

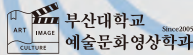
2023 부산대학교 영화연구소 여름철 학술대회

초연결 시대 동아시아 영화의 네트워크성 및 초국가성

2023. 6.24(토)

부산대학교 성학관 102호

주최·주관



후원



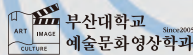
2023 부산대학교 영화연구소 여름철 학술대회

초연결 시대 동아시아 영화의 네트워크성 및 초국가성

2023. 6.24(토)

부산대학교 성학관 102호

주최·주관



후원



세션 세부 안내

[인사말] 14:00-14:10

소장: 문관규 (부산대학교)

좌장: 서대정 (부산대학교)

[세션 1] 동아시아 영화 산업 네트워크 / 14:10-15:40

사회: 박은숙 (부산대학교)

	한일 커뮤니티 시네마와 초연결 시대 영화 관람문화	
6발표 1	발표 채경훈 (부산대학교)	p.7
	토론 박혜진 (옛나인필름)	p.18
	서극의 중국형 블록버스터와 초국가적 시각효과	
발표 2	발표 정찬철 (부경대학교)	p.20
	토론 강내영 (경성대학교)	p.29
	영화 리메이크의 지역성과 합작의 현지화: 한국-베트남 사례를 중심으로, <내가 니 할머니>와 <냐 바 누>	
발표 3	발표 정민아 (성결대학교)	p.31
	토론 박지연 (경성대학교)	p.38

[세션 2] 아시아 영화의 혼종성 : 영향력의 네트워크 / 15:50-17:20

사회: 이선주 (부산대학교)

	한국영화의 중국적 수용: 중국 뉴파워 감독인 신위쿤의 영화	
발표 1	발표 김보경 (난창공과대학교)	p.45
	토론 김민우 (상지대학교)	p.58
	최근 대만 영화 한국 수용의 어떤 경향	
발표 2	발표 김정은 (한국외국어대학교)	p.59
	토론 이강인 (부산외국어대학교)	p.67
	동시대 한국의 동아시아 영화 수용 양상	
발표 3	발표 성진수 (부산대학교)	p.68
	토론 박은지 (부산대학교)	P.74

[종합토론] 17:30-18:00

좌장: 서대정 (부산대학교)



[세션 1]

동아시아 영화 산업 네트워크

한일 커뮤니티 시네마와 초연결 시대 영화 관람문화

채경훈(부산대학교 영화연구소)

목차

1. 한국 영화계와 예술·독립 영화 전용관 현황
 2. 일본 영화계와 미니시어터의 영향
 3. 공공재로서 미니시어터와 커뮤니티 시네마
 4. 커뮤니티 시네마와 초연결 시대 관람문화
-

1. 한국 영화계와 예술·독립 영화 전용관 현황

2020년 코로나19 팬데믹 상황으로 인한 영화관의 매출 감소는 한국 영화산업에 심각한 위기를 불러왔다. 이 기간 동안 상영이 중단되거나 개봉 일정을 연기하는 상황이 반복되면서 영화관들은 운영의 어려움을 겪었고, 거리두기로 인해 영화관에서 수용 가능한 관객 수마저도 제한됐다. 이에 따라 2020년 한국 영화 시장 극장 매출액은 2019년 대비 73.3%가 감소한 5,104억 원이었고, 이는 2000년대 초반의 규모로 후퇴한 수치이다. 인구 1인당 극장 관람 횟수는 2010년대 이후 줄곧 4회 이상을 유지했던 것이 2020년에는 1.15회까지 급격히 줄었다.¹⁾ 그런데 사회적 거리두기 조치가 끝난 이후에도 관객은 쉽사리 돌아오지 않고 있다. 올해 3월까지 극장을 찾은 관객은 2022년 대비 2배 가까운 수치를 보이고 있지만, 팬데믹 이전 2019년의 절반 정도의 수치를 불과하다.²⁾ 이와 관련해 영화 관람료 인상이 관객을 극장으로 다시 불러오지 못하는 중요한 요인으로 꼽히기도 한다. 실제로 올해 초 10~60대 남녀 1000명을 대상으로 영화관 이용 관련 설문조사를 실시한 결과 응답자의 62.9%가 영화관 이용의 가장 큰 단점으로 비싼 영화 관람료를 꼽은 것으로 집계됐다.³⁾ 영화진흥위원회 보고서에 따르면 국내 영화관의 평균 관람 요금이 2021년 9,656원에서 2022년 1만 285원으로 6.5% 증가하며 처음으로 1만 원을 넘어섰다. 이는 팬데믹 상황으로 인한 영업 손실을 이유로 영화 관람료를 세 차례 인상한 데 따른 것이다.

영화관을 찾는 관객이 줄어든 것에는 OTT 서비스의 보급과 확대와도 관련이 있다. 팬데믹 상

-
- 1) 이유해, 「[기획] 2020년 박스오피스 분석: 코로나19와 긴 비수기의 시작」, 『씨네21』, 2020.04.07. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=102432 검색일: 2023년 5월 29일)
 - 2) 임수연, 「[기획] 극장 위기론 대두되는 2023년, '홍행 공식'이 깨졌다」, 『씨네21』, 2020.04.07. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=102424 검색일: 2023년 5월 29일)
 - 3) 서미선, 「국민 10명 중 6명 "영화관 최대 단점은 '비싼 관람료'"」, 『뉴스1』, 2023.03.29. (<https://www.news1.kr/articles/?4997548> 검색일: 2023년 5월 29일)

항 동안 영화관의 관람 횟수가 줄은 대신 OTT 서비스에 가입한 사람들의 숫자가 급속히 증가했다. 넷플릭스의 월 결제금액을 살펴보면 2019년 3월 167억 원, 4월 185억 원이었던 것이 2020년 3월에는 362억 원, 4월에는 439억 원으로 동월 대비 약 2.2~2.4배의 성장세를 보였고, 한국인이 가장 많이 이용하는 동영상 플랫폼 유튜브의 경우, 2020년 6월 한 달 동안 한국인이 사용한 유튜브 총사용 시간은 8억 6,400여 시간으로 전년도 동월 대비 약 26% 증가했다.⁴⁾ 이미 팬데믹 이전부터 OTT의 확산으로 인한 극장 위기론이 조금씩 대두되고는 있었지만,⁵⁾ 그 위기가 이렇게 빨리, 이러한 방식으로 찾아올지는 아무도 예상하지 못했다. 이러한 추세가 팬데믹 상황과 맞물려 이어지면서 OTT 산업은 지속적으로 성장할 것으로 예상되며,⁶⁾ 이에 따른 영화관의 위기는 기우가 아닌 현실이 됐고 관람환경의 개인화가 더욱 증대되는 가운데 영화관에 대한 새로운 대안이 모색되고 있다.⁷⁾

특히 OTT는 영화와 영화관에 관한 관객의 인식을 바꿔놓았다. 팬데믹 이전에는 영화 관람은 비교적 저렴한 가격에 부담 없이 시간을 때울 수 있는 문화생활로 인식했다. 그러나 주말 기준 멀티플렉스 영화 관람료가 1만 5,000원까지 오른 현재, 한 달 치 OTT 구독료보다 비싼 돈을 지불해야 극장에서 영화 한 편을 볼 수 있게 되면서 영화는 더 이상 부담 없이 즐기는 문화생활이 아니게 된 것이다. 게다가 극장 개봉 후 온라인 공개까지 통상 10주 정도 기다려야 했던 홀드백 기간마저 최근에는 8주에서 적게는 4주로 단축되는 추세이다. 여기에 쿠팡플레이가 영화관에서 상영 중인 영화를 홀드백을 거치지 않고 무료 공개하는 서비스 ‘쿠팡시네마’를 계획 중이란 소식이 들리면서 영화관의 위기는 더욱 확대되고 있다.⁸⁾

콘텐츠를 소비하는 환경의 변화는 관객의 영화 선택을 더욱 까다롭게 만들었다는 견해도 있다. OTT가 대중화되고 콘텐츠가 다양해지면서 관객의 취향이 세분되어 관객들이 작품 선택에 훨씬 신중을 기하게 됐다는 것이다. 감독과 배우의 인지도, 제작 규모와 소재, 장르와 같은 흥행의 주요 요소로 꼽히던 것들이 팬데믹을 지나며 바뀐 측면이 있다. 원작 팬덤에서 출발해 흥행에 성공한 <더 퍼스트 슬램덩크>의 사례에서 엿볼 수 있듯이 흥행의 요소가 공급자 중심에서 좀 더 소비자 중심으로 옮겨가면서 코어 층이 영화 흥행의 주요 변수로 등장했다는 것이다.⁹⁾ 또한 OTT에서 체험할 수 없는 차별화된 작품들로 관객들이 몰리는 경향도 있다. <아바타: 물의 길>이나 <탑건: 매버릭>과 같이 특수 상영관의 장점을 최대한 살린 영화들이 성공한 사례들이다.¹⁰⁾ 비슷한 경향에서 홈시어터와 OTT 플랫폼으로 구현하기 어려운 대형 스크린과 생동감 높은 사운드로 영화관에서만 가능한 차별화된 관람 체험을 제공하는 얼터콘텐츠(alter-contents), 즉 영화가 아

4) 윤소영, 「코로나19 이후 영화 및 공연 관람의 변화」, 『한국의 사회동향 2020』, 통계청 통계개발원, 2020, 251쪽.
 5) 송경원, 「[해외뉴스] 스트리밍 서비스로 넘어가는 영화들」, 『씨네21』, 2017.04.24. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=87006 검색일: 2023년 5월 29일)
 6) 최아름, 「코로나 끝나도 OTT 대세 '지속」, 『정보통신신문』, 2022.04.26. (<https://www.koit.co.kr/news/articleView.html?idxno=96254> 검색일: 2023년 5월 29일) | 연합뉴스, 「팬데믹 후 여전한 OTT 인기...SF 장르물도 한 몫」, 2022-10-24. (<https://www.yonhapnewstv.co.kr/news/MYH2022102402000641> 검색일: 2023년 5월 29일)
 7) 한달호, 「OTT 시대의 극장문화와 공간콘텐츠의 확장 가능성 연구 - 영화관을 중심으로 -」, 『대동철학』, 2022, 177~193쪽.
 8) 김보영, 「'100만'도 어려워진 韓 영화 위기, OTT가 바꾼 극장 생태계」, 『이데일리』, 2023-05-08. (<https://www.edaily.co.kr/news/read?newsId=01092246635606952&mediaCodeNo=258> 검색일: 2023년 5월 29일)
 9) 임수연 앞의 기사.
 10) 임수연, 「[기획]2022년 박스오피스 분석: 오직, 규모의 엔터테인먼트」, 『씨네21』, 2020.04.07. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=102434 검색일: 2023년 5월 29일)

닌 게임 쇼케이스 생중계, 아이돌 그룹의 공연, 스포츠 실황, 오페라·뮤지컬 공연 등의 영화관 관람도 주목받고 있다.¹¹⁾

팬데믹 이후 달라진 상영·관람 환경 속에서 무엇보다 더욱 심각한 상황에 처한 곳은 독립영화 업계이다. 팬데믹 직후 '코로나19 대응 독립영화 공동행동'을 제안하며 독립영화계 피해사례 조사를 실시한 결과 독립영화 제작배급사 및 상영관은 50%에서 많게는 100%까지 매출이 급감했다. 개인 응답자 42%가 코로나19 사태 기간 수입이 전무하다고 답했을 정도로 프리랜서 형태로 일해 온 대다수 독립영화인들은 생계를 유지하기 힘든 처지에 놓여 있었다. 이로 인해 예술독립영화전용관(이하 전용관)을 찾는 관객 수도 급감할 수밖에 없는 상황에 처했다. 특히 작은 영화관으로서 얼터콘텐츠로 대체하거나 특수 상영관과도 경쟁할 수 없기 때문에 더더욱 어려운 실정이다. 팬데믹 직전인 2019년에는 <별새>, <윤희에게>, <메기> 등의 사례에서처럼 독립영화 팬층이 형성되고 N차 관람이 이어졌고, <찬실이는 복도 많지> 등과 같이 팬데믹 초기까지도 팬들의 지지가 이어지며 전용관을 찾는 관객이 있었다. 그러나 팬데믹 기간을 지나며 독립영화의 제작 편수도 줄고, 독립영화에 대한 전반적인 관심도 자체가 낮아지며 전용관을 찾는 관객 수도 줄었다. 코로나19 여파로 2020년에는 전년도 대비 관객 수가 70% 이상 감소했고, 2021년에는 20% 더 감소한 수치를 기록했다.¹²⁾ 이로 인해 폐관하거나 장기 휴관하는 곳이 생기는 등 전용관들의 상황이 더욱 열악해졌다. 영화진흥위원회 보고서에 따르면 2019년 76개 관이었던 전용관이 2020년에는 65개 관으로 줄었다고 2022년 다시 68개 관으로 소폭 상승했다. 이에 비해 특수 상영관 스크린 수는 2019년 304개에서 2020년 382개, 2021년 445개, 2022년 547개로 꾸준히 늘고 있는 추세이다.¹³⁾ 사회적 거리두기가 전면 해제된 이후 영화관 전체 관객 수는 늘었지만 전용관을 찾는 관객 수는 유의미한 수치 변화를 보이지 않고 있다.¹⁴⁾

2. 일본 영화계와 미니시어터의 현황

현재 일본 영화계도 한국과 비슷한 상황이다. 2019년 일본의 영화관 매출이 처음으로 3,000억 엔을 넘어설 정도로 성공했지만, 2020년에는 코로나19 팬데믹 상황으로 인해 2019년의 60% 수준으로 급감했다. 코로나 확산 방지를 위한 영화관들의 단축 영업 및 휴업, 그리고 개봉 연기 및 취소, 수용인원 대폭 축소, 상영관 내 음식물 제한 등이 실시되며 매출 감소로 이어졌다. 또한 팬데믹 상황에서 일본 또한 OTT 구독자가 증가하고 서비스도 크게 확대되면서 영화관을 이용하는 관객 수의 회복이 더딘 상태이다.¹⁵⁾ 게다가 2019년 대형 영화관을 중심으로 일반 관람료가 1,800엔에서 1,900엔으로 26년 만에 인상되고 팬데믹 상황까지 겹쳐 영화관 매출액이 더욱

11) 이자연, 「지금 극장가는 '얼터콘텐츠'가 대세」, 『씨네21』, 2020.05.19. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=102748 검색일: 2023년 6월 3일)

12) 조현나, 「독립예술영화전용관을 구하라」, 『씨네21』, 2021.11.26. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=99131 검색일: 2023년 6월 6일)

13) 영화진흥위원회 정책사업본부, 「2019년 한국 영화산업 결산」, 영화진흥위원회, 2020, 91~100쪽. | 「2020년 한국 영화산업 결산」, 영화진흥위원회, 2021, 93~102쪽. | 「2021 한국 영화산업 결산」, 영화진흥위원회, 2022, 78~89쪽. | 「2022 한국 영화산업 결산」, 영화진흥위원회, 2023, 84~96쪽.

14) 이자연, 「[기획] 2022 한국독립영화결산③ 한국 독립영화의 정체기, 제작사·배급사·극장 관계자가 말한다」, 『씨네21』, 2022.12.01. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=101547 검색일: 2023년 5월 29일)

15) @DIME, 「映画館人気回復の裏側にあるリアル体験へのニーズ」, 2022.08.01. (<https://dime.jp/genre/1436020/> 검색일: 2023년 6월 6일)

급감했던 것이다. 일본의 영화 관람료도 OTT 한 달 구독료보다 비싸기 때문에 관객들이 영화를 선택함에 보다 신중해졌다.¹⁶⁾ 이러한 관람환경의 변화 속에서 <탐견: 매버릭>과 같이 IMAX 특수관에서 상영되는 영화 위주로 흥행에 성공했고, <귀멸의 칼날 - 무한열차편>과 <신 에반게리온 극장판>, <더 퍼스트 슬램덩크>와 같이 원작이 인기 있는 작품, 재미가 보장된 작품으로만 관객이 몰리는 양극화 현상이 이어지고 있다.

팬데믹의 여파와 양극화 현상으로 더욱 힘들어진 곳은 중·저예산 영화들과 미니시어터 관계자들이다. 일본 또한 한국과 마찬가지로 영화업계에 프리랜서나 비정규직이 대부분이기 때문에 큰 어려움을 겪었다. 한국의 예술독립영화전용관에 해당하는 미니시어터의 경우는 관객 중 고령층이 상당 부분 차지하기 때문에 팬데믹 상황에서 더욱 어려움을 겪었고 팬데믹 이전 수준으로의 회복이 더딘 상황이다. 그 결과 2022년 7월에 일본 미니시어터의 선구자인 '이와나미 홀'이 폐관을 했고, 간사이 지역의 미니시어터 문화를 이끌었던 '테아트르 우메다'가 같은 해 9월에 폐관하며 일본 미니시어터의 상징적인 극장들이 역사의 뒤안길로 사라졌다. 그럼에도 불구하고 팬데믹 기간 동안 미니시어터 수는 줄지 않았다. 2019년 127개 관 217개 스크린이었던 미니시어터는 2020년 132개 관 233개 스크린으로 증가했고, 2021년에는 136개 관 240개 스크린, 2022년에는 136개 관 241 스크린으로 현상 유지를 했다. 폐관한 미니시어터도 있었지만 새롭게 개관한 미니시어터도 있었기에 전체 스크린 수 대비 멀티플렉스의 스크린 수의 비율이 2019년 88.1%에서 2020년 88.2%, 2021년 88.1%로 큰 변동은 없었다. 이에 비해 한국의 경우 2019년 93.7%에서 2020년 96.5%로 증가했다가 2021년에는 94%의 수치를 보였다.¹⁷⁾

일본의 경우 한국과 달리 미니시어터에 대한 정부 지원이 거의 없는 실정이다. 2001년 영화를 미디어 예술로서 국가의 문화진흥의 대상으로 삼은 '문화예술진흥기본법(현재 문화예술기본법)'이 시행됐고, 2003년 영화 보존, 제작 지원, 상영 지원, 해외 홍보, 인재 육성 등을 기본 골자로 '일본 영화·영상 진흥 계획(현재 일본 영화의 창조·진흥 플랜)'이 시작됐다. 이 중 영화 상영에 대한 지원은 '일본 영화·영상 진흥 계획'의 '일본 영화·영상의 유통 촉진'이라는 틀에서 시작해, '국내 상영·영화제 지원'으로서 '새로운 상영 기회 제공'과 '국내 영화제 지원'에 예산이 편성됐다. 즉, 대체로 영화제 지원에 그쳤었고, 그나마 있던 상영 지원마저도 2008년에 종료되어 2009년부터는 예술문화진흥기금의 '국내 영화제 등 지원'으로 전환됐다. 예를 들어 도쿄국제영화제의 경우 2009, 2010년 예술문화진흥기금의 '국내 영화제 등 지원' 대상이었다. 그러나 2011년부터는 이 또한 변경되어 '해외 홍보'의 측면에서 문화청이 직접 지원하는 형태로 됐다. 이는 애초 계획과 달리 '상영' 자체가 지원 정책 대상에서 제외됐다는 것을 보여주는데, 이에 따라 현재 영화관에 대한 상시 지원 자체가 거의 없는 상태이다.¹⁸⁾ 그래서 일본의 미니시어터 관계자들이 한국의 전용관 제도를 부러워하고,¹⁹⁾ 한국 및 프랑스 등의 지원 제도를 일본에도 도입하기 위해 오래 전부터 목소리를 내오고 있다.²⁰⁾ 팬데믹 기간 동안 다행히 정부로부터 긴급 지원금을 받을 수

16) Yahoo News, 「「映画2000円」は本当に高い? 各国の鑑賞料金・平均所得を比較して見えた真実」, 2023.05.27. (<https://news.yahoo.co.jp/articles/080b48921d248251ca54c4f50fc9f3f6d3efe131> 검색일: 2023년 6월 6일) 참고로, 평균 관람료가 2019년 1,340엔에서 2021년 1,410엔까지 올랐다가 2022년 1,402엔으로 소폭 감소했다. 그리고 2023년 6월 1일부터 대형 영화관 기준 일반 관람료가 1,900엔에서 2,000엔으로 인상됐다.

17) コミュニティシネマセンター, 『映画上映活動年鑑2022』, 一般社団法人コミュニティシネマセンター, 2023, 10~11쪽, 27쪽.

18) 위의 책, 100~102쪽.

19) 岡崎優子, 「小西啓介インタビュー: メジャーもインディペンデントも関係なく業界が一緒になって行動を起こすとき」, 『キネマ旬報』(1840), 2020.06, 123쪽.

20) 渡邊玲子, 「INTERVIEW 岩崎ゆう子[コミュニティシネマセンター 事務局長] ミニシアターは「公共施

있었지만, 이는 어디까지나 문화예술활동 전반에 대한 지원에 미니시어터가 지원 대상에 포함된 것으로²¹⁾ 미니시어터에 대한 지원책은 여전히 부재한다. 그런데도 미니시어터에 대한 제대로 된 지원 없이 오랫동안 일본 영화 문화의 한 부분을 맡아 오고, 팬데믹 상황을 지나오면서도 일본의 미니시어터가 여전히 버티고 있는 것에는 분명 참고할 부분이 있다.

3. 공공재로서 미니시어터와 커뮤니티 시네마

일본의 미니시어터는 대형 영화 제작-배급사의 직접적인 영향력 아래 있지 않고 독립적으로 경영을 하며, 단관 또는 몇 개의 극장 개봉을 전제로 한 작품이나 구작 및 로드쇼 상영이 끝난 신작으로 프로그램 편성을 하는 영화관을 가리킨다. 예술성이 뛰어난 작품이나 구작도 많이 상영하기 때문에 '명화좌'와 구분하지 않고 사용하는 경우도 있다. 최근에는 '멀티플렉스 이외의 영화관'을 총칭하는 경우로도 사용된다. 또한 '아방가르드한 주제의 연극 공연이나 영화 상영을 기획'하는 경향이 강하고 독자적인 판단 기준으로 상영작을 선정하기 때문에 영화관에 따라 개성이 강하게 드러난다. 때문에 영화관 자체에 고정 팬이 생기는 경우도 드물지 않다.²²⁾ 대체로 1974년 이와나미 홀에서 아시아, 아프리카, 중남미 등의 영화, 혹은 일본에서 소개되지 않은 명작 등을 상영할 목적으로 시작한 '에키프 드 시네마'를 미니시어터의 시작으로 보는 경우가 많다.²³⁾ 더 길게는 1961년에 설립된 일본 아트 시어터 길드(이하 ATG)까지 거슬러 올라가는 경우도 있다.²⁴⁾ 이후 80년대 들어서 일본 사회가 경제 호황과 다문화사회로 진입하면서 문화에 관한 관심이 높아지고 대형 영화사들의 쇠퇴로 인해 블록부킹 방식이 완화되면서 미니시어터가 본격적으로 등장하기 시작했다.²⁵⁾ 그리고 90년대 전성기를 맞이했다가 2010년대 들어서면서 영화관이 디지털화되면서 장비 교체 및 디지털 영사기 이용료 등의 문제와 멀티플렉스 증가 등으로 문을 닫는 미니시어터가 한때 속출했다가²⁶⁾ 오히려 디지털화로 상영이 용이해진 측면으로 인해 지역의 낡

設』という考えを」, 『キネマ旬報』(1842), 2020.07, 65~67쪽.

- 21) 연극, 공연, 영화계 등이 힘을 합쳐 목소리를 낸 결과, 2021~2022년 일본 문화청이 추가경정예산을 통해 AFF 사업('2021년 「ARTS for the future! コロナ禍を乗り越えるための文化芸術活動の充実支援事業(코로나 상황을 극복하기 위한 문화예술활동의 충실지원사업)', 2022년 「ARTS for the future! 2 コロナ禍からの文化芸術活動の再興支援事業(코로나 상황으로부터 문화예술활동의 재흥지원사업)')을 실시했다. 문화청은 일본의 문화예술단체, 문화시설 운영자를 대상으로 2021년과 2022년 각각 약 500억 엔의 예산을 책정했고, 지원 대상에는 극장, 공연장, 라이브하우스, 영화관 및 상영단체도 등이 포함됐다. (中山治美, 「多様な作品が観られるために、今求められるミニシアター支援とは?」, 『シネマトゥデイ』, 2022.11.30. <https://www.cinematoday.jp/news/N0133848> 검색일: 2023년 6월 6일)
- 22) 土田環, 「『ミニ』から世界へ ― 日本のミニシアター文化史」, JFF+ 홈페이지, (<https://jff.jp/jp/ja/read/column/miniheater/> 검색일: 2023년 6월 6일)
- 23) 이와나미 서점의 사장이었던 이와나미 유지로가 1968년 예술 문화 활동을 위해 도쿄의 치요다구 진보 초에 이와나미 홀을 개관했다. 이후 이와나미 유지로의 처제로 이와나미 홀의 총지배인이자 영화운동가였던 다카노 에츠코와 도와 영화사의 대표였던 가와키타 가시코가 '에키프 드 시네마(프랑스어로 '영화의 친구')' 운동을 펼치며 작품성 있는 영화를 상영하기 시작했다. (村尾泰郎, 「90年代ポップカルチャーの発端 ミニシアターから生まれた新たな映画の楽しみ方」, 『昭和40年男』 2020년9月号, クレタパブリッシング, 2020, 78~81쪽.
- 24) ATG는 1950년대 유럽과 미국의 아트 시어터 운동의 영향을 받아 도와 영화사의 가와키타 가시코 등이 결성한 '일본 아트 시어터'를 전신으로, 앞서 언급한 바와 같이 상업적으로 유통이 어려운 외국 영화 상영을 목적으로 하는 배급사로 설립됐다. (土田環, 앞의 글)
- 25) 요모타 이누히코, 『일본영화 전통과 전위의 역사』, 민속원, 2017, 170쪽.
- 26) 壬生智裕, 「『アート系映画が観られない!』『映画料金は下がらない?』…映画のデジタル化がもたらすものとは?」, 『シネマトゥデイ』, 2011.11.24. (<https://www.cinematoday.jp/news/N0037249> 검색일:

은 극장, 라이브하우스, 카페 등을 미니시어터로 재개관하는 사례가 꾸준히 이어졌다. 2011년 동 일본대지진이라는 대형 재해까지 겹치며 2011년부터 2014년까지 전국 스크린 수가 3,496개에서 3,316개로 줄었다. 2013년 대비 2022년 전국 스크린 수는 310개가 증가했는데, 이중 미니시어터의 스크린 수는 65개 증가했다.²⁷⁾

상영 관련 지원이 극히 미비한 상황에서도 일본의 미니시어터가 꾸준히 이어올 수 있는 데에는 미니시어터를 공공재로서 받아들이는 사회문화적 인식이 중요한 요인이었다고 할 수 있다. 무엇보다 미니시어터들이 팬데믹 상황을 돌파하는 데 가장 크게 작용했던 요인이었다. 일본 정부가 비상사태 선언을 발령하기 하루 전인 2020년 4월 6일 30여 명의 영화인들을 중심으로 “#SAVE the CINEMA 미니시어터를 구하라!” 프로젝트가 시작됐고 6일 만에 6만 6828명의 서명과 함께 내각부, 경제산업성, 후생노동성, 문화청을 오가며 요구서를 제출하고 기자회견을 열기도 했다. 이를 시작으로 2021년과 2022년 일본 문화청으로부터 긴급 지원사업을 이끌어냈다. 정부로부터 지원을 받기 위해 미니시어터에 관해 영화인들이 가장 강조한 점이 문화예술의 다양성 담보, 교육·문화교류 등 지역 커뮤니티를 형성하고 교류의 거점으로서 역할을 한다는 것이었다. 실제로 2019년도의 경우 전체 스크린 수의 12%에 불과한 미니시어터가 일본에서 상영되는 영화의 약 70%를 상영했고, 그중 약 50%는 미니시어터에서만 상영됐다.²⁸⁾

영화감독 하마구치 류스케와 후카다 고지 두 사람이 시작한 ‘미니시어터 에이드 기금’은 2020년 4월 13일부터 5월 14일까지 크라우드 펀딩으로 본래 목표 금액의 3배 이상인 3억 3100만 엔을 모았다.²⁹⁾ 이에 <카메라를 멈추면 안 돼!>(2018)의 우에다 신이치로 감독과 배우들이 단편 <카메라를 멈추면 안 돼! 원격 대작전!>을 제작하여 미니시어터 에이드 기금 지원을 독려하기도 했다.³⁰⁾ 영화배급사 동풍은 다큐멘터리 영화감독 소다 가즈히로와 함께 ‘가설 영화관’이라는 온라인 상영 프로젝트를 실시하여 미니시어터를 지원하기도 했다. 가설 영화관은 관객이 영화관을 선택한 뒤 스트리밍 서비스로 영화를 보면, 실제 영화관에서의 흥행 수익과 마찬가지로 관객이 고른 영화관과 배급사가 5:5로 수익을 나누는 방식이다. 상영 예정이었던 실제 미니시어터가 휴관이더라도 온라인상의 가설 영화관을 통해 수익 배분을 하는 것이다. 약 30개의 미니시어터가 참여했고 가설 영화관에서 상영하는 작품 또한 미니시어터가 직접 프로그래밍한 것으로 각 미니시어터 본래의 개성을 그대로 살릴 수 있었다. 관객은 자주 다니던 미니시어터나 혹은 자신 고향, 자기 동네의 영화관을 선택하는 경우가 많았다.³¹⁾

미니시어터가 공공재로서 인식되는 배경에는 일본의 공공 상영의 역사에서 엿볼 수 있다. 일본 영화계는 매우 견고한 스튜디오 시스템을 가지고 있었고 전후에 대형 영화사들은 강력한 수직계열화를 이루었고 1970년대까지 대형 영화사들의 독점 체제가 지속됐다. 이에 대한 대안으로서 앞서 언급한 ATG가 1960년대 독립제작사 영화들을 배급했고 공동제작을 하기도 했다. 또한 1960~1970년대 사회운동이나 노동운동과 결합하여 일본의 독립영화나 다큐멘터리가 비상설 극장들을 통해 상영되는 자주 상영 운동이 활발히 전개됐다. 1970년대에 영화관이 없는 지역에서

2023년 6월 6일)

27) コミュニティシネマセンター, 앞의 책, 35~45쪽.

28) 般橋淳, 「SAVE the CINEMAの活動報告 まだ定義されぬ「アートハウス映画」に向けて ミニシアターとはなにか? アートハウス映画とはなにか?」, 『キネマ旬報』(1845), 2020.08, 40-43쪽.

29) 미니시어터 에이드 기금 홈페이지 참조. (<https://minitheater-aid.org/> 검색일: 2023년 6월 8일)

30) 生田綾, 「『カメラを止めるな! リモート大作戦!』が見せてくれた映画の底力. 新型コロナでリモート撮影, 絶賛相次ぐ」, 『ハフポスト日本版』, 2020.05.05. (https://www.huffingtonpost.jp/entry/kametome_jp_5eaf7a13c5b69a795519cd71 검색일: 2023년 6월 8일)

31) 渡邊玲子, 「INTERVIEW 渡辺祐一 「なんとかみんなで生き延びたい」という思いからひねり出した苦肉の策」, 『キネマ旬報』(1852), 2020.11, 64~67쪽.

의 영화 상영을 위한 <영화센터 전국 연합회의>가 설립됐고, 70년대 후반에는 100여 개의 영화 센터가 운영되면서 상당한 성공을 거두기도 했다. <영화센터 전국 연합회의>는 현재에도 비상설 영화관 상영을 지원하고 있다.³²⁾ 그리고 80년대 미니시어터가 등장하면서 대안 상영과 공공 상영의 장으로서 이용됐다. 특히 1995년 한신·아와지 대지진으로 시민단체에 대한 사회적 관심이 높아져 1998년에 특정비영리활동촉진법(NPO법안)이 통과됐고 2003년 지방자치법 개정과 함께 NPO 법인이 문화시설 운영을 할 수 있게 되면서 NPO 단체들도 영화제나 미니시어터를 운영하기 시작하면서 공공성이 증대됐다.³³⁾

이에 앞서 1993년 일본 최초의 멀티플렉스 극장이 개관되면서 미니시어터의 상황이 힘들어질 것을 예견하고, 1996년에 현 일본 커뮤니티 시네마 센터의 전신에 해당하는 영화 상영네트워크 회의가 결성됐다. 이 단체는 공공재로서 미니시어터라는 인식을 바탕으로 공공 상영을 활성화하기 위해 영화관, 영화 아카이브, 시네마테크, 미술관, 이동상영단체, 독립상영단체 등이 함께 연대하는 형태로 시작했다. 그리고 2000년대 한국, 유럽, 미국의 실태를 조사하며 공공 상영 형태에 방점을 두고 ‘커뮤니티 시네마’라는 용어를 채용, 2003년에 ‘커뮤니티 시네마 헌장’을 발표하였다. 일본 커뮤니티 시네마 센터는 커뮤니티 시네마를 “지역에서 다양한 영화를 향유할 수 있도록 공헌하는 상영 조직 및 그 활동”이라 정의하고³⁴⁾ 각 지역의 미니시어터들이 활동의 중심에 있다.

4. 커뮤니티 시네마와 초연결 시대 관람문화

한국에서 커뮤니티 시네마에 관한 담론이 본격적으로 시작된 것은 2010년대 후반부터였다. 2018년 부산국제영화제에서 시민참여형 프로그래밍이라는 개념으로 ‘커뮤니티 비프’가 시작됐다. 행사의 일환으로 준비된 ‘어크로스 더 시네마’ 포럼에서는 다양한 지역 영화상영 단체들이 한 자리에 모였고,³⁵⁾ 이들을 중심으로 2021년 ‘커뮤니티 시네마 네트워크 사회적 협동조합’이 설립됐다.³⁶⁾ 그렇다고 지역 및 공동체 기반 상영이나 대안 상영이 없었던 것은 아니다. 이미 1980년대 후반에 <오! 꿈의 나라>(1989)나 <파업전야>(1990) 등으로 대표되는 ‘민족영화’ 상영 운동이 있었고, 90년대에는 씨네필들의 등장과 함께 영화 모임들이 활성화되면서 ‘문화학교 서울’과 같은 곳이 있었고 이는 ‘서울 아트시네마’로 이어졌다. 그리고 종로의 ‘코아 아트홀’이나 대학로의 ‘하이퍼텍 나다’, ‘씨네큐브’ 등과 같은 예술독립영화를 전문으로 상영하는 극장들도 등장했다. 이후 2010년대에는 지역 간 영화문화 격차를 해소하고 영화관이 없는 지역에 국가와 지방 자치단체가 작은 규모의 상설 상영관을 조성하는 사업을 시작하면서 지역에 작은 영화관들이 생겼다. 뿐만 아니라 단편 영화나 다큐멘터리 등을 주로 상영하는 자체휴강 시네마나 대륙서점 등과 같은 초소

32) 鄭仁善, 『日韓インディペンデント映画の形成と発展』, せりか書房, 2017, 110~132쪽.

33) 川村健一郎, 「公共上映の歴史—1980年代~現代 公共上映の種類と変遷」, 『映画上映活動年鑑2016』, 2017, 104~113쪽.

34) 일본 커뮤니티 시네마 센터 홈페이지, <http://jc3.jp/wp/about/コミュニティシネマ憲章/>

35) 김혜경, 「제23회 BIFF서 첫선보인 '커뮤니티 BIFF' 성장 가능성 확인」, 『노컷뉴스』, 2018.09.06. (<https://www.nocutnews.co.kr/news/5044342> 검색일: 2023년 6월 8일)

36) 김남훈, 「새로운 관객, 그리고 지역과의 관계를 만들어가는 '커뮤니티 시네마」, 미디어센터 이슈_07, 전국미디어센터협의회, 2020.06.29. (http://krmedia.org/pages/page_118.php?act_module=board_board_2&act_type=read&sn=10428&page=1 검색일: 2023년 6월 8일) | 커뮤니티 시네마 네트워크 홈페이지 (<http://www.communitycinemafestival.com/> 검색일: 2023년 6월 8일)

형 영화관도 등장하면서 커뮤니티 시네마와 유사한 상영 활동이 이어져 왔다.³⁷⁾ 그리고 커뮤니티 시네마 네트워크를 비롯해 대안적인 영화유통배급 사업을 이끌어가는 ‘모두를 위한 극장 공정영화 협동조합(모극장)’이 이미 2015년부터 온라인 공동체상영 신청 플랫폼인 ‘팝업 시네마’를 운영하고 있으며, 2020년에는 영화진흥위원회의 ‘독립예술영화 유통배급지원센터 인디그라운드’가 설립되고 ‘한국독립영화협회’가 운영을 맡으며 커뮤니티 시네마에 주목하고 상영 지원사업을 하고 있다. 한국은 커뮤니티 시네마에 대한 논의가 막 시작된 단계이기에 그 개념도 아직 확립되지 않았지만 팬데믹 상황을 지나오면서 바뀐 관람문화 속에서 커뮤니티 시네마의 역할 또한 고민하지 않을 수 없다.

한국에서의 커뮤니티 시네마는 상영 주체에 초점이 맞춰져 있는데, 독일의 코뮤날레 키노나 영국의 시네마 포 울이나 일본의 커뮤니티 시네마와 마찬가지로 영화와 영화관이 공공재로서의 인식을 바탕으로 지역과 지역 공동체를 기반으로 더욱 확대될 필요가 있을 것이다.³⁸⁾ 이러한 공공재로서의 인식을 통해 지역 재생의 효과도 기대할 수 있다.³⁹⁾ ‘커뮤니티’에 방점을 찍은 이러한 논의의 근간에는 영화의 공동 감상 체험이라는 것을 빼놓을 수 없을 것이다. 특히 팬데믹 이후 OTT 구독자 수의 증가로 관람 환경이 더욱 가속화 되고 있는 현재, 영화관에서의 공동 감상의 의미를 다시 한 번 돌이켜 볼 필요가 있으며, 그러한 의미에서 현대적 제의의 공간으로서 영화관을 계속 남을 것이다.⁴⁰⁾

하마구치 류스케 감독과 후카다 고지 감독 모두 미니시어터 에이드 기금을 시작하게 된 첫 번째 동기로 영화관에서의 공동 감상 체험을 얘기했다.⁴¹⁾ 미니시어터 에이드 기금이나 가설의 영화관에 기부를 한 사람들의 대부분도 공동 감상 체험의 중요성을 언급했다.⁴²⁾ 일본의 커뮤니티 시네마는 공동 감상을 기반으로 사회적 교류와 활동을 만들어 내는 장으로서 중요한 역할을 맡고 있으며, 이것이 관객으로서 잠시 머물다 가는 멀티플렉스와의 차별성으로 만든 일본 미니시어터 들만의 특징이기도 한다.⁴³⁾ 또한 인천의 미림극장의 사례에서 볼 수 있듯이, 지역과 지역의 연결을 보다 용이하게 연결할 수 있는 초연결 시대에 커뮤니티 시네마를 확장하여 새로운 관람 체험을 선사할 수도 있을 것이다. 2019년부터 시작된 인천의 미림극장과 요코하마의 ‘미니시어터 잭 & 베티의 동시 상영전’은 2020년과 2021년에는 팬데믹 상황으로 온라인을 통해 개최하였다. 또한 2020년부터는 요코하마 와카바초 다문화영화제에 미림극장이 잭&베티와 함께 온라인으로 참여하여 한일 관객과 영화인들이 만날 수 있는 자리를 이어가고 있다. 이러한 맥락에서 미니시어터나 한국의 전용관이 커뮤니티 시네마로서 특수 상영관들과는 다른 의미에서 OTT에서 체험할 수 없는 관람환경을 제공할 수 있는 가능성을 가지고 있다고 볼 수 있다.

37) 전병원, 「한국 커뮤니티 시네마 특성 연구:한국 대안상영 운동의 역사를 중심으로」, 『The Journal of the Convergence on Culture Technology (JCCT)』 Vol.8 No.4, 2022, 227~238쪽.

38) 김이석, 「지역 영화문화와 커뮤니티 시네마의 가능성 - 부산의 사례를 중심으로」, 『디지털문화아카이브지』 vol.5 no. 1, 2022, 49~65쪽.

39) 박동호, 「일본 커뮤니티 시네마를 활용한 도시재생 사례 연구 - 후카야 시네마(深谷シネマ)를 중심으로」, 『예술경영연구』 vol.0 no.49, 2019, 149~176쪽.

40) 김호영, 「영화관은 사라질까? 영화관이라는 집단적 최면의 매혹, 그 초기의 모습부터의 역사」, 『씨네21』 no.1351, 2022.04.19, 56~57쪽.

41) 寺岡裕治, 「『ミニシアターを救え!』と二人の映画監督が声をあげた理由 [ミニシアター・エイド(Mini-Theater AID)基金] の考えと実践 インタビュー 深田晃司, 濱口竜介」, 『キネマ旬報』 (1839), 2020.06., 11~13쪽.

42) 클라우드펀딩·플랫폼 Motion Gallery 홈페이지 (<https://motion-gallery.net/projects/minitheateraid/collectors> 검색일: 2023년 6월 10일)

43) 장지은, 「영화의 공동감상과 사회적 가치 창출 - 일본의 커뮤니티 시네마를 중심으로」, 『트랜스-(trans-)』 vol.0 no. 14, 2023, 123~155.

참고 자료

국내 자료

- 김남훈. 「새로운 관객, 그리고 지역과의 관계를 만들어가는 ‘커뮤니티 시네마’」. 미디어센터 이슈_07. 전국미디어센터협의회, 2020.06.29. (http://krmedia.org/pages/page_118.php?act_module=board_board_2&act_type=read&sn=10428&page=1 검색일: 2023년 6월 8일)
- 김보영 「'100만'도 어려워진 韓 영화 위기, OTT가 바꾼 극장 생태계」. 『이데일리』, 2023-05-08. (<http://www.edaily.co.kr/news/read?newsId=01092246635606952&mediaCodeNo=258> 검색일: 2023년 5월 29일)
- 김이석. 「지역 영화문화와 커뮤니티 시네마의 가능성 - 부산의 사례를 중심으로」. 『디지털문화아카이브지』 vol.5 no. 1, 2022.
- 김호영. 「영화관은 사라질까? 영화관이라는 집단적 최면의 매혹, 그 초기의 모습부터의 역사」. 『씨네21』 no.1351, 2022.04.19.
- 김혜경. 「제23회 BIFF서 첫선보인 '커뮤니티 BIFF' 성장 가능성 확인」. 『노컷뉴스』, 2018.09.06. (<http://www.nocutnews.co.kr/news/5044342> 검색일: 2023년 6월 8일)
- 박동호. 「일본 커뮤니티 시네마를 활용한 도시재생 사례 연구 - 후카야 시네마(深谷シネマ)를 중심으로」. 『예술경영연구』 vol.0 no.49, 2019.
- 서미선. 「국민 10명 중 6명 "영화관 최대 단점은 '비싼 관람료'"」. 『뉴스1』, 2023.03.29. (<https://www.news1.kr/articles/?4997548> 검색일: 2023년 5월 29일)
- 송경원. 「[해외뉴스] 스트리밍 서비스로 넘어가는 영화들」. 『씨네21』, 2017.04.24. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=87006 검색일: 2023년 5월 29일)
- 연합뉴스. 「팬데믹 후 여전한 OTT 인기…SF 장르물도 한 몫」. 2022-10-24. (<https://www.yonhapnewsstv.co.kr/news/MYH20221024002000641> 검색일: 2023년 5월 29일)
- 영화진흥위원회 정책사업본부. 「2019년 한국 영화산업 결산」. 영화진흥위원회, 2020.
- . 「2020년 한국 영화산업 결산」. 영화진흥위원회, 2021.
- . 「2021년 한국 영화산업 결산」. 영화진흥위원회, 2022.
- . 「2022년 한국 영화산업 결산」. 영화진흥위원회, 2023.
- 요모타 이누히코. 『일본영화 전통과 전위의 역사』. 민속원, 2017.
- 윤소영. 「코로나19 이후 영화 및 공연 관람의 변화」. 『한국의 사회동향 2020』. 통계청 통계개발원, 2020
- 이유해. 「[기획] 2020년 박스오피스 분석: 코로나19와 긴 비수기의 시작」. 『씨네21』, 2020.04.07. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=102432 검색일: 2023년 5월 29일)
- 이자연. 「지금 극장가는 ‘얼터콘텐츠’가 대세」. 『씨네21』, 2020.05.19. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=102748 검색일: 2023년 6월 3일)
- . 「[기획] 2022 한국독립영화결산③ 한국 독립영화의 정체기, 제작사·배급사·극장 관계자가 말한다」. 『씨네21』, 2022.12.01. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=101547 검색일: 2023년 5월 29일)
- 임수연. 「[기획] 극장 위기로 대두되는 2023년, ‘흥행 공식’이 깨졌다」. 『씨네21』, 2020.04.07. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=102424 검색일: 2023년 5월 29일)

- . 「[기획]2022년 박스오피스 분석: 오직, 규모의 엔터테인먼트」. 『씨네21』, 2020.04.07. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=102434 검색일: 2023년 5월 29일)
- 장지은. 「영화의 공동감상과 사회적 가치 창출 - 일본의 커뮤니티 시네마를 중심으로」. 『트랜스-(trans-)』 vol.0 no. 14, 2023.
- 전병원. 「한국 커뮤니티 시네마 특성 연구:한국 대안상영 운동의 역사를 중심으로」. 『The Journal of the Convergence on Culture Technology (JCCT)』 Vol.8 No.4, 2022.
- 조현나. 「독립예술영화전용관을 구하라」. 『씨네21』, 2021.11.26. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=99131 검색일: 2023년 6월 6일)
- 최아름. 「코로나 끝나도 OTT 대세 '지속」. 『정보통신신문』, 2022.04.26. (<https://www.koit.co.kr/news/articleView.html?idxno=96254> 검색일: 2023년 5월 29일)
- 한달호. 「OTT 시대의 극장문화와 공간콘텐츠의 확장 가능성 연구 - 영화관을 중심으로 -」. 『대동철학』, 2022.

해외 자료

- @DIME. 「映画館人気回復の裏側にあるリアル体験へのニーズ」, 2022.08.01. (<https://dime.jp/genre/1436020/> 검색일: 2023년 6월 6일)
- Yahoo News. 「「映画2000円」は本当に高い? 各国の鑑賞料金・平均所得を比較して見えた真実」, 2023.05.27. (<https://news.yahoo.co.jp/articles/080b48921d248251ca54c4f50fc9f3f6d3efe131> 검색일: 2023년 6월 6일)
- 生田綾. 「『カメラを止めるな!リモート大作戦!』が見せてくれた映画の底力.新型コロナでリモート撮影,絶賛相次ぐ」, 『ハフポスト日本版』, 2020.05.05. (https://www.huffingtonpost.jp/entry/kametome_jp_5eaf7a13c5b69a795519cd71 검색일: 2023년 6월 8일)
- 岡崎優子, 「小西啓介インタビュー: メジャーもインディペンデントも関係なく業界が一緒になって行動を起こすとき」, 『キネマ旬報』(1840), 2020.06
- 川村健一郎. 「公共上映の歴史—1980年代~現代 公共上映の種類と変遷」, 『映画上映活動年鑑2016』, 一般社団法人コミュニティシネマセンター, 2017.
- コミュニティシネマセンター, 『映画上映活動年鑑2022』, 一般社団法人コミュニティシネマセンター, 2023.
- 鄭仁善, 『日韓インディペンデント映画の形成と発展』, せりか書房, 2017.
- 土田環, 「「ミニ」から世界へ — 日本のミニシアター文化史」, JFF+ 홈페이지, <https://jff.jp/ja/read/column/miniheater/> 검색일: 2023년 6월 6일)
- 中山治美, 「多様な作品が観られるために、今求められるミニシアター支援とは?」, 『シネマトゥデイ』, 2022.11.30. (<https://www.cinematoday.jp/news/N0133848> 검색일: 2023년 6월 6일)
- 藤井克郎, 「ミニシアター、それぞれの覚悟と創意」, 『キネマ旬報』(1878), 2021.07.
- 般橋淳, 「SAVE the CINEMAの活動報告 まだ定義されぬ「アートハウス映画」に向けて ミニシアターとはなにか? アートハウス映画とはなにか?」, 『キネマ旬報』(1845), 2020.08.
- 壬生智裕, 「「アート系映画が観られない!」「映画料金は下がらない?」…映画のデジタル化がもたらすものとは?」, 『シネマトゥデイ』, 2011.11.24. (<https://www.cinematoday.jp/news/N0037249> 검색일: 2023년 6월 6일)

村尾泰郎, 「90年代ポップカルチャーの発端 ミニシアターから生まれた新たな映画の楽しみ方」, 『昭和40年男』 2020年9月号, クレタパブリッシング, 2020.

渡邊玲子, 「INTERVIEW 岩崎ゆう子 ミニシアターは「公共施設」という考えを」, 『キネマ旬報』 (1842), 2020.07.

——, 「渡辺祐一 「なんとかみんなで生き延びたい」という思いからひねり出した苦肉の策」, 『キネマ旬報』 (1852), 2020.11.

인터넷 사이트

커뮤니티 시네마 네트워크 홈페이지 (<http://www.communitycinemafestival.com/>)

클라우드펀딩·플랫폼 Motion Gallery 홈페이지 (<https://motion-gallery.net/projects/minitheateraid/collectors> 검색일: 2023년 6월 10일)

커뮤니티시네마센터 홈페이지 (<http://jc3.jp/wp/>)

미니シアター·에이드基金 홈페이지 (<https://minitheater-aid.org/>)

「한일 커뮤니티 시네마와 초연결 시대 영화 관람문화」에 대한 토론문

박혜진 (옛나인필름 극장사업부)

본 논문은 2020년 코로나19 팬데믹 이후 한국 영화 산업의 위기 속, 예술독립영화전용관 현황과 일본 영화계와 미니시어터 현황을 비교 분석하며 앞으로의 개선 방향을 다각도로 제시하고 있다.

2020년 코로나19 팬데믹 이후 영화계의 위기는 2023년 사회적 거리두기 조치가 끝난 현재까지 이어져 대부분의 영화 관계자들은 팬데믹 시기보다 더 심각한 상황이 지속되고 있다고 인지하고 있다. 구체적인 이유에 대해서 1) 영화 관람료 인상, 2) OTT 서비스의 보급과 확대, 3) 관객의 영화 관람과 영화관에 대한 인식 변화, 4) 관객의 영화 선택의 신중함을 꼽고 있다. 여기에 필자는 극장에서의 관람이 적어지고 있는 지금, 무엇보다 저예산 영화와 예술독립영화전용관의 심각한 현황을 소개하며 존속 가능성에 대한 심도 있는 논의를 제시하고 있다.

이에 더불어 일본 영화계의 예술독립영화전용관인 미니시어터의 현황 조사는 한국과 같은 지점도 있지만 근본적으로 아주 중요한 차이가 있음에 주목하고 있다. 일본 역시 팬데믹 시기에 전국의 미니시어터는 매출 급감과 폐관으로 이어졌지만, 오히려 이 시기에 미니시어터가 증가하는 현상은 놀라지 않을 수 없다. 특히 정부 지원이 전혀 없는 일본의 미니시어터는 팬데믹 시기를 어떻게 지나 아직까지 일본 영화 문화의 한 부분을 차지하고 있는지, 그 저력에 놀라지 않을 수 없다.

특히, 감독들이 주축이 되어 시작한 “#SAVE the CINEMA 미니시어터를 구하라!” 프로젝트는 일본 영화사에 남을 감동적인 영화인들의 연대였다. 창작자인 감독, 극장인 미니시어터와 전국 커뮤니티 시네마, 그리고 관객의 아름다운 상생은 그 근본적인 기능과 역할에 대해 한국도 영화문화적 관점으로 확장시킬 필요가 있다고 생각한다. 그 점에 대해서 본 논문은 미니시어터와 커뮤니티 시네마의 공공재로서의 기능에 주목하고 있는데 이 부분은 한국에서도 영화가 영화 산업의 관점이 아니라 영화 문화로의 인식 전환이 필요하다는 중요한 지점을 언급하고 있다. 공공재로서의 인식을 통한 저예산 영화의 활성화 가능성을 구체적인 방향을 통해 제시하고 있는 점은 전국 영화를 둘러싼 정책 구상에 반드시 적용되어야 하는 부분이라고 생각한다.

몇 가지 사항에 대해 질문과 추가 의견을 언급하고자 한다.

한국 독립영화계와 예술독립영화전용관의 침체는 이미 임계점을 넘은 상태이다. 한국 독립영화는 관객수 1만 명이 아닌 3,000명을 넘기기가 힘들어졌고, 예술독립영화전용관은 팬데믹 시기보다 악화된 상황이다. 필자는 이후의 예술독립영화전용관의 미래를 지역과 지역 공동체의 커뮤니티 시네마를 이상적인 대안으로 이야기하고 있다. 공동 감상 체험을 중시하고 공공재로서의 인식

을 통해 지역 재생의 효과를 기대하며 초연결 시대의 커뮤니티 시네마를 확장하여 새로운 관람 체험을 이야기하고 있는데, **한국의 커뮤니티 시네마의 미래에 대해 좀 더 구체적인 대안을 듣고 싶다.**

특히 한국은 수도권과 지역의 문화적 기반 수준에 차이가 크기 때문에 예술독립영화에 대한 지역 사회의 인식 또한 수도권과 큰 차이가 있다고 보는데, 그렇다면 **한국적 커뮤니티 시네마는 어떠한 형태로 발전해야 한다고 보는지도 궁금하다.**

또한, 한국은 일본에 비해 예술독립영화전용관을 공공재로서 받아들이는 사회문화적 인식이 아직 부족하다고 보는데, 이러한 **사회문화적 인식을 확대하기 위한 구체적인 방법이 있을지, 일본의 경우를 바탕으로 듣고 싶다.**



Blockbuster Ballyhoo:

“You’ve just walked out of a multiplex movie theater having seen a Hollywood blockbuster movie. This being the early twenty-first century, you’ve likely witnessed a motion picture packed with visually dynamic scenes, saturated with color and sound. You may have been thrilled or dizzied by sprawling, swirling, and soaring images, the product of actual or simulated camerawork. [...] Attending may have had more to do with a sense of duty and obligation to see the entirety of a franchise than actual desire for another installment in that story world. Whatever sensations you have at the closing credits—the exhausting, endless credits that scroll through countless corporations, personnel, and legal waivers—you may leave with a feeling of wonderment about the film’s drama or boredom with the monotonously familiar narrative cliché.”

(Acland, 2020: 3-4)

<장진호 전투 1>: 4th Creative Party



민족적이며 초국가적 중국형 블록버스터 영화

- 국경절 개봉
- 할리우드 스타일 전쟁 영화
- 초고의 흥행 기록(CN¥5.77 Billions)
- 민족영화: 중국의 군사력과 영웅주의
- “중국인이 이 영화를 보는 것은 거의 애국적 의무와 같다.” (스탠리 로젠, BBC, 2021-10-18)
- 감독: 첸 카이거(Chen Kaige), 서극(Tsui Hark), 임초현(Dante Lam)
- <장진호 전투 1>: DNEG, 4th Creative Party 등.



중국형 블록버스터의 초국적 시각효과 :

중국형 블록버스터 영화와 한국 시각효과 스튜디오의 협력관계는 어떻게 형성되었는가? 이러한 중국의 민족영화 만들기에 한국 시각효과 스튜디오가 기여하는 현상을 초국적 영화(transnational cinema)라는 개념으로 설명할 수 있을까? 초국적 영화의 정의를 확장해야 하는가? 아니면 새로운 개념이 필요한 것일까?

"South Korean visual effects house Dexter Studios said Tuesday that it has received the best visual effect award for the Chinese blockbuster "The Wandering Earth" and the Beijing International Film Festival." (2019)

- <유랑지구>(2019): 덱스터 스튜디오 / <장진호 전투 1>(2021): 4th Creative Party
<장진호 전투 2>(2022): 모팩

초국적 영화 개념의 다양성 Various Definitions of Transnational Cinema



<무사> (김성수, 2001)

Will Higbee and Song Hwee Lim (2010: 10)

"The term 'transnational cinema' appears to be used and applied with increasing frequency as both a descriptive and conceptual marker...for an **international or supranational mode of film production whose impact and reach lies beyond the bounds of the national**".

"Moreover, the term 'transnational' is, on occasion, used simply to indicate **international co-production or collaboration between technical and artistic personnel from across the world, without any real consideration of what the aesthetic, political or economic implications of such transnational collaboration might mean...."**.

초국적 영화 개념의 다양성 Various Definitions of Transnational Cinema



<와호장룡> (이안, 2000)

Chris Berry (2010: 114):

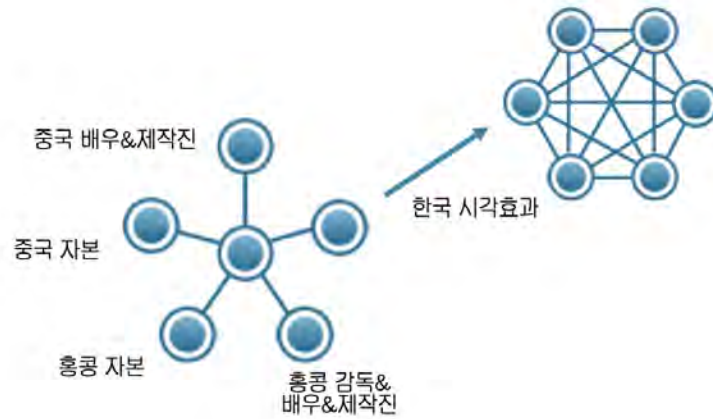
“It can be traced back to the **beginning of cinema itself**. Or it can be dated from the **impact of globalization in the cinema**. It can refer to **big-budget blockbuster cinema associated with the operations of global corporate capital**. Or it can refer to **small-budget diasporic and exilic cinema**. It can refer to films that challenge national identity, or it can refer to the **consumption of foreign films as part of the process of a discourse about what national identity is**”.

초국적 중국형 블록버스터영화: CEPA & 한국시각효과



- 진가신(Peter Chan): <명장>, <무협> 등 4편
- 주성치(Stephen Chow): <쿵푸 허슬>, <서유기>, <미인어> 등 4편
- 서극(Tsui Hark): <적인걸>, <용문비갑>, <적인걸2>, <타이거 마운틴> 등 8편

중국-홍콩-한국 블록버스터 제작 네트워크의 형성



<서유기: 모험의 시작> (주성치, 2013)



<적인걸> (서극, 2010)

- 2003 포괄적경제동반자협정(CEPA): 중국x홍콩
- 중국영화산업: 블록버스터 중심의 영화 산업 체제로의 전환
- 한국 시각효과 회사의 시장 확장



<서유기: 모험의 시작> (주성치, 2013)



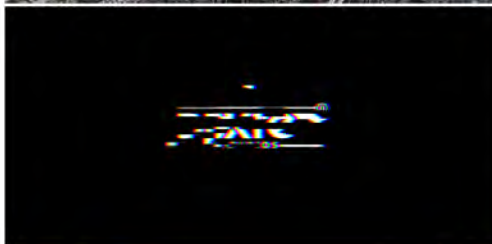
한국 시각효과 스튜디오 중심의 시각효과 네트워크(파이프라인)

서극의 중국형 블록버스터-한국 시각효과 네트워크



<적인걸> (서극, 2010)

- 에이지웍스
- 디지털아이디어
- M-Nine, Atom Post Production, Kinomotive Studio



<적인걸2: 신도해왕의 비밀> (서극, 2013)

- 텍스터 스튜디오
- 모팩
- Illumina(홍콩)



<타이거 마운틴> (서극, 2014)

- 모팩
- 텍스터, Magnon Studio
- Illumina(홍콩)

초국적 중국형 블록버스터영화: 영화공동제작협정



- Saskia Sasse(2006:1): **“process of denationalisation”**
- Post-Fordism seeks out the cheapest sources of labour, parts and supplies, crossing national borders and driving what we know as globalization. Hollywood once followed a more or less Fordist model, gathering all the elements of the industry into Los Angeles to create maximum economies of scale(Berry, 2013: 463).

초국적 중국형 블록버스터영화: 영화생산의 로컬화



- Fisher and Smith(2019:115): **“the localization of filmic products”**

“the process of industrial collaboration across borders, of the localisation of filmic products as they traverse the globe, or of foreign influences coming to bear upon the production of the film text...”.

초국적 중국형 블록버스터영화: 소프트 파워(Soft Power)

한중 간 영화공동제작협적 체결(2014): 본 협정은 공동제작영화의 승인 절차, 조건, 기술 협력 등에 관한 사항을 규정하고 있다. 특히 중국과의 합작 영화가 공동제작영화로 승인 받는 경우 중국 내에서 자국 영화로 인정된다.

제 10조 기술협력: 양 당사자는 영화 컴퓨터 그래픽, 가상현실 및/또는 디지털 시네마 기술과 같은 관련 분야에서 포괄적인 기술협력활동의 증진을 위하여 노력한다.

- Lim(2019:3): “soft power”

“as a conceptual framework that is both inescapably national and inadvertently nationless”.

“The study of transnational cinema would benefit from engaging more fully with the notion of “soft power”. After all, the operation of soft power is invariably transnational, as one country strives to influence other countries through the attractiveness of three resources, namely culture, political and foreign policies.”

초국적 중국형 블록버스터영화: Assemblage

- **The East Asian brandscape** elaborated upon by Shinji Oyama(2009), for example, is not accompanied by any greater degree of political, cultural, or linguistic intergration among the states and markets covered. If it is not a system or a network, what is East Asian transnational culture? Here, we can turn to another term that is growing in popularity and usage, and this is the assemblage.” (Berry, 2013: 468)
- Gilles Deleuze and Felix Guattari use the term “assemblage” to denote a contingent ensemble of diverse practices and things that is divided along the axes of territorialization and deterritorialization. Furthermore, particular alignments of technical and administrative practices extract and give intelligibility to new spaces by encoding and decoding mileaus. In short, particular assemblages of technology and politics not only create their own spaces, but also give diverse values to the practices and actors thus connected to each other(Ong. 2005: 308)
- This idea of the assemblage enables us to perceive an operating logic behind the superficially amorphous, chaotic and ever-changing characteristics of transnational cultural formations(Berry, 2013: 468)



초국적(Transnational), or 초월적(Transcendental) 영화



「서극의 중국형 블록버스터와 초국적 시각효과」에 대한 토론문

강내영 (경성대학교 연극영화학부)

이 발표는 중국의 대작영화(블록버스터) 제작에 한국의 특수효과 팀이 참여한 한중 합작교류 현상을 학술적으로 고찰한 내용입니다. 발표문에서 중국영화계가 2002년 WTO 가입 이후 본격적으로 추진해온 글로벌 영화합작 현상에 대한 학술적 진단과 평가를 시도한다는 점에서 대단히 흥미롭고 시의적절한 주제라고 평가합니다.

장이모우 감독이 미국 할리웃 스타배우 매트 데이몬 등과 협업한 <그레이트 월>(2017), 중화권 스타감독들의 대작영화에 한국의 특수효과 팀이 참여한 <장진호>(2021) 등과 같이 최근 중국의 글로벌 합작 문화현상을 학술적으로 진단하는데 기여할 수 있는 발표입니다.

또한 이 발표는 현재의 중국영화 흐름을 성찰하는데 중요한 단서를 제공합니다. 중국은 2012년 시진핑 5세대 지도체제 이후 '위대한 중화민족의 부흥과 중국몽'을 국정목표로 제시해 왔고, 상명하복식 영화정책에 따라 애국주의/민족주의 영화제작 열풍이 하나의 문화현상으로 자리 잡고 있습니다. 따라서 이 발표문에서 제기하는 중국의 글로벌 합작 대작영화가 과연 민족주의/애국주의 이데올로기라는 정체성을 넘어 초국적 시네마라는 개념으로 확장될 수 있는지 새로운 시사점과 해석을 제공한다는 점에서 학술적 가치가 큰 발표라고 봅니다.

다만 이 발표문이 완결된 원고가 아니라 키워드 중심의 발표용 PPT로 구성되어 있어서 구체적인 토론 포인트는 발표 현장에서 다시 여쭙기로 하고, 논의의 진전을 위해 기본적인 몇 가지 사항만 여쭙고자 합니다.

첫째, 영화의 국적이 무엇인지에 대한 의견을 여쭙습니다. 전통적으로 영화학계에서는 영화의 국적을 제작자의 국적을 기준으로 표기하는 것이 일반적 경향이었습니다. 하지만 21세기 이후 최근의 영화 제작 흐름은 초국적 자본과 기술이 확장되어 이동하고 협력하는 새로운 흐름을 보이고 있습니다. 한국영화인 듯한 미국영화 <미나리>, 태국영화인 듯한 한국영화 <랑중> 등이 대표적인 사례입니다. 그렇다면 영화의 국적에 대한 개념과 범위를 어떻게 재정의해야 하는지 의견을 여쭙습니다.

둘째, '초국적 시네마(transnational cinema)'의 개념과 범위에 대해 여쭙습니다. 발표문에서는 중국 대작영화에서 나타나는 한국 특수효과 회사의 참여 현상을 초국적 영화라고 불러야 하는지 논의하고 있습니다. 하지만 이러한 논의는 현재 중국영화계에서 스스로 제기해온 '민족영화(national cinema)의 확장'이라는 흐름과 상충하는 측면이 있습니다.

중국의 '민족영화(national cinema)'란 기본적으로 중국대륙의 영화에서부터 중국어를 사용하

거나, 화인(華人) 및 중국인이 참여한 영화로 확장되고 있습니다. 기본적으로 글로벌 합작영화까지 민족영화로 규정하고 있습니다. 전통적 중화주의 사상의 연장선이라 보여집니다. 그래서 다국적 제작사가 참여한 <와호장룡>도 민족영화의 범주 안에 포함시키고 있습니다.

발표문에서는 한중영화합작과 관련하여, 들뢰즈의 아상블라주(assemblage) 개념을 차용하여 한국과의 기술합작에 의미를 부여하고 있습니다만, 그것이 과연 탈민족영화(process of denationalisation)의 개념으로 평가할 수 있는지는 여전히 문제적입니다.

※ 발표문에서 언급한 한중 영화합작에 대해 잠시 언급하자면, 발표문에서 언급한 2014년에 체결된 한중 영화공동제작 협정은 2015년 12월 발효된 한중FTA 서비스조항에 따라 종료 대체되었습니다(한중FTA 제15조 - 대한민국 정부와 중화인민공화국 정부 간의 영화 공동제작에 관한 협정의 종료: 「대한민국 정부와 중화인민공화국 정부 간의 영화 공동제작에 관한 협정」은 이 협정의 발효일에 종료된다).

2015년 한중FTA 협약에 따르면, 한중 합작영화는 일정한 조건이 충족된다면 한국에서는 한국영화, 중국에서는 중국영화로 인정받을 수 있습니다(한중FTA 제2조 - 자국 영화로의 인정과 혜택의 부여: 이 부속서에 따라 제작된 공동제작영화는 현재 시행 중이거나 미래에 시행될 자국의 법 및 규정에 따라 각 당사국이 자국 영화에 부여하거나 부여할 수 있는 모든 혜택을 완전히 받을 자격이 있다.) 그리고 상호 자국영화로 인정받을 요건을 명시해 두었습니다(한중FTA 제4조 - 기여도: 1. 영화의 각 공동제작자의 연기적, 기술적 및 기능적 기여 비율(이하 통칭하여 “창의적 기여도”라 한다)은 공동제작자 간의 합의에 따라 결정되고, 영화에 대한 최종 창의적 기여도의 20퍼센트부터 80퍼센트까지여야 한다. 2. 영화의 각 공동제작자의 재정적 기여 비율은 공동제작자 간의 합의에 따라 결정되고, 영화 최종 제작비용의 20퍼센트부터 80퍼센트까지여야 한다. 재정적 기여도 산출에는 현물 기여가 포함될 수 있다.) 하지만 실제 한중 국제공동제작 교류는 2016년 사드 배치와 한한령의 파고 속에 단 한 편의 상호인정 공동제작 영화를 제작하지 못하고 있습니다.

저는 시진핑 시대 이후 일련의 민족주의/애국주의 영화제작 흐름으로 볼 때, 최근 중국 대작영화의 글로벌 합작 경향을 ‘초국적 영화’라는 담론으로 그대로 적용하기에는 우리가 따른다고 판단합니다. 저는 중국 대작영화의 글로벌 합작 경향을 ‘초국적 영화 현상’이라 부르는 것에는 동의하지만, 그것이 ‘초국적 시네마(transnational cinema)의 출현’이라고 진단하기에는 과도한 일반화가 아닐까 판단하고 있습니다.

그런 의미에서 발표자께서 언급하신 ‘초국적 시네마(transnational cinema)’의 개념이 무엇인지, 그리고 그 기준과 범위를 어떻게 재정의해야 할지에 대해 의견을 여쭙습니다.

3. 발표문 마지막 장에 키워드로 제시하신 ‘초국적 시네마(Transnational)’와 ‘초월적 시네마(Transcendental)’의 공통점과 차이점이 무엇인지도 여쭙어봅니다.

마지막으로 이 발표문은 최근 중국 대작영화의 초국적 문화교류 현상을 시의성 있게 진단하고, 동아시아 영화교류 연구에 중요한 학술적 논점을 제공한다는 점에서 절대적인 공감과 지지를 포함합니다.

영화 리메이크의 지역성과 합작의 현지화: 한국·베트남 사례 <내가 니 할머니>와 <냐 바 누>를 중심으로

정민아 (성결대학교 영화영상학과)

1.

2023년 초 베트남영화 <냐 바 누>가 베트남에서 2021년 <보 지아>가 세운 기존 흥행 1위 기록을 2년 만에 갈아치워서 현지에서 화제를 낳았다.¹⁾ 이 뉴스가 한국인에게도 특별한 것은 CJ가 베트남에 세운 법인 CJHK엔터테인먼트가 기획, 투자, 제작한 작품이라는 점 때문이다. 한국의 제작과 배급에 감독, 각본, 배우, 기술진이 모두 베트남인으로 구성되었으므로 이 영화에서 한국성을 느낄 수 없다. 이는 K콘텐츠의 글로벌 확산 이후 한국 콘텐츠의 해외 현지화가 빠르게 이루어지고 있음을 확인하는 사례로서 의의가 있다.

국내 제작진이 한국을 배경으로 만든 작품을 K콘텐츠라고 한다면, 해외 크리에이터와의 협업, 글로벌 제작사간의 협업을 거쳐 콘텐츠가 제작될 때 이 콘텐츠에 'K' 타이틀을 새길 수 있는지에 대한 의문이 생겨난다. 하지만 명칭이나 수용에 대한 문제를 감안하지 않고라도, 영화 제작을 해외 현지에서 하는 시대가 되었다는 것은 K콘텐츠가 한 단계 성장하고 영역을 확장해 나가는 시기라는 점에서 긍정적이다. 21세기에 K콘텐츠가 글로벌 트렌드를 주도하는 상황에서 K콘텐츠 수출이라는 개념이 아니라 해외 나라들에서 K콘텐츠가 친숙한 얼굴로 다가선다는 점에서 중요한 진화라고 볼 수 있다.

한국국제교류재단이 발표한 자료에 따르면 2022년 말 기준 전 세계 한류 팬 수 1억 7,883만 명 중 베트남은 1,330만 명으로 중국과 태국의 뒤를 이어 3위를 차지하고 있다.²⁾ 1990년대 말 한국 드라마가 베트남에 수출되면서 한국배우의 인기가 하늘을 치솟았으며 <의가형제>의 주인공으로 등장한 장동건이 스타덤에 올랐다. 2000년부터 자국에는 없는 다양한 소재의 한국 드라마가 큰 인기를 끌게 되는데, 베트남의 한류 붐에는 정과 가족 간 유대 등 공통 정서가 기저에 깔려있다.

1억 명 인구의 베트남에서 2010년대 이후 한류는 3.0시대로 접어들면서 K팝과 드라마를 넘어 다양해지면서 만화, 한식, 문학, 한글, 캐릭터, 패션 등 다양한 영역으로 확대되고 있다. 베트남은 한국과 같은 유교권이면서 정치적으로 분단과 전쟁을 경험했기 때문에 한국에 대한 공감대가 크며, 국가발전 전략 모델로 한국을 삼고 있다. 베트남에는 토착문화가 여전히 살아있고, 이문화에 대한 동경이 있으며, 한류는 외래문화의 현지 수용이라기보다는 일상적 문화로 적극적으로 수용된다.

2.

한국영화가 타국과 합작영화 제작을 처음 시작한 때는 1950년대다.³⁾ 첫 합작영화는 홍콩과

1) 「베트남서 '냐 바 누' 흥행 신기록... CJ "꾸준히 로컬 흥행 IP 발굴할 것"」, 『뉴스핌』, 2023.2.17.
<https://www.newspim.com/news/view/20230215000869>

2) 「글로벌 한류팬 1억 7900만명, 10년새 19배↑」, 『인사이드비나』, 2023.3.13.
<http://www.insidevina.com/news/articleView.html?idxno=23156>

합작한 <이국정원>(전창근, 1958)이며, 이후 1970년대까지 합작 액션영화가 활발하게 제작되었다. 한국영화의 영세함을 타개하고 해외로 나가기 위한 기획으로 제작된 합작영화는 1960년대 쿵푸영화 붐으로 관객의 인기를 끌었다⁴⁾ 그러나 한홍 합작영화는 외화처럼 홍보하여 내수시장을 겨냥한 흥행용 영화로 양산되었고, 애초의 기획과 달리 한국영화의 세계화와는 거리가 멀어졌으며 한국적 정체성이 흐려진 무국적 영화가 되어버렸다.

과거 합작영화에 대한 부정적 편견을 딛고, 한국 영화산업이 시스템적으로 안정된 이후 한국영화는 다시 타국과의 합작에 시선을 돌리게 되었다. 한국영화가 아시아권의 다른 나라와 실질적으로 활발하게 합작을 시작한 시기는 2000년대 이후다.⁵⁾ 한국영화가 산업 규모가 크게 성장한 뒤, 수익성이 약화되고 성장률이 둔화되면서 위기의식이 고조된 시점에 위기극복 방안 중 하나로 떠오른 것이 일본, 중국, 미국을 중심으로 한 글로벌 상업영화 프로젝트였다.⁶⁾

일본과 합작한 <순애보>(이재용, 2000), 중국 로케이션으로 제작된 <아나키스트>(유영식, 2000)와 <무사>(김성수, 2001) 등이 로케이션과 기술진 협력을 통해 만들어진 2000년대 초기 합작영화이다. 또한 <역도산>(송해성, 2004), <비몽>(김기덕, 2008), <보트>(김영남, 2009), <공기인형>(고레에다 히로카즈, 2009), <설국열차>(봉준호, 2013), <윤희에게>(임대형, 2019), <드라이브 마이 카>(하마구치 류스케, 2021), <헤어질 결심>(박찬욱, 2022)처럼 한국 감독이 외국 배우를 기용하거나, 외국 감독이 한국 배우를 기용하여 제작하는 방식이 있다. <써니>와 <수상한 그녀>의 베트남, 태국, 인도네시아 등 현지 리메이크를 통한 합작 형태 역시 활발하게 진행되고 있다. <중경>(장률, 2007)과 <한 여름의 판타지아>(장건재, 2014)처럼 제작비를 공동 출자하거나 기술 인력이 공동으로 제작에 참여하는 방식의 합작 유형도 활발하다. 최근에는 <브로커>(고레에다 히로카즈, 2022)처럼 한국 제작사가 외국 감독과 한국 배우를 기용하여 영화를 연출하는 방식이 있다.

지난 10년간 한국영화 제작의 국제화는 해외 자본과 인력이 한국영화 제작에 유입되는 좁은 의미의 유형에서 벗어나 IP 수출과 리메이크, 해외 로컬영화 제작, 한국 영화인의 해외 진출, 해외 프로젝트의 후반작업 등으로 다각화되었다.⁷⁾ 최근 타국과의 영화 합작은 동남아시아, 인도, 튀르키예 등으로 확장되고 있는 추세이고, 리메이크나 현지 합작영화 제작을 통해 한국 영화 인력이 해외에 적극적으로 진출하고 있다.

2000년대 초 외국 로케이션 방식이라는 좁은 수준의 협력은 공동투자와 인적 교류 및 IP 수출을 거쳐 로컬영화 제작이라는 현지화까지 나아가면서 한국영화의 영향력을 다양한 방식으로 확대하고 있다. 외국 배우와 외국 감독이 한국영화를 제작하는 일이나 한국 감독과 배우가 할리우드를 비롯한 외국 영화에 등장하는 것이 빈번하게 일어나고 있을 정도로 한국과 타국의 영화 합작이 글로벌 차원에서 적극적으로 이루어지고, 세계 관객에게도 호의적으로 수용되고 있다. 현재 한국 영화제작사가 타국 현지에서 제작과 배급을 수행하는 형태는 초기 단계라고 볼 수 있다.

2011년에 발간된 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 및 인력

3) 송아름, 「합작영화: 제도로 정착시킨 '한국'영화」, 『씨네포럼』, 35호, 2020, 9쪽.

4) 위의 논문, 10-12쪽.

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

6) 영화진흥위원회, 「한국 영화제작의 국제화 현황 및 정책방안 연구」, 2019, 19쪽.

7) 위의 글, 19쪽.

의 수입·수출 개념으로 진행되는 것으로 크게 나누어 볼 수 있다.”⁸⁾라고 서술되어 있다. 즉 투자 개념과 기술 인력 개념으로 크게 구분하는데, 시간이 흐르면서 국가 간 자본과 문화 교류가 활발해지면서 점차 상호 협업 수준과 영역이 확장되고 세분화되었다. 영역이 넓어지고 수준이 다양해지면서 어떤 영화가 합작영화인지 판별하기 어려운 경우 또한 많다.

3.

2008년 글로벌 금융위기로 베트남 경제가 최악으로 떨어지면서 국영 독점 영화관을 민영화하기로 결정하고, 2011년에 한국 CGV가 이를 인수하였다. 이후 베트남 경제위기가 수습되고 영화제도 성장하기 시작했다. 베트남 영화산업의 민영화에 일찍 뛰어든 CJ가 베트남 영화계의 제일 큰 손이다. 매년 상당수 영화가 CJ 자본에 의해 만들어지고 CGV로 배급된다.

한국인에게 알려진 베트남 영화로는 <그린 파파야 향기>(트란 안 흥, 1993)가 가장 유명하고, 베트남 영화를 대표하는 감독으로 트란 안 흥이 첫 손에 꼽힌다. 트란 안 흥이 이어서 만든 양조위 주연의 <씨클로>(1995)가 있다. 트란 안 흥은 베트남인으로서 국제적으로 성공을 거둔 유일한 사례이지만 베트남 영화라기보다는 프랑스 영화를 만드는 사람이라는 인식이 강하고 영화 스타일 또한 서구 예술영화 스타일을 따른다.

한국과 베트남 영화 합작은 한국영화가 베트남 로케이션을 진행하면서 시작했다. <하얀전쟁>(1992), <알포인트>(2004) 같은 베트남전을 배경으로 한 영화로서 베트남 로케이션이 필요했는데, 실질적으로 공동 투자하고 현지 스태프가 참여하는 진정한 공동제작 구조를 갖춘 영화는 2007년에 제작된 <미>(김태경)이다. 이 영화가 최초의 한베 합작영화라는 타이틀을 가지고 있다.⁹⁾ 영화는 베트남의 초상화 전설을 모티프로 만들어졌으며 조안과 차예린이 주연을 맡았다. 최초의 한베 합작영화에 기대했던 베트남 관객은 베트남 배우들의 분량이 적었던 것에 아쉬움을 드러냈다.¹⁰⁾ 한국에서 2007년 여름에, 베트남에서 2007년 12월에 개봉하였는데, 개봉 시기는 두 국가에서 모두 성수기이다. 한국에서는 180만 관객을 모아 흥행성적은 실패했지만, 베트남에서는 2007년 자국영화 흥행 1위를 기록하며 크게 성공했다.¹¹⁾ 이러한 성과로 한베 합작영화의 성공 가능성은 입증되었다.

이후 CJ는 베트남 현지 제작사와 손을 잡고 공동으로 <마이가 결정할게 2>(2014)를 제작했다. 당시로서 역대 최고 흥행작인 <메오 엠>(2013)을 만든 찰리 응웬 감독과 제니 트랑 르 프로듀서가 참여하여, 찰리 응웬이 각본과 연출을 맡은 <마이가 결정할게 2>는 흥행에 성공했다. <마이가 결정할게 2>는 한국의 베트남 로컬영화 제작의 첫 시작이다.

CJ는 베트남에 CJHK엔터테인먼트를 설립하여 합작영화의 현지화를 통해 로컬 관객에게 어필할 수 있는 작품을 만드는 전략을 추구하고 있다.¹²⁾ 제작비가 상승하지만 수익률은 저하되는 위기 상황에 놓인 한국영화계가 내수 시장의 성장 정체를 극복하기 위해 해외 시장을 개척하려는 노력을 보이는 와중에 수립된 전략이다. 한국영화는 할리우드처럼 언어의 장벽이 없는 와이드 릴리즈 개봉을 할 수 없기 때문에 해외 로컬 시장으로 가야 하는 상황이다.¹³⁾ <수상한 그녀>(황동

8) 「공동제작영화를 보는 서로 다른 시선 연구」, KOFIC Issue Paper 2011, vol.03, 영화진흥위원회, 2011, 3쪽.

9) 윤하, 「한국-베트남 영화 공동제작 연구」, 부산대 석사학위논문, 2016, 37쪽.

10) 김수형, 「베트남 공포영화 및 관련 법제도 조사」, 『KOFIC 통신원 리포트』, 2021 vol.19, 영화진흥위원회, 2021, 23쪽.

11) 윤하, 앞의 논문, 40쪽.

12) 영화진흥위원회, 「한국 영화제작의 국제화 현황 및 정책방안 연구」, 2019, 119쪽.

13) 위의 글, 119쪽.

혁, 2014)가 7개국에서 리메이크된 예가 대표적이다. 중국(2015), 베트남(2015), 일본(2016), 태국(2016), 인도네시아(2017), 필리핀(2018), 인도(2019)에서 차례로 리메이크되었다. 태국을 제외하고는 리메이크된 모든 나라에서 현지 영화가 흥행에 성공했다. 2014년 개봉 당시 역대 베트남 로컬영화 박스오피스 1위를 차지한 <마이가 결정할게 2>에 이어 2015년 <수상한 그녀>의 리메이크작 <내가 니 할매다>가 흥행 기록을 갱신했다. 이는 이후 CJ ENM 외 많은 제작사들이 한국영화 리메이크를 시도하는 계기가 되기도 했다.

CJ는 <걸프롬에스터데이>(2017), <씨니>의 베트남판 리메이크작 <고고 씨스터즈>(2018), <마이 미스터 와이프>(2018), <디어 데빌 브라더>(2019), <극한직업>(2022) 리메이크작으로 로컬 영화 제작에 공을 들여왔다. 완전한 현지영화로 만들어진 <냐 바 누>가 특별한 점은 한국 리메이크작을 탈피하고 완벽히 현지화된 소재, 이야기, 테마로 로컬 영화 흥행 기록을 세우는데 성공하게 되었다는 것이다.

로컬영화 제작 방식은 미국영화사가 투자 제작한 한국영화 <곡성> 사례와 비슷하다. <곡성>은 나홍진 각본과 연출, 한국배우 캐스팅에 미국의 폭스인터내셔널프로덕션이 기획, 투자, 제작, 배급, 마케팅을 이끌면서 한국과 미국에서 동시에 개봉하여 성공했다.

베트남의 로컬영화 관람률은 10% 정도이고, 로컬 관객 스스로가 자국영화가 수준이 낮다고 생각한다. 베트남에서는 한국 드라마와 영화에 대한 관심이 높으므로 한국영화의 완성도를 가지고 로컬영화의 퀄리티를 높인다면 눈높이가 높아진 관객의 선택이 이어질 전망이다. 기존 한국영화의 베트남 진출이 스타배우를 활용하는 방식이었다면, 언어 장벽을 넘어 한국영화를 수출하고 있는 지금은 IP 수출이 매우 유력하다.

4.

<수상한 그녀>의 베트남 리메이크 제목은 <내가 니 할매다>로, 2015년 11월에 개봉하여 곧 흥행 1위를 달리며 할리우드 대작영화 <스타워즈: 깨어난 포스>를 눌렀다. 2016년 2월 기준으로 역대 베트남 영화 흥행 1위에 올라섰다.

베트남 관객이 코미디를 좋아하고, 이미 검증된 작품으로 상대적으로 적은 비용으로 제작할 수 있다는 이점이 있다. 외국 영화를 많이 보는 베트남 관객의 눈높이에 자국영화의 발전이 아직 미숙한 현실에서 흥행성을 검증받는 외국영화를 리메이크 하는 것은 현지 영화 제작진에게도 좋은 선택이다. 기존 스토리 구성에 현지에서 통하는 배우들이 출연하여 현지의 맞는 이야기로 각색하면 흥행에 유리할 것이다.

<내가 니 할매다>는 리메이크를 통한 문화적 현지화 사례로, 이 경우 수출국의 색깔을 제거하고 현지 문화를 수용하는 형태이다. 주인공인 70세 파이 할머니는 아들과 며느리, 손자, 손녀와 함께 살고 있다. 1954년부터 1975년까지 베트남은 분단 상태였으며, 1975년 베트남 전쟁이 발발하자 할매의 남편은 참전하여 전사하게 된다. 할머니는 과부가 되어 홀로 아들을 키운다. 세월이 흘러 아들이 대학교수가 되자 할머니는 좋은 생활환경에서 살게 된다. 그렇지만 할머니는 며느리와 갈등, 어려웠던 과거에 대한 기억 등으로 마음의 여유를 찾지 못한다. 하루는 청춘 사진관에서 영정사진을 찍은 후 탄 응아 라는 20세 예쁜 아가씨가 된다. 노래를 좋아하는 탄 응아는 손주가 만든 음악 그룹 '야생 개'와 함께 유명해져 잃어버린 청춘을 되찾게 된다.

한국 영화 원작과 베트남 리메이크 영화에서는 높은 교육열, 체면 문화, 자녀를 키우기 위해 고생을 감내한 어머니, 20대 아가씨로 변모하여 새로운 자신을 찾아가는 할머니 등의 공통점을 찾을 수 있다.

한국판에서 할머니의 남편은 1970년대 독일에 광부로 일하러 갔는데 거기에서 사망하게 되고

그녀는 과부가 된다. 베트남판에서는 할머니의 남편이 베트남 전쟁 초기에 군인으로 희생되고 할머니는 과부가 된다. 할머니의 남편은 사회주의 국가인 북부 군인이었다. 그때 할머니는 임신 중이었는데도 북부 군인을 지원하기 위해 열심히 노동을 한다. 1975년 베트남이 통일된 후 할머니는 남부 호치민으로 이주를 하고, 남편 없이 아들을 혼자 양육했다.

설정과 인물이 그 나라의 역사와 특색에 맞추어 각색되었다. 한국 버전에서 할머니는 카페에서 아르바이트를 하는 설정으로 이곳에서 친교를 나누며 풍요로운 삶을 살아간다. 베트남 버전에서 할머니는 사교클럽에서 자수를 놓으며 친구들을 만난다. 각 설정은 노인이 모여서 하루 일과를 보내면서 노후의 품격을 지키는 것을 보여주기 위한 장치이며, 교수 아들을 길러낸 할머니는 집안에서도 목소리가 크고, 며느리와 손주들을 장악하고 있다. 순종적인 며느리로 인해 가족의 평화가 유지되는 것처럼 보이지만 갈등은 내부에서 점차 커지면서 극적 전환으로 가는 터닝포인트가 형성된다. 효로 뭉쳐진 전통적인 가족 공동체와 개인의 자아실현을 더 중요하게 생각하는 현대 핵가족의 가치가 충돌하는 공통점을 한국과 베트남이 공유하고 있음을 알 수 있다.

두 버전은 가난했던 1960-70년대를 향수 어리게 기억하는데, 이 시대를 표상하기 위해 청춘 우상을 활용한다. 1940년대생 할머니가 스무 살로 돌아가는 것은 1960년대 중반이어서 한국 버전은 당시 가장 인기 있던 오드리 헵번을 활용하며 한국문화에 영향을 미친 서구의 영향을 반영한다. 그러나 베트남 버전의 1960년대는 전쟁을 앞두고 고조되는 반미의 시기이므로 중국 버전에서 등려군을 청춘 우상으로 놓듯이 베트남 스타 배우를 가져온다. 이렇게 변화된 설정은 현실감을 높여주며 현지 관객과의 소통을 더욱 용이하게 하는데 필수적이다.

베트남 버전에는 한국 버전에서 삭제된 부분이 있으면서 동시에 새롭게 추가되는 부분이 있다. 삭제된 부분은 스무 살로 변한 할머니가 집으로 돌아갈 수가 없어 찻집방에서 자면서 하루를 보내는 장면이다. 여기서 주인공은 젊어진 육체에 경탄하며 덤블링을 하면서 사람들을 놀라게 하며, 파마머리를 한 할머니들 사이에서 자신의 젊음을 자각한다. 베트남 버전에서는 공원에서 노숙을 하다가 아침 체조를 하는 노인 집단에 섞이면서 자신의 스타일을 변신할 결심을 한다.

새로 추가된 부분은 할머니와 박씨, 밴드 일원들, 방송국 직원들이 단체로 놀러간 수영장에서 주인공을 희롱하는 젊은 남자가 박 씨를 향해 병을 들고 위협하자, 할머니가 다다가 어른의 말투로 따끔하게 젊은 남자들을 혼내는 장면이다. “우리 때는 나라를 지키느라 어린 나이에 군에 입대하여 애국을 하였건만 요즘 아이들은 나라가 뭔지, 어른이 뭔지 예의도 없고 나쁘다.”라는 일갈을 함으로써 베트남전에서 승리하여 나라를 지킨 어른들의 과거를 과시한다. 가족애라는 영화의 주제의식에 애국심이 결합되는 중요한 장면이다.

엔딩 부분은 한국 버전은 할아버지가 젊고 잘생긴 남자로 변하여 오토바이를 타고 할머니를 태우고 나아가는 장면으로 끝난다. 이 장면은 손주들이 이끄는 반지하밴드의 공연을 온 가족이 함께 보는 것으로 가족이 화목하게 지내게 되었다는 결말 이후 배치된 에필로그로, 박 씨 할아버지의 새로운 서사를 예고한다.

베트남 버전도 위와 같은 결말을 보여주지만, 할아버지 에필로그는 독립된 씬이 아니라 크레딧이 올라가는 보조적인 풍경 씬으로 활용되면서 새로운 서사를 중요하게 취급하지 않는다. 오드리 헵번을 우상으로 쓰지 않지만, 이 보조 장면에서는 한국 버전과 동일하게 제임스 딘을 우상으로 활용한다. 두 버전의 에필로그 사용은 개인의 성취를 중요하게 추구하고 있음을 보여준다.

베트남 리메이크는 서사적 각색을 거의 하지 않은 채, 설정, 캐릭터, 음악, 공간, 의상 및 소품, 음식 등 모든 것을 현지화하여 개편함으로써 한국적인 색채를 지우고 완벽한 베트남 영화로 재탄생시켰다. 아시아 문화권의 보편적인 가치인 가족애, 모성에 및 효도 문화 내세우면서 디테일한 부분의 현지화 요소를 더해 현지 관객과 공감하는 창작물이 되었다는 의의를 가진다. 삼대

가 한 집에서 살고, 남자는 바깥일을, 여자는 집안일을 책임지는 가족 모델을 두 나라가 공유하고 있으며, 고부갈등과 세대갈등이 있고, 고령화 문제, 전쟁을 경험한 역사라는 공통점을 가지고 있어, 아시아 내의 리메이크가 적중하여 성공할 수 있는 기반이 되었다.

리메이크 과정에서 서로 다른 역사와 문화를 인정하고 플롯에 관철시키는 것이 필요하다. 한국 측은 원안과 투자 및 마케팅을, 제작과 기술 전반을 베트남 현지 영화인이 담당하는 일의 배분이 합작영화의 현지화에서 중요했음을 알 수 있다.

5.

〈냐 바 누(누의 가족)〉는 2023년 2월 초까지 외화 최고기록이던 1200만 불대의 매출을 세운 〈아바타2〉와 〈어벤저스: 엔드게임〉의 기록을 깨고 로컬, 외화 포함 역대 흥행 1위 자리를 위해 달리며 흥행했다. 이 영화는 한국 영화사가 기획, 투자, 제작, 배급, 마케팅을 담당하고 베트남인이 각본, 연출, 배우를 담당하여 현지의 문화에 맞춰 새롭게 창작하는 현지화 재현의 사례이다.

주연과 감독을 맡은 트란 탄이 모성애를 주제로 고군분투하는 베트남 여성들의 이야기를 만들었다. 남편이 떠나고, 꽃게국수가게를 운영하며 가족 3대를 억척스레 이끌어온 ‘누 여사’가 엄격한 생활 태도로 두 딸, 사위 등과 사사건건 부딪치는 소동을 그린다. 둘째 딸 ‘니’가 부잣집 아들 ‘존’의 아이를 임신 후 사랑의 도피를 하고, 첫째 ‘누’가 남편의 외도 현장을 적발하면서 발각 뒤 집혔던 집안은 결국 서로의 아픔을 이해하며 화해에 이른다.

2022년 베트남 갭단이 악당으로 등장하는 〈범죄도시2〉의 상영 불가 판정 이후 성공한 한국 제작의 베트남 로컬영화라는 점에서 의의가 있다. 〈냐 바 누〉는 한국, 베트남 간 성공적 문화 교류이므로 자세히 살펴보아야 한다. 이 영화의 성공은 베트남 영화에서 다음 두 가지 의미를 가진다. 첫째, 베트남 영화 흥행 기록 대부분을 차지하던 할리우드 영화의 흥행기록을 깨뜨렸다. 둘째, 역대 흥행 베트남영화 대부분이 한국영화 리메이크였는데 순수 로컬 베트남 영화가 기록을 바꾸었다.

영화는 리메이크작인 〈내가 니 할매다〉와 비교할 때, 서사나 캐릭터 표현, 주제의식에서 전근대적이고 세련되지 못하다. 베트남 관객이 선호하는 코미디와 휴먼 드라마 섞이고, 가족애와 개인의 자아실현을 주제의식을 서사에 녹여내고 있다. 엄마는 남편 없이도 식당 사업에 성공하고, 큰 딸은 SNS를 이용하여 자신만의 사업을 하며, 작은 딸은 사랑하는 남자와 동거를 했지만 출산 후 그를 떠나 싱글맘이 되어 자신의 사업을 일구며 살아가는 것은 현대 여성의 독립성과 주체성을 보여준다는 면에서 시대정신을 구현한다. 그러나 이러한 주제의식을 전달하기 위해 진행되는 플롯 상의 에피소드들은 문제가 있음을 드러낸다. 엄마가 딸들에게 손찌검을 하고, 딸의 애정을 간접하거나, 사위의 사생활을 인정하지 않고 아랫사람으로 부리는 등의 에피소드는 베트남 자국 흥행하기에 큰 문제는 없었을지도 모르지만, 해외 수출에서는 문제점으로 다가올 것이다.

위와 같은 문제들은 한국 회사가 합작의 현지화를 위해 로컬영화를 제작·투자함에 있어 완전히 현지 영화 제작진에게 일임했다는 것을 나타낸다. 이는 합작영화의 현지화 성공을 위한 중요한 전략임을 알 수 있다.

6.

과거 미국 시장에 진출한 사례를 보면 한국 측에서 현지의 큰 영화에 투자하거나, 어색한 합작 영화를 만들거나, 재미동포 영화인들의 작품을 제작하거나, 한국인의 정체성 등을 주제로 한 예술영화를 만드는 데 국한되어 있었다.¹⁴⁾ 현재는 아시아 전역에서 다양한 장르의 한국영화 IP를 가지고 있고, 재능 있는 감독이나 작가와 함께 대중을 넓게 아우르는 주류영화 시장에서 승부하

는 가능성을 열어가고 있다.

중국 시장이 막혀있고, 유럽과 미국 시장이 포화상태인 상황에서 아시아 국가의 잠재력은 뛰어나다. 그중 베트남은 성장 속도와 변화가 빠르고 젊은이들의 문화소비 수준이 높다. 또한 문화적으로 한국과 비슷한 면이 많아 한국영화 진출의 파급력이 상대적으로 크다. 상대적으로 국내보다 적은 비용으로 상업영화를 만들어 배급할 수 있으며 수익성을 기대할 수도 있다는 점에서 동남아 국가와의 영화 합작은 앞으로도 활발해질 것으로 전망된다. 특히 베트남은 이미 한국과의 영화 합작 사례가 검증된 지역인만큼 위험 요소를 줄이며 다양한 합작의 사례들을 시도할 수 있는 것으로서 중요도가 크다.

염찬희는 2010년대 초반 합작영화가 효과를 보이지 않는데도 계속 이루어지고 있는 것이 “한국 영화산업이 아시아 연대라는 완충지대를 통과해서 할리우드에 가기 위해 전지구화 질서에 자발적으로 편입했음을 알 수 있다.”¹⁵⁾고 쓴다. 그러나 십여 년이 지난 지금 다시 살펴보면, 현재 상황은 다른 방향으로 전개되고 있다는 것을 알 수 있다.

20여 년을 꾸준히 다양한 방식으로 아시아 내 국가 간 영화 합작을 실시한 것은 아시아를 경유하여 서양으로 진출하기 위한 것이 아니라 아시아 내에서 충분히 수익을 창출하는 실용적 비즈니스가 가능함을 보여주고 있기 때문이다. 이는 또한 아시아 내 문화 헤게모니적, 경제적으로 위계를 설정하는 시각에서 팽창식 진출과 시장 확대라는 일방향의 관점이 아니라, 동등하게 서로 주고받는 상호호혜 및 상호 동반자 관점이라는 면에서 긍정적으로 여겨진다. 문화는 즉각적 감정에 기대는 정신적 개념이므로, 베트남에 오랫동안 한류가 영향을 일으킨 만큼 그에 따른 적절한 대응이 필요한 시점이다. 즉 베트남 문화를 한국에서도 보다 능동적으로 수용하고, 이와 같은 형태로 아시아 국가와 문화가 균등하게 상호 교류할 때 K콘텐츠는 비로소 글로벌 문화로서 가치를 가지게 될 것이다.

한국·베트남 영화 합작은 아시아의 문화와 습속이 합작의 중요한 주제가 될 수 있음을 보여준다. 이를 할리우드를 향한 욕망의 연대라기보다는 익숙한 문화권에서 생활하는 이들의 공통감각이 필요로 하는 문화적 연대로 바라봐야 할 것이다. 합작영화는 자국의 문화를 글로벌화·다양화하는데 유리하며 자국의 콘텐츠를 해외로 진출시키기에 용이하다. 그러나 글로벌 시장 진출을 통해 경제적 이득을 강화하며 산업적 지속가능성을 꾀한다는 차원을 넘어서야 할 것이다. 한류 붐에 대한 대응으로 국가 간 상호교류 차원에서 타국 문화를 대하며, 한국 영화산업이 아시아 영화 시장에서 주도적인 위치에 있다는 점에서 책임 의식을 가질 필요가 있다. 한국영화의 문화적 가치를 세계로 확장하고, 국가 간 문화교류 촉진과 아시아 영화의 공동 번영이라는 점에서 영화 합작은 필요한 일이다.

14) 위의 글, 122쪽.

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

「영화 리메이크의 지역성과 합작의 현지화: 한국·베트남 사례 〈내가 니 할머니〉와 〈냐 바 누〉를 중심으로」에 대한 토론문

박지연 (경성대학교 영화학과)

발표자의 본 연구는 한국과 베트남, 두 국가의 리메이크와 합작 영화 사례를 탐구한다. 이를 통해 교류와 혼종을 거치는 두 문화의 지역성과 현지화를 어떻게 바라볼 것인가에 대한 중요한 담론을 제시하고 있다. 발표자는 “아시아 내 문화 헤게모니적, 경제적으로 위계를 설정하는 시각에서 팽창식 진출과 시장 확대라는 일방향의 관점이 아니라, 동등하게 서로 주고받는 상호호혜 및 상호 동반자”적 관점을 제시함으로써 두 아시아 국가 간의 문화 연대가 고정된 각자의 지역적 경계 내에서만 포함되는 문제가 아닌 영화산업에서의 초국가성을 포착한다.

정보통신 기술의 발달은 전 지구를 초연결 시대에 진입하게 했다. 인터넷을 이용한 정보전달과 물리적 이동의 편리함은 초국가적 교류의 증대를 가져왔고 이는 국가 간의 경계가 지워지며 문화적 탈영토화가 가능하게 해주었다. 아파두라이가 지적한 대로 전자 매체로 상상된 세계들이 실물적 국경을 지우고 있음이다. 전 지구화 시대에 활성화된 미디어풍경이 사람들에게 “무엇인가를 획득하고 어딘가로 옮겨가고자 하는 욕망”을 일으켰다. 다양한 문화의 혼종이 가중되면서 지리학적인 국가 간의 경계 안에서만 생기는 현상을 단일 국가의 문제로 설명하기 힘들게 되었다. 정보네트워크의 초연결 시대는 이제 국가란 무엇인가에 대한 고민이 여러 분야에서 중요한 주제가 되었으며 근래 영화학에서도 초국가성에 대한 연구가 활발하게 시작되고 있다. 초국가성의 다양한 해석과 느슨한 사용을 걱정하는 주요 학자들은 좀 더 실용적인 연구 적용을 고려할 것을 촉구하기도 한다. 서구권의 초국가성 영화에 대한 논의가 제국주의에 대한 민족주의적 반성 즉 국가주의의 대척점과 관련이 깊다면 좀 더 수평적 문화교류가 가능했던 한류의 확산을 경험한 동아시아 지역에서 초국가성 영화는 영화제작, 배급, 상영 등 현실 영화의 실체에 관한 것이다. 초국가성 영화 개념에 대한 비판적 성찰과 특정 사례에 관한 연구를 해온 윌 히그비와 송휘 림은 “이론적 관점에서 초국적 영화 연구에 대한 상당한 양의 학술적 연구가 있지만, 동아시아와 남아시아 영화 사이의 초국적 요소를 구체적으로 질문한 출판물은 상대적으로 적다”라고 말한다. 그러한 맥락에서 부산대 영화연구소의 “초연결시대 동아시아 영화의 네트워크성 및 초국가성”이라는 학술 주제와 여기에 한 걸음 더 나아가 구체적으로 그 사례로 집중해준 발표자의 〈영화 리메이크의 지역성과 합작의 현지화: 한국·베트남 사례 〈내가 니 할머니〉와 〈냐 바 누〉를 중심으로〉의 연구는 매우 중요한 의미가 있다. 정민아교수의 발표 내용을 요약하자면 아래와 같다.

1. CJ가 베트남에서 세운 법인회사인 CJHK엔터테인먼트가 기획, 투자, 제작한 〈냐 바 누〉가 베트남에서 역대 흥행 기록 1위를 차지한 사례를 지적하며 이는 베트남과 한국이 가지고 있는 유교와 전쟁의 경험이라는 정서적 공감대가 주요한 요인임을 포착하고 있다.
2. 한국의 영화사 속에서 최초의 합작 영화와 붐을 일으켰던 한국·홍콩 합작 사례를 통하여 합작 영화의 변질성, 문제점을 지적하였고 이후 한국영화의 성장에 따른 다양한 국가와의 합작과 합작 형태에 대하여 정리하였다.
3. 한국·베트남의 합작 사례를 연대기적으로 나열하며 2007년 〈므이〉의 한계를 통해 CJ가 베

트남의 현지화 전략을 어떻게 쓰고 있는지에 대해 분석하면서 이제 리메이크를 넘어서서 현지에서 기획한 영화의 제작으로 나아가고 있음을 밝힌다.

4. <수상한 그녀>의 리메이크작인 <내가 니 할머니>를 통해 문화적 현지화에 대해 분석하고 있다.

5. 베트남 현지에서 할리우드 영화의 기록과 순수 로컬 베트남 영화가 기록을 바꾼 <냐 바 누>에 대하여 주목하고 있다.

6. 베트남 영화시장의 배경에 대해서 언급하고 앞으로의 가능성과 의의 특히 두 문화의 연대가 서구 시장을 향한 돌파구가 아닌 아시아 내에서 충분히 재생산 가능한 문화적 연대로 파악하고 있다.

이 발표문의 성과는 무엇보다도 한국·베트남 영화 협력이 아시아의 문화와 습속이 합작의 중요한 주제가 될 수 있음을 주목하며 문화적 연대의 시선을 강조한 점이다. 합작영화가 자국의 콘텐츠를 해외로 진출시키기는 산업적 이용을 넘어서는 전망을 지적한 점, 현지화에 대한 의의, 그리고 텍스트에 담긴 공통의 문화와 다름을 분석한 면 등이다. 이 부분에 대해 첨언과 질문을 이어 간다면,

1. 리메이크, 공동제작 영화는 글로벌과 로컬의 문화교류 사이에 태어난 성과물이다. 그러므로 작품을 리메이크하기 위해 선택하는 이유가 공통점이라는 교류 문화 요소가 있고 뛰어난 로컬적인 요소도 존재하기 때문이다. 발표자도 이 점을 주목하여 양국의 유교 문화 전통 아래서 정과 가족이라는 정서 공감, 익숙한 문화권에서 살아가는 공통감이 합작 영화의 시작일 수 있다고 하였다. 리메이크, 합작 영화와 같은 문화교류는 혼종의 층위들이 서로 교차된다. 즉, 글로벌과 로컬이 동시에 구현되면서 혼종성의 문화가 기저에 흐른다. 로컬적인 것과 글로벌적인 것이 서로 직접 만나 더 이상 대립하지 않으며 오히려 그것들 사이에서 새로운 형태의 혼종문화가 생겨난다고 한다. 그래서 합작 영화들의 문화적 현지화는 ‘현지화-제거(De-Localization)’, ‘현지화-재현(Re-Localization)’의 단계를 거친다. ‘현지화-제거’는 전달하는 로컬의 특성을 제거하고, 현지의 문화를 연결하는 것이며, ‘현지화-재현’은 이 문화적 연결을 거치면서 다시 현지의 특성에 따라 창작되는 것을 말한다. <나는 니 할머니>와 <냐 바 누>에 유교, 정, 가족, 의리라는 문화적 공통성, 공동의 정서를 넘어서는 미묘한 감성이 여성관, 남성관, 사회관에서 분명한 차이를 보인다. 아마도 이 차이의 수치가 더 컸거나 무시했다면 상업적 성공은 힘들었을지도 모른다. 그래서 영화 제작을 위한 기획단계에서부터 현지화에 대한 고민과 연구가 필요성이 요구된다. 특히 문화 할인율이 높은 영화에서 한국과 베트남간의 문화적 소통의 기반을 만드는 것, 즉 현지화에 대한 이해는 필수 전략인 것이다. 문화적 동질성의 이유와 어느 지점까지 수용 가능한 것인지 그 유기적 결합의 토대를 알아야 한다. 그러므로 현재의 글에서 합작 영화에서 현지화 전략을 도출하기 위한 연구들의 필요성과 더 나아가 상대적으로 연구 성과가 미비한 수용자연구 즉 영화 소비에 관한 연구까지 확장되었으면 하는 바람이다.

2. 한·베트남의 영화 합작처럼 영화의 초국가적 성격을 가속한 건 네트워크의 초연결성에 따른 자연스러운 결과이기도 하지만 각각 자국 영화 시장의 한계성이 불러온 임의적인 돌파구이기도 하다. 국내 시장의 확장 속도는 임계점에 달하고 있다. 천만 관객의 시장에 맞춰 영화 제작 투자비가 동시에 증가하지만, 극장구조에서 수익을 내는 한국영화 시장에서 관객 수익은 정점을 향하고 있기 때문이다. 이러한 수익구조에서 시장의 확대라는 점에선 해외 투자 배급으로 눈을 돌렸다. 발표자도 기술하였듯이, 유럽과 미국 시장은 이미 포화상태이고 내수 시장이 강한 일본, 규제가 엄격한 중국의 시장과는 달리 동남아시아 국가의 잠재력은 뛰어나다. 그중에서도 성장 속도와

변화가 빠르고 젊은이들의 문화 소비 수준이 높으며 지정학적 위치의 근접성, 한류로 문화적 할 인율이 비교적 낮은 점에서 베트남은 다음 세대의 영화 제작과 소비의 글로벌한 시장으로 지목된다.

베트남 역시 공동제작이 자신에게 필요한 요소였다. 베트남은 영화 관람 행위가 익숙한 나라이다. 1898년부터 일찍이 영화가 개방되어 1920년대에 프랑스의 상영관 파떼Pathé를 비롯한 현대식 영화관과 영화제작사가 설립되었으며 일찍부터 유성영화의 시대도 열었다. 전쟁 시기에는 장비 부족의 문제와 검열의 고난을 거치기도 했지만, 전쟁 후 영화 제작의 전성기를 맞이한 영화산업의 익숙함은 늘 성장 가능성을 동반하였다. 하지만 도이·머이 시기에 들어서며 비디오를 영화산업으로 인정하면서 영화 사업의 추락을 면치 못했다. 부족한 인력과 시나리오 개발, 장비의 한계가 이어지면서 베트남 또한 외부 수혈로 영화산업의 개발이 필요했다. 이러한 두 국가 간의 필요성에 의해서 진행된 리메이크, 공동제작은 성공적인 모델로 성장하고 있다. 하지만 제작되는 영화 대부분이 로맨스 코미디 상업영화 유형의 제작물일 때 이 장르가 효과적이고 실행 가능한 경쟁 전략이라는 것을 쉽게 추론할 수 있다. 이러한 정책이 아트하우스 영화, 예술적 및 문화적 다양성을 지지하는 창의적인 영화, 혹은 두 국가가 항상 방어해야

할 장르에 관해 이야기할 때도 효과적일지는 두고 봐야 한다. 게다가 CJ는 베트남 극장 인수로 배급 상업 사업에서도 성공적인 위치를 점하고 롯데도 극장 사업에 뛰어들면서 한국형 멀티플렉스가 베트남 극장의 절대다수를 점하고 있다. 발표자도 “한국 영화산업이 아시아 영화시장에서 주도적인 위치에 있다는 점에서 책임의식을 가질 필요가 있다”고 지적하고 있는바, CGV. 롯데 시네마가 베트남의 극장 대부분을 차지하는 수직계열의 제작 배급망 속에서 우리의 영화산업의 질곡이 베트남에서도 재현될 가능성에 대한 우려를 어떻게 바라볼 것인가에 대한 고민이 생긴다.

바쁘신 와중에도 좋은 글로 성과물을 보여주신 발표자와 “동아시아·네트워크성·초국가성”이라는 주제를 포착한 연구소의 학문적 예민함에 부러움과 경의를 표합니다.



[세션 2]

아시아 영화의 혼종성: 영향력의 네트워크

중국 내 한국형 범죄 영화의 수용:

뉴파워 감독 신위쿤(忻钰坤) 영화 <심미궁(心迷宫, *The Coffin in the Mountain*)>, <분노는 말이 없다 (暴裂无声, *Wrath of Silence*)>를 중심으로

김보경(중국 난창공과대학교)

목차

1. 서론: 뉴파워 감독 신위쿤
 2. 21세기 한중 범죄영화 계보
 3. 신위쿤 영화 분석
 - 3.1. <심미궁>의 경우
 - 3.2. <분노는 말이 없다>의 경우
 4. 결론: 신위쿤 영화에 나타난 봉준호의 영향
-

1. 서론

21세기 중국 영화산업의 비약적 발전과 함께 가장 눈에 띄는 현상 중 하나가 바로 새로운 젊은 감독의 출현이다. 중국에서는 이 젊은 세대의 감독들을 더이상 제5세대¹⁾, 제6세대²⁾ 같은 숫자로 표현하지 않는다. 제5, 6세대가 북경전영학원으로 대표되는 영화 전문대학을 나와 주류 영화계를 이끌어 가는 감독으로 성장했다면, 2000년대 이후 매년 30% 이상의 성장을 기록하는 중국 영화산업은 폭발적인 수요와 공급의 확대에 따라 다양한 젊은 감독들이 출현, 이들을 “중국적 영화 공업 미학”³⁾을 발전시키고 있다고 평가하고 있다.

미국을 비롯한 서구, 한국, 일본 등 자본주의 체제에서 “영화는 곧 상품이다”라는 것에 익숙하다. 그러나 중국영화는 중화인민 공화국 건국 이후 정치의 도구였고, 마오쩌둥 사망 이후 제 4,

1) 중국의 ‘제5세대 감독’은 주로 문화대혁명이 끝난 후 1978년에 대학입학시험 제도가 회복된 뒤 베이징 영화 학원에서 모집한 첫 학기의 학생을 가리킨다. 대표적인 감독과 작품으로는 장군자오(张军钊)의 <일개화팔개(一个和八个)>, 천카이거(陈凯歌)의 <황토지(黄土地)>, 장이머우(张艺谋)의 <붉은 수수밭(红高粱)> 등이 있다. 제5세대 감독은 문학, 미술, 연극, 음악 등 예술 형식의 새로운 발전과 함께 새로운 문화 조류를 구성하였다. 陈捷, 「五代电影:现代性的追求与反思」, 南京大学戏剧戏曲学院博士学位论文, 2005, pp.2

2) 중국 제6세대 감독은 이데올로기에 대한 반항과 소외를 창작의 주제로 하였고, 자아도취와 방황함은 그들의 초기 영화의 주요한 주제였다. 중국 제6세대 감독들의 영화는 정치 파동 이후로 국제 영화계에 의해 ‘중국 지하 영화’, ‘중국에서 다른 정치적 견해를 가지는 영화’로 받아들여져 각종 대상을 받았다. 대표적인 제6세대 감독으로는 장위안(张元)의 영화 <북경 녀석들(北京杂种)>, 왕샤오수아이, 자장커 등이 있다. 李正光, 「中国第六代导演的影像选择」, 『福建广播电视大学学报』, 2005.02, pp.13

3) 陈旭光, 「“新力量”导演与第六代导演比较论——兼及“新力量”导演走向世界的思考」, 『电影艺术』, 2019(03), pp.63-69. 시진핑 주석이 중화인민공화국 중앙 군사 위원회 주석에 오른 이듬해인 2014년부터 광전총국이 제창하고 CCTV-6채널이 주관하는 “중국 영화 뉴파워”토론회에서 뉴파워 감독이란 말이 비롯됐다.

5, 6 세대 감독들의 영화는 작가의 예술이었다. 그런데 21 세기에 들어서면서 정부 주도의 영화 산업화가 이루어지는 중국영화는 정치적, 경제적 효용성을 지닌 문화 상품으로서의 취급되고 있다. 주선롤 영화⁴⁾가 대표적이다. 하지만 뉴파워 감독들은 이러한 주선롤과 같은 영화감독들과 결을 달리한다. 대작 상업영화를 추구하지 않지만, 검열 자체를 거부하지도 않으며, 그렇다고 대중과 유리된 영화를 만들지도 않는다. 이러한 감독들의 부상은 최근 중국영화의 다양성에 큰 기여를 하고 있다. 그들은 영화를 통해 현실과 인간에 대한 탐구를 피력하면서 중국영화 환경 안에서 사회 비판적인 목소리를 내고 있다. 체계적으로 영화를 공부하지는 않았지만, 창작 현실의 엄중함과 냉혹함 속에서 그들은 영화의 지나친 상업성과 오락성, 정치성에서 벗어나, 현실과 상업의 균형을 맞춘다. 뉴파워 감독들은 대부분 1970 년에서 80 년대에 태어났다. 중국이 한창 시장 경제 체제로 전향하고 개방화 되고 있는 가운데 통신과 미디어의 발달로 글로벌한 시대주류가 활짝 열린 90 년대가 이들의 성장 배경이다. 선배 격인 중국 제 6 세대 감독들이 유럽의 작가주의 미학과 예술영화 창작영향 아래에 있었다면, 이들은 할리우드 상업영화와 일본 애니메이션을 보며 성장하며 이에 영향을 받았다.

뉴파워 감독의 대표인 신위쿤(忻钰坤)은 현재까지 세 작품⁵⁾을 내놓은 신인이지만 스토리뿐만 아니라 서사적 예술과 영상 표현에서 중국내 영향력 및 인지도는 매우 높다. 그는 '생명의 빛과 그림자'라는 주제의 강연⁶⁾ 에서 자신에 대해 소개한 바 있는데 한부모 가정에서 가난하게 자란 그는 고교 1 학년 때 학교를 그만 두고, 별다른 영화 경력이나 학위 없이 어려운 환경에서 영화를 촬영했다. 절치부심하며 10 년 만에 제작된 신위쿤 감독의 처녀작 <심미궁> 은 중국 범죄영화 중 가장 우수한 작품으로 도우반(豆瓣)에 랭킹되어 있으며, 이후 2017 년에 영화 <분노는 말이 없다> 역시 높은 평가를 받았다.⁷⁾ 이러한 그의 영화세계는 한국영화의 영향을 많이 받았으나 안타

4) 주선롤, 尹鸿, 梁君健, 「现实主义电影之年——2018年国产电影创作备忘」, 『当代电影』, 2019, pp.4-12. 중국은 한번 흥행이 터지면 <전량2>(2017)와 같이 박스오피스로만 56.94억 위안, 즉, 한화 약 9773억 원이 나오는 거대 영화 시장이다.

5) 범죄영화 2편, 2016년 로맨스 영화 제작, 현재 다시 범죄영화 제작 중.

6) <https://www.bilibili.com/read/cv4984260> 강연문 요약

'신위쿤은 갑자기 영화가 좋아져 학교를 그만두고 영화를 배우고 싶다고 어머니께 밝혔다. 그의 어머니는 어려운 형편이었지만 매우 지지하고 관심을 갖아줬다. 영화에 대한 다양한 정보를 수집하는 도움을 주었으며 어머니는 손수 영화 잡지 목록을 가져와 주었다. 17살에 실제로 중퇴를 하고 시안 영화 교육원에 입학하여 1년을 다니다가, 중국 영화 최고 교육 기관인 북경영화학원에 가려고 입시를 준비했다. 아쉽게도 북경영화학원의 시험에 떨어지고 영화 홍보영상을 만들며 지냈는데 그 10여년의 세월을 그는 구덩이에서 보냈다고 밝혔다. 구덩이에서 보내면서 힘겨운 시간을 보내는 동안 리안(李安) 감독의 《십년일잠영화몽(十年一觉电影梦)》이라는 전기는 그의 인생의 책이었다. 서른이 다 된 리안 감독이 아직 장편 영화를 찍을 기회가 없이 뉴욕 집에서 요리사로 움츠러 들던 날과 마찬가지로 신위쿤은 어머니를 위해 요리를 하면서 리안처럼 영화 시나리오를 써 내려갔다. 당시 40평방미터의 작은 집에 세 들어 살았는데, 첫 대본이 완성되기까지 거의 10년이 걸렸다고 한다. 중국의 많은 감독들이 시나리오가 완성되면 차와 집을 팔고 그 돈으로 영화를 찍으러 간다고 하는데 당시 그의 집은 임대였고, 자동차는 커녕 자전거 한 대밖에 없었다. 친구를 찾아 자금을 조달하려고 했지만 돈이 입금되지 않아 정작 영화 촬영 첫날부터 문제가 생겼다. 주변에 돈을 빌려줄 수 있는 모든 친구들에게 전화를 걸었지만 소용이 없었고 촬영 시작 당일에는 비로소 10만 위안이 입금되었다. 촬영에만 집중해서 최대한 빨리 달려가자고 생각한 다음 5만, 10만, 5만, 10만 조금씩 제작비용이 모였고, 결국 촬영을 앞당겨 마쳤다. 그때 찍은 영상을 집에 가지고 돌아와 반년 동안 묵묵히 자른 끝에 첫 장편영화 <심미궁>(2015)을 FIRST 청년 영화제에 보내면서 신위쿤의 삶은 달라졌다. 그는 강연의 마지막에 자신의 성장과 꿈을 쫓는 길에 놓칠 수 없는 사람을 언급했는데 바로 어머니와 자기 자신이다. 누구의 지지와 지도가 있든 간에, 한 걸음 한 걸음 더 나아가야 하고, 자신의 목표에 더 가까워질 수 있도록 매일 자신을 격려하고 채찍질했기 때문이다.'

7) 심미궁은 제 71회 베니스국제영화제 국제 비평가 주간에 초청되고 유수의 해외영화제에서 수상하거나 후보에 오르면서 평단으로부터도 '중국의 크리스토퍼 놀란' 혹은 '핑딩산(平頂山)의 코엔 형제'라는 호평을 받았다. X. Wang. (2016. 1. 26). Xin Yukun and 4 other young directors signed a contrac

깝게도 아직 한국에서는 잘 알려지지 않았다. 특히 신위쿤은 한 인터뷰에서 자신의 창작에 가장 큰 영향을 준 감독은 한국의 봉준호라고 밝힌 바 있다.⁸⁾ 100 번도 넘게 <살인의 추억>을 보면서 자신의 창작에 참고했다고 언급했듯이 봉준호 영화로 대표되는 한국형 범죄영화 스타일이 신위쿤 영화의 창작에 수용되었다. 따라서 신위쿤의 영화를 소개하면서 한국영화의 중국 뉴파워 감독에 대한 영향을 살펴보려한다. 본고는 신위쿤 영화가 봉준호 스타일을 어떻게 수용하면서 자신만의 독특한 스타일로 나아갔는지 밝히고자 한다. 이러한 시도는 중국 영화에 자신만의 독창적 스타일 뉴파워 감독으로 명명된 신위쿤의 위상을 살필 수 있고, 어떻게 한국 범죄영화가 신위쿤 영화에 수용되었는지 확인 할 수 있는 계기가 될 것이다.

2. 21세기 한중 범죄영화 계보

한중 양국의 영화 시장은 2000 년대 이후 정치, 경제 발전의 영향을 받아 크게 성장해왔다. 그 중 한중 범죄영화⁹⁾는 모두 초기에는 할리우드 범죄영화의 영향을 받았다. 뿐만 아니라 20 여년 동안 양국 영화는 상업성뿐만 아니라 예술성을 견지하면서 자국만의 독특한 범죄영화 장르로 발전시켰다. 종합해 보면 21 세기 한중 범죄영화 발전 양상은 할리우드의 모방과 학습, 그리고 적용 과정을 거쳐 독창성을 지닌 영화로 거듭났다고 볼 수 있다.

2.1. 한국 범죄영화의 창작 및 상황

21 세기 초는 한국에서 범죄영화라는 장르의 프레임을 구축한 출발점이다. 한국의 범죄영화는 20 여년의 성장을 거치며 국내 영화 산업 내에서 장르화를 실현했을 뿐만 아니라 세계 영화 시장에서도 스타일이 뚜렷한 장르 영화를 탄생시켰다고 평가받는다.¹⁰⁾ 한국 범죄영화는 할리우드 블록버스터식의 스토리텔링 기법을 차용하여 장르영화가 갖추어야 할 패러다임과 틀을 갖추었다. 여기에 한국 감독들은 범죄 장르의 특징을 잘 활용하여 인간과 사회 간의 관계 속에서 표출되는 불가해한 지점들을 포착하고, 허구적 현실에서 인간에 대한 고민을 잘 녹여내서 상업적 흥행에도 성공했다. 실제 범죄사건 소재 영화가 ‘홍행 보증수표’ 소리까지 들으며 승승장구하는 분위기는 세계 어디서도 찾아보기 힘들 정도다. 실제 범죄가 주는 특유의 무게감과 진지함 탓에 상업적 오락영화로서 소화되기 어려운 탓이다. 그러나 한국에서는 ‘화성 연쇄살인 사건’을 다룬 <살인의 추억>, ‘이형호 군 유괴 사건’을 그린 <그놈 목소리>, ‘유영철 연쇄살인 사건’을 모티브로 한 <추격자>, ‘부산 고시생 살인 사건’이 토대인 <암수살인> 등이 모두 큰 성공을 거뒀고, 심지어 형식상 범죄영화 분류에 들어간다고 보기 힘든 ‘조두순 사건’을 모티브로 한 <소원>, ‘광주 인화학교 사

t with "Bing Chi Lab". www.qh.chinanews.com. <http://www.qhnews.com/newscenter/system/2016/01/26/011922591.shtml>

8) <https://www.jiemian.com/article/1066473.html> 2017. 1.12. 인터뷰 참고.

9) 범죄영화는 범죄 사건을 중심으로 범죄와 그 결과에 주목하고 범죄자의 범죄 심리와 범죄 행위를 서사의 초점으로 하여 사회현상을 반영하고 사회를 비판하는 극영화이다. 범죄영화는 종종 어둡고 긴장감 넘치는 분위기를 가지며, 시각적인 스타일과 장면들을 강조하는 경우가 많다. David Bordwell, Kristin Thompson, Film Art: An Introduction, McGraw-Hill College, 2016, pp.384.

10) 허문행, 「21세기 한국영화: 빛과 그림자」, 『Korean culture & arts』, Vol 30, No.4, 2016.

건'이 바탕인 <도가니>, '판사 석궁 테러 사건'을 다룬 <부러진 화살> 등까지도 모두 흥행 성공을 얻어냈다.

2000년 이후 한국형 범죄영화를 대표하는 감독은 박찬욱¹¹⁾과 봉준호 김지운¹²⁾, 최동훈¹³⁾, 나홍진¹⁴⁾ 등이다. 특히 신위쿤에게 많은 영향을 미친 봉준호의 <살인의 추억>(2002)은 실제 사건을 각색한 영화로, 한국 범죄영화의 장르화에 큰 영향을 끼친 기념비적인 작품으로 평가된다. <살인의 추억>은 영화에 등장하는 형사들의 어설피름과 '빽사리'를 연발하는 행동으로 인해 스릴러 버디 형사물이라고 부를 수도 있겠지만 동시에 범인을 잡아 정의를 구현하고자 하는 형사들의 진정성 또한 강하게 전달되는 영화이다. 미국의 크라임 스릴러 장르에서 흔히 보이는 통속적 장르의 규칙들을 거부하고 한국적인 상황과 조건들을 충실히 반영하여 실재 사건과 인물과 배경들을 효과적으로 재현하여 한국적 범죄영화를 창조해냈다. 봉준호 영화의 주제는 무겁지만 언제나 관객이 많이 몰리는 이유는 실제 사건의 영상화 및 관중을 사로잡는 화면에 있을 것이다. <살인의 추억>에서 송강호가 정면을 쏘아보는 마지막 샷은 비록 사건은 미해결이 되었지만 범인을 향한 집념을 투사하고 있는 명장면이자 동시에 열린 결말을 맺는다. 서스펜스를 강화하는 화면과 여운을 주는 열린 결말, 서사의 아이러니와 영화언어의 상징수법은 봉준호 범죄영화의 특징이 된다.

2.2. 중국 범죄영화의 창작 및 상황

중국의 영화 시장은 그 규모가 빠르게 확장되고 상업화의 촉진과 함께 정부의 법제 규정이 뒤따르며 큰 도약을 이루었다. 2003년 중국 영화의 전면적 산업화 개혁은 정식으로 시행되었다. <중국과 홍콩의 포괄적 경제 동반자 협정(Mainland and Hong Kong Closer Economic Partnership Arrangement)> 이 체결되면서 대량의 홍콩 영화가 대륙으로 들어왔고 중국 영화 시장을 활성화하는 동시에 산업화된 영화 제작 시스템이 도입되었다. ¹⁵⁾ 이후, 2014년에는 <영화산업의 빠른 발전을 위한 몇 가지 의견(关于加快电影产业发展的若干意见)> 등 일련의 정책 및 법률의 제정으로 새로운 세기의 중국 영화 산업화 개혁의 길이 열렸다.¹⁶⁾ 투자 경로의 다원화, 민영영화 기업의 부상, 마케팅 홍보의 네트워크화, 대규모 영화관 건설 및 영화 시장의 개발 등 영화를 홍보 도구와 예술 작품으로 간주하던 고정관념이 변화하면서, 시장화 상품으로서의 관념이 부

11) 2000년 이후 한국 범죄영화를 대표하는 감독은 박찬욱이다. 그는 칸 국제영화제 등을 통해 전 세계에 한국식 서사 전략과 영화 미학을 보여주고 국제적인 인정을 받았다. 특히 복수 3부작(<복수는 나의 것>(2002), <올드보이>(2003), <친절한 금자씨>(2005))중 <올드보이>는 이 세 편의 영화는 박찬욱에게 세계적인 명성을 안겨다 주었고, 세계 무대에서 한국 범죄영화의 독특한 민족성을 인정받게 되었다. 박찬욱의 복수 3부작은 일정 정도 한국의 복수 소재 범죄영화의 일부 서사 패러다임을 구축하였다. 가령 치밀한 복수 계획을 통해 서사 프레임을 구축하고 심지어 쌍방의 복수 스토리를 형성하기도 하며, 법의 사각지대에 놓인 소외된 개인이 자신의 지능과 능력을 통해 정의를 찾는 구조가 생겨난 것이다.

12) 김지운 감독은 데뷔이래 공포, 코미디, 느와르, 웨스턴, 사극 등 다양한 장르를 펼쳐 보인다. 대표작으로는 <조용한 가족>, <장화홍련>, <달콤한 인생>, <좋은 놈 나쁜 놈, 이상한 놈>, <악마를 보았다>, <인류멸망 보고서>, <라스트 스탠드>, <밀정> 등이 있다.

13) 최동훈 감독은 <범죄의 재구성>을 통해 흥행 및 작품성에 주목받는 감독이 되었다. <도둑들>, <타짜>, <전우치>, <암살>, <외계+인>의 작품이 있으며 케이퍼 무비(Capper Movie: 범죄의 치밀한 준비와 실행 과정에 초점을 맞춘 영화)를 한국에 처음 소개한 감독이다.

14) 나홍진 감독은 <추격자>로 데뷔한 이래 <황해>, <곡성> 등의 범죄 스릴러를 제작했다. 세 편 모두 블랙 유머와 염세적인 분위기를 띠고 있다.

15) 张燕, 谭政, 「한국영화 산업 부흥의 새로운 시야: 현재 중국 영화에 대한 시사점」, 『북경영화대학교 학보』, 제1기, 2014.

16) 2014년에는 「영화산업의 빠른 발전을 위한 몇 가지 의견(关于加快电影产业发展的若干意见)」

각되고 예술영화는 점점 시장에서 도외시되기 시작하였다. 2016년부터 중국 영화산업의 발전은 다소 침체기에 접어들어 청년 감독들은 과도하게 상업화된 영화에 대한 대안으로 중국 예술영화의 다양화를 시도하기 시작했다. 앞서 서론에서 밝힌 바와 같이 중국 영화사(史)에서는 이들을 '새로운 물결'의 뉴파워 감독으로 명명했다. 기존의 제5세대·제6세대 감독들과 달리 출신, 학력 모든 것이 다양하여 개방적이고 느슨한 집단인 그들은 개인 차원의 다양성과 복잡성이 존재한다. 그들에 대해 '80후 감독(80后导演)¹⁷⁾', '제7세대 감독', '영화 신세력(电影新势力)' 등의 다양한 호칭들이 있었지만, 2014년부터 '뉴파워(新力量)' 감독이라는 호칭으로 불리게 되었다. ¹⁸⁾ 뉴파워 감독들은 내용 차원에서 자신의 감정에 따라 현실, 지역 사회 문화를 표현하며, 자신의 주관적인 시각으로 세계에 대한 생각을 전달한다. 뉴파워 감독들의 영화는 국제영화제에 진출하여 많은 성과를 올리고 있으며 세계에 중국 영화의 새로운 모습을 보여주고 있다. 대표적인 뉴파워 감독으로는 닝하오(寧浩)¹⁹⁾, 원무예(文牧野)²⁰⁾, 비간(畢赣)²¹⁾, 장다레이(張大磊)²²⁾와 완마차이단(萬瑪才旦)²³⁾이 이끄는 청년 티베트족 감독들이다. 뉴파워 감독들은 범죄와 관련된 사건 자체가 일정한 화제성을 지니면서 시대 상황을 반영하고, 범죄 사건을 통한 인간 내면에 관심을 두고 있기 때문에 범죄영화 장르를 채용하여 창작을 하기 시작했다. 2004년 육천(陸川)의 영화 <커커시리(可可西里)>는 다큐멘터리 기법으로 산림 순찰대가 스스로 커커시리에 들어가 불법적인 사냥에 반대하는 행동을 영화로 표현하여 사회의 큰 주목을 받았다. 2007년 리양(李楊) 감독의 영화 <블라인드 마운틴(盲山)>은 대학생이 유괴되어 깊은 산속에 팔린 실제 사건을 각색한 작품인데, 중국 외딴 지역에서의 여성과 아이들의 유괴가 사회적 이슈가 되면서 이 영화는 국내를 넘어 국제적인 명성을 얻게 되었다.페이싱(非行)감독의 <수망자죄악미도(守望者罪惡迷途)>(2011)²⁴⁾ 차이상권(蔡尚君) 감독의 <인산인해(人山人海)>(2012)²⁵⁾ 닝하오(寧浩) 감독의 <무인구(无人区)>(2013),²⁶⁾ 피아오이

17) 80후감독(80后导演): 1980~1989년 사이에 태어난 감독을 가리킨다.

18) 李卉 陈旭光, 「论新力量导演的产业化生存——中国电影导演“新力量”系列研究」, 『未来传播期刊』, 2022.

19) 닝하오(寧浩) (1977년-): 산시성 타이위안시에서 태어난 베이징사범대학 예술학과와 베이징영화학원 사진학과를 졸업했다. 2005년, 어린이 영화 <푸른 잔디(绿草地)>가 제8회 상하이 국제 영화제-아시아 신인상을 수상, 2009년 1000만위안의 투자비를 들인 코미디 영화 <미친 레이싱(疯狂的赛车)>은 장이며우, 천카이거, 펑샤오강에 이어 네 번째로 흥행감독으로 기록됐다. 2013년 영화 <무인지역(无人区)>이 제64회 베를린국제영화제 경쟁부문에 진출했고, 2020년 <나와 나의 조국(我和我的祖国)>으로 제11회 중국영화감독협회 2019년도 표창대회 올해의 감독 후보에 올랐다.

20) 원무예(文牧野) (1985년-): 지린성 창춘시에서 태어나 베이징영화학원 감독학과 석사를 졸업했다. 2012년에 단편영화 'BATTLE'은 제7회 FIRST 청소년영화제 심사위원 특별상을 수상 2014년, 단편 영화 '진혼곡'은 제6회 마카오 국제 영화제 마이크로 필름 감독상을 수상했다. 2018년, 극영화 《나는 약신이 아니다(我不是药神)》를 연출하여 올해의 청년감독상을 수상했고 이름을 알렸다.

21) 비간(畢赣) (1989년-): 귀주성에서 태어난 비간은 산시미디어대학을 졸업했다. 2012년 흑백단편 '금강경'을 연출해 제19회 홍콩 ifva영화제 특별표창상을 수상하고 2015년에는 첫 영화 <로드 피크닉(路边野餐)>으로 제68회 로카르노 국제영화제 신인감독상은표범상, 제52회 대만영화금마장 신인감독상을 수상했다. 2018년 4월, 영화 <지구 최후의 밤(地球最后的夜晚)>으로 제71회 칸 국제영화제 주목할 만한 시선 부문에 진출했다.

22) 장다레이(張大磊) (1982년-): 네이멍구 자치구에서 태어난 장다레이는 러시아 상트페테르부르크 국립 영상대학 감독학과를 졸업했다. 2016년 첫 드라마 영화 <8월>은 제53회 금마장 시상식에서 극영화상을 수상했으며, 신인감독상·원작 각본상 후보에 올랐다. 2021년 영화 <오후 반이 지났다(下午过去了一半)>는 제71회 베를린국제영화제 단편 심사위원상 은곰상을 수상했다.

23) 완마차이단(萬瑪才旦) (1969년 12월~2023년 5월 8일) 은 칭하이성 티베트족 자치주에서 태어난 베이징영화학원출신의 감독이다. 티베트족 문화 창작상 수상 이후 2002년 <조용한 마네돌(静静的嘛呢石)>로 제4회 대학생영화제 경쟁부문 드라마 부문 우수상을 수상했다. 제75회 베니스영화제에서 <로마>로 각본상을 받은 후 활발하게 영화제작을 진행하던 중 2023년 5월 갑작스런 발병으로 사망했다.

24) <守望者罪惡迷途>는 일련의 사건과 그로 인해 얽히게 되는 인물들의 이야기를 그린다. 영화는 중국의 도시에서 일어나는 범죄와 유괴 사건에 대한 수사를 다룬다.

난(刁亦男)의 <백일염화(白日焰火)>(2014)²⁷⁾, 신위쿤(忻钰坤)의 <심미궁(心迷宫)>(2015), 차오바오핑(曹保平)의 <추홍자야(追凶者也)>(2016)²⁸⁾, 신위쿤(忻钰坤)의 <분노는 말이 없다(暴裂无声)>(2017), 쟁원창(庄文强)의 <무쌍(无双)>(2018)²⁹⁾, 우바이(五百)의 <대인물(大人物)>(2019)³⁰⁾, 다이모(戴墨)의 <무고(誤殺)1,2>(2019)(2021)³¹⁾, 리샤오핑(李霄峰)의 <풍평랑정(风平浪静)>(2020)³²⁾, 천스청(陈思诚)의 <차이나타운 탐사(唐人街探案)1, 2, 3>(2021)³³⁾ 등의 작품이 대표적인 뉴파워 감독들의 중국 범죄 영화이다. 이러한 감독들의 작품들은 중국 범죄영화 중에서 비교적 뛰어난 흥행 성과를 거두었을 뿐만 아니라 각종 영화제에도 수상하거나 수상이 거론되고 있다.

3.1. 신위쿤 영화 분석- <심미궁>의 경우

<심미궁>은 1990년대에 <심미궁>의 프로듀서 임강주(任江州)의 고향 하남성(河南省)의 한 농촌에서 실제로 일어난 실화에 허구적 창작을 더한 작품이다. 경제발전과 도시화에 따라 많은 청년들은 농촌을 떠나 도시로 일을 찾아 나가고, 농촌은 노동력 유실 현상이 나타났다. 그 중 돈을 벌어서 다시 돌아오는 사람도 있지만 영원히 도시를 떠난 사람도 많았다. 어느 날 농촌에 불에 탄 시체가 발견되었는데 촌민들은 시체 주변에서 발견된 신분증으로 시체의 신분을 판단하여 가족인 부인에게 불탄 시체를 건네준다. 때마침 농촌으로 들어가는 산길에서 실족사를 한 시체가 또다시 발견되었다. 경찰은 부인에게 남편의 시체가 맞는지 확인하게 하고 부인은 두 번이나 남편의 시체를 마주하는 일을 당하게 된다. ‘시체는 누구인가?’, ‘누가 그를 죽였는가?’가 촌사람들의 관심사여야 하지만 정작 아무도 그것에 관심을 두지 않는다. <심미궁>이라는 제목(마음의 미로)그 자체처럼 영화 속 인물들은 오로지 자신들의 욕망에 충실할 뿐이다.

-
- 25) <人山人海>는 중국의 소수 민족 배경으로 현대 중국 사회에서 흔히 발생하는 인간의 갈등과 희생에 대해 탐구하고 있다.
 - 26) <无人区>는 중국 내몽골 지방의 사막지대에서 벌어지는 사건을 다룬다. 이 영화는 한 남자가 자신의 차량 사고 후 벌어진 연쇄적인 사건에 휘말리는 이야기이다.
 - 27) <백일염화(白日焰火)>는 동북배경의 영화다. 냉엄한 외모의 여주인공(오지정)에게선 성숙한 여인의 매력이 묻어나 남자에게 치명적인 유혹이 되고, 그와 일면식이었던 경찰 장쯔리에게는 더욱 그렇다. 5년 후, 비슷한 사건이 또 일어나고, 이 죽은 자들은 오지정과 사랑에 빠졌던 공통점이 있다. 경찰 장쯔리는 오지정에게 먼저 다가가 서로를 사랑을 하게 되고, 친밀한 접촉을 하면서 5년 전의 진실을 알게 된다.
 - 28) <추홍자야(追凶者也)>는 중국 남서쪽 변방의 마을에서 무모한 운전사가 잔인하게 살해되는 이야기다. 우직하고 솔직한 자동차 수리점 주인 송 씨는 경찰과 마을 사람들의 의심 대상이 되고 있는 캐릭터로, 경찰이 갈피를 잡지 못하는 상황에서 송 씨가 자신의 힘으로 범인을 추적해 역울함을 푼다. 중국판 서부 범죄극이다.
 - 29) <무쌍(无双)> 스토리는 코드명 화가(주윤발)를 비롯한 범죄조직은 위조지폐로 전 세계에서 거래해 이익을 얻고 경찰은 사건에 개입한다. 경찰이 수사에 난항을 겪고 있는 순간에 (곽부성)이 사건 해결의 물꼬를 트고, 화가의 정체는 예상치 못한 일에서 드러난다.
 - 30) <대인물(大人物)> 스토리는 정비공은 불법 철거를 당하자 투신하고 나서, 형사의 수사가 진행된다. 단순해 보이는 민사 분쟁의 이면에는 다른 속사정이 있는데 중국 사회의 하층민과 불법을 일삼는 상류층의 범죄를 다루고 있다.
 - 31) <무고(誤殺)1,2> 감찰장 아들에게 성폭행을 당해 반항해 상대를 오살한 딸을 지키고 가족을 지키기 위해 시체를 파묻고 모든 증거를 덮은 주인공은 시간과 공간의 엇갈린 틈새에서 경찰과 심신의 한판 승부를 벌인다.
 - 32) <풍평랑정(风平浪静)> 이웃의 죽음에 대한 진실을 모른 채 자신의 소행인 줄 알고 놀라 멀리 타향으로 떠난 주인공이 고향으로 돌아와 발생한 스토리이다.
 - 33) <차이나타운 탐사(唐人街探案)1, 2, 3> 말더듬이 소년 주인공은 경찰학교에 떨어지고 나서 외삼촌에게 7일간 갇힌 추적, 폭력단의 토벌을 피하면서 황당한 일을 겪는다. '진범'을 밝혀내고 누명을 벗기 위한 추격전이 벌어지는 코미디 범죄영화이다.

3.1.1. <심미궁> 스토리와 주요인물

<심미궁>의 주요 인물은 촌장 부자(肖卫国, 肖宗耀) 및 황환(黄欢)과 리친(丽琴)을 둘러싼 주변 인물(남편 천즈리(陈自立), 첫사랑 왕바오산(王宝山), 리친을 짝사랑하는 다쟝(大壮), 바이후(白虎)와 그의 형(白国庆) 등 9명이다. 사건에 엮인 인물들의 행위 동기는 그들의 욕망과 긴밀하게 연관된다. 첫 스토리의 시작은 촌장의 아들 종후이의 시선에서 시작된다. 마을 근처 도시 공무원으로 일하는 종후이는 여자친구 황환의 임신 사실을 듣게 된다. 하지만 숲속에서 사실을 엿들은 바이후는 종후이에게 거금 1 위안을 입 다무는 대가로 요구하고, 종후이는 헛소리하지 말라고 다투다 우발적으로 바이후를 죽이게 된다. 종후이는 바이후의 죽음을 감추기 위해 시체를 숨기고 사건 현장에서 도시로 황환과 도망친다. 종후이는 마을의 사람들에게 모두 존경받는 아버지와 사이가 좋지 못한, 아니 몹시 꼴뜨러운 부자 사이이다. 아버지는 현재의 직업뿐만 아니라, 도시의 여자와 결혼하여 손자를 낳는 미래까지 모두 설계하려 들기 때문이다. 거부할 수 없는 아버지의 권위에 맞서고 도망치고 싶어 하지만 같은 마을에서 자란 이웃 여자친구 황환과의 연애도 밝히지 못하는 종후이는 우유부단한 성격을 가지고 있다. 이러한 가운데 황환은 도시로 간 종후이의 마음이 자신에게서 떠났을까 불안을 느껴 임신했다는 거짓말하게 된다. 이 작은 거짓말은 아이러니하게도 종후이가 사람을 죽이는 죄를 짓게 만든다.

두 번째 스토리는 리친의 시점으로 남편의 시체를 인수하는 과정이다. 리친은 건달 같은 왕바오산과 사랑하는 사이였지만 집안의 결정으로 왕바오산이 다른 여자에게 장가를 들자, 돈만 좀 있는 절름발이 천즈리와 결혼을 하게 된다. 천즈리는 외도를 일삼고 술만 마시면 집에서 리친에게 폭력을 가하는 사내이다. 오랜 가정폭력에 시달렸던 리친은 왕바오산에게 천즈리의 죽음을 간절히 바란다고 고백한다. 왕바오산은 리친과 불륜관계를 지속하기 위해 자신이 천즈리를 죽이고 불태우면 감쪽같이 거라고 리친을 위로하며 마음에도 없는 말을 늘어놓는다. 실제로 다음날 불탄 시체에서 천즈리의 신분증이 나오는 사태가 벌어진다. 리친은 불에 탄 시체를 인수하고 장례를 치르려는 찰나 경찰에게 걸려 온 전화를 받고 시내로 나가 실족사로 죽은 남편의 시체를 다시 확인하게 된다. 다쟝은 리친을 짝사랑하는 마을 편의점 주인이다. 리친이 불에 탄 시체를 장례를 치르는 일련의 과정을 도와주며 고백을 하려고 시내에서 팔찌까지 샀다. 아이러니 하게도 시내에서 돌아오는 길에 살아있는 천즈리와 마주치고 자신의 차에 태워 촌으로 향하게 된다. 차에서 잠든 천즈리를 바라보며 돌로 내려쳐 죽이고 싶은 자신의 욕망에 마주하게 된다. 하지만 선량한 그는 돌을 내려두고 다시 차에 올라탄다. 잠에서 깬 천즈리는 소변을 보러 산기슭으로 갔다가 밭을 헛던어 스스로 비명횡사를 한다. 리친에 관련된 이야기는 아이러니할 뿐만 아니라 플롯이 얽히고설켜 관객들로 하여금 흥미진진하게 화면의 전개에 몰입하게 만든다.

세 번째 스토리는 촌장과 바이귀칭의 시점이다. 바이귀칭은 바이후의 형이다. 바이후가 노름에서 진 빚 때문에 위협을 받고 있고 동생이지만 바이후의 존재가 없느니만 못하다. 천즈리가 실족사했기에 시체는 촌장네 집으로 돌아오고 바이귀칭은 이름 없는 시체를 빌려 백호의 장례식을 진행하여 빚쟁이를 피하려고 한다. 아이러니 하게도 불에 탄 무명의 시체는 진짜 자기 동생이었다. 영화는 처음 시점으로 옮겨져서 촌장은 아들 종후이의 범죄를 우연히 보게 되고 아들의 범죄를 은폐하기 위해 시체를 옮기고 태우는 일련의 죄를 짓는 과정을 보여준다. 촌장은 청렴하고 마을 사람들의 지지를 받으며 명예를 중시하는 사람으로 늘 떳떳하게 깨끗하게 살았다. 하지만 아들을 보호하려는 마음으로 평생 처음으로 자신의 신념을 저버리고 아들을 위해 끔직한 범죄 행동을

하게 된다. 바이귀칭은 시체가 자신의 동생이라는 사실을 모른 채 장례를 지내고 무명의 시체라고 여겨 공터에 버려둔다. 촌장부자는 각기 빈관을 찾아온다. 그들은 아무 말도 하지 않은 채 함께 빈관을 바라보며 영화는 엔딩 크레딧이 올라온다.

3.1.2. <심미궁> 형식적 특징과 미장센

<심미궁>의 스토리는 작은 거짓말 하나에서 시작된 이야기가 아이러니를 낳고 시체를 둘러싼 마을 사람들의 비밀이 얽힌 일련의 황당무계한 사건들이 펼쳐지는 우화 같은 이야기이다. 영화는 다중 시점으로 서사의 시공간을 자유로이 재구축하는 영화적 재현방식을 사용한다. 시간적으로는 먼저 플래시백의 반복적 활용이 눈에 띈다. 플래시백은 사건의 ‘소급제시(analepsis)’로 시간의 왜곡을 이뤄 내는데, 영화 <심미궁>의 잦은 플래시백은 명확한 인과관계와 시공간 속에 이뤄진 살인사건의 전모에 관한 서사를 인물들의 욕망이나 이해관계에 따라 시점 별로 유리하는 기능을 한다.³⁴⁾ 이는 영화에 사건의 원인과 결과를 뒤바꿔 서사를 진행시킴으로써 관객에게 퍼즐을 맞추듯 사건을 알아가게 하고 서스펜스를 고조시킨다. 다음으로 등장인물들은 위험한 상황에 처했을 때 히치콕의 폭탄이론(Bomb Theory)³⁵⁾처럼 서스펜스를 조성한다. 등장인물들은 자신의 욕망과 목적을 달성하기 위해 선한 측면과 악한 측면을 모두 가지고 있지만 엄청난 심리적 증압감과 죄책감을 동시에 안고, 자아에 대한 회의를 동반한다. 촌장 부자는 정의와 악이라는 명제를 뛰어 넘어 범죄 심리, 구원, 정체성, 인간성, 부권의 대립과 화해라는 주제로 인물의 폭과 깊이를 더한다. 신위훈 감독은 9명의 촌마을 사람들을 통해 인간의 마음이 절대적으로 순수할 수 없고 경우에 따라서는 악을 행할 수 있는 복잡한 심리 구조를 갖고 있음을 투영하고 그들의 숙명적인 비극을 드러냈다.

주진숙과 이용관은 『영화예술』에서는 미장센을 장면화로 번역했다. 프랑스어로 장면화(Miseen Scène)는 사건을 무대화하는 것을 의미하며, 처음엔 연극연출의 기법 중 하나였다.³⁶⁾ 미장센에는 세팅, 조명, 의상, 도구, 인물의 행동과 연기 등 감독이 촬영을 위해 세팅한 모든 것을 포함한다. 신위훈 영화의 미장센은 인물의 성격 드러내고 주제를 선명하게 암시한다. 신위훈은 상징적인 도구를 사용하여 영화 속 등장인물의 입체화 및 영화의 주제를 부각하는 데 사용했다. 첫 번째로, 촌장의 훈장은 일종 명예로서 촌장의 청렴과 긍정의 상징이다. 처음 영화를 시작할 때 촌장은 훈장을 애지중지하게 닦는 모습을 보인다. 하지만 시체를 태우고 숨기는 일련의 사건 이후 사직을 결심하며 훈장을 모두 거두어들인다. 자신의 명예를 중시하는 촌장은 아들 종후이를 위해 일련의 범죄행위를 저지르면서 자식을 향한 마음으로 범죄를 행하게 된다. 훈장은 촌장의 명예와 성취를 포함함과 동시에 부권(父權)을 상징한다. 종후이가 아버지의 훈장을 훔치는 행동은 부권에 대한 도전일 것이다. 사건 발생 후 훈장의 분실이 중요가 자수하는 주요 동기로 작동하는데 아버지가 범인으로 몰릴까봐 걱정하여 집으로 되돌아온 것이다. 종후이는 사실 아버지의 권위에 도망가고 싶지만 아버지에 대한 사랑이 깊은 이중적 딜레마에 갈등하는 인물이다.

34) G. Genette. (1988). Narrative discourse revisited. New York: Cornell University Press.

35) 프랑수아 트뤼포, 곽현주, 이채훈 옮김, 『히치콕과의 대화』, 한나래, 1994, pp.83 참고.

36) David Bordwell, Kristin Thompson. 주진숙, 이용관 역. 영화예술(FILM ART An Introduction). 지필미디어. 2011. pp.151.

다음으로 지팡이는 절름발이 천즈리의 필수도구이다. 그의 신체적 결함을 상징하며 리친에게 폭력을 가하는 흥기이기도 하며, 고통과 속박을 초래하는 상징이다. 리친은 자신을 짝사랑하는 다궤의 차에서 천즈리의 지팡이를 발견한 후 다궤를 범인으로 오해하여 그의 고백을 거절한다. 마지막으로 칠판지 다큐멘터리는 영화 속 세 가지 시점의 서사에서 모두 나타나고 있는데, 동일한 시간에 동일한 방송을 보는 농촌의 낙후된 상황에서 관객에게 시간을 공유하게 한다. 다큐멘터리 속 칠판지는 조직적인 생활을 하지만 산림으로 귀환하면 질서가 붕괴되며 서로 싸우는 야성이 다시 나타난다. 칠판지 사회를 빗대어 인간의 원시적 욕망과 질서 이전의 사회관계를 상징하는 듯하다.

3.2. 신위쿤 영화 분석 - 〈분노는 말이 없다(暴裂无声)〉의 경우

〈분노는 말이 없다〉는 신위쿤의 고향 내몽골(内蒙古)자치구를 배경으로 창작되었다. 내몽골은 광산 자원이 풍부한 지역이다. 2000년대 WTO 가입 이후 중국은 공업화와 현대화가 빠른 속도로 이루어졌지만 농촌의 경제 상황은 미처 뒤따르지 못한 시기였다. 당시 불법적인 채굴 행위가 성행하고 환경오염 및 광산지역의 농민들을 억압하는 현상이 발생했다. 〈분노는 말이 없다(暴裂无声)〉의 중국어 제목을 풀이하자면 ‘맹렬한 폭발이 일어나는데, 소리가 나지 않는다’라는 뜻이다. 이런 이율배반적인 제목만 보면 액션 영화 같지만 영화를 마지막까지 보면 의미가 명확해진다. 모든 비리와 모순이 폭발하는 사회, 그런데 이러한 지배체제 하에 살고 있는 농민, 지식인은 도리어 아무런 저항이 없다는 주제의식이 담겼다.

‘2004년 내몽고 양치기 소년에게 무슨 일이 일어났는가?’로 내러티브는 시작된다. 어느 날, 들판에서 양떼를 몰던 양치기 소년(레이磊子)이 실종된다. 광부 아버지 장바오민(张保民)은 소식을 접하고 고향마을로 돌아온다. 실종된 아들을 찾기 위해 추격전이 벌어지고, 광산개발자 창완년(昌万年)과 엘리트 변호사 쉬원제(徐文杰)가 등장하면서, 소년 실종사건을 둘러싼 이들 간의 얽히고 설킨 이야기가 예측 불가의 상황으로 전개된다. 결말부터 말하자면, 피와 눈물로 얼룩진 광부(사회 기층민)의 분투는 실패한다. 그는 아들을 끝내 찾지 못하고 사건은 미궁에 빠진다. 하지만, 관객은 아들이 창완년(자본가)이 쏜 화살에 이미 목숨을 잃었고, 이에 동조한 쉬원제(지식인) 때문에 사건이 은폐되었다는 것을 안다. 중국 사회의 계급, 고발, 침묵으로 이루어진 주제는 영화의 주요 캐릭터(농민, 지식인, 자본가)들을 통해 압축적으로 보이고 있다. 그 이름과 신분에서 이 세 계급에 대한 암시 혹은 풍자가 녹아있다.

우선 ‘민중을 보호한다’는 의미의 이름을 지닌 실종자의 아버지 장바오민은 직업이 광부다. 지하에서 힘든 노동을 하는 사람으로 더구나 그는 병어리로서 말도 하지 못한다. 온갖 위기와 폭력에 대항하며 사건의 실체에 접근하지만 그는 아들 살해에 결정적 증거가 될 ‘화살촉’을 발견하고도 이를 알아볼 수 없다. 애초에 마을의 토지개발 수용 계획에 반대하지만 결국은 동의할 수밖에 없는 인물, 육체적인 힘과 의지력은 강하지만 진실에 접근하기에는 한계가 있는 그런 인물이다. 따라서 그는 아들을 죽인 화살촉으로 자본가의 육체에 상처를 입히는데 그치고 만다.

다음은 자본가를 상징하는 개발업자 창완년이다. ‘만년동안 창대하다’라는 뜻의 이름을 갖고 있다. 교육사업을 지원하는 자선가의 이면에 양고기를 즐겨먹는 육식동물적 성향, 폭력사주와 납치 등 불법을 저지르는 대담성, 지식인을 포섭하는 교활함이 있는 인물이다. 다수의 민중을 상징하는 ‘양떼’를 무작정 활로 사냥하는 성향에서 드러나듯, 그는 포식자이며, 무법자이고 악당이다. 그리고 가장 중요한 것은 이 영화에서 그는 최종적인 승리자라는 점이다. 그는 소원대로 온갖 불

법 행위에도 불구하고 토지개발 허가를 받아낸다. 이와 더불어 양치기 소년의 시신을 감춘 동굴도 폭파하면서, 살인이라는 극한 악행도 은폐한다. 이 영화에 권선징악의 도덕률은 작용되지 않는다.

마지막으로 지식인으로 대표되는 변호사 쉬원제(徐文杰)는 이름처럼 ‘文’으로 대표되는 결출하기까지 한 엘리트다. 가정에서는 다정한 아버지이고 일견 불법적인 일에 가담하기를 거절하려는 정의파로 보인다. 더구나 영화 후반부까지 쉬 변호사는 불법 토지 개발과 관련된 광산개발업자 창완년의 의뢰를 거절했다가 딸이 납치되는 피해자로 묘사된다. 한편 실종된 자녀를 찾아 해매는 아버지라는 점에서 장바오민과 동일한 조건에 있기도 하다. 그런데 준수한 청년 변호사가 결말에 접어들며, 결정적 반전을 한다. 영화의 클라이막스인 장바오민과 창완년의 결투 및 소녀의 구출 장면에서 관객들은 자식을 잃어버린 두 아버지가 마침내 힘을 합쳐 자식들을 구해내고 범인을 응징할 것이라는 기대를 갖게 된다. 그러나 변호사는 정의를 구현하지 않는다. 사실 변호사 쉬원제는 양치기 소년 레이즈 사건의 목격자였다. 자본가 창완년과 개발대상구역을 돌아보던 쉬원제는 의뢰인이 양떼를 활로 사냥하려다 양치기 소년을 죽이게 되는 현장을 목격했다. 쉬원제가 거액의 의뢰를 거절한 원인, 창완년이 온갖 무리수를 써가며 그를 포섭하려한 원인들이 모두 여기에 있다. 쉬원제는 귀찮은 사건에 얽매이기를 원치 않았지만, 딸의 납치사건 때문에 장바오민과 연결되고 레이즈의 시신이 숨겨진 동굴로 돌아오게 된다. 모든 진실을 아는 자였다. 하지만 마지막에 그는 결국 자본가의 편에 선다. 쉬원제는 민중과 진실을 외면하고 배반하는 지식인의 초상이 된다. 쉬원제의 도움에 힘입어 창완년은 혐의를 벗고, 바오민이 반대했던 토지개발은 착공되며, 레이즈의 주검이 감춰진 동굴은 폭파된다. 금전의 위력과 지식인의 유착으로 진실은 은폐되었다.

3.2.1. <분노는 말이 없다>의 미장센

생수는 촌장이 착취당하고 있는 촌민들과 구별되는 존재임을 상징한다. 장바오민의 아내와 촌민들은 환경오염에 의해 냄새가 심한 수돗물을 마시고, 생활 용수인해 증병을 걸렸다. 촌민들 사이에 서로 약을 주는 모습에서 마을사람들에게 이미 보편적으로 병이 퍼졌음을 알 수 있다. 촌장은 촌민들을 조직하여 장보민이 토지보상협약에서 서명하도록 타이르고, 광산을 채굴하는 사람들과 결탁하여 촌민의 이득을 착취하고 자기가 중간에서 이득을 챙긴다.

돌무더기는 장바오민 아들의 운명을 암시한다. 장바오민 아들의 이름은 장레이(张磊)이다. 한자 레이(磊)는 많은 돌이 쌓여있는 것을 의미한다. 영화 시작될 때 장레이가 쌓은 돌무더기는 장바오민이 아들을 찾는 과정에서 다시 등장하지만 이미 무너져 흩어진 상태이다. 이는 장레이가 이미 죽었다는 것을 암시한다.

울트라맨은 영화에 반복적으로 나타나는 중요한 도구이다. 울트라맨은 장레이의 물병, 집에 붙인 스티커, 장바오민이 사준 새로운 책가방, TV에서 방송하는 애니메이션 등에 반복적으로 등장한다. 울트라맨은 정의가 반드시 악을 물리친다는 것을 상징하며 어린아이들이 가장 좋아하는 애니메이션 캐릭터이다. 이웃 아이는 계속 울트라맨 가면을 쓰고 있다. 아이를 찾는 전단을 붙이는 장바오민에게 가면을 내밀며 “꼭 이겨 주세요”는 “영웅”사이의 의식(仪式)을 진행하는 듯 울트라맨을 장바오민에게 건넨다.

영화 속 차량 번호판 또한 의미심장한 상징이다. 창완년 차의 번호 “A8888”은 부자를 상징하고 창완년의 금전에 대한 탐욕을 강조한다. 장바오민이 몰은 오토바이 번호 “C1984”는 조지 오

웰(George Orwell)의 『1984』와 관련되어 장바오민의 비극적인 인생을 상징한다. 『1984』에서 미래세계에 독재자는 권력 추구를 궁극의 목표로 삼고 인간성은 강권에 의해 철저히 억압당하고 자유는 철저히 박탈당하며 사상은 가혹하게 통제되는 반면, 인민 생활은 극빈에 빠지며 하층민의 삶은 지루한 순환이 된다. 감독은 사소한 자동차 번호판에도 주제의식을 강화하는 디테일을 보여준다. 봉준호가 ‘봉테일’로 불리는 것처럼 신위쿤 역시 사소한 것 하나도 놓치지 않고 치밀하게 구성하는 모습을 보여준다.

4. 결론 : 신위쿤 영화에 나타난 봉준호의 영향

본론에서 신위쿤의 범죄 영화 두편〈심미궁〉과 〈분노는 말이 없다〉를 주제와 인물 미장센 측면에서 살펴보았다. 결론에서는 신위쿤 영화가 봉준호 스타일을 어떻게 수용하면서 자신만의 독특한 스타일로 나아갔는지 살펴보려고 한다.

신위쿤의 영화의 주제는 봉준호의 영화에서처럼 중국 사회에서 계층 간의 문제를 직접적으로 다루고 있다. 또한 기득권 계층에 대한 비판을 신랄하게 직설한다. 봉준호의 〈설국열차〉, 〈기생충〉에서 보여준 계급의 아이러니, 서술의 묘미가 역시 〈심미궁〉, 〈분노는 말이 없다〉에서도 나타난다. 〈심미궁〉은 사회문제에 대한 직접적인 비판과 더불어 인간 본성인 선악에 대한 검토, 하층민중의 정신적 곤경을 주목하고 중국 사회에 만연한 미신, 농촌 노동력의 유실, 환경오염, 하층민중의 발언권 상실, 계급 분화와 고착화 등 보편적이고 고질화 되어있는 문제점을 직시하고 있다. 〈분노는 말이 없다〉는 급속히 개발되는 농촌 지역에서 허위와 위선에 싸인 상류계층의 인물이 하층민을 참살하고 약탈하는 세계를 묘사하며 소외계층의 대항과 무력감을 보여준다. 봉준호 영화의 주제가 사회의 부조리 등 모두 사회문제를 대중에게 고발하고, 현실에서 관심 받지 못하였던 사회 사건들의 이면을 보여주는 역할을 수행한다면 신위쿤은 중국의 사회적 문제를 봉준호처럼 아이러니와 상징 수법을 통해 서사적 기능을 강화하여 입체적인 등장인물을 통해 표현하고 있다. 〈심미궁〉에서 촌장 부자의 이중적 마음이나, 리친, 다왕의 양면성, 〈분노는 말이 없다〉에서 엘리트인 주인공 쉬원제가 피해자나 가해자 이분법으로 완전히 분리되지 않는 설정은 모두 삶에 봉준호 영화 설정과 닮아있다.

신위쿤 영화의 구성은 봉준호의 〈살인의 추억〉처럼 실제 사건을 차용하여 새로운 서사를 구축한다. 현실 사건 차용의 영화는 사회 비판성을 가지고 있다. 이런 영화는 소재의 사실성 때문에 인물의 생활환경을 현실감 있게 드러내고 관객들이 쉽게 영화 속에 몰입하고 공감할 수 있게 한다. 바쟁은 〈영화란 무엇인가〉에서 영화와 현실은 본질적으로 친화력을 지닌다고 언급했다.³⁷⁾ 영화는 사건을 시간적으로 구현한다는 점에서 현실의 연장이며 사건의 숨은 의미를 드러냄으로써 사건의 밀도를 제공하여 진실의 단초를 드러내기에 현실의 정수이다. 하지만 여기서 시간의 진실과 영화 속의 사건의 진실이 완전히 다르다. 실제 발생한 사건들, 보통 한 사람의 특별한 경험, 역사사건이나 뉴스보도 등은 영화인들에게 원시적인 창작 영감을 제공한다. 사건에서 느끼던 감정과 반성은 영화 상상력(제작)의 동력이 되고, 이런 영화에서의 사회 성찰과 반성은 대중에게 전달되어 현실의 실제 사회문제를 주시시킨다.

봉준호 감독은 미장센의 측면에서 화면 안에 배치되는 소품 등의 모든 요소를 꼼꼼하게 챙기고, 스토리 측면에서 사소한 부분까지 치밀하게 복선을 배치한다. ‘봉테일’이라는 별명으로 불리

37) 앙드레 바쟁, 박성규 역 『영화란 무엇인가』, 시각과언어, 1998, pp.13-24.

는 봉준호 영화와 마찬가지로 신위쿤 역시 디테일에 강하다. 주인공의 이름들, 차량 속 번호판의 의미, 주제를 강화하거나 암시하는 도구들의 설치, 공간 설정, 마지막 장면의 정교함은 봉준호의 영향이다. 신위쿤 역시 사소한 것 하나 놓치지 않고 영화의 주제를 강화하기 위해 치밀하게 미장센을 구성한다. 일례로 <심미궁>에서 동일한 시간대에 촌사람들이 보는 칠판지 다큐멘터리는 사소하게 보이지만 칠판지 사회를 빗대어 인간의 원시적 욕망과 질서 이전의 사회관계를 나타내는 듯하다. <분노는 말이 없다>의 엔딩 장면엔 장바오민은 아들의 주검이 감춰진 동굴은 앞에 서 있고 동굴이 있는 산은 폭파된다. CG로 처리된 갑작스런 폭파 장면은 진실은 은폐되었음을 암시하는 장면이며 큰 여운을 남긴다. 이어 영화의 에필로그는 레이즈의 친구로 추정되는 어린이가 동네 담벼락에 낙서하듯 그려 넣은 그림을 보여준다. 감독은 이 작은 그림 안에 양떼, 활을 든 자, 화살에 심장을 맞아 쓰러진 자를 남겼다. <살인의 추억>이 에필로그를 통해 살인범이 누구인지 알고 있다는 사실을 관객에게 보여주듯 <분노는 말이 없다>에서 아이를 죽인 범인은 관객에게 드러난다. 현실에 대해 소리를 낼 수 없는 자를 통해 그 비통과 분노를 소리 없이 외치는 신위쿤의 영화는 확대되는 빈부격차, 노동자의 소외, 개발사업과 환경보호 등 현대 중국이 품고 있는 모순들을 응집해서 영상 언어인 상징과 은유를 통해 나타냈다. 검열을 이라는 시스템을 지혜롭게 헤쳐 나가고³⁸⁾ 상업성과 예술성을 획득한 신위쿤은 6세대 감독을 넘어서서 새로운 역량을 지닌 뉴파워 감독으로서의 대표성을 지닌다.

38) 중국의 방송과 출판 정책 및 심의를 관장하는 국가신문출판광전총국(国家新闻出版广电总局, 이하 광전총국)은 중국 신문, 출판, 라디오, 영화, 텔레비전 내용에 대한 심의를 하는 기관이다. 심의를 통과하기 위해서는 국가의 가치관에 부합해야 하며, 잔혹한 장면이 클로즈업돼서는 안 되고, 귀신이 나오면 안 되며, 범죄 사건은 자세히 묘사하면 안 된다. 또한 중국의 랜드마크가 있는 곳에서의 격투나 폭발 장면은 엄격히 금지된다. 아울러 중국 사회주의 체제에서 사회의 부정적인 면을 드러내는 영상물은 심사 받기도 어렵고 심사를 통과하기도 어렵다. <기생충> 역시 시닝퍼스트청년영화제 폐막식에서 상영 예정이었지만 그 전날 국가당국의 제제를 받고 취소되었다.

참고자료

- 李正光, 「中国第六代导演的影像选择」, 『福建广播电视大学学报』, 2005.
- 陈捷, 「五代电影:现代性的追求与反思」, 南京大学戏剧戏曲学院博士学位论文, 2005.
- 陈旭光, 「“新力量”导演与第六代导演比较论——兼及“新力量”导演走向世界的思考」, 『电影艺术』, 2019.
- 李卉 陈旭光, 「论新力量导演的产业化生存——中国电影导演“新力量”系列研究」, 『未来传播期刊』, 2022.
- 尹鸿, 梁君健, 「现实主义电影之年——2018年国产电影创作备忘」, 『当代电影』, 2019.
- 허문행, 「21세기 한국영화: 빛과 그림자」, 『Korean culture & arts』, Vol 30, No.4, 2016.
- 张燕, 谭政, 「한국영화 산업 부흥의 새로운 시야: 현재 중국 영화에 대한 시사점」, 『북경영화대학교 학보』, 제1기, 2014.
- 앙드레 바쟁, 박성규 역 『영화란 무엇인가』, 시각과 언어, 1998.
- David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill College, 2016.
- David Bordwell, Kristin Thompson. 주진숙, 이용관 역. 영화예술(FILM ART An Introduction). 지필미디어. 2011.
- 프랑수아 트뤼포, 곽현주, 이채훈 옮김, 『히치콕과의 대화』, 한나래, 1994.
- G. Genette. (1988). *Narrative discourse revisited*. New York: Cornell University Press.
- Xin Yukun and 4 other young directors signed a contract with "Bing Chi Lab".
<http://www.qhnews.com/newscenter/system/2016/01/26/011922591.shtml>
<https://www.jiemian.com/article/1066473.html> 2017. 1.12
<https://www.bilibili.com/read/cv4984260>

**「중국 내 한국형 범죄 영화의 수용:
뉴파워 감독 신위쿤(忻钰坤) 영화 <심미궁>, <분노는 말이 없다>를
중심으로」에 대한 토론문**

김민우 (상지대학교)

김보경 선생님 발표문 흥미롭게 잘 읽었습니다. 중국의 뉴파워 감독 중 한 명인 신위쿤에 대해서는 그간 신문 기사나 블로그 형식의 글, 그리고 개별 작품에 대한 분석의 문건이 몇 편 있을 뿐, 학계에서는 연구가 거의 이루어지지 않았습니다. 이와 같은 상황에서 김보경 선생님께서 신위쿤 감독의 작품 세계를 학술 영역으로 가지고 온 것은 그 의미가 매우 크다고 생각합니다. 또한 덕분에 생소했던 뉴파워 감독의 영화를 접할 수 있어 많은 도움이 되었습니다. 현재 진행 중인 연구로 짐작되는바, 관련하여 몇 가지 질문과 의견을 드리고자 합니다.

먼저, 발표문의 제목 ‘중국내 한국형 범죄 영화의 수용’과 결론의 내용 ‘신위쿤 영화에 나타난 봉준호의 영향’과 관련된 질문입니다. 이와 같은 제목 설정과 결론 제시는 신위쿤 감독이 인터뷰에서 “나의 작품 창작에 가장 큰 영향을 준 감독은 바로 한국의 봉준호다”라고 한 것에 착안한 것으로 생각합니다. 발표자께서 제시한 바대로 신위쿤 감독의 작품은 사회문제를 아이러니와 상징 수법을 통해 표현했다는 점, 깊은 사회 비판성을 담고 있다는 점, 그리고 디테일에 강하다는 점 등에서 봉준호 감독의 영화와 유사합니다. 그런데 작품에 드러난 몇 가지 유사성이 신위쿤의 영화가 봉준호의 영향을 받았다는 것을 담보할 수 있을는지요? 두 감독의 작품에는 차이를 보이는 지점도 분명히 존재합니다. 이를테면 신위쿤의 영화에는 무명의 배우가 출연하지만, 봉준호의 영화에는 송강호, 김혜자, 원빈 등의 스타 배우가 다수 등장합니다. 또 신위쿤 영화에는 사건마다 범인이 누구인지가 제시되지만, 송강호의 영화는 그렇지 않습니다. 따라서 신위쿤 영화가 봉준호의 영향을 받았다는 것이 성립하기 위해서는 좀 더 면밀한 검토가 이루어져야 할 것으로 판단됩니다.

다음으로, 두 편의 신위쿤 영화를 범죄 영화 장르로 분류하여 설명한 부분입니다. 장르를 정의하고 구분 짓는 것에는 특별하고 엄밀한 기준이 있는 것이 아니기에 특정 영화를 특정 장르로 범주화 하는 것은 매우 어려운 일입니다. 그럼에도 불구하고 신위쿤의 두 영화를 특정 장르로 분류하고자 한다면 두 영화는 범죄 장르뿐만 아니라, 사회문제 장르 혹은 서스펜스 스릴러 장르로도 분류할 수 있습니다. 두 영화는 계층 문제와 기득권에 대한 비판을 담고 있다는 점에서는 사회문제 영화에, 사건의 정보를 극중 인물에게 제공하지 않고 관객에게 전달하여 조바심이나 긴장감을 유발한다는 점에서는 서스펜스 스릴러 영화에 속합니다. 따라서 발표자께서 신위쿤의 두 영화를 범죄 영화로 분류한 배경과 이유가 궁금합니다. 아울러 2장에서 제시한 한중 양국의 범죄 영화 계보는 신위쿤의 두 작품과 어떤 관계가 있는지 보충 설명 부탁드립니다.

마지막으로, 뉴파워 감독과 신위쿤의 작품에 대한 중국에서의 연구 동향은 어떠한지 궁금합니다. 국내 연구는 많지 않은 상황이지만 2023년 6월 기준, 중국의 학술연구 검색사이트 cnki에 ‘신위쿤(忻钰坤)’, ‘심미궁(心迷宫)’, ‘분노는 말이 없다(暴裂无声)’를 키워드로 넣으면 중복을 고려하더라도 백 편 이상의 학술논문과 수십 편의 학위 논문이 검색됩니다. 글의 학술적 기여도를 높이고 차별성을 담보하기 위해서는 선행연구에 대한 검토와 이론적 근거 마련이 필요할 것으로 생각합니다. 선행연구에서 내용 상으로는 어떤 성과가 있는지, 주목할 만한 대표성과는 어떤 것인지도 소개해주셨으면 합니다.

이상 토론을 마치겠습니다. 감사합니다.

최근 대만영화 한국 수용의 어떤 경향(草)*

김정은 (한국외국어대학교 대만연구센터)

목차

1. 2000년대 이후 대만영화의 한국 수용 현황
 2. 최근 대만영화의 한국 수용 특징
 3. 한국에서 대만영화 수용의 의의
 4. 맺음말
-

1. 2000년대 이후 대만영화의 한국 수용 현황

대만영화가 한국에서 본격적으로 주목을 받기 시작한 것은 2000년대 이후부터이다. 물론 1980년대 대만 뉴웨이브 영화는 한국 평단과 관객들에게 좋은 평가를 받았다. 하지만 대중적인 흥행에서는 이렇다 할 성적을 내지 못했다. 1990년대 후반 한국영화가 성장을 시작하기 전까지 한국영화 산업과 시장에서 홍콩영화는 할리우드 영화와 점유율에서 쌍벽을 이루는 중요한 위치를 차지하고 있었다. 당시 대만영화 산업 또한 홍콩영화의 영향 아래에 있었던 점을 감안한다면, 2000년대 이전 한국에서 뉴웨이브 영화 이외의 대만영화들은 홍콩영화와 크게 구별되지 못하고 홍콩영화의 연장선 위에서 수용되었음을 부인할 수 없다. 이러한 상황은 1990년대 중후반부터 변화하기 시작하였다. 2000년대 들어와서 소위 '우상극(트렌디 드라마)'이라 불리는 대만의 드라마들이 인기를 끌기 시작하면서, 드라마의 남녀 주인공이 출연하는 영화들, 특히 청춘 영화¹⁾가 주목받기 시작했다. 이러한 변화를 가져온 원인은 크게 두 가지로 나눌 수 있다.

* 이 글은 '臺灣銘傳大學2022年中國文學之學理與應用國際學術研討會(대만 명관대학 2022년 중국문학의 이론과 응용 국제학술대회)'에서 발표(2022.03.11.)한 "臺灣影像創本在韓國的接受情況研究(대만 영상 콘텐츠의 한국 수용 연구)"를 수정 보완한 것이다.

1) 청춘 영화의 개념은 완전히 정립되어있는 것이 아니다. 존 루이스 (Jon Lewis)는 '청춘(Youth)은 불안 전하며 변형이 가능하기에 유동적이라고 정의 내리며, 청춘 영화의 범주를 규정하기 위해서는 유동성을 가져야 한다고 주장하였다.(Jon Lewis, *The Road to Romance and Ruin : Teen Films and Youth Culture*, New York: Routledge, 1992, pp.1-2) Xuelin Zhou는 중화권에서 청춘 영화는 청춘 영화(青春電影), 청년 영화(青年電影), 청소년 영화(青少年電影)라는 세 가지 용어로 불리고, 이들은 모두 청춘 주제를 활용한 영화라고 설명하고 있다. 청년영화는 청춘영화와 같은 맥락으로 사용되지만 경우에 따라 젊은 감독들의 영화를 지칭하기도 한다.(Xuelin Zhou, *Youth Culture in Chinese Language Film*, New York: Routledge, 2017, pp.12) 본고에서 의미하는 청춘 영화는 '청춘(Youth)'을 주제로 하는 영화들을 포괄적으로 의미한다.

첫째, 홍콩영화의 몰락, 한국영화의 부상이라는 영화산업 내적인 판도 변화이다. 1990년대 중반부터 홍콩영화는 점차 침체되기 시작하였는데, 한국에서는 1997년 중국대륙으로의 반환을 기점으로 더욱 쇠락하기 시작했다. 몇 가지 소재와 플롯을 계속 답습하며 속편과 아류작 제작을 남발하던 홍콩영화에 한국 관객들은 싫증을 내기 시작했다. 또한, 1998년 한국영화 <쉬리>가 흥행에 크게 성공하면서 한국영화는 자신감을 회복했다. 이는 한국영화 산업과 시장에서 한국영화의 점유율을 높이고 영화의 질적 수준 향상을 이루는 원동력이 되었고 이와 반대로 홍콩영화의 영향력은 급격하게 감소하게 되었다.²⁾ 게다가 대만과 중국대륙에서 한국 드라마와 한국 아이들을 중심으로 하는 한류 콘텐츠가 인기를 끌면서 한국 대중문화의 자신감과 자존감은 점차 강해졌고 중화권 대중문화에 관한 관심은 급감했다. 한국 내에서 초국적 대중문화에 관한 관심은 크게 미국을 중심으로 하는 서양의 영화/드라마/음악에 관한 관심과 일본의 만화와 애니메이션에 관한 관심으로 양분되었다. 하지만 이전 홍콩 칸토니즈 팝의 팬들은 여전히 중화권 대중문화에 관한 관심과 수요를 가지고 있었다. 이들의 필요를 충족시켜 주었던 것은 2000년대 부상하기 시작한 대만의 우상극이었다. 특히 대만드라마 <꽃보다 남자>(2001)는 한국 내 대만 우상극 인기의 포문을 열었다. 이 드라마의 원작인 일본 만화 <꽃보다 남자>(1992~2008)는 1998년 10월 한국 정부가 일본 대중문화 개방 방침을 발표하기 전 이미 <오렌지 보이>라는 해적판이 나올 정도로 한국에서 큰 인기를 끌었던 콘텐츠로 원작 만화 팬들이 상당했다. 이 때문에 대만에서 드라마로 제작된다는 소식은 원작 만화의 팬들과 중화권 대중문화 마니아 팬들에게 환영을 받았고 많은 관심을 불러일으켰다. 이에 이 드라마는 2003년 공중파 채널인 MBC에서 심야 시간대(밤 12시 12분~1시 10분)에 정식으로 방영되기까지 했다. 2000년대 초중반 대만에서는 일본 만화를 원작으로 하는 우상극이 차례로 제작되었는데, 이 콘텐츠들은 한국에서 케이블 방송 채널에서 방영이 되거나, 팬 서브 작업을 거쳐 중화권 대중문화 마니아 팬들 사이에서 서로 공유되었다. 이 일본 만화 원작 우상극의 인기로 힘입어 다른 대만의 우상극들도 마니아 팬들 사이에서 활발히 전파되고 수용되었고, 이 우상극들에 출연했던 배우들의 영화들도 팬들 사이에서 주목받기 시작했다.

둘째, 인터넷의 보급과 케이블/위성 방송의 보급, OTT 플랫폼의 발전이라는 영화산업 외적 요인으로 인한 영화 감상 환경의 변화이다. 특히, 이 두 번째 원인은 한국에서 대만영화가 인기를 끄는 데 있어 중요한 작용을 했다. 인터넷의 보급은 네이버 카페, 디시인사이드 갤러리 등 인터넷 커뮤니티를 중심으로 중화권 대중문화 마니아 팬들을 집결시켰다. 또한, P2P(Peer to Peer), 웹하드 등의 콘텐츠 공유 웹사이트의 발전을 추동하며 영화 감상 방식의 변화를 초래했다. 2000년대 초중반 당시 중화권 대중문화 팬들은 자발적으로 대만 우상극과 청춘 영화의 한국어 자막 번역을 담당했다. 그리고 이러한 팬 서브 작업을 거친 대만 콘텐츠들은 콘텐츠 공유 웹사이트를 통해 전파되면서 대만영화의 한국 내 전파와 수용의 한 축을 담당하였다. 물론 이러한 방식은 저작권 침해에 해당하지만, 이 불법적인 방식은 한국 내 중화권 대중문화 마니아 팬들의 수요를 만족시켜 주었다. 또한, 새로운 중화권 대중문화 팬들이 유입되는 데 있어 중요한 역할을 했다. 게다가 한류의 거센 인기 속에서 미국을 중심으로 하는 서양의 대중문화가 주류를 이루던 한국 대중문화에 중화권 대중문화를 공급함으로써 문화적 다양성에 기여하기도 했다. 케이블/위성 방송의 보급은 한국 내 중화권 영상 콘텐츠의 전파와 수용에 있어 또 다른 변화를 가져왔다. 2005년

2) 1988년 <영웅본색2>의 흥행에 힘입어 46편의 홍콩영화가 한국에 수입된 후 1996년까지 매년 50~80편에 이르는 홍콩영화가 한국에 수입되었다. 1997년에는 홍콩영화 41편이 한국에 수입되었지만, 1998년 19편으로 급격하게 줄어들었다. 그리고 1999년 28편, 2000년 36편으로 수입량이 다소 증가하다가 2001년 16편으로 다시 줄어들면서 급기야 2005년에는 3편으로까지 줄어들었다. 자세한 사항은 金貞恩, 「香港電影轉入韓國的歷史與現狀」, 『韓中言語文化研究』 第18輯, 서울: 社團法人 韓國現代中國研究會, 2008, 347~348쪽 표1 참고.

한국에서 중화권 영상 콘텐츠 방송을 전문으로 하는 케이블 채널 ‘中華TV’와 ‘CHING TV’가 개국했다. 이로써 한국 내 중화권 영상 콘텐츠 보급에 공식적이고 합법적인 루트가 제공되기 시작했다. 이들 채널은 현재 중국대륙의 사극 드라마를 많이 방영하고 있지만, 개국 초기에는 대만의 우상극이 주요 방영목록 중 일부분을 형성하고 있었다. 또한, 넷플릭스를 필두로 여러 OTT 플랫폼이 등장하고 발전하면서 다양한 대만 영상 콘텐츠를 공식적인 루트를 통해 더욱 쉽고 빠르게 접할 수 있게 되었다. 물론 케이블 채널과 OTT를 통해 공식적이고 합법적 전파의 물꼬가 트었다고 해서 커뮤니티와 콘텐츠 공유 웹사이트를 기반으로 행해지는 팬들에 의한 비공식적이고 불법적인 전파가 근절된 것은 아니다. 하지만 이들의 활동이 중화권 대중문화의 영향력이 그다지 크게 작용하지 않는 작금의 한국 상황에서 상업적 이익 추구보다는 서로의 ‘애호’를 공유하는 측면이 더 크고, 중화권 대중문화에 관한 관심을 불러일으키는 원동력이 된다는 점에서 비판적 시각은 잠시 접어두고 이들의 활동을 긍정적으로 바라볼 필요는 있다.

2000년대 이래 약 20여년간 한국 내 대만 영상 콘텐츠의 수용은 대만 우상극에서 대만 청춘 영화로 그 무게 중심이 점차 이동되는 양상을 보여주었다. 2000년대에는 <유성화원1>(2001), <유성화원2>(2002), <악작극지문>(2005), <동방줄리엣>(2006), <공주소매>(2007), <명중주정아애니>(2008), <패견여왕>(2009), <취상뢰저니>(2010) <아가능불회애니>(2011) 등 많은 대만 우상극이 한국에서 주목받았고 반향을 일으켰다. 하지만 <말할 수 없는 비밀>(2007, 한국개봉 2008)이 한국에서 극장 개봉하여 관객 수 17만을 동원하며 인기를 끌자, 대만영화 그중에서도 청춘 영화가 주목받기 시작하였다. 특히 대만 우상극이 몇 가지 소재와 플롯, 클리셰를 반복하면서 한국 시청자들에게 ‘신선함’을 제공하지 못함에 따라, 2000년대 후반부터는 우상극보다는 청춘 영화가 한국 내에서 더 많은 주목을 받기 시작했다. <청설>(2009, 한국개봉 2010, 관객 수 2.3만 명)과 <그 시절, 우리가 좋아했던 소녀>(2011, 한국개봉 2012, 관객 수 5.8만 명)는 비록 박스오피스 성적은 좋지 않았지만 관객들에게 9점대의 좋은 평가를 받았고, 중화권 대중문화 팬들 사이에서 입소문을 타며 대만영화의 주요 작품 중 하나로 거론되고 있다. <나의 소녀시대>(2015, 한국개봉 2016, 관객 수 42만 명)와 <장난스런 키스>(2018, 한국개봉 2019, 관객 수 42만 명)의 경우, 한국 로맨스 영화도 관객 수 100만을 동원하기 쉽지 않다고 일컬어지는 현실에서 각각 42만 명을 동원하며 비교적 좋은 박스오피스 성적을 거뒀고, 관객 평점에서도 8~9점대의 높은 점수를 받았다. <상견니>(2022, 한국개봉 2023, 관객 수 36만 명)의 경우 ‘상친자(상견니에 미친자들)’라는 말을 만들어 낼 정도로 인기를 끈 드라마 <상견니>의 팬들을 중심으로 입소문을 타며 36만 명의 관객을 동원하는 준수한 박스오피스 성적을 거뒀다. 이 영화들은 대만영화의 한국 수용 역사에서 상당히 성공적인 사례로 평가할 수 있다.

2. 최근 대만영화의 한국 수용 특징

최근 대만영화의 한국 수용은 크게 세 가지 방식으로 이루어지고 있다. 첫째, 극소수의 영화가 극장 개봉을 통해 수용된다. 이는 영화가 관객에게 수용되는 가장 고전적인 방식이지만 대만영화의 극장 개봉 기회는 많지 않다. 또한, 최근 극장 개봉 기회를 차지하는 대만영화 장르는 청춘 영화를 중심으로 한 오락 위주의 상업영화가 대부분이라는 한계가 있다. 둘째, 소수의 영화가 영화제와 감독특별전에서 극장 개봉을 통해 수용된다. 한국에서 개최되는 국제영화제에서 대만 뉴웨이브 영화를 이끌었던 거장 감독들의 영화를 비롯한 신진 감독들의 영화가 꾸준히 소개되고 있다. 특히, 허우샤오시엔, 차이밍량, 양더창(에드워드 양)과 같은 대만 뉴웨이브의 거장 감독들의

특별전은 여전히 한국 시네필의 꾸준한 관심을 받고 있다. 실례로 2020년 한국외대 대만연구센터에서 ‘대만영화의 오래된 미래: 에드워드 양 특별전’(2020년 11월 24일-11월 29일, 서울아트시네마)을 개최했는데, 당시 한국에서 개봉한 적이 없었던 <독립시대(獨立時代, 1994)>와 <마작(麻將, 1996)>의 경우 코로나 시국이었음에도 각각 2번의 상영 회차가 거의 매진을 기록하였다. 하지만 영화제와 특별전 등을 통한 수용은 대중성보다는 예술성이 높은 영화들 위주로 이루어지는 한계가 있다. 셋째, OTT 플랫폼을 통해 수용된다. 주지하다시피 OTT의 등장은 영화의 관람 방식에 큰 변화를 가져오며 극장산업의 위기를 초래했다. 하지만 OTT의 등장은 그동안 한국에서 극장 개봉 기회를 잡기 어려웠던 다양한 지역과 국가들의 영화에 관객들과 만날 기회를 제공했고, 대만영화도 그 혜택을 받고 있다. 넷째, 팬들의 공유에 의한 방식으로 수용된다. 2000년대 이후 대만 영상 콘텐츠를 공유해 왔던 커뮤니티와 중화권 대중문화 마니아 팬들에 의해 행해져 왔던 비공식적인 공유 방식이 여전히 지속되고 있다.

최근 한국에서 대중적으로 수용되는 대만영화는 청춘 영화를 중심으로 한 상업영화가 주를 이룬다. 이러한 영화들은 중화권 대중문화 마니아 팬과 팬덤이 주도하는 대중적 수용의 양상을 띠고 있어, 일부 영화들이 박스오피스에서 괄목할 만한 성과를 내고 있다. 한국에서 비교적 대중적 성공을 거둔 영화들은 스토리 면에서 크게 두 가지 특징을 보인다.

첫째, 오리지널 영화이다. <말할 수 없는 비밀>³⁾, <청설>⁴⁾, <그 시절, 우리가 좋아했던 소녀>⁵⁾, <나의 소녀시대>⁶⁾ 등이 대표적인 예이다. 이 영화들의 한국 내 평가를 종합해보면 감상

3) 한국 내 대만 청춘 영화 붐의 시작이라고 할 수 있는 <말할 수 없는 비밀>은 2008년 1월 10일 개봉, 2015년 5월 7일 재개봉을 통해 약 17만 관객을 동원하였다. 네이버 기준 기자·평론가 평점은 5.67/10점(3명 참여)로 매우 낮았지만, 관람객 평점 9.16/10점(193명 참여), 네티즌 평점 9.27/10점(38,068명 참여)을 기록하며 평단의 평가와는 다르게 관객들에게 좋은 평가를 받았다. 성별 관람 추이는 여자가 60%, 남자가 40%를 차지하고 있다. 나이별 관람 추이를 보면 20대가 59%로 압도적 비율을 차지하고 있고, 30대가 19%로 그 뒤를 잇고 있다. 성별 만족도를 보면 남자가 9.2/10점, 여자가 9.4/10점을 기록하고 있다. 나이별 만족도를 보면 10대가 9.57/10점, 20대가 8.99/10점, 30대가 8.50/10점을 기록하고 있는데, 실제 관객의 78%를 차지하고 있는 20~30대 관객들의 평가가 모두 9점 미만이다. 관객들이 꼽은 감상 포인트는 스토리 23%, OST 22%, 연출 20%, 연기 18%, 영상미 17% 순으로 각각의 요소들이 고르게 좋은 평가를 받았다. 출처: <https://movie.naver.com/movie/bi/mi/basic.naver?code=68555>, 검색일: 2022년 3월 7일

4) <청설>은 2010년 6월 17일 개봉, 2018년 11월 8일 재개봉을 통해 약 2.3만 명의 관객을 동원하였다. 네이버 기준 기자·평론가 평점은 6.17/10점(6명 참여)으로 매우 낮았지만, 관람객 평점 9.15/10점(20명 참여), 네티즌 평점 9.04/10점(2,602명 참여)을 기록하며, 역시 평단의 평가와는 다르게 관객들에게는 좋은 평가를 받았다. 성별 관람 추이를 보면 여자 55%, 남자 45%를 기록했다. 나이별 관람 추이를 보면 20대와 30대가 각각 55%와 35% 전체 90%로 대다수를 차지하고 있다. 성별 만족도를 보면 남자가 9.13/10점, 여자가 8.94/10점으로 남자 관객들에게 더 높은 점수를 받았다. 나이별 만족도는 실제 관객의 90%를 차지하고 있는 20~30대 관객들에게 각각 20대 9.07/10점, 30대 8.85/10점을 기록하였다. 관객들이 꼽은 감상 포인트는 스토리 31%, 연기 25%, 연출 21%, 영상미 17%, OST 6% 순으로, OST를 제외한 나머지 요소에서 비교적 고르게 좋은 평가를 받았다. 출처: <https://movie.naver.com/movie/bi/mi/point.naver?code=71760>, 검색일: 2022년 3월 7일.

5) <그 시절, 우리가 좋아했던 소녀>는 2012년 8월 22일 개봉, 2016년 12월 22일 재개봉, 2021년 4월 29일 재개봉을 통해 약 5.8만 명의 관객을 동원하였다. 이 영화는 비록 관객 수에서 괄목할만한 수치를 기록하지는 못했으나 마니아 팬층에서 상당한 입소문을 탔고, 이는 두 번의 극장 재개봉으로 이어졌다. 네이버 기준 기자·평론가 평점은 6.00/10점(2명 참여)로 매우 낮았지만, 관람객 평점 9.07/10점(128명 참여), 네티즌 평점 9.02/10점(7,270명 참여)을 기록하며, 역시 평단의 평가와는 다르게 관객들에게 좋은 평가를 받았다. 성별 관람 추이를 보면 여자 47%, 남자 53%를 기록하였다. 이는 남성 화자가 첫사랑을 회상하는 이 영화의 특성상 남성 관객들에게 더 크게 어필하였던 것으로 추론할 수 있다. 나이별 관람 추이를 보면 20대가 52%로 압도적이고, 그 뒤를 30~40대가 각각 23%와 15%를 차지하고 있다. 성별 만족도를 보면 남자가 9.02/10점, 여자가 9.12/10점으로 성별 관람 추이가 남성이 높았던 반면 만족도는 여성 관객들에게서 더 높은 점수를 받았다. 나이별 만족도는 10대 9.53/10점, 20대 8.87/10

포인트에서 ‘스토리’가 가장 높은 비중을 차지한 것을 볼 수 있다. 또한, 연기, 연출, 영상미, OST도 대부분 좋은 평가를 받았다. 이는 각본, 연출, 배우, 촬영, 음향 등 영화예술을 이루는 각각의 요소들이 영화 속에서 잘 녹아들어 질적으로 우수한 콘텐츠를 생산해냈고, 이것이 한국 내에서 대만 청춘 영화 수용의 경쟁력 형성에 밑바탕이 되었음을 알 수 있다. 또한, 관객들의 평가 중 주연 배우들의 외모를 언급한 글들이 종종 보이는데, 역시 청춘 영화의 흥행에서 예쁘고 잘생긴 젊은 배우들이 중요한 역할을 한다는 것을 다시 한 번 확인시켜준다.

둘째, IP 영화이다. <장난스런 키스>와 <상견니>가 대표적인 예로 이 영화들은 원작이 존재하는 영화들이다. <장난스런 키스>의 경우 원작 IP를 사용하는 ‘OSMU(원 소스 멀티 유즈)’의 방식으로 제작되었다. <장난스런 키스>의 원작인 일본 만화가 동아시아에서 많은 인기를 끌었고, 일본, 대만, 한국 등에서 여러 차례 드라마로 제작되었다. 특히 2005년에 제작되었던 드라마 <장난스런 키스> 대만판은 한국 케이블 방송에서도 방영되어 인기를 끌었는데 이 때문에 드라마의 남자 주인공인 ‘정원창’은 한국에서 생일 팬 미팅을 하는 등 여러 차례 방한하기도 하였다. 영화 <장난스런 키스>의 경우 대만영화 <나의 소녀시대>의 남자 주인공인 ‘왕대륙’이 출연한 데다가 IP 자체의 유명세로 한국에서 42만 명의 관객을 동원하는 괄목할 만한 성과를 거두었다. <상견니>의 경우 IP 구축의 일환인 ‘트랜스미디어 스토리텔링’의 방식으로 제작되었는데, 원작 드라마 <상견니>의 인기를 바탕으로 영화가 제작되었지만, 새로운 세계관과 스토리로 진행된다. 코로나 시기 OTT를 통한 영화 관람 문화가 확산되고 극장을 통한 관람이 저조한 상황에서 영화 <상견니>가 36만 명의 관객을 동원한 것은 유의미한 수치라고 할 수 있다.

한국에서 대중적 성공을 거둔 대만영화는 로맨스를 중심으로 하는 청춘 영화라는 장르적인 한계상 한국 평단에서는 그리 높은 평가를 받지 못했다. 하지만 영화를 실질적으로 관람한 관객들에게 좋은 평가를 받았고 상업적으로도 일정 정도의 성과를 거두었다. 이는 이후 한국 내 대만영화의 상업적 성공과 지속 가능성에 시사점을 제시하는 중요한 지점이다.

3. 한국에서 대만영화 수용의 의의

한국에서 청춘 영화를 중심으로 하는 대만영화의 수용은 다음의 네 가지 측면에서 의의가 있다. 첫째, 한국 대중문화의 다양성 측면에 기여한 바가 크다. 1990년대 중후반 이후 대만, 중국 대륙, 일본 등의 동아시아를 중심으로 ‘한류’가 유행하면서, 한국 대중문화는 대내외적으로 외연

점, 30대 8.37/10점을 기록하였다. 관객들이 꼽은 감상 포인트는 스토리 27%, 연기 20%, 연출 20%, 영상미 17%, OST 16% 순으로 각각의 요소들이 비교적 고르게 좋은 평가를 받았다. 출처: <https://movie.naver.com/movie/bi/mi/point.naver?code=88669>, 검색일: 2022년 3월 7일.

- 6) <나의 소녀시대>는 2016년 5월 11일 개봉, 2020년 8월 19일 재개봉을 통해 약 42만 명의 관객을 동원하였다. 네이버 기준 기자-평론가 평점은 6.80/10점(5명 참여)으로 매우 낮았지만, 관람객 평점 9.13/10점(15명 참여), 네티즌 평점 8.85/10점(4,155명 참여)을 기록하며, 역시 평단의 평가보다 관객들에게서 더 좋은 평가를 받았다. 성별 관람 추이는 여자 67%, 남자 33%를 기록하였다. 여성 화자가 첫사랑을 회상하는 이 영화의 특성이 여성 관객들을 유인하는 요소로 작용하였음을 알 수 있다. 나이별 관람 추이를 보면 20대가 53%로 압도적이고, 10대, 30대, 40대 모두 똑같이 13%를 차지하고 있다. 성별 만족도를 보면 남자가 8.31/10점, 여자가 9.18/10점으로 남녀의 만족도 차이가 비교적 크게 나타났다. 나이별 만족도는 10대 9.51/10점, 20대 8.73/10점, 30대 8.44/10점, 40대 8.78/10점을 기록하였다. 관객들이 꼽은 감상 포인트는 스토리 27%, 연기 20%, OST 18%, 연출 17%, 영상미 17% 순으로 각각의 요소들이 비교적 고르게 좋은 평가를 받았다. 출처: <https://movie.naver.com/movie/bi/mi/point.naver?code=142691>, 검색일: 2022년 3월 7일.

을 확장하고 그 영향력 또한 점차 확대하였다. 그로 인해 한국에서 주목받은 초국적 대중문화는 매우 단조로운 한계를 가지게 되었다. 2000년대 이후 한국에서는 사실상 미국의 대중문화를 제외하고는 크게 인기를 끈 대중문화 콘텐츠가 없다고 해도 과언이 아니다. 미국의 드라마, 영화, 팝을 제외하고는 유럽의 일부 영화와 드라마, 일본의 일부 만화와 애니메이션 정도가 주목받았다. 그마저도 한국 웹툰 산업이 발전하면서 일본 만화와 웹툰에 관한 관심과 주목조차 점차 하락하고 있다. 중국대륙의 대중문화 콘텐츠는 2000년대 초중반의 일부 한중 합작영화와 중국 블록버스터 영화 몇 편을 제외하고는 한국에서 가시적 성과를 거둔 콘텐츠가 거의 없었다. 물론 OTT 플랫폼이 발전하면서 2010년대 중후반부터 중국대륙의 웹드라마를 중심으로 하는 일부 영상 콘텐츠들이 조금씩 반향을 일으키고 있지만 아직 가시적 성과를 논하기에는 시기상조이다. 이러한 상황에서 청춘 영화를 중심으로 하는 대만영화의 한국 내 수용과 일정 수준의 성공은 한국 대중문화의 다양성 형성에 중요한 역할을 했다. 둘째, 한국과 대만 두 지역 청년 세대의 공감대 형성에 일조한다. 한국에서 반향을 일으킨 대만의 청춘 영화는 ‘청춘’과 ‘사랑’이 주요 테마이며, 이 장르는 ‘MZ 세대(Millennials and Gen Z)’⁷⁾라고 불리는 청년 세대를 주요 타깃으로 하고 있다. 따라서 대만과 한국에서 모두 주목받은 대만영화를 통해 두 지역의 청년 세대들은 서로의 공통 관심사와 공감대를 확인할 수 있다. 셋째, 중화권 영화에 대한 수요를 충족시켜 주는 대안으로 작용한다. 홍콩영화 쇠락 이후 초래된 중화권 영화 공급의 공백에서 대만영화는 대안 역할을 담당해 왔으며 앞으로도 그 역할을 계속 수행하리라 기대된다. 최근 각종 문화갈등으로 더욱 강해지고 있는 한국 내 혐중 정서는 중국대륙 영화 수용에서 큰 걸림돌로 작용하고 있다.⁸⁾ 이 같은 상황에서 대만영화는 한국 내 중화권 영화 수용의 명맥을 이어가는 교두보 역할을 하고 있다. 물론 청춘 영화를 중심으로 하는 한정된 소재와 주제, 클리셰 등은 대만영화의 질적 완성도와 한국 내 수용을 저해시키는 원인이 되기 때문에 이 한계를 돌파할 수 있는 자구책을 찾는 것 또한 시급한 과제이다. 넷째, 두 지역의 상호 교류를 지속시키는 발판이 된다. 주지하다시피 한국과 대만은 일본 식민지 역사를 경험했고⁹⁾ 냉전 시기 같은 이데올로기 진영에 소속되어 있었던

- 7) 1980년대 초~2000년대 초 출생한 밀레니얼 세대(Y세대)와 1990년대 중반~2000년대 초반 출생한 Z세대를 통칭하는 말이다. 다만 세대를 가르는 기준은 차이가 있는데, 밀레니얼 세대에 대해 1980~1995년 사이 출생한 세대를, Z세대를 1996~2000년 사이 출생한 세대로 보는 시각도 있다. 디지털 환경에 익숙한 MZ세대는 모바일을 우선적으로 사용하고, 최신 트렌드와 남과 다른 이색적인 경험을 추구하는 특징을 보인다. 특히 MZ세대는 SNS를 기반으로 유통시장에서 강력한 영향력을 발휘하는 소비 주체로 부상하고 있다. MZ세대는 집단보다는 개인의 행복을, 소유보다는 공유(렌탈이나 중고시장 이용)를, 상품보다는 경험을 중시하는 소비 특징을 보이며, 단순히 물건을 구매하는 데에서 그치지 않고 사회적 가치나 특별한 메시지를 담은 물건을 구매함으로써 자신의 신념을 표출하는 '미닝아웃' 소비를 하기도 한다. 또한 이들 세대는 미래보다는 현재를, 가격보다는 취향을 중시하는 성향을 가진 이들이 많아 '플렉스' 문화와 명품 소비가 여느 세대보다 익숙하다는 특징도 있다. pmg 지식엔진연구소, 네이버 '시사상식사전', 2021.07.15. 출처: <https://terms.naver.com/entry.naver?docId=5900733&cid=43667&categoryId=43667>, 검색일: 2023년 6월 15일.
- 8) 2021년 6월 “한국일보·한국리서치의 여론조사에 따르면, '북한, 중국, 일본, 미국 등 4개 국가에 대한 감정을 0~100도(높을수록 긍정적)로 표현해 달라'는 호감도를 묻는 질문에 미국(56.3도)이 단연 1위였고, 그다음은 북한(29.5) 중국(27.5) 일본(26.7) 순으로 일본이 꼴찌였다. 다만 세대별 응답을 보면, 20대의 주변국 호감도는 미국(56.1) 일본(30.8) 북한(25.3) 중국(17.1) 순으로 나타나 일본에 대한 호감도가 북한과 중국을 앞질렀다. 한국도 젊은 세대로 갈수록 중국을 꺼리는 '반중(反中) 정서'가 '반일 감정'을 압도하는 것”으로 나타났다. 김당, 「대만 청소년 “대만에 가장 우호적인 국가는 일본”」, 『UPI뉴스』, 2021년 11월 25일. 출처: <http://www.upinews.kr/newsView/upi202111250058>, 검색일: 2023년 6월 15일.
- 9) 물론 일본에 대한 호감도는 한국과 대만에서 다르게 나타난다. 위의 주석 10의 기사에 따르면 대만 청소년들은 일본을 가장 우호적인 국가로 꼽았는데 이는 미국을 가장 우호적인 국가로 생각하는 한국 청소년과 대비된다.

역사적·정치적 공통점을 가지고 있다. 또한, 미국과 유럽을 중심으로 하는 서구 팝 문화와 일본 대중문화(한국은 비록 비공식적 루트로 수용하였지만), 홍콩을 중심으로 하는 칸토니즈 팝 문화를 수용하고 향유했던 문화적 공통점을 가지고 있어 두 지역에서 정서적 공감대의 형성이 용이하다. 물론 한-중 수교로 인한 한-대 단교의 역사는 대만인들에게 큰 상처로 남았고 이는 대만 내 험한 정서의 주요 원인 중 하나임은 부인할 수 없는 사실이다. 하지만 양 지역의 미래를 짚어질 젊은 층이 서로에 대해 호감도가 높은 것은 긍정적 신호이다.¹⁰⁾ 이러한 상황에서 두 지역의 청년세대들이 공유하는 대만영화가 존재한다는 것은 서로 공감대를 형성하는 차원을 넘어서 서로에 관한 관심을 증가시켜 두 지역의 대중문화뿐만 아니라 여러 영역에서의 상호 교류를 추동하는 기반이 될 수 있다.¹¹⁾

4. 맺음말

이상으로 2000년대 이후 대만영화의 한국 내 수용 현황과 최근 대만영화의 한국 수용 특징, 한국에서 대만영화 수용의 의의를 살펴보았다. 하지만 향후 한국과 대만의 영화 및 대중문화 교류를 낙관적으로 전망하기에는 현재 다소 부정적 전조가 나타나고 있다. OTT 플랫폼의 발전으로 한국에서 다양한 국가와 지역의 영상 콘텐츠를 접할 수 있게 되면서 대만의 우상극과 청춘 영화를 중심으로 이루어진 대만 영상 콘텐츠의 수용은 위기를 맞을 수도 있다. 2000년대 이후 중화권 영상 콘텐츠의 한국 내 수용에 있어 사극은 이미 중국대륙의 콘텐츠가 대부분을 차지하고 있다. 그나마 대만의 우상극과 청춘 영화가 최근까지 간헐적으로 좋은 성과를 보여주고 있지만 고정된 몇 가지 소재와 플롯이 답습되는 면모를 드러내고 있어, 1990년대 중반 홍콩영화의 전철을 밟게 될 위험성이 있다.

게다가 한중수교 이후 한국에서는 중화권의 중심을 중국대륙으로 상정하는 고착된 인식에 빠져 있어 대만에 대해 전반적으로 무관심한 양상을 드러내고 있다. 반면 대만에서는 단교 이후 노년층을 중심으로 하는 뿌리 깊은 반한 감정이 존재하고, 스포츠 경기와 언론 보도 등은 종종 험한 감정을 조장한다. 그리고 한국과 대만 사이에는 산업과 경제적 측면에서의 경쟁 또한 존재한다. 이러한 요소들은 두 지역의 영화 및 대중문화 교류에서 걸림돌로 작용할 수 있기에 이를 개선하기 위한 지속적인 노력이 필요하다.

(* 미완성 글입니다.)

-
- 10) “대만 청소년들의 국가별 호감도를 성별로 비교하면, 일본을 제외하면 여학생들은 한국에 대한 호감도가 높았고, 남학생들은 미국에 대한 호감도가 높았다. 이날 기자간담회에 나온 국제사회복지협회의 첸 펠링(陳芬苓) 회장은 대만의 여학생들이 한국 드라마와 대중문화에 더 많이 노출되어 있는 반면, 남학생들은 프로 스포츠 때문에 미국 문화에 더 많이 노출돼 있다고 분석했다.” 위의 주석 8의 기사.
- 11) 실제 한국에서 인기를 끌었던 대만 청춘 영화의 관객 평가에서 이 영화들을 보고 대만에 관심을 가지거나 중국어를 학습하거나 대만에 여행을 가거나 했다는 리뷰를 종종 볼 수 있었다.

참고자료

김기란·최기호, 『대중문화사전』, 서울: 현실문화연구, 2009.

Jon Lewis, *The Road to Romance and Ruin : Teen Films and Youth Culture*, New York: Routledge, 1992.

Xuelin Zhou, *Youth Culture in Chinese Language Film*, New York: Routledge, 2017.

金貞恩, 「香港電影轉入韓國的歷史與現狀」, 『韓中言語文化研究』 第18輯, 서울: 社團法人 韓國現代中國研究會, 2008.

김당, 「대만 청소년 “대만에 가장 우호적인 국가는 일본”」, 『UPI뉴스』, 2021년 11월 25일. (출처: <http://www.upinews.kr/newsView/upi202111250058>)

<https://movie.naver.com/movie/bi/mi/basic.naver?code=68555>

<https://movie.naver.com/movie/bi/mi/point.naver?code=71760>

<https://movie.naver.com/movie/bi/mi/point.naver?code=88669>

<https://movie.naver.com/movie/bi/mi/point.naver?code=142691>

<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=5900733&cid=43667&categoryId=43667>

「최근 대만영화 한국 수용의 어떤 경향(草)」에 대한 토론문

이강인 (부산외국어대학교 한중합작학과)

본 논문은 타이완의 영화와 영화산업에 대한 전반적인 내용을 심도 있게 잘 정리해서 타이완 영화를 연구하는데 많은 도움이 된다고 사료됩니다. 특히 최근에 한국 내 일었던 타이완 청춘영화에 대한 많은 자료를 잘 분석하여 그 원인을 제시하였다는 것에 그 의의를 두겠습니다.

본 논문에 대한 질문은 3가지로 제시하겠습니다.

첫 번째, 본 논문에서는 '타이완'에 대한 호칭을 '대만'으로 정하고 있습니다. 이는 현재 중국 논문 작성법에서 현지발음 위주로 어휘를 정한다는 의미에서 보면 필자의 또 다른 의미가 있는지 궁금합니다. 그리고 영화제목에서 익히 알려지지 않은 영화제목들은 한자를 제시하면 이해하기가 훨씬 좋을 것 같은데 이에 대한 필자의 의견은 어떠한지 궁금하다.

두 번째, 한국 수용자의 입장에서 타이완 특징들을 정리를 하였는데, 아쉬운 점은 한국관객들이 왜 타이완의 영화들 그중에 청춘영화들을 좋아하는지 좀 더 깊이 있게 다루지 않은 것 같습니다. 혹시 필자께서 이러한 한국 관객들의 타이완 영화에 대한 심미적 작동의 원인이 무엇인지 구체적으로 설명을 해주시면 감사하겠습니다.

셋째, 논문의 연장선상에서 한국의 청춘영화 또는 로맨스 영화에 대해서 타이완 사람들은 한국 영화의 어떤 점들을 좋아하는지, 예를 들어 설명해 주시면 감사하겠습니다.

한국의 동아시아 영화 수용

성진수 (부산대학교 영화연구소)

부산대학교 영화연구소 학술대회 2023년 6월 24일

한국의 동아시아 영화 수용

성진수
부산대학교 영화연구소

한국의 동아시아 영화 수용 체제 형성

	일본	중국	홍콩	대만
1988년	-	3	46	9
1989년	-	4	88	10
1990년	-	3	79	6
1991년	-	2	65	6
1992년	-	4	74	1
1993년	-	4	71	3
1994년	-	-	82	4
1995년	-	2	50	5
1996년	-	-	66	-
1997년	-	6	41	1
1998년	3	3	19	-
1999년	6	2	28	-
2000년	39	7	36	2
2001년	36	2	16	1
2002년	12	3	10	1
2003년	20	1	17	-
2004년	43	3	12	1

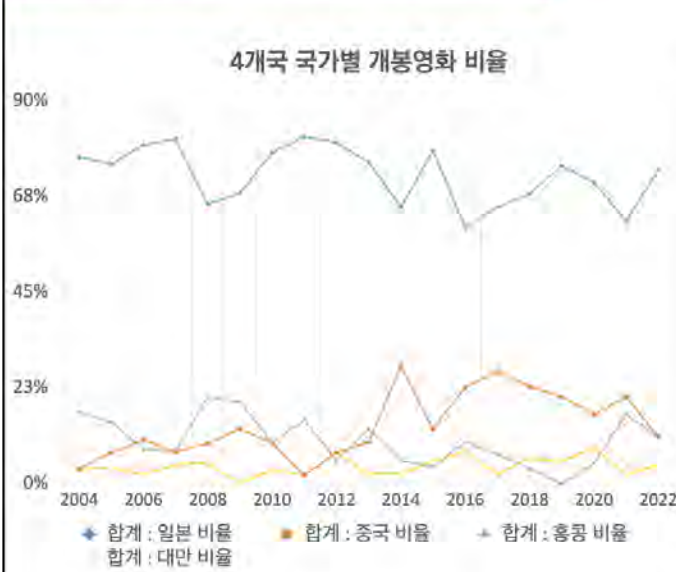
한국에서 동아시아 4국 영화 개봉 추이



※ 특별한 언급이 없는 경우, 본 발표문의 모든 자료는 2004- 2022 영화진흥위원회 영화관람입장권통합전산망 데이터의 상영 회차 40회 이상 데이터 기준임.

2004년 이후 한국 극장에서 상영되는 일본, 중국, 홍콩, 대만 영화의 규모는 전체 외국 영화 중 20% 전후의 비중을 보이면서 완만하게 증가하는 추세.

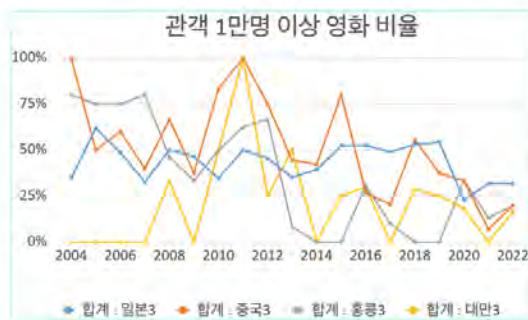
동아시아 4국 개봉 영화 국가별 비율



연도	일본 비율	중국 비율	홍콩 비율	대만 비율
2004	77%	3%	17%	3%
2005	75%	7%	14%	4%
2006	80%	10%	8%	2%
2007	81%	7%	7%	4%
2008	66%	9%	20%	5%
2009	68%	13%	19%	0%
2010	78%	10%	10%	3%
2011	81%	2%	15%	2%
2012	80%	7%	5%	7%
2013	76%	10%	13%	2%
2014	65%	28%	5%	2%
2015	78%	13%	4%	5%
2016	60%	23%	10%	8%
2017	65%	26%	7%	2%
2018	68%	23%	3%	6%
2019	75%	20%	0%	5%
2020	71%	16%	5%	8%
2021	62%	20%	16%	2%
2022	74%	11%	11%	4%

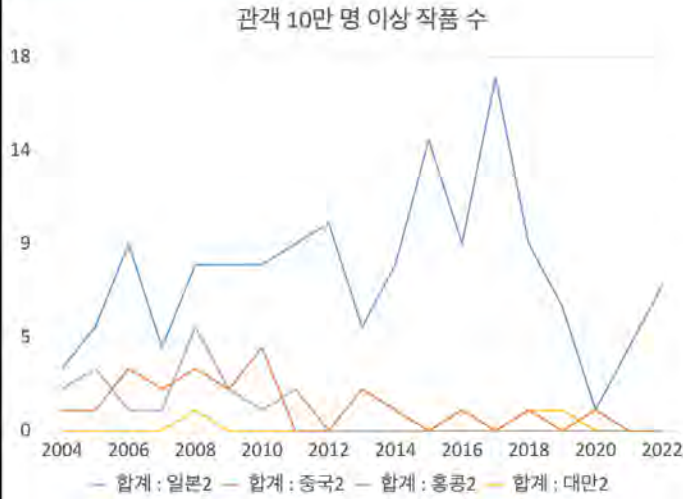
- 일본 (평균 73%) > 중국 > 홍콩 > 대만
- 중국 영화 비율: 2013년까지 평균 7.8% -> 2014년 ~ 2021년 평균 21%

동아시아 4국 개봉 영화 흥행 추이



- 일본: 3국과 비교하여 안정적인 관객층 존재
- 중국: 관객 5만 이상, 10만 이상 영화 비율이 2013, 2014년 이후로 감소
 이와 비교하여 관객 1만 이상 기준 영화 비율의 변화는 안정적인 편,
 적은 규모이지만 일정 수준의 중국 영화 관객층 존재

동아시아 4국 개봉 영화 흥행 추이



2004 ~ 2022 누계

	일본	중국	홍콩	대만
10만 ↑	144	22	17	4
5만 ↑	224	40	27	7
1만 ↑	484	95	48	15
개봉영화 전체	1,150	260	151	68

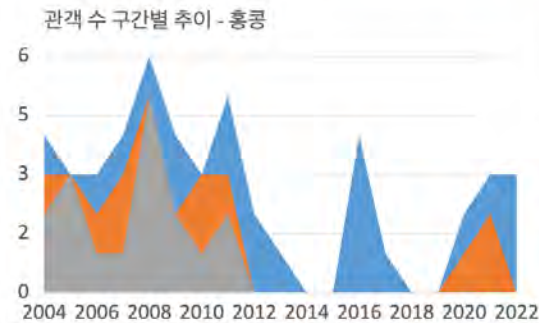
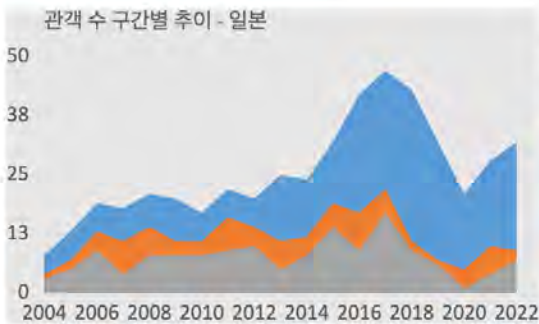
일본 대비 규모

	중국	홍콩	대만
10만 이상	6.5 (0.15)	8.5 (0.12)	8.5 (0.03)
5만 이상	5.6 (0.18)	8.3 (0.12)	32.0 (0.03)
1만 이상	5.1 (0.20)	7.6 (0.10)	32.3 (0.03)
전체	4.4 (0.23)	7.6 (0.13)	16.9 (0.01)

- 관객 동원 면에서 일본 영화가 나머지 3국 영화보다 조금 앞서 있는 경향을 보임

국가별 경향: 4국 비교

※ 파란색: 1만~5만, 주황색: 5~10만, 회색: 10만 이상



국가별 경향: 일본



한·중·일 관객 및 영화의 문화가치체계에 대한 비교문화적 연구에서 (백혜일, 2017)

: 한국 영화, 중국 영화 : 감상적 특성, 집단주의 가치 vs. 일본 영화 이성적 특성, 개인주의 가치

2000년대 초중반 소개된 일본 청년 영화와 인디 영화의 수용에 관한 연구에서 (김혜영, 2009)

: 한국 관객들에게 '일본영화적인 것'이라는 인식을 만들어 냄.

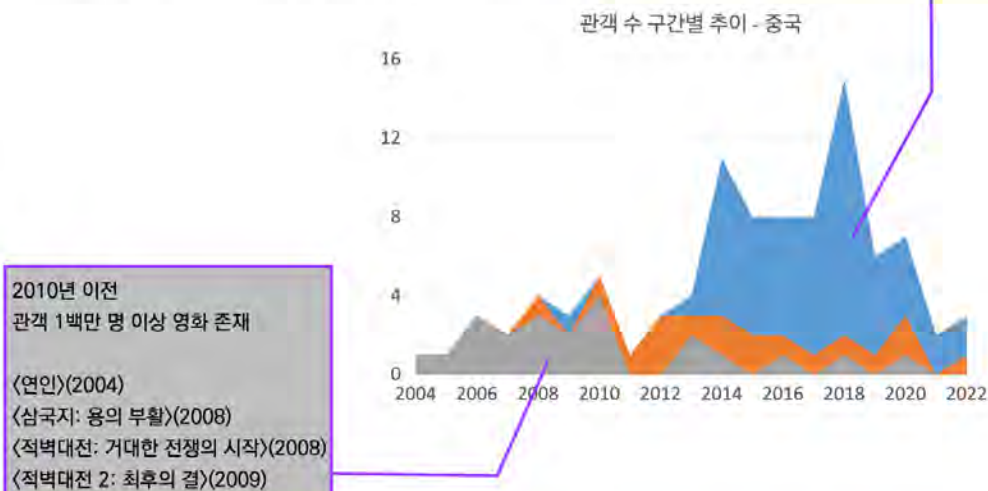
-> 장르로서의 일본 영화, 한국 영화로 채워질 수 없는 한국 관객의 니즈와 일본 영화가 조우하고 있을 가능성.

국가별 경향: 중국

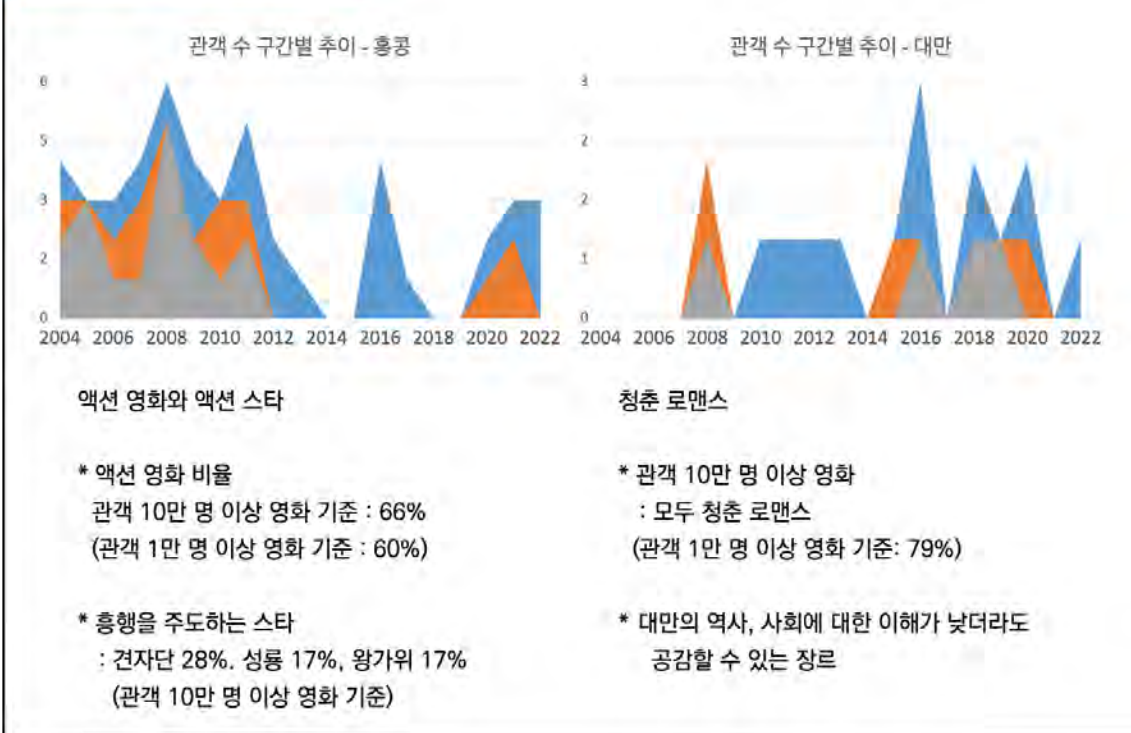
- * 중국 영화 대표 장르로서 (전쟁 판타지) 액션
: 2004년부터 2022년까지 관객 1만 명 이상인 실사 영화 중 액션(액션, 전쟁, 판타지 포함) 43.8% (21편)
- * 중국 영화임이 드러나지 않는 아동용 애니메이션

2011년 이후 1만 ~ 5만 사이의 영화 비중 증가
애니메이션 비중이 62.3%

어린 연령의 아동 대상 애니메이션
(예: <빅사크 매직 체인지>(2018)로 시작된
'빅사크' 시리즈)



국가별 경향: 홍콩, 대만



주요 경향과 논의점

- * 각 국가의 영화가 특정한 장르적 특성과 결부되어 한국 관객들에게 수용
 - 애니메이션으로서의 일본 영화, 청춘 로맨스로서의 대만 영화, 액션으로서의 중국 영화와 홍콩 영화
 - 산업의 관점에서 이는 한국 영화가 대체할 수 없는 영역을 보완하는 상품의 수입 및 소비 실천
- * 국가적 정체성이 약한 작품을 널리 수용하는 경향
 - 장르로 특화된 시각에서 각 국가의 영화를 인식하고 있지만 그러한 인식이 반드시 국가의 사회, 문화적 정체성에 대한 이해로 연결되는 것으로 보기 어려움
 - 영화의 디에게시시적 보편성이 더 중요하게 작동 (낮은 '문화할인')
- * 동아시아 영화 수용과 한국의 동아시아 인식
 - 2004년 이후 일본 영화의 수용의 꾸준한 증가 및 관객층의 안정화 현상 및 2010년 대 이후 관객 1백만 명 이상 중국 영화의 소멸 현상을 어떻게 이해할 것인가?

「한국의 동아시아 영화 수용」에 대한 토론문

박은지 (부산대학교 영화연구소)

한국에서 동아시아 영화가 수용되어온 현상을 2004년부터 2022년에 걸친 시간적 프레임 안에서 고찰하고 있는 이 글은 초국적인 지평을 제안하면서 새로운 시선과 질문을 열어줍니다. 그간 어느 개별적 동아시아 국가 영화가 한국 관객에게 받아들여지는 양상에 대한 이야기들은 담론이나 사례 연구가 종종 다루어 왔습니다. 그와는 다르게 동아시아 영화의 다중 정체성을 포괄적으로 바라보는 시도, 그리고 국가별, 시기별 흥행 현황을 실증적으로 파악함으로써 한국 내 동아시아 영화의 수용을 진단하는 시각은 - 그 타당성이나 시대적 요구에도 불구하고 - 부재하거나 드물었다고 보입니다.

동아시아 4국(일본, 중국, 홍콩, 대만) 영화의 수용을 실제 자료에 근거하여 개념화하고 이들 간 상호 비교를 진행하고 계시는 선생님의 연구방법론은 깊은 인상을 남깁니다. 내셔널 시네마 간 차이들, 그리고 그에 대한 기호와 선호도로 가늠되는 한국 관객의 반응은 “국가 간의 정치, 외교적 상황과 맞물려”(2쪽) 있으면서 “미시적이고 거시적 차원의 문화 트렌드, 영화 산업의 전략 전환, 달라진 관객, 영화를 보는 방식의 변화 등, 영화가 만들어져 관객에게 전달되기까지 각 단계에 관여된 모든 요인들 간의 네트워크 작용”(2쪽)에 의해 영향을 받으며 달라져 왔다는 사실이 확인되고 있습니다. 이러한 수용의 풍경을 통계로부터 추출하기까지 적지 않은 시간과 수고가 소요되는 일이 아닐까 싶지만, 제시된 통계와 그래프들은 지난 20년간 한국에서 개봉된 동아시아 영화의 추이와 수용에 대한 자료로서 가치를 증명할 뿐만 아니라 저를 포함하는 추후 연구자들에게 중요한 레퍼런스를 제공할 것이라고 예견됩니다. 여기서는 구체적인 질문이나 코멘트라기보다는 논의를 넓히는 차원에서 다음과 같은 몇 가지를 언급하면서 의견을 나누고자 합니다.

우선, 동아시아 4국 영화에 대한 시장이 한국에서 형성된 시기와 과정은 흥미롭습니다. 이는 대체로 1990년대 전후로 한국의 홍콩, 중국, 일본 영화에 대한 수용/국교/개방이 불려온 동아시아 영화들 내부의 상호적인 관계변화들도 드러내고 있지만, 그와 동시에 비서구 영화의 존재론으로서 동아시아 영화가 산업에서나 미학에서 혁신과 성장을 가시화하게 되었고 할리우드 상업주의나 유럽예술영화 바깥에서 세계영화의 한 중심지로 부상하기 시작하는 시점으로 볼 수 있습니다. 예컨대 장벽 해제, 보호주의의 종결, 적대의 완화 같은 흐름들이 동아시아 영화의 도약에 작용하고 있었다는 사실이 중요하지 않을까 합니다. 글에서도 서술하듯이 먼저 1980년대 말부터 1990년대 초까지 홍콩 영화가 한국에서 전성기를 누리다 1990년대 중반부터 이러한 홍콩영화에 대한 관심이 사그라들게 되면서, 1998년부터 수입되기 시작한 일본영화가 2000년 완전히 시장에 개방되면서 개봉이 빠르게 증가하게 됩니다. 동시에 이 시기에 중국과의 수교가 열리고 사회주의권 영화들이 한국 관객에게 선보이게 되었습니다.

게다가 동아시아와 할리우드의 관계도 영향을 미쳤다고 보입니다. 홍콩을 중심으로 영화 인재들이 서방으로 대거 이주하면서 산업적으로 지각변동에 가까운 변화가 있었습니다. 홍콩 영화 제작자들이 할리우드에 지속적인 영향을 미쳤는지는 논란의 여지가 있지만, 할리우드가 아시아에 미친 영향, 특히 서구에서 얻은 경험을 통해서 글로벌 영화 표준의 노하우가 중국을 위시하여 동

아시아로 다시 전수된 것은 부인하기 어려워 보입니다. 이러한 과정을 거치며 동아시아 영화권이 <기생충>이나 <브로커> 같은 로컬적이고 인터아시아적 상호교류의 결과로서 내놓는 작품들은, 일정 궤도에 오른 동아시아 영화가 말하자면 ‘탈로컬화’와 ‘재로컬화’를 다양한 층위에서 겪고 있다고 말하는 논의들을 떠올리게 합니다.¹⁾ 동아시아의 영화 산업은 할리우드의 맹공격에서 살아남아 발전했을 뿐 아니라 세계적으로도 영화 제작과 시장의 흐름을 재구성하는데 성공했다고 할 수 있는 것일까요. 얼마 전 연구소 학술대회에 나오신 한 연구자께서 지난 세기말 이후로 영화적으로 혁신적인 것은 아시아에서 온다는 명제를 말씀하신 것이 떠오르는데요.²⁾ 동아시아 영화들 간 상호 수용에 나타나는 다기한 측면들을 이야기하기 위해서는, 이러한 동아시아 영화의 한 영화권으로서 부상을 바라보는 관점이 전제가 되어야 할 필요가 있지 않을까 합니다.

또한, 이 글에서 동아시아 영화에서 장르와 국가의 특정한 표상관계를 살피는 지점은 개연성 있게 다가옵니다. 동아시아 영화의 가시성이 높아지게 된 것은 인기 장르의 관습과 업데이트와 밀접한 관련을 맺어 왔다는 사실을 지적하면서, 이들 국가별 특색 장르가 “한국영화가 채워줄 수 없는 한국 관객의 니즈”(7쪽)를 채워주는 역할을 수행하고 있다는 논의가 펼쳐지고 있습니다. 이에 동의를 표하면서, 동아시아 영화라는 가깝고도 먼 타자영화에 대해 우리가 가져온 기대의 지평들이 어디서 오는 것인지 생각해보게 되었습니다. 글에서 논의되는 일본 애니메이션, 중국 전쟁액션로맨스, 홍콩 액션물, 대만 청춘로맨스 등이 대표적으로 아시아 장르를 구성하고 있는 것이라면, 그에 더하여 일본 공포스릴러, 한국 사회파액션물(이 글은 한국영화가 대상은 아니지만 언급해봅니다) 등도 포함시킬 수 있지 않을까 싶습니다. 이제는 잘 이야기되지 않지만, 아시안 익스트림으로 불리는 레벨이 특정 동아시아 영화들에 붙여지던 시기가 있었습니다. VHS 시절의 시네필이라면 타탄 회사의 비디오 제품들을 기억하실 텐데요. 이처럼 컬트 또는 B급 영화의 함의에서 자유롭지 않았던 시기는 예전의 것이 된 것 같습니다. 이제 동아시아 국가 영화들은 고유한 문화적 특성을 유지하면서 해외로 진출할 수 있는 장르 요소를 취하고 있고, 이를 통해 OTT로 대변되는 글로벌 뉴미디어 시장에서 경쟁하고 있는 상황입니다. 지금의 시점에서는 아시아 장르들이 글로벌하게 확산하면서 오히려 탈특정성(?)이라는 새로운 문제가 대두하는 것은 아닌지 생각해볼아야 할 지점으로부터 질문이 확장되는 것 같습니다.

이상으로 이러저러한 단상들에 대하여 선생님의 의견을 여쭙습니다.

1) Darrell Davis & Emilie Yueh-yu Yeh, *East Asian Screen Industries*, NY & New York: Bloomsbury, 2019, p. 4.
2) 강소원, 「『왕가위 영화의 상호텍스트성과 트랜스내셔널리즘』에 대한 토론문」, 『2023 부산대학교 영화연구소 상반기 학술대회 발표 자료집』, 2023/02/11.



2023 부산대학교 영화연구소 여름철 학술대회

초연결 시대 동아시아 영화의 네트워크성 및 초국가성