

1980년대 한국 영화계의 욕망과 ‘국민감독’ 임권택의 탄생

성에 덧붙여진 무게는 한국 영화계가 욕망하는 감독상을 통해 서서히 형성된 것이라 할 수 있다.

주제어 : 1980년대, 국제화, 내셔널 시네마, 비평(가), 셀프오리엔탈리즘, 임권택, 작가

송아름*

〈차례〉

1. 1980년대, 새롭게 발견한 감독 임권택
2. 국제영화제가 선택한 ‘예술 영화’의 부상
3. 상업영화와 거리를 둔 ‘순수한 한국 영화’에 대한 갈망
4. 영화시장의 위기와 대안으로서의 ‘한국적 작가’ 형성
5. ‘불쌍한 땅’에 대한 인식과 영화의 정형화
6. ‘국민감독’의 무게를 덜어내기 위하여

<국문초록>

임권택은 한국 영화의 중심이자 거장으로 간주된다. 1962년부터 영화를 찍기 시작하여 2015년 102번째 영화를 발표하기까지 그가 겪어온 세월은 그 자체로 영화사가 되었다. 그러나 임권택이 이 같은 평가를 받을 수 있게 된 것은 엄밀히 말해 1980년대부터인데, 이 글은 바로 이 시기 영화계의 욕망들이 어떻게 임권택 감독을 발견하고, 의미를 부여했는지의 과정을 살펴보고자 한다. 임권택은 1981년 발표한 <만다라>가 국제영화제에 진출하면서 자신의 이름을 알리기 시작한다. 국제사회에 한국의 성장을 알리고 과시하기 위한 노력이 다각도로 이루어지고 있던 때에 임권택은 국제영화제에 한국이라는 지역을 알리며 중요한 자리를 점하게 된다. 이 과정 중 발생한 일련의 잡음들은 임권택의 영화가 단지 과시용이 아니라는 것을 확인시키면서 영화 예술에 대한 새로운 인식을 가능하게 했다. 이 시기 임권택은 자신의 영화를 상업적인 영화와 자신의 의지를 바탕으로 찍은 영화들로 구분하기 시작하는데, <만다라>는 순수한 한국 영화의 성과로 자리할 수 있었다. 이 같은 임권택의 인식은 당시 자본을 중심으로 하는 제도권 영화를 비판하던 비평계의 욕망과 맞닿으면서 비평계의 적극적인 움직임을 이끌어냈다. 오랫동안 다양한 영화를 찍어온 임권택은 이론적인 의미에서 작가로 규정될 수 없었지만, 임권택이 영화계에 몸담은 시간을 바탕으로 장인으로 인정하고, 유럽영화인들과 임권택을 동일한 선상에 놓으려는 욕망 속에서 그는 작가로 전환된다. 이 사이 임권택은 자신의 땅을 불쌍하다는 감상적 심상 아래 두고 셀프오리엔탈리즘과 대상화된 여성의 몸을 통해 한국의 이미지를 형성해나간다. 임권택이 해방 후 한국 영화계의 산증인이자 역사임을 분명하지만, 현재의 명

1. 1980년대, 새롭게 발견한 감독 임권택

한국 영화계에서 현재 몇 번째의 영화를 찍고 있는지의 순서가 매겨지는 유일한 감독은 임권택이다. 1960년대부터 시작된 임권택의 작업은 충무로로 대변되는 한국 영화의 역사로 압축되었고, 100여 편을 상회하는 작품 수 역시 한국 영화계의 산증인이 낳은 엄청난 경험의 산물이라는 것을 인정하게 했다. 여기에 국제무대에서의 수상을 통해 ‘한국’을 알린 감독이라는 경력이 그에 대한 찬사를 뒷받침하는 것은 물론이다. 1981년 <만다라>(1981)가 베를린 영화제 본선에 진출하고 하와이 영화제에서 대상을 차지하면서, 또한 불교적 세계관은 물론이고 유교적 전통, 이산가족의 문제, 한국의 전통 문화 등을 소재로 한 1980년대의 작품들 대부분이 국제영화제에 진출하면서 임권택의 작품은 ‘한국’, ‘민족’이라는 수사 아래 배치되었다. 1993년 판소리와 한의 정서를 중심에 둔 <서편제>가 신드롬으로 불릴 만큼의 관심을 받고 당시로써는 경이적인 관객 수를 기록하면서 해외뿐 아니라 국내에서도 인정받는, 민족의 정수를 짚어내는 감독으로 우뚝 서게 된다. 그리고 2002년, 오원 장승업의 생애와 그의 동양화를 수려한 화면으로 풀어낸 <취화선>이 칸 영화제의 감독상을 수상하면서 ‘한국의 감독’ 임권택의 이력은 절정에 선다. 그만큼 그를 인정하는, 혹은 인정해야 한다는 담론들이 그를 둘러쌌고, 그의 이름은 평가의 위에 놓였다.

임권택에 관한 논의들이 바로 이 부분, 즉 거장 감독으로서의 면모를 밝히기 위해 그가 그려낸 세계의 미학에 먼저 집중한 것은 그리 이상한

* 서울대 국어국문학과 박사수료

일이 아닐 것이다. '민족', '불교', '동양', '판소리' 등을 '한국적'이라는 키워드로 집약시키는 논의들은 임권택의 작품이 가지는 특징을 살피면서, 임권택의 작품이 어떤 면에서 기존의 영화들과 구분되는지, 그것이 어떻게 민족적 정취를 만족시키는지 등을 살핀다.¹⁾ 이후 그의 영화 스타일에 대한 논의들은 그의 작품의 어떤 미학적 방법을 완성하였는지를 살피면서 임권택 영화가 이룬 성취를 꼼꼼히 분석해 내고 있다.²⁾ 이상의 논의들은 임권택 영화에 부여된 기존의 평가들, 즉 임권택의 영화가 보여주는 서구의 것과의 차별화 전략이나, 독특한 기법 등에 대한 점검이라 할 수 있다.

위의 논의들이 임권택의 작품이 가지고 민족주의적 혹은 미학적 경향을 강화하는 측면에서 있다면, 다른 한편에는 임권택 영화가 미학적 성공을 획득하는 방식에 재고를 요청하는 논의들이 자리한다. 여성의 희생을 강요함으로써 전형적인 민족주의 이데올로기의 예술적 전략을 드러내고 있다는 점, 따라서 임권택의 영화에서 여성은 대상화되며 착취당하고 있다는 논지가 대표적이다.³⁾ 이 논의들은 임권택 영화의 감동적인 세계가 그리 적절하지 않은 방식으로 이루어져 있으며, 그럼에도 불구하고 이것이 국제무대에서의 임권택 감독이라는 브랜드화 과정에 일조하면서

- 1) 노인화, 「임권택 감독 연구」, 『영화연구』 제9호, 한국영화학회, 1993.; 노철환, 임권택 감독 영화 속에 나타난 동양화적 표현 양식에 관한 연구: <서편제>, <춘향전>, <취화선>을 중심으로, 한양대 석사학위논문, 2004.; 서인숙, 「임권택 감독의 영화스타일 연구」, 『드라마연구』 제34호, 한국드라마학회, 2011.; 이효인, 임권택 감독론: 새로운 한국 영화의 지평을 열다, 이효인 편저, 『한국의 영화감독 13인』, 열린책들, 1994.
- 2) 안승범, 1980년대 임권택 문예영화의 원작 변용에 관한 연구: <안개마을>을 중심으로, 『우리문학연구』 제31집, 우리문화회, 2010.; 유지나, 「임권택 감독의 <만다라>, 구도행·길의 미장센 연구」, 『씨네포럼』 10, 동국대 영상미디어센터, 2009.; 문관규, 「임권택 영화에 나타난 동양화론의 영화적 수용과 몽타주에 관한 연구」, 『현대영화연구』 제14호, 한양대 현대영화연구소, 2012.
- 3) 주유신, 「임권택 영화의 민족주의 이데올로기와 민족 미학 비판: <노는 계집 창>을 중심으로」, 『대중서사연구』 제11호, 대중서사학회, 2005.; 이지연, 내셔널 시네마의 유통과 '작가' 감독의 브랜드화에 대한 비판적 성찰: 기타노 다케시와 임권택의 경우를 중심으로, 『영화연구』 제30호, 한국영화학회, 2006.; 유현미, 「임권택의 인본주의 신화 분석: <창>을 중심으로」, 『영화연구』 제14호, 한국영화학회, 1998.

정당한 논의의 대상이 되지 못한다는 점을 비판한다.

임권택의 영화세계를 옹호하든 비판하든 간에 이상의 논의들은 두 가지 공통점을 지니고 있다. 하나는 그가 '한국을 대표하는 거장 감독'이라는 것을 전제한 후 논의를 시작한다는 점이다. 임권택이 그리는 세계는 한국적이며, 누구보다 우리 민족의 전통을 잘 알고 있다는 점을 긍정하는 논의는 물론이고, 그것을 만들어가는 방식이 폭력적이라는 주장 역시 '거장이라고 평가받는 임권택임에도 불구하고'라는, 즉 그가 부여받은 명성의 의미를 강화하며 비판의식을 드러내는 것이다. 이러한 시각들은 그의 영화가 민족적 정서를 보여주는 방법을 의심할 수는 있지만, 그의 존재 자체가 증명하는 거장이라는 이름 자체에 거리를 두진 않는다. 다른 하나는 논의의 대상으로 선택된 작품들이 대부분 1980년대 이후의 작품들로 한정되어 있다는 점이다. <만다라>(1981)로 시작되는 논의들은 보통 <길소뜸>(1985)이나 <씨받이>(1986), <아제아제 바라아제>(1989)를 경유하여 <서편제>(1993)나, <창>(1997), <취화선>(2002) 등에 머물고 있다. 임권택이 1960년대 초반부터 작품 활동을 시작했고, 70년대 후반까지 사극, 액션, 괴기, 멜로, 청소년물 등 다양한 80여 편의 작품을 발표했다는 점에 미루었을 때, 논의의 대상으로 선택된 작품이 전체 작품의 1할도 되지 않는다는 것은 그의 작품 세계가 1980년대를 기점으로 크게 변화했다는 것과 그 변화만이 당시의 논자들에게 깊은 인상을 주었다는 점을 짐작케 한다.

이쯤에서 한 가지 질문을 던져보자. 영화계는, 혹은 관객들은 언제부터 그의 작품에 대한 수식들을 당연하게 받아들였을까? 어찌 보면 간단하지만 쉽게 답할 수 없는 이 질문은 아마도 '임권택'이라는 이름 자체와 그에 포함된 의미들을 너무도 당연히 인정하고 있다는 것을 보여주는 방증일 것이다. 이 글에서 해명하고자 하는 것은 바로 이 질문들에 대한 답이다. '1980년대부터' 인정받은 '한국을 대표하는 감독' 사이에는 과연 어떤 과정이 내재되어 있는가? 영화라는 매체는 당대 사회적 결과물이기에 다양한

욕망이 가로지르고 있는 산업이자 예술이라는 점은 그의 거대한 이름 앞에서 무의미해졌다. 그러나 이것이 어느 특정한 시대에 갑작스럽게 시작 된 것이라면, 그리고 이것이 감독 개인의 변화와 너무도 밀접하게 연관 되어 있다면, 이 경로들은 당대 영화계의 욕망을 드러내는 것이라 할 수 있다.

1980년대의 영화계는 보통 3S 정책의 일환으로 제작된 예로영화 일변 도로 설명된다. 돈을 벌기 위한 '속물 저질 영화'의 제작과 제작편수의 하락, 1960년대 1/3수준의 관객수 등은 1980년대 영화계를 설명하는 가장 간단한 방식이었다. 이 사이에서 등장한 <만다라>(1981) <바람불어 좋은 날>(1981), <바보선언>(1983), <꼬방동네 사람들>(1982), <고래사냥>(1984)와 같은 작품들, 그리고 이를 만든 임권택, 이장호, 배창호 등이 위기의 1980년대 영화계를 수렁에서 건져냈다는 평은 너무도 흔하고 당연한 설명이었다. 이 사이에 놓였던 임권택만이 유일하게 현재까지, 자신의 명성을 갱신해가며 우리 앞에 자리한다. 한국 영화사에 기입된 감독들이 리얼리즘을 통한 비판적 저항의식으로 자신의 명성을 인정받았다면,⁴⁾ 이와는 너무도 멀리 떨어져 있는 임권택이⁵⁾ 현재까지 명성을 떨치는 흥미로

4) 이는 이영일의 『한국영화전사』(1969)나 유현목의 『한국영화발달사』(1986)를 통해, 그리고 이것을 이어받아 한국영화사를 리얼리즘과 그것의 실천을 이끌어냈던 몇몇 감독들의 이름으로 서술하는 방식을 통해 확인된다. <아리랑>의 나운규, <먼동이 틀 때>의 심훈, <임자 없는 나룻배>의 이규환, <자유만세>의 최인규, <오발탄>의 유현목으로 이어지는 이영일의 목록들은 '한국의 리얼리즘'으로 이어지고, 1970년대의 하길중, 1980년대의 이장호, 배창호 등을 앞세우면서 완성된다고 할 수 있다. 우리나라에서의 작가론은 보통 '사회비판의식'을 표현하는 주체로, 예술가 개인의 창조성에 주목하는 방식으로 '리얼리즘'과 쌍을 이루었다. 사실상 영화 작가이론은 이와 같은 리얼리즘과 결합한 작가론과 상당한 차이가 있음에도 불구하고, 이영일 이후 사회적 비판의식을 발견하는 작가가 리얼리즘 영화의 필수요소라는 인식은 지금까지 이어지고 있다(이순진, 한국영화사 연구의 현 단계: 신파, 멜로드라마, 리얼리즘 담론을 중심으로), 『대중서사연구』 제12호, 대중서사학회, 2004, 187~188면).

5) 임권택은 스스로 자신은 검열에 다친 감독이 아니라고 말한다. 일찍이 좌익운동을 하다 큰 희생을 당했기 때문에 어떤 체제에 대해 거슬러서는 안 된다고 생각하며 주눅 든 삶을 살아왔다고 술회한다(『일곱 영화감독', 『한국영화 싹집』, 삼성영화사업 단 편, 1995, 61~63면). 앞서 언급했듯이 리얼리즘의 틀로 구성된 한국 영화사 안에서

운 경로는 어떻게 형성되었는가, 그리고 그 의미는 무엇인가. 임권택의 영화가 국제무대로 진출하게 된 그 순간의 욕망들과 예술영화에 대한 갈망, 그가 '작가'를 경유하여 현재에 이르게 됐을 때 확인되는 비평가들의 바람, 그리고 그것을 인정하며 스스로 작품을 변주해가는 감독의 변화 등은 '임권택'이라는 이름이 담고 있는 현재의 의미가 어떤 과정의 산물이었는지를 설명해줄 수 있을 것이다. 이 과정은 한 시대 영화계의 들끓는 욕망을 설명하면서, 이것이 현재까지도 견고한 틀로 작용하고 있다는 것을 새삼 확인시켜줄 수 있을 것이다.

2. 국제영화제가 선택한 '예술 영화'의 부상

임권택에 관한 평가가 현재에 이르는 데에 가장 크게 일조한 것은 단연 국제영화제에서의 수상경력일 것이다. <만다라>와 <길소뜸>이 베를린 영화제 본선에 진출하고, <씨받이>의 강수연이 베니스 영화제에서 여우주연상을, <아다다>(1987)의 신혜수가 1988년 몬트리올 국제영화제에서 최우수상을 수상하면서, 그리고 <아제아제 바라아제>(1989)의 강수연이 다시 한 번 모스크바 영화제에서 여우주연상을 수상하면서 임권택은 세계 영화제가 인정하는 감독으로 우뚝 서게 되었다. 물론 자본도 기술도 열악했던 한국 영화가 국제영화제에 진출했던 드라마틱한 순간들을 임권택만이 만든 것은 아니었지만⁶⁾ 1980년대의 국제영화제는 그 이전과

검열의 흔적이 남지 않은 영화는 정전이 될 수 없으며, 검열의 피해자가 아니었던 감독이 훌륭한 작가로 호명되지 못한다고 할 때(이순진, 『냉전체제의 문화논리와 한국영화의 존재방식』, 『기억과 전망』 제29권, 민주화운동기념사업회, 2013, 375~376면), 임권택과 그의 영화들은 리얼리즘과 검열의 틀에서 벗어났으면서도 정전으로 평가받는 독특한 위치에 있다고 할 수 있다.

6) 1957년 영화 <시집가는 날>이 처음으로 아시아 영화제에서 희극상을 수상했으며, 유현목의 <구름은 흘러도>(1959)와 강대진의 <마부>(1961)는 1960년, 1961년의 베를린 영화제에서 각각 소개되어, <마부>는 특별작품상의 은곰상을 수상하였다. 신상

다른 의미를 지니고 있었다는 점을 상기해야 한다. 빈곤이나 정치적 문제가 드러나는 것을 걱정하며 영화의 국제적 진출을 적극적으로 모색하지 않았던 과거와 달리 「한국」 영화를 밖으로 널리 알리고 그것으로 세를 과시하고자 했던 시기가 바로 1980년대이기 때문이다.

1957년 영화 <시집가는 날>이 아시아영화제에서 희극상을 땀 때, '정규상이 아닌 보충상이라 할지라도 아니란 것보다는 좋다'며 '기특'하다고 표현했던 것이⁸⁾ 약 20년 후 '일본 홍콩 등을 제외하면 비교적 영화후진국들이 참가한다는 아시아영화제에서 조차 '특별상' 밖에 타지 못했기 때문에 한국이 곧 '아시아 삼류 영화국'이라는 오명으로 전환되는 것에 서⁹⁾ 1980년대에는 국제영화제에서의 성과에 국력까지를 포함시켰다고 할 수 있다. '아시아'라는 지역과, '삼류'라는 위치 짓기는 한국 영화의 성장에 대한 콤플렉스를 너무도 적나라하게 드러내면서, 영화가 국력의 신장을 보여주는 하나의 지표이자 성장해야 하는 산업으로 자리하게 되었던 것을 보여준다. 미처 눈 돌리지 못했던 영화계의 재건과 관리에 힘써야 했던 '구시대'와 다르게 '새 시대'에 적합한¹⁰⁾ 영화의 발견은 1981년,

옥의 <선충향>(1961), <사랑방 손님과 어머니>(1961)는 각각 1961년, 1963년 베니스 영화제 등에서 상영된 바 있다. 이미 1950년대 후반부터 한국 영화는 국제무대에 진출했지만, 이것은 그리 큰 의미를 부여받지 못한 채 간략히 소개될 뿐이었다.

- 7) 예를 들어 1967년 <만선>의 경우 상당한 영화적 완성도를 보여주었지만, 어촌의 빈곤을 지나치게 사실적으로 묘사했고, 투쟁의 모습이 강렬하게 표현되었다는 이유로 국외 수출은 물론 국내 영화제 출품도 금지 당한다. 김수용, 『나의 사랑 씨네마』, 씨네21, 2005, 92면.
- 8) 『경향신문』, 1957.5.26.
- 9) 제26회 아시아영화제서 큰 망신, 한국 영화수준 알았다, 『경향신문』, 1980.7.5.
- 10) '새 시대'에 대한 열망은 1980년대에 가장 중요한 가치였다고 할 수 있다. 1970년 유신정권이 무너진 후 동일한 방식으로 정권을 잡았던 신군부는 자신들이 이전의 군부와 다르다는 점을 강조해야 했다. 이전과는 분명 달라야 정당성을 얻을 수 있다는 그들의 강박은 끊임없이 '새 시대'를 호명하는 것에서 드러난다. '우리'가 '잘살아 보자'는 지역에 국한되어있던 표어와 다르게, 1980년대에는 '구시대'에서 벗어나 '새 시대'로 가기 위해 내실을 다지겠다는 의지를 보인다. 전두환 전 대통령의 취임사에서 '구(舊)와 대립하는 '신(新)'이 과도하게 등장하는 것을 알 수 있는데, 가장 단적인 한 부분을 옮기면 다음과 같다. "그러나 우리는 새 헌법이 실시되고 새 정부가 출범

1986년 아시안 게임과 1988년 올림픽 개최지로 서울이 결정되면서 더욱 중요하게 부각된다. 국력을 키워 '밖으로' '과시'하고, 그것으로 '국위선양'할 수 있는 '세계 속의 한국'은¹¹⁾ 그 무엇보다 중요한 가치로 자리하면서, '아시아'와 같은 '지역' 영화제가 아닌 서구 유럽으로 진출에 큰 의미를 부여하게 된 것이다.¹²⁾

국력을 내세운 국가의 입장에서 국제영화제에 어떤 영화를 진출시켜 어떠한 한국의 이미지를 구축하느냐 보다 중요한 것은 수상 그 자체였다.¹³⁾ 그렇기 때문에 당시 국제영화제에 출품작을 선정하던 영화진흥공사가 1981년 베를린영화제의 출품작으로 <앵무새 몸으로 울었다>를 선정한 것은 그리 이상한 일이 아니었다. 이 영화는 당시 고화질 카메라로 찍은 선명한 화질과 동시녹음의 기술을, 그러니까 한국 영화의 성장을

한다고 해서 그것이 곧 새 시대라고 자만할 수는 없습니다. 새 헌법, 새 정부와 함께 '새로운 상황'이 전개되어야만 우리는 진정한 새 시대를 꽃피웠다고 할 수 있을 것입니다." 제12대 대통령 취임사, 국가기록원 대통령 기록관(<http://www.pa.go.kr>), 1981.3.3.

- 11) 1981년 이후의 국정연설이나, 담화문, 신년사나 치사 등을 살펴보면 간단하게라도 아시안 게임과 올림픽에 대해 강조하는 것을 쉽게 찾을 수 있다. 대한민국의 대단함을 내외에 과시하고, 올림픽을 개최하는 국가의 국민답게, '세계 속의 한국'으로 부상하는 나라의 국민답게, 세계인의 존경과 신뢰를 받을만한 면모를 갖추어야 한다는 것이 주요 요지이다. 제61회 전국체육대회 치사, 『신년사 (1982.1.1.)』, 3대 부정심리 범국민적 추방: 82년도 국정연설 (1982.1.22.), 『예술의 전당 및 국립국악당 건립 기공식 치사』(1984.11.14.) 등 이상 국가기록원 대통령 기록관(<http://www.pa.go.kr>) 참조.
- 12) 1980년대 국제영화제에 관련한 기사들에서는 '계압', '압도', '과시', '수상', '낙후', '성공', '실패', '선진국', '후진국' 등과 같이 서열을 세우고 승패를 가늠하는 용어들이 자주 사용된다. 이는 영화를 한 국가의 성장요소로 보고 수상한 나라와 그렇지 않은 나라의 순위를 매겨 국가 간의 우열을 가려내고, 이 사이에서 한국이 승리해야 한다는 욕망을 보여준다. 『방화, 세계 수준엔 아직 까마득』, 『경향신문』, 1981.2.3; 『한국 영화 충격의 참패』, 『동아일보』, 1982.9.21; 『방화계 동시녹음 제작 열기』, 『매일경제』, 1984.11.12 등 참조.
- 13) 영화진흥공사에서 펴낸 잡지 『영화』에선 한국 영화가 수상하기 위해 실제 영화제에 계속 참가를 해야 한다거나, 심사위원이라도 속해야 한다는 것, 그러나 이것이 가능하다고는 해도 영화제에 부합하는 정치적 성향을 지니고 있어야 수상이 가능하다는 등의 수상 방법 분석을 내놓는다. 한옥희, 『세계영화의 파노라마 제31회 베를린 국제영화제 참관기』, 『영화』 70호, 영화진흥공사, 1981.3·4월호, 59면.

보여줄 수 있는 가장 쉽고도 가시적인 성과를 보여줄 수 있는 영화였기 때문이다.¹⁴⁾ <앵무새 몸으로 울었다>는 동시녹음 작품이라는 것, 선명한 화질의 카메라로 촬영된 영화라는 것을 첫 장면을 통해 과시하는 영화였다.¹⁵⁾ 더 이상 후진국의 그것이 아니라는 선언 같은 이 장면은¹⁶⁾ 결국 이를 달성할 수 있는 장비와 자본이 한국이라는 나라에서 가능하다는 것을 보여주고 있었다.¹⁷⁾ 그러나 그해 베를린 영화제의 본선에 진출한 것은 영화진흥공사에서 선정한 <앵무새 몸으로 울었다>가 아닌 제작사에서 자비 출품한 <임권택>의 만다라였고,¹⁸⁾ 이 같은 흥미로운 경로는 당시 국

- 14) 영화진흥공사는 '대중상과 베를린 영화제는 성격이 다르다'며 '영화제 출품작은 국제성이 있어야 하며 여건상 동시녹음된 것이어야 한다'고 밝힌다. (『대중상 수상영화 구설수』, 『경향신문』, 1981.11.16) 이는 국제성=동시녹음, 즉 기술을 우위에 둔 것이라 할 수 있는데, 이후 후시 녹음된 작품들도 영화제에 출품작으로 선정되면서 '동시녹음된 것이어야 한다'는 조항은 당시 영화진흥공사의 자의적 판단이라 할 수 있다.
- 15) 이 영화는 '제6회 동시녹음작품'이라는 자막과 카메라를 잡고 있는 카메라맨과 카메라가 화면으로 zoom 되면서 TODD-AO카메라 '제1회 작품'이라는 자막이 나타났다 사라진 후에야 시작된다. 이 영화의 감독인 정진우는 동시녹음작품을 상당히 강조했는데, '제5회 동시녹음 작품'이라는 자막으로 시작하는 전작 <뽀꾸기도 밤에 우는가>(1980) 역시 봄 마이크 아래에서 배우들이 대사를 하며 자연스럽게 연기를 하고 있는 촬영장면을 보여주는 것으로 시작한다.
- 16) 약 30여 년 전 미국에서 들어온 뉴스릴 카메라로 찍은 영화들은 당연히 영화 화면으로서 수준 미달일 수밖에 없었고, 거대한 카메라 소음으로 인해 동시녹음을 꿈도 꾸지 못하던 때, 고품질의 동시녹음영화는 한국 영화의 기술적 비약을 상징하는 중요한 요소가 될 수 있었다.
- 17) 정진우는 1973년 <섬개구리 만세>로 한국 영화로는 처음 베를린 경쟁부문에 들면서, 당시 영화제에서의 경험을 통해 동시녹음을 결심했다고 이야기한다. 정진우는 <섬개구리 만세>를 본 외국인들이 왜 소리와 입이 맞지 않는냐는 질문을 받고 부끄러움을 느꼈기 때문이다. 이미 1929년대 후반에 미국에선 사라진 후시녹음을 한국에선 아직까지 한다는 대답을 할 수밖에 없었던 부끄러움에 이러한 '후진적'인 영화 환경을 개선하고자 직접 움직였다고 이야기한다.(안태근, 『한국영화 100년사』, 북스토리, 2013, 695~696면) 이처럼 당시 한국 영화계에서의 기술적 한계는 극복의 대상이었다.
- 18) 당시 영화진흥공사에서 국제영화제 출품작을 선정할 때에는 보통 그해 대중상에서 최우수작품상과 우수작품상을 받았던 영화들이 그 대상이 되었다. 당시 여우주연상을 받은 <앵무새 몸으로 울었다>가 베를린영화제 출품작으로 선정되자, 우수작품상을 받았던 <만다라>의 화천공사는 항의한다. 이에 <만다라>의 제작사 화천공사는 자비출품을 하겠다고 나서는데, 이전까지만 해도 '공사가 선정한 작품이 떨어지

가에서 원하던 영화상(像)이 국제사회에서 그리 큰 위력을 발휘하지 못했다는 것을 보여주었다.¹⁹⁾

<앵무새 몸으로 울었다>는 기술적으로 상당한 성과를 보여주었음에도 불구하고, 영화적 측면에서 그리 우수한 수준을 보여주지는 못했다. '동시녹음'이 이 영화에 대한 광고의 상당수를 차지하고 있었음에도 불구하고, 작품 속 여주인공은 한마디도 하지 않으며, 그 외의 인물들 역시 동시녹음에 걸맞은 자연스러운 대사를 구사하지 않았다. 몇 마디 되지 않는 대사들은 현학적인 문어체로 나열되고 있어 영화 대사의 기능을 상실하였고, 영화의 내용 역시 인물들 사이의 개연성이나 전사를 쉽사리 이해하기 힘들게 구성되어 있었다. 이 영화가 좋은 화질로 가장 주력하여 보여주는 것은 두 남녀가 배회하는 한국의 산수와 그곳에서 들리는 자연스러운 음향들, 그리고 여주인공 배우 정윤희의 몸이었다.

무엇보다 수상을 목적에 두고 선정했던 영화의 탈락은 결국 영화가 단순한 산업이나 기술의 측면만으로는 접근할 수 없다는 것을 입증시켰다고 할 수 있다. 당시 한국 영화가 국제영화제에서 '수상'할 수 있는 방법으로 거론되는 것은 영화 자체가 가지고 있는 미학이나 예술성에 대한 성장과는 거리가 먼 실무적인 방법이나 전략들이었고, '영화'가 담을 수 있는 내용적, 미학적 측면은 그리 중요하게 고려되지 않았다.²⁰⁾ 해외에서

고 자비 출품한 작품이 입상하면 망신'이기 때문에 금지해왔던 것을 영화진흥공사가 처음으로 허용한다.(『동아일보』, 1981.12.10.) 결국 두 작품은 모두 베를린 영화제에 출품되고, 영화진흥공사가 우려했던 대로 <앵무새 몸으로 울었다>는 예선에서 탈락하고, <만다라>는 본선에 진출한다.

- 19) 이는 당시 대중상이라는 한국 영화의 중심 영화제의 심사에 불신을 표하게 된 중요한 사건이기도 했다. 작품상을 뽑을 때에는 <앵무새 몸으로 울었다>에 한 표도 주지 않았던 심사위원들이 베를린 영화제 출품 때에는 해당 영화에 만장일치로 합의하면서(『영화심사 어딘가 허접 있다』, 『경향신문』, 1982. 2.1.), 어떤 것이 진짜 심사결과인지를 믿을 수 없게 만들었던 것이다. 대중상의 심사가 '어느 영화가 좋은 영화인지조차 알 수 없을 만큼 가치관이 흔들리고 있는 인상을 줄' 때, 이 허접 많은 심사결과를 뒤엎은 <만다라>는 그만큼 더 우수한 영화로 간주될 수 있었다.
- 20) 인기 있는 배우와 실력 있는 영화인들로 대표단을 구성해야 한다는 식의 논의부터, 부족한 영화외교를 보완하고, 정책적인 측면에서 지원에 나서야 국제영화제에서 주

수상한 영화들은 거의 수입되지 않았고 수입되었다 해도 개봉관을 찾지 못해 어떤 경향인지 알 수도 없는 상황에서,²¹⁾ 무조건적인 국제영화제에의 출품은 사실상의 기준을 마련하지 못한 채, 한국의 서열을 과시할 수 있는 방법만이 선택되었던 것이다. '세계 속의 한국 영화'의 영화적 미학에 대한 논의는 전혀 이루어지지 않았던 그때, 일련의 잡음을 뚫고 베를린 영화제에 진출한 <만다라>는 새로운 방향을 제시해주었다고 할 수 있다. 두 승려의 구도(求道)를 중심에 둔 <만다라>는 삶에 대한 철학적 사유와 삶의 방식에 대해 묻고 있었고, 이 영화가 보여주는 풍경들은 '한국'의 그것이라고 불리기에 적합했다. <만다라>는 영화가 결국 예술이며, 그것이 담을 수 있는 철학적 깊이에 대해 논의할 수 있는 장을 새롭게 마련해야 한다는 것을 보여주었고, 이 영화를 만든 임권택에 주목하게 했다.

이처럼 세계 속 한국 영화에 새로운 화두를 던진 <만다라>는 다양한 욕망을 충족시킬 수 있었다. <만다라>는 국제영화제에 진출함으로써 국가적인 이미지를 쇄신한 것은 물론, 새로운 한국 영화의 발전과 발견을 언급할 수 있게 해 주었던 것이다. <만다라>에 쏟아진 찬사나 경외감 사이에서 무엇이 '한국'이라는 지역색을 드러내 주는 것인지, 불교적인 세계관과 승려의 구도가 왜 '한국적'인 것과 바로 연결되는지 등에 대한 의문은 크게 중요하지 않았다. 이후, 해외에 진출하게 된 한국 영화들이 대부분 <만다라>와 유사해지면서²²⁾ 그것이 곧 한국적인 것으로 자리 잡았고, <만다라>의 세계관이나 주제의식, 그리고 그것을 그려낸 임권택은

목을 받을 수 있다는 식의 논의는 지속적으로 이어졌다. 『조선일보』, 1979.7.21.; 『경향신문』, 1986.1.28.

21) 김정옥, 정보를 상실한 영화계, 『영화』 71호, 영화진흥공사, 1981. 5·6월호, 19면.
22) 1980년대 임권택과 신진 감독층은 국제영화제에서 수상을 이끌어내지만, 주요 테마는 불교적 소재의 철학적, 시각적 형상화로 1990년대까지 '영화제용 필름'으로 이어진다. 권혁주, 한국영화의 국제영화제 수상에 대한 질적 경쟁력 연구, 동국대 석사학위 논문, 1998, 34면.

한국 영화의 한 지표가 되었다. 덧붙여 <만다라>는 20여 년간 한국 영화를 찍어온 중견 감독의 성장을 보여주었다는 점에서도 중요한 작품이었다. 당시 대중의 흥미와 상당한 거리가 있던 소재를 선택한 임권택의 1980년대 영화들은 상업적으로 기울어져 있던 영화계, 즉 영화들을 단순한 소비재로 취급하면서 정책적인 문제와 함께 관객의 수준, 배급업자나 극장주의 문제 등으로 대변되는 한국 영화계의 고질적인 문제의 틀을 넘어서고 있었기 때문이다.

3. 상업영화와 거리를 둔 '순수한 한국 영화'에 대한 갈망

임권택이 1980년대가 시작하던 시점에 <만다라>로 보여준 성과는 당시 세계화를 지향하던 언론들이 주목하기에 충분했다. 이후 한국을 알릴 수 있는 임권택의 영화들이 국제영화제에서 출품을 요청받거나, 수상을 하고, 1989년 낭트영화제에서 임권택 감독의 회고전까지 열리는 일련의 상황들은 세계 속 한국의 위치를 더욱 공고히 할 수 있는 사건들이었음이 분명했기 때문이다. 1986년 아시안 게임 기념 영화를 찍을 때에도, 1988년 서울 올림픽 기념 영화제작 때에도 임권택은 '한국' 영화계의 대표로 호명되면서, 한 나라를 대표하는 인물로 자리 잡았다. 이쯤에서 이 모든 일들이 <만다라> 이후에 가능했다는 것을 다시금 강조하고자 한다. 이 영화는 단순히 잘 찍었거나 해외에 진출한 영화라는 의미를 넘어, 오랫동안 한국 영화계에 몸담았던 한 중견감독이 영화 산업에서 벗어나 자신의 고뇌와 그에 따른 성장을 증명하고, 한국 영화의 새로운 영역을 구축했다는 것을 보여줄 수 있는 작품이었기 때문이다.

현재까지도 임권택은 자신이 1960-70년대까지 찍었던 수많은 영화들에 대한 평가절하를 서슴지 않는다. 이 발언의 시작은 1980년대 중반으로,

임권택은 약 20여 년간 찍어왔던 자신의 1960-70년대 영화들을 '단연코 습작'이라 칭하면서 자신의 영화들에 명확한 분기점을 만들었다.²³⁾ 임권택은 자신이 어떠한 소신과 지향점을 가지고 의식적으로 찍은 영화와 그렇지 않았던 이전, 즉 그저 돈을 벌기 위해 찍었던 상업적 영화들과 그 이후를 명확히 구분하면서 상업적 가치를 위해 '일'해야 했던 자신의 과거를 부정하고자 했다. 임권택은 '나의 직업이 영화'라는 '내 삶을 자각하기 시작한' 작품을 <잡초>(1973)로,²⁴⁾ '내가 살고 있는 땅을 사랑하기 시작한 영화'를 <왕십리>(1976)로,²⁵⁾ '한국인의 정신세계', '한국적 깊이'를 드러내고자 했던 작품으로 <죽보>(1971)로,²⁶⁾ "이거다"라는 확신을 갖고 '제작자에게 찾아가 이 작품을 하겠다고 말한' 유일무이한 작품을 <만다라>로²⁷⁾ 들면서 자신과 자신의 작품들에 의미를 부여했다. 이 같은 구별짓기는 여기에서 벗어난 그의 전작(前作)들 보다 자신이 설정한 기점 이후의 작품이 진정한 자신의 작품이며, 이것은 일정한 상업적 구도에서 벗어난 '순수한' 영화라는 의미까지를 포함한다고 할 수 있다.

<만다라>는 바로 이 정점에 서 있던 영화였다. 자극적인 소재만 넘쳐날 뿐 충무로에는 영화다운 영화가 없어 관객을 잃어가고 있다는 비판이 날을 세울 때, 우수영화는 외화수입권을 얻어 돈을 벌기 위해 극장에 걸

23) 임권택·정성일 대담, 임권택은 말한다Ⅱ, 『한국영화연구1-임권택』, 정성일 편, 오늘, 102면. 이 발언은 임권택에게 관심이 집중되었던 1980년대 중반 시작된 것으로 『한국영화연구1-임권택』에서 처음 찾을 수 있다. 이후 상술하겠지만, 이 책은 현재까지 이어지는 '작가'로서의 임권택에 대한 적극적인 욕망을 드러내고 있으며, 임권택의 '습작'에 대한 발언도 비평가 정성일의 질문 속에서 구체화 되는 경향이 있기에, 면밀한 검토가 필요하다. 그러나 임권택의 이 대답은 이후 수많은 인터뷰에 동일하게 등장하며, 그가 기점으로 삼은 영화들은 실제 그의 이전 영화들과 분명한 차이를 보인다. 이는 점에서 중요하다. 현재까지도 자신의 1960-70년대 영화들을 언급하거나 회고 전에 대해 불편한 심기를 보이는 것에서도 드러나듯, 이 같은 임권택의 발언은 사후적이라기보다 자신 스스로의 성찰이었다고 할 수 있다.

24) 임권택·정성일 대담, 위의 글, 102면.

25) 임권택·정성일 대담, 『임권택은 말한다Ⅲ』, 위의 책, 정성일 편, 오늘, 145면.

26) 임권택·정성일 대담, 위의 글, 152면.

27) 임권택·정성일 대담, 『임권택은 말한다Ⅰ』, 위의 책, 정성일 편, 오늘, 48면.

리지 않을 것을 알면서도 만든다는 인식이 팽배해 있을 때, 과거 이 비판들을 모두 경유하는 영화를 만들었던 임권택은 전혀 다른 영화를 통해 의외의 결과를 이끌어냈던 것이다. 먹고 살기 위해 영화를 찍어야 했던 자신의 과거에서 벗어나 고민 끝에 스스로 선택하여 만들었다던 이 작품이 평단의 찬사를 받고, 유럽에 알려지면서 임권택은 진정한 영화를 찍겠다던 자신의 말을 입증한 셈이었다. 이로써 스스로의 영화에 대한 성찰의 시작이자 끝에 놓였던 <만다라>는 상업성에서 벗어난 한국 영화의 순수성을 보여줄 수 있는 중요한 지표가 될 수 있었다. 사실상 '순수한 임권택'과 '타락한 임권택'²⁸⁾으로도 칭할 수 있는 이 구도는 <만다라>를 통해 '순수한 임권택'이 옳은 것이자 인정해야 할 것으로 긍정되고, 이후부터 그가 만든 영화들은 자본을 크게 의식하지 않고 만들어지는 순수한 한국 영화로 평가할 수 있게 된다.

임권택이 1980년대에 이미 중견감독이 있었다는 점 역시 '순수한 한국 영화'에 대한 인식을 강화시킬 수 있는 요인이었다. 1960년대부터 중요하게 언급되던 대부분의 감독들, 신상옥이나 유현목, 이만희 등을 영화계에서 만날 수 없었던 상황에서²⁹⁾ 해방 이후 한국 영화의 형성을 바라봐 온 한 중견감독의 자의식은 곧 한국 영화 전체에 대한 나름의 반성이자 비판이기도 했다. 임권택이 제작사에 돈을 벌어주기 위해 한 해에도 몇 편

28) 정성일은 임권택이 <장군의 아들>(1990)을 찍은 것에 대해 '상업영화의 세계로 돌아갔다'고 표현한다. 이 영화들에 대해 어떤 편견 없이, 즉 '순결한 임권택과 타락한 임권택'이라는 이분법 없이 보아야 한다고 이야기하지만 '솔직히 말하면' '아직도' '상업영화로 돌아간' '대목을 잘 이해할 수 없다'는 표현은 분명히 이분법적이다(임권택·정성일 대담, 『임권택이 임권택을 말한다2』, 현실문화연구, 2005, 25면, 176면). 이 같은 정성일의 표현은 사실상 1987년 당시 대담 당시 욕망의 확장이라고 할 수 있다.

29) 신상옥은 영화 스튜디오 시스템을 만들었지만 검열의 문제로 신필름 등록이 취소되면서 위기를 겪고, 이후 납북되었다가 1988년에야 귀환한다. 유현목은 1980년 <사람의 아들>을 찍은 후 1995년까지 한 편의 영화도 만들지 않았으며, 이만희는 1970년대 중반 갑작스레 타계한다. 앞서 언급했듯이 1960년대부터 베니스 영화제나 칸 영화제 등에 이름을 보냈던 감독들은 스스로 사라지거나 노선을 달리하면서 영화계에서 사라졌고, 임권택은 유일하게 남은 중견감독이었다.

씩 마구잡이로 영화를 찍어 오던 1960년대를, 풍부한 자본 안에서 요구하는 대로 영화를 찍어주면 되었던 1970년대를 반성하는 것은 곧 영화계의 반성을 요구하는 것이기도 했다. 더군다나 사상 최악의 불황이라 불리던 1980년대의 영화계는 전 시대의 상황들을 그대로 이어받고 있었고, 이것은 한국 영화의 분명한 쇠락을 의미했다. 이 사이에서 이미 80여 편의 영화를 만들어 온 중견 감독이 자신의 과거 영화들에 거리를 두면서 새로운 영화적 인식을 이끌어냈다는 것은 자신 스스로와 억눌린 시대적 한계를 극복하면서 우뚝 선 장인으로서의 의미를 형성할 수 있는 것이었다.³⁰⁾ 그리고 고민 끝에 도달한 결과가 '한국'과 '민족'에 가 닿았다는 것은 그의 영화를 기존의 한국 영화들과 자연스럽게 구분 짓게 했으며, <만다라> 이후의 영화들 역시 그 증거로 받아들일 수 있었다.

1980년대 임권택의 영화들은 한국 영화의 고질병이라 일컬던 당시의 스토리 위주의 단일한 연출에서 벗어나,³¹⁾ 높은 영상미와 독특한 화면의 구성과 카메라 워크를 보여주었고 영화에서의 미학적 접근이 가능케 하면서 자신의 발언을 더욱 강화시켰다. 당시 영화는 컬러텔레비전에 밀려 이미 대중 매체적 성격을 잃어버리고, 개봉관의 흥행 순위 대부분을 차지하고 있던 할리우드의 외화나 그다음으로 많은 관객이 들었던 예로영화 변별점을 둘 수 있는 지표를 요구받고 있었다. 이때 새로운 화면을 제시한 임권택의 가치는 한국 영화의 미학적 접근에도 큰 화두를 던졌다고 할 수 있을 것이다.

30) 변인식은 임권택과 이두용을 비교하면서 두 사람은 오랜 기간 많은 장르의 영화수련을 쌓으면서 마치 할리우드에서 삼류 서부극만 수십 편 감독하면서 완벽한 테크니션이나 장인이 된 와일더와 같다고 이야기한다. 이때 이두용은 테크니션, 임권택은 장인에 가깝다고 평한다. 변인식, 『임권택·이두용 영화의 주제비교분석서론』, 『영화평론』 1호, 한국영화평론가협회 편, 1989, 330~331면.

31) 당시 프랑스의 한 영화관계자는 한국 영화는 주제가 비슷하고 국책영화나 여성용 멜로드라마가 대부분을 차지하고 있다고 보면서, 영화 독자적인 테크닉 부족을 가장 큰 문제로 지적한다(『동아일보』, 1982.6.2). 한국 영화계에서도 역시 영상미학을 위해 스토리에서 해방되어야 한다는 점을 영화 위기의 주요 대안으로 꼽는다(김수용, 앞의 책, 105면).

이렇게 임권택은 '순수한 한국 영화'를 실천을 보여준 감독이었다. 게다가 한국적이라는 수사가 어색하지 않을 만큼의 소재들과 주제의식은 임권택을 더욱 부각시켰지만, 이미 당시 영화들에 익숙해진 관객에게까지 그 힘을 미치지 못했다. 그러나 이제 '순수한 한국 영화'이자 '예술영화'의 반열에 오른 임권택의 영화들은 이러한 평가를 넘어서고 있었다. 1980년대에 들어 임권택이 실제로도 상업적 측면에서 자유로워졌던 것은 차치하고라도,³²⁾ 임권택의 영화를 기준으로 관객의 수준이 결정될 수도 있었던 것이다. 임권택의 영화에 관객이 들면 관객의 수준이 향상된 것으로,³³⁾ 만약 그 반대의 경우라면 국제사회에서 인정받는 영화를 내부에서만 모르는 안타까움으로 간주되면서³⁴⁾ 그의 영화는 새로운 기준을 마련하였다. 이렇게 형성된 임권택 영화의 특징들은 비평을 통해 영화이론을 개진하려던 이들에게, 한국영화만의 대표성을 찾으려던 이들에게 큰 영감을 주는 것이었다.

4. 영화시장의 위기와 대안으로서의 '한국적 작가' 형성

임권택의 진술, 그리고 그의 영화적 특징들은 기존의 충무로 시스템으

32) 임권택은 옛날에는 제작사가 의뢰해 온 작품으로 영화를 만들었지만 1980년대부터는 스스로 소재를 찾고 제작사가 응해주는 식으로 영화를 찍었다고 이야기한다. 김현경·데이비드 E. 제임스·김희진 역, 『임권택, 민족영화 만들기』, 한울, 2005, 345면.

33) 대중상 수상영화는 보통 흥행이 전혀 되지 않았지만, 관객의 수준 향상이 원인이 되어 최근 흥행한 영화 중 하나로 <만다라>를 꼽는다. 대중상 수상영화 "망한다" 정크스 개, 『경향신문』, 1981.10.28.

34) <만다라>를 본 후 크게 감명을 받아 한국 영화와 임권택에 관한 연구서를 낸 사토 다다오는, <만다라>가 당시 한국에서는 상업성이 없다고 판단돼 영화제작이 될 수 있을지를 고민했다는 것에 크게 놀랐다고 서술한다. 그는 이 작품이 한국 영화사에서 획기적으로 우수한 작품이라고 평한다. 사토 다다오, 고재운 역, 『한국영화와 임권택』, 한국학술정보(주), 2000, 156면.

로 대변되는 한국 영화의 상업주의와 값싼 대중의 영합주의를 비판하고 영화의 사회적 역할에 관한 것을 치열하게 고민하면서 자신들의 비평론을 만들어갔던 이들에게 중요한 논의 대상이 되기에 충분했다. 1970년대 후반 프랑스나 독일 문화원을 중심으로 한 영화감상클럽의 일원들은 당대 한국 영화계를 예민하게 바라보고 있었고, 제도권의 자본과 그것이 행사하는 힘으로부터 완전한 독립을 모색하면서 비평적 영화운동을 이끌어냈는데,³⁵⁾ 그들은 당대의 한국 영화와 거리를 두면서 새로운 대안을 찾고자 했다.

자본과 그것이 행사하는 힘으로부터 완전한 독립을 모색했던 비평적 영화운동은 '할리우드영화'가 한국 영화를 잠식해 들어가는, 넓게는 미국이 한국을 위협하고 지배이데올로기에 빠지는 상황을 '위기'로 인식하며 자신들의 목소리를 내기 시작한다.³⁶⁾ 게다가 1980년대에 들어서면서 지속적으로 문제가 되어온 미국영화시장의 개방은 영화법이 미국시장 개방을 더욱 원활하게 하는 방식으로 개정되면서, 사실상 한국 영화가 할리우드영화와 직접 대결해야 하는 상황을 불러들였다.³⁷⁾ 관객들이 외화에

35) 문제철, 「1980년대 이후의 영화비평과 이론의 흐름」, 유지나 외, 『한국영화사공부 1980-1997』, 이채, 2005, 209~210면.

36) 이때의 이 비제도권 영화운동은 두 개의 진영으로 나눌 수 있다. 하나는 대학영화운동 및 소집단 영화운동에 뿌리를 두고 있던 운동 진영, 다른 하나는 문화원 세대의 활동에서 이어져 나와 주류 상업영화를 벗어나 영화의 존재방식을 탐구했던 비평 진영이 그것이다. 이들은 서로 지향점이 다르긴 했지만, 공통적으로 제도권에서 벗어난 영화운동을 지향했으며, 당대의 한국 영화계를 위기로 바라보고 있었다. 김소연, 「민족영화론의 변이와 코리안 뉴웨이브 영화담론의 형성」, 『대중서사연구』 제12호, 대중서사학회, 2006, 295~298면.

37) 1962년의 영화법 제정 이후 4차 개정을 거쳐 온 영화법이 사실상의 통제를 중심으로 한 것이었다면, 1984년 12월에 개정된 제5차 영화법은 상당히 자유로운 영화제작 분위기를 불러왔다. 영화사의 등록을 허가가 아닌 등록제로 전환하고, 공영윤리위원회의 영화 사전심의제도를 폐지하는 등의 5차 개정영화법은 자유로운 영화 제작을 독려하는 것으로 간주되었다. 그러나 미국영화의 시장 개방 압력이 가시화되면서 1986년 12월 새로운 개정 영화법을 공포하기에 이르는데, 이때 외국영화사의 국내 영화업이 허용되었으며 수입편수 쿼터제 및 수입가격 상한제가 폐지되었고, 외국 법인이거나 미국영화수출회사, 미국 메이저 한국지사 등은 예탁금 납부를 면제받기에 이르

몰리거나 수입영화로 수익을 올리는 것, 그리고 이것이 할리우드영화로 인해 가능하다는 것은 다양한 비판 속에서도 영화 산업을 위해 어쩔 수 없다는 인식이 있긴 했지만, 한국 영화를 보호하는 법적 장치까지 풀려 버린 것은 이 무렵의 일이었다. '아편'인 할리우드영화가 자본의 힘으로, 충무로 영화를 넘어 민족 정체성을 유지하는 요소인 영화까지 희생양으로 삼았던 반문화적 조치³⁸⁾에 대해 그들이 대응책을 찾았던 것은 당연한 수순이었다. 바로 이때 당대의 비평가들이 함께하여 만들어낸 한 권의 책은 이 위기 속에서 그들이 어떤 식으로 한국 영화를 보존하고, 유지하려 했는지를 잘 보여준다.

60년대까지 이루어졌던 한국 영화사를 이어나간다는 의미에서 시의적절하다는 평을 받았던³⁹⁾ 이 책은 당시 영화계 참여 인력들뿐 아니라 비평가들까지 힘을 가세한 『한국 영화연구1-임권택』이었다. 정일성이나 송길한과 같이 임권택과 함께 작업했던 이들은 물론이고, 정성일, 김소영, 조재홍, 정재형, 배병호 등 당시 문화원을 중심으로 영화를 보고, 이론적 영화지식을 공유하던 비평가들, 국제영화제에서 임권택의 영화를 본 국외의 비평가들까지 이 책에 힘을 보태고 있었다. 출판사가 아닌 영화사가, 그것도 자비를 털어 당대의 영화인을 위한 서적을 내겠다는 결심을

다. 즉, 미국영화 개방을 위해 개정되었다고도 볼 수 있는 이 개정영화법은 1987년 7월 6차 개정법으로 공포되면서 할리우드 영화사가 국내에 직접 진출할 수 있도록 돕는다. 정중화·김영진, 「영화」, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 『한국현대예술사 대계V: 1980년대』, 시공아트, 2005, 212~223면 참조.

38) 삼성영상사업단 편, 『한국 영화 씻김』, 열린책들, 1995, 142면. 이 책은 1995년 장선우 감독이 한국 영화 100년을 기념하여 찍은 <한국 영화 씻김>이라는 다큐멘터리에 맞춰 발간된 책이다. 이 책에서는 1980년대 영화운동을 이끌었던 이들의 자취를 찾을 수 있는데, 이 책의 필진이나 이 책에 실린 글들은 1980년대의 영화운동론과 그리 멀리 떨어져 있지 않다.

39) 1987년 판영화사에서는 전문영화서적을 기획한다. 이후 출간된 이 책은 당시 판영화사의 대표였던 이장호 감독이 전 해 히트한 영화 <이장호의 외인구단>의 수익금을 털어 만든 것으로 딱딱한 연구서가 아닌 작업현장에서 함께한 동료들과 함께한 것이라는 점에서 중요하게 평가된다. 「영화계 증견 영화감독 연구서 냈다」, 『경향신문』, 1987.09.01.

한 것, 게다가 영화의 미학을 중요한 영화적 평가의 기준으로 삼고 있던 비평가들이 적극적으로 참여한 것은 대안적 한국 영화에 대한 갈망을 보여준 것이라 할 수 있다. 이 과정은 임권택을 선택하고, 그를 '작가'로 호명하는 방향으로 나아갔다.

상업적으로 활용되는 영화가 아니라 진지한 예술적 대상으로서의 영화를 정립하기 위해서는 작가라는 지표는 반드시 필요한 것이었다. 작가가 작품 내 작가의식을 담을 수 있는 이라면, 작가주의 영화에는 영화가 작가의식을 드러낼 수 있다는 매체라는 점을 함의하기 때문이다. 영화사적으로 씨네필들의 영화운동이 단순한 예술적 취미만이 아닌 저항문화의 성격을 띠고 있다는 점에 미루어 본다면,⁴⁰⁾ 그들에게 작가는 기존 한국영화가 가지고 있던 문제점, 즉 봉건적인 흥행자본의 극복을 가능하게 할 수 있는 상업주의 영화와 거리를 두면서도 순수하고 예술적인 가치를 보여줄 수 있는 운동의 일환으로 필요한 존재였다. 이들이 선택한 임권택은 한국 영화의 의미를 살리고, 영화 이론적 접근을 시도하는 데에도 매우 적절한 텍스트가 될 수 있었다.

이 책의 가장 첫머리에 놓인 이용관의 「작가의 이름-한국적 작가론을 위한 시론(1)」은 그런 의미에서 상징적으로 배치된 글이라 할 수 있다. 이 시기 이전까지 한국 영화에서의 '작가'는 사회적 리얼리즘을 바탕으로 한 비판의식, 혹은 상업성을 좇는 것이 아닌 예술적 소양을 강조하는 식의 주제의식을 통해 부여되는 이름으로,⁴¹⁾ 실제 작가론의 의미와는⁴²⁾ 상관

40) 문제철, 앞의 글, 213면.

41) 1950년대 중후반 영화비평이 활발해지기 시작하면서 나름의 비평적 지향점으로 형성된 정신주의는 코리언 리얼리즘이나 민족적 리얼리즘을 경유했다. 이는 상대적으로 자본과 기술이 부족한 영화산업의 조건에서 취할 수 있는 유일한 비평태도였겠지만, 이후 큰 변화 없이 영화비평의 주된 방향으로 유지된다. 문제철, 한국 영화비평의 정치적 무의식에 대한 연구, 『영화연구』 제37호, 한국영화학회, 2008, 116면.

42) 영화에서의 작가는 1920년대 무성영화 시대의 프랑스 영화 비평가들과 영화감독들에게 연원을 두면서 생겨난 용어이다. 작가는 여러 논쟁을 거쳐 1950년 이후 <카이에 뒤 시네마>에 의해 채택되면서 미장센의 개념과 스타일과 연결된다. 카이에 그룹

없이 한국의 감독을 평가하는 기준이었다. 그렇기에, 이론적 의미에서 영화작가론으로 학위를 받은 이용관의 글이 이 책의 서두에 놓였다는 것은 임권택을 기존의 '작가' 의미에서 탈피시키면서,⁴³⁾ '진정한 작가'로 호명하겠다는 의지를 보여주는 것이라 할 수 있다. 즉 특정한 미장센을 실현시키면서 스타일을 통해 영화적 성취를 설명할 수 있는 작가로서 한국의 영화감독을 발견하겠다는 명확한 의지가 드러나는 것이다. 그러나 1960-70년대에 이르는 기간 동안 80여 편의 방대한 영화를 찍어온 임권택은 공통적인 스타일이나 일관된 장르를 찾기에는 요원한 감독이었다. 임권택만의 것으로 호명할 수 있는 독특한 미장센 찾기에는 임권택은 분명 적합하지 않았고, 정확한 의미의 작가론을 바탕으로 임권택을 살펴야 하는 이용관이 당혹스러워했던 것은 물론이다.⁴⁴⁾

그럼에도 불구하고, 임권택은 작가로 규정된다. 임권택은 '4반세기 동안 그 험난한 총무로의 세계를 헤쳐 오면서 84편의 영화를 감독'하며 '현 영화계에 남겨진 극소수 중의 일 인'에 속한, 즉, '험난한 외중에 자신의 세계를 지킬 수 있'었던 '장인'으로서의 '작가'가 될 수 있었기 때문이다. 이론적으로 작가라는 명칭이 임권택에게 맞지 않는 것은 분명하지만, 그

덕분에 작가라는 용어는 미장센을 통해 감독을 식별할 수 있는 스타일을 지칭하거나, 완성된 영화뿐 아니라 시나리오에도 감독의 날인이 명백히 드러나는 식의 영화 제작을 지칭하게 되었다.(수잔 헤이워드, 이영기 역, 『영화사전』, 한나래, 1997, 279~280) 그리고 한국에서 이와 같은 이론적 의미에서의 영화작가는 1980년대에 비평가들에 의해서야 소개되었다고 할 수 있다.

43) 이러한 태도는 기존의 영화비평에 대한 반기로도 해석할 수 있다. 1980년대의 영화비평이 직면해 있던 문제는 한국영화의 전근대성을 어떻게 비평적으로 극복할까에 대한 것이었는데, 이 중 이영일을 위시한 민족주의 비평계열이 보여줬던 관념적 리얼리즘에 대한 비판 역시 포함되어 있었다(문제철, 앞의 책, 209-210면.). 앞서 언급했던 이영일을 시작으로 정립된 '작가'의 의미에서 벗어나 이들이 보여주고자 했던 '작가'의 정립은 그런 의미에서 비평운동의 하나로 볼 수 있을 것이다.

44) 임권택의 영화를 보면 표면상의 결과로 작가를 논할 수조차 없다고 표현하거나, 딱히 시대적 주기적 장르 경향이 발견되지 않기에 작가론으로 대하기 어렵게 한다는 표현, 임권택을 연구한다는 사실이 지금까지 자신의 관점에서는 전혀 뜻밖의 사건이라는 등의 표현은 임권택의 '작가론'이 얼마나 지난한 것이었는지를 짐작케 한다. 이용관, 「작가의 이름-한국적 작가론을 위한 시론(1)」, 정성일 편, 앞의 책, 9~39면.

가 경험하고 맞닿아 있던 영화적 궤적은 분명 인정할만한 것이라는 점을 승인하면서 사실상 그들이 원하고 있던 이론적 작가의 정립과는 거리를 둔 셈이다. 그러나 1960-70년대를 거치며 주목받았던 감독들이 1980년대에 들어서 상당수 사라지거나 자신들이 걸어오던 경로를 변경했던 상황에서 약 80여 편의 영화를 20년 넘게 찍어온 유일한 중견 감독의 발견은 곧 한국 영화사 자체로 대체될 수 있었다. 임권택은 위험하면서도 지난했던 영화계에서 살아남았다는 것, 그리고 작품을 만들어갔다는 것 자체로 '작가'의 의미를 부여받을 수 있었던 것이다.

이렇게 '작가'가 된 임권택의 영화들은 이제 '작품'으로 다시 호명되면서,⁴⁵⁾ 이론적으로 세밀하게 설명되기 시작한다. 임권택의 영화들은 인상 비평을 넘어 시퀀스나, 쇼트분석, 형식주의, 정신분석적 방법론 등의 이론적인 방식을 통해 기존의 한국 영화들과는 전혀 다른 미장센을 보여준 작품으로 자리 잡는다. 이 같은 비평방식은 영화를 영화 그 자체로 보아야 한다는 자신들의 비평적 신념의 실천이라고 할 수 있겠지만, 한편으로는 임권택의 특징을 이론적으로 설명해내고 작가로서 위치 짓기 위한 적극적인 과정으로도 볼 수 있을 것이다. 한 명의 비평가가 한 편의 영화를 맡아 촘촘히 해석하고 있는 평문들은 비록 명확한 의미에서의 작가를 발견할 수는 없었지만, 그의 영화들 사이에서 어떠한 특징들이 분명 있다고 믿고 싶어하는 욕망을, 그리고 그렇게 임권택의 영화를 읽어내려는 노력을 보여주고 있다.

또한 이 책에서 임권택을 유럽의 영화인들과 동일 선상에 두고, 한국 영화의 예술성을 설명하고 싶어 하는 욕망이 적극적으로 포착되는 것도 살펴보아야 할 지점이다. 그들은 유럽영화를 할리우드 영화와 정 반대편

45) 임권택은 자신이 영화를 배웠던 정창화 감독의 영화를 흥행으로 목표한 '영화'였을 뿐, '작품'은 아니라고 선을 긋는다. (임권택·정성일 대담, 임권택은 말한다 I, 정성일 편, 위의 책, 41면) 이후에도 임권택은 흥행감독, 상업영화감독 등과 예술영화감독을 분명하게 구분한다.

에 있는 것으로 보고 일종의 대안으로 간주했는데, 임권택에 대한 이 같은 의미부여는 그들이 임권택의 영화를 한국 영화의 한 대안이자, 지향점으로 보고 싶어 했다는 것을 다시 한 번 확인시키는 것이기 때문이다. 임권택의 영화들이 유럽의 영화이론으로 설명되는 것은 물론이거니와, 대담의 방식에서도 이는 뚜렷이 드러난다. 정성일의 경우, 임권택 영화의 편집이나 조명, 쇼트 분할 등을 이야기하며 끊임없이 유럽 영화인들의 이름을 거론한다. 편집에 대한 '푸도푸킨'의 언술, 리얼리즘에 대한 '바쟁'의 말들, <카이에 뒤 시네마>의 홍콩 영화의 언급이나 타르코프스키의 <희생>의 장면 등 유럽 영화계의 언급들 사이에 임권택은 자리한다. 가령 '바쟁의 표현을 빌려 리얼리즘이 현실에서 제기되는 문제를 영화감독이 피하지 않고 화면에 자리매김을 하는 것이라고 한다면 당신을 리얼리즘 계열의 감독이라고 생각해도 괜찮겠습니까?' 라는 질문에 '그래도 될 것입니다(후략)'⁴⁶⁾라는 답변이 덧붙여지는 순간, 임권택은 앙드레 바쟁이 이야기하고 있는 리얼리즘을 실천하면서 현실의 문제를 발견하는, 바쟁과 동일 선상의 작가로 자리하고⁴⁷⁾ 그들이 지향하는 유럽영화만큼이나 우수한 한국 영화, 혹은 작가가 만들어지는 것이다.⁴⁸⁾ 일종의 운동이라고도 할 수 있는 비평가들의 실천은 이렇게 실현되고 있었다.

이 책을 통해 임권택의 영화들은, 거의 한 번도 평가된 적 없었을 데뷔작을 포함한 모든 작품들이 그 당시의 영화적 상황과 기술, 촬영방식이나 배우, 편집이나 동시녹음 등 영화계의 사적 궤적으로 꿰어지며 의미

46) 임권택·정성일 대담, 『임권택은 말한다 I』, 정성일 편, 위의 책, 47면.

47) 『한국영화연구 I 임권택』이 출간되고 약 15년 후, 정성일과 임권택의 대담을 묶은 『임권택이 임권택을 말한다1,2』가 출간된다. 이 책은 구성이나 대담의 내용이 크게 달라지진 않았지만, 위와 같은 질문들은 모두 삭제되어 있어 이 같은 욕망이 지극히 1980년대적이라는 것을 보여준다.

48) 80년대 초반에 젊은이들이 꿈꾸었던 진정한 영화는 프랑스와 독일 등의 서구영화였고 80년대 중반에는 교과서에 적혀 있는 고전들이었으며, 후반에는 운동의 도구인 영화들이 있었다(김영진, 『70-90년대 시네마테크: 80년대』, 『씨네21』, 1998.8.) 임권택 영화에 대한 비평가들의 욕망은 이 경로 속에서 움직이고 있다고 할 수 있다.

를 가지게 된다. 그에게 부여된 미장센의 수려함 등이 그를 '작가'로까지 호명할 수 없다는 사후의 비판들은⁴⁹⁾ 당시의 욕망이 얼마나 강렬한 것이었는지를 분명하게 보여준다. 이처럼 임권택은 상업적인 틀을 완전히 벗어난, 그리고 예술적 영화를 찍는 작가로 다시 태어날 수 있었다. 이와 같은 과정들은 이후 더욱 적극적으로 변주되면서 '한국적 작가'에 의미를 덧붙이고 있다. 그가 찍기 싫어 도망 다녔다던, 그러나 액션영화를 다시 한 번 만들고자 찍었던 <장군의 아들>이 민족적 서사의 한 방식으로 읽히는 것도, 그리고 이것이 상업영화로의 타락이 아니라 이제 관객을 끌어들여 흥행까지 할 수 있는 영화감독으로 긍정되는 것도,⁵⁰⁾ 바로 이 경로와 맞닿아 있다. <서편제>가 한국적 한을 정확하게 짚어냈다는 것이나 <취화선>으로 한국의 미를 가장 유려하게 보여줬다는 평가들은 임권택이기에 가능한 것이며, 이것에 의심의 여지가 없었던 이유가 여기에 있다.

5. '불쌍한 땅'에 대한 인식과 영화의 정형화

49) 이용관과 이효인은 작가로 호명하는 자체가 당대의 역사주의적 맥락에 있다는 점을 간과하지 말아야 한다고 본다. 작가로 호명하는 것은 작품이 나온 역사·사회적, 정치적 배경과 작품과의 관계 안에서 일차적으로 진행되고, 이후 하나의 역사로 축적되면서 비평적 권력을 통해 가능하기 때문에 동시에 한계를 지닐 수밖에 없다는 것이다. 특히 임권택의 롱테이크에 주요한 의미를 부여한 것은 당대 비평가의 욕망이 기법에 투사된 것으로 임권택이 사용하고 있는 롱테이크는 실상 이론적 관점에서 롱테이크의 작가로 부르기에 부족하다는 점에 주목한다. 앞서 이야기했듯이 이용관은 『한국영화연구1-임권택』에서 고심 끝에 임권택을 작가로 인정한 바 있는데, 기법에 한정되어 있긴 하지만 그 이후 이 같은 논의를 진행한 것은 당시의 작가라는 것이 당대의 욕망의 집약체였다는 것을 인정한 것이라 할 수 있다. 이용관, 『임권택의 롱테이크에 나타난 표현적 기능: 후기 구조주의의 주체이론을 중심으로』, 『영화연구』 제10호, 한국영화학회, 1995.; 이효인, 「속류이론과 임권택의 작가 문제」, 『공연과 리뷰』, 현대미술사, 1995.

50) 「<장군의 아들> 방화 흥행기록 초읽기」, 『경향신문』, 1990.8.31.

임권택의 변화와 국제영화제에서의 인정, 비평계의 적극적인 의미부여 등은 임권택이 곧 한국 영화라는 규정을 더욱 공고히 할 수 있었다. 1980년대부터 이어지는 고전, 판소리, 불교적 세계관, 유교적 전통 등은 곧바로 한국적인 것으로 치환되었고, 그것은 그리 이상한 일이 아닌 것처럼 생각되었다. 그러나 임권택이 유독 특정한 서사를 재생산하면서 자신의 세계를 만들어낸다면 문체는 달라진다. 그가 생각하고 있는 '한국'과 '민족' 과연 무엇인지에 대해 생각해보아야 하기 때문이다.

임권택은 <만다라>를 찍은 후 그의 작품 <불의 딸>(1983)과 <씨받이>(1986)를 국제영화제를 겨냥해 만든 작품이라 이야기한다.⁵¹⁾ 국제영화제라는 용어에서 보여주듯, 그는 이 두 영화에서 비슷한 시기에 찍은 여타의 영화들, 가령 <오염된 자식들>(1982), <아벤고 공수군단>(1982), <안개마을>(1982) 등이 보여주는 것과는 전혀 다른 세계를 보여준다. <불의 딸>은 기독교 집안에서 안정을 느끼던 주인공이 자신을 구원해 달라는 한 여인의 혼령을 통해 자신의 뿌리가 무속신앙이라는 것을 느끼고, 고향으로 돌아간다는 이야기를 담고 있으며, <씨받이>는 한 양반 집안에 씨받이로 들어간 여인이 양반과 사랑에 빠지면서 버림받고 아이도 빼앗기며 자살에 이르게 된다는 내용이다. 즉, '국제'에 한국을 알릴 수 있는 방식으로 임권택이 선택한 것은 무속이나, 산수, 한복이나 굿판의 화려한 색채나 동양 여성의 몸이었던 것이다.

흥미롭게도 이 작품들은 당시 베니스 국제영화제에 진출했던 이두용 감독의 <피막>(1981)과 역시 이두용 감독이 한국 영화 최초로 칸 영화제 비경쟁부에서 주목할 만한 영화로 선정되고, 시카고 국제영화제에서 최우수 촬영상을 받았던 <여인잔혹사-물레야 물레야>(1983)와 그 소재나 이야기를 풀어가는 방식이 유사하다. <피막>은 전염병으로 아들이 죽어가는 집안의 비밀을 무속인이 파헤치는 과정에 중심을 두고 있으며, <여

51) 임권택-정성일 대담, 『임권택은 말한다 IV』, 정성일 편, 앞의 책, 224면.; 『매일경제』, 앞의 인터뷰.

인잔혹사-물레야 물레야>는 대를 이어야 한다는 유교관념 속에서 한 여인이 씨내리를 한 후 남편에게 버림받고 자살에 이른다든 내용으로 <피막>과 <불의 딸>, <여인잔혹사>와 <씨받이>는 비슷한 쌍을 이루고 있었다.

중요한 것은 이 두 작품이 얼마나 유사한가가 아니라, 임권택이 국제영화제를 겨냥해 찍은 영화들이 이미 국제영화제에서 상을 받았던 작품들과 유사한 형식을 띠고 있었다는 점이다. 당시 이처럼 지역성을 내보이고자 했던 움직임은 일대 붐으로 작용했다. <여인잔혹사 물레야 물레야>의 해외 진출은 이후 이장호의 <어우동>(1985)이 아카데미에 출품되면서 동양적인 것에 대한 일련의 도식이 만들어졌던 것이다. 이 유사한 소재들은 곧 서로를 견제하면서도 상호작용하며 해외진출을 노렸으며, 이것이 지향하는 것은 결국 셀프오리엔탈리즘이었다. 원색적이고 화려한 곳이나 여성의 몸 등은 동양의 신비로움을 드러내기에 적합한 소재들이었고, 이 영화들 사이에 임권택 역시 자리하고 있었다. 결국 이는 서구에서 원하는 그 이미지들에 따라가고 있었다는 것이며, 스스로를 내면화하는 데에도 중요한 요소로 작용했다는 것을 보여준다.

그럼에도 불구하고, 임권택은 위의 감독들과 다르게 ‘한국인이 갖는 토양이 밖에 사는 이들에게 호기심을 유발시킬 수 있을 것이라는’⁵²⁾ 자신의 생각을 관객들에게 인정받는 감독이 되었다. 이는 임권택이 한국적인 정서를 보여주는 것에 있어 특정한 양식이 있다는 것을 내면화하는 것을 넘어, 그것이 일정한 공감을 불러일으켰다는 것을 의미한다. 즉, 임권택은 ‘바깥’에서 규정된 ‘동양적인 것’에 대한 관심을 다양한 변주를 통해 ‘한국적인 것’으로 이행시키면서 관객들을 설득했던 것이다. 그렇다면 임권택이 생각한 ‘우리 것’이 무엇이기에 공감을 끌어낼 수 있었을까. 이는 <불의 딸>과 <씨받이> 중 <씨받이>만이 해외에 진출한 후, <씨받이>

52) 임권택·정성일 대담, 위의 글, 224면.

와 같이 여성의 육체가 훼손되고 스스로 타락하면서 한 민족의 삶과 죽음, 흥망성쇠의 장소가 되는 수단으로서의⁵³⁾ 서사가 <길소뜸>(1985), <티켓>(1986), <아다다>(1987)에 이어 1990년대의 <서편제>(1993), <노는 계집창>(1997)에 이르기까지 폭넓게 이어진다는 점에 주목해야 해결할 수 있을 것이다.

임권택은 왜 이러한 방법을 택했을까. 과연 임권택이 생각한 ‘우리 것’은 무엇인가. 새삼스레 임권택의 나이를 생각해 보면,⁵⁴⁾ 그가 살아오면서 바라봐야만 하는 상황들을 떠올릴 수 있을 것이다. 해방 후 자신과 가족들이 좌익분자로 낙인찍히고, 이것을 피하기 위해 무작정 부산으로 내려가 가난 속에서 방황하던 유년기, 배고픔 때문에 영화관에 들어가 일을 시작했던 임권택의 삶은 식민지시기에 태어나 해방을 겪고, 좌우 이데올로기 사이에서 고통받았으며, 참혹한 전쟁을 겪고, 5.16까지를 바라봐야 했던 민족의 고통을 고스란히 가지고 있었다. 이러한 그의 삶은 그가 자신의 나라를 ‘불쌍한 땅’이라고 지칭하는 것을 부정할 수 없게 만든다.⁵⁵⁾ 바로 이 지점, 내 나라를, 그리고 이 시간을 겪어온 이들을 ‘불쌍한’ 땅이자 민족으로 간주하며 영화를 만들어 온 임권택에게 민족이라는 것은 이성으로 판단하거나 설명할 수 없는 것들이었다. 이것은 영화 속에서 늘 실체가 모호한 애잔함과 순수성에 대한 지향으로 드러났고, 여성은 그것이 그려지는 곳이었다.

53) 주유신, 앞의 글, 79면.

54) 임권택은 1934년생이다. 자료에 따라서는 1936년, 1938년생으로 되어 있기도 하지만, 1934년 11월 2일생이다. 임권택·정성일 대담, 『임권택이 임권택을 말하다 1』, 현실문화연구, 2005, 25면.

55) 임권택은 <중언>(1974)으로 1974년 대만 아시아영화제에 참석하게 된다. ‘빨갱이의 아들’로 암묵적인 연좌제 아래에 있던 임권택은 여권을 받고 도망갈 수 있었다고 생각하지만 비행기에 오르고, 다른 나라의 언어 사이에서 한국어와 한국인이 사라지는 순간 자신이라도 이 남들이 보기에 ‘딱하기 그지없는 불쌍한 나라’를 사랑해야겠다는 생각을 하고, 이후 영화를 통해 이를 보여주겠다는 결심을 했다고 회고한다. 내 인생을 바꾼 순간, 『동아일보』, 2012.6.30.; 임권택·정성일 대담, 위의 책, 305면.

어딘가로 팔려가거나 희생되는 여성 인물들과 그녀들이 기다리는 구원자, 혹은 그들이 도달하고자 하는 순수한 어떤 곳은 바로 이러한 의식 속에서 슬픔으로 대체될 수 있었다. 그의 영화에서 여성들은 아기를 낳기 위해 팔려가고, 예술적 경지에 도달하기 위해 희생되기도 했으며, 돈에 의해 버려지기도 한다. 이러한 서사가 중심에 놓이지 않더라도, 늘 반복되며 등장하는 여성들에 대한 안타까움은 그가 생각하는 '불쌍한 땅'의 모습으로 쉽게 대체될 수 있었다. 실상 과거부터 반복되어 모티브로까지 지칭할 수 있는 이러한 구도는 여성이 팔리거나 사용될 수밖에 없는 그 현실을 아픔으로 규정하고, 여성에 대한 구원(자)을 순수이자 정의로 대체할 수 있으며, 그녀가 겪는 고난과 역경의 선정성은 흥미를 끌기에도 충분했기에⁵⁶⁾ 자주 활용될 수 있었다. 그가 정의내리고 있는 '불쌍한' 조국은 바로 이 과정을 통해 '민족의 정수'로 나아갈 수 있었던 것이다. 임권택의 영화들이 민족의 삶과 정서의 정수를 보여주고 있다는 평가를 내린다면 결국 불쌍한 땅의 나약한 역사에 합의했다는 것과 다르지 않다.

이는 최근야 임권택에게 가해진 비판처럼 보이지만,⁵⁷⁾ 사실 당시에도 적극적인 해명을 요구받은 부분이였다. 임권택은 1987년 현역 감독으로서 거의 유례없이 영화를 공부하는 학생들과 함께 자신의 영화를 보고 인터뷰를 할 기회를 가진다. 이때 학생들과 함께 봤던 영화는 <씨받

56) 사실 이러한 서사는 1930년대 대중극에서부터 흔히 볼 수 있는 방식이었다. 특히 농민극에서 많이 나타난 이 구조는 한 가족의 '딸 팔기' 모티프로 붕괴되는 식민지 농촌의 모습을 보여주면서도, 이를 구원하려는 적극적인 의지를 지닌 인물을 통해 현실 비판적 의지를 지니고, 이 모티프 자체가 지니는 갈등의 고조와 이별의 슬픔, 가족의 해피엔딩에 대한 갈망으로 대중극의 전형적인 서사로 자리 잡을 수 있었다(양승국, 『1930년대 농민극의 딸 팔기 모티프의 구조와 의미』, 『한국근대극의 존재형식과 사유구조』, 연극과 인간, 2009, 135~160면). 결국 임권택이 취한 방식은 1930년대의 식민지 속에서 붕괴되는 조선을 바라보던 시선에서 그리 멀지 않다고 할 수 있다.

57) 대표적으로 앞에서 언급한 주유신과 유현미의 논의를 들 수 있다. 주유신은 임권택이 여성에게 폭력적인 방식으로 민족의 흥망성쇠를 짐 지우고 있다고 보고 있으며, 유현미는 임권택이 성취하고 있는 인본주의가 여성인물들에게는 전혀 해당되지 않는다고 이야기한다.

이>와 <티켓>(1986)이었는데, 영화상영 후 영화 속 여성들이 모두 힘겨운 상황에 굴복하거나 자살을 하고, 미치는 등 설정의 의도가 무엇이었는지에 대한 질문을 받는다. 임권택은 여성이나 어느 특정인의 얘기를 하고자 하는 것이 아니라 사람이 살아가는 얘기를 진실로 그리고 싶었을 뿐이라고 대답하지만⁵⁸⁾ 여기에서 굳이 여성이어야 했던 이유에 대한 답은 찾을 수 없다. 이처럼 분명한 문제제기가 있었음에도 임권택은 이 부분을 그리 크게 받아들이지 않는다. 오히려 내면화하면서 그것이 보여주는 세계를 더욱 다져나갔고, 감성적인 측면에서의 습득이 강화될 뿐이었다.⁵⁹⁾

잠시 임권택의 영화들 중 대표되는 한 장면을 떠올려보자. <서편제>의 한 장면, 시골의 길을 가로지르며 흘러나오는 진도아리랑, 소박한 한복에 복을 치며 마치 축세처럼 아픔을 감추려는 이들의 이 노랫소리는 5분여의 롱테이크 속에 진행된다. 임권택 영화의 집약체처럼 보이는 이 장면으로 임권택은 한국의 이미지를 구축해냈다. 마치 비평가들이 그에게 쏟아내었던 미장센의 의미화, 롱 쇼트와 롱 테이크의 적절한 활용은 한국의 풍경(특히 길) 속에 여성을 감추고, 판소리 등의 전통가락을 활용한 BGM으로 덮으면서 한 여성을 통해 민족에 대한 안타까움을 강화시키면서 최대한 아름답게 '한국다움'을 만들어냈다. 동양화도, 한복도, 한국의 산수도 이 부분에 충분한 기여를 할 수 있었다. 이 과정은 셀프오리엔탈리즘을 강화하면서 대상화 되는 여성을 통해 손쉽게 애잔함을 끌어내 감성적으로 젖어들 수 있는 요소들로 가능한 것이었다.

58) 이연호, 임권택 감독과의 하루 그리고 감독의 목소리, 정성일 편, 앞의 책, 336면.

59) 이러한 이유로 그의 말과 작품의 괴리가 생긴다. 가령 <씨받이>는 '죽은 자가 산자를 지배하던 유교사회'라는 자막으로 시작해 '남성 중심사회가 낳은 비극'이라는 자막으로 끝나는 영화이다. 자막대로라면 '남성 중심의 유교사회'를 비판하려는 의도로 읽힐 수 있다. 그러나 임권택은 이 영화에서 찍고 싶었던 것이 '선조들의 기쁨'이라고 이야기한다. '한국인이 가질법한 정서'를 담고 싶었으며, '송조(崇祖)사상이 배어있는, 비인간적인 세월을 살더라도 우리가 갖고 있는 '우리의 아름다움'을 이 영화를 통해 보여주고 싶었다는 것이다(임권택·정성일 대담, 임권택은 말한다IV, 정성일 편, 앞의 책, 236~237). '정신적인 점에서 아름다운 것이 정말 아름다운 것이라고 생각'한다는 그의 말에서 과연 그가 생각하는 아름다움이 무엇인지는 알기 힘들다.

6. '국민감독'의 무게를 덜어내기 위하여

올해 개봉한 임권택의 102번째 영화 <화장>(2015)은 1980년대 이후 임권택의 영화 중 가장 손에 꼽을 변화를 보이는 영화이다. 생각해보면 임권택은 1980년대 이후의 영화들에서 동시대를 그려낸 적이 거의 없다. <만다라>에서 보여주는 두 승려의 구도(求道)는 당연히 현실을 속세로 보기에 가능한 것이었으며, <씨받이>나 <아다다>가 당대와 거리를 두고 있는 것은 말할 것도 없다. <길소뜸>은 과거의 회상 속 전쟁으로 인해 현재의 갈등이 빚어지며 <티켓>의 매춘부들은 각기 자신이 돌아가고 싶어 하는 과거, 혹은 순수한 지향점들을 가지고 있다. 이처럼 임권택은 그때의 그 감성, 혹은 그 언젠가의 그 모습들 속에서 한국적인 것을 찾아왔고, 오랜 기간 이것은 암묵적으로 받아들여졌다. 그의 작품이 해외에 나가 그가 원하는 내셔널의 의미를 획득했다면 이것은 아마도 현재의 관객들은 쉽게 알 수 없는 어떤 노스탤지어로의 회귀일 것이다. 그러나 <화장>의 이 같은 특징은 임권택이라는 거장 감독이 김훈이라는 거장 소설가의 작품을, 영화만 찍어온 또 다른 거장 안성기를 통해 그려지고 있다는 의미화 속에서 그리 크게 주목받지 못했다.

이처럼 임권택의 영화는 그의 영화보다 그의 이름으로 먼저 압도되었다. 그리고 이것이 가능하게 했던 것은 한 시기의 욕망들이 마주한 결과였다. 1980년대의 임권택은 당대의 욕망들을 실현시킬 수 있는 많은 요소를 지니고 있는 감독이었다. 임권택은 국제적 위상을 높이는 데에도, 그리고 그것을 예술적 경지로 끌어올리는 데에도 자신의 이름을 내놓을 수 있는 감독이었던 것이다. 1980년대가 만들고자 했던 '한국 영화'는 임권택을 통해 국제 사회에 알려졌고, 그것이 곧 한국적인 예술로 자리 잡게 되었다. 다양한 수상경력과 그의 작품이 지니고 있던 이전과는 다른 주제 의식은 상업영화와의 거리를 두고자 했던 비평계에도 흥미로운 텍스트

가 될 수 있었다. 당대를 위기로 인식하고 있던 비평 진영에서는 임권택이 가지고 있는 역사적, 미학적 의미를 바탕으로 '작가'로 규정하면서 자신들의 욕망을 실현시키고자 했다. 임권택의 영화들은 이 시기 재발견되었고, 그만큼 명확한 자리를 점하게 된다. 이 과정에서 임권택은 자신이 생각하고 있던 민족적 정취를 뚜렷이 드러낼 수 있는 미학과 서사를 습득하며, 한편으로 분명한 자신의 욕망을 드러내기도 한다. 여성을 통한 애잔한 민족 만들기는 공유되는 슬픔 속에서 쉽게 우리 것으로 받아들여졌다.

해방 후 한국 영화사를 함께한 감독, 그리고 100여 편이 넘는 영화를 지금까지 찍어온 감독이 주는 아우라는 그 자체로 많은 요소들을 삭제해 나갔다. 이것은 그가 처음부터 주목받은 감독이 아니라는 것을, 긴 시기 현재의 임권택으로 대표할 수 있는 영화들과는 전혀 다른 영화를 찍어왔다는 사실 등을 잊게 했다. 당연히 그가 찍어온 다양한 종류의 영화들을 '임권택다운 것'과 그렇지 않은 것으로 구분할 필요는 없다. 오히려 이러한 이분법은 좀 더 꼼꼼히 살펴야 한다. 임권택에 대한 현재의 믿음은 1980년대의 독특한 전회를 통한 것이었기에, 약 30여 년이 지난 현재에는 그에 대한 조금은 다른 접근을 요구하는 것이 더 적합해 보이기 때문이다. 그에 대한 새로운 접근과 평가는 이제 1980년대가, 그리고 그의 영화들이 새로운 텍스트로 자리할 수 있다는 시대적, 세대적 문제의식을 통해 시작되어야 할 것이다.

참고문헌

1. 기본 자료

<만다라>(1981), <불의 딸>(1982), <길소뜸>(1985), <씨받이>(1986), <티켓>(1986), <아제아제 바라아제>(1989), <장군의 아들>(1990), <서편제>(1993), <창>(1997),

<취화선>(2002)

정성일 편, 『한국영화연구1-임권택』, 오늘, 1987.
『동아일보』, 『경향신문』, 『매일경제』, 『조선일보』

「제12대 대통령 취임사」, 국가기록원 대통령 기록관(<http://www.pa.go.kr>), 1981.3.3.

「제61회 전국체육대회 치사」, 국가기록원 대통령 기록관(<http://www.pa.go.kr>), 1980.10.8.

「신년사」, 국가기록원 대통령 기록관(<http://www.pa.go.kr>), 1982.1.1.

「3대 부정심리 범국민적 추방 : 82년도 국정연설」, 국가기록원 대통령 기록관(<http://www.pa.go.kr>), 1982.1.22.

「예술의 전당 및 국립국악당 건립 기공식 치사」, 국가기록원 대통령 기록관(<http://www.pa.go.kr>), 1984.11.14.

「영화관객 여론조사 집계분석」, 『영화』, 영화진흥공사, 1982, 7·8월호.

「1983 영화시책」, 『1983 한국영화연감』, 영화진흥공사, 1983.

김정옥, 「정보를 상실한 영화계」, 『영화』 71호, 영화진흥공사, 1981. 5·6월호.

한옥희, 「세계영화의 파노라마 제31회 베를린 국제영화제 참관기」, 『영화』 70호, 영화진흥공사, 1981.3·4월호.

2. 단행본

김수용, 『나의 사랑 씨네마』, 씨네21, 2005.

김현경·데이비드 E. 제임스, 김희진 역, 『임권택, 민족영화 만들기』, 한울, 2005.

사토 다다오, 고재운 역, 『한국영화와 임권택』, 한국학술정보(주), 2000.

삼성영상사업단 편, 『한국 영화 씨김』, 열린책들, 1995.

서울영화집단 편, 『새로운 영화를 위하여』, 학민사, 1983.

수잔 헤이워드, 이영기 역, 『영화사전』, 한나래, 1997.

안태근, 『한국영화 100년사』, 북스토리, 2013.

유지나 외, 『한국영화사공부 1980-1997』, 이채, 2005.

임권택·정성일 대담, 『임권택이 임권택을 말한다 1, 2』, 현실문화연구, 2003.

3. 논문

권혁주, 「한국영화의 국제영화제 수상에 대한 질적 경쟁력 연구」, 동국대 석사

학위 논문, 1998.

김소연, 「민족영화론의 변이와 코리안 뉴웨이브 영화담론의 형성」, 『대중서사연구』 제12호, 대중서사학회, 2006.

김수남, 「한국영화의 세계화, 집념의 영화작가 정진우의 작품세계 고찰」, 『영화연구』 제17호, 한국영화학회, 2001.

김영진, 「70-90년대 시네마테크: 80년대」, 『씨네21』, 1998.8.

김종태, 「박정희 정부시기 선진국 담론의 부상과 발전주의적 국가정체성의 형성: '대통령 연설문'과 '조선일보'를 중심으로」, 『한국사회학』 제47집, 한국사회학회, 2013.

노인화, 「임권택 감독 연구」, 『영화연구』 제9호, 한국영화학회, 1993.

노철환, 「임권택 감독 영화 속에 나타난 동양화적 표현 양식에 관한 연구: <서편제>, <춘향전>, <취화선>을 중심으로」, 한양대 석사학위논문, 2004.

문관규, 「임권택 영화에 나타난 동양화론의 영화적 수용과 몽타주에 관한 연구」, 『현대영화연구』 제14호, 한양대 현대영화연구소, 2012.

문재철, 「한국영화비평의 정치적 무의식에 대한 연구」, 『영화연구』 제37호, 한국영화학회, 2008.

서인숙, 「임권택 감독의 영화스타일 연구」, 『드라마연구』 제34호, 한국드라마학회, 2011.

안승범, 「1980년대 임권택 문예영화의 원작 변용에 관한 연구: <안개마을>을 중심으로」, 『우리문학연구』 제31집, 우리문학회, 2010.

양승국, 「1930년대 농민극의 딸 팔기 모티프의 구조와 의미」, 『한국근대극의 존재형식과 사유 구조』, 연극과인간, 2009.

유지나, 「임권택 감독의 <만다라>, 구도행·길의 미장센 연구」, 『씨네포럼』 10, 동국대 영상미디어센터, 2009.

유현미, 「임권택의 인본주의 신화 분석: <창>을 중심으로」, 『영화연구』 제14호, 한국영화학회, 1998.

이순진, 「한국영화사 연구의 현 단계: 신화, 멜로드라마, 리얼리즘 담론을 중심으로」, 『대중서사연구』 제12호, 대중서사학회, 2004.

이용관, 「임권택의 롱테이크에 나타난 표현적 기능: 후기 구조주의의 주체이론을 중심으로」, 『영화연구』 제10호, 한국영화학회, 1995.

이지연, 「내셔널 시네마의 유통과 '작가' 감독의 브랜드화에 대한 비판적 성찰: 기타노 다케시와 임권택의 경우를 중심으로」, 『영화연구』 제30호, 한국

영화학회, 2006.

이효인, 「속류이론과 임권택의 작가 문제」, 『공연과 리뷰』, 현대미학사, 1995.

이효인, 「임권택 감독론: 새로운 한국 영화의 지평을 열다」, 이효인 편저, 『한국 영화감독 13인』, 열린책들, 1994.

정중화 김영진, 「영화」, 한국예술종합학교한국예술연구소, 『한국현대예술사대계 V: 1980년대』, 시공아트, 2005.

주유신, 「임권택 영화의 민족주의 이데올로기와 민족 미학 비판: <노는 계집 창>을 중심으로」, 『대중서사연구』 제11호, 대중서사학회, 2005.

Abstract

Desire of Korean Film Industry in 1980s and Birth of 'National Film Director' Im KwontaeK

Song Arum

Im KwontaeK is considered the mainstay and godfather of Korean film. The time he has been through, from 1962 when he started filming till 2015 when he produced his 102nd film, itself, has become a history of film. However, he could be evaluated like this actually after he went through the 1980s, and this study will look into the process of creating a myth of Im KwontaeK through the desire of the Korean film industry at this time. Im KwontaeK began to win fame as his *Mandala*, released in 1981 entered an international film festival. While efforts to let the international communities know the growth of South Korea and show it off were made from various angles, Im KwontaeK began to occupy a significant place in international film festivals, promoting South Korea. As a series of noises made during this process confirmed that Im KwontaeK's films were not just demonstrative ones, it brought new awareness to film art. Furthermore, Im KwontaeK made his films separate into two-films for commercial purposes and for his own satisfaction and gave different meaning to each one. As it met the desire of the critics, who criticized the system of Korean cinema, it led the active movement of critics. Having produced various films for a long time, Im KwontaeK could not match up to an auteur in a theoretical meaning, but his set of attitudes towards the establishment of the mainstay of the Korean film and describing its artistic accomplishments converts him to an auteur in the desire of attempting to put him on the same line as European film

makers. Meanwhile, Im Kwontaek himself has learned the look of a national cinema that international film festivals want and formed the images of Korea through Self-Orientalism and objectified women's bodies. Although it cannot be denied that Im Kwontaek is a living witness and history of the Korean film industry since the Independence, it can be said that the weight added to his present reputation has been slowly formed through the image of a film director desired by the Korean film industry.

Key words : 1980s, Criticism (critics), Im Kwontaek, Internationalization, National cinema, Self-Orientalism, Writer

접수일: 2015년 4월 30일

심사기간: 2015년 5월 11일~5월 31일

게재결정: 2015년 6월 19일