〈웰컴투동막골〉과〈鬼子來了〉[1]속의 문화헤게모니 양상

신동순*

<목 차>

1. 전쟁・헤게모니・일상
2. 화해와 평화의 판타지: 전쟁이데올로기 뒤집기
3. 칼과 죽음의 잔치: 새로운 헤게모니의 도래
4. 〈왜놈이 왔다〉에서 〈웰컴투동막골〉로 가기

1. 전쟁・헤게모니・일상

전쟁은 보통사람들의 일상과 생명을 파괴한다. 전쟁을 주도하는 지배세력은 자신들의 이익, 즉 경제적, 정치적, 이데올로기적 헤게모니를 장악하기 위해 전쟁을 일으킨다. 지배세력은 자신들의 전략적인 목표를 위해 전쟁과는 무관한 일반 대중들의 일상에 개입하고 삶을 파괴하며 고통과 슬픔을 주며, 극도의 긴장과 불안 폭력 등 비정상적이고 비인간적인 심리와 행위를 만들어 낸다. 마치도 컴퓨터 전쟁오락이 보여주는 것처럼 전쟁 주도세력은 자판을 눌러 전쟁체계의 숫자를 입력하고 전투인력을 투입해 상대편의 진지를 탈환하고 병사들을 죽이는 것을 구경하고, 컴퓨터 속 전쟁게임의 인형들은 시키는 대로 전쟁 속으로 들어가 전사할 때까지 비참하게 싸운다. 게임 속 전쟁이나 현실의 전쟁에서 대중들은 상처받고 이

* 숙명여자대학교 강사

1) 〈웰컴투동막골〉은 이하 〈동막골〉로, 〈鬼子來了〉는 이하 〈왜놈〉으로 한다.

www.kci.go.kr

화되어진다. 〈화씨911〉을 찍었던 마이클무어 감독이 미국 상원의원들에게 이라크 전쟁에 자신들의 자녀를 보낼 의사가 있는지를 묻는 대목에서 다들 당황해하며 도망치듯 빠져나가는 모습을 영상화했다. 이는 전쟁주도 세력의 극단적인 이기를 보여준 한 장면이었다. 전쟁 주도 세력은 온갖 "이데올로기적 국가장치"와 "억압적 국가장치"[2]를 통해 전쟁이데올로기에 대한 정당성과 합리성을 대중들에게 교육 전이하고 강제한다. 마르쿠제에 의하면 이 산물은 "주입과 조작을 통해 거짓에 무감각한 허위의식을 만들어내고 마침내는 이것이 삶의 방식이 되도록 한다"[3]고 한다. 군인들은 증오와 분노의 적대적인 의식으로 상대방의 같은 처지인 보통 군인들을 죽이고 일반인들을 무차별적으로 살해하고, 일반 대중들은 전쟁이데올로기에 동참하거나 파괴와 폭력으로부터 벗어나기 위해 삶의 터전을 등지거나 죽음에 대한 본능적인 공포로 긴장과 불안 속에 생활하며 자신의 생명을 위해 다른 이의 삶을 조작하기도 한다. 그러다가 시간이 지나면, 전쟁이 생활이 되고 일상적인 것이 된다. 일반 대중들에게 전쟁터는 그들의 삶이 되는 것이다. 이런 전쟁 대중의 삶은 본질적으로 비극성을 가지고 있다.

하지만 이데올로기에 대한 대중들의 수용의식이나 태도는 일률적이지 않고 일방적이지도 않으며 다원적이며 여러 가지 모습을 띠고 있다. 전쟁주도 세력은 전쟁이데올로기를 주입하고 대중들은 이런 이데올로기체제에 잠식되어 전쟁 참여자가 되거나 혹은 저항자가 되어 전쟁으로부터의 탈피를 시도하거나 또 전쟁 방관자가 되기도 한다. 우리는 이렇게 부지불식간에 전쟁이 일상이 된 사람들의 삶 속에서 이를 좌지우지하는 어떤 의식이나 힘, 또 이에 대항하는 어떤 힘이나 의식을, 또 이들의 혼재 속에 방황하는 의식과 힘을 보게 되며, 이들이 서로 장력을 가지고 우위에 서려고 하는 양상을 대중들의 삶의 현장에서, 그들이 만드는 문화 속에서 발견할 수 있다. 영화 속에서 보여주는 것과 다르게 현실의 전쟁 일상과 문화 안에는 아주 다양한 의식들이 잠재해 있다는 것을 전제한다.

---

2) 알튀세르는〈이데올로기적 국가장치〉에서 군대나 경찰 같은 억압적 국가장치와, 교회, 노조, 미디어처럼 국가가 직접 조직하지 않은 이데올로기적 국가장치로 구분한다. 임영호 편역, 《스튜어트 홀의 문화이론》, 서울, 도서출판 한나래, 1996, 76p참고.

3) 존스토리 저, 박모 역, 《문화연구와 문화이론》, 서울, 현실문화연구, 1995, 150p.

www.kci.go.kr

이런 다양한 의식의 지형들을 파악하기 위해 이데올로기와 헤게모니에 대해 살펴보자. 헤게모니와 이데올로기의 관계는 상당히 밀접하다. 마르크스가 사용한 이데올로기는 지배계급의 이해관계를 대변하기 위해 사회 모순의 존재와 성격을 숨기거나 잘못 표상하면서 의식 수준에서 왜곡된 형태로 해결하려 한다고 한다.[4] 사람들에게 잘못된 환상을 만들어 지배계급의 모순과 억압착취를 은폐하고 그들에게 순종을 유도하는 전도되고 왜곡된 의식형태인 것이다. 문화영역은 이런 왜곡과 환상을 폭로하고 지배이데올로기에 저항하게 만드는 일을 담보한다. 1920년대 루카치와 프랑크푸르트학파의 대중문화분석은 문화산업이 유포하는 이데올로기를 체계적이고 지속적으로 비판했다. 문화가 상품화됨으로써 생산과 교환의 논리에 규정되고 문화산업은 문화를 대량 유통시키기 위해 문화형식들을 표준화, 규격화, 동질화, 합리화한다고 보았다. 이런 문화 산물은 소비상품이고 오락거리로 이 오락적이고 소비적 기능은 사람들의 비인간적인 삶과 억압적인 착취를 어느 정도 견딜 수 있게 만드는 마취제이자 환각제가 된다고 하였다.[5] 상품화된 대중문화의 생산과 유통, 소비는 자본가의 이윤을 보장하고 진취적인 사고를 억누름으로써 사람들을 현존하는 사회질서에 순응하게 하고 현 질서를 유지하기 위한 이데올로기적 역할을 수행하는 매개물이 된다.

하지만 그람시는 "이데올로기와 문화를 획일적으로 파악하는 그들의 견해에 저항적이고 일탈적인 이데올로기, 피지배계급의 이데올로기의 생산과 재생산, 대중문화가 지니는 저항적 성격 등에 대해 설명하면서 이데올로기와 대중문화를 다면적인 시각으로 분석"했다. 그가 제시한 헤게모니는 "어떤 지배불록이 광범위한 대중들의 지지와 동의를 획득하면서 행사할 수 있는 정치적, 경제적, 지적, 도덕적인 광범위한 지도력"이다. 그에 따르면 "어떤 집단이든 한 사회를 효과적으로 지배하기 위해서는 물리적인 강제력만이 아닌 이런 헤게모니를 장악해야 한다"[6]는 것이다. 헤게모니는 "한 사회의 지배집단이 자신들만의 좁은 이해관계를 넘어서 광

4) Jorse Larrain, 《Marxism and Ideology》, The Macmillan Press LTD, 1983, 27-8p. 이찬훈, 〈대중문화와 헤게모니〉, 새한철학회 논문집《철학논총》15, 1998, 179p.
5) 존스토리 저, 박모 역, 《문화연구와 문화이론》, 서울, 현실문화연구, 1995, 149-150p참고.
6) 이찬훈, 〈대중문화와 헤게모니〉, 새한철학회 논문집《철학논총》15, 1998, 182p참고.

www.kci.go.kr

범위한 대중들의 이해관계와 협상과 조정을 거쳐 그것들을 자신들의 이해관계와 연결해 대중들의 동의를 획득하고 유기적인 집단의지를 만들어 낼 때 달성된다."[7] 즉 제도나 사회관계, 이데올로기 인식의 조직망 속에서 지배계급은 "도덕적, 지적 리더십"을 통해 피지배계급의 자발적인 동의나 지지를 이끌어 냄으로 자신들의 지배를 유지하고, 만약 "이런 동의가 얻어지지 않을 때는 항상 억압적인 국가의 기구들 즉 군대나 경찰 감옥체계 등의 무력이 사용된다"[8]고 한다. 헤게모니의 기초는 단지 경제에만 국한 하는 것이 아니라 모든 사회의 문화생활 속에 존재하는 통합적인 관계망이다. 문화는 헤게모니를 둘러싼 이데올로기 투쟁의 장이고, 헤게모니는 이런 사회의 모든 영역에 존재한다. 그람시는 문화영역에서 지배계급의 헤게모니를 뒷받침하는 요소들을 폭로하고 비판하며 저항적 요소들을 찾아내어 활성화시키는 일이 가장 중요한 문화적 실천이라고 보았다.

어떤 문화헤게모니가 어떤 형태로 대중을 장악하고 있는지, 대중들은 어떻게 어떤 헤게모니에 지배되고 또 어떻게 자신들이 그들의 헤게모니를 주도하는지. 본문은 두 편의 영화 〈동막골〉과 〈왜놈〉을 통해 전쟁의 일상을 들여다보고 그 속의 서로 다른 이데올로기와 문화헤게모니 양상을 살펴보겠다.

두 영화는 비슷한 것 같으면서 다르고, 다른 것 같으면서도 같다. 둘 다 전쟁을 소재로 했다. 시간상, 박광현 감독의 〈동막골〉은 1950년 11월 한국전쟁이 막 시작된 때이고, 지앙원(姜文)감독의 〈왜놈〉은 1945년 중일전쟁 종결되기 전후가 시대배경이다. 공간은 전자는 세상과 격리된 깊은 산골마을 동막골이고, 후자는 물을 끼고 있는 어촌마을 꾸아쟈툰(挂甲屯)이다. 서사구조는 이 두 마을에 외부인이 들어와 촌민들의 삶에 개입하면서, 마을에 문제가 발생하는 것으로 시작한다. 이들은 같은 것 같으면서 다른 서사전략을 띠고 있으며, 그 내부에 전개되고 있는 힘의 역학과 의식의 형태와 이야기 내용이 사뭇 다르게 표출된다. 감독의 전쟁에 대한 의식이나 견해가 어떤지에 따라서도 차이가 있다.

우선 어떤 헤게모니를 작동시키느냐에 따라 영화 속 촌민들의 일상과 일상의

7) 이찬훈, 〈대중문화와 헤게모니〉, 새한철학회 논문집《철학논총》15, 1998, 180-182p참고.
8) 존스토리 저, 박모 역, 《문화연구와 문화이론》, 서울, 현실문화연구, 1995, 174p.

www.kci.go.kr

식들이 다르고 영화의 결말이 다르다. 영화화면에, 혹은 마을 공간에 긴장과 불안이 가득한지 아니면 화해와 평화의 문화가 주도되고 있는지, 그것은 마을의 헤게모니가 어디에 있는지에 따라 좌우되고 있다. 즉 어떤 문화헤게모니를 누가 쥐었는지에 따라 문화양상은 달라진다. 동막골에 찾아든 이방인, 비행기 추락으로 온 미군 스미스와 남쪽 군인, 연합군에 밀려가는 북쪽 군인들, 또 꾸아쟈툰에 "나"가 맡기고 간 일본군 포로와 번역관, 이들은 모두 촌민의 일상에 영향을 주는 요소들이다. 이 이방인들로 인해 동막골과 꾸아쟈툰 촌민들의 일상이 어떻게 변하는지, 사람들의 의식은 어떤 모습을 띠고 어떤 문화헤게모니가 그 마을을 주도하고 있는지 또 그로인한 결과는 어떤 모습인지를 구체적으로 들어가 보자.

2. 화해와 평화의 판타지: 전쟁이데올로기 뒤집기

박광현 감독은 판타지를 통해 전쟁에 대한 표현방식을 뒤집는 문화실천을 진행했다. 그간의 전쟁영화가 지나치게 폭력 중심으로 다루어져 있고 전쟁의 비참함을 드러내기 위한 것이었다면 자신의 전쟁영화는 "전쟁을 하지 않으면 참 행복할 수 있다"는 것을 전제한다고 했고, "가장 행복한 공간, 아이처럼 행복하게 살 수 있는 행복한 공간을 만들어 놓고 그렇게 소중한 곳도 전쟁은 그들을 희생시킬 수 있다는 중요한 경고를 하고 싶었다"고 한다. 그는 "전쟁을 일으키고자 하는 주체들을 법의 권력"으로 보았고, "〈동막골〉에서 표현하고 있는 것은 전쟁의 큰 주체자, 법의 권력의 이기심이 부른 전쟁이 아주 하층민에 있는 아무것도 모르는 서민들에게 제일 큰 아픔으로 다가 온다"고 여겼다.[9] 그래서 그는 이상향인 동막골을 만들었고, 남북전쟁의 비극을 이상향 동막골의 평화와 그 속에서 벌어지는 멧돼지와 팝콘 판타지, 이를 통한 남북군인들의 화해로 한국의 분단현실에 평화와 소통으로

9) 인터넷 www.cine21.com, 2006년 5월 29일 용산CGV에서 다카하타 이사오와 박광현 한일감독의 대담 전문 참고.

www.kci.go.kr

써의 대안을 제시하고 있다. 영화는 권력자들의 이익을 위해 서로 싸우고 죽여야 하는 전쟁현실을 동막골의 평화와 화해로 뒤집어 보고 있다. 감독 말대로 전쟁을 하지 않으면 행복할 수 있음을 동막골과 촌민들의 품성을 통해 현시화하고 있는 것이다. 전쟁의 비극과 폭력의 비참함을 전면적으로 묘사하는 것보다 인간들이 본능적으로 추구하는 평화적 현실을 보여줌으로 인간 내면에 잠재되어 있는 선량함을 일깨워주고 있고 이를 지키기 위한 〈동막골〉의 마지막 전투는 전쟁이데올로기에 대한 저항을 보여준다.

동막골은 산속 깊은 곳에 있는 마을이다. 수 백 년 묵은 정자나무가 있고 호박등이 밤길을 밝혀주고 풀 썰매를 타는 언덕 빼기와 비탈진 감자밭 등의 정경은 너무나 평화롭고 한적하며 행복이 넘치는 아름다운 공간임을 나타내준다. 이 마을에 사는 사람들은 자연과 호흡하며 더 큰 욕심이나 욕망도 없이 평화로운 삶을 살고 있다. 촌장을 중심으로 그들은 공동으로 노동하고 공동으로 나누며 함께 생활하며 서로가 서로를 존중하며 배려하는 그런 곳이다. 동막골과 촌장의 지도력에는 그람시가 말하는 "'순수'자유주의자들이 주장하는 자치(自治)"가 존재한다. 여기서 "자치는 매우 특수한 조건들을 전제로 하는 제도, 또는 정치적 · 행정적 관행이다", "지대로 살아가는 사회계층이 존재하고, 전통적으로 공적인 업무에 경험이 있으며 일반대중 사이에서 강직성과 공정성으로 일종의 위신을 얻었다는(또 오만함이나 거만한 거리감이 아니라 위엄 있는 단호함으로써 권위를 행사할 수 있는 능력 등의 성품을 인정받았다는)조건이다."[10] 촌장이 가지고 있는 동막골 자치는 촌민들 즉 아래로부터의 인정과 위신을 얻었기 때문이고, "치자가 피치자의 이해를 만족시킴으로써 피치자의 동의를 확보"한고, "각 개인이 치자에 의해 대표되는 전체에 스스로를 동일시"[11]한 것이다. 촌장이 동막골 대중들의 이해인 생존의 문제를 잘 해결했고, 촌민은 개인의 삶을 동막골과 동일시했으며, 촌장의 헤게모니는 평화적으로 동막골 안에서 행사되어졌다. 이런 동막골의 문화는 유토피아적이

10) 안토니오 그람시 지음, 이상훈옮김, 《그람시의 옥중수고-정치편》, 서울, 거름출판사, 2006년제3판, 211p.
11) 안토니오 그람시 지음, 이상훈옮김, 《그람시의 옥중수고-정치편》, 서울, 거름출판사, 2006년제3판, 213p.

www.kci.go.kr

고 유일무이하다. 밤길을 밝혀주는 호박등, 동막골의 흥겨운 노랫가락, 착하다는 말이 무색할 정도의 선한 심성, 고기를 먹지 않는 순한 습성, 정자나무 주변에서 펼치는 한밤의 잔치는 유토피아적 현실을 반영한다. 그들은 바깥세계의 전쟁을 모른다. 이런 상황에서 연합군 스미스가 비행기 추락으로 들어오고, 국군 탈영병 표중위와 문상경, 퇴각하던 북한군 리수화와 장영희 서택기가 이 마을에서 만나게 된다. 그들은 만나자 마자 서로 총부리를 겨누고 수류탄으로 위협하며 대치하게 된다. 남북 간의 극단적인 전쟁이데올로기의 표현으로 극도의 적대감을 표출한다. 하지만 이들과 다르게 마을 사람들에게는 그들을 향해 들이 밀은 총구가 위험하고, 안전핀을 뽑은 수류탄이 떨어지면 터져 죽는다는 것이 존재하지 않는다. 오직 외부세계를 잠시 접했던 서당선생만이 그 마을에서 유일하게 총구 앞에 두 손을 든 사람이었다. 촌민들을 가운데 놓고 남북 군인이 대치 된 상황에서 그들은 손들라면 들고 앉으라면 앉고 서라면 서고, 그러다가 화장실 간다고, 벌통을 봐야 한다고 그냥 가버리는 사람들, 여기에는 위험도 없고 긴장도 없고 전쟁의 비극도 없다. 이들은 대치한 군인들의 모습을 비오는 마루 끝에 앉아 마냥 쳐다보며 왜 그런지 이유도 묻지 않고 그냥 그 모습 그대로를 인정하고 안타까워한다. 그들의 평화의식과 순수함 앞에 남북의 대립과 싸움의 전쟁이데올로기는 이처럼 의미가 없어지는 것이다. 남북군인 사이의 증오와 대립, 전쟁이데올로기와 문화의식은 동막골의 여러 가지 평화적 장치에 의해 점점 해소되고 동화되어지며, 동막골이라는 공간 안에 존재했던 전쟁문화와 평화문화의 대립이 화해와 자발적인 동의와 전이변화 과정을 통해 결국은 평화문화가 남북군인들의 적대감을 흡수해 동막골 문화를 행사하고 있다.

동막골에서 전쟁이데올로기를 무의미하게 만들어 버린 것 중의 하나는 정신이 나간 "여일"의 순백의 행위에서이다. 그녀는 총구를 손으로 밀어버리고, 총소리를 신기하게 느끼고, 대치한 군인들 사이로 돌아다니며 환한 웃음을 지으며 비를 맞으며 즐거워하는 그녀의 행위는 전쟁의식 속의 극한 긴장과 불안을 풀어준다. 수류탄 안전핀을 가락지로 인식하고 비 맞고 있는 북한군 서택기의 얼굴을 버선을 접어 닦아주며, 잠자는 그의 머리에 꽃을 꽂아 주고는 즐거워 춤을 추는 순진무구

www.kci.go.kr

한 품성은 전쟁으로 상처받은 사람들의 영혼을 위로해 주고 그들의 전쟁의식을 무마시키고 있다. 또 하나는 동막골 곳곳에 출현하는 "나비"인데, 그것은 마을을 지켜주는 평화의 수호신 역할을 한다. 영화에서 나비가 출현하는 때는 마을과 사람들 사이에 평화가 깃들 때이다. 북한군이 마을 입구를 찾아갈 때 그들의 뒤에서, 국군이 마을 입구로 들어섰을 때 호박등과 함께, 오래전에 추락한 비행기 잔해에서, 촌장의 영도력을 이야기 할 때 나비는 부드러움과 따스함을 가지고 이들의 공간을 유유히 떠다니며 신비스럽고 아름답게 꾸며준다. 하지만 연합군이 스미스를 찾아서 마을에 내려 올 때 잔치를 즐기던 나비들이 성난 사자처럼 하늘을 향해 저돌적으로 진격해 낙하산을 타고 내려오는 군인들을 공격한다. 여기서의 나비는 동막골의 평화를 상징하고 있다.

동막골 낙원과 촌민들의 착한 품성, 여일의 순진무구함과 나비의 평화성은 전쟁과 이데올로기로 생겨난 대립과 반목, 갈등을 무의미하게 만들어 버리고, 전쟁에 참여한 사람들의 마음을 변화시키고 있다. 영화는 이방인들의 마음을 변화시키는 동막골 주도의 화해와 행복의 판타지를 보여주고 있다. 서택기의 수류탄이 떨어졌을 때의 상황, 이는 마을 사람들의 생명과 자신들이 죽을 수 있는 돌발적인 상황이다. 대립이 극대화되고 있는 상황에서 영화는 촌민들의 생명을 빼앗을 수 있는 수류탄을 불발로 만들고 몸을 날려 수류탄을 막았던 표중위에 의해 사람이 없는 헛간으로 던지게 함으로 영화는 비극을 희극화 시키고 있는 것이다. 옥수수 알들이 하늘을 향해 올라갔다가 꽃모양으로 터지며 눈처럼 쏟아져 내릴 때 동막골 사람들은 즐거워한다. 전쟁 무기인 수류탄을 평화의 팝콘으로 전환시킨 것이다. 전쟁을 평화로 변화시키는 한 과정이었다. 이로써 남북군인의 대립은 누그러지게 되고 옥수수 겨울양식을 대신하기 위한 감자수확을 돕게 된다. 영화는 이들의 어색한 타협을 멧돼지 잡는 과정에서 완전히 해소시킨다. 감자밭에 갔다가 돌아오는 길에 만난 멧돼지, 사람들이 위험에 빠졌을 때 이 여섯 명의 군인은 합심해 돼지를 때려눕히는데, 이 과정에서 우리는 화해와 평화의 감동을 느끼게 된다. 여일을 쫓아오는 돼지를 보고 서택기가 돌을 던져 유인하고 서택기가 위험해질 때 표중위가 그를 구하고 그가 위험해지는 순간 리수화와 동네 사람들이 힘을 모아 줄로 돼지를

www.kci.go.kr

꼬꾸라뜨리고 스미스가 목발을 리수화에게 던져 튀어 오른 돼지의 심장에 꽂게 함으로 돼지 잡이는 일단락된다. 각기 다른 이데올로기를 가진 자들이 동막골 생명을 지키기 위해 함께하는 모습은 그들이 이미 동막골에 융화되었음을 보여준다. 이 두 가지 판타지를 통해 대치했던 남북의 긴장은 완전히 해소되었다.

그리곤 그날 밤 화해의 잔치가 펼쳐진다. 군인들이 파묻은 멧돼지를 파내 구워 먹기 위해 모여들 때이다. 북한군들이 돼지를 파내 구워 먹고 있을 때 표중위와 문상경이 접목하게 되고 장영희가 건네주는 돼지고기를 먹고 있을 때 스미스의 등장은 관객의 마음에 흐뭇한 미소와 따스함을 가져다준다. 우리는 이방인들이 동막골 평화문화에 동화되어 마음이 열리고 함께 행복을 느끼는 모습을 보며 우리 스스로도 마음의 변화를 느끼게 된다. 동막골의 평화가 이방인들인 군인들과 관객들의 마음에 평안을 가져다주었고 마음을 열고 동막골 평화문화헤게모니에 동의하고 수용하고 있는 것이다. 여기서 우리는 동막골 문화가 가진 위대한 모습을 보게 된다. 동막골의 평화적인 문화가 파괴와 폭력, 반목과 갈등, 서로 죽고 죽이는 지배자 권력에 의한 전쟁문화, 총의 문화, 폭력문화를 무의미하게 만들고 동막골의 평화문화가 헤게모니를 장악한 것이다. 외부에서 들어 온 이방인들, 전쟁에 노출되어 전쟁이데올로기에 잠식되었던 사람들의 의식을 변화시켜 이들을 화해시키고 행복과 평화의 문화에 동의하고 마을의 평화를 지키는 수호자들이 되게 하였다. 스미스구출이라는 명목으로 민간인 마을 동막골에 무차별 공격이 감행될 때 남북 군인들은 마을의 평화와 안전을 위해 연합해서 그들의 공격을 유인해 온몸으로 폭탄을 맞이한다. 이들의 마지막 모습은 폭탄이 비처럼 떨어지는 공간에서 환하게 웃고 있는 것이다. 이 웃음은 평화롭다.

이처럼 동막골의 평화문화는 외방인들을 흡수했고 관객들에게 평화의 마음을 전달하며 동의와 지지를 수반하고 있다. 이것이 바로 동막골이 가지고 있는 평화문화헤게모니인 것이다.

www.kci.go.kr

3. 칼과 죽음의 잔치: 새로운 헤게모니의 도래

〈왜놈〉에서의 꾸아쟈툰은 해변가에 있는 일본군 점령지역으로 일본군국주의 문화가 지배하고 있는 곳이다. 일본문화 성격을 대표하는 "海"처럼 꾸아쟈툰은 물을 끼고 있는 마을이다. 하지만 영화화면에 비친 모습은 너무 건조하다. 먼지가 폴폴 날리고 사람들의 얼굴은 윤기가 없으며 옷은 군데군데 기워서 고단한 모양을 하고 있다. 전쟁이 오래되고 점령이 오래되니 그들의 피점령 생활은 일상성을 보여준다. 일본군 지배가 일상이 된 꾸아쟈툰에 저항군 중국인 "나"의 협박에 의해 마따샨이 맡게 된 "하나야라는 일본포로와 동한천이라는 중국인 통역관"이 이방인으로 들어온다. 이 이방인들에 의해 꾸아쟈툰의 일상은 깨어지고 긴장과 불안이 촌민들 의식을 지배한다.

동막골이 평화로 가득찬 곳이라면 그리고 이 평화주의 문화가 외부에서 온 이방인들을 변화시켰다면 꾸아쟈툰에서는 외부에서 들어 온 일본군국주의 전쟁문화가 촌민들의 의식을 지배하고 있다. 어느 날 밤 "나"라는 중국인이 총으로 협박하면서 삼사일 잘 보관하고 있으라는 푸대 자루에서 "일본군인 하나야와 번역관 동한천"이 나온다. 이들을 일본점령지역에서 숨기고 있기란 쉬운 일이 아니다. 이를 처리하는 전후과정에서 우리는 군국주의전쟁문화에 지배되고 있는 마을 사람들을 볼 수 있다. 헤게모니를 빼앗긴 그들은 불화와 불신, 긴장과 불안한 생활이 지속되고, 이 마을을 다스렸던 중국전통적인 유교문화도 잠시 보류된다. 서로 살겠다고 "하나야와 동한천"에 대한 책임을 미루고, 자신의 안위와 안정을 다투고, 마따샨 자신의 문제가 마을전체 문제로 둔갑되고, 시아버지를 모시고 사는 과부 위얼의 통정 문제가 하나야와 동한천의 처리문제로 인해 모두 전쟁의식에 깊게 개입된다. 사실 당시 과부의 통정은 유교문화의식에 의하면 강에 던져지거나 죽임을 당했는데 말이다. 하지만 꾸아쟈툰 마을의 군국주의문화의식은 이를 용인하고 크게 문제삼지 않았다. 즉 꾸아쟈툰에서는 군국주의 문화헤게모니가 중국전통 유교문화이데올로기보다도 더 깊게 촌민들 의식을 지배하고 있는 것이다.

www.kci.go.kr

영화에서 꾸아쟈툰을 지배하는 군국주의 문화의 상징은 일본 해군의 "군악과 칼"이다. 꾸아쟈툰에 시시때때로 울려 퍼지는 일본군 "군악"은 표면적으로는 꾸아쟈툰의 일상에 경쾌함을 주는 것 같지만 그 내면적으로는 군국주의 전쟁문화가 만들어 내는 긴장과 불안 그리고 나아가 살육이 내재하고 있다. 〈동막골〉에서 나비가 평화를 상징한 것처럼 꾸아쟈툰에도 일본군 군악이 군국주의 문화를 상징하고 있다. 절도 있는 군악 의식은 일본군의 점령자 위엄을 강화시키고, 이 장단에 엉덩이를 들썩이는 아이들은 사탕을 받으며 그 달콤함에 물들게 된다. 사탕의 달콤함은 점령자의 허위적인 군국주의 이데올로기 전파와 촌민들의 무의식적 수용의 관계를 보여주고 있다. 군악이 울리면 아이들은 무의식적으로 군악 장단에 춤을 추고 어른은 달려 나와 "센세이"를 부르며 연신 머리를 조아린다. 하지만 여기에는 늘 긴장과 불편함과 불안이 감돌고 있다. 특히 주인공 마따샨은 "하나야와 동한천"을 숨기고 생활하면서 군악의 긴장과 공포를 직접 체험한다. 하나야와 동한천은 군악이 울리고 일본말이 들릴 때마다 탈출을 시도하였고 이를 막기 위한 마따샨과 위얼 촌민들의 대처는 혼란과 공포 극도의 긴장을 생성했다. 나중에 마따샨은 온 집안의 문을 걸어 잠그고 이불을 뒤집어쓰는 행위로 이 군악의 공포를 표현했다. 이처럼 꾸아쟈툰의 군악은 위태함을 담고 있고, 반복적인 소리가 상징하는 지배의식을 자연스럽게 전이하고 있는 장치가 되었다.

군악은 일본군과 촌민들이 벌이는 "한밤의 잔치"에서 더 노골적인 본색을 드러내면서, 군국주의전쟁문화가 가지고 있는 파괴와 학살을 극대화시켰다. 설에 오겠다던 "나"는 오지 않고 마따샨과 위얼에 의해 하나야와 동한천이 6개월 동안 숨겨져 있다가 결국 포로와 촌민들간의 타협과 협상을 통해 이들을 읍내 일본군 병영에 데려다 주고 보상을 받고자 한다. 하지만 이들은 하냐야의 계약은 일본제국의 계약이니 이를 지키겠다는 사까 중좌를 너무 순진하게 믿었다. 처음의 두 수레 양식에 4수레를 얹어 6수레 양식을 갖고 마을로 오는 그들의 몸에서 위험한 기쁨이 넘쳐났고, 이를 즐기기 위해 한밤에 전 촌민과 일본 해군 육군이 잔치를 벌인다. 군악이 울리는 가운데 전 촌민과 군인들이 떡을 치고 술을 마시고 음식을 나누어 먹으면서 흥겹고 즐거운 시간들을 보내는 것 같다. 하지만 〈동막골〉에서 촌민들

www.kci.go.kr

과 군인들이 함께 어우러져 노래부르고 춤을 추고 술을 나누어 마시며 즐거워하던 "한밤의 잔치"와는 다르게 꾸아쟈툰의 "한밤의 잔치"는 위험스런 분위기가 감돈다. 사까 중좌의 눈빛과 하나야의 과장된 즐거움, 촌장의 고집스런 노래 등 잔치 공간에 "心裏有鬼속셈이 있다." 잔치의 긴장은 중좌가 하냐야의 잘못을 처벌하자고 하면서 총을 들면서부터다. 일본 군국주의문화의식으로는 하나야가 천황을 위해 자살을 했거나 싸우다가 죽었어야 했는데 포로로 그것도 같은 진영 내의 마을에서 6개월이나 농민들에게 잡혀있었기 때문에 불명예스럽다는 것이다. 이 마을을 통제하고 있던 지배자의 권위가 땅에 떨어진 것이다. 이는 일본군국주의 문화의 수치였다. 한 병사의 약속은 일본제국의 약속과 같다고 하면서 계약을 지키는 가운데 일본군국주의의 위대함을 강조하고 있다. 하지만 일본 군국주의를 실추시킨 두 행위는 용서할 수 없다. 그들은 이 수치의 원인을 촌민들과 마따샨에게 전이했다. 이날 밤 일본 군악이 울리는 가운데, 아이를 낳기 위해 친정에 가 있는 위얼을 데리러 갔던 마따샨을 제외하고 전 촌민이 학살되었고 불태워졌다. 그들은 촌민을 전멸시키는 것으로 자신들의 치부를 은폐시켰다. 꾸아쟈툰 "한밤의 잔치"는 이렇게 그들의 군국주의 문화에 의해 파괴되었고 "죽음의 잔치"가 되어 버렸다.

또 하나는 영화 속의 사무라이 "칼"이다. 일명 무사도라 불리는 이 칼은 사무라이 문화를 상징한다. 감독 지앙원은 일본의 무사도에 대해 "이 칼은 중국인에게 공포를 가져온다. 이 공포에서 벗어나려면 그 칼을 내 손 안에 넣어야 하고, 내 것이어야 한다"[12]고 했다. 그가 말하는 칼은 군국주의 일본을 상징하는 것으로 이 칼을 영화 속에 재현하므로 일본학살의 공포에서 벗어나려 한 듯하다. 〈왜놈〉에는 두 종류의 칼이 등장한다. 하나는 일본의 무사도이고 하나는 참수형 할 때 쓰는 류어르신의 중국 칼이다. 무사도는 하나야가 촌민들이 이불을 일본 사무라이 옷처럼 뒤집어쓰고 칼을 들고 자신을 향해 달려오는 모습을 상상하는 대목에서, 또 하나는 한밤의 잔치에서 촌민들을 마구잡이 죽일 때 사용했고 마지막은 마따샨을 처형할 때 쓰여졌다. 여기서 칼은 사무라이와 대결할 때 사용된 것이 아니라 손에 칼을 들지 않은 중국 촌민들을 무차별적으로 살해할 때 사용되었다. 특히 이

12) 程青松,黃鷗,《我的攝影機不撒謊》, 北京, 中國友誼出版公司, 2002, 68p.

www.kci.go.kr

칼에 죽는 촌장과 위얼의 아들의 죽음은 칼의 잔혹함을 보였고, 한밤의 잔치에서 전 촌민을 죽인 칼은 야비함을 담고 있다. 또 마따샨을 처형하는 하나야의 칼은 사무라이 절도와 의식을 지키는 것 같지만, 사실은 자신을 먹여주고 입혀주고 살려준 은인인 마따샨을 배신하는 칼이 된다. 칼로 비유된 군국주의 문화는 이렇게 꾸아쟈툰에서 잔인함과 야비함 그리고 배신의 성격을 띠고 있었다. 상대적으로 류어르신의 중국 칼은 고마움과 감사를 담고 있다. 참수형을 당할 때 길 떠나는 사람을 편안하게 갈 수 있게 해주어서 그 후손 대대로 감사를 받고 있다고 한다.

이렇게 〈왜놈〉에서의 군국주의 문화헤게모니는 반복적으로 울리는 군악과, 공포와 살육의 칼로 꾸아쟈툰 촌민들을 지배하고 통제하고 있으며, 긴장과 불안을 조장하고 저항이나 매국의 의미를 자의적으로 판단하게 하고 이 의식을 무분별하게 받아들이고 무지하게 실행하게 하는데 일조했으며, 꾸아쟈툰과 촌민들을 파괴하고 전멸시켰다.

꾸아쟈툰 학살과 일본천황의 항복선언, 그리고 바로 들어오는 국민당군대와 그 양 옆에 껌을 질경거리며 씹고 있는 미군들이 일본군을 대체했고 또 다른 점령자의 모습을 드러냈다. 지배세력만 바뀌었지 그들이 행하는 행위는 동일했다. 어제의 점령자가 오늘은 포로가 되었고, 번역관 동한천은 매국노라는 이름으로 총살당한다. 아이러니한 장면은 마따샨이 촌민들에 대한 복수로 포로수용소에 들어가 난동을 부리며 하나야를 죽이려다 국민당 군대에 의해 체포되고 바로 처형되는 것이다. 죄명은 포츠담선언의 인도주의 정신을 위배했다는 것. 그럼 꾸아쟈툰 광란의 학살은 무엇이고 이를 자행한 하나야와 일본군은 무엇인가. 지배헤게모니가 다른 세력으로 대체된 것뿐이지 그들이 진행하는 통제와 지배는 동일선상에 있었다. 마따샨의 처형에서 보여주는 절도 넘치는 하나야의 처형의식은, 이를 허용한 국민당군대와 미군의 모습과 처형장에 돼지의 출현과 관객의 추락은 황당하고 우스꽝스러움으로 대비를 이루고 있다. "看客관객" 중국인들이 동포의 처형을 보고 웃는 모습은 지배세력 이데올로기에 물들어 저항감 없이 웃고 있는 것으로, 지배세력이 만들어 놓은 동포처형의 문화광장에서 그들의 잔치에 참여하고 있는 것이다. "국가는 '법률'을 통해 지배집단을 '동질적'이게 하며 지배집단의 발전방향에 유

www.kci.go.kr

용한 사회적 순응을 창출하고자 한다"[13], 법에 근거한 행위에 복종하게 하고 각 사회 개인들에게 자발적이고 자유롭게 받아들이게 한다. 국제법이라는 장치로 마따샨은 처형되었고 중국인 관객들은 웃음으로 동포의 처형과 국민당군대의 지배 이데올로기에 순응하고 동의하고 수용하고 있는 것이다.

이에 대해 〈왜놈〉의 마지막 장면은 〈동막골〉의 스미스눈물처럼 의미심장하다. 하나야에 의해 처형된 마따샨의 목이 떨어져 구르다가 멈추어 눈을 껌뻑이며 하나야의 사무라이 의식을 쳐다보다가 짧은 웃음을 짓고는 눈을 감는다. 그의 머리가 떨어지면서 영화 화면은 칼라로의 전환을 이루고, 마지막 컷에는 화면가득 붉은색이 채워진다. 마따샨의 마지막 웃음은 사무라이 문화의식에 대한 씁쓸한 웃음이기도 하고 국민당군대의 짧은 승리와 패망에 대한 예시이기도 하다. 또 앞으로 다가 올 사회주의 중국의 지난한 역사에 대한 웃음이기도 하다. 칼라화면은 흑백이 가지고 있는 중국인들의 우매함과 자각되지 않은 의식에 대한 일깨움과 같다. 순간 칼라화면으로의 전환은 그동안 미몽상태에 있던 사람들의 의식을 깨우는 효과를 가지고 있고, 처형장의 "관객"들에 대한 각성장치로서의 역할을 담당했다. 칼라화면은 나아가 전체화면을 홍색으로 채우는데 이는 앞으로 다가올 신중국을 상징하면서, 마따샨의 씁쓸한 웃음은 신중국 이후의 중국사회가 그리 희망적이지 않다는 것을 전달하고 있었다.

그래서인지 〈왜놈〉영화는 중국 영화국의 심사를 통과하지 못했다. 또 칸영화제에 출품했다가 중국정부 영화국의 제재를 받았다. 황금종려상 후보에 올랐다는 보도에 정부는 "〈왜놈이 왔다〉는 영화심의를 통과하지 못한 작품으로 개인적으로 영화제에 참가했다. 이는 매우 심각한 위반행위이다. 투자자는 즉시 영화제에서 〈왜놈이 왔다〉를 철회할 것을 명한다. 그렇지 않으면 그 책임은 엄중할 것이다"[14]는 태도를 표명했다. 영화에 표현된 중국인들 모습이 중국위상을 흐려놓기 때문이란다. 항일전쟁 영화가 표현하는 주류의식 즉 중국민들의 의분에 찬 모습이나 승리의 깃발을 흔들고 기뻐하는 애국애족 의식이 주가 되어야 하는데, 〈왜놈〉은 오

13) 안토니오 그람시 지음, 이상훈옮김, 《그람시의 옥중수고-정치편》, 서울, 거름출판사, 2006년제3판, 223p.
14) 吳子,("鬼子來了"麻煩大了!), 《中國新聞周刊》 2000.5.6, 8p.

www.kci.go.kr

히려 중국혁명대원인 "나"의 신용없는 모습을 보여주었고, 중국대중들의 우매한 웃음과 국민성을 전면적으로 다루고 있다. 영화 중심에는 항일전쟁 당시 이런 보통사람들의 삶이 있다. 영화 마지막에 감독은 일본군이 오고, 국민당 군대, 미군이 오고 혹은 지앙원 감독의 의도인 홍색화면이 상징하는 홍색시대가 와도 대중들의 삶은 지배와 통제를 벗어나지 못하고 지배세력의 이데올로기를 자연스럽게 일상으로 받아들이고 살아 갈 거라는 예시를 보여주었다.

또 이 안에는 〈왜놈〉을 둘러싸고 영화검열기관인 영화국과의 헤게모니 다툼이 존재한다. 〈왜놈〉이 보여준 중일전쟁 중 중국인들의 지배세력 앞에서의 우매함, "나"로 상징되는 중국 항전세력이 대중들에게 신뢰감을 잃은 것은 기존의 항전영화가 보여준 서사전략을 뒤집은 것이다. 한국전쟁을 배경으로 한 〈동막골〉에 전쟁이 없는 것처럼, 〈왜놈〉도 항일전쟁을 배경으로 하지만 항전문화가 주도하는 항일, 애국, 민족의식이 중심이 되지 않는다. 꾸아쟈툰 마을의 전쟁일상과 군국주의 지배세력이나 국민당연합군 세력에 순응하는 중국인의 모습이 중심모습이다. 이런 장면은 중국검열당국 입장에서는 상당히 불편한 것이다. 전쟁의식을 뒤집어 보는 것, 지배이데올로기를 뒤집어 보는 것, 뒤집힌 의식으로 지배헤게모니를 분석하는 것은 이 두 영화문화가 보여주는 문화저항행위였다.

4. 〈왜놈이 왔다〉에서 〈웰컴투동막골〉로 가기

우리는 동막골과 꾸아쟈툰 마을 안에서의 문화헤게모니 양상을 살펴보았다. 헤게모니를 주도하는 세력이 평화를 지향하는 대중들인지 아니면 전쟁을 일으킨 점령자 지배세력들인지, 또 그들이 어떤 모습으로 헤게모니를 주도하는지, 그 안에서 사람들의 모습은 어떻게 변하는지를 알아보았다.

여러 차례의 대립과 갈등의 싸움 속에서 헤게모니는 일방적이거나 수동적이진 않다. 그것은 집단과 집단 사이에서 개인과 개인 간에 크고 작은 형태로 끊임없는

www.kci.go.kr

정치적, 경제적, 문화적, 이데올로기적인 투쟁을 통해 동의와 수용을 거치고 있다. 문화는 "지배층의 이해관계를 보편화시키려는 시도와 피지배층의 저항 사이에서 투쟁이 일어나는, 문화적 교류와 협상(타협적 평형)에 의해 구성된 영역"[15]으로 양자의 역동적인 힘의 줄다리기를 통해 문화헤게모니가 존재한다. 이것은 복잡하고 다면적이며 동적이고 상호적 양상을 띠고 있다.

동막골에서는 촌민들이 전쟁에서 상처받은 이방인들을, 즉 표중위의 상부로부터의 명령으로 피난민이 가득한 다리를 폭파하고 받은 상처, 서택기의 북침설, 문상경의 탈영으로 인한 불안 등, 동막골은 그들의 상처와 고민을 포용하면서 여러 가지 장치를 이용해 상처를 치료하고, 전쟁이데올로기에 사로잡힌 굳어진 마음을 변화시켜 전쟁의식의 부재와 전쟁이데올로기를 뒤집어 보는 것으로 평화와 행복의 문화를 지향한다. 동막골에서 작용하는 대중 중심의 평화문화헤게모니는 이처럼 강대하다. 박광현 감독은 영화를 통해 전쟁의 비참함을 전쟁이 없는 세계의 행복과 평화로 뒤집어 보았고 다툼이 있는 곳에 화해를 심음으로 관객들에게 즐거움과 감동을 주며 평화로운 사회로의 지향을 전달하고 동참하게 한다.

꾸아쟈툰은 이방인인 "일본군이 중국을 침략했고 대중들을 학살했다는 사실"[16]과 역사를 왜곡하는 일본에 대한 경고, 꾸아쟈툰 촌민들이 일본군의 악행을 너무 선량한 마음으로 받아들인 것에 대한 비판이라고 한다. 또 국민당군대와 미군들은 촌민을 죽이면서 그 행위를 법(권력)이라는 이데올로기적 국가장치를 통해 합리화시키고 정당화하면서 대중들로 하여금 이를 자연스럽게 동의하고 지지하게 했고, 이 지배헤게모니에 잡힌 중국대중들의 모습을 적나라하게 보여 주었다. 또 영화 마지막 붉은 중국에 대한 그의 의도는 중국정부가 보기에 상당히 "불순"했다. 한편 그는 영화국 검열에서 금지된 이 작품을 국제영화제에 출품함으로 중국영화예술의 자유를 드러냈고 중국영화계 제작현실을 보여주었다. 그는 영화제작과 출품 행위를 통해 주류문화헤게모니에 대한 저항적 의지를 표출한 것이다.

영화의 두 공간 동막골과 꾸아쟈툰 마을의 헤게모니 양상은 선명하게 *浮游*한

15) 존스토리 저, 박모 역, 《문화연구와 문화이론》, 서울, 현실문화연구, 1995, 174p.
16) 李爾葳, 〈姜文与"鬼子來了"〉, 《電影新作》 1999.04, 52p.

www.kci.go.kr

다. 영화 속이기에 가능한 선명함이다. 두 공간의 비교와 대비를 통해 우리사회가 나아가야 할 세계를 지각하고 건강한 문화재생산의 가능성을 추구한다. 꾸아쟈툰의 일본군과 국민당군대의 군국주의이데올로기에 의해 형성된 문화는 죽음과 폭력성을 지니고 있었고, 지앙원은 항전승리를 이끄는 영웅 묘사보다 전쟁에 의해 파괴된 대중들의 비참한 모습을 그림으로 이런 전쟁문화의식에 저항하고 있다. 또 박광현 감독은 동막골 문화의 치유와 화해적인 요소를 강조하고 대중 주도의 행복과 평화를 그림으로 그동안의 전쟁영화의 비참함과 폭력을 뒤집어 전쟁의 부재로 인한 인간행복을 이야기했고, 이를 통해 전쟁이데올로기가 지배하는 사회문화에 대한 비판과 저항을 시도했다.

꾸아쟈툰 사회에서 동막골 사회로의 이행과정에서 지배세력과 피지배세력간의 헤게모니 투쟁은 사회 각 영역에서 통합적으로 발생한다. 현실 속에서의 헤게모니는 영화 속 현실보다 훨씬 복잡하고 다면적이고 유동적이며, 그것은 그물망처럼 여러 가지 형태를 띠고 있고 서로간의 대립과 투쟁, 저항과 동의의 상호적 작용을 통해 대중문화를 주도한다. 포스트마르크스주의 대표자들 "라클라우와 무페는 사회적 관계 속의 모든 것은 그 의미가 고정되어 있는 것이 아니라 담화적인 접합[17]을 통해서 규정되며 또한 담화적인 재접합 과정에 의해서 그 의미가 얼마든지 변할 수 있는 우연적인 것"으로 보았고, "사회의 모든 영역에 존재하는 다양한 사회적 적대들에 대한 다원적 투쟁을 중시하고, 대중들의 능동적인 문화적 실천과 그들이 그로부터 획득하는 쾌락과 욕망 충족에 대해 매우 긍정적이고 낙관적으로" 보았다.[18] 또 "존피스크는 지배집단의 헤게모니가 실패하는 계기, 이데올로기가 저항보다 약한 계기, 사회적 통제가 비규율을 만나게 되는 계기를 강조"하고, 대중문화에 대해 "언제나 진보적인 가능성을 가진 것"이라는 낙관적인 견해를 표방했

17) 알튀세르 'articulation'를 '접합'으로 번역했는데 심광현은 '접합'은 '접속되어 결합한다'는 의미가 강해 '분절되어 명료화된 발음'의 뜻을 가진 'articulation'의 유동성을 적절히 살리지 못한다고 보고 '절합(분절과 결합)'이라는 대체용어를 사용하고 있다.

18) 샹탈 무페〈헤게모니와 새로운 정치주체-새로운 민주주의 개념정립을 위하여〉, 어네스토 라클라우〈은유와 사회적 적대〉, 어네스토 라클라우・샹탈 무페 저, 김성기・김해식・정준영・김종엽 역, 《사회변혁과 헤게모니》, 서울, 도서출판 터, 1992, 239-276p참고. 이찬훈의〈대중문화와 헤게모니〉 186p참고.

www.kci.go.kr

다.[19]

《参考文献》

존스토리 저, 박모 역,《문화연구와 문화이론》, 서울, 현실문화연구, 1995.
안토니오그람시 저, 이상훈 역,《그람시의 옥중수고 1』, 서울, 거름출판사, 2006.
안토니오그람시 저, 이상훈 역,《그람시의 옥중수고 2』, 서울, 거름출판사, 1999.
어네스토 라클라우・샹탈 무페 저, 김성기・김해식・정준영・김종엽 역, 《사회변혁과 헤게모니》, 서울, 도서출판 터, 1992.
임영호 편역, 《스튜어트 홀의 문화이론》, 서울, 도서출판 한나래, 1996.
程青松,黃鷗,《我的攝影機不撒謊》, 北京, 中國友誼出版公司, 2002.
이찬훈, <대중문화와 헤게모니>, 《철학논총》15, 새한철학회, 1998.
吳子,<“鬼子來了”麻煩大了!>, 《中國新聞周刊》2000.5.6, 2000.
李爾葳, <姜文与“鬼子來了”>, 《電影新作》1999.04. 1999.
李萍,<質疑与顚覆-關于“鬼子來了”去意識形態傾向的分析>,《海南師范學院學報》제80기, 海口, 2005.
胡譜忠,「潛伏的异端:“鬼子來了”的意義調度>,《广播電視大學學報》제133기, 北京, 2005.

《中文提要》

本文以韓國電影<歡迎到DongMakGol>和中國電影<鬼子來了>爲文本描述了兩个村庄里的文化領導權現象,主要敘述兩个村庄和外邦人之間的意識形態和領導權斗爭過程,書寫電影內部世界里人和日常生活的變化及其所用的電影裝置.

文章關注以軍國主義文化所支配的日軍占領地挂甲屯和村民戰爭日常生活,討論他們的日常生活如何被兩个外邦人搗亂,如何他們的人生和意識被軍國主義文化意識所支配控制,而控制到他

19) 이찬훈, 〈대중문화와 헤게모니〉, 새한철학회 논문집《철학논총》15, 1998, 187p참고.

www.kci.go.kr

們成爲愚昧大笑的"看客".導演姜文特別注意馬大山被自己照顧過的日本俘虜砍頭含笑九泉情景和畵面突然變成紅色.這樣的畵面給電影觀衆帶來了深刻的思維和覺醒.而看到軍國主義文化領導權導致的挂甲屯悲劇,也預示另一个紅色文化領導權的到來.姜文使用抗戰電影"不在"抗戰愛國意識戰略,叙述普普通通老百姓戰爭生活的异化心態,這表示中國電影文化的文化抵抗性.DongMakGol的結构和挂甲屯的故事完全不同,DongMakGol和平和幸福的文化意識改變了五个南北韓軍和一个美軍外邦人的戰爭文化意識,村長和村民們以和平文化意識和戰爭不在意識來,掌握了DongMakGol世界,而這世界和平文化領導權戰胜了戰爭文化意識形態.導演以戰爭不在畵面來顚覆戰爭意識形態和戰爭文化.

通過兩部電影所描述的兩种不同的文化領導權,看到兩种不同的文化現實,觀察到大衆文化所含的自發的同意性和抵抗性之間的斗爭張力,而由此斗爭中占优勢所産生的文化領導權現象.

關鍵詞 : 文化領導權,戰爭日常,和平文化意識,戰爭意識形態

www.kci.go.kr