



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학박사 학위논문

한중 뉴웨이브 역사영화 비교연구

2025년 2월

서울대학교 대학원

협동과정 비교문학전공

유 효 만

한중 뉴웨이브 역사영화 비교연구

지도교수 강 우 성

이 논문을 문학박사 학위논문으로 제출함
2024년 12월

서울대학교 대학원
협동과정 비교문학전공
유 효 만

유효만의 박사 학위논문을 인준함
2025년 1월

위 원 장 _____ 서영채 (인)

부위원장 _____ 김진공 (인)

위 원 _____ 김정하 (인)

위 원 _____ 이영재 (인)

위 원 _____ 송향경 (인)

위 원 _____ 강우성 (인)

국문초록

냉전이 종료된 시점에서 등장한 한중 뉴웨이브 역사영화는 모두 민족/국가 역사를 재구성함으로써 세계시장으로 진출하는 전환기적인 역할을 수행해왔다. 이에 21세기 이후 한국과 중국영화의 해외진출 차이점을 설명하기 위해서는, 한중 뉴웨이브 영화를 되짚어볼 필요가 있다. 본 논문은 과거의 역사적 트라우마, 현재의 지리적·문화적 맥락, 그리고 미래의 아시아적 전망이라는 세 가지 측면에서 신자유주의 세계화로 전환되는 한국과 중국의 뉴웨이브 '역사영화(historiophoty)'를 비교하여 분석했다.

한국 뉴웨이브 영화, 또는 코리안 뉴웨이브 영화는 1980년대 말의 '사회파 영화'에서 시작되어 1990년대 초반의 '기획영화'와 1990년대 말의 '한국형 블록버스터'로 이어진 민주화 운동세대 영화들을 한다. 이는 주로 과거의 민주화운동과 분단 역사를 다룬 영화들로 구성되어 있다. 한편, 동시대의 중국 뉴웨이브 역사영화는 1980년대 중반부터 1990년대 말까지 탈냉전적인 역사를 재구성함으로써 개혁개방 과정에서 그들의 주체적 위치를 확립하려는 지청-홍위병 세대의 영화들을 포함한다. 이처럼 한중 뉴웨이브 역사영화는 신자유주의 세계화라는 공통된 맥락 속에서 민족과 국가의 정체성을 재구성하려는 시도로 볼 수 있다. 이에 비교영화연구를 통해 이들 역사영화가 세계영화시장에서 각기 독특한 민족적·국가적 정체성을 어떻게 표현했는지 분석함으로써, 양국의 영화산업이 세계화라는 거대한 흐름 속에서 민족/국가 정체성을 구축하는 과정에서 드러난 유사점과 차이점을 명확히 밝힐 수 있다.

제2장에서는 중국 뉴웨이브 역사영화가 신중국 건국 이후의 혁명역사와 항일전쟁을 어떻게 재구성했는지에 초점을 맞추었다. 먼저, 제1절에서는 1980년대 중반에서 1990년대 말까지 중국 영화산업의 변화와 맥을 같이한 중국 뉴웨이브 영화의 탄생과 분화 과정을 논의하였다. 제2절은 5세대 영화에서 나타난 '인민(人民)'에서 '민간(民間)'으로 재발견된 역사적 주체를 분석하였다. 천카이거(陳凱歌)의 영화 <황토지(黃土地)>(1984)에서는 계몽자의 목격자 시점을 통해 '인민'이라는 실체를 재발견하며 영화 <아이들의 왕(孩子王)>(1987)에서는 '인민'이 속한 원시 자연이 공식적 담론에 저항하는 '민간'으로 재해석되면서 새로운 문화적 의미를

부여받는다. 만약 천카이거의 영화가 '민간'을 재발견했다고 한다면, 장 이머우(張藝謀)의 영화 <인생(活着)>(1994)은 이념적 틀을 벗어난 연대기를 통해 '민간'의 역사를 재현했다. 그러나 이러한 인민주체의 재발견은 신계몽운동의 문화적인 '발란반정(撥亂反正)'에 그치며 여전히 이들을 개혁의 주역으로 내세우는 데 실패를 반복한다. 이때 혁명 역사를 다시 쓰는 동시에 민족적 주체와 타자 간의 관계를 새롭게 성찰할 필요가 제기된다. 따라서 전쟁을 소재로 한 지청-홍위병 세대의 전쟁영화는 또 다른 중요한 역사 공론장을 제공했다.

제3절에서는 1980년대 후반~1990년대 중반과 1990년대 말 중국 전쟁영화의 두 시기를 비교 분석했다. 1980년대 후반~1990년대 중반의 5세대 전쟁영화는 우쯔뉴(吳子牛) 감독을 비롯하여 혁명적 역사서술에서 벗어나 전쟁의 본질에 집중하며 반전의 의미에서 출발하여 민족 정체성을 탐구하였다. 강문(姜文)은 바로 이러한 트랜스 내셔널리즘적 시각을 더욱 확장하며 민족과 국가의 정체성을 더 깊이 파고든 영화 <귀신이 온다>(2000)를 연출하였다. 그러나 영화 <귀신이 온다>가 중국 내에서는 상영하지 못했던 반면, 1990년대 중후반부터 주선율(主旋律)영화의 '홍색 혁명서사'는 국내 영화시장에서 대대적으로 흥행하였다. 이러한 변화는 중국 뉴웨이브 역사영화가 국가와 시장의 이중적 제약 속에서 실험적이고 비판적인 흐름에서 주선율 애국주의로 전환되는 과정을 상징적으로 보여준다.

제3장에서는 코리안 뉴웨이브 영화가 1987년 민주화와 IMF 경제위기를 거치며 민주화운동과 분단 역사를 어떻게 재현했는지를 분석했다. 제1절에서는 민주화 이행기에서 세계화로 이르는 코리안 뉴웨이브 영화의 개념화 과정을 추적했다. 제2절에서는 민주화운동에 관한 역사영화들을 집중적으로 분석했다. 박광수의 영화 <그들도 우리처럼>(1990)은 쇠퇴한 광산촌에서 벌어진 민중의 투쟁과 억압을 통해 1980년대 한국 민주화운동의 전반적 흐름을 그려내며 세계 경제와 밀접히 연결된 '블랙 공화국' 형성 과정에서 연대의 '시민' 주체의 초기 모습을 형상화했다. 민중에서 시민으로 정치의식이 전환되는 과정에서 한국 사회는 '5·18 광주'의 역사적 정의를 새롭게 모색하게 되었다. 따라서 영화 <꽃잎>(장선우, 1996)이 지식인과 하층민의 히스테리 소녀를 둘러싼 애도 공동체의 실패를 보여주는 한편으로 영화 <박하사탕>(이창동, 2000)은 가해자의 책임을

평범한 개인에게 부여함으로써 '5·18 광주'의 진상 규명과 화해를 도모한 시민의 이미지를 영상화했다. 다만 '악'의 기원을 거슬러 올라가 IMF 경제위기를 극복할 수 있다는 것은 운동세대만의 유토피아적인 상상에 빠지곤 한다. 이에 대한 대응으로 시민 공동체를 형성하는 동시에, 한국 전쟁이라는 역사적 현장으로 돌아가 분단된 민족의 현실을 성찰하려는 시도 역시 코리안 뉴웨이브 영화의 중요한 축을 이루었다.

따라서 제3절에서는 코리안 뉴웨이브 전쟁영화에 나타난 탈냉전적인 시각을 분석했다. 영화 <그 섬에 가고 싶다>(박광수, 1993)는 과거 한국 사회를 주도했던 적대의 이데올로기를 정치적 우화로 재해석하는 동시에 '섬 공동체'를 재현함으로써 분단의 비극과 화해를 재조명했다. 영화 <아름다운 시절>(이광모, 1998)은 이러한 '섬 공동체'를 바탕으로 1980년대 민주화운동 속에서 표출된 한국 사회의 반미의식을 드러내며 한국 전쟁을 치욕적인 신식민주의의 시작으로 그려낸다. 두 편의 영화 속에서 전통사회적 질서에 대한 고양으로 이루어진 노스텔지어적인 정서는 세계화에 대한 불안으로 인해 민족성과 향토성을 복돋우는 대중의 애국주의 정서와 맞물려 있다. 이와는 대조적으로 분단영화의 새로운 국면을 연 <쉬리>(강우석, 1999)는 또다시 적대의 북한 이미지를 소환시켜 소비문화로 연결되는 남북한의 연대를 보여준다. 이처럼 민족의 혈연이 아닌 국가 간의 연대로 재현된 분단의식은 '세계화 속 한국'의 위치를 재정립하는 데 중요한 단서를 제공한다.

제4장에서는 한중 뉴웨이브 역사영화가 세계화와 시장화 속에서 나타난 민족/국가 정체성이 어떻게 변화했는지를 비교하여 분석했다. 제1절에서는 한중 뉴웨이브 영화가 각각 1980~1990년대 국제영화제를 발판으로 한 세계영화시장과 접촉하는 과정을 비교했다. 양국의 색다른 해외시장 진출방식을 통한 비교는 정부와 영화산업 간의 협력 관계뿐만 아니라, 국제영화제 기능의 변화와도 밀접한 관련이 있음을 알 수 있다. 제2절에서는 문혁과 '5·18 광주'를 재현한 역사영상을 분석함으로써, 한중 뉴웨이브 영화가 공유한 기억운리를 조명했다. 한국영화는 기억의 윤리에서 도덕으로 전환되어 '시민사회(Civil Society)'가 공유하는 역사적인 책무를 제기한다. 반면 중국영화의 '인민' 문혁은 가족에 대한 부끄러움 의식에 초점을 맞추며, 개인 내부의 성찰보다는 자아이상의 목표를 이루지 못한 수치스러운 결과물에 더 가깝다. 이러한 '부끄러움과 죄의식'의

기억윤리 차이는 1990년대 말 양국의 역사영화가 서로 다른 방향으로 전개되는 데 영향을 미쳤다.

제3절에는 1990년대 말 한국과 중국의 초기 블록버스터 역사영화가 세계화 속 국가의 위치를 어떻게 재정립하는지를 비교했다. 영화 <영웅(英雄)>(2002)은 장이머우의 영상미학을 기반으로 테러리즘과 같은 세계화의 문제를 중국 역사 현장에서 해결하고자 하는 '중국 대작 영화'의 원형으로 평가된다. 그러나 이 영화에 나타난 민족성은 기존의 민속영화에서 보여준 타자화된 자아가 아니라 오히려 '중화주의'를 통해 세계질서를 재편하려는 또 다른 형태의 오리엔탈리즘을 보여준다. 이와 달리, 한국영화 <공동경비구역 JSA>(박찬욱, 2000)는 내부적인 성찰을 글로벌 통용의 양식으로 표현함으로써 세계와 대화하려는 시도를 보여준다. 이는 세계와의 대화가 단순히 외부와의 소통을 의미하는 것이 아니라, 세계가 곧 민족/국가에 내재하는 '타자'임을 인식하는 과정임을 의미한다. 따라서 한중 초기 블록버스터 역사영화에 나타난 이러한 민족 특수성의 차이는 IMF 체제 이후의 한국 사회와 WTO 가입을 앞둔 중국 사회에서 정부와 시장 간의 조율 속에서 형성된 양국 시민사회의 역할을 분석하는데 중요한 단서를 제공한다.

결론적으로, 한중 뉴웨이브 역사영화는 혁명과 전쟁의 서사를 통해 민족/국가 정체성을 재구성하려는 시도를 공유했으나, 기억윤리의 차이는 세계화와 신자유주의 체제 속에서 각기 다른 영화산업의 발전 방향을 형성하였다. 따라서 본 논문의 비교연구 작업은 2000년대 이후 양국 영화시장이 세계화라는 배경 속에서 발전 모델과 협력 경로를 탐구하는 데 이론적 및 실천적 참조점을 제공할 수 있다.

주요어 : 신자유주의 세계화, 중국 뉴웨이브 영화, 코리안 뉴웨이브 영화, 역사영화, 지청-홍위병 세대, 민주화운동 세대, 시민사회

학 번 : 2016-39254

목 차

제 1 장 서론	1
제 1 절 문제의식	1
제 2 절 연구대상 검토	7
제 3 절 연구시각	19
 제 2 장 개혁개방 속의 중국 뉴웨이브 역사영화	28
제 1 절 신시기 중국 뉴웨이브 영화의 탐색과 분화	29
제 2 절 5세대 영화 속 혁명역사의 '발란반정'	46
1. 천카이거 영화 속의 '인민'에서 '민간'으로의 발견	46
2. 영화 <인생> 속의 '민간 역사'와 문화정치	65
제 3 절 신시기 중국 전쟁영화 속의 민족/국가 재현	85
1. 5세대 전쟁영화 속의 트랜스 내셔널리티	86
2. 영화 <귀신이 온다>를 통한 민족/국가의 타자성 탐색	95
 제 3 장 탈냉전 속의 코리안 뉴웨이브 역사영화	112
제 1 절 운동으로서의 코리안 뉴웨이브 영화 개념화	112
제 2 절 87년체제 이후 한국영화 속의 '혁명 후일담'	125
1. 민중에서 시민으로의 박광수 영화 '공화국'	125
2. 1990년대 영화 속의 '5·18 광주'에 관한 기억정치	140
제 3 절 분단체제 한국영화의 민족/국가 재현	165
1. 1980~1990년대 한국 분단영화의 재현양식	165

2. 영화 <쉬리>를 통한 분단국가 정체성의 모색	184
제 4 장 세계화, 역사, 내셔널시네마	193
제 1 절 세계시장에서 바라본 한중 뉴웨이브 영화	193
제 2 절 문학과 '5·18 광주'에 관한 영화적 기억	202
제 3 절 한중 초기 블록버스터 영화 속의 통일 민족/국가	213
1. 영화 <영웅>: 가(家), 국(國), 그리고 천하	213
2. 영화 <공동경비구역 JSA>: 역사적 시점의 교차	226
3. 통일 민족/국가의 환상을 넘어	234
제 5 장 결론	238
참고문헌	242
부록 1 : 1984~2000 한국영화산업 관계연표	254
부록 2 : 1984~2001 중국영화산업 관계연표	258
Abstract	262

표 목차

[표 1] 1987년~2001년 문혁을 다룬 중국 극영화 목록	68
[표 2] 1987년~2000년 '5·18 광주'를 다룬 한국 극영화 목록	141

그림 목차

[그림 1] 장이머우 사진작품 <아, 한 세대의 청년들!>	36
[그림 2] <하나와 여덟 개>: 결말의 프리즈 프레임	38
[그림 3] <황토지>: 북춤 장면	52
[그림 4] <황토지>: 기우제 장면	52
[그림 5] <아이들의 왕>: 라오간이 한자사전을 읽는 밤	58
[그림 6] <인생>: 국공내전의 전장	75
[그림 7] <인생>: 반혁명심판대회	75
[그림 8] <인생>: 인민공사식당	78
[그림 9] <푸른 연>: 인민공사식당	78
[그림 10] <그들은 아직 젊다>: 국사박물관	88
[그림 11] <만종>: 프롤로그	90
[그림 12] <귀신이 온다>: 1차 심문	99
[그림 13] <귀신이 온다>: 2차 심문	99
[그림 14] <귀신이 온다>: 마다싼 처형 장면	106
[그림 15] <칠수와 만수>: 고층빌딩 소동 장면	118
[그림 16] <그들도 우리처럼>: 오프닝 설정 샷	130
[그림 17] <그들도 우리처럼>: 오프닝 익스트림 롱 샷	130
[그림 18] <그들도 우리처럼>: 어머니랑 전화하는 기영 모습	134
[그림 19] <그들도 우리처럼>: 영숙이 성철을 칼로 찌는 장면	134
[그림 20] <그들도 우리처럼>과 <세상 밖으로> 삼각관계	136
[그림 21] <꽃잎>: 기운기 기사에게 쫓기는 소녀	148

[그림 22] <꽃잎>: 비웃 남자들을 목격하는 소녀	148
[그림 23] <꽃잎>: '국기 맹세' 장면	150
[그림 24] <꽃잎>: 소녀의 트라우마가 장씨로 이전되는 장면	152
[그림 25] <박하사탕>: 오프닝 클로즈업 샷	158
[그림 26] <박하사탕>: 오프닝 프리즈 프레임	159
[그림 27] <박하사탕>: 결말 프리즈 프레임	159
[그림 28] <박하사탕>: 고문을 한 학생과의 재회	161
[그림 29] <그 섬에 가고 싶다>: '나'의 학교 방문 장면	169
[그림 30] <그 섬에 가고 싶다>: 한국군 자작극 장면	171
[그림 31] <아름다운 시절>: 에피소드 1	181
[그림 32] <아름다운 시절>: 에피소드 3	181
[그림 33] <아름다운 시절>: 에피소드 9	181
[그림 34] <쉬리>: 1999년 한국 극장 포스터	187
[그림 35] <쉬리>: 2000년 일본 극장 포스터	187
[그림 36] <칠수와 만수>: 1988년 영화 포스터	202
[그림 37] <영웅>: 빨간 기억 세계	215
[그림 38] <영웅>: 파란 기억 세계	215
[그림 39] <영웅>: 흰색 기억 세계 속의 초록 기억	217
[그림 40] <공동경비구역 JSA>: 눈 덮인 대치 장면	227
[그림 41] <공동경비구역 JSA>: 군용장갑차에 있는 이수혁	230
[그림 42] <공동경비구역 JSA>: 이수혁 자살 순간의 기억	231

보존용 학위논문 정오표

페이지	정정 전	정정 후
p. v : 17	박광수 영화 '공화국'	박광수 '영화 공화국'
p. 5 : 15	<유랑지구 2>(귀판, 2003)	<유랑지구 2>(귀판, 2023)
p. 9 : 26	통지	몇 가지 의견
p. 11 : 35	장이무	장이우
p. 14 : 2	미국 시장 개방	시장 개방
p. 15 : 13	역사 다시 쓰기	'역사 다시 쓰기'
p. 17 : 4	내셔널 네마	내셔널시네마
p. 19 : 8	니체	프리드리히 니체
p. 19 : 13	벤야민	발터 벤야민
p. 19 : 19	푸코	미셸 푸코
p. 28 : 27	변함없이	무조건
p. 29 : 13	뉴웨이브 영화들이	뉴웨이브 역사영화들이
p. 30 : 5	'구'	'구(舊)'
p. 31 : 12	'모범극'	'모범극(样板戏)'
p. 33 : 26	베이징영화학교	베이징영화학원
p. 45 : 12	특수성	특수성
p. 51 : 26	'혁명가'	'혁명가요'
p. 58 : 5	'자연'	자연
p. 59 : 10	라캉	자크 라캉
p. 59 : 13	사르트르	장 폴 사르트르
p. 61 : 13	<그림 7> 속 칠판은	목동이 쓴 칠판은
p. 62 : 17	<그림 7>과 같이 무의식적으로	무의식적으로
p. 63 : 17	하버머스	위르겐 하버마스
p. 63 : 27	"민족이 곧 세계"	'민족이 곧 세계'
p. 66 : 21	랑시에르	자크 랑시에르
p. 69 : 23	본토 인재	내륙 인재
p. 77 : 16	'인해(人海)' 장면	'인해' 장면
p. 102 : 18	영화<홍색낭자군(红色娘子军)>	영화 <홍색낭자군>
p. 108 : 5	마지막 말	마지막 유언
p. 113 : 12	"우수영화"	'우수영화'
p. 117 : 5	8090편	80~90편
p. 122 : 4	1995년 정부의	1993년부터 정부의
p. 123 : 16	김소연 역시	김소연은 역시
p. 125 : 4	박광수 '공화국'영화	박광수 '영화 공화국'
p. 157 : 7	"소풍"	'소풍'
p. 164 : 6	즉, 그러나 세계화는	그러나, 세계화는
p. 195 : 24; (p. 195	장이무	장이우

: 31; p. 196 : 9~10; p. 196 : 23~27; p. 201 : 29~32; p. 214 : 19~20) p. 201 : 5 p. 214 : 2	중국영화제작체계 대체로 대체로	중국영화 제작체계 대체로

제 1 장 서론

제 1 절 문제의식

2020년은 한국영화와 중국영화에 모두 중요한 한 해였다. 한편으로 한국영화 <기생충>(봉준호, 2019)은 그 전해 칸 영화제에서 황금종려상을 수상한 데 이어, 2020년 2월 미국 아카데미 시상식에서 작품상 등 여러 상을 휩쓸며 한국영화는 역사상 가장 빛나는 순간을 맞이했다. 다른 한편으로 중국영화는 2020년의 국내 매출에서 31.5억 달러(204억 위안)를 기록하며, 북미의 20.8억 달러를 넘어 세계 최대 영화시장으로 떠올랐다.¹⁾ 팬데믹 시기의 불황을 무릅쓰고, 한국과 중국의 대중매체는 각각 자국 영화의 성공 비결을 대대적으로 홍보했다. 그러나 영화 <기생충>(2019) 이후 드라마 <오징어 게임>(2020)으로 이어지는 세계시장 속의 K-컬처 열풍과 같은 한국영화의 자긍심은 할리우드 영화의 편집에까지 영향을 미치면서 영화시장의 규모를 자랑하는 중국의 성공 방식과는 확연히 다른 양상을 보였다.

구체적인 수치를 보면, 중국영화와 한국영화 간의 차이가 더욱 뚜렷하다. 2020년 9월, 중국의 전쟁영화 <팔백(八百)>(관후, 2020)은 전 세계 티켓 판매 총수입에서 4억 6,100만 달러(28.83억 위안)를 기록하며 글로벌 박스오피스 1위를 차지했다. 그러나 글로벌 수익에서 자국 외 수익이 1%에도 미치지 않았다는 점은 대중의 주목을 끌었다. 팬데믹 이전인 2019년, 영화 <유랑지구(流浪地球)>(귀관, 2019)는 중국 내에서 6억 9,000만 달러(46억 위안)의 수익을 올리며 엄청난 성공을 거두었지만, 북미 박스오피스에서는 500만 달러에 그쳤다. 이는 1993년 영화 <패왕별희(霸王別姬)>(천카이거, 1993)와 비슷한 해외 매출액이었다. 현재까지도 중국영화의 해외 매출에서 가장 높은 기록을 보유한 작품은 <영웅(英雄)>(장이머우, 2002)이며, 이 영화의 본토와 해외 매출 비율은 16:84로 나타났다. 이는 <영웅> 이후 <팔백>에 이르기까지, 중국영화가 해외시장에서 지속적으로 주목을 받지 못하는 곤경에 처해 있음을 보여준다.

반면, 한국영화는 2000년대 이후 해외시장에서 꾸준히 높은 비중을 차

1) 陳旭光·張明浩, 「2020年中國電影產業年度報告」, 『中國電影市場』 4 (2021): 4.

지하며 갈수록 더 많은 관심을 받고 있다. 2000년대 초반 영화 <태극기 휘날리며>(강제규, 2004)는 전 세계 티켓 판매 총수입(2004~2006)이 6,982만 달러로, 이 가운데 국내 수익 비율은 약 32%(2,297만 달러)였으며, 가장 큰 해외시장은 일본으로 약 1,000만 달러, 북미 시장에서는 110만 달러를 기록했다. 영화 <기생충>은 전 세계 총수익 2억 6천만 달러 중 국내 수익 비율이 약 28%였으며, 비중이 가장 큰 해외시장은 북미로 5천만 달러 이상, 그다음으로 큰 시장은 일본으로 4,300만 달러의 수익을 올렸다.²⁾이로부터 한국영화와 중국영화가 가진 해외시장의 비중 격차는 단지 개별 작품의 문제가 아니라, 2000년대 이후 본격적으로 세계화 시대로 접어든 상황에서 비롯되었음을 알 수 있다. 한국영화는 해외수출의 전략을 적극적으로 펼쳤던 반면, 중국영화는 비록 영화 <영웅>의 해외성적을 냈음에도 불구하고 대부분 국내 시장에 의존하고 있다는 사실을 알 수 있다.

물론, 중국이 세계 2위의 경제 대국으로 성장하면서, 국내 영화시장만으로도 자국 영화의 생산과 소비를 충분히 충족할 수 있고 해외 시장의 취향에 맞출 필요가 없다고 주장하는 국수주의적 시각도 존재한다. 그러나 중국 내부에서는 이에 대한 우려의 목소리도 나오고 있다. 일부 대중매체는 해외 진출의 어려움이 중국영화의 '갈라파고스화(Galápagos syndrome)'로 이어질 수 있다고 경고하고 있다.³⁾ 이는 고립된 시장에서 근친 번식을 하며, 외부와 교류하지 않으면 결국 도태될 수 있다는 경고를 의미한다. 따라서, 2006년 첫 번째 공자학원이 멕시코에 설립된 것처럼, 2000년대 이후 중국 정부는 '중화 문명의 해외 전파'를 문화산업의 주요 과제로 삼았다. 이러한 배경하에 중국 박스오피스 2위를 기록했던 영화 <니하오 리환잉(你好李煥英)>(자팅, 2021)의 리메이크 판권이 2023년에 할리우드 소니 픽처스에 매각되었다는 소식이 전해지며, 중국영화의 국

2) 중국과 한국영화의 매출액에 관한 데이터는 북미 박스오피스 전문 통계 사이트 박스오피스모조 (www.boxofficemojo.com)에서 찾을 수 있다.

3) 「國產電影能拿全球票房第一，為什麼沒全球影響力」, 『第一財經』, 2021.11.22. <https://m.yicai.com/news/101236732.html> (검색일: 2024.12.31.)

온라인 뉴스 매체 『제1재경(第一財經)』은 중국의 독립적인 해외 영화 배급사인 화시(huashi)와의 인터뷰를 통해서 현재의 가장 큰 어려움은 '문화적 장벽'이라고 지적했다. 다른 국가의 영화시장은 할리우드를 모방한 중국 상업영화에 큰 관심을 두지 않는다는 것이다. 이러한 상황에 대해 화시의 담당자는 "어느 정도 중국영화가 '갈라파고스화(Galápagos syndrome)' 경고에 직면하고 있다는 점을 시사한다"고 말한다.

제적 진출에 대한 열망이 다시금 부각되었다. 이러한 맥락에서 중국영화의 해외시장 진출을 논의할 때, 한국영화는 주목할 만한 참조대상으로 2000년대 이후 점점 더 많은 관심을 받게 되었다.⁴⁾

한 중국 연구자가 영화 <기생충>이 북미에서 성공한 원인을 분석하면서, 영화가 암묵적으로 한국 사회와 미국 원조의 역사적 연관성을 강조한다고 지적한 바 있다.⁵⁾ 그러나 미국 원조와 관련된 역사가 아시아 다른 지역에서도 발견된다는 점을 생각해 볼 때, 이를 다른 아시아 국가의 영화가 아닌 한국영화가 북미의 시장에서 성공한 중요한 원인으로 보기는 어렵다. 오히려 영화 <기생충>이 K-시네마라는 이름으로 세계에 당당히 소개될 수 있었던 이유는 다른 데에 있다고 보는 편이 타당하다. 단순히 미국과의 관계가 친밀하다는 식의 논의는 실제로 한국영화에 중국영화가 참고할 만한 가치가 있다는 생각을 부정하는 결과를 낳았다. 그렇다면 영화 <기생충>을 통해 홍보되는 한국영화의 특수성이 과연 존재하는가 하는 의문은, 현재 케이팝(K-pop)을 비롯한 K-문화산업 전반이 직면한 질문과도 맞닿아 있다. 즉, 21세기 들어 한국영화가 세계로 성공적으로 나아가는 현상의 바탕에는 1980~1990년대 한국영화계에 드리웠던 문제, 즉 '가장 민족적인 것이 가장 세계적인 것이다'라는 논제가 여전히 작동하고 있다.

1980~1990년대를 돌아보면, 한국영화와 중국영화의 국제시장에서 겪었던 상황은 현재와 크게 달랐다. 냉전 체제가 완화되면서 사회주의 국가의 영화가 국제무대에 등장하기 시작했다. 그 대표적인 사례로 중국의 5

4) 중국 학술 자원 사이트인 'CNKI(知网)'의 2024년 12월 31일 검색 결과에 따르면, 1992년 한중 수교 이후의 몇 년 사이에 한국영화에 대한 학술연구는 단순히 문화 현상을 소개하는 정도에 그쳤다. 참조대상으로서 한국영화 산업 동향에 대한 분석은 한류의 부상과 더불어 시작되었다. 특히 한중 관계의 '밀월기'였던 2014년과 영화 <기생충>이 국제영화제에서 수상한 2020년은 한국영화 연구의 절정기였다. 베이징전영화학의 니전(倪震) 교수가 지적하듯이, 한국영화를 향한 관심의 증가는 "중국영화 생산력이 세계화와 시장화된 환경에 어떻게 적응할 것인가, 그리고 재위치를 어떻게 할 것인가?"라는 문제를 고민하면서 비롯되었다. 이에 따라 한국영화는 국가 정책부터 민족영화로서 영화인의 보호 노력, 시장 중심의 영화문화, 그리고 젊은 감독들의 육성까지 다양한 면에서 중국 영화산업에 참고할 만한 모델을 제공했다. (倪震, 「世紀之交的韓國電影」, 『電影藝術』 4 (2000): 104)

5) 談洁, 「從韓國電影<寄生蟲>橫掃奧斯卡說起」, 『上海藝術評論』 2 (2020): 42-44. 談洁(談洁)의 논문에서 언급된 바와 같이, <기생충>은 한국 로컬의 이야기를 담고 있다가보다는, 한미 관계를 은연중에 내포하며 미국의 정치적인 올바름에 부합하는 미국적 텍스트라는 분석을 들 수 있다.

세대 영화는 그 등장부터 곧 전 세계적으로 뜨거운 반응을 불러일으켰다. 특히 1988년부터 1994년 사이, 중국영화는 여러 주요 영화제에서 중요한 상을 수상하며 유럽 영화제와의 '허니문'⁶⁾시기를 맞이했다고 할 수 있다. 중국영화는 국제영화제에서 대상을 수상했을 뿐만 아니라, 서구 학자들에 의해 새로운 연구대상으로 주목받았으며, 영미권 대학 강의에도 포함되는 등 학문적 영역에서도 자리 잡았다.⁷⁾

중국 5세대 감독과 동시대에 활동한 한국영화는 상황이 달랐다. 비록 1980년대부터 임권택 감독의 영화가 민족적 특색을 바탕으로 여러 국제 영화제에서 주목⁸⁾받기 시작했지만, 박광수, 장선우와 같은 코리안 뉴웨이브 영화는 국제적으로 중국영화만큼 많은 주목을 받지는 못하고 있었다. 또한, 당시 한국영화는 중국 5세대 영화에서 영감⁹⁾을 받았을 뿐만 아니라, 세계영화 시장에서 평가를 받을 때 서구의 중국영화의 연구방법론을 참조하지 않을 수 없었다.

그때 어떻게 중국 5세대 영화처럼 세계적인 관심을 받을 수 있을지에 대한 한국영화의 곤경에 대해 아시아 영화의 서구 발굴자인 토니 레인즈¹⁰⁾(Tony Rayns)는 중국 역사의 특수성을 강조했다. 그는 중국 5세대

6) 장이머우(張藝謀)를 예로 들면, 1988년부터 1994년까지 7년 동안 다섯 편의 영화가 여러 영화제의 경쟁 부문에 출품되었다. 특히 1988년 그의 영화 <홍등>이 베를린 영화제에서 금곰상을 수상하며, 중국영화 최초로 유럽 3대 영화제에서 최고 상을 받은 사례로 기록되었다. 이후 1992년 <귀주 이야기(秋菊打官司)>는 베니스 영화제에서 금사자상을, 1994년 영화 <인생>은 칸 영화제에서 심사위원 대상과 최우수 남우주연상을 수상했다. 그의 영화는 유럽 예술 영화 시장에서 찬사를 받았을 뿐 아니라, 중국영화를 대표하여 미국 아카데미 시상식의 외국어 영화상 부문(<국두><홍등>)에도 출품되었다. 이를 통해 그의 성공은 그를 발굴한 국제영화제와 긴밀한 관계가 있음을 알 수 있다.

7) 張英進, 『審視中國：從學科史角度觀察中國電影與文學研究』(南京：南京大學出版社, 2006), 8-12. 장잉진(張英進)의 정리에 따르면, 크리스 베리(Chris Berry)가 1985년과 1991년에 두 차례 출판한 연구서인 『중국영화의 시각(Perspectives on Chinese Cinema)』를 예로 들었을 때, 서구 학자들이 문혁 이후 중국영화에 관심을 갖기 시작하고 이를 집중적으로 연구한 시기는 1985년부터 1991년 사이로 나타났다. 특히, 이 시기는 중국영화와 서구 학계에서 점차 하나의 학문 분야로 자리 잡기 시작한 중요한 시기로 평가된다.

8) 한국영화의 경우, 1960년부터 1990년까지의 베를린 영화제 참여를 살펴보면, 1961년 강대진 감독의 영화 <마부>와 1962년 신상옥 감독의 영화 <이 생애 다하도록> 이후 약 20년간 긴 공백기를 가졌다. 그러다 1982년 임권택 감독의 <만다라>가 상영된 이후부터 전시 및 경쟁 부문에 초청된 한국영화의 수가 점차 증가하기 시작했다.

9) 오영숙, 「탈/냉전 시기, 남한의 영화문화와 중국영화 수용」, 『이동하는 아시아』, 성공회대학교 동아시아연구소 편 (서울: 그린비, 2013), 207. 오영숙에 따르면 1980년대 중후반에 한국에 도입된 중국 5세대 영화가 한국영화계에서 “반성적 시선을 확보하게 해주는 일종의 거울”이 되었다.

영화와 같은 시기의 코리안 뉴웨이브 영화를 비교해서 “모두 엄격한 검열 체제에 의해 길들여진 극히 보수적이고 허약한 구조의 영화 산업계가, 영화의 사회적 역할을 강조하는 신세대 감독들에 의해 와해된 것이다”¹¹⁾라는 공통점을 인정했다. 그러나 이어서 한국의 '5·18 광주'가 “중국과 비교했을 때 문혁과 같은 장기간의 대규모 집단적 광란이 아니라”¹²⁾, 우발적 사건에 의해 봉기된 것이라고 덧붙였다. 이처럼 각국의 민족 역사가 지닌 특수한 정치적 배경에서 출발하여, 양국 영화가 세계시장에서 받는 온도 차를 설명한 분석은 한강 작가가 소설 『소년이 온다』 등으로 노벨문학상을 수상한 2024년 현재의 시점에도 여전히 유효하다. 이는 1980년대 중반부터 중국 사회의 변화와 2020년대 한국 사회의 이슈들이 모두 세계영화 시장에서 공감대를 이루면서도 민족성을 유지하는 데 성공한 사례로 볼 수 있기 때문이다. 그렇다면 한국영화와 대조하면서 2020년대에 이르러 중국영화의 민족성이 왜 세계시장에서 공감을 잃게 되었는가라는 질문을 자연스럽게 떠올릴 수밖에 없다.

크리스 베리는 영화 <유랑지구 2>(귀판, 2003)를 관람한 후, 이 영화가 두 가지 매우 중국적인 가치관—가부장제 서사와 개인 희생—을 세계화라는 틀에 맞추려는 시도라고 해석했다.¹³⁾ 사실, 이러한 중국적 가치관은 이미 영화 <황토지>에서 <영웅>으로 대표되는 1980~1990년대 세계화로의 전환을 모색했던 중국영화들에서도 드러난 바 있다. 이는 21세기에 들어선 중국영화시장의 규모가 급격히 팽창하며 영화 대국으로 성장했음에도 불구하고, 세계영화시장에서의 역할은 세기말의 5세대 영화보다 한 발짝 후퇴한 것을 의미한다.

대중매체는 중국영화의 해외 진출 문제를 영화 규제 탓이라고 돌리곤

10) 토니 레인즈는 영국영화 자료관(BFI)의 일원으로 활동하면서 1980년과 1985년에 두 차례에 걸쳐 중국영화 회고전을 기획하여 70~80편에 달하는 중국영화를 영국영화계와 관객들에게 소개했다. 이러한 공로로 인해 그는 중국 뉴웨이브 영화의 서구적 발견을 이끈 주요 인물로 평가받는다. 이와 동시에 토니 레인즈는 1994년 런던 ICA(현대 예술관)에서 「한국영화 감독 5인전」을 기획하며, 임권택, 장선우, 박광수, 김의석, 이명세 감독을 초청했다. 이 행사는 한국영화와 감독들의 작품세계를 영국에 알리는 중요한 계기로 작용했으며, 특히 한국영화를 국제영화시장에 본격적으로 알리는 데 기여한 초기 사례 중 하나로 평가되었다.

11) 토니 레인즈, 「한국영화의 새물결을 주도하는 감독들」, 『영화』 157 (1994): 106.

12) 토니 레인즈, 「한국영화의 새물결을 주도하는 감독들」, 107.

13) Chris Berry, "No Father-and-Son Reunion: Chinese Sci-Fi in The Wandering Earth and Nova," *Film Quarterly* 74, no. 1 (2020): 40 - 44.

했다. 물론 중국영화의 검열 시스템이 불투명하고 등급제가 부재하는 상황이 산업 발전에 부정적 영향을 미친다는 점은 부정할 수 없다. 그러나 한국영화가 대중성과 작품성을 바탕으로 글로벌 무대에서 성공적으로 자리 잡은 것은 단순히 검열 폐지나 표현의 자유라는 제도적인 요인 때문만은 아니다. 이는 제도인 규범 이외에 '시장의 검열(market censorship)'¹⁴⁾이라는 규율도 작동되고 있기 때문이다. 이러한 규율은 국가의 문화정책, 경제적 이익 추구, 자본시장의 개입 등 여러 요소들의 상호작용을 통해 비로소 효과적인 영화시장 시스템을 형성할 수 있음을 보여준다. 이를테면, 2000년대부터 한국영화의 해외 진출은 1980~1990년대에 축적된 영화 미학적 변화와 영화시장의 구조적 진화에 기반하여 이루어진 것이다. 반면, 중국 6세대 영화는 1990년대에 국제영화제를 겨냥한 예술 영화와 '금지영화(중국 내 상영금지)'로 주목받았으나, 2000년대 이후에는 중국 시장으로 회귀하면서 이미 정비된 산업구조가 이들의 영화제작에 직접적인 영향을 미쳤다. 이와 같은 맥락에서 <영웅> 이후 중국영화가 왜 세계영화시장의 지속적인 관심을 받지 못했는지를 분석할 때, 한국영화가 시장화되는 과정을 중요한 참고 대상으로 삼을 수 있다.

한편, 영화를 비롯한 한국 문화산업의 성과가 단기간에 이루어진 것이 아니라는 점은 상기할 필요가 있다. 한국영화의 성과를 검증하기 위해서는 1990년대 두 가지 중요한 순간들을 떠올릴 수 있다. 하나는 전통문화에 대한 향수를 불러일으키며, 외국영화를 뛰어넘는 한국영화의 대표작으로 주목받았던 영화 <서편제>(임권택, 1993)의 성공이다. 다른 하나는 <쉬리> (강우석, 1999)와 같은 영화들이 한국 블록버스터의 시작을 알리는 순간이다. 즉, 한국영화는 전통문화를 강조한 민족적 특수성과 할리우드의 산업화 시스템을 모방한 글로벌 보편성 사이의 간극에서, 스스로 내셔널시네마(national cinema)로서의 위치를 확립한 것이다. 그러나 영화 <서편제>에서 구현된 민족적인 의미의 '네이션'과 영화 <쉬리>에 나타난 국가적인 상징으로서의 '네이션'은 동일하다고 볼 수 없다.¹⁵⁾ 이

14) 수 커리 켄슨(Sue Curry Jansen)에 의해 정리된 '시장검열' 개념은, 주류 소통 매체에서 기대 수익, 기업 가치, 소비 지상주의에 의해 영향을 받는 아이디어, 관점, 장르, 문화 형식 등이 선택적으로 생산되고 배급되는 과정을 지칭한다. 달리 말하면, 이는 시장 논리에 따라 특정 콘텐츠를 선별하고 걸러내는 필터 또는 제약이 통상적으로 작동하는 방식을 의미한다. (Sue Jansen, "Ambiguities and imperatives of market censorship: The brief history of a critical concept." *Westminster Papers in Communication and Culture* 7, no. 2 (2017): 13-14)

를테면, 두 영화작품 사이에는 한국영화가 독자적 정체성을 유지하면서도 세계 영화시장에서 경쟁력을 확보한 중요한 전환점이 존재하는 것이다. 이 전환점을 고려하지 않은 채 2000년대 이후 봉준호, 박찬욱 등 몇몇 대표 감독들을 연구하는 것만으로는 한국영화의 해외 진출 성공 비결을 완전히 이해할 수 없다.

단지 충분히 특별하기만 하면 세계의 관심을 얻을 수 있을까? 답은 당연히 부정적이다. 왜냐하면, 특정한 차별성이 때로는 상호 교류에서 극복할 수 없는 문화적 장벽이 되기도 하고, 반대로 차별성이 없으면 상호간의 관심을 얻기 어렵기 때문이다. 결국, 지정학적 문화상품으로서의 아시아 영화가 어떻게 보편성과 특수성이라는 이분법을 뛰어넘어 세계와 대화할 수 있는 내셔널시네마를 구축할 수 있을지에 대한 논의가 필요하다. 이러한 문제의식을 출발점으로, 본 논문은 한중 양국의 1980~1990년대의 뉴웨이브 영화를 연구대상으로 삼아, 세계화와 직면하며 내셔널시네마로서의 정체성을 확립하는 과정에서 드러난 공통점과 차이점을 비교 분석하고자 한다. 이를 통해 2000년대 이후 양국 영화산업이 세계와 소통하는 방식의 차이를 해명할 수 있고 더 나아가 서로의 참조점이 될 수 있기를 기대한다.

제 2 절 연구대상 검토

폴 윌먼¹⁶⁾은 영화를 문화적 텍스트로 간주하면 비교 영화연구의 작업

15) Paul Willemen, "The National Revisited", *Theorising national cinema*, edited by Valentina Vitali and Paul Willemen(London : British Film Institute, 2006), 29-43.

'네이션(nation)'이라는 개념은 민족, 국민, 종족민족, 민족-국민, 국족적 등 다양한 의미를 담고 있는 단어다. 톰 네인(Tom Nairn)에 따르면, 네이션은 근대국가의 탄생과 함께 (제한적) 주권이 부여된 이후 구축된 공동체를 의미한다. 베네딕트 앤더슨(Benedict Anderson)은 네이션 공동체가 신문, 소설, 방송 등 대중매체를 통해 서로 같은 사회문화적 구성원임을 확인하면서 상상된 것이라고 지적했다. 호미 바바(Homi Bhabha) 또한 앤더슨의 개념을 바탕으로, 네이션이 불변의 실체로 간주되는 이유는 그것이 서사적 작용의 결과물이기 때문이라고 언급했다. 즉, 네이션이 성립되기 위한 조건은 문화적 동일시와 연술의 전략이라는 두 가지로 설명될 수 있다. 같은 인종이나 공통의 언어, 전통문화를 공유하더라도 국경을 넘어가면 전체 삶의 방식이 변화하며, 네이션이 가진 역사적이고 일상적인 의미도 달라진다. 이에 따라, 1980년대부터 1990년대에 걸쳐 국가 간 정치적·경제적 접촉이 활발해지면서, 네이션에 대한 재고가 제기되기 시작했다. 본 논문에서는 '동일시'와 '연술'을 통해 구축된 민족과 국가 모두를 포함하는 네이션의 개념에 기반하여 내셔널시네마를 고찰하고자 한다.

16) Paul Willemen, "For a Comparative Film Studies", *Inter-Asia Cultural Studies* 6,

이 가능하다고 주장한다. 이는 다른 사회적·역사적 배경에서 만들어진 영화가 자본주의 근대화를 만나면 특정한 문화적 형태와 규범화된 표현 형식을 발견할 수 있기 때문이라고 설명한다. 즉, 영화를 문화와 경제의 교차점으로 보고, 영화가 사회경제적 동력과 억압 사이에서 어떻게 담론으로 변환되는지를 탐구하는 것이 비교연구의 목적이다. 따라서 1980년대부터 1990년대에 걸친 한국과 중국의 뉴웨이브 영화가 비교연구의 대상이 될 수 있는 것은 신자유주의 세계화¹⁷⁾ 때문이다. 1980년대 이전까지 한국과 중국의 영화는 각각 냉전 이데올로기의 도구로 사용되었고, 세계 시장과의 관계는 '단절'¹⁸⁾되거나 '봉쇄'¹⁹⁾된 상태였다. 그러나 1980년대 중반부터 두 나라의 영화산업은 세계화와 시장화의 영향을 받으며 중대한 변화를 겪게 되었다.

1984년, 중국은 영화산업을 경제개혁의 일부로 지정하며, 영화제작을 기업화 관리 체계로 전환했다. 이에 따라 영화의 기존 통제 체계가 변화를 맞이했다. 같은 해, 한국은 영화법의 개정을 통해 영화제작의 자유화를 추진하며, 영화제작사 등록제의 도입을 통해 제작 환경을 개선했다. 이러한 변화는 신자유주의 체제하에서 두 나라가 영화제작에 대한 국가적 통제를 완화하고 세계화의 흐름에 맞추어 시장을 개방하는 과정을 반

no. 1 (2005): 103.

- 17) 소위 '신자유주의(Neoliberalism)'는 1970년대 후반 미국 연방준비제도 의장 폴 볼커(Paul Volcker)와 영국 총리 마거릿 대처(Margaret Thatcher)가 제안한 정치경제적 실천 이론을 말한다. 이 이론은 특정 제도적 틀 내에서 개인과 기업의 자유와 능력을 최대한 발휘하도록 함으로써 인간의 행복을 극대화할 수 있다고 주장한다. 이 제도적 틀의 특징은 모든 인간 활동을 시장 영역으로 통합하고, 개인 재산권의 안정, 자유시장, 자유무역을 중시하는 것이다. 반면, 국가의 역할은 이러한 실천이 가능하도록 적합한 제도적 틀을 창조하고 유지하는 것으로 제한된다. 신자유주의화는 국제 노동의 분업 구조에 변화를 가져왔고, 세계의 시공간을 압축시켰으며, 이는 세계화의 확산과 불가분의 관계를 형성했다. 따라서 신자유주의는 급진적인 시장 개방을 추구하기 때문에 세계화를 추진하는 강력한 힘으로 간주되기도 한다. (David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism* (New York: Oxford university Press, 2005), 1-4)
- 18) 과거 냉전 시기 동안 중국영화는 주로 '아시아·아프리카·라틴아메리카 국제영화제'와 같은 사회주의 진영 국가의 영화제에 참여했다. 문혁 종료 이후에야 비로소 베를린 영화제와 다른 유럽의 주류 영화제에서 중국 본토 영화가 상영되기 시작했다. 이에 대해 다이진화(戴錦華)는 냉전 시기의 중국이 사실상 "고립된 폐쇄 상태"에 있었다고 지적했다. (戴錦華, 『沙漏之痕』(濟南: 山東友誼出版社, 2006), 45)
- 19) 폴 월먼은 1970~1980년대의 한국영화를 대상으로 수출, 국제적인 인지도, 그리고 할리우드와의 경쟁에서 세계영화시장 속의 한국영화의 '봉쇄' 곤경을 설명한 바 있다. 그러나 폴 월먼이 제시한 '봉쇄'는 외부의 시선보다는 '출구 없는' 내부적인 요인에서 비롯된 것으로 본다. (폴 월먼, 「한국영화를 통해 우회하기」, 『트랜스: 아시아 영상문화』, 김소영 편(서울: 현실문화연구, 2006), 578)

영한다.

시장의 개방으로 한중 양국 영화시장은 세계와 더 긴밀하게 무역할 수 있게 되었다. 한국은 특히 미국으로부터 영화시장 개방 요구를 받으며, 국내 시장 개방과 해외시장 개척이라는 과제를 동시에 떠안게 되었다. 한국과 달리, 중국은 1994년에 이르러서야 제한적으로 외국영화를 수입하기 시작했다. 그러나 이보다 앞선 1980년대 중반부터 이미 합작영화제작과 해외영화 판권 구매를, 외국 투자를 적극적으로 유치하는 조치를 통해 외국 자본이 중국 영화산업에 점차 진입할 수 있는 기반을 마련했다. 이를테면, 시장 개방 자체는 국내 시장을 해외 투자와 맞바꾸어 한국과 중국영화시장의 위기를 극복하려는 중요한 조치였던 셈이다.

1990년대부터 텔레비전과 비디오테이프의 보급, 그리고 할리우드 영화의 영향으로 한국과 중국 영화산업은 관객 동원에서 큰 위기를 맞았다. 중국의 경우에는 1980년대 초반 중국영화의 관객 수가 최고조에 달했지만, 그 후 빠르게 감소하기 시작해 매년 급감했다. 1979년 관객 수가 최고치인 293억 명에 달했던 반면, 1991년에는 절반 수준인 144억 명으로 줄어들었고, 1993년에는 관객 수가 42억 명까지 감소했다. 이러한 위기 상황에서 중국 정부는 분장제(分賬制)²⁰⁾로 10편의 할리우드 대작을 도입하는 과감한 조치를 취했다. 그러나 해마다 분장제로 수입된 10편의 외국영화들이 오랫동안 중국영화 총매출의 절반에 가까운 수익을 차지하며 중국시장에서 절대적인 영향을 미쳤다.²¹⁾ 이와 유사하게 할리우드 영화의

20) 영화의 분장(分賬)이란 영화의 저작권자가 배급권을 완전히 매각하지 않고, 중개 기관에 배급을 위탁하며, 사전에 일정한 비율을 협의한 뒤 영화의 박스오피스 수익을 나누는 방식이다. 중국의 경우, 1994년 이전에는 판권을 매입하는 방식으로 <람보>, <슈퍼맨> 같은 '매입 영화(중국어 '批片')'는 해외시장보다 1~2년 늦게 상영될 수밖에 없었다. 1993년 중국의 광전부(广电部)가 발표한 '영화산업 체제 개혁을 심화시키기 위한 통지(關於当前深化電影行業机制改革的若干意見)'에 따르면 1994년부터 국영기업인 중국영화그룹이 매년 10편의 '세계의 우수한 문명 성과와 현대 영화 예술, 기술 성취를 반영한' 해외영화를 수익 분장의 방식으로 수입할 수 있게 되었다. 1994년 11월에는 베이징, 상하이 등 6개 도시에서 워너브라더스의 영화 <도망자(The Fugitive)>(1993)가 상영되며 중국 분장제 영화의 첫발을 내디뎠다.

21) 1994년부터 1999년까지 중국에서 분장제 방식으로 수입된 해외영화는 총 54편이며, 그중 할리우드 영화가 42편으로 전체의 78%를 차지했다. 그리고 할리우드 분장제 영화의 매출은 이 기간의 중국영화시장에서 약 60~70%의 비중을 차지했다. 가장 대표적인 사례는 1998년으로, 이 해 분장제 해외영화 10편의 총 박스오피스 매출은 7억 8,500만 위안에 달했으며, 그중 최고 흥행작은 영화 <타이타닉>으로 총 매출이 3억 5,000만 위안을 기록해, 그해 중국영화시장 총매출 14억 4,000만 위안의 24%를 차지했다. (丁亞平·盧琳, 「好萊塢與中國電影工業—改革開放30年的電影、市場與身份想

충격으로 한국영화 관객 수는 1990년에 1980년보다 60% 감소한 반면, 외국 영화 관객 수는 1980년보다 48% 증가한 것으로 집계되었다.²²⁾ 즉, 한국영화와 외국영화의 관객 동원 비율은 1 대 5에 달했으며, 장기간의 부진으로 인해 한국의 국내 영화제작 편수는 1991년 121편에서 1993년 63편으로 급감했고, 90년대 후반까지도 국내 영화제작 편수는 지속적으로 감소했다. 이처럼 영화시장이 개방됨에 따라 중국과 한국의 영화는 외국영화와의 경쟁이 심각한 도전을 맞게 되었다. 따라서 한정된 영화제작 역량 속에서 어떻게 영화의 질을 높여 할리우드와 경쟁할 수 있는 자국 영화의 시장 점유율을 확보할 것인가는 1990년대에 걸쳐 양국 영화인들에게 큰 고민거리가 되었다.

외국영화의 위협 이외에는 혹독한 검열 제도와 관련 법규로 인해 영화제작자와 정부 간의 갈등이 1990년대의 양국에서 빈번히 발생하기도 했다. 예를 들어, 중국에서는 일부 영화가 검열 없이 국제영화제에 출품되면서 국내 상영이 금지되었고, 한국에서는 영화인들이 할리우드 영화의 '직배'에 반대하여 시위를 벌였다. 이러한 충돌의 발생은 신자유주의 흐름 아래에서 민주화 과정이 영화 창작 주체의 세대교체를 이끌었음을 보여준다. 시장 개방이라는 위기 속에서 등장한 두 나라의 신세대 영화, 즉 중국의 5세대 영화와 코리안 뉴웨이브 영화는 영화가 이념적 도구에서 벗어나 민족적 역사와 문화를 담아내는 중요한 매체로 변화하도록 이끌었다. 더 나아가, 이들은 세계로 나아가는 양국의 내셔널시네마를 대표하는 상징적 사례로 자리 잡았다.

중국에서는 1980년대 중반 등장한 5세대 감독이 각 지역 영화제작소의 새로운 제작진으로 주목받았다. '5세대'라는 개념은 1980년대 중국영화의 비평 현장에서 만들어졌기 때문에 명확히 정의된 장르나 영화 미학적 특징으로 함축하기 어렵다. 하지만 이들 영화의 공통된 특징은 개인보다는 집단, 즉 지청(知青)-홍위병(紅衛兵)²³⁾ 세대가 창작 주체로 자리 잡았

象」, 『解放軍藝術學院學報』 1 (2009) : 5-9)

22) 영화진흥공사 엮음, 『1992년도판 한국영화연감』 (서울: 집문당, 1992), 41.

23) 중국에서 '지청'은 특정한 역사적 배경 아래에서 형성된 특별한 집단으로, 정확하게는 '상산하향(上山下鄉) 지식청년'을 가리킨다. 이들은 1968년부터 1978년까지 약 10년 동안 마오쩌둥의 호소에 응답하여 "농촌으로 가서 가난하고 중하위 계층의 농민들에게 다시 교육을 받는다"는 목적 아래 농촌이나 변방 지역으로 보내진 학생들이었다. 한편, 소위 '홍위병'은 문혁 초기 청소년들로 구성된 학생 조직으로, '마오쩌둥의 홍색 위병'이라 불렸다. 이 명칭은 작가인 장청지(張承志)의 필명인 '홍위사(紅衛士)'에

다는 점이다. 이 세대는 신중국 성립 이후 태어나 교육을 받았으며, 문혁 시기²⁴⁾ 직접적인 박해를 받지는 않았지만, 격동의 시대 속에서 열렬한 숭배에서 신념의 상실로 이어지는 과정을 경험했다. 이후 개혁개방을 추진하는 시기에 이들은 중국 사회를 건설하는 주요한 역할을 맡게 되었다. 즉, 개혁개방부터 WTO 가입에 이르는 신자유주의 세계질서에 편입되는 과정을 거치며, 지청-홍위병 세대 영화들이 지향한 목표는 1980년대 중후반 '예술탐색기', 1989년부터 1994년까지의 '해외개척기', 그리고 1995년부터 2000년까지의 '국내시장 회귀'라는 세 가지 주요 단계²⁵⁾로 나눌 수 있다.

먼저, 1980년대 중후반 5세대 감독의 등장과 함께 지청-홍위병 세대가 만든 이른바 '(예술) 탐색영화'는 주로 익숙한 혁명 역사를 다루었지만, 조명, 구성, 줄거리 등 여러 측면에서 기존과는 전혀 다른 재현 방식을 보여주었다. 이들의 혁명 서사에서 역사의 주인공은 '인민'으로 설정되었으며, 팔로군 전사는 더 이상 인민의 구세주로 묘사되지 않았다. 예를

서 유래했다. 1967년에서 1968년 사이, 홍위병 그룹 내부에서 심각한 무력 충돌이 발생했으며, 이는 국가가 대규모로 '상산하향' 운동을 추진하게 된 데 일정 부분 영향을 미쳤다. 이를테면, 일부 지청들이 홍위병으로 활동했던 경험을 가지고 있었으며, 홍위병은 지청의 근원으로 여겨지기도 한다. 실제로 다큐멘터리 영화 <나의 홍위병시대, 1966>(1993)에 출연한 5세대 감독인 텐장왕도 자신을 '홍위병'이라고 칭했다. 따라서 본 논문에서는 문혁시기에 국가의 동원을 받고 청년기를 보냈으며 1980~1990년대 활동을 시작한 젊은 영화감독들을 지청-홍위병 세대로 보고자 한다. (潘鳴嘯, 『失落的年代：中國的上山下鄉運動，1968-1980』(香港中文大學出版社，2009)，71)

24) 문혁 시기는 대체로 세 가지로 규정된다. 아리프 딜릭(Arif Dirlik)은 문혁을 '10년간의 혼란'으로 보는 것이 후기 마오쩌둥 시기의 정설이라고 보았다. 반면, 마오쩌둥 정권은 문혁을 1966년부터 1968년까지의 3년간 동란으로 간주했다. 딜릭은 또 세계 자본주의의 관점에서 문혁을 제3세계 혁명과 동시기에 발생한 군중운동으로 해석하며, 이를 1956년 반우 운동에서 시작해 1976년 사인방 타도까지의 사회주의 혁명의 좌절로 확장시켰다. 본 논문은 문혁을 10년 역사 동란기로 정의하지만, 문혁의 원인을 이해하기 위해 1956년부터 1966년까지의 역사적 사건도 분석에 포함한다. (Arif Dirlik, *Marxism in the Chinese Revolution* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2005), 165-182; 德利克·阿里夫, 「世界資本主義視野下的兩個文化革命」, 『二十一世紀』 10 (1996), 4-15)

25) 張頤武, 「全球化與中國電影的二元性發展」, 『當代電影』 6 (1996), 13-20; 張頤武, 「再度想象中國：全球化的挑戰與新的『內向化』」, 『電影藝術』 1 (2001), 16-21.

장이무(張頤武)는 장이머우를 대표로 하는 5세대 감독의 영화들이 1980년대의 탐색영화에서 시작하여 1990년대 전반기 해외시장 중심의 외향화(外向化) 경향을 거쳐 1990년대 말에 국내시장으로의 회귀라는 내향화(內向化)의 변화과정을 지적한 바 있다. 이에 따르면, 1980년대 중반에서 1990년대 말까지의 중국 뉴웨이브 영화는 '예술탐색기', '해외개척기', 그리고 '국내시장 회귀'라는 세 단계로 나눌 수 있다.

들어, 영화 <황토지>(1984)에서는 민족이 인민에 의해 창조된 것으로 묘사되었고, 영화 <붉은 수수밭(紅高粱)>(1988)에서는 전쟁을 인간의 관점에서 바라보았다. 또한 <혈전태일장(血戰台兒庄)>(1986), <그들은 아직 젊다(他們正年輕)>(1987), <만종(晚鐘)>(1989)과 같은 작품들에서는 전쟁이 더 이상 이념적 선전이 아닌, 인간성을 고양하는 반전적인 성찰의 장으로 변모하였다.

1989년부터 1990년대 중반까지 해외 배급을 통해 세계적인 주목을 받은 <패왕별희>(1993), <인생(活着)>(1994)와 같은 작품들은 5세대 감독들이 민족역사에 대한 반성과 탐구 정신을 지속하고 있음을 보여주었다. 이러한 영화들은 단순히 과거를 재현하는 데 그치지 않고, 세계화와 시장화 속에서 민족역사를 재구성하려는 중요한 문화적 실험으로 평가된다. 1980년대 중후반에서 1990년대 중반까지 지청-홍위병 세대 영화는 주로 예술적 탐색과 민족적 성찰에 초점을 맞췄다고 할 수 있다. 그러나 1990년대 후반에 들어서면서, 이들의 영화는 상업영화시장에서 더욱 중요한 역할을 하기 시작했다. 예컨대, <록청년(搖滾青年)>(텐좌쥔, 1988), <대호 미주표(代号美洲豹)>(장이머우, 1988), <풍월(風月)>(천카이거, 1995), <제국(秦頌)>(주샤오윈, 1996)과 같은 작품들은 이들 감독이 상업영화의 제작과 배급 방식을 도입하며 국내 영화시장을 공고히 하려는 시도를 보여준다. 이는 예술적 실험에서 출발한 지청-홍위병 세대가 점차 상업적 성공과 시장 지배력을 통해 새로운 방향을 모색했음을 의미한다. 그러나 이러한 변화는 1980년대에는 반항적 문화의 영웅으로 주목받았던 이들이 1990년대에는 '변절'²⁶⁾했다고 평가되는 상황을 초래하기도 했다. 사실, 이러한 변화는 단순히 감독 개인의 선택으로 인한 결과라기보다, 중국 정부와 민간 사회가 세계화를 수용하는 과정에서 나타난 결과로 이해해야 한다.

이로써 1980년대 중반부터 1990년대 말까지 지청-홍위병 세대의 영화

26) 여기서 '변절'은 두 가지 의미로 이해할 수 있다. 첫째, 왕이완(王一川)의 주장에 따르면, 1990년대에 들어서면서 5세대 감독의 영화적 관심의 초점이 국내시장이 아닌 해외시장으로 옮겨갔고, 그 결과 이들의 영화에 담긴 역사적 성찰이 오리엔탈리즘적 민족화로 변질되었다. 둘째, 멩쥔(孟君)의 견해에 따르면, 1990년대 이후 5세대 감독들이 상업 시장에 진입하면서 더 이상 1980년대에 보여주었던 통일된 작가주의적 경향을 찾아보기 어렵게 되었다는 점에서, 5세대 영화의 변절로 해석할 수 있다. (王一川, 『雜語溝通: 世紀轉折期中國文藝潮』(武漢: 湖北教育出版社, 2000), 173-174; 孟君, 『1990年代中國電影中的作者表述』(北京: 中國社會科學出版社, 2009), 40)

는 국가와 민족에 대한 초점을 꾸준히 유지하며, 거시적 역사를 재구성함으로써 개혁개방 과정에서 그들의 주체적 위치를 확립하려는 시도를 보여준다. 당시 중국 본토의 영화는 대만의 뉴웨이브 영화나 홍콩 영화와 함께 국제무대에서 자주 비교되었다. 특히, 서구 관객에게는 '중국 뉴시네마'나 '중국 뉴웨이브 영화'²⁷⁾라는 이름으로 더 익숙했다. 이러한 맥락에서 1980년대 중반부터 1990년대 말까지 국가와 민족적 정체성을 탐구한 중국영화를 '중국 뉴웨이브 영화'로 재정의할 수 있다. 이는 단순히 중국적 특수성을 넘어, 세계화라는 전환기에 민족/국가의 주체성을 재구성하는 과정을 보여준다.

한국에서 1980년대 후반부터 1990년대에 걸친 내셔널시네마를 대표하는 것은 박광수와 장선우를 비롯한 민주화 운동세대의 작품이다. 이들의 영화는 권위주의 정부와의 투쟁 속에서 한국 사회의 민주화를 촉진하는 중요한 예술적 매개체로 기능해야 했으며, 동시에 할리우드 영화와 시장 점유율을 두고 경쟁해야만 생존할 수 있었던 위험한 환경에 직면했다. 따라서 1980년대 후반에서 1990년대 초반에 이르는 시기에 제작된 이들의 영화는 민주화운동과 긴밀히 연결되어 있으며, 금기시되었던 주제들을 탐구하며 냉전 이후 한국 사회의 민주화 과정과 깊은 연관성을 보여준다.

예를 들어, 빨치산도 인간임을 드러낸 <남부군>(1990)과 베트남전의 후유증을 다룬 <하얀 전쟁>(1992)은 기존의 반공영화와는 정반대의 내용을 담았다. 또한, <은마는 오지 않는다>(1991)와 <그 섬에 가고 싶다>(1993)는 한국전쟁(또는 6.25전쟁)이라는 역사적 문제를 더 이상 이데올로기에 의해 좌우되지 않고 민족 분단의 역사로 그려냈다. <그들도 우리처럼>(1990)과 <장미빛 인생>(1994)과 같은 작품에서는 지식인과 민중의 역할을 깊이 있게 탐구하며, 민주화 운동의 함축적 재현을 보여주었다. 이러한 작품들은 제도권에 대한 반발로 '민중'의 현실을 반영하며 '민족/민중 영화'로 해석되었다.

1980년대 말부터 1990년대 중반까지, 신세대 감독들은 제작을 비롯한

27) 1989년 토니 레인즈가 영화 <아이들의 왕>을 비롯한 5세대 영화를 세계시장에 소개하면서 출간한 영어 저서에서는 이를 '중국 뉴시네마(New Chinese Cinema)'로 명명했다. 한편, 5세대 영화를 중국 뉴웨이브 영화로 대체하려는 연구적 관점으로는 장쉬둥(張旭東)의 논문을 예로 들 수 있다. (張旭東, 「銀幕上的“語言之物”與“歷史之物”——對“中國新電影”的嘗試性把握」, 『電影藝術』 5 (1989): 11-16)

영화산업의 전반에서 외화를 이길 수 있는 국산 영화의 성공에 필요한 물적 기반을 마련하는 데 노력했다. 이는 미국 시장 개방 요구와 국내 영화제작 체계의 지속적 개혁을 통해 이루어졌으며, 신세대 영화는 영화산업의 중추적 역할을 담당하게 되었다. 1996년 제1회 부산국제영화제(BIFF)는 신세대 영화들에 '코리안 뉴웨이브'라는 개념을 부여하게 되는 전환점이 되었다. 이 시기를 계기로 한국은 수동적으로 국내시장을 개방하던 입장에서 벗어나, 세계시장에 자국 영화의 민족적 특수성을 적극적으로 알리려는 전략적 태도로 전환했다.

그러나 '코리안 뉴웨이브'라는 개념의 범주는 눈여겨볼 만하다. 부산국제영화제의 홍보 책자에 포함된 코리안 뉴웨이브의 영화 목록은 1980년대부터 1995년까지의 한국영화를 아우르는 것이었다. 이 목록에는 임권택, 이장호와 같은 노장 감독들과 장선우, 박광수 같은 신세대 감독들이 함께 포함되었다. 이와 달리, 학계에서는 '코리안 뉴웨이브'의 범주를 1980년대 후반부터 1990년대 말까지, 특히 민주화 운동세대를 중심으로 국가와 민족적 정체성을 탐구한 영화들로 정의하는 데 의견을 모았다. 더 정확하게 말하면, 1987년 민주화운동부터 IMF 관리체제가 종료된 2001년까지가 세계화 전환기의 주요 시기에 제작된 코리안 뉴웨이브 영화는 민주화 운동세대를 중심으로 국가와 민족에 대한 고민을 담아낸 작품들이었다. 이를테면, 1980년대 말 '사회파 영화'에서 시작된 변화는 1990년대 상반기의 '기획영화'와 1990년대 말의 '한국형 블록버스터'로 이어졌다. 이러한 과정은 단순히 한국영화의 산업적 성장을 의미하는 것이 아니라, 한국영화가 민족적 정체성을 기반으로 세계영화 무대에서 자리 잡는 발판이 되었다. 이는 2000년대 이후 한국영화가 아시아 영화의 새로운 중심으로 자리 잡는 데 중요한 기초를 마련했음을 보여준다.

앞서 중국의 지청-홍위병 세대의 영화와 한국의 민주화 운동세대의 영화를 '뉴웨이브 영화'로 간주하는 것은 적어도 두 가지 의미를 가진다. 첫 번째는 세계와 접촉하는 과정에서 영화산업이 제작, 배급, 상영의 모든 단계에서 시장화되는 중요한 현상을 반영한다는 것이다. 두 번째는 이들 영화가 1968년 이후 프랑스 누벨바그(Nouvelle Vague) 영화가 지닌 혁명적 정신을 계승하여 제3세계의 아시아 영화로서 세계적 주목을 받는 점과 연관된다.

민주화 운동세대와 지청-홍위병 세대는 모두 제2차 세계대전 이후 신

생 국가의 정권이 수립된 뒤 태어났으며, 냉전 시기에 청년기를 보냈다. 이들은 대학 등 단체에서 서구 영화 이론을 접한 뒤, 1980년대 영화계에 진입하여 강력한 가부장제의 속박에서 벗어나 자신만의 역사를 새로 쓰려는 열망을 작품에 담았다. 또한, 이들은 영화 시장화 개혁 과정에서 제작한 영화들을 통해 국내외 경쟁에 대응했을 뿐 아니라, 자국의 민족적 특수성을 강조하며 해외시장을 개척했다. 따라서 이들의 영화는 항상 세계라는 타자의 시선을 의식하며 만들어졌다. 세계화의 영향은 이들의 영화에서 특히 두드러지는데, 이들은 타자화된 민속적 이미지²⁸⁾를 벗어나, 주체적인 관점에서 역사를 재구성하며 본국의 민족과 국가를 새롭게 정의하려 했다. 이에 이들의 영화들은 국가와 민족의 역사를 재구성함으로써 세계화와 시장화 속에서 그들의 주체적 지위를 확립하려는 시도로 볼 수 있다. 즉, 세계화로의 전환기에 내셔널시네마를 대표하는 한중 뉴웨이브 영화가 민족과 국가의 주체성을 구축한 주요 방법은 역사 다시 쓰기였다. 냉전이 과거를 상징하고 세계화가 미래를 대표한다면, 한중 뉴웨이브 영화들은 과거를 재구성하며 미래를 향한 서로 다른 시공간의 대화를 시도한 사례라 할 수 있다. 이는 단순히 거대한 역사 연대기를 다루는 주류 영화와는 다르게, 역사 재해석 자체를 양국이 자국의 근대화 과정을 검토하고 이를 통해 민족적 정체성을 정립하려는 중요한 작업으로 활용했다는 점에서 의미를 가진다.

현재까지 코리안 뉴웨이브 영화의 역사 쓰기에 관한 한국 학술연구논문은 대부분 개별 작품 분석에 집중되어 있다. 예를 들어, 문재철²⁹⁾은 영화의 기억 서술을 분석함으로써 <박하사탕>(2000)의 역사재현이 "우리는 잘못이 없는데 시대를 잘못 만났다"는 역사 인식론을 벗어나 자신의 죄의식을 도덕적 책임으로 자처하는 희생 제의의 제물로 해석했다. 고부웅³⁰⁾은 영화 <꽃잎>(1996)을 변방에서 민족사를 재구성하는 작품으로 보았으며, 김경현³¹⁾은 <아름다운 청년 전태일>(1995)과 <꽃잎>의 트라

28) 여기서 언급한 '민속적인 이미지'는 세계영화시장에서 소비되는 임권택의 <씨받이>와 같은 영화, 그리고 장이머우의 <홍등>과 같은 영화에서 의도적으로 만들어낸 민속적인 요소를 가리킨다.

29) 문재철, 「영화적 기억과 문화적 정체성에 대한 연구: Post-Korean New Wave Cinema를 중심으로」(중앙대학교 박사학위논문, 2002), 76.

30) 고부웅, 「문화와 민족 정체성: 『서편제』, 『헐리우드 키드의 생애』, 『꽃잎』」, 『비평과 이론』 제5권 2호(2000): 101-124.

31) Kyung Hyun Kim, "Post-Trauma and Historical Remembrance in A single Spark

우마 재현을 분석하며 박광수와 장선우 두 감독 사이의 역사재현에서 젠더적 구성의 차이를 탐구했다. 박명진과 채희숙은 각자의 논문에서 <꽃잎>과 <박하사탕> 두 작품 및 2000년 이후 한국영화 내 트라우마 서술을 분석하고, 다른 정치사회 조건하에서 트라우마 서술 내의 폭력과 대립의 이미지 재현이 다르게 나타난다는 것을 발견했다(<꽃잎>은 혼란, <박하사탕>은 위기)³²⁾. 김소연³³⁾은 영화 <아름다운 청년 전태일>에서의 '80년대'에 대한 향수와 <꽃잎>에서의 죄의식 구축을 비교 분석하여, 운동세대가 80년대에서 90년대로의 전환기에 겪은 충돌과 모순을 읽어냈다.

앞서 언급한 대표적인 선행연구들을 보면, 1980년대부터 1990년대에 이르는 코리안 뉴웨이브 영화에 대한 연구는 주로 영화 속 '기억', '젠더', '민족' 등 다양한 담론을 결합하여 역사재현 방식을 해석하는 데 초점이 맞추어져 있음을 알 수 있다. 하지만 이러한 연구들은 코리안 뉴웨이브 영화를 논의할 때 개별 작품을 전체 집단의 창작 증상으로 간주하며 분석하는 경향이 있다. 그러나 개별 작품만을 바라보는 것만으로는 세계화로의 전환을 영화 산업의 핵심 동인으로 충분히 인식하기 어려우며, 그 결과 1980년대 말부터 1990년대 말까지 운동세대 영화가 반권위적 역사적 동원에서 민족/국가 정체성의 전시로 전환되는 과정을 제대로 관찰하지 못하는 한계가 발생했다. 이에 본 논문에서는 1980년대 후반부터 1990년대 말까지 운동세대 감독들이 한국 사회의 민주화 이행과 세계화에 영화라는 매체를 통해 어떻게 적극적으로 참여했는지를 다루고자 한다. 이들은 영화산업을 혁신하며 세계로의 개방을 이끌었고, 이러한 흐름은 한국영화의 산업적, 문화적 변화를 이끈 핵심적 요인으로 평가된다.

and A Petal", *The Remasculinization of Korean Cinema*(Durham, N.C: Duke University Press, 2004), 111.

32) 비슷한 주제를 다룬 학술논문은 아래와 같다. 박명진, 「한국영화의 역사재현 방식 : 광주항쟁 소재 영화를 중심으로」, 『국제어문』 제41호 (2007): 217-254; 황인성·강승묵, 「영화 <꽃잎>과 <화려한 휴가>의 영상재현과 대중의 기억이 구성하는 영화와 역사의 관계에 대한 연구」, 『영화연구』 제35호 (2008): 43-76.

비슷한 주제를 다룬 학위논문은 아래와 같다. 채희숙, 「한국사회 폭력이미지와 활력 이미지의 계보 : 5·18 광주 소재 영화들을 중심으로」 (한국예술종합학교 석사학위논문, 2012); 이현진, 「5·18영화의 전개와 재현양상 연구」 (한양대학교 석사학위논문, 2009); 강승묵, 「영화의 영상재현을 통한 역사구성 방식에 관한 연구: 영화 <꽃잎>, <박하사탕>, <화려한 휴가>를 중심으로」 (서강대학교 박사학위논문, 2007).

33) 김소연, 『환상의 지도: 한국영화, 그 걸을 거슬러 길을 묻다』 (서울: 울력, 2008), 118.

구체적으로, 본 논문은 영화 <칠수와 만수>(1988)에서 시작하여 영화 <꽃잎>(1996)을 거쳐 영화 <쉬리>(1999)까지 이어지는 코리안 뉴웨이브 영화들이 역사적 영상 표현을 통해 민족과 국가를 어떻게 재구성했는지를 분석하며, 민족에서 국가로 전환되는 과정에서 내셔널 네마의 정체성이 어떻게 변모하는지를 포착하고자 한다. 이러한 분석은 영화 <공동경비구역 JSA>(2000)를 비롯한 2000년대 이후 한국형 블록버스터 영화의 정체성을 모색하는 데에도 중요한 시사점을 제공한다.

역사를 통한 민족과 국가 정체성을 구축하려는 것은 동시대 중국 뉴웨이브 영화에서도 중요한 화두이기도 했다. 현재 중국 내에서 1980년대~1990년대 뉴웨이브 영화의 역사 쓰기에 대한 연구는 주로 5세대 감독들이나 개별 작품에 초점을 맞추고 있다. 5세대 영화들을 지칭-홍위병 세대의 집단으로 묶어 분석하는 방식은 주로 세 가지 시각으로 구분될 수 있다.

첫 번째, 영화 이데올로기의 관점에서 본 연구가 있다. 예를 들어, 리전린(厲震林)³⁴은 추악미의 관점에서 5세대가 숭고한 역사관을 탈피했다고 분석했으며, 장쉬둥(張旭東)³⁵은 5세대 영화를 영화 매체의 이데올로기적 심미화 전략으로, 다이진화(戴錦華)³⁶는 '아버지 살해'의 콤플렉스를 통해 5세대 영화의 역사적 성찰의 한계를 분석했다. 두 번째, 역사재현의 관점에서 본 연구가 있다. 명권(孟君)³⁷은 역사와 개인의 관계를 바탕으로 1990년대 영화를 "억압된 인간의 역사" "은폐된 인간의 역사", 그리고 "농락당한 인간의 역사"의 세 가지 유형으로 나누었다. 왕반(王斑)³⁸은 문혁 재현을 트라우마의 관점에서 분석하며 비극과 희극의 조합으로 보았으며, 다이진화³⁹도 2012년에 개인의 기억과 역사의 관점에서 5세대 영화의 '문혁'재현을 분석했다. 세 번째, 국내시장과 해외시장의 관계 속에서 5세대 영화의 차이를 분석하는 경향이 있다. 장이우

34) 厲震林, 「論審丑的“新史學”體驗」, 『当代電影』 2(1996): 59-65.

35) 張旭東, 「与歷史相遇的視覺政治-解讀‘第五代’」, 『改革時代的中國現代主義: 作為精神史的80年代』(北京: 北京大學出版社, 2014), 211-402.

36) 戴錦華, 「斷橋: 子一代的藝術」, 『電影藝術』 4(1990): 64-78.

37) 孟君, 「歷史敘事: 個人命運的歷史陳述」, 『文藝評論』 6(2006): 33-39.

38) Ban Wang, "Traumatic History Against Melodrama", *Illuminations from the Past: Trauma, Memory, and History in Modern China*(CA: Stanford University Press, 2004), 142-162.

39) 戴錦華, 「歷史、記憶与再現的政治」, 『藝術广角』 2(2012): 4-12.

(張頤武)⁴⁰⁾는 국내 시장과 세계시장의 관점에서, 역사적 스펙터클을 민족적 상징으로 사용하는 해외 중심의 경향과 중국 내 소비 시장에서 나타난 아메리칸 드림 간의 분열 현상을 분석했다는 점에서 대표적인 사례로 꼽힌다.

1980~1990년대 중국 뉴웨이브 영화에 관한 선행연구들을 살펴보면, 비록 스타일이 서로 다른 5세대 감독들에 대한 논의가 이루어지고 있지만, 연구는 주로 장이머우와 천카이거 두 감독의 작품에 집중되어 있다는 점을 확인할 수 있다. 이러한 연구들은 5세대 영화의 집단적 특성을 설명하는 데 유용한 사례들을 제공하지만, 작가영화 연구에만 국한되면서 5세대 영화가 주도한 내셔널시네마로의 전환 과정을 충분히 다루지 못했다. 특히, 지방 영화제작소에서 활동을 이어간 우쯔뉴(吳子牛)와 펑샤오닝(馮小寧)의 작품은 관방 체제에 의해 제작된 영화들로, 중국 밖에서 활동한 장이머우의 영화와는 역사재현 방식에서 차이를 보인다. 그러나 시간이 지나면서 이들 영화는 서로 미묘하게 교차하며, 같은 애국주의 서사를 공유하는 공통점을 드러내기도 한다. 또한, 특정 세대에 속하지 않는 강문(姜文) 감독이나, 1990년대의 특정 정치·사회적 맥락에서 등장한 이른바 '금지영화'들 역시 중국 뉴웨이브 영화 연구의 범위에 포함될 필요가 있다. 이러한 작품들은 5세대와 다른 길을 지니면서도, 당대 중국영화의 복합적인 지형을 이해하는 데 중요한 단서를 제공한다.

본 연구에서 다루고자 하는 중국 뉴웨이브 영화는 <황토지>에서 시작해 <인생>, 그리고 중국 시장 내에서 배제된 <귀신이 온다(鬼子來了)>(2000)에 이르는 지청-홍위병 세대의 작품들을 포함한다. 이들 영화는 냉전 이후 세계화라는 배경 속에서 중국 영화산업의 개방과 변혁을 상징하며, 국제적 대화의 시도로 평가될 수 있다. 따라서 이들 영화가 역사 다시 쓰기를 통해 민족적·국가적 정체성을 어떻게 구축했는지를 고찰하는 것은, 2000년대 이후 <영웅>을 비롯한 중국영화들이 세계와의 대화에서 점차 어려움을 겪게 된 문제를 이해하는 데 중요한 단서를 제공할 것이다.

한편, 본 연구에서 참조대상으로 삼는 코리안 뉴웨이브 영화는 단순히 중국과 상반된 사회 체제 속에서 세계화 전환기에 등장한 내셔널시네마로서 '특수성'을 제공하는 사례일 뿐만 아니라, 중국과 유사하게 아시아

40) 張頤武, 「全球化与中國電影的二元性發展」, 13-20.

영화의 한 부분으로서 어떻게 세계 무대에 자리 잡았는지를 보여주는 ‘보편성’을 제시한다. 이를테면, 한국과 중국 양국 뉴웨이브 영화는 각각 독특한 민족적·국가적 정체성을 세계영화 무대에서 어떻게 표현했는지를 분석함으로써, 양국 영화산업이 세계화라는 거대한 흐름 속에서 민족적 정체성을 구축하는 과정의 유사점과 차이점을 밝힐 수 있다. 이 과정에서 본 연구는 역사영화(Historiophoty)라는 방법론을 채택하고자 한다.

제 3 절 연구시각

니체⁴¹⁾는 이미 두 세기 전에 역사란 무엇이며, 인간이 왜 역사를 필요로 하는가에 대한 질문에 답을 제시한 바 있다. 그는 인간과 짐승의 차이를 ‘역사적 존재’라는 점에서 찾으며, 인간이 기억을 통해 역사를 소유하고, 선택적으로 기억하며 전승하는 것이 역사의 본질적 역할이라고 보았다. 니체의 관점에서 역사는 단순히 과거를 복원하는 작업이 아니라, ‘지금-여기’와 연결된 실천적 해석임을 시사한다. 벤야민은 니체의 역사를 기반으로 역사주의와 역사 유물주의를 구분했다. 역사 유물주의가 지금-여기를 통해 독특한 역사의 체험을 제공하는 반면, 역사주의는 단선적이며, 역사적 사건들 간의 인과적 연결에 지나치게 몰두한다. 이러한 맥락에서 벤야민은 역사를 진보적 단선의 역사서술이 아닌, 수많은 파편화된 ‘지금-여기’의 순간으로 구성된 복수의 역사서술로 보았다.

푸코는 벤야민의 역사적 해석을 확장하여, 역사가 단순히 과거를 기록하는 것이 아니라 이야기를 구성하는 담론(discourse)이라는 점을 강조했다. 그는 역사 속에서 단절과 균열을 발견함으로써 지식 체계의 고고학(考古學)을 제시했다.⁴²⁾ 푸코의 논의는 역사란 객관적 실체가 아니라, 담론과 텍스트의 관계 속에서만 존재한다는 관점을 확립하게 했다. 더 나아가 대문자로 표기되는 역사(Histoire)는 소문자로 표기되는 다중의

41) 프리드리히 니체, 『니체전집 2: 비극의 탄생·반시대적 고찰』, 이진우 옮김 (서울: 책세상, 2005), 287-300.

42) 푸코는 1960년대에 발표한 『광기의 역사』(1961), 『말과 사물』(1966), 『지식의 고고학』(1969) 등 엄밀한 인식론적·방법론적 저서들을 통해, 불연속적 사유의 역사를 탐구하는 데 적용되는 방법론을 ‘고고학’이라고 명명했다. 푸코의 고고학적 방법론은 특정 시기와 문화의 사유체계를 연구하기 위해, 담론 분석을 주요 도구로 삼았다. 이러한 담론 분석은 사유체계의 형성과 변화를 추적하고, 그 이면에 존재하는 권력 구조를 해체하는 작업으로 이어진다.

소문자 역사(histoire)와 구분되었다.⁴³⁾ 이는 역사서술이 특정 권력 구조 아래서 다양한 방식으로 선택, 배제, 변형되었다는 사실을 보여준다. 이러한 철학적 배경 속에서, 1970~1980년대 미국의 역사학자 헤이든 화이트(Hayden White)는 역사가 단순한 사실의 나열이 아니라 특정한 내러티브로 구성된 문학적 텍스트임을 주장하며 이에 대한 논의를 전개했다.⁴⁴⁾

역사를 텍스트로 바라본 이후에, 영화라는 새로운 매체 역시 역사를 기술하는 수단으로 주목받게 되었다. 프랑스 아날학파의 마크 페로(Marc Ferro)는 1977년 저서 『영화와 역사』에서 영화를 역사적 자료와 학문적 연구대상으로 처음으로 논의했다. 이후 1988년, 헤이든 화이트는 '역사기록물'(Historiography)과 구분되는 '역사영화'(Historiophoty)라는 개념을 제안하며, 역사의 시각적 재현을 학문적 대상으로 정립했다. 그는 역사영화가 단순히 과거를 재현하는 것을 넘어, 역사에 대한 새로운 해석을 제공할 수 있음을 강조했다.⁴⁵⁾

헤이든 화이트와 함께 '역사영화'에 대한 이론적 탐구를 해온 로버트 로젠스톤(Robert A. Rosenstone)은 영화 <레즈(reds)>(1981) 등에 역사자문으로 참여하면서 영화가 역사를 어떻게 재구성하는지에 대해 깊은 관심을 갖게 되었다. 우선, 그는 영화의 물질성을 기반으로 한 역사영화가 도전/대항적 역사를 구축하는 데 있어 중요한 의미를 지닌다고 보았다. 이는 영화 이미지가 사진 기술에 의존하며 자연 풍경, 다양한 소리, 강렬한 감정을 생생하게 재현할 수 있는 물질적 특성을 가진다는 점에서 비롯된다. 이러한 특성은 단순히 글로 서술된 텍스트보다 더 구체적이고 명확하며, 때로는 더 강렬한 충격 효과를 제공할 수 있다. 이에 로젠스톤은 영화가 허구적이며, 역사 연구에서 요구되는 엄밀성과 참조성을 완벽히 충족시키지 못하기 때문에 종종 역사적 보조 매체로 간주되기도 하지

43) 푸코는 프랑스어판 『말과 사물』에서 소문자 역사(histoire)와 특정한 의미를 담은 대문자(Histoire) 구분해서 사용했다. 이후 소문자 역사는 대문자 역사와 구별되는 하나의 대항 서사로 여겨지기 시작했다.

44) 실제로 헤이든 화이트는 1973년의 저서 『메타역사(Metahistory)』에서 서양 역사학에서 사용된 대표적인 역사서술의 패턴을 분석하면서, 역사서술이 단순한 객관적 사실의 재현이 아니라, 특정한 서사(narrative)에 의해 구성된 것이라고 주장했다. 이어서 1984년 그는 역사와 문학의 관계를 분석하면서, 역사서술이 소설과 본질적으로 다르지 않다고 주장했다. (Hayden White, "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory", *History and Theory* 23, no. 1 (1984): 1-33)

45) Hayden White, "Historiography and Historiophoty", *The American Historical Review* 93, no. 5 (1988): 1193-1199.

만, 장면 연출과 상상력을 통해 '역사적 감각'을 재현할 수 있다는 점에서 글로 쓰는 역사와는 다른 정보를 제공할 수 있다고 강조했다.⁴⁶⁾ 이를테면, 한 영화가 역사영화로 간주된다는 것은 해당 영화가 특정 방식으로 역사적 담론에 참여한다는 것을 의미한다. 이는 영화가 다루는 주제와 관련된 기존의 논점이나 이미지를 영화적 은유를 통해 재구성하고, 과거를 환기하면서 동시에 이를 새롭게 해석하는 작업을 포함한다.

또한, 로젠스톤은 '대항역사'에서 역사영화의 의미를 설명하는 것 이외에도 영화가 어떻게 역사적 관점을 관객에게 전달하는지를 구체적으로 분석했다. 그는 영화가 역사적 사실을 단순히 시각적으로 재현(representation)하는 것을 넘어, 이를 시각적으로 표현(revisioning)⁴⁷⁾함으로써 관객에게 과거를 다른 시각으로 제시할 수 있다고 보았다. 이를테면, '역사의 시각적 재현'은 영화 언어가 역사적 사실을 묘사하는 데 적합한 방식을 분석하며, 영화가 역사적 이야기를 시각적으로 전달하는 과정이라면, '역사의 시각적 표현'은 기존 역사 서사를 수정하고 재해석하는 표현방식을 말한다. 비록 로젠스톤은 기존의 역사적인 내러티브를 비판적으로 검토하고, 새로운 시각을 도입하는 역사의 시각적 표현방식을 더욱 선호하지만 "훌륭한 역사영화라면 어느 정도는 앞서 세 가지 모두를 수행해

46) 로버트 로젠스톤은 영화가 단순히 글로 쓴 역사(텍스트)의 대체물이 아니며, 독립적인 역사 표현의 형태로 존재한다고 보았다. 즉, 역사영화는 구술 역사나 서사시와 마찬가지로 감각적이고 상징적인 방식으로 역사를 재구성할 수 있다. 그는 영화가 역사를 표현하는 방식을 세 가지로 구분했는데, 극영화 역사(History as Drama), 다큐멘터리적 역사(History as Document), 그리고 실험적 역사(History as Experiment)가 그것이다. 극영화 역사는 주로 역사적 사건을 줄거리화하여 보여주는 가장 주류적인 형태이며, 다큐멘터리적 역사는 기록 영상과 인터뷰 등으로 역사적 사실을 제시한다. 반면, 실험적 영화는 기존의 선형적 서사를 해체하고 다중 시각을 강조하여 보다 복잡한 역사적 풍경을 드러낸다. 본 논문에서 다루는 역사영화는 로젠스톤이 말한 극영화 형태의 역사에 해당한다. (Robert A. Rosenstone, "The Historical Film As Real History", *Filmhistoria Online* 5, no. 1 (1995): 5-23)

47) 2002년 한국어로 번역 출간된 로젠스톤의 저서는 크게 세 부분으로 나뉘며, 각각 역사에의 도전, 역사의 시각적 표현, 역사의 시각적 재현으로 번역되었다. 그러나 영어 단어인 'visioning'이 특정 역사 담론을 시각적으로 구체화하는 과정을 의미하는 반면, 'revisioning'은 기존의 관점이나 내용을 새롭게 재구성하거나 수정해 새로운 의미를 부여하는 과정을 가리킨다. 이러한 두 개념의 차이를 구별하기 위해 본 논문에서는 '역사의 시각적 재현(visioning history)'과 '역사의 시각적 표현(revisioning history)'으로 구분하여 역사영화로 고찰하고자 한다. (Robert A. Rosenstone, ed., *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, UK: Princeton University Press, 1995; 한국번역본: 로버트 A. 로젠스톤, 『영화, 역사 영화와 새로운 과거의 만남』, 김지혜 옮김(고양: 소나무출판사, 2002).)

야 할 것"⁴⁸⁾이라고 했다. 이를테면, 역사영화는 단순히 과거를 재현하는 것을 넘어, 시각적 표현을 통해 기존 역사서술에 도전하고 대항적 역사를 재구성하는 역할을 수행하고 있다.

이와 같이, 역사학계와 영화계에서의 영화가 역사를 서술하는 방식에 대한 지속적인 논의를 통해, 역사영화는 글로 쓰는 역사와는 다른 방식으로 과거를 사유하는 도구로 자리 잡았다. 특히 민족/국가의 역사에 대한 재해석은 영화라는 매체가 효율적이다. 따라서 냉전 시기 중국과 한국 정부는 서로 다른 이념적 진영에 속했음에도 불구하고, 영화를 이데올로기적 선전 도구로 활용하여 건국의 역사적 의미를 재구성했다. 그리고 형식적으로 냉전이 종료된 시점에서 등장한 한중 뉴웨이브 역사영화는, 프랜시스 후쿠야마가 제시한 '역사의 종말'에 관한 논쟁⁴⁹⁾에 참여하고 있다. 이는 민족/국가 역사를 재구성하는 작업이 곧 내셔널시네마가 세계시장으로 나아가기 위한 자리매김을 의미하기 때문이다. 이때 냉전 역사를 재구성하는 작업이 지청-홍위병 세대와 민주화 운동세대 감독들의 영화 창작에서 중요한 원천이 된 이유는 과거의 역사적 트라우마, 현재의 지리적·문화적 맥락, 그리고 미래의 아시아적 전망이라는 세 가지 측면에서 설명될 수 있다.

첫 번째, 냉전의 과거는 그들에게 트라우마로 지속적인 영향을 미친다는 것을 상기시킬 필요가 있다. 특히 문혁과 '5·18 광주'⁵⁰⁾ 두 사건은 각국의 내부적 요인뿐만 아니라 냉전이라는 국제적인 맥락 속에서 발생했으며, 국가적 기억과 대중적 기억 사이의 불일치를 야기했다. 양국은 냉전 시기에 서로 다른 진영에 속하면서도 모범 국민의 교훈이라는 공통된 경험을 공유했는데, 이러한 교육은 민중을 특정 이데올로기에 따라

48) Robert A. Rosenstone, ed., *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, 8.

49) 프랜시스 후쿠야마는 1989년의 논문 「역사의 종말」을 통해 베를린 장벽의 붕괴와 같은 세계정세의 변화가 냉전 이데올로기적인 대립과 정치 경제적인 갈등이 서구의 자유 민주주의적인 보편적인 개념으로 대체되었다는 의미에서 "역사가 종말의 날에 도달했다"고 역설했다. 후쿠야마가 말하는 '역사'는 역사학에서의 인류 역사가 아니라 자유와 민주주의를 중심으로 하는 계몽적 사고와 가치 체계의 발전 과정을 뜻한다. 1993년 자크 데리다는 저서인 『마르크스의 유령들』에서 자유 민주주의 제도의 단점을 열거함으로써 후쿠야마의 '역사의 종말' 관점을 비판했다. 이를테면, 실현되지 못한 점에서 자유 민주주의의 승리는 그저 환영일 뿐이다. (자크 데리다, 『마르크스의 유령들』, 진태원 옮김(서울: 그린비, 2014), 141-144)

50) '5·18 광주'는 1980년 5월18일부터 5월27일까지 광주와 전남 일원에서 일어난 민주주의에 대해 전두환과 신군부 등에 의한 헌정질서 파괴범죄와 부당한 공권력 행사로 다수의 희생자와 피해자가 발생한 사건을 말한다.

통제하며, 때로는 개인과 사회에 심각한 영향을 미쳤다. 냉전이 종료되고 세계화로 전환되면서, 두 나라는 과거를 청산하고 역사를 다시 쓰는 과제를 마주했다. 이에 따라 냉전 이후 뉴웨이브 영화는 아래로부터의 역사 쓰기를 강조하며, 인민(人民)/민중(民衆)을 역사적 주체로 상정하고, 주류 이데올로기와는 다른 민족적 역사를 재구성했다.

두 번째, 현재의 지리적·문화적 맥락에서 보면 1980년대 중후반부터 1990년대 말까지는 중국영화와 한국영화가 역사적인 정체성을 탐구하는데 있어 중요한 전환기였음을 알 수 있다. 이 시기 중국의 지청-홍위병 세대 감독들은 세계영화 무대에서 주목받으며, 홍콩 뉴웨이브(왕가위)와 대만 뉴웨이브(후샤오셴) 감독들과 함께 논의되었다. 이 세 지역의 영화는 상호 비교와 참조를 통해 '화어영화(Chinese-Language Cinema)'⁵¹⁾의 다양한 가능성과 탐색을 촉발했다. 같은 시기, 한국영화는 '방화'(국내 영화)라는 자격지심에서 벗어나 세계 영화시장에서 '코리안 시네마'로 자리매김하려는 도약을 맞이했다. 이처럼 한국과 중국은 세계화의 소용돌이 속에서 자신들이 처한 복잡한 민족적·국가적, 혹은 초국가적 정체성을 재구축하려는 노력의 일환으로 내셔널시네마에 주목하게 되었다.

세 번째, 미래의 아시아적 전망에서 보면 한중 뉴웨이브 역사영화에서 탈냉전적인 시점은 21세기 아시아적 정체성에 대한 토론장을 열어주었다. 1980년대 중반 이후, 한국과 중국의 영화산업은 각각 시장화와 개방화 과정을 거쳤으며, 이는 기술과 자본을 확보하기 위해 본국의 시장을 개방하고 이를 기반으로 아시아 영화가 세계시장으로 나아가는 공통적 전략으로 볼 수 있다. 따라서 한중 뉴웨이브 영화를 비교 분석하면, 이들 영화가 서구로부터의 '인정'을 획득하는 과정에서, 점차 민족적·국가적 특색을 '전시'하는 방향으로 내셔널시네마의 정체성을 전환하는 과정을

51) 셸던 루(Sheldon Lu)의 분석에 따르면, '화어영화(Chinese-Language Cinema)'라는 개념은 1990년대 초 홍콩과 대만 지역의 학자들에 의해 제안되며 널리 알려진 용어다. 이 개념은 국가 담론으로서의 '중국'이라는 개념을 피하고, 언어로 응축된 문화로서의 '중국' 혹은 '중화'라는 개념을 선택한 것이다. 그러나 '화어영화'라는 용어는 소속민족의 정체성을 배제하는 한계를 지닌다. 이에 따라 슈메이 시(Shu-mei Shih)가 제안한 포스트콜로니얼한 관점의 '시노폰 문학(Sinophone Literature)'(2004) 개념에 빗대어, '시노폰 영화(Sinophone Cinemas)'라는 용어가 등장했다. 이는 영화 속에서 문화로서의 '중국성(Chineseness)'을 재고하는 새로운 관점을 제시했다. 화어영화의 개념사 정리는 張英進 논문에서 확인할 수 있다. (張英進, 「學術的主體性與話語權: 「華語電影」爭論的觀察」, 『二十一世紀』4 (2016): 47-60)

이해할 수 있다. 이러한 전환은 단순히 1980~1990년대의 문제로 그치지 않고, 21세기 이후 양국 영화의 장르적 다양성과 산업의 지속 가능성에도 중요한 영향을 미쳤다.

이와 같이, 지청-홍위병 세대와 민주화 운동세대를 창작 주체로 삼은 한중 양국의 뉴웨이브 역사영화는 과거 냉전 이데올로기 아래 교육되고 주입된 대문자 역사에 도전하는 작업으로 이해할 수 있다. 따라서 본 연구는 1980년대 중반부터 1990년대까지의 한중 뉴웨이브 역사영화를 연구의 대상으로 설정하고, 이들 영화에 나타난 역사의 표현방식을 심층적으로 비교 분석하고자 한다. 이를 통해 냉전 이데올로기에 대한 반성과 내부 정치 변화를 탐구하는 동시에, 독특한 민족/국가적 시각을 통해 역사를 다시 쓰는 과정을 다층적으로 논의할 것이다. 비교 연구의 목표는 한편으로는 이러한 영화들이 특정 사회적·정치적 배경 아래에서 영화적 서사와 영상 언어를 통해 어떻게 공식적으로 주도된 대서사에 의문을 제기했는지를 탐구하는 것이고, 다른 한편으로는 세계화의 충격에 직면하여 역사 재해석을 통해 민족문화와 세계영화 사이에서 균형을 찾음으로써 민족 정체성과 역사적 기억을 어떻게 재구성했는지를 논의하는 것이다.

본 논문의 제2장과 제3장에서는 두 나라의 역사적 맥락 속에서 한중 뉴웨이브 영화에 나타난 대항적 역사영상을 검토하고자 한다. 즉, 양국 뉴웨이브 영화 개념화 과정을 시작으로, 각기 다른 사회적 성격을 지닌 혁명(사회주의 혁명과 민주화 혁명)과 건국 시기에 정권을 공고히 하기 위해 동원된 전쟁을 어떻게 재해석하고 재구성했는지를 살펴볼 것이다.

천카이거 감독의 영화에서 등장하는 '인민'의 이미지와 박광수 감독 영화의 '민중'의 이미지를 예로 들어, 역사적 주체의 이미지를 재구성함으로써 혁명과 전쟁을 다시 성찰한다. 이는 냉전 시기의 이데올로기적 속박에서 벗어나려는 새로운 역사적 관점을 구축하는 작업을 의미한다. 이러한 관점은 정부를 주체로 하는 대문자 역사와 독립적이거나 대립적인 아래로부터의 민족역사로 나타난다. 여기서 민족은 국가의 집단성과 독립된 사회적 기억의 공공 영역으로 이해된다.

이에 공식적 이데올로기가 억압하려 한 전쟁의 참혹함, 문혁과 5·18 광주 기억은 이들 영화에서 역사를 표현하는 중요한 구성 요소가 된다. 역사영상의 구축에 있어 중요한 것은 역사적 사실의 재현이 아니라,

역사를 다시 불러내어 이를 사고하고 해석하는 것이다. 예를 들어, 장이머우 감독의 영화 <인생>에서 전쟁 '인해전술'의 장면이나, 강문 감독의 <귀신이 온다>에서 루원의 '환등기 사건'에 대한 영상적인 표현, 장선우 감독의 영화 <꽃잎>에서 다큐멘터리와 애니메이션 영상 등 다양한 형태로 재현된 시청각적 이미지들은 양국 뉴웨이브 영화가 트라우마 기억의 시각적 재현을 중시했음을 보여준다.

앞선 혁명과 전쟁의 대항역사에 대한 분석을 통해, 한중 뉴웨이브 영화는 단순한 감정적 배출에 머무르지 않고, 냉전 역사를 다시 쓰고 이를 통해 새로운 상징적 질서를 재구성함으로써 현 탈냉전 시대의 상황에 대한 의견을 표명하려 했음을 알 수 있다. 이들은 정부의 왜곡된 대문자 역사와 민간의 선택적 망각 사이에서 역사적 책임을 다하려는 윤리적 주체를 세우고자 했다. 따라서 본 논문의 제4장에서는 한중 뉴웨이브 영화가 공유하는 부끄러움과 죄의식의 윤리적 공동체를 비교 분석하고자 한다. 이들 영화에서 나타나는 윤리는 단순히 개인적 양심의 도덕적 반성에 머무르지 않고, 공동체를 연결하는 사회적 윤리로 확장된다. 그러나 서로 다른 윤리 구조는 1990년대 중후반 이후 한중 뉴웨이브 영화의 전개 방향에 차이를 초래하였다.

신자유주의가 주도하는 세계화로의 전환이라는 중요한 과도기에, 한중 뉴웨이브 역사영화는 대체로 두 시기로 나뉠 수 있다. 1980년대 후반부터 1990년대 중반까지, 한중 뉴웨이브 역사영화는 '시민'과 '민간(民間)'의 관점에서 민족과 국가를 재정의하고자 하는 주체적 재구성의 방식이었다면, 1990년대 후반, 이러한 역사영화는 점차 국가주의적 서사로 변모하면서 민족 정체성을 국가 정체성으로 통합하려는 경향을 보였다. 역사 영화가 '민족'에서 '국가'로 전환되는 핵심은 '민간' 시각에서 문학을 재현한 방식과 '시민' 시각으로 '5·18 광주'를 재현한 방식을 비교함으로써 알 수 있다. 이는 이들 영화가 모두 역사적 폭력을 중점적으로 표현하며, 지청-홍위병 세대와 운동세대의 감정적인 구조를 부끄러움과 죄책감에 관한 기억윤리로 형상화했기 때문이다. 이들 영화에서 윤리와 도덕이 표현되는 방식의 차이는 신자유주의 체제 아래 정부와 시장 간의 조율 속에서 양국의 시민사회(civil society)가 서로 다른 방식으로 구축되는 과정을 반영한다. 이를테면 중국의 시민사회는 정부 주도의 비영리조직 중심으로, 한국은 정부와 시장의 충돌 사이에 공론장의 조율 기능을 수행

하는 구조로 발전해 왔다.

시민사회의 구축 차이는 1990년대 후반 이후 한중 양국의 영화에서 국가와 민족 정체성을 바라보는 방식에 영향을 미친다고 볼 수 있다. 한국의 전쟁영화는 1990년대 중반에는 반공에서 분단으로, 냉전 이데올로기를 탈피하려는 민족적 재현을 중심으로 했지만, 1990년대 후반에는 국가와 민족을 별도로 고찰하는 역사영화로 전환되었다. 이와 유사하게, 중국의 전쟁영화는 1990년대 중반 이전에는 국경을 초월한 보편적 민족성을 보여주었으나, 1990년대 중후반 이후로는 국내 시장 중심으로 유통되며, 국가와 민족을 하나로 통합하는 애국주의적 서사로 변모하였다. 이러한 변화는 두 나라의 뉴웨이브 영화가 시장화 개혁의 흐름 속에서 국내 시장의 외부 경쟁에 대응하기 위해 역사 영상을 상업적으로 활용하고, 관객의 민족/국가적 정체성을 자극하는 데 초점을 맞추면서 나타났다.

따라서 한중 초기 블록버스터 영화, 즉 장이머위의 영화 <영웅>(2002)과 박찬욱의 영화 <공동경비구역 JSA>(2000)를 비교 분석함으로써 1990년대 말부터 양국의 역사영화가 '세계의 내재화' 여부에 따라 세계와 대화하는 방식이 어떻게 달라졌는지를 탐구할 수 있다. 예컨대, 영화 <영웅>은 장이머위의 중국적 영상미학을 기반으로 테러리즘과 같은 세계화의 문제를 중국 역사 현장에서 해결하고자 하는 '중국 대작 영화'의 원형으로 평가된다. 그러나 이 영화에서 나타난 '오리엔탈리즘'은 기존의 민족영화에서 보여준 '셀프 오리엔탈리즘'이 아니라 세계를 '중화주의'에 의해 재편하려는 시도를 의미한다. 이와 달리, 영화 <공동경비구역 JSA>는 내부적인 성찰을 글로벌 통용의 양식으로 표현함으로써 세계시장과 대화하는 자세를 보여준다. 이는 세계와의 대화가 곧 세계가 민족/국가에 내재하는 '타자'로서의 존재임을 인식하는 것을 의미한다. 한중 초기 블록버스터 영화에 나타난 이러한 민족 특수성의 차이는 1990년대 말 신자유주의가 한중 양국 사회에 편입될 때 중산층, 즉 지청-홍위병 세대와 민주화 운동세대의 사회적 역할과 깊은 관련이 있다. IMF 체제 이후의 한국 사회와 WTO 가입을 앞둔 중국 사회는 모두 정부 역할의 전환을 요구받았다. 그러나 한때 급진적인 역할을 담당했던 이들 세대가 양국 시민사회의 발전 과정에서 수행한 역할은 서로 달랐으며, 이는 양국의 역사영화 성격에 결정적인 영향을 미쳤다.

앞선 비교영화를 통해, 한중 뉴웨이브 역사영화는 세계화로의 전환이

라는 배경 속에서 과거 냉전 역사를 재성찰하며, 새로운 세계화 질서 속에서 자신들의 위치를 재정립하려는 노력으로 이해할 수 있다. 특히, 중국 지청-홍위병 세대와 한국 운동세대가 세계화에 직면하며 역사적 책임을 다루는 윤리적 접근의 차이는, 2000년대 이후 양국이 세계화에 완전히 융합된 이후에도 국가 영화의 문화적 정체성 재구축 방향에 지속적인 영향을 미쳤다. 따라서, 본 논문의 비교연구는 세계와의 대화에서 한중 역사영화가 직면한 과제와 가능성을 이해하는 데 중요한 단서를 제공한다. 동시에, 이는 '방법으로서의 아시아'⁵²⁾의 맥락에서 보편성과 특수성의 이분법을 초월하며, '아시아 영화'⁵³⁾의 가능성을 탐구하는 데 기여할 수 있다.

52) 다케우치 요시미의 「방법으로서의 아시아」(1961)을 계승하여 1990년대 일본과 한국 지식계에서 적극적으로 논의된 '아시아' 혹은 '동아시아' 담론의 재구축에서 나타났다. 마조구치 유조(溝口雄三)는 "아시아가 근대 국가를 형성함으로써 유럽 세계에 대항하는 제작물로 만들어진 아시아 세계의 이러한 제한된 인위성은 오히려 아시아 세계의 자연성을 손상시켰다"고 강조했으며 1990년대 초반 도쿄대학의 학자들을 모아 『아시아로부터 사유하기 (アジアから考える)』 시리즈를 출판했다. 한국 학계도 1990년대 초반 계간지 『창작과 비평』을 중심으로 '동아시아 공동체'의 지역적 상상을 새롭게 구축하기 시작했다. 한국의 동아시아론은 일본의 '아시아로부터 사유하기'와 일관성을 가지며, 아시아/동아시아를 매개로 하여 국가적 정체성을 재정립하는 것이다. 그러나 "문화적 감수성"(백영서), "특정 역사 단계에서 형성된 깊은 대립"(중일 전쟁 및 마오쩌둥의 제3세계 시각), 그리고 대국(大國) 사상의 '중국'은 현대 국가 정체성에 부합하는 인식적 '타자'가 부족하다는 여러 사유들 때문에, 비록 아시아 전체에 대한 논의는 쑨거(孫歌) 등 일부 학자들과 동아시아 지식계와의 상호작용에서만 이루어졌음에도 불구하고 중국 사회는 한국과 일본의 '동아시아 공동체'와 같은 강렬한 주장을 형성하지 못했다. 1990년대 부상한 '방법으로서의 아시아' 담론은 아래 저서에서 확인할 수 있다. 백영서, 『동아시아의 귀환: 중국의 근대성을 묻는다』(서울: 창작과비평, 2000); 최원식·백영서 편, 『동아시아인의 '동양' 인식: 19-20세기』(서울: 문학과 지성사, 1997); 쑨거, 『尋找亞洲: 創造另一種認識世界的方式』(貴州: 貴州人民出版社, 2019).

53) 아시아 영화의 정체성과 가능성에 대한 논의는 이미 1988~1989년 하와이 국제영화제에서 시작되었다. 당시 '동양과 서양의 멜로드라마'를 주제로 한 논의에서 아시아 영화는 서구 영화와 차별화되는 독자적 사고와 표현 방식을 탐구하는 중요한 대상으로 다루어졌다. 윌리엄 로스먼(William Rothman)은 미국영화가 유럽으로부터 독립한 이후, 구조주의와 정신분석 등 서구 중심의 이론 틀에 의존하며 독립적 사고를 포기했다고 비판했다. 반대로, 그는 중국영화 <신녀(神女)>(1934)를 예로 들며, 아시아 영화는 스스로 사고하고 자신의 목소리로 말하는 데 성공했으며, 이러한 독창성이 아시아적 사고의 가능성을 보여준다고 평가했다. William Rothman, "The Goddess: Reflections on melodrama East and West", *Melodrama and Asian Cinema*, edited by Wimal Dissanayake(Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 61-62.

제 2 장 개혁개방 속의 중국 뉴웨이브 역사영화

문혁 종료 초기, 중국 정부는 1981년 발표한 『건국 이래 당의 일부 역사문제에 대한 결의』라는 보고서에서 문혁을 “지도자들의 잘못된 발동과 반(反)혁명 집단의 이용으로 인해 당, 국가, 각 민족 인민에게 심각한 재앙을 가져온 내란”⁵⁴⁾으로 평가했다. 이러한 평가를 바탕으로, 사회 혼란을 종식시키고 국민의 정상적인 생활을 신속히 회복하기 위해, 덩샤오핑을 핵심으로 하는 지도 집단은 ‘발란반정(撥亂反正, 바로 세우기)’⁵⁵⁾이라는 사상 방법론을 도출하게 하였다.

‘발란반정’이란, 문혁의 ‘혼란’을 바로잡고 올바른 길로 되돌아가는 것을 의미한다. 여기서 ‘혼란’은 문혁 자체를 지칭하며, 사회주의 노선 전반을 부정하는 것이 아니라 본래의 올바른 사회주의 노선으로 회귀해야 한다는 점을 강조한다. 따라서 ‘발란반정’은 문혁에 대한 ‘발란’(부정)⁵⁶⁾과 문혁으로 단절되었던 사회주의 근대화를 재개하는 ‘반정’(복원) 두 가지 목표를 설정한 것이었다. 그러나 1980년대에 이어진 ‘발란반정’의 실질적인 초점은 문혁을 역사적으로 인식하는 것이 아니었다. 오히려 그 최종적인 방향은 ‘반정’, 즉 사회주의 근대화 건설—‘4개 근대화’⁵⁷⁾를 재

54) 「건국 이래 당의 일부 역사문제에 대한 결의」(關於建國以來黨的若干歷史問題的決議)는 초안 작성이 1979년 11월부터 시작하여 장기간의 토론과 수정을 거쳐 1981년 6월 중국공산당 11기 6중전회에서 만장일치로 통과되었다. 이는 신중국 건국 이래의 중대한 역사문제, 특히 문화대혁명, 마오쩌둥의 시비, 공로와 과오, 마오쩌둥사상의 기본 내용 및 지도적 의미 등에 대해 요약과 평가를 했다. 이 가운데 문화대혁명에 대한 평가의 중국어 원문은 “歷史已經判明, “文化大革命”是一場由領導者錯誤發動, 被反革命集團利用, 給黨、國家和各族人民帶來嚴重災難的內亂”이다.

55) ‘발란반정’ 방법론은 덩샤오핑이 마오쩌둥의 후임인 화궈펑(華國鋒)의 ‘두 개의 무조건(兩個凡是)’을 비판하며 제시한 사상 방침이었다. 1977년 2월에 제시한 ‘두 개의 무조건’이라는 사상 방침은 “마오 주석이 내린 결정은 무조건 지지하며, 마오 주석의 지시는 변함없이 따르겠다”는 내용을 담고 있었다. 같은 해 9월, 마오쩌둥 서거 1주기를 맞아 복직한 덩샤오핑은 화궈펑의 개인숭배와 ‘두 개의 무조건’을 비판하며 처음으로 ‘발란반정(撥亂反正)’의 필요성을 제기했다. 이로부터 ‘발란반정’은 사상적 전환뿐만 아니라 다양한 구체적인 분야에서 실행되었다.

56) 정부에 있어 ‘발란’의 주요 과제로는 문혁 기간 발생한 억울한 사건과 조작된 사건의 평결을 바로잡는 것, 문혁 이전의 좌경 노선 오류를 시정하는 것, 사인방(四人幫) 세력을 청산하고 지도부를 재정비하는 것 등이 있었다.

57) 4개 근대화(四個現代化)’는 농업, 공업, 국방, 과학기술의 네 분야에서 근대화를 실현하는 것을 목표로 한다. 이 목표는 이미 신중국 성립 초기 마오쩌둥이 제시했던 사회

개하는 데 있었다. 특히, 1980년대 세계화의 물결과 더불어 중국의 시장 개방은 거스를 수 없는 흐름으로 자리 잡았다. 이로 인해 문혁 이후의 신시기 중국은 개혁과 개방으로 정의되었다.

하지만 문제는 여기서 발생한다. 근대화의 목표 달성만을 강조했던 신시기의 개혁개방은 과연 진정으로 역사 성찰의 관점에서 과거의 '혼란'을 바로잡았는가? 이에 대해 허자오펜(賀照田)은 개혁개방 초기의 문화적 징후를 두고, '병약상발(病藥相發)'⁵⁸⁾이라는 진단을 내놓았다. 이는 과거 병을 치료하기 위해 처방한 약이 새로운 문제를 야기할 수도 있음을 의미한다. 즉, 세계화라는 흐름 속에서 진행된 개혁과 개방이 사회주의 실천에 대한 올바른 반성을 기반으로 이루어진 것인지, 또한 세계 보편적 원리를 참조하며 세계와 대화하는 태도를 일관되게 유지했는지를 되묻는 것이다. 이를 고찰하기 위해 제2장에서는 1980년대 중반부터 1999년 세계무역기구(WTO) 가입 체결에 이르는 중국 뉴웨이브 영화들이 국가가 추진하는 근대화 방안에 대해 어떤 방식으로 대립하거나 공모하며 관계를 형성해왔는지를 논의할 것이다.

제 1 절 신시기 중국 뉴웨이브 영화의 탐색과 분화

문혁 이후 중국은 새로운 시대, 즉 신시기를 맞이했다. 당시 과거와 단절하고 새롭게 출발하려는 의지를 담아 다양한 분야에 '신시기'⁵⁹⁾라는

주의 근대화의 비전과 맥을 같이한다. 특히, 1953년 제1차 5개년 계획에서는 '농업을 기반으로 하고, 공업을 주도하는' 사회주의 산업화를 목표로 설정했다. 이후 한국전쟁 발발로 인해 국방 근대화의 중요성이 더욱 부각되었으며, 1964년 마오쩌둥의 제안에 따라 과학기술 근대화를 농업, 공업, 국방 근대화와 동등한 위치에 놓으면서 '4개 근대화'가 국가 발전의 총체적 전략 목표로 자리 잡았다.

58) 허자오펜(賀照田)은 당의 주요 문서를 비판적으로 독해하면서, 포스트 혁명기로의 이행 과정에서 개혁개방 정책이 안고 있는 문제점을 지적했다. 그는 이러한 문제의 주요 원인이 사회혁명 시기 핵심이었던 '군중노선(群衆路線)'을 축소한 데에서 비롯되었다고 보았다. 즉, 국가의 개혁 논리는 1950년대 군중노선을 축소·재구성한 것에 그치지 않았으며, 결과적으로 계몽의 대표인 엘리트의 관료화를 심화시키고 인민 군중이 정치에 참여할 수 있는 통로를 봉쇄하는 결과를 초래했다는 것이다. (賀照田, 『革命-後革命: 中國崛起的歷史、思想、文化省思』(台北: 國立陽明交通大學出版社, 2020), 33-42)

59) '신시기(新時期)'는 문혁 시기와 구별되는 개념으로, 1982년 전후에 등장한 용어다. 1992년 덩샤오핑의 남순강화 이후 '포스트-신시기(後新時期)'라는 개념이 등장하면서, 이 시점부터 문학 분야에서 논의되는 신시기는 문혁 종료 이후의 첫 10년, 즉 1970년

이름을 붙이는 경향이 있었다. 예컨대 '신시기 소설', '신시기 과학', '신시기 외교' 등이 1970년대 말과 1980년대 초에 빈번히 등장했다. 그러나 '신(新)'을 논하기 위해서는 무엇과 단절하려 했는지 살펴볼 필요가 있다. 신시기 중국영화가 개혁의 목표로 삼은 것은 산업으로서의 영화였으며, 당연히 단절을 지향한 '구'는 신중국 이후 영화가 정치적 이데올로기와 교육의 도구로 기능했던 체제를 의미했다.

국공 내전으로 인해 상하이에 있던 영화계의 인재와 자본이 홍콩과 대만으로 유출되면서, 중화인민공화국 성립 이후 중국 본토의 영화산업은 재건이 시급한 상태에 놓였다. 이에 따라 소련 영화의 생산 관리 체계를 모방하고, 1930~40년대의 좌익 영화 미학 전통을 계승한 '인민영화(人民電影)'⁶⁰⁾가 형성되었다. '인민'이라는 개념은 오랜 중국 혁명의 사회적 실천에서 공산당이 발전시킨 집단적 개념이다. 구체적으로는 자본가에 대립하는 노동자, 농민, 병사의 계급 정체성을 가리키지만, 단순히 특정 계급을 지칭하는 것이 아니라 공동체 전체의 이익을 대변하는 프롤레타리아를 의미한다. 이는 신중국 성립의 주역이자 기반이었다. 따라서 1949년부터 1966년까지의 '17년 영화(十七年電影)'에서 '인민'은 “영화 속의 영웅적 인물로 주로 묘사되는 대표 이미지이자, 현실의 주요 영화 소비자이자 수용자”로 등장했다.⁶¹⁾

이때 국가 산업으로서의 영화는 '일괄 구입 및 판매(統購統銷)'의 생산 시스템에 의해 만들어진다. 정부는 매년 일정한 자금을 지원하고, 영화제작소는 영화사업관리국(電影事業管理局, 이하 '영화국')의 관리에 따라

대 말부터 1980년대 중반까지의 문학과 문화적 경향을 가리키게 되었다. 이 시기의 대표적 사조는 인도주의와 계몽사상이었다. 한편, 포스트-신시기는 문혁 이후 두 번째 10년, 즉 1980년대 말부터 1990년대 전체를 포괄한다. 이 시기의 문학과 문화적 특징은 상품화와 대중매체가 주도하는 다원적 담론이 형성된 포스트모더니즘이었다. (陳偉軍, 「'后新時期'概念討論与'后現代'話語生產」, 『求是學刊』6(1998): 77-81) 본 논문에서 논의하는 영화 산업의 신시기는 문혁 종료 이후의 첫 20년을 종합적으로 다룬다. 이는 1970년대 말부터 1980년대 중반까지 4세대의 이론적 탐구에서 5세대의 영화적 실천으로 이어지는 영화 이론의 혁신을 포함하며, 1980년대 중반부터 1990년대 말까지 민족/국가에 대한 성찰을 중심으로 한 역사서술의 혁신을 포함한다.

60) 마오쩌둥은 1942년에 발표한 「연안 문예좌담회에서의 연설(在延安文藝座談會上的講話)」에서 문예 작품의 서사 주제는 노동자, 농민, 군인을 주체로 삼아야 한다고 확정했다. 이러한 정치가 문예를 지배하는 이데올로기는 건국 이후 계속 영향을 미쳐 문혁 종료까지 지속되었다. 따라서 캐릭터 측면에서 보면, 노동자, 농민, 군인을 주인공으로 한 영화는 '노농군 영화(工農兵電影)'로 불렸고, 서사 측면에서 보면, 인민을 혁명 역사 서사에 배치한 영화는 '인민영화(人民電影)'라고 불렸다.

61) 胡星亮, 『影像中國與中國影像－百年中國電影藝術發展史』(北京: 北京大學出版社, 2014), 197.

영화제작만 하며, 영화 프린트 구매와 판매는 중국영화배급상영총사(中國電影發行放映公司, 이하 '중영')가 담당하였다. 영화상영도 국가의 관리를 받아 기존에 도시에 있던 영화관뿐만 아니라, 전국을 돌아다니는 상영팀(放映隊)을 통해 시골과 공장까지 확대되어 노천영화관⁶²⁾의 형식으로 전국적으로 진행되었다. 이렇게 국가의 통제 체제에서 생산된 '인민영화'는 국민을 혁명적이고 진보적인 '인민'으로 교육하기 위한 도구로 기능했다. 이에 따라 혁명적 낭만주의나 사회주의적 리얼리즘의 표현방식이 '인민 미학'으로 자리 잡았다. 이러한 체제하에서 영화는 산업이 아니라 국가의 문화교육사업으로 간주되었다. 냉전 시기에 접어든 이후, 이러한 영화제작의 체제하에서 만들어진 영화는 형식적으로는 보수적인 틀을 고수했을 뿐만 아니라, 내용적으로도 철저히 이데올로기 선전 도구로 전략하게 되었다. 특히 문혁 시기의 '모범극'은 정치적 교화의 도해(圖解) 영상으로 퇴보하기에 이르렀다. 문혁이 끝난 후, 중국영화계에서는 영화를 단순히 정치적 도구로서가 아니라 매체 자체로 탐구하려는 움직임이 재개되었다. 동시에 중국 영화산업의 고도로 집중된 관리 체제도 변화하기 시작했다. 이는 중국 신시기 영화의 출발점이자 이후 뉴웨이브 영화의 발전을 이끈 중요한 배경이었다.

중국영화의 개혁개방 신호탄을 알려준 것은 1970년대 후반~1980년대 초반에 활발하게 진행하였던 영화언어에 대한 탐색이었다. 감독 장난신(張暖忻)은 「영화언어의 근대화에 대하여(談電影語言的現代化)」라는 영화평론문에서 1960년대 이래 서구 영화의 성과와 예술형식을 소개하며, 중국영화가 세계와 접점을 이루고자 하는 바람을 표현했다. 이 글을 계기로 촉발된 '삶의 현실과 예술의 진실'에 관한 일련의 토론⁶³⁾을 거쳐, 문혁으로 인해 세계와 단절됐던 중국영화는 문혁 시기 '모범극' 작품의 '가(假), 대(大), 공(空)' 등의 표현양식을 벗어났고 "희극(戲劇, 여기서 '멜로드라마'라는 뜻)과 이혼해야 한다"거나 "희극의 지팡이를 버려야 한다"⁶⁴⁾는 사실주의 영화적 미학이 재정립되었다.

62) 장이머우 감독은 2007년 칸 영화제 60주년을 기념하여 초청받아 촬영한 3분짜리 단편영화 <영화 보기(看電影)>에서, 중국에서 1960~1970년대 영화상영팀이 시골에 도착해 영화를 상영하는 과정과 농촌 사람들이 함께 영화를 관람하는 장면을 생생하게 재현했다.

63) 해당 논의에서 당시 영화평론가들은 영화가 어떻게 진실을 추구해야 하는지 논하며 생활의 진실과 예술적 진실을 결합해야 한다고 강조했다. (李道新, 『中國電影批評史, 1897-2000』 (北京: 中國電影出版社, 2002), 408-411)

예컨대 장난신 감독의 영화<사구(沙鷗)>(1981) 촬영노트⁶⁵⁾를 보면 삶의 현실을 세밀하게 재현하기 위해 이 영화가 실제 장소를 선택하는 것은 물론, 자연광과 조명의 조합, 프레임과 미장센의 설정 등 여러 면에서도 인위적인 흔적을 최소화하는 데 공을 들였다는 것을 알 수 있다. 장난신의 영화에서뿐만 아니라 양연푸(楊延晉)의 영화 <고뇌 사람들의 웃음(苦惱人的笑)>(1979)、황젠중(黃建中)의 영화 <샤오화(小花)>(1979)、오이궁(吳貽弓)의 영화 <북경 옛이야기(城南舊事)>(1982) 등에서도 비슷한 사실적인 표현을 찾을 수 있다. 카메라 렌즈의 '진실성'과 '기록성'을 강조하는 이러한 작품들은 문혁으로 인해 파괴된 리얼리즘 전통을 어느 정도 복원하는 데 긍정적인 역할을 하였다.

그러나 신시기 초기에 영화인들이 추구했던 예술의 진실성은 여전히 사상적인 올바름의 비평을 받아야 했다. 그 대표적인 예로 <애달픈 사랑(苦戀)>(1979)과 <여도둑(女賊)>(1979) 등의 영화 시나리오는 삶의 현실에서 출발한 작품이 아니라 설정된 관념으로 인물과 플롯을 주관적으로 만들어서 자신의 관념을 형상화한 것이라는 영화평론가들의 혹평⁶⁶⁾을 들었다. 즉, 당시 중국의 영화 창작과 영화비평에 있어 사상적인 통제와 자기검열의 이중적인 억압은 여전히 작동했다. 심지어 나중에 천카이거의 <황토지>도 사상적으로 긍정적인 것이 아니라는 비평을 받기도 했다. 이런 점에서 '영화 언어의 근대화'를 주장했으나 실천적 성공을 이루지 못한 노장 영화인들의 아쉬움은, 1980년대 중반 영화 산업화 개혁의 흐름 속에서 등장한 5세대 영화에 의해 어느 정도 해소되었다.

'문혁' 이후인 1970년대 말에 영화가 다시 대중 시장으로 돌아오면서 상영 활동이 활발해졌지만, 제작 부문과 상영 부문 사이의 이익배급은 큰 차이를 보였다.⁶⁷⁾ 1984년 중국 정부는 농촌개혁에서 도시 개혁으로

64) 1980년 3월, 영화국에서 열린 감독 회의에서 영화 이론가 종톈페이(鍾惦斐)는 연기의 관점에서 '영화와 희극의 이혼'이라는 주장을 제기하며 영화성에 대한 영화 평론가들의 논의를 촉발했다. (李道新, 『中國電影批評史, 1897-2000』, 441-442)

65) 張暖忻, 「我們怎樣拍<沙鷗>」, 『電影導演的探索 (2)』 (北京: 中國電影出版社, 1983), 168.

66) 程代熙, 「關於文學與真實的關係問題」, 中國戲劇家協會研究室編, 『劇本創作座談會文集』, 1981, 365-391.

67) 1979년, 옛날 영화의 재상영과 '국경절 경축 영화'(國慶獻禮)의 이중적 행사하에, 국산 영화 관객 수가 역사적 최고치인 293억 1천만 명으로 달성되었으며, 일평균 관객 수는 7천만 명 이상에 달했다. 그러나 같은 해 전국 극영화제작소회의에서 각 제작소와 '중영' 사이의 제작 이익과 배급 이익의 불균형 문제를 놓고 논란이 벌어졌다. '일괄 구입 및 판매' 방식은 이익 분배가 불합리하게 되어 배급 이익은 매우 크고, 제작

방향 전환을 발표했다. 이에 따라, 전체 사회는 기업의 자율성 확대를 위한 탐색에 착수했고, 영화산업도 이러한 변화의 흐름에서 예외가 아니었다. 1984년의 개혁정책⁶⁸⁾에 의해 '중영'은 더 이상 모든 영화의 프린트를 일괄적으로 구매하지 않게 되었다. 이러한 변화 속에서, 서안(西安)을 포함한 지방 영화제작소는 영화제작 시스템을 혁신하고 새로운 세대의 영화제작자들을 발굴하는 동시에 영화의 내용부터 장르까지 다양한 시도를 하는 데에 힘썼다. 이로써 5세대 영화감독들이 탄생했다.

우리가 흔히 말하는 5세대 영화 감독은 주로 1978년 대학입시 재개 이후 1982년 베이징영화학원(北京電影學院) 감독학과, 촬영학과, 미술학과 등의 졸업생들을 지칭한다. 이들⁶⁹⁾은 국가 배정에 따라 각 지방 영화제작소에 배치되어 예술적 실험을 시도한 일련의 작품들을 제작했다. 초기 대표작으로는 <하나와 여덟 개(一个和八个)>(1983), <황토지>(1984), <말도둑(盜馬賊)>(1986) 등이 있으며, 기존 세대와는 확연히 다른 영상미를 선보이며 주목받았다. 특히 이들 초기 작품은 대개 '17년 영화(1949-1966)' 시기의 혁명 역사 소재를 활용했으나, 표현 방식에서는 문혁 시기의 '모범극'이나 1970년대 말의 '상흔영화(傷痕電影)'⁷⁰⁾에서 흔히 볼

소의 이익은 너무 낮다는 여러 문제점이 제기되었다. 그때 제작소와 배급 단위 간의 결산 방식을 재분배하는 것이 시급한 문제가 되었다.

68) 1984년 10월, 중국 공산당의 제12차 3중 전회는 <경제 체제 개혁 문제에 관한 중앙위원회의 결정안(中共中央關於經濟體制改革問題的決定)>을 통과시켰다. 이 결정은 '공유제도 기반 위의 계획된 상품 경제'라는 새로운 지침을 확립했다. 이번 경제 분야의 혁명은 영화산업에도 영향을 미쳐 영화제작소가 생산성 기업으로 정의되었으며, 다른 기업들처럼 독립적인 계산을 실시하고, 이익과 손실을 스스로 책임지며, 은행 대출을 통해 자금을 조달하고, 생산 이익을 실현하며, 십여 종의 세금을 납부하게 되었다.

69) 같은 베이징영화학교 1982년 졸업생으로 영화감독으로 성장한 이들 중에는, 감독학과 출신인 천카이거, 텐왕왕, 우쯔뉴(吳子牛), 장권자오(張軍釗), 샤강(夏綱), 장젠야(張建亞) 등이 있고, 촬영학과에서는 장이머우, 장리(張黎), 구창웨이(顧長衛)가 있다. 미술학과 출신으로는 평샤오닝(馮小寧)과 휘젠치(霍建起)가 있으며, 이 외에도 녹음학과 등 다른 학과 졸업생들도 이들 젊은 감독들의 주요 작품 제작에 핵심적인 역할을 담당했다. 이들은 1982년 졸업 후 국가 정책에 따라 전국 각지의 영화제작소로 배치되었으며, 지역마다 영화제작 환경이 달라 이들이 초기 연출한 영화의 소재에도 영향을 미쳤다. 예를 들어, 광시영화제작소로 배치된 장이머우와 장권자오는 '청년촬영팀'의 결성으로 영화 실험을 선도적으로 시작할 수 있었다. 한편, 홍색 혁명 유적지인 샤오상(瀟湘)영화제작소로 배치된 우쯔뉴는 전쟁 영화제작에 강점을 보였고, 상하이영화제작소로 배치된 장젠야 등은 도시 소재의 영화를 주로 다뤘다. 또한, 평샤오닝은 아동영화제작소로 배치되어 초기에는 어린이를 대상으로 한 전쟁 교육 영화와 SF 드라마 제작에 주력했다.

70) '상흔영화'는 문혁이 끝난 초기에 <십월 풍운(十月風雲)>(1977) 이후, 1980년을 중심

수 있던 선정적 서사와 회극적 연출을 과감히 탈피했다. 이들은 서사보다는 영상 표현에 중점을 둔 새로운 영상미학을 제시했다.

4세대 감독들이 좋아하는 작은 다리와 흐르는 강물, 가랑비에 휩싸인
열은 슬픔을 우리는 불편하게 느꼈다. 그런 섬세한 정서에 대한 반향에
서, 우리는 그와 반대되는 것을 찍고 싶었다. 녹색을 원하지 않았고, 차라
리 벌거숭이의 황토와 고비를 촬영하기를 원했다. 그러한 거친 거대함의
물질적 표현은 우리가 모호하게 추구하는 것이었다. 71)

위의 5세대 영화의 미술 지도를 맡은 허군(何群)이 회상하는 5세대의
창작 초기 의도에서 볼 수 있듯이, 문혁 기간 대부분의 인생을 보낸 4세
대 감독과 비교하면 '홍위병' 혹은 '지청' 경험을 한 5세대 감독은 다른
영화감각을 가지고 있었다. 예컨대 4세대 영화인 세진(謝晉)의 <부용진
(芙蓉鎮)>(1986), 우톈밍(吳天明)의 <항표 없는 강(沒有航標的河流)>(198
3) 등은 고난을 통해서 인간의 양심을 감화(感化)하려고 했으므로, 고난
의 경험을 서술하면서 종종 억제할 수 없는 감상적 정서를 드러낸다. 그
러나 5세대 감독은 그들이 성인 세계에 진입하기 전에 이미 문혁의 커다
란 정신적 충격을 겪었고, 영화를 카텍시스의 대상으로 삼는 지청-홍위
병 세대만의 영상표현을 추구했다. <황토지>를 비롯한 감독들의 영화적
실험에 대해 1980년대 중후반 학계에서는 활발한 논의⁷²⁾가 펼쳐졌다. 비

으로 과거를 직시하며 혼란스러웠던 십 년 동안 발생한 각종 충격적 사건을 직접 비
판하는 영화들을 포함한다. 이 영화들의 가치는 비판의 칼날을 극좌 노선의 죄악에
직접 겨누는 데 있으나, 단점도 분명하다. 장기간 문혁의 '모범극'의 영향을 받아 인
물 묘사에 있어서 과장되고 주관적으로 고양하거나 비하하는 경향이 있으며, 짙은 정
치 의식을 담고 있다. '상흔영화'와 대조로 등장한 '반사영화(反思電影)'는 1981년부
터 1986년까지, 예를 들어 영화 <천운산 전기(天云山傳奇)>(1980)부터 <부용진(芙蓉
鎮)>(1986)까지 비슷한 작품들로, 차분하고 객관적인 태도로 문혁을 반성하는 영화를
말한다. 또한, 어느 학자들은 '상흔영화'와 '반사영화' 사이에 명확한 구분이 없으며
한 카테고리로 묶을 수 있다고 주장하기도 했다. '상흔영화'와 '반사영화'의 분류는
아래 논문에서 확인할 수 있다. (張洪流, 「走向更成熟的反思-芻議新時期電影中對文
革現象的批評」, 『電影評介』2(1989): 4; 仲呈祥·饒曙光, 「文化反思中的新時期電影創
作」, 『當代電影』1(1987): 35)

71) 何群의 회상에 따르면 “第四代導演們鐘愛的小橋流水、細雨迷蒙、淡淡的哀愁，讓我們感到了一種
不適。在對這種細膩情感的反叛中，我們希望拍出與之完全相反的東西。我們不需要綠色，而更願意拍攝
光禿禿的黃土和戈壁。正是這種粗獷而宏大的物質表現，成了我們模糊追求的方向” (張衛, 「與何群
談何群—關於電影美術、導演的對話」, 『當代電影』2(1991): 60-61)

72) 예컨대 1984년 '신중국 35주년 영화 회고와 전망 심포지엄'에서 천카이거 감독의 영

록 그들의 예술적 특성을 명확히 규정하지는 못했지만, 이러한 논의를 통해 '5세대'⁷³⁾라는 용어가 학계와 국내 잡지에서 빈번히 사용되기 시작했다. 심지어 1세대~6세대처럼 중국영화의 세대론⁷⁴⁾은 5세대 영화의 등장을 계기로 개념화되었다.

82년 베이징영화학원 졸업생들이 연출한 작품들 외에도, 주샤오원(周曉文), 황젠신(黃建新) 등 동시기에 활동한 젊은 감독들 역시 5세대 영화의 주축으로 평가된다. 이들 젊은 감독들을 하나의 집단적 이미지로 묶어 이해하려는 시도는, 이들이 모두 신중국에서 태어나 지청 시기의 '상산하향(上山下鄉)'⁷⁵⁾ 경험을 공유하며 성장했고, 1980년대에 들어 상대적으로 개방적이고 체계적인 서구 이론을 수용함으로써 중국영화계에 새로운 활력을 불어넣었기 때문이다.

리쩌허우(李澤厚)는 중국 지식인의 세대론을 제시할 때 세대 구분이 단순히 생리적 나이에 의한 것이 아니라, 문화적 특성과 사회적 의식을 동시에 고려해야 한다고 강조했다.⁷⁶⁾ 즉, 세대 간 구분을 통해 정치적, 문화적, 영화 미학적 거리를 명확히 설정할 수 있다. 이러한 관점에서 5세대 감독들은 국가에 의해 조직적으로 농촌이나 변방 지역으로 보내져 농

화 <황토지>는 그의 아버지 진부외(陳懷皚)의 영화작품과 동시 출시되어 부자간의 색다른 영화세계를 보여줌으로써 토론거리가 되었다. 이듬해 『영화예술』 잡지사의 주최로 열린 '청년감독 영화 심포지엄'에서 천카이거, 텐황왕을 비롯한 청년 감독의 영화작품은 영화계의 큰 관심을 모았다.

73) 2005년 '중국영화 100주년'을 기념하는 학술 포럼에서 황젠신(黃建新) 감독은 '세대 구분'에 대해 다음과 같이 설명했다. "20세기 70년대 말 해외에서 '5세대'라는 경제학 저작(원서 제목은 '5세대: 인공지능과 세계를 향한 일본의 컴퓨터 도전')이 출간되었고, 어떤 이들은 이 용어가 중국영화계를 매우 정확하게 묘사한다고 발견했다. 그래서 '세대' 구분이 점차 널리 퍼지게 되었다." (潘天强, 「中國電影的代際問題」, 『文藝研究』 12(2009): 78)

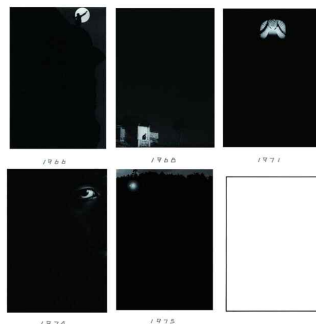
74) 중국영화에 관한 1세대~6세대의 구분이 鄭洞天의 「代与无代—對中國導演傳統的一種描述」(『當代電影』 1(2006): 10-12)에서 확인이 가능할 수 있다.

75) 중국의 지식청년 상산하향(上山下鄉) 활동은 1950년대 초에 시작하여 1960년대 초에 처음 큰 파동을 일으켰고, 문혁 시기에 대규모로 이루어졌다. 특히 농촌으로 간 1966년, 1967년, 1968년에 졸업한 도시 중·고등학생 약 400만 명은 '노삼계'(老三屆) 지칭으로 불리며, 2012년에 당과 국가의 지도자에 당선된 시진핑 주석도 바로 이 400만 '노삼계' 지칭 중 한 명이었다.

76) 리쩌허우는 '전환 예고(신해혁명 세대)', '마음의 개방(오사운동 세대)', '창조적 모델(대혁명 세대)', '농촌으로 들어가기(삼팔식 세대)', '수용적 모델(해방 세대)', '다원적 지향(홍위병 세대)'이라는 여섯 가지로 20세기의 여섯 세대(또는 여섯 시기) 지식인의 기본 특징을 구분하고 묘사하였다. 이 가운데 1980년대 문학과 영화계에서 활동한 지청-홍위병 세대의 젊은이들을 모두 '홍위병 세대'라고 불렀다. (李澤厚, 『中國現代思想史論』 (上海: 東方出版社, 1987), 209-264)

업 노동에 참여했으며 물자 부족, 힘든 노동, 정치적 투쟁과 개조, 그리고 도시로 돌아가기 어려운 다양한 현실적 문제들을 겪었던 지청-홍위병 세대였다. 성인이 되어가는 과정에서 문혁을 경험했기에 이들의 인생에 지청의 경험이 가장 깊은 영향을 끼쳤다고 할 수 있다. 특히 혁명에 대해 열정적이었던 이들은 이후 '영웅적 행위'⁷⁷⁾가 얼마나 무의미한 희생인지 깨달은 순간 환멸감을 느꼈다. 예컨대 1980년 『중국청년보』에 실린 「판샤오(潘曉)의 편지」에서 인생 가치에 대한 질문을 통해 지청-홍위병 세대가 겪었던 이념의 균열이 드러났다. 도시로 돌아온 후에도 모순된 현실로 곤경에 빠진 지청들은 더욱 과거의 경험을 잊을 수 없었고, 이는 심리적 콤플렉스로 이어졌다. 유사하게 장이머우가 대학교 때 촬영한 사진작품 <아, 한 세대의 청년들! (啊，一代青年！)>(1979)도 문혁시기 지청-홍위병 세대가 겪은 심경의 변화를 직설적으로 재현했다.

[그림 1] 장이머우 사진작품 <아, 한 세대의 청년들!>



[그림 1]에서 보이듯 여섯 장의 흑백 사진으로 구성된 장이머우의 사진작품은 각각의 사진에 연도를 표시하여 총 여섯 개의 다른 시기, 즉 1966, 1968, 1971, 1974, 1975 그리고 공백을 나타냈다. 1966년 문혁이 시작될 때는 밤하늘에 올라가는 태양으로 표현되어, 청년들의 '하나 된 붉은 마음이 태양처럼' 된 홍위병 시기를 대표한다. 1968년 상산하향이 시작되면서 지청이 노동교육의 대상이 되고, 사진에는 밤중의 작은 흙집이 나타난다. 1971년 마오쩌둥의 후계자인 린바오(林彪)의 반란으로 청년들의 우상이 무너지자 사진 속의 청년이 어둠 속에서 얼굴을 가리고 운다. 이어 1974년과 1975년에는 린바오, 공자, 덩샤오핑 비판 등이 계속되면서

77) 지청의 회상에 따르면, 작별인사에서 북과 팽과리를 치며, 학생들은 붉은 꽃을 달고 마오쩌둥의 어록을 들고, 영웅처럼 상산하향 기차에 올랐다. 하지만 그들이 도시로 돌아가고자 할 때는 매우 어려운 과정을 겪었으며, 청원과 파업과 같은 집단적 저항을 통해 전국적인 지청 귀환의 서막을 열었다.

청년들은 어둠 속에서 한쪽 눈을 뜨고 분위기를 관망하게 된다. 마지막 사진은 연도가 없고 이전의 다섯 장 큰 비중의 검은 배경과 달리 순백을 배경으로, 문혁을 겪은 지청-홍위병 세대가 새로운 미래를 맞이했음을 의미한다. 장이머우의 이 사진작품은 영화촬영 때의 림보조명(limbo lighting) 못지 않게 80% 면적의 검정색과 작은 도형을 사용하여 열정-혼란-놀람에서 새벽과 기대까지의 지청만의 심리 변화를 보여줌으로써 지청-홍위병 세대의 공통된 경험에 따른 한 세대의 정열을 포착해냈다.

이렇듯 지청-홍위병 세대는 대략 1950~1960년대에 태어났으며, 한 집단으로서 정치적 폭풍을 직접 경험하지 않고 1970년대 상산하향을 거쳐 바로 1980년대 개혁 시기의 역사적 무대에 오른 이들을 일컫는다. 즉 1970년대에 모든 것이 숙성되어 '80년대에 꽃을 피우고, 90년대에 결실을 맺은' '역사의 틈새 세대'⁷⁸⁾로 불린다. 1980~1990년대에 국내외에서 회고록, 시, 보고문학, 소설 등 다양한 장르를 통해 '상산하향'을 회상하는 것이 문화적 열풍이 되었으며, 대중들이 문혁을 기억하고 사유하는 중요한 소재가 되었다. 지청-홍위병 경험을 공유한 그들의 영화는 간부학교 출신의 기성세대 영화감독-세진, 셰페이(謝飛)의 영화와 비교하면 영화로서의 시각성과 상징성이 돋보인다. 이를테면 4세대 감독의 작품이 진부한 멜로드라마에 저항하기 위해 생활의 기록적 진실성을 복원하는 방식을 채택했다면, 5세대의 초기작은 한층 더 나아가 서사의 줄거리에 얽매이지 않고, 모든 시각 요소와 영상 조형을 동원해 서사, 서정 기능을 최대한 활용한다고 할 수 있다.⁷⁹⁾

[그림 2] <하나와 여덟 개>: 결말의 프리즈 프레임



78) 리링(李零)은 「70년대: 내 마음속의 파편들」 글에서 자신이 속한 세대를 "80년대에 꽃을 피우고, 90년대에 결실을 맺은" 것이라고 한다. 이에 이어서 리톈위(李陀)는 이 세대를 "역사의 틈새"에 있는 한 세대라고 주장한다. (北島·李陀主編, 『七十年代』 (香港: 牛津大學出版社, 2009), 233)

79) 陳旭光, 「“影像的中國”: 第五代、第六代導演比較論」, 『文藝研究』 12(2006): 88-98.

예컨대 영화 <하나와 여덟 개>의 마지막 프리즈 프레임 장면(거의 20초 지속)에서 넓게 펼쳐진 하늘을 배경으로 주인공의 모습을 거의 점 하나만큼 작게 압축한 프리즈 프레임([그림 2])은 관객에게 큰 감동을 안겼다. 인물의 영웅적 이미지를 부각하던 문혁시기의 영화 전통은 이 영화에서 단호히 버려졌고, 대신 광활한 땅과 한없이 펼쳐진 하늘 앞에 인류의 존재는 자연의 위대함에 의해 화면 가장자리로 밀려난다. 영화의 촬영일지에 따르면 이 장면은 “총체적 인식 아래에서 부분적인 화면의 불완전한 구성을 대담하게 사용해 강렬한 효과를 만들어내며, 큰 블록의 검은색과 흰색 구조를 강조하는 가운데, 간결한 구성 방식으로 대비 효과를 만들어내”⁸⁰⁾려고 했다. 그러나 이러한 독창적이고 특이한 촬영 방식은 촬영에 지나치게 치중하여 인물 형상이 혼란스럽게 구성되었다는 영화 심의의 비판을 받았으며, 동시에 ‘정신적 오염’의 전형적 사례로 비난받기도 했다.⁸¹⁾

영화 <하나와 여덟 개>의 공간 구성과 구도 특성은 이어진 <황토지>와 <붉은 수수밭>에서도 발견할 수 있으며, 5세대 영화감독이 공유하는 집단적 영화 미학이 되었다. 그들의 영화 세계에서 영화는 더 이상 현실을 기계적으로 복제하는 도구가 아니었다. 당시 평론가들은 <황토지>를 비롯한 5세대 영화들에 대해 기존의 ‘생활 모방’ 전통을 뒤엎고, 영상으로 ‘뜻을 전달하는(言志)’ 데 중점을 둔 새로운 미학을 제시했다고 평가했다. 이는 단순한 현실 재현을 넘어 영화적 표현을 통해 주제의 깊이를 탐구하고, 시적인 영상 언어로 관객과 소통하려는 시도로 볼 수 있다.⁸²⁾ 드라마 속 인물의 성격은 반드시 명확하거나 전형적일 필요가 없었으며, 영화 구성 역시 규칙적인 형태를 따르지 않았다. 예컨대, 인물이 화면 가장자리로 밀려나는 구도, 어두컴컴하고 불분명한 조명, 많은 공백 숫과

80) 張藝謀·肖風, 「《一个和八个》攝影闡述」, 『北京電影學院學報』1 (1985): 125. (중국 어원문 “在總体印象完整的感覺下, 大胆運用局部畫面的不完整構圖, 造成強烈的效果; 在突出大塊面黑、白結構的前提下, 用簡練的構圖手法, 造成對比的效果.”)

81) 1983년 11월 중순 영화 <하나와 여덟 개>가 문화부 심의를 위해 제출되었을 때, 마침 베이징에서 ‘전국 극영화제작소장 회의’가 열리고 있었다. 그러나 이 영화는 ‘정신 오염’의 표적이 되어 집중적으로 비판을 받게 되었고 11개월 후인 1984년 10월에 이르러서 영화의 심의가 통과되어 상영하게 되었다. (孫獻韜, 『中國電影百年: 1977-2005』(北京: 中國廣播電視出版社, 2005), 130-131)

82) 彭加瑾, 「把握与超越-看影評《黃土地》、《一个和八个》」, 『電影藝術』6(1985): 36.

정지된 프레임 화면 등은 5세대 영화에서 영화예술 탐구의 중요한 표현 방식으로 자리 잡았다. 이는 혁명사를 재현하는 영화뿐 아니라, 우즈뉴의 전쟁 영화 <만중>, 황젠신의 정치 풍자극 <흑포 사건(黑炮事件)>(1986)과 소프트 SF 영화 <착위(錯位)>(1986)에서도 이러한 영화적 실험이 드러났다. 이러한 영상미학을 공유하기 때문에, 5세대 영화는 다양한 주제와 장르-예를 들어 전쟁 영화, 혁명 역사영화, 소수민족 영화, 도시영화 등-를 다루고 있음에도 불구하고, 집단적 영화 미학을 공유한다고 평가되었다.

또한, 내용적으로 볼 때 영화제작소의 지원을 받은 5세대 영화는 대부분 1949년 이전의 이야기를 다뤘다. 이들 영화는 루쉰 시기부터 탐구되어 온 중국의 문화적 문제들-예컨대 중국 전통 문화, 민족, 중국인의 삶-을 심도 있게 다뤘다. 이는 1980년대 중국 지식계에서 '주체성' 이론을 중심으로 한 논의가 활발하게 이루어지면서, '5·4 운동'으로의 회귀와 중국 근대 사상사에 대한 재조명이 열풍처럼 불었던 맥락과 맞닿아 있다.

리쩌허우는 「계몽과 구원의 이중 변주곡(啓蒙和救亡的双重變奏)」(1986)이라는 글에서 20세기 초 중국은 국가 구원의 절박함이 계몽적 과제를 압도하면서 문혁의 역사적 뿌리인 봉건 잔재를 청산하지 못했다고 지적했다⁸³⁾. 이러한 관점에서 5세대 영화는 사회주의 혁명의 발원지로 돌아가, 농촌의 결혼, 기우제(祈雨祭) 등 집단 의례나 대자연의 웅장한 풍경을 통해 민간의 전통과 문화의 뿌리를 탐구하려는 시도를 여실히 보여주었다. 5세대 영화에서 공간은 단순히 서사를 담는 틀이 아니라, 풍경으로의 장면 전환 속에서 주체의 시선과 풍경의 응시가 맞물리며 민족적 알레고리를 형성한다. 이러한 역사 서사는 한편으로는 전통을 혁명을 가로막는 장애물로 설정하며 사회주의 실천의 정통성을 강조하고, 다른 한편으로는 전통과 동등한 원시 자연을 민족 문화의 뿌리로 설정한다. 이는 5세대 영화가 대표하는 '문화 뿌리찾기(尋根文化)' 사조가 전통과 문명이라는 이분법적 구조 속에서 이루어진 문화적 계몽임을 보여준다. 이는 서구 근대화 원리를 바탕으로 사회주의 실천을 재구성하려는 역사적 서술이기도 하다.

이처럼 5세대가 열어젖힌 중국영화 뉴웨이브는 영상미학의 탐구와 더

83) 李澤厚, 『中國現代思想史論』, 42-43.

불어 사회주의 실천-‘인민의 역사를 다시 쓰기’라는 맥락 속에서 동시에 진행되었다. 그러나 이러한 흐름은 몇 가지 상징적 사건을 통해 종료를 고했다. 장이머우의 <붉은 수수밭>이 베를린 영화제(1988년 2월)에서 금곰상을 수상한 반면, 천카이거의 <아이들의 왕>이 칸 영화제(1988년 5월)에서 큰 주목을 받지 못한 점, 그리고 중국 내에서 단 한 개의 프린트만 판매된 영화 <만종>이 베를린 영화제(1989년 2월)에서 은곰상을 수상한 것은 중국영화계에 큰 충격을 주었다. 이처럼 국내에서의 추앙과 해외에서의 인정을 둘러싼 큰 간극은 1990년대 초반 이후 해외 수상이나 해외배급을 목적으로 한 영화들이 5세대 영화의 주요 흐름이 되는 계기가 되었다. 다이진화⁸⁴⁾는 ‘아버지 죽이기’에서 ‘복종’으로의 역사 서사 전환이라는 관점에서, 니전(倪震)⁸⁵⁾은 동일한 주제에서 소재의 다변화라는 시각에서 각각 1980년대 말을 5세대 영화의 상징적 종결 시기로 판단했다. 이는 영상이 서사를 압도했던 5세대 초기 미학 혁명의 종료를 의미하기 때문이다. 그러나 실제로는 5세대 영화인들이 비록 더 이상 통일된 예술적 탐구 스타일을 유지하지는 않았지만, 1990년대에도 여전히 민족역사와 문화에 주목하며, 동시에 중국 영화산업이 시장화와 세계화 개혁을 향해 나아가는 과정에서 중추적인 역할을 수행했다.

천카이거와 장이머우가 국제영화제에서 중국영화를 세계에 선보이던 때, 국내 영화시장은 시장화 규칙에 따라 전면적인 개혁을 맞이했다. 1987년에는 영화제작소와 ‘중영’ 사이의 영화 프린트 판매정산 비율이 조정되었고, 대리 배급 등 다양한 정산 방식이 도입되기 시작했다.⁸⁶⁾ 그 결과, 각 지역의 영화제작소는 독립적인 회계 시스템을 갖추게 되었으며, 수익과 손실을 자체적으로 책임지게 되었다. 이는 영화 프린트 벌수 판매 실적이 기업의 지속 가능한 운영뿐 아니라, 새로운 영화제작에 투자할 수 있는 중요한 기반이 되었음을 의미한다.

84) 다이진화는 천카이거의 <아이들의 왕>을 “반(反)영웅/반(反)아버지/반(反)역사”라는 예술적 기호로 규정하며, 작품 속에 등장하는 영웅이자 반역자의 이미지를 높이 평가했다. 반면, 장이머우의 <붉은 수수밭>은 “영웅/아버지/역사”의 상징적 출현을 통해 5세대 감독들이 ‘복종의 성인식’을 마쳤다는 평가를 받았다. 이로써 다이진화는 영화 <붉은 수수밭>의 성공을 계기로 ‘5세대 영웅시대의 종결’을 선언했다. (戴錦華, 『霧中風景:中國電影文化 1978-1998』 (北京: 北京大學出版社, 2000), 154)

85) 倪震, 『北京電影學院故事-第五代前史』, (北京: 作家出版社, 2002), 210-211

86) 1987년 중국방송통신부(廣電部)는 975호 문서를 발표하여 제작소와 ‘중영’의 영화 프린트 벌수 정산 제한을 해제하고 대리 배급, 일괄 판매, 비율에 따른 분배 등 다양한 정산 방법을 제공하였다. 이러한 개혁 조치는 영화 창작을 긍정적으로 자극하였다.

관리 체제와 산업 구조의 변화로 인해, 각 지역의 영화제작소는 젊은 감독들의 실험 영화제작을 지원하는 동시에, 홍콩과 대만 등의 자본을 끌어들이어 합작영화를 제작하는 데 힘을 기울였다. 특히, 쿵푸, 코미디 등 오락성을 강조한 장르 영화가 제작되었으며, 이러한 흐름은 1987~1988년 영화계에서 오락 영화에 대한 높은 관심을 불러일으켰다. 5세대 감독들도 영화제작소가 요구한 오락 영화제작 계획을 완수하기 위해 <광란의 대가(瘋狂的代際)>(주샤오윈, 1988), <록청년(搖滾靑年)>(텐창창, 1988), <대호 미주표(代号美洲豹)>(장이머우, 1988) 등의 작품을 연출했다. 이러한 영화들은 단순히 시장의 요구를 반영한 상업영화로 끝나지 않았다. 1990년대 현대 도시 속에서 유행 문화의 공간적 재현을 보여주며, 이러한 재현은 이후 검열 문제로 지하에서 유통된 6세대 영화 속의 도시 소외된 공간과 맥을 같이한다. 그러나 6세대와 달리, 1990년대에 처한 지청-홍위병 세대인 5세대 감독들은 정부의 지원을 받는 주선율⁸⁷⁾ 영화와 상업화된 영화시장이라는 이중적 도전에 직면하면서도, 지속적으로 혁명과 전쟁의 역사를 재해석하는 데 집중했다. 이러한 노력은 5세대 감독들의 작품 세계가 단순한 상업적 성공을 넘어, 중국 당대 영화사에서 중요한 전환점으로 평가받는 이유가 되었다.

시장경제 전면 개혁을 시작한 1993년⁸⁸⁾부터 중국영화는 마침내 40여년간 이어져 온 '일괄 구입 및 판매' 시스템을 끝내게 되었고, 「영화 심의 잠정 규정(電影審查暫行規定)」⁸⁹⁾도 제정되었다. 이로 인해 영화제작

87) 주선율이란 적극적으로 국가나 정부의 이념적 입장을 지지하고 옹호하는 태도나 논리를 의미한다. 1987년 당시 영화국 국장 텡진셴(滕進軒)이 '전국 극영화 창작 회의'에서 제안한 구호인 "주선율 이데올로기를 강조하고, 다양성을 견지하자"에서 비롯된 개념이다. 그는 영화 창작이 '현실 생활'과 '중대한 혁명 역사 소재'를 중심으로 표현되어야 한다고 강조했다. 이후 1989년, 신중국 건국 40주년을 기념하여 국가의 지원을 받아 제작된 역사 소재 극영화 <개국대전(開國大典)>이 상영되었다. 이 영화는 중국 주선율 영화의 본격적인 발전을 알리는 기념비적 작품으로 평가되며, 주선율 영화가 새로운 단계로 접어들었음을 상징한다.

88) 1992년 덩샤오핑(鄧小平)이 연해 도시를 순회하며 '남순강화(南巡講話)'를 한 이후, 1993년 3월에 열린 제8차 전국인민대표대회에서 사회주의시장경제가 중국 『헌법』에 명시되었으며, 이는 계획경제 체제의 종식을 의미했다. 이어 같은 해 11월, 당의 제14기 3중 전회에서 <중앙위원회의 사회주의 시장경제의 체제구축에 관한 몇 가지 문제에 대한 결정(中共中央關於建立社會主義市場經濟體制若干問題的決定)>이 심의·통과되었다. 이로써 개혁개방은 중국의 향후 기본 국책으로 확립되었다.

89) 중국 최초의 법적 효력을 가진 영화법은 2016년에 제정된 『영화산업 촉진법(電影產業促進法)』이다. 그러나 이미 1980년대부터 중국영화계에서는 법적 규제와 등급제를 도입해야 한다는 목소리가 나왔었다. 1988년부터 「영화 심의 조례(電影審查條例)」

은 민간 자본 및 외국 자본의 협력을 받을 수 있게 되었으며, 5세대 영화들은 가장 먼저 외국 자본을 받아들여 해외 시장에서 직접 배급을 시도한 작품 중 하나였다. 비록 정부의 영화 규제와 많은 마찰을 겪었지만, 5세대 영화는 중국영화의 대표로서 끊임없는 시도를 통해 중국영화 제도의 개혁을 촉진했다. 이 시기는 계획경제에서 시장경제로의 전환기일 뿐만 아니라, 영화시장의 침체 속에서 10편 해외영화의 분장제(1994년부터)를 도입하며 할리우드 영화가 중국에 대거 유입되어 중국영화에 활력과 동시에 치열한 경쟁을 가져온 중요한 시기이기도 하다.

설상가상으로 1990년대 초부터 6세대 영화와 같은 독립제작 영화가 등장하면서 중국의 검열 체제와 영화제작·배급 사이의 긴장 관계는 최고조에 달한 상황이었다. 한편으로는 외국 자본과 외국 영화를 유치해 영화시장을 활성화하려는 시도가 있었고, 다른 한편으로는 정부가 영화에 대한 이념적 통제를 유지하려는 움직임이 있었다. 이에 1990년대 중반에 이르러 중국영화계는 정책적으로나 영화인들의 영화 미학적으로나 가장 분열된 시기였다. 이러한 검열과 제작의 심한 갈등 속에서 5세대 감독이 연출한 세 작품—〈푸른 연(藍風箏)〉(1993), 〈패왕별희〉(1993), 〈인생〉(1994)—이 다시금 문혁과 관련 과거를 환기하면서 해외 영화시장에서 큰 반향을 일으켰으나, 중국 내에서는 상영 제한 또는 금지 처분을 받았다. 그들의 영화가 '불운'하다고 평가받은 것과 달리, 〈햇빛 쏟아지던 날들〉(강문, 1994)은 홍위병 청소년의 시각에서 문혁을 재현했기 때문에 검열을 간신히 통과했고, 시장에서도 큰 호응을 얻었다. 당시 중국의 불완전한 검열 체제에서 영화의 상영 여부는 권력자의 개인적 기호에 크게 좌우되었기 때문에, 〈햇빛 쏟아지던 날들〉이 성공적으로 상영된 것은 단순히 〈인생〉보다 덜 정치적으로 민감하다는 이유라기보다는, 〈인생〉속의 급진적 영상 표현이 검열 당국에게 통제 불가능한 정치적 메시지를 전달할 우려를 불러일으켰기 때문이라고 볼 수 있다. 이와 같은 검열 조

의 초안이 작성되었으나, 1989년의 정치적 파동으로 중단되었다. 대신, 같은 해에 「일부 영화에 대해 심의, 상영 등급제를 시행하는 통지(關於對部分影片實行審查、放映分級制度的通知)」가 발표되었으며, 이는 일부 영화가 "청소년(16세 이하)이 시청하기에 적합하지 않다"고 규정했다. 이후 1993년에는 행정 규칙으로서의 효력을 가진 「영화 심의 잠정 규정(電影審查暫行規定)」이 시행되었으며, 1996년에 정식으로 「영화관리조례(電影管理條例)」가 통과되면서 "국가는 영화심의제도를 시행한다"는 문구가 처음으로 사용되었다. 이는 1990년대 중국영화의 관리체제가 지침, 규정, 조례 등 다양한 행정 단계로 발전하면서 2000년대 입법화를 준비한 과정이었다.

치는 오히려 개혁 개방 정책 속의 모순을 드러내는 역할을 했다. 마찬가지로, 중국 내에서 상영이 불가능했던 해외 화교(華僑) 제작의 문학을 소재로 한 영화들, 예를 들어 <슈슈(天浴)>(1998)와 <발자크와 바느질하는 중국소녀(巴爾扎克与小裁縫)>(2002) 같은 작품들은 중국 혁명에 대한 해외 화교 사회의 중요한 성찰 텍스트로 자리매김했다.

영화 <햇빛 쏟아지던 날들>이 중국에서 흥행에 성공한 것은 어느 정도 1990년대부터 부상한 '마오쩌둥 신드롬'과 관련 있다. 이는 '청춘무회'라고 회상한 지청-홍위병 세대의 노스텔지어 문화 제품이었다. 이에 상응하는 1990년대 중후반 중국 체제 내에서 유통된 역사영화는 주선을 영화의 새로운 '홍색 혁명 서사'로 자리 잡았다. 정부는 일련의 영화 지원 정책들⁹⁰⁾을 내세워 행정기관에 지시하여 <주은래외교풍운(周恩來外交風雲)>(1997)처럼 '홍색 영화'를 대대적으로 홍보하고, 집단 관람을 통해 영화 관객 수를 보장했다. 이로써 할리우드 영화와 시장 점유율을 두고 경쟁하는 과정에서 대규모 제작비가 투입된 주선을 홍색 영화는 국산 영화 중에서도 상당한 비중을 차지하게 되었다.⁹¹⁾ 시장 주도의 영향 아래, '홍색 혁명서사'는 점차 상업영화의 주요 장르로 자리 잡게 되었다. 예컨대 예다잉(叶大鷹) 감독의 <홍앵두(紅櫻桃)>(1995)와 <홍색 연인(紅色戀人)>(1998)은 중국 공산당의 항일 투쟁과 유럽의 나치 저항을 결합했으며, 평샤오닝 감독의 전쟁과 평화 3부작 <홍하곡(紅河谷)>(1996), <황하

90) 1992년부터 중국 정부는 '정신문명 오개일 공정(五个一工程)'을 신설하였다. 이는 각 행정기관의 추천을 통해 국가 정책에 부합하는 우수한 영화, 드라마 등 문화 콘텐츠를 선정하고, 이를 제작한 개인과 조직에게 정부에서 상장과 상금을 수여하는 것이었다. 1994년에는 정부 주관의 화표상(華表獎)이 설립되었으며, 작품상을 선정하는 기준에 박스오피스 성적도 포함되었다. 1995년 2월, 광전부(廣電部)는 배급 및 상영 단위가 "매년 국가 주관 부서에서 확인한 중점 영화 중 최소 규정 수량(15%) 이상을 필수적으로 배급 및 상영해야 한다"고 규정하였다. 이어 1996년에는 광전부에서 '9550 영화 공정'을 발표하였다. '9550 영화 공정'은 국가의 제9차 5개년 계획 기간(1996-2000) 동안 매년 10편의 우수 작품을 제작하여, 5년간 총 50편의 영화를 제작하는 것을 목표로 삼았다. 이러한 정부 차원의 지원으로 1990년대 중후반부터 주선을 영화제작이 대폭 증가하였으며, 이들 영화는 대작 영화 수준에 못지않게 대중의 큰 호응을 얻기도 했다.

91) 예를 들어, 1997년 연간 박스오피스 상위 10위 중 5편이 국산 영화였으며, 그중 국산 영화 1위는 연간 2위에 오른 세진의 <아편 전쟁(鴉片戰爭)>으로, 7,200만 위안의 수익을 기록하여 1위를 차지한 <쥬라기 공원 2>의 7,210만 위안과 거의 동일한 수준이었다. 이 외에도 7위를 차지한 <대전환: 대별산으로 진격하다(大轉折: 挺近大別山)>가 4,000만 위안, 8위의 <홍하곡(紅河谷)>이 3,700만 위안을 기록했다. 즉, <갑방을방(甲方乙方)>을 제외하고, 박스오피스 상위 5편의 국산 영화 중 4편이 모두 혁명역사를 다룬 영화였다.

절련(黃河絕戀)>(1999), <퍼플 선셋(紫日)>(2001)은 할리우드 대작 제작 방식을 학습하여 혁명 역사를 재해석했다. 이 영화들은 국내 시장에서 큰 인기를 얻었을 뿐만 아니라, 주류 영화의 서사 방식을 중화주의(中華主義)⁹²⁾ 역사관으로 변화시키는 데 기여했다.

이를테면 1990년대 중후반의 주선을 영화는 더 이상 단순한 영웅 전기나 전쟁 서사에 국한되지 않았으며, 상업화된 '홍색혁명 서사'에 대한 투자가 집중되었다. 정부 주도의 문화 시장은 정치적 색채를 없애며 낭만적 요소를 가미한 소비 경향을 수용할 수 있었고, 이 시기의 역사서술은 노스텔지어적 특징을 띠게 되었다. 이러한 '홍색 혁명'을 소비하는 영화들은 혁명 현장의 역사적 맥락을 제거하는 것 외에도 종종 외국 남성의 시각을 설정하여 그들이 중국 여성이나 문화를 사랑하거나 인정하게 하는 방식으로 세계시장에서 중국의 민족적 자부심을 드러냈다. 반면, 국제적으로 통용되는 또 다른 역사 서사는 영화 <귀신이 온다>(2000)에서 볼 수 있는 국민성에 대한 반성으로, 이는 국내 주선을 영화시장의 중화주의적 역사서술과 뚜렷한 대조를 이룬다.

영화사적 맥락에서 볼 때, <귀신이 온다>는 이례적인 작품이지만 그 뿌리는 분명하다. 일본군의 항복 직전 배경을 다룬 영화 <만종>(1989)에서 난징대학살을 객관적으로 그려낸 영화 <난징 1937(南京1937)>(1995)에 이르기까지, 이러한 세계평화의 논리에 동참한 영화들의 토대 위에서 <귀신이 온다>가 등장했다. 이는 1980년대~1990년대 중국 뉴웨이브 영화가 일본과 자국에 대한 역사적 반성을 지속해왔음을 의미한다. <귀신이 온다> 속의 역사적 성찰은 더 이상 특권적이거나 우선하는 '국가주의의 시각'이 아니라, 개인의 주체적 경험의 표현으로 돌아간다. 주체 자체가 산산이 흩어지고 단절된 파편들로 해체되기 때문에, 서술되는 역사적 객체 또한 담론적 구성물이 된다. 그러나 아쉽게도 이러한 뉴웨이브 정신을 담은 역사 서사는 1990년대 말 중국 주류 영화시장에서 이단으로 취급되어 밀려났고, 대신 강한 국가를 표방한 역사 영화가 주류 영화시

92) 1990년대 중반 이후 중국 사상계에서 '중화주의'에 대한 대표적인 논의로 장이우(張頤武) 등이 제기한 '중화성'이 있다. 이 이론의 주요 근거는 서구 근대성의 계몽이 20세기 초 중국에 도입되면서 중국이 자아 중심적인 세계관을 상실했다는 점에 있다. 따라서 20세기 말 빠르게 세계화 과정에 진입하는 상황에서, 중국은 서구 문명을 중심으로 한 '근대성' 이론을 넘어 문화가 주도하는 '중화성'을 다시 확립해야 한다고 주장한다. (張法·張頤武·王一川, 「從'現代性'到'中華性'-新知識型的探尋」, 『文藝爭鳴』 2(1994): 10-20)

장을 장악하기 시작했다.

예를 들어 세진의 <아편전쟁>(1997)은 세기말 세계화에 대한 모호한 입장을 청말(淸末)의 치욕적인 외교 배경으로 교묘하게 전환했다. 이를 통해 중국이 국제적으로 중요한 역할을 수행하기를 염원하는 국민들의 바람이 정부의 권위주의를 정당화하는 근거로 작용했다. 비슷한 역사 서사는 <나의 1919(我的1919)>(1999), <횡공출세(橫空出世)>(1999) 등 주 선을 영화에서도 나타나며, 1990년대 중반부터 이어진 애국주의적인 역사 영상이 상업영화의 주류가 되었다. 더불어 중국에서 상영이 금지된 영화 <귀신이 온다>의 불운은 1996년 중국 시장에서 베스트셀러였던 『중국은 'NO'라고 말할 수 있다(中國可以說不)』의 제목처럼, 세계화 추세에 맞서 강력한 국가의 권력과 자부심을 보여주는 정부의 영화산업에 대한 고강도 규제에 따라 형성된 중국영화시장의 특수성을 상징한다. 이러한 맥락 속에서, WTO 세계 체제에 편입을 앞둔 중국 시장에서, 한때 독립적인 역사의식으로 세계의 주목을 받았던 중국 뉴웨이브 영화는 결국 종말을 맞이하게 되었다.

앞서 살펴본 것과 같이, 1980년대~1990년대 중국 뉴웨이브 영화는 한편으로 해외 자본과 국내 민간 자본의 도움을 받아 영화의 예술적 자율성을 확보하며, 세계영화시장의 인정을 받고 세계 관객과 소통하는 데 성공했다. 다른 한편으로, 이들 영화는 중국 본토의 맥락에서 1980년대 이후 계속되어 온 중국 역사에 대한 문화적 성찰을 이어받으며, '세계와의 접속'에서 '세계 속의 중국'으로 나아갔다. 이를 통해 내셔널 시네마의 자리매김을 재구성하는 데 기여했다. 이 영화들이 국제적으로는 중국의 대표작, 국내적으로는 영화산업의 중추로 자리 잡으면서, 1980년대~1990년대 지칭-홍위병 세대 영화는 '주체로서의 중국 뉴웨이브 영화'로 통칭될 수 있다. 이 세대 감독들은 1980년대~1990년대 작품에서 사회주의 실천을 재해석하는 방식으로 '인민주체의 재발견'과 '타자의 시선'이라는 두 가지 측면을 통해 역사를 재해석했다. 이를 통해 그들은 개혁과 개방의 과정에서 자신들의 정체성을 둘러싼 반항과 복종이라는 모호함을 지속적으로 드러냈다. '인민주체의 재발견'은 홍색 혁명역사와 문혁 기억의 재구성을 통해 '발란반정'을 실현하는 데 중점을 두었다. 반면, '타자의 시선'은 항일 혹은 중-베트남 전쟁의 역사를 재해석하며 세계와의 개방성을 추구하는 방향으로 나타났다. 다음으로, 이 두 가지 측면- '혁

명'과 '전쟁'-에서 5세대 영화가 개혁과 개방이라는 이중적 논리 속에서 사회주의 실천을 어떻게 재해석하고 재구성했는지를 구체적으로 살펴보고자 한다.

제 2 절 5세대 역사영화의 '발란반정'

1. 천카이거 영화: '인민'에서 '민간'으로의 발견

신중국 건국 이후의 중국영화는 '인민(人民)'⁹³⁾을 둘러싼 정치공동체를 홍보하기 위해 국가가 매년 제시하는 제작 과제에 따라 촬영되었다. 예컨대, 혁명 역사 소재 몇 편, 전쟁 소재 몇 편, 현대 소재 몇 편과 같은 형태로 계획이 수립되었고, 각 영화제작소는 국가가 분배한 예산을 바탕으로 영화를 제작하였다. 이렇게 제작된 영화는 국가 기관에서 통합적으로 매입하고, 각 성(省)과 시(市)의 행정 배치에 따라 상영 및 배급되었다. 이러한 일괄 제작 및 유통 체계 속에서, 건국 초기의 영화제작은 영화 <백모녀(白毛女)>(1951)처럼 신중국의 '새로운 인간'과 '새로운 생활'을 다룬 이야기뿐만 아니라, 공산당의 혁명적 역사를 기록하는 '중대한 혁명역사 소재'를 요구받았다.⁹⁴⁾ 예를 들어, 항일 영웅을 그린 영화 <중화아녀(中華兒女)>(1949), <깃털 편지(鷄毛信)>(1954)나 인민 해방을 다룬

93) 중국 현대사의 맥락에서 '인민'이라는 용어는 항일 전쟁과 장기적 사회주의 혁명(항일, 해방전쟁, 항미원조)의 실천에서 탄생한 개념이다. 마오쩌둥의 연설에서는 '인민대중(人民大眾)'과 '인민군중(人民群眾)'이라는 표현이 자주 등장하며, 이 둘은 상호 교환적으로 사용되기도 했다. '인민'이라는 무산계급 혁명 주체의 집단적 연대 개념은 특정 계층이나 집단에 국한되지 않고, 계급을 초월한 순수한 이데올로기적 의미를 지닌다. 혁명의 선봉 역할을 하는 특성을 가지며, 특히 사회주의 건설 초기에는 사회주의 건설을 찬성하고 지지하며 참여하는 모든 계급, 계층, 사회 집단이 '인민'의 범주에 포함되었다. 또한, 인민 대중-노동자, 농민, 병사(공농병)에 복무하는 정치적 과업에서 중요한 역할을 맡은 것은 바로 지식인이면서 공산당원들이었다. 이들은 청나라 말기 신해혁명(辛亥革命)에서 나타났던 왕조 체계 아래 계몽적 지식인들과는 다른 성격을 띠며, 무산계급 혁명 관점(마르크스-레닌주의)을 받아들이고 노동자, 농민, 병사 등 각 계층의 내적 혁명성을 이끌어낼 수 있는 존재로서 규정되었다. (賀照田, 『革命-後革命: 中國崛起的歷史、思想、文化省思』, 362)

94) 이른바 중대 역사 소재란 중국 공산당의 지도하에 전국 인민이 수행한 국내 혁명 전쟁과 민족 해방 전쟁을 주제로 한 문예 작품을 의미한다. 여기에는 단순히 혁명전쟁 소재뿐만 아니라, 당의 지도자 정신을 반영하는 모범적인 영웅 인물과 그들의 업적도 포함된다. (尹鴻·凌燕, 『新中國電影史: 1949-2000』 (長沙: 湖南美術出版社, 2002), 8)

영화 <홍색낭자군(紅色娘子軍)>(1961), <청춘의 노래(青春之歌)>(1959), 혹은 항미원조를 선전한 <영웅아녀(英雄儿女)>(1964) 등⁹⁵⁾은 모두 혁명과 전쟁을 묘사하면서, 공산당의 교육을 받은 혁명 영웅의 이미지를 정면으로 내세우는 작품들이다. 이들은 혁명 영웅을 본보기로 삼아 '공산당이 있어야 신중국이 있다'는 관념을 확립하고, 정권의 정당성을 보장하는 동시에 국민들에게 '공산당을 따라 사회주의 개조를 이어가야 한다'는 교육적 메시지를 전달하는 역할을 했다. 이러한 영화들 속에서 노동자, 농민, 병사(공농병)와 공산당의 정체성은 뚜렷한 경계를 가지지 않는다. 이는 '물고기와 물'의 관계에 비유되곤 했는데, 공산당은 공농병에서 비롯되었고, 공농병 개개인은 공산당의 선도적 역할 아래 신중국 건설에 함께 참여하는 모습으로 묘사되었다. 따라서 이 영화들이 담았던 주요 내용은 인민대중인 공농병과 공산당의 선봉대 역할이 함께 성장하며 '모범 인민'으로 발전하는 과정을 보여준다. 바로 이러한 이유로, 건국 초기부터 문혁 시기까지의 중국영화는 '인민영화'라 불렸다.

그러나 1960년대 이후 형성된 계급적 지위와 정치적 의식을 핵심으로 삼는 '인민' 개념은 인민영화와 인민의 일상적 삶을 점차 분리했다. 영화 속의 인민은 더 이상 능동적 역사 주체가 아닌, 수동적인 객체로 그려졌다. 특히 정치 투쟁이 끊임없이 확대되면서 혼란으로 이어진 문혁 시기에는 영화 속 인민대중과 공산당 간의 군민 관계가 완전히 기호화되었고, 인민의 실질적 모습은 '삼두출(三突出)⁹⁶⁾'의 창작 원칙에 따른 '높고, 크고, 완벽한(高大全)' 영웅의 이미지에 의해 가려졌다. 이는 결국 '인민'이라는 개념을 공허한 기호로 만들어버렸다. 이후 4세대의 사실주의 영화미학이 새롭게 등장하며 이러한 경향에 변화를 가져왔고, 5세대 영화의 등장은 오랜 기간 중국영화제작에 영향을 미쳐왔던 '인민 미학'의 틀을 마침내 깨뜨리게 되었다.

95) 영화학자인 윤홍(尹鴻)의 구분에 따르면, 1956년에서 1966년 사이 신중국 건국 이후 제작된 혁명역사 소재 영화는 대체로 세 가지 스타일로 나눌 수 있다. 첫째는 영웅 성장 영화, 둘째는 혁명전쟁/투쟁 영화, 셋째는 사극영화다. (尹鴻·凌燕, 『新中國電影史：1949-2000』, 38-45)

96) 문혁 당시 문화 권위자들은 "모든 인물 중에서 긍정적인 인물을 두드러지게 하고, 긍정적인 인물 중에서는 영웅 인물을, 영웅 인물 중에서는 주요 영웅 인물을 부각한다"는 '삼두출' 창작 원칙을 제시했다. 이러한 원칙은 단순히 영화의 이야기 구조에만 반영된 것이 아니라, 카메라 워크, 색채, 조명 등 영화적 표현의 모든 요소에도 명확한 지침으로 작용했다. (尹鴻·凌燕, 『新中國電影史：1949-2000』, 86-87)

영화 <하나와 여덟 개>처럼 5세대 영화만의 '반(反)도출' 영상미학이 두드러지던 시기에, 천카이거(1952~)의 영화 <황토지>는 기존의 공허한 기호로서의 '인민'을 농촌 생산자로서의 실질적인 존재로 전환시켰다. 이러한 접은 홍콩에서 상영되면서 큰 주목을 받았고, 5세대 영화의 탄생을 세간에 알리는 계기가 되었다. 이들은 '인민'의 개념을 사상적 선봉성으로만 규정하던 관점에서 계급적 정체성을 가진 존재로 복원한 것이다. 5세대 영화가 구축한 역사적 공간 속에서 팔로군은 더 이상 계몽의 주체로 그려지지 않으며, 인민 또한 계몽의 대상으로 묘사되지 않는다. 대신, 역사의 주변부에서 출발하여 홍색 혁명 서사를 해체하고, 생명력이 가진 원시적 에너지를 불러일으킨다. 이를 통해 인민과 공산당의 관계를 새롭게 성찰할 수 있는 장을 마련한다.

5세대 영화의 시발점은 천카이거의 <황토지>이며, 공간이 시간을 압도하는 5세대 영화의 조형 미학이 종결되는 것을 상징적으로 나타낸 작품 또한 천카이거의 <아이들의 왕>이다. 이러한 이유로 천카이거는 5세대 영화의 정신적 지도자로 불리기에 손색이 없다. 특히 그의 초기 작품들에서는 지식인이라는 인물이 관찰자인 '나'를 통해 서술자로 등장하며, 지청과 문혁 세대를 중심으로 주체성을 탐구하는 내용을 더욱 직관적으로 스크린에 담아냈다. 지식인 '나'의 시각에서 그려진 민중은 기존 '인민영화'에서 혁명의 주역으로 계몽되고 성장하는 대상으로 묘사되던 것과 달리, 원시적 자연과 동등한 창조적 주체로 나타난다. 이러한 민중의 모습은 사회주의 개혁기부터 문혁 시기에 이르기까지 '인민영화'가 담아낸 왜곡된 관점을 바로잡으려는 시도로도 해석된다. 따라서 본 절에서는 영화 <황토지>에서 <아이들의 왕>에 이르기까지 천카이거의 작품 속에서 어떻게 역사의 주체로서 '인민'의 이미지를 형상화했는지 분석하고자 한다.

영화 <황토지>는 수필 『깊은 골짜기의 메아리(深谷回聲)』(1979년)를 각색한 작품이다. 수필에서 영화로의 매체 전환은 단순히 고요한 황하, 광막한 산맥, 소박한 전통 민속, 그리고 웅장한 황토지의 풍경을 시각적으로 재현한 데 그치지 않았다. 이 과정에서 구체적인 이미지가 풍부한 의미를 담아냈으며, 영화사적으로도 고전으로 자리 잡았다. 이는 원작이 봉건적인 혼인에 반항하는 청년 여성의 이야기를 중심으로 서술했다면, 영화는 이를 민족적 운명과 연결하며 주제를 한층 확장했기 때문이다.

<황토지>에서 봉건적 관습에 대한 반대가 민족적 운명과 연결될 수 있었던 핵심적인 이유는, 서술자인 '나'가 민요를 수집하는 팔로군 병사 관찰자로 등장해 민족의 주체인 '인민'을 새롭게 발견하는 데 있다. 이때 '나'가 목격한 '인민'은 17년 영화에서 그려졌던 혁명적 선봉성으로 계급을 초월한 개념적인 인민대중이 아니다. 대신 그들은 황토지와 분리할 수 없는 농촌 생산자들의 사회경제적 형태를 가진, 때로는 국가 권력과 거리를 둔 집단적 형상으로 그려졌다.

영화 <황토지>는 1937년 산시(陝甘寧) 지역을 배경으로 한 이야기로, 한 팔로군 병사-구칭(顧靑)이 민요를 수집하기 위해 황토지에 도착하며 시작된다. 그는 이 과정에서 취치아오(翠巧) 가족과 접촉하며 점차 사상적 변화를 겪는다. 영화는 구칭이 먼 길을 달려 황토지로 들어오는 중첩 장면으로 시작되는데, 이는 문혁 시기 '상산하향'으로 간 지청-홍위병 세대인 천카이거 자신의 경험을 반영하기도 한다. 그 시절 지청들은 이원초적 황토지에서 농민들의 고통과 어려움을 직접 체감했다. 레이 초우가 지적했듯, "구칭의 존재는 개인을 초한 존재이며, 정치가 민간인의 생활에 개입할 때 보여주는 철두철미함의 상징"⁹⁷⁾이다. 구칭과 지청의 공통점은 조직과 조국에 헌신하면 모든 것이 결국 나아질 것이라는 믿음을 가지고 있다는 점이다. 따라서 구칭이 황토지 농민들을 바라보는 시선은 처음에는 민요를 수집하려는 호기심에서 시작되며 이후에 동정과 연민으로 변하고, 마지막에는 복잡한 부끄러운 감정(愧)으로 전환된다. 이러한 정동적 변화는 느린 카메라 움직임과 최소화된 대사로 재현된다.

영화는 대부분 정물(靜物)처럼 멈춰 있는 샷으로 구성되어 있다. 서술자인 구칭이 여러 겹의 산맥을 넘어 황토지의 한 농촌에 도착할 때 처음 마주한 장면은 농촌에서 열리고 있는 전통 혼례다. 이때 그가 목격한 장면은 농촌 사람들의 무표정한 얼굴, 낡아빠진 토굴집, 그리고 식탁 위에 나무로 깎아 만든 생선 모양의 장식품 같은 모습이다. 이러한 정물 같은 촬영은 농촌의 가난과 주민들의 척박한 삶을 여실히 드러낸다. 영화가 묘사하는 장면이 1937년 전쟁 중의 중국 농촌이라면, 이러한 빈곤한 상황은 시대적 배경과 어우러져 자연스러운 묘사라고 볼 수 있다. 그러나 1937년의 농민들과 1984년에 등장한 농민 배우들의 무표정한 얼굴이 겹

97) 레이 초우, 『원시적 열정-시각, 섹슈얼리티, 민족지, 현대중국영화』, 정재서 역 (서울: 이산, 2010), 144.

쳐지면서, 특히 취치아오의 아버지로 등장하는 인물의 주름진 얼굴과 무뚝뚝한 모습은 많은 사람들에게 당시 큰 반향을 일으킨 뤼중리(羅中立)의 유화 “아버지(父親)” (1980년)를 연상케 했다.⁹⁸⁾ 이로 인해 영화 속 팔로군 근거지와 토굴 농촌의 관계는 개혁개방 초기 중국 정부와 광범위한 농촌의 관계를 축소판처럼 보여준다는 비판을 받기도 했다. 이러한 묘사가 농촌을 의도적으로 ‘추악하게’ 그렸다는 비판도 있었지만, 오히려 이러한 사실적인 표현 덕분에 영화 <황토지>는 6세대 감독인 지아장커(賈樟柯)에게도 영향을 미친 영화로 평가된다. 이처럼 역사와 현실의 경계를 허문 영화 <황토지> 속 노동으로 점철된 ‘아버지’의 몸에는 고된 노동의 흔적과 세월의 무게가 칼로 새긴 듯 선명하게 남아 있다. 여기서 농민은 이데올로기에 포장된 계몽 대상자가 아닌 역사의 표면에 드러난 인민의 실체로 읽힌다. 이 시점에서 인민은 더 이상 역사의 객체가 아니라, 생산자로서 역사의 주체가 된다. 다만, 이 역사가 구칭이라는 외부인 관찰자의 시선을 통해 표상될 수밖에 없는 점은 유의해야 한다.

영화 초반의 혼란이 끝난 후, 구칭은 취치아오의 집에 머물게 된다. 구칭이 그녀의 아버지를 처음 만났을 때는 어두컴컴한 토굴 안이었다. 빛이 희미해 서로의 얼굴조차 제대로 보이지 않았고, 구칭이 말을 건네도 농사꾼인 아버지는 들은 척도 하지 않았다. 구칭과 부녀 간의 대화는 기본적으로 거의 쏫-역 쏫을 사용하지 않는다. 이는 피관찰자의 과묵하고 방어적인 태도를 보여주기 위한 것이다. 또한, 취치아오의 아버지가 들판에서 죽 한 그릇으로 하늘에 제사를 올리며 기도문을 중얼거릴 때, 구칭은 그 장면을 보고 웃음을 터뜨리고 만다. 구칭의 웃음과 취치아오 아버지의 진지한 태도는 극명한 대비를 이룬다. 또한, 구칭이 그녀의 아버지에게 “산시(陝北) 민요는 수천수만 곡인데 어떻게 다 기억하느냐”고 묻자, 아버지는 무뚝뚝한 태도로 “삶이 고되면 기억하게 된다”라고 대답한다. 이 대답은 구칭이 상징하는 ‘정치 이념’과 농촌 주민들의 ‘현실’ 사이의 거리를 단적으로 드러낸다.

이 대사뿐만 아니라, 이미 자신의 결혼 일정을 알게 된 취치아오가 신발을 꿰매며 구칭과 대화하는 2분짜리 장면은 특이한 방식으로 연출된

98) 천카이거의 <황토지>와 뤼중리의 유화 “아버지”의 관한 유사성 논술은 아래 참고문헌에서 확인할 수 있다. (夏衍 외, 『話說<黃土地>』 (北京:中國電影出版社, 1986), 152; 戴錦華, 『印痕』 (石家莊:河北教育出版社, 2002), 173; 陳墨, 『陳凱歌電影論』 (北京:文化藝術出版社, 1998), 69)

다. 카메라는 취치아오를 정면에서 담고 있지만, 방 안으로 간 구칭의 얼굴은 끝까지 화면에 등장하지 않는다. 마치 취치아오가 대화를 나누는 상대는 구칭이 아니라 허공이나 벽인 듯하다. 그러나 구칭이 농촌을 떠나는 날 밤, 취치아오의 아버지는 마침내 먼저 입을 열어 구칭에게 민요를 불러준다. 이는 두 사람, 즉 지식인을 대표하는 구칭과 인민을 대표하는 취치아오의 아버지 사이의 거리가 좁아졌음을 보여준다. 이는 더 이상 군대 규율과 농민 규칙 간의 동떨어진 관계가 아닌, 농사일을 같이 하는 사람끼리의 소통으로 변모한 순간이다.

구칭의 눈에 비친 농촌은 한편으로는 가난한 생활과 낙후된 혼인 풍습을 보여주는 동시에, 순박한 성격과 민요의 매력을 간직한 곳이었다. 민요의 가사는 다소 투박했지만 곡조는 감미로웠고, 이 때문에 부대에서는 구칭을 이곳에 보내 민요를 수집하도록 지시했다. 민요 수집의 목적은 바로 농촌의 가난과 낙후를 개선하기 위함이었다. 그러나 농촌 사람들의 입장에서 구칭과 그의 자유로운 사랑을 기반으로 한 결혼관은 외지인의 관점으로만 여겨졌다. 이는 생존을 위해 딸들을 마치 상품처럼 시집보낼 수밖에 없는 농촌의 전통적 결혼 풍습과는 전혀 어울리지 않았다. 구칭이 농촌에 들어온 이후, 처음에는 냉담했던 취치아오의 아버지가 점차 구칭에게 호감을 갖게 된 이유는 그가 '일본군 때려잡는 팔로군'이어서가 아니었다. 오히려 그가 공산당의 일원임에도 물을 길고, 농부처럼 소를 몰아 밭을 갈며 일하여 농촌 사람들과 같은 노동을 했기 때문이었다. 이러한 노동을 통해 취치아오의 아버지는 공산당에 대한 경계를 풀었고, 마침내 구칭이 떠나는 밤에 직접 민요를 불러주기까지 했다. 그러나 구칭과 농민들 사이의 비대칭적 관계는 민요를 이해하는 방식의 차이로도 드러난다.

구칭이 산간 지역에서 민요를 수집한 이유는 이를 개편해 노동자와 농민, 군인을 위한 '혁명가'로 재탄생시키기 위함이었다. 그러나 공산당이 말하는 민요는 정치를 복무하는 예술 창작의 산물이었지만, 농민들이 부르는 민요는 '산취(酸曲)'라는 또 다른 이름이 있듯이 그들의 삶 그 자체에서 비롯된 것이었다. 구칭이 대변하는 공산당의 가치관은 의식적으로 취치아오와 동생 한한(憨憨)에게 영향을 미쳤다. 그러나 한한이 '오줌 싸개'를 주제로 부른 곡이나 취치아오의 아버지가 부른 "곡가곡(哭嫁歌)" 같은 곡은 모두 농촌 사람들의 향토적인 삶에서 나온 것이어서 구칭의

민요로 대체할 수 없다. 영화 속에서 쿵치아오는 황하를 건너며 구청에게서 배운 공산당의 민요를 부르던 중, '공산당'이라는 단어를 다 채우지 못한 채 갑자기 화면에서 사라지고 만다. 그것은 '민요'와 '산취' 사이의 격차가 쉽게 좁혀질 수 없음을 드러낸다.

영화는 토지에 의존하고, 하늘에 기대어 사는 농민들이 농사를 짓고 결혼하며 생계를 유지하는 방식과, 인민대중의 혁명성과 선봉성을 계몽하려는 공산당 사이의 대조를 계속해서 보여준다. 농민들은 땅과 연결된 삶을 살고 있지만, 공산당은 외부에서 온 존재로 묘사된다. 영화 전반에 걸쳐 농촌의 어두움과 팔로군의 발원지인 연안(延安)의 밝음이 대비되며, 마치 연안만이 인민들에게 궁극적인 희망을 제공하는 곳처럼 그려진다. 특히 이러한 대비는 연안의 '허리춤 북'과 황토지의 기우제(祈雨祭)를 정면으로 비교하는 장면에서 가장 뚜렷하게 나타난다.

[그림3] <황토지>: 북춤 장면



[그림4] <황토지>:기우제 장면





[그림 3]은 구칭이 민요 수집 임무를 마치고 연안으로 돌아와 본 허리춤 북 장면이다. 화면에는 '연안'이라는 자막이 등장하고, 뽕과리와 북소리가 울려 퍼지는 가운데 '아들을 보내 일본군과 싸우게 하자(送子參軍打東洋)'라는 현수막과, 붉은 꽃장식을 달고 웃는 얼굴들이 보인다. 이어서 카메라는 오른쪽에서 왼쪽으로 열띤 인파 속으로 들어가는 구칭을 비추고, 그의 시선을 따라 핸드헬드 카메라와 흔들리는 숏으로 점점 가까워지며, 파라노마에서 클로즈업으로 전환되어 수백 명의 청년들이 신나게 북을 치고 춤추며 기쁨을 마음껏 발산하는 모습을 담는다. 마지막에는 카메라가 사람들로부터 점차 하늘로 시선을 이동시키며 화면 전체가 파란 하늘로 가득 찬다.

허리춤 북 장면이 전체적으로 즐거운 분위기를 풍기며 주관적인 시점으로 촬영된 데 비해, [그림 4]에 묘사된 농촌 주민들의 기우제 장면은 정적인 고정 카메라로 촬영되었다. 마치 전지적 시선처럼 위아래, 좌우로 움직이지 않고 사람들이 하늘을 향해 머리를 조아리거나 열광적으로 뛰어다니며 기우제를 지내는 모습을 담는다. 동적인 허리춤 북과 정적인 기우제, 주관적 시점과 객관적 시점, 기쁨과 슬픔, 두 장면의 극명한 대비는 영화의 전반적인 메시지를 함축한다. 이는 단순히 '빛과 어둠', '계몽과 무지'의 대비를 넘어, 후자의 장면이 전자의 허무와 좌절감을 확인시키는 역할을 하며, 계몽적 선봉 역할과 역사현실 사이의 커다란 간극을 시각적으로 드러낸다. 기우제 장면, 즉 영화의 마지막 장면에서는 인파를 거슬러 달리는 아이가 바라보는 반대편 풍경이 등장한다. 화면에는 광활한 황토지만 가득할 뿐, 구칭은 보이지 않는다. 그리고 천천히 떠오르는 황토가 화면 전체를 뒤덮는다. 감독은 영화의 결말에서 취치아오가 과연 죽었는지, 그리고 구칭이 정말로 마을로 돌아왔는지에 대한 명확한 답을 주지 않고 여운을 남긴다. 이는 인민에게 희망을 주기 위해서라기 보다는, 황토지의 진실을 끝까지 드러내지 않으려는 마지막 자비로 볼 수 있다.

그렇다면 황토지는 천카이거 감독에게 어떤 의미였을까? 영화 <황토지>는 단순히 낙후성을 드러내거나 이를 찬양하기 위한 매개체일 뿐인가? 영화 <황토지>는 1985년 중국영화협회 주최로 한 제5회 금계영화상에서 최우수 촬영상을 수상하며 큰 주목을 받았다. 그러나 심의 과정에서는 다양한 논란도 있었다. 린즈펑(凌子風)과 샤옌(夏衍) 같은 저명한 비평가들은 영화의 허리춤 북 장면과 기우제 장면이 "현실에서 벗어나 있다", "역사적 사실과 동떨어져 있다"고 비판했다.⁹⁹⁾ 역사적 사실과 부합하는지 여부보다 더 중요한 문제는 관객들이 이 황토지를 어떻게 바라보아야 하는가 하는 것이다. 이 땅 위의 사람들이 희망이 있다고 느껴야 할까, 아니면 희망이 없다고 느껴야 할까? 이에 대해, 영화 속 정교하게 연출된 기우제 장면은 '낙후성을 미화한 불필요한 장면'이라는 비판을 받을 여지가 있는지에 대한 논의도 이루어졌다. 만약 <황토지>가 단순히 농민들의 무지와 낙후, 혹은 현대화 계몽의 한계를 드러내기 위한 영화였다면, 이야기는 취치아오가 홀로 황하를 건너며 사라지는 장면에서 끝나거나, 구칭이 농촌으로 돌아와 텅 빈 집을 발견하는 장면으로 마무리되었을 것이다. 이렇게 했다면 사회적 현실을 폭로하는 비극으로 영화의 메시지를 충분히 전달할 수 있었을 것이다. 그런데도 천카이거 감독은 왜 황토지를 영화 초반에는 "봉건주의의 뿌리"¹⁰⁰⁾로 간주하게 하고 영화 결말에는 '민족 문화의 뿌리'로 연출했을까? 이러한 질문들에 대한 답은 영화의 촬영과 연출 속에서 찾을 수 있다.

영화에서는 '삼두출' 기법을 철저히 반복해서 전통적인 선악 구분을 배제하고, 인물보다는 풍경 묘사에 더 중점을 둔다. 영화의 대부분은 수평적인 구도를 활용하여, 광활하게 펼쳐진 황토지가 화면의 대부분을 차지한다. 지평선은 화면 상단에 위치하며, 황토지의 넓고 깊은 이미지를 강조한다. 고도에 따라 높이 솟은 지평선과 산등성이를 통해 땅의 비중을 압도적으로 부각하며, 그 속에서 인간은 작고 무력하게 묘사된다. 화면 속 인물들은 지평선 위의 실루엣으로 처리되거나 작은 점처럼 표현되며, 황토지의 압도적인 존재감에 비해 인간의 공간적 비중은 극히 미미하다. 특히 인간을 화면의 한쪽 구석에 배치하거나, 황토지 위에서 작업하거나 쉬는 모습을 제한된 공간 안에 배치함으로써 개인의 무력함을 드

99) 夏衍 외, 『話說<黃土地>』, 1-17.

100) 夏衍 외, 『話說<黃土地>』, 9.

러낸다. 이러한 대조는 개인이 원시적 자연 앞에서 얼마나 작고 무력한 존재인지를 극명히 보여준다. 동시에 이는 공간이 시간성을 빼앗아버리는 절대적 지배력을 상징하기도 한다. 황토지와 하늘, 자연으로 구성된 장면 속에서 시간의 흐름을 나타낼 수 있는 인간의 움직임은 화면 내에서 한 점으로 압축된다. 이러한 구성은 특히 황토지에서 살아가는 여성들의 운명에 대한 무력감을 여실히 드러낸다. 이를테면 영화 속의 황토지는 단순한 배경이 아니라, 인간의 삶과 운명을 결정짓는 주인공으로 등장한다. 즉, 이 영화는 중국의 축소판인 황토지를 근대성 계몽의 담론에서 벗어나 원시적 자연의 언어로 다시 쓰는 '발란반정' 작품으로 볼 수 있다.

기우제와 같은 의례는 자연을 신격화하는 심리에서 비롯되었다. 이러한 미신적인 행위는 문혁 기간 동안 '봉건적 미신의 잔재'로 규정되어 철저히 금지되었다. 그러나 영화 <황토지>에서 기우제 장면은 단순히 봉건적 미신의 무지를 폭로하기 위한 것이 아니다. 이는 소위 전통이 '민간(民間)'에 뿌리를 두고 있다는 점을 강조하기 위한 것이다. 그러나 여기의 원시성 재현은 레이 초우가 지적하듯 제3세계 지식인의 원본을 문화적으로 번역하는 과정에서 남는 번역 불가능한 잉여¹⁰¹⁾로 해석될 수 있다. 그러나 이를 외부적 시점에서의 문화적 번역으로 해석하기보다는, 내부적 시점에서 탈이데올로기적인 문화정치, 즉 '민간'을 도출하려는 시도로 보는 것이 1980년대 중반 중국의 상황에 더 적합하다.

'민간'이라는 개념은 1990년대 초반에 천스허(陳思和)가 1980년대의 중국문학을 평가하기 위해 쓰인 개념이다. 이는 서구의 시민사회(civil society) 개념에서 차용되어 "국가권력에 대항한 변두리 지역의 문화적인 공간"¹⁰²⁾을 의미한다. 더 구체적으로 천스허는 민간의 고유한 문화 전통이 다음 세 가지 특징을 지닌다고 강조했다.¹⁰³⁾ 첫째, 이는 국가 권력의 통제가 상대적으로 약한 영역에서 발생한다. 둘째, 그 핵심적인 미학적 스타일은 자유로움에 있다. 셋째, 민간 문화는 종교, 철학, 문학, 예술 등

101) 레이 초우는 영화 <아이들의 왕> 속 이미지 재현의 '궁허'와 '여백' 등 주체의 결여는 제3세계 지식인이 제1세계의 원본을 번역하는 과정에서 민족지 문화적인 반향을 보여주는 것으로 해석한 바 있다. (레이 초우, 『원시적 열정』, 283-286)

102) 陳思和, 「民間的浮沉：從抗戰到文革文學史的一種解釋」, 『昨天的故事：關於重寫文學史』, 李陀 編(香港：牛津大學出版社, 2006), 100. (중국어 원문: “民間是與國家相對的一個概念，民間文化形態是指國家權力中心控制範圍的邊緣區域所形成的文化空間”)

103) 陳思和, 「民間的浮沉：從抗戰到文革-文學史的一種解釋」, 110.

다층적 배경을 가지고 있으며, 여기에는 민주적 진보성과 봉건적 잔재가 혼재된 복합적이고 포용적인 형태가 있다. 즉, '민간'은 국가 이데올로기에서 독립적일 뿐만 아니라, 지식인의 엘리트 문화 전통과도 거리를 유지한다. 이러한 이데올로기적 영향을 벗어난 민간 문화는 항일전쟁 시기에 부상했으나, 신중국 성립 후에는 봉건적 독소를 가진 요소로 간주되어 개조의 대상으로 여겨졌다. 그러나 문혁 이후 근대와 전통의 관계를 재고하는 중국 근대성 이론에서 민간 문화는 민족문화를 대표하는 독특한 표현 방식으로 다시 발견되었다. 이를테면 5세대 영화인인 지칭-홍위병 세대가 혁명 시기의 '인민'에서 포스트-혁명 시기의 '민간'으로의 영화적 재현 전환을 통해 신계몽운동과 같은 맥락을 공유하며 민간 문화의 복원이 아니라 새로운 해석에 주력했다고 할 수 있다.

1984년 천카이거의 <황토지>가 영화계에서 뜨거운 토론을 일으킨 시점은, 서양의 과학과 문명을 번역한 『미래로 향하기(走向未來)』 시리즈의 첫 번째 출판(1984), 전통적인 중국 문화 학원의 설립(1984), 그리고 젊은 학자들의 생각이 활발하게 펼쳐지며 적극적인 토론이 시작된 『독서(讀書)』 잡지의 유행과 맞물려 있었다. 이 때 중국 지식인들은 역사를 정치 이데올로기 체제와 지식의 전문 학문 체제로부터 점차 분리하고, 민간의 새로운 사유 공간을 개척하며 문화의 자율성과 정신의 공공성을 다시금 회복할 수 있었다.¹⁰⁴⁾ 이를테면 1980년대 중반의 '신계몽운동'은 이른바 '문화의 근대화'로 그 요구가 옮겨졌다. 1988년 TV 다큐멘터리 <하상(河殤)>을 대표적 예로 예언처럼 동서양의 문화적 충돌이 가시화되면서 중국에서 '서구열'과 '문화 열풍'이 일고, 전통문화에 대한 성찰을 최고봉으로 밀어붙였다. 신계몽운동이라고 불린 이러한 문화적 성찰은 문혁을 봉건적 잔재로 규정하여 국가 권력의 안정성을 공고히 하려는 국가 이데올로기의 역사적 봉합 작업과 상호 보완적으로 맞물려 진행되었다.

이런 배경하에 신계몽운동 시기의 문학작품은 신중국 이전으로 돌아가, 즉 5·4운동에서 좌익 혁명 시기의 문학 현장에서 전통과 현대, 낙후와 문명 등의 문제를 재조명하려는 시도였다. 예컨대 자평와(賈平凹), 왕안이(王安憶), 한샤오궁(韓少功) 같은 '뿌리를 찾는' 소설가들은 민족문화의 뿌리를 민간 문화 형태 속에서 찾으려 했다. 이들은 1980년대 중반

104) 許紀霖, 「啓蒙的命運—二十年來的中國思想界」, 『二十一世紀』 12 (1998): 6.

자신들에게 익숙한 지칭 경험과 지역적 소재를 통해 민족문화의 발원을 탐구하며, 잃어버린 자연과 소멸한 생명력을 되찾으려 했다. 마찬가지로 영화 <황토지>의 기우제 장면, 영화 <붉은 수수밭>에서 고량주를 소변으로 발효시키는 과정, 영화<국두(菊豆)>에서 빨갛게 물들었던 염색 공장의 장면 등은 특수로 보편을 대표하는 문화적 장치로 볼 수 있다. 이는 이미 낙후와 문명의 이분법적 근대화 계몽 논리를 벗어난 새로운 접근-‘민간’에 대한 재발견이었다.

바로 이런 이유로 영화 <황토지> 속 기우제 장면은 철저히 객관적인 시점이 유지된다. 지식인을 대변하는 서술자 ‘나’는 오직 존중의 태도로 접근해야만 인민과 가까워질 수 있다. 이는 텐쑹쑹의 영화 <말도둑>에서 천장(天葬) 장면을 롱테이크로 재현한 방식과도 일맥상통한다. 다시 말해, 거대한 황하, 먼지 날리는 황토지, 그리고 기우제 장면의 웅장함을 재현하는 방식은 단순히 낙후와 무지를 드러내기 위한 것이 아니라, 인민의 생존 방식을 탐구하고, 자연과 하나가 된 중국 인민의 강한 생명력을 보여주기 위한 시도다. 사실 영화 <붉은 수수밭>에서 소변으로 새로운 맛의 수수주를 완성하는 것이 진짜 핵심적인 요소인지 여부는 중요하지 않다. 중요한 것은 기존에 신성시되던 규범, 이념, 전통에 대한 부정을 통해 해체하는 과정 자체다. 이러한 해체는 생명 본연의 야생성을 극대화하는 남성적 이미지를 탄생시켰고, 이는 영화 <황토지>에서 공산당 규율에 묶여 취치아오를 데려가지 못한 구칭의 무기력한 모습과 극명히 대비된다. 결국, 영화 <붉은 수수밭>의 원시성은 무기력한 언어를 압도하며, 이는 영화 <아이들의 왕>에서 자연의 언어로 도구적 사전을 대체하려는 희망과 맞닿아 있다. 그렇다면 원시적인 자연의 특수성을 어떻게 ‘민간’의 문화적 보편성으로 치환할 수 있는지에 대한 고찰을 위해, 천카이거 감독의 세 번째 작품인 <아이들의 왕>을 살펴보자.

영화 <황토지>에서 농민과 공산당 규율의 대립이 드러난 것처럼, 영화 <아이들의 왕>에서도 공식 교육과 주인공인 라오간(老杆)의 창의적 교육 방식이 첨예하게 맞선다. 영화는 생산대에서 7년간 일하던 지칭 출신 라오간이 갑작스럽게 교사로 발령받으면서 벌어지는 이야기를 담담하게 그린다. 중학교 졸업조차 하지 못한 라오간은 중학교 3학년 학생들을 가르치며, 학생들이 칠판의 글자를 그대로 베껴 쓰는 것 외에는 아무것도 할 줄 모른다는 사실을 발견한다. 이에 그는 학생들이 스스로 창작하

고 생각할 수 있도록 지도하려 최선을 다하지만, 그의 교육 방식은 기존 교육 기관의 불만을 사게 된다. 결국 강의를 시작한 지 며칠 만에 그는 학교를 떠나 다시 생산대로 복귀하게 된다. 이야기는 큰 기복 없이 생산대-산길-학교-산길-생산대로 이어지는 라오간의 발걸음을 따라 진행된다. 이러한 순환적 시공간 구조는 영화 속에서 '자연'을 재현하는 독특한 방식과 맞물려 펼쳐진다.

영화의 대부분 장면은 카메라가 라오간의 개인적인 동선을 따라가는 방식으로, 매우 객관적인 기록 촬영을 유지하거나 혹은 라오간의 시점에서 바라보는 촬영으로 구성된다. 가령 라오간의 시점에서 본 주관적 촬영도 대부분 라오간이 자연이나 풍경을 응시하는 장면에서 주로 사용된다. 여기서도 전형적인 숏-역 숏의 촬영기법을 깨는 표현양상-역숏 없음-이 나타난다. 마치 개인의 백일몽 관점에서 포착된 풍경처럼, 바라보는 주체의 행동이 있고 대상의 시선이 있음에도 불구하고 타자 시선의 객체가 결여되어 있는 것이다. 즉, 카메라가 주인공이 보는 것을 응시하는 것이다.

[그림 5] <아이들의 왕>: 라오간이 한자사전을 읽는 밤



예컨대 [그림 5]의 장면에서처럼 밤에 라오간이 한자사전을 열중해서 보게 되자, 자신의 상상에 빠진 라오간은 사전에서 귀신같은 소리들이 흘러나오는 것을 느끼게 된다. 그 소리는 노래 부르듯, 경전을 외우듯, 구구단을 외우듯, 집단으로 낭독하듯이, 그 사이사이에 여러 한숨 소리가 섞여 있어 지식의 음성화처럼, 또 무거운 역사가 이야기하듯 느껴진다. 소리와 화면이 분리된 이 장면은 갑자기 밖의 이상한 소리에 의해 방해를 받고, 문밖을 보니 소 한 마리가 서 있는 것이다. 그래서 카메라 위킹은 라오간-소-풀백으로 이동하면서 화면이 처음에는 '라오간이 소를 보는' 장면에서, '소의 시선'으로 넘어가게 된다. 그러나 소가 보는 라오간의 모습은 나타나지 않고 미디엄 롱 숏 장면에서만 라오간과 소 둘이 잡

힌 장면-즉, 응시받는 라오간이 소를 보는 장면이 나타난다. 마지막 장면은 마치 누군가가 멀리서 라오간의 모든 행동을 주시하고 있는 것처럼 보이며, 이 응시의 시점은 분명 라오간에게도 소에게도 속하지 않는다. 따라서 시선의 객체가 없는 [그림 5]에서, 라오간에게 보는 행위자는 주체-‘나’이며, “나는 나 자신이 나를 보고 있는 것을 안다.”¹⁰⁵⁾ 나는 단지 시각적으로 무언가를 보는 것이 아니라, 지각을 통해 주시하는 시선을 느끼기도 한다. 그러므로 여기서 응시하는 것은 주체도 타자도 아니라, ‘대상a’¹⁰⁶⁾이다. 더 정확히 말하자면, 주체의 관찰 충동이 화면에 나타난 것이다.

라캉은 『세미나 11』에서 눈과 응시를 구분했다. 그는 우선 사르트르가 『존재와 무』에서 탐구한 응시의 물화(物化)하는 힘을 인정했다. 어떤 그림에서든, 화가는 굵은 붓줄을 들고 있으며, 관객은 화가의 욕망에 따라 어리석게 조종당하기를 기다리게 된다. 그래서 사르트르가 말한 응시는 타자의 영역에서 상상한 응시이다. 이 응시는 나를 객체로 만든다. 타자의 응시는 우리에게 수치심을 가져다준다.¹⁰⁷⁾ 바로 이런 이유로, 관찰(le regard)은 시각 현상이 아닌 것들, 예를 들어 의사귀의 사각거림을 포함할 수 있다. 겉보기에는 눈이 기관체의 기능을 발휘하는 것 같지만, 실제로는 망막(網膜)과 세계 사이에 기호 세계가 삼입되어 응시(the gaze)가 눈(the eye)보다 먼저 존재한 결과이다.¹⁰⁸⁾

105) 자크 라캉, 『자크 라캉 세미나 11: 정신분석의 네 가지 근본개념』, 맹정현·이수련 옮김 (서울:새물결, 2008), 127.

106) 라캉은 대타자를 가리키는 대문자 A에 대비되는 소문자 a를 써서 상상계, 상징계와 실재 사이에 매개가 되는 개념- ‘대상 a(objet petit a)’를 제시한다. 그 개념을 이해하기 위해 보통 욕망을 도입해서 다음과 같이 해석한다. 예컨대 거울단계에서 어머니와 합일된 존재로 여기던 아이는 아버지의 개입으로 그 원초적 충족함이 분열되고 아이는 분열된 주체가 된다. 분열된 주체로서 그는 아버지의 세계에서 그 결여를 채우기 위해 어머니의 ‘부분’인 ‘대상a’를 욕망하며(욕구, 요구와 구분) 끊임없이 대체물을 찾는다. 단지 ‘대상 a’를 찾는 과정에서 그것은 원초적으로 충만하고 틈새 없는 완벽한 결합을 대체해주지는 못한다. 따라서 ‘대상a’는 대상을 구성하는 과정의 잔여물이며 상징화의 손아귀를 벗어나는 찌꺼기”로 볼 수 있다. 이 개념은 프로이트의 ‘Das Ding’, 마르크스의 ‘잉여가치’ 등의 개념과 유사하다. (브루스 핑크, 『라캉의 주체』, 이성민 옮김 (서울: 도서출판 b, 2013), 180)

107) 자크 라캉, 『자크 라캉 세미나 11』, 132.

108) 눈과 응시의 구분을 이해하기 위해 라캉은 바다 위에 떠 있던 정어리 통조림 깡통의 예를 든다. 어떤 어부가 깡통을 바라보지만, 깡통은 그 어부를 전혀 의식하지 않는다. 이 장면은 그 어부에게는 매우 유머러스하고 심지어 조롱적인 상황으로 느껴졌지만, 라캉은 그와 같은 감정을 공유하지 않았다. 라캉이 말하듯이 깡통은 단순히 깡통

그러므로 영화 <아이들의 왕>에서 나타나는 객체 없는 응시의 시점은 라캉이 말하는 '눈'과 '응시' 사이의 분열을 뜻한 '슬래시가 있는 주체 (\$)'에 관한 시각 영역의 표현으로 읽힐 수 있다. 영화에서 침묵하는 학생 왕푸(王福)와 망설이는 그의 아버지, 그리고 소 방울 소리가 들릴락 말락 하며 울리는 자연의 신비로운 소리 등은 모두 사회적 질서의 언어 상실의 증상으로, 이를 '타자의 침묵'¹⁰⁹⁾이라고 표현할 수 있다. 이와 유사하게 라오간이 바라보는 대상은 목동이든 소든, 언어와 이해를 거부하는 고집스러운 대상a라서 언제나 충분히 표현될 수 없다. 라오간이 계몽자의 자세로 소에게 다가가 소리의 근원을 찾으려 하거나, 목동에게 다가가 교육적 목표를 이루려 하거나, 원시 산림에 들어가 자연의 비밀을 풀려는 시도는 항상 무의미한 결과로 끝난다. 이는 대상 a를 마주할 때, 기호가 그 경계에 부딪힌다는 것을 보여준다. [그림 5]에서 보여준 대상 a-소로부터의 시선 부재는 바로 이러한 언어화 시도가 예외없이 실패하는 것을 보여준다. 이를테면 대상a에서 돌아오는 시선은 '보는 (look)' 것이 아니라 주체가 상상된 응시의 투여일밖에 없다. 따라서 [그림 5] 속의 룡 솜은 '라오간은 라오간 자신을 보고 있는 대상 a에서 응시를 안다'는 비(非)봉합의 흔적을 보여준다. 그 흔적은 소의 문자에서도 찾을 수 있다.

라오간이 다른 교실에서 지칭 친구들에게 가르치는 "옛날 옛적에 산이 하나 있었어요. 산에는 절이 있었고..."라는 끝없이 순환되는 이야기는 길들여진 사회 질서를 상징한다. 같은 시간, 목동이 칠판에 소의 분노로 그린 의미 없는 그림은 이에 대한 반항을 상징하며, 자연의 언어로 해석될 수 있다. 끝없이 반복되는 이야기가 사회적 언어(상징계)의 규율을 드러낸다면, 목동의 그림은 자연의 언어(상상계)로 사회 질서를 흔드는 시도를 보여준다. 또한, 라오간이 수업 중 자신도 모르게 잘못 쓴 한자는 '

일 뿐이며, 우리가 무엇을 하든 강통이 주관적인 사고와 입장을 가지거나 그 기반에서 응시를 발산하는 일은 결코 일어나지 않는다. 만약 그 어부가 원래 아무런 의미도 없는 이 장면에서 어떤 의미를 발견했다면, 그 의미는 어떤 경우에도 어부 자신에게서 비롯된 것일 수밖에 없다. 이런 의미에서, 생명이 없는 사물에서 느껴지는 응시는 사실 우리의 자의식이 외부로 투사된 결과다. 라캉은 이를 분명히 인지하고 있었으며, 강통은 어린 어부와 라캉 사이를 연결하는 하나의 매개체가 된다. 그래서 "내가 마주친 응시는 (...) 내가 본 응시가 아니라 내가 타자의 영역에서 상상해 낸 응시이다. (자크 라캉, 『자크 라캉 세미나 11』, 133-151)

109) 張旭東, 「社會風景的寓言-對陳凱歌《孩子王》的批判闡釋」, 『社會風景的寓言』, (上海: 上海人民出版社, 2021), 68.

소(牛)'와 '물(水)'의 조합으로 여러 번 반복된다. 이 신조어는 단순한 실수가 아니라, 주체 욕망의 잔여 기호로 해석할 수 있다. 잘못 쓰인 한자는 목동의 소 분노로 만들어진 자연적 언어가 순환하는 사회적 언어를 변형한 결과로 나타난다. 이는 실재에 속하는 비언어적 기호로서 무의식적 진실을 드러내는 상징으로 읽힐 수 있다.

이를테면 [그림 5]에서 소똥이나 잘못 쓴 한자로 카메라가 시선과 응시에 따라 움직이는 것은 대상 a를 응시하는 과정에서 주체가 경험하는 내적 트라우마를 외적으로 투사하는 과정을 보여준다. 라오간이 대상 a인 소와 목동을 관찰하는 과정에서 그의 시선은 대상 a의 응시와 융합된다. 이로 인해 라오간은 단순히 하나의 가시적 존재로 머무르지 않고, 동시에 물체의 응시에서 만들어진 이중적인 이미지가 된다. 사실, 대상a에서 온 응시와 라오간 사이에는 실재의 '스크린'¹¹⁰⁾이 존재하며, 이는 매개체이자 차폐물이다. [그림 7] 속 칠판은 스크린의 역할을 하며, 객체에서 반사된 일부 응시를 차단함과 동시에 변형되고 흐릿한 실재의 '이미지', 즉 잘못 쓴 한자를 드러낸다. 이는 상상적 응시 속에서 외적으로 투사된 주체의 내적 트라우마를 나타내는 것으로 볼 수 있다. 라오간과 같은 지식청년 세대에게 이러한 실재는 지청 경험에 대한 회고에서 발견될 수 있다.

라오간처럼 '산상하향'을 한 젊은 학생들은 국가 건설 지원이나 농촌에서의 재교육을 명목으로 외딴 농촌이나 산간 지역으로 보내져 지청의 일원이 되었다. 그들은 낙담하는 동시에 호기심 어린 눈길로 낯선 환경을 유심히 관찰했다. 예컨대, 장난신의 영화 <청춘제(青春祭)>(1986)에서, 여성 지청은 윈난성의 소수민족 지역에 도착한 이후, 처음에는 당황하면서 생활을 시작하지만, 훗날에는 주민들과의 화합을 경험하며, 낯설에서 적응으로의 변화를 겪는다. 지청은 계몽자의 자세로 이곳의 교육이 결핍된 사람들에 대해 동정과 연민을 가졌음에도 불구하고 오히려 원시자연과 같은 순박한 풍속 속에서 아름다움과 선함에 의해 역방향의 계몽을 받는다. 지청은 현지에 적응하지만, 그곳에 속하지는 않으며, 언제나

110) 라캉은 응시와 표상의 두 개 삼각형 도식을 통해 주체 '나'의 재현을 설명한다. 첫 번째 삼각형은 기하학적 광학 장(field)에서 우리의 자리를 표상의 주체로 위치시키는 것이고, 두 번째 삼각형은 나 자신을 그림으로 만드는 것이다. 여기서 이 두 삼각형은 사실 시각적 영역에서 작용하므로 서로 겹쳐지게 된다. 라캉은 이를 다음과 같이 설명한다. “시각적 장에서는 응시가 외부에 있으며, 나는 응시된다는 것, 즉 나는 하나의 그림이 된다는 것을 의미한다.” (자크 라캉, 『자크 라캉 세미나 11』, 164)

외부에서 들어온 침입자로 남는다. 결국 떠남(영화에서 여성 지청은 현지에서 사망한다)은 미리 쓰인 운명이 되고, 떠난 후의 지식 청년은 원시 자연의 풍경과 사람들에 대한 그리움에 빠진다. 그러나 그들이 그리워하는 것은 풍경이나 과거가 아니라, 타자에 대한 계몽적인 시선과 타자에서 비롯된 반계몽적인 응시에서 자아 주체성을 탐색하는 욕망이다. 이 때문에 <아이들의 왕>에서의 풍경은 이중적 시선으로 포착된다. 정확히 장쉬동이 지적한 바와 같이, "라오간은 마치 자신의 의식에 겨냥된 카메라와 같다."¹¹¹⁾ 이를테면 라오간은 보는 주체로서, 동시에 응시의 대상으로 존재하며, 주관과 객관의 구분을 깨뜨린다. 라오간은 아이들 사이에서 '왕'(영웅)처럼 교육 개혁자의 정체성을 가짐과 동시에, 그는 또 시선 구조의 바닥으로 편입되어 검열의 대상이 된다. 라오간이 문혁 시절의 사회질서에 반항하는 주체로서, 동시에 자신이 원시적 자연법칙으로부터 응시받는 객체가 된다는 이러한 상호 주관적인 성찰의 시선은 오히려 '발란반정'의 내적인 모순을 드러내고 있다.

감독 자신이 요약한 바¹¹²⁾와 같이, <아이들의 왕>의 중심 요지는 문화나 교육에 대한 비판이다. 따라서 영화 속에서 소처럼 길들여진 문혁의 사회질서를 반대하기 위해 [그림 7]과 같이 무의식적으로 쓴 잘못된 한자를 사용하여 지식인들의 상징적 저항을 표현했다. 동시에 라오간은 학생들에게 단순히 사전을 베껴 쓰거나 암기하지 말라고 충고한다. 이는 사전을 단순히 도구적 이성의 상징으로 보고, 학생들이 구체적인 실천을 통해 진정한 이성적 사고를 키우길 바라는 의도를 드러낸다. 영화가 궁극적으로 전달하려는 메시지는, 왕푸가 노동 뒤 작성한 노동 일기가 경험하기 전 작성한 일기보다 진실에 더 가깝다는 것이다. 이를 통해 영화는 문혁의 잘못을 바로잡는 관점에서, "실천은 진리의 유일한 기준(實踐是檢驗真理的唯一標準)"이라는 1978년부터 제시하던 정부의 사고방식과 놀랍게도 일치한다. 그러나 도구적 이성의 상징인 사전과 같은 과학 및

111) 張旭東, 『社會風景的寓言』, 85.

112) 천카이거는 <아이들의 왕> 촬영에 대한 회고록에서 언급한 바와 같이, "처음 보면 이 영화는 교육에 관한 것처럼 보이지만 (...) 내가 말하고자 하는 문화는 우리의 생활 모든 측면에 영향을 미치는 그 사회적 준중 규칙들로부터 온다. 문화는 거기서 나오며, 사람을 위해 있지만, 때로는 사람에게 상당한 해를 끼치기도 한다. 중국어 원문: "初看起來, 這部影片是將教育的事……我要講的文化, 就是影響着我們生活一切方面的那些社會尊則, 文化從那里來, 爲人而設, 有時又害人不淺". (陳凱歌, 「我拍<孩子王>」, 『南方文壇』 1(1997): 40)

기술적 지식 또한 실천에서 도출되고 검증된 것이 아니었던가? 더 나아가 "실천으로 진리를 검증한다"는 명제는 보편적 진리의 존재를 전제로 하며, 이는 실천을 넘어서는 순수이성에 기반한다. 이렇듯 영화는 실천적 이성과 도구적 이성을 과연 명확히 구분할 수 있는가의 문제를 파고들지 않고 있고 정부의 사고방식과 같은 맥락에서 문혁 시기의 맹목적 교조주의를 비판하는 데는 적합하지만, 진정으로 개인적 이성을 회복하는 방법에 대한 해명을 제공하지는 못한다. 이는 천카이거 감독의 다른 작품에서도 나타난다.

천카이거는 집단과 개인의 관계를 다룬 영화 <대열병(大閱兵)>(1986)이나, 개인 정신의 힘을 탐구한 <현 위의 일생 (邊走邊唱)>(1991)에서도 결국 규칙과 운명의 불가항력 속에서 개인의 계몽적 이성이 무력함과 취약함을 드러내는 데 공을 들였다. 천카이거 영화 속의 지식인은 더 이상 5·4 운동 시기의 지식 대변자나 생산자가 아니라, '지식 무용론'의 문혁 시기의 피해자로 등장하고 있다. 따라서 지청-홍위병 세대는 서구 문화의 수용과 중국 문화의 뿌리를 탐구함으로써 지식인들이 정치 이데올로기의 대변인이나 협소한 학문적 분업에 갇힌 전문가가 아닌, '민간'의 삶을 재발견하는 이로서, 이를 통해 하버머스가 말하는 '공론장'을 구축하고자 했다. 그러나 '문학의 뿌리 찾기'와 신계몽운동 사이에 형성된 모순적 딜레마¹¹³⁾처럼 그들은 서구의 근대와 중국 전통을 구체적 현실 맥락에서 결합하려는 과정에서 전통에 낙후한 사회와 문화의 근원이라는 상반된 속성을 부여하게 되는 모순을 드러냈다. 더불어 전통을 기반으로 구축된 '민간'은 개혁개방 초기의 공론장으로서 혁명적 역사 유산을 거부하는 과정에서 정치성을 배제했지만, 동시에 새로운 문화적 권력자로서 정부와의 암묵적인 공모 관계를 벗어나지 못했다. 이들 간의 공모 관계는 라오간의 자기애적인 나르시시즘에서 찾을 수 있다.

113) 문화적 '뿌리찾기' 옹호자들조차도 5·4운동을 전통문화의 단절로 보고, 한 세대 작가는 이 단절로 인한 "민족 문화 수양의 결핍"을 메워야 하며, "문화의 단절대를 넘어서야 한다"고 생각했다. 그래서 1980년대 중반 문학창작 의도는 대체로 중국 문화의 '니르바나 재생'과 "민족이 곧 세계"라는 기대 속에서, 뿌리찾기 여정을 통해 현대 사회에서 상실된 전통문화를 찾는 것이었다. 그러나 중국의 전통과 서구 근대 사이의 애매모호한 관계를 명확히 해소하지 못한 결과, 1980년대 말 이 창작 사조는 점차 쇠퇴하였고, 창작이 곤경에 빠졌다. 더불어, 문학의 전통 재건이라는 바람과는 달리, 이론과 창작이 분리되는 난처한 상황에 처하게 되었다. (朱水涌·張靜, 「傳統重建為何尷尬-以“尋根文學”為例」, 『文藝爭鳴』 6(2009): 69-73)

레이 초우는 영화 <아이들의 왕>이 루쉰의 「광인일기(狂人日記)」에서의 "아이를 구해라!"라는 문화적 주제에 호응하며, 지식인-소-대중의 지식 권력 구조를 다시 사용하여 문화 및 교육의 패러독스를 해결하려는 천카이거의 시도가 여전히 남성 문화의 자기애적 순환에 깊이 빠져 있다고 분석한 바 있다.¹¹⁴⁾ 그러나 이 공허함은 여성의 지위와 힘을 경시한 데서 비롯된 것이 아니라, 지식과 문명의 외피를 벗어나지 못한 채 여전히 이성애 의존하는 근대성에서 기인한 것이라 할 수 있다. 만약 루쉰이 소설 「고향(故鄉)」에서 "길은 걸어서 만들어진다"는 미약한 희망으로 지식인과 대중 사이의 욕망 구조의 균열을 메우려 했다면, 천카이거의 <아이들의 왕>은 소똥과 똥동이 보여주듯 상징적인 반항 의지를 통해 미래에 대한 희망을 부여한다. 이러한 문혁의 교조주의에서 벗어나려는 상징적 반항은, 역설적으로 다시금 유토피아적 허상에 빠질 가능성을 내포하고 있다. 이는 결국 1989년에 도래한 사회적 동란과 맞물리며, 남성 정치 권력과 민족 국가의 폭력이 지배하는 새로운 폭력의 물결 속에서 주체의 마지막 환상을 완전히 깨뜨리게 된다. 이 과정에서 라오간들, 지청-홍위병 세대가 꿈꾸던 유토피아는 1990년대의 시장경제 체제라는 새로운 이데올로기에 흡수된다.

이처럼 5세대 영화의 비(非)봉합적 구조를 통한 미학적 탐구와 마찬가지로, 천카이거 감독은 영화 <황토지>에서 <아이들의 왕>에 이르기까지 내용과 형식 모두에서 혁명역사의 과거 담론 속에서 객체화된 '인민'을 민족적 특성의 '민간'으로 재발견하려는 시도를 보여준다. 여기서 '인민'은 더 이상 사회주의 전통 미학에서 정의된 노동자, 농민, 군인과 같은 특정 계급 범주에 국한되지 않는다. 대신 '인민'은 자연의 숭고함 앞에서 압도되고, 자연과 사회의 이중적 억압 속에서도 강인하게 생존하는 존재로 재정의된다. 그러나 그의 영화에서 인민의 재현은 두 가지 상반된 계몽 논리를 포함한다. 한편으로 인민은 주체적 시선의 대상으로 자연과 동일하게 존재하며, 이를 통해 문화는 민족의 뿌리로 간주되어 정치 이데올로기와 대립한다. 다른 한편으로, 이러한 독립적 공론장은 기계적 교조주의를 비판함으로써 정부 이데올로기인 '발란반정'과 높은 일치를 보인다. 즉, 지식인의 사유 공간에 속하는 신계몽운동은 의도적으로

114) 레이 초우는 <아이들의 왕>을 분석하며, 여성 캐릭터를 공동으로 배제하는 것에서 출발하여, 지식인과 아이들 사이의 구조적 상호작용을 교육과 환상 사이에 멈춰 선 폐쇄적 순환으로 보았다. (레이 초우, 『원시적 열정』, 200-213)

정치 이데올로기와 거리를 두려 했지만, 이 공론장은 문혁 시대의 정치적 의식을 배제하는 동시에 포스트-마오쩌둥 시대의 개혁개방 이데올로기와 공모 관계를 형성했다.

문혁의 폭력사건에 대한 도동평(陶東風)교수의 정리¹¹⁵⁾에 따르면, 그때 군중 속의 개인은 잔인한 억압과 비판 속에서 자기이성의 판단을 상실했고, 배운 내용을 암기하고 반복하는 것 외에는 다른 선택지가 없었다. 폭력 속에서 자기 보존을 위해 개인이 선택할 수 있는 방법은 적과 선을 긋고, 그들을 고발하며 자신을 증명하는 것이었다. 그러나 문혁 시기의 폭력을 다룬 기존의 '상흔 영화'(대표적인 영화 <부용진>)는 개인의 도덕적 결함과 무책임함으로 귀결되는 경향을 보였다. 천카이거의 영화들은 정치적 이데올로기와 경쟁하며 민간 문화를 재현하려는 공론장에서 중요한 위치를 차지했지만, 영화 속에서 대중의 개인적 이성 상실에 대한 반성은 여전히 교조주의적 문화와 교육에 초점을 맞추고 있었다. 이는 개인적 이성의 근원을 찾는 데 실패했던 당시 공론장의 취약함을 보여준다. 더 나아가 1990년대에 들어 이러한 지식인의 공론장은 정부와 지속적인 긴장 관계를 유지하며 점차 분열되었다. 다음에서는 장이머우 감독의 영화 <인생>을 통해 문혁 재현의 문화정치적 측면을 분석함으로써, 지식인들의 공론장이 신계몽운동에서 급진과 보수로 양극화되는 분열과정을 밝힌다.

2. 영화 <인생> 속의 '민간 역사'와 문화정치

앞서 언급했듯이, 영화 <황토지>와 <붉은 수수밭> 등 5세대 초기 영화들은 산적들에게 인간성을 부여하고, 좌절을 겪는 팔로군의 이미지를 통해 기존의 혁명사 신화를 해체했다. 이들 작품에서 팔로군은 더 이상 계몽의 주체가 아니며, 인민 역시 계몽의 대상으로 그려지지 않는다. 대신 이들은 역사적 주변부에서 출발해 정통적인 혁명 서사를 해체하고, 생명력의 야생성을 통해 근대 계몽의 무력감을 보완하며 기존의 항일전쟁 서사를 재구성했다. 그러나 이러한 5세대 초기 영화들의 역사적 성찰

115) 문혁시기의 폭력사건에 대한 정리는 아래 글에서 찾을 수 있다.

陶東風, 「如何理解文革」, 『愛思想』, 2023-10-30, <https://www.aisixiang.com/data/99272.html>

은 1989년 정치적 사건을 기점으로 큰 변화를 겪게 된다. 1990년대 초반, 이들의 영화는 1989년 이후 등장한 주선율 영화의 공식적 역사와 뚜렷한 대조를 이루며, 민간 역사적 반성을 담은 대안적 역사로 규정되기도 했다. 이와 같은 맥락에서 장이머우의 영화 <인생>(1993)을 통해 '민간 역사'의 영화 재현이 지닌 문화의 정치성¹¹⁶⁾을 탐구할 수 있다.

영화 <황토지>의 촬영감독이었던 장이머우(1950~)는 감독 데뷔작 <붉은 수수밭>을 통해 5세대를 대표하는 감독으로 자리매김했으며, 국제적으로 90년대 중국영화의 최고 대표작들을 잇달아 내놓았다. 만약 천카이거의 영화가 역사와 문화에 대한 반성을 통해 5세대의 정신을 대표한다면, 장이머우의 영화는 지청-홍위병 세대 문화에서 대중 소비 상품으로의 산업적 전환을 보여준다. 영화 <붉은 수수밭> 이후 그는 액션 영화 <대호 미주표>(1988), 예술 영화 <국두>(1990)와 <홍등>(1991), 그리고 농촌 현실을 다룬 영화 <귀주 이야기(秋菊打官司)>(1992) 등 다양한 장르적인 시도를 이어갔다. 특히 중외 합작으로 제작된 영화 <국두>와 <홍등>은 연속으로 두 해 동안 오스카 국제영화상 외국어영화부문에 후보로 올랐지만 중국 내에서는 한동안 상영조차 되지 못하는 상황을 겪었다.¹¹⁷⁾ 두 작품은 <황토지>가 폭로한 봉건적 잔재와 낙후성을 한층 더 깊게 파고들었다는 평가와 함께 해외영화 배급시장의 열광을 받아서 중국 '민속영화'¹¹⁸⁾의 패턴을 만들어냈다. 즉 이는 이야기의 역사적 배경을 흐릿하게 처리하며 현실 정치의 민감한 문제를 피해가면서 만들어낸 민

116) 랑시에르가 제시한 예술의 정치성이란 "지배적인 담론 체제를 파열시키고, 새로운 감각적 분배를 통해 삶의 형식을 창출하는 데 있다"는 것을 의미한다. 이를 바탕으로 본 논문은 문화의 정치성의 관점에서 장이머우의 영화 <인생>에 나타난 민간의 역사적 시각이 어떤 의미를 지니며, 그것이 기존 지배 담론과 어떻게 상호작용하거나 대립하는지를 고찰한다. (정은영, 「감각적인 것의 재분배-2000년대의 시에 대하여」, 『창작과비평』 제142호(2008): 77)

117) 영화 <국두>는 1990년 '중영', 일본 도쿠마(徳間交流公司), 시안영화제작소가 공동 제작한 영화로, 1991년 오스카 국제영화상 외국어영화상 후보로 선정되었다. 그러나 중국 국내에서는 <국두>가 사회주의 가치를 묘사하지 않았다는 이유로 상영을 중단하려 해 논란을 일으켰으며, 1992년 7월이 되어서야 국내 상영이 허가되었다. 이와 유사하게, 대만 투자자 추푸성(邱復生)은 일본 도쿠마의 투자 방식을 본떠 홍콩의 '연대(年代)' 회사를 통해 장이머우의 영화 <홍등> 제작에 투자했으며, 이 영화는 1991년 5월 제작을 완료했으나 <국두>의 논란으로 1992년 6월에야 상영될 수 있었다.

118) 여기서 말한 '민속영화'는 장이머우의 <국두> 등을 모방해서 해외시장을 겨냥한 영화로, <오귀>(환젠신, 1993)와 <얼모(二嫖)>(주샤오원, 1994) 같은 작품들을 포함한다. 이러한 영화들은 중국을 낙후된 농촌으로 묘사하며, 해외 관객의 관심을 끌기 위한 것이다. (張英進, 「神話背后：國際電影節與中國電影」, 『讀書』 7(2004): 71)

속을 중국의 대표적인 이미지로 해외로 수출하는 영화 패턴이었다. 이처럼 '국내 찬밥과 해외 환영'의 이중적인 태도를 맛보았던 1990년대 장이머우 영화들, 그 중에서 특히 문혁 기억에 관한 영화 <인생>은 1980년대 말 사회적 혼란 이후 중국 내 사상 통제의 긴장된 분위기와 밀접하게 관련된 것으로 볼 수 있다.

1970년대 말에서 1980년대 중반까지 문혁역사에 대한 비판과 반성을 다룬 '상흔영화'가 유행한 이후, 1980년대 후반 중국 정부는 영화 속 역사 서술에 대한 통제를 다시 강화하기 시작했다. 이는 세계와 발맞춘 개혁개방 과정에서 경제 시장화를 추진하는 가운데, 이중 경제 체제(經濟雙軌制)가 가져온 부패와 행정 비효율 등의 사회적 문제가 점차 드러났기 때문이다. 이러한 상황에서 공공영역에서는 사회적 평등과 정치 체제의 민주화 개혁을 요구하는 목소리가 높아졌다. 이에 중국 정부는 한편으로는 정치 체제를 개혁하기 위해 중앙정치국 산하에 '정치체제 개혁 연구토론회'를 결성하는 시도를 했으며, 다른 한편으로는 공산당 지도 체제를 유지하고자 '정신 오염 제거(清除精神污染, 1983)'와 '자본주의 자유화 반대(反對資產階級自由化, 1987)' 등 사상운동을 연달아 펼쳤다.

이러한 개혁과 보수의 동요하는 정치적 분위기 속에서 영화계에도 두 가지 변화가 나타났다. 첫째, 건국 40주년을 기념하기 위해 당국이 '중대 혁명역사 소재 영화제작팀'을 설립하고, 주요 자금 지원 및 보조금을 통해 주선을 영화를 제작하도록 장려했다. 주선을 영화들은 혁명 역사에서 중요한 전쟁과 사건을 배경으로 다뤘지만, 문혁과 관련된 소재는 의도적으로 배제되었다.¹¹⁹⁾ 둘째, 주선을 영화 외의 일반 영화 중에서도 중대한 혁명역사 소재를 다룬 영화는 엄격한 검열을 통과해야 상영이 가능했다. 이는 각 영화제작소가 문혁을 다룬 영화제작을 급격히 줄이는 결과를 초래했다.

이에 1980년대 말과 1990년대 초에는 몇몇 공포 영화¹²⁰⁾ 등에서 문혁을

119) 예컨대 국가총리인 주은래(周恩來)의 전기(傳記)를 다룬 주선을 영화인 <주은래>(1991)는 문혁에 관한 내용을 언급했지만 정부 고위층에서 "어떤 일들을 재현하지 않는 것이 낫다"는 지적을 받은 적도 있었다. (『中國電影年鑒』 (北京:中國電影出版社, 1992), 2)

120) 1989년 5세대 감독 목덕원(穆德遠)의 영화<흑루고혼(黑樓孤魂)>은 문혁 중 한 소녀가 살해되고, 한 녹음기사가 지하실에서 녹음을 할 때마다 귀신의 공포스러운 소리를 녹음할 수 있었는데, 녹음기사는 이를 통해 이 드라마의 감독이 바로 그 소녀를 살해한 사람임을 알게 되는 내용을 보여준다. 그리고 황건중(黃建中) 감독의 1993년 작품

공포 요소로 사용하는 스릴러 영화가 등장했다. 아래 [표 1]의 통계에 따르면, 1987년-2001년 문혁 관련 영화는 약 19편에 불과했으며, 이는 1977년-1986년 동안의 약 150편에 비해 현저히 감소한 수치이다. 1980년대 후반부터 문혁 관련 영화는 제작량이 크게 줄어들었으며, 여러 세대 감독들의 작품이 공존하는 가운데서도 문혁이라는 역사적 사건을 배경으로 설정한 4세대의 상업영화(<흑루고혼>,<안개집>)와 6세대의 실험 영화(<나의 어린 시절 기억>,<나팔꽃>)와는 달리, 5세대 감독들의 작품과 해외 감독들의 지칭이나 홍위병 소재 영화에서는 더 뚜렷한 역사 성찰의 시각을 발견할 수 있다. 이러한 영화들의 역사적 표상은 주로 지칭-홍위병 세대 창작자들이 가진 개인적 기억을 바탕으로 하며, 동시에 1990년대 변화하는 중국영화제작 시스템과 깊은 연관이 있다.

[표 1] 1990년대 문혁을 다룬 중국 극영화 목록(1987~2001)

연도	영화	감독	주인공/장르
1987	인귀정(人鬼情)	황슈친(黃蜀芹, 1939~2022)	극영화
1987	아이들의 왕	첸카이거(陳凱歌, 1952~)	지칭, 극영화
1987	잔조(殘照)	바이홍(白宏, 1951~2016)	여성, 극영화
1988	기왕(棋王)	텅원지(滕文驥, 1944~)	지칭, 극영화
1989	*중국, 나의 고통(牛棚)	다이 시지에(戴思杰, 1954~)	아동, 극영화
1989	가까워진 죽음(死期臨近)	세홍(謝洪, 1950~)	스릴러
1989	흑루고혼(黑樓孤魂)	목덕원(穆德遠, 1956~)	아동, 스릴러
1989	나의 어린 시절 기억(童年往事)	호우쉐양(胡雪楊, 1963~)	단편, 스릴러
1992	지평선으로 가자(走出地平線)	위번정(于本正, 1941~)	주선율
1993	푸른 연	텐장장(田壯壯, 1952~)	아동, 극영화
1993	패왕별희	첸카이거(陳凱歌, 1952~)	극영화
1993	안개집(霧宅)	황건중(黃健中, 1941~)	스릴러
1994	인생	장이머우(張藝謀, 1950~)	민중, 극영화
1994	환영받지 못하는 여자(紅塵)	구룽(古榕, 1956~)	여성, 극영화
1994	햇빛 쏟아지던 날들	강문(姜文, 1960~)	극영화
1995	나팔꽃(牽牛花)	호우쉐양(胡雪楊, 1963~)	아동, 스릴러

<안개집(霧宅)>에서는, 집의 새 주인이 밤중에 항상 고문하는 소리를 들을 수 있었는데, 원래 새 주인은 한때 홍위병이었으며, 집을 차지하기 위해 원래 주인을 박해해 죽게 만들었기 때문에 집 안에서는 항상 처절한 울부짖음을 듣는다는 내용을 다룬다. (崔衛平, 「電影中的“文革”叙事」, 『粵海風』 4(2006): 43)

1998	* 슈슈 (天浴)	조앤 첸 (陳冲, 1969~)	여성, 극영화
2002	* 발자크와 바느질하는 중국소녀(巴爾扎克与小裁縫)	다이 시지에	지청, 극영화

주: * 표시한 <중국, 나의 고통>, <슈슈>, <발자크와 바느질하는 중국 소녀> 세 영화들은 해외중국인에 의해 만들고 중국 본토 외에서만 상영된 작품이었다.

1990년대 초, 외국 자본과 5세대 감독들의 협업은 국제적으로 인정받는 중국영화의 제작모델로 자리 잡았다. 중외 합작영화는 개혁개방 초기부터 점차 증가했으며, 1979년 설립된 중국영화합작제작회사(中國電影合作制片公司)는 합작영화제작 전을 담당하는 국가기관 역할을 했다. 초기 합작영화는 주로 홍콩과 협력하여 제작된 영화 <화소원명원(火燒圓明園)>(1982), <소림사(少林寺)>(1982)와 같은 무협이나 액션 장르의 상업 영화가 대부분이었다. 이러한 영화들은 당시 중국 내 상업영화의 공백을 메우며 각 지역 영화제작소에 높은 수익을 안겨주었다. 중국 정부는 양측이 동등하게 참여하고 전방위적 협력을 이루는 합작 제작 모델¹²¹⁾을 추진했으나, 검열 과정에서 '합작 제작 (合拍片)'과 '협조 제작 (協拍片)'으로 구분했다. 협조 제작은 중국 내 촬영지 제공과 로케이션 지원에 그치는 형태로, 중국산 영화로 간주되지 않아 중국 내 상영이 불가능했다. 예컨대 베르나르도 베르톨루치 감독의 영화<마지막 황제>(1987)는 협조 제작으로 중국영화합작제작회사의 지원을 받아 제작되었으나, 중국 내 상영 허가를 받지 못했다. 반면, 중국 시장 상영을 목표로 내륙 배우를 기용한 영화 <고금대전진용(古今大戰秦俑)>(1990)처럼 내륙과 홍콩이 협력한 합작영화는 1980년대 주요 합작 모델로 자리 잡았다. 1989년 사회적 동란 이후 중국의 주요 영화제작소들이 자금난에 빠지자 대만 자본이 홍콩을 경유하거나 일본 자본이 중국 감독들과 협업을 확대하면서 1990년대 초 합작영화의 상업적 붐이 본격적으로 일어났다.

1980년대 중국 시장의 합작영화는 홍콩 등 창작 단체를 중심으로 한 협력 모델이었다면, 1990년대 초반의 중외 합작 예술 영화는 '대만 자본, 홍콩 기술, 본토 인재'의 합작 모델로 발전했다. 장이머우의 합작영화뿐만 아니라 황수친(黃蜀芹)감독의 영화 <화혼(畫魂)>(1993)은 상하이영화제작소와 프랑스 자본의 합작영화였으며, 황젠신 감독이 연출한 <오괴

121) 列孚·吳思遠 等, 「近年香港電影發展態勢」, 『当代電影』 11(2010): 12-19.

(五魁)>(1994)는 시안영화제작소와 대만 용상(龍祥) 회사의 합작영화였다. 장이머우의 민속 영화가 거둔 성공으로 인해 다른 감독들도 중외 합작영화제작에서 해외 투자자의 요구를 수용할 수밖에 없었고, 이로 인해 향토성과 민속이 중국영화의 대표적 이미지로 자리 잡아 해외 시장에서 소비되는 경향이 강화되었다.

각 지역 영화제작소를 기반으로 한 합작영화 외에도, 해외 자본을 활용한 독립 예술 영화도 제작되었다. 예컨대, 천카이거의 <현 위의 인생>(1991)은 해외 자본으로 제작되어 해외 배급(1992년 9월 한국 개봉)에는 성공했으나, 중국 본토에서는 상영되지 않았다. 홍콩 자본으로 만들었던 그의 또 다른 작품 <패왕별희>(1993)는 1993년 칸 영화제에서 황금종려상을 받았지만, 중국 본토에서는 한동안 냉대를 받으며 홍보도 제한되었다. 합작영화와 중국영화 당국 사이의 갈등 속에서 국제영화제는 양측의 마찰을 더욱 심화시키는 계기가 되었다. 텐창창 감독의 영화 <푸른 연>(1993)은 홍콩과 일본 자본으로 제작되었으며, 1993년 일본영화로 도쿄 국제영화제에 출품되었으나 중국 당국의 엄격한 행정처벌을 받았다.

영화 <인생>은 바로 이러한 영화국과 영화인들 간의 긴장이 최고조에 달했던 시기에 제작되었다. 1994년 2월 후반 작업을 마친 영화 <인생>은 검열 과정에서 국내 상영이 저지되었지만, 같은 해 5월 칸 영화제에 출품되어 최우수 남우주연상을 받았다. 장이머우 감독이 영화제에 참석하지 않았음에도, 이 작품은 국내에서 상영 금지 조치를 피하지 못했다. 그러나 이 영화가 해외에서 높은 평가를 받자 국내 영화계에서 금지 조치에 대한 논란이 일었고, 결국 1994년 7월 중국 광전총국(广电总局)은 『중외 합작영화제작 관리 규정』을 발표하며 사후적 법제화 절차를 보여주었다. 영화 <인생> 이후로 문혁에 관한 영화제작은 점차 어려워졌으며, 문혁에 대한 대중기억은 2000년대 초반 드라마 <열정이 불타는 시절(激情燃燒的歲月)>(2001) 혹은 <혈색낭만(血色浪漫)>(2004) 같은 작품들이 보여준 낭만적인 혁명의 시기를 회고하는 흥색 노스텔지어 장르로 대체되었다. 따라서, 영화 <인생>은 1990년대 중국에서 영화를 통해 역사를 이야기하는 데 있어 분수령이 된 작품으로 볼 수 있다.

1990년대 중국영화계에서 등장한 일련의 '금지 영화(禁片)'는 한편으로는 정치적 검열의 강화와 관련이 있으며, 다른 한편으로는 영화 심의 및 상영 허가를 포함한 영화법과 행정 규정 체계가 아직 완비되지 않은

상황에서 영화산업 개혁의 진통을 반영한 결과다. 이러한 '금지 영화'들은 정식 유통 경로를 통해 중국 시장에 진입할 수 없었지만, 오히려 해외 영화 시장에서는 중국영화에 대한 인도주의적 관심의 초점이 되었다. 그러나 이들 금지 영화가 반드시 정권의 금기에 도전하는 정치적 이념을 담고 있는 것은 아니다. 특히 같은 문혁 소재를 다룬 <푸른 연>과 <패왕별희>와 비교했을 때, 장이머우의 <인생>은 뚜렷한 '민간적 시각'에서 역사를 서술한다.¹²²⁾ 영화 <인생>은 장이머우의 전작 <국두>와 달리 정치적 억압의 상징을 대규모로 생산하지 않으며, 오히려 철저히 탈정치화된 역사서술을 선호한다. "어떠한 깊은 의미도 거부하고, 깊이를 가지지 않으려 노력"¹²³⁾한 것으로 평가받는 이 영화는 구체적인 연도를 명시하지 않고, 가족이 겪는 사건들을 통해 시대적 배경을 포착한다. 이는 개인의 기억 방식에 가깝게 다가가면서도 정치적으로 민감한 요소들을 피하는 전략적 선택이었다. 그렇다면 당국은 왜 영화 <인생>을 상영 금지했는지에 대한 의문을 바탕으로 영화 <인생>의 역사재현을 고찰하고자 한다.

영화 <인생>은 위화(余華)의 동명 중편 소설(1992년 발표)을 원작으로 한 작품으로, 원작 소설이 묘사한 시대적 흐름과 가족의 비극적 역사를 비교적 충실히 재현한다. 만약 영화가 소설과 같은 구조로 '나'라는 서술자를 통해 역사서술이 진행되었다면, 영화 <푸른 연>처럼 '나'의 시점을 빌려 푸페(福貴)가 자신의 이야기를 '나'에게 말하고, '나'가 관객에게 전달하는 방식으로 제작되었을 것이다. 그러나 소설 속 서술자인 '나'는 낮은 사람이며, 이야기를 취재하는 지식인으로 설정되어 있다. 따라서 영화에서 '나'라는 서술자를 활용한다면 천카이거의 영화 <황토지>처럼 계몽적 교화라는 의심을 벗어나기 어렵다. 정적인 카메라를 피하려는 장이머우의 영화 <인생>은 과감히 3인칭 전지적 시점을 채택하고, 내레이

122) 영화 <푸른 연>은 어린아이의 시각을 통해 1957년 반우파 운동의 확대에서 시작해 문혁 직전까지, 지식인 가족과 주변 인물들이 겪는 비극적인 사건들을 다룬다. 영화의 마지막 장면에서 어린아이가 벽돌을 들고 저항하는 모습은, 감독 텡왕창(田壯壯)이 자신을 '홍위병 세대'라고 부르는 자전적 회고를 떠올리게 한다. 한편, 천카이거의 <패왕별희>는 경극 배우의 시선을 통해 민국 시대부터 문혁 종료까지의 시대 변화를 담아내며, 특히 문혁 시기의 '인민 재관' 장면은 감독이 과거에 아버지를 비판했던 경험에 대한 죄책감을 투영한 것으로 해석된다. 이처럼 영화 <푸른 연>과 <패왕별희>는 지식인이나 예술가의 시각에서 역사를 회고하지만, 장이머우의 영화<인생>은 도시 변두리의 일반 시민, 즉 민간의 관점에서 역사를 다시 써 내려간다.

123) 崔衛平, 「中國電影中的文革敘事」, 36.

선을 배제하며, 1940년대 국공 내전, 1950년대 '토지 개조운동'과 '대약진 운동', 그리고 1960년대~1970년대 문혁 등 30여 년에 걸친 푸폐의 인생사를 묘사한다.

영화 <푸른 연>이 1950년대~1960년대 문혁 이전의 정치적 사건을 배경으로 문혁이 왜 발생했는지를 반성하는 시각을 담고, 영화 <패왕별희>가 1930년대~1940년대부터 문혁 종료 후까지의 역사적 흐름을 배경으로 주인공의 비극사를 재현했다면, 영화 <인생>은 1940~1970년대 여러 정권 변천을 겪은 중국 인민의 개인사를 그려냈다. 이를테면 푸폐의 일생은 중국 인민을 상징하며, 옛중국에서 신중국으로의 국민적 정체성 전환 과정을 재현한다. 또한, 사회주의 실천 과정에서의 연이은 좌절을 통해 인민의 역사적 현주소를 보여준다. 이러한 점에서 영화 <인생>은 영화 <황토지>의 민간적 시각을 이어받아 신중국 건국사를 재구성한 작품으로 재해석할 수 있다.

영화 <인생>은 신중국의 성립 전후에서 문혁에 이르는 연대기를 통해 대표적인 정치적 사건을 배경으로 신중국 건국사의 굴곡을 그려낸다. 1940년대 국민당 정권 시기의 푸폐는 지주 집안의 도련님으로, 아편을 피우고 도박에 빠지는 악습을 지닌 인물로 묘사된다. 푸폐가 도박으로 집안 자산을 모두 잃는 이야기는 1940년대를 배경으로 하지만, 구체적인 사회적 배경과 직접적으로 연결되지는 않는다. 중요한 점은, 타인의 계략으로 가산을 모두 날리고 지주에서 민간 예술가인 그림자극(皮影戲) 연기자로 전락하며 첫 번째 신분의 전환을 이루는 것이다. 이후 푸폐는 가정이 간신히 안정된 순간 국민당 군대에 의해 강제 징집되어 전쟁터로 끌려가지만, 우연히 공산당 군대에 포로로 잡히고 그림자극 연기자로서 해방군을 위한 문예 활동을 하게 되면서 두 번째 신분의 전환을 경험한다. 1950년대에 접어들어 해방 후 토지개조운동의 영향을 간신히 피해 살아남은 푸폐는 평범한 도시 변두리 거주민으로 자리 잡는다. 영화는 1950년대의 수많은 역사적 사건 중 '대약진 운동'과 '인민공사'에 초점을 맞추는데, 이는 푸폐가 그림자극 공연을 통해 '모범 국민'으로 여겨지며 세 번째 신분의 전환을 겪는 과정을 보여주기 위함이다. 그러나 푸폐 가족의 비극은 바로 이 시점에서 본격적으로 시작된다.

먼저, 아들 요우칭(有慶)은 잠이 많아 학교에서 졸던 중 푸폐의 전우였던 구청장인 춘생(春生)이 운전하던 차가 벽을 들이받으면서 사고로 목

숨을 잃는다. 이어 1960년대 문혁이 시작되자 푸펑은 그림자극 도구를 불태우며 과거와의 단절을 선언한다. 얼마 지나지 않아 딸 펑샤(鳳霞)가 출산 과정에서 대량 출혈로 사망하면서 푸펑 가족의 비극은 절정에 이른다. 영화의 결말인 1970년대에는 명확한 연도를 밝히지 않지만, 펑샤의 아들이 여섯 살 생일을 맞는 장면을 통해 문혁 종료 직전임을 짐작할 수 있다. 따뜻한 가족의 분위기 속에서 푸펑은 한때 그림자극 도구를 담았던 빈 상자를 꺼내 닭장을 만들고, 손자와 함께 “나중에 크면 기차를 타고, 비행기를 타는” 좋은 날들을 이야기한다. 이는 과거 아들에게 말했던 “닭이 자라 공산주의를 이루는 이상적인 삶”에 대한 희망을 대신하는 새로운 현실로 제시된다.

영화 <인생>에서 그림자극은 단순히 시대 전환을 나타내는 영화적 도구로만 등장하지 않는다. 예를 들어, 도박장에서 공연된 그림자극인 <진향련의 찰미안(秦香蓮鋤美案)>은 불의와 배신을 처벌하는 내용을 담고 있으며, 대약진 운동 시기 공연된 <봉신방(封神榜)>은 새로운 왕조의 탄생을 노래한다. 이로써 민간 예술인 그림자극은 주인공 푸펑이 새로운 정권을 맞이하는 신분 변화를 상징적으로 담아내고 있음을 보여준다. 또한, 그림자극은 단순히 민속적 형식으로 그치지 않고, 중국영화 예술의 기원과 깊은 연관성을 지닌다.

19세기 말 서양 영화가 처음 중국에 소개되었을 때, 영화는 전통 그림자극(皮影戲), 즉, ‘그림자로 연출한 희극’과 비슷한 특징을 강조하기 위해 ‘서양영희(西洋影戲)’ 또는 활동사진과 구분되는 ‘전광영희(電光影戲)’라는 이름으로 불렸다. 여기서 ‘영희(影戲)’는 그림자를 뜻하는 ‘영(影)’과 희극을 뜻하는 ‘희(戲)’를 합친 것으로, 중국에서 영화는 그림자극의 연장선으로 받아들여졌다. 이러한 맥락에서 그림자극은 중국영화 예술의 전신으로 간주되며, 장이머우 감독이 영화 <인생>에 그림자극을 의도적으로 삽입한 것은 영화예술이 정치적 상황에서 벗어날 수 없는 한계를 암시한다고 볼 수 있다. 특히, 그림자극이 문혁 시기에 불태워지는 장면은 이 시기가 민간 예술문화, 나아가 예술의 자율성을 완전히 파괴한 시점임을 상징한다. 장이머우의 이전 작품들이 검열로 인해 상영이 제한된 상황을 고려하면, 영화의 결말에서 푸펑이 생산 도구를 상징하는 병아리로 그림자극의 빈자리를 채우는 행위는 그림자극의 미래, 즉 1990년대 초반 중국 영화산업의 위기에 대한 감독의 우려를 드러낸다.

1980년대 이후 텔레비전과 비디오테이프 등 새로운 매체의 보급으로 중국영화의 관객 수는 매년 감소했다. 1979년 관객 수는 293억 명에 달했으나, 1991년에는 절반 이하인 144억 명으로 줄었고, 1993년에는 42억 명으로 급감하며 중국 영화산업은 생존 위기에 직면했다.¹²⁴⁾ 이러한 상황에서 중국영화시장을 되살리기 위한 과제가 대두되었고, 중외 합작영화를 통한 새로운 제작 방식이 시장화 문제를 해결하는 한편, 영화 매체를 통해 신중국의 현대사를 대중기억으로 다시 쓰는 역할도 중요해졌다. 비록 <인생>은 중국 본토에서 본격적으로 상영되지 못했지만, 중국영화의 뉴웨이브를 대표하는 중요한 작품으로 평가된다.

그럼 영화 <인생>이 어떠한 역사적 재현을 통해서 각 시대의 역사적 기억을 구축하고 있는가? 영화는 주인공 푸쥔 개인의 삶에 영향을 미친 중요한 사건들 외에도, 국공 내전, 대약진 운동 및 인민공사, 문혁이라는 세 가지 역사적 사건을 중심으로 이야기를 전개한다. 이 세 사건의 재현은 모두 정치적 색채를 배제한 민간적 시각을 통해 이루어졌다는 점에서 주목할 만하다.

우선, 영화 속 해방전쟁 (또는 2차 국공내전, 1946.6-1949.9) 장면은 당시 정부가 지원한 주선울 전쟁 영화와 뚜렷한 대조를 이룬다. 1980년대 말부터 군대 소속의 팔일(八一) 영화제작소는 영화 <대결전(大決戰)> 3부작¹²⁵⁾을 통해 해방전쟁 당시 공산당이 거둔 승리를 재현했으며, 이후 <대전환(大轉折)>, <대진군(大進軍)> 같은 시리즈 영화들¹²⁶⁾도 계속 제작했다. 이러한 주선울 영화들은 해방전쟁의 승리를 다시 한번 돌아보며, 1989년 이후 발생한 사회적 혼란 속에서 중국 정부의 정당성을 강화하려는 의도를 담고 있다. 반면, 장이머우의 영화 <인생>은 해방전쟁을 매우 적은 비중으로 언급하면서도, 주선울 영화와는 완전히 다른 접근 방식을

124) 虞吉, 『中國電影史綱要』(重慶: 西南師範大學出版社, 2008), 175.

125) 영화 <대결전(大決戰)> 시리즈는 팔일 영화제작소가 1989년 제작팀을 결성해 1948년 9월부터 1949년 1월까지의 해방전쟁 3대 전투를 다룬 작품으로, <요심 전투(遼沈戰役)>(1990), <회해 전투(淮海戰役)>(1991), <평진 전투(平津戰役)>(1992)로 구성된다.

126) 1996년에는 영화 <대전환(大轉折)> 시리즈로 <요서남의 대혈전(鏖戰魯西南)>과 <대별산 진격(挺進大別山)>이 제작되었으며, 이는 1947년 해방군이 황하를 건너 대별산으로 진격하며 해방전쟁의 결정적 전환점을 만들어낸 과정을 다룬다. 또한 영화 <대진군(大進軍)> 시리즈는 <대서북 해방(解放大西北)>, <남선 대추격(南線大追殲)>, <대서남 석권(席卷大西南)>, <닝후항 대전(大戰寧滬杭)> 등으로 구성되어 해방전쟁의 주요 전쟁 장면을 재현한다.

취한다.

영화는 전쟁의 정치적 배경이나 공산당과 국민당 간의 이념적 갈등을 설명하지 않으며, 해방군의 영웅적 이미지를 부각하지도 않는다. 즉, 전쟁이 왜 발생했는지에 대한 서술을 생략하고, 전투의 세부 사항을 묘사하지 않은 채 대신 눈 덮인 황량한 들판에 널린 시체들을 통해 전쟁의 비극성과 잔혹함을 보여준다. 이는 주선율 영화의 영웅 서사와는 완전히 다른 역사적 기억을 구축하며, 정치적 군사적 교훈보다 인류적 공감을 자아낸다.

영화 <인생>에서 푸폐와 춘생은 참호 속에서 혹독한 겨울밤을 견뎌낸 뒤, 이튿날 전장이 적막하게 가라앉은 것을 발견한다. 근처에 있던 국민당 부대는 흔적도 없이 사라졌고, 산처럼 쌓인 부상자와 시신만이 남아 있다. 이때 멀리서 흰 눈발을 가로질러 다가오는 해방군의 모습을 목격하며, 그들은 마치 왼편의 죽음과 오른편의 생존 사이에 선 듯이 경계선 위에 놓인다. 만약 영화 속에서 술을 마시고 잠든 덕분에 전투를 피한 것이 아니라, 푸폐와 춘생이 맑은 정신으로 참혹한 전투를 목격했다면, 전쟁이 그들에게 남긴 정신적 충격은 달랐을지도 모른다. 하지만 <인생>은 생존 이후의 충격과 공포를 선택하여 보여주며, 이는 '잘 살아남는 것'이라는 영화의 주제에 더욱 부합한다.

[그림 6] <인생>: 국공내전의 전장



[그림 7] <인생>: 반혁명심판대회





[그림 6]이 보여주듯 극적으로 재현된 전투 장면에서는 푸폐와 춘생이 산 아래로 머리를 숙이고 도망치는 동안, 천 명 이상의 해방군이 밀물처럼 몰려와 그들을 추격한다. 이 과정은 과거 '인해전술(人海戰術)'¹²⁷⁾로 불리던 항미원조 시기 인민해방군의 전술을 연상시키지만, 한국영화 <태극기 휘날리며>(강제규, 2004)에서처럼 해방군을 광기에 찬 모습이 아니다. 대신에 카메라가 익스트림 롱 샷에서 풀 샷으로 추격 과정을 포착해, 군대 앞에서 평범한 민간인이 얼마나 작고 무력한 존재인지 보여준다. 해방군 전사들의 클로즈업으로 전환되는 순간, 그들은 '포로를 우대한다'는 전통에 따라 도망치다 떨어진 그림자극 도구를 칼로 주워 든다. 곧이어 해방군 앞에서 푸폐가 그림자극을 공연하는 장면으로 이어진다. 이처럼 전투 장면에서 드러나는 '인해전술'의 재현은 이념적 선전과는 무관하며, 인민의 시각에서 바라본 전쟁을 강조한다. 영화는 적과 아군의 구

127) 중국군대에서 유래한 이러한 전술은 '인해전술(人海戰術)'은 압도적인 병력을 투입하여 수많은 돌파구를 형성 침입하여 방어진역을 분단, 고립시키는 일종의 제파식(梯波式) 공격전법을 말한다. 한국전쟁 당시 인민해방군(한국에서 중공군으로 불림)은 방한복을 착용하고 손에는 소총, 방망이 수류탄을 들고 일부 병사는 나팔, 피리, 팽과리, 북을 치면서 한국군 진지로 공격해오는 모습을 연출하였다. 중국 특유의 인해전술로 한국군과 유엔군에게 타격을 주었다는 역사적 연유로 한국에서는 이 용어를 중국군의 은어처럼 사용하고 있다. 중국에서는 '인해전술'이 이러한 부정적인 의미를 지니지 않으며, 일상적인 표현으로 사용되고 있다.

분을 넘어서 전쟁터의 죽음과 비극을 재조명하며, 민간인 포로의 두려움과 전쟁의 참혹함을 섬세하게 담아낸다.

그 다음에 동일한 충격 효과를 불러일으키는 장면은 악랄한 지주인 룡얼(龍二)을 대상으로 한 심판대회 장면이다. 영화는 건국 초기 토지개조 운동에서 발생한 많은 부작용, 예를 들어 폭력과 유혈 사태, 농촌에서의 계급 분할 및 혈통과 출신 논쟁이 이후 장기적인 정치 투쟁의 기반을 형성했다는 민감한 역사적 논란을 피해 간다. 대신, 영화는 룡얼이 자신의 집을 불태우며 토지개조에 저항하는 행동을 설정하여, 토지개조운동을 동시대의 '반혁명 탄압' 운동으로 전환한다. 이를 통해 건국 초기 정권 안정화 과정에서 인민이 겪었던 정체성의 불안감을 부각한다.

영화의 반혁명 심판 장면([그림 7])에서 룡얼이 팔이 눌린 채 끌려 나오는 모습은 압도적인 군중의 인해(人海) 속에서 고개를 숙인 푸폐가 원수(怨讐)였던 룡얼과 마주하는 장면으로 연출된다. 이때 영화는 위에서 내려다보는 부감 촬영을 사용하여 군중의 압박감을 강조한다. 룡얼이 처형당하며 총알이 그의 몸에 박히지만, 그 총소리는 마치 푸폐의 가슴을 강타한 듯한 심리적 충격을 전달한다. 이처럼 '인해(人海)' 장면의 재현을 통해 영화는 해방전쟁과 '토지개조운동'이라는 두 가지 역사적 사건을 연결하며, 새로운 정권하에서 인민이 평화와 억압이라는 이중 체제 속에서 무의식적으로 '새로운 국민-인민'으로서의 정체성을 형성했음을 보여준다.

이어서 영화는 건국 후 중국 사회를 "1년을 20년처럼 사용한다"는 구호 아래 시작된 대약진운동(1958~1960)시기로 바로 연결한다. 이 시기는 '대규모 제철(大煉鋼)'과 '인민공사식당'으로 대표되며, 1950년대 초의 비교적 순조롭게 진행된 사회주의 개조 단계(삼반오반 운동, 항미원조전쟁 등)는 생략된다. 영화는 대규모 제철의 성공을 축하하는 뽕과리와 북소리가 울려 퍼지는 장면을 의도적으로 삽입해 당시 정책이 선전한 사회주의 산업 생산의 우월성을 강조한다. 동시에, 극 중에는 '대만 해방'이라는 대사를 통해 대약진 운동이 미·소 간의 국제적 긴장 속에서 국력을 강화하고 통일을 이루려는 전략적 의도를 담고 있음을 암시한다. 대약진 운동의 정책적 기반은 마오쩌둥의 '인구론'¹²⁸⁾에서 비롯되었기에, 영화에

128) 1958년, 마오쩌둥 주석은 연설에서 6억 인구를 농업·공업 발전의 핵심 요인으로 언급하며 인구 증가를 긍정적으로 평가했다. 전쟁 시기에는 인구가 군사력의 상징이었고, 신중국 건국 초기에는 생산력을 촉진하는 자산으로 간주되었다. 대약진 운동 시

서 대약진 시기의 이미지는 여전히 인민 집단의 모습을 통해 묘사된다. 하지만 이때의 '인해'는 더 이상 충격의 장치가 아니라, 생산력을 상징하는 이미지로 전환된다. 이로써 영화는 대약진 운동이라는 시대를 인민의 노동과 집단적 노력을 중심으로 재조명한다.

그러나 대약진 운동 정책의 모순은 여기서 비롯되었다. 농업과 공업의 협동화를 통해 '영국을 따라잡고 미국을 앞지르겠다'는 근대화 목표를 추구했지만, '인간의 힘이 자연을 이긴다'는 봉건적 윤리관에 기반을 두고 국력을 측정한 것이 문제였다. 이로 인해 경제 법칙을 위배한 비합리적인 근대화 전략이 나타났으며, 이는 대약진 운동이 지닌 비현실성을 드러냈다. 이러한 문제를 반영하듯, 영화 <인생>은 한 장난 장면을 통해 인민공사 식당을 재현한다.

[그림 8] <인생>: 인민공사식당



[그림9] <푸른 연>: 인민공사식당



영화는 인민공사 식당 장면([그림 8])에서 롱 숏 촬영을 사용해 마당과

기, 인민은 집단 노동과 대규모 생산에 동원되었고, 인민공사 제도 도입으로 사회생활이 점차 집단화되었다.

지붕에 쓰인 '인민공사 식당은 천당과 같다'는 구호를 보여주며, 사람들이 모여 식사하는 모습을 담아낸다. 카메라는 아들인 유청이 그릇을 들고 식당 안을 돌아다니는 장면을 따라가며 집단생활의 풍경을 생생하게 포착한다. 반면, [그림 9]처럼 영화 <푸른 연>에서의 인민공사 식당은 아이의 시선으로 포착되어 비교적 객관적인 시선이 유지되며 미디엄 샷을 중심으로 한 촬영으로 식당 내부에 있는 사람 간 관계를 보여줌으로써 재현된다. 즉, 영화 <인생>의 움직이는 카메라와 영화 <푸른 연>의 정적인 시각적 접근은 인민공사 식당 공간에 대해 서로 다른 감각을 전달한다. 영화 <푸른 연>에서는 아이의 고요한 관찰을 통해 식당에 대한 불확실성과 거리를 나타낸다면, 영화 <인생>은 움직임을 통해 식당 공간과의 동화(同化)과정을 표현한다. 이러한 시점의 차이는 공공영역과 개인 사이에서의 집단 기억 구축에도 영향을 미친다. 영화 <푸른 연>에서 "온통 낭비된 쌀과 밀가루, 폐철이 된 철강일 뿐"이라는 대사처럼 지식인 계층이 가차없이 인민공사식당에 대해 비판적인 시선을 던진다. 반면, 영화 <인생>은 원작 소설에서 언급된 토지개조운동 이후의 3년 자연재해 시기를 삭제함으로써 정치적 배경이 희미해진 면이 있다. 인민공사와 공공식당 도입 이후 농작물 생산량은 급감했고, 1959~1962년 사이의 대기근으로 이어졌지만, 영화는 이를 푸췌 가족의 비극적 배경으로만 묘사하며 역사의 비판적 맥락을 희석했다는 평가를 받는다. 그럼에도 영화 <인생>은 푸췌가 아들 유청을 꾸짖으며 "공공식당을 해치면 대약진을 방해한다"고 경고하는 장면을 통해 가부장적 권위가 민중을 정치적으로 길들이는 방식을 보여준다. 대약진 운동과 반우파 운동 등 연이은 정치 운동을 겪은 중국 사회에서는, 당에 대한 충성을 행동과 말로 표현해야만 사회적 인정을 받을 수 있었다. 이러한 충성 문화는 대약진에서 문혁으로 이어지며 중국에서만 존재했던 독특한 국민문화로 자리 잡았다. 그러나 유청의 죽음은 대약진 운동의 생산 윤리와 충성 문화 속에서 길든 모범 국민이 결국 문혁 시기에 정신적 분열로 빠지게 됨을 예고한다.

영화 <인생>의 문혁 재현은 해방전쟁과 대약진 운동 시기를 '인해'를 통해 시대적 풍경을 드러냈던 방식과는 달리, 언어와 정치적 기호를 활용하여 당시의 시대 분위기를 강조한다. 영화는 의도적으로 거리 행진이나 투쟁 집회 같은 문혁의 대표적인 정치 운동 장면을 생략한다. 그러나 방송, 라디오, 대자보, 구호 등의 배경 장치와 인물들의 복식과 같은 다

양한 시각적 도구를 통해 그 시기의 분위기를 충실히 재현한다. 예를 들어, 거리 곳곳에 걸린 “무산계급 문화대혁명 지지”라는 구호는 정치적 슬로건이 일상생활에 깊숙이 침투했음을 상징적으로 보여준다. 이는 영화 <인생>이 당시의 폭력을 직접적으로 폭로하기보다, 역사 표면의 재현에 초점을 맞추고 있음을 나타낸다. 하지만 이러한 영화적 표현은 강렬하고 직접적인 감각을 전달하며, 의외의 정치적 효과를 발휘한다.

영화 속 평사의 결혼 장면에서는 마오쩌둥 조각상과 『마오쩌둥 어록』(또는 ‘홍보책’)을 선물하고, 마오쩌둥 그림을 벽에 칠하며, 혁명가요를 합창하는 모습이 담겼다. 끝이어 ‘바다 항해는 키잡이에 달렸다’는 구호가 적힌 배경에서 가족사진을 찍는 즐거운 장면은 인물들의 몸이 정치적 상징들로 둘러싸인 모습을 통해 당시의 열광적인 ‘붉은’ 분위기를 강렬하게 재현하며, 이후 비극적 전개를 위한 감정적 기반을 조성한다. 이처럼 정치적 상징을 활용한 시각적 재현은 인물들이 정치적 상징들에 둘러싸인 모습을 통해, ‘계급성’이 ‘인간성’을 대체했던 문혁 시기의 집단 기억을 환기한다. 다만, 영화 <인생>에서 문혁의 정치적 상징을 열정적으로 재현한 것은 사회주의 체제를 비판하려는 정치적 반항의 의도를 담은 것이 아니다. 이는 1990년대 초 중국 사회에 퍼졌던 ‘마오쩌둥 열풍’과 연관된 표현으로 해석할 수 있다.

1989년 하반기부터 1990년 초 사이의 중국 사회에서는 의외로 ‘마오쩌둥 열풍’이 나타났다. 이는 대학 캠퍼스에서 활발히 활동하던 마오쩌둥 연구 소모임, 민간 시장과 유흥업소에서의 마오쩌둥 관련 서적과 초상화 구매 열풍 등으로 대표되는 사회적 현상이었다. 당시 청년 문화를 대표하던 록 가수 최건(崔健)은 <신장정 길 위의 록(新長征路上的搖滾)>(1989) 앨범을 발표했으며, 뒤이어 여러 가수를 모아 출시된 카세트 음반 <붉은 태양-마오쩌둥 송가 뉴 리듬 메들리(紅太陽-毛澤東頌歌新節奏聯唱)> (1991)은 전국적으로 큰 반향을 일으켰다. 혁명 송가의 신곡 버전이 1990년대 초반의 주요 사회적 트렌드로 떠올랐으며, 이러한 열풍은 1993년 마오쩌둥 탄생 100주년을 기념하는 공식 행사가 열리며 정점을 찍었다. 이 시기에는 영화 <마오쩌둥의 이야기(毛澤東的故事)>(1992), <추수 봉기(秋收起義)>(1993) 등의 영화와 다큐멘터리 TV 프로그램 <마오쩌둥(毛澤東)>, 12부작 드라마 <중국에서 태어난 마오쩌둥(中國出了个毛澤東)>(1993)이 방영되며 마오쩌둥의 생애와 투쟁 과정을 다룬 콘

텐츠들이 대중의 큰 관심을 받았다. 이러한 '마오쩌둥 열풍'은 상업 경제 시대의 특성과 맞물려 <햇빛 쏟아지던 날들>(1994)과 같은 문혁 기억을 담은 영화들이 영화 <인생>을 제치고 당국의 영화검열을 통과하여 중국 영화시장에서 흥행에 성공할 수 있었던 배경이 되었다.

주목할 점은, 1990년대 중국 대중들이 마오쩌둥을 추모했다고 해서 마오쩌둥 시대로 돌아가기를 바랐던 것은 아니라는 것이다. 1990년대 초반, 사람들은 여전히 문혁의 비극을 생생히 기억하고 있었다. 따라서 '마오쩌둥 열풍'은 현실에 대한 불만에서 비롯된 것으로, 사람들은 무의식적으로 마오 시대를 이상화하며, 다시 한번 열정이 타오르는 낭만의 시대로 돌아가고자 하는 욕구를 드러냈다. 많은 논의에서, 이러한 현상은 1989년 이후 대중이 "새로운 강력한 리더십을 통해 새로운 사회 질서를 구축하고자 하는 열망"¹²⁹⁾으로 해석되었다. 그러나 영화 <인생>처럼 이러한 열풍의 본질이 가진 위험성, 특히 첸리췌(錢理群)이 지적한 '이상주의와 유토피아주의가 전체주의로 변질되는 역사적 함정'¹³⁰⁾을 어떻게 피할 것인가에 대한 중국에서의 논의는 부족했다. 이를테면, 영화 <인생>은 이러한 붉은 태양에 대한 페티시즘적 경향을 내포하면서도, 역사에 대한 성찰보다는 역사의 흐름에 휩쓸릴 수밖에 없는 개인의 무력함을 적나라하게 드러내는 데 초점을 맞추고 있다.

이를테면 영화 <인생>에서 문혁 장면은 두 가지 상반된 측면으로 묘사된다. 열정 넘치는 낭만과 황당한 비극이 그것이다. 소설과 영화 모두에서 딸 핑샤의 죽음은 문혁 시기 병원에서 교수와 전문가들이 추방된 결과로 나타나지만, 영화에서는 핑샤에게 만두와 물을 먹인 인물이 다름 아닌 아버지 푸펑으로 설정된다. 이는 문혁이 초래한 비극적 운명을 더욱 극적으로 부각한다. 만약 영화 <패왕별희>의 배신 장면이 감독 천카이거가 문혁 당시 아버지를 고발한 일에 대한 참회 의식을 드러낸 것이라면, 영화 <인생>속 딸 핑샤의 죽음은 감독 장이머우가 문혁이 사람들에게 준 심대한 상처를 강조하려는 마조히즘적 심리에서 비롯된 것으로 볼 수 있다. 실제로 장이머우는 자신의 문혁 전후 경험을 회고하며 "아버지가 반혁명 분자로 분류된 탓에 누군가 외부에서 구호를 외칠 때마다, 비록 나를 겨냥한 것이 아님에도 불구하고 항상 부끄러움에 시달렸다"¹³¹⁾

129) 張占斌·宋一夫, 『中國：毛澤東熱』(太原:北岳文藝出版社, 1991), 75.

130) 錢理群, 『毛澤東時代和後毛澤東時代(1949-2009)-另一種歷史書寫(下)』(台北:聯經出版, 2012), 246.

고 밝혔다. 이러한 고백은 감독이 문혁 시기에 받은 정신적 충격에 대한 반응으로, 비록 자신이 잘못된 일이 아님에도 불구하고 양심에 찢리는 부끄러움을 느꼈음을 보여준다. 이러한 감독의 경험을 고려해 보면, 소설을 원작으로 한 영화 <인생>은 지칭의 시선으로 위장된 '인민'의 관점을 통해 자신의 부끄러움을 고백한 작품으로 해석될 수 있다.

영화에서 푸웨와 그의 가족이 겪는 사건들은 대부분 우연의 형태로 나타난다. 예를 들어, 푸웨는 도박꾼의 속임수로 모든 재산을 잃었고, 아들 유칭은 어머니의 만류에도 학교에 간 탓에 춘생의 차에 치이는 사고를 당한다. 딸 평샤의 출산 중 사망도 당시 먹은 일곱 개의 만두와 연관되어 있다. 소설과 비교했을 때, 영화에서 푸웨가 겪는 사건들은 그의 개인적 선택과 행동에 직접적으로 연결되도록 수정되었다. 소설에서 유칭은 권력자(춘생)의 아내를 위해 헌혈하다 죽었지만, 영화에서는 유칭의 죽음이 피로 누적에 의한 차 사고로 변경되었다. 소설과 영화 모두 유칭의 행위를 특별한 시대적 요구에 따른 모범 행동으로 묘사하지만, 영화에서는 유칭이 학교에 가도록 결정한 것이 푸웨였다는 점에서 그의 죽음이 마치 피할 수 있었던 비극처럼 보인다.

이러한 비극적 사건들은 여러 요인의 복합적 결과이지만, 분명히 아들과 딸의 죽음은 이들이 역사와 정치의 희생양임을 상징한다. 그러나 영화에서 추가된 설정은 아버지 푸웨와 자녀들의 죽음을 직접적으로 연관시킨다. 푸웨는 사회적 고립을 피하기 위해 아버지로서의 권위를 발휘해 유칭의 본능적 욕구를 억누르게 만든다. 이에 대해 레이 초우는 이러한 우연적 연출이 아버지가 공공질서를 유지하기 위해 자녀를 정치적으로 타협시키는 과정을 보여준다고 분석한다.¹³²⁾

위화의 소설 『인생(活着)』은 정치보다는 죽음을 일관되게 탐구하는 작품이다. 부모에서 손자에 이르기까지 가장 가까운 일곱 명의 가족이 연이어 사망하며, 주인공 푸웨의 비참한 삶을 끝없이 시험한다. 그러나 소설의 중국어 제목인 '살아간다'(活着)는 아이러니하게도 '살아 있음'을 강조한다. 세진 감독의 영화 <부용진>이 "살아남아야 한다, 짐승처럼 살아가더라도"라는 삶의 희망을 전하는 것과 달리, 위화의 『인생』에서 '

131) 중국어 원문: "因爲父親是反革命，外面只要有人高呼口号，雖不是說我，我也心虛不已". (焦雄屏, 『風雲際會-與當代中國電影對話』(臺北: 遠流, 1998), 84)

132) Rey Chow, "We Endure, Therefore We Are: Survival, Governance, and Zhang Yimour's *To Live*", *South Atlantic Quarterly* 95 (1996): 1048.

살아간다'는 존재론적 의미에 가깝다. 이는 격동의 20세기 속에서 고통 속에서도 평범하고 끈질기게 살아가는 보통 사람들의 모습을 상징적으로 그려낸다. 반면, 장이머우의 영화 <인생>은 소설과 달리 아들과 딸의 죽음을 묘사한 뒤 따뜻한 가족 분위기를 연출하며 관객에게 삶에 대한 희망을 전달한다. 장이머우의 시각에서 '살아간다'는 역사의 필연적 발전 과정으로 변모하며, 닭이 오리가 되고, 오리가 양으로, 양이 소로 변하듯 역사가 점차 나아질 것이라는 메시지를 내포한다. 위화의 소설이 개인에 집중하여 고난과 공존하는 인간의 본질을 탐구한다면, 장이머우의 영화는 소시민의 이야기를 통해 시대적 배경을 강조하는 역사 멜로 드라마로 변모한다. 영화는 개인과 운명의 관계를 다루며, 개인은 시대가 부여한 운명에서 벗어날 수 없고, 운명은 개인의 삶과 분리될 수 없음을 보여준다. 이로써 영화 <인생>을 '우리는 인내하기에 존재한다(We Endure, Therefore We are)'는 중국 인민에 관한 문화의 정치성 탐색으로 해석할 수 있다.

사실, 영화의 현실 비판과 역사적 성찰이라는 측면에서 장이머우의 작품을 평가하는 것은 자칫 정치적 올바름에 치우친 인상을 줄 수 있다. 역사가 직선적으로만 발전하는 것이 아니라 수많은 갈래를 통해 전개되듯이, 영화 속 역사 서사도 다양한 방식으로 표현될 필요가 있다. 장이머우는 영화 <붉은 수수밭>부터 자신의 독창적인 작품 스타일을 확립했으며, 특히 시각적 요소의 의미 기능을 중시했다. 영화 <인생>에서도 서술 방식과 내러티브, 서술자 등이 함께 어우러져 고도로 시각화된 '문학적 기억'을 전달하는 재현 방식을 구축했다. 촬영기법에서, 다큐멘터리적 요구를 충족하기 위해 영화 <귀주 이야기>에서는 클로즈업을 자제하고 거리감을 유지한 반면, 영화 <인생>은 인물을 따라가는 카메라로 푸웨의 감정을 섬세히 포착했다. 예를 들어, 룽얼이 총살될 때 들린 총소리가 푸웨의 두려움을 돋보이게 하는 장면, 아들 유칭의 사망 소식을 들었을 때 군중이 전하는 긴장감, 딸 평샤가 출산 중 대출혈로 사망할 때 아내의 절규를 클로즈업으로 보여주는 장면 등이 그렇다. 이러한 연출은 비극적 분위기를 극대화하며 멜로드라마와 같은 감정구조를 이루었다.

예컨대 사고를 낸 춘생이 푸웨 아들의 묘 앞에서 푸웨에게 “왜 하필 너희 집 아이였을까?”라고 말하는 장면은, 만약 다른 아이를 찼더라면 사건이 덜 비극적으로 느껴졌을 것이라는 암시를 담고 있다. 이 대사는

춘생의 죄책감을 강조하는 동시에, 영화가 감정적 공감을 높이기 위해 전형적인 통속극적 수법을 사용했음을 보여준다. 이는 관객을 이야기 속으로 몰입하게 하는 데 효과적이지만, 영화가 다루는 무거운 주제의 무게를 일부 완화하는 역할을 한다. 이는 장이머우가 영화 <인생>에서 일관되게 추구한 목표로, 코미디 배우 거여(葛优)를 푸폐의 역으로 선택했을 때부터 영화의 스타일이 유머와 비극을 결합한 형태로 설정되었음을 알 수 있다.

영화 <인생> 상영의 불운한 경험과 같이, 영화에 관한 국내와 해외의 영화비평도 엇갈린 태도를 보인다. 한편으로 레이 초우는 장이머우가 위화의 소설 결말을 각색하며 중국 전통 가치관에서 비롯된 '온정(溫情)'¹³³⁾을 가미했는데, 이는 다소 진부하게 보일 수 있으나 중국 문화 구조에서 전형적으로 나타나는 정서적 패턴으로 설명할 수 있다고 지적한 바 있다. 장이머우의 '온정'은 이후 작품인 <집으로 가는 길(我的父親母親)>(1999)와 <행복한 시간(幸福時光)> (2000)에서도 드러난다. 이는 장이머우의 영화가, 당시 해외에서 호평받은 <희연(喜宴)>, <애정만세(愛情萬歲)>와 같은 홍콩·대만 영화들과 마찬가지로 중국 전통 문화 구조 속에서 온정의 요소를 유지했음을 보여준다. 이러한 특징은 장이머우의 영화가 중국영화의 '중국성(Chineseness)'을 드러내는 민족적 정체성으로 자리 잡으며, 세계 시장에서도 통용될 수 있는 매력을 지닌 작품으로 평가받게 했다.

다른 한편으로 후기 식민주의 시각에서 일부 중국학자들은 영화 <인생>의 정치적 서사가 중국의 '타자성'을 문화 상품화하여 서구의 헤게모니에 일조했다고 주장한다.¹³⁴⁾ 하지만 이러한 시각은 모순적인 면을 갖고 있다. 이 관점은 서구 헤게모니에 반대하는 것을 목표로 하지만, 동시에 인권을 서구 고유의 특성으로 간주하며 서구 중심의 주류 이데올로기와 동조하는 태도를 드러낸다.¹³⁵⁾ 사실, 영화 <인생>과 같은 영화는 문

133) 레이 초우에 따르면 '온정'은 '따뜻함'을 강조하여 적절하고 조화로운 감정 상태를 강조하며, '온정주의(sentimentalism)'는 억압 또는 견딜 수 없는 고통에 대한 타협이나 조화를 추구하는 경향이나 처리를 의미한다 (周蕾, 『溫情主義寓言·當代華語電影』, 陳衍秀譯(台北: 麥田出版社, 2019), 58)

134) 장이우는 "서구 정부의 '인권' 담론에서부터 장이머우와 첸카이거의 영화들이 중국 정치적 요소를 의도적으로 호출하여 중국 정치를 상품화된 문화로 전환시켰다"고 주장한다. (張頤武, 「闡釋中國的焦慮」, 『二十一世紀』4(1995): 131)

135) 학자 장롱시(張隆溪)는 장이우 등 학자들이 서구의 포스트 이론들을 그대로 차용함

혁이라는 역사적 비극을 재조명하며 보편적 인권의 관점에서 이를 중국 현대사 맥락 속에 재배치한다. 이를 통해 중국 인민을 주체로 한 새로운 역사서술을 제시하고 있다. 이는 단순히 중국의 '타자성'을 전시하며 정치적 재현을 문화상품으로 소비하는 데 그치지 않고, 세계적 보편성에서 출발해 혁명적 기억을 성찰하는 과정으로 이해할 수 있다. 특히, 이는 사회주의 혁명을 통해 세워진 신중국의 국민-인민이라는 문화적·정치적 정체성을 비판적으로 되돌아보는 작업이라 할 수 있다.

제 3 절 신시기 중국 전쟁 영화 속의 민족/국가 재현

제2절에서 천카이거의 영화<황토지>와 <아이들 왕>, 그리고 장이머우의 영화 <인생>을 분석하여 신중국 이후 관방의 역사 결의와 거리를 둔 5세대 영화에서 나타난 민간적인 역사서술 방식을 살펴보았다. 이들 영화는 역사적 주체로서의 인민과 민간 역사를 재구성하는 데 중요한 대중 매체로서의 역할을 했다. 1980년대 중반부터 1990년대 중반까지의 역사를 재정비하는 과정에서 5세대 영화가 구축한 인민 주체는 중국 근대화 과정에서 개혁의 주체로 자리 잡았으며, 이는 5·4 신문화운동 당시 지식인들이 추구한 자아 해방의 연장선상에 있다. 동시에 세계로 열린 중국은 민족 주체와 타자 간의 관계를 새롭게 설정해야 했으며, 이러한 맥락에서 항일전쟁을 소재로 한 전쟁영화는 중요한 논의의 장을 제공했다. 제3절에서는 1980년대 후반~1990년대 중반과 1990년대 말 항일전쟁 영화의 두 시기를 비교 분석한다. 이를 통해 세기말 중국의 뉴웨이브 영화들이 보여주는 분열적 경향을 확인할 수 있다. 한편으로는 상업화된 신주류 영화에서 국가주의적 경향이 두드러졌으며, 다른 한편으로는 세계적 보편주의와 맞닿아 있는 포스트모던 및 탈식민주의적 역사서술이 부상했다. 그러나 전자가 후자를 압도하며 중국영화 시장에서 주요 지위를 차지하게 되었고, 이는 21세기 초반 20년 동안 중국영화 시장의 역사

으로써, “중국 내부 체제와 문화에 대한 비판을 동서양의 대립으로 대체한 것”이라 평가했다. 이는 지식인이 자국의 문화와 체제를 비판해야 할 책임을 방기한 결과라고 지적하며, 이러한 태도는 자국 문화에 대한 깊이 있는 성찰보다는 서구 중심의 담론을 수용하는 데 그친다고 논평했다. (張隆溪, 「多元社會中的文化批評」, 『二十一世紀』 2(1996): 20)

서술 논리를 지배하며, 중국영화가 해외시장으로 나아가는 데 어려움을 겪는 주요 원인 중 하나로 작용했다.

1. 5세대 전쟁영화 속의 트랜스 내셔널리티

중국에서 항일전쟁(1937~1945)을 논할 때, 주요 논의 대상은 세 가지로 나뉜다. 항일 주력으로 자리 잡은 공산당, 고통받는 인민, 그리고 일본군이다. 건국 이후 17년 동안 제작된 항일전쟁 영화는 주로 인민을 새로운 삶으로 이끄는 지도자인 공산당을 영웅으로 묘사했다. 예를 들어, 영화 <계모신(鷄毛信)>(1954)은 일본에 대항하는 팔로군이 어떻게 성장했는지를 보여주고, 영화 <랑아산 오장사(狼牙山五壯士)>(1958)는 적에게 대항하기 위해 개인을 희생시키는 이야기를 담았다. 그러나 이러한 영웅 서사에서는 적과 인민 모두를 전형적으로 묘사하는 경향이 강했으며, 전쟁의 참혹함을 사실적으로 재현하는 것은 영화사에서 보이지 않는 공백으로 남았다. 1980년대 중후반 5세대 감독이 내놓은 전쟁 영화들은 이러한 공백에 채우는 역할을 했다.

영화 <붉은 수수밭>은 항일전쟁의 영웅을 비정규군인 산적이거나 여성으로 재해석했다. 이어 <잡혈흑곡(喋血黑谷)>(1984), <혈전타이얼좡(血戰台兒庄)>(1986), <난징1937(南京大屠殺)>(1995) 같은 작품에서는 국민당 부대의 적극적인 항전을 조명했다. 또한 일본군도 영화 <만종>, <귀신이 온다>에서 보다 복잡적이고 인간적인 모습으로 그려졌다. 이처럼 1980년대 중반부터 1990년대 중반까지의 중국 뉴웨이브 영화들은 항일전쟁 역사를 재현하는 데에 기존의 항전을 혁명으로 재현했던 '인민영화'에 비해 더욱 다층적이고 비판적인 시각을 관객들에게 제시했다.

신중국 이후 항일전쟁은 항전과 혁명이라는 두 가지 속성을 내포했다. 마오쩌둥 사상과 공산당 군대는 항일전쟁이라는 긴 혁명 실천 과정에서 성장했으며, 이로 인해 항일전쟁은 단순한 군사적 대결을 넘어 공산당 혁명의 핵심 요소로 자리 잡았다. 따라서 1950~1960년대 중국영화에서 항일전쟁은 주로 공산당의 지도적 위치와 영웅적 인물을 강조하며, 전쟁 속 공산당의 역할을 통해 정권의 정당성을 강화하고 사회주의 체제의 우월성을 선전하는 중요한 도구로 활용되었다.¹³⁶⁾ 그러나 1980년대 개혁개

방 이후 신시기 중국에서 항일전쟁을 다시 논의하는 뉴웨이브 영화들은 과거와는 다른 출발점을 제시했다. 1950~1960년대의 혁명 서사와 달리, 이들 영화는 공식 이데올로기와 일정한 거리를 유지하며 민간 영역에서의 역사적 관점을 반영했다. 이러한 영화들은 항일전쟁에서 혁명의 외피를 벗겨내고 전쟁의 잔혹한 본질을 드러내며, 전쟁을 정치적 선전의 수단이 아닌 인류 보편의 비극으로 바라보게 했다. 이는 뉴웨이브 영화가 단순한 역사재현을 넘어, 전쟁의 비인간성과 인간적 고통을 폭로하며 민족의 정체성을 성찰하는 시도를 통해 중국영화의 지평을 확장했음을 보여준다.

예컨대 영화 <잡혈흑곡>은 중국영화 역사상 처음으로 국민당 군대의 항일전쟁을 정면으로 묘사했다. 영화는 전쟁의 참혹함을 강렬한 시각적 이미지로 표현했는데, 시체 더미 속에서 기어 나온 생존자가 시신을 부둥켜안고 여명의 빛 속에 서 있는 장면은 전장의 비극적 현실을 생생하게 드러냈다. 또한, 난징대학살 현장의 사진이 세상에 공개되기까지의 이야기를 다룬 영화 <도성혈증(屠城血証)>(1987)은 흙 속에서 몸부림치던 두 손이 마지막 장면으로 등장하며 전쟁의 잔혹함을 극적으로 묘사했다. 이와 같은 반전(反戰)적 시각은 1980년대 중반 문예계에서 일어난 베트남과의 전쟁에 대한 반성을 배경으로 한다.

중국-베트남 전쟁¹³⁷⁾(중국에서는 '대월남 자위 반격전'으로 불림)은 건국 이후 한국전쟁(항미원조전쟁) 이래 최대 규모의 대외 전쟁으로, 1979년 개전 이후 약 10년간(1989년까지) 지속된 군사적 대치와 무력 충돌이었다. 1950년대~1960년대 영화 <상감령(上甘嶺)>(1956), <장공비익(長空比翼)>(1958) 등의 영화가 한국전쟁을 재현하며 국가적 선전 및 교육 목

136) 1950~1960년대 중국영화 속의 항일전쟁 소재에 관한 연구는 다이진화의 논술에서 확인할 수 있다. (戴錦華, 『電影理論與批評手冊』(北京:科學技術文獻出版社, 1993), 170-171)

137) 중국-베트남 전쟁은 두 차례에 걸쳐 이루어졌다. 첫 번째 전쟁(1965년~1973년)은 미국의 침략에 맞서 북베트남 정권을 지원한 중국의 군사 원조로, 중국에서는 '원월 항미전쟁'(援越抗美戰爭)으로 불렸다. 두 번째 전쟁(1979년~1989년)은 '대월남 자위 반격전'으로, 베트남에서는 '중월 국경 전쟁'으로 불린다. 이 전쟁은 1979년 중국이 캄보디아를 지원하며 베트남의 침공에 맞서 군대를 파견하면서 시작되었다. 약 3개월 간의 전쟁 이후 중국군은 베트남에서 철수했으나, 이후 10년간 국경 지역에서 수천 차례의 무력 충돌이 이어졌다. 특히 1984년의 전투는 가장 격렬했던 사례로 꼽힌다. 1989년 베트남군의 캄보디아 철군과 함께 두 나라는 관계 정상화를 논의하기 시작했으며, 1991년 양국 지도자가 공동 성명을 발표하며 공식적으로 외교관계를 회복했다.

적으로 제작된 것처럼, 베트남 전쟁을 다룬 영화 <철갑 008(鐵甲008)>, 1980), <시들지 말아야 할 장미(不該凋謝的玫瑰)>(1981) 등도 영웅적 인물의 승리를 강조하는 서사 구조를 채택했다. 특히, 세진(謝晉) 감독의 <고산 아래의 화환(高山下的花環)>(1984)은 정부분화상을 수상했을 뿐 아니라 370여 부의 필름 판매를 기록하며 상업적으로도 성공을 거두었다. 반면, 5세대 감독들의 작품은 이러한 상업적 성공을 거두지 못했다. 예컨대, 우즈뉴의 영화<비둘기 나무(鴿子樹)>(1985)와 주샤오윈의 영화<그들은 아직 젊다(他們正年輕)>(1987)는 영화 심의 과정에서 논란을 일으켜 필름이 압수되고 창고에 보관되어 세상에 공개되지 못했다. 이는 1980년대 중국영화계에서 베트남 전쟁 소재가 금기였던 것은 아니지만, 전쟁을 어떻게 다루는지가 핵심 쟁점임을 보여준다.

[그림 10] <그들은 아직 젊다>: 군사박물관



영화 <그들은 아직 젊다>는 주인공인 부중대장이 이끄는 병사들이 전방 전선을 방어하기 위해 동굴로 진입하는 과정을 그린다. 이들은 상상하기 힘든 고통과 어려움을 겪으며, 베트남 군인들과 목숨을 건 전투를 벌인 끝에 승리하여 돌아온다. 영화는 이들의 전투 장면뿐만 아니라 부중대장이 전사한 전우의 아내를 찾아가 함께 묘지를 방문하는 이야기를 병렬적으로 구성한다. 이 영화는 기존의 공식 영화들이 강조했던 영웅적이고 이상화된 군인들과는 달리, 병사들을 개별적인 희생자로 복원한다. 예컨대 묘지를 방문하는 장면에서 카메라는 부중대장과 여성이 열사 묘지를 향해 걸어가는 장면을 먼 거리에서 가까운 거리로 따라가며, 배경음악의 으스스함과 함께 열은 안개와 어두운 빛으로 가득한 공간을 통해 열사들에 대한 깊은 애도를 표현한다.

특히 두 주인공이 군사박물관을 방문해 무기 전시와 전쟁을 주제로 한 예술 작품들을 관람한 후, 박물관을 떠나는 장면은 영화의 반전 메시지를 잘 담고 있다. [그림 10]에서 카메라는 위에서 아래를 내려다보는 시점으로, 어두운 조명 아래 서 있는 거대한 마오쩌둥 동상을 배경으로 두

주인공이 햇빛이 가득한 출구를 향해 걸어 나가는 모습을 담는다. 이 장면은 마오쩌둥의 엄중한 시선을 뒤로하고 전쟁의 그림자를 벗어나야 한다는 메시지를 전달하는 듯하다. 하지만 심의과정에서 “비관적이고 반전을 선동하며 현대 군인의 이미지를 왜곡한다”¹³⁸⁾고 간주된 이 영화는, 1987년 ‘반(反)자본주의 자유화’ 사조의 민감한 분위기 속에서 창고에 봉인되었고, 현재까지도 공개되지 못하고 있다.

중국-베트남 전쟁에 대한 이러한 기억이 문예계에서 금기가 된 이유는 공식적으로 해명되지 않았지만, 그 기억은 주샤오윈의 후속작 <청춘무회(青春无悔)>(1991)나 강문(姜文)의 영화 <햇빛 쏟아지던 날들>에 등장하는 전쟁 후유증을 상징하는 뇌 손상과 유사하게, 대중의 시선에서 흐릿한 공백으로 남겨져 있었다. 마찬가지로, 우즈뉴 감독의 중국-베트남 전쟁을 다룬 영화 <비둘기 나무>도 반전적 인본주의 정신을 담았다는 이유로 상영이 금지되었다. 그러나 이 같은 영화들은 단지 전쟁의 잔혹함을 폭로하는 데 그치지 않고, 5세대 감독들에게 전쟁과 인간성을 탐구할 더 넓은 시각을 제공했다. 이와 같은 관점으로 항일전쟁을 다룬 영화 <만종>은 제39회 베를린 국제영화제에서 심의위원 특별상인 은곰상을 수상하며 세계 안티-파시스트 전쟁 승리를 기념하는 중국 대표작으로 자리 잡았다.

영화 <만종>은 일본이 항복을 선언한 직후를 배경으로 한다. 한 팔로군 소대가 전쟁터에서 묻혀 있던 폭탄을 제거하고, 전우들의 시신을 수습해 묻는 과정에서, 동굴에 갇힌 일본군 부대를 발견한다. 일본군의 장교는 천황의 항복 선언을 거부하며 병사들에게 할복 자살을 명령하는 동시에 무기창고를 폭파해 팔로군과 같이 죽으려고 한다. 이에 반해 팔로군은 인도주의적 관점에서 일본군에게 식량을 제공하고, 민족적 증오를 내려놓고 마지막 남은 일본 병사를 구출하기도 한다. 일본군이 팔로군에게 항복하면서 동굴에 갇혀 있던 강제 징집된 중국인 노동자들의 비참한 존재를 세간에 알린다.

기존의 항일영화와 달리 <만종>의 독특한 점은 직접적인 전투 장면 대신, 전쟁이 남긴 폐허와 가족을 잃은 사람들의 통곡을 담으며, 전쟁의

138) 영화 <그들은 아직 젊다(他們正年輕)>는 중국 인민해방군 총정치부의 심의를 받는 과정에서 “전쟁의 잔혹함을 선전하고, 비관적이고 반전적인 정서를 조장하며, 현대 군인의 이미지를 왜곡했다”는 이유로 심의를 통과하지 못했고, 상영이 금지되었다. (柴效鋒, 『周曉文：曉文也瘋狂』(長沙：湖南文藝出版社, 1996), 43-44)

참상을 드러낸 데에 있다. 즉 이는 전쟁의 끝이 무엇인가를 질문하기 위한 영화다. 가해자인 일본군이 스스로의 잘못을 반성하고, 피해자인 중국 노동자를 포함한 4천만 중국인의 고통이 기억되며, 중국 군대(팔로군)가 단순히 민족적 영웅에 그치지 않고 초민족적 인본주의의 대표로 자리 잡을 때, 전쟁과 그 여파로부터 진정으로 벗어날 수 있을 것이다. 영화는 복수심이 인간성을 압도한다면, 인육을 먹던 일본군과 다를 바 없다고 경고하며, 전쟁을 초월한 인간적 성찰을 중심 주제로 삼는다. 이러한 접근은 <만종>을 단순한 항일영화가 아닌, 전쟁 자체를 반성하는 작품으로 격상시켰다.

영화 <만종>은 '보편적 인간'의 관점에서 서사를 구축하며 모든 주요 등장인물에게 이름조차 부여하지 않는다. 팔로군 소대원들은 각자 전쟁과 일본군에 의해 가족이 겪은 불행을 내면적으로 드러내지만, 적을 대할 때는 하나의 분리할 수 없는 집단으로 묘사된다. 이와 달리 일본군은 계급이 명확히 구분된다. 장교는 비도덕적이고 폭력적인 군국주의의 상징으로, 병사는 구체적인 인간적 존재로 묘사되며, 팔로군의 도움을 받은 이후에는 일본 장교들의 잔혹함에 대한 부끄러움을 드러낸다. 이러한 일본인과 일본 군국주의를 구분하려는 역사적 성찰은, 개혁개방 시기의 중국영화가 세계 보편주의적 시각을 받아들인 대표적인 사례다.

[그림 11] <만종>: 프롤로그





영화 제목이 등장하기 전의 프롤로그 장면([그림11])에서 재생되는 세 가지 장면은 이를 잘 보여준다. 첫 번째는 장교의 활복을 무릅쓰고 하늘로 날아오르는 하얀 비둘기를 바라보며 무릎을 꿇고 있는 30여 명의 일본군을 보여주며 평화가 그들의 소망임을 상징한다. 두 번째는 격렬한 총소리와 불길이 넘실대는 화면으로 전쟁의 잔혹함과 치열함을 표현한다. 세 번째는 해 질 녘에 한 농민이 나무로 만든 일본군의 포탑을 도끼로 내리치는 장면으로, 이는 마침내 일어서는 중국 민족의 각성을 상징한다. 특히 이 세 번째 장면은 길게 이어지는 롱 테이크로, 2년에 걸친 4차례의 심의 과정에서 영화 <붉은 수수밭>의 흥행 여파로 추가된 장면이다. 그러나 이 장면이 없더라도 영화 곳곳에는 5세대 영화 특유의 조형미가 드러난다. 예컨대, 일본군 군견을 쫓는 군중들의 장면에서는 텐창창 감독의 <사냥터 잡사(獵場札撒)>(1984)에서 느껴지는 잔인하고 자연주의적인 사실성이 나타난다. 또한, 소대원들이 산 위에서 울부짖는 과부를 바라보는 장면은 천카이거의 <황토지> 속 '구칭'의 시선과 연결된다. 주연 배우 타오쩌정(陶澤正)은 영화 <하나와 여덟 개>에서 억울하게 누명을 쓴 공산당원을 연기했던 인물이고, 영화 <만종>에서 일본군의 항복이 국군이 아닌 단 5명의 팔로군 소대에 의해 이루어졌다는 설정은 영화 <하나와 여덟 개>의 영향을 받았다고 할 수 있다. 따라서 비평가들은 영화 <만종>을 두고 "5세대 영화의 아방가르드적 경향과 그 한계를 하나의 자족적 구조로 통합했다"¹³⁹⁾고 평가했다. 여기서 한계란 5세대 영화가 사실적 재현보다는 상징적 이미지에 치우치는 경향을 뜻한다. 이러한 한계는 2000년대의 전쟁영화 <퍼플선셋>(2001)에서도 민속적 조형미를 벗어나지 못했다는 점에서 지속됐다.

또한, 영화 <만종>의 서사적 논리 역시 비판받기도 했다. 예컨대, 일본 병사들이 과거 잔혹했던 자신의 행동을 반성하게 되는 계기가 팔로군

139) 張煊, 『晚鐘爲誰而鳴：吳子牛』(長沙：湖南文藝出版社, 1996), 75.

의 식량 지원이나 중국인 강제 노동자를 살해한 것에 대한 두려움과 죄책감으로 설정된 점은 주관적 의도가 선행된 서술이라는 지적¹⁴⁰⁾이다. 그런 사소한 결함이 있었음에도 불구하고 영화 <만종>의 존재와 개봉 자체는 1980년대~1990년대 중국 전쟁영화가 항일전쟁 재현의 틀을 전복하는 상징적 사례다.

영화 <만종> 이후, 우쯔뉴 감독은 1995년 영화 <난징 1937>을 연출하며 민족적 증오를 넘어서 반전 시각을 보여준 데에 그치지 않고 역사 서술의 트랜스-내셔널리티를 확보했다. 난징대학살이라는 역사적 사건은 1980년대 중일 교과서 갈등 이후에야 중국 대중에게 널리 알려졌다.¹⁴¹⁾ 이처럼 민족주의 색채가 강한 난징대학살을 초국가적·초민족적 관점에서 서술한다는 것은 매우 어려운 과제였다. 특히, 우쯔뉴 감독이 영화 <난징 1937>을 준비하던 시기는 중국계 미국인 작가인 아이리스 장(Iris Chang)이 난징대학살 관련 자료를 수집하기 위해 난징으로 간 시기와 겹쳤다. 따라서 이 영화는 동서양의 시각을 결합하여 난징대학살을 세계 관객 앞에 드러낸 의미 있는 작업이라 할 수 있다.

다른 5세대 감독들이 문혁을 가족적 시점에서 서술한 것과 마찬가지로, 우쯔뉴 감독은 영화 <난징 1937>에서도 한 가족을 중심으로 이야기를 전개하며 역사적 주체의 자리를 평범한 인민에게 되돌려준다. 영화는 중국인 의사 청셴(成賢)이 임신한 일본인 아내와 자녀들을 데리고 상하이에서 난징으로 피난하는 이야기로 시작된다. 그러나 난징이 일본군에

140) 비평가 위민(于敏)은 천황이 항복을 선언한 시점에서 일본군은 국민당군에게 항복하는 한편, 팔로군에게는 끝까지 저항했다고 지적한다. 물론 영화 <만종>의 해당 장면은 국공 관계를 직접적으로 언급하지 않으며, 원래의 대본에 포함되었을 가능성이 있는 국공 관련 내용이 심의를 거치며 삭제되었을 수 있다. 본 논문에서는 영화 <만종>이 건국 이후 공식적으로 통제된 항일전쟁의 역사 서사 틀 안에서, 세계 보편주의적 시각을 새롭게 접목하려는 5세대 영화의 탐구와 혁신을 대표한다고 본다. 따라서 영화가 역사적 사실에 어긋난다는 비판을 제기하려면, 1950년대~1960년대 제작된 전쟁 영화들의 서사부터 하나하나 검토하는 작업이 선행되어야 할 것이다. 결국 영화 <만종>은 역사적 고증보다는 전쟁의 잔혹함과 인간성을 성찰하려는 의도를 중심으로 둔 작품으로, 이와 같은 비판은 영화의 본질적 메시지를 간과한 부분이 있다. (于敏, 「<晚鐘>包的什么餡儿」, 『于敏文集-第五卷』(北京:中國電影出版社, 2014), 36-41)

141) 1982년과 1986년, 일본 문부성이 고등학교 역사 교과서에서 침략 역사를 희석하도록 요구한 것이 중국을 포함한 아시아 이웃 국가들의 우려와 경계심을 불러일으켰다. 이에 따라 중국에서는 일본의 침략 역사, 특히 난징대학살에 대한 체계적인 역사 연구가 1980년대부터 본격적으로 시작되었다. 또한 1985년 8월 15일, 난징시 정부가 설립한 '침략 일본군 난징대학살 희생동포기념관'은 중국 정부가 이 시기의 역사에 대해 중요성을 부여하기 시작했음을 상징한다.

게 점령되면서 국민당 정부는 일찌감치 한커우(漢口)로 철수하고, 소수의 군인과 무방비 상태의 민간인만 남아 대규모 학살이 벌어진다. 국제안전구역으로 피신한 청셴 가족 역시 일본군의 약탈과 폭력을 피하지 못하며, 결국 시체를 운반하는 노인의 도움으로 갓 태어난 아기를 포함한 어린아이들과 일본군에 의해 피해를 입은 여교사만 난징을 떠나고 만다.

영화는 중일 혼혈 가족이라는 다섯 식구의 설정 외에도, 배우 캐스팅에서 다국적 요소를 강조했다. 일본 여배우가 여주인공으로 출연했으며, 대만 투자자의 요구¹⁴²⁾에 따라 남주인공, 국민당 군인, 여학생 역할에 대만 배우를 기용했다. 이러한 점에서 영화 <난징 1937>은 일종의 '국공합작'(국민당과 공산당의 협력)에 의한 항일 반전 영화로 볼 수 있다. 이러한 캐스팅과 제작과정은 영화가 단순히 반일 감정을 넘어 인류애와 전쟁 반성의 시각을 담아내는 데 기여했으며, 난징대학살이라는 비극적 사건을 국제적 시각에서 조명하는 데 중요한 역할을 했다. 그러나 아마도 이러한 트랜스 내셔널리즘적 시선 때문에 이 영화는 중국 본토 정부가 주최하는 영화제 출품되지 못하거나 수상 대상에서 제외되었다.¹⁴³⁾

영화 <난징 1937>에서 드러나는 트랜스 내셔널리즘적 시선을 이해하려면 영화 속에서 묘사된 문화적 충돌에 주목해야 한다. 영화에서 여교사는 학생들을 집에 데려다주며 각 가정을 방문해 어른들에게 아이들을 데리고 난징을 떠나라고 설득한다. 그러나 한 아이의 할아버지로 등장하는 청나라의 유생(儒生)은 과거에 진사를 배출한 집안으로, 목숨을 걸고 난징을 떠나지 않겠다고 결심하며, 자신의 몸으로 육조고도인 난징의 기개를 드러내겠다고 선언한다. 이에 상반되는 장면에서는 일본 장교가 중국 문화를 대하는 태도가 드러난다. 대규모 일본군 탱크와 장갑차가 난징의 중화문(中華門)을 침입하는 장면에서, 한 일본 장교가 마치 관광 가이드를 하듯 부하들에게 중화문의 고건축을 감상하게 하며 이렇게 말한다.

142) 대만 당국의 규정에 따라 대만 회사가 투자한 영화가 대만 시장에 진출하려면 대만 배우가 전체 배우의 절반 이상을 차지해야 했다. 이로 인해 주연 배우 외에도 비교적 비중이 낮은 역할들에도 대만 배우가 출연했다. (張煊, 『晚鐘爲誰而鳴：吳子牛』, 104)

143) 「1995: 吳子牛的<南京大屠殺>」, 『三聯生活周刊』, 2007.07.19.(검색일: 2024.12.31) <https://www.lifeweek.com.cn/article/36985>)

우썬뉴의 한 인터뷰에서 국내영화제가 자신의 영화가 수상되는 것을 막기 위해 특별히 자신을 대상의 심의위원으로 지정한다고 말했다.

여러분, 여기가 바로 중국입니다. 일본의 사찰들이 중국과 매우 닮아 있죠. 이는 일본과 중국의 교류가 얼마나 오래되었는지를 상징합니다. 홍법대사¹⁴⁴⁾도 틀림없이 이러한 유산을 보았을 겁니다. 잘 살펴보세요. 이 위대한 역사를요.

그러나 이런 감탄을 늘어놓은 직후, 일본 장교는 태연하게 전쟁 정보를 확인하며 일본군으로서의 극명한 태도 전환을 보인다. 이 두 장면은 청나라 유생과 일본 장교라는 상반된 인물의 대사를 통해 중국 문화를 언급하며 양 민족 모두에서 중국 문화를 높이 평가하는 시각을 드러낸다. 하지만 유생의 관점에서 일본군은 중국 문화를 파괴하는 존재인 반면, 일본 장교의 시각에서는 전쟁이 일본 문화의 기원인 중국을 보호하거나 '개조'하는 행위로 정당화된다. 이는 대동아공영권이라는 군국주의의 허구적 논리를 드러낸다. 우쓰뉴 감독이 이러한 두 장면을 배치한 의도는 일본군의 모순된 언행을 폭로하기 위함이다. 그러나 영화 속에서 서로 다른 태도로 드러난 중국 문화에 대한 입장은 특정 문화를 특정 민족의 고유 특성으로 귀속시키는 태도의 한계를 비판하기도 한다. 이러한 태도는 일본문화와 일본군의 침략을 동일시하는 민족 혐오로 이어질 위험이 있다.¹⁴⁵⁾ 결국, 영화 <난징 1937>에서 드러난 우쓰뉴 감독의 트랜스 내셔널리즘적 전쟁 반성은 민족주의 가치관에 반하는 것이 아니다. 오히려 인류 문화의 보편적 윤리를 바탕으로 전쟁과 민족에 대해 다시 사유하려는 시도라 할 수 있다.

그렇다면 영화 <그들은 아직 젊다>와 <만종>의 반전 시각에서 영화 <난징 1937>의 트랜스-내셔널리즘 시각으로 이어지는 5세대 영화의 전쟁 서사는 어떤 민족 공동체를 구축했는가? 이는 영화 <황토지>에서 계몽을 기다리며 자연과 하나가 된 원시적 민족인가, 아니면 영화 <인생>

144) 홍법대사(弘法大師, 日語: 空海くうかい, 774年-835年)는 일본 불교 진언종(眞言宗)의 창시자다. 그는 불교 밀교 교의를 깊이 이해하기 위해 서기 804년에 중국으로 건너가 여러 명찰을 방문하고, 806년 귀국하면서 불경, 주석, 불구 등을 가져가 일본 진언종(또는 동밀, 東密)을 창립했다.

145) 예를 들어 2009년 루환(陸川) 감독의 영화 <난징! 난징!(南京! 南京!)>에서 일본 군인을 주인공으로 설정한 점이 큰 논란을 일으켰다. 崔衛平, 「荒腔走板的南京南京」, 『中國報道周刊』, 2009.05.06.(검색일: 24.12.31). <https://www.china-week.com/html/4992.htm>.

에서 고난과 혼계를 통해 형성된 '모범 국민'인가? 물론 이들 영화는 초점이 다르지만, 전쟁 속에서 재현된 민족은 공통적으로 문화를 통해 민족적 문명에 뿌리를 두거나 공산당이 이끄는 사회주의 혁명 아래 정치적 정체성을 얻은 집단으로 나타난다. 특히 장이머우의 영화 <붉은 수수밭>은 이러한 전쟁 속 민족 재현의 전형을 보여준다.

영화 <붉은 수수밭>에서 민족적 항일 행위는 화자인 '나'의 할아버지라는 인물에 의해 이뤄진다. 여기서 등장하는 '할아버지'는 전통적인 의미에서의 도둑이나 강도가 아니라, 가마꾼이나 양조장의 일꾼으로 묘사된다. 그는 세속적인 관습에 얽매이지 않고 '나'의 할머니와 자유롭게 사랑을 맺고, 그녀를 위해 도둑과 싸우며 심지어 살인도 불사하는 인물이다. 배우 강문이 연기한 이 캐릭터는 전쟁 시기의 법과 질서가 무너진 상황에 등장한 '법외자'로서, 혼란한 시대의 무림 협객이자 사회 혁명가와 유사한 면모를 보인다. 실제로 그는 농촌의 비극을 목격한 후, 공산당로한(羅漢)이 주도한 항일 노선을 이어받아 가족들을 전쟁터로 이끈다. 즉, 규율과 조직이 있는 항일 국가주의의 초기 형태에 포함됨으로써 '법외자'인 할아버지가 영웅으로 성장할 수 있었던 것이다. 영화 <붉은 수수밭>이 보여준 항일 민족 재현 모델을 계승한 강문 감독의 영화 <귀신이 온다>(2000)는 전쟁과 민족 재현 문제에 대해 다른 역사 성찰적 시각을 제시했다. 그러나 이 영화는 영화 심의로 인해 중국에서 상영이 금지되었다. 다음으로는 영화 <귀신이 온다>에서 강문 감독이 제시한 전쟁과 민족에 대한 새로운 반전 시각을 분석함으로써 1987년부터 2000년까지 13년 동안 중국영화 체제와 시장에서 유통된 전쟁 영화의 역사적 논리 변화를 탐구하고자 한다.

2. 영화 <귀신이 온다>를 통한 민족/국가의 타자성 탐색

강문(1963~)이 감독이 된 것은 예상 밖이면서도 당연한 일이었다. 세진 감독과 영화촬영을 함께 하면서 영화제작의 엄격한 자세를 배웠고, 5세대 감독들과의 협업 과정에서 신세대 감독들의 성장을 목격했다. 촬영 현장에서 그는 단순한 배우 역할만 수행하지 않고 영화에 대한 견해를 자주 표현하는 것으로 유명했고 1990년에 출연한 영화 <본명년(本命年)>의 세페이 감독은 강문의 창의성을 아끼지 않고 칭찬했다. 인기 배우에서 영화감독으로 변신한

강문은 4세대로부터 배우고 5세대와 함께 성장하며 6세대의 '지하영화'와도 구분되는 자신만의 스타일을 가진 작가 감독으로 자리매김했다.

그를 감독의 길로 이끈 결정적인 요인의 하나는 왕췌(王朔, 1958~)의 소설 『사나운 동물(動物凶猛)』(1991)을 발견한 것이었다. 이 소설을 바탕으로 강문은 자신의 첫 영화 <햇빛 쏟아지던 날들>¹⁴⁶⁾의 시나리오로 직접 수정하여 '다이원(大院)'¹⁴⁷⁾ 자녀들의 문혁에 관한 독특한 기억들을 불러일으켰다. 만약 천카이거의 문혁에 대한 회상이 지식 엘리트의 대표적인 기억이라면, 강문과 왕췌를 대표로 하는 다이원 기억은 특권 계급인 '귀족' 출신의 청년들의 것이다. 바로 이러한 이유로 강문의 영화 <햇빛 쏟아지던 날들>은 출시 이후 소년이 남자로 성장하는 심리 과정을 날것 그대로 보여주며, 신중국 '첫 번째 청춘 영화'¹⁴⁸⁾로, 할리우드 스타일 촬영 기법을 사용한 단단한 '역대급 작품'¹⁴⁹⁾으로 매우 높은 평가를 받았지만, 동시에 기억의 특수성 때문에 정신적 '진공' 또는 '위조된 역사'라는 비판¹⁵⁰⁾도 받았다. 태양(마오쩌둥)에 가장 가까운 계층으로서의, 그들의 문혁 회상을 과거에 대한 망상이거나 단지 노스텔지어 상품으로 볼 수 있는가? 영화의 서두에서 등장하는 내레이션, "태양이 너무 밝아 눈앞이 번쩍 캄캄하다"라는 묘사는 후반부의 개인적 황당함과 상실감을 더 강조한다. 이는 문혁을 반성하거나 기억하려는 의도보

146) 영화 <햇빛 쏟아지던 날들>은 1993년부터 촬영하기 시작했고 1994년 베니스 영화제에서 상영되어 최우수 남우상을 수상했다. 1994년 말에 베이징에서 소규모 시범으로 상영되었다가 1995년 영화국의 상영허가를 받았어 1995년 8월 중국 본토에서 상영되었다. 그러나 검열관의 통과를 받기 위해 영화가 상영된 당시에 5개 중요한 장면들-예컨대 '담배 피우기', '꿈속의 꿈', 그리고 '비속에 성에 대한 토로' 등이 삭제되었다.

147) '다이원(大院)'은 1949년 이후 중국대륙에 등장한 새로운 주거 형태로, 근무처를 중심으로 한 폐쇄적이고 자체적인 특성을 가지고 있다. 특히 베이징의 '다이원'은 전국 각지의 엘리트와 군부의 본부가 모여 국가기관, 연구 기관, 군대 등으로 주거 단지가 크게 나뉘었다. 이들은 주로 50, 60년대 출생으로, 문혁 기간 베이징의 고등학교와 중학교에서의 과별 싸움이 현대 중국의 문화와 정치 지형에 특별한 공동체와 현상을 형성했으며, 문혁 초기의 홍위병 운동에서 다이원 자녀들은 홍위병의 중심으로 여겨졌다. 작가 왕췌와 평샤오강(馮小剛)감독 외에도 영화계 명문 출신이었던 천카이거와 텐창창도 다이원 자녀로 볼 수 있다.

148) 戴錦華, 「个人寫作与青春故事」, 『電影藝術』3 (1996): 11.

149) 焦雄屏, 「青春烏托邦-我看<陽光燦爛的日子>」, 『我的攝像机不撒謊』, 程青松·黃鵬 編(北京: 中國友誼出版公司, 2002), 70.

150) 강문 영화 속 개인 기억과 역사 사실의 관계를 논하는 관점은 아래 논문들에서 확인할 수 있다. (王東成, 「用真實的記憶偽造歷史-評電影<陽光燦爛的日子>」, 『中國青年研究』1 (1996): 19-20; 吳菁, 「面對精神“真空”: 激情与冷峻-<陽光燦爛的日子>和<四百下>的比較」, 『当代電影』6(1996): 78-81)

다는, 혁명적 정치 문화의 광기를 개인적 차원에서 재현하고 해체하려는 시도로 보인다.

이로써 영화 <햇빛 쏟아지던 날들>은 소년 시절 혁명적 정치 문화 속에서 성장하며 겪은 복합적인 감정과 이를 극복하려는 내적 갈등이 담겨 있다. 이러한 접근은 1990년대의 시대적 맥락 속에서 개인적 상실감과 황당함을 통해 혁명 서사와 거리를 두고자 하는 노력이기도 하다. 감독의 고백에 따르면 이 영화는 자신 마음속에 자리한 첫 번째 콤플렉스, 즉 혁명에 대한 기억의 재해석을 상징하며 자신의 현생(現生)을 반영한 작품이라고 할 수 있다.¹⁵¹⁾ 반면, 강문의 두 번째 영화 <귀신이 온다>는 아버지 세대의 이야기, 즉 그의 전생(前生)을 반영한 작품이다. 이 영화는 혁명에 이어 전쟁이라는 또 다른 집단적 역사를 재해석하려는 시도를 보여준다. 그렇다면 강문에 의해 재해석된 항일전쟁은 어떻게 재현되고 있으며, 기존 주선을 영화와의 차별성은 어디에서 비롯되는가? 이를 세밀하게 고찰하는 것은 2000년대 이후 중국 역사영화의 동향과 중국 영화시장과의 관계를 파악하는 데 중요한 단서를 제공한다.

영화 <귀신이 온다>는 유펑웨이(尤鳳偉)의 중편소설 「생존(生存)」(1996)에 기반한 작품이다. 그러나 영화제작 과정에서 원작과 상당히 다른 방향으로 각색되면서, 원작 작가와 제작진 사이에 법적 분쟁까지 발생했다. 이 점은 영화가 원작의 해석에서 벗어나 강문 감독의 독자적 시각으로 완전히 재구성된 작품임을 보여준다. 또한, 공식적으로 인정된 적은 없지만, 원작 소설과 영화의 서사적 틀은 오에 겐자부로에 단편소설 「사육」(1958, 오시마 나기사 감독의 영화판 1962년 개봉)과 유사한 점이 있다. 두 작품 모두 외국 군인('귀신')이 농촌에 갑작스럽게 등장하고, 이를 어떻게 처리할지가 이야기의 핵심 갈등이 된다. 그러나 「사육」에서 일본 농촌 사람들이 미국 흑인 병사에 대해 느끼는 감정은 공포보다는 호기심이 주를 이루는 반면, <귀신이 온다>에서는 일본군에 대한 농촌 사람들의 공포가 뻗속 깊이 스며들어 있어 「사육」처럼 그를 직접 처형하는 것은 불가능하다.

영화 <귀신이 온다>의 전체적인 줄거리는 복잡하지 않다. 이야기의 중심은 농민 마다싼(馬大三)이 정체를 알 수 없는 인물 '나'로부터 일본군 포로와 중국인 통역관 두 명을 맡아 관리하라는 지시를 받으며 시작

151) 姜文, 「對話」, 『我的攝像機不撒謊』, 程青松·黃鵬 編, 56.

된다. 그러나 '나'는 약속한 날에 포로를 데리러 오지 않고 사라져 버린다. 이에 마다싼과 농촌 사람들은 이 부담스러운 포로들을 처리하기 위해 온갖 방법을 고민한 끝에, 일본군 포로의 제안을 받아들여 그들을 일본 육군 부대에 돌려보내기로 결정한다. 일본 육군은 겉으로는 포로를 돌려준 농촌 사람들에게 곡물을 보상하겠다고 약속하며, 근처에 주둔한 일본 해군과 함께 농촌에서 연회를 개최한다. 그러나 연회 도중 일본 육군 장교는 농촌 사람들이 포로를 숨긴 것을 비난하며, 일본 병사들에게 농촌 전체를 학살하고 불태우라고 명령한다. 연회에 참석하지 못하고 임신한 아내를 맞으러 간 마다싼은 학살된 농촌 사람들의 복수를 위해 국군의 일제 항복 명령을 무시하고 일본군 부대에 침입해 다수의 일본 병사를 죽인다. 그러나 그는 결국 자신이 풀어준 일본 포로에게 목이 잘려 처형당한다.

이처럼 영화 <귀신이 온다>의 이야기 구조는 영화 <붉은 수수밭>과 여러 면에서 유사하다. 두 작품 모두 평범한 중국 농민들이 어떻게 항일의 길에 서게 되는지를 다룬다. 항일은 민족주의적 도덕적 의무가 아니라, 개인의 삶과 가족의 행복을 지키기 위한 어쩔 수 없는 선택으로 묘사된다. 그러나 영화 <붉은 수수밭>이 농민(혹은 도둑 출신)을 강인한 생명력을 지닌 존재로 설정하고, 일본군을 악마적인 존재로 상징화했다면, 영화 <귀신이 온다>는 농촌 주민들을 순박하면서도 무지한 존재로, 일본 군인을 인간성과 야수성을 동시에 지닌 이중적 존재로 묘사한다. 가장 중요한 차이점은 영화 <붉은 수수밭>에서 공산당의 화신인 로한이 술 양조장을 돕고 농촌 주민들을 계몽하며 항일 전쟁을 이끄는 데 중요한 역할을 하는 반면, 영화 <귀신이 온다>에서는 그 역할을 정체불명의 인물 '나'가 대신하며, 항일전쟁에서 공산당이든 국민당이든 그들의 계몽과 지도적 정당성을 의심하게 만든다는 점이다.

영화 <귀신이 온다>에서 '나'는 사건의 발단을 일으키는 핵심 인물이지만, 그의 목소리는 들릴지언정 모습은 드러나지 않는다. 이는 장이머우 감독의 영화 <홍등>에서 여인들이 서로 질투하며 경쟁하도록 만드는 대상이자 가부장적 권위의 상징인 그녀들의 남편이 결코 모습을 드러내지 않으나 그의 권위가 영화 전반에 걸쳐 드러나는 방식과 유사하다. 영화 <귀신이 온다>에서도 유사하게, 농촌의 촌장이 "산에 사는 자들, 물 위에서 온 자들, 모두 감당할 수 없다"고 말하며 외부 권력에 대한 무력감

을 드러낸다.

영화 속 일본군은 매일 농촌을 지나가며 농촌 사람들에게 뜨거운 물과 닭고기를 대접받고, 아이들은 줄을 맞춰 서서 사탕을 받으며 일본군의 우월감과 가식적인 자비를 받아야 한다. 이러한 상황에서 농촌 사람들은 일본군의 폭압에 익숙해지며, 자신들이 인간으로서의 존엄성을 상실한 상태를 무의식적으로 받아들인다. 이는 동시에 공산당과 국군의 동원 논리에 무심코 편입되는 모습으로 이어진다. 또한, '나'라는 인물은 그의 신원이 불분명함에도 불구하고, 충을 소유하고 있다는 사실만으로 농촌 사람들의 생사를 좌지우지할 수 있는 강력한 권력을 상징한다. 원작 소설에서는 '나'가 실제로 오대장(五隊長)으로 설정되어 있지만, 영화에서는 오대장이 해당 사건을 부인하고 농촌 사람들에게 문제를 알아서 처리하라고 떠넘긴다. 이로써 일본군 포로 문제는 개인의 문제가 아니라 농촌 공동체 전체의 문제로 확장된다.

[그림 12] <귀신이 온다>: 1차 심문 [그림13] <귀신이 온다>: 2차 심문



특히 일본군 포로에 대한 두 번의 심문 장면은 중요한 의미를 지닌다. 첫 번째 심문은 '나'를 대신해 정보 획득을 위한 심문이고, 두 번째는 농촌 사람들과 포로 사이의 협상이다. 두 장면을 통해 포로와 농촌 사람들 간의 관계는 미묘하게 변화한다. 첫 번째 심문에서는 포로가 입이 막힌 상태로 아무 말도 할 수 없으며, 심문은 농촌 사람들의 일방적인 질문으로 진행된다. 이때 촬영기법은 [그림 12]처럼 농촌 사람들의 전신이 담긴 장면과 포로를 배경으로 한 장면을 번갈아 보여주며, 심문관과 포로 사이를 가리는 막이 등장한다. 어두운 조명 효과로 인해 막에 비친 농촌 사람들의 모습은 실물보다 크게 왜곡되어 나타나며, 포로들은 그림자처럼 부각되지 않고 배경에 머문다. 이 막은 루쉰이 언급한 '환등기 사건' (152)을 연상시키며, 당시 중국인 간첩들이 처형당하는 장면을 구경하던 중국인 관객들과 영화 속 중국 농촌 사람들이 공유하는 무력함과 방관적 태도를 상징한다. 이러한 장면은 관객들에게 환상의 참모습을 깨닫게 하고 각성하도록 유도하려는 의도를 내포하고 있다. 하지만 영화 속 농촌 사람들은 여전히 자신들이 형성한 주관적 환상에 사로잡혀 있다. 심문이 끝난 후, 촌장이 막 뒤에서 고개를 내밀며 “나는 너희 할아버지뻘 되는 사람이다. 너희는 아직 어린애다”라고 말할 때, 농촌 사람들의 친절과 선의는 일본군 포로, 특히 병사 하나야(花屋)의 입장에서는 모욕으로 받아들여진다. 그는 두려움을 감추기 위해 욕설로 이를 표현하며, 양측의 권력 차이를 실감한다.

[그림 13]은 농촌 사람들이 일본군 포로 하나야를 두 번째로 심문하는 장면을 보여준다. 이 장면에서는 이전 심문 장면에서 존재했던 막이 사라지고, 양측 간의 대화가 처음으로 주고받는 구조를 이루며, 카메라는 농촌 사람들을 내려다보는 앵글에서 포로들을 올려다보는 앵글로 전환된다. 이러한 시각적 변화는 대화를 통해 양측이 합의에 도달하는 모습을 강조한다. 그 다음 장면은 포로를 송환하고 곡식을 제공받기로 한 계약

152) 루쉰이 환등기 사건에 대해 묘사한 내용은 소설집 『외침(吶喊)』의 자서(自序)와 수필 「후지노 선생(藤野先生)」에서 두 번 등장한다. 그의 서술에 따르면, 일본 유학 중 한 강의에서 풍경이나 사회이슈에 관한 환등기 슬라이드가 상영되었고, 그중 한 장면은 일본군이 러시아 간첩을 처형하는 장면을 담고 있었다. 해설에서는 처형된 간첩이 중국인이었으며, 구경하는 군중 또한 대부분 중국인이라고 설명되었다. 이 환등기 사건은 루쉰에게 큰 충격을 주었으며, 그가 의학을 버리고 문학으로 전향하게 된 중요한 계기가 되었다.

체결 장면이다. 이때 카메라는 손도장을 찍는 모습을 촬영한 후, 손도장을 찍은 농촌 사람들과 포로들의 얼굴 표정을 차례로 클로즈업으로 보여준다. 이 과정에서 농민들과 포로들은 만족스러운 표정을 짓지만, 주인공 마다싼은 어딘가 혼란스러운 기색을 감추지 못한다. 협상의 성사가 믿기지 않는 것인지, 아니면 앞으로 닥칠 운명을 예감한 것인지 그의 속마음은 쉽게 가늠할 수 없다. 그럼에도 불구하고, 첫 번째 심문과 비교해 보면 두 번째 협상은 군국주의와 전쟁의 굴레를 벗어나 인간 대 인간으로 이루어진 진정한 대화처럼 보인다. 그러나 결국은 농촌 사람들이 일본군과 동등한 위치에 서서 협약을 체결하려는 모습은 어리석은 착각에 가깝다. [그림 12]와 [그림 13] 두 장면 모두에서 농촌 사람들은 항상 빛 속에 노출되어 있는 반면, 포로들은 어둠 속에 가려져 있다. 이는 농촌 사람들이 솔직하고 순박하지만, 결국 간사하고 입으로는 달리 행동하는 일본 군국주의에 패배할 운명을 암시한다. 하나야는 자신을 "일본에서도 농사를 짓던 평범한 농민"이었다고 말하면서, 자신이 마다싼 같은 중국 농민들과 다를 바 없다고 주장한다. 그러나 하나야가 일본 농민에서 은혜를 원수로 갚는 악마 같은 일본 병사로, 그리고 마다싼이 손에 피를 묻힌 복수자로 변모하는 과정은 단순히 전쟁의 결과가 아니다. 이는 일본과 중국 내부에서 생겨난 '귀신'이라는 괴물의 산물로 볼 수 있다.

중국인에게 일본군은 과거 청나라 말기 침입하는 연합군의 '양귀자(洋鬼子)'의 연장선상에서 '일본 귀자(鬼子)'라는 이름으로 불리며, 외부 침략자에 대한 공포와 경계의 상징이다. 이를테면 '귀자', 즉 '귀신'이란 주체에 의해 규정되고 배제되는 이질적 존재-타자를 의미한다. 영화<귀신이 온다>는 '귀신'이라는 표현을 '귀신 오기 전'과 '귀신 온 후'의 극명한 대조를 통해 일본 군인의 잔혹성과 악랄함을 부각한다. 하나야가 포로가 된 초반에 오직 죽음으로만 자신을 증명하려는 것은, 일본 군인으로서 중국 농민에게 포로가 된 상황이 천황과 일본군에 대한 모독이기 때문이다. 그는 마다싼이 자신을 죽이러 온다고 오해하며, 마다싼과 농촌 사람들을 이불을 두른 무사단으로 상상한다. 이 상상은 하나야가 병사로서 무사도 정신을 주입받았음을 드러내는 동시에, 그가 이불을 덮고 갇혀 있던 초라한 처지를 반영한다. 이 장면의 블랙 코미디는 그가 가장 악랄한 중국어를 배워 저주하겠다고 결심했지만, 통역관의 비굴함으로 인해 중국인들에게 아첨하는 희극적 대사로 바뀌는 데서 드러난다. 결국,

이 희극적 대사가 농촌 촌장의 처형 장면에서 아이러니하게도 도화선이 되는 점은 이 영화의 비극성을 더욱 극대화한다.

하나야가 군국주의 선전에 의해 '귀신'으로 변했던 상태에서 '인간'으로 돌아오게 되는 이유는, 6개월의 포로 생활 동안 세 번의 생사를 넘나드는 경험을 겪었기 때문이다. 첫 번째는 농촌에 주둔한 일본 해군 부대 병사 두 명이 농촌으로 들어와 하나야가 구조 요청에 성공할 뻔한 순간이고, 두 번째는 하나야와 통역관이 아이들에게 일본어를 가르치며 탈출을 시도했던 때다. 마지막으로 하나야가 거의 죽을 뻔했던 일도 그의 변화를 가져온 계기가 되었다. 특히, 일도유(一刀劉)와 관련된 에피소드는 표면적으로는 큰 비중이 없어 보이지만, 영화에서 매우 중요한 의미를 지닌다. 일도유를 찾는 과정은 일본군의 통제를 받는 도시의 삶을 관객에게 보여주는 장치로 작용한다. 거리에는 노래를 부르거나 장사를 하는 중국 민중, 일본군에게 매달리는 위안부, 그리고 일본군에게 체포된 혁명 인사(아마도 '나'로 추정)까지 등장한다. 거리 전체가 죽음의 그림자로 뒤덮여 있는 듯한 분위기를 전달한다.

일도유 자체도 영화 속에서 이중적인 반어적 의미를 지닌다. 첫째, 일도유를 연기한 배우는 1950년대~1960년대 중국 전쟁영화에서 주로 악역을 맡아왔던 배우 진창(陳強)이다. 그는 영화 <백모녀(白毛女)>(1950)의 황세인(黃世仁)역과 영화<홍색낭자군(紅色娘子軍)>(1961)의 남패천(南霸天)을 연기했다. 강문 감독은 이 배우를 캐스팅해 과거 중국영화에서 전형적으로 얼굴이 정형화된 악역의 이미지를 자신의 영화에서 해체하고 전복하려는 의도를 드러냈다. 이는 강문의 전작 <햇빛 쏟아지던 날들>에서도 일본군 역할로 유명했던 배우 방화(方化)를 '주석' 역할로 캐스팅했던 것과 같은 맥락이다. 둘째, 영화 속에서 일도유는 청나라 말기, 서태후 곁의 팔대신(八大臣)¹⁵³과 백일유신(百日維新)을 이끈 담사동(譚嗣同)의 목을 친 사형집행인이지만, 정작 일본군 앞에서는 참수에 실패하고 황급히 도망치는 익살스러운 인물로 그려진다. 이때 일도유가 실제로 참수 기술을 보유했는지는 중요하지 않다. 흥미로운 점은 백일유신 운동가와 일본군을 참수 대상으로 나란히 배치한 설정이다. 영화국이 영화 <귀신이 온다>를 심의하며 제시한 의견에서도 이러한

153) 팔대신(八大臣)은 서태후(慈禧太后)가 조정을 장악하기 위해 함풍황제(咸豐皇帝)가 남긴 여덟 명의 대신들을 축출하거나 처형한 사건을 말한다. 이를 통해 자희태후는 구세력을 제거하고 수렴청정을 시작했으며, 이 역사적 사건은 신유정변(辛酉政變)으로 불린다.

설정이 문제로 지적되었다.

원래 각본의 34페이지에서 일도유는 자신이 참수한 대상이 '간통한 내시'라고 말했지만, 영화의 1177컷에서 1199컷까지는 그가 참수한 대상이 '서태후 곁의 팔대신'과 '백일유신을 주도한 담사동'으로 바뀌었다. 이러한 설정은 새로운 정치적 함의를 부여했고, 참수 기술에 대한 자부심을 과시하는 장면을 통해 일본군 참수에 실패한 뒤 '일생 쌓아온 명성이 한순간에 무너진다(英名一世, 毀于一旦)'이고 탄식하며 도망치는 모습을 연출했다. 이는 수백 년 동안 중국인이 외세에 저항하기보다 자국인을 공격하는 데만 익숙했다는 암시를 준다.¹⁵⁴⁾

위의 심의내용을 보면 영화 심의관들의 정치적 민감도가 대단히 높다는 점은 감탄할 만하다. 그러나 과거 역사를 풍자한 내용을 전체 중국 민족에 대한 폄하로 해석하는 것은 오판이라고 할 수 있다. 실제로 일도유 에피소드 자체는, 청나라에서부터 국민정부에 이르기까지 내란에는 강경한 태도를 보이지만 외세 침략에는 무력했던 중국 정부의 모습을 풍자적으로 묘사하고 있다. 강문 감독은 이러한 블랙 코미디적 설정을 통해 역사적 사건과 민족적 아이러니를 교차시키며, 전쟁과 민족의 문제를 보다 깊이 있는 시선으로 탐구하고 있다.

일도유는 농촌 사람들의 생사를 해결하지 못했지만, 하나야에게는 강렬한 충격을 주었다. 그는 이 경험을 통해 자신이 무사가 아니라 평범한 사람처럼 죽음을 두려워한다는 사실을 깨닫는다. 이후, 하나야는 농촌 사람들과 식량을 교환하자는 진심을 드러낸다. 하지만 군대로 돌아간 뒤 그는 다른 일본 병사들로부터 국가의 수치라는 이유로 고립되고, 그로 인해 인간성과 군국주의 사이에서 갈등한다. 특히 농촌 주민들과 일본군이 함께 연합 행사를 열었을 때, 하나야는 농촌 주민들이 일본 군대의 지휘관과 동등하게 행동하는 모습을 보고 일본군으로서 자존심에 상처를 입고 큰 모욕감을 느낀다. 이로 인해 그는 군국주의 무사도 정신으로 되돌아가고, 농촌 주민 학살에 적극적으로 가담한다. 학살 후에도 그는 자결을 통해 천황에게 충성을 다하려 한다. 이때 그의 상관은 그를 제지하며, 천황이 이미 항복 선언을 했고, 더 이상 '귀신'으로서의 삶이 의미 없음을 알려준다.

154) 「附錄1：〈關於《鬼子來了》的審查意見〉」，『姜文的「前世今生」：鬼子來了』，啓之編(台北：新銳文創，2011)，7-8.

이 과정을 통해 영화는 하나야가 어떻게 인간에서 '귀신'으로 변하고 다시 인간성을 되찾는 듯하다가 군국주의에 의해 다시 '귀신'으로 후퇴하는지를 보여준다. 영화는 하나야의 변화 과정을 통해 일본 군대가 '일본 귀자(鬼子)'로 불리게 된 이유를 탐구한다. 이는 단순히 전쟁이라는 환경 때문이 아니라, 군국주의가 그들의 인간성을 얼마나 철저히 파괴했는지를 드러낸다. 군국주의 선전이 없었다면, 일본 해군의 장교는 음악 애호가인 삶을 살았을 것이고, 하나야는 중국 농민들과 친구가 되었을지도 모른다. 하지만 영화는 일본 군국주의의 대표적인 군가 「군함행진곡(軍艦行進曲)」¹⁵⁵⁾을 반복적으로 삽입함으로써 군국주의의 유명 같은 존재를 청각화한다. 이 군가는 일본군이 농촌에 들어오거나 학살을 벌이는 장면마다 등장하며, 일본인을 '귀신'으로 변모시키는 역할을 한다. 이러한 연출로 인해 영화 <귀신이 온다>는 일본에서 상영하는 동안 호평을 받았으며 일본인이 묘사할 수 없는 일본군의 '악'과 추태를 진실하게 드러냈다는 평가를 받았다. 특히 일본의 영화평론가 사토 타다오(佐藤忠男)는 이 영화를 두고 "일본인이 직면하지 못했던 자신의 악과 추한 모습을 직시하게 한 작품"¹⁵⁶⁾이라고 평했다.

일본군을 '귀신'으로 묘사하는 것 외에도, 영화 <귀신이 온다>는 중국 민족 내부에 존재하는 내재적 '귀신'을 풍자한다. 이야기의 결말에서 마다싼이 처형되기 전, 국민당 장교는 그를 질책하며 "중화 민족의 미덕이 네게는 전혀 남아 있지 않다. 너는 중국인으로서의 자격이 없으며, 심지어 사람으로서의 자격조차 없다"고 말한다. 이를 만약 항일을 위해 동원된 민족주의적 구호로 풀이한다면, '중국이 없다면 중국인도 없다'는 논리가 된다. 즉, 먼저 민족의 독립과 통일이 있어야 중국인이라는 정체성이 존재할 수 있다는 것이다. 그러나 국민당 장교의 발언은 이를 정반대로 뒤집는다. 그의 논리에서 중국은 '민족(nation)'이 아니라 '국가(state)'의 의미로 해석된다. 달리 말하자면, 이는 정부의 명령을 따르지 않으면 중국인이 아니며, 중국인이 아니라면 사람으로서의 권리조차 박탈당할 수 있다는 것을 의미한다. 영화가 문혁을 풍자하려는 의도가 있는지 없는지의 문제를 떠나서 단순히 국민당 정부와 민중의 관계를 재현한 내용

155) 「군함행진곡」은 도리야마 게이(鳥山啓)가 작사하고 세토구치 후지요시(瀬戸口藤吉)가 작곡한 해군 군가에, 오토모 요모타치(大伴氏言立)와 도기 스에토미(東儀季芳)의 곡을 결합하여 만들어진 행진곡이다. 일본 제국 해군과 해상 자위대의 공식 행진곡일 뿐만 아니라, 미얀마 군대의 공식 군가로도 채택된 바 있다.

156) 佐藤忠男, 「日本人寫不出來的日本人」, 『姜文的「前世今生」』, 172.

을 분석하면, 영화가 전달하려는 메시지는 분명해진다. 민족 내부의 귀신이 생겨난 것은 백성을 착취하는 정치체제 때문이라는 것이다. 국민당 장교가 지프차를 타고 농촌으로 들어설 때, 민중들이 “빨리 도망쳐라”라고 외치며 사방으로 흩어지는 모습은 ‘일본 귀신이 떠난 뒤 국민당 귀신이 온 것’과 다를 바 없다. 또한, 국민당 장교 옆에 서 있는 두 명의 미군은 또 다른 귀신의 존재를 암시한다.

다시 인물관계를 정리하자면, 영화 속에는 신분이 불명확한 ‘나’, 일본군, 국민당 장교, 그리고 마다싼 같은 중국 농민이라는 네 가지 인물 유형이 등장한다. 이는 루쉰이 언급한 ‘쇠로 된 방’ 안의 네 가지 인물 유형¹⁵⁷⁾, 즉 주인, 노예, 바보, 그리고 총명한 사람을 완벽히 영상화한 것이다. 전쟁 속 농민들에게 일본군과 국민당 장교는 분명히 ‘주인’의 모습으로 보인다. 반면에 ‘노예’인 그들도 스스로를 억압하는 체제의 일원이 된다. 한편, 매국노라는 이유로 총살당한 통역관도 본질적으로는 노예다. 다만, 그는 ‘총명한 사람’의 특성을 지닌 엘리트이며, 전쟁 속에서 ‘쇠로 된 방’의 질서를 유지하는 역할을 맡았다. 하지만 영화 속에서 진정한 ‘바보’나 ‘광인’으로 등장하는 인물은 마다싼과 불륜 관계를 맺은 여인의 시아버지이다. 그는 철저히 주인에 대한 반항을 본능적으로 각인하고 있는 인물이다. 그러나 이런 부류의 사람은 극소수이며, 그들만으로는 저항을 조직할 힘이 없다. 그렇다면, ‘쇠로 된 방’ 안의 사람들을 어떻게 깨울 수 있을까? 영화 <붉은 수수밭>처럼 공산당원의 모범적인 역할을 통해서일까? 아니면 영화 <황토지>와 <아이들의 왕>처럼 실의에 빠진 시선을 원시 자연의 언어로 돌리는 방식일까? 또는 영화 <황하절연>처럼 위대한 가족애와 사랑으로 심지어 외국인을 포함한 사람들을 감화시켜 항일로 이끄는 방법일까?

레이 초우는 루쉰이 ‘환등기 사건’을 통해 받은 시각적 충격이 글쓰기 언어보다 영화 같은 시각 매체가 훨씬 더 혁명적이고 폭력적인 힘을 가

157) 루쉰은 「총명한 자와 바보와 노예(聰明人与傻子与奴才)」(1926년 발표 후 산문집인 『야초(野草)』에 수록)라는 글에서 노예적 심리를 풍자적으로 묘사한다. 한 노예가 자신의 고충을 총명한 사람에게 털어놓자 그는 동정과 위로를 받았고, 바보에게 털어놓았을 때 바보가 주인을 비난하며 문제 해결에 나섰다. 그러나 노예는 주인의 재산을 지키기 위해 바보를 쫓아냈고, 주인과 총명한 사람 모두에게 칭찬받았다. 이 이야기는 영화 <귀신이 온다>에서 마다싼과 같은 중국 농민이 권력에 복종하는 노예적 심리를 해석하는 데 단서를 제시한다.

졌음을 증명했다고 주장한다.¹⁵⁸⁾ 이처럼 영화는 그 혁명성과 폭력성으로 인해, 신중국의 정치 운동에서도 '독초(毒草) 영화'를 비판하며 운동의 정당성을 확보하려는 도구로 자주 사용되었다. 영화 <귀신이 온다>는 영화 속에서 농촌 사람들을 각성시키려는 작위적 설정 대신, 마다싼의 죽음, 정확히는 그의 잘린 머리를 통해 스크린 안팎의 중국인들을 일깨우려 했다.

[그림 14] <귀신이 온다>: 마다싼 처형 장면



158) 레이 초우는 시각 매체와 글쓰기 매체의 이분법적 전제하에, 루쉰이 '환등기 사건'을 통해 신형 시각 매체의 폭력성과 혁명성을 목격했다고 해석한다. 그러나 그녀는 루쉰이 결국 더 전통적인 글쓰기를 선택한 것을 제3세계 남성 지식인의 자기모순적 입장의 결과라고 보았다. 본 논문은 레이 초우의 견해를 대체로 수용하지만, 루쉰이 글쓰기를 선택한 것은 당시 영화가 성숙한 대중 매체로 발전하지 않았던 상황에서 글쓰기가 그의 국민성 개조 문화 프로젝트에 더 적합했기 때문이라고 본다. 또한, 루쉰 자신이 영화 애호가였음을 부정할 수 없다. 그는 「영화의 교훈(電影的敎訓)」과 같은 잡문을 통해 영화에 대해 꾸준한 관심을 보였던 바 있다. 루쉰의 소설에는 구경하는 관중과 이들을 바라보는 서술자의 시선 등 이중적인 응시의 시점 재현도 시각매체적인 특성을 지닌다. 이러한 점에서 영화 <귀신이 온다>는 루쉰이 문자로 언급했던 환등기 사건을 영화적으로 재현한 것으로 볼 수 있다. (레이 초우, 『원시적 열정』, 26-31)



영화 전편에서 가장 폭력적인 시각적 충격과 강렬한 반어적 의미를 담고 있는 장면은 마다싼이 포로였던 하나야에게 처형당하는 결말이다. [그림 14]에 나타난 이 장면은 성벽 위에 서서 멀리서 관람하는 백성들을 배경으로 하며 하나야는 마다싼의 목이 베이기 직전 그의 목에 기어가던 개미를 털어내고, 마치 냉혹한 인간형 무기처럼 일본도를 높이 든다. 그 다음에 카메라는 마다싼의 얼굴을 클로즈업으로 비춘다. 이는 단 한쪽 눈으로 날카롭게 망나니를 노려보는 남자의 얼굴이다. 이 장면은 곧 이어질 주관적 시점과 중첩되며, 하나야의 함성과 일본도 휘두르는 소리와 함께 카메라는 마다싼의 목이 베여 땅 위로 구르는 모습을 담는다. 목이 떨어져 나간 마다싼의 시점에서 보이는 화면은 검고 희미하게 깜빡이기를 반복하다가, 화면이 멈춘 후 갑작스럽게 컬러로 전환된다. 기울어진 45도 하단 우측에서 올려다본 화각으로, 일본도를 장교에게 건네는 하나야의 모습이 보인다. 마다싼의 눈이 한 번 깜빡이고, 화면이 온통 붉은 색으로 물든다. 카메라는 이후 마다싼의 고독한 머리를 클로즈업하며 그의 입가에 어렴풋이 드러난 미소에서 멈춘다.

영화가 흑백으로 촬영되다가 마지막 장면에서 컬러로 전환되는 것은 중요한 상징성을 지닌다. 영화에서 컬러는 현실을, 흑백은 과거를 상징하는 경우가 많다. 예를 들어, 영화 <햇빛이 쏟아지던 날들>에서는 과거의 기억을 생생하게 표현하기 위해 회상 부분을 컬러로, 현재는 흑백으로 설정해 과거에 얽매인 현재를 강조했다. 그러나 영화 <귀신이 온다>에서는 이와 반대로 과거의 흑백 세계가 마다싼의 죽음 이후 컬러로 전환된다. 감독은 “마지막 장면만으로도 영화를 흑백으로 촬영할 가치가 있었다”¹⁵⁹⁾고 밝히며, 마다싼이 죽는 순간에서야 비로소 세계의 참모습이 드러난다고 강조했다. 컬러로 표현된 이 세계는 마다싼의 마지막 시선에 담긴 세 가지 진실을 상징한다.

159) 菲利普皮亞佐, 「封面人物姜文」, 『我的攝像机不撒謊』, 74.

첫 번째 진실은, 자신에게 은혜를 갚겠다고 약속했던 하나야가 결국 다시 전쟁이라는 살육 기계로 돌아갔다는 사실이다. 두 번째 진실은, 마다싼이 결눈질로 바라보며 드러낸 분노에서 엿볼 수 있듯, 일본군에게 중국인을 처형하라는 책임을 부여한 국민당 장교에 대한 분노와 절망이다. 이는 민중을 억압하는 강권의 실체를 상징한다. 마다싼은 마지막 말 대신 나귀 울음소리를 내뿜으며 냉소적인 메시지를 남긴다. 세 번째 진실은, 마지막 정지화면 속 머리에 담긴 의미다. 붉은 화면 중앙에 놓인 잘린 마다싼의 머리는, 눈은 감고 있지만 어렴풋이 미소를 띠고 있다. 이 웃음은 단순히 고통 없이 죽어서 느끼는 안도감이나 복수를 달성해서 느끼는 만족감을 드러내는 것이 아니다. 그것은 관람자들을 향한 냉소적 조롱이며 사건을 방관하거나 외면했던 마다싼 자신뿐만 아니라 스크린 안팎의 구경꾼과 관객 모두를 겨냥한다. 만약 이들이 마지막 냉소적 미소의 의미를 제대로 이해하지 못한다면, 비극은 계속 반복될 수밖에 없다.

영화 <귀신이 온다>의 창작 의도는 '나는 누구인가'라는 질문을 던지고 답하기 위해서¹⁶⁰⁾라고 할 수도 있다. 여기서 '나'는 마다싼에게 일본군 프로를 맡겨준 실제적 인물이 아니라, 마다싼과 농촌 사람들 마음 속의 내재적 '귀신'을 가리킨다. 이는 동시에 하나야를 인간에서 인간형 전쟁 도구로 변화시키는 '귀신'이기도 하다. 이러한 맥락에서, 민족과 국적을 초월하여 "중국인이든 일본인이든 정치적 입장, 즉 이데올로기의 구속 아래 인간성이 얼마나 나약하고 비참해질 수 있는가"¹⁶¹⁾를 탐구한 영화 <귀신이 온다>가 2000년 5월 제53회 칸 영화제 심사위원대상을 수상한 것은 당연한 결과였다. 그러나 중국 본토에서 이 영화의 상영이 장기간 금지된 것은 세계적으로도 특이한 사례로 남았다.

1996년에 제정된 『영화관리조례』에 따르면, 강문 감독은 다음의 규

160) 장위안산(張遠山)은 영화 속 '나'를 황권을 상징하는 '짐(朕)'으로 해석하며, 영화의 항일 이야기는 2,000년에 걸친 중국 전제주의 역사가 낳은 필연적 결과를 폭로하는 도구에 불과하다고 주장한다. 그러나 본 논문은 이 영화가 국제 영화계에서 최고 영예인 상을 수상할 수 있었다는 점에서, 그 비판이 단순히 중국 전제주의를 넘어 민족과 국경을 초월하여 "인권이 먼저이고, 그다음에 국민"이라는 보편적 문제를 제기하고 있음을 보여준다고 본다. 이는 영화가 인간의 권리와 존엄성을 침해하는 권력 구조와 그에 따른 비극을 전 세계적 관점에서 비판하고 있음을 의미한다. (張遠山, 「我'是誰-〈鬼子來了〉的寓意核心」, 『姜文的「前世今生」』, 94)

161) 焦雄屏, 『映像中國』, (上海: 復旦大學出版社, 2005), 320.

정을 위반했다. 첫째, 심의위원회의 의견에 따라 각본을 수정하지 않았다. 둘째, 촬영 중 심의 기준에 부합하지 않는 내용들을 임의로 추가해, 원래부터 부적합했던 대본을 더 부적합하게 만들었다. 셋째, 그리고 가장 핵심적인 위반 사항으로, 영화국의 허가 없이 영화제를 위해 이 영화를 출품했다는 점이다.¹⁶²⁾ 1990년대 <인생>, <푸른 연> 등 많은 영화가 상영 금지된 것도 이 세 번째 조항이 주요 근거였다. 하지만 앞선 두 조항은 본질적으로 예술 창작에 대한 행정적 간섭으로, '닭이 먼저냐 달걀이 먼저냐'와 같은 논란을 낳는다. 이러한 행정적 제약으로 인해 예술의 자율성이 훼손되는 상황에서, 감독들은 국제영화제 출품과 해외 배급이라는 선택지를 남겨둘 수밖에 없었다. 장이머우와 강문 감독처럼 해외 자본의 투자를 받아 작품을 제작하고 해외시장에 진출할 수 있는 감독은 극히 소수에 불과하다. 중국 체제와 시장 내에서 생존해야 하는 다른 감독들은 국가의 정치적 요구를 반영한 주선을 영화제작 임무를 수행함과 동시에, 할리우드 영화와 국내 시장 점유율을 놓고 경쟁해야 했다. 이러한 맥락에서 애국주의 영화는 상업적 논리와 정치적 자기검열의 논리를 결합한 산물로 자리 잡았다.

영화 <귀신이 온다>가 제작되던 1999년은 중국의 WTO 가입 및 중미 협정 체결로 대외 개방이 가속화되던 시기였다. 그러나 1996년부터 이어진 대륙-대만 관계의 긴장과 같은 내부적 위기, 그리고 1999년 5월 중국 영사관 공군기 폭격 사건 같은 외부적 도전 속에서, 세계화된 현실을 직면한 중국은 강대국으로서의 위상을 어떻게 구축할 것인가라는 과제를 마주했다. 이 시기 민족주의의 정당성 기반은 1990년대 초 문화 보수주의에서 강조된 중국의 고유 역사와 문화, 인문 정신이 아니라 강력한 국가 건설로 전환되었다. 중화민족의 상징도 더 이상 고대 중화 문명이 아닌, 강력하고 세계를 상대로 한 국가주의로 변모했다.¹⁶³⁾ 이러한 배경에서 중화주의적 국가주의가 부상했다.

예컨대 평샤오닝 감독의 영화들은 영화 <붉은 수수밭>의 항일 민족 재현 방식을 계승한 점에서 영화 <귀신이 온다>와 유사한데 항일 민족 공동체의 형성을 재현했지만, 두 영화의 결론은 상반되게 나타났다. 영화

162) 丁兆江, 「獎大? 法大? -談姜文的知法犯法」, 『姜文的「前世今生」』, 3.

163) 許紀霖, 『中國時刻: 從富強到文明崛起的歷史邏輯』(香港: 香港城市大學出版社, 2019), 313.

<홍하곡>(1996)에서 티베트 인민은 외부 인물, 즉 혁명당으로 보이는 세 얼(雪兒)의 오빠의 도움을 통해 침략자에게 저항하며, 이를 통해 한족-티베트 민족 통합의 국가를 이룬다. 한편 영화 <황하절연>(1999)에서는 팔로군의 임무를 확고히 수행하는 산적의 딸이자 여주인공이 등장한다. 그녀는 황하 문명을 상징하는 중국 여성으로서 미국 비행사의 존경과 사랑을 얻는다. 이 초국가적 사랑은 팔로군이 이끄는 항일전쟁과 그 결과로 탄생한 중화인민공화국에 대한 인정을 담고 있다. 이러한 서사는 5세대 감독들이 오랫동안 비판받아 온 '자기 동양화' 시각을 애국주의와 결합하며, 공산주의 역사 서술의 정당성을 더 이상 문제 삼지 않는다. 같은 맥락에서 예다잉 감독은 영화 <홍앵두>에서 <홍색연인>까지, 공산당 항일 역사를 이국적 시선에서의 낭만적 서사로 변환했다. 심지어 초국적 시각을 강조했던 우쯔뉴 감독조차 1999년에 국가주의적 영화인 <국가(國歌)>를 제작하며, 1930년대부터 민족 공동체의 항일 과정을 담은 신중국 국가의 탄생을 다룬다. 그러나 영화 <국가>는 문혁 시기 1930년대 만든 국가(國歌)가 금기시되었던 역사적 맥락을 의도적으로 생략했다. 따라서 우쯔뉴 감독의 영화도 전쟁 속 금기 소재를 반성하는 뉴웨이브 영화에서 국가 주도의 주선을 역사영화로 전환을 보여주었다.

이 영화들이 중화주의로 지칭된 이유는, 1990년대 중국 경제력이 강화됨에 따라 국제적으로 유행한 '중국 위협론'에 맞서 중국 내에서 미디어의 선동으로 '중국은 NO라고 말할 수 있다'는 민족적 자부심이 형성되었기 때문이다. 즉, 세계적인 무한경쟁 속에서 중국의 부상은 서구 자본주의적 근대성 외에 또 다른 근대성 모델이 존재함을 입증할 수 있었다¹⁶⁴). 비록 세계화와 중화성에 대한 민족영화 논쟁에서 다원적 근대성 모델이 명확히 설명되지는 않았지만, 이러한 '홍색 혁명' 영화에서는 공통된 역사서술의 방식이 발견된다. 이는 역사 이야기를 서구인의 시각에 맞춰 전개하며, 중국을 소수민족인 여성 혹은 여전사 이미지로 묘사하는 방식이다. 이러한 동서의 차이를 무릅쓰고 타자의 사랑으로 고양된 '중화성' 역사서술은 1990년대 말 5세대 영화의 '진시황 콤플렉스'와 일맥상통하는 부분이 있다. 주샤오원 감독의 영화 <제국(秦頌)>(1996), 천카이거의 <시황제 암살(荊軻刺秦王)>(1999), 장이머우의 <영웅>(2002)과 같은 작품들 역시 암살자가 진시황을 '죽이지 못했음'에서 '죽이지 않음

164) 張法 等, 「從“現代性”到“中華性-新知識型的探尋”」, 10-20.

'으로 변하는 순간을 포착하며 문화적 민족주의에서 정치적 국가주의로 전하는 역사서술을 드러낸다. 이를테면, 21세기로 전환하는 시점에서 중국 영화시장은 '지금-여기'의 현실을 외면한 자기만족적 '홍색 혁명' 영화와 오락영화가 주류를 이루며, 과거를 단순히 미화하거나 소비 지상주의의 도구로 전락하는 경향을 보여준다. 이는 1980년대에서 1990년대 말까지 중국 뉴웨이브 영화가 국가와 시장 사이에서 보여주었던 대항적이고 비판적인 역사서술이 점차 자취를 감추게 될 것임을 암시한다.

제 3 장 탈냉전 속의 코리안 뉴웨이브 역사영화

본 논문은 한국의 뉴웨이브 영화를 민주화운동의 연장선에서 세계화로의 전환을 이룬 한국영화로 간주한다. 이는 이러한 영화들이 단순히 반(反)독재적 민주주의 성향을 지니는 것에 그치지 않고, 냉전 체제를 넘어서는 민족/국가의 재정립이라는 의미도 함께 내포하고 있음을 뜻한다. 1980년대 후반기에 등장한 신세대 영화에서 코리안 뉴웨이브 영화로의 개념화 과정 자체는 1980년대 민주화의 민주와 민족이라는 의제를 계승하는 연장선상에 있다. 운동세대인 코리안 뉴웨이브 감독들의 영화 대부분은 민주화운동에 대한 기억과 한국전쟁을 다루고 있다. 이 두 가지 역사적 경험은 감독들이 국가와 민족을 사고하는 출발점이 되었으며, 그들의 영화에서 운동과 전쟁의 역사를 서술하는 논리는 정부의 공식적인 세계화 정책과 대중이 소비하는 시장 논리에 대한 응답을 포함하고 있다. 특히, 압도적인 미국 영화와 경쟁하는 과정에서 민족/국가 영화로서의 특징이 드러나고 있다. 따라서 제3장은 1987년 체제에서 IMF 체제로 이어지는 시기에 코리안 뉴웨이브 영화가 민주화운동 및 남북 관계라는 역사를 서술함으로써 민족/국가의 주체성을 어떻게 구축했는지에 대해 중점적으로 분석한다.

제 1 절 운동으로서의 코리안 뉴웨이브 영화 개념화

제2차 세계대전이 끝난 직후, 한반도에서는 남북한이 각각 독자적인 정권을 수립했을 뿐만 아니라, 한국전쟁이 발발하여 동아시아 냉전 구도에 직접적인 영향을 미쳤다. 이러한 혼란스러운 정세 속에서, 신생 정권의 정통성을 공고히 하기 위해 대한민국 제1공화국과 제2공화국은 대중문화에 대한 사상적 통제를 강화했다. 특히 전쟁이 끝난 이후, 국가가 직접 제작한 뉴스 영화나 기록 영화 형식의 '문화영화'¹⁶⁵⁾ 외에도, 정부는

165) 1958년 문교부가 내놓은 '국산영화제작장려 및 영화오락순화를 위한 보상특혜조치' 제3조에 '문화영화란 함은 교육, 과학, 문화, 산업, 시사, 체육, 음악 등을 내용으로 하여 실사기록을 위주로 제작한 영화를 말한다. 단 순수한 학생의 교육을 위하여 제작된 교재영화는 문화영화에서 제외한다'고 명시되어 있다.

'한국영화 면세조치'¹⁶⁶⁾와 '우수영화제도'¹⁶⁷⁾ 등 일련의 지원 정책을 통해 대중 시장을 대상으로 한 영화제작에 영향을 끼쳤다. 이러한 정책을 수행하는 영화라는 매체는 국가 재건과 문화 재구성의 선전 및 교육 도구로 활용되고 있었다.

예컨대 <낙동강>(전창근, 1952)과 <운명의 손>(한형모, 1954) 등 전쟁이 민중에게 미친 비극적 영향을 재현한 영화들은 전쟁의 참상을 직접적이거나 간접적으로 묘사했다. 이러한 비극의 재현은 북한을 적으로 부각하기보다는, 조선 민족 통일 의식에서 38선 이남을 중심으로 하는 민족 정체성 확립으로의 전환을 강조하는 데 초점이 맞춰져 있었다.¹⁶⁸⁾ 문화 재구성 측면에서는, 한국 멜로드라마의 대표작으로 평가받는 <자유부인>(한형모, 1956년)을 예로 들 수 있다. 이 작품은 1957년 문교부로부터 "우수영화"로 선정되었으며, 당시 "현대 도시에 살고 있는 각종 인간들의 생태를 리얼하게 묘사하여 대중의 호흥과 가장 근접한 세계를 그려냈다"¹⁶⁹⁾고 높이 평가받았다. 이로써 국가가 영화의 우수성을 평가하는 기준은 작품의 예술성보다는 그 소재와 내용이 대중에게 문화적 계몽을 제공하고, 새로운 정권이 요구하는 신국민을 교육하고 형성하는 데 얼마나 기여할 수 있는가에 중점을 두었음을 짐작할 수 있다. 이와 함께 1950년대 후반부터 1960년대 중반까지, 충무로¹⁷⁰⁾를 중심으로 기업화된 한국영

166) '한국영화 면세조치'는 1949년 영화 입장료의 60%가 세금으로 부과되던 시기와 달리, 1954년 입장세법 개정을 통해 외화와 국산영화를 구분하면서 외화에는 90%의 입장세를 부과하고 국산영화에는 입장세를 면제한 제도를 말한다. 이는 당시 국산영화 제작을 장려하고 영화산업의 성장을 촉진하기 위한 조치였다.

167) 우수영화로 선정된 첫 사례는 1953년 국방부가 전쟁과 징병을 주제로 한 영화 <성불사>(윤봉춘, 1952)에 우수영화상을 수여한 것으로 알려져 있다. 한국전쟁 이후, 영화 검열 권한이 공보처에서 문화부로 이관되면서, 1957년부터 문화부는 본격적으로 국산영화에 대해 '우수영화상'을 수여하기 시작했다. 우수영화상 제도는 단순한 표창에 그치지 않고, 국산영화의 제작과 수출을 지원하기 위한 실질적인 보상정책과 결합되었다. (김동호 외, 『한국영화 정책사』 (파주: 나남출판, 2005), 163-168)

168) 전재호는 이승만 정권의 반공주의를 반공반소(反共主義)와 일민주의(一民主義)로 정의한 바 있다. 이는 국민들을 하나로 통합하여 소련을 위시한 공산주의에 대항하는 대한민국을 만들기 위해서였다. (전재호, 「한국 민족주의의 반공 국가주의적 성격에 관한 연구: 식민지 시기 '부르주아 우파'와 국가형성 초기 '이승만 세력'을 중심으로」, 『지역과 세계』 제35권 2호(2011): 135)

169) 「작년도 우리국산영화 심사 소감」, 『조선일보』, 1957년 10월 17일자. 이하나, 『국가와 영화-1950-60년대 대한민국의 문화재건과 영화』 (서울: 혜안, 2013), 288에서 재인용

170) 명동에 가까운 충무로는 1950년대 후반부터 많은 영화제작사가 집중된 곳으로, 당시 국내 유일의 영화 배우 양성 학교도 이곳에 있었다. 이로 인해 영화인들이 정보를

화산업은 빠르게 성장하며 영화제작 편수와 제작사 수가 모두 급격히 증가했다.¹⁷¹⁾ 또한, 한국은 자유 아시아 진영의 일원으로서 아시아 영화제에 적극적으로 참여하며 기술과 자본 측면에서 해외와의 교류를 확대했다.¹⁷²⁾ 이처럼 국내외에서 여러 유리한 조건이 마련된 가운데, 이 시기는 흔히 한국영화의 '황금기' 또는 '전성기'로 불린다.

그러나 국내 정치에서는 5·16 군사정변으로 박정희 정권이 집권하고, 냉전 상황의 심화가 맞물리며 통제가 강화되었다. 특히 1964년부터 1973년까지 한국군의 베트남 전쟁 파병, 그리고 1972년부터의 '10월 유신' 비상조치의 시행 등 속에서 박정희 정권은 국민에 대한 사상적인 통치를 강화했다. 그러나 사상적 통제의 핵심은 민족 통일을 명분으로 내세운 피해망상증이라기보다는, 반공을 국가 정책의 근간으로 삼아 군사 독재의 정당성을 공고히 하는 데 있었다.

따라서 유신 체제에 들어선 이후, 정부는 국산 영화를 지원하기 위한 일부 정책을 발표하기도 했지만, 전반적으로는 문화에 대한 검열과 통제를 대폭 강화했다. 특히 1970년대에는 이른바 '유신 영화법'으로 불리는 제4차 『영화법』 개정¹⁷³⁾을 통해 한국영화는 다방면에서 엄격한 제한을

수집하고 지역 배급업체와의 소통을 용이하게 하기 위해 충무로에 모이기 시작하면서 충무로는 한국영화제작의 중심지로 자리 잡았다. 이후 1980~1990년대의 코리안 뉴웨이브 영화들이 등장하면서 충무로는 전통적인 영화제작의 방식을 대표하는 상징이 되었다.

171) 영화제작 수에서 보면 1957년의 37편에서 1958년 78편, 1959년의 111편으로 증가했고 영화제작사 수량에서 보면 1957년 37개에서 1958년의 72개로 늘어났다.

172) 2차 대전 이후, 동아시아, 동남아시아 및 태평양 지역의 영화 교류와 대화를 위한 '아시아 영화제'는 아시아 영화 발전에 중요한 역할을 했다(1954년에 처음 '동남아시아 영화제'로 시작하여 1957년 '아시아 영화제'로 개칭). 한국의 경우는 1962년의 제9차와 1966년 제13차 영화제의 주최를 맡았다. '아시아 영화제'를 통해 한국의 신편류와 홍콩의 쇼우 브라더스가 영화 자본과 영화제작에서 협력을 이루었던 사례는 이영재의 저서 『아시아적 신체-냉전 한국·홍콩·일본의 트랜스/내셔널 액션영화』(서울: 소명출판, 2019, 41쪽)에서 확인할 수 있다.

173) 1962년 제정된 첫 『영화법』은 일제 말기 일본에서 제정된 영화법(1939)과 '조선영화령'(1940)을 바탕으로 영화업 허가제, 영화인 등록제, 영화 검열 강화, 그리고 문화영화 강제 상영 등을 법적으로 제도화했다. 1963년 3월 시행된 영화법 1차 개정은 영화업 등록 조건과 외화 수입 쿼터제를 구체화하기 위한 것이었다. 이어 1966년 8월 2차 개정에서는 영화사 등록 요건 완화와 국산영화 시장 보호를 위한 정책이 구체화되었으며, 이때 처음으로 '검열'이라는 용어가 등장했다. 이후 1967년 문화부 장관령에 따라 국산영화를 의무적으로 상영하도록 규정한 '스크린 쿼터제'(연간 73일 이상)가 처음으로 시행되었다. 1970년 영화법 3차 개정은 외국영화 수입 쿼터제를 공영화하고 '영화진흥조합'을 설립하여 영화인들이 자율적으로 영화 진흥 사업을 추진할 수 있도록 했다. 1973년 2월 제4차 개정 영화법의 주요 내용은 등록제에서 허가제로 전환하

받게 되었다. 영화제작제도는 등록제에서 허가제로 변경되었고, 외국영화의 수입 할당제가 조정되었으며, 이중 또는 삼중의 영화 검열이 시행되는 등 영화산업은 국가의 철저한 통제 아래 놓이게 되었다.

유신체제하에서, 1960년대 중반 유행했던 문학적 완성도가 높은 소설을 영화화한 '문예영화'¹⁷⁴⁾에 이어, 1970년대 영화인들은 새마을운동이나 반공을 소재로 한 '국책영화'¹⁷⁵⁾ 제작에 집중했다. 이는 '우수 영화'로 인정받아 외화 수입 쿼터를 확보하기 위한 목적이었다. 그러나 이만희 감독의 <들국화는 피었는데>(1974) 검열 사건¹⁷⁶⁾과 같이, 심지어 국책영화조차도 정치적으로 부적절하다는 이유로 용공 혐의를 받아 엄격한 검열을 받는 경우가 있었다. 이로 인해, 1950년대와 1960년대에 영화가 국가 재건의 적극적 공모자 역할을 했던 것과 달리, 유신체제하의 한국 영화는 국가 사상 통제의 도구로 더욱 굳건히 자리 잡게 되었다.

이 시기에 텔레비전의 보급으로 관객 수가 감소하면서 영화 시장은 지속적으로 침체되었다. 역사를 반추하거나 대중을 대변하지 못하는 상황에서, 많은 영화제작자들은 관객의 호기심을 자극하는 데 초점을 맞추기 시작했고, 점차 성적 요소와 육체를 전면에 내세운 '호스티스 영화'¹⁷⁷⁾로

는 제작사 제도의 변화, 그리고 다시 제작업과 수입업의 일원화로 바뀌는 외화 수입 쿼터제, 그리고 강화된 영화검열 정책 등이 있다. (김동호 외, 『한국영화 정책사』, 191-221)

174) 문예영화는 문학적 완성도가 높은 소설을 영화화한 작품들을 일컫는다. 1960년대 후반기부터 유행하기 시작한 문예영화는 다시 서구 모더니즘 계열을 전유하는 영화(「안개」(김수용, 1967), 「장군의 수염」(이성구, 1968)과 향토적 서정을 추구하는 영화(「메밀꽃 필 무렵」(이성구, 1967), 「감자」(김승옥, 1968), 「봄봄」(김수용, 1969)) 그리고 반공물(「까치소리」(김수용, 1967), 「카인의 후예」(유현목, 1968))로 구분할 수 있다. (김종원 외, 『우리 영화 100년』(서울:현암사, 2001), 323)

175) “영화산업 진흥과 영화예술의 국가적 지원, 육성”을 목표로 1973년 출범한 영화진흥공사는 대규모의 국책영화들을 직접 제작하였다. 한국영화사상 최대 물량이 동원된 <중언>(임권택, 1973)을 첫 작품으로 <들국화는 피었는데>(이만희, 1974), <아내들의 행진>(임권택, 1974), <울지 않으리>(임권택, 1974), <잔류첩자>(김시현, 1975), <태백산맥>(권영순, 1975) 등을 제작하였다.

176) 1960년대 영화<7인의 여포로>(1965)로 반공법 위반으로 투옥됐던 이만희 감독은 1973년 국방부 지원작 영화<들국화는 피었는데>를 반공이 아닌 반전에 초점 맞춰 만든 탓에 편집권을 포기하는 사건이 있었다.

177) '호스티스 영화'란, 영화 평론가 이영일이 정의한 용어로, 대포집이나 주점 등에서 일하는 사회적 신분이 낮은 여성을 주인공으로 삼아 그들의 사랑 이야기와 삶을 다룬 영화를 의미한다. 대표적인 작품으로는 <눈물의 웨딩드레스>(변장호, 1973), <O양의 아파트>(변장호, 1978), <미스 양의 모험>(김웅천, 1977), <겨울여자>(김호선, 1977) 등이 있다. 이들 영화는 고속도로, 대형 생산 라인과 같은 도시 풍경을 배경으로, 산업화 사회에서 억압받고 소외된 가운데 독립적인 삶을 추구하는 여성의 모습을

관심이 기울어졌다. 더 심각한 문제는, 전두환 정권의 '3S(Screen, Sex, Sports)' 문화 정책 아래, 1980년대에 심야 영화시장을 목표로 한 노골적인 예로 영화가 대량으로 제작되면서 영화 시장의 침체가 더욱 심화되었다는 점이다.

1980년대 초, 유신 체제가 붕괴한 이후 찾아온 '서울의 봄'은 '5·18 광주'를 계기로 전두환의 제5공화국으로 빠르게 대체되었다. 그러나 짧은 자유의 시기는 신군부 아래에서 숨죽이며 자신의 생각을 온전히 펼치지 못했던 학문과 예술 분야가 저항 이데올로기를 내세우며 정치적 운동의 형태로 발전하는 계기가 되었다. 이로 인해 1970년대와 비교했을 때, 제5공화국 시기의 영화 검열과 영화 표현 사이의 긴장 관계는 더욱 심화되었다. 중견 감독 이장호의 <바람 불어 좋은 날>(1980), <바보 선언>(1984), <나그네는 길에서 쉬지 않는다>(1987) 등 현실적이고 사회 비판적인 지점을 담아낸 영화들이 검열을 피해 간신히 상영되었다. 또한, 대학서클¹⁷⁸⁾과 문화원 출신의 영화 애호가들이 16mm 단편영화 <강의 남쪽>(1982)과 같은 작품을 제작하기 시작했다. 이들은 1982년 서울영화집단을 자발적으로 결성했고, 1984년에는 '작은 영화를 지키고 싶습니다' 영화제를 개최하며 민주화 과정과 발맞춰 코리안 뉴웨이브 영화의 탄생을 예고했다.

전두환의 신군부는 박정희 유신 정권 시기의 반공·안보 정책을 기본적으로 이어갔으나, 세계화 흐름 속에서 국제사회의 시선을 의식하지 않을 수 없었다. 이에 따라 1980년대 후반, 한국은 아시안게임(1986)과 서울올림픽(1988)을 개최했을 뿐만 아니라, 영화정책에서도 일정 부분 규제 완화와 시장 개방의 경향을 보였다. 스크린쿼터제와 교호상영제를 강화해 국산 영화를 보호하는 정책 외에도, 제5차(1984년)와 제6차(1986년) 『영화법』 개정을 거쳐 영화산업에 여러 변화가 나타났다. 영화제작제도가 허가제에서 등록제로 전환되었고, 독립영화제작제도¹⁷⁹⁾가 도입되었으

그러냈다. (이영일, 『이영일의 한국영화사 강의록』 (서울: 도서출판 소도, 2002), 103)
178) 연세대의 영상미학반(1974), 프랑스문화원의 시네클럽(1978), 독일문화원의 동서영화연구회(1979), 외대 영화서클 '울림'(1984), 그리고 나중에 서울영화집단으로 확장된 서울대의 '알라성'(1979) 등 대학서클은 한국영화의 독립적인 제작과 감상 연구를 통하여 한국영화의 미래를 모색하였다.

179) 제5차 영화법 개정에서 제시한 독립영화제작제도는 영화제작업자로 등록하지 않고도 영화를 제작할 수 있는 조건이 있었다. 이는 연간 1편에 한해 문화공보부장관에게 제작신고를 하고 영화제작비의 90%에 해당하는 금액을 영화진흥공사에 예치하도록

며, 정부 문공부의 검열은 '반관반민(半官半民)' 성격을 띤 공연윤리위원회(공윤) 심의로 대체되어 국가의 직접적 통제가 완화되었다.

이러한 자유화 정책은 영화제작사 수를 크게 늘리는 결과를 가져왔다. 기존의 영화제작사는 1984년 20개에서 1986년 57개로 증가했으며, 영화 제작 편수도 1984년~1987년 매년 약 8090편에서 1989년에는 110편으로 늘어났다. 이 중 91편은 기존 영화사에서, 19편은 독립 프로덕션에서 제작되었다.¹⁸⁰⁾ 즉, 1980년대 후반 영화법 개정은 전통적인 전문 영화사뿐만 아니라, '황기성 사단'과 같은 독립 프로덕션, 혹은 '청년' 또는 '장산 꽃매'와 같은 영화제작단체 등이 일정 조건을 충족할 경우 영화를 제작하고 배급 및 상영할 수 있도록 길을 열어주었다. 그러나 '파랑새 사건'(1986년)¹⁸¹⁾에서 드러나듯, 이 시기 독립영화와 정부 당국 간의 갈등은 민주화운동의 절정기와 맞물려 점차 격해졌다. 이에 충무로 외부에서는 독립영화 창작 단체와 민족영화연구소 같은 연구 기관이 점차 많아졌다. 이들은 군사 독재의 억압 속에서도 의식적으로 충무로 제작체계나 기존 영화 미학과 거리를 두며 비(非)제도화된 영화 운동을 이끌었다.

주목할 만한 점은 1980년대 후반 영화제작사의 수는 증가했지만, 실제 제작된 영화의 편수는 크게 늘어나지 않았다는 것이다. 1980년 이후 한국영화의 관객 수는 매년 감소하는 추세를 보였으며, 1990년 관객 수는 1980년에 비해 무려 60% 감소했다. 반면, 외국영화의 관객 수는 같은 기간 동안 48% 증가한 것으로 나타났다. 이에 따라 한국영화와 외국영화의 관객 동원 비율은 1대 5로 격차가 크게 벌어졌다.¹⁸²⁾ 한국영화가 이러한 어려움에 처한 이유는 정부의 엄격한 통제로 영화 표현의 자유가 제약된 점도 있었지만, 외국영화의 직배제도의 영향이 더 컸다. 제5차 영화법 개정과 동시에, 1985년 한미 영화 협정(그리고 1986년 제6차 영화법 개정)에 따라, 한국 정부는 미국이 본토 영화 스크린쿼터제를 인정하는 조건하에, 1987년부터 미국 영화사가 한국에 직접 지사를 설립하도록 허

하였다는 것이다. 예치금은 1986년 제6차 개정에 의해 영화제작비의 10%로 바꾸게 되었다.

180) 영화진흥공사 엮음, 『1990년도판 한국영화연감』 (서울: 집문당, 1990), 42.

181) 1986년 10월 서울영화집단이 영상집단으로 개명되면서 영화제작을 기획한 첫 작품은 바로 <파랑새>였다. 농민들의 삶을 담은 영화 <파랑새>는 영화법에 8mm 영화를 규정하는 조항이 없는데도 불구하고 심의 미필의 이유로 서울영상집단의 홍기선 감독과 이효인을 구속한 사건이었다.

182) 『1992년도판 한국영화연감』, 41.

용했다. 이 정책은 외국영화가 한국 시장에 직접 배급될 수 있음을 의미했다. 그러나 이러한 개방 조치는 외국영화와 국내 영화 간의 경쟁을 심화시켜, 본래 취약했던 한국영화의 생존 공간을 더욱 축소하는 결과를 가져왔다.

이러한 도전에 직면한 한국 영화인들은 민주화운동의 영향을 받아 정부의 영화정책에 대한 불만을 공적인 영역에서 털어놓았다. 예를 들어, 할리우드 영화사의 첫 직배 작품인 <위험한 정사>(1987, 서울 관객 수 65,099명)의 1988년 9월 추석 시즌 개봉에 대해 영화인들은 격렬한 직배 저지 투쟁을 전개했다. 1987년 영화인의 시국 선언의 발표와 1990년의 UIP 직배 저지 결의대회 등 다양한 활동이 이어졌다. 이러한 저항 운동은 실질적인 성과를 거두기보다는, 저항의 의지를 표명하는 데 중요한 역할을 했다. 이는 한국영화 운동과 민주화 투쟁을 긴밀히 연결하며, 영화 매체가 사회운동으로서 가지는 중요성을 입증한 사례였다. 이른바 코리안 뉴웨이브 감독들은 바로 1980년대 후반, 외국영화 직배 반대와 표현의 자유 및 민주화를 요구하는 영화 운동의 물결 속에서 등장했다.

1989년 한국영화시장에 대한 개괄에서 영화평론가 변현찬은 “89년에 나타난 현상으로서 특기할 만한 것은 영상문화에 대한 신세대들의 관심이 부쩍 높아졌다는 점이다”¹⁸³⁾라고 지적했다. 여기서 언급된 신세대란 대학 서클이나 한국영화아카데미 등을 통해 영화연구와 영화운동에 참여한 사람들뿐만 아니라, 박광수, 장선우 등 이른바 신세대 영화감독들을 주로 가리킨다. 왜 이들을 신세대라고 불렀는지에 대해서는 다음의 한 장면에서 보자.

[그림 15] <칠수와 만수>: 고층빌딩 소동 장면



183) 『1990년도판 한국영화연감』, 52.

박광수의 데뷔작인 <칠수와 만수>(1988)¹⁸⁴⁾는 주인공을 정치적 양심수의 아들과 양공주의 동생으로 설정한 점에서 한국 현실의 역사적 맥락을 담아냈다. [그림 15]은 영화 속 두 사람이 고층 건물 옥상에서 페인트칠을 하다가 시위로 오인받는 소동 장면이다. 건물 위에서 내려다보는 사람들은 소리치며 아우성을 치고, 아래에서 바라보는 사람들은 무슨 일이 벌어지고 있는지 제대로 들리지 않는 장면은, 마지막에 카메라의 응시에 의해 희극적으로 재구성된다. 이러한 소동 장면은 억압된 정치 환경에 대한 청년세대의 강력한 저항으로 해석될 수 있으며, 동시에 1987년 민주화 대투쟁의 축소판 이미지로 읽힐 수 있다. 이처럼 민중의 관점에서 사회 현실을 재현한 이 영화는 1980년대 초 민중영화인 이장호의 <바람 불어 좋은 날>(1980), 배창호의 <꼬방동네 사람들>(1982)에서 암시적이거나 은유적으로 드러났던 사회 현실 비판을 더욱 대담하고 명확하게 드러내고 있다. 이에 <칠수와 만수>와 같은 영화들은 '사회파 영화'로 분류되기 시작했다.

영화 형식 면에서 장선우의 영화 <우묵배미의 사랑>(1990)과 같이 기존 충무로 영화에서 보기 드문 독특한 미장센과, 선정적 멜로드라마와는 확연히 다른 내러티브를 제시하면서, 이들 신세대 감독은 "리얼리즘의 부활"¹⁸⁵⁾이라는 평가를 받았다. 여기서 '부활'이라는 표현은 단순히 1960년대 한국영화 황금기에 등장했던 <오발탄>(유현목, 1961), <마부>(김대진, 1961) 등의 리얼리즘 영화 계보로 돌아간다는 의미였다. 이는 1970년대 한국영화에서 리얼리즘이 부재했던 빈자리를 채우는 개념으로 작용했다. 이들 신세대 감독의 영화는 단순히 제도권에 반대하는 의미에서 '민중'의 현실을 반영하는 데 그치지 않았다. 한편으로는 전통적인 가족 멜로드라마나 호스티스 영화의 관행을 전복하고, 다른 한편으로는 1980년대 정치적 억압과 경제적 불평등을 대표하는 한국 사회에 대한 "정신적 저항"¹⁸⁶⁾을 표현한 것이기도 했다.

한편, 신세대 감독들이 코리안 뉴웨이브 영화의 선두주자로 평가받는

184) 이 영화는 대만 작가 황춘명(黃春明)의 단편소설 「두 명의 페인트공」을 원작으로 한 각색영화였다. 이에 대한 설명은 백지운의 논문 「대만 '향토문학'의 동아시아적 맥락」(『창작과비평』 제39권 4호(2011): 62-64)에서 확인할 수 있다.

185) 김지석, 「단편 사회와 개소공포증」, 『한국영화 읽기의 즐거움』(서울: 책과몽상, 1995), 214.

186) 임정택·김성태 외, 『세계영화사강의』(서울: 연세대학교출판부, 2001), 283-308.

주요 이유는 그들의 영화제작 방식에 있다. 1990년대 초, 신세대 영화제작은 기존의 도제 방식을 벗어나, 영화 정책의 규제 완화라는 배경 속에서 새로운 영화 기획사들이 등장하면서 본격적으로 변화했다. 명필름, 신씨네, 우노필름 등과 같은 영화 기획사들은 영화 운동 출신의 독립 프로덕션이 1년에 한 편만 제작할 수 있다는 한계를 극복하고, 신세대 감독들과 협력하여 <결혼 이야기>(1992), <투캅스>(1993)와 같은 사회적 트렌드에 부합하는 시장성이 돋보이는 '기획 영화'를 제작하기 시작했다. 상업영화뿐 아니라, 새로운 기획자들의 노력 덕분에 신세대 감독들은 <그 섬에 가고 싶다>(1993)와 <세상 밖으로>(1994) 같은 작품을 내놓아 한국전쟁 혹은 민주화 투쟁 등 예민한 주제를 다룰 수 있게 되었다. 공식적인 데이터¹⁸⁷⁾에 따르면, 1992년 한국영화제작 편수는 96편이었으며, 이 중 약 50편이 신인 감독들의 작품이었다. 이는 박광수 등 신세대 감독들이 제도권 충무로 영화계에서 세대교체를 이루어냈음을 보여준다.

신세대 감독의 대표적 인물인 장선우 감독은 영화 평론 활동 중 “한국 영화에 필요한 것은 ‘향토적이다’, ‘토속적이다’, ‘이것이야말로 한국적이다’라고 하는 소재주의적 사고나 자기 편견에 빠져 ‘국제적’이 되고자 하는 것이 아니라, ‘민족을 위한 민중의 영화’야말로 새로운 영화가 될 수 있다”¹⁸⁸⁾ 고 강조한 바 있다. 또한, 신세대로 불린 영화 감독들, 예를 들어, 장선우(1952~, 서울대 고고인류학과), 박광수(1955~, 서울대 조소과), 김홍준(1956~, 서울대 인류학과), 여균동(1958~, 서울대 철학과), 강우석(1960~, 성균관대 영문과) 등은 1980년대 민주화운동을 직접 경험한 ‘386세대’¹⁸⁹⁾와 유사한 면모를 지니고 있었다. 1980년~1987년의 숨 막히는 암흑기에, 많은 영화인들은 직접 민주화운동에 참여하지 않았더라도 군사 독재에 대한 반감과 사회적 비판의식을 자연스럽게 갖게 되었다.

187) 영화진흥공사 엮음, 『1993년도판 한국영화연감』 (서울: 집문당, 1993), 44.

188) 장선우, 「새로운 삶, 새로운 영화」 (1983), 서울영화집단 엮음, 『새로운 영화를 위하여』 (서울: 학민사, 2000), 343-345.

189) 386세대라는 호칭은 1990년대 초중반부터 부르기 시작한 것이다. 이는 인텔이 개발한 새로운 컴퓨터 모델-386PC가 유행됨에 따라 80년대 운동권에 참여하며 90년대 사회주축이 된 한 세대를 ‘386’이라는 애칭을 붙여주게 된 것이다. 노무현 정부의 출범과 함께 386세대의 화두가 정치계에 범람했다. 이들은 한국적 민주주의에 일격을 가하고 새로운 질서를 끌어내는 데 한몫을 했으나 기성세대가 되면서 교조주의에 벗어나지 못했다는 문제점이 있다. 현재까지 486,586,686의 용어가 뉴스 및 신문에서 나오고 있듯이 연도의 증가에 따라 n86세대는 여전히 한국의 정치·경제, 언론의 장역에서 활약하고 있다. (김정훈 외, 『386 세대유감』 (과주: 웅진지식하우스, 2019), 24-28)

특히 프랑스와 독일 문화원을 통해 세계 영화와 서구 이론에 대한 지식을 얻고, 대학 서클 같은 집단에서 새로운 정서를 공유했던 신세대 감독들은 충무로의 상업적 제작 구조를 거부하고 정치 체제에 정면으로 도전하는 영화 운동에 동참했다. 1980년대 후반부터 등장한 이들의 영화는 금기시되었던 주제를 다루면서 기존 충무로 영화와는 다른 새로운 방식의 작품으로 주목받았다. 이와 같이, 신세대 감독들의 영화제작은 단순히 외국영화 수입에 의존하는 도구적 역할에서 벗어나, 새로운 영화적 감각과 시대 정신을 담아 국내 영화의 예술적 수준을 높이는 데 기여했다.

1980년대 후반에 등장해 1990년대 상반기 영화 시장의 주역이 된 신세대 영화들은 민주화운동의 후일담을 집중적으로 다루었다. '5·18 광주'에 관한 기억을 영화로 재현하고자 했지만, 대부분의 시도는 통편집되거나 무산되었다.¹⁹⁰⁾ 그러나 직접적으로 '5·18 광주'를 묘사하지는 못했더라도, 이들은 탄광촌, 섬유 공장, 만화방, 그리고 탈주의 고속도로 등 폐쇄적이거나 제한된 공간을 배경으로 1980년대의 역사적 풍경을 그려냈다. 이들은 노동현장에 투입되어 운동권 활동에 참여했던 1980년대의 경험을 회고하며, 공동체적 '우리'에서 '나'라는 주체를 분리해 성찰적 태도를 드러냈다.

하지만, 1991년 명지대 학생의 연쇄 분신자살 사건에 대한 지식인들의 엇갈린 반응¹⁹¹⁾은 1980년대 운동의 '잔치'가 끝나고 1990년대 소비의 시대가 도래했음을 보여준다. 이 시기에 국내 영화시장에서는 누아르와 코미디 장르가 유행했지만, 예술의 자율성을 지킨 신세대 영화들은 영화산업의 개혁과 맞물려 1990년대 중후반에도 중요한 역할을 했다. 이러한 흐름은 민주화운동의 기억과 새로운 시대적 감각을 융합해, 한국영화의 예술적, 사회적 변화를 추구하는 중요한 매체로 자리 잡는 데 기여했다.

예컨대 1990년대 중반부터 대기업의 영화 산업 진출과 금융 자본의 참여를 발판 삼아 신세대 영화감독들은 <아름다운 청년 전태일>(1995),

190) 박광수는 <그들도 우리처럼>(1990)에서 5·18 광주에 관한 영상을 만들었는데 검열에서 통편집되었다. (박광수·이영재 인터뷰, 「탄광촌에서 <그들도 우리처럼>의 촬영을 시작하다」, 『KINO』, 2000.5, 151) 이외에도 정지영의 <힐리우드 키드의 생애>의 시나리오 단계에 5·18 광주에 관한 화면 밖의 소리가 설정되었지만 실제 영화 상영본에서는 찾을 수 없다.

191) 시인 김지하는 1991년 명지대생 강경대 군 사망 정국 때인 5월 5일 <조선일보>에 '죽음의 고향 당장 걷어 치워라 환상을 갖고 누굴 선동하려 하나'라는 글을 발표하여 운동권과 문학계에 소동을 일으켰다.

<꽃잎>(1996)과 같은 작품을 통해, 이전까지 말할 수 없었던 '5·18 광주'와 관련된 민중의 기억을 끊임없이 소환했다. 이처럼 신세대의 영화들은 정치적 대립에서 벗어나 역사적·문화적 반성의 방향으로 전환되었으며, 이는 1995년 정부의 '역사 바로 세우기' 프로젝트와 맥락을 공유한다. 영화의 고부가가치를 인식한 김영삼 정부가 규제 위주의 영화법을 개정하고, 표현의 자유를 보장하는 영화진흥법¹⁹²⁾을 제정하는 등 영화제도의 변화를 이룬 성과물이었다. 이때 기존의 국제영화제 출품에서 <화엄경>(1993), <서편제>(1993) 등 종교와 전통을 다룬 영화들이 국제영화 시장에서 한국영화의 대표로 인정받았다면, 1996년 제1회 부산국제영화제에서는 <코리안 뉴웨이브: 1980-1995>¹⁹³⁾라는 제목의 영문 소책자를 통해 한국영화계가 자국에서 선정한 동시대적 신세대 영화들을 세계에 소개했다.

한국영화의 '뉴웨이브'라는 용어는 1980년대 후반 발행된 잡지 『영화』, 『로드쇼』, 『스크린』 등에서 처음 언급되기 시작했다. 다만, 이들 논평에서 박광수, 장선우를 비롯한 감독들은 '뉴웨이브'가 아닌 '신세대론', '새물결', '5세대' 등으로 호명되었다.¹⁹⁴⁾ 부산국제영화제 이전까지만 해도 '코리안 뉴웨이브'는 주로 저널리스트들이 사용하던 용어였으며, 특정한 사조나 운동으로 정립되지 않았다. 그러나 부산국제영화제를 계기로, 한국영화계와 학술계는 1980년대 후반 민주화 과정과 함께 등장한 신세대 영화의 발전 과정을 재조명하며, 이들을 '코리안 뉴웨이브 영화'로 정립하기 시작했다. 이는 1990년대 중후반 한국 사회가 '5·18 광주'를 비롯한 민주화운동을 추적하고 정당성을 부여하는 과정¹⁹⁵⁾과 유사한

192) 1995년 12월30일 영화진흥법이 제정되었다. 이에 따르면 소형, 단편영화 등이 심의 예외로 규정되었다. 1996년 10월 4일, 헌법재판소가 영화 사전심의에 대해 위헌을 판결했다. 1997년 1차 개정에 따라 영화의 제한, 삭제 심의 대신 상영등급제로 바꿨다. 이어서 1999년 영화업을 허가제에서 신고제로 전환하기도 했다. 이로써 검열에서 심의 등급제로 한국의 검열제도가 본격적으로 폐지되었다.

193) 코리안 뉴웨이브의 공식화는 영문<코리안 뉴웨이브:1980-1995>(PIFF,1996)의 발간에 의해서였다. 해당 책자의 논의에 따르면 70년대부터 대의 사랑을 받던 이장호의 <바람불어 좋은 날>(1980), 임권택의 <만다라>(1981), 장선우의 <너에게 나를 보낸다>(1994) 같은 17편의 영화들도 코리안 뉴웨이브의 광범위한 범주 안에 포함된다.

194) 김소연, 「민중영화론의 변이와 코리안 뉴웨이브 영화담론의 형성」, 『민중서사연구』 제15호 (2006): 292.

195) '5·18 광주'를 예로 들면, 역사적 사건으로서 '5·18 광주'는 처음에는 폭도들의 불순한 행동으로 단죄되었던 '광주사태'로 불렸다. 그러나 이후 '광주항쟁'과 '민주화운동'으로 점차 자리매김하며 그 의미가 변화했다. 1997년에는 '5·18'이 공식적으로

흐름으로 볼 수 있다. 하지만 '뉴웨이브 영화'라는 개념은 여전히 모호한 측면이 있으며, 특정 시기와 맥락에 한정된 의미로 이해되고 있다.

예를 들어, 부산국제영화제 홍보 책자의 저자인 이효인과 이정하에 따르면, '코리안 뉴웨이브'는 “영화의 내러티브, 스타일, 주제와 같은 다양한 측면의 근본적 변형”(196)을 포함하는 개념으로 정의된다. 이들은 1980년부터 1987년을 한국영화의 '새로운 시작'으로, 1988년부터 1991년을 '뉴웨이브의 시대'로, 그 이후 1996년까지를 '변이하는 코리안 뉴웨이브'의 시대로 분류했다. 이는 충무로의 기존 '영상 시대'와 구분 짓기 위해 <바보선언>, <나그네는 길에서도 쉬지 않는다> 등 영화에서 이미 '새로운 물결'의 조짐이 발견되었다는 점을 강조한다. 따라서 1980년대를 주도해온 영화 작가들, 예컨대 임권택, 이장호, 배창호뿐 아니라 장선우, 정지영 등의 신진 감독들도 '코리안 뉴웨이브' 감독군으로 포함해야 한다는 주장이 제기되었다.

또한, 이후 이효인은 박광수, 이명세, 장선우 등의 영화를 '뉴웨이브'로, 이장호와 임권택 등의 영화를 '뉴웨이브의 프리퀄(Prequel)'로, 그리고 이창동과 봉준호 같은 감독들의 작품은 '포스트 뉴웨이브'로 분류하는 세분화 작업을 시도했다.¹⁹⁷⁾ 김소연 역시 1980년대의 '새로운 영화'와 1988년부터 1993년까지의 코리안 뉴웨이브를 구분하면서, 코리안 뉴웨이브를 “1980년대 말부터 1990년대 중반까지 한국 사회를 압도했던 정치적, 사회적, 문화적 패러다임의 급변 속에서 나타난 이행기적인 현상”(198)으로 정의했다. 이와 유사하게, 박승현과 김경현¹⁹⁹⁾은 민족 정체성의 관점에서 코리안 뉴웨이브를 1988년부터 1997년까지로 한정하여 서술했다. 한편, 저널리즘의 편의적 용어 사용 때문인지, 달시 파켓(Darcy Paquet)과 같은 논자들은 1980년대 말 신세대 감독부터 2000년대 초의 봉준호와 박찬욱까지를 모두 코리안 뉴웨이브 영화의 범주에 포함하기도 했다.²⁰⁰⁾

'민주화운동'으로 규정되었고, 법정 기념일로 제정되기에 이르렀다.

196) Yi Hyo-In, *Korean New Wave: Retrospectives from 1980 to 1995*(Pusan: Pusan International Film Festival, 1996), 9.

197) 이효인, 『한국 뉴웨이브 영화: 1975~1995』(서울: 박이정, 2020), 20.

198) 김소연, 『실재의 죽음: 코리안 뉴웨이브 영화의 이행기적 성찰성에 관하여』(서울: 도서출판 b, 2008), 15.

199) Seung Hyun Park, *A Cultural Interpretation of Korean Cinema-1988-1997*, PhD diss., Indiana University, 2000; Kyung Hyun Kim, *The New Korean Cinema: Framing the shifting Boundaries of History, Class, and Gender*, PhD diss., University of Southern California, 1998.

200) Darcy Paquet, *New Korean Cinema: Breaking the Waves*(London and New

이처럼 코리안 뉴웨이브의 정의나 범주에 포함된 감독과 작품은 논자에 따라 약간씩 차이가 있다. 또한, 1980년대 중반 이후부터 부산국제영화제까지 지속적으로 재정의되고 재역사화된 개념이라는 점에서, 코리안 뉴웨이브는 일종의 '텅 빈 기표'(201)로도 볼 수 있다. 그럼에도 불구하고, 이들 논의에서 공통적으로 강조되는 점은 코리안 뉴웨이브의 기원이 1987년 민주화에서 1990년대 자유화로 전환 과정에서 비롯되었다는 것이다. 이는 단순히 영화미학의 변화뿐만 아니라, 정치적, 사회적 변화와 밀접하게 연관된 영화 운동으로서의 의미를 지닌다.

김선아의 분석(202)에 따르면, 1980~1990년대의 코리안 뉴웨이브는 크게 두 가지 방향으로 전개되었다고 볼 수 있다. 첫 번째 방향은 군부독재의 종식 이후, 과거의 트라우마를 재현하며 성찰적 주체성을 구축하는 방향이다. 예를 들어, 박광수의 <아름다운 청년 전태일>과 장선우의 <꽃잎>과 같은 영화들은 “80년대의 유산,”(203) “히스테리적 혁명성의 퇴행,”(204) 그리고 “80년대 성과 90년대성의 이접”(205)이라는 코리안 뉴웨이브의 내포를 잘 드러낸다. 반면, 장선우의 <너에게 나를 보낸다>(1994), 이명세의 <인정사정 볼 것 없다>(1999)와 같은 작품들, 그리고 강제규의 <쉬리>(1999), 박찬욱의 <공동경비구역 JSA>(2000) 등은 소비 자본주의의 영향을 받으면서도 탈·할리우드적 한국형 산업 패턴, 즉 산업성과 예술성의 조화를 모색하는 코리안 뉴웨이브의 외연을 보여준다.

이와 같은 코리안 뉴웨이브는 세계화의 흐름 속에서 서구 중심의 영화 문화를 보편적 기준으로 수용하면서도, 한국영화만의 민중적·민족적 주체성을 지향하는 특징을 갖고 있다. 이는 단순히 서구의 모방에 그치는 것이 아니라, 한국 사회와 역사를 영화라는 매체를 통해 독창적으로 해석하고 반영하려는 시도라고 볼 수 있다. 따라서 본 장에서는 1980년대 말에서 1990년대 말, 즉 1987년 체제에서 IMF 체제 전후의 시기까지 만들어진 코리안 뉴웨이브 영화들을 분석하며, 이들 영화 속에서 역사적 재현을 통해 드러난 혁명과 전쟁 서사가 민족과 국가에 대해 어떠한 사유를 담고 있는지 탐구하고자 한

York: Wallflower Press, 2009).

201) 김소연, 「민중영화론의 변이와 코리안 뉴웨이브 영화담론의 형성」, 293.

202) 김선아, 『한국영화라는 낯선 경계』, (서울: 커뮤니케이션북스, 2006), 57.

203) 주유신, 「한국 영화의 성적 재현에 대한 연구: 세기 전환기의 텍스트들을 중심으로」 (중앙대학교 박사학위논문, 2003): 7.

204) 김소연, 『실재의 죽음』, 15.

205) 김소연, 『실재의 죽음』, 15.

다. 이를 통해 코리안 뉴웨이브 영화가 단순한 미학적 실험을 넘어, 한국 사회의 집단적 기억과 정체성을 재구성하려는 시도였음을 조명하고자 한다.

제 2 절 87년체제 이후 한국영화 속의 '혁명 후일담'

1. 민중에서 시민으로의 박광수 '공화국'영화

1980년대 한국영화의 문화 장에서는 민주화운동 혹은 5·18 광주를 직접 다루기가 쉽지 않았다. 1980년대 초 전두환 정부가 여전히 언론 매체를 엄격히 통제하던 시기, 5·18 광주의 참사는 북한의 선동에 의한 폭도 행위로 변질되어, 5·18 광주에 대한 기억은 소문, 유언비어, 불법적 '광주 비디오' (206) 등의 형태로 민간에 퍼져 나갔다. 영화평론가 정성일이 회상하듯이, 당시에는 5·18 광주와 연관된 내용을 보거나 접하기만 해도 형사의 감시와 구금을 당했다. (207) '5·18 광주'에 대한 황석영의 르포 『죽음을 넘어 시대의 어둠을 넘어』 (1985)는 출간되자 금서가 되었다. 이 책은 운동권에서 '지하 베스트셀러'로 암암리에 유통되었고 황석영은 5년의 망명 생활을 해야 했다. 이로써 문학·예술 분야에서 본격적으로 5·18 광주를 다룬 것은 1980년대 중반부터였다. 그때 민주화운동의 전개와 함께 기억의 문제가 매우 중요한 논의 대상으로 부상하게 되었다. 소설, 구술사, 다큐멘터리 등의 매체는 5·18 광주에 대한 당사자들의 기억과 진실을 기록하기 위해 사용되었다.

민주화 항쟁 속의 5·18 광주에 관한 기억 투쟁에서 지식인이 주도적 역할을 했다는 사실은 분명하다. 1980년대 5·18 광주 현장을 재현한 소설 작품은 지식인으로서의 항쟁의 진상과 은폐된 진실을 밝혀내야 한다는 사명감의 결과로 나타났다. 예를 들어, 임철우의 단편소설 「봄날」 (1984)을 비롯

206) 1987년까지 '5·18 광주'에 관한 NHK, 독일 등 해외방송에 의해 만들어진 보도필름, 현장필름들이 국내에 반입돼 '광주 비디오'라고 불리는 불법 비디오로 유통되고 있었다. (정근식, 「항쟁의 기억과 영상적 재현-5·18 다큐멘터리의 전개과정」, 『민주주의와 인권』 제3권 2호(2003): 259)

207) 정성일, 「영화광을 호명하는 방식에 대하여」, 『언젠가 세상은 영화가 될 것이다』, (서울: 바다출판사, 2010), 120.

한 초기 작품들은 대체로 관찰자 시점을 선택하거나 주변 인물을 주요 화자로 내세우고 있으며, 문순태의 「일어서는 땅」(1986)과 이영옥의 「남으로 가는 헬리콥터」(1987) 등의 단편소설에서와 같이 역사 한복판을 관찰하거나 상해를 입은 주변 인물들의 시점으로 사건이 구성되는 특징을 가지고 있다.²⁰⁸⁾ 서술자를 보자면 80년대 소설 대부분은 제3자의 시선으로 5·18 광주 학살을 기록하고 재현하여, 저항 기억을 통해 공식 이데올로기에 맞서려 했다. 1990년대에 들어서 한국 문학계에는 '나'를 1인칭으로 하는 '후일담 문학'²⁰⁹⁾이라는 흐름이 등장했다. 김영하, 공지영, 김인숙으로 대표되는 소설가들은 1980년대의 운동 관련 경험을 회고함으로써 새 시대의 주체성을 확립했다. 80년대 작가들에게 5·18 광주가 해석의 대상이 아닌 기준이었다면, 90년대 작가들에게 5·18 광주는 더 이상 자명한 대상이 아니라 해석해야 할 대상이 되었다.²¹⁰⁾ 동유럽 정세 변화 및 소련 해체와 같은 세계 정세의 변화로, 한때 적과 아군이 분명했던 한국 사회는 신자유주의 세계화 물결 속에서 자신의 위치를 재규정하는 과제에 직면했다. 소설뿐만 아니라 코리안 뉴웨이브 감독들도 영화에서 운동권의 과거를 회상하는 작품들을 선보였다. 대표적으로 박광수의 <그들도 우리처럼>, 김홍준의 <장미빛 인생> 등이 있다. 영화는 소설보다 검열로 인해 텍스트 일부가 삭제되거나 수정되어 원래의 의도를 잃기 쉽지만, 영상화면이 주는 강렬한 시각적 충격과 민중가요의 활용은 영화를 민주화운동의 중요한 매체로 자리매김하게 했다. 그렇다면 이들 영화가 어떻게 과거의 혁명적 기억을 추적하고, 이러한 기억을 통해 어떤 주체적 위치를 구축했는지 탐구할 필요가 있다. 이에 본 절에서는 박광수의 영화 <그들도 우리처럼>을 중심으로, '우리'와 '그들'의 관계를 상상하며 혁명적 기억을 기록하는 상징적 세계를 분석하고자 한다.

208) 주인, 「5·18 문학의 세 지평: 문순태, 최윤, 정찬 소설을 중심으로」, 『어문론집』 제31호(2003): 265.

209) '후일담 문학'이라는 명칭은 문학평론가 김윤식의 「후일담 문학과 소설가 소설의 넘어서기론」(1993)에서 처음 사용되었다. 그는 공지영의 소설 「무엇을 할 것인가」(『문예중앙』, 1993년 봄호)와 유순하의 「희망의 나라로」(『계간문예』, 1993봄호) 등의 작품들을 분석하면서 이들 텍스트가 운동권 문학의 변모 과정을 보여주는 의미에서 후일담 문학의 의미를 부각한다고 주장한다. 문학사에서 보면, 후일담 소설의 창작 열정은 90년대 중반에 최고조에 달했다. (김윤식, 「후일담 문학과 소설가 소설의 넘어서기론」, 『1990년대 한국소설의 표정』(서울: 서울대학교출판부, 1994), 561-599)

210) 박은태, 「1990년대 후일담 소설의 문학사적 연구」, 『한국문예비평연구』 제26호(2008): 354.

1980년대 말 한국영화에 입문한 박광수²¹¹⁾ 감독은 첫 연출작인 <칠수와 만수>(1988)부터 큰 주목을 받는 신세대 영화감독으로 자리매김했다. 그의 두 번째 작품인 <그들도 우리처럼>(1990)은 서울에서 48,851명의 관객을 동원하며 상업적으로도 나쁘지 않은 성과를 거두었고, 국제적으로는 제12회 낭트 영화제에서 심사위원 특별상을 수상하며 해외 영화계에서도 주목받았다. 이어진 <베를린 리포트>(1991), <그 섬에 가고 싶다>, <아름다운 청년 전태일> 등의 작품으로 그는 코리안 뉴웨이브의 선봉자로 평가되었다. 작가로서 그는 영화제작에 있어 영화의 시나리오 작업에 직접 참여할 뿐만 아니라, 기획부터 현장 세트 구성까지 모든 디테일을 세심히 고려하여 자신만의 섬세한 영화 세계를 뚜렷하게 표현해 냈다. 그의 영화들은 흔히 실패한 지식인을 주인공으로 하는 관찰자의 시각을 사용하여 카메라가 일정한 객관성을 유지하도록 노력했다. 이러한 카메라 시선의 객관성은 장선우가 주장한 '열린 영화론'²¹²⁾과 대조를 이루었으나 모두 민중의 재현에 의미 있는 장치로 볼 수 있다. 특히 80년대 민주화운동에 참여했던 지식인들의 과거에 대한 기억이나 반성 과정과 연결해서 보면 그 역할을 이해할 수 있다. 바로 이 때문에 80년대 말부터 90년대 중반까지 그의 영화는 '운동세대'의 영상 '후일담'으로 여겨졌다. 그러나 박광수의 영화 세계는 단순히 문학 작품의 시각적 도해에 그치지 않는다. 그의 영화는 민중에 대한 새로운 인식을 담아내며 한국영화사에서 빼놓을 수 없는 중요한 위치를 차지한다.

그의 작품들을 통합해서 보자면 <칠수와 만수>의 만수, <그들도 우리처럼>의 김기영(본명: 한태훈), <아름다운 청년 전태일>의 김영수 등 세 사람의 이야기를 하나로 엮을 수 있다. 이렇게 해서 1980년대 운동세대에 대한 이야기를 직조할 수 있다. 만수는 양심수가 된 아버지로 인해 사회에서 소외되어 빌딩 꼭대기에서 광고 그림을 그리는 페인트공이 될 수밖에 없었다. 영화는 그의 이전 경력을 자세히 다루지 않지만, 과거에

211) 박광수 감독은 1955년생으로 서울대학교 미술대학을 졸업했으며, 재학 중 영화 동아리 '알라성'에서 활동했다. 이 동아리는 이후 서울영화집단으로 발전하며 한국영화계에 큰 영향을 미쳤다. 박광수는 프랑스 영화교육특수학교에서 영화 연출을 공부한 뒤, 1985년 귀국하여 이장호 감독 밑에서 연출부 생활을 시작했다.

212) 장선우의 '열린 영화론'은 마당극의 열려진 공간을 빗대어 '신명 카메라'의 눈과 대상의 관계의 연속성을 강조한 영화방법론이었다. 즉, 장선우에게 영화의 카메라는 대상을 선택하고 관계를 맺어서 "인간의 지각체계—한계를 넘어서는 새로운 시지각 장치였다." (장선우, 『새로운 영화를 위하여』, 384-385)

좋은 직장에 다녔던 것으로 미루어 볼 때, 그는 미술과 출신일 가능성이 높다. 어떤 상황에서도, 시위대로 잘못 인식된 만수는 건물에서 뛰어내리며 실질적인 반항의 길을 걷는다. <그들도 우리처럼>의 한태훈 혹은 김기영은 독재 정부에 맞서 싸우며 운동에 참여하는 과정에서 전태일 같은 노동자의 이야기를 듣고, 민주주의와 자유에 대한 그의 의지는 더욱 강해진다. 이러한 경험을 바탕으로 그는 학생들을 이끄는 지도자로 성장한다. 정부의 추적을 피해 탄광에서 김기영이라는 이름으로 숨어 일하게 되고, 낯선 마을의 다방에서 만난 여인과의 사랑을 통해 잠시나마 위안을 찾는다. 하지만 결국 혼자 떠나게 되고, 다른 노동현장으로 옮겨 전태일에 대한 평전을 쓰기 시작한다. 이때 정순이라는 여공과 함께 가정을 꾸리며 새로운 삶에 대한 희망과 승리를 기대한다. 결국, 만수는 김기영²¹³⁾이 되고, 김기영은 바로 김영수다. 이러한 이야기를 통해 운동세대의 1980년대에 대한 기억을 엿볼 수 있다. 또한, 박광수 감독의 작품 속 지식인 캐릭터들은 영화 <오! 꿈의 나라>의 중수(5·18 광주로 인해 동두천으로 피신한 인물), <장미빛 인생>의 기영(누나의 만화방에 숨어 있는 학생), <세상 밖으로>의 마동(북으로 도망치는 죄수) 등과 연결되며, 1980년대를 상징적으로 드러낸다. 1980년대는 운동세대가 독재 정부의 감시와 억압 속에서 '5·18 광주'를 경험하고, 시위와 반항을 통해 6월 항쟁이라는 민주화의 승리를 이룬 시기다. 그러나 이들은 왜 1990년대에 이르러도 여전히 1980년대에 집착하고 있었을까? 단순히 복고적 노스텔지어로는 설명할 수 없는 집착은 운동세대의 상징질서를 구축하는 대표적인 사례인 박광수 감독의 영화 <그들도 우리처럼>을 통해 살펴볼 수 있다.

영화 <그들도 우리처럼>은 이야기의 공간을 사북(舍北), 즉 1980년 '사북 사건'²¹⁴⁾이 발생한 곳으로 설정한다. 이 사건은 '5·18 광주'가 발

213) 만수와 기영의 관련성은 박광수 감독의 연출부 기록에서 확인할 수 있다. 1989년 3월 21일, 연출부 김성수가 작성한 신원정보에 따르면, 김기영의 직업은 "대학생-극장간판 그리는 사람-공사장 대모도-절간에 잠시 머뭇-석탄공장 작업부(현재)"로 표시되어 있다. 이러한 기록은 한국영상자료원이 소장한 영화감독 박광수 기증 컬렉션 내 <그들도 우리처럼> 제작 실무자료에서 찾아볼 수 있다.

214) 1980년 5·18 광주민주화운동이 일어나기 약 한 달 전, 강원도 정선의 탄광 지역에서 광부와 그의 가족들이 들고일어난 '사북 항쟁'(1980.4.21)이 있었다. 광부와 부녀자들은 임금인상과 노조 민주화 등 기본적인 인권 요구에 야만적인 고문과 폭행을 당했다. 공권력은 이들에게 '빨갱이'라는 딱지까지 붙였고 마치 5·18 광주의 전야를 방

생하기 한 달 전의 일이었다. 박광수 감독의 영화는 1990년 '전노협'('전국노동조합협의회'의 약칭, 1990-1995)의 건설을 시간 배경²¹⁵⁾으로 하지만, 탄광촌에서 발생한 시위행진과 공장주와의 대립은 1980년의 실제 사건을 상기할 수 있다는 점에서 어느 정도 시간적인 상호텍스트 효과를 낳기도 한다. 시위행진의 원인은 영화 속에서 노동자 대표와 공장주의 대화를 통해 알 수 있다. 1960년대 후반부터 70년대에 걸쳐 한국의 산업화는 매우 빠르게 발전했으며, 산업구조는 경공업에서 중화학공업으로 전환되었다. 이 과정에서 채탄 기업은 국제 유가의 변동에 따라, 국가의 '호국 증산' 호소에 응답하여 대량의 석탄 광산을 개발했다. 그러나 기업의 이익 증가에도 불구하고 광부들의 열악한 노동 환경과 저임금 상태는 개선되지 않았다. 이들 노조와 기업주 간의 장기적인 갈등, 국가가 반공을 명목으로 광부와 그 가족을 강제적으로 진압한 사건 등으로 인하여 사복 사건이 발생하게 되었다. 노사 문제는 한국의 다른 산업에서도 존재했으며, 특히 1970년대 초 전태일(방직공장 근로자)의 자살은 노동 현실 문제를 민중 앞에 낱알이 드러냈다. 1980년대 한국의 민주화운동은 크게 1970년대 지속된 정부에 대한 항의와 생존권을 요구하는 노동운동에 연결되어 있었으며, 1987년의 노동자 대투쟁은 민주화운동을 정점으로 이끄는 계기였다. 영화 <그들도 우리처럼>이 1980년이 아닌 1990년으로 시대를 설정해놓은 것은 노동자들이 광업소 합리화 정책으로 인한 탄광의 폐쇄 등 새로운 난제를 직면한 현실을 보여준다. 나아가, 정씨의 술주정, 석탄공장 노동자와 사장의 갈등을 강조하는 내러티브 면에서 보면 1990년의 배경은 여전히 1980년과 유사한 노사 문제를 중심으로 다룬 것으로 보인다. 이는 1987년 민주항쟁의 승리가 제한적이며 1990년의 한국 사회가 여전히 공안탄압과 보수반동을 겪는 정황을 반영한다. 이로써 1990년 출시된 영화 <그들도 우리처럼>은 여전히 1980년대를 다루고 있는 것과 다름이 없다.

노동자 투쟁에서 대학생 등 지식인의 역할은 무시할 수가 없다. 80년대 당시 많은 학생 운동가들은 암흑의 시대를 넘어 변혁을 꿈꾸며 '위장

불케 한 무자비한 폭력으로 노동자들을 죽음의 고통으로 몰아넣었다.

215) 영화시나리오에서 보면 원래 시간 배경은 '전대협(전국대학생대표자협의회)'의 투쟁으로 설정한 것이지만 2년에 가까운 시간 동안의 준비 작업 하는 도중에 '전노협'으로 바뀌게 된다.

취업자', '학출', '학빠리' 등으로 노동 현장에 뛰어들었다.²¹⁶⁾ 따라서 노동현장으로 들어간 이들은 노동자의 시선으로 그려진 <구로아리랑>(박종원, 1990) <파업전야>(장산꽃매, 1990) 등의 영화에서 보여주듯 노동자들의 단결을 주도하며 87년 노동자 대투쟁의 중요한 역할을 하도록 했다. 그러나 <그들도 우리처럼>이 보여주는 지식인은, 기존 영화에서 그려낸 주도자 역할을 하던 형상과는 거리가 멀며 '그들'과 '우리'의 관계를 다시 생각하는 문화 장을 제공하고 있다.

[그림 16] <그들도 우리처럼>:

오프닝 설정 샷



[그림 17] <그들도 우리처럼>:

오프닝 익스트림 롱 샷



우선 영화 <그들도 우리처럼>은 흑색 광산과 황량한 마을, 다방 등 다소 폐쇄적인 공간을 통해 민중의 일상을 재현한다. 이러한 장소들은 모두 1980년대의 정치적 분위기를 담고 있는 황폐하고 폐쇄된 공간으로, 중국 5세대 영화의 초기작처럼 역사의 공간화 특성을 가진다. 예컨대 영화는 제목 타이틀이 나온 후 설정 샷의 [그림 16]에서 시작하여 익스트림 롱 샷의 [그림 17]으로 공간적 배경을 전달한다. 한 대의 버스가 천천히 눈이 덮인 광산으로 들어서고, 한 남자-주인공 김기영이 멀리서 칙칙한 검은색으로 둘러싸인 광산 지역으로 걸어 들어온다. 두 장면은 영화 전체의 잿빛 색조를 기본으로 정립하며, 모든 인물의 현재 상황과 운명이 그림자에 둘러싸여 있음을 은유한다. 이러한 한국의 압축적인 근대성을 상징적으로 보여준 잿빛 자연은 천카이거 영화 <아이들의 왕> 속의

216) 역사학자의 연구에 따르면 학출 노동자는 두 가지 종류로 나눌 수 있다. 1981~1982년경 노동현장에 투신한 70년대 후반기 학번들은 대부분 개인적으로 기술을 습득하여 노동현장에 참여를 했다. 이와 달리 1980년대 전반기 세대는 대학의 이념서클, 대학연대 서클, 노동야학 등에서 만난 학생운동가들과 다양한 소그룹을 형성하여 노동조합, 근로기준법, 노동운동론 및 혁명론 등을 학습한 뒤에 취업했다. 특히 1985년 전후의 학생운동가들은 정치서클 및 정치조직들과 조직적인 관계를 통해 노동현장에 투신하였다. (유경순, 「1980년대 학생운동가들의 노학연대활동과 노동현장투신 방식의 변화」, 『기억과 전망』 제32호(2015): 241)

‘인민’의 문화의 뿌리로 대표된 원시적 자연과 같은 맥락에서 볼 수 있다. 두 영화 속의 동시대적인 풍경은 모두 보는 관찰자의 시선에 비친 것이기 때문이다.

이를테면 영화는 기영의 1인칭 관찰자 시점으로 1980년대 한국 산업구조의 변화와 사회적 모순을 흑색 광산에 함축하여 재현한다. 주요 등장인물은 위장취업자 김기영, 다방 여인 영숙, 그리고 석탄 공장 사장의 외아들 성철이다. 세 사람은 멜로드라마에서 흔히 보는 삼각관계를 구성한다. 가부장 역할을 하는 성철은 영숙을 괴롭히기는 하지만 그녀를 필요로 하고, 영숙은 기영에게 마음을 주지만 기영은 영숙을 지키지 못한다. 이 영화의 남녀 관계와 일부 청소년 관람 불가 장면들은 흥행을 위해 선택할 수밖에 없었던 보수적인 수단들이다. 그러나 80년대 관련 다른 영화와 비교해 보면, 이 세 사람의 관계에는 특별한 의미가 있다.

먼저 남자들 사이의 관계에서, 기영의 이성적인 성숙함과 대비되게 성철은 술과 여자에 빠져 사는, 말과 행동이 폭력적인 난봉꾼이지만, 어머니 앞에서는 매우 순진하며 아직 어른이 되지 못한 아이처럼 행동한다. 영화 속에서 성철의 성격은 매우 독특하다. 아버지는 석탄공장의 공장장으로 광산에서 부를 일군 기업가이지만, 성철의 어머니는 아버지에게 버림받았으므로 성철과 아버지의 관계는 항상 긴장되어 있다. 성철이 작은 마을에서 놀고먹으며 음주와 여자를 즐길 수 있는 것은 아버지의 돈과 권력 덕분이지만, 성철은 술에 취해 주변 사람들을 새로운 직책에 임명하며 아버지 없는 새로운 세상을 꿈꾸기도 한다. 슬픈 것은, 어머니를 잃은 성철이 성장을 거부하며 자해하듯이 삶을 낭비하고, 아버지의 잔인함을 더 배워 여주인공 영숙마저 그에게서 멀어지게 한다는 점이다. 어머니가 사망한 다음에는, 아버지의 석탄 광산 사무실을 난장판으로 만들고, 아버지의 집으로 가서 아버지와 대치한다. 결국 성철의 분노는 영숙에게 손찌검을 해야만 해소될 수 있다. 기영은 여자를 보호하다가 형사에게 끌려가고, 그로 인해 신분이 드러날 뻔하지만 성철의 도움으로 상황을 벗어나게 된다. 두 남자가 같은 여자와 관련이 있음에도 불구하고 이 영화는 두 사람을 대립적인 입장으로 설정하지 않는다. 오히려 처음 만났을 때부터 성철은 기영에게 이유 없는 호감을 느끼며 그를 영업부장으로 승진시키고 싶어 한다. 물론 성철의 임명은 자신이 아버지로부터 독립된

권력임을 과시하기 위한 것이지만, 그는 기영에게 적대감을 느끼지 않으며, 무의식 속에서 기영을 부러워하면서, 형처럼 대한다.

사실 남녀 삼각관계는 1970년대의 로드무비에서 1980년대까지 계속되는 인물 설정이다. <바보들의 행진>(1975)에서 두 남자가 고아와 '상징적 아버지'²¹⁷⁾로 구성되었다면 1980년대 두 남자의 관계는 '형제'-성숙한 어른과 미성숙한 철부지 동생의 동행 관계로 아예 바뀐다. 70년대의 병태 같은 '청년'이 아버지를 찾는 과정에서 80년대에 와서 '형'의 역할을 충실히 수행하는 기영으로 성장한 것이다. 성철과 기영은 형제의 조합으로서, <철수와 만수>, <세상 밖으로>에서도 우리는 그들을 발견할 수 있다. 하나는 형처럼 성숙하고 침착하며, 다른 하나는 철부지 동생 같은 느낌이다. 그러나 이 두 형제의 공통점은 사회로부터 배제된 정체성을 가지고 있으며, 동생은 형, 즉 지식인을 무조건 신뢰한다. 어느 정도 성철은 기영의 잠재의식 속의 분신(分身)으로도 볼 수 있다. '분신'은 라캉식으로 말하면 거울 단계의 동일시가 깨지는 순간에 나타난다. 상상질서에서 상징질서로 진입할 때 자아와 분리된 분신 이미지는 단순히 자신의 일부가 투여된 것만이 아니라 주체가 상징적 질서에 편입될 때 '잉여'로 남아 있는 존재이다. 따라서 주체 욕망의 실재를 포함하고 있는 분신의 출현은 주체에게 "산산조각 날 듯한 불안"²¹⁸⁾을 안겨준다. 이런 의미에서 볼 때 기영은 근대성의 계몽자로서 정신적 형태만 남아 있고 대신에 그의 몸은 성철로 이미지화한다. 즉 기영에게 있어 성철은 (근대적) 자아가 상징계라는 거울에 비친 이미지다. 거울 속에 비친 저 이미지는 '나'와 비슷한 모습을 할 뿐만 아니라 '나'보다 더 '진짜'일 수 있다. 따라서 상징질서에 진입할 때 상처를 입은 기영과 성철 두 사람의 통합이야말로 1980년대 지식인의 총체성을 이룬다고 할 수 있다. 그리고 두 사람을 긴밀히 묶어주는 중요한 요소는 여성의 존재이다. 영숙과 두 사람의 관계도 매우 미묘하며, 세 사람의 관계는 영화 제목에서 언급된 '그들'과 '우리'의 삼분법을 완성한다.

217) 오영숙은 70년대의 로드무비에서 삼각관계 가운데 두 남자가 고아와 '상징적 아버지'로 설정한 이유가 사회편입을 거부하고 있는 '청년문화'에서 비롯된다고 분석한 바 있다. (오영숙, 「한국 로드무비의 심상지리와 시대 정서」, 『영화연구』 제84호 (2020): 205)

218) 김소연, 『실재의 죽음』, 72.

영숙의 이미지는 70년대 호스티스 영화에서 흔히 등장한 타락한 여성과 겹친다. 영화 <영자의 전성시대>(김호선, 1975)에서 보여주듯 산업화와 도시화로 인해 많은 여자들이 고향을 떠나 도시에서 일하게 되었는데 식모, 여공, 혹은 주점의 작부 같은 지위가 낮은 일자리만 찾을 수 있었다. 겁탈당하거나 집안의 생계를 위해 희생을 요구받은 그녀들은 몸을 파는 호스티스 여성이 되고 만다. 그러나 여기서 나온 영숙은 무고하게 당하기만 한 영자(<영자의 전성시대>)가 아니며 성 모럴의 혼란을 겪는 경아(<별들의 고향>의 여자 주인공)도 아니다. 기영을 만나기 전에, 그녀는 영화 <티켓>(임권택, 1986)에서 몸으로 표를 파는 찻집 여인과 다를 바 없다. 과거의 경험과 상관없이, 그녀는 진짜 이름을 버리고 영숙으로 살아가는 날들에 이미 익숙해져 있다. 그러나 기영이 친구로서 보여준 존중으로 인해, 그녀는 자신의 존엄성을 지키려는 용기를 되찾고, 이것이 영숙이 기영을 사랑하게 된 이유이다. 이 영화는 '타락한 여성' 영숙이 정신적으로 개과천선하는 이야기를 다룬다. 그러나 정말로 기영은 영숙에게 마음이 있는가?

두 사람이 단둘이 있는 장면에서 영숙이 기영에게 다가가자 기영은 처음에는 그녀를 밀어 내고 다음에는 상대적으로 경직되어 버린다. 그가 떠나면서 영숙에게 자신의 진짜 이름을 알리고 그녀를 함께 데려가고 싶어 하는 그의 행동조차도 사랑에서 비롯된 것이 아니다. 영화에 잠깐 등장하는 기영을 찾는 여학생은 시나리오가 설정한 기영의 전 연인으로 시위운동을 함께 하면서 사랑에 빠진 동료였다. 그들이 의견 차이로 헤어졌다가 탄광촌에서 다시 만날 때 기영은 자신의 마음이 영숙을 택했기 때문에 연인에게 미안하다고 말한다. 하지만 이 영화는 여학생의 배경을 지워 놓은 채 기영의 후배로만 등장시켜 의견 차이로 인한 이별을 설정하지 않았다. 이러한 설정은 기영과 영숙의 사랑을 더 단순하고 순수하게 만들지만, 오히려 교감이 결여된 채 사랑의 싹을 틔우게 한다. 이러한 설정은 지식인이 하층 여성을 구원하는 메시아 콤플렉스만이 아니라 노동자와 지식계층 간의 괴리를 억지로 삭제하려는 '불합' 욕망에서 비롯된 것이다. 마찬가지로 <아름다운 청년 전태일>도 지식인인 영수와 여공인 정숙의 관계를 그런 의미에서 재현한다.

이전 영화 <칠수와 만수>가 장시간의 정적인 롱 테이크로 돋보였다

면, 박광수의 두 번째 영화 <그들도 우리처럼>은 역동적인 촬영이 특징적이다. 특히 기영과 영숙이 바닷가에서 탄광촌으로 돌아온 후, 영숙이 떠나는 뒷모습을 바라보던 기영은 옆에서 달리는 사람들의 움직임에 놀라 같이 달리기 시작하면서 여성과 노동자들의 시위 행렬을 목격하게 된다. 시퀀스의 인/아웃이 자연스러운 것뿐만 아니라 샷 사이의 연결도 세심하게 설정된다. 예컨대 [그림 18]에서 기영이 어머니에게 전화를 시도하는 샷 1은 카메라의 이동으로 영숙과 마주 보는 샷 2와 연결된다. 이는 어머니를 걱정하는 기영이 영숙을 만나 그녀에게 도움을 주면서 그녀로부터 위안을 받는다는 것을 의미한다. 영숙은 기영에게 어느 정도에서 어머니 같은 역할을 하고 있는 것이다. 이보다 더 분명한 표시는 형사의 조사실에서 돌아온 기영이 악몽에 시달리며 영숙의 품에 안기고 '어머니'라고 부르는 장면이다. 즉, 기영에게 영숙과 관계를 맺는 것은 가부장제 하에서 희생을 요구받고 천대받는 어머니를 동정하는 눈빛으로 바라보며, 그녀를 돕고자 하는 것과 다르지 않다. 달리 말하면, 그녀는 주체의 위치를 재확립하는 데에 필수적인 '대상 a'로 존재한다.

[그림 18] <그들도 우리처럼>:
어머니랑 전화하는 기영의 모습



[그림 19] <그들도 우리처럼>:
영숙이 성철을 칼로 찌는 장면



기영뿐만 아니라 성철도 마찬가지다. 어머니의 부재로 인해 상처받은 성철은 폭군처럼 행동하며, 아버지에게 처벌받듯 자해하는 히스테리 환자였다. 성철은 간절히 영숙을 붙잡고 그녀가 꼭 필요하다고 애원하지만, 영숙이 떠나려는 마음을 바꾸지 않자 [그림19]의 샷 1에 나오는 "넌 나를 무서워하면서 좋아하고 있어"라는 대사처럼 영숙이 무서워하는 표정을 보며 즐긴다. 샷 2에서는 "넌 내 손에서 벗어날 수 없어"라고 하면서 눈알이 붉어지도록 무서운 웃음을 지으며 그녀에게 달려든다. 영화는 어

떻게 해서 이 싸움으로 인해 성철이 죽음에 이르게 되는지 보여주지 않는다. 영화는 구체적인 묘사를 생략하지만, 성철은 영숙에게 찢리는 순간에도 웃음이 나왔을 것이다. 이때 드디어 어머니에게 처벌을 받게 되기 때문이다. 이를테면 영숙에게 성철은 '나쁜 자식'(상징계에서 본능적으로 행동하는 아들)이고 기영은 '좋은 자식'(상징계에 편입된 아들)이다. 어머니는 나쁜 아들을 칼로 찢르게 되고, 좋은 아들은 어머니를 떠나 홀로 여행을 떠난다. 기영도 아버지의 법이 군림하는 상징계로 넘어오는 과정에서 오류를 겪게 된다. 기영의 실제 아버지는 영화 속에서 등장하지 않지만 반(反)체제적인 그의 행동에는 상징적 아버지를 죽이는 오이디푸스 콤플렉스가 작동하고 있다. 대타자-주인의 대답을 거절함으로써 지식으로 새로운 질서를 만들려고 하지만 결국 대타자를 구조적으로 필요로 하는 실패로 인해 갈 방향을 잃어버리게 된다.

실제로 1987년 6월항쟁 후의 한국 사회에서 여전히 세력을 부리는 공안정국을 목격한 기영과 같은 엘리트층은 NL(민족해방)과 PD(민중민주주의) 두 계열로 분화되었다. 즉 미아(迷兒)가 된 이들은 결국 '존재 이전'-노동현장에 들어가기로 결심한다. 이러한 행동은 두려움에 도피하는 것보다는 '지식'에 대한 불안을 해소하기 위한 방이다. 왜냐하면 자신의 욕구가 충족되지 못하고 위기가 앞에 나타났을 때 가장 간단한 해결방법은 그 자리를 피하는 길이기 때문이다. '존재 이전'으로 간 기영은 성철이라는 거울상을 통해 욕망의 원인인 '대상 a'-어머니와 대면하게 된다. 기영이 어머니를 욕망하는 것은 어머니의 완벽한 아들 이미지를 지향하는 나르시시즘 증상이다. 영화의 오프닝 장면에서 칙칙한 검정 스크린 너머로 전해온 기영 어머니의 간곡한 당부의 말처럼 기영은 자신을 어머니의 유일한 욕망의 대상인 위치에 자리매김하게 된다. 뿐만 아니라 박광수 감독의 다른 영화 <아름다운 청년 전태일>은 특별히 기영의 역을 맡은 문성근 배우와 전태일의 어머니가 같이 활짝 웃는 사진을 후원 모금을 청하는 선전 포스터로 설정하고 영화 속에서도 어머니는 노동자와 지식인을 연결하는 매듭 역할을 한다. 즉 운동권의 어머니라는 이미지는 대타자로서의 응시 효과를 내기 위한 것이다. 어머니에 대한 집착, 즉 연모(戀母)콤플렉스는 여균동의 영화 <세상 밖으로>에서도 뚜렷이 재현되고 있다.

[그림 20] <그들도 우리처럼>과 <세상 밖으로> 삼각관계



[그림 20]의 오른쪽 이미지는 영화 <그들도 우리처럼>의 삼각관계를 뒤집어 놓은 듯한 영화 <세상 밖으로> 속 남성의 두 사람이 어머니의 포옹 속으로 회귀하는 장면이다. 이는 타락한 여성에게 탈(脫)성애적 '대리 어머니'²¹⁹⁾역할이 부여되었음을 의미한다. 따라서 '대상 a'의 어머니 존재 여부에 따라 '우리'와 '그들'의 결말도 조금씩 다르다. 예컨대 영화 <바보선언>에서는 강한 어머니의 죽음으로 두 '바보'의 히스테리적 증상이 더욱 강화되며 영화 <세상 밖으로>는 성숙한 형의 죽음으로 인해 어린 동생이 죽음을 모방한 자살화면이 끝나버린다. <그들도 우리처럼>에서는 어린 동생의 죽음으로 형이 상징질서의 거세를 완성하게 되어 어머니를 떠나는 데에 성공한다. 그러나 이 성공은 지식인의 시선에서 상상된 성공일 뿐이다. 이는 마치 한국 사회가 1987년 투쟁 이후 곧바로 완전한 민주화 사회로 진입하지 못했던 것과 같은 맥락에서 이해할 수 있다. 이 자기만족적인 상징질서 속에서, 지식인이 후일담적인 기억을 통해 민중과 구축한 관계는 단순히 계몽자와 피계몽자의 관계를 넘어선다. 박광수의 영화들은 이러한 관계를 비판적으로 탐구하며, 민중과 지식인이 단순히 위계적 관계에 머무는 것이 아니라, 상호작용 속에서 새로운 주체성을 재구성하는 장으로 나아가고 있다. 이를 통해 그의 작품들은 민주화운동 이후 한국 사회의 집단적 기억과 정체성을 새롭게 성찰하는 독특한 시도를 보여준다.

영화의 한국어 제목은 '그들도 우리처럼'²²⁰⁾이다. 이 제목은 '우리가

219) Kyung Hyun Kim, "New Korean Cinema Auteurs", *The Remasculinization of Korean Cinema*, 139.

220) 박광수 영화 <그들도 우리처럼>은 제목을 정하는 것도 쉽지 않았다. 1989년 9월에 전화로 115명의 청중들한테 설문조사를 진행해서 '그들도 우리처럼', '침묵과 눈물로', '잃어버린 시간을 찾아서', '산이라면 넘어주고 강이라면 건네주고' 네 개 제목에서 첫 번째로 정했다. 이 가운데 '그들도 우리처럼'의 제목은 박광수 감독이 1982 알라

그들처럼'이 아닌 '그들도 우리처럼'이라는 점에서 특별한 함의를 가진다. 만약 지식인을 대표하는 기영을 '우리'로 설정하고, 근대적 계몽주의의 틀에서 해석한다면, 제목은 '그들이 우리처럼'의 '선봉자' 역할을 한다는 의미가 될 것이다. 이 경우, 이야기는 공적 권력과 대립하는 지식인인 기영이 변방의 마을로 내려가 민중이 그들의 운명에 맞서 싸우고 있음을 발견하거나, 기영의 도착으로 마을이 밝아지고 혁명의 불길이 번져나가는 방향으로 전개될 것이다. 또한, 사회주의 혁명의 관점에서 본다면, 이야기는 '우리'가 노동자의 모습으로 위장하여 광산촌으로 내려가 지역 노동자들과 접촉하면서 혁명적 신념을 되찾고, 희망을 품고 마을을 떠나는 내용이 될 것이다. 이 경우 제목은 '우리가 그들처럼' '혁명한다'로 바뀌어야 할 것이다.

그러나 <그들도 우리처럼>의 메시지는 이 두 가지 해석과는 거리가 멀다. 영화 속 '그들'이 누구인지가 영화의 메시지와 제목이 함축하는 관계를 결정짓는다. '그들'은 누구인가? '그들'이 '우리처럼' 무엇을 하고 있는지를 규명하는 과정에서 관객 각자의 해석이 다를 수 있다. '그들'이 '우리처럼 살고 있다', '고통받고 있다' 혹은 '투쟁하고 있다'는 관점이 각각 있을 것이다. 그러나 명확한 것은 영화 속 '우리와 같은 그들'은 아버지와 구시대 자본에 대항하는 성철, 가난한 가정 출신의 다방 레지 영숙, 그리고 대식을 포함한 광산 노동자들로, 1970년대 민족/민중론에서 정의된 '민중' 개념으로 통합될 수 없다는 점이다.

조세희의 소설인 『난쟁이가 쏘아올린 작은 공』에서 보여준 하층민들의 삶처럼 1970년대의 민중의 개념은 “종속적 자본주의 산업화 과정에서 배제된 대상을 지칭하는 사회적 범주”²²¹⁾로 통용되었다. 이는 노동자를 중심으로 농민, 도시 빈민, 서민 등 독재정권의 근대화 과정 속 최대 피해자로, 지식인에 의해 재현될 수밖에 없는 사회적 집단이었다. 1980년대에는 이러한 민중 개념이 반독재 투쟁이 전국적으로 확산되면서 민족적 함의와 결합해 '민족-민중주의'로 확장되었고, 이는 민주화운동의 주요 사상으로 자리 잡았다. 민중주의 민주화를 통해 민족의 통일을 실천하려는 1980년대 민주화운동에서 민중의 개념은 계급적 의미를 넘어 독재 권

성 시절 소매치기 청년들의 이야기를 다룬 단편영화에서 따온 것이다.
221) 최장집 외, 「민중 민주주의란 무엇인가」, 『철학과 현실』 제4호(1990): 67.

력에 맞서는 '민중-민중' 개념으로 확장되었다. 이는 “사회적 실체로서의 민중 집단과 민중 운동 담론의 형성자 사이의 연대”²²²⁾로 구체화되었다. 예컨대, 1980년대 '노학연대'라는 표현은 민주화운동 속에서 민중 개념이 사회경제적 기반과의 구체적 관계보다는 낭만적 이데올로기 개념으로 활용되었음을 보여준다. 이를테면 1970년대 지식인들이 '민중에 대한 재현의 정치'를 실현했다면, 1980년대 지식인들은 '민중 퇴기의 정치'를 실천했다²²³⁾고 볼 수 있다. 그러나 영화 <그들도 우리처럼>이 보여주는 것은 기영이 노동자가 되지 못하고, 다방 레지를 구원하는 것도 실패하기 때문에 그들과의 간극을 메우지도 못한다는 점이다. 광산 노동자들이 기업주와 정부에 맞서 강력히 시위할 때, 그는 그저 멀리서 바라볼 뿐이다. 영화의 영어 제목인 '블랙 공화국(Black Republic)'을 통해 본다면, 외부자 '우리'와 지역 주민 '그들'이 어떠한 '블랙 공화국'을 함께 구성할 수 있는지에 대한 물음으로 확장될 수 있다. 이는 단순한 계몽적 관계나 연대가 아닌, 민중과 지식인 사이 새로운 상호작용과 성찰적 주체의 가능성을 제기한다.

영화 <그들도 우리처럼>은 광산 폐쇄를 초래한 세계 경제의 흐름과 영화 속 잠재적 텍스트로 자리 잡은 '5·18 광주'를 배경으로 한다. 영화는 서로 다른 사회 계급적 입장을 가진 주요 인물들이 세계화의 충격 속에서 자신의 한계를 의심하고 새로운 가능성을 모색하는 과도기를 그린다. 이 중에서도 시위와 행진을 주도하는 노동자 대표는 가장 강한 신념을 가진 인물로 묘사되며, 나머지 인물들은 변화의 가능성을 꿈꾸면서도 이를 실현하지 못하는 고통과 갈등 속에 놓여 있다. 이들이 꿈꾸는 미래는 구체적 실체를 갖지 않은 공허함으로 남아 있지만, 변화하려는 시도 자체가 그들의 현재 정체성을 형성한다. 영화 속 이러한 갈등은 단순히 개인적 문제를 넘어, 민주화와 경제적 전환이 혼재된 당대 한국 사회를 반영한다. 변화의 노력은 오늘날 실현 가능한 결과라기보다는, 여전히 '5·18 광주'나 '사북 사건' 같은 비민주적 독재 정권의 잔재와 맞닿아 있다. 영화가 제시하는 '우리'와 '그들'의 관계는 민중 공동체를 단순히 모방하는 것이 아니라, 세계화 시대 한국의 시민 공동체를 형성하려는 시

222) 최장집, 「민중과 시민: 민주주의를 이해하는 두 개의 다른 방법」, 『황해문화』 제 58호(2008): 131.

223) 이남희, 『민중만들기-한국의 민주화운동과 재현의 정치학』 (서울:후마니타스, 2015), 385.

도로 읽힐 수 있다. 여기서 '시민'²²⁴⁾은 '민중'의 연장선상에 있지만, 민주화의 승리가 민중의 역할을 배제하는 것은 아니다. 이는 대한민국이 정권과 민중의 대립적 정치 공동체에서 시민의 권리를 보호하고 정치에 공동 참여하는 시민 민주주의 공동체로 전환해야 한다는 메시지를 담고 있다.²²⁵⁾ 바로 이점 때문에 신자유주의 경제에 편입된 한국 사회는 '5·18 광주'에서 시민군의 역할을 끊임없이 재조명하며, 이를 민주화운동의 기원으로 규정했다. 이러한 재조명은 '그들' 역시 '우리'와 마찬가지로 시민 민주주의 공화국이라는 목표를 공유했다는 점에서 의미가 깊다. 따라서 영화 <그들도 우리처럼>은 지식인과 민중의 연대를 굳건히 한 시민 의식이 싹트는 순간을 포착한다.

박광수 감독은 영화 <그들도 우리처럼>에서 지식인 '나'가 홀로 희망을 향해 걸어간 아쉬움을 채우려는 듯 1995년 영화 <아름다운 청년 전태일>에서는 지식인 '나'가 민중의 대표인 전태일에 주목하며, 동대문에서 노동자 민중의 형상이 전태일 전기를 들고 있는 젊은 청년으로 변모하는 장면을 결말로 특별히 설정한다. 이 장면에서 삐삐 밴드의 <딸기> 같은 전자 팝 음악이 배경 사운드로 사용된 점은 상징적이다. 이는 젊은 청년이 더 이상 고립된 사회 하층민이 아니라, 시장경제에 참여하는 소비자로 변모했음을 암시한다. 이처럼 영화 <그들도 우리처럼>에서 보여준 민중과 지식인의 관계는 영화 <아름다운 청년 전태일>에서 시민 공동체로 재현된다. 1990년대 초반에서 중반으로 이어지는 민중에서 시민으로의 전환 과정에서, '우리'와 '그들'을 연결하는 공감 공동체가 형성되었고, 이 새로운 공동체의 중심에는 '5·18 광주'에 대한 기억의 재구성 작업이 있었다.

1990년대 시민 민주주의 구축 과정에서 중심적 역할을 맡았던 운동세대는 급성장하는 소비 시장 속에서 민중의 급진적 의미가 희석되고, IMF 위기와 같은 현실적 충격으로 이상이 무너지는 경험을 했다. 이중의 충격 속에서 그동안 영화의 혁명 서사에서 부재했던 유행과 같은 '5·18 광주'는 점차 실체를 드러냈다. 영화라는 대중매체는 시민을 주체로 한

224) 여기서 말하는 '시민'은 1960~1970년대 백낙청의 시민론에서 논의된 시민과는 다른 개념이다. 백낙청이 구분한 소시민과 시민의 개념은 1970년대 후반 민족주의와 접목되면서 민중과 지식인의 개념으로 전환되었다.

225) 최장집, 「민중과 시민-민주주의를 이해하는 두 개의 다른 방법」, 145-151.

공통의 트라우마 기억을 구성하는 공론장이 되었고, 이를 통해 시민 공동체의 가능성을 모색했다. 다음 장에서는 1990년대 중후반 코리안 뉴웨이브 영화가 '5·18 광주'를 중심으로 역사적 기억을 어떻게 재구성했는지, 그리고 이러한 재현이 운동세대가 시도했던 시민 공동체의 구축과 어떤 연관성을 지니는지 구체적으로 분석할 것이다.

2. 1990년대 영화 속의 '5·18 광주'에 관한 기억정치

실제로 한국 사회에서는 5·18 광주로 인한 집단적 트라우마보다는 민족 분단과 독재 통치하에 형성된 1980년대 전체의 공포를 트라우마의 근원으로 보는 것이 더 적합할 것이다. 사람들 사이에서 전해지는 5·18 광주에 관한 소문들 중에는 여성의 가슴이 두부처럼 도려졌다는 이야기가 포함되어 있다. 이는 군대가 민간인에게 가한 잔혹함이 얼마나 충격적이었는지를 보여준다. 더 나아가, 5·18 광주 사건 이후 당사자들은 1980년대 이후 상당 기간 국가 권력의 감시 대상이 되었으며, 민중들 사이에서는 5·18 광주를 아는 것 자체만으로도 구속의 이유가 되었다. 그러나 5·18 광주는 결코 우발적인 사건이 아니었다. 예를 들어, '인혁당 사건'(1964년, 1974년), '민청학련 사건'(1974년), '부마사건'(1979년), '박종철 고문 사망 사건'(1987년) 등과 같이 정부와 민중 간의 충돌은 끊임없이 발생해 왔다. 이러한 사건들 속에서 5·18 광주는 특히 유신 정권 시절부터 국가안보라는 명목 아래 폭력과 억압에 시달려 온 시민들이 마치 화산처럼 폭발한 민주화 투쟁이었다. 5·18 광주는 1980년대 민주화운동의 대폭발을 여는 불씨가 되었으며, 민주화운동의 상징적 사건으로 1990년대까지 지속적으로 회상되었다.

코리안 뉴웨이브는 하나의 영화 운동으로서 민주화 투쟁에 참여했으며, 이들 영화에서 공유하는 '잠재적 무의식'²²⁶⁾은 국가폭력과 민주화운동의 이중적 의미를 담고 있는 5·18 광주로 상징되는 1980년대에 뿌리를 두고 있다. 영화를 통해 사건의 진실을 폭로하고 5·18 광주의 기억을 기록하는 것은 1980년대 한국영화가 민주화운동에 참여한 주요 방식으로 볼 수 있다. 아래 [표2]의 영화 목록에 따르면, 1980년부터 2000년 사이 민주화운동을 다룬 한

226) 봉준호의 <살인의 추억>(2003)처럼, '5·18 광주' 혹은 '1980년대'의 싸늘한 정치적 상황을 전달하려는 의도를 보이지 않았지만 관객이 작품을 경험함으로써 자신도 모르게 느끼게 되는 감정이나 생각에 영향을 주는 경우가 있다.

국영화는 약 20편이며, 이 중 5·18 광주를 직접 다룬 작품은 6편에 불과하다. 영화에서 사건을 재현하는 방식에 따라, 5·18 광주 발생 후 20년 동안의 영화적 재현은 세 단계로 나눌 수 있다. 1980년대 중후반의 '기억 투쟁', 1990년대 전반기의 '잠재적 기억', 그리고 1990년대 후반기의 '민주화 기원'으로 구분된다.

[표 2] 1987년~2000년 5·18 광주를 다룬 한국 극영화 목록

연도	영화	감독	러닝타임	비고
1987	<칸트씨의 발표회>	김태영(1958~)	35분 16mm	*5·18 광주 ²²⁷⁾
1988	<황무지>	김태영(1958~)	90분 16mm	*5·18 광주
1989	<오! 꿈의 나라>	장산곶매 ⁽²²⁸⁾	90분 16mm	*5·18 광주
1990	<부활의 노래>	이정국(1957~)	92분 16mm	*5·18 광주
1990	<그들도 우리처럼>	박광수(1955~)	100분 35mm	통편집
1991	<가슴에 돋는 칼로 슬픔을 자르고>	홍기선(1946~2016)	98분 35mm	박종철 라디오
1994	<헐리우드 키드의 생애>	정지영(1946~)	120분 35mm	통편집
1996	<꽃잎>	장선우(1952~)	101분 35mm	*5·18 광주
1999	<박하사탕>	이창동(1954~)	129분 35mm	*5·18 광주

우선, 1980년대 말, 혹독한 검열과 할리우드 영화의 직배 문제로 인해 한국영화의 생존 공간은 크게 제한되었다. 이 시기 충무로의 전통적인 제작 체제는 더 이상 유효하지 않았고, 젊은 감독들이 충무로 내부에서 코리안 뉴웨이브라는 성과를 이룩하는 동시에, 충무로 외곽에서는 장산곶매와 민족영화연구소 같은 기관들이 비제도권 영화작업을 진행했다. 이는 민주화 운동가와 학생 집단이 정부와 대립하는 움직임의 무기로 영화가 자리 잡는 계기가 되었다.

또한, 이때 국가 정책상 영화 사전심의 제도가 완화되면서²²⁹⁾, 충무로에서

227) [표2]에 *5.18 광주로 표시한 6개 작품은 한국영화데이터베이스(KMDB)가 2022년 '영상으로 광주를 기억하다-5·18 민주화운동 40주년'을 기념하면서 정리한 1980~1990년대 장편과 중단편 극영화의 목록이다.

228) '장산곶매'(1987-1993)는 대학 서클 출신의 영화인들이 결성한 독립영화제작사였다. 이 집단의 초기 회원은 이은(명필름 대표), 장동홍(감독), 홍기선(감독) 등이었으며 '5·18 광주'를 다룬 영화 <오! 꿈의 나라>(1988)를 공동제작하는 과정에서 한국영화아카데미 이용배 감독 등이 추가됐다.

229) 1987년 이후 민주화 분위기에 힘입어 시나리오 사전 심의가 폐지되고 1996년 영화 검열이 위헌으로 결정 나면서 제도적인 검열은 종말을 고했다.

의 영화제작이 여전히 어려웠음에도²³⁰⁾ 독립영화 시스템을 통해 5·18 광주를 다룬 작품들이 만들어질 수 있었다. 5·18 광주를 다룬 첫 번째 영화 <칸트씨의 발표회>(1987)를 시작으로, <황무지>(김태영, 1988), <오, 꿈의 나라>(장산곶매, 1989), <부활의 노래>(이정국, 1990)와 같은 8mm 및 16mm 독립영화들이 제작되었지만, 이들 작품은 상영 허가를 받는 데 큰 어려움을 겪었다. 특히 <부활의 노래>는 긴 검열 과정을 거친 후에야 공개되었으나, 운동의 시효를 잃어 “지나친 목적성”²³¹⁾으로 인해 민중의 폭넓은 공감을 얻는 데 한계가 있었다.

1980년대 말에 TV 청문회를 통해 대중이 숨겨졌던 제5공화국의 범죄를 알게 되었지만, 영화라는 형태로 그 감춰진 역사를 재현하는 일은 여전히 제5공화국을 계승한 신정부의 ‘공안정국’에서 허용되지 않았다. 이런 배경하에 독립영화 외에 충무로 주류 영화시장에서 5·18 광주에 대한 기억을 재현하는 작업은 1990년대 중반이 되어서야 가능했다. 독립영화 시스템에 의해 제작된 작품들은 민주화운동의 영향을 받은 것은 분명하지만, 87년 체제 이후의 한국영화는 단순히 운동의 도구로 머물 수 없었다. 한국영화는 동시에 문화상품으로서의 가치를 갖추고 제도적·산업적 변혁을 도모해야 하는 과제에 직면하게 되었다. 이는 영화가 예술과 운동의 영역을 넘어 대중성과 시장성을 확보해야 하는 새로운 환경을 반영한 것이다.

1990년대 중반부터 한국영화의 판도가 변화하기 시작했다. 영화의 고부가가치를 인식한 김영삼 정부가 1990년대 중반 규제 위주의 영화법을 영화진흥법으로 개정했다. 나아가, 대기업의 진출과 금융자본의 가입에 따라 한국영화의 자본구조가 다양화했다. 이로써 1990년대 후반부터 운동세대의 영화는 1980년대의 회상에 빠져들기 시작했다. 영화 <아름다운 청년 전태일>(1995), <꽃잎>(1996) 등 작품은 5·18 광주 그리고 민주화운동에 관한 민중의 기억을 1990년대 중후반의 영화 공간에서 끊임없이 소환함으로써 민족의 새로운 수난사 앞에서 책임감을 공유한 ‘애도 공동체’의 구축을 시도했다. 그러나 이들 영화에서 5·18 광주의 기억을 재현하는 방식은 과감한 진

230) 1989년 장선우 감독은 임철우 작가의 장편소설 『붉은 방』(1988)을 영화화 하려다 압력에 의해 중단했다. 운동수배자와 고문관의 이야기를 다뤘기에 그때 영화사는 시기가 아직 이르다고 제작 보류 결정을 내려 대신에 장선우 감독의 <우묵배미의 사랑>(1990)이라는 서민들의 사랑 이야기를 영화화했다.

231) 유지나 외, 『한국영화사공부: 1980-1997』(서울: 이채, 2005), 118.

환을 나타낸다. 예를 들어, 영화 <오! 꿈의 나라>의 현장에 있지 못한 것에 대한 부끄러움이, 영화 <박하사탕>에서는 가해자의 시각을 통해 직접적으로 죄책감을 표출하는 식으로 전환되며, 5·18 광주에 대한 새로운 접근을 시도한다. 따라서 1990년대 한국 뉴웨이브 영화가 역사적 사건을 재현하는 방식은 단순히 기억을 추적하는 데 그치지 않고, 복잡한 기억운리를 반영하고 있다. 5·18 광주를 영화로 재현한 작품들을 깊이 이해하려면, 영화 <꽃잎>에서 영화<박하사탕>으로 이어지는 역사적 재현이 보여주는 윤리적 주체성의 성찰 과정을 심층적으로 분석할 필요가 있다.

장선우 감독의 <꽃잎>은 '5·18 광주' 이후 16년이 지난 시점에서 그 사건을 주제로 한 첫 번째 주류 충무로 영화다. <꽃잎> 이전에도 5·18 광주를 배경으로 한 <황무지>, <오, 꿈의 나라>, <부활의 노래>와 같은 몇몇 다큐멘터리와 영화들이 있었으나, 당국의 간섭으로 대중을 지향한 상영이 어려웠다. 이로 인해 1990년대 후반 상영된 <꽃잎>은 5·18 광주를 다룬 첫 번째 상업영화로 주목받았다. 특히 이 영화는 3만 명의 광주시민이 촬영에 참여해 당대의 역사적 현장을 영상으로 재현했다는 점에서 미디어와 대중의 큰 관심을 받았다. 영화는 서울 관객 21만 명을 돌파하며 상업적 성과를 거두었다.

그러나 장선우 감독의 다른 작품들처럼, 이 영화 역시 "영화화하는 대상의 육체를 돌출시키는 방식"²³²⁾을 채택하며, 국가폭력과 소녀에 대한 성폭력을 접목한 표현 방식이 사회적으로 비판의 대상이 되기도 했다. 하지만 박광수 감독의 영화 세계가 구축한 '우리'와 '그들'의 상상적 법칙을 바탕으로 영화 <꽃잎>을 다시 본다면, 장선우 감독의 영화는 그러한 상징적 세계 속에서 5·18 광주의 기억을 어떻게 구축할 것인가를 탐구하고 있음을 알 수 있다. 박광수 감독의 영화에서 주체적 욕망의 원인으로 작용하는 대리 모친의 이미지는 영화 <꽃잎>에서는 주체가 상실한 대상인 소녀로 치환된다. 즉, 이 영화는 '우리'와 '그들'이 상실된 대상인 소녀를 추억하는 과정을 통해 주체를 어떻게 구축해 나가는지를 보여준다고 할 수 있다.

영화 <꽃잎>은 '5·18 광주'를 주인공 소녀의 이야기를 통해 들려준다. 소녀는 당시 생존자이자 피해자로서, 계엄군의 폭력 앞에서 어머니와 수많은 시민들의 죽음을 목격한 충격으로 인해 언어 능력을 상실하고 정신

232) 이정하, 「장선우에 관한 노트」, 『영화와 글쓰기』 (서울: 도서출판 부키, 1997), 128.

적 문제를 겪게 된다. '5·18 광주'가 민중에게 가한 상처를 상징적으로 정신이상자로 재현한 것은 영화 <칸트씨의 발표회>에서도 볼 수 있다. 그러나 <꽃잎>의 소녀는 '칸트씨'와 달리 타인과 관계를 맺음으로써 자신의 존재를 드러낸다. 그럼에도 불구하고, 소녀는 주변 사람들로부터 끊임없이 폭력을 당하며 결국 '칸트씨'처럼 행방불명이 되고 만다. 그래서 그녀는 직접적으로 과거의 기억을 관객에게 전달하지 못한다. 영화의 원작소설²³³⁾에서는 소녀의 독백, 장(章), 그리고 그녀를 찾는 '우리' 등 다양한 시점을 통해 5·18 광주에 관한 서술이 전개되지만, 영화에서는 관객으로 하여금 '우리'의 시선을 따라 소녀를 찾는 여정을 통해 그녀의 기억을 만나게 한다. 그러나 그것이 과연 소녀 자신의 기억인가?

소녀는 영화 내내 말을 하지 않고, 비명소리나 짧은 소리, 악몽을 통해 과거의 트라우마를 드러낸다. 영화는 다큐멘터리 비디오, 흑백화면, 애니메이션 등을 통해 5·18 광주에 대한 소녀의 기억을 파편적으로 재현한다. 그 파편적인 기억들-총에 맞아 쓰러진 어머니, 손목이 묶인 학생들, 시체를 운반하는 군인들의 모습은 언어를 잃은 소녀가 기억하는 내용이 아니라, 무의식 속에 간직하고 있는 것이다. 장씨에게 폭력을 당할 때도 소녀는 떨며 그날의 기억을 흑백화면으로 떠올린다. 영화는 기억의 진정성을 확보하기 위해 도입부에 뉴스 촬영과 비슷한 다큐멘터리 영상을 삽입한다.

영화의 프롤로그는 약 2분 정도의 다큐멘터리 영상²³⁴⁾으로 시작된다. 천천히 다가오는 장갑차에는 군인들이 가득 타고 있고, 거리 곳곳에는 손발이 묶인 채 바닥에 엎드려 있는 학생들, 땅에 쓰러진 학생들, 군인의 발에 짓밟히는 학생들이 있다. 카메라가 반대편으로 돌아가며, 녹색 포니

233) 영화 <꽃잎>은 소설가 최윤이 1988년 『문학과 사회』에 발표한 중편소설 「저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고」를 영화화한 작품이다.

234) 그동안 국내외 여러 매체는 독일 NDR 방송국의 고(故) 위르겐 힌츠페터(1937~2016)가 5·18 광주를 세계 최초로 촬영한 언론인이라고 소개해왔다. 힌츠페터 국제보도상의 조사에 따르면 힌츠페터가 광주에 도착한 것은 1980년 5월 20일 오후였고 그보다 더 일찍 광주 현장을 찍은 사람이 유영길 촬영감독이다. 당시 미국 CBS 방송사 소속 영상 기자로 일한 유 감독이 5월 18일~19일 광주에서 촬영한 기록은 5월 19일 미국 CBS 이브닝뉴스를 통해 처음 방송됐다. 따라서 2021년 제1회 힌츠페터 국제보도상에서 '오월광주상(May Gwangju Award)'을 전 CBS 기자인 유 감독한테 수여했다. 유 감독의 촬영 경험은 영화 <꽃잎>에서 광주에서 계엄군이 시민을 향해 처음 발포한 5월 21일 상황을 재연하는 데에 큰 기반이 되었다.

「'5·18 광주' 최초 보도한 기자는 故 유영길 감독이었다」, 『신동아』, 2021.09.01. (검색일: 2024.12.31.) <https://shindonga.donga.com/society/article/all/13/2892088/1>

승용차 위에서 상관과 통신하며 웃고 있는 군관의 모습이 비친다. 이어지는 장면은 더욱 참혹하다. 학생들의 시신이 어디론가 끌려가거나 하얀 천으로 덮인 채 병동이나 영안실로 보이는 곳으로 옮겨지고 있다. 살아 남은 사람들의 상황도 크게 다르지 않다. 흰 한복을 입은 두 여성이 손수건으로 끊임없이 흐르는 눈물을 닦는 모습이 보이고, 군인들은 거리의 잔해를 빗자루로 치우지만 아비규환의 흔적은 지워지지 않는다. 이때 검은 연기가 영화 제목인 빨간색-‘꽃잎’을 스쳐간다.

영화 초반에 삽입된 이 다큐멘터리 영상과 이후 소녀의 과거 회상의 흑백 기억은 ‘진실’과 ‘허구’로 대비되기보다 오히려 상호보충의 역할을 하고 있다. 기자의 카메라는 사건 발생 당시 사람들의 행동과 표정을 포착하여 역사적 진실을 증명하는 피와 살이 되며, 영화의 카메라는 마치 영혼을 붙여넣듯 그날의 광주에 있었던 소녀 같은 시민들을 하나로 연결한다. 하지만 이 다큐멘터리 영상에서 보여준 카메라의 시선은 개인적 기억에 속하지 않으며 소녀의 회상에서는 개인의 시선을 대체한 채 등장하고 있다. 그 대표적인 예시는 마지막 묘지 앞에 벌어진 소녀의 발작 과정에서 5·18 광주의 참혹한 투쟁현장을 회상하는 흑백장면이다.

소녀는 이름 모를 무덤 앞에서 실종된 오빠에게 자신의 고통을 토로하며 울부짖던 중, 갑작스레 눈꺼풀이 뒤집히며 정신발작을 일으킨다. 이때 소녀의 머릿속에 떠오르는 흑백화면은 광주시민과 군대가 유혈 충돌하던 날의 기억이다. 그러나 발작, 굶 음약, 흑백화면이라는 영화적 시청각 장치를 통해 흑백화면이 마치 소녀의 기억에서 비롯된 것처럼 위장되고 있다. 이때 소녀의 기억 속에는 어머니를 따라가는 소녀의 주관적 시선 외에도 끊임없이 움직이는 또 다른 시선이 있다. 이 시선은 버스 안에서 거리의 시위를 훑어보기도 하고, 트럭 위에서 팻말을 들고 구호를 외치는 군중을 응시하기도 한다. 이어 흔들리는 시선은 거리에서 다친 시민을 비추다가 어머니의 손을 놓아버리는 소녀의 손을 클로즈업으로 잡는다. 이처럼 소녀의 주관적 시선과는 다른 이 시선은 완전히 역사적 현실을 재연하려는 객관적 시선으로 보기는 어렵다. 오히려 이 시선은 현장에 있던 참여자로서, 영화의 초반부 다큐멘터리 영상에서처럼 기자의 관점을 가진 인물의 시선으로 보인다. 이 시선은 마치 광주에서 일어난 비극적 사건을 ‘기록’하기 위해 존재하는 것처럼 보인다.²³⁵⁾ 즉, 5·18 광

235) 영화 <꽃잎> 속 마지막 묘지 앞에서 펼쳐지는 소녀의 기억 장면에 대해, 남다은은

주의 역사는 소녀의 기억을 통해 전달되고, 소녀의 기억은 기자와 같은 시점을 통해 재현된다. 이렇게 소녀의 기억은 이 비극적 역사를 전달하는 매개체로서 기능하며, 영화 속에서 소녀는 현재 시점으로 등장하지 않는 것처럼 기억의 맹점으로 비워진 존재가 된다.

소녀의 존재 자체는 과거 기억 속 '우리'와 '그들', 즉 오빠의 친구들과 소녀의 짧은 접촉 속에서만 드러난다. 이 가운데 설경구가 연기한 남학생은 1인칭 서술자로 등장한다. 그는 아마도 오빠와 친구들이 노래를 부를 때 함께 있던 친구 중 한 명일 것이며, 따라서 소녀를 찾는 일에 책임을 느낀다. 영화에서 소녀가 노래를 부르는 장면은 세 번 나타난다. 첫 번째는 영화 초반, 기차 위에서 회상을 통해 우리가 소녀를 찾는 여정을 시작할 때 등장한다. 두 번째는 영화 중반, '우리 넷'이 찾는 사람의 이름이 적힌 간판을 들고 역 출입구에 서 있을 때, 한 미친 청년이 다가와 말을 걸며 소녀가 노래하는 장면이 다시 나타난다. 세 번째는 영화가 끝나갈 무렵, 소녀를 찾는 일이 더 이상 희망이 없어 보일 때다. 이때 '우리 넷'과 증인인 김 사장이 강가에서 술을 마시며 기적을 기다리는 마음으로 소녀가 노래하는 얼굴을 다시 떠올린다. 결국, 행방불명된 소녀는 실제 인물이라기보다는 '우리'의 집착에서 탄생한 인물이다. 운동세대였던 '우리'는 과거 열정적이었던 청춘을 추억하며 애도할 대상을 필요로 했고, 소녀를 찾는 여정에 리비도를 투사한 것이다.

그대 왜 날 찾지 않고 // 그대는 왜 가버렸나 // 꽃잎 보면 생각하네 // 왜
그렇게 헤어졌나 // 꽃잎이 지고 또 질 때면 // 그날이 또다시 생각나 못
견디겠네.

천진난만한 십 대 소녀가 웃으면서 김추자의 노래<꽃잎>²³⁶⁾을 부르는

박성수가 제시한 "개인적인 회상에서 상호 주관적인 기억으로의 이행"이라는 평가에
이의를 제기하며, 소녀의 기억, 소녀의 서술, 소녀의 시선을 배제한 채 드러나는 영화
속 '386세대'의 멜랑콜리를 분석했다. 본 논문은 남다운의 분석에 동의하며, 장선우의
'열린 영화론'을 바탕으로 영화 <꽃잎> 속 기억의 시선이 피기록된 대상과 교류하는
다큐멘터리적 카메라 시선과 일부 일치한다고 본다. (남다운, 「우리는 그 날을 누구
의 기억으로 사유하는가」, 『한국 뉴웨이브의 정치적 기억』 (서울: 연세대학교 출판
부, 2007), 236-241; 박성수, 『들뢰즈와 영화』 (서울: 문화과학사, 1998), 144)

236) 노래 <꽃잎>은 1967년 신중현 작곡, 작사, 가수 이정화를 통하여 초판이 발매되었
고 1971년 가수 김추자를 통하여 리메이크되었다.

화면은 대학생인 '우리'들이 소녀를 찾는 기차 신(scene)에서 소녀의 과거 이미지로 스쳐간다. 소녀의 맑은 목소리가 배경음악과 점점 겹쳐져 가고 '우리'들이 소녀를 찾는 여정이 시작되며 영화의 본편이 본격적으로 전개된다. 소녀가 부르는 이 노래의 가사는 영화의 전편을 관통하고 있는 내러티브의 단서인 셈이다. 첫 번째 연의 '그대'는 소녀를 찾고 있는 오빠의 친구-'우리 넷'을 가리키며 두 번째 연의 '그대'는 학생운동을 하다가 죽게 된 오빠를 말한 것이다. 특히 이 가사에 시든 '꽃잎'이 소녀를 은유하는 것이며 꽃잎만 보면 '5·18 광주'의 '그날'²³⁷⁾을 생각할 수밖에 없다는 메시지를 담고 있다. '꽃잎'은 '소녀'를 상징하며 '소녀'는 '5·18 광주'로 치환될 수 있다. 즉 이 영화에서 파괴된 소녀의 모습은 '5·18 광주'를 재현하는 데 쓰이는 환유적 이미지이다. 소녀를 통해서 은폐된 진상을 알 수 있으나 생존자로서의 소녀는 '그날'에 관한 기억이 봉인되어 말을 직접 하지 못한다. 대신에 '우리'들은 친구의 누이동생인 소녀를 찾는 과정에서 소녀가 잃어버린 기억의 파편들을 찾아주는 역할을 한다. 영화의 엔딩 부분에서 위와 같은 차분한 목소리의 보이소버가 등장하다. "그저 잠시 관심 있게 봐주기만 하면 됩니다"라는 간절한 목소리의 부탁은 무덤에서 장만 남겨놓고 버스를 타버린 '우리'들의 목소리임에 분명하다. 즉 '우리'들은 5·18 광주에 관한 기억을 담당하고 있다.

5·18 광주의 생존자인 소녀는 이미 정신이상 상태로, 어머니의 죽음을 목격하고 시체 더미에서 탈출한 후 정상적으로 과거를 회상할 수 없다. 오직 관련된 장면이나 무의식의 꿈속에서만 그녀의 기억이 의식의 표면으로 다시 떠오르고 이는 정신발작을 동반한다. 따라서 소녀의 종적을 추적하는 과정에서 '우리'는 장씨, 술집 여인, 경운기 기사, 그리고 김사장 등을 만나고 그들의 시점을 통해서 소녀의 망가진 모습과 히스테리적 증상을 본다. 동시에 이들은 소녀의 억압된 기억이 다시 떠오르게 하는 영매의 역할을 한다. '우리'가 소녀를 찾는 순서는 소녀의 활동 궤적이 되며, 그 순서는 경운기 기사, 술집 여인, 그리고 김사장, 마지막으로 장씨로 보인다. 하지만 소녀의 기억이 상기되는 순서로 볼 때, 영화 내러티브의 주된 두 개의 흐름인 '우리'의 소녀 찾기와 장씨가 소녀를 만나

237) 이때 '그날'은 한편으로 1980년 5월 18일부터 5월 27일까지 광주시민과 전라남도민을 중심으로 한 사태를 말한 것이며, 다른 한편으로 영화 <꽃잎> 속에 어머니의 죽음을 목격하는 사건 당일(5월 21일)을 가리키기도 한다.

는 과정은 서로 평행을 이룬다. 즉, '우리'가 경운기 기사와 술집 여인을 찾아 소녀의 삶의 흔적을 발견하는 동안에 소녀는 장씨와 만날 수도 있으며, '우리'가 김사장을 찾았을 때, 장씨는 이미 소녀의 고통을 알게 될 수도 있다. '우리'가 소녀의 소식을 잃었을 때, 장씨도 바로 소녀의 흔적을 잃고, 신문의 인물 찾기 광고를 통해 '우리'와 장씨가 만나게 되며, 함께 소녀에 대한 애도를 완성하는 셈이다.

[그림 21] <꽃잎>: 경운기 기사에게 쫓기는 소녀



[그림 22] <꽃잎>: 비웃 남자들을 목격하는 소녀



'우리'가 찾아가면서 만난 증인들의 이야기 속에서, 경운기 기사, 술집 여인, 그리고 김사장은 모두 소녀에게 '선'을 대표하는 인물들이지만, 그럼에도 불구하고 소녀는 정신발작을 멈출 수 없다. 이미 정신이상 상태인 소녀에게 있어, 사건의 과정을 완전히 조합해내는 것은 불가능하며, 오직 일부 단서들만이 그녀의 후속 생활에서 끊임없이 회상된다. 경운기 기사가 친절하게 소녀에게 도움을 주려고 할 때, 소녀는 경운기 위에서 매우 불안해 보이며 스스로 차에서 뛰어내려 도망친다. 정확히 [그림 21]에서 보여주듯이, 운전기사가 소녀를 쫓는 과정에서 소녀의 머릿속에는 사건 당일 군인들에게 쫓기는 장면이 떠오른다. 따라서 운전기사가 필사적으로 막아서야만 소녀의 공황을 막을 수 있다. 사실, 소녀가 경운기에서 뛰어내린 것 역시 5·18 광주에서 시체로 취급되어 차에 실려 가던 경험과 관련이 있을 것이다. 소녀가 정신이상 상태에 있음에도 불구하고, 특정 계기에 의해 과거의 기억 조각들이 당시의 감정과 함께 다시 돌아온다. 운전기사가 소녀를 술집 여인에게 데려가 소녀가 또다시 엄마와 같은 세심한 보살핌을 받을 때, 상태가 어느 정도 호전된다. 그러나 비

오는 밤에 우비를 입고 삽과 망치 같은 도구를 든 남자들의 무리를 보고 소녀는 다시 전신에 공포가 엄습한다([그림 22]). 소녀의 머릿속에 떠오른 것은 군인들이 도구로 구덩이를 파서 시체를 묻는 과거의 장면이다. 즉, 경운기, 삽과 같은 도구, 그리고 이후 여러 차례 등장하는 군화 등의 물건은 소녀의 트라우마 기억을 자극하는 상징적인 기호 역을 한다. 이러한 기호들을 통해 소녀는 자신도 모르게 트라우마 사건을 반복해서 회상하며 이는 강렬한 감정과 생리적 반응을 동반한다.

비록 매우 기묘하고 난처하지만, 장씨가 소녀에게 가한 폭력 행위는 소녀의 증인으로서 '악'을 대표하는 것만이 아니라, 소녀가 기억을 다시 떠올리게 하는 핵심적인 요소임을 부정할 수 없다. 장씨가 소녀를 자신의 집으로 데려간 후, 소녀의 꿈과 장씨에게 성폭행을 당하는 고통스러운 순간에 5·18 광주에 대한 기억이 플래시백 된다. 꿈에는 사건 당일의 기억뿐만 아니라 사건 이전의 기억-오빠의 사망 소식을 듣고 어머니가 발광하는 장면도 회상된다. 사건 당일에 대한 기억은 주로 세 부분으로 나뉜다. 먼저, 어머니가 소녀의 손을 잡고 도망치는 장면이 있고, 그 다음으로는 버스 안에서 소녀가 거리의 혼란을 목격하는 장면, 마지막으로 소녀가 시체 더미에서 벗어나는 장면이 있다. 이 세 부분의 기억은 소녀가 그날 겪은 사건들이 조각난 것으로, 한 번에 완전히 기억해 낼 수 없다. 오직 악몽을 통해 흑백화면의 플래시백으로만 나타나며, 꿈을 꾸는 동안 현실에서 소녀는 전신을 경련하며 중얼거리는가 하면, 장씨에게 성폭행을 당하는 고통스러운 순간에 처해 있다. 꿈에서 깨어난 후에는 이 조각난 기억들이 소녀의 기억 속에 남아 있지 않으며, 소녀는 여전히 장씨를 숭배하는 눈빛으로 바라본다. 즉 꿈속의 흑백화면 기억은 현장의 세부 사항이 조각나고 부서진 것에 불과하며, 사건이 가져온 고통은 소녀의 신경증적 증상을 통해 나타난다. 조각난 순수한 기억과 구별하기 위해, 꿈속 소녀의 개인의식은 애니메이션 형태로 재현된다.

영화에는 두 개의 애니메이션 영상이 삽입되어 있다. 첫 번째는 장씨에게 멸시당한 소녀가 꿈속에서 한때 살았던 고향으로 돌아가는 내용이다. 소녀는 방 안을 이리저리 찾아다니지만 모든 방은 텅 비어 있고, 꿈속에서 중얼거리는 소리 속에서 형이 어디 있는지 묻는 소리가 희미하게 들린다. 그리고 꿈속의 소녀가 거울을 보지만 거울 속에는 그녀의 그림자가 없다. 즉, 소녀는 유령의 상태로 과거로 돌아간 것이다. 두 번째 애

니메이션 장면은 장씨에게 다시 성폭행을 당한 후, 바닥에 쓰러져 멍한 상태의 소녀의 머릿속 장면을 보여준다. 소녀에게 먼저 자신이 풀숲에서 도망치는 흑백화면의 기억이 떠오르고, 이어서 소녀가 추격당하는 공포감을 색깔 있는 애니메이션으로 표현한다. 소녀에게 군화를 신은 사람들은 못생긴 큰 괴물로, 하늘을 나는 비행기는 눈부신 눈알을 가진 날벌레로 변신한다. 공중과 지상에서 모두 추격당하며 필사적으로 도망치는 소녀는 백마를 탄 남자에게 구출되고, 두 사람은 함께 날개 달린 백마를 타고 하늘로 날아간다. 이 꿈에서 우리는 소녀가 구원받기를 원하기 때문에 오빠를 계속 찾고 있음을 알 수 있다. 그녀가 원하는 구원은 현재 상처투성이의 자신을 구하는 것이 아니라, 사건이 일어난 '그날'로 돌아가는 것이다.

드라마틱하게도, 애니메이션으로 표현된 소녀의 꿈에서 깨어난 다음 날, 소녀를 대하는 장씨의 태도가 변하기 시작한다. 시장에 가서 소녀를 위해 옷을 사고, 그녀를 목욕시키고, 밥을 먹이며, 악몽을 꾸는 소녀를 보고는 안아 달래준다. 이때부터 소녀는 장씨에게 성적 대상이 아니라, 마치 소녀를 보살펴야 하는 대상이며 자신의 내재화된 대상이 된다. 이러한 변화는 다소 갑작스러워 보일 수 있으나, 다른 서술의 주요 줄거리와 맞닿아 있다. 이 변화는 '우리'가 김 사장에게서 소녀에게 일어난 비극을 듣고, 소녀를 찾는 데 실패한 후 그녀를 찾는 것을 포기하기로 결정한 시점과 일치한다. '우리'와 김 사장은 결국 소녀를 그들에게는 다시는 찾을 수 없는 잃어버린 대상으로 인정하기 시작한다.

[그림23] <꽃잎>: '국기 맹세' 장면



영화 속에서 전두환이 TV에서 제5공화국 선거 승리를 자랑스럽게 선포할 때, '우리'는 소녀를 찾지 못해 의기소침해 있었다. [그림 23]에서 보여주듯, 시장의 방송에서 '국기에 대한 맹세'가 울려 퍼질 때, 모든 사람이 걸음을 멈추고 경례를 하며 정숙해지지만, 소녀만이 그들 사이를 한 걸음 한 걸음 걸어 지나간다. 방송에서 흘러나오는 "나는 자랑스러운

태극기 앞에 조국과 민족의 무궁한 영광을 위하여 몸과 마음을 바쳐(…) "라는 선서 소리와 함께 그때 소녀의 머릿속에 번쩍이는 것은 '그날' 계엄군과 시위대의 대치 전경이다. 공적이고 사적인 기억의 대비는 이 순간 뚜렷한 대조를 이룬다. 소녀가 주변의 시선 속에서 떠나갈 때, 그것은 유령처럼 소녀가 국민의 상실된 것이 되었음을 나타낸다. 영화 스크린이 한때 금기시되었던 5·18 광주를 직접적으로 재현할 수 있는 허가를 받은 이후, 운동세대는 '소녀'—상실된 것을 어떻게 애도해야 할까? 계속해서 그 육체 없는 영혼을 찾아야 할까? 아니면 기억 속의 그 발작적인 소녀를 떠올려야 할까?

먼저 소녀의 히스테리 발작 원인을 보자면 그녀는 전쟁 후유증을 앓는 환자처럼 비록 사건을 기억하지 못하지만 사건의 충격이 준 고통은 반복적으로 그녀를 괴롭힌다. 앞서 언급한 끔찍한 사건 현장과 어머니의 죽음을 목격한 소녀는 '그날'에 대한 기억을 스스로 억압하고 있다. 이러한 트라우마적 기억은 의식의 심층에 묻혀 있으며, 가끔 신체적으로 나타나는 히스테리 증상, 예컨대 기억상실증, 실어증, 기이한 웃음, 악몽 등을 통해 드러난다. '그날' 어머니의 사망과 거리에서 군중이 쓰러지는 모습, 그리고 자신이 시체 더미에서 기어 나오는 극심한 정신적 충격은 소녀가 감당할 수 없는 것이며, 이 과정에서 그녀의 미성숙한 정신세계는 균열이 난다. 이는 소녀가 생존자로서 느끼는 부끄러움뿐만 아니라, 어머니에게 가한 이차적 상해로 인해 느끼는 죄책감을 상징한다. 사건 현장의 기억은 소녀의 깊은 무의식 속에 묻혀 있으며, 장씨의 판잣집에서 회상하는 기억의 조각들은 사건 현장의 파편적 기억일 뿐이다. 오직 그녀가 오빠의 무덤 앞에 무릎 꿇고 울부짖을 때에 이르러서야, 이 깊이 묻혀 있던 기억들이 온전하게 떠오른다. 비록 그 기억이 카메라 렌즈를 통해 재현되는 기록 영상의 형식으로 나타나더라도 말이다. 그렇다면 소녀의 존재 자체가 가진 유령성과 함께, 그녀가 짊어진 죄책감은 어떻게 이해해야 할까? 이 죄책감은 단순한 생존자의 고통을 넘어, 어머니를 잃은 딸로서 자신이 겪었던 깊은 심리적 갈등과 트라우마를 포괄한다. 이러한 죄책감은 소녀라는 인물을 비극적 상징으로 만들며, 5·18 광주의 기억을 상징적으로 드러내는 핵심 요소로 자리 잡는다.

<꽃잎>에서 '소녀'는 내러티브의 중심인물이지만 그녀의 기억이 중년 남자 장씨와 서술자-'우리'의 시점에서만 포착될 수 있다. 소녀 외에 '우

리', 그리고 장씨도 '5·18 광주' 당시에 부재했던 이유만으로 부끄러움과 죄의식에서 벗어나지 못한다. 즉 소녀의 존재 자체는 위선적인 제5공화국, 그리고 진상이 무엇인지를 모르는 민중을 부끄럽게 만드는 역할을 담당하고 있다. 영화에서 전직 대통령인 전두환이 제5공화국의 새 헌법을 공포하는 TV 화면은 유난히 비중 있게 등장한다. TV에서 "전 국민이 한마음 한뜻으로 제정한 것"이며 "역사적 요청에 부응하는 것" 등 우스꽝스러운 발언들이 나오자 소녀는 자신이 더럽다며 미치듯이 손목을 씻는 병적인 행위를 반복한다. 그리고 공사장 인부들이 텔레비전 앞에서 5·18 광주와 관련된 흉흉한 소문들을 늘어놓는다. 그다음 화면은 갑자기 '우리'들의 손에 들고 있는 "사람을 찾습니다"라는 간판으로 이동한다. 즉, '우리'에게 소녀를 찾는 과정에서 진실을 규명하는 것보다 더 중요한 것은 부끄러움과 죄의식을 짊어진 주체로 나아가는 것이다.

이런 의미에서 <꽃잎>에서의 소녀는 '우리'들, 그리고 장씨에게 주체가 되는 과정에서 '극복'해야 할 대상으로 볼 수 있다. 여기서 말하는 '극복'은, 부끄러운 결점을 찾아내어 그것을 수정하거나 없애는 것을 의미하지 않는다. 대신, 내면의 상처를 실체화하고 그것을 올바르게 이름 붙여 기억하는 것을 뜻한다. 왜냐하면, 기억을 통해서만 자신이 걸어온 길을 분명히 알고, 자신이 누구인지 알 수 있기 때문이다. 그러나 영화 속에서 '우리'는 죽은 친구를 대신해 동생인 '소녀'를 찾으려 했으나 결국 찾지 못하고 돌아갈 수밖에 없다. 반면, '소녀'에게 오빠로 착각된 장씨는 '소녀'를 구하려 했지만, 결국 '소녀'의 트라우마에 얽히며 그녀로부터 벗어나지 못한다. 마지막 장면에서 '소녀'를 찾지 못한 '우리'와 장씨는 모두 울음을 터뜨린다. 그러나 그들의 울음은 다르다.

[그림 24] <꽃잎>: 소녀의 트라우마가 장씨로 이전되는 장면



대학생인 '우리'에게 소녀 찾기는 미완성된 학생운동을 계속하려는 임무의 일환이다. 소녀를 찾을 수 없다는 것을 확인한 후, '우리'는 마치

가장 사랑하는 사람을 잃은 것처럼 깊은 슬픔에 빠진다. 슬픔을 겪은 후, 차를 타고 떠나며 철회된 리비도를 새로이 투자할 대상을 찾는다. 반면, '소녀'의 떠남으로 인해 죄의식이 해소되지 않은 장씨는 자신을 잃고 멜랑콜리아의 주체가 된다. 공사 현장 동료들 사이에서 5·18 광주에 대한 소문을 듣고, 장씨는 '소녀'의 배경을 깨닫게 된다. [그림 24]에서 판잣집으로 돌아온 장씨는 분노로 칼을 갈며 머릿속에 파괴되고 쓸쓸한 거리에서 홀로 남겨진 과거 '소녀'의 모습을 떠올린다. 칼갈이 소리와 '소녀'의 울음소리, 그리고 불길이 타오르는 소리가 섞여 나오며, 배경음악으로는 위로의 의미를 담은 전통 굿의 북 소리가 흐른다. 이는 '소녀'의 트라우마가 장씨에게 이입되었음을 나타낸다.

사진 비교를 통해 볼 때, 장씨와 소녀의 오빠는 외모가 서로 닮았으나, 한 사람은 학생이고 다른 한 사람은 최하층의 노동자로, 소녀에 대한 태도 역시 전혀 다르다. 그러나 소녀는 장씨를 처음 만났을 때, 오빠라고 확신하며 멀리서부터 장씨에게 달려가, 계속 장씨 주변을 맴돌며, 성폭력을 당하고 욕을 먹어도 떠나지 않고, 장씨를 향해 바보같이 웃는다. 그러나 장씨에게 그녀는 "더러우며 무섭고 끔찍한"²³⁸⁾ 존재다. 특히 광기에 차 돌조각으로 몸을 문지르거나, 죽을힘을 다해 자신의 손목을 찢고 바닥을 닦는 소녀의 행동은 마치 야수와 같다. 정체성을 알 수 없는 그녀는 보는 사람에게 분노와 공포를 일으키는 대상이다. 그녀의 눈과 마주칠 때, 장씨는 "해소도 쾌락도 없는 어두운 구렁텅이의 심연"²³⁹⁾ 앞에 서 있는 듯한 느낌을 받는다. 이를테면, 이상한 몸부림과 웃음소리를 드러내는 소녀는 장씨로 하여금 마음 깊은 곳에 억제된 분노와 공포를 일으키는 이질적 존재이다. 장씨의 분노와 공포는 외면당한 노동자의 삶에서 비롯된 것이므로 소녀의 트라우마와 일맥상통한다. 이런 의미에서 보면 '반공'과 '경제개발'을 국시(國是)로 삼은 독재정권하에 소녀와 장씨는 모두 트라우마의 주체다. 장씨는 소녀의 정체를 알아내는 과정에서 소녀에 대한 분노가 자신에 대한 분노로 변해가고 책임을 갖기 시작한다. 여기서 장씨에게 소녀는 '타자'가 아닌 분열된 또 다른 자아와 다름이 없다.

비록 사회의 이질적인 존재로서 소녀와 장씨가 공통점을 가진다는 설명이 가능하지만, 영화 속에서 보여준 장씨의 변화 과정은 비교적 갑작

238) 최윤, 「저기 소리없이 한 점이 꽃잎이 지고」, 『꽃잎처럼』, 공선옥 외 공저 (서울: 풀빛, 1995), 152.

239) 최윤, 「저기 소리없이 한 점이 꽃잎이 지고」, 149.

스럽게 진행되며 필연적 결과라기보다는 다소 불연속적으로 보인다. 그럼에도 불구하고 주체할 수 없던 육체적 분노를 품고 있던 장씨는 소녀의 트라우마와 마주하면서 반성의 과정을 거치고, 자신 또한 가해자라는 죄의식을 갖게 되어 윤리적 행위 주체로 나아간다. 따라서 영화는 무덤을 찾아 해매던 '소녀'처럼, 장씨가 무덤 주변을 맴도는 장면으로 마무리된다. 이는 장씨가 '소녀'의 트라우마를 자신의 몫으로 받아들이며 고단한 삶을 이어가는 것을 상징한다. 비록 누구도 소녀에게 오빠의 역할을 완전히 대신하지는 못하고 있지만, 트라우마의 이전을 통해 소녀에 대한 애도가 이루어진다. 그러나 '우리'와 어울리지 못한 장씨 역시 '이질적 존재'로 묘사되는 영화의 결말은 소녀에 대한 '애도 공동체'는 결국 허상에 불과하다는 점을 보여준다.

천정환이 주장하듯, 1990년대부터 신자유주의의 영향 아래 한국 사회에서는 국가/민중/지식인 남성 등 다양한 주체의 1980년대 기억화 작업이 형성되었다.²⁴⁰⁾ 운동세대의 코리안 뉴웨이브 영화 감독들에게 '1980년대'에 대한 영화적 재현은 '기억 투쟁'에서 민주화의 상징으로의 역사 의식으로 전환되었다. 따라서 1987년 이후 이들의 작품이 1980년대의 트라우마 기억에 집착하는 이유는 한편으로는 기억의 필요성 때문, 즉 진실을 폭로하고 민주화운동의 기억을 기록하기 위해서다. 다른 한편으로는 영화 체제의 개혁을 추진하고, 역사 재현을 통해 검열과 통제를 주로 하는 권위주의에 도전하며, 세계화와 접목하여 할리우드 영화의 도전 속에서 민족영화 산업을 성장시키기 위해서다.

여기서 영화 <꽃잎>이 대표하는 코리안 뉴웨이브 영화가 보여주는 한국적 특성은 민족/국가의 특수성이라기보다는 민중-시민의 관점에서 연대공동체를 구성하는 방식에 가깝다. 영화에서 소녀에 대한 '우리'와 '그들'의 연대적 애도 공동체는 상상 속에서 제한적으로 구축될 뿐이며, 이는 과거에 대한 애도의 완성을 의미하지 않는다. 그러나 이 영화는 '5·18 광주'를 둘러싼 수치와 죄의식을 논의의 출발점으로 삼아, 대중들에게 끊임없이 질문을 던지게 만든다. 이 질문은 '누구를 주체로 삼아 기억할 것인가?'와 '무엇을 기억해야 하는가?'라는 문제를 환기하며, 이를 통해 1990년대 중후반의 상업적 물결 속에서 시민 공동체로서의 정체성을 확립하려는 시도를 보여준다. 영화

240) 천정환, 「1980년대와 '민주화운동'에 대한 '세대 기억'의 정치」, 『민중서사연구』, 제20권 3호(2014): 214.

<꽃잎>에서 죄책감은 소녀에게 투영되며, '우리'와 '그들'은 소중한 것을 지키지 못한 부끄러움 속에서 스스로 기억의 주체가 되기를 택한다. 반대로, 영화 <박하사탕>에서는 가해자인 '우리'의 정체성을 IMF 경제위기에서 1980년 '5·18 광주'로 거슬러 올라가며 죄책감의 기원을 추적한다. 즉, 영화 <꽃잎>에서 영화 <박하사탕>으로 이어지는 5·18 광주의 기억은 어떻게 영화라는 매체를 통해 수치에서 죄책감으로 넘어갈 수 있는지 묻는다. 이 질문은 단순히 역사적 사건의 재현을 넘어, 영화라는 매체가 개인과 집단의 기억, 그리고 트라우마를 어떻게 다루고 전환할 수 있는지를 탐구하는 중요한 문제를 제기한다.

이창동 감독이 2000년을 맞이하며 내놓은 영화 <박하사탕>은 피해자의 시선에서 과거 사건을 재현하지 않고, 가해자의 시선을 통해 역사를 이야기한다. 특히 세기말의 시간적 배경에서 속죄 의식을 재현한 점은 이 영화가 시대를 초월하는 작품으로 자리 잡게 했다. 그러나 가해자의 시선으로 재현된 5·18 광주 기억은 이미 영화 <황무지>(김태영, 1988)에서 시도된 바 있다. 영화 <황무지>의 주인공은 광주 진압군 소속의 탈영병으로, 기지촌에서 미군의 폭력을 목격한 후 각성하고, 결국 광주의 공동묘지 앞에서 자신을 불태워 속죄한다. 즉, 영화 <황무지>는 영화 <박하사탕>과 <오! 꿈의 나라> 두 영화 이야기의 원형이라 할 수 있다. 그러나 주인공이 목사와 대화하며 보이는 행동을 보면, 영화 <황무지>는 피해자 측에서 가해자의 고백을 갈망하며 상상한 의식처럼 보인다. 이는 진정한 가해자의 자발적 참회라기보다는 피해자들이 상상한 속죄 의식에 가깝다. 이에 비해, 십 년의 시간이 흐른 후, 가해자의 정체성을 통해 5·18 광주의 기억을 재현한 <박하사탕>은 개인의 파편화된 기억과 국민의 집단적 기억을 결합한다. 이 영화는 한국의 현대사, 즉 제5공화국에서 IMF 체제로 이어지는 역사를 연결하며, 영화 <황무지>가 다룬 1987년 체제를 넘어 IMF 체제까지 도달하는 과정에서 '우리'—운동세대가 어떻게 정치적 정체성으로서의 '진정성'을 상실했는지를 반성한다. 하지만 왜 이 영화 속에서 군인으로 대표되는 가해자가 참회하는 이야기가 박광수와 장선우의 영화들에 나타난 '우리'—운동세대의 자기성찰을 대변하는 작품으로 자리 잡았을까? 이는 개인에서 세대로 시점을 전환하는 방식이 영화의 시간적 서사와 밀접한 관련이 있기 때문이다.

영화에서 '박하사탕'이라는 사물은 영화 전반에 걸쳐 등장하며, 주인공의

첫사랑과 긴밀히 연결되어 있다. 1979년 가을, 주인공 영호는 첫사랑 순임과 다른 이들과 함께 소풍을 가던 중, 순임이 건네준 박하사탕을 받는다. 순임은 매일 수천 개의 사탕을 포장해야 한다고 말한다. 영호는 사진작가를 꿈꿨지만 공장에서 일해야 했고, 여공으로 일하던 순임과 풋풋한 첫사랑을 나누며 서로를 격려한다. 그러나 이듬해인 1980년, 영호가 군에 입대하고, 순임이 박하사탕이 든 병을 들고 면회를 가지만, 갑작스러운 긴급 명령으로 영호를 태운 군용차가 떠나버린다. 순임이 가져온 사탕 병이 옆질러지는 장면은 불길한 운명을 암시한다. 이는 영호의 삶이 5·18 광주를 분기점으로 큰 변화를 맞이할 것을 예고한다.

박하사탕이 마지막으로 등장하는 장면은 1999년이다. 사업 실패로 자살을 준비하던 영호는 첫사랑이 중병에 걸렸다는 소식을 듣고, 박하사탕을 들고 병문안을 간다. 그는 순임의 병상 앞에서 지난날을 고백하며 눈물을 흘린다. 이후, 순임의 가족이 남겨준 카메라를 중고시장에 팔아버린다. 과거 영호에게 의미가 깊었던 카메라는 이제 단순히 생존을 위한 물건으로 전락했다. 박하사탕은 시대를 초월하며 순수과 첫사랑의 기억을 상징한다. 이는 영화 <그들도 우리처럼> 속 다방 레지나, <꽃잎> 속 어렸을 때 소녀와 마찬가지로 인간의 순수성을 상징한다. 이 순수성은 진정성 있는 청년이 탐욕적인 상인으로 변모하는 과정에서 상실한 것이다. 박하사탕은 시간의 매개체로서, 영호가 어떻게 순수성을 잃고 타락하게 되었는지를 추적하는 영화의 서사 구조를 만든다. 따라서 영화는 역순 서술 방식을 취하며, 주인공이 자신의 순수성을 잃고 추락하는 과정을 보여준다.

삶의 의지를 잃은 남주인공 영호는 20년 전 소풍 장소로 돌아가 철길 위에 서서, 다가오는 기차를 바라보며 크게 외친다. “나 다시 돌아갈래!” 마치 주문처럼 이 외침이 울려 퍼지자 기차는 후진하기 시작하고, 영호의 기억도 영화 필름이 되감기듯 차츰 과거로 거슬러 올라간다. 영화 <박하사탕>에서 7개의 주요 장면으로 구성된 이야기의 첫 번째는 방관자의 시선으로 영호가 자살 직전에 있는 상태를 보여준다. 나머지 장면들은 대부분 영호의 시점을 통해 재현되며, 이는 그의 기억을 따라가는 과정이다. 기차가 하나의 역에 도달할 때마다 과거의 장면들이 다시 떠오르는 방식으로 전개된다.

1999년 봄(소제목 ‘야유회’) 영호가 소풍 장소에서 자살하는 장면을 시작으로, 그의 기억은 점차 거슬러 올라간다. 자살 직전(소제목 ‘사진기’) 첫사

랑의 병실에서 카메라를 받은 장면, 1994 년(소제목 '삶은 아름답다') 겉보기에 행복한 가정과 사업, 1987 년(소제목 '고백') 한 작은 마을에서 형사로서 낯선 여성에게 첫사랑에 대한 추억을 고백하는 장면, 1984 년(소제목 '기도') 공안 형사로 일하며 첫사랑을 포기하고 기도하는 여성과 결혼을 결심한 순간, 1980 년(소제목 '면회') 첫사랑이 찾아왔던 행복한 시간과 5 · 18 광주 진압 중 여학생을 사살한 고통스러운 기억으로 이어진다. 결국, 기억은 1979 년(소제목 '소풍') 가을, 첫사랑과 함께 “소풍”을 갔던 장면으로 돌아간다. 영호의 기억은 7 단계로 구성되어 있으며, 이는 1999 년, 1994 년, 1987 년, 1984 년, 1980 년, 1979 년이라는 시간적 구성을 통해 한국 사회 변천의 주요 역사적 순간들과 긴밀히 연결된다.

현실 시간 순서로 이야기를 재구성하면 다음과 같다.

1979 년 10 월, 박정희 대통령 암살과 함께 유신 체제가 끝났다. 이 시기에 노동자 계층의 젊은 남녀 사이에서 사랑이 싹트고, 이는 서울의 봄이 운동세대에겐 희망을 불러일으켰음을 암시한다. 그러나 5 · 18 광주는 비극적인 재난으로, 영호를 비롯한 운동세대에겐 치유할 수 없는 정신적 트라우마를 남겼다. 1984 년은 전두환 신군부 독재 체제가 절정을 이루던 시기로, 영호는 폭력적인 공안 형사로 훈련받는다. 이는 정치적 억압과 공포의 분위기를 상징한다. 1987 년, 박종철 고문 치사 사건과 이한열 열사 사망 사건으로 전국적인 대통령 직선제 개헌 요구 시위가 격렬히 벌어졌다. 이 시점에서 영호의 갑작스러운 '고백'은 정치적 전환점에서 억압받던 진보적 청년 세대가 정부의 패배를 인정하는 상징적 '고백'으로 볼 수 있다. 전두환 이후 노태우 정부가 그의 노선을 이어가면서 영호의 죄책감은 잠시 지속되지만, 곧 세계 자본주의 물결 속에서 사라지고 만다. 1994 년, 김영삼 정부가 세계화 정책을 선언하며 신자유주의를 비판 없이 수용하자 한국 경제는 비약적으로 성장했지만, 동시에 전례 없는 사회적 양극화를 가져왔다. 이 시기에 영호는 형사 일을 그만두고 사업을 시작하며 속물적인 삶에 빠진다. 1997 년 외환위기로 인해 한국 사회가 깊은 경제 침체에 빠지면서 영호의 삶은 절망으로 치닫는다. 이 시점에서 그는 첫사랑과의 마지막 만남을 통해 과거의 자신, 즉 '5·18 광주' 이전의 진취적인 청년이었던 본래의 자아를 되찾으려 한다. 영호가 속물적인 동물적 존재로 전락한 근본 원인은 바로 5 · 18 광주에 있다. 따라서 영화는 단순히 잃어버린 기억이나 순수한 사랑을 찾는 이야기가 아니라, 역

사라는 괴물이 삼켜버린 개인의 본질을 되찾으려는 과정이다. 영화 <박하사탕>은 개인이 역사의 포로에서 주체로 거듭나는 과정을 보여주며, 역사와 자아 사이의 복잡한 관계를 탐구한다.

위에서 설명한 것처럼, 개인의 기억과 역사가 겹치는 것은 결코 우연이 아니다. 이창동 감독은 주체적인 개인의 기억 행위와 정서적 경험을 그리는 데 중점을 두었으며, 기억 속의 역사적 요소는 일정한 고정된 프레임을 통해 역사의 '원형'을 효과적으로 드러낸다. 따라서 주체적인 개인의 기억을 추구하는 과정에서 역사의 '삶과 죽음'을 '선택-기억'하게 되며, 이를 통해 '집단 기억'의 존재를 도출한다. 이러한 방식으로 역사를 '재현'하는 형식, 특성, 의미 등을 표현하는 시스템이 형성된다. 개인의 기억을 통해 과거의 역사를 재현하는 것은 90년대 이후 '기억 정치학'의 주요 연구 대상이 되어왔다. 그러나 영화 <박하사탕>이 구축한 1979년부터 1997년까지의 역사 속에서 왜 5·18 광주가 인간 타락의 기원으로 설정되었는지 묻지 않을 수 없다. 이 역사는 누구의 역사인가? 만약 단순히 가해자로서의 속죄를 다루고 있다면, <박하사탕> 속 기차와 함께 자살을 선택한 영호의 이야기는 영화 <황무지>에서 보여준 상징적 자살—자신을 불태운 행위—과 중복될 것이다. 그러나 두 영화의 차이는 영화 <황무지>의 주인공이 죄책감을 지속적으로 품고 소녀를 오인 사살한 기억의 트라우마에 시달리는 반면, 영화 <박하사탕>은 잊힌 기억을 찾으려는 과정 속에서 참회와 속죄를 시작한다는 점이다. 즉, 영화<박하사탕>의 서사적 핵심은 왜 기억이 잊혔는지, 그리고 속죄를 위해 무엇을 기억해야 하는지에 대한 기억의 윤리를 탐구하는 데 있다. 영화에서 프리즈 프레임으로 제시된 아래 장면은 이러한 논리를 상징적으로 드러낸다.

[그림 25] <박하사탕>: 오프닝 클로즈업 숏



[그림 26] <박하사탕>: 오프닝
프리즈 프레임



[그림 27] <박하사탕>: 결말
프리즈 프레임



[그림 25]에서처럼 영화 <박하사탕>의 오프닝은 다리 위를 질주하는 기차를 롱 샷으로 포착한 카메라가 다리 아래에 누워 울고 있는 영호의 얼굴을 클로즈업으로 잡는 장면으로 시작된다. 이 장면은 프리즈 프레임이 아니지만, 가까운 거리에서 눈물을 흘리는 영호의 얼굴을 응시한다. 이는 단순히 1999년 봄 야유회의 한 순간에 국한되지 않으며, 미래 시제의 [그림 26]와 과거 시제의 [그림 27]에 나타나는 두 프리즈 프레임 화면과 연결된다.

[그림 26]에는 야유회 장면에서 질주하는 기차를 향해 "돌아갈래"라고 외치는 영호의 모습이 담겨 있다. 이 외침은 과거 기억을 되찾으려는 그의 결심을 보여준다. 영호의 기억은 1999년에서 1979년 가을로 거슬러 올라가며, 첫사랑과 꿈을 나누던 순간들, 공장 동료들과의 행복했던 날들이 떠오른다. 그러나 [그림 27]에서 볼 수 있듯이, 1979년 기억 속에서 들꽃을 바라보며 미소 짓는 영호의 프리즈 프레임 화면에는 한 줄기 눈물이 흐른다. 이 장면은 영화 초반부 영호가 다리 아래에 누워 눈물을 흘리는 [그림 25]과 겹쳐지며 영화의 결말을 이룬다. 이 앞뒤로 교차되는 두 방울의 눈물은 기차의 역행이 단순히 시간 여행이나 과거로의 물리적 귀환이 아님을 암시한다. 영화 <박하사탕>은 단순히 한국현대사를 시청각적으로 재현하는 '역사 쓰기'가 아니다. 영화는 시간 예술의 장치를 통해 1999년이라는 외부 시간이 영호의 내면적 기억의 시간에 개입해 심리적 트라우마를 상징적으로 치유하는 과정을 보여준다. 이 과정은 마치 심리적 최면²⁴¹⁾처럼 작동하며, 되찾은 기억은 과거 사실의 진위를 검증

241) 백문임은 <박하사탕>이 의미에서 최면과정을 보여준다고 지적한 바 있다. (백문임, 「시간의 불가역성과 메멘토 모리」, 『형언 : 문학과 영화의 원근법』, 서울:평민사,

하기 위한 것이 아니라, 더 나은 미래를 위한 것이다. 영화를 관람하는 관객, 즉 5·18 광주에 생존자나 그 후손들은 역시 영화 속 영호와 완전히 공감하기는 어렵고, 자신의 심리적 트라우마를 영화만으로 완전히 치유할 수는 없다. 그러나 영화라는 매체는 과거 20년의 시간과 기억을 연결하며, 관객으로 하여금 5·18 광주와 그 시간을 둘러싼 집단 기억을 재구성하는 과정에 동참하게 한다. 이러한 과정은 종교적 의미에서의 죄와 구원을 논하는 것이 아니다. 오히려 영화는 운동세대를 넘어, 스크린 앞에 선 관객들이 정치적 주체로서 역사를 성찰하고, 도덕적·윤리적 책임을 지는 시민으로 성장하는 과정을 보여준다.

자신이 회상할 수 있는 조각난 기억들 속에서 영호는 두려운 안개를 걷어내고, 결국 여섯 번째 단계에서 자신의 죄의 원인인 5·18 광주에서의 자신의 실수를 용기 있게 직시하게 된다. 시민들을 진압하는 그날 밤, 어두운 곳에서 그는 긴장으로 인해 손에 들고 있던 총이 우발적으로 발사되어 맞은편의 여학생을 쏘아 죽였다. 그리고 총에 맞은 여학생이 쓰러지기 전에 밝은 곳으로 걸어 나와 얼굴을 드러냈고, 그 모습은 영호의 첫사랑과 똑같았다. 즉, 영호의 마음속에서 이 무고한 소녀는 그에게 가장 성스러운 첫사랑과 동일하며, 그 자신은 사형집행인이라는 것이다. 따라서 그의 첫사랑에 대한 결별은 이 기억을 잊어버리려는 시도이며, 마음에 떠도는 죄책감을 벗어나려는 것이다. 그렇게 해야만 그는 폭력이 일상화된 세상에서 '정상적'으로 생활할 수 있다.

장면 간의 연계성을 통해 볼 때, 영화 속 영호의 행동 전후에는 직접적인 인과관계가 없지만, 5·18 광주가 재현되는 순간 모든 비정상적인 행동이 추적 가능한 합리성을 얻게 된다. 과거에 영호가 무심코 저지른 실수는 그에게 정신적 트라우마를 남긴다. 따라서 그는 외딴 산악 지역의 술집 같은 가상의 공간에서만 연민과 죄책감을 함께 풀어낼 수 있다. 과거는 잊힐 수 있지만, 몸에 남은 신체적 증상—예를 들어 '다리 절기'—은 무심코 드러난다. 이후 영호는 군인에서 형사, 그리고 상인으로 변모하며 본래의 죄책감을 느끼지 않게 된다.

그러나 첫사랑의 재등장은 그를 사회에 대한 복수심에서 과거를 기억하며 속죄할 마음을 품게 하는 방향으로 바꿔 놓는다. 즉, 죄책감 자체가

[그림 28] <박하사탕>: 고문을 한 학생과의 재회



그의 과거를 회상하게 하는 원인이 아니라, 과거의 사실을 기억해냄으로써 비로소 참회를 통해 역사를 애도할 수 있게 된다. 영호가 기억을 되찾는 과정은 무의식적으로 기억의 파편을 단히 떠올리는 것이 아니라, 능동적으로 기억의 파편을 찾아가는 회상이다. 겉으로 보기에 이는 잃어버린 역사를 복원하려는 일종의 '유토피아적 충동'처럼 보이지만, 실제로는 1998년 당시 한국 사회에서 "무엇이 영호와 같은 '실패한' 사람을 만들었는가"를 묻는 과정이다. 영화 속 영호의 정체성은 결코 독특한 개인의 것이 아니다.

1994년, 영호는 술자리 도중 자신이 1987년 잔혹하게 고문했던 학생을 우연히 다시 만난다. [그림 28]이 보여주듯, 1994년의 영호는 여전히 1987년의 고문 습관을 유지하고 있다. 한때 고문의 새내기에서 고문의 베테랑으로 성장했던 영호는 상대방을 겁주기 위해 일부러 괴성을 지른다. 1994년 그는 고문했던 학생의 어린 아들한테도 괴성을 내고 그 아이가 그의 괴성을 흉내 내자 바로 아이의 아버지가 그것을 손바닥으로 막아버린다. 이를테면 그 괴성은 공갈하기 혹은 장난치기보다는 소리 낸 사람이 마음속의 무서움을 가리기 위한 도구로 볼 수 있다. 그러나 가면을 오래 쓰면 벗기 어렵다는 것처럼 1987년과 대비로 1994년의 영호가 형사에서

사업가로 탈바꿈했음에도 불구하고 이는 그가 과거와 결별했음을 의미하는 것이 아니다.

또한, 1987년에 그 학생은 일기장에 “삶은 아름답다”라는 구절을 적었고, 영호가 그 학생을 구타하고 나서 “정말 삶이 아름답다고 생각하니?”라고 물어본 적이 있었다. 그러나 당시에 구타를 견디지 못한 그 학생은 이미 운동권 선배의 행적을 털어놓고 스스로 통곡하는 상태라서 영호의 질문에 어떠한 답도 하기 전에 카메라가 다른 곳으로 넘어가게 된다. 그러나 1994년, 다시 만난 자리에서 영호는 그 학생을 다시 만날 때 의문 형이 아니라 “삶은 아름답다”라고 감탄하듯 말하며 마치 1987년 학생의 일기를 인정하려는 듯하다. 이때 학생은 이미 이 기억을 잊고, 영호를 향해 혼란스러운 표정을 지을 뿐이다. “삶은 아름답다”에 대한 시행착오는 두 사람에게 있어 ‘삶’의 본질적인 차이를 보여주면서도 1987년과 1994년의 격차를 의미한다. 1987년의 영호에게는 주어진 고문 임무를 수행하는 것 자체가 그의 삶 전부이므로 아름답다고 할 수 없었다. 1987년 민주화운동에 열정적으로 뛰어들었던 학생이 믿었던 ‘아름다운 삶’은 미래의 민주화를 향한 희망과 혁명적 열정이 담긴 시간이었다. 그러나 1987년의 두 사람은 모두 자신의 삶을 위반했다. 그 학생은 전향하고 영호도 수배자를 잡던 중 멍하니 있다가 놓칠 뻔한다.

반면, 1994년에는 경제적 성공을 거둔 영호가 ‘아름다운 삶’을 믿는다. 그러나 1994년의 학생은 거울을 통해 영호를 바라보며 혼란스러운 표정을 짓고 있다. 이는 그 학생이 이미 1987년의 청년과 결별한 지 오래되었음을 나타냄과 동시에, 1994년의 영호의 성공을 인정할 수 없음을 드러낸다. 왜냐하면 곧 다가올 경제 위기가 영호의 허상을 산산이 깨뜨릴 것이기 때문이다. 만약 영화 속 이 학생의 캐릭터를 386세대의 상징으로 본다면, 속물화된 영호는 거울 속 학생과 도플갱어의 관계를 형성한다. 이는 1980년대에서 1990년대로 넘어가며 운동세대가 속물적으로 변절해가는 모습을 반영함과 동시에, 광주시민을 지키지 못한 386세대의 죄책감을 시각화한다. 이러한 죄책감은 영호라는 가해자를 만들어내는 원동력이 된다. 결국, 영화 <박하사탕>은 영화 <황무지>에서 묘사된 상상 속 가해자의 속죄를 한 단계 발전시켜, 피해자와 가해자의 이중적 정체성을 통해 386세대의 죄의식을 성찰하는 데 초점을 맞추고 있다.

만약 5·18 광주에서 진압군이라는 신분이 국가가 개인에게 강제로 부여한 정치적 정체성이라면, 영호가 저지른 범죄는 단순한 실수가 아니라 그 부당한 정치적 정체성이 그의 삶을 왜곡시킨 결과로 볼 수 있다. 이는 영호의 행위가 개인적 차원의 실수로만 치부될 수 없으며, 국가 권력에 의해 강요된 구조적 억압과 불합리 속에서 비롯된 것임을 시사한다. 하지만 이때 영호와 같은 부당한 정치적 정체성이 과연 운동세대를 대표할 수 있는가라는 질문을 제기할 수밖에 없다. 사카이 나오키의 분석²⁴²⁾에 따르면, 5·18 광주 사건을 전후로 한 미국 원조 체제하의 한국 정치 현실을 고려했을 때, 이 사건은 반공주의와 국가주의로 무장된 독재정권의 한계를 시험하는 도화선이었다. 따라서 가해자든 피해자든 모두 냉전 시대 반공 진영의 틀 속에서 국가 독재 체제의 희생자가 된 것이다. 이러한 논의는 한나 아렌트의 '악의 평범성'과 닮은 점이 있다. 이는 개인의 선택을 넘어 체제 자체에 책임을 묻는 역사적 반성의 시각이다. 그러나 이런 시각은 죄악을 변명하려는 면죄부²⁴³⁾처럼 보일 수 있어 현실적 책임을 추궁하는 활동가들로부터 비판받을 가능성도 있다. 또한, 이 영화를 냉전 이후의 시각에서 본다면, 왜 역사를 회고하는 작업이 1980년대 말이나 1990년대 초가 아니라 1990년대 후반에 이르러 본격적으로 시작되었는지에 대한 설명이 부족하다.

영화에서 1994년부터 1999년 사이의 사건들은 '영호와 아내의 외도'와 '사업 실패와 가정 붕괴'라는 두 가지 사건으로 간략히 묘사된다. 이는 영호가 5·18 광주 기억을 망각한 이후 결국 파탄으로 이어지는 그의 삶을 보여준다. 그러나 이 파탄 뒤에는 세계화라는 한국의 정치적·사회적 현실과 네트워크가 복잡하게 얽혀 있다. 1994년 한국은 연초 우루과이라운드(UR) 반대 투쟁과 연말 김영삼 정부의 세계화 정책 추진으로 특징지어진다. 1995년에는 노태우와 전두환이 법정 구속되었고, 1997년에는

242) 사카이 나오키의 글에서는 '5·18 광주'를 미국의 군사 지배하에 군사권과 형사권이 혼용된 반주권적 한국의 국가주의 비극으로 바라보면서 동시에, 이를 통해 일본 사회에서 수용된 미국의 군사적 헤게모니를 비판하기도 한다. (사카이 나오키, 「냉전의 폭력과 민주주의 -〈박하사탕〉을 해석한다」, 『영화와 시선 3-박하사탕』, 연세대 미디어아트연구소 엮음 (서울: 도서출판 삼인, 2003), 110-118)

243) 김소영도 영화 <박하사탕>이 가해자를 타락/순수의 이원 구조 안에 놓음으로써 관객들에게서 심정적 면죄부와 동정을 이끌어 냈다고 비평한 바 있다. (김소영, 「우리의 이름으로 날 부르지 말아요-〈박하사탕〉과 차이의 정치학」, 『영화와 시선 3-박하사탕』, 80)

한국 최대의 총파업인 노동법 개정 저지 총파업과 함께 김대중이 대통령에 당선되었으며, 같은 해 IMF 경제 위기가 한국 전역을 휩쓸었다. 1998년 김대중 정부가 일본을 방문하면서 오랜 기간²⁴⁴⁾ 금지되었던 일본 대중문화를 국내에 단계적으로 개방하기 시작했다. 이러한 사회·경제적 분위기 속에서 일본방송협회(NHK)의 투자로 한일 합작 첫 번째 영화인 <박하사탕>이 만들어졌다. 즉, 그러나 세계화는 기회보다는 세계와 개별 국가 간의 갈등과 위기를 더욱 부각했으며, 그 실질적 결과로 나타난 IMF 위기는 김대중 정부가 해결해야 할 중요한 과제가 되었다. 운동세대에게 김대중 정부는 특히 의미가 있었는데, 이들은 1980년대 보수 정권에 맞섰던 진보 세대였기 때문이다. 이러한 맥락에서 문민정부와 참여정부를 거친 운동세대는, 2000년 1월 1일 개봉한 영화 <박하사탕>을 통해 5·18 광주를 정치적 정체성에서 시민적 정체성으로 전환하는 반성의 계기로 삼았다. 이 과정은 김대중 정부에 대한 신뢰와 기대를 표출하는 하나의 상징으로 작용했다.

영화 <꽃잎>과 영화 <박하사탕>을 비교하여 5·18 광주 기억의 재현을 살펴보면, 영화 <꽃잎>에서는 찾을 수 없었던 소녀가 영화 <박하사탕>에서는 잃어버린 기억으로 치환된다. '우리'의 대표인 영호는 소녀를 지키지 못했다는 부끄러움에서 가해자의 죄의식으로 전환된다. 이는 5·18 광주가 '우리'에게 남긴 부채 의식이 부당하게 부과된 정치적 정체성으로 변화했음을 보여준다. 그러나 영화 <박하사탕>에는 노동자라는 '그들'이 부족하다. 1979년 소풍에서 영호와 첫사랑이 공장에서 일하던 노동자로 등장하지만, 이들은 현실적 고통보다는 사진 촬영 같은 정신적 세계에 더 몰두한다. 이는 '그들'이 '우리' 속으로 통합되어, 영화 <꽃잎>에서의 애도 공동체의 미완성을 이어받아 시민 공동체로서 민주화운동의 기억을 재구성하려는 시도로 보인다. 하지만 영화 속 영호가 자살로 트라우마를 끝내려는 극단적 해결 방식을 선택한 것은, 가해자로서 속죄를 실천하지 못함으로써 공동체적 트라우마의 공유와 치유를 막는 한계를 남겼다. 이러한 점에서 영화 <박하사탕>은 386세대의 자축 영화

244) 일본이 항복한 이후부터 1965년까지 한일 양국은 공식적인 외교 관계를 맺지 않았기 때문에 일본 대중문화는 한국 내로의 유입이 금지되었다. 1965년 한일협정이 체결되어 양국 간 외교가 정상화된 이후에도 일본 대중문화는 여전히 한국에서의 유입이 금지되었다.

(서울 관객 수 290,352명)로 그치고 말았다는 아쉬움이 있다.

제 3 절 분단체제 한국영화의 민족/국가 재현

코리안 뉴웨이브 영화의 개념화 과정은 1980년대 민주화운동의 연장선에서 이해할 수 있다. 1987년 체제에서 IMF 체제로 전환되는 시기, 한국영화의 제작 체제와 산업적 발전은 중요한 전환점을 맞이했다. 1980년대 민주화운동 과정에서 많은 민주화운동 세력이 남영동 대공분실로 끌려가 용공 분자로 낙인찍힌 것처럼, 반독재 민주화운동과 남북통일의 민족적 문제는 1980년대 민주화운동을 정의하는 주요 요소였다. 따라서 1980~1990년대 코리안 뉴웨이브 영화는 민주화의 기억을 회상하며, 민중에서 시민으로 이어지는 민주주의 공동체를 구성하는 동시에 한국전쟁이라는 역사적 현장으로 돌아가 분단된 민족의 현실을 성찰한다. 이는 세계화로의 전환기에서 '세계 속의 한국'이라는 민족적·국가적 정체성을 탐구하는 과정을 담고 있다. 이에 본 절에서는 1980년대 후반부터 1990년대 말까지의 코리안 뉴웨이브 영화가 '분단'이라는 주제를 재정의함으로써, 민족에서 국가로의 전환 과정에서 시민 공론장이 어떻게 형성되고 확장되는지를 구체적으로 분석할 것이다.

1. 1980~1990년대 한국 분단영화의 재현양식

남북이 각각 정권을 수립한 이후, 혹은 한국전쟁 이후, 한반도의 '분단'은 이미 기정사실화되었다. 그러나 오랜 냉전 이데올로기 속에서 한국사회가 공유했던 '반공 이데올로기'는 독재정권의 사상 통제 아래 한국정권의 정당성을 보장하는 주요 정치적 담론으로 작용했다. 그러나 1980년대 민주화운동이 지속적으로 전개되면서 분열된 민족을 두 주권 국가로 인식하는 '분단' 담론이 점차 '반공' 담론을 대체하게 되었다. 이러한 배경은 냉전 전후 한국영화의 가장 큰 변화를 설명하는 데 중요한 맥락을 제공한다. 즉, '반공영화'에서 '분단영화'로의 전환이 그것이다. 이 변화를 이해하기 위해서는 냉전 시기 '반공영화'가 형성한 계보와 그 특징

들을 먼저 살펴보는 것이 필요하다.

냉전 시기 한국영화는 역사적 배경을 다루는 데 두 가지 주요 흐름으로 나눌 수 있다. 하나는 <성춘향>(신상옥, 1961), <연산군>(박종화, 1962)과 같은 사극(私劇)²⁴⁵⁾으로, 주로 개인의 이야기를 중심으로 전개된 작품들이다. 다른 한 축은 '반공영화'²⁴⁶⁾로, 당시 한국영화의 중요한 주류를 형성했다. 그러나 '반공영화'란 특정 장르나 서사 형식을 지칭하는 것이 아니라, 공산주의 이데올로기에 대한 환멸을 강조하거나 공산주의자들과의 투쟁 의식을 고취하려는 목적으로 제작된 영화들을 포괄하는 용어이다.²⁴⁷⁾ 이 정의에 따르면, 건국 초기로 거슬러 올라가 <성벽을 뚫고>(한형모, 1949)도 반공영화 1호로 규정할 있다. 한일회담 반대 투쟁과 베트남 파병을 거치며 1960년대 중후반부터 한국 사회는 반공영화 국가로 진입하게 되었다.²⁴⁸⁾ 당시 대표작으로는 전투의 스펙터클을 보여준 전쟁 영화인 <돌아오지 않는 해병>(이만희, 1963)과 <빨간 마후라>(신상옥, 1964)가 있었고, 이산가족의 고통을 다룬 영화 <산불>(김수용, 1967)과 <비무장지대>(박상호, 1965)도 대표적이다. 1970년대에는 정권 유지를 위해 정부가 반공영화의 제작을 적극적으로 지원하면서 영화진흥공사의 기획으로 초대형 반공 전쟁물인 <중언>(임권택, 1974), <들국화는 피었는데>(이만희, 1974) 등의 '국책영화'들이 만들어졌다. 그러나 국가의 자금 지원이 있었음에도, 저품질 국산영화의 양산을 막을 수 없었다. 이는 당시에 반공영화를 의무적으로 제작하는 일이 영화업자들에게 외국영화쿼터제²⁴⁹⁾를 확보하여 수익을 늘릴 수 있는 수단이 되고 말았기 때

245) 이때 사극은 역사가 아닌 개인의 일대기를 다루는 데에 중점을 둔 점에서 사극(史劇)이 아닌 사극(私劇)으로 불린다. (김소영, 『근대성의 유령들: 판타스틱 한국영화』 (서울: 씨앗을 뿌리는 사람, 2000), 131-135)

246) 실제로 반공영화의 범주에 들 만한 작품들은 1940년대 후반부터 자주 언급됐지만 실제로 반공영화라는 명칭 자체가 공식화되는 지점은 1966년 제5회 관 주도로 진행된 대중상 수상 분야에 '우수 반공영화상'을 신설했을 때다. 이는 반공영화에 대해 외화수입 쿼터 1편을 배정하게 되는 보상정책 때문에 이름 붙여졌다. 대중상에는 1987년까지도 우수 반공영화상 부문이 있었다.

247) 조준형, 「반공영화 소사」, 『영상문화정보』 제22호(2001): 29-34.

248) 정영권, 『적대와 동원의 문화정치-한국 반공영화의 제도화 1949-1968』 (서울: 소명출판, 2015), 6.

249) 1950년대 외국영화의 수입은 대체로 자유롭게 진행했으나 1960년대 군사정권에 들어오면서 외화수입을 '국산영화 상영의 1/3'로 제한하는 '쿼터제'를 활용하였다. 즉 수입하려는 업자는 정부가 인정한 우수한 국산영화를 만들어야 하는 상황이었다. 이러한 '외화 쿼터제'는 1970년대에 한층 더 심화되었다.

문이다. 이러한 정책은 국산 영화제작 환경을 점차 악화하는 결과를 초래했다. 국책영화에서 재현된 역사는 주로 한국전쟁, 베트남 전쟁의 전투 장면이나 간첩의 침입과 같은 제한적인 소재에 머물렀으며, 국군의 활약과 북한 공산주의의 잔혹함을 강조하는 내용이 대부분을 차지했다.

그럼에도 불구하고 한정적인 주제를 다룬 영화들조차도 혹독한 검열을 피할 수 없었다. 예컨대 이만희 감독은 <돌아온 여군>(원래 제목: 7인의 여포로, 1965)으로 인해 용공 논란에 휘말려 구속되었으며, 이두용 감독의 <최후의 증인>(1980)은 154분 분량 중 40분이 삭제되는 심각한 검열을 겪었다. 물론, 임권택 감독의 <썩코>(1980)와 같은 예외적인 작품도 있었다. 이 영화는 빨치산 공산주의자들을 인간적인 존재로 묘사하며 기존의 이념적 선악 구도를 벗어나려는 초기 시도를 보여주었다. 그러나 이러한 시도조차 정치적 압박과 엄격한 통제 속에서 대중매체(텔레비전, 라디오 등)와의 경쟁이라는 불리한 환경을 극복하기 어려웠다. 이를테면 1970~1980년대의 반공영화는 표면적으로는 반공 이데올로기를 강화하고 정권을 유지하는 수단으로 기능했으나, 실질적으로는 영화 산업의 기반이 미비한 상황에서 그 본래의 역할보다는 업계의 생존을 위한 타협의 산물로 전락한 셈이었다.²⁵⁰⁾ 한반도를 이념적 적대 관계로만 다룰 수밖에 없었던 한국영화의 분단체현은 1984년 영화법 개정을 기점으로 점차 변화를 맞이하기 시작했다. 이 시기는 세계 냉전 체제가 상징적으로 종말을 향해 가던 시기와 맞물리며, 한국 사회에 한반도의 미래를 재고할 수 있는 새로운 담론의 장이 형성된 시기이기도 했다.

1985년, 남북 이산가족 고향 방문과 예술공연단 교환이 두 차례에 걸쳐 이루어진 사건은 한국 사회에 큰 변화를 가져왔다. 이는 단순히 이산가족 상봉이라는 인간적 감동을 넘어, 분단의 현실을 재확인하고 남북 관계의 새로운 가능성을 탐색하는 계기가 되었다. 당시 지식인들 사이에서는 한국의 경제체제를 신식민지 반봉건적 국가 독재 자본주의로 규정하며, 계급 모순을 민족 모순과 연결하는 민족경제론²⁵¹⁾이 제기되었다.

250) 권은선은 국책영화인 팔도강산 시리즈를 성공적인 프로파간다 영화뿐만 아니라 대중시장을 위한 알개 시리즈 영화와 비교하면서 대중영화 문법을 따른 국책영화의 상품성을 설명한 바 있다. (권은선, 「1970년대 국책영화와 대중영화의 상관성 연구」, 『현대영화연구』 제 21호 (2015): 7-36)

251) 박현채는 한국을 국가독점자본주의로 규정하는 동시에 민족경제론을 제시했다. 그의 민족경제론은 '사회구성체-국가독점자본주의, 사회성격-식민지반(半)봉건'이라는 이중구조를 가지고 있었고 이후 한국 사회구성체 논쟁의 기반이 되었다. (박현채,

이는 한국전쟁과 국가보안법을 거치며 형성된, 북한 공산주의에 대항하는 한국형 자본주의 체제가 오랜 기간 사회적·경제적 구조의 기반이 되어왔음을 새삼 인식하게 된 시점이었다. 이러한 흐름 속에서 NL(민족해방)과 PD(민중민주)를 중심으로 하는 사회구성체에 관한 논쟁²⁵²⁾이 1980년대 후반 지식인과 운동권 사이에서 활발히 이루어졌다. 이와 같은 논의는 1980년대 민주화운동이 단순히 한국 사회의 개혁을 목표로 한 것이 아니라, 통일과 해방이라는 민족적 문제를 출발점으로 하고 있음을 보여준다.

예컨대 1986년 연고전 축제의 학술제에 참여했던 한 운동세대는 이렇게 회고했다. "레드 콤플렉스가 강고하게 유지되던 시절이라, '한국전쟁이 단순한 북의 남침이 아니라 외세에 저항하는 민족해방전쟁'이라는 식의 내레이션이 학생들에게 꽤 충격적으로 다가갔다."²⁵³⁾ 이처럼 민주화운동에서 북한 체제와 관련된 사상은 단순히 적대적 이념으로 여겨지지 않고, 오히려 한국의 운동권과 지식인 계층에 대항이념으로서 정신적 자양분을 제공했다. 1987년 민주화의 상징적 성공은 국가가 독점하던 통일 논의를 시민사회의 적극적인 참여로 전환할 수 있는 기반을 마련했다. 1988년 서울올림픽 개최는 민족 공동체의 입장에서 북한을 새롭게 바라보는 계기가 되었고, 이는 남북 관계에 대한 관점을 변화시키는 데 중요한 역할을 했다. 따라서 노태우 정부는 북방정책을 통해 범세계적인 탈냉전 흐름에 동승하여 동구권 및 중국과의 수교를 이루고, 남북 기본합의서를 체결하는 등 외교적으로 탈냉전적 접근을 시도했다.

이와 같은 변화는 문화적 영역에도 영향을 미쳐, 민주화운동의 연장선상에 있던 코리안 뉴웨이브 영화가 분단민족의 관점에서 한국전쟁이라는 역사적 현장으로 시선을 돌리게 했다. 이 과정에서 한국영화는 기존의

『민족경제론의 기초이론』 (서울:돌베개, 1989), 23)

252) 1980년대 한국 사회구성체 논쟁은 대략 세 번의 시기-첫째는 1985년 『창작과비평』의 특집을 시작으로 한 '사회구성체 논쟁'(CNP 논쟁)이며 둘째는 1988년 버리출판사의 기획으로 벌어진 NL(민족자주) - PD(민중민주) 간의 논쟁과 셋째는 1989년 『노동해방문학』의 창간되고 나서 1991년까지 지속되는 ND/PD 간의 논쟁-로 나눌 수 있다. 이로써 민중, 민족, 민주를 위한 투쟁이 민주화운동의 기본적인 지표가 되었다. (박영균, 「한국 사회변혁이론과 민주-통일변혁론의 재정립」, 『통일인문학』 제72호 (2017): 71-73)

253) 성하훈, 「한국영화운동 40년 ⑨」, 『오마이스타』, 2020.04.09. (검색일: 2024.12.31) https://star.ohmynews.com/NWS_Web/OhmyStar/at_pg.aspx?CNTN_CD=A0002629766

반공영화를 넘어 분단영화를 통해 새로운 방향으로 전환되었다. 분단영화는 단순히 분단의 비극과 역사적 갈등을 묘사하는 데 그치지 않고, 내면적 성찰과 민족적 정체성을 탐구할 수 있는 공간을 제공하기 시작했다. 그렇다면 반공영화에서 분단영화로 탈바꿈한 이러한 영화들이 1987년 체제하의 새로운 한국이라는 민족/국가 공동체를 어떻게 재구축하고 있는가? 본 글에서는 1980~1990년대 코리안 뉴웨이브 영화에 나타난 분단의식과 민족적 정체성을 탐구하기 위해, 박광수 감독의 <그 섬에 가고 싶다>(1993)와 이광모 감독의 <아름다운 시절>(1998) 등 두 편의 영화를 구체적으로 분석하고자 한다.

박광수 감독은 이미 영화 <칠수와 만수>와 <베를린 리포트>를 통해 민족 분단의 현실을 한국 사회를 규정짓는 주제로 삼아 왔다. 그는 1993년 자신의 영화사인 '박광수필름'을 설립했고, 이곳에서 제작된 첫 작품이 바로 영화 <그 섬에 가고 싶다>(1993년 12월 개봉)다. 이 영화의 각본은 이창동이 집필했으며, 박광수 감독과 원작자인 임철우²⁵⁴⁾가 수정작업을 거쳐 공동으로 완성한 결과물이다. <그 섬에 가고 싶다>는 자전적 화자인 시인 '나'를 통해 운동세대가 냉전 역사를 새롭게 재해석하는 것으로 볼 수 있다. 그러나 이 영화는 단순히 '나'의 현재 시점을 통해 과거의 역사를 재현하는 데 그치지 않는다. 대신, '나'의 어린 시절, 즉 과거의 '나'의 시선을 통해 마을에서 벌어진 사건들을 목격하도록 구성된다. 어른인 '나'와 어린이 '나'라는 서로 다른 시공간의 시선이 교차하며, 1950년대와 1990년대 사이의 독특한 시공간적 대화의 장을 형성한다. 게다가, 이 시공간적 대화의 공간에는 또 다른 시선이 존재하는데, 그것은 바로 과거의 시공간 속에서 등장하는 '나'의 아버지의 시선이다.

[그림 29] <그 섬에 가고 싶다>: '나'의 학교 방문 장면



254) 영화 <그 섬에 가고 싶다>는 임철우 동명 장편소설 『그 섬에 가고 싶다』(1991)과 단편소설 「곡두 운동회」(1984)를 바탕으로 영화화한 작품이다.

서술자인 '나'는 친구 재구와 함께 그의 아버지 덕배의 유골을 고향 섬으로 돌려보내기 위해 배를 타고 향해한다. 그러나 섬에 도착했을 때, 섬 주민들은 덕배가 과거에 마을에 끼친 재앙을 이유로 그의 유골 상륙을 거부한다. 결국, 덕배의 관은 섬 밖에 두고, 서술자인 '나'는 오랜만에 고향 섬에 발을 디딘다. '나'가 마을을 돌아다니던 중 우연히 학교 운동장에 도착했을 때, [그림 29]에 묘사된 것처럼 성인이 된 '나'가 돌아보는 순간 과거 어린아이였던 '나'와 시선이 마주친다. 이렇게 서로 다른 시공간의 '나'의 시선이 교차하면서, 어린 '나'는 시선을 다른 방향으로 돌리고, 카메라는 어린 '나'의 시선을 따라가며 교실 창문 너머로 밖을 바라보는 '나'의 아버지-김 선생의 얼굴을 비춘다. 이 영화의 특이한 점의 하나는 서술자인 '나'(안경 착용)와 과거의 '나'의 아버지-김 선생(안경 없음)을 동일 배우가 연기하는 것으로 꼽을 수 있다. 성인이 된 '나'의 동료들 역시 과거 그들의 아버지를 동일 배우가 연기하며, 부모와 자식 간의 역사적 연속성을 암시한다. 그러나 이 점 때문에 관객은 시점 전환에서 혼란을 느낄 수 있다. 결국은 어린 '나'의 시선은 과거와 현재의 시공간을 연결하는 중요한 영화적 장치로 기능하지만, 영화 속의 역사서술은 두 부분으로 분리되어 있다. 과거 마을에서 발생한 유혈 사건에 대한 의식적 증언과 기억의 역할은 '나'의 아버지가 담당하며, 마을 여성들과의 관계에 대한 시점은 어린 '나'가 담당한다.

영화에서 묘사된 마을의 과거와 현재가 화해하지 못하는 가장 중요한 사건은 덕배가 국군을 섬으로 불러들여 많은 마을 주민이 희생된 것이다. 그 사건의 원인은 덕배가 과거 섬을 떠나 외부에서 새 애인과 아이를 가지며 가족을 외면한 데서 비롯된다. 그로 인해 섬에 남아 있던 병약한 딸은 죽음을 맞았고, 그의 아내는 정신이상에 이르렀다. 덕배는 아내를 정신병원에 보내놓고도 책임을 방기했으며, 결국 아내는 세상을 떠났다. 덕배가 다시 섬으로 돌아왔을 때, 분노한 주민들은 그를 '멍석말이'라는 공동체의 처벌 관습으로 다스렸다. 덕배는 섬에서 쫓겨난 뒤 분노와 원한에 차 술김에 마을 주민들이 자신을 처벌한 방식이 마치 '인민군과 다를 바 없다'고 발언했다. 이 발언은 한국 국군이 섬에 들어와 비극을 일으키는 사건으로 이어진다. 이러한 설정은 이미 1990년 정지영 감독의 영화 <남부군>²⁵⁵⁾에서도 조선인민군과 국군이 대치하는 과정에서

255) 정지영 감독의 영화 <남부군>은 한국전쟁의 일각-빨치산 역사를 재현함으로써 전

민간인이 진영을 선택해야 하는 고전적인 영화 장면으로 표현된 바 있다.

영화 <남부군>에는 한 소년이 강아지를 쫓아 전장의 한가운데로 뛰쳐 나오자, 양측 군대가 총격을 멈추고 소년을 각자의 진영으로 오도록 설득하려는 장면이 있다. 소년은 혼란 속에서 좌우를 헤매다가 가족이 있는 방향으로 돌아간다. 이 장면은 영화가 가족이라는 개념이 정치적 이념을 초월할 수 있음을 상징적으로 보여준다는 점에서 중요한 의미를 갖는다. <남부군>은 한국전쟁을 단순히 이념적 대립의 전쟁이 아니라, 냉전 이데올로기가 초래한 민족의 분단으로 재해석한다. 이는 과거 <돌아오지 않는 해병> 같은 이념 중심의 반공영화와는 대조적이다. 같은 시기에 개봉된 신상옥 감독의 <마유미>(1990)가 여전히 국책영화의 틀을 벗어나지 못한 것과 달리, <남부군>은 탈이념적 시각에서 역사적 사실을 복원하려는 새로운 접근으로 당시 영화계에 파격적인 작품으로 자리 잡았다.

영화 <남부군>이 사실적이고 기록적인 접근을 통해 분단 문제를 다뤘다면, 영화 <그 섬에 가고 싶다>는 반공 이데올로기의 비논리성과 황당함을 희극적으로 드러내며 풍자의 강도를 극대화한다. 특히, 이 영화는 가상의 역사적 사건을 다루고 있지만, 그 속에는 제주 4.3 사건을 시작으로 반공이라는 명분 아래 이어진 냉전 시기의 한국 독재 정치를 농축하고 있다. 따라서 이 작품은 1980년대 민주화운동세대의 정치적 우화²⁵⁶⁾를 담은 영화로 볼 수 있다.

[그림 30] <그 섬에 가고 싶다>: 한국군 자작극 장면

쟁을 단순히 적과의 이념적 싸움이 아닌 전장의 잔혹한 본질로 복원한다. 이 영화는 빨치산으로 낙인찍힌 기자가 실제로는 강제로 빨치산에 합류한 인물로 그려지며, 단순히 '적도 인간이다'라는 인도주의적 메시지를 넘어 분단민족이 겪은 비극을 조명한다.

256) 영화 <그 섬에 가고 싶다>에 등장하는 좌익 반동분자 숙청 소동은 실제로 1950년 7월 25일 전라남도 해남과 완도 지역에서 발생했던 사건을 배경으로 하고 있다. 이와 유사한 방식의 사건은 1948년 4월 3일 제주 4.3 사건에서도 벌어진 바 있다. 따라서 이 영화는 정부가 공산주의자와 반동분자를 처벌한다는 명목 아래 섬 주민들을 학살했던 역사적 행위를 고발하는 정치적 우화로 해석될 수 있다.



영화 <그 섬에 가고 싶다>는 한국전쟁을 직접적으로 재현하지 않고, 한국군이 벌인 자작극이 섬 주민들에게 큰 상처를 안긴 비극을 통해 전쟁 전체를 암시한다. 영화에서 국군은 조선인민군의 복장을 입고 마을에 나타나 주민들을 공터로 모이게 한 뒤, 각자의 진영을 선택하도록 강요한다. [그림 30]에 묘사된 바와 같이, 낮은 곳에서 올려다본 군인의 모습은 거대한 검은 그림자로 등장하며, 그의 손가락이 왼쪽을 가리키면 생존, 오른쪽을 가리키면 죽음을 의미한다. 이후 가는 줄 하나로 마을 주민들이 생존자와 희생자로 나뉘게 된다. 이 줄은 주민들을 두 진영으로 나누며, 북한 인민군과 국군의 신분 전환에 따라 좌우 진영에 속한 주민들의 운명도 뒤바뀌게 된다. 국군 복장으로 다시 돌아온 군인들 앞에서, 과거 왼쪽 진영에 있던 주민들은 절망의 비명을 지르고, 오른쪽 진영에 있던 주민들은 만세를 외친다. 이 와중에도 마을의 바보 소녀 옥님은 아무 일도 없다는 듯 어린아이들과 함께 어른들의 행동을 단순한 놀이로 생각한다. 그러나 결국 옥님마저 무자비한 총격에 쓰러지며, 역사의 비극은

절정에 이른다. 줄 하나로 인해 모든 주민의 운명이 바뀌었지만, 그들은 이것이 단순히 줄의 잘못도, 덕배 개인의 책임도 아님을 깨닫지 못한다.

또한, [그림 30]에서 좌우로 갈라진 소동을 조용히 지켜보는 '나'의 아버지는 섬의 유일한 선생으로서 섬 주민들을 대변하는 역할을 한다. 그는 “이들은 본래 순박한 사람들이며, 좌익과 우익의 차이를 전혀 이해하지 못한다”고 국군을 꾸짖는다. 이에 군인 한 명은 “우리는 지금 군사작전 중이며, 전시 상황에서 나라가 망할 위기에 처했는데 비인도적이라는 말이 나오는가?”라고 되묻는다. 군인이 김 선생에게 “당신은 어느 쪽편인가?”라고 묻자, 김 선생은 침묵으로 대응한다. 이처럼 '나'의 아버지인 김 선생은 현재의 화자인 '나'의 이미지와 중첩된다. 그는 단순히 섬 주민들을 대표하는 것에 그치지 않고, 1990 년대에 역사를 바라보며 비극적 현실 속에서 이념적 대립의 허구성을 드러내는 역할을 수행하고 있다. 즉, 그는 역사를 초월한 상징적 존재로 묘사된다. 이러한 묘사가 1990 년이라는 시점에 의미하는 바는 무엇인가?

영화 <그 섬에 가고 싶다> 개봉 직전, 임권택 감독의 <서편제>(1993년 4월 개봉)는 판소리를 통해 고향에 대한 향수를 불러일으키며 신토불이 신드롬을 일으켰다. 이러한 신드롬을 바탕으로, <그 섬에 가고 싶다>는 운동세대의 냉전 역사를 재해석하려는 시도이자, <서편제>가 불러일으킨 전통 고향에 대한 향수를 계승하는 영화로 주목받았다. 비록 영화 <그 섬에 가고 싶다>가 서울에서 14만 명의 관객을 동원하며 <서편제>의 흥행 성적(서울 관객 104만 명)에 미치지 못했지만, 이는 박광수 감독의 필모그래피에서 손꼽히는 흥행 기록으로 남았다. 더불어 1994년 프랑스 낭트 3대륙 영화제에서 관객상을 수상하며 작품의 예술성을 인정받았다. 영화 <서편제>가 역사적 배경을 모호하게 처리한 것과 유사하게, 영화<그 섬에 가고 싶다>는 섬이라는 전통적 공간에 대한 향수를 기반으로 혈연을 초월한 '섬 공동체'의 형성을 강조하며 분단의 비극과 화해를 재조명했다. 이러한 이유로 이 영화는 코리안 뉴웨이브 영화의 분단의식을 대표하는 작품으로 평가받았다.

이미 영화 <은마는 오지 않는다>(장길수, 1991)에서도 섬이라는 독특한 공간을 통해 한국전쟁의 역사를 재현한 바 있다. 그러나 해당 영화에서 섬의 마을은 전통적 질서를 상징하며, 이는 주둔한 미군이 가져온 '

문명'과 대비되어 뒤쳐진 공간으로 묘사된다. 이와 달리, 영화 <그 섬에 가고 싶다>에서는 섬의 전통적 질서가 가족 공동체를 보호하는 긍정적인 요소로 등장한다. 영화는 섬 공동체가 덕배의 부도덕한 외도와 마을을 배신한 행위를 재판하고, 전통적인 처벌 방식인 명석말이를 통해 그를 단죄하는 과정을 담아낸다. 이러한 서사는 단순히 전통을 낡고 후진적인 것으로 그리는 것이 아니라, 공동체가 유지해야 할 윤리와 규범을 강조하며, 현대적 관점에서 과거의 공동체적 연대의 질서를 재조명한다. 이러한 내부의 윤리적 질서와 외부의 법적 질서 간의 충돌은 40년 후에도 반복된다. 덕배의 아들이 섬의 땅을 구매했지만, 끝내 아버지의 관이 섬에 갈 수 없는 장면은, 섬이 여전히 국가의 정치적 질서와는 독립된 가족 윤리의 지배 아래 있는 장소임을 보여준다.

이를테면, 영화 속의 섬에는 악인이 없다. 섬에서 발생하는 갈등은 내부적 원인이 아니라 외부적 요인에서 비롯된 것이다. 이는 한국전쟁이 한국인의 의지에 의해 시작된 것이 아니라 역사적 흐름 속에서 불가피하게 발생한 사건으로, 특정 누군가의 잘못으로만 책임을 돌릴 수 없는 것을 보여준다. 영화는 개인이 아닌 허무한 이데올로기와 역사적 기만에 대한 비판이며, 더 정확히는 반공 이데올로기가 지배했던 냉전 시기 전체에 대한 고발이다. 김소연의 분석²⁵⁷⁾처럼, 1990년대 제작된 이 영화는 80년대 영화에서 나타난 이데올로기적 전환의 연장선상에서 대중과의 친화력을 확보할 수 있었다. 또한, 섬이라는 독특한 공간에서 40년 전의 기억을 소환하며, 분단의 역사적 상처를 1980년대 민주화의 열정과 1990년대의 반성적 시각 사이의 간극 속에 재현하는 데 성공했다. 즉, 영화 <남부군>에서는 정치적 이데올로기를 초월할 수 있는 존재로 가족 공동체를 규정하고 있는 반면, 영화 <그 섬에 가고 싶다>는 섬이라는 전통적 공간에 대한 향수가 혈연을 초월한 섬 공동체를 형성하는 데 기여한다. 이 섬 공동체는 단순히 한국 전통 사회의 생활 공간을 상징하는 것에 그치지 않고, 어머니의 역할을 대체하는 초자연적 존재로 묘사된다.

이 영화는 섬의 여성들에게 '남근적 어머니'²⁵⁸⁾의 역할을 부여함으로

257) 김소연, 『실재의 죽음』, 185-188.

258) 김선아는 자애롭고 희생적이지만 동시에 삶과 죽음을 관장할 수 있는 초월적 힘을 지닌, 민족 역사의 서사적 갈등을 중재하고 해결할 수 있는 무당이 영화 <그 섬에 가고 싶다>를 비롯한 코리안 뉴웨이브에 자주 등장한다며, 이를 '남근적 어머니'

써 역사적 트라우마를 극복하려 한다. 자신의 몸에 어머니의 영혼을 불러들인 '업순네', 딸을 향한 깊은 모성애로 온 마을을 감동시키는 '넙도 맥', 그리고 어린 '나'를 보살펴준 바보 소녀 '옥님'과 같은 여성 캐릭터들은 부재하는 아버지의 빈자리를 메우는 장치다. 이들은 가정폭력에 맞서 싸우고, 남편의 외도를 용서하지 않는 등 전통적인 희생적 어머니의 이미지를 넘어선 독립적이고 강인한 존재로 묘사된다. 이는 한국 문학에서 오랫동안 부재해 온 '아버지'라는 역할을 보완하는 동시에, 특히 무당은 섬 공동체의 트라우마를 해소하는 데 중요한 역할을 담당한다.

샤머니즘적 재현은 이장호의 영화 <나그네는 길에서도 쉬지 않는다> (1987)의 결말에서도 찾아볼 수 있다. 강가의 무속 의례는 고향으로 돌아가지 못한 죽은 자들의 영혼을 위로하며, 작은 배에 앉아 있던 남자 주인공은 멀리서 자신에게 다가오는 금빛 거대한 손을 본다. 이 환영은 분단의 역사가 남긴 트라우마를 시각화한 이미지로, 모든 한국인의 마음과 삶에 각인된 운명 공동체를 상징한다. 그러나 영화 <그 섬에 가고 싶다>는 이와 다르게 무속의 초자연적 요소를 통해 내부와 외부, 그리고 세대 간의 갈등을 해소하는 데 초점을 맞춘다. 마을 무당인 '업순네'가 덕배의 영혼을 달래는 곳을 행하자, 상여는 바다 위에서 움직이기 시작하고 섬 주민들과 덕배의 영혼 사이에 화해가 이루어진다. 과거와 현재가 중첩된 '나'가 밤하늘의 별을 올려다보는 순간, 화해한 주민들이 춤을 추는 모습이 그려지며, 덕배 역시 더 이상 가해자가 아니라 피해자로서 인정받으며 평화를 얻게 된다. 이러한 장면은 섬이라는 공간이 단순히 과거의 상처를 간직한 곳이 아니라, 화해와 치유를 통해 새로운 공동체로 거듭날 가능성을 제시하는 상징적 공간임을 보여준다.

실제로 무당은 예로부터 한국의 종교적·정신적 전통문화에서 중요한 부분을 차지해왔지만, 1970~1980년대 민주화 투쟁의 맥락에서 박종철 위령제, 이한열 장례식, 1987년 대통령 선거운동에서 활용되었던 곳²⁵⁹⁾은

로 설명한다. (김선아, 『한국영화라는 낯선 경계』, 41)

259) 곳은 "한(恨)·살(煞)·탈(脫)·고(苦) 등으로 표현되는 비구원(非救援)의 상황인 불행을 제거하다던가 곳은 일을 극복하여 행복 내지는 구원을 비는 종교예례"의 성격을 지닌다. 이때 신령들과 인간들 사이를 중개하는 무당을 매개로 곳판 공동체가 형성된다. 곳은 근대 이후에는 근대의 미덕과 대척점에 서 있는 전근대적 악덕의 상징으로 천시되었으나, 1970~1980년대 민중운동의 흐름 속에서 정치체제에 대한 저항을 상징적으로 표현하는 수단으로 자리 잡았다. 대학 축제에서는 탈춤과 농악과 함께 주요 프로

마당극처럼 저항의 의례적 수단으로 다시금 주목받기 시작했다. 이는 굿에 참여하는 민중은 의례를 통해 하나의 공동체로 묶이고, 살아 있는 자와 죽은 자가 소통하는 과정을 통해 과거의 기억을 확인하고 공감 공동체를 형성할 수 있기 때문이다. 이러한 굿의 역할은 단순히 전통적 의례에 머무르지 않고, 과거와 현재를 연결하며 집단적 상처를 치유하는 중요한 매개체로 작용한다. 이러한 점에서 영화는 과거를 스크린 위에 '현현'하는 역할을 하며, 대중예술의 형태로 공동체적 소통을 가능하게 한다. 따라서 영화 <그 섬에 가고 싶다>와 같은 작품은 굿을 통해 상처받은 개인과 집단의 기억을 회복하고, 이를 새로운 공동체로 재구성하려는 예술적 상상력을 보여준다.

그러나 영화 속에서 치유의 수단으로 활용된 굿은 전통 사회에 대한 향수를 자극하는 동시에, 오리엔탈리즘적 시각에서 민속화되었다는 비판에서 자유롭지 못하다. 특히, 영화가 개봉된 1993 년은 김영삼 정부가 출범한 시기로, 8년에 걸친 우루과이라운드(UR) 협상은 한국 사회에 쌀 시장 개방이라는 위기의식을 불러일으켰다. 이러한 맥락에서 전통과 현대라는 경계를 넘어 한국영화의 민족적·국가적 특수성을 탐구하는 과제는 한국영화가 지속적으로 고민해야 할 주요한 문제로 남아 있다. 이 문제는 동시대 반(反)세계화 흐름과 맞물려, 한국 사회가 자본주의 체제를 비판적으로 성찰하고 여전히 해결되지 않은 반미(反美) 감정이 지속적으로 표출되는 과정과도 연결된다. 이러한 흐름 속에서 영화 <그 섬에 가고 싶다> 이후, 마찬가지로 어린아이의 시선과 섬의 전통 공동체를 매개로 한국전쟁을 새롭게 서술한 영화 <아름다운 시절>(1998)이 개봉되었다. 이 영화는 1980~1990 년대 한국 사회의 분단의식과 반미 의식을 종합하며, 2000 년을 앞둔 한국영화계의 총결산으로 평가될 수 있다.

한국 사회에는 항상 일정한 정도의 반미 정서가 존재해왔지만, 전체적인 맥락에서 보면 1980 년대 이전의 미국 문화는 한국 대중에게 동경과 환상을 제공했다. 건국 초기였던 1950~1960 년대부터 보면 경제적 어려움과 오락 문화의 부족 속에서 한국 대중은 할리우드 영화와 미국 대중문

그림으로 활용되었으며, 각종 연대 시위에서는 저항의 의지를 결집하고 결의를 다지는 의례적 행위로서 중요한 역할을 했다. (박일영, 『한국 무의 이해』, 서울: 분도출판사, 1999, 87~96쪽; 김광익, 「저항문화와 무속의례 : 대한민국의 정치적 맥락」, 『한국문화인류학』 제23호(1991): 132-164)

화를 현실을 회피하는 주요 수단으로 삼았다. 당시 한국 사회에서 미국은 근대화의 상징으로 여겨졌으며, 대중은 영화를 통해 미국의 문화와 생활 방식을 동경했다. 이는 "현실의 누추함을 견디어 나가는 환상의 방법론을 배우기 시작한 것"²⁶⁰)으로 해석될 수 있다. 미국문화에 대한 이러한 동경은 일상생활의 다양한 영역에서 영향을 미쳤다. 예를 들어, 주한 미군을 대상으로 한 공연 문화는 미국식 엔터테인먼트의 확산을 촉진했으며, 미군 기지 주변에서는 미국식 소비와 생활 양식이 자리 잡았다. 그러나 이러한 동경 이면에는 주한 미군의 성폭력 문제와 미국 문화가 신(新)식민주의적 성격을 띠는다는 비판이 공존했다.

예컨대, 영화 <은마는 오지 않는다>에서는 양색시라는 캐릭터를 통해 전쟁 중 미군의 마을 주둔이 가져온 재앙을 집중적으로 보여준다. 미군은 한국군을 돕기 위해 마을에 도착하지만, 외부인으로서의 침입은 마을의 전통적 질서를 파괴한다. 미군과 마을 간의 갈등 속에서 여성과 아이들은 희생자가 되고, 결국 아이의 죽음은 마을이라는 고향이 더 이상 존재하지 않음을 선언한다. 이처럼 영화는 한국전쟁 시기의 역사적 비극을 묘사하기보다는, 그 시기에 한국 사회에 드리운 장기적 불안을 시각화하고 있다. 그러나 이러한 문제의식은 1991 년이라는 시점에서야 비로소 영화적으로 재현될 수 있었다. 실제로 1950~1960 년대 당시, 한국 정부는 주한 미군의 부정적 측면을 미디어 통제를 통해 철저히 은폐했으며, 대중은 관련 정보를 거의 접할 수 없었다. 이로 인해 미국식 자유주의는 구원의 상징으로 받아들여졌고, 대중은 이를 무비판적으로 향유하며 동경했다. 1970 년대에 들어서면서 유신 체제하에서 사회 전반에 대한 통제가 강화되었다. 특히 정부는 민주주의와 자유 사상을 상징하던 미국의 히피 문화가 청년 학생들 사이에서 확산되는 것을 경계하며, 복장, 헤어스타일, 문화생활까지 철저히 규제했다. 이 시기에 미국문화, 특히 할리우드 영화는 한국 청년들에게 자유와 민주주의에 대한 반항과 저항의 상징으로 자리 잡았다. 이러한 상황은 1980 년대에 접어들며 정반대로 바뀐다.

1980 년대의 민주화운동이 격화되자, 청년 학생들에게 미국문화는 더 이상 자유와 민주주의의 상징이 아니었다. 대신, 반미 의식의 확산 속에

260) 권성우, 「환상 속의 삶」, 『할리우드 키드의 생애』 (서울: 민족과 문학사, 1992), 337.

서 한국이 따라온 미국 자본주의 체제에 대한 비판적 재검토가 이루어지기 시작했다. 이러한 의식의 변화는 5·18 광주를 시작으로 한 민주화운동과 깊은 연관이 있다. 5·18 광주는 미국이 한국 독재정권과 유착하며 민주주의를 억압했던 역사적 맥락을 드러내면서, 미국 자본주의와 정치적 영향력에 대한 청년층의 비판적 시각을 형성하는 데 중요한 전환점이 되었다. 예컨대, 영화 <오! 꿈의 나라>(1988)는 미국을 동경하던 동두천 사람들이 결국 배신을 경험하는 이야기를 공공연히 재현하며, 5·18 광주와 주한 미군의 책임 문제를 함께 다룬다. 한국 군대의 작전권이 주한 미군의 동의를 필요로 했다는 점에서, 5·18 광주 당시 군대의 시민에 대한 무차별 폭행은 미군의 묵인과 무관하지 않았다. 이로 인해 5·18 광주는 한국 민중의 반미 정서를 고조시켰다. 이러한 정서는 1982년 부산의 미문화원 방화 사건과 1985년 서울 미문화원 점거 사건 등으로 이어지며 갈등이 점차 고조되었다. 따라서 한국이 민주주의 국가로 나아가는 과정에서 계급 모순과 민족 모순 중 무엇이 우선인지에 대한 구체적인 논쟁이 존재했지만, 독립 자주의 국가 주권 아래 민족 통일을 이루는 것이 1980년대 민주화운동의 기본적 합의였다. 민주화운동의 연장선에 있는 코리안 뉴웨이브 영화는 민주화운동의 비제도권 독립영화 정신을 계승하며 반미 의식을 내포했다. 동시에 할리우드 영화 지배로 인해 직면한 위기 속에서, 코리안 뉴웨이브 영화 속의 한국전쟁 재현은 반미 의식과 탈이념적인 이데올로기라는 이중적인 사상적 경향을 담고 있다.

이에 정지영 감독의 작품 <하얀 전쟁>(1992)은 레드 콤플렉스를 넘어서는 시각에서 베트남 전쟁에 참전했던 한국의 역사를 새롭게 조명한다. 이 영화는 전쟁의 잔혹함이 아군과 적군 모두에게 동일하다는 점을 강조하며, 냉전적 반전 영화의 틀을 확장했다. 특히 한국의 베트남 참전이 정당하지 않았음을 부각함으로써, 미국 원조 체제하에서 반공주의와 발전주의를 기반으로 한 한국 자본주의 체제를 비판한다. 즉, 이 영화는 단순히 전쟁의 잔혹함을 고발하는 것을 넘어, 냉전과 민족분단이 가져온 구조적 문제를 성찰할 수 있는 공간을 마련한다. 그러나 눈여겨볼 점은 정지영 감독의 영화에서는 과거 '적'으로 간주되었던 공산주의자들이 같은 민족의 친척임을 증명하고, 한때 한국을 군사적·경제적으로 지원했던 미국은 '적'으로 전환된다는 점이다. 나아가 정지영 감독의 <할리우드 키

드의 생애> (1994)는 영화제작과 영화시장에서 미국문화의 지배적 영향을 날카롭게 비판하며, 이러한 흐름을 대변하는 대표적인 작품으로 평가받는다. 영화 결말에는 미국문화에 심취한 '나'의 친구가 제작한 영화는 본인조차 의식하지 못한 채 할리우드의 복제품이 되었고, '나'는 오랜 기간 영향을 받아온 할리우드 영화가 정신적 아편처럼 한국영화인들의 창작력을 갉아먹고 있다는 것을 깨닫는다. 이에 영화 초반에 등장한 1990년대 중반 영화인 투쟁의 실제 TV 화면은 영화의 결말로 다시 등장한다.

비록 정지영 감독이 영화와 현실에서 모두 적극적으로 반미운동에 참여했지만, "만약 할리우드 영화와 같은 미국 대중문화의 영향을 배제한다면, 한국영화는 어떤 모습으로 남을까?"라는 질문에 대해 그의 영화는 명확한 답을 내리기보다는 질문 자체를 제시하는 데에 더 중점을 두고 있다. 이러한 반미운동의 배경과 영화적 맥락을 고려할 때, 영화 <아름다운 시절>(이광모, 1998)은 <은마는 오지 않는다>의 '외부자의 침입'과 <그 섬에 가고 싶다>의 '섬 공동체'라는 주제를 모두 수렴한다. 동시에, <서편제>가 탐구했던 '어떤 삶이 아름다운가'와 '한국 민족의 특수성이란 무엇인가'라는 질문을 확장하고 연장하며 한국영화가 직면한 민족적·문화적 정체성을 다시 묻고 있다.

영화<아름다운 시절>(이광모²⁶¹, 1998.12월 개봉)에서 어린아이의 시선은 미군이 마을 여성들과 맺는 관계와 미국이 마을 전체에 미친 영향을 개입 없이 관찰할 수 있는 장치로 작용한다. 아이의 시선으로 재현된 미군 역시 이중적 정체성을 드러낸다. 한편으로는 마을 주민들에게 일자리를 제공하며 한국전쟁에서 도움을 주는 역할을 하지만, 다른 한편으로는 마을의 전통적 질서—성 역할, 가족 구조, 농경 경제—를 파괴하는 침략자로 그려진다. 그러나 <아름다운 시절>은 전통 사회의 질서를 미군

261) 이광모 감독(1961~)은 고려대학교 영문학과에서 학부 졸업과 석사 수료를 한 다음에 본격적인 영화공부를 위해 미국 UCLA 대학원에서 영화연출을 전공했다. 1991년 귀국 후 여러 학교와 독립영화 단체에서 강의하다가 한국종합예술학교 객원교수를 지냈다. 1994년 백두대간 영화사와 예술영화 전용관 동송 씨네마텍스를 설립하여 외국의 유명한 예술영화를 집중적으로 소개했다. 1998년 직접 쓴 시나리오로 영화 <아름다운 시절>을 기획하고 연출했다. 이 영화는 칸 영화제에 출품하여 제36회 대중상 최우수작품상과 감독상을 비롯해 제11회 도쿄 국제영화제 금상, 제18회 하와이 국제영화제 최우수작품상 등 국내외 여러 영화제에서 높은 평가를 받으며 수상 기록을 세웠다. 그러나 서울 관객 수 98,753명에 그친 흥행 성적은 국내 영화시장에서의 대중적 호소력이 다소 부족했다는 아쉬움을 남겼다.

이 가져온 문명과 대비하기 위한 수단으로 사용하지 않는다. 대신, 이미 사라진 정신적 고향에 대한 그리움의 매개체로 설정된다. 영화 제목이 암시하듯, 이 작품은 전쟁이 없던 시절의 이웃 간 화합과 순박했던 고향의 봄을 그리며, 마을을 도시적 정신의 고향으로 이상화하는 전원적 필터를 통해 표현한다.

감독의 카메라 연출은 드라마와는 차별화된 영화적 접근법에 기반을 두고 있다. 클로즈업 대신 롱 샷을 활용해 풍경과 인물을 함께 배치함으로써 고향의 아름다움과 전쟁의 비극을 동시에 카메라에 담아낸다. 잦은 풍경 사진과 같은 촬영 사용이나 인물 대화 장면에서의 수평적인 전신 샷 등 비상업적인 촬영 기법은 상업영화에 익숙한 관객들에게 다소 낯설고 불편하게 느껴질 수 있다. 멀리서 잡힌 인물들은 서로 구분하기 어려워 보이며, 심지어 얼굴조차 제대로 알아보기 힘들다. 하지만 이러한 연출 방식은 영화의 독특한 예술적 특징을 부각하는 요소로 작용한다. 특히, 아버지가 자전거에 '나'를 태우고 멀어지는 뒷모습을 먼 거리에서 잡아낸 장면은 영화 <고령가소년살인사건>(1991)에서 카메라가 멀리서 서서히 다가가며 소년과 그의 아버지가 자전거를 타는 모습을 응시하는 장면과 유사하다. 이 두 연출은 역사 속 평범한 삶의 질감을 담아내는 데 성공하며, 일상적 순간 속에 담긴 깊은 의미를 전한다. 이광모 감독은 이러한 연출을 통해 전쟁이라는 거대한 비극 앞에서 모든 인물이 나약하고 무력한 존재로 보일 수밖에 없음을 보여준다.

이광모 감독은 한 인터뷰²⁶²⁾에서 이렇게 연출한 이유는 한국전쟁이 아버지 세대의 삶의 배경이었기 때문이라고 설명한 바 있다. 따라서 아버지 세대보다 객관적인 시각을 통해 역사적 진실에 접근하려는 감독의 의도는 어린아이인 '나'의 시선을 통해 드러난다. 여기서 어린아이인 '나'의 시선은 영화 <그 섬에 가고 싶다>와 차이를 보인다. <그 섬에 가고 싶다>가 현재에서 과거를 평가하는 초역사적 관점을 채택했다면, <아름다운 시절>은 어린아이인 '나'의 시선을 통해 주변 사람들과의 관계를 중심으로 고향에 대한 그리움을 표현한다. 이러한 접근은 과거를 직접적으로 재현하기보다는 어린아이의 경험을 통해 감성적으로 전달한다. 그러나 어린아이인 '나'의 시선만으로는 역사 서사의 완전성을 담아내기

262) 이문강, 「샘물 같은 사람: 영화 '아름다운 시절' 이광모 감독」, 『샘터』 제30권 1호 (1999): 76-77.

어렵기 때문에, 영화는 중간중간 검은 화면에 텍스트를 삽입한다. 이는 마치 '나'의 일기처럼 개인적인 기록을 통해 공적 역사 속에서 '나' 주변에서 벌어진 사건들을 보완적으로 설명한다. 구체적으로, 영화에 삽입된 일기 형식의 13개의 텍스트는 약 13개의 에피소드로 구성된다. 이러한 단편적인 사건들은 1952년부터 1953년까지 한국전쟁 중 섬에서 벌어진 일들을 연결하며, 그 시기를 감성적이면서도 세부적으로 재현한다.

[그림 31] <아름다운 시절>:
에피소드 1



[그림 32] <아름다운 시절>:
에피소드 3



[그림 33] <아름다운 시절>:
에피소드 9



영화는 1952년 8월부터 전쟁에 대한 염증이 마을에 퍼지는 장면으로 시작한다. [그림 31]의 길에서 볼 수 있듯이, '나'와 마을 친구들은 미군의 군용차량을 쫓아다니며 흥미를 느낀다. 미군이 마을에 들어오며 등장한 라이터와 같은 신기한 물건들은 아이들의 관심을 끈다. 당시 한국에 게 미군의 주둔은 유엔이 한국에 군사적, 경제적 지원을 제공한다는 것을 의미했다. 이로 인해 마을의 질서는 반공과 친미라는 동원 체계에 의해 재편되었다. [그림 32]은 학교 운동회에서는 '나'와 아버지가 평범한 일상의 기쁨을 만끽하며 달리는 길이다. 이는 미군의 지원은 마을 주민들에게 전쟁에 대한 신뢰감을 심어주는 것을 보여준다. 하지만 그와 동

시에, '빨갱이의 아들'로 낙인찍힌 다른 아이들은 학교에서 고립되고 결국 퇴학당해야 했다. 즉, 미군의 등장은 겉으로는 마을에 안정감을 주는 것처럼 보였지만, 실상은 평화롭던 마을 내부를 분열시키고 있었다. 이는 '나'의 일기장에 적힌 문구, “현옥에게서 돌려받은 작은 할머니의 손거울은 깨져 있었다”에서 암시된다.

이후, '나'와 친구 창희는 미군과 마을 여성들 간의 거래 현장을 목격하며 마을의 겉으로 드러난 평온함이 무너지는 순간을 경험한다. 특히, 창희가 미군의 세탁물을 훔친 이후 사라져버리는 사건은 아이들에게 큰 충격을 준다. 이를 과거에 대한 상징적 매장으로 받아들인 '나'와 친구들은 창희를 위해 장례식을 치른다. 그러나 [그림 33] 속의 길에서 빈 상여를 들고 행렬을 이어가던 아이들은 갑자기 나타난 미군 차량에 의해 흩어진다. 그 이후로 아이들은 더 이상 미군의 차를 쫓아다니지 않는다. 다양한 사건을 목격한 아이들은 점차 미군이 마을에 입힌 상처를 이해하게 된다. 장례식의 이 시점에서 '나'의 일기에 기록된 사건은 정전(1953년 7월 27일)과 '반공포로, 공산측 귀환 설득 거부'(1953년 10월 10일)이다. 이는 표면적으로는 전쟁이 끝났지만, 이념적 대립이 여전히 한반도를 괴롭히고 있음을 보여준다. 전쟁 이후, '나'의 가족은 누나가 미군과 관계를 맺음으로써 누렸던 혜택이 단절되면서 곤란을 겪게 된다. 아버지는 미군 PX에서 일하다가 물건을 빼돌리다 발각되어 미군들에게 붉은 페인트를 뒤집어쓰고 쫓겨난다. 따라서 영화는 생계 수단을 잃은 '나'의 가족이 결국 모든 짐을 싣고 고향을 떠날 수밖에 없었던 쓸쓸함으로 끝을 맺는다.

위의 세 가지 '길'에 관한 장면에서 '나'의 미군에 대한 감정 변화, 즉 신기함에서 기쁨, 그리고 상실감으로 이어지는 과정은 이 영화가 한국전쟁 당시 유엔군으로서의 미군부터 전쟁 이후 미군 기지가 한국 사회에 끼친 장기적인 영향을 성찰하는 작품임을 보여준다. 이로써 이 영화의 성찰적 시각은 영화 <남부군>이나 <그 섬에 가고 싶다>에서 민주화운동세대가 반공 정치 이념을 신랄하게 비판했던 관점과는 다르다는 것을 발견할 수 있다. 탈이념적 비판 대신, 이 영화는 역사 노스텔지어의 시각에서 과거를 성찰하고 이를 통해 현시점의 민족/국가 정체성을 재구성하려는 접근 방식을 취한다. 달리 말하면, 이 영화는 한국 내 미군의 존재

에 대해 문제를 제기하며, 영화 <은마는 오지 않는다>와 높은 유사성을 보인다. 그러나 차이점은 이 영화가 개봉된 1998 년이라는 시점이 1980 년대 말에서 1990 년대 초, 반미를 민주화 실현의 정치적 요구로 사용하던 시대와는 달랐다는 점이다. 1998 년은 IMF 경제 위기 이후 한국 사회가 민족적 자부심을 다시 확인하려는 중요한 시기였다.

영화 속에서 미군에게 쫓겨난 '나'의 아버지가 쉽게 지워지지 않는 붉은 페인트로 뒤덮인 모습은 강렬한 시각적 충격을 준다. 이는 다른 영화들이 흔히 여성의 희생을 통해 민족적 수치와 비극을 표현하던 방식과는 차별화되며, 더욱 깊은 비애감을 전달한다. 이러한 표현 방식은 현실 사회에서 IMF 위기 이후 '금 모으기' 운동으로 대표되는 강렬한 애국적 정서와 맞닿아 있다. 이를테면 영화 <아름다운 시절>은 냉전의 억압된 역사를 민족적 굴욕의 역사로 치환하며, 이를 통해 글로벌 위기와 도전에 맞서는 애국적 민족 공동체를 구성하려 한다. 그러나 감독이 그리려는 '아름다운 시절'은 역사적 맥락을 제거한 공동체적 삶 자체에 대한 향수에 가깝다. 두 소년과 친구들 간의 우정이 아무리 아름답게 그려지더라도, 이웃 간의 계급 차이, 교사의 체벌, 그리고 여성의 희생과 착취 같은 전근대적 사회의 모순은 감출 수 없다. 결국, 이 영화는 코리안 뉴웨이브 운동의 종결을 알리는 세기말 노스텔지어 감성을 담은 한시적 작품으로 기억된다.

앞서 분석한 바와 같이, 영화 <그 섬에 가고 싶다>에서 <아름다운 시절>로 이어지는 작품들은 반공에서 분단으로의 전환을 보여주며, 민주화 운동과 같은 탈이념적 정치적 충동을 내포하고 있다. 여기서 탈이념²⁶³⁾이란 남북 관계를 반공 이데올로기의 적대적 구도로 바라보는 시각에서 벗어나, 분단된 민족으로서의 관계를 재인식함으로써, 민주화운동이 민족 역사의 바로 세우기에 중요한 의미를 지니고 있음을 강조하는 개념이다.

263) 백문임은 '탈이념'에 대해 “이념 자체를 부정한다기보다는 특정 이념의 전일적인 지배를 거부하거나, 이념을 유일한 기준으로 삼는 가치관을 거부하는 한정적인 맥락 속에서 사용될 수 있는 개념”이라고 설명한다. (백문임, 『춤-아웃: 한국영화의 정치학』, 서울: 연세대학교출판부, 2001, 14쪽) 비록 이는 1990년대 후반 <쉬리>를 비롯한 1990년대 후반의 영화작품을 분석하는 데 활용된 개념이었으나 본 논문에서는 국가의 이데올로기와 거리를 둔 지식인의 비판적 의식을 의미하는 맥락에서 '탈이념'의 개념을 활용하고 있다. 이를테면 80년대 말에서 90년대 초 영화 <남부군>에서의 '탈이념'은 탈·반공이데올로기의 반향의식으로 읽힐 수 있는 동시에 영화 <쉬리>에서의 '탈이념'은 어떤 정치적 메시지의 표현보다는 소비사회의 상품화를 의미한다.

이처럼 한국전쟁을 통일 민족의 관점에서 재현한 영화들은 대체로 미국의 원조나 주한 미군이라는 역사적 잔재를 정리하듯 성찰하는 시각을 포함하고 있다. 그러나 영화 <남부군>과 <태백산맥>(임권택, 1994)에서 빨치산 공산주의자의 존재가 묘사되고 있음에도, 이러한 전쟁을 민족적 관점에서 재현한 영화들에서는 과거의 적으로 간주되었던 북한의 구체적인 모습이 거의 등장하지 않는다. 북한군이든 민간인이든 적대적 이미지는 배제되었으며, 이는 반공영화에서 흔히 보이던 북한의 적대적 형상과는 큰 차이를 보인다. 북한이라는 적의 구체적인 모습은 1999년 영화 <쉬리>를 기점으로 다시 등장하며 분단역사의 전형적인 서사로 자리 잡으며 대중영화 시장에서 소비되기 시작한다. 그렇다면 왜 영화<쉬리>는 북한 이미지를 소환하고 있는가? 이는 세기말 한국영화가 세계 무대를 향해 고유의 정체성을 모색하는 과정에서 어떠한 접근 방식을 취했는지를 보여주고 있는가?

2. 영화 <쉬리>를 통한 분단국가 정체성의 모색

냉전 시기의 한국 정부가 반공 정책을 국내 정권 안정을 위한 핵심 기둥으로 삼았다면, 냉전 이후에는 여전히 중요한 남북 관계의 정책 기조가 반공 정책에서 남북 정책으로 대체되었다. 앞서 언급했듯이, 한국 사회에서 남북 분단의식은 1980년대 민주화운동과 밀접하게 연관되어 있었다. 민주화와 세계화의 흐름 속에서 노태우 정부 시기에는 대북정책 6개항 특별선언(1988.7.7), 남북 고위급 회담 개최(1990.9), 남북한의 UN 동시 가입(1991.9) 등 남북 화해를 위한 중요한 시도가 이루어졌다. 그러나 남북 청년학생회담 (1988)이 형사의 봉쇄로 무산되고, 민간 차원의 방북 활동(1989년 황석영·문익환 방북 사건)이 제한되는 등 안보 중심의 정책으로 인해 민간 교류는 크게 진전되지 못했다. 이는 1980년대 후반 한국 사회가 탐색한 남북 관계가 '두 국가, 하나의 민족'이라는 인식을 바탕으로 했음을 보여준다.

특히 1984년 9월 한국에 대홍수가 발생했을 때, 북한이 한국에 지원을 제공했던 사건은 북한을 적대적 존재라기보다는 대화 가능한 파트너로 인식하게 하는 계기가 되었다. 그러나 소련 해체 이후 북한은 소련의 원

조와 지원을 상실하며 국제 관계에서 불안을 겪게 되었고, 1990년대 초 핵무기 개발로 인해 남북 관계는 지속적으로 불안정한 국면에 놓였다. 북한의 핵확산금지조약(NPT) 탈퇴 선언(1993)과 김일성 주석의 사망(1994) 등은 남북 관계를 더욱 악화시켰다. 김영삼 정부는 쌀 지원(1995) 등 인도적 조치를 시행했으나, 북한 잠수함 침투 사건(1996) 등으로 인해 남북 간 긴장이 계속되었다. 즉, 1980년대 후반에서 1990년대 초반까지 한국의 민주화운동은 남북통일을 민주화의 중요한 목표로 삼았으나, 노태우 정부의 공안 정국으로 인해 남북 민간 교류는 좌절되었다. 1990년대 중반부터 세계화가 가속화되고, 여기에 북한의 '핵실험' 의혹이 더해지며 남북 간 긴장 관계는 1990년대 후반까지 이어졌다.

이러한 상황 속에서 김대중 정부는 기존의 통일론을 넘어 '햇볕정책'으로 불리는 대북 포용정책²⁶⁴⁾을 발전시키며 통일보다 평화의 개념을 더욱 중시했다. 김대중 정부 첫째, 베이징에서 남북 당국 간 회담(1998.4)이 열려 대화의 물꼬를 텃으며, 기업 차원의 대북 지원 사업인 '소떼 방북'(1998.6)을 통해 민간 교류가 활발히 이루어졌다. 북한의 대포동 미사일 발사(1998.8)로 한반도의 긴장이 고조되었지만, 김대중 정부는 외교적 대화를 통해 문제 해결에 노력하며 평화와 협력을 중심으로 한 남북 관계를 모색했다. 또한, 금강산 관광사업(1998.11)을 본격화하며 경제 협력과 민간 교류를 확대했다. 이러한 대북정책은 남북 관계를 평화와 협력의 새로운 단계로 이끄는 데 중요한 역할을 했다. 이를테면, 김대중 정부는 남북 긴장 속에서 통일이 궁극적인 목표임을 인정하면서도, 당장은 정치와 경제를 분리하여 남북 간 민간 교류와 협력을 통해 한반도와 동아시아의 안정에 기여해야 한다는 점을 인식했다. 이때 영화 <쉬리>의 등장인 김대중 정부의 포용정책이 본격적으로 시행되던 시기와 맞물려, 세기말 한국 사회가 한반도의 역사와 현실적 관계를 재조명하는 중요한 영화적 텍스트로 자리 잡았다. 더 나아가, 이 영화는 한국영화가 할리우드 영화에 필적하는 새로운 민족적/국가적 정체성을 바탕으로 세계 무대에 진출하는 중요한 전환점이 되었다.

264) 1998년 2월에 김대중 대통령은 취임사에서 한국은 ①일체의 무력도발 불용, ②흡수 통일 불추구, ③교류협력의 적극 추진 등 대북정책 3원칙을 천명했다. 그리고 이러한 3대 원칙을 지키면서 남북한 관계에 관한 정책의 기조로 안보와 화해 협력의 병행추구, 평화공존과 평화교류의 우선 실현, 화해 협력을 북한의 변화 여건 조성, 남북한 상호이익의 도모, 남북당사자 해결 원칙하에 국제적지지 확보, 국민적 합의에 의한 대북정책 추진 등을 삼았다.

강제규(1962~)²⁶⁵⁾ 감독의 두 번째 각본 및 연출 작품인 영화 <쉬리>는 1999년 설 연휴 동안 개봉한 지 불과 열흘 만에 200만 명의 관객을 동원하며, 이전에 한국영화 최초로 백만 관객을 돌파했던 <서편제>의 기록(196일 소요)을 경신했다. 또한, 상영 119일 만에 서울 관객 243만 명을 기록하며, 이전에 한국 최대 관객 수를 기록했던 <타이타닉>(한국 상영일: 1998년 2월 20일)의 226만 명을 훌쩍 넘어섰다. <쉬리>는 할리우드 블록버스터와 견줄 만한 완성도로 한국 관객들에게 국산 영화가 외화보다 재미없다는 기존의 인식을 바꾸게 했다. 실제로 1999년 한국영화 점유율은 전년도 25.1%에서 39.7%로 상승하며, <쉬리>는 단순한 오락 상품이나 정부의 '우수영화'로 여겨지던 한국영화의 한계를 넘어섰고, 산업적으로 한국영화 르네상스의 시작을 알린 신호탄이 되었다. <쉬리>의 이러한 성과를 강조하면서 이 영화를 신격화하려는 것은 아니다. <쉬리>의 성공은 영화사적 관점에서 보았을 때 단지 운에 의한 것이 아니라 여러 요소들이 맞물려 일어난 결과임을 설명하기 위함이다. 따라서 이 글에서는 <쉬리>의 현상적 성공을 다시 추적하기 위해, 영화제작 당시의 산업 환경과 영화 속 남북 관계를 둘러싼 역사적 상상을 중심으로 서술하고자 한다.

실제로 할리우드 블록버스터 제작 방식에 대한 논의는 이미 1980년대 말에서 1990년대 초 한국영화계에서 활발히 이루어졌다. 미국 영화 수입 제한이 해제된 이후, 매년 대량으로 유입되는 할리우드 영화가 1990년대 동안 거의 80%의 시장 점유율을 차지했기 때문이다. 노장 감독들과 젊은 영화인들이 스크린쿼터 사수를 위해 끊임없이 싸웠음에도 불구하고, 1990년 전후로 연간 100~120편에 달하던 한국영화제작 편수는 1998년 43편으로 줄어들었다. 반면, 외화 상영 편수는 점차 증가해 1996년에는 405편에 이르렀다. 더욱이 1998~1999년 한국의 세계무역기구(WTO) 가

265) 강제규 감독(姜帝圭, 1962~)은 경상남도 마산시 출신으로, 1984년 중앙대학교 연극 영화과를 졸업한 후 서울극장의 합동영화사에서 시행한 감독 공채에 합격하여 조감독으로 훈련을 받으면서도 영화 <누가 용의 발톱을 보았는가>(1991) 등의 시나리오를 집필했다. 1996년, 자신이 쓴 시나리오를 직접 연출한 영화 <은행나무 침대>로 감독 데뷔를 하였으며, 이 영화는 서울에서만 68만 명의 관객을 동원하며 흥행에 성공했다. 1999년 두 번째 작품인 <쉬리>는 전국에서 600만 명 가까이 관객을 동원하며 국내 시장에서 대성공을 거두었을 뿐만 아니라, 일본시장에서도 18억 엔의 매출을 기록하며 한류 열풍에 큰 기여를 한 작품으로 평가받고 있다. 2004년에는 세 번째 영화 <태극기 휘날리며>로 1,174만 명의 관객을 동원하며 두 번째 천만 영화의 기록을 세웠고, 이전에 <실미도>(2003, 강우석 감독, 1,108만 명)로 세운 기록을 경신했다.

[그림 34] <쉬리>: 1999년 한국 극장 포스터 [그림 35] <쉬리>: 2000년 일본 극장 포스터



또한, 할리우드 영화의 직접 배급이 이루어지면서 전국적인 배급 네트워크가 구축되었다. 이로 인해 기존의 '입도선매' 제도를 기반으로 한 중무로의 토착 흥행 자본은 쇠퇴하고, 대기업 자본이 영화제작에 본격적으로 투자하는 구조로 전환되기 시작했다. 이러한 변화 속에서 독립 제작사와 대기업 투자 자본을 효과적으로 연결하는 역할은 영화 기획자(프로듀서)가 맡게 되었다. 삼성과 대우 같은 대기업들이 영화산업에 진출한 이유는 처음에는 비디오와 케이블 TV 판권 확보 때문이었다. 철저한 시장 분석을 기반으로 제작과 마케팅 계획에 따라 만들어진 <결혼 이야기>와 <마스터 맘마> 등 영화의 흥행 성공은 대기업과 창업투자 자본이 영화제작 및 배급에 적극적으로 진출하는 촉매제가 되었다. 갈수록 대기업들은 투자-제작-배급-상영을 아우르는 할리우드 메이저 스튜디오

와 유사한 투자 배급사 역할을 수행하기 시작했다. 이러한 물적 기반을 통해 제작비, 스타, 기술, 마케팅 등 모든 흥행 요소를 총동원한 '한국형 블록버스터'가 90년대 중후반부터 등장했다. <쉬리>는 삼성이 IMF 경제위기를 겪으며 영화산업에서 점차 철수하기 전 진행한 마지막 대형 프로젝트이며, 이 영화의 대성공은 CJ엔터테인먼트 등 새로운 대기업 및 금융 자본을 유치하며 한국영화 투자 및 배급 사업의 새로운 단계를 여는 계기도 되었다.

강제규 감독의 데뷔작 <은행나무 침대>(1996)는 이미 <구미호>(박헌수, 1994)에서 미숙했던 컴퓨터 그래픽 작업을 보완하며, 아직 명확히 정립되지 않았던 '한국형 블록버스터 영화'²⁶⁶⁾의 개념을 가장 먼저 선보인 바 있다. 그의 두 번째 작품 <쉬리>는 도심 총격전과 빌딩 폭파 장면 등 다양한 장면에서 고속 촬영, 미니어처, 특수 효과 및 합성 등 첨단 VFX 기술을 활용했으며, 제작비로 약 30억 원을 투입하였다(당시 평균 제작비는 5~6억 원, 많아도 10~20억 원 수준이었다). 사실, 이 영화제작의 가장 큰 난제는 남북한을 소재로 다뤘기에 국가정보원의 적극적인 자문과 협조가 없었다면 완성할 수 없었다는 점이다. 90년대 독립 영화인들의 지속적인 노력으로 1995년에 영화진흥법이 제정되어 사전 심의가 폐지되었고, 여러 차례 개정을 거쳐 정부의 검열 행위는 민간 기관인 영화진흥위원회(1999년 5월~)의 등급제로 전환되었다. 이는 제도와 운영상에서 독립적인 영화제작과 표현의 자유를 보장하는 환경을 마련하였다. 또한, '지원하되 간섭하지 않는다'는 김대중 정부의 문화정책 덕분에 <쉬리>는 '국가적 지원 프로젝트'²⁶⁷⁾로 자리매김할 수 있었다.

<쉬리>는 김대중 정부의 대북정책을 상징하는 대표적인 문화상품으로 볼 수 있다. 이 영화는 한때 금기시되었던 민족분단의 역사를 다시 언급할 뿐만 아니라, 한반도 통일에 대한 이념적 집착을 넘어 분단 현실을 성찰하는 공간을 제공한다. 먼저, 한국의 분단역사는 과거부터 현재까지 이어져 오며, 봉쇄된 섬뿐만 아니라 한국 전체와 냉전 이후 아시아 정세에까지 영향을 미쳐 왔다. 박정희 시절에는 한국전쟁과 분단 현실을 다

266) 기획영화화에 의해 한국형 블록버스터 영화는 '단기간에 큰 흥행을 올리기 위해 엄청난 돈을 들여 만든 대작'이라는 것으로 정의되며 1998년 8월 개봉한 <퇴마록>은 '한국형 블록버스터'라는 수식어를 단 첫 번째 영화로 보루 수 있다. (『아카이브 프리즘 : 전단의 시대』 (서울: 한국영상자료원, 2020), 166)

267) 김익상·김승경, 「초창기 한국형 블록버스터 영화의 제작과정 연구: <쉬리>의 사례를 중심으로」, 『씨네포럼』 제31호(2018): 213.

론 영화들이 대개 반공 색채를 띠었으며, 우수 국산 영화로 선정되어 수익성이 높은 해외영화의 수입쿼터를 받기 위해서 제작되었다. 하지만 1980년대 민주화운동이 확대되면서 관련 영화들의 이념적 관점이 변하기 시작했다. 이를 대표하는 작품인 임권택 감독의 <짜코>는 30여 년간 공산주의자를 추적해 온 한 형사의 행위가 갑자기 무의미해지는 과정을 그려내며, 오랜 반공 이념에 정면으로 저항하는 내용을 담아 한국영화사에서 중요한 위치를 차지하게 되었다. 분단 역사를 다룬 <남부군>과 <그 섬에 가고 싶다> 역시 1980년대 후반에서 1990년대 초중반까지 남북 관계를 탈이념적으로 재현하는 흐름 속에서 나온 작품들이다. 1995년 영화 <무궁화 꽃이 피었습니다> 속의 핵 개발 판타지에 이어서 세기말에 제작된 영화 <쉬리>는 분단의 역사를 포스트 냉전의 시각으로 새롭게 조명하며 성공을 거뒀다.

영화 <쉬리>는 북한이 기획하고 실행에 옮기려다 실패한 '전쟁 시나리오'를 다루고 있다. 이는 북한의 비밀 요원들이 액체 폭탄 CTX를 탈취해 남북 축구 경기 중 경기장을 폭파하여 통일을 위한 전쟁을 일으키려는 내용이다. 이 시나리오와 내러티브의 주인공-한국의 OP 안전 요원 유종원을 밀접하게 연결하는 고리는 한국에 미리 잠입한 북한 여간첩이다. 북한 여간첩이 한국 요원과의 위장 연애 중 자신의 임무를 잊고 결국 목숨을 잃는 이러한 '간첩' 혹은 '첩보' 소재의 영화는 이미 영화 <운명의 손>(한형모, 1954), <여간첩 에리샤>(최경옥, 1965) 등에서도 자주 등장한 전형적인 이야기다. 이 영화들의 여간첩은 한국 국민들, 즉 '우리' 곁에 숨어 있는 이질적 존재로 묘사되지만, 서로 다른 이념을 지닌 '적'이면서도 가족 같은 '연인'으로 나타난다. 여간첩은 북한에서 혹독한 훈련을 받았으나 한국에서는 '우리'와 같이 대중문화를 즐기고 로맨스를 경험한다. 이러한 분열된 이중 이미지는 관객의 시선 속에서 겹쳐지며 불안과 긴장감을 자아내기보다는, 적군에 대한 여성화된 상상을 통해 이를 정복하고자 하는 식민주의적 담론을 형성한다.

[그림 35]에 보이는 일본에서의 영화 홍보 포스터는 남한 요원과 북한 여간첩 사이의 로맨틱한 스토리를 강조하는 데 초점을 맞추고 있다. 이에 비해, [그림 34]의 한국의 포스터는 남녀 간의 사랑보다는 남북 대립 속에서 형성된 '브로맨스(bromance)'를 주요 마케팅 포인트로 내세운다. 이러한 국내외 홍보 전략의 차이는 단순히 마케팅의 차원을 넘어선다.

이는 IMF 경제위기 이후 한국 사회에서 손상된 남성성을 회복하려는 역할을 수행하며, 특히 국내 관객들에게 남성적 주체성으로 대표되는 국가적 자존심을 회복하려는 메시지로 작용했음을 시사한다.²⁶⁸⁾

영화 <쉬리> 속 여간첩의 이중적 신분 설정에는 또 다른 중요한 의미가 있다. 마지막 임무 수행 전, 이방희는 유종원에게 남긴 전화 메시지에서 “중원 씨와 같이 있었던 지난 1년, 그게 내 삶의 전부야. 그 순간만큼은 이명현도 이방희도 아닌 그냥 나였어”라고 말한다. 이방희라면 굶주리는 북녘 동포를 위해 끝까지 철저히 임무를 완수해야 하고, 이명현이라면 물고기 박사로서 사랑하는 약혼자와 자본주의 사회에서 행복을 누릴 수 있는 존재다. 하지만 그녀는 유종원과 함께한 시간 속에서 이방희도 이명현도 아닌, 존재의 의미를 찾는 또 다른 자신이 되었음을 고백한다. 영화 속 남녀 간의 로맨틱한 분위기는 사실, 아파트에서의 소박한 식사, 거리에서의 커피 한 잔, 공연 관람, 친구들과 티격태격 속에서 일종의 ‘핵가족’의 일상²⁶⁹⁾이다. 전쟁이 없다면 가능할 이러한 행복한 소소한 삶은 북한의 대홍수(1995년)로 인한 식량 부족과 극심한 생활고와 대조를 이루며, 이방희의 대장인 박무영은 남북 간의 ‘불공평함’을 거듭 원망하며 전쟁만이 통일을 이룰 수 있는 길이라 주장한다.

박무영의 논리는 통일을 위해 소수를 희생하자는 위험한 발상일 뿐만 아니라, 통일이 되면 북한도 한국처럼 행복한 삶을 누릴 수 있다는 착각이 문제다. 이는 한국의 생활이 늘 평온하고 무탈하다는 전제를 깔고 있는데, 이는 한국영화이기에 가능한 설정이다. 이를 통해 김대중의 햇볕정책이 실질적 실행 과정에서 직면한 여러 현실적 장애를 엿볼 수 있다. 김대중의 햇볕정책은 ‘흡수 통일 불추구’를 대북정책의 세 가지 원칙 중

268) 김소영은 <쉬리>와 <공동경비구역>에 대한 비평에서 이러한 영화들이 의도적으로 한국 여성의 존재를 감추고 있음을 지적한다. 이는 영화사에서 특이한 사례로, 글로벌화 과정에서 한국 사회가 겪고 있는 성별 정치 문제를 드러낸다. (김소영, 「사라지는 한국 여성들 : 한국형 블록버스터 영화의 무의식적 광학」, 『한국형 블록버스터 : 아틀란티스 혹은 아메리카』 (서울: 현실문화연구, 2001), 29)

269) 백문임은 이방희와 이명현 캐릭터에 대해, 국가적 차원의 ‘적’과 개인적 차원의 ‘친구’ 또는 ‘애인’이라는 관계가 동일한 대상으로 환원될 수 없는 비극을 보여준다고 평가한 바 있다. 이는 기존에 금기시되었던 북한 이미지를 넘어서는 새로운 이미지로, 특히 ‘사랑’이나 ‘인간적 행복’과 같은 개인의 존재적 가치를 통해 적대적 이념을 초월하는 데 의미를 두고 있다. (백문임, 『춤-아웃』, 15-19) 본 논문에서는 영화 속 이방희와 이명현에 수렴된 집단적 정체성 대신 개인적 존재의 중요성을 조명한다. 이는 1990년대 한국 사회에서 새롭게 구축된 시민 민주주의의 가치를 강조하는 데 중요한 의미를 가진다고 본다.

하나로 내세웠으며, 나아가 “화해와 협력을 통해 북한이 변화할 수 있는 환경을 조성한다”는 대북정책 기조를 설정하였다. 이를테면 군사적으로는 전쟁을 피하면서도 협력과 화해를 위해 한국의 민주주의적 시장경제를 북한 사회에 도입하여 개방과 개혁을 유도하려 한 것이다. 하지만 이러한 남북 간 비대칭적 지원 방침은 북한의 긍정적인 반응을 얻지 못했을 뿐만 아니라, 한국 내 야당의 불만을 불러일으켜 김대중의 햇볕정책은 ‘일방적 퍼주기 식 햇볕’²⁷⁰⁾이라는 비판을 받기도 했다. 영화 <쉬리>는 김대중 정부의 햇볕정책과 궤를 같이하며 남북 상황을 재현하여 한국 대중이 통일문제를 재고할 수 있는 문화적 장을 마련했다. 한편, 한국 대중은 통일을 일방적인 희생으로 받아들이며 자신의 풍요로운 삶에 대한 우려를 표하기도 했다. 이는 경제와 문화 교류가 남북 관계 개선에 실질적인 효과를 보이지 못했다는 인식 때문이었다. 영화 속에서 남북 공동 축구팀의 상상이 무산되는 것처럼, 현실에서도 북한은 2002년 한일 월드컵에 참가하지 않았으며, 준결승전이 열렸던 2002년 6월 29일에는 제2연평해전이 발발해 남북 간 긴장이 다시 고조되었다.

영화 <쉬리>라는 제목은 전쟁 시나리오 ‘쉬리 작전’에서 유래했으며, 한반도에만 서식하는 순수 토종 민물고기를 의미하기도 한다. 그러나 영화 속에서는 쉬리가 등장하지 않고, 대신 키싱구라미라는 수입 열대 관상어가 자주 등장한다. 이는 사랑의 상징인 키싱구라미를 통해 민족의 상징인 쉬리를 은유적으로 표현하며, 한국의 분단 현실을 할리우드식 제작 방식으로 재현한 것이다. 이를 통해 영화는 정지영 감독이 제기한 내셔널 시네마 문제에 대한 중요한 단서를 제공한다. 이를테면 영화 <쉬리>는 영화 <그 섬에 가고 싶다>와 영화 <아름다운 시절>로 대표되는 기존의 분단영화와 달리, 분단을 민족적 비극이 아닌 국가적 위기로 묘사한다.

또한, 긴장감 넘치는 스릴러와 로맨스를 결합하여 글로벌 관객에게도 공감대를 형성할 수 있는 이야기를 만들어낸다. 한국적 이슈를 블록버스터 형식으로 풀어내는 이러한 접근 방식은 국내 흥행에서 성공을 거둔 것은 물론, 해외 영화시장에도 진출하며 눈에 띄는 성과를 이루었다. 1998년 영화 <용가리>(심형래 감독)와 1999년 <쉬리>는 각각 수출 금액에서 새로운 기록을 세웠고, 이를 통해 한국영화의 해외수출액은 1998

270) 김근식, 「대북 퍼주기 논란과 남남갈등: 현황과 과제」, 『통일문제연구』 37 (2002): 157-175.

년 약 300만 달러, 1999년에는 약 600만 달러에 이르렀다. 이는 1997년 불과 50만 달러에 못 미치던 수출 기록과 비교하면 거의 10배 가까이 증가한 수치로, 한국영화가 국제 영화시장에서 점차 주목받기 시작했음을 보여준다. 이뿐만 아니라 영화 <쉬리> 이후 제작된 <공동경비구역 JSA>(박찬욱, 2000), <은밀하게 위대하게>(장철수, 2013), <공작>(윤종빈, 2018) 등에서는 여전히 북한을 적이면서도 '친구'로서의 이중적 이미지로 묘사한다. 이는 아시아를 넘어 세계 영화시장에서 지속적으로 생산되고 소비되었으며, 냉전이라는 세계 공동의 기억을 소환함으로써 글로벌 자본시장에서 국가 간 무한경쟁을 부추기는 소비문화 전략으로 작동했다고 볼 수 있다.

제 4 장 세계화, 역사, 내셔널시네마

앞선 2장과 3장에서는 1980년대 중반부터 1999년 말까지의 한중 뉴웨이브 역사영화를 대항적 공론장의 관점에서 탐구했다. 중국영화는 지칭-홍위병 세대를 중심으로 사회주의 혁명과 항일전쟁의 역사를 재해석했으며, 한국영화는 운동세대의 시각에서 1987년 체제에서 민주화운동에 관한 기억과 한국전쟁의 역사를 재구성했다. 이들 뉴웨이브 역사영화는 모두 혁명 이후와 탈냉전 시기에 권위적 이념 아래 구축된 기존의 공식적 역사를 새롭게 쓰려는 과정이었다.

그러나 이들 역사영화는 단순히 과거를 청산하는 데 그치지 않고, 탈냉전 및 세계화 과정에서 민족/국가 공동체의 재구성이라는 근본적인 문제와 맞닿아 있다. 특히, 한국과 중국의 뉴웨이브 영화는 세계영화시장으로 진출하는 과정에서 서구 중심의 외부적 규범과 기대가 양국의 영화 제작 및 배급 시스템에 구조적 영향을 미쳤다. 그 결과, 세계적 보편성을 수용하면서도 자국/민족의 문화적 특수성을 어떻게 정립할 것인가가 이 시기 양국 뉴웨이브 영화가 공유한 주요한 담론적 과제로 대두되었다. 이에 본 장에서는 1980~1990년대 세계시장과 양국 뉴웨이브 영화 간의 상호작용을 분석함으로써, 역사적 서사의 구성 과정에서 드러나는 내재적 윤리적 차이를 규명하고자 한다. 이를 통해 세기말 한중 블록버스터 역사영화에서 나타난 서사적·미학적 차이를 고찰하며, 양국의 영화산업이 세계화 속에서 구축한 정체성의 변화를 탐색한다.

제 1 절 세계시장에서 바라본 한중 뉴웨이브 영화

실제로 뉴웨이브 영화 이전에 한국과 중국영화와 세계시장과의 관계는 각각 '단절'과 '봉쇄'로 정의될 수 있었다. 이러한 교착 상태를 깨는 계기는 1980년대 중반부터 본격적으로 형성된 자국 영화 내부의 뉴웨이브 흐름이 세계 영화시장에서 두각을 나타내기 시작하면서 마련되었다.

중국의 경우, 1980년대 초반 유럽에서 개최된 중국영화제²⁷¹⁾에서 주로

271) 예를 들어, 1982년 이탈리아 문화부와 영화 자료관에서 개최한 '중국영화 50년 회

상영된 작품들은 1966년 이전 제작된, 과거 동맹국가들에 중국을 알리기 위해 만들어진 고전 영화들이었다. 반면, 새로운 창작 영화가 국제무대에서 주목받기 시작한 것은 천카이거와 장이머우의 5세대 영화가 등장하면서였다. 특히, 1988년부터 1994년 사이 중국영화는 여러 주요 영화제에서 중요한 상을 수상하며, 유럽 영화제와의 '허니문' 시기를 맞이했다고 할 수 있다. 예컨대, 1994년 장이머우의 영화 <인생>이 칸 영화제에서 심사위원 대상을 수상했고, 같은 해 강문의 영화 <햇빛 쏟아지던 날들>은 베니스 영화제에서 최우수 남우주연상을 받았다. 또한, 대만의 차이밍량 감독이 <애정만세>로 베니스 영화제 황금사자상을, 홍콩의 왕가위 감독이 <동사서독>으로 최우수 촬영상을 수상하며, 중국 대륙, 대만, 홍콩이 국제영화제에서 동시에 주목받는 역사적인 순간을 만들어냈다. 이로 인해 민간에서 먼저 통일된 '중화권 영화'라는 이상적인 비전이 더욱 가시화되었다.

한편, 한국영화계는 이미 1988년 중국 5세대 영화로부터 고무되어 “세계 영화는 지금 아시아 대륙으로 시선을 돌리고 있다”²⁷²⁾는 진단을 내렸다. 실제로 1980년대부터 임권택 감독의 영화가 민족적 특색을 바탕으로 여러 국제영화제에서 주목받기 시작했고²⁷³⁾, 1988년 서울올림픽 개최 이듬해에는 정부 차원에서 ‘한국영화의 국제진출 중점지원’ 방안을 발표했다. 이를 계기로 박광수를 비롯한 한국 뉴웨이브 감독들의 작품이 국제영화제에 출품되기 시작했다. 예를 들어, 배용균 감독의 <달마가 동쪽으로 간 까닭은>(1989)은 제42회 로카르노 국제영화제에서 대상을 받았고, 장선우 감독의 <화엄경>(1993)은 제44회 베를린 국제영화제에서 알프레드 바우만 상을 수상하는 성과를 거두었다. 비록 1980년대 중후반에서 1990년대 초반 사이 한국영화가 중국영화처럼 국제영화제와 긴밀한 관계를 형성하지는 못했지만, 한국영화는 ‘봉쇄’의 미지의 영역을 돌파하며

고전'은 당시 해외에서 열린 중국영화제 중 가장 규모가 크고 기간이 긴 행사였다. 이 회고전에서는 약 130편의 중국영화가 상영되었으며, 대부분이 20세기 30~40년대에 제작된 고전 영화들이었다.

272) 정예린, 「장간3주년 특별기획: 아시아의 영화가 떠오르고 있다」, 『비디오』, 1988.4, 오영숙, 「냉전 해체 시기, 남한의 영화문화와 중국영화 수용」, 『인문학논총』 제30호(2012): 275에서 재인용

273) 한국영화의 경우 1960년부터 1990년까지의 베를린 영화제 참여를 살펴보면, 1961년 강대진 감독의 영화 <마부>와 1962년 신상옥 감독의 영화 <이 생명 다하도록> 이후 약 20년간 긴 공백기를 가졌다. 그러다 1982년 임권택 감독의 <만다라>가 상영된 이후부터 전시 및 경쟁 부문에 초청된 한국영화의 수가 점차 증가하기 시작했다.

본격적으로 세계영화 시장에 진입할 준비를 했다. 코리안 뉴웨이브 감독들은 국내 영화시장에서도 할리우드 영화와의 정면충돌을 통해 제작 체제와 자본 등 물질적 조건을 마련했고, 이는 1990년대 후반 세계시장에서 주목받을 수 있는 기반을 다지는 데 기여했다.

하지만 이 시기 해외에서 수용된 한국영화의 이미지는 국내 영화시장을 겨냥하는 '방화' 이미지와 상충하고 있었다. 세계시장에서 알려진 한국영화는 임권택 감독의 전통적 민족성을 담은 작품이나, 아니면 신세대 감독들의 종교적·철학적 주제를 다룬 영화들이 주를 이뤘다. 반면, 국내 영화시장을 개척한 박광수를 중심으로 한 뉴웨이브 감독들은 임권택 감독이 주로 다뤘던 '향토'를 대신하여, 영화 속 민중을 재현함으로써 한국 민족의 본질을 탐구하려는 시도를 보였다. 이에 대해 김소영은 코리안 뉴웨이브 영화가 국내 관객을 대상으로 한 역사적 특수성을 지닌 '사회와 영화'였던 것과 달리, 임권택 감독의 영화는 억눌린 근대성의 역사적 상실감을 기반으로 삼아 세계 관객들에게 더 쉽게 다가갈 수 있었다고 평가한 바 있다.²⁷⁴⁾

다시 말해, 임권택 감독의 영화가 영화제에서 각광을 받으며 드러낸 민족영화의 전략은 당시 장이머우 영화 <홍등>의 성공을 모방한 중국 '민속영화' 전략과 일정 부분 유사성을 갖고 있었다. 빌 니콜스(Bill Nichols)의 지적처럼, 냉전 구도의 변화 속에서 서구 영화제의 주요 관객인 중산층 백인들은 민속학자처럼 이국적인 문화를 소비하려는 욕망을 품고 있었다²⁷⁵⁾. 따라서 동양 국가의 근대화 과정에서의 어두운 면을 민족적 스펙터클로 포장하여 해외 관객들에게 선보이는 상업적 전략은 오리엔탈리즘의 비판을 벗어나기 어려운 측면이 있었다.

중국에서 중국영화의 오리엔탈리즘을 비평하는 대표인 장이무(張頤武)는 천카이거와 장이머우의 작품이 중국의 '시간적 지연(time lag)'을 세계에 하나의 스펙터클로 제시하면서 셀프-오리엔탈리즘적인 경향을 드러냈다고 평가했다.²⁷⁶⁾ 그는 이를 중국 내 관객들이 소비하는, 제3세계

274) 김소영, 『근대성의 유령들』, 181-206.

275) Bill Nichols. "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit", *Film Quarterly* 47, no. 3 (1994): 16-30.

276) 장이무는 관객의 암묵적인 시선을 중심으로 두 가지 대조적인 역사적 순간을 지적했다. 첫 번째는 천카이거가 영화 <패왕별희>로 칸 영화제에서 수상하고 영어로 연설하던 장면과, 같은 시기 중국 대륙에서 높은 인기를 끌던 드라마 <북경인이 뉴욕에 있을 때(北京人在紐約)>(1991)에서 강문이 연기한 캐릭터가 뉴욕 거리에서 베이징어

정체성에 대한 불안을 반영한 대중문화와 대비되는 것으로 분석했다. 이를테면, 다국적 자본의 조작 아래 5세대 감독들의 작품은 서구에 스펙터클화된 문화상품을 제공하는 '외향적' 전략으로 평가되었다면, 반대로, 도시를 전근대와 근대의 혼재된 공간으로 표현하는 영화는 중국 관객을 대상으로 하며, 반독립 제작 방식을 유지하는 '내향적' 영화제작 체계로 자리 잡았다고 할 수 있다. 이처럼 '외향'과 '내향'의 구분은 제3세계 문화의 현실적 곤란함을 인식한 분석이자, 중국 현실 문제를 다룬 도시영화에 대한 긍정적 평가로 해석될 수 있다.

그러나 초국적 자본 아래 제작된 5세대 영화에 대한 장이무의 비판은 재검토할 필요가 있다. 이에 대해 쉬번(徐賁)은²⁷⁷⁾ 장이무가 전통 중국 또는 역사적 트라우마를 다룬 역사서술을 서구 관객을 위한 억압적인 중국의 이미지로 간주한 점에서, 이는 결국 동서양의 이분법을 넘어서지 못하는 한계에 갇혀 있다고 지적했다. 즉, 상상 속 '서구'와 대립하는 것을 민족 문화 건설의 주요 이념으로 삼는 국가 주류 이데올로기와 맥락을 공유하는 셈이다.

한편 다이진화²⁷⁸⁾는 프레드릭 제임슨의 제3세계 비평을 '서로 타자화된 주체들 간의 대화'로 재해석하며, 중국에서 제3세계 담론을 수용하는 과정에서 민족 문화를 고정적이고 불변의 본질로 간주하는 폐쇄적 중심주의의 문제를 지적했다. 레이 초우²⁷⁹⁾는 5세대 영화가 서구를 대상으로

로 욕설을 퍼붓는 장면을 비교한 것이다. 두 번째 대조적인 장면은 장이무의 영화 <귀주 이야기>가 미국 내 중국계 여성 작가들로부터 높은 찬사를 받았던 시점에, 영화 촬영 중 우연히 등장한 중국의 한 여성 농민이 자신을 추(醜)화했다는 이유로 장이무와 제작진을 상대로 소송을 제기했던 사건이다. 장이무는 천카이거와 장이무의 영화와 달리, 드라마 <북경인이 뉴욕에 있을 때>나 샤강(夏綱)의 도시영화 <다사바(大撒把)>(1992)와 같은 작품들을 높게 평가했다. 이는 중국 사회가 국가와 조율하며 성장하는 '시민사회'의 현실 문제를 정면으로 다루는 경향을 보여주기 때문이다. 그러나 장이무가 여기서 제시한 '시민사회'는 도시를 중심으로 한 도시사회를 말한다. (張頤武, 「后新时期中國電影：分裂的挑戰」, 『當代電影』5(1994): 4-11; 張頤武, 「全球化与中國電影的二元性發展」, 13-20)

277) 徐賁, 「『第三世界批評』在當今中國的處境」, 『二十一世紀』2 (1995): 18.

278) 戴錦華, 「新中國電影：第三世界批評的筆記」, 『電影藝術』1 (1991): 46-54.

279) 레이 초우는 장이무 감독의 영화 <국두>에서 여주인공이 의도적으로 자신의 몸을 엿보는 자에게 드러내는 장면을, 서구의 오리엔탈리즘적 시선에 대한 중국 지식인의 반향적 문화 번역으로 해석한다. 즉, 이는 오리진얼 문화에 대한 비판적 해석과 번역의 한 형태로 볼 수 있으며, 이러한 번역 행위는 문화 간 과정에서 상호 보완적이며 서로를 타자로 만드는 과정이 된다. 따라서 그녀는 이를 '저항으로서의 문화 번역'이라고 제안했다. (레이 초우, 『원시적 열정』, 283-288)

중국을 묘사한 방식을 트랜스-문화적인 사례로 평가했다. 특히 장이머우 영화에서 '응시/관람'의 권력 구조를 전복하는 요소는 전통적 중국영화 양식에 대한 비판일 뿐 아니라, 동양을 스펙터클로 소비하려는 서구 관객에 대한 저항적 질타로 해석될 수 있다. 레이 초우의 '저항으로서의 문화 번역' 이론은 다이진화의 '서로 타자화된 관계'라는 관점과 유사한 점이 있다. 이는 중국을 중심으로 한 역사적 재검토를 통해 5세대 영화를 해석하려는 시도였으며, 단순히 중국을 폄하하는 것이 서구 관객을 위한 오리엔탈리즘적 도구라는 비판에 그치지 않는다. 그러나 1990년대 전반기에 이루어진 중국영화에 대한 영화비평은 1990년대 후반에 발생한 중요한 전환점을 미처 예견하지 못했다.

1994년은 중국영화계의 중요한 분기점으로 평가된다. 한편으로, 할리우드 분장제 영화의 도입으로 중국 내 영화시장은 제작 방식이 변화하고 애국주의를 주제로 한 '주선울 영화'가 국내 시장을 장악하면서 시장 규모가 빠르게 확장되었다. 이러한 배경 속에서 영화제를 통한 해외수출로 주목받았던 중국 5세대 영화는 상업적 초점을 다시 국내 시장으로 전환하기 시작했다. 예를 들어, 장이머우의 영화 <인생>은 국제영화제 출품 규정을 위반한 이유로 중국 내의 상영이 금지되었고, 이후 5년 동안 그의 영화는 국제영화제에서 거의 모습을 드러내지 않았다. 이 시기 장이머우는 1990년대 후반 민간 기업과 함께 '신화면(新畫面) 영화사'를 설립하며 새로운 방향을 모색했다. 그의 작품들은 도시적 감수성과 역사적 노스텔지어를 주요 주제로 삼으며 소비주의적 경향을 강화했고, 이를 통해 국내 시장에서 더욱 확고한 상업적 기반을 다질 수 있었다. 따라서 1999년 장이머우가 <책상 서랍 속의 동화(一个不能少)>로 국제영화제에 다시 출품하려던 시점에는 칸 영화제와의 갈등²⁸⁰⁾이 표면화되었다. 이는 국제영화제의 인정을 통해 부상했던 5세대 영화의 황금기가 끝났음을 상징적으로 보여준다.

한편, 5세대 영화가 해외시장에 노출되지 못한 공백기 동안, 중국영화계에서는 독립제작 다큐멘터리와 6세대 영화 등 소위 '지하영화'들이 국

280) 일각에서는 장이머우가 국제영화제에서 5년간 공백기를 가진 후 다시 칸 영화제에 돌아왔을 때, 그의 작품 스타일이 변화했을 뿐만 아니라 서구 영화제가 중국영화에 대한 관심을 이미 이란 영화로 옮겼다는 평가를 내놓기도 했다. (Felicia Chan, "The International film festival and the making of a national cinema", *Sceen* 52, no. 2 (2011): 255)

제적으로 주목받기 시작했다. 이러한 변화는 단순히 영화 제작방식의 전환에 그치지 않았으며, 영화의 주제적 방향성에도 중요한 변화를 가져왔다. 특히, 지하영화의 초점은 과거 5세대 영화가 역사적 서사를 강조했던 것과 달리, 급속한 세계화 속에서 변화하는 중국 사회의 현실을 드러내는 데에 점점 더 집중했다. 이러한 흐름 속에서 중국 뉴웨이브 역사영화는 점차 설 자리를 잃었으며, 그 자리를 초기 블록버스터 영화가 대신하게 되었다.

한국영화계에서도 1994년은 매우 중요한 해였다. 민주화운동의 연장선에서 한국 뉴웨이브를 이끈 신세대 감독들은 1994년 전후로 <그 섬에 가고 싶다>(1993년 12월 개봉), <세상 밖으로>(1994년 5월 개봉), <헐리우드 키드의 생애>(1994년 7월 개봉)뿐만 아니라 <너에게 나를 보낸다>(1994년 10월 개봉), <게임의 법칙> 등 역사, 누아르, 스릴러 등 다양한 장르를 아우르는 중요한 영화들을 선보였다. 또한, 1993년 서울에서 관객 수 10만 명 이상을 기록한 영화가 단 세 편에 불과했으나, 1994년에는 여덟 편으로 늘어나며 큰 성장을 이뤘다. 이처럼 충무로 영화제작이 신구 세대교체를 이루는 데 있어 박광수, 여균동 등이 설립한 개인 영화사 덕분에 "독립 프로덕션 시스템이 본격적인 궤도에 오르며"²⁸¹⁾ 한국영화 제작에 새로운 활력을 불어넣었다. 이러한 한국 뉴웨이브 영화의 내부적인 창의력과 혁신은 폴 윌먼이 제시한 '내부적인 봉쇄'²⁸²⁾구조를 지속적으로 돌파하며 1990년대 말에 이르러 한국영화가 중국 5세대 영화를 대신해 주요 국제영화제에서 두각을 나타내기 시작한 계기가 되었다.

칸 영화제와 한국영화의 관계를 살펴보면, 홍상수 감독의 <강원도의 힘>(1998)과 <오! 수정>(2000)이 잇따라 '주목할 만한 시선' 부문에 선정되었으며, 이광모 감독의 <아름다운 시절>과 이창동 감독의 <박하사탕>은 '감독 주간'에 초청되어 해외 영화시장에서 좋은 매출 성과²⁸³⁾를

281) 영화진흥공사 엮음, 『1995년도판 한국영화연감』 (서울: 집문당, 1995), 42.

282) 폴 윌먼은 1970~1980년대 한국영화의 문제점을 논의하며, 이를 '출구 없는 상황'에 빠진 내부적인 봉쇄 구조 탓으로 돌렸다. 그는 이러한 봉쇄 구조를 벗어나기 위해서는 일본식, 미국식, 북한식 모델이 아니라, 한국 사회만의 고유한 근대성, 즉 주체성을 모색해야 한다고 주장했다. 그의 분석에 따르면, 코리안 뉴웨이브 영화는 이러한 내부적 봉쇄 구조를 변혁하는 데 중요한 전환점으로 평가할 수 있다. (폴 윌먼, 「한국영화를 통해 우회하기」, 578-582)

283) 영화 <박하사탕>은 8만 달러에 그리스, 프랑스와에 판권 수출 계약을 체결했고, 영화 <아름다운 시절>은 일본 배급사 시네와논과 10만 달러에 사전 판매 계약을 맺었다.

기록했다. 또한, 1998년 송일곤 감독의 단편영화 <소풍>이 심사위원 대상을 수상한 데 이어, 임권택 감독도 2000년에 <춘향뎐>으로 칸 영화제와 인연을 맺었고, 2002년 <취화선>으로 감독상을 받았다. 이처럼 유럽 영화제에서의 상영 및 수상 경력은 오랫동안 냉대를 받던 한국영화가 세계적으로 주목받는 계기가 되었을 뿐만 아니라, 영화제를 통한 해외 판매 경로를 개척했다는 점에서 중요한 의미를 가진다.

1994년 한국영화의 해외수출 실적은 14개국에 14개의 프린트(필름)를 판매하는 기록을 남겼으나, 이 중 유럽(프랑스)으로 수출된 영화는 단 한편에 불과했다.²⁸⁴⁾ 이에 비해, 2000년에는 해외수출 대상국이 미국과 아시아 지역을 포함한 8개국에서 유럽만 15개국으로 늘어나며 유럽 시장이 크게 확대되었다. 그 결과, 해외수출 금액은 1994년의 62만 달러에서 2000년에는 705만 달러로 급격히 증가했고, 이는 1999년에 <쉬리>가 최고 해외 판매 기록을 세웠던 시점보다도 18% 증가한 수치였다. 이와 관련하여 당시 한국영화 연합은 “각종 영화제에서의 호평과 더불어 유럽 시장이 확대되며 한국영화가 본격적으로 세계로 나아가는 계기를 마련했다”²⁸⁵⁾고 평가했다. 그러나 한국영화가 해외에서 수상했다고 해서 국내 관객과 평론가들에게서 무조건 호응을 얻은 것은 아니었다. 예를 들어, 임권택 감독의 <취화선>은 해외에서 수상한 이후 국내 스크린 수를 늘렸음에도 불구하고 큰 흥행 성과를 거두지 못했으며(서울 관객 43만 명), 김기덕 감독의 <섬>(2000)은 10여 개국에 수출되는 판로를 개척했지만 국내에서는 흥행에 실패하며, 결국 해외수출을 통해서만 수익을 남기는 사례가 되었다. 이는 한국영화가 해외와 국내 시장 사이의 균형을 잡아야 하는 새로운 과제에 직면했음을 보여준다.

이로부터 중국영화와 한국영화가 세계로 나아가는 과정은 국제영화제의 발굴과 밀접한 관련이 있음을 알 수 있다. 특히, 1980~1990년대 냉전 체제가 완화되던 시기에, 천카이거의 <아이들의 왕>과 장이머우의 <붉은 수수밭>이 유럽 영화제의 경쟁 부문에 선정될 수 있었던 것 역시, 유럽 영화제가 의도적으로 냉전 문화 장벽을 허물고자 했던 탈·패권적 시도의 일환으로 볼 수 있다.²⁸⁶⁾ 이러한 차별성을 통해 세계적 주목을 받

284) 『1995년도판 한국영화연감』, 88-89.

285) 영화진흥위원회 엮음, 『2001년도판 한국영화연감』 (서울: 집문당, 2001), 14.

286) 마라예카 데 발크는 국제영화제를 분석하며, 1980년대 유럽 영화제가 아시아 뉴웨이브 영화를 발견한 이유를 1968년 운동 이후 유럽을 연결 고리로 한 세계 영화 네트

은 중국 5세대 영화와는 달리, 1990년대 말 한국영화가 세계 영화시장에서 수용된 배경에는 '동질성'이 있었다. 이러한 차이는 이전과 비교하여 '발견'에서 '시장보호'로 기능이 전환된 1990년대 말 국제영화제의 운영 방식과 관련이 있다.

마라예카 데 발크(Marijke de Valck)는 영화제의 연혁을 세 단계로 나누어 설명한다.²⁸⁷⁾ 첫 번째 단계(1932~1968년)는 영화제가 처음 탄생한 시기로, 이때는 영화제가 거의 전적으로 정치적인 선택에 의해 주도되었다. 두 번째 단계는 1960년대 말부터 시작되었으며, 영화제가 예술성을 부각하고 세계 영화예술에 기여하는 역할을 강조한 시기였다. 이 시기 영화제들은 더 치열한 경쟁에 직면했으며, 경쟁에 대응하는 방법 중의 하나가 '발견의 교리'(dogma of discovery)였다. 세 번째 단계는 1980년대부터 시작되었으며, 상업적 요소가 강화되고 영화제가 '제도화'(institutionalization)되면서 영화산업의 세계화와 경쟁에 적응하기 위해 운영 방식이 더 시장 지향적으로 변했다. 이를테면, 박찬욱 등 한국 르네상스 감독들의 영화제 수상과 중국 6세대 감독들이 지원을 받게 된 배경은 바로 이 세 번째 단계의 동력과 관련이 있다. 반면, 중국 5세대 영화와 임권택 영화가 유럽 영화제에서 주목받은 것은 냉전 이후의 '발견의 교리'에 따른 동인으로 볼 수 있다. 냉전이 종식되던 시기, 5세대 영화는 농민의 강렬한 이미지를, 임권택 감독의 영화는 전통 여성상을 통해 감정적 울림을 담아 유럽 영화제에 등장했다. 이는 일종의 상이한 민족지적인 관심을 끌기 위한 전략이었다. 그러나 1990년대 중반에 이르러 중국영화 제작과 영화 체제 간의 갈등이 심화되면서, 국제영화제는 중국의 금지된 영화들에게 정치적 망명과 같은 특권을 부여했다. 이와 동시에, 한국영화는 이러한 영화제에 점차 빈번히 상영되며 국제적 가시성을 확대하기 시작했다. 이처럼 양국 사례의 공통점은, 동양이라는 타자를 서구와 동일시하며 주목하는, 서구 민주주의 제도에서 비롯된 일종의 자기 만족적인 시선에 있었다. 그러나 지나친 동일시는 한국영화에 또 다른 딜레마를

워크가 다른 지역의 영화를 발굴하며 개방성을 유지하고자 한 노력에서 찾을 수 있다고 지적했다. 이는 냉전 이후의 문화정치를 통해 할리우드 영화의 문화적 패권에 저항하려는 시도로 이해할 수 있다. (Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Amsterdam : Amsterdam University Press, 2007), 13-43)

287) Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, 19-20, 174-177.

초래했다. 2000년 이후 한국영화가 제작 경향이 점점 국제화되는 과정에서, 한국영화 및 한류 문화의 민족적 특수성을 어떻게 보장할 것인가는 후속 연구자들이 주목하는 중요한 과제가 되었다.²⁸⁸⁾

코리안 뉴웨이브 영화와 비교해 보면, 1990년대 중반부터 '금지영화' 혹은 '지하영화'가 중국영화시장에서 배제된 현상은 중국영화제작체계가 외향적 구조에서 내향적으로 전환되었다는 1990년대 중후반의 상황²⁸⁹⁾과 연결할 수 있음을 보여준다. 그러나 이러한 국내 시장으로의 축소가 중국 영화산업 전체의 구조적인 변화 때문이며, 5세대 영화가 1980년대 각성의 문화적 영웅에서 갑작스럽게 상업적 흐름에 휩쓸린 속물로 전략했기 때문이라고 단정할 수는 없다.

한편, 서구 영화제가 중국과 한국 같은 비서구 지역에 관심을 기울이는 방식은 특정 시기마다 서로 다른 권력 구조의 영향을 받는다. 따라서 서구 영화제를 정의의 상징으로 간주하거나, 그들의 기준을 통해 중국 영화산업 전체의 발전 방향을 평가하는 것은 적절하지 않다. 다른 한편, 중국 5세대 감독들의 갑작스러운 전환은 그들이 초기부터 보여준 문화적 반항과 비판의 태도에 내재된 모호성이 드러난 것이라 볼 수 있다. 이를 테면 중국 5세대 영화는 영화 미학과 역사 서사의 측면에서는 독립적이고 비판적인 반항 의식을 보여주었으나, 시장과 체제의 이중 메커니즘 속에서 점점 내부적으로 심각한 분화를 겪게 되었다. 이러한 분화는 세기말 중국 뉴웨이브 역사영화에 중대한 차이를 초래하게 되었다. 따라서 다음 절에서는 한중 뉴웨이브 역사영화에 드러나는 내재적 윤리적 차이를 비교 분석함으로써, 왜 세기말 양국 블록버스터 역사영화에서 중대한 차이가 발생했는지를 설명하고자 한다.

288) 황미요조는 한류 이후 한국영화가 국제적으로 순환하며 다양한 지역의 관객층과 결합하는 과정에서, '한국영화'를 정의하는 경계는 초국적 순환 속에서 더욱 명확해지기보다는 오히려 흐려지며 그 안팎으로 새로운 경계들이 드러난다고 설명한 바 있다. (황미요조, 「한류의 시대, 한국영화의 혼종성과 초국적인 수용에 접근하는 문화연구의 방법론」, 『인문학연구』 제27집 (2017): 3-30)

289) 장이무는 1990년대 상반기 중국영화의 외향적 발전이 1990년대 후반 내향적으로 전환된 주요 이유를 해외 수상 및 배급 등이 중국 내 영화산업의 발전을 뒷받침하지 못한 점에서 찾았다. 즉, 양방향으로 순환되지 못하는 중국영화와 세계화의 관계가 1990년대 말 중국영화의 내향화를 초래했다고 보았다. 장이무는 중국영화 내향화의 주요 특징이 평야오강을 대표로 하는 '설맞이 영화'가 상업영화의 주류로 자리 잡는 데 있다고 설명했다. 이는 세계화가 중국 도시들에 불러온 불안과 걱정을 반영한 것이기 때문이다. 그러나 이러한 서술은 당시 영화 속에서 민족주의가 만연하게 된 이유를 설명하지 못했다. (張頤武, 「再度想象中國：全球化的挑戰與新的「內向化」」, 16-21)

제 2 절 문혁과 '5·18 광주'에 관한 영화적 기억

1994년, 토니 레인즈는 중국의 '문혁'과 비교했을 때 한국의 '5·18 광주'를 우발적인 사건으로 간주하며, 코리안 뉴웨이브 영화들이 왜 중국 5세대 영화처럼 세계적인 주목을 받지 못했는지를 설명한 바 있다. 하지만 역사의 독특성은 고정불변한 것이 아니라 끊임없이 재구성되는 성격을 지닌다. 과거에는 중국의 문혁이 전 세계적으로 주목받는 뜨거운 이슈였기 때문에 이와 관련된 영화들이 폭넓게 수용될 수 있었지만, 21세기 관점에서는 한국의 '5·18 광주'가 한국 민주주의 제도의 출발점을 상징하며, 한류 문화와 더불어 '5·18 광주'와 관련된 한국 문학과 문화 콘텐츠가 세계시장에서 빠르게 유통되는 양상을 보인다.

문혁과 '5·18 광주' 두 역사적 사건을 1980~1990년대 세계화 전환기에 직면한 한국과 중국의 뉴웨이브 영화 속에 동시에 놓고 보면, 이러한 영화들은 단순히 사건의 기억을 재구성하는 공적 담론의 장을 제공한 것을 넘어, 1980년대에서 1990년대 후반까지 양국이 어떠한 정치적 공동체의 성격으로 세계에 나아갈 것인지 모색하는 과정과도 긴밀히 연결되어 있음을 알 수 있다. 이 과정에서 양국 뉴웨이브 영화는 모두 상상 속의 공동체인 '민(民)'을 매개로 정치적 공동체를 구성하려 했으나, 각기 다른 영상적인 표현을 보이기 시작한 중요한 전환점이었다.

[그림 2] <하나와 여덟 개>: 결말의
프리즈 프레임



[그림 36] <칠수와 만수>: 1988년
영화 포스터



위의 [그림 2]와 [그림 36]을 비교해 보면, 영화 <하나와 여덟 개>와 영화 <칠수와 만수>는 한중 뉴웨이브 영화가 '민'을 재발견하는 데 영

화적 매체로서 얼마나 중요한 역할을 했는지를 보여준다. [그림 2]에서 화면을 가득 채운 하늘은 보이지 않는 거대한 손처럼 인물을 압박하며, 서로 부축하며 서 있는 두 사람은 한자인 '사람(人)' 자의 형태를 형성한다. 중국영화 평론가들²⁹⁰⁾은 이 장면을 5세대 영화가 '인민'을 표현하는 가장 직접적인 시각적인 표상으로 보았다. 이 영화들 속의 '인민'은 더 이상 세진의 영화 <천운산 전설>에서처럼 문혁의 재난을 애도하기 위해 인간 본성을 강조하는 인도주의적 '인간'이 아니라, 주변부 타자로서 재발견된 '인민'이었다. 이는 '인민영화' 시기의 기호화되고 형식화된 '인민'을 새롭게 조명하는 것이다. 여기서의 '인민'은 영화 <말도둑>에서의 종교적 신념과 현실적 삶의 괴리 속에서 고통받는 '티베트 종족'일 수도 있고, 영화 <황토지>에서의 연안과 황토지를 오가며 목격된 '농민'일 수도 있으며, 영화 <그들은 아직 젊다>에서의 전쟁의 참혹함을 경험하고 도시의 번영 앞에서 침묵하는 '군인'일 수도 있다. 비록 영화 <붉은 수수밭>이 발견과 발견의 대상 간의 메커니즘을 교묘하게 결합했으나, 이들 영화 속의 '인민'은 행동의 주체라기보다는 새롭게 재발견된 대상으로 간주되었다. 이 재발견의 메커니즘은 국가 내부의 문화적인 패권에 저항하는 행위로 완성되었다.

그러나 이 문화적인 패권에 대한 저항은 개혁개방 이후의 새로운 현실을 지향한 것이 아니라, 문혁 시기의 혼란을 바로잡으려는 '발란반정'의 성격이 강했다. 예컨대 영화 <아이들의 왕>의 마지막 장면에서 천카이거 감독은 사건을 거부하는 행동을 개인적 이성의 시작으로 설정하며, 지청-홍위병 세대의 관점에서 문혁 시기의 피해자로서 교조주의와 개인 숭배에 대한 반향을 통해 역사를 재구성하려 했다. 그러나 지청들이 재발견한 '인민'의 실체는 결국 목동의 글자, 즉 소똥이나 실질적 의미를 담지 못한 새로운 한자로 표현된 공백으로 남게 된다.

290) 장잉진(張英進)은 해당 장면이 과거 사회주의 리얼리즘 표현에서 계속해서 주변화되고 억압되어 온 타자가 '인간'의 모습으로 소수자의 반향적 담론을 완성하는 것을 의미한다고 본다. 다이진화는 이 장면을 한 발 더 나아가 담론 권력의 이동을 상징하는 장면으로 해석한다. 권위적인 영웅이 화면의 중심에서 벗어나 심도 있는 배경 속에 배치되고, 그 자리를 대신하는 것은 스크린에 펼쳐진 넓고 텅 빈 지평선과 프레임 위로 비치는 태양의 후광이다. 이러한 구도와 시점의 전환은 5세대 감독들이 '과과적 재서술'을 통해 영웅의 아들로서 정체성의 정당성을 해체하며 동시에 이를 '복종 속의 반란'이라는 형태로 표현한 것이라고 다이진화는 해석한다. (張英進, 『影像中國: 當代中國電影的批評重構及跨國想象』(上海: 三聯書店, 2008), 199-201; 戴錦華, 『霧中風景』, 24-26)

[그림 2]에서 흐릿한 점으로 녹아드는 이미지와 달리, [그림 36]은 영화 <칠수와 만수>의 서사의 절정인 고층빌딩 소동([그림 15])을 추상화한 선전 포스터이다. 두 명의 주인공이 민중의 대표로서 거대한 건물 높이에 버금가는 자세로 화면 중앙에 우뚝 서 있고, 화면 하단에는 웅성거리는 군중들이 둘러싸고 있다. 전체적으로 민중이 드디어 일어섰다는 고무적인 정치적 분위기를 자아내지만, 주인공들의 엄숙한 표정을 통해 1987년 이후 민중이 발언권을 얻는다는 희망적인 청사진이 실제로는 관중과의 장벽을 완전히 허물기 어려운 현실적 상황에 직면했음을 보여준다. 즉, 운동세대는 민주화의 뿌리를 추적하며 '5·18 광주'를 조명하거나, 한국전쟁 및 베트남 전쟁을 민중의 관점에서 재서술함으로써 민족/민족공동체를 새롭게 정의하려 했다. 천카이거의 <황토지>와 마찬가지로, 박광수의 <그들도 우리처럼>은 운동세대가 역시 민중 앞에서 자신들의 계몽 담론이 가진 무력함과 결핍을 드러낸다. 그러나 중국 지칭-홍위병 세대가 원시적인 자연에서 발견한 '인민' 언어와 달리, 한국영화에서는 시위하는 광부, 분신한 전태일, 그리고 섬 공동체의 '굿' 등이 등장한다. 이를 통해 운동세대는 '타자'로서의 민중의 욕망을 자신의 욕망으로 전환함으로써, 어느 정도 민중을 '시민' 공동체로 편입하는 과정을 완성했다.

따라서 [그림 2]와 [그림 36]의 비교는 탈냉전 시기에 접어든 한중 양국 지식인들, 특히 운동세대와 지칭-홍위병 세대가 '민'에 대해 상상한 방식의 차이를 명확히 보여준다. 이를테면, 양국 뉴웨이브 영화에서 재현된 '인민'과 '민중'은 모두 냉전 시기의 국민 담론에 대항하는 말하기 전략이었다. 1980년대 중반 당시 이러한 대항 담론으로서의 개념들은 계급적 함의가 강했지만, 민주화운동의 방향이 달라지면서 '민'의 주체는 변화하기 시작했다.

중국의 경우, 1990년대 초 천쓰허가 적극적으로 구축한 '민간' 담론이 그러한 예다. 여기서의 '민간'은 공공 사회의 공간이 아니라, 개인 차원의 독립적 자율 정신과는 거리가 있는, 계급적 층위에서 관(官)과 분리된 '백성'을 지칭한다.²⁹¹⁾ 영화 <홍등>의 원작 소설인 『처첩성군(妻妾成

291) 비록 쉬펄(徐賁)이 쑤통(蘇童)의 『처첩성군(妻妾成群)』과 류진윈(劉震雲)의 『한 줌의 깃털(一地雞毛)』 등 신사실주의 소설을 예로 들어, 공식 역사와 거리를 두고 민간 기억을 서술하는 방식을 논의했지만, 이러한 분석은 1980년대 중반에서 1990년대 초까지의 5세대 영화에도 동일하게 적용될 수 있다. (徐賁, 「'第三世界批評'在當今中國的處境」, 26)

群)』(1990)처럼 민간적인 기억을 담은 역사서술은 정치적인 영역이 아닌 전(前)혁명 단계의 과거를 선택한다. 그러나 이 과거는 실제 역사적인 시간과 공간의 재현이 아니라, 시간과 공간이 뒤섞인 탈정치적인 유토피아 공간으로 나타난다. 반면, 1980년대 후반 한국에서는 민족, 민주, 민중이라는 사회구성체에 대한 논의가 이어지며, '민중' 개념이 독재권력과 대립하던 포괄적 민중-민족 주체에서 벗어나 시민 민주주의의 '시민'으로 확장되었다. 그렇다면 중국 지식인이 '민간'을 통해 공공 토론의 장을 구축하려 했던 방식과, 한국이 1990년대에 형성한 '시민 공동체' 사이에는 어떤 구체적인 차이가 있었을까? 이는 영화 속에서 재현된 문혁의 '인민'과 5·18 광주에 대한 '시민'의 기억운리를 통해 구체적으로 살펴볼 수 있다.

장이머우 감독의 영화 <인생>은 원작 소설을 각색하면서 중요한 변화를 하나 추가했다. 그것은 바로 위화의 소설 속 농민 '푸펄'을 도시 변두리(城鎮)의 '푸펄'로 설정을 바꾼 것이다. 농촌과 도시 변두리는 모두 도시에서 멀리 떨어진 주변부 공간이지만, 농민과 도시 변두리의 도시민의 정체성은 다르다. 전자는 중국 사회주의 혁명의 주요 혁명 근거지(농촌 포위 도시 전략과 토지 개혁)였던 반면, 후자는 농민과 지식인을 연결하는 중간 매개체 역할을 한다. 이러한 변화 덕분에 영화는 문혁을 국공내전, 해방 초기, 그리고 개혁개방 시기의 역사적 연장선 안에서 서술하며, 영화 <패왕별희>와 <푸른 연> 같은 동시대 작품들과 차별화된 '민간' 시각을 제공한다. 영화가 문혁을 정부의 '역사 결의'(1981년)에서 언급된 '짧은 기간의 내란'이 아닌, 신중국 설립 이후 현대사적인 맥락에서 다시 서술한 것은 중국 '민간사회'의 구축과정과 무관하지 않다.

2장에서 분석한 바와 같이, 장이머우가 <홍등> 등 두 작품이 잇따라 국내 상영에서 어려움을 겪은 이후 제작한 영화 <인생>은 신중국의 역사를 시청각적인 충격을 통해 표현하면서도, 문혁에 관한 탈정치적인 '민간'의 기억을 구성하려는 의도를 보여준다. 이를테면, 시각적인 장면에 내재된 '자기 성찰적 시각'을 의도적으로 제거하여, 탈이데올로기적 문화정치를 연출하려는 특징이 나타난다. 여기서 '자기 성찰적 시각'이란 자기 자신을 타자화하여 성찰적인 시각을 획득하는 과정을 의미한다. 영화에서 이러한 시각의 부재는 아들과 딸의 사건이 푸펄의 무심한 행동에서 비롯되었음에도 불구하고, 푸펄의 '부끄러움(心虛)'이 온정으로 포장된

가족주의적 결말로 빠르게 대체되는 장면에서 명확히 드러난다. 이처럼 영화의 결말에서 '온정'으로 포장된 가족 공동체를 통해 아버지로서의 부끄러운 역사를 망각하려는 시도는 '인민'을 철저히 역사라는 인질로 만들어 버리는 결과를 낳는다.²⁹²⁾ 이러한 문화적·정치적 재현은 '인민'으로 표상된 지청-홍위병 세대가 스스로의 내적 '타자성', 즉 '부끄러움'에 대해 더 깊이 성찰할 가능성을 차단하는 결과를 낳는다. 만약 영화 <인생>이 지청의 '부끄러움'과 인민을 '인내로 존재한다'는 방식으로 봉합하며 문혁을 기억하려 했다면, 영화 <패왕별희>는 지청의 배신에 대한 분노와 후회를 투영하여 문혁의 기억을 구축했다고 볼 수 있다. 여기서의 '부끄러움'과 '후회'는 한국영화가 5·18 광주를 기억하며 보여주는 윤리적 태도인 '죄의식'과 대조를 이룬다.

새로운 시작이란 의미에서 변동이 발생하는 곳, 완전히 상이한 정부 형태를 구성하기 위해 폭력을 사용하는 곳, 즉 새로운 정치체를 형성하고자 폭력을 사용하는 곳, 억압에서 해방되는 궁극적인 목적을 적어도 자유의 확립으로 상정하는 곳에서만, 우리는 비로소 혁명에 대해 언급할 수 있다.²⁹³⁾

이처럼 한나 아렌트는 저서 『혁명에 관하여(On Revolution, 1963)』에서 혁명을 단순히 전쟁과 해방의 연장선이 아니라 정치적인 자유를 추구하며 새로운 정치질서의 출현을 목적으로 하는 독자적 현상으로 정의했다. 이때 새로운 정치질서란 평등하지 않은 자연적인 상태의 존재들이 서로 평등하게 대우받으며 제도적으로 자유가 보장되는 정치적 공동체를 의미한다.²⁹⁴⁾ 한나 아렌트의 이러한 혁명론에 따르면, 한국의 '5·18 광주'와 중국의 문혁은 모두 혁명의 범주에 속한다고 볼 수 있지만, 시간적 규모와 혁명적 성격 등 여러 측면에서 차이를 드러낸다.

문혁은 상부 구조로서의 문화와 하부 구조로서의 생산 양식 간의 관계를 전복하려는 시도에서 시작되어 정치 영역으로 확장된 운동이었다.²⁹⁵⁾

292) 다이진화는 바로 역사인질론에서 입각하여 영화 <인생>과 천카이거의 <패왕별희> 속에서의 역사가 '배경 필름(景片)'으로만 등장한다고 지적한 바 있다. (戴錦華, 「歷史、記憶與再現的政治」, 8)

293) 한나 아렌트 지음, 『혁명론』, 홍원표 옮김 (과주: 한길사, 2004), 104.

294) 한나 아렌트, 『혁명론』, 82-84.

295) 아리프 딜릭(Arif Dirlik)은 문혁을 최소한 두 가지 측면에서 고찰할 수 있다고 지적했다. 첫 번째는 문혁이 중국 사회에 퇴행적인 역효과를 가져왔다는 점에서 '정치

이러한 정치적인 행위에서 지청-홍위병 세대는 정부의 대리인으로 작용하며 소위 혁명을 수행하는 주체적 위치를 점했으나, 이는 정치적 자유를 지향하지 않는 제한된 역할이었다. 반면, '5·18 광주'는 자발적인 민주화운동으로, 시민사회의 저항과 민주주의 확립의 상징으로 자리 잡았다. 이 과정에서 운동세대는 계몽자로서의 역할을 수행하며 민주화의 동력을 제공했다. 따라서 지청-홍위병 세대는 혁명 주체-정부의 대리인으로, 운동세대는 혁명 대상-정부의 반대자로서 서로 다른 역사적 위치를 점했다.

비록 혁명 속의 역할이 다르지만 90년대 포스트-혁명 시대로 들어서며, 지청과 운동세대는 모두 역할과 정체성의 변화를 경험하며 새로운 정치 질서의 건설자와 참여자가 되었다. 따라서 이들은 세계화로의 전환을 맞이한 시점에 각각 '민'의 시각으로 과거청산을 통해 정치적 공동체로서의 정체성을 구축하고자 했다. 한국영화에서 '5·18 광주'의 기억을 재현한 방식과 비교할 때, 문혁기억의 구축에서 참회의 부재는 단순히 동양 문화의 전통으로만 설명될 수 없다.²⁹⁶⁾ 다이진화가 지적했듯이, 한국의 트라우마 영화와 비교할 때 5세대 영화의 반성에는 명확히 “자책(罪己)” 의식이 부족하다.²⁹⁷⁾ 한국의 트라우마 기억윤리에 '죄짓지 않았지만 느끼는 죄의식'이 존재한다면, 지청-홍위병 세대가 구축한 문혁기억은 '청춘무회'로 표현될 수 있다.

예컨대, 영화 <꽃잎>의 소녀는 '5·18 광주'의 사건 가상적 피해자로 등장하며, 이는 운동세대가 “집단적·개인적 '이탈'에 결부된 내상이 죄의식이나 회한”²⁹⁸⁾을 유령으로 재현한 영화적 장치로 이해될 수 있다. 1980년 당시 사건의 직접적인 피해자는 광주시민이었지만, 민주화 과정에서 행정 구역으로서의 광주는 전국적 '광주'가 되었다. 이 사건은 군대가 민중

적 내란'으로 규정하는 해석이다. 두 번째는 문혁을 세계혁명사의 맥락에서 제3세계가 유럽과 미국의 자본주의, 소련의 사회주의에 대항하는 자발적인 근대화 과정으로 보는 해석이다. 아리프 딜릭은 두 번째 관점에 초점을 맞춰, 문혁이 유럽의 마오이스트들에게 고무적인 메시지를 전달한 이유를 분석했다. (德利克·阿里夫, 「世界資本主義視野下的兩個文化革命」, 4-14)

296) 천쓰허(陳思和)가 지적한 바와 같이, 중국 문화 속의 '회'는 서양 기독교의 '참회'와 다르기 때문에, 새 시대 초기의 문혁 서술의 대부분은 반성적인 성찰이 부족하다. (陳思和, 「中國當代文學與“文革”記憶」, 『中國現代文學論叢』 2 (2008): 79-85)

297) 戴錦華, 「作為小說家的李滄東——訪談」, 『中國作家網』, 2020.07.06.(검색일: 2024.12.31) <https://www.chinawriter.com.cn/n1/2020/0705/c405057-31771630.html>

298) 천정환, 「1980년대와 '민주화운동'에 대한 '세대기억'의 정치」, 210.

의 존엄을 무참히 짓밟고 생명권을 박탈한 증거로 자리 잡았다. 이 과정에서 사건의 기억이 다양한 방식으로 확산되며, 운동세대는 현장에서 '지키지 못했다'는 감정에서 부끄러움이 죄책감으로 전환되고, 이를 통해 범·민중 운동의 연대감을 형성했다. 이를테면, 영화 <꽃잎>에서도 소녀를 찾는 '우리'와 소녀를 잃은 '그들'이 서로 다른 연대를 통해 공적인 애도의 장을 형성한다. 박광수의 용어에 따르면, 소녀를 찾을 수 없음을 확인하고 돌아가며 버스에서 울고 있는 '우리'는 사건 중 희생된 동료에 대한 부끄러움을, 무덤 앞에서 오열하는 '그들'은 같은 하층민으로서의 배제와 소외를 자각한 죄책감을 드러낸다. 여기서 죄책감과 부끄러움은 개인의 성찰에는 서로 다른 의미를 가진다.

루스 베네딕트가 『국화와 칼』에서 서구의 죄 문화와 일본의 수치 문화를 본질적으로 대립시키는 접근으로 많은 비판을 받았지만, 죄와 수치를 분류한 분석은 여전히 참고할 가치가 있다. 부끄러움과 죄책감의 구분은 개인 내면의 서로 다른 참회 메커니즘에 기반한다. 부끄러움은 윤리적 측면에서, 죄책감은 도덕적 측면에서 작용한다. 프로이트의 이론²⁹⁹⁾을 빌리자면, 부끄러움은 자아 이상(ego-ideal)이 설정한 목표를 이루지 못한 결과물이며, 죄책감은 초자아가 내리는 금지 명령에 대한 반응이다. 즉, 부끄러움은 해야 할 일을 하지 못했을 때 느껴지는 감정으로 우열의 기준과 관련되고, 죄책감은 하지 말아야 할 일을 했을 때 느껴지는 선악의 기준과 연결된다. 우열의 기준이 선택 가능하다면, 선악의 기준은 도덕법에 따라 결정된다. 도덕법은 개인 내면의 순수 이상, 즉 자유를 실현하기 위해 내면세계가 스스로 짊어지는 자아 혐오의 처벌 메커니즘이다.

아비샤이 마갈릿(Avishai Margalit)의 『기억의 윤리』(2002)는 칸트의 도덕법을 계승하며, 도덕과 윤리를 기억윤리의 구분에 적용했다. 먼저 그는 두 가지 인간관계를 구분한다. '두터운 관계(thick relation)'는 우리가 부모, 친구, 연인, 동족과 같이 친밀한 관계를 맺고 있는 사람들과의 관계를 말하며, '얇은 관계(thin relation)'는 낯선 사람이나 우리와 거리가 먼 사람들과의 관계를 의미한다. 두터운 관계는 과거를 공유한 기억을 기반으로 형성된 친밀한 관계이고, 얇은 관계는 인간으로서의 본질, 즉 인간 존엄에 기반한 보편적 관계이다. 그는 이 두 관계를 윤리학과 도덕

299) 여기서 다룬 죄의식과 부끄러움에 대한 정신분석학적 접근은 서영채 아래의 분석에서 확인할 수 있다. (서영채, 『죄의식과 부끄러움』 (고양: 나무플러스나무, 2017), 47-50)

이론에 대응시켰다. 윤리와 도덕은 인간관계의 다른 측면에 관여한다. 그러나 "도덕은 존중 그리고 굴욕과 깊은 관련이 있으며, 이는 얇은 관계의 사람들 사이에서 분명하게 드러나는 태도이다. 반면, 윤리는 충성과 배신에 주로 관계되며, 이 태도는 두터운 관계에 있는 사람들 사이에서 뚜렷하게 나타난다."³⁰⁰⁾ 이처럼 아비샤이 마갈릿은 도덕과 윤리를 구분했지만, 그의 논의는 기억이 도덕이 아니라 윤리의 범주에 속한다는 데 초점을 맞춘다. 도덕은 전 인류를 포괄하므로 그 범주는 크지만, 기억의 지속성은 윤리보다 짧다. 반면 윤리는 일반적으로 그 범위는 작지만, 기억의 지속성은 더 길다.

이러한 기억의 윤리와 기억의 도덕에 대한 분석에서 중국의 문혁과 한국의 '5·18 광주'에 관한 영화들을 살펴보면, 과거 혁명에 관한 역사적 구축은 피해자라는 기억 매개체와 친밀한 관계를 형성함으로써 기억의 공동체적 연결 고리를 실현하려 했음을 알 수 있다. 그러나 양국의 영화에서 기억의 매개체가 차이를 보인다. 한국영화에서는 '연인', '친구의 여동생', '낮선 소녀'와 같은 이웃 관계가 주요 기억 매개체로 등장하는 반면, 중국영화에서는 문혁의 피해자가 더욱 친밀한 가족 단위로 재현된다. 이러한 차이는 과거 혁명역사와 밀접한 관련이 있다. 문혁 당시 '혁명은 정당하고 반란은 무죄다'라는 구호는 전통 가족 구조를 해체하고 이를 전국적으로 확장하려는 과정을 겪었다. 반면, 한국의 '5·18 광주'를 기점으로 한 민주화운동은 운동권의 공감을 연결 고리로 삼았다. 따라서 두 나라의 영화에서 기억 재현의 매개체는 서로 다르지만, 모두 아비샤이 마갈릿의 기억윤리에 속한다. 두터운 관계를 통해 기억의 애정을 드러내고, 주변 사람들을 위한 명예 회복을 추구하며, 공유 기억을 통해 개인들을 공동체로 연결한다는 점에서는 공통적이다.

그러나 한국영화는 중국영화와 달리, '5·18 광주' 기억 논리에서 윤리를 넘어선 도덕적 기억을 보여준다. 이는 보편적 인간 존엄성과 모든 사람에게 적용되는 도덕적 책임을 강조하며, 윤리적 관계를 넘어 얇은 관계 속에서 더 큰 기억의 가치를 드러내는 특징을 가진다. 기억을 주로 윤리의 범주에 한정한 아비샤이 마갈릿은 도덕과 기억이 연결되는 예도 존재한다고 주장한다. 예컨대, 전 세계가 나치의 범죄를 기억하는 것은

300) Avishai Margalit, *The Ethics of Memory* (London: Harvard University Press, 2002), 8; 한국어 번역본: 아비샤이 마갈릿, 『기억의 윤리』, 박의연 외 옮김 (서울: 한국문화사, 2023), 21.

단순히 특정 집단의 이익이나 명예가 아니라, 인간성이라는 보편적 개념을 침해한 반인류적 범죄를 기억하는 것이다. 이러한 점에서 한국영화에서 '5·18 광주'를 재현하는 방식은 영화 <꽃잎>의 피해자 관점에서 영화 <박하사탕>의 가해자 관점으로 변화하며, 기억 재현의 논리가 윤리에서 도덕으로 전환되는 모습을 보여준다.

영화 <박하사탕>에서 주인공이 낯선 소녀를 죽이게 되는 실수는 사건 속에서 내포된 무차별적 폭행의 극단적 표현이다. 여기서 가해자는 동시에 피해자이기도 하다. 이는 겉으로는 가해자를 면죄하는 방식처럼 보이지만, 가해자 자신은 내면적으로 두 가지 처벌 메커니즘을 겪어진다. 하나는 자기 양심의 파괴이며, 다른 하나는 기억의 상실이다. 이러한 이중적 정체성의 설정은 관객으로 하여금 주인공과 함께 '도덕적 증인(moral witness)'의 역할을 자발적으로 맡도록 유도한다. 예컨대, '5·18 광주'가 보여주는 것은 독재 체제가 인간 존엄성과 생명권을 침해하고 박탈한 극단적 사례로, 이러한 도덕적 증인이 존재해야만 도덕 공동체의 확립이 가능하다는 메시지를 전달한다.

영화 <박하사탕>이 드러내듯, 도덕적 금지 규범에서 벗어난 삶은 IMF 경제위기 이전부터 이미 부패해 있었으며, 주인공이 기억을 찾아가는 과정은 그의 도덕적 책임을 끝까지 짊어지는 행위로 이해될 수 있다. 내면세계의 도덕적 계율은 책임감과 밀접하게 연결되어 있다. 도덕적 계율을 어긴 결과로 참회의 심리가 먼저 형성되지만, 진정한 죄의식은 내면의 자기 처벌 메커니즘에서 현실 세계에서의 책임 있는 행동으로 이어질 때 실현된다. 따라서 "내면적 죄의식은 구체적 행위로 드러날 때 책임의 문제로 전환되고, 그 결과 주체의 정체성을 규정하는 윤리적 틀을 형성한다."³⁰¹⁾ 이는 1980~1990년대 한국의 현실 정치가 '5·18 광주'의 진실을 점진적으로 드러내며 민주화운동의 정당성을 인정하고 정치적 책임을 추궁하려 했던 과정과 맞물린다. 이 과정에서 영화는 윤리에서 도덕으로 전환되는 기억 논리를 구축했다.

중국 문혁 영화에서도 이러한 도덕적 증인이 존재할 수 있을까? 예를 들어, 천카이거의 <패왕별희>에서 인민재판 장면을 살펴보면, 데이(蝶衣)를 배신한 양자(養子)와 혼란 중에 주선(菊仙)이 창녀였음을 폭로한 데이와 소루(小樓)는 모두 '도덕적' 비난을 받는다. 그러나 이 도덕은 개

301) 서영채, 「광주의 복수를 꿈꾸는 일」, 『죄의식과 부끄러움』, 359.

인 내면에서 나온 자기반성과 처벌로 나타나지 않는다. 영화는 문혁 이후 등장인물들이 과거의 고통을 회상하는 장면을 일부러 생략했으며, 이는 관객과 등장인물 간의 도덕적 연대 형성을 차단한다. 특히 데이의 자살 장면조차 상영금지 위기에 처했던 점은 이러한 도덕적 재현의 어려움을 보여준다.

또한, 영화 <인생>의 원작 소설에서 위화는 모든 가족 구성원이 다양한 사건으로 죽고 푸폐와 한 마리 늙은 소만 남는 결말을 설정했다. 이는 가족의 죽음으로 인한 고통을 반복적으로 겪게 하여, 역사의 폭력을 자기 학대의 방식으로 재현하며, 이를 통해 정치화된 역사에 대한 반항과 불만을 표현한 것이다. 이는 위화의 초기 작품인 『1986』(중편소설, 1987)과 「지난날과 형벌(往事与刑罰)」(단편소설, 1990)에 나타나는 폭력과 죽음의 주체성과도 연결된다. 이러한 주체성은 문혁의 잔혹성을 복제한 과정으로 해석될 수 있다. 특히, 소설이라는 매체에서 문혁기억을 담아내는 주체는 단순히 피해자로만 묘사되지 않는다. 오히려 스스로에게 형벌을 가하거나, 인간성을 상실한 타인과의 투쟁 속에서 죄와 벌의 다양한 메커니즘이 작동하는 구조로 나타난다. 그러나 영화 <인생>에서는 이러한 내면적 죄의식과 자기성찰의 요소가 배제되었으며, 오히려 '온정'으로 포장된 가족주의적 결말로 대체되었다. 이는 기억의 정치성을 축소하고 역사적 폭력에 대한 반성을 회피하는 결과로 이어진다. 이는 5세대 감독들이 예술적 저항을 포기한 결과라기보다는, 상업영화로서의 타협으로 해석될 수 있다.

문혁을 포함한 신중국 건국 이후의 정치적 사건들을 민간의 시각으로 다루고자 한 장이머우 감독의 영화 <인생>은 '인해전술'과 같은 시각적 충격을 제공한 후에도 관객을 “무슨 일이 일어났는지 제대로 알지 못하는”³⁰²⁾ 상태에 빠지게 한다고 볼 수 있다. 이와 대조되는 장면은 1993년 장이머우가 미국 담배 브랜드 말보로를 위해 촬영한 광고를 떠올리게 한다. 광고에서 붉은 청나라 복장을 입은 병사들이 자금성에서 북을 두드리며 물려드는 장면은 마치 영화 <황토지> 같은 5세대 영화가 담았던

302) 왕반(Wang Ban)은 장이머우 감독의 영화 <인생>의 시각적 충격 장면을 언급하며, 이 영화가 그의 또 다른 작품 <트라이어드(搖啊搖, 搖到外婆橋)>(1995)와 마찬가지로 시각적 함정을 지니고 있다고 평가한다. 즉, 화면의 강렬한 시각적 충격과 압도적인 장면 이후, 관객을 목격자로 남기면서도 “무슨 일이 일어났는지 전혀 알 수 없게 만드는데” 특징을 공유한다고 본다. (王斑, 『全球化陰影下的歷史与記憶』 (南京: 南京大學出版社, 2006), 111)

민족적 정서를 재현한 듯 보인다. 그러나 광고는 중국의 인과가 외국 자본인 '말보로'를 환영하는 모습을 보여주는 동시에 마지막에는 “말보로가 중국 국민께 새해 많은 복을 받기를 기원합니다”라는 메시지를 전달하며 주객이 전도된 듯한 어색함을 드러낸다. 이와 비슷하게 영화 <인생>에서의 '인해전술' 장면과 인민재판 장면에도 외부자를 대상으로 전시하는 시선이 드러난다. 이는 말보로 광고와 마찬가지로 서구의 시각에서 중국을 바라보는 관점을 반복하는 데 그치며, 내부적 성찰이 결여되어 있다. 이러한 경향은 장이머우 감독의 일관된 상업적 전략으로 볼 수 있으며, 1990년대 중후반부터 더욱 두드러지게 나타난다. 이러한 상업적 전략은 당시 중국 사회구조의 극단적인 분화와 밀접하게 관련되어 있다.

사회학자 쑤리핑(孫立平)³⁰³⁾에 따르면, 1980년대와 비교해 1990년대 중반 이후 중국 사회의 변화는 세 가지 측면에서 드러난다. 첫째, 사회는 생활필수품 소비 시대에서 내구 소비재 소비 시대로 전환되었다. 둘째, 사회적 부와 자원의 재분배가 확산에서 '땅따먹기' 식 축적 시대로 변화했다. 셋째, 세계화의 흐름 속에서 중국은 점차 세계화 과정에 참여하게 되었다. 이러한 변화 속에서, 한때 서양 문화에 대해 낭만적 상상을 품었던 지식인 계층은 분열되어 일부는 서재로 돌아갔고, 일부는 상업적 길로 나아갔다. 동시에 “경제 엘리트와 정치 엘리트의 결합”³⁰⁴⁾이 이루어지면서 공식 이데올로기가 경제와 문화 전반에 스며들었다. 이러한 배경 속에서, 영화 <인생> 이후 장이머우는 영화 <트라이어드(搖啊搖, 搖到外婆橋)>(1995)를 통해 역사에서 멀어진 1930년대 상하이로 향수의 필터로 재현했다. 이 영화는 국내에서 연간 흥행 3위를 기록했을 뿐만 아니라, 미국에서도 배급되어 208만 달러의 매출을 거두었다. 이어서 그는 민간 기업과 협력하여 <종개 말로 하자고(有話好好說)>, <행복한 날들>(2000)과 같은 도시영화를 제작하며, 이후 블록버스터 영화 <영웅>을 제작할 자본과 흥행 기반을 마련했다.

이처럼 중국에서는 문혁을 다룬 영화에서 죄의식이 정치적 책임과 분리될 경우, 도덕적 속죄는 본래의 의미를 상실하게 된다. 반면, 한국에서는 화해를 추구하는 정치적 행위가 '용서'라는 명목으로 죄의식에 기반한 내면적 성찰을 약화하거나 훼손할 위험이 존재한다. 예컨대, 1997년

303) 孫立平, 『轉型与斷裂－改革以來中國社會結構的變遷』(北京: 清華大學出版社, 2004), 89-97.

304) 孫立平, 『轉型与斷裂－改革以來中國社會結構的變遷』, 38.

특별사면으로 전두환 등 관련자들이 석방되면서 '5·18 광주'와 관련된 용서와 화해의 과정은 여전히 미완의 상태로 남아 2000년대를 맞이하게 되었다. 이러한 부끄러움과 죄의식의 구성 방식에서 비롯된 정치사회적인 공동체의 차이는 세기말 한중 양국의 블록버스터 영화가 재현한 통일 민족/국가의 역사영상에도 상당한 영향을 미쳤다.

제 3 절 한중 초기 블록버스터 영화 속의 통일민족/국가

한중의 초기 블록버스터 영화는 21세기 초반에 접어들며, 역사기억의 정치성을 보다 대중적으로 접근 가능한 방식으로 재현하기 시작했다. 특히 블록버스터 영화의 창작자는 여전히 혁명 주체였던 지청-홍위병 세대와 민주화 운동세대가 주를 이뤘다는 점에서 보면 이들의 역사영화는 단지 소비주의적인 욕망이 아닌 신자유주의 세계화에 본격적으로 편입될 때 국가를 비롯한 정치적인 공동체의 움직임과 깊은 관련이 있음이 분명하다. 이러한 영화들은 대중문화의 주요 매체로 자리 잡으며, 역사적 서술과 대중의 감정을 연결해 국가 및 민족에 대한 집단적인 정체성을 형성하는 데 기여하였다. 이에 따라 본 논문은 중국의 <영웅>과 한국의 <공동경비구역 JSA>라는 두 작품을 중심으로, 통일 국가 및 민족 정체성의 역사적인 상상이 어떻게 영화 속에서 표현되고 구성되었는지를 비교 분석하고자 한다.

1. 영화 <영웅>: 가(家), 국(國), 그리고 천하

2002년 말 중국에서 개봉한 영화 <영웅>은 장이머우 감독의 흥행한 영화³⁰⁵⁾로 꼽히는 동시에 영화평론가와 관객들 사이에서 가장 논쟁이 많

305) 2003년 공식 개봉한 중국영화 <영웅>은 국내에서 2억 5천만 위안의 흥행 수익을 거두었을 뿐만 아니라, 2004년 북미 시장에 진출하여 2,175개 극장에서 동시 개봉하며 첫 주에만 1,800만 달러의 수익을 기록하며 북미 박스오피스 1위를 차지했다. 최종적으로 <영웅>은 북미에서 5,371만 달러의 수익을 올리며, 외국어 영화 흥행 역사에서 <와호장룡>(2000년, 1억 2,900만 달러), <인생은 아름다워>(1997년, 5,724만 달러)에 이어 세 번째로 높은 기록을 차지했다. 2019년 한국영화 <기생충>이 북미에서 5,336만 달러를 기록하며 <영웅>과 근소한 차이를 보였으나, 이 기록은 2020년 일본영화 <고질라 마이너스 원>이 5,500만 달러를 기록하며 깨졌다. 이를 통해 당시 <영웅>이

있던 작품 중 하나다. 영화의 색채, 음악, 액션 디자인 등이 관광 광고를 연상시키는 영화 미학과 마케팅 측면에서 대체로 대체로 긍정적인 평가를 받았으나, 역사영상과 관련해서는 의견이 분분하고, 찬반이 엇갈리고 있다.

한편으로는, 중국 역사의 시공간을 초월한 시각에서 영화 <영웅>을 미국의 9·11 테러 사건 이후 신제국 질서에서 강자의 철학³⁰⁶⁾으로 해석하거나 '동양'이라는 이미지를 세계에 드러내는 역사적인 우화³⁰⁷⁾로 보는 입장이 있다. 다른 한편으로는, 진나라(秦朝)의 '통일중국'이라는 역사 사실을 왜곡³⁰⁸⁾하거나, '무를 통해 금기를 범한다'는 무협³⁰⁹⁾의 본래 의미를 간과한 채 진시황(秦始皇)을 미화했다고 비판하는 시각도 존재한다. 특히, <영웅>이 제작된 시기가 9·11 테러 사건과 맞물리면서 영화 속 '천하'라는 개념이 제작진에 의해 '세계'로 치환되고, 영화는 세계 평화를 홍보하는 메시지를 담은 작품으로 해석되었다.³¹⁰⁾ 그러나 이러한 반응 속에서 반(反)세계화적인 요소는 은폐된 채, 비판적으로 질문되지 못하고 있다.

다양한 비평들을 통해 영화 <영웅>은 단순히 진시황의 통일중국을 역

북미 영화시장에서 얼마나 큰 반향을 일으켰는지 알 수 있다. 게다가 비디오 및 해외 관련 수익까지 합하면 그 영향력은 더욱 컸다.

306) 장이머우 감독의 <영웅>은 국내외에서 다양한 비평적 논의의 중심에 있었다. 장이머우는 <영웅>을 “중국 역사적인 시공간을 초월하여 9·11 이후 미국의 신제국 질서를 반영한 강자 철학의 해석”으로 보았다. 장쉬등은 <영웅>의 내러티브가 보편적인 가치에 기반하기보다는 중국의 역사맥락의 모순과 공명하며, 동시에 반(反)테러 시대의 미국의 제국주의 질서와 영화 속 '천하'가 일정 부분 유사성을 가진다고 주장했다. (張頤武, 「帝國英雄」, 『讀書』 2(2003):62-64; 張旭東, 『社會風景的寓言』, 252-260)

307) 황스센(黃式憲)은 영화 <영웅>이 엄밀하게 역사적인 고증이 잘 되었다고 볼 수는 없지만, 동양적인 동화의 언어형식으로 표현되며 동서양 영화의 경계를 넘나드는 독특한 매력을 지닌 작품으로 평가했다. (黃式憲, 「《英雄》的市場凱旋及其文化悖論」, 『當代電影』 2 (2003): 19-22)

308) 귀웨롄(郭月蓮)은 <영웅>에서 '인해진술'을 재현하고 진왕을 '중국 통일의 영웅'으로 높이는 서사 방식이 역사적 사실에 대한 무관심과 인도주의적 정신의 결여를 드러낸다고 지적했다. (郭月蓮, 「論《英雄》與新歷史主義」, 『電影藝術』 4 (2003): 7-9)

309) 예컨대, 장닝(張寧)은 영화가 진정한 무협정신, 즉 무술로 금지를 쟁다는 것을 결여한 이유를 국가주의 형식과 시장주의 결합에서 찾았다. (張寧, 「“先鋒”殺死了“英雄”」, 『南風窗』 2(2003): 77)

310) 영화 <영웅>의 촬영 과정을 기록한 다큐멘터리 작품에서는 9·11 테러 사건 당시 촬영 중의 배우와 스태프들이 모두 '9·11'에 대해 논의하던 장면이 담겨 있다. 장이머우 감독은 카메라를 향해 자신의 영화가 마침 '세계 평화'를 향한 염원을 표현한 작품이라고 언급하기도 했다.

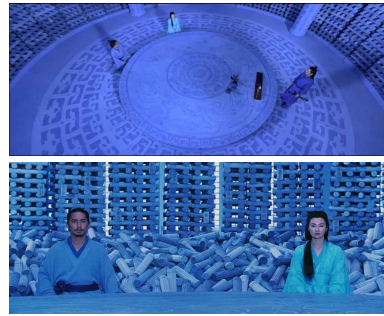
사적으로 재현하는 데 그치지 않고, 2000년대 초반 중국영화가 세계화라는 새로운 국면 속에서 자국의 주체적 위치를 어떻게 상상했는지를 반영하고 있음을 알 수 있다. 따라서 영화 <영웅>이 진시황에 관한 역사를 어떻게 해석하고 있는지를 논하기에 앞서, 이러한 역사적인 해석이 누구를 위한 것인지 먼저 구별할 필요가 있다. 이를 통해 이 영화가 서구 관객을 위한 오리엔탈리즘적인 타자로 자리 잡았는지, 아니면 중국의 국가적인 이미지를 세계에 알리기 위한 문화적 홍보물로 가능했는지를 판별할 수 있을 것이다.

영화의 서술구조를 살펴보면, 이야기는 크게 세 가지 시점으로 나뉜다. 현재 시제의 진왕궁(秦王宮), 과거 시제 속 세 자객과의 만남, 그리고 과거 속의 과거, 즉 회상 시제다. 현재 시제에서는 주인공 '무명(无名)'과 그가 암살하려는 대상인 진왕(秦王, 훗날 진시황)과의 대화를 통해 과거 시제에서 마치 평행 우주처럼 보이는 다양한 기억의 단편들이 끊임없이 드러난다. 이 단편들은 다시 현재 시제로 돌아와, 상징적인 암살 행위의 완성을 통해 영화가 의도한 비극적 효과를 극대화한다.

영화 속에서 주인공들의 기억 세계들은 붉은색, 파란색, 흰색 등 독창적인 색채를 통해 시각적으로 구현된다. 이러한 색채 표현은 중국 문화의 상징으로 자주 등장하는 서예, 검술, 음악과 같은 기호적 전시와 맥락을 같이하며, 장이머우 특유의 '표층적' 영화 미학³¹¹⁾의 전형으로 자리 잡았다. 그러나 이 색채들은 단순히 시각적 스펙터클에 그치는 것이 아니라, 각각 특정한 세계질서와 기억의 구조를 상징하며 이야기에 심층적 의미를 부여한다. 특히, 색채 자체의 시각적 효과보다는 각기 다른 시공간에서 나타나는 기억 단편들이 드러내는 주체적 위치와 공간 배치가 더 큰 중요성을 가진다. 서로 다른 색감의 시공간에서 반복되는 등장인물들의 행동과 선택은 영화의 다층적인 서사 구조를 해석하는 데 결정적인 단서를 제공한다.

[그림 37] <영웅>: 빨간 기억 세계 [그림 38] <영웅>: 파란 기억 세계

311) 레이 초우는 <영웅>이 장이머우 영화 특유의 '표면적 이미지 구축'을 보여주며, 이 이미지가 서양의 시선을 의식한 일종의 트랜스-문화적 번역이라고 분석했다. 즉, 장이머우의 시각적 표층은 겉보기에는 실체가 없으나, 사실은 외국의 시선을 유혹하기 위한 보여주기의 전략으로 해석할 수 있다. (레이 초우, 『원시적 열정』, 233-242.)



예컨대, 영화 <영웅>에서 빨간색과 파란색으로 표현된 기억의 세계를 비교하면, 무명이 들려주는 허구적 회상 속에서 무명은 잔검(殘劍)과 비설(飛雪) 사이의 감정적 갈등을 소문으로 접하게 된다. 이에 따라 [그림 37]에서 볼 수 있듯이, 빨간색으로 표현된 기억 세계는 주로 엿보는 시선을 통해 공간적으로 분리된 구도를 재현한다. 이는 단순히 서원(書院)에서 손님인 무명과 주인인 잔검 사이의 거리감을 나타낼 뿐만 아니라, 잔검과 비설 부부 간의 불화를 더욱 강조하는 역할을 한다. 반면, [그림 38]에서 묘사된 파란색 기억 세계는 진왕의 시선으로 상상된 세계이다. 이 세계에서는 내려다보는 시점을 통해 무명과 잔검 사이의 평등한 관계를 드러낼 뿐 아니라, 잔검과 비설 간의 관계 또한 정의와 의리를 지키는 화목한 관계로 그려진다. 이러한 대비는 각 기억 세계가 단순한 색채적 표현을 넘어, 서사의 핵심적인 감정적, 윤리적 맥락을 전달하는 데 중요한 역할을 한다.

이 대립적인 두 세계뿐만 아니라, 무명의 흰색 기억 세계에서는 무명과 각 인물 간의 대화 장면이 등장하며, 이를 통해 기억의 주체로서 무명이 과거를 회상하고 다른 인물들과의 상호작용을 통해 자신의 기억 세계를 구축하는 과정을 보여준다. 흰색 기억 세계에서는 단순히 과거의 회상에 머물지 않고, 무명이 진왕과 대화하는 현재 시점으로까지 이어진다. 특히, 3년 전 진왕 암살을 포기했던 사건이 회상되는 장면에서는 잔검과 비설이 등장하며, 대립적인 구도와 단독 클로즈업으로 인물 간의 갈등을 강조한다. 그러나 마지막 사막 장면에서 두 사람이 함께 죽음을 맞이하며 관계가 회복되자 비로소 투 샷(two-shot)이 등장하며, 두 인물 간의 화해와 결속을 상징적으로 드러낸다. 이처럼 영화 속 색채뿐만 아니라 서술적 시점도 기억 세계의 주체적 정체성과 밀접히 연관되어 있음

을 알 수 있다.

이처럼 기억의 구조적인 구성은 영화 <영웅>이 단순히 화려한 시각적 스펙터클을 넘어, 역사적 상상력과 영화적 알레고리 체제를 결합하여 무엇을 전달하고자 했는지를 이해하는 데 중요한 통찰을 제공한다. 이를테면, 빨간색 엿보기 시점은 무명이 개인적 관점에서 과거 암살 실패를 정당화하기 위해 감정적 관계를 활용한 것이다. 반면, 파란색 내려다보기의 시점은 진왕이 충성과 의리로 상상하는 자객들의 행위를 현재 시제에서 암살 위험성을 확인하려는 방식으로 재구성한 것이다. 그렇다면 이 두 가지 기억 세계의 허구성과 대조되는 흰색 기억 세계가 대표하는 진실성은 어떻게 보장되는가?

[그림 39] <영웅>: 흰색 기억 세계 속의 초록 기억



눈여겨볼 것은 흰색 기억 세계가 무명을 주체로 하지만, 그 안에는 잔점을 주체로 하는 녹색 회상 화면도 섞여 있다는 점이다. 이는 3년 전 잔점이 진왕을 암살하려 했던 기억이 무명의 입을 통해 재현되는 구조로 드러난다. 예를 들어, [그림 39]에서 진왕궁의 전투 장면에서 비설과 진왕이 놀란 시선으로 바라보는 곳은 잔점 자신이 과거 기억에 대해 맹점을 가지는 지점이다. 잔점의 시선에서 맹점으로 남은 이 지점은 잔점이 '검(劍)'이라는 글씨의 스무 번째 쓰기의 방식을 터득하면서 무명의 시선과 중첩되는 지점이다. 이는 전란을 끝내기 위해 '가(家)'와 '국(國)'에 대한 복수를 포기하고, '천하'라는 더 큰 시선을 받아들였음을 상징한다.

이에 반해, 빨간색 엿보기 시선은 개인적 '가'의 시선을, 파란색 내려다보기 시선은 집단적 '국'의 시선을 상징한다. 여기서 파란색 기억 세계가 내포하는 '국'은 근대적 주권, 영토, 국민으로 이루어진 '국가(state)'의 개념이 아니라, 혈연을 기반으로 한 종족적 공동체(clan family)를 의미한다. 영화 속에서 무명의 국적을 묻는 장면들은 그가 조나라(趙國)에서 태어나 진나라(秦國)에서 성장했음에도 불구하고, 여전히 자신을 조나라 사람으로 정체화하며 진왕 암살을 일생의 사명으로 여겼음을 보여준다. 이러한 무명의 정체성은 단순히 출생지와 성장지의 문제를 넘어, 조나라와 진나라라는 두 공동체 간의 가치관 충돌을 반영한다. 영화 속 조나라 공동체는 서원을 중심으로 진나라의 공격 속에서도 서예에 몰두하는 모습으로 묘사되며, 이는 조나라가 정신적 문화와 도덕적 가치를 중시하는 공동체임을 드러낸다. 이러한 정신적 공동체는 사적인 '가'와 혈연적 '국'의 윤리를 통합한 형태로, 진나라가 지향하는 물리적·군사적 통합과는 대조를 이룬다. 그렇다면, 진나라가 추구하는 '천하'는 과연 어떠한 공동체를 지향하는 것인가?

영화 <영웅>은 고도로 상징적이고 표면적인 재현방식을 통해 조나라와 진나라 체제 간의 구분과 통일 이후 소위 통일중국의 첫 번째 왕조인 진 왕조(秦朝, 기원전 221~206)의 역사적인 재현에 공백을 남긴다. 영화 속에서 '천하'라는 실체는 명확히 드러나지 않지만, 진왕이 관료들의 재촉에 따라 무명을 향해 화살을 쏘라는 명령을 내리는 장면에서 비로소 진나라 통일 이후 사회체제가 혈연 기반의 종족적 통치가 아닌 법에 기반한 것임을 보여준다. 비록 법이 인간애와 조화를 이루기 어려운 모순을 내포하더라도, 법치주의 사회의 대변인으로서 진왕은 왕권의 상징이 아닌 제도를 대표하는 존재로 그려진다. 무명의 상징적 희생 이후, 이 법치는 유일한 사회질서로 자리 잡으며 더 이상 진왕을 암살하려는 시도는 일어나지 않는다. 과거 진왕이 가장 두려워했던 잔검과 같은 적이 결국 그의 충실한 수호자로 전환되는 모습은, 진왕이 상상한 '천하'와 잔검과 무명이 깨달은 '천하'가 과연 동일한 것인지에 대한 의문을 남긴다.

영화가 실속이 없다는 비판을 받는 이유 중 하나는 잔검이 스무 번째 '검' 글씨 쓰기 방식에서 어떻게 '천하'의 의미를 깨달았는지에 대한 구체적인 설명이 부족하기 때문이다. 이와 달리 같은 소재를 다룬 천카이거 감독의 영화 <시황제 암살>(1999)은 자객에게 분명한 동기를 부여하

고 있다. 이는 조나라 아이들이 진나라 병사들에게 학살당하는 참혹한 장면을 목격한 후 암살을 결심하는 것이다. 천카이거의 영화에서 암살은 단순한 개인적인 갈등이 아닌 도덕적인 정의를 실현하려는 행위로 나타난다. 천카이거가 묘사한 '천하'는 <영웅>에서 잔검이 말한 '천하'와 유사하게, 전쟁 없는 평화로운 사회를 의미한다. 그러나 두 영화의 자객들은 진왕 암살 여부에 대해 상반된 결론에 도달한다. 이는 장이머우 감독이 영화 <붉은 수수밭>으로부터 보여준 특징처럼, 도덕적 논리를 설명하기보다는 시각적 환상을 창조하는 데 주력했기 때문이다. 특히, <영웅>은 잔검이 구상한 '평화'와 진왕이 추구한 '법치'를 하나로 결합한 '천하'라는 개념을 제시하며 환상적인 세계를 형성한다. 이러한 환상은 영화 속 모든 등장인물을 사로잡는다.

잔검이 사막에서 비설과 함께 죽음을 맞이할 때, 비설이 잔검에게 건넨 마지막 말은 “지금 당신을 집으로 데려가겠다”였다. 이는 무명이 진왕에 의해 처형된 이후 비설이 잔검의 진심을 깨닫게 되었음을 보여준다. 비록 그들의 육체는 사라졌지만, 그들이 꿈꾸던 '천하'가 실현될 것이라는 암시로 이어진다. 영화의 마지막 장면은 햇빛이 가득한 만리장성 위에서 멈추며, “진나라가 육국을 통일하고 중국을 하나로 만들었다”는 자막이 등장한다. 이 장면은 영화 속 모든 등장인물의 희생을 '천하'라는 정치적 유토피아를 위해 바쳐진 것으로 정의하며, 진왕 자신조차도 그러한 희생의 일부로 포함시킨다. 이처럼 영화 <영웅>은 단순히 진 왕조의 통일 역사를 재현하는 데 그치지 않고, '천하'라는 이상을 통해 법치와 평화의 결합이라는 이상적 메시지를 전달하려는 시도를 담고 있다. 그러나 영화는 자객들과 진왕이 각각 깨달은 '천하'의 구체적인 차이를 명확히 설명하지 않은 채, 시각적 스펙터클과 환상적 서사에 머무르며 그 한계를 드러낸다.

영화 <영웅>은 자객과 진왕을 동등한 위치에 두며, 그들 사이의 관계를 통해 역사와 권력, 그리고 '천하'라는 개념을 탐구한다. 이는 주샤오원의 <제국>(1996)이나 천카이거의 <시황제 암살>과 연결되지만, 장이머우의 접근 방식은 이들과 분명한 차이를 보인다. <제국>에서는 진왕이 권력의 상징으로 묘사되며, 자객과 진왕의 친구 관계를 통해 권력 뒤에 숨겨진 자객으로서의 독립적인 의지를 암시한다. 마찬가지로 천카이거의 <시황제 암살>에서는 진왕과 자객이 서로를 반영하는 거울 같은

관계로 그려지며, 진왕의 잔혹함에 대비되는 자객의 희생적 모습이 도덕적 비극의 중심을 형성한다. 두 영화에서 자유로운 자객과 대조적으로 등장하는 진왕은 '인간애'를 상징하는 문화를 억압하는 권력의 화신일 뿐만 아니라, 통일 중국이라는 역사적 책임에 얽매인 인물로 그려진다.

반면, 장이머우의 <영웅>에서 진왕을 비롯한 영웅들은 모두 운명을 수동적으로 받아들이는 대신, 새로운 질서를 창조하려는 의지적 존재들로 그려진다. 이들은 기존 체제를 거부하며 새로운 '천하'를 창조하려 하지만, 이 새로운 질서는 상징적인 부정에 머무른다. 이는 중국 5세대 영화에서 반복적으로 나타나는 '부친 살해' 서사와 유사하게, 창조보다는 부정 그 자체가 강조되는 심리를 보여준다. 이러한 부정의 심리는 특히 잔검의 하녀 루웨이(如月)의 행동을 통해 잘 드러난다.

루웨이는 영화 속 세 가지 기억 세계에서 각각 다르게 행동한다. 빨간색으로 상징되는 '가'의 기억 세계에서 그녀는 잔검을 유혹할 정도로 대담하고, 주인을 위해 복수하며 비설과 끝까지 싸우는 인물로 그려진다. 이 세계에서 루웨이는 사랑과 증오에 충실하며 강렬한 감정을 보여준다. 파란색으로 상징되는 '국'의 윤리에 기반한 기억 세계에서는 잔검이 비설을 추모한 뒤, 루웨이가 주인의 검을 무명에게 전하며 비통한 감정을 드러낸다. 이때 루웨이의 충성심은 잔검과 비설이 조나라에 바친 충의와 동일한 정신을 담고 있다. 마지막으로, 현실 세계에서 '천하'를 상징하는 장면에서는 잔검이 무명을 설득하지 못하고 떠난 후, 루웨이가 무명에게 “주인이 한 말과 주인이 한 일은 결코 틀리지 않는다”라고 말한다. 그녀는 자신의 목숨을 바쳐 무명을 설득하려는 우직한 충성을 보여주지만, 무명의 거부로 인해 결국 실패한다. 이후 그녀는 비설과 잔검의 동반 자살을 목격하는 유일한 사람으로 남는다. 영화 속에서 묘사되는 '천하'는 루웨이와 같은 평범한 백성과는 아무런 관련이 없으며, 오히려 실체 없는 껍데기에 불과하다는 점을 드러낸다. 그렇다면 장이머우 감독은 영화 <영웅>을 통해 과연 이러한 텅 빈 '천하'를 보여주고자 한 것일까? 이를 논하기 위해서는 먼저 영화 <영웅>이 제작된 당시, 중국이 세계화에 본격적으로 진출하던 시대적 배경을 살펴볼 필요가 있다.

영화 <영웅>이 등장한 시점은 중국이 세계화 과정에 빠르게 통합되던 중요한 시기였다. 1999년부터 2001년까지 진행된 중국의 WTO 가입을 둘러싼 중미 간의 협정은 중국이 세계에 시장을 전면적 개방하며 새로운

단계로 나아갔음을 상징했다. 이때 중국이 의도적이든 아니든 새로운 세계 논리와 '강자의 철학'을 수용하며 세계화에 편입하는 데에 강한 자신감을 드러냈다. 이러한 자신감은 1992년 덩샤오핑의 '남순강연' 이후 중국이 매년 10% 이상의 경제성장³¹²⁾을 달성한 성과에서 비롯되었으며, 다이진화가 지적했듯이 “문화적 차원에서 신자유주의 논리가 직접적으로 드러난 결과”³¹³⁾이기도 하다.

1992년 덩샤오핑의 '남순강연'은 “일부 사람들이 먼저 부유해지는 것을 허용한다”는 명제 아래, 신자유주의 체제를 중국 경제의 지침으로 삼는 계기가 되었다. 1990년대 중국의 시장화는 신자유주의 논리와 국가 주도의 개입이 결합된 독특한 경로를 거쳤다.³¹⁴⁾ 이는 중국 신자유주의 체제가 국가의 정당성 위기를 극복하는 과정에서 형성되었음을 의미한다. 데이비드 하비(David Harvey)에 따르면, 중국 신자유주의의 특징은 보호와 조정을 포함해 국가가 핵심적인 역할을 맡는 데 있다.³¹⁵⁾ 예를 들어, 새로운 시장 제도와 가격 메커니즘의 형성은 정치적 개입 없이 이루어질 수 없었으며, 신자유주의는 오히려 국가 정책, 국제 관계, 주류 담론의 정당성을 뒷받침하는 도구로 작용했다.

1990년대 중반부터 시행된 연안 도시 개방 정책은 시장을 통해 기술을 도입하고 외국 자본을 유치하려는 의도로 추진되었다. 이 정책은 빠른 도시화와 경제성장을 이루는 데 성공하며, 중국 특유의 신자유주의 경제 논리를 보여주는 대표적 사례로 자리 잡았다. 그러나 이 과정에서 도시 간 발전의 불균형이 심화되었고, 농촌의 과잉 노동력이 대규모로 도시로 유입되면서 심각한 사회 문제가 발생했다. 부동산 금융 투자 활동은 원시적 자본 축적 단계에 접어들었고, 계층과 지역 간 소득 격차는 극도로

312) 余永定, 「20世紀90年代中國宏觀經濟運行與政策回顧」, 『一个學者的思想軌迹』(北京: 中信出版社, 2005), 385-388.

313) 戴錦華, 「刺秦變奏曲」, 『昨日之島: 戴錦華電影文章自選集』(北京: 北京大學出版社, 2015), 347.

314) 왕후이는 중국의 신자유주의는 시장 조정을 넘어 국가 및 민족과의 긴밀한 연계를 통해 경제와 정치 구조를 조율하는 이데올로기라고 주장하며, 이는 1989년 이후 급진적 시장화를 추진한 중국 정부 정책의 특징이라고 보았다. (汪暉, 「中國“新自由主義”的歷史根源」, 『去政治化的政治: 短20世紀的終結與90年代』(北京: 三聯書店, 2008), 98-160)

315) 데이비드 하비는 중국의 경제와 사회적 전환을 분석하며 중국이 1990년대 말 신자유주의로 분명히 나아갔지만, 독특한 '중국적 특색'을 유지했다고 평가했다. 즉, 이는 정부 주도형의 신자유주의 경제 체제를 말한다. (大衛·哈維, 『新自由主義簡史』, 王欽譯(上海: 上海譯文出版社, 2010), 120-151)

심화되었다. 또한, 국영 기업이 사유화(私有化)되면서 공공 자산과 권리가 공개적으로 약탈되는 부패가 만연했다. 그 결과, 하층 노동자들은 대규모 실업과 재취업의 어려움에 직면했고, 공동체에 의존하던 사회체제에서 개인적 개별성을 강화해야 하는 과제가 부상했다.

이러한 배경 속에서 1990년대 후반에 신좌파와 신자유주의자의 간의 논쟁³¹⁶⁾은 중국 사회의 전환 과정에서 중요한 역할을 했다. 신좌파는 세계 자본주의와 시장의 자기 조정 논리를 비판하며 빈부 격차와 불평등 문제를 지적했다. 반면, 신자유주의자는 계획적인 경제체제의 잔재와 권력-자본 결합을 시장 개혁의 주요 문제로 보았다. 온건한 신자유주의 학자인 쉬지린(許紀霖)에 따르면, 신좌파는 국가 주도의 개입을 통해 공정성을 강화해야 한다고 주장한 반면, 신자유주의자는 권력 구조의 개혁을 통해 개인의 자유와 평등을 실현해야 한다고 강조했다.³¹⁷⁾ 이를테면, 이 두 진영 간의 논쟁은 세계화 속에서 국가 체제와 능력의 변화라는 딜레마를 중심으로 이루어졌다. 그러나 중국의 신자유주의 시장경제는 본질적으로 국가 주도적 특징을 가지면서, 논의는 항상 국가의 역할에 초점을 맞추었다. 이로 인해 개별적 시민으로서 개인³¹⁸⁾에 대한 관심은 부족했다. 이러한 논의 과정에서 친후이(秦暉)가 제안한 '제3의 길'은 신좌파와 신자유주의 간의 조화를 모색하려는 시도로 주목받았다.

친후이는 중국 사회를 '대공동체'와 '소공동체'라는 개념으로 설명하며, 중국의 근대화 경로가 서구나 일본과는 다를 수밖에 없음을 주장했다.³¹⁹⁾ 여기서 '대공동체'는 진시황의 천하 통일 이후 형성된 중앙집권적 헌정 체제를 의미하며, '소공동체'는 농촌과 종족 중심의 윤리 체제를 지칭한다. 친후이는 중국식 민주주의가 법치 체제 아래에서 개인 시민과

316) 1989년 이후 중국 지식계에서도 서양 자유주의 사조가 활발히 번역되고 논의되었다. 하이에크, 토크빌과 같은 자유주의 사상가들의 저작은 시장화와 헌정 민주주의 개혁 요구와 맞물려 큰 반향을 일으켰다. 그러나 자유주의는 단일한 흐름이 아니었고, 현실의 부패와 독점 문제를 비판하며 사회적 공정을 주장한 학자들은 점차 '신좌파'로 불리며 자유주의와 구분되기 시작했다. 그러나 두 진영의 개념은 유동적이며 내부적인 모순을 갖고 있다.

317) 高力克, 「如何認識轉型中國——關於自由主義與新左派的論爭」, 『啓蒙的自我瓦解——1990年代以來中國思想文化界重大爭論研究』, 許紀霖等編(長春: 吉林出版社集團, 2007), 194-250.

318) 친후이의 분석에 따르면 공동체에 의존하던 사회체제에서 '개인의 개별성'으로 나아가는 것이 세계화 속 중국 사회 전환의 핵심 과제가 되었다. (秦暉, 「中國轉軌之路的前景」, 『戰略与管理』1(2003): 4-5)

319) 秦暉, 『傳統十論: 本土文化的制度、文化和變革』(上海: 復旦大學出版社, 2003), 61-125.

소공동체의 연합을 통해 권위주의를 견제하는 방향으로 나아가야 한다고 보았으며, 법치 개혁을 우선하고 민주주의를 점진적으로 실현해야 한다는 점을 강조했다. 그러나 법치의 정착 과정에서 개인이 어떻게 시민적 의지를 구현할 것인지는 여전히 해결해야 할 과제로 남아 있다. 특히, '시민사회(civil society)'의 개념은 중국에서 번역되고 실천되는 과정에서 '민간사회'(1990년대 초반)에서 '시민사회'(1990년대 후반), '공민(公民)사회'(2000년대 이후)로 변화³²⁰⁾하며 시민사회 구축의 어려움을 단적으로 보여준다.

우선, 중국 문학에서 발견된 '민간' 개념은 1990년대 초 천스허에 의해 '민속(folk)'에 더 가까운 개념으로 정리되었다. 당시 '민간문화'는 국가와 엘리트에 대항하는 대중적이고 자생적인 문화로 여겨졌다. 이러한 민간문화는 천카이거의 <황토지>와 장이머우의 <홍등> 같은 영화에서 '인민'을 원시적 자연과 동질적인 '원시성'으로 묘사한 방식에서도 드러난다. 이러한 시각은 민간을 국가 권력에 대항하는 자생적 정체성으로 강조하려는 초기 시도였다.

그러나 1990년대 중반 이후 신자유주의 논리와 시장경제의 본격적인 변혁이 진행되면서, 민간 담론을 주도하던 지식인들은 점차 시장 개혁의 수혜자이자 엘리트 계층으로 변모했다. 일부 지식인들은 '인문정신 대토론'(1993~1994)을 통해 신자유주의에 의한 사회 변혁에 문화의 비판적인 기능³²¹⁾으로 개입하려 했지만, 이들은 점차 국가주의적 담론에 흡수되었

320) 중국 대륙에서 'civil society'에 대한 번역은 시대에 따라 변화를 겪어왔다. 1990년대 초반에는 민간을 국가 통치의 대립 면으로 간주하여 '민간사회'라는 표현이 주로 사용되었다. 그러나 1990년대 말, 신좌파와 신자유주의자들 사이에서 국가와 사회의 구분에 대한 논의가 활발히 이루어지면서, '민간사회' 대신 '시민사회'라는 용어가 점차 자리 잡았다. 이를 대표적으로 보여주는 예는 덩정라이(鄧正來)의 1997년 저서 『국가와 사회: 중국 시민사회 연구(國家與社會：中國市民社會研究)』이다. 2000년 전후로는 사회단체, NGO와 관련된 중국연구 문헌에서 '공민사회(公民主義)'라는 표현이 두드러지게 사용되기 시작했다. 이러한 연구들은 당시의 사회단체가 정부에 대한 의존성을 여전히 유지하고 있음을 인정하면서도, '시민'을 '공민'으로 대체함으로써 국가와 협력적 통치 관계를 구축하려는 의도를 담고 있다. 高丙中, 「“公民主義”概念與中國現實」, 『思想戰線』 1(2012): 31-32

321) 왕샤오밍(王曉明)은 신자유주의를 직접 언급하지는 않았지만, 권력과 자본의 결합으로 형성된 신흥 부유층의 팽창이 중국 사회의 계층적 분화를 심화시킨다고 지적했다. 그는 인문학적 연구를 통해 세계화 속 중국 사회 변혁에 비판적으로 개입해야 한다고 주장했다. 그러나 허자메이는 지식인들이 새로운 이데올로기의 외부에서 비판적 거리를 확보하려면 먼저 스스로를 성찰하고 비판해야 한다고 강조했다. (王曉明: 「九十年代與“新意識形態”」, 『天涯』 6(2000): 4-16)

다. 이는 국가가 '제도 변천의 거래 비용 최소화'³²²⁾를 통해 경제성장을 이루어야 한다는 논리가 주도적 담론으로 자리 잡으면서, 세계화와 시장화가 심화됨에 따라 지식인들이 국가 경제 운영과 시장 논리에 종속된 역할로 한정되었기 때문이다. 이러한 변화의 결과, 중국 사회는 다층적이고 다양한 문화를 포용하는 시민사회로 발전하는 데 한계를 드러냈다. '시민'이라는 독립적이고 자율적인 정체성은 점차 약화되었고, 대신 국가에 종속된 '국민'의 개념으로 변모되었다. 그 결과, 지식인 세대는 국가와 시장 중심의 논리 속에서 독립적이고 비판적인 역할을 수행하기 어려운 상황에 처하게 되었다.

이와 같은 변화는 중국 5세대 감독들의 서사적 전환에서도 잘 드러난다. 초기 5세대 감독들은 서구의 시선을 의식하며, 기존 체제를 비판하고 민간적인 시각을 통해 대안을 모색했다. 그러나 민간 시각은 중국 내부적인 권력구조를 직접적으로 겨냥하지 못했고, 정부의 조정과 영화산업의 깊은 결합 이후 5세대 감독들은 방향을 전환했다. 이들은 정부와 시장 사이를 조율하는 시민사회의 담론을 강화하기보다는 중국의 세계화와 조화를 이루는 '강자 철학'에 공모하는 역할을 맡았다. 이러한 전환은 초기의 문화적 비판에서 점차 권위주의적인 질서를 인정하고 그것을 정당화하는 서사로 변화하는 과정³²³⁾을 보여준다. 장이머우의 영화 <영웅>은 바로 이러한 전환을 가장 명확하게 드러낸 작품으로 볼 수 있다.

친후이의 개념에 따르면, 영화 <영웅>은 혈연과 종법 중심의 소공동체인 '가'와 '국'을 초월하여 법치를 중심으로 한 대공동체 '천하'의 개념을 제시한다고 볼 수 있다. 그러나 <영웅>에서 묘사된 '천하'는 근대 국가와 민족을 초월한 새로운 정치체제가 아니다. 이는 기존 세계질서의 중심과 주변 구조를 재편하려는 정치적인 유토피아³²⁴⁾를 상징한다. 하지만 이러한 '천하'는 권력 집중과 질서 안정을 찬양하며, 동시에 중국의 대외 관계에서 강조되는 '중화주의'³²⁵⁾로서의 신세계질서를 반영한다. 이

322) 친후이는 1990년대 중국의 경제·사회 정책을 '포르트 스톨리핀식 개혁'으로 묘사하며, 민주제도적인 협상 비용을 줄이고 이른바 '제도 변천의 소요 비용'을 낮추기 위해 강력한 철권통치를 활용했다고 분석했다. (秦暉, 「中國轉軌之路的前景」, 4-5)

323) 戴錦華, 「后革命的幽霊」, 『跨文化對話:第38輯』, 樂黛云·李比雄編(北京:商務印書館, 2018), 19-20.

324) 賀佳梅, 『思想中國:批判的当代視野』(廣東:廣東人民出版社, 2014), 144-153.

325) 쉬지린은 전통적 천하주의를 화하(華夏)를 중심으로 한 동심원적 권력·문명 질서로 정의하며, 신(新)천하주의는 기존의 중심성과 위계화된 질서를 폐기하고 민족 국가의

는 시민사회의 포괄적 상상을 바탕으로 한 중국 사회 전환의 비전이라기 보다, 중국 정부가 국제적으로 제시하는 정치적 영향력의 모델에 더 가깝다.

5세대 감독들이 다루는 진시황의 천하통일은 문혁 이후 개혁개방의 성과를 은유하며 강한 국가의 정당성을 재확인하는 방식으로 표현된다. 이들의 변화는 표면적으로는 반항자에서 권력 질서의 지지자로의 대전환처럼 보이지만, 실제로는 민간 시각의 뿌리가 불안정했음을 반영하며, 시민 사회 형성을 위한 공공영역으로 발전하지 못한 한계를 드러낸다. 이와 대조적으로, 지아장커(賈樟柯)와 왕빙(王兵)을 대표로 하는 영화들은 독립 제작의 방식으로 국가와 시장 논리에 대립하며, 하층민 집단으로서의 '민간'³²⁶⁾을 상상하려는 시도를 보여준다. 세계화 속에서 하층민 노동자의 삶을 조명하며 국가와 시장 담론 속에서 가려진 이면을 드러낸 <소무(小武)>(1998) 같은 지아장커의 영화들은 세계화의 배경 속에서 중국 민간의 시각을 기반으로 한 대항적 영상으로 국제적으로 호평을 받았다.

그러나 이러한 독립적 시스템에서 제작된 영화들은 중국 주류 영화시장에서는 자리 잡기 어려웠다. 예를 들어, 지아장커 감독의 <세계>(2004)는 처음으로 중국 시장에서 상영 허가를 받고 개봉한 작품이지만, 약 200만 위안의 매출을 기록하며 같은 시기에 상영된 장이머우 <연인>(15억 위안)과 비교해 극도로 미미한 성과를 거두었다. 이러한 흥행 격차는 단순히 독립 예술영화와 상업영화 간의 괴리를 드러내는 것에 그치지 않고, 중국 영화시장에서 민간적 시각이 점차 주변으로 밀려나고 있음을 반영한다. 이는 2000년대에 들어선 중국에서는 영화가 다원적 공공 담론을 담아내는 플랫폼으로서의 역할을 기대받고 있지만, 점점 더 국가와 시장의 논리에 의해 그 가능성이 제한되고 있음을 보여준다.

주권 평등 원칙을 받아들여야 한다고 강조한 바 있다. (許紀霖, 「新天下主義與中國的內外秩序」, 『新天下主義』, 許紀霖·劉擎編(上海: 上海人民出版社, 2014), 6)

326) 영화 <소무(小武)>와 <플랫폼(站台)> 같은 극영화 외에도, 지아장커 감독은 다큐멘터리 <공공장소(公共場所)>를 통해 기차 대합실에서 오가는 평범한 사람들을 룽테이크로 담아내며 세계화 속 중국 민간의 가장 현실적인 모습을 영상으로 묘사했다. 따라서 중국영화사에 관한 저서에서는 지아장커가 '민간' 입장을 가장 뚜렷하게 드러낸 '영상 철학자'로 평가받고 있다. (李道新, 『中國電影文化史』(北京: 北京大學出版社, 2005), 452)

2. 영화 <공동경비구역 JSA> : 역사적 시점의 교차

21세기 전환기에 한국 영화산업에서는 대규모 제작과 시각적 스펙터클을 통해 관객의 관심을 끄는 역사영화가 중요한 장르로 자리 잡았다. 특히 한반도의 분단역사와 현실을 다룬 영화들은 관객과 평론가 모두에게 주목받았다. 그중에서 박찬욱 감독의 세 번째 작품인 <공동경비구역 JSA>는 이러한 흐름 속에서 2000년 9월 개봉하며 큰 화제를 모았다. 이 영화는 남북한 최고 지도자가 평양에서 만나 『6·15 공동선언』에 서명했던 역사적 시점과 맞물려 있다. 『6·15 공동선언』은 남북 분단 55년 만에 공동 통일 방안을 제안하며 한반도 분단 상황의 미래 구상에 전환점을 제시한 사건이었다. 이에 영화 <공동경비구역 JSA>의 흥행과 비평적 성공은 사회정치적 맥락과 긴밀히 연결되어 있다.

이 영화는 국내 영화 관객 점유율의 8.9%³²⁷⁾를 기록하며 상업적으로 성공했을 뿐만 아니라, 일본에 200만 달러에 판매되어 당시 한국영화 역사상 최고 수출액을 기록했다. 그뿐만 아니라, '탈분단'과 '탈이념'³²⁸⁾이라는 새로운 가능성을 보여준 작품으로 평가받았다. 평론가들은 이 영화가 냉전구조의 유물을 가시화하며 "한국인이라는 정체성에 대한 자기 확인의 통과 의례"³²⁹⁾를 보여주었다는 점에서 호평했다.

그러나 이러한 찬사 속에서도 논란이 있었다. 영화상영 기간에는 'JSA 전우회'가 영화사를 찾아가 영화가 역사적인 사실을 왜곡했다며 항의하는 일이 벌어졌다. 이 사건은 <공동경비구역 JSA> 속의 역사영상이 단순히 도덕극으로 남는 것인지, 아니면 정부의 정책 홍보물로 작동했는지에 대한 의문을 제기하게 한다. 물론 이 영화는 그 어느 쪽도 아니며, '지금-여기'라는 한국 사회가 오랫동안 품어온 한반도 분단역사에 대한 대중적 상상력의 산물로 해석할 수 있다. 이를 이해하기 위해서는 영화

327) 『2001년도 한국영화연감』, 11.

328) 변재란의 '탈분단' 영화 개념은 분단으로 인한 남북한의 구조적 왜곡 상태를 극복하려는 문화적 실천을 의미한다. 백문임의 '탈이념' 개념(각주 265)은 역시 유사한 맥락에서 사용되지만, 주로 탈이념 영화에서 특정 이미지와 코드들이 어떤 방식으로 부각되고 있는지를 분석하는 데 초점을 맞춘다. (변재란, 「남한영화에 나타난 북한에 대한 이해-〈취리〉〈간첩리철진〉〈공동경비구역 JSA〉를 중심으로」, 『영화연구』 제 16호 (2001): 241-276)

329) 요모타 이누히코, 「분단의 분절」, 『공동경비구역 JSA』, 연세대 미디어아트연구소 엮음 (서울: 도서출판 삼인, 2002), 49.

가 재현하는 역사의 세 가지 서술적인 시점에 주목해야 한다.

영화의 주요 서사 구조는 1996년 10월 28일, 비무장지대(JSA)에서 발생한 총격 사건을 조사하는 스위스 소속 여군인 소피의 이야기를 중심으로 전개된다. 소피가 사건을 조사하는 주인공으로 등장함으로써 그녀가 진실에 접근하는 현재 시점의 이야기는 바로 첫 번째 서술구조를 이룬다. 소피는 사건 현장을 분석하고 증거를 수집하며, 남북한 간의 갈등과 사건의 복잡성을 파헤친다. 그녀의 조사는 사건의 실체를 밝히려는 서사적 진행을 이끌며 관객을 진실로 안내하는 역할을 한다. 그러나 소피의 시점은 나머지 두 개 서술의 시점과 얹히며 복합적으로 전개된다.

두 번째 서술구조는 남북한 군인들의 진술서를 통해 사건 당시의 상황을 회상하는 방식으로 전개된다. 이 부분은 과거의 기억을 공식적으로 기록한 역사 문서에 해당하며, 남한 군인 이수혁과 그의 친구인 남성식 일병(이하 '남 일병')의 진술은 북한 오경필 중사(이하 '오 중사')의 증언과 극명히 대조된다. 남측은 북한의 납치 시도를 주장하고, 북측은 남한의 기습 테러를 주장하며, 서로 엇갈린 주장을 펼친다. 이 상반된 진술은 사건의 진실을 규명하기 어렵게 만들고, 제3자인 중립국의 조사가 필요함을 드러낸다.

바로 제3자인 소피의 사건 조사 때문에 남한 군인 이수혁의 개인적 회상이라는 새로운 시점이 등장한다. 이수혁의 회상은 두 번째 서술구조인 남북한 군인들의 공적인 진술 시점과 상반되는 사적인 기억을 드러낸다. 이는 영화 초반부에서 올빼미의 시선과 총알 구멍을 통해 엿보려 했던 비무장지대(JSA)의 비밀을 탐구하는 핵심적 장치로 작동한다.

[그림40] <공동경비구역 JSA>: 눈 덮인 대치 장면





이수혁의 회상은 반년 전의 기억으로 거슬러 올라간다. 군사 훈련 중 지뢰를 밟아 위기에 처한 이수혁이 북한군인 오 중사와 정우진 전사(이하 '정 전사')에 의해 구조되는 장면이 그려지며, 이어지는 눈 덮인 비무장지대에서의 남북 군대 대치 장면은, 당시 현실 정치 상황과 놀라운 정도로 유사한 모습을 연출한다. [그림 40]에서 보여주듯이 룡 솜으로 남북 군인들이 대치하는 모습이 포착되고, 양측 대표가 대열에서 나오는 장면은 긴장을 유지하면서도 화해의 가능성을 제시한다. 카메라는 내려다보는 시점으로 전환되어 남북의 두 대표가 담배를 교환하며 우호적인 모습을 보여준 뒤, 북한 대표가 뒤를 돌아보는 장면으로 연결된다. 이와 동시에 북한 군관이 들고 있는 동물의 클로즈업 장면이 이어지며, 대치-일시적 화해-물질적 지원이라는 세 가지 이미지를 농축해낸다. 이 연출은 1995~1996년 사이 남한이 북한에 인도적인 지원을 제공하며 안정된 국면을 잠시 이뤘던 시기를 상징적으로 표현한다.

그다음에 양측 군대가 천천히 철수하는 가운데, 이수혁은 북측 군대가 떠나는 모습을 바라보며 자신을 구조해준 적들에 대해 깊은 호기심을 드러낸다. 이수혁의 호기심은 단순히 은인에 대한 감정을 넘어 적대 관계를 초월한 새로운 관계 형성을 가능하게 한다. 그는 북한 측과 편지를 주고받고, 나아가 남 일병과 함께 북쪽 초소를 방문하며 더 깊은 교류를 이어간다. 남한 병사가 북쪽 초소를 몰래 방문한 상황을 재현하는 이 회상 장면은 남한 사회가 북한에 대해 품고 있는 호기심과 신비감을 상징한다. 따라서 북쪽 초소로 넘어갈 때 자주 등장한 패닝 솜³³⁰⁾은 이수혁

330) 이영재는 <공동경비구역 JSA>에서 이수혁이 북쪽 초소로 넘어가는 다리 장면과 이어지는 남북 병사들의 만남 장면서, 반복적으로 등장하는 수평 패닝 솜이 적대적

이 관객의 호기심을 대신 짊어지고 적대적인 공간을 신비로운 공간으로 전환하며 탐험하는 느낌을 효과적으로 전달한다.

이와 같은 묘사는 1980년대 후반부터 1990년대 중반까지 한국영화가 분단의 역사 속에서 북한의 존재를 배제했던 것과는 대조적이다. 영화 <쉬리> 이후, 같은 민족이지만 다른 정체성을 지닌 북한 인물이 남한 사회에 등장하기 시작했다. 예를 들어, 영화 <쉬리>에서는 남한 시민의 연인으로 위장한 북한 여간첩이 등장하며, 적대적인 관계는 정복이 가능한 대상으로 변화한다. 영화 <공동경비구역 JSA>는 한층 더 나아가, 남북 관계의 적대를 혈연을 초월한 형제 관계로 재구성한다. 이러한 가족 재구성은 세 가지 단계를 거치며, 영화는 분단된 현실 속에서 관계와 정체성을 다시 사유할 기회를 제공한다.

첫 번째 단계는 남북 간의 적대를 초월해 개인의 독립성을 복원하는 것이다. 영화에서 이수혁과 오 중사 모두 자신이 속한 군대에서 상관에게 “군인은 전쟁을 두려워해서는 안 된다”는 훈계의 대상으로 나타난다. 그러나 오 중사가 지뢰를 밟은 이수혁을 구하고, 정 전사가 강아지에게 애정을 표현하는 장면은 북한 군인들에게 인간적인 면모를 부여한다. 같은 인간이기에 두 번째 단계인 친우 관계로 전환이 가능해진다. 두 번째 단계에서는 끝말잇기, 공기놀이, 팔씨름, 닭싸움, 침 뱉기 등 유년 시절의 놀이를 통해 남북한 군인 개개인 간에 친밀하고 우호적인 관계가 형성된다. 이러한 놀이를 통한 교류는 단순히 긴장을 완화하는 데 그치지 않고, 남북한이 공유할 수 있는 유년 기억의 공감대를 형성하는 데에 유용하다.

앞의 두 단계를 통해 영화는 남북한의 통일이 충분히 가능하다는 희망을 보여준다. 그러나 마지막 단계에서는 통일이 왜 실패할 수밖에 없는지를 드러낸다. 이 과정은 초코파이, 라이터, 김광석의 노래와 같은 남한의 대중적 상품과 문화적 요소를 매개로 '적'을 동화시키는 방식으로 전개된다. 이는 북한 군인들 또한 소비자로서 남한과 다르지 않음을 보여주며, 경제적 문화적 교류의 가능성을 강조한다. 그러나 영화는 일방적인 동화와 교류의 시도가 한계를 드러내며 남북 관계의 복잡성을 부각한다.

이처럼 세 단계를 거친 통일 민족에 대한 상상은 영화 <쉬리>에서도

관계를 넘어 같은 위치에 있다고 분석하며 카메라 워크에 의미를 부여한 바 있다. (이영재, 「한국영화의 세계화, 정치경제학적 원천과 산업전략-〈쉬리〉와 〈공동경비구역 JSA〉의 경우」, 『상허학보』 제70권(2024): 567-572)

나타나지만, 영화 <공동경비구역 JSA>와의 가장 큰 차이점은 이러한 관계 형성이 실패로 끝난 이후 주인공 이수혁이 느끼는 죄책감에 있다. 이 죄책감은 단순한 개인적 감정이 아니라, 2000년대 신자유주의 세계질서 속에서 한국 사회가 분단 현실과 스스로의 위치를 성찰하는 중요한 지표로 작용한다. 이를 이해하기 위해서는 이수혁의 시점에 담긴 자의식을 분석할 필요가 있다.

[그림41] <공동경비구역 JSA>: 군용장갑차에 있는 이수혁



영화는 네 명의 남북 군인이 북쪽 초소에서 화기에애한 시간을 보낸 뒤, 사건의 전환점이 되는 1996년 10월 9일로 관객을 이끈다. 이 날짜는 현실에서 1996년 9월 발생한 북한 잠수함 침투 사건으로 촉발된 남북 군사 긴장을 반영하며, 영화가 현실을 재현하고 있음을 암시한다. [그림 41]에서 볼 수 있듯, 이수혁이 군용 트럭에 앉아 붉은 조명 아래에서 전투 위장을 칠하는 장면은 상징적이다. 이 장면에서 거울 속 자신의 모습과 남 일병의 시선에 비친 자신의 모습이 대비를 이루며, 이수혁의 내면적 갈등과 자의식을 드러낸다. 거울 속 이수혁은 형제애라는 이상에 빠져 있지만, 친구의 시선에 비친 그는 타인의 응시 앞에서 불편함을 느끼는 존재로 나타난다. 이는 단순한 현실 재현을 넘어 이수혁의 자아와 내적 분열을 강조하며, 그의 자의식을 과잉된 상태³³¹⁾로 보여준다. 특히 이 장면은 이수혁의 깊숙이 억눌려 있던 트라우마([그림42]), 즉 누가 정 전

331) 문재철은 현재 시제에서 비디오 카메라와 모니터에 포착된 이미지를 통해 현실을 제시하는 방식이 영화 이미지의 과잉된 자의식으로 해석될 수 있다고 주장한 바 있다. 하지만 실제로는 현재 시제보다 이수혁의 회상을 통해 재현되는 과거 장면이 더 독특하다. (문재철, 「새로운 방식으로 분단을 상상하기」, 『공동경비구역 JSA』, 16-21)

사를 죽였는지에 대한 기억과 연결된다.

주의할 점은 영화가 사건의 세부 사항을 전지적인 시점에서 재현하지 않으며, 대신 이수혁의 주관적 시점을 통해 단편적으로 드러낸다는 것이다. 따라서 이수혁에 의해 재현된 총격사건 당일의 기억은 분열된 자아에 의해 두 가지 형태로 나타난다.

첫 번째는 의식의 표층에 있는 기억으로, 사건 현장의 목격자로서 남북한 군대 양측의 공식 기록과 대립적인 기억을 반영한다. 그의 기억에 따르면, 사건 당일 밤 북한의 한 군관이 초소에 들어오며 네 명의 남북한 군인이 함께 있던 평화로운 분위기는 긴장감 넘치는 총구 대립 상황으로 급변한다. 오 중사의 설득으로 다들 총구를 내리지만, 갑작스럽게 카세트테이프 플레이어에서 음악이 흘러나오며 혼란이 초래된다. 남 일병이 먼저 총을 발사해 북한 군관을 쏘았고, 놀란 정 전사는 이수혁의 다리를 쏜다. 이어 정 전사는 누군가의 총에 맞아 쓰러지고, 남 일병이 정신적 혼란 상태에서 계속 총을 쏘는 장면이 나타난다. 비록 이 장면은 남 일병이 정 전사를 사살했음을 암시하지만, 영화는 이를 명확히 드러내지 않는다. 대신, 소피의 조사 과정에서 남 일병이 죄책감을 이기지 못하고 스스로 목숨을 끊는 돌발 사건이 발생한다. 이는 영화가 의도적으로 긴장감을 유지하며, 이후 이수혁의 회상을 통해 드러날 또 다른 진실을 암시하기 위함이다.

사건에 관한 기억의 두 번째 형태는 이수혁의 혼란스럽고 심층에 가려진 기억이다. 특히, 총격 장면은 단절된 이미지로만 제시되며, 이수혁의 분열된 자아가 이 기억을 왜곡하거나 억압했음을 암시한다. 이 혼란스러운 기억 속에서도 오 중사는 현장에서 유일하게 냉철함을 유지한 인물로 묘사된다. 그는 신속하게 현장을 수습하며, 이수혁과 남 일병을 풀어주는 동시에 자신을 북한 측의 유일한 목격자로 남긴다. 오 중사의 행동이 이렇게 재현되는 이유는 단순히 '호모소셜'³³²⁾ 관계를 강조하기 위해서가 아니라, 이수혁의 기억 속에서 오 중사를 형과 같은 존재로 신뢰했기 때문이다. 바로 이러한 관계는 이후 오 중사의 말이 이수혁의 억눌린 기억을 되살리고 심리적 방어벽을 무너뜨리는 결정적 역할을 하게 만든다.

[그림42] <공동경비구역 JSA>: 이수혁 자살 순간의 기억

332) 요모타 이누히코, 「분단의 분절」, 55.



사건에 대한 조사가 끝난 뒤, 오 중사는 소피를 통해 이수혁에게 전할 말을 남긴다. “만약 남조선에서 이런 일이 일어났다면 나도 쏘았을 것이다.” 이 말은 이수혁의 억눌려 있던 진실을 소피의 입을 통해 폭로하며, 그의 심리적 방어막을 허문다. 이 말을 듣는 순간, 이수혁은 자살을 결심한 찰나에 깊숙이 묻어두었던 진실—정 전사를 향해 방아쇠를 당겼던 기억([그림 42])—을 의식의 표면으로 떠올리게 된다. 이 장면은 이수혁이 오랜 시간 억눌러 온 진실과 직면하는 순간이자, 자신이 형제애를 통해 적을 동료로 바꾸고자 했던 이상이 스스로의 행동으로 인해 산산조각 났음을 깨닫는 순간이다. 따라서 이수혁의 자살은 단순한 속죄를 위한 선택이 아니라, 김정현의 해석처럼 “대타자가 무너져 내리는 것을 막으려는 극단적 행동”³³³⁾으로 이해할 수 있다. 이는 자신의 죽음을 통해 형제애와 민족 통일이라는 유토피아가 실패했음을 부정하는 동시에, 자신의 죄책감을 감당하고 윤리적 책임을 지려는 의지적 선택으로 해석될 수 있다.

영화는 초소를 무단으로 넘나드는 행위를 비난하지도, 군대의 무처벌 결정을 옳다고 주장하지도 않는다. 이는 영화의 서사가 철저히 이수혁의 주관적인 시각을 통해 그려졌기 때문이다. 이수혁의 ‘북쪽 초소 탐험기’로 묘사된 회상 장면은 당대 한국 사회의 감정을 윤리적 기준으로 삼으며, 이는 공식적인 정치나 군대의 규범과는 다른 차원의 도덕적 판단을 드러낸다. 영화는 이를 통해 국가라는 체계와는 구별되는 시민적 윤리가 개인의 내적 도덕법칙으로 전환되는 과정을 섬세하게 보여준다.

이러한 영화의 서사는 영화가 개봉된 시기와 맞물리며 더욱 큰 의미를 지닌다. 영화가 공개된 시점은 김대중 정부가 IMF의 요구에 따라 공기업 민영화, 규제 완화, 노동시장 유연화 등을 포함한 신자유주의적 개혁 정책을 적극적으로 추진한 때였다.³³⁴⁾ 이 과정에서 경제 회복과 개방이 가속화되었으나, 한국 사회 내부의 신식민지적 구조와 분단 상황의 불안

333) 문재철, 「새로운 방식으로 분단을 상상하기」, 27.

334) 유종일, 「신자유주의, 세계화, 한국 경제」, 『창작과비평』 제35권 3호(2007): 154.

정은 여전히 지속되었다. 민영(民營)화 확대와 규제 완화로 인한 실업 증가와 빈부 격차의 심화는 사회적 불평등과 정의 문제를 더욱 부각한다. 이러한 맥락에서 시민운동은 사회적 불평등과 구조적 문제를 해결하기 위한 중요한 역할을 맡게 되었다.

특히 민주화운동을 거치며 1990년대에 점차 형성된 시민 공동체는 IMF 경제위기 이후 계급적 성향을 넘어선 시민단체³³⁵⁾들이 활발히 형성되었다. 과거의 계급적인 운동이나 민주화운동과 달리, 시민운동은 보다 온건하고 개혁적인 방식으로 여론을 동원하고 광범위한 시민의 참여를 이끌며 정치에 개입했다. 인권, 환경, 젠더 등 다양한 분야에서 '하나가 모든 것과 연결될 수 있도록' 지속 가능한 시민운동이 공론장을 마련하고 정부와 대화하려는 노력을 기울였다. 이때 영화는 이러한 문화적 변화 속에서 중요한 위치를 차지했다.

김대중 정부 출범 이후, '제2차 개정 영화진흥법'(1999년 2월 공포)에 따라 영화진흥공사가 폐지되고 영화진흥위원회가 설립되었으며, 영화업을 등록제에서 신고제로 변경해 독립영화제작의 자유를 크게 지원했다. 이러한 영화진흥정책 덕분에 비록 영화 <공동경비구역 JSA>의 제작 및 상영은 남북한 관계가 해빙기로 접어든 중요한 시점에 이루어졌지만, 이 영화는 단순한 정치의 선전 도구에 머물지 않았다. <공동경비구역 JSA>는 통일 공동체에 대한 상상과 하나의 민족이지만 두 개의 국가 체제를 지닌 현실 사이의 모순을 관객들에게 생생히 드러내며, 한국 사회가 한반도 관계를 성찰하고 논의할 수 있는 새로운 장을 제공했다.

한편, 박찬욱 감독은 이 영화의 결말에 대해 초기 구상에서는 이수혁과 오 중사가 전역 후 다른 나라에서 다시 만나는 모습을 결말로 설정하려 했으나, 제작진과의 논의 끝에 현재의 결말로 변경되었다. 현재 영화의 마지막 장면에서, 오 중사는 판문점을 떠나며 미소를 띤 채 국경을 넘어오던 빨간 모자를 지나가는 미군 병사에게 건넨다. 그의 뒤에는 사건 당일 숨진 정 전사와 초소에 침입했던 북한 군관의 모습이 서 있는

335) 시민단체(civil organization)는 정부와 시장에 의존하지 않는 비영리적이고 비정부적인 성격을 가진 조직으로 정의된다. <한국민간단체 총람>에 따르면, 1997년에는 약 3,900개의 시민단체가 존재했으며, 2000년에는 약 7,600개로 늘어났다. 지부를 포함하면 약 2만 개의 단체가 활동한 것으로 집계된다. 이러한 시민단체의 증가는 한국 사회에서 탈계급적 성향의 시민운동이 얼마나 활발했는지를 보여준다. (신동준 외, 「한국 시민단체의 성장에 대한 양적 연구」, 『조사연구』 제6권 2호(2005): 79-81; 김철규, 『한국 시민운동의 구조와 동학』 (서울: 집문당, 2007), 108)

며, 반대편 한국 병사들 사이에는 선글라스를 쓴 이수혁과 남 일병이 서 있다. 이들은 모두 자신의 자리에서 근무를 서고 있으며, 마치 그날 밤의 사건은 전혀 없었던 일처럼 보인다. 이 장면은 비무장지대라는 경계의 상징적 공간을 배경으로, 과거부터 현재까지 이곳을 지켜온 수많은 사람들을 대변하며 한반도 분단의 현실과 그 뒤에 숨겨진 이야기를 함축적으로 드러낸다. 특히, 이 결말은 앞서 언급된 사건의 세 가지 서술 시점 중 어느 하나에도 속하지 않는다. 이는 오히려 상상 속 금기의 공간에서 벌어진 특별한 사건을, 그곳을 관광의 시선으로 바라보는 이들에게 부여된 신비감을 상징적으로 표현한다.

영화는 비무장지대라는 공간이 단순히 남북한의 경계선을 넘어선다는 점을 강조한다. 가까운 거리에서 일어난 사건들이 오직 이 특수한 공간에서만 가능하다는 듯한 이미지는, 비무장지대를 분단 현실과 더불어 숨겨진 인간적 갈등을 성찰하는 장소로 기능하게 만든다. 이처럼 한반도의 지정학적, 역사적 특수성은 한국영화가 세계시장에서 주목받는 이유 중 하나로 작용한다.

냉전의 잔재가 여전히 전 세계 곳곳에 남아 있는 가운데, 한반도의 지속적인 불안정성은 국제사회에서 끊임없이 관심을 받는 주제가 되었다. 이러한 맥락에서 <쉬리>, <간첩 리철진>(1999), <유령>(1999), <공동경비구역 JSA>와 같은 작품들은 20세기 말과 21세기 초의 역사적인 금기를 깨고 등장한 블록버스터 영화들로, 정교한 제작과 탄탄한 서사를 통해 한국영화 시장의 주력으로 자리 잡았다. 이뿐만 아니라, 이러한 영화들은 한국적 특수성을 담은 문화상품으로서의 가치를 인정받으며 성공적으로 세계 무대에 진출했다. 이 영화들은 한반도의 역사적 경험과 갈등을 바탕으로, 보편적이면서도 독특한 정체성을 담아냄으로써 한국영화의 국제적 위상을 높이는 데 크게 기여했다.

3. 통일 민족/국가의 환상을 넘어

21세기가 도래하는 시점에서, 세계화의 도전에 직면한 한국과 중국의 영화는 민족/국가의 경계를 넘어 보편성을 통해 자신들의 문화적 정체성을 재정의하려 했다. 장이머우의 영화 <영웅>은 '천하'라는 개념을 통해

종족을 비롯한 소공동체의 장벽을 허물고, 법치를 기반으로 한 '천하'를 구축하려는 시도를 보여준다. 반면, 박찬욱의 <공동경비구역 JSA>는 북한을 적에서 인간으로, 다시 탈(脫)혈연의 형제로 재구성하며, 남북한의 문화적인 통합을 중심으로 하는 소비 공동체의 상상을 만들어냄으로써 '하나의 민족, 두 개의 국가'라는 기존의 분단체제를 대체하려 한다.

이들테면 두 영화가 공통적으로 시도하는 서사는 '환상의 횡단'³³⁶⁾을 통해 현실에 직면하려는 노력으로 볼 수 있다. 영화 속에서 주인공이 민족/국가에 대한 환상을 통과하여 그 아래 숨겨진 모순과 공허함에 직면하게 될 때, 과거 트라우마에 의해 억압된 무의식은 증상으로 표출되며, 이는 진실(the Real)에 접근할 수 있는 계기가 된다. 이러한 서사적 구조 속에서, 두 영화는 각각 역사와 현실에 대한 문화적 반성을 시도할 뿐만 아니라, 냉전 이후 양국이 공유하는 문화적 증상을 투영한다.

그러나 이 두 영화가 구축한 환상은 모두 실패로 끝난다. 영화 <영웅>은 '통일 천하'라는 정치 유토피아적인 서사를 통해 국가권력의 집중을 정당화하려 하지만, 그 '천하'는 본질적으로 권력의 모순과 희생을 은폐하려는 환상에 불과하다. 반면, 영화 <공동경비구역 JSA>는 남북한 군인들 간의 친우 관계를 통해 관 중심의 '햇볕정책'의 한계를 드러내고, 통일 공동체라는 낭만적 상상에 대한 대중적 기대를 보완하려 한다. 이러한 시도에도 불구하고, 두 영화는 다층적인 역사적 서술 시점을 교차적으로 제시하며, 세계화가 전면화된 환경 속에서 양국의 국가 문화적인 위치와 국가적 의지를 해석하는 단초를 제공한다.

중국의 5세대 감독들은 신자유주의의 대두와 시장경제의 성장 속에서 진시황 암살을 포기하는 역사영화를 통하여 강한 국가의 정당성을 재차 선언했다. 반면, 한국의 운동세대 감독들은 권력 구조를 재구성하고, 시민 공동체에 대한 신뢰를 국가권력보다 우선시하며 세계화의 도전에 대응하고자 했다. 이에 대해 크리스 베리는 한중 양국의 초기 블록버스터 영화들이 각국의 문화적 맥락과 제작 환경에 깊은 영향을 받았다고 지적하며, "중국 블록버스터는 교육적 민족주의 색채가 강한 반면, 한국 블록버스터는 분단 현실이 야기한 불안을 탐구하는 공론장을 제공한다"³³⁷⁾고

336) '환상의 횡단(la traversée du fantasme)'은 자크 라캉의 정신분석 이론에서 유래된 개념으로, 인간이 자신의 무의식적 욕망과 판타지(환상) 구조를 직면하고 그것을 넘어 서려는 과정(또는 경험)을 의미한다.

337) Chris Berry, "What's Big about the Big Film? : 'De-westernising' the

평가했다. 이를테면, 한중 초기 블록버스터 영화의 차이는 단순한 영화적 기법에서 비롯된 것이 아니라, 세계화와 신자유주의 세계질서 속에서 양국이 경험한 문화적·정치적 변화와 밀접하게 연결된다.

또한, 이 두 영화가 반전평화를 핵심 가치로 강조한 것은 단순한 서사적 장치가 아니라, 국제 영화시장에서 외화를 벌어들이고 국가 이미지를 제고하려는 전략적 의도를 반영한다. 겉으로 보기에는 모두 할리우드 블록버스터의 형식을 차용한 듯하지만, 영화의 내적 서사는 민족/국가 서사를 강화하는 방식으로 설계되었으며, 이를 통해 국제 경쟁력을 갖춘 문화상품으로 자리매김하고자 했다. 이러한 작품들은 각국 영화산업의 대표작으로 세계시장에 진출하면서, 21세기 아시아 영화가 더 이상 국제 영화시장에서 변방에 머물지 않음을 보여준다.

특히, 2차 세계대전 이후 서구 영화시장에 의존해야 했던 과거의 '변방의 타자'와 달리, 2000년대의 아시아 영화는 세계를 단순한 외부 실체로 인식하지 않고, 오히려 아시아 내부로 내재화하는 전략을 취한다. 즉, 이들 영화는 단순히 서구의 보편주의를 부정하거나, 아시아적 정체성을 또 다른 형태의 보편성으로 대체하려는 것이 아니다. 오히려, 서구의 보편적 담론 속에서 아시아를 재정의하고, 민족/국가 정체성을 구축하는 중요한 매개체로 기능한다. 이를 통해, 아시아 영화는 서구와의 대립 구도를 넘어, 세계 영화시장에서 독자적인 위치를 점하며 글로벌 담론과의 능동적 관계를 형성해 나간다.

이러한 맥락에서, 장이머우의 영화가 중국의 부상을 상징하는 수출형 문화상품으로 기능했다면, 박찬욱의 <공동경비구역 JSA>는 공적인 집단의 윤리와 개인적인 도덕법칙을 분리하여 서술함으로써 국내 시장과 국제시장의 경계를 허물었다. 이는 한국영화의 문화적 정체성을 강화함과 동시에, 세계화된 환경 속에서 자연스럽게 융화되는 전략으로 작용했다. 이러한 차이는 단순히 개별 작품의 성향에서 비롯된 것이 아니라, 세계화와 접촉하면서 양국 영화산업의 구조적 변화와 밀접한 관련이 있다.

영화산업의 구조 차이를 기반으로 2000년대 이후, 한중 역사영화의 행보는 세계화의 흐름 속에서 각기 다른 방향으로 더욱 뚜렷이 나뉘었다.

Blockbuster in Korea and China", edited by Julian Stringer. *Movie Blockbuster* (London and New York: Routledge, 2003), 217-229. 한국어 번역본: 크리스 베리, 「중-한 스크린 커넥션: 파편들의 역사를 향하여」, 『한국영화, 세계와 마주치다』, 김소영 편, 서울: 현실문화연구, 2018, 191-225.

중국영화 속의 역사는 상업적 성공과 애국주의적 메시지를 결합하며 '국가의 영화'로 자리 잡았다. 예를 들어, <장진호(長津湖)>(천카이거, 2021)와 같은 영화는 국가 주도의 대규모 제작 시스템을 통해 애국주의적 서사를 강조하며 중국 시장에서 높은 상업적 성공을 거두었다. 이와 같은 영화들은 중국의 역사적 정체성을 집단적 서사와 국가 중심의 시각으로 재구성하며, 세계화를 중국 중심의 담론으로 재편하려는 의도를 담고 있다. 반면, 한국의 역사영화는 민주화 이후 사회적 요구와 변화된 관객의 기대를 반영하며 다양한 주제와 장르를 탐구했다. <화려한 휴가>(김지훈, 2007)에서 <택시운전사>(장훈, 2018)와 같은 작품은 한국의 특수한 역사적·사회적 경험을 보편적 감각으로 재구성하여 글로벌 관객과 공감대를 형성했다. 이러한 영화들은 단순히 한국의 이야기를 전달하는 것을 넘어, 세계화된 사회 속에서 개인의 삶과 사회적 갈등을 조명하며 국제적으로도 높은 평가를 받았다. 이러한 차이는 한중 역사영화가 세계화 속에서 민족적 정체성을 표현하고 조율하는 방식에서 나타나는 차별성을 드러낸다.

나아가, 2000년대부터 한중 양국의 영화산업은 세계화를 적극적으로 추진하며, 할리우드 시장과의 경쟁뿐만 아니라 아시아 내부에서의 협력 관계를 확대해 나갔다. 예컨대 김성수 감독의 <무사>(2001)와 천카이거 감독의 <무극(无极)> (2005)과 같은 초국적 영화들은 한중 양국의 기술력, 자본, 배우가 결합된 대표적인 사례로, 아시아 영화가 하나의 지역적 영화 체계로 자리 잡을 가능성을 시사한다. 이러한 협력은 양국 영화가 세계시장에서 경쟁력을 확보하는 전략적 방식이면서도, 각국의 문화적 정체성을 반영하는 방향으로 발전했다.

그러나 양국의 영화산업 환경이 서로 다르기 때문에 협력이 항상 순조롭지만은 않았으며, 때로는 지정학적 요인의 영향을 받기도 했다. 특히, 산업구조와 정부 정책의 차이는 공동 제작과정에서 다양한 도전 과제를 야기했으며, 이러한 불안정성은 지속적인 협력을 위한 장기적 모델 구축을 어렵게 만들었다. 따라서, 각국의 산업 환경이 지닌 특성을 고려하여 보다 효과적인 협력 방식을 구축하는 방안을 탐색하는 것이, 본 논문의 비교연구를 바탕으로 이어질 향후 연구 과제가 될 것이다.

제 5 장 결론

본 논문은 신자유주의 세계화라는 배경 속에서 한국과 중국의 뉴웨이브 역사영화가 민족적·국가적 정체성을 어떻게 재구성했는지를 비교 분석하였다. 이를 통해 두 영화 운동이 가진 유사점과 차이점, 그리고 각각의 영화산업과 시민사회가 세계화라는 도전에 어떻게 대응하며 변화했는지를 조명하였다.

제2장에서는 중국 뉴웨이브 역사영화가 과거 '인민영화'에서 다뤄지던 혁명과 전쟁의 서사를 어떻게 재구성했는지에 초점을 맞췄다. 혁명과 전쟁은 '인민영화'의 중심적 서사 구조로 사용되며, 국가 정당성과 이념을 정당화하는 도구로 기능했다. 그러나 지청-홍위병 세대의 뉴웨이브 영화는 이러한 서사를 개인적이고 민족적인 차원으로 전환하며 새로운 시각을 제시했다.

천카이거의 <황토지>와 <아이들의 왕>은 혁명역사를 '민간'의 시각으로 재발견하며, 기존 '인민'의 집단적 이미지를 해체한다. 여기서 '민간'은 단순히 전통문화를 상징하는 자연의 '원시성'이 아니라, 관방에 대항하는 공론장의 의미를 담고 있다. 이를 통해 <황토지>는 혁명의 과정에서 소외된 민중의 고통과 그들의 목소리를 조명하며, <아이들의 왕>은 집단주의적 교육과 이념이 개인에게 미친 영향을 탐구한다. 장이머우의 <인생> 역시 신중국 성립 이후의 인민 공동체 변화와 그 속에서 개인이 겪는 비극을 그리며, 혁명의 서사가 개인적이고 민족적인 트라우마로 전환되는 과정을 보여준다. 이러한 혁명 서사와 마찬가지로 전쟁 서사도 뉴웨이브 영화에서 재구성된다.

전쟁은 혁명의 수단으로 활용되며 '인민'의 희생과 승리를 강조하던 기존의 서사에서 벗어나, 민족적 고통과 인간의 본질을 성찰하는 방향으로 나아간다. 우즈뉴와 같은 감독들은 전쟁을 국가의 영광을 위한 수단으로 묘사하기보다, 전쟁이 초래하는 비극과 인간의 내적 갈등을 조명했다. 강문의 <귀신이 온다>는 이러한 접근의 대표적인 사례로, 민족과 국가의 정체성을 성찰하며 전쟁이 인간의 본성을 어떻게 드러내는지 탐구한다. 이 영화는 전쟁을 단순히 국가의 승리나 영웅 서사의 틀로 축소하지 않고, 민중의 고통과 비인간화를 가감 없이 보여줌으로써 전쟁의

본질을 직시한다. 그러나 이러한 비판적이고 실험적인 시도는 중국 영화 산업이 주선울 역사영화로 전환되면서 점차 소외되었다. 혁명과 전쟁을 국가 정당성을 강화하는 애국적 서사로 다시 편입시키는 흐름 속에서, 뉴웨이브 역사영화의 비판적 시각은 주류에서 밀려나게 되었다. 이는 중국영화가 뉴웨이브의 실험적이고 비판적인 흐름에서 주선울 애국주의로 전환되는 상징적 전환점을 보여준다.

제3장은 코리안 뉴웨이브 영화가 민주화운동과 분단 역사를 어떻게 재구성했는지 분석했다.

우선, '그들'과 '우리'의 삼분법에 대한 고찰함으로써 영화 <그들도 우리처럼>은 광산촌 민중의 투쟁을 통해 민주화운동의 사회적인 맥락을 조명한 작품으로 해석될 수 있다. 이어서 영화 <꽃잎>과 <박하사탕>은 '5·18 광주'를 둘러싼 영화적 기억을 재구성함으로써 민중에서 시민으로의 민주주의 사회공동체를 탐구했다. 특히 <박하사탕>은 가해자로서의 개인과 국가의 책임을 연결하며 한국에서 시민사회의 역량을 강조했다.

또한, 민주화운동은 분단 상황 속에서 형성된 군사독재 정권에 저항하는 운동으로 발전했다. 분단은 국가안보를 명분으로 삼아 권위주의 체제를 정당화하는 기반이 되었다. 따라서 분단 역사를 다룬 코리안 뉴웨이브 영화들은 민주화운동과 상호작용하며, 탈냉전적 시각을 통해 민족/국가의 정체성을 재구성한다. 예컨대, 영화 <그 섬에 가고 싶다>는 분단의 적대를 섬이라는 상징적 공간으로 치환하며, 화해와 갈등의 복합적 양상을 새롭게 조명한다. 같은 섬 공동체를 보여준 영화 <아름다운 시절>은 더 적나라하게 한국전쟁을 신식민주의와 연결하여 분단의 기원을 제국주의적 개입과 냉전 체제 속에서 재구성한다. 이를 통해 분단과 민주화가 단절된 문제가 아니라, 동일한 구조적 억압과 외부적 영향 속에서 형성된 긴밀한 관계임을 드러낸다.

반면, 영화 <쉬리>는 분단의식을 상업적 블록버스터로 재구성하며, 세계화된 환경 속에서 한국의 정체성을 재정립하려는 실험으로 작용했다. 이 영화는 북한의 적대적 이미지를 소비문화와 결합된 남북 연대의 가능성으로 전환하며, 세계시장에 한국적 서사를 성공적으로 진출시킨 사례로 평가받는다. 이처럼 민주화 운동세대의 코리안 뉴웨이브 영화들은 민주화운동과 분단 역사를 각각 독립적으로 다루기보다는, 이 둘이 서로 얽혀 있음을 드러내며 한국현대사의 핵심적 맥락을 탐구했다.

제4장은 한중 뉴웨이브 사영화가 세계화와 시장화의 흐름 속에서 민족적 정체성을 어떻게 재구성했는지 비교 분석하며, 각국의 역사적 맥락과 정치적 환경이 이러한 과정에 어떤 영향을 미쳤는지에 초점을 맞췄다. 이는 단순히 영화적 표현방식의 차이를 넘어, 각국의 사회적 기억과 정치적 윤리를 심층적으로 이해하는 데 중요한 단서를 제공한다.

문학과 '5·18 광주'를 재현한 영화들은 폭력을 중심으로 한 기억윤리를 공유하면서도, 이를 다루는 방식에서는 뚜렷한 차이를 보인다. 한국영화는 폭력의 기억을 개인의 도덕법칙으로 전환하며 시민사회의 역할을 강조하는 서사를 구축했다. 예컨대, <박하사탕>은 개인의 트라우마와 국가의 책임을 연결하며, 시민사회가 분단과 민주화운동의 역사적 맥락에서 윤리적 책무를 수행해야 한다는 메시지를 전달한다. 반면, 중국영화는 폭력의 기억을 가족의 부끄러움이라는 공동체 윤리의 문제로 접근했다. 장이며우의 <인생>은 개인적 고통과 공동체의 변화를 통해 국가와 가족의 관계를 탐구하지만, 시민사회나 개인의 도덕적 책임이라는 차원은 강조하지 않는다. 이는 두 나라의 기억윤리가 세계화 속에서 민족적 정체성을 표현하는 방식에 차이를 만들어냈음을 보여준다.

중국 뉴웨이브 역사영화는 초기에는 '민간'이라는 개념을 통해 집단적이고 통합된 민족적 정체성을 강조했다. 그러나 1990년대 후반으로 접어들면서 문화적 민족주의를 기반으로 정치적 국가주의로 전환하는 경향이 나타났다. 이는 개혁개방과 국가 주도 신자유주의 체제의 정착이라는 맥락에서, 영화 매체가 국가와 시장의 이중적 검열 아래 놓이며 민간에서 시민으로의 공론장의 역할을 제한적으로 수행할 수밖에 없었던 구조적 한계를 반영한다. 반면, 코리안 뉴웨이브 영화는 민주화와 분단이라는 독특한 역사적 경험을 바탕으로 '민중'에서 '시민'으로의 전환을 탐구했다. 이들 영화는 민주화 이후 시민사회 형성의 맥락에서 국가 권력과의 긴장을 드러내며, 윤리적 개인을 기반으로 한 시민 공동체의 가능성을 제시했다.

결론적으로, 한중 뉴웨이브 역사영화는 냉전 종료와 급격한 사회적 변화를 배경으로 등장하며, 역사를 재구성함으로써 새로운 민족적·국가적 정체성을 재구성하고 각국의 정치적·사회적 과도기에 대응해 왔다. 두 영화 운동은 세계화라는 환경 속에서 공통된 목표를 공유했지만, 기억윤리에 의한 사회공동체의 형성에서는 각국의 사회적, 산업적 조건에 따

라 뚜렷한 차이를 보였다. 중국 뉴웨이브 영화는 집단적 서사를 통해 국가 중심의 정체성을 강화했고, 한국 뉴웨이브 영화는 개인의 도덕적 책임을 중심으로 한 시민 공동체를 탐색하며 민주화와 분단이라는 경험을 세계적 담론으로 확장했다. 이러한 차이는 단순히 개별 작품의 성향에서 비롯된 것이 아니라, 세계화와 접촉하면서 양국 영화산업의 구조적 변화와 밀접한 관련이 있다.

한중 뉴웨이브 역사영화에 나타난 기억윤리의 차이는 1990년대 말 이후의 초기 블록버스터 영화에서도 나타난다. 예컨대, 장이머우의 <영웅>은 중화주의와 웅장한 영상미를 결합해 세계화를 중국 중심으로 재편하려는 야심을 드러냈다. 영화는 진시황의 통일 서사를 통해 강한 국가의 정당성을 강조하며, 중국의 부상을 상징적으로 표현했다. 반면, 박찬욱의 <공동경비구역 JSA>는 세계시장과 대화하며 남북한 분단이라는 한국적 현실을 글로벌 관객이 공감할 수 있는 보편적 서사로 재구성했다. 이는 세계와의 대화가 곧 세계가 민족/국가에 내재하는 '타자'로서의 존재임을 인식하는 것을 의미한다. 따라서 본 연구는 한중 뉴웨이브 역사영화의 비교를 통해 세계화 속에서 지역적 정체성과 보편적 가치를 어떻게 결합할 수 있는지를 모색하는 중요한 시사점을 제시한다. 역사영화는 민족적 정체성을 단순히 과거의 기억 속에 고정하는 것이 아니라, 역사적 상상력을 통해 현재와 미래를 조망하며, 세계와 소통하고 공감할 수 있는 강력한 매체임을 보여준다.

참고문헌

1. 단행본

(1) 한국어 저서

- 권성우. 「환상 속의 삶」, 『헐리우드 키드의 생애』, 서울: 민족과 문학사, 1992.
- 김동호 외. 『한국영화 정책사』, 파주: 나남출판, 2005.
- 김선아. 『한국영화라는 낯선 경계』, 서울: 커뮤니케이션북스, 2006.
- 김소연. 『환상의 지도: 한국영화, 그 걸을 거슬러 길을 묻다』, 서울: 울력, 2008.
- . 『실재의 죽음: 코리안 뉴 웨이브 영화의 이행기적 성찰성에 관하여』, 서울: 도서출판 b, 2008.
- 김소영. 『근대성의 유명들: 판타스틱 한국영화』, 서울: 씨앗을뿌리는사람, 2000.
- . 「사라지는 한국 여성들 : 한국형 블록버스터 영화의 무의식적 광학」, 『한국형 블록버스터 : 아틀란티스 혹은 아메리카』, 서울: 현실문화연구, 2001.
- 김윤식. 「후일담 문학과 소설가 소설의 넘어서기론」, 『1990년대 한국소설의 표정』, 서울: 서울대학교출판부, 1994.
- 김정훈 외. 『386 세대유감』, 파주: 웅진지식하우스, 2019.
- 김종원 외. 『우리 영화 100년』, 서울: 현암사, 2001.
- 김지석. 「단편 사회와 개소공포증」, 『한국영화 읽기의 즐거움』, 서울: 책과몽상, 1995.
- 김철규. 『한국 시민운동의 구조와 동학』, 서울: 집문당, 2007.
- 남다운. 「우리는 그 날을 누구의 기억으로 사유하는가」, 『한국 뉴웨이브의 정치적 기억』, 서울: 연세대학교 출판부, 2007.
- 로버트 A. 로젠스톤. 『영화, 역사영화와 새로운 과거의 만남』, 김지혜 옮김, 고양: 소나무출판사, 2002.
- 박성수. 『드뢰즈와 영화』, 서울: 문화과학사, 1998.
- 박일영. 『한국 무의 이해』, 서울: 분도출판사, 1999.

- 박현채. 『민족경제론의 기초이론』, 서울: 돌베개, 1989.
- 백문임. 「시간의 불가역성과 메멘토 모리」, 『형언 : 문학과 영화의 원근법』, 서울: 평민사, 2004.
- . 『줌-아웃: 한국영화의 정치학』, 서울: 연세대학교 출판부, 2001.
- 백영서. 『동아시아의 귀환: 중국의 근대성을 묻는다』, 서울: 창작과비평, 2000.
- 브루스 핑크. 『라캉의 주체』, 이성민 옮김, 서울: 도서출판 b, 2013.
- 서영채. 『죄의식과 부끄러움』, 고양: 나무플러스나무, 2017.
- 아비샤이 마갈릿. 『기억의 윤리』, 박의연 외 옮김, 서울: 한국문화사, 2023.
- 연세대 미디어아트연구소 엮음. 『영화와 시선 3-박하사탕』, 서울: 도서출판 삼인, 2003.
- 오영숙. 「탈/냉전 시기, 남한의 영화문화와 중국영화 수용」, 『이동하는 아시아』, 성공회대학교 동아시아연구소 편, 서울: 그린비, 2013.
- 요모타 이누히코. 「분단의 분절」, 『공동경비구역 JSA』, 연세대미디어아트연구소 엮음, 서울: 도서출판 삼인, 2002.
- 유지나 외. 『한국영화사공부: 1980-1997』, 서울: 이채, 2005.
- 영화진흥공사 엮음. 『1990년도판 한국영화연감』, 서울: 집문당, 1990.
- 엮음. 『1992년도판 한국영화연감』, 서울: 집문당, 1992.
- 엮음. 『1995년도판 한국영화연감』, 서울: 집문당, 1995.
- 영화진흥위원회 엮음. 『2001년도판 한국영화연감』, 서울: 집문당, 2001.
- 이남희. 『민중만들기-한국의 민주화운동과 재현의 정치학』, 서울: 후마니타스, 2015.
- 이영일. 『이영일의 한국영화사 강의록』, 서울: 도서출판 소도, 2002.
- 이영재. 『아시아적 신체-냉전 한국·홍콩·일본의 트랜스/내셔널 액션영화』, 서울: 소명출판, 2019.
- 이정하. 「장선우에 관한 노트」, 『영화와 글쓰기』, 서울: 도서출판 부키, 1997.
- 이하나. 『국가와 영화: 1950~60년대 대한민국의 문화재건과 영화』, 서울: 해안, 2013.
- 이호인. 『한국 뉴웨이브 영화: 1975~1995』, 서울: 박이정, 2020.
- 임정택·김성태 외. 『세계영화사강의』, 서울: 연세대학교출판부, 2001.
- 자크 데리다. 『마르크스의 유령들』, 진태원 옮김, 서울: 그린비, 2014.
- 자크 라캉. 『자크 라캉 세미나 11: 정신분석의 네 가지 근본개념』, 맹정현·이수련 옮김, 서울: 새물결, 2008.

- 장선우. 「새로운 삶, 새로운 영화」 (1983), 서울영화집단 엮음, 『새로운 영화를 위하여』, 서울: 학민사, 2000.
- 정성일. 「영화광을 호명하는 방식에 대하여」, 『언젠가 세상은 영화가 될 것이다』, 서울: 바다출판사, 2010.
- 정영권. 『적대와 동원의 문화정치: 한국 반공영화의 제도화 1949-1968』, 서울: 소명출판, 2015.
- 최원식·백영서 편. 『동아시아인의 '동양' 인식 : 19-20세기』, 서울: 문학과 지성사, 1997.
- 최윤. 「저기 소리없이 한 점이 꽃잎이 지고」, 『꽃잎처럼』, 공선옥 외 공저, 서울: 풀빛, 1995.
- 폴 월먼. 「한국영화를 통해 우회하기」, 『트랜스: 아시아 영상문화』, 김소영 편, 서울: 현실문화연구, 2006.
- 프리드리히 니체. 『니체전집 2: 비극의 탄생·반시대적 고찰』, 이진우 옮김, 서울: 책세상, 2005.
- 한나 아렌트. 『혁명론』, 홍원표 옮김, 파주: 한길사, 2004.
- 한국영상자료원 엮음. 『아카이브 프리즘 : 전단의 시대』, 2020.

2) 중국어 저서

- 北島·李陀 編. 『七十年代』, 香港: 牛津大學出版社, 2009.
- 柴效鋒. 『周曉文: 曉文也瘋狂』, 長沙: 湖南文藝出版社, 1996.
- 陳墨. 『陳凱歌電影論』, 北京: 文化藝術出版社, 1998.
- 陳思和. 「民間的浮沉: 從抗戰到文革-文學史的一种解釋」, 『昨天的故事: 關於重寫文學史』, 李陀 編, 香港: 牛津大學出版社, 2006.
- 程代熙. 「關於文學與真實的關係問題」, 『劇本創作座談會文集』, 中國戲劇家協會研究室 編, 成都: 四川人民出版社, 1981.
- 程青松·黃鸝 編. 『我的攝像機不撒謊』, 北京: 中國友誼出版公司, 2002.
- 大衛·哈維. 『新自由主義簡史』, 王欽譯, 上海: 上海譯文出版社, 2010.
- 戴錦華. 「刺秦」變奏曲, 『昨日之島: 戴錦華電影文章自選集』, 北京: 北京大學出版社, 2015.
- . 『電影理論與批評手冊』, 北京: 科學技術文獻出版社, 1993.
- . 「后革命的幽灵」, 『跨文化對話: 第38輯』, 樂黛雲, 李比雄編, 北京: 商務印書館, 2018.

- .『沙漏之痕』，濟南：山東友誼出版社，2006.
- .『霧中風景：中國電影文化 1978-1998』，北京：北京大學出版社，2000.
- .『印痕』，石家莊：河北教育出版社，2002.
- 高力克.「如何認識轉型中國——關於自由主義與新左派的論爭」，『啓蒙的自我瓦解－1990年代以來中國思想文化界重大爭論研究』，許紀霖 等編，長春：吉林出版社集團，2007.
- 賀佳梅.『思想中國：批判的當代視野』，廣東：廣東人民出版社，2014.
- 賀照田.『革命-後革命：中國崛起的歷史、思想、文化省思』，台北：國立陽明交通大學出版社，2020.
- 胡星亮.『影像中國與中國影像－百年中國電影藝術發展史』，北京：北京大學出版社，2014.
- 許紀霖.「新天下主義與中國的內外秩序」，許紀霖·劉擎 編，『新天下主義』，上海：上海人民出版社，2014.
- 焦雄屏.『風云際會-與當代中國電影對話』，臺北：遠流，1998.
- .『映像中國』，上海：復旦大學出版社，2005.
- 李道新.『中國電影批評史，1897-2000』，北京：中國電影出版社，2002.
- .『中國電影文化史』，北京：北京大學出版社，2005.
- 李澤厚.『中國現代思想史論』，北京：東方出版社，1987.
- 倪震.『北京電影學院故事-第五代前史』，北京：作家出版社，2002.
- 潘鳴嘯.『失落的一代：中國的上山下鄉運動，1968-1980』，香港：香港中文大學出版社，2009.
- 啓之 編.『姜文的「前世今生」：鬼子來了』，台北：新銳文創，2011.
- 錢理群.『毛澤東時代和後毛澤東時代(1949-2009)-另一種歷史書寫(下)』，台北：聯經出版，2012.
- 秦暉.『傳統十論：本土文化的制度、文化和變革』，上海：復旦大學出版社，2003.
- 孫歌.『尋找亞洲：創造另一種認識世界的方式』，貴州：貴州人民出版社，2019.
- 孫立平.『轉型與斷裂－改革以來中國社會結構的變遷』，北京：清華大學出版社，2004.
- 孫獻韜.『中國電影百年：1977-2005』，北京：中國廣播電視出版社，2005.
- 汪暉.「中國“新自由主義”的歷史根源」，『去政治化的政治：短20世紀的終結與90年代』，北京：三聯書店，2008.
- 王斑.『全球化陰影下的歷史與記憶』，南京：南京大學出版社，2006.
- 王一川.『雜語溝通：世紀轉折期中國文藝潮』，武漢：湖北教育出版社，2000.
- 孟君.『1990年代中國電影中的作者表述』，北京：中國社會科學出版社，2009.

- 夏衍. 『話說<黃土地>』, 北京: 中國電影出版社, 1986.
- 許紀霖. 『中國時刻: 從富強到文明崛起的歷史邏輯』, 香港: 香港城市大學出版社, 2019.
- 尹鴻·凌燕. 『新中國電影史: 1949-2000』, 長沙: 湖南美術出版社, 2002.
- 于敏. 「<晚鐘>包的什麼餡兒」, 『于敏文集-第五卷』, 北京: 中國電影出版社, 2014.
- 余永定. 「20世紀90年代中國宏觀經濟運行與政策回顧」, 『一個學者的思想軌跡』, 北京: 中信出版社, 2005.
- 虞吉. 『中國電影史綱要』, 重慶: 西南師範大學出版社, 2008.
- 張暖忻. 「我們怎樣拍<沙鷗>」, 『電影導演的探索 (2)』, 北京: 中國電影出版社, 1983.
- 張旭東. 『社會風景的寓言』, 上海: 上海人民出版社, 2021.
- . 「與歷史相遇的視覺政治-解讀'第五代」, 『改革時代的中國現代主義: 作為精神史的80年代』, 北京: 北京大學出版社, 2014.
- 張煊. 『晚鐘為誰而鳴: 吳子牛』, 長沙: 湖南文藝出版社, 1996.
- 張英進. 『審視中國: 從學科史角度觀察中國電影與文學研究』, 南京: 南京大學出版社, 2006.
- . 『影像中國: 當代中國電影的批評重構及跨國想象』, 上海: 三聯書店, 2008.
- 張占斌·宋一夫. 『中國: 毛澤東熱』, 太原: 北岳文藝出版社, 1991.
- 『中國電影年鑒』. 中國電影出版社, 1992.
- 周蕾. 『溫情主義寓言·當代華語電影』, 陳衍秀 譯, 台北: 麥田出版社, 2019.

3) 영어 논저

- Berry, Chris. "What's Big about the Big Film?: 'De-Westernising' the Blockbuster in Korea and China," *Movie Blockbuster*, edited by Julian Stringer, London and New York: Routledge, 2003.
- De Valck, Marijke. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
- Dirlik, Arif. *Marxism in the Chinese Revolution*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2005.
- Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*, New York: Oxford

- University Press, 2005.
- Kim, Kyung Hyun. "Post-Trauma and Historical Remembrance in A Single Spark and A Petal," *The Remasculinization of Korean Cinema*, Durham, NC: Duke University Press, 2004.
- Margalit, Avishai. *The Ethics of Memory*, London: Harvard University Press, 2002.
- Paquet, Darcy. *New Korean Cinema: Breaking the Waves*, London and New York: Wallflower Press, 2009.
- Rosenstone, Robert A., ed. *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.
- Rothman, William. "The Goddess: Reflections on Melodrama East and West," *Melodrama and Asian Cinema*, edited by Wimal Dissanayake, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Willemen, Paul. "The National Revisited," *Theorising National Cinema*, edited by Valentina Vitali and Paul Willemen, London: British Film Institute, 2006.
- Wang, Ban. "Traumatic History Against Melodrama," *Illuminations from the Past: Trauma, Memory, and History in Modern China*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2004.
- Yi, Hyo-In. *Korean New Wave: Retrospectives from 1980 to 1995*, Pusan: Pusan International Film Festival, 1996.

2. 학술논문 및 학위논문

1) 한국어 논문

- 강승묵. 「영화의 영상재현을 통한 역사구성 방식에 관한 연구: 영화 <꽃잎>, <박하사탕>, <화려한 휴가>를 중심으로」, 서강대학교 박사학위논문, 2007.
- 고부웅. 「문화와 민족 정체성: 『서편제』, 『헐리우드 키드의 생애』, 『꽃잎』」, 『비평과 이론』 제5권 2호(2000): 101-124.

- 권은선. 「1970년대 국책영화와 대중영화의 상관성 연구」, 『현대영화연구』 제21호(2015): 7-36.
- 김광익. 「저항문화와 무속의례 : 대한민국의 정치적 맥락」, 『한국문화인류학』 제23호(1991): 131-172.
- 김근식. 「대북 퍼주기 논란과 남남갈등: 현황과 과제」, 『통일문제연구』 제37호(2002): 157-175.
- 김소연. 「민족영화론의 변이와 코리안 뉴 웨이브 영화담론의 형성」, 『민중서사연구』 제15호(2006): 287-318.
- 김익상·김승경. 「초창기 한국형 블록버스터 영화의 제작과정 연구: <쉬리>의 사례를 중심으로」, 『씨네포럼』 제31호(2018): 197-225.
- 문재철. 「영화적 기억과 문화적 정체성에 대한 연구: Post-Korean New Wave Cinema를 중심으로」, 중앙대학교 박사학위논문, 2002.
- 박명진. 「한국영화의 역사재현 방식 : 광주항쟁 소재 영화를 중심으로」, 『국제어문』 제41호 (2007): 217-254.
- 박영균. 「한국 사회변혁이론과 민주-통일변혁론의 재정립」, 『통일인문학』 제72호 (2017): 71-99.
- 박은태. 「1990년대 후일담 소설의 문학사적 연구」, 『한국문예비평연구』 제26호 (2008): 337-367.
- 백지운. 「대만 '향토문학'의 동아시아적 맥락」, 『창작과비평』 제39권 4호(2011): 62-79.
- 변재란. 「남한영화에 나타난 북한에 대한 이해-〈쉬리〉〈간첩리철진〉〈공동경비구역JSA〉를 중심으로」, 『영화연구』 제16호(2001): 241-276.
- 신동준 외. 「한국 시민단체의 성장에 대한 양적 연구」, 『조사연구』 제6권 2호 (2005): 75-102.
- 오영숙. 「냉전 해체 시기, 남한의 영화문화와 중국영화 수용」, 『인문학논총』 제30호 (2012): 259-294.
- . 「한국 로드무비의 심상지리와 시대 정서」, 『영화연구』 제84호 (2020): 197-228.
- 유경순. 「1980년대 학생운동가들의 노학연대활동과 노동현장투신 방식의 변화」, 『기억과 전망』 제32호(2015): 200-246.
- 유종일. 「신자유주의, 세계화, 한국 경제」, 『창작과비평』 제35권 3호(2007): 153-170.

- 이문강. 「샘물 같은 사람: 영화 '아름다운 시절' 이광모 감독」, 『샘터』 제30권 1호(1999): 76-77.
- 이영재. 「한국영화의 세계화, 정치경제학적 원천과 산업전략-〈쉬리〉와 〈공동경비구역JSA〉의 경우」, 『상허학보』 제70권(2024): 537-581.
- 이현진. 「5·18영화의 전개와 재현양상 연구」, 한양대학교 석사학위논문, 2009.
- 전재호. 「한국 민족주의의 반공 국가주의적 성격에 관한 연구 : 식민지 시기 '부르주아 우파'와 국가형성 초기 '이승만 세력'을 중심으로」, 『지역과 세계』 제35권 2호(2011): 117-144.
- 정근식. 「항쟁의 기억과 영상적 재현-5·18 다큐멘터리의 전개과정」, 『민주주의와 인권』 제3권 2호(2003): 105-146.
- 정은영. 「감각적인 것의 재분배-2000년대의 시에 대하여」, 『창작과비평』 제142호(2008): 67-84.
- 조준형. 「반공영화 소사」, 『영상문화정보』 제22호(2001): 29-34.
- 주유신. 「한국 영화의 성적 재현에 대한 연구 : 세기 전환기의 텍스트들을 중심으로」, 중앙대학교 박사학위논문, 2003.
- 주인. 「5·18 문학의 세 지평: 문순태, 최윤, 정찬 소설을 중심으로」, 『어문론집』 제31호(2003): 259-280.
- 채희숙. 「한국사회 폭력이미지와 활력이미지의 계보 : 5·18 광주 소재 영화들을 중심으로」, 한국예술종합학교 석사학위논문, 2012.
- 천정환. 「1980년대와 '민주화운동'에 대한 '세대 기억'의 정치」, 『민중서사연구』 제20권 3호(2014): 187-220.
- 최장집 외. 「민중 민주주의란 무엇인가」, 『철학과 현실』 제4호(1990): 65-102.
- 최장집. 「민중과 시민: 민주주의를 이해하는 두 개의 다른 방법」, 『황해문화』 제58호(2008): 127-153.
- 토니 레인즈. 「한국영화의 새물결을 주도하는 감독들」, 『영화』 제157호(1994): 106-111.
- 황미요조. 「한류의 시대, 한국영화의 혼종성과 초국적인 수용에 접근하는 문화연구의 방법론」, 『인문학연구』 제27집(2017): 3-30.
- 황인성·강승묵. 「영화 <꽃잎>과 <화려한 휴가>의 영상재현과 대중의 기억이 구성하는 영화와 역사의 관계에 대한 연구」, 『영화연구』 제35호(2008): 43-76.

2) 중국어 논문

- 陳凱歌. 「我拍<孩子王>」, 『南方文壇』 1 (1997): 39-40.
- 陳思和. 「中國當代文學與“文革”記憶」, 『中國現代文學論叢』 2 (2008): 79-85.
- 陳偉軍. 「‘后新時期’概念討論與‘后現代’話語生產」, 『求是學刊』 6 (1998): 77- 81.
- 陳旭光·張明浩. 「2020年中國電影產業年度報告」, 『中國電影市場』 4 (2021): 4-15.
- 陳旭光. 「“影像的中國”: 第五代、第六代導演比較論」, 『文藝研究』 12 (2006) : 88-98.
- 崔衛平. 「電影中的“文革”敘事」, 『粵海風』 4 (2006: 36-46.
- 戴錦華. 「斷橋: 子一代的藝術」, 『電影藝術』 4 (1990): 64-78.
- . 「個人寫作與青春故事」, 『電影藝術』 3 (1996): 10-12.
- . 「歷史、記憶與再現的政治」, 『藝術广角』 2 (2012): 4-12.
- . 「新中國電影: 第三世界批評的筆記」, 『電影藝術』 1 (1991): 46-54.
- 德里克·阿里夫. 「世界資本主義視野下的兩個文化革命」, 『二十一世紀』 10 (1996): 4-15.
- 丁亞平·盧琳. 「好萊塢與中國電影工業—改革開放30年的電影、市場與身份想象」, 『解放軍藝術學院學報』 1 (2009): 5-9.
- 高丙中. 「“公民社會”概念與中國現實」, 『思想戰線』 1 (2012): 31-38.
- 郭月蓮. 「論《英雄》與新歷史主義」, 『電影藝術』 4 (2003): 7-9.
- 黃式憲. 「《英雄》的市場凱旋及其文化悖論」, 『當代電影』 2 (2003) : 19-22.
- 厲震林. 「論審丑的“新史學”體驗」, 『當代電影』 2 (1996) : 59-65.
- 列孚·吳思遠 等. 「近年香港電影發展態勢」, 『當代電影』 11 (2010) : 12-19.
- 孟君. 「歷史敘事: 個人命運的歷史陳述」, 『文藝評論』 6 (2006) : 33-39.
- 倪震. 「世紀之交的韓國電影」, 『電影藝術』 4 (2000) : 102-104.
- 潘天強. 「中國電影的代際問題」, 『文藝研究』 12 (2009) : 77-89.
- 彭加瑾. 「把握與超越—看影評《黃土地》《一個和八個》」, 『電影藝術』 6 (1985) : 36-40.
- 秦暉. 「中國轉軌之路的前景」, 『戰略與管理』 1 (2003) : 1-20.
- 談潔. 「從韓國電影<寄生蟲>橫掃奧斯卡說起」, 『上海藝術評論』 2020(2) : 41-42.
- 王東成. 「用真實的記憶偽造歷史—評電影<陽光燦爛的日子>」, 『中國青年研究』 1 (1996) : 19-20.
- 王曉明. 「九十年代與“新意識形態”」, 『天涯』 6 (2000) : 4-16.
- 吳菁. 「面對精神“真空”: 激情與冷峻—<陽光燦爛的日子>和<四百下>的比較」, 『當代電影』 6 (1996) : 78-81.
- 徐賁. 「‘第三世界批評’在當今中國的處境」, 『二十一世紀』 2 (1995) : 16-27.

- 許紀霖. 「啓蒙的命運—二十年來的中國思想界」, 『二十一世紀』 12 (1998): 4-13.
- 張法·張頤武·王一川. 「從'現代性'到'中華性'-新知識型的探尋」, 『文藝爭鳴』 2 (1994): 10-20.
- 張洪流. 「走向更成熟的反思-芻議新時期電影中對文革現象的批評」, 『電影評介』 2 (1989): 4.
- 張隆溪. 「多元社會中的文化批評」, 『二十一世紀』 2 (1996): 18-25.
- 張檸. 「“先鋒”殺死了“英雄”」, 『南風窗』 2 (2003): 77.
- 張衛. 「与何群談何群—關於電影美術、導演的對話」, 『當代電影』 2 (1991): 59-72.
- 張旭東. 「銀幕上的“語言之物”与“歷史之物”-對“中國新電影”的嘗試性把握」, 『電影藝術』 5 (1989): 11-16.
- 張頤武. 「闡釋中國的焦慮」, 『二十一世紀』 4 (1995): 128-135.
- . 「帝國英雄」, 『讀書』 2 (2003): 62-64.
- . 「后新時期中國電影：分裂的挑戰」, 『當代電影』 5 (1994): 4-11.
- . 「全球化与中國電影的二元性發展」, 『當代電影』 6 (1996): 13-20.
- . 「再度想象中國：全球化的挑戰与新的'內向化」, 『電影藝術』 1 (2001): 16-21.
- 張藝謀·肖風. 「《一个和八个》攝影闡述」, 『北京電影學院學報』 1 (1985): 123-131.
- 張英進. 「學術的主體性與話語權：「華語電影」爭論的觀察」, 『二十一世紀』 4 (2016): 47-60.
- . 「神話背后：國際電影節与中國電影」, 『讀書』 7 (2004): 69-74.
- 鄭洞天. 「代与无代—對中國導演傳統的一種描述」, 『當代電影』 1 (2006): 10-12.
- 仲呈祥·饒曙光. 「文化反思中的新時期電影創作」, 『當代電影』 1 (1987): 37-45.
- 朱水涌·張靜. 「傳統重建爲何尷尬-以“尋根文學”爲例」, 『文藝爭鳴』 6 (2009): 69-73.

3) 영어 논문

- Berry, Chris. "No Father-and-Son Reunion: Chinese Sci-Fi in The Wandering Earth and Nova." *Film Quarterly* 74, no. 1 (2020): 40 - 44.
- Chan, Felicia. "The International Film Festival and the Making of a National Cinema." *Screen* 52, no. 2 (2011): 253 - 260.
- Chow, Rey. "We Endure, Therefore We Are: Survival, Governance, and Zhang Yimou's To Live." *South Atlantic Quarterly* 95 (1996): 1039 - 1064.

- Jansen, Sue. "Ambiguities and Imperatives of Market Censorship: The Brief History of a Critical Concept." *Westminster Papers in Communication and Culture* 7, no. 2 (2017): 12 - 30.
- Kim, Kyung Hyun. *The New Korean Cinema: Framing the Shifting Boundaries of History, Class, and Gender*. PhD diss., University of Southern California, 1998.
- Nichols, Bill. "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit." *Film Quarterly* 47, no. 3 (1994): 16 - 30.
- Park, Seung Hyun. *A Cultural Interpretation of Korean Cinema, 1988 - 1997*. PhD diss., Indiana University, 2000.
- Rosenstone, Robert A. "The Historical Film as Real History." *Filmhistoria Online* 5, no. 1 (1995): 5 - 23.
- White, Hayden. "Historiography and Historiophoty." *The American Historical Review* 93, no. 5 (1988): 1193 - 1199.
- . "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory." *History and Theory* 23, no. 1 (1984): 1 - 33.
- Willemsen, Paul. "For a Comparative Film Studies." *Inter-Asia Cultural Studies* 6, no. 1 (2005): 98 - 112.

3 기타: 신문기사 및 인터넷 자료

- 박광수, 이영재 인터뷰, 「탄광촌에서 <그들도 우리처럼>의 촬영을 시작하다」, 『KINO』, 2000.5.
- 성하훈, 「한국영화운동 40년 ⑨」, 『오마이스타』, 2020.04.09. 2024.12.31. 검색, https://star.ohmynews.com/NWS_Web/OhmyStar/at_pg.aspx?CNTN_CD=A0002629766
- “'5·18 광주' 최초 보도한 기자는 故 유영길 감독이었다”, 『신동아』, 2021.09.01. 2024.12.31. 검색, <https://shindonga.donga.com/society/article/all/13/2892088/1>

崔衛平,「荒腔走板的南京南京」,『中國報道周刊』,2009.05.06. 2024.12.31.
검색, <https://www.china-week.com/html/4992.htm>

戴錦華,「作為小說家的李滄東--訪談」,中國作家網,2020.07.06. 2024.12.3
1. 검색, <https://www.chinawriter.com.cn/n1/2020/0705/c405057-31771630.html>

陶東風,「如何理解文革」,『愛思想』,2023.10.30. 2024.12.31. 검색, <https://www.aisixiang.com/data/99272.html>

「國產電影能拿全球票房第一,為什麼沒全球影響力」,『第一財經』,2021.11.22. 2024.12.31. 검색, <https://m.yicai.com/news/101236732.html>

「1995: 吳子牛的<南京大屠殺>」,『三聯生活周刊』,2007.07.19. 2024.12.31. 검색, <https://www.lifeweek.com.cn/article/36985>

부록 1 : 1984년~2000년 한국영화산업 관계연표

연도	정치·사회	영화정책	영화계
1984	2월 학원자율화 실시 9월 전두환, 일본 방문 11월 남북경제회담	12.31 『영화법』 제5차 개정 1) 영화사 허가제에서 등록제로 변경 2) 독립제작(연1회, 제작신고만으로 가능) 3) 사전심의 문화공보부에서 공운으로 넘김	2월 영화 <물레야 물레야> 칸 영화제 초청 3월 영화아카데미 개원 5월 영화 <바구니> 제작시비 토론 7월 '작은영화를 지키고 싶습니다' 행사 10월 시카고영화제 영화 <물레야 물레야> 촬영상
1985	4월 전국학생총연합 (전학련) 결성 6월 구로동맹파업사건 7~8월 '학원안정법' 파동 10월 '사회구성체 논쟁' (일명 'CNP' 논쟁)	10월 제1차 한미영화협상: 미국영화사 한국 내 지사 설치 허용(1987년부터)	2월 영화 <뽕별> 베를린 영화제 본선 진출
1986	5.3 인천사태 6월 교수 265명 시국선언문 9월 제10회 아시안경기 개막	11월 기존의 우수영화제도가 '좋은 영화' 제도로 개편 12.31 제6차 영화법 개정: 외국영화사의 국내 영업 등록 가능, 수입편수 쿼터제 및 수입 가격 상한제 폐지	2월 영화 <길소뜸> 베를린 영화제 본선진출 3월 신상옥 감독 북한 탈출 10월 서울영화집단(1982) 서울영상집단으로 개명 11월 영화 <파랑새> 사건
1987	1월 박종철고문치사사건 4.13 전두환 호헌조치 6.10 항쟁 및 6.29선언 7~8월 노동자 대투쟁 11월 언론기본법 폐지; 금서 해금 등 출판 활성화 조치 12월 대통령 노태우 당선	9월 공운의 시나리오 사전심의 폐지	5월 영화감독 시국성명 9월 영화 <씨받이> 베니스 영화제 최우수 여우상 10월 동경국제영화제 <나그네는 길에서도 쉬지 않는다> 국제비평가연맹상 12월 감독위원회, 한국영화개혁선언문 발표
1988	4.26 총선과 '여소야대' 6.10 남북청년학생회담, 경찰의 원천봉쇄로 좌절 7월 대북정책 7.7선언 9월 서울올림픽대회 개막 11월 '5공 청문회' 생중계	10월 제2차 한미영화협상: 외국수입영화 프린트 별수 제한완화 및 1994년까지 폐지; 외화 통관 추천제 폐지, 수입심의도 간소화	2월 베를린 영화제 <바보선언> Reader Jury of the "Zitty" 수상; <칸트씨의 발표회> 등 6편 독립영화 초청. 8월 미국 직배영화

	시작		<위험한 정사> 상영 9월 민족영화연구소 설립 9~10월 서울올림픽 문화예술 축전 영화행사
1989	1월 국민 해외여행 전면개방 1월 한국-헝가리 본격 수교 2월 '인노회' 사건 3월 제1차 남북체육회담 개최 3월 황석영 작가, 문익환 목사 등 잇따라 방북사건 4월 공안합동수사본부 발족 5월 동의대 사건 6월 임수경 학생 방북	5월 영화진흥자금 국고 지원 및 사전제작지원사업 시행; 영화의 국제진출 중점 지원	1월 노동자뉴스제작단 출범 5월 칸 영화제 <달마가 동쪽으로 간 까닭은> '주목할만한 시선' 선정 9월 UIP 직배영화 상영극장의 뱀 소동 및 감독 정지영 등 구속 11월 낭트영화제 '임권택감독특별영화주간'
1990	1월 전노협 결성 5월 3당합당 8월 「남북교류협력에 관한 법률」 공포 9월 남북고위급회담 개최 10월 한·소련 국교관계 수립 10월 노태우 대통령 '범죄와 폭력' 특별선언	1월 문화공보부 폐지, 문화부 와 공보처 신설	1월 독립영화협의회 결성 4월 <파업전야> 탄압부당 영화감독위원회 성명 7월 UIP직배저지투쟁 결의대회 8월 <부활의 노래> 심의거부 반송 11월 영화 <그들도 우리처럼> 낭트영화제 심사위원 특별대상 여우상
1991	1월 주한미군 범죄에 대한 재판권 확대 등 개정 발의 4월 명지대 강경대 사망사건 5월 연쇄 분신자살 항의 투쟁 8월 일본군 위안부 김학순 할머니 증언 9월 남북한 동시 UN 가입	1월 '영화의 해'로 지정 2월 '음반 및 비디오에 관한 법률' 공포	8월 영화 <은마는 오지 않는다> 몬트리올영화제 여우주연상, 각본상
1992	1월 북한, IAEA 와 핵안전협정 체결 8월 한중 국교 수립 9월 『즐거운 사라』 외설 논란 12월 한-베트남 외교 정상화 12월 대통령선거 김영삼 당선	5월 문화부 홍콩영화 수입규제 발표	6월 폐사로영화제 한국영화특별전 9월 영화 <우리들의 일그러진 영웅> 몬트리올 영화제 제작자상 10월 영화 <하얀전쟁> 동경국제영화제 감독상

			12월 뉴욕 '서울의 미인들' 한국영화주간
1993	3월 북한, 핵확산금지조약 (NPT) 탈퇴선언 5월 전대협 후신 한총련 출범 8월 대학수학능력시험 실시 8월 금융실명제 실시 선언 12월 쌀개방 파동	7월 영화 및 영상산업에 제조업에 준하는 금융 및 세제혜택을 주기로 발표 7월 '극영화제작 사전 특별지원'	2월 스크린쿼터감시단 발족 10월 프랑스 '한국영화회고전' 개최
1994	2월 UR 재협상 요구시위 2월 정부, 57개 공기업의 민영화 계획 확정 발표 7월 김일성 주석 사망 10월 성수대교 붕괴사고 11월 김영삼 대통령, 세계화 구체작업 지시	2월 영진공, 영화진흥금고 운영방안 발표	2월 영화 <화엄경> 베를린 영화제 특별상 2월 한국영화제작가협회 (영화업에서 분리) 창립 4월 대중상 논란 9-10월 중국영화주간 개막 11월 영화 <장미빛 인생> 낭트영화제 최우수 여우상 11월 영화 <해적> 삭제장면 공표과 마찰
1995	1월 세계화추진위원회(WTO) 출범 및 한국 회원국 가입 2월 정부 '역사 바로세우기' 프로젝트 실시 6월 삼풍백화점 붕괴 대참사 6월 김영삼정부 대북 쌀 지원 11월 노태우 전 대통령, 너물수수혐의 등으로 구속 11월 민주노총 공식 출범 12월 5·18 특별법 제정, 전두환 전 대통령 구속 사건	3월 영화업, 제조업과 같이 세금감면 혜택 확정 12월 영상물 심의기관인 공윤이 공연예술진흥협의회 (공진협)로 개편 12.31 『영화진흥법』 제정: 1)영화제작 신고제 폐지 2)사전심의(공윤), 단편·소형 영화 등은 예외 3)영화진흥금고	3월 일본영화 상영저지투쟁 7월 미국 케네디센터, '한국영화주간' 11월 프랑스, 이집트 한국영화주간 12월 제1회 서울 국제독립영화제 개최
1996	2월 한일 독도영유권 분쟁 5월 2002년 월드컵 한일 공동개최 결정 8월 한총련 연세대 점거사태(7차 범민족대회) 12월 경제협력개발기구 (OECE) 가입 12월 노동법 날치기 사건	1월 문체부, 아시아 영상시장 권역화 추진 계획발표 7월 인구 30만 이상의 도시 영화관 교호상영제 폐지 10월, 헌법재판소가 영화 사전심의에 대해 위헌 판결	4월 대중상 <애니깽> 사태 9월 부산국제영화제 개막 9월 영화 <학생부군신위> 몬트리올 세계영화제 최우수 예술공헌상
1997	1월 한국 최대의 총파업인	4월 『영화진흥법』 1차개정:	6월 왕가위 <부에노스

	노동법개정 총파업투쟁 2월 황장엽 망명 사건 4월 12.12 및 5·18 사건 대법원 선고 12월 대통령선거 김대중 당선 12월 전두환 노태우 특별사면으로 석방 12월 IMF 긴급자금지원 합의	영화의 제한, 삭제 심의 대신 상영등급제(주관 공진협)로 변경.	아이레스> 수입불허판정 11월 서울종합촬영소 오픈 11월 영화 <나쁜 영화> 동경국제영화제 제1회 '아시아영화상' 수상
1998	1월 '금 모으기' 운동 4월 베이징에서 남북당국대표회담 개최 5월 한총련 이적단체 판결 6월 기업의 '소매 방북' 8월 북한 대포동 미사일 발사 10월 최장집 사상 논쟁 11월 금강산 관광사업 본격화 10월 김대중 일본 방문 『한일공통선언』 발표, 일본 대중문화 단계적 국내개방	2월 영화진흥공사, 영화판권담보 융자사업 지원 7월 문화영화 및 뉴스영화 동시 상영제도 완전 폐지 7월 문화부, 국산만화영화 의무 편성률 방송사에 고시 8월 영진공 소형·단편영화제작 지원사업 실시	2월 베를린영화제 한국영화 대거 초청 4월 'CGV강변' 최초 멀티플렉스 영화관 개관 7월 스크린쿼터 사수 범영화인 궐기대회 11월 영화 <아름다운 시절> 동경국제영화제 금상
1999	6월 1차 연평해전 6월 조폐공사 파업유도사건 12월 통합방송법 제정	2월 『영화진흥법』 2차개정: 영화업자 허가제에서 신고제로 변경, 상영등급분류 6월 공진협 대신에 영상물등급위원회 발족	5월 단편영화 <소풍> 칸 영화제 그랑프리 수상 5월 영화진흥공사가 영화진흥위원회로 재출범 10월 영화 <거짓말> 파동
2000	6.15 첫 남북정상회담 개최 6월 '언론개혁을 위한 6월 선언' 발표 8월 문화관광부, '한류산업 육성책' 발표	3월 문화부와 영진위, '21세기 영화진흥정책' 발표 7월 한미투자협정, 한국영화 스크린쿼터 의무 상영일수 146일로 합의 달성 12월 영진위, 대북사업 특별위원회 구성	1월 제1회 전주영화제 4월 영화 <춘향전> 사상 첫 칸영화제 본선 진출 4월 첫 한중합작영화 <아나키스트> 개봉 8월 영화 <섬> 베니스 영화제 경쟁부문 진출 11월 영화 <오!수정> 도쿄영화제 심사위원상

부록 2 : 1984~2001 중국영화산업 관계연표

연도	정치·사회	영화정책	영화계
1984	4월 중월 량산(兩山)전투 5월 국무원, 「국영 공기업의 자주권을 더욱 확대하는 잠정 규정」 발표 5월 14개 해변항구도시 개방 10월 공산당 중앙위원회 전체회의(이하 '당전회'), 「경제체제개혁 결정」 통과 12월 중국과 영국 정부, 홍콩 문제 연합성명 발표	2월 문화부, 「영화배급 상영 기술관리 조례」 공포 12월 문화부, 영화제작소회의에서 「경제체제개혁 결정」을 전달하며 영화제작소의 기업화 관리 방향 지시	3월 중국영화예술연구센터, '농촌소재영화화담회' 개최 3월 중국영화합작제작공사(CFCC), 영화 <마지막 황제>와 합작 결성 9월 영국영화회고전 개최 10월 일본영화주간 개최 12월 이탈리아영화전 개최
1985	3월 중국 첫 원자력 발전소 친산(秦山) 시공 시작 5월 덩샤오핑, 군대 '백만명 감군계획' 발표	4월 문화부, 「1985년도 영화배급과 결산방법에 대한 통지」 발표 7월 문화부, 「영화 비디오테이프 배급관리 잠정 규정」 발표 11월 문화부, 「이월역류(1967년 사건) 영화촬영 혹은 선전 금지 통지」 발표	1월 최초 해외배급권 소유 선전영화사(深圳影業) 결성 1월 런던 '중국영화회고전' 4월 미국영화주간 개최 8월 영화 <황토지> 로카르노 국제영화제의 은표범상 수상
1986	9월 당전회, 「사회주의 정신문명 건설에 관한 지도 방침 결의」 발표; '정치체제 개혁 연구토론회' 결성 12월 중국과학기술대학 등 여러 대학의 학생시위 연발	1월 광파전영전시부(廣播電影電視部 이후 '광전부') 신설 12월 광전부, 「극영화 결산 방법 변화에 대한 통지」 발표	5월 영화 <일출(日出)>와 <청춘제> 칸 영화제 초청 12월 낭트영화제 영화 <야산(野山)> 그랑프리 수상
1987	1월 '반(反)자본주의 자유화 운동' 시작. 3월 중국과 포르투갈 정부가 마카오에 관한 공동성명 발표 10월 전국인민대표대회(이하 '전인대'), 근대화를 위한 '세단계' 전략 확정, 「정치체제 개혁총괄계획」 통과 11월 대만, 대륙친지방문	2월 중영(中影), 서안 등 다섯 지역의 영화제작소와 경제적 정산 관계 달성 7월 혁명역사주제 영화 및 TV 작품 제작팀 창립. 중대혁명제재극영화 자금지원기금 설립 (1988년~1993년)	1월 로테르담 국제영화제 중국영화특별전 5월 중일 합작영화<둔황(敦煌)> 촬영 시작 10월 도쿄영화제에서 영화 <우물(老井)> 최우수 작품상 및 남우상 수상.
1988	4월 1982년 헌법의 1차 개정	9월 광전부, 영화법 개요 토	2월 영화 <붉은 수수밭>

	안 확정. 주요 수정내용: 민영 경제의 합법적 지위 인정 8월 중앙정치국, 「가격 및 임금 개혁에 관한 초안」 통과	론회 개최 11월 광전부, 「국제영화제 참가사항에 대한 통지」 발표	베를린영화제 황금곰상수상 3월 영화 <후난에서 온 여인(湘女瀟瀟)> 미국 상영 5월 영화 <아이들의 왕> 칸 영화제 초청 12월 『당대영화』 편집부, 오락영화 토론회 개최
1989	4월 진 총서기인 호요방(胡耀邦)의 별세로 소요사건 5월 고르바초프 중국방문, 중국과 소련 외교관계 정상화 5.20 국무원, 베이징 일부 지역 계엄령 선포 6.3~6.4 천안문 사건 6월, 장쩌민(江澤民)이 공산당 총서기로 선출 10월 전인대, 『중화인민공화국 집회 및 시위법』 통과	3월 광전부, 「일부 영화에 대해 심사 및 등급제도 시행 통지」 발표. '미성년 관람 불가'로 영화 표시 10월 광전부, 「밀수영화 도입 및 상영 중지하며 밀수영화 활동 엄격히 단속에 관한 통지」 발표 10월 광전부 주관하는 중국영화기금회 (CFF) 설립	2월 영화 <만종> 베를린영화제 은곰상 수상 5월 우텐명 감독 미국 체류 (5년 후 귀국) 9월 광전부의 주관으로 제1차 중국영화제 베이징 개최
1990	9월 대만과 금문협정 결성, 인도주의 원칙에 따라 밀입경자 송환 협조 9월 전인대, 『중화인민공화국 저작권법』 제정 9월 아시안경기 베이징 개최 10.2 광저우 공항 납치사건	8월 광전부, 「중대 혁명역사 주제 영화의 촬영 및 심사에 관한 7가지 규정」 발표 12월 국무원, 「영화 티켓 가격 관리 권한 및 국가 영화사업 특별 발전기금 설립 통지」 승인.	2월 영화 <본명년> 베를린영화제 은곰상 수상
1991	11월 국무원, 첫 「중국인권상황」 백서 발표 11월 중-베트남 수교 정상화	1월 광전부, 「합작영화 해외심사 불가에 대한 통지」 발표	3월 영화 <국두> 미국 아카데미 영화상 외국어 부문 출범 3월~12월 광전부의 주최로 공산당 창립 70주년 영화사회 개최(21편 영화) 9월 영화 <홍등> 베니스영화제 은사자상 수상 11월 장위안(張元)의 영화 <어머니> 낭트영화제 심사위원상 수상
1992	1~2월 덩샤오핑 남순강화 2월 전인대, 『영해법』 통과	5월 선전부(宣傳部), '5개 일류 프로그램(五个一工程)' 작	1월 광전부 주최 정부영화상 화표상(華表獎)창립

	정식으로 다오위다오(釣魚島, 센카쿠 열도)를 중국 영해 범위에 포함 11월 대만 측과 '하나의 중국'이라는 92공식(九二共識) 구두 합의	품 처음 선정. 6월 국무원 발표한 「제3 산업 발전 가속화에 관한 결정」에서 영화산업을 제3 산업으로 명확히 지정	9월 영화 <귀주 이야기> 베니스영화제 황금사자상 수상 11월 금계상(金鷄獎, 1981~)과 백화상(百花獎, 1962~)이 통합되어 제1회 금계백화영화제가 개최 (2005년에 다시 분리됨)
1993	9월 올림픽주최신청 실패 11월 당전회, 「사회주의 시장경제체제에 관한 몇 가지 결정」 발표 12월 국무원, 중앙과 지방 간 분세(分稅) 제도 개혁 및 금융 체제 개혁 시행 4월~12월 민용항공기 대만으로 납치 사건 총 9 건 발생	1월 광전부, 「현단계 영화산업 개혁을 심화하는 데 관한 몇 가지 의견」 발표. 1월 광전부, 심사 통과의 모 든 영화에 '상영허가증' 발급 4월 광전부, 「영화심사 잠정 규정」 발표. 이는 금지되는 영화 내용의 8가지 명시되었다.	5월 영화 <패왕별희> 칸영화제 황금종려상 수상 10월 제1차 상하이 국제영화제 개최 12월 영화 <패왕별희> 대만에서 공개 상영
1994	1월 국무원, 인민폐 '이중 환율 제도(匯率雙軌制)' 폐지; 「대외경제무역 체제에 대한 진일보 개혁 결정」 발표. 9월 장쩌민 러시아 방문, 『중-러 연합선언』 발표 12월 국무원, 삼샤 공사 (三峽工程) 본격 실시	1월 광전부, 중영(中影)에게 분장제(分賬制)로 해외 우수 한 영화 10편 수입 허락. 7월 광전부, 「중외합작영화 관리규정」 발표 8월 광전부, 「영화산업 체제 개혁에 대해 진일보 강화 통지」 발표.	3월 텐창창, 장위안 등 7명 감독 '칠군자 사건' 5월 영화 <인생> 칸 영화제 심사상, 남우상 수상 6월 제1회 해협양안(海峽兩岸) 및 홍콩 영화제 개최 11월 첫 분장제 할리우드 영화<도망자(亡命天涯)> 상영
1995	6월 대만당국 지도자 리덩후이(李登輝) 미국방문 7월~11월 대만해협 미사일 위기 및 1차 군사훈련 8월 제4차 유엔 세계여성대회 베이징 개최.	1월 관전부, 「극영화촬영관에 대한 개혁 규정」 발표. 2월 광전부, 「영화 배급상영 허가증 및 연간심사제도에 대한 규정」 발표. 9월 광전부, '국가영화사업 발전특별기금' 지원대상 영화 선정	8월 광전부, 항일전쟁 승리 50주년 기념으로 영화 16편 관람 행사 개최 12월 소니픽처스 엔터테인먼트 베이징 사무실 열림
1996	3월 대만해협 미사일 위기 및 2차 군사훈련	3월 광전부, '9550 영화 프로젝트' 발표 6월 국무원, 「영화관리조례(電影管理條例)」 제정.	1월 CCTV 영화채널 성립 12월 베이징 방송사 등 여러 국영기업의 공동 투자로 베이징자금성영화사(北京紫

		7월 영화심사위원회와 영화재심사위원회 설립 11월 광전부, 「국산 극영화와 합작영화 주요 제작자 인원 구성에 대한 규정」 발표	禁城影業) 성립; 같은 해 민영 영화사 화이(華億)가 창립되어 장이머우 <종계 말로 하자고> 투자
1997	3월 전인대, 『국방법』 통과 4월 우루무치 등 폭력사건 7월 홍콩 본격 중국 반환 9월 당전회, 국영기업의 시장화 개혁 가속화 정책 (일명 ‘국영 퇴장 민영 입장’ 정책)	3월 광전부, 「불법 영상물에 관한 밀수, 배포 및 상영 활동을 단호히 단속 및 엄격히 처벌에 관한 통지」 발표 12월 광전부, 「‘극영화 한편(單片) 촬영허가증 시범에 대한 통지」 발표	12월 최초의 국유기업 주식제 영화사인 베이징자금성(北京紫禁城)이 첫 ‘신년맞이(賀歲片)’ 영화 <갑방을 방(甲方乙方)> 출품; 장이머우의 영입으로 민영영화사 신화면(新畫面) 성립
1998	6~9월 장강 일대 특대 홍수 10월 905 항공기납치사건 11월 『중일연합선언』 발표	3월 광전부 광전총국(국가광파전영전시총국)으로 재출범 4월 광전총국, 농촌영화상영 지원사업인 ‘2131공정’ 발표. 5월 광전총국, <우수국산영화상영 홍보활동 통지> 발표	2월 영화<소무(小武)> 베를린영화제 포름부문대상 같은 해에 민영기업인 화이 브라더스(華誼兄弟)엔터테인먼트사 영화산업 진출
1999	5월 북대서양조약기구 (NATO) 공군기 중국영사관 공격 6월 국무원, 서부대개발 발표 8월 리덩후이 양국론 발언 11월 중국과 미국 WTO 협정제결 (2001년 본격 가입) 12월 마카오 본격 중국 반환	11월 중미 WTO 협정에서 영화 산업과 관련한 협상 내용: 1) 분장제 수입영화 10편에서 20편으로 확대. 2) 3년 내 외국기업이 일정 조건하에 영화관 투자 허용 3) 녹음, 비디오 테이프 등 영상산업에서 외국기업의 협력과 투자 허용	1월 ‘영화배급허가증’ 받은 첫 민영영화사 보나필름(博納) 성립. 2월 중국영화공사 중국영화 그룹으로 재출범 5월 장이머우 감독 칸 영화제 불참가 공개편지 9월 영화 <책상 서랍 속의 동화> 베니스영화제 금사자상 수상
2000	2월 장쩌민, ‘3개 대표’ 발표 3월 전인대, 『입법법』 통과 12월 당중앙, 「통일전선 강화작업에 관한 결정」 발표	10월 광전총국, 「외국투자영화관 점정 규정」 발표. 외국기업이나 개인의 투자를 받아 합작으로 영화관 건설 허가	2월 장이머우 영화 <집으로 가는 길> 베를린 영화제 은곰상 수상 5월 영화 <귀신이 온다> 칸영화제 심사위원상 수상
2001	1월 파룬궁(法輪功) 신도 천안문 분신사건 4월 중미 군용기 충돌사건 7월 베이징올림픽 개최 확정	12월 국무원, 신 「영화관리조례」 통과 12월 광전총국, 「영화 배급상영 개혁시행 세부규칙」 발표	2월 왕샤오웨의 영화 <북경자전거(十七歲的單車)> 베를린영화제 은곰상 수상

Abstract

A Comparative Study of Historiophoty in Korean and Chinese New Wave Cinema

Liu, xiaoman

Interdisciplinary Program in Comparative Literature

The Graduate School

Seoul National University

This study compares and analyzes the representation of historiophoty in the New Wave cinemas of Korea and China, which emerged as critical forces in redefining national identity within the context of neoliberal globalization. In this study, the term "historiophoty," as conceptualized by Hayden White and other American New Historicists since the 1980s, is employed to describe how cinema integrates visual metaphor systems with historical discourse to reconstruct narratives of the past. By engaging in comparative film analysis, this research investigates how Korean and Chinese New Wave films reshaped their respective national and cultural identities within the global film market.

Korean New Wave cinema originated in the late 1980s with 'social realist films,' evolved into 'planned films' in the early 1990s, and developed into 'Korean blockbusters' by the late 1990s. These films were predominantly created by the generation shaped by Korea's democratization movement and addressed themes of democratization and national division. Meanwhile, Chinese New Wave cinema, spanning from the mid-1980s to the late 1990s, maintained a consistent focus on state and national identity, reconstructing post-Cold War historical narratives to affirm the subjective agency of the Red Guard generations' during China's economic reforms. Both

Korean and Chinese New Wave cinemas sought to reconstruct national and cultural identities within the shared context of neoliberal globalization. This study examines how each cinematic movement negotiated its unique national and cultural identity within the global film industry, highlighting both similarities and differences in their approaches.

Chapter 2 focuses on how Chinese New Wave cinema reinterpreted revolutionary history and war narratives. It first explores the birth and evolution of Chinese New Wave cinema from the mid-1980s to the late 1990s, aligning with shifts in China's film industry. The second section examines how historical subjectivity shifted from the collective 'People (人民)' to the more individualized 'Folk (民間).' Chen Kaige's *Yellow Earth* (1984) rediscovered the 'People' through the perspective of an outsider-educator, while *King of the Children* (1987) reimagined natural landscapes as spaces of cultural resistance, framing the 'Folk' as a counterforce to official discourse. If Chen's films rediscovered the 'Folk,' Zhang Yimou's *To Live* (1994) reconstructed history through an ideologically detached chronicle, portraying personal experiences within broader historical shifts.

However, this rediscovery of 'People' as historical subjects remained constrained within the cultural framework of the New Enlightenment Movement, functioning as an act of 'rectification of chaos (撥亂反正)', rather than truly positioning them as active agents of reform. At this juncture, the necessity arose to rewrite revolutionary history while re-examining the relationship between national identity and the Other. In this context, war films produced by the Red Guard generation provided another key historical forum for public discourse.

The third section compares war films from two distinct periods: the late 1980s to the mid-1990s and the late 1990s. The Fifth Generation war films of the late 1980s and mid-1990s, including those directed by Wu Ziniu, moved away from revolutionary historical narratives to

explore the fundamental nature of war, starting from an anti-war perspective before expanding to a broader examination of national identity. Jiang Wen's *Devils on the Doorstep* (2000) further deepened this transnational perspective on national and state identity. However, while *Devils on the Doorstep* was banned in China, mainstream 'Main Melody (主旋律)' films, characterized by their 'Red Revolution narratives,' achieved massive success in the domestic market from the late 1990s onward. This shift symbolized the transition of Chinese New Wave historical films from experimental and critical storytelling to nationalist and patriotic narratives shaped by the state-market alliance.

Chapter 3 examines how Korean New Wave cinema represented democratization and the history of national division in the wake of the 1987 democratic transition and the IMF crisis. The first section traces the conceptualization of Korean New Wave cinema in relation to Korea's political transition and globalization. The second section focuses on historical films addressing democratization. Park Kwang-su's *Black Republic* (1990) depicted the struggles of miners and the structural oppression they faced, presenting an early image of a 'citizen subject' emerging through solidarity in the 'Black Republic' – a metaphor for South Korea's integration into the global economy. The transition from the 'Minjung (民衆, the masses)' to the 'citizen' led Korean society to redefine the historical legitimacy of the 'Gwangju Uprising.' Films such as *A Petal* (Jang Sun-woo, 1996) and *Peppermint Candy* (Lee Chang-dong, 2000) grappled with the trauma of Gwangju, shifting from mourning and failed collective solidarity to assigning historical responsibility to the individual, thereby visualizing the role of civic society in truth-seeking and reconciliation.

However, the notion that tracing the origins of 'evil' could lead to overcoming the IMF crisis raises questions about whether such optimism was merely a utopian vision of the activist generation. In

response to this historical uncertainty, Korean New Wave cinema also turned to national division, revisiting the Korean War as a historical site to critically examine the realities of a divided nation. The third section analyzes the depoliticized perspectives in Korean New Wave war films. Films such as *To the Starry Island* (Park Kwang-su, 1993) and *Spring in My Hometown* (Lee Kwang-mo, 1998) reimagined national division through the allegory of isolated island communities. However, their nostalgic sentiment toward traditional social structures reflected anxieties about globalization, reinforcing patriotic and regionalist discourses. By contrast, *Shiri* (Kang Woo-suk, 1999) reintroduced the North Korean antagonist trope, but simultaneously depicted South-North solidarity within consumerist narratives, highlighting how globalization reshaped South Korea's understanding of national division.

Chapter 4 compares and analyzes how the national identity in Korean and Chinese New Wave historical films evolved within the context of globalization and marketization. The first section examines how Korean and Chinese New Wave films engaged with the global film market through international film festivals in the 1980s and 1990s. The comparison of their distinct approaches to international market expansion reveals that these developments were closely linked not only to state-industry collaboration but also to shifts in the role of international film festivals.

The second section analyzes how the historiophoty of the Cultural Revolution and the Gwangju Uprising was represented in both cinemas, focusing on the ethics of memory shared by these historical films. These films adopted the universal logic of globalization, centering their narratives on violence and the failure of enlightenment, thus constructing a shared ethical memory of the 'People' in China and the 'Minjung' in Korea. However, Korean cinema transitions from an ethics of memory to one of morality, framing historical responsibility within the context of 'civil society.' In contrast, Chinese

historical films, particularly those depicting the Cultural Revolution, emphasize a sense of familial shame rather than internal self-reflection, positioning historical failure as a consequence of unrealized self-idealization. The difference in ethical frameworks—guilt in Korean cinema versus shame in Chinese cinema—directly influenced the diverging trajectories of Korean and Chinese historical films by the late 1990s.

The third section compares how early blockbuster historical films from Korea and China, emerging in the late 1990s, sought to redefine the position of the nation within globalization. Zhang Yimou's *Hero* (2002) is recognized as a prototype of 'Chinese epic cinema,' utilizing China's visual aesthetics to address global concerns such as terrorism through a historical narrative. However, the national identity presented in *Hero* differs from the self-orientalizing imagery seen in traditional Chinese ethnographic films; instead, it embodies a new form of 'orientalism' that seeks to restructure global order through 'Tianxia(天下).' By contrast, the Korean film *Joint Security Area* (Park Chan-wook, 2000) articulates internal self-examination using a globally recognized cinematic form, thereby demonstrating a conscious effort to engage in dialogue with the world on equal terms. This engagement does not simply signify external communication with the global community but rather acknowledges that the 'world' is inherently embedded as an 'Other' within the national identity itself.

Ultimately, the differences in national specificity observed in these early blockbuster historical films reflect the evolving roles of civil society in Korea and China during globalization. In Korea, this transformation unfolded in the aftermath of the IMF crisis, while in China, it was shaped by its entry into the WTO. By examining these films, this study provides valuable insights into how government and market dynamics shaped the construction of national identity within the globalized film industry in both countries.

In conclusion, both Korean and Chinese New Wave cinemas emerged in response to the end of the Cold War and rapid societal transformations, using historiophoty to reconstruct national identity. While they shared common objectives, their approaches diverged due to differences in memory ethics and socio-industrial contexts.

Chinese cinema reinforced state-centric narratives within the context of economic ascendance and rising nationalist discourse, whereas Korean cinema emphasized civic responsibility and moral introspection while actively engaging in global dialogue. These differences in national specificity, particularly in early blockbuster historical films, reflect the evolving roles of civil society in Korea and China amid globalization. In Korea, this transformation was shaped by the aftermath of the IMF crisis, while in China, it was influenced by the country's impending entry into the WTO.

By analyzing these films, this study offers valuable insights into how government policies and market forces shaped the construction of national identity within the film industry in both countries. Furthermore, this study provides both theoretical and practical perspectives on the evolution of Asian cinema in the global era, contributing to broader discussions on how regional identities can be negotiated and harmonized within the framework of globalization.

keywords: Neoliberal Globalization, Chinese New Wave Cinema, Korean New Wave Cinema, Historiophoty, China's red guards generation, Korean Democratization Movement, Civil Society

Student Number: 2016-39254