

민족/영화: 코리안 뉴 웨이브에서 한국형 블록버스터 영화까지의 민족, 시간, 성차

김선아*

1. 민족과 성별
2. 기억의 테크놀로지
3. 민족·여성·미장 아범의 (탈)시간
4. <꽃잎>과 광기의 심연에 빠진 역사
5. <길소뜸>: 민족 공동체의 분열
6. <그 섬에 가고싶다>에서의 토착주의, 어머니 그리고 무당
7. <박하사탕> 과 시간 여행 영화
8. <태극기 휘날리며>: 테크놀로자 민족·국가 남성

국문요약

본 논문은 '민족'과 '영화'의 관계를 새롭게 사고하기 위해서 쓰여진 것이다. 한국 영화에서 '민족'이 어떻게 형상화되고 서사화되고 있는가를 살펴보기 위한 본 논문은 코리안 뉴 웨이브와 한국형 블록 버스터 영화를 대상으로 성차를 중심으로 살펴본다. 본 논문에서는 기본적으로 민족을 성별화된, 이데올로기적으로 중립적이지 않은, 끊임없이 변화하는 개념과 담론으로 상정한다.

본 논문이 시기로 잡고 있는 코리안 뉴 웨이브는 1980 년에서 1995 년까지의 한국 영화를 일컬으며 한국형 블록 버스터는 1997 년에 처음 등장한 후 지금까지 지속적으로 제작되고 있는 초대형 제작 영화를 말한다. 이들 역사적 성운들은 크게 IMF 라는 초국가적 자

* 중앙대 첨단영상전문대학원 박사후보생

본의 통제에 의한 국민 국가의 위기를 기점으로 나뉜다. 이러한 한국형 블럭 버스터 시대는 이전의 코리안 뉴 웨이브 시대의 국가/민족의 대립 구도를 초국가/국민 국가라는 전지구적 자본과 민족-국가의 구도로 재편한다.

이러한 시기에서 변화하는 민족 개념을 역동적으로 드러내기 위해서 본 논문은 크게 다섯 편의 영화를 분석한다. <길소뜸>(임권택, 1985), <그 섬에 가고 싶다>(박광수, 1993), <꽃잎>(장선우, 1996), <박하사탕>(이창동, 2001), <태극기 휘날리며>(강제규, 2005)가 그것이다. 이들 영화 텍스트를 통한 약 20년의 한국 영화 역사는 영화라는 기억의 테크놀로지를 통해서 초국가/국민 국가, 국가/민족, 국민/성별 간의 동화와 성별화된 민족의 시간성을 주조해 낸다. 여기에서 여성과 민족은 미장 아빌의 시간성으로, 남성 은 서사가 지연된 채 과거에 석화되어 있어서 현재에 투입할 수 없는 민족 스펙타클의 시간성을 드러낸다.

주제어

민족, 국가, 기억, 역사, 과거, 시간성, 성차, 미장 아빌, 전지구화, 테크놀로지 스펙타클 근대화

1. 민족과 성별

베네딕트 앤더슨 Benedict Anderson 은 이전 민족주의의 논의를 검토하면서 민족주의가 당면한 세 가지 역설을 논한 바 있다. 그 중에서 두 번째 지적한 것은 민족과 성별을 대등하게 거론하고 있어서 흥미를 끈다. 앤더슨은 하나의 사회-문화적 개념으로서의 민족성의 형식적 보편성을 논할 때 다음과 같이 말한다. "근대 세계에서 모든 사람은 민족성을 '가질' 수 있고, '가져야만' 하며, '가질' 것이다. 이는 그 혹은 그녀가 하나의 성별을 '갖고 있는' 것과 같다"¹⁾ 민족과 성별은 유비

1) Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New

관계에 놓이면서 개인의 민족성과 성별성은 자연에서 문화, 즉 태생적인 것과 획득된 것까지의 지평 위에 함께 놓이게 된다. 베네딕트 앤더슨은 개인의 민족성을 논할 때 이 민족성은 성별성 만큼이나 자연스럽게 개별 개인에게 이미 주어져 있다는 점을 강조하기 위해 민족성과 성별성의 유비 관계를 끌어들었다. 그러나 이는 이브 세즈그웁 Eve Kosofsky Sedgwick 이 정확하게 지적한 것처럼 민족이 수립되고 유지되며 구성되는 것만큼이나 성별 또한 수립되고 유지되며 구성된다는 말과 같다.²⁾ 왜냐하면 베네딕트 앤더슨은 "남성과 여성이 각각 성별이(주어 져)'있는' 것처럼 모든 개인은 민족성이 '있다' 라고 말한 게 아니라, 개인이 갖는, 즉 획득해야 할 어떤 소유의 형태로 성별과 민족을 논하고 있기 때문이다. 이에 따른 몇 가지 결과를 도출해 볼 수 있다.

첫째 성별과 민족은 존재론적 층위에 매여 있지 않다는 것이다. 둘째 성별과 민족을 획득하기 위해서는, 즉(민족과 성별이 개인에게) 있음과(개인이 그것들을) 갖음 사이에는 많은 다른 방식의 정체성획득양식들이 존재한다는 것이다. 셋째 민족과 성별은 인간 정체성을 구획하는 데에 있어서 가장 커다란 헤게모니의 장을 제공한다는 것이며, 마지막으로 민족과 성별은 분리될 수 없다는 점이다. 물론 이러한 성별과 민족의 획득은 개인의 정체성의 획득과 결부되어 있다. 거꾸로 말하면 개인이 획득할 수 있는 통일되며 일관된 자기 정체성은 크게 민족 정체성과 성별 정체성으로 구획된다는 것을 알 수 있으며 더 나아가서 그들은 더 이상 '~처럼' 과 같이 분리되어 병렬해 있는 게 아니라, 인간의 정체성을 형성하기 위해 복합적이며 중층적으로 서로 절합된 것으로 바라봐야 한다. 민족과 성별간의 절합은 포함/배제, 내부/외부의 격자들 속에서 발생한다. 이렇게 성별과 민족간의 관계, 혹은 성별화 된 민족개념을 강조하는 이유는 베네딕트 앤더슨의 논의 이후

York: Verso, 2003 (Revised Edition), p. 5 .

2) Eve Kosofsky Sedgwick, 'Nationalisms and Sexualities: As Opposed to What?', *Tendencies*, London: Routledge, 1994, p. 148

많은 민족주의 논의들은 민족주의의 발명된 본질에 경도되어 왔기 때문이다. '상상된 공동체'의 성별화에 대한 탐구는 너무나도 부분적이며, 이는 성별로 나뉜 (남성) 연구자와 연구 대상간의 공모성을 여실히 드러낸다. 따라서 민족성과 성별성에 대한 논의는 민족주의의 발명에 대한 논의처럼, 주변적인 쟁점이 아니라 구조적인 쟁점으로 제기되어야 한다.

이러한 베네딕트 앤더슨의 민족 이론에 대한 비판적 독해를 성별과 민족의 분리 불가능성을 주장하면서 더 밀고 나아가 보면 그 번역 과정에서 흥미로운 사실을 발견할 수 있다. 한국어에서 사용하는 '갖고 있다'는 말은 사실 한국이라는 민족-국가/지역이 상상하는 성별 정체성과 민족 정체성을 이미 내포해 있다고 볼 수 있다. '갖고 있다'는 한국어는 '갖다'는 어떤 것을 행하는 동사와 '있다'는 어떤 것이 주어져 있는 것을 지시하는 동사사이에 혹은 둘 모두를 포함하는 복합어이다. 즉 갖고 있다라는 말은 가짐과 동시에 있다는 양태를 가리키면서 '있음'의 존재론을 넘어서 영역으로 그 존재론적 층위를 이동하고 확장 시키고 있다. 있는(존재하는) 것은 무언가를 이미 갖고 있는 것이다. 결론적으로 성별과 민족성을 모든 개인이 '갖고 있다'라는 한국어는 민족과 성별 정체성을 훨씬 더 자연화 되고 인종적이며 성적인, 즉 생물학적으로 주어진 것으로 자동적으로 부여 받은 것이며, 따라서 태생적이며 불변하는 것이라고 여기는 본질주의적 관점이 강하게 스며 들어가 있다는 것을 드러낸다.

더 나아가서 성별화된 민족성을 유지시켜 주는 근본적인 토대 자체는 이성애이다. 즉 이성애는 그야말로 모든 개인이 '갖고 있는' 것으로 선형적으로 결정된 범주이다. 이성애 남성과 여성의 서사 논리를 벗어나서 민족성은 존재하지 않으며, 이 논리를 벗어난 주체들은 민족이라는 상징적 질서에 개입할 수 있는 매개를 실질적으로 상실한다. 거꾸로 말해서 한국이라는 민족성은 성별화된 '이성애' 정체성을 '갖고 있으며' 이를 통해서 구성된 것이다. 이 글의 제목에 포함되어 있는 '성적인 차이 Sexual difference'는 이러한 성별간의 차이와 섹슈얼리티의 차이 모

두를 포함하는 기술적인 용어로 차용한 것이며 이러한 맥락에서 사용할 것이다. 그리고 '성적인 차이를 사고하는 차연 *differance* (정체성이나 차이 개념을 결정할 수 있는 어떠한 진술로부터/의 차이/지연)을 제거한다 해도, "남성"과 "여성"간의 성적인 차이는 삭감되지 않은 채 남아있기³⁾에 문화적 역사적 생물학적 성별, 섹슈얼리티, 성적 차이를 구분하지 않고 사용할 것이다.

한국에서 성차와 민족 정체성을 논한다는 것은 이렇듯이 이미 깊게 배여 있는 본질주의적 맥락을 토대로 해야 한다. 따라서 민족을 '상상된 공동체'라고 본다면 한민족공동체는 제 집단의 정체성을 변화 불가능하거나 고정되고 자연스럽게 주어진 것으로 상상하고 있다는 것을 알 수 있다. 그리고 위에서 지적한 대로 만일 민족과 성차가 분리될 수 없다면 이러한 본질주의적 관점이 성차에 대해서도 마찬가지로 적용된다는 말이 된다. 결론적으로 민족과 성정체성은 한국의 강한 본질주의적 맥락 위에서 동시에 구획되는 정체성들이며 서로의 관계는 개별적이 아닌 복잡하게 얽혀 있는 동학 내에서 파악을 해야 한다.

이 글은 20년의 간극을 지닌 이들 다섯 편의 한국 영화를 비교 분석할 것이다. 이 글은 한국 영화에서 민족성과 성차를 개인의 정체성에 부착, 절합, 호명하는 과정을 펼쳐 보이기 위해서 두 번의 내전, 즉 1945년 한국 전쟁과 1980년 광주 항쟁을 소재로 삼은 영화를 분석한다. 전자에 해당하는 영화는 <길소뜸>(1986, 임권택), <그 섬에 가고 싶다>(1993, 박광수), <태극기 휘날리며>(2004, 강제규)이며, 후자는 <꽃잎>(1995, 장선우)과 <박하사탕>(2000, 이창동)이다. 각각은 남성과 여성 각각을 민족 역사의 행위자로 위치해 놓은 영화들이다. 또한 개별 영화들은 전두환, 노무현, 김영삼, 김대중 등 각기 다른 정권 하에서 개봉된 영화들이며, 모두 '밑으로부터 쓰는 역사' 라는 하위 주체적 역사 쓰기, 한국의 맥락에서 다시 말하자면 '민중'의 관점을 지녔다. 이 영화들은 또한 '누구의 관점에서

3) Gayatri Chakravorty Spivak, *Displacement and the Discourse of Woman*, Mark Krupnick ed., *Displacement: Derrida and After*, Bloomington: Indiana University Press, 1983, p. 186.

보는' 상상된 민족 공동체인가라는 질문을 던졌을 경우 모두 피해자의 관점에서 역사를 바라본다는 점에서 동일하다. 이 글은 이러한 피해자로서의 하위 주체성을 민족성과 성별성의 긴장과 역학을 통해서 살펴볼 것이다. 이 영화들은 동시에 내전이라는 폭력적인 사건을 겪은 주체의 외상을 기술하고 있기 때문에 이는 외상을 통해서 주체와 역사가 만나는 지점을 열어 놓는 영화들이라고 할 수 있다.

이 글은 영화를 통한 기억의 이식과 망각으로의 미끄러짐 속에서 '텅 빈 동질적인 근대의 진보의 시간을 한국 영화가 어떤 방식으로 구획/해체하고 있는가를 밝히면서 한국 영화에서의 특정한 민족, 영화, 시간(역사, 과거)의 관계에 대해서 논해볼 것이다.

2. 기억의 테크놀로지

오늘날 영화 매체를 둘러싼 많은 쟁점들 가운데 하나는 아마도 관객들이 왜 과거(역사, 집단적 기억, 민족의 경험)를 영화로 경험하고 즐기길 원하는가이다. 이러한 영화들을 보면서 관객이 원하는 것은 무엇인가를 살펴보자.

발터 벤야민 Walter Benjamin 은 기계 복제 시대에 재생산되는 예술 작품에서는 과거의 예술 작품이 지녔던 '아우라 Aura'가 사라진다고 보았다. 그러면서 벤야민은 다음과 같이 말한다. '동시대 대중들은 사물들을 공간적이며 인간적인 견지에서 "보다 가까이" 가져오려는 욕망을 지녔다. 이는 일상 현실의 독자성을 그것의 재생산을 수용함으로써 극복하려는 그들의 경향만큼 강렬한 욕망이다⁴⁾라고 밝히고 있다. 사물과의 일정 정도의 거리를 기반으로 발생하는 '아우라'라는 지각 양식은 재생산된 예술작품과 관람자 사이에서는 발생하지 않는다. 대중(관람자)들은 기계 복제가 가능한 영화와 같은 매체를 일상 현실처럼 가까운 범위에

4) Walter Benjamin, *Illuminations*, New York: Schocken Books, 1969, p. 223.

서 경험하길 원하고, 영화에 의한 현실의 재현은 회화 등 이전의 예술 매체보다 중요하다. 왜냐하면 '현실은 (영화라는) 기계적인 도구와 지속적으로 변환되며, 모든 (기계적) 도구에서 자유로운 현실의 면면을(영화가) 보여주기 때문이다.'⁵⁾ 그래서 벤야민은 영화가 펼쳐 보이는 이러한 '즉자적인 현실의 광경은 (영화를) 테크놀로지의 땅에 핀 난초'⁶⁾로 만들며, 관객은 이를 이전의 예술 작품과는 달리, 동시에 집단적으로 관람하면서 '자신의 사고의 흐름을 움직이는 이미지로 대체'⁷⁾ 하면서 산만하게 흡수한다고 보았다.

어쨌든 벤야민은 영화라는 테크놀로지는 일상 현실을 모방하고 재생산하면서 예술과 현실의 거리감을 좁혔으며, 이는 그 거리감 자체를 파괴해서 즉자적이며 동시에 영화를 통해 현실을 보려는 동시대대중들의 욕망 및 근대의 실존적 조건 및 지각의 변화 때문이라고 보았다. 벤야민은 또한 '정신분석학이 무의식적 충동으로 우리를 안내하는 것처럼, 카메라는 우리를 무의식적 광학으로 안내한다'⁸⁾고 말한다. 영화 카메라는 대중들의 (무)의식, 사고, 기억을 대체하는 데에 까지 나아가는 것이다.

이러한 영화 카메라는 새로운 대중 문화적 기억의 테크놀로지의 출현을 알린다. 그리고 이는 관객의 정체성을 구획하고 안내할 수 있도록 과거의 생생한 경험을 제공한다. 앨리슨 랜드버그 Alison Landberg 는 영화, 텔레비전, 박물관 등에서 재현되는 이러한 전례 없이 새로운 공적 기억의 형식을 "보철적 기억 prosthetic memory" 이라 명명한다. 랜드버그는 이 '보철적 기억'의 정의 및 특징을 다음과 같이 설명한다. 첫째, 보철적 기억은 개인의 산경험의 산물이 아니며, 자연적이지 않은, 매개된 재현과 연루해 있다. 이는 영화를 보거나, 박물관을 방문하고 텔레비전을 보는 경험으로 기억이 이식되는 것을 말한다. 둘째, 보철적 기

5) *ibid.*, p. 234 .

6) *ibid.*, p. 233.

7) *ibid.*, p. 238.

8) *ibid.*, p. 237.

억은 감각적인, 육체에 쓰여지는 기억을 말한다. 이는 마치 베르그송 Henri Bergson의 물질적 흔적으로 육체에 남은 기억과 같다. 기억은 베르그송에 의하면 "(현재에) 저장된 육체적 행동"이다. 즉 과거의 어떤 자극에 의해 행동했던 현재에 남아있는 물질적 흔적이다. 따라서 순수 기억이나 비물질적 기억은 현재에 존재하지 않는다. 이렇게 현재에 존재하지 않는 것은 권력을 갖고 있을 수 없다. 따라서 베르그송을 따르자면 영화가 관객에게 주는 감각적인 경험은 과거를 현재로 불러들일 수 있는 일종의 기억하기 행위라고 할 수 있다.

셋째 '보철'이라는 것은 상호 교환가능성과 변환 가능성을 갖고 있다. 따라서 주로 상품 형식을 띤 기억의 이식이 포함된다고 설명한다.⁹⁾ 흥미로운 점은 '보철적 기억'이라는 새로운 기억의 테크놀로지가 이전 시대의 사회적 통합과 집단적 정체성을 위한 '사회적 기억의 틀', 즉 가족, 종교, 사회 계급 등을 벗어나서 타자성과 타자를 인식하고 그들과 연결되어 있다는 느낌을 사람들에게 부여한다는 점이다. 따라서 영화라는 기억의 테크놀로지는 대중 문화 시대에 어떤 기억을 공유함으로써 특정한 집단 정체성을 강화하는 데로 나아가는 게 아니라, 근본적으로 다른 배경을 지닌 사람들에게 기억과 정체성을 여는 역할을 하는 것이다.¹⁰⁾ 기억의 테크놀로지를 통해서 개인에게 이식된 기억은 더 이상 자기 자신의 기억이 아니기 때문이다. 자연적이거나 생물학적인 유산이 아닌 감각적으로 스며든 이 기억을 영화를 통해서 획득하면서 비로소 관객들은 타자를 이해하고 공감하게 되는 것이다.

결론적으로 벤야민과 랜드버그의 주장대로 라면, 관객들은 영화라는 기억의 테크놀로지를 통해서 현실과 타자를 "가까이" 하는 데에서 관람의 즐거움을 느끼는 것이다. 여기에서 즐거움은 영화를 매개로 현재로 소환되는 삶 및 경험과의 감

9) Alison Landberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press, 2004, p. 20 .

10) *ibid.*, p. 11.

각적인(육체적인) 연결에서 유래한다. 랜드버그가 지적인 기억의 테크놀로지의 상품 형식은 영화가 점점 더 상품화되고 자본의 지배를 받게 되면서 강화된다. 즉 기억을 조작할 수 있는 권력에 의해서 이루어진 상품화가 바로 이식된 기억을 통한 새로운 주체성 양식을 만들어 내고 새로운 감정 구조를 구축하는 것이다. 더 나아가서 안드레아 후이센 Andreas Huyssen 의 말대로 동시대문화에 대한 핵심적인 질문이 정확하게 외상의 기억과 상업 미디어 사이의 그 경계에 정확하게 위치해 있다면, 이러한 기억을 재현하는 방식 자체는 일종의 문화 정치학적인 장소를 점하고 있다고 할 수 있을 것이다.¹¹⁾ 후이센은 "상상된 기억"이라는 용어로 우리가 소비하는 대중 문화 시장에서의 기억을 정의한다. 그리고 이 "상상된 기억"을 개인의 산 경험을 기반으로 한 산 기억 lived memories 과 구분짓는다. 즉 상업 미디어가 상품과 스펙타클 형태로 기억, 과거, 역사 등을 생산하고 유통 및 전송시킬 때 그 미디어의 기억은 어떤 방식으로든 상품 가치를 지닌 기억만을 재현하는 상품 가치에 의존하며 과거를 현재화하는 영화의 상업화된 기억 자체도 제목적과 이데올로기에 따라 다양하기 때문이다. 상품과 스펙타클로서의 민족의 기억은 <태극기 휘날리며> 를 논할 때 다시 검토할 것이다 .

일반적으로 집단적으로 공유된 기억을 역사라고 하고, 개인적이며 주관적인 경험을 기억이라고 한다면 특히 영화는 이 역사와 기억을 복잡하게 만든다. 왜냐하면 영화는 개인, 행위자, 등장인물의 기억과 그 기억을 관객과 공유하기 위해서 역사화시키기 때문이다. 여기에서 민족의 기억은 관객의 동일화를 얻어내기 위한 적절한 서사라고 할 수 있다. 따라서 역사와 기억을 대립적인 관점으로 혹은 기억을 맹목적인 공식적 역사의 저항으로 보는 것은 영화라는 기억의 테크놀로지 작동 방식을 단순화시키고 있다고 할 수 있다. 그러나 많은 논자들은 기억에 의존한 민족 정체성을 주장하면서 이 공유된 집단적 기억이 민족의 통합성과 합

11) Andreas Huyssen, Present Past: Media, Politics, Amnesia, *Public Culture* 12(1), 2000, p. 30

일성을 부여한다는 데에 동의한다.

안소니 스미스 Anthony Smith 는 '기억의 정치학은 민족주의와 분리될 수 없다. 왜냐하면 보편적인 세계 문화는 기억을 갖고 있지 않기 때문이다. 따라서 집단적 기억은 민족의 하나의 무기이다' 라고 말한다. 여기에서 기억의 테크놀로지는 보편적인 전지구적 문화에 대항하기 위한 민족의 공유된 대항 역사의 지위를 얻는다. 에티엔 발리바 Etienne Balibar 또한 '역사적 구성물로서의 '민족'과 '대중'은 과거에 투사될 수 있는 어떤 것을 수단으로 해서 개인의 '정체감에 의존하는 공동체에게 상대적인 안정성을 부여한다'¹²⁾ 라고 지적한 바 있다. 한편 수잔 헤이워드 Susan Hayward 는 민족의 역사와 개인의 기억을 연결 지으면서 다음과 같이 말한다.

민족은 기억의 영도화의 산물이다. 기억은 집단적 기억이며 공유된 문화이자 집단적으로 공유된 과거를 말한다. 여기에서 기억은 또한 기억 상실증을 의미한다. 근대 민족은 일부 과거의 공유된 기억이나 그 구성원을 동원할 수 있고 통합할 수 있는 일부 과거나 과거들의 공유된 기억 위에서 축조된다. 기억은 따라서 장소라는 통념, 고향 그리고 정체성에 매여 있다.¹³⁾

영화를 기억의 테크놀로지라고 했을 경우 영화는 이렇듯이 역사와 기억을 동시에 포착할 수 있기 때문에 민족 정체성을 형성할 수 있는 가능성의 공간이 되는 것이다. 이러한 '민족의 역사는 우리에게 이미 항상 그 본질을 주체의 연속성에 기인하고 있다고 보는 서사의 형태로 드러난다.'¹⁴⁾ 따라서 개인 혹은 행위자는 역사, 기억, 과거를 감각적인 경험의 서사로 대면하면서 민족 정체성을

12) Etienne Balibar, 'The Nation Form: History and Ideology', Etienne Balibar and Immanuel Wallerstein eds., *Nation, Race, Class: Ambiguous Identities*, London: Verso, 1991, p. 10.

13) Susan Hayward, 'Framing National Cinemas', Mette Hjort and Scott MacKenzie eds., *Cinema and Nation*, New York: Routledge, 2000, p. 89.

14) Etienne Balibar, op.cit., p. 86'.

획득한다. 여기에서 영화는 기억의 테크놀로지로서 관객 개인의 민족 정체성 형성에 중요한 매개 역할을 한다. 영화를 비롯한 대중 매체는 "정서의 공동체 community of sentiment", 즉 함께 상상하고 사물을 감각할 수 있는 집단의 능력을 글 읽기와 비평 및 향유의 집단성이라는 조건 하에서 만들어낼 수 있기 이르준 아파두라이 지음, 차원현, 채호석, 배개화 옮김, 고삐 풀린 현대성 : 전지구화의 문화적 차원, 현실문화연구, 2004, 19쪽' 때문이다. 여기에서 주된 질문은 이 기억의 테크놀로지가 어떤 방식으로 민족을 구성하는가이다. 이는 피해자의 역사를 재현하는 영화들 다섯 편을 비교 분석하면서 이 영화들이 민족의 역사를 성별적으로 다르게 경험하는 방식, 다시 말해서 성별화된 민족 정체성을 구축/해체하는 방식을 살펴보면서 민족 영화의 변화를 살펴볼 것이다.

3. 민족-여성-미장아범의 (탈)시간

핏줄! 인간의 가장 원초적이고 본능적인 끈인가! -<길소뜸> 광고 문안
 사랑하고 싶은 것이 너무 많다! -<그 섬에 가고 싶다>
 모든 걸 다 쥐버린 어린 연인! -<꽃잎>
 다시 시작하고 싶다! 상실한 순수를 찾는 시간 여행 -<박하사탕>
 우린 반드시 살아 돌아가야 해, 2004년 한국영화의 위대한 도전, 1950년
 두 형제 이야기 -<태극기 휘날리며>

역사와 기억, 공식적인 기억과 개인적인 기억, 여성의 기억과 남성의 기억, 육체의 기억 등 기억의 테크놀로지는 권력과 불가분의 관계가 있다. 특히 여성이 역사의 행위자로 드물게 재현되었을 때 영화 담론은 상대적으로 훨씬 더 혼란스럽고 많은 갈등과 모순을 낳는다. 모순되고 비균질적이며 불안하기에 차라리 그것

은 과잉의 텍스트와도 같다. 멜로드라마의 지평 위에서 볼 때도 남성이 주인공으로 등장하는 남성 멜로드라마보다 그것은 훨씬 더 중층적이며 다성적인 담론들의 권력이 개입한다. 이는 마치 부계-민족적 질서에서 여성이 헤치고 나아가야 할 어떤 삶을 알레고리화하고 있는 것과 같다. 그런 면에서 한국 전쟁을 겪은 화영(김지미)을 주인공으로 한 <길소뜸>과 광주 항쟁을 겪은 어린 소녀(이정현)를 주인공으로 한 <꽃잎>은 확실히 동일한 역사적 경험에 놓인 <박하사탕>과 <태극기 휘날리며>와 다르다. 마치 '이면에서 계속해서 들끓고 있는 히스테리' 등 감정적인 영역이 여성을 매개로 역사에 부착된 것처럼, 전자에 속하는 영화들은 훨씬 더 복합적인 영화 담론 간의 투쟁이 펼쳐지며 완결되거나 직선적이고 통합적인 서사 전략은 거부된다. 이 두 편의 영화는 어떤 면에서 전통적인 영화적 시간의 구성과 같등하면서 구축된다.

일반적으로 한국 영화는 일종의 미장 아빌 *mise-en-abyme* 구조를 여성의 시간에 할당해 왔다. 남성과 여성의 서사 시간이 경합을 할 때 드러나는 이 구조는 흔하게는 문학에서 텍스트 내의 텍스트 구조와 같은 격자 구조를 말한다. 사진에도 또한 사진 안에 거울 등의 반사 구조를 통해서 그것을 다시 한 번 텍스트 내에서 재현하는 방식을 미장 아빌이라고 한다.¹⁵⁾ 이러한 하나의 이야기에 담긴 또 다른 이야기는 더욱 확장되어서 이 두 이야기가 서로를 거울 반사하면서, 포함된 이야기가 사실은 외겹을 둘러싼 이야기를 성찰하게 만드는 방식으로 까지 나아가게 된다.

사실 이러한 미장 아빌 구조는 가부장제에서 여성의 주체성 형성 방식을 살펴볼 수 있는 핵심적인 기제라고 할 수 있다. 여기에서 여성은 언제나 이중적으로 서술된다는 점이 중요하다. 즉 여성은 영화 담론에 직접적으로 기입되는 것이 아

15) 사진에서의 미장 아빌 구조에 대해서는 Craig Owens, 'Photography en abyme', *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley: University of California Press, 1994, pp. 16-30 을 참조하시오.

나라, 또 다른 매개를 거쳐야만이 영화 담론에서 자신의 이미지-기호를 획득하게 된다는 것이다. 그매개 역할은 대부분 남성의 시점, 기억, 그리고 기록이다. 따라서 미장 아빔은 여성이라는 이미지-기호가 지배적인 서사-이미지 구조에서 출현하는 하나의 구조적 양식이다. 여성은 일반적으로 등장인물인 남성과 그 남성이 소유한 일련의 영화 담론(소리와 이미지의 다양한 층위들)이라는 이중적으로 닫힌 구조를 통해서 시각의 장에 출현하게 된다. 이는 여성이라는 차이의 기호가 지배적인 남근적 질서의 닫힌 구조 속에서 출현했다가, 남성 주체성의 구조라는 그 질서로 다시 봉합되는 과정과 같다. 따라서 여성의 주체성을 재현하기 위한 하나의 전략은 남성의 동일성 양식으로 포섭되는 이러한 봉쇄와 폐쇄의 미장 아빔 구조 자체에 틈이나 균열을 내는 데에서 출발한다.

<별들의 고향>(이장호, 1975)과 <파이란>(송해성, 2003)은 대표적인 미장 아빔 구조를 취한다. 여성의 시간은 남성의 시간의 외접 속에 일종의 미장 아빔 구조로 펼쳐진다. 그리고 이러한 시간 구조는 일종의 서사 상의 틈입으로 재현되거나 영화 속의 영화 등 다양한 시각 전략을 통해서 여성을 남성의 통합된 시간 구조내에서 가두어 놓는다. 이러한 방식은 여성을 결국 남성의 시간 속에 놓음으로써 여성을 흡수하고 통합시켜서 결국 여성을 통해서 자신을 성찰하게 되는 남성의 주체성 형성의 토대로서 여성이 희생되는 방식으로 전환된다. 미장 아빔 구조를 더 확장해서 영화적 시간을 논의해 보면 전통적인 이러한 봉쇄된 여성의 시간을 해방시킨 영화를 페미니즘 영화라고 할 수 있을 것이다.¹⁶⁾ <별들의 고향>과 <파이란>의 두 남성은 결국 죽은 여성을 회상하면서 모두 눈물을 흘린다. 이러한 남성의 시간 구조에서 봉쇄되어서 지속적으로 틈입이나 불연속적으로만 출현하는 여성의 시간은 일종의 남성의 거울 반사 기능을 하면서 남성 주체성을

16) <별들의 고향>의 성별화된 시간 구조에 대해서는 주유신, 「틈새에서 읽어낸 반란의 몸짓: <별들의 고향>의 경아와 <너에게 나를 보낸다>의 바지 입은 여자」, 『if』, 1997 가을, 81-90쪽을 참조하시오.

성찰하게 만든다. 그러면서 여성은 그야말로 죽음이나 광기에 빠질 수밖에 없는 아빤 abyme, 즉 심연으로 남게 되는 것이다. 통합적인 남성의 시간 구조에서 일탈한 여성은 이 대가를 치르면서 남성의 시간을 앞으로 나아가게 만드는 것이다.

<박하사탕>에서 김영호의 기억은 여성의 미장 아빤에 의한 폐쇄된 구조가 아니라 기차라는 테크놀로지, 즉 제삼의 상징적인 어떤 것이 개입해서 여성의 시간과는 다른 시간을 구축한다. 특히 <박하사탕>이 1980년부터 2000년이라는 20년의 시간을 근대의 일반적 상징인 기차를 통해서 내전-근대-남성이 절합된 민족의 역사-시간을 구축하는 것은 하나의 민족적 재현의 범례라고 할 수 있다. 남성은 기차와 기차를 짚은 영화라는 테크놀로지를 타고, 그 시간을 산 '섬광처럼 지나가는 과거를 포획한 호랑이의 (날렵한) 도약'¹⁷⁾을 경험한 역사적 행위자로 등극한다.

안느 맥클린톡은 여성이 민족의 시간을 경험하는 것은 자신의 성별로 인해서 남성과는 다르다는 점을 지적한 바 있다.

여성은 민족의 역사와 결부되어 민족적 전통의 격세 유전적이며 진정한 육체로 재현된다(불활성의, 퇴행적이며, 자연으로). 이는 연속성이라는 민족주의의 보수적 원칙을 체화한다. 대조적으로 남성은 민족의 근대성의 진보적 대행인을 재현한다(미래지향적이며, 잠재력을 지니며 역사적이다). 남성은 불연속성이라는 민족주의의 진보적 혹은 혁명적 원칙을 체화한다. 시간과 민족주의의 의명적 관계는 따라서 성별과 자연스러운 관계로 운용된다.¹⁸⁾

이렇듯이 민족-시간 자체가 성별화되어 있고 영화는 일종의 미장 아빤 구조로

17) Benjamin, 'Theses', *ibid.*, p. 261.

18) Anne McClintock, "No Longer in a Future Heaven: Gender, Race and Nationalism", Anne McClintock, Aamir Mufti, and Ella Shohat eds., *Dangerous Liaisons: Gender, Nation and Postcolonial Perspectives*, Minneapolis: University of Minnesota Press, Second Printing, 1998, p. 92

이를 서사화하고 있는 것이다. 여성은 이러한 다른 민족-시간을 경험함으로써 '조국을 위해 죽은 남성을 애도하는 자로서, 남성의 정체성의 분열을 막는 확증자로서, 아이를 낳는 재생산자로서, 그리고 역사적 행위자가 아니라 민족의 상징적 담지자로서 재현된다. 이 모두는 결국 여성을 부계적 질서를 이어가며 영속화하는 행위자로서 여성을 단일한 민족 범주에 통합시킨다. 따라서 부계적 가부장제의 시간과 민족의 시간은 분리 불가능하다. 그렇기 때문에 대표적인 한국 영화라고 일컫는 영화들 대부분은 이러한 여성의 재현에서 그리 크게 벗어나지 않는다.

<장밋빛 인생>에서 여자(최명길)는 죽은 남자의 아이를 낳는다. <초록 물고기>에서 여자(심혜진)는 죽은 남자의 아이를 임신하고 남자가 준 사진을 보면서 죽은 남자를 애도한다. <월드 보이>에서 미도(강혜정)는 "아저씨 사랑해"를 말함으로써 오대수의 분열된 정체성을 봉합한다. 미도의 한마디 말은 남자에게 수행적 정체성을 부여한다. <박하사탕>에서 주인공인 김영호는 죽지만 순임(문소리)은 죽을 때까지 그를 잊지 않음으로써 아마도 그의 죽음을 가장 슬퍼할 애도자로 남게 될 것이다. <태극기 휘날리며>에서 부계를 이을 장남은 조국을 위해 죽는다. <공동경비구역 JSA>에서 소피 장(이영애)은 한국인의 얼굴을 한 혼혈인(?)으로 거제도 포로 수용소에서 스위스로 망명을 간 아버지의 기억을 간직한 생존자이다. 또한 그녀는 자신의 아버지와 북한의 오상사와 남한의 김병장 등을 민족의 상흔의 희생자들로 부계 족보를 이어주는 민족의 상징적 담지자이다. <쉬리>에서는 이 관계가 역전되는 듯 하다. 이방희/이명현(김윤진)이 역사의 희생자로 죽고 유중원이 남아서 그녀를 애도하기 때문이다. 그러나 이방희/이명현은 페이스-오프되어서 지울 수 없는 얼굴로 코믹스럽게(?) 끝까지 남아있어야 한다. 왜 그녀는 죽어서도 분열된 목소리를 지닌 채 얼굴로만 남아있어야 하는가? 여성은 민족 정체성이 해체되고 분열되어 있음에도 불구하고 여전히 하나의 허구적 얼굴처럼 그 자리에 남아있어야 한다. 그것이 바로 아빤, 즉 심연의 나라에 민족이 빠지지 않은 채 유지될 수 있는 하나의 판타지의 장소이기 때문이다.

문제는 어떤 영화를 민족 영화라고 호명할 때 바로 이러한 성별화된 민족-시간의 서사화가 바로 민족 영화의 상상적 이데올로기를 구성한다는 점이다. 성별화된 민족-시간은 이러한 성별화된 재현과 분리 될 수 없다. 여기에서 민족을 위해 죽은 무명 용사로서의 남성과 그를 애도하는 자로서의 여성은 민족 영화의 표식이다. 민족 영화를 문제화시킬 수 있는 지점은 바로 이 표식의 분열 지점을 드러내서 하나된 민족을 부정하는 것이다. 만일 '민족' 영화를 위한 주된 질문 중 하나가 '개인적 정체성을 집단 정체성으로 합병시키는 방식이며 이는 항상 특정한 역사적 사회적 맥락을 위한 특정한 영향력과 서사 전략의 문제'¹⁹⁾라면 우리는 이 합병의 지점에서 민족정체성들의 차이와 다양성을 부추기면서 동시에 그 차이를 인식될 수 없게 만드는 그 '민족' 범주의 한계를 무대화하는 지점을 밝혀내야 한다.

4. <꽃잎>, 광기의 심연에 빠진 역사

<꽃잎> 또한 이러한 전통적인 미장 아빔 구조에서 예외일 수 없다. 이 영화에서는 남성의 시간과 민족의 역사-시간은 통합되지만 그 통합의 심연에 놓여 있는 소녀-여성은 미쳐 버린다. 그러면서 그 심연에 놓인 소녀의 기억이 시각화되자마자 소녀는 실종된다.

영화는 크게 노동자인 장(문성근), 소녀의 오빠 친구들, 소녀를 목격했던 사람들, 텔레비전에서 제시되는 공식적인 역사의 순간, 그리고 소녀라는 다섯 가지 담론의 층위가 경합하고 있다. 소녀의 실종을 추적하는 탐문 조사구조로 되어 있는 이 영화에서 결국 찾지 못한 소녀의 실종은 결국 광주 항쟁의 피해자를 기억하는 것과 등치가 된다. 대상을 영구히 상실했다는 것을 인정하면서 그 대상을 보존하

19) Sumita S. Chakravarty, 'Fragmenting the Nation: Images of Terrorism in Indian Popular Cinema', Mette Hjort and Scott Mackenzie eds., *ibid.*, p.235

는 것, 그것은 애도의 한 방식이다. 애도 또한 소녀가 죽은 오빠를 애도하고 그런 애도하는 모습을 본 장이 또한 소녀를 애도하고, 결국 소녀를 찾지 못한 오빠의 친구들이 마지막에 소녀에 대한 애도를 관객에게 권유하면서 영화는 일종의 애도의 행진으로 나아간다. 영화에 겹쳐져 있는 지속적인 애도의 서사는 민족의 결속과 연결되어 있다. 애도의 기억들은 에르네스트 르낭의 말대로 의무를 부과하며, 공통의 노력을 요구하고, 민족은 이미 치러진 희생과 여전히 치를 준비가 되어 있는 희생의 욕구에 의해 구성된 거대한 결속이며, 그것은 하나의 과거를 가정하는 것이기 때문이다.²⁰⁾

소녀의 기억은 장과 오빠 친구의 기억에 갇히는 미장 아빔 구조에 심연을 구축하면서 결국 민족의 외상 그자체의 상징적 담지자로 소녀를 심연에 남겨둔다. 또한 남성도 아니고 성인 여성도 아닌 소녀라는 취약한 주체성을 통해서 피해자의 애도를 구하는 이 영화는 복합적인 다중적 서사를 취하고 있음에도 불구하고 결국은 애도를 통한 통합된 민족의 결속을 요구한다는 점에서 민족주의 영화라고 할 수 있다. 실종과 애도의 서사를 통해서 민족의 외상을 메우는 데에는 '모든 것을 다줘 버린' 소녀가 실패한 민족의 상징이자 제물로 요구되는 것이다. 민족의 과거의 외상을 현재화시키는 방식에 있어서 이 영화가 취한 다중적인 관점을 표피적으로 모더니즘 영화로 이 영화를 놓을 수 있겠지만, 문제는 외상의 유포, 즉 보여지고 들리길 요구하는 타자의 간청을 우리가 알 수 있게 만드는 데 이 다중적인 애도의 서사가 적절한 것인가를 질문해 볼 수 있다.

외상은 잠재성과 뒤늦음을 특징으로 한다.²¹⁾ 외상적 사건이 일어난 당시에는 어떠한 통합된 서사도 불가능하며 외상은 항상 잠복해 있다가 뒤늦게 일상적인 현실을 덮쳐 버린다. 갑작스럽고도 탐입적으로 현실의 시간을 침범하는 이러한

20) 에르네스트 르낭 지음, 신행선 옮김, 『민족이란 무엇인가』, 책세상, 2002, 81쪽.

21) Susannah Radstone, 'Trauma and Screen Studies: Opening the Debate', *Screen* 42: 2, Summer, 2001, p. 190.

외상의 기억은 실패한 민족의 역사가 왜 이제야 하나의 이야기를 통해서 구축되는가에 대한 이유가 된다. 그러나 이 외상이 의식과 무의식, 진실과 거짓, 판타지와 기억, 육체적 기억과 의식의 경계에 놓여 있다는 게 중요하다. 외상을 당한 주체는 그 경계에 놓여있는 주체이지 광기의 주체가 아니다. 광기는 이미 그야말로 심연의 상태, 즉 상징적 질서에서 탈구되어 버린 상태이기 때문이다. 외상의 기억은 향수라는 감정 등을 통해서 주체가 보존하고 싶은 감정이 아니라 의식 속에 사라졌다고 여겼던 것이 현실로 뒤늦게 갑작스럽게 되돌아 고통과 상처를 낳는 것이다. 따라서 외상의 기억은 광기나 망각과는 대립해 있는 것이다.

광기에서 시작하는 외상의 재현은 타자(관객)에게 자신의 고통을 알릴 수 없다. 외상 자체는 주체에게 재현의 불가능성, 수수께끼로서의 경험이기 때문이다. 그것은 파편적이고 부분적으로 전개되거나 만화, 흑백 필름 등을 통한 이질적인 심리적 세계를 봄으로써 이해되는 것이 아니다. 외상은 주체와 결코 동화되지 않기 때문에 처음에는 그것이 무엇인지 알지 못한다. 그 외상은 알려지지 않거나 알지 못한 채로 남아있는 행동과 언어를 통해서 진실을 드러낸다.²²⁾ 이런 맥락에서 오빠와 엄마에 대한 소녀의 애도, 장의 소녀에 대한 애도, 오빠 친구의 소녀에 대한 애도라는 애도의 연속성을 통해서 외상의 고통은 결코 치유될 수 없으며 더 나아가서 광기의 주체의 고통을 타자가 애도를 통해서 인식하기란 불가능하다. 민족의 외상을 치유하는 방식, 즉 외상을 타자가 이해하는 방식은 오히려 완벽하게 역전된 외상의 구조를 취해야 한다. 즉 애도와 같은 공감을 거부하는 방식, 일종의 깨뜨림을 통해서 외상이 치유가 되고 비로소 주체의 역사가 시작되며 그 외상의 기억이 역사에 통합되기 때문이다.

광기의 심연으로 빠진 소녀가 파편적이지만 인과적으로 어머니를 잃게 된 그 사건을 떠올리는 것을 장이 듣게 되고 비로소 장이 소녀의 고통을 이해하게 된다

22) Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, History*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1996, p. 5.

는 것, 그리고 이 소녀를 만나면 그냥 한 번 바라봐 달라는 오빠 친구들의 간청은 외상의 진실을 밝히는 게 아니라 일시적인 봉합, 서사 상의 해결책이 된다. 따라서 이 영화는 소녀를 미장 아빔 구조 내에 가두어 놓고 광기의 심연에 빠뜨림으로써 외상적 사건 자체를 그자리에 몰신화시키는 것이다. 그리고 진부한 알레고리, 즉 여성 육체라는 취약하며 착취당하는 육체를 통해서 희생자 민족을 서술하는 데에서 또한 전통적인 민족주의 영화를 벗어나지 못하고 있다.

5. <길소뜸>: 민족 공동체의 분열

<길소뜸>은 한국 영화의 시간 구조에 이미 깊게 침윤해 있는 이러한 미장 아빔 구조를 벗어난 드문 영화이다. 이 영화는 여성과 민족-시간을 다르게 절합함으로써 전혀 다른 방식으로 둘 간의 관계를 보여준 영화이다. 1985년 당시 남북 이산가족 상봉이 한창일 때 제작된 임권택 감독의 영화 <길소뜸>은 10대에 사랑에 빠져 미래를 약속한 화영(김지미)과 동진(신성일)이 한국전쟁으로 헤어져서 약 40년 만에 다시 해후하면서 둘의 헤어진 아이를 함께 찾는다는 줄거리이다. 85년 전두환 정권 당시 상영된 광고 문안과 영화 포스터의 '서사 이미지'에서도 알 수 있듯이 표면적으로는 이산으로 인해 생물학적인 핏줄마저도 부정당한 이산 가족의 이야기를 통해서 분단의 문제가 얼마나 심각한가를 호소하는 영화인 듯 하다. 그러나 이 영화는 여성이 민족 역사에 개입되면서 통합된 민족 정체성이 이미 얼마나 분열되어 있으며 어떻게 조각나 있는가를 재현한 영화이다. 임권택 감독은 이 영화를 놓고 한 인터뷰에서 이전 작품인 <비구니>가 불교계의 반대로 상영이 금지, 영화의 주인공으로서 헌신을 마다하지 않았던 김지미에게 미안한 마음을 갖고 있었다고 한다. 그래서 김지미를 염두에 두고 철저하게 여주인공인 민화영을 중심으로 <길소뜸> 시나리오를 썼다고 증언한다. 그 다음 작품

인 김지미 주인공의 <티켓> 또한 그 연장선상에 놓여 있는 영화이다. 이러한 개인적인 이유 때문에 만들어진 여성을 주인공으로 한 두 편의 영화가 민족 영화 역사에서 가장 이질적인 영화로 기록될 수 있는 것은 아이러니하다.²³⁾ 한편 김소영은 <티켓>을 과거의 호스텔스 멜로드라마와 코리안 뉴 웨이브의 경계 지대에 놓고 한국영화의 맥락을 새롭게 구축하는 시도를 한다.²⁴⁾ <길소뜸>에서 주목할 점은 민족 내부의 차이를 서술하면서 이를 안정화시키면서, 통합된 정체성으로 합병시키려는 민족의 시도가 좌절되는 지점이다.

안느 맥클린톡은 식민지 경험을 겪은 이후의 국가들이 겪는 민족의 외상은 '식민지 내부의 그 잔재로 인해서 탈식민지적 투쟁이 외부로 향하지 못하게 만든다'고 주장한 바 있다. 그렇기 때문에 식민지 남성과 권력 간의 관계에서 여성은 하나의 헤게모니 투쟁의 장이 되고 이는 주로 가정의 공간을 둘러싸고 식민지 내적인 투쟁이 벌어지게 된다. <길소뜸>은 이러한 민족의 가정 공간을 여성을 중심으로 서사화한다. 그 서사 전략은 크게 담론의 세 가지 층위를 겹쳐 놓는 것으로 이루어져 있다. 첫 번째는 텔레비전의 공적인 역사와 개인의 기억이며 둘째는 김동진(신성일)과 민화영(김지미) 간의 성별과 계급의 차이를 드러내는 기억의 교환이다. 셋째는 친자확인이라는 과학 담론과 민화영의 모성 담론간의 투쟁이다. 여성은 이 세 가지, 즉 텔레비전을 통해서 동질적인 경험으로 서술되는 공적인 역사, 김동진이 아들과 친자식들에게 끊임없이 말하는 부계적 질서, 친자 확인을 통한 민족적 동질성을 강조하는 과학 담론과 경합하면서 민족의 행위자로 재현된다. 다시 말해서 여성이 민족의 행위자가 되려면 공적인 역사, 부계적 질서, 과학 담론과 경합해야 한다는 것이다.

여성의 자리는 민족-역사-과학-부계가 연동되어 있지만 절합된 상징적 질서

23) 『임권택이 임권택을 말한다』 2권, 정성일 대담, 이지은 자료정리, 현실문화연구, 2003, 20-55쪽.

24) 김소영, '<티켓>, 한국영화의 탈/위치화와 한국 멜로 드라마', 『근대성의 유흥들』, 씨앗을 뿌리는 사람들, 2000년, 181-206쪽.

의 포위망 속에서 자신의 상징적 기표를 획득해야 하는 난국에 처해 있다. 여성이라는 성별 범주가 이산가족 상봉이라는 민족 스펙타클에서 가시성을 획득하려면, 자신의 성별을 지우지 않은 채로 민족 이벤트에 개입하려면 공적 미디어 기억·과학·부계적 질서라는 산포되어 있는 것 같지만 동시에 작동하는 가부장제 권력을 대면하게 된다. 그러나 이러한 복합적이며 다층적인 담론들 간의 결합을 통해서 형성되어 있는 민족은 역설적으로 이 담론들을 결합시키고 개별 층위에 놓여있는 상징적 질서들을 연결시키는 하나의 핵심적인 연쇄 고리이자 치환의 매개으로써 여성의 자리를 요구한다는 것을 알 수 있다. 즉 여성이 이 민족을 유지시키는 기반이자 조건이라는 것을 인식하는 것이 중요하다. 따라서 여성이 민족이라는 가면을 허구라고 폭로할 경우 민족이라는 상징적 질서는 스스로자폭하게 되는 것이다. 여성은 민족을 추상적으로 대면하지 않으며 그것이 남성의 민족적 경험과는 다르기 때문에 민족은 성별화되어 있는 것이다.

영화는 미장 아빌 구조에 여성을 가두는 게 아니라 남성과 플래쉬백의 교환이라는 평행 구조를 통해서 민족의 과거를 성별로 나뉜 기억으로 메운다. 물론 민화영의 기억은 모성의 기억으로 점철되어 있고 이는 비바람과 눈 등의 자연 재난과 음악을 지속적으로 동반한다는 점에서 고전적인 멜로드라마적 재현에 한정되어 있다. 그러나 이러한 진부한 플래쉬 백과 관습적인 멜로드라마로 구축된 민족-시간과 여성의 관계는 클로즈 업, 특수 효과, 갑작스러운 보기 등을 통해서 이질적인 멈춤과 순간적인 단절을 동반, 여성의 난국을 드러낸다. 그러나 이러한 여성의 난국은 역설적으로 공적인 국가 민족주의의 담론과 재현을 벗어난 모성성을 어떻게 재현할 수 있는가를 추적해 볼 수 있는 단서를 제공한다.

첫 번째는 이산가족 상봉이 한창인 방송국 앞에서 떠돌고 있는 민화영을 잡은 장면이다. 이 장면은 특수 효과를 사용한 장면이다. 여기에서 이미 민화영은 혈연을 강조하는 민족 공동체에서 이탈한 낯선 이방인의 위치에 서 있다. 방송국 앞에는 가족을 찾으려는 실향민들로 가득 차 있다. 영화는 스펙타클이 되어 버린 현실

을 배경으로 하고 민화영을 이 민족 스펙타클에서 떨어뜨려서 실내에서 찍은 화면으로 포착한다. 당시를 복원시키는 기술적인 문제를 해결하려고 행해진 이 특수효과 장면은 배경과 전경의 이질적으로 벌어진 틈 사이에서 역설적으로 낯설은 효과를 성취한다. 즉 민족 스펙타클에서 배제되어 거리를 두고 바라보는 관찰자로서 여성을 놓는 것이다. 한편 텔레비전에 등장하는 이산가족을 거리를 두고 보는 민화영을 잡은 장시간 클로즈업 또한 마찬가지이다. 그녀는 감정적인 반응을 보이지 않거나 보인다 해도 과잉된 감정을 드러내지 않아서 결코 이 범민족 스펙타클에 동화되거나 동원되지 못하는 기이한 위치에 자신을 놓는다. 이 특수효과와 클로즈업은 공식적인 민족의 역사에 동일시될 수 없는 여성을 재현한다.

둘째는 동진의 언어로 발화되는 부계 역사와 화영의 보기 looking 를 통한 기억의 대립이다. 아들에게 동진은 자신의 족보를 들려준다. 그것은 언어를 통해서 계승되는 부권적 질서의 확인이자 상징적 구축이다. 그러나 결국 진실은 시각, 즉 언어화되지 않은 채 아들의 몸에 난 상처를 화영이 봄으로써 밝혀진다. 화영이 아들의 몸에 난 상처를 보는 갑작스러운 쇼트는 상징적 질서를 넘어서는 어떤 경험이다. 진실은 언어가 아니라 육체의 흔적, 몸짓, 행동이라는 형상적 차원에 있으며 여성은 이 형상을 읽는 진실의 주체가 된다. 삶의 주체인 화영이 아들에게 들려준 족보라는 언어적 질서를 거부함으로써 혈연으로 이루어진 민족 공동체는 부정되는 것이다. 세 번째는 화영이 병원을 나와서 집으로 향하는 마지막 장면이다. 보이스 오버 사운드로 '민족의 동질성을 부정할 수는 없습니다. 우리는 한 핏줄을 타고난 단일 민족이니까요' 라는 박사의 말이 들린다. 그러면서 민화영의 자동차는 도로 위에서 갑작스럽게 멈춘다. 그러다가 다시 출발한다. 이 장면은 롱 쇼트로 촬영되었는데 카메라의 객관적인 시점과 전지적인 보이스 오버 사운드와 결합되면서 이산과 가족에 대한 지배적인 사회적 통념을 제시한다. 이러한 탈주관적인 목소리는 민화영이 갑작스럽게 밟은 자동차의 브레이크 소리로 정지된다. 육체를 이탈하고 반복되기에 절대적으로 편재해서 들리는 이 과학의 목소

리는 민화영의 거부를 통해서 사라진다. 그녀가 차를 한번 멈춘 후 다시 출발하기 때문이다. 다시 한번 과학 담론이라는 언어의 상징적 질서는 민화영의 갑작스러운 침입으로 깨진다.

목소리, 음악, 시점 등 영화 담론의 개별 층위들은 여성을 질식시킬 것처럼 한 덩어리로 통합되어 있지만 여성은 언어를 형상과 시선으로, 장대한 스펙타클이 되어버린 현실을 침묵으로, 그리고 아버지의 의미화를 무효화로 대응한다. 결국 여성은 플래쉬백이라는 평행 구조 위에서 영화 담론이 깨지면서 틈이 생기고 분열을 일으킬 때 자신의 시간을 소유한다. 바꿔 말하면 여성은 영화 담론이 통합되거나 봉합될 수 없는 그 지점에서 비로소 자신의 경험과 역사, 즉 정체성을 획득하게 되는 것이다.

이 영화는 기본적으로 취재에 기반해 있다. 임권택 감독은 텔레비전에서 혈연을 찾는 이산가족이 상봉을 한 후 어떻게 되었는가를 직접 취재를 했다. 그 결과 이산가족이 서로 40년 만에 해후를 했지만 각자의 현실의 벽에 부딪쳐서 차라리 그리워하면서 지냈던 과거가 더 나았다는 생각이 대부분이라는 것을 알게 된다. 이는 혈연의 민족 공동체가 실제 현실에서 정말 얼마나 하나의 상상적 공동체라는 것인가를 반증하는 예라고 할 수 있다. 동시에 이 영화는 텔레비전이라는 공적인 역사가 생략한 지점에서 여성 개인의 기억이 시작되면서 역사가 오류화되고 이때 영화의 허구의 힘은 비로소 발휘된다는 점을 보여준다.

황해도 연백군에 위치한 <길소뜸>이라는 고향은 더 이상 되돌아 갈 수 없기에 영원히 현재를 과거에 머물게 한다. 이 고향의 상실과 이산의 고통은 주체를 과거에 머물게 한다. 김동진이 바로 그러한 상실한 대상에 대한 그리움을 간직한 멜랑콜리한 남성 주체라면, 민화영은 과거로 되돌아가지 않고 단절하려 한다는 점에서 멜랑콜리의 주체성을 거부한다. 영화는 이렇게 남성과 여성의 각기 다른 성별화된 민족 정체성을 보여준다.

다이 진 후아 Dai Junhua는 다음과 같이 말한 바 있다. '여성의 자기 회복은 역

사적 담론이 분열되는 데 놓여있다. 역사적 담론의 분열은 그녀의 기억의 실제 과정이 구획되도록 만든다. 과거의 메타 내러티브의 붕괴와 파편들에서 여성의 관점에서의 세계와 인간의 삶을 드러내는 벽들이 열린다.²⁵⁾ 민족 공동체의 역사적 담론과 그것의 과거라는 메타 내러티브는 민화영의 배신에 의해서 분열되는 것이다.

이 영화는 당대에 이산과 분단 문제를 정면으로 다루었다는 점에서 저항적 민족 영화 담론의 맥락에서 독해되었다. 이는 민족 영화 담론 자체가 이미 하나의 공식적인 국가 주도의 민족주의 방식으로 구축되어 있다는 것을 말해준다. 그리고 또한 공적인 국가 담론을 거부하기 위해서 여성이 이전처럼 피해자로서의 민족의 상징에 머무는 것이 아니라, 역사의 행위자로 재현될 때 발생하는 민족 정체성의 분열에 대해서는 민족영화 담론 또한 침묵하면서 여성을 둘러싼 일종의 공모 관계를 형성하고 있다는 점을 알 수 있다.

이 글에서 주장하는 성차 담론과 민족과 계급 등의 메타 서사 담론과의 관계를 명확히 하고 이를 강조할 필요가 있다. 이 글에서는 첫째 성차를 민족이나 계급 등으로도 약분되지 않은 차이의 담론으로 본다. 성적으로 다른 위치에서 말하는 주체의 위치를 분명히 드러내고 이 주체의 위치가 민족이나 계급 등의 여타 담론과 결합해서 일어나는 효과를 보는 데에 목적이 있다. 각각은 오직 그 결합 관계와 배치라는 맥락 위에서만 제 위치를 드러낸다. 이러한 관점은 둘째 여성이라는 성적인 차이의 담론을 민족과 계급 등의 메타 서사와 대립해있는 게 아니라 그 메타 서사의 저변에 흐르고 이 메타 서사를 유지시켜 주는 일종의 구조적 토대로 보는 것이다. 프레데릭 제임슨 Frederic Jameson 은 '정치적 무의식'을 '큰 메타서사의 소멸이 아니라 그것이 지하로 이동하는 것으로, 다시 말해 오늘날의 상황에서 메타서사는 사유와 행위방식으로서 계속 존재하기는 하되 무의식적 효과로 율

25) Dai Junhua, *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Junhua*, Jing Wang and Tani E. Barlow, New York: Verso, 2002, p. 168.

겨가고 있는 것으로 설정함으로써 이 모순을 해결할 수 있다. 이 메타서사가 내가 다른 글에서 <정치적 무의식>이라 부른 것에 묻힌 채 계속된다²⁶⁾고 보았다. 즉 제임슨은 (탈)근대 시대에 계급과 같은 거대한 메타서사들은 소멸된 것이 아니라, 무의식으로 침잠해서 존재하지만 이는 무의식이 그러하듯이 징후적으로 그리고 언제 의식을 덮쳐 올지 모르는 효과를 지니고 있다고 보았다. 제임슨은 '정치적 무의식'을 통해서 여전히 메타서사의 지속을 옹호한다. 그러나 이 글에서는 메타서사가 배제하거나 지연시키거나 실수하거나 전치시켜 버리는 그 무의식의 장소에 바로 성차 담론 등 차이의 담론이 개입할 수 있는 틈새를 열 수 있다는 보는 것이다. 그리고 이는 역설적으로 바로 그 틈새들을 반복적으로 봉합하는 과정을 통해 민족과 계급 등의 거대한 메타서사가 수립된다고 보는 것이다.

6. <그 섬에 가고 싶다>에서의 토착주의, 어머니 그리고 무당

<그 섬에 가고 싶다>는 한국 전쟁을 하위 주체의 시점에서 다루고 있다는 점에서 이 글에서 다루는 영화들과 공통점을 갖고 있으며 거대한 민족의 과거 역사를 현재의 시점과 결부시키고 있다는 점에서 또한 여타의 분석 대상이 되는 영화들의 연장선상에 놓여 있다고 할 수 있다.

<그 섬에 가고 싶다>는 1993년 <서편제>와 같은 시기에 개봉되었으며 영국의 채널 4 방송국에서 제작 지원을 받은 영화이다. 민족 영화의 맥락에서 <서편제>에 대한 논의는 많이 찾아 볼 수 있지만 정작 <그 섬에 가고 싶다>는 상대적으로 선행 연구가 많이 이루어져있지 않고 박광수 감독의 다른 영화들과 비교해 봐도 언급 정도에 그치지 본격적인 분석은 찾아보기

26) 프레드릭 제임슨 지음, 『포스트모던의 조건에 관하여』, 장 프랑수아 리오타르 지음, 유정환, 이삼출, 민승기 옮김, 『포스트모던의 조건』, 민음사, 1992, 18쪽.

힘든 형편이다.

2005년 4월 15일 대중서사학회 주최로 열린 세미나에서 본 논문의 초고를 발표한 바 있다. 이 때 한국영화에 빈번하게 등장하고 있는 무속 신앙, 굿, 판소리 등을 어떻게 볼 것인가라는 질문이 제기된 바 있었다. 그 논의에 참여했던 백문임과 주유신 그리고 발표문에 대해서 토론을 해준 이순진에게 이 지면을 빌어서 고마움을 전한다. 그 자리를 통해서 민족 영화에 대해서 좀 더 많은 생각과 아이디어를 발전시킬 수 있었다.

<그 섬에 가고 싶다>는 장례를 치르기 위해서 섬으로 들어가려는 배 한 척과 그 배가 섬에 들어오는 것을 저지하는 섬마을 사람들 간의 싸움에서 시작한다. 그러면서 이 싸움의 원인이 바로 한국 전쟁에 있다는 것을 알게 된다. 싸우는 사람들은 죽어서 고향에 묻히고 싶은 국군의 앞잡이와 그 앞잡이의 밀고로 인해서 한국전쟁 때 죽은 사람들의 후손들이다. 섬은 일종의 토착적인 장소이다. 그 곳에서는 '나라에서 발급한 매장 허가서도 소용없고 마을의 어른들의 말은 곧 마을의 관습법이다. 영화는 서울에 사는 시인 김철(안성기)이 친구인 덕배 아버지의 장례식을 위해서 마을을 들렀다가 그 곳을 돌아보면서 한국전쟁 즈음에 마을을 기억하는 플래쉬 백 구조로 되어 있다. 영화는 한국전쟁 세대와 그 다음 세대를 같은 배우를 고용함으로써 해서 순환되는 역사를 드러낸다. 동일한 배우들이 세대가 다른 자신의 아버지를 연기함으로써 해서 반복되는 종결되지 않은 역사를 보여주는 것이다.

흥미로운 점은 영화에서 주요 등장인물인 세 명, 문덕배, 김철, 그리고 황동팔은 자신들의 죽은 아버지와 동일한 배우가 연기하지만 한국 전쟁 당시에 살았던 여자들은 모두 죽었다는 점이다. 여기에서 영화의 핵심적인 등장인물인 옥남(심혜진)과 넘적택(최형인)은 죽는다. 따라서 죽음이라는 경계의 시간을 살고, 그 죽음으로 서술되는 민족의 아픔을 계속해서 계승하고 전승하는 주체는 아버지와 아들이며 이는 섬으로 상징되는 토착적 민족 공간은 부계적

질서와 분리되어 상상할 수 없다는 것을 말한다. 이러한 성차의 민족의 시간에서 예외적인 존재가 바로 무당이다.

무당은 한국전쟁의 여파가 마을에 불어 닥치기 전에 남편에게 그 신기 때문에 연일 언어맞다가 결국 신내림 곳을 받는다. 한국 전쟁이 터지고 북한군으로 가장한 국군이 섬에 들어 닥친다. 그들은 공산주의자 색출 작업을 하게 되는 데 무당은 반동으로 분류된다. 이들이 곧 국군으로 밝혀지면서 무당은 다시 찬동으로 분류된다. 그러면서 한 세대를 거친 지금까지 무당으로 그 섬에서 살아가고 성인이 된 김철을 다시 만난다. 이러한 성분 파악 작업에서 무당은 국군이 수호하는 자유 민주주의 국가인 남한 사회에서 살아남을 수 있는 존재가 된다. 즉 무당은 북한에게는 존재하지 않는 그야말로 남한만이 고유하게 계승하고 있으며 영유하게 한 토착적 존재라고 할 수 있다. 롭 윌슨 Rob Wilson은 이 영화를 '한국의 민족적 상상력을 전후의 섬에 출몰하는 전근대적 상상력의 복원을 통해 "미술적 리얼리즘"의 영역에 근접시킨다'면서 <태백산맥>(임권택, 1994)을 포함, 이 두 편의 영화의 특징을 다음과 같이 말한 바 있다.

모두 지정학적 전쟁에 의해 근본적인 상처를 받지 않은 어떤 지역적 전통/정신을 유전적으로 간직하고 있는 여성 무속인 캐릭터를 그려낸다. 그건 마치 전쟁에 의해 고통 받은 영혼들이 근대사의 외상을 넘어, 좌우를 넘어, 일본과 미국을 넘어, 생과사를 넘어 '별이 빛나는 하늘에서 춤출 수 있는 것과 같다. 그것이 이 영화들의 유토피아적인 꿈이다.²⁷⁾

여성 무속인 캐릭터는 <그 섬에 가고 싶다>, <태백산맥>, <길 위의 영화> 등으로 이어지면서 남한의 진정한 고유의 것으로 존재한다. <꽃

27) 롭 윌슨, 「세계화를 향한 길 위의 한국영화: 임권택은 왜 이안이 아닌가」, 김소영 편집, 『한국형 블록버스터: 아틀란티스 혹은 아메리카』, 현실문화연구, 2002, 262쪽.

있>에서의 소녀 또한 오빠와 엄마의 죽음을 달래는 진혼굿과 같은 장면을 오빠의 무덤 앞에서 펼쳐 보임으로 해서 무당의 역할을 하고 있다. 그러면 이들 영화에서 '여성 무당은 좌우의 이념적 갈등과 시작부터 뒤틀린 남한의 근대의 역사를 초월한일종의 '남근적 어머니' 일 수 있는가 즉 무당은 민족주의와 토착주의가 결합되어서 빚어낸 근대의 초월적인 형상이자 모든 근대의 시간적 질서를 파괴할 수 있는 영적인 힘의 소유자인가를 질문해 볼 수 있겠다.

<그 섬에 가고 싶다>에서 이러한 무당의 초자연적인 힘은 맨 마지막 장면에서 드러난다. 여전히 꽃상여가 마을에 들어오는 문제로 대립하고 있는 마을 사람들의 욕심각신 하는 소리를 잠재우는 것은 바로 무당이 죽은 자를 향해서 말을 걸고 그를 달래는 노래이다. 여기에서 무당이 부르는 노래는 처음에는 무당이 부르는 것처럼 보이지만 곧 그녀의 육체를 이탈하면서 그 소리의 주체를 의도적으로 지워 버린다. 이 무당의 노래는 서사 상의 갈등을 일시적으로 중지시키면서 결국 갈등을 해결하게 된다.

레이 초우 Rey Chow 가 자크 아탈리 Jacques Attali 의 음악론을 통해서 <황토지>(첸 카이거, 1984) 를 분석한 작업은 이 무당의 역할을 단순히 롭 윌슨의 말대로 '전근대적 상상력의 복원' 이라고만 할 수 없게 만든다는 점에서 인용할 가치가있다. 음악은 '모든 문명사회의 발전을 정치적으로 조직화하는 방식' 이며 음악은 잡음의 통제를 통한 정치적 권력의 전유²⁸⁾이기 때문이다. 음악은 '폭력인 잡음을 일정한 방향으로 향하게 함으로써 동시에 "사회적 질서와 정치적 통합의 창조"이기도 한 "상상계의 승화와 격화"를 가져온다.²⁹⁾ 또한 레이 초우는 <황토지>의 마지막에 나오는 두 장면인 집단적인 농민 춤과 기우제를 음악 면에서 보면 '이 장면들은 이탈리아 "잡음의 방향 통제"

28) 레이 초우 지음, 정재서 옮김, '고대의 평원은 말이 없다', 원시적 열정: 시각, 섹슈얼리티, 민족지, 『현대중국영화』, 이산, 2004, 143쪽.

29) 위의 책, 같은 쪽.

라고 명명한 것, 요컨대 원시적인 사회가 사회질서와 정치적 통합을 이루어 내는 방식을 보여주고 있다 레이 초우, 위의 책, 159쪽 '고 주장한다. 만일 위의 주장대로 잡음을 조절하고 통제하는 데에서 권력이 발생한다면 <그 섬에 가고 싶다>에서의 맨 마지막 장면은 정확하게 무당이 이러한 권력을 갖고 있음을 보여준다. 토착적인 삶과 죽음의 문제는 이데올로기적 국가 장치가 해결할 수 있는 게 아니라 바로 여자 무당이 해결할 수 있는 문제가 되는 것이다.

그러나 또한 <그 섬에 가고 싶다>에서 이러한 무당이라는 '남근적 어머니'의 존재는 부재한 김철의 어머니의 자리를 메꾸는 전치의 자리들, 즉 김철의 대체적인 어머니인 순임이, 남편의 바람과 딸인 반임이로 인해 평생을 한 맺혀 살다간 넙적댁 등 많은 어머니들의 계열을 따르고 있다. 즉 무당이라는 '남근적 어머니'의 존재는 죽음 이후에 원한 맺혀서 되돌아오는 원귀가 아니라 그 원한을 풀어서 다시 삶과 죽음의 경계를 분명하게 하는 영매이기 때문에, 유령의 힘을 발휘하는 게 아니라 원혼을 달래서 생을 살게 하는 보호자 역할로도 해석할 수 있다. 전쟁이라는 사건이 빚어낸 폐허가 된 땅 위에서 춤을 추는 <태백산맥>의 무당, 길의 여정을 따라서 한국영화 역사를 펼쳐놓는 <길 위의 영화>(장선우, 1995)에서의 무당 등은 모두 돌이킬 수 없는 민족의 과거를 현재에 편안하게 애도할 수 있도록 만들어 주는 진혼굿과 씻김굿의 주관자들이다. 따라서 서구에서 아버지의 상징적 질서를 뒤흔들고 파괴할 만한 고대적 힘의 소유자인 어머니를 가리키는 '남근적 어머니'라는 개념을 소위 민족 영화에 그대로 적용할 때는 그 양가성을 주목해야 할 것이다. 즉 <그 섬에 가고 싶다>에서의 어머니는 자애롭고 너그러우며 희생적인 어머니이지만 동시에 삶과 죽음을 관장할 수 있는 초월적 힘을 지닌 어머니, 파괴적이며 무시무시한 힘은 박탈당했지만 민족 역사의 서사적 갈등을 소리를 통해서 중재하고 해결할 수 있는 '남근적 어머니'라는 양가적인 여성형상

을 자신의 토착적인 기원으로 삼고 있다는 것이다. 여기에서 여성은 곁집이나 부재가 아니라 전치와 과잉의 메타포이다. 즉 남성 정체성과 민족 정체성이 등가 관계를 수립하기 위해서 여성은 동원되어야 하는 보철적 형상이며 이 형상은 여성에게 남성을 어떤 방향으로 나아가게 하며 지속시켜 주며 일관되게 하기 위해서 끊임없이 제 형상을 페이스-오프하고 '몰핑 기법'을 사용한 수많은 얼굴들처럼 어떤 다형적인 메타포라는 것이다.

결국 미장 아빰의 여성의 시간에 대해서 논한 바대로 무당과 어머니는 '물질적, 수동적 그리고 육체적인 것이 기억, 망각, 보호, 정의, 재정의'를 하는 권력에 의해서 숭배되고 보호되며 통제되는 민족적 도상 기표³⁰⁾인 것이다. 무당과 어머니의 형상적 미끄러짐은 결국 피해자이자 피식민지 민족의 역사를 이어주는 삶의 토대, 여성이 '있어야만 하는' 그 본질적이며 자연스러운 민족의 기원의 자리로 수렴된다. 민족 공동체는 이러한 가부장적 판타지를 토대로 하지 않으면 상상할 수 없다.

위에서 살펴본 것처럼 여성 무당이 중재하는 삶과 죽음의 경계는 민족과 국가의 대립과 등가 관계에 놓여있다. 무당-어머니를 토착적인 기원으로 삼은 영화가 이미 죽은 자와 산 자 간의 대립에서 시작하는 데에서 알 수 있듯이 삶으로서의 민족과 죽음으로서의 국가라는 이분법적 대립은 민족의 과거를 현재에 다루는 한국 영화들에서 어떤 토대처럼 보인다.

펑 체아 Pheng Cheah 는 기존의 탈식민지 민족주의 담론이 형이상학적이분법에 매여 있다고 비판한 바 있다. 펑 치아는 프란츠 파농Frantz Fanon, 베네딕트 앤더슨 Benedict Anderson, 에드워드 사이드 Edward E. Said, 파르타 차터지 Partha Chatterjee 등의 민족 담론은 민족을 삶이자 유기체이며 자연의 성장물로 보는 생물발생적 biogenetic 관점에서, 국가를 그것의 육화된

30) Marc Redfield, 'Imagi-Nation: The Imagined Community and the Aesthetics of Mourning', *Diacritics*, Vol. 29, No. 4, 1999, p. 71.

인공물이자 죽음이자 자본의 도구로 보는 기계론적 관점으로 보는 형이상학적 이분법을 토대로 하고 있다고 주장한다.³¹⁾

<그 섬에 가고 싶다>에서의 죽음은 테크네 *techné*, 즉 근대의 지식과 조 직화를 통한 기술 장치인 국가에 의해서 민족과 민중에게 자행되는 폭력의 결과로 재현된다. 이 영화에서는 일정한 이분법들이 대립해 있다. 이는 민족/국가, 삶/죽음, 생명/기계, 토착적 자연/정치, 관습법/나라법, 민간복/군복, 몰매/총기 사용 등이 그것이다.

이는 이후의 영화들까지 확장된다. <박하사탕>에서의 죽음은 단순한 이차적 제도 혹은 민족의식의 산물이자 자연발생적인 민중 의식을 억압하는 자본의 도구로 영토적 국가를 보는 데에서 발생한다. 국가는 '언어 공동체든 계급투쟁의 집단적 행위자든 자연 발생적인 민중의 역동성을 구부림으로써 민중의 생성에 정체 *stasis* 를 부과하는 인공적인 총체³²⁾ 이기 때문에 민중에게 고통과 희생을 강요하고 급기야는 자살을 야기하기 때문이다. 즉 국가는 하나의 '테크노-팬텀 *techno-phantom*'³³⁾인 것이다. 이는 동시대 한국영화에서 자주 등장하는 남성 주인공의 죽음과 깊은 연관을 맺고 있다. <공동경비구역 JSA>에서 모든 남한 군인들은 자살하고 <세상 밖으로>(여균동, 1993)에서 경영(이경영)이 남북 군사 분계선에서 국군에 의해서 죽임을 당하며, <초록 물고기>(이창동, 1996)에서 도시화되어 가는 일산과 서울 주변부에서의 변화하는 삶 속에서 결국 죽음을 맞이하는 막둥이 등으로 확대된다. 남성 행위자가 수행하는 민족-민중의 죽음은 국가의 삶을 영위케 하고 결국 민족-민중의 삶은 국가에 의해서 죽음을 맞이하는 것이다. 이는 민족과 국가를 생물발생적 관점으로 보는 민족주의 사고를 여성의 역사를 끌어들이는 방식

31) Pheng Cheah, 'Spectral Nationality: The Living On [sur-vie] of the Postcolonial Nation in Neocolonial Globalization', *Boundary2*, vol. 26, no. 3, 1999, pp. 225-252.

32) *ibid.*, p. 235

33) *ibid.*, p. 235.

으로, 민족주의 내부에서 민족주의를 해체하는 <길소뜸>과 대조를 이룬다. 왜냐하면 <길소뜸>은 민족주의 내부가 근대 조직과 지식을 혈연과 친족 공동체의 존속을 위해서 동원하고 있는 이데올로기 국가 장치에 이미 오염되어 있다는 것을 폭로하기 때문이다. 따라서 <길소뜸>에서 지속되는 삶은 민족·민중의 생물발생적 기원 서사로서의 삶이 아니라 민족과 국가가 서로 '자동면역' 되어 있는 삶을 보여준다는 점에서 그것의 민족에 대한 상상은 <그 섬에 가고 싶다>나 <박하사탕>의 그것과는 구분된다고 할 수 있다.

7. <박하사탕>과 시간 여행 영화

2000년에 등장한 <박하사탕>은 많은 면에서 민족 영화의 어떤 변화의 기점이 되는 영화라고 할 수 있다. 그것은 주인공 김영호가 "나 다시 돌아갈래"라고 울부짖으면서 자살하는 장면과 영화 포스터에서 동일한 장면 위에 써넣은 "다시 시작하고 싶다"는 한국 민족 영화의 위치를 압축적으로 드러낸다. 광주에서 시작해서 IMF 외환위기까지 민족의 위기를 남성의 경험으로 서사화한 이 영화는 분명 이전의 피해자로서의 민족의 경험을 마감하고 새로운 시대를 알리는 영화이다. 이 영화는 일제 강점기 상하이 임시 정부를 제 국가의 기원으로 삼고, 제 2의 민족 수립을 선언했던 김대중 정권의 국가 민족주의의 구현체이다. 국가의 핵심적인 임무가 국가 교육에 있으며 그 일은 주체들을 시민으로 문화 변용에 의해 변화시키는 것³⁴⁾이라면 이 영화는 과거와의 단절을 통한 새로운 국가 수립을 찬양하는 국가 교육의 일환이라고 할 수 있다.

<박하사탕>이 흥미로운 점은 기차라는 근대의 테크놀로지를 매개로 한

34) Marc Redfield, op.cit., p. 59.

시간 여행이 두 가지 축으로 펼쳐진다는 점이다. 하나는 남성 민족의 축이다. 여기에서는 추상적인 민족의 역사를 어떻게 개인이 경험하고 육화·절뚝거리 는 다리 하고 있는가가 펼쳐진다. 급속하게 변화하는 한국 사회에서 주인공 김영호는 가리봉동에서의 노동자, 광주 항쟁의 진압군, 고문 수사관, 증권 투 자자, 가구점 사장 등으로 자신의 직업 정체성을 바꾼다. 이러한 공적인 기표 를 통해서 개인은 역사의 알레고리가 된다. 자살은 시류에 맞춰서 살아왔던 김영호가 과거를 청산하고 새롭게 출발하기 위한 가장 윤리적인 결단이다. 역사의 알레고리인 그가 죽어야만 20년 동안의 과거 역사가 마침표를 찍고 새로운 부활을 알릴 수 있는 것이다. 따라서 개인의 자살은 민족의 과거 역사 를 묻는 상징적인 행위이다. 이러한 국가로 인한 민족 희생의 알레고리는 그 국가를 가부장적 남성을 훈육하는 가부장제 이데올로기 국가 장치와 연결 된다. 국가는 20여년의 한국 근대성을 남성을 통해서 서술해 나갈 때 남성에게서 돈, 여자, 그리고 선한 정신까지 모든 것을 강탈해간 하나의 원형적 악(惡)의 형상이다. 여기에서 여성은 국가가 민족 남성에게서 강탈해 간 하나의 소유물이다. 여성은 민족 민중과 국가가 선과 악으로 대립하는 멜로 드 라마적 도덕 세계에서 민족·민중이 국가와의 투쟁 서사에서 선취해야 할 하나의 소유물이자 투쟁의 장 그 자체가 된다. 소유하고 정복해야 할 여성을 국가에 의해서 빼앗긴 민족·남성은 한 (恨, resentment)의 감정을 지니며, 이는 무력한 민족·남성의 원형적 감정이 된다. 한이라는 원형적 감정은 멜랑 콜리 등을 비롯한 병리적인 계열 감정을 동반한다.

<박하사탕>의 두 번째 축은 바로 이러한 민족·남성과 여성의 축이다. 서울에서 김영호가 대면하는 것은 죽기 직전의 순임이다. 이 순임은 김영호가 지나간 모든 장소에서 출몰한다. 가리봉동, 군부대 그리고 서울 근교에서 나아가서 광주와 남원에서는 김영호의 환상과 술집 여인의 자발적인 도움(?에 힘입어서 각각 여고생과 술집 주인으로 전치되어서 출몰한다. 여성은 하나의

물신, 즉 끊임없이 대체되는 사물의 지위에 놓여있다. 여기에서 여성은 민족이라는 추상적인 단위를 남성으로 육화하는 하나의 매개이다. 즉 민족은 인간의 지평 속에서 육화된 행위자를 필요로 하기 때문에 여성과의 관계에 놓여 있는 남성이 바로 민족의 육화된 행위자로 출현하게 되는 것이다. 민족의 행위자로서 남성을 수립하기 위해서는 여성을 동원해야 할 필요가 있으며, 이는 바꿔 말해서 여성이 존재해야 만이 (이성애) 남성이 민족 행위자로 수립될 수 있는 것이다. 여성은 남성이 부침의 민족 역사를 겪음에도 불구하고 그와는 대조적으로 그저 성적인 대상으로 남아있다. 그녀는 사진기처럼 남성의 시간을 공간화 시켜 주는 하나의 물질적 지표이자 향수-대상인 것이다. 결국 이러한 성적인 차이를 토대로 해서 민족의 행위자로서 남성 주체성이 수립되는 것이다.

결론적으로 <박하사탕>이 보여주는 성차에 기반한 민족 서사는 여성을 남성이 아닌 모든 것으로 제 차이를 구축하고, 이를 남성 주체성 형성이라는 서사 내부의 구조로 통합시키기 위해서 여성을 성애적 대상이자 전치되는 대상으로 물신화시키면서 분열 없이 흡수하는 과정이 바로 (인간화된 이성애) 남성성이 민족 정체성을 획득하는 과정과 같다는 점을 역설적으로 드러낸다. 이는 또한 '남성은 불연속성이라는 민족주의의 진보적 혹은 혁명적 원칙을 체화하며' '여성은 민족의 역사와 결부되어 민족적 전통의 격세 유전적이며 진정한 육체로 재현 된다'는 안느 맥클린톡의 주장을 다시 한 번 상기시켜 준다. <길소뜸>과 <박하사탕>은 민족-남성이 역사를 대면하는 과정과 여성과의 로맨스 과정을 중첩시키고 있다는 점에서 동일한 영화이다. <길소뜸>에서 김동진(신성일)이 고향인 길소뜸으로 되돌아가지 못하기에 느끼는 고향에 대한 그리움은 민화영을 그리는 그리움과 분리되지 않는다. 한편 <박하사탕>에서의 김영호 또한 자신의 인간성이 국가에게 강탈당하는 과정에서 느끼는 염오를 순임과의 로맨스가 벗어나게 되는 상실의 과정과 분리하지

못한다. 그러나 이 두 편의 차이는 남성과 여성의 성적인 차이를 드러내서 이를 봉합시키지 않는 방식과 이 차이를 다시 남성 서사로 흡수 통합하는 데에서 발생한다. 두 편의 영화에서 또 다른 차이가 바로 <박하사탕>에서의 죽음과 <길소뜸>에서의 삶이라는 점이다. <박하사탕>에서 죽음은 민족의 과거에 대한 상징적 해결이며 <길소뜸>에서의 삶은 민족의 해결되지 않은 과거를 현재화하는 방식이다. 이러한 민족적 상상력의 차이와 성적인 차이는 남성/여성, 민족/국가, 삶/죽음 등을 횡단하면서 영화의 이데올로기적이며 구조적인 토대를 이룬다.

<박하사탕>을 전후로 해서 많은 한국영화가 시간 여행 구조를 주된 서사 전략으로 취한 바 있다. 한국영화에서 점점 더 가속화되는 시간 여행 구조 영화의 유행은 국가와 민족 간의 대립구도에서 글로벌리즘/새서널리즘(국가와 민족이 통합된)으로의 전환, 더 나아가서 전 지구적 지역/지역적 전 지구라는 구도에서 서로가 유령처럼 혼성을 일으키는 시간에 대한 영화의 반응이다. 이 내부에서 외부로의 방향 전환이 일시적인 시간의 변형들을 가져온 것이다. 그리고 동시에 거대 도시화, 압축된 시공간 등으로 인한 세계 도시 공간의 균질화 등에서 사라져 가고 있는 지역의 특성을 국민 국가의 공통적 시간 경험을 통해서 복원하려는 데에서 그 원인을 찾을 수 있을 것이다.

1980년대 미국 영화 또한 시간 여행 영화들이 대거 등장하는 역사적 시기로 평가된 바 있다. 비평가들은 일련의 미국 영화들이 '시간에 대한 불안과 역사의 상실에 대한 징후'를 보여준다고 논한 바 있다. 이러한 전 지구적인 흐름에서 한국 영화의 '시간에 대한 상상력은 통제되지 않은 채 산포되고 파편화된 시간 여행 영화라는 성좌를 이루면서 출현한다.

2000년대 이후 한국 영화에서 출현한 시간 여행 영화들은 크게 역사/향수 영화, 판타지 영화, 그리고 자서전 영화로 구분해 볼 수 있다. 역사/향수 영화는 '미장센, 의상, 시대 소품이 역사를 시대적 스타일로 대체한' 영화를 말한

다. 그리고 이러한 향수 작업은 현재와 과거에 대한 완전한 역사적 이해를 대체한다. 그 예로 <스캔들>, <YMCA 야구단>, <황산벌>, <품행제로>, <효자동 이발사> 등을 들 수 있다. 판타지 영화는 초자연적인 힘에 호소하거나 이성적 논리를 넘어선 우연, 반복, 유희적 시간을 통해서 현실을 초월한다. 주로 과거, 현재, 미래 시간이 혼합되면서 탈역사적인 낭만적 사랑을 주제화하는 영화들이 이에 속하는 데 그 예로 <동감>, <시월에>, <번지점프를 하다> 등을 들 수 있다. 한편 자서전적 영화는 위인이나 역사적 인물에 초점을 맞추는 게 아니라 주로 보이스 오버 나레이션 등을 통한 남성 개인의 기억에 의존, 그의 특정한 삶의 국면을 서술한 영화를 말한다. <친구>와 <말죽거리 잔혹사>가 그 대표적인 예이다. 이 범주에 놓여있는 남성 개인은 엄밀히 말해서 역사로의 완전한 진입보다는 그 이전 단계인 자기에에 의존한 단계에 놓여 있는 남성이 중심이 된다. 마치 라캉이 논한 주체형성 과정에서 거울 단계에 있는 어린 아이처럼 남성은 자신의 거울 이미지를 통해서 자기에, 공격성, 자기 소외를 경험한다. <지구를 지켜라> 또한 기억의 테크놀로지에 의존, 미성숙한 남자 아이의 판타지를 펼친다는 점에서 마찬가지로 <지구를 지켜라>가 기억에 테크놀로지에 의존하고 있다는 말은 남자 주인공의 어린 시절이 담겨 있는 텔레비전이 등장하는 영화 맨 마지막 장면을 염두에 둔 것이다.

위의 세 가지 범주의 영화들은 완전하게 분리 독립적인 것은 아니다. 세 범주 모두 시간 여행 구조를 띠고 있는데다가 개별 영화 범주들은 서로 과거와 현재를 횡단하면서 개인의 이야기를 구축하고 있기 때문이다. 특히 역사/향수 영화와 자서전 영화는 영화가 지닌 시간의 조작 능력을 통해서 개별 인간의 기억을 시각화하고 이 기억을 공통적인 동일시의 장소로 만들어내기 위해 과거의 공유된 집단적 경험을 무대화하기 때문에 두 양식은 동시에 한편의 영화에 수렴된다고 할 수 있다. 또한 이른바 자서전적인 역사/향수라고

불릴 만한 일련의 혼성적 영화들에서는 스타일을 통해서 과거를 재현하면서 그 과거를 회상하는 특정 화자의 목소리를 담론의 층위에 넣는다. 그리하여 관객은 개인적인 경험의 층위를 다룬 영화와 마주하게 된다. <친구>에서는 네 명의 친구 중 한 명이 친구들 간의 의리가 어긋난 지점들에 대해서 회상한다. <말죽거리 잔혹사>에서 남자 주인공은 고등학교 시절을 회상한다. 그리고 이는 점점 더 자서전적인 말하기 방식을 취하게 된다. <주홍글씨>에서 주인공은 유혹에 대해서 논하고 <달콤한 인생>에서 주인공은 스승과 제자의 선문답을 말한다. 확실히 한국 영화는 점점 더 남성 개인(반영웅과 관객의 대화리는 담론적 층위에 집중하고 있다.

이러한 '역사의 담론화'는 분명 포스트 시대의 거대 서사의 붕괴와 연관이 있을 것이다. 그러나 동시에 이는 (남성 개인의 출현 이야기한 보편적 운명에 대한 개인적인 서술을 통해서 민족의 역사가 취소되고, 더 이상 특정한 시간성이 표식 되지 않거나 그 표식은 스타일이나 당대의 유행으로만 재현된다. 현재에 길들여 질 수 있는 역사 혹은 모순이 없는 역사를 보여주는 방향으로 기울고 있는 역사에 대한 상상력을 볼 수 있다.

만일 영화리는 기억의 테크놀로지가 '문화적으로 특정하며 특정 시대에 특정한 사회적 요구에 대한 반응'으로 구축된 것이라면 한국 사회에서 이러한 시간 여행을 누구의 관점에서 왜 현재로 과거를 불러들이고 있는가를 질문해 보면서 그 특정성을 파악해 볼 수 있다. 이는 첫째 프레드릭 제임슨의 포스트 모더니즘 문화에 대한 주장을 받아들인 많은 논자들이 지적한 대로 후기 자본주의 사회에서 과거는 이미 향수 혹은 패스티쉬가 되어 상품으로 팔 수 있는 상품 가치를 지니게 되었다는 점이다. 둘째는 과거를 서사가 아니라 이미지로 해결하려는 욕망을 갖고 있기 때문이다. 벤야민은 과거의 진실한 그림은 빨리 스쳐 지나간다. 과거는 그것이 인지될 수 있고 결코 두 번 다시 볼 수 없는 순간에 섬광처럼 나타나는 "이미지로서만" 포착될 수 있다³⁵⁾고

말한다. 즉 역사를 다루는 수정주의 역사 영화에서 이미지는 서사를 생략하고 서사상의 어려움이나 모순을 약하게 하면서 보편적이거나 본질적인 인간의 정서에 주로 호소하는 방향으로 나아가고 있다. 셋째는 장 보드리야르의 관점처럼 '역사를 이야기와 이미지로 회귀하는 것이 갖고 있는 매력은 개인적이거나 민족적인 운명을 그것이 줄 수 있다는 환영' 때문이다.³⁶⁾

넷째는 '민족주의 역사 자체가 실패의 역사이기 때문'이다. 민족의 역사 자체가 실패의 역사이기 때문에 과거는 현재로 끊임없이 반복 강박처럼 귀환하는 것이다. 래드하크리쉬난 R. Radhakrishnan 이 주장한 대로 동양의 민족주의, 특히 제 삼 세계 민족주의는 "그 자신이 되기"와 "근대 민족이 되기" 사이에서 항상 선택에 처해진다. 즉 서구가 자연적으로 주도하고 동양이 제정체성이 항상 그 자신과 불협화음을 이루는 영원한 따라 잡기 게임이 계속되는 것이다. 그러나 여기에서 실제 비극은 제국주의 시대 이후 탈식민지 국가에서의 민족주의가 진보, 근대화, 산업화, 그리고 국제주의의 이름을 한 서구의 청사진을 문제화하기 보다는 내성화한다는 데에서 발생한다.³⁷⁾

이와 연결된 다섯 번째는 시간 여행이나 현재를 이탈한 시간에 대한 강박적 귀환은 서구의 기술적 근대화를 따라 잡기 위해서 혹은 그 내성화된 근대화를 성취하기 위해서 영화 테크놀로지를 도구화하는 데에 그 원인이 있다. '다시 시작하는 시간여행' 이라는 <박하사탕> 과 '2004년 한국 영화라는 <태극기 휘날리며> 를 통해서 볼 수 있는 것은 이제 한국 민족 영화가 역전된 방향, 즉 실패한 민족주의의 역사를 다루는 방향에서 역사를 상품화하고

35) Benjamin, op.cit., p.255

36) Thomas Elsaesser, "Subject Positions, Speaking Positions: From Holocaust, Our Hitler, and Heimat, to Shoah and Schideler's List," Vivian Sobchack ed., *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*, New York: Routledge, 1996, p. 155 에서 재인용.

37) R. Radhakrishnan, "Nationalism, Gender, and the Narrative of Identity," Andrew Parker, Mary Russo, Doris Sommer, and Patricia Yaeger eds., *Nationalisms and Sexualities*, New York: Routledge, 1992, p. 86.

이미지로 해결하는 방향으로 나아가고 있다는 점이다. 이는 소비 자본주의와 전 지구적 자본주의 체제에서 본격적인 상품으로 등장, 가속화되고 있는 영화의 장르화와 상품화와 연관이 있을 것이다. 다시 말해서 그러한 가속화되는 장르화와 상품화가 실패한 민족 내부의 역사를 망각하는 기억의 테크놀로지를 만들어 내는 것이다. 실패한 민족의 역사를 기억해 내는 데에서 망각으로 변화되어 가는 과정, 혹은 애도가 승리로 바뀌어서 그 민족의 역사가 점점 더 상품화되어 이미지가 모든 걸 해결하는 과정이 바로 당대 시간 여행 영화가 민족의 역사를 대면하는 과정이다.

여기에서 역사는 테크놀로지를 매개로 구축된다. 이미지와 스펙타클을 위한 영화 테크놀로지의 구축은 민족의 실패한 과거를 테크놀로지를 통해서 역설적으로 애도의 과정을 거친다. 즉 영원히 따라 잡을 수 없는 근대의 게임에서 상실한 민족이라는 대상-원인에 고착되어 있었던 강박을 테크놀로지로 전이시킴으로써 근대를 성취할 수 있고, '자기 민족 되기' 와 '근대 민족 되기'가 비로소 화해하는 것이다.

비서구 국가-민족은 제국주의 시기, 정확하게 제 2차 세계대전의 종결 이후 근대화, 즉 테크놀로지와 산업의 발전을 통해서 서구를 따라 잡으려는 강박에 시달리게 된다. 기술적으로 열등한 국가-민족이 앞선 기술을 지닌 국가-민족과 경쟁하고 싸우기 위해서 기술적 근대화는 필수적인 대항 수단인 것이다. 1990년대 후반 '한국형 블랙 버스터' 영화의 등장과 맞물려있는 시간 여행 영화들의 등장은 바로 이러한 비서구 국가의 테크놀로지의 근대화를 통한 근대의 극복을 논하지 않고서는 온전히 그 잠재적 이유를 설명할 수 없을 것이다. 그러므로 비서구 국가인 한국에서 테크놀로지 발전은 영화 문화와 불가분의 관계가 있다. 즉 영화 테크놀로지의 발전이 근대의 극복인 것이다. 이러한 테크놀로지와 문화가 절합되는 과정에서 '한국'이라는 국가-민족 정체성은 새롭게 확립되는 것이다. 여기에서 실패한 외상으로서의 민족의 역사

는 기술적 근대화를 입증하기 위해서 귀환한다. 전 지구화된 자본주의 시대에 영화 테크놀로지의 발전의 잣대는 영화가 얼마나 '그럴 듯하게' 믿을 수 있는 지각적인 리얼리즘을 구축해 내는가이다. 특히 '한국형 블랙 버스터' 영화는 이러한 전 지구화된 자본주의 시대에 비서구 국가가 어떻게 근대성을 성취할 수 있는가를 보여주는 한 예이다.

'한국' 영화가 과거를 거듭 현재화시키는 이유는 영화 테크놀로지 발전을 통한 제 근대화의 전시에 있다. 그리고 이것이 미래를 배경으로 하는 공상과학 영화를 통해서 기술적 근대화를 전시하는 게 아니라 과거로 거듭 되돌아가서 그것을 전시하는 이유이기도 하다. 즉 과거로의 복귀는 항상 따라 잡을 수 있는, 그러나 앞설 수는 없는 한국 근대성의 (영화적) 시간 구조와 연동되어 있으며 가혹했던 근대의 역사는 이제 거리를 두고 바라볼 수 있는 처분 가능한 상품이 될 수 있기 때문이다. 한국에서 지속되고 있는 (영화) 산업과 문화의 결합은 새로운 비서구의 근대성 모델을 한국에서 창조해 냈다. 실패한 역사의외상은 오히려 특정한 지역 상품이라는 상표로 돌변하고 이는 전지구적 상품 유통을 위한 이국적 특산품으로서 뿐 아니라 자국민에게 체 민족 되기, 민족 자결과 결속을 위한 하나의 방법으로 환대를 받고 있다 <쉬리>가 상영되었을 당시 관객들의 압도적인 반응은 '우리도 할 수 있다'였다. 한국형 블랙 버스터가 고취시키는 민족 자긍심과 결속은 더 나아가서 수출과 국익이라는 새로운 민족주의 담론과 연결된다. 이러한 전 지구적 자본주의화 물결에서 민족주의의 새로운 파도타기는 이와부치 고이치가 1990년대 일본 대중문화의 아시아 시장 진출 및 전략에 대해서 논한 글로컬라이제이션 (glocalization, 수출 지역에 맞게 문화상품을 변형하는 지역화 전략)과 연성 국가주의(soft nationalism, 미디어 소프트웨어 콘텐츠의 세계적 보급을 오로지 '국익'과 연결 짓는 담론) 방향으로 나갈 가능성이 많다. 이에 대해서는 이와부치 고이치 지음, 히타리 유키에, 전오경 옮김, 아시아를 잇는 대중문화.

일본, 그 초국가적 욕망, 또 하나의 문화 2004 참조할 것 .

이러한 근대의 각축장으로서의 민족 영화 문화에서 성별화된 민족 정체성은 민족 내부에서 민족주의 남성과 국가 권력이 가정을 배경으로 여성을 놓고 벌이는 헤게모니 투쟁이라는 이전의 구도에서, 국가-민족 외부내부 즉 전지구화된에서 테크놀로지를 놓고 민족주의 남성과 민족의 외부가 벌이는 헤게모니 투쟁이라는 새로운 맥락 내에서 전개된다. 그리하여 <박하사탕>이 보여주듯이 기차라는 재현물과 역전된 플래쉬 백이라는 영화 테크놀로지가 결합되어서 다시 시작하고 싶은 남성의 역사를 대중들의 문화적 기억으로 운송시키는 것이다.

8. <태극기 휘날리며>: 테크놀로지-민족-국가-남성

<태극기 휘날리며>는 이미 그 제목처럼 '태극기 리는 이미지로 상상되는 - 이미지 내이션(imagi-nation)- 공적인 국가 권력과 분리 불가능한 '한국' 영화를 알린다. 영화는 전쟁 장면을 지루하도록 놀랍게(?) 반복해서 가까이 보여 줌으로써 장대한 스펙타클의 이미지를 확장시킨다. 이 영화는 스펙타클을 통해서 영화의 시공간을 확장시킨다. 그러면서 형제애를 보편적이며 탈역사적인 '인간 감정'으로 구축하고 '민족과 사랑'에 대한 기억이라는 상품으로 출시된다. 남동생인 진석(원빈)이 형인 진태(장동건)를 찾아가는 마지막 전투 장면에서 형에게 가기 위해 동생은 전쟁터에 파인 길고 긴 참호를 거친다. 시체가 쏟아져 내리고 폭탄이 터지며 여기저기에서 비명 소리가 난무하다. 동생은 이 긴 참호를 거쳐서 거의 반미치광이가 되어 자신을 알아보지 못하는 형을 만난다. 가까스로 동생을 알아 본 형은 북한군에서 남한 군인으로 돌변하여 방금 전의 아군이었던 북한군과 중공군을 향해 총을 쏜다. 그러다가 최후를 맞이한다.

이러한 장면은 과거에 일어난 한국 전쟁 자체를 '동족상잔의 비극'을 강조하기 위해서 뿐 아니라 그야말로 사실적으로 재현하려는 그리고 재현할 수 있다는 '리얼리즘의 욕망'에서 유발된다. '리얼리즘의 욕망'이란 언어로 설명할 수 없는 "사건", 그 때문에 재현 불가능한 "현실"이나 "사건"의 잉여 그리고 "타자"의 존재를 부인하는 행위와 결부되어 있다.³⁸⁾ 오카 마리는 <라이언 일병 구하기>에서 시작 부분의 30여분에 이르는 전투 장면에 대해서 다음과 같이 말한다.

서사가 그 근원에 있어서 사실은 '사건의 폭력을 부정하고 부인하고 있기 때문에 영상은 과잉되리만치 리얼하게 그 폭력을 재현하고 보충하지 않으면 안 되었던 것이다. 서사의 심층에 있어서 서사가 부인하고 있는 것은 바로 사건의 폭력성 그 자체인 것이다. 이들 작품이 많은 관객을 동원할 수 있었던 것은 바로 거기에 이유가 있는 것이다. 우리는 '사건'을 깊은 인간적 공감을 가지고 이해한다. '사건'이 폭력적으로 도래하여 스스로의 주체성을 빼앗아 버릴 걱정은 없다. 오히려 작품은 관객을 '사건'의 '실감'을 영유하는 주체로 만든다. '휴머니즘'과 '엔터테인먼트'의 훌륭한 융합.

영화 테크놀로지가 어떤 사건이 끊임없이 '리얼'하다는 인상을 심어주기 위해서 동원되는 한 오히려 반감되는 것은 그 사건이 지닌 폭력성 그 자체라는 것을 알 수 있다. 더 나아가서 <태극기 휘날리며>에서는 동생이 형이 갖고 있던 만년필을 되찾고 형을 이제는 신원을 파악하고 제 자리에 묻을 수 있게 되는 제의적 행위를 통해서 적극적으로 전쟁이라는 사건의 폭력성을 반감시킨다. 사건의 '외부'에 있는 사람들인 관객은 이런 영화를 보고 고통 받지 않고 안전하게 살아갈 수 있게 되며 따라서 <태극기 휘날리며>는 오히려 특정한 전쟁의 기억을 보편적인 가족 및 형제애에 호소하면서 억압하는

38) 오카 마리 지음, 김병구 옮김, 『기억.서사』, 소명출판, 2000, 81쪽

영화라고 할 수 있다.

이 영화는 여전히 3만 명 이상의 미군의 주둔 아래 놓여 있는 마지막 분단 국가인 남한이라는 공간을 망각하고 부정하면서 약 50년의 시간을 모순 없이 연결 짓는다. 영화는 이미 끝난 사건 즉 유해가 묻히고 이를 발굴하는 장면에서 시작한다. 한국 전쟁은 이미 종결되었기에 이 전쟁은 영화를 보는 우리에게 현재에 편입될 수 없는 '과거' 라는 안전망으로 둘러싸인 채 다가온다. 이제 50년 전의 전쟁의 기억은 현재에는 '처분할 수 있는' 기억이며 그래서 망각할 수 있는 기억이 된다. 그렇기 때문에 이 기억은 전쟁 영화 장르라는 안전한 보호막을 둘러싸고 전쟁-기계 스펙터클이라는 화려한 신상품으로 팔릴 수 있게 된다.

이러한 전쟁 영화 장르는 '가족과' '형제애' 라는 혈연 공동체를 자연스럽고 주어진 것으로 본다. 그리고 이 혈연 공동체는 잃어버린 민족의 마지막 보루이자 그것의 축소판이다. 여기에서 이전과는 달리 민족은 국가와 분리할 수 없다. 즉 죄 없는 민중을 희생시키는 무력한 국가에 대한 염오와 분노는 이제 찾아볼 수 없다. <쉬리>(강제규, 1999) 와 <태극기 휘날리며>의 공통점은 바로 국가주의가 주도하는 민족주의 이데올로기와 통합된 새로운 민족주의를 내포하고 있다는 데에 있다. 이는 '민족과 사랑' '민족과 사랑은 <태극기 휘날리며> 디비디 판에서 강제규 감독을 소개한 글에서 인용한 것이다. 디비디 판에서 이 영화의 장르는 휴먼 전쟁 스펙터클 장르로 소개되었으며, 강제규 감독은 다음과 같이 소개된 바 있다. '시공을 초월한 사랑 이야기에서 남북 간의 사회갈등까지 항상 민족과 사랑이라는 화두를 놓지 않으면서 새로운 장르를 개척해 온 강제규 감독.' 을 주제로 한 블록버스터 흥행 감독과 그것을 흥행 수치를 통해 환영한 한국 영화 관객이 만나서 탄생시킨 새로운 민족 공동체이다. '6. 25 전쟁 유해 발굴 사업' 이라는 플래카드에서 시작하는 이 영화에서 한국 전쟁에서 희생자와 생존자 모두는 국가 기술력이 동원된 유해

발굴 작업과 시신 확인이라는 공식적인 애도작업을 동원하지 않으면 제대로 묻혀 질 수 없는 사건으로 제시된다. 국가는 이제 새로운 사회를 수립하기 위한 하나의 정치 공동체가 되는 것이다.

이 영화에서 의미심장한 것은 영화가 유엔군의 존재를 삭제하고 있다는 점이다. 미국은 가장 많은 자국 군인을 유엔군으로 투입해서 남한을 반공 기지로 삼으려 했으며 서구 각국 또한 냉전 시대에 반공을 위해서 자국 군인들을 한반도에 보낸 바 있다. 그러나 이들 모두는 영화에서 삭제된 채 보이지 않고 다만 무전기나 비행기 등 사람이 아닌 기계를 통해서 그 존재를 드러낸다. 유엔군은 민족주의 서사에 포함될 수 없는 일종의 침묵의 대상이다. 이러한 유엔군의 왜곡된 부재는 한국 전쟁의 완벽한 희생자는 결국 남한 민중뿐이며 그것을 철저하게 '과거'로 제대로 묻을 수 있는 것 또한 남한(정부가 아니라 국가)이라는 새로운 민족주의의 현존으로 인해 억압된다. 그래서 주한미군의 보호 아래 놓여 있는 마지막 분단국가라는 역사적 사실은 유엔군의 삭제라는 부재의 공간을 철저하게 남한중심의 국군의 공간으로 재편하면서 민족의 모든 희생과 치유와 애도 행위의 주체로서 남한(남성, 형제)을 수립한다. 이러한 국민 영화이자 흥행 영화가 테크노 민족주의 영화와 동일한 호명을 부여받는 상황에서 식민의 역사는 강한 새로운 제국의 남성성에 대한 유토피아적 욕망이 투사됨으로써 메워진다.

이러한 테크노 민족주의 이데올로기는 서울과 같은 중심 도시와 냉전의 전쟁터를 영화테크놀로지를 통해 스펙터클로 전치시킬 수 있는 작업을 토대로 한다. 이 때 장대한 스펙터클 영화의 출현과 흥행 성공은 국가의 성장도와 비례하게 된다. 동시에 <쉬리>와 <태극기 휘날리며>는 국가의 수도인 서울을 남성이 외부의 위기에서 다시 구출해 낸다는 동일한 플롯을 반복하면서 제 공간 장악력을 통해서 남성 민족 정체성에 권능을 부여한다. 지각적 리얼리즘에 충실한 민족 스펙터클은 서구의 내성화 도구로 테크놀로지를 사

용, 새로운 테크노 민족주의를 구축하면서 극복할 수 있는 과거로 시간을 매끈하게 봉합한다. 테크놀로지는 공유된 과거 자체를 가까이 보고 그것을 스펙터클한 이미지로 재현함으로써 민족주의적 욕망-비로소 민족의 과거를 스펙터클로 재생할 수 있는 테크놀로지-을 만족시킨다. 그러면서 거리를 두고 바라볼 수 있는 과거, 모순 없는 민족의 과거, 현재에 복속될 수 있는 과거가 이제 우리 눈앞에 펼쳐지는 것이다.

<길소뜸>에서 김동진은 자신의 족보를 읊으면서 아들을 가족으로, 핏줄로, 한민족으로 삼으려 했다. <태극기 휘날리며>에서는 그 족보와 그것을 전달하는 아버지의 말이 필요 없다. 아들들의 동맹은 기술이다. 이 기술은 과거의 상처를 드러내는 것 자체가 이미 치유를 보장하는 만병통치약이 된다. 여성 등 타자의 역사는 통합적인 민족의 역사적 담론과 공유된 과거라는 메타서사가 느슨해진 폐허의 땅에서 시작된다. 이 땅을 테크놀로지로 정복-남성-국가-민족의 역사는 다시 그 시작을 알린다.



참고문헌

- Alison Landberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press, 2004.
- Andreas Huyssen, Present Past: Media, Politics, Amnesia, *Public Culture* 12(1), 2000.
- Anne McClintock, 'No Longer in a Future Heaven: Gender, Race and Nationalism', Anne McClintock, Aamir Mufti, and Ella Shohat eds., *Dangerous Liaisons: Gender, Nation and Postcolonial Perspectives*, Minneapolis: University of Minnesota Press, Second Printing, 1998.
- Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York: Verso, 2003 (Revised Edition).
- Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, History*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1996.
- Craig Owens, 'Photography en abyme', *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley: University of California Press, 1994.
- Dai Junhua, *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua*, Jing Wang and Tani E. Barlow, New York: Verso, 2002.
- Etienne Balibar, 'The Nation Form: History and Ideology', Etienne Balibar and Immanuel Wallerstein eds., *Nation, Race, Class: Ambiguous Identities*, London: Verso, 1991
- Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, London: Routledge, 1994.
- The 1st Pusan International Film Festival ed., *Korean New Wave: Retrospectives from 1980 to 1995*, 1996.
- Gayatri Chakravorty Spivak, 'Displacement and the Discourse of Woman', Mark Krupnick ed., *Displacement: Derrida and After*, Bloomington: Indiana University Press, 1983
- Marc Redfield, 'Imagi-Nation: The Imagined Community and the Aesthetics of Mourning', *Diacritics*, Vol. 29, No. 4, 1999.
- Mitsuhiro Yoshimoto, Melodrama, Postmodernism, and Japanese Cinema, Wimal Dissanayake ed., *Melodrama and Asian Cinema*, Cambridge University Press, 1993.
- Pheng Cheah, 'Spectral Nationality: The Living On [sur-vie] of the Postcolonial Nation in

- Neocolonial Globalization', *Boundary2*, vol. 26, no. 3, 1999.
- R. Radhakrishnan, Nationalism, Gender, and the Narrative of Identity, Andrew Parker, Mary Russo, Doris Sommer, and Patricia Yaeger eds., *Nationalisms and Sexualities*, New York: Routledge, 1992.
- Sumita S. Chakravarty, 'Fragmenting the Nation: Images of Terrorism in Indian Popular Cinema', Mette Hjort and Scott Mackenzie eds., *Cinema and Nation*, New York: Rotledge, 2000.
- Susan Hayward, 'Framing National Cinemas', Mette Hjort and Scott MacKenzie eds., *Cinema and Nation*, New York: Rotledge, 2000.
- Susannah Radstone, 'Trauma and Screen Studies: Opening the Debate', *Screen* 42: 2, Summer, 2001.
- Thomas Elsaesser, 'Subject Positions, Speaking Positions: From Holocaust, Our Hitler, and Heimat, to Shoah and Schideler's List', Vivian Sobchack ed., *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*, New York: Routledge, 1996.
- Walter Benjamin, *Illuminations*, New York: Schocken Books, 1969.
- 김소영, 「<티켓>, 한국영화의 탈/위치화와 한국 멜로 드라마」, 『근대성의 유령들』 씨앗을 뿌리는 사람들, 2000.
- 레이 초우 지음, 정재서 옮김, 「고대의 평원은 말이 없다, 원시적 열장 시각 섹슈얼리티 민족지」, 『현대중국영화』, 이산, 2004.
- 롭 윌슨, 「세계화를 향한 길 위의 한국영화: 임권택은 왜 이안이 아닌가」, 김소영 편집, 『한국형 블록버스터: 아틀란티스 혹은 아메리카』, 현실문화연구, 2002.
- 아르준 아파두라이 지음, 차원현, 채호석, 배개화 옮김, 『고삐 풀린 현대성: 전지구화의 문화적 차원』, 현실문화연구, 2004.
- 에르네스트 르낭 지음, 신행선 옮김, 『민족이란 무엇인가』, 책세상, 2002.
- 오카 마리 지음, 김병구 옮김, 『기억.서사』, 소명출판, 2000.
- 이와부치 고이치 지음, 히타리 유키에, 전오경 옮김, 『아시아를 잇는 대중문화: 일본, 그 초국가적 욕망』, 또하나의 문화, 2004.
- 임권택, 정성일 대담, 이지은 자료 정리, 『임권택이 임권택을 말하다』2 권, 현실문화연구, 2003.

주유신, 「틈새에서 읽어낸 반란의 몸짓: <별들의 고향>의 경아와 <너에게 나를 보낸다>의 바지 입은 여자」, 『if』, 1997 가을호
프레드릭 제임슨, 「포스트모던의 조건에 관하여」, 장 프랑수아 리오타르 지음, 유정완, 이삼출, 민승기 옮김 『포스트모던의 조건』, 민음사 1992.

KCS I

Nation/ Cinema: nation, time, and sexual difference in the Korean
New Wave and Korean Blockbuster periods

Kim, Sun-Ah

This essay is for the re-vision of 'nation' and 'cinema' in Korean films. This essay examines that what and how Korean Cinema constructs and imagines the nation, and reveals the links between them is based on sexual difference.

. Film Scholars in Korea have mostly treated sexual difference as a secondary concern. Probably most priority is given to nation over gender when the two subjects are addressed. It is two periods that this essay considers; one is the Korean New Wave, from the 80's to the mid-90', in which Korean cinema seems to have the strong impulse towards social change, and the other is the Korean Blockbuster, from 1997 until now, which has common characteristics of Hollywood blockbusters- high budget, high concept, and an appeal to universal 'humane affect' and so forth. Considering films in given two periods, sexual difference penetrates and constructs the nation. To put it another way, sexual difference is a fundamental structure for establishing the Korean nation. In return, the nation is a discourse maintained and managed by gender. One could not and must not separate the dynamics of these discourses when considering of nation.

Five film texts representative of two periods, <Gilsodom>(Im Kwon-Taek, 1985), <To the Starry Island>(Park Kwang-Soo, 1993), <A Petal>(Jang Seon-Woo, 1996), <A Peppermint Candy>(Lee Chang-Dong, 2001), <Taegukgi>(Kang Jae-Kyu, 2005), represent the gendered nationality and draw the historical constellations on the boundaries of transnational/national, global/local, state/nation, people/gender through a technology of memory called cinema. In those films, women's cinematic-national time appears on a structure of mise-en-abyme, comparing with men's petrified past time to delay narratives for constructing its own nation spectacle.

This essay constructs the dispositif of film discourses around nation, sexual difference, and cinematic time and contextualizes the national images and narratives in question. As a result, this essay argues that national discourse is complicit with a patrilineal society and kinship.

Key Words

nation, state, memory, past, time, sexual difference, mise-en-abyme, globalization, technology, spectacle, modernization

* 위 논문은 4월 15일 투고되어 5월 27일 심사 완료 후 6월 3일에 게재가 확정되었음