

# 부산대학교 영화연구소

## 2022 춘계 학술대회

### 3월 26일 토요일 13:00 - 18:00

# 포스트-냉전기 동아시아 영화의 생성과 교섭

13:00 - 13:10	<b>인사말</b>	인사 문관규(부산대)
13:10 - 14:40	<b>[세션 1] 냉전기부터 냉전 해체기 동아시아 영화의 상상력</b>	사회 문재철(중앙대)
	1970-80년대 합작 무협영화 다시 읽기	발제 서대정(부산대)
13:10 - 14:40	1997년 아시아 경제 위기의 경험과 가족해체의 드라마 : <일로 일로>와 <심플라이프>	토론 정인선(한양대)
	1990년대 한국 로맨틱 코미디 영화에 대한 고찰	발제 박은지(부산대)
14:50-16:20	<b>[세션 2] 동아시아 영화 커넥션</b>	토론 구혜원(도쿄대)
	일본에서의 한국영화 수용과 재일조선인	발제 성진수(부산대)
14:50-16:20	아시아 스튜디오 네트워크와 서울-홍콩 커넥션	토론 윤성은(한양대)
	한국과 태국 영화 커넥션 : <랑종>과 나홍진	사회 이주봉(군산대)
16:30-17:30	<b>[세션 3] 포스트/냉전기 동아시아 영화 리터러시:</b>	발제 채경훈(부산대)
	포스트냉전기 '중국영화학'의 특수성에 대한 거시적 개괄 및 연구를 위한 제언	토론 한정선(부산대)
17:30 - 18:00	중국 5세대 영화 고찰 : 동아시아적 관점에서	발제 이상준(남양공대)
	<b>종합토론</b>	토론 정찬철(부경대)
		발제 정민아(성결대)
		토론 신근혜(한국외대)
		사회 임대근(한국외대)
		발제 강내영(경성대)
		토론 김정은(한국외대)
		발제 이호걸(부산대)
		토론 오영숙(성공회대)
		사회 최진아(부산대)

## 차 례

### [세션1] 냉전기부터 냉전 해체기 동아시아 영화의 상상력

1. 1980-80년대 합작 무협영화 다시 읽기(서대정/부산대) .....	2
1.1. 토론문(정인선/한양대) .....	19
2. 1997년 아시아 경제 위기의 경험과 가족해체의 드라마 : <일로 일로>와 <심플 라이프>(박은지/부산대) .....	21
2.1. 토론문(구혜원/도쿄대) .....	36
3. 1990년대 한국 로맨틱 코미디 영화에 대한 고찰(성진수/부산대) .....	37
3.1. 토론문(윤성은/한양대) .....	48

### [세션2] 동아시아 영화 커넥션

1. 일본에서의 한국영화 수용과 재일조선인(채경훈/부산대) .....	49
1.1. 토론문(한정선/부산대) .....	58
2. 아시아 스튜디오 네트워크와 서울-홍콩 커넥션(이상준/난양공대) .....	59
2.1. 토론문(정찬철/부경대) .....	66
3. 한국과 태국 영화 커넥션 : <랑종>과 나홍진(정민아/성결대) .....	67
3.1. 토론문(신근혜/한국외대) .....	74

### [세션3] 포스트/냉전기 동아시아 영화 리터러시

1. 포스트 냉전기 '중국영화학'의 특수성에 대한 거시적 개괄 및 연구를 위한 제언 (강내영/경성대) .....	76
1.1. 토론문(김정은/한국외대) .....	92
2. 중국 5세대 영화 고찰 : 동아시아적 관점에서(이호걸/부산대) .....	94
2.1. 토론문(오영숙/성공회대) .....	101

# 세션 1

냉전기부터 냉전 해체기  
동아시아 영화의 상상력  
사회 문제철(중앙대)

# 포스트 냉전기 동아시아 영화의 생성과 교섭

1970-80년대 합작 무협영화 다시 읽기

발제 서대정(부산대)

1997년 아시아 경제 위기의 경험과 가족해체의 드라마 :  
<일로 일로>와 <심플라이프>

토론 정인선(한양대)

발제 박은지(부산대)

1990년대 한국 로맨틱 코미디 영화에 대한 고찰

토론 구혜원(도쿄대)

발제 성진수(부산대)

토론 윤성은(한양대)

# 1970-80년대 (위)합작 무협영화 다시 읽기\*

부산대학교 예술문화영상학과 서대정

## 1. 들어가며

방송제 때는 드림을 쫓던 문군, 그를 나의 제자라고 말할 수 있을까. 일 년 동안 국어 수업을 했지만 시간 중에 팝송의 악보를 뒤적인다거나 마냥 한눈을 팔았다. 삼학년엔 가서 자퇴를 했는데 검정고시 원서를 쓰느라고 학교에 증명서를 떼러 와야 알았다.

(중략)그런데 웬 검정고시냐고 물었더니 전문대라도 적을 두고 대학 가요제에 나가기 위해서란다. 여자도 한 명 끼어 여섯이 한 조인데 한 방에서 계속 먹고 자지만 악단이 깨질 우려 때문에 사고는 안친단다. 전속 악단 여섯이 현재 의정부에 있는 부대에서 밥을 먹는단다. 쇠고기 닭고기는 물론이고 갖가지 통조림도 푸짐하지만 밥은 꼭 챙겨 먹는단다.

아, 그는 오히려 나의 선생이다. 이 땅의 유한 남녀들이 신나게 춤추는 밤무대를 주름잡는 곡조의 원천이 어떤 것인가를 문득 알려준 그는, 온통 파마머리를 하고 있었다.

\*<문정배>, 최두석

석

유하 감독의 <말죽거리 잔혹사>(2004)는 이소룡의 영화를 보는 소년의 천진난만한 얼굴에서 시작해, 극장 앞에서 성룡의 <醉拳>(1978)을 흥내 내는 두 청년의 희극적인 동작을 프리즈 프레임하면서 마무리 한다. 이소룡(李小龍/Bruce Lee)의 영화는 그가 사망한 직후<sup>1)</sup> 개봉한 <정무문(精武門)>(1972)을 필두로 <맹룡과강(猛龍過江)>(1972), <용쟁호투(龍爭虎鬪)>(1973), <사망유희(死亡遊戲)>(1978)가 연달아 수입되었다. 이소룡이 불러일으킨 무협영화 신드롬은 가짜 이소룡<sup>2)</sup>을 등장시킨 수많은 아류작을 양산했지만 그럼에도 불구하고 그의 부재를 메우진 못했다. 1960년대 황금기를 지나 유신 시대를 맞이하여 곤궁한 시절을 보내던 한국영화계가 이소룡의 부재를 주시한 건 자연스러운 일이었다. 이소룡이 불러일으킨 무술(무협, 권법) 영화는 이른바 한국-홍콩 합작영화(이하 한-홍 합작영화)의 전성기로

\* 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2021S1A5C2 A02086967)

1) 이소룡은 1973년 7월 20일 사망했으며, <정무문>은 그해 7월 27일에 개봉했다.

2) 이소룡을 도용한 이름들은 Bruce Li, Bruce Le(呂小龍), Bruce Leung(梁小龍) Dragon Lee(혹은 Bruce Lei, 巨龍), 신일룡(申一龍), 왕호(Casanova Wang 혹은 Ka Sa Va), Bruce Thai 등 수없이 많다. 지금도 세계 각국에서 유통되고 있는 ‘Bruceploitation’ 영화들은 주로 한국, 홍콩, 대만, 필리핀, 태국 등지에서 만들어졌다. Bruceploitation에 관해 더 자세한 내용은 아래 사이트를 참조.

: <https://www.3ammagazine.com/3am/stuart-homes-bruceploitation-groove/2022.03.22>.

이어졌다. 위(僞)합작영화 시비가 끊이지 않은 와중에서도 한-홍 합작영화는 매해 제작되던 영화의 30% 가까이 차지할 만큼 대중 속으로 깊이 침투했다. 그럼에도 불구하고 우리 영화사에서는 지금까지 이 장르를 사생아 취급하고 있다. 밀레니엄 이후 해당 분야에 관한 연구가 단속적으로 등장하면서 영화사의 간극을 메우고 있지만, 이 국적 불명의 영화들은 여전히 제대로 된 대접을 받지 못하고 있다. 본 연구는 기존의 연구들을 재점검하면서 당시 무협 위주로 제작된 합작 영화의 경향을 갈래화하여 이 영화들이 등장하게 된 배경을 추적하고, 아울러 한-홍 합작영화를 분석한 기존의 시각과는 결이 다른 관점에서 이 영화들의 ‘가능성’을 탐구할 것이다. 이른바 ‘감각의 재배치’라는 개념을 통해 이 영화들을 현재적 관점에서 재평가할 본 작업은 분명 주류의 시각은 아니기에 비판이 제기될 수 있다. 하지만 기존의 평가와 달리 1970년대 한국 영화사의 명맥을 유지할 수 있게 만든 버팀목이 하길 종, 유현목, 김기영과 같은 작가주의 감독들이 아니라는 위험한 가정을 상상해보자. 또 다른 의미에서 침체기였던 1980년대, 아사 직전의 영화계를 구원한 것이 코리안 뉴웨이브가 아닌, ‘부인’ 시리즈를 전면에 둔 시네-에로티시즘과 비디오 영화라는 과격한 주장이 가능하다면 위의 가설도 분명 재고해 볼 필요가 있을 것이다. 이러한 관점은 다분히 제작자 위주의 영화사 서술이 아니라 관객 중심의 시각을 반영한다. 무술 장르 위주로 제작된 합작영화들은 질식할 것 같았던 한국영화의 숨구멍이었고, 나아가 파시즘의 그물망을 비껴나는 술래잡기이자 일탈이었으며, 매우 제한적이고 열악한 조건 하에서 제작자와 관객이 공모한 일종의 게임이었다. 오늘날 한국영화가 이룬 성취는 누추하고 어두운 뒷골목 재개봉관에서 오랜 기간 벌어진 이 게임에게 많은 빛을 지고 있다. 나아가 이 게임의 수동적 구성물로서의 관객이 아닌, 게임의 주체로서 관객을 자리매김하는 것은 역사의 정당한 복원일 뿐 아니라 미래의 영화 지형을 탐구하는 데 있어서도 온당한 출발점이 된다.

한-홍 합작영화는 영화와 관객을 혼용의 대상으로 바라본 정치적 시선을 비껴갈 수 있었던 영화장(cinematic field) 바깥에 존재하는 거의 유일한 영역이었다. 이 무국적, 무장소성의 경연장에서는 고려시대의 우리 땅을 배경으로 중국과 왜의 대표 무사가 각축을 벌인다. 이때 최후의 결전 무대는 부산 태종대가 되기도 한다. 그런가하면 일제의 압제에 맞서 한국과 중국의 무술인들이 협력하는 것도 가능하다. 그 기운을 이어 중국인을 주인공으로 삼아 가라테와 태권도가 경합을 벌이는 1970년대 풍경도 상상할 수 있다. 그런가하면 홍콩의 유명한 배우들이 한국말을 버젓이 하면서 누가 봐도 알 수 있는 이 땅의 풍경 아래 중국의 무협 정신을 논하고 사부의 복수를 꿈꾸기도 한다. 시간과 공간의 자유로운 패스티쉬(pastiche)가 이룩한 이 기묘한 영화들은 1970년대 문화지형도의 서브컬처(sub-culture)를 형성하면서 우리의 유전자(meme) 속에 알알이 각인되었을 것이다. 오늘날 우리 문화는 한류(韓流)라는 이름으로 전 세계에 위명을 떨치고 있다. 한류는 한국에서 만들어진 대중 문화상품이지만 특정한 성격으로 단일화될 수 없다. 한류를 영화로 한정하려 해도 그 안에는 예술영화, 작가주의 영화, 드라마(soap opera), 쯤비물, 환타지 장르, 액션 폭력물 등 실로 다양하다. 시인 최두석은 선생 화자와 자퇴생을 등장시켜 “아, 그는 오히려 나의 선생이다. 이 땅의 유한 남녀들이 신나게 춤추는 밤무대를 주름잡는 곡조의 원천이 어떤 것인가를 문득 알려준 그는, 온통 파마머리를 하고 있었다.”라고 읊조리면서 우리에게 주려고 했던 바로 그 깨달음을 어찌면 1970년대의 비루하고 저급한 ‘파마머리’ 합작무협영화들이 우리 영화계에 줄 수 있을 것이다.

## 2. 홍콩과의 (위)합작무협영화가 등장한 배경

1960년대 황금기를 보낸 한국영화계는 1970년대 ‘쇠퇴기’<sup>3)</sup>로 접어든다. 쇠퇴기의 원인은 크게 정부의 시책과 영화 환경의 변화로 나눌 수 있다. 매년 변화했던 영화시책, 즉 3, 4차 영화법 개정, 변질된 우수영화 보상제도, 1972년 시행된 각본 사전 심사제도 그리고 여기에 편승한 검열 문제 등을 들 수 있다. 1973년 개정된 제4차 개정 영화법의 우수영화 규정을 좀 더 자세히 살펴보면 ‘우수영화’는 ‘10월 유신을 구현하는 영화’로서 1) 애국애족의 국민성 고무 진작, 2) 진취적 국민정신의 배양, 3) 새마을 운동의 적극 참여, 4) 인간 상륙수 소재, 5) 농어민 계몽, 6) 성실, 근면, 검소한 자세의 인간상 구축, 7) 조국근대화의 산업전사 소재, 8) 국난극복의 역사적 사실 강조, 9) 국민의 총화단결, 10) 국민의 각성 촉구 등 17가지 기준이 제시되고 있다. 세분화된 우수 영화의 규정은 정부시책을 대중예술에 적용하여 위로부터의 정치의 미학화를 도모한 전형적인 예를 보여준다. 파시즘 정권에서 주로 선보이는 이러한 예술 규제는 특정 이데올로기를 강화하고 국민을 훈육하기 위한 도구로 예술을 이용하는 이른바 변형된 ‘통치술’에 해당한다. 정권 유지를 위해 국민의 정신을 통제할 필요를 느낀 군사정권 입장에서 보면 이는 매우 필수적인 조치라고 할 수 있다. 창작의욕을 저하시키는 정부의 시책과 더불어 당시 영화를 둘러싼 환경도 그다지 좋지 않았다. 1970년대는 전 세계적으로 사회, 문화적 환경이 그 전 시기에 비해서 영화제작에 유리하지 않았다. 특히 동아시아 3대 영화제작 국가였던 일본, 홍콩, 한국의 영화계에도 찬바람이 불었다. 일본은 1950년-60년대 초반에 이룩한 황금기가 1964년 올림픽을 기점으로 침체기로 돌아섰고 동남아시아에 큰 영향력을 행사하던 홍콩 영화계도 1970년대 들어서면서 점차 그 영향력이 감소세로 전환되었다. 한국영화산업의 상황은 정치적인 요인에 의해서 위축되기 시작했지만, TV의 전면적인 보급, 레저 문화의 활성화, 영화관의 감소<sup>4)</sup> 등 영화적 환경을 둘러싼 요인들도 여기에 큰 역할을 했다. 게다가 정부는 모든 산업 분야에서 외화벌이를 독려했고 이를 영화계에도 적용시켰다. 그러나 정부의 적극적인 시책에도 불구하고 영화산업을 통한 외화벌이는 실통치 않았다. 매년 명목상이나마 수출 목표액이 할당되곤 했지만 이를 달성하기는 현실적으로 어려웠다. 정부는 문화상품으로서 영화가 가진 이점을 살리기 위해 수출을 장려했지만, 실상은 고작 혈값으로 동남아에 수출되는 형편이었다. 활로를 찾기 위한 합작영화가 영화제작 전면에 등장한 것은 1970년대였다. 1958년 <이국정원(異國情簫)>을 기점으로 시작된 합작은 1960년 들어서면서 신필름과 쇼브라더스의 이해관계가 맞아떨어져 단속적으로 실행되었다. 합작 초기, 주로 역사물에 특화된 한-홍 합작의 경향에 새로운 전기를 마련한 것은 1967년 호금전(胡金銓)의 <방랑의 결투>(원제: <대취협(大醉俠)>)<sup>5)</sup> 상영이었다. 이 영화는 총기류를 사용하는 여타 액션 영화와는 전혀 다른 쾌감을 선사하면서 홍콩 무협영화 붐을 조성하였다. 이후 호금전의 또 다른 역작 <용문의 결투>(원제: <용문객잔(龍門客棧)>), 그리고 호금전과는 다른, 남성미 넘치는 무협영화를 선보였던 장철(張徹)의 <의리의 사나이 외팔이>(원제: <독비도(獨臂刀)>), <심야의 결투>(원제: <금연

- 3) 1970년대를 ‘쇠퇴기’ 혹은 ‘침체기’로 규정한 시각은 거의 모든 한국 영화사가들의 입장과 공명한다. “TV 시대의 개막, 침체된 영화산업” (호현찬 『한국영화 100년』, 문학사상사, 2000, 184쪽), “통제와 불황의 시대” (김미현 책임편집, 『한국영화사: 開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션 북스, 2006, 217쪽), “침체의 수렁” (김중헌, 정중헌, 『우리 영화 100년』 현암사, 2002, 309쪽), “질적 퇴보를 가져온 시기” (삼성영상사업단 편, 이호인, 이정하 역음, 한국영화 씻김, 열린책들 1995, 141쪽.)
- 4) 1971년 717개소로 집계되던 영화관은 1978년 말에 488개로 줄어들었다. 특히 중소도시의 영화관 폐업률이 높았다. - 김중헌, 정중헌, 『우리 영화 100년』 현암사, 2002, 317쪽.
- 5) <대취협>의 한국 개봉명은 <방랑의 결투>였다. 당시 신문 광고 문구를 보면 “解放後 처음으로 公開되는 本格劍術映畫”, “일본 「사무라이」 영화 座頭市를 無色케한 恍惚한 劍術映畫의 極致!”와 같은 표현이 등장한다. 이는 맹인검객을 소재로 한 자토이치 영화가 홍콩 무협물과의 모종의 관계가 있음을 암시한다.

자(金燕子)>) 등이 개봉되었고, 이 영화들은 당해 외국영화 중 최고 수준의 흥행 성적을 거두었다. <용문의 결투>는 204,655명, <의리의 사나이 외팔이>는 178,940명, <심야의 결투>는 260,797명이라는 흥행 기록을 세웠는데, <심야의 결투>와 <용문의 결투>는 당해 외국영화 흥행 기록에서 첫 번째와 세 번째 순위<sup>6)</sup>에 해당했다. 홍콩 무협영화가 관객들의 사랑을 받자, 곧바로 지식인층에서는 부정적인 반응을 보이기 시작했다. 여기저기서 쏟아지는 홍콩 무협물에 대한 규제요청에 동조한 정부는 결국 1969년 수입규제<sup>7)</sup>를 단행했다. 그럼에도 불구하고 홍콩 무협물에 대한 불만은 수그러들지 않았다. 이와 관련해 향가 해석으로 대중들에게 명성이 자자했던 국문학자 양주동은 “우리의 얼을 모독하는 것”<sup>8)</sup>이라는 취지의 글을 신문에 싣기도 했다. 이영재는 당시 지식인들의 홍콩 무협영화에 거부 반응을 다음과 같이 분석한다.

“첫째, 사극의 ‘전통’ 안에서 보자면 이 식자(識者)들의 말이 틀렸다고만은 할 수 없다, 즉 기존의 한국영화 안에서 보자면 홍콩무협영화는 자국양식화 하기에는 무리가 따를 수밖에 없는 것이었다. 둘째, 홍콩 무협영화는 한국영화의 강력하지만 은폐된 참조대상, 즉 잠재적인 두려움의 대상인 일본영화라는 그림자를 불러내왔다. 게다가 이는 홍콩 무협영화에 끼친 일본영화의 영향을 염두에 두자면 근거 없는 불안이 아니었다. 그렇기 때문에 양주동은 “홍수처럼 유행하는 검술물” 속에서 일본 문화의 “잔재” 혹은 “재침윤”이라는 “눈살을 찌푸릴만한 예”<sup>9)</sup>를 발견했던 것이다. 요컨대, 한국산 검객영화는 검의 부재에 기초한 덕치전통에 대한 위배, 일본 문화의 재침윤이라는 두 가지 이유에서 모두 내셔널 시네마의 담론 내에서는 ‘긍정’될 수 없는 존재였다. 그러나 이 모든 우려에도 불구하고 한국에서 무협영화는 말 빠르게 정착했고, 이 장르의 영화에 있어서 내셔널의 귀속은 점점 더 불분명해지기 시작했다.”<sup>10)</sup>

합작영화, 그중에서 특히 무협영화가 1970년대 영화적 풍경을 수놓은 이유는 전술했듯이 홍콩무협영화가 큰 인기를 누렸기 때문이다. 합작영화의 주요 파트너였던 홍콩 입장에서조차 제작비 절감과 조달의 차원에서 이 제도에 적극적이었다. 더불어 본토의 풍광을 로케이션 장소로 선택할 수 없었던 사정 또한 합작영화 활성화에 큰 몫을 차지했다. 그러나 합작영화가 극장을 지배하게 된 가장 큰 원인은 외국영화 수입쿼터제도 때문이었다. 대규모 제작비를 들여 영화를 직접 제작하는 것보다 합작 형태로 영화를 제작하면 쿼터제의 규제를 피할 수 있었다. 그러다보니 제작사끼리 담합을 하여 명백한 홍콩영화임에도 불구하고 합작영화로 신고되어 극장에 상영되는 영화들이 점차로 늘어나기 시작했다. 위장 합작영화의 제작은 1970년대 붐을 이뤘지만 그 전부터 관행적으로 존재했다. 1966년 홍콩 하몽화(何夢華) 감독의 영화 <서유기(西遊記)>가 위장 합작영화라는 사실이 적발되었다. 안태근은 이를 두고 “이미 완성한 영화 본편에 박노식을 찍은 장면만 삽입하여 위장 합작 영화로 처분을 받았다.”<sup>11)</sup>라고 기술했다. 하지만 여기에는 반론도 존재한다. 손오공 역으로 출연한 박노식이 이 영화의 다수 장면에서 등장하고 관음보살 역으로 최은희도 비중 있게 출연한다. 신필름은 이전에 제작된 <대폭군(大暴君)>과 같은 영화에서도 주연배우를 한국인으로 교체하여 합작영화로 신고한 후, 문제없이 상영된 사례를 들어 이 조치에 대해 항변했다. 조사가 진행

6) 『영화연예연감, 1970년판』, 127-133쪽.

7) 《매일경제》, 1970. 1. 6.

8) 《매일경제》, 1970. 8. 15

9) 「梁柱東, 日語慣用化·劍術物까지 등장」, 《매일경제》, 1970. 8. 15.

10) 이영재, 「양강(陽剛)의 신체, 1960년대 말 동아시아 무협영화의 흥기 - 장철(張徹)을 중심으로」, 『반교어문연구』 제39집, 2015, 266쪽.

11) 안태근, 「韓國 合作映畫 研究-위장합작영화를 중심으로」, 한국외국어대학교 박사논문, 2012, 105쪽.

될수록 공보부는 신필름의 대응에 적절한 조치가 쉽지 않다는 것을 깨닫는다. 당시의 영화법은 동남아시아에서 개봉했던 영화의 몇몇 장면을 재촬영하거나 주인공을 클로즈업하는 방식으로 촬영하여 인물을 교차시키는 편법을 마땅히 제재할 방도가 없었던 것이다.<sup>12)</sup> 결국 공보부는 검찰조사가 끝나기도 전에 상영 허가를 내줌으로써 이 사태를 마무리 지었다. <서유기> 사태는 오히려 위장합작영화 제작을 묵인한 형국이 되었고 향후 이러한 관행이 유지될 수 있는 빌미를 제공했다. 안태근은 공보부의 조치로 인해 “정식합작을 계획했던 영화제작자들도 이 방법을 택하기에 이르렀다”<sup>13)</sup>라고 주장한다. 합작영화 정책에 대한 비판이 잇따르자, 공보부는 몇 차례 세부 조항을 삽입하였고 1971년 합작영화의 제작 자체를 막지 않는 선에서 정책 일부를 조정하기에 이른다. 이때 마련된 세부 규정<sup>14)</sup>을 살펴보면 1) 촬영은 국내에서 하고 2) 합작 대상자는 제작비의 30%에 해당하는 1만 3천 달러 이상을 출자해야 하며, 3) 주연 배우 중 한 사람은 기성 한국 배우가 출연, 4) 조연 인원의 1/3 이상이 한국 배우일 것 등이 명시되었다. 하지만 이 규정은 언제든지 제작사들 간의 담합을 통해 피해갈 수 있었으며, 국내에서의 촬영 유무도 판별하기 어려웠기 때문에 악용의 소지를 안고 있었다.

당시에 유독 무술관련 합작 영화가 성행하게 된 이유를 송아름은 다음과 같이 파악한다. “우선 주인공이 독립투사라는 설정이나 과거 식민지 시기의 청산되지 않은 사건을 바탕으로 인물간의 선악 구도를 만드는 것이 용이하다. 그리고 일제 강점기 배경이 아니라 할지라도 마약과 같은 금지 품목의 한국 유입을 막기 위한 결투 장면을 전면에 내세우기 또한 용이했다”<sup>15)</sup> 1970년대 합작의 주도권이 차츰 홍콩으로 넘어가면서 우리 영화계는 장소제공이나 몇몇 기술 스태프를 보조해주는 선에서 합작에 임했다. 당시 신필름에 소속되어 조명기사로 일했던 마용천의 구술은 이러한 관행을 다음과 같이 증언한다. “제작본부장은 홍콩 측에서 왔고 그 안에 필요한 소품이라든지 의상은 한국에서 맡아서 했습니다. 그리고 저쪽에서 촬영, 감독, 배우 이런 스태프들, 캐스트들이 다 와 있는데 조명만 안 오고 그래서 한국 쪽 촬영분 조명에 대한 것은 제가 참여하는 걸로, 말하자면 작품 의퇴를 받고 참여를 했겠지요.”<sup>16)</sup> 적은 제작비로 활로를 개척해야 하는 상황 속에서 속출한 위장 합작영화는 영화계의 딜레마였다. 무국적이라고 비판을 받긴 했지만, 이 제도 속에서 만들어진 영화로 인해서 배우들은 생계를 이어갔으며 영화사는 계속 간판을 유지할 수 있었다. 이렇게 제작자본이 열악한 한국영화계가 숨 쉴 수 있는 창구는 홍콩과의 합작이었다. 게다가 제도 역시 허술하게 운영되었기 때문에 합작영화는 1970년 내내 지속적으로 배출되었다. 물론 합작무협영화를 떠받드는 가장 큰 기둥은 하번관(下番館)<sup>17)</sup>의 ‘관객’들이었다. 1960년대 여성관객을 대체한 1970년대의 도시의 하층민 관객들의 지지가 없었다면 합작무협영화의 생명은 실제보다 훨씬 짧았을 것이다.

12) <서유기>의 위장 합작 공방에 대해서는 다음 글을 참고하라. 송아름, 「합작영화 : 제도로 정착시킨 ‘한국’ 영화」, 『씨네포럼』 (35), 2020, 33-41쪽.

13) 안태근 앞의 책, 105쪽.

14) 합작영화제작조건 명문화 부실 막기 위해, 《동아일보》, 1971. 2. 8.

15) 송아름, 「자가당착에 빠진 ‘질차’ 로서의 영화검열」, 『한국극예술연구』 제 64집, 2019, 171쪽.

16) 마용천, 「1970년대 홍콩 합작영화와 1980년대 대만 합작영화의 조명을 담당하다」, 마용천 채록문, 한국영상자료원, 2014, 10쪽.

17) 지금은 사라진 용어지만 당시 영화관은 개봉관, 재개봉관, 하번관이라는 등급으로 구분되었고, 하번관도 등급에 따라 3번관~5번관으로 분류되었다. 도심지의 대형극장에서 개봉된 필름은 재개봉관을 거쳐 하번관까지 내려간다. 하번관은 영화를 두 편씩 묶어 상영하는 ‘동시상영’이라는 상품을 제공하여 주머니 사정이 변변치 않은 관객들에게 인기가 있었다.

### 3. (위)합작영화를 바라보는 다양한 시각

김종원, 정중헌이 공저한 『우리 영화 100년』 7장 70년대 한국영화 섹션에는 아예 합작 영화에 대한 언급이 없다. 김미현이 책임 편집을 맡은 『한국영화사 開化基에서 開花基까지』는 그나마 2페이지를 할당하여 간략하게 합작영화를 서술하고 있다. 합작영화에 대한 부분이 이렇게 공백으로 남은 이유는 여러 가지가 있겠지만, 가장 큰 원인은 합작영화를 방화로 인식하지 않으려는 연구자들의 자세에 기인한다. 이는 1980년대 대중들의 관심을 받았던 에로티시즘 영화가 간과된 것과 비슷한 인지 작용의 결과라고 할 수 있다. ‘국적불명’, ‘법망을 피하거나 교묘하게 속이는’, ‘기분전환’이라는 수식어에 기대지 않으면 기술할 가치조차 없다고 여겼던 합작영화에 대한 연구가 제도권에 정착된 계기는 2004년 부산영화제였다. 제9회를 맞은 영화제 사무국은 한국영화회대전 섹션에 합작영화를 배정한다. 그리고 이에 발맞춰 『아시아 영화 네트워크의 뿌리를 찾아서: 한-홍 합작시대』라는 제목의 서적을 출간했다. 당시 프로그래머를 맡아, 이 섹션을 기획한 허문영은 「더 많은 더 깊은 대화를 위하여-합작의 문화적 의미에 대한 단상」이라는 글에서 다음과 같이 주장한다. “합작은 텍스트 상에서 두 문화권의 대화를 예비한다. 하나의 문화권에서 생성되는 대중서사에는 대개 타자에 대한 공포와 혐오가 가로지른다. 그러나 그 타자가 서사의 공동저자가 되는 순간, 다시 말해 두 문화권이 함께 서사를 만드는 순간, 공포와 혐오는 이해와 관용의 가능성을 열기 시작한다.”<sup>18)</sup> 어쩌면 한-홍 합작영화의 긍정적 기능을 언급한 최초의 담론으로 기록될 허문영의 글은 영화제를 통해 아시안 네트워크를 구축해야 할 당위적인 측면에서 나온 주장이라고 할지라도 합작영화를 학문적인 관점에서 재고하는 계기가 되었다. 연이어 같은 책에서 조영정은 한 발짝 더 나아가 합작영화 연구에 ‘대중’을 기입한다. “한국영화들이 철저하게 외면당했던 시절, 관객은 변두리 재개봉관을 찾으며 합작영화를 보았던 것이다. 이것이 억압적인 1970년대에 대한 반응이었다고 쉽게 추측해볼 수도 있다. 하지만 관객은 그렇게 단순히 해석될 수 있는 대상이 아니다. 한 가지 분명한 것은 합작영화가 제작 중심의 영화사를 써온 우리에게 새로운 관점을 제시해준다는 사실이다. 합작영화 자체에 대한 연구가 깊어진다면, 아마도 우리는 암흑기로 치부해버린, 정치적·사회적 억압만으로 너무 많은 것을 해석해버린 1970년대 대중의 마음을 이해할 수 있을지 모른다.”<sup>19)</sup>

그러나 이후에 나온 합작영화 연구는 두 사람의 관점과 결이 달랐다. 2012년 한국외국어 대학에서 발표된 안태근의 박사논문 「韓國 合作映畫 研究-위장합작영화를 중심으로-」은 근래 보기 드문 역작이라고 평가할 수 있다. 안태근은 방대한 사료를 꼼꼼하게 분석한 위 논문에서 “영남영화제작소 측이 각본, 감독, 출연, 스태프를 담당하며 인건비를 부담하였고 일본의 닛카쓰(日活)의 기술지원으로 제작된 이규환 감독의 1936년 작 <무지개/홍(虹)>을 최초의 합작영화로 분류한다. 이어서 1990년에 제작된 <용의 유혼>에 이르기까지 204편의 합작영화가 제작되었고 그중에서 123편<sup>20)</sup> 정도를 위장 합작영화로 추정”<sup>21)</sup>했다. 안태근의 논문은 합작영화의 목록을 집대성하기 위해 오랜 기간에 걸쳐, 한국영화사에 등장하는 모든 작품을 검토했으며, 많은 관련자들을 인터뷰했고, 일본, 홍콩, 대만의 기록까지 살폈다. 안태근의 연구는 향후 합작영화를 연구할 토대를 제공했다는 점에서 큰 의의를 가진다. 게다가 안태근은 박사논문을 집필할 즈음부터 현재까지 매달 한 차례씩 영상자료원에서 영화에

18) 허문영, 「더 많은 더 깊은 대화를 위하여-합작의 문화적 의미에 대한 단상」, 『아시아 영화 네트워크의 뿌리를 찾아서: 한-홍 합작시대』, 부산국제영화제, 2004, 12쪽.

19) 같은 책, 「황금기에서 암흑기까지, 한국합작영화약사」, 14쪽.

20) 위장합작영화가 확실한 작품은 104편, 의심되는 작품은 15편이라고 밝혔으며, 논문 뒤편에는 해당 목록을 일일이 제시했다.

21) 안태근, 앞의 책, 24-25쪽.

대한 세미나를 발표하며 그 성과를 『한국합작영화100년사』, 『한국영화100년사 영화인열전』, 『한국영화감독열전』, 『이소룡을 기억하다』, 『한국무예배우열전』, 『홍콩무술배우열전』, 『홍콩여배우열전』, 『한중일영화100년사』의 저작으로 내놓는 열정을 발휘했다. 그러나 그의 연구는 영화의 합작여부 자체에 치중하고 있기 때문에 합작영화의 사회적 영향력이나 관객성에 대해 참고하기엔 한계가 있다. 안태근의 뒤를 이어 이영재 역시 합작영화 연구에서 독보적인 성과를 내고 있다. 이영재는 단순히 영화의 합작 여부를 떠나 합작영화가 발생하게 된 배경에 주목하면서, 1970년대 한국에서 홍콩영화가 수용되는 과정과 이때 파생되는 정치성을 파헤친다. 유경철은 2012년 안태근의 논문이 나온 시점과 거의 동시에 「위장합작영화의 재이해를 위한 제언-한-홍 합작 무술영화를 중심으로」라는 논문을 등재했는데, 그는 이 글에서 “위장합작 문제와 관련하여 정작 중요한 것은, ‘위장합작’이라는 편법이 만연하게 된 근본적인 원인을 찾아보고 이에 대해 성찰하는 것이다.”라고 주장했다. 유경철은 “그 근본 원인은 한국 정부의 영화 산업 전반에 대한 과도한 통제(구체적으로는 영화 수출입관련분야) 그리고 허술한 관리 체계 등에서 찾을 수 있다.”<sup>22)</sup>라고 결론 내린다. 이와 더불어 지금까지 단편적으로 합작영화의 작품성에 문제 삼던 태도에서 벗어나 “한-홍 합작 무술영화가 되기 때문에 저질이거나 싸구려인 것은 아니었다. 하지만, 한국 관객들은 한국어 더빙이나 한국 로케이션 장면 때문에 한-홍 합작 무술영화의 작품성과 오락성에 문제를 삼았다.”라고 진단한다. 다소 과격적인 이 주장은 개별 작품의 작품성을 평가하면서 진행된 것이 아니라, 당시의 관람 환경과 몇몇 경험담<sup>23)</sup>을 근거로 주장하기에 정합성을 담보하긴 어렵다. 그러나 유경철은 안태근의 연구가 공백으로 남기거나 의도적으로 무시한 부분에 주목하면서 합작영화에 대한 평가를 제고하게 만들었다. 최근 합작영화 연구에서 돋보이는 새로운 성과는 송아름에 의해서 진행되었다. 그는 2019년 「1970년대 한국영화 검열의 역학과 문화정치」라는 박사논문의 한 섹션에서 합작영화의 행정적 절차에 대해서 심도 깊게 다루었으며 그 외에도 이와 관련된 몇 편의 소논문을 발표했다. 송아름은 이 연구들에서 당시 발간된 도서, 간행물, 검열 문서, 수출입 관련 서류 등 각종 기록물을 철저히 조사하여 실증적 연구의 본보기를 제시하였다. 송아름은 「합작영화 : 제도로 정착시킨 ‘한국’영화」, 「자가당착에 빠진 ‘절차’로서의 영화검열—1970년대 (위장)합작영화들의 검열과정을 중심으로」라는 연구의 제목에서도 드러나듯이 제도의 허점이 (위장)합작영화를 양산한 계기가 되었다고 주장한다. 위에서 살펴본 바대로, 합작영화연구는 이제 막 개화했다고 할 수 있다. 지금까지는 어떤 작품이 합작인지 아닌지를 판별하려는 진위 여부를 시작으로 합작영화 양산의 원인을 찾으려는 시도가 있었고, 합작영화, 특히 합작무협영화가 수용되는 과정에서 발생한 신체 전시를 통한 정치성 연구가 출간되어 신선한 관점을 제시하기도 했다. 나아가 합작영화에 오랫동안 씌워진 굴레를 벗기려는 시도도 있었다.

지금까지의 성과를 토대로 이제 합작영화 연구는 총론을 떠나서 각론으로 나아가도 될 것이다. 각론은 합작영화의 제작환경에 관한 실증적 연구, 합작영화를 향유하던 관객에게 초점을 맞춘 연구 그리고 개별 작품이 가진 의의 등이 이에 해당한다. 어찌면 합작영화는 우리의 오랜 편견과는 달리 한국영화사 바깥에서 벌어진 사건이라고 치부하기엔 그 흔적과 영향이 심대할 수 있다. 그러나 기존 영화연구에서 주류를 이뤘던 제작 위주의 연구나 작가론을 경유해서는 이러한 결론에 도달할 수 없다. 대중문화로서의 영화는 대중으로부터 그 자양분을 얻는다. 그 자양분은 창작의 동기에서부터 보상에 이르는 순환적 체계로 기능한다.

22) 유경철, 「위장합작영화의 재이해를 위한 제언-한-홍 합작 무술영화를 중심으로」, 『中國學論叢』, 2012년, 317쪽.

23) 유경철은 2011년에 신동아 9월호에 실린 오승욱 감독의 회고담<흑무사 황인식과 마왕 황정리> 등에 근거하여 자신의 주장을 전개한다.

이 체계 안에서 대중과 제작자는 상호침투하면서 영화를 일종의 장(field)으로 만든다. 이 ‘영화적 장’에는 국가 또한 제도를 통해 개입한다. 장의 헤게모니를 둘러싸고 제작자-대중-국가라는 삼자가 벌이는 경합이 장의 구조를 변화시킨다. 이 변화는 영화 역사를 유기체의 생명 활동처럼 파악할 필요성을 제기한다. 그 생명의 자양분이 대중이라면 나머지 것들은 선택과 행위에 있어서 대중에 후행한다. 그러므로 영화라는 장의 역사적 운동을 규명함에 있어서 대중을 독립변수로, 제도와 작품을 각각 매개변수와 종속변수로 놓고 읽어야 한다. 이것이야말로 대중문화를 진정한 ‘대중의 문화’로 읽어내는 올바른 독법이 될 것이다.

#### 4. (위)합작무협영화의 경향

합작영화는 홍콩뿐만 아니라, 대만, 미국, 필리핀 등과도 이뤄졌다. 그러나 본격적으로 합작이 활성화된 1970년 이후에는 홍콩이 거의 유일한 파트너였다. 초기에는 런런쇼(邵逸夫)가 운영하는 쇼브라더스와 합작이 다수 이뤄졌지만 이후에는 쇼브라더스에서 몸담고 있다가 독립한 레이몬드 초우(鄒文懷)가 설립한 골든하베스트로 무게 중심이 이동되었다. “골든하베스트는 대규모 스튜디오를 소유하고 공장식으로 운영되던 쇼브라더스와 달리 자본력과 설비가 부족했다. 그들은 이러한 약점을 독립제작 방식을 통해 극복하면서 성장하였는데, 독립제작 방식이란 영화사가 소속 감독과 배우를 두지 않고, 군소 독립 영화제작팀에게 제작비의 일부를 제공하고 그들로부터 배급권을 얻어 내는 방식이었다. 골든하베스트는 이렇게 배급권을 얻어 영화를 자신들이 소유한 극장 라인에 상영함으로써 이익을 취득하고 그 일부를 영화 제작사와 나누는 방식을 통해 성장했다.”<sup>24)</sup> 골든하베스트는 소속배우 이소룡이 사망하자 돌파구 마련의 일환으로 한국과의 합작을 시도했다. 쇼브라더스에 비해 인력과 장비가 부족했던 골든하베스트는 당연히 쇼브라더스의 합작 방식과는 다른 ‘느슨한’ 합작을 추진한다. 그들은 때로는 주요 스태프를 한국에서 보충하는가 하면, 제작 방식을 한국에 맞추기도 했다. 런런쇼의 개인적인 취향으로 인해 쇼브라더스가 사극에 집중했던 것과 달리 골든하베스트는 무술영화에 좀 더 초점을 맞추었다. 이소룡의 부재와 두 회사의 차이로 인해 1970년대 합작무협영화 전성기가 도래하게 되었다.

합작무협영화의 경향은 크게 3가지로 나뉜다. 우선 황풍(黃楓)의 <흑권(黑拳)>(원제: <태권진구주(跆拳道九州)>)이나 오우삼(吳宇森)의 <위험한 영웅>(원제: <여자태권군영회(女子跆拳道群英會)>)처럼 항일의 기억에 의존하여 일본인을 안타고니스트로 상정하는 방식이 매우 빈번하게 이용되었다. 현대극과 시대극을 막론하고 이 경향이 합작영화 중에서 가장 유력했는데, 식민지배의 기억을 잊지 않고 있었던 우리에게서 더할 나위 없이 좋은 합작의 주제가 되었다. 물론 이 경향은 중국 대륙에서 일제의 만행을 기억하고 있는 홍콩에서도 반길 수 있는 이야기였다. 두 번째 방식은 홍콩 무협영화의 관습을 그대로 재현한 영화들이다. 뛰어난 제작가 사부의 복수를 대신한다든지, 아니면 문과를 배신한 악인을 처단한다는 익숙한 줄거리를 가진 이런 류의 영화들은 한국의 산하와 오래된 건물을 배경처럼 사용하기 위해서 합작을 추진한 결과이며 대부분은 추후 위장 합작영화로 판명 난 작품들이다. 세 번째는 두 번째와 같은 이유로 제작되었지만, 내용상 한국이 어느 정도 연관된 영화들이다. 이는 두 번째 경향에 대한 관객의 거부감이 심해지자 자구책으로 내놓은 영화들인데, 스토리 진행상 굳이 한국이 빠져도 이상할 것 없는 작품들이 대부분이었다. 홍콩에는 없는 자연과 사찰 등

24) 趙衛防, 「“嘉禾”的產業創新及當下意義」, 『當代電影』, 2010年 11期, 53-55쪽, 유경철, 위의 논문 305쪽 재인용.

을 화면에 담기 위해 제작된 영화들이란 점에서 두 번째와 세 번째의 제작 방식에는 큰 차이가 없었다.

#### 4-1. 무장소성에 기댄 항일 관습 재현

<흑권>의 한국 측 제작사는 신필름의 방계회사였던 안양영화제작주식회사였다. 이 회사는 1970년 신필름이 원효로 촬영소의 폐쇄와 함께 자격요건 미달로 등록이 취소되자, 안양 촬영소의 시설 및 장비로 새롭게 등록하여 만들어졌다. 대본은 골든하베스트의 전속 작가 주우(朱羽)와 천년호의 대본을 썼던 곽일로가 담당했다. 이 영화의 주요 볼거리는 도미(渡美)하여 대학을 졸업한 이후, 태권도장을 차려 이름을 날리던 이준구의 화려한 발차기였다. 당시 광고는 영화 내용보다 이준구라는 인물 소개를 위주로 구성되어 있다. 한참 합작영화에 대한 부정적인 의견이 팽배하던 때이니만큼 이 영화를 제작할 때에는 신필름에서도 다소간 합작영화의 틀을 유지하기 위해 노력한 흔적을 보여주었다. 주연배우 이준구를 비롯하여 김기주, 황인식 등 국내배우가 비중이 큰 역할을 맡았고 홍콩에서는 황가달(黃家達), 홍금보(洪金寶), 모영(茅瑛) 등이 출연했다. 그리고 스토리 상 이준구와 합을 맞출 일본 무사로는 킥복서 출신 배우 카자마 켄지(風間健)가 캐스팅되었으며 미국배우 안드레 모건(Andre Morgan)과 앤 윈턴(Anne Winton)이 프랑스 신부와 그의 조카를 연기했다.

일본 무사 일행을 피해 예배당으로 들어온 김정직(황가달 扮) 때문에 신부와 예배를 드리던 한국인들은 괴롭힘을 당한다. 일본 무사 중 한명이 신부의 조카인 마리(앤 윈턴 扮)에게 음흉한 미소를 보내자, 마리와 김정직은 합심하여 일본인 무사들을 무찌른다. 마리가 정원사로 위장한 독립투사 이준동(이준구 扮)에게 태권도를 배운 사실을 미처 몰랐던 신부는 조카의 활약에 크게 놀란다. 마리는 이준동의 정체를 신부에게 알려준다. 김정직, 마리 두 사람이 예배당을 떠나자 곧 이어 일본 무사들이 들이닥쳐 신부를 괴롭힌다. 숨어있던 이준동은 신부를 구하고 산속으로 도망간다. 산속에는 여러 젊은이들이 이준동에게 태권도를 배우고 있다. 마리는 이 제자들 중 한 명인데 그녀는 무리 중에 이준동을 가장 극진하게 따른다. 저자거리에는 황여진이라는 중국인이 어머니와 함께 음식점을 운영하면서 이준동의 독립운동을 도와준다. 이 여인은 한국에서 자랐기 때문에 마치 한국인처럼 일본인들에게 적개심을 가지고 있다. 이준동과 황여진이 연결되어 있다는 것을 알게 된 일본 무사들은 시비 끝에 황여진의 어머니를 살해하게 된다. 이에 분노한 황여진은 정식으로 일본 타도를 외치면서 이준동과 손을 잡는다. 한편 예배당을 지키던 신부는 인질로 잡혀가고 그를 구하기 위해 마리는 일본인이 운영하는 도장으로 잠입한다. 일본 무사들의 우두머리는 이준동과 신부의 교환을 마리아에게 제안한다. 이준동은 자신과 신부의 교환을 위해 단신으로 일본인 도장으로 들어가고 나머지 관원들은 중국으로 독립운동을 하러 간다. 이 와중에 돈에 눈이 먼 조선인 앞잡이가 등장하고 이준동은 그를 징벌한다. 우여곡절 끝에 무리를 규합한 이준동 일행은 일본 무인들을 무찌르고 그들이 탈취하려던 독립군 기밀문서를 지키게 된다. 황여진이 “무예는 항상 정의의 편에 서야 한다.”는 말로 자신이 조선인들 편을 든 이유를 설명하면서 영화는 막을 내린다.

이준구의 화려한 발차기를 카메라에 담기 위해서 만들어진 액션 장면의 강조로 말미암아 이야기는 곳곳에서 틈을 드러낸다. 게다가 서양인 신부와 조카를 등장시켜 엑조티즘을 전시하면서 이야기는 도저히 견잡을 수 없는 단계에 이른다. 홍콩 여배우 모영(황여진 役)에게도 스포트라이트를 주어야 했기 때문에 대본은 그녀에게 조선인들과 거의 같은 항일 의지를 불어넣는다. 이 와중에 어머니가 일본인들에게 살해되자 황여진 역시 조선인들 버금가는 독립투사가 된다. 한국과 홍콩 양국에 소구하기 위한 드라마를 만들다보니, 합작영화에서는

이처럼 억지스런 구성의 대본이 등장하는 일이 다반사였다.

주로 서울에서 촬영된 실외 장면과 홍콩 스튜디오에서 촬영된 실내 장면이 적절하게 배분이 되어 있지만, 사건이 벌어지는 장소는 영화 속에서 단 한 번도 언급되지 않는다. 일본인 무사들이 나막신을 신고 일본도를 휘두르고, 중국인은 저잣거리에서 중국 음식점을 꾸리며, 산속에서 한국인은 비밀리에 태권도장을 운영한다. 그리고 프랑스인 신부는 조카와 함께 예배당을 지킨다. 이 독특한 혼종적 공간은 우리나라나 중국의 지도에는 존재하지 않는 상상 속의 장소이다. 에드워드 렐프(Edward Relph)가 주장한대로 “장소의 이미지가 곧 그 정체성”<sup>25)</sup>이라고 한다면, 이 영화에 등장하는 장소 이미지는 중국식 음식점, 서양식 예배당, 한국식 초가집이 맥락 없이 혼재되어 있기에 그 자체로 정체성이 부재한다고 말할 수 있다. “대중매체를 통해 살포되는 정체성은 가장 피상적인 장소 정체성으로서, 감정 이입적 내부성이 들어갈 여지를 주지 않는다. 또 장소에 대한 정체성의 토대를 파괴시킴으로써 실존적 내부성을 쪼먹는다. 그것은 대중적 정체성이 상징이나 의미, 합의된 가치가 아니라, 멋대로 합성해서 만들어진 경박하고 조작적인 상투성에 기초하고 있기 때문이다.”<sup>26)</sup> 이 영화는 그동안 대다수의 평자들이 합작영화에 대해 씩씩했던 ‘무국적성’이란 단어가 제작 주체의 귀속 문제와 관련된 것이 아니라 장소를 상실한 자들의 상상력이 만든 무장소성(placelessness)을 일컫는 용어라는 것을 다시 한번 환기하게 만든다. 한국 초가집과 중국 음식점 그리고 세계 어디에나 있을 것 같은 예배당을 버무려 만든 상상의 기표는 이런 방식으로 장소성의 정체성을 상실하면서 무장소가 된다.

#### 4-2. 장소 상실이 만든 탈영토화

‘만주 웨스턴’이 가능했던 이유는 만주 때문이 아니라 아직 개발이 덜 된 ‘뚝섬’이 서울 시내 한복판에 버젓이 존재했기 때문이다. 홍콩 입장에서 본다면 합작무협영화들이 존재할 수 있었던 배경 역시 김용(金庸)의 사조삼부작(사조영웅전, 신조협려, 의천도룡기)이나 와룡생(臥龍生)이 정립한 구대문과가 이야기 덕분이 아니라 설악산, 오대산, 그리고 아직 오래된 흔적을 그대로 간직한 전국의 수많은 사찰 때문이었다. 우리가 오래전에 잃어버린 만주를 상상하면서 일제 강점기 시절을 배경으로 만주 웨스턴이라는 특별한 장르를 개발했듯이, 그들도 공산화되어 당시로선 갈 수 없었던 대륙을 상상하면서 무협 세계를 통해 과거를 재현했다. “20세기의 새로운 장르인 무협영화는 중국 무협 문화의 현대 지류”<sup>27)</sup>라는 첸모(陳墨)의 주장처럼, 중국 최초의 무협영화로 평가받고 있는 <화소홍련사(火燒紅蓮寺)>가 1928년 등장한 이래 무협영화는 중국적 특색이 가장 심대한 장르로 인식되어 왔다.

쇼브라더스가 신필름과 협업한 이유가 “역사 속의 중국으로 쉽게 용인될 수 있는 한국의 결점 없는 전통적인 건축물의 이점을 얻기 위함”<sup>28)</sup>이었다는 홍콩영화연구가 샘호(何思穎)의 지적대로 쇼브라더스는 잃어버린 장소를 찾아서 한국을 사업 파트너로 삼았다. 신생 골든하베스트는 쇼브라더스의 전략을 이어받아 1975년 한국을 무대로 <용호문>(원제: <소림문(少林門)>)을 제작했다. 각본과 감독은 당시 정창화 감독의 조감독이었던 오우삼이 맡았다. 영화는 개봉 당시에는 무명이었지만 이후 홍콩영화계를 주름잡는 스타로 거듭나게 되는 성룡, 홍금보, 원표(元彪)가 출연한 사실이 알려지면서 국내 영화 마니아들 사이에서 현재까지도

25) 에드워드 렐프, 김덕현 외 옮김, 『장소와 장소상실』, 논형, 2005, 129쪽.

26) 같은 책, 134쪽.

27) 陳墨, 『刀光俠影蒙太奇』, 中國電影出版社, 1996, 10쪽, 왕위니, 「1960년대 홍콩 무협영화 연구-장철과 호금전을 중심으로-」, 부산대학교 석사논문, 2018, 2쪽 재인용.

28) 샘호, 「또 다른 나를 본다는 것, 홍콩영화와 한국과의 협력」, 『아시아 영화 네트워크의 뿌리를 찾아서: 한-홍 합작시대』, 부산국제영화제, 2004, 45쪽.

자주 언급된다. 오우삼은 바로 직전 해인 1974년에도 <위험한 영웅>을 한국에서 촬영하여 개봉했던 전력이 있었다. 영화는 전형적인 중국 무협지의 스토리를 따랐다. 소림사 제자 석소봉(전준 扮)은 일신영달을 위해 청나라에 투항하면서 사부를 배신하고 많은 사형제를 죽인다. 소림사에서는 그를 징치(懲治)하기 위하여 제자들을 독려하지만, 번번이 복수에 실패하고 만다. 결국 소림사에서는 가장 뛰어난 제자인 운비(담도량 扮)를 석소봉을 상대하기 위해 내보낸다. 이때 석소봉에게 원한을 품고 있는 강남검객(양위 扮이) 등장한다. 강남검객의 애인 추월은 석소봉과 엮여 죽음을 맞이한다. 이런 이유로 인해 강남검객도 석소봉에게 원한을 품고 있다. 그리고 석소봉에게 형을 잃은 나무배달꾼 담(성룡 扮) 역시 이 싸움에 가담하게 된다. 운비의 정체를 모르는 석소봉은 그의 무술 실력이 마음에 들어 자기의 수하로 두려고 한다. 운비는 석소봉의 환심을 이용해 붙잡혀 있던 강남검객을 구출하려 하지만 도리어 계략에 빠진 운비는 석소봉 일파에 사로잡히고 만다. 나무배달꾼으로 위장하면서 살고 있던 담은 형과 함께 소림사에서 무술을 연마하던 중 스승의 명으로 석소봉에게 복수를 하러 가다가 오히려 형이 죽임을 당하자, 석소봉에게 복수할 기회를 호시탐탐 노리고 있다. 담은 운비를 구해주고 강남검객과 연합하여 석소봉과 일전을 치룬다. 이 와중에 담과 강남검객이 죽고 운비는 가까스로 석소봉에게 복수를 하게 된다.

명·청(明清) 교체기를 이야기의 배경으로 삼고 있지만, 이 영화는 사실 그다지 역사성과 리얼리티에 집착하지 않는다. 야외 로케이션은 어김없이 설악산과 오대산에서 진행되며, 중국식 거리가 등장하는 몇 장면만 홍콩에서 촬영했다. 그래도 합작 영화의 허울을 쓰기 위해 진봉진, 조춘, 석인수, 김기주, 장정국 등 한국배우를 출연시켜 위장합작영화의 의심을 지우려 했다. 국내 촬영분의 협조 대가로 한국에서 배급권을 받은 국제영화협업은 한국어로 영화 전체를 더빙하여 극장에 유통시켰다. 전국 관객 5만 명 이상을 불러들여 흥행에 성공한 이 영화는 전형적인 위장합작영화의 사례로 기록되어 있다. 이런 방식으로 제작된 영화는 이후에도 봇물 터지듯이 등장했다.

이와 비슷한 방식으로 제작된 <사학비권>(원제: <사학팔보(蛇鶴八步)>)(1978)과 <생사결(生死決)>(1982)은 스토리<sup>29)</sup> 전개상 크게 중요하지 않은 부분을 한국(고려)과 연관시켜 합작영화의 외형을 유지했다. <사학비권>은 원나라 중엽을 시간적 무대로 삼아 이야기가 진행된다. 고려의 고승 지공대사가 천하무림대회에서 우승하여 무림의 맹주로 추대되는데, 각 문파의 장문인들이 자웅을 겨룬 이후 그들 모두는 감쪽같이 사라진다. 세월이 지난 어느 날 낙양성에 서영풍(성룡 扮)이라는 한 젊은이가 천하제일무림대회에 참가했던 장문인들이 합심해서 만들었다는 무림의 보물, ‘사학비권’을 들고 나타난다. 그의 출현으로 인해 무림은 풍파에 휩쓸리기 시작하고 팔대문파 제자들과 사파인 흑룡방도 사학비권을 탈취하려고 한다. 서영풍이 사학비권을 가지고 나타난 이유는 무림대회에 참가한 팔대문파의 장문인들을 습격해 몰살시킨 범인을 찾기 위함이다. 간신히 살아나 몸을 숨긴 고려 승려, 지공은 서영풍을 제자로 삼아 음모를 꾸민 범인을 찾게 한다. <생사결> 역시 <사학비권>과 별반 다르지 않은 스토리를 갖고 있다. 왜국과 고려는 10년에 한 번씩 무술대회를 개최한다. 당해에는 미야모토(서소강 扮)가 왜의 대표로 참가하고 고려에서는 강검성(유성인 扮)이 출전한다. 결전의 날이 다가오자 강검성은 어느 저택에 유숙을 하게 되는데, 이곳 주인은 왜의 첩자이다. 왜는 고려를 집어삼킬 계획의 일환으로 고려의 고수들을 죽이거나 납치하려고 한다. 첩자의 계략으로 강검성은 위협에 빠진다. 강검성의 숙적인 미야모토는 무사도 정신을 함양했기에 본국의 비열한 계획에 반감을 가지고 있다. 그는 조국의 명예보다는 무사도를 실현하기 위해 결투장으로 향한다. 우여곡절 끝에 왜가 꾸민 함정에서 벗어난 강검성은 스승과 동

29) <사학비권>과 <생사결>의 스토리는 한국 개봉 버전을 기준으로 정리했다.

료들이 왜의 계략으로 인해 죽거나 납치당한 사실을 알고 분노의 검을 든다. 그 사이에 강검성에게 호감을 가지고 있던 화심이란 여인이 죽게 되면서 강검성의 복수심에 또 다른 동기를 제공한다. 의협심을 가진 미야모토는 강검성과 연합하여 왜의 계획을 무너트리고 마침내 두 무인은 ‘순수한 결투’를 벌인다.

<사학비권>과 <생사결>은 각각 진지화(陳誌華)와 정소동(程小東)이 연출한 홍콩영화이지만, 국내 배급을 위해 김진태와 이형표가 공동감독으로 등재되었다. 합작영화가 거의 막바지에 다다랐던 시절에 제작된 영화들이었기에, 이런 편법이 버젓이 자행될 수 있었다. 이 두 영화의 홍콩과 해외 개봉 버전에는 한국과 합작했다는 어떤 표식도 없이 공개되었으며 심지어 imdb에서는 <사학비권>을 홍콩과 대만의 합작영화로 표기하고 있다. 이 두 영화가 한국에서 부분적인 로케이션을 했던 이유는 결투 장면의 스펙터클 때문이었다. 특히 <생사결>은 라스트 신 촬영 장소를 태종대 바닷가로 선택함으로써 홍콩 영화에서는 결코 선보일 수 없는 명장면들을 만들어냈다.

공간과 장소의 사전적 정의를 살펴보면, “공간은 ‘empty area’, ‘비어 있는’의 의미로서 ‘아무것도 없는 빈 곳’을 말한다. 空(빌 공)의 ‘비어 있는 상태’, ‘間(사이 간)의 ‘사이, 틈’을 내포하며 어떤 물질이나 물체가 존재할 수 있고 어떤 일이 일어날 수 있는 열린 상태의 ‘빈 곳’을 말한다. 장소는 ‘위치(Location)’이상의 의미를 가지며 ‘場(마당 장)’, ‘所(바 소)로서 ‘어떤 일이나 사건이 이루어지거나 일어나는 곳’으로 정의된다.”<sup>30)</sup> 당시 합작을 시도했던 홍콩 영화인들은 한국이라는 공간을 장소로 치환하기 위해 기꺼이 한국을 찾았다. 그러나 집단 기억이 기입되지 않는 영화 속 장소는 ‘무장소’에 가깝다. 왜냐하면 “기억이 장소-기반적인 이유는, 무엇보다 장소 그 자체가 지닌 물질성과 그 위에 조성된 경관이 공적 기억을 각인해 담아두기 때문이다.”<sup>31)</sup> 즉 “상징적 장소 주위에는 장소의 ‘아우라’, 그 주변을 배회하는 장소의 정령, 축적된 과거의 위안과 향기가 존재한다. 어느 한 문화권 혹은 어느 한 가족의 구성원들이 집단 기억을 간직할 수 있는 것도 바로 이 때문이다. 장소는 과거에 생명을 불어넣어 현재에 존속하게 하는 힘을 가지고 있고, 이를 통해 사회적 기억을 재생산할 수 있다.”<sup>32)</sup> 그러므로 이와 같은 장소의 의미에 비춰보면 홍콩 영화 속에 등장하는 사찰, 산하, 기암절벽은 겉모양만 비슷할 뿐 그들에게 위안을 줄 수 있는 ‘장소성’을 제공하지 못한다. 이미 도시화되어 과거의 흔적이 남아 있지 않은 홍콩에서 탈영토한 후 찾은 한국의 ‘장소들’은 재영토화에 실패한 전형적인 정신의 디아스포라를 보여준다. 게다가 그 영화를 향유할 홍콩의 젊은 관객들은 단 한 번도 고향을 떠나본 적이 없는 사람들이다. 고향을 떠나 본 적이 없는 그들에게 고향이란 관념 자체가 부재하듯이, 떠나고 이동하는 운동 없이는 영토란 관념도 존재할 수 없다. 주어진 곳을 떠나는 운동, 즉 탈영토화 운동을 전제로 하기 때문에 탈영토화와 운동은 영토나 영토화보다 근본적이라고 할 수 있다. 따라서 홍콩 영화인들의 영토화-탈영토화-재영토화는 물리적 실체가 없으며 공산화된 중국의 본토를 기억하는 나이 든 창작자들의 상상 속의 산물일 수밖에 없다.

#### 4-3. 호금전의 영화적 재영토화

“치밀한 시대적 고증으로 악명이 높았던 호금전도 한국에서의 현지 촬영을 너무 좋아하여

30) [https://stdict.korean.go.kr/search/searchView.do?word\\_no=475867&searchKeywordTo=3](https://stdict.korean.go.kr/search/searchView.do?word_no=475867&searchKeywordTo=3) / 2022. 03. 20. 최종검색.

31) 전종한, 「도시 뒷골목의 ‘장소 기억’ - 종로 피맛골의 사례」, 『대한지리학회지』, 2009, 780쪽.

32) Edward S. Casey, *Remebering: a phenomenological study*. Indiana University Press, , 1987, pp. 186-187, 전종한 위의 책, 780쪽 재인용.

후기작 중 가장 작품성을 인정받고 있는 <공산영우(空山靈雨)>(1979)와 <산중전기(山中傳奇)>(1979)<sup>33)</sup>를 한국에서 올로케이션 했다.”<sup>34)</sup> 대부분의 합작무협영화 제작진이 홍콩에서는 볼 수 없는 겨울, 눈, 산악 지형을 촬영하기 위해 한국을 찾은 것과 달리 호금전은 불교적 이상을 영화를 통해 추구하고자 했다. <공산영우>는 주지승이 열반을 앞두고 다음 대의 주지 자리를 차지하기 위해 유력한 후보자 3인이 자신을 지지해줄 세력을 불러 모으는 것으로 이야기를 시작한다. 그런데 절의 보물 ‘대장경’을 훔치려 하는 두 무리가 끼어든다. 장군과 대인이라는 신분을 앞세운 이들은 차기 주지 후보들을 지지해주는 대가로 보물을 손에 넣으려 한다. 여기에 이방인 ‘치우밍(邱明)’도 중요한 존재로 부각된다. 그는 억울한 누명을 썼지만 이마저 운명으로 받아들이며 참회하고자 스스로 중이 되려는 자다. 주지는 제자들 중에 가장 뛰어난 3인을 모아, 냇가에 가서 물을 떠오라고 시킨다. 그들은 각자의 방식대로 물을 떠온다. 주지는 그들에게 어떤 마음가짐으로 물을 떠는지 묻는다.

“다른 동도들과 합심하여 물을 떴습니다. 조그만 물들이 모여서 바다를 이루고 그것은 결국 만원(滿圓)을 이룹니다.”

“저는 좋은 형제로 물을 걸렀습니다. 참된 자연으로 돌아가기 위해서는 끊임없이 속세의 생각을 지워야 한다는 뜻입니다.”

“모든 사물은 그것이 존재할 이유가 있는 법, 마음을 비우고 깨끗한 물을 떴습니다.”

3인은 각자 최선을 다해 불가의 교리를 이용한 훌륭한 답을 내놓는다. 하지만 이것은 관객의 주의를 돌리려는 맥거핀이다. 늙은 주지는 후계자를 정하는 날, 절 안의 모든 제자들과 유력후보 3인을 불러 모은다. 그리고 그 자리에서 참회하는 자, 치우밍을 후계자로 선언한다. 절 안에 일어나는 암투와 이권다툼과는 전혀 관련 없는 그를 통해 모든 문제를 일소하려는 의도였지만 곳곳에서 반란이 기운이 움튼다. 초짜 주지 치우밍은 슬기롭게 이 문제들을 해결해나간다. 이윽고 맞이하는 대단원, 대장경 원본을 훔치려는 자들끼리 죽고 죽인다. 피비린내 나는 싸움을 더 이상 두고 볼 수 없었던 치우밍은 대장경 원본을 불태우고 모두에게 미리 준비한 사본을 나눠준다. 그리고 도둑 일행 중에 살아남은 ‘흰여우’의 머리를 깎아 자신처럼 회개한 뒤 부처님의 품으로 돌아오게 한다.

호금전의 대표작 <협녀(俠女)>(1971)의 주제는 영어 제목(A Touch of Zen)에 있다. <공산영우>에서는 이 주제가 다시 한번 반복된다. ‘선’(Zen/禪)의 탁월한 ‘격조’(Touch/格調)로 인해 죄를 지은 이들은 부처의 제자가 되고 욕심에 눈이 먼 자들은 속세의 기준과 명성이 덧없음을 깨닫는다. 호금전은 닫힌 공간을 다룰 때와 열린 공간을 다룰 때 사뭇 다른 자세로 영화에 접근한다. 세트나 실내에서는 칼날 같은 공간 분할 감각을 보여주면서 단 한치의 공간도 의미 없이 내버려두지 않는다. 그러나 자연으로 카메라가 향할 때면 즉각 선(禪)의 지를 발휘한다. 호금전은 중국 산수화의 정신을 그대로 이어받아 화면을 공(空)으로 만들어 간다. 나무, 풀, 바위로 가득 찬 이 공간을 비우기 위해 그가 취하는 전략은 ‘안개’를 동원하여 사물을 가리는 것이다. 또 다른 전략은 인물을 자연의 일부가 되게 만드는 것이다. 지는 노을을 배경으로 인물이 움직일 때는 가급적 비슷한 색조의 의상을 입히며, 해가 중천에

33) <공산영우>는 한국의 이영우 감독을 내세워 <사문의 승객(死門의 僧客)>이라는 타이틀로 개봉했고 (1979년 12월 8일), <산중전기>는 박윤교 감독을 공동감독으로 내세워 동명의 타이틀로 개봉했다.(1979년 12월 23일)

34) 샘호, 같은 책, 45쪽.

때 있을 때는 오히려 역광을 이용하고 여기에 소프트 필터를 장착해서 빛을 희석시켜버린다. 이런 방식은 갈대숲을 지나거나 백사장을 지날 때 공히 적용되는 원칙이다. 마치 자연으로 인물을 은폐시키듯 사물과 인간이 하나가 되도록 만든다.

인간의 앞다리는 땅으로부터 탈영토화 된 것이며, 도구라는 새로운 기계로 재영토화 될 때는 손이 된다. 손에 칼, 총, 펜이 쥐어질 때마다 탈영토화와 재영토화 운동이 동시에 일어난다. 이런 방식의 변화는 머리에서 맨 마지막으로 일어난다. 신체의 일부였지만 미세한 근육들의 움직임으로 표정을 갖게 되면서 얼굴은 신체라는 영토에서 탈영토화한다. 표정은 외계의 자극이 내면화 되어 주름을 만든 것을 일컫는다. 주위 환경, 즉 공간에서 무엇인가가 벌어지는 장소로 변한다는 것은 공간에 탈영토화가 이뤄졌다는 것을 의미한다. 환경 혹은 공간이 사건이 일어나는 장소에 이어 풍경으로 전환되려면 "어떤 고정점에 의해 이 공간이 통일적으로 파악되어야 한다. 예를 들어 자연을 걸으면서 나무와 들판, 초원, 언덕, 집, 빛과 구름 등을 보는 일은 많지만 이를 하나의 풍경으로 바로 인식하지는 않는다. 풍경이 되려면 인간의 의식이 이 구성 요소 하나하나에 얽매이지 않고 그 위에 어떤 통일성과 일체성을 획득해야 한다."<sup>35)</sup> 엑조티즘이 기댄 술한 해외-로케이션 영화나 상실한 장소의 대체재를 찾아 헤매던 여타 합작영화와 달리 호금전의 영화는 우리에게 '풍경'의 진정한 의미를 알려준다. "풍경은 주체가 풍경 자신을 바라보게 함을 요구하는 것은 물론이고 풍경이 누구의 시선인지 찾아낼 것을 요구한다. 이것이 바로 풍경의 침범이다. 풍경의 침범은 오히려 그 기원이 잊혀질 때 일어난다."<sup>36)</sup> 호금전의 <공산영우>와 <산중전기>를 관람하는 관객은 초반부 잠시 동안, 불국사, 해인사, 종묘 그리고 낮익은 산등성이와 계곡을 배경으로 중국어가 들리는 상황에 불편함과 어색함을 느낀다. 그러나 어느 순간 익숙한 장소감은 사라지고 그 자리를 호금전의 내면에 자리 잡은 풍경이 대신한다. 호금전의 영화 속에서 펼쳐진 '풍경의 기원'이 망각된 바로 그 순간, 그의 내면 풍경이 오롯하게 관객을 맞이하는 마법이 펼쳐진다.

## 5. (위)합작무협영화의 의의

김원은 "1970년대가 정부에는 조국 근대화의 시대였고 재야와 학생 운동권에는 민주 회복을 위한 민주화 운동의 시기였다면, 보통사람들에게는 바야흐로 대중문화의 시대였다."<sup>37)</sup> 라고 주장한다. 1970년대를 청년문화의 세대라고 규정하는 주창윤에 따르면 청년문화는 역사적 맥락으로는 유신 이후, 공론화 시점은 1974년, 계기가 된 사건은 <별들의 고향>(소설과 영화)의 인기, 대상은 20대 초중반 대학생, 장소(공간)는 명동, 종로, 대학가, 의례는 통기타, 청바지, 생맥주, 고고, 포크송, 대표적 인물로는 최인호, 김민기, 양희은, 이장호를 거론하며 이념적 지향은 자유주의<sup>38)</sup>라고 할 수 있다. 1970년대 청년문화세대를 규정하는 주창윤의 정의와 범위는 일반적인 통념에서 크게 벗어나지 않는다. 그러나 이런 규정은 주로 표면적인 층위에서의 청년문화담론을 서술할 때는 용이하지만 여기에서 탈각된 하위문화(sub-culture)를 포함한 온전한 의미에서의 대중문화 개념을 제대로 포괄하지는 못한다.

35) Georg Simmel, *The Philosophy of Landscape*, translated by Josef Bleicher, *Theory, Culture & Society* 24(7-8), p.21, 강지원, 「에드워드 양 영화의 풍경 연구」, 부산대학교 석사논문, 2021, 32쪽, 재인용.

36) 가라타니 고진, 박유하 옮김, 『일본 근대문학의 기원』, 도서출판b, 2010, 40쪽.

37) 김원, 「유신의 금기를 넘어선 청년문화」, 『1970년 박정희 모더니즘』, 천년의 상상, 2015, 272쪽.

38) 주창윤, 「1970년대 청년문화 세대담론의 정치학」, 『언론과 사회』 2006년 가을 14권 3호, 79쪽.

1970년대 청년들의 대부분은 대학을 다니지 못했으며, ‘아침이슬’을 따라서 부를 처지가 아니었다. 청년문화를 향유하지 못한 대부분의 ‘청년’들은 무협지와 무협영화 그리고 이소룡을 소망했고, 『별들의 고향』 대신 《선데이 서울》을 탐독했다.

이길성(이호걸, 이우석)에 따르면, “1960년대 후반부터 1970년대 서울의 극장문화는 사실상 두 개의 젊은이 집단의 특성을 통해 형성되었다. 1950년대 후반 베이비 붐 시기에 출생한 청년 관객집단과 1960년대 후반부터 서울로 이주해와 서울의 주변부, 외곽지역에 근거지를 마련한 도시하위계층 집단이 그것이다. 연령적으로 비슷한 이들은 상이한 문화적 배경을 갖고 있었는데, 청년 관객집단이 성장기에 근대화로 인한 경제적 혜택을 누림으로써 높은 학력 수준과 경제 수준을 갖췄고 이에 따라 도시적 감수성과 미국문화에 익숙한 집단이었다면, 도시 하위계층 집단은 지방과 농촌에서 서울로 이주한 집단으로 상대적으로 학력 수준과 경제 수준이 낮았으며 미국식 대중문화에 대한 선호도 역시 떨어졌다. 전자가 경제적 여유를 바탕으로 시설이 우수하고 청결한 환경의 개봉관을 선호하였다면, 후자는 경제적, 시간적 여유가 없어 개봉관보다는 영화보기에 소모되는 시간이 적고, 관람료가 저렴하며 한 번에 2편까지 볼 수 있는 재개봉관을 주된 영화 관람 공간으로 삼았다.”<sup>39)</sup>

무협지 그리고 무협지의 세계관을 재현한 무협영화는 공적인 기록에서 누락되었지만 도시 하층민뿐만 아니라 통기타를 메고 대학가를 어슬렁거리던 청년과 직장인까지 사로잡았던 당대 가장 큰 영향력을 행사하던 장르 중 하나였다. 평론가 김현은 1969년 「무협소설은 왜 읽히는가」라는 에세이를 통해 무협지가 선풍적인 인기를 끄는 현상을 다음과 같이 되짚는다. “무협소설은 기이한 마력을 갖고 있다. 나의 동료 중 하나는 무협소설을 읽는다는 것은 그것 자체가 하나의 전투라고까지 말하고 있다. 무협소설을 읽게 되면 딴 일에 전연 관심을 쏟을 수 없게 되고, 밥맛도 없고, 잠도 못 잘 정도로 기인(奇人)들의 기묘한 세계 속에 빠져들게 되어 자기 자신의 체력과 전투하지 않을 수 없게 된다는 것이다.”<sup>40)</sup> 김현은 이 글 서두에서는 결코 자신을 주어로 삼지 않은 채 ‘동료 중 하나’를 내세워 무협지 인기 현상을 진단한다. 하지만 김현의 에세이 전편을 읽다 보면 김현 자신이 엄청난 양의 무협지를 탐독했으며, 무협지에서 주로 사용되는 ‘설정’과 ‘세계관’에 누구보다도 정통하다는 사실을 즉각 알아챌 수 있다. 그럼에도 불구하고 지식인의 자의식 때문인지 그는 무협지에 경도(傾倒)된 속내를 남 이야기하듯 조심스레 말한다. 그러나 중간 이후부터는 자신도 무협지의 열혈독자라는 사실을 인정하고, 자신의 취향을 드러내지 못함을 다음과 같이 변명한다. “사르트르는 그의 『말』 속에서 자기 자신은 비트겐슈타인의 저작물보다도 괴기소설·만화 같은 것을 더 즐겨 읽는다고 솔직히 고백하고 있다. 그런 식으로 나 자신 어려운 학술 서적이거나 오래 생각하고 되풀이해 읽어야 그 의미를 파악할 수 있는 고급 소설보다는 기인들의 기묘한 행위, 멋있는 싸움 같은 것에 본능적으로 더 가까움을 느낀다고 말 할 수 있을 것이다. 물론 독서의 가장 큰 이익 중의 하나가 쾌락을 야기하는 것이라는 주장을 내세워서 말이다. 그렇지만 그러한 설명만으로 만족할 수 없는 부분이 나에게 남는다. 그래서 나는 나 자신을 합리화시키기 위해서, 무협소설이 가지고 있는 특성에 대해서 곰곰 생각한 뒤에 무협소설이 인간 본능의 한 왜곡된 표현일지도 모른다는 매우 괴상한 생각에 도달한 적도 있었다.”<sup>41)</sup> 이 단락 이후로 김현은 ‘괴상한 생각’을 평론가 특유의 날카로운 필치로 파헤친다.

김현이 읊조리듯 말한 ‘괴상한 생각’의 정체는 “행위의 의미와 내용에 대해서 무관심”, “추상적 개념을 확대하여 인간을 없애고 독자의 의식마저 마취”, “기존 가치관에 대한 ‘자동

39) 이길성, 이호걸, 이우석, 《1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화 연구》, 영화진흥위원회, 2004년 12월, 서울, 87-88쪽.

40) 김현, 「현대 한국 문학의 이론/사회와 윤리」, 『김현문학전집 2』, 문학과 지성사, 1991, 227쪽

41) 김현, 같은 책, 230쪽.

인형적 순응”, “고수에 대한 찬탄을 통해 권위주의를 만족시킴”, “세계에서 도피하여 동면의 시간을 즐길”으로 요약할 수 있다. 그는 “일상성의 비개성적인 세계에서 벗어나기 위해 계속 무협지를 읽을 수밖에 없는가?”라는 도발적인 수사로 무수한 가상의 독자를 힐난하면서 ‘무협지 열풍’ 현상을 “허무주의=비개성적 허무주의의 음험한 발로”라고 결론 내린다. 그런데 무협지 열풍에 대한 진단은 『별들의 고향』으로 한참 주가를 올리던 최인호에 대한 김현 자신의 비판과 너무나 비슷하다. 고등학생 신분으로 데뷔하여 문단의 주목을 한 몸에 받았던 최인호가 통속 소설 작가로 돌아서면서 ‘문단의 변절자’로 낙인찍힌 이후 김현은 그에게 “대중문학과 순수문학의 길 중에서 택일하라”<sup>42)</sup>고 요구한다. 그러나 이런 충고에도 불구하고 점점 더 ‘타락’의 길을 걷는 이 ‘기린아’에게 김현은 다시 한번 더 점잖게 충고한다. “나는 그가 소설 본래의 영역으로 되돌아오기를 희망한다. (중략) 그의 소설 속의 공간은 환각의 공간이다. 거기에는 최인호도, 그가 살고 있는 현실도 보이지 않는다. 있는 것은 ‘부유(浮游)하는 말’뿐이다. 나는 소설이란 하나의 고문(拷問)이라고 생각한다. 위대한 소설은 관습의 세계를 수락하려는 의식을 고문하는 도구이다.”<sup>43)</sup>

지난 시절 한국문단을 대표하는 평론가였던 김현의 의식은 ‘윤리적 체계’와 ‘시학-재현적 예술체계’<sup>44)</sup> 사이에 걸쳐 있다. 이 패러다임 안에서 예술은 미적 에토스 확립에 기여하거나 주제 의식, 캐릭터, 형식미와 같은 규범에 따른 장르의 위계질서 구축에 봉사할 뿐이다. 그렇기에 최인호의 소설이나 ‘비개성적’ 무협지는 그가 왕래하던 두 체제 중 어느 곳에서도 환영받지 못한 것이다. 김현과 같은 공간에 사는 이들에게 대중친화적 영화장르나 통속소설은 “지배 이데올로기를 공식화하거나 기껏해야 지배 이데올로기에 대한 조롱과 전복의 기능”<sup>45)</sup>을 수행할 뿐이라고 여겨졌다. 그렇다면 과연 예술은 이 양자택일의 길 이외에는 없는 것인가?

“현실에 대한 문학과 예술의 응전”으로 규정될 수 있는 1970년대의 정치·사회적 감각 질서에서 무협을 소재로 한 합작영화, 위장합작영화 등은 그 시절의 무거운 정치적 분위기를 생각하면 특이한 ‘사건’으로 다가온다. “당대의 영화인들은 ‘영상시대’를 조직하여 처음으로 예술적 지향성을 가지고 활로를 찾았으며 ‘소형영화 동호회’를 창립하여 예술의 본질을 회복하려 했다.”<sup>46)</sup> 시대의 등불이 되려고 했던 젊은 예술가들은 정치상황에 따라 가변하는 각종 영화 제도와 제작환경의 악화 등으로 상처받은 와중에도 곳곳이 버티면서 내일을 기약했다. 그러나 대중은 고군분투하는 이들을 외면하고 ‘무국적’, ‘무취향’, ‘비개성’으로 평가받던 (위)합작무협영화의 등장에 환호했다.

랑시에르의 관점에서 본다면 중심과 주변, 배운 자와 못 배운 자, 가진 자와 못 가진 자,

42) 최인호, 『나는 나를 기억한다』, 여백, 2015, 248쪽.

43) 김현 위의 책, 「초월과 고문」, 344쪽.

44) 랑시에르(Jacques Rancière)는 사회·도덕적 효용성의 여부로 예술을 바라보는 체계를 ‘윤리적 체계’라고 했으며, 모방물들이 적절한지를 평가할 수 있는 조건들이 세계에 드러난 일반성과 유비관계에 놓일 때에만 자율성을 부여받을 수 있는 예술 패러다임을 ‘시학적-재현적 예술체계’라고 불렀다. 이에 반해 ‘새로운 감각 질서의 재편’을 지향하는 흐름을 ‘미학적 체제’라고 불렀다. 예술의 세 가지 체제에 대한 자세한 설명은 다음을 참조, 자크 랑시에르, 오윤성 옮김, 『감성의 분할』, 2장 「예술 체제들에 대하여 그리고 모더니티 개념의 결점에 대하여」, 도서출판b, 2012년, 25-46쪽.

45) 밀레니엄 이후 나온 대중 친화적 예술에 대한 평가는 주로 이 두 가지 경향 중에 하나를 따르다. 지배 이데올로기를 공식화한다는 견해는 주인공의 체제 순응적 태도를 비판하면서 담론을 진행하며, 조롱과 전복이라는 입장은 그 장르가 가진 퇴폐성이 사회 질서를 전복할 힘을 감추고 있다고 평가한다. 이러한 경향의 연구로는 이선영, 「최인호 장편소설의 영화화 과정 연구」, 서울대 석사논문, 2002, 김성환, 「1970년대 대중소설에 나타난 욕망 구조 연구」, 서울대 박사논문, 2009 등 다수가 존재한다.

46) 문관규, 「한국영화운동사에서 ‘영상시대’의 등장 배경과 영화사적 의의」, 『씨네포럼』 제14호, 2012, 369쪽.

지배와 저항 등의 이분법적 대립 구도를 전경화한다고 해서 그 텍스트가 ‘정치적인 것’이 되는 것은 아니다. 오히려 기존 감각 질서를 반복 재생산한다는 점에서 ‘정치적인 목소리’를 낸다고 여겼던 작품들은 반동적인 텍스트가 될 수도 있다. 오히려 새롭게 등장한 이상한(?) 무협영화들은 우리 것과 남의 것, 권위의 재생산과 전복, 장소성과 무장소성, 협잡과 합작 그리고 고급관객과 저급관객<sup>47)</sup>의 경계를 무너트리면서 예술의 영토를 확장시키고 감각들을 재배치한다. 1970년대 등장한 (위)합작무협영화들은 무협지가 그랬듯 대중 관객의 욕망을 수용할 환경과 시스템을 개발했다는 사실 자체에서 또 다른 의의를 찾을 수 있다. 한-홍 합작이라는 기상천외한 시스템 속에서 “다른 것들은 침묵하고 있는데, ‘누군가’는 말을 함”<sup>48)</sup>으로써 그동안 감각의 질서에서 배제되었던 묵 없는 자들의 목소리가 이 세계에 아로 새겨질 수 있었다. 우리는 시인 ‘최두석’과 그의 제자 ‘문정배’를 통해 비로소 이 땅의 유한 남녀들이 신나게 춤추는 밤무대를 주름잡는 곡조의 원천이 어떤 것인가 알게 되었듯이, 그 시절 똑같은 이 땅의 유한 남녀들이 신나게 웃으면서 길거리를 주름잡던 손, 발짓의 원천이 어디에서 기원하는지도 이제는 알 수 있을 것이다.<sup>49)</sup> 劇終!

47) 이영일은 무협영화에 대해 “관객의 스트레스 해소에 도움이 되는 것 같다” 라고 말했다. (『개관편』, 『1977년도 한국영화연감』, 영화진흥공사, 1978, 40쪽) (위)합작무협영화에 대한 평가 중에 그나마 이 장르의 ‘긍정적인 점’ 을 이야기한 거의 유일한 경우이다. 그러나 당시 이 영화들이 끼친 영향은 후에 영화감독(오승욱, 유하), 평론가(정성일), 시인(유하, 김은)들에게도 암암리에 큰 영향을 끼쳤다. 단지 당시 그들의 감흥을 배출할 통로가 부재했을 뿐이다.

48) 김예리, 「 ‘언어로의 전회’ 와 인문학으로서의 작가론 », 『한국근대문학연구』 27집, 한국근대문학학회, 2013, 18쪽.

49) 밀레니엄 이후 무협 관련 콘텐츠는 리디북스, 문피아, 카카오토티, 조아라, 네이버 시리즈, 하이북, 방치무협, K무협, 하이북, 북큐브와 같은 디지털 플랫폼에 실려 여전히 활발하게 유통되고 있다.

## 토론문 : 1970-80년대 (위)합작 무협영화 다시 읽기

정인선(한양대)

그림과 음악과 글 사이에는 이렇다 할 차이가 없습니다. 이러한 활동들은 자신들이 지니는 실체들, 코드들, 각각의 영토성들에 의해 구별됩니다. (중략) 각 활동이 제 자신의 탈영토화를 발생시키는 곳에서, 철학은 필연적으로 생산됩니다. 철학을 벗어나기. 바깥에서 철학을 생산할 수 있기 위해서 무엇이든 하기. 철학자들은 언제나 다른 것이었고, 다른 것에서 태어났습니다.<sup>50)</sup>

<디אל로그>, 질 들뢰즈, 클레르 파르네

이 연구는 한국영화사에서 그동안 비중 있게 다루어지지 않았던 1970~80년대 (위)합작 영화를 다루고 있습니다. 이를 통해 1970~80년대 한국영화계를 대표하는 작가주의 감독들을 밀어내고 한-홍 (위)합작 영화를 영화사 전면으로 호명하고 있습니다. 이러한 과정에서 (위)합작영화의 특징으로 영화적 공간이나 장소의 ‘무장소성’, ‘탈영토화’, ‘재영토화’라는 개념을 뽑고 있습니다. 또 위의 개념들을 단순히 분석 후 텍스트의 특징으로 설명하는 것에 그치는 것이 아니라, 이 글은 당시 존재했던 관객의 군상과 연결해 그 의미를 확대해 설명하며 21세기를 살고 있는 우리는 1970~80년 (위)합작영화를 어떻게 바라볼 수 있는가라는 고민을 하게 만듭니다. 이 글은 인용문의 들뢰즈 말처럼 이 글을 읽는 모든 사람들에게 철학을 하도록 강요합니다.

토론문이란 찬반 의견을 나누어 각자의 입장을 관철시키기 위해 쓰는 글이지만, 저자가 주장하고 있는 내용과 근거에 대해 동의하기 때문에 글을 읽으면서 생긴 궁금한 점 두 가지와 한 가지 요청으로 토론문을 대신하고자 합니다.

### 1. 장소와 공간이라는 문제에 대한 집중

이 연구는 (위)합작 영화의 공간의 문제를 깊게 탐구하며 그 의미들이 당시의 관객들에게 어떻게 받아들여질 수 있었는지에 대한 특성을 연구하고 있습니다. 또 연구에서 주장한 영화 장소와 공간의 특성들은 매우 설득력 있게 전달됩니다. 하지만 영화는 흔히 시·공간의 예술이라고 불리며 영화 속에서 그려는 시간도 중요하다고 생각합니다. 무협이라는 장르의 한계에도 불구하고, (위)합작 영화의 시간에 대한 탐구를 추가하면 (위)합작영화의 양상을 더욱더 풍부하게 이해할 수 있을 것 같은데 그렇게 하지 않은 이유가 궁금합니다.

### 2. (위)합작 영화와 주류영화의 관계에 관한 문제에 대한 추가 설명

이 연구는 1970~80년대 (위)합작 영화의 위상을 새롭게 재정의하고 있습니다. 또 5장을 통해 구체적으로 당시의 혼종적 혹은 분화된 양상에 대해 잘 설명해 주고 있지만, 기존의 탐구된 70~80년대 작가주의 영화들과 어떤 관계를 맺으며 당시에 존재했는지 궁금해했습니다. 만약 연구자께서 이 질문에 답변해 주신다면 이후 진행될 재정립된 합작영화와 주류영화의 관계에 대한 연구에도 많은 도움이 될 것 같습니다.

50) 질 들뢰즈, 클레르 파르네, 허희정, 전승화 역, 「디אל로그」, 서울: 동문선, 2021, 138~139쪽.

마지막으로 한 가지 요청을 드리고 싶습니다. 이 글에는 많은 개념들이 등장합니다. 예를 들면 ‘장’, ‘땀’, ‘(탈,재)영토화’, ‘윤리적 체계’ 등이 있을 것 같습니다. 이런 개념들에 대해 랑시에르 설명한 ‘윤리적 체계’를 제외하고는 바로 사용하시는 것 같습니다. 이런 개념에 대한 약간의 설명을 덧붙여 주신다면 독자들이 훨씬 더 이해하기 수월할 것 같습니다. 감사합니다.

# 1997년 아시아 경제 위기의 경험과 가족해체의 드라마: <일로 일로>와 <심플 라이프>를 중심으로\*

박은지 (부산대학교 영화연구소)

## 1. 서론

어느 사회나 가족이 갖는 의미는 중요하겠지만, 동아시아권 국가에 속하는 사회에서 가족은 각별한 위상을 잃어져왔다. 유교적 가족주의의 전통을 말하지 않더라도, 근대화 이후 발전주의 이념을 바탕으로 한 고도성장 사회에서 가족 중심적 삶이란 그 주요한 동인으로 활용되고 소환되면서, 이는 가족을 다소 ‘특별한’ 공동체로 자리매김하도록 했다. 가족은 말하자면 사회적 재생산을 통해 자본주의 발전을 조력한다는 일차적 역할을 넘어서는 지점에 존재했다고 할 것이다. 다른 안전망 없이도 ‘나’를 급변하는 사회에서 보호해줄 수 있는 어찌면 유일한 기제, 그러면서 그런 개인에게 가치와 행위규범을 전수하는 강력한 준거 틀이 가족 공동체가 되어준 것이다.

이러한 동아시아의 가족은 21세기를 앞두고 1997년 아시아 경제위기를 기점으로 성장주의로 대변되는 지배적 가치관에 제동이 걸리는 현상을 목격하게 되었다. 이 시기 외환위기 사태로 인한 도미노 경제 붕괴 속에서 ‘아시아의 네 마리 용’으로 불리던 홍콩, 싱가포르, 한국 등 국가는 집중적 영향권 아래 있었다. 아시아 경제위기로 인한 변화들이 더는 경제호황의 신화가 지속될 수 없음을 보여주는 것이었다면, 그 위기에 대한 극복과정은 급격한 사회변동의 방아쇠를 당기는 효과를 드러냈다. 스스로 또는 IMF 체제 등에 의거하여 해당 국가들이 세계화 체제를 도입하고 강제된 시장개방으로 이행하는 전략을 구사함으로써, 동아시아 지역은 발전주의적 사회에서 벗어나 전면적인 신자유주의 질서가 추동하는 시대로 접어들게 되었다.

이에 가족은 신자유주의로의 이행에 동반되는 급변의 과정들을 관통하게 되면서, 가치관과 행동양식 전반에 걸친 사회문화적 변화들을 고스란히 체험하여왔다. 경제적 발전주의 시기는 전통적인 가족주의가 동원되면서 그 성장에 기여하였던 측면이 부각되던데 반해, 포스트-IMF 시대의 가족은 무엇보다도 산업화 세대를 이끌던 가부장들이 직격탄을 맞았던 시기로 기억된다. 이른바 ‘고개 숙인 아버지’로 불리며 정리하고 당하는 가장의 곁에서, 또 다른 희생자는 가족 내 어머니와 자녀세대이기도 했다. 이들은 각각 사회적 정체성 강화의 요구보다 삶의 근간을 뒤흔든 경제적 필요에 의해 - 가부장제 성별분업에 근거한 가사전담이 유지되는 상황에서 - 공동 생계부양자 역할을 요구받거나, 후세대로 갈수록 취업이 스펙전쟁, 저임금 비정규직, 위험의 외주화 등으로 이어지는 살벌한 무한경쟁의 시대에 노출되게 되었다. 이는 또한 돌봄의 공백으로 인한 양육의 위탁이라는 새로운 가족문제를 야기하면서, 탁아기관이나 입주 가사노동자와 같은 가족 내 돌봄 체계의 ‘아웃 소싱’이 사회적 쟁점으로 등장하게 되었다.

이 시기가 근대 가족의 변화에 전환점을 기록했음을 보여준 영화로 국내에서 IMF 구제금융 도입 직후 개봉돼 파장을 일으킨 <해피엔드>(1998)가 있다. 가부장적 가치관이 붕괴

\* 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2021S1A5C2 A02086967)

되고 부부 역할이 전도된 가족을 스크린에 소환함으로써, 이 영화는 실직한 가장의 비애를 상기시키며 신자유주의 시대에 도래한 위험가족의 실태에 대한 은유로 읽힐 수 있었다. 이후 보다 실질적인 가족제도에 대한 회의나 가족의 존재론적 위상을 재점검하고자 하는 시도가 <바람난 가족>(2003), <가족의 탄생>(2006), <좋지 아니한가(家)>(2007) 등에 이어지면서, 포스터-IMF 시대 한국의 가족영화는 ‘고개 숙인’ 아버지와 그의 부권적 권력의 쇠퇴를 시대적인 징후로 담아내는 면모를 보였다.<sup>1)</sup> 가족의 재현은 가부장 이데올로기를 벗어나는 자유로운 여성(<바람난 가족>, <정사>(1998)), 정상가족 혹은 부계 중심 혈연관계의 바깥에서 맺어지는 대안적 가족(<가족의 탄생>), 가족애로 포장된 가족이기주의가 전복되는 상상(<좋지 아니한가>) 등을 다양하게 펼쳐내는 새로운 지향점으로서 “가족(주의)적인 것의 약화”<sup>2)</sup>를 가리켜왔다.

이 글에서는 1997년 아시아 경제위기 이후 동아시아 영화에서 포스트-가족이 재현되는 주목할 만한 예를 향하여 시선을 돌리고자 한다. <일로 일로>(2013)와 <심플 라이프>(2011)는 국가·사회적 변화의 거울-이미지로서 가족이 재현되고 있는 두 편의 작품으로 볼 수 있다. 각각 싱가포르와 홍콩에서 제작된 이 영화들은 안소니 첸, 허안화 감독의 작가주의 성향이 드러나는 수작으로 평가받았다.<sup>3)</sup> 위 언급한 일련의 한국 영화들이 장르영화의 틀 안팎에서 부성과 모성의 위기, 그 귀결로서 가족의 해체에 집중한 양상과는 달리, <일로 일로>와 <심플 라이프>는 가부장의 쇠퇴, 모성성의 후퇴는 이미 돌이킬 수 없이 진전되어서 기정사실화 된 양상으로 등장한다. 가족영화로서 초점이 가족 성원들 간 관계 해체가 일상이 된 현실에서 출발하여 그것을 미시적 관찰의 시선으로 직시하는 것에 놓여있는 것이다. 말하자면 <일로 일로>와 <심플 라이프>는 이 시기 가족을 정치경제적 사회변동 흐름이 내면화된 각축장이자 축소판으로서의 장으로 보여주는 영화적 예로 호명될 수 있다.

이 글은 1997년 아시아 경제 위기의 경험이 호출하는 사회적 양상과 가족이 재현되는 방식의 연관성에 주목하고, 그 시기 이후 포스트-가족이 형상화되는 영화적 재현 전략을 특정화하고자 한다. 이를 위해 구체적으로 <일로 일로>와 <심플 라이프>가 아시아 경제위기 이후 가족의 해체위기를 어떻게 투사하면서 가족관계의 초상을 그려내고 있는지 고찰하고자 한다. 일견 ‘사라지는’ 아버지가 남성 실업자들을 대거 양산한 현실의 메타포로 기능한다면, ‘타이거 맘’과 ‘여린’ 아들은 사회적 위기와 불안이 가족의 관계 속으로 전이된 징후로서 읽힐 수 있다. 궁극적으로 이러한 가족해체의 드라마에서 ‘메이드’/가정부/요리사/보모 혹은 대리모성의 인물이 형상화되는 과정이 어떻게 가족 위협의 시대를 적나라하게 드러내면서 한편으로는 가족개념의 재구성과 가족윤리의 재정비를 꿈꾸게 하는지 들여다보고자 한다.

## 2. 1997년 아시아 경제위기의 경험: ‘가족피로’의 시대에서 ‘가족 위협’의 사회로

한국인들에게 ‘IMF’로 기억되는 1997년의 경제위기는 아시아적 스케일의 사건이었다. 외

- 
- 1) 강성률, 『한국 영화에 재현된 가족 그리고 사회: <미몽>에서 <고령화 가족>까지』, 성균관대학교 출판부, 2018. 이 책에서는 이러한 성향을 지닌 영화들과의 대척점에서 대중적 상업영화들이 오히려 부권주의를 강화하고 있음도 고찰된다.
  - 2) 이호걸, 『눈물과 정치: <아리랑>에서 <하얀 거탑>까지, 대중문화로 탐구하는 감정의 한국학』, 따비, 2018, 303쪽.
  - 3) 이러한 점에서 <일로 일로>와 <심플 라이프>는 같은 시기 한국에서 개봉한 <밍크코트>(2012), <만찬>(2014) 같은 독립영화들이 가족영화 형식을 띠었던 것 또한 밀접하게 연상시킨다.

환폭락사태로 촉발되었던 아시아 경제위기의 구조와 성격은 복합적이라고 할 것이다. 하지만 큰 틀에서 볼 때 이 시기 동아시아가 맞은 위기는 2차 세계대전 이후 공통의 ‘발전주의’ (개발주의) 형성과 그 해체의 과정에 밀접하게 연관되어 있다. 전후 동아시아 지역의 각 국가들은 냉전기를 거치며 세계 자본주의 경제에 통합되면서, 미국이 주도하는 반공·발전주의 체제에 편승해 수출주도 산업화를 국가적 이념 차원에서 추구하는 “‘초대’에 의한 발전”이 이루어졌다.<sup>4)</sup> 동아시아의 자본주의 체제는 1960~1970년대를 거치며 노동집약적 저부가가치 산업에 집중적 투자를 끌어 모으면서 해외투자와 연결된 수출지향적 경제를 발전시키게 되었던 것이다. 1970년대 동아시아 국가들의 노동집약적 산업에서 자본집약적 산업으로의 이동, 그리고 1980년대에 기술집약적 산업으로의 이동이 이러한 조건 속에서 가능하였다.

특히 한국, 대만, 홍콩, 싱가포르 등 아시아의 ‘네 마리 용’으로 불린 국가들은 ‘동아시아 발전모델’ 혹은 ‘권위적 발전주의’로 대변되는 국가주도적인 전략을 추구해왔다는 공통점을 가진다.<sup>5)</sup> 각국 상황을 1997년 아시아 금융위기 이전까지 개별적으로 간략하게 보면, 한국은 1990년대 들어 부분적 권위주의와 일정 정도까지 진행된 부분적 민주주의 제도 하에서 정부의 직접적 시장개입과 시장경제의 틀 속에 경제가 운영되었고, 싱가포르는 일당의 회제도하에서 시장경제와 정부통제가 혼합된 경제제도를 보여주었고, 홍콩은 식민정부의 제한된 개입 아래에서 비교적 순수 자유시장경제를 누리고 있었다.<sup>6)</sup> 공통적이면서도 고유한 경험에 의해 동아시아 지역 국가들은 고도의 경제성장을 기록하는 신흥공업국으로 발전해나갔으며 그 속에서 달성된 발전 모형으로서 ‘아시아의 경제 기적’이 등장할 수 있었던 것이다.<sup>7)</sup>

동아시아 사회에서 가족 중심적 삶은 이 같은 근대화 과정을 투영하면서 한편으로는 그것에 공모적인 관계를 유지해왔음이 논의되어 왔다. 장경섭은 시·공간적으로 단기간에 응축적인 면들을 가지면서 일어난 동아시아 근대화 과정을 “압축적 근대성” 개념으로 보고자 한다. 상당 기간 권위주의적으로 유지된 국가가 사회를 제대로 통합하지 못하는 상황에서 가족은 계층과 세대를 막론하고 “생존과 발전을 위한 가장 중요한 조직체”로서 기능하여 왔다. 이러한 가족주의는 압축적 근대성을 떠받치는 “미시적 기초”가 되어줌으로써 전통과 현대, 세대 간 단절 등이 불연속적으로 공존해야만 했던 사회적 통합의 기능을 떠안게 되었던 것이다.<sup>8)</sup> 게다가 동아시아는 천 년 이상 유교의 강력한 영향 하에서 사회가 운영되어온 지역이다. ‘국가는 곧 가족’이라는 가족주의 이데올로기가 작동하는 가운데, 정부, 기업, 가정이 협력과 조화를 이루는 경제발전과 위기해결 방식이 전통적으로 당연시되어온 측면이 존재한다.<sup>9)</sup>

그러므로 ‘발전’을 중대한 사명으로 인식하는 사회에서 가족은 성공, 행복, 삶의 질이 투사되는 주요한 척도였지만, 동시에 그러한 가족은 국가의 발전주의 추구를 조력하고 그에 편승하여 존재적 가치를 보장받아 온 성향도 강하게 드러났다. 우선, 가족은 사적영역에만

4) 공민석, 「미국 헤게모니와 동아시아 지역체계의 공진화」, 『한국정치연구』, 28.3, 2019, 148쪽. 단, 직접인용은 장 퓌 도메나크, 『위기의 아시아』, 삼인, 2002, 43쪽에서 발췌함.

5) 위로부터의 산업화 전략이라고 할 발전주의는 국가가 자본주의 체제에서 ‘국민경제 발전’ 논리에 따라 성장을 최우선에 두고 경제에 깊이 개입하는 것, 혹은 그러한 ‘발전’을 중대한 사명으로 인식하는 사람들의 이데올로기적 기반을 의미한다. 최병두, 「발전주의에서 신자유주의로의 이행과 공간정책의 변화」, 『한국지역지리학회지』, 13.1, 2007, 84쪽.

6) 주성환, 「동아시아의 경제발전과 유교문화」, 『동북아경제연구』, 11.1, 1999, 2-3쪽

7) 공민석, 앞의 논문, 149쪽.

8) 장경섭, 『가족·생애·정치경제: 압축적 근대성의 미시적 기초』, 창비, 2009, 31, 35쪽.

9) 주성환, 동아시아의 경제발전과 유교문화, 동북아경제연구, 11.1, 1999, 18-19쪽

머물지 않고 사회간접자본 역할을 도맡으며 국가가 경제성장을 앞세워 공백상태로 방치하다시피 한 복지 제도와 세대 간 통합을 메워 온 주체였다. 또한, 가족은 개발주의에 편승하기도 하여서 세계에서 가장 높은 수준으로 자녀교육에 투자하고 주택과 부동산 투기도 보편화되다시피 했다. 동아시아의 산업화에 따른 결과물로 얻어진 현저한 빈곤 감소율, 도시 중산층화, 가계 소득과 저축 증대, 전반적인 교육 수준의 증가 등도 공통의 성과였다.<sup>10)</sup>

하지만 가족이 정치·사회·경제적 변화에 민감히 조응하는 욕망실현 단위로 작동하게 됨으로써, 그로 인한 가족에 가해지는 압력도 가히 적지 않았다. 오히려 실제 삶 속에서 불행 가족관계와 가정생활은 복합적이고 걱정적인 양상으로 펼쳐지게 마련이었다. 가족관계의 초점이 개인(가족 구성원) 사이의 상호관계에 놓이기 보다는 가족으로서 응집력과 팀플레이를 강화하는 면모에 맞추어져 있었기 때문이다. 이는 각 개인들에게 가족에 대한 의존에 비례하여 ‘가족피로’가 만성적으로 느껴질 수밖에 없었던 이유를 제공했다.<sup>11)</sup> 말하자면, 가족은 위기에 강하고 물질적 풍요를 꿈꾸는 집합적인 욕망에 부응하기 용이한 사회적 단위임을 증명해냈지만, 이를 뒷받침하는 가족 이데올로기는 평등하고 소통적 관계에 바탕 한 친밀성을 추구하기보다는 - 발전주의 거버넌스가 권위주의 체제와 결합되어 있었듯 - 부부 및 부모-자녀 관계의 위계화, 그리고 직계가족 중심주의가 강화시키는 가부장의 강한 책무와 부양의 식에 기반을 두고 유지되는 경향이 지배적이었다.<sup>12)</sup>

이러한 동아시아에서 가족주의적 삶에 제동이 걸리기 시작한 것은 1997년 아시아 경제 위기가 사회경제의 틀 전반에 걸쳐서 변화를 추동하면서부터라고 할 것이다. 동남아시아에서 일어난 금융시장 위기가 동아시아까지 전파되면서 한국, 싱가포르, 홍콩 등은 유례가 없는 연쇄적 경제위기에 빠져들었다. 산업적 생산네트워크와 통화-금융적 질서 사이의 구조적 일관성이 무너지는 일련의 교란적 과정들은 도미노 경제 붕괴를 본격화시킨 원인으로 이해된다. 이는 내부로부터의 속성보다는 경제위기를 타개할 반강제적 해결책으로서 신자유주의와 금융자본주의화가 급격하게 수용되는 흐름을 불러옴으로써, 이미 민주주의와 세계화의 진전으로 인해 실효성을 상실해가던 동아시아 경제발전 모형이 퇴색하는 결정적 계기로 작용했다. 후발 산업화를 이끌던 동아시아 발전국가는 “성공의 위기”로 인해 해체되었다고 할 정도로 그 “원형적 모습을 상실”하게 되었던 것이다.<sup>13)</sup>

이처럼 신자유주의가 가족 안팎의 삶과 그 구조를 지배하게 되면서, 일상이 된 구조조정과 만성적 고용불안은 이른바 ‘가족위험’의 시대를 끊임없이 가리켜왔음이 주지의 사실이다. 대표적인 사회적 안전망으로서의 가족생활이 그 효용성을 의심받으며, ‘누구도 안전하지 못한 사회’에서 가족 또한 만성적 위험으로 구조화되고 있었다. 외환위기가 발생하자 기업들의 중견이던 중년층이 구조조정의 첫 표적이 되었던 데서 보듯, 실업의 대중화는 생계를 책임지는 남성가장의 지위를 흔들고, 이러한 가족 내 부양자의 지위변동은 세대와 젠더관계가 변화하는 조짐으로 확인되어 왔다. 대다수의 개인들이 고용불안이라는 새로운 위험을 짊어지기 위해 자신의 삶을 조정하게 되면서, 이는 친밀성과 가족생활에 대한 끊임없는 조정과 재구성으로 나타나게 되었기 때문이다.<sup>14)</sup>

맞벌이 가구의 증가가 규범이 되다시피 하면서 전업주부/워킹맘/일하는 여성 등으로 구

10) Tamar Manuelyan Atinc & Michael Walton, “Social Consequences of the East Asian Financial Crisis”, *East Asia: the Road to Recovery*, World Bank, 1998, p. 1.

11) 장경섭, 앞의 책, 302쪽.

12) 김혜영 「동원된 가족주의의 시대에서 가족 위험의 사회로」, 『한국사회』 17.2, 2016, 8쪽.

13) 최병두, 앞의 논문, 97쪽.

14) 김혜영, 앞의 논문, 25쪽.

분되던 가족 내 여성의 삶 또한 강화되는 조짐이 발생했다. 하지만 이는 자기정체성 강화의 선택만이 아닌 계층적 현상에 직결된 문제로도 나타났다. 지배적인 것은 노동시장의 압력이므로, 성별 위계의 극복보다는 생활의 압박이 갖는 긴요함으로 인해 남성 생계부양자 방식이 해체되고 가족 내 성별분업 모델이 변화하게 되었던 것이다. 이는 기존 위계적이고 성차별적인 가족주의 논리를 무력화할 수 있는 가족문화의 계기를 맞이할 수 있었으나, 현실은 다분히 그렇지 않았다는 것을 지시한다. 재생산 노동이 여전히 여성의 몫으로 간주되는 가정 내부적 분위기, 그리고 무한대 자유경쟁을 조장하는 노동시장의 사회적 분위기는 가사와 직업을 병행하는 여성의 이중부담으로 이어지는 결과를 초래하여 왔다.

자녀 세대 또한 가족관계 변화로부터 자유롭지 않으면서 연쇄적인 가족변동을 초래하여 왔다. 경제 위기의 파고가 낳은 결과로서 고용의 패러다임이 완전히 바뀌면서, 신자유주의 질서로의 이행이 지난 20여 년간 삶의 모든 근간을 뒤흔들어 놓은 과정은 후세대들이 감당할 몫으로 돌아왔음을 볼 수 있다. 가족은 물론 개인적 삶의 재생산도 용이하지 않을 만큼 변화한 현실은 핵가족의 효용성을 더욱 무력화하고 있는 것이다. 그 결과 미혼의 1인 가구가 급증하는가 하면, 가족주의 이념을 지탱하던 상호부양과 돌봄은 이제 가족의 당연한 책무로 수용되지 않는다. 개인들의 가족형성 및 유지가 쉽지 않음을 보여주는 이러한 지표들과 더불어, 자율적인 개인으로서 평등하고 친밀한 가족관계를 경험하는 일은 여전히 어려울 뿐만 아니라 가족주의 문화가 필연적으로 변화할 수밖에 없는 지점으로서 남아있게 된다.

이어지는 논의에서 주목할 점은 97년 체제 이후 사회변동이 가족관계에 미치는 영향을 담아낸 텍스트로서 <일로 일로>, <심플 라이프>를 읽어낼 때, 가족이 여전히 일종의 과도기적인 억압적 기제로 작동하고 있음이 발견된다는 사실일 것이다. 이들 두 편의 ‘가족영화’는 사라지는 아버지, 타이거 맘, 여린 자녀 등의 모델을 반추하는 가운데, 가족이 누려야 할 친밀감과 돌봄이 외주화되는 현실을 징후적으로 담아내고 있다. ‘메이드’/가정부/요리사/보모 등으로 불리는 인물이 중심적으로 등장하면서 가족중심적 삶으로는 해결되지 않는 위기를 타개하기 위하여 대리모성의 역할을 소환하고 있는 것이다.

### 3. 가족의 초상: <일로 일로>와 <심플 라이프>

<일로 일로>와 <심플 라이프>는 각각 칸영화제 황금카메라상, 베니스영화제 여우주연상 등을 수상하며 저예산으로 제작된 예술·독립영화로서 비평가 흥행에서 성공을 거뒀다. 두 편의 영화는 성찰적이고 관조적 태도의 <하나 그리고 둘>(에드워드 양) 혹은 오즈 야스지로 등의 영화를 연상시키면서 동아시아 가족 멜로드라마 전통을 잇는 후계작들로 평가받기도 했지만, 한편으론 제작국인 싱가포르와 홍콩에서 사회적 반향을 일으킨 문제작이기도 하다. <일로 일로>가 중산층 가정경제의 유지를 위해 착취당하는 외국인 입주 가사노동자들의 인권에 대한 사회적 논의를 본격화하는 결과를 가져왔고<sup>15)</sup>, <심플 라이프>는 홍콩의 전통적 자소녀<sup>16)</sup>인 주인공 여성의 “아이콘화”를 불러오면서<sup>17)</sup> 하위주체를 통한 가족과 역사의 서술

15) Carlos M. Picos III, “At home with strangers: social exclusion and intimate labor in Anthony Chen’s *Ilo Ilo* (2013).” *Feminist Media Studies* 19.5, 2019, pp. 717-731.

16) 여신, 임대근. 「사랑의 식민 혹은 식민의 사랑: 영화< 심플 라이프> 에 대한 해체론적 접근」, 『영화연구』, 87, 2021, 157쪽

17) Han Li, “Alternative locality: Geopolitics and cultural identity in Ann Hui’s *A Simple Life*.” *Asian Cinema* 26.1, 2015, p.29.

이란 점에서 주목을 받았던 것이다.<sup>18)</sup>

실제로 두 작품은 자전적 경험에 바탕을 두고 가족을 중심으로 가정부/돌봄 여성과의 관계를 그려낸 영화라는 공통점을 가진다. 안소니 첸(Anthony Chen/陳哲藝)은 사회비판적 성향을 고수해 온 싱가포르 독립영화의 흐름을 계승하는 신세대 감독으로 간주된다.<sup>19)</sup> 2013년도 데뷔작 <일로 일로>는 1997년 아시아 경제위기가 싱가포르에 불어 닥친 시점이 배경이며, 중산층 맞벌이 가정에 태어난 그가 어린 시절에 필리핀 출신 유모의 보살핌 속에서 보냈던 스스로의 성장기가 반영되어 있다. 생계가 흔들리는 어느 가족의 초상 속에서, 삶을 유지하기 위해 직장에서 버티는 어머니와 해고당한 아버지를 부모로 둔 10살 소년의 방황기가 한 축을 이루며, 이 가족의 돌봄을 담당하기 위해 고용된 필리핀 가정부 여성이 또 다른 중심인물로 등장한다. 고용 가정의 아들인 자러와 가사 노동자인 테레사 사이에 펼쳐지는 우정과 이별의 이야기가 중심적 서사를 구성한다.

한편 홍콩 뉴웨이브 영화의 주요 감독인 허안화(Ann Hui/許鞍華)는 2011년도 연출작 <심플 라이프>에서 오랜 동료이자 각본가 겸 제작자 로저 리(Roger Lee/李恩霖)의 자전적 경험을 바탕으로,<sup>20)</sup> 60년간 가정부로 일한 여성과 그 가족의 홀로 남은 아들 사이의 일상을 그려낸다. 현실점에서 진행되는 <심플 라이프>는 지나간 97년 아시아 경제위기와 홍콩 반환을 통과해온 어느 가정이 그 여정의 끝에서 보여주는 다소 아련한 애가(哀歌)로 읽힌다. <일로 일로>에서 세월이 흘러 직계가족은 해체되고 아들과 유모/가정부만이 남아서 관계가 유지된다면 어떻게 될 것인가를 가정해보는 듯한 이야기로서, <심플 라이프>는 아버지가 죽고 어머니와 형제자매들이 미국으로 흩어진 중년의 독신 남성 로저, 그의 유모이자 요리사, 가정부, 대체모성이기도 한 노년의 여성 아타오의 서로 간 돌봄이 교차하는 서사가 주를 이룬다.

1) 가족과 세대의 이야기: ‘사라지는’ 아버지, ‘타이거 맘’과 ‘여린’ 아들

#### ① ‘사라지는’ 아버지

우선, 이 두 편의 영화를 가족드라마로 읽어낼 때 한 가지 접점은 직계 가족이 개인들에게 피로감을 안기거나 억압적 기제로 작동하는 분위기가 만연한 가운데 아버지들이 죽었거나 사라지고 있다는 것이다. 아버지는 현실적으로 혹은 상징적으로 가족초상에서 주변화 되는데, 이처럼 ‘사라지는’ 아버지는 일차적으로 1997년 아시아 경제위기 이후 남성 1인 생계 부양자 모델의 와해와 무관하지 않은 가부장들의 실질적 취약성을 반영하는 의미를 띤다.

<일로 일로>에서 보면, 화이트칼라로부터 비숙련, 저임금 노동영역으로 떨어지는 아버지 탁의 경제적 지위는 그를 가정 안팎의 가족 구성원 문제에 적극적으로 개입하지 못하게 만들면서 자신감 없는 존재로 위치시킨다. 탁이 가정 바깥의 공적 영역에서 조명되는 장면은 직장과 일터에서 그가 곤란에 처하거나 위협을 느끼는 순간들이다. 그는 영화 초반부에 회사 사무실에서 주식이 폭락했음을 확인하는 동안 목소리를 낮추고 오피스 장비들에 둘러

18) 진성희, 「허안화의 <심플 라이프> 속 하위주체 재현에 대한 일고찰」, 『중국문화연구』 34, 23-47쪽

19) Edna Lim, *Celluloid Singapore: cinema, performance and the national*, Edinburgh University Press, 2018. p. 165-167.

20) <https://asianmoviepulse.com/2019/09/interview-with-roger-lee-my-proudest-moment-is-simple-life-because-it-tells-my-story2/> (2022년 3월 5일 사이트 접속)

싸인 채 조용히 절망한다. 이후 회사에서 정리해고당한 뒤 이력서를 내고 찾아간 면접은 젊은 사장의 '더 나은 조건'의 인력을 원한다는 거절로 끝나지만, 대신 그는 사장으로부터 야간 경비원으로 시간제 근무 제안을 받아들임으로써 15년 상사근무 경력의 중년 40대 남성인 자신에게 오피스노동자로서의 재취업 가능성이 열린 것임을 현실로 체감하는 모습을 보인다. 이후로 택의 직업은 그가 간간히 보일 때마다 세일즈맨, 야간 경비원, 택시운전사 등으로 바뀌어 있다. 그는 이러한 사실을 후반부에 이르기까지 가족에게 알리지 않은 채 한편으로 작업장 순찰을 돌다 양계장에 빠진다거나 경비원 유니폼을 밤마다 몰래 혼자 세탁하는 등, 갇힌 프레임과 부자유스러운 모습이 그를 화면에 잡아내는 장면화로서 자주 등장하고 있다.

그렇다면 이에 비해 아버지가 사망한 후의 가족 풍경을 다루는 <심플 라이프>에서 부권적 존재는 애초에 부재하는 것으로 그려진다. 설 자리가 좁혀지는 아버지의 재현이 <일로일로>에서 싱가포르를 강타한 97년 경제위기 이후 신자유주의화 흐름의 공격적인 추세를 환유시킨다면, <심플 라이프>의 부재하는 아버지는 경제적 위기에 더해 식민지에서 중국으로의 주권 반환으로 이행하며 “부유하는 도시”<sup>21)</sup>로 정의되는 홍콩 정체성을 반영하는 것으로 볼 수 있다. 중국 대륙의 영향에 의해 홍콩의 자유가 좌우되지 않기를 공개적으로 옹호해온 허안화 감독의 의도가 영화 속 가족의 지도에서 아버지를 삭제해버린 것으로 형상화되었다는 해석이 가능하다. 이는 영화제작자인 로저가 중국으로 건너가 투자사 대표와 담판을 벌이는 장면에서 잘 드러난다. 극중 유덕화가 연기한 로저와 함께 서극, 홍금보 등이 감독들로 등장해 공모를 계획하고 연기를 해 대륙 투자자의 돈을 끌어오고 나서, 세 홍콩 영화인들끼리 식당에서 술잔을 기울이며 자축하는 장면에서 그러한 의도가 엿보인다.

그러나 <심플 라이프>를 내밀하게 살펴보면 로저가 인지하는 가족 초상은 세대 간 관계로 인한 미묘한 긴장의 상태로 공명하고 있음이 드러난다. 아버지 사망 이후 어머니와 형제 자매들마저 미국으로 이민 간 후, 로저는 혼자 남아 가정부이자 유모이던 아타오와 살다가 그녀가 요양병원으로 떠나자 1인 가정을 유지한다. 가족이민이 1997년 반환 전후로 성행했음을 볼 때 그가 10년의 유학시절을 제외하고 홍콩에 남은 것은 영화제작자라는 직업에 기인한 점이 있지만, 그의 독신은 여전히 주변 지인들의 질문을 유발시키는 지점이다. 어느 날 산책을 하던 중 결혼사진을 찍는 커플이 보이자 아타오는 로저에게 왜 여지껏 독신으로 사느냐고 묻는다. 성공한 제작자인 그가 충분한 돈이 있고(아타오의 비싼 요양병원비를 무리 없이 낼만큼) 만나던 여성들도 있었음에도(“24살에 박사를 딴 지적인 여성”, “모델 같은 아가씨들”) 불구하고 말이다. 유교적 가족주의가 통용되는 사회의 관습적 통념을 노출시키는 이러한 물음에 대해, 영화의 뉘앙스는 그에게 혼자 사는 생활을 평화롭게 여기는 것의 이면에는 ‘가족회피’ - 그 회피의 대상이 자신이 태어난 가족이든 새로 만들어갈 가족이든 - 에 대한 욕구가 작동하고 있음을 표출한다.

일견 한집에 4대가 어울려 살던 전통적 가족양식이 당연한 것이던 성장과정은 추억어린 대화나 아타오가 간직해온 기념품들의 전시를 통해 반복적으로 환기된다. 홍콩적인 것, 반환 이전의 홍콩의 생활양식을 기억하는 모습에 대한 노스텔지어는 관객의 마음을 움직여 <심플 라이프>의 흥행을 이끌어낸 요인으로 간주되어 왔다.<sup>22)</sup> 하지만 그런 ‘추억의 가족’에 대한 기억이 뿌리를 튼 장면들은 기실 <심플 라이프>에서 상당히 아이러니를 가지는 것이

21) Dominic Pettman, “The floating life of fallen angels: unsettled communities and Hong Kong cinema.” *Postcolonial Studies: Culture, Politics, Economy* 3.1, 2000, p. 69.

22) Han Li. *ibid.*, p.29.

다. 허안화 감독의 연출을 통해 은밀하게 제시되는 것은 로저가 가족과 떨어져 영위하는 삶의 방식이 의도적인 것일 거라는 점, 아버지(와 할아버지)의 윗세대를 보며 자라난 그가 혼인 지연이나 포기를 선택했을 거라는 가능성으로 의미화되기 때문이다.

그의 사망한 아버지는 로저가 영화계 일을 하는 것을 인정하지 않았음이 로저-아타오의 대화를 통해 드러난다. 시사회에 초대받은 아타오가 그에게 돌아가신 아버지가 자랑스러워하실 거라고 거론하자 이를 단호하게 부정하면서 로저가 앞으로 걸어 나가는 장면이다. 그녀의 손을 굳게 잡은 로저의 뒷모습에 잠시나마 머물러 있음으로써, 그를 비추는 폴쇼트는 아버지의 뜻에 대한 복종을 거부하면서 직계가족 바깥에서 아타오와의 대리모자 관계를 자신의 의지로서 선택하는 모습을 강조하고 있다. 여기에서 내심 로저와 친모의 사이가 서로 간 내색하진 못해도 불편한 관계로 연출되고 있음도 특기할 만하다. 어머니의 방문이 ‘아버지의 법’을 대리 집행하고자 하는 - 예전 구옥을 여생이 얼마 남지 않은 아타오에게 주라는 아버지의 유언을 실행할 - 의도에서 계획되었던 것임을 감안할 때, 집안의 실내장면에서 두 사람은 거실의 벽, 방문 등으로 단절되어 각자의 공간에서 프레임화되어 있기에 막상 둘만이 남겨졌을 때 부모와 자녀 세대 간 어색한 거리감은 유지되고 있음을 볼 수 있다.

## ② ‘타이거 맘’과 ‘여린’ 아들

이처럼 가족이 현대를 살아가는 개인에게 피로감을 안기는 집합체, 회피하고 싶은 대상으로 상정되는 경향은 실제로 <일로 일로>와 <심플 라이프>의 선연히 드러난 공통점인데, 이는 흥미롭게도 어머니-아들 관계에서도 두드러진다. 일반적으로 ‘타이거 맘’이라고 지칭되는 전형화 된 이미지로부터 자유롭지 않은 지점이기도 하다. 호랑이처럼 자녀를 엄격하게 교육하는 모성을 지칭하는 용어로서, 타이거 맘은 주로 “아시아인 엄마”에게 붙어있는 “고정관념성 프레임”으로 통용된다.<sup>23)</sup> 한국 사회에서도 타이거 맘은 ‘헬리콥터 맘’(자녀 주변에 맴돌다 문제를 해결해주는 엄마), ‘잔디 깎기 맘’(자녀 삶을 지나치게 간섭하는 엄마) 등과 함께 “관리자형 모성”<sup>24)</sup>의 모델을 구성하는 각종 ‘맘 신드롬’을 형성해왔다. 타이거 맘 신드롬은 ‘나’ 혹은 ‘내 자식’만 잘되어야 한다는 식의 모습으로 비추어지기에 비하와 혐오의 대상이 되어왔지만, 모성(애)의 이름 아래 희생과 헌신을 강요받으면서 정치·경제적 주체로서 자립할 기회를 박탈당한 여성, 그리고 그 아래에 주체적으로 자립하기보단 엄마와의 팀플레이에 의존하는 ‘여린’ 자녀들을 요구한다는 점에서 신자유주의적 가족 이데올로기의 허상을 드러내는 것이기도 하다.

순종적이고 거역하지 않는 아들 역할에 충실한 로저에게 ‘네라고 대답하며 끄덕일 줄밖에’ 모르냐고 답답해하는 어머니의 지적은 <심플 라이프>에서 웃음을 준다. 그러나 그의 삶의 선택에 끼어들어 아타오가 짐이 될 거라고 경고하거나, 퇴원 후 아타오의 여생을 어떻게 설계하면 좋을지 지시하는 데서 보듯, 극중 타이거 맘의 존재는 스스로 문제를 발견케 하기보다는 성인이 된 아들을 객체로 인식하는데 실패하는 모습에 더 가깝게 재현된다. 이들 모자관계, ‘타이거 맘’과 ‘여린 아들’의 조합은 가족이기주의의 일정 한계를 내정할 수밖에 없으며, 실제로 이는 가족이 소유한 오래된 주택에 건달들을 동원해 집세가 체불된 가난한 세

23) 정은주, 「“라코리아 (La Korea)” : 미 서부 교외의 한인 집중거주지 형성과 교육담론에 투영된 재미한인사회의 다양성」, 『비교문화연구』, 25.2, 2019, 285쪽.

24) 이진옥, 「오래된 모성의 급진적 재구성: 엄마들의 당사자 정치」, 『젠더와 문화』, 13.1, 2020, 177쪽

입자를 쫓아내는 전개에서 극대화되어 나타난다. 어머니의 지시이고 아타오의 여생을 위한 공간마련이라고는 하나 로저의 행위 자체에 반성이나 성찰이 결여되어 있음이 연출을 통해 응시되기 때문이다. 전작 <천수위의 낮과 밤>에서 홍콩의 심각한 주택난과 기층민의 애환을 공감의 시선으로 다룬 허안화 감독의 작품세계를 떠올릴 때, <심플 라이프>의 갈 곳 없는 주민을 노숙인으로 만들어버리는 비정한 행위를 하는 로저의 묘사는 결코 간과될 수 없는 중의성을 띤다.

이에 비해 <일로 일로>에서 ‘가족피로’와 ‘가족회피’ 기제는 비교적 외향적으로 가시화되고 있으며, 대체로 전 가족 구성원에게 발견되지만 어머니 휘링에게 강하게 작동한다. 휘링 또한 전형적인 ‘타이거 맘’이라는 점에서 <심플 라이프>와 비슷하지만, <일로 일로>는 여성이 노동인구에 포섭됨으로써 발생하는 여러 가지 미시적 가족 문제들을 적나라하게 포착함으로써 삶의 토대가 변동되면서 모성 또한 새로운 위기와 변화에 직면한다는 것을 보여준다는 차이점을 가진다. 영화의 오프닝은 아들인 지알이 교장실에 불려가자 엄마에게 호출이 가는 것에서 시작한다. 휘링이 택배회사에서 사장 비서로 일하며 정리하고 대상자 명단을 작성하다 전화를 받는데, 이 장면은 다소 상징적으로 연출된다. 가정과 사회가 양립하는 삶이라는 이상적 가치 속 양방향으로 분열되는 워킹맘의 모습은 그녀가 학교 측과 통화 나누는 대화가 구성하는 사운드스케이프, 그리고 임신 후기로 진입한 스스로의 배를 응시하는데서 시작해서 유리벽 너머로 이동하면서 해고통지를 받는 동료 직원들의 쓰라린 모습을 원거리로 포착하는 시점쇼트와 포개어지기 때문이다. 97년 금융위기가 진행 중인 시기에 이처럼 한낮의 조퇴는 결코 쉬운 일이 아님이 전개된 후, 휘링은 집으로 데려온 지알과 점심식사를 한다. 밥보다 다마구찌 게임에 정신이 팔려있는 그를 보고, 마침내 휘링은 참지 못하고 회초리를 들고 학교에서의 일을 야단치기 시작한다. 지알의 시점 쇼트로 잡아낸 그녀의 모습은 훈육 뿐 만 아니라 경제적 압박, 누군가보다 잘되어야 살아남을 수 있다는 (사회구조적으로 체득된) 서바이버 멘탈리티가 복합적으로 내재된 것임을 드러내 보인다.

이러한 가정의 모습은 돈에 관한 문제, 특히 아시아 금융위기 이후 포스트-가족의 현주소가 복합적으로 내재되어 있는 어찌면 구조적으로 불가피한 문제적 가족 모델로서 타이거맘과 어린 자녀의 관계를 들여다보길 권유한다. 싱가포르의 국민 절대 다수가 살고 있는 HDB 아파트라고 불리는 그들의 정부 아파트는 “획일화된 낙후성과 관용티콘적 디자인으로 인해 병영이나 감옥을 연상”<sup>25)</sup>시키는 것으로, 지알의 핵가족도 “훈육적 질서”<sup>26)</sup>가 다소간 내면화된 것으로 볼 수 있다. 게다가 아버지/남편이 이들의 가족관계도에서 주변화 되면서 교육과 돌봄의 역할은 전적으로 휘링의 모성이 도맡아야 하는 상황에 내몰린다는 점이 여기에서는 중요한 문제이다. 자식의 양육과 교육에 대한 적극적 관여가 부모 중 모성에게 강요되는 유교적 가족주의가 일상화되어 있음이 소환되면서, 영화는 더 이상 여성들이 가족 내 단독 돌봄자 역할을 수행하기 불가능하게 만드는 현실을 적시하고 있는 것이다. 하지만 그렇다고 휘링이 엄마로서 오히려 가부장적인 훈육적 질서와 신자유주의적 가치를 스스로 내면화한 부작용마저 없는 것은 아니다. 실효성의 기한이 다하고 있는 가부장제 이데올로기와 관습의 피해자이면서, 그것을 내면화하여 자녀에게 민주적이기보다는 전체적 권력을 행사하면서 오직 살아남기 위한 신자유주의적 주체를 재생산하고 있는 이중적 모성주체가 ‘타이거맘’인 것이다.

25) 박제철, 「욕망하는 국민 공동체로 싱가포르를 상상하기: 에릭 쿠의 <12층>」, 『씨네포럼』, 23, 2016, 50쪽.

26) 위의 논문, 50쪽

이러한 맥락에서 보았을 때, 지알이 어머니를 불편해하거나 따르지 않는 행동에는 다중적인 의미가 있다. 열 살 소년의 생일 축하 장면에는 기이한 점이 발견된다. 엄마와 단독으로, 혹은 아빠까지 다같이, 사진을 찍으며 자꾸만 빨리 셔터를 누르길 재촉하면서 그는 이 의무적인 귀찮은 순간이 어서 지나가길 바라는 것처럼 군다. 관심담긴 선물보다는 돈을 봉투에 넣어서 주는 엄마에게 실망해서 나온 반응인 터인데, 그마저도 휘팅은 현찰은 은행에 넣어야 한다고 아들에게 설명하고서 도로 가져가버린다. 이는 곧 지알이 신문에서 복권 당첨 번호를 수집하여 그것의 조합으로 강박적으로 복권을 사는 괴상하고 병리적인 취미로 이어지고 있음을 영화는 보여주고 있다. 신자유주의가 가족 이데올로기 속으로 침범해 들어온 시대에 돈이 아니면 가정이란 개인이든 유지될 수 없다는 관념이 자녀 세대에게로 고스란히 전이되는 ‘위험 가족’의 신호가 발산되고 있는 것이다.

## 2) 가족 해체와 재구성의 이야기: ‘메이드’/가정부/요리사/보모 혹은 대리모성

### ① ‘메이드’/가정부/요리사/보모 혹은 대리모성

그렇다면 <일로 일로>와 <심플라이프>에서 공감과 동일시를 가장 추동하는 인물들은 이 영화들의 성공적인 관객 수용에 기여했다고 볼 수 있는 ‘메이드’, 하녀, 가정부, 요리사, 보모 등으로 불리는 캐릭터일 것이다. 전통적으로 이러한 돌봄 노동자들은 한 가정의 일에 누구보다 깊이 관여하고 있으면서도 그것이 ‘돈을 받고 하는 일’이라는 상호교환의 법칙 안에서 일어난다는 점에서 그들의 지위는 가족이라는 “정서 공동체 내부의 모호한 외부자”로 간주되어 왔다.<sup>27)</sup> 외국인 가사노동자인 테레사(<일로 일로>)와 평생 가정부였던 아타오(<심플라이프>)는 이러한 가정 내부와 외부의 경계를 허물면서 가족 해체의 드라마에서 그 틈입 공간을 생성하는 인물들로 상정된다.

<일로 일로>에서 가사 노동자인 테레사는 전형적으로 어머니에게 맡겨져 왔던 일상적 돌봄을 제공하는 사람으로 그려진다. 자신이 고용된 가정의 자녀인 지알이 어려움에 처하거나 도움이 필요할 때 지원하고, 보살피고, 양육해주는 존재로서, 테레사는 지알이 팔을 부러트리거나 학교에서 싱가포르의 악명 높은 체벌을 당할 때 그의 곁에 있어주는 모습을 보인다. 음식을 준비하고, 그를 씻겨주고, 학교에 데리러 가는 테레사는 대리 모성으로 보기에 충분하나, 이 모든 돌봄은 모성적 여성에게 주어진 젠더 노동이 아니라 실상은 가난한 노동자 여성이 수행하는 유급 노동이다. 일로 일로(Ilo Ilo)라는 영화의 제목은 고향인 필리핀 도시의 지명으로, 싱가포르에 온 동안 그녀가 자신의 12개월 된 아기를 여동생이 키우도록 남겨둔 장소이기도 하다. 일을 위해서 자녀의 양육을 타자에게 ‘아웃소싱’해야 한다는 점에서 그녀는 실제로 고용주와 동일한 상황에 처해 있는 셈인데, 말하자면 여성 가사노동자 수출국(필리핀, 스리랑카, 인도네시아 등)이 배출하는 돌봄 이주노동/입주노동의 본질이 감정 노동, 집에 대한 그리움과 애착에 기반을 두는 것이란 점에서 안티아스(F. Anthias)가 말하는 “가정의 은유”로서의 노동을 수행하고 있다.

“가정의 은유”는 이주노동이나 입주노동이 단지 지리적 공간 이동만이 아니라 정체성과 역할의 상호관계적인 전이가 전제가 되면서 일어나는 것을 의미한다. 모성적 돌봄이 노동의

27) 진성희, 위의 논문, 28쪽. 직접 인용은 이나라, 유승호, 「영화 속 하인 이미지 연구: 사회적 인정을 중심으로」, 『영화연구』, 67, 2016, 100쪽.

서비스가 되는 순간, 화폐적 교환에 근거한다 하더라도 그 노동은 “정서적 정동”, “관계 맺음”을 동반시킬 수밖에 없으며 서비스 제공자와 수용자 간 인간적인 변화가 발생할 수 있음이 함축된다.<sup>28)</sup> 이런 감정적 노동이 삶에 행사하는 ‘생체 권력’적인 영향력은 현대 가족에서 과소평가 될 수 없는 것으로서, <일로 일로>와 <심플 라이프>에서 살펴볼 수 있듯이 가족주의와 그것에 내재한 가족피로, 가족회피의 기제가 낳는 여백과 공허함을 외면화시키고 고발하는 통로를 구축할 수 있다. 먼저, <일로 일로>의 가정부 테레사는 무관심한 아버지와 강압적인 어머니를 대신하여 노동의 책무로서만이 아닌 사랑과 감정으로 고용주 가정의 자녀와 강한 유대관계를 형성하게 된다. 이로써 한편으론 지알에게 대리 모성으로 기능하면서 다른 한편으론 생물학적 어머니인 휘링에게 위협을 선사하고 있다.

지알은 처음에 테레사와 방을 공유하거나 테이블 옆에 앉기를 싫어하며 화를 내지만, 전략적으로 테레사를 공간적으로 배제하려고 시도하는 것은 휘링이다. 테레사는 자신의 방과 사생활을 박탈당하고, 여권을 넘겨달라는 휘링의 요구로 인해 스스로의 자유와 이민 당국과의 소통이 고용주 가정의 영역에 묶이게 된다. 그렇지만 지알이 테레사의 가방에 고의로 계산하지 않은 물건을 넣어둔 가게에서의 해프닝에도 불구하고 그 사실을 부모에게 알리지 않고 용서한다든가, 그녀의 요리를 엄마의 요리보다도 그가 좋아하게 되면서 둘의 관계는 서서히 가까워진다. 지알은 할머니 생일잔치에서 혼자 따로 테이블에 앉은 테레사를 보고 가족이 아닌 그녀와 식사를 나누려 하고, 테레사는 지알이 학교에서 싸움을 벌여 교장실로 찾아갈 때 휘링이 안 입을 것이라고 물려준 옷 중에 가장 좋은 원피스를 입고 “내 아이(my boy)는 나쁜 애가 아니”라고 항변하는 모습을 보여주기까지 한다. 이는 뒤늦게 도착한 휘링에 의해 교정을 받게 되는데, 그녀에게 휘링이 자기가 지알의 어머니라고 강력한 어조로 말함으로써 테레사가 경제교환의 가치에 예속된 고용인에 불과하다는 사실을 확인시켜주기 때문이다.

하지만 그럼에도 테레사의 감정노동이 만들어내는 공존, 상호작용, 접촉은 지알과 끊임 없는 내밀한 소통을 가능하게 하는 요인이 되어준다. <일로 일로>의 마지막에서 지알이 테레사와 헤어지기를 거부하다가 그녀의 머릿결 한 가닥을 잘라내는 장면은 영화에서 가장 감정적 소요를 일으키는 지점이다. 소년 지알이 엄마 아빠에게 내보이지 않던 내면의 소리가 나오는 순간이기 때문이다. 공항 앞에서 울며 부둥켜안다가 지알이 차 밖으로 나가는 테레사의 머릿결을 잡으려하자 휘링이 그의 뺨을 때리는 장면은 돌아오는 길에 묵묵히 눈물을 닦는 지알의 모습으로 이어지고 있다. 영화는 가족 내에서 친밀감과 소통에 대한 갈망이 해소되지 못하는 상황을 그려내면서, 이러한 욕망이 외부로부터 온 돌봄 노동자와 관계맺기를 통해 실현가능한 현실을 보여주고 있는 것이다. 가족 때문에 혹은 가족을 위해서 짐을 짊어져야만 하기에 스스로의 자녀로부터 멀어지는 부모 세대를 대신하여, 한집에서 같이 기거하는 가족 속의 이방인 테레사로부터 탈권위적 유대가 쌓이는 아이러니가 발현되는 순간이기도 하다. 이처럼 돌봄과 양육이 가정 내에서 그 가치가 돈으로 환산되지 않고서는 실현불가능한 것이 되어가는 시대를 반추해냄으로써, 영화는 혈연이 무너지고 가부장제의 폐해가 휩쓸고 지나간 가족관계에 다시금 신자유주의가 내면화된 질서로 자리 잡고 있는 현실을 신랄하게 비추고 있다.

한편, <심플 라이프>에서 노년기를 맞이한 아타오는 13살부터 로저의 집에 들어와 60년 동안 가정부로 일해 온 인물이다. 영화의 도입부는 아타오가 가난한 집안에 태어나 어릴 때

28) Floya Anthias, “Metaphors of Home: Gendering New Migrations to Southern Europe”, *Gender and Migration in Southern Europe: Women on the Move*, Oxford: Berg, 2000, p. 15.

입양되었고 이후 양부가 일제 침략기 때 살해되어 양모가 그녀를 식모로 홍콩에 보내게 되었다는 정보를 자막을 통해 보여준다. 그녀는 4대에 걸친 량(梁)씨 가문의 돌봄 노동에 종사하면서 한 집안의 아이들(로저와 그의 누나)을 키워낸 사실상의 모성적 역할을 수행해온 인물로 그려진다. 한 세대의 집단적 기억에 호소하는 효과를 불러오면서,<sup>29)</sup> 이러한 전사(前史)를 배경으로 하는 영화의 주된 이야기는 아타오가 평생을 종사한 돌봄 노동이 종결되고 로저로부터 진심어린 도움을 받는 모습을 그려낸다. 어느 날 뇌졸중으로 쓰러진 아타오가 요양원으로 들어가는데, 로저가 그녀를 보러 이따금 요양원을 찾으면서 양아들 노릇을 자처하게 됨으로써 벌어지는 일상적이고 소소한 서사가 주를 이루고 있다. <일로일로>와 마찬가지로, <심플 라이프>는 가정부/유모의 인물화를 대리모성으로 형상화함으로써 가족 내부에서 충족되지 못하는 친밀함의 욕구가 어떻게 하여 로저-아타오의 관계로 전이되는지 보여주는 것이다.

거리와 공원을 산책하며 외식을 즐기는 두 사람의 모습을 비추는 장면들은 로저와 아타오가 서로에게 가족보다 더 가족 같은 존재가 되고 있음을 보여주는데, 이 같은 장면들을 영화는 다큐멘터리 스타일로 연출된 “일상적 사실주의”<sup>30)</sup>의 미학에 녹여내고 있다. 어린 시절부터 관절을 못 쓰게 된 나이에 이르기까지 결혼도 하지 않고 로저의 가족을 돌봐온 아타오에게는 로저 가족과의 관계가 전부이며, 노인병원에서 잠시 외출 나온 아타오는 그동안 보관해온 소중한 물건들을 로저에게 보여준다. 옛날 흑백 사진, 로저가 아기 때 입었던 옷과 장난감, 그리고 자신의 첫 월급봉투 등 물건들을 하나하나 살펴보던 로저와 아타오는 결국 하나도 버림 없이 보관하기로 합의한다. 오래된 재봉틀 앞에서 고민하다가도 옷을 지어 입히던 아타오와 로저의 추억이기에 그것을 폐기할 수 없는 것이다. 한편으론, 세피아 톤의 사진 속 아타오가 입은 흰색 상의와 검은 바지의 하녀복은 ‘마제’로 불렸던 홍콩의 자소녀라는 그녀의 정체성을 증언해주는 것이다.<sup>31)</sup> 이로써 영화는 긴 시간을 돌봄 노동자로 살아온 아타오와 같은 홍콩의 기층민 여성들의 인생에 대하여 역사적 맥락을 부여한다. 또한 직접적이지는 않으나 이처럼 간접적인 방식으로 돌봄 노동이 구현하는 ‘친밀함의 외주화’가 재생산 노동이 여성에게 할당되는 가부장제 하에서 약탈적인 성격을 내재하고 있다는 사실을 응시하게 해준다.

## ② 가족 개념의 재구성과 새로운 가족 윤리

실제로 <일로 일로>와 <심플 라이프>는 구성원들 간 친밀감이 실종된 가족의 초상 속에서 가정부 여성들이 제공하는 감정노동을 애정과 진심어린 것으로 재현하는 것은 사실이지만, 그렇다고 이 인물들이 수행하는 “가정의 은유”로서의 노동에 내재되어 있는 본질적으로 모순된 점마저 은폐하지는 않는다. 고용주 가족의 삶 속에서 테레사와 아타오가 대리 모성의 역할을 부여받음으로써 친밀함이나 공감, 유대관계를 맺을 수 있게 된다고는 하나, 기실 그것은 ‘글로벌 케어 체인’<sup>32)</sup>의 하층부에 위치한 그녀들 자신의 가족과 자녀에게 향해야 할

29) Han Li, *ibid.*, p. 30.

30) Sebastian Veg, “Anatomy of the ordinary: new perspectives in Hong Kong independent cinema”, *Journal of Chinese cinemas*, 8.1, 2014, pp. 73-92.

31) 마제는 과거 홍콩의 중상류층 가정집에서 고용하는 여성 가사 노동자를 가리키는 표현이며, 광둥(廣東) 지역 출신의 매우 독특한 여성 집단인 ‘자소녀(自梳女)’이다. 여신, 임대근, 앞의 논문, 157.

32) Arlie Hochschild, “Global Care Chains and Emotional Surplus Value”, in Will Hutton and Anthony Giddens (eds.), *On the edge: living with global capitalism*, London: Vintage, 2000, pp. 249-261.

돌봄이 희생됨으로써 얻어지는 것이기 때문이다.

<일로 일로>에는 학교에서 체벌을 받은 지알에게 테레사가 약을 발라주다가, 침대 머리맡에 붙여둔 아이 사진을 발견하고서는 지알이 테레사에게 “어린 아기가 있는데 외국에 와서 일하는 거야?”라고 묻는 장면이 등장한다. “그럼 네 엄마는 왜 남한테 자기 아들을 맡겼대?”라는 매몰찬 응수가 그녀의 대답이다. 지알은 상처가 되는 말을 한 것임을 직감하고 나지막이 사과하는데, 이 순간 두 사람은 ‘모성이 부재하는 가정’과 ‘돌봄 노동의 약탈적 흐름’이라는 뿔 수 없는 연결고리 속에서 서로가 자유롭지 못한 존재됨을 말없이도 교감하게 되었음을 보여준다.

그렇다면 <심플 라이프>에서 왜 결혼을 시도하지 않았냐는 물음에 아타오가 제대로 된 대답을 끝끝내 주지 않거나, 로저의 어머니가 돈을 건네자 한사코 거부하면서 한편으론 싸가지고 온 음식마저 요양병원의 다른 환자들에게 나눠 주고 본인은 먹지 않는 행위들 또한 그와 비슷한 맥락으로 의미화된다. 돌봄 노동을 베풀며 살 수밖에 없던 그녀는 주인집 가족들이 따뜻하게 해주었다고는 하나 그럼에도 내면 깊은 곳에서 밟아되고 있었을 불복종적 심리기제가 담겨있는 태도를 발화한다. 또한 여성의 희생을 당연시하는 당대 유교적인 가부장적 문화가 지배하였던 시절에 부유한 홍콩(의 가정)을 만들기 위해 하층민이 해야 했던 희생에 대해 존엄성을 잃지 않으려는 그녀의 의연함이 있다.

결론적으로 <일로 일로>와 <심플 라이프>는 주변화 된 주체라고 할 가정부 여성들의 시선을 통해 해체위기에 직면하고 있는 가족, 돌봄이 유예되는 사회의 민낯을 목격하게 함으로써, 가족이라는 개념의 재구성과 가족윤리의 재정비의 문제를 제기한다.

우선, 포스트-경제위기 증후군을 앓고 있는 가족의 실체를 가장 날카롭게 감지하는 순간은 <일로 일로>에서 이제 갓 싱가포르에 도착한 이주 가사노동자인 테레사에 의해 일어난다. 그녀는 가족이 사는 HDB 아파트에서 어느 실직한 가장이 뛰어내려 자살하는 광경을 직접 목격하고 그 죽음의 의미에 대해 고민하는 모습을 보이는 유일한 인물이다. 각자의 생존 문제에 골몰해 무관심과 물이해로 일관하는 가족 구성원들과는 달리 어린 지알에게 자살한 남자에 대해 따끔하게 올바른 조언을 주는 이도 그녀이다. 경제적 부담의 감당할 수 없는 무게에 눌러 해체의 위기에 놓인 가족에 대하여, 테레사는 가족이란 경계에 ‘틈입 공간’을 내는 돌봄 노동자/감정 노동자의 존재를 형상화하면서 한편으로는 재생산 노동이 여성의 것으로 한정되는 한 위기에 해결이 오기 어렵다는 것, 그리고 가족관계가 혈연에 기반을 둔 강제나 권위보다는 수평적 소통에 의해 돈독히 되어야 함을 환기시킨다.

또한, 아타오의 눈을 통하여 요양병원에 펼쳐진 일상을 포착함으로써 <심플 라이프>는 돌봄의 문제가 가족 내적 문제에서 홍콩의 고령화 사회로까지 확장되는 전사회적 과제라는 메시지를 발산시킨다. 정초 연휴에도 병원에 남아 있는 여자 간호사, 아들에게 전 재산을 준 뒤 버림받았음에도 아들만 기다리는 어머니와 그런 어머니에게 화를 내면서도 모시려 오는 딸 등 이들은 하나같이 가족의 문제로 고통 받으며 노년의 돌봄 문제를 짊어지고 있다. 깊은 병에 걸린 딸과 그 딸을 보러 오는 어머니는 병원비 걱정 끝에 말없이 사라지고, 아타오에게 돈을 빌리곤 하는 노인의 에피소드는 노년의 성이 세간에서 취급되는 인식에 이의를 제기한다. 이러한 생의 마지막 단계에서 홀로 남겨진 이들의 쓸쓸함에 대하여, 그리고 개인의 힘으로 해결할 수 없는 돌봄의 문제들에 대하여, 차분한 시선의 목격자이자 당사자로서 아타오는 재현되고 있다. 그리하여 그녀의 시선이 투사된 포스트-가족의 현주소는 부양과 돌봄이 반드시 혈연으로 맺어진 가족구조가 아니더라도 얼마든 가능하다는 것, 가족중심성을 벗어난 개인들의 연대로서의 관계맺기와 사회적 책무성을 함께 요청하고 있다.

#### 4. 결론

이 글은 1997년 아시아 경제위기 이후 포스트-가족이 동아시아 영화에서 어떻게 재현되는지 고찰해보고자 했다. 가족의 형상화 전략은 국가별, 장르별, 작가별 등으로 다양한 요인들이 작용한 결과이겠지만, 여기서는 <일로 일로>와 <심플 라이프>라는 각기 싱가포르, 홍콩에서 제작된 저예산, 작가영화의 경향이 두드러진 작품들을 중심으로 살펴보았다.

1997년 아시아 경제위기의 경험은 사회경제적 스케일에서 보았을 때 발전주의 사회에서 신자유주의 사회로의 이행을 가져오는 결정적 계기가 되었고, 이는 동아시아에서 유교적 가족주의와 발전주의가 가족 중심적 삶을 추동하는 가운데 ‘가족피로’를 느낄 수밖에 없었던 시대에서, 신자유주의 질서가 지배하는 일상적 구조조정과 고용불안으로 인해 ‘가족위험’의 시대로 이어지는 결과를 초래하여 왔다.

<일로 일로>와 <심플 라이프>는 이러한 사회변동의 거울-이미지로서 읽힐 수 있는 영화적 텍스트이다. 97년 제체 이후 동아시아의 가족은 해체의 위기에 직면하고 있으며, 그와 동시에 내부적으로는 가족이 개인들에게 여전히 억압적 기제로 작동하는 측면들이 발견된다. 이는 영화 속에서 다양한 인물들의 형상화를 통해 제시된다. 먼저, 아버지는 가족 초상에서 가장 현저히 주변화 되고 있으며, 경제위기를 기점으로 단독 생계부양자 모델의 와해와 가부장들의 취약성이 강화되는 현실이 반영되고 있다. 또한, ‘타이거 맘’과 ‘여린’ 자녀는 신자유주의적 질서가 가족 이데올로기 속으로 스며들면서 양산된 가족 신드롬으로 볼 수 있으며, 영화 속에서 가부장제 관습의 피해자이면서 그것을 내면화하여 전체적 권력을 행사하는 엄마, 그리고 그러한 엄마를 불편해하거나 따르지 않는 자녀로 형상화되고 있음을 볼 수 있다. 마지막으로, 가정부 혹은 돌봄 노동자 캐릭터는 가족피로와 가족회피에 시달리는 영화 속 가족에게 대리 모성의 역할을 수행하는 주체로 그려진다. 이러한 친밀성의 교류가 고용 가정의 자녀에게 가족보다 더 가족 같은 관계를 제공하는 것으로 자리매김하지만, 돌봄과 양육의 ‘아웃소싱’, 친밀함의 외주화가 동반된다는 점에서 문제적이라는 모순을 가지는 것이다.

두 편의 영화 <일로 일로>와 <심플 라이프>는 포스트-경제위기의 증후군을 앓고 있는 동아시아 사회의 가족을 가시적으로 현실에 보이는 것 이상으로 위험의 상태에 처해 있는 예민하고 불안한 공동체로서 그려내고 있다. 가족 내부와 외부의 경계를 허무는 주체인 가정부 여성들의 시선을 통해 해체위기에 직면하고 있는 가족, 그리고 돌봄이 유예되는 사회의 민낯이 목격되고 있는 것이다. 결론적으로 이러한 동아시아의 가족 영화들은 돌봄과 부양이 반드시 혈연으로 맺어진 가족구조 안에서 이루어질 수는 없다는 것, 즉 개개인의 연대와 사회적 책무의식을 공통으로 요청하고 있다.

<참고문헌>

- 강성률, 『한국 영화에 재현된 가족 그리고 사회: <미몽>에서 <고령화 가족>까지』, 성균관대학교 출판부, 2018.
- 공민석, 「미국 헤게모니와 동아시아 지역체계의 공진화」, 『한국정치연구』, 28.3, 2019, 139-175쪽.
- 김혜영 「동원된 가족주의의 시대에서 가족 위협의 사회로」, 『한국사회』 17.2, 2016, 3-44쪽.
- 박제철. 「욕망하는 국민 공동체로 싱가포르를 상상하기: 에릭 쿠의 <12층>」, 『씨네포럼』, 23, 2016, 39-73쪽.
- 여신, 임대근. 「사랑의 식민 혹은 식민의 사랑: 영화< 심플 라이프> 에 대한 해체론적 접근」, 『영화연구』, 87, 2021, 153-181쪽.
- 이나라, 유승호, 「영화 속 하인 이미지 연구: 사회적 인정을 중심으로」, 『영화연구』, 67, 2016, 97-128쪽.
- 이진옥, 「오래된 모성의 급진적 재구성: 엄마들의 당사자 정치」, 『젠더와 문화』, 13.1, 2020, 175-190쪽
- 이호걸, 『눈물과 정치: <아리랑>에서 <하얀 거탑>까지, 대중문화로 탐구하는 감정의 한국학』, 따비, 2018,
- 장경섭, 『가족·생애·정치경제: 압축적 근대성의 미시적 기초』, 창비, 2009.
- 정은주, 「“라코리아 (La Korea)”: 미 서부 교외의 한인 집중거주지 형성과 교육담론에 투영된 재미한인사회의 다양성」, 『비교문화연구』, 25.2, 2019, 263-298쪽.
- 주성환, 「동아시아의 경제발전과 유교문화」, 『동북아경제연구』, 11.1, 1999.
- 진성희, 「허안화의 <심플 라이프> 속 하위주체 재현에 대한 일고찰」, 『중국문화연구』 34, 23-47쪽
- 최병두, 「발전주의에서 신자유주의로의 이행과 공간정책의 변화」, 『한국지역지리학회지』, 13.1, 2007, 82-103쪽.
- Anthias, Floya, "Metaphors of Home: Gendering New Migrations to Southern Europe", *Gender and Migration in Southern Europe: Women on the Move*, Oxford: Berg, 2000.
- Hochschild, Arlie, "Global Care Chains and Emotional Surplus Value", in Will Hutton and Anthony Giddens (eds.), *On the edge: living with global capitalism*, London: Vintage, 2000, pp. 249-261.
- Li, Han. "Alternative locality: Geopolitics and cultural identity in Ann Hui's A Simple Life." *Asian Cinema* 26.1 (2015): 23-41. p.29
- Lim, Edna. *Celluloid Singapore: cinema, performance and the national*. Edinburgh University Press, 2018.
- Pettman, Dominic. "The floating life of fallen angels: unsettled communities and Hong Kong cinema." *Postcolonial Studies: Culture, Politics, Economy* 3.1 (2000): 69-80.
- Piocos III, Carlos M. "At home with strangers: social exclusion and intimate labor in Anthony Chen's Ilo Ilo (2013)." *Feminist Media Studies* 19.5 (2019): 717-731.
- Tamar Manuelyan Atinc & Michael Walton, "Social Consequences of the East Asian Financial Crisis", *East Asia: the Road to Recovery*, World Bank, 1998, p. 1.
- Veg, Sebastian. "Anatomy of the ordinary: new perspectives in Hong Kong independent cinema", *Journal of Chinese cinemas*, 8.1, 2014, pp. 73-92.

## 토론문 : 1997년 아시아 경제 위기의 경험과 가족해체의 드라마

구혜원(도쿄대)

박은지 선생님의 흥미로운 발표 잘 들었습니다. 감사합니다. 박은지 선생님의 발표는 가족 형태의 변곡점이 되는 1997년 아시아 경제 위기 이후 동아시아 영화가 재현하는 가족상이 어떻게 변화되었는지에 대해 초점을 맞추어, <일로일로>와 <심플라이프>를 통해 가족이 억압적 기제로 작동하고 있음을 묘사하는 영화의 전략을 치밀하게 분석한 연구입니다.

<일로일로>와 <심플라이프>의 선행연구들은 경제적 성공에 대한 욕망과 외국인 근로자들의 감정 노동이 뒤섞인 싱가포르의 아이덴티티 문제에 천착하거나(Ho(2015)) 주인공들의 관계에서 포착되는 홍콩의 식민지배 이데올로기의 내면화를 비판하는 등(여신·임대근(2021)) 내셔널 아이덴티티와 결부된 측면을 가지고 있는데, 이러한 선행연구들과는 달리 일견 가정부가 중심적인 인물로 등장한다는 점 외에는 크게 공통점이 없어 보이는 두 영화를 통해, 동아시아 영화를 가로지르는 가족의 위기라는 테마를 유효화한 점에서 박은지 선생님 연구의 독창성이 돋보였습니다.

이 연구는 존재감이 미미한 아버지 그리고 가정에서 전권을 행사하는 엄마와 그런 엄마를 따르지 않는 아들이라는 키워드를 통해 1997년의 경제 위기 이후 야기된 가족들의 어긋난 관계를 지적하고 이러한 가족의 가정부가 묘사하는 외주화되는 모성이라는 문제를 폭로하여, 돌봄이 사라진 가정과 모성을 대리하는 자의 희생을 필연적으로 동반하는 돌봄 노동의 악순환을 통찰하고 있습니다. 이에 그치지 않고, 이 두 영화에 나타나는 가정부를 양육과 부양 등의 돌봄에는 가족이라는 틀을 벗어난 사회적 연대가 필요하다는 사실을 환기하는 존재로 위치시킴으로써 두 영화가 사회에 던지는 메시지의 의미를 강화하고 있습니다.

이러한 연구는 동아시아 가족 영화에 대한 후속 연구에 좋은 자극이 될 거라고 생각합니다. 먼저 이 발표는 동아시아 영화를 관통하는 ‘가족의 위기’를 테마로 하고 있다는 점에서, 홍콩과 싱가포르 영화에 국한되지 않고 한국, 대만, 중국, 일본 영화 등과의 비교 연구로도 확장될 수 있을 것입니다. 그리고 박은지 선생님께서는 1997년 아시아 경제위기 이후 포스트 가족이 나타나는 동아시아 영화의 예로서 2010년대 초반에 만들어진 <심플라이프>와 <일로일로>를 제시해 주셨는데, 1997년과 동시대적으로 만들어진 홍콩, 싱가포르 영화에서는 가족이 어떤 형태로 재현되는지 알아보고 <일로일로>, <심플라이프>와 비교 분석해보는 것 또한 의미 있는 작업일 것 같습니다.

하지만 제2장에서 1997년 아시아 경제 위기의 경험이 가족 위협의 시대를 초래했다는 배경 설명이 제3장에서 전개되는 분석 중 <일로일로>에는 딱 들어맞지만 <심플라이프>의 가족이 놓여있는 문맥에 대해서는 충분히 설명하지 못하고 있는 것 같아 조금 아쉬움이 남았습니다. 또한 역사는 단절되는 것이 아니므로 이 영화들이 보여주는 가족 문제가 오늘날에도 이어지고 있을 거라고 짐작할 수는 있지만, <일로일로>는 1997년을 배경으로 하고 <심플라이프>는 노인이 삶을 반추한다는 점에서 여기서 지적해 주신 문제들은 과거에 힘점이 놓여있는 것 같습니다. 이 영화들이 재현하는 역사적 순간의 긴장감이 오늘날 어떤 식으로 전이되고 변용되는지 한 번 짚어준다면, 말씀하신 가족 문제가 1997년에서 25년이 지난 오늘날의 문제로서 보다 확고하게 정립되어 연구의 의의가 더욱 깊어질 수 있지 않을까 생각합니다.

앞서 말씀드린 지점에 대해 박은지 선생님께서 이미 생각해 두신 바가 있으시거나 연구하실 계획이 있으시다면, 가르쳐 주시면 정말 감사하겠습니다.

# 1990년대 로맨틱 코미디 영화에 관한 고찰

## - 포스트-페미니즘과의 관계를 중심으로 -\*

성진수  
부산대학교 영화연구소 전임연구원

### 1. 들어가며

1987년, <안개기둥>의 여주인공 ‘나’는 자신의 일을 되찾기 위해 남편을 떠난다. 결혼 후 일을 그만두고 소위 잘나가는 남편을 둔 아내로 6년간을 살아온 ‘나’는 “좋은 팔자를 사나운 팔자로 고쳐보겠다는 거야”라며 두 아이와의 힘든 이별을 결심한다. 1992년, 여러 갈등으로 결국 홀로 되기로 결심했던 커리어 우먼 ‘영희’(<아래층 여자와 윗층 남자>)와 ‘지혜’(<결혼 이야기>)는 결국 다시 남편과 결합하고, 전문 직업을 가진 똑 부러진 여자 ‘영주’(<미스터맘마>)는 아내가 인생을 찾겠다며 떠나버려서 하루아침에 홀아비가 된 동료의 아기를 돌봐주다가 그 아기의 엄마가 되기로 결심한다. 5년이라는 시간의 흐름 속에서 스크린 속 여자의 이야기는 왜 이렇게 변했을까? 이 변화가 의미하는 것은 무엇일까? 1990년대 로맨틱 코미디에 관한 나의 탐구하는 이 물음에서 시작된다.

결론부터 말하자면, ‘사나운 팔자’를 두려워하지 않고 가정에서 벗어나기로 했던 여자들의 생각이나 그들에게 영향을 끼친 페미니즘이 후퇴한 것은 아니었다. 가부장제와 기독교적 남성중심 사회의 벽이 견고했고 심지어 거센 반격이 나타났지만, 한국의 여자들은 여전히 가정 밖 사회 속에 자신의 자리를 만들고 지켜가기 위해 고군분투했고 페미니즘이 여자들의 다양한 삶을 보다 좋게 바꾸어줄 것이라는 믿음은 변함없었다. 그러나 한국 사회와 사람들이 존재하는 환경이 바뀌면서 여자들이 페미니즘을 받아들이고 삶에 적용하는 방식이 달라졌으며 그 결과 페미니즘은 또 다른 얼굴을 갖게 되었다. 1990년대 로맨틱 코미디는 페미니즘의 새로운 양상 혹은 페미니즘의 새로운 국면이 드러나는 텍스트였던 셈이다.

본 연구는 1990년대 페미니즘의 새로운 양상인 ‘포스트-페미니즘’과의 관계 속에서 로맨틱 코미디 영화를 살펴볼 것이다. 이후에 자세히 다루겠지만 ‘포스트-페미니즘’은 매우 넓고 서로 다른(심지어는 상반된) 의미를 포함하는 개념이다. 본 연구는 그중에서 소비사회와 개인주의의 확대와 연루된 포스트-페미니즘의 개념에 주목할 것이다. 상품 페미니즘, 소비자 페미니즘, 파워 페미니즘, 명사 페미니즘(celebrity feminism) 등 다양한 이름을 가진 이 포스트-페미니즘의 양상은 1980년대 미국과 영국에서 대중문화와 결부되어 논의되기 시작했으며, ‘가짜 페미니즘’이라는 평가를 받기도 한다. 그리고 그 양가성은 1990년대 한국 로맨틱 코미디 영화를 마주한 여성 관객의 양가적 경험과 공명하는 지점이 있다.

논의의 전개를 위해 먼저 한국 로맨틱 코미디에 관한 선행 연구를 상세히 검토할 것이다. 1990년대 한국 영화를 이전 시기와 구별하는 가장 중요한 영화적 현상으로서 로맨틱 코미디의 유행은 매우 도드라진 것이어서, 로맨틱 코미디에 관한 연구는 영화를 구분하는 범주로서의 고전적인 장르 연구 방법론부터 산업적 접근, 사회문화적 접근, 재현의 문제, 페미니즘 논의에 이르기까지 다양한 관점에 고루 걸쳐있다. 본 연구는 선행 연구의 주장의 한계에

\* 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2021S1A5C2A02086967)

서 출발하는 것이 아니라 그들이 밝혀놓은 1990년대 한국 로맨틱 코미디 현상을 ‘포스트-페미니즘’에 적용하는 것에 다름 아니기 때문에, 선행 연구의 내용은 본고 논의의 중요한 시작이자 전제가 된다.

## 2. 선행 연구 검토

로맨틱 코미디에 관한 기존 연구로는, 먼저 범주화로서 장르의 관점에서 한국 로맨틱 코미디를 다루는 연구가 있다. 대표적으로는 윤성은의 연구이다.<sup>1)</sup> 한국 로맨틱 코미디 장르의 역사를 장르의 발전 단계의 관점에서 검토하는 이 연구는 1990년대에 한국 로맨틱 코미디 영화가 장르의 고전단계에 이르게 되었다고 본다. 즉 1990년대 이르러 한국영화에서 로맨틱 코미디가 장르로서 “일반적으로 대중들에게 통용되고 특정한 관습을 가지게 되는”<sup>2)</sup> 경향이 나타났다는 것이다. 범주화의 개념으로서 장르가 가지는 한계에도 불구하고, 이 연구는 2000년대 후반까지 한국의 로맨틱 코미디 영화를 공식(formula)과 캐릭터의 차원에서 포괄적으로 검토한 첫 연구라는 점에서 중요성을 가진다.

로맨틱 코미디에 대한 또 다른 접근은 ‘기획영화’의 카테고리로서 이해하는 것이다. 최미숙은 한국 기획영화를 장르의 성격에서 설명하려는 시도를 하는데, 이때 로맨틱 코미디는 코미디와 결합하여 새로움을 추구하려는 멜로드라마의 변형으로 이해된다.<sup>3)</sup> 이 연구는 기획영화가 변화된 관객의 성향에 민감하게 반응한 결과물이라는 점에 기대어 2000년 이후 로맨틱 코미디 영화가 1990년대 로맨틱 코미디 영화와 차별화를 위해 피한 전략과 기법에 주목한다. 결과적으로 이는 한국 로맨틱 코미디 장르 변화에 주목한다는 점에서 윤성은의 연구와 공유하는 시각이 있다.

다음으로 로맨틱 코미디 영화의 캐릭터에 주목하여 여성과 남성의 재현 문제를 논하는 연구가 있다. 1990년대 로맨틱 코미디의 여성성 재현을 고찰하는 김복희의 연구와 ‘청년-여성’ 주체의 재현 양상을 주제로 한 김지연의 연구, 남성 캐릭터의 성격 변화를 검토하는 김정훈의 연구 등의 이에 해당한다.<sup>4)</sup> 김복희는 90년대 로맨틱 코미디 영화의 캐릭터가 가진 일, 사랑, 성에 대한 태도를 살펴보는 데, 여성 캐릭터가 일에 대한 강렬한 욕망, 사랑과 성에 대한 주체적 태도를 드러냄으로써 가부장 이데올로기를 전복하는 면이 있으면서, 동시에 현실과 괴리가 있는 환상의 이미지이거나 가부장의 남성성을 여성의 입장에서 전유하고 답습하는 것에 머무르는 한계가 있다고 본다.<sup>5)</sup> 김지연은 세대와 젠더를 적용한 ‘청년-여성’이라는 개념을 설정하여 1990년부터 최근까지 청년영화로 구분지은 작품을 살펴본다. “법적 성인기준인 만 19세를 기준으로 하여 노동시장의 진입을 통해 사회적 ‘성인’으로 인정되는 존재가 생애 과제(교육-노동시장-결혼-출산) 달성의 과정에 놓여있고, 청년 시민으로서 마

1) 윤성은, 「1990년대 이후 한국 로맨틱 코미디 영화의 변형 양상과 요인에 관한 연구」, 한양대학교 석사학위논문, 2010.

2) 윤성은, 위의 논문, 42쪽.

3) 최미숙, 「한국 기획영화의 장르적 특성에 관한 연구 - 2001-2003년 한국영화 흥행작을 중심으로」, 동국대학교 석사학위논문, 2002.

4) 김복희, 「90년대 한국 로맨틱 코미디 영화에 나타난 여성성에 관한 일연구」, 계명대학교 석사학위논문, 1995.

김지연, 「한국 청년영화 속 청년-여성 주체 재현 양상 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 2020.

김정훈, 「한국 로맨틱 코미디 영화에 나타난 남성 캐릭터 재현에 관한 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 2013.

5) 김복희, 위의 논문, 44-83쪽.

지막 과제인 출산의 임무를 완료하기 전까지를”<sup>6)</sup> 청년을 정의하는 이 연구에서 1990년대 초의 청년영화를 대표하는 장르는 로맨틱 코미디이다. 1990년대 로맨틱 코미디 영화에서 일과 사랑 등에 대한 욕망을 적극적으로 표현하는 새로운 청년-여성 주체가 형상화되고 있다는 것은 중요한 변화이지만, 새로운 정체성과 전통적으로 요구받아왔던 정체성 간의 긴장과 갈등 또한 드러내고 있다고 보았다. 김지연의 연구에서 주목할 또 다른 부분은 “소비를 통해 자아와 주체성의 구현 가능성을 얘기하는”<sup>7)</sup> 소비담론과 페미니즘 담론이 만나는 지점에서 청년-여성이 재현되고 있다는 점을 지적한 것이다. 이것은 소비주의와 자본주의 사회의 계층화라는 관점에서 1990년대 로맨틱 코미디를 해석하는 연구와 맞닿아 있으며, 본 연구의 시각과 공명하는 지점이기도 하다. 마지막으로 김정훈은 한국영화의 남성 캐릭터들이 봉건적인 가부장 이데올로기를 반영하는 양상을 1950년대부터 시대적으로 개괄하면서, 1990년대 이후 로맨틱 코미디와 멜로드라마의 남성 캐릭터가 과거에 습성에 젖어 있지만 변화의 필요성을 깨닫고 성장하는 경향을 보인다고 설명한다. 이는 시대의 여성들이 요구하는 남성성을 반영한 결과라는 것이다.

다음에 살펴볼 선행 연구는 페미니즘의 시선에서 출발하는 연구이다. 김복희나 김지연의 여성 재현에 관한 연구도 페미니즘의 시각을 담고 있으나, 여기서는 보다 본격적으로 페미니즘 관점에서 영화를 평가하는 연구들을 다뤄보려 한다. 대표적으로는 1990년대 로맨틱 코미디 영화 유행과 동시대성을 띠는 1995년 유지나의 논문과 영화 <코르셋>(정병각, 1996)을 분석한 윤진월의 논문이 있다.<sup>8)</sup> 유지나는 기획영화로서 흥행한 영화의 공식을 반복하면서 스타시스템에 기댄 로맨틱 코미디의 한계를 지적하면서, 이 영화들이 시대착오적이고 퇴행적인 남근 회복 프로젝트일 뿐이라고 강하게 비판한다. 전문직 여성이 능력보다 외모로 평가받는 사회 풍조에 문제를 제기하는 영화 <코르셋>을 분석한 윤진월의 연구는 이 영화가 여성에 처한 상황을 비판적으로 고찰하면서 여성의 새로운 자아 찾기를 제시하고 있지만 결혼이라는 과거의 가치관에 머물러 있는 한계가 있다고 말한다. 이러한 한계에도 불구하고 이 연구는 <코르셋>이 “페미니즘 영화의 한 모델”<sup>9)</sup>이 된다는 결론을 내린다.

지금까지 살펴 본 연구들이 장르, 기획영화, 재현, 페미니즘 담론과의 문제 등의 그 관점은 달라도 텍스트 분석을 주된 방법론으로 취하고 있다는 공통점이 있다. 그러나 이러한 연구들은 영화 텍스트에 대한 설명에 머무르지 않고 산업적이고 사회적인 변화와의 관계에도 주목한다. 윤성은은 1990년대 로맨틱 코미디 영화에서 기존 한국영화에서 볼 수 없었던 새로운 주제나 캐릭터가 등장할 수 있었던 것이 관객으로서의 신세대, 제작 환경으로서의 여성 프로듀서, 젊은 감독, 대기업의 개입과 제작 시스템의 변화 등과 관련되었다고 본다.<sup>10)</sup> 로맨틱 코미디에 대해 최미숙과 유사한 접근을 하고 있는 윤성민은 2000년대 한국 영화를 분석하면서 남녀 캐릭터의 전복성에 주목하여 로맨틱 코미디의 진보성을 언급하기도 한다.<sup>11)</sup>

6) 김지연, 앞의 논문, 22쪽.

7) 김지연, 앞의 논문, 29쪽.

8) 유지나, 「90년대 로맨틱 코미디의 욕망기계 장치, 그 전략과 음모」, 『영화연구』 11, 한국영화학회, 1995.

윤진월, 「여성 정체성의 새로운 길 찾기 - 영화 <코르셋>을 중심으로」, 『여성문학연구』 vol 5. 한국여성문학학회, 2001,

9) 윤진월, 위의 논문, 132쪽.

10) 윤성은은 프로듀서, 즉 기획자 시대의 도래와 함께 심재명, 오정완 같은 여성 기획자가 등장하게 되었고 이와 같은 “여성 영화인들의 등장은 90년대 이후 한국 영화의 주제와 캐릭터에 큰 영향을 미쳤다” 는 점을 주목한다. (윤성은 위의 논문, 150~155쪽)

한국 로맨틱 코미디 영화 연구의 또 다른 주된 경향은 로맨틱 코미디의 유행을 영화적일 뿐 아니라 사회적인 현상으로 보고 그 현상 자체를 사회문화적 관점에서 해석하려는 시도이다. 이러한 연구의 주된 경향과 결이 조금 다르지만 관객의 수용차원에서 1993년에 개봉한 <가슴달린 남자>(신승수)를 검토하는 최연희의 연구도 이 중 한 사례로 볼 수 있다. 이 연구는 영화가 “성적 이동과 사회적 이동에 대한 젊은 여성관객의 욕망을 분출하는 통로”로 작용하고 있지만 동시에 전형화된 여성의 역할을 부여하는 한계도 있다고 주장한다. 이와 더불어 최연희는 당시 대중매체에서 쏟아져 나온 신세대여성 담론이 여성을 소비주체로 인식하고 있음을 지적하면서, 1990년대 한국의 로맨틱 코미디는 그러한 상황을 발 빠르게 수용한 결과로 보고 있다.

보다 본격적인 사회문화사적 연구는 최근에 진행되었는데, 김소연, 정민아, 박유희, 정영권의 연구가 이에 해당한다.<sup>12)</sup> 김소연은 로맨틱 코미디가 1990년대 한국사회의 이행기적 특성을 두 가지 측면에서 드러내고 있다고 보았다. 그 하나는 경제적 측면과 관계되는데, 신자유주의 물결이 본격적으로 몰아치기 직전 한국사회에 공존하는 물질과 거리를 두려는 1980년대적 욕망과 외적으로 번듯한 삶을 동경하는 1990년대적 욕망이 모순적으로 공존하는 것이다. 다른 한 남녀 간의 사랑과 관계에 관한 것인데, 여기서는 가부장적 가족의 재건을 지지하면서도 그것이 가능하려면 가부장의 변화가 있어야 한다는 “존속과 변화의 이중적 소망”이 영화에 스며있다는 점을 꼽는다. 김소연의 이러한 주장은 1980년대까지 한국사회의 변혁을 주도했던 거대담론이 힘을 잃은 자리에 들어선 새로운 시대정신이 개인주의와 소비문화라는 전제를 갖고 있는데, 이는 다른 연구에서도 유사하게 나타난다. 정민아는 1987년 이후로 이어져 온 경제성장, 민주화, 중산층으로의 진입 등의 낙관적인 분위기와 결국엔 소비주의로 흡수되는 경향을 보였던 신세대담론을 상징하는 장르로 로맨틱 코미디를 설명하면서, 로맨틱 코미디가 87년 이후 대중의 관심이 높아진 여러 사회적 담론은 반영하고 있지만 한편으로는 “경제적 이슈에 집중하면서 곧 보수화로 선회하던 당시 분위기를 보여주기도 한다”<sup>13)</sup>고 결론을 짓는다. 박유희는 한국사회의 자본주의적 거래와 합리주의가 발달해가는 가운데 등장한 1990년대 로맨틱 코미디에서 남녀 간 로맨스와 결혼은 합리적 거래와 실리적 결합의 원리로서 설명될 수 있다고 본다. 자본주의의 고도화와 소비문화의 성장과 연루된 로맨틱 코미디 읽기는 정영권 연구에서도 이어진다. 정영권 “로맨틱 코미디가 한국 자본주의가 낳은 중산층이 자신의 세속화한 욕망을 현실적으로 드러내는 장”<sup>14)</sup>이라고 설명하면서, 로맨틱 코미디 사이클에 이어 1990년대 나타났던 깡패영화와 남성 멜로드라마의 사이클을 중산층 계급 진입의 좌절에서 IMF로 인한 향수와 회화이라는 사회적 정서의 대두와 연관 짓는다.

11) 윤성민, 「한국 멜로드라마 계보에서의 로맨틱코미디」(영상문화콘텐츠연구 9, 동국대학교 영상문화콘텐츠연구원, 2015, 115쪽. 윤성민은 최미숙의 주장을 이어받아 멜로드라마의 계보에서 로맨틱 코미디를 설명한다.

12) 김소연, 「1990년대 이후 한국영화에서 ‘코믹 모드’의 문제-로맨틱 코미디 장르의 이행기적 등장을 중심으로」, 『영화연구』 60, 한국영화학회, 2014.

정민아, 「87년 체제에서 IMF까지 한국영화 주류 장르와 관람문화: 1987~1997년을 중심으로」, 『아시아영화연구』 10권 2호, 부산대학교 영화연구소, 2018.

박유희, 「파토스에의 거리와 합리적 거래의 감성화 - 1990년대 한국영화 장르의 변전(變轉)과 감성의 재편」, 『대중서사연구』 제25권 3호, 대중서사학회, 2019.

정영권, 「로맨틱 코미디, 깡패영화에서 남성 멜로드라마로 1992~2000: 영화 사이클의 변화와 계급, 젠더, 세대의 문제」, 『비교문화연구』 제65집, 경희대학교 비교문화연구소, 2022

13) 정민아, 위의 논문, 224쪽.

14) 정영권, 위의 논문, 56쪽.

이상의 선행 연구를 통해서 1990년대 로맨틱 코미디에 관해 알 수 있는 것은 다음과 같이 요약될 수 있다. 첫째, 1990년대 초반 로맨틱 코미디 영화의 유행은 이전 시기와 구별되는 새로운 영화적 현상이다. 둘째, 당시 로맨틱 코미디 영화는 새로운 여성의 재현이라는 측면에서 페미니즘 운동의 영향을 받은 진보적 시각을 견지하지만 결혼을 통한 결합이라는 보수적 엔딩을 맺는다는 점에서 양가적이다. 셋째, 1990년대 초반에 등장했던 로맨틱 코미디 영화들은 관객 조사, 마케팅 등에 의지한 새로운 제작 시스템으로 만들어진 상업적 목적에 충실한 기획 상품의 성격을 가지고 있다. 넷째, 로맨틱 코미디는 신세대라 불렸던 젊은 이들과 새로운 중산층 계층이 선망하는 라이프 스타일을 시각적으로 전시하고 있다.

이와 같은 특징들은 1990년대 로맨틱 코미디 영화와 유행의 현상을 포스트-페미니즘의 관점에서 이해하는 출발점이 될 것이다.

### 3. 포스트-페미니즘

로잘린드 질은 포스트-페미니즘을 세 가지로 나누어 설명한다. 첫째는 인식론적 전환의 의미로서 ‘차이’ 개념을 둘러싼 페미니즘의 전환이다. 둘째는 페미니즘 내의 역사적 전환을 말하며, 셋째는 페미니즘에 대한 역행을 의미한다.<sup>15)</sup> 한편, 다른 이론가들은 포스트-페미니즘을 후기 자본주의와 전 지구적 신자유주의에 상응하는 페미니즘으로 이해한다. 이들은 포스트-페미니즘이 여성의 자율적인 욕망을 지지하는 듯 보이지만 결국 여성의 자율성을 억압하게 된다고 비판한다. 포스트-페미니즘을 탈 주체와 탈 중심성, 수행성의 개념과 결부된 페미니즘으로 이해하는 시각도 있다. 이와 같은 여러 시각 중에서 본 연구는 전 지구적 자본주의화와 소비대중문화 시대에 상응하는 페미니즘이라는 개념으로서 포스트-페미니즘을 사용한다. 그리고 이러한 관점에서 포스트-페미니즘은 파워-페미니즘, 상품 페미니즘 등으로 불리는 경향을 포함한다.

나오미 울프(Naomi Wolf)와 카밀 팰리아(Camille Paglia) 등을 대표되는 파워 페미니즘은 개인의 자유와 선택을 중요시한다. 울프는 여성의 경제력과 자본주의적 개인주의, 피해자 정체성으로부터 벗어난 정체성 등을 주장했고, 팰리아는 여성의 성적 자율권 회복을 통해 자신의 삶을 통제하는 성적으로 매력 있는 여성을 강조했다.<sup>16)</sup> 이러한 입장에는 비판이 따랐다. 맥로비(McRobbie, 2009)는 가부장제와 남성의 시선 권력이 여전히 힘을 유지하는 상황에서 외모 가꾸기를 여성들의 성적 주체성이라 하는 것은 가짜-사기 페미니즘(faux-feminism)이라고 비판한다. 또한 파워 페미니즘의 주장은 결국 기업의 상품 판매 수단으로 쓰일 뿐이라면서 ‘상품 페미니즘(Commodity feminism)’이라 불리기도 했다<sup>17)</sup>. 실제로 광고 업계는 해방된 여성의 이미지를 상품과 연계함으로써 “페미니즘을 시각적으로 기호화”<sup>18)</sup>하였다. 포스트-페미니즘이 페미니즘이 실질적으로 성취한 것에 오해와 여전히 성취할 것이 많다는 것을 이해하지 못하고 있다는 문제점이 갖고 있는 것은 분명하다.

15) Gill, R. (2007a). Postfeminist media culture: Elements of a sensibility. *European Journal of Cultural Studies*, 10(2), 147~166. 김수아, 김세은, 「포스트페미니즘 시대의 광고와 여성 재현」, 『한국광고홍보학보』 19(2), 한국광고홍보학회, 2017, 138쪽에서 재인용.

16) 김수아, 김세은, 위의 논문, 138쪽.

17) Goldman, R., Heath, D., & Smith, S. L. (1991). Commodity feminism. *Critical Studies in Media Communication*, 8(3), 333~351.

나나 파워는 이를 ‘소비자-페미니즘’이라고 칭했다. 나나 파워 지음, 김성준 역, 『도둑맞은 페미니즘』, 에디투스, 2018, 74~75쪽.

18) 김수아, 김세은, 위의 논문, 139쪽

브런스던(Charlotte Brunson)은 1970년대 페미니즘은 1980년대와 1990년대에 정치적, 이론적 이유 모두에서 도전을 받아왔다고 하였다. 1980년대와 1990년대의 페미니즘은 “패션, TV드라마, 잡지와 같은 ‘여성 장르’”에 보다 관대하고 심지어 소비에 열정적이기도 하다는 것이다.<sup>19)</sup> 그는 이러한 변화는 소비와 정체성에 대한 변화하는 관심을 반영하고 있는 것이며, 대체적으로 비판받을 요소들을 갖고 있지만 1980년대 초반부터 영어권에서 여성성 목록에 질적 변화를 가져왔고 대중문화에서 실질적으로 인정받고 있다는 점에 주목한다. 그리고 포스트-페미니즘적 여성 캐릭터의 대표적 사례로 <워킹 걸>과 <프리티 우먼>을 분석한다. 소비주의와 만난 새로운 페미니즘(혹은 가짜-페미니즘)의 존재를 할리우드 로맨틱 코미디에서 드러낸 브런스던의 시도는 한국의 로맨틱 코미디에도 적용해 볼 수 있을 것이다.

#### 4. 1990년대 한국 로맨틱 코미디와 포스트-페미니즘

포스트-페미니즘적인 영화는 두 가지 양상으로 나타날 수 있다. 먼저 영화의 내용 면에서 볼 때, 포스트-페미니즘에서 주장하는 소비하는 주체로서 캐릭터 행위가 자율권과 해방의 획득과 등치되는 내러티브를 가진 영화이다. 둘째, 영화 자체가 상품-페미니즘의 결과물과 유사한 특징을 갖는다는 의미에서의 포스트-페미니즘적 영화가 있다. 1990년대 한국 로맨틱 코미디 영화는 후자에 더 가깝다고 할 수 있다.

로맨틱 코미디의 주인공들은 대가족 관계의 복잡한 의무와 간섭으로부터 벗어나 자신에게 집중하는 독자적인 삶을 살고 있다. 여주인공들은 영화사 직원, 성우, 기자, PD, 간호사, 작곡가, 기업의 관리자급 간부, 승무원 등 전문성을 갖춘 엘리트이고, 주체적이고 자유로운 방식으로 자신의 성적 욕구를 표현하고 충족시킨다. 고전적인 신분 상승의 신데렐라 스토리나, 1970~80년대의 신파적 한국영화에서 볼 수 있었던 도덕적인 피해자로서의 여성 캐릭터는 더 이상 볼 수 없다. <안개기둥>에서는 여주인공이 “「여성취업 평등법」 제정키로”라는 헤드라인 기사가 실린 신문을 보는 것을 클로즈업으로 강조하면서 여자도 더 이상 집에만 있는 세상이 아님을 강조했지만, 1990년대 로맨틱 코미디 세계에서 여성이 직업을 가지는 것은 당연하다. 영화의 직접적인 갈등은 단지 여자가 일을 하기 때문에 발생하는 것이 아니라, 일을 가정이나 남자보다 더 중요시하기 때문에 발생한다. 이러한 특성들은 1990년대 한국 로맨틱 코미디가 1980년대부터 이어져 온 페미니즘 담론과 실천의 영향을 받았음을 반증한다. 그렇지만 많은 선행 연구에서 지적했듯이 90년대 초 로맨틱 코미디 영화는 페미니즘의 관점에서 볼 때 만족스럽지 못하거나 혹은 반동적인 텍스트라고 평가받았다. 이는 이성간의 만남-갈등-결합으로 이어지는 공식을 가진 로맨틱 코미디 장르의 한계이기도 하지만, 이 영화들이 페미니즘을 수용하는 태도와도 무관하지 않다.

1990년대, 한국에서 로맨틱 코미디의 고전적 형성 단계를 형성했던 영화들을 분석하면서, 윤성은 남성 캐릭터가 여성 캐릭터보다 더 다양하게 표현되고 있다는 점을 지적한다. “남성에게 지지 않는 강한 면모를 특히 강조하고 있는 여성캐릭터들과 달리 남성들은 보다 입체적이고 현실적인 인물들로서, 영화마다 다른 모습으로 등장한다”<sup>20)</sup>는 것이다. 이러한 지적은 김소연과 박유희의 논의와 일맥상통하는 지점이 있다. 김소연은 한국 로맨틱 코미디 영화에서 자신의 결합을 반성하고 극복하여 해피엔딩에 이르게 하는 인물이 남성이라고 말한다.<sup>21)</sup> 이러한 과정에서 시대착오적인 남성은 그 “승고의 실추”에 의해 웃음거리가 되지만

19) Charlotte Brunson, *Screen tastes: soap opera to satellite dishes*, Routledge, 1997, pp. 84~85.

20) 윤성은, 앞의 논문, 111쪽

관계의 회복을 위한 한발 다가가면서 숭고함을 다시 획득한다.<sup>22)</sup> 박유희는 베르그손을 인용하여 경직성과 웃음의 관계를 지적하면서, 한국 로맨틱 코미디에서 과거의 습관에서 벗어나지 못한 경직된 인물이 남성이며, 그런 인물이 더 이상 로맨스의 주인공으로 활약할 수 없는 1990년대에 그는 회화화된 인물이 될 수밖에 없다고 설명한다.<sup>23)</sup> 한국 로맨틱 코미디 영화에서 변화와 성장의 서사를 이끄는 주체 역할은 대다수 남성 캐릭터에 주어지고 있는 것이다. 서사 안에서 남성이 이와 같이 성장하는 동안 여성 캐릭터는 무엇을 하는가? 이는 한국 로맨틱 코미디 영화를 대표하는 스타 자리에 있었던 배우들의 스타 페르소나와 연관이 있다.

1990년대 후반까지 로맨틱 코미디 영화가 만들어졌고 그 이후에도 이어졌지만 영화 산업과 한국 사회 전반에 강력한 인상을 남긴 로맨틱 코미디 영화의 사이클은 1992~1993년에 중점적으로 형성되었다. 2년의 기간 동안 한국영화 흥행 10위권 내에 로맨틱 코미디라는 동일한 장르가 세 편씩 들어있다는 사실이 이를 말해준다. 이 시기 로맨틱 코미디를 대표하는 남자 배우는 최민수였다. 최민수는 로맨틱 코미디 사이클의 원류 영화로 꼽히는 <결혼 이야기>를 비롯하여, 같은 해 개봉하여 흥행 2위를 기록한 <미스터 맘마>, 다음 해에 개봉한 <가슴달린 남자>에 출연했다. 최민수가 이처럼 로맨틱 코미디의 대표 스타로 부상할 수 있었던 데에는 1991년 11월부터 1995년 5월까지 방영되었던 드라마 <사랑이 뭐길래>(김수현 극본, MBC)와의 관계를 생각해 보지 않을 수 없다. 이 드라마에서 최민수가 연기한 ‘대발’이라는 인물은 가부장제 이데올로기의 화신이라 할 만한 강고한 아버지의 영향 아래 남녀의 관계에 관한 전근대적인 사고방식을 갖고 있지만, 동시에 여자와 남자는 평등하고 가정은 그 구성원이 모두 동등한 위치에서 민주적으로 이루어져야 한다는 생각을 갖고 있는 아내에게 다정한 면도 갖고 있다. 요즘 언어로 말하면 ‘츄데레’ 남자 주인공이라 할 수 있다. 웃음 속에서 통렬한 문제의식을 드러내는 드라마 <사랑이 뭐길래>의 분위기와 겉은 보수적이지만 알고 보면 신세대의 내면을 가진 ‘대발’이라는 캐릭터는, 최민수라는 스타를 매개로 삼아 로맨틱 코미디로 이어진다. 즉 당대 최고 인기 드라마를 통해 형성된 최민수의 스타 페르소나는 과거의 남성상에서 현대의 남성상으로 성장하고 변화하는 로맨틱 코미디 남자 주인공에 가장 어울리는 것이었다고 할 수 있다. 요컨대 연기자 최민수가 자신의 이전 작품에서 만들어진 성장 서사를 가진 캐릭터의 페르소나를 기반으로 로맨틱 코미디의 스타로 선택되었다고 할 수 있다. 그렇다면 로맨틱 코미디의 히로인들은 어떠한가?

1990년대 로맨틱 코미디 영화에 가장 많이 출연한 여자 배우는 <미스터 맘마>를 시작으로 모두 다섯 편의 영화에 출연한 최진실이다.<sup>24)</sup> 최진실이 한국 트렌디 드라마의 시초라 할 수 있는 <질투>(MBC, 1992)의 주인공으로 드라마를 성공시키면서 당시 20대 여성의 새로운 감성을 대표하는 배우로 발돋움 했고, 같은 해 12월에 개봉한 로맨틱 코미디 영화 <미스터 맘마>에 최민수와 함께 출연하여 흥행을 이끌었다. 최진실이 1990년대 최고의 스타였다는 점을 고려하면 그녀가 다수의 로맨틱 코미디 영화에서 주연을 맡았다는 것은 당연해 보인다. 여기서 주목하는 것은 최진실이 1990년대 최고의 배우이자 스타로서 자리 잡게 된 계기이다. 최진실은 텔레비전 광고를 통해 시대를 대표하는 스타로 성장했다. 그리고 로맨틱 코미디 영화가 붐을 이루는 기간 동안 최진실은 여전히 최고의 광고 모델로 활약했다.

21) 김소연, 앞의 논문, 43.

22) 김소연, 앞의 논문, 48~49쪽.

23) 박유희, 앞의 논문, 28~29쪽.

24) 최진실이 출연한 영화는 1992년 <미스터 맘마>, 1993년 <사랑하고 싶은 여자 결혼하고 싶은 여자>, 1994년 <마누라 죽이기>, 1995년 <누가 나를 미치게 하는가>, 1996년 <고스트 맘마>이다.

가전제품부터, 화장품과 여성의류, 아이스크림은 물론, 자동차와 의약품에 이르기까지 최진실은 최고의 호감도를 가진 광고 모델이었다.<sup>25)</sup> 최진실과 유사하게 로맨틱 코미디의 여주인공을 맡았던 배우들은 광고와 밀접한 관계를 가진 경우가 많았다. 1990년대 한국 로맨틱 코미디 영화의 유행 사이클의 시작이라 할 수 있는 <결혼 이야기>의 심혜진은 탄산음료 광고로 대중들에게 이미지를 각인시켰는데, 그 광고에서 심혜진은 세련된 복장을 한 도시의 활동적인 직장 여성을 연기하였다. <가슴달린 남자>의 박선영은 서구적인 외모를 내세워 고급스럽고 심플한 실루엣의 중성적인 느낌의 여성복 모델로 많은 여성들에게 어필하였다. <닥터 봉>의 김혜수는 1991년 기준 수입 1위의 연예인이므로 모두 8개 제품의 광고 모델로 활동하였으며<sup>26)</sup>, <꼬리치는 남자>에서 연기한 김지호는 화장품 모델로 대중적인 스타가 되었다. 김혜수와 심혜진이 이미 영화와 드라마에서 다양한 배역을 연기한 바 있지만, <결혼 이야기>나 <사랑하고 싶은 여자 결혼하고 싶은 여자>의 주인공에게서 치마를 입고도 과감하게 공을 발로 차는 자신감 넘치는 광고 속 심혜진의 잔상을 보이는 것을 부인할 수 없다.

상품 페미니즘은 페미니즘이 지향하는 이상적인 여성상과 여성의 라이프 스타일을 긍정적인 방식으로 수용하여 상품에 성공한 여성의 이미지를 덧붙인다. 1990년대 젊은 여성을 타겟으로 한 화장품 광고와 의류 광고는 성공한 일하는 여성의 이미지로 가득하다. 김미숙은 1990년대 초반 일하는 여성이 주인공인 ‘캐리어 우먼’ 광고가 표상하는 여성성에 대해 조사한 연구를 진행한 바 있다. 이에 따르면 캐리어 우먼 광고에 나타나는 여성성은 성공한 직장 여성, 개인적 자아가 강한 여성, 남성성과 여성성을 겸비한 여성, 아름다운 여성, 남성을 이기는 여성, 도시적이고 서구적인 삶을 사는 여성이다.<sup>27)</sup> 이는 90년대 여성 소비자들이 가지고 있던 현대 여성의 이상적 이미지, 즉 독립심 있고, 지적이고, 세련된 여성의 이미지에<sup>28)</sup> 상응한다. ‘현대 여성’이라는 표현이 엄밀하게 정의되고 있지는 않지만, 이 말에 가부장제에 온전히 종속된 여성상에서 벗어난 새로운 여성이라는 의미가 담겨 있다는 것은 명백하다. 그리고 이는 가부장제의 대안을 지향하는 페미니즘에 영향을 받은 여성의 삶과 존재 방식과 관계가 있다. 상품 페미니즘이 비판 받는 것은 광고나 상품에 반영된 페미니즘적 여성의 내용을 향한 것이 아니다. 그보다는 그 이상적 이미지가 상품화되면서 현실 사회에서 페미니즘의 목표가 이미 달성되었다는 오해를 불러일으키고, 페미니즘의 폐기라는 시기상조의 선부른 결론으로 향할 수 있기 때문이다. 다시 말해 상품 페미니즘이 페미니즘의 이상을 상업적으로만 소비할 뿐 현실 사회의 여성의 삶의 개선에 진정어린 관심을 가지고 있는 것인지 의심스럽다는 것이다.

선행 연구들은 1990년대 한국의 로맨틱 코미디가 소위 현대적인 라이프 스타일을 시각적으로 전시하고 있다고 말한다. 로맨틱 코미디 영화에는 아파트, 서구적인 디자인의 가구, 첨단 가전제품, 자가용과 휴대전화와 같은 대소품이 미장센에 전시되고, 이를 배경으로 광고에서 최신의 트렌드라고 선전하는 화장을 하고 옷을 입은 인물들이 등장한다. 그리고 그

25) 광고 모델로서 최진실은 친근하고, 예쁘고, 세련미를 가진, 매력적인 이미지를 가지고 있었다. 이 길섭, 「동일 모델의 중복 출연이 광고 효과에 미치는 영향」, 단국대학교 석사학위논문, 1992, 36-41쪽.

26) 강준만, 『한국 현대사 산책 - 1990년대편 3당합당에서 스타벅스까지-1권』, 인물과사상사, 2006, 234쪽

27) 김미숙, 「TV광고에 나타난 여성성의 변화와 지속 - ‘캐리어 우먼’ 이미지를 중심으로」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1994, 54-66쪽.

28) 김선희 외, 「화장품 광고에 표현된 현대 여성의 이상적 자아 이미지에 관한 연구」, 『한국의류학회지』 Vol.21 No.2, 한국의류학회, 1997.

세계의 여성들은 광고에서나 보았던 전문적인 직업군에서 성공적으로 일하고 있다. 로맨틱 코미디 영화가 당시 중산층의 욕망이 전시되는 장이며<sup>29)</sup>, “화려하고 소비주의적이며, 대히트, 표준적인 것에 열광하던 사회분위기”<sup>30)</sup>에 연루되어 있다는 선행 연구의 주장을 페미니즘의 용어로 설명하면, 1990년대 한국 로맨틱 코미디는 상품 페미니즘이라는 견지에서 포스트 페미니즘적 영화라 부를 수 있을 것이다. 이런 관점에서 볼 때, 90년대 한국 로맨틱 코미디는 나오미 울프(Naomi Wolf)와 카밀 팸리아(Camile Paglia)가 주장하는 소위, 파워 페미니즘의 가능성과 불가능성이 동시에 폭로되는 장이기도 하다.

상품 광고가 일방적인 이미지의 전시만으로 가능한 반면, 영화는 갈등을 전제한 서사를 필요로 한다. 상품 광고처럼 만들어진 이미지만으로 영화가 성립될 수 없는 것이다. 그래서 광고 모델처럼 설정된 한국 로맨틱 코미디 영화 속 여성들은 강력한 장애물을 만난다. 그것은 남성 캐릭터가 수행하는 가부장제의 반격이다. 한국 로맨틱 코미디 영화에서 그 갈등은 과격하고 파괴적인 방식으로 전개되기도 한다. <결혼 이야기>의 폭행과 강간, <마누라 죽이기>의 살인 청부, <닥터 봉>의 기물 파손, 허위사실 공포, 뺑소니, <아래 층 여자와 윗층 남자>와 <키스도 못하는 남자>의 문을 발로 차거나 직접 뺨을 때리는 상호간의 폭력을 동반한 싸움 등은 달콤한 로맨스의 해피엔딩을 목표로 한 로맨틱 코미디의 갈등으로 보기에 는 과한 면이 있다. 이러한 갈등은 오히려 부부의 과정으로 이어지는 할리우드 영화 <장미의 전쟁>(대니 드비토, 1990)을 연상시킨다.<sup>31)</sup> 한국 로맨틱 코미디의 갈등 통합과 재결합의 이면에 자본주의적 합리성과 실리주의에 의한 거래의 논리가 있다는 박유희의 주장이<sup>32)</sup>, 로맨스와 사랑의 원리보다 더 합당하게 다가오는 것은 바로 이 때문이다. 그리고 여기서 페미니즘의 이상을 표면적으로 받아들인 상품의 소비가 여성의 해방을 보장하지 않으며, 파워 페미니즘이 여성들에게 요구했던 경제력과 성적 자기 주도권의 획득만으로는 한국 사회에서 가부장제의 통제를 벗어날 수 없음이 드러난다.

## 5. 나가며

<워킹 걸>이나 <프리티 우먼>과 같은 할리우드 영화에서 로맨틱 코미디와 상품 페미니즘, 파워 페미니즘과의 조우는 매우 매끄럽게 이루어진다. 이러한 페미니즘을 비판하는 진영의 주장처럼 영화에서 가부장제와 소비자본주의의 반격은 은밀한 방식으로만 드러난다. 상품 페미니즘이나 파워 페미니즘 계열의 포스트-페미니즘의 경향은 그것이 진짜인가 가짜인가와 상관없이 소비자본주의 시대에 여성들이 페미니즘을 삶에 받아들인 한 방식이자, 페미니즘 존재 방식이었으며, 그것이 소비대중매체인 영화에 반영되어 있는 것이다. 사람들의 소비 욕망이 크게 성장했던 1990년대 한국은 소비와 결합된 포스트-페미니즘이 작동할 수 있는 기반이 마련되었다고 할 수 있다. 이러한 환경 속에서 한국의 로맨틱 코미디 영화는 상품 페미니즘과 파워 페미니즘과 같은 포스트-페미니즘 발현의 장으로 선택되었다. 그러나 구세대적인 가부장제 이데올로기에서 신세대적인 페미니즘적 지향으로의 이행이 짧은 시간 안에 압축적으로 진행되고 있었던 한국에서 로맨틱 코미디는 상품 페미니즘(그것이 진정한

29) 정영권, 앞의 논문 참조.

30) 정민아, 앞의 논문, 224쪽.

31) <장미의 전쟁>의 두 주인공 마이클 더글러스와 캐서린 터너는 개성이 강한 두 남여가 서로 다투다가 로맨틱한 관계로 발전하는 공식을 가진 대표적인 로맨스 영화 <로맨싱 스톤>(로버트 저메키스, 1984)의 주인공이기도 했다.

32) 박유희, 앞의 논문 참조.

페미니즘인가와 관계없이)을 온전히 재현되지 못했던 것이다. 이것은 한국적인 상황이며, 1990년대의 한국 로맨틱 코미디 또한 그러한 특수성을 지닌 장르로서 이해될 필요가 있다는 것을 의미한다.

페미니즘의 관점에서 로맨틱 코미디 장르가 가지는 가능성과 한계는 분명하다. 여성들에게 주인공이 될 것으로 제안하면서 동시에 이성애적 사랑을 욕망하도록 요구하는 이중성이 있기 때문이다. 1990년대 한국 로맨틱 코미디 또한 마찬가지이다. 그러나 영화가 그것이 만들어지는 사회를 벗어날 수 없듯이 장르 영화 또한 획일적인 모습을 갖고 있지 않다. 1990년대 한국 로맨틱 코미디 영화의 유행이 1980년대 후반 할리우드 로맨틱 코미디의 영향 아래 있다는 것은 무시할 수 없는 사실이다. 그러나 한국 로맨틱 코미디는 지배적인 장르의 공식이 한국이라는 상황과 만남으로써 탄생한 개별적인 양상이기도 했으며, 본 연구는 이를 포스트-페미니즘과의 관계 속에서 살펴보고 했다.

#### 참고문헌

- 김복희, 「90년대 한국 로맨틱 코미디 영화에 나타난 여성성에 관한 일연구」, 계명대학교 석사학위논문, 1995.
- 김미숙, 「TV광고에 나타난 여성성의 변화와 지속 - ‘캐리어 우먼’ 이미지를 중심으로」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1994
- 김선희 외, 「화장품 광고에 표현된 현대 여성의 이상적 자아 이미지에 관한 연구」, 『한국의 류학회지』 Vol.21 No.2, 한국의류학회, 1997.
- 김소연, 「1990년대 이후 한국영화에서 ‘코믹 모드’의 문제-로맨틱 코미디 장르의 이행기적 등장을 중심으로」, 『영화연구』 60, 한국영화학회, 2014.
- 김수아, 김세은, 「포스트페미니즘 시대의 광고와 여성 재현」, 『한국광고홍보학회』19(2), 한국광고홍보학회, 2017
- 김정훈, 「한국 로맨틱 코미디 영화에 나타난 남성 캐릭터 재현에 관한 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 2013.
- 김지연, 「한국 청년영화 속 청년-여성 주체 재현 양상 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 2020.
- 니나 파워 지음, 김성준 역, 『도둑맞은 페미니즘』, 에디투스, 2018.
- 박유희, 「파토스에의 거리와 합리적 거래의 감성화 - 1990년대 한국영화 장르의 변전(變轉)과 감성의 재편」, 『대중서사연구』제25권 3호, 대중서사학회, 2019.
- 유지나, 「90년대 로맨틱 코미디의 욕망기계 장치, 그 전략과 음모」, 『영화연구』 11, 한국영

- 화학회, 1995.
- 유진월, 「여성 정체성의 새로운 길 찾기 - 영화 <코르셋>을 중심으로」, 『여성문학연구』 vol 5. 한국여성문학학회, 2001.
- 윤성민, 「한국 멜로드라마 계보에서의 로맨틱코미디」(영상문화콘텐츠연구 9, 동국대학교 영상문화콘텐츠연구원, 2015.
- 윤성은, 「1990년대 이후 한국 로맨틱 코미디 영화의 변형 양상과 요인에 관한 연구」, 한양대학교 박사학위논문, 2010.
- 이길섭, 「동일 모델의 중복 출연이 광고 효과에 미치는 영향」, 단국대학교 석사학위논문, 1992.
- 정민아, 「87년 체제에서 IMF까지 한국영화 주류 장르와 관람문화: 1987~1997년을 중심으로」, 『아시아영화연구』 10권 2호, 부산대학교 영화연구소, 2018.
- 정영권, 「로맨틱 코미디, 깡패영화에서 남성 멜로드라마로 1992~2000: 영화 사이클의 변화와 계급, 젠더, 세대의 문제」, 『비교문화연구』제65집, 경희대학교 비교문화연구소, 2022.
- 최미숙, 「한국 기획영화의 장르적 특성에 관한 연구 - 2001~2003년 한국영화 흥행작을 중심으로」, 동국대학교 석사학위논문, 2002.
- Gill, R. Postfeminist media culture: Elements of a sensibility. *European Journal of Cultural Studies*, 10(2), 2007
- Goldman, R., Heath, D., & Smith, S. L. (1991). Commodity feminism. *Critical Studies in Media Communication*, 8(3)
- Charlotte Brunson, *Screen tastes: soap opera to satellite dishes*, Routledge, 1997

## 토론문 : 1990년대 로맨틱 코미디 영화에 관한 고찰 - 포스트-페미니즘과의 관계를 중심으로 -

윤성은(한양대)

성진수의 '1990년대 로맨틱 코미디 영화에 관한 고찰 - 포스트-페미니즘과의 관계를 중심으로-'는 1987년작, <안개기둥>에서 스스로 사나운 팔자를 선택했던 여성이 1990년대 로맨틱 코미디에 와서 왜 갈등 많았던 남편과 재결합(<아래층 여자와 윗층 남자>, <결혼이야기>)하고, 애 딸린 홀아비를 선택하는가(<미스터 맘마>)를 화두로, 포스트-페미니즘 담론을 1990년대 로맨틱 코미디에 적용시킨 연구다. 다양한 선행연구를 분석하면서 1990년대 초반 로맨틱 코미디 영화의 경향에 대해 연구가 내린 결론은 이것이 우리 영화사에서 볼 때 새로운 영화적 현상이었으며, 진보적 시각과 보수적 엔딩을 동시에 갖고 있고, 기획상품의 성격을 띠고 있으며, 당시 신세대가 선망하는 라이프 스타일을 전시하고 있다는 것 등이다.

이어서 연구자는 포스트-페미니즘의 다양한 정의와 연구들을 정리하고, 그 중에서도 소비와 만난 새로운 페미니즘을 할리우드 로맨틱 코미디에 적용시킨 브런스던의 연구에 주목하였다. 또한, 1990년대 한국 로맨틱 코미디 영화가 상품-페미니즘의 결과물과 유사한 특징을 갖는다는 의미에서 포스트-페미니즘적 영화에 가깝다는 전제하에 구체적 사례들을 제시한다. 영화 텍스트 뿐 아니라 광고, 드라마 등 당시의 인기 문화 콘텐츠들과 영화를 연결한 부분, 특히 로맨틱 코미디의 스타 캐스팅에 관한 부분은 7080세대가 경험적으로 알고 있는 것을 학술적으로 풀어내 흥미로웠다.

본 토론자의 질문은 다음과 같다. 첫째, 논문의 도입부에서 1990년대 초반의 로맨틱 코미디가 페미니즘적 관점에서 후퇴하지 않았다고 결론지은 부분은 후반부에서 보다 촘촘한 설명이 필요하지 않은가 하는 것이다. 물론, 연구자는 “한국의 여자들은 여전히 가정 밖 사회 속에 자신의 자리를 만들고 지켜가기 위해 고군분투했고...(중략)...페미니즘을 받아들이고 삶에 적용하는 방식이 달라졌으며 그 결과 페미니즘은 또 다른 얼굴을 갖게 되었다...(후략)” 라고 논지를 뒷받침한 부분은 수긍가능하나 논문의 전반적 기조로 볼 때, 1990년대 한국 로맨틱 코미디에 적용시키고자 하는 포스트-페미니즘이 이전까지의 페미니즘에 비해 상대적으로 부정적인 측면이 많은 것으로 받아들여지기 때문이다.

두 번째 질문은 논문의 시발점에 관한 것인데, 연구자도 언급했듯이 1990년대 초반의 한국 로맨틱 코미디는 주로 청소년 관람 불가 등급이었으며, 그것은 ‘주체적이고 자유로운 방식으로 자신의 성적 욕구를 표현하고 충족’(본 논문)시켰기 때문이다. 본 토론자는 이것이 본 시기 한국 로맨틱 코미디 영화의 중요한 장르적 특성으로서, 다른 여러 보수적 요인들과 더불어 조명되어야 할 점이 아닌가 한다. 할리우드 로맨틱 코미디의 개봉과 더불어 젊은 세대에 불어닥친 성(性) 인식에 대한 변화는 당시로서는 급진적인 것이었고, 이는 로맨틱 코미디라는 장르에 가장 빠르게 반영되었다. 한국 사회에서 여성이 자신의 성적 욕망을 드러내는 방식이나 정도의 개방화는 페미니즘 이론과 접점이 크다고 본다. 본 논문을 준비하면서 이 부분에 대해서는 어떤 생각들이 있었는지 궁금하다.

# 세션 2

## 동아시아 영화 커넥션

사회 이주봉(군산대)

# 포스트 냉전기 동아시아 영화의 생성과 교섭

일본에서의 한국영화 수용과 재일조선인

발제 채경훈(부산대)

아시아 스튜디오 네트워크와 서울-홍콩 커넥션

토론 한정선(부산대)

발제 이상준(난양공대)

한국과 태국 영화 커넥션 : <랑종>과 나홍진

토론 정찬철(부경대)

발제 정민아(성결대)

토론 신근혜(한국외대)

# 일본에서의 한국영화 수용과 재일조선인\*

채경훈

부산대학교 영화연구소 전임연구원

## 1. 들어가는 말

일본에서 한국영화가 본격적으로 수용되기 시작한 것은 86' 서울 아시안게임, 88' 서울올림픽으로 한국에 대한 관심이 높아지던 80년대부터였다. 그리고 80년대는 버블 경제로 호황을 누리던 일본에 취업을 위해 외국인들이 대량으로 유입되면서 다문화 사회로 진입하기 시작하던 시기였다<sup>1)</sup>. 이러한 분위기 속에서 타문화에 대한 관심이 높아졌으며, 한국에서 개최되는 두 건의 국제경기까지 더해 소위 한국이 유행의 중심으로 떠올랐다. 이러한 맥락에서 윤석임은 일본에 한국 대중문화가 유입되기 시작한 것에 관해 86년과 88년의 국가적 이벤트를 주요 요인으로 지목하고, 2000년 이후까지 이어지는 것에는 2002년 한일 월드컵의 영향이라고 말한다<sup>2)</sup>. 그러나 한국과 관련한 큰 이슈가 없었던 1989년부터 2002년 한일 월드컵까지의 10여 년의 공백기 혹은 짧게 잡아 1996년 5월 한일 월드컵 공동개최가 확정되기까지의 약 7년을 채우기에는 약간의 무리가 있어 보인다. 그럼에도 불구하고 이 공백의 기간에 한국영화 특별전이나 한국영화제가 여러 차례 개최됐고, 1994년에는 임권택 감독의 《서편제》(1993)가 일본에 개봉하여 예상외의 성공을 거두었다. 그런데 이러한 배경에 재일조선인이 있었다는 사실을 간과해 온 측면이 있다. 물론 한일 교류에서 재일조선인의 역할을 연구한 사례가 없지는 않지만, 역할에 대한 평가는 대체로 ‘가교’에 그치고 있다. 즉, 문화 전파와 수용에서 주체적 위치에 두지 않고 그들의 바라본다는 점이다.

2000년대 초반 한류의 전조라고도 하는 《췌리》, 《JSA》가 일본에서 한국 영화로는 유례없는 성공을 거두었다. 《췌리》, 《JSA》는 ‘시네와논’과 ‘어뮤즈 픽처스’가 공동으로 일본에 수입·배급했는데, ‘시네와논’의 대표는 재일조선인 2세인 이봉우였다. 이두용 감독의 《뽕》은 도쿄국제영화제에 처음으로 출품된 한국영화로, 이 영화를 배급한 곳은 박병양의 아시아영화사였다. 이러한 의미에서 일본에서의 한국영화 수용과 관련해 재일조선인의 역할을 보다 주체적인 위치에서 바라보아야 할 필요가 있다. 이러한 연구 목적을 위해 한국과 일본 양쪽 모두와 관계 맺으면서도 어느 한 사회에 종속되지 않는 재일조선인의 특수성에 기반하여 문화 번역자로서의 그들의 역할을 살펴보고자 한다. 이러한 특수성은 그들로 하여금 한국과 일본 사이에서 각 문화를 새롭게 접합시키고 해석할 수 있는 위치에 놓이게 한다.

이러한 관점을 통해 본 연구는 재일조선인이 한국 영화를 통해 한국 문화에 대한 인식을 넓히고 이를 다시 일본에 소개한 구체적인 사례를 통해 일본에서의 한국 영화 수용과 전파 그리고 교류에 어떠한 영향을 미쳤는지 조사하고자 한다. 구체적으로 1980, 90년대를 중심으로 한류 이전 일본에서의 한국 영화 수용과정에서 재일조선인의 역할에 주목하고, 재일조

\* 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2021S1A5C2 A02086967)

1) 오현석, 「일본의 다문화 정책에 관한 일고찰 - 외국인 노동자 관련 정책을 중심으로」, 『일본근대학연구』 73호, 2021, 195-206쪽.  
2) 윤석임 「일본의 한국대중문화 수용 현황 분석 - 일본의 신문 및 잡지기사 통계와 분석을 근거로 하여」, 『일본학연구』 제20집, 단국대학교 일본연구소, 2007, 253~272쪽.

선인의 특수성이 한국 영화를 수용하고 전파하는 과정에 어떠한 영향을 미쳤는지를 살펴본다.

## 2. 전후, 그리고 60년대 아시아영화제를 통한 한국영화 수용

80, 90년대 한국영화 수용에 관한 논의에 앞서, 그 이전에 한국영화가 어떠한 경로로 수용되었는지를 살펴보자. 한국에서는 일본대중문화의 수입이 1990년대 말까지 금기시됐던 반면, 일본에서는 한국영화에 대한 특별한 규제나 저항이 없었다. 때문에 이미 전후 시기부터 재일조선인들을 위한 한국영화 순회상영 등이 간간히 있어 왔다<sup>3)</sup>. 신문 기록상 전후 일본에서 처음으로 한국영화가 상영된 것은 1949년 2월 6일 유락초 요미우리 회관 홀에서 일반인을 대상으로 선착순 1200명에 대한 《청춘항로》<sup>4)</sup>의 무료시사였다. 이 행사는 2월 9일부터 3일간 칸다 공립강당에서 열리는 유료특별시사회에 앞서 요미우리 신문사에 의해 이루어졌으며 이를 알리는 광고가 1949년 2월 2일자 요미우리 신문에 실렸다<sup>5)</sup>. 1951년에는 《중공·북한군의 폭거를 찌르는 침략의 기록》이라는 영화가 9월 7일과 11일 양일간 도쿄와 요코하마의 13개관에서 개봉한다는 광고가 9월 5일자 요미우리 석간에 실려 있다<sup>6)</sup>. 한국군 국방부 제공, 구미영화 배급이라고만 쓰여있고 그 외 정보가 없는 이 영화는 한국전쟁 당시의 프로파간다 영화로 추정된다. 1953년에는 윤용규 감독의 1949년작 《마음의 고향》이 전후 최초로 한국영화가 일본에 개봉한다는 내용과 함께 영화를 소개하는 기사가 나온다<sup>7)</sup>.

이후 한동안 한국영화가 개봉된 사례를 주요 신문 지상에서는 찾을 수 없다. 이후 약 10년이 지난 1962년 5월 아시아영화제의 서울 개최와 함께 다이에가 배급을 맡은 신상옥의 《성춘향》이 같은 시기 도쿄와 오사카의 다이에이 계열의 극장에서 개봉했다<sup>8)</sup>. 12월 7일자 마이니치 신문 夕刊에는 ‘공개되는 한국영화 두편 - 아시아 영화제 수상작’이라는 제목으로 한국 영화 《빨간 마후라》와 《벙어리 삼룡》 두 편이 근시일 내에 개봉할 예정이라는 기사가 나온다. 이 기사는 《빨간 마후라》에 대한 ‘스펙터클 영화’라는 수식어와 함께 제작 배경과 줄거리, 아시아 영화제에서의 수상 등을 자세히 소개한다. 《벙어리 삼룡》에 대해서는 ‘한국의 미후네가 주연’이라고 표현하며 아시아영화제 남우주연상 수상을 소개한다<sup>9)</sup>. 이 시기는 한일기본조약을 위한 예비회담이 이뤄지던 시기로 일본영화 수입 및 일본영화제와의 교류가 기대되고 있던 때이다. 이러한 기대를 담아 1962년 서울에서 아시아영화제가 개최됐을 때

3) 「韓国映画 初めて公開 悲恋物語り「成春香」 大映が映画交流はかる」, 『読売新聞』, 1962.4.26., 夕刊, 6면.

4) 요미우리 신문에는 “명보영화작품(일본어판) 감독 김성민”이라고 기재되어 있으며, “전후 최초로 우리나라에 상영되는 한국영화”라고 쓰여있다. 그러나 한국영화 데이터베이스에 나와 있는 김성민의 연출작 중 《청춘항로》라는 제목의 영화는 없다. 김성민은 1948년 영화 《사랑의 교실》의 각본, 감독, 제작을 맡으면서 영화계에 데뷔했다. 그 이전에는 소설가로 활동을 했으며 1941년에 그의 소설 「반도의 예술가들」이 영화 《반도의 봄》(감독 이병일)으로 제작됐다.

(<https://www.kmdb.or.kr/db/per/00004842#jsCareer>)

5) 「青春航路 特別無料試写会 明宝映画作品(日本語版) 監督金聖珉」, 『読売新聞』, 1949.2.2., 朝刊, 2면.

6) 「[ 広告 ] 映画「中共・北鮮軍の暴挙を衝く 侵略の記録」 / テアトル浅草渋谷東宝」, 『読売新聞』, 1951.9.5., 夕刊, 4면.

7) 「韓国映画戦後初の公開 出演は新劇界のベテラン揃い」, 『毎日新聞』, 1953.4.22., 도쿄 夕刊, 4면.

8) 「韓国映画 初めて公開 悲恋物語り「成春香」 大映が映画交流はかる」, 『読売新聞』, 1962.4.26., 夕刊, 6면 / 이에 앞서 1961년 4월 8일자 요미우리 신문에는 한국고전 이야기로서 《성춘향》을, 현대적이고 전위적인 작품으로서 《오발탄》을 자세히 소개한 기사가 실리기도 했다. 「韓国映画の話題作 2つ 古典物語り「成春香」▽前衛的な「誤発弾」」, 『読売新聞』, 1961.4.8., 夕刊, 5면.

9) 「映画-公開される韓国映画二つ」, 『毎日新聞』, 1965.12.07., 도쿄 夕刊, 7면.

는 일본영화계의 주요 인사들이 참가하기도 했다<sup>10)</sup>. 또한 비록 비공개 상영이었지만 한국에서 최초로 일본영화가 소개된 것과 동시에 일본에서 《성춘향》이 개봉한 것은 그러한 교류의 기대를 담고 있었다고 볼 수 있다<sup>11)</sup>. 이러한 이유에서인지 1960년대 중반 일본 신문매체에서 한국영화 및 영화계 사정에 대한 소개와 유독 많다.

그러나 1960년대 후반부터 아시아영화제에 대한 일본의 관심이 사그라지고 한일 영화계의 교류 또한 정체되기 시작했다. 이는 또한 일본영화계가 한국 시장에 대한 매력을 잃은 이유도 있었다<sup>12)</sup>. 애초에 아시아영화제는 일본영화의 아시아 시장 개척과 확대가 영화제의 주요 목적 중 하나였는데<sup>13)</sup>, 일본영화 수입을 철저히 막고 있던 한국 시장에 대해 일본영화계가 공략을 포기한 것이다. 이와 함께 한국영화와 관련한 신문·잡지 기사도 지면에서 거의 사라졌고, 한국영화가 일본에서 상영되는 기회마저도 잃어버렸다.

### 3. 80년대 스튜디오200의 한국영화 특별전

1980년대에 접어들면서 한국영화에 관한 관심이 다시 일기 시작했다. 1979년 5월 재외한국문화원으로서 처음으로 주일한국문화원이 도쿄의 변화가 중 하나인 이케부쿠로의 선샤인60에 개원했다. 같은 해 이케부쿠로의 세이부백화점에 개관한 다목적 홀 ‘스튜디오200’이 1983년부터 89년까지 매년 한국영화 특별전을 개최하며 한국영화를 소개하기 시작했다<sup>14)</sup>. 한국문화원의 경우는 정기적으로 상영회를 주최했지만, 강연회와 같은 부대행사가 기획되지 않았기 때문에 대중적 접근도가 낮았던 것으로 보인다.

이와 달리 스튜디오200에서는 한국영화 상영회가 1년에 2회 정도 편성되어 총 12회가 열렸는데, 무엇보다 평론가들의 강연회나 감독 및 배우와의 대담이 함께 기획되어 영화 애호가들에게 많은 주목을 받았다<sup>15)</sup>. 또한 한국에서 정식으로 프린트를 대여하여 상영하는 방식으로 운영됐다는 점도 특기할만하다. 이를 통해 일본이 한국영화에 대한 나름의 시각을 형성하기 시작했으며, 한국영화를 수입배급하는 영화사가 등장하기 시작했다. 한국영화 특별전이 처음 기획됐을 때에는 한국문화원에 있는 프린트를 이용했지만, 그것만으로는 프로그램 구성하기가 힘들어 한국에서 직접 프린트를 빌려왔다<sup>16)</sup>. 이러한 방식으로 보다 적극적으로 동시대 한국영화를 새롭게 “발견”하고 소개할 수 있었다<sup>17)</sup>. 당시 거의 알려지지

10) 「映畫交流로 國交터볼터 張·白두選手에 큰 期待 - 日東映社長 大川博씨의 말」, 『경향신문』, 1962.5.13., 4면.

11) 「만만한 『쇼우맨·쉽』 들 싸고좋은映畫는무엇」, 동아일보, 1962.5.13. 4면.

12) 공영민, 「아시아 영화제를 통해 본 한국영화 - 1950-60년대 해외진출을 중심으로」, 중앙대학교 첨단영상대학원 영상예술학과 석사논문, 2008년, 48-55쪽.

13) 아시아영화제의 주요 개최 목적 중 하나는 동남아시아 시장 개척이었다. 《라쇼몽》이 베니스 국제영화제와 미국 아카데미영화상에서 예상치 못한 수상을 하면서 국제적으로 자신감을 얻은 일본 영화계가 《라쇼몽》을 제작한 다이에이의 대표 나가타 마사이치를 주축으로, 뜻을 같이 한 필리핀의 마뉴엘 데 레온, 태국의 바누 유가라, 인도네시아의 오스터 이스마일, 홍콩·싱가폴의 록완토, 런런쇼, 런미쇼와 함께 시작한 것이다. 井上雅雄, 「ポスト占領記における映画産業と大映の企業経営(上)」, 『立教經濟學研究』, 69(1), 2015, 55-76쪽

14) 영화진흥위원회 정책연구실, 『일본영화산업백서』, 영화진흥위원회, 2001, 158쪽. 『일본영화산업백서』에는 ‘스튜디오2000’으로 쓰여 있으나, 스튜디오200이 정확한 명칭이다. ‘200’이라는 숫자는 극장의 좌석 수에 기반한 것이다.

15) スタジオ200, 『スタジオ 200 活動誌: 1979-1991』, 西武百貨店, 1991, 18-19쪽.

16) 佐藤邦夫, 「韓国映画とスタジオ200」, 『スタジオ 200 活動誌: 1979-1991』, 西武百貨店, 1991, 96쪽.

않았던 한국영화가 일본에 소개되고 이를 관람하는 영화 애호가들이 있었던 배경에는 스튜디오200의 역할이 컸다. 요모타 이누히코와 함께 한국영화 특별전을 기획했던 사토 구니오는 한국영화가 재미있다는 시각이 확립된 것이 스튜디오200의 공헌이라고 말했으며<sup>18)</sup>. 특히 비디오 대여점의 성인영화 코너에서만 볼 수 있었던 한국영화에 대한 이미지를 바꾸는데 중요한 계기로 작용했다<sup>19)</sup>.

그러나 스튜디오200은 89년을 마지막으로 한국영화 상영회를 하지 않았고 게다가 91년에 폐관했다. 임권택, 안성기 등이 스튜디오200에서 대담회를 가지며 한국영화를 일본에 알렸으며, 12년이라는 그리 길지 않은 운영 기간에 다양한 기획을 통해 일본의 예술문화 전반에 남긴 스튜디오200의 업적이 높이 평가받았다<sup>20)</sup>. 영화 평론가 사토 다다오는 스튜디오200에서의 한국영화 특별전에서 강연을 맡으며 임권택 감독과 연을 맺었으며, 이를 계기로 임권택 감독 및 한국영화에 관한 저서까지 출판하게 됐다<sup>21)</sup>. 제일조선인 영화제작자인 이봉우는 스튜디오200을 통해 한국 영화를 본격으로 접하고 한국 영화에 대한 선입견을 버리고 수입·배급으로까지 이어질 수 있었다고 말했다<sup>22)</sup>.

#### 4. 아시아영화사와 한국영화제

스튜디오200의 폐관 이후 한국영화 상영은 제일조선인을 주축으로 다시 시작됐다. 그 중심에 아시아영화사의 박병양이 있다. 그는 한국의 우수한 영화를 소개하기 위해 1987년에 아시아영화사를 설립하여<sup>23)</sup> 이장호 감독의 《어우동》(1985)과 이두용 감독의 《뽕》(1986)을 시작으로 한국영화를 전문으로 배급하기 시작했다. 최초의 배급 작품인 《어우동》은 상영할 수 있는 영화관을 찾기 힘들어 ‘한국영화 일본종단상영 실행위원회’를 결성하여 커뮤니티 센터 등에서 자주상영 방식으로 일본에 소개했다. 이후 《어우동》은 1988년에 스튜디오200에서도 소개됐으며, 《뽕》은 《나그네는 길에서도 쉬지 않는다》(1987, 이장호)와 함께 도쿄국제영화제에 한국영화로는 처음으로 출품됐다. 또한 1988년 스튜디오200에서 기획한 안성기 초청 대담은 아시아영화사를 통해 이루어졌으며<sup>24)</sup>, 스튜디오200과 마찬가지로 세존그룹에서 운영하던 세이부백화점 시부야 점의 시드 홀에서 1990년에 개최된 <이장호 영화제>에서 소개된 영화들 또한 아시아영화사에서 배급한 작품들이었다.

일본에서 한국영화에 대한 B급 예로영화라는 선입견이 있음에도 불구하고 아시아영화사의 박병양은 처음부터 소위 예로 사극이라 불리는 《어우동》, 《뽕》을 배급했는데, 이 또한 그들의 특수성과 관련이 있다고 할 수 있다. 영화의 완성도나 작품성과는 별개로 한국 내에서도 ‘벗기는’ 영화라는 인식이 있었으며<sup>25)</sup>, 일본에서도 한국영화에 대한 선입견이 있었음

17) 四方田大彦, 「現代韓国映画の「発見」」, 『スタジオ 200 活動誌: 1979-1991』, 西武百貨店, 1991, 210쪽.

18) 佐藤邦夫, 위의 글.

19) 李鳳宇, 「日本における韓国映画と私 プロローグ ~ 韓国映画の夜明け前」, 『JFSC会員向けJFIC オープニング記念イベント』, Japan Foundation, 2006.4.22

20) 岡田芳郎 「スタジオ 200 への接近」, 『現代詩手帖』 35(2), 1992.2., 120~121쪽.

21) 佐藤忠男 「韓国映画の精神—林権沢監督とその時代」, 岩波書店, 2000, 4~10쪽 / 李英一, 佐藤忠男 「韓国映画入門」, 凱風社, 1990.

22) 李鳳宇, 위의 글.

23) 「らうんじ 李三郎さん 元俳優の意地 `自力で配給...劇場公開」, 朝日新聞(大阪), 1990.3.23., 夕刊, 3面.

24) 「韓国のトップスター、安聖基の出演映画特集 本人の講演も」, 読売新聞, 1988.8.25., 夕刊, 15面.

에도 과감하게 그 두 작품을 배급했다. 《뽕》의 경우는 도쿄국제영화제를 통해 소개를 하기도 했는데, 이는 그들의 특수성에 기인하여 에로티시즘에 관한 유연한 시각을 가졌기 때문에 가능했던 것이다. 그래서 “젊은 시절의 이마무라 쇼헤이<sup>26)</sup>”를 떠올리게 하면서도 일본과는 다른 한국적 에로티시즘과 생명력을 발견하고 소개했다고 할 수 있다.

1980년대 주로 스튜디오200을 통해 소개되던 한국 영화가 1990년대에는 대부분 아시아 영화사를 통해 기획된 특별전을 통해 소개됐다. 1990년 <’90 도쿄 바보선언>이라는 제목으로 아시아영화사가 배급하는 이장호 감독의 《바보선언》과 《어둠의 자식들》이 개봉 기념 이벤트로 도쿄 아사쿠사에서 원작자 이철용과 대담 및 와세다 봉사원에서 강연이 있었다<sup>27)</sup>. 특히 《어둠의 자식들》은 당시 한국 정부가 수출을 금지했던 작품으로, 이철용에 의해 간신히 일본에서 상영이 가능해졌다. 이철용과의 대담과 강연은 작품의 배경과 수출금지 등이라는 내용으로 이루어졌으며, 이를 통해 한국의 사회정치적 상황을 더욱 잘 이해할 기회가 마련됐다.

아시아영화사의 주요 업적 중 하나는 한국 영화의 경쟁력과 작품성을 일본에 알렸다는 점이다. 일반극장에서 개봉하기 힘들었던 한국 영화를 영화제라는 형태를 취하여, 배급이 결정되지 않은 영화와 타 회사가 배급하는 영화들까지 전부 아울러서 상영했다. 이러한 방식으로 스튜디오200에서 소개된 한국 영화보다 훨씬 다양하고 많은 작품을 소개할 수 있었다. 아시아영화사는 2000년대 초반까지 꾸준히 영화제 형태로 고전에서부터 동시대 영화까지 다양한 작품을 소개하며 일본에 한국 영화를 적극적으로 알렸다. 이러한 활동을 인정받아 2003년에 부산국제영화제로부터 공로상을 받았다<sup>28)</sup>.

## 5. 시네콰논의 한국영화 배급과 합작

2003년 공로상을 받은 또 한 명의 주인은 한일 합작영화 《KT》를 제작했고, 《박치기》(이즈쓰 가즈유키, 2004), 《홀라 걸스》(이상일, 2006)를 제작한 시네콰논 대표였던 이봉우이다. 그는 영화를 매우 좋아하여 스튜디오200에서 한국 영화 특별전을 포함해 많은 영화를 감상하며 1989년부터 영화 배급업을 시작하게 됐다고 회상한다. 1990년에는 세존 그룹이 경영하는 시부야 시드홀에서 <조선영화제>라는 제목으로 북한 영화 특별전을 기획하고 전국 순회상영을 했으며, 1992년에는 북한과 일본의 합작영화인 《새》(림창범, 1992)의 제작에 참여하기도 했다. 이 영화는 1992년 도쿄영화제의 아시아 수작 영화 주간에서 상영된 바 있으며, 2019년 제1회 평창남북평화영화제에서 개막작으로 상영됐다<sup>29)</sup>.

이봉우는 시네콰논 설립 초기부터 북한 영화와 한국 영화를 일본에 소개하는 것과 한일합작 영화를 제작할 것이라는 의지를 보였다<sup>30)</sup>. 그는 임권택 감독의 《서편제》(1993)를 배급하

25) 「벗기는 史劇영화“異常범람”」, 『조선일보』, 1986.05.18. 7면 / 「에로物 雨後竹筍」, 『매일경제』, 1987.03.25. 9면

26) 「日本にはない「生氣」さ、デカメロン風にカラッと」, 『毎日新聞』, 1990.10.22. 東京 夕刊, 7면.

27) 「韓国映画「暗闇の子供たち」上映を記念して「90東京馬鹿宣言」を開催」, 読売新聞, 1990.1.29., 夕刊, 15面.

28) 「제8회 부산국제영화제 핸드프린팅 주인공 정창화·트로엘·핀틸리에 감독, 공로상 박병양·이봉우씨」, 부산일보, 2003.8.12., 26면

29) 「평창에서 맞은 ‘한반도의 봄’ 국제영화제로 잇는다」, 한겨레, 2019.7.15

30) 정수완·채경훈(2020) 위의 책, 107~116쪽.

여 한국 영화로는 최초로 일본에서 유례없는 성공을 거둬들이며 일본에서의 한국영화에 대한 인식을 바꿔 놓았다<sup>31)</sup>. 이러한 성공으로 임권택 감독의 《축제》, 《태백산맥》(1994), 《춘향전》(2000)을 연이어 배급하며 한국의 전통문화와 분단 현실을 알리는 데 큰 역할을 했다. 뿐만 아니라 《취리》(강제규, 1999), 《공동경비구역 JSA》(박찬욱, 2000), 《살인의 추억》(봉준호, 2003) 등을 연이어 성공시키며 일본에서의 한류 현상에 불을 지폈다는 평가를 받는다<sup>32)</sup>.

씨네와논은 소위 대작 영화, 흥행 영화 등을 소개하고 성공시킴으로써 한국영화의 경쟁력을 보여줌과 동시에 한일 공동제작을 통해 문화교류를 확대시켰다. 이봉우는 한일 합작영화 《KT》를 통해 한일관계를 상징적으로 보여주고 싶다고 했다. 이 영화는 1973년 도쿄에서 일어난 김대중 납치 사건을 그린 영화로, 이봉우는 한일간의 문제에서는 진실을 끝까지 밝히지 않고 항상 모호하게 넘어가는 문제를 지적하고 앞으로 세대들에게 새로운 한일관계의 가능성을 얘기하고자 했다고 말한다<sup>33)</sup>. 또한 “한국영화에 대한 하나의 회답”이라고 말하며 국제 공동제작을 통해 한국영화 산업이 확장할 수 있기를 바랐다고 한다<sup>34)</sup>.

아시아영화사도 씨네와논도 한 가지 공통적으로 관통하고 있는 지점이 있다. 이는 한국과 북한을 아우르고, 나아가 한일간의 관계로도 확장할 수 있는 한반도에 대한 관심이다. 이러한 관심이 어찌면 매우 당연할 수도 있지만, 그들의 관심을 통해 한반도의 문화, 역사, 사회 등이 일본 사회로 소개된 것뿐만 아니라 한반도와 일본 열도의 역사, 문화, 정치의 총체적 관계를 조망하는 것에 매우 중요한 요소가 될 것이다. 아시아영화사의 박병양은 한국에서 우연히 발견한 유현목 감독의 《아리랑》으로<sup>35)</sup>, 씨네와논의 이봉우는 임권택 감독의 《서편제》를 통해 한국영화에 대한 편견을 버릴 수 있었다고 한다<sup>36)</sup>. 그리고 두 작품 모두 현대 한국 이전의 한반도의 전통문화 및 역사와 관련된 영화라는 점이다. 또한 이봉우, 박병양 모두 한반도의 관점에서 모국을 받아들이며, 분단국가로서의 한국을 바라보고 《취리》, 《공동경비구역 JSA》, 《크로싱》(김태균, 2008)과 같은 이념적 대립과 분당 상황을 보여주는 한국영화를 일본에 적극적으로 소개했다.

## 6. 나가는 말

타문화에 대한 수용과 관련해 먼저 80, 90년대 일본 사회에 대해서 언급해야 할 것이다. 당시 일본은 타국의 다양한 문화를 수용·소비하기 시작했던 시기로, 다문화주의에 대한 논의가 시작됐다<sup>37)</sup>. 이러한 분위기 속에서 한국의 대중문화 및 식문화 등이 일본에 소개되고

31) 兼若逸之 「本人の韓国に対する関心 - 分野別関心項目調査を中心に」, 東京女子大学比較文化研究所紀要 61巻, 2000, 65~89쪽

32) 李鳳宇, 四方田犬彦 『「パッチギ!」対談篇 - 喧嘩・映画・家族・そして韓国』, 朝日新聞社, 2005, 9~33쪽.

33) 「「金大中事件」映画に――製作・配給会社社長「日韓関係、見直したい」」, 『毎日新聞』, 2001.03.17., 東京朝刊 29면.

34) りん たいこ, 「〔人間探検〕李 鳳宇[シネカノン社長]」, 『エコノミスト』 第80巻 第26号 通巻3566号, 2002, 86-89쪽.

35) 「「アジア映画社」代表 李三郎さん」, 毎日新聞 1990.08.15., 東京 夕刊, 7면.

36) 李鳳宇(2006) 앞의 글 / 李鳳宇, 四方田犬彦 『民族でも国家でもなく: 北朝鮮・ヘイトスピーチ・映画』, 平凡社, 2015, 116~129쪽, 170~181쪽.

37) 권숙인 「일본의 '다민족·다문화화'와 일본연구」, 『일본연구논총』 29권, 2009, 195~221쪽.

소비된 측면이 있다. 앞서 언급한 스튜디오200에서의 한국영화 및 대중문화를 꾸준히 소개할 수 있었던 것도 당시의 시대적 분위기와도 맞물리는 측면이 있었다. 또한 1980년대에는 식민지 시대와 해방 직후 일본으로 건너간 구세대와 달리 유학 및 취업 등을 위해 일본으로 건너간 새로운 이민 세대, ‘뉴커머’가 서서히 등장하기 시작한 시기이다. 이들을 통해 도쿄의 신오쿠보와 같은 코리아타운이 새롭게 형성됐으며, 한국 문화의 새로운 발신지로서 역할을 넓히고 있었다<sup>38)</sup>. 이에 더해 86년 서울 아시안 게임과 88년 서울 올림픽의 영향으로 한국에 대한 관심도 높아지면서 한국 문화에 대한 관심과 소비가 증가한 것이 사실이다. 그러나 이러한 관심과 소비는 단순히 타문화에 대한 이국적 매력에 끌려 소비되는 것에 그치는 경우도 많았으며, 타문화, 타민족, 이주민 등, 소위 타자로 불리는 존재에 대한 이해와 수용으로 이어지지 않는다는 비판도 있다<sup>39)</sup>. 결국 한때의 유행으로 소비에 그쳤다고도 볼 수 있는데, 실제로 90년대 중반이 지나면서 한국영화에 관한 관심도 서서히 줄었다<sup>40)</sup>. 그런데도 아시아영화사가 꾸준히 한국영화제를 개최했다는 점에서 분명 커다란 의미가 있다고 할 수 있다. 2000년대 초반 씨네콰논이 배급한 《쉬리》 등의 성공 또한 한국 영화를 일본에 꾸준히 소개하며 다져 놓은 기반과 노력이 있었기 때문에 가능했다. 《잠자는 남자》(오구리 고타헤이, 1996)에서 파격적으로 안성기를 기용한 것을 시작으로 《가족 시네마》(박철수, 1998), 《KT》(사카모토 준지, 2001), 《서울》(나가사와 마사코, 2001)로 이어지는 90년대 이후 한일합작 영화 또한 한국영화에 대한 일본의 인식 변화에서 비롯됐다고 볼 수 있다. 이러한 한국 대중문화 전파와 관련해 제일조선인의 문화에 대한 이해와 수용의 유연성이 중요하게 작용했다고 할 수 있다.

이러한 관점에서 모국이라고 알고 있는 곳에 대한 일방적 동경이 아닌 제일조선인 스스로가 잘 알지 못하지만, 자신과 관련을 맺고 있는 한국 혹은 한반도라는 상상적 고향을 이해하려는 그들의 유연한 수용성이 당시 예로영화 이미지로 덧칠한 한국영화의 또 다른 측면을 발견했다고 할 수 있다. 작가이자 팬터마임 배우인 마르세 타로는 비평을 가미한 공연이라는 독특한 방식으로 한국영화를 소개한 인물로, 그는 ‘마르세 타로의 시네마 천국’이라는 무대를 통해 한국영화를 비롯해 인도, 이란, 대만 등 아시아 영화들도 함께 일본에 소개했다. 그가 소개한 한국영화 중 임권택 감독의 《축제》가 있다. 그는 이 영화에 대한 감상을 한국에 가본 적도 없고, 한국어도 모르지만, 지금까지 만나지 않은 육친을 만난 기분이라고 했다. 《축제》와 관련된 그의 글에서 그는 어렸을 적 아버지의 장례식을 떠올리며 일본의 장례식과 비교하고, 이상하게 여겼던 한국의 장례식 문화를 비로소 깨닫고 그야말로 ‘축제’의 의미를 알게 됐다고 한다<sup>41)</sup>. 한국문화와 관련해 그는 이란 등, 주류가 아니지만 높은 평가를 받은 작품에서는 민족성을 느낄 수 있다고 말하며, 한국영화도 전통문화라고 호들갑 떠는 것이 아니라, 일상 안에서 느낄 수 있는 민족성과 그것을 보는 즐거움에 대해서 이야기하고 싶다고 말한 바 있다<sup>42)</sup>.

얼핏 배타적일 수도 있는 ‘민족성’이라는 말이 그에게는 오히려 타자와 연결되는 지점으로 작용한다. 이는 어느 한 사회에 종속되지 않는 제일이라는 특수성과 문화에 대한 유연한 수용이 만나는 지점을 드러내고 있다. 마르세 타로의 말에 밑바닥에 깔려 있는 것은 문화들

38) 유연숙 「동경의 코리아타운과 한류: 오쿠보지역을 중심으로」, 『재외한인연구』 제25호, 2011, 88~103쪽.

39) 테사 모리스 스즈키, 박광현 역, 『일본의 아이덴티티를 묻는다』, 산치럼, 2005, 117~138쪽.

40) 「〈韓国映画祭〉多様な姿と出会う機会」, 朝日新聞, 1997.2.14., 東京 朝刊, 4面

41) マルセ太郎, 矢野誠一, 山田洋次, 永六輔 『まるまる一冊マルセ太郎』, 早川書房, 2001, 34~36쪽.

42) 「マルセ太郎さん 巧みな話芸, 映画批評も」, 毎日新聞, 1998.2.26.

받아들이는 것에 대한 유연함이라고 할 수 있다. 한민족이라는 고정된 테두리를 벗어나 타 문화, 타자에 대한 유연한 자세를 견지하며 그들 나름의 시선으로 한국영화를 수용한 측면이 있는 것이다. 마르세 타로의 발언처럼 전통에 대한 ‘호들갑’, 다른 표현을 쓰자면 일종의 모국에 대한 일방적 동경이 아닌 재일조선인 스스로가 잘 알지 못하지만, 자신과 깊은 관련을 맺고 있는 한국이라는 또 하나의 고향을 이해하려는 그들의 유연한 수용성에 있을 것이다. 그리고 이를 통해 또 하나의 고향인 일본에 한국의 대중문화를 자연스럽게 전달했다고 할 수 있다.

## 참고문헌

### 한국 문헌

- 공영민, 「아시아 영화제를 통해 본 한국영화 - 1950~60년대 해외진출을 중심으로」, 중앙대학교 첨단영상대학원 영상예술학과 석사논문, 2008년
- 권숙인, 「일본의 ‘다민족·다문화화’와 일본연구」, 『일본연구논총』 29권, 2009
- 영화진흥위원회 정책연구실, 『일본영화산업백서』, 영화진흥위원회, 2001
- 오현석, 「일본의 다문화 정책에 관한 일고찰 - 외국인 노동자 관련 정책을 중심으로」, 『일본근대학연구』 73호, 2021
- 유연숙, 「동경의 코리아타운과 한류: 오쿠보지역을 중심으로」, 『재외한인연구』 제25호, 2011
- 윤석임, 「일본의 한국대중문화 수용 현황 분석 - 일본의 신문 및 잡지기사 통계와 분석을 근거로 하여」, 『일본학연구』 제20집, 단국대학교 일본연구소, 2007
- 정수완·채경훈, 『《달은 어디에 떠 있는가》를 둘러싼 두세 가지 이야기』, 보고서, 2020
- 테사 모리스 스즈키, 박광현 역, 『일본의 아이덴티티를 묻는다』, 산치럼, 2005

### 한국 신문 기사

- 「만만한 『쏘우맨·쉽』들 싸고좋은映畵는무엇」, 동아일보, 1962.5.13.
- 「벗기는 史劇영화"異常범람"」, 『조선일보』, 1986.05.18. 7면
- 「映畵交流로 國交터볼터 張·白두選手에 큰 期待 - 日東映社長 大川博씨의 말」, 『경향신문』, 1962.5.13.
- 「에로物 雨後竹筍」, 『매일경제』, 1987.03.25.
- 「제8회 부산국제영화제 핸드프린팅 주인공 정창화·트로엘·핀틸리에 감독, 공로상 박병양·이봉우씨」, 부산일보, 2003.8.12.
- 「평창에서 맞은 ‘한반도의 봄’ 국제영화제로 잇는다」, 한겨레, 2019.7.15

## 일본 문헌

- 李英一, 佐藤忠男「韓国映画入門」, 凱風社, 1990
- 李鳳宇, 「日本における韓国映画と私 プロローグ ~ 韓国映画の夜明け前」, 『JFSC会員向け JFICオープニング記念イベント』, Japan Foundation, 2006.4.22.
- 李鳳宇, 四方田犬彦 『「パッチギ!」対談篇 - 喧嘩・映画・家族・そして韓国』, 朝日新聞社, 2005
- 『民族でも国家でもなく: 北朝鮮・ヘイトスピーチ・映画』, 平凡社, 2015
- 井上雅雄, 「ポスト占領記における映画産業と大映の企業経営(上)」, 『立教経済學研究』, 69(1), 2015
- 岡田芳郎 「スタジオ200への接近」, 『現代詩手帖』35(2), 1992.2.
- 兼若逸之「本人の韓国に対する関心 - 分野別関心項目調査を中心に」, 東京女子大学比較文化研究所紀要 61巻, 2000
- 金時鐘, 『在日のはざままで』, 平凡社ライブラリー, 2001
- 佐藤邦夫, 「韓国映画とスタジオ200」, 『スタジオ 200 活動誌: 1979-1991』, 西武百貨店, 1991, 96쪽.
- 佐藤忠男「韓国映画の精神—林権沢監督とその時代」, 岩波書店, 2000
- スタジオ 200 『スタジオ 200 活動誌: 1979-1991』, 西武百貨店, 1991
- マルセ太郎, 矢野誠一, 山田洋次, 永六輔 『まるまる一冊マルセ太郎』, 早川書房, 2001
- りん たいこ, 「[人間探検]李 鳳宇 [シネカノン社長]」, 『エコノミスト』 第80巻 第26号 通巻 3566号, 2002
- 四方田大彦, 「現代韓国映画の「発見」」, 『スタジオ 200 活動誌: 1979-1991』, 西武百貨店, 1991

## 일본 신문 기사

- 「「アジア映画社」代表 李三郎さん」, 毎日新聞 1990.08.15., 東京 夕刊
- 「「金大中事件」映画に - 製作・配給会社社長「日韓関係、見直したい」」, 『毎日新聞』, 2001.03.17., 東京朝刊
- 「 [広告] 映画「中共・北鮮軍の暴挙を衝く侵略の記録」/テアトル浅草渋谷東宝」, 『読売新聞』, 1951.9.5, 夕刊, 4면.
- 「らうんじ 李三郎さん 元俳優の意地、自力で配給...劇場公開」, 朝日新聞(大阪), 1990.3.23., 夕刊, 3面
- 「映画-公開される韓国映画二つ」, 『毎日新聞』, 1965.12.07, 東京 夕刊
- 「韓国映画戦後初の公開 出演は新劇界のベテラン揃い」, 『毎日新聞』, 1953.4.22., 東京 夕刊
- 「韓国映画の話題作 2つ 古典物語り「成春香」▽前衛的な「誤発弾」」, 『読売新聞』, 1961.4.8, 夕刊
- 「韓国映画 初めて公開 悲恋物語り「成春香」大映が映画交流はかる」, 『読売新聞』, 1962.4.26., 夕刊
- 「韓国のトップスター、安聖基の出演映画特集 本人の講演も」, 読売新聞, 1988.8.25., 夕刊
- 「韓国映画「暗闇の子供たち」上映を記念して「90東京馬鹿宣言」を開催」, 読売新聞, 1990.1.29.
- 「〈韓国映画祭〉多様な姿と出会う機会」, 朝日新聞, 1997.2.14., 東京 朝刊
- 「青春航路 特別無料試写会 明宝映画作品(日本語版) 監督金聖珉」, 『読売新聞』, 1949.2.2., 朝刊
- 「日本にはない「生氣」さ、デカメロン風にカラッと」, 『毎日新聞』, 1990.10.22. 도쿄 석간
- 「マルセ太郎さん 巧みな話芸, 映画批評も」, 毎日新聞, 1998.2.26.

## 「일본에서의 한국영화 수용와 재일조선인」에 대한 토론문

한정선(부산대)

채경훈 선생님께서는 1945년 이후부터 현재까지 일본에서의 한국영화 수용이라는 시좌(視座)에서 한국의 대중문화가 일본에 적극적으로 수용되기 이전, 특히 1980년대, 90년대를 중심으로 '아시아영화사의 박병양'씨와 '시네콰논의 이봉우'씨의 활동에 초점을 맞추어 재일조선인의 역할을 조명해주셨습니다. 지금까지 '재일조선인'에 대한 연구는 한국과 일본에서 활발하게 이루어져 왔습니다. 그러나 지금까지 축적된 연구의 내부를 들여다보면 주로 역사학, 사회학, 문학 분야에 한정되어 있고, 음악, 미술, 영화, 무용과 같은 예술 분야에서의 재일조선인들의 문화적 실천 행위는 여전히 충분히 가시화되지 못한 것이 사실입니다. 저는 재일조선인 미술 분야에 관심을 가지고 연구를 진행하고 있습니다만, 재일조선인 미술가들의 활동이 한국미술사와 일본미술사에서 배제된 존재로서 제대로 주목받지 못했다는 점을 실감하고 있습니다. 이것은 '영화' 분야에서도 크게 다르지 않을 것으로 예상되기 때문에 한일 문화 교류에서 재일조선인의 주체적 역할과 평가는 시급한 연구과제라고 생각합니다. 그리고 제가 연구를 진행하면서 크게 부딪히게 되는 또 다른 문제는 재일미술이라는 분야를 연구하기 위해서는 재일조선인의 문화지형을 유기적이고 통합적으로 파악할 필요가 있다는 점입니다. 그런 의미에서 채경훈 선생님의 연구는 '일본 내 한국영화 수용'이라는 측면은 물론이고, 더 나아가 재일조선인 문화지형의 구조를 파악하는 데에도 큰 의의가 있다고 생각합니다.

그리고 오늘 발표와 관련해서 한 가지 덧붙이자면, 한국에서 자료접근이 용이하지 않은 『朝日新聞』, 『読売新聞』, 『毎日新聞』의 1940년대부터 90년대까지의 동시대 기사들을 다수 활용하신 점도 매우 인상적이었습니다.

그럼 다음 두 가지 질문으로 토론을 대신하도록 하겠습니다.

1. 오늘 발표에서는 한류 이전 1980년, 90년대의 재일조선인의 역할을 주목하고, '문화 전파와 수용에서의 주체적 위치'를 강조하셨습니다. 그런데 한국영화의 수용이라는 현상에는 '문화 전파의 주체'의 역할과 함께, 일본문화계의 요구 내지는 한국영화를 소비하는 소비 주체의 욕망도 동시에 작용하고 있다고 생각합니다. 그런 점에서 선생님께서도 언급하신 것처럼 일본 내의 다문화주의에 대한 논의는 분명 중요한 지점이고, 다문화가 본격적으로 일본 사회에 화두로 등장하게 되는 2000년대 이후의 상황은 '한류 현상'과 맞물려 있다고 생각합니다. 그런데 일본 내에 '다문화공생'을 위한 제도적인 조건정비가 갖추어진 2000년대 이후의 상황과 외국인 노동자가 증가하고는 있지만 여전히 외국인을 일본사회의 '문제'로 인식하고 있던 1980년대, 90년대의 상황에는 차이가 있을 거라고 생각합니다. 그렇다면 80년대와 90년대에 일본 내에서 한국영화는 어떻게 소비되었는지, 또 문화 전파를 가능하게 했던 일본 사회 내의 요구가 있었다면 어떤 점을 들 수 있을지를 여쭙고 싶습니다.
2. 제한된 발표 시간으로 충분히 설명을 들을 수 없었던 부분에 대해서 궁금한 점을 여쭙고자 합니다. 오늘 발표에서는 재일조선인 박병양씨와 이봉우씨가 한국영화를 일본에 전파한 점에 주목하셨는데, 더불어 그들이 당시에 일본영화계와는 어떻게 관련을 맺고 있었는지에 대해서도 좀 더 이야기를 듣고 싶습니다.

테크놀로지, 국가, 그리고 트랜스내셔널리즘:  
아시아 스튜디오 네트워크와 1960년대 한국영화\*

Technology, State, and Transnationalism:  
The Asian Studio Network and the 1960s South Korean Cinema

이상준 (싱가포르 난양공과대학 부교수)

오늘 제가 할 발표는 제가 현재 준비하고 있는 제 두 번째 책인 Destination Hong Kong: South Korea's Encounter with Sinophone Cinemas 의 일부입니다. 이 책은 냉전기 한국 영화가 동남아시아의 시노폰 시네마(Sinophone cinemas) - 즉 중국 밖의 중국어 영화 - 와 맺었던 영화 네트워크를 추적하며 잊혀진 한국영화 역사의 한 축을 복원하고 재구성하고자 합니다. 이 연구는 1950년대부터 1970년대까지 아시아 영화산업의 흐름을 구조적으로, 그리고 구체적으로 분석하고, 일국사(national cinema)의 관점에서 연구되는 아시아의 영화사를 트랜스내셔널 영화사(Transnational Film History)의 틀에서 재해석하고자 하는 시도입니다. 즉, 아시아 스튜디오 네트워크에 대한 연구가 한국영화 연구에서 그간 놓쳐왔던 지점을 드러내고 나아가 이를 재역사화 할 수 있음을 보이고자 하는 것입니다. 오늘 제가 할 발표는 아시아 스튜디오 네트워크라는 새로운 분석틀을 통하여 영화 스튜디오들의 부상이라는, 아시아 영화 연구에 있어 상당히 중요한 전후(戰後)의 현상을 이론화하고 역사화하고자 하는 장기 프로젝트의 시작점입니다.

### 아시아 영화 스튜디오의 시대

1960년대 초, 5개의 대규모 영화 스튜디오가 아시아에 등장했습니다. 한국의 신필름, 대만의 국련(Guolian; Grand Motion Picture, GMP) 및 중앙영화제작소 (Central Motion Picture Corporation; CMPC), 홍콩의 소씨형제유한공사 (Shaw Brothers), 그리고 싱가포르의 국제전영 (Motion Picture and General Investment; MP&GI, Cathay Pictures) 이 그것입니다. 이들 스튜디오들은 영국과 일본의 식민 세력에 의해 형성되었던 “극동” 과 “대동아” 라는 두 가지 선행 브랜드를 효과적으로 포괄하여 전후 미국 주도로 구축된 냉전 아시아에서 할리우드 스튜디오 시스템으로 알려진 합리적이고 산업화 된 대량 생산 영화 시스템을 구현하고자 했습니다. 많은 아시아 영화 제작자들에게 할리우드는 갈망하고 모방하고자하는 궁극적 대상이었습니다. 그러나 할리우드의 제작 시스템을 파악하는 것은 그 당시 아시아의 영화제작자들에게는 불가능에 가까운 것이었습니다. 할리우드를 경험하고 돌아온 영화인력들이 1920-30년대 영화산업에 유입되기 시작했던 일본의 경우와는 달리 할리우드의 근대성은 대부분의 아시아 영화제작자들에게는 ‘상상의 근대성’ 이었습니다. 그 대신 한국, 대만, 홍콩의 영화 기업인들은 이미 일찌감치 할리우드 영화 제작 시스템을 도입한(혹은 도입했다고 믿어지던) 일본을 모델로 삼았습니다. 실제로 아시아의 영화 제작자들은 접근 가능하고 시스템의 적용이 용이한 일본의 대형 영화 스튜디오에서 배웠고 또한 자극을 받았습니다. 특

\* 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2021S1A5C2A02086967)

히 1950년대에 활동한 많은 한국과 대만의 영화인들은 식민시기에 일본의 영향 하에 영화 경력을 시작했다는 점 역시 꼭 지적해야 하겠고요.

제가 주목하는 아시아의 5개 영화 스튜디오에는 각각 영화제작을 목적으로 제작된 복수의 대형 사운드 스테이지가 건설되어 있었고, 연기자와 감독, 시나리오 작가와 장기 독점계약을 맺고 수백 명의 기술자를 고용했으며, 이 중 홍콩의 쇼부라더스와 싱가포르의 MP&GI는 최첨단 시설의 극장을 다수 소유하고 자사의 제작 영화들을 배급, 상영하는 수직통합형 스튜디오 시스템을 구축했습니다. 또한 한국의 신필름과 대만의 국련과 같이 신생 독립국의 영화 스튜디오들은 강력한 권위주의 정부와 연합하여 적극적인 지원을 받거나 혹은 강력하게 통제되었습니다. 도표에서 보실 수 있듯, 한국, 대만, 그리고 홍콩의 영화산업은 1960년대 각자의 황금기를 맞이합니다. 특히 제가 주목하는 시기인 1966년에서 1968년의 시기는 이 세 국가의 영화생산능력이 거의 비슷하다는 것을 알 수 있습니다. 또한 신필름, 쇼부라더스, MP&GI는 매년 20~40편의 영화를 제작하고 배급했으며, 1960년대 후반에 제작능력과 편수가 정점에 도달합니다. 이들 영화사들은 또한 서로 네트워크가 형성되어 서로 밀접하게 협업을 이루었습니다. 이들은 협소한 자국의 영화시장을 넘어서 시장을 확대하기 위하여 지역 간 영화조직과 기구를 통해 서로 영화를 판매 또는 배급을 했으며, 보다 적극적으로 공동제작에 뛰어들게 됩니다.

이 전례 없던 아시아의 영화 스튜디오들 간의 교류와 협력은 1962년 5월에 한국에서 개최한 제9회 아시아 영화제와 함께 등장했으며, 1960년대 중반에서 후반에 본격적으로 확대되었고, 1970년대 초반에 쇠퇴하기 시작, 70년대 말에 소멸했습니다. 제가 “아시아 스튜디오 네트워크”라고 부르는 이 네트워크는 서로의 영화시장을 공유했습니다. 저는 급속한 도시화로 인한 도시인구의 급격한 상승, 미국 문화의 대량 유입, 개발국가인 한국과 대만의 산업화, 홍콩 자유주의 경제 정책, 그리고 이로 인해 아시아 각국에서 맞이한 ‘영화의 황금기’에 영화산업을 기업화하고자 하던 아시아 각국 영화기업인들의 집단적 열망이 이 네트워크를 활성화시켰다고 생각합니다.

### 아시아 영화 네트워크의 시작

그렇다면 이 네트워크는 도대체 언제, 그리고 어떻게 시작했을까요. 조금전에 제가 1962년의 아시아영화제가 시작점이라고 했는데요, 이것은 “아시아 스튜디오 네트워크”의 시작을 말하는 것이지 아시아 영화 네트워크의 시작이라는 것은 아닙니다. 저는 제 첫 책인 *Cinema and the Cultural Cold War: US Diplomacy and the Origins of the Asian Cinema Network*에서 미국의 냉전 문화정책과 1950년대의 아시아 영화 네트워크의 형성을 연구했습니다. 저는 아시아 영화 네트워크의 시작을 1953년으로 봅니다. 일본 다이에이스튜디오의 사장이자 구로사와 아키라 감독의 <라쇼몽>의 제작자로 알려진 나가타 마사이치(永田雅一)의 주도로 설립된 전후 아시아 최초의 ‘범아시아’ 영화기구 아시아영화제작자연맹(Federation of Motion Picture Producers Association in Asia (FPA))가 1953년에 출범했기 때문입니다. 회원국은 의장국인 일본을 비롯하여 홍콩, 대만, 한국, 필리핀, 말레이시아, 태국, 인도네시아 등이었습니다. 전후 일본이 아시아 영화산업의 맹주의 자리를 되찾기 위한 시도였던 이 연맹은, 나가타 마사이치가 초대 회장을 역임했고 홍콩과 말레이시아의 런런쇼가 부회장을 맡았습니다. 하지만 이 연맹의 배후에 미국의 아세아재단이 있었고, 아세아재단의 배후에는 미중앙정보국, 즉 CIA가 있었다는 것은 그동안 알려져 있지 않았습니

다. 1953년에 결성된 미 중앙정보국이 비밀리에 후원했던 아세아 재단(The Asia Foundation)은 미국과 아시아의 문화/교육적 교류를 지원한다는 명분 하에 친미 영화인들을 중심으로 하는 소위 ‘아시아 반공 영화인 연합의 성격으로 연맹을 재정적으로 뒷받침했는데요, 이 아시아영화제작자연맹은 매년 정기적으로 개최되는 영화제를 준비했고 그 첫 번째 정기 영화제는 ‘동남아시아 영화제 (Southeast Asian Film Festival)’ 이라는 이름으로 1954년 5월 8일에 동경에서 열렸습니다. 이 영화제는 이후 1957년에 아세아영화제(Asian Film Festival)로, 그리고 1983년에 아태영화제 (Asia-Pacific Film Festival)로 개명을 합니다. 아세아영화제는 다른 유럽의 영화제(칸, 베니스, 베를린)와는 달리, 한 도시/국가에서 개최되는 것이 아니라 기존의 정치/경제 정상회담이 열리듯 회원국의 각 도시를 돌면서 개최되는 방식을 취했습니다. 영화제의 영화들 역시 일반 대중에게 상영되지 않고 회원들에게만 공개되는, 다시 말해서 ‘정상회담’ 형식의 영화제였던 것이죠. 따라서 아세아영화제에서는 아시아 각국의 영화제작자들이 서로의 작품들을 보고 판권을 구매하며 공동제작 및 시장 확대를 위한 방안을 논의하는 것이 영화제의 주된 활동들이었습니다.

1950년대 아시아 영화산업은 새로운 발전의 단계로 넘어가고 있었습니다. 1939년에 창립되어 1950년대 동안 말레이어를 사용하는 영화를 100편 이상 제작하고 싱가포르, 말레이시아, 홍콩 등에 배급한 소씨형제(邵氏兄弟; Shaw Brothers)의 쇼 말레이 프로덕션(Shaw Malay Film Production), 필리핀의 “빅 포(big four; LVN, 프리미어, Sampaguita, Lebran-Movietec)”로 불렸던 네 개의 수직통합형 스튜디오는 1950년대 내내 매해 약 100편에 가까운 영화들 제작했습니다. 인도네시아 영화의 아버지라 불리는 두 거물인 자말루딘 말릭(Djamaludin Malik)와 우스마 이스마일(Usmar Ismail)은 1950년대 초-중반 적극적으로 산업을 확장했었지만, 정치적 불안정으로 위기를 겪습니다. 다른 한편, 말레이시아 화교 거상의 아들인 록완토(Loke Wan-tho, 陆运涛)는 싱가포르에 직접 설립한 영화스튜디오 MP & GI(國際電影懋業有限公司, a.k.a Cathay Pictures)를 통하여 말레이시아와 싱가포르에서 주도권을 쥐고 있었습니다. 이들 아시아의 영화제작자들이 공유했던 열망은 영화 제작과정을 합리화하고 산업화하며, 전후 대도시 주민들을 매혹할 수 있는 높은 수준의 작품들을 제작하는 것이었습니다. 또한 그들은 할리우드와 유럽의 영화들에 맞서 경쟁할 수 있고 시장 규모를 확장할 수 있는 “큰 규모의” 영화를 제작하려고 했습니다. 합작은 이러한 목적을 달성하기 위한 훌륭한 수단으로 생각되었죠. 이론상으로는 둘 혹은 더 많은 나라가 영화를 함께 제작한다면 관객이 두 배(혹은 그 이상)로 늘어나기 때문이었습니다. 이러한 상황에서 연맹은 지역의 수많은 신진 영화 제작자들에게 하나의 기회로 인식이 되기 시작합니다. 아시아영화제 초반 몇 년 동안에 연맹의 회원들은 영화제 기간 동안 아시아 영화시장을 확장하기 위해 서로가 협력할 수 있는 방법에 대해 논의했습니다.

하지만 아이젠하워 대통령의 8년 임기 동안 등장하고 영향력을 확대했던 아세아재단은 케네디 정권하 미국의 냉전정책의 변화와 아시아 각국의 정치적 급변으로 영화 산업에서 손을 떼게 되고, 연맹 역시 급속도로 힘을 잃게 됩니다. 연맹의 핵심멤버들은 1960년대에 접어들면서 각국에서의 영향력을 잃었고요, 그리고 동남아시아에 방점을 찍었던 연맹의 활동은 동아시아로 지역적 중심이 이동합니다. 말레이시아와 싱가포르를 무대로 하던 쇼부라더스는 홍콩으로 제작본부를 옮겼고, 1950년대 연맹 네트워크에 속하지 않았던 신흥 그룹이 전면에서 등장하면서 연맹이 1950년대 동안 공고히 다진 네트워크를 차지하게 됩니다. 이는 미국 냉전 기관의 재정 및 행정 지원없이 구축된 것이죠. 이 새로운 네트워크의 핵심 구성원은 홍콩의 런런쇼, 싱가포르의 록완토, 대한민국의 신상옥, 대만의 리한상이었습니다. 흥미로

운 것은, 런런쇼를 제외하고는 그 누구도 1950년대 아세아재단 영화 프로젝트의 수혜를 받은 적이 없다는 것입니다. 자 그렇다면 오늘 발표의 후반부에는 조금 더 구체적인 아시아 스튜디오 네트워크의 사례연구로 신필름과 쇼부라더스의 영화적 협력관계를 중심에 놓고 보겠습니다.

### 신상옥과 런런쇼: 신-쇼 합작영화의 시작

신필름과 쇼부라더스의 만남은 1962년이었습니다. 이해 5월에 아세아영화제가 서울에서 열렸죠. 박정희 정권의 불안정한 출범은 중앙정부로부터 국제적인 문화행사의 유치에 서두르게 했고, 아세아영화제는 그중 하나의 선택이었습니다. 5.16을 기념하기 위하여 영화제의 폐막은 5월 16일에 박정희 대통령의 참석으로 마무리되었습니다. 이 영화제에서 한국의 영화감독이자 제작자인 신상옥은 <사랑방 손님과 어머니>로 대상을 수상하게 됩니다. 한국영화가 국제영화제에서 거둔 성과로는 1959년에 동 영화제에서 <시집가는 날>이 최우수 희극상을 받은 후 처음이었고, 박정희 대통령 개인은 물론 온 국민은 신상옥 감독의 승전보에 흥분했습니다. 신상옥은 아세아 영화제가 개최되기 불과 몇 달 전, 제1회 대중상 영화제에서도 <연산군>으로 트로피를 휩쓸었었기에, 새 정부에게 있어서 신상옥은 한국영화산업의 미래를 이끌어갈 가장 유능한 '영화 기업인'으로 각인되었습니다. 서울에서 개최된 1962년의 제9회 아세아영화제 기간 중 신상옥은 상하이 출신의 화교 영화제작자인 런런쇼 (Run Run Shaw) 와 조우하게 됩니다. <사랑방 손님과 어머니>에 덩덤한 반응을 보이던 런런쇼는 영화제에서 상영된 <연산군>을 보고 신상옥이 본인이 원하던 '감독'이라는 판단을 하게 됩니다. 런런쇼는 영화제 중에 신상옥을 만났고, 이 둘은 영화제가 끝나기도 전에 공동제작에 대한 일차적인 합의에 이르게 됩니다. 이로부터 2년 후, 최초의 신필름-쇼부라더스 합작영화인 <달기>(Last Woman of Sang)이 양국에서 개봉하게 됩니다.

그렇다면 이 두 사람이 '합작'을 추진하게 된 동기는 과연 무엇일까? 일단 런런쇼는 1962년 당시, 홍콩의 청수만(清水灣 Clearwater Bay)에 아시아 최대규모의 영화 스튜디오인 '무비타운(movie town)'을 건립하고 있었습니다. 1961년에 공사가 시작되어 1966년에 완공된 이 스튜디오에서는 동시에 12편의 영화를 제작할 수 있고 연인원 1,500명이 근무를 하는 엄청난 규모였습니다. 영화를 본격적으로 제작함에 있어서 런런쇼가 염두에 두고 있던 관객은 1949년 중화인민공화국(People's Republic of China) 성립 이후 동남아시아 각국으로 흩어진 화교들이었습니다. 중국인으로서의 자부심과 중국문화의 정체성을 지키고 싶어하는 화교들을 끌어들이기 위해서 모든 영화는 북경어로 제작되고, 또한 영화의 소재를 중국역사와 고전문학, 대중소설, 그리고 민담 등에서 끌어오기로 합니다. 따라서 1930년대 상하이 영화산업의 황금기에 제작된 영화들 중 상당수가 이 시기 홍콩에서 다시 만들어집니다. 싱가포르에서 홍콩으로 근거지를 옮겨 1961년에 '무비타운'의 공사를 시작한 것은 아시아 전역, 그리고 멀리는 북미대륙과 영국, 캐나다, 미국에 흩어져 있는 1억 명에 가까운 화교들을 대상으로 하는 영화를 제작, 공급하겠다는 런런쇼의 야심을 실현시키고자 하는 첫 번째 단계였던 것입니다. 하지만 1년에 30-40편의 만다린 영화 제작을 목표로 하던 런런쇼는 곧 벽에 부딪히게 됩니다. 런런쇼에게 당면한 가장 큰 문제는 바로 인력 수요와 공급의 불균형이었는데, 1년에 적어도 40~50편의 자사 영화를 제작해야 하지만 능력있는 영화인력, 즉 감독과 배우가 그 규모를 맞출 수 없었던 것입니다. 따라서 런런쇼는 중화권을 벗어난 인재 스카우트의 필요성을 절실히 느끼게 됩니다. 이런 상황에서 런런쇼는 보통 영화 한 천의 제작에 3-4개월이 소요되는 홍콩의 영화감독들과는 달리 불과 21일만에 2시간이 넘는 대작

사극을 완성해 냈다고 하는 신상옥에게 관심을 갖게 되고, 신상옥과 한국의 영화 인력들, 그리고 <연산군>에 출연한 배우 신영균을 홍콩영화산업에 끌어들이기로 결심하게 됩니다. 단순히 쇼 부라더스 영화의 시장을 확대하고자 하는 것이 아니라, 화교 영화시장에 공급할 영화를 빠르고 안정적으로 제작할 수 있는 파트너로서 신상옥을 선택했던 것이라고 저는 생각합니다. 물론 신상옥이 런런쇼의 유일한 아시아 파트너는 아니었죠. 일본과 대만, 말레이시아, 그리고 필리핀에도 중요 합작 파트너를 형성하고 있었습니다.

그렇다면 신상옥은 왜, 어떤 이익을 위해 런런쇼와 손을 잡았던 것일까요? 그 답은 의외로 쉽습니다. 즉, ‘영화법’에 그 원인이 있었습니다. 군사정부는 1961년 9월 군소영화사 72개사를 16개사로 통합한 데 이어 1962년 1월 20일 최초의 영화법 제정 공포와 1963년 3월 영화법 1차 개정으로 영화산업의 기업화 정책에 시동을 걸게 됩니다. 1963년 6월, 21개의 영화사가 순식간에 극동, 한양, 한국영화, 신필름 등 4개사로 정리되었습니다. 아직까지도 논란이 되는 부분이지만 대부분의 영화사 학자들은 이 영화법의 제정에 가장 큰 영향을 미쳤던 것이 바로 ‘신상옥’이라고 봅니다. 즉, 신상옥 자신의 ‘꿈’과 박정희 정권의 ‘목표’가 완벽히 일치했다고 볼 수 있다는 말입니다. 1962년 5월 신상옥이 런런쇼와 만났을 때 신상옥은 첫째로 안정적으로 영화의 제작편수를 확보하는 것이 중요했고, 둘째로는 합작영화를 제작하면서 외화를 획득하여 박정희 정권의 신임을 얻고자 했습니다. 그리고 신필름이라는 영화사를 기업화시켜서 쇼부라더스나 일본의 다이에이 같은 대규모 영화 제작사로 키우고 싶은 욕망도 있었던 것으로 보이고요. 마지막으로 보자 실리적인 측면입니다. 즉, 아세아영화제에서 나가타 마사이치에 이어 두 번째 서열인 런런쇼와 합작을 함으로써 아세아영화제에서 지속적인 상을 받을 수 있도록 하고자 함입니다. 이는 국제영화제에서 수상할 시 외화수입 쿼터를 배정하는 영화법을 이용하고자 하는 것이었죠. 실제로 신상옥은 1975년 신필름의 문을 닫을 때까지 쇼부라더스와의 채널을 독점하면서 실질적인 이득을 취할 수 있었습니다.

#### 1964-1967: 네 편의 대형 합작영화

이에 따라 1964년부터 1967년까지 신필름과 쇼부라더스는 총 네 편의 대작 합작영화들을 제작하게 됩니다. 이 중 첫 번째 합작영화인 <달기 姐己 Last Woman of Shang>(1964)는 1963년에 제작이 개시되었는데, 신영균이 주연으로 중국 상나라의 마지막 왕인 주왕역할을 맡고 당시 중화권 영화계의 최고 스타였던 린다이(林黛 Linda Lin Dai)가 주왕의 애첩 ‘달기’ 역으로 출연했습니다. 신필름 쪽에서는 남궁원과 이예춘이 추가로 참여했습니다. 영화는 ‘무비타운’에서 실내 장면들을, 한국에서는 수원성에서 야외 장면들을 촬영했습니다. 당시 홍콩에서 유일하게 칼라 시네마스코프 촬영을 해낼 수 있었던 일본인 니시모토 타다시가 촬영을 담당했습니다. 니시모토 타다시는 한국과 홍콩 최초의 합작영화인 <이국정원>에서도 칼라 촬영을 담당했었습니다. 1964년 기준 홍콩영화사상 최대의 제작비가 투입된 <달기>는 개봉을 불과 한 달 앞두고 여주인공 린다이가 24살의 나이로 자살을 함으로써 그녀의 유작으로 남아있습니다. <달기>는 홍콩과 한국 양국에 어느 정도 만족할 만한 성과를 얻어 내었고, 이후 남궁원과 최은희가 주연한 <대폭군 The Goddess of Mercy>(1966), 김진규와 박노식 주연의 <흑가면 That Man in Chang-An>(1966), 그리고 신영균과 김승호 주연의 <철면황제 King with My Face>(1967) 이 각각 제작, 개봉되었습니다.

이러한 신필름과 쇼부라더스의 합작 네트워크는 1967년 <철면황제> 이후 중단됩니다. 그

이유는 세 가지로 압축될 수 있습니다. 첫째로는 이들 한국과 홍콩 간의 대작 합작영화들은 거두어들이는 이익에 비해서 제작과정의 너무 더디고 그리고 양국의 이해관계가 복잡하게 얽혀 있었습니다. 둘째로는 당시 신필름이 처한 재정적 곤궁도 이유로 볼 수 있습니다. 마지막으로 가장 중요한 이유는 바로 런런쇼에게 더 이상 한국이 필요하지 않아진 것에 있습니다. 1960년대 초반까지만 해도 쇼부라더스와 함께 동남아시아 지역 화교 영화시장을 양분하며 경쟁을 벌이던 MP&GI는 1964년 타이페이에서 개최된 아세아영화제에서 발생한 비운의 헬리콥터 사고로 그룹의 총수인 록완토를 비롯해 영화사업을 이끌던 참모들이 한꺼번에 사망한 후 급격히 쇠퇴하기 시작했습니다. MP&GI는 결국 1969년에 영화사업을 완전히 포기하게 됩니다. MP&GI가 무너짐으로써 쇼부라더스는 경쟁자가 없이 화교영화시장을 장악하게 되는것이죠. 더구나 1966년 호금전의 <방랑의 결투 大醉俠 Come Drink With Me>에 이어 67년에는 장철의 <외팔이 獨臂刀 One-Armed Swordsman>가 엄청난 흥행 성공을 거두며 대작 사극영화에서 무협영화로 인기 장르가 옮겨가게 되었습니다. 도표에서 보듯 1964년과 65년에 절반 이상을 차지하던 사극은 67년 이후 급격히 줄고 70년에 접어들면 완전히 사라집니다. 이 빈 자리를 무협영화가 대체하게 되는데요, 1970년에는 쇼부라더스 제작 영화의 60% 이상을 무협영화가 차지하고, 이소룡 열풍이 전 세계를 휩쓸던 1973년과 74년에는 쿵푸영화가 전체의 70%를 차지합니다. 따라서 당연히 무협영화의 제작에 있어서 한국은 쓸모 있는 파트너가 아니었고, 쇼부라더스는 합작 대신 자체제작을 선택하게 됩니다. 물론 이즈음 무비타운의 시스템이 안정화에 접어들게 되었다는 점 역시 중요하게 보아야 합니다.

이 즈음 런런쇼는 제작사 대 제작사, 국가 대 국가의 공동제작이 아니고 감독과 배우들을 스카우트해서 ‘무비타운’에서 제작하는 방식을 도입합니다. 따라서 국제공동제작의 범위를 대단히 넓게 본다면 이들 영화들이 합작으로서 이해될 수도 있겠지만 엄밀히 말한다면 해외 ‘용병’들을 기용하여 제작된 100% 쇼부라더스 영화들이라고 보는 것이 타당할 것입니다. 사업 감각이 좋은 런런쇼는 당시 일본 영화산업은 극심한 불황을 겪고 있었고 유능한 유휴인력들이 많았다는 점을 잘 알고 있었습니다. 나카히라 고, 이노우에 우메쓰구를 비롯한 7명의 일본 감독들이 쇼부라더스에 스카우트되어 ‘계약감독’으로 1967년부터 1972년까지 총 30여 편이 넘는 뮤지컬, 코미디, 그리고 첩보영화들을 연출했습니다. 일본 감독들 이외에도 1966년과 67년의 쇼 부라더스에는 필리핀과 대만에서 온 영화인들도 많이 활동을 하고 있었습니다. 그리고 한국에서 스카우트한 첫 번째 용병감독인 정창화 감독이 1967년 12월 말에 홍콩 땅을 밟게 됩니다. 정창화 감독은 1968년의 <천면마녀>를 시작으로 이후 1973년에 골든 하베스트로 이적하기 전까지 쇼 부라더스를 대표하는 감독들 중 한 명으로 여섯 편의 장르영화를, 그리고 골든 하베스트에서는 1977년에 한국으로 돌아올 때까지 다섯 편을 연출했습니다.

신필름은 쇼부라더스와의 ‘공식적’인 합작영화사업이 종료된 이후에도 쇼부라더스와의 네트워크를 유지했습니다. 안양영화촬영소와 허리우드 극장의 인수 등 과도한 사세확장으로 인한 자금의 압박과 정부정책의 변화로 코너에 몰린 신상옥은 3기 전속배우 전원을 1969년에 홍콩으로 보냅니다. 진봉진, 김기주, 홍성중을 비롯한 배우들은 1970년부터 1975년 신필름이 문을 닫을 때까지 대부분의 시간을 홍콩에 머물면서 쇼부라더스 영화들에 조연급으로 출연을 했는데, 신필름은 이들의 존재와 정창화 감독, 그리고 1972년에 홍콩에서 1년여간 영화를 연출한 장일호 감독과 정창화 감독을 이용하여 합작영화의 기본요건을 갖춘 후 “합작영화” 타이틀을 걸고 개봉을 했습니다. 홍콩을 시작으로 독일과 이탈리아를 비롯한 유럽 전

역에서의 흥행을 거쳐 워너 브라더스의 배급망을 통해 전미 흥행 1위에까지 올랐던 <죽음의 다섯 손가락>이 대표적인 경우로, 한국에서는 <철인>이라는 제목으로 개봉이 되었죠. 이 방식으로 1970년에서 1975년 사이에 신필름의 이름으로 개봉된 쇼부라더스의 영화들은 대략 30여 편에 가깝습니다.

## 결론

오늘 발표는 여기에서 마감을 해야 할 것 같습니다. 시간의 제약으로 신필름과 쇼부라더스의 네트워크를 아주 간략하게 정리했는데요, 보다 자세한 내용은 이후 다시 소개할 기회가 있을 것이라 생각합니다. 결론에서 제가 강조하고자 하는 것은, 한국영화의 역사를 논할 때 일국사의 관점으로만 바라보게 될 경우 설명되지 않는 한국영화사의 순간들이 무척 많은데, 설명이 되지 않을 경우 보통 버려지거나 혹은 예외적인 경우로 짧게 언급되고 사라지는 경우가 많습니다. 또한 한국과 동남아시아 중화권 영화사들과의 합작을 일국사의 관점에서 바라보게 될 경우 ‘한국영화의 동남아시아 진출’ 과 같은 한국영화사의 예외적인 에피소드 정도로 설명이 되곤 하는 것 같습니다. 하지만 1950년대의 한홍합작영화들은 한국이 미국주도 냉전체제의 영화네트워크 안으로 편입되어 들어간 과정이라고 저는 생각하고요, 이에 맞물려 동아시아로의 시장 확대를 희망하던 싱가포르-말레이-홍콩 기반의 소씨형제가 한국영화계로 진출한 것으로 해석되는 것이 적절하다고 생각합니다. 그리고 이어지는 1960년대의 신필름과 쇼부라더스의 네트워크는 “아시아 스튜디오 네트워크” 의 한 부분으로서 이해해야 하며, 이 네트워크는 영화제작의 기업화를 꿈꾸던 아시아의 영화기업인들의 욕망이 서로 일치하며 1960년대의 중반부터 그리고 1970년대의 초반에 이르는 대략 10년의 기간동안 서로 영화를 공동제작 및 배급을 하고 배우들을 교류했으며, 새로운 기술을 테스트하고 서로 경쟁적으로 스튜디오의 규모를 확대한 과정입니다. 1960년대 중반까지 비교적 대등하게 협력을 하던 이 아시아의 영화 스튜디오들은 이후 쇼부라더스, 신필름, 그리고 GMP로 압축이 되다가 1960년대 후반에 접어들면 쇼부라더스의 압도적인 성장으로 재편됩니다. MP&GI의 특완토의 제안으로 쇼 부라더스를 떠나 대만으로 옮겨 GMP 를 설립했던 리한상은, 특완토의 사망 후 동력을 잃어 사업을 접고 1971년에 쇼부라더스로 돌아갑니다. 그리고 신필름은 1970년에 접어들며 급격히 쇠퇴하기 시작하여 1975년에 문을 닫게 됩니다. 그리고 이 네트워크는 곧 소멸됩니다.

한국이 아시아의 화교영화인들과 맺은 네트워크는 2000년에 홍콩 국제 영화제에서 마련한 트랜스내셔널 홍콩영화 특별전을 통해 처음 본격적인 주목을 받게 되었고 이어진 2003년 부산영화제에서의 한홍합작영화 특별전, 그리고 뒤이은 2004년 정창화 감독 회고전을 통해 한국영화의 연구자들에게 본격적으로 소개되었습니다. 하지만 15년이 지난 지금, 여전히 한국과 시노폰 영화가 맺은 교류의 역사는 뚜렷한 연구결과물을 보여주지 못하고 있습니다. 홍콩의 원로 영화사가인 로우카가 지적한 대로 홍콩과 한국영화를 역사적으로 접근할 수 있는 연구자의 부재로 인해 트랜스내셔널 영화사 연구가 불가능해 왔다는 점이 가장 큰 이유라 보여집니다. 저는 다양한 연구들이 계속 등장하여 한국영화의 역사를 조금 더 유연하게 바라보게 되고, 또한 다양한 균열들을 적극적으로 수용함으로써 한국영화의 장을 넓히는 것이 반드시 필요하다고 생각합니다. 한국영화 100주년을 맞이하여 내셔널 시네마의 한계를 넘어선 한국영화사 연구의 새로운 변화를 기대해 봅니다. 지금까지 들어 주셔서 감사합니다.

## 토론문 : 테크놀로지, 국가, 그리고 트랜스내셔널리즘

정찬철  
부경대학교

우선 흥미로운 글을 보내주신 이상준 교수님께 감사드립니다. 서론에서 밝히신 바와 같이 ‘아시아 스튜디오 네트워크’라는 일종의 개념어를 통해 1960년대 아시아 영화의 역사를 개별 국가의 일국사의 관점에서 벗어나 트랜스내셔널 영화사의 관점으로 재구성하는 작업이 저에게도 무척이나 흥미롭게 다가왔습니다. 발표문을 읽으면서 다양한 질문들이 떠올랐지만, 크게 두 가지의 질문을 드리고 싶습니다. 하나는 ‘아시아 스튜디오 네트워크’에서 ‘네트워크’ 개념에 대한 질문이고, 다른 하나는 ‘네트워크’ 안에서 ‘테크놀로지’의 역할에 대한 질문입니다.

무엇보다도 ‘아시아 스튜디오 네트워크’라는 개념어가 트랜스내셔널 시네마 역사 담론으로서의 잠재력이 크다고 생각합니다. 물론 ‘아시아 영화 네트워크’와 (정치적 이해관계를 제외하고) 어떠한 구체적인 차이를 보일지는 지금의 발표문만으로는 알 수 없지만, ‘아시아 스튜디오 네트워크’는 1960년대 스튜디오를 중심으로 재형성된 아시아 지역 영화제작사 사이의 합작과 협력의 관계를 꼬집어 내는 직관성을 담고 있다고 봅니다. 본문에서 신필름과 쇼브라더스의 합작영화 제작을 통해 이 점을 상세히 설명해 주셨습니다. 특히 ‘국가 대 국가의 공동제작’이 아닌 ‘영화인 개별 계약 참여 방식의 합작’이 새로운 영화 네트워크를 보여주는 특징이라는 설명이 매우 흥미롭게 다가 왔습니다. 사실 이 내용을 읽어가면서, ‘네트워크’라는 용어에 대한 물음이 더 깊어졌습니다. ‘어떤 의미로서 네트워크일까?’ 혹은 ‘네트워크라는 용어는 합작과 어떻게 다르고 같은가?’ 등의 물음을 떠올렸습니다. 브루노 라투르(Bruno Latour)의 ‘행위자네트워크 이론(Actor-Network Theory)’과 프리드리히 키틀러(Friedrich Kittler)의 ‘담론 네트워크(Discourse Network)’ 개념을 의식적으로 떠올릴 수밖에 없는 저에게 ‘네트워크’라는 용어는 ‘연합 그 자체’가 아니라 ‘연합되어 있는 방식 혹은 상태’에 방점이 있습니다. 지금까지 1950년대와 1960년대 아시아에서의 영화 네트워크를 탐구하시면서 ‘네트워크’ 개념 자체를 어떠한 형상으로 그리(고 싶으)셨는지 궁금합니다.

교수님께서도 ‘시네마스코프’라는 당시 아시아 스튜디오 네트워크를 구성하는 공통의 ‘기술적’ 요소를 간략하게 지적하셨는데요. 쇼브라더스의 ‘쇼 스코프 Shaw Scope’와 같은 지역 와이드 스크린 브랜드의 확대가 (물론 워너브라더스의 시네마스코프 기술이었지만) 당시 아시아 지역 스튜디오 간의 연합체계 구성의 중요한 목적은 아니었는지 궁금해졌습니다. 키틀러와 라투르가 각자의 이론에서 그렇게 바라보았듯이, ‘아시아 스튜디오 네트워크’에서 (상업적 성공은 대전제로 했을 때) 기술적인 이해관계가 네트워크 형성과 연결상태 유지(being connected)의 주된 동력이었다고 볼 수 있을지 궁금합니다. 만약 그렇지 않았다면, 기술적 이해관계는 ‘아시아 스튜디오 네트워크’ 안에서 어느 정도의 영향력을 지니고 있었다고 바라보시는지 궁금합니다.

이렇게 두 가지 질문으로 오늘의 토론문을 마치고자 합니다. 오늘 저의 궁금증이 조금이나마 원고 완성에 도움이 될 수 있다면 기쁠 것 같습니다. 또한 차후에 원고가 완성되었을 때 일독하고 의견 나눌 수 있는 시간이 제게 주어질 수 있다면 더할 나위 없이 좋을 듯합니다. 멋진 논문으로 완성되기를 바랍니다.

## 한국과 태국 영화 커넥션: <랑종>과 나홍진\*

정민아 (성결대학교 연극영화학부)

코로나바이러스로 인한 사회적 거리두기가 최고단계로 시행되던 2021년 7월 극장가는 여름 성수기에도 불구하고 암울한 상황에서 벗어나기 어려웠다. 방학 시즌을 노린 할리우드 마블 대작영화도 기대치를 만족시키지 못하는 가운데, 태국영화 <랑종>은 동남아영화, 무명배우, 호러 마니아 사이에서 한정적으로 알려진 감독이라는 핸디캡을 뚫고 83만명 관객을 동원했다. 관객수 이전에 이 영화는 화제성 면에서 폭발적이어서 수많은 해석과 논쟁으로 인터넷 담론장을 달구었다.

<랑종>이 한국의 영화시장에서 뜨거운 반응을 보였던 이유는 나홍진 감독이 기획과 각본으로 참여했다는 점이 크다. 나홍진은 2016년에 오컬트 장르 <곡성>으로 신드롬을 일으킬 정도로 한국 관객에게 충격파를 던졌고, 이 영화에 대한 각종 다양한 해석과 리액션은 SNS를 중심으로 빠르게 전파되었다. 영화는 시골마을을 배경으로 연쇄살인, 무당, 기독교, 엑소시즘, 학살, 좀비, 사탄 등 센세이셔널한 소재를 펼쳐놓는다. 그로테스크한 소재 그 자체로서 관객의 관심을 촉발시키지만 <곡성>이 가진 힘은 서사와 인물로부터 나온다. 서사와 캐릭터의 모호함 틈 사이에서 수많은 해석이 뿜어나올 수 있기 때문이다. 비유와 상징으로 이루어진 영화언어의 해석적 묘미로 인해 <곡성>은 칸국제영화제 상영을 시작으로 국내보다 해외에서 더 열렬한 호응을 얻었다.<sup>1)</sup>

<곡성> 이후 6년만에 나온 나홍진의 신작은 그의 연출작이 아니라 태국영화의 프로듀서 작품이라는 점에서 또 한번 대중적 관심을 일으켰다. 나홍진은 <곡성>의 속편을 만들고 싶었다고 여러차례 인터뷰에서 이야기했다. 그러나 그는 시나리오를 가지고 태국의 반종 피산다나쿤 감독에게 프로젝트를 맡겼다. “진심을 다해서 정말 무섭고 제대로 된 호러 영화를 만들어 보자는 것이 이 영화의 시작이었다. 원안을 쓰고 굉장히 습하고 비가 많이 내리는 울창한 숲, 포장되지 않은 도로의 이미지가 떠올랐다. 반종 피산다나쿤 감독이 생각나 연락했고, 자연스럽게 타이틀을 이야기의 무대로 결정했다. 그렇다고 이 작품을 내가 직접 연출할 마음도 절대 없었다. 작품이 쌓이면 반복적인 것이 생길 수밖에 없는데 이전 작품과의 차별화에 고민이 컸다. 가장 거리를 뒀야 하는 작품이 <곡성>이었고 <랑종>이 <곡성>과 흡사해지는 것을 원하지 않았다.”고 나홍진은 영화의 출발점에 대해 설명했다.<sup>2)</sup>

한국의 나홍진이 기획하고, 태국의 반종 피산다나쿤이 연출한 <랑종>은 한국 제작사 노던

\* 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2021S1A5C2 A02086967)

1) 칸국제영화제 비경쟁부문 상영과 미국, 캐나다, 영국, 프랑스, 일본 등 해외 개봉 이후, 저널리스트와 비평가의 평을 모아 점수를 산정하는 사이트들의 반응을 보면 대체로 현지 반응을 파악할 수 있다. 메타크리틱 경우 81점, 로튼토마토 99%를 기록했다.

『카이에 뒤 시네마』 평론가 뱅상 말로사는 인터뷰에서 “프랑스에서 개봉했을 때 『카이에 뒤 시네마』에 평론이 나가지 않았다. 물론 그렇다고 그들이 <곡성>을 싫어했다는 건 아니다. 다만 세 명이나 미적지근한 반응을 보였기 때문에 편집장이 기다리라고 했다. 하지만 나는 이 영화에 완벽히 매료됐기 때문에 2016년에 <곡성>을 가장 좋아하는 영화 1위에 선정했다. 나중에 편집장이 <곡성>이 개봉된 지 8개월 후에 영화를 보고 “그 당시 『카이에 뒤 시네마』에 <곡성>에 관한 글을 쓰지 않았던 것은 내 실수”였다고 고백했을 때, 무척 기뻐했다. “라고 말했다. 송경원, 「<카이에 뒤 시네마> 평론가 뱅상 말로사-모두가 좋아하는 이상한 영화다」, 『씨네21』, 2018.2.5.

[http://www.cine21.com/news/view/?mag\\_id=89406](http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=89406) 검색일: 2022.2.16.

2) 김성훈, 「‘랑종’ 제작 나홍진 감독, “귀신은 분명히 있다”」, 『씨네21』, 2021.7.5.

[http://www.cine21.com/news/view/?mag\\_id=98090](http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=98090) 검색일: 2022.2.16.

크로스와 태국 제작사 GDH가 협업한 제작비 25억원의 한국-태국 합작영화이다. 본 글은 한국과 태국 영화 합작이 이루어지는 방식을 <랑종> 사례를 통해 살펴보고자 한다.

## 태국 영화산업의 추락과 재생

태국영화는 한국인에게 친숙하지는 않은 편이다. 1995년 이전에는 거의 알려지지 않았고, 부산국제영화제를 통해서 조금씩 알려지기 시작한 태국영화는 전주국제영화제와 부천국제판타스틱영화제 등 국제영화제의 단골 손님으로 한국 관객과 접점을 쌓아나갔다. 한국에서는 1990년대 중후반에 한국영화 르네상스 시기를 맞이하면서 영화비평 담론이 활성화되자 지자체를 기반으로 국제영화제 창설 붐이 생겨났다.<sup>3)</sup> 그리고 2010년대를 전후하여 규모가 큰 국제영화제의 정체기가 오면서 차별화된 콘셉트에 방점을 찍은 소규모 영화제 개최의 붐이 일어났다.<sup>4)</sup> 아시아 중심 영화제를 표방한 부산영화제는 아시아 각국의 감독과 영화를 발굴 하는데 큰 노력을 보이면서 여타 국제영화제와 함께 아시아 관객 네트워크의 주요 장으로 오랫동안 기능하고 있다.

2000년대 이후 태국영화는 한국 영화시장에서 서서히 존재감을 구축해갔다. 2004년에 무에타이 액션영화 <옹박>(프라차야 핀카엡)이 개봉해서 높은 관객수를 보여준 것은 아니었지만 (14만명), TV 예능이나 코미디 프로에서 패러디하면서 뒤늦게 컬트적 인기를 구가했다. 2005년에 완성도 높은 세련된 공포영화 <서터>(반종 피산다나쿤, 팍폼 윙폼)가 개봉하여 호러 매니아 사이에서 큰 화제가 되면서 태국 호러영화의 붐이 일어나기 시작했다. 2006년에 개봉한 <시티즌 독>(위시트 사사나티엥)은 예술영화 팬들에게 재기발랄한 태국영화를 발견하는 재미를 주었다. 이후 아피차퐁 워라세타쿤의 실험영화 <앵클 분미>가 2010년 칸국제영화제 황금종려상을 수상하자 태국 예술영화의 세계적 저력을 확인케 했다.

2016년에는 실화를 바탕으로 한 로맨스 영화 <선생님의 일기>(니티왓 다라톤)가 개봉하여 독립예술영화 관객에게 화제가 되었다. 그리고 2017년에 개봉한 <배드 지니어스>(나타우트 폰프리야)는 창의성과 긴장감이 가득한 스릴러로 입소문을 타면서 <옹박> 이후 한국에서 가장 유명한 태국영화가 되었다. 이어 2021년에 개봉한 <랑종>은 태국영화로서는 한국에서 가장 흥행에 성공한 작품이고 가장 잘 알려진 태국영화일 것이다.

부산국제영화제에서는 태국영화가 세계예술영화계에서 적극적으로 알려지고, 한국의 박스오피스에서도 성과를 내기 훨씬 전 2001년에 태국영화 특별전을 기획했다. 부산영화제는 <댕 버릴리와 일당들>(1997)의 논지 니미부트르, <검은 호랑이의 눈물>(2001)의 위시트 사사나티엥, <몬락 트랜지스터>(2001)의 펜엑 라타나루앙, <아이언 레이디>(2000)의 용유스 통콘 툰 등을 묶어 뉴타이영화로 소개한다.<sup>5)</sup>

태국 영화산업은 1960~70년대가 전성기였는데 한해 평균 100편 이상이 제작되다가 1997년 외환위기 이후 한해 10편 수준으로까지 감소하면서 몰락하게 되었다. 십여년 이상 침체된 산업에 태국영화의 활기를 가져오게 된 것은 1997년에 논지 니미부트르 감독이 코미디 <댕 버릴리와 일당들>의 박스오피스 성공이 시작점이다. 태국에서 이 영화의 성공은 자국 영화산업의 재기를 이끌어내었다.<sup>6)</sup> 그리고 논지 감독은 1999년에 로맨스 호러 <낭낙>으로 또

3) 1996년 부산국제영화제, 1997년 부천국제판타스틱영화제, 1999년 서울국제여성영화제, 2000년 전주국제영화제.

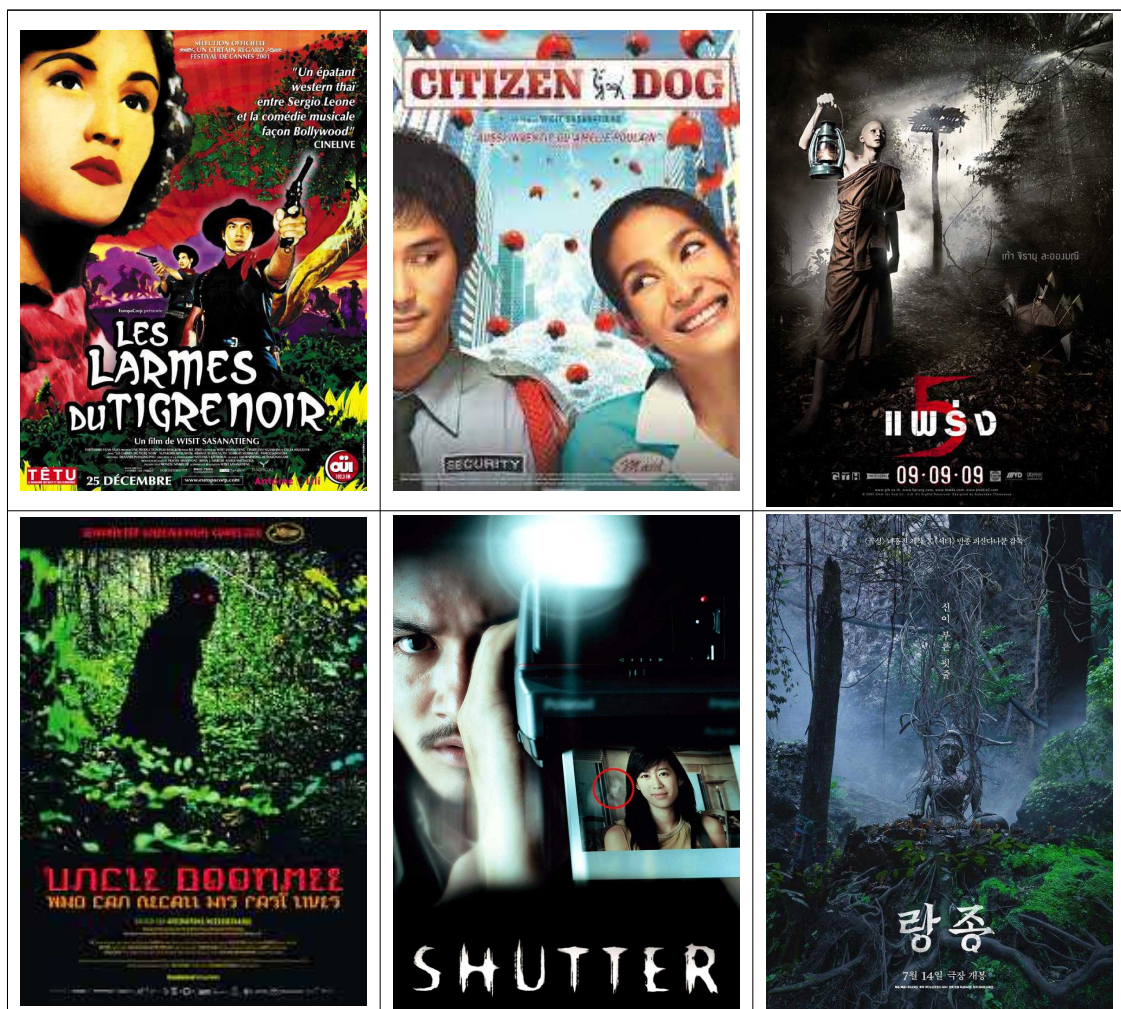
4) 서울프라이드영화제, 무주산골영화제, 인천디아스포라영화제, 울주산악영화제, 평창평화영화제, 강릉문학영화제, 여성인권영화제, 순천만동물영화제 등.

5) 부산영화제, 『타이영화의 힘』, 2001.

6) 토니 레인즈, 「재창조의 현장」, 앞의 책, 20쪽.

한번의 흥행기록을 갈아치웠다. 2000년 무렵에 괄목하게 성장하던 태국영화는 해외 무대에서도 활발하게 활약하는데, <검은 호랑이의 눈물>가 태국영화로서는 처음으로 칸국제영화제 주목할만한 시선 부문에 초청된 이후, <앵클 분미>가 황금종려상을 수상한 2010년을 전후로 태국영화는 세계예술영화제의 단골 초청 국가가 되었다.

방콕의 광고산업은 타이영화를 재창조했던 대부분의 감독들을 훈련시킨 주요 무대였다.<sup>7)</sup> 태국 영화 붐은 세련된 감각과 연출력을 갖춘 젊은 감독과 제작자의 등장에서 기인했는데, 이 흐름을 주도하고 있는 이들은 주로 뮤직비디오나 CF감독 출신이다. 논지, 펜엑, 위시트, 용유스 같은 감독들은 타이영화를 현대화함으로써 제2의 황금시대를 열면서 타이 장르 영화의 색채를 만들어갔다. 여기에 옛 태국영화를 패러디하거나 오마주하는 표현을 결합하여 태국영화만의 독특한 문화 정체성을 형성하면서 태국 국경밖의 관객에게도 깊은 인상을 남기고 있다.



매리 아인슬리와 카타르지나 안쿠타는 태국영화 가이드 책에서 태국영화를 다음과 같이 분류한다. 1997년 이전 얼리 프로덕션, 뉴타이 시네마, 헤리티지/노스텔지아, 호러, 액션, 코미디, 쿼어, 애니메이션, 인디영화.<sup>8)</sup> 태국은 동남아에서는 영화산업이 안정되어 있고 기술

7) 위의 글, 22쪽.

8) Mary J. Ainslie · Katarzyna Ancuta(eds.), *Thai Cinema: the Complete Guide*, Londond & New York: I.B.Tauris, 2018.

적인 인프라도 잘 갖춘 나라로 꼽히지만 할리우드나 한국영화 등 외국영화 점유율이 더 높고 제작면에서 볼 때 장르적으로 한정되어 있다. 최근에는 호러영화와 쿼어영화 제작 경향이 많이 나타난다.

### 한국-태국 합작영화 현황과 의의

한국영화가 아시아권의 다른 나라와 활발하게 공동제작을 시작한 시기는 2000년대 이후이다.<sup>9)</sup> 대상국은 주로 일본과 중국에 집중되어 왔다. 일본과 합작한 <순애보>(이재용, 2000), 중국 로케이션으로 제작된 <아나키스트>(유영식, 2000)와 <무사>(김성수, 2001) 등이 초기 합작영화들이다. 이후 <역도산>(송해성, 2004), <비몽>(김기덕, 2008), <보트>(김영남, 2009), <공기인형>(고레에다 히로카즈, 2009), <윤희에게>(임대형, 2019), <드라이브 마이 카>(하마구치 류스케, 2021)처럼 외국 스타배우를 기용해서 제작하는 방식, <중경>(장률, 2007), <한 여름의 판타지아>(장건재, 2014)처럼 제작비를 공동 출자하거나 기술인력이 공동으로 제작에 참여하는 등의 방식으로 다양하게 발전하고 있다.

한국과 태국의 합작영화는 홍콩까지 참여한 움니버스 공포 영화 <쓰리>(2002)로부터 시작되었다. 이 영화는 한국의 김지운, 태국의 논지 니미부트르, 홍콩의 진가신이 만나 진가신의 아이디어 아래 각자 호러영화를 만들기로 한 결과물이다. 영화는 호러 라는 장르 틀 이외에 주제의식이나 소재 면에서 공통적인 접점이 없는 작품으로 진가신은 “홍콩이나 한국의 영화를 한번도 보지 못한 태국 관객이 태반이며 그 반대도 마찬가지다. 아시아 영화시장에 존재하는 관객의 껌을 메우는 선에서 만족한다.”고 말했다.<sup>10)</sup> 이 작품은 세 나라 합작의 최초 사례이지만 진가신의 증언처럼 아시아 내 나라 간 대중문화 교류가 활발하지 않은 상황에서 합작 영화제작 시도라는 커다란 의미로 남는다.

2011년에 만들어진 영화진흥위원회의 공동제작 보고서에서는 “일반적으로 ‘공동제작영화’라고 지칭하는 경우 글로벌 자본을 활용하기 위해 공동제작에 참여한 국가들이 일정 부분씩 투자를 하고 공동으로 제작팀을 꾸려 영화를 제작한 뒤, 수익이 발생할 시 지분 비율에 따라 수익을 분배하는 형태와, 투자 개념보다는 역량 있는 후반작업 업체나 인력을 활용하기 위한 업체/인력의 수입/수출 개념으로 진행되는 것으로 크게 나누어 볼 수 있다.”<sup>11)</sup>라고 서술한다. 즉 투자 개념과 기술인력 개념으로 크게 구분을 하는데, 시간이 흐르면서 국가간 자본과 문화 교류가 활발해지면서 점차 상호 협업 수준과 영역이 확장되고 세분화되었다. 어떤 영화가 공동제작 영화인지 판별하기 어려운 경우 또한 많다.

한국-태국 영화 합작 경험이 20여년을 경과하면서 양국의 공동제작방식은 다음 네 가지 방식으로 구분할 수 있다. 첫째, 한국영화의 태국 현지 리메이크, 둘째, 장소의 해외 로케이션, 셋째, 감독과 배우, 기술 스텝 등 인력과 기술 교류, 넷째, 자본금을 공동으로 투자하기.

<쓰리>의 기대에 못미치는 결과 이후 2010년대에도 한국과 태국간 상업영화 합작 결과가 몇몇 나타났다. 한국의 장준환, 일본의 유키사다 이사오, 태국의 위시트 사사나티엥이 움니버스로 만든 <카멜리아>(2010)가 있었다. 움니버스 공동제작의 경우는 대개 영화제나 배급사를 기반으로 한다. 전주국제영화제가 창설된 2000년부터 ‘디지털 삼인삼색’ 프로젝트를 지속해왔고, 뉴타이시네마를 대표하는 감독들이 이 프로젝트에서 협업하는 경우가 많았다.

9) 장건재, 「독립·예술영화 국제공동제작 사례 연구」, 『영상기술연구』, 23호, 2015, 165쪽.

10) 「한국-홍콩-태국 감독의 움니버스 공포 ‘쓰리’」, 『조선일보』, 2002.8.11.

[https://www.chosun.com/site/data/html\\_dir/2002/08/11/2002081170172.html](https://www.chosun.com/site/data/html_dir/2002/08/11/2002081170172.html) 검색일: 2022.2.10.

11) 우혜경, 「공동제작영화를 보는 서로 다른 시선 연구」, 『영화진흥위원회』, 2011, 3쪽.

그러나 이러한 영화가 주류 시장에서 활발하게 유통되지 못하여 많은 관객을 포괄하기가 어렵다는 단점이 있다. 대개 단체나 배급사의 이미지를 높여주는 용도로 활용되는 경우가 많다. 공동제작 영화가 평단으로부터 평가가 좋은 것도 아니며, 시장에서 수익을 거둔 예도 거의 없다. 국제영화제 기획으로 이루어지는 유니버스 공동제작영화는 아시아 내 감독과 배우 네트워크를 강화한다는 측면에서 다소간 의의를 두고 진행해야 하는 상황이다. 이것이 배급과 관람을 통해 관객 네트워크로 적극적으로 나아가기에는 장애물이 많은 것이 현실이다.

시나리오를 공유하는 리메이크 사례로 처음 시도된 것은 2016년에 <수상한 그녀>를 태국에서 <다시 또 스물>로 리메이크하는 것이었다. <수상한 그녀>는 중국, 베트남, 일본에서 리메이크 하여 좋은 흥행성적을 보여준 반면, 태국에서는 그렇지 못했다. 과거와 현재를 넘나드는 타임슬립 구성에서 태국의 1960년대는 태평한 시기로 사람들이 노스텔지아를 떠올릴 특별한 시대는 아니었다. <다시 또 스물>의 실패 이후, CJ는 철저한 시장조사와 기획을 바탕으로 <클래식>을 리메이크한 <클래식 어게인>(타차퐁 수파스리, 2020)을 내놓았다. 문화적 경계를 넘어 누구나 공감할 수 있는 보편적인 이야기를 가지고 태국 현지화하는 전략을 가지고, 한국영화를 태국 감독과 배우, 그리고 현지 제작 시스템을 활용하여 태국영화로 재창조하는 것이다. <번지점프 하다>를 리메이크한 쿼어영화 <디우, 우리 함께 가자>(추끼앗 싹위라꾼, 2019)도 제작되었다.

외국 올 로케이션의 사례로는 한국에서 촬영한 로맨틱 코미디 <헬로 스트레인저>(반종 피산다나쿤, 2010)가 있다. 이 영화는 젊은 태국 커플이 한국을 여행하면서 가까워졌다가 결국에는 헤어지는 이야기로, 태국에서 대대적으로 유행하는 한류를 활용하여 한국문화를 직접 접하는 체험에 초점을 두었다.

인력 교류 사례로는 2011년에 제작된 <더 킥>이 있는데, 이는 <옹박>을 통해 세계적으로 유명해진 프라차 핀카엡 감독이 한국 배우들을 캐스팅하여 연출한 태권도 액션영화다. 지명도 있는 감독이나 배우가 출연함으로써 상대국 관객에게 관심과 기대를 불러일으킬 수 있다는 점에서 효과적이다.<sup>12)</sup>

<랑종>을 보자면, 공동제작의 규모와 범위가 이전과 다르게 여러 방면에서 이루어지며, 체계적으로 진행되었다. 이 작품은 인력, 기술, 자본이 공동으로 이루어지고, 양국의 시장 진출에서 효과를 보며, 그뿐만 아니라 아시아 전체 영화시장을 겨냥한다는 점에서도 이전과 다르다. 염찬희는 공동제작이 효과를 보이지 않는에도 계속 이루어지고 있는 것이 “한국영화산업이 아시아 연대라는 완충지대를 통과해서 할리우드에 가기 위해 전지구화 질서에 자발적으로 편입했음을 알 수 있다.”<sup>13)</sup>고 결론을 내렸지만, 지금은 당시의 전망과 다른 방향으로 전개되고 있다.

## 나홍진과 <랑종> 커넥션

<랑종>은 기획, 파이낸싱, 시나리오, 캐스팅, 스태핑, 프로덕션, 후반작업, 영화제와 배급 측면에서 한국-태국 공동제작이 효과적으로 이루어진 사례이다. 따라서 이전 한국-태국 공동제작영화에서 부족했던 부분을 보완하면서 새로운 시스템의 시도를 보여준다. 기획에서 제작과 배급까지 시스템적으로 전면적으로 결합하면서 한차원 올라선 협업의 모범사례처럼 보인다.

12) 오춘이, 「국제공동제작영화 사례 연구」, 성균관대학교 석사학위논문, 2018, 11쪽.

13) 염찬희, 「2000년 이후의 아시아 공동 영화제작 현상에 대한 연구」, 『영화연구』, 57호, 2013, 253쪽.

이 영화는 나홍진 감독이 <곡성> 이후 5년 만에 선보이는 영화다. 나홍진은 기획, 제작, 시나리오를 맡았고, 연출은 <셔터>, <삼>, <포비아> 시리즈 등의 호러영화를 연출했고 <피막>(2013)으로 태국 최초로 1천만 관객을 동원하면서 뉴타이시네마의 대표주자가 된 반종 피산타나쿤 감독이다. 한국과 태국을 각기 대표하는 주류 장르영화 감독이 함께 협업하는 것은 한국-태국 공동제작영화 사상 첫 시도이다.

애초에 나홍진은 <곡성>의 무속인 일광의 전사를 찍을 아이디어를 가지고 있었고, 한국에서 만들려고 했으나 한국에서 찍기에는 부적합하다고 판단, 다른 문화권 캐릭터로 무당에 관한 이야기를 전개하기로 생각했다고 한다.<sup>14)</sup> 자신의 연출 스타일에서 벗어나 한국과 다른 정서를 가진 곳에서 신선하게 표현하고자 하는 나홍진의 의도는 10년간 로맨스 장르에 집중해오면서 호러로 새로운 도전을 하고자 했던 반종에게 전달되어 일이 성사되었다.<sup>15)</sup> 두 사람은 2016년에 방콕의 문화센터에서 열린 예술제에서 프로그래밍을 할 수 있는 권한을 가지게 되었고, 이때 나홍진의 <추격자>를 선정하여 상영했다. 그 행사에 나홍진이 참석함으로써 두 사람은 인연을 맺었다.

반종은 나홍진으로부터 시나리오를 건네 받고 태국 무속신앙에 대해 이산지역을 다니며 취재하면서 영화의 컨셉을 만들어나갔다. 한국과 태국 제작사가 공동으로 자본을 출자하였지만, 태국 대비 한국 자본이 더 많이 투입되어서 한국영화로 분류된다고 한 기사가 쓰고 있다.<sup>16)</sup> 그러나 94회 아카데미 시상식 국제영화상 부문에 태국 출품작으로 선정되었다는 태국 기사가 실린 것을 보면,<sup>17)</sup> 이 영화는 감독, 배우, 언어, 로케이션을 들어 태국영화로 보는 것이 타당할 것 같다. 총제작비는 23억원이다. 감독과 배우 및 촬영 스태프는 태국인, 촬영지는 태국 로케이션이며, 기획과 제작은 한국, 후반작업은 한국 스태프들이 진행했다. 코로나19 때문에 프로듀서와 감독이 현장에서 함께 지내지 못하고, 감독이 그날 찍은 촬영분을 온라인으로 공유하여 프로듀서와 협의하는 방식으로 진행되었다.

영화는 한국에서 2021년 7월에 부천국제판타스틱영화제를 통해 프리미어로 공개하고, 같은 달 공식 개봉하였으며, 태국에서는 석달 후인 2021년 10월에 개봉했다. 부천영화제에서 작품상과 스페인 산세바스티안 공포판타지 영화주간 작품상 수상에 이어 오스트리아 슬래쉬영화제, 영국 BFI런던영화제, 스페인 시체스국제영화제 등에서 공식 상영되었다.<sup>18)</sup> 싱가포르, 대만, 인도네시아에서 수익을 거두었으며, 영국, 캐나다, 호주, 뉴질랜드, 프랑스, 독일, 폴란드, 스페인 개봉을 앞두고 있다. 11월에 OTT에서 서비스 되었다.

나홍진이 <곡성>의 프리퀄이나 속편으로 시나리오를 구상했다고 밝힌만큼 <곡성>과 <랑종>은 다른 이야기이지만 많은 공통 요소를 가지고 있다. <랑종>이 페이크 다큐멘터리 형식을 취하고 태국을 시공간으로 하며, 태국인이 등장한다는 차이점을 빼면 <곡성>의 세계관을 공유한다. 한국에 국한된 것일지도 모르지만 나홍진 프로듀서는 반종 감독보다 존재감이 더 진해서 <랑종>은 나홍진의 영화처럼 받아들여진다. <곡성>은 누구를 믿어야 할 것인가라는 선택의 문제를 다루는 것 같지만, 그 무엇도 믿을 수 없는 불신의 세계를 함의한다.

14) 익스트림무비 주최 <랑종> GV, 2021.7.8.

15) 추승현, 「 '랑종' 반종 감독이 말하는 나홍진, 그리고 호러의 신 », 『서울경제』, 2021.7.14. <https://www.seaily.com/NewsVlew/220WQOIGU1> 검색일: 2022.2.1.

16) 류지윤, 「 '랑종' · '브로커' · '룽디' , 해외 합작 주도권 쟁 K-무비 », 『데일리안』, 2021.7.3. <https://www.dailian.co.kr/news/view/1007785/> 검색일: 2022.2.2.

17) ““ร่างทรง” ได้รับเลือกเป็นตัวแทนหนังไทยเสนอชิงเข้าชิงออสการ์ ครั้งที่ 97” , *Kom Chad Luek*, 2022.1.26. <https://www.komchadluek.net/entertainment/490568> 검색일: 2022.3.5.

18) 「 '랑종' 2021년 태국 영화 최초 1억 바트 수익 돌파 », 『iMBC』, 2021.11.22. <http://enews.imbc.com/News/RetrieveNewsInfo/331159> 검색일: 2022.3.1.

<랑종>의 만들어진 신 바얀신은 님이 에필로그에서 고백하듯이 애초에 믿지도 않았던 맥거핀 같은 환상이다. 두 영화는 볼 수 있는 존재는 불신할 수밖에 없고, 볼 수 없는 존재 또한 허상임을 공유한다.

두 영화는 무당과 신부, 역소시즘, 동물 신, 여성성과 모성성, 피해자 어린이, 좀비, 과거의 죄와 학살, 기독교와 무속의 충돌 등 다양한 요소를 공통적으로 담고 있다. <랑종>에서 밍에게 빙의된 악귀는 과거 가족 비즈니스로 운영하던 공장에서 죽어간 원귀들과 죄책감 없이 살해한 동물의 원귀들의 혼합체이다. <곡성>에서 어린아이 효진에게 빙의된 악귀는 아버지가 과거 별 생각없이 죽인 동물들, 그리고 엉뚱하게 오인하여 살해한 외지인, 경찰임에도 사적인 방식으로 행한 폭력의 대상이 된 이들의 원귀의 모여서 이루어진 것이다.

현재의 공포는 눈에 보이지 않지만 그들이 과거에 저지른 보이지 않는 업보의 결과물이며, 영화에서 주인공들이 당하는 수난은 속죄의 한 방식이다. 두 영화는 한국과 태국 무속신앙이 매우 유사함을 보여준다. 이는 같은 유교권의 한자문화를 공유하는 아시아에서는 비슷하게 나타난다.

이지은은 태국 호러영화가 타자를 괴물로 형상화할 때, 여성, 외국문화, 어린이, 태국 사회의 이문화, 동성애, 기계문명을 괴물화한다고 설명한다.<sup>19)</sup> <곡성>과 <랑종>에서 괴물화된 타자는 여성, 어린이, 이문화이다. <랑종>의 악령에 빙의되어서 그로테스크한 행동으로 혐오를 유발하는 여성 밍, <곡성>의 과잉 부성애로 객관적으로 보지 못하여 점점 더 기괴하고 악랄한 행동을 하는 어린아이 효진은 각기 캄보디아 국경에 인접한 사람들, 그리고 일본인 거주자를 오인하게 하여 죽음으로 몰아넣는다. 여기에는 <곡성>의 식민지 조선에 대한 은유, <랑종>의 착취적 자본가 아버지의 은유 등 폭력적 남성 지배자에 대한 함의가 놓인다. 그렇지만 영화는 또한 무속 대 기독교의 대결, 내부 대 외부의 대립, 여성성 대 남성성의 상징구조 등의 선입견이 들어간 이분법적 구분이 무의미함에 대해서도 발언한다.

두 영화는 호러장르 영화 범주에 들어가야 하지만 반종이 말하듯이 최근 호러영화는 세계적으로 예술성과 결합하는 추세이고, 영화들은 서사적 결말과 캐릭터 행동을 모호하게 처리하여 빈칸으로 뭉으로써 빈칸을 뭉으로써 관객으로 하여금 스스로 생각하게 한다. 관객은 의심하는 대로 선과 악을 나뉘고, 이 구분에 대해 감독은 해답을 주지 않는다. 오롯이 관객의 몫이다. 보이지 않는 수호신을 의심하고, 눈에 보이는 주술사와 무당이 던지는 말에 마음을 빼앗기는 인물들은 아무것도 믿을 수 없는 현대사회의 관객을 은유한다.

한국-태국 공동제작영화는 아시아의 문화와 습속이 합작의 중요한 주제가 될 수 있음을 보여준다. 이는 할리우드에 향한 욕망의 연대라기보다는 익숙한 문화권에서 생활하는 이들의 공통감각이 필요로 하는 문화적 연대로 바라볼 수 있다. 경제적인 측면에서 공동출자를 통해 비용을 줄이는 측면이 있지만, 더 큰 것은 문화적 연대이다. 문화적 측면에서 국제공동제작은 자국의 문화를 글로벌화, 다양화하는데 유리하며 자국의 콘텐츠를 해외로 진출시키기 용이하다. 이는 정치적인 초견에서도 국가 간 문화교류의 촉진이라는 점에서 필요한 일이다.

<랑종> 사례는 한국 관객에게 상호 문화 교류성이라는 측면에서, 태국영화 제작기술의 퀄리티를 인식하고, 태국의 농촌문화, 서민문화, 그리고 태국인에 감성에 대해 한층 친숙하게 이해하는 기회로 다가온다.

19) 이지은, 「태국 공포영화 속 괴물의 탄생」, 『동남아연구』, 21권 1호, 2011, 104~105쪽.

## <토론문> 한국과 태국 영화 커넥션: <랑종>과 나홍진

신근혜(한국외대 태국어과)

안녕하세요? 정민아 교수님의 발표 “한국과 태국 영화 커넥션: <랑종>과 나홍진”의 토론을 맡은 한국외대 태국어과의 신근혜입니다. 영화 전공자가 아님에도 불구하고 “태국 영화”에 대한 발표라는 말에 많이 부족하지만 토론에 참여하게 되었습니다. 또한 영화 전공자가 아니라서 발표문의 내용을 다소 피상적으로 볼 수 밖에 없었음에 미리 양해를 구합니다. 토론에 앞서 한국어나 영어로 된 태국 영화에 관한 자료가 많지 않아 자료 수집이 녹록치 않았을 터인데도 이러한 주제로 발표를 준비해 주신 정민아 교수님의 노고에 박수를 보내 드리고 싶습니다.

태국은 동남아시아에서 가장 열성적인 한류콘텐츠 소비국이며, 특히 K-pop은 이미 일부 계층만 향유하는 하위문화라기보다는 대다수 사람들이 일상적으로 향유하는 주류문화에 편입되어 있습니다. K-Series라고 부르는 드라마 역시 거의 실시간으로 소비되고 있는데, 이에 반해 한국 영화는 태국에서 상대적으로 인기가 낮고, 성공 사례가 거의 없다고 볼 수 있습니다. 그런 의미에서 <랑종>은 태국에서 제작될 때부터 나홍진 감독이 제작하고 한국의 자본으로 만들어진다는 점, 현재 태국에서 지명도가 가장 높은 감독이라고 할 수 있는 반종 감독이 연출한다는 점에서 주목을 끌었습니다. 태국에서 개봉할 때도 한국에서 개봉 첫 주에 거뒀던 흥행 성적을 영화 홍보에 적극적으로 활용하기도 했습니다. 코로나 상황 때문에 태국의 영화계 역시 많은 타격을 입은 상황에서 <랑종>은 2021년 태국영화 중에서 흥행수입 1위를 차지했습니다. 따라서 <랑종>은 한국과 태국 영화 커넥션의 새 장을 연 작품이라고 할 수 있을 것이고, 이에 본 발표문은 그 의의를 분석하는 작업이라는 것에서 매우 의미가 있다고 생각합니다.

정민아 교수님의 분석과 논의에 대해 전반적으로 동의하면서도 이 주제에 관한 논의를 조금 더 풍요롭게 한다는 측면에서 몇 가지 소견을 제시하고자 합니다.

1. “한국과 태국 영화 커넥션: <랑종>과 나홍진”이라는 주제는 어찌 보면 복잡해 보이지만, 이 주제를 풀어나가기 위해서는 서설이 길어질 수 밖에 없는데, 이는 한국에서의 태국 영화 지위 및 인지도 때문이라고 생각합니다. 그래서 “태국 영화산업의 추락과 재생”이라는 장을 통해 한국에 소개된 태국영화와 태국영화산업의 발전과정을 간략히 서술하고 있습니다. 그런데 이 두 부분에 대한 내용이 다소 혼재되어 있어 보여 좀 더 유기적으로 재구성을 해 주시면 어떨까 생각합니다. 태국에서 최초로 서양 영화가 극장에서 상영을 시작한 것이 1897년이라고 하니 올해로 125년이 되었습니다. 결코 짧은 역사가 아닌 만큼 먼저 태국영화산업의 발전내용을 간략히 정리해 주시고, 한국에 소개된 태국영화들에 대해 논의를 해 주면 좋을 것 같습니다.

2. 3-4쪽에 “태국은 동남아에서는 영화산업이 안정되어 있고 기술적인 인프라도 잘 갖춘 나라로 꼽히지만 헐리우드나 한국영화 등 외국영화 점유율이 더 높고 제작면에서 볼 때 장르적으로 한정되어 있다. 최근에는 호러영화와 쿼어영화 제작 경향이 많이 나타난다.”고 언급해 주셨는데, 발표문을 통해 말씀하신 것처럼 1999년 <낭남>의 성공을 기점으로 태국영화시장이 확장되고 다양한 장르의 영화가 제작됩니다. 태국은 전통적으로 액션, 공포, 코미

디 영화가 주류를 이루어왔습니다. 따라서 호러 영화를 최근의 제작 경향이라고 하는 것은 개인적으로 동의하기 조금 어렵습니다. 한국영화의 점유율도 매우 미미합니다. 이 부분에 대해서 간단히 결론을 내리기 보다는 추가적인 논의가 필요하다고 생각합니다.

3. 한국에 소개된 태국 영화와 한국-태국 영화 합작 경험 사례 등에서 추가되어야 할 정보들이 있다고 보여지는 바, 추후 보강해 주시면 좋을 것 같습니다.

이어서 질문이라기 보다는 정민아 교수님께서 추가적으로 말씀해 주셨으면 하는 부분이 있어 요청드립니다.

1. 교수님께서 “두 영화는 한국과 태국 무속신앙이 매우 유사함을 보여준다. 이는 같은 유교권의 한자문화를 공유하는 아시아에서는 비슷하게 나타난다.”고 하셨는데, 첫 번째 문장은 동의하고, 두 번째 문장은 동의하지 않습니다. 태국은 한자문화권이 아니기 때문입니다. 한국과 태국의 무속신앙이 비슷한 것은 오히려 원시신앙의 차원에서 봐야 하는 것이 아닐까 싶습니다. 선생님께서 이렇게 말씀하신 데 대한 좀 더 자세한 설명을 듣고 싶습니다.

2. “한-태 공동제작영화는 익숙한 문화권에서 생활하는 이들의 공통 감각이 필요로 하는 ‘문화적 연대’라고 본다”는 교수님의 의견에 동의합니다. 교수님이 전망하는 문화적 연대의 방식과 가능성 정도를 말씀해 주시면 감사하겠습니다.

한-태 영화의 협업과 교류가 K-pop을 위시한 다른 문화콘텐츠만큼 활발히 이루어지길 바랍니다. 태국 영화에 대한 현지 자료가 필요하시다면 제가 도움을 드릴 수 있을 것이라는 말씀을 드리며 부족한 토론을 이것으로 마치겠습니다. 감사합니다.

# 세션 3

## 포스트/냉전기 동아시아 영화 리터러시

사회 임대근(한국외대)

# 포스트-냉전기 동아시아 영화의 생성과 교섭

포스트 냉전기 '중국영화학'의 특수성에 대한  
거시적 개괄 및 연구를 위한 제언

발제 강내영(경성대)

토론 김정은(한국외대)

중국 5세대 영화 고찰 : 동아시아적 관점에서

발제 이호걸(부산대)

토론 오영숙(성공회대)

## 포스트 냉전기 중국영화의 ‘특수성’에 대한 거시적 고찰 및 연구를 위한 제언<sup>1)</sup>

강내영  
경성대 연극영화학부

### - 목차 -

- I. 서론: 중국영화의 ‘특수성’에 대한 전제(前提)적 의견
- II. 본론: 탈냉전 시기 중국영화의 ‘특수성’ 연구를 위한 영화요인 검토
  - 1. 정부
  - 2. 영화시장
  - 3. 작품
- III. 제언: 동아시아 영화네트워크 담론 연구를 위한 제언
  - 1. ‘빅 필름 스터디(Big Film Studies)’ 연구방법론
  - 2. 중국영화의 새로운 동향에 대한 정기적인 조사분석
  - 3. 한중FTA 이후 영화네트워크 성과와 한계에 대한 후속연구
  - 4. 동아시아 시선에서 중국영화를 어떻게 바라볼 것인가?

## I. 발표의 목적과 중국영화의 ‘특수성’에 대한 개념과 전제(前提)적 의견

### ○ 오늘 발표의 목적

이 글은 부산대 영화연구소의 2022년 춘계학술대회 ‘포스트 냉전기 동아시아 영화의 생성과 교섭’의 발표를 위한 초고이다. 이 발표의 목적은 ‘중국영화학의 특수성’이라는 키워드를 주제로, ▲부산대 영화연구소의 중점연구과제 수행에 참조가 될 중국영화의 ‘특수성’을 소개하고, ▲중국영화의 특수성을 형성해온 영화주체인 ‘정부 / 영화시장 / 대중’의 세 가지 영화요인을 유기적으로 진단하고, ▲동아시아 영화네트워크라는 시선에서 중국영화학의 학술적 담론을 어떻게 구축할 것인가에 대한 제언을 하는 데 있다.

### 1. 중국영화의 ‘특수성’ 문제: 중국에서, ‘영화’란 무엇인가?

영화는 예술성, 상업성, 사회성의 영역에서 관객들과 함께 조응(照應)하는 존재론적 속성을 가진 매체이다. 중국영화에서의 특수성의 문제란 ‘영화’라는 매체론적 보편적 속성이 ‘중국에서의 영화’라는 개체적 속성과 만나 형성되어진 보편과 개별의 변증법적 통일과 상호투

1) 이 글은 부산대학교 영화연구소의 춘계 학술대회 발표를 위한 미완의 초고입니다. 통계나 수치에 대한 인용은 삼가해 주시길 부탁드립니다.

쟁의 현재 상태에 대한 문제이다. 헤겔(Hegel)의 논리학에 의하면, 특수성이란 보편성이 전일적 과정 속에 개체성과 충돌하며 변증법적 상호투쟁으로 형성된 독특한 영역이다. 결국 중국영화의 ‘특수성’이란 보편으로서의 영화가 중국이라는 개체의 시공간적 역사 속에서 형성된 독특한 상태를 말한다. 그것은 곧 지금 우리 시대의 중국에서 과연 ‘영화란 무엇인가?’에 대한 질문이기도 하다.

중국영화의 특수성에 대한 문제는 왜 중국에서 영화만 이러한 특수한 상태인가라는 학술적 문제 제기로 이어진다. 결국 중국영화의 특수성에 대한 질문은 사회과학의 정초가 된 ‘선택적 친화성’의 문제가 직결된다. 막스 베버(Weber)는 『프로테스탄티즘 윤리와 자본주의 정신』(1905년)에서, “왜 자본주의적 이해관계가 중국이나 인도에서는 같은 결과를 낳지 못했을까? 왜 그곳에서는 과학적 예술적 정치적 경제적 발전이 서양처럼 독특한 합리화의 길에 들어서지 못했을까? 위의 모든 경우에서 문제가 되는 것은 서구 문화의 특수하고 독특한 합리화이다”, “환경 조건에 대한 반응이라는 면에서 만족스럽게 설명될 수 있는 모든 영향과 인과관계를 우선적으로 분석하는 것은 사회과학적이고 역사적인 연구의 과제 중 하나임이 분명하다”라고 말한다.(금육주의적 절약과 자본 축적, 직업윤리, 소멸의식)<sup>2)</sup> 자본주의 문화연구(culture studies)에 영향을 끼친 그람씨(Gramsci)의 『옥중수고(1929-1935)』 또한 서유럽의 고도화된 자본주의체제가 왜 사회주의체제로 이행되지 않는지에 대한 마르크시즘에 대한 문제 제기를 하면서, ‘시민사회에 대한 진지전, 헤게모니, 동의와 설득’이라는 특수성의 문제를 이론화 하였다. 실제 마르크스 자신도 1881년 <러시아 베라 자술리치에게 보내는 편지>(1881)에서 서유럽의 자본주의 발전단계가 아닌 러시아에서 사회주의혁명이 가능한지에 대해 대안적 경로, 혹은 특수성의 문제를 언급한 바 있다.

\*영화적 적용

- 미국 할리우드: 고전적 할리우드 양식 + 작가주의의 결합
- 인도 발리우드 영화: 파르시 공연 전통의 계승, 마살라영화

## 2. 중국영화의 특수성, “정치이데올로기 전통”

다시 중국영화의 특수성 문제로 돌아가면, 중국영화의 특수성은 한마디로 정치이데올로기의 침윤(浸潤) 현상이라 정의할 수 있다. 정치이데올로기의 영화 침윤 현상은 중국영화사와 중국영화의 전통에서 확인할 수 있다.

현재 중국에서는 자신들의 중국영화사를 당대의 정치사회적 현실문제를 사회주의 가치관으로 조율하고 재현해온 전통을 중국영화사의 핵심적 특징으로 내세운다. 푸코(Foucault)의 담론(discours) 개념으로 재정의하면 1949년 사회주의국가 수립 이후 공산당과 국가권력의 정치이데올로기가 곧 영화사의 담론이 된 것이다. 상업성과 예술성의 전통은 가려지고, 사상성(정치이데올로기)을 재현하는 영화들을 상찬하며, 그것으로 중국영화사의 경전(經典)으로 삼아 권위를 부여하며 신화화해 왔다. 우리가 접하는 현재의 중국영화사와 중국영화학은 (싫든 좋든) 국가권력의 ‘사회주의 이상과 가치관’의 경전화 속에 ‘만들어진 영화사’라 할 수 있다.

2) 막스 베버, 『프로테스탄티즘의 윤리와 자본주의 정신』, 문예출판사, 2013. 19-23쪽.

○ 중국영화사의 사상적 특징

- 중국영화사의 전통은 현실비판적 리얼리즘 영화에서 그 뿌리를 두고 있다. 1930년대 상하이 리얼리즘 영화의 사례: <신녀(神女)>(1934년, 우용캉 감독), <거리의 천사(馬路天使)>(1937, 위안무즈 감독) 등.

- 1949년 사회주의국가 수립부터 문화대혁명 기간을 거쳐 1980년대 개혁개방 시기까지의 중국영화의 전통은 사회주의적 가치관을 강조하는 사회주의 리얼리즘의 일방향적 패권적 제작과정 속에 발전해 왔다. 정치와 영화가 하나의 통일체로 교감했던 시대였다. <홍색낭자군>(1964) 등. <어느 이른 봄날 이월에(早春二月)>(1963)에 대한 비판. 1966-76년 문화대혁명 시기 삼돌출의 모범극(양관희) 영화인 <기습백호단(奇襲白虎團)>(1972) \*한국전쟁(항미원조)을 다룬 2021년 <장진호>의 원류 중 하나이다.

○ 옌안노선이 사상해방(쌍백방침)을 압도한 시대

- ‘사회주의 리얼리즘’을 통해 정치기능을 우선하려는 국가권력과 자유로운 예술창작을 지향하는 예술인 사이에는 일정한 긴장관계가 형성되었다.

- ‘옌안(延安)노선’이란 1934-1936년 대장정을 마치고 옌안에 해방구를 건설하면서 시작한 공산당의 사상정풍운동으로, 1942년 마오쩌둥은 옌안문예좌담회강화(在延安文藝座談會上的講話)에서 공농병(工, 農, 兵) 중심의 문예이론을 주창하며 계급투쟁과 정치기준을 예술보다 우위에 두는 노선을 주창했다. (▲문예는 혁명주체인 공, 농, 병 및 도시 소자산계급을 포함한 인민대중을 위해야 하며, ▲정치기준이 예술성보다 최우선이다)

- ‘쌍백방침(雙百方針)’이란 옌안노선의 규범에 대항하는 사상해방 운동의 일종이다. 1956년 마오쩌둥이 <백화제방(百花齊放), 백가쟁명(百家爭鳴)>을 발표하며 창작의 자유를 부분적으로 인정, 이후 공산당을 향한 비판이 확대되자 ‘옌안노선’을 다시 내세우며 반우파투쟁을 시작.

이와 같이, 냉전시기 중국영화사의 전통은 사회주의 국가권력의 통제 속에 옌안노선에 입각한 ‘사회주의 리얼리즘’, ‘정치이데올로기의 선전기능’을 우위에 두는 영화적 전통이 만들어졌으며, 그것이 지금 중국영화의 특수성의 기원이 되었다.

**3. 포스트 냉전시기 ‘특수성’의 새로운 변화: 영화산업 시장화와 글로벌 개방의 새로운 과제**

포스트 냉전(post-cold war) 시기 구분을 중국의 현대사와 연계하여 살펴보면, 세계사적 포스트 냉전시기와 중국의 역사적 전개는 정확하게 맞아 떨어지지 않는다. 포스트 냉전이란 소련 연방의 해체를 선언한 1991년을 기점으로 공산권의 체제전환을 의미하는 국제적 전환기를 의미하는데, 중국에서는 이러한 글로벌 체제전환과는 약간 다른 특수한 역정을 걸었다. 중국은 1976년 문화대혁명 종식 이후 1978년 중국공산당 11차3중전회에서 개혁개방노선을 천명하면서 포스트-사회주의(post socialism) 시대를 열어갔다. 1989년 6월 정치체제와 사회개혁을 요구하는 천안문사태는 폭력적으로 진압되었지만, 당시 덩샤오핑 지도부는 다시 1992년 남순강화(南巡講話)를 통해 지금의 ‘중국 특색의 사회주의시장경제 체제’의 틀을 국정방침으로 내세우며 개혁개방 노선을 가속화하였다. 따라서 중국의 탈냉전 시기는 1978년 개혁개방의 ‘포스트-사회주의 시대’, 1992년의 ‘중국 특색의 사회주의시장경제’, 그리고 지금의 5세대 시진핑 지도부까지 이어지는 40여년의 ‘포스트-사회주의 시대’라는 특수성 속에

서 구분하여 고찰하는 것이 타당하다고 본다. (\*세계사에서 통용하는 포스트 냉전시기를 세계체제적 관점에서 중국의 현대사에 적용하여 시기를 구분하려는 시도는 적절치 않아 보이며, 오히려 중국 현대사의 특수성이라는 관점에서 세계사적 탈냉전 체제의 변화를 상호호환하며 재정립하려는 방식이 합리적이라 본다.)

포스트 냉전시기의 신자유주의와 초국적 자본이동이 중국영화에 직접적으로 미친 영향은 ‘영화산업의 시장화’, ‘글로벌 개방화’라는 두 가지 새로운 영화환경의 등장에 있다. 1990년대 이후에는 기존의 정치선전 기능으로서의 영화의 역할과 함께, ‘영화산업의 시장화’, ‘글로벌 개방의 확장’이라는 새로운 시대적 대응이 요청되었고, 이러한 당면과제에 대한 대응이 지금의 중국영화의 ‘구조적 특수성’을 구성하는 핵심이 되었다. 특히 2001년 WTO 가입을 계기로 영화에 대한 산업화와 글로벌 개방에 대한 정부 차원의 능동적인 대응이 본격화되었다. 그것은 “영화의 정치이데올로기 기능을 유지하면서도, 어떻게 영화산업과 글로벌 개방에 대응해 나갈 것인가?”라는 근본 문제로 집약된다.

따라서, 포스트 냉전시기 이후 중국영화의 변화는 불가피해졌다. 정치이데올로기로서의 영화의 핵심기능을 유지하면서도, 어떻게 영화산업의 시장화와 병존해 갈 것인가. 정치이데올로기를 견지하면서도 어떻게 글로벌 개방화를 추진할 것인가. 결국 이러한 탈냉전기 중국영화의 새로운 도전을 해결하기 위해 중국 정부는 선도적으로 정치이데올로기와 산업발전이 병진하는 쌍궤형(雙軌型) 발전전략으로 방향을 선회하였고, 특히 중국영화의 정치이데올로기 기능의 우위와 헤게모니를 관철하기 위해 필자가 명명(命名)한 ‘정부주도형 영화산업 발전모델’을 추진하였다. 그것이 바로 현재의 중국영화의 특수성을 구성하였다고 본다.

(\*세대론적 감독 구분으로 보자면 포스트-사회주의 첫 시기에는 4세대, 5세대 감독의 시대. 세계사적 탈냉전기에는 6세대, 그리고 21세기 이후에는 포스트-6세대 및 다원화의 시대이다. ‘정부주도형 영화산업 발전모델’은 상업영화의 확산, 해외영화의 수입 등 영화시장의 규모화와 개방화를 가져오면서 현재의 상업영화, 주선율영화, 예술영화가 공존하는 다원화 국면을 이끌었다. 이제 영화인들은 정치이데올로기의 통제 외에도 영화시장에서의 적자 생존이라는 새로운 상황을 맞이하게 되었으며, 지아장커 감독의 “정부의 검열제도가 아니라 영화시장이 더 무섭다”는 말은 대단히 상징적으로 읽힌다.)

## II. 중국영화의 ‘특수성’ 연구를 위한 영화요인 검토 - “정부, 영화시장, 작품의 3중주”

2장에서는 중국영화의 ‘특수성’을 구성하는 영화요인을 ‘정부-영화시장-대중’을 중심으로 개별적으로 검토하고, 중국영화의 ‘특수성’의 특징을 연구하기 위한 방법론으로 ‘빅 필름 스터디(Big Film Studies)’를 제안한다.

### 1. 정부(국가권력): 정부와 영화의 상호관계는 어떻게 변화하고 있는가?

#### 1) 정부의 영화전략: 정층설계(頂層設計, top-level design) 강화와 ‘헤게모니 동의형 영화’

## 의 출현

○ 당-국가 체제: 중국의 국가권력 체제는 당-국가체제(party-state)이다. 공산당이 정부와 국가체제를 관리하고 영도해 나가는 시스템이다. 사실상 공산당이 곧 정부이다.

○ 정층설계와 헤게모니 전략이란 무엇인가? 그리고 왜 이러한 전략이 동원되고 있는가?: 포스트 냉전시기 이후 중국영화는 ‘정부주도형 영화산업 발전모델’ 속에 발전해 왔다. ‘중국 특색의 사회주의시장경제’라는 국가전략 속에 당-정부가 주도적으로 영화산업의 ‘시장화와 개방화’를 추진하는 탑-다운식 정층설계 시스템으로 운영해온 것이다. ‘정부주도형 영화산업 발전모델’은 정부가 영화산업을 국가기간산업으로 육성하려는 경제적 동기 외에, 검열제도와 행정개입을 통해 이데올로기적으로 영화를 통제하려는 정치적 욕망이 작동하는 ‘지원과 통제’ 이중적 전략 속에 형성된 독특한 모델이다.

정부의 영화 개입은 이론적으로는 알튀세르(L. Althusseur)의 ‘이데올로기적 국가기구(ISA, ideological state apparatuses)’와 그람시(A. Gramsci)의 ‘헤게모니론’으로 설명할 수 있다. 알튀세르의 ‘이데올로기적 국가기구’에 의하면, 지배계급의 이데올로기는 ‘이데올로기적 국가기구’에 의해 주체(관객)가 호명됨(interpellated)으로써 재생산된다. “모든 이데올로기는 구체적인 개인을 주체로 부르거나 호명”하고 그것은 필연적으로 라캉의 거울단계와 같이 스스로 정체성의 오인(misrecognition)을 수반하게 된다. ‘이데올로기적 국가기구’로서의 영화는 원래 자본주의체제의 지배이데올로기가 관객에게 미치는 재생산 구조를 비판하기 위해 고안한 이론이지만, 역설적으로 당-정부의 중앙집중식 권력구조를 가진 중국 사회주의체제의 영화텍스트와 관객(주체)의 상호관계를 설명하는데 적합하다.

한편, 중국 당-정부는 영화시장 속에 자신들의 핵심적 이해관계와 가치를 지키기 위해 헤게모니 투쟁을 전개한다. 그람시 문화이론에 의하면, 문화와 영화영역은 특정한 이데올로기나 정책을 위한 텍스트 생산물들을 접합, 탈접합, 재접합하는 투쟁영역이며, 당-정부는 헤게모니를 장악하기 위해 ‘동의와 설득’의 기제를 동원한다.

결국 중국 정부에 의한 ‘정부주도형 영화산업 발전모델’은 영화산업을 이데올로기 통제 속에서 발전시켜 나가려는 전략에서 배태된 것이며, 당-정부의 ‘헤게모니를 관철하기 위한 동의와 설득’의 도우언을 통해 수행되는 것이다.

○ 중국 정부의 영화 개입 경로와 방식은 무엇인가?: 중국 당-정부가 영화에 개입하는 구체적인 방식은 ▲‘상명하달식 관료적 명령체계’: 공산당 직속기관에 배치된 국가전영국, 법률, 제도, 행정부의 명령체계에 의해 상시적으로 영화산업을 지도하고 통제, ▲‘검열제도’로써 두 단계에 걸친 심사제도를 통해 통제. 검열제도는 <중국전영조례>에 근거하여, 즉 ‘사전제작허가증’과 ‘사후상영허가증’을 통해 시나리오 단계와 상영단계에서 정부는 영화에 대해 합법적으로 개입하고 통제한다.

<사례> 2017년 10월 중국공산당 제19차 대회에서 시진핑 주석은 이날 <보고>에서 “중화민족의 위대한 부흥과 중국몽(中華民族偉大的復興, 中國夢)’을 실현하는 것이 공산당의 역사적 사명”이며, 이를 위한 전략으로 “신시대 중국 특색 사회주의” 노선과 구체적인 “4개전면(四個全面) 노선(전면 소강사회 건설, 전면 개혁심화, 전면 의법치국, 전면 엄격한 당체제 관리)”를 제시하였다. 또한 시진핑 주석은 2017년 1월에 열린 <중국 ‘문학예술계연합회’ 제

10차 전국대표대회 및 ‘중국작가협회 제9차 전국대표대회 개막식에서의 강화(在中國文聯十大, 中國作協九大開幕式上的講話)’에서 “향후 목표는 ‘중화민족의 위대한 부흥과 중국몽’의 실현이다. 주선을 가치를 더욱 강화하고 인민을 위해 풍성한 정신 양식을 제공하고 전 세계 만방에 중화문화의 매력을 알리자”고 언급했다.<sup>3)</sup> 당-국가체제의 특징 속에 공산당의 지도 방침에 따라 정부의 대응도 민첩하게 이어졌다. 당시 영화분야 정부기관인 국가광전총국 영화담당 장홍선 부국장의 직접 지휘 아래, 제19대 공산당 전당대회의 방침을 독려하고 있다. 또한, 애국주의 이데올로기를 전면에 내건 <홍해행동>과 같은 영화에 대해 공개적으로 지지를 표명했다.<sup>4)</sup>

결국, 영화산어브이 시장시스템과 영화작품의 다원화 국면(상업영화의 확대 등) 시대를 맞아, 당-국가의 정치이데올로기 기능을 강화하기 위해 정충설계와 해계모니 전략을 동원하고 있는 것이다.

## 2) 정충설계를 위한 영화기구와 법률: 영화기관, 법과 제도, 그리고 관방 영화기구

○ 국가전영국(國家電影局, <https://www.chinafilm.gov.cn/>): 공산당 직속기구로 편입

중국에서 영화를 관장하는 정부기관은 국가전영국이다. 2013년 <국무원 기구 개혁과 직무 조정 방안>을 발표하여 행정부의 신문출판총서(新聞出版總署)와 국가광과전영전시총국(國家廣播電影電視總局)을 통합하여 영화, 텔레비전, 라디오, 신문, 출판, 보도, 등을 담당하다가, 2018년 4월 16일부터 중국공산당 산하의 중앙선전부 산하 기관으로 개편하였다. 이로써 국가전영국은 정부조직이 아닌 중국공산당 직속기구로 이전되어 이전보다 훨씬 더 직접적인 공산당의 통제를 받게 되었다.

\*2021년 11월 5일 발표한, <제14차 5개년 중국영화발전계획(‘145’ 中國電影發展)規劃>을 살펴보면 중국전영국의 역할과 목표를 알 수 있다: 주요 내용은 ▲매년 1억위안 이상 흥행 영화 50편 이상 제작, ▲중국영화 시장점유율 55% 유지, ▲국영기업과 민영기업 경쟁력 강화 및 시장 선도업체 양성, ▲영화기술과 특수효과 발전, ▲향촌 주민 영화관람 기회 확대 등 영화시장 지원과 관리의 이원화 현상.

○ <중국영화산업촉진법(中華人民共和國電影產業促進法)>의 제정: 지원과 통제의 이중성. 2017년 3월 1일 정식 시행. 총 60조로 구성. 법안에는 기본적으로 ‘영화 심의 및 허가 권한의 지방정부 이양’, ‘단수 영화제작증 제도의 폐지’, ‘2,860개의 현금 이상 지방정부에서는 영화산업 지원정책을 의무적으로 수립’, ‘영화 지원제도 정비’ 등 영화산업 발전 기본 방향을 제시하면서 영화체제 정비에 긍정적인 내용을 담고 있지만, 동시에 정부가 직접 영화계에 개입하여 단속 처벌하고, 사회주의 핵심가치관과 문화안보를 위해 국가이데올로기 영화에 대해 처벌과 포상을 확대하는 통제 또한 확대하고 정당화하는 법적 근거를 제공하고 있다. 법안 사례: 제1조 ‘영화산업 발전 및 사회주의 핵심가치관 확대’ 위해 법을 제정했음을 명시(“第一条 为了促进电影产业健康繁荣发展, 弘扬社会主义核心价值观, 规范电影市场秩

3) 『電影藝術』, 中國電影家協會, 2017. 1期. 3-8쪽.

4) “장홍선 부국장은 영화 <홍해행동>를 극찬하며, 린차오셴(林超賢) 감독을 진정한 영화인이라고 평가했다. 장홍선은 ‘강대한 조국, 강한 해군, 중국영화의 굴기를 위한 창작으로, 민족 역량과 영화의 도리를 전면적으로 표현한 영화’ 라고 극찬하였다”. 「영화 <홍해행동>은 민족 역량과 영화의 도리를 전면적으로 드러낸 영화이다(广电副局长张宏森盛赞《红海》: 诠释了民族力量)」, 1905电影网, 2018. 2. 24.

序, 丰富人民群众精神文化生活, 制定本法”。 제16조: 헌법 위반, 국가통일 저해, 국가안전 위협, 법률 위반 등의 내용은 금지되어 있음. <적용 사례> 온라인 영화시장과 영화기업에 대한 ‘지원제도 정비’라는 명목 하의 규제 강화.

이밖에, <전영관리조례(電影管理條例)>와 같은 각종 조례, 명령, 통지 등 상명하달식으로 통제하고 있다. 참고로 <전영관리조례>는 행정부(국무원) 행정법규로서 영화산업촉진법의 기본적인 내용을 구체적으로 보완한다. 예를 들면, 심사제도의 구체적인 기준 등 제시.

#### ○ 기타, 관방 영화기구

▶중국영화가협회(中國電影家協會): ‘중국영화가협회’는 1949년 영화인들이 구성한 단체로, 1949년 ‘중화전국영화예술공작자회의(中華全國電影藝術工作者會議)’에서 시작되어, 1979년 오늘날의 명칭인 ‘중국영화가협회’로 정착되었으며, 중국문련연합(中文聯聯合)의 산하 회원단체이며, 금계장 심사위원 구성과 선정을 책임지고 있는 명실상부한 중국영화계 최고 권위의 관방기구이다. 중국영화인협회의 설립 목표는 장정(章程) 제1조에 “중국영화인협회는 공산당의 주도 하에 전국의 민족영화단체들(타이완, 홍콩, 마카오 포함)로 구성된다. 인민과 사회주의를 위한 사업을 기본으로 쌍백(雙百, 백화제방과 백가쟁명)의 방침을 따른다”고 공산당의 지도를 받는 단체임을 명시하고 있다. 우리나라 영화진흥위원회의 기능과 유사하다고 할 수 있다.

▶문련: 중국문련은 중국문학예술계연합회(中國文學藝術界聯合會)의 약칭으로, 1949년 7월 사회주의정부 수립 직전에 창립되었으며, 전국 각 성과 직할시에 분회가 설립된 전국조직이며, 중국영화인협회, 중국작가협회, 중국미술가협회 등 문화예술분야의 51개 협회를 총망라하여 회원으로 두고 있다. 문련은 “마르크스주의, 마오쩌둥 사상, 덩샤오핑 사상, 삼개대표를 기본 노선으로 하며, 사회주의정신과 문학사업 발전과 현대화, 세계화를 위해 노력한다”는 명확한 정치이데올로기를 창립 목표로 제시하고 있다.

▶중국 3대 영화제 및 국제영화제: ①‘금계장영화제’: 관방영화기관인 중국영화가협회(中國電影家協會)와 중국문련연합(中國文聯聯合)이 주최하는 전국 규모의 국가급(國家級) 영화제. 중국에서 가장 권위있고 전문성을 중시하는 영화제로 ‘중국의 오스카상’이라 불리운다. ②‘대중영화백화장영화제’: 중국에서 가장 오래된 영화제이며, 백화장(百花獎)이라는 명칭은 “백화제방, 백가쟁명(百花齊放, 百家爭鳴)”이라는 쌍백의 문예방침에서 유래되었다. 백화장영화제 운영주최(조직위원회)는 금계장영화제와 같은 중국영화인협회와 중국문련이다. 백화장의 가장 큰 특징은 대중들의 투표로 영화상을 선정하는데 있지만, 심사위원단은 중국문련, 중국영화가협회 등 관방 영화기구 관계자로 구성하고 있으며, 관중투표 이후 최종심사위원단의 의결로 결정되는 간접의결 단계를 거치기 때문에, 백화장 수상 때마다 공정성과 민주성에 대한 시비가 일기도 한다. ③‘화표장’: 정부가 직접 포상하는 영화제이다. 중국공산당 조직인 중앙선전부와 영화기관인 ‘국가전영총국(國家電影局)’에서 직접 주관하는 행사로서, 1992년 창립되어 정부가 직접 포상하는 가장 정치적 권위가 있는 영화상이다. 이처럼 중국 3대 국내영화제는 운영주최의 특성상 중국 공산당과 정부의 정치이데올로기를 선전하는 축제이며, 직간접적으로 영화계에 개입하는 방식으로 운영한다.

▶국립영화박물관: 베이징에 위치한 ‘국립영화박물관’은 중국영화 100주년을 기념하여 중국영화 101년의 첫날인 2005년 12월 29일 개관한 세계 최대 규모의 영화박물관이다. 중국어로는 ‘중국전영박물관(中國電影博物館)’, 영어로는 ‘China National Film Museum(CNFM)’로 표기한다. 중국 영화100주년을 맞아 원로영화인들이 제안하고, 공산당이 국가적 사안으

로 수용하여, 국무원 비준을 받은 후, 국무원 직속기관으로 중국영화업무를 총괄하는 당시 국가광전총국(國家廣播電視電影總局)과 지역정부인 베이징시 시정부(市政府)가 공동으로 설립을 주도했다. 2001년 당시 베이징 시정부와 국가광전총국이 공동으로 제의한 <중국영화 박물관 건립에 대한 보고(關於中國電影博物館籌建情況的報告)>에 의하면, 중국영화 탄생 100주년을 맞아, “중국영화의 발전과정을 전파하며 애국주의교육의 기지(基地)”로 삼기 위해 건립한다고 목표를 제시하고 있다.

○ 평가: 따라서 영화시장의 통제가 가능하다. 한중 합작영화 통제 사례: 한한령(限韓令). 2016년 10월 사드 문제가 발발하자, 2017년 2월 광전총국의 내부 지침에 따라 중국영화제작사의 한국과의 공동제작 및 합작사업을 전면 금지시킨 한한령 조치가 시행되었으며, 한중 합작은 전면 중단되었고, 한국영화는 중국에서 거의 상영되지 못했다.

☞ <동아시아 네트워크 시점에서 관련 연구 방향> 정부기관은 어떻게 영화제작에 직간접적으로 개입하고 있는가? 주선울영화와 대작 상업영화를 중심으로 개입하는 경로와 양상에 대한 연구. 시진핑 지도부의 ‘중국몽’과 쏟아지는 애국주의 흥색 영화 제작 열풍과의 상관관계에 대한 연구: 중국영화사상 최고의 흥행영화 <장진호>(2021), <전랑2>은 당-정부와 어떤 직간접적 관계 속에 영화 제작, 배급, 소비되고 있는 것일까. → <장진호> 한국 개봉 취소 사례: 그 결과 <장진호>의 한국 개봉 취소 사례와 같이, 동아시아 문화회담에서 충돌 현상이 나타났다.

## 2. 영화시장: 영화시장은 영화를 어떻게 변화시켜 나가는가?

○ 최근 중국 영화산업 현황과 발전 동향 : 중국영화가협회(中国电影家协会)의 <2020년 중국영화산업 연구보고서(2020中国电影产业研究报告)>에 의하면, 영화제작수는 2018년 1,082편, 2019년 1,037편, 2020년 650편이며, 극장매출액은 2018년 609억 위안화, 2019년 642억 위안화, 2020년에는 팬데믹으로 204억 위안화로 감소하였다. 영화스크린수는 지난 3년간 매일 평균 15개 정도 새로 건설되며 2018년 6만 1,583개, 2019년 6만 8,495개, 2020년 7만 5,581개로 세계에서 가장 많은 스크린수를 보유하고 있는 세계 최대의 영화시장으로 급성장하고 있다. 한편 <2020 중국 온라인영화업계 연도보고서(2020中国网络电影行业年度报告)>에 의하면, OTT플랫폼인 아이치이(爱奇艺), 텐센트(腾讯), 요우쿠(优酷) 등이 상영한 온라인영화는 총 1,089편(극장 개봉 후 상영한 영화 305편, OTT 자체 개봉 784편)으로 온라인영화의 비중은 전체 영화의 71%를 차지하며 급성장하고 있다<sup>5)</sup>. 따라서, 최근 중국 영화시장의 급속 성장과 대중적 파급력 속에 중국 정부는 정치이데올로기 통제를 더욱 강화하는 방향으로 개입하려는 경향을 보인다.

○ 생산/유통/소비 과정의 시장시스템의 발전과 특수성은 무엇인가?

- 생산(제작): 영화제작에서의 국영영화제작소, 민영영화사의 공존.
- 유통(배급): 원선제(배급상영) 정착. 완다, 헝디엔. 외국영화 배급(중영, 화샤)
- 소비(상영): 세계 최대의 스크린수 및 OTT의 확장 추세

5) 영화진흥위원회, 「2020년 중국영화 결산」, 2021. p.5-10.

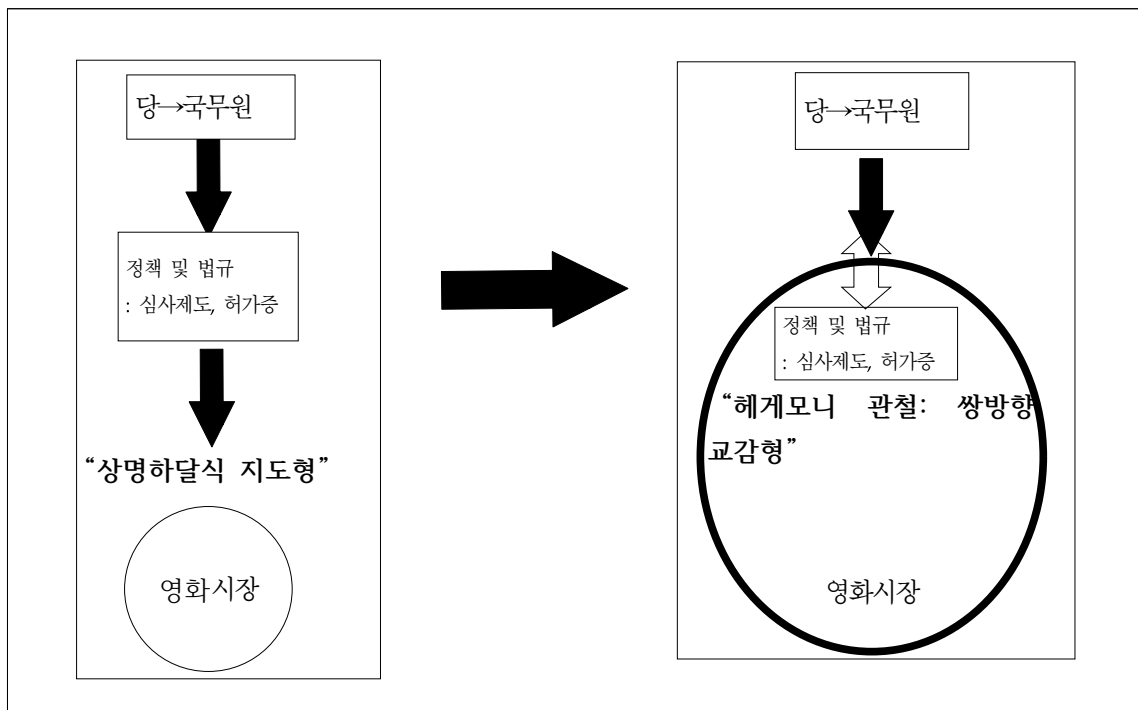
현재 전통적인 국영영화소와 민영영화사의 경쟁과 협력 속에 영화산업이 발전하고 있다. 대표적인 민영영화사로는 2009년 중국 최초의 상장사인 화의형제영화사(华谊兄弟传媒股份有限公司), 2010년 미국 나스닥 상장사인 보나영화그룹(BONA, 博納影業公司) 등이 있다.

<대표 국영기업 사례> 중국을 대표하는 영화사 ‘중국영화집단(중영, 中國電影集團公司, China Film Group Corporation)’. 1999년 중국영화사, 베이징영화제작소, 중국어린이영화제작소, 중국영화합작사, 중국중앙방송영화채널 등 8개의 국영영화관련회사가 통합하여 출범한 중국 최대의 영화제작사. 중국 정부가 영화산업 시장화와 글로벌 개방 시대에 대응하기 위해 만든 주식회사. 2019년 ‘일대일로’ 중국기업 94위. 중국 극장에서 가장 많은 영화를 배급하는 회사이다. 중영은 또한 다른 국영 배급사인 화샤(华夏)전영과 더불어 외국영화를 독점적으로 배급한다. 그 배급 비율은 90% 이상 중영이 차지하기에, 언제나 배급 1위를 할 수 밖에 없는 구조다. 회장(焦红奋)은 회사 공산당 서기 출신이며, 대표(韩晓黎)는 현 중국영화배급협회 회장이다.

○ 영화시장과 정부의 긴장관계는 어떻게 전개될 것인가?

최근에는 이전의 정부주도의 일방향적 상명하달식 통제보다는 영화시장의 시스템을 관리하며 정부의 헤게모니를 관철해 나가는 쌍방향적 관리시스템으로 변화 중이다.

<그림1> ‘정부주도형 영화산업 발전모델’: 1990년대의 일방향적 상명하달식 지도형 → 쌍방향적 헤게모니 관철형으로 유연하게 변화하고 있다.



이밖에, 국제공동제작 경향이 늘고 있다. 최근에는 <그레이트월>, <트랜스포머>와 같이

자본합작, 배우 진출 등 미국 할리웃을 비롯한 세계 영화시장과 공동제작하려는 글로벌 공정을 지속하고 있다. 2019년 공동제작 신청 영화는 94편으로 최근 6년 사이 가장 많은 편수이다.

### 3. 작품: 중국영화의 특수성은 어떤 영화미학으로 구현되고 있는가? 대중은 영화를 어떻게 바라보는가?

정부, 영화시장과 함께 중국영화의 특수성을 구성하는 또하나의 요인은 작품(영화인/대중)의 영역이다. 현재 우리나라 중국영화학 연구에서는 이 분야가 가장 활발하게 연구되고 있다. 그 중에서도 작가주의론, 영화미학의 특징 등 감독과 작품분석에 집중되고 있는 경향을 보인다. 중국영화학에서 작품(영화인과 관객) 영역에서 연구가 진행 중인 분야는 아래와 같이 대별할 수 있다.

#### ■ 다원화 국면의 새로운 중국영화 변화상 연구

- 주선율, 대작 상업영화, 중소형 상업영화, 예술영화, 독립영화의 추이에 대한 연구
- 주선율 영화의 국가이데올로기 정체성 문제: 시진핑 시대의 흥색 영화 <1921>(2021)
- 대작 상업영화의 주선율 경향의 배경과 원인: ‘신(新)주선율’과 ‘범(汎)주선율’ <전랑2>, <장진호>
- 중소형 상업영화의 약진과 중국 대중의 욕망의 변화: <夏洛特烦恼>(2015), <크레이지 외계인>(2019)
- 예술영화의 주변화 경향 성찰: 6세대 감독, 독립영화

#### ■ 작가주의론 연구

- 세대론의 해체: ‘대(代) 없는 시대’의 영화감독론
- 5세대 영화의 전통과 감독의 건재: 장이모우의 <그레이트 월>(2017), <원 세컨드>(2021)
- 예술영화의 작가론과 미학: 지아장커, 왕사오촐이 등 6세대 감독론
- 포스트-6세대 청년감독의 다양한 제작 경향: 3가지 동향(상업지향, 혼합형, 예술영화)

#### ■ 영화미학의 새로운 동향

- 6세대 현실비판적 사실주의 전통의 재영토화 현상
- 글로벌 시대의 새로운 공동제작 및 영화미학: 할리웃 영화와의 통섭 현상. 특수효과, 기술, 합작 등 <전랑2>, <트랜스포머>, <그레이트 월>
- 장르영화의 새로운 동향: SF 무협영화 장르 등의 변환. <유랑지구>

#### ■ 중국영화학 연구집단의 새로운 연구 동향

- 중국영화사 재해석 및 재정립(새로운 작품 발굴, 대만과 홍콩영화사 통일)
- 중국영화비평사 재정립
- 영화교육

#### ■ 중국영화학계: 영화연구기관의 다원화 및 영화연구의 세대교체 현상

- 교육기관 및 연구기관의 다변화 현상: 베이징영화대학 중심에서 다변화 시대로. 베이징 대학, 베이징사범대학, 상하이대학, 전매대학, 절강대학, 무한대학 등 영화전공학과 및 연구소 설립 다양화 현상

- 영화학술지의 다양화: <전영예술>, <당대전영> 등 비평지. 중국영화협회의 연도별 <중국영화 보고서> 등 다양한 보고서 발간.

- 영화연구의 세대교체: 78학번 전후 개혁개방 1세대 학가들에서 80후, 90후, 00후 세대 영화연구자의 등장. 개혁개방 1세대 왕즈민, 후커, 인홍, 다이진화, 지아레이레이, 라오슈광, 리다오신, 저우싱 등. 현재는 글로벌 유학파를 비롯하여 리우쥘, 장옌, 네웨이 등 2세대 연구자들이 정책, 산업, 미학 등 다양한 영역을 개척하고 있는 현황.

### III. 제언: 포스트 냉전기 동아시아 영화네트워크 담론 구축을 위하여

#### <제언1> 빅 필름 스터디(Big Film Studies) 연구방법론 제언

- 동아시아 영화네트워크 연구를 위해 ‘중국영화학’을 어떻게 연구하고 네트워크해 나갈 것인가?

- ‘특수성’의 연구 의제: 우리의 주체적인 시선으로 동아시아 영화네트워크 담론을 구축하기 위해서는 중국영화학의 ‘특수성’을 전제로 이해하면서(특수성 연구를 위해서는 선행적으로 ‘중국영화사의 전통’, ‘영화생태계의 구조’를 선행적으로 연구해야 함),

- 쌍방향적 시선의 도입: 주체적 시선과 중국 현지의 시선을 융합한 쌍방향적 시선에서 연구하려는 학술적 태도로,

- 유기적 연구방법론: 특히 정부, 영화시장, 작품의 유기적 상호관계 속에서 영화작품과 문화현상을 분석하려는 방법론이 필요하며,

- 학제간 융합연구: 영화학뿐 아니라 문화정치학, 경제학, 문화연구, 지역학을 아우르는 학제간 융합연구의 영역으로,

- 중국영화의 특수성에 대한 종합적 연구인 ‘빅 필름 스터디’ 방법론으로 연구해야 한다.

■ <예시> 시진핑 시대의 홍색영화 특징: 최근 중국의 애국주의 영화 열풍을 어떻게 볼 것인가? 2021년 중국공산당 100주년 기념영화의 과잉된 제작과 열기를 어떻게 분석해야 하는가?

- 구조적 배경: 2021년 중국공산당 창당 100주년을 맞아 <1921>, <혁명가> 등 기념 헌정영화가 중국공산당 창당일인 7월 1일에 맞춰 전국 영화관에서 개봉되었으며, 공산당 창당 100주년 기념 연설에서 시진핑 국가주석은 “공산당이 개천벽지(開天辟地)의 대역사를 일궈냈다. 중화민족의 위대한 부흥과 중국몽 실현을 향한 전진은 계속될 것”이라 강조했다. 그리고 2021년 10월 1일 국경절에 맞춰 한국전쟁 시기 미국과의 전투를 다룬 <장진호(長津湖)>가 개봉되었으며, 당시 국가전영국은 “사상적 가치를 부각하고 항미원조의 정신을 널리 알려야 한다”고 홍보에 적극 나섰고, 미중 갈등과 무역전쟁의 국제정세 속에 대중들의 호응을 얻으며 중국영화 역대 최고 흥행 기록을 달성했다.

- 원인: 시진핑 체제의 ‘중화민족주의와 애국주의’는 이미 예견된 상황이었다. 1980년대 도광양회(韶光養晦), 2000년대 대국굴기(大國崛起) 시대를 거치며 중국이 지역강대국에서

글로벌 강대국으로 부상하면서 초강대국 미국과의 갈등과 무역전쟁은 불가피한 숙명적 과제이며 이를 돌파할 국가적 통치이념이 필요했다. 또한, 대내적 정치안정과 권력체제 공고화를 위해서도 ‘애국주의’를 동원한 국민통합의 국가이데올로기가 필연적으로 요구되었다. 이처럼, 시진핑 체제 이후 정치이데올로기의 중국영화로의 강화된 침윤 현상은 기어츠(Clifford Geertz)의 표현을 빌자면 현대판 ‘극장국가(theater state)’와 같은 제례(ritual) 과정으로의 진격이라 할 수 있다.

- 연구대상: 그렇다면 (1) 중국 정부는 왜(why) 국가이데올로기를 중국영화에 강권적으로 개입하려는 것인가? (2) 국가이데올로기는 중국영화에 어떻게(how) 개입하고 체계모니를 관찰해 나가는가? (3) 국가이데올로기의 영화 개입에 대한 대중들의 열광과 상호작용은 무엇인가?(what)

- 영화사례 분석: 중국공산당 100주년 기념영화 <장진호>의 한국 개봉 취소 사례. 한국에서 개봉 취소된 이유는 무엇인가? 중국영화사에서 한국전쟁을 배경으로 애국주의를 선전해온 영화는 냉전시대 작품들. <상감령>, <기습백호단>의 전통. 그러나 최근 블록버스터 상업영화인 <장진호>(천카이거, 린차오셴 감독), <금강천>(루양, 관후, 쉰관 감독), <나와나의 고향> 등을 분석하면, 5세대 감독, 6세대 감독, 홍콩 출신 감독, 심지어 신진 청년감독들도 이러한 영화연출에 적극 가담하고 있다. 중국에서 이러한 영화들이 쏟아져 나오고, 대중들이 환호하는 이유는 무엇일까? 왜 유명 영화감독이 이 영화를 만들었을까, 영화인들은 자발적으로 적극 동의하고 있는가? 그렇다면 그 동의의 체계모니가 관찰된 정치이데올로기 작품의 이유는 무엇일까, 돈이 제작 동기인가?

- 평가: 중국영화역사상 최고의 흥행을 기록한 <장진호>가 한국에서 개봉 취소된 사건은 중국영화의 ‘특수성’이 동아시아 문화화단 과정에서 환영받을 수 없는 중화민족주의, 애국주의, 정치이데올로기의 팽창 때문이다.

- 따라서, 앞에서 제안한 ‘빅 필름 스테디’의 연구방법론으로 이러한 배경과 원인을 중국영화의 ‘특수성’의 구조에서 찾아 정부, 시장, 작품의 3중주 속에서 유기적이고 종합적으로 연구할 필요성이 있다. 그것이 동아시아 영화커뮤니티에서 발생하는 중국영화의 충돌과 수용의 과정을 학문적으로 이해할 수 있는 방편이 될 것이다.

## <제언2> 매년 중국영화의 새로운 동향에 대한 정기적인 조사분석

- 매년 새로운 ▲새로운 영화정책 및 제도, ▲영화산업 통계, ▲OTT 등 영화산업의 변화 등 새로운 영화의 동향에 대한 정기적인 분석: 중국영화가협회 등의 보고서, 영화학술지 새로운 논문 연구

- 대중에게 호응 받는 박스오피스 상위권 영화(대작 상업영화, 대작 주선율)에 대한 문화연구적 분석

- 예술영화의 새로운 출현에 대한 분석

- 신진 청년영화 감독의 등장과 영화사적 의미 분석

## <제언3> 한중FTA 이후 영화합작과 영화네트워크 성과와 한계에 대한 후속연구

- 2015년 12월 20일 한중 FTA 발효 / 2022년 한중수교 30주년.

- 한중 FTA 체결이후의 한중 영화합작과 교류의 성과와 한계 분석: 한중 공동제작영화는

중국/한국 국산영화로 상호인정 → 사드 배치와 한한령. 미래지향적 한중 영화협작을 어떻게 풀어나갈 것인가? \*박근혜 정부의 사드 배치, 문재인 정부의 한한령, 앞으로는?

- 한중 수교 30년 영화교류 성과와 한계 분석: 지난 30년간 한중 영화교류는 산업(협작) 중심, 초보적 학술교류로 진행되는 경향이 있었다. 성과와 한계는 문제인가? 교류의 기준, 원칙을 어떻게 소통하고 확산해 나갈 것인가? \*특히 영화협작에 대한 다층적인 논의가 필요: 현재 박사 학위논문(한국외대 언쿠이 박사, 부산대 교녕 박사, 동국대 박희성 박사 등)을 중심으로 협작에 대한 다양한 연구성과가 있음.

- 한류와 협한 사이에서 영화네트워크의 향방은?: 문화갈등(외교안보, 문화적 갈등)의 잠재적 상존. 역사적으로 1930년대 영화배우 김염, 1970년대 북한영화 <꽃파는 처녀>의 유행, 그리고 한류와 협한 감정의 곡예가 이어지고 있음.

#### <제언4> 동아시아 시선에서 중국영화를 어떻게 바라볼 것인가?

동아시아 시선에서 중국영화를 연구하기 위해서는, 동아시아 역내에서 중국영화의 교류 현상의 성과와 한계를 평가하고, 중국영화에 대한 영화네트워크를 구축하는 실천적 교류를 수행하면서 정립할 수 있다.

○ 먼저, 동아시아 시선에서 중국영화와의 교류를 고찰한다면, 정치체제, 이념, 역사, 문화 차이의 요인이 동아시아의 영화횡단과 영화커뮤니티의 잠재된 갈등 요소라 할 수 있다. 꼭 10년 전에 이 주제로 한국영화학회 국제학술대회에서 「열린 아시아, 닫힌 민족주의: 아시아 영화커뮤니티의 성과와 한계」(『영화연구』, 50권, 한국영화학회, 2012)라는 주제로 발표한 바 있다. 엄세적인 전망 속에서 희망을 논거했던 그때의 문제의식과 진단은 불행하게도 여전히 유효하고 현재진행형이다. 그때의 문장을 재인용하며 오늘을 다시 돌아본다.

<문제제기> “탈식민, 포스트냉전, 전지구화라는 역사적 단계를 거치며 새롭게 구성되고 있는 ‘아시아’ 지역의 영화커뮤니티를 논의하려는 시도는 과연 학문적 의제로 가능할 것인가? 아시아 역내 국가 사이에 실재하는 이념적으로 상이한 정치체제, 불균등한 경제발전과 서열적 국가인식, 합의되지 않은 역사와 문화갈등이 존재하는 현실에서 ‘아시아 영화커뮤니티’는 설립가능한 명제인가?” → 왜 동아시아인가? 동아시아라는 지역개념을 소환하는 시도 그 자체가 상상의 공동체, 또다른 이데올로기가 아닌가?

<현 단계 진단> “(아시아 영화커뮤니티를) 단계론적으로 본다면, 1단계가 할리웃 영화패권의 대항담론으로서의 아시아 영화라는 맹아적 자각단계, 2단계는 아시아 역내의 다양한 국민국가 사이의 이질성과 상이함을 상호확인하는 단계, 3단계는 이질성에 기반을 둔 인터-아시아간 소통과 공동협작의 모색단계이며, 현재 ‘아시아 영화커뮤니티’는 2단계와 3단계 사이에 위치한 것으로 보인다” → 지금 동아시아 영화네트워크 담론은 어느 단계에 있는가?

<영화교류 분류> “영화교류의 주체가 누구냐의 문제는 문화주권과 관련된 문화정치학적 문제로 대단히 중요하다. 교류주체에 따른 유형별로 구분해 보면, 첫째, 「시장친화형 영화교류」. 시장친화형 영화교류는 초국적 자본의 이동과 횡단을 용인하는 신자유주의적 시장주의적 질서를 기반으로, 경제적 이해관계를 바탕으로 각국의 시장시스템 속에 영화를 교류하는 것이다. 한국, 일본 등의 영화교류가 여기에 포함된다. 둘째, 「정부주도형 영화교류」.

정부주도형 영화교류는 중국과 같이 정부가 영화교류에 적극 개입하고 지원하는 방식으로, 정부가 영화를 통제하려는 국가들, 자국의 뒤떨어진 영화산업을 보호하고 육성하기 위한 낮은 발전단계를 보이는 정부통제형 국가들이 해당된다. 셋째, 「자연발생적 영화교류」. 자연발생적 영화교류는 인터넷과 같은 공간 속에 자발적 문화교류의 형태로 나타난다. 예를 들면 한국의 영화를 중국, 일본의 네티즌들이 자발적으로 번역하고 웹사이트에 올려 공동으로 감상하는 방식이다. 자연발생적 영화교류는 자유와 민주주의를 확대한다는 점에서 문화적 가치가 있으나, 유포와 수용과정에서 발생하는 저작권의 문제와 충돌을 일으킨다. 한국, 일본 등 대부분 국가는 시장친화형 영화교류 방식을 택하고 있으나, 사회주의체제를 표방하는 중국은 정부주도형 영화교류 경향이 강하다” → 중국영화의 특수성이자 동아시아 문화회담에서의 가장 큰 차이점.

<평가> “「시장친화형 영화교류」는 신자유주의적 자본 이동과 시장시스템을 기반으로 한 경제주의적 관점에서 영화교류를 추진하는 환원주의적 한계를 가지고 있으며, 문화 대 문화로 확장해야 하는 교류의 원칙에 장애가 될 수 있다. 「정부주도형 영화교류」는 국가를 통해 구현되기 때문에 자국의 영화산업과 문화안전(文化安全)을 지킬 수 있고, 영화에 대한 정부의 통제를 지속가능하게 만들며, 대외적으로 국가이미지를 홍보하는 소프트파워 전략으로 활용될 수 있다. 다만 민족주의와 정치이데올로기가 강조되면서 정치적 자율성의 문제가 발생하고, 영화창작의 자유와 가치가 훼손될 가능성이 크다. 보편적인 가치관보다는 자국의 이데올로기가 강하게 투영되는 작품이 제작되어 영화시장에서 소비자의 환영을 받기 어려운 한계를 가지기 때문에 아시아 영화교류의 문화적 가치와 의미를 반감시키는 요인이 된다.” → 불행하게도 그때의 주장은 아직도 유효하다. 동아시아 영화교류에서의 문화화충돌의 원인이 된다. <장진호> 사례.

<원인> “아시아 영화교류를 저해하는 근본적인 문화요인으로는, 첫째, 아시아 역내 국가에서 자국의 문화정체성을 지키려는 민족주의. 둘째, 해묵은 역사는쟁(동북공정 등), 셋째, 영토문제(백두산과 이어도 영토 문제 등), 넷째, 문화갈등(단오절, 김치, 한복 등). 다섯째, 체제와 이념의 차이, 여섯째, 경제발전단계의 불균등성” → 동아시아 문화교류에 잠재된 갈등으로 정치적 상황에 따라 수면 위로 반복 부상하는 순환의 과정.

<결론> ““영화커뮤니티’는 아시아 역내 국민국가간의 정치체제와 민족주의를 넘어서려는 정치적 성찰이며, 시장체제와 경제이윤의 영향력을 긍정하면서도 문화의 본질에 주목하는 문화적 자각이다. 또한, 단일한 문화정체성을 거부하는 다양성의 공론장으로, 정부나 엘리트 지식인 중심의 위로부터가 아닌 영화 향유권자인 아래로부터의 민주적인 실천이며, 누가 누구의 문화를 지배하거나 통제하려 들지 않는 수평적 문화공감대이다. 탈식민, 탈냉전, 전지구화라는 일련의 역사 흐름 속에서 중층적으로 축적된 아시아 국가간의 갈등과 이해관계의 대립을 넘어 새로운 아시아교류의 미래를 구축하려는 희망찾기이다. 아시아 역내 국가간의 역사적 상흔을 치유하려는 인문학적 시도이며, 인류보편적 이상과 가치의 힘으로 새로운 아시아를 재구성하려는 꿈으로의 여정이다” → 동아시아 영화네트워크 연구의 궁극적 목적. 새로운 ‘상상의 공동체’의 출현을 기대하며, 혹은 문화적 파시즘을 경계하며.

○ 마지막으로, 학술담론 차원에서 중국영화에 대해 영화네트워크를 구축하고 실천적 연구를 수행해야할 대상을 분류하면 대략 아래와 같다.

- ▶ 정부기관: 국가광전총국 → 법률 및 정책 변화와 의미
- ▶ 영화시장: 국영영화제작소(중국영화그룹 등), 민영영화제작소(화의형제, 보나영화사

등), OTT 플랫폼(요우쿠 등) → 영화시장의 새로운 동향과 영화에 미치는 영향

▶ 영화제: 중국 3대 국내영화제, 국제영화제(베이징/상하이국제영화제 등) → 글로벌 영화 교류의 특징과 새로운 현상

▶ 국가영화박물관 및 중국영화자료관 → 중국영화사 서술의 관점과 전시 효과

▶ 관방영화기구: 중국영화협회, 문련 → 학술교류

▶ 교육기관 및 연구소 학술교류: 대학, 연구소, 학회와의 연대 → 영화학술지 <당대전영> <전영예술> 학술지, 각급 대학의 영화교류 및 국제학술대회(베이징영화학원의 아시아청소년영화제, 베이징사범대학의 베이징대학생영화제 등), 중국 각급 영화연구소(‘아시아 및 중국영화연구소’ 등), 동아시아 영화사, 한중 교류 역사(1930년대 김염, 일제강점시기 만주 지역 영화 및 영화인 리상란의 사례 등 확장)

☞ 사족(蛇足): 동아시아 시선에서 다시 중국영화의 ‘특수성’과 영화 <장진호>(1921)의 미래를 생각한다.

동아시아 영화네트워크 연구는 체제와 이념, 역사, 문화의 차이를 넘어서려는 시도이다. 영화학 단독만으로 이를 수 없다. 어쩌면 도달이 불가능한 지점을 향한 연구이다. 결국 동아시아 영화네트워크 연구는 최소한의 상호간 이해의 저점을 찾아가는 과정이다.

지난 20여년간 한국의 중국영화 연구자들의 연구와 교류 속에 다행히 역사사회학적 배경 속에 잉태된 중국영화의 ‘특수성’은 이제 이해할 수 있다. 특수성을 이해하고, 왜 그런 영화를 양산하는지를 이해했다면, 다음 단계는 그것을 바탕으로 비판할 것은 비판하고 지속적으로 상호소통해 나간다면, 내재론과 외재론의 쌍방향적 시선 속에서 우리의 주체적 연구체계를 한걸음 더 수립할 수 있을 것이다.

지난 한중수교 30년을 회고할 때, 영화학에서의 미래지향적인 한중 영화네트워크 구축은 최소 10년 이상의 긴 시간이 걸릴 것으로 보인다. 서두르지 말고, 후속세대 연구자와 함께 학제간 융합연구(빅 필름 스터디) 방식으로 조금씩 확장해 나가는 연구가 바람직한 방향성이라고 본다.

마지막으로 다시 <장진호>(1921)를 생각한다. ‘정치이데올로기에 침윤된’ 중국영화의 특수성이 향후 어디로 향해야 하는지, 당위론적 목적지를 생각해 보았다. ‘특수성’에 대한 헤겔의 해석으로 다시 돌아가 보자. 헤겔은 특수성에 대해, “공동체는 어디까지나 개별적인 정신을 억압함으로써 자기를 보존할 수 있지만 또한 이 개별적 정신은 공동세계를 이루는 본질적인 요소이기도 하므로 공동체가 이를 싹트게 한다”고 정의한다.<sup>6)</sup> 헤겔은 국가법과 인륜법 사이의 갈등을 다룬 그리스 소포클레스의 비극 <안티고네>를 재해석하면서, “인류의 가장 숭고한 작품이자 인간의 노력으로 완성된 모든 면에서 가장 완벽한 작품”으로, 국가권력과 개인 인권의 충돌 및 갈등이 근대정신을 탄생시키는 씨앗이었다고 해석한다. “만신창이로 찢어진 조각들에서 자기 자신을 발견할 때만 정신은 자신의 진실에 이른다”, 헤겔은 (관념론의 영역에서라도) 기계적인 전체주의를 넘어서려는 인류 정신의 진보를 말한다.

지금 우리 시대에 출현한 정치이데올로기에 침윤된 중국영화의 비극성은 특수성을 보편적 상태로 밀고가려는 강제적 전체주의의 동인(動因)에서 잉태된 것이다. 인류의 진보는 보편적인 가치가 개별의 특수성을 넘어 자기 현현(顯現)해 나가는 과정이다. 향후 중국영화의 새로운 씨앗은 개별로서의 영화주체가 진정한 보편성을 향해 강제된 ‘특수성’과 상호대립하

6) 헤겔, 『정신현상학2』, 한길그레이트북스, 2014. 55쪽.

고 투쟁하는 갈등과 균열에서부터 시작될 것이라는 희망적인 전망을 한다. 정치이데올로기에 침윤된 중국영화를 만난다면, “부디 다같이 슬퍼하자, 그러나 다같이 바보는 되지 말자”.<sup>7)</sup>

[참고문헌]

- 강내영, 『중국영화의 오늘: 영화대국에서 영화강국으로』, 산지니출판사, 2015.  
강내영, 『중국 청년감독 열전』, 산지니출판사, 2016.  
로버트 스탬, 『영화이론』, K-Books출판사, 2012.  
박정수, 『중국 영화산업』, 커뮤니케이션북스, 2015.  
백원담 지음, 『동아시아의 문화선택 한류』, 펜타그램, 2005.  
성공회대 동아시아연구소, 『동아시아 문화의 생산과 조절』, 문화과학사, 2012.  
수잔 손탁, 『타인의 고통』, 이후, 2011.  
염찬희, 『아시아 영화의 탄생』, 알마, 2013.  
이옥연, 『포스트 사회주의 시대의 중국문화』, 서강대학교출판부, 2009.  
임대근, 『중국영화 이야기』, 살림, 2007.  
임춘성, 『포스트사회주의 중국의 문화정체성과 문화정치』, 문화과학사, 2019.  
장동천, 『영화와 현대 중국』, 고려대출판부, 2008.  
조영남, 『중국의 엘리트정치』, 민음사, 2021.  
한국영화진흥위원회, 『2020 중국 영화산업 결산』, 2021.  
中國電影家協會理論評論委員會, 『2019中國電影藝術報告』, 中國電影出版社, 2019.  
人民日報社, 『黨的十九大報告』, 2017.  
中國社會科學院, 『新時代中國特色社會主義總任務: 偉大的復興』, 人民日報出版社, 2018.  
候光明, 『中國電影產業發展報告』, 中國電影出版社, 2017.  
尹鴻, 「2020年中國電影備忘」, 『電影藝術』, 2020.  
周星, 『中國電影藝術史』, 北京, 北京大學出版社, 2005.  
李道新, 『中國電影文化史』, 北京, 北京大學出版社, 2005.  
胡克, 『中國電影理論史評』, 北京, 中國電影出版社, 2006.  
中国文联: <http://www.cflac.org.cn/>  
中国电影家协会: <http://www.cfa1949.org.cn/>  
中國文化部: <http://www.ccnt.gov.cn>  
国家电影局: <http://www.chinafilm.gov.cn/>  
中国电影集团公司 [www.beijingfilm.net](http://www.beijingfilm.net)  
中国金鸡百花电影节: <https://www.zgjbbhdj.com/>  
长春电影节: <https://www.chinaccff.com/#/>  
北京國際電影節: <http://www.bjiff.com/>  
上海國際電影節: <http://www.siff.com/>  
臺灣金馬獎電影節: <https://www.goldenhorse.org.tw/>  
香港金像獎電影節: <http://www.hkfaa.com/>

7) 수잔 손탁, 『타인의 고통』, 이후, 2011. 233쪽.

## 토론문 :포스트 냉전기 중국영화의 ‘특수성’에 대한 거시적 고찰 및 연구를 위한 제언

김정은(한국외대)

강내영 선생님께서는 ‘중국영화학’ 또는 ‘중국영화 연구’에 있어 존재하고 있는 중국만의 ‘특수성’ 형성에 영향을 미친 요인을 정부, 영화시장, 작품(대중)으로 나누어 검토하시고, 그동안의 중국영화 연구의 경향을 정리하시면서 앞으로의 중국영화 연구를 위해 나아갈 방향에 관하여 여러 제언을 해주셨습니다. 선생님께서 오랫동안 중국영화 연구를 하시면서 성찰하신 것들을 굉장히 압축적으로 기술하셨지만, 중국영화 연구에 존재하는 중요한 핵심과 화두들을 모두 모아 요약적으로 말씀해 주셔서 중국영화 연구 입문자들을 위한 훌륭한 길잡이가 될 글이고, 저처럼 중국영화 연구의 깊이가 부족한 기존 중국영화 연구자들 또한 그동안의 연구 동향을 되새겨 보고 또 반성도 할 수 있는 글이라고 생각합니다. 선생님의 발표문에 전적으로 동의하며, 특히 선생님께서 글 중간중간 언급해 주신 사례들, 문제 제기 및 생각해 볼 문제들을 보면서 많은 생각을 하게 되었고, 이를 중심으로 토론이라기보다는 제가 미력하게 중국영화 연구를 진행하면서 생각한 것을 꼭지들만 두서없이 말씀드리고 선생님의 의견을 구하는 방식으로 토론을 진행할까 합니다.

제가 최근에 주목하고 있는 것은 웨이보를 중심으로 형성되고 있는 인터넷상의 수용자 담론들인데요. 선생님께서는 중국영화의 특수성 형성에 영향을 미치는 요인을 정부, 영화시장, 작품(대중)으로 나누어 검토하시면서, 주로 영화의 ‘생산 혹은 전파’ 주체들에 주목하셨습니다. 물론 영화를 ‘소비 혹은 수용’하는 주체인 대중의 욕망 변화에 관한 사례를 언급해 주시긴 하셨지만, 우리 중국영화 연구자들이 그동안 중국영화 수용자에 대한 분석은 소홀하지 않았나 생각이 들었습니다. 특히, 중국영화 시장에서 기대 이상의 성적을 낸 <굿바이 미스터 루저(夏洛特烦恼)>(2015), <크레이지 외계인/풍광적외성인(瘋狂的外星人)>(2019), <안녕 리환잉(你好, 李焕英)>(2021) 등은 코미디 영화의 장르적 특성을 가지고 있는데요. 이러한 코미디 영화들이 시장에서 수용자인 대중들에게서 좋은 반응을 야기하고 있는 상황에 주목해 볼 필요가 있을 것 같습니다. 특히, <유랑지구(流浪地球)>(2019) 같은 경우는 <나타지 마동강세(哪吒之魔童降世)>에 2019년도 박스오피스 1위 자리를 내줬고(물론 <나타>가 애니메이션이라 흥행에 유리한 점을 가지고 있긴 하지만), <크레이지 외계인>(2019년 박스오피스 6위)과의 춘절 기간 ‘허수이피엔(贺岁片)’ 경쟁에서도 약세(누적 박스오피스 기록은 유랑지구가 앞서지만, 춘절 기간 개봉한 두 영화의 해당 기간 박스오피스 성적은 <크레이지 외계인>이 1위라는 기록 존재)를 기록하는 등 범주선율 영화로서의 자존심을 약간 구기기도 하였는데요. <장진호>(2021) 같은 경우는 2021년도 박스오피스 1위를 기록(57.6억 위안)하긴 하였지만, <안녕 리환잉>(54.13억 위안)과 크게 차이 나지 않는 수치를 기록하였습니다. 이처럼 소위 중국공산당과 정부에서 적극적으로 미는 영화들과 그렇지 않은 영화들 사이의 흥행성적 차이가 점점 좁혀지고 있는 여러 징후가 포착되고 있는 것 같은데요. 이러한 현상들을 어떻게 바라보는 것이 좋을 것인지 생각해 볼 필요가 있는 것 같습니다. 제가 2020년에 <기생충>과 작년에 <오징어 게임>에 관한 웨이보 게시물과 댓글을 좀 살펴본 적이 있는데요. 두 작품에 대한 중국 네티즌들의 반응에서 공통적으로 보이는 부분이 두 작품의 성공을 부러워하거나 질투하면서, ‘한국영화와 드라마는 창작의 자유가 있지만, 중국은 검열 때

문에 애국주의를 고취하는 영화를 제작하거나 사극 같은 드라마만 찍는다'는 중국의 현실에 대한 비판이었습니다. 이러한 중국 네티즌의 의견을 보면서 <장진호>나 <유랑지구>의 외형적 성공 이면에 중국 대중의 '애국주의' 고취 혹은 소위 '국뽕(자부심 고취)' 영화들에 대한 '피로감' 같은 것들이 존재하는 것은 아닐까 하는 생각을 해보았는데요.

또 다른 부분은 중국영화 산업과 시장이 형식적 수치로는 최근 글로벌 1위를 기록하고 있지만 사실 그 안을 들여다보면 내실이 탄탄하지 않음을 볼 수 있는데요. 코로나 이후로 전세계 박스오피스 1위를 기록한 영화가 중국영화가 되는 일이 발생하기도 했지만, 이는 거의 중국 내 흥행성적으로만 이런 기록이 나왔기 때문에 비판을 면치 못할 것 같습니다. 선생님께서 언급해 주신 <장진호>와 같은 애국주의 영화나 <유랑지구> 같은 국뽕 영화는 문화횡단 과정에서 중국영화의 '특수성'으로 인해 여러 문제를 야기할 수밖에 없는 태생적 한계를 가지고 있는 영화들인데요. 이런 문제가 될 만한 영화들 외에도 <원 세컨드(一秒鐘)>(2022)와 같은 거장 감독들의 영화가 한국에서 평단과 관객의 혹독한 평가와 흥행에서 참패(5811명)하거나, <소년시절의 너(少年的你)>(2019)와 같이 평단이나 관객의 평가는 좋았지만 흥행에서 실패(8만)하는 영화들도 있는데요. 특히, <소년시절의 너>는 2020년 코로나가 한창일 때 한국에서 개봉해서 유의미한 성과를 냈다고도 볼 수 있지만, 「中 "한류는 다시 못 일어나.. 중국 영화가 한국에서 1위 할 것"」이란 기사에 대한 '무협중국드라마 M.J.B'(회원수 약 12만명)라는 중국드라마 매니아 카페에 달린 댓글들<sup>1)</sup>을 보면, 중국영상 콘텐츠에 비교적 우호적인 이 집단들에게서도 '반중/혐중' 정서로 인한 중국영화에 대한 '거부감'과 중국영화 수준에 대한 '비판', 더 나아가서는 '조소' 같은 것을 찾아볼 수 있었는데요. 한중 간의 복잡미묘한 여러 문제가 한국에서 이런 반응을 야기한 부분이 있지만, 한국 외 지역에서도 중국영화에 대한 대중의 평가가 그다지 좋지 못한 경우가 많은데요. 이런 것들을 본다면 중국영화에 여전히 글로벌 수준과의 격차가 존재하고 있음을 부인할 수 없을 것 같은데요. 중국공산당과 정부는 '중국의 우수한 문화를 전세계에 알리기 위해' 부단히 노력할 것을 천명하고, 중국영화 또한 이를 위해 글로벌 수준을 맞추기 위해서 노력하고 있음에도 불구하고, 중국에 대한 '편견 아닌 편견'(중국에 대한 인식 설문조사에서 중국인들 스스로는 긍정적 인식이 80% 이상이라 대답한 것과 정반대로 실제 여러 국가에서 실시한 조사에서 부정적 인식이 70-80%에 이른다는 결과가 나옴)이 존재하는 현 상황에서 중국이 원하는 글로벌 성공을 위해서는 중국영화의 '특수성'을 포기해야 하는 것은 아닐까 하는 생각마저 들기도 합니다.

이런 부분들에 대해 혹시 가능하다면 선생님의 고견을 들어보고 싶습니다.

두서없는 저의 생각들을 들어주셔서 감사합니다!

1) 출처: <https://cafe.naver.com/mjbox/713798>, 검색일: 2022년 3월 23일.

## 중국 5세대 영화 고찰: 동아시아적 관점에서\*

이호걸(부산대 영화연구소)

### 1. 동아시아, 로컬리티, 중국영화

동아시아라는 범주를 기준으로 해서 그와 매개된 사물과 인간을 바라본다는 것은 어떤 의미일까? 아마도 다양한 시각들이 가능할 터인데, ‘로컬리티’에 초점을 맞추는 것도 그 중 하나다. 이는 동아시아가 지리적 개념이라는 것에 착안한 것이다. 이에 따르면 동아시아는 여러 지역(locality)들로 이뤄진다: 화베이(華北), 화난(華南), 만주, 한반도, 일본열도, 황해, 동해, 남중국해 등.

그러므로 동아시아적 관점에서 영화를 사유하는 것은 지역들을 단위로 영화를 분류하고 그 특성들을 파악하는 것에서 시작될 수 있다. 로컬 시네마에 대한 관심이 동아시아 영화 연구의 입구가 될 수 있다는 뜻이다. 구체적으로 이는 화난영화, 만주영화, 황해영화 등을 규정하고 설명하는 작업이 될 것이다. 물론 지역의 단위는 도시 등으로 세분화될 수도 있다. 이 글은 이러한 관점에서 5세대 중국영화를 고찰하고자 한다.

한편, 이는 네이션의 특권화에 대한 거부를 표명하는 것이기도 하다. 다시 말해 한·중·일과 같은 범주들을 후순위에 놓고자 한다. 네이션은 주권과 결합함으로써 다른 존재와 관계의 가능성을 규율하고 억압하는 경향이 있다. 국경은 그러한 규율과 억압의 대표적인 물리적, 상징적 장치일 것이다. 반면, 로컬리티에는 그러한 강제적 규정력도 없고, 서로 간의 경계도 불분명하다. 따라서 이를 중심에 두는 것에는 존재와 관계의 가능성을 확대, 증폭하는 효과가 있다.

로컬리티를 중심에 놓고 볼 때, 중국(본토)은 새로운 지적 검토의 과제가 대거 산출되는 지역이다. 이를 시론적으로 수행하기 위해 당대 중국영화의 가까운 기원인 1980년대에 주목했다. <황토지(黃土地)>(1984)와 <붉은수수밭(紅高粱)>(1987)을 로컬 시네마의 관점에서 비교분석하고, 이를 1980년대 중국 영화의 맥락 속에 위치 짓고자 한다. 그리고 <붉은수수밭>을 로컬시네마로 규정할 때 빚어지는 해체적 결과들을 드러내고 그 의미를 고찰할 것이다.

중국 영화를 로컬 단위에서 명명하는 것은 흔치 않은 시도다. 중국영화라는 포괄적 명칭이 오랜 기간 지배해왔다. ‘상하이 영화’의 명칭이 사용되지만 역사적으로 재구성된 개념이라는 점에서 용법이 제한적이다.<sup>1)</sup> 한편, 중국영화에 있어서의 로컬리티의 문제는 ‘소수민족’ 영화들에 대한 논의들을 통해 다뤄져왔다.<sup>2)</sup> 이 경우에는 한쪽의 시점에서 이루어지는 소수민족의 대상화의 문제가 비판적으로 제기되었다.<sup>3)</sup>

이러한 상황들은 로컬리티를 기준으로 영화를 사유하는 것의 난점을 알려준다. 네이션의

\* 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2021S1A5C2 A02086967)

1) 상하이영화를 비롯한 중국영화 명명법의 역사에 대해서는 다음을 참조하였다. 임대근, 「중국영화의 국적성 혹은 지역성과 역사문화정치학」, 『영화연구』 38호, 2008.

2) 티벳 출신 작가 페마 체덴에 대한 논의 등이 이에 해당된다. 강내영, 『중국영화감독 열전』, 산지니, 2016, 231~291쪽.

3) 임대근, 「중국 비(非)-한족(漢族) 영화 연구를 위한 논의들」, 『중국문학연구』 11집, 2011.

규정력은 고유한 로컬리티의 영역을 허락하려 들지 않는다. 그러므로 로컬리티를 네이션과의 긴장 속에서 파악하는 것은 불가피하다. 매우 낮은 수준에서 로컬 시네마를 규정할 필요도 있다. 민족지(ethnography)적 기록의 속성과 같은 것에 주목하는 이유이다. 순수하고 완벽한 무언가가 있을 수 있다는 생각은 피해야 한다. 이는 단순화하는 환원론으로 흐르기 쉽기 때문이다. 로컬리티란 어느 정도는 훼손된 상태로만 접근 가능한 것임을 받아들일 필요가 있다. 은폐된 흔적, 파쇄된 조각, 왜곡된 기형들도 버리지 말아야 하는 것이다.

## 2. <황토지>와 <붉은수수밭>

첸카이거(陳凱歌)의 <황토지>와 장이모우(張藝謀)의 <붉은수수밭>를 비교 분석하는 것으로 논의를 시작하고자 한다. 두 영화를 각각 ‘산시(陝西)영화’와 ‘산둥(山東)영화’로 규정할 수 있을지가 주된 관심사다. 그 과정에서 내셔널 시네마로서의 성격도 고려될 것이다. 내셔널한 것과의 긴장 속에서 로컬 시네마로서의 가능성을 탐구하기 위해서다.

<황토지>는 한 팔로군 병사가 민요 수집을 위해 산베이(陝北)고원으로 들어가는 것으로 시작된다. 그는 한 가족의 집에 머물며 민요를 채집하고 아버지, 딸, 남동생과 우정을 나눈다. 혼기에 이른 딸은 매매혼의 인습 앞에서 팔로군이 주둔한 연안(延安)으로 떠나고 싶어 하지만 여의치 않다. 공포의 혼사를 치르고 난 뒤 결국 그녀는 목숨을 건 탈항에 나선다. 팔로군 병사는 뒤늦게 돌아오고 남동생과의 힘겨운 만남이 시도된다.

어떤 영화를 로컬 시네마이게 하는 요소는 무엇일까? 요소들이 놓인 범위가 매우 넓어서 특정하기가 쉽지 않지만, 그럼에도 쉽게 부정하기 어려운 유형들이 있다. 자연 환경, 일상 문화, 역사적 사실 등의 정확한 재현이 바로 그것이다. 물론 이를 결여하더라도 로컬 시네마일 수는 있다. 하지만 민족지적 정확성을 가진 영화들을 로컬 시네마가 아니라고 말하기는 어려울 것이다. 그러면 <황토지>는 어떠한가?

이 영화는 산시 북부 황토고원에서 촬영되었다. 제목이 말하고 있듯이 이는 땅에 대한 영화다. 그곳의 환경을 담아내는 것이 영화의 가장 중요한 부분이다. 일상적 삶에 대한 기술도 중요하다. 혼례의 과정이 자세히 기술되고, 물을 길거나 들일을 하는 모습, 밤이 찾아온 동굴집 속 어둠의 생활상도 재연된다. 소녀가 부르는 신텐요(信天游)는 그 지역을 대표하는 민요이고, 가족이 기거하는 동굴집은 황토고원 특유의 야오동(窯洞)이며, 병사가 연안에 귀환하여 대면하는 군무는 그 곳 안사이(安塞) 지역의 전통춤 야오구(腰鼓)다. 여기에 1939년 당시 그곳에 팔로군이 주둔하고 있었던 역사적 사실도 더해진다. 산시영화가 되기 위한 기본 요건을 갖추고 있는 셈이다.

물론 <황토지>가 네이션에 대한 영화일 수도 있다. 촬영을 맡은 장이모우가 영화에 대한 회고에서 산베이 황토고원이 ‘우리 중화민족’을 키워온 곳임을 강조했던 것에서도 이를 확인할 수 있다.<sup>4)</sup> 황하 북부는 고대 중국의 기원적 공간이고, ‘황’의 주된 색조에도 중국적 표상으로서의 의미가 있다. 산베이 고원이 중국공산당이 대장정 끝에 도달한 곳이기도 하니 ‘신중국’의 기원적 의미도 함축되어 있다.

그러므로 <황토지>에는 내셔널한 것들이 로컬한 것들과 공존하고 있다. 이들이 서로 결합하고 있다 할 수 있을 것인데, 하지만 둘 중에서 더 우세한 것은 확실히 후자 쪽일 것이

4) 권호종·동려생, 「첸카이꺼(陳凱歌)영화의 ‘영상우언(映像寓言)’ 고찰-《黃土地》와 《孩子王》을 중심으로-」, 『중국문학』55집, 2008, 99쪽.

다. <황토지>는 기본적으로 황토고원의 자연과 인간에 대한 영화이고, 그 고원의 이름은 ‘산베이’다. ‘중국’이라는 의미는 부차적으로 환기되는 면이 강하다. 그러므로 <황토지>가 산시영화인 것은 분명해 보인다. 하지만 <붉은수수밭>은 다르다.

<붉은 수수밭>은 젊은 여성이 돈 많은 양조장 주인의 아내로 팔려 가마에 실려가는 것으로 시작한다. 하지만 가마꾼 중 한 명과 눈이 맞게 되고, 이는 나병환자인 늙은 신랑의 죽음으로 이어진다. 양조장의 주인이 된 그녀는 가마꾼과 결혼하고 양조장은 평등한 생산의 공동체가 된다. 시간이 흐른 후 일본군이 침략해 오고 참혹한 학살극을 벌이자, 모두 힘을 합쳐 맞서 싸우고 그 과정에서 여성은 죽음을 맞는다.

<붉은수수밭>는 산동을 배경으로 하는 것으로 알려져 있다. 하지만 <황토지>와는 달리 영화를 통해 배경이 어디인지 정확히 알기가 매우 어렵다. 영화 속 청시차오(靑絲橋), 스바리(十八里) 등의 명칭만으로는 특정 로컬리티와의 연관을 찾기가 불가능하다. 수수재배, 양조 등이 산동에 특화된 활동인 것도 아니며, 혼례, 주신제 등의 전통 의식도 산동 고유의 특정하기에는 어렵기 때문이다.

이처럼 모호한 로컬리티 속에서 이를 대체하며 내셔널리티가 전경화된다. <황토지>와 달리 뚜렷한 의미를 구축하는 서사가 이를 이끌어 가는데, 전반부에서는 빈자들의 계급적 승리가 혼사와 성립과 매개되어 제시되고, 후반부에는 일제의 침략에 맞선 영웅적인 항쟁이 다뤄진다. 우화적인 모호성이 다소 있지만 그럼에도 사회주의 중국의 기원서사가 되기에 충분한 자질이라 할 수 있다.

그 결과 구축되는 것은 네이션의 기원을 환기하는 신화적 공간이다. 그들은 중국적 기원 신화의 아담과 이브인 것이다.<sup>5)</sup> 혼례, 주신제 등의 전통적 의식, 제의적 분위기의 ‘야합’, 희생·항쟁·수수밭·고양주·태양 등 영화 전체를 아우르는 홍색, 주요한 대목마다 흐르는 민요 등이 이에 부합한다. <붉은수수밭>은 확실히 로컬보다는 내셔널 시네마로서의 성격을 더 강하게 가진다.

### 3. 1980년대 중국영화에서의 이행 혹은 비약

<황토지>와 <붉은수수밭>은 5세대 감독들의 초기 대표작에 해당된다. 그리고 여러 세대 영화인들의 동시적 발화가 다채롭게 이루어졌던 1980년대 중국영화의 대표작이기도 하다. 루홍스와 슈사오밍은 <붉은수수밭>이 “공통된 사상, 감정과 미학 추구를 지녔던 5세대가 이미 해체되었음을 상징”하는 것으로 보았다.<sup>6)</sup> 다이진화도 <붉은수수밭>이 5세대의 ‘영웅 신화’를 끝맺었다고 평한 바 있다.<sup>7)</sup>

확실히 <붉은수수밭>은 5세대가 예술운동으로서 공유하던 지향으로부터 이탈하여 어떤 간극을 만들었던 것으로 보인다. 그러므로 두 작품이 보이는 대조는 숙고해야 할 대목이다. 두 작품 사이의 차이는 5세대 영화운동 내에서 일어난 이행 혹은 비약의 예시일 수 있기 때문이다. 이들 사이의 간극은 다양한 가능성들의 스펙트럼이 펼쳐져 있는 공간으로 짐작된다. 물론 지금의 관심사는 그곳에 놓인 로컬리티와 내셔널리티 사이의 긴장이다.

5) 다이진화, 『무중풍경』, 이현복·성옥례 옮김, 산지니, 2007, 78쪽.

6) 루홍스·슈사오밍, 『차이나 시네마』, 김정욱 옮김, 동인, 2002, 247쪽.

7) 이는 두 가지 면에서 그러한데, 첫 번째는 “영웅/아비/역사를 출현시킴으로써 굴복을 표” 한 것이며, 두 번째는 “5세대의 역사적 곤경/언어적 곤경을 익살극식으로 해소함으로써 오랫동안 미루어 두었던 성인식을 치” 른 것이다. 다이진화, 앞의 책, 68~69쪽.

텐장왕(田壯壯)의 <말도둑(盜馬賊)>(1986)은 5세대 초기 영화의 로컬리티에 대한 관심을 가장 잘 보여주는 사례다.<sup>8)</sup> 1920년대 티벳인 가족의 신산한 삶의 경로를 느슨한 서사를 통해 보여주는 이 극영화는 마치 민족지적 다큐멘터리과도 같다. 상커초원(桑科草原)의 사계절 자연 풍경, 티벳 의식주의 일상문화, 특히 천장(天葬), 기도 도구인 마니차, 특유의 불화인 탕카, 불교사원의 풍경, 오체투지의 의례 등 주로 티벳불교와 관련된 문화 표상에 대한 기술, 부족의 규율의 작동 양상이나 인물들을 지배하는 종교의식 등 관습과 신념이 표현되는 것도 영화의 중요한 부분이다.

이처럼 <말도둑>에서 로컬리티는 네이션을 압도한다. 네이션을 환기하는 요소로는 한족 감독의 시선 정도가 있는데, 이조차 관찰자적 관점으로 숨겨지고 있어 단지 미미한 수준에 그친다. 이러한 관찰을 통한 기록의 태도는 <황토지>의 특성이기도 하다. 이는 민요수집의 임무를 수행하는 팔로군 병사를 통해 영화 속에 기입되는 방식으로 표명된다. 그러므로 기록의 태도는 5세대 초기 영화에서 나타나는 한 경향이라 할 수 있으며, 그것이 창출하는 효과 중 하나가 로컬리티의 명시적인 전경화다.

이러한 특성은 같은 시기에 활동했던 이전 세대 감독들의 영화들에서도 나타나는 것이기도 하다. 장누안신(張暖忻)의 <청춘제(青春祭)>는 하향한 여고생의 시점을 통해 윈난(雲南) 지역의 사계절 풍경, 다이족 특유의 관습 등을 자세히 기술하며, 우톈밍(吳天明)의 <오래된 우물(老井)>(1986)이 보여주는 산시(山西)성 농촌의 일상적 풍경에도 민족지적 기술의 면모가 있다.<sup>9)</sup> 그렇다면 기록을 지향하는 태도는 1980년대 중국영화의 한 경향으로 볼 수도 있다.

이러한 경향은 1980년대 특유의 ‘기실(紀實) 풍격’의 자장 속에 있다.<sup>10)</sup> ‘진실’, ‘사실’ 등에 대한 관심이 문혁 직후의 영화적 심성을 주도했던 것은 자연스러워 보인다. 장누안신 등이 ‘현대영화언어’를 소개하는 과정에서 바쟁(André Bazin)의 리얼리즘론을 강조했던 것도 이와 무관치 않다.<sup>11)</sup> 그 결과 1980년대 중국영화는 의미의 영도(零度) 상태를 추구하는 성향을 가지게 되었다.<sup>12)</sup> 현실의 접근선으로서의 영상의 본질이 탐구되는 면이 있었던 것이다.

이렇듯 의미의 절제를 추구하는 과정 중에 로컬리티에 시선이 향했다. 민족지적 기록은 영화에 부여되는 의미들의 낮은 층위에 위치하기 때문일 것이다. ‘뿌리찾기(尋根)’의 문학적

8) 텐장왕의 <사냥터에서(獵場札撒)>(1984)도 몽골 지역에 대한 민족지적 기술의 성격을 강하게 가진다.

9) 우이궁(吳貽弓)의 <북경 옛 이야기(城南舊事)>(1983)에서 아이의 눈을 통해 관찰되는 1920년대 북경 남쪽 주택가의 일상적 풍경이나, 덩인난(丁蔭楠)의 <역광(逆光)>(1982)에서 묘사되는 당대의 상해의 도시 풍경 등에서도 이를 발견할 수 있다.

10) 루홍스 등은 1980년대 전반기 중국영화에 있어서의 기실미학의 중요성을 폭넓게 강조하고 있다. 루홍스·슈사오밍, 앞의 책, 203-250쪽.

11) “『영화언어의현대화론(論電影言語現代化)』은 ‘현대화’에 관한 서술 중 4세대 예술의 기치였던 바쟁의 실화미학을 널리 알렸다.” 다이진화, 앞의 책, 25쪽.

12) 레이 초우는 이러한 영도 상태를 있는 그대로 받아들이는 것에 대해 비판적이다. “농민의 순박함, 빈곤, 궁핍, 희망 없음이 당의 정치선전도구가 되는 동시에 당의 권력을 지탱하는 중추가 되”기 때문이다. 그러므로 “『황토지』의 도가적 미학인 내실의 희박함은 정치권력에 의해 각인된 것”이다. 레이초우, 『원시적 열정』, 정재서 옮김, 이산, 2004, 143쪽.; 이는 두 가지 방향에서 비판될 수 있다. 첫째, 이러한 관점에서라면 국가권력에 의해 훼손·오염되지 않은 것을 찾기로 거의 불가능할 것이다. 따라서 이는 결과적으로 국가권력을 절대시하는 역설적 효과를 낳는다. 둘째, 여기에는 ‘희박’에 대한 사유의 불능이, 모든 것을 의미화해야 한다는 강박이 담겨 있다. 하지만 의미가 희박해지는, 결국에는 영점에 도달하는 국면이 상존하고, 그것의 동학이 존재의 잠재성의 원천이 된다. 이러한 관점에서 1980년대 중국영화에 접근할 필요가 있다.

흐름은 바다에 대한 탐구가 영화에 국한되지 않았음을 보여준다. 산간벽지의 농촌과 대자연에 천착했던 여러 문학작품들이 영화로 번안됨으로써 직접적인 영향도 주었다.<sup>13)</sup> 그러한 태도가 영화를 통해 표현된다면 현실을 직접 포착해내는 영화의 존재론에 주목하는 것일 수 있었다.

이 모두는 영도에 근접하는 의미의 지평을 통해 폭넓게 펼쳐진 여러 가능성들을 탐색하고 향유하기 위한 것이었다. 그런 점에서 1980년대의 영화들은 역설적으로 풍부한 의미들로 가득했다고 할 수 있다. <황토지>는 그러한 흐름을 대표하는 작품일 것이다. 그리고 이는 <붉은수수밭>이 뛰쳐나왔던 지점이었다. 그것은 확실히 하나의 비약이었고, 흐름의 전환을 만드는 특이점이었다. 심근문학으로 분류되는 모옌의 소설(<紅高粱家族>(1985))을 영화로 옮긴 것임에도 그러한데, 그러한 비약적 전환의 중심에 네이션이 매개되어 있었다.

#### 4. <붉은수수밭>을 로컬화하기

이러한 비약을 바라보는 관점은 두 가지로 요약될 수 있다. 하나는 비약의 흐름을 따르는 것이고, 다른 하나는 그것에 어긋나는 흐름을 따르는 것이다. 로컬리티와 네이션의 관계에 주목하는 관점에서는, 첫 번째가 네이션으로의 전환을 수긍하고 따르는 것이라면, 두 번째는 로컬리티 중심의 관점을 견지하는 것이다. 물론 이 논의의 선택은 두 번째 쪽이다.

<붉은수수밭>은 내셔널한 영화이다. 하지만 로컬리티를 기준으로 규정하는 것이 불가능하지는 않다. 단, 이를 위해서는 결을 거슬러 읽어야 하며, 해체적 절단도 감행해야 한다. 이는 로컬리티가 은폐, 변형된 양상을 살피는 것, 로컬시네마로서 실패하는 과정을 밝히는 것일 수 있다. 물론 그 실패의 의미에 대한 질문도 이루어진다. 그럼에도 이는 결국 이 영화에 로컬리티를 되찾아 주는 작업이 될 것이다. 비록 그저 모호한 형태를 발견하는 것, 흔적이나 공백을 드러내는 것, 심지어 부재하는 것에 대한 상상에 불과해 보일 수 있더라도 그러하다.

<붉은수수밭>에는 원작소설이 있어 분석하기에 다소 수월하다. 하지만 원작이 영화 내용의 유일한 원천은 아니며, 영화와 원작이 함께 은폐, 변형한 로컬리티의 측면도 있을 수 있다. 산동에 대한 가장 두드러진 지표는 '붉은수수밭'이다. 원작자가 서문에서 산동성 고향 마을의 광대한 수수밭을 배경으로 삼았음을 밝히기 때문이다.<sup>14)</sup> 이는 허구와 구별되는 증언으로서의 사실성을 가진다. 그는 또한 예전 지역 그 일대에서 벌어진 항일 전투를 이야기의 원천으로 삼은 것도 밝힌다.<sup>15)</sup> 따라서 대일항쟁의 서사적 요소도 산동의 지표다.

하지만 영화화 과정에서 이는 모호해졌다.<sup>16)</sup> 원작이 제시하는 산동의 실제의 지명들이

13) 심근문학에 관련해서는 다음을 참조하였다. 이선옥, 「중국의 80년대 尋根文學 고찰」, 『중국현대문학』30호, 2004.

14) “이 소설의 구상을 시작했다. 무엇보다 먼저 내 자신의 고향을 떠올렸다. 내 어린 시절의 기후는 현재와는 달랐는데, 늘 비가 내려 해마다 여름이나 가을만 되면 홍수가 범람해서 키 작은 농작물을 심으면 휩쓸려 몰사했기 때문에 오로지 키가 큰 수수만 심었다. 그 시절, 인구는 적고 토지는 넓어서 해마다 가을이 되면 일망무제한 마을의 수수밭 가장자리를 대뜸 한 차례 훑어봐서는 끝까지 내 다볼 수 없었다.” 모옌, 「한국어판 서문」, 『홍까오랑 가족』, 박명애 옮김, 문학과지성사, 2007, 8쪽; 수수는 실제로 보리, 옥수수, 고구마, 콩, 기장과 함께 산동의 5대 농산물에 속한다. 김청룡, 「산동성 농업의 실상과 한국농업에 대한 시사점」, 『농업기술회보』 39권4호, 2002, 35쪽.

15) “스토리의 원천은 사실에 근거한 것인데, 내가 살았던 촌락의 이웃마을에서 발생한 사건이 주축을 이룬다. 일찍이 자오차이(膠萊) 강 다리목에서 유격대가 매복전을 치렀는데, 일본군의 작은 부대를 전멸시켰고 군용 차량 세 대를 노획해서 불태움으로써 그 당시로서는 아주 굉장한 승리를 거두었다. 모옌, 앞의 책, 9쪽.

삭제, 변형되었기 때문이다. 수수밭이 있던 ‘까오미(高密)’라는 지명이 언급되지 않고, 전투가 벌어진 자오차이(膠萊)강도 언급되지 않는다. 여기에는 어떤 의도가 있었던 것으로 보인다. ‘까오(膠)현’과 ‘핑두(平度)현’이 합쳐진 조어 ‘자오핑국도(膠平公路)’가 영화에서는 ‘장핑국도(張平公路)’로 바뀐 것이 이를 잘 드러낸다.

영화와 소설이 함께 삭제한 로컬리티의 요소들도 있다. 중일전쟁기 산둥 서남부 차오(曹)현을 중심으로 지주세력이 일본군과 연합하여 공산군과 장기간 교전했던 사실과 같은 것이 이에 속한다.<sup>17)</sup> 삭제는 변형도 수반했다. 혼례, 주신제 등 의례와 함께 제시되는 민요는 산시(山西) 등지의 서북풍으로 만들어졌다.<sup>18)</sup> 상상된 전통으로서의 ‘가마 흔들기’는 영화와 원작 모두에 있는 변형이다.<sup>19)</sup> 무엇보다도 ‘붉은 고량주’는 가장 두드러진 상상의 지점일 것이다.<sup>20)</sup>

이러한 삭제와 변형은 내셔널리티가 구축되는 과정에서 로컬리티가 다뤄지는 방식을 예시한다. 로컬리티는 모호한 가상으로 재구성되어 내셔널리티의 자원으로 착취된다.<sup>21)</sup> 이는 내이션의 성립을 위해 상상의 동원이 불가피할 뿐만 아니라, 그것의 기반이 되는 로컬리티의 특정성도 약화되어야 함을 의미한다. <붉은수수밭>도 이 과정을 거치며 내셔널리티를 전경화할 수 있었다. 물론 ‘수수밭’은 그 과정에서도 살아남아 산둥과의 가냘픈 끈을 유지한다. 하지만 이는 이미 심하게 훼손되어 있다. 그렇게 <붉은수수밭>은 실패한 산둥영화가 되었다.

다이진화(戴錦華)는 <붉은수수밭>을 ‘빛나는 추락’이라 평한 바 있다.<sup>22)</sup> ‘빛나는’ 면에 대한 평가는 ‘사회로 회귀’, ‘역사의 이어짐’ 등에 대한 것으로, 내셔널 시네마의 성공에 관련된 것이었다. 하지만 그것은 ‘추락’이기도 했다. 이는 풍부한 의미를 산출했던 1980년대 영화와의 단절에 관련된 것일 터인데, 그 중에 로컬리티의 훼손도 포함되어 있다.

이렇듯 <붉은수수밭>은 두 경로의 교차점에 위치해 있다. 두 경로에는 여러 가지 이름이 붙여질 수 있을 것이다. 그 중 하나는 내셔널과 로컬이다. 따라서 이 영화를 실패한 산둥영

16) 예술적 형상화를 중심에 두고 매체간 번안을 논하는 경우라면 이는 중대한 차이가 아닐 수 있다. 임대근은 영화화 과정에서 시공간의 배경이 모호해진 것에 대해 원작에 대한 의도적 위배는 아닌 것으로 파악했다(임대근, 「‘붉은 수수밭’: 모언(莫言)과 장이머우(張藝謀) 혹은 소설과 영화에 관한 어떤 탐구」, 『중국연구』 36권, 164쪽). 하지만 민족지적, 역사적 기록으로서의 영화의 성격에 초점을 맞춘다면 이는 의미심장한 차이일 수 있다.

17) 이은자, 「중일전쟁기 일본점령구의 로컬 경험」, 『로컬리티 인문학』(10), 2013, 201쪽.

18) “영화의 시작 부분의 신부를 맞이하는 장면에서 악기는 마치 서북풍과 두터운 황토, 호방한 서북 지역의 사나이와 같은 호방한 톤을 곡을 연주했다.” 廖海波, 『影視民俗學』, 北京大學出版社, 2007, 102~103쪽(동서, 「장이모우 영화에 대한 三秦 지역 문화의 영향 연구」, 중앙대 석사학위논문, 2019, 29쪽에서 재인용)

19) “장이모우에 따르면 가마꾼들이 신명나게 가마를 흔드는 <붉은수수밭>의 첫 장면은 민족적 관습에 근거한 것이 아니라 하나의 ‘발명’이다.” 레이초우, 앞의 책, 334쪽; 따라서 이 발명은 장이모우가 아니라 모언에 의한 것이다. 그리고 장이모우는 가마흔들기가 발명임을 아는 상태에서 그것을 영화에 담았다.

20) 붉은 고량주란 상상의 산물이다. “증류주인 백주의 주 원료는 수수인데, 아무리 붉은 수수로 만든다고 해도 영화에서처럼 붉은 색을 띠지는 않는다.” 이육연, 「영화와 함께 떠나는 중국여행⑥ ‘붉은수수밭」, 『신동아』 2006년 2월호; 원작소설에도 붉은 고량주는 없다. 단, 일본군에게 입은 상처에서 흐른 피가 눈물과 함께 떨어져 고량주가 붉어지는 대목은 확인할 수 있다. 모언, 앞의 책, 42쪽.

21) 레이 초우는 <붉은수수밭>을 비롯한 장이모우 초기 영화들이 영화적 민족지로서, “‘중국’에 대한 상상적 글쓰기의 불 만하고 쉽게 접할 수 있는 형식이 되었다” 고 논평한바 있다. 레이 초우, 앞의 책, 217쪽.

22) 다이진화, 앞의 책, 69쪽.

화로 규정하는 것에는 다른 영화사(史)의 경로를 주목하고 부각시키는 의미가 있다. 그 경로 위에는 도시적 로컬리티에 주목한 6세대 영화 등이 놓여 있을 것이다. <붉은수수밭>이 실패로 규정될 때 이 경로는 좀 더 선명하게 그려질 수 있다.

그리고 그 주변부에 있을 실패한 로컬 시네마들에도 살펴야 한다. 이 영화들이 1990년대 이후 중국 영화의 정치적, 상업적 주류일 터이니 버려져서는 안 될 일이다. 로컬 시네마의 관점에서 주선을 영화, 장르 영화들이 해체적으로 분석될 필요가 있다. 이 과정에서 <붉은수수밭>에 대한 로컬화된 해체적 분석이 모델을 제공할 수 있다. 이는 은폐된 흔적, 파쇄된 조각, 왜곡된 기형들이 그 영화들의 로컬리티에 접근하는 주요 통로가 될 것임을 의미한다.

## 5. 잠재성으로서의 동아시아

동아시아적 관점이란 로컬리티를 중심으로 권역을 바라보는 것일 수 있다는 전제 하에서, 중국의 5세대 영화에 대한 고찰을 시론적으로 수행해 보았다. <황토지>와 <붉은수수밭>을 로컬 시네마의 관점에서 비교 분석했고, 그 결과 드러난 둘 사이의 간극이 1980년대 영화장 전반에 있어서의 비약이기도 함을 확인했다. <붉은수수밭>은 로컬 시네마의 관점에서는 실패의 사례인데, 이를 분명히 함으로써 로컬리티를 중심으로 하는 영화적 흐름에 대한 주목과 탐구를 제언할 수 있었다. 몇 가지를 덧붙이는 것으로 논의를 마무리하고자 한다.

이 글에서는 민족지적 기술의 수준에서 제한적으로 다루었지만, 사실 영화적 로컬리티는 다층적이고 복합적인 성격의 것이다. 문화·사회·경제·정치적 층위와 교차하는 것일 뿐더러, 영화 특유의 미학, 산업 등의 국면들도 고려되어야 하기 때문이다. 로컬리티로 영화가 명명되는 일반적인 사례는 사실 후자 쪽이다. ‘상하이 영화’가 그러한 경우일 터인데, 결국 이모든 요소들을 포괄적으로 검토하는 시각이 필요함을 알 수 있다.

동아시아의 영화적 로컬리티들을 구성하는 일은 그들 사이의 관계를 발견, 창안, 강화하는 것과 동시에 이루어질 수 있다. 이는 보다 세분화된 지역 단위에서도 가능한데, 예컨대 홍콩-서울의 영화적 관계에 대한 역사적 접근과 같은 방법이 좋은 사례다. 실제로 작동하는 관계가 아닌, 비교연구를 통한 잠재적 관계의 실현도 가능하다. 예컨대, 광업의 몰락을 겪은 <플라걸스(フラガール)>(2006)의 열도 도호쿠(東北)지역과 중공업 위기에 놓인 <뎀뽀걸스>(2017)의 한반도 남동지역을 비교할 수 있다. 비교연구는 이렇듯 비동시성의 동시성, 비공존의 공존의 관계의 탐구도 가능케 한다.

로컬리티를 중심으로 영화를 논하는 것에는 다양한 존재와 관계의 가능성을 탐색하는 기회를 확대, 증진하는 효과가 있다. 이는 국가폭력의 억압, 규율, 경계에 괄호치는 방법론이기 때문이다. 그럼으로써 마땅히 주목되어야 하지만 그렇지 못한 것들이 부각될 수 있을 것이다. 이는 이미 실재하는 것들뿐만 아니라, 발견·증진·창안되어야 할 것들도 포함된다. 그러므로 여기에는 광범위한 영역에서의 잠재성을 실현하는 지적 실천으로서의 의미가 있다.

사실 로컬리티 중심의 관점은 폭넓은 동의를 받기 어려울 수도 있다. 최근 동아시아에서 네이션 간 긴장이 지속적으로 강화되어 왔기 때문이다. 하지만 이러한 현 상황이야말로 새로운 시각이 절실히 필요한 이유다. 한·중·일 등으로 동아시아를 규정하는 관점으로는 혐오·적대·폭력의 해소를 기대하기 어렵기 때문이다. 요컨대, 국제적 동아시아와는 다른, 새로운 동아시아의 대안적 잠재성이 요청이 강화되고 있다. 로컬리티를 중심으로 동아시아를 규정하는 것은 이러한 요청에 대한 한 응답으로 제출된 것이다.

## 중국 5세대 영화 고찰: 동아시아적 관점에서

토론문(오영숙)

발표 잘 들었습니다. 영화의 '지역성' 문제를 어떻게 다루어야 할지에 관한 고민을 공유할 수 있었던 시간이었습니다. 글로벌화나 초국적 이동과 관련하여 로컬리티를 이야기하려는 시도는 심심치 않게 있어왔지만, 중국 본토영화 안에서의 내쇼널과 로컬의 경합을 문제화하고 5세대영화를 로컬 시네마로 호출하는 작업은, 선생님 말씀처럼, 흔치 않은 시도입니다. 또한, 중국영화 안에 흡수되기를 거부하고 삶과 역사를 자신만의 언어로 표현하려 했던 홍콩이나 대만영화의 로컬리티 재구성 문제와는 또 다른 결로 논의를 풀어놓고 계신다고 생각됩니다. 저 또한 아시아영화를 포지셔닝할 문제에 대해 고민을 해왔기에, 선생님의 발표가 더욱 흥미로웠습니다. 제가 가졌던 고민을 털어내고 싶은 마음에서, 몇 가지 질문을 드리는 것으로 토론을 대신할까 합니다.

1.

먼저, 선생님은 중국의 5세대영화의 본류를 로컬리티를 전경화하는 기록적 태도로 보고 계십니다. <황토지>와 <말도둑>, <청춘제>, <오래된 우물>에서 민족지적 관찰과 같은 다큐멘터리적 면모가 있으며 이렇듯 지역성을 담아내려는 시도가 5세대 영화를 로컬시네마로 읽을 하나의 가능성일 수 있다고 하셨습니다. 여기서 궁금해지는 것은 관찰 주체의 시선입니다. 근래 민족지학에서도 관찰자의 시선과 경험이 문제가 되고 있듯이, 텍스트 안에 지역성이 얼마나 '정확하게' 담겨져 있는가를 따지는 일만큼이나, 그것을 담아내는 주체의 정체성과 위치가 중요할 것이라고 생각됩니다. 지역 안에 몸담고 있는 행위주체를 중요시하는 로컬시네마가 그 대상이라면, 더욱 문제적인 사안이 될 것입니다.

특히 5세대 감독들의 대부분이 베이징 영화학교 78학번들이고, 문화대혁명 시기에 청소년기와 청년기를 보낸 이들입니다. 그들의 영화가 농촌과 산간벽지로 하방된 젊은이를 서사의 주체로 위치시키고 있다거나, 굳이 외부의 인물을 등장시키지 않더라도 그러한 시선이 어떤 식으로든 작품 안에 개입될 수밖에 없었던 사정이 놓여 있다는 것입니다. 5세대 감독들 가운데 베이징에서 태어나고 자란 이가 많다는 점을 차치하더라도, 그들의 정체성이 지방의 지역성에 기반을 두고 있는 것으로 보이지는 않습니다. 따라서 그들의 영화에는 투명한 관찰자를 넘어선 어떤 것이 작동하고 있으리라 생각합니다. 시선이나 관점이라는 문제를 비롯하여, 개인적 자아의 정체성이 지역성을 경험하고 소통하는 신체적이고 감각적인 과정이 있을 것이고 그 감각에 정신이 결합되는 정동적 순간들 또한 담겨 있을 것입니다. 그러한 생성을 가능케 한 주체에 대한 논의가 더해진다면, 로컬리티의 성격이 한층 더 구체화되지 않을까 싶기도 합니다. 선생님도 그러한 부분에 대한 고민이 없지 않으셨으리라 짐작되는데, 그와 관련하여 말씀을 듣고 싶습니다.

2.

로컬리티 형성과 변화에는, 중심으로 상정된 어떤 것과의 관계가 중요할 수밖에 없다고 생각합니다. 로컬·글로벌·글로벌의 관계가 그러하듯이, 선생님이 말씀하시는 로컬과 내셔널리티의 관계도 마찬가지로 아닐까 싶습니다. 로컬리티에 작동하고 있는 시간들은 국민국가의 단일한 보편적 서사에 포섭되지 않는 복수의 시간이면서, 한편으로는 내셔널리티 시간과 중층적으로 상호작용하면서 연계되어 있을 것이기 때문입니다.

5세대영화의 로컬리티 재현도 사정은 다르지 않아 보입니다. 가령, 1980년대에 5세대 감독들이 갑작스레 부상하며 영화제작 혁신의 바람을 일으켰던 배후에는 1978년에 덩샤오핑 정부가 시행한 개혁과 해외 개방 정책이 놓여 있습니다. 한편으로는, 영화가 시장상황과 긴밀하게 결합될 필요가 없는 계획경제 시대였던 1980년대의 상황 역시도 5세대영화의 성장을 가능케 한 요인일 것입니다. 그것은 1990년대에 사회주의 시장경제 체제로 진입하면서 과열된 상업화가 이루어짐에 따라 영화산업 전반에 구조조정이 불고 상당수의 국영 스튜디오가 폐쇄되면서 신진감독들이 설 공간이 현저히 좁아졌던 사정 등을 통해서도 분명해집니다.

다소 상황해졌지만 오는, 이들 영화가 지역성을 부각시킴에 있어서 네이션과의 관계가 어떤 식으로든 작동하고 있을 것이라는 이야기입니다. ‘네이션’이라는 용어의 함의가 무엇인지에 따라 다르겠지만, 5세대 영화에서 지역의 ‘장소성’이 인상적으로 재현되어 있고 그 안에는 단일한 국민국가의 서사로 흡수될 수 없는 지점들이 담겨 있지만, 그렇다고 해서 ‘네이션’과 대척되는 것으로 보기는 어려운 면들이 존재한다는 것입니다.

또한, 이른바 ‘농촌 알레고리’가 5세대 영화의 문화적 정서의 핵심이 되었던 데에는, 문화대혁명의 역사적 경험과 상처만이 아니라, 농민들에게 토지를 나누어주고 경제정책을 수립하고 집하는 권한도 중앙정부에서 지방 정부로 넘어가도록 개혁된 정부 정책이 직간접적인 영향을 미쳤으리라 짐작합니다. 또한 개혁개방 정책 이후에 유입되어 영화인들에게 새로운 서사와 스타일 창안을 자극하는 데 지대한 영향을 미쳤던 서구 영화이론의 존재도 무시할 수 없을 것입니다. 부수적이긴 하지만, 해외영화제를 비롯한 외부의 시선과 인정 문제 또한 어떤 식으로든 개입되어 있다고 생각됩니다. 영화매체 자체가 지닌 글로벌한 속성 역시도 무시할 수는 없을 터이구요. 이 복잡한 관계를 어떻게 매핑할 수 있을 것인가, 라는 사안은, 5세대영화를 로컬시네마로 다시 규정하려 할 때 마주할 수밖에 없는 문제로 보입니다. 로컬리티는 글로벌과 구분되고 내셔널의 단일하고 통합적인 범주화에도 저항하지만, 그럼에도 네이션이나 글로벌한 것과 모종의 관계를 맺고 있는 그 복잡한 지형들을 어떻게 논리화할 수 있을까요. 그와 관련되어 선생님의 견해를 듣고 싶습니다.

3.

다시, 범주화라는 문제로 돌아가 마지막 질문을 드리고 싶습니다. 5세대영화가 로컬리티에 대한 관심을 전면화하고 있다는 점에서는 쉽게 동의가 되지만 그것을 로컬시네마라고 호명하는 데에는 잠시 멈칫하게 되는 것이 사실입니다. 선생님은 ‘로컬리티를 중심으로 하는 영화’와 ‘로컬시네마’를 엄격하게 구분하지는 않으신 듯합니다만, 그 두 가지 사이에는 얼마간의 거리가 있다는 생각입니다. 로컬리티를 담아내는 일들이, 내부적인 차이와 경계를 억제했던 네이션 시네마의 품을 보다 풍성하게 확장하는 시도 내지 일종의 진화과정으로 보일 여지도 없지 않습니다. 때문에, 새로운 범주화를 시도함에 있어서 용어상의 좀더 세밀한 구분이 필요하지 않을까 싶은데요, 그것이 동아시아라는 관점에서 영화를 사유하려는 시도와 관련되어 있다면 더욱 그러하다고 생각합니다. 하여, 선생님이 생각하시는 로컬시네마란 무엇으로 규정될 수 있으며, 그것이 내셔널 시네마와 맺는 관계를 범주의 관점에서 구획한다면 어떤 모습인가, 라는 질문을 다시 한번 드리는 것으로 토론을 마무리할까 합니다. 감사합니다.