

# 한국영화의 초국가적 수용: 영화리뷰를 중심으로

정 소 영 · 노 윤 채  
(성균관대학교)

## I. 서론

한국영화는 1990년대 말부터 양적, 질적, 대외적인 인지도 면에서 괄목할 만한 성장을 해왔다. 헐리웃 리포터 *Hollywood Reporter*의 프랭크 씨저스 Frank Segers가 한국영화는 영화의 벽지에서 아시아에서 “가장 인기 있는 hottest” 영화시장으로 변신했다고 말했듯이<sup>1)</sup>, 2000년대에 들어서면서 다수의 영화가 세계 주요영화제에 초대되고 또 수상을 하면서 한국영화의 국제적 인지도 및 위상은 급격히 향상되었다. 2002년 임권택의 『취화선』이 칸느 영화제에서 감독상을 수상하고, 2004년에는 이창동의 『오아시스』가 베니스 영화제에서 감독상을, 같은 해 박찬욱의 『올드보이』가 칸느 영화제에서 그랑프리 Grand Prix를, 그리고 김기덕의 『사마리아』와 『빈집』이 베를린 영화제와 베니스 영화제에서 각각 감독상을 수상했다. 이어 2009년에는 박찬욱의 『박쥐』가 다시 칸느 영화제에서 심사위원상을, 그리고 2010년에는 이창동의 『시』가 각본상을 받았다. 한국영화산업은 이제 대외적으로는 헐리웃에 이어 세계 영화산업에서 가장 중요한 자리 중 하나를 차지하고 있다고 간주되며 내부적으로는 극장가를 수십 년간 지배했던 헐리웃 영화를 밀어냈다는 평가

---

1) Frank Segers, "Korea Moves", *Hollywood Reporter*, 362, 34, 2000, pp. 14-16.

도 받고 있다.<sup>2)</sup> 비평계에서도 한국은 가장 독창적인 영화를 생산하는 곳 중 하나로 꼽히고 있고<sup>3)</sup> 이에 따라 한국영화가 학술적 담론에서 다루어지는 경우도 현저히 늘어나고 있다. 특히 2000년 이후 한류현상의 출현과 함께 한국의 미디어 콘텐츠와 영화에 대한 연구가 활발히 이루어지고 있는데 이는 이와 관련된 국외 출판물의 눈에 띄는 증가를 통해 확인된다.

한국영화에 대한 연구 중 다수는 한국의 영화 또는 영화산업이 어떻게 그렇게 빠른 속도로 국제적인 성장을 이루었는지 또는 세계화 globalization에 성공할 수 있었는지의 문제를 다루고 있다.<sup>4)</sup> 흔히 한 나라의 영화산업의 세계화와 관련하여 논의되는 것 중 하나는 영화의 제작과 배급의 국가간 협력인데 이는 한국영화의 경우에도 적용된다. 다양한 국제영화제에의 참여를 통한 해외시장으로의 진출이 한국영화의 세계화의 발판이 되었기 때문이다. 특히 1996년에 최초로 개최된 이래 세계적인 영화이벤트의 하나로 자리잡아가고 있는 부산국제영화제는 해외 배급업자들에게 한국영화를 집중적으로 소개하고 마케팅할 수 있는 공간이 되었다. 그 안에서도 아시아프로젝트마켓<sup>5)</sup>은 완성된 영화가 아닌 제작의 전단계 또는 초기단계에 있는 영화들이 공동제작자나 투자자들을 만날 수 있는 장으로서 국내외의 제작 및 배급업자들 간의 활발한 교류를 가능하게 하였고 이를 통해 제작의 단계부터 ‘국제적’인 영화들이 활발히 만들어지게 되었다.<sup>6)</sup> 이처럼 국가의 경계를 넘어서 이루어지는 영

2) Christina Klein, "Why American Studies Needs to Think about Korean Cinema, or, Transnational Genres in the Films of Bong Joon-ho", *American Quarterly*, 60, 4, 2008, p. 872.

3) Roger Ebert, "Design for Living: An unconventional sort of menage a trois in Oldboy", Film Review, *Chicago Sun-Times*, March 25, 2005.  
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050324/REVIEW/50310001/1023>.

4) Jeeyoung Shin, "Globalisation and New Korean Cinema", in Chi-yun Shin and Julian Stringer(eds.), *New Korean Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005, pp. 51-62; Woongjae Ryoo, "The Political Economy of the Global Mediascape: The Case of the South Korean Film Industry", *Media, Culture and Society* 30, 6, 2008, pp. 873-89.

5) 2011년 제 16회부터 부산프로모션플랜 Pusan Promotion Plan/PPP이 아시아프로젝트마켓으로 명칭이 변경, 재정비되었다.

화 제작자들간의 협업collaboration은 국가적 차원의 공식화된 채널을 통해 이루어지는 것이 아니라 개인간의 자발적인 행동으로 이루어지는 것으로 볼 때 국제적 international이라기보다는 초국가적 transnational이라는 개념으로 이해해야 한다. 영화산업에 있어서 초국가적 요소는 제작 과정에서의 협업 뿐 아니라 개인적 작업에서도 나타난다. 다른 나라의 소설이나 영화를 각색하거나 영화를 리메이크하는 것이 대표적인 경우인데 이런 경우 초국가성은 영화의 텍스트성을 구성하는 요소가 된다. 칸느 영화제에서 수상하고 영미권에서 개봉된 박찬욱의 영화 『올드보이』와 『박쥐』가 모두 외국 작품에 바탕을 둔 것이라는 사실은 이런 점에서 주목할 만하다.<sup>7)</sup> 영화의 초국가적 텍스트성을 구성하는 또 다른 요소로 장르의 전유 appropriation를 들 수 있다.<sup>8)</sup> 이는 기존 헐리웃 장르를 고유의 문화적 특색과 결합하여 특정 문화의 정체성을 넘어서는 장르를 만들어내는 경우이다. 예를 들면 크리스티나 클라인 Christina Klein의 봉준호의 『살인의 추억』과 『괴물』에 대한 분석이 이런 장르의 개발을 통한 초국가성에 바탕을 두고 있다고 볼 수 있는데 이 비평은 두 영화가 미국에서 성공한 요인을 헐리웃 장르를 한국의 사회적 배경과 성공적으로 결합시킨 데에서 찾고 있다.<sup>9)</sup>

6) 김기덕의 『활』, 이창동의 『오아시스』를 비롯하여 해외의 영화제에서 주목을 끈 다수의 한국영화가 PPP를 통해 만들어졌다.

7) 『올드보이』는 같은 제목의 일본만화를, 『박쥐』는 에밀 졸라 Émile Zola의 소설 『테레즈 라캥 Thérèse Raquin』을 원작으로 밝히고 있다.

8) Meaghan Morris, Siu Leung Ki, and Stephan Chan Ching-kiu (eds.), *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*, Durham, N.C.: Duke University Press, 2005; Gina Marchetti and Tan See Kam (eds.), *Hong Kong Film, Hollywood, and the New Global Cinema*, New York: Routledge, 2007; David Desser, "Global Noir: Genre Film in the Age of Transnationalism", in Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press, 2003, pp. 516-36; Wimal Dissanayake (ed.), *Melodrama and Asian Cinema*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993; Tassilo Schneider, "Finding a New Heimat in the Wild West: Karl May and the German Western of the 1960s", in Edward Buscombe and Roberta E. Pearson (ed.), *Back in the Saddle Again: New Essays on the Western*, London: BFI, 1998, pp. 141-159.

9) Christina Klein, op. cit., pp. 871-898.

그러나 세계화의 담론과 맞물려 이루어지고 있는 영화의 초국가성 transnationality에 대한 연구는 제작과 배급 그리고 영화의 텍스트성을 구성하는 요소에 집중되어 있는 반면 영화의 소비에 관련해서는 별다른 연구가 나오지 않고 있다. 여기서 소비란 위에서 언급한 영화의 창작과정에서 작가/감독에 의한 텍스트 및 장르의 소비가 아닌 완성된 영화를 관람하는 관객의 수용의 차원에서의 소비를 가리키는 것으로 이는 영화를 상품화를 주된 목적으로 하는 하나의 문화적 대상 cultural object이 아니라 문화적 실천 cultural practice으로 간주하는 태도를 기초로 한다. 영화를 이렇게 문화적 실천으로 개념화하는 것은 앤드류 히슨 Andrew Higson의 국적영화 national cinema의 정의에 대한 논의에서도 잘 나타난다. 히슨은 국적영화의 개념이 재고되어야 한다고 주장하면서 영화의 국적성 nationality은 특정 국가의 산업의 산물로서의 가치를 중요시하는 제작이나 특정 국가의 정체성을 표상하는 텍스트성 textuality보다 어떻게 소비되는가에 초점이 맞춰져야 한다고 말한다.<sup>10)</sup> 영화가 근본적으로 대중 문화인 것을 감안하면 그것은 본질적으로 ‘쓰기텍스트 texte scriptible; writerly text’<sup>11)</sup>로 이해되어야 한다. 더욱이 전 세계의 관객을 대상으로 제작되는 요즘의 영화들은 다양한 사회문화적 맥락에서 수용될 수 있도록 유동적인 의미의 가능성을 제공해주어야 한다. 아울러 관객들도 수동적인 구경꾼에 머무르지 않고 그들 나름대로의 의도와 지식을 가지고 영화의 의미를 만들어내는 능동적인 행동주 active agents로 이해되어야 한다. 마크 잔코비치 Mark Jancovich는 영화의 장르도 텍스트의 성격을 규정하는 고유의 특성이 아니라 영화를 만들고 매개하고 소비하는 사람들에 의해서 이해되는 대로 생성되는 유동적인 형식이라고 주장한다.<sup>12)</sup> 영화의 문화적 의미는 영화에 관련된 모든

10) Andrew Higson, "The Concept of National Cinema", in A. Williams (ed.), *Film and Nationalism*, New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 2002, pp. 52-67.

11) 쓰기텍스트는 ‘쓰여지는 텍스트’로 옮겨지기도 한다. Roland Barthes, *S/Z*, New York: Hill and Wang of Farrar Strauss and Giroux, 1974; *S/Z*, Paris: Seuil, 1970.

12) Mark Jancovich, "Genre and the Audience: Genre Classifications and Cultural Distinctions in the Mediation of The Silence of the Lambs", in Melvyn Stokes and Richard Maltby(eds.), *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions*

요소들의 상호작용 안에서 끊임없이 구성되는 것이다. 이는 영화의 최종소비자인 관객의 역할이 그만큼 중요하다는 것을 의미한다.

이런 배경에서 본 논문은 영화를 사회적, 시대적 구체성을 초월하는 고유의 의미가 정해져 있는 텍스트가 아니라 다양한 사회문화적 맥락 안에서 그 의미가 끊임없이 생성되고 협상되는 문화적 실천으로 보고 기존의 연구에서는 상대적으로 관심을 받지 못했던 수용의 차원에 초점을 맞추어 한국영화가 국외에서 수용되는 과정에서 그 의미가 (재)매개되는 양상을 살펴보고자 한다. 특히 주요 국제영화제에서 수상을 하여 해외에서의 인지도가 높은 작품들을 중심으로 다룸으로써 한국영화가 타문화권에서 문화, 사회, 역사의 경계를 넘어 어떻게 매개되어지는가에 초점을 맞춘다. 영화의 다양한 타문화권에서의 수용은 곧 영화의 초국가성과 연결되므로 결국 본 논문의 목표는 한국영화의 초국가성을 살펴보는 것이며 이는 영화의 초국가성을 텍스트에 내재되어 있는 구성요소가 아닌 수용이라는 텍스트와 관객 간의 역동적인 상호작용으로부터 생성되는 것으로 재개념화함으로써 초국가성의 개념을 확장하는 것이기도 하다.

우리는 우선 영화를 ‘쓰기텍스트’로 이해하는 이론적 맥락을 살펴보고, 초국가성의 개념을 재정립한 후 구체적인 자료의 분석에 들어갈 것이다. 다루어질 영화는 국제영화제 중에서도 가장 높은 권위를 갖는 칸느 영화제<sup>13)</sup>에서 수상을 하고 프랑스와 영국 미국 세 나라에서 모두 개봉되어 다수의 리뷰의 대상이 된 임권택의 『취화선』(2002, 감독상), 박찬욱의 『올드보이』(2004, 그랑프리), 박찬욱의 『박쥐』(2009, 심사위원상), 이창동의 『시』(2010, 각본상) 네 편이며 이 영화들이 세 나라의 관객들에게 어떻게 수용되었는지를 살펴보기 위해 일간지와 온라인 매체를 포함하는 영화잡지에 실린 영화 리뷰를 구체적인 분석의 대상으로 삼는다.

리뷰는 영화라는 “대중매체의 일부 part of the mass media”이며 영화산

*of Cinema Audiences*, London: British Film Institute, 2001, pp. 33-45.

13) 벤자민 크레이그 Benjamin Craig는 칸느 영화제를 “영화제의 왕 king of festivals”이며 “지구상에서 가장 큰 미디어 이벤트 중 하나 one of the largest media events on the planet”라고 했다. Benjamin Craig, *History of the Cannes Film Festival*, 2006. [http:// www.cannesguide.com/basics/](http://www.cannesguide.com/basics/)

업의 파생 영역으로 영화를 홍보하고 관객을 유인하고 유지하는 역할을 한다.<sup>14)</sup> 한국영화는 흔히 주류 헐리웃 영화와 구별되는 형식을 가진 영화를 일컫는 예술영화의 범주에 포함되는데<sup>15)</sup> 예술영화의 경우 영화가 대중에게 소개되는 데 있어 리뷰의 영향력은 헐리웃의 블록버스터영화같은 상업영화 또는 대중영화와 비교하면 훨씬 크고 심오하다.<sup>16)</sup> 예술영화를 보러가는 관객들의 영화의 선택은 일간지나 대중잡지에 실리는 영화리뷰로부터 직접적인 영향을 받기 때문이다. 그러므로 한국영화의 해외에서의 수용에 있어서 영화리뷰는 영화의 의미를 대중에 매개하는 중요한 역할을 하며 수용의 가장 첫 단계를 형성한다고 볼 수 있다. 뿐만 아니라 리뷰는 일반 관객들의 의견과는 달리 지명도가 높은 일간지나 잡지에 실린 ‘가시화’된 수용으로서 영화의 의미를 구성하는 지속적인 요소라고도 말할 수 있다.

## II. 문화적 실천으로서의 대중문화의 수용

줄리안 스트링저 Julian Stringer는 한국영화의 장르적 형식이 해외시장에서 수용되면서 상이하게 나타나는 현상에 주목하였다.<sup>17)</sup> 예를 들면 『집으로(2002)』는 부산국제영화제에서는 “소박한 내용 humble content matter”을 소재로 한, 주류영화시장에서는 수익을 낼 수 없는 영화로 간주되었으나 미국의 주요 연예매거진 버라이어티 *Variety*에서는 독특한 한국적 배경에 펼쳐진

---

14) David Bordwell, *Making Meaning*, Cambridge, Mass.; London, England: Harvard University Press, 1989, p. 35.

15) Barbara Wilinsky, *Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

16) Gerda Gemser, Martine Van Oustrum, and Mark A. A. M. Leenders, "The Impact of Film Reviews on the Box Office Performance of Art House Versus Mainstream Motion Pictures", *Journal of Cultural Economics*, 31, 1, 2007, pp. 43-63.

17) Julian Stringer, "Putting Korean Cinema in its Place: Genre Classification and the Contexts of Reception", in Chi-yun Shin and Julian Stinger (eds.), *New Korean Cinema*, New York: New York University Press, 2005, pp. 92-105.

“보편적인 주제 universal theme”를 가진 영화로 소개되었다.<sup>18)</sup> 김기덕의 『해안선(2002)』은 부산영화제의 프로그램책자에는 “감독 자신의 어두운 과거에 대한 자전적 탐구인 동시에 한국 사회에 퍼져 있는 억압에 대한 충격적인 보고서”라고 소개되어 있는 반면 재팬타임즈*The Japan Times*에서는 “사회논평으로 가장한 수익성에 중점을 둔 전형적인 고예산 상업영화 a typical big-budget potboiler disguised as social commentary”라고 설명하며 김기덕 감독이 조엘 슈마허 Joel Schumacher로 변했다고 평했다.<sup>19)</sup> 같은 문화권에 속한 관객이라도 동일한 영화에 대해 상이한 이해를 보이기도 한다. 『취화선』의 경우 한국 고유의 풍경과 독특한 문화형식의 결합을 통해 “한국적 정체성의 유기적 의미를 고취 promote an organic sense of Korean identity”하는 것으로 평가되기도 하지만<sup>20)</sup> 영화의 시대적 배경이 된 한국 특유의 정치적 맥락은 영화를 이해하는 데 혼돈을 초래하는 것으로 간주되기도 한다.<sup>21)</sup> 이처럼 영화의 의미는 다양한 관객에게 재매개되면서 변화한다.

텍스트의 의도된 의미와 수용자/독자/관객 간의 이러한 해독의 괴리는 스투아트 홀 Stuart Hall의 이론으로 설명할 수 있다. 홀은 사람들이 텔레비전 프로그램을 수용하는 방식을 설명하기 위하여 “부호화/해독 encoding/decoding” 모델을 제시했다. 홀은 모든 텔레비전 텍스트는 의도된 또는 선호된 preferred 의미로 부호화되어 있는데, 모든 독자가 그 선호된 해석의 틀 안에서 텍스트의 의미를 이해하는 것은 아니라고 강조한다. 그는 수용자가 텍스트를 해독하는 전략을 세 가지로 제시했다. 첫째, 지배적 해독 dominant (또는 hegemonic) reading은 수용자/독자/관객이 텍스트를 주어진 부호화의 틀 안에서 의도된 의미로 해석하고 선호되는 해독 preferred reading을 그대로 재생산해내는 것을 말한다. 둘째, 타협적 해독 negotiated reading은 수용자가 지배적 의미의 일부는 받아들이나 다른 의미들은 거부하거나 자신의 상황에 맞게 변경하여

18) Ibid. p. 100.

19) Ibid. pp. 100-101.

20) Christina Klein, op. cit., p. 881.

21) A. O. Scott, "In and Out of Trouble in 19th-Century Korea", *The New York Times*, February 14, 2003.

<http://www.nytimes.com/2003/02/14/movies/14FIRE.html>.

자신의 목적과 주어진 텍스트의 선호된 해독의 틀을 적절히 조정하여 의미를 만들어내는 것이다. 끝으로 대립적 해독 *oppositional reading*은 수용자들이 지배적 혹은 선호된 해석의 틀에 반하는 방식으로 텍스트를 읽는 전략을 가리킨다.<sup>22)</sup>

텍스트의 의미가 수용자에 따라 달라질 수 있다는 홀의 모델은 수용자가 실제로 텍스트를 어떻게 해석하는가를 다각적으로 살펴보는 경험적 연구들의 이론적 토대가 되었다. 홀의 이론을 뒤이어 나온 다수의 경험적 연구들은 수용자의 사회적 담론적 위치가 그들이 미디어 텍스트를 이해하는 데 있어 기본적인 틀로서 이용된다는 것을 보여준다. 데이빗 몰리 David Morley의 네이션와이드 프로젝트 *Nationwide Project*는 홀의 모델을 적용하여 『네이션와이드 Nationwide』라는 BBC의 프로그램을 시청자들이 어떻게 이해하는가를 분석한 연구다.<sup>23)</sup> 몰리는 이 연구에서 수용자들의 이 세 가지 유형의 해독전략이 수용자가 속한 사회계층만으로는 설명될 수 없으며 그들이 속해 있는 사회적, 문화적 집단의 담론과 제도에 의해 영향을 받는다는 것을 보여주었다.

홀과 몰리가 수용자와 텍스트와의 관계를 정치, 사회적 권력과 계급의 역동성 안에서 보려했다면, 그 뒤를 이은 연구들은 정치적인 이슈에서 수용자의 능동적 행위 자체로 초점을 옮겨갔다. 1980년대부터 활발히 진행된 대중문화와 그 수용의 양상에 대한 연구들은 대중문화텍스트가 국가를 초월하여 다양한 문화권에서 인기를 얻는 현상에 대해 흥미로운 분석을 내놓는다. 이 연구들은 수용자가 대중문화를 접하면서 느끼는 즐거움을 텍스트에 대한 무조건적인 몰입이 아니라 자율적이고 능동적인 해독능력에 기반한 문화적 실천에서 찾으면서 사람들은 왜 대중문화를 좋아하는가, 그리고 어떻게 그것을 즐기는가 등의 문제에 주목한다. 이안 앵 Ian Ang은 미국 멜로드라마 『달라스 Dallas』의 시청자들을 대상으로 수용자들이 이 드라마로부터 어떤 즐거움을 느끼는지 연구하였고<sup>24)</sup> 타마 리베스 Tamar Liebes와 엘리후 카츠 Elihu Katz는 각기

22) Stuart Hall, "Encoding/decoding", in S. Hall (ed.), *Culture, Media, Language*, London: Hutchinson. [1973]1981, pp. 128-138.

23) David Morley, *The 'Nationwide' Audience: Structure and Decoding*, London: BFI, 1980.

24) Ian Ang, *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*,

다른 인종, 문화권에 속한 『달라스』 시청자들을 연구하여 인종적, 문화적 배경이 텍스트를 수용하는 데 영향력 있는 요소로 작용한다는 사실을 보여주었다.<sup>25)</sup> 도로시 홉슨 Dorothy Hobson도 『크로스로드 Crossroads』라는 연속극의 수용에 관한 에쓰노그래피 연구를 통해 시청자들의 즐거움이 드라마를 그들의 일상의 일부로 만들어 각자의 목적과 필요에 맞추어 전용하는 과정에서 나온다는 것을 보여주었다.<sup>26)</sup> 홉슨은 시청자들이 일상생활과는 동떨어진 이야기도 나름대로 그 허구성을 벗겨내고 기본적인 스토리라인만을 취하고 자신의 상황에 맞게 재구성한다는 것을 알아내고 시청자들이 그 드라마에 대한 “오너쉽 ownership”을 가지고 있다고 주장했다.

이런 모든 경험적 연구에서 공통적으로 드러나는 사실은 텍스트의 의미는 텍스트 자체에 내재되어 있는 것이 아니라 수용자의 해독과정에서 완성되는 것이며 수용자는 작가에 의해 부호화된 메시지를 자신의 환경과 다양한 사회적 맥락 및 해석의 틀에 준거를 두어 자신의 목적에 가장 부합되는 방식으로 해석한다는 것이다. 존 피스크 John Fisk는 여기서 더 나아가 텍스트를 ‘읽기 텍스트 readerly text’와 ‘쓰기 텍스트 writerly text’로 구별한 롤랑 바르트 Roland Barthes의 텍스트 이론을 발전시켜 ‘생산자적 텍스트 producerly text’라는 제3의 모델을 제시했다.<sup>27)</sup> 바르트에게 있어 읽기 텍스트는 독자가 그저 수동적으로 읽도록 만들어진 텍스트를 가리키며, 쓰기 텍스트는 독자들이 직접 쓰기에 참여하도록 허용하고 유도하는 텍스트인데 읽기 텍스트의 독자는 단순한 소비자일 뿐이지만 쓰기 텍스트의 독자는 텍스트가 제공하는 다양한 해석의 가능성을 모색하고 나름대로의 분석을 시도한다. 수용자는 어떤 텍스트를 대할 때 이미 자신이 경험한 사회적, 문화적, 역사적, 정치적 담론들을 머릿 속에 가지고 있으며 이것들은 텍스트를 해석하는 과정에서 중요한 역할을 한다. 피스크는 어떤 텍스트에 대해서든 수용자는 자신의 상황에 맞게

---

Trans. Della Couling. London; New York: Methuen, 1982.

25) Tamar Liebes and Elihu Katz, *The Export of Meaning: Cross-Cultural Readings of Dallas*, Cambridge: Polity Press, 1993.

26) Dorothy Hobson, *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*, London: Methuen, 1982.

27) John Fisk, *Television Culture*, London: Routledge, 1987.

해독할 수 있는 능력을 가지고 있기 때문에 텔레비전 프로그램들은 의미의 최종 생산을 시청자에게 맡기는 생산자적 텍스트라고 보았다. 수용자는 스스로 의미와 즐거움을 만들어 가기 때문에 생산자에 의해 주어진 부호화된 메시지는 수용자에 따라 다양하게 해석되고 전용되는 것이다. 피스크의 이 이론은 텔레비전 프로그램과 마찬가지로 그 존재 여부가 대중의 수요에 의존하는 영화에도 그대로 적용될 수 있다. 영화를 볼 때 관객은 자신이 속한 다양한 사회문화적 맥락뿐 아니라 이전에 보았던 다른 영화에 대한 지식도 불러와 나름대로 새로운 영화를 이해하고 해석하는 기준을 만들어낸다고 볼 수 있다.

본 논문은 이와 같이 수용자를 능동적인 의미의 생산자로 보는 텍스트 이론 또는 문화연구의 틀 안에 그 이론적 근거를 둔다. 이는 국가간의 경계를 넘어 다양한 문화권에서 소비되는 영화가 갖는 초국가적 특성을 텍스트의 구성 요소로서 분석하기보다는 텍스트와 수용자 간의 문화적 상호작용에서 생성되는 담론으로 간주하고 분석하는 우리의 연구에 첫 번째 중요한 토대를 제공한다.

### III. 영화의 수용과 초국가성

정보통신 기술의 발달로 국가간 교류가 양적, 질적으로 크게 증가하면서 다양한 문화가 섞이고 많은 사회현상을 특정 국가에 국한된 현상으로 설명할 수 없게 되면서 국가란 무엇인가에 대한 근본적인 질문이 제기되고 사회문화 현상 및 정체성을 이해하고 분석하는 패러다임으로서의 국가주의는 점차 그 유효성을 잃어 가고 있다. 이에 따라 초국가주의(transnationalism)가 후기제국주의(postcolonialism)와 세계화(globalization)의 담론과 맞물려 문학, 문화연구, 사회학, 인류학 등 여러 분야에서 중요한 이슈로 다루어지고 있는데 영화학에서도 최근 들어 초국가주의적 접근을 통해 빠르게 변하고 있는 영화 산업 및 문화 현상을 새롭게 이해하려는 시도가 활발히 전개되고 있다. 토마스 엘제이썬 Thomas Elsaesser의 지적대로 영화의 제작이나 상영이 다양한 형식으로 국가간의 경계를 넘어서 이루어지는 경우가 보편화되고 있기 때문이

다.<sup>28)</sup> 따라서 프랑스영화, 이태리영화, 독일영화 등과 같이 영화를 단일 국가의 특성과 연결시켜 구별짓고 그 국가의 사회문화적 정체성과 관련하여 이해하는 방식의 분석에서 벗어나 세계화의 맥락 안에서 이해하려는 움직임이 늘고 있고 이에 따라 트랜스내셔널 시네마가 주요 개념으로 자리잡고 있다.

트랜스내셔널 시네마 transnational cinema의 개념은 영화 자체의 텍스트적 분석, 제작과 배급 등 영화에 관련된 다양한 분야에 따라 여러가지 의미로 정의, 해석되고 있다. 윌 히비 Will Higbee와 송휘 림 Song Hwee Lim은 영화학에서 초국가주의의 이슈들을 다루는 데 크게 세 가지 방법론적 틀이 이용되고 있다고 설명한다.<sup>29)</sup> 첫째, 초국가주의는 국가주의nationalism의 대척점에 위치하는 패러다임으로 사용된다. 이런 경우 논의의 중심은 영화 제작과 배급, 상영에 관한 문제에 놓인다. 다른 국적을 가진 감독들이 협업을 하거나 여러 나라의 제작사가 한 편의 영화 제작에 공동으로 투자를 하거나 여러 문화권의 관객에게 영화가 상영되는 등 내셔널리즘의 패러다임으로는 설명하기 어려운 새로운 문화, 경제적 현상을 이해하기 위해 초국가주의의 패러다임이 이용될 수 있기 때문이다. 한국 영화도 다국적 제작 작업이 증가하고 해외로 수출, 상영되는 경우도 크게 늘고 있어, 초국가주의적인 접근이 필요하다. 이는 또한 문화와 경제의 세계화의 맥락 안에서 한국의 영화산업뿐 아니라 전 세계의 영화산업에 미치는 변수들의 이해라는 중요한 문제와 연결된다. 구체적으로는 특정 국가의 영화산업이 어떻게 지역적인 주제와 취향을 흡수하여 헐리웃과 경쟁할 수 있으며 아울러 지역적 공감과 세계적 공감을 동시에 얻어낼 수 있는 영화를 만들 수 있는가, 영화산업 자체가 문화적 국가적 경계를 넘어서는 예술적 경제적 협업의 네트워크에서 어떻게 변화하고 있는가, 그리고 이러한 변화들이 비 헐리웃 영화의 문화적, 경제적 생존력에 어떤 영향을 미치는가 등이 국가주의에 대비되는 개념으로서의 초국가주의의 패러다

28) Thomas Elsaesser, "Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe", in *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, pp. 82-107.

29) Will Higbee & Song Hwee Lim, "Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies", *Transnational Cinemas*, 1, 1, 2010, pp. 7-21.

임 안에서 논의될 수 있는 문제들이다.

이런 점에서 영화제에 초점을 맞추는 연구들에서 사용하는 초국가주의의 개념도 위에서 설명한 개념과 동일하다고 볼 수 있다. 이런 연구들은 근본적으로 영화제를 초국가적인 공간으로 개념화하고 영화가 국가간의 물리적, 문화적 경계를 넘어 교류되는 장으로서 국제적 영화제의 의미를 분석하므로<sup>30)</sup> 이때의 초국가주의의 개념은 결국 영화의 배급과 상영에 관련하여 사용되는 예이다. 한편 영화의 제작에 관련하여서도 초국가주의 개념이 사용된다. 다양한 영화제가 특히 비 헐리웃 영화들이 여러 나라에 소개될 수 있도록 하는 플랫폼 역할을 하며 영화제에 초대되거나 수상한 경력이 영화의 인지도와 확산에 강력한 영향력을 미친다. 그런데 몇몇 연구에서는 영화제가 갖는 이런 영향력은 특정 영화제의 성격과 특성에 맞추어, 따라서 지역적 수용보다는 오히려 해외의 관객에 대한 어필에 초점을 맞추어 영화를 제작하는 결과를 불러오기도 한다는 분석이 제시되는데 이렇게 애초부터 국의 수용을 염두에 두고 만들어지는 영화들을 ‘트랜스내셔널 영화’라고 부른다.<sup>31)</sup> 그러나 이러한 경우도 영화의 초국가성은 특정 텍스트의 요소보다는 영화제를 통한 성공적 분배와 상영의 결과로 얻어지는 요소이므로 앞에서 설명한 초국가주의의 개념과 동일한 선상에서 이해될 수 있으며 따라서 넓게 보면 제작 국가를 떠나 국제영화제를 통해 그 가치와 생명력을 얻게 된 영화들을 트랜스내셔널 시네마라고 볼 수 있을 것이다. 한국영화들도 이와 동일한 관점에서 논의될 수 있다. 한국영화의 국제화의 주요 통로도 국제 영화제이며 아프리카나 중동 영화들과 같이 칸느, 베를린 등 국제영화제를 통해 유럽이나 미국 등지에 예술영화의 장르로 소개되고 확산되었기 때문이다.

트랜스내셔널리즘의 두번째 사용은 이를 지역적인 현상의 하나로 이해하고 연구하는 태도다. 이 패러다임 안에서는 특정 영화의 국가적 정체성을 결정할 때 그것이 특정 문화유산이나 지역적, 정치적 경계를 공유하고 있는지의

30) 예를 들면 Lucy Mazdon, "Transnational 'French' Cinema: The Cannes Film Festival." *Modern & Contemporary France* 15, 1, 2007, pp. 9-20.

31) Julian Stringer, "Global Cities and International Film Festival Economy", in Mark Shiel and Tony Fitzmaurice(eds.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Oxford: Blackwell, 2001, pp. 134-44.

여부에 초점이 맞추어지며 따라서 영화의 국가적, 문화적 정체성이 상황에 따라 물리적 경계를 넘어 확장되는 현상이 주된 논의의 대상이 된다. 예컨대 홍콩이나 대만의 영화를 중국영화로 분류하는 등의 문제가 여기에 포함된다. 이런 경우 사실상 초국가성이 국가적 정체성을 구성하는 하나의 요소로 간주되므로, 즉 국가주의의 패러다임 안에 흡수되어버리므로 희비와 림이 지적했듯이 초국가주의라는 용어 자체가 특별한 비평적 개념으로서의 가치를 갖지 않는 것으로 볼 수 있다.<sup>32)</sup>

마지막으로, 초국가주의는 사회학이나 문화연구에서 비롯된 후기제국주의, 디아스포라 담론과 맥을 같이할 수 있다. 이때의 초국가주의는 텍스트 해석을 위한 도식으로서 기능하여 영화가 표현하는 문화적 정체성이 서양의 이데올로기에 의해 형성되고 영화의 내러티브나 미적 형식이 유럽중심주의적 틀 안에서 형성된다는 사실을 강조한다. 이와 같은 의미로 초국가주의 개념이 사용되는 연구에서는 주로 유럽이나 미국에서 활동하고 있는 이민자 영화감독들의 작품이 연구의 대상이 된다. 영화를 정치적, 사회적 역동성의 표현 기재로 간주하고 지배 국가와의 복합적인 관계 안에서 국가적 개인적 정체성을 탐구하고 형성하는 데 참여하는 텍스트적인 실천으로 보는 것이다. 한국 영화의 경우 일제식민역사와 관련하여 영화의 의미를 해석하는 연구가 바로 이와 같은 개념의 초국가주의를 방법론적으로 채택하고 있다고 볼 수 있다. 대만의 후샤오시엔의 『희몽인생』과 임권택의 『취화선』을 비교, 분석하여 두 영화를 분절된 과거에 대한 회고인 동시에 역사적 공백을 채워주는 자료로 결론을 내리는 김소영의 연구는 초국가주의가 후기제국주의 담론의 맥락 안에서 ‘이론적 시선 *theoretical gaze*’으로 구체화된 이 세번째 개념을 적용한 것이라 할 수 있다.<sup>33)</sup>

위의 접근들은 모두 초국가주의를 영화의 다양한 요소에 연계하여 다양한 개념으로 사용하고 있지만 공통적으로는 영화의 제작과 배급, 그리고 텍스트

32) Will Higbee & Song Hwee Lim, op. cit.

33) Soyoung Kim, "Postcolonial Film Historiography in Taiwan and South Korea: *The Puppetmaster and Chihwaseon*", *Inter-Asia Cultural Studies*, 9, 2, 2008, pp. 195-210.

자체에만 초점을 맞추고 영화를 하나의 사회문화적 실천으로 만드는 구성요소인 수용의 문제는 거의 다루지 않고 있다. 물론 영화가 국경을 넘어 타 문화권에서 수용되는 것 자체가 초국가주의 패러다임 안에서 이해될 수 있다는 것은 제작과 분배에 관한 기존의 연구들에서도 언급되었으나 구체적으로 한 영화가 타 문화권에서 어떤 방식으로 해석되며 수용되는가에 대한 연구는 많지 않다.

영화는 “상상의 공동체 *imagined community*” 또는 “감정의 공동체 *community of sentiment*”<sup>34)</sup>를 만들어주는 매개체이다. 아준 아파두라이 Arjun Appadurai는 세계화와 현대성 *modernity*을 연결해주는 핵심 개념으로 미디어와 이주 *migration*를 든다. 미디어 기술의 발달은 거의 모든 개인이 미디어가 제공하는 이미지를 공유할 수 있으며 다른 여러 나라로의 이주는 정체성의 형성을 불안정하게 하는데, 아파두라이는 이런 불안정성을 생산적이고 긍정적인 것으로 본다. 사람들은 미디어를 통해 스스로 정체성을 만들기 위한 자원과 예술가나 엘리트들에게만 국한되었던 상상력을 갖게 되기 때문이다. 아파두라이는 미디어가 상상력을 보통 사람들의 일상적 활동의 일부로 만들어줌으로써 ‘상상력의 민주화’를 불러왔다고 말한다. 아파두라이는 문화의 유동성을 다음과 같은 예를 통해 설명한다.

Turkish guest workers in Germany watch Turkish films in their German flats, as Koreans in Philadelphia watch the 1988 Olympics in Seoul through satellite feeds from Korea, and as Pakistani cabdrivers in Chicago listen to cassettes of sermons recorded in mosques in Pakistan or Iran, we see moving images meet deterritorialized viewers.<sup>35)</sup>

독일에서 일하는 터키 출신의 이주 노동자가 독일에 있는 자신의 아파트에서 터키영화를 보고 필라델피아에 거주하는 한국인들이 한국에서 위성을 통해 전송되는 88올림픽을 시청하고, 시카고에서 일하는 파키스탄

34) Arjun Appadurai, *Modernity at Large*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

35) Ibid. p. 4.

출신의 택시 기사는 파키스탄이나 이란의 모스크에서 녹화된 설교를 듣고 있는데 이는 동영상들이 탈영토화된 시청자들에게 전해지는 것이다.

더 나아가 한국이나 미국의 관객이 터키 영화를 보고 공감한다면 이것 역시 상상의 공동체를 형성하는 것이며 영화를 보는 것 자체가 “사회적 상상 social imaginary”의 실천의 형태라고 볼 수 있다. 관객들은 영화를 통해 상상력을 공유하면서 국민 국가의 범주를 넘어서는 공동체를 만드는 것이다. 이처럼 어떤 영화를 초국가주의적 담론으로 만드는 데 있어 그 영화를 받아들이는 수용자의 ‘의미 만들기’는 중요하다.

이와 같이 초국가주의를 문화적 실천으로 간주하는 것은 앞에서 설명한 문화연구에서 수용자를 의미의 생산자로 보고 문화텍스트의 의미를 수용자의 해석과 이해의 과정을 통해 끊임없이 재구성되는 것으로 보려는 입장과 맞닿아 있는데 이는 본 연구의 두 번째 이론적 토대를 구성한다. 우리는 다음 장에서 이 두 이론적 축을 근거로 한국영화가 타 문화권의 관객들에게 수용되는 과정을 초국가적 문화 실천으로 보고 그 구체적 양상을 관찰할 것이다. 영화는 지역적인 특수성과 동시에 보편적 어필에 대해 그 가치를 평가받는다. 관객들은 영화를 통해 낯선 세상과 조우하고 경험하지 못했던 문화와 언어를 경험하는 데서 즐거움을 찾기도 하지만 한편으로는 그런 ‘낯설음’에서 시대와 문화를 초월하는 ‘낯익음’을 찾아서 공유하고 동화되고자 하는 욕구도 가지고 있다. 이 낯익음을 찾는 과정이 곧 초국가적 영화 수용의 바탕이며 본 논문에서 관찰하고자 하는 것은 관객들이 어떤 해석의 패러다임 안에서 영화로부터 이 낯익은 의미를 도출해내는가이다. 따라서 이는 한국영화를 통해 만들어지는 초국가적인 상상의 공동체의 기반을 찾는 작업이라고도 말할 수 있다.

앞서 밝혔듯이 우리가 분석 대상으로 삼은 자료는 관객과 영화 사이에서 매개자 역할을 하는 영화 리뷰들로서 이 연구는 이해되는 과정에 대한 구체적인 설명을 제시할 뿐 아니라 영화가 다양한 문화적 맥락과의 상호작용을 통해서 그 의미가 재구성되는 과정을 밝힘으로써 영화가 갖는 대중문화로서의 역동성을 새로이 이해하는 데도 기여한다고 볼 수 있다.

#### IV. 한국영화의 초국가적 수용

신지영은 칸느 영화제에서 수상한 임권택의 『취화선』을 예로 들면서 한국 영화가 주요 영화제를 비롯하여 해외 영화시장을 겨냥할 때 한국영화가 갖는 독특한 정체성을 주요 마케팅 전략으로 삼는 경우가 많다고 지적하고 특히 한국 내에서나 동아시아 시장에서는 하이브리드 문화에 바탕을 둔 아시아의 현대적 감성에 초점을 맞추는 반면, 한국의 전통적인 문화를 미적으로 승화시킨 영화들은 서구의 관객들을 끌어들이는 데 성공했다고 말한다.<sup>36)</sup> 그러나 『취화선』을 비롯한 네 편의 영화에 대한 영국, 미국, 프랑스 세 나라의 리뷰들을 분석한 결과 우리는 한국의 독특한 전통미나 정체성보다는 오히려 영화라는 장르 및 영화를 넘어서 예술 일반에서 찾을 수 있는 보편적인 요소가 영화의 의미를 해석하는 틀로 주로 사용되고 있다는 사실을 발견하였다. 이와 같은 해석의 틀은 크게 다음과 같은 네 유형으로 분류할 수 있다.

첫째, 다수의 리뷰에서 발견되는 가장 두드러지는 경향은 영화를 작가주의 *auteurism*의 틀 안에서 해석하고 있다는 점이다. 여기서 우리가 말하는 작가주의는 영화를 한 개인의 창작물로 간주하여 영화 텍스트의 의미를 감독의 예술적 의도에 국한하여 해석하는 전통적인 비평의 틀이 아니라 영화를 얘기하는 하나의 담론의 형식을 의미한다. 전통적인 영화비평론으로서의 작가주의는 영화의 창작을 전적으로 감독 개인의 능력으로 간주하여 영화의 의미를 해석하는 데 있어 적지 않은 한계를 드러냈고<sup>37)</sup> 현대 영화의 복잡한 제작 과정을 왜곡한다는 비판도 받아왔다.<sup>38)</sup> 반면 본 논문에서 사용하는 작가주의는 리뷰에 나타난 한국영화를 수용하는 양상을 설명하기 위한 것으로 이는 작가주의를 텍스트를 분석하기 위한 비평 도구가 아닌 담론의 영역으로 재정

36) Jeeyoung Shin, op. cit., p. 56.

37) Andrew Sarris, "Notes on the Auteur Theory of 1962", in Leo Braudy (ed.), *Film Theory and Criticism, Fifth Edition*, New York: Oxford University Press, 1999, p. 515-6.

38) William Goldman, *Adventures in the Screen Trade*. New York: Warner Books, 1983.

의하는 캐서린 그랜트 Catherine Grant의 논의와 맥을 같이한다. 그랜트가 제시하는 작가주의의 정의는 이를 광범위하고 복합적인 담론으로 이해하며, 영화라는 사회 문화적 실천을 구성하는 하나의 영역으로 보는 것이다.

Auteurism, like many other features of cinema, is a matter of supply and demand. It is a way of both making and experiencing films, and increasingly of selling them, in which the largest part of the control of the intellectual and creative work involved in the filmmaking process, or of the responsibility and credit for this, is actively taken up by or ascribed to the film's director. Contemporary auteurism comprises a complex series of interrelated film production, marketing, and reception practices and discourses which are all underpinned by a shared belief in the specific capability of an individual agent - the director - to marshal and synthesize the multiple, and usually collective, elements of filmmaking for the purposes of individual expression, or to convey in some way a personal or, at least, "personalized" vision.<sup>39)</sup>

작가주의는 영화의 다른 많은 기능들처럼 수요와 공급의 문제이다. 작가주의에서는 영화제작과정에 관련된 지적, 창의적인 작업의 또는 이에 대한 책임과 공로의 가장 많은 부분을 영화의 제작자에게 돌리는데, 그것은 영화를 만들고 경험하는 하나의 방법인 동시에 점차로 영화를 파는 방법이 기도 하다. 현대의 작가주의는 서로 연관되어있는 영화제작, 마케팅, 수용 등의 복잡한 문제를 포함하고 있다. 또 그것은 영화제작에 있어서 복수의 그리고 일반적으로 집단적인 요소들을 개인적인 표현을 위해 또는 개인적인 방법으로, 아니면 적어도 개인화된 비전을 전달하기 위해 조합하고 합성하는 데 있어 한 개인의, 즉 감독의 구체적인 능력에 대한 공통의 신뢰로 뒷받침되는 담론들과도 연결되어 있다.

39) Catherine Grant, "Auteur Machines? Auteurism and the Dvd", in James Bennett and Tom Brown (eds.), *Film and Television after Dvd*, New York: Routledge, 2008, pp. 101-15.

리뷰에서 나타난 작가주의는 영화의 여러 복합적인 요소들을 한 개인의 예술적 표현이라는 전통적인 낭만주의적 담론으로 흡수함으로써 관객이 문화적, 사회적, 그리고 시대적 경계를 넘어 영화를 개인적인 교감으로 경험할 수 있고 누구든지 참여할 수 있는 보다 보편적인 담론의 영역으로 형성한다. 따라서 감독은 영화를 구성하는 한 요소이면서 다른 요소들을 포괄하는 공통된 담론을 생성하는 기능적 의미를 가지고 있는 것으로 볼 수 있다.

한국 고유의 역사적 배경과 지방색이 드러난 『취화선』과 『시』의 평을 살펴 보면 한국사회와 문화의 독특함에 대한 반응 및 경험보다는 감독의 미적 표현의 성취에 대한 의견들이 두드러지는 것을 볼 수 있다. 조선시대 화가 오원장승업의 일대기를 그린 『취화선』의 경우 사극으로서 그 시대 한국의 정치사회상과 독특한 전통문화가 시각적으로 선명하게 표출된 영화임에도 불구하고 대부분의 리뷰들은 그런 독특함보다는 영화의 보편적인 예술성과 이야기 구성에 초점을 맞추어 영화를 해석하고 또 이런 것들을 감독의 개인적인 예술적 재능에 대한 담론으로 포용하고 있다. 영국의 일간지 가디언 *The Guardian*의 영화평론가 피터 브래드쇼 Peter Bradshaw는 『취화선』의 아름다운 촬영 기법에 대해 감탄하며(“beautifully shot and paced”), 영화를 “홍분될 정도의 자신감으로 위대한 역사 서술에 대한 스토리텔러의 확신과 세밀 화가의 세부에 대한 관심을 결합한 exhilaratingly confident, combining a miniaturist's concern for detail with a storyteller's assurance with grand historical narrative” 감독의 예술적 업적으로 평하고 “아름다운 풍경 ... [관객을] 철저히 끌어들이는 이야기 lovely landscapes ... a thoroughly involving story to tell”<sup>40)</sup>를 제공한다고 설명한다. 뉴욕 타임즈 *The New York Times*의 A .O. 스캇 Scott의 평도 이와 매우 흡사하다.

Mr. Im's own aesthetic command is evident in the movie's wealth of beautiful, perfectly framed images of nature--shots so full of passion and perception that they could almost be painting themselves.<sup>41)</sup>

40) Peter Bradshaw, "Chihwaseon", Film Review, *The Guardian*, June 6, 2003. <http://www.guardian.co.uk/culture/2003/jun/06/artsfeatures6>.

미스터 임(임권택)의 미적인 통제력은 영화의 아름답고 완벽하게 프레입된 풍부한 자연의 이미지들에 역력하다. 장면들이 열정과 통찰력으로 충만하여 그 자체가 그림 같다.

미국 타임 매거진 *Time Magazine*의 리차드 콜리스 Richard Corliss는 여기서 더 나아가 주인공인 장승업을 임권택 감독 자신의 투영으로 해석하기도 한다.

Chihwaseon, his portrait of 19th century painter Jang Seung-Up (known as Ohwon) is both a biography of an inspired, difficult man and as close as Im is apt to come to autobiography.<sup>42)</sup>

그의(임권택의), 오원으로 알려진 19세기 화가 장승업의 초상인 취화선은 탁월하고 까다로운 한 남자의 전기인 동시에 임(권택 감독)의 자서전에 가깝다고 할 수 있다.

『시』에 대한 리뷰도 한국 사회의 특수성이나 한국의 지방도시의 독특한 정서보다는 감독의 예술적 표현능력을 중심으로 이루어지고 있다. 영국의 영화전문지 사이트 앤 사운드 *Sight & Sound*의 트레버 존스톤 Trevor Johnston은 영화의 수준높은 완성도를 칭찬하며 이를 또한 감독의 재능으로 평가한다.

Since Lee's enviable level of accomplishment seemingly precludes diacticism. Here's a filmmaker with a conscience, that's for sure, but one who deploys it in an astringent challenge to our assumptions rather than sentimental pendering. ...It's fair to say that the subject matter, encompassing poetry, dementia, sexual abuse and suicide, is likely to be a hard sell, but the quality of the film is such that is simply demands an airing.<sup>43)</sup>

41) A. O. Scott, "In and Out of Trouble in 19th-Century Korea", op. cit.

42) Richard Corliss, "Cannes Kiss Off", *Time Magazine*, June 3, 2002.  
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,257165,00.html>.

이(창동)의 부러운 수준의 완성도는 교훈을 배제한다. 여기에서 감상을 내걸기보다는 우리의 선입견들에 날카로운 도전을 하는 양심있는 감독을 본다. 시, 치매, 성적학대 그리고 자살을 모두 포함한 주제는 별로 잘 팔릴 만한 주제는 아니다. 그럼에도 불구하고 이런 수준의 영화는 꼭 상영되어야 한다.

또한 영화의 마지막 장면의 처리에 대해 극찬을 보내며 그 장면은 “개인의 자유로움의 순간이며 동시에 타협할 수 없는 현실에 대한 암울한 인식의 순간 Somehow it's at once a moment of liberating individual release and a bleak recognition of an intransigent status quo”이라고 묘사하고, 그와 같은 마지막 장면이 “이미 풍요롭고 연민이 가득한 영화를 어떤 위대함의 경지로 다가가게 만든다 it lifts what is already a rich and compassionate film into something approaching greatness”고 말한다.<sup>44)</sup>

이미 잘 알려져 있는 다른 감독들 또는 그 감독의 전작들과의 비교도 매우 빈번하게 발견된다. 프랑스의 온라인 영화사이트 아뷔드시네 *Abus de ciné*의 올리비에 바슐라르 Olivier Bachelard는 『올드보이』를 켄틴 타란티노 Quentin Tarantino의 영화와 비교한다.

Comparer Old Boy à un film de Tarantino serait facile. Entre action débridée, morceaux de bravoure à la limite de surréalisme et personnages au sadisme affiché, Old Boy, fait comme les films du réalisateur américain, la part belle à une action stylisée et un certain humour, très noir.

『올드보이』는 타란티노의 영화와 쉽게 비교될 수 있을 것이다. 고삐풀린 액션, 초현실주의적 경계에 있는 노골적으로 가학적인 인물들을 통해 『올드보이』는, 타란티노와 마찬가지로 스타일리쉬한 액션과 매우 냉소적인 일련의 유머에 많은 부분을 할애한다.<sup>45)</sup>

43) Trevor Johnston, "Poetry", Film Review, *Sight & Sound*, August 2011.  
<http://www.bfi.org.uk/sightandsound/review/6365>.

44) Ibid.

45) Olivier Bachelard, "Old Boy", Critique du film, *Abus de ciné*.

프랑스의 온라인 영화사이트 크리틱아트 *Critikat*의 세바스티앙 샤푸이 Sébastien Chapuys는 『시』를 이창동의 전작들과 비교한다.

Même s'il creuse le thème du deuil, le nouveau film de Lee Chang-dong représente par bien des aspects le parfait négatif de son précédent, *Secret Sunshine* : quand ce dernier montrait comment, au terme d'un long et douloureux parcours, un «enseuillement secret», mais opiniâtre, pouvait venir illuminer les décombres d'une vie, *Poetry* décrit un univers où l'horreur - tue, cachée, niée - couve sous des apparences sereines.

둘 다 죽음의 문제를 다루고 있지만, 이창동의 신작 『시』는 여러 면에서 그(이창동)의 전작인 『밀양』과는 정반대다. 『밀양』이 길고 고통스런 여정의 끝에 어떻게 비밀스럽지만 끈질긴 햇빛이 나타나 삶의 폐허에 빛을 비출 수 있는지를 보여주었다면, 시는 표면적으로 평온한 외양 아래 침묵하고 있는, 은폐된 그리고 부정된 끔찍함이 잠복하고 있는 세상을 묘사한다.<sup>46)</sup>

버라이어티의 저스틴 장 Justin Chang은 이 영화가 감독의 명성을 굳건히 하는 데 기여할 것이라고 평한다.

Solidifying Lee's reputation as one of South Korea's most gifted writing-directing talents, pic will lean heavily on critical kudos to secure offshore sales.<sup>47)</sup>

한국에서 가장 재능있는 작가 감독으로서의 이(창동)의 명성을 굳건히 하며... 영화는 비평계의 예찬에 힘입어 해외판매를 확보할 것이다.

버라이어티의 데렉 엘리 Derek Elley는 『박쥐』를 평하면서 그 기준을 박

---

<http://www.abusdecine.com/critique/old-boy>.

46) Sébastien Chapuys, "Poetry", Critique, *Critikat*, 24 août 2010.

<http://www.critikat.com/Poetry.html/>.

47) Justin Chang, "Poetry," Film Review, *Variety*, May 19, 2010.

<http://www.variety.com/review/VE1117942817>.

찬욱 감독의 이전 영화로 잡으며 감독의 개인적인 성취도를 평가의 기준으로 삼는다.

Emile Zola meets New Age vampirism in South Korean helmer Park Chan-wook's "Thirst," an overlong stygian comedy that badly needs a transfusion of genuine inspiration....Some major surgery could help its specialized offshore potential, but this is startlingly unnuanced work from the director of such classy fare as "Oldboy" and "Sympathy for Mr. Vengeance."<sup>48)</sup>

에밀 졸라가 진심된 영감의 피가 필요한 지나치게 길고 어두운 한국 영화제작자 박찬욱의 코미디 『박쥐』에서 뉴에이지 흡혈귀와 만난다. 몇 개의 주요 수술이 전문화된 해외 가능성을 도울 수 있을 것이다. 그러나 이 영화는 『올드보이』나 『복수는 나의 것』과 같은 수준높은 작품의 감독의 것이라고 하기엔 놀랍게도 단순하다.

버라이어티의 데이빗 스트래튼 David Stratton의 『취화선』에 대한 평도 임권택 감독의 미적 표현에 관한 평가와 감상이 주를 이루고 있는데 영화의 이러한 예술적 완성도를 임권택 감독의 이전 작품들과 비교하며 이 작품을 최종적으로 임권택 감독의 작품 중 “가장 인상적이고 접근하기 쉬운 most impressive and accessible” 작품이라고 평하고 있다.<sup>49)</sup>

이러한 리뷰들을 살펴보면 미국, 영국, 프랑스 세 나라의 리뷰어들은 『취화선』에 관한 김소영의 학술적 분석에서처럼 한국의 특수한 역사적, 정치적 정체성에 주목하기보다는 이 영화의 의미를 주로 작가주의 담론을 통해 대중에게 매개하고 있다고 볼 수 있다. 작가주의 담론은 셰익스피어 Shakespeare와 같이 영화의 문화적 가치를 감독의 이름을 통해 누구에게나 어필할 수 있는 보편적인 것으로 만들며 부정적이건 긍정적이건 영화를 보는 경험을 공유할

48) Derek Elley, "Thirst", Film Review, *Variety*, May 14, 2009.

<http://www.variety.com/review/VE1117940255>.

49) David Stratton, "Chilhaseon: Strokes of Fire", Film Review, *Variety*, May 28, 2002. <http://www.variety.com/review/VE1117917889>.

수 있는 감정적, 언어적 공동체의 기반을 구축하는 역할을 한다. 이를 통해 관객들은 한국영화를 ‘타자화 othering’할 수 있는 사회적 문화적 담론보다는 보편적인 작가주의라는 낭만주의적인 담론으로 한국영화를 받아들인다고 볼 수 있다.

작가주의와 함께 리뷰에서 한국영화들을 해석하는 데 자주 차용되는 두 번째 담론은 형식주의라고 할 수 있다. 여기서 말하는 형식주의는 영화를 접근하는 데 있어서 그 예술적 형식의 측면에 중심을 두고 의미를 해석하거나 평가를 내리는 방법을 일컫는다. 예를 들면 미국의 시카고 선타임즈 *Chicago Sun-Times*의 로저 에버트 Roger Ebert는 『올드보이』를 스릴러라는 장르의 형식을 기준으로 평가한다. 에버트는 『올드보이』를 기존의 헐리웃의 스릴러 영화와 비교하면서 극단적인 장면들에 대한 다소 충격적인 경험을 한국 또는 아시아라는 문화권의 독특함이 아닌 형식적인 새로움으로 받아들인다.

“Oldboy” ventures to emotional extremes, but not without reason. We are so accustomed to “thrillers” that exist only as machines for creating diversion that it’s a shock to find a movie in which the action, however violent, makes a statement and has a purpose.<sup>50)</sup>

『올드보이』는 감정의 극단에 모험을 걸지만 그럴만한 이유가 있다. 우리는 기분 전환을 위한 기계로서만 존재하는 스릴러들에 너무 익숙해져서, 얼마나 잔혹하건 간에 액션이 메시지와 목적을 가지고 있는 이런 영화를 보면 충격을 받지 않을 수 없다.

미국의 온라인 영화사이트 리뷰즈 *Reelviews*의 제임스 베라디넬리 James Berardinelli도 『올드보이』의 새로움을 형식적인 요소로 설명하면서 “『올드보이』를 어떻게 보든, 그것은 지금까지 본 어떤 영화와도 다를 것 Regardless of how you look at Oldboy, it’s unlike anything you are likely to have seen before”이라고 평한다.<sup>51)</sup> 그런데 그는 이런 ‘다름’을 문화적 상이성에서

50) Roger Ebert, "Design for Living: An unconventional sort of menage a trois in Oldboy", op. cit.

51) James Berardinelli, "Oldboy", Film Review, *Reelviews*,

찾지 않고 에버트와 같이 오히려 기존의 헐리웃 스릴러 영화에 대한 형식적 익숙함으로부터 출발하여 설명한다.

This motion picture isn't for everyone, but it offers a breath of fresh air to anyone gasping on the fumes of too many traditional Hollywood thrillers.<sup>52)</sup>

이 영화는 모든 사람의 취향에 맞는 것은 아니지만, 너무 많은 정통 헐리웃 스릴러에 지친 사람에겐 신선한 공기를 제공한다.

그리고 이러한 새로움의 요인으로 『올드보이』는 “많은 스릴러들이 성취하고자 했으나 실패한 서술적 모멘텀 the kind of narrative momentum that many thrillers try for, but rarely achieve”을 지니고 있다는 점을 들고 있다.<sup>53)</sup> 피터 브래드쇼 역시 기존의 공포영화 형식을 넘어선 새로움을 영국 관객들에게 친숙할 만한 기존의 장르적 형식들과의 연속선 상에서 설명한다.

Oldboy has touches of Kafka, and echoes of British paranoia thrillers like *The Ipcress File* and *The Prisoner*. But it opens up a whole new sicko frontier of exotic horror.<sup>54)</sup>

올드보이는 카프카적인 요소와 『입크레스 파일 *The Ipcress File*』과 『수감자 *The Prisoner*』와 같은 영국 파라노이아 스릴러의 반향을 가지고 있다. 하지만 그 영화는 이국적 공포를 자아내는 이상심리자 장르의 새로운 영역을 열어준다.

『박쥐』에 대한 프랑스 일간지 르몽드 *Le monde*의 이자벨 레니에 Isabelle Regnier의 평도 형식적 측면을 상세히 언급한다.

---

[http://www.reelviews.net/php\\_review\\_template.php?identifier=1159](http://www.reelviews.net/php_review_template.php?identifier=1159).

52) Ibid.

53) Ibid.

54) Peter Bradshaw, "Oldboy", Film Review, *The Guardian*, October 15, 2004.

<http://www.guardian.co.uk/culture/2004/oct/15/2>.

Dans un bouillonnement visuel certes indigestes, mais ahurissant, le film explose autour d'un programme aussi doloriste que ludique où autoflagellation, sexe sanguinolent et violences physiques en tout genre se bousculent dans les décors au graphisme pop.

난해하지만 놀라운 시각적 격동 속에서, 그리고 편달고행과 피빛 섹스 그리고 온갖 종류의 물리적 폭력이 팝아트적 배경과 뒤섞이면서 이 영화(『박쥐』)는 유희적이면서도 고통주의적인 구성을 중심으로 폭발하듯이 전개된다.<sup>55)</sup>

아뤼드시네*Abus de ciné* 마티유 페이앙 Mathieu Payan은 『박쥐』에 대한 소개의 서두를 뱀파이어 영화의 유행 및 계보 소개에 할애함으로써 이 영화를 기본적으로 뱀파이어 영화라는 장르 영화의 연속성에서 접근한다.

Les films de vampires ne passeront jamais de mode. Le cinéma ne laissera pas de puiser dans l'univers éternel des sucres de sang. "Dracula" de Francis Ford Coppola, "Entretien avec un vampire" de Neil Jordan resteront comme des films d'anthologie tandis que plus récemment "30 jours de nuit" faisait son effet auprès des amateurs du genre et "Twilight" séduisait le jeune public dans une adaptation libre et adolescente de l'univers des vampires. (...) Le film de Park Chan-wook se positionne d'emblée comme un comédie dramatique tirant sur l'honneur.

뱀파이어 영화의 유행은 절대 수그러들지 않을 것 같다. 흡혈귀의 영원한 세계는 영화계에서 끊임없이 소재를 제공할 것이다. 프란시스 포드 코폴라의 『드라큘라』에서, 닐 조던의 『뱀파이어와의 인터뷰』는 영화사에 남을 것이고 최근의 『30일 낮과 밤』은 이 장르의 애호가 사이에서 화제를 일으켰고 『트와일라이트』는 뱀파이어의 세계에 대한 청소년층 대상의 자유로운 각색을 통해 젊은 관객을 매혹시켰다. (...) 박찬욱의 이 영화(『박

55) Isabelle Regnier, "Thirst, ceci est mon sang: vampire et clergyman", *Le monde*, 29 septembre, 2009.

[http://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/09/29/thirst-cest-mon-sang-vampire-et-clergyman\\_1246386\\_3476.html](http://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/09/29/thirst-cest-mon-sang-vampire-et-clergyman_1246386_3476.html).

취』)는 단번에 호러영화에 가까운 극영화로서의 위치를 차지한다.<sup>56)</sup>

이런 태도는 프랑스의 종합연예매거진 텔레라마 *Télérama*의 사뮈엘 두에르 Samuel Douhaire의 리뷰에서도 거의 동일한 방식으로 발견된다.

Le bal des vampires continue sur les écrans. Après les héros quasi bergmaniens de Morse, du Suédois Tomas Alfredson, et les ados nunches de la saga Twilight, les voici aujourd'hui accommodée à la sauce coréenne bien épicée de Park Chan-wook.

뱀파이어의 무도회는 스크린에서 끊임없이 이어진다. 스웨덴인 토마스 알프레드손의 베르히만 스타일의 『모르스』와 대하극 『트와일라이트』의 어설플른 청소년들을 뒤이어 이제 박찬욱의 진한 한국식 쏘스가 들어간 뱀파이어가 영화가 등장했다.<sup>57)</sup>

『시』에 대한 로저 에버트의 평도 작가주의와 더불어 그 미적 형식에 대한 답론이 주를 이룬다.

In "Poetry" ... we have a movie that is outwardly more calm. It's not seeking answers, either. (...) I must add that "Poetry" contains certainly the most poignant badminton match I can imagine.<sup>58)</sup>

『시』에서 ... 우리는 외적으로 좀 더 차분한 영화를 발견한다. 그 영화는 답을 구하지도 않는다. (...) 『시』는 내가 상상할 수 있는 가장 마음을 파고 드는 배드민턴 시합을 포함하고 있다.

---

56) Mathieu Payan, "Thirst, ceci est mon sang", Critique du film, *Abus de ciné*, <http://www.abusdecine.com/fiche-film.php?numero=2910>.

57) Samuel Douhaire, "Thirst, ceci est mon sang", Critique du film, *Télérama*, 30 septembre, 2009. <http://television.telerama.fr/tele/films/thirst-ccci-est-mon-sang,13724114,critique.php>.

58) Roger Ebert, "Poetry", Film Review, *Chicago Sun-Times*, Feb 24, 2011. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20110224/REVIEWS/110229993/1023>.

결국 형식주의 담론은 영화가 다루고 있는 소재나 주제가 가지고 있는 특정 문화나 사회의 구체성을 넘어선 보편적인 해석의 틀을 제공하며 이와 같은 담론 안에서 한국영화는 헐리웃영화나 유럽영화와는 ‘다른’ 영화로 구별되기 보다는 기존 장르의 연속선 위에서 이해된다고 볼 수 있다.

리뷰들에서 한국영화를 수용하는 기반으로 사용되는 세번째 담론은 인간과 사회에 대한 보편적인 주제에 관한 것이다. 로저 에버트는 『올드보이』에서 인간내면의 탐구라는 보편적인 주제를 찾아내 “『올드보이』는 그것이 묘사하는 장면들 때문이 아니라 그것이 완전히 벗겨내 보이는 것이 인간 내면의 깊이이기 때문에 강력한 영화 Oldboy is a powerful film not because of what it depicts, but because of the depths of the human heart which it strips bare”라고 평한다.<sup>59)</sup> 에버트는 『박쥐』에 대해서도, 박찬욱이 공포영화에서 성공한 것은 그의 영화들이 단순히 공포에 관한 것이 아니라 “인간본성의 두려울 정도의 깊이를 탐구 probing alarming depths of human nature”<sup>60)</sup>하기 때문이라고 동일한 맥락의 비평을 한다.

미국의 온라인 일간지 빌리지 보이즈 *The Village Voice*의 멜리사 앤더슨 Melissa Anderson은 『시』가 칸느 영화제에서 수상할 수 있었던 이유를 남성 폭력에 대한 비판과 노쇠한 여인의 강인함이라는 문화적 차이를 넘어선 모든 사회에 관련된 보편적인 주제에서 찾는다.

Poetry, rightfully awarded Best Screenplay at Cannes last year, stands out as both a quietly scathing condemnation of male violence (and the craven attempts to cover it up) and an ode to the strength of a senescent woman all too frequently dismissed. <sup>61)</sup>

59) Roger Ebert, "Design for Living: An unconventional sort of menage a trois in Oldboy", op. cit.

60) Rober Ebert, "Thirst", Film Review. *Chicago Sun-Times*, August 13, 2009. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20090812/REVIEW/908129983/1023>.

61) Melissa Anderson, "Poetry: A Perfectly Performed Ode to a Senescent Woman", *The Village Voice*, February 9, 2011. <http://www.villagevoice.com/2011-02-09/film/poetry-a-perfectly-performed-ode-to-a-senescent-woman/>.

작년 칸느 영화제에서 마땅히 각본상을 수상한 『시』는 남성 폭력(또 그것을 덮으려는 비겁한 시도들)에 대한 조용하고도 통렬한 비판으로서 또한 너무나 빈번하게 무시된 노쇠한 여인의 용기에 바치는 헌사로서 두드러진다.

르몽드의 장 프랑수와 로제 Jean-François Rauger는 『시』의 주인공 미자를 조지 오웰 George Orwell의 ‘인간다움 common decency’을 지닌 대표하는 인물로 묘사한다.

Mija, (...) est l'incarnation d'une exigence des plus hautes, proches de cette morale des opprimés que George Orwell avait baptisé "common decency", et qui semble désormais inutile face à l'indifférence, à l'insensibilité de l'époque actuelle.<sup>62)</sup>

미자는 조지 오웰이 ‘인간다움 common decency’이라 명명한, 오늘날의 무관심, 무감각 앞에서는 쓸모가 없어진 것으로 보이는, 피억압자의 윤리에 가까운 지고의 도덕적 엄격성의 화신이다.

『취화선』도 조선시대 한국사회의 정치적 역사적 특수성을 넘어 천재 예술가의 삶이라는 보편적 소재를 바탕으로 이해되는 것을 볼 수 있다. 미국의 LA 위클리 *LA Weekly*의 피터 말콤 Peter Malcolm은 『취화선』을 기본적으로 “전형적인 자기파괴적인 천재의 이야기 a conventional story of self-destructive genius”로 이해하고 “자기성찰력이 최고조에 이른 예술가의 비전 a vision of an artist at the height of his reflective powers”과 “한 예술가의 개인적인 집착이 한 나라 전체의 자화상에 어떻게 반영되는지에 대한 탐구 an exploration of how how an artist's personal obsessions can feed the self-image of an entire nation”라고 규정한다.<sup>63)</sup> A. O. 스콧은 『취화선』의

62) J. F. Rauger, "Poetry: la dignité de la vieille dame, enver et contre tous", *Le monde*, 24 août, 2010.

[http://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/08/24/poetry-la-dignite-de-la-vieille-dame-envers-et-contre-tous\\_1402150\\_3476.html](http://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/08/24/poetry-la-dignite-de-la-vieille-dame-envers-et-contre-tous_1402150_3476.html).

63) Peter Malcolm, "Seoul Harvest", *LA Weekly*, November 7, 2002.

<http://www.laweekly.com/2002-11-07/film-tv/seoul-harvest/>.

주인공을 연기한 최민식을 현재 미국 관객들에게 친숙한 미국의 영화감독이자 화가인 줄리안 슈나벨 Julian Schnabel과 비교한다.

The stout, goateed Choi Min-Sik, who plays Ohwon, bears a passing resemblance to Julian Schnabel, the filmmaker and former bad boy of the New York art world, and the character incarnates myths about the wilderness of creative genius. <sup>64)</sup>

오원을 연기한 땅딸막하고 염소수염을 한 최민식은 언뜻보면 영화감독이자 한때 뉴욕예술계의 배드보이로 알려졌던 줄리안 슈나벨과 닮았다. 주인공은 창의적인 천재의 와일드함에 대한 신화를 구현하고 있다.

데이빗 스트래튼 David Stratton도 영화의 주인공인 오원 장승업을 “매우 현대적인 인물 a very modern character”로 다가온다고 평하고 그에게서 “검열과 개인의 창의적 자유를 억제하는 권위에 맞서 싸우는 반항아 a rebel who fights against censorship and attempts by the authorities to curb his personal freedom”<sup>65)</sup>의 보편적인 모습을 찾는다.

프랑스 온라인 영화사이트 일레테윈푸와르시네마 *il était une fois le cinéma*의 김 베르도 Kim Berdot 역시 예술가의 창작에 대한 열정과 욕망의 추구를 『취화선』의 핵심적인 주제로 보고 있다.

*Ivre de femmes et de peinture est plus qu'un hommage à une peintre ou à la peinture, car le film peut se comprendre comme une mise en images du processus de création artistique. Jang Seung-Up est la figure de l'artiste qui n'existe que dans la création, elle-même exutoire à ses pulsions les plus profondes, sexuelles notamment.*

『취화선』은 한 화가 또는 미술에 바치는 헌정 그 이상이다. 이 영화는 예술 창작 과정의 상징으로 이해될 수 있기 때문이다. 장승업은 창작 행위 속에서만 존재할 수 있는 예술가를 대표하며 창작 자체는 성욕처럼 인간

64) A. O. Scott, "In and Out of Trouble in 19th-Century Korea", op. cit.

65) David Stratton, "Chihwaseon: Strokes of Fire", op. cit.

내면 깊이 존재하는 욕망들의 배출구이다.<sup>66)</sup>

인간에 대한 탐구나 예술가의 열정, 고뇌 등은 영화뿐 아니라 문학, 그림, 음악 등 모든 장르에 걸쳐 다루어지고 있는 보편적 주제이며 개인이 처한 시대와 사회의 구체성을 넘어서는 상위 담론을 구성하는데, 이것은 한국영화가 타 문화권에서 수용되는 데에 있어서도 수용자들이 공감을 느끼며 즐기는 근거를 제공해준다는 것을 알 수 있게 한다.

한국영화에 대한 접근법으로 마지막으로 소개할 수 있는 것은 영화를 개개인의 감정적, 심리적 경험에 대한 담론을 통해 수용하는 방식으로서 위에서 제시한 세 가지 유형만큼 광범위하게 나타나지는 않으나 『올드보이』에 관한 평에서 특히 많이 찾아볼 수 있다. 이는 관객이 『올드보이』로부터 이미 익숙한 스릴러나 공포영화로부터 느끼는 것과 유사한 효과를 기대하고 이런 기대가 공통된 담론을 형성했다고 볼 수 있게 한다. 피터 브래드쇼 Peter Bradshaw는 『올드보이』에 대하여 “한국의 신예 어둠의 거장인 박찬욱의 이 공포스러운 새로운 복수 스릴러만큼 비 영국적이고 거리감이 느껴지는 것은 없을 것이다 Nothing could be less English and clubbable than this horrifying new revenge thriller from Korea's new dark maestro Park Chan-wook.”<sup>67)</sup>라고 기술으로써 이질감을 표현하지만 이런 이질감을 문화적 요인이 아닌 개인적인 경험으로 설명한다.

It's a movie that you feel you're not so much watching on screen as having beamed directly into your skull from some malign, alien planet of horror.<sup>68)</sup>

이 영화는 스크린에서 보고 있다고 하기 보다는 어떤 악한 공포의 외계 행성으로부터 직접 두개골로 전송되는 듯한 느낌이다.

66) Kim Berdot, "Ivre de femmes et de peinture", Critique du film, *Il était une fois le cinéma*.

<http://www.iletaitunefoislecinema.com/critique/740/ivre-de-femmes-et-de-peinture>.

67) Peter Bradshaw, "Oldboy", op. cit.

68) Ibid.

미국의 워싱턴 포스트 *The Washington Post*의 데슨 톰슨 Desson Thompson도 이 영화를 “어떻게 이해하건 당신은 이 영화를 본 후 충격받고, 떨리고, 또 놀라운 감동을 받고 자리를 뜰 것 whatever you make of that, you will surely leave this movie shocked, shaken and surprisingly moved”이며 “그리고 분명히 그 불쌍한 낙지를 잊지 못 할 것 And definitely stuck on that poor octopus”<sup>69)</sup>이라며 주관적이고 감정적인 경험의 담론으로 영화를 끌어들이는다.

르몽드의 플로랑스 콜롬바니 Florence Colombani의 『올드보이』 리뷰에서도 유사한 태도가 나타난다.

La première demi-heure de *Old Boy* a beau être inconfortable, pénible, elle n'en est pas moins saisissante. (...) Mais, tout occupé à secouer le spectateur de sensations fortes, le cinéaste a négligé de l'impliquer dans son récit ...

『올드보이』의 처음 30분은 불편하고, 심지어 괴롭기까지 하지만 꽤 인상적이다. (...) 그러나 감독은 관객들을 강렬한 충격으로 흔들어 놓으려는데 몰두한 나머지 그들을 이야기 속에 끌어들이는 데는 소홀히 했다.

이러한 접근 방식은 영화가 개인에게 미치는 정서적 영향, 또는 자기 자신의 심리적 반응을 바탕으로 영화를 해석함으로써 영화를 개개인의 주관적 경험의 영역으로 옮겨가는 효과를 가져오고 이 주관적 정서와 경험에 관한 담론은 곧 감정의 공동체를 형성하는 또 하나의 기반이 된다. 이러한 담론이 『올드보이』에 대한 평에서 주로 나타나는 것은 『올드보이』가 관객의 공포심을 유발하는 데 일차적인 목적을 둔 공포영화 장르의 한 형식으로 이해되기 때문이기도 하다. 그러나 공포영화가기 때문에 감정적 경험이 유발된 것이라기보다는 영화에 의해 유발된 감정적 경험들이 그 영화를 공포영화의 한 형식으로 보고<sup>70)</sup> 위와 같은 담론을 통해 영화를 이해하게 하는 것으로 봐야 할 것이다.

69) Desson Thomson, "Oldboy's Powerful Hold", Film Review, *The Washington Post*, April 8, 2005.

<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A34094-2005Apr7.html>.

## V. 결론

본 연구는 영화를 다양한 사회문화적 맥락 안에서 의미가 끊임없이 생성되고 협상되는 문화적 실천으로 보고 영화의 제작과 분배, 텍스트성보다는 수용의 차원에 초점을 맞추어 한국영화가 타문화권에서 수용되는 과정에서 그 의미가 재매개, 재구성되는 과정을 살펴보는 것을 목표로 하였다. 이를 위하여 우리는 최근 10여년 사이에 제작된 비교적 높은 인지도를 갖는 네 편(취화선, 올드보이, 박쥐, 시)의 작품을 대상으로 이들이 영국, 미국, 프랑스 세 나라에서 영화 수용의 첫단계라 할 수 있는 영화리뷰에서 다루어지는 양상을 분석하였다.

세 나라의 일간지 및 대중영화잡지와 인터넷 영화사이트에 실린 네 편의 한국영화에 대한 리뷰를 분석한 결과 우리는 이들이 한국의 사회, 문화, 역사 등이 갖는 특이성보다는 보편적인 담론을 통해 영화를 접근하고 있다고 결론짓고 이 보편적 담론을 다시 감독 개인의 예술적 재능, 영화라는 예술 장르의 일반적 미적 요소, 인간 내면에 대한 관심 그리고 영화와 수용자의 개인적이고 주관적인 교감의 네 유형으로 분류했다. 이 네 유형의 담론들은 타 문화권의 관객들이 한국영화를 한국이라는 특수한 문화적, 사회적 맥락에 앞서 그들에게 이미 친숙한 기존의 영화 형식이나 주제의 연속선 위에서 접근한다는 것을 보여준다. 이는 관객들은 낯선 세상, 경험하지 못했던 문화와 조우함으로써 그 ‘낯설음’으로부터 즐거움을 찾기도 하지만 한편으로는 시대와 지역, 문화를 초월하는 공통성, 즉 ‘낯익음’을 찾아서 공유함으로써 영화 속에서 펼쳐지는 세상과 교감하고자 하는 강한 욕구를 가지고 있기 때문이라고 해석될 수 있다.

본 연구의 출발점 및 결과에 대한 해석의 이론적 배경은 수용자를 대중문화 텍스트의 의미의 능동적인 생산자로 보는 문화연구의 수용자 이론과 영화가 갖는 초국가적 특성을 텍스트의 구성 요소로서 분석하기보다는 텍스트와 수용자 간의 문화적 상호작용에서 생성되는 담론으로 간주하는 확장된 트랜

스내셔널 시네마의 개념이다. 다수의 한국영화들이 해외에서는 국내에서와는 상당히 다른 방식으로 소개 및 이해되고 있는데 이는 텍스트의 의도된 의미와 수용자의 해독 간의 괴리 및 스투어트 홀 등의 수용자 연구에 관한 대중문화 이론을 통해 설명할 수 있다. 이를 바탕으로 우리는 한국영화의 초국가적인 의미에 대한 연구를 기존의 트랜스내셔널 시네마에 대한 연구들이 주로 주목 하였던 영화의 제작과 배급, 또 텍스트성 자체로부터 수용의 영역으로 확장하였다. 본 연구에서 수용의 경험적 영역으로서 영화리뷰를 다룬 이유는 리뷰어들이 스스로 관객이 되는 동시에 다른 관객인 대중에게 영화의 의미를 매개함으로써 수용 과정의 첫번째 단계를 구성하기 때문이다. 영화 리뷰를 연구 대상으로 삼음으로써 얻게 되는 또 하나의 효과는 영화 연구에서의 경험적 영역의 확장이라고 할 수 있다. 한국영화가 상업적으로나 학술적으로나 해외에서 점점 더 많은 주목을 받고 있는 현 시점에서 한국영화가 갖는 초국가적 의미와 잠재력은 단순히 영화 텍스트의 차원에서보다는 영화가 소비되는 문화적 실천의 차원에서 고려할 필요가 있다. 타문화권의 관객은 그들만의 방식으로 한국의 영화문화에 참여하는 행동주이며 그들의 다양한 수용방식도 한국영화의 문화적 의미를 구성하는 요소로 간주되어야 할 것이다.

## ❖ 참고 문헌

- Anderson, Melissa. "Poetry: A Perfectly Performed Ode to a Senescent Woman", *The Village Voice*, February 9, 2011.  
<http://www.villagevoice.com/2011-02-09/film/poetry-a-perfectly-performed-ode-to-a-senescent-woman/>.
- Ang, Ian. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. Trans. Della Couling, London; New York: Methuen, 1982.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large*, Minneapolis: University of Minnesota Press,

1996.

Bachelard, Olivier. "Old Boy", Critique du film, *Abus de ciné*.

<http://www.abusdecine.com/critique/old-boy>.

Barthes, Roland. *S/Z*, New York: Hill and Wang of Farrar, Strauss and Giroux, 1974.

\_\_\_\_\_. *S/Z*, Paris: Seuil, 1970.

Berardinelli, James. "Oldboy", Film Review, *Reelviews*.

[http://www.reelviews.net/php\\_review\\_template.php?identifiser=1159](http://www.reelviews.net/php_review_template.php?identifiser=1159).

Berdot, Kim. "Ivre de femmes et de peinture", Critique du film, *Il était une fois le cinéma*.

<http://www.iletaitunefoislecinema.com/critique/740/ivre-de-femmes-et-de-peinture>.

Bordwell, David. *Making Meaning*, Cambridge, Mass.; London, England: Harvard University Press, 1989.

Bradshaw, Peter. "Oldboy", Film Review, *The Guardian*, October 15, 2004.

<http://www.guardian.co.uk/culture/2004/oct/15/2>.

\_\_\_\_\_. "Chihwaseon", Film Review, *The Guardian*, June 6, 2003.

<http://www.guardian.co.uk/culture/2003/jun/06/artsfeatures6>.

Chang, Justin. "Poetry", Film Review, *Variety*, May 19, 2010.

<http://www.variety.com/review/VE1117942817/>.

Chapuis, Sébastien. "Poetry", Critique, *Critikat*, 24 août, 2010.

<http://www.critikat.com/Poetry.html>.

Richard Corliss. "Cannes Kiss Off", *Time Magazine*, June 3, 2002.

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,257165,00.html>.

Craig, Benjamin. "History of the Cannes Film Festival", 2006.

<http://www.cannesguide.com/basics/>.

Desser, David. "Global Noir: Genre Film in the Age of Transnationalism", in Barry Keith Grant(ed.), *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press, 2003, pp. 516-36.

Dissanayake, Wimal(ed.). *Melodrama and Asian Cinema*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Douhaire, Samuel. "Thirst, ceci est mon sang", Critique du film, *Télérama*, 30

- septembre, 2009.  
<http://television.telerama.fr/tele/films/thirst-cest-mon-sang,13724114,critique.php>.
- Ebert, Roger. "Design for Living: An unconventional sort of menage a trois in Oldboy", Film Review, *Chicago Sun-Times*, March 25, 2005.  
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050324/REVIEWS/50310001/1023>.
- \_\_\_\_\_. "Poetry", Film Review, *Chicago Sun-Times*, Feb 24 2011.  
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20110224/REVIEWS/110229993/1023>.
- \_\_\_\_\_. "Thirst", Film Review. *Chicago Sun-Times*, August 13, 2009.  
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20090812/REVIEWS/908129983/1023>.
- Elley, Derek. "Thirst", Film Review, *Variety*, May 14, 2009.  
<http://www.variety.com/review/VE1117940255/>.
- Elsaesser, Thomas. "Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe", in *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, pp. 82-107.
- Fisk, John. *Television Culture*, London: Routledge, 1987.
- Gemser, Gerda, Martine Van Oustrum & Mark A. A. M. Leenders. "The Impact of Film Reviews on the Box Office Performance of Art House Versus Mainstream Motion Pictures", *Journal of Cultural Economics*, 31, 1, 2007, p. 43-63.
- Goldman, William. *Adventures in the Screen Trade*, New York: Warner Books, 1983.
- Grant, Catherine. "Auteur Machines? Auteurism and the Dvd", in James Bennett and Tom Brown(eds.), *Film and Television after Dvd*, New York: Routledge, 2008, pp. 101-15.
- Hall, Stuart. "Encoding/decoding", in S. Hall (ed.), *Culture, Media, Language*, London: Hutchinson. [1973]1981, pp. 128-138.
- Higbee, Will & Song Hwee Lim. "Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies", *Transnational Cinemas*, 1, 1,

2010, pp. 7-21.

Higson, Andrew. "The Concept of National Cinema", in A. Williams (Ed.), *Film and Nationalism*, New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 2002, pp. 52-67.

Hobson, Dorothy. *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*, London: Methuen, 1982.

Jancovich, Mark. "Genre and the Audience: Genre Classifications and Cultural Distinctions in the Mediation of *The Silence of the Lambs*", in Melvyn Stokes and Richard Maltby (eds), *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences*, London: British Film Institute, 2001, pp. 33-45.

Johnston, Trevor. "Poetry", Film Review, *Sight & Sound*, August 2011.  
<http://www.bfi.org.uk/sightandsound/review/6365>.

Kim, Soyoung. "Postcolonial Film Historiography in Taiwan and South Korea: *The Puppetmaster* and *Chihwaseon*", *Inter-Asia Cultural Studies*, 9, 2, 2008, pp. 195-210.

Klein, Christina. "Why American Studies Needs to Think about Korean Cinema, or, Transnational Genres in the Films of Bong Joon-ho", *American Quarterly*, 60, 4, 2008, pp. 871-98.

Liebes, Tamar & Elihu Katz. *The Export of Meaning: Cross-Cultural Readings of Dallas*, Cambridge: Polity Press, 1993.

Malcolm, Peter. "Seoul Harvest", *LA Weekly*, November 7, 2002.  
<http://www.laweekly.com/2002-11-07/film-tv/seoul-harvest/>.

Marchetti, Gina & Tan See Kam (eds.). *Hong Kong Film, Hollywood, and the New Global Cinema*, New York: Routledge, 2007.

Mazdon, Lucy. "Transnational 'French' Cinema: The Cannes Film Festival", *Modern & Contemporary France*, 15, 1, 2007, pp. 9-20.

Morley, David. *The 'Nationwide' Audience: Structure and Decoding*. London: BFI, 1980.

Morris, Meaghan, Siu Leung Ki, & Stephan Chan Ching-kiu (eds.). *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*, Durham, N.C.: Duke University Press, 2005.

- Payan, Mathieu. "Thirst ceci est mon sang", Critique du film, *Abus de cine*.  
<http://www.abusdecine.com/fiche-film.php?numero=2910>.
- Rauger, J. F. "Poetry: la dignité de la vieille dame, enver et contre tous", *Le monde*, août 24, 2010.  
[http://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/08/24/poetry-la-dignite-de-la-vieille-dame-envers-et-contre-tous\\_1402150\\_3476.html](http://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/08/24/poetry-la-dignite-de-la-vieille-dame-envers-et-contre-tous_1402150_3476.html)
- Regnier, Isabelle. "Thirst, ceci est mon sang: vampire et clergyman", *Le monde*, 29 septembre, 2009.  
[http://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/09/29/thirst-cceci-est-mon-sang-vampire-et-clergyman\\_1246386\\_3476.html](http://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/09/29/thirst-cceci-est-mon-sang-vampire-et-clergyman_1246386_3476.html)
- Ryoo, Woongjae. "The Political Economy of the Global Mediascape: The Case of the South Korean Film Industry", *Media, Culture and Society*, 30, 6, 2008, pp. 873-89.
- Sarris, Andrew. "Notes on the Auteur Theory of 1962", in Leo Braudy(ed.), *Film Theory and Criticism, Fifth Edition*, New York: Oxford University Press, 1999, pp. 515-518.
- Segers, Frank. "Korea Moves", *Hollywood Reporter*, 362, 34, 2000, pp. 14-16.
- Schneider, Tassilo. "Finding a New Heimat in the Wild West: Karl May and the German Western of the 1960s", in Edward Buscombe and Roberta E. Pearson (eds.), *Back in the Saddle Again: New Essays on the Western*, London: BFI, 1998, pp. 141-159.
- Scott, A. O. "In and Out of Trouble in 19th-Century Korea: Chihwaseon", Film Review, *The New York Times*, February 14, 2003.  
<http://www.nytimes.com/2003/02/14/movies/14FIRE.html>.
- Shin, Jeeyoung. "Globalisation and New Korean Cinema", in Chi-yun Shin and Julian Stringer (eds.), *New Korean Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005, p. 51-62.
- Stratton, David. "Chihwaseon: Strokes of Fire", Film Review, *Variety*, May 28, 2002. <http://www.variety.com/review/VE1117917889/>.
- Stringer, Julian. "Global Cities and International Film Festival Economy", in Mark Shiel and Tony Fitzmaurice(eds.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Oxford: Blackwell, 2001, pp. 134-44.

\_\_\_\_\_. "Putting Korean Cinema in its Place: Genre Classification and the Contexts of Reception", in Chi-yun Shin and Julian Stinger (eds), *New Korean Cinema*, New York: New York University Press, 2005, pp. 92-105.

Thomson, Desson. "Oldboy's Powerful Hold", Film Review, *The Washington Post*, April 8, 2005.

<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A34094-2005Apr7.html>

Wilinsky, Barbara. *Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

❖ ABSTRACT

Transnational Reception of Korean Film:  
Analyses of Film Reviews

Soh-young Chung & Yunchae Nho

This paper is based on the view that film should be conceived as a form of cultural practice whose meaning is always in the process of being produced within diverse socio-cultural contexts and aims to examine the ways in which the meaning of Korean film is (re)mediated or received in diverse cultural contexts outside the country. In this paper, we employ two theoretical grounds. Firstly, it positions itself in line with the audience studies within the field of cultural studies where the audience is conceived as active agents who produce the meaning of a popular culture text. The recruitment of the theoretical propositions from the audience studies enables recognition of the significance of the reception in film practice which recently seems to be oriented on production and distribution. Secondly, we conceive transnationality of film as that which is being produced in the process of transaction between the film and the audience, that is to say, transnationality is a form of discourse that emerges upon cultural interaction. The empirical work involves examination of a set of reviews of four films--Chihwaseon, Oldboy, Thirt, Poety--that have been published in daily newspapers and some popular film magazines in the U. S., the U. K. and France. Through the analysis of the film reviews, we identify four interpretive schemes or rather discourses recruited via which the Korean films are approached and understood: auteurism, formalism, universal themes, emotional response. We propose that these four kinds of discourse provide a common ground for the audience from different cultural backgrounds to understand Korean film. Furthermore, we also suggest that transnationality of Korean cinema needs to be reconsidered in terms

of the reception as the audience from different socio-cultural backgrounds should be understood as active agents who are capable of engaging in Korean cultural texts such as film in their own way producing various meanings and these are also constituent of the meaning of the cultural texts.

---

**Key Words**

한국영화, 초국가주의, 트랜스내셔널 시네마, 수용연구, 영화리뷰

Korean cinema, transnationalism, transnational cinema, audience studies, film reviews

논문접수일: 2012. 02. 20.

심사완료일: 2012. 03. 10.

게재확정일: 2012. 03. 16.