

탈역사 서술과 공간의 표상

- 영화 <군중낙원>을 중심으로

진 성 희
(숭실대학교)

❖ 국문초록

이 글은 특정 시기 타이완의 현대사를 다룬 영화 <군중낙원>의 영화적 서사 구축 방식과 탈역사적 서술 양상에 대해 고찰한 것이다. <군중낙원>은 어떠한 시대를 배경으로 하고 있지만 역사적 사건의 의미를 보여준다거나 공식 역사적 담론 속에서 과거를 해석하려 하기 보다는, 그 시대를 살아간 인간들의 고뇌와 아픔에 주목하는 서술적 특징을 갖고 있다. 즉 거대 역사 서술적 맥락에서 서사를 구성하거나 리얼리즘적 관점에서 진지함을 견지한 성찰적 태도로 현실을 바라보려는 영화적 태도에서 벗어났다. 때문에 이전 시기 타이완 뉴웨이브 영화들과는 다른 면모를 갖게 되었고 역사 서술 텍스트로서 탈역사적 논의에 의해 새로운 담론장을 구축할 수 있는 가능성을 갖게 되었다.

그러나 이 영화는 탈역사적 서술을 위한 하나의 방식으로 공창이라는 특수한 공간을 통한 판타지를 창조하려 했다. 뉴청저는 영화 속에서 공창을 국가 권력과 시대 배경하에 억압당한 남성을 위로하는 곳으로 묘사했지만 남성들을 위해 희생되는 여성의 공간으로 그리진 않았다. 따라서 이 영화가 시대와 역사적 비극에 의해 곤경에 처한 보편적인 인간들의 미시적 역사를 복원시키려 했다면, 그 대상은 남성에만 해당되는 것이지 또 다른 약자인 여성은 배제하고 있음을 볼 수 있다. 이에 <군중낙원>은 영화의 재현에 의해 역사와 시대에 관한 서술이 어떻게 공식 역사적 담론과 집단의 기억을 균열내고 개개인의 서사에 주목하여 어떻게 새로운 역사를 쓸 수 있는지 그 일례를

보여준다는 점에서 의의를 갖고 있지만 동시에 남성중심주의적 서술에서는 벗어나지 못했다는 한계를 낳고 있다.

주제어 : <군중낙원>, 뉴청저, 타이완 뉴웨이브, 탈역사 서술, 판타지, 남성중심주의적 서사

1. 들어가기

전쟁과 냉전의 상흔은 집단이나 개인의 삶에 직·간접적으로 영향을 미친다. 또한 그 역사적 사건에 대한 대중들의 인식은 일률적이지 않고 다원적이며 중층적 형태를 띠고 있다. 그런데 국가와 민족은 과거 역사에 대한 대중들의 기억을 단일한 방향으로 이끌려 하고 대중들은 그러한 이데올로기에 포섭될 수도 있다. 그러나 대중은 거대 담론의 흐름에 저항하는 힘 또한 가지려 노력하며 현실과 역사와의 조우 속에 다양한 사상과 의식을 형성하려 하기도 한다.

이 글에서 살펴보려는 것은 특정 역사 시기를 살아간 세대에 관한 영화가 어떠한 방식으로 시대와 역사, 그 속의 인간에 대해 서술하는지 그리고 영화가 담고자 한 궁극적 서사와 형성하려 한 문화적 담론은 무엇인지에 대한 것이다. 거대 역사 서술의 시대로부터 벗어난 대중은 어떠한 관점으로 역사에 대해 조망할까. 그런데 한 사회의 집단 심리를 제대로 이해하려면 문화, 그 중에서도 대중적 장악력이 높은 영화를 통한 고찰이 요긴하며 영화라는 우회로를 거쳐 고찰하는 이유는 사회 구성원의 집단 정서와 현재에 의한 역사 상상에 좀 더 근접하게 접근할 수 있기 때문이다.

흔히 시대를 다루려는 영화가 지루해지는 현상을 낳는 것은 특정 사건과 배경에만 집착하기 때문이다. 거대한 역사적 사건에 대해 묘사하면서도 그 시기를 살아갔던 수많은 인간들의 사소한 고뇌와 아픔, 그리고 희망에 대해 그리지는 것에는 소홀해진다. 그렇게 되면 영화 속에서 역사적 사건과 시대는 평면적으로 그려지게 되고 공식 역사적 담론이 포진되게 된다. 반대로 사건은 뒤로 물러나고 개인사만 강조될 수도 있는데 이러한 경우엔 개인사를 통해 역사가 왜곡되고 개인을 신화화되는 영웅 서사 영화로 그칠 가능성이 높다.

이러한 맥락에서 보편적인 사람들의 일상을 담아내고 각각의 개체가 경험한 각기 다른 역사의 조각들을 조합해 역사에 대한 일방향적 의견과 해석에 대항하는 영화들이 대중들의 관심을 끌고 있다.

2014년에 나온 뉴청저(紐承澤, Doze Niu, 1966년생) 감독의 영화 <군중낙원, 軍中樂園, Paradise in Service>은 타이완의 현대사를 다룬 작품으로 해방 후 국공내전과 냉전 시기를 시간적 배경으로 하고 있다. 그런데 이 영화는 그간의 타이완의 역사를 해석하는 방식과는 다른 시선과 의식이 내재되어 있음을 짐작하게 하는 영화적 서사와 시각적 요소들을 지니고 있다. <군중낙원>은 역사 영화의 외향을 띠고 있으면서도 사건의 역사적 의미를 직접적으로 보여준다거나 재해석하려는 의도보다는 인물들의 삶에 주목하여 시대적 상황에 대한 서술을 전개해나가는 특징을 갖고 있다. 그리고 같은 공간에 있는 여러 계층의 사람들의 복잡다단한 내면과 행동을 살펴보며 하나의 시선에 의한 단일한 메시지를 전달하는 것으로부터 탈피하였다. 이에 이 영화는 역사적 사건의 직접적 묘사와는 다소 거리가 멀어도 인간 본연의 문제에 집중하거나 오히려 역사적 사건의 공식적 의미를 퇴색시키고 있기 때문에 탈역사적 서술이라는 관점 속에서 독해될 여지를 품고 있다. 이에 비록 이 영화가 영화 문법의 구획 면에서 높은 성취도를 갖고 있거나 진지한 문제의식을 내포하고 있다고는 보기 어려울 수 있으나 당대 타이완의 역사를 있게 한 세대들의 각각의 역사를 길어 올리고자 했다는 점에서 논의의 대상으로 삼게 되었다. 왜냐하면 예술성의 고저와 의식의 유무와는 상관없이 어떤 영화 텍스트이건 그것이 담고 있는 세계와 가치관은 당대의 대중과 사회를 향한 문화적, 정치적 담론과 연결되어 있기 때문이다.

따라서 이 글에서는 뉴청저의 <군중낙원>을 인물 형상을 구축한 방식과 주요 내러티브, 영화의 배경이 되는 공간의 성격을 상기시키는 영화적 장치 및 효과에 주목하여 면밀히 살펴보고자 한다. 그리하여 전쟁과 냉전 시기를 다루는 역사 영화의 표피를 두른 영화의 탈역사적 서술 시도가 갖는 의미가 무엇인지에 대해 고찰하게 될 것이다. 또한 영화가 탈역사적 서술을 위해 택한 영화적 형식에 의해 갖게 된 한계는 무엇이었는지에 대해서도 살펴보게 될 것이다.

II. 대만 뉴웨이브 키드의 세대를 위한 수사

주지하듯이 타이완 뉴웨이브 영화의 출현은 아시아 영화를 넘어 세계 영화 사에도 중요한 획을 긋는 일이었다. 1982년에 등장한 양더창(楊德昌)의 「세월 이야기, 光陰的故事, In Our Time」를 필두로 허우샤오시엔(侯孝賢)의 「샌드위치 맨, 兒子的大玩偶, The Sandwich Man」(1983), 양더창의 「해변에서의 하루, 海灘的一天, That Day, On The Beach」(1983), 허우샤오시엔, 「펑쿠이에서 온 소년, 風柜來的人, The Boys From Fengkuai」(1983), 첸귀푸(陳國富)의 「샤오파 이야기, 小畢的故事, Growing Up」(1983)가 연이어 발표됐고 서구의 평론가들은 아시아의 새로운 영화 세계에 빠져들었다. 동시에 허우샤오시엔, 에드워드 양, 차이밍량(蔡明亮), 리안(李安)과 같은 낯선 감독들은 이제 ‘신랑차오’(新浪潮), 뉴웨이브(New Wave)라는 영화미학의 창시자라는 수식어를 선사받았다.¹⁾ 이들이 등장하기 이전에 타이완 영화는 장제스(蔣介石)정권의 체제를 선전하거나 반공정신을 고취시키는 영화들로 꾸려져 왔다. 또한 1960년대 대중작가 충야오(瓊瑤)의 소설을 영화화한 것이나 홍콩 무협영화를 베낀 상업영화가 생산되어 인기를 얻은 것 외 타이완 영화계에는 획기적인 일이라던가 예술적으로 주목을 받을 만한 영화가 존재하지 않았었다.²⁾ 그런데 1970년대 이후 괄목할만한 경제성장을 이뤘던 타이완 사회는 급속도로 변해갔고, 이에 도시에서 태어나 고도 성장을 경험하며 사회에 대한 문제의식을 쌓은 전후 세대들이 영화계로 입문하였다. 이러한 뉴웨이브의 등장 이후 타이완 영화 지형도는 빠르게 바뀌었다. 타이완 정부는 마침

1) 영국의 영화평론가 토니 레인즈의 말마따나 대만 뉴웨이브영화의 급작스런 득세를 설명하려면 “단문으론 부족하고 책 한권 분량이 소요될 것”이 틀림없다. 간략하게 정리하자면, 첫째로 홍콩-대만-중국, 즉 3중국의 상호영향을 꼽을 수 있다. 70년대 말부터 허안화(許鞍華), 서극(徐克)등으로부터 촉발된 홍콩 뉴웨이브는 대만으로부터 그 파장을 미치고 있었다. 이들의 영화뿐 아니라 대만에서 활동한 일부 홍콩 뉴웨이브 감독들의 작업은, 뭔가 큰 변화를 원하고 있던 대만의 기존 감독이나 유학파 영화인들을 자극했다. 이처럼 대만 뉴웨이브는 홍콩의 뉴웨이브에 힘입은 바 크고 이는 중국 5세대 영화의 출현으로 이어졌다. 문석, 「대만 뉴웨이브 20년의 힘 [2]」, 『씨네21』, 2002.11.

2) 충야오의 소설은 경요의 소설은 20년 동안 50여 편의 영화로 만들어졌다고 한다. 위의 글 참조.

이 시기에 개방적인 정책을 펼치며 1981년 영화 검열법을 실질적으로 폐지시킨다. 이전까지 타이완에서는 국가 이익을 저해하는 내용, 민족의 존엄성을 훼손시키는 것, 성적으로 문란하거나 도덕적 타락과 관계된 것들은 영화의 제재가 될 수 없었지만, 영화 검열법 폐지 이후로는 제한 없이 영화 소재를 다룰 수 있었다. 이러한 배경 하에 뉴웨이브의 탄생 이후부터 현재까지 허우샤오시엔, 양더창, 리안과 같은 감독은 세계의 어떠한 유명 영화제에서도 초청하지 않을 수 없는 거장의 반열에 올랐고, 타이완 뉴웨이브 영화는 세계 영화의 문법과 관념을 변화시키는 막대한 영향력을 발휘해왔다. 그러나 정작 타이완 내에서 타이완 뉴웨이브 영화들은 비난을 받게 되었다. 기존 상업 영화계와 언론들은 뉴웨이브 영화의 실험적 시도와 비 전문배우 캐스팅에 의해 대중들이 타이완 영화를 찾지 않게 하고 스타 시스템을 붕괴시킴으로써 대중 영화 시장을 무너뜨렸다고 인식했기 때문이다. 따라서 타이완 뉴웨이브는 점차 그 자취를 감춰 갔다. 다만 뉴웨이브 감독군 중 허우샤오시엔, 리안과 같은 인물이 뉴웨이브의 자장을 벗어나 세계 영화 속에서 자신들의 독특한 영화 세계를 구축해가고 있을 뿐이다. 물론 세계 영화 대중들에게도 타이완 영화는 점점 잊혀져 갔다. 그런데 「말할 수 없는 비밀, 不能說的祕密, Secret」(2007), 「청설, 聽說, Hear Me」(2009), 「그 시절, 우리가 좋아했던 소녀, 那些年, 我們一起追的女孩, You Are the Apple of My Eye」(2011), 「타이페이 카페 스토리, 第36個故事, Taipei Exchanges」(2010)와 같은 청춘스타들이 등장하는 영화가 젊은 대중들에게 인기를 얻으며 타이완 영화의 명맥을 다시 유지하게 되었다. 사실 이와 같은 ‘청춘 영화’들이 주목을 받은 이유는 이 영화들이 뉴웨이브 영화와 같이 특별한 미학과 세계관을 갖고 있어서라기보다는 대중에게 환영받는 스타들이 등장하고 영화의 줄거리 또한 세대와 국적을 떠나 대중들에게 무난하게 어필할 수 있는 이야기를 담고 있기 때문이다.

그러던 중 뉴청저 감독의 등장은 타이완 영화계에 신선한 바람을 불리어왔다. 한국 대중들에게 뉴청저는 영화 「친구, Friend」(2001)의 타이완 버전이라 불리는 「맹갑, 艋舺, Monga」(2010)과 「러브, 愛, Love」(2012)로 주목 받았고 그의 대표작은 <군중낙원>³⁾이다. 사실 그는 감독으로 이름을 알리기 전

3) 제19회 부산국제영화제 개막작으로 선정된 바 있다.

허우샤오시엔의 「펑꾸이에서 온 소년, 風柜來的人, The Boys From Fengkuei」(1983), 천쿤허우(陳坤厚)의 「샤오피 이야기, 小畢的故事, Growing Up」(1983) 등의 중화권 영화에 출연한 유명배우이기도 하다. 그는 9세에 배우 생활을 시작했고 18세의 나이에 「펑꾸이에서 온 소년」으로 국제영화제 남우주연상 후보 「샤오피 이야기」로 중화권 최대 영화제인 금마장 영화제 최연소 남우주연상 후보에도 올랐었다. 이러한 뉴청저는 2008년 자신이 만든 첫 장편영화 「도대체 내가 뭘 잘못했지」로 금마장 영화제 국제비평가협회상을 수상했고 로테르담영화제에서 아시아영화진흥기구상을 받았으며 현재 영화와 TV프로그램 제작, 배우의 영역을 넘나들며 활발히 활동하고 있다.

<군중낙원>은 뉴청저의 네 번째 장편영화로 1969년 중국 대륙과 대치중인 진먼다오(金門島)를 시공간적 배경으로 한다. 전쟁과 냉전 시기에 대한 기억은 다양한 형태로 표출되며 사회 구성원들의 삶에 직·간접적으로 관여되고 있다. 이처럼 과거의 사건은 현재 사회의 조건에 따라 여러 가지 형태의 기억으로 구성될 수 있기 때문에 그것에 대한 기억 또한 고정된 의미를 가지지 않는다. 즉 어떠한 시각과 담론과 결합되며 다양한 의미를 생산해낼 수 있는 것이다. 더불어 문화적 재현을 통해 구체화되는 사건은 정치적이고 이데올로기적인 실천을 수행하기도 한다. 특히 영화에서 전쟁 및 냉전에 의한 대립은 그것에 대한 대중들의 기존 역사적 관념과 기대치를 의식하며 집단 경험의 스펙터클을 제공하거나 영화 생산 체계의 문법적 관습 및 전략과 맞물려 재현되기도 한다. 그러나 전쟁과 냉전에 관한 영화는 일종의 ‘역사 영화’이기 때문에 특정한 역사 인식을 내포하게 되고, 이러한 인식은 그 역사 시기를 직접적으로 겪은 세대, 미디어를 통해 간접적으로 체험한 세대의 복잡다단한 삶의 문제들과 갖가지 형태로 조우될 수 있다.

그렇다면 이와 같은 한편의 역사 영화로서 <군중낙원>은 전쟁과 냉전의 시대를 어떻게 그려내고 있는가.



[그림 1] 영화의 엔딩 부분 자막

영화는 진먼다오의 한 해안정찰부대로 전입해 오는 신병 파오의 일상을 전하는 것으로 시작한다. 그런데 그는 수영과 잠수를 하지 못해 ‘831’ 혹은 ‘군중낙원’이라 불리는 군영 공창(公娼)을 관리하는 보직으로 파견된다. 파오는 ‘군중낙원’ 속에서의 삶에 차차 적응해나가는데 영화는 한 젊은 남성이 공창 내에서 맺는 군대 상사 및 동기, 매춘부와의 관계에 초점을 맞추며 그 속에서 양안 관계, 이산민과 전쟁 속에 희생된 여성들의 아픔을 고찰하고 있다.

감독은 영화의 엔딩 부분에 ‘시대로 인해 태어나고 시대로 인해 없어지다. 군중낙원, 역사 속으로 사라지다.’, ‘이 영화를 저의 외조부와 아버지 그리고 운명의 소용돌이 속에 있었던 모든 이에게 바칩니다.’, ‘감사합니다. 허우샤오시엔’⁴⁾이란 자막을 차례로 삽입한다. 이는 냉전 시기에 나서 1990년대 양안 대립의 해갈과 함께 사라진 ‘군중낙원’의 역사를 언급하며 그 시대를 살아간 아버지 세대의 아픔을 반추하려 한 감독의 연출 의도를 유추하게 하는 대목이다.⁵⁾ 더불어 그가 허우샤오시엔의 영화로 데뷔하여 타이완 현실에 대한 진지한 성찰을 담은 뉴웨이브의 영향을 받고 자란 시네마 키드였다는 사실을 염두 하였을 때, 이 영화 속에는 냉전 시기, 이산과 계엄령, 경제 성장의 역사를 은모임으로 겪어온 세대를 위한 수사 또한 내포되어 있음을 볼 수 있다. 그런데 감독은 이를 기존의 타이완 역사 영화와는 차별된 시선과 방식으로 묘사하고 있다. 영화는 양안의 침예한 대치 관계를 상징하는 진먼다오를 지키는 군인들

4) 이 영화는 허우샤오시엔 감독이 제작 총괄과 편집에 참여했다.

5) 뉴청저 감독은 이 영화에 대해 “역사의 소용돌이 속에 힘든 시대를 살았던 모든 사람들을 위한 기도”라고 평한 바 있다. 이세경, 「‘군중낙원’ 감독 도제니우 “전쟁의 비극·이산문제 한국 관객 모두 공감할 소재”」, 『파이낸셜 뉴스』, 2014.10.6 27쪽 참조.

을 위한 ‘특별한 서비스’의 천국 군중낙원을 지키는 사람들과 떠나려는 사람, 그곳에서 희망을 찾고 새로운 미래를 설계하려는 사람, 또한 절망하고 죽음을 맞이한 이들의 면면을 그려낸다. 즉 영화는 군중낙원이라는 축소된 공간을 통해 특수한 역사 시기와 그 시대를 살아간 사람들의 다채로운 삶의 곁을 담아내려 한 것이다. 여기에 몸을 파는 매춘부와 그 매춘부를 사는 군인들이 공존하는, 결코 희망적 공간일 수 없지만 아이러니하게도 ‘낙원’이라 칭해진 그곳을 회한과 절망의 역사에서 걸어 올리기 위해 판타지적 요소까지 가미시키고 있다.

그렇기 때문에 영화 <군중낙원>이 인물과 시대를 다루는 영화적 형식과 담고자 한 서사는 무엇일가에 대해 면밀히 살펴봄으로써 뉴청저가 자신의 한 세대의 성장 과정과 그 시기의 역사에 대해 말하고자 하는 바에 대해 고찰할 수 있을 것이다. 또한 이를 통해 타이완의 역사적 현실과 사회 문제에 대해 성찰적, 의식적으로 다가가고자 했던 뉴웨이브 세대의 영화 서술 방식과는 다른 양상의 길을 가고 있는 이른바 ‘뉴웨이브 키드’ 세대의 영화적 세계의 일면 또한 볼 수 있을 것이라 본다.

III. 탈역사 서술: 이념을 거둬낸 뒤 걸어 올린 서정

<군중낙원> 서사의 중심축은 파오와 니니의 이야기다. 니니는 자신과 아이에게 폭력을 가하는 남편을 살해한 죄로 실형을 살던 죄수다. 그러나 군중낙원에서 일을 하면 감형을 해주는 제도에 의해 매춘을 하게 된다. 영화는 파오와 니니의 사랑과 이별 이야기를 그려내며 그 속에 파오의 성장서사를 담는다. 그러나 영화는 그의 성장기뿐만 아니라 1960, 70년대 타이완 사회의 자화상 또한 함께 묘사하고 있다. 이는 중국 대륙에서 강제로 진먼다오로 건너오게 된 원사 창윤산과 창윤산이 사랑했던 매춘부 지아의 비극적 이야기, 군대 내 가혹 행위를 견디지 못하고 매춘부 사사와 탈영을 감행한 파오의 동기 청화싱의 이야기를 통해 펼쳐진다. 이를 통해 이산민의 아픔, 억압적이고 폭력적인 군대 문화에 대한 감독의 의식 또한 엿볼 수 있다. 그런데 이 모든 이들

이 만나게 된 곳이 바로 ‘군중의 낙원’이다. 낙원은 고통 없이 평온하게 살 수 있는 곳, 즉 이상적 공간이다. 그러나 <군중낙원>의 낙원은 다르다. 그야말로 군인들의 욕망을 일시적으로 표출시킬 수 있는 공간이라는 의미에서의 ‘군중낙원’은 글자 그대로 낙원일수도 있지만, 어느 군인에게는 욕망을 해소하려다 또 다른 고통에 빠져들고, 어느 군인에게는 이마저도 탈출해야할 강압적 공간이기도 하다.

<군중낙원>은 타이완의 현대사에 대해 말하는 뉴웨이브 초기 영화들과 유사한 형식으로 시작하며, 1945년 제2차 세계대전 종결 후, 제2차 국공내전, 이후의 격동의 시기를 담은 다큐멘터리 형식의 영상으로 영화가 시작된 뒤 허우샤오시엔의 「비정성시, 悲情城市, A City of Sadness」(1989)를 떠올리게 하는 자막 이미지가 제시된다.



[그림 2] 영화의 도입 부분 자막

자막에는 ‘우리는 일찍이 모두 이처럼 믿었다. 모든 것이 거짓임을 알았음에도 불구하고 우리는 운명이었음을 깨달았다.’라는 문구가 쓰여 있고 이후 파오가 진먼다오의 해안부대로 입대하게 되는 1969년으로 시공간적 배경이 옮겨진다. 그리고 파오가 진먼다오로 온 후부터 영화는 그의 사적 경험에만 초점을 맞춘다. 즉 영화는 파오의 개인적 기억에 의존하며 모든 것이 거짓임을 깨달았음에도 불구하고 운명이기에 받아들일 수밖에 없었다는 그의 군중낙원에서의 기록으로 완성된다. 그러나 <군중낙원>은 군중낙원 구성원들의 행동과 삶, 비극적 결말에 대해 그다지 진중한 태도로 관찰하지는 않는다. 군에서 운영하는 공창이라는 다소 민감한 시공간적 배경을 선택했음에도 불구하고 영화는 전반적으로 밝은 톤을 주제로 하고 있다. 군중낙원 외부의 농촌

마을의 정경 또한 푸른 논과 누런 밭, 태양빛의 대비로 따뜻하며, 매춘부들이 들르는 미용실, 국수 가게 또한 잘 차려진 세트장처럼 말끔하다. 또한 젊고 늙은 매춘부들 사이의 권력 다툼과 군중낙원 안에서의 출산, 변화가로 나들이 나온 매춘부들을 바라보는 마을 남성들의 선망어린 눈빛들을 비롯한 몇몇 에피소드들은 마치 발랄한 소동극처럼 펼쳐진다. 또한 파오와 니니가 한밤중에 군인들의 눈을 피해 갈대밭으로 숨어들었을 때 반딧불이 날아드는 시퀀스는 이 영화의 판타지성을 가장 강력하게 고취시키는 장면인데, 영화의 이러한 맥락은 감독이 전작들에서 보여준 연출 양식과도 맞물린다. 뉴저지는 「맹잡」, 「러브」 등에서 거리의 청춘들의 성장과 현 세대의 사랑과 이별 방식을 보여 주는 것과 같은 다소 가벼운 성장영화, 하이틴 멜로영화 장르를 다뤄 왔다.



[그림 3] 마을 및 거리 정경

그런데 전쟁의 기억에 대해 영화를 통해 재현한다는 것은 다른 장르와는 구별된 영화적 관습을 통해 전쟁 기억을 시각적으로 경험할 수 있게 한다는 것을 의미한다. 영화 속에서 역사가 재현되는 과정에 대해 논한 로젠스톤에 의하면, 영화는 역사를 정서적이고, 개인적이며, 극적인 것으로 구성한다. 이는 영화가 상영 시간이라는 한정된 시간을 통해 단일한 ‘상품’으로 시각 경험을 제공하기 위해 과거의 사건을 특정한 이슈를 중심으로 통합하는 서사화의 전략이다.⁶⁾ 이러한 관점에서 보면 영화의 서사는 전쟁과 관련된 모든 기억을

6) 황인성·태지호, 「영화의 한국전쟁에 대한 기억과 그 재현 방식에 대하여: 「태극기

다를 수는 없다. 그러나 영화는 강렬한 시청각적 이미지를 제공하기 때문에 오히려 정서적, 개인적인 기억의 단면을 통해 감정적인 일체감을 제공할 수도 있다. <군중낙원>은 이념을 거둬낸 뒤 인물의 기억과 정서에 기대어 냉전 시기에 대해 고찰하려 하고 있다. 물론 간간이 양안 사이의 대립을 상징하는 장면들이 제시되긴 한다. 예를 들어 군인들에게 대륙의 마오쩌둥의 품으로, 타이완이라는 자유의 땅으로 오라는 선전 표어나 해안으로 날라온 빠라들이 카메라 시선에 의해 포착된다. 그러나 이는 역사 영화에서 갈등을 야기하고 정치적 이념과 대립을 상징하기 위해 흔히 쓰이는 영화적 문법이 아닌, 당시 군인들에게는 항상 이와 같은 역사적 현실과 정치적 이데올로기의 압력이 그림자처럼 따라다녔음에도 불구하고 정작 그들이 신경을 썼던 것은 동료 및 매춘부와의 관계, 실향 및 먹고 사는 문제였음을 상대적으로 강조시키는 영화적 장치로 다소 가볍게 소용되었을 뿐이다. 이와 같은 감독 특유의 역사적 소재의 심각성을 희극적으로 치환하며 팩션(faction)적 분위기를 가미시키는 연출 양식은 역사 영화에서 이념성을 건어냄으로써 일방학적 해석에 의한 역사 판단에 대한 반성적 성찰을 이끌어낸다.⁷⁾



[그림 4] 대륙의 선전 문구와 진먼다오로 날라 온 빠라

때문에 <군중낙원>은 전쟁과 냉전이라는 공식 역사의 지평 이면에 역사에

휘날리며, 「웰컴 투 동막골」, 「포화속으로」, 그리고 「고지전」 사례분석을 중심으로, 『한국인문학회 학술대회 발표논문집』, 2012, 7쪽.

- 7) 감독의 양식은 표준화된 객관적 도식으로서가 아니라 한편으로는 예술가의 개인 법칙이면서, 다른 한편으로는 시대의 전체적인 정신적 삶에 의해 형성되고 그런 정신적 삶을 수용하는 그릇으로 정의되기도 한다. 오스카 G. 브로케트, 『연극개론』, 김윤철 역, 한신문화사, 1999, 68-71쪽.

의해 소외되고 비극을 겪은 이들의 이야기가 ‘기억이 아닌’ 추억으로 되살아난 반환영주의(antiillusionism) 양식에 의한 텍스트로 볼 수 있다. 반환영주의 텍스트는 현실에 대한 투명한 재현 혹은 실제 모사에 대한 강한 욕망인 환영주의(illusionism) 예술 전통의 반대편에 있는 텍스트다.⁸⁾ 그리고 이러한 반환영주의 전략은 등장인물 유형의 양분화와 희극적 분위기 창출을 통해 구축된다. <군중낙원>의 인물 유형은 크게 두 차원으로 나뉘고 있는데, 첫째는 흔히 브레히트의 사회적 제스처인 게스투스(Gestus) 군상이고, 둘째는 희극적 성격결함을 뜻하는 하마르테마(Hamartema) 유형이다.⁹⁾ 먼저 게스투스 군상은 마치 제스처와 같은 일정한 방식으로 삶과 사회를 대하는 경직된 인물 형인데 영화 속의 매춘부 지아를 사랑한 군인 창윤산과 매춘부 사사와 함께 군중낙원으로부터 도주한 청화싱이 이 유형에 속한다. 이들은 군대의 규율을 잘 지키는 모범 군인이자 상하 관계에 복종하는 매뉴얼에 완벽히 녹아든 인물들이며 이산과(창윤산의 경우) 폭력의(청화싱의 경우) 아픔을 모두 매춘부들과의 사랑을 통해 해소하려는 이들이다. 창윤산은 지아와 결혼하려 선물 공세를 펼치는 등 열렬히 애정을 쏟지만 자신의 요구를 들어주지 않는 그녀를 살해한다. 청화싱은 몸을 팔다 폭력을 입은 사사를 상사에게 폭력을 당하는 자신과 같은 처지로 인식하고 동정한다. 그러던 중 청화싱은 사사와 함께 진먼다오를 탈출하려 바다로 헤엄쳐 나가지만 그들의 탈출 성공 여부는 영화 속에서 끝끝내 드러나지 않는다. 이들은 군중낙원이란 작은 사회를 융통성을 갖추지 못한 채 일정한 방식으로 살아가려다 비극을 맞이하는 인물들이다. 반면 약점이 있지만 인간적이고 다소 어리석은 희극적 성격결함 인물 유형은 군중낙원을 관리하는 상사와 다른 매춘부들을 통해 구축된다. 공창의 억척스럽고 뚱뚱한 매춘부와 도주 경력이 많은 늙은 매춘부의 대립은 희극적 효과와 함께 흥미를 자아낸다. 뚱뚱한 매춘부는 아이를 출산하게 되는데 이 때 다른 매춘부들도 함께 모성애를 발휘하며 군중낙원의 아픔과 대비되는 희극성을 창출한다. 이를 통해 역사적 비극도 시대적 경직성도 절대적인 것이 되진 못하며 오히려 희극적 인물의 에피소드에 의해 군중낙원은 일시적으로나마 낙원이라

8) 로버트 스템, 『자기 반영의 영화화 문학』, 오세필·구종상 역, 한나래, 1998, 15쪽.

9) 송동준 외 저, 『브레히트의 서사극』, 서울대학교 출판부, 1993, 41쪽.

는 이름이 무색하지 않은 공간으로 변하기도 한다.

<군중낙원> 안의 구성원들은 모두 개인적 삶의 고단함이나 시대에 의한 절망을 지닌 사람들로 군중낙원은 그러한 사람들의 삶의 터전이자 해방구이기도 하다. 군인들에게는 잠시나마 욕망을 분출하며 현실을 잊게 하는 공간이며, 매춘부들에게는 이상적이진 않아도 먹고 사는 문제는 해결하고 다른 세계로 빨리 도약하게 해주는(감형을 위해 군중낙원으로 자발적으로 들어온 니니의 경우) 곳이기도 하다. 그렇다고 해서 군중낙원이 낙원의 원 의미와 같이 완벽히 이상화된 유토피아적¹⁰⁾ 공간은 아니다. 군중낙원은 진면다오 섬의 한 부분이라는 특성이 갖는 고립과 단절의 성격에 의해 국가와 사회의 자장에서 벗어나있다는 공간적 표상을 지니고 있고 감독은 전쟁과 냉전에 의해 고단한 이들을 그곳으로 들어가게 한다. 그리고 군중낙원 내에서 펼쳐지는 개인들 사이의 관계 맺음과 친밀함, 사소한 다툼의 재현을 통해 이념의 대립과 국가 권력의 압력으로부터 벗어나 절망을 승화시킨 성장이라는 수사로 역사적 장면을 재구성한다. 즉 군중낙원은 유토피아가 아닌 인간적 연대감과 정이 흐르는 공동체적 외연과 정서를 갖춘 ‘유토피아적 충동’이 내재된 공간으로 그려진다. 따라서 이곳이 일시적으로나마 낙원일 수 있는 이유는 군인, 매춘부와 같은 시대의 서벌턴들이 잠시나마 현실에서 벗어나 미래를 향한 낙관을 가능하게 하고, 적대감을 가진 이들이 어떠한 계기를 통해 유사가족으로 변화되는 과정을 가질 수 있다는 것에 있다. 이러한 <군중낙원>의 서정성은 진면다오라는 시공간적 표상과 만나며 영화의 판타지성을 증폭시킨다.

이렇듯 <군중낙원>은 한 시기의 역사에 관한 이야기를 공식 담론에 기대 서술하지 않는다. 다만 역사의 틈새 사이로 비집고 나오는 개개인의 이야기에 집중하려 했다. 영화는 대륙 군인들에게 공격을 받아 군중낙원의 구성원들이

10) 유토피아(Utopia)는 어원상 ‘없다(ou)’와 ‘좋다(eu)’의 뜻을 가진 그리스어 ‘u’에 장소를 뜻하는 ‘topia’가 조합된 것으로 아무데도 없는 곳이면서 좋은 곳을 뜻한다. 잘 알려진 대로 16세기 문호 토머스 모어가 영국 자본주의 병폐와 모순들을 비판하기 위한 장치로 택한 머나먼 섬의 이상사회를 뜻한다. 따라서 유토피아 충동의 공간은 빈곤, 질병, 불행, 사회악 등이 추방된 이상사회에 대한 아웃라인적인 성격을 지닌 공간으로서 일반적으로 현실과 동떨어진 ‘이상향’의 공간이 된다. 원문은 임철규, 『왜, 유토피아인가』, 민음사, 1994, 24쪽(서미진, 「희곡 「웰컴 투 동막골」의 텍스트 전략에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 제34집, 2008, 357쪽에서 재인용).

모두 방공호로 숨는 가장 긴박한 순간을 그들이 가족처럼 모여 아기를 함께 돌보며 이야기를 나누는 주관적 시간으로 변화시키기도 한다. 이처럼 전쟁과 냉전에 대한 서사를 다루는 매체에서 격렬한 전투 속에서 썩트는 동지어나 적군과 아군의 대립, 포탄과 총알이 빗발치는 스펙터클의 정경을 삽입하지 않은 장면들을 보는 것은 분명 낯선 일이다. 그러나 <군중낙원>은 역사의 사실적 재현에 대한 강박, 대결과 긴장이라는 전쟁과 냉전 서사의 일반적 축을 넘어 역사의 수레바퀴 속 보편적 인간의 아픔과 비극 속에서도 꿈꿀 수 있는 미래라는 낙관적 서사를 판타지와 서정이 교차됨을 통해 재현하려 했다. 이는 역사적 사실의 재현에 주력한 것이 아닌 탈역사적 서술 방식을 취해 공식 역사의 기억 너머 낯선 역사의 상상을 가능하게 함으로써 과거 역사 시기에 관한 새로운 제공하는 일에 다름 아니라 볼 수 있다.

IV. 판타지를 위해 삭제시킨 여성의 이야기

뉴청저 감독은 <군중낙원>에 대해 전쟁과 냉전, 급속한 경제 성장기를 온 몸으로 겪은 자신의 아버지 세대를 위한 영화라는 의견을 밝힌 바 있다. 그리고 아버지 세대가 경험한 역사적 시기에 대해 기존의 거시적인 역사 관념 및 이데올로기에 기대어 해석한 것이 아니라, 탈역사적 관점에서 시대를 살아간 각각의 존재들의 기억이 되살아날 수 있게 하는, 즉 ‘작은’ 이야기들을 복원시키는 방식으로 해석하려 했다. 그러나 명백한 것은 역사를 해석하는 일은 현재를 재구성하는 일과 밀접하게 연관되며 텍스트에 의해 발생하는 사회적, 문화적 담론은 현재적 이해와 맞물려 있다는 것이다. 그런데 타이완 사회와 역사에 대한 현재적 이해를 위해 과거 역사의 적극적 구성원이었던 이들의 기억을 길어 올리려는 <군중낙원>이 드러내려는 서사 중의 하나는 바로 남성성 복원을 향한 열망이다.

시대적 비극에 의해 진면다오는 경계와 대치의 섬이 되고 그 속에서 국가의 권력에 의해 억압당하는 남성들을 위한 군중낙원이 만들어졌지만 이 공간은 남성들의 피로와 고통을 위무하는 곳이지 군중낙원의 또 다른 주요 구성원

인 여성을 위한 공간은 절대 아니다. 뉴청저 감독은 공창과 여성의 성매매라는 민감한 주제를 다루는 것에 대한 질문에 대해 “시대가 아무리 힘들고 역사와 운명이 잔인해도 누구나 인간으로서 아름다운 미래에 대해 상상할 수 있는 권한을 갖고 있다는 생각으로 작품에 임했다. 그 생각이 이러한 결과를 낳지 않았나 생각한다.”¹¹⁾, “슬픔 속의 희망, 기쁨속의 아픔을 담고 싶었다.”¹²⁾, “처음 주제를 맞닥뜨렸을 때 고민을 했습니다. 우리는 인간이고 고통 속에서도 밝음이 나타날 수 있고, 또한 그 시대는 역사적 비극이라고 생각할 수밖에 없었습니다. 그 시대를 공부하고 이해를 하면서 부담감이 없어진 것도 있었습니다. 당시 그 일을 했던 여성들이 나의 가족 같다는 생각을 했고, 청춘을 팔아서 몸을 팔았지만 군인들에게 신체적인 기쁨을 가져다준 위대한 일을 한 사람이라고 생각을 합니다.”¹³⁾라 답한 적도 있다. <군중낙원>에서 남성들을 고달프게 하는 것은 전쟁의 그늘과 냉전의 이데올로기가 아니라 각자가 짊어진 삶의 고뇌와 인간관계 형성의 불협화음 때문이라는 것을 상기한다면 이 텍스트가 역사와 시대에 관해 이야기하고자 하는 바를 어렵지 않게 감지할 수 있다. 즉 영화는 표피적으로는 국가주의, 민족주의의 망령을 비판하지만 그 이면에 억압된 남성의 삶을 직접적으로 위로하는 이야기를 대중과 직접적으로 연결될 수 있는 고리로 삼고 있다. 이렇듯 역사에 관한 회고가 손상된 개인을 위하는 특히 <군중낙원>과 같이 그 시대의 남성을 회복시키고 치유하는 텍스트일 때 손상된 남성보다 더욱 유린되고 훼손된 주체는 여성일 가능성이 높으며 텍스트의 시대와 역사에 대한 반성이 젠더화 된 코드로 재현되며 의도하건 의도하지 않았건 간에 남성주의적 담론을 내재하게 된다.

이와 같은 맥락에서 <군중낙원>은 여성들의 시대 경험을 남성들의 억압된 역사를 복원할 수 있는 장치로 사용했다는 비판에서 자유로울 수 없다. 비록 군중낙원이라는 곳이 한편으로는 개인 간의 연대를 가능하게 하고 한 남성의 내적 성장을 이끌어주는 희망적 공간으로 제시될 수는 있으나, 공창에서의

11) 주5)의 글 참조

12) 김지혜, 「[19th BIFF 리뷰] 개막작 '군중낙원', 외면할 수 없는 찬란한 슬픔」, SBS뉴스 (2014.10.3) 참조.

13) 2014년 제19회 부산국제영화제 개막작 <군중낙원>의 감독 뉴청저, 배우 천이한(陳意澑) 기자회견 중.

여성의 몸은 필연적으로 국가와 민족의 수난사를 떠올리게 하기 때문에 군중 낙원이 개인을 위해 또 다른 개인은 반드시 희생당해야만 하는 먹이사슬의 장이라는 사실을 부인할 수는 없기 때문이다. 실제로 공창이라는 곳은 ‘위안부’라는 단어와 함께 제국주의의 폭력 및 자본주의의 속물화된 가치가 실현되는 공간이다. 공창 속의 매춘부는 저항의 절차도 없이 발가벗겨진 채 욕구의 해소 기계로 거듭난다. 따라서 군중낙원 매춘부들의 몸을 희생양으로 삼아 군인 즉 남성을 위무하고 억압에서 벗어나게 해준다는 영화적 설정은 양안의 대립과 냉전의 대치라는 정치적 갈등을 떠올리는 뻔한 역사 서술을 피하기 위해 또 다른 폭력을 낳는 년센스에 가까운 일이다.



[그림 5] 매춘부 지아의 죽음

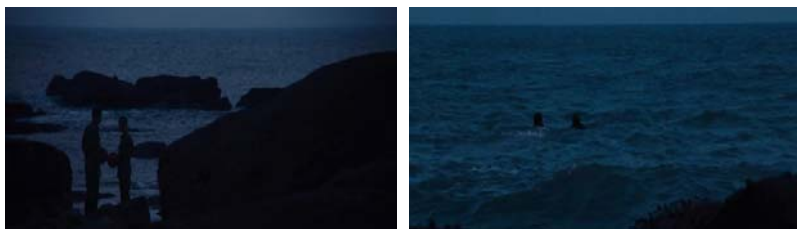
물론 창윤산과 청화심의 사랑을 받은 매춘부 지아와 사사의 경우 조금 다른 맥락으로 해석해볼 여지가 없는 것은 아니다. 창윤산은 비록 육체적 욕구의 해소를 위해 지아를 만났지만 그녀를 진심으로 사랑하게 되고

군대 동료에게 얻은 시계를 전당포에 맡기면서까지 그녀에게 선물을 하는 등 자신의 진심어린 마음을 보여주려고 노력했다. 창윤산은 강제로 대륙을 떠나오며 징용된 이산민으로 어머니가 계신 고향으로 가고 싶지만 돌아갈 수 없는 처지다. 그러한 그는 어머니가 매춘부와 의 결혼을 허락하지 않을 것임을 잘 알고 있지만 그렇다고 해서 언제 돌아갈지도 모르는 고향이기에 이내 지아와의 결혼을 결심하고는 청혼한다. 그러나 지아는 창윤산의 부모가 자신을 싫어할 것을 이미 알고 있기에 그의 청혼을 거절하고 이에 그녀가 자신을 이용한 것이라고 오해한 창윤산은 지아를 죽인다. 손님에게 폭력을 당하는 매춘부 사사는 청화심과 사랑에 빠진다. 청화심은 군대 상사에게 부당한 폭력을 당해 온 지 오래고 이 둘은 함께 진먼다오로부터의 탈출을 감행한다. 그러나 바다를 헤엄쳐 대륙으로 간다는 것은 사실상 목숨을 버리는 일이다. 이에 이들의 진먼다오 탈출 성공 여부는 영화에서 드러나지 않고 그 누구도 이들의 생존을

확인할 수는 없다. 지아와 사사의 경우 공창에서 몸을 파는 신세이지만 한 남성의 사랑을 받았기에 다른 매춘부들보다는 나름 나은 처지라고 생각할 수도 있다. 그러나 결국 이 두 여성은 사랑한 남성에게 살해되거나 함께 죽는 더욱 비참한 결과를 맞이한다. 더구나 창운산에게 살해당한 지아의 경우 남성을 위한 육체적 욕망의 대상이 되었다가 그의 마음까지 받아주지 않아 죽게 되는 <군중낙원> 내의 가장 큰 희생양일 수도 있다. 더불어 감형을 위해 이곳으로 온 니니의 경우를 놓고 봤을 때도 군중낙원이 감옥보다 더 비인간적인 공간이라는 것을 시사하기도 한다.



[그림 6] 매춘부이며 죄수의 신분이기에 수갑을 차고 다니는 니니



[그림 7] 청화성과 사사의 탈출

그런데 군중낙원 내의 여성들 사이의 연대는 가능했다는 점에서 공창이라는 공간을 빌어 비루한 현실에서도 인간 사이의 연대는 가능하고 그러하기에 어둠 속에서도 밝음을 찾을 수 있다는 메시지가 길어 올려 질 수도 있다. 그러나 <군중낙원>에서의 연대는 오직 여성들 사이에서만 가능한 지평이다. 창운산의 왜곡된 사랑과 군중낙원에서 여성들과 가장 수평적인 관계를 유지했던 파오 또한 니니를 떠나보낸 뒤 다른 남성들과 동일한 태도로 매춘부를 대하는

것을 보면 그러하다. 따라서 공창이라는 제도 속에서 남성과 여성 사이의 진정한 연대는 애초부터 불가능한 일이며 그렇기에 군중낙원 속의 여성은 남성을 위한 대상으로 남을 수밖에 없다.

따라서 감독의 <군중낙원>의 여성을 통해 묘사하려한 당시 여성에 대한 일종의 상상, ‘신체적인 기쁨을 가져다준 위대한 일을 한 사람’이라는 언술은 개연성이 없다. 그녀들이 (니니를 제외하고) 왜 군중낙원으로 들어올 수밖에 없었는지, 어째서 자신의 몸을 유린하는 일을 선택했어야 하는지 이에 대해 <군중낙원>의 서술자는 아무런 정보를 제공하지 않는다. 또한 남성들을 받아들일 때 매춘부들이 어떠한 감정에 놓이게 되는지에 대한 논의가 전혀 되지 않은 채 무분별한 성욕 해소의 과정으로만 그려지는 성행위 장면은 철저히 남성 중심적 시선에 의해 묘사된 것이다. 이에 <군중낙원>에서 여성의 몸은 미용실에 온 매춘부들을 훑쳐보는 남성들의 모습에서도 엿볼 수 있듯이 관음 증적 대상에만 머무른다. 비록 영화 후반부에서 매춘부들의 내면에 모성이 깃든 모습을 보여주었다 할지라도 이 설정에 의해 <군중낙원>의 여성들이 영화의 오랜 문법이었던 ‘창녀이자 동시에 모성을 갖춘 성녀’ 형상으로 치부될 수는 없다.

그간 문화 텍스트에서 탈역사적 서술 작업이 진행되며 터부시되었던 여성의 욕망을 들여다보고 여성 주체의 일상을 다양한 방식으로 드러내려는 시도는 계속되어 왔다. 그런데 기존의 역사에 대한 해석을 부정하고 새로운 시각으로 세대를 반추하겠다는 뉴청저의 여성을 향한 서술은 과거의 남성 주체의 상대로만 이미지화되고 남성 화자에 의해 물신화되던 영화적 수사 방식을 답습하고 있다. 영화에서 남성의 슬픔과 비극, 성장은 여성의 몸을 재물 삼아 이루어지고 있기 때문이다. 물론 <군중낙원>이 여성의 몸을 탐닉하는 다른 영화 텍스트처럼 남성성을 노골적으로 드러내는 것은 아니지만 상상과 탈주의 서사를 원천으로 삼으면서도 여성의 내면과 정체성을 외면하는 영화적 수사는 한계를 낳을 수밖에 없다. 탈역사적 관점에서, 한 시대의 남성을 위한 영화 서사에서 이와 같이 여성의 몸을 통해 판타지성을 창조하는 일은 현실에서의 어느 한 편의 주체만을 위해 역사 서술을 하려는 욕망의 재현에 다름 아니기 때문이다. 그리고 이는 서사 예술에서 여성의 몸이라는 소재로 드러낼

수 있는 것을 조작하여 여성뿐만 아니라 여성의 역사까지 물화시켜버리는 폐단을 낳게 된다.

역사 영화에서 국가와 민족, 이념의 그림자를 걸러내고 새로운 시각으로 시대와 인간에 대해 재현하는 일은 분명 의미 있는 작업이다. 그러나 이것이 인물들의 삶을 이해하는 데 있어 꼭 필요한 역사적 맥락을 삭제시키거나 의도적으로 배제하는 작업이어서는 안된다. 인물들을 둘러싼 사회적 상황과 다층적 배경들은 인물들의 인생을 성찰하는 데 있어 반드시 요구되는 사항이다. 만일 그것을 영화 속에서 임의적으로 삭제해버린다면 역사와 그 속에 놓였던 인간을 단지 서사의 소재로만 차용하는 것에서 머무를 뿐 역사적 진실 탐색을 위한 성찰적 텍스트로 발전하는 데는 한계점을 갖게 된다.

V. 나오며

영화 <군중낙원>의 서사 세계와 함께 눈여겨볼만한 것은 뉴칭저 감독의 다매체 영역에서의 활동과 중국과의 합작과 같은 경계를 넘나드는 엔터테이너적 면모이다. 주지하다시피 그는 영화감독으로 데뷔하기 이전 뉴웨이브 영화의 주인공이었던 키드였으며 여러 상업 영화에서도 출연하였다.¹⁴⁾ 또한 타이완 인기 드라마를 연출한 경력도 있다.¹⁵⁾ 뉴칭저는 <군중낙원>과 관련된 많은 기자 회견 중 ‘중화민족의 아픔’을 종종 언급하기도 했는데 그는 타이완의 이전 세대처럼 중국을 냉소적인 시선으로 바라보지 않은 듯했다. 더하여 영화 「러브」의 배급사는 중국의 대형 영화 제작사로 중국과의 합작 또한 그의 영화 제작 방식의 하나인 듯 하다. 이러한 뉴칭저의 경력은 일찍이 타매체 영역에서의 활동을 경험삼아 홍콩 영화를 발전시켰던 홍콩 뉴웨이브 감독군

14) 「비천, 飛天, Accidental Legend」(타이완: 1996), 「흑금, Island of Greed」(홍콩: 1997), 「천마다방, 天馬茶坊, March Of Happiness」(타이완: 1999), 「흑금제국, 黑金帝國, The Kingdom Of Mob」(홍콩: 1999).

15) 「라이워지야바, 來我家吧」(2002), 「화려한 도전, 華麗的挑戰」(2011~2012), 「情非得已之生存之道, What On Earth Have I Done Wrong」(2008), 「아름다운 그대에게, 花樣少年少女」(2006).

들의 행보를 떠올리기도 하며, 이와 같은 감독의 매체 장르에 대한 다양한 경험 및 이해와 현재의 역사적 현실을 받아들이는 태도는 그의 탈역사적 서술 방식에도 적잖은 영향을 미쳤을 것이라 사료된다.

영화 <군중낙원>은 현대사를 다룬 이전 영화들과는 다르게 현실주의 맥락에서 이탈하여 판타지성을 강하게 내재했다. 뿐만 아니라 민족의 분리와 이념적 대립에 대해 집중적으로 말하는 거대 역사 서술에서 탈피해 그 시대를 살아간 보편적 인간들의 삶을 재현한 영화다. 뉴청저가 그린 타이완의 아버지 세대의 남성들은 강하지 않다. 그들은 육체적으로는 강하게 보이거나 내면적으로는 성숙하지 못한 그림에도 불구하고 강해야만 하는 상황에 처해 있었던 이들이다. 또한 그들은 강제적으로 이산을 했거나, 군 생활에 적응하지 못하고, 동료의 일탈과 죽음을 목도해야만 했던 가련한 남성들이기도 하다. 뉴청저는 그러한 <군중낙원> 속의 군인들을 통해 시대의 아픔을 묵묵히 짊어지고 가야했던 아버지 세대의 슬픈 자화상을 묘사하려 했다. 그러나 이를 묘사하기 위해 <군중낙원>은 전쟁과 냉전 즉 역사적 대립과 비극에 대해 서술한 영화들과는 다른 방법을 선택했다는 것을 볼 수 있었다. 그리고 좌우의 대립 속에서 나라를 지키려는 일념 하나로 육체적 힘을 내뿜는 남성들의 대결이나 조국을 위해 분연히 희생해간 전장의 열사들을 그리지 않음으로써 강한 남성들의 힘이 국가주의와 민족주의와 쉽게 결합하는 역사 서술 영화와는 확연히 다른 면모를 보여주었다. 이를 통해 <군중낙원>은 현실 역사에 대해 다룬 이전 시기 타이완 뉴웨이브 영화들과의 차별성을 지님과 동시에 탈역사적 역사 서술 텍스트로서 새로운 정치적, 문화적 담론의 장을 형성할 수 있었다.

그런데 영화는 탈역사적 서술을 위한 장치로써 군중의 낙원이라는 영화적 설정을 위해 무리수를 두었다. 시대의 비극에 의해 상처받은 남성들을 위로하는 임무를 가진 여성과 그들에게 버림받은 여성을 보여줌으로써 약자를 위해 또 다른 약자를 희생시키는 서사를 내포하게 되어버린 것이다. 즉 국가 권력에 의해 전사로 호명 받은 남성을 약자로 재현하기 위해 여성이 처한 곤경이나 고통 등의 영화 담론질서의 외부의 것들은 지나쳐 버렸다. 결국 군중낙원의 여성은 영화가 그리고 싶었던 역사의 수레바퀴 속 보편적 인간의 삶이라는 주제의 주인공이 되진 못한 것이다. 따라서 <군중낙원>은 남녀의 젠더 서열

화 의식을 품게 되었으며, 이에 <군중낙원>은 영화가 어떻게 역사적 거대 담론으로부터 벗어날 수 있는가의 일면을 보여준다는 점에서 탁월함을 갖고 있지만 남성중심주의적 서술에서는 탈피하지 못했다는 한계점 또한 갖고 있다. 따라서 <군중낙원>이 탈역사 서술을 통해 진실된 시선에 의한 역사 재구성에 도달하고 있는 텍스트인지 아니면 한 시대를 살아간 이들을 위해 남성적 포식에만 머무르고 있는 텍스트인지에 대한 문제는 차후에라도 더 논의해봐야 할 과제로 남게 되었다.

❖ 참 고 문 헌

- 텍스트

「군중낙원, 軍中樂園, Paradise in Service」(2014)

- 참고논저

김기봉, 『역사란 무엇인가를 넘어서』, 푸른역사, 2000.

데이비드 노먼 로도윅, 김수진 역, 『현대 영화 이론의 궤적』, 한나래, 1999.

로버트 스템, 오세필·구중상 역, 『자기 반영의 영화화 문학』, 한나래, 1998.

배경민, 『역사영화의 정치적 무의식 연구: 1987년 이후 한국영화를 중심으로』, 동국대학교 대학원 박사학위 논문, 2008.

김양선, 「증언의 양식, 생존·성장의 서사 - 박완서의 전쟁 재현 소설 『그 산이 정말 거기 있었을까』를 중심으로」, 『한국문학이론과 비평』 제15집, 2002.

박수빈, 「역사소설의 탈역사화 서술 연구 - 서기원의 『혁명』론」, 『현대문학이론연구』 제44집, 2011.

백낙청, 「역사소설과 역사의식」, 『창작과 비평』 제2권 제1호, 창비, 1967.

서미진, 「회곡 「웰컴 투 동막골」의 텍스트 전략에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 제34집, 2008.

신동순, 「「웰컴 투 동막골」과 「鬼子來了」속의 헤게모니 양상」, 『중국문화연구』 제11집, 2007.

황인성·태지호, 「영화의 한국전쟁에 대한 기억과 그 재현 방식에 대하여: 「태극기 휘날리며」, 「웰컴 투 동막골」, 「포화속으로」, 그리고 「고지전」 사례분석을 중심으로」, 『한국언론학회 학술대회 발표논문집』, 2012.

김지혜, 「[19th BIFF 리뷰] 개막작 '군중낙원', 외면할 수 없는 찬란한 슬픔」, SBS뉴스, 2014년 10월 3일자.

문석, 「대만 뉴웨이브 20년의 힘 [2]」, 『씨네21』, 2002.11.

이세경, 「‘군중낙원’ 감독 도제니우 “전쟁의 비극·이산문제 한국 관객 모두 공감할 소재”」, 『파이낸셜 뉴스』 2014.10.6.

范晔, 「导演钮承泽和他的台湾偶像剧」, 『文学界』(理论版), 2010.7.

石岩, 「钮承泽的电影之路」, 『青年文学家』, 2013.1.

雪风, 「『艋舺』导演钮承泽专访 我有一个很大的梦, 我难以言说」, 『电影世界』, 2010.6.

温丽, 『钮承泽电影导演研究』, 西南大学 硕士学位论文, 2013.4.

张燕, 「当下台湾电影焦点现象: 新锐电影引领主流」, 『创作与评论』, 2015.1.

红鱼, 「『军中乐园』: 欢场背后的时代泪痕」, 『电影世界』, 2014.9.

❖ ABSTRACT

Post-Historical Description and Spatial Attribute
- Focusing on the Movie *Paradise in Service* -

Jin, Sung Hee

The purpose of this paper is to examine the narrative-building method and the post-historical descriptive aspects of the movie *Paradise in Service*, which deals with the modern history of Taiwan. Although *Paradise in Service* tells the history of a certain time period, it focuses on the anguish and agony felt by people who lived during that age rather than on the meaning of historical events or interpretation of the past in terms of official historical discourse. That is, as it avoids looking at the present by composing a narrative in the descriptive historical context and from bearing weight from the viewpoint of realism, it gains the possibility of establishing a new field of discourse through a post-historical discussion using descriptive historical texts.

However, the movie tries to create fantasy through a special type of licensed prostitution as a means of post-historical description. In other words, when this movie tries to reproduce the microscopic history of common people in trouble because of a historical tragedy, it considers only men and excludes “weak” women. Thus, although *Paradise in Service* has meaning in that it gives an example of how movies can disrupt official historical discourse and group memory and rewrite history by focusing on individuals, it is limited by its male-centrism.

Key Words

Paradise in Service, Nyu Cheongjeo, Taiwan New Wave, post-historical description, fantasy, male-centric description

428 비교문화연구 제43집 (2016.6.)

논문접수일: 2016년 05월 10일

심사완료일: 2016년 06월 03일

게재확정일: 2016년 06월 08일