니다. 이러한 문화 소비의 경향은 2000년대 이후부터 확연히 바뀌어 팝송보다는 한국 가요를 선호하고, 한국의 영화, 연극, 텔레비전 드라마의 인기가 외국 작품에 비해 뚜렷이 높아지게 됩니다. 이러한 변화의 원인을 한마디로 설명하기는 어렵습니다. 이에는 한국의 경제적 발전에 따른 개인 소득 증가라는 표면적인 이유 외에도 다양한 정치, 사회, 문화적 배경이 작용하기 때문입니다. 간략하게 제 주관적 견해를 말씀드리자면, 정치적으로는 1987년 6월 항쟁 이후 한국에서 민주화 운동이 성공하면서 언론과 표현의 자유가 신장되고, 검열과 같은 각종 규제가 풀리면서 다양한 주제의 영화, 연극, 텔레비전 드라마들이 제작되어 주목받게 됩니다. 이후 2002년 한일 월드컵에서 한국 선수단이 기적 같은 4강 신화를 이루면서 '하면 된다', '할 수 있다'는 자신감과 자긍심이 애국적 문화 소비로 이어지게 되지요. 무엇보다도 이들 대중적 문화 상품이 한국인의 사상과 감정을 리얼하게 그려내고, 동시에 인간성 회복이라는 인류 보편적 가치의 주제를 내포하고 있기 때문이라고 보아야 하겠지요.

역설적으로는 1980년대 전두환 독재정권에서 야간 통행금지 해제, 교복 자율화, 컬러 텔레비전 방송 실시와 같은 유화적 정책을 시행하였는데, 이러한 혜택을 입고 자란 2000년대의 젊은이들의 진취적인 사고방식이 한국문화 발전의 원동력으로 작동했다고도 볼 수 있습니다. 여기에 더해져 이른바 '빨리빨리' 문화에 익숙한 한국인들의 변화에 대한 열망이 문화 상품의 질적 향상을 유도하게 되지요. 게다가 1980년대 후반부터 적극적으로 활용되기 시작한 개인 컴퓨터는 획기적인 통신 혁명을 가져오게 됩니다. 이에 따라 디지털 문화에 익숙해진 신세대들이 새로운 감각을 지닌 문화 소비의 주체로 떠오르게 되어, 여기에 어울리는 한국적인 독특한 문화 상품들이 활발하게 생산되고, 이후 세계적인 추세를 이끌게 되지요. 2000년대 초기에 시작되는 이른바 한류, Korean Wave는 이러한 변화의 결과물이라고 할 수 있을 것입니다. 이러한 환경 변화에 따른 영화의 전개 양상은 다음 시간의 한국영화사 강의를 통해서 더 자세히 살펴보게 될 것입니다. 매체 환경의 변화는 텔레비전 드라마의 발전에 더 큰 영향을 미치는데 이에 대해서는 또 다른 주제인 '드라마로 보는 한국문화와 사회' 강의에서 더 깊이 살펴보도록 하겠습니다.

4. 한국의 국제영화제

4-1. 부산국제영화제(BIFF: Busan International Film Festival)

이렇게 한국인의 한국영화에 대한 애정과 자긍심은 한국에서의 세계영화제 개최로 현실화됩니다. 실제로 현재 한국에는 그 어느 나라에 못지않은 많은 국제영화제들이 개최되어 전 세계 유명 영화인들이 함께 모여 축제를 즐기고 있지요. 그 대표적인 축제의 장의 하나가 부산국제영화제라고 할 수 있을 것입니다.

1996년 9월 13일에 설립된 이 영화제는 매년 10월 첫째 주 목요일부터 약 10일간 부산 해운대구에 자리한 영화의 전당을 중심으로 개최됩니다. 2022년 27회를 맞이한 이 영화제는 현재 한국을 넘어 아시아를 대표하는 영화제 중 하나로 자리 잡았습니다. 부산국제영화제는 할

리우드 제작 영화에서부터 주요 영화제 수상작, 애니메이션 외에도 독립영화, 예술영화, 단편영화 등 장르에 구애되지 않고 다양하게 선정된 영화들이 참여하는 한국 최대의 비경쟁 영화제입니다.

이 영화제를 대표하는 프로그램 섹션은 '갈라 프레젠테이션'입니다. 이 섹션은 세계적으로 주목받은 화제작 및 동시대 거장 감독들의 신작을 상영하고, 감독과 배우들이 관객과의 만남을 가지는 행사입니다. '아시아 영화의 창'은 다양한 시각과 스타일을 지닌 아시아 영화감독들의 신작 및 화제작을 소개하는 섹션입니다. '한국영화의 오늘'에서는 장르를 망라하여 한국영화의 흐름을 보여주는 대표적인 영화들을 소개합니다. 이외에도 아시아권 신인 영화 감독들의 장편 영화 경쟁 부문인 '뉴 커런츠', 한국영화사에 한 획을 그은 영화들을 통해서 한국영화사를 재조명하는 '한국영화 회고전', 비아시아권 영화의 주류적 경향을 소개하는 '월드시네마', 그리고 단편영화, 애니메이션, 다큐멘터리, 실험영화 분야를 망라하는 '와이드 앵글', 독창적이고 실험적인 비아시아권 감독들의 신작을 소개하는 '플래시 포워드' 등 다양한 프로그램이 마련되어 있습니다.

4-2. 부천국제판타스틱영화제(BIFAN: Bucheon International Fantastic Film Festival)

부천국제판타스틱영화제는 매년 7월 경기도 부천시에서 개최되는 한국의 국제 장르 영화제입니다. 이 영화제는 1997년 제1회를 시작으로 2022년 현재 제26회를 맞이한 아시아 최대·최고의 장르 영화제입니다. 이 영화제는 부분 경쟁을 도입한 비경쟁 국제영화제로 호러, 스릴러, SF 등 세계 각지의 판타스틱 장르 영화뿐만 아니라 코미디, 로맨스, 액션 영화들도 소개하여 관객에게 다양한 영화 감상 기회를 제공합니다.

2017년 동아시아 지역에서는 최초이자 세계에서 21번째로 유네스코 문학창의도시로 지정된 부천은, 한국에서 영화와 만화, 애니메이션 등을 아우르는 영상문화 도시로 자리 잡았습니다. 이 영화제는 이러한 도시의 특성과 어울리게 국내외 장르 영화 마니아들이 환호하는 다양하고 역동적인 섹션들을 개최합니다. 대표적인 섹션인 '부천초이스'에서는 국제적인 장르 영화의 수준과 새로운 경향을 평가합니다. '코리안 판타스틱'에서는 한국 장르영화의 독창성과 가능성을 확인할 수 있습니다. 무엇보다도 부천판타스틱영화제에서는 세계 장르 영화 마니아들이 가장 선호하는 '월드판타스틱-레드'와 '월드판타스틱-블루', '금지구역' 등의 섹션을 통하여 세계 장르영화의 높아진 수준과 새로운 흐름을 잘 보여주고 있습니다. 이렇게 이 영화제는 비주류의 감성에 환호하고, 역동적인 에너지를 표출하는 장르 영화 마니아들의 축제의 장으로 주목을 받고 있습니다.

4-3. 전주국제영화제(JIFF: Jeonju International Film Festival)

전주국제영화제는 2000년 출범하여 2022년까지 제23회를 맞이한, 부분 경쟁을 도입한 비경쟁 국제영화제로 전라북도 전주시 완산구에서 매년 4-5월 개최됩니다. 이 영화제는 '자유, 독립, 소통'을 슬로건으로 하여, '관객과 함께 성장하는 전주국제영화제'를 모토로 삼고 있습니다. 경쟁 부문은 국제경쟁, 한국경쟁, 한국단편경쟁 총 세 섹터로 구성되며, 경쟁 초청작들은 신인 감독들의 작품으로 이루어집니다. 2000년 출범 초기, 당시에는 생소하게 여겨졌던 '디지털영화', '대안영화', '독립영화'를 핵심 개념으로 선정하였고, 이는 오늘날 전주국제영화제만의 정체성을 대표하는 표지로 자리 잡았습니다. 전주국제영화제는 부산국제영화제에 비해 영

화 축제로서의 성격이 강하며, 부산국제영화제에서 미처 소개되지 못한 해외영화들을 초청하는 경향이 있습니다.

프로그램으로는, 먼저 독립적이고 도발적인, 새로운 시선을 드러내는 영화로 이루어진 '프론트 라인', 세계 각국에서 제작된 다양한 장르의 영화들을 만날 수 있는 '월드시네마', 거장의 신작을 소개하는 섹션인 '마스터즈', 전통적이고 관습적인 영화 형식에 대한 대안으로서 특별한 영화적 실험을 소개하는 '영화보다 낯선', 그리고 작품성과 대중성을 갖춘 영화들이 소개되는 '시네마 천국' 등으로 이루어져 있습니다. 이렇게 전주국제영화제는 한국에 알려지지 않은 비주류 작품이나 독립영화를 중점적으로 소개함으로써 영화 마니아들과 독립영화 감독들, 평론가들에게 크게 사랑받고 있습니다.

4-4. 제천국제음악영화제(JIMFF:Jecheon Internatioanl Music&Film Festival)

제천국제음악영화제는 2005년부터 매년 8월 중순에 충청북도 제천시에서 열립니다. 처음에는 비경쟁 영화제였지만 5회부터는 부분 경쟁으로 열리고 있는데, 음악영화제라는 이름에 걸맞게 상영작은 대부분 음악이 중심이 된 작품들이며, 뮤지션들의 음악과 함께 무성영화도 매회 상영하고 있습니다. 비교적 앞의 세 영화제에 비해 늦게 출발한 영화제이지만, 음악을 기반으로 차별화에 성공해 지금은 안정적으로 운영되고 있습니다.

제천국제음악영화제는 다른 국제영화제들과는 다르게, '영화프로그램'과 '음악프로그램' 두 개의 부문으로 나누어 진행됩니다. 먼저 영화프로그램으로는 국내와 국제 경쟁 부문이 있는데, 한국과 전세계의 이름 있는 음악영화를 초청해서 상영합니다. '음악영화의 풍경'은 동시대 음악영화의 범주를 총망라하는 섹션으로, 다양한 음악 장르와 음악가를 다룬 영화, 극의 전개에서 음악이 중요하게 사용된 영화 등을 보여 줍니다. '한국영화사는 음악영화사다'는 잊혀진 한국 음악영화를 발굴해 동시대 관객에게 소개하고, 음악영화의 관점에서 한국영화사를 다시 쓰기 하는, 한국 음악영화 아카이빙 프로젝트입니다. 이 외에도 영화와 음악의 관계를 음미하고 탐구하는 섹션인 '영화와 음악', 음악영화제의 축제성과 광장성을 잘 느낄 수 있는 '오버더 레인보우' 프로그램이 마련되어 있습니다.

또한 음악프로그램에도 신경을 써서 매년 원 썸머 나잇, 의림 썸머 나잇 등의 음악공연이 이루어집니다. 코로나 팬데믹으로 2020년과 2021년에는 온라인으로 개최했다가 2022년 제18회 행사에서는 일상 회복의 의미를 담은 아 템포(a tempo)라는 슬로건으로 대면으로 진행되었습니다. 이러한 제천국제음악영화제를 통해 영화와 음악을 중심으로 한국과 세계가 교류하고, 음악공연과 영화를 함께 감상하는 관객들은 8월 여름밤의 멋진 축제를 즐기게 됩니다.

4-5. 그 밖의 국제영화제들

지금까지 한국에서 효율적으로 운영되는 네 개의 큰 국제영화제를 살펴보았습니다. 한국에는 이 밖에도 보다 전문화된 크고 작은 국제영화제들이 10개 이상 있습니다. 그중 대표적인 영화제들을 아주 간략하게 살펴보겠습니다.

단편영화에 특정된 영화제로는 두 영화제가 있습니다. 광화문국제단편영화제(GISFF)는 2003년 출발하여 2022년 21회를 맞은 한국 최초의 국제 경쟁 단편영화제입니다. 아시아나 항공이 후원하여 '아시아나 국제 단편영화제(AISFF)'로 출발하였다가 2021년 판도라티비로 후원

사가 바뀌면서 명칭이 변경되었습니다. 2022년 창립 20주년을 맞아 조직과 개최 방식의 변화를 추구하여, 6월과 12월, 연간 2회 개최하며, 출품부터 상영까지의 모든 과정을 온라인으로 진행하고 있습니다.

부산국제단편영화제(BISFF)는 한국 최대 규모의 국제단편영화제입니다. 1980년 부산 지역의 독립 단편영화를 소개하는 '한국단편영화제'로 시작하여, 여러 차례 명칭과 성격을 바꾸었다가 2010년부터 지금의 '부산국제단편영화제'로 자리 잡아, 아시아를 넘어선 전 세계의 단편영화로 경쟁과 초청의 대상을 확대하고 있습니다. 2012년부터는 첫해 프랑스를 시작으로 주빈국 프로그램을 도입해 해마다 한 국가의 영화와 문화를 집중적으로 조망하며 영화제의 특성을 강화하고 있습니다. 부산국제단편영화제는 경쟁 부문 외에도 다양한 특별전과 회고전, 해외 초청작을 통해 세계 단편영화의 경향을 확인하고, 실험영화와 애니메이션, 다큐멘터리 등 다양한 영화를 관객에게 선보이고 있습니다.

EBS 국제다큐영화제(EIDF)는 2004년 제1회를 시작으로 2022년 제19회를 맞는 국제 다큐멘터리 영화제입니다. 영화제의 이름에서 알 수 있듯이 한국교육방송공사(EBS)가 주최하며, 다큐멘터리의 시대정신 계승과 다큐멘터리 확산을 목표로 세계 각국의 다양한 다큐멘터리들을 상영합니다. 세계의 수준급의 다양한 소재의 다큐멘터리를 상영하여 다큐멘터리 팬들의 긍정적인 평가를 받고 있습니다.

다큐멘터리영화제로는 이 외에도 DMZ국제다큐멘터리영화제(DMZ Docs)가 있습니다. 이 영화제는 2009년 출발하여 북한과의 접경지역인 경기도 파주시와 고양시에서 개최되는 부분 경쟁 다큐멘터리 국제영화제입니다. 이름에서 보듯, DMZ국제다큐멘터리영화제는 한국의 DMZ(비무장지대: demilitarized zone)의 의미를 새겨, 평화, 소통, 생명을 공식적 비전으로 내걸고 있습니다. 이 영화제에서는 전세계의 우수한 다큐멘터리 작품들을 한국에 소개하며, 다큐멘터리 장르의 공공성과 사회적 기능 확대를 위해 힘쓰고 있습니다.

서울국제여성영화제 (SIWFF)는, 1997년 여성문화예술기획의 주최로 시작되었습니다. 이 영화제는 국내외 여성 영화인의 네트워크 활성화와 여성영화 제작 지원, 새로운 문화 생산 주체로서의 여성주의 시각 확산을 위해 신설되었습니다. 2022년 제24회를 맞는 이 영화제는 부분 경쟁으로 진행되며, 매년 특집으로 전세계에서 제작된 여성감독의 영화들 중에서 우수한 작품성을 지닌 영화들을 선정하여 상영하고 있습니다.

이 밖에도 애니메이션 영화제로 부천국제애니메이션페스티벌(BIAF)과 서울국제만화애니메이션페스티벌(SICAF)이 있습니다. 1999년 시작하여 2022년 제24회를 맞은 부천국제애니메이션페스티벌(BIAF)은 한국 최초의 아카데미 공식 지정 국제영화제로, 경쟁과 함께 작품성 높은 애니메이션 영화를 선정, 소개하고 있습니다.

서울국제만화애니메이션페스티벌은 아시아를 대표하는 국제애니메이션 영화제입니다. 이 영화제는 1995년 소규모 애니메이션 상영회로 시작하여, 2005년 국제애니메이션필름협회(ASIFA)의 공식 회원 페스티벌로 인증 받으며 공신력 있는 국제애니메이션영화제로 성장해 왔습니다. 프로그램은 크게 경쟁 부문과 초청 부문으로 구성되며, 고전 명작부터 최신 화제작까지 다양한 작품을 소개하고 있습니다.

이 외에 한국에서는 쉽게 접하기 어려운 퀴어 영화를 전문적으로 상영하는 서울국제프라이드영화제(SIPFF)도 있습니다. 2011년 시작하여 2022년 제12회를 맞이한 이 영화제에서는 한

국사회에서 잘 드러나지 않는 성소수자의 존재와 인권을 인식할 수 있는 축제의 장을 목표하고 있습니다.

5. 한국 대학교의 영화학과 현황

앞에서 간략하게 한국에서 개최되고 있는 국제영화제들을 살펴보았습니다. 이러한 국제영화제들은 단순하게 외국의 영화들을 쉽게 관람하는 편한 소비시장이 아니라, 한국의 관객과 영화인들을 자극하여 더 나은 양질의 영화 제작 의욕을 고취시키는 생산 기반이기도 하지요. 그런데 모든 영화제들을 관통하고 있는 어떤 공통적인 특이점을 발견하지는 않으셨나요? 바로 알아차린 분들도 있겠지만, 대부분의 영화제들이 20년 이상의 영화(*역사)를 갖고 있다는 점입니다. 그러니까 오늘날 한국의 영화가 세계에 널리 알려지니까 뒤늦게 영화제들이 생겨나는 것이 아니라, 아주 오래전부터 이미 한국에서는 국제영화제를 조직하여 운영하고 있었다는 점이지요. 그 출발 시기가 대개 1990년대 말부터 2000년대 초라는 점은 무언가 시사하는 바가 있지 않을까요?

제가 앞에서 2000년대 들어서 한국인들이 한국적인 것을 선호하는 자긍심과 이때부터 시작된 한류의 현상을 간략하게 언급한 바 있지요? 바로 이 시기에 위에서 살펴본 대부분의 영화제들이 출발하는 거지요. 한국인들의 그 부지런함과 열정이 그로부터 20여 년이 지난 지금 활짝 피어나고 있다고 볼 수 있는 겁니다. 그리고 바로 이 한국의 영화에 대한 관심과 사랑은 2000년대에 막 성인이 되기 시작한 한국의 영화 키즈(kids)들, 다시 그 다음 세대의 키즈들이 이끌어 나가게 되는 거지요.

2022년 기준 한국교육개발원의 교육 통계에 의하면, 한국의 4년제 학부 대학의 수는 190개, 재학생 수는 1,888,699(백팔십팔만팔천육백구십구) 명입니다. 이중 연극과 영화의 전공학과가 설치되어 있는 대학의 수는 47개로 모두 123개의 학과에서 14,268명이 재학 중입니다. 대학의 비율은 전체의 24.7%로 이는 거의 4개 중 1개 대학에는 연극과 영화 전공학과가 설치되어 있다는 것을 의미합니다. 47개 대학에 관련학과의 수가 123개니까 한 대학에 여러 전공학과가 설치되어 있다는 것도 알 수 있지요.

2021년과 2022년 전국에 있는 이들 학과의 정원은 모두 합쳐 2,245명인데, 2021년에 54,595명, 2022년에 52,573명이 지원한 바 있습니다. 그러니까 약 23대 1 이상의 경쟁률을 보여주고 있는 셈이지요. 한국에서는 매년 인구가 줄어들고 있어서 2023년도부터는 대학 정원보다 지원자 수가 더 적은 역현상이 발생하게 될 예정입니다. 이러한 현실에서 20대 1 이상의 경쟁률을 보이는 전공학과는 연극, 영화 관련 학과가 유일합니다. 참으로 놀랍지 않습니까?

게다가 이들 중 졸업하여 해당 직종에 종사하기는 입학보다 더욱 어렵지요. 그러니까 참으로 열정과 실력을 지닌 젊은이들만이 연극과 영화 분야에서 살아남는 것이지요. 이렇게 살아남은 젊은이들이 앞으로 한국 영화를 이끌 인재로 성장하게 되겠지요? 어떻습니까? 한국영화의 발전이 어느 날 갑자기 우연히 이루어진 것이 아님을 충분히 짐작할 수 있겠지요? 위와 같은 열정적인 한국의 젊은이들이 있는 한, 한국영화의 미래는 더욱 더 밝다고 할 수 있을 것입니다.

6. 한국영화 <기생충>의 재미와 감동

2000년대 이후 한국영화는 세계에서 주목받기 시작했고, 마침내 2020년 2월 9일, 한국영화

<기생충>이 제92회 아카데미 시상식에서 작품상을 수상함으로써, 한국영화의 우수성은 세계에서 확실하게 인정받았습니다. 하지만 한국영화로서 <기생충>은 결코 '특별한' 작품이라고 할 수 없을 것입니다. <기생충>은 한국관객에게는 '익숙한', 잘 만든, 재미있는 영화들 중의 하나일 뿐입니다. 이러한 영화 <기생충>이 세계 관객으로부터 찬사를 받은 이유는 과연 무엇일까요? 어쩌면 한국 관객들은 미처 모르는, 무슨 특별한 매력 포인트를 갖고 있었던 것은 아닐까요? 한국 속담에 '등잔 밑이 어둡다.'라는 말이 있습니다. 이는 사람들이 자신으로부터 가까운 곳에 있는 소중한 것을 정작 알아보지 못함을 비유하는 말입니다. 어쩌면 많은 한국영화들이 한국인들에게는 등잔 밑의 보물들인지도 모릅니다. 그러면 지금부터 그 은밀한 보물의 매력을 탐구해 볼까요?

영화가 시작되면 화면은 <기생충> 주인공 가족의 '반지하' 공간에서의 삶을 보여줍니다. 여러분은 '반지하' 집을 알고 계셨나요? '반지하'란 한 공간의 절반은 지상에, 다른 절반은 지하에 위치하고 있는 한국만의 특수한 주거 공간을 의미합니다. 방안에서 일어섰을 때 겨우 창문 밖으로 외부의 풍경이 보이는 구조로서, 바깥의 사람들 발 높이에 반지하의 채광창이 놓이게 되지요. 이러한 '반지하' 내부의 채광창을 통해서 외부 세계의 풍경을 보여주는 것이 <기생충>의 첫 화면과 마지막 화면을 구성하는 중요 프레임이 되지요. 이러한 화면 구성은 동익(박사장, 이선균) 집 거실에서 확 트인 창을 통해서 넓은 정원을 내다보는 프레임과 크게 대조가 됩니다. 이러한 대조적 장치는 이 영화의 곳곳에서 활용됩니다. 기우(최우식)가 처음으로 영어과외 선생으로 동익의 집을 방문할 때는, 반지하 공간에서 고급 주택가의 거대한 집 대문 앞으로, 점프 컷을 통해 이동 경로를 간단히 보여 줍니다. 이러한 압축과 생략은, 후에 기우의 세 가족이 동익의 집에서 몰래 빠져나와 빗속을 뚫고 집으로 돌아오는 긴 이동의 화면과 대조됩니다. 영화는 이렇게 화면을 통해 인물의 의식과 감정을 관객에게 전달하지요.

이 영화에서 이렇게 두 가족의 생활 환경을 대조해 보여주는 것에 우선적 목표를 둔다면, 이 영화는 단순히 자본주의 사회의 빈부 차이에 대한 문제의식만 두드러졌을 겁니다. 이 영화에서 기우 가족의 반지하의 삶은 그다지 고통스러워 보이지 않습니다. 모든 식구들이 적당히 현실에 만족하며 살고 있고, 심지어 낙천적으로 보이기까지 합니다. 이들 가족이 반지하에 살 수밖에 없게 된 과거의 일들은 거의 설명되고 있지 않아, 일부 인물들 간의 제한된 대화 속에서 적당히 짐작할 수 있을 뿐입니다. 이 점에서 이 영화는 등장인물의 과거 상처가 현재의 사건 진행에 큰 영향을 주는, 사회성 짙은 현실 비판 영화들과도 그 색채가 다릅니다. 이 가족의 이러한 삶의 긍정성이 이 영화의 코믹성을 마련해 주고, 후반부의 비극성을 강화시켜 주는 심리적 장치로 기능하게 되는 겁니다. 이들 가족은 어떻게든 궁핍한 경제적 현실에서 벗어나려 발버둥치는 것이 아니라, 주어진 현실에 순응하고 현실과 적당히 타협하면서 살아가지요. 이러한 이들의 삶의 자세야말로 오히려 일반적인 서민들의 일상사를 반영한다고 볼 수 있을 겁니다. 그런데 어느 순간, 이들 가족은 뛰어난 임기응변의 능력을 발휘합니다. 어떻게 이러한 능력이 이들 모두에게 잠재성으로 자리 잡고 있었는지는 분명하지 않습니다. 더 중요한 의미를 띠는 것은 이들 모두 자신들이 만든 새로운 역할의 삶을 원래부터 자기 것인 양 매우 자연스럽게 받아들이고, 아무런 죄의식도 느끼지 않는다는 점입니다. 이들은 자신들로 인해 일자리를 잃었거나 잃게 될 다른 사람의 처지에 대해서도 조금의 미안함조차 지니지 않고 있습니다. 이 점이 이 영화의 제목 '기생충'에서 '기생'의 의미가 될 것입니다.

사건의 변곡점은 우연히 찾아옵니다. 동익의 가족이 아들 다송의 생일을 기념하는 캠핑을 떠나자 기우 가족은 각각 자기만의 방식으로 이미 익숙해진 동익 가족의 공간에 자연스럽게 스며듭니다. 그들이 동익의 귀한 술을 마음대로 꺼내 마시며 '박사장 되기'의 놀이에 심취해

있던 순간, 커다란 극적 전환의 사건이 발생합니다. 쫓겨난 가사도우미 문광(이정은)의 재등장을 계기로, 새로운 삶의 주체가 반지하보다 더 깊은 지하세계로부터 갑자기 나타난 거죠. 결국 이 사건을 계기로 기우 가족의 정체가 동익에게 알려질 위기에 처하지요. 하지만 이보다 더 큰 위기의 순간이 기우 가족에게 다가옵니다. 캠핑을 떠났던 동익 가족이 폭우로 인해 캠핑을 취소하고 갑작스럽게 귀가한 것이지요.

이들의 돌연한 귀가로 이 영화 속의 핵심 인물들이 모두 한 공간에 놓이게 되는데, 이러한 설정은 이 영화의 주제와도 연관되는 극적 장치가 됩니다. 지상의 세계를 욕망하다가 도로 지하실에 갇힌 문광 부부, 반지하에서 나왔지만 동익의 저택의 거실 테이블 밑에 숨어 있어야 하는, 다시 반지하 처지에 놓인 기우 가족, 그리고 자신의 발 끝에 기우 가족이 웅크리고 있다는 사실도 모른 채 소파 위에서 성적 쾌락을 탐하는 동익 부부, 이들 세 가족이 보여주는 존재의 위치는 현대 자본주의 사회의 경제적 계급구조를 보여준다고도 할 수 있겠지요. 하지만 그렇다고 해서 이 영화가 빈부 격차, 계급 갈등과 같은 문제의식을 직접적으로 제기해서 성공한 건 아니지요. 이 대목에서 관심을 가져야 할 부분은 동익 부부가 어떻게 조금 전까지 벌어진 커다란 사건을 모를 수가 있을까 하는 점입니다. 지하실의 존재는 처음부터 몰랐으니까 그럴 수 있다고 하더라도, 비가 오는 날 집 안에서 네 명이 함께 모여 술 파티를 벌였는데 어떻게 그 냄새를 못 맡았을까요? 게다가 동익의 부인 연교(조여정)는 충숙(기우 엄마, 장혜진)에게 '짜파구리'를 부탁하느라 얼굴을 맞대기까지 했었는데 말입니다. 어린 아들 다송은 기우와 기정(제시카 선생님, 박소담)에게서 똑같은 냄새가 난다는 것을 처음 만난 순간 바로 알아차렸지만, 이 부부는 이렇게 둔합니다. 이를 두고 타인의 삶에 대한 현대인의 무관심을 상징한다고 해석해 줄 수 있을지는 몰라도, 실제 현실에서는 모를 리가 없겠지요. 아무튼 이렇게 이 영화에서는 인물들 간의 감각과 무감각, 특히 후각이 중요한 극적 사건의 발동 계기로 작동합니다.

기우 가족이 동익의 집을 겨우 빠져나와 자신들의 집에 돌아왔을 때, 반지하의 공간은 빗물에 잠기고, 하수가 역류하여, 다시 자신의 집을 버리고 나올 수밖에 없습니다. 그들은 그렇게 피난처에 모인 다른 반지하 주민들과 더 짙은 그들만의 냄새를 축적해 가게 되지요. 다음 날, 날이 화창하게 개었을 때, 동익은 전날 비 때문에 다하지 못한 아들 다송의 생일잔치를 위해 깜짝 파티를 개최합니다. 이 파티를 위해 기우 가족 모두는 각자의 역할을 맡아 참석할 수밖에 없습니다. 기우 가족이 선택한 가짜의 삶은 이제 자신을 옭아매는 진짜 족쇄가 되고 만 겁니다.

생일파티가 무르익는 순간 동익의 저택 지하실에서 빠져나온 근세(박명훈)가 갑자기 등장하여 기정(제시카 선생님, 박소담)을 칼로 찌르고, 그런 근세를 충숙(기우 엄마)이 꼬챙이로 찌르는 아비규환의 소동이 벌어집니다. 그런데 느닷없이 기택(기우 아버지)이 칼을 빼들고 달려가 동익을 등 뒤에서 찔러 버립니다. 기우 엄마는 자신의 딸이 칼에 찔리는 것을 보고 눈이 뒤집혀 딸을 찌른 남자를 응징한 것이라지만, 왜 갑자기 운전기사인 기우 아버지는 자신의 고용주 동익(박사장)을 찌른 것일까요?

바로 이 답에 이 영화의 주제 의식이 관련된다고 할 수 있습니다. 사실 동익은 이러한 칼부림에 놀란 것보다, 지하실의 남자에게서 풍기는 견딜 수 없는 냄새에 더 놀랍니다. 비로소 동익의 후각이 깨어난 거지요. 순간 그는 '아, 내 운전기사에게서 난 냄새가 바로 이런 거였구나.'하고 알아차렸을 것입니다. 코를 움켜쥐고 경멸의 표정을 짓는 동익의 이 행동을 기택이 그 찰나의 순간에 파악합니다. 기택 얼굴의 클로즈업 쇼트는 이러한 동익의 모습에 분노한 그의 심리 상태를 잘 보여줍니다.

아무리 신분 상승 의지가 강하다고 해도, 적절히 다른 삶을 살아갈 수 있다고 해도, 결국 자신이 몸 담고 있는 물질적 현실을 벗어날 수 없다는 것, 이에 대한 인식은 절망과 분노를 만듭니다. 반지하에 사는 기우 아버지 기택과 동익의 운전기사 기택 중 누가 '진짜' 기택일까요? 아무리 애를 써도 반지하의 냄새를 떨쳐버릴 수 없는 현실, 비로소 이러한 현실을 깨달은 기택의 선택은 무엇이어야 할까요? 이렇게 이 영화는 '나는 누구인가?' 뿐 아니라 '누가 나인가?' 하는 나의 정체성에 대한 물음을 던집니다. 이 영화의 우수성은 이렇게 현대 사회의 빈부 격차 문제를 제시하는 것에 그치지 않고, 나는 누구이며, 인간답게 산다는 것은 어떤 것인가의 문제를 인식시켜 준다는 점에 있습니다. 과연 기우 가족은 기생충이었는가? 지하실의 남자도 기생충인가? 동익은 기생충이 아닌가? 이처럼 영화 <기생충>은 궁극적으로는 '누가 기생충인가?'라는 물음을 통해서 현대 자본주의 사회를 살아가는 인간의 정체성에 대한 의문을 제기한다고 볼 수 있습니다.

물론 이러한 주제 의식을 뒷받침해 주는 다양한 디테일이 이 영화의 재미를 더해 준다는 것은 잘 알려져 있지요. 그런데 한국인이라면 당연히 잘 알 수 있는 한국어 대사의 묘미가 여러분이 접한 번역 자막을 통해서도 잘 전달되었는지는 모르겠습니다. 한국 영화와 텔레비전 드라마의 장점으로 많은 사람들이 뛰어난 성격묘사를 언급합니다. 이러한 성격묘사는 미묘한 감정까지 섬세하게 전달할 수 있는 한국어의 특성과 깊은 관련이 있기 때문에 이러한 강점은 한국영화만의 특징이라고 볼 수 있을 것입니다. 하지만 이보다 더 중요한 점은 이러한 디테일이 모여서 영화의 주제 의식을 형성하고, 그 주제 의식은, 한국과 한국인의 문제만이 아닌 우리 모든 인간의 문제와 관련된다는 점이죠. <기생충>을 비롯한 많은 한국영화는 이러한 점에서 힘과 매력을 지닌다고 볼 수 있을 것입니다.

7. 마무리

우리는 이 강의에서 한국 영화산업의 과거와 현재의 양상을 살펴보았습니다. 구체적으로는 한국에서 영화가 얼마나 많이 만들어지고 얼마나 많은 관객들이 감상하는지, 그리고 외국에 얼마나 많이 수출되는지 등을 알아보았습니다. 이 외에 한국에서 개최되는 국제영화제의 활동과 한국 대학교의 영화학과 현황을 통해서 여러분은 오늘날 전세계적으로 한국영화가 주목을 받게 된 배경과 힘을 잘 이해할 수 있었을 것입니다. 이렇게 지금까지 우리는 한국영화가 성장할 수 있었던 배경과 오늘날의 위상을 여러 자료를 통해서 살펴보았습니다.

2000년대 이후부터 주목받기 시작한 한국영화는 이제 세계에서 그 우수성을 인정받고 있습니다. 이러한 한국영화의 힘과 매력을 봉준호 감독의 영화 <기생충>을 통해서 살펴보았습니다. <기생충>은 단순히 빈부격차의 문제를 사실적으로 보여주는 것을 넘어, 인간 존재의 정체성까지를 묻고 있다는 점에서 뛰어난 영화지요. 하지만 <기생충>은, 특별히 뛰어난 것이 아니라, 한국 관객에게는 '익숙한', 잘 만든, 재미있는 영화들 중의 하나일 뿐입니다. 앞으로도 한국영화는 더욱 발전할 것으로 기대합니다. 여러분도 함께 지켜봐 주시길 바랍니다.

▪ **학습활동** (총 108분)

가. 퀴즈 (18분)

O/X 퀴즈 (5분)
1. 국제영화제에 최초로 선보인 한국영화는 1956년 이병일 감독의 영화 <시집가는 날>이다. (O/X)
정답: O

2. 세계 3대 영화제는 베를린, 칸, 부산 국제 영화제이다. (O/X)
정답: X

3. 현재 일본에서 최고 흥행 기록을 기록한 한국영화는 <기생충>이다. (O/X)
정답: O

4. 한국 영화관의 특징 중 한 가지로 멀티 플렉스 상영관을 들 수 있다. (O/X)
정답: O

5. 부천국제애니메이션페스티벌(BIAF)은 한국 최초의 아카데미 공식 지정 국제영화제이다. (O/X)
정답: O

선택형 (5분)
1. 다음 중 국제영화제에 출품된 한국영화에 대한 설명으로 적절하지 않은 것은?
① 최초로 국제영화제에서 수상을 받은 한국영화는 임권택 감독의 <씨받이>이다.
② 류성희, 신점희가 기술 스태프에게 주어지는 칸 영화제의 특별상인 벌칸상을 수상하였다.
③ 강대진 감독의 <마부>가 1961년 베를린 국제영화제에서 은곰상 특별상을 수상하였다.
정답: ①

2. 다음 중 중국에서 한국영화의 수용 양상에 대한 설명으로 적절한 것은?
① 중국에서 한국영화의 극장 개봉은 1996년부터 본격적으로 시작되었다.
② 중국에서는 영화를 극장에 가서 관람하는 풍조가 강해 한국영화가 크게 흥행하였다.
③ 중국에서 가장 많은 수입을 거둔 한국영화는 <미스터 고>이다.
정답: ③

3. 다음 중 한국의 영화관객에 대한 설명으로 적절하지 않은 것은?
① 한국 최초로 100만 명 이상의 관객을 동원한 영화는 임권택 감독의 영화 <서편제>이다.
② 한국의 영화관객은 한국영화보다 외국영화를 더 선호한다.
③ 할리우드의 영화 <아바타 2>는 한국에서 세계 최초로 개봉되었다.
정답: ②

4. 다음 중 전주국제영화제에 대한 설명으로 적절한 것은?
① 전주국제영화제는 1997년 출범하였다.
② 한국에 알려지지 않은 비주류 작품이나 독립영화를 중점적으로 소개한다.
③ '월드판타스틱-레드'와 '월드판타스틱-블루', '금지구역' 등의 섹션을 개최한다.
정답: ②

5. 다음 중 영화 <기생충>에 대한 설명으로 적절하지 않은 것은?
① 2020년 2월 9일, 제92회 아카데미 시상식에서 작품상을 수상하였다.
② 현대 사회의 빈부 격차 문제를 제시하고, 나아가 현대 자본주의 사회를 살아가는 인간의 정체성에 대한 의문을 제기하였다.
③ 기우 가족은 현실과 타협하지 않고 궁핍한 경제적 현실에서 벗어나려 발버둥치는 인물들이다.
정답: ③

단답형 (8분)
다음 빈칸에 들어갈 알맞은 말을 답해 봅시다.

1. 영화 <○○○>은 비영어권 영화 최초로 아카데미 작품상을 수상하였다.
정답: 기생충

2. 유럽에서 한국영화는 김기덕, 박찬욱, 봉준호, 이창동, 임권택, 홍상수 등과 같은 이른바 '○○○○ 감독'의 특정 작품들을 소개하는 아트 하우스 프로그램의 일부로 수용된다.
정답: 작가주의

3. ○○○○○○○○○○○○(BIFAN)는 매년 7월 경기도 부천시에서 개최되는 한국의 국제 장르 영화제이다.
정답: 부천국제판타스틱영화제

4. ○○○○○○○○○○○○(SIPFF)는 성소수자의 존재와 인권을 인식할 수 있는 축제의 장을 목표로 한다.
정답: 서울국제프라이드영화제

나. 토의 (30분)
2000년 이후부터 한국영화는 본격적으로 세계에서 주목하기 시작합니다. 한국 영화가 국제적으로 인정받을 수 있었던 이유에 대해 토의해봅시다.

다. 과제 (60분)
봉준호 감독의 영화 <기생충>에서 반지하 공간이 갖는 의미에 대해 살펴보고, 이 작품에 등장하는 가족들의 생활환경을 대조함으로써 얻는 효과가 무엇인지 서술해 봅시다.

▪ 참고자료

영화 <기생충> (한국영화데이터베이스)
영화진흥위원회
한국영화진흥위원회, 《2022년도판 한국영화연감》, 2022.10.

<2차시> 한국영화의 흐름

■ 학습목표

1. 1900년대 초부터 2000년대까지의 한국영화사를 살펴본다.
2. 한국사회의 변화와 함께 전개되어온 한국영화사의 흐름을 파악한다.

▪ 강의 목차

1. 들어가며
2. 일제 강점기의 한국영화
3. 해방기와 1950년대의 영화
4. 1960년대의 영화
5. 1970년대의 영화
6. 1980년대의 영화
7. 1990년대의 영화
8. 2000년대 이후의 영화
9. 나가며

▪ 강의 내용 전문

1. 들어가며

이 시간에는 1900년대 초부터 2000년대까지의 한국영화사를 간략하게 살펴보도록 하겠습니다. 크게 일제 강점기 시기와 해방 이후부터 현재까지의 두 부분으로 나누어 살펴볼 것입니다. 해방 이후부터의 영화사는 관례에 따라 10년 단위로 나누어 설명하도록 하겠습니다. 한국영화사에 대한 이해는 3차시 이후부터의 강의를 이해하는 데에 많은 도움이 될 것입니다.

2. 일제 강점기의 한국영화

2-1. 한국영화의 출발

잘 알려진 것처럼 1895년 12월, 프랑스의 뤼미에르 형제의 영화로부터 세계영화사가 시작되지요. 그렇다면 한국에서 처음으로 영화가 상영된 것은 언제부터일까요? 자료가 많지 않아 확실하지는 않지만, 1903년 6월 경이라고 보는 것이 일반적인 견해입니다. 이는 당시 발간된

신문인 [황성신문] 1903년 6월 24일자에 실려 있는 '활동사진' 광고에 근거합니다. 한국은 19세기 말에 들어 일본을 통하여 서구의 여러 문물을 수용하였는데 영화도 그중 하나입니다. 영화가 처음 한국에 수입되었을 때, 당시 사람들은 영화를 '활동사진'이라고 불렀습니다. '활동사진'이란 '움직이는 사진'이란 뜻이니까, 어떻게 보면 영화의 특성을 함축적으로 잘 표현한 용어라고 할 수 있겠지요. 당시에는 아직 전문 영화관도 없어서 '활동사진'은 서울의 동대문에 있는 전기회사 창고에서 상영되었습니다. 내용도 특별한 스토리가 있는 본격적인 영화가 아닌, 외국의 풍물을 소개하는 '움직이는 그림'에 지나지 않았습니다. 그럼에도 매우 인기가 높아서 10일 동안 수천 명이 몰려들었다고 합니다.

1900년대 들어 한국에서도 상설 실내극장이 설립되기 시작합니다. 최초의 실내극장은 1902년 설립된 협률사인데 이는 춤과 노래를 주로 보여주는 연극 공연장입니다. 이러한 극장에서도 '활동사진'이 인기가 높자 종종 활동사진을 상영하기도 했습니다. 제대로 시설을 갖춘 최초의 영화관은 1907년 7월, 서울 종로구에 설립된 단성사입니다. 설립 초기에는 연극 공연을 주로 실행하다가 1909년 무렵부터는 영화도 자주 상영하였습니다. 단성사는 1913년 9월부터 영화 상설관의 체계를 갖추어 이후 한국의 대표적인 영화관으로 자리 잡습니다. 1910년대에 가장 인기가 있었던 대중문화 양식은 '신파극'이었습니다. 신파극은 일본에서 수용된 새로운 연극 양식이었습니다. 전통적으로 한국에서 연극은 야외의 넓은 마당에서 배우와 관객의 구분 없이 함께 노는 놀이의 형식이었습니다. 이러한 공연 양식이 협률사의 설립을 계기로 실내 극장에 수용되면서 새로운 레퍼토리로 일본에서 수용한 신파극을 공연한 거죠. 이러한 신파극이 큰 인기를 얻자 단성사에서도 신파극을 공연하는데, 당시 신파극단 중 하나인 신극좌의 김도산은 새로운 형태의 신파극을 단성사에서 공연합니다.

연극은 제한된 무대 위에서 배우들이 직접 행동을 실연하는 예술이지요? 그러니까 보여주는 내용이 한정될 수밖에 없지요. 김도산은 이러한 한계를 깨닫고 새로운 시도를 합니다. 그것은 무대 위에서 직접 보여주기 힘든 장면은 영화로 찍어 스크린을 통해서 보여 주고, 중요한 장면에서 배우가 등장하여 연기하는 형식이었습니다. 이러한 새로운 형식의 연극을, 무대와 스크린이 '이어지는 연극'이라는 의미로 '연쇄극(kino drama)'이라고 불렀습니다. 1919년 10월 27일 김도산은 최초의 연쇄극 <의리적 구토>를 만들어 단성사 무대에 올립니다. 그 내용은 완전히 전하지 않지만 '의리로써 원수를 물리친다'는 제목의 의미로 보아 당시에 인기가 높았던 액션 드라마였던 것 같습니다. 이 작품은 비록 1,000피트의 길이의 필름을 연극 중간 중간에 끼워 넣은 형식에 불과했지만, 엄청난 인기를 끌어 한 달 동안 장기공연을 하게 됩니다. 이후 많은 극단에서 이러한 연쇄극의 형식을 공연하였는데, 1930년대 이후까지도 계속되었습니다. 오늘날 한국영화사의 출발은 이렇게 1919년의 김도산의 <의리적 구토>로 시작합니다.

2-2. 무성영화의 시대

연쇄극이 아닌, 완전한 형태의 영화가 상영된 것은 1923년 윤백남이 만든 <월하의 맹서(맹세)>입니다. 이 영화는 저축 장려를 목적으로 만든 계몽영화입니다. 1923년 4월 9일 서울의 경성호텔에서 총독부 고관, 언론계 인사 등 저명인사 100여명을 초대하여 시사회를 가졌는데, 이로써 한국에서 무성영화의 시대가 시작됩니다. 당시 한국은 일본의 식민 지배를 받고 있어서 이 영화는 조선총독부 체신국이 제작비를 댄 관제 보급영화였지요. 윤백남은 일본에서 유학하고 돌아와 신파극을 연출한 연극인이었지만, 이 영화로 한국 최초의 영화감독이 되었습니다. 이후 윤백남은 연극보다는 영화에 더 매진합니다. 아무튼 이 영화가 큰 관심을 끌자 상업

영화가 제작되기 시작합니다. 하지만 한국에는 인력과 기술, 자본이 부족해서 최초의 상업영화는 일본인에 의해 제작됩니다. 그 최초의 작품이 1923년 10월에 개봉된 <춘향전>입니다. '춘향전'은 한국인이라면 누구나 알고 있는 인기 고전소설이지요. 두 남녀가 신분을 뛰어넘는 사랑을 성취한다는 이 소설은, 이후 현대에 이르기까지 꾸준히 영화화 되었습니다.

춘향전이 주목을 받자 단성사 소속의 영화 촬영부에서 1924년 9월, 또 다른 고전소설 <장화홍련전>을 영화로 만듭니다. 계모의 학대로 인해 죽은 장화와 홍련 두 자매가 원혼이 되어, 마을의 관리에게 나타나 억울함을 호소하여 마침내 원한을 풀게 된다는 내용입니다. 이 이야기는 2003년 김지운 감독의 영화 <장화, 홍련>으로 변주됩니다. 이 영화와 관련해서는 3차시에 송아름 선생님의 강의가 있을 것입니다. <장화홍련전>은 단성사 주인 박승필이 제작하고, 박정현이 감독하였으며, 이필우가 촬영과 편집을 맡았습니다. 물론 모두 한국인 배우들이 출연했지요. 이렇게 해서 <장화홍련전>은 한국인의 자본과 기술, 인력으로 만든 최초의 영화라는 타이틀을 얻습니다. <장화홍련전>은 큰 인기를 끌었지만, 단성사 촬영부는 더 이상의 영화는 제작하지 못하고 다른 영화 제작을 지원하는 데 그쳤습니다.

본격적인 최초의 전문적 영화사는 1924년 7월에 설립한 조선키네마입니다. 조선키네마는 <춘향전>과 <장화홍련전>의 성공에 고무되어 부산에 거주하고 있던 일본인 의사, 변호사 등이 투자하여 만든 회사입니다. 조선키네마에서 만든 첫 영화는 <해의 비곡>으로 '바다의 비밀 노래'라는 의미의 제목입니다. 제주도 한라산에 등반했다가 길을 잃고 헤매던 도시 청년이 제주도 처녀와 사랑에 빠지면서 겪게 되는 갈등을 담은 멜로드라마입니다. 이 영화는 연기진을 제외한 모든 스태프가 일본인으로 구성되어 엄밀하게는 한국영화라고 보기는 힘들지요. 1924년 11월에 단성사에서 상영된 이 영화는 일본으로 수출되기도 하여 3,000원의 흑자를 냈습니다. 이에 고무된 조선키네마에서는 윤백남으로 하여금 2회 작품으로 <운영전>을 제작하게 합니다. 역시 조선시대의 소설을 소재로 한 작품이지요. 1925년 1월 단성사에서 상영된 이 영화는 촬영 기술이 부족하여 어색한 장면도 많았지만, 1회 작품인 <해의 비곡>보다 성공했다는 평을 얻었습니다. 이러한 성과에 자신감을 얻은 윤백남은 서울에서 자신의 이름을 붙인 영화사 윤백남프로덕션을 설립해서 1925년 <심청전>을 제작합니다. <심청전> 역시 한국인에게 익숙한 고전소설을 소재로 해서 만든 영화였지만, 좋은 평가를 받지 못합니다. 한편 이 영화에 조감독으로 참여한 이경손은 1925년 당대 유명한 소설가 이광수의 소설 <개척자>를 영화로 만들었습니다. 이 영화는 봉건적 인습의 타파와 자유연애, 민족을 위한 청년의 사명을 담은 것으로 한국에서 문예영화의 시발점이기도 했습니다.

한국영화는 1926년부터 크게 도약합니다. 이때까지 무성영화의 해설을 맡았던 변사의 인기가 시들해지고 배우들이 많아지면서, 이후 1934년까지 영화의 제작 편수가 증가하고 수준도 더욱 높아집니다. 이렇게 1925년부터 약 10년 간 한국 영화사는 무성영화 전성기를 맞습니다. 1926년에 인기를 얻은 영화는 이경손이 감독한 <장한몽>입니다. <장한몽>은 1910년대 크게 인기를 얻었던 대표적인 신소설 중 하나입니다. 신소설은 1900년대 이후 새롭게 창작되기 시작한 소설 유형을 일컫는 명칭으로서, 주제와 문체의 측면에서 고전소설과 근대소설의 중간 형태를 띠는 한국 고유의 소설 양식입니다. 주로 애국 계몽의식과 새로운 청년상을 담고 있는데, <장한몽>은 젊은 남녀의 사랑과 배신을 주제로 해서 이 당시 가장 큰 인기를 얻은 작품입니다. 신파극으로도 수차례 각색, 공연되면서 매우 큰 성공을 거둔 작품이어서 이 영화 역시 많은 인기를 얻었습니다.

2-3. 나운규의 활동

그 어느 영화보다도 1926년에 주목받은 영화는 나운규가 각색, 감독, 주연을 맡은 <아리랑>입니다. 나운규는 윤백남의 <심청전>에 배우로 출연해 호평을 받은 바 있었습니다. 또한, 조선키네마에서 1926년에 제작한 <농중조(새장 속의 새)>에 출연하여 뛰어난 연기로 주목을 받았습니다. 조선키네마에서는 이러한 나운규의 능력을 믿고 영화 제작을 맡겼던 거죠. 800여명의 엑스트라를 동원하여 3개월 만에 완성한 <아리랑>은 그전까지는 보지 못했던 대성황을 이룹니다. 1926년 10월 1일부터 5일까지 단성사 극장에서 상영되었는데, 경찰이 동원되어 교통정리를 해야 할 정도로 당대의 인기는 엄청났습니다. <아리랑>은 그 후에도 꾸준히 인기를 끌어 전국 곳곳에 가설극장까지 만들어서 상연할 정도였습니다. 비록 필름이 남아 있지 않아 영화의 전모를 살필 수는 없지만, 전하는 글들을 참조한 영화의 줄거리는 다음과 같습니다.

'개와 고양이'라는 자막이 사라지고 주인공 최영진과 악덕 마름(*마름은 지주로부터 소작권을 위임받아 관리하는 사람을 의미합니다.) 오기호가 서로 노려보는 클로즈업으로 영화는 시작됩니다. 영진은 불분명한 이유로 미친 후 마을 사람들의 놀림감이 되어 있습니다. 영진의 아버지는 원래 중농이었으나 아들을 공부시키느라 소작농의 신세로 전락하고 지주에게 빚까지 지게 되었습니다. 지주 천상호는 영진 아버지의 빚을 핑계로 누이동생 영희를 유혹하고, 오기호는 이러한 지주의 앞잡이 노릇을 합니다. 여름방학을 맞아 영진의 친구인 대학생 윤현구가 고향에 돌아오고 영희와 현구는 서로 사랑하는 사이가 됩니다. 가을 추수가 끝났을 때 기호는 영진의 아버지를 찾아가 빚을 갚지 못하면 딸 영희를 지주에게 시집보내라고 협박을 합니다. 이 협박이 통하지 않자, 기호는 갑자기 영희를 겁탈하려 달려들고, 이를 본 영진은 낫을 들어 기호의 가슴을 찌릅니다. 졸지에 살인범이 된 영진은 영희와 현구, 그리고 마을 사람들이 지켜보는 가운데 일본 경찰에 체포되어 아리랑고개를 넘어 끌려갑니다.

일본 제국주의 당국의 검열이 매우 심했던 당시에 이러한 영화를 만들고 상영할 수 있었다는 것은 매우 놀라운 일입니다. 민족적 저항의 색채가 짙은 주제에다가 당시로는 생각하기 어려운 영화적 기법을 구사하여 관객들은 환호했습니다. 이 영화에서는 영화 시작의 '개와 고양이'의 자막을 통해 영진과 오기호의 대립을 상징하고, 미친 영진이 내뱉는 독백을 통하여 나라를 빼앗긴 민족의 울분을 토로하여 교묘하게 검열을 피하였습니다. 특히 사막 장면에서 영진의 환상을 몽타주로 처리하여 일제에 대한 저항의식을 상징적으로 형상화한 기법은 해방이전의 한국영화의 최고 수준으로 평가받습니다. 체계적으로 영화기법을 습득한 적이 없는 나운규가 이러한 영화적 장치를 구사했다는 점은 그의 천재적인 영화감각을 보여 준다고 할 수 있을 것입니다. 영화 <아리랑>은 일제의 지배 아래에서 민족의식을 깨우치려 한 점, 독창적인 영화기법을 구사한 점, 전래의 민요 '아리랑'을 주제가로 내세워 민족 고유의 정서를 고취했다는 점에서 식민지 시기 최고의 걸작으로 손꼽힙니다. 이 영화의 성공으로 민요 '아리랑'은 오늘날까지 한국을 대표하는 민족의 노래로 널리 불리게 되지요.

나운규는 이러한 성공으로 계속해서 <풍운아>(1926), <금붕어>(1927), <들쥐>(1927) 등을 감독, 주연하였고, 나운규프로덕션을 창립하여 1927년부터 1929년까지 5편의 영화를 더 제작합니다. 1930년 나운규프로덕션이 해체된 후에도 나운규는 꾸준히 영화 작업을 계속하여 1937년 사망할 때까지 약 15년간 29편의 작품을 연출하였으며, 26편의 영화에 출연하였습니다. 직접 감독과 주연을 맡은 영화도 15편이나 됩니다. 이처럼 나운규는 일제 강점기를 대표하는 최고의 영화인으로 평가됩니다.

2-4. 이규환의 <임자 없는 나룻배>

나운규 이후 1930년대 영화계에서 주목할 만한 성과를 낸 작품은 이규환의 <임자 없는 나룻배>입니다. 이 영화는 1932년 9월 단성사에서 상영된 이규환의 데뷔작으로 민족적 애환을 사실적으로 그린 뛰어난 작품입니다. 갖은 고생 끝에 강 나루터에서 뱃사공으로 생계를 유지하던 춘삼은 철도 건설로 강을 건너는 철교가 건설되자, 마지막 삶의 터전마저 잃어버리게 됩니다. 어느 날 그의 딸마저 철도 기사에게 겁탈 당할 위기에 처하자 춘삼은 도끼로 그를 쳐 죽인 후, 철교로 뛰어 올라 침목을 때려 부수다가 마침 달려오는 기차에 치어 그 자리에서 죽고 맙니다. 그때 집에서는 기사와 싸울 때 넘어진 등잔불이 방안으로 번져 딸마저 불에 타 죽고 맙니다. 강나루 언덕 아래에는 임자 없는 나룻배만 고요한 물결 위에 출렁입니다. 이러한 비극적 내용을 형상화한 <임자 없는 나룻배>는 <아리랑>에 필적하는 1930년대 무성영화의 대표작으로 손꼽힙니다. 무엇보다도 이 영화에 주인공으로 출연한 나운규의 연기가 단연 돋보였다는 호평을 받았지요. 소박하게 살아온 춘삼의 삶이 철도라는 신문명에 의해 일시에 무너지는 것은 강압적인 일제의 식민통치에 고통 받는 한국인의 비극적 현실을 상징하는 것이어서, 이 영화에 대한 당대 관객의 호응은 대단히 뜨거웠지요. 이렇게 나운규와 이규환 감독의 영화가 있어 한국영화사에서 무성영화 시대는 그 빛을 발할 수 있었습니다.

2-5. 카프 영화운동

1919년 3.1운동의 좌절을 계기로 사회주의 사상이 한국에 전파되기 시작합니다. 이러한 사상을 가장 빠르고 강하게 수용한 지식인들은 문학인들이었습니다. 이들은 1925년 8월 조선프롤레타리아 문학동맹인 카프(KAPF)를 조직하여 체계적인 사회주의 문예운동을 전개하기 시작합니다. 이들의 활동은 정치주의 색채를 강하게 지닌 것이고 반일의 민족의식을 내포하고 있는 것이어서 당대의 문예운동에 매우 큰 영향을 미칩니다. 1927년 3월, 카프의 회원으로 활동하던 일부 영화인들을 중심으로 조선영화예술협회가 조직됩니다. 이 단체는 1928년 김유영 감독의 영화 <유랑>을 시작으로 1931년까지, 본격적으로 계급의식을 고취하고자 하는 영화를 5편 제작합니다. <유랑>은 일제의 식민지 정책으로 땅을 빼앗긴 농민들이 고향을 떠나 만주로 유랑하게 된다는 내용을 담은 영화입니다. 이 영화는 가난한 노동자 농민과 지주 자본가와의 대립을 부각시켜 계급투쟁의 이념을 담긴 했으나 큰 호응을 얻지는 못했습니다. 사회주의 영화는 주로 김유영 감독에 의해 제작되었으나, 당시 일제 당국의 검열을 피해서 계급투쟁 의식을 영화에 효과적으로 담기는 어려워서 이 영화들은 만족할 만한 성과를 얻지는 못했습니다. 이러한 사회주의 영화운동은 1931년 카프가 일제 당국에 의해 해산됨에 따라 더 이상 계속되지 못하고 사라지고 맙니다.

2-6. 최초의 발성영화 <춘향전>

1927년 세계 최초의 발성영화인 <재즈 싱어>가 발표된 지 8년 후, 한국에서도 발성영화가 상영되었습니다. 1935년 10월 3일부터 13일까지 10일간 단성사에서 상영된 <춘향전>이 바로 그것입니다. <재즈 싱어>가 음악 장면만 소리를 입히고 대사는 자막으로 처리한 부분 발성영화라면, <춘향전>은 처음부터 완전한 발성영화로 만들어졌습니다. 자금과 기술이 부족한 당시

의 현실을 감안할 때, 발성영화의 제작 시도는 대단한 모험이 아닐 수 없었습니다. 1931년 일본에서 TV 송신 원리와 디스크식 녹음을 배우고 돌아온 이필우가 촬영, 녹음, 현상을 맡아 영화를 완성할 수 있었습니다. <춘향전>은 일반영화의 두 배가 넘는 제작비가 들어 관람 요금도 일반 영화의 두 배 이상을 받았지만, 관객들은 밀려들었습니다. 등장인물들의 작은 목소리와 문 여닫는 소리 등이 영화 속에서 들린다는 사실은, 많은 기술적 결함에도 불구하고, 관객의 호기심을 충분히 끌 수 있었습니다. 이렇게 <춘향전>이 흥행에 성공하게 되자 발성영화의 시대가 펼쳐지게 됩니다. 두 번째 발성영화로 1935년 홍개명 감독의 <아리랑 고개>가 만들어졌는데, 1937년에 발표된 5편의 영화는 모두 발성영화로 제작되었습니다. 이렇게 해서 1935년의 <춘향전>부터 1939년까지 만들어진 발성영화는 모두 26편입니다.

2-7. 일제 말기의 어용 영화들

일본 제국주의 정부는 1938년부터 징병, 징용제도를 실시하고 1940년부터는 창씨개명을 강요합니다. 창씨개명은 성과 이름을 일본식으로 바꾸라는 명령으로서 이를 이행하지 않으면 지식인과 문화예술인들은 직업 활동을 할 수 없었습니다. 총독부에서는 1940년 1월 '조선영화령'을 공포하여 영화의 제작 배급뿐 아니라 영화 관계 업종에 취업하는 일까지도 허가를 받도록 했습니다. 이렇게 영화의 제작과 유통 체계를 장악함으로써 전시체제에 대비하고자 한 것이지요. 1941년 전쟁 수행을 위한 어용 영화 제작을 목적으로 특수법인인 조선영화주식회사가 설립되어 1945년 일제가 패망할 때까지 14편의 전시 어용 영화를 제작합니다. 뿐만 아니라 민간의 상업영화사에서도 일제 당국의 국책을 선전하는 영화들만 만들 수 있어서 해방 이전의 한국의 1940년대는 문화의 암흑시대가 되고 말았습니다.

3. 해방기와 1950년대의 영화

1945년 8월 15일, 일본의 패망으로 한국은 해방을 맞습니다. 그러나 북위 38도선을 기준으로 남북한이 분단되고 남한은 미군정의 지배를 받습니다. 3년 후인 1948년 8월 15일 남한만의 단독정부를 수립하여 독립국가로 인정받을 때까지 한국사회는 정치적 소용돌이에 빠지게 됩니다. 이 시기 한국 영화계는 기자재의 부족과 시설 미비로 제대로 활동하기 힘들었습니다. 그럼에도 영화인들의 창작에 대한 열의는 높아서 모두 81편의 영화를 만들었습니다. 주요 주제는 일제 치하에서 저항했던 애국지사들의 활동상, 국가의 재건에 대한 의지, 분단의 비극상과 사상적 갈등, 그리고 그전부터 꾸준히 인기가 있었던 통속적 내용이었습니다.

이러한 영화계의 노력에도 불구하고 곧바로 이어진 1950년의 한국전쟁은 한국사회 전반에 막대한 피해를 입혔습니다. 당시 남한 인구 2,016만 여 명 중에서 16만 5,000 여명이 희생되었고, 12만 3,000여명이 북한에 납치되어, 훗날 1980년대에 남북한 이산가족 문제가 큰 사회적 이슈로 등장하게 됩니다. 이러한 남북 분단의 영화적 현상에 대해서는 5차시의 강의에서 이광욱 선생님이 깊이 다루어 주실 것입니다. 뿐만 아니라 주요 생산 기반 시설이 거의 모두 파괴되고, 영화인 중에서도 많은 인재들이 납북되어 1950년대 전반 한국 영화계는 약간의 기록영화와 반공·계몽영화를 제작하는 데 그치고 맙니다. 1950년대 후반에 들어서 비로소 한국영화는 중흥을 모색합니다. <임자 없는 나룻배>로 유명한 이규환 감독이 1955년 발표한 <춘향전>은 10만여 명의 관객을 모아 한국영화에 희망을 심어 줍니다. 한국 영화계는 침체의 고비 때마다 <춘향전>을 제작하여 전환을 모색하는데, 이때까지 14편이 만들어진 바 있습니다.

이때까지의 <춘향전> 중에서 이규환의 영화가 가장 뛰어나다는 평가를 받습니다. 이러한 춘향전 영화의 한국적 의미는 9차시의 강의에서 이진주 선생님이 자세히 설명해 주실 것입니다.

전쟁의 상처는 한국인들의 의식구조를 크게 변화시켰습니다. 현실비판과 함께 현실도피와 자유주의적 풍조가 강해져서, 통속극에 대한 관심이 높아졌습니다. 1955년 한형모 감독이 발표한 <자유부인>은 유부녀의 자유연애를 정면으로 취급하여, 가정 윤리의 문제를 전 사회적 이슈로 확대시킨 이 경향의 대표작이라고 할 수 있습니다.

이 시기에 등장하여 주목을 받은 대표적인 감독으로는 신상옥, 김기영, 유현목을 들 수 있습니다. 유현목 감독은 그의 출세작 <교차로>(1956)와 <잃어버린 청춘>(1957) 등을 통하여 한국전쟁 후의 사회 현실을 예리하게 보여 주었는데, 이러한 감각과 주제의식은 그의 대표작 <오발탄>(1961)에서 가장 뛰어나게 발휘됩니다. 1955년 데뷔한 김기영 감독은 <초설(初雪)>(1957), <10대의 반항>(1958*1959)을 통해 전쟁으로 상처를 입은 인간상을 잘 그려내어 주목을 받습니다. 신상옥 감독은 1952년 데뷔하여 <꿈>(1955), <지옥화>(1958) 등의 영화 등을 통해 한국적 로컬리티를 바탕으로 한 확실한 자신의 영화세계를 만들어 나갑니다. 이들 감독들은 모두 1960년대 이후 한국영화계를 이끌면서 한국영화의 수준을 한 단계 높이는 데 큰 기여를 하게 됩니다.

1955년부터 1959년까지 한국영화는 중흥의 기틀을 마련합니다. 이 기간 동안의 영화 제작 편수를 보면, 1955년 15편, 1956년 30편, 1957년 37편, 1958년 74편, 1959년에는 111편으로, 매년 늘어납니다. 이렇게 그 전까지 연간 20편을 넘지 못하던 영화 제작이 이 시기에 매우 활발해졌음을 알 수 있습니다. 영화제작사도 비약적으로 증가하여 1959년 72개사에 이릅니다. 이에 걸맞게 이 시기 한국영화는 질적으로도 수준이 높아졌습니다. 통속극과 유치한 코미디에서 벗어나 현실인식을 반영한 개성이 강한 영화들이 다수 제작되어 내용과 형식 면에서 다양한 영화들이 대중의 큰 사랑을 받았습니다.

이 시기 영화계에서 특기할 만한 사항 중 하나는 한국영화사 최초로 여성 감독이 등장했다는 점입니다. 박남옥이 그 주인공으로 그녀는 1955년 데뷔작 <미망인>에서 거친 현실을 헤쳐나가는 꿋꿋한 여성상을 구현하여 주목을 받았습니다. 이어서 1962년 <여판사>로 데뷔한 홍은원이 여성감독의 계보를 잇게 되지요. 이러한 여성 감독의 활동과 의미에 대해서는 7차시의 강의에서 조서연 선생님이 다루어 주실 것입니다.

4. 1960년대의 영화

1960년 4.19 혁명으로 한국사회를 억누르고 있던 각종 규제와 억압이 철폐되면서 영화계도 왕성한 활동을 전개합니다. 1950년대까지의 200여개의 극장 수가 1961년에는 350개 이상으로 늘어나고, 연간 관람객 수도 5,800여 만 명으로 다섯 배 이상 증가합니다. 1964년에는 1961년의 두 배 가까이 늘어서 1억 명을 넘어서고 1969년에는 1억 7천여 만 명으로 더욱 늘어납니다. 영화의 제작, 배급 등 유통구조도 혁신되어 개인 제작사 중심에서 일정 시설과 운영 체계를 갖춘 기업형 제작사가 설립됩니다. 1961년 1월, 홍성기 감독의 <춘향전>과 신상옥 감독의 <성춘향>이 차례로 시네마스코프 화면으로 개봉되면서 한국에서도 드디어 대형 화면의 컬러 영화 시대가 막 오릅니다. 그리하여 1969년에는 229편의 영화 중 7편을 제외한 222편의 영화가 모두 컬러 영화로 제작되기에 이릅니다.

이렇게 영화계의 양적 증가와 질적 성장은 1961년 5월 16일 군사쿠데타로 집권한 박정희 정권의 영화정책에 의해 다시 가로막힙니다. 군사정부는 1962년 1월 공포된 영화법을 통해

영화 수입에 통제를 가하고, 64개에 달하던 영화사를 통폐합해서 16개로 정비합니다. 이와 함께 영화 촬영 이전에 각본을 심의하고, 촬영 후에는 필름을 심사하는 이중의 검열제도를 실시하여, 4.19 혁명으로 잠시 맛보았던 창작의 자유는 다시금 크게 위축되고 맙니다. 현실을 부정적으로 묘사했다거나, 정치적 비판 요소가 있다는 이유로 기존에 상영되었던 영화도 검열의 가위질을 당하는 경우가 많았습니다.

이렇게 소재와 표현 면에서 정부의 통제가 가해지면, 영화의 내용은 대중의 통속적 취미에 영합하는 애정 통속극에 치우칠 수밖에 없습니다. 따라서 1960년대에 가장 많이 제작된 영화가 전체 편수의 절반을 넘는, 통속적 소재의 작품들입니다. 또한 이 시기의 특징적 경향으로는, 경제발전의 성과와 함께 젊은이들의 진취적 기상을 보여주는 건전, 명랑한 코미디 영화가 많이 제작되었다는 점입니다. 이와 함께 서민들의 생활상을 사실적으로 묘사하는 가족 영화도 인기 있었습니다. 신상옥 감독의 <로맨스 빠빠>(1960), 강대진 감독의 <박서방>(1960)과 <마부>(1961) 같은 영화들이 대표적이지요. <마부>는 지난 시간에 말했던 것처럼 한국 최초의 국제영화제 수상작품이지요. 이들 영화에 나타난 아버지 상은 8차시에서 조서연 선생님이 설명해 주실 것입니다. 그런데 무엇보다도 주목되는 1960년대 영화계의 경향은 다수의 감독들이 문학적 완성도가 높은 소설의 각색으로 소재의 한계를 극복하고, 영화의 질적 향상을 도모했다는 점입니다. 그래서 1960년대 영화사를 '문예영화의 시대'라고 규정하기도 합니다.

신상옥 감독의 <사랑방 손님과 어머니>(1961), <벙어리 삼룡이>(1964), 유현목 감독의 <오발탄>(1961), <잉여 인간>(1964), <카인의 후예>(1968), 김수용 감독의 <갯마을>(1965), <안개>(1967) 등 수많은 '문예영화'들이 이 시기에 만들어져 호평을 받았습니다.

그런데 무엇보다도 1960년대 한국영화사에 한 획을 그은 작품은 김기영 감독의 <하녀>(1960)입니다. 그 내용은 다음과 같습니다.

동식은 성실한 아내 경희와 다리가 불편한 딸, 장난꾸러기 어린 아들과 함께 방직공장에서 여공들에게 음악을 가르치며 살아가는 성실한 가장입니다. 이들 가족은 새로 지은 이층집 양옥으로 이사를 해서 중산층 가정의 평범한 삶을 살아갑니다. 동식 부부는 경희가 임신하게 되자, 집안일을 도맡아줄 하녀를 고용합니다. 어느 날 밤, 하녀는 경희가 친정을 간 사이 동식을 유혹하고 이로 인해 하녀는 임신하게 됩니다. 훗날 이 사실을 알게 된 경희는 하녀를 낙태시키는데, 아기를 잃은 하녀는 점점 포악해져 동식 부부의 아들을 계단에서 떨어져 죽게 합니다. 하녀는 동식의 비밀을 세상에 알리겠다고 협박하여, 자신을 아내로 받아들일 것을 강요하고, 아내 행세를 하지만, 동식은 용납하지 않습니다. 질투심에 눈이 먼 하녀는 경희를 칼로 찌르고, 동식은 쥐약을 먹고 하녀와 함께 자살합니다. 하녀는 마지막 순간까지 아내로 대접받기를 원해 동식 옆에서 죽기를 원했지만, 끝내 동식은 죽어가는 아내의 곁에서 함께 숨을 거둡니다. 다시 영화는 첫 장면의 신문기사를 읽는 동식의 모습으로 돌아옵니다. 경희는 하녀와 같은 여자와 바람을 피우는 남자를 이해할 수 없다고 하고, 동식은 이 일은 누구에게나 일어날 수 있다고 관객을 향해 말하는 것으로 영화는 끝납니다.

이 영화는 성실한 가장이 하녀의 적극적인 도발로 인해 불륜을 저지르게 되고, 그 결과 한 가정이 파멸에 이르게 되는 과정을 참신한 연출로 보여줍니다. 제한된 공간 안에서 벌어지는 등장인물간의 갈등과 심리묘사는 시종일관 극적 긴장을 부여해 줍니다. 영화 <하녀>는 세트와 의상, 음악도 적절하게 활용되어 1960년대 작품이라고 보기 힘든 수준의 감각을 보여줍니다.

이 영화는 1960년대 한국사회의 산업화와 여성 노동자의 실태를 반영하고, 중산층 가정에 침투한 하층계급 여성의 신분상승의 욕망과 이에 대한 중산층의 경계심을 노골적으로 형상화했다는 점에서, 당시 관객에게 큰 충격을 주었습니다. 김기영 감독은 영화의 엔딩에서 극중극

의 형식을 취함으로써 당시의 사회윤리와 일정 정도 거리를 두어 이러한 충격을 완화하고자 하였지요.

이 영화는 각각 일부분이 1982년과 1990년에 불완전한 필름의 상태로 각각 발견되었는데, 2008년에 복원을 거쳐 제 모습을 알 수 있게 되었습니다. 이 영화에 감명을 받은 마틴 스콜세지 감독이 복원 비용 일체를 부담했다는 유명한 일화도 전해지지요. 복원된 이 영화는 2008년 칸 영화제 클래식 섹션에서 상영되어 큰 호평을 받았고, 2010년 임상수 감독에 의해서 리메이크 되어 큰 화제를 모은 바 있습니다. 이 리메이크 영화에서 늙은 하녀로 출연한 윤여정은 2021년 정이삭 감독의 <미나리>에 순자 역으로 출연하여 아카데미 여우조연상을 받게 되지요.

5. 1970년대의 영화

한국현대사에서 1970년대는 격동의 시기라고 할 수 있을 것입니다. 1961년 5.16 쿠데타로 정권을 획득한 박정희 군사정부는 1969년 대통령의 3선 금지 조항을 폐지하는 3선 개헌안을 통과시켜 박정희의 장기 집권의 토대를 마련합니다. 이로써 1971년 박정희는 한국의 제7대 대통령에 당선되고, 정부는 그 이듬해 1972년 12월 27일 이른바 유신헌법을 통과시켜 박정희의 종신 집권을 도모합니다. 이러한 독재정치에 맞서 야당과 대학생, 지식인, 문학 예술인들이 저항하지만, 박정희 정권은 더욱 강력한 법과 제도를 시행하여 이들을 탄압합니다. 결국 박정희 정권은 1979년 10월 26일 박정희가 자신이 임명한 중앙정보부장 김재규의 총탄에 사망하면서 막을 내립니다. 이렇게 1970년대는 저항의 시대, 격동의 시대라고 부를 수 있을 것입니다.

산업화와 근대화가 본격적으로 진행되면서 농촌을 떠나 도시로 몰려드는 노동자가 늘어납니다. 이에 따라 인구 집중에 따른 도시 문제가 대두되고, 노동자들이 저임금의 고강도 노동에 시달리는 노동문제와 인권문제가 사회적 이슈로 떠오릅니다. 이 대표적인 사건이 1970년 11월 13일의 전태일 분신 사건입니다. 가난으로 초등학교도 졸업하지 못한 17살의 전태일은 서울 청계천에 위치한 작은 의류 납품 공장에서 재봉일로 겨우 생계를 꾸려나가고 있었습니다. 미성년의 여성노동자들도 저임금을 받으면서 환기 장치도 없는 먼지투성이의 좁은 공간에서 하루 14시간씩 일을 해야만 했습니다. 이러한 노동현장을 경험하면서 전태일은 노동운동에 관심을 가지기 시작합니다. 한국에 근로기준법이 있다는 것을 1968년에 알게 된 전태일은, 이 법을 지키지 않는 주위의 노동 현장을 비판하고, 이 때문에 일하던 공장에서 해고됩니다. 이후 본격적으로 노동환경 개선과 노동조합 결성에 나서지만, 행정기관과 사업주들의 조직적인 방해로 무산되고 맙니다. 전태일은 1970년 11월 13일 자신이 일하던 청계천의 평화시장 앞에서 근로기준법이 노동자의 권리를 제대로 보호하지 못하는 현실을 고발합니다. 경찰의 방해로 시위가 힘들어지자 전태일은 자신의 몸에 휘발유를 뿌리고 불을 붙인 채, “근로기준법을 준수하라! 우리는 기계가 아니다!”라는 구호를 외치며 쓰러집니다. 병원에 실려 간 전태일은 어머니에게 “내가 못다 이룬 일을 대신 이루어 주세요.”라는 유언을 남기고 세상을 떠납니다.

이러한 전태일 분신 사건은 1970년대 한국의 경제, 사회 문제를 압축적으로 대변하는 대표적인 사건으로 당시 한국사회에 엄청난 충격을 가합니다. 전태일이 없었더라면 한국 노동자의 인권은 수십 년 뒤에야 인정받았을 것이라는 평가가 있을 정도로, 전태일의 희생은 한국의 노동운동과 민주주의 발전에 큰 영향을 주었습니다. 아마도 세계의 노동운동사에서도 이러한 희생은 거의 찾기 힘들 것으로 보입니다. 오늘날 세계 10위권을 차지하는 한국의 경제 성장의

이면에는 이러한 수많은 전태일들의 희생이 있었다는 것을 여러분은 잘 알지 못했을 것입니다. 전태일의 희생은 이후 1995년 박광수 감독의 영화 <아름다운 청년 전태일>로 되살아납니다.

1970년대 한국의 복잡한 정치 사회사를 여러분은 잘 이해하기 힘들 것입니다. 오늘날 한국의 젊은 세대들도 그저 옛날 부모들이 고생하던 시대 정도로만 알고 있으니까요. 사상과 표현의 자유는 위축되고, 향락과 퇴폐적 경향은 더욱 커지는 시대, 이러한 1970년대, 한국 영화산업은 쇠퇴하고 맙니다. 1970년대는 외국영화 전성시대입니다. 1970년부터 영화 제작 편수가 급격히 줄어들고 수준도 1960년대에 비해 떨어집니다. 영화 제작사들은 좋은 영화를 만들기보다는 돈 잘 벌어줄 외국영화를 수입하는 데 더 노력을 기울였습니다.

한국영화산업이 이렇게 침체에 빠지게 된 가장 중요한 이유는 바로 한국 정부의 잘못된 정책 때문입니다. 정부 당국이 직접 나서 영화의 주제와 제작 방향을 요구했고, 영화인들은 이 시책을 충실히 따를 수밖에 없었습니다. 한국 정부는 1966년 8월에 공포된 영화법을 통해 1967년 1월 1일부터 한국의 모든 영화관에서는 1년에 90일 이상 한국영화를 의무적으로 상영해야만 하는 '스크린 쿼터제'를 시행합니다. 이 스크린 쿼터제는 그 세부 조건만 조정되면서 지금까지도 유지되고 있지요. 이 제도는 한국영화 산업을 보호한다는 명목으로 시행되고 있지만, 그 실효성에 대해서는 한국에서도 찬반양론이 있고, 현재 한국과 미국 사이의 FTA 협상 조항으로 남아 있습니다.

그런데 1970년대 한국 정부는 이러한 스크린 쿼터제에 더해 수입영화 쿼터제를 시행합니다. 즉 일정 편수 이상 영화를 제작한 영화사에게만 외화 수입의 자격을 부여한 것입니다. 그 최소 조건이 1973년에는 3편이었고, 1975년에는 6편으로 늘어나는데, 이 제도는 1985년에 가서야 폐지됩니다. 그러니까 한국의 영화사에서는 인기가 없는 한국영화를 제작해야만, 장사가 잘 되는 외국영화를 들여올 수 있었던 거죠. 따라서 많은 영화들이 짧은 기간에 적당히 만들어져 개봉도 못한 채 창고에 버려지게 되지요. 이렇게 해서 한국영화는 점점 더 관객의 외면을 받게 됩니다. 여기에 1970년대 이후 텔레비전 수상기가 급속도로 보급되어 관객들은 더욱 영화관을 찾지 않게 됩니다.

1970년대 한국정부에서는 우수영화제도를 시행하여 국가안보의식을 강화하는 국책영화 제작을 장려합니다. 우수영화에 선정되면 외화 쿼터도 더 많이 받을 수 있어서, 대부분 영화사들은 재미없는 영화를 억지로 만들어야만 했습니다. 그밖에는 검열로부터 비교적 자유로운, 폭력적, 외설적 내용의 통속 영화만을 양산해 내었습니다.

이러한 열악한 조건 속에서도 좋은 영화를 만들려는 영화인들의 노력은 계속되었습니다. 특히 유현목, 신상옥, 김기영, 김수용, 이만희, 하길종, 변장호 등 투철한 장인 의식을 지닌 감독들에 의해 다수의 문제적 영화들이 발표되어 그나마 1970년대 초 한국영화계는 명맥을 이어가게 됩니다.

1960년 <하녀>로 주목을 받았던 김기영 감독은 1971년 <화녀>를 발표, 23만 4,000 여명의 관객을 동원하여 그해 최고의 흥행 기록을 세웁니다. 그 이듬해에 발표한 <충녀>도 인기를 모아 16만 2,000 여명의 관객으로 연속 흥행 1위의 기록을 세웁니다. 이 두 영화 모두 인간 내면에 숨어 있는 악마적 본성과 성욕을, 표현주의적 색채로 형상화한 작품인데, 이러한 영화들이 흥행에 성공했다는 것은 매우 이례적이라고 할 것입니다. 그만큼 관객들의 영화에 대한 안목도 많이 높아졌음을 알 수 있지요.

1970년대 영화의 특징적 경향으로는 10대 청소년들을 주인공으로 하여 그들의 우정과 사랑을 그린 이른바 하이틴 영화가 대단한 인기를 끌었다는 점입니다. 1975년에 김응천 감독의

<여고 졸업반>과 1976년 문여송 감독의 <진짜 진짜 잊지마>는 영화 속의 주제가가 한국의 인기가요 톱 순위에 랭크될 정도로 큰 성공을 거둔 대표적 작품이지요. 1977년 발표한 석래명 감독의 <고교얄개>가 25만 8,000 여명의 관객을 동원했으니, 이들 영화의 인기를 짐작할 만하지요? 결과적으로 이 세 명의 감독이 이끈 하이틴 영화는 훗날의 한국의 영화 발전에 기여하는 영화 키즈들을 가능하게 해 준 셈이지요.

박정희 정권의 개발 독재 정책은 성공을 거두어 1970년대 한국 경제는 급속히 성장하고 국민 소득은 점차 증가합니다. 이에 따라 많은 사람들이 서울에 몰리면서 퇴폐, 향락 산업이 성황을 이룹니다. 길거리에는 독재에 항의하는 시위로 최루탄의 매운 연기가 자욱했지만, 한편으로는 미국의 팝 문화를 수용한 젊은이들의 낭만도 넘쳐났습니다. 청바지를 입고, 생맥주를 마시고, 기타 반주에 맞추어 노래를 부르는 것이 새로운 청년 문화로 자리 잡았습니다. 1970년대 영화는 이러한 새로운 문화 주체로 떠오른 젊은이들의 감각을 스크린에 수용하기 시작합니다. 이 대표적인 영화가 하길종 감독이 1975년 발표한 <바보들의 행진>입니다. 검열로 인해, 30분 이상의 필름이 잘려나간 채 상영된 이 영화는, 남녀 대학생들의 꿈과 절망을 리얼하게 보여 주어 153,780명의 관객을 불러 모읍니다. 당연히 당시 대학생들이 주 관객층이었지요.

1970년대의 영화계는 1974년에 상영된 이장호 감독의 <별들의 고향>으로 새로운 전환점을 맞습니다. 1972년 신문에 연재된 최인호의 소설을 각색한 이 영화는 464,308명의 관객을 동원하여 그때까지 한국 영화사에서 최고의 흥행 기록을 세웁니다. 미술 강사 문오는 술집 호스티스(당시 고급 술집에서 남자 손님을 접대하는 여성 종업원을 호스티스라고 불렀습니다.)인 경아를 만나 사랑에 빠집니다. 경아는 첫 애인에게 버림받고 어느 중년 남자의 후처가 되었다가 비로소 문오를 만나 마음의 안식을 얻게 됩니다. 그러나 경아는 자신을 호스티스로 만든 남자가 다시 나타나 협박을 하자 문오를 떠나고 맙니다. 이후 경아는 알코올 중독에 빠지고 자학적 삶을 살게 됩니다. 뒤늦게 경아는 다시 문오를 찾지만, 문오는 잠든 경아를 남겨두고 경아의 집을 나옵니다. 술과 남자를 전전하던 경아는 어느 겨울날 수면제를 먹고 눈이 쌓인 벌판에서 잠이 듭니다. 문오는 죽은 경아의 재를 뿌리며 경아를 떠나보냅니다.

이 영화의 성공은 백만 부 이상 팔린 최인호의 원작소설의 인기에 힘입은 바가 큽니다. 그러나 무엇보다도 기존의 애정 윤리를 뛰어넘은 파격적 소재를 특유의 영화적 감각으로 형상화한 이장호 감독의 연출력이 매우 돋보였지요. 이 영화의 성공으로 최인호는 이후 1980년대까지 흥행 영화를 담보해 주는 대표적인 대본 작가로 인정받게 됩니다. 1975년 하길종 감독의 <바보들의 행진>, 배창호 감독의 1984년 작 <고래 사냥>과 1985년의 <깊고 푸른 밤>이 대표적이지요.

<별들의 고향>의 성공은 그 이듬해인 1975년의 <영자의 전성시대>로 이어집니다. 시골에서 상경하여 여러 고초를 겪다가 한쪽 팔을 잃은 채 창녀로 살아가는 영자의 삶을 다룬 이 영화 역시 조선작의 소설을 각색한 작품입니다. 흥행은 1977년 김호선 감독의 <겨울 여자>로 이어집니다. 조해일의 원작 소설을 영화한 <겨울 여자>는 그때까지의 최고 흥행 기록을 세운 <별들의 고향>을 훨씬 뛰어넘는 58만 5,775 명의 관객을 동원합니다. 이 영화는 여대생 이화가 여러 남자들과 성관계를 맺으며 사랑의 의미와 삶의 진실을 찾아간다는 내용을 옴니버스 식 구성으로 보여줍니다. <별들의 고향>이 자본주의 사회의 그늘진 면을 보여 주었다면, <겨울 여자>는 성 개방이라는 새로운 성윤리의 문제를 정면으로 제시했다는 점에서 파격적이었다고 할 수 있지요. 이러한 대표적인 세 영화가 흥행에 대성공하자, 뒤에 '여자'라는 단어가 붙은 제목의 영화가 유행처럼 제작되는 등, 이른바 '호스티스' 영화는 1970년대 영화계를 대표하는

아이콘으로 평가됩니다.

6. 1980년대의 영화

1980년대는 한국현대사의 전환기입니다. 박정희 정권의 갑작스러운 몰락은 전두환 군부 정권을 탄생시켰고, 이 과정에서 1980년의 5.18 광주민주화운동이라는 한국전쟁 이후의 최대의 민족적 비극을 겪습니다. 한국 민중은 군부 독재에 대한 저항을 굽히지 않아 1987년 6월, 마침내 민주화 운동을 성공시켜 전두환 정권을 무너뜨립니다. 이 6월 항쟁의 역사적 의미는 장준환 감독의 2017년 영화 <1987>에 잘 나타나 있습니다. 한국에서 정치와 영화의 관계는 이후 6차시의 강의에서 이광욱 선생님이 잘 설명해 줄 것입니다.

1980년대 한국 역사에서 주목할 만한 국제적 행사는 1986년의 아시안 게임, 1988년의 올림픽 개최입니다. 특히 올림픽 개최는 한국이 소련을 비롯한 공산주의 국가들과 정식으로 외교관계를 맺고 외부에 경제, 문화의 문호를 개방하는 계기가 되지요. 이로써 반공주의라는 사상적 억압에서 어느 정도 자유로워져서 문학과 예술 부문에서 소재와 표현의 범위가 한층 넓어질 수 있게 됩니다.

무엇보다도 영화산업과 관련된 역사적 사건으로는 1980년 12월 1일부터 컬러 텔레비전 방송을 시작한 것입니다. 컬러 텔레비전 수상기가 이미 널리 보급되어 있어서, 컬러 텔레비전 프로그램은 순식간에 잠재적 영화 관객을 안방으로 불러 모으게 되었습니다. 이는 바로 영화산업에 위기를 초래하여 영화계는 새로운 변화를 추구해야만 했습니다. 영화인들은 꾸준히 제작 자유화와 표현의 확대를 요구하여 마침내 1985년 7월부터 영화 제작 자유화가 실현됩니다. 이로써 외화 수입 쿼터제가 폐지되고 수출과 수입이 자유로워집니다. 그러나 한편으로는 미국의 영화시장 개방 압력이 거세어져 1988년부터는 미국의 대형 영화사들이 한국 시장에 영화를 직접 배급하는 것이 가능해집니다.

따라서 한국 영화계는 다각적인 대책 마련에 노력하지 않을 수 없었습니다. 영화계에서는 새로운 촬영과 녹음 기술을 습득하고, 1984년 '영화아카데미'를 설립하여 우수 인재를 육성합니다. 이에 따라 1980년대 중반 이후 새로운 감각을 지닌 신예 감독들이 대거 진출하여 영화계에 활력을 불어 넣습니다. 1982년 <여자는 안개처럼 속삭인다>로 데뷔한 정지영, 1983년 <X>의 하명중, 1984년 <수렁에서 건진 내 딸>의 여성 감독 이미례, 1985년 <밤의 열기 속으로>의 장길수, 1986년 <겨울 나그네>의 곽지균 등의 등장으로 한국 영화계는 새로운 중흥기를 맞게 됩니다. 1988년에 사회성 짙은 영화 <칠수와 만수>로 데뷔한 박광수와 <개그맨>으로 데뷔한 이명세 역시 주목을 받았습니다. 특히 이명세 감독은 비록 연출작품은 많지 않지만, 이후 1990년 <나의 사랑 나의 신부>, 1999년 <인정사정 볼 것 없다>, 2005년 <형사 DUELIST>, 2007년 <M> 등의 영화로 한국의 대표적인 스타일리스트로 평가됩니다. 이처럼 1980년대 초반에 중견 감독들이 이끌던 한국영화계는 중반 이후 뛰어난 신인들의 등장으로 활기를 맞게 됩니다. 중견 감독으로는 정진우의 활동이 두드러집니다. 정진우 감독은 <뻐꾸기도 밤에 우는가>(1980), <앵무새 몸으로 울었다>(1981), <백구야 훨훨 날지마라>(1983), <자녀목>(1984) 등, 한국적 로컬리티가 짙은 작품을 선보였습니다. 이 시기에는 그 누구보다도 임권택 감독의 활약상이 두드러집니다. <만다라>(1981), <안개마을>(1982), <길소뜸>(1985), <티켓>(1986), <씨받이>(1986), <아다다>(1987), <아제아제 바라아제>(1989) 등 한국영화사에 길이 남을 역작들이 이 시기에 만들어졌지요.

대마초 사건으로 활동을 중지했던 이장호 감독은 1980년 <바람 불어 좋은 날>로 재기하여

1981년 <어둠의 자식들>에 이어, <바보선언>(1983), <나그네는 길에서도 쉬지 않는다>(1987) 등의 사회성 짙은 영화들을 발표하여 주목을 받습니다. 뿐만 아니라 그는 <무릎과 무릎 사이>(1984), <어우동>(1984) 등 성적 욕망을 다룬 영화들로 흥행에도 성공합니다. 이장호 감독의 조감독으로 연출 수업을 쌓은 배창호는 1982년, 하층민들의 삶을 사실적으로 그린 <꼬방동네 사람들>로 데뷔하여 <적도의 꽃>(1983), <고래 사냥>(1984), <깊고 푸른 밤>(1984), <그 해 겨울은 따뜻했네>(1984), <기쁜 우리 젊은 날>(1987) 등의 다수의 문제작들을 연출했습니다.

1980년대에 한국영화는 차츰 세계에서 주목받기 시작합니다. 1980년 <피막>으로 베니스 영화제 특별상을 받은 이두용 감독은 1984년 <물레야 물레야>로 한국영화 최초로 칸 영화제 비경쟁 부문인 '주목할 만한 시선'에 선정됩니다. 하명중이 연출하고 주연을 맡은 <땡볕>은 1985년 베를린 영화제 본선에 진출합니다. 1986년 베를린 영화제 경쟁부문 본선에 임권택 감독의 <길소뜸>이 오른 것도 특기할 만합니다. 1987년 제44회 베니스영화제에서 강수연은 임권택 감독의 <씨받이>로 한국 영화사상 최초의 최우수여우주연상을 수상하는 영예를 차지합니다. 강수연은 2년 후 1989년, 역시 임권택 감독의 <아제아제 바라아제>로 제16회 모스크바 영화제에서도 최우수여우주연상을 수상합니다. 이 외에 임권택 감독의 <아다다>에서 연기한 신혜수는 1988년 제12회 몬트리올영화제에서 최우수여우주연상을 수상합니다. 이렇게 임권택 감독은 한국을 대표하는 세계적 감독으로 인정받게 됩니다. 이 밖에도 1989년 발표한 배용균 감독의 데뷔작 <달마가 동쪽으로 간 까닭은?>은 칸 영화제에서 '주목할 만한 시선'에 선정된 데 이어, 그해 로카르노 영화제에서 대상을 수상합니다. 이렇게 한국영화의 위상이 높아져서 2000년대 이후에는 본격적으로 한국영화가 세계로 진출하게 되지요. 2000년대 이후의 한국영화의 발전 양상에 대해서는 지난 1차시의 강의에서 자세히 설명한 바 있습니다.

7. 1990년대의 영화

1995년 3월, 케이블 텔레비전 방송이 시작됩니다. 영화 관객을 빼앗길 것이라는 우려와는 달리, 케이블 텔레비전 방송에 영화채널 두 개가 신설되고, 일반 채널에서도 영화 편성이 확대되어, 오히려 영화시장이 넓어지고 다양해집니다. 1990년대 영화사에서 주목할 만한 중요 사건 중 하나는, 1996년 비로소 영화의 대본 검열이 언론, 출판의 자유를 침해한다고 하여 위헌 판결을 받은 점입니다. 이로써 영화의 소재와 표현의 폭이 한층 넓어졌지요.

1996년 한국 최초의 국제영화제인 부산국제영화제가 창설되어, 9월 13일부터 21일까지 31개국의 160여 편의 영화가 상영됩니다. 1999년 제4회 영화제에서는 이창동 감독의 <박하사탕>이 한국영화로는 최초로 개막작으로 상영되어 많은 화제를 모았습니다. 이러한 국제영화제는 이후 계속 설립되어 한국영화의 위상을 높이는 데 큰 기여를 하게 됩니다. 이러한 한국에서 개최되는 국제영화제에 대해서는 지난 1차시 강의를 참조하기 바랍니다.

1988(*1998)년에는 일본 대중문화가 한국에 개방됩니다. 정부에서는 2000년 6월까지 일본 영화 수입을 단계적으로 허용하여 일본과의 대중문화 교류를 활성화합니다. 당시 한국에서는 일본의 저질, 퇴폐문화의 확산을 우려했지만, 2000년 6월까지 수입된 14편의 일본 영화 중 20만 명 이상이 관람한 영화는 다섯 편에 지나지 않았고, 오히려 한국영화의 일본 진출이 활발해지는 긍정적 효과를 낳았습니다.

1998년 한국 최초의 복합상영관인 멀티플렉스 영화관 CGV강변11이 신설됩니다. 멀티플렉스 영화관은 두 개 이상의 스크린에, 한 곳의 매표소를 보유한 영화관을 말합니다. 오늘날에

는 보통 하나의 건물을 통째 사용하면서 다섯 개 이상의 스크린을 보유하고 있으며, 레스토랑과 쇼핑 시설, 서점 등을 함께 구비한 복합 위락 시설을 의미하지요. CGV강변11은 이름에서 보듯 열 한 개의 상영관에 1,922개의 좌석을 한 층에 모아 놓은 대규모 시설입니다. 24시간 전산 예매와 좌석 선택이 가능한 시스템을 구비하여 한국 관객의 영화 관람 방식을 획기적으로 바꾸어 놓았지요. 이 최초의 멀티플렉스 영화관이 성공을 거두자, 2000년에는 서울 강남의 ASEM컨벤션센터에 열 여섯 개의 스크린을 구비한 메가박스가 설립됩니다. 이렇게 1998년부터 극장 스크린 수가 급격히 늘어납니다. 오늘날 한국의 많은 도시에는 이러한 멀티플렉스 영화관이 골고루 갖추어져 한국에서 영화관은 곧 멀티플렉스를 의미하게 되었습니다. 지난 시간에, 이러한 멀티플렉스 극장을 운영하는 대형 영화사 CJ CGV에서, 한국 전체 영화관 스크린 수의 3분의 1 이상을 확보하고 있다고 말한 바 있지요.

1995년부터 삼성, 현대, 대우 등 대기업의 영상 산업에 대한 투자도 활발해져 한국영화계에 활력을 불어 넣었습니다. 박광수 감독의 <아름다운 청년 전태일>(1995), 김의석 감독의 <총잡이>(1995), 박종원 감독의 <영원한 제국>(1995) 등이 대기업의 투자를 받아 제작된 대표적 영화지요. 하지만 1997년 IMF로부터 금융 지원을 받게 되는 경제적 위기에 처하자 이들 대기업은 영상 산업 부문에서 철수하게 됩니다. 이 위기는 전 국민들의 금모으기 운동 등을 통한 한국인의 특유의 저력으로, 2001년, 빠른 기간 내에 극복하게 되지요. 오늘날에는, 1994년 종합유선방송사업과 홈쇼핑 프로그램의 제작, 공급을 목적으로 설립된 CJ 엔터테인먼트(CJ ENM)가 영상 산업에 투자하는 대표적인 대기업으로 자리 잡았습니다. 이 기업은 tvN, Mnet, OCN 등 케이블 텔레비전 채널을 운영하면서 적극적으로 영화 제작에 투자하고 있습니다. 봉준호 감독의 아카데미 수상작 <기생충>도 이 기업의 투자로 성공한 대표적 영화 중 하나입니다.

1990년대 들어 해외 수출이 시작됩니다. 한동안은 수출액이 그다지 많지 않았으나, 1999년 강제규 감독의 <쉬리>가 일본에 130만 달러에, 이후 2000년에는 박찬욱 감독의 <공동경비구역 JSA>가 역시 일본에 200만 달러에 판매되면서 한국영화의 해외 수출은 활기를 띠어갑니다. 1999년 개봉된 블록버스터 영화 <쉬리>는 244만 8,000 여명의 관객을 동원하여 그때까지 최다 관객수를 기록합니다. 북한의 특수부대원들이 남북정상이 참관하는 축구장에 테러를 가하려는 음모를 남한 정보요원들이 저지하는 내용의 <쉬리>는, 남북한 대치라는 분단 상황을 역설적으로 접근하여 성공을 거두었습니다. 여기에 남한 정보원과 북한의 여자 특수부대원간의 비극적 멜로드라마를 추가하여 흥행성을 높였지요. <공동경비구역 JSA> 역시 분단 상황을 대립이 아닌 휴머니즘의 관점에서 다루어 주목받았습니다. 공동경비구역에서 발생한 총격 사건의 진상을 파헤쳐 가는 소재의 참신성과, 송강호, 이병헌, 이영애 등 스타 배우들의 열연으로 인기를 모았습니다.

1990년대의 영화는 한마디로 '다양성'이란 키워드로 설명할 수 있을 것입니다. 먼저 로맨틱 코미디의 경향을 들 수 있습니다. 신세대 젊은이들의 연애를 그린 김의석 감독의 <결혼 이야기>(1992)를 비롯하여 강우석 감독의 <미스터 맘마>(1992)와 <마누라 죽이기>(1994), 신승수 감독의 <가슴 달린 남자>(1993), 이광훈 감독의 <닥터봉>(1995) 등이 대표적입니다.

이와는 달리 장윤현 감독의 1997년의 영화 <접속>은 PC 통신이라는 새로운 매체를 통해 서로 소통하는 젊은이들 간의 로맨스를 잔잔하게 묘사하여 이전의 애정 영화와는 완전히 다른 감성을 보여 주었습니다. 이러한 새로운 감각의 멜로드라마는 이정국 감독의 <편지>(1997), 김유진 감독의 <약속>(1998), 그리고 대표적으로 허진호 감독의 <8월의 크리스마스>(1998) 등을 들 수 있습니다. 한석규와 심은하가 연기한 <8월의 크리스마스>는 죽음을 앞둔 한 남자와

의 이룰 수 없는 사랑을 느린 템포의 절제된 화면으로 담담하게 담아내어 작품성을 인정받았습니다. 이 영화의 배경이 된, 한석규의 '초원 사진관'은 지금도 그대로 남아 있어, 전라북도 군산시의 관광 명소 중 하나가 되었습니다.

액션 영화들도 인기가 높았습니다. 1990년 6월 개봉된 <장군의 아들>은 특이하게도 임권택 감독이 연출한 액션 영화로, 서울에서만 68만여 명의 관객을 모아 그해 흥행 1위를 기록합니다. 일제 강점기 독립운동가 김좌진 장군의 아들 김두한의 행적을 담은 이 영화는 세 편의 시리즈로 제작되어 2편이 1991년, 3편은 1992년에 연속적으로 개봉됩니다. 이 영화들은 일제의 억압에 맞서는 김두한의 저항 민족의식을 호쾌하게 그려내어 인기를 얻었는데, 훗날 한국영화의 액션과 스턴트 연기의 모델로 자리 잡습니다. 이러한 액션 영화의 계보는 장현수 감독의 <걸어서 하늘까지>(1992), <게임의 법칙>(1994), <본 투 킬>(1996) 김성수 감독의 <비트>(1997) 등으로 이어집니다. 이러한 액션 영화는 '한국형 느와르'라고 불리는, 조직 폭력배 소재의 영화로 이어지는데, 특히 이창동 감독의 <초록 물고기>(1997)와 송능한 감독의 <넘버 3>(1997)가 주목을 받았습니다. <초록 물고기>와 <넘버 3>에 처음으로 비중 있는 조연으로 출연한 송강호는, 이 영화들에서의 명연기를 계기로 한국을 대표하는 남자 배우 중 한 명으로 성장하게 되지요.

사회 비판 영화도 활발히 발표됩니다. <칠수와 만수>(1988), <아름다운 청년 전태일>(1995)의 감독 박광수는 <그들도 우리처럼>(1990)에서 탄광촌을 소재로 하여 감독 특유의 비판의식을 이어갑니다. 김유진 감독은 <단지 그대가 여자라는 이유만으로>(1990)에서 성폭행의 문제를 직접 다룹니다. 정지영 감독은 <하얀 전쟁>(1992)에서 베트남 전쟁의 상처를 처음으로 본격적으로 영화화하여 큰 충격을 줍니다. 장선우 감독은 <꽃잎>(1996)에서 그동안 금기시되었던 1980년 5월의 광주민주화운동의 후유증을 한 소녀의 시점에서 보여 주어 주목받았지요. 이러한 사회비판의식은 1999년 제4회 부산국제영화제의 개막작으로 먼저 선보이고, 2000년 1월 1일에 개봉한 이창동 감독의 <박하사탕>에서 정점을 이룹니다. 이 영화는 1999년 봄에서 1994년 여름, 1987년 봄, 1984년 가을, 그리고 1980년 5월로 시간을 거슬러 가면서 사건을 진행 시킨 특이한 스토리 구조와, 작품을 관통하는 짙은 정치의식으로 85만여 명의 관객을 동원한, 당대 최대의 문제작이 됩니다. 철교 위에서 두 팔을 벌리고 달려오는 기차를 정면으로 마주하며 "나 다시 돌아갈래"라고 외치는 배우 설경구의 연기는 한국영화사에서 최고의 명장면으로 손꼽힙니다.

독립영화의 열기도 높았습니다. 독립영화란 투자자의 간섭에서 벗어나 기획부터 자본 조달, 완성까지 감독이 전적으로 책임지고 만드는 영화를 의미합니다. 1993년 처음으로 박광수 감독이 '박광수필름'을 설립하고 <그 섬에 가고 싶다>를 독립영화로 제작합니다. 독립영화의 가능성을 확인한 강우석, 배창호, 김의석 감독 등이 가세하면서, 독립영화사는 이후 10여 개로 늘어납니다. 1997년 IMF 구제 금융 사태로 독립영화의 성과는 만족할 수준에 이르지는 못했지만, 이 흐름은 오늘까지도 꾸준히 이어집니다.

8. 2000년대 이후의 영화

2000년대 이후의 영화들은 아직 역사적 평가의 대상이 될 수 없어서 간략히 최근까지의 흐름을 언급하는 것으로 대신하겠습니다. 오늘날의 한국영화 현황에 대한 지난 시간의 강의 내용을 참조하면 도움이 될 것입니다.

2000년대 이후 새롭게 자리 잡은 개념이 웰 메이드 영화입니다. 그 전까지의 영화가 상업

성을 적극 고려한 기획 영화 시스템으로 제작되었다면, 2003년을 기점으로, 자본의 성격이나 규모보다는, 프로덕션 과정에서의 기획력이나 창작자의 개성을 중시하는 경향으로 제작 방향이 변모하게 됩니다. 이로써 상업영화와 작가 영화 사이에서 절묘하게 균형을 잡게 되는 높은 완성도의 '잘 만든(well made)' 영화가 주류를 이루게 됩니다. 1990년대의 기획 영화가 젊은 감성에서 시작, 로맨틱 코미디나 액션, 멜로드라마 등으로 이어졌다면, 웰 메이드 영화는 여러 장르에서 전방위적으로 일어난 것이 특징이라 할 것입니다.

2003년 봉준호 감독의 <살인의 추억>, 장준환 감독의 <지구를 지켜라>, 김지운 감독의 <장화, 홍련>, 임상수 감독의 <바람난 가족>, 이재용 감독의 <스캔들-조선남녀상열지사>, 그리고 박찬욱 감독의 <올드 보이> 등의 문제작을 계기로 이후 다양한 웰 메이드 영화가 만들어집니다.

<8월의 크리스마스>로 주목받은 허진호 감독의 <봄날은 간다>(2001), 곽재용 감독의 <클래식>(2003), 일본에 수출되어 <기생충> 이전까지 가장 많은 수입을 올린 이재한 감독의 <내 머리 속의 지우개>(2004) 등 멜로드라마 영화는 시대에 관계없이 언제나 인기를 모은 대표적 장르지요.

역사적 인물이나 사건을 소재로 한 영화도 관객으로부터 큰 사랑을 받았습니다. 1,000만 이상의 관객을 모은 <실미도>(2003, 강우석), <태극기 휘날리며>(2004, 강제규), <왕의 남자>(2005, 이준익), <광해:왕이 된 남자>(2012, 추창민), <변호인>(2013, 양우석), <국제시장>(2014, 윤제균), <명량>(2014, 김한민), <암살>(2015, 최동훈), <택시 운전사>(2017, 장훈) 등은 이를 단적으로 보여 준다고 할 수 있습니다.

느와르를 표방한 남성영화도 꾸준히 발표됩니다. 이 흐름은 오승욱 감독의 <킬리만자로>(2000), 송해성 감독의 <파이란>(2001), 곽경택 감독의 <친구>(2001), 강우석 감독의 <공공의 적>(2002), 그리고 유하 감독의 <말죽거리 잔혹사>(2004)와 <비열한 거리>(2006), 장진 감독의 <박수칠 때 떠나라>(2005), 이정범 감독의 <열혈남아>(2006) 등으로 계속 이어집니다. 2010년대 이후에는 정치 사회적인 배경을 강화하면서 폭력성을 가미하는, <부당거래>(2010, 류승완), <신세계>(2013, 박훈정), <아수라>(2016, 김성수), <범죄도시>(2017, 강윤성)와 같은 남성 중심의 사회를 그리는 영화들이 증가합니다.

사회 문제를 반영한 범죄 스릴러 영화도 많이 만들어지는데, 이러한 흐름은 최근의 한국 텔레비전 드라마의 주요 경향으로도 자리 잡았습니다. <우리 동네>(2007, 정길영), <추격자>(2008, 나홍진), <악마를 보았다>(2010, 김지운), <내가 살인범이다>(2012, 정병길), <화차>(2012, 변영주), <숨바꼭질>(2013, 허정), <곡성>(2016, 나홍진) 등이 대표적이지요. 최동훈 감독의 <범죄의 재구성>(2004)과 <도둑들>(2012), 류승완 감독의 <짝패>(2006), 장훈 감독의 <영화는 영화다>(2008), 이정범 감독의 <아저씨>(2010) 등과 같이 범죄 스릴러에 액션을 추가한 영화도 큰 인기를 얻었습니다.

재난, 공포 영화도 최근까지 한 흐름을 형성합니다. 과거 귀신을 소재로 한 영화에서, 환경오염, 전염병, 테러나 사고 등으로 인해 극한 상황에 처한 인간상을 보여 주는 영화들로 최근 경향이 바뀌었지요. <괴물>(2006, 봉준호), <연가시>(2012, 박정우), <감기>(2013, 김성수), <더 테러 라이브>(2013, 김병우), <부산행>(2016, 연상호), <터널>(2016, 김성훈), <판도라>(박정우, 2016) 등이 대표적입니다.

이 외에 1990년대에 시도되었던 독립영화의 흐름도 꾸준히 이어집니다. 엄태화 감독의 <잉투기>(2013), 우문기 감독의 <족구왕>(2014), 김경묵 감독의 <이것이 우리의 끝이다>(2014), 이용승 감독의 <10분>(2014) 등, 신예 감독들의 활동이 주목되며, 특히 윤가은 감독의 <우리

들>(2016), 김보라 감독의 <벌새>(2019), 강유가람 감독의 <이태원>(2019)과 <우리는 매일매일>(2021), 윤단비 감독의 <남매의 여름밤>(2020) 등 여성 감독의 개성 있는 독립영화들이 한국영화의 작품 세계를 더욱 다채롭게 만들어 주고 있습니다.

2016년 이후부터 본격적으로 넷플릭스, 왓챠, 디즈니 플러스, 애플 tv와 같은 OTT 서비스가 한국에도 제공되어 관객들의 관람 방식에 큰 변화를 가져왔습니다. 여러 나라의 다양한 영상 콘텐츠를 감상하는 기회가 늘어나면서, 한국 관객들의 한국 영화에 대한 기대 수준도 더욱 높아졌습니다. 한국 영화는 관객들의 이러한 기대 수준에 부응하여 앞으로도 더욱 발전할 것입니다.

9. 나가며

지금까지 한국영화사를 간략히 살펴보았습니다. 일제 강점기의 영화사는 영화의 출발부터 무성영화 시대까지, 그리고 유성영화 시대부터 일제 말기 어용 영화 시대까지 주요한 흐름들을 짚어 보았습니다. 일제 강점기 영화를 대표하는 나운규 감독의 <아리랑>과 이규환 감독의 <임자 없는 나룻배>에 대해서는 조금 더 자세히 살펴보았지요. 이 시기 영화들은 아쉽게도 <아리랑>을 포함하여 거의 모든 영화의 필름이 남아 있지 않습니다. 자료 보관이 애초부터 잘 되어 있지 않았기도 하고, 그나마 일부 남아 있었다고 해도 1950년 한국전쟁으로 거의 모두 소실되어 버리고 말았지요. 그래서 이 시기의 온전한 영화의 모습은 제대로 알기 어렵습니다.

해방 이후의 영화사는 10년 단위로 나누어 살펴보았습니다. 1945년 해방 이후부터 현재까지의 한국영화는 정치적 영향을 강하게 받으며 위축과 발전을 반복했지요. 1990년대 이후에 본격적으로 수준이 높아진 한국영화는 오늘날 세계에서 주목받는 문화 상품이 되고 있지요. 한국영화사를 되돌아보면, 영화의 탄생지인 유럽이나, 세계 영화시장을 장악하고 있는 미국에 비해, 참으로 빈약한 영화 자산을 지녔다고 할 수밖에 없습니다. 그럼에도 불구하고 오늘날의 위치에까지 오른 한국영화의 힘이 대단하지 않나요? 다음 3차시의 강의에서부터는 이러한 한국영화의 힘과 매력을 특정 주제를 중심으로 살펴보게 될 것입니다. 이상으로 강의를 마치겠습니다.

▪ **학습활동** (총 108분)

가. 퀴즈 (18분)

O/X 퀴즈 (5분)
1. 한국 최초의 실내극장은 협률사이다. (O/X)
정답: O

2. 한국 최초의 영화감독은 윤백남이다. (O/X)
정답: O

3. 이규환의 <임자 없는 나룻배>는 일제의 방해로 흥행에 실패하였다. (O/X)
정답: X

4. 한국 최초의 발성영화 <춘향전>은 관람 요금을 일반 영화의 두 배 이상을 받아 흥행하지 못했다. (O/X)
정답: X

5. 1960년대에 가장 많이 제작된 영화는 통속적 소재의 작품들이다. (O/X)
정답: O

선택형 (5분)
1. 다음 중 연쇄극에 대한 설명으로 적절하지 않은 것은?
① 최초의 연쇄극은 김도산의 <의리적 구토>이다.
② 연쇄극(kino drama)은 무대와 스크린이 '이어지는 연극'이라는 의미이다.
③ 이 새로운 형식의 연극은 관객에게 큰 인기를 얻지 못하였다.
정답: ③

2. 다음 중 한국 무성영화에 대한 설명으로 적절하지 않은 것은?
① 한국 최초의 상업영화는 <춘향전>이다.
② 1924년 영화 <장화홍련전>은 일본인에 의해 제작되었다.
③ 1926년 영화 <장한몽>은 젊은 남녀의 사랑과 배신을 주제로 해서 당시 큰 인기를 얻었다.
정답: ②

3. 다음 중 카프 영화운동에 대한 설명으로 적절한 것은?
① 조선프롤레타리아 문학동맹인 카프(KAPF)의 활동은 정치주의 색채가 옅었다.
② 카프의 회원으로 활동하던 일부 영화인들을 중심으로 조선영화예술협회가 조직되었다.
③ 1931년 카프가 일제 당국에 의해 해산된 이후로도 사회주의 영화운동은 계속되었다.
정답: ②

4. 다음 중 1950년대 후반의 한국영화에 대한 설명으로 적절한 것은?
① 현실비판과 함께 현실도피와 자유주의적 풍조가 강해져 통속극에 대한 관심이 높아졌다.
② 자본과 기술의 한계로 인하여 한국영화의 활발한 제작이 어려웠다.
③ 신상옥 감독은 <초설(初雪)>, <10대의 반항>을 통해 전쟁으로 상처를 입은 인간상을 그려내었다.
정답: ①

5. 다음 중 1980년대 한국영화에 대한 설명으로 적절하지 않은 것은?
① 외화 수입 쿼터제가 유지되어 수출과 수입이 어려웠다.
② 1988년부터 미국의 대형 영화사들이 한국 시장에 영화를 직접 배급하는 것이 가능해졌다.
③ 하명중이 연출하고 주연을 맡은 <땡볕>이 1985년 베를린 영화제 본선에 진출하였다.
정답: ①

단답형 (8분)
다음 빈칸에 들어갈 알맞은 말을 답해 봅시다.
1. 영화가 처음 한국에 수입되었을 때, 당시 사람들은 영화를 '○○○○'이라고 불렀다.
정답: 활동사진

2. 한국 최초의 전문적 영화사는 1924년 7월에 설립한 ○○○○○이다.
정답: 조선키네마

3. 나운규가 각색, 감독, 주연을 맡은 영화 <○○○>은 1926년 그 어느 영화보다도 큰 인기를 끌었다.
정답: 아리랑

4. 영화 <○○>는 1960년대 한국사회의 산업화와 여성 노동자의 실태를 반영하고, 중산층 가정에 침투한 하층계급 여성의 신분상승의 욕망과 이에 대한 중산층의 경계심을 형상화하였다.
정답: 하녀

나. 토의 (30분)
1970년대 한국 정부는 수입영화 쿼터제를 시행했습니다. 수입영화 쿼터제의 문제점에 대해 토의해봅시다.

다. 과제 (60분)
1945년 해방 이후부터 현재까지 한국영화는 정치적 영향을 강하게 받으며 위축과 발전을 반복했습니다. 이와 관련하여 구체적인 사례와 작품에 대해 토의해봅시다.

■ **참고자료**

한국영화데이터베이스 (https://www.kmdb.or.kr/)
영화 <의리적 구토> (한국민족문화대백과사전)
영화 <아리랑> (한국영화데이터베이스)
영화 <임자 없는 나룻배> (한국민족문화대백과사전)
김종원, 『우리 영화 100년』, 현암사, 2001.

<3차시> 한국영화 속 괴물

■ 학습목표

1. 한국 공포영화에 대해 알아본다.
2. 한국영화와 서구영화에 등장하는 괴물의 차이를 알아본다.
3. 한국의 귀신을 중심으로 한국사회를 이해한다.

▪ 강의 목차

1. 괴물을 통해 사회를 바라본다는 것
2. 살인마와 구분되는 한국의 괴물-귀신
3. 한국 공포영화의 전개와 슬픈 귀신의 등장
4. 죽음으로 얻은 복수의 정당성과 생에 대한 갈망
5. 주인공이 된 괴물들과 약자에 대한 보호의지
6. 도움을 요청하는 괴물에 대한 긍정과 위로
7. 요약 및 정리

▪ 강의 내용 전문

1. 괴물을 통해 사회를 바라본다는 것

안녕하세요. 이번 수업은 '영화로 보는 한국문화와 사회'의 수업의 3차시, '한국 영화 속 괴물'입니다. 저는 이번 수업을 진행할 서울대학교 강사 송아름입니다.

본 수업은 괴물을 중심으로 한 영화들, 그러니까 한국의 공포영화를 중심으로 영화에 등장하는 괴물의 특징을 살펴보고 이를 통해 알 수 있는 한국 사회의 면면을 설명해보려 합니다. 이를 위해 한국에 들어온 좀비들이 귀신과 유사해진 부분에 대해 함께 설명하면서 한국 사회를 반영하고 있는 괴물의 속성에 대해 알아볼 텐데요. 영화뿐 아니라 현재 K 콘텐츠 중 하나로 많은 관심을 받고 있는 웹툰도 예시로 활용하여 이야기해보겠습니다.

저는 공포영화를 좋아하는데요. 이렇게 공포영화를 좋아한다고 말한 후에는 수많은 의미가 담긴 왜라는 질문에 대답할 준비를 해야 합니다. 귀신, 좀비, 늑대인간, 강시, 뱀파이어, 그리고 그 외 정확한 신체 부위조차 구분하기 힘든 미지의 존재들과 살인마, 외계 생물체까지를 포괄하는 괴물들은 굉장히 불편한 모습으로, 게다가 갑작스레 등장하고, 다양한 장비들로 인간을 괴롭히고 결국 죽게 만들죠. 이러한 내용이 주를 이루는 공포영화를 즐길 수 있다고 생각하는 이들은 많지 않을 겁니다. 그러나 단언컨대 공포영화만큼 윤리적인 교훈을 주는 장르

영화는 없습니다. 공포영화는 금기시 되는 것, 그러니까 작게는 함부로 일탈하면 안 된다, 자신의 잘못을 잊으면 안 된다, 심지어는 물건을 함부로 잃어버리거나 주워오면 안 된다는 등의 일상적인 실수에서부터 크게는 사람을 해치거나 죽이면 안 된다는 가장 당연한 명제에 이르기까지 잘잘못을 따져 이를 위반한 이들을 처벌하는 내러티브가 중심이기 때문이죠. 공포소설의 거장 스티븐 킹이 공포 이야기의 주된 목적이 금기를 어긴 이들이 얼마나 무서운 경험을 하는지를 보여주며 규범의 미덕을 재확인 시키는 것에 있다고 이야기 한 것은 바로 이러한 공포서사의 특징을 가리키는 말일 것입니다.

그럼에도 불구하고 공포영화가 잔인하고 무서운 영화로 인식되는 것은 앞서 스티븐 킹이 강조한 '금기를 어긴 이들이 얼마나 무서운 경험을 하는지'를 보여주는 것, 즉 공포영화가 윤리적 교훈을 주기 위해 선택한 방법이 강도 높은 '처벌'을 적극적으로 보여주는 것에 있기 때문일 것입니다. 시각적 희열을 극대화하는 영화라는 매체에서 '무엇이 윤리인가'와 같이 대답하기 힘든 질문을 던지는 것보다, 위반자가 얼마나 끔찍한 처벌을 당하는가를 보여줌으로써 윤리적 기준을 생각하게 하는 것이 매체의 미학에 있어서도, 효과에 있어서도 훨씬 강한 인상을 남길 수 있겠지요. 영화라는 매체의 입장에서 다소 고민스러웠을 교훈의 전달 방법은 과격하고도 다양한 처벌 방식으로 가시화되며 공포영화라는 장르의 규칙을 형성했다고 할 수 있습니다. 물론 앞으로 살펴볼 공포영화를 위해 여러분들이 영화 속의 잔인한 장면들까지 수용해야 한다는 것은 전혀 아닙니다. 이는 강요할 수도 없을뿐더러 강요하면 안 되는 부분이기도 하니까요. 다만 이번 수업에서는 한 가지 제안을 해보려고 합니다.

공포영화는 윤리적 기준을 바탕으로 그 위반자를 처벌하고, 그 규범을 유지하기 위한 것이라 말씀드렸는데요. 그렇다면 처벌의 방식이 아닌 처벌을 내리는 이유로 시선을 돌려 공포영화를 살펴본다면 어떨까요? 처벌을 내린 이유에 집중했을 때 우리는 괴물들이 중요하게 생각하는 것, 그러니까 중요한 지침의 사회·문화적 배경이나 문화 간의 차이 등을 생각해 볼 수 있습니다. 즉 괴물들의 성격과 특징을 중심으로 그것이 어떤 의미를 지녔는지에 대해 이야기해 볼 수 있고, 그러한 특징을 가지게 된 사회적 배경 역시 함께 살펴볼 수 있는 것이지요. 이상을 바탕으로 이번 수업은 한국 영화 속 괴물 즉 귀신에 대해 살피면서 이들이 어떤 특징을 지니는지 또 좀비와는 어떠한 관련성을 가지는지, 그것은 어떤 의미를 내포하는지 등을 살펴보려 합니다. 이를 위해 '살인마와 구분되는 한국의 괴물-귀신'에서는 서구의 공포영화와 한국 공포영화의 비교를 통해 한국 공포영화의 독특함을 살펴보고, '한국 공포영화의 전개와 슬픈 귀신의 등장'에서는 한국 영화사 속 공포영화의 흐름을 짚으며 그 사이에 발견되는 귀신의 특징을 파악해보도록 하겠습니다. 그리고 본격적으로 귀신과 좀비의 유사성을 분석하며 특정 문화 내에서 잘 변화하지 않는 괴물의 특징을 짚어내고 그 사이에서 읽을 수 있는 한국 사회의 무의식을 살펴볼 텐데요. '죽음으로 얻은 복수의 정당성과 생에 대한 갈망'에서는 죽음을 원망하는 귀신과 살아있음을 택한 좀비에 대해 살펴보고, '주인공이 된 괴물들과 약자에 대한 보호의 의지'에서는 괴물이 주인공이 되는 것을 어떻게 해석할 수 있는지 살펴보겠습니다. 그리고 마지막으로 '도움을 요청하는 괴물에 대한 긍정과 위로'에서는 함께 살아가고 싶어 하는 괴물들의 모습과 의미에 대해 구체적으로 설명해보도록 하겠습니다.

2. 살인마와 구분되는 한국의 괴물-귀신

먼저, 괴물은 무엇일까요? 괴물은 '우리'라고 합의된 집단에서 배제된 부정적인 대상으로, 보통 타도되어야 할 외형이나 성질을 가지고 있는, 그럼에도 인간과 유사한 모습의 생명체를

가리킵니다. 이러한 특징으로 인해 우리는 쉽게 괴물을 공포의 대상으로 한정하고 중요한 주제로 생각하지 않는 편인데요. 리처드 커니는 괴물을 정체성을 위협하는 상황이나 대상, 원인 등을 의미하는 매우 중요한 존재로 설명합니다. 그러니까 괴물의 등장은 한 집단, 넓게는 한 문화권에서 지키려는 정체성을 위협하는 것과 다르지 않다는 것이죠. 따라서 괴물이 무엇 때문에 나타났으며 어떻게 퇴치되는가를 살피는 일은 특정한 문화권의 정체성과 그것을 지키려는 분투를 파악하는 것이라 할 수 있습니다. 이러한 이유로 어떤 문화권에서는 실제로 사람을 해치는 살인마가 공포영화의 주요한 괴물로 등장하고, 또 어떤 문화권에서는 이미 죽은 이의 혼령이 괴물로 등장하기도 하는 것입니다. 한국에서 가장 중요한 괴물로 등장하는 것은 귀신, 그것도 여성 귀신이라는 존재입니다. 공포영화를 연구하셨던 백문임 선생님께서는 이러한 여성 귀신을 사회적으로 억압된 것을 분출하는 존재로 설명하시기도 했는데요. 본 수업에서는 이러한 귀신이 등장한 배경보다는 이 귀신들이 가지고 있는 특징에 좀 더 집중해보도록 하겠습니다.

여러분들은 공포영화라고 할 때 어떤 작품들을 떠올리셨나요? 아마도 할리우드의 슬래셔 영화들을 가장 먼저 생각하지 않으셨을까 합니다. 살인마가 등장해 사람들을 잔인하게 살해했던 많은 영화들이 공포영화를 잔인한 영화로 인식하게 하는 데에 큰 역할을 했기 때문입니다. 이러한 부류의 기원처럼 불리는 영화는 1974년 제작된 <텍사스 전기톱 학살>이었습니다. 이 작품은 바로 전 해에 개봉했던 영화 <엑소시스트>와 같이 정제되어 있고 잘 갖추어진 심리 공포와는 전혀 다른 작품이었습니다. 여러분들이 많이 들어보셨을 <13일의 금요일>이나 <나이트 메어>, <H2O>와 같은 할리우드에서 이어졌던 영화들은 이 <텍사스 전기톱 학살>의 영향을 받았다고 할 수 있는데요. 이 작품은 몇 명의 대학생이 함께 여행을 떠나고 바로 그곳에서 벌어지는 살육을 보여주었죠. 이후 이러한 영화의 제작은 매우 오랫동안 이어졌습니다.

이 영화들은 일종의 공식 같은 인물의 유형과 서사적 구조를 갖추고 있습니다. 성적 매력을 풍기는 커플 남녀와 모범생 남녀, 그리고 늘 술을 마시거나 마약을 하는 괴짜 인물 등 약 5명 정도의 대학생이 숲속의 산장으로 향하는 것이 영화의 시작이죠. 이들은 산장으로 가는 도중 기분 나쁘게 쳐다보는 이를 만나 경고를 듣거나 기분 나쁜 일을 겪지만 이를 무시한 채 목적지로 향합니다. 그들이 즐거운 시간을 보내는 동안 알 수 없는 시선이 그들의 주변을 맴돌고 관객들은 그들을 노리는 인물이 있다는 사실을 서서히 알게 됩니다. 섹스를 하는 커플, 모범생 남성, 그리고 살인마의 정체에 가장 근접한 괴짜가 차례로 죽음을 맞이하고, 순결한 여성이 홀로 남아 살인자와의 대결을 펼칩니다. 바로 이 구조가 1970년대에서 80년대를 구가했던 할리우드 공포영화의 전형적인 관습이었고, 이것은 당시 타락한 젊은이들에 대한 경고라는 해석으로 설명되기도 했지요. 이 관습들은 1994년의 공포영화 <스크림>이나 2012년의 영화 <캐빈 인 더 우즈>에서 아주 흥미로운 방식으로 패러디 되면서, 역으로 공포영화라는 장르를 한 단계 발전시키는 요소로 활용되기도 했습니다.

그럼 이쯤에서 한 가지 질문을 해보겠습니다. 바로 이 영화들에 등장하는 살인마들은 어떤 특징을 가지고 있을까요? 가면을 썼다거나 각기 다른 살인도구를 가지고 있다는 외형적인 면이 아니라, 우리가 그들을 어떠한 태도로 대하고 있는지를 한 번 생각해 봅시다. 이 질문은 할리우드 공포영화와 한국 공포영화를 비교하는 것이면서도 이 비교가 단순히 살인마와 귀신이 등장한다는 것이나 혹은 잔인함의 강도를 이야기하는 것에 그치면 안 된다는 의미를 담은 것이기도 합니다. 곰곰이 생각해보면 우리는 할리우드 공포영화를 보면서 살인마들이 왜 나타났는지를 궁금해하며 그 이유가 나오기를 기다리거나 살인마의 살인의 이유에 공감하며 눈물 짓는 경험을 한 적이 없습니다. <나이트메어>에서 손에 칼날을 꽂고 꿈에 나타나 누군가를 죽

이는 프레디 크루거에게 살인을 하는 이유를 궁금해 한다거나 <13일의 금요일>에서 흰 가면을 쓴 채 마체테를 들고 나타나는 제이슨 부히스가 자기 고백을 하는 것은 상상만으로도 어색한 것이지요.

그러나 이 어색한 장면들은 한국 공포영화에서 매우 익숙한 것이라는 점에서 한국 공포영화는 할리우드 공포영화와 구별됩니다. 많은 한국 공포영화는 죽은 자의 이야기를 들어주고, 가해자를 찾아 응징하고, 결국 그의 한을 풀어 좋은 곳으로 보내준다는 익숙한 구조를 가지고 있기 때문이지요. 이는 귀신이라는 괴물을 이야기의 주인공으로 세워 그 사연에 귀 기울였을 때에만 실현 가능한 서사 구조입니다. 괴물에게서 도망치기보다는 그의 이야기를 들어줘야만 한다는 생각, 매우 이상하지만 한국에서는 아주 오랫동안 유지되어 온 것이었습니다. 본 수업에서 집중하려는 것은 이 부분인데요. 이에 대해 본격적으로 이야기하기 전에 한국 공포영화가 어떠한 배경에서 제작되기 시작했는지 그리고 그 흐름은 어떠했는지 먼저 살펴보도록 하겠습니다.

많은 나라에서 공포영화는 젊은이들의 영화라는 인식이 강하죠. 그러나 이렇게 당연한 듯 보이는 한국 공포영화의 관객층은 사실 1998년에 개봉했던 영화 <여고괴담>이라는 작품 이후에야 만들어진, 불과 30년도 되지 않은 것이었습니다. 그렇다면 그 전의 공포영화는 과연 어떤 모습이었을까요? 한국 공포영화를 이야기하기 위해서는 본격적으로 공포영화가 제작되기 시작했던 1960년대로 거슬러 올라가야 합니다. 이 시기는 한국 영화산업이 기업화를 지향하며 확장되고 많은 장르영화가 제작되던 때였습니다. 그리고 공포영화가 괴기영화 혹은 괴기물이라는 명칭으로 더 많이 불리기도 했던 때였죠. 이 시기에는 다양한 괴물들, 그러니까 1961년의 <악의 꽃>에서 볼 수 있는 흡혈식물이나 1965년의 <살인마>에 등장하는 대낮에 공동묘지를 뛰어다니는 귀신이나 고양이로 둔갑하는 혼령, 또 1964년의 <마의 계단>에서 볼 수 있던 수술실을 드나들며 내연관계에 있던 의사를 위협하는 간호사 등이 등장했습니다.

이때만 해도 한국 공포영화의 내러티브를 추동하는 힘은 과학적 세계관이었는데요. 이러한 양상은 1980년대까지도 이어졌습니다. 당시 한국 공포영화에 자주 등장하는 주인공들의 직업은 의사이거나 생물학자, 식물학자 등과 같이 전문적인 과학적 지식을 가지고 있는 이들이었고, 곤충을 채집하고 슬라이드를 사용하여 이를 살피거나 귀신 들린 아이를 최첨단 의료 장비로 수많은 검사를 진행하는 모습도 볼 수 있었지요. 특히 해충을 박멸하기 위한 초음파가 시체를 일으켜 사람을 공격케 했다는 설정의 작품도 나온 만큼 과학적 상상력이 한국 공포영화의 중요한 부분을 차지하고 있었습니다. 사실 이러한 전개가 다소 어울리지 않는다는 인상을 줬고 낯설기도 했지만, 해당 시기가 과학 기술의 발전을 긍정하고 있던 점이 반영되었다고도 할 수 있을 것입니다.

그러나 다양한 요소를 보여주었던 당시의 공포영화는 관객들에게 그리 깊은 공감을 이끌어내지 못했습니다. 사실 위의 영화들은 흥행하지 못한 채 일종의 실험 정도로 남아 있었던 것이지요. 이러한 획기적인 시도들 사이에서 관객들이 훨씬 공감하고 지금까지 한국 공포영화의 전형으로 자리 잡고 회자되는 것은 오히려 이러한 과학적 담론과 아주 멀리 떨어진, 그리고 익숙하게 들어온 귀신 이야기였습니다. 한국에서 귀신 이야기는 오랫동안 이어져 왔지만 억울한 사연을 가진 소복 입은 귀신의 특성이 잘 드러나 있는 작품은 바로 고전 소설 『장화홍련전』인데요. 간단한 내용을 정리하면 다음과 같습니다.

한 고을의 벼슬을 지내던 배좌수는 부인 장씨와 금슬이 좋았지만 자식이 없었습니다. 얼마 후 장씨는 좋은 꿈을 꾸고 두 딸을 낳았고, 장화와 홍련으로 이름을 지어 곱게 키웠습니다. 그러나 장씨는 병으로 일찍 사망하고, 허씨가 재취로 들어오면서 장화와 홍련에게는 시련이

닥칩니다. 결국 허씨와 그의 아들의 계략으로 장화는 목숨을 끊고 홍련도 언니의 죽음에 괴로워하다 그 뒤를 따릅니다. 이렇게 원한에 차 사망한 자매는 자신의 고을에 부임하는 부사를 찾는데요. 그들은 처음 보는 혼령의 모습에 크게 놀라 죽고 말지요. 그러나 대담한 이가 부사로 부임을 하여 밤에 찾아온 자매의 이야기를 듣고 결국 허씨와 그의 아들을 처벌한다는 이야기입니다. 이처럼 원한을 가지고 도움을 요청하는 여성 귀신 이야기의 원형은 바로 여기에서부터 찾을 수 있을 텐데요. 1924년에 제작된 영화 <장화홍련전>을 한국 공포영화의 시원(始原)으로 삼는 것이나, 이후에도 『장화홍련전』이 몇 번이나 영화화되면서 공포의 특징을 더해간 것 등은 한국에서 이러한 여귀(女鬼)의 이야기가 매우 익숙한 것이라는 점을 알려준다고 할 수 있습니다.

『장화홍련전』의 이러한 특징은 원한을 지닌 여귀를 설정하는 익숙한 공포영화로 발전했습니다. 그러니까 1960년대에 한쪽에는 과학 담론을 바탕으로 한 공포영화가 있었다면 다른 한쪽에는 원한을 가진 채 세상을 떠나 인간에게 도움을 요청하던 이들의 이야기가 있었던 것이죠. 여기에서 중요한 것은 이렇게 과학 담론을 활용한 공포이든 원한에 쌓인 귀신이 나타나는 공포이든 그 내용은 젊은이들과는 거리가 먼 이야기였다는 점입니다. 즉 설정은 조금씩 다르더라도 그 내용의 대부분은 치정관계, 고부갈등, 혹은 대를 잇는 문제로 인한 과거의 악습 때문에 벌어진 사건을 중심에 두고 있었기 때문에 영화에 등장하는 인물들은 당연히 학자로서의 권위를 가지거나 가정 내 갈등 관계에 놓이게 되는 중년의 남성이나 여성들이 주인공이었지요. 당연히 관객도 이에 공감할 수 있는 당시의 중년 여성들이 주로 차지하고 있었습니다. 이는 최근의 공포영화가 젊은 관객층을 중심으로 하는 것과는 매우 다른 양상이라 할 수 있습니다. 바로 이러한 전개를 통해 한국 공포영화의 특성이 조금씩 명확해져갔는데요. 이제 원한을 가진 귀신이라는 이 한국의 괴물에 대해 작품을 통해 좀 더 본격적으로 살펴보고 동시에 한국 공포영화의 흐름을 짚어보도록 하겠습니다.

3. 한국 공포영화의 전개와 슬픈 귀신의 등장

한국 공포영화에 대해 이야기할 때 그 원형처럼 이야기되는 작품은 바로 1967년 작품 <월하의 공동묘지>입니다. 현재 이 작품은 한국영상자료원에서 운영하는 온라인 채널에서 전체 감상을 할 수 있는데요. 영화를 보신다면 수업 내용을 이해하시는 데에도, 그리고 한국 공포영화의 흐름을 파악하시는 데에도 큰 도움이 될 수 있을 겁니다. 이 작품은 괴상한 분장을 한 얼굴로 갑작스레 변사가 튀어나오는 것으로 시작합니다. 변사는 과거 무성영화 시절 극장에서 영화의 내용을 해설해주던 직종을 가리키는 말인데요. 이렇게 변사가 등장한다는 것은 이 작품이 매우 과거 지향적이라는 것을 의미한다고 할 수 있습니다. 즉 이 작품은 비슷한 시기 과학 담론을 내세웠던 영화들과는 다르게, 변사를 내세워 과거의 익숙한 이야기 관습을 따르겠다고 선언한 것이라 할 수 있겠지요.

영화의 내용을 먼저 살펴볼까요? 주인공 명선은 일제 식민지 시기 학생운동을 하다 투옥된 오빠와 그의 친구 한수의 옥바라지를 위해 기생이 됩니다. 명선은 먼저 출옥해서 금광 사업으로 부자가 된 한수와 결혼하여 행복한 결혼생활을 하지만 아직 감옥에 남아 있는 오빠를 걱정하다 병에 걸리고 말지요. 명선의 병수발을 위해 집으로 들어온 난주는 명선이 기생이었으면서도 좋은 집에서 풍족하게 사는 것에 앙심을 품고 의사와 모의하여 명선의 건강을 더욱 악화시킵니다. 게다가 난주는 술에 취해 들어온 한수를 유혹해 동침하고, 마침 탈옥하여 집으로 돌아온 오빠는 그 모습을 보고 분노하지요. 그러나 명선은 오빠를 달래면서 한수를 감싸고 모

든 일을 덮기로 합니다. 그럼에도 난주는 명선이 집으로 남자를 끌어들였다 모함하고 결국 명선은 억울함에 자살합니다. 이후에도 난주의 악행은 끊이지 않고 급기야 명선의 갓난쟁이 아들을 죽이려고까지 하죠. 바로 이때 명선의 혼령이 나타나 이들을 공포로 몰아넣고 난주와 의사, 그리고 이를 도왔던 난주의 어머니까지 죽거나 미치게 하고 한수가 아이를 잘 키우겠다고 다짐하고 나서야 명선의 혼령은 사라집니다. 원한으로 죽은 귀신의 복수라는 전형성이 이 작품에 매우 명확하게 드러나는 것이지요.

남성 중심적인 전통사회에서 억압받은 여성의 한을 완벽하게 공포영화에 이식한 이 작품은 당시 많은 공감을 불러들였습니다. 이는 당하기만 하던 유약한 여인의 사연에 그만큼 많은 이들이 공감했으며 원한을 지닌 귀신이 복수에 성공했다는 것에 통쾌해 한 것이라고도 할 수 있겠지요. 결국 원귀(冤鬼)에 대한 익숙함이 <월하의 공동묘지>에 녹아있다고 할 수 있을 것입니다. 사실 조선시대부터 구전되는 기이한 이야기들에서는 매우 많은 귀신들을 찾아볼 수 있습니다. 후손을 돕는 조상신이나 성적 욕망을 지닌 색정귀, 사랑을 이루지 못하고 죽은 상사귀, 굶어 죽은 아귀 등 그 종류는 다양하지만 설명했던『장화홍련전』에서 <월하의 공동묘지>에 이르기까지 우리에게 익숙하게 남아 있는 귀신은 원귀, 즉 억울하게 죽음을 맞이하여 도움을 요청하고 복수한 후 해원(解寃)에 이르는 귀신이었죠. 이는 원귀가 한국 사람들에게 가장 시사하는 바가 큰 귀신이었다는 점을 의미하는 것일 텐데요. 원귀를 위로하기 위해서는 결국 선을 권하고 악을 벌하는 권선징악의 가치가 매우 중요하게 부각되기 때문입니다.

잠시 할리우드 공포영화로 가보겠습니다. 할리우드 영화에서 살인마가 상대를 죽인 이유는 알 수 없습니다. 설사 살인마의 어떤 트라우마 때문에 누군가를 죽인 것이라 해도 굳이 왜 그들이어야만 하는지를 알 수 없는 것이지요. 그러나 한국 공포영화 속 귀신은 아무나 죽이지 않습니다. 한국 공포영화에서 원귀의 복수는 정확히 가해자만을 향하죠. 바로 여기에서 징벌이라는 것, 그리고 죽음에 이르게 한 이에 대한 응징이 명확해집니다. 앞서 <월하의 공동묘지>에서도 죽은 명선의 모습이 명선을 괴롭혔던 이에게만 나타나는 것도, 또 악행에 따라 죽거나 혹은 크게 겁을 먹는 정도가 갈리는 것도 그렇습니다. 복수가 정확하게 일대일의 대응 방식으로 이루어진다는 것은 매우 독특하다고 할 수 있는데요. 공포영화가 윤리적인 가치를 논한다는 점에서 어쩌면 이러한 특징은 그리 대단한 것이 아닐지도 모릅니다. 그러나 한국과 가까운 나라인 일본의 경우 이미 이러한 공식이 1999년의 <링>이라는 작품으로 깨어진 바 있습니다. 영화 <링>의 귀신인 사다코는 자신을 해하지 않았던 이들에게까지 복제라는 방식으로 저주를 내렸기 때문이죠. 그러나 한국 영화에서 가해자만을 향하는 징벌은 최근까지도 큰 변화가 없다는 점에서 굉장히 독특한 부분이라 할 수 있습니다.

이렇게 <월하의 공동묘지>가 익숙한 틀을 제시한 후 공포영화들이 꽤 많이 등장하기는 했지만, 주요 극장에서 상영되기보다는 지방의 극장들이 주 상영지였고 공포영화는 당시 한국 영화 내에서 그리 중요하게 취급되지 않았습니다. 1980년대를 넘어서 특수효과 등을 활용하여 공포감을 극대화했던 1986년의 <여곡성>이 잠시 관객의 관심을 끌긴 했지만 그 이후 1998년 <여고괴담>이 나올 때까지 한국에서는 공포영화가 제작되지 않았습니다. 그러나 한국에서 공포영화가 제작되지 않았다고 해서 관객들이 공포영화를 접할 수 없었던 것은 아닙니다. 어쩌면 오히려 더욱 풍부하게 즐겼다고 할 수도 있을 텐데요. 왜냐하면 1980년대 후반부터는 VCR이 보급되었고 다양한 나라의 영화들이 VHS로 출시되면서 가정에서 편안하게 영화를 볼 수 있는 환경이 조성되었기 때문입니다. 바로 이때, 그러니까 한국에서 공포영화가 제작되지 않는 동안 관객들은 VHS를 통해 안방에서 다양한 공포영화를 즐길 수 있었습니다. 이때 볼 수 있었던 작품들이 앞서 언급했던 <텍사스 전기톱 학살>, <13일의 금요일> 시리즈나 <나이

트 메어> 시리즈, 그리고 <사탄의 인형>이나 <데드 얼라이브>와 같은 영화들이었지요. 살인마가 등장인물을 쫓고, 등장인물을 얼마나 잔인하게 해하는가에 초점이 맞춰진 이 영화들은 10대에서 20대 초반의 젊은이들, 대개는 학생들이 중심인물이었고, 바로 이때부터 공포영화의 관객은 과거의 중년 여성 관객에서 10대, 20대의 젊은이들로 재편되고 있었습니다. 이처럼 새로운 공포영화의 패러다임이 요청되었던 때에 등장한 것이 영화 <여고괴담>이었습니다.

<여고괴담>은 할리우드 공포영화들에서 볼 수 있었던 직접적인 위해와 <월하의 공동묘지>가 보여줬던 귀신의 애달픈 사연이 고스란히 담긴 작품이란 점에서 <월하의 공동묘지> 이후 한국 공포영화의 30년을 집약하고 있는 작품이라고도 할 수 있습니다. 이는 징벌의 방식에 있어서는 할리우드 공포영화를, 그리고 그 내용에 있어서는 익숙했던 원귀의 이야기를 차용하고 있다는 점에서 그렇습니다. <여고괴담> 전 한국 공포영화에서 귀신이 가해자를 처벌하는 방식은 출현 그 자체였습니다. <월하의 공동묘지>에서도 그렇지만 <여고괴담> 이전의 공포영화에서는 귀신이 나타나면 죄책감에 떨던 이들은 심장마비를 일으키거나 도망치다 사고로 죽음을 맞이하는 등 스스로 처벌당했고, 이 죽음의 순간마저 자극적으로 장면화되지 않았습니다. 공포영화라 해도 등장하는 귀신의 모습이 두려운 것일 뿐 귀신이 직접 잔인한 행동을 하는 장면은 거의 등장하지 않았던 것이지요. 그러나 <여고괴담>에서부터 실제로 귀를 자르는 장면이나 바닥을 나뒹굴고 있는 피 묻은 귀, 죽은 여교사의 시신이 매달려 있는 장면 등이 곳곳에 배치되었고 피가 흘러내리는 교실로 마무리 되면서 공포영화 패러다임의 변화와 함께 상당한 시각적 효과를 성취해냈습니다.

게다가 <여고괴담>은 현실과 동떨어져 있던 공포라는 요소를 완전하게 현실로 끌어들인 작품이기도 했습니다. 1960년대의 공포영화들의 특징으로 설명했던 과학 담론 중심의 영화들이나 <월하의 공동묘지>나 이와 유사한 작품들과 비교해 보면 이는 더욱 도드라집니다. 1960년대의 공포영화에서 당시의 현실적인 한국 사회를 짐작하기는 쉽지 않습니다. 당시의 공포영화는 공간상으로는 현실과 완전하게 유리된 실험실이나 병원, 혹은 2층의 거대한 양옥 주택과 아주 옛날의 한옥들이 뒤섞여 있으며, 시간상으로는 조선시대로 회귀하는 느낌을 주기도 또 기술력이 높은 미래를 보여주는 것 같기도 했기 때문입니다. 그러나 <여고괴담>의 배경은 매우 현실적이었는데요. 당시 학교에서 볼 수 있는 낡은 책걸상, 나무로 바닥이 깔린 교실, 귀신 이야기가 서린 미술실 등 어느 학교에서나 볼 수 있는 공간으로 현실감을 높였던 것이죠. 물론 <여고괴담>의 현실감은 배경만이 아닌 이야기에서도 확보된 것이었습니다.

<여고괴담>은 성적에 대한 압박에 시달리는 고등학생, 선생님의 차별로 인해 멀어진 친구 사이, 친구들의 따돌림으로 일어난 사고와 누군가의 죽음 등으로 전개되는데요. 무당의 딸이라는 이유로 친구들의 괴롭힘과 선생의 차별을 견뎌야 했던 주인공이 미술실에서 죽음을 맞이합니다. 살아 있고 싶었던, 그래서 학교에 다니고 싶었던 진주는 그저 자리만 지키고 있으면 크게 문제되지 않을 얌전한 아이로 3년에 한 번씩 졸업앨범에 자신의 사진을 남기며 9년이나 학교를 다니고 있었죠. 몇몇 돋보이는 학생들에 가려 비애감을 느꼈을 평범한 학생 관객들은 진주가 겪었던 고통에 함께 슬퍼하며 공감했습니다. 영화 속에서 진주는 과거의 귀신들처럼 흰 소복을 입지도, 도움을 요청하며 울거나 조용히 나타나지도 않았습니다. 진주는 자신을 괴롭혔던, 그리고 자신의 친구들을 괴롭혔던 이들을 직접 응징하면서 한국 귀신의 변화를 보여주고 있었습니다.

이렇게 귀신의 성격은 조금씩 변화하고 있었지만 한국 공포영화에서 반드시 귀신의 죽음에 가담한 자들에게만 처벌이 가해진다는 명제는 오랫동안 지켜졌습니다. 결코 억울한 죽음이 발생하지 않는 이 일대일 대응의 응징은 2000년대를 넘어 한국에서 제작된 슬래셔 영화들에서

까지 확인되는 내용입니다. <여고괴담>을 통해 공포영화의 관객은 과거 중년 여성 관객에서 10대, 20대의 젊은이들로 재편되었고, 또 1990년대 중후반 <스크림>이나 <나는 네가 지난 여름에 한 일을 알고 있다>와 같은 영화들이 인기를 얻으면서 한국에서도 귀신이 등장하지 않는 비슷한 류의 영화들이 다수 제작됩니다. 2000년 한 해에만 <하피>, <찍히면 죽는다>, <해변으로 가다>, <가위>와 같은 슬래셔 작품들이 쏟아져 나왔는데요. 이 작품들은 대체로 대학생들이 주인공으로 외진 곳으로 함께 놀러 갔다가 잔인한 살인이 일어나는 과거의 할리우드 영화들과 유사한 구조를 가지고 있습니다. 그러나 결국 그 살인자가 많은 이들을 해친 이유는 억울하게 사망한 누군가를 대신한 응징이었다는 것으로 밝혀집니다. 이 중에서 유일하게 귀신이 등장해 자신을 괴롭혔던 이들을 잔인하게 처벌했던 작품은 <가위> 였는데요. 다른 작품들이 그리 주목받지 못했던 것과 다르게 이 작품이 흥행했던 것을 생각해 보면 한국의 관객들이 얼마나 귀신 이야기에 익숙한지, 또 그 처벌에 공감하는지를 잘 알 수 있습니다.

이러한 흐름에 따라 한국의 공포영화는 조금씩 변화하였고 젊은 관객층을 끌어들이는 대표적인 장르영화로 자리 잡았습니다. 현재 대부분의 한국 공포영화는 15세 관람가를 지향하고 있으며, 영화의 소재들도 인터넷 방송이나 리얼리티 프로그램 속의 상황을 다루거나 인터넷에 떠도는 도시괴담의 극화, 외모나 인기 등에 대한 강박을 중심으로 하거나 실제 사건을 보여주는 듯한 페이크 다큐멘터리 형식 등을 활용하며 젊은 관객들을 극장으로 불러 모으고 있지요. 이렇게 한국 공포영화의 개괄적인 흐름에 대해 말씀드렸는데요. 결국 이 중심에 있는 것, 그리고 현재까지도 한국 공포영화에 중심에 놓인 괴물은 귀신이라 할 수 있습니다. 이제 다음 장부터는 귀신의 특징과 그 의미에 대해 좀 더 구체적으로 살펴볼 텐데요. 이를 위해서 좀비를 함께 비교해 보고, 대상 작품으로 웹툰도 꼽아보려 합니다. 좀 더 다양한 측면에 대해 말씀드리고자 범위를 넓힌 것이니 재미있게 들어주시면 좋겠습니다.

4. 죽음으로 얻은 복수의 정당성과 생에 대한 갈망

앞서 할리우드 공포영화와의 비교를 통해, 또 한국 공포영화에 대해 훑으면서 한국 귀신에 대해 개괄적인 이야기를 했습니다. 이번 장부터는 과연 어떠한 요소들이 지금처럼 독특한 귀신을 만들어 냈는지에 대해 한번 살펴보도록 하겠습니다. 이 부분은 한국인이 만들어 낸 괴물에 담긴 무의식을 살펴보는 시간이기도 할 것입니다. 괴물이라는 것은 사실 인간이 만들어 낸 것이지요. 괴물이 어떠한 이유로 등장하게 되는지, 그리고 어떠한 파괴력을 가지고 있는지, 또 어떻게 하면 이들을 물리칠 수 있는지는 모두 인간들이 창조해 내는 것이라 할 수 있습니다. 이러한 이유로 괴물의 등장과 소멸은 인간이 가진 공포의 근원과 해결을 드러내는 것이라 할 수 있을 것입니다. 즉 각 문화권에서 등장하는 괴물들은 해당 문화권에 잠재해 있는 공포를 드러내는 것이라 할 수 있겠지요. 신체를 직접적으로 훼손하는 살인마가 괴물로 등장할 때에 읽어낼 수 있는 공포와 사연을 지닌 채 자신의 억울함을 토로하는 귀신이 등장할 때 파악할 수 있는 공포가 다른 것처럼 말입니다.

이번 장부터는 과연 어떤 이유로 한국 공포영화는 억울함을 호소하는 슬픈 귀신이 정확하게 가해자를 처벌하는 서사를 담을 수 있었는지에 대해 살펴보도록 하겠습니다. 이를 위해서 좀비를 함께 이야기하고자 하는데요. 사실 좀비와 귀신은 너무나 다른 괴물입니다. 기괴한 움직임과 훼손된 신체, 산 자와 죽은 자의 경계에 놓여 무차별적으로 공격하는 좀비는 자신의 억울함을 밝히고자 조용히, 파괴적이라 할지라도 자신을 괴롭히는 이들 앞에만 나타나는 귀신과는 너무도 다른 괴물인 것이지요. 특히 좀비는 신체훼손이라는 측면에서 한국에서 너무나 받

아들여지기 힘든 괴물이기도 하지요. 무서운 모습이긴 하지만 귀신은 온전한 신체로 나타나는 것이 대부분인 반면 좀비는 아시다시피 매우 다양한 방식으로 신체가 절단되고 그럼에도 움직이는 괴물이기에 귀신과는 거리가 멀 수밖에 없죠. 특히 신체를 보전하고 있는 한국의 귀신은 가까운 나라의 일본이나 중국과 비교를 해보아도 굉장히 굳건하게 그 모습을 지키고 있는 편입니다. 인육에 대한 괴담 등이 아직까지 생산되며 이를 바탕으로 한 공포영화가 등장하는 중국이나 죽음을 카니발적 미학으로도 표현하는 일본과 비교해보면 더욱 그렇지요. 그렇기에 이렇게도 다른 괴물이 한국에 들어와 마치 귀신과 같은 특징을 가지게 되었다면, 이는 한국에서의 귀신이라는 괴물이 얼마나 큰 영향력을 가지고 있는지, 또한 사회의 무의식이 얼마나 견고한 것인지를 알 수 있게 해준다고 할 수 있습니다. 두 괴물의 비교는 한국의 귀신이 한국 사회의 어떤 면을 어떻게 투영하고 있는지에 대해 좀 더 자세히 살펴볼 수 있는 방법일 것입니다.

말씀드렸듯이 좀비는 한국에서 그리 익숙한 괴물이라고는 할 수 없습니다. 그런 만큼 한국의 대중문화 안에서 좀비가 포착되는 것은 2000년대 이후로 매우 최근이라 할 수 있습니다. 이제 좀비는 영화나 텔레비전 드라마, 소설과 웹툰 등 다양한 곳에서 언급되면서 쉽게 볼 수 있는 괴물이 되었는데요. 물론 1980년대에도 거대한 조직에 안주하면서 무사안일주의를 추구하는 이들을 좀비족이라 칭하기도 했고, 1990년대에서 2000년대 초반 무력한 이들을 은유적으로 좀비라 칭하기도 했지만, 실체로서의 좀비라는 괴물은 2000년 중반을 넘어서면서 등장했고 시간이 지나면서 매우 익숙하게 볼 수 있는 괴물이 되었던 것이지요. 죽여도 죽여도 다시 살아나는 좀비는 인간을 위협하는 대표적인 괴물이었고, 좀비가 등장하는 영화의 주 서사는 좀비들 사이에서 살아남으려는 인간의 고군분투에 초점이 맞춰졌습니다. 결국 이와 같은 좀비 서사들이 주목하는 것은 끝없이 출현하는 좀비들을 없애고 살아남는 인간의 집념을 보여주는 것이었지요. 그런데 한국에 등장한 좀비들은 좀비라는 용어로 떠올릴 수 있는 비인간성과는 반대편에 서 있다는 점에서 주목해야 합니다.

먼저 여러분들께서 한국의 좀비라고 하면 2016년의 <부산행>이나 2018년의 넷플릭스 시리즈 <킹덤>을 먼저 떠올리실지도 모르겠습니다. 그리고 이때의 좀비들은 서구의 좀비들과 그 모습이나 특징이 그리 구별되지는 않기에 앞서 설명한 내용에 의아함을 품으셨을지도 모르겠습니다. 그러나 이번 수업에서 집중할 좀비들은 이보다 약 10여 년 정도 앞서 독립영화나 웹툰에서 포착되는 좀비들이라는 점에서 분명하게 구분되는 괴물이라는 점을 말씀드립니다. 그리고 잠시 용어에 대해 설명하도록 하겠습니다.

먼저 독립영화에 대해 짚고 넘어가겠습니다. 독립영화는 극장에서 대규모로 상영되는 영화들과는 차이를 보이는데요. 한국에서 독립영화의 시작은 1980년대 중반으로 거슬러 올라갑니다. 이때의 젊은 영화인들은 당시의 제도권 영화계, 그러니까 충무로로 대변되던 거대한 영화 제작사들에서 벗어난 제작방식과 영화의 내용을 보여주고자 했습니다. 당시에는 비제도권 영화, 작은영화, 소형영화 등 다양한 명칭으로 불렸는데요. 1990년대 중반을 넘어서면서 독립영화라는 명칭으로 굳어집니다. 독립영화는 처음 탄생했던 의미를 따르면서 수익을 중심으로 하는 상업 영화 쪽에서는 잘 시도하지 않는 다양한 소재와 내용을 중심으로 흥미로운 작품을 생산해냈습니다.

다음으로는 웹툰에 대해 말씀드리도록 하겠습니다. 웹툰은 각종 플랫폼을 통해 감상할 수 있는 디지털 만화를 가리킵니다. 약 20여 년 전부터 시작된 웹툰은 한국 대중문화에 큰 영향을 끼친 매체입니다. 현재 많은 나라로 수출되기도 하며 다양한 장르로 재창작되는 원 소스 멀티 유즈의 핵심 매체로도 볼 수 있는데요. 바로 이 독립영화나 웹툰 등에서 유독 새로운 좀

비가 많이 등장했습니다. 독립영화나 웹툰의 관객과 독자가 아무래도 젊은 사람들이 다수이다 보니 이들에게 익숙한 괴물인 좀비가 많이 보이는 듯한데요. 과연 이 매체들에서 좀비들은 어떻게 달랐는지, 그리고 그 특징은 귀신의 어떤 면과 공유하고 있으며 그 의미는 무엇인지 살펴보도록 하겠습니다.

좀비가 무서운 것은 죽은 자도, 그렇다고 산 자도 아닌 그 경계에 있기 때문입니다. 반드시 괴물 같은 외형이 아니더라도 이렇게 생과 사의 중간에 있는 이는 정확히 그 정체가 무엇인지 알 수 없고, 그렇기에 어떻게 대해야 하는지도 알 수 없어 무서운 것이죠. 감염되어 그러한 존재가 된다는 것도 같은 이유에서 두려운 일일 것입니다. 우리는 의식과 이성을 바탕으로 행동할 때 인간답다고 느끼기 때문이죠. 그런데 한국의 독립영화에 등장했던 좀비들은 분명하게 한 쪽을 선택하고 있다는 점에서 특징적이라 할 수 있습니다. 그러니까 죽음이 아닌 생을 선택하여 외형적으로는 기괴할지 몰라도 분명하게 의식을 가지고 있는 이들로 등장하는 것이죠.

2010년 개봉한 독립영화 <이웃집 좀비>는 좀비 바이러스의 시작과 그것이 치료된 이후까지를 짧은 단편들로 엮은 옴니버스 영화입니다. 이 중 <도망가자>에서는 좀비가 되었으면서도 자신의 여자 친구를 감염시키지 않기 위해 끊임없이 본능을 누르는 남자와 그 모습을 보다 못해 스스로 좀비가 되기를 선택한 여자가 등장합니다. 남자는 여자를 물어뜯고 싶은 본능, 밖으로 나가고 싶은 충동을 끝없이 누르며 괴로워하고 이를 지켜보던 여자는 안타까움에 그를 물어 스스로 좀비가 됩니다. 그들은 스스로가 끔찍하게 변해가는 모습에, 또 누군가를 물고 싶은 갈망에 괴로워하다가 결국 함께 도망치자는 결론을 내립니다. 또 <백신의 시대>에서는 이성을 가진 좀비가 좀비 백신으로 이익을 창출하려는 제약회사와 대결을 벌이기도 하죠. 이 좀비는 자신이 혹여 남들을 감염시킬까 두려워 방독면을 쓰면서까지 제약회사와의 싸움을 멈추지 않습니다.

이처럼 한국 독립영화에 등장한 좀비들은 결코 자신이 누구였는지, 그리고 무엇을 해야 했는지를 잊지 않고 이것으로 오히려 인간들이 자신을 돌아보게까지 하는 것으로 나아갑니다. 좀비들은 당장 사람의 살을 탐하고 싶어 할지라도 자신과 가까운 사람들을 알아보는 데에는 분명한 의식과 기억을 가지고 있는 것이죠. 이는 결국 한국에 들어온 좀비가 생과 사의 경계에서 생을 택했다는 점을 보여주는 것이라 할 수 있을텐데요. 이처럼 서구의 좀비에게서는 찾지 못했던 생에 대한 갈망은 귀신의 분노가 어디에서 기인하는지를 매우 명확하게 보여준다는 점에서 주목해 보아야 합니다.

<월하의 공동묘지>에서의 명선을 잠시 떠올려보겠습니다. 명선은 난주의 갖은 악행과 남편의 외도에도 끝까지 참아낼 만큼 인내심이 강하고 포용력이 넓은 사람입니다. 그런데 그렇게 착하던 명선은 왜 죽어서야 분노하게 되었을까요? 정답부터 말하자면 죽었기 때문입니다. 너무도 허무한 대답이라 할 수 있겠지만 한국에서의 죽음이 어떻게 인식되고 있는지에 대해 설명을 들어보신다면 금방 이해가 가실 겁니다. 한국에는 '개똥밭에 굴러도 이승이 좋다', '산 입에 거미줄 치지 않는다'와 같은 속담이 있습니다. 상황이 어떻든 간에 일단 살아만 있다면 다른 모든 것들은 부차적인 문제가 될 수 있다는 의미를 담고 있지요. 즉 한국에서 죽음, 더군다나 생명을 빼앗긴다는 것은 그 어떠한 것으로도 해소될 수 없는 일인 것입니다. 한국 공포영화에서 누구도 죽은 자, 즉 귀신의 이야기가 거짓말일 것이라 의심하는 이가 없는 것은 바로 이러한 인식에서 기인합니다. 한국 사람들은 '바로 그 사건이 아니었다면 나는 살아있을 것'이라는 원귀의 전제와 억울함을 이해하기에 귀신이 그 누구도 아닌 자신을 죽음에 이르게 한 '나쁜 놈'을 가리킬 것이라는 점을 절대 의심하지 않는 것이죠. 다행히도 한국 공포영화에서 귀신은 거짓말을 하지 않았습니다. 반드시 악행을 저지른 이들만이 처벌받아왔다는 것은

귀신이 거짓말을 하지 않았다는 점을 증명하는 것이라 할 수 있습니다. '억울하게' '생명'을 빼앗긴 것에 대한 복수, 거꾸로 생각한다면 너무도 강한 '생에 대한 갈망'은 서구의 좀비들조차 변화시킬 만큼 한국 공포 영회의 귀신들이 깊게 새기고 있는 특징입니다.

최근 들어 할리우드에서도 인식을 가지고 사랑할 수 있는 좀비가 등장하기도 했습니다. 바로 2012년의 <웜 바디즈> 같은 영화가 그렇지요. 그러나 1932년의 <화이트 좀비>에서부터 좀비가 대중적인 괴물로 자리잡았고, 이후 매우 오랜 시간 동안 인간을 탐하는 좀비로 유지되다 80여 년이 지난 후에야 인식을 가진 좀비가 등장했던 것은 좀비가 변화하기 까지 상당한 시간이 걸린 것이라 할 수 있겠지요. 이런 면에서 한국에서 포착된 좀비가, 게다가 완전히 이질적인 이 괴물이 이렇게 빠르게 그 성격을 변화할 수 있었다는 것은 오랫동안 한국에 강력한 괴물인 귀신의 영향력 때문이라는 점을 무시할 수는 없을 것입니다.

이처럼 만약 가해자가 그렇게 하지 않았다면 나는 살아 있었을 것이라는 귀신의 가정은 살아 있다는 것에 엄청난 의미를 부여했기에 나올 수 있는 전제라 할 수 있습니다. 가해자를 향한 잔인한 복수가 정당성을 획득할 수 있었던 것도 이렇게나 중요한 생을 빼앗았기에 긍정되는 것이라 할 수 있겠지요. 귀신들을 죽음에 이르게 한 이들은 과도하게 탐욕과 질투, 욕정 등에 눈이 먼, 그래서 처벌받아 마땅한 이들이었고, 귀신은 이들을 처단함으로써 자신의 억울함을 풀고 정의를 실현하고 있었다고 할 수 있습니다.

5. 주인공이 된 괴물들과 약자에 대한 보호 의지

그렇다면 한국의 귀신들은 왜 신체를 어그러뜨리는 일이 적었을까요? 이는 부모에게서 받은 신체를 소중히 해야 한다는 매우 오랜 유교적 전통에서 온 것일지도 모릅니다. 그러나 이보다 한국 공포영화의 특징 속에서 그 이유를 찾아보면 어떤 대답을 할 수 있을까요? <여고괴담>에 대해 한번 생각해보도록 하겠습니다. 주인공인 진주는 교복을 입은 다른 학생들의 모습과 크게 다르지 않습니다. 심지어는 자신을 괴롭히던 이를 응징할 때에도 특별히 더 무섭거나 기괴한 모습으로 등장하지도 않습니다. 그렇다면 이 괴물 즉, 귀신에게 중요한 것, 그러니까 누군가를 위협할 수 있는 요소가 무엇이길래 이들은 특별히 조금은 더 공포스럽게 위협할 수 있는 모습을 필요로 하지 않는 것일까요?

답을 해보자면 한국 귀신에게 중요한 것은 그들이 나타날 수밖에 없는 이유 즉 사연입니다. 그들을 죽음에 이르게 한 사연이 중요한 것이지요. 꼭 공포영화가 아니더라도 한국에는 자신이 겪은 공포를 이야기하는 많은 재연프로그램들이 있었는데요. 이 재연프로그램들에서 귀신을 목격했다는 사연자들이 자주 하는 말은 어디선가 울음소리 같은 것이 들렸다, 나에게 할 말이 있는 듯 보였다, 왠지 그의 말을 들어야만 할 것 같았다 라는 식의 진술들입니다. 그러니까 귀신이 나타났다는 것은 자신의 말을 들어달라는, 그 억울함을 들어달라는 요청이 중요한 것이지 그들이 어떤 모습인지는 크게 중요하지 않았던 것이죠. 만약 자신이 가해자라면 어떨까요? 자신이 죽였거나 혹은 어떠한 이유로 죽게 만들어 분명 세상에는 없어야 할 존재가 자신 앞에 나타나는 것만으로도 공포는 완성될 수 있을 것입니다. 이러한 이유로 한국 귀신의 신체는 굳이 기괴할 이유가 없었다고 할 수 있습니다.

이렇게 사연, 즉 귀신이 이야기를 갖게 되었다는 것은 매우 큰 특징이라 할 수 있을 텐데요. 바로 이 특징으로 인해 한국 공포영화는 귀신이 주인공으로 자리할 수 있기 때문입니다. 물론 이는 귀신 자체가 영화의 초반부터 등장하여 극을 이끈다는 의미는 아닙니다. 귀신의 사연이 영화의 원인과 결과를 결정하는 가장 중요한 요소로 작용하게 된다는 것이지요. 즉 한국

공포영화에서 주인공이 어떤 사건에 처하게 되는 것도, 그것을 해결하게 되는 것도, 혹은 귀신이 나타나 어떠한 일을 처리하게 되는 것도 모두 귀신의 사연을 바탕으로 진행되는 것이기 때문에 관객들은 다른 누구도 아닌 귀신의 분노와 슬픔에 공감하며 공포영화를 감상하는 것이죠.

그럼 서구의 공포영화와 한번 비교해 볼까요? 1980년대부터 지금까지 유행하고 있는 다양한 슬래셔물도, 그리고 좀비영화도 주인공은 살인마와 좀비 사이에서 살아남아야 하는 인간이지요. 갑작스레 전기톱이나 마체테 등을 들고 달려드는 이들 사이에서, 그리고 엄청난 좀비떼 사이에서 살아남은 이들은 좁은 공간에 갇혀 어떤 식으로든 살아남기 위해 분투합니다. 그들을 위협하는 존재들은 무시무시한 장비를 가지고 있거나 인간을 물어뜯어 감염시킬 수 있는 괴물들이죠. 이러한 괴물의 특징은 신체 훼손에 대한 극심한 공포를 극단적으로 반영한 것이라 할 수 있습니다. 잔인하게 죽임을 당하는 것, 물어뜯기거나 신체가 떨어져 나가는 것 등은 이성이 또렷한 존재가 겪을 수 있는 최대치의 고통이 나열된 것이라 할 수 있을테니까요. 이처럼 서구의 공포영화는 전적으로 바로 이 공포에서 벗어나기 위한 생존자를 중심으로 이야기가 흘러가고 괴물이 어떤 일을 겪었는지, 혹은 그가 어떤 사연을 지니고 있는지에 대해서는 어떠한 설명도 부연되지 않습니다.

게다가 좀비는 이 파괴적인 속성의 극단에 있습니다. 좀비가 그 어떤 영화의 살인마, 혹은 다른 괴물들보다 위협적인 존재라는 것은 서구 공포영화에 거의 등장하지 않는 살인 도구인 총이 좀비 영화에는 등장한다는 것에서도 드러납니다. 잔인함을 장르적 쾌감으로 내세운 많은 공포 영화들에서 총은 영화의 재미를 반감시키기에 좀처럼 찾아보기 힘든 무기입니다. 살인마도 혹은 살인마에 대응하는 생존자도 총을 가지고 있는 경우는 거의 없죠. 그러나 좀비 영화에서 생존자에게 총은 필수품입니다. 언제 어디에서 달려들지 모르는 좀비는 멀리 떨어져 있더라도 반드시 죽여야 하는 존재이기 때문이죠. 이는 좀비가 그만큼 위험한 괴물이라는 점과 좀비가 등장하는 영화에서는 다양한 방식으로 좀비를 죽이는 것 그 자체에서 영화적 쾌감이 발산된다는 것을 드러냅니다.

이처럼 엄청난 좀비들의 파괴적 속성은 한국으로 건너오면서 현저하게 상쇄되는데요. 그럴 수밖에 없는 이유가 있습니다. 한국에 등장한 좀비는 마치 귀신처럼 이야기의 주인공이 되었기 때문이죠. 이는 생존자 중심으로 전개되었던 여타의 좀비 서사를 완전히 전복시키는 흥미로운 양상이라 할 수 있습니다. 만약 앞서 설명한 것처럼 좀비가 의식과 기억을 지니고 있지만 신체적 결함으로 자신의 의사를 전달하는 데에 미숙하거나 불편한 것뿐이라면, 자신의 의지대로 행동하기 힘든 것뿐이라면, 그러니까 단순히 좀비가 아니라 사연을 가진 불편한 이일 뿐이라면 우리는 바로 이 좀비한테 이입하게 될 수밖에 없으며, 심지어 안타까운 존재로 바라보게 되는 것이죠.

이번에는 웹툰의 한 장면을 설명해볼 텐데요. 온라인에 연재 후 2008년 책으로 출간된 웹툰 <좀비의 시간>에 나오는 한 장면을 보겠습니다. 갑작스레 좀비 바이러스가 출현하자 의료진과 경찰은 좀비를 생포하여 이들의 위험성을 보여주기 위한 방송을 시작합니다. 묶인 아빠 좀비 앞에 어린 아이들을 데려와 엄마가 아프다며 우는 데도 제대로 반응하지 않고 괴물 소리만 내는 좀비의 모습을 보여주려 했던 것이죠. 그러나 그들의 예상과 다르게 아빠 좀비는 아이들의 목소리에 어눌하게 괜찮다고 말하며 자신의 팔과 머리를 족쇄에서 떼어 트럭을 타고 탈출합니다. 그렇게 아빠 좀비가 도착한 곳은 아픈 아내가 누워있던 방이었는데요. 아내를 걱정하며 아빠 좀비가 이불을 젖히는 순간, 이불 속에서는 갑작스레 경찰이 튀어나와 아빠 좀비를 사살합니다.

바로 이 장면에서 여러분들은 누구에게 감정 이입을 하셨나요? 그리고 어떤 감정이 드셨나요? 아마도 이 좀비가 죽임을 당하는 마지막 장면에서 경찰을 응원하며 아빠 좀비가 죽은 것이 잘됐다고 생각하신 분들은 드물 것입니다. 아빠 좀비는 아이들을 달래고, 몸이 훼손되어도 죽지 않는 좀비의 특징을 이용하여 아내에게 달려갈 만큼 절절하게 가족을 아끼는 이였고, 이렇게 걱정스러운 마음으로 달려간 곳에서 죽임을 당한 것이기 때문이지요. 즉 좀비가 가지고 있던 안타까운 마음을 전혀 이해하지 못하는, 그리고 그가 오히려 치료와 보호를 받아야 할 이들임에도 역으로 공격당했다는 점에 대한 안쓰러움이 먼저 떠오르게 되는 것입니다. 이는 좀비로부터 즉 악으로부터 우리를 지켜줄 것이라는 경찰을 역으로 부정적으로 그림으로써 약자에 대한 사회의 비정함을 고양시키는 것이라 할 수 있습니다.

<이웃집 좀비>의 한 편이었던 <그 후 미안해요>의 한 장면을 보겠습니다. 이 작품은 좀비 바이러스가 치료된 이후의 사회를 그려내고 있는데요. 주인공인 용근은 자신이 바이러스에 감염되어 누군가를 뜯어먹었던 기억 때문에 거의 밤잠을 이루지 못하고, 아직 얼굴에 남아 있는 옅은 상처는 그가 사회 생활하는 것조차 철저하게 막고 그를 고립시킵니다. 혼자 사는 용근의 집에 유일하게 찾아오는 이는 용근이 바이러스에 감염되었을 때 먹어버린 이들의 딸 뿐이죠. 딸은 칼로 무자비하게 용근을 공격하지만 용근은 모든 것을 다 알고 있다는 듯 누구냐 혹은 왜 이러느냐는 질문도 없이 그 고통을 견뎌냅니다. 이미 치유가 되었음에도 전혀 받아주지 않는 사회의 모습은 용근으로 하여금 스스로 고통받아야 한다고 생각하도록 만들었고 불가피한 상황이었다는 점 역시 어떠한 이유가 되지 못했습니다.

이 영화가 주목하고 있는 것은 용근의 괴물성이 아니라 오히려 그를 소리조차 지를 수 없게 만든 사회적 잔인함이지요. 이미 완치가 됐고, 외형적으로도 멀쩡했지만 그는 감염자였던 과거로 인해 철저히 고립됩니다. 생활고에 시달리고 혹여라도 다시 사람을 탐하게 될까 스스로 육식을 끊었더라도 사회에서 그들은 그저 좀비인 것이지요. 과거에 그랬던 모습은 지금도 그럴 것이라는 판단은 용근을 위축시킵니다. 그리고 자신을 공격하던 이를 위해 죽어가던 용근의 모습은 사회적으로 약자가 된 이들을 잔인하게 내던진 사회에 대해 다시 생각하게 만듭니다.

이처럼 괴물이 사연을 가지게 되는 순간, 즉 억울한 죽음을 당하고 또 그것의 해결을 요청하는 괴물에게 이야기가 부여되는 순간 괴물은 더 이상 절대악의 존재가 되지 못합니다. 오히려 약자가 된다는 점에서 전혀 다른 이야기가 전개될 수 있는 것이지요. 앞서 한국 공포영화의 귀신들이 울며 등장하는 슬픈 귀신이었다는 점은 바로 이 부분과 상통한다고 할 수 있습니다. 여기에서 드러나는 약자에 대한 연민, 그리고 그들을 보호해야 한다는 생각으로 결국 복수를 통해 문제를 해결해야 한다는 인식은 좀비를 통해서도 우회적으로 드러나고 있습니다. 귀신이 되었던 존재들, 즉 억울한 죽음을 맞이했던 이들을 다시금 짚어보면 이는 좀 더 명확해지지요. <월하의 공동묘지>의 명선은 기생 출신이라 무시를 당하다 결국 살해당했고 <여고괴담>의 진주는 무당의 딸이라 무시당하다 괴롭히는 친구들의 장난으로 미술실에서 사고를 당했습니다. 그리고 이후 한국에서 제작된 슬래셔물 조차 살인마는 억울한 피해자에 대한 응징을 하고 있다고 말씀드렸었는데요. 이 영화들에서의 피해자들은 친구들에게 집단으로 괴롭힘을 당했거나, 누군가의 실수로 사망하고 유기되는 등 스스로 해결할 수 없는 끔찍한 사건에 휘말린 이들이었습니다. 이 약자들에게 누군가는 도움을 주어야 하며 반드시 이들이 겪은 문제를 해결하여 올바른 방향으로 되돌려 놓아야 한다는 한국 사회의 인식은 귀신을 통해 그리고 또 변화한 좀비를 통해 반복적으로 드러나고 있다고 할 수 있습니다.

물론 좀비들은 죽은 것이 아니기에 귀신이 되었던 이들과 다르게 좀비가 되었다고 억울해하

지 않으며 자신을 좀비로 만든 원인을 굳이 찾으려 하지도 않습니다. 한편으로 좀비들은 귀신에 비해 훨씬 적극적이며 스스로 문제를 해결하는 좀비들로 그려지기도 하지요. 이는 좀비들이 귀신의 모습을 일부 수용하면서도 한편으로는 또 다른 해석으로 새로운 부분을 취하기도 한다는 점을 드러낸다고 할 수 있습니다. 한편으로는 이러한 좀비의 특징은 또 다른 영향력을 생각해볼 수 있다는 생각이 들기도 합니다. 즉 한국에서의 좀비는 좀비가 되었다고 해도 버림받지 않는 이들이 많았는데요. 이는 귀신이 자신의 이야기를 들어주는 이들과 함께 하는 바로 그 특징과 맞닿는 부분이기도 합니다. 이에 대해 자세히 설명해보도록 하겠습니다.

6. 도움을 요청하는 괴물에 대한 긍정과 위로

한국에 등장한 좀비들은 생의 비확정성에서 생을 긍정하는 것으로 확실한 답을 내리고 있었죠. 한국에 출현한 좀비들이 의식을 가지고 있다는 것도, 피해자처럼 보이는 것도 결국은 그들이 살아있기 때문에 가능한 일이었으니까요. 게다가 살아있다는 것을 긍정하는 방식은 죽었다 살아났기에 영원히 살 수 있다는 무한한 갈망으로까지 확장되기도 합니다. 웹툰 <웨이크업 데드맨>에는 이제 더 이상 폐가 망가지지 않을 테니 담배를 마음껏 피울 수 있다는 아저씨 좀비나 좀비에게 자신을 물어달라는 불치병 걸린 소녀가 등장하기도 하고, 역시 웹툰 <좀비의 시간2>에서는 주인공 좀비가 자신이 물면 나쁜 놈들이 영원히 살 수 있으니 절대 물지 않겠다고 다짐하기도 하죠. 이는 좀비가 되었을 때 이전과는 다른 행동을 할 수도, 다른 삶을 살 수도 있다고 해석한다는 것을 보여주기도 합니다. 이처럼 좀비가 된 상황을 긍정하는 방식은 문제 해결이라는 측면에서, 또 누군가를 필요로 한다는 측면에서 좀 더 자세히 살펴볼 필요가 있습니다.

그들이 좀비가 되었을 때 행복하다고 느낄 수 있는 이유는 무엇일까요? 좀비가 되기 전의 현실이 버겁고 오히려 좀비가 되었을 때에 자신의 생을 누린다고 느꼈기 때문이겠지요. 가령 2010년의 영화 <미스터 좀비>에서 아버지인 영철은 좀비가 되었을 때 자신과 가족에게 생긴 문제를 해결할 수 있었습니다. 영철은 생활고에 시달리던 가장이었고 더 이상 돈을 빌릴 곳도 없는 상황에 놓여 있었습니다. 이제 돈을 만들 수 있는 방법은 사채를 쓰는 것뿐이었지요. 이와중에 영철은 좀비에게 물리기까지 했지만 당장은 생활하는 것이 중요했던 그는 몸이 이상하다는 것을 느끼면서도 일상을 유지합니다. 그러나 300만 원을 빌렸던 것이 5,000만 원을 갚아야 하는 상황으로 돌아오면서 영철은 분노하고, 돈을 받으러 온 사채업자들이 자신의 딸을 건드리려던 때 영철은 좀비로 변해 사채업자를 처단합니다. 이성적으로 자신의 괴물성을 누르고 있던 영철은 사채업자가 자신의 가족을 건드리는 순간 좀비가 되어 사건을 해결하는 것이지요.

이렇게 좀비가 되었을 때에야 문제를 해결할 수 있는 특징은 역시나 귀신에게서부터 연유한 것입니다. 고통받다가 결국 세상을 떠났을 때에야 그들은 복수를 할 수 있을 만큼의 분노를 지니게 되니까요. 그런데 귀신이 복수를 하기 위해서는 독특한 인물을 필요로 할 때도 있다는 점에 주목해야 합니다. 수업의 초반 『장화홍련전』의 장화와 홍련이 계모로 인해 억울한 죽음을 맞이한 후 어떻게 했는지 기억하시나요? 두 혼령은 고을로 내려온 부사를 찾아가 자신들의 억울함을 호소했고, 결국 자매에게 악행을 저지른 이를 처벌했던 것은 고을의 부사였지요. 즉 귀신은 자신을 도와줄 수 있는 누군가를 찾았고 그로 하여금 간접적인 복수를 시행했던 것이라 할 수 있습니다.

이러한 양상은 한국 공포영화에서 자주 찾아볼 수 있습니다. 누군가에게 죽은 이의 혼령이

씌어 죽은 이인 척 행동하거나 혹은 죽은 이와 비슷한 처지에 놓여 죽은 이를 이해할 수 있을 것 같은 인물들에게 귀신이 나타나 도움을 청하는 신호를 보내기도 하지요. 그리고 이러한 신호를 받은 이들은 귀신의 사연을 들어주고 문제를 해결함으로써 죽은 이의 명예를 회복해주고 가해자를 처벌하여 도덕적인 균형을 맞출 수 있게 도와줍니다. 2002년의 한국 영화 <폰>이나 2005년의 <가발> 같은 작품들을 전형적인 예로 들 수 있을 것입니다. <월하의 공동묘지>의 명선도 등장하는 그 자체로 가해자들을 처벌할 수 있었지만 이제 남은 아이를 잘 키우고 이런 일이 일어나지 않겠다는 다짐을 들었을 때 저승으로 발걸음을 돌렸고, <여고괴담>의 진주는 스스로 가해자를 응징하긴 했지만 그가 마음 편히 이승을 떠난 것은 선생이 된 친구가 자신에게 용서를 구하고 다시는 같은 일이 반복되지 않게 하겠다며 반성하는 모습을 봤을 때였습니다. 이렇게 한국의 귀신들은 그들의 사연에 귀 기울여 함께 아파해주고 이해해주며 위로 받는 것으로 회복되는 모습을 보여주는 것이지요.

이렇게 귀신이 누군가에게 도움을 요청하고 위로받았던 것처럼 좀비들 역시 그들의 상황에 공감할 수 있는 이들과 함께 한다는 점은 매우 특징적이라 할 수 있습니다. 앞서 한국에서의 좀비는 좀비가 되었을 때 행복하게 보인다고 했었는데요. 복수의 측면에서뿐 아니라 누군가와 함께하는 좀비라는 점에서, 그리고 인간이었을 때에 미처 깨닫지 못했던 것들을 좀비가 되어 알게 된다는 점에서 행복하다고 볼 수 있는 것입니다. 앞에서 잠깐 언급했던 웹툰 <좀비의 시간>을 다시 살펴보겠습니다. 이 작품에서 주인공은 친구에게 자신이 좀비에게 물렸고 곧 좀비가 될지도 모른다고 고백하는데요. 친구는 이 말에 대해 크게 신경 쓰지 않고 함께 여행을 떠납니다. 여행 중 우연히 만난 여성도 자신이 좀비가 될 것이라는 주인공의 말을 신경쓰지 않고 함께 살기로 결심하기도 하죠. 이들이 주인공을 받아들인 것은 좀비보다 무서운 것이 외로움이라는 점을 알고 있기 때문입니다. 그들은 주인공에게 진짜 무서운 것은 버림받는 것이라며 혹시라도 물고 싶다면 절대 안 물겠다고 생각하라고, 무는 것은 미국 좀비이지 한국 사람은 한다면 하는 의지가 있으니 물지 않을 것이라 위로해 줍니다. 이후 주인공의 모습은 점점 기괴해지고 신체의 부분들도 떨어져 나가지만 그의 가족과 친구들은 떨어진 부분을 다시 연결해주며 자신의 친구이자 자식이라는 점을 의심하지 않고 함께 살아갑니다.

2010년도에 연재되었던 웹툰 <당신의 모든 순간>을 한번 살펴보겠습니다. 이 작품에서의 좀비들에게 마지막까지 남은 기억은 가족들에 대한 것입니다. 그들은 좀비가 되어 거의 움직이지 못하는 상태에서도 가족들을 찾아 자신의 집으로 돌아옵니다. 생존자들은 처음 좀비들의 의도를 전혀 이해하지 못했지만 점차 그들이 한 빌라 앞에서 울부짖는 이유가 가족을 찾기 위함이라는 점을 깨닫게 되지요. 그래서 주인공은 좀비들을, 그리고 약간은 흉측하게 변한 이웃들을 그들이 움직이지 못하게 된 때를 이용하여 집으로 데려다 줍니다. 그리고 그렇게 집으로 돌아간 좀비들은 그제야 편안하게 눈을 감습니다.

이처럼 가족 등의 공동체 안에서 좀비와 함께하고 있는 설정은 서구의 좀비 영화에서도 종종 발견되기는 합니다. 앞서 잠시 언급했던 <화이트 좀비>나 1968년의 <살아있는 시체들의 밤> 등에서의 좀비는 매우 느리게 움직이는 괴물이었고, 한참이 지난 후 등장한 2002년의 <28일 후>나 2004년의 <새벽의 저주>, 그리고 2007년의 <28주 후> 등의 영화에서는 엄청난 속도까지 부여받은 좀비들 사이에서 흥미로운 변화가 감지되기도 했던 것이죠. 2004년의 <새벽의 황당한 저주>나 2010년의 <아메리칸 좀비>와 같은 영화들이 그것인데요. 이 영화들은 좀비 바이러스가 지나간 후 좀비가 된 친구, 이웃과 함께 살아가는 모습을 극화하거나 휴먼 다큐멘터리처럼 보여주면서 좀비가 사람 사이에 섞이는 것을 받아들이는 것처럼 보였습니다. 그러나 주인공이 좀비를 좀비로 인식하지 못하는 코믹한 설정을 내세우거나, 결국 좀비들이

흉포하게 변해 인간을 제물로 바치는 카니발을 벌인다는 결말로 나아가는 것은 서구에서는 좀비들이 결코 인간과 섞일 수 없는 존재로 그려지고 있다는 것을 보여주었습니다. 서구의 공포영화 속 좀비들이 장르의 변주를 꾀하고는 있지만 여전히 인간을 탐하며, 그렇기에 반드시 없애야 하는 대상으로 자리한다는 점은 쉽게 바뀌지 않는 것이지요.

이러한 관점에서 보았을 때 공동체 속에 녹아들고 가족과 함께 하고 싶어 하는 좀비의 설정, 그리고 그것을 받아주는 공동체는 더욱 특이한 것이라 할 수 있습니다. 여기에서 바로 한국 사회의 공동체 의식을 읽어낼 수 있습니다. 즉 '같이 살아야 한다'는 인식이 명확하게 드러나는 것이지요. 모두가 알고 있듯 사람은 혼자 살아가지 못합니다. 인간은 사회적 존재로서 공동체적 경험에 대한 강한 욕구를 가지고 있고 그 관계망 안에 속하고 싶어 하지요. 최근 들어 공동체 의식은 조금씩 약해지고 있지만 또 다른 방식으로의 공동체가 느슨하게나마 유지되고 있기도 합니다. 상호작용을 하며 서로를 믿고 규범을 지키고 함께 연대하는 삶을 중요하게 생각하는 것이 귀신을 통해, 그리고 변화한 좀비를 통해 드러난다고 있는 것이지요. 이 괴물들은 나를 도와줄 수 있는 친밀한 이들을 찾고 그들과 유대감을 형성하며 문제를 해결합니다. 그것은 곧 도덕성의 회복으로 이어지면서 공포영화가 가지고 있는 긍정적인 면을 보여주고 있다고 할 수 있습니다.

좀비는 인간들과 함께 하고자 하는 욕망을 분명하게 보이고 있고 사회로 하여금 이해를 구하고 있었습니다. 흥미롭게도 한국에 온 좀비들은 백수이거나 다발성 알러지를 앓고 있는 유약한 이, 혹은 친구들에게 따돌림을 당하거나 이미 병에 걸렸던 이 등 보살핌을 받아야 하는 이들로 그려지는 것은 상징적이라 할 수 있는데요. 앞서 결국 약자였던 이들이 죽임을 당해 귀신이 되었던 것과 다르지 않은 궤에 있는 것이었죠. 이들의 고통은 결코 개인의 문제로 환원되지 않으며 누군가로 하여금 해결을 촉구하는 중요한 윤리적 문제를 건드리고 있지요. 때문에 이들을 사회에서 인정하고 그들의 어려움과 억울함을 풀어줘야 한다는 것, 그것은 한국 사회에서 중요하게 생각하는 공동체와 연대에 대한 긍정이라 할 수 있을 것입니다.

7. 요약 및 정리

지금까지 한국 영화 속 괴물의 특징을 살펴보고 이 사이에서 드러나는 한국 사회의 독특한 인식에 대해 살펴보았습니다. 먼저 '살인마와 구분되는 한국의 괴물-귀신'에서는 서구에서 익숙하게 보아왔던 공포영화와 한국 공포영화를 비교하고 한국 영화가 어떠한 배경 속에서 제작되었는지를 설명했습니다. 서구의 살인마는 등장의 이유를 찾을 수 없지만 한국의 귀신은 반드시 등장의 이유가 있다는 점, 그리고 1960년대 한국 공포영화가 정착되던 시기에 과학 담론을 바탕으로 한 작품이 등장했다는 점, 그리고 관객층이 지금과 다른 공포영화가 제작되었다는 점 등을 설명했습니다.

이어 '한국 공포영화의 전개와 슬픈 귀신의 등장'에서는 한국 영화사 속에 위치한 공포영화의 전개를 훑으며 원형처럼 자리한 귀신의 독특함을 설명했습니다. 다양한 공포영화가 시도되었지만 결국 관객들은 익숙하게 보아오던 원귀의 이야기에 공감했고 바로 이러한 흐름이 지금까지 이어진다는 점을 짚었습니다.

'죽음으로 얻은 복수의 정당성과 생에 대한 갈망'부터는 귀신과 좀비의 유사성을 분석하며 특정 문화권 내에서 잘 변화하지 않는 괴물의 특징을 짚어내고 그 사이에서 읽을 수 있는 한국 사회의 무의식을 살펴보고자 했습니다. 이 장에서는 한국 사회에 깊게 뿌리내린 생에 대한 긍정이 완전히 이질적인 좀비조차 생을 택하도록 만들었다는 점을 파악했습니다. 생에 대한

강한 갈망은 죽음을 억울한 것으로 만들어 복수를 정당화시킬 수 있는 원인이 되었다는 점을 설명했습니다.

‘주인공이 된 괴물들과 약자에 대한 보호 의지’에서는 기존 좀비 서사가 생존자를 중심으로 진행되었지만 한국에서의 좀비는 좀비가 주인공이 된다는 점에 주목했습니다. 이는 사연을 가지고 있는 귀신과 유사한 특징으로 이렇게 약자가 된 이들을 사회가 보호해야 한다는 인식을 드러낸다고 보았습니다.

‘도움을 요청하는 괴물에 대한 긍정과 위로’에서는 좀비가 되었을 때 더 행복해하는 좀비들의 모습이 도움을 청해 해원하는 귀신과 유사하다는 점을 먼저 설명했습니다. 그리고 이것은 공동체 의식과 연대를 중요하게 생각하는 한국 사회의 무의식이 녹아 있는 것으로 파악했습니다. 본 수업이 여러분들이 공부하는 데에 흥미로운 아이디어를 제공할 수 있길 기대해 봅니다. 고생 많으셨습니다.

▪ **학습활동** (총 108분)

가. 퀴즈 (18분)

O/X 퀴즈 (5분)

1. 리처드 커니에 따르면, 괴물의 등장은 한 집단, 넓게는 한 문화권에서 지키려는 정체성을 위협하는 것과 다르지 않다. (O/X)
정답: O

2. 1960년대 한국 공포영화의 내러티브를 추동하는 힘 중 하나는 과학적 세계관이었다. (O/X)
정답: O

3. 1998년 <여고괴담>이 나올 때까지 한국에서는 공포영화가 제작되지 않아 관객들은 공포영화를 접할 수 없었다. (O/X)
정답: X

4. 한국 공포영화에서 귀신의 사연이 영화의 원인과 결과를 결정하는 가장 중요한 요소로 작용하게 된다. (O/X)
정답: O

5. 한국 영화에서 좀비는 죽음을 택한 존재로 그려지곤 한다. (O/X)
정답: X

선택형 (5분)

1. 다음 중 할리우드 공포영화에 대한 설명으로 적절한 것은?
① 한국 공포영화와는 달리 징벌적 성격이 강하다.
② 일반적으로 살인마가 상대를 죽인 이유에 대해 다룬다.
③ 할리우드 영화의 살인마는 공감의 대상이 되지 못한다.
정답: ③

2. 다음 중 소설『장화홍련전』의 특징에 대한 설명으로 적절한 것은?
① 원한을 가지고 도움을 요청하는 여성 귀신 이야기의 원형이다.
② 1960년대 이후 과학 담론을 바탕으로 한 공포영화로 발전한다.
③ 이 작품의 영향을 받아 제작된 공포영화는 젊은이들을 주로 다루었다.
정답: ①

3. 다음 중 <월하의 공동묘지>에 대한 설명으로 적절하지 않은 것은?
① 변사를 내세워 과거의 익숙한 이야기 관습을 따랐다.
② 원귀를 위로하기 위해 선을 부정하고 악을 추구하였다.
③ 남성 중심적인 전통사회에서 억압받은 여성의 한을 표현하였다.
정답: ②

4. 다음 중 좀비에 대한 설명으로 적절하지 않은 것은?
① 한국에 등장한 좀비들은 비인간성과는 반대편에 서 있다.
② 한국 독립영화에서 좀비들은 생을 선택하여 의식을 가지고 있는 이들이다.
③ 할리우드 영화에서 좀비는 오랜 시간 동안 인식을 가지고 사랑할 수 있는 존재였다.
정답: ③

5. 다음 중 한국 공포영화에서 읽어낼 수 있는 공동체 의식에 대한 설명으로 적절한 것은?
① 한국 공포영화에서 좀비는 사람 사이에 섞이지 못하는 존재이다.
② 한국 공포영화에서 좀비는 인간을 탐하여 반드시 없애야 하는 대상이다.
③ 좀비들은 자신을 도와줄 수 있는 친밀한 이들을 찾고 그들과 유대감을 형성한다.
정답: ③

단답형 (8분)

다음 빈칸에 들어갈 알맞은 말을 답해 봅시다.

1. 1924년에 제작된 영화 <○○○○○>은 한국 공포영화의 시원으로 꼽힌다.
정답: 장화홍련전

2. <○○○ ○○○ ○○>은 할리우드 슬래셔 영화의 기원으로 여겨진다.
정답: 텍사스 전기톱 학살

3. 영화 <○○○○>을 통해 한국 공포영화의 관객은 과거 중년의 여성 관객에서 10대, 20대의 젊은이들로 재편되었다.
정답: 여고괴담

4. ○○은 각종 플랫폼을 통해 감상할 수 있는 디지털 만화를 의미한다.
정답: 웹툰

나. 토의 (30분)
서구 공포영화와 한국 공포영화에서 등장하는 괴물 사이의 차이점에 대해 토의해봅시다.

다. 과제 (60분)
한국에 등장한 좀비들은 생을 긍정하고자 합니다. 구체적인 작품을 사례로 들어 한국 영화에서 좀비가 된 상황을 긍정하는 방식에 대해 서술해봅시다.

▪ 참고자료

한국영화데이터베이스 (https://www.kmdb.or.kr/)
영화 <월화의 공동묘지> (한국영화데이터베이스) (유튜브 채널)
영화 <여고괴담> (한국영화데이터베이스)
영화 <이웃집 좀비> (한국영화데이터베이스)
영화 <미스터 좀비> (한국영화데이터베이스)

<4차시> 재난영화와 한국사회

■ 학습목표

1. 한국 재난영화의 기원과 전개에 대해 알아본다.
2. 한국 재난영화만의 독특한 설정과 의미를 알아본다.
3. 한국 재난영화를 중심으로 한국 사회를 이해한다.

▪ 강의 목차

1. 코로나 이후, 재난영화 다시 살피기
2. 1967년, 한국 재난영화의 시작
3. 1990년대 할리우드의 재난영화
4. 재난의 발생: 탐욕이 만든 재난과 피해자로서의 약자
5. 재난의 대응: 인재(人災)에 대한 비판과 가족 중심의 감상성
6. 재난의 해결: 해결사로서의 아버지와 통치자에 대한 기대
7. 요약 및 정리

▪ 강의 내용 전문

1. 코로나 이후, 재난영화 다시 살피기

안녕하세요? 이번 수업은 '영화로 보는 한국문화와 사회' 수업의 4차시, '재난영화와 한국사회'입니다. 저는 이번 수업을 진행할 서울대학교 강사 송아름입니다.

여러분들은 '재난' 하면 무엇이 떠오르시나요? 아마도 거대한 자연재해, 그러니까 인간이 피할 수 없는 태풍이나 홍수, 화산폭발과 같이 자연현상을 먼저 떠올리셨을 겁니다. 그리고 이 현상들은 조금은 멀게, 마치 자료화면을 보는 것과 같이 비현실적으로 느껴지는 경우가 많죠. 그러나 2020년 초부터 시작된 팬데믹 상황을 지나면서 이제 우리는 재난이 아주 가까이, 그리고 생활 속으로 들어왔다고 느끼게 되었습니다. 팬데믹 상황은 한 번도 경험한 적 없는 일들, 즉 모두가 마스크를 써야 한다거나 신체에 문제가 생길 수도 있다는 불편과 불안뿐 아니라 당연했던 일상의 붕괴, 사람들 사이의 관계 소홀, 정치·경제적 흐름의 마비와 같이 생각지도 못했던 크고 작은 문제를 불러올 수 있다는 점을 체감하게 만들었죠. 또 각국에서 이 바이러스에 대응하는 방식이나 그에 따른 반응들은 서로 다른 국가 내 분위기와 문화적 특성을 새삼스레 발견하는 계기가 되기도 했습니다. 이렇게 만 3년을 채운 후 종식되어가는 코비드 19는 재난이라는 것이 그리 멀리 있지 않으며, 어느 날 갑자기 찾아와 우리가 미처 생각지 못한

것들을 깨닫게 해준다는 점을 알려주었습니다.

이렇게 수업의 서두에 코비드 19 이야기를 먼저 꺼낸 것은, 이번 수업이 우리가 가까이서 느꼈던 재난을 주제로 한 영화들을 다룰 것이기 때문입니다. 2010년대에 들어서면서 한국영화계에서는 재난을 중심 소재로 한 영화들이 다수 개봉했습니다. 2009년 한국의 제 2도시라 불리는 부산에 쓰나미가 들이닥친 상황을 보여주었던 영화 <해운대>가 천만 관객을 넘으면서 크게 흥행했고, 이후 많은 재난영화가 제작되었습니다. 해외에서도 주목받았던 영화 <부산행>이나 <킹덤> 시리즈, 그리고 <연가시>, <감기>, <더 테러 라이브>, <터널>, <판도라>, <창궐>, <물괴>, <백두산> 과 같은 작품 등 꼽아보면 더 많을 텐데요. 이 영화들은 기존 다른 나라에서 제작되었던 재난영화들과는 차이점을 보이면서 한국 사회의 일면을 흥미롭게 보여주고 있습니다. 이번 수업은 바로 이 점에 주목하여 한국 재난영화가 어떤 독특함이 있는지, 그리고 이것은 한국 사회의 어떤 특징을 반영하고 있는지를 살펴보려고 합니다. 이를 위해 '1967년, 한국 재난영화의 시작'에서는 한국영화사적으로 처음 재난영화가 등장할 수 있었던 배경에 대해 설명하고, 다음으로는 '1990년대 할리우드의 재난영화'를 통해 이전에 많이 제작되었던, 그리고 많은 나라에서 개봉하며 우리에게도 익숙했던 할리우드의 재난영화에 대해 살펴볼 것입니다. 그리고 본격적으로 재난의 발생과 대응, 그리고 해결의 단계를 통해 한국 재난영화에 대해 분석해 볼 건데요. '재난의 발생: 탐욕이 만든 재난과 피해자로서의 약자', '재난의 대응: 인재(人災)에 대한 비판과 가족 중심의 감상성', '재난의 해결: 해결사로서의 아버지와 통치자에 대한 기대'라는 소제목 아래 수업을 진행해보도록 하겠습니다.

2. 1967년, 한국 재난영화의 시작

한국의 재난영화하면 가장 먼저 떠오를 작품은 앞서 잠시 언급했던 <부산행>이나 넷플릭스 오리지널 시리즈였던 <킹덤>이 아닐까 합니다. 밀폐된 기차라는 공간에 전염체와 함께 갇힌 상황을 설정했던 <부산행>이나 조선이라는 과거의 시공간을 배경으로 역시 전염이 되는 이들을 등장시켰던 <킹덤> 시리즈는 해외에서도 많은 관심과 호평을 불러온 작품입니다. 바로 이 작품들을 재난영화로 꼽을 수 있는 것은 이 전염체들의 등장이 사전적인 '재난', 즉 뜻밖에 일어난 불행과 변고로 볼 수 있는 것이기 때문입니다. 좀비의 등장은 전혀 예측할 수 없는, 게다가 좀비와 맞닥뜨리는 이들에게는 벗어나기 힘든 마치 하늘에서 내린 형벌과도 같은 것이죠. 그래도 생존자들은 이 전염체에게서 벗어나려 갖은 방법을 사용합니다. 이러한 재난의 의미를 떠올려보았을 때, 영화연구자 이승구·이용관 선생님 등이 재난영화를 다수의 사람들이 인위적·자연적 재앙으로부터 벗어나고자 하는 노력과 시련이 이야기의 구조를 이끄는 영화로 정의한 것은 매우 적절하다 할 수 있을 것입니다.

근래의 작품들에 대해 잠시 먼저 이야기했지만, 이제 한국 재난영화의 시작점으로 한 번 가보겠습니다. 한국에서 재난물은 아주 오래전에도 제작되었는데요. 그 첫머리에 놓이는 작품으로 지금으로부터 약 60여 년 전인 1967년에 제작, 개봉된 <대괴수 용가리>와 <우주괴인 왕마귀> 같은 작품을 꼽을 수 있습니다. 두 영화 모두 포스터에 괴수가 중심에 놓여 있는데요. <대괴수 용가리>는 서울의 주요 건물들을 무너뜨리고 한강 다리까지를 파괴하는 괴수가 등장하고 젊은 과학자와 우주비행사 등이 합심하여 이 괴수를 물리치는 내용을 담고 있습니다. <우주괴인 왕마귀>도 크게 다르지는 않습니다. 외계인이 보낸 괴수가 서울에 도착하고 괴수는 서울 시내를 파괴하기 시작하죠. 이 괴수를 퇴치하기 위해 군대가 나서고 결국 괴수를 폭파시킬 수 있는 핵폭탄을 준비하여 소탕한다는 내용입니다. 이 작품들은 모두 괴수가 한국의 수도

인 서울을 함락시키려 한다는 재난 상황을 중심에 둡니다. 현재 두 작품 중 <대괴수 용가리>만 한국영상자료원의 한국영화데이터베이스 VOD를 통해 감상하실 수 있는데요. 아쉽게도 이 작품도 전체가 아닌 부분만 남아 있는 상태입니다. 그래도 당시 괴수의 분위기를 살펴볼 수 있는 좋은 자료이니 한번 감상해보시길 권합니다. 이렇게 한국 재난영화에 첫걸음을 뗀 이 두 작품은 재난영화의 발생 조건과 재난의 함의에 있어 중요한 시사점을 제시한다는 점에서 주목할 필요가 있습니다.

먼저 꼽을 수 있는 것은 장르영화의 측면에서 재난이 등장하는 것은 영화의 기술 발전을 의미한다고 볼 수 있다는 점입니다. 잠시 장르영화에 대해 간단하게 설명하겠습니다. 토머스 샤츠에 따르면 장르영화는 고정적이고 안정된 이익을 창출할 수 있는 영화를 제작하기 위해 대중의 구미에 맞는 관습적 내러티브를 생산하는 영화를 가리킵니다. 이러한 맥락에서 재난영화는 특정한 상황을 중심으로 한 관습적인 내러티브를 가지고 있는 영화이기에 장르영화 중 하나로 분류할 수 있겠지요. 그러나 장르영화의 구분은 뚜렷한 기준이 있다기보다 관객의 기호에 따라 관습적인 형식을 띠는 영화들로 나뉘는 경우가 더욱 많은데요. 가령 느와르처럼 내러티브가 아닌 스타일로 장르를 구분하기도 하고, 역사영화와 같이 특정 배경을 중심으로 장르를 구분하기도 합니다. 이는 장르영화가 매우 느슨한 용어라는 것을 알려주지요. 따라서 장르영화에서 중요한 것은 이것이 장르영화이냐 아니냐 혹은 어떤 장르영화냐를 따지는 것보다 한 영화가 관객들의 요구에 얼마나 잘 부응하고 있는가일 것이며, 이 부응의 방법으로 어떤 내러티브가 구조화되고 있는지를 살피는 일일 것입니다.

다시 재난영화로 돌아오겠습니다. 재난영화는 재난이 발생하고, 생존자들이 대응하고, 결국 재난을 해결하게 된다는 유사한 서사구조 속에서 진행됩니다. 바로 이때 재난의 발생과 그것의 진행을 스크린에 옮기기 위해서는 영화의 기술과 자본이 전제되어야만 합니다. 즉 재난 상황이라는 적절한 스펙터클을 보여주기 위해서는 반드시 기술이, 그리고 그 기술을 활용할 수 있는 자본이 필요한 것이죠. 그 당시 <대괴수 용가리>에 대한 신문 기사를 보면 이 작품이 고속도 촬영기와 500mm 줌렌즈를 사용했다는 것, 그리고 20-30여 대의 비행기와 탱크, 50여 대 이상의 자동차 등을 1/20로 축소시켜 촬영했다는 것, 또 산과 서울 시가지 세트를 위해 흙 700트럭과 석회 1200포를 사용했으며 괴수의 머리를 움직이기 위한 전자장치와 안개를 제조하는 등 상당한 물적 자원과 기술을 투여했다는 점을 강조하고 있습니다. 즉 미니어처로 제작했어도 어색하지 않게 보일 수 있는 기술과 각종 특수 촬영, 그리고 실제와 비슷하게 보이기 위해 상당한 재료를 사용할 수 있어야만 재난영화를 만들 수 있는 것이죠. 이는 지금도 물론 다르지 않습니다. 재난영화는 기술이 바탕이 되어야 몰입을 깨뜨리지 않는 재난의 상황을 구현할 수 있으니까요.

이렇게 재난영화의 발생 조건에 기술이 놓였다면 한국의 첫 재난영화에는 어떤 의미가 포함되어 있을까요? 지금 던진 질문이 본 수업에서 집중적으로 살펴볼 내용이기도 하며, 한국 재난영화의 가장 큰 특징으로 꼽을 수 있는 부분이기도 합니다. 초기의 두 영화에서 괴수가 등장하는 이유는 찾기 어렵습니다. 그저 지구 밖의 어떤 상황과 연결되어 있을 것이라는 점이 짐작될 뿐이죠. 그러나 영화연구자 이영재 선생님에 따르면 <대괴수 용가리>의 괴수가 서울을 부숴가는 경로는 북한과의 대치 상황에 놓인 은유로 볼 수 있으며, 영화연구자 이순진 선생님에 따르면 <우주괴인 왕마귀>와 같은 영화의 등장은 한국이 미국과 소련 양국이 벌이고 있던 우주 경쟁을 의식하고 있다고도 해석됩니다. 즉 영화에서 괴물이 등장하는 이유는 우연일지 몰라도 서울을 파괴하는 괴수가 등장한 것은 결코 우연이 아닌, 당시 한국 사회의 불안과 관심을 반영하고 있다는 것이죠. 게다가 이 괴물을 물리치는 것이 고도의 과학기술과 용맹한 군

대라는 점은 재난 상황을 해결할 수 있는 당시의 가장 합리적이고 강력한 가치로 무엇을 생각했는지를 잘 보여주기도 합니다. 바로 이러한 특징을 지니고 있는 재난영화가 2010년대 이후 많이 등장하기 시작했다는 것은 재난을 재현할 수 있는 영화 기술력이 상당히 높아졌다는 점, 그리고 재난영화를 통해 한국 사회에 대한 인식을 드러내려는 욕구가 높아졌다는 점을 짐작할 수 있습니다.

3. 1990년대 할리우드의 재난영화

한국 재난영화는 터널의 붕괴나 테러, 다양한 감염, 쓰나미나 강진으로 인한 원전 사고 등을 재난의 소재로 활용했습니다. 여기에서 한 가지 특징으로 꼽을 수 있는 것이 자연재해가 적다는 점입니다. 한국 재난영화의 물꼬를 텄던 <해운대>를 제외하고는 자연재해로 일어나는 재난영화는 거의 찾아보기 힘듭니다. 이러한 한국 영화 속 재난의 특징은 과거에 할리우드에서 제작되었던 재난영화들과 비교해보면 훨씬 명확해집니다. 한국 재난영화의 특징을 좀 더 명확하게 파악하기 위해 1990년대 후반에 등장했던 할리우드의 재난영화를 먼저 살펴보도록 하겠습니다. 우리에게 익숙한 재난영화하면 1990년대 후반 미국에서 제작되었던 영화들을 먼저 떠올릴 수 있습니다. 1996년 외계인의 침공을 다룬 <인디펜던스 데이>나 토네이도 상황을 보여주었던 <트위스터>, 화산폭발을 중심 사건으로 다뤘던 1997년의 <볼케이노>나 <단테스 피크>, 엄청난 속도로 돌진하는 행성 앞에 선 지구의 위기를 보여준 1998년의 <아마겟돈> 같은 작품들이 그것입니다. 이 작품들에 등장하는 재난은 자연재해에 가까운 것들로 불가항력에 속하는 것이죠. 이러한 작품들이 주력하는 것은 재난의 형상화, 즉 영화적 스펙터클을 성취하는 것과 재난에 속한 이들의 생존 방법을 제시하는 것이라 할 수 있습니다.

재미있는 것은 할리우드 영화 내에서 이러한 흐름은 2000년대를 넘어서도 그리 크게 변화하지 않는다는 점입니다. 지구에 다시 빙하기가 도래한 상황을 그린 2004년의 <투모로우> 같은 작품이나 고대 예언에 적혀 있던 지구의 멸망이 자연재해에서 비롯됐다는 상상력으로 제작된 2009년의 <2012> 같은 작품이 대표적이라 할 수 있을 겁니다. 앞에서 언급했던 1990년대의 작품들에서 2000년대 후반에 이르기까지 할리우드에서 제작된 재난영화들은 인간의 힘으로는 도저히 감당할 수 없는 재난들과 마주합니다. 외계인이 침공한다거나 화산이 폭발하는 것, 갑작스러운 기후의 변화나 지진, 해일 등과 마주하는 것은 그 원인을 찾기도 끔찍한 상황을 예측하기도 힘든 것이지요. 그리고 이 문제는 특정한 가족이나 국가에 국한되는 것이 아니라 전 지구적인 위기로 그려진다는 점에서 재난의 범위도 상당히 넓히고 있다는 것을 알 수 있습니다.

이 영화들은 재난 상황을 통해 영화적 스펙터클을 취하고 재난 상황에서 벗어나려 분투하는 이들의 모습을 보여줌으로써 긴장감을 조성합니다. 물론 이때 가장 중요하게 긴장을 유발하는 요소는 인간의 힘으로는 도저히 버텨낼 수 없는 엄청난 규모의 재난 앞에 선 인물들의 생사여부이며, 이에 어떻게 대응해야 할 것인가 그리고 이 문제에 답을 찾을 수 있는가 라는 질문을 던지는 인물이나 단체가 등장하면서 조금씩 긴장이 해소되지요. 무수한 위기와 희생 이후 결국 답을 찾는 것으로 영화는 마무리 되는데요. 이 재난을 해소시켜줄 수 있는 영웅이나 단체 혹은 국가는 대부분 백인 남성이나 미국으로 제시된다는 점에서 인종이나 젠더적 측면, 그리고 강대국에 대한 옹호 등 특정한 이데올로기로 기울어져 있다고 할 수 있습니다.

재난영화는 비슷한 서사적 구조를 가진다는 점에서 일종의 장르영화라고 말씀드렸습니다. 재난영화는 재난이라는 설정을 중심에 두고 갑작스레 발생한 재난 상황, 재난에 대한 대응,

그리고 재난의 해결이라는 구조로 이루어졌다는 점에서 유사한 내러티브를 가지고 있는 영화들입니다. 한국에서는 2010년대 들어서면서 바로 이 구조에 들어맞는 영화들이 상당수 제작되기 시작했고, 관객들의 많은 관심을 받았습니다. 여기에서 한 가지 궁금증이 생기실 수 있습니다. 재난영화가 이렇게 비슷한 이야기의 구조를 가지고 있다면 앞서 이야기했던 할리우드에서 만들어진 재난영화나 한국에서 만들어진 재난영화가 크게 다를 부분이 있을까 하는 점이죠. 할리우드에서 제작된 재난영화들도 재난이 발생하고, 생존자들이 대응하고 결국 영웅과 같은 인물이나 국가가 이 모든 상황을 해결하는 구조는 다르지 않기 때문입니다.

그러나 같은 장르영화로 분류된다 하더라도 어떻게 다른 설정과 전개를 보여주느냐에 따라 전혀 다른 분위기를 자아내기도, 또 특정한 작품이 그 장르 내부에서 매우 돌출되어 장르적 발전을 꾀하는 작품으로 꼽히기도 합니다. 그런 점에서 한국의 재난영화는 여타의 재난영화와 비슷한 구조를 가지고 있지만 재난과 관련한 다양한 설정들이 독특하다고 할 수 있는데요. 이제부터 본격적으로 한국 재난영화에 주목해 보겠습니다. 한국 재난영화는 재난의 발생, 그리고 그것에 대응하는 방식과 해결하는 방법 등이 기존의 재난영화와는 다른 방식을 취하고 있으며 여기에는 한국 사회의 무의식이 드러나 있습니다. 바로 이 부분을 통해 한국 사회의 특징을 읽어낼 수 있는 것이지요. 그럼 재난의 발생부터 시작해보겠습니다.

4. 재난의 발생: 탐욕이 만든 재난과 피해자로서의 약자

앞서 말씀드렸듯이 한국에서는 2010년대를 넘어서면서 재난영화로 범주화할 수 있는 영화들이 다수 만들어지기 시작했습니다. 곤충을 숙주로 삼는 기생충인 연가시가 인간을 감염시키는 상황을 그린 2012년의 <연가시>, 치명적인 바이러스가 공기 중으로 전파된다는 설정의 2013년의 <감기>, 그리고 바이러스에 감염된 승객이 기차에 타면서 치명적인 연쇄 감염을 일으키는 2016년의 <부산행> 등이 흥행을 거두면서 이후 터널의 붕괴나 원자력 발전소의 폭발, 테러나 괴물의 등장 등을 재난으로 설정한 많은 작품들이 제작되기 시작했습니다. 혹시 지금 나열한 재난 상황들이 어떤 부분에서 특이한지 눈치 채셨나요? 한국의 재난영화에서 재난은 자연재해라기보다 일종의 사고와 같은 재난이 상당히 많은 부분을 차지합니다. 그렇다면 이렇게 다양한 재난의 설정은 과연 기존의 재난영화와 비교했을 때 어떤 차별점을 가져오게 되었을까요? 혹은 이렇게 바꾸어서도 질문해 볼 수 있습니다. 어떤 이유로 이렇게 다양한 재난이 선택되었을까요?

생각해보면 사고와 같은 재난들은 그 원인을 특정할 수 있다는 점에서 자연재해와는 구별됩니다. 불가피하고 예측 불가능한 자연재해와 다르게 갑작스레 곤충이 아닌 인간을 숙주로 삼는 돌연변이 연가시가 등장했다거나 사망 후 살아 돌아온 이들이 마치 훈련받은 군인처럼 움직인다면 이는 결코 자연적으로 생겼다고는 할 수 없기 때문입니다. 그렇다면 이 만들어진 괴생명체들에는 누군가가 어떠한 이유로 만들어냈을 것이라는, 그러니까 이 위협적인 생명체가 등장하여 재난을 일으키는 데에는 어떤 배후가 도사리고 있을 것이라는 상상력이 깔려있다고 할 수 있겠지요. 이처럼 한국 재난영화의 첫 번째 특징을 꼽는다면 재난의 발생에 뚜렷한 원인이 설정되어 있다는 점일 것입니다. 그럼 몇몇 영화의 내용을 살피면서 이에 대해 구체적으로 설명해보도록 하겠습니다. 영화에 대해 설명하기 전에 여러분들에게 한 가지 양해를 구할 것은 본 수업의 내용상 언급하고 있는 영화들의 주요 사건과 결말을 미리 알려드릴 수밖에 없다는 점입니다. 그러나 본 수업에서는 영화의 내용을 간략히만 언급하는 것이기 때문에 수업 이후 영화를 감상하신다면 분명 더 재미있게 보실 수 있을 거라 생각합니다.

자, 이제 돌연변이 연가시가 등장하는 영화 <연가시>를 살펴보겠습니다. <연가시>는 사람들이 갑작스레 엄청난 양의 음식과 물을 먹다가 어느 순간 물로 뛰어들어 사망하는 사건이 늘어나며 시작합니다. 게다가 물에 빠져 사망한 이들은 단 몇 분 만에 마치 미라처럼 바싹 말라 모든 영양소가 다 빠져나가버린 끔찍한 상태로 발견되죠. 점점 사망자의 숫자가 늘어나면서 사람들은 공포에 떨기 시작합니다. 빠르게 국가적 차원에서 조사를 시작하고 이렇게 많은 사망자를 발생시키는 것은 변종 연가시 때문이라고 결론 내리죠. 연가시는 사람의 장기에 흡착하여 쉽사리 떼어낼 수도 없고 감염의 속도도 빨라 해결 방법을 찾는 것이 어렵기만 합니다. 게다가 이 변종 연가시는 인간에게 필수적으로 필요한 물을 통해 감염되는 것이기 때문에 사람들은 감염을 피하기 힘들죠. 문제의 해결책을 찾다가 밝혀지는 사실은 이 모든 일이 한 제약회사 내부의 다툼과 욕심 때문이었다는 점이었습니다. 곤충에 기생하는 기생충인 연가시가 숙주의 뇌를 조종한다는 점에 착안하여 인간의 뇌 계통 질환의 치료제를 만들고 있던 연구팀은 회사의 문제로 해체되고, 이에 불만을 품은 연구팀은 연구를 통해 만들어진 변종 연가시를 풀어 치료제를 판다면 주가도 올리고 거액을 벌 수 있을거라 계산했던 것이죠. 즉 영화 <연가시>에서 변종 연가시라는 재난의 원인은 연구에 대한 보상을 위해 몇몇을 희생시켜 거액을 벌어들이려던 집단의 이기심에서 비롯된 것이라 할 수 있습니다.

그럼 죽은 이가 살아난 괴물들, 즉 좀비가 등장했던 <부산행>이나 <킹덤>을 한번 살펴볼까요? 좀비의 등장으로 인해 갑작스러운 공격과 감염, 그리고 죽음이 중심에 놓이는 좀비 영화 역시 재난영화의 한 부분이라 할 수 있을 텐데요. 보통 서양에서 만들어진 좀비 영화의 경우 갑작스레 좀비가 나타나고 감염되지 않고 살아남으려는 사람들의 분투가 중심에 놓입니다. 그래서 쇼핑몰 등 임시로 대피할 수 있는 공간으로 숨어든 인간들과 좀비의 대결이 펼쳐지죠. 이러한 이야기의 구조에서 좀비가 발생한 원인은 그리 중요하지 않으며 실제로도 설명되지 않는 경우가 많습니다. 영국 등에서 2002년에 제작된 <28일 후>와 그로부터 6개월 이후의 상황을 보여주는 2007년의 <28주 후> 같은 작품의 경우 분노 바이러스라는 원인이 등장하기는 하지만, 이것은 의도적으로 만들어냈거나 어떤 이익을 위해 숨기거나 퍼트린 것과는 거리가 멀다고 할 수 있죠. 그럼 한국 재난영화에서 좀비는 어떤 식으로 등장하는지 살펴보겠습니다.

영화 <부산행>부터 보겠습니다. <부산행>은 밀폐된 공간인 기차에 바이러스에 감염된 이가 타면서 사람들을 전염시키고 이를 저지하려는 이들의 분투를 흥미롭게 보여주고 있습니다. 이 영화에서 좀비라는 단어를 사용하고 있지는 않지만, 물리면서 바이러스에 감염되고 죽은 이가 이성을 잃고 살아나는 등의 모습은 우리가 익히 알고 있는 좀비와 다르지 않습니다. 영화에서 주인공인 석우는 펀드 매니저인데요. 딸이 이혼한 부인을 만나고 싶다며 조르는 바람에 딸과 함께 부산행 기차에 오릅니다. 그리고 바로 그 기차에서 피를 토하고 쓰러지거나 조금씩 기이하게 변해가는 사람들을 목격하게 되죠. 이 상황에서 회사 직원과 석우의 통화 내용은 이 바이러스의 원인이 무엇인지를 짐작하게 해줍니다. 즉 석우의 회사에서 주가를 끌어올리기 위해 망해가는 바이오 회사 하나를 살렸는데, 바로 그곳에서 바이러스가 유출됐다는 것이었죠. 몇몇의 이익을 위해 저질렀던 편법이 이렇게 엄청난 결과를 가지고 왔다는 점을 짐작할 수 있습니다.

이번엔 넷플릭스 시리즈로 해외에서도 많은 관심을 받았던 <킹덤> 1편을 떠올려보겠습니다. <킹덤>은 조선시대를 배경으로 좀비를 등장시키고 있는데요, 이 작품에서도 역시 좀비를 인위적으로 누군가가 만들어낸 것으로 설정하고 있습니다. 작품의 초반 기괴한 소리를 내며 묶여 있는 괴물 같은 생명체, 그리고 그에게 궁녀를 바치며 생명을 유지시키는 누군가의 모습이 등장합니다. 궁 내부, 게다가 왕이 기거하는 곳에서 이루어지는 이 괴생명체의 사육은 누구도

접근하지 못하도록 은밀하게 이루어지고 있죠. 바로 이 괴생명체는 조선의 왕입니다. 이야기가 진행되면서 권력욕에 사로잡힌 영의정이 자신의 손자를 왕으로 만들기 위해 이미 사망한 왕에게 죽은 사람을 살린다는 상사초를 먹여 죽지 못하도록 생명을 연장하고 있었던 것이죠.

<연가시>와 <부산행>, 그리고 <킹덤>을 예로 들었지만 엄청난 희생을 불러 일으킨 재난이 누군가의 탐욕에서 비롯되었다는 설정은 한국 재난영화에서 쉽게 찾아볼 수 있습니다. 이를 통해 영화는 한국 사회의 어떠한 모습을 드러내고 있을까요? <연가시>와 <부산행>은 몇몇의 이익을 위해, 그리고 <킹덤>은 신하의 엄청난 권력욕으로 인해 무고한 사람들의 희생을 불러들였습니다. 이는 과도하게 자본을 쫓거나 권력을 탐하는 이들을 결국엔 재난까지 일으키는 인물로 설정하여 그들이 가진 탐욕을 상당히 경계해야 할 것으로 보여주는 것이라 할 수 있습니다. 이 인물들은 그 과정이 어떠하든 자신의 목표만 달성하면 된다는 인식으로 이러한 일까지 저지르게 되는 것인데요. 한국 재난영화의 정치적 무의식에 대해 연구한 한송희 선생님은 과거 국가 주도의 근대화에 대한 경계가 여기에 녹아 있다고 설명하고 계십니다. 한국은 압축·고속 성장을 위해 국가가 목표를 정하면 정부와 기업, 국민이 일사불란하게 목표를 향해 헌신하며 국력을 집결하는 국가 주도의 근대화를 거쳤습니다. 이 과정에서 성과지상주의와 결과중심주의가 중요한 가치로 떠올랐는데요. 사실 결과중심주의 풍토는 과정의 배제를 가져왔고 이것이 한국형 재난의 주요 원인으로 꼽혀왔습니다. 더군다나 이로 인해 안전보다는 속도, 과정보다는 결과, 내실보다는 외형을 중시하는 왜곡된 합리성이 자리 잡았고, 이것이 바로 위험 요소의 방치로 이어지기까지 했다고 지적하시죠. 이러한 상황은 재난영화에 적절히 적용할 수 있습니다. 엄청난 부를 축적하기 위해서, 최고의 권력을 얻기 위해서 그 과정이 어떠해도 상관없다는 인식은 재난이라는 부정적인 결과를 불러들였고, 이는 부정적인 가치로, 비판받아 마땅한 가치로 전환됩니다. 한국 재난영화는 이처럼 자본이나 권력 등이 목적을 향해 나아가면서 과정을 무시하고 결과만 중시하는 오랜 세태를 비판하고 있다고 할 수 있습니다.

탐욕에 의해 시작된 재난이라는 특징 외에 재난의 발생 부분에서 또 하나의 특징으로 꼽을 수 있는 것은 재난 상황에 돌입하게 되는 바로 그 시작점에 독특한 인물들이 배치된다는 점입니다. 변종 연가시이든 좀비 바이러스이든 위험 요소가 생성되는 것만으로는 재난이 일어난다고 할 수 없습니다. 재난은 이 전염체가 퍼져나가 영문도 모르는 사람들에게 치명적인 바이러스를 전염시키는 바로 그 순간부터 시작되는 것이기 때문입니다. 한국 재난영화에서는 어찌 보면 숙주라고 할 수 있는 이 문제적인 인물들이 대체로 사회적 약자로 설정된다는 특징이 있습니다. 이에 대해서는 다양한 이야기를 해볼 수 있을텐데요. 몇몇 영화를 통해 살펴보도록 하겠습니다.

좀 전에 영화 <부산행>에 대해 말씀드렸습니다. 그런데 이 작품이 개봉하고 얼마 지나지 않아 이 작품의 프리퀄, 그러니까 오리지널 영화 이전에 어떤 사건이 있었는지를 설명해주는 속편 <서울역>이 개봉했습니다. 애니메이션인 이 작품은 <부산행>을 연출했던 연상호 감독이 연출한 작품인데요. <서울역>은 피투성이가 된 채로 <부산행> 기차에 처음으로 올라탄 여성이 이전에 어떤 일을 겪었는지를 설명해주는 작품입니다. <서울역>은 제목대로 한국의 서울역 주변에서 이야기를 시작하는데요. 한 노숙인이 제대로 말도 하지 못하고 움직이지도 못하는 등 이상한 모습을 보이고, 이를 본 다른 노숙인이 여기저기 도움을 요청하지만 아무도 이 노숙인의 말을 들어주지 않습니다. 이상한 행동을 보이던 노숙인은 갑작스레 주변인들을 공격하고 그렇게 서울 한복판에서 바이러스가 퍼지기 시작합니다.

그럼 <킹덤>에서는 어떤 식으로 바이러스가 퍼졌는지 살펴보겠습니다. 앞서 한 신하가 약초를 먹여 죽은 왕을 살렸고, 괴물처럼 변한 왕에게 먹이기 위해 궁녀 등을 바쳤다고 이야기했

습니다. 왕이 해친 시신은 궁 밖으로 버려지는데요. 이렇게 궁 내부의 이야기가 진행되고 나면 작품은 궁 밖에서 살고있는 백성들의 모습에 집중합니다. 특히 지율헌이라는 공간이 중요하게 등장하는데요. 이곳은 아픈 이들이 모여 있는 병원 같은 곳이지만 돌볼 사람이 부족한 것은 물론이고 모든 물품과 식량도 부족한 열악한 상황에 놓여 있습니다. 아픈 백성이 모여 있긴 하지만 사실 치료를 받고 있다고 표현하기 힘들죠. 이러한 상황에 불만을 품고 있던 한 남성이 어딘가에서 고기를 들고와 국을 끓이고 아픈 이들에게 나누어줍니다. 그리고 이를 먹은 이들에게 문제가 생기면서 전염이 시작되죠. 짐작하시겠지만 그 남성이 가져왔던 것은 궁에서 왕이 해쳤던 바로 그 시신이었습니다. 즉 궁 내부에서의 다툼은 그들이 다투느라 돌보지 않았던 이들을 배고픔으로 몰아넣었고, 결국 전염까지 시키는 상황을 만든 것이라 할 수 있습니다.

한 작품을 더 살펴볼까요? 2021년 개봉한 <방법: 재차의>는 이미 죽은 자가 살인사건의 용의자로 지목되면서 시작됩니다. 죽은 후 다시 살아난 이들은 마치 훈련받은 군인과 같이 움직이며 엄청난 힘을 지닌 이들로 등장합니다. 그저 서 있는 것만으로도 위압감을 주는 이들은 과거 한 제약사에서 실시한 임상 실험의 피해자였다는 것이 밝혀집니다. 이들의 잔인한 모습이나 훈련받은 듯한 행동은 바로 여기에서 기인하는 것인데요. 이들은 모두 당장 없어져도 아무도 찾지 않을 외국인 노동자들이었고 실험의 대가로 돈을 제시했던 제약회사는 부작용이 생기자 그들의 죽음을 은폐했던 것이었죠. 이들이 되살아난 것은 외국인 노동자 중 한 명의 아버지이자 인도네시아의 주술사 두꾼이 그들을 살려내 핵심인물들을 처단하고 사과를 받으려 했기 때문이었습니다.

이렇게 재난의 시작에 보호받지 못하는 이들이 놓여 있다는 것은 매우 의미심장하다고 할 수 있습니다. <서울역>의 노숙인이나 <킹덤>의 아픈 백성들, 그리고 <방법: 재차의>의 외국인 노동자에게서부터 전염이 시작된다는 것은 사회적으로 보호받지 못하는 이들이 가장 먼저 위험에 노출되거나 이용당할 것이라 생각했다는 점을 드러내기 때문입니다. 반대로 사회적으로 우월한 위치에 있는 이들에게 이러한 재난은 그리 쉽게 닥치지 않을 것이라 해석할 수 있다는 점에서 갑작스런 재난이라도 더욱 위험해질 수 있는 이들이 따로 있다는 인식을 드러내기도 합니다. 결국 이는 자본과 권력에 대한 탐욕에서 발생한 재난으로 인해 피해는 약자가 볼 것이라는 비판적 인식을 드러내는 것이라 할 수 있습니다.

그러나 종종 이 약자의 설정은 다소 왜곡된 시각을 드러내기도 합니다. 약자가 재난으로부터 보호받지 못했다는 점에서 그들은 피해자가 되고 또 연민의 대상이 되기도 하지만, 한편으로는 사람들에게 전염시키는 전염체라는 점에서 이렇게 쉽게 위험에 노출되는 이들, 그러니까 거처 없이 배회하거나 위험한 상황에 노출된 이들이 없었다면 재난을 미리 예방할 수도 있었을 것이라 가정해볼 수도 있기 때문입니다. 특히 이러한 해석의 가능성은 한국 재난영화에 등장하는 외국인 노동자의 설정에서 매우 강하게 드러납니다. 2013년에 개봉한 영화 <감기>는 공기 중 감염이라는 설정으로 인해 코로나 이후 다시 한번 주목을 받았던 작품이기도 합니다. 이 작품은 서울과 가까운 도시인 분당에서 감염이 되면 몸에 발진이 생기고 피를 토하다 결국 사망하는 바이러스가 퍼지는 상황을 그리고 있습니다. 이 영화는 바이러스가 어디에서부터 왔는지를 매우 명확하게 제시하는데요. 컨테이너를 통해 밀입국을 하려던 외국인 노동자들이 열악한 환경에서 다수 사망했고 바로 여기에서 치명적인 변이 바이러스가 생성된 것으로 설정하고 있습니다.

이는 한국인을 위협하는 재난이 외부에서 들어온 것으로, 그것도 밀입국하려는 이들에게서 온 것으로 설정함으로써 외국인 노동자를 바이러스를 생성·전파시키는 이들이라는 부정적인

위치에 두면서 혐오의 시선을 보낸다는 비판을 피하기 힘듭니다. 다수의 인종과 민족이 모여 살고 있는 많은 나라들과 다르게 한국은 오랫동안 단일민족으로 지내오다 최근에 들어서 다양한 다민족, 다문화사회로의 변화가 이루어지고 있습니다. 이러한 변화에 대한 이질감이 다소 부정적인 방식으로 대중문화에 유입되는 경우들이 있는데, 영화 <감기>의 설정은 이러한 점에서 경계해야 할 시선이라 할 수 있을 것입니다. 지금까지 살펴본 한국 재난영화에서 드러난 재난 발생의 독특한 설정과 그것의 의미에 대해 살펴보았습니다. 그럼 이제 재난이 벌어진 후 그것의 대응 방식과 그것을 통한 사회의 인식에 대해 알아보도록 하겠습니다.

5. 재난의 대응: 인재(人災)에 대한 비판과 가족 중심의 감상성

재난 상황이 발생했고 많은 사람들이 위협당하고 있습니다. 그렇다면 이제 중요한 것은 재난 상황에 대응하며 위기를 피해야겠지요. 그것은 살아남은 자들의 대응일 수도 있고 그들을 구해야 하는 의무를 지닌 공권력의 대응일 수도 있을 것입니다. 흥미롭게도 한국 재난영화에서는 재난이 일어난 상황에서 개인의 분투에 집중하기보다는 이를 해결해 줄 공권력, 그러니까 정부의 대응을 매우 중요하게 그리고 있다는 점이 특징적이라 할 수 있습니다. 앞서 한국 재난영화에서는 재난의 발생을 명확하게 지시한다는 점을 이야기하며 서구에서 제작된 좀비 영화를 잠시 설명했었는데요. 재난에 대응하는 방식에 있어서도 서구의 좀비 영화와의 대비는 좋은 예가 될 수 있습니다.

가령 서구의 좀비 영화에서 좀비가 등장했을 때 이 좀비들에 대응하며 살아남는 것은 각자의 몫입니다. 어딘가에 숨어들어 함께 살아남은 자들과 좀비에 대응해야 하는 것이죠. 이때의 공권력은 거의 모든 상황이 끝났을 때, 그러니까 수용소 등으로 진입할 때에야 그 모습을 드러내는 경우가 많습니다. 또한 가끔은 공권력으로 대변되는 특정 집단이 오히려 생존자를 위협하거나 속이는 상황이 벌어지기도 합니다. 이는 앞서 언급한 바 있는 할리우드에서 제작된 재난영화에서도 그리 다르지는 않습니다. 즉 피해의 상황을 개인이 오롯이 감당해야 하고 영화는 이들이 살아남는 방법에 집중할 뿐 이를 해결할 수 있는 시스템에 기대는 일은 찾아보기 힘들죠. 만약 외계인의 침략이나 소행성과의 충돌과 같은 이야기를 하게 된다면 여기에선 처음부터 이 문제를 예측할 수 있고 해결할 수 있는 힘을 지닌 정부가 이야기의 중심에 섭니다. 즉 생존자와 정부의 대응 시스템은 완벽하게 분리가 되어 있는 것이지요. 그러나 한국 재난영화에서는 재난이 발생한 후 정부가 이에 어떻게 대응하고 있는가가 매우 중요한 부분을 차지하는데요 이에 대해 자세히 살펴보도록 하겠습니다.

2016년도에 개봉한 <터널>은 운전 중 터널이 갑자기 무너지면서 고립된 한 남성을 중심으로 진행되는 작품입니다. 자동차 영업을 하며 평범하게 살아가던 정수는 큰 계약을 앞두고 기쁘게 집으로 돌아가는 길에 갑작스레 무너진 터널에 갇힙니다. 배터리가 많이 남지 않은 휴대폰과 생수, 그리고 딸을 위해 샀던 케이크만 있는 상황에서 정수가 할 수 있는 일은 버티며 구조대를 기다리는 것뿐입니다. 정수는 라디오를 통해 바깥 상황을 듣고 구조가 힘들다는 것을 직감합니다. 대형터널이 무너진 상황에서 정부는 대책반을 꾸리고 터널에 진입하기 위해 다양한 시도를 하지만 설계도와 다르게 건설된 터널로 진입하는 것은 쉽지 않고 구조작업을 벌이던 반장도 목숨을 잃으면서 긴 구조작업을 중단해야 하는 상황과 맞닥뜨립니다. 게다가 이렇게 지지부진한 구조작업은 다른 터널의 완공에도 큰 차질을 주면서 생존을 했을지 아닐지 모르는 이 남성을 위해 계속 구조작업을 하는 것이 맞는지 아닌지 설전이 벌어집니다. 연락이 끊겼지만 아직 정수는 살아있는 상황인데도 말이지요. 결국 정수는 구조되지만 씁쓸한 뒷맛이

남는 영화라 할 수 있습니다.

<터널>은 크게 두 가지의 문제를 지적하고 있습니다. 먼저 터널에서 정수를 쉽게 구할 수 없었던 큰 이유 중 하나가 터널이 설계도대로 건설되지 않았다는 데에 있었죠. 그리고 이 거대한 터널은 갑자기 무너졌습니다. 여기에서 읽어낼 수 있는 것은 이 붕괴가 부실공사로 인한 인재(人災)라는 점이죠. 부실공사는 누군가 옳지 않은 방식으로 이익을 내려 하고, 또 이를 감시해야 하는 기관에서 묵인했기 때문에 일어날 수 있는 사태입니다. 결국 영화 <터널>은 많은 이들이 겪었을 수도 있는 이 재난이 자연적인 것이 아닌 확인과 점검을 제대로 하지 않은 시스템의 부재로 인해 일어난 것이라는 사실을 강하게 시사한다고 할 수 있습니다. 이러한 불신은 한국 사회에서 일어났던 몇 번의 대형 사고들과 연결되는 것이기도 합니다. 1994년에는 성수대교가 붕괴되어 많은 사람들이 목숨을 잃었고, 1995년에는 백화점이 붕괴되어 엄청난 피해자를 낳았습니다. 1999년에는 한 수련원에서 큰 사고가 나서 많은 아이들이 사망하는 참사가 일어나기도 했습니다. 이 모든 사건들은 다 불법적인 용도변경과 불법 증축 등의 부실공사, 그리고 이를 승인한 기관이 빚어낸 참사였습니다. <터널>은 이러한 인재의 한 단면을 직접적으로 드러내고 있다고 할 수 있습니다.

두 번째의 문제는 영화의 중반부를 넘어가면서 찾아볼 수 있습니다. 정수의 휴대폰 배터리가 떨어져 외부와의 소통이 끊어진 상황에서 거의 한 달에 가까운 시간이 흐릅니다. 이 사이 일어나는 많은 일들, 그러니까 한 사람의 생사를 확실히 확인하지 않았으면서도 사람들은 이제 그가 사망했을 것이라 치부하고 구조를 벌이거나 기다리려는 이들을 비난하기 시작합니다. 누군가는 죽었을지도 모르는 이를 구하다 작업반장이 사망한 것을 두고 가족들을 이기적이라 손가락질 하고, 또 누군가는 구조로 인해 옆 터널의 공사 지연으로 손해를 볼까 전전긍긍합니다. 이 장면들은 피해자와 그의 가족들에 대한 날선 반응을 포함하고 있지요. 영화는 시간이 지나면서 이미 정수가 죽었을 것이라 생각하고 가족들을 몰아붙이는 이들과 아직 살아서 어떻게든 밖으로 나가려는 정수의 모습을 교차하여 보여줌으로써 한 사람의 목숨을 함부로 대하는 이들을 비판적인 시선으로 바라봅니다.

이는 발전이나 이익 등을 우선해야 한다는 생각으로 소수의 희생을 강요하는 것에 대한 비판의식을 드러낸다고 할 수 있습니다. 앞서 한국 사회가 굉장히 짧은 기간에 급격한 성장을 이루었다는 이야기를 했었습니다. 그리고 이는 국가주도적인 방식으로 진행되었다는 설명도 했었지요. 이때의 큰 목표, 그러니까 경제발전이라는 대의 앞에서 이를 방해한다고 생각하는 많은 요소들은 무시할 수 있는 것이 되었습니다. 이 과정 중 희생당한 이들도 있었는데요. 이러한 급작스러운 성장으로 인해 현재의 삶이 윤택해진 것은 있겠지만 아직도 대를 위해 소를 희생하는 것이 그리 이상하지 않다는 식의 사고방식이 남아 있는 것도 사실입니다. <터널>은 한 명의 생존자를 설정하고, 가시적인 이익을 우선해야 한다는 생각으로 소수의 희생을 강요하는 이들에게 부정적인 감정이 들도록 사건을 배치하여 이를 비판하고 있다고 할 수 있습니다. 특히 이러한 결과는 누구도 자신의 잘못을 인정하지 않고 그저 묵인하거나 무시하려는 시스템의 부재로 돌이킬 수 없는 일이 되어버린 것으로 그려집니다. <터널>에서 장관의 이기적이고 무능한 대처가 분노를 자아내게 하는 것은 정부의 시스템이 잘못 돌아가고 있다는 것을 보여주는 것이라 할 수 있겠지요.

조금 더 직접적으로 다수의 피해자가 발생한 상황에서 정부의 미흡한 대처를 보여주는 영화가 2013년에 개봉한 <더 테러 라이브>입니다. 얼마 전까지 매우 인정받는 앵커였지만 몇몇 문제로 인해 라디오로 밀려난 주인공 윤영화는 아침 라디오를 진행하던 도중 한강 다리를 폭파시킬 것이라는 전화를 받게 됩니다. 장난 전화일 것이라 생각해 무시했지만 정말 다리가 폭

파되고 전화를 한 이는 이 테러가 자신과 함께 바로 저 다리를 공사하다 사망한 이들을 위한 것이라며 다리 위의 생존자를 인질로 잡은 채 대통령의 사과를 요구합니다. 돈 몇 푼 때문에 공사 현장에서 일하다 사고를 당했고 심지어 제대로 구조도 받지 못하고 세상을 떠난 이들을 향해 직접 대통령이 사과하라는 것이었죠. 테러범은 대통령이 '죄송합니다' 한 마디만 하면 이 모든 일을 멈출 것이라 요구했지만 점점 예상치 못한 문제들과 부딪히게 됩니다.

영화 <더 테러 라이브>는 바로 이 상황에서 정부가 어떻게 대처하고 있는지를 보여주고 있습니다. 큰 위기 상황 속에서도 직접 일을 해결하기 위해 나서기보다는 형식적이고 원론적인 말만 나열하는 브리핑을 하거나, 이 문제를 다른 기관으로 하달하여 해결하려고 하는 등의 적극적으로 나서지 않는 모습을 그리고 있는 것이죠. 게다가 이 상황을 이용하여 각자의 이익을 챙기려는 이들이 등장하기까지 합니다. 이렇게 시간이 흐르는 동안 끊어진 다리는 점점 더 위태로워지지만 정부는 테러범에게는 사과할 수 없다는 명분을 내세워 테러범의 검거가 우선이라는 주장을 합니다. 결국 다리에서 불안해하던 이들은 강으로 추락하죠. 이처럼 초유의 사태 앞에서 적극적으로 움직이지 않는 정부의 모습은 이 문제를 해결해야 한다며 정부의 사과를 절박하게 요청하는 앵커의 모습과 대비되면서 분노를 자아냅니다.

대표적으로 두 작품을 예로 들어 이야기했지만 이러한 특징은 한국 재난영화 대부분에서 찾아볼 수 있습니다. 재난의 시작이 자연재해가 아닌 비뚤어진 욕망에 기댄 것에서 비롯되었다는 점에서 한국의 재난영화는 사회적 문제를 내재하고 있습니다. 그리고 이 문제에 대응해야 한다고 믿는 정부의 시스템 역시도 특정한 논리에 따라 움직인다는, 그렇기에 결국 평범하고 선량한 시민이 피해를 볼 수 있다는 불안을 고스란히 드러내고 있는 것이죠. 특히 영화 속 재난이 인재라는 인식은 결국 어떠한 상황이 일어났다 해도 이에 전혀 대응하지 못한 채 희생자를 늘려갔다는 비판의식을 담고 있는 것이기도 합니다. 개인의 생존과 목숨을 국가가 지켜줄 수 없을 것이라는 불안은 정부가 큰 사고에 미흡하게 대응했던 몇몇의 실제 사건들을 경험 한 후 영화에 반영된 것이라고 할 수 있을 것입니다. 이처럼 한국의 재난영화는 지극히 사회비판적인 시각을 중심에 둔다는 점을 명확하게 드러낸다고 할 수 있습니다.

한국의 재난영화에서 재난의 대응의 방식 중 또 하나 흥미로운 특징으로 꼽을 수 있는 것은 가족 중심의 서사가 다수라는 점입니다. 그리고 이때의 가족은 완벽하게 혈연을 중심으로 한 가족을 가리킵니다. 이러한 설정은 재난에 대응하는 방법 자체를 가리킨다기보다 재난에 대응하는 상황에서 관객들에게 조금은 다른 감정을 선사한다는 점에서 여타의 재난영화들과 구별된다고 할 수 있는데요. 가족을 재난 상황의 중심인물로 설정하는 것은 많은 재난영화가 재난에서 살아남는 자들을 조명하며 아슬아슬한 위기를 제시하여 긴장감을 조성하는 것과는 다른 감정을 느끼게 합니다. 재난에 떠밀려 모르는 이들이 낯선 공간에서 살아남기 위해 분투하는 상황에서는 생존 자체가 목적이 되고, 그들이 어떤 방식으로 살아남는지를 보여주는 것이 영화의 중요한 부분이 될 것입니다. 즉 살아남는 획기적인 방법이 중심에 놓이는 것이지요. 이러한 이유로 만약 그들이 죽음을 맞이한다 해도 안타깝긴 하겠지만, 잘못된 방법을 선택한 결과 정도로 머무르게 될 확률이 큽니다. 상황에 대한 몰입이 높아질 수는 있지만 감정적으로는 동화되기 힘든 것이지요. 그러나 가족 간의 다양한 관계, 그 중에서도 미처 봉합되지 못한 아픔이 있는 가족을 둘러싼 재난은 훨씬 감상적으로 흘러갈 수 있습니다. 가령 평소에 어머니에게 살갑지 못했던 아들, 힘겹게 가족을 보살피던 딸, 아이들을 잘 챙기지 못했던 부모 등이 재난의 위기에 처하는 것은 안타까움을 배가시키고 그의 생존을 응원하게 되지요. 이때에도 인물의 생사 여부는 긴장을 구성하는 중요한 요소가 되겠지만, 이러한 가족의 설정은 생사의 문제를 넘어 간절하게 그 인물이 생존하길 바라면서 위기에 처했을 때는 감정적으로 동요하게

까지 만든다고 할 수 있습니다. 만약 그가 죽음을 맞이한다면 그것은 눈물을 자아내는 슬픈 이야기로 흘러가는 것이지요.

이처럼 재난 속 가족이 처한 상황을 통해 감정을 자극하는 설정 중 가장 많은 것이 평소 일에 쫓겨 가족들을 잘 돌보지 못했던 인물들이 위기에 직면하는 것입니다. <부산행>에서 아이를 데리고 부산에 가는 석우는 딸에게 어떤 선물을 줘야 할지도, 본인이 산 선물이 지난번에 줬던 선물과 같은 것인지도 모를 만큼 일에만 집중하는 이입니다. 아내와는 이혼을 했고 딸과의 대화도 많지 않은 상황이지요. 딸이 엄마를 만나고 싶다고 이야기할 때에도 아이의 마음보다는 당장의 일이 급한 인물로 설정되어 있습니다. 딸과의 대화가 어색하고 사소한 것도 부딪히기 때문에 딸은 아빠가 자신에게 관심이 없을 거라 생각합니다. 그러나 석우와 딸이 탄 기차에 바이러스가 퍼지기 시작하고 석우는 딸을 지키기 위해 최선을 다하면서 아이를 사랑하고 있었다는 점을 의심할 수 없게 만들죠. 석우가 스스로 감염되었다는 것을 알게 되었을 때, 석우에게 스쳐가는 기억은 처음 아이를 안고 행복해하던 모습입니다. 이렇게 사랑하는 아이를 지키기 위해 감염이 된 석우는 스스로 기차 밖으로 몸을 던집니다.

2016년도에 개봉한 영화 <판도라>는 지진으로 인해 원자력 발전소에 문제가 생기고 결국 폭발 직전까지 가는 사고가 발생하는 이야기를 담고 있습니다. 이렇게 사고가 치명적으로 치닫은 것은 앞서 이야기했던 정부 대처의 무능이나 눈앞에 이익을 생각해 발전소를 유지할 방법을 먼저 찾는 이들의 대응으로 인한 것이었습니다. 결국 이 문제를 해결할 수 있는 방법은 봉쇄된 공간을 폭파하여 새로운 수조를 만드는 것뿐이었고, 이를 실행하는 것은 바로 이 발전소의 피폭으로 인해 아버지와 형을 잃었던 재혁이었습니다. 재혁은 어머니와 형수, 조카, 그리고 사랑하는 연인과 함께 살던 이였고 무뚝뚝했지만 누구보다 가정을 지키려는 이이기도 했죠. 봉쇄된 공간에 들어간다는 것은 결국 많은 이를 살리는 일이긴 하지만 스스로 죽음이 예정된 곳으로 들어간다는 의미와 다르지 않았습니다. 영화는 봉쇄된 공간에 들어간 재혁이 헬멧 카메라를 통해 가족들에게 유언을 남기는 장면을 길게 보여주고, 가족들의 눈물을 보여주는 것에 집중합니다. 이러한 설정은 내 가족과의 여행은 함께 가지 못했지만 거래처의 가족 행사를 챙기며 영업을 하고자 했던 <연가시>의 재혁 모습이나, 의사로 아이를 잘 돌보지 못했던 <감기>의 인해에게서도 쉽게 찾아볼 수 있습니다.

이처럼 재난에 대응하는 인물들이 놓인 상황으로 감정을 강조하면서 재난 자체에 집중하기보다 재난에 처해있는 가족들, 즉 나와 함께 해왔고 앞으로도 함께 할 것이라 믿어 의심치 않던 이들이 재난에 처한 상황을 조명하여 감정선을 자극하는 방식은 한국 재난영화에서 볼 수 있는 독특한 특징이라 할 수 있습니다. 이는 혈연을 중심으로 한 가족에 대해 한국 사람들이 상당히 큰 의미를 부여하고, 또 가족 내에서의 화합이나 친밀성을 매우 중요한 가치로 여기는 성향을 잘 드러내는 것이라 할 수 있습니다. 가족이라면 가족의 구성원을 잘 챙겨야 하고, 또 부모라면 혹은 내가 가족을 책임지는 위치에 있다면 나를 희생해서라도 남은 가족을 지켜야 한다는 생각은 가족의 가치를 최상으로 치고 있다는 점을 보여주지요. 최근 들어 혈연을 중심으로 한 가족관계에 집중하는 것에 대한 비판적 담론이 등장하고 있긴 하지만, 아직까지 전통적인 형태의 가족과 그것을 구성하는 것은 한국 사회에서 굉장히 중요한 가치라는 점이 이러한 재난영화의 특징에서 드러난다고 할 수 있습니다.

그러나 영화적으로 보았을 때 <부산행>에서의 석우가 감염된 채 과거를 떠올리는 장면이나 <판도라>에서 재혁이 유언을 남기는 장면의 갑작스런 전개 등은 한국 내에서 그리 좋게 평가받지는 못했습니다. 이 장면을 가리켜 많은 관객들은 '신파'라는 말로 비판했는데요. 사실 학술적인 관점에서 보았을 때 신파라는 용어는 매우 복잡한 양상을 띠기 때문에 명확히 정의하

기 어려운 개념입니다. 연극사 연구자 이승희 선생님은 신파에 대해 1910년대를 전후하여 한국 연극사에 신파극이라 불리는 연극이 등장했고 이것이 특정 시기를 풍미한 것은 맞지만, 정확히 이때의 '신파'가 무엇인지 정의되지 않았으며 이것이 연극뿐 아니라 다양한 장르를 넘나들며, 심지어는 일상에서도 가끔 사용되는 단어로 확대되면서 의미가 유동하고 있다고 설명했습니다. 대중문화 연구자 이영미 선생님께서는 대중문화의 다양한 양식들을 분석하여 귀납적으로 신파를 정의했는데요. 선생님의 논의에 따르면 신파는 욕구가 억압된 주체가 억압적 세계에 스스로 굴복하면서 가지게 된 자학과 자기연민, 바로 이것에서 발현된 과잉된 감상성으로 정리되기도 합니다. 이처럼 신파라는 용어는 매우 복잡한 양상을 띠는 것이지만 한국에서 수사적으로 신파라 할 때 먼저 떠올리는 것은 극단적인 설정으로 감정을 움직여 눈물짓게 만드는 것을 가리킨다고 할 수 있습니다. 앞서 언급한 두 작품의 설정들은 바로 이 부분에서 신파적이라 비판받았던 것이었죠.

그러나 이에 대해서는 조금 다른 시각으로도 이야기할 수 있을텐데요. 한국 내에서 이러한 평가가 나온 것은 이미 다양한 장르와 작품에서 유사한 방식으로 감정을 움직이려는 작품들이 많이 나왔기 때문입니다. 이에 한국 관객들은 자주 보아 익숙한 흐름을 작위적이거나 낡은 방식으로 인식했던 것이지요. 그런데 흥미로운 것은 이러한 감정의 구성에 익숙치 않은 문화권에서는 이 장면들을 매우 감동적으로 평가하기도 한다는 점입니다. 아버지의 깊은 사랑이나 가족들을 두고 가야 하는 아들의 모습에 공감하면서 많은 눈물을 흘리기도 했던 것이죠. 이러한 차이는 서로 다른 문화를 보는 시각이 매우 다양하고 또 다를 수 있기에 재미있는 공부가 될 수 있다는 점을 보여주는 것이기도 합니다. 우리가 익숙하지 않은 문화를 접했을 때 수용자가 기초한 문화권을 바탕으로 새로운 해석을 할 수 있을테니까요. 본 수업이 여러분들에게 그런 힌트를 줄 수 있는 수업이었으면 좋겠다는 생각을 하면서, 이제 마지막 재난의 해결로 넘어가도록 하겠습니다.

6. 재난의 해결: 해결사로서의 아버지와 통치자에 대한 기대

지금까지는 한국 재난영화에서 재난에 대응하는 특징에 대해 알아보았습니다. 재난에 대응하면서 쌓인 정보들로 이제 해결을 해야 할 때가 되었습니다. 재난의 해결은 원인이 되는 문제를 아예 없앨 수 있는 방법을 찾거나 혹은 재난과 같은 상황에서 탈출하는 것을 의미한다고 할 수 있습니다. 사실 재난영화의 흐름상 대응을 통해 해결책으로 가까워지는 것이기 때문에 대응과 해결을 완전하게 분리하여 설명하긴 힘들다고 할 수 있습니다. 가령 <부산행>이나 <판도라>의 석우나 재혁은 각각 바이러스에 감염된 감염체를 기차에서 떨어뜨리는 것으로, 그리고 봉쇄된 곳에서 문제를 해결하는 것으로 대응이자 해결을 한 것이라 할 수 있습니다. 이렇게 분리가 어려운데도 재난의 해결 부분을 따로 설명하려는 것은 바로 이 인물들처럼 재난을 해결하려 나서는 인물들이 독특하다는 점을 강조할 필요가 있기 때문입니다. 특히 이 부분에서 한국 재난영화는 다소 모순적인 요구를 드러내고 있어 흥미롭습니다.

이제 재난을 해결하려 나서는 인물들에 대해 살펴보겠습니다, 앞에서 설명했던 석우나 재혁은 어떤 특징을 지니고 있을까요? 이들은 모두 한 가족의 가장이란 공통점이 있습니다. 특별한 능력을 지녔다기보다는 마땅히 가정을 지켜야 한다고 생각하는 가장이 재난을 해결하는 것이죠. 그리고 이는 대체로 아버지로 형상화됩니다. <연가시>에서도 <부산행>에서도, 조선시대를 배경으로 거대한 괴물이 출몰하는 내용을 다루었던 <물괴>나 백두산이 대규모로 폭발을 일으켰다는 설정을 바탕으로 한 <백두산>, 비행기 내 테러로 인해 모두가 위험한 상황에 놓인

<비상선언>에서도 이 재난의 상황을 마무리하고 스스로 희생하여 가족을 구하거나 많은 이들을 살리는 것은 모두 아버지로 설정됩니다. 이는 그리 특별하지 않은 그러니까 우리가 흔히 생각하는 영웅과는 거리를 둔 평범한 아버지가 사건을 해결하는 서사로 나아가는 것이라 할 수 있는데요. 한국 재난영화에서 재난의 해결은 평범했던 아버지가 재난을 겪으면서 성장하여 사건을 해결하는 구조를 취하고 있습니다.

이들이 평범하다는 것, 그러니까 아직 재난에 맞서 해결할 능력을 갖추지 못했다는 것은 극의 초반 이들이 나와 우리 가족만 살면 될 것이라 생각하는 다소 이기적인 인물이었다는 점에서 알 수 있습니다. 스스로를 이러한 위험한 상황에서 다수를 구할 수 있는 인물로 생각할 수 없기에 당장은 나와 내 자식만 챙기겠다는 생각을 하는 것이지요. 가령 <부산행>의 석우처럼 지인에게 자신과 딸만 기차에서 내릴 수 있게 도와달라고 부탁하거나, <연가시>에서처럼 자신의 가족만을 위해 몰래 약을 구하려는 재혁의 모습 등은 이에 대한 좋은 예라 할 수 있습니다. 그러나 이들은 재난을 겪으면서 시각이 확장되고 다른 이들에게도 연민을 느끼면서 모두를 구할 수 있는 방법을 찾아 성장해 갑니다.

이러한 모습은 앞에서도 이야기했던 것처럼 굉장히 가족 중심적인 사고를 중심에 두고 있다고 할 수 있는데요. 설사 내가 죽더라도 가족을 반드시 지켜내고야 마는 이 영화의 결말은 결혼한 남녀와 자식이 기본이 되는 가족이 사회를 구성하며 이 구성체를 지킬 수 있어야 사회가 건강하게 유지될 것이라는 믿음을 보여주는 것이라고도 해석할 수 있습니다. 그러나 여기에서 조금 더 나아간다면 가족을 지키는 이, 지켜야 하는 이가 모두 아버지라는 성인 남성으로 설정되어 있다는 점에 대해 좀 더 깊이 생각할 필요가 있습니다. 이미 지적했듯이 이 인물들은 대체로 가족들에게 무심했던 아버지로 설정되어 있습니다. 평소 소홀했지만 극한의 위기 상황에서 가족을 위해 분투하는 모습은 관객들로 하여금 그들을 안타까워 보이도록 만들지요. 여기에서 한 가지 더 재미있는 설정을 발견할 수 있는데요. 일하느라 가족을 잘 돌보지 못했던 아버지였지만 재난 해결의 결정적인 키는 아이들과 함께 했던 사소한 기억, 혹은 아이의 한마디를 떠올리는 것에서 얻어진다는 점입니다. 결국 이렇게 얻은 힌트로 재난을 해결하는 것은 그들이 아버지로서의 역할을 소홀히 하지 않았다는 점을 강조하는 것이라 볼 수 있습니다. 이러한 구조는 평소에 챙기지 못했던 것도 결국은 모두 남은 가족을 위한 것이었다는 면죄부를 얻을 수 있는 서사적 장치라 할 수 있습니다. 그런 면에서 이와 같은 아버지의 성격과 설정은 성인 남성이 한 가정의 가장이 되는 것을 당연하게 만드는, 즉 가부장제를 공고히 하는 서사라는 점을 부인할 수 없을 것입니다.

이제 아버지가 아닌 다른 해결 주체에 대해 살펴보도록 하겠습니다. 강의의 초반 한국 재난영화에서 재난은 발생의 원인이 명확하다고 이야기한 바 있습니다. 자본이나 권력에 대한 탐욕으로 인해 많은 이들이 피해자가 되는 재난이 온다고 설명했었지요. 바로 이 부분에 대해서 좀 더 깊이 생각해 볼 필요가 있는데요. 이렇게 발생한 재난을 해결하는 것은 단순히 눈앞에 나타난 재난 상황만을 없애는 것으로 완결됐다고 보기 힘들기 때문입니다. 진정한 해결은 바로 이 재난을 발생시킨 그 악랄한 이를 찾아 응징하는 것까지이겠지요. 그렇다면 이를 위해서는 바로 이 재난을 발생시킨 이와 대결할 만큼의 힘과 능력을 지닌 인물이 등장해야 한다고 할 수 있습니다. 물론 이때의 힘이나 능력은 신체적 능력이나 모든 것을 잠재울 절대적 능력이 있어야 한다는 것을 의미하지 않습니다. 중요한 것은 자본과 권력을 축적하려는 이와 대결할 수 있을 만큼의 대등한, 즉 자본이든 지위이든 그와 유사한 정도의 힘을 지닌 이여야 한다는 것입니다.

앞서 제가 재난을 해결할 수 있는 인물에 대해 한국 재난영화가 다소 모순적인 요구를 드러

내고 있다고 표현했는데요. 바로 이 부분이 그렇습니다. 자본과 권력에 있어 우위에 있는 이들의 탐욕으로 인해 재난이 발생한 상황에서 이를 해결할 수 있는 이로 다시금 비슷한 위치에 있는 이를 바라고 있기 때문입니다. 그러나 여기에서 분명한 차이점은 부정적인 인물은 결코 가지고 있지 않은, 다른 성격을 지닌 이가 등장하길 바란다는 점에서 주목할 필요가 있습니다. 넷플릭스 시리즈 <킹덤1>을 다시 한번 살펴보겠습니다. <킹덤>에서 영의정의 탐욕으로 인해 괴물의 발생도 민중들에게로의 전염도 일어났다고 설명한 바 있습니다. 이러한 영의정의 모습은 궁 밖의 모습을 전혀 생각하지 않는, 즉 자신의 권력이 궁극에 놓일 그 순간만을 중요하게 생각하는 부정적 인물이라는 것을 적절하게 보여줍니다. 지율헌에서 바이러스가 퍼져나가는 것은 이러한 인물이 권력을 잡게 되었을 때 어떤 일이 발생할 수 있는지를 매우 명확하게 드러내지요. 바로 이 영의정에 대항하는 이로 설정되는 이가 이창이라는 인물입니다. 이창은 유일한 세자이지만 사실은 후궁에게서 태어난 서자로 정통의 계보에서는 벗어난 인물이지요. 이창은 궁궐 내 야욕에 염증을 느끼고 정치에 관여하지 않으려하지만 궁내의 이상한 분위기를 감지하고 밖으로 나가 백성들의 상황을 살피는 유일한 인물입니다. 이창은 백성들의 안위를 걱정하고 그들을 구해내야 한다고 생각하는 유일한 이이자 영의정과 대항할 수 있는 권력자로 부각됩니다. 결국 이 재난을 극복할 수 있는 인물로 너그럽고 인간적인 면모를 지닌 통치자가 불려 나오는 것이죠.

바로 이 부분, 즉 한국 재난영화에서는 재난을 일으키는 인물과 대항할 수 있을 만큼의 힘을 지니면서도 피해자에 대해 연민을 느낄 수 있는 통치자, 바로 이러한 성격의 인물이 재난을 극복해 줄 수 있는 해결사로 등장하고 있습니다. 2018년 작품 영화 <창궐>도 <킹덤>과 구조가 아주 유사한데요. 이양선을 통해 밤에 활동하는 야귀가 조선에 들어오고 백성들이 죽어나갑니다. 이를 알면서도 자신의 이익을 위해 막지 않았던 궁궐의 대신과 대결하는 것은 철없는 왕자였던 이청이라는 인물입니다. 이 인물은 정치에 관심이 없으며 오히려 사대주의에 빠져 있던 인물이지만 궁궐의 혈통을 지니고 있지요. 조선으로 돌아왔을 때 길목마다 이상한 괴물로 변해버린 이들을 보며 연민을 가지고 자신이 제대로 된 통치자로 나서야겠다는 결심을 하게 됩니다. <킹덤>과 <창궐>에는 유사한 에피소드가 등장하는데요. 바로 이창과 이청이 배를 곯고 있는 백성들에게 자신이 가지고 있던 육포를 나누어 주는 것입니다. 이는 매우 상징적인 장면이라 할 수 있는데, 이 인물들은 분명 권력을 지닌 이들이지만 악랄했던 인물들과는 분명히 구별되는, 그러니까 통치자가 가져야 한다고 믿는 혹은 가졌으면 좋겠다고 바라는 포용력과 올곧은 심성을 지닌 인물이라는 점을 드러내고 있기 때문입니다.

두 작품은 조선이라는 과거를 배경으로 했지만 현대로 배경을 옮겨 온대도 이러한 특징은 크게 다르지 않습니다. 한국 재난영화에서는 다른 나라의 재난영화에서는 찾아보기 힘든 장면들이 등장하는데요. 이는 바로 대피소 등에 많은 사람들이 모여 있는 모습입니다. 멀게는 2006년 작품인 봉준호 감독의 <괴물>부터 <연가시>, <감기> 등에서도 이러한 장면을 찾아볼 수 있습니다. 이들은 합동 장례를 치르기 위해 혹은 바이러스 등에 노출되면서 일종의 수용소에 모여 있습니다. 이러한 장면은 바로 국가적 시스템 안에서 이 재난과 같은 상황이 관리되어야 한다는 인식을 강하게 드러내면서 그곳에서 구조되고 해결되길 기다리는 이들을 형상화하는 장면이라 할 수 있습니다. 그리고 이들을 안타깝게 생각하며 어떤 손해를 감수하더라도 반드시 모든 이의 목숨을 구해야 한다고 주장하는 대통령이 등장합니다. 대통령 역할의 인물들은 국민들이 수용소에서 공포에 떨고 있는 동안 어떻게 해서라도 이 문제를 해결해야 한다는 강한 의지를 가지고 있지요. 이러한 인물들의 등장은 바로 단 한사람의 목숨이라도 소중히 여기는, 그리고 위기에 처한 이들을 아우를 수 있는 바람직한 통치자를 염원하는 모습을 매우

직접적으로 드러내는 것이라 할 수 있습니다.

7. 요약 및 정리

지금까지 한국 재난영화의 특징을 알아보고 이를 통해 알 수 있는 한국 사회의 이면에 대해 살펴보았습니다. 먼저 '1967년, 한국 재난영화의 시작'에서는 한국에서 처음 제작된 괴수영화 <대괴수 용가리>와 <우주괴인 왕마귀>를 소개하며 이 영화들을 통해 알 수 있는 재난영화의 발생과 조건, 재난영화의 함의에 대해 설명했습니다. 먼저 재난영화가 제작되기 위해서는 영화적 기술과 자본이 바탕이 되어야 한다는 외적인 조건에 대해 말씀드렸고, 이때부터도 괴수가 등장하는 재난에 당대 한국 사회에 대한 인식이 녹아들어 있다는 점을 짚었습니다.

이어 '1990년대 후반 할리우드의 재난영화'에서는 우리에게 익숙한 재난영화였던 할리우드 재난영화를 살펴 이후 설명할 한국 재난영화의 특징과 비교하고자 하였습니다. 할리우드에서 다수 제작되었던 재난영화는 대체로 전혀 예측할 수 없는 자연재해 등으로 재난을 구성하고 있으며 이 문제를 해결해 줄 수 있는 영웅과 같은 인물이 나타난다는 점을 설명했습니다. 그리고 이러한 특징은 2000년대 후반까지도 이어진다는 점을 지적했습니다.

'재난의 발생: 탐욕이 만든 재난과 피해자로서의 약자'부터는 본격적으로 2010년대 한국 재난영화의 특징에 대해 설명했습니다. 이 부분에서는 한국 재난영화에서 재난의 발생은 누군가의 탐욕으로 인해 발생한 것이며, 이에 피해를 입으면서도 동시에 전파시키는 이들이 사회적 약자로 설정됨으로써 한국 사회의 부조리와 부도덕함에 대한 경계를 드러낸다고 보았습니다.

'재난의 대응: 인재(人災)에 대한 비판과 가족 중심의 감상성' 에서는 개인이 재난에 맞서기보다는 정부의 시스템이 해결해주어야 한다고 믿는 한국 재난영화의 특징에 대해 얘기했습니다. 그러나 영화들은 이 시스템이 제대로 작동하지 않는 모습을 보여주면서 정부 시스템에 대한 불신을 드러낸다고 보았죠. 또 재난에 처한 이들을 가족 중심으로 구성함으로써 감정을 자극하는 설정이 많고 이것은 매우 가족 중심적인 한국 사회를 드러낸다고 설명했습니다.

마지막으로 '재난의 해결: 해결사로서의 아버지와 통치자에 대한 기대'에서는 재난을 해결하려는 이가 엄청난 영웅이 아닌 아버지라는 점을 꼽고 한국 사회의 공고한 가부장제를 드러내는 것으로 보았습니다. 그리고 재난을 해결해 줄 수 있는 인물로 권력을 지닌 인물을 꼽으면서 인간적인 면모를 지닌 통치자를 바란다는 점을 읽어낼 수 있다고 설명했습니다.

2020년대에 가까워오면서 한국 재난영화에도 변화가 감지됩니다. 가령 해결사로 아버지와는 거리가 먼, 가족들에게도 또 동네 사람들에게도 무시당하는 백수 청년이나 비정규직 청년이 모두를 구하는 인물로 등장하는 <엑시트> 같은 작품이 나오기도 했습니다. 이 작품의 주인공 용남과 의주는 취업을 준비하는 데에 아무런 쓸모도 없다고 무시당했던 산악동아리 활동 경험으로 많은 이들을 구합니다. 또 여타의 심각한 재난영화와는 다르게 코믹한 분위기를 중점에 두면서, 한국 사회의 청년들 모두에게 잠재력이 있을 것이라는 응원을 보내고 있습니다. 그리고 팬데믹을 넘어 개봉한 영화들은 좀더 절망적인 세태를 반영하기도 하는데요. <반도>나 <#살아있다>와 같은 영화들의 주인공은 이제 더 이상 재난의 원인이 되는 좀비들과 싸우지 않습니다. 그들을 없애 문제를 해결하려 하기보다는 무작정 도망치는 방법을 택할 뿐입니다. 팬데믹 초기 한국 사회의 무력감이 이런 방식으로 반영된 것은 아닐지 생각해 볼 수 있겠죠. 이렇게 한국 재난영화는 변화하면서 조금씩은 다른 한국 사회의 면면들을 드러내고 있습니다. 이 수업을 바탕으로 한국 재난영화와 한국 사회에 대한 공부를 확장하실 수 있기를 기대해 봅니다.

▪ **학습활동** (총 108분)

가. 퀴즈 (18분)

O/X 퀴즈 (5분)

1. 한국에서 재난물은 2000년대 이후 제작되기 시작하였다. (O/X)
정답: X

2. 장르영화의 측면에서 재난이 등장하는 것은 영화의 기술 발전을 의미한다. (O/X)
정답: O

3. 한국 재난영화에서는 자연재해가 주된 재난의 소재로 활용된다. (O/X)
정답: X

4. 한국 재난영화에서 엄청난 희생을 불러 일으킨 재난이 누군가의 탐욕에서 비롯되었다는 설정을 쉽게 찾아볼 수 있다. (O/X)
정답: O

5. 한국 재난영화에서 재난이 발생한 후 정부가 이에 어떻게 대응하고 있는가가 매우 중요한 부분을 차지한다. (O/X)
정답: O

선택형 (5분)
1. 다음 중 장르영화에 대한 설명으로 적절한 것은?
① 관습적 내러티브를 생산하는 영화이다.
② 재난영화는 장르영화에 해당하지 않는다.
③ 장르영화의 구분에는 뚜렷한 기준이 있다.
정답: ①

2. 다음 중 <대괴수 용가리>와 <우주괴인 왕미귀>에 대한 설명으로 적절한 것은?
① 초기의 두 영화에서 괴수가 등장하는 이유는 분명하게 제시된다.
② 서울을 파괴하는 괴수영화는 당시 한국 사회의 불안과 관심을 반영하고 있다.
③ <대괴수 용가리>의 괴수가 서울을 부숴가는 경로는 미·소 간의 우주 경쟁을 반영한 것이다.
정답: ②

3. 다음 중 할리우드 재난영화에 대한 설명으로 적절하지 않은 것은?
① 영화 속에서 재난은 특정한 가족이나 국가에 국한된다.
② 재난을 해소시켜줄 수 있는 존재는 대부분 백인 남성이나 미국으로 제시된다.
③ 영화에서 다뤄지는 재난은 대부분 자연재해에 가까운 것들로 불가항력에 속하는 것이다.

정답: ①

4. 다음 중 한국 재난영화에서 재난이 발생하는 과정에 대한 설명으로 적절하지 않은 것은?
① 재난의 시작에 보호받지 못하는 이들이 놓여 있다.
② 한국의 오랜 과정중심주의 풍토를 비판하고 있다.
③ 재난의 발생에 뚜렷한 원인이 설정되어 있다.
정답: ②

5. 다음 중 한국 재난영화에서 재난의 대응과 해결에 대한 특징으로 적절하지 않은 것은?
① 재난을 해결할 인물로서 너그럽고 인간적인 면모를 지닌 통치자가 등장한다.
② 앞장서서 재난을 해결하는 존재로 자식이 부각된다.
③ 재난이 인재라는 인식은 정부 시스템에 대한 비판의식을 담고 있다.
정답: ②

단답형 (8분)
다음 빈칸에 들어갈 알맞은 말을 답해 봅시다.
1. ○○○○는 다수의 사람들이 인위적·자연적 재앙으로부터 벗어나고자 하는 노력과 시련이 이야기의 구조를 이끄는 영화이다.
정답: 재난영화

2. ○○○○○○ 풍토는 과정의 배제를 가져왔고 이것이 한국형 재난의 주요 원인으로 꼽혀왔다.
정답: 결과중심주의

3. 한국 재난영화에서 재난의 해결은 평범했던 ○○○가 재난을 겪으면서 성장하여 사건을 해결하는 구조를 취한다.
정답: 아버지

4. 한국 재난영화에는 다른 나라의 재난영화와는 달리 ○○○에 많은 사람들이 모여 있는 장면이 자주 등장한다.
정답: 대피소

나. 토의 (30분)
한국 재난영화에서 가족이 그려지는 방식에 대해 토의해봅시다.

다. 과제 (60분)
한국 재난영화에서 재난이 발생하는 시작점에 사회적 약자가 배치된 사례를 찾아보고 그 의미에 대해 서술해봅시다.

■ **참고자료**

한국영화데이터베이스 (https://www.kmdb.or.kr/)
영화 <대괴수 용가리> (한국영화데이터베이스)
영화 <우주괴인 왕마귀> (한국영화데이터베이스)
영화 <연가시> (한국영화데이터베이스)
영화 <부산행> (한국영화데이터베이스)
영화 <더 테러 라이브> (한국영화데이터베이스)
영화 <창궐> (한국영화데이터베이스)

<5차시> 한국영화가 그려낸 (탈)냉전의 풍경들

■ 학습목표

1. 한국영화가 한국전쟁을 재현해 온 방식이 변화하는 양상을 이해할 수 있다.
2. 냉전과 분단체제 속에서 희생당한 이들의 아픔에 주목한 영화를 검토해본다.
3. 2010년대 이후 출현한 남북 버디무비의 주제의식과 전망에 대해 논한다.

▪ 강의 목차

1. 들어가며 : 반공영화에서 분단영화로
2. 한국전쟁 재현의 역사
3. 냉전과 그 희생양들
4. 버디무비를 통한 공동운명체의 형상화
5. 나가며 : 미래의 분단영화

▪ 강의 내용 전문

1. 들어가며 : 반공영화에서 분단영화로

안녕하세요. 이광욱입니다. 오늘 5차시 강의는 한국영화가 그려낸 탈냉전 그리고 냉전의 풍경들이라는 주제로 진행하도록 하겠습니다. 지구상에 존재하는 최후의 분단국가, 하나의 민족이 서로 총부리를 겨눈 채 싸워야 했던 나라, 총소리는 멈췄지만 여전히 끝나지 않은 전쟁을 계속하고 있는 나라, 언제 다시 전쟁이 시작될지 몰라 “극동의 화약고”로 불리는 나라. 이것은 한국의 정치사회적 상황을 이야기할 때 항상 첫머리에 놓이는 조건들입니다. 비록 70년간의 긴 휴전 상태 동안 조금씩 무디어졌을지언정 전쟁의 공포는 한국인들의 무의식을 지배하고 있습니다. 많은 희생을 통해 지금껏 쌓아올린 것들이 한순간에 무너질 수도 있기 때문이지요. ‘고요한 아침의 나라’ 한국의 평화로운 일상은 그 공포를 애써 무시할 때만 누릴 수 있었습니다.

역사적으로 한국은 주변 강대국들이 힘을 겨루던 무대였습니다. 대륙 세력과 해양 세력의 충돌이 필연적으로 일어날 수밖에 없는 반도 국가의 지정학적 조건 때문일 것입니다. 20세기 초에 벌어진 러일전쟁과 청일전쟁의 전장은 한반도였고, 전쟁의 승자였던 일본은 한국을 식민지화하게 됩니다. 36년간의 식민지 시대를 거치는 동안 수많은 한국인들은 자주적인 독립을 열망해 왔습니다. 그러나 1945년에 맞이한 해방의 환희는 오래 가지 못했고, 분단이라는 또 다른 비극이 시작되었습니다. 일본과의 전쟁에서 승리한 미국은 한반도에 진주했고, 뒤늦게

참전한 소련 또한 미국을 견제하기 위해 한반도로 진입했던 것입니다. 그 결과 북위 38도선을 기준으로 한 분할 통치가 이루어졌고, 한반도는 다시 격랑에 휩싸이지 않을 수 없었습니다. 군정은 1948년에 종료되었지만 남한과 북한은 끝내 통일정부를 수립하지 못했는데, 이것은 분단체제의 시작점이었습니다. 그리고 1950년에 발발한 한국전쟁은 일시적일 것만 같았던 분단체제를 굳어지게 만들었습니다. 종전이 아닌 정전 상태에 머문 한반도는 여전히 군사적 긴장으로 가득한 곳입니다.

그동안 한국전쟁이 일어난 원인을 놓고 많은 이들이 갑론을박을 벌여 왔습니다. 이것은 전쟁의 원인을 한반도 내부의 역사적 배경에서 발견하려는 내인론과 외부의 국제관계 맥락 속에서 파악하려는 외인론으로 나누어 볼 수 있습니다. 내인론이 통일정부 수립을 위한 '내전'으로 한국전쟁을 규정해 온 반면, 외인론은 자유진영과 공산진영의 대립이라는 국제질서의 재편 과정에서 벌어진 '국제전'으로 이해합니다. 그리고 이러한 입장들은 전쟁의 발발 책임을 어디에 둘 것인가를 두고 다시 나뉘어집니다. 소련에 책임을 두는 관점이 전통주의라면, 미국의 대외정책을 비판적으로 바라보려는 시각이 수정주의입니다. 이후 한국전쟁을 내전으로 바라보려는 시각과 결합된 후기 수정주의가 출현하기도 했습니다.

이처럼 한국전쟁의 원인은 복잡다단합니다. "전지구적 내전"이라는 표현처럼, 한국전쟁은 여러 이해관계가 얽혀 있는 국제전인 동시에 동족끼리 서로 죽여야만 했던 비극적 내전이기도 합니다. 반세기 가까운 냉전체제를 거치는 동안, 한반도는 첨예한 이데올로기 대립의 최전선이 되었습니다. 표면적인 냉전체제가 종식된 오늘날에도 한반도의 군사적 긴장은 여전합니다. 그리고 수많은 한국인들은 분단체제 속에서 여전히 고통받고 있습니다.

분단체제는 모순적입니다. 한국의 헌법에는 "대한민국의 영토를 한반도와 부속도서"로 한다고 명시되어 있습니다. 하지만 국방부가 매년 발간하는 국방백서에서 북한은 '적'으로 규정되어 있지요. 분단체제 속에서 한국인들은 적인 동시에 동포라는 모순적 존재를 응시하고 있는 셈입니다. 물론, 이러한 교착 상태를 풀어내려는 노력이 없었던 것은 아닙니다. 1972년의 7.4 남북공동성명은 남북이 과도한 군비경쟁을 완화하고 통일을 위해 노력하자는 최초의 합의였습니다. 그러나 이후 북한의 핵개발이 진행되고 남북관계는 위기를 맞이하게 됩니다. 2000년에는 햇볕정책을 표방한 김대중 대통령이 최초로 평양을 방문해서 정상회담을 갖고 의미 있는 성과를 얻어내기도 했지만, 이후 정권이 바뀔 때마다 남북관계는 화해 무드와 경색 국면을 오가고 있는 중입니다.

비극적인 전쟁으로부터 시작되었고, 오늘날까지도 그 영향이 지대한 분단체제는 한국영화가 지속적으로 관심을 기울여 온 주제였습니다. 그 최초의 형태는 반공영화라고 불리는 것들입니다. 오랫동안 북한은 악마와 같은 존재로 묘사되었고, 공산주의에 동조하는 내부의 세력은 '빨갱이'라 불리며 색출되었습니다. 이러한 사회적 인식을 반영한 반공영화는 진영 대립 논리를 강화하는 데 일조해 왔습니다. 문제는 반공주의가 정권을 지키기 위한 국내정치의 수단으로 악용되는 사례가 적지 않았다는 것입니다. 한번 '빨갱이'로 몰린 사람은 적법한 재판을 받기도 어려웠고, 그 가족들까지 연좌제의 화를 입어야 했습니다. 반공영화는 분단과 전쟁의 트라우마를 자극해서 개인들을 반공의 틀 안에 가둔다는 점, 그래서 오로지 그 틀 안에서 국가의 눈치를 보며 살아가게 만들었다는 점에서 문제가 적지 않았습니다.

다행히 한국영화는 시민의식의 성장과 함께 반공 프레임을 벗어날 수 있었습니다. 또한 군부독재가 끝나고 냉전도 종식된 1990년대 이후부터는 분단체제 자체를 비판적으로 탐구하려는 영화들이 나타나기 시작하는데, 이것을 '분단영화'라 부를 수 있습니다. 애국심과 신념을 강조하던 한국전쟁의 재현 방식은 점차 민족적 비극의 양상에 주목하기 시작했고, 전쟁 자체

에 대한 회의감을 드러내는 작품도 출현한 바 있습니다. 전쟁 이후 고착화된 분단체제 속에서 희생양이 될 수밖에 없었던 한국인의 삶을 조명한 작품들 역시 또 하나의 축을 이루게 됩니다. 더 나아가 버디무비의 형식을 빌려 남북의 상호 이해와 공존의 길을 모색한 영화들도 주목할 만한 것들입니다. 그럼 지금부터 한국영화가 그려낸 냉전, 그리고 냉전 이후의 풍경들에 대해 살펴보도록 하겠습니다.

2. 한국전쟁 재현의 역사

분단체제를 만들어 낸 가장 결정적인 사건은 한국전쟁이었습니다. 그렇기에 한국전쟁을 재현하는 시각의 변화는 곧 분단 현실을 바라보는 인식의 변화과정과 맥을 같이하는 것이기도 합니다. 휴전협정은 1953년에 이루어졌지만, 한국전쟁을 소재로 한 영화가 곧바로 제작될 수 있었던 것은 아니었습니다. 전쟁으로 인한 상처가 여전히 남아 있는 상황에서 한국전쟁을 오락거리로 바라보기는 어려웠기 때문입니다. 그러나 1960년대 초부터 한국전쟁을 재현한 영화들이 연이어 개봉되기 시작합니다. 대규모의 스펙터클을 요구하는 전쟁영화의 특성 때문에 영화 제작을 위한 물질적 조건이 성숙할 때를 기다려야 했다는 점, 그리고 군이 전폭적으로 영화제작을 지원하며 여건이 조성되었다는 점도 중요한 이유가 될 것입니다.

이 시기 나타난 영화들은 한국전쟁을 대한민국의 주권적 행위로 의미화했다는 점에서 공통점을 지닙니다. 슈미트에 따르면 적을 확인하는 행위는 매우 “탁월한 정치적 행위”입니다. 그리고 이는 자신이 소속되어 있는 공동체를 확인하는 행위이기도 합니다. 1960년대의 한국영화는 한국전쟁을 재현하면서 국가 공동체와 국민을 형성하는 데 일조했던 것이지요.

1961년에 개봉한 김기덕 감독의 영화 <5인의 해병>은 북한군의 무기창고를 습격하러 떠난 다섯 명의 특공대 이야기를 다루고 있습니다. 영화는 작전의 진행과정과 함께 특공대원 한명 한명의 개인적 서사를 형상화하면서 전개됩니다. 오덕수 소위는 형에 대한 아버지의 편애 때문에 상처를 간직한 인물이며, 대학 출신 엘리트인 정국은 애인 순이를 그리워하고 있습니다. 깡패였던 훈구는 헌신적인 홀어머니를 생각하며 갱생을 다짐하고, 시골 촌놈인 영선은 첫날밤도 치르지 못한 채 두고 온 아내를 생각하지요. 그런가하면 ‘딸부자’ 아버지인 주한은 아내로부터 또 딸을 낳았다는 편지를 받게 됩니다. 영화는 인물의 구체적 사연에 집중하는 방식을 통해 특공대원들이 모두 인간으로서의 욕망을 지닌 존재이고, 누군가의 가족이라는 사실을 알려줍니다. 계층, 지역, 학력은 모두 다르지만 그들은 하나의 운명공동체를 이루게 됩니다. 그러나 결국 이들은 단 한 사람의 증언자를 제외하고 모두 죽음을 맞이하게 되는데, 이처럼 영화는 인물 하나하나에 생생한 질감을 부여하면서, 그들의 희생을 애도하도록 유도합니다. 숭고한 희생 덕분에 국가가 존속가능해진 것이라는 믿음을 갖도록 하는 것이지요.

1963년에 개봉한 이만희 감독의 영화 <돌아오지 않는 해병>은 중공군의 공세에 맞서 소모적 방어전에 투입된 해병들의 최후를 다룬 작품입니다. 이 영화는 전례없는 군중씬을 연출하면서 전투장면의 리얼리티를 획기적으로 끌어올렸다는 평가를 받았는데, 이것은 국방부의 전폭적 후원이 있었기 때문에 가능한 일이었습니다. 하지만 사실적인 전투장면과 달리 이 영화는 한국전쟁사를 충실하게 고증했다고 보기 어렵습니다. 오히려 한국전쟁의 전개양상을 염두에 둔다면 시간이 뒤섞여 있다고 보는 편이 정확합니다. 실제 있었던 사천강 전투를 모델로 하기는 하지만 영화의 구성 시간은 어지럽게 뒤섞여 있습니다. 이것은 영화의 초점이 참전한 군인들의 극심한 피로감을 노출시키는 데 있었기 때문입니다. 이유도 모른 채 참호를 지켜야 했고, 끝없이 밀려오는 적군 때문에 느껴야 했던 공포를 생각한다면 정상적인 시간 감각을 갖

는 게 더 이상한 일일 수도 있을 테니까요. 더욱이 그 공포는 가족을 살해할지도 모른다는 무시무시한 상상에서 비롯된 것이기도 합니다. 인민군이 된 형을 전장에서 만날까봐 두려워하는 최일병은 내전의 잔혹함을 단적으로 드러내는 인물입니다. 그런 의미에서 이 영화는 국가 이데올로기와 일정한 거리를 유지하고 있다는 해석도 있습니다.

신상옥 감독의 1964년 작 <빨간 마후라>는 공군 조종사들의 우정과 임무 완수를 향한 의지를 그린 작품입니다. 영화는 한국전쟁이 한창이던 1952년을 시간적 배경으로 하여 시작됩니다. 강릉비행장으로 배대봉 중위를 비롯한 신입조종사들이 들어오는데, 이들을 훈련시키는 사람은 에이스 조종사인 나관중입니다. 나관중은 출격 중 사망한 전우 노도순을 구하지 못했다는 죄책감을 느끼고 있고, 그의 아내인 지선을 돌봐줍니다. 과거에 나관중은 지선을 좋아했지만 일부러 자신의 마음을 드러내지 않았을 정도로 노도순과 절친한 사이였습니다. 이후 나관중은 배대봉을 지선에게 소개시켜주고, 배대봉은 지선과 결혼하게 됩니다. 나관중과 배대봉은 미 공군도 실패했던 철교 파괴 임무를 맡고 이 마지막 임무에서 배대봉은 노도순이 죽었던 당시와 같은 상황에 처하지만 무사히 구출될 수 있었습니다. 그러나 미그기와의 공중전 때 피격당한 나관중은 자신의 비행기를 철교를 향해 추락시키며 죽음으로 임무를 완수합니다.

<돌아오지 않는 해병>이 전쟁의 공포와 군인들이 겪는 무력감, 더 나아가 동족 살해에 대한 두려움을 표현하고 있는 것에 비해, <빨간 마후라>는 보다 명랑한 분위기로 한국전쟁을 그려냅니다. 이영재가 지적한 것처럼, 이것은 무엇보다도 <빨간 마후라>가 공군의 시각을 통해 전쟁을 재현하고 있기 때문입니다. 보병의 시야에서 겪는 무력함과 절망감은 공중에서 조망하는 조종사의 시각을 통해 상쇄될 수 있었다는 것이지요. 공중에서 폭탄을 떨어뜨리는 공군의 전투는 적의 죽음을 직접 확인해야 하는 보병의 전투와 사뭇 다른 인상을 줍니다. 같은 민족에게 총을 겨눠야 한다는 딜레마가 손쉽게 해소된 셈입니다. 결국 <빨간 마후라>의 명랑성과 조종사의 영웅적 풍모는 전투 상황의 개별성과 구체성을 일정 부분 상실한 대가로 얻어낸 특징이라 할 수 있습니다.

이제 시선을 21세기로 돌려 보도록 하겠습니다. 한국전쟁을 배경으로 한 영화들은 1960년대 이후 침체기를 맞게 됩니다. 물론, 간헐적으로 전쟁영화들이 제작되기는 했지만 반공이라는 국가 이데올로기를 강조하거나, 군인들의 영웅적 활약을 그린다는 점에서 초창기 전쟁영화의 틀을 반복하는 데 그치고 말았지요. 그래서인지 사회적으로 반향을 일으킨 영화도 역시 드물었습니다. 그러던 중 “한국형 블록버스터”를 표방하며 한국전쟁을 대규모의 스펙타클로 재현한 영화 한 편이 등장하게 됩니다. 바로 2004년에 개봉된 <태극기 휘날리며> 입니다.

영화의 주인공은 한국전쟁 때 강제로 징집당해야 했던 이진태와 이진석 형제입니다. 형인 진태의 유일한 소망은 동생을 무사히 귀환시키는 것이었습니다. 그는 무공훈장을 받으면 동생을 귀환시킬 수 있으리라 생각하게 되고, 위험한 작전에 자원하며 용감히 싸웁니다. 형의 생각을 알게 된 진석은 반발하지만, 진태는 동생의 만류에도 아랑곳하지 않고 더 위험한 곳만 찾아다닙니다. 그 사이 한국군은 인천상륙작전을 성공시키고, 서울을 수복하면서, 평양까지 진격해 나가지요. 점점 전쟁의 광기에 도취되어 가는 진태는 인민군 포로들을 무차별 학살하기도 하며, 전쟁 전에 한 동네에서 살았던 친구마저 빨갱이라는 이유로 죽이게 됩니다. 국군이 압록강까지 진격한 후 진태는 그토록 바라던 무공훈장을 받게 되지만, 진석은 형의 목숨을 담보로 한 훈장으로 고향에 갈 생각은 없다며 거부합니다. 그리고 중공군이 참전하면서 유엔군과 한국군은 퇴각하지 않을 수 없게 되었지요.

진태와 진석은 잠시 서울의 고향집에 들르지만, 그곳에서 진태의 약혼자인 영신의 죽음을 목격하게 됩니다. 적과 내통했다는 혐의로 영신이 체포당하게 된 것인데, 형제는 영신을 끌고

가는 반공청년단과 충돌하게 되고 그 과정에서 영신이 죽고 맙니다. 형제는 방첩단에 체포되고, 단장은 수감자 전원을 처형하라는 명령을 내리지요. 진석이 갇힌 창고가 소각되고, 서울까지 재차 진격한 인민군은 살아남은 자들을 모두 포로로 끌고 갑니다. 불에 타 버린 진석의 만년필을 발견한 진태는 동생이 죽었다고 생각했고, 격분한 나머지 인민군으로 전향합니다.

그러나 진석은 죽지 않았고 병원에서 치료를 받고 있었습니다. 군 정보당국은 진석에게 진태가 인민군의 '깃발부대'에서 활동하고 있다는 소식을 들려줍니다. 그리고 그를 회유하라고 명령하게 되지요. 북한군은 무공훈장까지 받은 진태가 전향하여 용맹을 떨치고 있다는 점을 선전수단으로 활용하고 있었습니다. 회유작전이 실패한 후 한국군은 대규모 공세를 통해 깃발부대를 섬멸하려는 계획을 세웠는데, 이를 알게 된 진석은 홀로 적진으로 뛰어들어 형을 찾아 나섭니다. 어떻게든 형을 살리고 싶었던 것이지요. 치열한 전투가 벌어지고, 형제는 겨우 상봉하지만 이미 광기에 사로잡힌 형은 동생을 알아보지 못합니다. 간곡한 호소 끝에 겨우 정신을 차린 진태는 동생을 알아보게 되지만, 동생을 구하기 위해서는 먼저 북한군을 막아서야 했습니다. 기관총을 잡은 진태는 필사적으로 북한군과 맞섭니다. 동생은 살려보낼 수 있었지만 그 대가로 진태는 끝내 최후를 맞이합니다.

<태극기 휘날리며>는 전쟁의 처참한 광경을 화면 가득히 담아냅니다. 여기 저기 널려 있는 주검들과 훼손된 육체를 여과없이 드러내고 있지요. 그리고 영신의 죽음에서 볼 수 있듯 부역자 색출이라는 이유로 무고한 사람들까지 처형당해야 했던 가슴 아픈 역사도 조명합니다. 그런가하면 평범하고 선량했던 주인공 진태가 점차 광기에 물들어가게 되는 과정을 그려내면서 전쟁의 비인간성을 고발하기도 합니다. 흰자위만 남도록 뒤집힌 진태의 눈이 보여주는 것처럼, 용맹한 전쟁영웅이라는 칭호는 더 이상 인간이기를 포기할 때만 얻을 수 있는 것이기 때문입니다.

이 영화에서 또 하나 주목해야 할 것은 진태가 국가나 이념을 위해 싸우는 것이 아니라, 가족을 지키기 위해 싸우는 인물이었다는 점입니다. 이것은 군인의 희생을 숭고한 것으로서 추앙했던 기존의 전쟁영화와 차별화되는 지점이기도 합니다. 가장 애국심을 고취할 수 있을 법한 제목을 내세우고 있지만, 아이러니하게도 깃발부대에서 진태가 휘두르는 깃발은 바로 인공기입니다. 이것은 진태가 싸우는 이유가, 그리고 아군에게 총구를 돌릴 수 있었던 이유가 바로 가족 때문이었음을 보여줍니다. 물론, 해석에 따라서는 기존의 국가 이데올로기가 가족이라는 단위로 대체되는 데 그쳤다고 볼 수도 있겠지만, 국가라는 추상적 단위의 싸움으로만 기록되어 왔던 한국전쟁을 보다 내밀하게 보여 준 작품이 바로 <태극기 휘날리며>였습니다.

이듬해인 2005년에 개봉된 영화 <웰컴 투 동막골>은 조금 다른 각도에서 한국전쟁을 재현한 작품입니다. 이 영화의 공간적 배경인 동막골은 강원도 산골에 있는 외딴 마을인데요. 마치 시간이 흐르지 않는 것처럼, 이곳의 주민들은 외부인과 왕래도 없고, 전통적인 생활방식으로 살아갑니다. 당연히 바깥 세상이 전쟁 중인 것도 모르는 상태였지요. 평화롭던 이 마을에 어느 날 군인들이 도착하면서 사건이 일어나게 됩니다.

길을 잃고 헤매던 군인들이 만난 이는 동막골의 처녀 여일입니다. 총을 든 군인들에 대한 경계심도 없고, 천진난만하게 농담을 건네던 여일은 바보거나 미친 사람처럼 보입니다. 그러나 이런 여일이 전쟁에 지쳐 버린 군인들을 동막골로 인도한다는 점은 굉장히 상징적입니다. 현실은 이성적인 언어와 질서로 이루어진 곳이지만, 지금 참혹한 전쟁의 포화에 휩싸여 있는 상태입니다. 오히려 여일은 이러한 세상의 논리와 완전히 동떨어져 있기에 동막골이라는 신비한 세상으로 그들을 안내할 수 있었습니다. 마치 앨리스를 원더랜드로 안내하던 토끼처럼 말

이지요.

동막골에 가장 먼저 도착한 것은 추락한 비행기에서 탈출한 연합군 파일럿 스미스였습니다. 그리고 북한군인 리수화 일행과 한국군 표현철 일행이 거의 동시에 마을로 들어옵니다. 두 명의 한국군과 세 명의 북한군은 깜짝 놀라며 총을 겨눈 채 대치하게 됩니다. 시간은 계속 흐르고 긴장감이 피곤함으로 바뀔 무렵, 졸음을 이기지 못한 군인의 손에서 수류탄이 굴러떨어집니다. 다행히 수류탄은 불발이었고, 별 생각 없이 옥수수 창고로 수류탄을 던지지만 그때 폭발이 일어나지요. 그리고 폭발한 수류탄은 창고 가득 쌓인 옥수수를 모두 팝콘으로 바꿔놓습니다. 영화는 이 장면을 슬로모션으로 보여주면서 마치 눈이 내리는 것처럼 아름다운 순간을 만들어냅니다. 대치하고 있던 군인들 역시 허탈한 표정으로 하늘을 올려다보는데, 이 순간은 현실의 시간을 벗어난 해방과 구원의 순간이며, 무의식 속에 자리한 유토피아를 찰나적으로나마 경험하는 순간이기도 합니다.

서로 다른 제복을 입은 채 동막골로 모여들었던 군인들은, 이제 이데올로기의 무장을 풀고 인간 대 인간으로 대면하게 됩니다. 사실 이들은 전쟁 와중에 저마다의 트라우마를 갖게 된 인물들입니다. 북한군 리수화는 지난 전투에서 중대원 모두를 희생시키고 혼자 살아남은 인물이었죠. 그리고 한국군 표현철은 민간인들이 아직 다리를 건너고 있는 것을 보면서도, 상부의 명령 때문에 어쩔 수 없이 한강 다리를 폭파해야 했습니다. 표현철은 죄책감에 괴로워하다가 자살까지 시도합니다. 그러나 그는 동막골 사람들과 북한군에게 서서히 마음을 여는 동안, 상처가 치유되는 것을 느낍니다. 군복을 벗고 마을 사람들과 같은 옷을 입은 그들에게 더 이상 적과 아군의 구별은 의미가 없었습니다.

하지만 동막골의 평화는 오래 가지 못했습니다. 스미스를 구출하기 위해 동막골에 진입한 한국군 공수부대원들은 험악한 분위기를 조성하며 촌장을 협박합니다. 한바탕 싸움이 벌어지던 중 그만 여일이 총에 맞아 죽게 됩니다. 다행히 공수부대원들은 제압했지만 더 큰 문제가 남아 있었습니다. 동막골을 적의 진지로 오해한 연합군이 대규모 폭격을 계획하고 있었던 것입니다. 그 사실을 알게 된 군인들은 마을에서 떨어진 곳에 위장 진지를 꾸며 오인 폭격을 유도하고자 합니다. 폭격기를 속이기 위해 이들은 필사적으로 싸웁니다. 그리고 쏟아지는 융단 폭격을 마주하며 손을 맞잡은 채 최후를 맞이하게 되죠. 그들이 웃으며 죽을 수 있었던 것은 자신들의 희생으로 순수의 공간이자 치유의 공간인 동막골을 보존할 수 있다는 생각 때문이었을 것입니다. 그러나 그들의 웃음은 관객들에게 아련한 슬픔을 안겨주기도 합니다. 이들의 죽음은 곧 동막골의 존재를 증언해 줄 수 있는 사람이 아무도 남지 않게 된다는 점을 의미하기 때문입니다. 결국 동막골이란 전쟁의 참화에 상처입은 자들이 꿈꾸었던 평화로운 유토피아, 즉 현실에 절대로 존재할 수 없는 공간입니다.

<태극기 휘날리며>가 가족애를 중심으로 한 멜로드라마 양식이라면, <웰컴 투 동막골>은 판타지의 형식을 취합니다. 이처럼 21세기에 접어들어 나타난 한국전쟁의 영화적 재현은 이전의 전쟁영화가 관습적으로 취해 오던 형식을 일정 부분 벗어나게 됩니다. 그리고 두 편의 영화는 대중적 호응을 얻으며 대중영화로서의 지위를 확고히 하는 데 성공합니다. 물론, 이와 같은 시도가 현실정치의 본질적 쟁점을 외면하고 있다는 비판도 존재합니다. 가족을 지키려는 개인의 욕망에 초점을 맞추다보니, 전쟁과 관련된 정치사회적 문제점을 조명하지 못했다는 것이지요. 또한 환상적 공간에서 이루어지는 화해가 오히려 남북의 현실적 분단 상태를 낭만적으로 해소하는 데 불과하다는 의견도 있습니다. 그렇지만 이러한 시도를 통해 공식역사에 도전하는 반 헤게모니적 의미가 대중적으로 생산되고 유통될 수 있었던 것은 분명한 사실입니다.

2010년대에도 한국전쟁을 영화화하려는 시도들이 이어졌습니다. 그런데 이 시기의 영화들은 2000년대에 등장한 영화들과 비교해볼 때 애국심과 충성심을 강조하는 초창기 전쟁영화의 분위기로 회귀하는 양상을 띱니다. 압도적 침략자인 북한에 의해 철저히 유린당했던 피해자로서 한국을 그려내고, 국가를 지키기 위한 숭고한 희생을 부각시키는 방식이지요. 이러한 변화는 한국의 정치외교적 노선 변화와 맞물려 일어난 것이기도 합니다. 보수정권으로 교체가 이루어진 후, 대북강경노선으로 선회하게 되면서 한국전쟁을 재현하는 시각에도 변화가 일어난 것이지요.

대표적인 작품 중 하나가 2010년에 개봉된 <포화 속으로>입니다. 영화는 전쟁에 징집된 학도병들의 결사항전을 그려냅니다. 속절없이 밀리던 한국군은 모두 낙동강 전선으로 이동해버리는데, 남겨진 학도병 일흔 한 명은 인민군 유격대를 상대해야 했습니다. 처음에 아무것도 할 줄 모르던 그들은 차츰 단결하게 되고, 북한의 최정예 부대와 맞서 용감히 싸우지만 모두 전사하고 맙니다. 그런데 전쟁 때문에 고통받은 것은 참전한 군인뿐만은 아닙니다. 학살당한 민간인들과 그 유가족도 빼놓을 수 없지요. 하지만 <포화 속으로>는 특별히 학도병의 트라우마에 주목합니다. 이것은 그들이 국가의 부름에 따라 각성하고 국민으로서의 정체성을 자각하는 존재이며, 그렇기에 그들의 희생을 곧 순교행위로 그려낼 수 있었기 때문입니다. 이러한 국가주의적 성격은 2016년에 제작된 <인천상륙작전>에서도 나타납니다. 한국전쟁의 판도를 바꾸었다고 평가된 이 작전을 스크린에 옮기는 과정에서 전쟁은 '기념'할 만한 사건이 됩니다. 그리고 '기념'이란 애국주의를 강조하는 특정 집단의 정체성 형성을 위해 활용된 배타적 행위라 할 수 있습니다.

반면 2011년에 개봉된 장훈 감독의 영화 <고지전>은 맹목적인 애국주의와 거리를 유지한 채, 한국전쟁 자체를 일종의 '아포리아'로 바라보고 있는 작품입니다. <고지전>은 휴전협상이 난항을 겪고 있던 무렵부터 휴전이 성립되는 시기까지 군사적 요충지인 고지를 둘러싼 공방전을 그립니다. 그런데 이 고지의 이름이 '애록(Aero-K)'이라는 점을 눈여겨 봐야 합니다. 이것은 korea를 거꾸로 써서 만든 가상의 이름이기 때문입니다. 즉, 애록고지는 한반도 전체를 축약해놓은 상징적 공간이라 할 수 있고, 여기서 펼쳐지는 고지전은 곧 한국전쟁 자체를 의미합니다. 현재의 점령지가 곧 휴전 후의 영토가 될 수 있는 상황에서 군인들은 작은 땅덩어리를 빼앗기 위해 투입되었고 소모품처럼 죽어나갑니다. 실제로 한국전쟁이 후반부에 이르러 전선이 교착되자 몇 달간 고지전이 반복되었는데, 이 때 전사한 군인들의 수가 전체 사망자 수의 70에서 80%에 이른다고 합니다. 영화는 이러한 '고지전'이 무수히 벌어졌던 전쟁의 마지막 해를 집중 조명하면서 한국전쟁의 본질에 대해 질문합니다.

방첩대 장교인 강은표는 최전선에서 적과의 내통이 일어나고 있다는 첩보를 입수하고 악어부대가 전투 중인 애록고지로 향합니다. 그곳에서 강은표는 옛 친구인 김수혁을 만나게 되는데, 그는 강은표를 반기면서도 이 곳에서 아무 것도 알아낼 수 없을 것이며, 알더라도 아무것도 하지 못할 것이라 경고합니다. 김수혁이 말한 것처럼 강은표는 점차 최전선의 실상을 알게 되지만, 아무것도 할 수 없는 무력감을 느끼게 됩니다. 빼앗긴 애록고지를 되찾은 이후 강은표는 김수혁과 부대원들이 벙커 안에서 인민군들이 남긴 술을 마시고 있는 모습을 봅니다. 고지의 주인이 계속 바뀌다 보니 필요한 물건을 벙커 속에 묻어두고 퇴각할 때가 많았고, 이는 인민군도 역시 마찬가지여서 자연스럽게 물물교환이 일어나게 되었던 것입니다. 이것이 바로 최전선에서 일어난 내통의 실상이었던 것이지요. <고지전>은 이러한 설정을 통해 서로의 목숨을 빼앗는 치열한 이데올로기 전쟁의 이면에 존재했던 또 다른 진실을 보여줍니다.

인민군 저격수 차태경은 전장에서 언제든지 죽음이 찾아올 수 있다는 점을 상기시키는 존

재입니다. 사람이 먼저 쓰러지고 2초 후에 총소리가 들리기에 차태경은 '2초'라는 별명으로 불립니다. 차태경의 손에 여러 명이 희생당했고 김수혁 역시 죽음을 맞이하게 됩니다. 죽어가는 친구를 보면서도 저격이 두려워 구할 수 없었던 강은표는 자신의 무력함을 자책합니다. 더 정확히 말해 차태경을 만났지만 살려 보내 줬던 자신의 나약함을 원망하는 것이지요. 사실 그는 차태경을 마주쳤지만 민간인 여성이라 오인한 적이 있었고, 그녀가 저격수임을 안 후에도 여자라는 사실 때문에 마음이 흔들려 놓치고 말았기 때문입니다. 어찌 보면 강은표는 냉혹한 논리가 지배하는 전장 속에서 유일하게 남겨진 휴머니스트일지도 모릅니다.

그 후에도 고지의 주인은 계속 바뀌었고, 마침내 정전협정이 조인됩니다. 전쟁이 끝났다는 소식을 들은 남북한의 병사들은 개울가에서 우연히 마주치지만, 잘 가라는 인사를 나눌 뿐입니다. 그러나 이 영화의 진정한 비극은 이때부터 시작됩니다. 협정이 발효되기까지는 12시간이 남아 있었는데, 남북한의 군인들은 고지를 두고 최후의 공방전을 펼쳐야 했던 것입니다. 지휘관은 이 마지막 전투가 영토를 위한 숭고한 투쟁임을 강조하지만 정작 목숨을 걸고 싸워야 하는 악어부대원들에게 이것은 공허한 목표일 뿐이었습니다. 임시중대장을 맡은 신일영은 자신들이 "빨갱이와 싸우는 것이 아니라 전쟁이랑 싸우는 것"이라 이야기하면서 끝까지 살아남아 줄 것을 당부합니다. 짙은 안개를 사이에 두고 대치하던 남북한의 군사들은 누군가 부르기 시작한 유행가 "전선야곡"을 다함께 따라 부르며 눈물을 흘립니다. 벙커를 통해 공유되었던 노랫말은 결국 최후를 앞둔 군인들을 위한 애도의 노래였던 것이죠. 최후의 전투는 가장 치열했고, 휴머니즘이 끼어들 자리는 없었습니다. 몇 번이나 차태경을 놓아 주었던 강은표가 결국 그녀를 칼로 찔러 죽였다는 사실은 굉장히 상징적입니다. 아직 영토가 확정되지 않은 그날, 죽음을 향해 전진하던 그들의 육체는 그 자체로 휴전선을 만들어내고 있었습니다. 이렇게 <고지전>은 휴전선이 탄생하는 원초적인 지점을 묘사해냅니다.

최후로 살아남은 강은표는 전투 후에 인민군 중대장과 마주앉습니다. 그는 한국전쟁 초기에 이 전쟁이 곧 끝날 것임을 자신하면서 강은표와 김수혁을 풀어준 인물입니다. 그때 그는 강은표를 훈계하며 자신들은 왜 싸우고 있는지 똑똑히 알고 있다고 강조한 적이 있지요. 벙커 안에서 그와 재회한 강은표는 그 이유를 물어보지만, 그는 예전엔 확실히 알고 있었는데 너무 오래 돼서 잊어버렸다는 말을 남긴 채 죽어갑니다. 그의 죽음처럼 한국전쟁 역시 싸움의 이유를 알지 못한 채 끝난 고지전 아니었을까요? 영화는 질문할 뿐 답하지 않은 채, 관객들을 거대한 허무 속으로 몰아넣습니다. 혼자만 살아남아 시체들로 쌓아올린 고지를 응시하던 강은표의 공허한 눈빛처럼 말이지요.

3. 냉전과 그 희생양들

한국전쟁 이후 분단체제는 전 세계적인 냉전 체제와 맞물리며 고착화됩니다. 전쟁의 총성은 멎었지만, 엄혹한 사회 분위기 속에서 많은 한국인들은 고통을 겪어야 했습니다. 이제 그 고통에 주목했던 한국영화의 사례들을 몇 가지 범주로 나누어 살펴보도록 하겠습니다.

먼저, 전쟁 이후 반공이 국가이념으로 격상됨에 따라 사상통제가 강화되었고, 수많은 창작자들이 억압받아왔다는 점을 들 수 있습니다. 검열 때문에 표현의 자유가 억압되었고, 영화인들은 검열을 내면화하며 스스로의 상상력을 제한해 나갔지요. 더 나아가 감독이 입건되었던 사례도 있었습니다. 오늘날의 관점에서 보면 조금 우스꽝스럽기도 한 이유 때문이었는데요, 1965년 작 <7인의 여포로>를 감독한 이만희는 북한장교들을 지나치게 인간적으로 묘사했고, 그들의 장화가 번쩍거린다는 것이 문제가 되어 입건됩니다. 이 영화는 결국 <돌아온 여군>으

로 제목을 바꾸고 재편집을 거친 후에 상영될 수 있었지요. 이듬해인 1966년부터는 대종상 시상식에 '반공영화' 부문이 따로 신설되기도 했으니 그 여파는 상당했던 것 같습니다.

사회 분위기가 이렇다보니 북한은 악마와 같은 존재로 묘사될 수밖에 없었습니다. 1955년에 개봉된 영화 <피아골>은 극단적인 반공 사상을 드러냅니다. 이 영화는 빨치산, 즉 남한에서 게릴라전을 펼치다가 전쟁이 끝난 후에도 지리산에서 싸움을 이어나갔던 이들의 모습을 스크린에 담아냈습니다. 다만 영화에서 재현된 빨치산의 모습은 살인마이자 비열한 사기꾼에 가깝습니다. 빨치산들은 마을의 민간인들을 무자비하게 학살합니다. 강간도 서슴지 않으며 그 사실을 숨기기 위해 전우를 죽이기까지 합니다. 이런 모습에 환멸을 느낀 빨치산 중 일부가 자수하게 되는 장면으로 영화가 마무리됩니다. 이처럼 노골적으로 빨치산을 폄하한 <피아골>이 정작 반공영화로 인정받지 못했다는 것은 아이러니한 일입니다. 주요 인물이 모두 빨치산이고, 그 생활이 너무 실감나게 그려져 선전의 역효과가 우려된다는 이유에서였지요. 결국 <피아골>은 마지막에 태극기가 휘날리는 장면을 넣는 등 부분적인 삭제와 재편집을 감수해야 했습니다.

<피아골> 이후 빨치산을 그린 영화들이 상당수 만들어졌지만, 대부분의 <피아골>에서 그려진 모습을 반복하는 데 그쳤습니다. 빨치산을 내적 고뇌와 신념을 지닌 인간으로 재현하기 위해서는 30년을 훌쩍 넘는 시간이 필요했는데요, 1990년에 개봉한 <남부군>은 그런 의미에서 시대정신의 변화를 보여주는 작품이기도 했습니다. <남부군>에 등장하는 빨치산들은 이유 없이 민간인을 죽이거나 약탈하지 않습니다. 강간 사건이 등장하기는 하지만, <남부군>의 빨치산은 스스로 목숨을 끊어 속죄합니다. 그들은 치열하게 고민하는 인간이며, 인민의 세상을 만들겠다는 신념 하나로 온갖 고통을 참아내는 이들로 묘사됩니다. 결국, <남부군>이 강조하고자 한 것은 빨치산이 되지 않을 수 없었던 사람들의 인간적인 고민이었습니다. 자신이 선택한 길에 대한 신념 때문에 끝까지 투쟁한 사람들의 모습을 그려냈던 것이지요. 어찌 보면 이들의 기구한 운명은 분단체제가 지어낸 또 다른 비극일지도 모르겠습니다.

빨치산이 한국 역사가 만들어 낸 희생양이라면, 그들을 추적하는 데 인생을 허비한 이들 또한 피해자라 부를 수 있을 것 같습니다. 임권택의 1980년 작 <짝코>는 한국전쟁의 트라우마로부터 자유롭지 못했던 한 경찰의 비극을 그려냅니다. 주인공 송기열은 빨치산 토벌에 나서 큰 공을 세웠지만, 지리산의 악명 높은 빨치산 대장 짝코를 호송하다 실수로 놓쳐버립니다. 이 일로 인해 그는 적에게 매수되었다는 오해를 받고 파면을 당하게 되지요. 충격을 받은 아내는 자살을 하고 아이는 병으로 죽고 맙니다. 이후 송기열은 오로지 짝코를 잡아 복수를 해서 잃어버린 명예를 되찾겠다는 일념으로 평생을 살아갑니다. 그러다가 노인이 되어 버린 송기열은 부랑자들을 수용한 갱생원으로 끌려가는데, 그곳에서 그토록 찾아 헤매던 짝코를 발견하게 됩니다. 짝코는 병들어 죽어가고 있는 상태였지만 송기열은 기어이 짝코를 끌고 갱생원을 탈출합니다. 그는 경찰들에게 '내가 30년 만에 망실공비를 잡았다'고 이야기하지만, 경찰들은 그 말을 이해하지 못하고, 그때 비로소 그는 자신이 허무한 망상 속에서 살아왔음을 깨닫게 됩니다. 짝코는 '죽어서라도 고향에 묻히고 싶다'면서 숨을 거두고, 그 옆의 송기열은 실성한 채 허탈한 모습으로 히죽거립니다. 한 사람은 죽고, 한 사람은 미쳐버린 주인공들의 모습은 이들 모두가 한국전쟁과 분단체제의 희생자이며, 그들의 트라우마가 결코 사라지지 않을 것임을 일깨워 줍니다.

휴전선이 그어진 후 가족의 생사조차 알 수 없게 된 이산가족 역시 분단체제의 희생자들입니다. 더욱이 안타까운 것은 전쟁통에 소식이 끊겨 남한에 살면서도 서로 만나지 못한 채 오랜 세월을 허비한 이들 또한 적지 않았다는 점입니다. 1983년, KBS는 <이산가족을 찾습니다>

라는 대규모 프로그램을 기획했고, 138일동안이나 생방송으로 진행하며 단일 생방송 프로그램으로는 세계 최장시간 연속 생방송 기록을 세우기도 했습니다. 그리고 1986년에 개봉된 임권택 감독의 <길소뜸>은 이 프로그램을 지켜보는 주인공 화영의 모습을 보여주며 시작됩니다.

화영은 풍요롭고 화목한 가정생활을 하며 행복을 느끼지만, 사실 그녀의 인생은 파란만장했습니다. 일제 시대에는 북간도에서 가난을 이겨내야 했고, 부모와 동생이 전염병으로 죽은 후, 이웃집에 수양딸로 들어가야 했습니다. 의붓오빠인 동진과 사랑에 빠진 화영은 임신하게 되지만, 양부모의 반대 때문에 이모집이 있는 춘천으로 떠나야 했습니다. 그러던 중 한국전쟁이 터졌고, 동진과 소식이 끊기게 됩니다. 전쟁 중에 아들을 낳은 화영은 간첩이란 누명을 쓰고 감옥에 갇혔으며, 아이마저 잃어버립니다. 동진 역시 화영을 찾기 위해 애쓰지만 결국 두 사람은 체념한 채 각자의 삶을 살아가게 되었던 것입니다.

텔레비전 프로그램을 통해 우연히 소식을 알게 되어 동진과 화영은 극적으로 상봉하지만, 이미 그들은 각자의 가정을 꾸린 상태였습니다. 그러나 그들의 아들이 살아 있다는 소문을 듣고 두 사람은 함께 찾아가기로 합니다. 고아로 자란 아들 석철은 성격파탄자가 되어 거친 삶을 살고 있었습니다. 친자 확인절차를 통해 석철이 친아들임을 거의 확인한 순간 화영은 조용히 집으로 돌아옵니다. 현재의 행복한 가정을 포기할 수 없었던 화영은 어렵게 찾은 아들을 다시 버릴 수밖에 없었던 것입니다. 이렇게 <길소뜸>은 상봉의 환희 뒤에 숨겨진 씁쓸한 이면을 포착하면서 이산가족의 한과 슬픔이 한순간의 이벤트로 모두 해소할 수 없는 것임을 분명하게 보여 준 작품입니다.

첩보 수집이나 암살과 같은 비밀 작전에 투입되었다가 끝내 국가로부터 존재를 부인당한 채 유령이 되어 버린 이들도 있습니다. 2004년 개봉된 <실미도>는 김일성 암살을 목표로 조직되었던 특수부대의 실화를 다룬 영화입니다. 1968년 북한의 특수부대가 청와대를 습격했던 '김신조 사건'이 일어났고, 여기에 자극받아 창설된 것이 실미도 부대입니다. 다만, 이들의 존재는 대외적으로는 밝힐 수 없는 것이기에 부대원들은 대부분 사형수나 중대 범죄자처럼 선택의 여지가 없는 사람들로 채워졌습니다. 그들은 김일성을 암살하면 명예를 회복하고 새 삶을 살 수 있을 것이라는 희망 하나로 지옥 같은 훈련을 버텨 냅니다. 주인공인 강인찬 역시 사형을 집행하기 직전에 제의를 받게 되지요. 월북한 아버지 때문에 빨갱이의 자식이라는 낙인이 찍히고, 연좌제 때문에 가중처벌을 받아야 했던 그는 아버지에 대한 복수심 때문에 실미도 부대에 합류합니다.

그러나 남북관계가 화해 국면에 접어들면서 실미도 부대의 작전은 취소되고, 오히려 이들은 정권에 부담을 주는 존재가 되어 버렸습니다. 마침내 정부는 이들을 폐기 처분하기로 결정합니다. 이를 알게 된 실미도 부대원들은 그들을 훈련시키던 병사들과 전투를 벌이고 섬을 탈출합니다. 그들은 자신들의 존재를 세상에 알리기 위해 버스를 탈취하여 청와대로 진격하게 되지요. 그러나 주민등록이 말소된 그들은 대한민국의 국민으로 인정받을 수 없었으며, 자기 증명을 위한 그들의 투쟁은 북한 게릴라부대의 난동으로 비쳐질 따름이었습니다. 결국, 포위당한 그들은 흐르는 피를 찍어 버스 안에 자신들의 이름을 씁니다. 이는 국가로부터 존재를 부인당한 자들이 보여주는 최후의 저항인 동시에, 자신을 버린 국가일지언정 끝내 국민으로 인정받고자 하는 행동이기도 합니다. 결국, 부대원들은 인질들을 내보낸 후 자폭하고, 실미도 부대의 진실을 담은 서류는 캐비닛 속에 영원히 봉인됩니다.

스파이의 활약을 담아낸 첩보영화는 냉전 시대에 많이 제작되었고, 제임스 본드와 같은 캐릭터가 인기를 끌기도 했습니다. 그런데 탈냉전 시대에 제작된 <간첩 리철진>은 전형적인 모습과 거리가 먼 간첩을 그려냅니다. 주인공 리철진은 북한의 식량난을 해결하기 위해 남한의

슈퍼돼지 유전자를 탈취해오라는 지령을 받고 남한에 침투하지만 택시 강도를 당해 무기와 자금을 모두 잃어버리는 어리숙한 인물입니다. 남한에 정착한 고정간첩 오선생을 찾아갔지만 그 역시 임무는 뒷전이고 생계 문제를 고민하고 있을 따름입니다. 이러한 생계형 간첩 캐릭터는 이후 남파 간첩을 소재로 삼아 제작된 코미디 영화들에서도 반복적으로 드러납니다.

현실과 이상 사이에서 방황하던 리철진은 술에 취해 자신이 간첩이라 이야기하기도 하지만, 택시 기사는 그의 말을 농담이라 생각합니다. 이처럼 탈냉전 시대에 간첩은 시대착오적 존재로 여겨질 뿐입니다. 리철진은 끝내 남한의 과학자를 납치해서 임무를 완수하는 데 성공합니다. 그러나 동료 간첩들은 그가 애써 탈취한 유전자 샘플을 파괴하고 맙니다. 남한 정부가 북한에 유전자를 제공하기로 약속했기에 임무 자체가 없었던 일이 되어버린 것이었지요. 자신의 존재 이유를 상실한 리철진은 결국 스스로 목숨을 끊어 버립니다. 영화는 자신의 손금을 들여다보는 리철진의 모습을 반복적으로 보여주는데, 이것은 간첩이 상황논리에 따라 얼마든지 버려질 수 있는 존재이며, 그것이 곧 그의 운명임을 의미합니다.

고대 그리스 비극은 관객들에게 공포와 연민의 정서를 불러일으켜 카타르시스를 줍니다. 그리고 이러한 정서가 생겨날 수 있는 것은 비극의 인물들이 하마르티아, 즉 “비극적 결함”을 가지고 있기 때문입니다. 그 결함은 인간이라면 누구나 가질 수 있을 법한 것들이라는 점에서 보편적이고, 그렇기에 관객은 주인공을 불쌍히 여기게 되며, 그에게 닥친 일이 자신에게도 닥칠 수 있다는 공포를 절감하게 되는 것이지요. 그렇다면 분단이라는 조건 또한 한국인들에게는 일종의 비극적 결함 아닐까요? 분단된 조국의 현실 때문에 사랑과 우정을 포기해야 하고, 심지어 상대를 죽여야만 끝나는 비극이 펼쳐지니까요. 지금부터 두 편의 영화를 통해 이 문제를 살펴보겠습니다.

강제규 감독의 <쉬리>는 1999년에 개봉한 영화입니다. <쉬리>의 주인공 유중원은 남한의 비밀 정보기관 OP의 최정예 특수요원이고, 북한 특수 8군단의 교관 박무영은 남한에서 개발된 폭탄인 CTX를 탈취해서 테러를 일으키려 합니다. 박무영은 북한이 남한과 평화협상에 임하는 것 자체가 굴욕적인 일이라고 생각하기에 남북 지도자가 모인 월드컵 경기장에서 테러를 일으켜 국가 체제를 완전히 전복시키려는 인물입니다. 계획을 알아차린 유중원은 테러를 막기 위해 그를 추적합니다.

영화는 이와 같은 액션영화의 축에 로맨스의 축을 덧붙입니다. 유중원은 첩보를 얻기 위해 정보원과 접촉을 시도하는데, 그때마다 그들은 누군가에게 저격당하고 맙니다. 범인으로 지목된 것은 북한의 특수요원 이방희였지요. 이방희를 추적하는 것도 만만치 않은 일인데, CTX를 탈취한 박무영은 이미 서울의 여러 군데에 폭탄을 설치했다고 하면서, 그 중 한 곳의 위치를 알려줍니다. 결국 폭탄은 폭발하고, 유중원은 협박이 사실이었음을 알게 됩니다.

그런데 유중원의 연인 이명현이 실은 이방희였다는 사실이 드러납니다. 이방희는 임무를 수행하기 위해 이명현의 얼굴로 성형수술을 받은 후 의도적으로 유중원에게 접근했던 것이지요. 점차 이방희는 유중원을 진심으로 사랑하게 됩니다. 그렇게 자신의 정체성에 혼란과 회의감을 느끼던 중, 박무영으로부터 임무 수행 지시가 떨어지게 되고, 갈등하던 이방희는 결국 명령을 수행하기로 합니다. 유중원 역시 이방희의 정체를 알게 되어 큰 충격을 받게 되지만, 친구인 이장길이 그녀 손에 죽음을 맞게 되자 복수심을 품게 됩니다. 영화의 말미에 이방희는 북한의 지도자를 암살하기 위해 총을 겨누고, 그 앞을 유중원이 막아서게 됩니다. 유중원이 방아쇠를 당기는 순간, 이방희가 유중원에게 남긴 녹음기에서 음성이 흘러나옵니다. 이방희는 자신이 있을 위치를 알려 주며 제발 현장에 다른 사람을 보내 달라고 애원했던 것이지요. 그러나 얄궂은 운명은 두 사람을 파국으로 몰고 갑니다.

조사를 받게 된 유중원은 이방희가 누구였냐는 질문에 “남북 분단의 비극이 만들어낸 머리 여섯 개 달린 히드라”라고 대답합니다. 이방희이자 이명현인 그녀는 냉혹한 킬러인 동시에 헌신적인 연인이었지만, 반대로 그 무엇도 될 수 없는 모순적 존재였습니다. 히드라를 처치한 헤라클레스가 독에 중독되어 서서히 죽어갈 수밖에 없었듯 유중원 역시 상처를 치유하지 못한 채 죽어갈 것입니다. 마지막 장면에 흐르는 캐롤 키드의 노래 “when I dream”처럼 그녀와의 사랑은 꿈에서만 가능한 일이었던 것이지요.

이듬해인 2000년에 개봉된 <공동경비구역 JSA>는 남북한의 군인들이 서로 얼굴을 마주볼 수 있는 특수한 장소인 판문점을 배경으로 한 영화입니다. 어느날 판문점 북측의 북한 초소에서 의문의 총격전이 벌어지게 되고, 이를 수사하는 과정에서 숨겨진 진실이 드러난다는 내용을 담고 있습니다. 이 영화는 플래시백을 자주 사용하면서 과거와 현재를 어지럽게 엮어 놓습니다. 현재 시점은 총격 사건에 대한 수사를 진행하는 소피의 시각에서 재현되며, 과거 시점은 사건 당사자였던 이수혁의 기억을 토대로 진행됩니다. 그가 허위 진술서를 작성하며 의도적으로 진실을 은폐하고자 했기에 수사는 어려움을 겪습니다. 이수혁과 북한군 오경필은 무엇을 감추려 했던 걸까요?

사실 이수혁은 군사분계선에서 훈련하던 도중 지뢰를 밟았다가 우연히 오경필을 만나고 그의 도움으로 살아난 적이 있었습니다. 감사함을 표현하고 싶었던 그는 돌에 편지를 묶어 던져 편지를 주고받고, 급기야 북한군 초소를 방문하기까지 합니다. 총알을 이용해 하는 공기놀이가 상징하듯 적과 우정을 나누는 일은 그 자체로 위험한 것이지만, 북한군들과 점점 친해지게 된 이수혁은 후임인 남성식까지 데리고 갑니다. 남성식은 자기와 나이가 비슷한 북한군 정우진과 친해지게 되고 그렇게 네 사람은 위험한 만남을 계속해 나갑니다. 그러던 중 점차 군사적 긴장이 강화되면서 왕래가 어려워지게 되자, 이수혁은 마지막 인사를 전하기 위해 오경필을 찾아가게 되지요. 그리고 그날 북한군 장교가 불시에 초소를 방문하게 되었고, 우발적인 총격전이 벌어져 정우진이 죽게 됩니다. 겨우 정신을 차린 오경필이 상황을 수습하기 위해 알리바이를 조작합니다. 즉, 이수혁은 납치당했다 탈출한 것이고 남성식은 애초에 여기에 온 적이 없었다고 말이지요.

수사망이 좁혀옴에 따라 부담을 느낀 남성식은 그만 투신자살하고 맙니다. 대질심문을 진행하던 중 죄책감을 느낀 이수혁이 모든 것을 고백할 낌새를 느끼자 오경필은 난동을 피우며 이수혁에게 욕설을 퍼붓습니다. 사실 오경필은 이수혁을 보호하기 위해 일부러 그런 행동을 한 것이었습니다. 진실이 탄로나면 이수혁은 절대 무사할 수 없을 테니까요.

소피는 진실을 들려주면 누구에게도 말하지 않겠다는 말로 이수혁을 설득하고, 결국 이수혁은 사건의 전말을 들려줍니다. 소피는 오경필을 만나 이수혁의 말이 사실이었음을 확인하게 되지요. 오경필은 “남조선 초소에서 이런 일이 일어났다면 내가 먼저 쐈을 것”이라고 하면서 이수혁을 용서해 줍니다. 그리고 이수혁이 선물로 주었던 라이터를 돌려주는데, 소피는 이수혁에게 라이터를 전달하며 실제로 정우진은 남성식이 아닌 이수혁의 총에 맞아 죽은 것이라 확인해 줍니다. 충격에 빠진 그는 동료 헌병의 권총을 빼앗아 자살하고 말지요. 그에게 있어 정우진은 적이 아닌 진정한 ‘친구’였기 때문에 죄책감을 이기지 못한 것입니다. 이렇게 <공동경비구역 JSA>는 남북한 군인들의 순수한 우정이 비극의 씨앗으로 변하는 과정을 보여주면서, 엄연한 분단 현실을 환기해 줍니다.

4. 버디무비를 통한 공동운명체의 형상화

2010년대에 제작된 한국영화에서 북한을 재현하는 시각은 크게 달라졌습니다. 이제 북한은 과거처럼 괴물이나 악마의 형상으로 묘사되지 않습니다. 오히려 그들 역시 가족을 그리워하며, 생계를 걱정하는 등 보편적 고민을 하는 인간으로 묘사되는 것이지요. 심지어 그 배역을 맡는 배우들은 하나같이 잘 생기고 인기 많은 스타들입니다. 북한군을 멋지게 묘사했다는 이유로 감독이 체포되기도 했던 과거를 생각해 볼 때 격세지감이 느껴지기도 합니다.

주목할 것은 영화마다 스타일과 중심 소재는 다르다 해도, 굉장히 유사한 인물 구도가 반복되고 있다는 점입니다. 남한과 북한을 대표하는 주인공들이 등장하여 우연히 같은 사건에 휘말리게 되고, 서로를 의심하다가 점차 그들이 같은 처지에 놓여 있음을 이해하게 된후, 결국은 끈끈한 유대관계로 나아간다는 것이지요. 이러한 구도는 버디무비라는 익숙한 장르 문법을 따르고 있습니다. 다소 작위적인 설정일 수도 있겠지만, 앞으로 살펴볼 남북 버디무비들은 이념적 당위를 내세우며 민족의 화합을 꿈꾸는 차원을 벗어나, 서로를 이해하게 되는 과정을 설득력있게 보여준다는 점에서 대중적 인기를 누릴 수 있었습니다.

류승완 감독의 2012년 작 <베를린>은 냉전 시대의 상징과도 같은 도시 베를린에서 펼쳐진 이야기를 담은 첩보 액션영화입니다. 영화는 국가정보원 요원인 정진수가 베를린에서 북한의 무기 밀매 현장을 감시하는 장면으로 시작됩니다. 그의 시야에 포착된 것은 표종성입니다. 그런데 그는 얼굴과 지문이 전혀 조회되지 않는 북한의 비밀요원이었지요.

이 시기 북한에서는 내부 권력 다툼이 벌어지고 있었는데, 북한의 실세인 동중호는 아들 동명수를 보내 표종성에게 반역자라는 누명을 씌우고 제거하려 합니다. 표종성은 아내인 련정희까지 반역자로 의심할 정도로 충성스러운 인물이었지만, 정작 국가가 자신을 버렸다는 사실을 깨닫게 되고 충격을 받습니다. 국가와 당을 위해 최선을 다했지만 문자 그대로 유령이 되어 버렸던 것이죠. 설상가상으로 아내까지 납치당한 그를 도와 준 인물은 바로 정진수입니다. 정진수는 전향을 조건으로 표종성을 돕기로 합니다. 이제 표종성은 아내를 구하기 위해, 그리고 동명수를 처단하기 위해 아랍 무기상들의 아지트로 찾아갑니다. 그곳에서 그는 기지를 발휘하여 탈출하는 데 성공하지만, 그만 아내가 총을 맞고 맙니다. 동명수와의 혈투 끝에 그를 제거할 수 있었지만, 결국 아내는 숨을 거둡니다.

사건이 종결된 후, 정진수는 북한이 사건을 무마시키는 조건으로 표종성을 넘기라 요구했다는 사실을 알게 됩니다. 이대로 북한에 돌아간다면 표종성은 숙청당하게 되겠지요. 표종성을 호송하던 정진수는 갑자기 차를 세우더니 그를 놓아 줍니다. 험한 말투로 이야기하지만 속내는 표종성에 대한 연민으로 가득 차 있습니다. 정진수 역시 가족을 그리워하는 인물이었고, 아내를 잃은 표종성에게 동병상련의 처지를 느꼈기 때문입니다. 영화에 등장하진 않지만 아마도 정진수는 표종성을 놓아 준 대가를 톡톡히 치러야 했을 겁니다. 이처럼 등장인물들이 묘한 전우애를 형성하고, 남한의 요원이 북한 요원을 몰래 놓아주는 장면은 2013년에 만들어진 영화 <용의자>에서도 드러납니다. <베를린>의 표종성이 복수를 위해 동중호를 찾아가는 것으로 끝났다면, <용의자>은 주인공 지동철이 잃어버렸던 딸을 찾아가 재회하는 장면으로 막을 내리지요.

<베를린>에서 정진수의 비중은 상대적으로 적은 편인데, 이는 정진수가 원래 기획 단계에서는 없었던 인물이기 때문이라고 합니다. 북한 인물들로만 영화가 진행되는 것을 우려한 제작사의 입장이 반영되어 시나리오의 일부가 수정되었다고 하지요. 그에 반해 제목에서부터 남한과 북한의 관계를 비유적으로 드러낸 장훈 감독의 <의형제>는 향후 제작될 남북 버디무비

의 원형을 제공합니다. 혈육은 아니지만 의리로 맺은 형제라는 의미처럼 남한과 북한은 형제가 되어야 한다는 뜻일 것입니다. 배경은 최초의 남북 정상회담이 있었던 2000년의 서울입니다. 국정원 요원인 이한규와 남파 공작원 송지원은 서울 한복판에서 처음 스쳐 지나갑니다. 김정일의 육촌 동생이 남한으로 망명했고, 북에서 내려온 암살 전문가인 그림자와 송지원이 그를 처치했는데, 그 현장에서 두 사람이 처음 만난 것입니다. 이후 두 사람은 각자의 조직에서 버림받게 됩니다. 이한규는 암살자를 검거하지 못한 책임 때문에 국정원에서 파면당했고, 송지원은 오해를 받아 배신자로 낙인찍히게 되지요.

두 사람은 6년 뒤에 다시 만나게 됩니다. 고객들의 의뢰를 해결해주며 생계를 이어 가던 이한규는 현상금을 노리고 수배자를 잡으러 갔다가 그곳에서 우연히 송지원을 만납니다. 송지원도 이한규를 알아보지만 두 사람 모두 상대방이 자신을 모를 것이라 생각합니다. 이한규는 송지원에게 함께 일하자고 제안하는데, 송지원을 통해 암살자인 그림자를 잡아 국정원에 복직하려는 생각 때문이었습니다. 송지원 또한 이한규가 여전히 국정원 요원인 줄 알고 있었기에 그를 정탐해서 보고하면 배신자라는 낙인으로부터 벗어날 수 있을 것이라 생각했던 것이죠. 이렇게 서로의 진짜 목적을 숨긴 두 사람은 묘한 긴장관계를 형성하게 됩니다.

이한규와 송지원은 석 달 정도를 함께 살면서 점차 가까워집니다. 함께 음식을 만들어 먹고, 차례상 앞에서 서로의 부모를 위해 절을 하는 사이가 되지요. 그러나 북한의 핵 실험 소식이 알려지면서 남북 관계는 급격히 경색되었고, 이때 그림자가 다시 내려옵니다. 이때 그림자는 두 사람 모두에게 중요한 사람이었습니다. 이한규는 그림자를 잡으면 복직할 수 있을 것이라 생각했고, 송지원은 그림자와 함께 임무를 완수해 북한으로 돌아가 가족을 만나려 합니다. 서로의 처지를 이해한다고 생각했지만, 그림자가 내려오면서 다시 갈등하게 되는 것이지요. 그림자는 송지원에게 그의 대학 때 스승이었던 탈북자를 암살하라고 명령하고, 이한규는 그림자를 잡고자 합니다. 자연스럽게 이한규, 송지원, 그림자가 대결하게 되는데, 송지원은 이한규를 칼로 찌른 후 그림자와 함께 옥상에서 떨어집니다. 그러나 지원이 자신을 진짜 찌르지 않고 찌르는 흉내만 냈다는 것을 안 이한규는 아래로 내려가 그를 구하고 그림자를 사살합니다.

<의형제>에는 에필로그에 해당하는 장면이 덧붙어 있습니다. 국정원에 복직한 이한규는 한 통의 편지를 받는데, 그 안에는 영국행 비행기 티켓이 들어 있었습니다. 그리고 이한규는 비행기 안에서 송지원과 재회합니다. 환하게 웃는 둘의 미소를 보여주며 영화는 끝나지만 사실 이 장면은 현실적인 느낌을 주지 않습니다. 옥상에서 떨어져 크게 다친 송지원이 멀쩡하게 나온다는 사실도 이상하고, 그림자가 죽으면 송지원이 배신자로 낙인찍힐 수밖에 없었을텐데, 어떻게 북한에 있는 가족들까지 데리고 나왔는지에 대한 설명이 없기 때문입니다. 그래서 <의형제>의 결말은 다분히 판타지적이라고 보는 의견이 많습니다. 강성률에 따르면 이 장면은 남북 관계가 급격하게 악화되던 당시의 상황을 판타지를 통해 해소하고자 하는 소망으로 볼 수 있습니다. 남북관계가 화해 무드로 접어들었던 2000년에 개봉한 <공동경비구역 JSA>가 비극으로 끝났던 것과는 정반대의 상황이 펼쳐졌다는 것이지요. 화해의 시대에도 엄연한 현실을 환기시켰던 영화가 <공동경비구역 JSA>였다면, 갈등의 시기에도 화해를 꿈꾸지 않을 수 없었던 영화가 <의형제>인 셈입니다.

한편, <공조>는 국가로부터 버림받은 인물이 아니라, 오히려 국가의 명령을 수행하는 인물들이 등장한다는 점에서 차이를 보입니다. 주인공은 북한 특수 정예 부대 출신의 형사 림철령입니다. 영화가 시작되면 비밀스러운 공장이 등장하고 그곳에서 위조지폐를 만드는 장면이 나옵니다. 그런데 특수 부대의 대장 차기성이 위조지폐의 동판을 탈취하는 사건이 벌어지고 그

과정에서 림철령의 아내와 동료들이 희생당하게 됩니다. 이에 림철령은 복수를 꿈꾸게 되고 북한 당국은 차기성을 잡기 위해 남한 측에 공조수사를 요청하는 한편 림철령을 서울로 파견합니다. 북한의 속내를 알 수 없었던 남한은 형사 강진태를 림철령의 파트너로 배정하면서, 그를 밀착 감시하도록 했지요.

영화는 차기성을 잡고 동판을 되찾아야 하는 철령과, 그를 감시하면서 공을 세워 승진하기 원하는 진태의 눈치싸움을 보여줍니다. 서로를 의심하고 있던 두 사람은 상대의 눈을 속이기 위해 수단과 방법을 가리지 않습니다. 사실, 둘은 외모부터 무술 실력, 성격까지 어느 하나 비슷한 면이 없습니다. 그러나 림철령이 진태의 집에서 지내는 동안 차츰 서로를 이해하게 됩니다. 속임수가 사라지고 신뢰관계가 구축되는 것은 이때부터입니다.

철령은 진태의 집에서 진태의 아내와 딸, 처제를 만납니다. 그리고 인간적인 고민에 빠져들지요. 가족을 위해 고단하게 살아가는, 그래서 힘들지만 행복해 보이는 진태의 모습을 보며 철령은 마찬가지로 자신의 가족을 생각하게 됩니다. 철령은 자신이 거짓말을 하지 않았노라 고백하고 진태는 그런 철령을 믿어 줍니다. 마지막 임무를 위해 철령이 진태 집에서 나갈 때 진태의 아내는 변변찮은 남편이지만 자신들에게는 소중한 사람이니 잘 부탁한다고 말합니다.

차기성이 머물고 있는 곳에 찾아간 철령과 진태는 마침내 동판을 찾습니다. 진태는 철령이 동판을 꼭 회수해야 한다는 것을 알기에 자신이 곤란해질지 모르는 상황임에도 동판을 철령에게 넘겨줍니다. 그러나 문제는 여기서 해결되는 것이 아니었습니다. 강물에 빠져 죽은 줄 알았던 차기성이 진태의 가족을 인질로 잡은 채 동판을 가져오라고 협박한 것입니다. 이 사실을 알게 된 철령은 상관의 명령을 어기면서까지 진태를 도우러 갑니다. 마지막 대결에서 철령과 진태는 승리하지만 결국 분쟁의 씨앗이 될 수 있는 동판을 물속에 던져버리고 맙니다. 마치 형제간의 우애가 상할까 두려워서 황금을 강물에 던져 버렸다는 옛날이야기처럼 말이지요.

2017년에 개봉된 <강철비>는 스케일이 큰 영화입니다. 스펙터클한 장면이 나타난다는 점에서도 그러하지만 대담한 상상력을 도입했다는 점에서 특히 주목해 볼 만한 영화라고 할 수 있습니다. 이 영화는 북한에서 군부 쿠데타가 발생해 크게 다친 북한 1호가 남한으로 내려왔다는 설정을 갖고 있습니다. 영화의 영어 제목인 <Steel Rain>은 폭발시 무수히 많은 파편으로 흩어지는 클러스터형 로켓 탄두의 별칭이고, 실제로 남한에서 탈취한 MLRS로부터 발사된 포탄이 개성공단을 습격하며 쿠데타가 벌어지게 됩니다. 북한 정찰총국장 리태한은 최정예 요원 엄철우에게 쿠데타가 모의 중이라고 하면서 쿠데타 세력에 대한 암살 명령을 내립니다. 그리고 개성공단의 중국 기업 입주식에서 북한 1호가 테러를 당합니다. 그 장면을 목격한 엄철우는 의식을 잃은 1호를 데리고 탈출을 시도하는데, 유일한 탈출구가 남한으로 넘어가는 길이었던 것입니다. 이런 상황에서 북한은 대한민국과 미국을 상대로 선전포고를 하고, 남한은 계엄령을 선포합니다.

한편, 엄철우는 북한 1호를 치료하기 위해 한 병원에 들어가는데, 마침 이곳은 청와대 외교안보수석 곽철우의 전 부인이 운영하는 곳입니다. 곽철우는 상황을 눈치채고, 엄철우를 설득해 북한 1호를 안전한 곳으로 옮겨 치료하게 합니다. 북한 1호를 매개로 남한은 북한과의 대화를 재개하고자 하고, 북한도 정말 북한 1호가 남한에 살아 있는지 여부를 확인하기 위해 회담에 응합니다. 그런데 이 회담에서 북한의 최고위급 인사가 살해되자 상황은 전쟁 직전까지 치닫게 됩니다. 이 과정에서 미국, 중국, 일본의 대립과 그에 따른 눈치작전이 이어지면서 상황은 더욱 복잡하게 꼬여 갑니다.

그동안 북한의 엄철우와 남한의 곽철우는 서서히 마음을 열고 친해지기 시작하는데요, 두 사람이 점차 가까워지는 모습을 잘 보여 준 장면이 있습니다. 곽철우와 엄철우는 회담을 위해

이동하던 중, 잠시 식당에 들러 점심을 먹습니다. 국수를 급하게 먹는 엄철우의 모습을 보며 측은함을 느낀 곽철우는 수갑을 풀어 주고, 조금이라도 편하게 먹을 수 있도록 배려합니다. 함께 이동하는 차 안에서 곽철우는 유명 가수 지드래곤의 노래를 틀어 주고, 엄철우는 몰래 남한의 노래를 듣던 딸을 떠올립니다. 그들은 국가의 명을 수행하는 사람이기 이전에 한 사람의 아버지였던 것이지요.

이후 엄철우는 자신이 믿었던 리태한이 정작 쿠데타의 주역이라는 사실을 알고 나서 큰 충격에 빠집니다. 그리고 곽철우에게 군부가 전쟁을 일으킬 것이라 경고합니다. 끝내 엄철우는 전쟁을 막기 위해 자신을 희생하기로 합니다. 북한 1호가 지니고 있던 시계가 핵폭발 장치라는 것을 역이용하여 리태한을 만나러 가는 것이지요. 겉으로는 시계를 탈취해오는 척했지만 실제로 엄철우는 리태한이 숨어 있는 벙커로 미사일을 유도하기 위해 돌아온 것이었습니다. 땅굴을 통해 북한으로 돌아가기 전 엄철우는 곽철우가 준 신용카드로 아내와 딸에게 선물할 옷을 사지만, 자신의 운명을 직감한 그는 선물을 곽철우에게 맡깁니다. 그렇게 엄철우의 희생으로 전쟁을 막을 수 있었지만, 그는 가족들에게 돌아가지 못했습니다. 이후 곽철우는 특사 신분으로 출장을 나갔을 때 그의 집을 찾아가 가족들에게 선물을 전합니다. 자신이 그러했던 것처럼 엄철우에게도 가족은 소중할 수밖에 없다는 것을 알기에, 곽철우는 그 마음을 대신 전달해주는 일을 기꺼이 맡았던 것이지요.

<강철비>는 '조국'이 나아가야 할 길에 대해 고민하고 스스로를 희생하는 엄철우의 모습을 통해 한국 사회를 비판하기도 합니다. "공비 덕에 회담"을 하고, "미국 덕에 전쟁"을 한다는 곽철우의 대사처럼 한국은 일상화된 폭력을 사회 통치의 동력으로 삼아 왔습니다. 그 모습은 국가를 병영처럼 운영해 온 통제국가 북한의 모습과 다를 바 없는 것이지요. <강철비>의 문제의식을 조금 더 첨예하게 드러낸 영화가 바로 <공작>입니다. 실화를 바탕으로 만들어진 <공작>은 북파간첩 임무를 맡은 박석영과 북한의 외화벌이 책임자 리명운의 이야기를 그려냅니다. 박석영은 북한의 핵시설을 감시하기 위해 사업가로 위장하여 리명운을 만나고, 북한에서 광고를 찍는 위장 사업을 추진하여 목적을 달성합니다. 하지만 그 과정에서 남북한의 정치인들이 정치공작을 꾸미고 있다는 사실을 알게 됩니다. 즉, 안보위기가 심화되면 보수정당에 표가 몰린다는 점을 노린 정치인들이 북한에 돈을 주고 총격 도발을 해 달라 부탁했던 것입니다. 이것이 1997년 대선을 앞두고 기획되었던 총풍 사건입니다. 조국의 명예가 실추되는 것을 막고 싶었던 박석영과 리명운은 김정일을 직접 만나 설득하려는 대담한 계획을 세우고 그들의 활약 덕분에 결국 총격 도발은 무위로 그치고 맙니다. 이후 리명운은 박석영이 간첩임을 알게 되지만, 그를 무사히 탈출시켜 줍니다. 비록 조국은 달랐을지언정, 그들은 한반도의 평화와 번영이라는 목표를 공유했던 동지였기 때문입니다.

5. 나가며 : 미래의 분단영화

지금까지 우리는 한국영화가 분단체제를 어떻게 재현해 왔는지 살펴보았습니다. 반공 이념을 내세웠던 초창기 전쟁영화들은 점차 분단체제의 모순과 한반도의 정치사회적 조건을 비판적으로 성찰하는 분단영화로 탈바꿈했습니다. 특히 소련의 붕괴와 함께 냉전 체제가 종식되고, 한국이 북방외교를 표방하며 공산권 국가들과 수교를 맺기 시작한 1980년대 후반 이후, 분단 때문에 고통받는 사람들의 삶을 다각도로 조명한 영화들이 나타나기 시작했습니다. 넓은 관점에서 본다면, 한국영화는 국가주의적이고 이념지향적이었던 영화에서 개인의 내밀한 정서와 트라우마에 관심을 가지는 영화로 변화해나갔다고 볼 수 있을 것입니다.

눈여겨 볼 것은 2010년대 이후부터 버디무비의 형식을 통해, 평화와 화합에 대한 소망을 드러낸 영화들이 다수 제작되었다는 점입니다. <쉬리>나 <공동경비구역 JSA>에서 분단이라는 조건은 한 개인의 삶을 파멸로 이끌어가는 비극의 조건이었지만, 남북 버디무비의 주인공들은 재회를 소망하며 그들의 이야기가 끝나지 않을 것임을 암시합니다. 다소 비현실적으로 느껴지긴 하지만 <의형제>의 두 주인공은 비행기 안에서 해후하게 되지요. <공조>는 북한에 파견된 강진태가 림철령을 만나는 장면을 보여주는데, 이는 속편을 제작할 수 있게 해 준 설정이기도 했습니다. <공작>의 두 주인공 역시 남북 합작으로 제작된 광고 촬영 현장에서 재회합니다. 박석영은 리명운이 선물로 주었던 넥타이핀을 보여주고, 리명운은 박석영에게 선물로 받은 손목시계를 조용히 들어 보입니다. 떨어져 있지만 마음만은 늘 함께였다는 것처럼 말이지요.

2021년에는 류승완 감독의 영화 <모가디슈>가 개봉했습니다. 코로나 팬데믹 상황에서 극장산업이 극도로 위축되었지만 360만 명이라는 관객을 모으는 데 성공했던 이 영화는 앞으로도 분단영화가 대중들의 사랑을 받을 수 있으리라는 기대를 품게 해 주었습니다. 내전이 일어난 소말리아를 함께 탈출했던 남북 외교관들의 실화를 영화화한 이 작품에는 이념적 대립이나 갈등 요소가 두드러지지 않습니다. 그저 급변하는 상황 속에서 생존하기 위해 힘을 합치는 공동운명체로서의 모습이 부각될 따름이지요. 처음에 서먹서먹하기만 했던 그들이 한 민족으로서의 동질성을 확인하는 것은 식사 때의 일입니다. 혹시 음식에 독이 들어 있지 않을까 하는 걱정은 밥그릇을 바꾸는 간단한 행동으로 해소되어 버립니다. 조용히 깻잎을 떼어 주고, 같은 접시에 놓인 반찬을 나누어 먹는 시간 동안 그들은 말하지 않아도 서로를 신뢰하게 됩니다. 필사적인 탈주 끝에 도착한 이탈리아 대사관에서 주인공은 뭐라고 외쳤을까요? 정답은 “We are Korean!”입니다. 생존해야 한다는 목표가 같은 이상 North인지 South인지 따지는 것은 무의미했기 때문입니다.

그럼에도 불구하고 <모가디슈> 속 인물들은 우리가 여전히 분단된 현실에 살고 있으며, 그렇기에 한번 헤어지면 언제 다시 만날지 모른다는 점을 일깨워 줍니다. 그들이 도착한 케냐 공항에는 남한과 북한의 요원들이 대기하고 있었는데, 협력했다는 사실이 문제가 될 것을 우려한 외교관들은 비행기 안에서 마지막 인사를 건넵니다. 그리고 철저히 서로를 외면하며 헤어지고 말지요.

<모가디슈>의 마지막 장면이 보여준 것처럼 분단은 여전히 극복되지 못한 한국의 아픈 상처입니다. 언젠가 통일이 되어 분단영화가 과거의 유물이 되었으면 좋겠습니다. 하지만 그렇게 되기 위해서는 먼저 분단 현실을 직시하고, 평화를 염원하며, 진지한 대안을 고민하는 시도들이 계속 이어져야 하리라 생각합니다. 그리고 영화는 그 상상력을 가장 대중적인 형식으로 풀어놓을 수 있기에 무한한 가능성을 지닌 매체입니다. 앞으로 어떤 이야기들이 탄생해서 관객들과 만나게 될지 기대되네요. 오늘 강의는 여기서 마치겠습니다. 감사합니다.

▪ **학습활동** (총 108분)

가. 퀴즈(18분)

A. O/X 퀴즈(6분)

1. 1955년 작 <피아골>은 극단적인 반공 사상을 드러내며 빨치산들이 저지른 무자비한 학살 광경을 담아냈지만, 정작 <피아골>은 반공영화로 인정받지 못했다. (O/X)
정답: O

2. 신상옥 감독의 1964년 작 <빨간 마후라>는 소모적인 전투에 투입된 보병들의 공포와 무력감, 동족 살해에 대한 두려움을 표현하고자 하였다. (O/X)
정답: X

3. 1990년대 이후부터 한국영화는 반공 이데올로기를 강조하기보다는 점차 민족적 비극의 양상에 주목해 한국전쟁을 재현하기 시작했다. (O/X)
정답: O

4. <공동경비구역 JSA>는 남북한 군인들의 치열한 대립을 전면적으로 다룸으로써 반공 이데올로기를 전파하고자 했다. (O/X)
정답: X

5. 한국영화는 2010년대 이후 버디무비의 형식으로 분단체제를 재현하며, 평화와 화합에 대한 소망을 드러내고자 하였다. (O/X)
정답: O

B. 선택형(7분)

1. 다음 중 한국영화가 포착하고자 했던 냉전과 탈냉전의 풍경에 대해 적절하지 않은 것을 고르시오.
① 한국은 반도 국가의 지정학적 조건으로 인해, 주변 강대국으로부터 안정적인 지위를 보장받을 수 있었다.
② 1950년에 발발한 한국전쟁은 분단 체제를 굳어지게 만들었으며, 한반도는 종전이 아닌 정전 상태에 머무르고 있다.
③ 정권이 바뀜에 따라 남북관계는 화해와 경색 국면을 오가고 있으며 군사적 긴장과 분단의 고통은 쉽게 해소되지 않고 있다.
정답: ①

2. 다음 중 한국전쟁을 재현한 한국영화의 검열 사례로 적절하지 않은 것을 고르시오.
① 1955년 작 <피아골>은 마지막에 태극기가 휘날리는 장면을 넣는 등 부분적 삭제와 재편집을 감수해야 했다.
② 1964년 작 <빨간 마후라>는 죽음으로 임무를 완수한 조종사의 모습을 그려냈다는 이유로 결말부를 수정해야 했다.
③ 1965년 작 <7인의 여포로>의 이만희 감독은 북한 장교를 지나치게 인간적으로 형상화했다는 이유로 입건되었다.
정답: ②

3. 다음 중 20세기 한국영화의 한국전쟁 재현 양상에 대해 적절하지 않은 것을 고르시오.
① 휴전 협정 직후 한국전쟁을 소재로 한 영화가 곧바로 제작되며 대규모 스펙터클을 담은 전쟁영화가 흥행하였다.
② 1966년부터는 대종상 시상식에 '반공영화' 부문이 신설되기도 하였다.
③ 냉전 시대에는 스파이의 활약을 담아낸 첩보영화가 다수 제작되었으며, 제임스 본드와 같은 캐릭터가 인기를 끌기도 하였다.
정답: ①

4. 다음 중 <태극기 휘날리며>에 대한 설명으로 적절한 것을 고르시오.
① 국가 이데올로기를 강조하며 군인들의 영웅적 활약을 그림으로써 초창기 전쟁 영화의 틀을 반복하고자 하였다.
② 판타지의 형식을 취함으로써 환상적 공간에서 이뤄지는 화해를 소망하였다.
③ 국가나 이념을 위해 싸우는 것이 아니라 가족을 지키기 위해 싸우는 인물을 그려냄으로써, 기존 전쟁영화와 차별화되는 지점을 보여주었다.
정답: ③

5. 다음 중 한국영화의 분단체제 재현 방식에 대한 설명으로 적절한 것을 고르시오.
① 초창기 전쟁영화들은 분단체제의 모순과 한반도의 정치사회적 조건을 비판적으로 성찰하고자 하였다.
② 냉전 체제가 종식된 이후 한국영화는 반공 이념을 강화하며 군인들의 숭고한 희생을 강조하는 방향으로 나아갔다.
③ 한국영화는 국가주의적이고 이념지향적이었던 영화에서 개인의 내밀한 정서와 트라우마에 관심을 가지는 영화로 변화해 나갔다.
정답: ③

C. 단답형(5분)

다음 빈칸에 들어갈 알맞은 말을 답해 봅시다.

1. <고지전>에서, ○○이라는 이름을 가진 고지는 한반도 전체를 축약해놓은 상징적 공간이라고 할 수 있다.

정답: 애록(Aero-K)

2. <길소뜸>은 휴전선이 그어진 후 가족의 생사조차 알 수 없게 된 ○○○○의 아픔과 극적인 상봉의 씁쓸한 이면을 포착하고 있다.

정답: 이산가족

3. ○○○는 첩보 수집이나 암살과 같은 비밀 작전에 투입되었다가 끝내 국가로부터 존재를 부인당한 채 유령이 되어버린 이들을 그려낸 작품이다.

정답: <실미도>

나. 토론(30분)

2010년대 이후 한국영화는 버디무비의 형식을 통해 분단 체제를 살고 있는 개인을 재현하며, 평화와 화합에 대한 소망을 드러냅니다. 이러한 남북 버디무비에서 분단을 바라보는 관점과 평화에 대한 진지한 모색이 어떻게 형상화되고 있는지 논의해봅시다.

다. 과제(60분)

2005년에 개봉된 영화 <웰컴 투 동막골>을 감상하고, 해당 작품이 한국전쟁을 재현하는 방식에 초점을 맞춰 '동막골'이 내포하는 의미를 서술해 봅시다.

▪ 참고자료

<5인의 해병>(1961, 김기덕) (한국영화데이터베이스 보기)
<돌아오지 않는 해병>(1963, 이만희) (한국영화데이터베이스 보기)
<실미도>(2003, 강우석) (한국영화데이터베이스 보기)
<태극기 휘날리며>(2004, 강제규) (한국영화데이터베이스 보기)
<웰컴 투 동막골>(2005, 박광현) (한국영화데이터베이스 보기)
<고지전>(2011, 장훈) (한국영화데이터베이스 보기)
<공작>(2018, 윤종빈) (한국영화데이터베이스 보기)

<6차시> 한국영화에 반영된 정치적 감수성

▪ 학습목표

1. 식민지기 독립운동의 다양한 양상과 이를 반영한 한국영화에 대해 이해한다.
2. 시민혁명을 영화화해 온 한국영화의 역사와 주제의식에 대해 논한다.
3. 정치의 본질에 대해 초점을 맞춘 한국영화를 살펴보고 한국 관객의 기대지평을 이해한다.

▪ 강의 목차

1. 들어가며 : 아래로부터의 혁명과 반영론적 전제들
2. 식민지기와 독립운동
3. 군부독재와 시민혁명
4. 정치적 이데아를 향한 질문들
5. 나가며 : 정치적 열망과 한국영화의 기대지평

▪ 강의 내용 전문

1. 들어가며 : 아래로부터의 혁명과 반영론적 전제들

안녕하세요. 이광욱입니다. 6차시 강의 시작하도록 하겠습니다. 영화는 우리가 살아가는 세상을 거울처럼 비춰줍니다. 그렇기에 우리는 영화 속 인물들의 삶을 통해 자신의 모습을 발견하기도 하고, 우리를 둘러싼 사회적 구조에 대해 성찰하기도 하지요. 더 나아가 리얼리즘을 중시하는 사람들은 영화를 창문에 비유하기도 합니다. 카메라는 현실을 있는 그대로 담아낼 수 있고, 그렇게 우리는 영화라는 창을 통해 세상을 바라볼 수 있다는 것입니다. 그렇다면 한국영화라는 창문 너머에는 어떤 풍경들이 펼쳐져 왔을까요?

오늘 우리가 함께 살펴볼 주제는 '한국영화에 반영된 정치적 감수성'입니다. 정치는 국가의 권력을 획득하고 유지하기 위한 행위란 점에서 몇몇 정치인들의 전유물처럼 여겨지기도 합니다. 하지만 인간다운 삶을 살기 위해 상호 간의 이해관계를 조정하는 것 역시 정치입니다. 인간은 혼자서 살아갈 수 없는 존재이고, 결국 사회의 한 구성원으로 살아가게 마련이니, 그런 의미에서 본다면 모든 인간은 정치적 존재라고 할 수 있겠지요.

그렇다고 해도 여전히 정치는 우리의 일상과 거리가 먼 것처럼 느껴지는 주제입니다. 정치라는 문제를 들여다보기 시작하면 종종 불편한 진실과 마주해야 하거나, 우리 사회의 어두운 이면을 바라봐야 할 때도 있기 때문입니다. 그러니 정치 문제는 대중영화와 어울리지 않는 소재일 수도 있을 것입니다. 그런데 흥미로운 것은 한국에서 정치 또는 사회문제를 다룬 영화들

이 대중적 호응을 얻을 때가 많았고, 지금도 활발하게 제작 중이라는 점입니다. 반나절이면 뉴스 헤드라인이 바뀔 만큼, 한국의 정치상황은 매우 빠르게 변화합니다. 정당 간의 다툼이 끊이지 않고 국민들 역시 인터넷 공간을 통해 치열한 논쟁을 벌입니다. 이러한 갈등에 환멸을 느끼는 사람들도 있지만, 뒤집어 보면 이것은 한국인들이 그만큼 정치에 대한 관심이 높다는 것을 의미합니다. 이 관심이 영화에 대한 기대지평을 형성해 나갔다고 할 수 있겠지요.

그리고 이것은 오랜 역사를 통해 축적되어 온 감각이기도 합니다. 반도국가라는 지정학적 조건 때문에 한국은 오랜 기간 동안 침입에 시달려야 했습니다. 고려 시대에는 몽고와 거란에게 조선 시대에는 일본과 청나라에게 침입을 받았는데요, 정규군이 속절없이 밀리고 나라의 운명이 위태로워졌을 때, 끝까지 싸운 것은 자발적으로 조직된 의병들이었습니다. 물론, 의병들이 국가로부터 받은 은혜를 갚고자 나선 것은 아니었습니다. 오히려 국가는 백성들을 착취하고 방치할 때가 더 많았지요. 다만, 이들은 자신이 사는 동네를 지키기 위해, 사랑하는 가족들을 지키기 위해 떨쳐 일어섰을 따름입니다. 내 나라는 내가 지켜야 한다는 주인의식이 있었던 것이지요. 박시백 화백의 만화에서 볼 수 있듯 한국인은 “위기가 닥치면 떨쳐 일어나는 독특한 유전자”를 가진 민족입니다. 유럽까지 손쉽게 정복한 몽고가 고려 정벌에 40년이나 걸렸던 것, 신식 무기인 총으로 무장한 일본이 끝내 조선을 정복하지 못했던 것은 한국인의 ‘독특한 유전자’ 때문이었다고 해도 과언이 아닙니다.

그 독특한 유전자는 근대 이후에도 이어집니다. 일본이 강제로 한국의 외교권을 박탈한 후 전국적으로 의병이 일어났으며, 안중근을 비롯한 독립투사들도 활약하게 됩니다. 결국 일본은 1910년부터 한국의 주권을 빼앗고 식민지로 만들었지만 독립운동은 여전히 계속되었습니다. 1919년에는 3.1운동이 있었는데요, 33인의 민족 대표는 독립선언서를 낭독한 뒤 경찰에 전화를 걸어 스스로 잡혀갑니다. 하지만 그 소식을 들은 사람들이 광장에 모여들어 태극기를 흔들며 독립을 선언했고, 이 운동이 전국으로 확산되며 몇 달간이나 진행되었습니다. 3.1운동과 같은 전국적 시위는 1926년과 1929년에도 이어지게 되지요. 3.1운동 이후 상하이에는 대한민국임시정부가 수립되었고 만주를 근거지로 한 독립군의 무장투쟁도 끊이지 않았습니다. 그뿐만이 아닙니다. 일본은 조선어를 말살하기 위해 수단과 방법을 가리지 않았지만, 한국인들은 36년이라는 식민통치를 겪으면서도 한글과 한국어를 지키기 위해 노력해 왔고 후세에 온전히 전해줄 수 있었습니다.

1945년에 한국은 해방의 기쁨을 누리게 되지만, 얼마 되지 않아 한반도는 둘로 쪼개졌고, 1950년에는 전쟁까지 벌여야 했습니다. 한국인들을 괴롭게 만든 것은 또 있었습니다. 한국이 민주공화국임은 헌법의 첫 문장에 기록되어 있지만, 독재정권은 권력을 사유화하며 국민들을 억압했기 때문입니다. 그리고 한국인들은 민주주의를 지키기 위해 끊임없이 투쟁해 왔습니다. 초대 대통령이었던 이승만은 정권을 유지하기 위해 부정선거를 저질렀고, 분노한 시민들이 거리로 나와 대통령을 끌어내렸는데 이것이 바로 1960년에 있었던 4.19혁명입니다. 이후 군사쿠데타로 집권하게 된 박정희가 20년 동안 독재정권을 유지하다가 암살당했고, 다시 신군부 세력의 쿠데타가 이어지며 한국은 30년 가까이 군사독재정권을 경험해야 했지요. 1980년에는 계엄령에 반대했던 광주 시민들의 항쟁이 있었지만 수많은 피해자를 낳았습니다. 그러나 민주주의를 지키고자 독재정권에 맞서려는 노력이 계속되었고, 1987년의 6월 혁명 때 다시 거리로 나선 시민들은 신군부 독재를 종식시킬 수 있었습니다. 자유는 공짜가 아니라는 말처럼, 한국의 민주주의는 국민들의 피와 땀으로 쟁취해 온 것이었습니다. 2000년대 이후에는 정치적 의사표현을 위해 광장에 모인 시민들이 촛불을 들고 어둠을 밝혔는데, 촛불은 한국인의 정치적 열망을 상징하는 이미지가 되었습니다. 부패한 현직 대통령을 탄핵하는 데 성공한 2017년

의 촛불혁명은 그 정점에 있는 사례라고 할 수 있을 것입니다.

한국영화는 앞서 말씀드린 역사적 사건들을 꾸준히 영화화하며 관객들을 만나 왔습니다. 이것은 단지 과거의 한 장면을 보여주기 위해서가 아니었습니다. 과거의 이야기를 통해 현재의 관객들과 대화하고자 하는 것, 더 나아가 정치의 본질과 이상에 대해 질문하고자 한 것입니다. 그렇기에 한국영화는 기념비적 승리의 순간뿐 아니라 쓰라린 패배의 장면까지 스크린에 담아내려 노력해 왔습니다. 이를 통해 잊지 말아야 할 과거의 순간들을 되새기고 앞으로 전승되어야 할 기억의 공동체를 만들어나가고자 하는 것이지요.

사실, 역사적 사건의 경과는 현재의 관객들이 대부분 익히 알고 있는 것들입니다. 그렇기에 역사 그 자체가 어찌 보면 스포일러가 될 수도 있습니다. 그러나 관객들은 앞으로 벌어질 일에 대한 궁금증만으로 영화에 재미를 느끼는 것이 아닙니다. '무슨 일'이 벌어질 것인가에 대한 긴장 못지 않게 중요한 것은 그것을 '어떻게' 보여줄 것인가에 대한 '기대'라고 할 수 있습니다. 그런 의미에서 한국영화가 역사적 사건을 어떻게 재현하는지, 그리고 그 과정에서 어떤 문제의식이 드러나는지에 대해 살펴볼 필요가 있을 것입니다. 그럼 지금부터 구체적인 작품들을 살펴보겠습니다.

2. 식민지기와 독립운동

먼저, 한국의 식민지기와 독립운동을 다룬 영화들로 이야기를 시작해보면 좋겠습니다. 사실 이 시기는 드라마틱한 사건들이 펼쳐진다는 점에서 매력적이지만, 한국인들에게는 굴욕적인 시대라는 이유로, 그리고 재현 과정에서 실수하면 친일 논란에 빠질 수 있다는 이유로 오랜 기간 동안 기피되어 왔던 시기였습니다. 그러나 2010년대 중반 이후 이 시기를 다룬 영화들이 대중적 호응을 얻기 시작했는데, 그 시작점에 해당하는 영화 중 하나가 바로 최동훈 감독의 <암살>입니다.

<암살>은 친일파를 처단하려는 독립운동가들의 이야기를 그려냅니다. 주인공 안옥윤의 아버지는 친일파인 강인국입니다. 남편의 행동에 염증을 느낀 아내 안성심은 남편을 암살하기 위해 공모했지만 결국 실패하고, 남편의 손에 죽고 맙니다. 안성심에게는 쌍둥이인 두 딸이 있었는데, 그 중 한 명이 안옥윤입니다. 겨우 목숨을 건진 안옥윤은 만주에서 자라나지만 마을 전체가 일본군에게 학살당한 후 적개심을 품고 독립운동에 뛰어듭니다. 탁월한 저격수였던 그녀는 임시정부 경무국 대장 염석진의 부름을 받고 조선 주둔군 사령관을 암살하는 비밀 임무에 투입됩니다.

그런데 염석진은 일본의 스파이였습니다. 원래 그는 강인국을 암살하는 작전에 참가했던 독립운동가였지만 일본의 회유에 넘어가 스파이 노릇을 하게 된 것입니다. 안옥윤은 팀장이 되어 암살단을 이끌게 되지만, 염석진은 그들의 정보를 일본군에게 넘기지요. 위기에 닥친 그들은 수수께끼같은 남자 '하와이 피스톨'의 도움으로 그곳을 벗어나게 됩니다. 살인청부업자였던 그는, 이후 염석진으로부터 안옥윤을 살해하라는 의뢰를 받게 됩니다. 그리고 염석진을 의심하고 있던 임시정부 주석 김구는 부하들에게 염석진이 밀정이면 죽이라는 명령을 내립니다. 그렇게 일본군 사령관을 암살하려는 안옥윤 일행과 그들을 뒤쫓는 하와이 피스톨, 신분이 들통난 염석진이 각자의 목표를 위해 경성으로 향합니다.

최초의 암살 시도는 실패로 돌아가게 되고, 쌍둥이 언니인 미츠코가 안옥윤을 찾아왔다가 살해당하는 사건이 벌어집니다. 똑같이 생긴 얼굴 때문에 미츠코를 안옥윤으로 오해한 강인국이 저지른 일이었지요. 이를 계기로 안옥윤은 미츠코로 위장하여 그의 집에 잠입하고 실패한

암살 계획을 다시 실행하려 합니다. 결혼식을 앞둔 미츠코의 상대가 바로 일본군 사령관의 아들이었던 것이죠. '하와이 피스톨'은 일본군 사령관의 아들을 기차 안에서 우연히 만나게 되며, 조선인을 살해하는 그의 만행을 지켜봅니다. 분노한 그는 안옥윤을 돕기로 하고 결혼식장에서 암살작전을 성공시킵니다. 사실, '하와이 피스톨' 역시 친일파 아버지를 두고 있었으며, 서로의 아버지를 대신 죽여주기 위해 친구들과 살부계까지 조직했던 인물이었습니다. 좌절되었던 그의 욕망은 망설이는 안옥윤 대신 강인국을 죽이며 상징적으로 실현됩니다. 그러나 '하와이 피스톨'은 도주로를 막고 있던 염석진의 손에 죽음을 맞이하고 맙니다.

이후 시대 배경이 바뀌어 조선은 해방을 맞이하고 임시정부의 지도자인 김원봉과 김구는 독립을 위해 죽어간 사람들을 추모합니다. 다만 단죄되지 못한 한 사람이 있으니 바로 염석진이었습니다. 그는 친일행위로 고발당했지만 법정에서 뻔뻔하게 자신이 항상 독립운동가였다고 강조한 후 풀려납니다. 그러나 뒤쫓아온 안옥윤은 자유를 만끽하며 시장을 거닐던 염석진을 사살합니다. 16년 전에 받은 김구의 명령을 이제야 수행하게 된 것이지요.

<암살>의 주제의식을 명확하게 드러내는 대사들이 있습니다. 안옥윤은 염석진을 죽이기 전에 왜 동료를 팔아넘겼는지 묻습니다. 염석진이 대답은 짧고 간결하지만 친일파들의 논리를 대변합니다. "해방될 줄 몰랐으니까" 강인국이 나라보다는 개인의 이기심이 더 중요했던 이들을 대표한다면, 염석진은 끝이 보이지 않는 식민지기를 통과하는 동안 변절해버린 이들을 대표하는 인물입니다. 어찌보면 염석진 역시 역사의 희생양처럼 보입니다. 그러나 <암살>은 이들을 단죄하는 것이 곧 역사를 바로 세우는 일이라고 강조합니다. 친일파 청산에 실패했던 한국의 아픈 역사를 떠올리게 하는 대목이지요. 그리고 이는 독립운동에 모든 것을 바친 투사들을 기리는 길이기도 합니다. '하와이 피스톨'은 매국노 몇 명 죽인다고 독립이 되겠느냐며 묻지만 안옥윤은 이렇게 이야기합니다. "그렇지만 계속 알려줘야지. 우린 계속 싸우고 있다고." 바로 그 투지가 무기력하게 타락해 가던 '하와이 피스톨'을 각성시켰던 것이지요.

김지운 감독의 <밀정> 또한 독립투사들의 영웅적 투쟁을 묘사하지만 조금은 다른 각도에서 접근하고 있는 작품입니다. <암살>이 염석진, 안옥윤, 하와이 피스톨의 이야기를 교차시키며 식민지기를 바라보는 시각의 다층성을 보여주었다면, <밀정>은 이것을 주인공 이정출의 내적 갈등 속에 집약시켜 놓은 작품이라 할 수 있습니다. 이정출은 조선총독부 경무국에서 일하는 경찰이며, 자신의 친구이자 의열단원인 김장옥을 체포하기 위해 출동합니다. 그러나 김장옥은 끝내 투항하지 않고, 이정출의 눈앞에서 자결합니다. 이 사건은 이정출에게 적지 않은 심리적 동요를 일으킵니다. 이후 이정출은 의열단을 감시하라는 명령을 받고 의열단원 김우진에게 접근하는데, 김우진 역시 그가 경찰임을 알고 있는 상태였습니다. 사실 이것은 의열단장이 그렸던 큰 그림이었는데, 경성에 폭탄을 반입하기 위해서는 이정출의 도움이 필요했기에 그를 포섭하려 했던 것입니다. 결국 이정출은 자신을 믿어주는 의열단장에 감화되어 독립군의 스파이 역할을 맡기로 합니다.

일본 경찰은 의열단 내에 미리 심어 놓은 스파이를 이용해 정보를 입수하고 그들을 습격하기 도 하지만, 우여곡절 끝에 경성에 폭탄을 반입할 수 있었습니다. 그러나 이미 스파이 신분이 노출된 이정출은 일본 경찰의 협박 때문에 다시 김우진을 체포하는 임무에 뛰어들어야 했지요. 결국 김우진이 체포된 후 이정출 역시 스파이 혐의로 법정에 서게 됩니다. 이정출은 자신이 의열단원이 아니며 경찰로서 임무를 수행한 것일 뿐이라 강변하며 동지들을 배신합니다. 이정출은 짧은 형기를 마친 뒤 출소하지만, 나머지 의열단원들은 모두 죽거나 불구가 되었지요.

하지만 이 모든 것은 김우진이 짜 놓은 작전이었습니다. 잡히기 직전 김우진은 이정출에게

꼭 살아남아 마지막 임무를 완수해 줄 것을 당부하고, 조용히 살아가던 이정출은 일본 고위 관료와 친일파들이 파티를 연다는 소식을 들은 뒤, 자신의 집에 숨겨 놓았던 폭탄을 챙깁니다. 폭탄을 터뜨리기 전 이정출은 자신의 상관이었던 경무국장 히가시에게 잘린 발가락과 사망 도장이 찍힌 신분 기록지를 전달하는데, 이것은 바로 김장옥의 것이었습니다. 의열단의 임무를 완수함과 동시에 친구의 복수도 하고자 했던 것이었지요. 취조 과정에서 스스로 혀를 깨물고 벙어리가 된 김우진은 감옥 안에서 폭발 소식을 전해 들은 후 미소를 짓습니다.

<암살>과 <밀정>이 의열단을 중심으로 한 소규모 활동에 초점을 맞추고 있다면, <봉오동 전투>는 보다 대규모로 진행된 독립군의 전투를 조명한 작품입니다. 실제 전과에 대한 의견이 엇갈리기는 합니다만 1920년의 봉오동 전투는 독립군이 기록한 최초의 승전으로 알려진 전투인데요, 여러 분파로 갈라져 있던 독립군들이 힘을 합쳐 참여했다는 점에서도 의미있는 전투였습니다. 영화는 클라이막스인 협곡에서의 전투 장면에 이르기까지, 전투의 준비 과정을 순차적으로 보여줍니다. 독립군은 화력의 열세를 극복하기 위해 협곡으로 적을 유인해야 했지만, 적군 역시 봉오동이 위험한 곳임을 잘 알고 있었습니다. 영화는 어려운 유인 작전을 위해 독립군들이 감수했던 희생과 조선인 민가를 학살하는 일본군의 만행을 보여주면서 독립군의 승리에 정당성을 부여합니다. 전투를 마친 후 홍범도 장군은 주인공 황해철에게 다음 목적지가 '청산리'라고 얘기하지요. 그곳은 독립군 역사상 최대의 승리를 거두었던 '청산리 대첩'이 있었던 곳입니다.

<봉오동 전투>가 영광스러운 승리의 기억을 되새긴 영화라면 이제 소개해 드릴 두 편의 영화는 식민지기를 살아간 이들이 겪어야 했던 고통을 다룬 작품이라 할 수 있습니다. <항거>는 3.1운동에 참여했던 유관순의 이야기를 다룬 작품입니다. 그런데 <항거>는 유관순이 3.1운동때 활약하던 모습이 아닌 그녀의 감옥생활과 그곳에서 맞이한 최후를 보여주는 데 초점을 맞춥니다. 유관순 이야기를 다룬 영화는 이전에도 있었지만 <항거>는 유관순이 감당해야 했던 고통을 보여주는 데 주목하고 있으며, 그럼에도 꺾이지 않았던 저항의 의지를 보여주는 데 집중합니다. 그리고 함께 수감되었던 여성 독립운동가들의 이야기를 비중있게 다루고 있지요. 유관순은 3.1운동 1주년을 맞이했을 때, 감옥에서 시위를 주도했으며, 그 때문에 구타와 고문에 시달립니다. 그렇지만 유관순은 결코 저항을 멈추지 않습니다. "왜 그렇게까지 하느냐"고 묻는 동료 죄수의 말에 "그럼 누가 합니까?"라며 되물을 뿐이지요. 끝내 유관순은 출소를 이틀 남긴 날, 감옥에서 17세의 아까운 나이로 생을 마감합니다. 물론, <항거>가 유관순의 의지와 기개를 강조하다 보니 그녀를 영웅적 인물로 미화하는 데 그쳤고, 또 함께 시위를 준비했던 여성 독립운동가들의 이야기를 충분히 담아내지 못했다는 지적이 있기도 합니다만 <항거>는 3.1운동 100주년의 의미를 되새기는 데 충분한 영화였습니다.

<동주> 역시 감옥에서 죽고 만 식민지 젊은이의 이야기를 다루고 있습니다. <동주>는 주인공 윤동주와 더불어 그의 사촌 송몽규의 이야기를 함께 조명합니다. 송몽규가 실천과 행동을 내세우는 강경파라면 윤동주는 문학을 통해 자신의 뜻을 펴기 원했던 온건파에 가까웠지요. 송몽규는 윤동주에게 부끄러움을 느끼게 하는 인물입니다. 문학에 뜻도 없으면서 신춘문예에 먼저 당선한 송몽규의 재능이, 자신이 옳다고 믿는 바를 바로 행동에 옮기는 그의 결단력이 윤동주를 부끄럽게 합니다. 두 사람은 함께 일본 유학을 떠나지만 태평양전쟁에 돌입한 일본은 조선인들에게 창씨개명을 강요하고, 학생들을 전쟁에 징집하고자 압박합니다. 송몽규는 일본군 안에 들어가서 조직적으로 반란을 일으키려는 계획을 세우다가 발각당해 잡혀가고, 윤동주 역시 송몽규와의 친분 때문에 함께 잡혀갑니다. 일본 경찰은 조작된 자술서에 서명하라고 강요하는데, 송몽규는 계획을 성공시키지 못한 자신이 원망스럽다고 말하며 서명합니다.

그러나 동주는 결국 서명하지 못하지요. 시를 쓸 수 없는 야만의 시대에 시인이 되고자 했던 자신을 부끄러워했기 때문입니다.

그러나 윤동주가 남긴 시들은 그 부끄러움의 감각 때문에 우리에게 큰 울림을 줍니다. 자기의 안위를 위해 변절하고 자신의 행동을 합리화하던 사람들이 넘쳐나던 시대에 '부끄러움'을 느낀다는 것은 결코 쉬운 일이 아니기 때문입니다. 영화는 중간 중간 윤동주의 시를 배치하면서, 그가 남긴 작품들이 치열한 자기 성찰의 결과물이었음을 암시합니다. 윤동주는 일본 여학생 후카다 쿠미의 도움을 받아 영국에서 시집을 출간하고자 하지만 결국 이 계획도 무산되고 맙니다. 그리고 동주는 정체 모를 생체실험을 당한 뒤 감옥에서 죽음을 맞이합니다. 해방을 불과 반년 앞둔 때였습니다. 하지만 그가 남긴 시들은 오늘날까지 전해지며, 많은 독자들과 소통하고 있습니다. 비록 행동으로 나아가지는 못했을지언정 그는 시를 통해 시대의 폭력과 야만을 증언하고 있었던 것이지요.

<동주>에서 묘사되었던 것처럼 전쟁 체제에 돌입한 일본은 본격적으로 조선인들을 전쟁에 동원하기 시작합니다. 그리고 일본과 조선이 하나라는 의미의 '내선일체'를 강조하는데, 이때 조선어를 말살하는 것은 가장 효율적이고 중요한 전략이었습니다. 이런 상황에서 조선어를 쓴다는 것, 더 나아가 조선어를 보존하고자 한다는 것은 국가반역죄로 간주될 정도였습니다. 사실 가혹한 탄압을 받으면서도 조선어가 후세에 전해질 수 있었던 것은 기적에 가까운 일이었는데요, 식민지를 겪었던 국가 중 모국어를 보존할 수 있었던 국가의 비율은 10%에 불과하다는 통계도 있습니다.

조선어학회 회원들은 한국의 말과 글을 보존하겠다는 생각 하나로 한국어 대사전 편찬 작업에 매달립니다. 그러나 회원들은 모두 체포되었으며, 원고 역시 사라지고 말았지요. 그런데 해방 후 서울역 창고에서 사라진 원고가 발견되었고, 사전을 출간할 수 있게 됩니다. 이 거짓말 같은 실화를 재구성한 영화가 바로 <말모이>입니다.

영화의 주인공은 조선어학회를 이끄는 류정환과 우연한 계기로 심부름꾼 일을 하게 된 김판수입니다. 처음에 류정환은 문맹자인 데다가 전과도 있는 김판수를 마음에 들지 않아 합니다. 아들을 학교에 보내기 위해 돈이 필요했던 김판수는 불만을 꾹 참고 일합니다. 함께 한 시간이 길어지며 류정환은 김판수를 오해했던 자신을 반성하게 되고, 김판수 역시 한글을 배우게 되면서 사전 편찬 작업이 지닌 진정한 의미를 깨닫게 됩니다. 그러나 일본의 압박은 점점 거세지고 준비하고 있던 원고마저 빼앗기자, 류정환은 일본에 협력하겠다는 각서를 쓰게 되는데요, 실은 이를 핑계삼아 몰래 사전 편찬 작업을 계속하려는 것이었습니다. 아들을 학병에 보내겠다는 협박 때문에 김판수는 잠시 마음이 흔들리기도 했지만, 표준어 확정을 위한 공청회를 몰래 개최하려는 작전을 계획하며 더 적극적으로 참여합니다. 결국 공청회는 발각되지만 원고를 서울역 창고에 숨긴 김판수 덕분에 원고가 보존될 수 있었지요. 하지만 결국 김판수는 경찰에게 살해당하고 맙니다.

<말모이>의 류정환이 엘리트를 대표하는 인물이라면, 김판수는 대중을 대표하는 인물로 볼 수 있습니다. 그런 의미에서 두 사람이 서로를 이해해 나가고 협력하는 가운데 사전을 만든다는 것은 굉장히 상징적입니다. 표준어는 언어를 사용하는 사람들의 의견을 모아 확정해야 한다는 점에서 다수의 의견을 모아나가는 과정이 무엇보다도 중요하기 때문이죠. 비록 김판수는 배우지 못한 사람이었지만 사전 편찬에 필요한 사람들을 모을 수 있는 능력을 가졌고, 어려운 표현을 배우지 못한 사람들도 이해할 수 있도록 쉽게 설명할 수 있는 사람이었습니다. 류정환은 그런 김판수를 통해 사전을 만드는 일, 더 나아가 모국어를 보존하는 일이 혼자 할 수 없는 일이었음을 깨닫습니다. 그런 의미에서 <말모이>는 어려운 상황 속에서도 모국어를 지키기

위해 애썼던 수많은 한국인들의 노력이 모여 한국어가 살아남을 수 있었다는 점을 일깨워줍니다.

일본은 전쟁 체제에 돌입하면서 수많은 한국인들을 전쟁에 동원했습니다. <동주>에서 볼 수 있었던 것처럼 학생들은 병사로 징집당했고, 강제 노역에 끌려간 사람들도 많았습니다. 더 끔찍한 것은 일본이 종군위안부라는 명목으로 한국 여성들을 성노예로 동원했다는 점입니다. 가부장적인 사회 분위기 속에서 위안부 피해자들은 자신들의 고통을 쉽게 이야기하지 못했고, 오랜 시간 동안 위안부의 실체는 드러나지 못했습니다. 어렵게 용기를 낸 위안부들이 하나 둘 자신의 피해를 증언하기 시작했지만 아직 일본 정부는 공식적으로 위안부 동원 사실을 인정하지 않고 있으며, 당연히 사과나 보상에 대해서도 거론하지 않습니다. 일본 대사관 앞에서 열린 수요 집회는 20년이 지난 현재도 계속되고 있지만, 상황은 달라지지 않았고 위안부 피해자들은 하나 둘 세상을 떠나고 있습니다.

기억하지 않으면 잊힐 수밖에 없는 역사가 바로 위안부 문제이고, 과거를 청산하지 못했기에 이 문제는 여전히 현재진행형입니다. 한국영화가 이 문제에 본격적으로 관심을 가지기 시작한 것은 1990년대였습니다. 3부작으로 기획된 변영주 감독의 다큐멘터리 <낮은 목소리>는 위안부들의 육성을 담아냈다는 점에서 중요한 의미를 가집니다. 2010년대에는 극영화를 통한 접근이 이어졌는데, 위안부의 비극적 삶을 담아낸 조정래 감독의 <귀향>이 대표적입니다. 다만, 이 영화는 위안부를 가난하고 무력한 가족의 딸, 성적 순결성과 순수성을 지닌 소녀의 이미지로 묘사한 나머지 국가 폭력의 희생양으로만 그렸다는 점, 영혼을 위로하는 귀향굿 장면을 통해 위안부를 현존하는 존재가 아닌 유령으로 떠도는 존재로 격하시켰다는 점에서 한계를 지적받기도 했습니다.

지금부터 소개해 드릴 두 편의 영화는 가해자에 대해 직접 목소리를 낼 수 있는 존재로 위안부를 묘사했다는 점에서 주목할 만한 것들입니다. 노년에 접어든 주인공들은 과거의 상처를 정면으로 응시하는 가운데, 위안부 문제를 사회적 의제로서 제시합니다. <아이 캔 스피크>는 미국 의회가 일본의 강제동원 사실을 인정하는 위안부 결의안을 채택할 때 증언했던 이용수 할머니의 이야기를 모델로 삼아 극화한 작품입니다. 주인공인 옥분은 미국에 입양간 동생과 대화하기 위해 영어를 배우려 하고, 구청 공무원인 민재에게 영어를 가르쳐 달라고 합니다. 하지만 정작 동생은 옥분을 만나고 싶어하지 않았고 이 사실을 알게 된 민재는 옥분이 상처를 받을까봐 영어를 가르쳐주지 않습니다. 그러던 중 옥분은 친구인 정심이 미국 의회에서 증언하기 위해 준비해 왔다는 사실을 알게 됩니다. 그러나 정심이 치매에 걸린 후 증언을 할 수 없게 되자 옥분은 자신이 대신 증언하겠다고 선언합니다. 어머니의 명령 때문에 자신의 위안부 경험을 꽁꽁 숨기며 살았던 옥분이었지만, 자신의 트라우마와 대면하기로 용기를 낸 후 다시 영어 공부를 시작합니다. 증언대 위에서 몇 차례 위기를 맞이하기도 하지만 결국 옥분은 꿋꿋하게 증언을 마칩니다. 그리고 영화는 샌프란시스코 시의회에서도 발언하기 위해 미국으로 향하는 옥분의 당당한 모습을 보여주며 끝납니다.

스피박이 지적한 것처럼 하위주체, 즉 서발턴은 스스로 말할 수 없는 존재로 여겨져 왔지만, <아이 캔 스피크>는 제목에서부터 이 명제를 뒤집습니다. 증언하고 고발하는 행위를 통해 위안부는 위축되었던 과거를 벗어나 하나의 주체로 변모하게 된다는 것이지요. 소문자 i가 대문자 I로 바뀌는 영화의 타이틀 이미지는 이러한 주제의식을 함축하고 있습니다. 그리고 까탈스럽고 괴팍한 사람으로만 여겨져 왔던 옥분이 자신의 과거를 이야기하는 순간, 그녀의 이웃들은 한마음 한뜻으로 옥분을 위로하며 미국행을 도와줍니다. 이러한 주변 사람들의 반응은 위안부 문제가 한 개인의 문제를 넘어 공동체의 문제이며, 그렇기에 연대의식이 요청되는 문

제임을 시사합니다.

<허스토리> 역시 실제로 있었던 사건을 극화한 영화입니다. 1992년부터 6년간 진행된 관부재판은 시모노세키와 부산을 오가며 열린 재판으로, 위안부 강제동원 피해자들에 대한 손해배상 청구소송이었습니다. 그리고 최초로 일부 승소 판결을 얻어내게 되지요. 주인공인 문정숙은 부산에서 여행사를 운영하는 사업가로, 기생관광 혐의 때문에 3개월간 폐업 명령을 받습니다. 그러던 중 위안부 피해자들의 증언이 시작되었다는 점을 알게 되고, 자신의 사무실에 피해신고센터를 엽니다. 처음에는 실추된 회사 이미지를 좋게 만들려는 의도였지만, 피해자 할머니들의 증언을 들으면서 분노를 느낀 문정숙은 이 일에 모든 것을 걸고 매달리게 됩니다. 피해자 중에는 자신의 집에서 16년 동안이나 가정부로 일한 배정길 할머니도 있었지요. 그 사실을 모른 채 무심코 위안부를 깎아내리기도 했던 문정숙은 더욱 죄책감을 느끼게 됩니다. 문정숙은 일본 정부에 소송을 제기하려는 무모한 계획을 세우고, 재일교포인 이상길 변호사가 가세하면서 재판이 시작되었습니다. 많은 일본인들은 재판정에 선 위안부 피해자들을 비난했지만 사죄하는 마음으로 할머니들을 돕는 양심적인 일본인들도 있었습니다. 재판부는 차일피일 재판 일정을 미루었고, 검사 측(*일본정부 측)은 무대응으로 일관했지만, 6년 간의 법정 투쟁 끝에 원고 일부 승소 판정을 얻어내는 데 성공합니다.

그런데 이 영화에서 진정으로 중요한 것은 재판의 결과가 아닌 과정입니다. 안타깝게도 이 승소 판결은 대법원에서 뒤집히고 맙니다. 그러나 할머니들은 재판을 통해 과거의 상처를 어느 정도 씻어낼 수 있었고, 문정숙은 긴 여정을 거치는 동안 한결 성숙한 인간으로 재탄생합니다. 왜 그렇게 이 일에 열중하냐고 묻는 친구에게 문정숙은 나 혼자 잘 먹고 잘 산 게 부끄러워서 그렇다고 대답합니다. 어찌 보면 기생관광을 묵인했던 문정숙은 위안부를 동원했던 일본인들과 크게 다르지 않은 존재였지만, 이후 그는 자신의 책임을 인정하고 사죄하는 인간으로 거듭날 수 있게 되었습니다.

그리고 <허스토리>는 재판 이후 써 내려갈 이야기들을 관객의 몫으로 남겨 놓습니다. 그런 의미에서 문정숙이 위안부 할머니들의 이야기를 담은 기록관을 만드는 것, 배정길 할머니가 문정숙의 딸이 다니는 학교에서 자신의 이야기를 들려주는 것, 그 이야기를 들은 문정숙의 딸이 성인이 된 후 광장에 모인 사람들에게 위안부 문제에 대해 발언하는 장면은 의미심장합니다. 기억하는 사람이 존재하는 한, 위안부의 고통은 엄연한 역사일 수밖에 없고, 해결될 때까지 결코 끝날 수 없는 문제라는 것이지요. 그렇게 <허스토리>는 지옥같은 고통 속에서도 끈질기게 살아남은 사람이 있으며, 여전히 싸우고 있는 사람이 있다는 점을 기억해 달라고 요청하는 영화입니다.

3. 군부독재와 시민혁명

이제 우리의 시선을 해방 이후의 시기로 돌려 보겠습니다. 주권을 되찾은 한국인들은 새로운 나라를 만들고자 했고, 그 나라는 더 이상 왕이 다스리거나 소수의 지배층이 장악한 나라가 아니어야 했습니다. 그렇다면 새로운 나라의 주인은 누구일까요? 그것은 한국의 헌법에 분명히 명시되어 있습니다. 국가의 주권은 국민에게 있고, 모든 권력은 국민으로부터 나온다는 것이지요.

그러나 안타깝게도 한국의 민주주의는 쉽게 정착되지 못했습니다. 초대 대통령이었던 이승만은 독재자로 군림했고, 4.19혁명을 통해 그를 끌어내린 후에도, 쿠데타로 권력을 장악한 군부 세력들이 독재를 계속해 나갔던 것입니다. 박정희가 암살당한 후 얼마 되지 않아 신군부

세력이 등장하면서 한국인들의 기대는 산산조각나고 말았습니다. 이 때 광주의 시민들은 계엄령을 반대하며 민주주의를 지키기 위해 거리로 나섰지요. 전두환은 광주 시민들을 무자비하게 학살했을 뿐 아니라, 민주주의를 지키기 위한 광주 시민들이 북한 게릴라군에 동조한 폭도들이라고 왜곡했습니다. 그리고 광주의 진실을 감추기 위해 도로와 통신선을 모두 봉쇄해 버렸지요. 이것이 1980년에 있었던 광주 민주화운동입니다.

오래 동안 광주는 금기시된 이름이었습니다. 그러나 1987년의 6월 혁명 이후 광주의 진실을 스크린에 옮기려는 작품이 하나 둘 생겨나기 시작합니다. 1987년에 개봉한 김태영 감독의 <칸트씨의 발표회>는 그 첫머리에 놓일 수 있는 작품입니다. 이 영화는 정신분열상태에 빠져 알 수 없는 말을 되뇌이는 한 청년을 보여 줍니다. 그리고 그의 존재에 흥미를 느낀 사진작가는 그를 추적하다가 그가 광주에서 사건을 겪은 후 그렇게 되었다는 점을 알게 됩니다. 그가 되뇌인 알 수 없는 말은 모두 광주 민주화운동과 관련된 말들이었던 것이죠. 사진작가는 시대에 희생당한 젊은이의 비극을 알리고자 그를 찍은 사진으로 전시회를 엽니다.

김태영 감독이 1989년에 발표한 <황무지>는 광주에 투입되었던 진압군의 트라우마와 죄의식을 조명한 작품입니다. 주인공은 탈영한 후 미군 기지촌에 숨어듭니다. 그러나 그는 자신이 죽인 어린 소녀의 모습이 계속 떠올라 괴로워하게 되며, 결국 학살에 희생당한 광주 시민이 묻혀 있는 묘역에서 분신자살을 하고 맙니다.

1990년에 개봉한 이정국 감독의 <부활의 노래>는 야학운동에 참여했던 대학생들의 투쟁과 광주 민주화항쟁을 연결시킵니다. 주인공 철기는 야학에 참여하면서 사회의 모순에 대해 깨닫게 되고, 학내 민주화운동을 주도합니다. 이후 경찰의 수배령이 떨어져 도피 생활을 하던 그는 광주 민주화운동에 참여했던 선배들이 사망했다는 소식을 접합니다. 이후 교도소에 수감된 철기 역시 단식투쟁을 하다가 사망하는데, 그들의 뜻을 이어받은 후배들이 야학을 재건하는 장면을 보여주며 영화가 끝납니다.

앞서 말씀드린 세 편의 영화는 광주 민주화운동을 영화로 재현한 최초의 시도들입니다. 그러나 광주 시민들의 투쟁을 전면적으로 다루기는 어려웠습니다. 신군부 세력의 주역 중 하나인 노태우가 집권한 이상, 표현의 자유를 보장받을 수 없었기 때문입니다. 그래서 이 영화들은 검열 때문에 상당부분이 삭제되거나 상영 자체가 취소되기도 했습니다.

광주 민주화운동이 보다 대중적인 영화로 재현되어 관객과 만날 수 있게 된 것은 1990년대 중반 이후가 되어서야 가능했습니다. 장선우 감독의 1996년 작 <꽃잎>은 오프닝 시퀀스에서 실사로 찍은 자료화면을 보여주는데, 이를 통해 영화의 허구적 시공간과 실제 역사적 시공간이 결합되는 효과를 불러 일으킵니다. <꽃잎>은 이름도, 사는 곳도 알 수 없는 한 소녀의 모습을 비춰주며 시작합니다. 남루한 옷차림에 알아들을 수 없는 말만 중얼거리는 소녀는 미쳐버린 상태입니다. 소녀를 우연히 만난 장씨는 소녀와 함께 살게 되지만, 소녀를 경계하며 학대하기까지 합니다. 서서히 소녀에게 마음을 열게 되었을 무렵, 장씨는 소녀가 무덤가를 배회하는 모습을 보고 그녀가 소문으로만 전해지던 광주 사건의 희생자임을 알게 됩니다. 소녀는 진압군의 사격을 받고 쓰러진 어머니의 모습을 가까이에서 보았고, 어머니의 시체가 무서워 밀쳐버렸던 죄책감 때문에 그만 미쳐 버리고 만 것이었죠. 장씨는 소녀를 가족들에게 돌려보내 주어야 한다고 생각해서 신문에 광고를 냅니다. 광고를 본 소녀 오빠의 친구들이 장씨를 찾아오지만 이미 소녀는 어디론가 자취를 감춘 뒤였습니다.

<꽃잎>이 희생자의 비극을 조명한 작품이라면 이창동 감독의 <박하사탕>은 진압군으로 투입되었던 한 남자의 비극을 다루고 있는 작품입니다. 이 작품은 주인공 영호가 돌진하는 기차 앞에서 “나 돌아갈래”라고 외치며 자살하는 장면으로 시작됩니다. 그리고 시간을 거꾸로 되돌

려 영호가 도덕적으로 점점 타락해 가고 끝내 자살을 결심하는 과정을 역순으로 보여줍니다. 처음부터 그가 악독한 사람은 아니었는데요, 원래 그는 순수하고 맑은 영혼을 가진 사람이었지요. 그러던 그가 결정적으로 변하게 된 것은 광주에 진압군으로 투입된 후 실수로 무고한 소녀를 죽이면서부터였습니다. 그의 회상이 도달한 종착역은 바로 광주였던 것이지요. 그 일 이후 죄의식을 갖게 된 그는 첫사랑과도 이별하고, 자기를 철저히 파괴하며 살아가는 사람이 되어 버립니다. 이렇게 <박하사탕>은 폭력적인 역사가 한 사람의 삶을 어떻게 몰락시켰는지 보여주며 1980년의 광주가 한국 현대사에 드리워진 거대한 트라우마였음을 보여줍니다.

임상수 감독의 <오래된 정원>은 살아남은 자의 부끄러움과 변해버린 세태에 대한 환멸감을 조명한 영화입니다. 영화는 주인공 오현우가 감옥에서 17년을 보낸 후 출소하는 장면으로 시작합니다. 그는 과거 광주 민주화운동이 있었던 장소에서 옛 동지들을 만나고 고통스러운 기억을 떠올리는 한편, 과거의 연인 한윤희를 회상합니다. 시민군의 선봉에 서서 싸우던 오현우는 마지막 전투를 앞두고 피신한 후, '갈뫼'에서 한윤희와 행복한 시간을 보냅니다. 그에게 '갈뫼'는 고통스러운 광주의 기억에서 벗어날 수 있게 해 준 도피처였던 것이죠. 그러나 잠시 들른 서울에서 동지들의 처참한 최후를 듣게 된 그는 죄책감을 못 이기고 경찰에 자수합니다. 그렇게 오현우의 긴 감옥 생활이 시작되었습니다. 그 사이 오현우의 딸을 갖게 된 한윤희는 홀로 딸을 키우며 긴 세월을 견디다가 그만 병으로 사망합니다.

출소한 오현우를 괴롭히는 것은 자신이 청춘을 바쳐 지키고자 했던 가치가 무의미해져 버린 것 같다는 환멸감이었습니다. 그가 17년 만에 마주한 세상은 천박하며 속물적인 가치관이 지배하는 곳이었습니다. 그의 어머니는 땅 투기로 졸부가 된 인물이고, 오래간만에 만난 동지들 역시 돈 버는 데만 열중할 뿐입니다. 그가 느꼈던 환멸과 죄책감을 잘 보여주는 장면이 있습니다. 오현우의 어머니는 출소한 아들에게 비싼 소고기로 음식을 만들어 줍니다. 그런데 오현우는 이빨 사이에 낀 고기를 빼며 눈물을 흘리게 되지요. 나중에 그 이유가 밝혀집니다. 그는 고기를 씹는 동안 광주에서 학살당한 시민들의 훼손된 육체를 떠올렸던 것입니다. 잔혹하게 죽어간 사람들의 육체와 자신이 누리는 물질적 풍요 사이에서 좁힐 수 없는 간극을 느껴버린 것이지요.

그러나 <오래된 정원>은 과거의 상처를 치유할 수 있으리라는 희망도 동시에 품게 만들어 준 영화였습니다. 한윤희를 그리워하던 오현우는 갈뫼로 찾아가게 되고, 그곳에서 한윤희가 홀로 키워온 딸 은결을 만나게 됩니다. 어느새 고등학생이 된 은결 역시 처음으로 아버지와 대면하게 되지요. 오현우가 고통스러운 자신의 삶과 화해하고 새로운 가족과 함께 새로운 삶으로 나아갈 수 있으리라는 희망을 암시하며 영화는 끝납니다.

1990년대에 제작된 영화들은 광주 민주화항쟁을 다루지만 사건을 겪고 난 사람들의 후일담을 통해 간접적으로만 다룰 뿐입니다. 반면, 2007년에 개봉한 영화 <화려한 휴가>는 광주에서 일어난 10일간의 투쟁을 본격적으로 보여주는 작품입니다. 대규모 예산을 투입해 광주 시가지를 재현하면서, 최대한 사실적인 영상을 담아내려 했다는 평가를 받는 작품이기도 합니다. '화려한 휴가'는 당시 광주에 투입된 진압군들의 작전명이었는데요, 영화는 진압군의 잔인한 학살과 그에 맞서 죽음을 각오하고 싸우는 시민군들의 이야기를 그려냅니다.

영화의 주인공 강준우는 택시운전을 하며 동생과 함께 살아갑니다. 넉넉하지는 않지만 그에게는 우애 깊은 동생이 있고 사랑하는 연인 박신애가 있었습니다. 박신애의 아버지인 박흥수는 퇴역 군인으로 택시 회사를 운영하는 사장이며, 강준우를 마음에 들어 합니다. 행복하게만 보였던 이들의 일상은 어느 날 갑자기 들이닥친 군인들에 의해 철저히 파괴됩니다. 광주 시민들은 계엄령을 선포한 군인들에 맞서 평화 시위를 진행하지만, 진압군들은 갑자기 태도를

바꾸어 거리에 모인 시민들에게 사격을 가합니다. 이 과정에서 강준우의 동생이 죽게 되고, 분노한 강준우는 박흥수와 함께 시민군의 선봉에 서서 진압군과 전투를 벌입니다. 그러나 시민군은 서서히 밀리게 되고 광주 도청에서 최후의 항전을 준비해야 했지요. 강준우를 살리고 싶었던 박흥수는 박신애와 함께 광주를 탈출하라고 부탁하지만, 혼자만 살아남을 수 없다고 생각한 강준우는 박신애를 안전한 곳에 내려 주고 다시 도청으로 돌아와 싸웁니다. 결국 박흥수와 강준우는 죽음을 맞이하고, 홀로 살아남은 박신애는 광주를 잊지 말아 달라고 사람들에게 호소합니다. 영화의 박신애와 강준우가 결혼식을 올리는 가상의 장면으로 마무리되는데, 국가의 폭력 때문에 실현될 수 없었던 이들의 소박한 꿈은 관객에게 아련한 슬픔을 안겨 줍니다.

2017년에 개봉한 <택시운전사> 역시 학살이 일어났던 1980년 5월의 광주를 다룬 작품입니다. 다만 <택시운전사>는 외부인의 시각으로 광주 민주화운동을 그려냈다는 점에서 새로운 접근법을 보여줍니다. 앞서 말씀드린 것처럼 신군부 세력은 광주 민주화운동의 실상을 은폐하기 위해 언론을 통제하고 광주를 외부와 고립시켰지요. 이 때 몰래 광주에 잠입하여 취재하고 이를 전 세계에 알린 이가 있었습니다. 바로 독일의 기자 위르겐 힌츠페터인데요, <택시운전사>는 이 실화를 바탕으로 만들어진 영화입니다.

서울에 사는 택시기사 김만복은 장거리 손님을 태우고 광주로 향하게 됩니다. 그는 큰돈을 벌게 되었다는 생각만 하고 있을 뿐 광주의 상황에 대해서는 전혀 모르고 있었던 상태였습니다. 도로가 통제된 것을 보고 무언가 이상하다는 생각을 하지만 샛길을 통해 광주로 진입하는데 성공한 후 스산하게 변해 버린 광주의 풍경을 보게 되지요. 그리고 그는 사업가인 줄만 알았던 손님이 실은 광주 민주화운동을 취재하기 위해 온 기자라는 사실도 알게 됩니다. 본격적으로 취재를 시작한 힌츠페터를 따라 김만복도 광주 시내 이곳저곳을 함께 돌아다니며 조금씩 상황을 이해하게 되지요. 그가 목격한 광경은 충격적이었습니다. 평화롭게 시위를 이어나가던 시민들을 군인들이 무자비하게 폭행하기 시작한 것입니다. 군인이 사람들을 때리고 다닌다는 말에 설마 그렇겠냐고 반문하던 그였지만, 그 광경을 실제로 보고 난 뒤에는 두려움이 밀려왔지요. 결국 김만복은 먼저 떠나기로 하고, 광주에 남기로 한 힌츠페터 역시 그를 이해하면서 약속한 요금을 전달해 줍니다.

김만복이 광주를 빠져나오고자 한 것은 홀로 남겨져 있는 딸 때문이기도 했습니다. 전화도 모두 끊긴 상황이었기 때문에 딸이 걱정되었던 것이지요. 그는 광주 인근 도시에서 딸에게 돌아가는 중이라 전하고, 선물해 줄 신발도 삽니다. 그러나 그의 마음은 편치 않았습니다. 밥을 먹으러 들어간 식당에서 사람들은 광주의 실상을 전혀 모르고 있었을 뿐 아니라 선량한 광주 시민들을 폭도로 오해하고 있었기 때문입니다. 김만복은 식당에서 주먹밥을 먹으며, 전날 자신에게 주먹밥을 건네주었던, 그러나 군인들에게 맞아 피투성이가 된 채로 도망치던 한 시민을 떠올립니다. 애써 생각을 떨치고 일어난 그는 콧노래를 부르며 서울로 향합니다. 그러나 어느새 그의 콧노래에는 울음이 섞이기 시작하고, 김만복은 다시 딸에게 전화를 걸어야 했습니다. 정말 중요한 손님을 놓고 왔는데 그 손님을 다시 태우러 가야 한다고 말이지요.

광주로 돌아온 김만복은 통역을 맡아 주던 대학생의 죽음 앞에 망연자실해 있는 힌츠페터를 발견합니다. 김만복은 힌츠페터에게 이 참혹한 현장을 남김 없이 기록해 달라고 부탁합니다. 진실을 바깥에 보도해 주길 바라던 광주 택시운전사들의 희생 덕분에 김만복은 추격자들을 따돌리고 힌츠페터를 공항에 데려다 줄 수 있었습니다. 힌츠페터가 보도한 자료는 신군부의 만행을 전 세계에 폭로한 결정적 계기가 되었지요.

<화려한 휴가>의 주인공들이 카리스마와 리더십을 갖춘 영웅으로서의 인물이라면, <택시운

전사>의 김만복은 매우 평범한, 심지어 소심하고 속물적이기까지 한 인물로 그려집니다. 그래서 관객들은 쉽게 김만복과 자신을 동일시할 수 있지요. 그런 의미에서 <택시운전사>는 신문기자 힌츠페터의 영웅적 활약보다는, 그의 조력자인 김만복의 심리적 변화 과정에 초점을 맞춘 영화입니다. 김만복은 대학생들의 시위를 못마땅해 하는데, 국가가 하는 일이라면 무조건 옳다는 식의 사고방식을 가진 인물이기 때문입니다. 그는 계엄령이 선포된다는 소식을 들었을 때에도, 택시 손님이 줄어들 것을 걱정할 뿐 그 외에는 어떠한 문제의식도 느끼지 않는 인물입니다. 그러던 그가 국가 폭력을 목도하고, 직접 경험하는 동안 서서히 분노하게 됩니다. 맞서 싸울 용기가 나지 않아 도망치지만, 끝내 자기 양심을 배신하지 못하는 인물로 변화하지요. <택시운전사>는 겁 많고 소심했던 그가, 부상당한 시민들을 구하기 위해 망설임 없이 질주하는 투사로 변모하는 과정을 설득력있게 보여줍니다.

그리고 김만복의 이야기는 한국인들이 겪었던 트라우마를 치유해 주고 있다는 점에서도 주목할 만합니다. 광주의 진실을 알지 못하고, 심지어 오해하고 있었던 많은 한국인들은 실상을 접한 뒤에 죄책감에 시달리지 않을 수 없었습니다. 서울에서 온 김만복은 광주에 대해 부채의식을 갖고 있는 이들을 대변하는 인물이기도 합니다. 김만복은 도망치듯 광주를 나서며 “죄송하다”고 이야기하지만, 광주의 택시운전사는 그에게 괜찮다고, “나쁜 놈들은 저기 따로 있다”고 위로해줍니다. 일종의 상징적 용서가 이루어진 셈입니다. 더 나아가 이 장면은 관객들에게 요청합니다. 김만복이 그러했던 것처럼 광주를 기억하고 이 땅의 정의로운 시민들과 연대해 달라고 말이지요.

광주 민주화운동으로 촉발된 불씨는 7년 뒤인 1987년에 6월혁명의 불꽃으로 타올랐습니다. 2017년에 개봉한 장준환 감독의 영화 <1987>은 민주화운동에 헌신했던 두 젊은이의 죽음을 축으로 하여 진행됩니다. 전반부가 고문으로 숨진 박종철의 죽음을 은폐하려는 정부의 시도와 진실을 파헤치려는 사람들의 대결을 그리고 있다면, 후반부는 시위 현장에서 부상당한 이한열과 그의 희생을 애도하며 광장으로 나선 시민들의 이야기를 그려냅니다.

<1987>은 다수의 주인공들을 내세우고 있다는 것이 특징인데요, 각자의 자리에서 자기만의 방식으로 투쟁한 수많은 사람들이 있었기에 박종철의 죽음이 알려질 수 있었다는 것이지요. 영화 속에서 검사는 진실을 은폐하라는 상부의 지시에 항명하고, 고문으로 숨진 대학생을 최초로 목격한 의사는 중요한 정보를 기자에게 흘리며, 기자는 위험을 무릅쓰고 진실을 보도합니다. 또한 교도관들은 감옥에 갇힌 민주 인사의 메시지를 외부에 전달하는 역할을 했고, 이렇게 전달된 진실들은 투쟁의 밑거름이 되었습니다. 이처럼 각자가 처한 위치에서 자기만의 방식으로 권력에 저항하는 사람들이 있었고, 이것이 하나로 모여지면서 사회 변혁의 분위기가 조성됐다는 것이지요.

영화의 후반부는 한열과 연희의 사랑 이야기를 보여줍니다. 더 정확히 말하자면 이한열의 죽음을 통해 각성하게 되는 연희의 이야기를 보여주는 것인데요, 연희는 한열에게 호감을 품지만, 그가 민주화운동에 참여하고 있다는 점 때문에 거리를 둡니다. 노동운동을 하다 동료에게 배신당했던 아버지를 떠올리며 한열에게 반감을 가졌던 것이지요. 그러나 시위 현장에서 피 흘리며 쓰러진 한열의 기사를 보고 연희는 시위 현장으로 뛰쳐 나갑니다. 그리고 눈물을 흘리던 연희는 버스 위에 올라가 구호를 외치기 시작합니다.

연희의 뒤편으로 서서히 물러나는 카메라가 광장을 가득 메운 시민들의 모습을 보여 주고, 실제 6월혁명을 기록했던 사진들과 박종철 열사의 사진들이 나타납니다. 이러한 연출은 영화 <1987>의 진짜 주인공이 시대정신을 거부하지 못해 거리로 나선 수많은 국민들이며, 가상인물인 연희가 그들을 대표하는 인물이었음을 강조합니다. 연희와 한열의 만남은 우발적인 사건

이었지만, 연희는 거부할 수 없는 힘에 이끌려 광장으로 나섰고 거대한 함성 속에서 사회적 존재로 다시 태어나게 된 것이지요. 그렇게 <1987>의 마지막 장면은 시대정신의 부름에 주체가 응답할 수밖에 없는 순간을 그려냅니다.

그렇지만 6월혁명이 일시적인 승리이고 미완성으로 끝난 싸움이었다는 점도 간과할 수 없습니다. 혁명으로 얻어낸 대통령 직선제는 신군부 정권을 완전히 종식시키는 데 실패했기 때문입니다. 민주화운동을 이끌었던 후보들은 힘을 합치지 못한 채 선거전에 돌입했고 그 결과 전두환과 함께 쿠데타를 이끌었던 노태우가 당선되고 말았던 것입니다. 또한 6월혁명은 노동문제와 같은 정치적 의제를 미완의 과제로 남긴 채 종료되고 말았습니다.

4. 정치적 이데아를 향한 질문들

광주 민주화운동과 6월혁명을 재현하면서 한국영화는 아래로부터의 혁명이 지닌 힘에 대해 이야기해 왔습니다. 다만 혁명을 영화로 재현하는 과정에 아쉬움이 없었던 것은 아닙니다. 학살당한 시민들의 육체를 스펙터클한 이미지로 제시하는 데 급급한 나머지, 폭력이 발생하게 된 구체적 원인과 실상에 대해서는 묘사하지 못했다는 것입니다. 더 나아가 학살의 책임자가 누구인지에 대해 명시적으로 밝히지 못했다는 점도 지적된 바 있습니다. 이는 한국영화가 앞으로 극복해야 할 문제들이겠지요.

이번에는 정치의 본질에 대해 질문을 던진 영화들을 소개해볼까 합니다. 먼저 한국의 독재정권을 풍자한 <효자동 이발사>를 주목해 볼 수 있습니다. 주인공은 특출날 것이 없는 평범한 사람이었지만, 우연한 계기로 대통령 전속 이발사가 되면서 독재자들을 가장 가까운 거리에서 지켜볼 수 있게 되었지요. 날카로운 무기를 들고 권력자의 맨살을 매만진다는 점에서 전속 이발사는 권력자가 신뢰하는 사람에게만 주어질 수 있는 직책입니다. 대신 그는 권력자와 관련된 모든 것들에 대해 철저히 침묵해야 하지요. <효자동 이발사>는 우직할 정도로 정부와 대통령을 신뢰하던 그가 아들까지 희생당하는 비극을 겪게 되면서 점차 권력의 어두운 이면을 깨닫게 되는 과정을 풍자적 시각으로 그려낸 작품입니다.

주인공 성한모의 아들 성낙안은 4.19가 일어난 1960년에 태어났습니다. 진통이 온 아내를 리어카에 싣고 달리던 성한모는 하얀 가운 때문에 의사라는 오해를 받게 되고, 시위 현장에서 다친 시민들을 함께 싣고 병원으로 달리게 됩니다. 4.19를 촉발했던 부정선거 사건 당시 야당을 찍은 투표용지를 감춰 버릴 정도로 정권을 비호하던 그가 정작 혁명이 일어났을 때 시민 영웅으로 오해받았다는 점은 역사의 아이러니라고 할 수 있겠지요. 쿠데타가 일어난 이후 그는 우연한 계기로 대통령 전속 이발사가 됩니다. 이제 동네 사람들은 아무도 그를 무시할 수 없게 되었습니다.

1968년에는 북한의 게릴라 부대가 청와대로 침입하는 사건이 벌어지게 됩니다. 이때 정부는 침투한 북한군이 설사병을 앓았다는 이유 하나만으로 설사 증상이 있는 사람들을 모두 간첩으로 간주하는 발표를 합니다. 동네 사람들끼리도 서로 의심하며 신고하는 웃지 못할 상황이 벌어지는데, 잡혀 간 사람들은 전기고문을 받으며 간첩과 내통했다는 자백을 강요받습니다. 그러던 중 성한모의 아들도 설사 증상이 나타나게 되고, 하필 그 때에 정부 인사를 이발하고 있던 성한모는 어쩔 수 없이 아들을 경찰에 신고합니다. 결국, 낙안은 고문을 받고 후유증으로 걸을 수 없게 되어 버렸지요. 아들을 치료하기 위해 전국을 헤맨 성한모는 강원도 깊은 산골의 의원에게서 “용의 눈알을 파내서 국화꽃과 함께 달여 먹이라”는 말을 듣게 됩니다. 권력자를 상징하는 용, 그리고 죽음을 상징하는 국화꽃. 이 두 개의 조합이 가리키는 것처럼

다음해에는 박정희가 암살당하게 되고, 성한모는 그의 초상화를 긁어 아들에게 먹입니다. 첩보영화를 방불케 할 만큼 몰래 일을 처리하기 위해 애썼지만 당연히, 효과는 없었습니다.

권력에 대한 풍자는 전두환과 대면하는 장면에서 최고조에 달합니다. 신군부 세력은 성한모에게 다시 전속 이발사 자리를 제안합니다만, 그는 대머리인 전두환의 머리를 보며 이렇게 말합니다. “각하, 머리가 자라면 다시 오겠습니다” 성한모는 두들겨 맞은 채 자루에 싸여 버려지지만, 자루를 풀고 나온 그는 새벽 하늘을 보며 해맑게 웃을 수 있었습니다.

<효자동 이발사>는 권력의 폭력을 경험했던 인물이 변화해나가는 과정을 보여줍니다. <변호인> 역시 속물적인 사고방식에 길들여져 가던 한 인물이 간첩으로 몰린 한 젊은이를 변호하며 정의와 주권의 본질에 대해 이해해나가는 과정을 보여주는 영화입니다. 다만 <효자동 이발사>가 허구적 인물을 내세우고 있는 반면, <변호인>은 실제 사건과 인물을 모델로 삼았다는 점에서 차이가 있습니다. <변호인>은 정권 유지를 위해 조작된 간첩 사건인 ‘부림 사건’를 재구성한 영화이며, 주인공 송우석은 노무현 전 대통령을 모델로 삼은 인물로 볼 수 있습니다. 송우석은 대학에 가지 못했지만 독학으로 사법고시에 합격하여 판사가 된 인물입니다. 그러나 법원 내의 따돌림을 견디지 못하고 변호사 사무실을 개업하고, 수완을 발휘하여 많은 돈을 벌게 되지요. 이렇게 평온하게 살아가던 그는 정치에 대해 별 관심도 없고, 대학생들의 데모에 대해서도 탐탁치 않아 합니다.

그러던 중 그는 단골 국밥집 사장의 아들 진우가 체포되어 곧 재판을 앞두고 있다는 소식을 듣게 됩니다. 간첩 혐의를 받는 사람을 변호하게 되면 정권에 나쁜 인상을 주게 되기에, 변호사들은 모두 변호를 꺼리고 있었지요. 송우석 역시 고민하지 않을 수 없었지만, 가난했던 시절, 돈을 내지 않고 달아난 자신을 용서해 주었던 국밥집 사장에 대한 미안함 때문에 그는 일단 진우를 만나 보기로 합니다. 그리고 진우의 몸에 난 고문과 구타 흔적을 발견하고 분노하 게 되지요. 대기업의 스카웃 제의도 거절한 채 송우석은 사건에 매달립니다.

검사와 판사는 사건을 빨리 마무리 지으려고 애쓰지만, 송우석은 증거를 수집하고 이의를 제기하며 무죄를 주장합니다. 급기야 고문을 주도한 경감을 증언대에 세우면서 “국가가 무엇이냐?”고 따져 묻게 되지요. 그리고 헌법을 인용하며, “대한민국의 주권은 국민에게 있고 모든 권력은 국민으로부터 나온다. 국가란 바로 국민입니다!”라고 외칩니다. 그러나 그의 노력에도 불구하고 진우는 실형을 선고받게 됩니다.

재판은 끝났지만 송우석은 이 사건을 계기로 인권변호사 활동을 하게 됩니다. 그는 1987년 경찰의 고문 때문에 죽은 박종철의 추모행사에 참여했다가 체포되어 법정에 서게 됩니다. 그런 송우석을 변호하기 위해 부산의 변호사들이 나섭니다. 변호인들은 재판부에 명단에 오른 변호인들의 출석 여부를 확인해 달라고 요청합니다. 판사는 변호인들의 이름을 하나씩 호명하는데요, 부산에서 개업한 142명의 변호사 중 99명이 출석했고, 이름이 호명될 때마다 그들은 자리에서 일어섭니다. 송우석에게 힘을 실어 주고, 자신들의 뜻이 그와 다르지 않다는 것을 보여주기 위한 것이겠지요. 이것은 한 사람의 투쟁이 사회 변혁을 위한 연대의식으로 확장되는 순간을 보여줍니다. 감격하며 미소짓는 송우석의 모습과 함께 영화는 막을 내립니다.

송우석은 대의 민주주의의 본질이 무엇인지를 파악하고 주권자인 국민을 위해 투쟁하는 인물입니다. 반면, 오로지 권력을 쥐기 위해 지지율에만 집착하는 정치인들도 적지 않습니다. 그들에게 중요한 것은 국민의 뜻이 아니라 선거 승리를 위한 머릿수입니다. 그런 정치인들이 넘쳐나는 상황에 대해 정치철학은 실종되고 정치공학만 남았다며 개탄하는 사람들도 많지요. <특별시민>은 바로 이런 정치공학의 맨얼굴을 적나라하게 보여준 영화입니다. 주인공인 변종구는 현직 서울시장이자 최초로 3선 서울시장에 도전하는 후보입니다. 그는 나중에 대통령 후

보로 출마할 생각을 갖고 있기에 최초라는 기록에 집착합니다. 권모술수에 능하고 쇼맨십이 탁월한 그는 지지율을 올리기 위해서라면 어떤 일이든 할 수 있는 인물입니다. 서울에 싱크홀 사고가 발생했을 때 재해 현장에서 어떻게 자신을 연출해야 미디어의 스포트라이트를 받을지도 잘 알고 있지요. 심지어 변종구는 자신이 저지른 자동차 사망사고를 은폐하기 위해 딸에게 책임을 돌리고, 상대 후보를 무너트리기 위해 어떤 조작도 불사합니다. 그런 그는 자신의 입지를 확고히 보장받고 싶어하는 선거대책 본부장과 불화를 겪기도 합니다. 본부장이 종구의 약점을 도청하고 이를 이용해 자신의 이익을 얻기 원했던 것이지요. 결국 그는 본부장마저 망설임없이 제거해 버립니다. 그는 권력을 잃으면 모든 것을 잃게 된다는 생각이 만들어 낸 괴물 그 자체였습니다.

권력의 민낯까지 알지 못하는 보통의 유권자는 변종구를 당선시켜 줍니다. <특별시민>은 젊은 광고 전문가 박경을 통해 그의 추악한 면모를 고발합니다. 마치 가장 가까운 곳에서 독재자의 실상을 들여다 볼 수 있었던 <효자동 이발소>의 성한모처럼 말이지요. 박경은 변종구에게 희망을 걸고 있었던 지지자였고, 선거 캠페인을 진행하면서 그의 당선을 도왔던 인물입니다. 그녀 역시 더러운 술책에 손을 담그지만, 정치가 더 이상 타락해서는 안 된다고 생각한 박경은 결국 변종구와 결별하는 길을 택합니다. 그런 의미에서 박경이 마지막으로 변종구에게 남긴 말이 의미심장하게 다가옵니다. “당신들이 그렇게 하찮게 생각하는 유권자로 돌아가 차근차근 심판”하겠다고 말이지요.

<특별시민>이 변종구라는 정치인에 초점을 맞춘 영화라면, <킹메이커>는 제목처럼 정치인의 참모에 초점을 맞춘 영화입니다. <킹메이커>에는 국회의원을 거쳐 대통령 후보가 되는 정치인 김운범과 그의 선거 전략가인 서창대가 등장합니다. <킹메이커>는 김대중 전 대통령과 그의 선거 참모 엄창록과의 관계를 참고하여 극화한 것으로 어느 정도 실화에 바탕을 둔 영화라 할 수 있습니다. 서창대는 탁월한 선거 전략가입니다. 그는 “이쪽 표 한 장 얻는 비용으로 저쪽 표 열 장을 날려버리는 자본가적 생각”을 강조합니다. 즉, 그는 정치의 목적이나 이상을 중시하기보다는 선거에서의 승리 자체에 몰두하는 인물이지요. 김운범은 도덕적이며 원칙론에 충실한 이상주의자지만, 서창대는 먼저 이겨야 이상을 펼 수 있다는 말로 그를 설득합니다.

서창대는 유권자들에게 잠재된 분노를 이끌어내는 방식으로 선거에서 승리합니다. 경쟁자들이 유권자들에게 뇌물을 돌리자, 경쟁 정당의 선거원으로 위장해 주었던 뇌물을 다시 빼앗아오는 방식으로 화를 돋구는 것이지요. 그러나 김운범은 자신의 이상과 거리가 멀어 보이는 서창대의 방법에 완전히 동의할 수 없었습니다. 결국 서창대가 지지율을 올리기 위해 거짓 테러 사건을 꾸몄다고 의심한 김운범은 서창대와 결별하게 됩니다. 버림받은 서창대는 정부 여당의 포섭에 넘어가 반대 진영에서 똑같은 공작을 하게 되는데, 특히 경상도와 전라도의 갈등을 부추기는 방식을 통해 지지층을 집결시키고자 했습니다. 이렇게 영화는 오늘날까지도 완전히 극복하지 못한 지역 갈등 문제가 정치공학 속에서 탄생하는 장면을 보여 줍니다.

다만, <킹메이커>는 정치공학의 메커니즘을 폭로하는 데 그치지 않고 진정한 정치철학이 요청된다는 점을 함께 강조합니다. 이것을 잘 보여주는 장면이 영화의 처음과 끝에서 변주되는 ‘계란도둑’ 이야기입니다. 아직 서창대가 김운범을 만나기 전이었을 때, 그는 계란을 훔쳐가는 이웃을 어떻게 처리해야 할지 묻는 마을 사람에게 도둑을 잡기 위한 술책을 가르쳐 줍니다. 김운범과 결별하고 독재자의 승리를 도운 서창대는 한참 시간이 흐른 후에 다시 김운범을 만난 자리에서 그에게 같은 질문을 던집니다. 김운범은 고민하더니 자기라면 계란 도둑에게 계란을 선물해 주고 모든 것을 자신의 잘못으로 돌릴 것이라 답합니다. 양심이 있는 사람이라면 다시 도둑질을 하지 않을 것이라 믿는다면서 말이지요. 김운범은 사람에 대한 믿음을 포기

하지 않았고, 정치란 결국 서로의 욕망을 조화시키는 작업이라 이야기하고 싶었던 것입니다. 서창대는 그 말을 듣고 술수에만 집중한 자신의 모습을 되돌아보게 되지요. 그러나 영화는 서창대의 앞에 빈 의자만이 놓여 있는 장면을 보여주면서 여운을 남깁니다. 서창대가 김운범을 이해하는 것이 상상 속에서만 가능했듯, 정치공학이 판치는 현실 속에서 정치철학을 추구하는 일이 그만큼 어렵다는 뜻이겠지요.

마지막으로 조선 시대의 역사적 사실들을 조명하며 지도자의 책무에 대해 질문한 영화 한 편을 소개해드릴까 합니다. 조선 왕조의 제 15대 왕인 광해군은 역사적 평가가 극명하게 엇갈리는 인물입니다. 반정에 의해 폐위된 폭군으로 기억되지만, 동시에 명나라와 청나라 사이에 균형 외교를 추구하고 세금 제도를 개선하여 백성들의 삶을 돌보고자 한 임금이기도 했던 것이지요. <광해 : 왕이 된 남자>는 허구적 상상력을 통해 이 간극을 좁혀보고자 한 작품입니다. 즉, 왕의 일거수일투족을 기록한 <승정원 일지>에 보름간의 기록이 누락되어 있고, 이 시기에 왕의 대역이 활동했었다는 것이지요.

목숨을 노리는 자들에 대한 두려움으로 점점 난폭해져 가던 광해군은 암살 위협을 벗어나기 위해 대역을 찾을 것을 지시합니다. 충직한 신하 '허균'은 왕과 똑같은 외모에 흉내도 완벽하게 내는 광대 '하선'을 발견합니다. 그러던 어느 날 광해군이 의식을 잃는 사건이 발생하고, 허균은 역모를 방지하기 위해 하선에게 대역을 맡깁니다. 천한 광대에서 하루아침에 조선의 왕이 되어버린 하선은 위험천만한 왕 노릇을 시작하게 되지요. 하지만 난폭했던 광해와는 달리 따뜻한 인간미가 느껴지는 왕의 모습에 궁궐 사람들은 호감을 갖게 됩니다. 그리고 하선은 점점 왕의 대역에 그치지 않고 자신의 목소리를 내기 시작하는데요, 무식한 하선에게 정치는 아주 단순한 것이었습니다. 다른 조건을 돌아보지 않고, 백성을 위한 일만 하면 되는 것이지요. 하지만 여러 이해관계로 얽히고 설킨 정치 상황 속에서 이 단순한 일은 세상에서 가장 어려운 일이기도 했습니다. 이 어려운 일을 용기있게 해 내는 하선에게서 진정한 임금의 자질을 엿본 허균은 그에게 진짜 왕이 되어 볼 생각이 없느냐고 묻습니다. 그러나 하선은 왕의 자리가 누군가를 해쳐서 얻어야 하는 것이라면 싫다고 대답하지요. 결국 하선이 가짜인 것을 눈치챈 반역자들이 군사를 모아 왕에게 칼을 겨누지만, 진짜 왕이 때 맞춰 돌아오면서 반역은 실패로 끝납니다. 이후, 하선을 죽이라는 명이 떨어졌고, 그는 목숨을 걸고 끝까지 지켜 준 도부장 덕분에 탈출할 수 있었습니다. 비록 천민이고 가짜였지만, 그에게 있어 하선은 자신을 인정해 주고 인간적으로 대해 준 진정한 왕이었기 때문이지요.

역사극이라는 형식을 취하고 있지만, 사실 <광해>는 판타지에 가까운 내용입니다. 오히려 <미스터 프레지던트>(*<굿모닝 프레지던트>)나 <피아노치는 대통령>과 같이 '대통령'에 대한 판타지를 다룬 영화들과 더 가까운 작품이라고 할 수 있겠지요. 실제 대통령의 어록이 영화 속 하선의 대사로 종종 인용되기도 했던 것은 그 때문입니다. 그렇다면 이 판타지는 왜 관객들을 불러모으며 흥행할 수 있었을까요? 대통령은 국민이 선거를 통해 직접 뽑을 수 있는 최고의 직책입니다. 그렇기에 국민들은 그들의 뜻을 왜곡하지 않고 잘 받드는 사람을 대통령으로 뽑기 원하지요. 하지만 실제 벌어지는 현실은 국민들의 기대를 배반할 때가 더 많습니다. 그런 의미에서 진정한 통치자의 자질에 대해 질문하는 <광해>는 국민들의 열망을 대리 만족시켜 준 영화였습니다. 결국 왕이 되지 못한 채 도피해야 하는 하선의 모습이 관객에게 씁쓸함을 주긴 하지만, 관객들은 진짜보다 더 훌륭한 가짜가 활약하는 아이러니 속에서 그들이 원하던 지도자의 모습을 보고자 했던 것이지요. 그리고 그 하선이 보여 준 가능성들은 관객들의 현실을 환기하며 정치에 대한 비판의식과 참여 의지를 불러 일으킵니다.

5. 나가며 : 정치적 열망과 한국영화의 기대지평

한국영화는 자신의 이익에만 충실하게 살아오며 사회 문제에는 무관심했던 개인이 점차 공동체를 위한 삶에 눈뜨는 과정을 보여주었습니다. 그리고 영화 속의 주인공들은 자신 곁에 있는 이웃의 문제를 접하면서부터 변화를 겪게 됩니다. 나와는 관계없는 문제라고 생각했던 것들이 언제든 자신에게도 닥쳐올 수 있는 문제임을 깨달았을 때, 귀찮음과 두려움을 이겨내고 행동으로 나아갔던 사람들을 그려낸 것이지요.

사회 변화를 이끈 영웅의 투쟁을 조명하는 경우에도, 그들의 활동에 정당성을 부여하는 것은 백성, 민중, 국민입니다. 이처럼 모든 권력의 근원이 국민에게 있으며 진정한 혁명은 아래로부터 시작된다는 생각이 한국영화의 정치적 상상력이라고 할 수 있습니다. 이를 통해 한국영화는 정의란 무엇인지, 정치인의 책무는 무엇인지. 그리고 우리 사회가 지켜나가야 할 가치는 무엇인지에 대해 질문합니다. 그렇게 영화는 한국사회의 역사적 경험과 기억을 집약시키는 장이자, 시대정신의 확산을 위한 창구로 존재해 왔습니다.

앞서 말씀드린 것처럼 정치는 일상과 거리가 먼 것처럼 느껴지는 영역이고, 대중영화의 소재로 사용하기 어려운 것들입니다. 그런 의미에서 한국에서 높은 스코어를 기록한 흥행 영화들 중에 상당수가 사회적 시각을 풍부하게 드러내고 있다는 점은 주목할 만한 현상입니다. 물론 한국의 정치문화가 바람직하기 때문에 이러한 결과가 나왔다고 보기는 어렵습니다. 사실 한국의 정치문화는 아직도 후진적인 측면을 많이 드러냅니다. 승자독식에 기반한 분열의 정치가 횡행하고 제왕적 대통령제의 폐해도 적지 않지요. 그러나 한국은 아래로부터의 혁명을 경험한 역사가 있고, 역사의 주요한 국면마다 자신의 정치적 열망을 행동으로 표현한 국민들이 있었습니다. 이 경험이 자연스럽게 영화에 대한 기대지평을 만들어냈다고 볼 수 있지 않을까요?

가볍게 시작했던 대화가 싸움으로 번질 만큼 한국에서 정치는 논쟁적인 주제입니다. 그렇지만 이것을 정치에 대한 열망과 사회 변혁에 대한 관심, 그리고 역동성으로 바라본다면 어떨까요? 영화가 조금 더 진지하게 사회에 대한 관점을 담아내기 원하는 것. 이것이야말로 많은 한국인들이 영화에 기대하는 것입니다. 그리고 이것은 곧 K-드라마의 원동력이기도 하지요.

봉준호 감독의 영화 <기생충>은 칸 영화제와 아카데미 영화제에서 각광받은 작품입니다. 예측할 수 없을 만큼 변화무쌍한 플롯에 배우들의 훌륭한 연기가 어우러지며 좋은 평가를 받을 수 있었지요. 그와 더불어 이 영화의 메시지에 주목하는 사람들도 많았습니다. 빈부 격차와 같은 사회의 어두운 이면을 조명하고, 계급 간의 묘한 적대감과 단절을 효과적으로 그려냈다는 것이지요. 넷플릭스를 통해 전 세계적 인기를 모았던 <오징어게임>이나 <지옥> 역시 비현실적인 설정을 내세우면서도 사회의 구조적 모순을 해부하는 주제의식 덕분에 리얼리티를 획득할 수 있었던 작품이었습니다. 바로 이런 특징들이 흥미롭지만 가볍지만은 않은, 혹은 진지하지만 지루하지 않은 한국 드라마의 경쟁력을 만들어냈다고 볼 수 있습니다. 그리고 이것은 한국영화가 오랜 기간 동안 누적시켜 온 제작과 감상의 경험이 만들어 낸 결과일 것입니다. 오늘 강의는 여기서 마치도록 하겠습니다. 감사합니다.

▪ **학습활동** (총 108분)

가. 퀴즈(18분)

A. O/X 퀴즈(6분)

1. <동주>는 시를 통해 일제강점기의 폭력과 야만을 증언했던 윤동주의 이야기를 조명함으로써, 그가 남긴 작품들이 치열한 자기 성찰의 결과물이었음을 보여준다. (O/X)
정답: O

2. <허스토리>는 위안부 강제 동원 피해자들에 대한 손해배상 청구 소송을 다루며, 실제 역사와 달리 최종 승소 판결을 받아내는 과정을 보여주면서 피해자들을 위로하고 연대의식을 이끌어내고 있다.(O/X)
정답: X

3. <칸트씨의 발표회>와 <황무지>, <부활의 노래>는 광주 민주화운동을 재현한 최초의 시도들로, 시위에 나선 광주 시민들의 투쟁 장면을 전면적으로 다룰 수 있었다.(O/X)
정답: X

4. <변호인>은 실제 사건과 인물을 모델로 삼고 있으며, 부산 지역 변호사들 중 다수가 주인공을 변호하기 위해 나서는 장면을 통해 한 사람의 투쟁이 사회 변혁을 위한 연대의식으로 확장되는 순간을 보여준다. (O/X)
정답: O

5. 한국영화에는 아래로부터의 혁명이라는 역사적 경험과 정치에 대한 열망, 사회 변혁에 대한 관심이 반영되어 있다. (O/X)
정답: O

B. 선택형(7분)

1. 다음 중 한국영화에 반영된 '아래로부터의 혁명'에 대한 설명으로 적절하지 않은 것을 고르시오.
① 1919년에 있었던 3.1운동 이후 상하이에는 대한민국임시정부가 수립되었고, 만주를 근거지로 한 독립군의 무장투쟁도 끊이지 않았다.
② 초대 대통령이었던 이승만의 부정선거로 인해 촉발된 4.19혁명은 대통령을 끌어내리는 데 실패하고 말았다.
③ 1987년 6월 혁명을 통해 시민들은 민주주의를 지키고 독재정권에 맞서고자 했으며, 그 결과 신군부 독재를 종식시킬 수 있었다.
정답: ②

2. 다음 중 한국영화의 개별 작품이 한국의 정치적 감수성을 반영하고 있는 양상으로 적절하지 않은 것을 고르시오.
① <암살>은 친일파를 처단하려는 독립운동가의 이야기를 그려내며, 2010년대 중반 이후 식민지 시기를 다룬 영화의 흥행에 있어 시작점이 되었다.
② 1987년에 개봉한 <칸트씨의 발표회>는 광주 민주화운동을 영화로 재현한 최초의 시도로 볼 수 있다.
③ <1987>은 다수의 주인공을 등장시키고 있으며, 광주 민주화운동의 투쟁 과정을 사실적으로 담아냈다.
정답: ③

3. 다음 중 한국영화에서 광주 민주화운동을 재현한 양상으로 적절한 것을 고르시오.
① <꽃잎>은 진압군으로 투입되었던 한 남자의 트라우마와 비극을 다루고 있는 작품이다.
② <화려한 휴가>는 광주에서 일어난 10일 간의 투쟁을 본격적으로 보여주며, 최대한 사실적인 영상을 담아내고자 하였다.
③ <택시운전사>는 광주 민주화운동을 전 세계에 알린 신문기자 힌츠페터의 영웅적 활약에 초점을 맞추고 있다.
정답: ②

4. 다음 중 한국영화가 보여주는 정치적 이데아에 대한 상상력으로 적절하지 않은 것을 고르시오.
① <효자동 이발사>는 한국의 독재정권을 풍자하며, 정부와 대통령을 신뢰하던 대통령 전속 이발자가 권력의 어두운 이면을 깨닫는 변화의 과정을 다룬다.
② <킹메이커>는 정치공학의 메커니즘을 폭로하며, 인간에 대한 믿음과 진실한 정치철학의 필요성을 요청한다.
③ <광해 : 왕이 된 남자>는 <승정원 일기>에 기록된 실제 사건을 영화화하여, 백성을 가장 우선으로 생각하는 것이 진정한 통치자의 자질임을 보여준다.
정답: ③

5. 다음 중 <아이 캔 스피크>에 대한 설명으로 적절하지 않은 것을 고르시오.
① <아이 캔 스피크>는 미국 의회가 일본의 강제동원 사실을 인정하는 위안부 결의안을 채택할 때 증언했던 이용수 할머니의 실화를 바탕으로 한 작품이다.
② 옥분이 자신의 위안부 경험을 이야기하는 순간, 그녀의 이웃들은 옥분을 멀리하며 그의 미국행을 저지하려는 태도를 보인다.
③ 자신의 트라우마와 대면하기로 용기를 낸 옥분은 몇 차례 위기에도 꿋꿋하게 증언을 마치고, 위축되었던 과거를 벗어나게 된다.
정답: ②

C. 단답형(5분)

다음 빈칸에 들어갈 알맞은 말을 답해 봅시다.

1. 식민지 시기를 배경으로 하고 있는 <암살>과 <밀정>은 ○○○에 소속된 독립투사들의 영웅적 투쟁 과정을 담아내고 있다.

정답: 의열단

2. <말모이>는 한국어 대사전 편찬 작업에 몰두하며 모국어를 보존하기 위해 애썼던 ○○○○의 활동을 조명하고 있다.

정답: 조선어학회

3. 칸 영화제와 아카데미 영화제에서 각광을 받은 봉준호 감독의 영화 ○○○은, 빈부 격차를 조명하고 계급 간의 적대감과 단절을 효과적으로 그려냈다는 평가를 받았다.

정답: <기생충>

나. 토론(30분)

한국영화는 아래로부터의 혁명의 역사를 담아내며, 민주주의를 꿈꾸고 올바른 정치란 무엇인지에 대해 끊임없이 질문을 던지고 있습니다. 한국영화와 K-드라마의 원동력이 되는 정치적 감수성이 무엇인지를 구체적인 작품과 함께 논의해 봅시다.

다. 과제(60분)

<광해 : 왕이 된 남자>는 역사극이라는 형식을 취하고 있지만, 사실상 판타지에 가까운 내용을 담아내고 있습니다. 이러한 영화가 관객들을 불러모으며 흥행할 수 있었던 요인을 고민해보고, 한국영화가 보여주는 역사적 상상력과 정치적 감수성이 무엇일지 서술해봅시다.

▪ 참고자료

<칸트씨의 발표회>(1987, 김태영) (한국영화데이터베이스 보기)
<광해, 왕이 된 남자>(2012, 추창민) (한국영화데이터베이스 보기)
<암살>(2015, 최동훈) (한국영화데이터베이스 보기)
<동주>(2016, 이준익) (한국영화데이터베이스 보기)
<아이 캔 스피크>(2017, 김현석) (한국영화데이터베이스 보기)
<1987>(2017, 장준환) (한국영화데이터베이스 보기)
<택시운전사>(2017, 장훈) (한국영화데이터베이스 보기)

<7차시> 여성과 한국영화

▪ 학습목표

1. 한국영화의 역사를 여성의 관점에서 새롭게 살펴본다.
2. 한국영화사의 선구적인 여성 영화인들에 대해 알아본다.
3. 한국 여성영화운동의 전개에 대해 이해한다.

▪ 강의 목차

1. 한국영화의 젠더를 문제 삼기
2. 한국영화사 최초의 여성들 (1) : 다섯 명의 감독들
3. 한국영화사 최초의 여성들 (2) : 스태프 분야의 개척자들
4. 한국 여성영화운동의 전개
5. 요약 및 정리

▪ 강의 내용 전문

1. 한국영화의 젠더를 문제 삼기

안녕하세요? 이번 수업은 '영화로 보는 한국문화와 사회' 수업의 7차시, '여성과 한국영화'입니다. 저는 여러분과 함께 이번 수업을 진행할 서울대학교 강사 조서연입니다.

여러분은 '여성과 한국영화'라는 말을 들었을 때 무엇이 떠오르시나요? 여성 영화인이 만든 작품들을 떠올리거나, 여성들의 삶을 다룬 영화들을 떠올리실 수도 있겠지요. 혹은 한국영화를 여성의 시선으로 해석하는 작업을 떠올리실 수도 있을 것입니다.

이 수업에서는 '영화'라는 이름 아래에 영화인, 영화 작품, 영화 비평이나 연구, 관객의 영역을 두루 다루고자 합니다. 이를 일컬어 '영화 장(場)'이라고 부를 수 있습니다. 영화 장이란, 영화의 창작 및 제작에 참여하는 영화인들, 영화 작품이나 영화와 관련된 현상에 대해 논하는 연구자와 비평가들, 그리고 관객들이 상호작용하며 만들어내는 필드(field)인 것이지요.

이번 수업은 이러한 한국영화 장의 역사를 여성의 관점으로 돌아볼 때 특별한 의미를 지니는 순간들을 살펴보는 시간입니다. 이 수업은 '여성과 한국영화'라는 세계에 진입하고자 하는 분들을 위한 일종의 역사적 가이드입니다. 이를 위해 '한국영화의 젠더를 문제 삼기', '한국영화사 최초의 여성들 (1) – 다섯 명의 감독들', '한국영화사 최초의 여성들 (2) – 스태프 분야의 개척자들' '한국 여성영화운동의 전개'라는 세부 주제들을 차례로 다루고자 합니다.

역사상 첫 영화는 1895년 12월 프랑스 파리에서 상영된 뤼미에르 형제의 <열차의 도착>으

로 잘 알려져 있습니다. 그리고 한국의 첫 영화는 1919년 식민지 조선의 연쇄극, <의리적 구토>라고 이야기되고 있지요. 연쇄극이란 연극 상연 중 일부 내용을 영화로 만들어 상영하는 방식을 가리킵니다. 말하자면 한국영화의 역사는 <의리적 구토>에서부터 시작하여 100년이 훌쩍 넘는 궤적을 그려 온 것입니다.

그런데 한국의 여성 영화감독은 해방과 한국전쟁 이후, 1955년이 되어서야 비로소 처음으로 등장합니다. 뒤이어 다시 살펴볼 영화 <미망인>의 감독 박남옥이 바로 그 주인공입니다. 식민지 시기부터 이월화, 신일선, 문예봉, 복혜숙 등 많은 여성 배우들이 한국영화사에 이름을 남겨 왔고, 편집기사나 스크립터 등 스태프(staff) 영역에서도 여성들이 활약해 왔지만, 감독의 자리는 40년에 가까운 시간 동안 남성 영화인들에게만 허락되어 왔던 것이지요.

이후 소위 '문화의 시대'로 불리는 1990년대가 오기 전까지 한국영화의 역사에 등장한 여성 감독은 박남옥 감독을 포함하여 총 다섯 명에 불과합니다. 사회에서 고위직으로 갈수록 여성이 배제되는 현상을 가리키는 '유리 천장'이라는 용어가 있지요. 할리우드에서는 이 '유리'를 영화 필름의 재료인 '셀룰로이드'로 바꾼 조어인 '셀룰로이드 천장'(Celluloid Ceiling)이라는 말이 널리 쓰이는데요, 한국 영화계에도 이 셀룰로이드 천장이 질기게 자리하고 있었던 셈입니다.

셀룰로이드 천장은 영화 제작의 현장뿐 아니라 한국영화의 역사를 서술하는 방식에서도 찾아볼 수 있습니다. 한국 영화사의 고전인 이영일 선생님의 1969년 저작 <한국영화전사>의 출간 이래, 대부분의 한국 영화사 서술은 위대한 남성 감독들과 그들의 작품들을 중심으로 서술되어 왔습니다. 이처럼 '남성의 활동'과 '감독의 활동'을 중심으로 한국영화의 장을 파악하는 작업은 여성 영화인의 입장에서 이중의 배제로 작용하게 되었지요.

그러나 여성의 관점에서 한국 영화사를 들여다보면 전혀 다른 그림이 보이게 됩니다. 이때 대상이 되는 것은 비단 여성 영화인에 의해 창작되거나 제작된 개별적인 영화 작품들만이 아닙니다. 가령 식민지 시기의 영화들이 근대성과 여성성을 어떻게 다루었는가에 대한 분석이나, 한국영화를 지배해 온 남성중심성, 이성애중심성, 가부장적인 세계관에 대한 비판 등이 이에 속할 것입니다. 한국영화의 장르론을 페미니즘의 시각으로 새로이 구성하는 작업 또한 마찬가지이지요. 여성으로서의 자의식을 뚜렷하게 지닌 영화인들의 활동은 물론이거니와, 스스로 여성이라는 젠더 정체성을 강조하기를 꺼렸던 여성 감독들의 작업 역시도 한국영화에 대한 여성주의적 조망, 즉 '시네-페미니즘(cine-feminism)'의 대상이 됩니다.

'여성과 한국영화'라는 주제로 다룰 수 있는 내용과 쟁점은 그 외에도 매우 다양하고 복잡하며 또한 역동적이기도 합니다. 이번 '여성과 한국영화' 수업은 그처럼 다양하고 넓은 대상 중, 한국영화 장에서 이루어진 여성들의 활동을 역사적으로 살펴보는 시간입니다. 이를 통해, 지금까지 익히 알려진 한국영화의 모습, 한국영화의 역사를 여러분이 낯설고도 새롭게 느낄 수 있게 되기를 바랍니다.

2. 한국영화사 최초의 여성들 (1) : 다섯 명의 감독들

우선 '한국영화사 최초의 여성들'이라고 불리는 여성 영화감독과 스태프들의 활동에 대해 알아보겠습니다. 1950년대부터 1980년대까지, 다섯 명의 여성 영화감독들에 대한 이야기로 문을 열어볼까요?

한국영화사 최초의 여성 감독은 1955년 영화 <미망인>으로 감독 데뷔한 박남옥, 두 번째 여성 감독은 1962년 영화 <여판사>로 감독 데뷔한 홍은원입니다. 왼쪽에 있는 사진은 <미망

인> 촬영 당시 박남옥 감독의 모습으로 잘 알려진 사진입니다.[1] 아이를 업고 현장을 누볐던 당시 여성 감독의 현실이 여실히 드러난 모습이지요. 오른쪽에 있는 사진은 홍은원 감독이 <여판사>를 연출하고 있는 모습입니다.[2]

방금 제가 그냥 '데뷔'라고 하지 않고 '감독 데뷔'라는 말을 썼지요? 지금도 많은 영화감독들이 그러하듯이 이 두 영화인 역시 감독이 되기 전에 편집기사, 스크립터, 조감독, 시나리오 작가 등으로 이미 영화계에서 경력을 쌓아 왔기 때문입니다. 박남옥 감독과 홍은원 감독은 해방 직후에 처음으로 영화계에 발을 들이고, 한국전쟁을 거쳐 전쟁 이후 한국 사회의 여성상을 스크린에 재현했습니다.

이 시기는 전쟁으로 인해 기존의 가부장적 질서가 흔들리고 여성들의 사회 진출이 확대된 때입니다. 따라서 영화, 연극, 소설 등 다양한 영역에서 여성 인물들이 문제적인 존재로 다루어졌습니다. 정비석의 신문 연재소설 <자유부인>을 원작으로 한 한형모 감독의 1956년 영화 <자유부인>은 그 대표적인 사례로 꼽히지요. 한편 이 최초의 두 여성 감독이 데뷔한 시기는 한국영화의 '새로운 르네상스'로 불리는 시기이기도 합니다. 김기영, 유현목, 신상옥, 정창화 등 한국영화사에서 손꼽히는 감독들이 젊은 나이로 데뷔하여 새로운 바람을 불러일으키기 시작한 것도 바로 이때입니다.

박남옥 감독과 홍은원 감독이 선구적인 여성 영화인으로 불리는 것은 단지 이들의 젠더 정체성 때문만은 아닙니다. 두 감독의 데뷔작이 지닌 특성을 통해 그 이유를 잠시 살펴볼까요?

영화 <미망인>은 전쟁으로 인해 배우자를 잃은 여성, 즉 '전쟁미망인'을 주인공으로 한 작품입니다. 여기에서 '미망인'의 사전적인 의미는 '남편을 잃은 여자'인데요, 속뜻을 풀이하자면 아직 남편을 따라 죽지 못한 여성이라는 매우 성차별적인 의미를 담고 있지요. 그래서 요즘은 이 표현이 거의 쓰이지 않습니다. 하지만 전후 한국 사회에서 널리 쓰였던 '미망인', 혹은 '전쟁미망인'이라는 용어는, 그 성차별적 요소 덕분에 오히려 당시 여성들의 처지를 잘 드러내고 있기도 합니다. 따라서 '전쟁미망인'은 역사적인 의미를 지닌 학술 용어로 따로 쓰이고 있다는 점을 밝혀 둡니다.

식민지 조선에서는 '신여성', '모던걸'이라고 불린 여성들이 당대의 문제적인 존재로 여겨지며 여성혐오의 대상이 되었지요. 이는 근대적인 가치관과 문화가 사회에 새로이 유입되면서, 기존의 전통적인 가치관과 충돌을 일으키는 과정에서 생겨난 일입니다. 이와 비슷하게, 전후 한국 사회에서는 미국의 영향을 받았다고 여겨지는 여대생 및 신세대 여성들, 댄스 등의 취미생활을 즐기는 여성들, 사회에 진출하여 경제활동을 하는 여성들이 전통적인 현모양처의 모습에 맞지 않는다는 이유로 문제시되었습니다. 이때 전쟁미망인은 남편이 없는 불안정한 존재로서 소위 '전후파 여성'의 한 자리를 차지하게 되었지요. 여러 작품에서 이 전후파 여성들은 대개 불온한 욕망에 물들어 여성의 본분을 저버렸다가, 죽음 등으로 처벌을 받거나, 가정으로 돌아와 반성하거나, 적격한 남편감을 만나 안정적인 가정을 꾸리는 등의 모습으로 나타납니다.

<미망인>은 이러한 전쟁미망인을 주체적인 욕망과 존엄성을 지닌 인간으로 그려낸 드문 영화입니다. <미망인>의 주인공인 전쟁미망인 '이신자'는 여성에게 요구되는 정절이나 모성애를 중시하거나 능력 있는 남성에게 기대지 않고, 자신의 욕망에 따라 솔직하게 움직이는 인물입니다. 마음에 드는 젊은 남성과 동거하기 위해 딸을 다른 집에 맡겨 버리는 파격적인 행동을

---

1) https://www.kmdb.or.kr/story/8/2536 (정종화, <김신재를 동경하던 '영화소녀' 박남옥>, 2018.)
2) https://www.kmdb.or.kr/story/197/4961 (김경욱, <초창기부터 1980년대까지 여성 감독 5인의 이야기>, 2019.)

보여주기도 하지요. 이신자가 친구와 맥주를 마시고 담배를 피우는 장면이 여타의 영화들처럼 '타락한 여성'의 모습을 형상화하는 것이 아니라 그저 친구 간의 인간적인 감정 교류처럼 연출되고 있다는 점도 눈여겨볼 만합니다.

<미망인>에서는 주인공뿐 아니라 전후의 불안정한 시기를 살아가는 다양한 여성들의 욕망과 갈등, 유대감이 풍부하게 그려지고 있기도 합니다. 몇 가지로 유형화되어 있던 전형적인 여성상이 아닌 생생하게 살아 있는 사람으로서의 여성들이 등장하고 행동한다는 점에서, <미망인>은 여타의 전쟁미망인 및 전후파 여성 소재의 영화들과 달리 당대의 '여성영화'로 여겨지게 되었지요. 이후 언급할 1997년 제1회 서울여성영화제의 개막작이 <미망인>이었던 것은 바로 그러한 이유 때문입니다.

<미망인>은 또한 전쟁 시기 서울의 도회지, 휴양지, 주거 공간 등에서 벌어지는 다양한 생활상을 볼 수 있는 자료로서도 의의를 지닌 작품입니다. 이 작품은 현재 결말부의 필름이 유실된 채로 전하고 있습니다. 강의 자료의 링크를 참조하시면 한국영상자료원의 한국영화데이터베이스, KMDb에서 보존 및 제공하는 영화 <미망인>을 온라인으로 감상하실 수 있습니다.

여성에게 적대적인 영화 업계의 환경 속에서 갖은 고초를 겪어야 했던 박남옥 감독은 결국 단 한 편의 연출작만을 영화사에 남기게 됩니다. 뒤이어 '여성 감독 2호'가 된 홍은원 감독 역시, 최인규 감독의 1948년 연출작 <죄없는 죄인>의 스크립터로 시작하여 조감독, 시나리오 작가 등 다방면으로 활동하다 15년에 가까운 시간이 흘러서야 처음으로 자신의 작품을 연출하게 되었지요.

홍은원의 감독 데뷔작 <여판사>는 한국 최초의 여성 판사가 '일과 가정의 양립'이라는 과제를 두고 고군분투하는 과정을 그린 법정극입니다. 이 작품은 당시 화제가 되었던 한 여성 판사의 사망 사건을 모티프로 삼아 눈길을 끌기도 했습니다.

영화의 주인공 '진숙'은 극중 한국 최초의 여성 판사로서, 판사로서의 전문성과 여성 엘리트로서의 사회적 역할을 다하기 위해 노력합니다. 한편 아내의 사회적인 지위에 열등감을 느끼는 남편과 이에 장단을 맞추는 시어머니와 시누이에게 괴롭힘을 당하면서, 가정에서도 주부의 의무를 다하기 위해 애씁니다. 그러던 중 시어머니가 살인사건 범인의 혐의를 받고 법정에 서자, 진숙은 시어머니의 변론을 맡아 무죄 판결을 받아내고 행복한 가정을 일굽니다. 진숙은 여성들이 겪는 가정 문제를 법을 통해 해결하면서 사적 영역과 공적 영역을 봉합하는 모습을 보여줍니다. 이러한 서사는 가부장제에 대한 일종의 타협이라고 볼 수 있습니다만, 그 자체로 당대 여성들의 현실을 폭로하는 것이라고도 볼 수 있겠지요.

<여판사>는 그동안 시나리오만 전하다 2015년에 본편 영상이 발굴되었는데요, 이 역시 강의 자료에 있는 한국영상자료원 제공 링크를 통해 온라인으로 감상하실 수 있습니다. 이 작품의 발굴 및 복원 과정을 모티프로 한 신수원 감독, 이정은 주연의 2021년 극영화 <오마주>를 함께 챙겨 보시면 더욱 재미있게 감상하실 수 있을 듯합니다.

<여판사> 이후 홍은원 감독은 1964년 <홀어머니>, 1965년 <오해가 남긴 것>을 잇달아 연출하지만, 더 이상의 연출 기회를 얻지 못하고 곧 현장을 떠나 시나리오 작업에 전념하게 됩니다. 박남옥과 홍은원 두 감독은 모두 녹록지 않은 환경 속에서 짧은 연출 경력을 마무리하지만, 후배 여성 영화인들의 활동을 응원하며 든든한 선구자의 역할을 다했습니다. 박남옥 감독은 영화잡지 <씨네마팬>의 주간으로 활동하면서 여성 영화인들을 조명하는 기획을 내놓았고, 영화계와의 교류 역시 활발히 이어갔습니다. 여기 보이는 사진은 박남옥 감독이 1962년 아세아영화제에 참여하여 찍힌 것인데요, 일본영화계의 스타 배우인 미후네 토시로가 박남옥 감독의 담뱃불을 붙여 주는 모습으로 유명한 사진입니다.[3] 홍은원 감독 역시 여러 시나리오

작품을 통해 여성들이 놓인 다양하고 복잡한 현실에 대한 관심을 꾸준히 이어갑니다. 1981년에는 <한국의 여류영화감독들>이라는 글을 월간 잡지 <영화>에 기고하여, 여성 영화감독 당사자에 의해 집필된 한국 여성영화감독사의 서술을 시도하기도 했습니다.

박남옥과 홍은원에 이어 1965년에 세 번째로 나타난 여성 감독은 1950~1960년대 한국영화를 대표하는 스타 배우, 최은희입니다. 지금 보시는 사진은 최은희가 감독 데뷔작 <민며느리>를 연출하고 있는 모습입니다.[4] 1943년 연극 무대에서 처음 연기 생활을 시작한 최은희는 영화배우로서의 경력이 이미 화려했고, 배우자인 신상옥 감독이 이끈 제작사 '신필름'이라는 든든한 배경을 갖고 있었습니다. 때문에 최은희의 감독 데뷔는 박남옥이나 홍은원의 경우와 달리 스타의 이색적인 행보 정도로 여겨졌지요. 그러나 최은희는 감독과 주연을 겸했던 사극 <민며느리> 이후, 감독으로서만 참여한 1967년 작 <공주님의 짝사랑>, 1972년 작 <총각선생>, 이후 납북 기간 중 북한에서 발표한 1984년 작 <약속>까지 총 네 편의 작품을 통해 연출 이력을 계속 쌓아갑니다.

최은희의 감독 이력은 그 자신이 온전히 개척한 것이라기보다는 영화사 신필름이 운영상 이미지 쇄신을 꾀해야 하는 시점과 매번 맞물려 있었습니다. 영화사 연구자인 공영민 선생님은 이에 대해 다음과 같이 분석합니다. 감독 최은희의 활동이 신필름이라는 시스템과 기획에서 비롯한 것은 맞지만, 영화를 통해 적극적인 여성의 모습을 보여주고 싶어했던 최은희의 욕망이 그의 연출작들을 통해 드러나고 있다고 말입니다. <민며느리>의 경우 순종적이면서도 마냥 수동적이지만은 않은 며느리의 역할을 만들어내기 위해 노력했고, <공주님의 짝사랑>에서도 자신의 인생을 스스로 개척하려는 주인공의 모습을 통해 자신의 자아를 표출했다는 것이지요. 영화사 신필름이 <공주님의 짝사랑> 개봉 전 '여류인사 초청 시사회'를 개최하여, 이 영화가 여성 감독과 여성 배우 중심으로 제작된 영화라는 점을 강조했다는 사실도 함께 떠올려볼 만합니다. 비록 홍보를 위한 기획이었으나, 최은희는 당시 한국영화계의 흔치 않은 여성 감독으로서 호출된 영화인이었던 것이지요.

한국 관객 대중의 사랑을 받은 최은희의 모습은 <사랑방 손님과 어머니> 등 여러 흥행작에서 보인 전통적인 현모양처의 모습이었습니다. 그러나 실제 최은희의 연기 이력은 <어느 여대생의 고백>에서 여성의 권리를 주장하는 법조인의 모습에서부터 <지옥화>에서 맡은 파격적인 팜므파탈의 모습에 이르기까지, 지고지순한 여인상에 매이지 않는 폭넓은 스펙트럼을 그리고 있었습니다. 배우로서의 최은희가 노년에 이르러서까지 스스로 꼽은 대표작은 '여걸'로서의 명성황후를 연기했던 1964년 작 <청일전쟁과 여걸 민비>입니다. 활동 당시의 그가 인터뷰에서 종종 언급한 대로, "극한 상황에 놓인 적나라한 여성의 역할"을 꿈꾸고 "주체성 있는 적극적인 여성"상을 추구했던 배우이자 감독, 최은희의 욕망을 이 지점에서 다시 한번 짐작해볼 수 있을 것입니다.

이제 1970년대로 넘어와 볼까요? 지금 보시는 사진은 한국영화사의 네 번째 여성 감독인 황혜미 감독이 1970년 데뷔작 <첫경험>을 연출하고 있는 모습입니다.[5] 황혜미 감독은 이전의 여성 감독들과 사뭇 다른 이미지로 명성을 누렸습니다. 황혜미 감독은 1970년대에 활동한 유일한 여성 감독이자, 프랑스 소르본느와 미국 조지타운 대학에서 유학한 재원이라는 수식어로 주목받은 감독이기도 합니다. 이후 황혜미 감독 본인이 밝힌 바에 따르면, 소르본느를 졸업하

3) https://www.kmdb.or.kr/story/8/2536 (정종화, <김신재를 동경하던 '영화소녀' 박남옥>, 2018.)
4) https://www.kmdb.or.kr/story/8/2539 (공영민, <메가폰을 든 스타 최은희>, 2018.)
5) https://www.kmdb.or.kr/story/8/2557 (이길성, <새로운 영상미와 결합한 여성적 시선, 황혜미 감독>, 2018.)

지도 않았고 조지타운 대학도 다닌 바 없었지만, 활동 당시에는 내내 그러한 수식어로 규정되어 있었지요.

황혜미 감독은 서울대 불문과를 졸업한 후 프랑스를 거쳐 미국으로 갔다가 1961년에 귀국합니다. 프랑스에 체류하는 동안 황혜미는 학교 수업보다는 영화관에 드나드는 데에 열심이었다고 하는데요, 이때 누벨바그 영화를 비롯한 유럽 모더니즘 영화에 심취하게 됩니다. 귀국 후 황혜미는 영화기획자, 프로듀서로서 영화계에 입문합니다. 그 첫 작품이 바로 김승옥의 단편소설 <무진기행>을 영화화한 김수용 감독의 1967년 작 <안개>입니다. 한국영화사에서 1960년대는 문학작품을 영화화한 '문예영화'의 시대로 불리기도 하는데요, 그중 첫손에 꼽히는 작품인 <안개>를 통해 황혜미는 젊은 여성 기획자로서 입지를 다지게 됩니다.

이후 황혜미는 배우자인 김동수와 함께 마벨코리아라는 영화사를 세우고, 자신이 각본과 감독을 도맡은 데뷔작 <첫경험>을 만들게 됩니다. 중년 남성과 젊은 여성의 불륜을 소재로 여성의 성적 욕망을 파격적으로 그린 이 영화는 흥행에서 성공을 거두고, 같은 해 백상예술대상에서 신인감독상을 거머쥘 만큼 비평적으로도 인정을 받습니다.

이후 황혜미 감독은 1971년 <슬픈 꽃잎이 질 때>, 1972년 <관계>로 제작·각본·연출을 이어갑니다. 그러나 이 두 영화가 상업성과 작품성 사이의 균형을 잡지 못하고 연이어 실패하면서, 황혜미 감독은 더 이상의 작품 활동을 접고 맙니다. 영화연구자 이길성 선생님은 황혜미 감독이 당시 유행하던 불륜 소재를 차용하면서도 틀에 박힌 질서나 윤리의식을 벗어나는 저항성을 보여주었지만, 동시에 안전한 결말을 통해 그 저항의 칼끝을 무디게 하기도 했다고 평하고 있습니다. 그러나 당시 감각적인 영상미로 호평을 받은 황혜미의 영화들에서 '당시 남성 감독들이 인식하지 못했던 감성 혹은 윤리적 길항을 읽어낼 수 있다'고도 밝히고 계십니다. 현재 황혜미 감독의 영화들은 필름이 전하고 있지 않은데요, 언젠가 그 영상미를 직접 확인할 날이 오기를 기대해 봅니다.

앞서 1980년대까지 한국영화계의 여성 감독은 다섯 명에 불과했다고 언급한 바 있지요. 지금 보시는 사진은 바로 그 마지막 주인공인 이미례 감독이 1984년 데뷔작 <수렁에서 건진 내 딸>과 관련한 인터뷰를 진행하고 있는 모습입니다.[6] 선글라스를 쓰고 메가폰을 무릎 위에 얹고 있는 사람이 바로 이미례 감독입니다.

이미례 감독은 황혜미 감독의 <관계> 이후 10년이 넘도록 여성 감독이 나타나지 않았던 한국 영화계의 다섯 번째 여성 감독이자 대중적으로 크게 성공한 여성 감독이기도 합니다. 그는 동국대학교 연극영화과에 재학하면서 유현목 감독의 스크립터로 영화계에 입문하였고, 방황하는 청소년을 다루어 화제가 된 작품 <수렁에서 건진 내 딸>로 감독 데뷔를 합니다.

<수렁에서 건진 내 딸>은 일본의 유명 성우 겸 배우인 호즈미 타카노부의 자전적인 에세이를 원작으로 하여, 시나리오 작가 임유순의 손을 거쳐 한국적인 맥락으로 각색된 작품입니다. 여성 청소년 '유리'의 방황을 개인, 가정, 학교, 사회의 층위에서 본격적으로 조명한 작품이라는 평을 받고, 개봉 당시인 1984년 한국영화 흥행 5위를 기록하여 평단과 흥행 양자에서 성공한 작품이기도 합니다. 이 작품 역시 강의 자료에 있는 한국영상자료원 링크를 통해 본편 전체를 감상하실 수 있습니다.

오늘 수업의 맥락에서 볼 때 재미있는 자료가 하나 있습니다. 영화진흥위원회의 전신인 영화진흥공사에서 발간한 월간지 <영화>의 1984년 5월호를 보시면, 데뷔작 개봉을 앞둔 이미례 감독이 홍은원 감독과 함께 총 여섯 페이지 분량의 대담을 나눈 <우리는 여류 영화감독>이라

6) https://www.kmdb.or.kr/story/8/2560 (김경욱, <대중적으로 성공한 최초의 여성영화 감독 이미례>, 2018.)

는 기사가 실려 있습니다. 이 대담 기사는 두 선후배 감독이 영화인으로서, 여성으로서, 그리고 여성 영화인으로서의 경험과 고민, 지향 등을 진솔하면서도 날카롭게 주고받는 내용입니다. 남성과 다를 것 없는 능력을 지녔기에 '여성이라서 다를 것'은 없다고 생각하지만, 여성을 '다르게' 대하는 사회의 문화와 구조를 헤쳐 나가야 하는 두 영화인의 현실이 역력히 드러나 있지요. 데뷔작이 개봉하기도 전에 '다섯 번째 여류'라는 이름으로 홍은원 감독과 함께 불려나온 이미례 감독의 위치에 대해서도 생각해 볼 수 있는 기사입니다. 기사의 원문은 한국영상자료원 홈페이지의 잡지 원문 제공 서비스를 통해 보실 수 있는데요, 역시 강의 자료의 링크를 참조하시면 되겠습니다.

<수렁에서 건진 내 딸>의 성공 이후, 이미례 감독은 괴짜 대학생 인물인 '수환'을 주인공으로 한 청춘영화인 1985년작 <고추밭의 양배추>, 철없는 신혼부부를 주인공으로 한 1987년 작 멜로드라마 <물망초>를 연이어 감독하고, <물망초>로 제24회 백상예술대상 신인감독상을 수상합니다. 이후 1987년 작 <학창보고서>, 1990년 작 <영심이>, 1991년 작 <사랑은 지금부터 시작이야>로 이어지는 일련의 청소년 영화를 만들게 됩니다. <영심이>의 경우 배금택 작가의 인기 만화 및 애니메이션을 원작으로 하여 상당한 흥행을 거두었지요.

여성 영화감독으로서는 당시까지 유일하게 여섯 편의 영화를 연출한 흥행 감독이었지만, 이미례는 여전히 '영화계의 홍일점'이라는 꼬리표를 달고 다녀야 했습니다. '홍일점'은 남성들의 집단에 끼어 있는 한 사람의 여성을 일컫는 차별적인 표현이지요. 여성 영화감독으로서 청소년 영화를 주로 찍게 된 것 역시 '장르의 젠더화'라고 볼 수 있습니다. 여성 감독은 감상적인 멜로드라마나 청소년 영화 등에만 어울린다는 편견을 바로 '장르의 젠더화'라고 부를 수 있는데요, 이미례 감독은 이러한 분위기에 회의감을 느끼고 방송 다큐멘터리로 활동의 영역을 전환합니다. 그럼에도 영화를 놓고 싶지 않았던 이미례 감독은 영화계를 떠난 지 10년이 되는 2001년에 산악영화 <화이트 케어>로 복귀를 시도합니다. 결국 그 뜻을 이루지는 못하였지만, 이미례 감독은 1980년대의 유일한 여성 감독이자 대중적으로 성공한 여성 영화인이라는 점에서 영화사에 큰 발자국을 남겼습니다.

3. 한국영화사 최초의 여성들 (2) : 스태프 분야의 개척자들

오늘 수업의 도입부에서, '영화 장'이란 영화의 창작과 제작, 배급에 참여하는 다양한 분야의 영화인들, 비평가와 연구자들, 관객들을 두루 포함한다고 말씀드린 바 있지요. 방금까지 한국영화사 최초의 여성 감독들을 살펴보았다면, 이번에는 스태프 영역을 살펴볼 차례입니다. 여성 스태프의 활동을 알아보는 일은 단지 '한국 영화계에 이런 여성들도 있었다더라' 하는 이야기 이상의 의미를 지닙니다. 이는 영화의 역사라는 공적인 기록의 장에서 남성들에 비해 주목받지 못한 여성들의 전문적인 작업을 조명하는 일인 동시에, 여성 영화인들이 여러 특수한 제약과 편견 속에서 어떻게 활동해 왔는가를 여성의 관점에서 다시 살펴보는 일이기도 합니다.

우선 보실 영화인은 한국 최초의 여성 편집기사인 김영희입니다. 영화계에서 활동한 여성은 대부분이 배우였고, 앞서 살펴본 감독의 경우 그 수가 매우 적었지요. 그 외에 적은 수이나마 여성 영화인이 활동한 영역 중 하나가 바로 편집입니다. 당시 영화계에는 편집은 세심한 감각이 필요한 영역이라 여성에게 적합하다는 편견이 존재했습니다. 물론 대부분의 편집기사는 남성이었지만요. 1924년생인 김영희는 식민지 시기였던 1943년 박기채 감독의 <조선해협> 네거티브 필름 편집으로 영화계 활동을 시작하여, 미 군정기와 한국전쟁 시기를 거쳐 1970년까지

수백여 편의 영화를 편집했습니다. 그야말로 한국 영화 역사의 질곡을 살아낸 인물이라고 할 수 있지요.

해방 직후 미 공보원과 해군 교재창 등에서 문화영화, 뉴스영화, 기록영화를 편집했던 김영희는 1955년 이규환 감독의 <춘향전>으로 상업 극영화 편집을 시작합니다. 이후 1958년부터는 신필름 편집실에서 일하며 <어느 여대생의 고백>, <지옥화>, <동심초> 등 당대의 주요 작품들을 편집하였고, 1962년 신상옥 감독의 <열녀문>으로 대종상 편집상을 수상하기도 합니다. 앞서 살펴본 홍은원 감독의 <홀어머니>와 <오해가 남긴 것> 역시 김영희의 편집을 거친 작품입니다.

오늘 수업의 다음 챕터에서 다룰 한국 여성영화운동의 흐름에서 중요한 사건 중 하나로 '여성영화인모임'의 결성을 들 수 있는데요, 이 모임에서 2001년 '올해의 여성영화인상'을 제정할 때 공로상 부문 공동 수상자로 김영희를 선정했다는 점을 눈여겨볼 만합니다. 김영희는 이후 조카인 박양자와 양성란 등의 후진을 양성하여 여성 편집기사의 활동 영역을 넓히기도 했습니다.

영화연구자 심혜경 선생님이 진행한 원로 여성영화인 구술채록 연구에 따르면, 김영희가 이처럼 조카를 후진으로 양성하게 된 것은 젠더적인 맥락으로 해석할 수 있는 일이라 고 합니다. 남성 편집기사들은 자신의 일을 공적인 직업으로 여기고 도제 관계에 따라 제자들에게 체계적으로 기술을 전수하는 것이 일반적이었지요. 그러나 업계에서 충분한 존중을 받지 못했던 여성 편집기사들은 가족관계 내에서 도움을 받아 작업을 진행할 때가 많았고, 이렇게 구한 조수들 역시 편집을 본격적인 직업으로 삼기보다는 결혼하기 전까지 임시로 일하는 경우가 많았다는 것이지요. 이는 영화계만의 문제라기보다 사회 전체의 가부장적 문화와 긴밀히 연결된 일이라 할 수 있겠습니다. 그럼에도 여성 스태프들은 서로 연대하며 활동을 이어가는데요, 이에 대해 계속 살펴보도록 합시다.

김영희에 이어 초창기 여성 편집기사로 손꼽히는 또 한 사람은 바로 이경자입니다. 문학에 관심이 많아 시나리오 작가가 되고 싶어 했던 이경자는 스크립터로 영화계에 입문했는데요, 앞서 잠시 언급된 박양자, 양성란 등과 동시대인 1960년대 초반부터 편집기사 일을 시작하게 됩니다. 그는 마지막 작품인 2002년 이두용 감독의 <아리랑>에 이르기까지 40년 동안 한 해도 거르지 않고 400여 편의 작품에서 맹활약하여, 여성 편집기사로서는 최장기 활동의 기록을 갖고 있습니다. 1963년부터는 신필름 편집실에 소속되어 전속으로 일했고, 1965년 독립하여 '이경자편집실'을 운영하면서 어려운 환경 속에서도 왕성한 활동을 이어갔습니다.

신필름은 당시 선진적인 기자재를 보유하고 있어, 편집기사로서 일을 배우기에 제격인 곳이었습니다. 그러나 여성에게 배타적인 분위기로 인해 도제 관계 속에서 기술을 전수받을 수 없었던 이경자는 책을 읽고 독학을 하며 기술을 익혀나가야 했습니다. 이후 그는 필름을 가위로 잘라 붙이는 고전적인 방식에서 시작하여 시시각각 바뀌는 최신 편집 기술을 적극적으로 수용했고, 2000년에는 지금도 널리 쓰이는 프로그램인 '아비드'를 활용한 컴퓨터 비선형 편집 방식을 일찍이 손수 개발하는 등 한국영화 편집기술의 역사를 선도해 갑니다. 1983년 당시 영화진흥공사에 새로 들어온 편집기인 '스틴벡'을 사용하여 편집한 이두용 감독의 동시녹음 영화 <여인잔혹사 물레야 물레야>로 대종상 편집상을 수상했던 것은 영화인 이경자의 돋보이는 성취 중 하나였지요. 이 작품 외에도 그는 총 일곱 건의 대종상 편집상을 비롯하여 영평상 기술상, 춘사영화제 편집상, 대종상 공로상 등 화려한 수상 경력을 자랑하고 있습니다.

이경자는 기술의 차원뿐 아니라 장르의 차원에서도 셀룰로이드 천장을 극복해 온 인물입니다. 활동 초기에는 여성 편집기사라는 이유로 멜로드라마 영화를 주로 맡았으나, 액션영화 편

집을 성공적으로 해낸 이후 액션물이나 전쟁물 등으로 작업 영역을 확장한 것이 그 한 예입니다. 물론 멜로드라마와 액션영화 사이에 우열 관계가 있는 것은 아닙니다. 그러나 편집기사로서 이경자 본인이 액션물을 선호했음에도 여성이라는 이유로 활동 초기에 의뢰를 받지 못했던 것은, '장르의 젠더화'가 감독뿐 아니라 스태프의 영역에서도 작동했음을 여실히 보여주는 바이지요.

자칭 '스승 없는 편집기사'로 살아온 독학자인 이경자는 수많은 여성 편집기사를 양성하고 독립시킨 '스승'이기도 합니다. 가령 <범죄의 재구성>, <타짜>, <해운대>, <암살> 등 수많은 히트작의 리드미컬한 편집으로 유명한, 지금까지도 한국영화계의 대표적인 편집기사로 꼽히는 신민경 편집감독 역시 '이경자편집실'이 길러낸 인재이지요. 이경자는 또한 1980년에 '영희회'라는 단체를 결성하여 여성 영화인들의 권익 보장을 위해 활동하기도 하는데요, 이때 모임을 주도한 동지가 바로 지금부터 살펴볼 여성 영화인, 의상 디자이너 이해윤입니다.

영화에서 의상 디자인은 등장인물의 정보나 심리를 시각적으로 드러내고 극의 서사를 진행시키며 장면의 분위기를 형성하는 등 다양한 역할을 합니다. 이처럼 중요한 의상 분야가 한국영화사에서 전문성을 갖게 된 것은 '짱구 엄마', '의상 할머니'라는 별명으로 불리며 47년의 긴 세월에 걸쳐 열정적으로 활동한 이해윤의 공로입니다. 1925년 태생으로 학교 교사로 일하고 있던 이해윤은 1955년 당시 우연한 기회로 이규환 감독의 <춘향전>, 김홍 감독의 <자유전선>에 배우로 출연하며 영화계에 입문합니다. 그러나 연기 활동은 더 이상 지속하지 않고, 이듬해인 1956년 전창근 감독의 <단종애사>에서 영화 의상 디자이너로 인상적인 경력을 시작하지요. 이해윤은 이후 400편이 훌쩍 넘는 영화의 의상을 담당하며 충무로 의상의 역사를 쓰게 됩니다. <단종애사> 이후 1990년대 후반까지의 한국 영화, 특히 사극이나 시대물은 거의 모두 이해윤의 손을 거쳤다고 보아도 과언이 아닙니다.

1961년 한국 영화계의 화제 중 하나로 신상옥 감독의 <성춘향>과 홍성기 감독의 <춘향전>이 맞붙은 '춘향전 대결'을 꼽을 수 있습니다. 이는 컬러 시네마스코프의 도입이라는 기술적인 진보가 '춘향전'이라는 인기 레퍼토리의 격돌을 통해 관객 대중에게 선보인 사건이었습니다. 이해윤은 두 영화 모두에서 의상을 맡았는데요, <성춘향>의 경우 주인공 춘향의 의상은 배우 최은희가 직접 마련했고, <춘향전>에서는 주인공 배우 김지미의 의상을 포함한 모든 의상을 이해윤이 제작합니다. 두 영화 중 압도적인 흥행을 거둔 <성춘향>의 감독 신상옥은 흥행에 실패한 '상대편' 영화에서 주연 의상을 맡은 이해윤을 신필름 의상부에 기용합니다. 이해윤이 영화 의상 디자이너로서 연구와 제작에 매진하게 된 것은 바로 이때부터입니다.

이해윤이 본격적인 활동을 펼치기 시작한 1960년대는 한국 영화계에 사극 및 시대극이 쏟아져 나오던 시기입니다. 지금도 사극 영화나 드라마 신작이 발표되면 '역사적 고증'이 화제가 되곤 하지요. 이때 뜨거운 시비의 대상이 되는 요소 중 하나가 바로 의상입니다. 역사적·정치적인 문제에서부터 작품의 예술적 수준에 이르기까지, 사극 및 시대극의 의상 고증은 '완벽한 고증'이라는 도달 불가능한 목표와 창작진의 미학적인 요구, 여러 현실적인 제약 사이에서의 고군분투를 통해 이루어집니다. 의상 분야에서 이러한 전문성이 나타나기 시작한 것은 바로 신필름에 들어간 직후 <연산군>, <폭군 연산>, <왕자 호동> 등 조선시대와 상고시대를 오가는 의상을 연이어 맡으며 고증 연구에 만전을 기한 이해윤의 작업에 힘입은 바가 큽니다. 장르를 가리지 않고 활약한 이해윤이 특히 장기를 발휘한 부분은 사극과 군사영화였습니다.

조선 후기의 전쟁인 임진왜란을 다룬 1977년 장일호 감독의 <난중일기>에서, 고증을 위한 참고자료가 마땅히 없었던 이순신 장군의 비늘 모양 갑옷을 각고의 연구를 통해 말 그대로 '한 땀 한 땀' 재현해 낸 것은 이해윤 스스로가 자랑스러워하는 성취 중 하나입니다. 1986년

1월 29일 자 <경향신문>에는 <영상 뒤에 숨은 여성 마술사들>이라는 제목의 기사가 실립니다. 영화와 텔레비전 드라마의 의상·분장·소품을 맡은 여성 스태프들을 소개하는 이 기사에서 이해윤은 “어떻게 보면 가짜 인생이지요. 스크린 의상은 모조품이니까요. 진짜 옛날 장군복을 배우가 입으면 무거워서 움직이지도 못해요.”라고 말한 바 있습니다. 이 말은 일상에서 실제로 입는 옷이 아니라 스크린에 보이기 위한 옷을 제작하는 디자이너로서 이해윤이 지닌 특수한 전문성을 알게 해 줍니다.

이해윤은 한국전쟁이나 베트남전쟁과 같이 현대전을 다룬 수십 편의 시대물에도 참여하였습니다. 군사영화의 경우 대규모의 군중 장면에서 격렬한 액션이 펼쳐지는 장르이기에 의상 제작에 있어 높은 노하우(know-how)가 요구됩니다. 또한 한국영화사의 맥락에서 볼 때는 분단과 냉전이라는 정치적 상황 속에서 검열의 대상이 되기 쉬운 장르이기도 했습니다. 실제로 이해윤은 1965년 영화 <7인의 여포로>에서 의상을 맡았다가 감독 이만희와 함께 반공법 위반 혐의를 받은 바 있습니다. 이 영화는 한국전쟁 중 일곱 명의 국군 간호장교 포로를 호송하던 인민군 인물이 모종의 계기를 통해 남한으로 귀순하는 내용인데요, 인민군을 ‘인간적으로’ 묘사했다는 이유로 인해 영화사상 최초로 감독이 구속된 사건으로서 한국영화 검열의 역사에 깊이 새겨진 작품입니다. 이해윤은 이 영화에서 인민군과 중공군의 의상을 ‘멋지게’ 만들었다는 이유로 중앙정보부에 끌려가 강도 높은 조사를 받고, 의상 표현과 관련한 반공교육을 한 달에 걸쳐 이수해야 했습니다. 이는 한국영화사의 억압적이고 어두운 부분이지만, 영화 작품을 해석하는 데 있어 의상이 지니는 위상을 보여주는 한 사례이기도 합니다.

이처럼 한국영화 의상 디자인의 영역을 개척해 온 이해윤은 한국 영화계의 여성운동과 관련해서 선도적인 사례를 남긴 여성 영화인이기도 합니다. 앞서 살펴본 편집기사 이경자와 함께 1980년에 꾸린 단체 ‘영희회’가 바로 그것인데요, 이제 다음 챕터로 넘어가 1970년대부터 현재까지 전개된 한국 여성영화운동의 계보를 살펴보도록 하겠습니다.

4. 한국 여성영화운동의 전개

한국영화사가 100년의 시간을 쌓아 갈 때쯤, 여러 페미니스트 영화 연구자들은 ‘시네페미니즘 30년’이라는 기점을 제안한 바 있습니다. 영화 작품 안팎의 현상을 비판적으로 사유하기 위한 이론으로서 페미니즘이 적극 도입된 시기, 즉 한국영화를 페미니즘적 관점에서 살피고, 이를 성평등한 사회를 추구하는 보다 넓은 실천과 결합하는 의식적인 움직임이 바로 1990년대 직전에 시작되었다는 것이지요. 방금까지의 수업 내용에서는 주로 한국 주류 영화계의 여성 영화인들이 쌓아 온 업적을 살펴보았다면, 지금부터는 여성영화운동이라는 맥락 속에서 상업영화와 더불어 실험영화 및 독립영화 등의 장에서 이루어진 활동을 함께 돌아볼 것입니다.

한국영화사 최초의 여성영화운동 단체는 1974년 결성된 실험영화집단 ‘카이두클럽’입니다. 카이두라는 이름은 몽고족 왕실의 전설적인 여걸이자 징기스칸의 외손녀로서, 어떤 남성도 그를 능가하지 못해 평생 독신으로 살았다는 인물 ‘카이두’에게서 따 온 것입니다.

카이두클럽은 한옥희 감독을 필두로 김점선, 이정희, 한순애 등 대학에서 문학, 미학, 연극, 영화, 미술, 매스컴, 시청각교육 등을 전공한 여성들이 모인 단체입니다. 카이두클럽은 1974년 7월 신세계백화점 옥상에서 ‘제1회 실험영화페스티벌’을 개최하며 활동을 시작합니다. 이 영화제는 한국 최초의 실험영화제로서 의의가 있습니다. 앞서 1963년 유현목, 최일수 등이 결성한 전위영화 모임인 ‘시네포엠’이 일련의 실험영화들을 제작한 바 있고요, 1970년에는 유현목과 하길종, 변인식 등이 결성하고 한옥희 감독도 활동하였던 ‘한국소형영화동호회’가 실험영화

운동의 저변을 다진 바 있습니다. 그러나 실험영화만을 모아 상영회를 연 것은 카이두클럽의 '제1회 실험영화페스티벌'이 처음입니다. 한옥희의 <밧줄>, <중복>과 김점선의 <필름 '74-A>, <필름 '74-B>, 이정희의 <XXOX>와 한순애의 <Over>, 그리고 공동제작 작품인 <몰살의 노래>, <엘리베이터> 등 총 여덟 편의 작품을 상영한 '제1회 실험영화페스티벌'은 폭발적인 호응을 얻었습니다.

방금 잠깐 언급했듯이 한옥희 감독은 '한국소형영화동호회'에서도 활동했고, 1975년 하길종 등을 중심으로 결성된 한국영화사의 주요 단체인 '영상시대'의 활동에도 관여합니다. 카이두클럽의 등장은 여성영화사의 맥락에서 큰 의미를 지니는 일인 동시에, 1970년대 한국영화계에서 청년들을 중심으로 이루어진 대안적 예술운동의 맥락에도 깊이 닿아 있는 것이지요.

카이두클럽은 회원 각자가 제작, 극본, 감독, 배우를 모두 겸해 각자 작품을 만드는 방식으로 운영되었는데요, 경우에 따라 함께 카메라를 들고 서로 연기자, 스태프가 되기도 하였습니다. 이들은 작품을 만드는 과정 자체를 퍼포먼스의 연장으로 여겨 각종 돌출행동을 감행하는데요, 언론의 주목을 받고 작업 현장에서 경찰에 연행되기도 하는 등 다양한 해프닝을 겪었습니다. 이들은 한국 실험영화의 필요성을 일찍이 천명했던 유현목 등 여러 영화인들의 지지를 받으며 여성영화운동과 사회운동의 성격을 동시에 지향하는 활동을 이어갔습니다.

카이두클럽은 '제1회 실험영화페스티벌'을 연 이듬해인 1975년 4월 미 공보원에서 '여성과 영화세계'라는 제목의 심포지엄을 개최합니다. 이 심포지엄 자료집에 실린 취지문에서 카이두클럽은 다음과 같이 일갈합니다. 취지문의 일부분을 잠깐 읽어볼까요?

> "한국영화에는 여성이 없다. '경아'가 우리시대의 잃어버린 꿈의 여인상이라고 아무리 애교를 부려 보아도 한국영화에는 여자가 없다. 목하(目下) '영자'가 전성시대를 기차게 구가한다손 치더라도 한국영화에는 여자가 없다. <여·여·여(女·女·女)>의 옴니버스 영화를 검열하는 사람이 '女·女·女'를 합하면 姦(간사할 간)이 되니 타이틀을 바꾸라고 호령했던 기억이 있는 한 한국영화에는 여자가 없다. 그리하여 오늘 이 모임은 '잃어버린 여자'와 '일곱 번째의 뮤즈'를 찾기 위한 하나의 몸부림일 수밖에 없다."

여기에서 '경아'는 1974년 영화 <별들의 고향>의 주인공, '영자'는 1975년 영화 <영자의 전성시대>의 주인공입니다. <여·여·여(女·女·女)>는 검열로 인해 제목을 <여(女)>로 바꾸어 개봉한 1968년 작 옴니버스 영화로, 정진우, 유현목, 김기영 감독이 참여하고 신성일, 문희, 김지미, 최은희 등 스타 배우들이 출연한 실험적인 환상물입니다. 당대에 가장 흥행했던 대중영화에서부터 실험적인 영화에 이르기까지 한국영화의 장에 제대로 존재하지 않는 여성의 자리를 찾겠다는 이 선언은, 카이두클럽이 여성주의를 적극적으로 지향한 "성난 얼굴"의 단체였음을 보여줍니다. 이 심포지엄에서는 회원들의 작품 상영과 함께 '영화예술에 있어서의 여성 참여도의 확대', '한국 영화계에서 여성이 처한 상황', '스크린에 비친 여성백태' 등의 주제 발표가 이어지기도 했습니다.

1970년대 문화계에 파란을 일으켰던 카이두클럽의 '실험영화페스티벌'은 1977년까지 프레스센터와 공간사랑 등에서 계속 이어집니다. 이후 카이두클럽은 핵심 회원들의 해외 유학 등으로 인해 자연스럽게 해체되고, 회원들은 미술 작업이나 다큐멘터리 제작 등의 개인 활동을 통해 전위적인 예술 실천을 각기 이어갑니다.

카이두클럽이 실험영화의 제작을 위해 모인 여성 영상작가들의 단체라면, 영희회는 1980년

대에 만들어진 최초의 여성 스태프 단체였습니다. 1950년대부터 활동한 영화 의상 디자이너 이해윤은 여성 영화인들이 “남자들에게 업신여김을 받지 않고 감독 공부를 시켜 남자들에게 뒤지지 않도록” 하기 위해 모임을 만들 결심을 합니다. 역시 1950년대부터 편집기사로 활동해 온 이경자가 이에 공감하여 제작 현장에서 일하는 여성들을 모았습니다. 이렇게 탄생한 모임의 이름인 ‘영희회’(映姬會)는 ‘영화’의 ‘영’, ‘여자’라는 뜻을 가진 한자 ‘희’, ‘모임’이라는 뜻을 가진 한자 ‘회’를 한 글자씩 모은 것으로, ‘영화하는 여자들의 모임’이라는 의미입니다. 영화계에서 활동하는 여성 중 대부분은 연기자였고, 각종 스태프 영역은 남성들이 중심을 이루고 있던 현실 속에서, 영희회는 여성 영화인들의 위안이자 의지처가 되었습니다.

이해윤과 이경자라는 걸출한 두 선배의 주도로 10여 명의 여성 영화인들이 모인 단체였던 영희회는 얼마 가지 않아 자연스레 흩어집니다. 이경자 편집기사와의 구술채록을 진행한 심혜경 선생님은 영희회가 만들어진 이유 자체가 영희회를 와해시킨 조건이었으리라고 해석한 바 있습니다. 남성적인 작업 환경에서 주로 보조적인 역할에 머물던 여성 영화인들의 직업 생명은 남성들에 비해 매우 짧을 수밖에 없었고, 회원들이 그렇게 영화계를 떠나면서 모임 역시 지속되기 힘들었다는 것이지요.

영희회는 여성 영화인들이 주도한 첫 모임으로서 의의를 지니지만, 실제로는 친목 모임 이상의 역할을 적극적으로 해내지 못했다는 아쉬움을 남깁니다. 하지만 이처럼 ‘스크린의 뒤편’에서 활동하는 여성 영화인들의 모임은 이후 또 다른 ‘영화하는 여자들의 모임’, 즉 2000년대 이후 현재까지 본격적으로 활동하는 단체인 ‘여성영화인모임’으로 그 맥을 이어가게 됩니다. 이들의 관계에 대해서는 뒤이어 ‘여성영화인모임’에 대해 살펴볼 때 다시 다루어 보겠습니다.

이제 1989년 결성된 여성영상집단 ‘바리터’를 살펴볼 차례입니다. 앞서 ‘시네페미니즘 30년’이라는 기점에 대해 간단히 설명한 바 있지요? 이때 ‘30년’의 시작점으로 상정되는 단체가 바로 바리터입니다.

여성영상집단 바리터는 충무로의 영화 현장, 독립영화 진영, 대학원 영화과 등에서 활동하는 여성영화인들을 중심으로 하여 ‘여성주의 영화실천’을 위해 결성된 단체입니다. 바리터가 결성된 1980년대 후반은 한국의 민주화 직후 ‘장산곶매’, ‘서울영상집단’ 등, 1980년대 저항적 영화운동의 정신을 계승한 다양한 영화창작 집단이 만들어지던 시기이기도 했습니다. 바리터가 결성된 초기, 마침 독일 유학에서 갓 돌아온 카이두클럽의 한옥희 감독이 바리터의 멤버였던 김소영의 소개로 바리터 구성원들을 만나기도 했습니다. 한옥희는 카이두클럽이 열어젖힌 여성영화운동의 맥을 바리터가 이어가며 “이 땅에 진정한 여성문화의 물결을 일으킬 수 있는 여성영화의 중심지로서 바리터가 더 활발하게 활동하기를 기대”한다고 말한 바 있습니다.

바리터라는 이름은 한국의 창세 설화 중 하나인 바리데기 설화의 주인공 바리데기에게서 따온 것입니다. 바리데기는 아버지인 왕에게 버림받고 모험을 떠나며 자신의 세계를 만들어가는 진취적인 여성 인물로, 한국의 여성주의적 서사에서 즐겨 호출되지요. 여기에 장소를 뜻하는 단어인 ‘터’를 합쳐 만든 이름이 바리터입니다. 이는 1960년대 프랑스와 미국에서 시작되어 이후의 다큐멘터리 영화운동에 많은 영향을 끼친 사실주의적 방법론인 ‘시네마 베리테’(Cinéma vérité)를 떠올리게 하는 이름이기도 합니다. 바리터의 핵심 멤버로서 영화감독, 연구자, 비평가로 활발히 활동해 온 김소영의 회고에 따르면, 일부 남성 영화인들은 바리터를 ‘빨래터’, ‘파리떼’ 등으로 조롱하며 부르곤 했다고 합니다. 이는 당시 영화계의 남성중심적 문화, 반(反)여성적 문화를 잘 보여주는 일화입니다.

바리터가 한국 최초의 여성영화단체는 아니지만, 한국 시네페미니즘의 시작을 연 단체로 불리는 이유에는 여러 가지가 있습니다. 1990년대부터 본격화된 한국의 시네페미니즘은 영화의

창작 및 제작과 배급, 비평, 학술 이론 영역을 두루 아우르는 실천적인 움직임이었는데요, 바리터는 바로 이러한 활동들이 종합적으로 집약된 단체였기 때문입니다. 바리터는 영화계를 넘어서 사회 여러 분야의 여성단체와도 적극적으로 연대하였습니다. 바리터의 첫 영화들이 여성민우회의 의뢰로 만든 사무직 여성들의 이야기인 1990년 작 극영화 <작은 풀에도 이름 있으니>, 지역탁아소연합과 함께 만든 1990년 작 다큐멘터리 <우리네 아이들>이었다는 점은 이를 잘 보여주지요.

바리터는 1992년에 해체되었지만, 한국 시네페미니즘 1세대로서 지금까지도 영화계의 각 분야에서 활발히 활동하는 영화인들을 배출한 단체이기도 합니다. 바리터 출신 영화인 중 대중적으로 잘 알려진 인물로는 변영주 감독이 있지요. 변영주는 1990년대 중반부터 조선인 일본군 '위안부' 문제를 다룬 다큐멘터리 시리즈 <낮은 목소리>를 만들었고, 2000년대부터는 <밀애>, <발레교습소>, <화차> 등을 통해 대중영화 감독으로서도 입지를 다지며 지금까지 많은 관객의 사랑을 받고 있습니다. <굿바이 마이 러브, NK> 등 여러 작품을 통해 한국 디아스포라 문제를 지속적으로 다루어 온 다큐멘터리 감독이자 2000년대 페미니즘 영화비평을 논쟁적으로 이끌고, 현재는 한국예술종합학교 영상원 교수로 재직하며 후학들을 길러내고 있는 김소영 교수, 오랫동안 서울국제여성영화제를 이끌었던 김선아 전 집행위원장 등도 바리터 출신 영화인입니다.

바리터의 등장은 2000년대 이후 수많은 여성주의 영상제작집단의 탄생을 이끄는 마중물이 되기도 했습니다. 특히 2001년에 결성된 여성영상집단 '움', 2004년에 결성된 여성주의 미디어공동체 '연분홍치마'는 결성 당시부터 현재까지도 여성, 성소수자, 사회적 약자들과 관련된 다큐멘터리를 활발히 제작하며 한국 영화계의 대안적 실천을 이어가고 있습니다.

사단법인 여성영화인모임은 2000년 4월 19일 결성된 단체로, 한국에서 가장 크고 공신력 있는 여성 영화인들의 협의체입니다. 여성영화인모임을 주도적으로 만든 심재명과 채윤희는 1980년대 후반부터 활동한 영화 기획자입니다. 1987년 서울극장 기획실에 갓 입사한 스물다섯 살의 심재명이 양전흥업의 기획실장 채윤희를 찾아가 만나 의기투합하면서 여성영화인모임의 싹이 움텄다고 할 수 있습니다.

1987년은 한국 사회의 민주화와 함께 영화계에도 큰 변화가 일어난 시기입니다. 삼성, 대우, 지금은 SK로 불리는 선경 등 대기업이 영상산업에 투자를 시작하고, 이전까지 이어져 온 도제식 시스템에 속하지 않은 신세대 영화인들이 충무로에 대거 입성하며, 예상 관객층에 대한 소비자 분석을 바탕으로 영화를 기획하여 체계적으로 투자, 배급, 유통하는 시대가 시작된 것이지요. 한국 최초의 기획영화로 불리는 1992년 작 로맨틱코미디 영화 <결혼 이야기>는 이러한 흐름의 첫 번째 결과물로 꼽힙니다. 이처럼 '문화상품'으로서의 영화를 만드는 프로세스가 구축되고, 기획과 홍보의 중요성이 부각되면서, 새로이 업계에 진입한 여성 영화인들이 이 영역을 장악하기 시작합니다. 1990년대 영화 홍보계의 여러 전설적인 에피소드를 만들며 한국 최초의 영화홍보사 '올댓시네마'를 일군 채윤희, 제작사 '명필름'의 대표로 잘 알려진 심재명은 바로 이 시기에 영화 활동을 시작한 1세대 여성 기획자인 것이지요.

심재명과 채윤희는 마치 이해윤과 이경자가 영희회를 만들었던 것처럼 '영화하는 여자들'을 모았습니다. 중앙대학교 영화과의 주진숙 교수와 올댓시네마 대표 채윤희가 공동준비위원장으로, 심재명 명필름 대표, 김미희 좋은영화 대표 등의 제작자와 임순례 감독, 변영주 감독, 김윤희 촬영감독, 동국대학교 유지나 교수, 배우 장미희와 방은진 등 33인의 영화인들이 준비위원으로 모여 여성영화인모임을 만들어낸 것입니다.

여성 영화인들이 성평등한 환경에서 일할 수 있도록 제작, 교육, 국제 교류 등 다방면으로

활동하는 단체인 여성영화인모임은 결성 이듬해인 2001년부터 지금까지 매년 여성영화인축제를 열고 있습니다. 이 축제는 한 해 동안 활발히 활동한 여성 영화인이나 여성 중심적 시각의 영화들을 격려하는 행사인데요, 2001년 '올해의 여성영화인상' 공로상 부문 수상자로 앞서 살펴본 편집기사 김영희와 이해윤을 선정함으로써 한국 여성영화인의 계보를 역사화한 것을 주목할 만합니다.

이 시기 여성영화인모임은 '여성영화사'의 구성과 관련하여 중요한 성과물을 내놓습니다. 중앙대학교 첨단영상대학원과 공동제작하고 임순례 감독이 연출한 다큐멘터리 <아름다운 생존 - 여성 영화인이 말하는 영화>이 바로 그것입니다. 이 영화는 우리가 이번 수업에서 살펴본 '최초의 여성 영화인들'을 비롯하여 1980년대와 1990년대를 거쳐 각 분야에서 활동해 온 여성 영화인들의 흔적을 좇고 그들의 목소리를 담아낸 다큐멘터리입니다.

현재 이 영화의 본편은 서울에 있는 한국영상자료원 영상도서관에 직접 가야 보실 수 있지만, 좀 더 접근성이 좋은 대안이 있어 여러분께 소개하고자 합니다. 한국영상자료원에서 운영하는 한국영화박물관에서는 2018년에 '아름다운 생존 - 한국여성영화감독 박남옥, 홍은원, 최은희, 황혜미, 이미례, 임순례'라는 제목의 기획 전시를 개최한 바 있습니다. 이때 김일란 감독이 전시를 위해 제작한 같은 제목의 다큐멘터리 영상이 온라인에 공개되어 있는데요, 강의자료의 링크를 참조하시면 이 다큐멘터리의 본편을 감상하실 수 있습니다. 참고로, 김일란 감독은 앞서 '바리터'를 다룰 때 소개한 여성주의 미디어공동체 '연분홍치마'를 이끌고 있는 한국의 대표적인 다큐멘터리 감독이기도 합니다.

앞서 시네페미니즘이 영화 현장뿐 아니라 학술 및 비평의 장까지 두루 포함하는 개념임을 말씀드렸지요. 1990년대에 시네페미니즘이 본격화된 이후 지금까지 수많은 관련 도서가 출간되어 영화인과 학생, 관객 대중에게 영향을 미친 바 있습니다. 그중 역사적으로 중요한 저작들의 면면을 간단히 살펴보겠습니다.

우선 첫 번째로 꼽을 책은 유지나와 변재란이 번역 편집하여 1993년에 출간한 <페미니즘/영화/여성>입니다. 이 책은 출판사 '여성사'에서 기획한 페미니즘 총서의 두 번째 출간물인데요, 시네페미니즘 이론의 고전으로 꼽히는 로라 멀비의 1973년 논문 <시각적 쾌락과 내러티브 영화>를 비롯하여 클레어 존스톤, 타니아 모들스키 등의 이론가들이 쓴 서구 시네페미니즘의 시기별 대표 논문 및 에세이를 망라하고 있습니다. 이 책은 여성주의적 관점으로 영화를 공부하고자 하는 독자들에게 지금까지도 필독 입문서로 널리 읽히고 있습니다.

이어 바리터의 멤버이기도 했던 김소영 교수가 책임편집한 1995년 저작 <시네페미니즘, 대중영화 꼼꼼히 읽기>가 출간됩니다. 이는 당시 화제가 된 여러 대중영화에 대해 페미니스트 관점의 독해를 시도한 비평서이자 이론적 자장을 확장한 저작이기도 합니다. 이수연의 1998년 저작 <메두사의 웃음>도 시네페미니즘 이론을 소개하는 한편 1990년대의 '여성영화'에 대한 비평적 분석을 내놓으며 주목을 받았습니다. 1999년에 주진숙 교수의 책임편집으로 여러 연구자들에 의해 번역 출간된 <호모/펑크/이반>은, 이분법적 성별 구도를 넘어서서 해외의 퀴어 이론가와 퀴어 창작자들의 글을 소개하여 퀴어영화 비평의 전개 과정과 쟁점들을 살핀 저작입니다. 이 책의 출간은 1990년대 중반부터 한국에서 본격화된 성소수자 운동의 역사에서도 중요한 사건으로 꼽히고 있습니다.

1999년 제2회 서울국제여성영화제의 후속사업으로 출간된 2001년 저작 <여성영화인사전>은 책임편집인인 변재란, 주진숙, 장미희 이하 수많은 연구진이 2년여에 걸친 노고를 통해 내놓은 기념비적인 저서입니다. 1954년부터 1989년까지 약 50년간의 한국영화사를 여성의 시각에서 다시 쓴 이 책은 한국에서 처음 시도된 '여성영화사' 기술이라고도 할 수 있는데요, 다양

한 문헌 자료를 수집·분석하고 수많은 영화인을 인터뷰하여 여성영화인 252명의 활동을 집약해 놓았습니다. 이 책은 한편으로는 인명 사전의 형식을 취하고 있지만, 한국영화사를 총 네 단계의 시대로 구분하여 그 역사를 통시적으로 서술하고, 영화감독을 중심으로 하는 영화사 기술의 방법을 넘어서서 그 대상을 한국 영화문화의 역사 전반으로 넓혔다는 학술적 의의도 지니고 있습니다.

이후 2000년대부터 지금까지 시네페미니즘의 영역에 속한 여러 연구서와 비평집, 번역서가 출간되는데요, 최근의 저작으로 두 권을 소개할 만합니다. 우선 앞서 언급한 여성영화인모임이 2020년에 기획하여 주진숙과 이순진이 함께 지은 저서, <영화하는 여자들>이 있습니다. 이 책은 영희회 이후 지금까지 30여 년에 걸쳐 활동해 온 여성 영화인들과의 인터뷰를 역사적 관점에 따라 엮어낸 저작입니다. 배우, 감독, 제작자, 스태프 등 다양한 분야에서 활약해 온 여성 영화인들의 활동을 1990년대, 2000년대, 2010년대로 나누어 살핌으로써 <여성영화인사전>에 이은 '최신'의 여성영화사를 생생히 보여주고 있습니다.

2021년에 출간된 영화연구자 손희정의 저서 <당신이 그린 우주를 보았다> 또한 <영화하는 여자들>과 나란히 놓고 보기에 좋은 저작입니다. 2015년 이후 또 한 번의 격변기를 겪은 한국의 여성주의 운동을 '페미니즘 리부트'라고 명명하여 화제를 모은 손희정은, 이 책에서 2019년~2020년 사이에 장편 극영화를 개봉한 여성 감독들의 작품세계를 다루면서 이를 '시네페미니즘 30년'의 역사와 접목하고 있습니다. 이 책은 비평적 인터뷰집이라는 독특한 형식의 측면에서도 주목할 만합니다. 오늘 수업에서 1990년대 이후 최근까지의 '한국영화와 여성'을 미처 다루지 못한 것이 아쉬운데요, <영화하는 여자들>과 <당신이 그린 우주를 보았다>를 참조하시면 그 빈 부분을 채워볼 수 있지 않을까 합니다.

5. 요약 및 정리

지금까지 한국영화 장의 역사를 여성의 관점으로 돌아볼 때 특별한 의미를 지니는 순간들을 살펴보았습니다. '한국영화의 젠더를 문제 삼기'에서는 기존의 한국영화사 서술이 지닌 남성중심성과 감독중심성의 문제를 따져보고, 한국영화사를 여성의 관점에서 돌아본다는 것이 어떤 의미를 지니는 일인지를 짚어보았습니다. 이어 '한국영화 최초의 여성들'에서는 1950년대부터 1980년대까지 활동한 선구적인 여성 영화인들의 작업과 활동에 대해, 감독 영역과 스태프 영역을 나누어 살펴보았습니다. 박남옥, 홍은원, 최은희, 황혜미, 이미례 등 '최초의 다섯 여성 감독'들과, 편집기사 김영희와 이경자, 의상 디자이너 이해윤의 활동을 주로 들여다보았는데요, 이를 통해 '영화인'이자 '여성'으로서, 그리고 '여성 영화인'으로서 이들이 만들어 온 한국영화사의 또 다른 궤적을 조망해볼 수 있었습니다.

그 다음으로는 한국 여성영화운동의 역사를 살펴보았습니다. 이르게는 1970년의 카이두클럽에서부터, 본격적으로는 1989년의 바리터에서부터 시작된 한국 여성영화운동은 2016년 '영화계 내 성폭력' 해시태그 운동 및 2018년 '미투 운동'의 영향으로 만들어진 '한국영화성평등센터 든든'과 '찍는 페미' 등의 영화인 단체로 그 정신을 계승해가고 있습니다. 이는 영화를 직접 만드는 현장의 영화인들뿐 아니라 연구자와 비평가, 제작자, 그리고 무엇보다도 '영화 장'의 중요한 한 축을 차지하고 있는 관객 대중의 페미니즘적 요구가 한데 모여 만들어 낸 거대한 물결이라고 할 수 있습니다.

이상의 수업을 통해 여러분이 한국영화의 역사를 여성의 관점에서 새로이 조망해 볼 수 있었기를 바랍니다. 이번 수업에서 다룬 내용은 '한국영화와 여성'이라는 제목으로 다룰 수 있는

여러 화제 중 일부에 해당합니다. 이 수업을 바탕으로 여러분 각자의 관심사에 따라 한국영화에 대한 여성주의적 관점의 공부를 확장하실 수 있기를 기대해 봅니다.

■ **학습활동** (총 108분)

가. 퀴즈(18분)

A. O/X 퀴즈(6분)

1. 한국의 여성 영화 감독은 해방과 한국전쟁 이후, 1955년이 되어서야 비로소 처음으로 등장한다. (O/X)
정답: O

2. '문화의 시대'라고 불리는 1990년대가 오기 전까지 한국 영화계의 여성 감독은 총 다섯 명에 불과했다. (O/X)
정답: O

3. 홍은원 감독은 <여판사>를 통해 여성이 사회적 지위를 완전히 포기하고 가정으로 돌아가야 했던 당대 가부장제의 모순을 담아내고자 했다. (O/X)
정답: X

4. 한국 최초의 여성 편집기사 김영희는 미 군정기와 한국전쟁 시기를 거쳐 1970년까지 수백 여편의 영화를 편집했다. (O/X)
정답: O

5. 이경자는 기술의 차원에서 셀룰로이드 천장을 극복했으나, 멜로드라마 영화를 주로 맡는 등 당시 여성 기사에게 할당된 특정 장르만을 편집할 수 있었다. (O/X)
정답: X

B. 선택형(7분)

1. 다음 중 박남옥 감독의 1955년 작품 <미망인>에 대한 설명으로 적절하지 않은 것을 고르시오.
① 박남옥 감독의 <미망인>은 전쟁 미망인을 주체적인 욕망과 존엄성을 지닌 인간으로 그려낸 드문 영화이다.
② <미망인>은 파격적인 행동을 하는 '타락한 여성'의 모습을 형상화함으로써 전후의 불안정함을 담아내고 있다.
③ <미망인>은 이후 1997년 제1회 서울여성영화제의 개막작이 되기도 하였다.
정답: ②

2. 다음 중 1980년대 한국영화계의 여성감독에 대한 설명으로 적절한 것을 고르시오.
① 이미례 감독은 한국 영화계의 다섯 번째 여성 감독으로, 평단에서 호평을 받았으나 대중적으로 성공하지는 못하였다.
② 이미례는 1984년 데뷔작 <수렁에서 건진 내 딸>을 통해 여성 청소년의 방황을 개인과 가정, 사회의 층위에서 본격적으로 조명하였다.
③ <수렁에서 건진 내 딸> 직후 이미례 감독은 방송 다큐멘터리로 활동의 영역을 전환한다.
정답: ②

3. 다음 중 이해윤 의상 디자이너에 대한 설명으로 적절하지 않은 것을 고르시오.
① 이해윤은 1956년 <단종애사>에서 영화 의상 디자이너로 경력을 시작한 후, 47년 간 400편이 훌쩍 넘는 영화의 의상을 담당했다.
② 고증 연구에 만전을 기한 이해윤은 <연산군>, <폭군 연산>, <난중일기> 등 사극과 군사영화에서 특히 장기를 발휘했다.
③ 이해윤은 1965년 작 <7인의 여포로>에서 국군의 의상 재현에 소홀했다는 이유로 반공법 위반 혐의를 받은 바 있다.
정답: ③

4. 다음 중 최초의 여성영화운동 단체 '카이두클럽'에 대한 설명으로 적절한 것을 고르시오.
① 카이두클럽은 1974년 7월 신세계백화점 옥상에서 '제1회 실험영화페스티벌'을 개최하며 활동을 시작하였다.
② 카이두클럽은 실험영화 작품을 선별하고 상영하는 활동에 집중하여, 작품 제작에는 소홀했다는 아쉬움을 남겼다.
③ 1975년 4월 미 공보원에서 '여성과 영화세계'라는 제목의 심포지엄을 개최하며, 한국영화에 존재하는 '여자'의 다양한 양상을 정리하였다.
정답: ①

5. 다음 중 사단법인 여성영화인모임에 대한 설명으로 적절한 것을 고르시오.
① 2000년 결성된 사단법인 여성영화인모임은 결성 당시 일회적인 여성영화인축제를 열어, 당시의 여성 영화인에 대한 계보화를 시도하였다.
② 여성영화인모임은 극영화 <아름다운 생존 – 여성 영화인이 말하는 영화>를 통해 한국 여성영화에 대한 가능성과 상상력을 그려내고자 하였다.
③ 여성영화인모임은 여성 영화인들이 성평등한 환경에서 일할 수 있도록 제작, 교육, 국제교류 등 다방면으로 활동을 이어가고 있다.
정답: ③

C. 단답형(5분)

다음 빈칸에 들어갈 알맞은 말을 답해 봅시다.
1. 할리우드와 마찬가지로 한국 영화계 역시 영화 감독의 자리에 여성이 배제되는 현상인 ○○○○○ ○○이 질기게 자리하고 있었다.
정답: 셀룰로이드 천장(Celluloid Ceiling)

2. 최은희 감독은 영화사 ○○○의 운영과 맞물려 있으며, 영화사의 시스템과 기획 하에서 영화를 통해 적극적인 여성의 모습을 보여주고자 하였다.
정답: 신필름

3. 한국영화사 최초의 여성 스태프 단체는 1980년대에 만들어진 ○○○이다.
정답: 영희회

나. 토론(30분)
1989년에 결성된 여성 영상집단 '바리터'의 활동을 정리해보고, 바리터의 등장이 한국 여성주의 영상제작집단의 탄생에 미친 영향과 의의를 논의해봅시다.

다. 과제(60분)
'시네페미니즘 30년'이 무엇을 뜻하는 개념인지 정리하고, 1990년대 본격화된 시네페미니즘이 한국 영화계에 미친 성과와 의의를 서술해봅시다.

▪ 참고자료

<미망인>(1955, 박남옥) (KMDB 공식 유튜브 채널 보기)
<여판사>(1962, 홍은원) (KMDB 공식 유튜브 채널 보기)
<수렁에서 건진 내딸>(1984, 이미례) (한국영화데이터베이스 보기)
<아름다운 생존>(2018, 김일란) (한국영상자료원 공식 유튜브 채널 보기)

공영민, <메가폰을 든 스타 최은희>, 2018.
김경욱, <초창기부터 1980년대까지 여성 감독 5인의 이야기>, 2019.
김경욱, <대중적으로 성공한 최초의 여성영화 감독 이미례>, 2018.
심혜경, <여성 영화인 열전 1: 선구적으로 영화에 뛰어들다>, 2019.
이길성, <새로운 영상미와 결합한 여성적 시선, 황혜미 감독>, 2018.
정종화, <김신재를 동경하던 '영화소녀' 박남옥>, 2018.

<8차시> 한국영화와 남성성

■ 학습목표

1. 한국영화의 남성성 재현을 살펴본다.
2. 남성성 연구의 이론들을 짚어본다.
3. 군사화된 남성성의 재현에 대해 알아본다.
4. 세기말의 폭력영화 속 남성성을 이해한다.

▪ 강의 목차

1. 남성성을 상대화하기 위하여
2. 베트남전쟁 영화의 군사화된 남성성
3. 조직폭력배 영화의 멜로드라마적 남성성
4. 요약 및 정리

▪ 강의 내용 전문

1. 남성성을 상대화하기 위하여

안녕하세요? 이번 수업은 '영화로 보는 한국문화와 사회' 수업의 8차시, '한국영화와 남성성'입니다. 저는 여러분과 함께 7차시에 이어 이번 수업을 진행할 서울대학교 강사 조서연입니다. 이번 시간에는 한국영화가 남성성을 재현해 온 방식을 살펴보고자 합니다. 여성성과 마찬가지로 남성성 역시 사회적으로 구성되는 것이라 할 수 있지요. 문화적 재현물의 하나인 영화에는 각 시대, 각 사회가 남성을 어떤 존재로 여겼는지, 남자다움을 어떤 식으로 상상하였는지, 남자다움을 요구받는 사람들이 어떤 갈등을 겪는지가 잘 표현되어 있습니다.

이 수업에서는 몇 가지 두드러진 토픽을 중심으로 한국영화의 남성성 재현 양상을 살펴볼 것입니다. 이를 위해 우선 남성성을 상대화한다는 것이 어떤 의미를 지니는 일인지를 이론적으로 짚어본 후, 한국 사회의 남성성을 생각할 때 빼놓을 수 없는 요소인 군사주의가 영화 속에서 재현된 양상을 특정 시기의 전쟁 영화들을 통해 들여다볼 것입니다. 이어 한국영화에서 오랫동안 널리 인기를 끌어온 장르인 남성 폭력 영화를 살펴보면서, 20세기 말의 한국 사회에 나타난 세계관의 전환과 남성성의 문제를 알아보고자 합니다. 이를 통해 그동안 인간, 국민, 시민의 보편적인 모습으로 여겨진 남성성을 낯설게 바라보는 한편, 남성성에 대한 한국 사회의 관념이 영화적 재현과 함께 상호 구성되어 온 방식을 이해하는 것이 이번 수업의 목표입니다.

지난 7차시에는 여성의 눈으로 한국영화의 역사를 새롭게 들여다보는 수업을 하였습니다. 제작, 창작, 비평, 학술 등 영화의 장 곳곳에 존재해 온 성차별 문제와, 이를 극복하고 다양한 영역을 개척해 온 여성 영화인들의 활동을 살펴보았지요. 근래 들어 여러 학문 분야에 젠더 연구가 도입되고 사회의 분위기도 변화하면서, 어떤 영역에든 이처럼 여성의 시각을 적용해보는 것이 그리 낯선 일은 아니게 된 듯합니다.

그런데 이때 '여성'의 자리에 '남성'을 넣어 보는 것은 아직 어색하게 느껴지는 경우가 많습니다. 이는 인간의 기본형, 혹은 보편형을 남성으로 놓고, 여성은 특수한 존재로 대하는 사고방식이 인류의 역사에서 너무나 오래되었기 때문입니다. 이런 문제는 비단 젠더의 경우뿐 아니라 다수자와 소수자가 나뉘는 여러 영역에서 쉽게 찾아볼 수 있습니다. 인종, 국적, 민족, 장애 등에 대한 수많은 표현과 재현의 사례를 이 지점에서 떠올려볼 수 있겠지요.

여기에서 다수와 소수란 말 그대로의 많고 적음을 가리키는 것만은 아닙니다. 사회적 다수와 소수라는 개념은 어떤 존재가 보편적으로 여겨지고, 어떤 존재가 특수하게 여겨지느냐의 문제를 반영하고 있습니다. 우리가 젠더 연구라고 하면 흔히 여성 연구를 떠올리고, '여성문학', '여성사', '여성영화' 등의 표현보다 '남성영화'와 같은 표현을 더 어색하게 느끼는 것은 이처럼 다수와 소수, 보편과 특수에 대한 우리의 고정관념에서 비롯한 일이라 할 수 있겠지요.

이렇게 사람들의 사고방식 속에서 당연하게 여겨지는 것들을 설명하는 용어로 '자연화'를 들 수 있습니다. 자연화란 간단히 말하자면 사회적, 문화적, 역사적으로 구성되는 범주나 개념 등을 마치 언제나 그래 왔던 것, 원래 그랬던 것, 타고나는 것, 바꿀 수 없는 것, 당연한 것으로 여기는 일을 뜻합니다. 성별에 대한 고정관념, 성역할이나 성차를 본질적인 것으로 여기는 사고방식 역시 자연화의 하나이지요. 이처럼 너무나 당연하게 여겨져서 의문시되지 않는 것들을 상대화하여 비판적으로 바라보는 것이 바로 연구자와 비평가의 일 중 하나라 할 수 있겠습니다.

"우리는 여자로 태어나는 것이 아니라 여자가 되는 것이다." 프랑스의 실존주의 철학자 시몬 드 보부아르의 대표작, <제2의 성>에 나오는 유명한 말이지요. 여성의 특성이라고 여겨지는 것들은 생물학적으로 본질적인 것, 즉 '자연스러운' 것이 아니라 사회적으로 구성되는 것이라는 의미입니다. 이후 젠더 연구의 주요 이론가들은 여성성뿐 아니라 남성성 또한 구성되는 것임을 다양한 관점에서 밝혔습니다. 이중 가장 영향력이 큰 개념은 바로 1990년대 초반에 출간된 주디스 버틀러의 대표작, <젠더 트러블>에서 다루어진 젠더의 수행성입니다. 지금부터 이어지는 이번 챕터의 이론적인 내용은 다소 어렵게 느껴지실 수 있습니다. 하지만 이 단계를 거쳐야 영화를 통해 남성성을 들여다보는 일의 의의를 이해할 수 있으므로, 핵심 사항들을 간단하게나마 짚어보겠습니다.

이제는 여성성과 남성성이 사회적으로 구성되는 것이라는 점이 어느 정도 상식이 되었지요. 이와 관련하여, 몸의 성, 즉 생물학적 성과 사회적 성의 두 층위로 성별을 이해하는 사람들이 많습니다. 전자를 섹스, 후자를 젠더로 흔히 칭하지요. 그러나 이러한 이해는 생물학적 성을 자연화하게 된다는 점에서 비판을 받게 됩니다. 원래 의도와는 달리, 결국 성별 간의 차이를 본질적인 것으로 여기게끔 하기 때문이지요. 버틀러는 섹스와 젠더의 구분을 과감히 부정함으로써 이 함정을 뛰어넘습니다. 문화적 의미로 해석되지 않는 '순수한' 몸이란 존재하지 않으므로, 결국 모든 섹스는 언제나 이미 젠더였다는 것입니다.

그렇다면 우리의 현실에서 통용되는 남성성과 여성성에 대한 관념은 어떻게 생기는 것일까요? 이를 설명하는 것이 바로 젠더의 수행성입니다. 남성성이나 여성성은 고정 불변하는 것이

아니라, 행위 주체의 수행에 따라 언제나 '구성되는 과정 중'에 있다는 것이지요.

젠더의 수행성은 짧은 설명을 통해 직관적으로 이해하기에는 꽤 까다로운 개념입니다. 이번 수업의 주제인 남성성과 관련된 핵심만을 간단히 짚어볼까요? 남성성이나 남자다움은, 여성성이나 여자다움과 마찬가지로 역사적이고 사회적으로 구성되는 젠더라는 점, 다시 말해 끊임없는 수행을 통해 상연되는 것이라는 점이 바로 그 핵심입니다. 이러한 시각의 전환 덕분에 1990년대 이후 남성성 연구는 비약적으로 발전하게 됩니다.

남성성 연구 분야에서 널리 읽히는 대표적인 저서로는 레윈 코넬의 <남성성/들>을 들 수 있습니다. 코넬은 남성성이란 단일한 속성이 아니라 가부장제 내에서 역동적으로 변화하고 경합하는 복수의 속성들이라고 보았습니다. 코넬은 특정한 집단에서 특정한 시기에 가부장적 위계의 정점에 있는 남성성을 헤게모니적 남성성이라 불렀습니다. 여기에서 헤게모니는 한국어로 지배나 패권 등으로 옮겨지기도 하는 개념인데요, 이 개념의 맥락을 살리기 위해 헤게모니라는 말을 그대로 쓰는 경우가 많습니다. 이때 우리가 알아야 할 것은 헤게모니가 어떤 식으로든 '동의를 얻은 권력'이라는 점입니다. 특정한 남성성이 헤게모니적인 것이 되기 위해서는, 추종이나 굴복, 혹은 그 외의 여러 방식을 통한 동의가 필요한 것이지요. 코넬은 헤게모니적 남성성과 함께 공모적 남성성, 종속적 남성성, 그리고 주변화된 남성성이 가부장제 내에 배치된다고 보았습니다. 가부장제 사회 구조의 유지와 강화를 위해 필요한 남성성은 한 가지가 아니라 이처럼 복수로 이루어져 있다는 것입니다.

헤게모니적 남성성과 복수의 남성성들이라는 아이디어는 바로 이 지점에서 균열과 변화의 가능성을 마련합니다. 헤게모니적 남성성은 경제적·사회적·문화적 조건의 변화에 민감하게 반응하기 때문이지요, 헤게모니를 쥔 남성은 가부장적 위계질서 속에서 여타의 남성들 및 여성들을 지배하는 위치에 놓입니다. 그런데 사회의 여러 조건이 변화하면 다양한 남성성 중에서 가장 이상적인 것으로 여겨지는 남성성의 모습 또한 도전을 받게 됩니다. 이전에는 남자답지 못한 것으로 여겨지며 주변화되었던 성격이나 행동 등이, 변화한 사회에서는 남자다움으로 받아들여지게 될 수 있는 것이지요. 혹은 반대로, 이전에는 이상적인 남성상으로 여겨지던 것이 새로운 환경에서는 더 이상 환영받지 못하게 되기도 합니다.

물론 이러한 변화가 가부장적 질서 자체를 해체하게 되는 것은 아닙니다. 어떤 연구자들은 기존의 헤게모니적 남성성이 새로운 헤게모니적 남성성으로 대체되는 것일 뿐이라는 비관적인 해석을 내놓기도 하지요. 그러나 또 다른 연구자들은 이러한 비관적인 분석을 통해서는 성평등이라는 이상을 향한 변화와 전망을 내놓기 어렵다는 점을 지적하기도 합니다.

여기에서 중요한 것은 둘 중 어느 입장이든, 남성성이란 고정된 것이 아니라 사회적 구성물로서 언제나 변화하는 중인 상태임에는 동의하고 있다는 것이겠지요. 그렇다면 우리는 여성성에 대한 영화적 표현이 각 시대, 각 사회의 의제들을 담고 있듯이, 남성성의 영화적 재현 역시 그러하리라는 것을 짐작할 수 있을 것입니다.

남성성의 영화적 재현이라는 주제로 살펴볼 수 있는 영역은 아주 많습니다. 예를 들어 한국영화의 주요 테마 중 하나인 가족의 문제를 아버지의 자리, 혹은 아버지와 아들의 관계를 통해 들여다볼 수도 있고, 성소수자나 장애인 등 주변부의 남성성을 다룬 영화들을 살펴볼 수도 있습니다. 청년 영화나 청소년 영화에서는 당대 젊은이들의 고민과 더불어 남성 동성사회 특유의 인간관계와 성장의 문제를 자주 다루지요. 젠더와 섹슈얼리티, 성역할의 수행이 주요 화제가 되기 마련인 로맨스 영화 또한 남성성의 재현과 관련하여 분석해 볼 요소가 많습니다.

이번 수업에서는 이처럼 다양한 국면 중 한국영화의 남성성 재현과 관련하여 특히 꼽을 만한 영역들을 골라 집중적으로 살펴보고자 합니다. 전쟁영화 및 군사영화, 그리고 흔히 누아르

영화라고도 불리는 남성 폭력영화가 바로 그것입니다. 현대사를 다룬 시대극이나 장르영화로 여겨지기 쉬운 이러한 영화들은 남성성의 문제를 통해 한국 사회를 어떻게 비추고 있을까요?

2. 베트남전쟁 영화의 군사화된 남성성

이번 장에서는 우선, 1960년대 중반 이후 한국 영화계에 새롭게 나타난 유형의 전쟁영화를 통해 남성성 재현의 영화적 상상력을 살펴보겠습니다. 한국영화에 나타난 전쟁이나 군인 재현이라면 주로 한국전쟁과 관련된 영화들이 생각나시지요. 이에 대해서는 5차시 수업, '한국영화가 그려낸 (탈)냉전의 풍경들'에서 상세히 배우셨을 텐데요. 이번 8차시 수업에서는 한국전쟁 영화에 비해 많이 언급되지 않았던, 그러나 한국영화사에서 중요하게 살펴보아야 하는 영화들인 베트남전쟁 영화의 남성성에 대해 알아보겠습니다.

베트남전쟁 영화라고 하면 〈플래툰〉이나 〈지옥의 묵시록〉, 〈7월 4일생〉, 〈디어 헌터〉 같은 유명한 할리우드 영화를 떠올리는 사람들이 많습니다. 베트남 당국에서는 이 전쟁을 '베트남전쟁'이 아닌 '미국전쟁', 혹은 더 길게는 '항미구국전쟁'(War Against the Americans to Save the Nation)이라고 부른다는 것을 이 지점에서 언급해볼 만한데요. 그만큼 해당 전쟁에서 미국의 역할이 결정적이었던 것을 생각하면 베트남전쟁 영화로 미국 영화들을 먼저 떠올리는 것도 당연한 일일 수 있겠지요.

그런데 베트남전쟁과 관련한 영화는 한국에서도 오랫동안 상당수 만들어져 왔습니다. 한국군은 1964년부터 1973년까지 연인원 32만여 명의 병력을 베트남전쟁에 파병했습니다. 1964년에는 비전투부대를 우선 파병했지만, 이듬해인 1965년부터 1973년까지는 전투부대를 본격적으로 파병했지요. 이는 연인원 250여만 명을 파병한 미국에 이어 두 번째로 많은 외국군 병력이자, 베트남전쟁에 자국 군대를 파병한 여러 국가 중 독보적으로 많은 병력이기도 합니다. 한편 한국의 입장에서 보면 베트남전쟁은 한국군 최초로 해외 파병을 했던 전쟁, 그리고 최대 규모의 파병을 한 전쟁이기도 하지요. 이러한 전쟁을 다룬 한국영화들을 살펴보기에 앞서, 한국 사회의 젠더화된 군사주의와 관련해 먼저 알아둘 부분들을 짚어볼까요?

한국 사회 특유의 남성성이 구성되는 데에 영향을 미치는 요인 중 결코 빼놓을 수 없는 것이 바로 군대입니다. 한국은 징병제를 시행하는 국가이지요. 한국 국적의 남성들은 만 19세가 되는 해부터 병무청이 실시하는 병역판정검사를 받고, 각 등급에 따라 여러 형태의 군 복무를 수행하게 됩니다. 이는 한국의 정치적, 문화적, 사회적, 그리고 일상적 차원의 군사화를 불러오는 중요한 환경입니다. 꼭 직접 병영에서 생활하며 현역으로 복무를 하지 않더라도, 한국인이라면 젠더와 세대를 불문하고 크게든 작게든 군사화의 영향에서 자유롭기가 어려운 것이 현실입니다.

군사화. 알 듯 말 듯 한 단어이지요? <바나나, 해변, 그리고 군사기지>, <군사주의는 어떻게 패션이 되었는가> 등의 저서로 널리 알려진 국제정치학자 신시아 인로는 군사화라는 개념을 다음과 같이 정의하고 있습니다. "위계질서와 복종, 무력 사용에 대한 신념 등 군사적인 가치를 중요하게 여기고 군사적인 문제 해결 방식을 효율적이라 생각하며 군사적 태도를 내면화하는 것"이 바로 군사화입니다. 식민지와 분단 및 전쟁, 그에 뒤이은 오랜 군사독재를 겪은 한국 사회가 깊이 군사화된 사회일 것임을 짐작하기란 어렵지 않은 일이지요.

그런데 군사화는 꼭 한국과 같은 특정한 역사적 조건을 갖춘 나라에서만 찾아볼 수 있는 현상은 아닙니다. 군사화는 사실 근대 시민사회의 형성과 떼려야 뗄 수 없는 관계이기 때문입니다. 프랑스 혁명 이후 근대 국민국가에서 시민권이란, 국방 및 납세의 의무와 정치 참여의 권

리를 한 쌍으로 하여 성립된 것이었습니다. 다시 말해, 근대적인 시민권의 개념은 세금을 낼 경제력과 징병에 응할 수 있는 신체적 조건을 갖춘 남성을 기준으로 설정되었던 것이지요. 이는 전쟁을 통하여 영토의 경계를 확정하고 넓혀야 했던 국가의 입장에서 물적, 인적 자원을 동원하기 위함이었는데요, 이 기준에 부응하지 못하는 사회 구성원들은 '2등 시민'으로 배제되어 온 것이지요. 군사주의에 대한 연구나 재현이 젠더나 섹슈얼리티, 장애, 국적, 연령 등 각 사회의 구성원들에게 주어지는 자격 및 차별의 조건을 함께 다루게 되는 경우가 많은 것은 그러한 이유 때문입니다.

평화학 연구자 김엘리 선생님은 이와 관련해 다음과 같이 설명합니다. 군은 근대성의 핵심인 이성과 합리성을 가진 강한 남성성을 추구하는데, 이는 그 사회가 이상으로 삼는 헤게모니적 남성성과 통합니다. 여기에서 "그 사회가 이상으로 삼는 헤게모니적 남성성"이라는 구절에 주목해볼까요? 이는 군사화된 남성성의 이상적인 모습은 각 사회와 각 시대의 정치적, 역사적, 그 외 여러 맥락에 따라 구성된다는 의미를 지닙니다. 이러한 남성성은 여러 주변적 남성성이나 여성성과의 가부장적 관계 속에서 수행되는 것이기도 하지요.

파병 시기 한국의 베트남전쟁 영화들은 이처럼 군사주의에 기반을 둔 헤게모니적 남성성에 대한 상상력을 핵심으로 삼고 있어 눈길을 끕니다. 이는 당시 한국 사회에서 베트남전쟁이 지녔던 특수한 맥락과 관련되어 있습니다. 정부에서는 베트남전쟁 참전을 '반공 전쟁'이라는 이데올로기로 선전하였고, 국민 대중은 이 참전을 통해 '월남 특수'라는 이름의 경제성장과 국위선양을 꿈꾸었지요. 베트남전쟁과 관련된 한국 사회사를 오랫동안 연구해 온 역사사회학자 윤충로 선생님은 이를 '반공 발전 전쟁'이라 요약한 바 있기도 합니다. 베트남전쟁 참전에 대한 당시의 이와 같은 관념은 새로운 헤게모니적 남성성의 구성으로 이어집니다. 더 정확하게는 베트남이라는 타자를 통하여 한국의 자의식을 새롭게 구성했다고 할 수 있는데요, 여기에 결정적으로 개입하는 것이 바로 가부장적 상상력입니다. 이를 잘 보여주는 영화로 베트남 현지 로케이션 촬영으로 제작된 극영화인 1967년 작 〈얼룩무늬의 사나이〉와 1968년(*1967년) 작 〈여자베트콩 18호〉, 그리고 1970년 작 〈고보이 강의 다리〉 등을 꼽아볼 수 있습니다. 이중 여러분이 2023년 현재 온라인으로 본편을 자유롭게 감상하실 수 있는 영화는 아쉽게도 〈여자베트콩 18호〉뿐입니다. 이 영화의 본편 영상은 2021년에 디지털 작업을 거쳐 한국영상자료원에서 운영하는 한국영화데이터베이스 사이트에 게시되었습니다. 〈고보이 강의 다리〉는 서울에 있는 한국영상자료원 영상도서관에 방문하여 열람하실 수 있고, 〈얼룩무늬의 사나이〉는 본편 영상이 전하지 않아 시나리오 형태로만 감상하실 수 있습니다.

여기에서 잠시 짚고 넘어갈 부분이 있습니다. 지금부터 종종 언급될 '베트콩'이라는 단어는 정식 명칭이 아니라는 점에 각별히 유의하셔야 합니다. '베트콩'이란 '베트남 공산주의자'를 줄인 말인데요, 전쟁 당시 남베트남민족해방전선의 군인들 및 그 동조자들을 가리키는 데 쓰였던 폄하적인 표현입니다. 한국에서의 언론 보도, 논평, 영화, 소설, 텔레비전 드라마 등 거의 모든 재현에서는 정식 명칭이 사용된 경우가 드물고, 대신 '베트콩'이라는 표현이 오랫동안 통용되어 왔습니다. 때문에 이 수업에서 한국영화의 베트남전쟁 재현을 다루는 동안에는, 제한적이고 특수한 맥락 속에서 부득이하게 이 표현을 사용하고 있음을 유념해 주시기 바랍니다. 말하자면 인용을 위한 작은따옴표를 씌운 '베트콩'인 것이지요. 앞서 7차시 수업에서 '미망인'이라는 표현이 여러 번 등장했지요? 한국전쟁으로 인해 남성 배우자를 잃은 여성들을 가리키는 역사적 용어인 '전쟁미망인'과 관련해 '미망인'이라는 성차별적 표현을 제한적인 용법으로 언급한 것과, 이번 8차시 수업에서 '베트콩'이라는 표현을 역시 제한적으로 쓰는 방식이 비슷한 맥락이라고 생각하시면 좋겠습니다. 자, 그럼 이제 한국군 전투병력이 처음으로 파월

된 1965년의 서울로 잠시 이동해볼까요?

1965년 10월 12일, 서울의 여의도 비행장은 맹호부대의 베트남 파병을 환송하기 위해 모인 20만 명 가량의 시민들로 가득 찼습니다. 당시 대통령 박정희는 “자유의 십자군”으로서 “대한남아의 드높은 기개를 만방에 과시”하라는 연설을 통해 한국군 파병의 의의를 선전하였습니다. 이 행사는 일반참관인 진입로와 식장 배치도가 행사 전날 신문에 미리 실렸을 만큼 대대적인 행사로 기획되었습니다. 3백 마리의 비둘기와 3만 개의 고무풍선이 날리는 하늘에서 공군의 축하 비행이 열리고, 군가 〈맹호의 노래〉 합창을 배경으로 대통령이 주월 한국군사령부 기를 수여하며, 행사에 동원된 시민들이 지휘관들의 목에 화환을 걸어주는 등, 대규모 선전 이벤트의 스펙터클이 펼쳐진 현장이었지요. 베트남 현지 로케이션 촬영을 거쳐 1967년 개봉한 극영화 〈여자베트콩 18호〉는 “우리들 가슴속엔 모든 자유국가는 공산침략을 막을 의무가 있고 뼈저린 공산침략을 맛본 한국도 결코 예외는 아니며 조국의 영예와 용맹한 한국군의 전통을 지키자는 굳은 결의 그것뿐이었다”라는 내레이션과 함께 이날의 환송식을 담아냅니다.

베트남전쟁을 다룬 한국 소설들을 연구한 이진경 선생님은, 파월부대 환송회를 비롯한 여러 국가적 의식이 라디오와 TV로 방송되면서 “한국인들의 생활을 군사화하는 데 광범위한 영향을” 미쳤다는 점을 지적한 바 있습니다. 베트남전쟁의 의의를 선전하는 국가 홍보가 “한국군의 베트남 파견과 민족적 남성중심성 사이의 연관성”에 대한 담론을 만드는 데에 큰 역할을 했다는 것이지요. 이와 같은 선전은 신문, 방송 등의 언론과 대중잡지 등의 매체를 타고 기사로, 문건으로, 사진으로, 그리고 영상으로 전파되며 베트남 현지와 멀리 떨어져 있는 한국인들의 일상과 여가에 스며들었습니다. 영화 역시 이 과정에서 중요한 채널로 사용되었음은 물론입니다.

베트남전쟁은 당시 한국에 있던 이들의 입장에서 볼 때 ‘멀리서’ 치러진 전쟁입니다. 그러나 현지의 실황은 파병과 함께 전장으로 달려간 영화인들이 보내오는 뉴스 푸티지(footage)를 가공한 뉴스영화 등을 통해 한국 대중에게 실시간에 가깝게 전달되고 있었습니다. 이는 곧 베트남전쟁의 실황이 국가의 입장이 개입된 공식적인 서사화의 과정을 거친 후 국민 대중을 상대로 단기간에 유포되었음을 의미합니다. 실제 베트남전쟁의 현장은 전방과 후방을 따로 나눌 수 없는 게릴라전이 많았습니다. 그러나 앞서와 같은 선전의 스펙터클은 베트남을 전방으로, 한국을 후방으로 놓는 지리적 상상력, 즉 심상지리를 구성해 갔지요.

파병 기간에 만들어진 베트남전쟁 소재의 영화는 국립영화제작소나 국군영화제작소와 같은 국가 기관에서 제작한 뉴스영화와 교육용 영화, 기록영화들이 주를 이루며, 민간에서 제작한 다수의 극영화와 기록영화들이 그 뒤를 잇습니다. 이중 파병 기간에 만들어진 베트남전쟁 극영화가 연구자들의 관심을 끌게 된 것은 최근의 일입니다. 이는 이 영화들이 대개 군사정부의 시책에 따르는 선전물에 불과하리라는 짐작 때문이었다고 할 수 있습니다. 하지만 냉전의 도구이자 대내적 선전의 목적으로 만들어진 이 영화들을 잘 들여다보면 당대 한국의 자의식이 새로이 재현되는 양상을 관찰해볼 수 있습니다.

1960년대 후반에 만들어진 베트남전쟁 소재 극영화들은 당시 대중영화계의 인기 장르였던 전쟁영화의 오락성, 그리고 가족 멜로드라마 및 이성애 로맨스라는 흥행 공식이 반공 선전 서사라는 정치적 이데올로기와 한데 얽혀 있는 텍스트입니다. 특히 〈얼룩무늬의 사나이〉와 〈여자베트콩 18호〉, 그리고 〈고보이 강의 다리〉와 같은 영화들은 관대하면서도 강인한 남성성의 표상을 통해 한국군의 참전을 정당화하고 반공 진영의 체제 우위를 드러내고자 했습니다. 흥미로운 것은 이 지위가 베트남인과의 관계를 통해 끊임없이 보장되어야 하는 것으로 나타났다는 점입니다. 영화 속 전투 장면에서 군인 인물들의 폭력성이 드러나는 것은 불가피한 일인데

요, 이 영화들에서 한국군의 폭력성은 여성이나 아이의 모습을 한 베트남인에 대한 보호나 이성애적 관계를 통해 정당화됩니다. 이처럼 군사화된 남성성과 반공주의의 우월함을 확인하기 위해 가부장적 위계를 동원하는 과정에서 발생하는 균열은, 강력한 가부장이 지도하는 당시 한국의 반공 개발주의가 지닌 취약함과 불안정성을 역설적으로 보여준다는 면에서 의미가 있습니다.

여기에는 인종화와 젠더화라는 두 가지의 차별이 동시에 개입하게 되는데요, 이를 이해하기 위해서는 한국과 베트남뿐 아니라 미국의 존재도 함께 생각해야 합니다. 원래 한국군의 베트남전쟁 파병은 흔히 생각하는 바와 달리 한국 측에서 미국 측에 먼저 제안했던 일인데요, 처음에는 이 제안이 받아들여지지 않았지만, 확전이 결정된 1964년 이후 미국 정부는 한국군의 전투부대 추가 파병을 적극적으로 요청하게 됩니다. 그 주요 요인 중 하나가 바로 인종 문제입니다. 미국 정부는 베트남인과 '같은 황인종'인 한국군을 전쟁에 개입시킴으로써, 세계인들의 눈에 이 전쟁이 미국과 베트남 간의 인종 전쟁으로 보이지 않기를 원했던 것이지요. 그러나 한국인들은 베트남인들과의 사이에서 민족적, 인종적 위계를 설정하여 스스로를 우위에 세웠습니다.

그중 아오자이와 같은 기호를 통해 베트남을 '여성'으로 표상하는 작업은 곧 한국군을 '남성 주체'로 상정하여 양국 간의 관계를 상상하는 일이었습니다. 말하자면 오리엔탈리즘적으로 젠더화된 세계관에 입각하여 베트남을 타자화하기 시작한 것이지요. 이처럼 '여성(성)'이라는 속성으로 뭉뚱그려 상상된 베트남은, 마치 남성중심적 이성애 관계에서 여성이 남성에게 그러하듯 한국군에게 있어 지식과 정복의 대상으로 떠오르게 됩니다.

<여자베트콩 18호>는 강력한 중기관총으로 무장한 맹호부대의 군인들이 베트남의 밀림 속을 용맹하게 진군하는 장면으로 시작합니다. 이 장면에는 '조국의 이름으로 뽑힌 자유 통일의 용사들이 머나먼 월남 땅에 갈 때 겨레가 그 뒤를 따른다'는 내용의 유명한 군가가 깔려 있지요. <고보이 강의 다리>의 첫 장면 역시 군악대의 힘찬 연주를 배경으로, 한 치 앞이 보이지 않을 만큼 엉키고 설킨 수풀을 병력 수송 장갑차(APC)로 헤치며 전진하는 한국군 부대의 모습을 3분이 훌쩍 넘는 긴 시간에 걸쳐 보여줍니다. 영화의 초반부에서 밀림의 광경을 실감 나게 보여주는 연출은 파병 당시의 베트남전쟁 소재 극영화에서 즐겨 사용되곤 했습니다. 영화가 시작된 후 관객들의 눈에 처음 보이는 베트남이라는 공간은, 무엇이 숨어 있을지 알 수 없는 낯설고도 두려운 자연이자 진군하는 한국군에게 정복되는 장소였던 것입니다.

미지의 영역인 베트남으로 떠나는 일종의 모험가와 같은 한국군의 이미지는 1940년대의 식민지 조선 지식인들 사이에서 형성된 남방(南方) 담론에서부터 이미 그 단초가 발견됩니다. 한국문학 연구자인 권명아 선생님은 이를 가리켜 "대동아공영권'이라는 새로운 아시아 블록에서 제2인자로서의 우월한 위치를 점하려는, 식민지인의 분열적인 욕망"이라고 분석한 바 있습니다. 식민지 조선 지식인들이 일본 제국의 인종주의와 식민주의를 내면화한 시선으로 베트남을 포함한 남방을 바라보았다는 것이지요. 당시 대중적인 연극과 영화에서 남방 담론이 해양 모험극의 양식으로 구체화되었다는 사실은, 파병 기간에 제작된 베트남전쟁 소재 영화들에서 나타난 모험 이미지의 출발점을 짐작하게 해 줍니다.

<여자베트콩 18호>에서 수색 작전을 벌이는 한국군들은 기이한 소리로 신호를 주고받는 '베트콩'들의 감시 속에 놓여 있는 것으로 종종 묘사되는데요, 그 소리는 밀림 속의 보이지 않는 새들이 내는 으스스한 울음소리와 섞여 구분되지 않습니다. 이처럼 '자연'으로 표상된 베트남 및 '베트콩'은 예측 불가능한 대상에 대한 불안과 공포를 수반하게 되지요. 파병 기간에 제작된 영화들뿐 아니라 게릴라 전투를 재현한 베트남전쟁 영화에서는 특정한 유형의 전투 장면

이 거의 빠짐없이 등장합니다. 해당 장면들은 한국군이 낯선 장소를 수색하는 동안 예상치 못한 지점에 숨어 있던 '베트콩'이 갑자기 튀어나와 덮쳐 오거나 사격을 해 오면 한국군이 대응 사격을 하는 순서로 양식화되어 있습니다. 여기에서 화면을 채우는 것은 대개 클로즈업이나 바스트샷 등 비교적 가까운 거리에서 촬영된, 공포와 불안 속에서 경계 태세를 취하고 있는 한국군의 모습입니다. 한편 '베트콩'들은 누가 누구인지 알아볼 수 없도록 얼굴이 제대로 식별되지 않은 채 희미하게 나타나는데요, 한국군의 응사에 맞아 개구리처럼 날아가는 이들이 '베트콩'임을 알아볼 수 있는 가장 뚜렷하면서도 거의 유일한 표지는 고깔 모양의 베트남 전통 모자를 쓰고 검은 옷을 입은 왜소한 몸집입니다. 불안에 떨던 한국군의 모습은 이와 같은 시각적 대비를 거치면서 다시 유능한 군인의 모습으로 전환되는 것입니다.

그런데 '베트콩' 남성들을 한국군에 비해 왜소한 모습으로 그려내고 밀림을 진군하는 한국군의 화력을 화면 속에서 뽐내는 것만으로는, 위험에 놓인 '아군'의 불안한 상황을 재현해야 한다는 전쟁영화의 모순을 충분히 해결할 수 없습니다. <얼룩무늬의 사나이>가 파월 한국군이 지닌 불굴의 의지와 희생정신을 강조하는 과정에서 한국군 인물들의 치명적인 부상과 전사 장면을 끊임없이 만들어내고 있다는 점은 그 좋은 예가 됩니다. 이는 자유 진영의 체제 우위를 선전하기 위해 공산당의 잔학함을 과장하여 국민 대중의 공포심을 자아내는 반공 계몽 서사의 역설과도 맞닿아 있지요. <얼룩무늬의 사나이>와 <여자베트콩 18호>, <고보이 강의 다리>는 한국군 남성과 '베트콩' 및 베트남인 여성, 남성을 가부장적 상상력의 말판 위에 위계화하여 배치함으로써 이 함정을 뛰어넘으려 시도합니다.

<여자베트콩 18호>가 전향한 '베트콩' 포로들과 한국 병사들로 이루어진 혼성 부대를 구성하여 '베트콩'을 격파하는 서사의 한 줄기는 이를 흥미롭게 보여줍니다. 한국군 병사 중 한 명과 베트남인 포로 중 한 명의 이름에 같은 글자가 들어간다며 서로를 형제로 칭하는 부분이 바로 그것입니다. 이 혼성 부대에서 한국군은, 적군이라 하더라도 전향만 한다면 '자유'의 품으로 끌어안는 관대함과, 한국전쟁을 통해 공산당의 비인간성을 먼저 경험한 형님으로서 아우를 훌륭한 전사로 교육하며 자유의 소중함을 가르쳐주는 지도자적인 존재로 나타납니다. 실제 베트남전쟁의 전개 과정을 생각해보면, 자신들이 베트남인 아우들을 가르치는 형님이라는 한국군의 상황 인식은 현실과 동떨어진 자기중심적 착각에 가깝습니다. 그러나 '베트콩'을 전향시켜 가족관계 속 아우의 자리에 두는 설정은 한국군 남성의 우월한 지위를 안정화하는 효과를 발휘합니다. 전향한 베트남인들이 전직 '베트콩'으로서 지닌 불온한 출신 성분은 남성 포로의 경우 한국군과의 형제 관계로, 여성 포로의 경우 한국군 남성들의 사랑을 받는 대상화된 관계로 무마되고 있었던 것입니다.

앞서 언급한 여의도 환송식의 순간으로 다시 한번 돌아가 볼까요? 파월 군인들을 보내고 맞아들이는 수차례의 행사는, 다른 나라를 공산화의 위기로부터 방어해줄 수 있을 만큼 성장한 박정희 정부의 국제적인 위상을 국민들에게 선전하는 국가적 이벤트였습니다. 여기에서 남성 청년 군인들을 배웅하는 역할은 여성의 몫이었습니다. 여의도 환송식의 경우도 지휘관들에게 화환을 걸어준 이들은 행사에 동원된 여배우, 여학생, 어린이, 여군들이었으며, 장병들의 출정에 앞서 <맹호의 노래>를 합창한 이들은 5백여 명의 이화여고 학생들이었다는 점을 눈여겨 볼만합니다. 환송식의 젠더화된 스펙터클은 전방과 후방의 관계를 '보호하는 자로서의 남성-가장'과 '보호받는 자로서의 여성 및 어린이-가족'으로 그리는 가부장적 군사주의를 구성했고, 이는 당시 한국 정부의 통치 전략이었던 가족과 국가의 일원화로 확장되었습니다. 이처럼 전방과 후방의 관계를 가부장적으로 상상하는 것은 한국에서뿐 아니라 근대 국민국가의 전쟁 담론 어디에서나 흔히 발견되는 것입니다. 그런데 문제는 그와 같은 상상력이 파월 군인과

국내의 국민 간 관계에서만이 아니라 베트남 현지의 한국인과 베트남인 사이의 관계에도 적용되었다는 점입니다.

<얼룩무늬의 사나이>와 <고보이 강의 다리>의 여성 주인공은 모두 아버지의 자리가 비어 있는 소년을 돌보는 인물들입니다. <얼룩무늬의 사나이>의 '란'은 '베트콩' 부대의 지휘관인 남편이 게릴라 활동을 위해 집을 비우는 바람에 아들 '로이'를 혼자 키우고 있고, <고보이 강의 다리>의 '여선생'은 역시 아버지가 '베트콩'이 되어 마을을 떠나버린 소년 '남어이'와 또 다른 가정의 소녀 '리엉'을 도맡아 보살피고 있습니다. 이때 <얼룩무늬의 사나이>의 이인호 대위와 <고보이 강의 다리>의 이 대위는 각 작품에서 아이들의 아버지 역할을 대리합니다. 이를 통해, 공산당은 아내와 아이를 보호하는 가장이 되기에 부적격하고, '자유민주주의'를 수호하는 한국군 남성이 그 자리를 채울 자격을 갖추고 있다는 이념 간 우열 관계가 재현되는 것이지요.

이 영화들에서 한국 군인의 계급이 부하들을 통솔하는 장교로 설정되어 있다는 점은 해당 인물들이 지닌 가부장으로서의 자격 요건을 보충합니다. 이는 한국 사회가 민주화된 이후 과거 베트남전쟁 참전을 비판적으로 돌아보는 영화의 주인공들이 사병 계급의 일반 군인이라는 것과 비견되는 지점이기도 합니다. <얼룩무늬의 사나이>의 이인호 대위와 같이 한 중대의 지휘관으로서 부하들을 위해 자신의 생명을 희생한 실존 인물을 모델로 한 경우 그 효과는 더욱 커집니다. 이인호 대위는 청룡부대 소속 중대장으로 1966년 당시 투이호아 지역에서 수색작전을 펼치던 중, 적군이 던진 수류탄을 자신의 몸으로 재빨리 덮어 부하들을 구한 실존 인물입니다. 실화를 바탕으로 하여 내용 각색에 제약이 있었던 <얼룩무늬의 사나이>에서는 베트남인 여성 인물과 이인호 대위 사이에서 이성애 로맨스가 분명하게 등장하지 못합니다. 대신에 가족 멜로드라마에 등장하는 남성 가장으로서의 면모가 강화되지요. 여기에는 당시 한국 정부가 선전했던 파월 이데올로기의 구도가 깔려 있습니다. 1966년 베트남과 필리핀 순방을 마치고 돌아온 대통령 박정희는 파월장병들이 대민사업 및 선무공작 등의 큰 성과를 거두었다는 연설을 한 바 있습니다. 이 연설에서 그는 한국이 세계 속의 "주권 성년 국가"가 되었다는 표현을 사용하는데요, 이는 한국이 연합군의 도움을 받아야 했던 한국전쟁 당시의 지위를 극복하고 세계에 기여하는 지위에 올랐다는 선전의 의미를 지닌 것이었습니다. 미성숙한 아이가 성년으로 성장하였다는 이와 같은 서사는 소년이 자라 아버지 노릇을 할 만큼 성숙한 존재가 되었다는 가부장적 서사를 형성하면서, 자국민들의 국가 이미지를 남성으로 성별화하는 작업으로 확장되었지요.

이러한 아이디어는 <얼룩무늬의 사나이>에 등장하는 수혈 에피소드에서 극대화됩니다. 전사자를 메고 가는 한국군의 상여 행렬을 '베트콩'이 습격하여 부락에서 전투가 벌어지고, '란'의 아들인 '로이'가 그 와중에 큰 부상을 입습니다. 이인호 대위는 역시 치명적인 부상을 당한 자신의 부하인 김 수병의 피를 수혈하게 하여 '로이'를 살려냅니다. 베트남의 역사적 경험 때문에 외국에서 온 군대를 불신하던 '란'은 이인호 대위를 가족의 은인으로 생각하게 되며, 한국군에 대한 적개심을 거두고 마을 사람들과 한국군 사이의 소통을 도맡게 되지요. 여기에서 '란'이 마음을 돌리게 된 결정적인 계기는 양민을 보호하고 자신의 아들을 지켜주는 이인호 대위로부터 남편에게서는 찾을 수 없었던 부정(父情)의 존재를 느꼈기 때문인 것으로 그려집니다. 말하자면 이 에피소드는 곧, 베트남과 한국 간에 글자 그대로의 가족적인 '혈맹'이 맺어지는 순간을 담아내고 있는 것입니다.

한국인과 베트남인의 피가 섞인 소년이라는 설정은 1984년 작 <사랑 그리고 이별>과 같이 한국군의 베트남전쟁 참전을 소재로 한 1970~1980년대 멜로드라마 영화로까지 이어집니다.

실제로 한국인 남성과 베트남인 여성 사이에 아들을 낳아 베트남 내 반공의 기수로 삼자는 식민주의적 발상은 파병 초기부터 한국 언론을 통해 유포되었고, 파월 한국군 남성과 베트남 여성이 베트남에서 결혼하는 일은 국방부 차원에서도 “한월 간의 친선을 꾀하기 위해” 권장되는 분위기였습니다. 이러한 맥락 속에서 <얼룩무늬의 사나이>의 수혈 에피소드는 ‘피’ 그 자체를 통해 아버지-한국의 표상을 극단화한 사례로 해석될 만합니다. 그와 같은 발상이 지닌 의미는 그 반대편의 방향, 즉 베트남인의 피를 한국인 아이가 수혈받거나 베트남 남성의 아이를 한국인 여성이 낳는 이야기의 재현이 불가능했을 것임을 생각해볼 때 더욱 분명해집니다. 이 경우 가부장적 관계 속에서 한국이 베트남의 도움을 받는 위치, 정복당하는 위치에 놓이는 구도가 만들어지기 때문이지요.

<얼룩무늬의 사나이>나 <여자베트콩 18호>와 같은 영화가 이러한 에피소드를 통해 전달하고자 했던 바는 바로, 공산 진영에 대한 한국군의 윤리적 우위와 파병의 정당성이었습니다. 이러한 영화들 속의 파월 한국군 장교는 한국군이 남의 나라를 침략하는 군대가 아니라 공산화의 위험에 처한 이웃을 보호할 능력을 갖춘 ‘자유의 십자군’임을 보여주려 애쓰는 것이지요. 이러한 서사의 플롯 구성에는 사실 꽤 어색한 부분이 많았지만, 한국군 남성의 아버지 역할 수행과 그에 대한 베트남인 여성-아이의 지지라는 가부장적 멜로드라마가 지닌 감상성은 그 어색함을 봉합합니다. 이와 같은 감상성의 대중적인 호소력은 식민주의적 상상력 속에서 구성되는 남성 주체와 베트남인 여성 인물의 관계가 이성애 로맨스로 형상화되면서 다시 한번 모습을 드러냅니다.

앞서 헤게모니적 남성성이 주변부의 남성성 및 여성성의 지원을 필요로 한다는 점을 설명한 바 있지요? 전쟁의 전방과 후방에 대한 젠더화된 상상력 역시 남성적 군인에 대한 재현뿐 아니라 여성에 대한 두 가지 방식의 대상화를 필요로 합니다. 그 첫 번째는 가부장적 가족 내에서 보호받는 어머니와 딸이라는 여성성, 둘째는 남성성을 잘 수행한 군인에게 주어지는 보상으로서 성애화된 여성성이지요. 이때의 헤게모니적 군인 남성성에는 이성애 중심적인 성적 규범을 충실히 수행할 수 있는 능력을 필수적으로 요구합니다. 군인 인물이 ‘남자다운’ 인물로서 재현될 경우, 그의 이성애 관계가 재현물 속에서 구체적으로 다루어지지 않는다 하더라도 해당 인물은 으레 규범적인 이성애 섹슈얼리티를 수행하는 존재로 상정되는 것이지요.

1965년부터 1968년까지, 당시 대표적인 여성 독자 대상 대중지였던 <여원>에는 <베트남통신>이라는 제목 아래 파월 장병들이 보내오는 수기나 편지가 매달 적게는 두 편에서 많게는 네 편까지 꾸준히 연재되었습니다. 그중 맨 첫 번째로 실린 글인 <고국의 아가씨들에게>를 살펴볼까요? 이 편지는 파월된 한국 장병들이 베트남 여성에게 한눈을 팔지 않게 하려면 한국에 있는 여성들의 지속적인 애정과 관심이 필요하다는 내용을 자못 익살스러운 어조로 담고 있습니다. 파월 한국군 남성이 베트남 여성들과 한국인 여성들을 저울질하고 선택하는 위치에 있음을 상정하는 이러한 유형의 이야기는, 중앙 일간지의 좌담 기사와 같은 비교적 공적인 지면에서부터 가벼운 글투의 독자 편지에 이르기까지 널리 유통되었습니다. 파월 한국군 남성 인물들의 이성애적 욕망이 작품 전체에 걸쳐 다양하게 드러나는 <여자베트콩 18호>에서도, 고국의 ‘여대생’들이 보내오는 위문편지를 읽는 장면이나 베트남인 여성 포로를 성적인 시선으로 대하는 장면 등이 나타나는데, 이때 여성은 국적이나 지위를 막론하고 모두 이성애의 대상이자 그 성적 매력을 남성 군인에게 평가받는 객체로 묘사되고 있습니다.

그런데 <고국의 아가씨들에게>라는 편지에서 흥미로운 부분은 여성에 대한 성적 대상화뿐 아니라 남성들 자신이 “월남 머슴아에 비교도 안 될 만큼 튼튼하고 사내답고 귀공자답”다는 것, 즉 여성의 마음을 얻을 만한 매력이 있다는 것을 내세우는 부분입니다. 이처럼 육체적, 정

신적으로 강인한 남성성을 지닌 군인의 모습은 실제로 파월 한국군을 재현하는 당시의 뉴스영화를 비롯한 수많은 사례들에서 발견됩니다. 파병 당시 한국사회의 지배적 담론은 베트남인 남성과의 육체적 대비를 통한 인종적 우월함과 베트남인 여성의 선망을 얻는 이성애적 매력의 형상화를 통해 한국군의 강인한 남성을 이상적으로 그려 왔던 것입니다.

<여자베트콩 18호>와 <고보이 강의 다리>에서도 남성 군인 인물들의 육체적 자질은 자주 시각화되어 나타납니다. 전자가 야외 샤워 장면에서의 신체 노출이나 남성 '베트콩'과의 몸싸움 장면 등을 통해 그를 보여준다면, 후자의 경우는 주로 극의 중심 사건인 다리 건설 현장에서의 노동 장면을 통해 장병들의 단단한 육체를 거듭 비춥니다. 이는 박정희 정부가 추진한 개발 토건 정책의 이미지와 군인의 이미지를 결합하여 남성성을 강조하는 전략이라는 점에서 눈에 띄는 요소입니다. 토건을 통한 개발과 경제 발전을 베트남전쟁의 '전사'들과 연결하는 상상력은, 〈월남에서 돌아온 김상사〉나 〈소띠 아저씨〉 등 베트남에서의 군복무를 마치고 귀국한 제대 군인들이 등장하는 영화에서도 자주 드러납니다. 이는 국내의 경제개발 정책과 해외 '진출'을 군사주의의 맥락 속에서 통합하는 작업이라는 점에서 문제적입니다. 이는 이른바 "싸우면서 건설하자"라는 당시 한국의 국책 구호가 남성성으로 젠더화되는 국면이자, '남방 표상'의 대상인 베트남에서의 토건이라는 점에서 식민주의적 상상력을 보여주는 것이기도 했던 것이지요.

영화 <고보이 강의 다리>는 고보이 지역의 베트남인 주민들을 위해 한국군이 다리를 건설한다는 내용을 중심으로 전개됩니다. 파월 한국군이 주둔하고 있는 마을의 강을 가로지르는 다리를 '베트콩'들이 폭파하자 주민들은 이를 한국군의 소행으로 오해하게 되지요. 이에 심리전을 담당하는 장교인 이 대위는 부대원들을 동원하여 다리를 재건해줌으로써 마을 사람들의 신뢰를 회복하려는 작전을 세우고, 베트콩의 공격으로 인한 몇 번의 위기를 극복하며 목표를 달성해 냅니다. 한국군에 적대적이었던 마을 주민들은 영화의 마지막 장면에서 다리의 완공을 축하하며 손에 손에 태극기를 들고 달려옵니다. 다리가 이어지고 헤어진 가족들이 만난다는 것은 이데올로기 문제로 분단된 베트남의 통일을 은유하는 것으로, 베트남전쟁을 한국전쟁의 연장으로 여기는 한국 측의 인식 속에서 이는 한국의 '조국 통일'을 에두르는 바이기도 했지요. 여기에서 재미있는 것은 이 다리의 건설이 다름 아닌, 무거운 원목을 짊어지고 무너지는 교량을 버티며 쇠망치를 휘두르던 이 대위 이하 한국군들의 건장한 육체에 달린 것으로 연출되고 있었다는 점입니다.

한국군 장병의 '사나이다운' 육체는 토건 모티프를 통해 반공 진영의 우위를 몸소 드러내는 동시에 이성애 관계에서의 성적 매력까지 지닌 것으로 그려집니다. <여자베트콩 18호>의 여성 주인공인 '신'과 김 하사의 관계는 이를 뚜렷하게 보여주는 사례입니다. 남성 연인인 '민'을 따라 '베트콩'에 가담했으나 자유월남으로 넘어가려다 한국군의 포로가 되는 여성 '신'은, 김 하사로 대표되는 한국군의 아량에 감복하여 베트콩의 정보를 넘겨주며 완전히 전향하게 됩니다. '신'과 '민'의 관계가 드러나는 중반부 전까지 영화는 '신'이 김 하사를 따라 한국으로 가서 "한국 치마저고리가 아주 썩 잘 어울릴" 신부가 될 것처럼 둘의 관계를 진전시켜 갑니다. '신'이 김 하사에게 마음을 열어가는 단계마다 김 하사는 '베트콩'의 거듭되는 공격으로부터 '신'을 구해주는데요, 여기에서 김 하사의 능력은 베트콩 남성들과의 육탄전에서 승리하는 육체적 우월함으로 표현됩니다.

그런데 여기에서 정작 중요한 것은 <여자베트콩 18호>에 나타난 이성 간 로맨스의 핵심이 '신'과 김 하사 간 관계의 진전 정도에 있지 않고 '신'을 사이에 둔 '민'과 김 하사 간의 관계에 있다는 점입니다. '신'과 김 하사 간 로맨스 관계의 형성은 김 하사가 '민'에게 '신'을 양보

하는 결말을 향해가는 길 위에 놓여 있습니다. 전자의 관계가 이데올로기의 정당성이라는 층위에서나 이성애적 매력의 층위에서나 김 하사가 '베트콩'보다 우위에 있다는 점을 보여주는 기능을 한다면, 후자의 관계는 삼각관계의 온건한 종결이 여성인 '신'의 의사에 의한 것이 아닌 두 남성 사이에서 오가는 갈등의 조정을 통해 가능한 것이었음을 보여주는 것입니다. 이는 김 하사-반공 진영이 '민'-공산당에 대해 승리를 거두었음이 남성 간 여성 거래 모티프를 통해 구현된 것이라 볼 수 있지요. 퀴어 페미니스트 인류학자인 게일 루빈이 <여성 거래>에서 지적하였듯, 이성 간의 (제도적) 결합에 있어 "남성이 여성을 교환하도록 관계가 지정되는 한, 그런 교환에서 나온 산물—사회적 조직—의 수취인은 남성"인 것입니다. 〈여자베트콩 18호〉 시나리오의 지시문은 이 삼각관계가 여성과 남성 간의 문제처럼 보이지만 실질적으로는 남성 연대의 차원임을 분명히 하고 있으며, 이 남성 연대는 두 남성 간의 동등한 관계가 아니라 김 하사의 승인과 양보의 결과물을 '민'이 수용하는 것으로 형상화되고 있습니다. 여기에서 '교환의 산물'은 곧, 한국군이 베트남에서 거두는 이데올로기적 승리의 확정인 것입니다.

〈여자베트콩 18호〉의 이성 간 로맨스 서사는 이처럼 한국군의 베트남전쟁 참전에 대한 이데올로기적 선전을 충실히 수행합니다. 한편 〈고보이 강의 다리〉는 그와 같은 로맨스 관계의 진행 중에 '여교사'의 존재감이 커지면서 반공 프로파간다의 면모가 흔들리는 순간들을 노출하고 있어 흥미로운 영화입니다. <여자베트콩 18호>에서의 로맨스가 표면적으로는 김 하사와 '신'의 관계로 보이지만 그 심급에는 김 하사와 '민'이 이루는 남성 연대가 놓여 있었던 것과 달리, <고보이 강의 다리>에는 '민'과 같은 역할을 담당할 강력한 남성 인물이 나오지 않습니다. 이는 해당 작품 속에서 한국과 남베트남 간의 친선 관계가 이 대위와 '여교사' 간의 로맨스에 직접적으로 기대어 서사화되는 상황을 불러오게 됩니다. 그 결과 <고보이 강의 다리>는 "강건너 여선생의 의무는 아이들에게 스스로 옳은 것을 선택할 능력을 길러주는 것이라고 하더군요"라는 이 대위의 대사가 보여주듯이 베트남인 인물들에게 많은 자율성을 부여하게 되지요. <고보이 강의 다리>에 나타난 한국군의 남성성은 개발주의적 토건의 모티프를 통해 구현되고, 베트남을 표상하는 여성 인물의 이성애적 선망을 획득함으로써 완성되는 것으로 보입니다. 그러나 이 영화는 그 과정에서 '베트남인' '여성' 인물의 역할을 두드러지게 만들어 예상외의 균열을 노출하기도 합니다. 실제로 '여선생'을 맡은 배우는 첫 번째 다리 폭파 에피소드에서부터 베트남인을 대표하여 한국군에 강력히 대항하는 모습을 연기하는데요, 한국군 인물들을 대하는 직설적인 말투의 대사 처리와 팔뚝을 휘두르는 큰 제스처는 한국군과 베트남 주민들의 관계가 개선되고 이 대위와 해당 인물의 로맨스가 진전되는 와중에도 시종일관 유지되고 있습니다. 이는 시나리오를 지면상으로만 검토할 때는 포착할 수 없는 영상 재현의 차원에서 드러나는 바입니다.

군부의 직접적인 지원을 받는 베트남전쟁 소재 영화는 1971년부터 시작된 주월 한국군의 단계적 철수와 한국 내 전쟁영화 유행의 퇴조 등으로 인해 점차 자취를 감추게 됩니다. 그러나 파병 기간에 형성된 한국과 베트남에 대한 젠더화는 한국에 초청된 베트남 여성들의 한국 찬양 기사 등을 통해 여전히 그 영향력을 발휘하고 있었습니다. 이번 장에서 다룬 영화들의 식민주의적이고 군사주의적 욕망과 그 젠더화 양상은 베트남전쟁이 수십 년 전 과거의 일이 된 2016년의 텔레비전 드라마 <태양의 후예>에서도 다시 한번 문제적으로 나타난 바 있습니다. 베트남전쟁 파병 당시의 영화들에 나타난 이데올로기는 최근까지도 역사적 연속성과 현재성을 지니는 문제로서 한국의 문화장을 떠돌고 있는 것입니다.

강인한 남성성을 지닌 존재로 표상되는 한국군이 여성으로 젠더화된 베트남인들의 마음을 얻는다는 아이디어 속에서, 전쟁이라는 사건은 남성들의 일로 서사화되며, 여성 인물을 비롯

한 베트남인 대부분은 한국군에 비해 남성성이 결여된 존재로 재현됩니다. 이 결여된 존재들은 공산화의 위험 속에서 한국군 남성 인물의 보호를 필요로 하는 것으로 그려지고 있었지요. 이러한 재현의 핵심은 베트남이라는 대상보다는 서사의 주체인 한국군 자신을 향하고 있습니다. 파월 한국군이, 나아가 남한이라는 국가가 세계사적 맥락 속에서 추앙받는 남성 주체의 자리에 서 있음을 확인하는 것이 해당 영화들의 궁극적인 욕망이었던 것입니다.

이러한 영화들의 젠더화된 서사 구조를 분석할 때 드러나는 것은 오히려, 한국(군) 주체가 발판을 두고 있는 남성성의 취약함과 불안정성이라는 그림자였습니다. 가부장적으로 성별화된 위계질서 속에서 베트남을 여성화하고 폄하하면서도, 그들의 호감과 숭배와 승인을 얻기 위해 자신의 남성적 우월함을 끊임없이 내세우는 것. 이는 헤게모니적 남성성이 실제로는 달성할 수 없는 목표라는 점에서 비롯하는 불안과 공포의 흔적을 지우려는 노력이라 할 수 있습니다. 신시아 인로는 탈군사화를 위한 여정에서 '페미니스트 호기심'의 중요성을 강조하며 다음과 같이 묻습니다. "남성의 어떤 개념 덕분에 누가 이득을 얻는가? 여성성에 대한 전제를 외교정책의 토대로 만드는 자원은 누가 가지고 있는가?" 이 질문을 파월 시기 베트남전쟁 영화들에 적용해본다면, 남성성에 대한 이 영화들의 집착은 성별 이분법과 젠더화, 이성애중심적 상상력의 공모가 당대 한국 사회의 군사화에 있어 필수적이었음을 방증한다는 답을 도출해낼 수 있을 것입니다.

3. 조직폭력배 영화의 멜로드라마적 남성성

앞선 장에서는 베트남전쟁 참전 시기의 전쟁영화를 중심으로 한국영화의 남성성 재현을 살펴보았습니다. 이 시기는 한국이 제국주의적이고 군사주의적인 상상력을 동원하여 국가의 성장을 도모하던 시기였지요. 이제 시계를 몇 바퀴 돌려 20세기 말, 1990년대 후반으로 넘어와 봅시다. 이 세기말의 전환기에 한국영화는 또 다른 방식의 남성성 재현에 주력합니다. 조직폭력배 영화, 주로 '조폭영화'라고 불리는 영화 속의 남성 청년들에 대한 재현이 바로 그것입니다.

1990년대 후반기 한국 영화의 주된 경향은 젊은 남성들의 때 이른 죽음으로 요약될 수 있습니다. 조폭영화의 잔혹한 응징에서부터 최루성 멜로드라마의 불치병에 이르기까지 당시 스크린 속 남성들은 일찍 세상을 떠나기가 일쑤였지요. 1990년대 초·중반기의 대세를 차지했던 로맨틱 코미디 영화 속 세련된 도시 남녀들의 자리를 비정하게, 혹은 안타깝게 죽어가는 남성들이 대체하게 된 것입니다. 그와 같은 급변의 계기는 1997년을 전후하여 한국 사회에 불어닥친 경제적 변화와 함께 나타났습니다. IMF 구제금융체제로 불리는 외환위기 및 신자유주의의 본격화가 바로 그것입니다.

이 시기 젊은 남성 인물의 죽음이 지니는 다중적인 양상은 당시 '한국적 누아르'라고 불리었던 일련의 남성적인 폭력 영화들에서 특히 풍부하게 나타났습니다. 1994년 작 <게임의 법칙>에서 이른 징후를 보이기 시작한 이 경향은 1997년 작 <초록 물고기>에서 정점을 이룬 후, 2000년의 <킬리만자로>와 2001년의 <파이란>으로 후일담을 남기며 한 시기를 일단락합니다. 이 과정에서 1997년의 <비트>나 1998년의 <태양은 없다>와 같은 청춘 버디영화, 1998년의 <약속>과 같은 멜로드라마 장르로의 변주가 이루어지기도 하지요. 말하자면 이 영화들은 도시의 밤거리를 담아내는 필름누아르 영화의 스타일과 조직폭력을 소재로 하는 갱스터 장르를 기본으로 하면서, 멜로드라마 및 청춘영화와의 접합을 보여준다고 할 수 있을 것입니다.

1990년대 조폭영화들은 갱스터 영화의 서사적 관습을 따르는 동시에 필름누아르의 시각적

스타일을 참조하고 있습니다. 갱스터 장르와 필름누아르 스타일의 만남 자체는 세계 영화사의 보편적인 현상이지만, 1990년대 한국의 조폭영화에서 필름누아르 스타일의 적용은 그만의 독특한 효과를 만들어내어 주목을 끕니다. 필름누아르 스타일을 따른 도시 공간의 시각적 재현과 그 '어두움'에 질식되는 개인의 무력함, 남성 주인공 인물이 지니고 있는 멜로드라마적 태도와 그에 걸맞은 연출 등은 1990년대 조폭영화의 성격을 감정의 차원에서 또 한 번 형성하고 있기 때문입니다. 1990년대 한국의 조폭영화들은 각박하고 혼란스러운 경제 상황에 감정적으로 대응하는 당대인들의 멜로드라마적 상상력을 보여주고 있는 것이지요. 이는 갱스터 장르의 성격과 관련해 조폭영화가 일종의 변주를 이루고 있음을 암시하는 바입니다. 말하자면 1990년대 조폭영화는 자본주의의 배면을 다루는 갱스터 장르가 지니는 사회 보고서로서의 속성과, 자신에게 주어진 세계에 대한 감정적인 반응이라는 멜로드라마로서의 속성이 충돌하는 장으로 이해될 수 있는 셈입니다.

조폭영화의 주인공 청년들이 지닌 멜로드라마적인 태도는 자신들이 속한 갱스터 세계의 기반에 대한 그들의 오해에서 비롯합니다. 필름누아르 스타일에 따라 비정한 도시공간으로 표현되는 폭력조직의 세계는 남성들의 연대 관계로 이루어진 동성사회성(homosociality)에 바탕을 두고 있습니다. 동성사회성은 원래 동성애와는 구별되는, 성적 욕망이 개입되지 않은 동성 간의 연대를 설명하기 위해 역사학 및 사회과학에서 제안된 용어이지요. 그런데 19세기 영문학의 주요 작품들을 퀴어 서사로 읽어낸 영문학자 이브 세지윅은 이 용어를 새롭게 응용하여 이후의 연구자들에게 큰 영향력을 끼칩니다. 세지윅은 동성사회성에는 동성애적 욕망이 포함되어 있으며 이 두 가지는 연속체로서 이해되어야 한다고 주장했습니다. 동성사회성이란 강력한 동성애 혐오로 특징화되는 가부장적 사회에서 이루어지는 "남성 유대"와 같은 활동들에 적용되는 개념이자, 젠더 동학의 핵심을 차지하고 있는 원리인 것입니다. 즉, "모든 남성 지배 사회에서는, (동성애를 포함한) 남성 동성사회적 욕망과 가부장적 권력의 유지 및 이양의 구조 사이에 특별한 연관관계가 있다"는 것이지요.

1990년대 한국 조폭영화의 청년 남성들은 자신들이 진입할 낯선 세계를 나름대로 해석하고 그에 따라 행동합니다. 멜로드라마적 세계관을 지닌 이 연약한 청년들은 폭력조직의 세계를 이해하는 틀로서 남성 동성사회적 판타지를 선택하는데요. 소년기의 가족 로망스와 결부되어 있는 이 판타지는 가부장적 남성 동성사회의 안정적 유지를 위해 금기시해야 하는 동성애의 영역을 건드린다는 점에서 위협적입니다. 1990년대 조폭영화의 청년들은 자신들에게 닥쳐 온 새로운 세계에 대한 잘못된 해석과 대응을 보임으로써 비극적인 결말을 향해 달려가지요. 이 순진한 청년들의 오인(誤認)과 그로 인한 죽음은, 정치 제도나 경제 체제의 변화라는 차원만으로는 충분히 해석되지 않는 감정의 영역에 속한 현상이라 할 수 있는 것입니다.

1990년대에 시작된 급격한 신자유주의화는 한국의 사회적·경제적 기반을 뒤흔들고 그에 따른 시민들의 의식 또한 근본에서부터 변화시킨 계기였습니다. 세계 영화사를 살펴볼 때 갱스터 영화는 이처럼 자본주의가 급속도로 팽창하면서 격렬한 사회적 변화를 이끌어낼 때에 일종의 리포트로서 나타나곤 하지요. 그런데 역시 이 계열에 속하는 1990년대 한국 조폭영화의 경우 변화된 사회적, 경제적 관계에 대하여 특정한 세대 및 젠더의 그룹, 즉 청년 남성들의 상호주관적 경험과 그에 따라 형성되는 감정의 구조를 표현하고 있다는 점에서 독특한 양상을 보입니다.

이처럼 1990년대 후반기 한국 조폭영화 속 남성들의 죽음은 일반적인 갱스터 영화의 죽음과는 다른 양상을 보이고 있어 보다 세심하게 접근할 필요가 있습니다. 가령 다음과 같은 질문들을 설정해 볼 수 있을 것 같네요. 죽어가는 이들은 왜 젊은 남성이었을까요? 이 죽음이

왜 조폭영화를 통해 나타났을까요? 불치병에 걸린 멜로드라마의 젊은이들과 말단 조폭으로 죽는 이 젊은이들은 (어떤) 상관관계를 지닐까요? 이 죽음들이 1990년대 후반 한국 영화라는 장에서 만들어내는 의미는 무엇일까요? 지금부터 이 질문들에 대답해 가면서, 갓 본격화한 신자유주의 시대에 나름의 방식으로 응전하고 좌절하던 당대의 남성성을 이해해보도록 합시다.

1990년대 조폭영화의 첫 작품으로 언급되는 <게임의 법칙>은 소도시의 세차장 직원 용대와 그의 애인 태숙이 기차를 타고 무작정 상경하는 상황으로 시작합니다. 유사한 계열의 영화 중 대표작으로 꼽히는 <초록 물고기> 또한, 방금 막 제대한 군복 차림의 막동이가 제대 열차를 타고 경기도 일산의 집으로 돌아가는 장면으로 시작합니다. 당대의 청춘영화로서 조폭영화와의 접점을 공유하던 <비트>와 <태양은 없다> 역시, 고등학교 졸업 후의 돈벌이나 복싱 챔피언 탈락 후의 심부름센터 취업 등으로 대동소이한 도입부를 보여주고 있습니다. 이 영화들은 젊은이들이 처음으로 바깥 세상에 발을 내딛는 지점에서 출발하고 있는 것이지요. 청소년기 및 그 연장의 시간을 마무리하고 과거의 공간을 떠나 새로운 단계의 삶을 향해 나아가는 것. 우리는 이것을 성장 서사의 입사(入社)라고 부릅니다. 이제 이 인물들은 대도시에서 적절한 집단을 찾아 일자리를 잡고 한 사람의 성인 남자로서 삶을 꾸려가야 하는 것입니다.

1990년대의 조폭영화들이 청년의 입사로부터 이야기를 시작하는 것은 자본주의 사회 구조를 탐구하고 폭로하는 갱스터 영화의 기본적인 속성과 우선 관련되어 있습니다. 1950~60년대의 범죄 스릴러 영화에서 조폭이 단순한 불량배나 범죄조직으로 그려졌다면, 1990년대 조폭영화에서의 조폭은 나이트클럽 운영이나 건설업 같은 합법적인 사업을 경영하는 조직으로 형상화된다 점을 여기에서 주목해볼 만합니다. 영화연구자 이호걸 선생님은 이처럼 합법적인 사업체로서의 조폭이 영화에 등장하는 현상이 1990년을 전후하여 건설업 분야에 폭력조직이 진출하고 정부와 대기업이 용역폭력업체에 폭력을 위탁하기 시작했던 것과 시기적으로 일치한다는 점을 짚은 바 있습니다.

그런데 이 시기의 영화들이 조폭 소재를 등장시키는 것은 그와 같은 사회 현상의 직접적 반영일 뿐 아니라, 1990년대 한국 사회의 전반적인 구조를 조직폭력의 세계로 은유하는 작업이기도 합니다. 영화 속 청년들이 성인 남성으로서 자신의 정체성을 구성해나갈 장은 조직폭력의 원리에 따라 움직이는 사회입니다. 따라서 이들의 입사 실패에 대한 재현은 곧 1990년대 한국의 사회가 개인을 무력화시키는 원리와 과정에 대한 재현이 되는 것이지요.

이 청년들이 입사하는 세계는 남성들의 연대 관계로 구성되는 동성사회성을 바탕으로 하고 있습니다. 문제는 이 동성사회적 연대가 곧 성적 주체(로서 서로가 인정한 사이) 간의 연대라는 점입니다. 앞 장에서 살펴본 영화 〈여자베트콩 18호〉의 김 하사와 '민'의 관계를 떠올려 보시면 좀 더 쉽게 이해할 수 있을 것 같네요. 헤게모니적 남성성의 구성 원리에 대한 앞선 설명에서 살펴보았듯이, 한 남성이 남성 지배 사회의 적격한 구성원으로 인정받기 위해서는 다른 남성 주체로부터의 승인이 필요한데요, 일본의 사회학자 우에노 치즈코는 이러한 집단 속에서 성적 주체인 남성 간에 서로를 대상화하는 시선은 금기시된다는 점을 언급한 바 있습니다. 시스템의 안정적인 존속을 위해서는 동성사회성에 근본적으로 도사리고 있는 동성애적 요소를 억압해야 하며, 이를 증명하기 위해서는 남성이 여성을 성적 대상으로 소유해야 하는 것이지요. 남성들로만 이루어진 조직 세계를 그리는 갱스터 영화에서 소위 '트로피 와이프'로서의 여성 인물이 등장하는 이유가 바로 여기에 있습니다.

그런데 1990년대 한국의 조폭영화에서는 여성의 역할이 극단적으로 축소되어 '트로피', 즉 쟁취의 대상으로서의 입지조차 잃어버리는 경향이 나타납니다. 이 시기의 영화들이 '한국적 누아르'라고 불리지만, 삼각관계에 있는 여성이 할리우드 필름누아르의 필수 요소인 '팜므 파

탈'로서 기능하지 못하며, 오히려 삼각형의 꼭짓점에 있는 남성 인물이 '옴므 파탈(homme fatale)'의 모습으로 나타나고 있다는 신미나 선생님의 주장은 이러한 맥락에서 눈여겨볼 만합니다. 조폭영화의 남성 주인공들은 결정적인 순간에 여성 인물을 저버리고 다른 남성 인물에 대한 감정적 애착을 택하며, 그 남성의 배신으로 인해 죽음을 맞게 되는 것이지요.

배우 한석규가 연기한 <초록 물고기>의 주인공 막동은 여성 주인공인 미애를 사이에 두고 보스인 배태곤과 연적 관계에 있는 것처럼 설정됩니다. 그러나 미애와 함께 달아나 새출발을 할 수 있는 선택의 순간, 막동은 배태곤의 호출에 응답하여 미애를 두고 서울로 돌아갑니다. 영화의 결말부에서 그는 배태곤에게 모욕을 준 상대 조직의 두목 김양길을 처단하러 가기 전에 미애가 준 소중한 스카프를 불태움으로써 자신의 갈 길을 분명히 보여줍니다. 이성애적 로맨스를 서사의 표면적인 핵심으로 두고 있는 영화인 <약속>의 경우도 마찬가지입니다. 주인공인 조폭 두목 공상두는 조직에서 손을 씻고 의사인 채희주와 새 삶을 시작할 수 있는 순간에 그를 버려두고 사형 선고가 예상되는 범죄를 자수하러 떠납니다. 자신의 죄를 대신 뒤집어쓰고 사형수가 된 부하 엄기탁을 구하러 가기 위해서인데요. "다른 여자를 만나는 것만이 배신이 아니야, 네 머릿속에서 나를 밀어내는 것도 배신이야."라는 채희주의 대사는 공상두의 선택이 동성애적 속성을 지니고 있음을 암시하고 있습니다. 이 대사는 배우 전도연의 필모그래피 속 명대사 중 하나로 꼽힐 만큼 인기를 끈 구절이기도 한데요. 이 두 영화는 삼각형 구도 속에서 여성을 버리고 남성을 선택하는 남성 인물의 강한 의지가 분명히 표현되고 있다는 점에서 가장 뚜렷한 예시가 됩니다. 그 외에도 참 많은 사례를 꼽을 수 있는데요. <게임의 법칙>의 주인공 용대는 애인 태숙의 간절한 만류에도 불구하고 보스에 대한 충성을 보이기 위해 목숨이 위험한 임무를 수행하러 떠납니다. <비트>의 주인공 민은 여자 친구인 로미를 방에 홀로 남겨둔 채 태수를 구하러 사지에 뛰어들지요. 배우 정우성이 연기한 민이 오토바이를 타고 질주하는 이 장면은 1990년대 한국 청춘의 아이콘이 되기도 했습니다. 역시 정우성 배우가 연기했던 <태양은 없다>의 주인공 도철은 친구 홍기의 배신 문제로 여자친구인 미미와 다툰 끝에 결국 미미를 등 뒤에 남겨두고 홍기를 찾으러 나가버립니다. 이처럼 1990년대 조폭영화의 남성들은 너 나 할 것 없이 이성애 관계를 포기하고 동성 간의 연대를 명시적으로 택하고 있습니다.

그런데 이들이 지닌 동성사회적 판타지는 단순히 동성을 향한 감추어진 성적 욕망의 발현이라기보다는 가족 로망스로서의 성격을 함께 지니고 있습니다. 원래 프로이트가 제안한 개념인 가족 로망스는, 자기들이 낮게 평가한 부모에게서 벗어나기 위해 사회적 지위가 높은 사람들이 진짜 자기 부모라는 상상을 하는 신경증 환자들의 환상을 가리킵니다. 즉, 소년들 개개인이 사회 질서 속에서 자신에게 주어지는 위치에 대해 환상을 품는 방식인 것이지요. 역사학자인 린 헌트는 이러한 가족 로망스 개념을 통해 프랑스 혁명의 심리적 작동 기제를 분석하면서, 혁명을 통해 권위적인 아버지인 국왕을 살해한 시민들이 스스로를 고아로 규정하며 형제애를 바탕으로 새로운 권위를 스스로에게 부여하려 하였다고 말한 바 있습니다. 여기에서의 고아 의식이란, 전통이나 인습의 도움 없이 근대 정치라는 새로운 세계에서 자기 길을 개척해 나가야 하는 주체가 지닌 불안의 표현으로 설명됩니다. 20세기 한국 근현대 문학 전반에서 이와 같은 남성들의 고아 의식이 자주 출몰한다는 점을 이 지점에서 잠깐 언급할 만합니다.

1990년대 조폭영화의 청년들 역시 일종의 고아 의식을 지닌 이들로 나타나지요. 이들은 자신이 원래 속한 가족의 결핍을 인지하면서 자신들의 성장 서사를 시작하는데요. 이들에게는 입사의 과정에서 참고할만한 모델로서의 남자 어른도, 갓 진입하게 된 사회에서 정서적 안정을 기대할 만한 가족도 없기 때문입니다. 가족이 결핍된 상황 속에서 조폭영화의 청년들은 대

안적인 가족을 만들어가려 시도합니다. 영화 속 폭력조직의 구성원들이 서로를 칭할 때에 '형님'이나 '동생'과 같은 가족의 비유를 사용하며 한 가족으로서의 조직이라는 이미지를 만들어내는 것 역시 이러한 맥락에서 유념해 볼 만한 지점입니다.

1990년대 조폭영화 속 청년들이 지닌 대안적인 가족 만들기에의 욕망은 보스에 대한 집착으로 우선 나타납니다. <게임의 법칙>에서 무일푼으로 상경한 용대는 "사나이는 자신을 알아주는 사람을 위해 목숨을 바친다고 했습니다."라며 보스 유광천에게 맹목적인 충성을 증명하려 애씁니다. <초록 물고기>의 막동은 "너 이제 나를 형님으로 불러라. 오늘부터 막동이는 우리 식구다. 나는 우리 식구 끝까지 책임진다."라고 유사 혈연 관계를 보장하며 아버지의 다정함을 보여준 보스 배태곤에게 감정적인 애착을 느끼면서 그를 추종하지요.

조폭영화에서 이 욕망이 발현되는 또 다른 방식은 친구에 대한 집착의 형태로 나타나기도 합니다. <게임의 법칙>이 할리우드 영화 <스카페이스>와 <미드나잇 카우보이>, 홍콩 영화 <열혈남아>를 참조한 것은 개봉 당시부터 잘 알려져 있던 바였습니다. 이 중 <미드나잇 카우보이>는 주인공 용대와 친구 만수의 관계 설정에서 인용되는데요, <미드나잇 카우보이>에서 두 남성 주인공의 관계에 동성애적 요소가 암시되는 것 역시 <게임의 법칙>에서도 마찬가지로 나타나고 있습니다. 용대가 태숙과 동거할 때에 나누는 대화 장면보다 만수와 단둘이 남아있을 때의 대화 장면이 더욱 다정하게 연출되는 것이나, 한쪽 다리를 잃어 예전처럼 여성들을 유혹하여 돈을 뜯어낼 수 없게 된 만수가 결국 남자를 상대로 성매매에 나서게 되는 설정 등은 이들의 관계에서 동성애적 성격을 읽어내게 만드는 요소가 됩니다.

<비트>와 <태양은 없다>에 오면 남성 동성 친구들 간의 미묘한 관계가 한층 더 부각됩니다. <비트>에서는 민이와 여자 친구 로미의 투 쇼트(two shot)에 비해 민이와 태수의 투 쇼트에서 훨씬 노골적이고 다정한 클로즈업이 자주 사용됩니다. 태수는 성공 지향적이고 몸을 사리지 않는 잔인한 조폭으로 묘사되면서 늘 날카롭고 경직된 제스처를 취하지만, 민이와 함께 등장하는 장면에서는 여타의 경우와 달리 "너와 함께 하게 되어서 내가 얼마나 기쁜지 아느냐"라는 식의 대사와 함께 애정 어린 눈웃음을 아낌없이 짓습니다. <태양은 없다>의 홍기 또한 도철이 여자 친구 미미와 다정한 시간을 보내는 장면에서 건물 뒤에 숨어 상처 받은 얼굴로 도철을 응시하거나, 미미에게 바람을 맞은 도철의 뒤를 쫓아 미미 대신 그에게 다정하고 장황한 위로를 건네는 등 연인 간의 애정에 가까운 질투를 표현하곤 하지요. 조폭영화의 가족 로망스가 청년 동성 친구들끼리의 형제애로 나타나는 지점에 오면 동성사회성과 동성애가 명확히 구분되지 않는 연속체임이 한층 더 노골화되는 것을 알 수 있습니다.

이처럼 삼각 관계에서 여성의 비중이 축소되고 남성들 간의 관계가 강화되면, 삼각 구도의 궁극적인 목표인 남성 간의 연대 또한 한층 더 노골적으로 드러나게 됩니다. 문제는 이 과정에서 남성 인물의 여성화가 진행되는 경우이지요. 한 남성이 다른 남성을 향한 인정 욕구를 여성이라는 안전장치를 거쳐 전달하지 않고 직접적으로 표현할 경우, 상대 남성은 성적 주체에서 객체가 됩니다. 이브 세지윅의 동성사회성 개념을 참고하는 우에노 치즈코는, 이처럼 남성이 성적 주체의 위치에서 객체의 위치로 옮겨가는 것을 일종의 여성화(feminize)라고 표현합니다. 그런데 이 '여성화'라는 개념은 잘못 사용할 경우 오해의 소지가 있습니다. 이 수업의 도입부에서 '사회적 성'으로서의 젠더와 '생물학적 성'으로서의 섹스를 구분하는 이분법이 지닌 함정에 대해 설명한 바 있지요. '여성화'라는 개념을 조심성 없이 사용할 경우, 이성애 중심성을 자연화하는 결과를 빚을 수 있습니다. 따라서 이를 우에노 치즈코의 용법을 그대로 따서 여성화라고 부르기보다는 '비(非)남성화'라고 부르는 것이 좀 더 적절하지 않을까 싶습니다.

여하간 동성사회적 연대를 구성하는 남성들이 가장 두려워하는 것은 바로 남자답지 못하다는 낙인이 찍히는 것, 즉 비남성화되는 것이라 할 수 있습니다. 이처럼 자신이 언제고 비남성화되어 권력의 주체 자리를 빼앗길 수 있다는 불안의 여지를 없애기 위해 필요한 것이 바로 동성애 혐오입니다. 그렇다면 앞서 언급된 영화들에서 비남성화되는 남성 인물은 욕망의 대상, 즉 가족 로망스의 판타지가 덧씌워진 상대 남성이어야 합니다. 그런데 동성 연대와 동성애 혐오, 여성 혐오의 세 가지 원리에 입각하여 작동하는 이성애적 질서 속에서는 여성 혹은 비남성 존재인 동시에 권력의 주체가 될 수 없습니다. 따라서 '아버지'로 표상되는 보스의 경우는 보스 쪽이 젊은 청년보다 강자이기 때문에 삼각형의 구도에서 비남성화되지 않으며, 이 관계에서 비남성화되는 쪽은 젊은 청년 주인공으로 나타나지요. 반면 형제애의 형태로 나타나는 친구 간의 경우는 서로가 욕망의 주체인 동시에 대상이 된다는 점에서 차이를 보입니다.

이처럼 어떤 경우에든 헤게모니적 남성성을 갖지 못한 젊은 남성은 약육강식과 무한경쟁의 논리로 운용되는 폭력조직에는 부적격한 '연약한 남성'으로 전락합니다. 아버지의 보살핌과 형제애로 구성된 새로운 가족을 만들 수 있으리라는 젊은 남성들의 판타지는 이렇게 파괴됩니다. 동성사회성을 추구하되 그 과정에서의 동성애는 은폐하고 억압하는 것이 그들이 입사할 사회의 원리임에도, 갓 세상에 나온 순진한 청년들은 이러한 은폐의 전략을 미처 습득하지 못하고 순진한 마음을 그대로 드러냈기 때문입니다. 따라서 이들은 결국 안정적인 시스템을 흔드는 자로서 밀려나고 부적응자로서 도태되어 죽음이라는 결말을 맞게 되는 것이지요.

1990년대 조폭영화의 젊은 남자들은 유독 남성 동성사회적 조직의 세계에 걸맞지 않은 연약한 성격을 지니고 있습니다. <비트>에서 민이의 또 다른 동성 친구로 등장하는 환규는 민이와 절교하는 장면에서 "어설프게 태수를 따라다니다가는 망한다. 넌 깡패 밥 먹고 살 놈이 아니야."라는 경고를 남기고 떠나는데요. 이 경고는 사실상 1990년대 후반기 조폭영화의 거의 모든 남성 주인공들에게 해당하는 말이기도 합니다. 이들은 자신이 입사해야 할 장이 누아르적인 사회임에도 불구하고 멜로드라마적 인식을 보이는 착각을 범하기 때문입니다.

조폭영화의 남성들이 속하게 된 사회가 갱스터의 계열에 속한다면, 이들이 살아가는 공간은 누아르 스타일로 재현되는 공간입니다. 누아르는 프랑스어로 '검다'는 뜻이지요. 누아르 스타일은 다양한 장르와 접합할 수 있는데요, 이들을 '검은 영화'로 보이게 하는 주된 요소는 한낮에도 밤과 같은 어두운 조명, 암울한 도시의 풍경에 묻혀 가려지는 인물들, 인물의 물리적인 행위보다는 배경 구도의 긴장감이 신(scene)을 주도하는 경향, 비 내린 밤 텅 빈 도시의 축축하고 황량한 공간 등의 '시각적 스타일'로 정리됩니다. 누아르 영화의 도시에서 부각되는 장소는 '거리' 및 그 연장에 해당하는 공간들입니다. 누아르 영화의 거리는 우호적이고 행복이 가득하며 안전한 장소인 집을 불완전하게 대체하는 장소이지요. 나아가 관객들이 '이 영화는 누아르다'라고 인지하게 하는, 영화적 범주의 기본적인 전제가 되는 요소이기도 합니다. 이처럼 도시 공간의 비정함에 질식하는 개인의 불안과 무력함을 건조하게 표현해내는 누아르 스타일이 1990년대 한국 조폭영화에 적용되면서, 도시의 폭력조직으로 은유되는 당대 한국 사회가 지닌 특성과 그 속에서 남성 인물들이 처해 있는 입지가 시각적으로 재현되는 것입니다.

친밀한 사적 공간이 보장되지 않는 누아르적 도시 공간의 문제는 조폭영화 속 주거 공간의 설정에서 우선 드러납니다. 조폭영화의 젊은 남성들은 대부분 곧 쓰러질 듯한 자취방에 살면서 안온한 가정생활을 누리지 못하고 라면으로 끼니를 때우거나 술만 마십니다. <약속>의 공상두는 여러 군데의 고급 호텔을 돌아다니는 것으로 나오지만, 그 역시 좀더 호화로워졌을 뿐 누아르적 '거리'의 연장과 다름이 없지요. 창문 밖으로 비쳐 들어오는 어두운 도시의 네온사인 불빛은 이러한 공간의 누아르적 분위기를 한층 배가시킵니다. 영화 <파이란>은 그와 같은 주

거공간의 비루함을 묘사하는 데에 있어 정점에 서 있는 작품인데요. 제대로 청소되지 않은 자취방, 설거지거리가 잔뜩 쌓여 있는 너덜너덜한 싱크대에 곧바로 소변을 보는 주인공, 외투도 제대로 벗지 않고 들어와 먼지투성이의 몸을 바로 뉘어 잠드는 이들의 모습은 그들의 주거공간이 비인간적인 도시의 거리로부터 자신을 품어주는 '집'이 될 수 없음을 적나라하게 보여줍니다.

개인적인 주거 공간뿐 아니라 이 남성들이 일하는 공간 역시 누아르적 공간으로 나타납니다. 조폭영화의 남성들이 드나드는 공간은 주로 나이트클럽, 유흥주점, 카지노와 같은 곳인데요, 이들에게 이 공간은 보통의 경우처럼 유흥을 즐기는 공간이 아니라 사업을 진행하는 일터입니다. 1990년대 한국의 상황과 특별히 조응하는 또 다른 공간은 바로 인부들이 일을 마치고 돌아간 후 비어 있는 공사장입니다. 곽현자 선생님의 설명을 참조하면 이러한 공사장 공간은 1980년대 중반 이후 재건축 및 재개발 건설업이 조폭들의 주요 이권사업이 되었던 현실과 공명하는 동시에, "1970년대 이전의 액션영화에서의 싸움 장면이 주로 공터나 허허벌판에서 이루어졌던 것"과 대비를 이루는 지점이기도 합니다.

재개발 직전의 철거건물이나 공사장은 1990년대 조폭 영화들에서 '검은' 미장센 연출이 가장 두드러지는 공간이기도 합니다. 이러한 누아르적 공간을 청년의 입사와 그 실패에 대한 영화로서의 조폭영화라는 맥락에서 볼 때 중요한 공간이 바로 <초록 물고기>의 재개발 건물입니다. 해당 장면을 직접 보여드릴 수 없는 상황이라 제가 묘사를 해 보겠는데요, 여러분이 각자 영화를 찾아 보시면 저의 설명을 한층 더 잘 이해하실 수 있으리라 생각합니다.

문제의 장면은 막동이 배태곤에게 이끌려 재개발이 진행 중인 폐건물을 처음 찾는 장면입니다. 배태곤이 아무런 설명 없이 폐건물에 들어가서 한참을 나오지 않자 막동은 그를 찾으러 건물 안으로 들어가는데요. 이 장면에서의 왜곡된 조명은 배경을 밝히고 인물을 어둡게 만들며 사선으로 이루어진 불안한 공간 구도를 만듭니다. 또한 이 쇼트에서 쓰인 카메라워크는 누아르적 세계에 들어가는 막동의 '진입'을 동적으로 보여줍니다. 막동은 긴 복도를 따라 폐건물 안으로 들어간 후 으스스한 분위기의 건물 내부를 두리번거리다 배태곤을 발견합니다. 이 때 카메라는 막동의 걸음을 스테디캠으로 따라가면서 긴 파노라마 쇼트를 촬영하는데요, 이 쇼트는 곧 막동의 입사를 시각화하는 것이자, 막동이 진입하게 되는 세계의 위험함과 비정함을 예고하는 역할을 합니다.

<초록 물고기>의 재개발 폐건물 장면은 단지 누아르적 세계를 시각적으로 재현하고 있을 뿐 아니라 이 세계에 진입한 청년의 순진한 착각까지 동시에 담아냄으로써, 그가 이 공간에 어울리는 인물이 아님을 드러내는 문제적인 장면이기도 합니다. '진입' 직후 이 건물에서 배태곤과 막동이 유사 부자지간의 정을 나누는, 정확히 말하자면 막동이 배태곤에게 아버지의 정을 느끼는 장면이 맞붙어 이어지기 때문인데요. 갱스터 사회가 관장하는 비정한 누아르적 공간에 들어온 상황에서, 막동은 배태곤의 과거 이야기를 듣고 "넌 꿈이 뭐냐"라는 질문을 재차 받으면서 인간적인 유대를 느끼고 그에게 자신의 모습을 투사하게 됩니다,

따라서 막동이 영화의 후반부에 경쟁 조직의 보스 김양길을 살해하는 것은 폭력적인 경쟁 논리에 의한 것이 아니라 아버지와 같은 배태곤을 위한 순수한 의도의 발현이 됩니다. 여기에서 배태곤이 막동에게 김양길을 살해할 것을 분명하게 지시한 적이 없다는 점에 유의해야 하는데요. 이는 오로지 자신의 아버지/형님을 욕보이는 자를 처리하면 그가 기뻐하고 자신에게 더욱 큰 사랑을 주리라는 막동의 순진한 믿음에서 비롯한 결단일 뿐이기 때문이지요. 이 순진함이 일종의 과잉충성을 빚어내면서, 막동은 오히려 배태곤의 세계에서 부담스러운 존재가 되어버리는 것입니다.

1990년대 조폭영화의 청년들은 조직과 구조의 냉엄함을 인식하지 못하는 순진한 인물들입니다. 이 시기는 한국인들이 아직까지 사회를 무한경쟁의 장으로 바라보는 신자유주의적 관점에 완전히 익숙해지지 않은 시기였던 것을 떠올려볼 필요가 있습니다. 가족 로망스에 따라 관계를 인식하는 이 청년들은, 폭력조직이 자본의 증식과 개인적인 영달을 목표로 운영된다는 것을 아직 내면화하지 못하고 있는 것이지요. 이러한 상황에서 1990년대 조폭영화의 청년들에게 나타나는 것이 바로 세계에 대한 착각, 즉 누아르적 세계에 대한 멜로드라마적 인식입니다.

멜로드라마라고 하면 일반적으로 등장인물 간의 로맨스를 그리는 영화를 떠올리기 쉬운데요. 사실 멜로드라마는 전근대적 사회에서 근대적 사회로의 이행 과정에서 진실과 윤리에 대한 전통적인 규범이 강하게 의문시되던 전환기, 권선징악의 도덕적 주제를 다룬 연극에서 나타난 특정한 태도를 가리키는 용어입니다. 이전에 존재했던 신념의 공동체와 사회적 응집력이 더 이상 존재하지 않는 세계에서, 멜로드라마는 도덕적 세계의 존재를 찾고 명백히 하며 설명하고 입증하고자 하는 것입니다. 이처럼 사회적 격변기가 찾아오고 그 과정에서 위기의 남성성이 문제가 될 때, 멜로드라마적 상상력과 남성적 장르가 조응하는 것은 특별한 효과를 자아내게 됩니다. 1990년대 후반기 한국 조폭영화는 순진한 가족주의에 입각한 유대가 더 이상 불가능해진 신자유주의적 사회의 진입로에 서서 젊은 남성들의 멜로드라마적인 감정 과잉을 표현하고 있는 것이지요.

조폭영화의 멜로드라마적 측면은 남성 주인공이 여성 인물 및 과거의 시공간과 자신의 관계를 인식할 때에 발현되는 향수의 정서에서 특히 잘 관찰됩니다. <초록 물고기>의 초반부에서 미애는 나이트클럽에서 노래를 하면서 막동을 홀리는 팜므 파탈의 모습으로 나타나며, 배태곤의 조직이 속한 누아르적 세계로 막동을 끌어오는 역할을 합니다. 그러나 막동과 미애가 본격적으로 가까워지며 서로의 마음을 확인하는 기차 여행 장면에서, 막동의 옛 집과 가족들의 모습이 담긴 흑백 사진들을 받아가는 미애는 막동의 과거, 즉 향수와 순수의 공간에 지분을 갖게 되지요. 막동의 고향과 가족에게 부여된 정서가 향수와 순수라는 것은, 영화의 오프닝 시퀀스와 두 번째 시퀀스에 등장하는 가족 사진들이나 고향의 정경에 깔리는 전원적인 배경음악을 통해 이미 설정되어 있는 바였는데요. 미애와 막동의 과거가 연결되어 있다는 것은, 막동의 죽음 이후 배태곤과 함께 막동의 가족이 운영하는 식당에 간 미애가 예의 흑백사진과 그 식당의 마당에 있는 큰 나무를 번갈아 확인하며 크게 오열하는 장면에서 보다 분명해집니다.

1990년대의 젊은 조폭들의 세계에 대한 후일담과 같은 <파이란>의 여자 주인공인 파이란은 여성과 과거를 연결하는 구도를 가장 노골적으로 보여주고 있습니다. 중국에서 온 밀입국 이주노동자인 파이란은 거친 조직세계에서 소모되는 주인공 강재와는 대조적인 순박한 시골 처녀의 이미지로 나타납니다. 파이란의 중국 국적은 이 영화 속에서 중국이 한국의 '과거', 즉 산업화 이전의 이미지를 보존하고 있는 곳으로 여겨지면서 '젠더화된 과거'의 표상을 만들어냅니다.

흥미로운 것은 이 영화가 파이란의 죽음으로부터 시작하여 과거와 현재를 뒤섞어놓는 시간의 이중구조를 취하고 있는 점인데요. 파이란의 존재와 한국 시골에서 보낸 그녀의 시간은 강재의 과거 더듬기를 통해 현재의 시점으로 호출되고 있습니다. 파이란의 이야기를 되짚어가고 그녀가 살던 공간을 확인하면서 뒤늦게 파이란을 사랑하게 된 강재는, 목돈을 마련하기 위해 조직의 보스와 맺었던 계약을 파기하고 고향으로 내려가 평범한 삶을 살 결심을 합니다. 결국 강재는 배신자로서 조직의 처단을 받아 살해당하는데요, 이 장면에서 눈물을 흘리며 죽어가는 강재의 시선에 강원도의 한적한 바닷가에서 중국 노래를 가만가만 부르는 파이란의 모습이 담

긴 비디오가 보이는 것이 여러 번 교차편집되면서 두 세계의 대조가 극명하게 시각화됩니다. 말하자면 강재는 폭력조직의 활동에 멜로드라마적인 태도로 응대하였기 때문에 파국을 맞게 되는 것이지요. 여기에서 강재의 숨이 끊어져 감에 따라 텔레비전 화면에 비디오로 재생되는 파이란의 모습이 컬러에서 흑백으로 점점 색이 빠져 가는 것은, 남성 인물의 멜로드라마적 태도가 과거지향적인 향수의 형식을 하고 있음을 뚜렷이 보여주는 바입니다.

<파이란>이 멜로드라마적인 재현을 보여주는 방식은 과거의 영상을 호출하는 것 외에 영화 내내 감정 과잉의 음악을 사용하는 데에서도 잘 나타납니다. 조폭영화에서 멜로드라마적인 음악을 사용하는 것은 또 다른 후일담 영화인 <킬리만자로>에서도 두드러지는 방식인데요. <파이란>이 한 개인의 도태를 그렸다면 <킬리만자로>는 의리와 형제애라는 정서에 잠겨 있는 지역의 작은 폭력조직이 몰락하는 과정을 그려낸 영화입니다. <킬리만자로>의 공간은 영화가 개봉했던 2001년 당시의 대도시보다 30년은 뒤처져 있는 듯한 쇠락한 모습의 바닷가 마을, 강원도의 주문진입니다. 이곳의 남성 인물들이 과거의 감정적 응어리를 해결하는 과정에서 총격전을 벌이는 후반부의 장면은 신체 훼손이 매우 잔인하게 표현되는 폭력성을 띠지만, 해당 장면의 배경음악에 주의해 보면 그 성격이 다소 다르게 느껴집니다.

주인공 해식의 쌍둥이 동생 해철이 주인공의 눈앞에서 자식들을 죽이고 본인도 권총으로 자살하는 <킬리만자로>의 첫 번째 신. 이 장면에는 청년 시절의 즐거운 한때를 담은 사진 액자 쇼트가 등장합니다. 그 사진에 해식(*해철)의 핏방울이 튀어 묻으면서 다시는 돌아갈 수 없는 아련한 추억과 현재 벌어지는 파국 간의 간극이 표현될 때, 감정적으로 과잉되고 비장한 오케스트라 편곡의 음악이 함께 흐릅니다. 영화의 후반부, 사진 속의 친구들이 서로 간에 살육을 벌이게 되는 총격전 장면의 첫 쇼트에서 이 사진은 험악한 얼굴을 한 인물들의 뒤편 벽에 걸린 채 다시 등장하고, 총격전이 본격적으로 시작될 때 바로 첫 장면과 동일한 음악이 흐르면서 해당 장면의 향수 어리고 감상적인 측면이 역설적으로 강조됩니다. 이 음악은 인물들의 비명과 함께 총격전 내내 재생되는 것은 물론, 다른 인물들이 모두 죽은 후 주인공 해식이 번개의 시체를 산 위로 끌고 가 눈으로 덮어주고 나서 수색대의 총을 배에 맞고 죽는 마지막 장면에까지 이어지며 갈수록 고조되는 양상을 보입니다.

향수의 정서와 연결되어 있는 멜로드라마적 태도가 죽음과 맞물려 있다는 것은 1990년대 조폭영화를 이해함에 있어 의미심장한 지점입니다. 이는 해당 시기 한국 조폭영화의 남성 인물들이 급변하는 현실 세계에 적응하지 못하고 도태되는 존재들임을 암시하기 때문이지요. 가부장적 가족 제도가 사회적 구조의 결정적인 변화로 인해 위기를 맞고 재건을 꾀하는 서사는 한국전쟁 직후의 1950년대에도 '자유부인'을 다루는 재현물의 형태로 나타난 바 있습니다. 그러나 1990년대의 청년들이 입사하는 세계는 1950년대 당시와는 달리 '정상 가족'의 재건이 도저히 불가능한 상황이지요. 이처럼 현실과 들어맞지 않는 이들의 삶에서 비전을 만들어내는 것은 불가능했지요.

이렇게 볼 때, 1990년대 후반기 한국 조폭영화 속 청년들의 죽음은 누아르적 세계에 대한 멜로드라마의 패배라고 정리될 수 있을 것처럼 보입니다. 말하자면 이들의 죽음은 오인과 실패에 대한 처벌로서의 죽음인 것입니다. 그러나 죽음을 말 그대로 패배의 표현으로 받아들이는 것은 도식적이거나 표면적인 이해에서 그칠 수 있습니다. 1990년대 영화 속 남성들은 착각의 대가로 죽음을 맞지만, 뒤집어 보자면 이는 '저 더러운 세상에 순수한 내가 섞이지 않겠다'라는 거부의 표현이기도 하기 때문입니다. 이 시기의 영화들 중 가장 현실과 동떨어진 '순수'를 표현한 <편지>나 <8월의 크리스마스> 같은 최루성 로맨스 영화의 남성 주인공들에게 불치병 선고가 내려진 설정은 그러한 거부의 정점에 서 있는 것이라 할 만합니다. 말하자면

이들의 죽음은 순수한 진정성을 지키기 위한 일종의 자살로 이해될 여지가 있는 것이지요.

진정성의 신화는 경제적 생존이 지상과제가 되는 IMF 구제금융체제 이후 한국 사회에서 생명력을 잃습니다. 그러나 1990년대 조폭영화의 청년들은 변화한 사회 구조를 미처 확정적으로 인식하기 이전의 감정 구조를 지닌 이들이라는 점에 유의해야 합니다. 이처럼 순수함에 대한 진정성 어린 열정을 가지고 죽음을 향해 달려가는 대표적인 인물이 <태양은 없다>의 도철입니다. 모든 것을 돈으로 환산하는 홍기가 왜 돈도 되지 않는 복싱에 집착하느냐고 도철에게 질문할 때, 도철은 “돈 때문에 이러는 거 아니야. 나 자신이, 어릴 적부터 했던 복싱이, 절대 틀리지 않았다는 거, 그거 증명하려는 거야. 알아?”라는 말로 자신의 진정성을 호소하지요.

<태양은 없다>는 젊은 남성들이 죽지 않고 끝나는 영화라는 점에서 예외처럼 보일 수도 있습니다. 그러나 이들이 새벽을 맞이하기 직전, 도철이 복싱 대회에 나갔을 때의 육체적 스펙터클은 “완만한 자살”의 형태로 나타나고 있지요. <태양은 없다>는 <비트>와 함께 화면이 느리게 재생되는 스텝 프린팅(step printing) 촬영으로 특유의 감각적인 영상미를 보여주는데요, 이는 당시 유행하던 <중경삼림> 등의 홍콩 청춘영화나 뮤직비디오들의 영향을 받은 패셔너블한 장면에서 주로 등장합니다.

그러나 <태양은 없다>의 후반부에 나오는 도철의 복싱 장면에 오면 이 촬영 기법은 상처받고 쓰러지는 젊은 남성의 모습을 진하고 길게 담아내는 데에 쓰이게 됩니다. 이는 배우 이정재나 정우성과 같은 당대의 청춘 스타들이 세련된 팝송을 배경음악으로 삼아 멋진 차림새로 도시를 활보하는 다른 장면들에서와 달리 ‘남성적 나르시시즘’을 향한 향수의 표현으로 나타나면서 전혀 다른 효과를 만들어냅니다. 도철은 이유 없이 머리가 아프고 코피가 터지는 병에 걸려 있지만, 자칫하면 죽을 것을 알면서도 자신의 순수함과 진정성을 증명하기 위해 링 위에 오르는 인물이지요. <태양은 없다>의 대표적인 촬영 기법이 ‘싱그럽게 빛나는 청춘의 순간들’과 ‘자신의 몸을 스스로 사지(死地)에 내던지는 순간’에 함께 쓰인다는 것은 해당 작품이 청춘의 순수함과 죽음을 감각적인 차원에서 연결하고 있음을 짐작하게 해 주는 지점이기도 합니다.

4. 요약 및 정리

오늘 배운 것을 정리해 보겠습니다. 지금까지 한국영화와 남성성이라는 주제 아래, 한국 베트남전쟁 영화의 남성성과 1990년대 한국 조폭영화의 남성성을 살펴보았습니다. 한국군의 베트남전쟁 참전 시기에 만들어진 전쟁영화들은 한국과 베트남의 관계를 가부장적 상상력 속에서 성별화하고 위계적으로 재현했습니다. 전쟁의 현장인 베트남에서 로케이션으로 촬영된 이 영화들의 파월 한국군은 예측 불가능한 자연을 정복하는 모험가이자, 베트남인 여성 및 아이들에게 유사 아버지와 같은 존재로 다가가 베트남인 인물들의 전향을 이끌어내었습니다. 이들이 지닌 남성적 자질은 토건 및 개발 이데올로기와 맞물려 구현되며, 그 육체적 우월함은 이성애 층위에서의 매력으로 환원되기도 했습니다. 그러나 이 영화들은 가족 멜로드라마와 이성애 로맨스를 서사화하는 바로 그 과정에서 남성성 구성의 균열점들을 노출하기도 했지요. 이에 대한 수업을 통해, 베트남전쟁을 중심으로 한 당시의 군사주의가 성별 이분법과 이성애 중심적 상상력의 공모를 필수적으로 요구하는 불안정한 것이었음을 알 수 있었습니다.

뒤이어 살펴본 1990년대 후반기의 남성 폭력 영화들, 즉 IMF 구제금융위기를 전후하여 나타난 이른바 조폭영화의 주된 경향은 남성 주인공들의 때 이른 죽음으로 요약될 수 있었습니다. 이 영화들은 대개 갓 입사 단계에 접어든 청년의 모습으로부터 시작하는데요, 이들이 진

입할 세계는 남성동성사회적 원리에 따라 운용되는 곳입니다. 가부장적 젠더 동학의 핵심인 동성사회성은 강력한 동성애 혐오를 내세움으로써 동성애와의 연속성을 억압합니다. 그러나 1990년대 한국 조폭영화에서는 억압을 위한 안전장치인 여성의 역할이 현저히 축소되어 있어 남성 인물의 동성사회적 판타지가 한층 뚜렷이 드러나고 있었습니다. 이 영화들의 청년 남성들은 억눌린 동성애적 욕망뿐 아니라 가족 로망스로서의 성격까지 지닌 이 판타지로 인해 주변화되고, 결국 시스템에 대한 부적응자로서 죽음을 맞게 됩니다. 조직폭력의 세계에 입사한 청년들이 속한 세계는 필름누아르 스타일의 비정한 도시 공간으로 시각화되었지요. 그들은 순진한 가족주의에 입각한 유대가 더이상 불가능해진 누아르적 세계에 자신들이 속하게 되었음을 미처 깨닫지 못하고, 향수의 정서와 연결된 멜로드라마적 감정 과잉의 태도를 보입니다. 따라서 이 청년들의 죽음은 시대착오적 인식으로 인한 낙오이자 처벌이 됩니다. 그러나 이 죽음들은 오염된 세계에의 편입을 거부하면서 진정성과 순수함을 내세우는 '요절'로서의 속성을 동시에 지니기도 합니다. 즉, 1990년대 후반기 한국 조폭영화에 나타난 남성들의 죽음은, 신자유주의 시대의 시작을 맞닥뜨린 청년들이 지녔던 감정의 구조가 누아르적 세계에 대한 멜로드라마적 인식을 통해 영화화된 사례인 것입니다.

우리가 이번 시간에 살펴본 여러 영화에는 각 시대, 각 사회가 남성을 어떤 존재로 여겼는지, 남자다움을 어떤 식으로 상상하였는지, 남자다움을 요구받는 사람들이 어떤 갈등을 겪는지가 잘 표현되어 있었습니다. 이를 통해 그동안 보편적인 존재로 여겨져 왔던 남성성에 대한 자연화된 시선을 벗어나 이를 낯설게 바라보는 한편, 남성성에 대한 한국 사회의 관념이 영화적 재현과 함께 상호 구성되어 온 방식을 이해할 수 있었기를 바랍니다. 모두 수고하셨습니다. 감사합니다.

▪ **학습활동** (총 108분)

가. 퀴즈(18분)

A. O/X 퀴즈(6분)

1. 주디스 버틀러의 젠더의 수행성 개념을 통해, 남성성과 여성성은 고정 불변하는 것으로 이해된다. (O/X)
정답: X

2. 사회의 여러 조건이 변화하면 다양한 남성성 중 가장 이상적으로 여겨지는 남성성의 모습 또한 변화할 수 있다. (O/X)
정답: O

3. <여자베트콩 18호>는 베트남 현지 로케이션 촬영을 거쳐 1967년 개봉한 한국영화로, 맹호부대의 환송식을 담아내고 있다. (O/X)
정답: O

4. 1990년대 후반 한국 조직 폭력배 영화의 주된 경향은 젊은 남성들의 때 이른 죽음으로 요약될 수 있다. (O/X)
정답: O

5. <초록 물고기>를 통해, 한국 사회의 재개발 문제가 1990년대 후반 청년들의 정체성 구축의 적극적인 추구와 연관됨을 이해할 수 있다. (O/X)
정답: X

B. 선택형(7분)

1. 다음 중 한국의 베트남전쟁 참전에 대한 설명으로 적절하지 않은 것을 고르시오.
① 한국은 미국에 이어 베트남전쟁에 두 번째로 많은 외국군 병력을 파병한 국가이다.
② 미국은 한국 측에 먼저 베트남전쟁에 파병할 것을 적극적으로 요청하였다.
③ 1965년 10월 12일, 서울의 여의도 비행장에는 맹호부대의 베트남 파병을 환송하기 위한 행사가 열렸다.
정답: ②

2. 다음 중 '군사화' 개념에 대한 설명으로 적절한 것을 고르시오.
① 군사화는 한국과 같이 의무적 징병제를 갖춘 나라에서만 볼 수 있는 특수한 현상이다.
② 군사화된 남성성의 이상적인 모습은 여타 남성 및 여성과의 관계를 맺지 않고 독립적으로 구축된다.
③ 군사화는 근대 시민사회의 형성 및 근대적 시민권의 개념과 밀접하게 관련되어 있다.
정답: ③

3. 다음 중 1960년대 후반에 만들어진 베트남전쟁 소재 한국 극영화에 대한 설명으로 적절하지 않은 것을 고르시오.

① 당시 베트남전쟁 극영화들은 오락성과 이성애 로맨스라는 흥행 공식이 반공 선전 서사라는 정치적 이데올로기와 한데 얽혀 있는 텍스트로 이루어져 있다.

② <얼룩무늬의 사나이>나 <고보이 강의 다리>와 같은 텍스트를 통해, 유약하지만 자신의 주관을 견지하고 있는 남성성의 표상을 통해 반공 진영 체제의 우위를 드러내고자 했다.

③ <고보이 강의 다리>는 한국군 남성과 베트남인 여성, 남성을 가부장적 상상력을 통해 위계화하고자 하였다.

정답: ②

4. 다음 중 1990년대 '한국적 누아르'라고 불리었던 작품들에 대한 설명으로 적절하지 않은 것을 고르시오.

① 조폭영화의 주인공 청년들은 무엇이든지 해낼 수 있다는 자신감을 바탕으로 세계와의 적극적인 대결을 추구한다.

② 이러한 영화들은 도시의 밤거리를 담아내는 필름누아르 영화의 스타일과 갱스터 장르를 기본으로 하면서, 멜로드라마 및 청춘영화와의 접합점을 보여주고 있다.

③ 1990년대 한국의 조폭영화에서 필름누아르 스타일의 적용은 그만의 독특한 효과를 만들어내어 주목을 끌고 있다.

정답: ①

5. 다음 중 1990년대 한국의 조폭영화들의 청년들에 대한 설명으로 적절한 것을 고르시오.

① 1990년대 조폭 영화들은 청년들이 사회에 탈주하는 과정을 그린다는 점에서 유의미하다.

② 이 당시 영화들은 한국의 성인 남성이 자신들의 정체성 구축을 자발적으로 포기해가는 과정과 관련된다.

③ 이러한 영화들은 남성들의 연대 관계로 구성되는 동성사회성을 바탕으로 하고 있다.

정답: ③

C. 단답형(5분)

다음 빈칸에 들어갈 알맞은 말을 답해 봅시다.

1. 사람들의 사고방식에서 당연하게 여겨지는 것들을 설명하는 용어로 ○○○를 들 수 있다.
정답: 자연화

2. 레윈 코넬은 특정한 집단에서 특정한 시기에 가부장적 위계의 정점에 있는 남성성을 ○○○○적 남성성이라고 부른다.
정답: 헤게모니

3. ○○○○○은 원래 동성애와 구별되는, 성적 욕망이 개입되지 않은 동성 간의 연대를 설명하기 위해 제안된 용어이지만, 이브 세지윅은 동성사회성과 동성애적 욕망이 연속체로서 이해되어야 한다고 주장한다.
정답: 동성사회성

나. 토론(30분)

전방과 후방의 관계를 가부장적으로 상상하는 것이 어떠한 문제를 내포하는지에 대해 구체적인 한국영화의 예시와 함께 논의해 봅시다.

다. 과제(60분)

1990년대 후반기 한국 조폭영화에 나타난 남성들의 죽음이 가지는 의미를 살펴보고, 이 시기 한국영화에 두드러진 남성성이란 무엇인지 서술해봅시다.

▪ 참고자료

<얼룩무늬의 사나이>(1967, 이만희) (한국영화데이터베이스 보기)
<여자베트콩 18호>(1967, 강범구) (한국영화데이터베이스 보기)
<고보이 강의 다리>(1972, 이만희) (한국영화데이터베이스 보기)
<초록 물고기>(1997, 이창동) (한국영화데이터베이스 보기)
<비트>(1997, 김성수) (한국영화데이터베이스 보기)
<태양은 없다>(1999, 김성수) (한국영화데이터베이스 보기)
<파이란>(2001, 송해성) (한국영화데이터베이스 보기)

<9차시> 한국영화에 재현된 전통과 '한국적인 것'

■ 학습목표

1. 한국 전통을 재현한 영화들이 어떤 이야기와 이미지를 선택했는지, 그것은 어떤 의미가 있는지 살펴본다.
2. 전통 담론이 만들어지는 과정과 영화의 공모관계를 짚어 본다.
3. 한국 사회에서 전통 담론의 변화를 영화가 어떻게 구현해 왔는가 파악한다.

▪ 강의 목차

1. 전통, 민족, 그리고 영화
2. 고전소설 <춘향전>과 '춘향전' 영화들
3. 임권택의 민족 영화와 <서편제>
4. 2000년대 퓨전/팩션 사극과 <왕의 남자>
5. 요약 및 정리

▪ 강의 내용 전문

여러분, 안녕하세요. <영화로 보는 한국 사회와 문화> 제9강은 '한국영화에 재현된 전통과 한국적인 것'에 대해 이야기해 보려고 합니다. 이번 시간에는 근대 이전의 한국의 모습을 재현한 영화들이 어떤 이야기와 어떤 이미지를 선택했는지, 그것은 어떤 의미가 있는지에 대해 살펴보고자 합니다. 이를 위해 전통 담론이 만들어지는 과정과 영화의 공모관계를 먼저 간략하게 짚어 보겠습니다. 그러고 나서 한국 전통과 로컬리티를 각기 다르게 담아낸 영화로서, 고전소설 <춘향전>을 영화로 각색한 영화들과, 임권택 감독의 민족영화, 그리고 2000년대 들어 급격하게 늘어난 퓨전 사극영화를 집중적으로 보려고 합니다. 이를 통해 한국 사회에서 전통이 의미하는 바가 어떻게 달라져 왔으며 그 변화를 영화가 어떻게 구현해 왔는가를 파악하는 것이 오늘의 학습 목표입니다.

강의 순서

① 전통, 민족, 그리고 영화
② 고전소설 <춘향전>과 '춘향전' 영화들
③ 임권택의 민족영화와 <서편제>
④ 2000년대 퓨전/팩션 사극과 <왕의 남자>
⑤ 요약 및 정리

1. 전통, 민족, 그리고 영화

1-1. 전통과 내셔널리즘

전통은, 그 용어 자체가 근대의 산물입니다. 근대가 과거로부터 자신을 분리하면서 비로소 근대의 타자로서 전통이 시작되었습니다. 그래서 우리가 전통사회라고 하면 대개 근대 이전을 가리키는 것이죠. 홉스봄(Eric Hobsbawm)과 랑거(Terence Ranger)는, 근대 네이션(nation)의 형성 과정에서 국민 통합을 촉진하기 위해서 전통이 의도적으로 만들어졌다고 주장합니다. 한국에서는 군부 독재기인 1960년대에서 70년대, 국민을 통제하기 위해서 여러 문화정책을 시도했는데, 이때 전통과 역사를 적극적으로 활용했던 적이 있습니다. 국가가 정권 체제를 유지하고 강화하기 위해서, 그 수단으로 전통을 정치적으로 이용하고 민족 공통의 기억을 만들었던 것이죠. 태권도도 이 시기에 한국 고유의 무술로 체계화되었습니다. 홉스봄도 이미 지적했습니다만, 전통이 이데올로기에 의해 만들어졌거나 발명되었다고 해서 모두가 반드시 거짓된 것은 아닙니다. 다만, 누가 어떤 의도로 어떤 시기의 어떠한 과거를 되살려내었는가 혹은 은폐했는가를 비판적으로 파악하는 것은 매우 중요한 문제입니다. 선별하는 주체의 정치적 의도에 따라서 국가 정체성이 다르게 규정되기 때문이죠.

1-2. 민족지로서 내셔널 시네마

영화는 20세기 들어 서구에서 만들어진 발명품입니다. 영화에 재현된 이미지는 서구의 눈부신 발전상을 매우 발 빠르게 선전하면서 서구의 제국주의와 식민주의를 공고하게 만드는 역할을 하기도 했습니다. 영화는 영화에 재현된 서구의 모습을 본보기 삼으려는 비서구인들의 욕망에 불을 지피면서 전 세계의 문화를 상당히 빠른 속도로 균질화시켰습니다.

비서구에서는 급격하게 근대화와 산업화를 이루면서 고유의 문화적 정체성을 잃어가는 것에 대해 불안감을 가지기 시작했습니다. 식민지배를 겪은 제3세계 국가들은 외세에 저항하기 위해서, 그리고 독립 후에는 빠르게 국민성을 통합시키기 위해서 내셔널리즘에 기대기도 했습니다. 이때 흩어진 국민성을 하나로 모아주고, 잃어버린 민족 정체성을 되찾아주는 데 유용하게 쓰인 매체 중 하나가 바로 영화였습니다. 영화는 과거의 모습을 시각적으로 재현함으로써, 상상으로만 존재하던 공통의 기억을 실체로 만들어냅니다. 영화는 과거를 되살리고 그것을 현재의 관객과 이어줍니다. 그러면 이 재현된 과거는 문화적 연속성을 가지는, 말 그대로 전통이 되는 것이죠. 이렇게 영화 이미지로 재현된 전통은, 곧 그 민족의 본질적인 것을 드러내는 진짜 전통으로 각인되고 내셔널리즘의 환상을 강화해줍니다.

영화가 보여주는 전통 이미지는 일종의 민족지로서 차이를 전시하는 강력한 수단이기도 합니다. 서구가 영화를 통해, 근대화된 자신의 모습을 전시하고, 선전했던 것처럼 말이죠. 근대화의 후발주자인 비서구 국가들은 열등감을 보상받기 위해서 서구의 인정이 필요합니다. 그래서 서구의 산물인 영화를 통해서 자국의 문화적 가치를 증명하려고 합니다. 비서구의 영화가 서구의 관객에게 인정받기 위해서는 서구와 다른 자국의 로컬리티를 강조하게 됩니다. 이때 자국의 로컬리티란 서구와 같아진, 즉 근대화된 현재의 모습이 아니라 주로 과거의 모습을 띠게 되는 경우가 많습니다. 그러나 이렇게 서구에서 만들어진 미적 형식을 표준으로 삼고, 그 형식에다가 서구가 동양이라고 생각하는 내용을 스스로 찾아 덧입히는 방식으로 영화를 만들

때, 오리엔탈라이징이 문제가 됩니다. 1950년대 일본의 미조구치 겐지, 구로사와 아키라의 영화가 그랬고, 1980년대 중국 5세대 감독, 특히 장이머우의 <국두>나 <홍등> 같은 영화가 그랬습니다. 이들의 영화는 대표적인 일본 영화, 대표적인 중국 영화로 서구의 인정을 받았지만, 영화 속 '일본적인 것'과 '중국적인 것'이란 서구의 오리엔탈리즘으로부터 기인한 이국적인 것에 대한 욕구와 시선에 사로잡히게 됩니다. 결국 그것은 서구의 시선 속에 갇혀 타자화된 모습입니다.

1-3. 한국의 경우

한국에서 영화라는 매체를 받아들일 때 즈음 국호는 대한제국이었는데요, 대한제국은 얼마 못 가 일본에 통치권을 빼앗겼고, 일제는 빼앗은 식민지 영토를 조선이라 불렀습니다. 식민지 시기 영화는 일제의 우민화 정책에 따라 식민지 조선인들에게 오락을 제공했지만, 영화 속에 등장하는 조선의 풍광과 조선인 인물은 식민지인들에게 공동체의 감각을 심어주기도 했습니다. 1945년 일본의 식민지배에서 벗어난 이후, 한국은 하루 빨리 사회 통합을 이루어야 했고, 근대화의 후발주자로서 서구의 인정도 절실했습니다. 더불어 식민지배를 겪으며 잃어버린 과거에 대한 향수도 컸습니다. 이러한 사회 분위기 속에서 한국영화는 한국의 과거 모습을 영화 속에 재현하고 그 안에서 민족의 표상을 찾으려고 했습니다. 영화 속에 재현된 과거의 이미지는 전통이라는 이름으로 한국을 대표하게 되었습니다. 우리는 한국영화를 통해서, 전통과 전통문화를 대하는 한국인과 한국 사회의 자세나 인식 태도의 변화를 살펴볼 수 있습니다.

2. 고전소설 <춘향전>과 '춘향전' 영화들

2-1. 춘향전 영화

한국의 전통을 재현한 영화로 제일 먼저 살펴볼 것은 '춘향전' 영화들입니다. <춘향전>은 한국의 대표적인 고전소설인데요, 고전소설 중에서도 대중이 오랫동안 가장 사랑하고 즐겨 읽었던 작품입니다. 지역의 설화를 바탕으로 해서 18세기 후반에 판소리로 먼저 만들어졌고, 후에 소설로 정리된 작자 미상의 소설이며 130여 종의 많은 이본이 전해집니다. 이본들은 세부적 플롯이나 사소한 설정에는 차이가 있지만, 기본적인 서사 구조는 비슷비슷하기 때문에, 독자 대중의 머릿속에 각인된 <춘향전>의 기본적인 서사 구조 역시 대동소이합니다. 이본은 지금까지도 계속 만들어지고 있는데, 소설, 창극, 연극, 영화, 오페라, 무용극, 만화, 텔레비전 드라마, 심지어 미인대회에 이르기까지 서사를 담은 장르라면 반드시 춘향의 이야기가 있을 정도입니다.

춘향 이야기는 1920년대 초에 식민지 조선에서 영화가 생산되기 시작한 후 단일한 이야기 중에서 가장 많이 영화로 만들어졌습니다. 한국의 고전문학이 영화화된 사례는 70여 편 정도인데, 그중에서 춘향 이야기는 23편이나 영화로 만들어졌습니다. 춘향 이야기가 처음 영화로 만들어진 것은, 일본제국의 식민지 상태였던 1923년이었고 일본인 감독이 연출했습니다. 1935년에는 국내 최초의 발성영화로 <춘향전>이 만들어졌습니다. 또 1955년에는 전쟁으로 한국의 영화기반 시설이 대부분 파괴된 상태였음에도 불구하고 컬러영화로 제작되었는데 흥행에 크게 성공했습니다. 1961년에는 당시 한국을 대표하는 신상옥 감독과 홍성기 감독이 각기 <성춘향>과 <춘향전>을 시네마스코프 컬러영화로 제작했고, 1971년에는 이성구 감독이 국내

최초로 70mm 필름을 사용해서 <춘향전>을 제작했습니다. 남북이 분단된 후, 북한에서도 1959년, 1980년, 1984년에 '춘향전' 영화가 만들어졌습니다. 춘향 이야기는 흥행을 보장해주었기 때문에 매번 당대 최고의 기술을 동원해서 만들어졌습니다. 춘향전 영화들은 내용이나 이야기 구조는 최대한 원작을 그대로 살려 두고, 첨단의 기술을 가져와서 그 원작을 시각적으로 재현하는 데 초점을 두었습니다.

춘향전 영화들은 대부분 원작의 줄거리를 크게 벗어나지 않은 채로 만들어졌기 때문에, 여기서 <춘향전>의 줄거리를 먼저 보도록 하겠습니다.

2-2. 줄거리 소개

전라도 남원에 사는 퇴기 월매에게는 춘향이라는 딸이 있었는데 미모가 빼어나고 시서에도 능했습니다. 단오 축제가 벌어진 어느 봄날, 남원부사의 아들 이몽룡은 방자를 데리고 남원에서 유명한 광한루에 올라 봄경치를 구경하다가 멀리서 그네를 뛰는 아름다운 춘향을 보게 됩니다. 춘향과 몽룡은 사랑에 빠지고 백년해로의 굳은 약속을 합니다. 얼마 후 몽룡이 부친을 따라 한양으로 돌아가게 되면서 둘은 후일을 기약하며 이별합니다. 남원에는 변학도가 부사로 부임하는데, 그는 정사는 돌보지 않고 기생만 탐하는 인물이었습니다. 춘향이 미모가 빼어나다는 소문을 듣고 춘향에게 수청을 강요합니다. 그러나 춘향은 변학도의 모진 고문에도 끝내 수청을 거부합니다. 변학도는 춘향을 가두고 자신의 생일에 춘향을 처형하기로 합니다. 한편 한양으로 올라간 몽룡은 열심히 공부해서 과거에 장원급제하고, 암행어사를 제수받아 전라도를 암행하라는 명을 받고 남원으로 돌아오게 됩니다. 변학도의 생일날 성대한 잔치가 벌어지고, 춘향을 처형하려는 찰나 암행어사인 몽룡이 나타나서 변학도를 파직시키고 춘향과 재회합니다.

이상, 춘향과 몽룡의 사랑이 <춘향전>의 주된 이야깁니다. 하지만 춘향 이야기는 많은 이들의 다양한 욕망을 담을 수 있는 그릇입니다. 부패한 상층권력에 억눌려 살면서 이몽룡 같은 정치인이 나타나기를 기다리는 하층민이든, 가부장제 아래에서 울분과 한을 안고 사는 여성이든, 춘향처럼 아름답고 수줍은 여성을 이상형으로 삼는 남성이든, 한국적인 영화를 수출하고자 하는 영화업자든 간에 말이죠. 춘향 이야기가 전통사회를 낭만화하면서, 신분을 초월한 사랑, 타락한 권력자에 대한 응징, 기생과 노비 등 소수자의 저항을 다루기 때문입니다. 이런 요소들이, 당대 시대정신과 연결되며 시대를 거슬러 춘향 이야기가 계속 소환되고 재현되는 이유입니다. 남과 여, 선과 악, 강자와 약자, 만남과 헤어짐, 계급의 높음과 낮음 등 다양한 대립항을 갖추고 있어서 역동적인 갈등구조를 창출할 수 있다는 점은, 특히 이 이야기를 영화로 만들었을 때 돋보이는 점입니다.

2-3. 식민지 시기 <춘향전> 영화

1923년 일본인 감독에 의해 무성영화로 만들어진 <춘향전>은, 윤백남이 연출한 <월하의 맹서>와 함께, 당시 조선에서 만들어진 최초의 영화 가운데 하나였습니다. 이 영화는 흥행에 큰 성공을 거두었는데, 당시의 기록을 보면, 무성영화 <춘향전>의 성공 요인은 두 가지로 보입니다. 하나는 유명한 소설을 원작으로 했다는 것이고, 두 번째는 친근한 조선의 인물과 풍경을 스크린에서 볼 수 있다는 점이었습니다. 20년대 초까지 약 20년 동안 한국인들이 본 극영화는 모두 외국에서 수입된 영화들이었습니다. 영화 속에서는 한국인과 다르게 생긴 인종의 사

람들이 낯선 풍경 속에서 다른 가치관을 가지고 살아가는 모습이 펼쳐졌던 것이죠. 그러다가 <춘향전>에서 드디어 관객과 같은 모습을 한 사람들이 등장한 겁니다. 당시 식민지 조선 곳곳이 근대화되기 시작했기 때문에, 한 신문 기사 인터뷰에서 감독은 전신주, 벽돌집, 일본 가옥, 인력거, 서구식 복장을 한 사람이 화면에 들어가지 않도록 노력했다고 말합니다. 그 외에도 당시 실제 기생이었던 여성이 춘향을 연기했고, 수십 명의 등장인물을 실제 남원 사람으로 등장시킬 만큼 원작의 로컬리티를 살리려고 했다고 합니다.

이렇게 근대화 이전의 모습을 담은 <춘향전>은 두 부류의 관객에게 서로 다른 방식으로 수용되었습니다. 우선 일본인 관객에게는 서구화되지 않은 타자로서 오리엔탈리즘의 시각에서 볼거리가 되었습니다. 당시 일본제국은, 자신들이 이미 근대화를 이룬 국가로서 아직 미개한 다른 아시아 국가를 근대화시키는 사명을 가졌다고 주장했습니다. 서구의 오리엔탈리즘을 일본의 입장으로 가져와서 조선을 비롯한 아시아를 타자화한 것이죠. 반대로 식민지 조선인 관객에게 이 영화는 이미 사라진 과거의 것을 그리워하는 관객의 욕망에 부합하는 것이었습니다. 실제로 당시 조선이 근대화를 이루어 옛날 풍경을 완전히 잃어버린 것은 아니었지만, 나라를 잃으면서 조선인들은 큰 상실감을 느끼게 되었기 때문에 과거 조선을 재현한 영화 속 풍경은 '조선 고유의 것'으로 받아들여졌습니다. 게다가 각자의 머릿속에 상상으로 존재하던 인물들과 장면이 하나의 시각적 재현으로 통일되었을 때, 관객은 공동체로서 '우리'를 인식하게 되었을 것입니다.

식민지 시기에 만들어진 춘향전 영화들은 필름이 소실되어 남아 있지 않지만, 당시 기사와 리뷰를 살펴보면, 이 영화들은 내러티브상 원작을 그대로 재현하는 데 치중했을 뿐 당대의 문제를 제대로 담아내지는 못했던 것으로 보입니다. 다만, 영화의 리터러시에 익숙하지 않았던 조선 관객은 외국영화가 주는 불편함에서 해방되어서, 익숙한 이야기 속에서 조선인의 얼굴과 배경이 펼쳐지는 것을 보고 즐거워했을 것입니다. 최초의 발성영화 <춘향전>은 열악한 기술로 인해 영화에서 나오는 말소리를 알아듣기 어려웠지만, 관객은 이미 내용을 알고 있었고 조선 배우들이 조선말을 하는 것만으로도 크게 만족스러워했습니다. 여기에 '민족주의'라는 이념을 붙이는 것은 너무 거창하겠죠. 그러나 400년 넘게 모든 한국인에게 사랑받아온 이 이야기는 그 자체로 민족주의적인 함의를 담고 있었습니다. 사랑 이야기 이면에, 타락한 관료는 침략자인 일본제국, 저항하는 춘향은 조선, 춘향과 마을 사람들을 구하는 암행어사는 조선의 독립을 은유할 수 있었습니다. 그런데도 이 영화들은 원작에 충실했기 때문인지 그저 옛날이야기로 인식되었고, 식민지배자인 조선총독부와 검열관의 주의를 끌지 않았습니다.

2-4. 해방 이후 50-60년대 춘향전 영화들

- 50년대 춘향전 영화

해방 후 만들어진 춘향전 영화의 필름과 시나리오 역시 남아 있지 않지만, 당대 신문과 잡지에 실린 기사를 통해서 영화에 대한 관객 반응을 짐작해볼 수 있습니다. 1955년 이규환이 연출한 <춘향전>은 해방 이후 한국영화 최초의 흥행작이었습니다. <춘향전>은 관객이 익히 알고 있는 방식으로 원작을 그대로 수용하면서 관객과 평단에 모두 매우 좋은 평가를 받았습니다. 이에 대해 한 외국 평론가는 '전쟁이 끝난 직후 리얼리티의 세계를 빠져나가라는(*빠져나가려는) 경향'으로 분석하기도 했습니다. 고통스러운 현실에서 벗어나 과거로 회귀하려는 욕망 때문에 영화가 성공했다는 평이었죠. 전쟁이 아니더라도, 1950년대 한국 곳곳에 미국 문화가

장악하면서 식민지 시기보다 더 강하고 빠른 변화가 일어났고 과거에 대한 향수도 그만큼 커졌던 것으로 보입니다.

또 한 가지 주목할 것은, 이 영화에 대한 창작진의 태도입니다. 당시 신문 기사 인터뷰에서 감독은 외국인들에게 한국인의 참다운 모습을 계시할 영화를 만들고 싶다고 언급합니다. 또 다른 잡지 기사에서 제작자는 이 영화가 해외 진출을 목표로, '동남아세아 영화제' 출품을 목표로 제작되고 있다고 밝히고 있습니다. 신분제 사회였던 조선에서 양반 이몽룡과 기생의 딸 성춘향의, 신분을 초월한 사랑 이야기는 보편적이고, 부패와 탐욕이 처벌받고 정의가 세워지는 결말도 많은 사람의 공감을 얻을 수 있는 점이었습니다. 게다가 한국 전통사회의 로컬리티를 담고 있기 때문에 국제영화제에 출품하기에 좋은 소재였겠죠. 해외 영화제를 목표로 외국인의 눈에 한국적인 것으로 비칠만한 것을 만들어야 한다는 생각은, 서구인의 기준과 시각을 만족시켜야 한다는 강박으로 이어집니다. 그리고 60년대에 춘향전 영화는 실제로 서구 영화제에 출품작이 됩니다.

- 60년대 춘향전 영화

60년대 춘향전 영화들은 다행스럽게도 필름이 남아 있습니다. 그래서 좀 더 구체적이고 시각적인 측면에서 이야기해 보겠습니다. 1961년에 만들어진 홍성기 감독의 <춘향전>과, 같은 해 일주일의 간격을 두고 개봉한 신상옥 감독의 <성춘향>은 한국영상자료원에서 제공하는 아래 링크를 통해서 볼 수 있습니다.

모든 춘향전 영화에서 가장 먼저 등장하는 시퀀스는 단오 축젯날 춘향과 몽룡이 만나는 장면들인데, 이때 중요한 배경은 광한루입니다. 단오에는 부녀자들이 그네를 뛰는 풍속이 있는데, 몽룡은 광한루에서 축제를 구경하다가 그네를 뛰는 춘향을 발견하게 됩니다. 춘향전 영화들은 광한루의 큰 규모와 화려함을 자랑하거나 광한루를 둘러싼 자연의 아름다움을 부각합니다. <성춘향>에서는 로우 앵글을 통해 광한루의 웅장함을 강조하고 서까래와 처마 곡선의 아름다움을 반복적으로 보여줍니다. 반면 <춘향전>에서는 누각의 크기는 상대적으로 작지만, 광한루 주변의 자연 풍경을 아름답게 담아내어서 자연 속에 조화롭게 자리한 한국 누각의 건축적인 특징을 전달합니다.

그리고 축제라는 시간적 배경 속에서 평화롭고 풍요로운 조선의 모습이 시각적으로 그려집니다. 인물은 모두 다채롭고 화려한 색감의 한복을 입고 있습니다. 또한 축제 속에서 신분의 차이가 소거되고 평등한 민주사회를 이룬 모습이 강조됩니다.

몽룡: 여봐라~
마부들: 예이~
몽룡: 너희들도 올라 앉아라. 우리 오늘은 상하의 구별 다 걷어치우고 트고 놀자.

광한루에서 몽룡은 하인들과 수평적 관계를 형성하며 술을 주고 받습니다. 신분의 차이가 약화되지만 나이에 따른 질서는 유지됩니다. 술이 나이순으로 돌고 몽룡이 이 점을 강조하기 때문에 관객은 장유유서를 한국의 아름다운 문화로 인식합니다. 원래 조선 시대에 광한루는 상층계급의 휴식과 연회를 위한 건물이었기 때문에 제한적인 사람들만 이 건물을 이용할 수 있었는데요, 하지만 춘향전 영화들에서는 축제를 핑계로 신분 귀천 없이 누구나 광한루에 오르도록 했습니다. 게다가 그 안에서는 신분의 위계 관계가 일시적으로 해체되면서 수평적 관

계가 형성된 장소로 그리고 있습니다. 이 장면은 북한 영화에서도 비슷하게 연출됩니다. 광한루 장면은, 천한 신분의 춘향이 신분제에 맞서 저항하고 높은 신분의 몽룡과 맺어질 수 있는 분위기를 미리 형성해줍니다. 또한 신분제는 철폐되었지만, 여전히 계급의 차이가 존재하는 이 사회가 나아갈 방향을 제시해 주면서 관객의 공감을 얻습니다. 수평적 관계이지만 나이순은 유지된다는 설정도 한국 관객에게는 중요한 지점입니다.

영화 속에서 또 다른 중요한 장소는 월매의 집입니다. <성춘향>에서 월매는 천민인 기생 출신인 데다 이제 활동하지 않는 퇴기임에도 불구하고, 월매의 집은 크고 화려한 부유층의 공간으로 이상화되어 있습니다. 반면 <춘향전>에서 월매의 집은 좀 더 단출한 초가집으로 설정되어 있으나 내부는 <성춘향>과 마찬가지로 다양한 장식으로 치장되어 있습니다. 이러한 이미지는 당시 서민의 삶이 풍요로웠다고 생각하도록 만들어줍니다.

60년대 춘향전 영화들은 해외시장을 염두에 두고 컬러 시네마스코프로 제작되었습니다. 그리고 한옥과 한복 그리고 소품에 이르기까지 전통적인 거의 모든 것을 이상화하고 낭만적으로 재현하고 있습니다. 이것은 외국 관객에게 이국적인 아름다움을 보여주기 위한 것이었고 그들에게 인정받고 싶은 욕구에서 비롯된 것이었습니다. <춘향전>보다 대체로 더 화려하게 만들어진 <성춘향>이 국내에서 크게 흥행한 것은 당연한 결과였습니다. 그리고 <성춘향>은 결국 아시아영화제와 베니스영화제에도 진출했습니다.

2-5. 70년대 이후 춘향전 영화의 퇴조

춘향전 영화들은 남한이든 북한이든 모두 원작의 줄거리를 크게 벗어나지 않은 채로 춘향과 몽룡의 만남과 사랑, 몽룡이 떠난 후 춘향의 시련, 그리고 해후로 구성됩니다. 인물들의 설정도 동일하고 심지어는 장면 설정도 서로 비슷합니다. 물론 몇 편의 패러디 영화와 스핀오프 영화가 있기는 하지만, 대부분의 춘향전 영화는 각각의 작품마다 독특하게 드러나는 각색의 지점이 보이지 않는다는 점에서 오히려 독특합니다. 춘향전 영화들이 천편일률적인 것은 춘향 이야기가 '한국 고유의 것', 즉 전통으로 정전화되면서, 훼손해서는 안 되는 어떤 것으로 인식이 굳어졌기 때문일 것입니다.

60년대까지 춘향전 영화는 대체로 흥행에 성공했지만, 1976년에 만들어진 <성춘향전>은 흥행이 저조했고, 1987년 <성춘향>은 흥행에 참패했습니다. 70-80년대 한국영화가 불황이기는 했지만, 이전에 춘향전 영화가 흥행 보증 수표였던 점을 생각하면, 춘향전 영화의 흥행 실패는 작품이 사회 변화를 따라가지 못한 결과일 것입니다. 하층민 여성 춘향은 봉건사회 신분제의 억압에 저항하지만, 이때 그가 저항의 무기로 삼는 것은, 역시 봉건제 이데올로기인 '열녀'라는 틀이고, 그 틀 안에서 춘향은 신분제를 무너뜨리기는커녕 신분 상승에 성공합니다. 게다가 변학도라는 탐관오리에 대한 처벌은 이몽룡이라는 더 높은 상층계급에 의해서 이루어집니다. 따라서 춘향 이야기는 결국 봉건제 질서를 더욱 강건하게 유지하는 역할을 합니다. 그러나 봉건제 사회가 무너지고 그 가치에 의문을 품고 있는 현대인들에게 춘향 이야기는 더 이상 매력적이지 않습니다. 2000년대 이후 춘향전 영화가 뜸했던 이유입니다. 2000년에 임권택 감독이 만든 <춘향뎐> 역시 원작의 서사를 그대로 유지합니다. 다만 형식적으로, 한국의 전통 공연 양식인 판소리 연행 양식을 접목해서 액자식 구성을 취하고 있습니다. 전근대적인 이야기를 전근대적인 형식으로, 그러나 현대적 매체에 담아 새롭게 만든 것이죠. 이 작품은 유럽과 미국에 진출하기도 했지만 서구의 오리엔탈리즘적 응시를 만족시켰을 뿐, 국내에서는 외면받았습니다.

- 스핀오프 <방자전>

임권택의 <춘향전>(*<춘향뎐>) 이후, 원작 이야기에 충실한 춘향전 영화는 이제 나오지 않고 있습니다. 관객들이 더는 예측 가능한 바로 그 춘향 이야기를 원치 않기 때문입니다. 대신 춘향이나 몽룡이 아니라, 주변 인물인 방자를 주인공으로 삼은 스핀오프 <방자전>이 2010년에 등장했습니다. 방자는 몽룡의 하인입니다. <방자전>은 방자가 자신의 이야기를 들려주는 형식의 액자형 구조로 되어 있습니다. 따라서 방자의 시점으로 이야기가 전개됩니다. 원작에서 방자는 똑똑하긴 해도 방정맞은 저속한 인물이지만, <방자전>의 방자는 몽룡보다 건장하고, 수려한 외모에, 사랑을 위해 목숨을 바치는 사려 깊은 남자로 그려집니다. 반면 몽룡은 목적을 위해 수단을 가리지 않는 음흉하고 야비한 인물입니다. 또 춘향은 방자를 사랑하지만 신분 상승의 욕망을 포기하지 않고 몽룡에게 접근합니다. 주요 인물 세 명은 모두 개인의 욕망 추구라는 근대적 가치를 대변하는 인물로 변합니다. 극적 갈등을 만들어내는 악의 축이었던 변학도는, <방자전>에서는 악하기보다 몽룡에게 이용당하는 어리숙한 인물로 역할이 축소됩니다. 그렇지만 여전히 자신의 이익만을 탐하는 변학도의 모습이나, 변학도를 저지하기는커녕 그보다 더 이기적이고 타락한 이몽룡의 태도는, 사회 지도층에 대한 비판을 더욱 고조시킵니다.

대중영화인만큼 <방자전>에서도 사랑 이야기는 가장 중요한 요소입니다. 다만 춘향과 몽룡은 사랑의 가치를 신봉하지 않습니다. 오히려 순수한 사랑을 구현하는 인물은 하층계급인 방자입니다. 그래서 주인공이겠죠? 이 영화에서 방자와 몽룡을 동시에 탐하는 춘향의 새로운 모습도 매우 신선합니다. 이 때문에, '춘향문화선양회'에서 이 영화가 춘향을 모독했다면서 상영 중지를 요청할 정도였습니다. 이는 그동안 춘향의 캐릭터가 얼마나 하나로 고정되어 있었는가를 보여줍니다. 동시에, 이런 변화는 사회가 복잡해지면서 관객의 욕망도 매우 다양하고 복잡해졌으며, 전통적 가치를 믿는 관객이 사라졌음을 뜻합니다. 관객수 298만 명을 기록한 <방자전>은 흥행에 어느 정도 성공하면서, '전통'은 다시 구성될 필요가 있다는 대중의 욕망을 확인시켜주었습니다. 앞으로도 고전소설 바탕의 영화는 전통에 대한 패티시즘에서 벗어나서, 이전의 버전과는 다른 형태가 될 것이라고 기대합니다.

3. 임권택의 민족영화와 <서편제>

3-1. 임권택

앞서 춘향전 영화들을 살피면서 임권택 감독의 이름을 언급한 바 있습니다. 원작 이야기를 그대로 살린 춘향전 영화 중에서 가장 최근의 작품을 연출한 감독이 바로 임권택입니다. 임권택은 한국의 대표적인 영화감독입니다. '국민감독'이라고 불리기도 하죠. 임권택 감독의 영화 중에서 국제적으로 잘 알려진 <씨받이>, <춘향뎐>, <취화선> 같은 작품은 모두 한국의 전통문화를 중요한 소재로 삼고 있습니다. 그리고 감독 본인도 국내외의 관객도 이 영화들이 한국 민족문화의 본질을 재현한다고 인식합니다.

임권택은 1962년 감독으로 데뷔해서 지금까지 100편이 넘는 영화를 만들었습니다. 그런데 이 중에서 80편 정도는 1980년대 중반까지 발표한 영화들입니다. 그러니까 사실 이렇게 짧은 기간에 많은 영화를 만들었다면 하나하나 정성 들여 만들었다고 보기는 힘들겠죠. 실제로 임

권택 감독이 '작가'로 인정받고 그의 영화가 '작품'으로 평가받게 된 것은 1980년대 중반 이후부터입니다. 바로 국제영화제에서의 수상과 밀접한 관련이 있습니다. 임권택이 1981년에 만든 <만다라>는 하와이 국제영화제에서 대상을 탔고, 베를린 국제영화제 본선에 올랐습니다. 1988년에는 <아다다>가 몬트리올 국제영화제에서 최우수 여우주연상을 수상했고, <아제 아제 바라아제>는 1989년 모스크바 영화제에서 여우주연상을 수상했습니다. 이 외에도 여러 작품이 각종 해외 유명 영화제에 진출하면서 임권택은 국제무대에 이름을 알렸습니다.

국제영화제에 진출했던 임권택의 영화들은 대부분 전통사회나 시골의 전근대적인 풍경을 배경으로 여성의 고통을 다루고 있습니다. 한국영화는 1980년대부터 본격적으로 유럽영화제에 진출하기 시작했는데요, 1982년과 1984년에 칸에서 상영되었던 이두용의 <피막>(1980)과 <여인 잔혹사 물레야, 물레야>(1983) 역시, 전근대적 풍경 속 고통받는 여성을 재현하고 있었습니다. 해외에서는 과도한 폭력과 강간 장면이 나오지 않는 한국영화는 없다고 평가할 정도였습니다. 이것은 1980년대, 정치적이고 사회적인 이슈는 엄격히 규제하면서 성적인 표현은 관대하게 허용했던 당시 한국 군사정권의 검열제도와 관련이 있습니다.

그러나 고통받는 한국 여성의 몸이 재현된 영화에 주목하는, 유럽 영화제의 시선에도 주목할 필요가 있습니다. 루 퉁린은 중국 5세대 감독 장이머우가 영화에서 고통받는 중국 여성을 미학화한다고 지적했습니다. 이때 고통받는 여성의 몸은 중국을 표상하고 문명화된 서구는 오리엔탈리즘의 시선으로 그것을 소비한다는 것이죠. 이것을 임권택 영화에도 적용할 수 있는데, 그는 영화에서 고통받는 한국 여성의 몸을 아름답고 에로틱하게 재현하고 있습니다. 특히 미국과 유럽의 배급 과정에서, 영화의 포스터와 주된 홍보 이미지는 한복을 입은 여성의 모습을 전면에 내세운다는 점에서 오리엔탈리즘에 기대고 있다고 지적할 수 있습니다.

임권택의 많은 영화는 모두 한국이 20세기를 지나오면서 상실한 문화적 전통을 회복하려는 시도와 동기화됩니다. 전통의 상실은 식민지 경험, 전쟁과 분단, 노동계급을 착취한 결과로 얻어진 급속한 근대화 및 산업화와 연결됩니다. 그리고 임권택의 영화들은 전근대적 문화를 성공적으로 불러내서 대중에게 잃어버린 전통을 교육하는 수단이 됩니다. 이렇게 재교육된 전통은 국내 관객에게 문화에 대한 자긍심을 심어주고, 국제적으로는 찬사를 불러왔습니다. 그러나 그의 영화 속에 재현된 한국은 전근대적인 풍경, 관광객의 시선으로 보게 되는 이국적인 의상과 건축물, 아름답지만 착취당하는 여성의 모습을 하고 있습니다. 즉 임권택의 민족영화는 서구라는 거울을 통해 비치는 자기, 서구 시선의 대상으로서 자기를 보여줍니다. 임권택은 의식적으로 셀프-오리엔탈라이징 전략을 추구하고 그 영화들은 서구의 오리엔탈리즘을 충족시키면서 영화제 수상을 통해 서구의 인정을 받게 됩니다. 그러면 그 영화들에서 형상화하는 문화 요소들이 다시 한국과 한국 민족을 대표하는 것으로 한국에서 인정받습니다.

3-2. <서편제>

과거의 향수를 자극하는 임권택 감독의 영화는 많은 국제영화제에서 인정받았지만, 국내에서는 별로 흥행에 성공하지 못했습니다. 그러나 1993년에 만들어진 <서편제>는 임권택이 재미없는 국제영화제용 작품만 만드는 것이 아님을 증명하게 됩니다. 물론 이 영화에서도 근대화되지 못한 시골을 배경으로 여성의 몸이 혹사당합니다. 정사 장면도 빠지지 않습니다. 그럼에도 <서편제>는 한국영화를 외면하던 관객을 다시 극장으로 끌어들인 영화입니다. 그리고 잊혀 가던 전통에 대한, 대중의 강렬한 관심을 끌어낸 영화입니다.

한국은 1990년대 들어 본격적으로 세계화 시대를 맞게 되었고, 한국의 로컬리티를 상상하

고 보존하려는 열망은 그 어느 때보다 강해졌습니다. 이에 따라 전통에 대한 향수와 수호의식을 바탕으로 한 임권택의 영화들은 흥행에 크게 성공하게 됩니다. 그중에서도 대중적으로, 그리고 비평적으로 가장 큰 성공을 거둔 것이 바로 <서편제>입니다. 이 영화는 한국영화 역사상 최초로 공식적 관객 숫자가, 서울을 기준으로 100만 명을 넘긴 기록을 세운 작품입니다. 당시에는 어지간한 할리우드 블록버스터 영화도 서울 관객 100만 명 정도면 뉴스에 나오던 시대였으니까, 대단한 흥행 기록을 세운 셈이지요. 이 영화는 50-60년대를 배경으로 남도의 아름다운 경치와 전통예술인 판소리를 화면에 담아내면서 근대화로 인해 사라져가는 '우리 것'을 표현하였습니다. 줄거리를 먼저 보겠습니다.

줄거리:

유망한 소리꾼이었던 유봉은 스승의 애첩과 놀아나 파문당한 후에, 소리품을 팔며 시골을 떠돌아다닙니다. 그는 유랑 중에 만난 양딸 송화에게 소리를, 양아들 동호에게 북을 가르칩니다. 시대가 변하여 새로운 문물이 들어오자 판소리를 즐기는 관객이 줄고 냉대와 멸시 속에 살아가던 중, 동호는 유봉과 갈등을 일으키며 집을 나갑니다. 유봉은 송화마저 떠날지 모른다는 두려움과, 슬픔이 쌓여야 소리가 완성된다는 잘못된 믿음에 집착해 송화에게 약을 먹여 눈을 멀게 만듭니다. 송화는 절망한 채로 동호를 기다리지만 결국 포기하고 소리 공부에 매진합니다. 몇 년 후 유봉은 송화의 눈을 멀게 한 일을 사죄하고 숨을 거둡니다. 중년이 된 동호는 그리움과 죄책감으로 송화를 찾아 나섭니다. 동호는 송화를 만나지만 자신을 숨기고 소리를 청합니다. 송화도 북장단을 듣고 동호임을 알아채지만 아는 체하지 않고, 소리를 마친 후 둘은 다시 이별합니다.

3-3. 판소리의 재발견

영화 <서편제>는 한국 전통예술인 판소리 광대의 삶을 다룹니다. 이 영화를 통해 잊혀 가던 판소리에 대한 대중의 관심이 크게 높아졌습니다. 판소리는 소리꾼 한 사람이 고수의 북반주에 맞추어 노래로 이야기를 들려주는 예술인데, 18세기 무렵에 생겨나서 19세기에 전성기를 누렸고 20세기 전반까지 꾸준히 공연되었습니다. 판소리가 크게 인기를 얻게 되자, 그 내용을 소설로 찍어낸 것이 바로 '판소리계 소설'이고, 앞에서 다루었던 <춘향전>도 이 갈래에 속하는 고전소설입니다. 영화의 제목인 서편제는 판소리의 여러 유파 가운데 하나입니다. 서편제는, 웅장하고 호탕한 동편제보다는 상대적으로 부드럽고 애절하지만, 동편제든 서편제든 판소리는 기본적으로 비장과 골계가 반복되는 것이 미학적 특징입니다. 한마디로 웃겼다 울렸다 하는 것이죠. 전통사회에서 판소리는 가장 대중적인 예술 중 하나였습니다.

20세기에 들어서면 서구 문명이 도래하면서 판소리는 창극이라는 새로운 형식으로 변모합니다. 혼자서 여러 역을 연기하는 1인창 형식에서 서구식 오페라 형식으로 탈바꿈합니다. 창극은 세트가 설치된 무대에서 여러 명의 배우가 각각의 인물을 맡아서 노래하고 연기하는 방식입니다. 창극의 인기가 높아지면서, 전통 방식의 판소리가 자신을 지키는 방법은 득음의 경지에 매진하는 것밖에 없었을 것입니다. 득음은 소리를 얻는다, 즉 음악가로서 매우 뛰어난 예술적 경지에 이르는 것을 말합니다.

<서편제>의 유봉이 처한 현실이 바로 그것이었습니다. 동료들은 창극단 배우가 되어 주가를 올리는 반면, 판소리의 인기가 떨어지자 유봉은 대중과 자본으로부터 멀어져서 시골로 떠돕니다. 19세기까지 가장 통속적이고 대중적인 장르였던 판소리가 가장 순수하고 예술적인 장르로

거듭나는 순간은, 바로 대중이 판소리를 외면하기 시작한 그때부터이고, 이것은 예술이 삶으로부터 분리되는 바로 그 지점입니다. 실제로 현대 사회에서 판소리는 대중에게 잊혀진 과거의 유물이 되어가고 있었습니다. <서편제>는 이런 판소리의 위기를 부르짖는 영화입니다. <서편제>를 통해서 대중은 판소리의 존재를 새삼 깨닫게 되었습니다. <서편제>를 보면서 관객은 외국 문화의 침투 속에서도 우리 것이 이어져 오고 있다는 안도감을 느꼈습니다. 세대와 계층 간의 극심한 분열 속에서도 우리 모두를 통합할 수 있는 어떤 한국적인 것이 있다는 안도감 말이죠. 그러나 그렇다고 판소리가 다시 대중예술의 지위를 되찾은 것은 아니었습니다. 외롭게 예술성만을 추구하던 유봉이나 송화의 모습처럼, 판소리는 위대하고 고상한 전통예술로 우리에게 돌아왔습니다.

3-4. '한'의 발견

<서편제>에서는 판소리 음악이 많이 불리고 배경에 깔리기도 하는데, 주로 사용되는 음악은 판소리 창 중에서도 처량하고 비장하고 여성적인 대목입니다. 경쾌하고 신명 넘치는 대목은 거의 등장하지 않습니다. 이 영화의 키워드가 '한(恨)'이기 때문일 겁니다. 한이란 생사를 넘나들 정도로 강도가 큰 슬픔이 가슴 속에 응어리지는 것을 말합니다. 이 영화에서 한은 두 가지로 표현됩니다. 하나는 가족을 잃고 몸이 망가지는 주인공의 슬픈 삶 자체입니다. 송화는 자신의 삶을 긍정적으로 바꾸려고 하지 않고 그냥 받아들이고 견뎌냅니다.

그리고 또 하나는 예술을 완성시키는 동력으로써 한입니다. 영화에서는 예술과 한을 연결시키는 장면이 여러 번 등장합니다. 동호가 떠나자 송화는 식음을 전폐하고 소리까지 작파한 채 동호를 기다리지만 유봉은 송화마저 떠날까 두려워하며 더욱 득음의 경지에 도달해야 한다는 강박에 시달립니다. 그러다 송화에게 약을 먹여 눈을 멀게 합니다. '한'을 심어주어 득음에 이르게 하겠다는 의도로 말입니다. 그러나 이런 발상은 한국인의 감성에선 실로 낯선 것입니다. 이 모티프는 일본의 샤미센 전설에서 차용한 것이라고 합니다. 일본 근대소설가 다니자키 준이치로도 비슷한 모티프의 소설을 썼습니다. 혹은 영화 <파리넬리>에서 보았던, 아름다운 목소리를 위해서 거세당한 남성 카스트라토가 연상되기도 합니다. 그러나 전통적인 판소리 득음의 과정은 아닙니다.

영화의 마지막 장면에서도 한이 등장합니다. 마침내 동호와 송화는 바닷가의 한 허름한 주막집에서 재회하지만 그대로 헤어집니다. 주막집 주인이 송화에게 묻습니다. "그렇게도 기다리던 사람끼리 왜 서로 모른 척하고 헤어졌단 말인가?" 송화는 "한을 다치고 싶지 않아서였지요"라고 대답합니다. 만남이 이루어지는 순간, 만나지 못하는 데서 오는 한이 사라질까 봐, 만났으되 만나지 못한 것으로 한다? 평범한 사람으로서는 이해하기가 쉽지 않습니다. 더구나 한국의 정서라기에는 어딘가 이질적인 구석이 있습니다. 이전에도 그랬고 지금도, 한국의 드라마에서 상봉의 순간에는 어김없이 서로의 이름을 부르며 부둥켜안고 엉엉 우는 모습이 주를 이루기 때문입니다. 그리고 이럴 때 자주 쓰는 한국말이 '한을 푼다'입니다. 유봉은 죽음에 이르러 유언으로 다음과 같은 말을 남깁니다. "이제부터는 니 속에 응어리진 한에 파묻히지 말고 그 한을 넘어서는 소리를 혀라." 한을 푼다가 아닌, 한을 넘어선다는 말은 어쩐지 생경합니다.

반대로 예술이라는 핑계로 자신의 삶을 계속 슬픔 속으로 밀어 넣는 이런 모습은 어쩐지 예술가의 고뇌를 연상시킵니다. 근대 서구에서 예술가의 고단한 삶이나 고통이, 예술적 성취로 승화된 것으로 포장된 사례는 많이 찾아볼 수 있습니다. 마치 가난이나 외로움, 장애 등이 예

술가의 위대한 예술성을 끌어내기 위한 조건인 것처럼 말이죠. 반 고흐, 프리다 칼로, 베토벤이 생각납니다. 예술은 분명 치열한 수련을 필요로 하죠. 그리고 그 결과는 우리에게 큰 감동을 줍니다. 그러나 슬픔과 고통이 곧 예술성과 동의어는 결코 아닙니다.

그런데 이 영화가 한의 정서를 시각적으로 인상 깊게 그려낸 이후, 한국 사람들은 판소리처럼 한도 우리 고유의 정서라고 인식하기 시작했습니다. 한국 현대사의 식민 경험, 동족상잔의 전쟁, 독재 군사정권의 탄압 속에서, 한국인들이 처절하게 한의 정조를 경험했기 때문입니다. 그러나 모든 정서를 뛰어넘어 한이 한국인의 대표적인 정서가 되고, 과거까지 소급되어 고유한 전통으로 낙인되는 것은 문제가 있습니다.

앞에서 판소리의 미학은 비장과 골계의 반복, 즉 웃겼다 울렸다 하는 것이라고 말했습니다. 다시 말해, 슬픔과 고통으로 생겨난 한은 쌓아두거나 뛰어넘는 것이 아니라 그 자리에서 풀어버려야 하는 것입니다. 판소리뿐 아니라 한국의 고전문학은 해학과 신명을 기본으로 해피엔딩을 말합니다. 우리 역사 흐름 속에서 한의 정조가 특권적 위치를 점한 적은 한 번도 없었습니다. 아무리 힘든 일을 겪어도 결국에는 하늘의 질서가 모든 문제를 바로잡을 것이라고 믿었기 때문입니다. 춘향이 모진 고통을 당할 때 몽룡이 어사가 되어 춘향을 구한 것처럼 말입니다.

그러면 슬픔의 정서인 한이 한국의 전통적 정서인 것으로 쉽게 믿어진 이유는 무엇일까요? 그 기원은 식민지 시대로 거슬러 올라가서 찾을 수 있습니다. 일본은 대한제국을 식민지로 만든 후, 모든 여성적이고 수동적이고 슬픈 것에 조선을 표상하도록 조작했습니다. 한반도 역사 속에서 부정적이고 약한 부분을 강조하고 왜곡했으며, 예술에 대해서는 깎아내렸습니다. 물론 일본인 중에서도 조선의 예술을 사랑하고 조선의 예술이 제대로 평가받기를 바랐던 야나기 무네요시 같은 사람도 있었습니다. 그러나 야나기 역시 시대적 흐름을 벗어나지 못하고 본인의 선한 의도와 달리, 조선 예술에서 가느다란 곡선과 쓸쓸함, 비애미를 발견했습니다. 그는 희극적인 것보다 진지하고 비극적인 것이 더 위대한 예술이라는 서구의 예술관을 받아들였기 때문에, 조선의 예술이 쓸쓸하다는 것은 찬사라고 믿었을 것입니다. 이런 평가는 해방 후에도 비판 없이 받아들여져서 한국의 미로 굳어졌습니다.

이 영화는 우리에게도 예술가가 자신을 희생하면서까지 지켜온 위대한 예술이 있고 그것이 바로 판소리라는 점을 보여주기 위해서 서구의 예술관을 이용합니다. 서구의 예술관이지만, 판소리 예술가의 고통스러운 삶에다가, 교묘하게 한이라는 전통적 정서를 붙인 것입니다. 물론 반쪽짜리 전통이죠. 아무튼, 그래서 마치 처절한 슬픔에 도달하거나 그것을 승화시킨 판소리야말로 위대한 예술이라는 착각을 불러일으킵니다. 나아가 근대화 과정을 지나오면서 우리 민족이 겪은 고통과 소외가 결국 더 큰 성취를 위한 것일지 모른다는 판타지를 제공합니다. 이런 판타지는 모진 고통의 세월을 겪어 온 윗세대에게는 위로를 주고, 새로운 세대에게는 참고 견디면 결국 값진 것을 얻게 된다는 메시지를 줍니다.

4. 2000년대 퓨전/팩션 사극과 <왕의 남자>

4-1. 사극 영화사

<서편제> 이후로 세계화는 점점 가속화되었고, 신자유주의가 경제적 양극화를 심화시키면서 사람들은 이제 모진 고통의 세월을 견디면 보상 받을 것이란 믿음을 저버렸습니다. 하지만 세계정세가 불안해지면서 자국 우선주의 같은 우파 담론이 힘을 얻게 되었고, 전통에 대한 사람들의 관심은 이전보다 더 높아졌습니다. 2000년대 이후로 사극영화가 많이 만들어지고 흥행에

크게 성공한 사극영화가 여럿 나오게 된 것도 이런 현상과 연관이 있을 것입니다.

물론 2000년대 이전에도 사극영화가 만들어졌습니다. 우선 한국에서 사극영화가 번성하기 시작한 1950년대부터 이야기를 시작하겠습니다. 사극영화가 번성하는 촉발제가 되었던 것이 바로 앞에서 보았던 춘향전 영화들입니다. 엄밀히 말하자면 춘향 이야기는 역사가 아니지만, <춘향전>이 성공하면서 전통적인 것에서 소재를 찾아 만드는 사극 붐이 일어났고, 1960년대에 이르면 장르로 정착하게 됩니다. 특히 옛것에 관심이 많았던 신상옥 감독은 <성춘향>에 이어서 본격적인 사극영화를 만드는데, 바로 '연산군' 연작입니다. 연산군 연작은 이후 이른바 '정통사극'이라 불리는, 고증을 기본으로 하는 조선왕조에 대한 사극영화가 정립되고, 이후 텔레비전 사극 드라마에까지 영향을 미칩니다.

연산군(1449-1506)은 조선의 제10대 왕이었고 열두 해가 채 안 되는 재위 기간 동안 폭정을 일삼다가 폐위된 임금이었습니다. 연산군은 친모가 억울하게 죽은 사실을 알게 된 후에 많은 신하를 죽이고 향락에 빠져 살면서 형편없는 정책을 편 결과 결국 신하들에 의해 축출됩니다. 조선은 신분질서가 엄격했고 충과 효의 도덕 규범이 사회의 큰 덕목을 차지하고 있었습니다. 따라서 그 규범에 반하는 인물을 보여줄 때 더욱 갈등요소가 두드러집니다. 연산군 이야기에서는 왕가에 맞지 않는 인물들이 문제를 일으키고 서로 죽고 죽이는 대혼란이 일어납니다. 시어머니가 며느리를 죽이고, 아들은 그것을 방조하고, 자식이 아버지의 첩을 때려죽이는 일이 일어났죠. 잔인한 방식의 살인, 어머니 콤플렉스, 변태적인 여성 편력 등은 관객들의 호기심을 불러일으켰습니다. 신상옥 감독의 <연산군>과 <폭군 연산>, 이혁수의 <연산군>, 임권택의 <연산일기> 등 일련의 연산군 영화들은 역사 재현에 충실한 편이지만, 당시 정치 상황보다는 연산군 개인과 가정사에 초점을 맞추고 있습니다.

그 외에도 조선왕조를 다룬 역사영화에서는, 왕위를 차지하기 위해서 삼촌이 조카를 죽이는 단종과 세조의 이야기, 아버지가 아들을 뒤주에 가두어 죽이는 영조와 사도세자 이야기가 영화의 단골 소재였습니다. 영화에서는 조선 시대를 차용해서 역사적 사실이라는 명분에 기대어 현대물에서는 표현하기 어려운 자극적인 설정이나 극단적인 갈등을 보여줄 수 있었습니다. 이런 왕조 사극에서는 공적 담론, 즉 정치에 대한 것보다, 임금을 중심으로 한 가족윤리가 중심에 있습니다.

1970년대 사극영화는 세종대왕, 이순신 같은 영웅을 찬양하는 국책영화가 유신 이데올로기를 설파하는 홍보용으로 제작되었습니다. 1980년대 사극영화는 에로 코드가 덧입혀진 성인물로 소비되었습니다. 주로 조선 시대를 배경으로 여성을 억압하는 가부장제 도덕 규범 속에서 수난받는 여성을 관음증적 카메라의 시선을 통해 보여줍니다. 즉 여성의 불행과 고통이 육체와 함께 전시되는 형태였습니다. 그리고 1990년대 들어서면서 조금씩 새로운 감각을 가미하면서 활로를 모색하는 과도기적 영화들이 몇 편 만들어졌습니다. 그러다가 마침내 2000년대 이르러 사극영화는 제작 붐을 맞게 됩니다. 2003년 프랑스 소설을 조선 시대로 가져와 번안한 <스캔들>, 고구려 백제 신라의 전쟁을 코믹하게 그린 <황산벌>(2003)로 시작해서, 2005년에 만들어진 <왕의 남자>(2005)는 연산군과 광대의 이야기로 천 이백만 명의 관객을 모았습니다. 2010년대에는 매년 다양한 소재와 주제를 다루는 사극영화가 쏟아져 나왔고, <광해, 왕이 된 남자>(2012), <명량>(2014)과 같이 천만 관객을 넘기는 대흥행 기록을 세우는 작품들이 많아졌습니다.

4-2. 퓨전/팩션 사극의 시대

앞서 잠시 언급한 <스캔들>은 역사적 사실을 바탕으로 한 영화는 아니지만, 조선 시대 생활상에 대한 충실한 고증과 현대적 변용을 추가해 화려한 미장센을 보여주었습니다. 조선 시대 양반들도 생활 속에서 멋과 사치를 추구했고, 연애도 했을 것이라는 가정을 시각적으로 사실화합니다. 사극에서 미술은 굉장히 중요한 부분이지만, 2000년대 사극영화에서는 과거를 시각적으로 화려하게 복원한 미장센 자체가 주요한 볼거리로 등장했습니다.

2000년대 이후 한국 사극의 가장 큰 특징은 예전보다 역사적 고증에 얽매이지 않는다는 점입니다. 오히려 역사적 사건이나 배경 일부만 빌려와서 새로운 이야기를 만들어내는 경우가 많아졌습니다. 이전과는 달리 현대적 감각에 맞는 이야기와 미장센으로 사극영화에 대한 고정관념을 바꾸었습니다. 이전과는 다른 이런 사극영화들을 지칭하는 퓨전 사극이라는 용어도 등장했습니다. 퓨전 사극은 역사 자체를 보여주기보다는 현재의 관점에서 역사를 재해석합니다. 사료에 적힌 사실과 허구의 경계를 구분하지 않고 훨씬 더 자유로운 상상력을 발휘하도록 허용하는 것이죠. 심각하게 역사를 왜곡한 것만 아니라면, 관객도 역사에 기록된 사실인지 아닌지, 기록과 영화가 얼마나 일치하는지 여부를 일일이 따져 묻지 않습니다. 퓨전 사극은 역사 고증에 대한 강박관념을 버리고, 화려한 복식, 현대적 말투, 와이어 액션, 현대적 배경음악을 사용하는 것이 특징입니다.

팩션 사극이라는 용어도 등장했습니다. 한국말의 사극이란 용어는 영어로 풀어 쓰면 역사드라마(historial drama)입니다. 학자에 따라 일제의 국권침탈 이전 시대를 배경을 한 영화는 사극으로, 국권침탈 이후부터 현대 이전까지를 시대 배경으로 한 영화는 '시대극(period drama)'으로 구분하기도 합니다. 또 역사적 사건을 바탕으로 한 영화는 사극, 시간적 배경만 과거인 경우는 시대극이라고 구분하는 학자도 있습니다. 역사영화는 기본적으로 역사적 사실에 허구적 요소를 가미하기 때문에 기본적으로 팩션 영화일 수밖에 없습니다. 픽션(fiction)과 팩트(fact)의 합성어인 팩션(faction)은, 사람들이 잘 알고 있는 역사적 사건(historical event)을 바탕으로 하여 창작자의 상상력, 즉 픽션(fiction)을 가미한 것입니다. 팩션은 이전의 역사극에서 다루었던 인물을 조명하면서도 완전히 다른 문제의식으로 그 이면을 파헤칩니다.

4-3. <왕의 남자>

이준익 감독은 2003년 <황산벌> 이후로, 역사적 사건에 기대어 새로운 이야기를 풀어내는 팩션 사극을 주로 만들어왔고, 많은 흥행작을 남겼습니다. 그중에서도 가장 대표작이라 할 수 있는 <왕의 남자>를 살펴보겠습니다. <왕의 남자>는 60년대 가장 인기 있는 사극의 주인공이었던 연산군이 등장하지만, 연산군의 가족사나 정치적 패악을 중심 이야기로 다루지 않습니다. 그 대신 가상의 인물을 통해 새로운 이야기를 전개합니다. 주인공 '공길'은 연산군에게 직언했던 광대로, <조선왕조실록-연산군일기>에 그에 대한 단 한 줄의 기록이 남아 있습니다. 이 기록을 기반으로, 광대 공길과 장생이라는 인물이 만들어졌고 연산과 함께 중심인물로 설정됩니다. 기존의 사극에서 왕가나 사대부에 대한 것은 많이 다루었지만, 천민인 광대를 다룬 이야기는 거의 없었습니다.

이 영화에서는 대부분 한국 관객이 이미 알고 있는 연산군의 정치적 패악은 거의 보여주지 않는 대신, 국정을 돌보지 않고 유흥에 빠진 무책임한 임금의 모습이 더 많이 비칩니다. 연산군은 어린아이같이 천진한 모습으로 광대놀이를 즐기거나 직접 참여하고, 첩인 녹수와 여성스

러운 공길에게 죽은 어머니에 대한 그리움을 표출합니다.

주인공 공길의 여성성은 이 영화의 중요한 코드인데요, 공길-장생-왕의 삼각관계나 공길의 아름다운 미모는 많은 관객의 호기심을 불러일으켰고 영화 흥행의 중요한 요소였습니다. 사실, 역사 기록에서 광대 공길은 임금 앞에서 잘못된 정치를 비판했다가 곤장을 맞고 유배를 당합니다. 그러나 <왕의 남자>에서 공길은 연산군에게 연민을 가지며 그를 위로하고 싶어 합니다. 공길은 남성이지만 대중영화가 반복적으로 재생산해온 수동적 여성의 이미지를 그대로 답습하고 있습니다. 공길을 여성으로 바꾸어도 영화의 흐름상 큰 변화가 없을 거라는 점에서, 이 영화는 동성애 코드를 이용할 뿐 동성애 영화가 아닙니다. 다만 동성애적 요소와 함께 전통놀이를 시각적으로 재현했다는 점에서 기존 사극과 다른 신선한 사극영화였습니다.

- 전통놀이의 재현

<서편제>가 판소리를 대중에게 널리 알린 것처럼, <왕의 남자> 또한 한국의 전통놀이를 소환해서 대중에게 각인시켰습니다. 영화 초반에서 주인공인 공길과 장생은 유랑광대로 떠돌아다니는데, 이때는 유랑광대 종류 중 하나인 남사당패의 어름, 살판, 버나 등 역동적인 남사당놀이를 재현합니다. 어름은 줄타기 곡예이고, 살판은 공중제비, 버나는 접시 돌리기를 말합니다.

줄타기는 이 영화가 성공한 이후 가장 대중에게 인기를 끄는 전통연희가 되었습니다. 줄타기는 줄 위를 마치 얼음 지치듯 미끄러지며 나가는 재주라고 하여 '어름'이라고도 부릅니다. 줄타기 곡예는 어느 나라에나 존재합니다. 보통 줄타기는 높은 곳에 팽팽한 줄을 매달고 얼마나 정확하고 빠르게 줄을 건네느냐가 기술의 핵심이며, 줄 위에서 고난도의 아크로바틱을 하기도 합니다. 그런데 한국 전통연희에서 줄타기는 느슨하게 출렁거리는 줄을 사용하는 것이 특징입니다. 그리고 줄만 타는 것이 아니라 노래, 재담, 그리고 흉내 내기를 포함하는 것이 크게 다른 점입니다. 줄 위에서 우스갯소리를 하고, 여러 계층의 사람들의 걸음걸이나 앉는 모습을 흉내 냅니다. 이렇게 재담과 흉내 내기를 선보이는 와중에 줄타기 기술의 난이도를 서서히 높여가는 것도 특징입니다. 그래서 처음에는 어설픈 바보처럼 등장해서 점점 날쌘 광대로 변신해가면서 긴장도를 높이고 관객의 흥미를 유발합니다.

살판은 땅 위에서 물구나무를 서거나 재주를 넘는 기예를 보여주는 전통연희입니다. 이런 땅재주는 상황에 따라 큰 위험이 따르기 때문에, 이를 벌이는 광대들이 자탄하면서 '잘하면 살 판, 못 하면 죽을 판'이라고 했던 말에서 '살판'이라는 명칭이 붙은 것입니다. 땅재주의 종목은 매우 다양하지만, 기구에 따라서 매우 위험한 것도 있습니다. 이 영화에서는 뜨거운 화로를 들고 재주를 넘는 화로살판을 재연하고 있습니다.

그리고 주인공이 궁중 광대가 되었을 때는, 궁중에서 놀던 우희와 인형극을 선보입니다. 우희(優戱)는 한 명의 배우가 중심이 되어 가면이나 인형을 사용하지 않고 말과 행동으로 지배층과 각종 시사 사건들을 풍자하는 연극입니다. 물론 단순하게 인물이나 소리를 흉내 내는 연극도 우희라고 불렀습니다. 그러나 궁중 기록물에서 우희는 주로 풍자를 목적으로 연행되었으며, 왕이 우희를 통해서 시정을 파악하고 잘잘못을 바로 잡았다는 기록이 많이 보입니다. 이 영화에서도 공길 집단의 공연을 보고 왕이 신하의 부정부패를 알아채고 벌을 내리는 장면이 재연됩니다. 원래 우희에서는 가면을 쓰지 않았지만, 영화에서는 시각적 즐거움을 주기 위해서 전통 가면을 쓰고 공연하는 모습이 연출됩니다. 이것은 공길 집단이 원래 궁중 광대가 아니라 유랑광대였기 때문에 신변 보호를 위해서 썼던 가면을 유지하고 있는 것으로 볼 수도 있

습니다.

인형극은 이 영화에서 극적으로 대단히 중요한 장치이지만, 전통 인형극은 아니고 또 전문 광대가 본격적으로 연희하지도 않습니다. 단지, 공길이 연산군에게 간단한 손가락 인형놀이와 그림자놀이를 보여주고, 연산이 신기해하면서 그 놀이를 따라 하는 장면에서 활용됩니다. 연산군과 공길이 둘이서 놀이를 하는 장면은 세 번 등장합니다. 두 번째 그림자놀이에서 연산군은 직접 그림자놀이를 하면서 누구에게도 말하지 않았던 아버지에 대한 기억과 자신의 상처를 공길에게 드러냅니다. 따라서 인형놀이와 그림자놀이는 극적으로 매우 중요한 장치가 됩니다.

궁중에서 이루어지는 또 다른 연희 장면 중에서 옥의 티로 많은 비판을 받은 장면이 있었는데, 바로 공길 집단이 경극을 하는 장면입니다. 경극은 중국 청나라 때 만들어진 공연 양식인데, 20세기 이전에는 한반도에서 경극이 공식적으로 공연된 적이 없었습니다. 경극은 단시간에 배울 수 있는 연극 형식이 아니고 시기적으로 연산군 시대에는 아직 경극이 만들어지지도 않았습니다. 그러나 영화에서는 공길 집단이 중국의 경극을 연습해서 연산군 친모의 죽음에 대한 연극을 경극으로 공연하는 장면을 담았습니다. 물론 경극의 화려한 분장과 과장된 몸짓이 영화에 시각적 볼거리를 제공했지만, 심각한 역사 왜곡으로 비판을 받았습니다.

<왕의 남자>는 박물관의 유물처럼 보존되던 남사당패 놀이를 시각적으로 되살려 대중에게 역동적이고 흥겨운 놀이로 인식시켰습니다. 또한 명맥이 끊어진 궁중의 연희뿐 아니라 중국의 전통인 경극까지 끌어들여서, 역사를 뛰어넘는 자유로운 놀이판을 신명 나게 재현했습니다. 여기서 '역사를 뛰어넘는다'는 것은 팩션 사극영화의 중요한 힘입니다. 퓨전 사극이나 팩션 사극은 민족의 역사나 전통에 대해 좀 더 유연하게 접근하게 된 시대의 변화를 보여줍니다. 이제 전통은 박물관에 고이 모셔두어야 하는 신성한 보물이 아니라, 비틀어보고 뒤집어보면서 가지고 놀 수 있는 상품이 되었다는 것을 의미합니다. 물론 상상된 과거를 기억하며 구성원의 공동의식을 일깨우는 역할은 여전히 유지됩니다. 게다가 역사적 배경에 현대의 장식을 덧입혀서 더욱 화려하고 세련된, 그래서 더 자랑스러워 보이는 역사와 전통을 손쉽게 만들어내는 것도 가능해졌습니다.

5. 요약 및 정리

오늘 강의에서는 전통을 재현한 한국영화를 살펴보았습니다. 한국은 20세기 들어, 서구식 근대화, 식민, 분단과 전쟁, 미국화라는 격동의 변화를 겪었습니다. 그래서 변하기 이전의 것, 원래 있었던 것에 대한 갈구가 컸습니다. 영화 춘향전은 변화보다는 전통이라는 것을 고정시켜서 시각적으로 확인시켜주었기 때문에, 관객에게 공통의 기억을 환기시키고 안정감을 주었습니다. 춘향전 영화들은 사회적 변화를 보여주기보다는, 오히려 이야기를 그대로 유지하면서 급격한 문화변동이 초래하는 불안감과 불편함을 봉합하는 기능을 했습니다. 1960년대까지 춘향전 영화는 흥행 보증 수표였지만, 시대가 변하면서 춘향 이야기는 현대인의 공감을 얻기 어려워졌고, 춘향전 영화는 점차 잘 만들어지지 않다가 최근에는 이야기의 변화를 꾀하고 있습니다.

임권택 감독의 <서편제>와 그 영화의 흥행은 1990년대 한국사회의 전통에 대한 태도를 보여줍니다. 당시 한국 사회는 세계화의 소용돌이 속에서 서구의 인정을 바라면서, 문화적 열등감을 전통으로 보상받기를 원했습니다. 국제영화제를 겨냥한 작품을 주로 만들던 임권택 감독은, <서편제>에서도 근대화되지 않은 한국의 아름다운 시골 풍경을 배경으로 고통받는 여성을 카메라에 담았습니다. 주요 인물들은 판소리라는 한국의 전통예술을 업으로 삼는 소리꾼이고,

이들은 자신과 가족을 학대하면서까지 대중에게 잊힌 과거의 유물을 지켜내기 위해 고군분투합니다. 결국 이 영화는 판소리를 근대적 예술성을 띤 위대한 전통으로 되살려냅니다. 한국의 전통을 재현하는 영화는 한국영화로서 한국적인 것을 시각적으로 전시하고 선전합니다. 이런 영화들은 한국만의 독특한 로컬리티를 보여주기 때문에 한국인들에게는 공동체에 대한 자부심을 심어주고, 외국인들에게는 이국적인 볼거리를 보여줍니다.

2000년대에는 한국적인 것에 관한 관심이 더 커졌지만, 전통에 대한 대중의 인식은 좀 더 유연해졌습니다. 그래서 퓨전 사극 혹은 팩션 사극영화가 많이 등장했고, 그중에서도 이준익 감독의 <왕의 남자>는 엄청난 성공을 거두었습니다. <왕의 남자>는 잘 알려진 역사에서 살짝 비켜나서 연산군 시대의 궁중 광대를 주인공으로 내세웁니다. 제대로 기록된 바 없는 궁중광대의 모습은 다채로운 극적 상상력으로 채워졌습니다. 영화 속 광대들은 역사적 기록이나 고정된 전통 이미지에 얽매이지 않고, 온갖 화려한 놀이판을 벌이며 관객의 호기심을 충족시켰습니다. 한국 관객들은 예전보다 더욱 찬란하고 흥미로운 전통에 대한 공통의 기억을 갖게 되었습니다.

전통이 만들어진 것이고 민족이 상상된 공동체라는 것을 이성적으로 이해한다고 해도 민족 공동체의 욕망은 쉽게 사라지지 않습니다. 이 욕망은 이성이 아니라 감성의 영역이기 때문입니다. 그래서 영화는 앞으로도 이 욕망을 끈질기게 물고 늘어질 것입니다. 앞으로 한국영화가 우리에게 보여줄 전통은 어떤 모습일지 궁금합니다. 오늘 강의를 마치겠습니다. 감사합니다.

▪ **학습활동** (총 108분)

가. 퀴즈 (18분)

O/X 퀴즈 (5분)

1. 서구 영화에 재현된 이미지는 제국주의와 식민주의를 공고하게 만드는 역할을 하기도 했다. (O/X)
정답: O

2. 춘향 이야기는 1920년대 초 식민지 조선에서 영화가 생산되기 시작한 후 단일한 이야기 중에서 가장 많이 영화로 만들어졌다. (O/X)
정답: O

3. 임권택 감독의 영화는 국내에서는 별로 흥행에 성공하지 못해 <서편제>는 대중의 외면을 받게 된다. (O/X)
정답: X
해설: <서편제>는 한국영화를 외면하던 관객을 다시 극장으로 끌어들인 영화로 잊혀 가던 전통에 대한, 대중의 강렬한 관심을 끌어내었다.

4. <서편제>에서 주로 사용되는 음악은 판소리 창 중에서도 처량하고 비장하고 여성적인 대목이다. (O/X)
정답: O

5. 영화 <왕의 남자>는 남사당패 놀이를 시각적으로 되살려 대중에게 역동적이고 흥겨운 놀이로 인식시켰다. (O/X)
정답: O

선택형 (5분)

1. 다음 중 <춘향전>에 대한 설명으로 적절하지 않은 것은?
① 한국의 고전소설『춘향전』을 바탕으로 많은 영화가 제작되었다.
② 남북이 분단된 후, 북한에서도 '춘향전' 영화가 만들어졌다.
③ 식민지 시기에 만들어진 춘향전 영화들은 당대의 문제의식을 제대로 담아낼 수 있었다.
정답: ③

2. 다음 중 임권택 감독의 영화에 대한 설명으로 적절하지 않은 것은?
① 그의 영화는 한국이 20세기를 지나오면서 상실한 문화적 전통을 회복하려는 시도와 상관이 있다.
② 그의 영화에서 고통받는 한국 여성의 몸은 아름답고 에로틱하게 재현된다.
③ 그의 민족영화는 셀프-오리엔탈라이징 전략을 비판받으며 서구의 인정을 받지 못한다.
정답: ③

3. 다음 중 <서편제>에 대한 설명으로 적절하지 않은 것은?
① 한국 전통예술인 판소리 광대의 삶을 다룬다.
② 영화의 흥행으로 인하여 판소리는 다시 대중예술의 지위를 되찾을 수 있었다.
③ 영화는 주로 판소리와 '한(恨)'을 핵심 주제로 다루고 있다.
정답: ②

4. 다음 중 판소리에 대한 설명으로 적절하지 않은 것은?
① 판소리의 미학은 비장과 골계의 반복이다.
② 여러 배우가 각자의 배역을 맡아 연기한다.
③ '춘향전'은 지역의 설화를 바탕으로 해서 18세기 후반에 판소리로 먼저 만들어졌다.
정답: ②

5. 다음 중 한국 사극영화에 대한 특징으로 적절한 것은?
① 1970년대 사극영화는 영웅을 찬양하는 국책영화가 제작되었다.
② 한국 사극영화는 철저한 역사적 고증을 통해서만 제작된다.
③ 2000년대 사극영화는 에로 코드가 덧입혀진 성인물로 소비되었다.
정답: ①

단답형 (8분)
다음 빈칸에 들어갈 알맞은 말을 답해 봅시다.

1. ○○○는 소리꾼 한 사람이 고수의 북반주에 맞추어 노래로 이야기를 들려주는 예술이다.
정답: 판소리

2. 20세기에 들어서면서 판소리는 ○○이라는 새로운 형식으로 변모한다.
정답: 창극

3. ○이란 생사를 넘나들 정도로 강도가 큰 슬픔이 가슴 속에 응어리지는 것을 말한다.
정답: 한

4. ○○ ○○은 역사 자체를 철저하게 고증하여 보여주기보다는 현재의 관점에서 역사를 재해석하고자 하는 사극의 한 갈래이다.
정답: 퓨전 사극

나. 토의 (30분)
2000년대 이후 한국 사극 영화의 특징에 대해 토의해봅시다.

다. 과제 (60분)
한국 영화에서 전통이 재현되는 양상을 살펴 보고 그 의미에 대해 서술해봅시다.

▪ 참고자료

한국영화데이터베이스 (https://www.kmdb.or.kr/)
「춘향전」(한국민족문화대백과)
영화 <춘향뎐> (한국영화데이터베이스)
영화 <서편제> (한국영화데이터베이스)
영화 <왕의 남자> (한국영화데이터베이스)

<10차시> 한국영화가 포착한 한국 사회의 디아스포라

▪ 학습목표

1. 한국 사회 내 다양한 디아스포라 존재를 살펴본다.
2. 한국영화의 디아스포라 재현 방식을 학습한다.
3. 이를 통해 디아스포라에 대한 한국 사회의 시선을 점검한다.

▪ 강의 목차

1. 한국 사회의 디아스포라와 단일민족 신화의 해체
2. 코리안 디아스포라, 해외입양인의 서사
3. 타자화되는 탈북민과 조선족
4. 결혼이주여성과 다문화가족 재현
5. 이주노동자의 스테레오타입
6. 요약 및 정리

▪ 강의 내용 전문

1. 한국 사회의 디아스포라와 단일민족 신화의 해체

안녕하세요. 오늘은 “영화로 보는 한국문화와 사회”의 마지막 시간입니다. 마지막 열 번째 주제로 “한국영화가 포착한 한국사회의 디아스포라”에 관해 이야기해보려고 합니다. 디아스포라는 자신의 원 거주지를 떠나 다른 곳에 정착하는 것을 말합니다. 외국인 노동자, 난민, 망명자, 유학생, 국제이민자 등이 여기에 포함됩니다. 한국에서는 20세기 초부터 상당수의 사람이 한반도를 떠나 세계 각지로 흩어져 정착했습니다. 그리고 20세기 말부터는 한국 사회 안에서 세계화와 신자유주의화가 빠르게 진행되면서 외국인 체류 숫자가 매년 증가하고 있습니다. 여기에는 결혼이주여성과 이주노동자부터, 같은 민족이지만 타자로 취급되는 조선족과 탈북민까지 포함됩니다. 1990년대 후반부터 2000년대를 경과하면서 한국영화는 한국에 정착하려는 외국인과 다문화사회에 관심을 보이기 시작했습니다. 이번 시간에는 한국영화에서 이들을 어떻게 재현하는지 살펴보고 디아스포라에 대한 한국 사회의 시선을 점검해 보겠습니다.

코로나로 팬데믹을 겪으면서 서방국가에 사는 아시안 디아스포라가 가장 많이 들은 말은 아마도 “너희 나라로 돌아가!”일 것입니다. 이들의 국적은 지금 그곳이지만, 너희 나라는 ‘모국’을 말하는 것이겠죠. 새로운 땅에 뿌리내리며 철저히 그 나라 사람이라고 믿었지만, 선주민의 눈에는 돌아갈 곳이 있는 외국인이었던 것입니다. 거기서 태어나고 자란, 그래서 대대손손 살

아온 삶은 인정받지 못하면서, 디아스포라의 경계성이 명백하게 실감 되는 순간입니다. 정착한 지 오래되어서 영주권이나 시민권을 이미 획득한 경우라도, 소수인종은 언제나 손쉽게 혐오와 배제의 대상이 됩니다.

디아스포라는 어원적으로 '씨뿌리다' 또는 '씨를 흩뿌리다'라는 그리스어에서 유래되었습니다. 고대 그리스인들은 소아시아와 지중해 연안을 무력으로 정복하고 식민지로 삼은 뒤 그곳으로 자국민을 이주시켜 세력을 확장했기 때문에, 이때 디아스포라는 이주와 식민지 건설을 의미하는 능동적이고 긍정적인 의미가 있었습니다. 이후 디아스포라는 유대인의 유랑을 의미하는 뜻으로 쓰이면서 부정적인 의미로 변하였습니다. 이제 디아스포라는 유대인뿐 아니라 이주, 이민, 망명, 추방의 움직임을 통해서 모국으로부터 떨어져 나간 모든 사람을 지칭합니다.

특히 20세기 후반 신자유주의 시대가 도래하면서 저개발국가의 노동자들이 좀 더 나은 경제적 조건의 일자리를 찾아 글로벌 도시로 이주하는 현상이 전 세계적으로 증가했습니다. 선진국에서는 낮은 출산율과 고령화, 3D 직종 기피로 인해 새로운 인구 유입의 필요성이 생겨났고 노동력을 수입하기 시작했습니다. 이주노동자는 생존을 위해 이주하지만, 대개는 이주한 경제 선진국에서 이등 시민으로 신분이 강등되거나 노동 착취, 인권침해를 경험하게 됩니다. 모국으로부터 분리된 디아스포라는 모국과 정주국, 두 개의 민족-국가와 연결되는 동시에 두 민족-국가 모두로부터 배제되는 처지가 됩니다.

한국의 경우에, 과거 조선 500년 동안 두 차례의 큰 전쟁이 있었고 많은 민간인이 전쟁포로로 일본과 청나라에 끌려간 일이 있었지만, 19세기 후반까지 농경사회를 유지했던 한반도에서는 내국인이 밖으로 나가는 일도, 외국인이 들어오는 일도 매우 드물었어요. 그러다가 1903년에 조선인 노동자 102명이 하와이 사탕수수농장으로, 1905년에는 103명이 멕시코 에네켄 농장으로 이주한 것이 공식적인 이주 기록입니다. 본격적으로 한국인이 대규모로 이주한 것은, 35년간의 식민지배를 거치면서 일제의 억압과 수탈을 피해서, 또는 항일독립투쟁을 위해서 중국과 미국으로 향했던 때입니다. 태평양 전쟁에 징집되거나 강제노동자로 일본이나 만주로 떠난 일도 있었습니다. 또 타국으로 이주한 것은 아니지만 자국 내에서 분단과 산업화로 인해 뿌리 뽑힘의 정체성을 경험한 실향민과 도시노동자도 있습니다. 한국전쟁 때 북에 살던 사람이 남으로, 남에 살던 사람이 북으로 떠나는 과정에서 가족들과 헤어졌고, 60년대와 70년대 급격한 근대화를 지나면서 농촌에 살던 많은 청년이 도시로 떠났습니다. 누군가는 궁핍한 생활 속에서 외화벌이를 위해 독일의 광부 혹은 간호사가 되어 떠났습니다. 2014년에 개봉한 <국제시장>은 바로 불과 몇십 년 전 이주노동자가 되어 독일 광산으로 떠나는 과거 한국인의 모습을 보여줍니다. 또 미혼여성이나 장애 여성의 아이들, 가난한 집 아이들이 외국으로 팔려나가는 일은 지금까지도 계속되고 있습니다. 이들을 포함해서 현재 대략 800만 명 정도가 한국계 디아스포라로 집계됩니다.

1970년대까지 인구 송출국이었던 한국은, 1980년대 후반부터 노동력을 수입하는 국가의 대열에 합류합니다. 그러나 한국 사회와 정부는 이주노동자에 큰 관심을 기울이지는 않았어요. 그러다가 1997년 외환위기를 맞이한 이후, 한국 사회는 급속하게 신자유주의 영향 아래 놓입니다. 시장 중심적 사고가 팽배해지고 중산층이 몰락하면서 빈부의 격차가 극심해지는 양극화 현상이 뚜렷해졌죠. 2000년대 들어서는 신자유주의가 더욱 가속화되어, 국가 사이에 자본뿐 아니라 인력의 이동을 촉진하였고, 그 결과 한국 사회에서 다문화와 디아스포라에 관한 관심이 커졌습니다. 2000년대에 국경을 넘어 국내로 유입된 인구 가운데는, 외국인 이주노동자와 결혼이주자 외에도 탈북이주민과 조선족이 있습니다. 탈북민과 조선족은 원래 한국인과 같은 언어를 쓰는 같은 민족이지만 한국 사회에 재편입되는 과정에서 다른 외국인과 마찬가지로 사

회적 소수자로서 배제와 차별을 겪으며 문화 적응을 해야 했습니다.

코로나19로 국가 간 이동이 제한되면서 지난 2년 동안 국내 체류 외국인 수가 연속으로 감소했지만, 팬데믹 이전인 2019년까지 국내 체류 외국인은 꾸준히 증가해왔습니다. 2019년 통계에 따르면 국내 체류 외국인 수는 252만 명이며, 전체 인구 대비 4.87% 정도였습니다. 그 중 중국인이 42.9%로 가장 많았고, 그 뒤에 베트남 10.7%, 태국 8.8%, 미국 7.2% 순입니다.

이렇게 외국인의 수가 증가하고 있지만, 하층계급으로 몰린 외국인일수록 공단 근처나 농촌 지역 등 지방화·게토화된 지역에 거주하는 경우가 많아서 한국인 대부분은 이주민을 직접 접해본 경험이 거의 없고 영화나 방송 등 미디어를 통해 간접적으로 접하는 경우가 더 많습니다. 한국 사회에서 외국인을 보는 시각은 호기심에서 무시, 환대에서 혐오까지 다양합니다.

타자에 대한 차별과 배제가 한국만의 문제는 아니지만, 단일민족을 강조하는 한국 사회의 뿌리 깊은 인식에 대해서는 한국 사회가 다인종·다문화 사회로 발전하는 데 걸림돌이 될 수 있다고 유엔에서도 우려를 표한 바 있습니다. 한국에서 '단일민족'이라는 용어와 개념은 일제 식민지시기에 일본의 '내선일체' 식민지 정책에 대한 반발로 저항민족주의 논의가 활발하게 진행되면서 부상했습니다. 일본제국에 대항하고, 민족의 단결과 응집을 강화하기 위해 민족의 시조로 단군을 내세웠습니다. 그리고 해방 후에는 단군을 선조로 하는 순수혈통으로부터, 같은 언어와 문화를 지닌 한민족이 성립되었다는 단일민족 관념이 초·중·고등학교 교과서를 통해 반복 학습되어 시민들의 역사적 기억을 전유해 왔습니다.

1990년대 초반 이후, 민족이란 개념이 근대에 들어 창안된 상상의 공동체에 불과하다는, 탈민족주의 담론이 한국에서도 대두되면서 오랫동안 절대적 권위를 누리던 단일민족 관념에 금이 가기 시작했습니다. 더구나 2000년대 들어 본격적으로 한국 사회가 다인종·다문화 사회로 급격히 이행하게 되었고, 단일민족임을 전제한 사회체제와 의식이 변화해야 한다는 요구가 거세지고 있습니다.

그러나 여전히 동질화된 정체성을 믿고 있는 한국인들에게, 외국으로 떠나간 존재이든 외국에서 들어온 존재이든지 간에 디아스포라는 이질적 존재입니다. 이들은 차별과 냉대를 받는 한편 동정과 연민의 대상이 되는 이중적 시선 안에 놓입니다. 그래서 한국영화 안에서 이들은 두렵고 혐오스러운 범죄자이거나 순진하고 불쌍한 연민의 대상으로 그려집니다.

2. 코리안 디아스포라, 해외 입양인의 서사

한국 내에서 단일민족 관념 때문에 가장 큰 피해를 본 첫 번째 집단은 1950년대 한국전쟁 이후 늘어난 혼혈아들일 것입니다. 이들은 한국에서 극심한 차별을 겪었고 많은 수가 해외로 입양되었습니다. 1953년에서 59년 사이에 2,899명의 한국 아이들이 해외로 입양되었고, 이 중 70에서 90%가 혼혈아동이었습니다. 혼혈이 아니더라도, 전쟁으로 인해 생겨난 10만 명 이상의 전쟁고아를 입양할 한국 가정을 찾는 것은, 혈통 중심의 한국 사회에서 매우 어려운 일이었습니다. 한국의 해외입양은 한국전쟁에 참전한 군인들에 의해 전쟁고아가 비공식적으로 해외로 보내지면서 시작되었고, 1955년부터는 공식적으로 해외입양이 이루어졌습니다. 그런데 전쟁이 끝난 후 전쟁고아와 혼혈아동의 수가 줄어들었지만, 해외입양은 사라지지 않고 오히려 더 활성화되었습니다. 60년대부터는 본격적으로 해외입양 사업이 시스템화되었고, 1970년대 중반에서 80년대 후반에는 산업화와 도시화 과정에서 생겨난 빈민층과 미혼모의 아이들이 주로 해외로 입양되었습니다.

해외로 입양된 이들은 성장 과정에서 외모의 다름을 경험하면서 정체성의 혼란을 겪습니다.

그런데 이들이 성장해서 한국에 방문했을 때, 같은 혈통임에도 불구하고 언어적·문화적으로 이질적인 그들의 모습에 한국인들 또한 당혹스러워했습니다. 해외입양인이 한국 사회에 만연한 혈통 중심의 민족주의에 복잡한 질문을 안겼던 것이죠.

해외입양인을 소재로 한 첫 한국영화는 1959년 작 <내가 낳은 검둥이>입니다. 제목부터 심상치 않죠? 이후 70년대 <정과 정 사이에>(1972), <황토>(1975), <안나의 유서>(1975), <철새들의 축제>(1978) 등은 모두 미군과의 사이에서 생겨난 혼혈 아이들을 해외로 입양 보내는 내용을 포함하고 있고, <사월이 가면>(1967)과 <흑나비>(1974) 등은 해외입양인과 한국인의 로맨스를 내용으로 하고 있습니다.

1970년대 만들어진 <흑나비>(1974)는 해외로 입양되었다가 성인이 되어서 고국에 방문한 여성이 주인공입니다. 주인공 장여인은 전쟁고아로 미국에 입양되었다가 미국인의 아내가 되어 김포공항에 도착합니다. 그녀는 옛날 보육원에서 같이 지내던 남자 친구들을 만나지만, 미국인 남편은 그녀를 감시하며 그녀가 만난 남자들을 차례로 죽입니다. 자신의 불행한 환경에서 헤어날 길이 없다고 여긴 장여인은 호텔 옥상에서 투신합니다. 결국 장여인은 한국 사회에서도 미국 사회에서도 끝까지 받아들여지지 않은 것입니다. 영화는 전반적으로 화려한 도시로 발전한 서울의 모습을 전시하듯 자주 비추며, 남성 중심의 관음증적 시선으로 희생자인 여성을 바라보는 70년대 특유의 카메라 워크를 충실하게 활용합니다.

한국 사회에서 본격적으로 해외입양인에 대해 논의하게 되는 사건이 있었는데요, 바로 서울올림픽이 열렸던 1988년에 세계 언론이 한국의 해외입양제도를 일제히 비판하며 보도한 것입니다. 당시 한국은 해외입양제도를 통해 한 해 천 오백 달러에서 이천 달러의 수입을 올렸으며 동시에 사회복지문제까지 해결할 수 있었습니다. 그런데 이때의 언론 보도를 통해서, 한국은 아동을 수출해서 이윤을 챙기는 국가라는 불명예를 떠안게 되었고, 국내에서도 해외입양문제에 대해서 비판의식을 공유하게 되었습니다.

이후 1980년대 말을 지나 90년대에는 성인이 된 해외입양 여성이 한국을 그리워하며 한국 남성과 사랑에 빠지거나 한국 남성의 보호를 받는 영화들이 등장합니다. <엘에이 용팔이>(1986), <베를린 리포트>(1991), <야생동물 보호구역>(1997), <물위의 하룻밤>(1998) 같은 영화들입니다. 해외입양 문제를 정면으로 다룬 영화도 만들어지는데, 바로 장길수 감독의 1991년 영화 <수잔 브링크의 아리랑>입니다. 스웨덴으로 입양되었던 한국인 수잔 브링크의 실제 삶을 드라마로 만든 이 영화가 상업적 성공과 함께 작품성도 인정받으면서, 해외입양인에 대한 여러 이슈와 해외입양인의 정체성 혼란 등을 한국에 소개하는 계기가 되었습니다.

1990년대 이후 한국 정부는 해외입양인을 한국 디아스포라의 일부로 인정하기 시작했고, 1998년 김대중 대통령은 아동을 해외로 입양 보낸 것에 대해 국가와 정부를 대표해서 공식적으로 사과했습니다. 하지만 지금도 여전히 미혼모가 낳은 아이들이 해외로 보내지고 있기에 해외입양은 한국 사회가 해결해야 할 과제로 남아있습니다.

해외입양인에 관한 관심이 점차 늘어나면서, 2000년대 들어서는 해외입양인이 등장하는 한국영화 편수도 늘었고 주제 면에서도 다양화되었습니다. 그중에서도 해외입양인이 직접 자신의 이야기를 펼쳐 보인 영화들은, 해외입양인을 모국을 그리워하는 한민족으로 그리는 전형성을 벗어나 있어서, 특히 주목할 만합니다.

2009년에 만들어진 <여행자>는 프랑스로 입양되었던 우니 르콩트 감독의 자전적 이야기입니다. 영화가 시작되면, 아버지와 여행을 떠나는 기대에 부풀어 있는 여자아이 진희의 환한 모습이 화면을 가득 채웁니다. 반면 아버지의 얼굴은 한 번도 제대로 비추지 않으며 축 처진 어깨만 강조됩니다. 아버지는 자신의 아이조차 돌볼 능력이 없는 존재, 즉 없는 것과 마찬가

지로 묘사됩니다. 이는 자국의 아이들을 직접 돌볼 능력이 없는, 그래서 돌보지 않고 해외로 보내버리는, 국가의 부재와 동일시됩니다. 새로 산 옷을 입고 아버지를 따라나선 진희는 결국 보육원에 버려집니다. 보육원은 친부모와 이별하고 양부모를 만나게 되는 경계의 장소, 고국을 떠나 타국으로 이주되는 분기점입니다. 진희를 다시 찾으러 오겠다는 아버지의 거짓말은 실현되지 않죠. 보육원에 버려지는 시점부터 진희는 보육원 탈출을 시도하며 끊임없이 저항하지만, 결국 자살 기도를 하는 등 상징적 죽음을 맞이한 후, 아버지를 서서히 지우고 다른 언어를 배우며 한국과의 연결고리를 하나씩 끊고 마지막 장면에서 프랑스로 떠납니다. 영화는 곳곳에서 아동을 상품처럼 고르고 사고파는 행위의 모순을 폭로합니다. 이 영화는 자전적 영화지만 한 개인의 체험 고백을 넘어섭니다. 특히 죽음의 이미지가 강조된 내러티브는 합법적 틀 안에서 이루어진 해외입양이, 실은 한 사람의 정체성을 삭제하는 잔인한 파괴행위임을 조용히 관객에게 전달합니다.

<나를 닮은 사람(*나를 닮은 얼굴)>(2009)은 해외입양인 출신인 태미 추 감독이 노명자씨와 아들 브렌트를 통해 입양문제를 조명하는 다큐멘터리입니다. 또 2021년 선희 엥겔스토프 감독의 <포겟 미 낫: 엄마에게 쓰는 편지>는 자신을 입양 보낸 어머니를 이해해보려는 감독의 사적인 동기로 출발해서, 한국 미혼모의 현실을 보여주는 다큐멘터리 영화입니다. 르콩트와 추 그리고 엥겔스토프에 이르기까지 이들은 한국과 서구라는 이질적인 국가와 문화에서 경계인으로 삶을 살아왔고 여전히 그러한 삶을 지속하고 있습니다. 이들의 영화는 경계인으로서 자기 정체성을 찾아가는 강렬한 실천과정입니다. 민족과 국가의 경계를 넘나드는 이들의 흔들리는 주체에서 우러나오는 카오스의 힘은 영화 속에서 풍성한 의미를 전달합니다. 해외입양인 감독들의 국적은 입양 이후의 정주국에 속해 있기 때문에, 이들이 만든 영화를 한국영화로 분류하기 어려울 수도 있지만, 영화의 국적을 떠나서 이들이 보여주는 세계 속에는 한국 사회만을 경험한 사람으로서는 알기 어려운, 한국의 문화와 한국사회의 모순이 잘 드러나 있습니다.

3. 타자화되는 탈북민과 조선족

한국 사회 내 디아스포라 중에서도 탈북민과 조선족은 매우 독특한 위치를 점하고 있습니다. 탈북이주민은, 원래 하나의 민족이었던 국체가 남한과 북한으로 갈라지면서 두 개의 나라가 된 경우이므로, 다른 국가로 이동한 것은 맞지만 같은 민족 내에서 이동한 것이기도 합니다. 조선족도 마찬가지로 한민족이 중국의 영토에 자리를 잡고 디아스포라의 삶을 살다가 다시 한민족의 영토로 돌아온 것입니다. 따라서 같은 피를 이어받은 민족이고, 같은 언어를 사용하는 사람들이 한국으로 와서 정착하는 것이 다른 외국인보다 훨씬 쉬워 보이지만, 실상은 그렇지 않습니다. 한국에서 조선족이나 탈북민이 한국인과 구별되는 점은 억양뿐이지만, 한국사회에서 그들은 여느 외국인과 같은 소수자의 위치에 처합니다. 그들이 정착했던 곳으로부터 떠나 새로운 문화와 언어를 받아들이는 과정에서, 같은 민족인 한국인에게 소외당하고 멸시당하기도 합니다. 한국인의 머릿속에 자리한 단일민족 신화는 민족과 국가가 완전한 등치를 이루는 독특한 관념을 형성하고 있기 때문입니다. 탈북민과 조선족은 한국인과 같은 민족이지만 다른 나라의 국민이기에 한민족이라는 동질적 정체성에 포섭되지 않습니다.

탈북민은 목숨을 걸고 브로커에게 많은 돈을 내고 북한을 탈출합니다. 천신만고 끝에 한국으로 돌아오지만, 북한에서의 학력과 경력이 인정되지 않기에 이들은 남한에서 하류계층으로 시작합니다. 탈북이주민의 수는 2000년대 이후 지속적으로 증가하여 2003년에서 2011년에는 연간 2,000명에서 3,000명 수준에 이르렀으나, 2012년 이후 연간 평균 1300명대로 감소하였

습니다. 탈북이주민의 수의 증감률에 따라, 탈북민을 중심인물로 해서 이들의 북한 이탈 과정이나 남한 입국 후의 생활을 보여주는 영화의 수는 2000년대 들어서 점차 증가하였고 김정일이 사망하기 직전인 2011년까지 가장 많이 만들어졌습니다. 이중간첩으로서 탈북민을 다룬 영화까지 포함하면 훨씬 많지만, 일상인으로서 탈북이주민을 소재로 한 영화에는 <태풍>(2005), <국경의 남쪽>(2006), <크로싱>(2008), <처음 만난 사람들>(2009), <무적자>(2010), <무산일기>(2010), <댄스타운>(2011), <풍산개>(2011), <두만강>(2011) 등이 있습니다. 2013년에는 탈북민들이 제작하고 감독한 <48미터>가 개봉되기도 했습니다. 탈북 디아스포라 영화는 스타를 앞세운 액션 장르영화에서부터 저예산 독립영화까지 스펙트럼이 다양합니다. 그만큼 탈북이주민이 남한 사회의 큰 관심거리였다는 것이죠.

하지만 남한 대중에게 탈북이주민은 때때로 북한과 동일시됩니다. 남한 대중들이 알고 있는 북한이란 뉴스에 등장하는 이미지가 거의 전부이기 때문이죠. 열병식과 같은 독재자에 대한 충성과 군사적 위협이 북한 하면 떠오르는 것들일 겁니다. 특히 남한과 북한과의 관계가 경색되면 남한 사람들은 탈북민에게 의심의 눈길을 던지고, 탈북민은 남한 사람들의 눈치를 살핍니다. 탈북민 대부분은 자신을 강원도나 연변 출신이라고 속인 경험이 있다고 해요.

2005년에 개봉한 <태풍>에서는 탈북자 출신으로 해적 두목이 된 '씬'이란 인물이 주인공입니다. 그는 가족과 함께 탈북해서 중국의 오스트리아 대사관에 진입하지만 중국과의 수교를 염두에 둔 남한 정부는 그들을 외면합니다. 결국 씬은 부모님과 형을 잃고 동남아로 흘러들어 마약밀매집단에 들어갔다가 해적집단을 형성해 그 두목이 되었습니다. 씬의 잔인성과 엄청난 힘은 영화 곳곳에서 드러납니다. 특히 인육을 먹은 이야기는 그에게 괴물 이미지를 더해주며, 이후 다른 영화에서도 탈북민 서사에서 클리셰로 종종 쓰입니다. 씬은 자신과 가족을 파멸에 이르게 한 남한 정부를 원망하면서 복수를 꿈꾸고, 마침내 미국 정부가 운반 중이던 핵물질을 약탈해서 태풍에 실어 한반도로 날리겠다며 남한 정부를 압박합니다. 마지막에 씬은 사망하지만, 씬이 날려 보낸 풍선에서 폭탄 장치가 발견되지 않았음이 확인됩니다.

그는 남한과 북한 어디에도 속하지 않으며 그가 이끄는 해적 무리도 주류사회에서 버림받은, 인종과 국적을 망라한 인물들이 모인 공동체입니다. 국민국가의 경계를 모호하게 만드는 불온한 존재들인 것이죠. 그래서 씬은 죽어야 하지만, 동시에 남한을 위험하게 만들 의도가 없었다는 점에서, 관객은 그가 우리와 같은 민족임을 확인하게 됩니다. 영화에서 탈북민을 괴물 같은 범죄자로 그릴 때는, 언제든 도발할 수 있는 북한의 상상된 이미지를 덧입힌 것입니다. 그러나 결국 남한과 북한은 하나라고 믿고 싶은 남한 관객의 욕망에 따라, 괴물의 탈을 벗고 민족의 품 안으로 돌아옵니다.

<태풍>, <무적자>, <풍산개> 같은 장르영화에서 탈북민이 주로 괴물 같은 범죄자로 그려지는 반면, <크로싱>(2008), <처음 만난 사람들>(2009), <무산일기>(2010), <댄스타운>(2011) 등의 독립영화에서는 대체로 가난하고 남한 사회에 적응을 못 하는 사람들로 묘사됩니다. 이는 북한의 또 다른 이미지인, 기아에 허덕이는 빈민국가로서 북한을 떠올리게 합니다. 또한 실제로 탈북민이 남한 사회에서 빈곤층을 형성하게 된 현실을 보여주는 것이기도 합니다. 탈북민은 남한에 입국하면서 물질적 풍요와 동포들의 환대를 기대했을 겁니다. 그러나 자본주의는 냉정하고 남한 사람들과 인간적인 관계를 맺기는 쉽지 않죠.

박정범 감독의 <무산일기>는 2010년에 부산국제영화제에서 공개된 후 많은 해외영화제에서 수상했습니다. 주인공 전승철은 함경도 무산 출신으로, 남한에 와서는 무산자로 살아갑니다. 친구 경철의 임대아파트에 얹혀살면서, 불법 벽보를 붙이다 폭행을 당하고, 노래방에서 아르바이트하며 근근이 삶을 지탱합니다. 승철은 교회 성가대인 숙영을 보는 낙으로 일요일마다

교회에 가고 그녀가 운영하는 노래방에서 일하면서 그녀 곁을 맴돌지만, 그녀는 그를 전혀 의식하지 못합니다. 무존재로서 승철의 모습은 영화 곳곳에서 드러나는데, 경철의 여자친구는 승철이 빨래하고 있는 화장실에 들어와 아무렇지도 않게 소변을 볼 정도입니다. 승철이 보이지 않는 존재로 취급되는 것은, 승철이 성실하고 착하게 살아가면서 남한의 자본주의의 체제에 적응하지 못했기 때문이고 그래서 남한 사회에서 있으나 마나 한 약자이기 때문입니다. 영화 후반부에서 승철은 자신을 괴롭히던 포스터맨들을 폭력으로 제압하고 경철의 돈을 가로채는 등, 내가 살기 위해서 남을 찍어 눌러야 하는 남한 사회의 생존법을 터득합니다. 경철의 돈으로 말끔히 단장한 승철은 분신처럼 아끼던 개가 차에 치인 것을 보고도 그냥 지나칩니다. 개의 죽음은 곧 탈북민으로서 승철의 정체성이 삭제되었음을 의미하는 것이겠죠. 그럼에도 승철이 무산자를 벗어나서 유산자가 될 수 있으리라 기대하는 관객은 없을 겁니다. 기껏해야 나쁜 탈북민이 되겠죠.

조선족의 경우는 어떨까요? 1992년 한중수교 이후, 많은 조선족이 코리안 드림의 희망을 안고 선조들의 땅인 한국에 들어왔습니다. 처음에는 한국인들도 그들을 환영했죠. 조선족은 오랫동안 중국에 거주했지만, 한국문화를 유지하며 살았고 또 한국어가 가능하기에 한국에서 쉽게 사회구성원으로 인정받고 주류 문화에 융합되리라 생각했습니다. 또 중국의 중요성이 커지면서 한국어와 중국어가 모두 가능한 조선족이 한중 교류의 중요한 역할을 할 것이란 기대도 있었습니다. 그러나 조선족은 재일교포나 재미교포와 달리, 여전히 주류 문화 주변에 존재합니다. 특히 미디어에서 한국에 정착한 조선족은 노동자로 묘사되기보다는 범죄자 혹은 범죄집단으로 그려지는 경우가 더 많습니다.

2010년에 개봉한 <황해>에서 주요인물인 구남과 면가는 모두 조선족으로, 각각 하정우와 김윤식(*김윤석)이 맡아 압도적인 연기를 펼쳤고 관객에게 강렬한 인상을 남겼습니다. 두 인물은 우선 겉모습부터 남루한 복장에 지저분한 용모를 하고 있습니다. 그리고 게걸스럽게 음식을 먹는 모습이 극단적인 클로즈업으로 자주 노출됩니다. 삶은 돼지를 잔뜩 쌓아두고 손으로 뜯어먹거나 맨손에 감자를 쥐고 허겁지겁 먹는 장면들은 야생적이고 야만적인 이미지를 강조하는데, 이렇게 식욕을 강조하면서 그들의 생존에 대한 욕구를 강렬하게 표현합니다. 강한 생존 욕구는 돈을 위해서라면 범죄도 서슴지 않는 폭력성으로 대치되며 공포감을 줍니다. <황해>가 이렇듯 강렬한 인상을 남긴 후, 조선족은 다른 범죄영화 <카운트다운>(2011), <공모자들>(2012), <신세계>(2013)에서도 잔혹한 범죄자로 묘사되었고, <차이나블루>(2012)와 <차이나타운>(2015)을 거치면서 조선족 조폭 캐릭터는 한국영화에서 하나의 클리셰가 되었죠. 이후로도 조선족 남성은 계속해서 영화와 드라마에서 꾸준히 범죄자 캐릭터로 재생산되었습니다. 이런 영화 속 이미지와 더불어 실제 조선족이 범죄를 저질렀을 때, 한 개인의 범죄일지라도 조선족 전체의 범죄로 집단화시키는 사회적 인식이 자리 잡게 되었고, 2017년 하반기에 개봉한 <범죄도시>와 <청년경찰>은 가리봉동과 대림동 같은 조선족의 삶의 터전까지 범죄 공간으로 이미지화시켰습니다.

톱스타 박서준과 강하늘이 출연한 <청년경찰>은, 경찰대학 학생 두 사람이 범죄자를 소탕하는 '통쾌한 버디 무비'를 표방하면서 5백6십만 명의 관객을 동원했습니다. 이 영화는 현실감을 높이려고, 실제 조선족이 많이 거주하는 대림동을 배경으로 촬영하면서 대림동을 범죄 소굴로 묘사하고 조선족이 잔혹한 범죄를 저지르는 모습을 재현했습니다. 경찰대 입학 동기인 기준과 희열은 함께 외출을 나갔다가 여학생 납치 현장을 목격하고 직접 범인을 추적하다가 범인의 아지트인 대림동으로 가게 됩니다. 범인은 난자와 장기를 불법으로 매매하는 조선족 출신 조폭이었죠. 대림동의 어두운 골목 어귀에서 두 사람을 내려주면서, 택시 기사가 충고합

니다. “여긴 조선족들만 사는데 여권 없는 중국인도 많아서 밤에 칼부림이 자주 나요. 경찰도 안 들어와요. 웬만하면 밤에 다니지 마세요.”라고. 택시 기사의 말과 함께, 허름한 차림으로 택시 안을 기웃거리는 조선족들, 모텔촌, 양꼬치 식당, 붉은색 중국어 간판이 즐비한 모습이 스크린에 비칩니다. 영화 속 모습과 대림동의 실제 이미지가 겹쳐지는 이런 식의 재현 방식은, 관객들에게 대림동과 조선족에 대한 공포감을 심어주었고, 실제 대림동에 거주하는 조선족과 주민들은 당연히 크게 분노했습니다. 대림동의 범죄율이 다른 지역보다 높지도 않을뿐더러, 장기밀매와 같은 범죄가 대림동에서 일어난 적도 없었거든요. 그런데도 <청년경찰>은 가상의 범죄를 현실 속 공간과 결합해 실제 대림동을 범죄 소굴로 낙인찍는 결과를 낳았던 것입니다. 결국 대림동 주민들이 <청년경찰> 상영금지 촉구하는 기자회견을 열었고, 공동대책위원회를 결성해서 본격적인 저항의 목소리를 내기 시작했습니다.

조선족 여성은 초기에 <댄서의 순정>(2005), <웨딩 스캔들>(2012) 등 로맨스물에서 한국 남성과의 위장 결혼을 통해 구출되는 대상으로 그려지다가, <미씽: 사라진 여자>(2016), <악녀>(2017)에서는 극단적 상황에 처한 조선족 주인공이 가해자들에게 복수를 꾀하는 범법자로 재현됩니다. 영화 <미씽: 사라진 여자>에서는 조선족 출신 보모인 한매가 남편을 청부살인하고, 돌보던 아이를 유괴하는 내용이 주를 이루며, <악녀>는 조선족 여성 숙희가 잔혹한 살인 청부업자로 살아가는 이야기를 다룹니다.

조선족에 대한 인종주의적 차별은 정부가 이민정책에서 조선족 동포를 차별적 지위로 대우한 것에서 기인합니다. 1998년 한국 정부는 “재외동포의 출입국 및 법적지위에 관한 법률”을 제정해서 재외동포가 모국에 자유롭게 출입하고 취업할 수 있게 하려고 했습니다. 그러나 중국 정부가 내국민에 대한 간섭이라고 주장하며 강력하게 반대했기 때문에, 1999년에 제정된 법률에서는 재외동포에서 조선족이 제외됩니다. 이미 중국에 뿌리를 내리고 사는 조선족은 중국의 눈치를 볼 수밖에 없었습니다. 1990년대 한국 사회로 유입된 초기에 조선족은 ‘한민족의 후손’으로 호명되었지만, 스스로 중국인을 자처하는 조선족에게 한국인들은 배신감을 느끼게 됩니다. 마치 이중간첩처럼, 한국인과 같은 외모를 가지고 한국말을 하기 때문에, 오히려 더욱 위험한 배신자가 될 수 있다고 상상하는 것이죠. 게다가 2016년에 불거진 사드 배치 논란과 한한령으로 이어진 반중감정이 조선족에게 옮겨붙으면서, 조선족은 이중으로 더욱 악마화됩니다. 조선족에 대한 인종차별이 극심해지자, 서울시는 2018년에 차별적 행정용어 순화방침을 발표해서 ‘조선족’을 ‘중국동포’로 변경해 사용하기로 하기도 했습니다. 현재 약 83만 명의 조선족이 한국에 정착하고 있지만, 조선족에 덧씌워진 편견 때문에 말투를 고쳐서라도 조선족임을 숨기고 살고자 합니다. 정말 슬픈 일이죠.

탈북민과 조선족의 사례에서 보듯이 인종이 같다고 해서, 혹은 민족이 같다고 해서 무조건 동질의식을 느낄 수 있는 것은 아닙니다. 이렇게 같은 언어와 같은 문화를 가진 사람들 안에서도 타자화되고 이방인으로 취급받는 사람들이 생겨납니다. 이것은 인종, 문화, 언어의 단순한 섞임만으로는 다문화사회를 형성할 수 없다는 것을 말해줍니다.

4. 결혼이주여성과 다문화가족 재현

같은 혈통을 가지고 같은 언어를 쓰는 사람도 타자화되는 사회에서, 한국말이 서툰 타인종 이주민의 삶이 어떨지는 불 보듯 뻔합니다. 결혼이주여성은 초기에 농촌에 자리를 잡게 되었습니다. 왜냐하면 한국의 젊은 층이 농촌을 기피하면서 농촌이 고령화되었고 농촌 총각들이 신붓감을 구하기 어렵게 되자 그 해결책으로 결혼중매업체를 통해 중국, 베트남, 필리핀 등지

에서 외국 여성들이 농촌으로 시집을 왔기 때문입니다. 이 과정에서 행복한 가정을 이룬 사례도 있겠지만, 중매업체를 통한 결혼은 많은 부작용과 사회문제를 초래했습니다. 2000년대 이후 많은 영화에서 개발도상국 출신으로 한국에 정착한 결혼이주여성을 등장시킵니다. <파이란>, <완득이>, <마이 라띠마>, <안녕, 투이>, <미씽: 사라진 여자>, <덕구>, <우상>, <욕창> 같은 영화들이 있습니다.

2001년에 만들어진 영화 <파이란>은 중국 한족 여성 '파이란'이 위장 결혼을 한 뒤 한국 국적을 얻고 한국에서 일하며 살아가는 이야기입니다. 당시 홍콩 스타 배우였던 장백지가 파이란 역을 맡았습니다. 1992년 한중수교 이후 많은 중국인이 한국에서 취업하여 돈을 벌고자 이주했는데, 특히 여성들은 위장 결혼이라는 편법을 동원해서라도 한국에 오고자 했습니다. 하지만 위장 결혼을 불사한 코리안 드림은 장밋빛 미래를 보장해주지 않죠. 파이란은 낯선 땅에서 한국인이 기피하는 고된 노동을 하면서 외롭게 살다가 결국 병으로 죽게 됩니다. 파이란은 얼굴 한 번 보지 못한 가짜 남편의 사진을 소중히 여기며 그를 사랑하게 되는데, 삼류 건달인 가짜 남편은 파이란이 죽은 후에 그녀가 남긴 절절한 편지를 읽으며 인간적으로 각성합니다.

이 영화에서는 한국 사회의 가장 오래된 디아스포라인 화교의 존재도 보입니다. 애초에 파이란이 한국에 온 것은 이모가 한국에 살고 있다는 엄마의 유언 때문이었는데, 이모는 이미 캐나다로 이주한 상태였습니다. 7·80년대 한국에서는 화교에 대한 정치적·경제적 불평등 때문에 한국 화교들이 대만과 미국 등지로 재이주하는 경우가 흔했습니다. 이모는 한중수교 이전부터 한국에 정착해서 살아오고 있는 '구화교'입니다. 구화교는 주로 인천 차이나타운에 자리를 잡고 소위 '중국집'이라고 불리는 중국 음식점을 운영하는데, 영화 초반에 이모의 소식을 전해주는 이모 친구 역시 중식당 여주인으로 등장합니다.

앞장에서 본 것처럼 한중수교 초기, 한족이 아닌 조선족이 한국에 오는 것은 좀 다른 의미가 있었습니다. 조선족은 한족과 마찬가지로 중국 국적을 가지고 있지만, 한국어를 사용할 수 있으며 한국 사회 내에서 같은 민족, 즉 동포라는 혈연적 유대감이 형성되어 있었기 때문에 한국 체류에 유리한 점이 있었죠. 그래서 2005년 영화 <댄서의 순정>에서 조선족 여성 장채린은 파이란과 마찬가지로 위장 결혼을 통해 한국에 들어오지만, 사랑을 통한 진짜 결혼으로 한국에 정착하는 행복한 결말을 맞습니다.

결말은 다르지만, 파이란과 장채린은 둘 다 아직 자본주의에 물들지 않은 순수함과 순진함을 간직한 모습으로 그려집니다. 그 외에도 한국영화 속에 등장하는 결혼이주여성은 전통적인 여성상으로 표상되어 착하고 수동적인 모습으로 남성에게 핍박받거나 혹은 구원받는 존재로 그려집니다. 가족의 화합을 도우며 모성애가 강한 모습으로 그려지는 것도 특징입니다.

영화 <완득이>에서는 가난하지만 현명하고 착한 이주여성 어머니가 등장합니다. 2011년에 만들어진 <완득이>는 다문화 이슈를 다룬 영화 중에서는 이례적으로 주류시장에서 흥행에 성공했습니다. 2008년 출간된 동명 소설이 원작입니다. 이 영화는 십 대 소년 완득이를 중심으로 한국 사회의 가장 치열한 모순들, 가난, 장애, 다문화, 혼혈, 입시 교육의 문제점을 다루고 있습니다. 완득이는 척추장애인 아버지 그리고 지적장애 삼촌과 함께 가난하게 살아가지만, 자신이 혼혈인지는 모릅니다. 어느 날 담임으로부터 어머니가 필리핀 사람이라는 이야기를 듣고 완득이는 충격에 빠집니다.

결혼이주여성들은 주로 한국 여성과 결혼하기 어려운 남성들과 결혼합니다. 다문화 결혼을 한 부부의 나이 차는 남성이 10살 이상인 경우가 절반을 넘습니다. 영화에는 나오지 않지만, <완득이> 원작 소설에서 완득이 아버지는 서류에 장애를 숨기지 않았는데 가운데서 브로커가

그 부분을 싹 지우고 결혼을 진행했다는 내용이 나옵니다. 따라서, 좀 더 나은 삶을 위해 어린 나이에 먼 나라까지 얼굴도 모르는 남편에게 시집을 왔지만, 한국의 이주결혼은 가난한 나라 사람이, 잘사는 나라의 가난한 사람과 결혼해 여전히 가난하게 살게 되므로 상황을 개선하지 못합니다. 완득이 어머니는 자국에서 고등교육을 받은 사람이었지만, 국경을 넘자마자 출신국이 가난하다는 이유로 소수자의 처지가 되고, 한국의 소수자와 결합하면서 한국의 소수자보다 더 못한 처지로 강등됩니다. 완득이 아버지는 완득이 어머니와 헤어진 이유에 대해서, 일터에서 완득이 어머니를 하녀 취급하는 게 싫었다고 말합니다. 완득이 어머니는 자식을 버리고 떠났다는 죄책감 때문에 자식에게 꼬박꼬박 존댓말을 쓰는데, 이 모습마저 한국인과 이주민 사이의 위계처럼 보이기도 합니다.

완득이는 한국인과 이주민 사이에서 태어난 소년입니다. 동남아 이주여성과 한국인 소수자 사이에서 태어난 까무잡잡한 피부색의 다문화인이지만, 관객들은 완득이가 성장통을 극복하기를 응원하고, 공동체의 일원으로 성숙해가는 모습에 안도합니다. 완득이는 폭력성을 보이기도 하지만 그것은 방어적 행위일 뿐 사실은 착하고 어른스럽습니다. 완득이는 장애인 아버지를 늘 걱정하고, 다 커서 만난 필리핀인 어머니를 자연스럽게 받아들이고, 완득이를 세상 밖으로 꺼내기 위해 치부를 다 까발리는 담임선생님의 행동도 묵묵히 감내합니다. 사실 따지고 보면 현실성이 떨어지는, 지나치게 모범적인 인물 유형입니다. 따라서 한국인 수용자는 완득이의 선함에 매료될 수 있지만, 다문화인 수용자는 완득이처럼 선하지 않으면 한국인이 될 자격이 없다는 통제로 받아들일 수도 있습니다. 다시 말해, 위험성이 제거된 채 착하게 길들여지고 한국 사회에 포섭되는 이들에 국한해서 이주민과 다문화인을 받아들인다는 메시지를 전하게 될 수 있다는 것이죠. 만약 완득이가 폭력적이고 부모와 선생님에게 반항하는 거친 캐릭터였더라도 관객은 완득이를 응원했을까요? 그렇게 크게 흥행에 성공했을까요? 이주민 혹은 다문화인과의 공존이라는 메시지가 수용자의 정서와 대치되었다면 흥행에 큰 성공을 거두기 어려웠을 것입니다.

보통 이주민을 재현한 작품들은 주로 한국사회의 편견을 제시하면서 한국인의 역할을 제시하는 데 집중합니다. 이주민들 스스로 자신이 처한 현실 문제를 해결하고 무엇인가를 만들어가려는 구성 의지를 포착하지는 않습니다. 그런 점에서 완득이가 자신의 환경을 어른스럽게 받아들이면서도, 친구를 사귀고 복싱을 통해서 자신을 드러내려고 노력하는 점은 매우 의미가 있습니다. 그러나 이 작품에서도 완득이의 성장을 돕는 사람은 한국인 담임선생님 동주입니다. 동주는 이주노동자를 가혹하게 다루었던 아버지에게 반발하고 이주노동자를 돕습니다. 그래서 이주민을 위하는 사람도 있다는 걸 확인할 수 있지만, 다른 한편으로 한국인과 이주민 사이의 위계를 확인하게 됩니다. 동주는 돕는 자로, 이주민은 도움을 받는 자로 분리돼 있습니다. 수용자 대부분은 완득이보다는 동주의 입장에 이입하여 우월한 위치에 있는 기분으로 영화를 보는지도 모르겠습니다. 완득이를 보면서 느끼는 안도감은 동주처럼 힘 있는 사람이 완득이 곁에 있기 때문이기도 합니다. 동주가 베푸는 관용에 대해, 한국인들이 긍정적으로 느끼고 그처럼 되고 싶다고 생각하는 것은 중요합니다. 그러나 그런 식의 관용은 사회가 조금만 위기국면에 들면 언제든 돌변할 수 있는, 얄팍한 것입니다. 이주민을 차별하지 않고 관용을 베풀어 좋은 이웃으로 지내다가도, 경제위기가 닥치면 한국인의 일자리를 뺏는 자, 치안이 불안해지면 범죄 저지를 가능성이 큰 자, 전통문화가 흔들리면 고유문화를 해치는 자로 인식되어 다시 적대시될 수 있습니다. 몇몇 한계에도 불구하고, 이 영화의 성공은, 한국사회의 완고한 순혈주의가 서서히 해체되고 우리가 함께 다문화사회를 향해 가고 있는 것이 아닐까 하는 긍정적인 기대를 하도록 만듭니다.

5. 이주노동자의 스테레오타입

한국에서 결혼이주여성이 한국의 가족제도로 편입되는 것과 달리, 이주노동자는 단기 체류만 허용되기 때문에, 결혼이주여성보다 3배 정도 많은 인구수에도 불구하고, 한국 사회의 구성원으로 인식되지 않습니다. 2012년부터는 이주노동자가 한국에서 합법적으로 거주할 수 있는 기간이 최장 9년 8개월까지로 늘어나긴 했지만, 여전히 가족 초청이나 가족동반 이주는 허용되지 않고 영주나 귀화의 대상이 되지도 못합니다. 이들은 대부분 개발도상국 출신이며 저숙련직에 종사하는 젊은 남성층이 높은 비중을 차지합니다. 따라서 이주노동자는 사회구성원이기보다는 언제든 대체 가능한 값싼 임시 노동력으로 물화됩니다. 더구나 이주노동자 중에서도, 일명 '불법 체류자'로 불리는 미등록 이주노동자는 항상 추방의 공포에 떨며 부당한 대우를 받아도 법의 보호를 받을 수 없습니다. 그래서 이주노동자가 등장하는 영화에서 가장 흔하게 볼 수 있는 클리셰는 '불법체류 이주민과 출입국관리소 공무원의 쫓고 쫓기는 시퀀스' 그리고 '한국인이 외국인노동자에게 인종차별이나 집단폭행을 가하는 그런 상황'입니다. 위험한 노동을 하다가 다치는 노동자와 그런 노동자를 병원에 데려가기는커녕 임금을 떼어먹는 악덕 사장이 등장하여 갈등을 일으키는 것도 단골 장면입니다.

한국영화 중에서 외국인 노동자 문제를 본격적으로 다룬 영화는 1997년 작 윤인호 감독의 <바리케이드>입니다. 주인공인 한식은 한국의 하류층으로 누추한 판잣집에서 살고 있습니다. 한식의 아버지는 7년 반 동안 미국에서 노동자로 일하다가 허리를 다치면서 퇴직금과 병원비도 받지 못하고 한국으로 쫓겨온 인물입니다. 한식은 아버지의 허리 수술에 대학등록금을 밀어 넣고 미래를 상실한 채 세탁공장에서 일하게 됩니다. 한식의 아버지는 자신의 추레한 신세가, 미국이 아닌 한국에 살고 있기 때문이라 믿으며 항상 미국 방송을 보고, 말보로 담배만을 피우며 술로 허송세월합니다. 그리고 한식은 그러한 아버지를 경멸하죠. 세탁공장에서 한식과 함께 일하는 자키와 칸은 동남아 출신 이주노동자로서, 미국에서 이주노동자로 일하던 한식의 아버지를 떠올리게 합니다. 아버지에 대한 분노는 외국인노동자들에 대한 무시와 냉소로 치환됩니다. 세탁공장에서 자키와 칸은 한국인 노동자들로부터 욕설과 구타를 당하면서 비인간적인 대접을 받습니다. 이는 일제강점기 일본으로 강제 징용당한 조선인 노동자나 경제개발 시대에 서독이나 미국에서 일하던 한국 노동자의 모습을 연상시킵니다. 영화 속에 등장하는 한국인과 외국인노동자의 관계는, 과거 한국인 노동자가 외국에서 받았던 인종적 폭력이 되풀이되는 것처럼 보입니다. 한식은 아버지 때문에 외국인노동자들을 더 미워하고, 외국인노동자들을 보며 아버지를 더 경멸하게 됩니다. 이 영화에서는 개발도상국으로서 한국의 피해의식과, 동남아 노동자의 값싼 노동력을 수입하는 나라로서의 우월감과 불안감이 복합적으로 작동합니다. 미국을 비롯한 서구에 대한 숭배의식은 그들처럼 되어야 한다는 강박과 함께 자발적으로 한국을 하위주체로 놓는 태도로 나타납니다. 그리고 이런 강대국 콤플렉스는 제3세계 이주노동자들을 또 다른 하위주체로서 한국의 발아래에 놓으려는 태도로 연결됩니다. 이 영화 속에서 재현되고 있는 외국인노동자는 한식과 아버지의 관계를 보여주기 위한 보조적 기능에 불과했다고 평가받기도 합니다. 그러나 1990년대 말 신자유주의 경제체제를 받아들인 한국에서 하층계급의 상황은, 이주민이나 선주민 사이에 정도의 차이가 있긴 하지만, 양자가 결국 같은 구조 안에서 고통받고 있다는 점을 충분히 잘 보여주는 영화입니다.

2000년대를 지나면서 이주노동자에 관한 영화들이 많이 등장하고 그에 대한 사회적 담론도 꾸준히 제기되었습니다. 그렇다고 해서 이주노동자에 대한 한국의 처우가 급격히 개선되지는

않았지만, 이주노동자를 재현하는 한국영화의 관점은 점점 성숙해져서, 이주노동자를 한국인에 의해 공격받거나 구원받는 수동적 위치에 놓이는 타자로 그리는 데서 벗어나서, 한국인 스스로 '타자-되기'하는 방향으로 나가는 영화들도 만들어졌습니다. <로니를 찾아서>와 <반두비>가 그런 영화인데요, 2009년에 만들어진 <로니를 찾아서>는 주인공 인호가 로니를 찾는 과정을 이야기합니다.

안산의 '국경 없는 마을'에서 태권도장을 운영하는 인호는 학생 수가 자꾸 줄어들어 고민하다가 태권도 시범대회를 열기로 합니다. 한편 동네에서는 외국인 노동자들 때문에 치안이 문제라며 자율방범대를 조직하고 인호에게 대장을 맡깁니다. 자율방범대는 거리에서 장사하는 방글라데시 출신 로니의 좌판을 뒤엎어 버리는데요, 로니는 인호의 태권도 시범대회에 와서 인호에게 대련을 요청하고, 인호는 로니의 주먹 한 방에 보기 좋게 나가떨어집니다. 주인공 인호의 직업이 태권도 사범인 것은 매우 의미심장합니다. 대한민국의 국기(國技)인 태권도는 한민족의 자부심이며 이러한 자부심은 곧 타민족에 대한 우월의식으로 연결되기 때문이죠. 이런 태권도로 무장한 인호가 정체불명의 외국인노동자 로니에게 한 방에 나가떨어지는 장면은 배타적 민족주의를 향한 통쾌한 반격입니다.

자신의 태권도장에서 정체불명의 외국인노동자에게 일격을 당한 인호는 억울하고 분한 마음에 생계도 팽개치고 로니를 찾아 나섭니다. 그 과정에서 인호는 로니와 함께 태권도장에 왔던 뚜힌을 만나게 되고, 그를 통해서 외국인노동자에 대한 오해와 편견에서 벗어나 그들을 하나의 인격체로 받아들이게 됩니다. 로니를 찾다 만난 뚜힌은 기존 영화들에서 외국인 노동자로 재현된 인물과 달리 다층적이고 생생한 캐릭터로 구축됩니다. 한국말을 잘하는 것을 넘어서 수다스럽고, 성실하거나 순종적이지 않으며, 넉살 좋고 유들거리며 속이기도 잘합니다.

도입부에서, 대중교통 수단이 어지럽게 얽혀 있는 동남아 국가의 어떤 도시에서 인파를 헤치며 걸어가는 한국 남자, 기차를 타고 어딘가 가고 있는 한국 남자가 등장하면서 영화는 시작합니다. 그가 바라보는 기차 밖의 풍경은 가난하고 이국적입니다. 이어서 영화는 높은 빌딩숲으로 이루어진 서울 풍경으로 연결됩니다. 본격적으로 영화가 시작되면, 인호가 자신이 운영하는 태권도장 건물 외벽에 행사를 알리는 플래카드를 거는 장면이 나옵니다. 인호가 오른쪽을 올리라고 하자 인부는 어느 방향인지 몰라서 우왕좌왕하죠. 인호가 "오른쪽 왼쪽도 몰라요?"라고 소리치자 옆에 있던 도장 직원이 "저쪽에서 보면 왼쪽이 오른쪽 맞는데"라고 조용히 말합니다. 이 장면은 영화의 메시지를 압축적으로 보여줍니다. 바로 내가 아닌 타자의 위치에서의 깨달음입니다. 다수와 소수, 중심과 주변, 표준과 비정상은 상대적입니다. 이쪽에서는 오른쪽이지만 저쪽에서는 왼쪽이고, 이 땅에서 토착민이지만 저 땅에서는 이방인이라는 것입니다.

뚜힌과 인호는 함께 방글라데시 식당에 가는데, 그곳에서는 인호가 이방인의 처지에 놓입니다. 식당에서 방글라데시인들이 인호를 배척하자 인호는 분노하며 앙심을 품고, 그들을 출입국관리소에 고발합니다. 그러나 그 과정에서 뚜힌이 다리가 부러지는 큰 부상을 당합니다. 인호가 뚜힌을 업고 병원에 도착하지만, 간호사는 무표정한 얼굴로 "어서 딴 데 가보세요"라고 말합니다. 인호는 "사람이 다쳤잖아요. 내가 보호자예요. 친구 친구..."라고 말하며 뚜힌을 진심으로 친구로 받아들였음을 인정합니다.

영화의 에필로그에서 인호는 방글라데시 한 농가의 문을 두드립니다. 문이 열리고 인호가 활짝 웃는 모습이 클로즈업되면서 영화는 끝나죠. 문을 열어준 사람이 로니인지 뚜힌인지 알 수 없지만, 인호가 그들의 나라로 가서 스스로 타자가 되기를 선택하는 방식으로, 변화의 문을 웃으며 통과했음을 시사합니다.

<반두비>는 방글라데시에서 온 이주노동자 카림과 한국인 여고생 민서의 우정을 다룬 영화입니다. 카림은 밀린 임금을 받지 못해서 아내에게 이혼당할 위기에 처합니다. 꼭 돈을 받아내겠다고 결심한 카림은, 고의로 회사를 파산 신고한 사장의 집을 찾아가려고 하지만 고급 주택가를 헤매다가 결국 찾지 못합니다. 그러다 버스에서 우연히 민서라는 여고생을 만나는데, 카림은 옆자리가 나자 민서를 위해 자리를 비켜주지만, 이주민에게 편견을 갖고 있던 그녀는 앉지 않습니다. 민서는 카림이 놓고 내린 지갑을 훔치고, 지갑을 찾기 위해 민서를 따라온 카림은 경찰서로 가자며 그녀를 끌고 가다가 오히려 변태로 몰립니다. 민서는 카림의 소원을 들어주는 것으로 타협안을 제시합니다. 당차고 괴팍한 성격의 민서는 카림의 사장 집에 가서 물건을 부수고 행패를 부립니다.

여기까지는 악한 한국인 고용주와 선한 이주노동자 그리고 그를 돕는 한국인 조력자라는 익숙한 구도로 보입니다. 하지만 선한 이주노동자가 성인 남자이고 한국인 조력자가 여고생이라는 점 때문에, 이주노동자가 일방적으로 동정의 대상이 되는 함정에서 벗어납니다. 몸도 마음도 미성숙한 민서는, 자신이 아플 때 먹을 것과 선물을 사 오고, 요리를 해주는, 사려 깊고 성숙한 카림에게 점점 마음을 열고 그의 처지를 이해하게 됩니다. 그러나 민서와 카림의 관계가 깊어지는 것을 우려한 민서 엄마의 고발로 카림은 출입국관리소에 체포되어 추방됩니다. 마지막 장면에서 민서는 외국인 거리의 한 식당에 들어가서 방글라데시 음식을 주문하고 그 음식을 카림이 먹던 대로 손으로 집어 천천히 음미하면서 먹습니다. 이 역시 민서가 스스로 '타자-되기'를 실천하며 한 단계 성장했음을 시사합니다.

<로니를 찾아서>나 <반두비> 같은 영화들이 이주노동자에 대한 편협한 시각을 타파하면서 이전과는 다른 방식으로, 다문화사회에 꼭 필요한 윤리의식을 관객에게 제공한 것은 맞지만, 이 영화들의 주인공은 여전히 한국인이었습니다. 한국인이 외국인 노동자의 존재를 새롭게 깨닫게 되는 영화였죠. 따라서 여전히 한국인의 관점에서 이주노동자를 일정한 틀 속에 가두고 있었고, 이주노동자 스스로 자신에 대해 말하는 영화는 아니었습니다. 한국영화는 이 한계를 넘어설 수 있을까요?

2019년에 제작된 영화 <미나리> 이야기를 잠깐 해보겠습니다. 이 영화는 미국 사회에 정착하려는 한국 가족의 이야기를 담고 있습니다. 정이삭 감독은 한국계 미국인 이민자로 자전적 이야기를 영화로 만들었습니다. 이 영화는 유럽과 미국의 여러 영화제에서 인정받았지만, 골든글로브가 이 영화를 작품상이 아닌 외국어영화상 후보에 올렸기 때문에 많은 매체에서 이를 비판했고, 무엇이 미국영화인가에 관한 내셔널 시네마 논쟁을 불러왔습니다. 미국도 별수 없다는 이야기를 하려는 것이 아닙니다. 이주민에 대한 차별과 혐오는 전 세계적인 현상이지만, 그러나 이 지점에서 한국과 비교되는 것은, 미국문화와 한국문화의 혜택을 모두 받은 한국계 이민자가 미국에 정착해서 미국영화를 만들 수 있었다는 점입니다.

세계 곳곳의 이민자들은 그들의 고단한 삶과 고향에 대한 기억을 다양한 예술 형식을 통해 표출해왔습니다. 그러나 그들의 기록이 정주국의 선주민에게 도달하는 데는 꽤 오랜 시간이 걸립니다. 한국은 미국이나 유럽보다 이주민이 양산된 기간도 짧고 수도 훨씬 적기에, 한국에서 소수자의 목소리를 직접 듣는 것은 매우 어렵습니다. 한국에서는 아직 이민자나 그 2세가 예술 형식을 통해 자신을 표출하는 예를 찾아보기 힘듭니다.

그나마 눈에 띄는 행보를 보이는 인물이, 섹 알 마문 감독입니다. 방글라데시가 고향인 마문은 1998년 한국에 들어와 경기도 마석가구공단의 가구공장에서 일했습니다. 노조 활동을 하다가 2003년 명동성당 농성에서 지금의 한국인 아내를 만나 결혼했고, 2009년에 한국인으로 귀화했습니다. 2012년 마석가구공단 일을 그만두고, 아시아미디어컬쳐팩토리의 '이주민 독립

영화감독 만들기' 프로그램에 참여하며 영화감독의 꿈을 키웠습니다.

13년간 이주노동자로 일했던 경험과 노조 활동을 했던 경험은, 미등록 이주노동자를 재현하는 영화 <파키>(2013), <굿바이>(2014), <하루 또 하루>(2016)에서 제도의 모순을 폭로하는 데 유용하게 쓰입니다. 이 영화들도 이주노동자를 다룬 다른 영화와 마찬가지로, 미등록 이주노동자를 추방당하는 희생자로 보여줍니다. 그러나 그들이 희생자로 고착되지 않는 것은, 이주노동자 스스로 자신의 정체성을 밝히고 자신의 꿈을 이야기하기 때문입니다. 마문의 첫 단편 극영화 <파키>에서 주인공 파키는 배우의 꿈을 꾸는 인물입니다. 파키는 가구공단에서 일하면서 배우가 꿈인 한국인 민재를 만나게 되고 함께 배우의 꿈을 키워나갑니다. 두 사람은 어느 날 영화 오디션에 합격하지만, 영화 준비 과정에서 파키가 미등록이라는 사실이 밝혀지면서 파키는 할 수 없이 연기를 그만두게 됩니다. 때마침 출입국사무소의 단속이 벌어지면서 파키는 회사에서도 쫓겨납니다. 파키는 이렇게 배제되지만, 이주노동자의 공간이라 여겨지는 공장과 허름한 숙소에서 벗어나서, 무대를 꿈꾸는 인물은 확실히 새로운 이주노동자의 형상입니다.

마문 감독이 미등록 이주노동자만 재현하는 것은 아닙니다. <머신>(2014)에서는 한국인과 한국사회의 반복되는 일상을 보여주며 한국 사회의 기계화를 지적하기도 하고, <피난>(2016)에서는 시리아 난민 자킬과 한국전쟁 피난민 출신 할머니가 '난민' 체험을 공유하며 연대하는 이야기를 담습니다. 2020년에 만든 <기다림>에서는 방글라데시 독립 전쟁에서 전쟁범죄에 노출된 여성들과 한국의 일본군위안부 할머니 이야기가 겹쳐지기도 합니다.

마문 감독의 영화들은 25분 정도의 단편 영화들이며 극장에 정식 개봉되지도 않았습니다. 그러나 이주민으로서 재현의 주체가 되어 영화를 통해서 자신의 목소리를 낸다는 점에서 분명히 큰 의미가 있습니다. 앞으로 더 많은 이주민 예술가들이 등장해서 자신의 목소리를 크게 내어 한국 사회 안에서 더욱 다양한 가치들이 평화롭게 공존하기를 기대해 봅니다.

6. 요약 및 정리

오늘 배운 것을 정리해보겠습니다. 식민지와 분단을 거치면서, 한국에서는 단일민족 신화를 강조하는 사회 분위기가 오랫동안 이어져 왔습니다. 하지만 실제로는 20세기 초부터 1970년대까지 많은 한국인이 경제적、정치적 이유로 타국으로 이주했고, 정부가 나서서 아이들을 해외로 입양을 보내는 일도 있었습니다. 반대로 1990년대 들어서는 많은 외국인이 한국으로 유입되었습니다. 같은 민족이지만 다른 국가에서 살아온 탈북민과 조선족도 이 흐름에 포함됩니다. 그런데 탈북민과 조선족은 같은 민족인 데다 한국말을 할 줄 알지만, 제3세계 다른 이주민과 마찬가지로 한국에서 환대받지 못합니다. 단일민족 신화는, 같은 민족인 탈북민과 조선족을 차별하고 혐오하는 것만 보더라도 허구가 분명합니다. 단일민족 신화가 실생활에서 점차 해체되어 가면서 영화를 포함한 미디어에서 이주자를 적극적으로 다루기 시작했습니다.

2000년대 이후 해외 이주민이 등장하는 한국영화가 많이 만들어졌는데, 이 영화들이 이주민을 그리는 방식은 크게 두 가지로 나누어집니다. 대부분 주류 상업영화에 등장하는 외국인 이주자는 범죄 활동을 하는 엑스트라로 등장하거나 주인공을 위협하는 악당으로 등장합니다. 특히 2010년대 후반에는 조선족을 범죄자로 묘사한 영화가 연달아 개봉했고, 결국 <청년경찰>에 이르러서는 한국 내 조선족 사회에서 문제를 제기하며 조선족 등 외국인 이주자에 관한 편견을 담은 영화에 대해 비판적 담론이 생겨났습니다.

반면 이주자 캐릭터가 주연 혹은 주요 조연으로 등장하는 드라마 장르의 영화들은, 이주자

에 대한 온정적이고 동정적인 시선을 드러냅니다. 이들 영화에서 이주민은, 주로 주인공으로 등장하는 한국인의 인격적 각성을 돕는 역할을 합니다. 물론 이 영화들은 약자에 대한 억압이나 인종차별에 대한 비판적 시선을 담고 있으며, 한국 사회의 이주자 문제를 지속적으로 환기합니다.

그러나 이주민을 범죄자로 그려서 공포심을 유발하든, 피해자로 그려서 동정심을 유발하든 간에, 한국영화에 등장하는 디아스포라는 대부분 전형적 틀에 갇혀 있습니다. 그런 재현 방식 안에서는 이주민의 삶이 탈맥락화되고 이주민에 대한 편견이 깊어지는 문제를 피할 수 없습니다. 이들이 낯선 땅에 와서 어떻게 적응하며 주체적으로 살아가는지에 대한 묘사는 보기 어렵습니다. 이주는 단순히 물리적·공간적 이동을 의미하는 것이 아니라, 이주민이 새로운 문화를 만나서 새로운 사고를 하도록 만듭니다. 또한 정주국의 선주민에게나 이주민에게나 자신이 지금까지 몸담았던 사회나 국가를 넘어서 그 경계를 되돌아보게 만들고, 새로운 가치를 창출하도록 합니다. 따라서 한국 사회가 더 건강하고 풍성한 다문화사회로 전진하기 위해서는, 이주의 경험을 가진 디아스포라 존재들이 스스로 목소리를 낼 기회가 더 많아져야 할 것입니다. 앞으로 한국에서 더욱 다양한 시각을 가진 디아스포라 영화가 많이 만들어지기를 기대합니다. 마지막으로, 이번 “영화로 보는 한국문화와 사회” 강의를 통해 여러분이 한국영화에 더 많은 관심을 두게 되었기를, 그리고 더 다양한 각도에서 한국 사회를 이해하는 시간이 되었기를 바랍니다. 감사합니다.

▪ **학습활동** (총 108분)

가. 퀴즈(18분)

A. O/X 퀴즈(6분)

1. 한국은 전통적으로 단일민족 국가로서 현재까지 디아스포라 문제가 수면 위로 떠오르지 않는다는 특징을 가진다. (O/X)
정답: X

2. 단일민족 신화를 믿고 있는 한국인들에게, 디아스포라는 이질적인 존재로 냉대와 연민이라는 이중적 시선 안에 놓인다. (O/X)
정답: O

3. 탈북민과 조선족은 한국인과 같은 민족이라는 특수성으로 인해, 한국영화에서 쉽게 한민족이라는 동질적 정체성에 포섭된다. (O/X)
정답: X

4. <파이란>은 개발도상국 출신으로 한국사회에 정착한 결혼이주여성의 고통을 다루며, 결혼이주여성을 핍박과 구원의 존재로 그려내고 있다. (O/X)
정답: O

5. <로니를 찾아서>는 타자의 위치에서의 깨달음을 보여주며, 다수와 소수, 중심과 주변이 상대적인 것임을 전달한다. (O/X)
정답: O

B. 선택형(7분)

1. 다음 중 한국계 디아스포라에 대한 설명으로 적절하지 않은 것을 고르시오.
① 1903년에 조선인 노동자 102명이 하와이 사탕수수 농장으로, 1905년에는 103명이 멕시코 에네켄 농장으로 이주한 것이 공식적인 첫 이주 기록이다.
② 본격적으로 한국인이 대규모로 이주한 것은 해방 이후 한국인들이 중국과 미국으로 향했던 때이다.
③ 이주노동자와 해외 입양 아동 등을 포함해 현재 대략 800만 명 정도가 한국계 디아스포라로 집계된다.
정답: ②

2. 다음 중 한국 내 디아스포라에 대한 설명으로 적절한 것을 고르시오.
① 한국은 1980년대 후반부터 노동력을 수입하는 국가의 대열에 합류하며, 이주노동자의 문제에 큰 관심을 기울이기 시작한다.
② 2019년까지 국내 체류 외국인은 꾸준히 증가했으며, 한국인들이 이주민을 직접 접하는 상황이 보편화되었다.
③ 2000년대 국경을 넘어 국내로 유입된 인구 가운데는 외국인 이주노동자와 결혼이주자 외에도 탈북이주민과 조선족이 있다.
정답: ③

3. 다음 중 해외입양인을 소재로 한 한국영화에 대한 설명으로 적절한 것을 고르시오.
① 1974년 작 <흑나비>는 주인공 장여인이 한국 사회와 미국 사회에 적응하는 과정을 사실적으로 담아낸다.
② 1991년 작 <수잔 브링크의 아리랑>은 해외입양인에 대한 여러 이슈와 해외입양인의 정체성 혼란 등을 한국에 소개하는 계기가 되었다.
③ 2009년 작 <여행자>는 프랑스로 입양된 감독의 자전적 이야기를 담으며, 모국을 그리워하는 한민족의 전형을 그려내고 있다.
정답: ②

4. 다음 중 한국영화의 '조선족' 재현에 대한 설명으로 적절하지 않은 것을 고르시오.
① 한국영화에서 조선족은 주로 노동자로 묘사되며 한중 교류의 가능성을 보여준다.
② <청년경찰>은 가상의 범죄를 '대림동'이라는 현실 공간과 결부지었으며, 이는 실제 대림동 주민들의 저항의 목소리로 이어졌다.
③ 조선족 여성은 <댄서의 순정> 등 로맨스물에서 구출의 대상으로 그려지다가, <악녀> 등에서 복수를 꾀하는 범법자로 재현된다.
정답: ①

5. 다음 중 한국영화에서 이주노동자를 재현하는 양상에 대한 설명으로 적절한 것을 고르시오.

① 한국영화에서 이주노동자는 사회 구성원으로 쉽게 받아들여지며, 노동 문제와 결합해 교류와 연대의 대상으로 재현된다.

② <반두비>는 이주노동자가 겪는 어려움을 전면에 드러냄으로써 이주노동자를 한국인에 의해 동정과 연민을 받아야 하는 대상으로 설정한다.

③ 섹 알 마문 감독은 13년간 이주노동자로 일했던 경험을 통해, 제도의 모순을 폭로하고 이주노동자 스스로 자신의 꿈을 이야기하는 영화를 만들고 있다.

정답: ③

C. 단답형(5분)

다음 빈칸에 들어갈 알맞은 말을 답해 봅시다.

1. 어원적으로 '씨뿌리다' 또는 '씨를 흩뿌리다'라는 그리스어에서 유래된 ○○○○○는 이주, 이민, 망명, 추방의 움직임을 통해서 모국으로부터 떨어져 나간 모든 사람을 지칭한다.

정답: 디아스포라

2. 박정범 감독의 ○○○○는 함경도 무산 출신의 인물이 남한에서 무산자로 살아가는 과정을 담아내며, 탈북 후 빈곤층에 속하게 된 탈북민이 남한 사회에서 생존하는 과정을 그려낸다.

정답: <무산일기>

3. ○○○○○는 한국영화 중 외국인 노동자 문제를 본격적으로 다룬 영화로, 한국사회에 가로놓인 강대국 콤플렉스가 제3세계 이주노동자를 또 다른 하위주체로 삼는 과정을 다룬다.

정답: <바리케이드>

나. 토론(30분)

<완득이>가 한국사회 내 결혼이주여성의 모습을 재현하는 방식을 설명하고, 다문화 가정의 2세인 '완득이'가 영화 내에서 받아들여지는 방식이 어떠한 의의와 위험성을 내포하고 있는지 논의해 봅시다.

다. 과제(60분)

한국에서 단일민족 신화가 점차 해체됨에 따라, 2000년대 이후 영화를 포함한 미디어에서는 이주민을 적극적으로 다루기 시작했습니다. 이러한 상황에서 한국영화가 디아스포라를 재현해 온 전형적인 방식이 어떠한 문제점을 가지는지 짚어보고, 이주민의 주체성을 그린 작품이 가지는 의미를 서술해봅시다.

■ **참고자료**

<수잔 브링크의 아리랑>(1991, 장길수) (한국영화데이터베이스 보기)
<바리케이드>(1997, 윤인호) (한국영화데이터베이스 보기)
<태풍>(2005, 곽경택) (한국영화데이터베이스 보기)
<반두비>(2009, 신동일) (한국영화데이터베이스 보기)
<로니를 찾아서>(2009, 심상국) (한국영화데이터베이스 보기)
<무산일기>(2011, 박정범) (한국영화데이터베이스 보기)
<완득이>(2011, 이한) (한국영화데이터베이스 보기)